

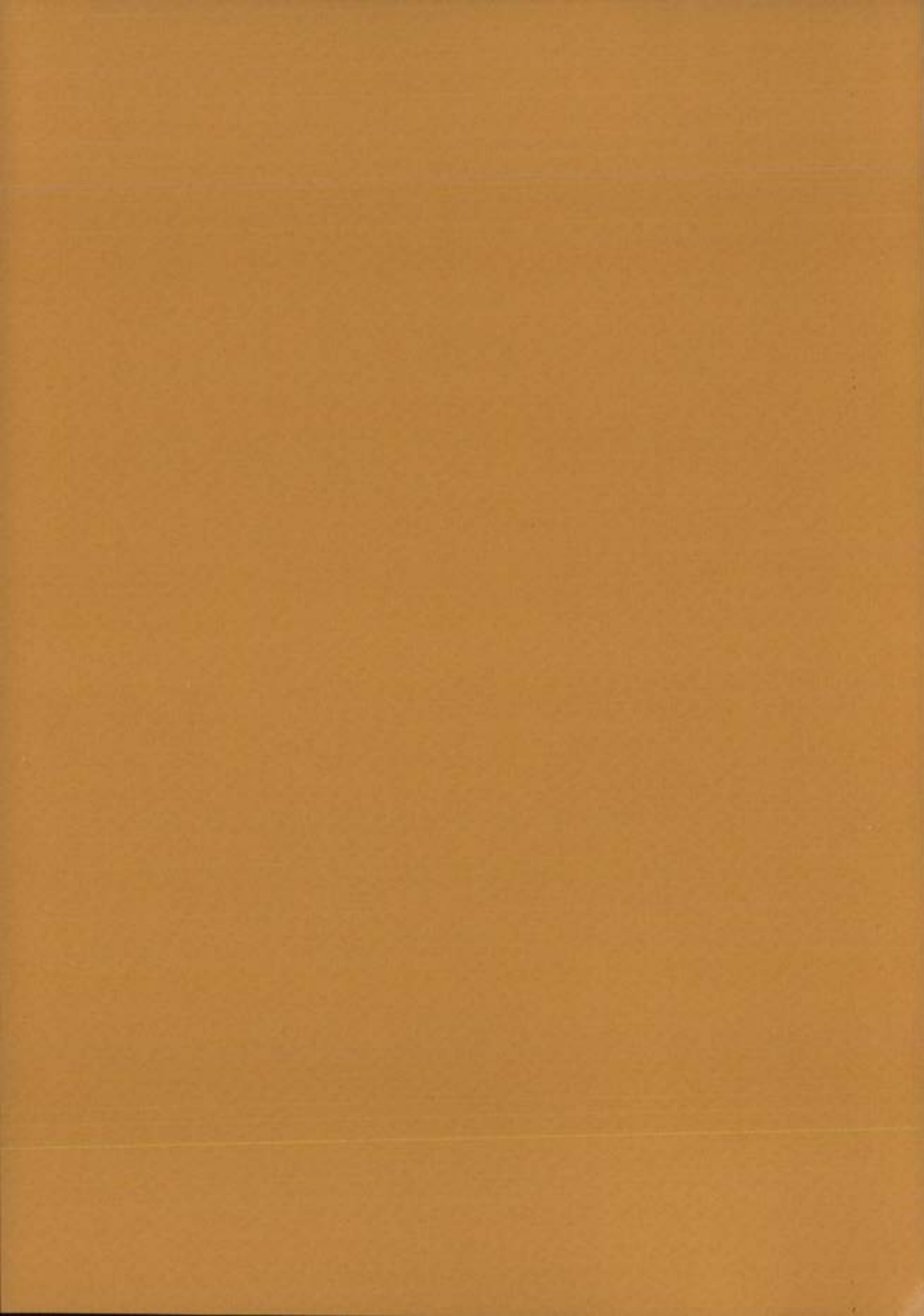
ACTES
DU XV^e CONGRÈS INTERNATIONAL
D'ÉTUDES BYZANTINES

ATHÈNES - Septembre 1976

II
ART ET ARCHÉOLOGIE
*
COMMUNICATIONS
A



ΑΘΗΝΑΙ 1981



ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΝΩΣΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΤΟΥ ΙΕ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΘΗΝΑΙ - Σεπτέμβριος 1976

II

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

*

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

A

ΑΘΗΝΑΙ 1981

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ÉTUDES BYZANTINES

ACTES
DU XV^e CONGRÈS INTERNATIONAL
D'ÉTUDES BYZANTINES

ATHÈNES - Septembre 1976

II
ART ET ARCHÉOLOGIE
*
COMMUNICATIONS

A

ATHÈNES 1981



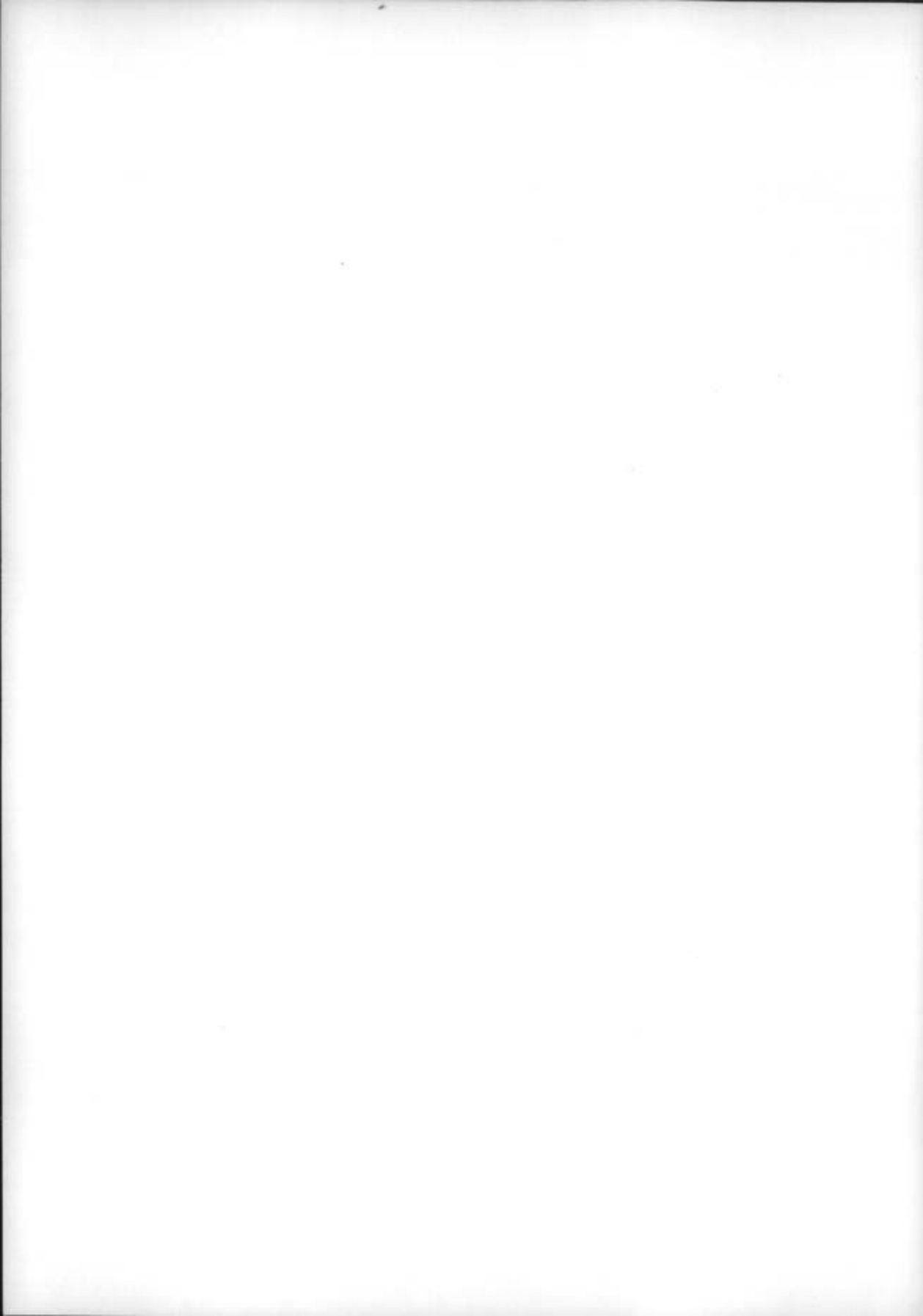
Imprimerie: K. MICHALAS, S.A. Athènes

TABLE DES MATIÈRES

	<i>page</i>
Mirtali ACHIMASTOU-POTAMIANOU, The byzantine wall paintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta) (Figs 1 - 17) ...	1
Irina ANDREESCU, Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100 (Figs 1 - 22)	14
Gordana BABIĆ, Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209)	31
Alice BANK, Les principales tendances de l'évolution des arts mineurs byzantins aux XIIe - XIIIe siècles	43
Mara BONFIOLI, Ricuperi bizantini nel Veneto (Figs 1 - 3)	51
Charalambos BOURAS, Twelfth and Thirteenth century variations of the single domed octagon plan	57
Laskarina BOURAS, Architectural sculptures of the twelfth and the early thirteenth centuries in Greece	59
Stéphan BOYADJIEV, Nouvelles données sur l'ossuaire de Bačkov (Figs 1 - 10)	61
Leslie BRUBAKER, The Tabernacle miniatures of the byzantine Octateuchs (Figs 1 - 9)	73
Hans BUCHWALD, Church E at Sardis and the contribution of Asia Minor to the architectural vocabulary of the 13th century (Figs 1 - 4)	93
Richard CAMBER, A hoard of terracotta amulets from the Holy Land (Figs 1 - 15)	99
Milka ČANAK MEDIĆ, Contribution à l'étude de l'origine de la polychromie sur les façades des édifices byzantins (Figs 1 - 6)	107
Mándo CARAMESSINI-ECONOMIDES, Contribution à l'étude de la circulation des monnaies byzantines en Grèce au XIIIe siècle (Figs 1 - 3)	121

Marina CASTELFRANCHI, Il Battistero della chiesa di San Giovanni ad Efeso (Ayasoluk) (Figs 1 - 7)	129
Théano CHATZIDAKIS-BACHARAS, Questions de la chronologie des peintures murales de Hosios-Loukas (les chapelles occidentales) (Figs 1 - 15)	143
Efthalia C. CONSTANTINIDES, The Tetraevangelon, manuscript 93 of the Athenian National Library	163
Irina DANILOVA, De la corrélation du verbe et de l'image dans la peinture byzantine (Fig. 1)	165
R. DJANPOLADIAN, Neue Gegenstände des byzantinischen Glases aus den Ausgrabungen in der Sowjetunion (Figs 1 - 5)	169
Ivan DJORDJEVIĆ, Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIIIe siècle	177
Νικόλαος Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Οί τοιχογραφίες του 'Αγίου Νικολάου Μονεμβασίας	179
Italo FURLAN, Un aspetto della pittura protocommena a Venezia: I mosaici con i patroni a San Marco (Figs 1 - 5)	181
Thalia GOUMA-PETERSON, Liturgical and sacramental symbolism in a Palaeologan cycle of Christ's Ministry	191
Mara HARISIADIS, L'enluminure des manuscrits glagolitiques des XIe et XIIe siècles (Figs 1 - 26)	193
Beatrysa HIRSZENBERG, About a typical architecture on a icon of St Nicholas (Fig. 1)	203
Théodora ILIOPOULOU-ROGAN, Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne (Fig. 1 - 4)	207
Zoltán KÁDÁR, Le ultime copie bizantine delle illustrazioni della zoologia classica (Fig. 1)	221
Haris KALLIGAS, The church of Haghia Sophia at Monemvasia: its date and dedication	225
Μαρίνος ΚΑΛΛΙΓΑΣ, Pilastrici acritani	227
Κώστας Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Χρονολόγηση των τοιχογραφιών και αποκάλυψη του ζωγράφου της Μονής Μαρδακίου (Εικ. 1 - 3)	229
Β. ΚΑΤΣΑΡΟΣ, Οί τοιχογραφίες του ναού του 'Αγίου 'Ιωάννου του Θεολόγου στο Εὐπάλιο Δωρίδος. Προβλήματα ἀναθεωρήσεων (Εικ. 1 - 7)	237
Victoria KÉPETZIS, A propos du rouleau liturgique 2759 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes (Figs 1 - 9)	253

Beata KITSIKI-PANAGOPOULOS, Medieval architecture in Greece: Western monastic orders in the Latin states formed on byzantine territory (Figs 1 - 10)	273
А. И. КОМЕЧ, АРХИТЕКТУРА НОВГОРОДА XII СТОЛЕТИЯ ...	289
Έλένη ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Νέες τοιχογραφίες στο Γεράκι (Είκ. 1 - 18)	305
Marylène LAFFINEUR-CRÉPIN, La Vierge de Dom Rupert: Un exemple de l'influence de l'art byzantin sur l'art mosan (Figs 1 - 2)	325
Alexandre-Phédon LAGOPOULOS - Andreas IOANNIDIS, Analyse marxiste et sémiotique d'une mosaïque byzantine	335
Nino LAVERMICOCCA, Gli affreschi della chiesa di S. Adriano a San Demetrio-Corone nei pressi di Rossano (Figs 1 - 8) ...	337
Miroslav LAZOVIĆ, La patène en bronze du Musée d'Art et d'Histoire de Genève (Figs 1 - 3)	347
Mirjana COROVIĆ LJUBINKOVIĆ, Les fresques de la première moitié du XIIIème siècle dans la tour méridionale à Saint-Nicolas près de Kuršumljia (Figs 1 - 3)	353
George P. MAJESKA, The sanctification of the first region: Urban reorientation in Palaeologan Constantinople	359
Jovanka MAKSIMOVIĆ, L'art serbe du XIIe siècle entre Byzance et l'Occident (Figs 1 - 9)	367
Ekaterina MANOVA, Traditionen und spezifisches in der bulgarischen mittelalterlichen Wandmalerei	379
Jemily MARK-WEINER, A latin pictorial cycle of the life of Saint-George in Turin and its byzantine sources (Figs 1 - 6)	393
Franca MASTROPIERO, I mosaici della scarsella della cupola del Battistero di Firenze in relazione con il mondo orientale balcanico (Figs 1 - 7)	405
Jane Timken MATTHEWS, The changing interpretation of the Dome Pantocrator (Figs 1 - 3)	419
Liliana MAVRODINOVA, Nouvelles considérations sur les peintures de chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnić (Figs 1 - 10)	427



THE BYZANTINE WALL PAINTINGS OF VLACHERNA MONASTERY (AREA OF ARTA)

Mirtali ACHIMASTOU-POTAMIANOU (Grèce)

Recent archaeological research and operations in one of the most important areas of Greece for byzantine monuments, that of Arta, has proved to be exceptionally rewarding.

To mention only the main results concerning wall painting, in three churches painted decorations, unknown until recently were discovered. They enrich and broaden with a multitude of important elements our knowledge of the painting of the Despotate of Epirus. They are the frescoes of the church of St. Basil «τῆς Γεφύρας»¹, the frescoes of the ruined church, formerly the catholicon of the Pantanassa monastery near Phillipiada², and the frescoes of the catholicon of the Vlacherna monastery in the homonymous village of Arta³ (Figs 1 - 2).

In this report we present examples of the important frescoes of the Vlacherna monastery that were found last year.

The restoration of the frescoes and the uncovering of decoration that had been covered with later coatings is being carried on by experienced restorers of the Archaeological Service⁴. There is no doubt that as soon as their job is

1. P. Vocotopoulos, «Στερέωσις μνημείων Ἠπείρου», *ΑΔ* 27 (1972) Χρονικά, p. 460 ff., pl. 326 a and 327.

2. Idem, «Ἀνασκαφή Παντανάσσης Φιλιπιάδος 1972», *ΑΑΑ* VI, 3 (1973), p. 403 ff., fig. 3.

3. M. Achimastou-Potamianou, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ μονὴ Βλαχέρνας τῆς Ἄρτας», *ΑΑΑ* VIII, 2 (1975), p. 208 ff., figs 1-5.

4. The restoration work has been undertaken by the Archaeological Service and performed by the restorers of the Center for Restoration of Antiquities under the guidance of the painter-conservator Mrs M. Roussea and under the supervision of the Ephoreia of Byzantine Antiquities of Ioannina. The photographs of this publication have been taken by the restorer Mr A. Tsoukalas and by the photographer of the Archaeological Museum of Ioannina, Mr L. Ptenopoulos. The drawing of Fig. 14 is due to the painter-conservator Mr Th. Constantinides and the English translation to my colleague Mrs Th. Liva-Xanthakis. I thank them all once more.

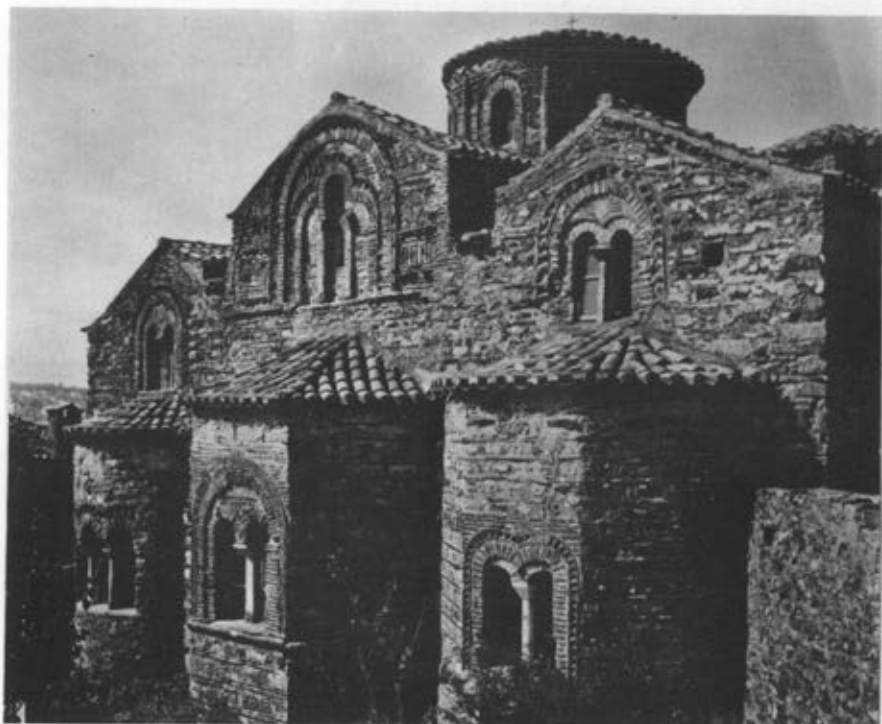


Fig. 1. Vlacherna monastery: catholicon. NE view.

finished outstanding works of monumental painting will light up the catholicon of the «Βλαχερνίτισσα»⁵ monastery, the venerated mausoleum of the Comnenodoukai despots of Arta⁶, will enrapture its smoky, gloomy interior and will serve as important examples of the art history of their time.

The original decoration of Vlacherna was completed in two phases: During the first, about the mid-13th century, the wall painting of the main church and the bema seems to have been executed and during the second the wall painting of the narthex, which was added to the monument at a later time⁷.

In the main church there have come to light scenes from the life of the Virgin in the bema (Prothesis), from the Miracles (Fig. 3), the Passion (Figs 4-6) and episodes after the Anastasis (Figs 7-9) in the west parts of the south and north bay, a fragment probably from the Pentecost on the tympanum of the south bay dome and many figures of saints plus decorative motives.

5. The monastery of «Βλαχερνίτισσης» is already mentioned in a document of about 1230. See, A. Orlandos, «Προσθήκη εις τὰ περί της μονῆς τῶν Βλαχερνῶν», *ABME B'* (1936), p. 180.

6. See, idem, «Ἡ παρά τὴν Ἄρταν μονὴ τῶν Βλαχερνῶν», *ABME B'* (1936), p. 6 and 49.

7. *Ibid.* p. 12.



Fig. 2. Vlacherna monastery: katholicon, NW view.

During the research process two different painters have been distinguished as responsible for the work. They were both excellent artists. The first executed the paintings of the south bay and least part of the bema frescoes, the second the paintings of the north bay. A common feature in both is that they blend and construct in a characteristic unity retarded elements mainly from the 12th century painting tradition and contemporary elements reflecting the diversity and variety of the artistic tendencies of the period. More specifically their art is characterized: By a feeling for monumentality and a conception of the dramatic factor, especially obvious in the lyric mood of the painter of the Passion in the south bay. By a flexible, classicizing articulation of the composition, which is eluminated by the brilliant, sublime light blue colour of the background. By a fundamental contribution of the vivid colour into the expressive description and definition of the scene content. And by a rare decorative feeling for details of form that both artists elaborate drawing them from an especially interesting inventory of motives and themes.

In the narthex, which was added to the church probably around the end of 13th century, were found underneath coatings, fragmentary synodic scenes



Fig. 3.
Vlacherna monastery.
The Healing
of Paralytic
(detail).

Fig. 4.
The Betrayal
(detail).

(Fig. 10), the Hospitality of Abraham, the rare representation of the Sticheron of Christmas «What shall we offer, O Christ» (Figs 11 - 12), figures of saints (Fig. 13) and decorative motives.

We saved for the end of this report the most iconographically important representation of the monument, a unique scene of its kind, which decorates the shallow arch of the south side of the narthex, across the present entrance of the church (Fig. 14 - 15) and next to the interior face of the SW pilaster which supports the arch (Fig. 17).

The huge scene, heavily damaged, shows with many picturesque details the litany of the miraculous icon of the Virgin Hodegetria, the «palladio» of the city of Constantinople. A crowd of believers joins in the litany, that takes place in an open wide square. Along the lower edge of the square various wandering merchants sell their merchandise. Above the icon, dominating the middle of the crowded scene there is the inscription «Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ὁδηγήτρια» and even higher the inscription «Χαρά τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγητρίας τῆς ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει».



Both the inscription and the elements of the representation leave us no doubt that what we have here is a depiction of the litany of the icon, that as we learn from written sources, used to take place at Constantinople every Tuesday⁸. Nicephoros Callistos ascribes the tradition of Tuesday's litany to the Empress Pulcheria⁹.

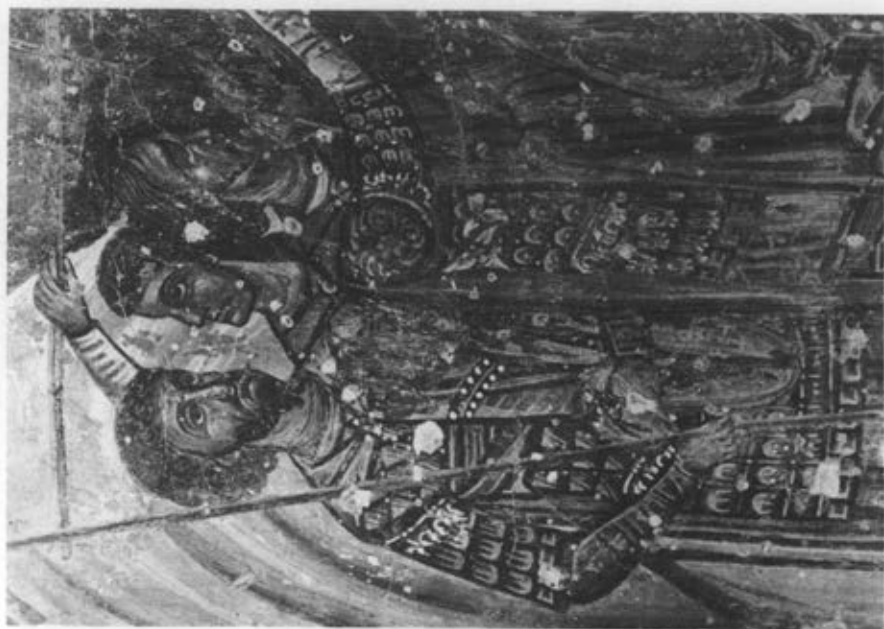
The descriptions and narrations of travellers since 1190 are rich in details and important for the interpretation of our scene. Most of all those of Stephan from Novgorod of 1350 and of the spanish Pero Tafur who visited the capital in 1437 - 38 and who writes that as long as he stayed there he did not miss a single Tuesday's litany.

In the center of the Vlacherna scene a man supports the big and supposedly heavy icon of the Virgin, richly decorated with precious stones and pearls, on which the figures are hardly visible¹⁰. The embroidered podesa of the icon

8. See, R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, 1, 3. *Les églises et les monastères (de Constantinople)*, Paris, 1953, p. 212 ff.

9. *Ibid.*

10. According to Pero Tafur (*ibid.* p. 214), the icon was painted on stone.



Figs 5-6. Vlacherna monastery. The Mocking of Christ (details).



Figs 7-8. Vlacherna monastery. The Incredulity of Thomas (details).





Fig. 9.
Vlacherna monastery.
The Appearance of Christ
to the Holy Women.

Fig. 10.
Ecumenic Synod
(detail).

Figs. 11-12.
Vlacherna monastery.
The Sticheron of Christmas
(detail).





Fig. 13.
Vlacherna monastery.
St. Eugraphios.

hanging downwards covers the man's head. He stands with legs apart and hands extended to the sides «like being crucified» according to the characteristic, lively description of Stephan of Novgorod¹¹.

From the left and right a dense crowd of people follows in order, men leading, women following as an unknown english traveller of 1190 notes¹². Two men in official outfit walk at the head of each side of the procession. These on the left, in rather good condition, wear the same brown-redish dress and a wide embroidered band diagonally set on the chest, similar to the decorative band of the man who carries the icon. They are probably two of the specially selected strong men, according to Tafur twenty in number, who would go to the church wearing a long linen red outfit and would successively carry the icon on their shoulders around the big, open square where the procession would finish with chants¹³. The first of these men would go

11. *Ibid.* p. 213.

12. *Ibid.* p. 212.

13. R. Janin, *op. cit.* p. 214. A. Vasiliev, «Pero Tafur, A Spanish Traveler of the Fifteenth Century and His Visit to Constantinople, Trebizond and Italy», *Byzantion* VII (1932), p. 106 ff.

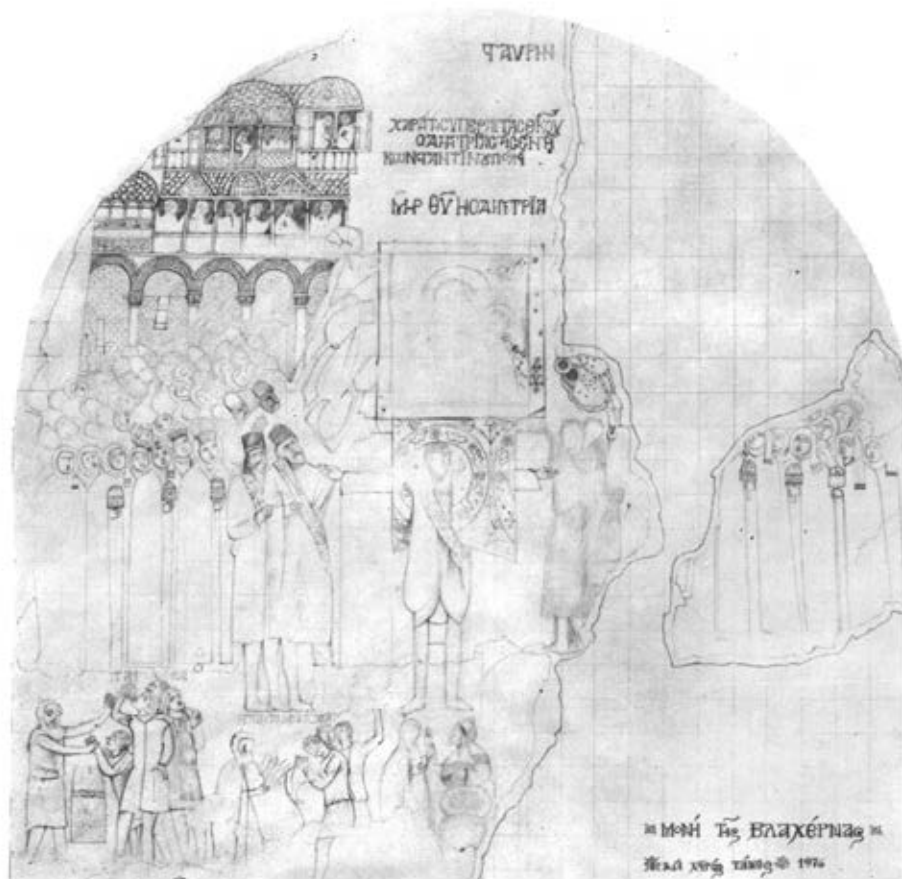


Fig. 14. Vlacherna monastery. The Litany of the Icon of the Virgin Hodegetria (drawing copy).

around the square fifty times in a row and then the rest, four or five of them successively during the day.

The clergy follow in sacerdotal vestments painted white, light blue and green, priests and deacons carrying liturgical fans raised in front of the icon and then come laymen in their best attire. All either look up at the icon or turn towards it. The women in the foreground in beautiful dresses hold objects

The suggestion of J. Nesbitt and J. Wiita («A Confraternity of the Comnenian Era», *BZ* 68 (1975), p. 382 ff.) that the men in reference must be members of a confraternity responsible for Tuesday's litany of the icon of Hodegetria is in accordance with the written documents. The informations of the travelers are now confirmed and justified by the Vlacherna fresco composition which from this point of view also represents a monumental testification of great interest.

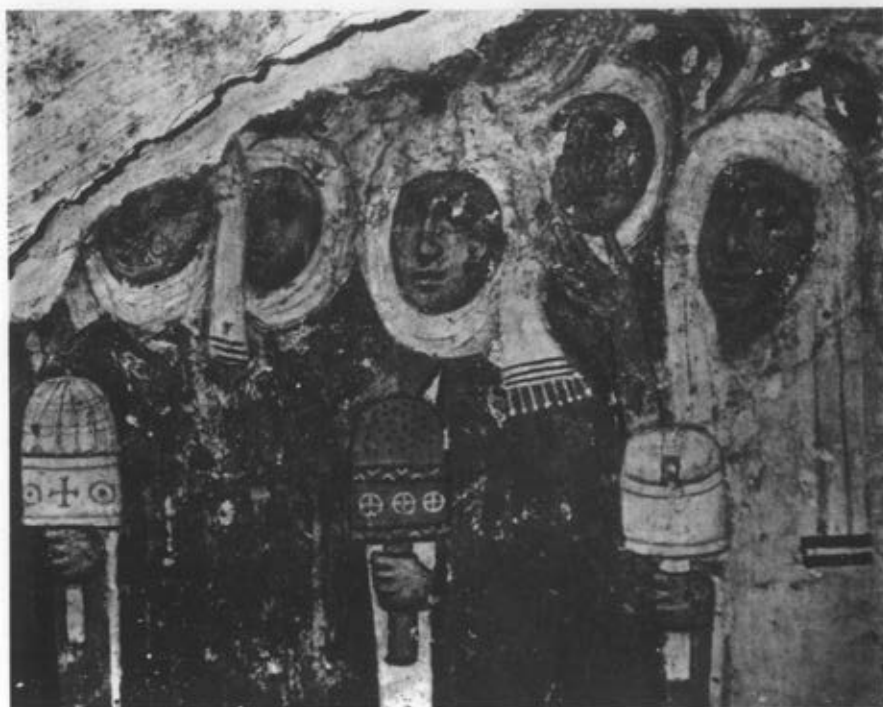


Fig. 15. Vlacherna monastery. The Litany of the Icon of the Virgin (detail).

with handles that may be censers or candles protected under covers (Fig. 15).

The surviving left part of the scene shows a crowd coming out from an arcaded two-storied building of special architectural interest: The stories have on their facades continuous closed colonnaded balconies in which stand charming young women in rich garments watching the litany (Fig. 16).

At the edges of the square, on the lower left part of the scene and on the neighbouring pilaster there have been depicted market scenes. Tafur mentions indeed that on the day of litany an open market would take place in the square, where all kinds of edible goods were brought for selling¹⁴.

The five market scenes that have survived show wandering merchants, men and women, who frequented religious fairs during the byzantine era, as it was known till now only from literary sources. Wandering merchants are still found at religious fairs even today. In our scene they display their merchandise in straw baskets and on wooden benches. There are also men who shop, drink and talk together while watching the celebration. All wear their best

14. See above n. 13.



Fig. 16. *The Litany of the Icon of the Virgin (detail).*

outfits as was proper for the day. On the lower left part a man sells «φωκάδια» as we read in the heavily damaged inscription, arybalus-like pots containing a kind of drink. Next to him «ἡ λαχανοπόλισσα» sells «τὰ λάχανα» according to the inscription and a little further the «ὀπωρικὰ» is sold in baskets, two of which contain apples and pears. On the low part of the pilaster painting «ὁ χάζαρις πουλῶν τὸ χαβιάρι» and higher, and very characteristic in appearance, an old woman offers drinks in small jars hanging in a row in front of her from a chain around her neck (Fig. 17).

The wide, many-sided interest of this original and unusual representation

15. For the impact of the litanies of the icon of Hodegetria on the iconographical formation of certain scenes of the Acatistos Hymn, see A. Grabar, «Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: Les cérémonies du culte de la Vierge», *CA XXV* (1976), p. 143 ff. It must also be added here that the Vlacherna scene of Tuesday's litany, unique in all byzantine art for its form and content, finds in a way its parallel in the embroidered representation of a litany of the Hodegetria icon, in the Historical Museum of Moscow. This embroidery was donated to the monastery of the Holy Trinity in Moscow by Sophia-Zoe Palaeologina, niece of the byzantine Emperor, in 1498.

of the Vlacherna monastery for its figurative content¹⁵ and for the authentic and valuable information it provides the scholar about the public and private life of the Byzantines is obvious. It remains for us to reason and elucidate, in addition to all the other questions raised by the strange presence of this historical-religious scene in a monastery, the fact that it is found in one of the biggest and most prominent churches of Arta which also served as a burial place for the members of the family of the Comnenodoukai despots. Thus, research has to be focused mainly on the bounds connecting the independent greek state of Epirus with Constantinople, bounds for which the fresco of Vlacherna supplies us with an undeniable proof.



Fig. 17. Vlacherna monastery. The Litany of the Icon of the Virgin: Market scene on the inner left face of the pilaster.

LES MOSAÏQUES DE LA LAGUNE VÉNITIENNE AUX ENVIRONS DE 1100

Irina ANDREESCU (U.S.A.)

Au nord de la Mer Adriatique, les monuments décorés de mosaïques murales que l'on peut dater aux XI-XIIe siècles s'étendent depuis Ravenne jusqu'à Trieste et se concentrent naturellement à Venise et dans sa lagune. Se sont conservés jusqu'à nous Saint-Marc de Venise, l'ex-cathédrale de Santa-Maria-Assunta à Torcello, les fragments de mosaïque de l'ex-basilique Ursiana à Ravenne (Figs 1 - 2), seuls datés par inscription en 1112, deux absides à San-Giusto de Trieste et la décoration de l'abside de l'église des Ss. Maria-e-Donato à Murano.

Un groupe assez étendu, dans lequel nous plaçons les mosaïques datées de l'Ursiana, appartient à une période entre la fin du XIe siècle et le commencement du siècle suivant. Par ses caractères, il se distingue clairement d'un autre groupe de mosaïques qui sont de la deuxième moitié du XIIe siècle et principalement attestées à San Marco.

La qualité technique très élevée qui caractérise le premier groupe ne fait que souligner certains problèmes essentiels posés par ces mosaïques, tels leur datation en chronologie absolue, l'identité des ateliers y ayant travaillé, enfin, l'interprétation de leurs programmes et de leur iconographie. L'incertitude où l'on se trouve à ce sujet est due en grande partie à l'état lacunaire de nos connaissances sur les mosaïques byzantines de la même époque, auxquelles, comme tout le monde le pense, les mosaïques de la lagune se rattachent par beaucoup de liens. D'autre part, on n'oublie jamais, et c'est juste, que Venise —avec ses décorations— occupe une position marginale, frontalière dans la géographie spirituelle de l'Empire. L'on a parlé à ce sujet de son rôle de charnière entre l'Orient et l'Occident sans pour autant définir avec précision ce qui appartient à qui et à quelle époque.

Par leur contenu idéologique, les programmes vénitiens sont adaptés aux nécessités locales, et la décoration de Saint-Marc, chapelle des Doges, est l'exemple par excellence d'une formule d'iconographie engagée, résultat des



Figs 1-2. Ravenne. Musée de l'Archevêché, deux têtes en mosaïque, provenant de l'ex-basilique de la Resurrection (Ursiana).

efforts déployés par l'État vénitien pour une propagande efficace. De moindre étendue, mais tout aussi clairement, un savant mélange d'iconographie byzantine et d'iconographie ad hoc se constate dans les autres églises mentionnées plus haut. A son tour, l'architecture de ces églises, des basiliques à trois nefs (à l'exception de l'église de Saint-Marc qui copie une architecture byzantine du VI^e siècle et de la partie qui est aujourd'hui la nef sud de San Giusto, à l'origine un oratoire en croix inscrite), sert mal la distribution normale d'un programme décoratif médio-byzantin, conçu pour la plupart pour des églises de plan central, à coupole.

Enfin, l'intérieur de ces églises, à l'instar d'autres exemples connus à la périphérie du monde byzantin, ne fut recouvert de mosaïques que dans les parties les plus importantes, l'abside, le portail principal (à Saint-Marc) et parfois le mur Ouest.

Et pour les absides, lorsqu'elles étaient décorées d'un programme byzantin, on utilisait une version bien établie, un lieu commun, l'illustration de l'Incarnation, en ayant soin d'éviter des scènes trop orthodoxes, comme la Communion des apôtres, que l'on remplaçait par une théorie d'apôtres et en choisissant de représenter les douze personnages d'après le canon latin (par exemple, à Torcello et Trieste).

En 1928, Paul Muratoff écrivait: «Les mosaïques de Saint-Marc ont fait tomber les historiens en d'étonnantes contradictions». Et plus loin: «Les

divergences des historiens sont encore plus sensibles à l'égard des mosaïques du voisin Torcello. Ici Venturi croit que le Jugement Dernier est une mosaïque de IXe siècle, Dalton et Diehl du XIe siècle, Toesca et Van Marle du XIIe siècle et Testi du XIIIe siècle. Tout cela prouve que les mosaïques de Saint-Marc et autres du domaine vénitien n'ont jamais fait l'objet d'investigations spéciales. La cause de cette diversité de jugements à leur égard est d'ailleurs incluse dans leur caractère même».

En 1935 parût le livre d'Otto Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, établissant le premier cadre chronologique complexe des mosaïques de Saint-Marc, qui dans l'ensemble reste valable jusqu'à présent. Pourtant, l'illustration modeste du livre faisait désirer, à son auteur en premier lieu, une reprise de la publication avec des illustrations adéquates permettant une bonne connaissance du matériel. Ce matériel dont même la publication par Ongania au XIXe siècle sous forme de dessins n'avait pu être terminée, restait toujours largement méconnu. La solution du problème devait être une enquête systématique sur place, avec des échafaudages permettant des observations archéologiques directes, ainsi que leur enregistrement par des photographies en nombre suffisant, détails et ensembles, en blanc et noir et surtout en couleurs, une sorte de Corpus pour servir de base aux nouvelles études.

Le projet San Marco ne vit le jour qu'en 1975 avec à sa tête O. Demus, dans le cadre des activités du Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies et avec une subvention du National Endowment for the Humanities. Mené dans un rythme rapide, ce travail fut et reste passionnant. Parmi les découvertes archéologiques faites pendant les quelque six mois et demi passés sur les échafaudages à Saint-Marc et partout dans la lagune, en voici une des plus intéressantes. Elle concerne la composition du mur Ouest de Torcello (Fig. 3) d'habitude désignée sous le nom de Jugement Dernier, mais qui comporte en plus la Crucifixion dans le tympan et l'Anastasis dans la zone supérieure. C'est la composition aux datations si différentes, résumées par Muratoff plus haut. Plus près de nos jours, les datations les plus acceptées la plaçaient dans la seconde moitié du XIIe siècle (Demus, dans une note des *Mosaics of Norman Sicily*, qui sur la base de l'analogie entre le style de l'ange de la Pesée des âmes du dernier registre du mur Ouest de Torcello (Fig. 4) et le style de la coupole centrale de Saint-Marc datait ce dernier faisceau du Jugement Dernier à la fin du XIIe siècle ou bien vers le début du XIIIe siècle par Bettini et Lazarev, sans arguments particuliers). Lazarev pensait également dans sa *Storia della pittura bizantina* que si l'intérêt iconographique du Jugement Dernier était considérable, en revanche ses qualités artistiques étaient des moindres, puisque le traitement dur des plis et les visages standardisés

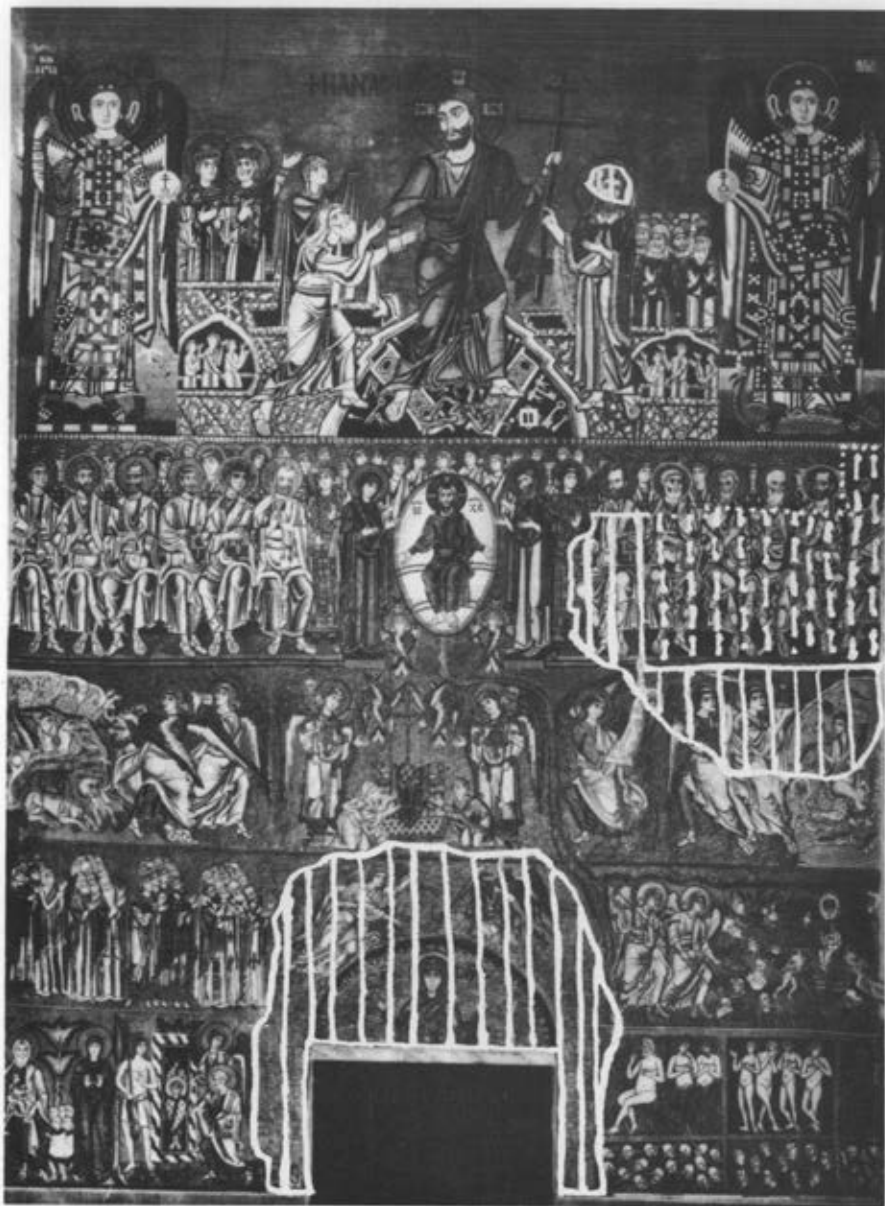


Fig. 3. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Mur Ouest.



Fig. 4. Torcello, Santa-Maria-Assunta, Jugement Dernier, Pesée des âmes.

faisaient penser au style roman et se trouvaient très loin des prototypes byzantins. Enfin, à part ces problèmes posés par la datation et l'attribution de l'atelier, quelques détails ne se plaçaient nulle part dans un tableau d'ensemble unitaire, comme par exemple, le style du groupe des apôtres-juges de droite si différent du style du groupe de gauche, ou bien, la curieuse ressemblance de la tête du Baptiste de l'Anastasis avec son homologue qui se trouve sur l'arc de la Passion à Saint-Marc, mais aussi son caractère singulier au milieu des autres mosaïques du mur Ouest.

Notre examen* de ces mosaïques en 1975 permit:

1.- de vérifier l'étendue des restaurations du XIXe siècle, sujet qu'il nous faut laisser de côté pour l'instant;

2.- de déceler et ensuite de délimiter avec précision –sur une partie importante de la composition de la Mer qui rend ses morts (Fig. 5a-b), sur les anges qui sonnent les trompettes du Jugement Dernier (Fig. 6), ainsi que sur le groupe des apôtres de droite– une restauration de la mosaïque originale effectuée à la fin du XIIe siècle par une équipe très proche de celle de la coupole centrale et de l'arc de la Passion de Saint Marc. A cette restauration

* Les premiers résultats de cet examen sont publiés de façon détaillée dans «Torcello III. Chronologie relative des mosaïques pariétales», *DOP* 30 (1977).

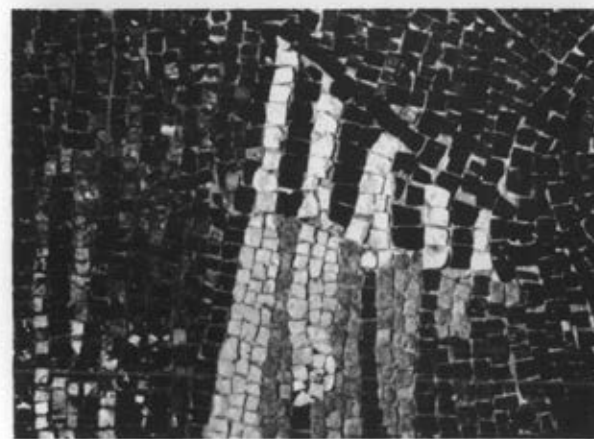


Fig. 5a-b.
 Torcello,
 Santa-Maria-Assunta.
 Jugement Dernier,
 La Mer (détail).

Fig. 6.
 Torcello,
 Santa-Maria-Assunta.
 Jugement Dernier,
 Anges (détail).

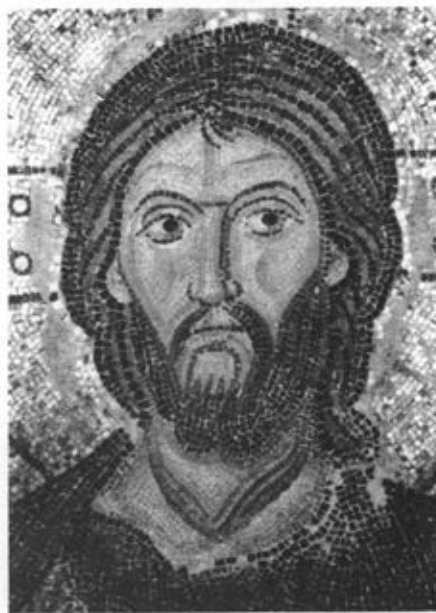


Fig. 7. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Anastasis, Saint-Jean Baptiste. Fig. 8. Venise, Saint-Marc. Arc Ouest de la coupole centrale. Anastasis, Saint-Jean Baptiste. Fig. 9. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Jugement Dernier, Paradis, tête d'Abraham. Fig. 10. Istanbul, Sainte Sophie. Tableau de Zoé, Christ.



Figs 11-12. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Jugement Dernier, les apôtres-juges.

appartiennent également la scène de la Pesée des Ames ainsi que la tête du Baptiste (Fig. 7) qui faisait penser à son homologue de Saint-Marc (Fig. 8). Après l'introduction de ce nouvel élément, des différences de style, comme par exemple, celles entre la tête de Jean Baptiste et celle d'Abraham (Fig. 9) situé en bas de la composition, s'expliquent aisément. Cette dernière tête, puisque nous la citons, s'apparente beaucoup plus par son style, toute en étant légèrement plus schématisée, à la tête du Christ du tableau de Zoé (Fig. 10). La restauration explique également la différence entre le style des deux groupes d'apôtres (Figs 11 et 12);

3.- enfin, cette campagne nous permet de constater avec certitude l'unité technique de l'atelier originel ayant travaillé sur le mur Ouest, unité qui comprend également des mosaïques des deux absides de notre église. Il nous faut conclure que l'ensemble des mosaïques torcellanes qui appartiennent au premier groupe mentionné plus haut furent conçues en un seul temps.

Occupons-nous brièvement de l'analyse de: a. l'iconographie et b. du style de nos mosaïques, ainsi que c. de leur date, en d'autres mots, de la place du Jugement Dernier de Torcello dans la production artistique des XIe-XIIe siècles.

a.- Si l'on fait abstraction de l'impression de lourdeur et massivité produite



par la superposition du Crucifiement, de l'Anastasis et du Jugement Dernier sur un seul mur, l'on est frappé par la similitude du Jugement de Torcello avec les exemples byzantins de la même scène datés de la moitié du XI^e siècle, comme ceux qui se trouvent dans le Par. gr. 74 ou sur deux icônes du Mont Sinai de la fin du XI^e-début du XII^e siècle (Fig. 13). D'autre part, la formule monumentale qui se déploie ininterrompue sur un seul mur à Torcello contraste avec les représentations du Jugement Dernier connues dans les églises byzantines de Grèce, de Russie, de Bulgarie et de Chypre, compositions qui se fragmentent et s'assemblent au gré des architectures qu'elles doivent recouvrir.

Si l'on analyse les différents éléments constitutifs de la composition d'ensemble du Jugement de Torcello, il est évident qu'ils nous offrent une formule assez complète de ce thème et surtout, que cette formule ne contient *aucun* élément non-byzantin. Au contraire. Pour démontrer le byzantinisme de notre composition et sa place par rapport à l'ensemble de la décoration de l'église prenons deux exemples parmi d'autres:

Le premier exemple concerne le choix des douze apôtres-juges. J'ai déjà mentionné que dans la grande abside qui fait face au Jugement Dernier le choix des apôtres est occidental, qui préfère Thaddée et Jacques le Mineur à Luc et Marc, choix précisé par des inscriptions en latin et appartenant de toute vraisemblance au commanditaire, alors que l'exécution de la composition est byzantine.



Fig. 13. Sinaï, Monastère de Sainte-Catherine. Jugement Dernier.

En face de l'abside, le Jugement Dernier, démunis d'inscriptions, présente, par contre, les apôtres dans la sélection byzantine, avec les quatre évangélistes identifiables à leurs types et à leurs attributs, les livres. Si dans le cas de l'abside, le mosaïste satisfaisait l'exigence précise du commanditaire, laissé à lui-même pour représenter la scène du Jugement Dernier il l'exécutait d'après le schéma qui lui était familier.

Voici le deuxième exemple: toujours dans la composition du Jugement Dernier, parmi les Élus (Fig. 14), on peut très bien reconnaître dans le groupe des évêques Jean Chrysostome, Nicolas, Basile et Grégoire de Nazianze. En revanche dans la chapelle sud au programme néo-ravennate, l'artiste auquel l'on avait demandé de représenter des docteurs de l'église latine—Grégoire, Martin, Augustin, Ambroise— ne connaissait, de toute évidence, l'aspect physique de ces saints. Manquant d'autre part d'audace innovatrice, il se



Fig. 14. Torcello, Santa-Maria-Assunta, Jugement Dernier, Élus (détail).

limita pour les représenter à un type unique et sans risques, qu'il répéta quatre fois, un jeune homme imberbe, au courts cheveux tonsurés (Fig. 15).

b.- Si l'on regarde le style et la technique de l'atelier de Torcello, ce que l'on ne voyait pas de loin mais qui saute aux yeux quand on se trouve devant les mosaïques, c'est leur extraordinaire qualité d'exécution. Même si à cause de la hauteur du Jugement Dernier la meilleure partie de cette qualité était destinée à être perdue pour le spectateur, les mosaïstes qui y ont travaillé, maîtres de leur art, étaient incapables de mal travailler. A différentes reprises, on y distingue plusieurs mains, mais dans tous les cas le résultat témoigne d'une maturité et d'une cohésion intérieure qui excluent –en règle générale– la participation de débutants au métier proprement dit. Les mosaïques de cette production sont l'exemple d'un travail très soigné, d'une palette de couleurs à la fois brillante et toute en nuances (pour les chairs, l'emploi des marbres blancs et roses, trois et quatre nuances d'ombres vertes et olives, contour du visage rendu par trois couleurs différentes, sujettes à la lumière, etc.). Ces mosaïques témoignent aussi d'un moment d'équilibre entre schématisation linéaire et modelé pictural. Les mêmes principes techniques se retrouvent à Daphni dans la production d'une composante conservatrice de l'atelier, illustrés pourtant à un degré de qualité moins élevé qu'à



Fig. 15. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Chapelle du Saint-Sacrement, Saint Augustin (détail). Fig. 16. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Jugement Dernier, Déesis, Christ (détail). Fig. 17. Kiev, Sainte-Sophie, Déesis, Christ (détail).



Fig. 18. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Jgement Dernier, saint Pierre (détail). Fig. 19. Torcello, Santa-Maria-Assunta. Jgement Dernier, saint Luc (détail). Fig. 20. Steiri, Ostios Loukas, narthex, saint Luc (détail).

Torcello. Autre exemple, la tête du Christ de la Déesis (Fig. 16) peut se comparer avec la tête du Christ de Sainte-Sophie de Kiev (Fig. 17) et de nouveau, c'est l'exemplaire de Torcello qui me semble supérieur par sa force d'expression et son raffinement. D'autres têtes rappellent les mosaïques d'Osios-Loukas, celle de saint Pierre (Fig. 18) par sa sévérité et le regard fixe, un peu vide, enfin saint Luc du Jugement Dernier (Fig. 19), à comparer plus spécifiquement avec le saint Luc (Fig. 20) dans le narthex de l'église grecque. Ces rapprochements entre types presque identiques des mêmes personnages, permettent d'autre part de souligner le degré de stylisation plus accentué à Torcello, aussi bien par rapport au tableau de Zoé de Sainte-Sophie, que par rapport à Osios-Loukas et à Sainte-Sophie de Kiev.

Enfin, pour illustrer, en passant, la pluralité des manières à l'intérieur de l'atelier de Torcello, mais sans insister ici sur ce dernier point, voici un des plus clairs exemples de deux mains travaillant côte-à-côte sur la mosaïque du Jugement Dernier, les deux archanges qui flanquent la Déesis de part et d'autre (Figs 21 et 22).

c. — J'espère que l'excellente qualité technique de notre atelier et ses rapports avec des ateliers indiscutablement byzantins sont évidents. La place de Torcello dans la série des mosaïques connues se trouve donc quelque part entre le tableau de Zoé, Osios-Loukas et Kiev d'un côté, et les expressions conservatrices de Daphni ou l'église de l'Ursiana de Ravenne de l'autre côté. Notre monument occupe une place distincte parmi ces ateliers et je pense que c'est à part entière qu'il vient enrichir nos connaissances sur l'art byzantin du XI^e siècle. Sa datation en chronologie absolue est soumise aux mêmes incertitudes que la datation des monuments grecs. Avec toute la réserve nécessaire, nous pensons à une date vers la fin du XI^e siècle.

Nous sommes partis d'une observation purement archéologique qui nous permet de reculer la datation du Jugement Dernier, d'un siècle, environ. La composition de Torcello est de ce fait placée dans une position beaucoup plus fertile, puisque'elle devient une sorte de prototype monumental par procura-tion dans la famille des autres Jugements Derniers connus, qui prolifèrent à partir du XII^e siècle. Cette date au XI^e siècle d'une composition déjà constituée sur le plan iconographique et les rapports de structure de la mosaïque de Torcello avec les miniatures et les icônes byzantines de la même époque, permettent en effet, de penser qu'un prototype constantinopolitain contemporain — XI^e siècle, preconstitué de façon idéale en corroborant les exemples cités, faute de documents de première main, qui aurait existé sous forme monumentale — était à l'origine de la diffusion dans cette formule et sur une surface ininterrompue, du thème du Jugement Dernier (l'exemple plus ancien du Jugement Dernier de la Panaghia ton Chalkeon de Salonique, daté de 1028,



Figs 21-22. Torcello, Santa-Maria-Assunta, Jugement Dernier, Déesis, archanges (détail).

se deploye en plusieurs unités sur l'ensemble des parois et des voûtes du narthex).

Enfin, mentionnons brièvement qu'en dehors de son histoire byzantine, celle qui nous intéressait ici, l'atelier de Torcello constitue également un témoignage privilégié de la qualité des échanges artistiques que Byzance envoyait à cette époque à Venise et que cette dernière était en état de se permettre.

Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies

* Clichés no. 1 - 4, 7 - 9, 11 - 12, 14 - 16, 18 - 19, 21 - 22 par E. Ritter; 5 - 6 par l'auteur, 10 par le Dumbarton Oaks Field Committee, 13 reproduced through the courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai; 20 par M. Skiadaresis, 17 d'après H. Logvin, *Ste Sophie de Kiev*.

LES PLUS ANCIENNES FRESQUES DE STUDENICA (1208/1209)

Gordana BABIĆ (Yougoslavie)

Les plus anciennes fresques conservées dans le catholicon, dédié à la Mère de Dieu Bienfaisante, à Studenica, sont exactement datées, nettoyées depuis plus de vingt ans, publiées à plusieurs reprises, d'ailleurs toujours partiellement et pourtant, tout n'en est pas dit. Il nous semble que ces fresques méritent plus d'attention de la part des chercheurs de l'art byzantin, du fait qu'elles présentent un important ensemble du début du XIII^e siècle. Le thème principal de ce Congrès nous a incité d'en parler de nouveau. Qu'il nous soit permis, alors, d'ajouter aux études existantes quelques observations qui pourraient contribuer, croyons-nous, à mieux comprendre le problème des origines iconographiques et stylistiques de ces fresques, éclairant également les débuts de l'art serbe et le rôle de l'archimandrite Sava dans l'organisation de la vie politique, religieuse et artistique en Serbie à cette époque.

Les plus anciennes fresques de Studenica sont datées par une inscription, peinte en 1208/1209, lisible partiellement au pied du tambour. L'inscription se termine par une sorte de prière rappelant que Sava (le plus jeune des fils de Nemamja) y était au service de l'église¹.

Sava est revenu en Serbie au début de l'année 1206, déjà archimandrite, il est devenu higoumène de Studenica en 1207, et à part ses autres activités il s'occupait alors beaucoup de la décoration des églises, d'abord à Studenica et plus tard à Žiča². On suppose que Sava avait choisi le peintre de Studenica au

1. S. Mandić, *Otkrivanje i konzervacija fresaka u Studenici*, Saopštenja Zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture N.R. Srbije, I, Beograd, 1956, p. 38-41, fig. 2 et 3; Dj. Trifunović, «Glagol *rabotati* u studeničkom natpisu iz 1209 godine», *Zograf* 2 (Beograd, 1967), p. 6-7.

2. M. Živojinović, «Sveta Gora u doba Latinskog Carstva», *Zbornik radova Vizantološkog instituta XVII* (1976), p. 78, n. 4; idem, «O boravcima sv. Save u Solunu», *Istorijski časopis*, p. 24 (Beograd, sous presse); idem, «Ἐπισκέψεις καὶ παραμονές τοῦ ἁγίου Σάββα στὴ Θεσσαλονίκη», *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines*, IV, Histoire (Communications), Athènes 1980, p. 442-453.

cours de ses voyages. C'était un Grec, pensent les chercheurs, qui essayent actuellement de lire le début d'une inscription découverte sous le Mandylion, peint du côté Est, au bas du tambour entre les figures des évangélistes³. L'œuvre de ce peintre découvre certaines particularités qui font penser à Constantinople comme source artistique où il a pu s'inspirer.

Dans l'abside centrale (où les fresques originales sont conservées dans la zone inférieure et dans la partie centrale de la zone médiane) on n'a pas représenté l'image habituelle, la Communion des apôtres, comme c'est le cas dans les églises byzantines du XIIe et du XIIIe siècle et dans les églises serbes du XIIIe siècle, mais une scène plus rare de la messe, la prière de la proskomidie. Le Christ y officie, il bénit de deux mains le pain et le vin liturgiques disposés sur l'autel sous le baldaquin, tandis que les apôtres s'approchent de deux côtés⁴. A la manière des iconographes byzantins des Xe et XIe siècles, on a figuré sur cette fresque un moment déterminé de la liturgie, lorsque les oblats sont bénis immédiatement après la Grande Entrée. Les images semblables du Christ-prêtre, bénissant les oblats liturgiques, mais d'une seule main, sont bien connues dans le Psautier dit de Bristol (Londres Brit. Mus. Add. 40731, fol. 53r) de la fin du Xe ou du début du XIe siècle⁵, dans le rouleau liturgique de Jérusalem (Bibliothèque du Patriarcat, série Σταυροῦ N° 109) du XIe siècle⁶, sur la fresque absidale de Sainte-Sophie d'Ochrid, du milieu du XIe siècle⁷, etc. La miniature du rouleau liturgique qui est de l'origine constantino-politaine, est surtout intéressante du fait qu'elle se rapporte directement au texte de la prière de la proskomidie: *Κύριε ὁ Θεός, ὁ Παντοκράτωρ, ὁ μόνος ἅγιος...*⁸ Donc, il n'y reste aucun doute sur la signification et l'origine de cette image. L'idée du Christ-prêtre se développait considérablement dans les illustrations des rouleaux liturgiques et des anciens psau-

3. Mandić, *o.c.* fig. 4; V.J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, p. 31-32 (avec la bibliographie plus ancienne).

4. A. Frolov nomma cette scène «Communion des apôtres» ne faisant pas attention aux nuances iconographiques, voir: *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, fasc. I, Paris, 1954, pl. 32, 3.

5. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, I, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, I, Paris, 1966, pl. 50.

6. A. Grabar a été le premier à proposer la distinction entre la Communion des apôtres et la Prière de la proskomidie, voir: «Le rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures», *DOP*, 8 (1954), p. 174, fig. 10.

7. A. Grabar, «Les peintures murales dans le choeur de Ste-Sophie d'Ochrid», *Cahiers Archéologiques* XV (1965), p. 258-260 (avec la bibliographie plus ancienne). V.J. Djurić a proposé de reconnaître l'illustration de la proskomidie sur une mosaïque de l'église Sts-Apôtres à Constantinople, connue grâce à la description de N. Mézaritès, voir: *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, p. 192.

8. Grabar, «Le rouleau liturgique», p. 174.

tiers. Le psaume 109, vers 4 et parfois aussi le psaume 33, vers 9, inspiraient les iconographes à créer des formules différentes évoquant le rôle du Christ dans la liturgie; ainsi est-il dans le Psautier Chloudof, du IXe s., dans le Psautier du monastère Pantocrator N° 61, du IXe siècle, dans le Psautier Barberini, du XIe s., dans le Psautier dit de Théodore (Londres, Brit. Mus. Add. 19352) du XIe s., etc.⁹ Toutes les images anciennes montrent la diversité de détails iconographiques et de nuances définissant les moments de la liturgie; plus tard, au cours du XIIe et du XIIIe siècle, lorsque le choix a été déjà fait, c'est la Communion des apôtres qui est représentée dans les sanctuaires des églises, avec les deux figures du Christ offrant le pain et le vin aux apôtres. Alors, l'image de la prière de la proskomidie, avec un Christ-prêtre bénissant les oblats paraît archaïque à Studenica et reste sans écho dans la peinture monumentale serbe du XIIIe siècle.

Un autre trait particulier attire également l'attention du chercheur à Studenica: sur les rouleaux des évêques officiant dans la zone inférieure de l'abside on voit les prières écrites en serbe. Vu l'état actuel de nos connaissances ces traductions présentent en peinture monumentale le plus ancien exemple. Trois évêques disposés de chaque côté se tournent vers le centre de la composition où la table d'autel et l'Amnos n'ont pas été peints. Ce fait incite à croire que les évêques participent symboliquement à la liturgie divine officiée par le Christ. Les deux évêques du centre sont saint Basile le Grand et saint Jean Chrysostome. Saint Jean Chrysostome porte le rouleau où le texte de la prière de la prothèse est inscrite: BOŽE, BOŽE NAŠ, IŽE NEBESNI HLEB... (*Ὁ Θεός, ὁ Θεός ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον...*). C'est la prière que le prêtre prononce au début de la messe dans le skevophylakion (la prothèse), en posant l'espèce dans le disque. Du côté Sud encore deux évêques suivent; le premier est saint Grégoire (S[VE]TY GRIGORIE), sans doute le Théologien (évêque de Constantinople vers 389/390), portant le rouleau déplié sur lequel est inscrite la prière du Trisagion: BOŽE [SVETI, IŽE V] S[VE]TIH POČIVAEMY, IŽE TRIS [VETIM GLASOM...] (*Ὁ Θεός, ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαύομενος, ὁ τρισάγιω φωνῆ...*). Suivant l'ordre des prières dans la messe, la troisième qui est choisie est celle portée par saint Basile le Grand (évêque de Césarée, mort vers 379). Comme d'habitude, on lit sur son rouleau la prière secrète que le prêtre prononce pendant le Chérouvikon: NIKTO ŽE DOS-TOIN 'SVEZAVŠI SE... (*Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων...*); derrière lui est saint Athanase (évêque d'Alexandrie, mort vers 375) avec le rouleau sur

9. W. Loerke, dans le livre de K. Weitzmann - W. Loerke - E. Kitzinger et H. Buchthal, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, p. 84-89.

lequel est inscrite la prière de la proskomidie, qui suit la Grande Entrée et la déposition des oblats sur l'autel: S[VE]TY VL[A]D[I]KO, G[OSPOD]I, B[OŽ]E, ω̄CE, VSEDRŽITELJU... (Κύριε, ὁ Θεὸς ὁ παντοκράτωρ, ὁ μόνος ἅγιος...). Il est intéressant de faire remarquer ici la différence entre les deux versions, la grecque et la serbe, du début de cette prière: en serbe on s'adresse explicitement au Christ ἀρχιερέως (SVETY VLADICO...); le rôle du Christ-évêque y est accentué, car c'est lui qui a donné l'exemple aux évêques postérieurs, comme cela a été dit dans la prière précédente (Οὐδεὶς ἄξιος... ἀλλ' ὁμῶς διὰ τὴν σὴν ἄφατον φιλανθρωπίαν ἄτρεπτος καὶ ἀναλλοίωτος γέγονας ἄνθρωπος καὶ ἀρχιερέως ἡμῶν ἐξημερίσας καὶ τῆς λειτουργικῆς ταύτης καὶ ἀναιμάκτου τὴν ἱερουργίαν παρέδωκας ὡς δεσπότης τῶν ἀπάντων...). Le dernier du côté Sud est saint Cyrille (évêque d'Alexandrie, mort vers 444), qui porte le rouleau avec la prière de la fin de la messe: BL[AGO] SL [OV]I BL [AGO] S [LO]VEŠTEJETE G[OSPOD] I ... (ὁ εὐλογῶν τοὺς εὐλογοῦντας σε Κύριε καὶ ...)¹⁰. Le dernier évêque du côté Nord est saint Jean le Miséricordieux (évêque d'Alexandrie, mort vers 620), mais il porte un codex entreouvert où le texte n'est pas visible.

L'office divin auquel participent les apôtres et les continuateurs de leur œuvre, les plus honorés des anciens évêques, donne à l'image absidale de Studenica un caractère liturgique très accentué. Dans la peinture murale du XIIe et du XIIIe siècle, la Communion des apôtres est non seulement beaucoup plus fréquente, mais elle est aussi indépendante de l'office des évêques. Donc, par ces traits iconographiques particuliers les deux images absidales de Studenica se distinguent des œuvres byzantines contemporaines. Vu surtout la prière de la proskomidie illustrée, on peut supposer que c'était Sava l'archimandrite, un théologien instruit, qui imposait les thèmes si chargés d'allusions à la liturgie au peintre de Studenica.

L'influence de la liturgie se reflète également dans l'image de la Nativité du Christ. Sur le fragment conservé on voit le Songe de Joseph, Joseph pensif, assis sous la grotte (Luc II, 16), le bain de l'Enfant, la Fuite en Égypte (Matth. II, 14)¹¹. Ces épisodes choisis de l'Enfance du Christ forment à Studenica une seule composition peinte sur le mur Sud, sous la coupole, dans la zone médiane réservée aux Grandes Fêtes. De même que la Dormition, peinte sur le mur Nord dans la zone médiane, la Nativité et la Fuite en Égypte sont les

10. Toutes les prières ont été identifiées à l'aide du texte grec de la liturgie byzantine, établi par F.E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford, 1896, p. 309 sq.; voir aussi G. Babić Ch. Walter, «The Inscriptions upon liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *Revue des études byzantines* 34 (1976), p. 269-280.

11. La composition est reproduite par un dessin dans le livre de S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966, fig. 1.

œuvres du XVI^e siècle, mais ces scènes ont été exécutées d'après le dessin du XIII^e, encore visible au moment de la restauration des fresques entreprise par l'higoumène de Studenica, Syméon, en 1568/1569¹². La différence de style est surtout évidente sur le fragment représentant la personnification de l'Égypte devant la ville, dessinée entièrement en 1568/1569 sur le pilastre Sud-Ouest sous la coupole, où la Fuite en Égypte se termine. Par rapport aux cycles détaillés de l'Enfance du Christ, par exemple celui du synaxaire constantinopolitain, Vatic. gr. 1156, daté du troisième quart du XI^e siècle (fol. 276r - fol. 281r)¹³; celui de l'icône conservée au Mont-Sinaï, de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle¹⁴; celui du mur Sud du catholicon du monastère Saint-Cyrille à Kiev, peint au XII^e et repeint vers 1890¹⁵; celui de Gradac, de 1276, et de Brontochion, de la fin du XIII^e siècle¹⁶, la composition de Studenica est moins développée, dirait-on, d'après la partie conservée de l'image. D'autre part, comparée aux images habituelles et hiératiques de la Nativité, connues dans la peinture murale de l'époque des Comnènes elle est plus détaillée intégrant le Songe de Joseph et la Fuite en Égypte. Il s'agit, donc, à Studenica, d'un choix particulier d'épisodes où toute la suite d'événements racontés par Matthieu (II, 13 - 23) n'est évoquée que par le départ de la sainte famille. Sur certains en-têtes des évangiles de Matthieu la Fuite en Égypte figure parfois isolée, étant l'événement le plus important de la lecture du 26 Décembre¹⁷. En effet le Typicon de la Grande Église de Constantinople (Ms. Sainte-Croix N° 40, du Xe s.) indiquait la lecture du texte selon Luc (II, 1 - 20), pour le 24 décembre, ensuite le texte selon Matthieu (II, 1 - 12) pour le 25 et les passages selon Luc (I, 46 - 47) et selon Matthieu (II, 13 - 23 où le verset 14 se rapporte à la Fuite en Égypte) pour le 26

12. Mandić, *o.c.* fig. 3; G. Babić, «O kompoziciji Uspenja u Bogorodičinoj crkvi u Studenici», *Starinar*, N.S. XIII - XIV (Beograd, 1965), p. 261-265. S. Petković a identifié toutes les peintures de la couche nouvelle (1568/1569) dans son livre: *Zidno slikarstvo na području Pečke Patrijaršije, 1557 - 1614*, Novi Sad, 1965, p. 167-168.

13. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960², p. 141, fig. 76 - 77 et 93 - 99.

14. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, 'Αθήναι, 1956, πίν. 43.

15. Cette fresque n'est pas encore nettoyée, cependant, les travaux de nettoyage sont en cours dans le naos; sur la date voir: V.N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1966, p. 76-77.

16. Les fresques de Gradac et de Brontochion ont été étudiées de ce point de vue déjà par G. Millet, *Recherches*, p. 142, fig. 88; et encore une fois récemment par G. Babić, *Ciklus Hristovog detinjstva u predelu s humkama na fresci u Gracu, Raška baština I*, Kraljevo, 1975, p. 49-57.

17. Par exemple, la miniature sur le fol. 11r. du Ms. Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke 10, de la fin du XI^e siècle, voir: *Art byzantin - Art européen*, Athènes, 1964, fig. 336.

décembre¹⁸. On observe, donc, à Studenica, le reflet des lectures liturgiques correspondant au désir d'un théologien instruit de décrire d'une manière plus détaillée la venue du Logos incarné.

Les allégories introduites dans les images des Grandes Fêtes, ainsi par exemple le "jardin clôturé" peint dans l'Annonciation et inspiré par le Cantique des Cantiques et la poésie liturgique¹⁹, de même que l'Église et la Synagogue, c'est-à-dire les personnifications du Nouveau et de l'Ancien Testament, peintes dans le Crucifiement et inspirées par la poésie liturgique²⁰, découvrent également le désir de charger les images hiératiques et traditionnelles par des pensées théologiques plus complexes. Il est bien connu que ces détails n'ont pas été constamment peints au cours des XIe - XIIe siècles, ni considérés comme obligatoires à cette époque dans les compositions mentionnées.

Observées à partir du XIe siècle dans les illustrations des livres, par exemple dans les Homélies de Saint Grégoire de Nazianze (Paris. Coisl. 239, XIe s. fol. 22 r; Londres, Brit. Mus. Add. 24381, de l'année 1088, fol. 2 r; Athos, Pantéléimon 6, XIe s. fol. 30 r; Dionisiou 61, XIe s. fol. 17 r; Paris. gr. 550, XIIe s. fol. 30 v)²¹, dans le Physiologue de Smyrne²² et parfois aussi dans le Crucifiement des évangiles illustrés (par exemple le tétraévangile grec du

18. J. Matéos, *Le Typicon de la Grande Église, Ms. Sainte-Croix No 40, Xe siècle*, tom. I, *Le cycle des douze mois*, in *Orientalia Christiana Analecta* 165, Roma, 1962, p. 155-159 et 161.

19. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, p. 31; D. Tasić, dans le livre de M. Kašanin - V. Korać - D. Tasić et M. Šakota, *Studenica*, Beograd, 1968, p. 77-78; S. Radojčić, *Odjek Pesme nad pesmama u srpsko j umetnosti XIII veka, Raška baština* I, p. 29-32; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, p. 102; V.J. Djurić voit dans ce détail le «Paradis en fleurs» ou le «Paradis avec l'arbre de vie planté au milieu», c'est-à-dire une métaphore souvent présente dans la poésie liturgique, voir: *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, p. 192.

20. V. Petković (*Manastir Studenica*, Beograd, 1924, p. 44) a cité l'opinion de A. Baumstark qui a expliqué les personnifications de l'Église et de la Synagogue par les vers du Grand Canon d'André de Crète, A. Baumstark, in *Byzantinische Zeitschrift* XVI (1907), p. 647. Ne mentionnant pas cette hypothèse de Baumstark, G. Galavaris a proposé de reconnaître dans un hymne du Triodion la source d'inspiration des peintres byzantins illustrant l'Église et la Synagogue, voir: *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, p. 97. En étudiant les personnifications sur l'image du Crucifiement dans l'église de St. Néophyte à Paphos, C. Mango a proposé de les comprendre comme les allégories de l'Ancien et du Nouveau Testament, vu le début d'une légende: ἡ π[αλαιὰ διαθήκη]... ; une telle légende est conservée également sur le Crucifiement de la reliure en argent de l'évangile d'Ochrid du XIVe siècle, voir: C. Mango - E. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings», *DOP* 20 (1966), p. 150.

21. Galavaris, *o.c.* p. 94-98.

22. J. Strzygowski, *Das Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig 1899, p. 44, pl. XXIII.

XIe s.- Paris, gr. 74, fol. 59 r)²³ les personnifications de l'Église et de la Synagogue, c'est-à-dire du Nouveau et de l'Ancien Testament ne pénétrèrent pas simultanément dans la peinture monumentale. A Daphni²⁴, à St-Luc en Phocide²⁵, à Néa Moni en Chios²⁶, à Ste-Sophie de Kiev²⁷ et dans les églises de l'époque des Comnènes, dont les images gardent le caractère hiératique et monumental, ces personnifications sont omises dans la composition du Crucifiement. Elles se font remarquer plutôt dans les Crucifiements peints vers la fin du XIIe siècle et au début du XIIIe, surtout dans les milieux monastiques où les peintres étaient plus souvent invités à satisfaire aux désirs des théologiens voulant exprimer les pensées plus complexes pour le langage des iconographes, mais certainement correspondant aux discussions de l'époque. Plusieurs monuments conservés en terres géorgiennes, grecques et slaves en témoignent: le second tétraévangile de Djroutchi (daté par les spécialistes géorgiens de la fin du XIIe siècle) où ces personnifications figurent sur le fol. 75 v²⁸, ensuite les fresques de St-Stratège au village Boularioi dans le Magne (XIIe s.)²⁹, de Paliomonastiro au village Vrontama en Laconie (XIIe s.)³⁰, de Saint-Néophyte à Paphos, en Chypre (1196)³¹, du catholicon dédié à la Panaghia Mavriotissa à Kastoria (début du XIIIe s.)³², du réfectoire du monastère Saint-Jean en Patmos (début du XIIIe s.)³³ et les

23. S. Der Nersessian, «Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Par. gr. 74», *The Art Bulletin*, IX, n° 3 (New York 1927), fig. 17.

24. E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1974, fig. 99.

25. Ibidem, pl. XIII.

26. Ibidem, fig. 114.

27. V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoj*, Moskva, 1960, dessin 6.

28. Millet, *Recherches*, Additions, p. 712-713; Der Nersessian, *Two Slavonic Parallels*, p. 4. Les spécialistes géorgiens datent le second évangile de Djrouchi vers la fin du XIIe siècle, voir: G. Alibegachvili, *Chudožestvennij princip ilustrirovanija gruzinskoj rukopisnoj knigi XI - načala XIII vekov*, Tbilisi, 1973, p. 35-36. B. Brenk a mentionné l'émail de Chémokmédi, daté de 957, comme le plus ancien exemple du Crucifiement où apparaît la personnification de l'Église, voir: «Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends», *Wiener Byzantinistische Studien*, Band III (Wien, 1966), p. 243-247, fig. 25.

29. N. Δρανδάκης, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθήναι, 1964, p. 43, πίν. 35; Ἀ. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς μονῆς Πάτμου*, Ἀθήναι 1970, p. 215, n. 4, p. 362-366. L'auteur donne une liste d'exemples connus dans l'art géorgien, byzantin et arménien, depuis le Xe jusqu'au XIVe siècle.

30. N. Δρανδάκης, *Ἡ ἱστορικὴ Μονὴ Κλεισοῦρας ἢ Παληομοναστήρο Βρονταμῆ Λακωνίας*, Ἀθήναι, 1958, p. 13; Ἀ. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς μονῆς Πάτμου*, p. 215.

31. Mango, *o.c.* in *DOP* 20 (1966), p. 150, avec la liste d'exemples et la bibliographie relative à ce sujet.

32. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς μονῆς Πάτμου*, p. 215, n. 4 et p. 366.

33. Ibidem, p. 209-228 et 363.

autres monuments postérieurs. Il aurait été difficile d'imaginer une telle fréquence des personnifications dans le Crucifiement, observées sur un territoire si vaste, s'il n'y avait pas eu de source constantinopolitaine d'où le modèle tirait son origine. En se fondant sur le fait que ces personnifications du Nouveau et de l'Ancien Testament apparaissent déjà au XI^e siècle sur une image du Crucifiement dans le Paris. gr. 74 (fol. 59 r) – qui provient certainement de Constantinople, et même, semble-t-il, du monastère Studion³⁴ – on peut croire que vers la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle les théologiens et les iconographes essayaient d'expliquer d'une manière plus détaillée les dogmes anciens. Ils s'inspiraient alors des modèles anciens et bien appropriés. Les étoiles sur le fond bleu et les deux prophètes aux rouleaux dépliés (dans les coins supérieurs du Crucifiement de Studenica) font penser, à première vue, à l'iconographie préiconoclaste, connue grâce aux miniatures, où les prophètes portant les rouleaux déployés accompagnent les événements du Nouveau Testament, pour montrer la concordance des deux Lois (Évangélaire de Rossano, VI^e s., Fragment de l'Évangélaire de Sinope à la Bibliothèque Nationale de Paris, VI^e s.)³⁵. Cette idée ancienne est modifiée et élargie à Studenica. La citation de l'Ancien Testament y évoque non seulement la prophétie vétérotestamentaire, accomplie dans le Nouveau Testament, mais aussi un office liturgique. Le prophète âgé, sans doute Isaïe, porte le rouleau où le texte est inscrit en serbe: "Comme une brebis, il fut conduit à la boucherie..." (Isaïe, LIII, 7). Le prêtre prononce ces paroles d'Isaïe lorsqu'il incise le pain et le dépose sur le disque pendant l'office de la prothèse, célébré au début de la messe depuis la fin du VIII^e siècle (*Historia ecclesiastica*, attribuée à saint Germain I; *codex Barberinus graecus*, N° 336 de la Bibliothèque Vaticane)³⁶. L'immolation de l'Agneau pour la vie du monde est un thème général, exprimé de manières différentes aussi bien par la liturgie que par la peinture. Cependant, rares sont les images du Crucifiement où cette allusion à l'immolation a été soulignée à l'aide d'un texte tiré de l'office liturgique de la prothèse. L'influence de la liturgie est, donc, évidente sur l'image du Crucifiement à Studenica.

Introduisant des métaphores et des personnifications peintes dans les images des Grandes Fêtes, ensuite, insistant sur le rapport entre la liturgie et l'image, le peintre de Studenica a fait preuve d'une connaissance extraordinaire du langage iconographique byzantin et d'une éducation poussée. Grâce

34. Der Nersessian, *Two Slavonic Parallels*, p. 51. K. Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», *Proceedings of the XIIIth Intern. Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1966.

35. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin I*, Paris, 1925, p. 255-259.

36. R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris, 1966, p. 105, 125-169.

à ses connaissances de modèles qui n'ont pas été usuels à son époque dans les Balkans, on trouve à Studenica un riche reflet des formules iconographiques dont l'origine est certainement constantinopolitaine. Il nous semble, cependant, qu'une telle iconographie n'aurait pu être réalisée par le peintre que sous les ordres, ou du moins avec le consentement de l'archimandrite Sava, qui, selon l'inscription, *avait servi* dans le catholicon.

La répartition de sujets sur les murs du catholicon de Studenica découvre également quelques traits particuliers, par exemple: les figures des prophètes (Samuel, Zacharie, Daniel, etc.) sont peintes sur les tympans Nord et Sud sous la coupole, comme c'était le cas à Sainte-Sophie de Constantinople³⁷; ensuite, le Crucifiement occupe le mur Ouest du naos, tandis que la Dormition y couvre la zone des Grandes Fêtes sur la paroi Nord. Ce fait indique que le peintre de Studenica suivait une règle rarement observée dans la décoration des églises byzantines du XIIIe siècle. Essayant d'en trouver une cause plausible on peut penser aux commentaires liturgiques anciens, selon lesquels "l'édifice de l'église est l'antitype de la crucifixion, de la sépulture et de la résurrection du Christ"... le naos est "...le lieu de la prière, le corps saint du Christ représenté par le Crucifiement, l'Enterrement et la Résurrection..." et où "...l'autel est le symbole de la grotte de Bethléem où le Christ est né et où il fut enterré.... Le ciborium est le symbole du Crucifiement, de l'Enterrement et de la Résurrection ... L'ambon est le symbole de la pierre même de la tombe du Christ..." etc.³⁸ Toutes ces phrases sont bien connues et proviennent du commentaire liturgique souvent intitulé *Historia ecclesiastica* et attribué à saint Germain I de Constantinople (VIIIe s.)³⁹. Selon ses paroles "le prêtre se tient devant l'autel, comme devant le trône de Dieu, et là il contemple le grand, l'inexprimable et l'insondable mystère du Christ."⁴⁰ C'est le mystère du Christ sur la croix qui occupe la place centrale dans l'histoire du Salut et l'Église le renouvelle dans chaque chrétien par la liturgie. La célébration de l'eucharistie est le mémorial du sacrifice du Christ sur la croix, et Selon l'*Historia Ecclesiastica* la plupart des rites sont directement mis en relation avec le sacrifice sur la croix: le pain qui est incisé rappelle le côté du Christ qui a été percé; les ustensils liturgiques sont mis en parallèle avec les instruments de la passion, etc.⁴¹ Il nous semble alors, que ce

37. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Dumbarton Oaks Studies, VIII, 1962, Diagrams III et IV.

38. N. Krasnosel'cev, *Svedenija o nekotich liturgičeskich rukopisjach Vatikanskoj Biblioteki*, Kazan', 1885, p. 323-375.

39. Bornert, *o.c.* p. 148.

40. Ibidem, p. 172.

41. Ibidem, p. 173.

symbolisme liturgique ait pu influencer la disposition des images à Studenica où un théologien fervent voulait montrer la dépendance entre le mystère eucharistique représenté dans l'abside et le mystère sur la croix peint sur le mur occidental. Ces deux images, placées l'une en face de l'autre, expriment l'idée principale du traité mentionné. Elles font penser au prêtre qui se tient devant l'autel et de là il contemple le grand et l'inexprimable mystère du Christ. L'ensemble des mosaïques de la Nėja Moni (XIe s.) annonce peut-être déjà cette idée montrant le Crucifiement sous la coupole, dans la conque de l'Ouest⁴². Les fresques de Boïana (XIe-XIIe s.)⁴³, de l'Épiskopi en Santorin (XIe-XIIe s.)⁴⁴ et d'Omorphi Ecclesia en Égine (1282)⁴⁵, bien que certains monuments postérieurs, témoignent en faveur de la supposition qu'une telle disposition d'images représentant le Crucifiement fut connue à Byzance. Vu la dispersion des monuments où une telle disposition d'images s'était manifestée entre le XIe et le XIIIe siècle on se croit en mesure de supposer l'existence d'un modèle constantinopolitain qui était imité parfois dans les pays grec, bulgare, serbe.

Le choix d'évêques peints dans la prothèse et dans le diaconicon du catholicon à Studenica nous paraît tout aussi bien intéressant: saint Grégoire, évêque de Nysse (fin IVe s.) et deux autres évêques non identifiés, présentés en pied, constituent un groupe sur le mur Nord de la prothèse; saint Ambroise (évêque de Médiolan, IVe s.) y est représenté de même en pied sur le mur Sud, tandis que saint Nyphont (évêque de Constantiniana en Égypte, IVe s.), saint Modeste (évêque de Jérusalem, VIIe s.), saint Babylas (évêque d'Antioche, IVe s.) et saint Autonome (évêque de Bithynie, IIIe - IVe s.) sont peints en buste dans les médaillons. Dans le diaconicon on distingue les médaillons avec les bustes des évêques constantinopolitains connus comme défenseurs d'icônes: saint Germain (+ 730), saint Tarassios (+ 806) et saint Nicéphore (+ 829); sur cette couche du mur Nord se trouve aussi la figure en pied de saint Blasius (évêque de Sébaste, IVe s.) et le buste du saint Clément d'Ancre (évêque martyrisé sous Dioclétien) en médaillon. Parmi ces personnages choisis on ne voit que les dignitaires ecclésiastiques de la période la plus ancienne de l'histoire de l'Église chrétienne en Orient (IVe - VIIe s.), ceux de Jérusalem, d'Antioche, de l'Asie Mineure, de l'Égypte. Parmi les évêques de Constantinople on y a choisi ceux qui ont contribué à la restauration de la

42. Diez - Demus, *o.c.* fig. 43 b.

43. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, Paris 1928, p. 89, fig. 18; A. Grabar, *L'église de Boïana*, Sofia 1924, p. 14 et 32.

44. 'Α. 'Ορλάνδος, «Πισκοπή της Σαντορίνης», *ABME Z'*, 2 (Αθήναι, 1951), p. 204.

45. Γ. Σωτηρίου, «'Αγία Τριάς», *Επετηρίς της Έταιρείας τών Βυζαντινών Σπουδών*, III (Αθήναι, 1932), p. 193-205, πιν. 6.

vraie foi. Les fondateurs de Studenica et plus particulièrement son archimandrite Sava, témoignent de cette manière de leur respect envers la tradition la plus ancienne de l'Église byzantine. Orientés définitivement vers la sphère spirituelle byzantine les princes serbes tâchaient par tous les moyens de se montrer fidèles à la foi orthodoxe.

Parmi les saints, peints dans le naos, les plus exposés à l'attention des visiteurs sont les moines placés au bas des murs; on y voit saint Sabbas de Jérusalem, le protecteur de l'archimandrite Sava, saint Étienne le Neuf et saint Hilarion, les moines de Constantinople et les déffenseurs de la vraie foi, ensuite les saints Barlaam et Joasaph, les personnages du fameux roman qui devait plaire à l'archimandrite Sava. Saint Étienne le protomartyre et saint Nicolas sont peints sous les cadres décoratifs et placés auprès de l'iconostase, du fait qu'ils étaient les plus importants parmi les saints protecteurs: le premier est choisi pour protéger la dynastie des Nemanjić et le second est vénéré comme protecteur du fondateur de la dynastie et du monastère, Stefan Nemanja⁴⁶. Les deux autres saints protecteurs, peints dans le naos, saint Sabbas de Jérusalem et saint Jean le Précurseur sont également représentés sous des cadres décoratifs imitant en peinture les cadres sculptés, qui accentuaient l'importance des personnages et donnaient à leurs effigies l'apparence d'icônes saintes.

Ayant choisi les protecteurs parmi les plus importants des saints byzantins, les princes de la dynastie des Nemanjić espéraient pouvoir se réserver une place convenable dans le monde transcendant des orthodoxes byzantins. D'autre part, pour augmenter l'importance de leur monastère, où gisait le premier saint des Serbes et le fondateur, Stefan Nemanja, ils jugèrent opportun de créer une icône locale, celle de la Vierge STUDENIČKA, lui conférant le rôle de la protectrice locale des fidèles. Ce phénomène est bien connu chez les Byzantins. En ajoutant les épithètes nouveaux aux types existents d'icônes, ils créaient les images saintes liées aux églises ou aux régions particulières⁴⁷. A Studenica, nous sommes prêts à voir dans ce phénomène la volonté de l'archimandrite Sava, qui essayait d'établir deux cultes locaux sans lesquels une nouvelle Église nationale n'aurait pas pu s'affirmer, celui de saint Syméon-Nemanja et celui de la Vierge STUDENIČKA. Le programme iconographique des fresques conservées à Studenica témoigne en faveur de la supposition que déjà en 1208/1209 l'archimandrite

46. M. Corović-Ljubinković, «Odras kulta svetog Stefana u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti», *Starinar*, N.S. XII (Beograd, 1961), p. 45-62; G. Babić, «O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada», *Zbornik za likovne umetnosti* 11 (Novi Sad, 1975), p. 21-41.

47. Babić, «O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada», p. 39.

Sava préparait l'affirmation de l'Église serbe indépendante, dont l'autocéphalie n'était réalisée qu'en 1219.

Du point de vue du style, ces fresques font remarquer quelques ressemblances avec certaines oeuvres byzantines dispersées sur un territoire très vaste. La similitude du dessin rouge et fin et du modelé nuancé des têtes féminines à Studenica, à Patmos et à Palerme, font penser à l'existence d'un modèle constantinopolitain plus ancien, repris et transformé picturalement lorsque le style linéaire tardo-comnène fut abandonné; ce visage ancien des femmes tristes aux yeux dont les coins extérieurs tombent vers les joues et les sourcils se froncent au-dessus du nez fin, long et discrètement courbé est très doucement modelé vers 1200, et imité en pays lointains. A Studenica c'est le visage de la Vierge du Crucifiement, à Patmos on le découvre sur l'icône de la Vierge dans l'église de St-Néophite, et sur les mosaïques de la Chapelle Palatine à Palerme on trouve aussi ces visages des femmes qui regardent saint Pierre ressuscitant Thabite⁴⁸. Les ressemblances d'un autre genre peuvent être observées en comparant les têtes des jeunes saints, par exemples les têtes des diacres ou du saint Étienne le Protomartyr de Studenica avec les têtes des saints Côme et Damien, peints sur certaines icônes de Sinai⁴⁹. Le même dessin, le même modelé nuancé, qui supprime le système de lignes sur les visages, si caractéristique pour la peinture tardo-comnène, font preuve de l'existence d'un style monumental et nouveau dont l'origine doit être cherchée à Constantinople.

Tout compte fait, il nous semble que de nombreux éléments rattachent ces fresques de Studenica à la tradition artistique constantinopolitaine. C'est grâce à la connaissance des idées, du langage iconographique et des styles de l'art byzantin contemporain et ancien, que l'archimandrite Sava, aidé par son peintre, ait pu réaliser à Studenica un ensemble d'images, qui étaient bien appropriées aux besoins de l'église serbe. Le catholicon de Studenica devait servir de modèle aux autres postérieurement bâtis en Serbie, donc, il devait imposer un programme iconographique et un style de peinture aux générations à venir.

48. D. Tasić a publié l'image du Crucifiement en couleurs dans le livre *Studenica*, Beograd, 1968, p. 73 et 74; une meilleure reproduction en couleurs de cette image peut être trouvée dans le livre de Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, pl. XVII. L'icône de Patmos est reproduite en blanc et en noir par C. Mango, *o.c.* in *DOP* 20, fig. 50, 54 et 56; et la mosaïque de la Chapelle Palatine est reproduite dans le livre de E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo, 1960, fig. 14 (en blanc et en noir).

49. La tête du diacre Euplos est reproduite en couleurs dans: *Studenica*, p. 88, tandis que la tête du saint Étienne le Protomartyr y est publiée sur la p. 23, en blanc et en noir. Pour les icônes de Sinai, voir: Σωτηρίου, *Εἰκόνας*, fig. 84 et 85.

LES PRINCIPALES TENDANCES DE L'ÉVOLUTION DES ARTS MINEURS BYZANTINS AUX XIIe - XIIIe SIÈCLES

Alice BANK (U.R.S.S.)

Les événements politiques qui déterminèrent le développement de l'empire byzantin entre 1071 et 1261 ne purent pas directement influencer sur les phénomènes culturels. Dans le domaine des arts mineurs, il est presque impossible de dénoter des traits fondamentalement nouveaux qui distingueraient les monuments datant d'avant et d'après 1071. Ainsi, la série de portes en bronze fabriquées à Constantinople sur les commandes italiennes remonte à la période entre 1062 jusqu'à la fin du XIe - début du XIIe siècle: les différences que l'on peut établir entre ces monuments sont loin de posséder un caractère fondamental¹.

La grande majorité des œuvres des arts mineurs qui parvinrent jusqu'à nous ne se soumettent qu'à une datation approximative dans les limites des XIe - et du XIIe siècles. Néanmoins, il est permis, d'une façon très générale, de relever quelques traits nouveaux qui se manifestent lorsque nous comparons le XIIe au XIe siècle. Ainsi, la majeure partie des ivoires qui nous sont connus se rapporte à la période précédant le XIIe siècle². Par contre, les études que nous avons effectuées nous autorisent à dater du XIIe siècle une importante quantité d'icônes en pierre et surtout celles en stéatite³. Il est fort probable que ces dernières étaient destinées à de plus larges couches soci-

1. G. Matthiae, *Le porte bizantine in Italia*, Roma, 1971; M. E. Frazer, "Churches Doors and the Gates of Paradise. Byzantine Bronze Doors in Italy", *DOP* 27 (1972), p. 147 - 162.

2. A. Goldschmidt und K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Bd. I - II; Berlin, 1930 - 1934; K. Weitzmann, *Ivories and Steatites. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. 3, n. 21 - 30, p. 43 - 77.

3. A. Bank, "Les stéatites. Essai de classification, méthodes de recherches", *Corsi du cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1970, p. 355 - 381.

ales. D'ailleurs il a été plus d'une fois souligné, que l'ivoire fut évincé par la pierre taillée.

A cette époque, les émaux cloisonnés présentent un façonnement plus grossier. C'est vraisemblablement à la fin du XIIe siècle que se rapportent les monuments combinant différents procédés: émaux cloisonnés et champlévis. Ces émaux ornaient non seulement (il serait peut-être plus juste de dire "non pas tant"), les objets en or, mais aussi les objets en argent et en cuivre⁴. Il est évident que nous avons là une production adressée à une clientèle plus large.

Nous ne connaissons pas de pièces en argent datées d'une façon certaine du XIIe siècle: nous ne pouvons que supposer que certains monuments datent de cette époque. Ils offrent une certaine stylisation de l'ornement végétal, il est figé, les traits classiques des images ont disparu, un certain dramatisme des caractères transperce, ce dramatisme caractérisant une tendance de l'art pictural à la fin du XIIe siècle.⁵

Si le cadre historique qui a défini le thème du présent congrès est trop étroit pour l'analyse des créations des arts mineurs de Byzance, nous voulons nous arrêter devant un aspect, typique pour cette sphère, qui fut indubitablement déterminé par les particularités des conditions historiques.

Il s'agit des traits très manifestes de l'interpénétration des éléments de l'art de Byzance, de l'Europe occidentale (avant tout de l'Italie), des pays balkaniques, et pour certains genres, de l'ancienne Russie et du Proche-Orient.

Ce n'est vraisemblablement pas par hasard que la nationalité de nombre de monuments remontant à cette période (seconde moitié du XIIe - première moitié du XIIIe siècle) se laisse très difficilement établir. Pour ce qui est des émaux cloisonnés, il nous faut mentionner ces objets ornés d'une part de détails byzantins, ainsi que d'autres italiens, géorgiens et peut-être hongrois⁶; en outre les éléments byzantins sont plus anciens que les autres qui y sont adjoints. Cette adjonction mécanique d'éléments byzantins aux éléments locaux témoigne de la haute appréciation dont jouissaient les originaux byzantins; parfois nous nous trouvons devant leur imitation.

4. J. Deér, *Die Heilige Krone Ungarns*, Wien, 1966, S. 109 - 114.

5. A. Bank, "L'argenterie byzantine des Xe - XVe siècles", *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1970, p. 335 - 347; S. Radojčić, *Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst*, "Tortulae". Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, R.Q. 30, Supplementheft, Rom, Freiburg, Wien, 1966, p. 237.

6. Ш. Амиранашвили. Хахульский триптих, Тбилиси, 1972. J. Deér, *Die Heilige Krone Ungarns*; J. Deér, *Die byzantinisierenden Zellschmelze der Linkoping-Mitre und ihre Denkmalkreuz*, "Tortulae", SS. 49 - 64; J. Maksimović, Émaux italo-byzantins en Italie et à Dubronvik", *Actes du XIIe congrès international des études byzantines*, T. III, Beograd, 1964, p. 245 - 249.

Nous connaissons des cas où les modèles byzantins sont copiés et qui remontent à une période antérieure (vraisemblablement depuis le XI^e siècle), mais ce phénomène acquiert une large diffusion au XII^e siècle. Il suffit de se souvenir des multiples reproductions de l'ornement floral byzantin sur les objets, tant en argent qu'en bronze, de provenance italienne, russe, géorgienne, hongroise etc. Soulignons que certains exemplaires définis par les uns comme proprement byzantins, se voient par d'autres dotés d'un point d'interrogation, ou bien même sont attribués à des artistes locaux. 45

Cette difficulté à laquelle nous nous heurtons lors de la définition des origines des monuments est le propre de l'époque qui nous intéresse et se manifeste dans presque tous les domaines des arts mineurs, surtout lorsque les objets analysés portent des inscriptions grecques.

Des émaux cloisonnés aussi connus que la staurothèque de Gran, la plaque avec la Crucifixion de Reiche Kapelle et peut-être même la croix de Cosenza, plus récente, présentent des traits de l'art de l'Europe occidentale⁷.

Nous ne pouvons affirmer avec certitude que ces monuments aient été exécutés à Byzance même; l'origine byzantine du célèbre plat d'Ortoquide (au musée de Insbrouk) est de même fort douteuse⁸.

Si l'origine constantinopolitaine du groupe de portes en bronze se trouvant en Italie est établie avec une certitude complète, le problème des dites "portes de Korsoun" de la cathédrale Sainte-Sophie à Novgorod n'a pas encore trouvé sa solution⁹.

Il est facile de distinguer les reliefs et les coffrets en ivoire des œuvres d'art byzantines, mais certains reliefs peuvent tout aussi bien être italiens ou géorgiens (comme le triptyque de Rača¹⁰) et il n'est pas exclu que le volet de triptyque en os trouvé à Volkovisk est de fabrication russe¹¹.

Parmis les petites icônes en stéatite dont les figures sont ordinairement accompagnées d'inscriptions grecques; il est permis de supposer la présence d'imitations italiennes, serbes et bulgares. Nous estimons que nos collègues

7. K. Wessel, *Byzantine Enamels, from the 5th to the 13th Century*, Shannon Ireland, 1969, pl. 49, 51, 56a - b; K. Wessel, "Die byzantinische Emailtafel in der Reichen Kapelle der Münchener Residenz", *"Polichordia"*, *Festschrift Franz Dölger*, III, Amsterdam, 1968, S. 235 - 245.

8. M. Berchem - J. Strzygowsky, *Amida*, Heidelberg, Taf. XXI, Abb. 295; E. Akurgal. - C. Mango - R. Ettinghausen, *Treasures of Turkey*, Geneva, 1965, p. 164.

9. A. B. Банк. Константинопольские образцы и местные копии. "Византийский Временник", т. 34. Москва, 1973, стр. 193 - 195.

10. Г. Н. Чубинашвили. Рачинский триптих из слоновой кости. В кн. "Вопросы истории искусства. Исследования и заметки", Тбилиси, 1970, стр. 206 - 235.

11. A Bank, "Les modèles de Constantinople et les copies locales", *Actes du XXII^e congrès International de l'histoire de l'art, 1969*, Budapest, 1972, p. 183 - 184, fig. 44,6 - 7.

qui étudient ce matériel se trompent dans certains cas lorsqu'ils émettent l'avis de l'origine byzantine et non locale de ces pièces¹².

L'apport du savant allemand Hans Wentzel, récemment décédé, dans l'étude de la glyptique médiévale est particulièrement notoire. Afin de définir le lieu de fabrication de certaines pièces, ce savant procède à leur analyse stylistique (à laquelle il combine parfois l'analyse des procédés de façonnement de la pierre). De cette manière Wentzel releva une importante quantité de pierres italiennes byzantinisantes qu'il rapporte à la fin du XIIe - début du XIIIe siècle¹⁴.

A cette catégorie de pierres nous pouvons joindre la gemme avec Crucifixion conservée au Palais des Armures à Moscou¹⁵.

L'un des derniers ouvrages de H. Wentzel est consacré au camée français (ou "parisien" conformément à la définition du savant) dont la date de fabrication est située entre 1204 et 1220¹⁶. Les détails relevés par l'auteur indiquent que l'artiste français n'a pas entièrement compris l'original byzantin; de plus, le cristal de roche n'était pas utilisé à Byzance.

Le même savant consacra une série de travaux aux pâtes de verre (parfois colorées) étroitement liées à l'art des camées¹⁷. L'intérêt que présente ce

12. М. Ваклинова. Паметник на средновековната дробна пластика. "Археология", кн. 2, 1970, стр. 44 - 51; Б. Радојкович. Неки примерци византијских каменних иконица. Музеј примењене уметности. 36. 14, Београд, 1970, стр. 19-30.

13. Многочисленые работы по средневековой глиптике, см.: Bibliographie Hans Wentzel, "Beiträge zur Kunst des Mittelalters", Festschrift für Hans Wentzel, Berlin, 1975, 255 - 267

14. Idem, "Die mittelalterliche Gemmen", *Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 8 (1941), S. 45; Idem, "Mittelalterlichen Gemmen in der Sammlungen Italiens", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 7, Heft 3 - 4 (1956), S. 229 - 273; Idem, *Die mittelalterlichen Gemmen der Staatlichen Münzsammlung zu München*, Bd. VIII, 1957, S. 37 - 56; Idem, "Die byzantinischen Kameen in Kassel" *Mouseion. Studien der Kunst und Geschichte für Otto Förster*, Köln, 1960, S. 88 - 96; Idem, "Datierbare byzantinische Kameen", *Festschrift für Fr. Winkler*, Berlin, 1959, S. 9 - 51 etc.

15. И. А. Мишакова. Гемма из панагии патриарха Иова. в сб. "Древнерусское искусство". Зарубежные связи, Москва, 1975, стр. 43 - 45.

16. H. Wentzel, "Eine Pariser Kamee des 13. Jahrhunderts in byzantinischen Stil", *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, S. 31 - 39.

17. H. Wentzel, "Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glasspasten vom byzantinischen Stil", *Festschrift für Erich Mayer*, Hamburg, 1959, S. 50 - 67; Idem, "Zu dem Enkolpion mit dem Hl. Demetrios in Hamburg", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 8 (1963), S. 11 - 24; Idem, "Die Kamee mit dem Hl. Georg im Schloss zu Windsor", *Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden, 1962, S. 103-112.

matériel réside dans le fait qu'il occupe une place intermédiaire entre les œuvres d'art "supérieurs" et l'art "en série". Même jusqu'à nos jours se sont conservés des monuments non seulement proches les uns aux autres, mais qui ont été façonnés dans les mêmes moules. Parmi eux il y en a qui sont en verre translucide (peut-être proprement byzantins) et d'autres en pâte opaque, le plus souvent jaune, brune ou rouge, et portant des inscriptions tantôt grecques, tantôt latines. L'iconographie de certaines de ces pièces relève de la tradition byzantine (dans une certaine mesure elle est proche de l'iconographie des sceaux); l'iconographie des autres pâtes possède des particularités ouest-européennes vraisemblablement italiennes. La discussion que suscite le lieu de fabrication de ces pâtes continue toujours. H. Wentzel et plus récemment M. Vickers¹⁸, estiment que pour la plupart ce sont des œuvres vénitiennes du début du XIII^e siècle et que quelques-unes à peine (celles en verre translucide) sont byzantines. Marvin C. Ross les classe presque toutes parmi les œuvres constantinopolitaines¹⁹, les date du XII^e siècle (rarement du XIII^e) et présume, que même celles qui offrent des traits ouest-européens fortement prononcés ont pu être exécutées dans la capitale byzantine à l'époque des Croisades. Nous devons dire que, dans l'ensemble, l'argumentation de Wentzel nous paraît convaincante, d'autant plus qu'à la suite de sa polémique avec Marvin C. Ross il admit pour byzantins plusieurs de pâtes.

Il est intéressant de noter qu'au cours des dernières années de telles pâtes furent découvertes lors des fouilles: l'une avec une variante occidentale de la Nativité fut mise à jour à Novogroudok en Biélorussie occidentale²⁰; des exemplaires qui lui sont identiques se trouvent dans les musées du Vatican et d'Oxford²¹ (le dernier provient d'Alexandrie); l'autre, avec une représentation de sainte Sophie, fut découverte à Kaliakra (en Bulgarie)²² et a également ses analogies dans plusieurs musées²³. Malheureusement, les circonstances des découvertes ne donnent pas de renseignements pour élucider le problème

18. M. Vickers, "A Note on Glass Medallions in Oxford Museum" *Journal of Glass Studies, The Corning Museum of Glass* XVI (1974), p. 18 - 21.

19. Marvin C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, 1962, p. 87 - 91.

20. Ф. Д. Гуревич, И. Т. Ковальская, Н. В. Николаева, Т. С. Пономарева. Новогрудская экспедиция, в сб. "Археологические открытия, 1974, Москва, 1975, стр. 384.

21. H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens*, Taf. A, n° 8, Mus. Vat. 697; M. Vickers, *A Note*, fig. 1.

22. Г. Кузманов. Византийска иконка - медалион с рядък образ на св. София. "Археология" кн. 3, 1975, стр. 51 - 54.

23. H. Wentzel, *Das Medaillon mit dem Hl. Theodor*, S. 65, n° 30 - 31.

de la datation des pièces, mais elles sont importantes pour caractériser les liens internationaux qui se renforcèrent à l'époque des Croisades.

Tous les monuments et groupes de monuments mentionnés manifestent principalement les liens de Byzance avec l'Europe occidentale (avant tout avec l'Italie), mais aussi avec la Russie et la Géorgie. Le plat dit Ortoquide révèle des rapports avec le Proche-Orient. Les figures que porte cet objet sont étroitement liées au groupe problématique de récipients en argent qui attira déjà l'attention de l'auteur de la présente communication²⁴ et qui servit de base à la monographie de V.P. Darkévič²⁵. Ce dernier conclut, à la suite d'une étude exhaustive, que ce groupe complexe de monuments qui se font echo (en ce qui concerne le forme, la technique et le caractère du décor), mais ne sont pas identiques, fut réalisé à Constantinople dans la seconde moitié du XIIe siècle. Les vases de Vilgort et de Cernigov, sont définis sans l'ombre d'un doute, comme byzantins; I.A. Orbeli²⁶ les considérait comme cili-ciens; d'autres auteurs les considéraient comme russes; d'autres encore avançaient une origine sicilienne.

Les avis sont également contradictoires en ce qui concerne les autres coupes en argent entrant dans ce groupe. Il y a plus de quinze ans, nous avons inclus dans le cercle de nos études les récipients en argent découverts à Izgherli près de Tatar-Pasardjik en Bulgarie²⁷ et cela en qualité de monuments analogues aux pièces conservées à l'Ermitage (et présumées byzantines). G. Migeon voyait dans les trouvailles d'Izgherli des œuvres orientales (sans beaucoup de précision²⁸); N. Mavrodinov les considérait comme des ouvrages bulgaro-byzantins²⁹; V. Darkévitch optait pour une origine byzantine du XIIe siècle³⁰. Dans la science d'Europe occidentale, ces monuments (qui entrèrent au Cabinet des Médailles en provenance de la collection G. Schlumberger) furent omis; tandis que l'une de ces pièces fut récemment

24. A. Banck, "Byzance et l'Orient d'après quelques données de l'art appliqué du XIe-XIIe siècles". Труды XXV Международного конгресса востоковедов. т. 1, Москва, 1962, стр. 355 - 364.

25. В. П. Даркевич. Светское искусство Византии. Москва, 1975.

26. И. А. Орбели. Киликийская серебряная чаша конца XII века. в кн. "Памятники эпохи Руставели", Ленинград, 1938, стр. 261 - 274; Н. Холостенко. Новый памятник древнерусского прикладного искусства. "Искусство" 1958, № 9, стр. 62 - 65.

27. A. Banck, Byzance et l'Orient, p. 359 - 361.

28. G. Migeon, "L'orfèvrerie d'argent de style oriental, trouvé en Bulgarie", *Syria* III (1922), p. 144 - 146, pl. XXIX - XXX.

29. N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, Budapest, 1953, p. 70, fig. 40 - 42.

30. В. П. Даркевич. Светское искусство Византии. стр. 147, илл. 341 - 342.

“découverte” à nouveau par Melikian Chirvani³¹ qui donna à cet objet une origine iranienne. Il n'y a pas longtemps, cette œuvre figura à l'exposition de l'art islamique à Londres; dans le catalogue de cette exposition, l'origine khorassanienne de la pièce était mise en doute au profit de la Transoxiane³². De notre côté, nous ne pouvons pas attribuer les monuments d'Izgherli à Byzance d'une manière irréfutable. Néanmoins, nous voulons rappeler les circonstances romantiques de leur découverte décrite par M. Degrand, le consul français à Philippopolis³³. Il parle de la découverte de kilogrammes de monnaies byzantines d'Alexis Ier, Jean II et Manuel Ier, ni transpercées, ni même frustes, d'une croix en or, d'un petit vase et dix lourds plats en argent, des marques en forme de croix faites dans l'antiquité sur les versants rocheux pour indiquer les cachettes où étaient enfouis les trésors. M. Degrand avança l'hypothèse selon laquelle il ne s'agit pas d'un trésor ordinaire, mais du trésor de l'armée byzantine mis à l'abri pour qu'il ne tombe pas dans les mains des Croisés. Il se souvient qu'en 1189 l'armée grecque menée par Manuel Kamise et Alexis le Grand “domestique” d'Orient fut dirigée contre les Croisés pour défendre le lieu connu sous le nom de Clausura S. Basilii.

Même si la supposition de Degrand précisant les circonstances dans lesquelles le trésor fut enfoui peut susciter des objections, il est un fait indéniable que les objets qui entourèrent les seuls récipients en argent qui se soient conservés (et ne soient pas refondus comme les autres) présentent un intérêt particulier. L'ensemble d'objets byzantins est indiscutable, ce qui évidemment n'exclut pas la présence à Byzance de monuments iraniens et autres pièces orientales. Car si nous ajoutons les renseignements que nous donnent les circonstances de la découverte aux résultats de l'analyse matérielle des objets eux-mêmes, nous obtiendrons un argument de plus étayant l'hypothèse de l'origine byzantine de nos plats.

En revenant au problème que pose le voisinage de traits byzantins et orientaux sur les monuments qui nous intéressent, nous citerons encore trois objets ayant des rapports avec certains des précédents, mais qui vraisemblablement leur sont postérieurs et qui entrent à peine dans le cadre de l'étude scientifique. Il s'agit là du récipient avec couvercle, trouvé l'année dernière à Sourgout, la dite coupe d'Ivdel³⁴, la coupe très proche de la précédente, se trouvant dans la collection Keir à Londres et portant une inscription arabe

31. Melikian Chirvani, *Le bronze iranien*, Paris, 1975, p. 12 - 13.

32. *The Arts of Islam. Hayward Gallery*, 8 apr. - July 1976, Catalogue, London, 1976, n° 160, p. 162.

33. M. Degrand, “Le trésor d'Izgherli”, *Comptes rendus Inscriptions et Belles Lettres*, 1903, Paris, 1903, p. 390 - 396.

34. В. Ф. Генинг, М. Г. Крамаровский. Ивдельская находка, Ленинград, 1973.

contenant le nom de son propriétaire Ulug Kaimar³⁵. M. Kramarovsky définit le récipient d'Ivdel comme appartenant à la production artistique de la Horde d'Or; il est vraisemblable que la coupe de Londres soit de la même origine.

A l'heure actuelle, la trouvaille de Sourgout est étudiée par N. Fedorova (Sverdlovsk). Ces nouveaux monuments présentent une certaine affinité avec les vases de Vilgort et Cernigov; il possèdent (surtout le récipient de Sourgout) des traits communs avec la coupe de Tartu.

Comme auparavant, je présume que la bratina, la coupe aux arcades, les plats de Bulgarie et le couvercle du district des Nénetz sont issus d'un centre provincial byzantin. En ce qui concerne les autres monuments, ils sont liées d'une façon ou d'autre aux précédents, mais il est impossible sans doute de les attribuer à un seul et même centre et au même temps.

Malheureusement, nous ne possédons aucune preuve exacte, mathématique pour résoudre les problèmes posés (des preuves telles, que la composition identique du métal des vases de Vilgort et de Cernigov). La discussion continue!

L'opinion que nous avons avancé au début de notre communication est indéniable: les œuvres des arts mineurs reflètent avec une grande clarté les liens artistiques vitaux qui s'établirent durant la période des Croisades. Comme toujours, les objets en sont les témoignages irréfutables.

35. Ceza Fehervari, *The Kair Collection. Islamic. Metalwork of the Eight to the Fifteenth Century in the Kair Collection*, London, 1976, n. 127, p. 100 - 103, pl. 42.

RICUPERI BIZANTINI NEL VENETO

Mara BONFIOLI (Italia)

Questa brevissima comunicazione preliminare concerne tre arcate marmoree che si trovano da lungo tempo nella chiesa parrocchiale di Lison (Comune di Portogruaro, Provincia di Venezia), nei pressi della città romana di *Iulia Concordia* e non lontano da Oderzo e da Eraclea. Posti all'interno della chiesa, i tre pezzi sono addossati rispettivamente alla parete sinistra, entrando, ed alla parete di fondo, ai lati della zona absidale, ad incorniciatura, con l'aggiunta di paraste non pertinenti, di dipinti ad affresco e su tela. Ne presento le fotografie con breve descrizione.

Fig. 1: arcata a sinistra della zona absidale. Richiamo l'attenzione su alcuni elementi costitutivi, primo fra tutti l'iscrizione greche con lettere a rilievo che corre sulla fascia sottolineante l'arco. Con qualche integrazione ed un emendamento se ne ricava una citazione biblica non proprio letterale nè corretta: [ἐκ]ἐκράξα πρὸς <σ>ὲ ὁ Θεός μου καὶ ἐπίκουσάς μου πλήροσας μου τὴν ἐπιθυμί[αν], traducibile approssimativamente nel latino «*ad te clamavi domine qui exaudisti me et implevisti desiderium meum*». Si consideri inoltre: il fregio a volute, abitato, con animali cioè e vasi inseriti tra elementi vegetali; il coronamento, con un tipo piuttosto insolito di palmetta semilibera e la colonnina con capitello sul solo lato destro. I peducci dell'arco sono stati tagliati e la luce dell'arco allargata per adattarla alle misure della tela, a danno della fascia iscritta.

Fig. 2: arcata collocata a destra della zona absidale, simmetricamente alla precedente. Anche qui sulla fascia lungo l'arco corre un'iscrizione greca, pure d'ispirazione biblica, come la precedente, e precisamente dal versetto VII del salmo 112, che nella versione latina dice «*suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem*»; resta qualche dubbio sulla lettura e l'interpretazione della parte finale. Eguale il fregio a volute e, sopra, il coronamento. La colonnetta che, nella precedente arcata, si trovava a destra, qui si trova a sinistra. Pure qui i peducci sono stati tagliati e la luce dell'arco è stata allargata.



Fig. 1. Chiesa di Lison (Portogruaro). Parete a sinistra della jona absidale: arcata marmorea con rilievi ed iscrizione greca.

Fig. 3: terza ed ultima arcata che si trova sulla parete sinistra della chiesa. L'iscrizione a rilievo sulla fascia, preceduta da una croce latina, dice: 'Υπὲρ εὐχῆς Στεφάνου σινάτορος σχολῆς ἀρματοῦρῶ(ν). Il fregio è analogo, non eguale, giacchè varia leggermente il numero e la successione dei motivi interni; eguale è il coronamento. Mancano totalmente le colonnine.

Di questi tre pezzi non è mai stato fatto uno studio organico. Ne scrisse una prima volta nel 1894 un sacerdote del luogo, don Marco Belli¹, il quale, collegando le arcate ai dipinti e il tutto alla costruzione della chiesa (dedicata nel 1565 come attesta l'iscrizione della facciata) li considerò di età rinascimentale.

Dal Belli, non avendo visto personalmente i pezzi in esame, trascrisse la sola iscrizione dedicatoria di Stefano il Dessau². Il fatto che l'abbia inclusa nella sua silloge ed i confronti che adduce in nota dimostrano chiaramente che

1. M. Belli, «Di tre iscrizioni greche nella chiesa di S. Maria di Lison», in *Arte e Storia*, 1894, p. 189 sg.

2. H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, II, 2, Berolini 1906, nr. 8883.



Fig. 2. Chiesa di Lison (Portogruaro). Parete a destra della zona absidale: arcata marmorea con rilievi ed iscrizione greca.

egli non condivideva l'opinione del Belli e che considerava invece il pezzo di età tardoromana.

Tralasciando altri accenni, più recentemente l'Hoffmann, che trae l'iscrizione dal Dessau, senza conoscerne il supporto ed ignorando l'esistenza degli altri due archi, in un suo studio sull'esercito tardoimperiale³ ha proposto di datarla al 394, il solo momento, a suo giudizio, in cui si giustificerebbe la presenza nel Veneto, al seguito di Teodosio, di un ufficiale greco della *schola armaturarum*.

In realtà non credo che ad una datazione accettabile e ad una corretta interpretazione si possa giungere senza una visione diretta ed un esame complessivo dei tre pezzi.

Da un esame siffatto, tralasciando qui le modalità d'indagine e riassumendo al massimo i risultati, quali sembrano sinora imporsi, si vede che:

3. D. Hoffmann, *Das spätrömische Bewegungsheer und die Notitia Dignitatum* (Epigraphische Studien, VII), Düsseldorf, 1969, p. 67, 75, 86, 88, 92, 104, 311.



Fig. 3. Chiesa di Lison (Portogruaro). Parete laterale sinistra: arcata marmorea con rilievi ed iscrizione greca.

I. I pezzi sono nati insieme, ma non per la chiesa in cui si trovano nè ad incorniciatura delle pitture cui sono avvicinati. Anzi è proprio per essere adattati alla nuova funzione che, dei primi due archi che abbiamo visto, dovettero essere segati i peducci ed ampliata la luce a danno della fascia iscritta. Nel terzo arco la riduzione non fu necessaria giacchè esso incornicia un affresco sulla parte e non tele (evidentemente già approntate) come i due precedenti. Cade così ogni collegamento cronologico proposto dal Belli, se non per il periodo di reimpiego dei pezzi, con le pitture e con la costruzione della chiesa.

II. Nè per stile, nè per paleografia, l'iscrizione (che, ripeto, non fu vista nè dal Dessau, nè da altri dopo di lui) può in alcun modo ritenersi del IV sec., sia pure della fine. Si noti, se non altro, il segno della croce all'inizio e l'associazione della dedica *ex-voto* di Stefano con citazioni bibliche, nelle altre arcate. Cade quindi ogni datazione genericamente tardoromana (Dessau) o fondata sulla presenza di un seguito di Teodosio nel Veneto al 394 (Hoffmann).

III. La parte decorativa, che non è stata sin qui presa in considerazione, suggerisce piuttosto una datazione al V-VI sec. Mi riferisco in particolare agli ampi stazi vuoti e levigati ed alla fascia decorativa a racemi vitinei, nelle cui volute s'inseriscono volatili ed alcuni vasi. Ometto di elencare i confronti, tutti ben noti di scultura bizantina che si potrebbero addurre per questo fregio e le considerazioni che esso, con la mezza foglia ripiegata e raccolta, le curve leggermente angolate, la direzione di marcia dai lati al centro, simmetricamente senza particolare sottolineatura del punto d'incontro, potrebbe suggerire. Non nascondo invece che qualche difficoltà s'incontra a puntualizzare con esempi ben definiti e contemporanei, almeno nella scultura in marmo, il coronamento a palmetta semilibera (non cioè semplicemente a rilievo su fondo continuo). Dopo aver attentamente controllato, almeno per quanto potevo nell'attuale collocazione, mi sembra che si debba scartare la possibilità di una doppia lavorazione, di una lavorazione in tempi diversi o di una rilavorazione di questa parte rispetto al resto. Si osservi tra l'altro che la trattazione della palmetta del coronamento non sembra, dal punto di vista tecnico e stilistico, incoerente con quella delle foglie di vite stilizzate, del corpo degli animali e della sagomatura dei vasi del fregio.

IV. L'iscrizione in greco con lettere a rilievo ben s'inquadra nel periodo proposto. E' noto che questa tecnica rifiorisce proprio in ambito protobizantino, dopo un periodo di eclissi. Le *scholae palatinae*, di cui il dedicante Stefano fu ufficiale, non vennero meno d'altronde con la caduta dell'Impero d'Occidente, ma sono attestate in Oriente, nell'impero bizantino, ancora nella prima metà del VI sec.

A quale monumento le arcate appartenessero (ciborio, parte di recinzione o altro elemento dell'arredo liturgico) si potrà certamente dire meglio quando si otterrà dalle competenti autorità il permesso di staccare dal muro per esaminarne il rovescio ed i lati, ora parzialmente murati e coperti di malta. Le dimensioni attuali di ciascun elemento sono oggi approssimativamente misurabili in 90 cm. d'altezza e 150 cm. di larghezza. Guardando ai lati in qualche parte in cui l'intonaco manca si ricava l'impressione che questi non siano ad angolo retto rispetto al piano frontale bensì secondo un'inclinazione di 45°. Questo fatto, assieme al particolare delle colonnine disposte su un solo lato in due archi e mancanti in quello con la dedica, fa pensare come prima ipotesi agli elementi costitutivi di un ciborio. Altro motivo d'interesse, se di questo realmente si tratta, poichè sono assai pochi i cibori così antichi altrettanto ben conservati.

Su questi pezzi restano da fare varie altre indagini, in particolare quelle per

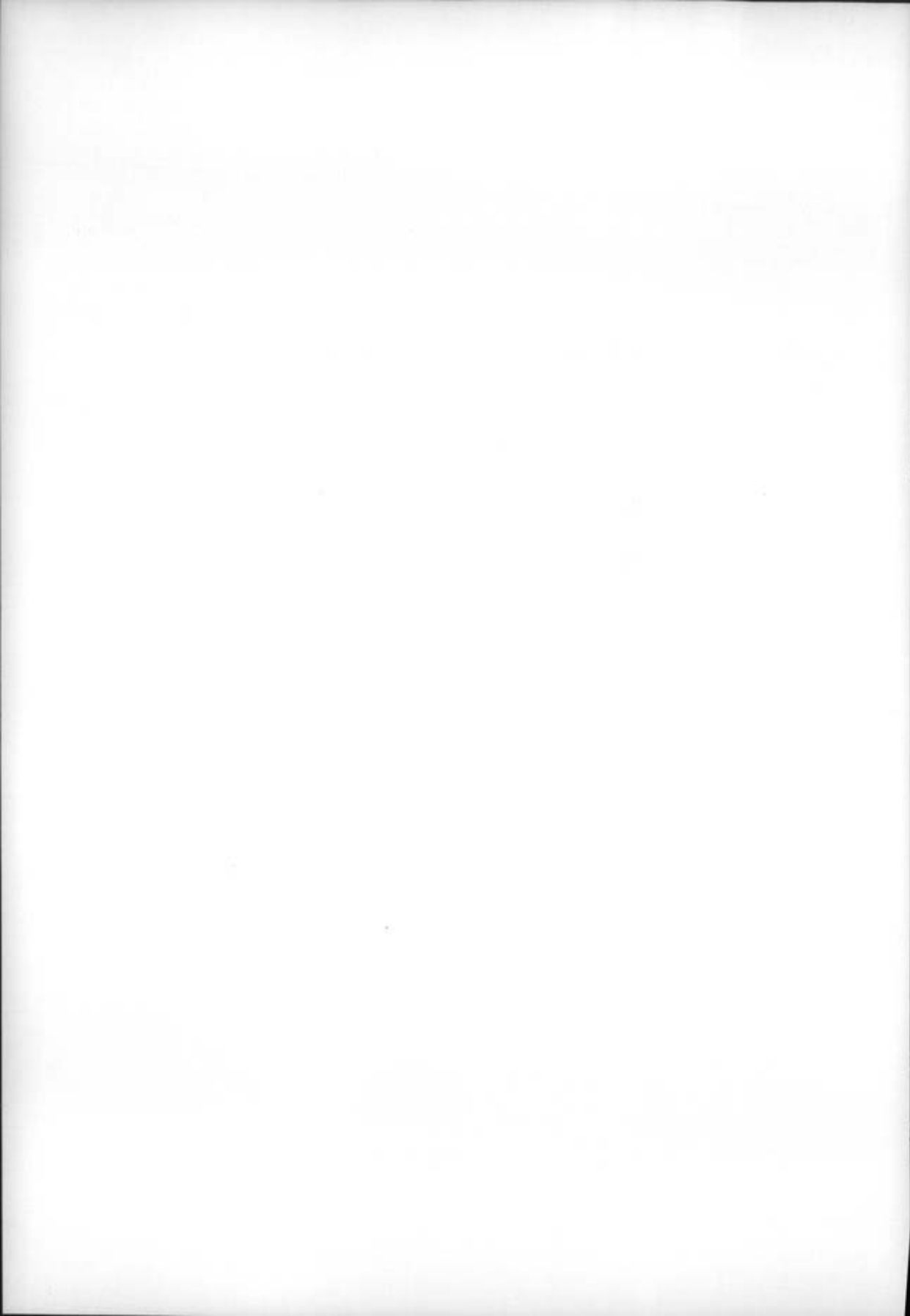
definire il luogo di produzione e di provenienza: se locale, ravennate o più lontano ancora. Molte ne sono già state fatte, non escludendo neppure l'ipotesi che si tratti di una spoglia bizantina importata dai Veneziani.

Ma non è qui il luogo di accumulare considerazioni ed ipotesi che richiederebbero troppo tempo per essere sviluppate e vagliate. Basti in questa sede la notizia del ricupero, l'enunciazione dei problemi che lo riguardano e la segnalazione dell'importanza ch'esso potrebbe avere per la storia della scultura protobizantina. A ricerche ultimate, i risultati raggiunti saranno resi noti con adeguate illustrazioni e la necessaria documentazione in un apposito quaderno della serie «Ricuperi bizantini in Italia».

TWELFTH AND THIRTEENTH CENTURY VARIATIONS
OF THE SINGLE DOMED OCTAGON PLAN*

Charalambos BOURAS (Grèce)

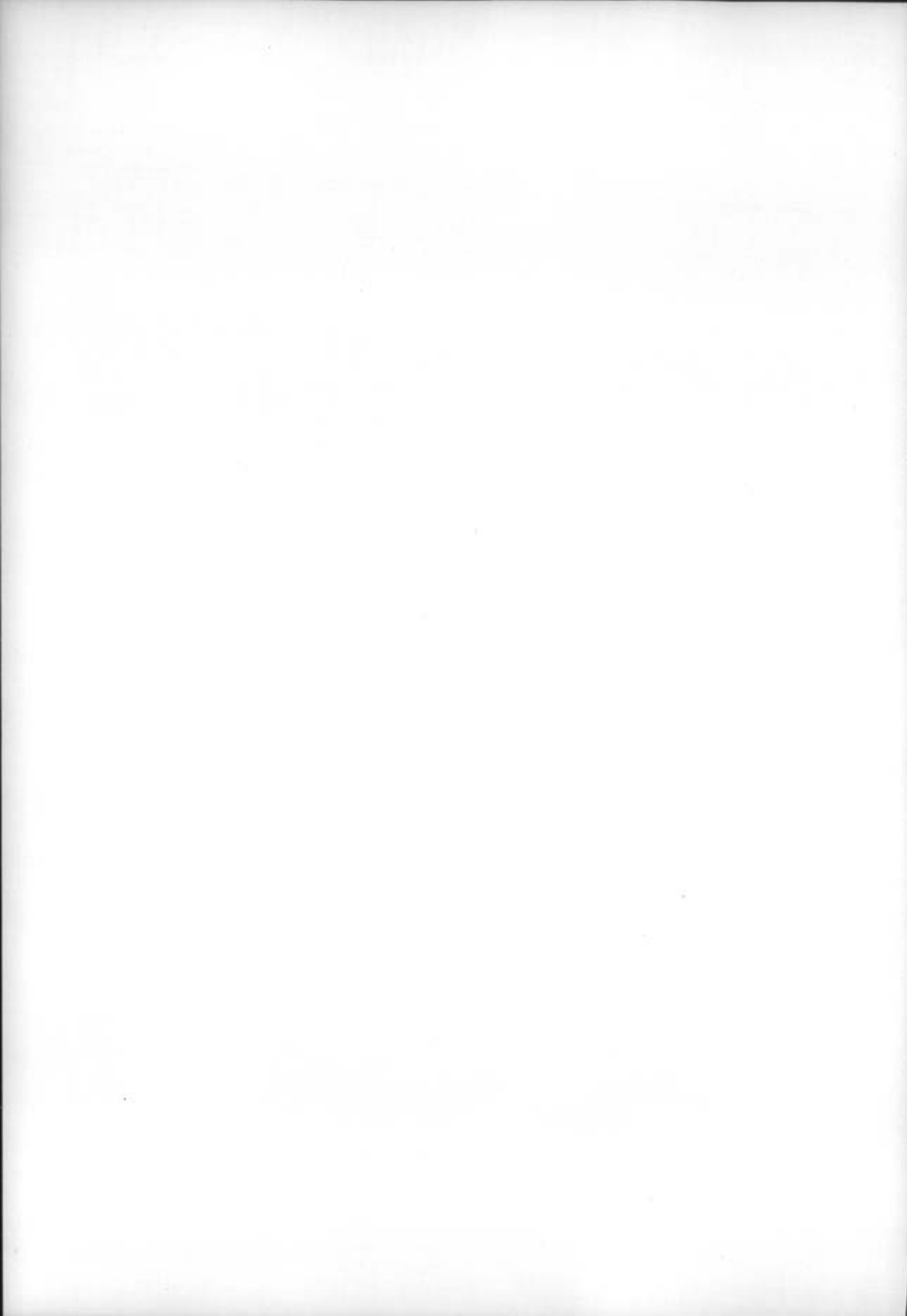
*Le texte de la communication fut publié dans *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* pér. Δ', vol. 9 (1977 - 1979), Athènes, 1979, p. 21-34, figs 1-8, pls 3 - 6).



ARCHITECTURAL SCULPTURES OF
THE TWELFTH AND THE EARLY THIRTEENTH
CENTURIES IN GREECE*

Laskarina BOURAS (Grèce)

*Le texte de la communication fut publié dans *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* pér. Δ', vol. 9 (1977 - 1979), Athènes, 1979, p. 63-75, pls 21 - 32.



NOUVELLES DONNÉES SUR L'OSSUAIRE DE BAČKOVO

Stéphan BOYADJIEV (Bulgarie)

Un des rares monuments en Bulgarie, construit à la fin du XI^e siècle est le monastère de Bačkovo. Dès sa fondation cet ensemble possédait, en dehors des bâtiments, propres à la vie monacale, un ossuaire que ses fondateurs, les frères Pakouriani avaient élevé pour abriter leurs dépouilles et le salut de leurs âme. Probablement, grâce à son éloignement relatif du couvent-même, cet édifice put échapper aux ravages qu'effectuèrent les conquérants turcs au début du XVI^e siècle.

Aujourd'hui l'ossuaire présente une ruine, assez bien conservée qui, pourtant, contient encore de problèmes, dont la solution mérite une attention plus spéciale.

Pour Max Zimmerman¹ qui le premier des auteurs modernes étudia le monument, l'aspect primitif de l'ossuaire ne s'écarterait pas sensiblement de son état actuel. Dans son bref exposé, illustré d'un relevé très succinct, cet auteur, soutient que l'édifice était recouvert par un toit à double pente. Seule une coupole, assise sur deux des arcs du naos, perçait la toiture et donnait un accent vertical à l'édifice. Plus tard cette conception ne fut pas partagée par les auteurs suivants. André Grabar² en étudiant le problème des églises cimetiérales en Bulgarie admet que le monument n'a pas subi des modifications. A son avis l'ossuaire appartient au type des chapelles funéraires, élevées au-dessus des restes des martyrs. Ce serait donc un édifice oblong à deux étages, comportant chacun une nef, précédée de narthex, tels que nous les présentent les tissus coptes du Ve-VI^e siècle.

1. Max Zimmerman, *Alte Bauten in Bulgarien*, herausgegeben von C. Gurlitt, Berlin (s.a).

2. André Grabar, «Bolgarskie cerkvi-grobnici», *Bul. Inst. Arch. Bulgare* I (1921/1922), p. 103-135.

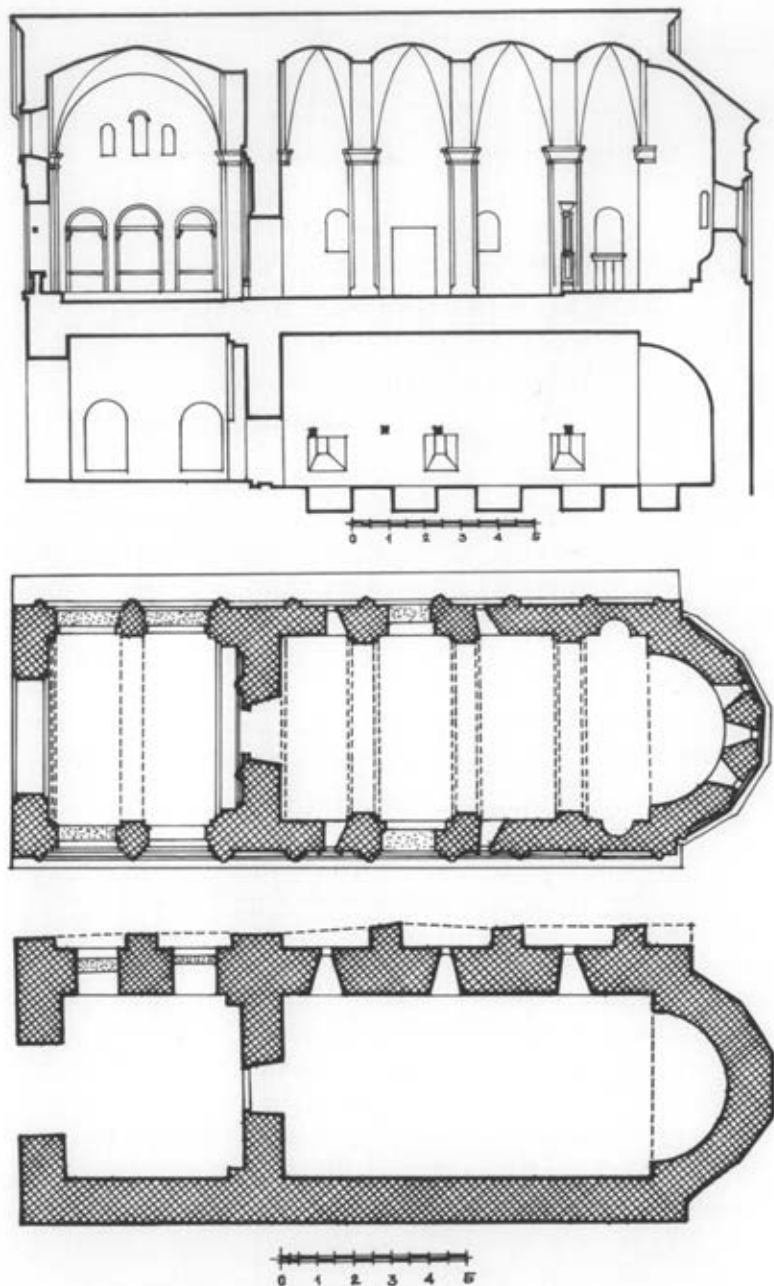


Fig. 1. L'ossuaire de Bačkovo. Coupe longitudinale. Fig. 2. Plans des deux étages.

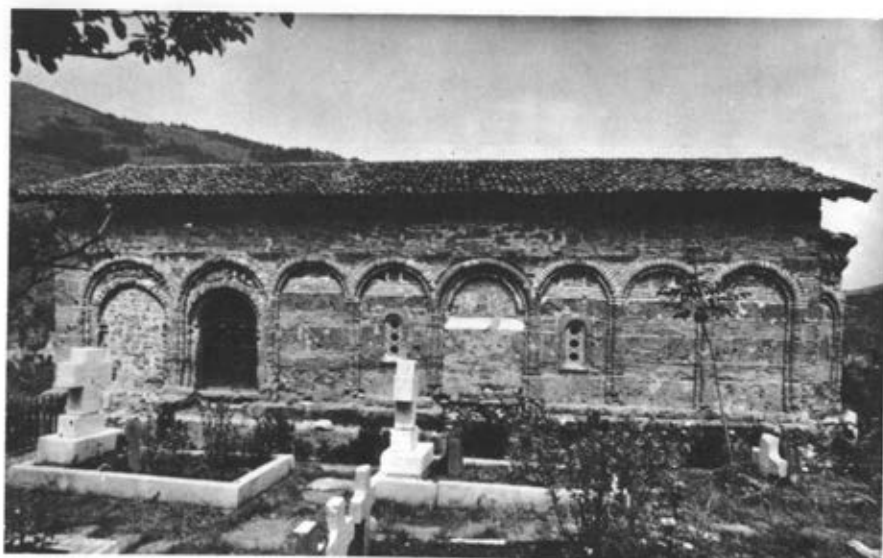


Fig. 3. L'ossuaire de Bačkovo. Façade sud.

La dernière étude en date est celle de L. Dinolov et S. Bobčev³. Elle diffère des autres non seulement par la conception nouvelle que ces auteurs avancent, mais aussi par la méthode de prospection, fondée sur le système métrique. En partant d'un relevé consciencieux, effectué par Dinolov, les deux auteurs tendent à restituer l'aspect primitif de l'ossuaire. Ils rejettent l'idée de la coupole au-dessus du naos et concentrent leur attention sur les deux pilastres qui encadrent le mur mitoyen entre le naos et le narthex. Le fait que ces pilastres s'engendrent dès l'étage inférieur leur suggère l'idée qu'il s'agirait d'une sorte de supports à un clocher assez volumineux, qui s'élèverait au-dessus du narthex.

Les observations que nous avons effectuées nous permettent d'obtenir des résultats dont l'interprétation présente le monument sous un aspect inattendu. Signalons tout d'abord que les plans des deux étages possèdent certains caractères spécifiques (Fig. 2). Ainsi, l'étage inférieur est à demi engagé dans la pente abrupte du terrain, de sorte qu'il n'a que deux faces complètement dégagées, la face sud étant adossée sur toute sa longueur au sol rocheux. De son côté le mur curviligne de l'abside n'émerge que suivant l'inclinaison de la pente du terrain et de ce fait est privé de fenêtres. Le narthex, de forme

3. S. Bobčev - L. Dinolov, *Bačkovskata kostnica (L'ossuaire de Bačkovo)*, Sofia, 1960. Voir dans cet ouvrage une bibliographie complète du monument.



Fig. 4. L'ossuaire de Bačkovo. Jonction des arcs en briques et en briques et poros sur la façade sud.

presque carrée, est accessible par une large baie, ouverte vers l'ouest, tandis que deux fenêtres, elles aussi largement ouvertes, donnent vers le nord.

Le percement des murs du narthex d'ouvertures, laissées béantes, est un indice que cette pièce était considérée comme une sorte de portique, précédant l'entrée du naos. Contrairement au narthex, le naos reste fermé à la lumière du jour. Rien que trois petites fenêtres, ouvertes au-dessus de la hauteur des yeux, laissent filtrer une lueur livide. L'intérieur, aux murs unis, sans aucune décoration, reflète d'austerité d'une pièce affectée à la sépulture. La façade septentrionale est la seule qui soit relativement égayée par cinq niches. Leurs pilastres présentent de gros contreforts appelés à contre-buter les efforts horizontaux, provoqués par la poussée du terrain.

Par opposition à la simplicité et la robustesse des formes de l'étage inférieur, l'étage supérieur est traité de façon beaucoup plus riche et élégante. Notons d'abord qu'il domine la petite terrasse et que toutes ses façades sont entièrement visibles. Le naos est monocellulaire et s'étend sur la même surface que l'ossuaire proprement dit. Des faces intérieures de ses murs



Fig. 5. L'ossuaire de Bačkovo. Jonction des arcs en briques et en briques et poros sur la façade nord.

latéraux s'avancent trois paires de pilastres qui délimitent quatre travées, dont celle de l'est servait d'espace préabsidal (Fig. 1). Dans son état actuel le narthex de l'étage supérieur est composé de deux travées, dont les dimensions sont un peu plus grandes que celles du naos. Une série d'arcs, portés par des demi-colonnettes décorent les façades latérales (Fig. 3), l'abside et la face occidentale du mur mitoyen. L'ordonnance de ces arcs, surtout celle des façades latérales est assez curieuse. Pour la partie correspondante au naos, sont alignés six arcs, qui sous un certain rapport paraissent coïncider avec le rythme des travées intérieures. Les deux paires d'arcs occidentaux correspondent exactement aux travées intérieures du narthex, et, c'est précisément en cela que réside le problème de la structure primitive de l'édifice.

La première constatation, visant la solution de ce problème concerne la manière dont sont construites les colonnettes et les arcs des deux façades latérales. Remarquons d'abord que ces éléments sont obtenus par des briques façonnées à cette fin et qu'elles comportent un tore, flanqué de deux listels.

Lors du maçonnerie des colonnettes et des arcs médians, les listels se dégagent pour constituer le second rebord des niches à deux rebords. Mais ce sont les colonnettes et les arcs extérieurs qui nous font voir que seul le tore émerge au-dessus de la surface générale du mur.

En second lieu (c'est là un des points les plus importants de notre étude), nous allons constater qu'il existe une différence dans la structure entre les arcs correspondant au naos et ceux correspondant au narthex. Ainsi, il est aisé de remarquer que les six premiers arcs ne sont exécutés que par des tores en briques, tandis que les tores des deux arcs occidentaux sont en briques alternant avec des tores en poros. Cette différence dans la structure des arcs, qui ne pourrait s'expliquer par des raisons d'ordre esthétique ou constructif est peu convaincante dans un édifice conçu et élevé d'emblée. En effet, l'analyse plus approfondie des points de rencontre des deux sortes d'arcs nous met en présence d'une anomalie dans l'arrangement des éléments, constituant ces arcs. C'est d'abord cette confrontation des deux sortes de matériaux –poros et briques– qui viennent se compénétrer de façon inhabituelle aux sommets des dites colonnettes. Ce qui est étrange ici c'est qu'aux points de jonction, les naissances des arcs en briques ont été coupées à moitié pour créer de la place aux naissances des arcs en briques et poros (Figs 4 et 5). Le caractère des interstices entre ces deux maçonneries atteste de la subséquence des deux arcs occidentaux.

Mais, le fait de l'adjonction postérieure des arcs occidentaux soulève le problème de l'existence de la couverture du narthex qui dans l'état actuel de l'édifice, repose sur les arcs en question. Dans ce cas il est logique de convenir que, si les éléments porteurs de la couverture sont postérieurs au naos, tout le narthex que celle-ci recouvre n'a point existé dans l'état primitif du monument. A cette conclusion nous amène la manière dont est traitée la face extérieure du mur mitoyen qui, comme nous l'avons déjà mentionné est décoré du même type de colonnettes que celles sur les façades latérales du naos et de l'abside.

Il s'en suivrait donc, que primitivement le naos de l'église n'était pas précédé de narthex et que sa façade occidentale, décorée d'une triple arcade monumentale, s'élevait au-devant d'une terrasse, s'étalant au-dessus du narthex de l'ossuaire.

Comme l'église des Taxiarches à Salonique⁴ le prouve, une telle disposition de l'entrée de l'église au-dessus du narthex de l'ossuaire est possible. Pourtant, des circonstances, provenant de la structure même du naos, viennent s'y opposer. Il s'agit de ces deux bandes verticales qui doublent les

4. *Führer zu den Denkmälern von Thessaloniki*, Thessaloniki, 1963, p. 53.



Fig. 6. L'ossuaire de Bačkovo. Le mur est du narthex avec les pilastres, porteurs des grands arcs.



Fig. 7. L'ossuaire de Bačkovo. Restes de la naissance des grands arcs sur le mur mi-toyen et le mur sud des narthex.

colonnets occidentales du naos. Depuis le socle jusqu'aux points de la naissance des arcs, ces bandes font partie intégrale du mur de naos. A ce niveau, ou plutôt un peu au-dessus de lui, ces bandes supportent les reins de deux arcs superposés. L'arc de dessous délimite l'ouverture de l'entrée vers le narthex. Concentriquement au-dessus de lui s'engendre le second arc. Ce qui importe dans la disposition des deux arcs concentriques et le grand arc, décoré du tore qui les englobe, c'est qu'entre eux est cernée une petite lunette. L'existence de cette lunette ne peut s'expliquer par des raisons constructives, car le poids de la maçonnerie qu'ils supportent est minime. D'autre part, le léger rabaissement des grands arcs qui, dans cette seconde période de construction du narthex étaient conçus comme de grandes baies ouvertes, ne contribue nullement à l'effet esthétique de l'édifice. Il s'ensuit donc, que leur raison d'être devrait être cherchée dans le remploi des éléments de la construction primaire. Si nous observons les pieds-droits, supportant les petits arcs concentriques nous allons remarquer de petites

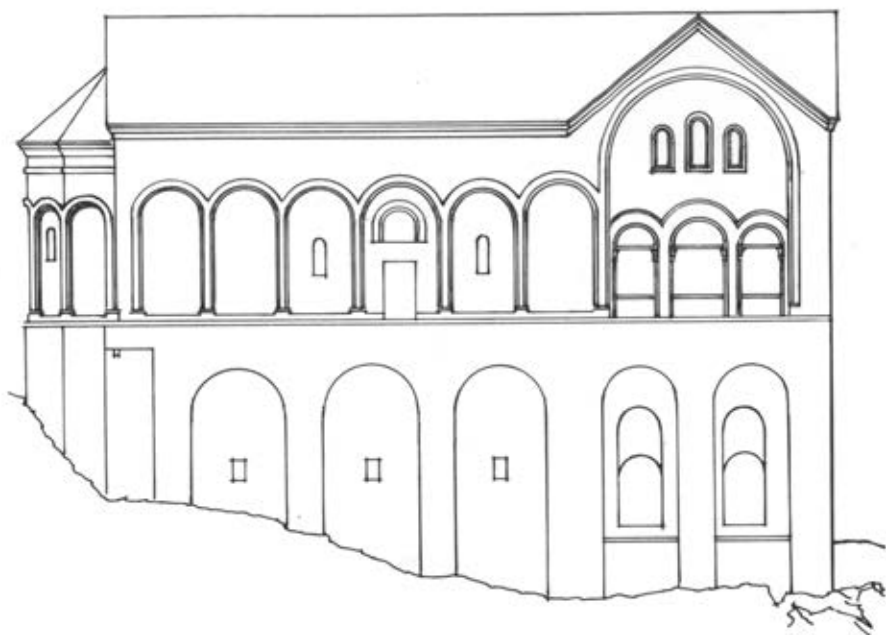


Fig. 8. L'ossuaire de Bačkovo. Façade nord. Restauration de l'aspect primitif.

moultures, jouant le rôle d'impostes. La manière dont sont liaisonnés les matériaux des pieds-droits avec les murs du naos confirme que les impostes appartiennent à la première construction, ce qui pratiquement signifie qu'ils portaient d'autres arcs. Quels pourraient être le nombre et la forme de ces arcs primitifs est un problème dont la solution découlera de l'analyse d'autres éléments que nous allons étudier à l'intérieur du narthex.

A cet effet considérons d'abord la composition décorative de la face occidentale du mur mitoyen. Ce qui est important ici, c'est que l'ensemble de la triple arcade avec la porte est englobé par un cadre, constitué par deux pilastres massifs, sur lesquels venait se poser un grand arc (Fig. 6). L'existence de ce dernier est attestée par quelques blocs en poros, conservés au sommet du pilastre sud (Fig. 7). L'examen plus attentif de la structure de ce pilastre et des blocs qu'il supporte nous indique que nous sommes en présence, non seulement d'un seul arc engagé au mur mitoyen, mais qu'un autre arc s'engendrait dans le sens occidental. En effet, il suffirait de remarquer que les faces occidentales des blocs en poros ne sont pas liaisonnés avec le mur sud du narthex pour se convaincre sur la réalité de cette solution. A la différence

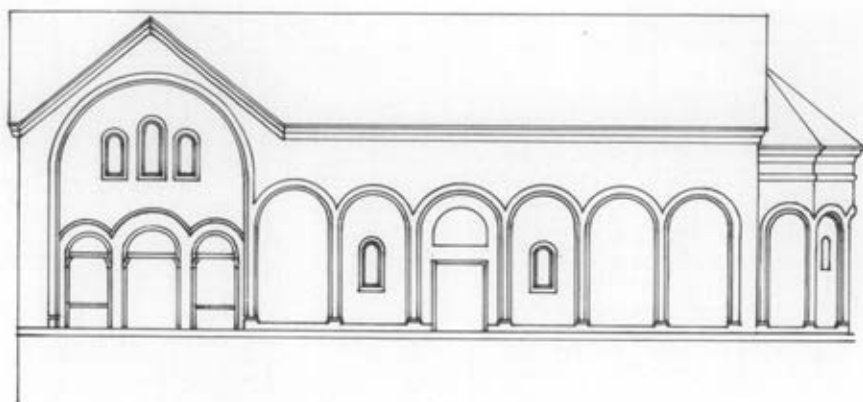


Fig. 9. L'ossuaire de Bačkovo. Façade sud. Restauration de l'aspect primitif.

du premier arc qui, malgré qu'il fasse corps avec le mur mitoyen, est presque entièrement dégagé, le second n'émerge qu'en partie du mur sud.

Les blocs de cet arc traversent l'épaisseur du mur et apparaissent sur la face extérieure sous la forme d'une grande archivolte (Fig.7). De l'angle rentrant, délimité par les deux arcs, ressortait l'arête diagonale de la voûte en baldaquin.

Ainsi donc, dans son premier aspect, l'espace presque carré du narthex était recouvert par une voûte en baldaquin, dont le sommet ne dépassait pas la faîte du naos. Seuls, les deux arcs latéraux venaient échancreur les pentes, et, de la sorte, accentuer le caractère du narthex. Sous la courbe de ces arcs (y compris l'arc sur la façade occidentale) s'ouvrait une série d'arcs, groupés par trois, sur chaque façade. Leurs dimensions étaient déterminées par la petite corniche-imposte, conservée sur le pilastre attenant au naos (Figs 8, 9 et 10).

L'ensemble tectonique de l'édifice était rehaussé par une couche de crépis qui recouvrait la maçonnerie en opus mixtum. Au premier coup d'œil cette maçonnerie laisse l'impression d'un décor pittoresque recherché. Mais plusieurs détails comme: les coins brisés du linteau en marbre au dessus de la porte sud du naos, ou le raccord peu esthétique du poros et de la brique dans l'arc au-dessus de cette porte, ou la taille assez grossière des «bases» des colonnettes et d'autres encore, nécessitent un enduit pour cacher les irrégularités de l'exécution. D'autre part, des éléments comme les colonnettes, dont le fût est entrecoupé par les alternations de divers matériaux, exigent pour répondre à l'effet de leur fonction une unité de présentation, qui ne pourrait être réalisée que par le revêtement de la maçonnerie en menus matériaux.

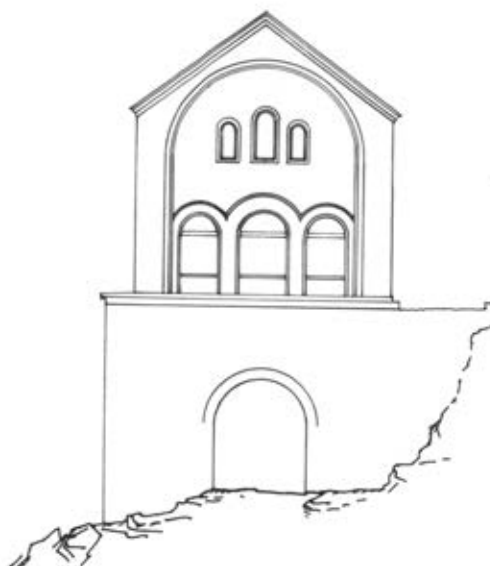


Fig. 10. L'ossuaire de Bačkovo. Façade ouest. Restauration de l'aspect primitif.

Restaurée de cette manière l'architecture de l'ossuaire de Bačkovo dénote tous les éléments caractéristiques de la tradition caucasienne⁵.

Après une première destruction que l'ossuaire dû souffrir, à une date difficile à préciser, le narthex de l'étage supérieur fut entièrement remanié. La preuve en sont non seulement la série de données que nous avons déjà envisagées, mais aussi les traces bien visibles sur la partie supérieure du mur occidental de l'ossuaire même. En effet un regard plus attentif sous le bloc, formant une sorte de seuil sous la grande baie du narthex supérieur nous met en présence d'une réfection de la maçonnerie primaire qui se prolonge jusqu'à l'angle sud-ouest de l'édifice. L'architecte de la première restauration dû abandonner la structure initiale du narthex, qui présentait plus de difficultés d'exécution, et adopta les deux paires d'arcs latéraux et la grande baie occidentale. Et comme cette nouvelle solution ne se prêtait pas exactement aux dimensions existantes de la terrasse, il s'en suivit que les nouveaux arcs devinrent un peu plus larges que ceux du naos. En outre, les dommages de la destruction, influèrent sur la qualité de la nouvelle maçonnerie, qui visiblement est moins soignée.

5. Le caractère spécifique de cette architecture est attesté aussi par les pentes plus accusées de la toiture, dont les lits de poses sont encore visibles sur les murs est et ouest.

Durant une deuxième réfection, probablement au temps du roi bulgare Ivan Alexandre, les baies des arcs latéraux furent murées et une porte fut montée à son emplacement actuel. Enfin à l'époque turque l'édifice entier dû éprouver de nouveaux dégâts, cette fois-ci ce fut la voûte qui fut complètement effondrée. La restauration qui s'en suivit consistât à des réparations du mur nord de l'étage supérieur et à la mise d'un toit en charpente. C'est presque dans cet état que Zimmerman connut le monument.

THE TABERNACLE MINIATURES OF THE BYZANTINE OCTATEUCHS*

Leslie BRUBAKER (U.S.A.)

In 1910, Millet began his pioneering study of the Middle Byzantine Octateuchs with the remark that «Les octateuques byzantins...nous intéressent moins peut-être par ce qu'ils sont que par ce qu'ils représentent»¹. Since then, the six extant illuminated Octateuchs have been viewed less as individual manuscripts² than as iconographical repositories preserving with varying degrees of accuracy the form and content of their presumed pre-Iconoclastic model³. But Millet's approach denies the individual character of the six codices –Vaticanus graecus 747⁴: Florence, Laurenziana pluteus

* I would like to thank the staffs at the Laurenziana and Vatican libraries for their numerous courtesies; my gratitude also to Professors Herbert L. Kessler and Anthony Cutler who read early drafts of this note, for their suggestions and encouragement.

1. «L'octateuque byzantin d'après une publication de l'Institut russe à Constantinople», *Revue archéologique* ser. 4, 16 (1910), p. 71.

2. But see I. Hutter, «Paläologische Übermalung in Oktateuch Vaticanus graecus 747», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), p. 139-147; S. Dufrenne, «Note sur le mode du travail des miniaturistes byzantins d'après un des cahiers de l'Octateuque du Sérail», *Études de civilisation médiévale (IXe-XIIe siècles)*, 1974, p. 247-253.

3. This hypothetical manuscript has been assigned a fourth–or fifth–century date of origin by, among others, A. Muñoz, «Alcune osservazioni intorno al Rotulo di Giosuè e agli Ottateuchi illustrati», *Byzantion* 1 (1924), p. 481-482 (cf. idem, in *L'arte*, 1909, p. 161). K. Weitzmann, «The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension», *Xe Congrès international d'études byzantines*, Istanbul, 1957, p. 183-185, suggests a third-century prototype. J. Gaehde, «Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuchs in the Bible of San Paolo Fuori le Mura», *Frühmittelalterliche Studien* 8 (1974), p. 381-382, approaches the problem from a somewhat different point of view but reaches essentially the same conclusions as Muñoz though Gaehde is careful to point out that this date is simply the earliest possible –but not necessarily the most logical– date for the compilation of the Octateuchs.

4. This manuscript is usually assigned to the eleventh century though there is evidence of

5.38⁵; Vaticanus graecus 746⁶; Smyrna, Evangelical School, cod. A.17; Istanbul, Seraglio, cod. 8⁸; Mount Athos, Vatopedi, cod. 602⁹— and neglects the problems of familial relationships between the manuscripts¹⁰. The variables inherent in later copying are also ignored. In addition, this approach pre-supposes a model for which no date has been conclusively demonstrated. Although any definitive resolution of these problems must await a comprehensive study of all six member manuscripts, some observations on a single sub-cycle¹¹ suggest that the Octateuchs are more complex creatures than many have supposed.

extensive overpainting during the late thirteenth or early fourteenth century: Hutter, «Paläologische Übermalung», p. 139-147. Cf. R. Devreesse, *Codices Vaticani Graeci III: Codices 604-866*, Vatican City, 1950, p. 261; P. Canart - V. Peri, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana* (=Studi e Testi 261), Vatican City, 1970, p. 479-480.

5. The Laurenziana Octateuch contains only the early miniatures to the book of Genesis (fols 1r, 2r, 3r, 4r-v, 6r). To the best of my knowledge Muñoz' attribution of the manuscript to the eleventh century («Alcune osservazioni», p. 476, 480-481) has not been questioned. Cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 250 n. 35.

6. Vat. gr. 746 is usually dated in the twelfth century although G. Karo - J. Lietzmann, *Catenarum graecorum Catalogus* (=Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Nachrichten, philol.-hist. Klasse), Berlin, 1902, p. 14, assign it to the thirteenth century on textual grounds. Cf. Devreesse, *Codices*, III, p. 261-262; Canart - Peri, *Sussidi*, p. 478-479.

7. This manuscript, which has been assigned to the twelfth century, was destroyed in 1922. It was presumably fully published by D.C. Hesseling, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne* (=Codices graeci et latini, suppl. 6), Leiden, 1909. Cf. Lazarev, *Storia*, p. 251-252 n. 47 for bibliography.

8. The Seraglio codex may be dated between 1143 and 1152 on the basis of the reference to Isaac Porphyrogenitus (son of Alexis I Comnenus) on fol. 1r; stylistic parallels with other manuscripts probably of Comnenian commission suggest that it was produced by an Imperial scriptorium in Constantinople: Millet, «L'octateuque», p. 72; Weitzmann, «Octateuch of the Seraglio», p. 183; J.C. Anderson, *An Examination of Two Twelfth-Century Centers of Byzantine Manuscript Production*, unpub. Ph. D. diss., Princeton, 1975, p. 29-33. According to my calculations, approximately two-thirds of the scenes in this manuscript (which terminates mid-way through the book of Joshua) were published by F. Uspensky, *L'octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople*, Album, Sophia, 1907. Cf. Dufrenne, «Note», *passim*; Lazarev, *Storia*, p. 251-252 n. 47 for bibliography.

9. The Vatopedi Octateuch has been assigned a thirteenth-century date by K. Weitzmann, «Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest», *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (ed. H. L. Kessler), Chicago, 1971, p. 327-328 (orig. pub. in *Gazette des Beaux-Arts* 86, 1944, p. 193-214). Its miniatures have been published by P. Huber, *Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, Zürich, 1973, p. 17-108, figg. 1-164.

10. Cf. the preliminary remarks in Muñoz, «Alcune osservazioni», p. 475-481; K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, 1948, p. 30-38.

11. Our study is limited to four of the octateuchs for pragmatic reasons: the cycle with which this paper is principally concerned is not included in Laur. plut. 5.38 or Vatop. 602.

That the Byzantine Octateuchs preserve an extensive series of Exodus illustrations is well known¹². This sequence includes nine miniatures representing the tabernacle and its accoutrements¹³. Seven of these illustrations have been compared with the corresponding images in Book V of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes by Weitzmann, Mouriki-Charalambous and Wolska-Conus¹⁴. The affiliation of the Octateuch tabernacle miniatures with the three illustrated Middle Byzantine copies of the Christian Topography¹⁵ is of some importance since the Topography miniatures by and large accurately reflect their sixth-century model¹⁶. The Cosmas

12. Vat. gr. 747, fol. 72r-122v (71 scenes); Vat. gr. 746, fol. 153r-260r (72 scenes); Seraglio cod. 8, fols 156r-265r (71 scenes); Uspensky, *L'octateuque*, pls XIX-XXIV; Smyrna cod. A. 1, fols 64r-115v (74 scenes); Hesseling, *L'octateuque*, fig. 152-208).

13. Vat. gr. 747, fols 106r-112v: Gaehde, «Carolingian Interpretations», fig. 72 (=fol. 110r). Vat. gr. 746, fols 231r-244v: Figs 1,2,4,6,7,9; J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois, Vaticanus graecus 333* (=Bibliothèque des Cahiers archéologiques 9), Paris, 1973, figs 113, 112 (=fols 231r, 241r). Seraglio cod. 8, fols 234v-249r; Uspensky, *L'octateuque*, pl. XXIV:137-139 (=fols 234v, 238v, 244v). Smyrna cod. A. 1, fols 98r-104v: Hesseling, *L'octateuque*, fig. 191-199.

14. W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes, Topographie Chrétienne I* (=Sources chrétiennes 141), Paris, 1968, p. 143-144; D. Mouriki-Charalambous, *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes*, unpub. Ph.D. diss., Princeton, 1970, p. 92-141; K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study in the Origin and Method of Text Illustration*,² Princeton, 1970, p. 198 (here simply designated «Several pictures from Exodus»). The relationship between the early Creation scenes of the Octateuchs and the Cosmas manuscripts will also be the subject of a forthcoming article by Cynthia Hahn, who was kind enough to communicate her results to me.

15. Vat. gr. 699 (ninth century), fols 46v, 48v, 49r, 50r: C. Stornajolo, *Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste* (=Codices e Vaticanis selecti 10), Milan, 1908, pls 13-16. Florence, Laur. plut. 9.28 (eleventh century), fols 107r, 109r, 111v, 112v, 113r, 115r (the present foliation of the manuscript—restoring the original order—is here followed; see *Byzantinische Zeitschrift* 70, 1977, p. 53); Figs 3,5,8; P. Bloch, «Siebenarmige Leucht in christlichen Kirchen», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23 (1961), pl. 47 (=fol. 111v, detail); E.K. Rjedin, *Khristianskaja Topografija Koz'my Indicoplova po grečeskim i russkim spiskam*, Moscow, 1916, figs 271, 323 (=fols 112v, 115r). Sinai. gr. 1186 (eleventh century), fols 77v, 79r, 81r, 82r-v, 84r: S. Dufrenne, «Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins», *Cahiers archéologiques* 14 (1964), fig. 32 (=fol. 77v); eadem, «Une illustration 'historique' inconnue du Psautier du Mont Athos, Pantocrator 61», *Cahiers archéologiques* 15 (1965), fig. 4 (=fol. 82r); Rjedin, *Khristianskaja Topografija*, fig. 268 (=fol. 81v; here incorrectly identified as the Laurenziana manuscript).

16. On the date and origin of the original manuscript see M.V. Anastos, «The Alexandrian Origin of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes», *DOP* 3 (1946), p. 73-80; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, I, p. 15-19, 51-61, *passim* (here further bibliography). On the relative conservatism of the three manuscripts see L. Brubaker, «The Relationship of Text and Image in the Byzantine MSS of Cosmas Indicopleustes», *Byzantinische Zeitschrift* 70 (1977), p. 42-57.

illustrations thus provide a reasonably fixed witness to the early existence of at least one iconographical sequence included in the Middle Byzantine Octateuchs. The significance of this relationship has not been lost in previous scholarship: indeed, it is used implicitly to buttress the presumed pre-Iconoclastic date of the prototypical Octateuch, for if the illustrator of the original sixth-century Cosmas manuscript copied his tabernacle series from an illustrated Octateuch, then this manuscript must antedate the sixth century¹⁷. But as one of the few extended series of miniatures within the Octateuchs that demonstrates any specific parallels with a datable cycle¹⁸, the relationship between the two tabernacle sequences merits further scrutiny.

The first miniature in the tabernacle series of the Cosmas manuscripts appropriately depicts the entire tabernacle, defined by a rectangular precinct which is supported by a row of connected spikes. Within the precinct wall are found the holy of holies (*ἅγια ἅγιον*) containing the ark of the covenant and, separated by a curtain, the holy (*ἅγια*) replete with the seven-branched candlestick and the showbread table¹⁹. These objects, including the dividing curtain, are all identified by inscriptions; the precinct colonnade and the accoutrements are also minutely described in the paragraphs immediately following the miniature²⁰.

The Cosmas illustrations are thus in virtually complete harmony with their accompanying text; the details of the miniatures are also fully identified and explained by descriptive captions. The correspondence of image and text is so close that there seems little reason to search for an external source for the scene. Yet, as Mouriki-Charalambous has observed²¹, the Octateuch illustration for Exodus 26—the biblical passage which most thoroughly describes the tabernacle—is remarkably similar to the Cosmas' depiction. In the eleventh-century Vatican copy the same rectangular precinct occurs, its interior divided into two spaces containing ark of the covenant and, on the other side of the dividing screen, the candlestick and a stamnos of manna²². In the similar

17. E.g. Weitzmann, *Roll and Codex*, p. 142-143.

18. For parallels between individual motifs in the Octateuchs and earlier works see, for example, Weitzmann, «Octateuch of the Seraglio», p. 183-185.

19. Vat. gr. 699, fol. 46v; Laur. plut. 9.28, fol. 10r; Sinai. gr. 1186, fol. 77v (see n. 15 *supra*). The two eleventh-century codices include the tablets of the law, Aaron's rod, the stamnos of manna and the brazen serpent as well. As the accompanying text (see following note) describes none of these additions it seems likely that they may be later incrustations.

20. Book V: 20, 33-34; W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès, Topographie Chrétienne* (= Sources chrétiennes 159), Paris, 1970, p. 47, 59-63.

21. «Octateuch Miniatures», p. 122-125.

22. Gr. 747, fol. 107v.

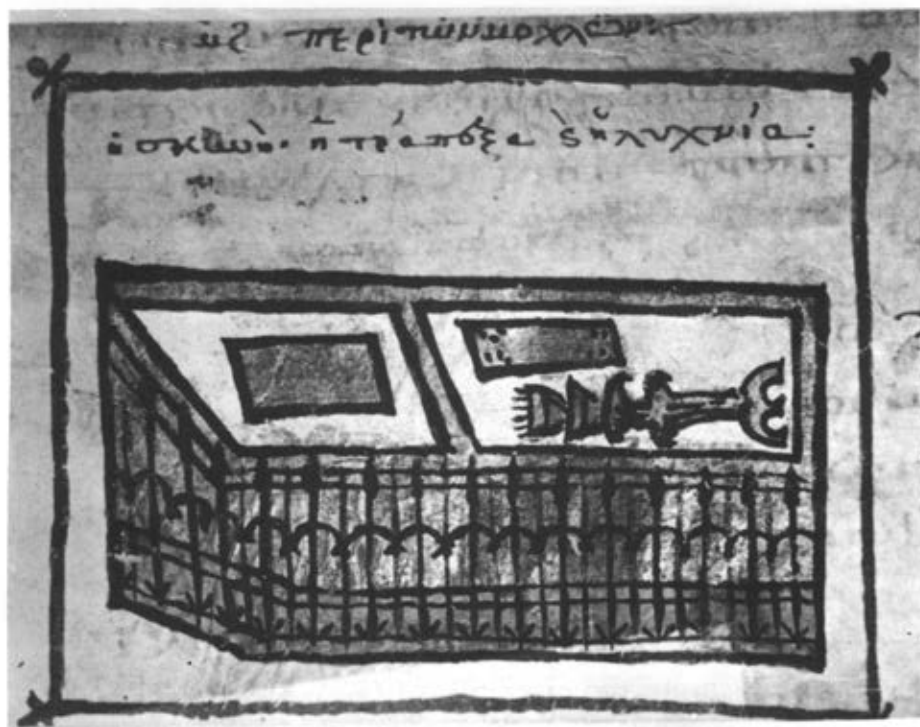


Fig. 1. Vat. gr. 746, fol. 235r (Octateuch): The Tabernacle
(photo, courtesy of Vatican Library).

miniature in the twelfth-century Octateuchs (Fig. 1)²³, the precinct is further defined by spike-like forms resembling those found in the Topography version while the stamnos of manna found in Vat. gr. 747 has been replaced by the showbread table as in the Vatican Cosmas. The later Octateuchs thus present an image that is almost identical to that found in the ninth-century Topography manuscript (Vat. gr. 699). Of the two variant forms of the tabernacle found in the Octateuchs, this later version is also more faithful to the biblical text than the miniature in Vat. gr. 747. Exodus 26:34-35 describes the holy of holies on one side of the dividing screen with the candlestick and show-bread table on the other (as in the twelfth-century Octateuchs) while

23. Vat. gr. 746, fol. 235r (Fig. 1); Seraglio cod. 8, fol. 238r; Smyrna cod. A.1, fol. 99v (see n. 13 *supra*).

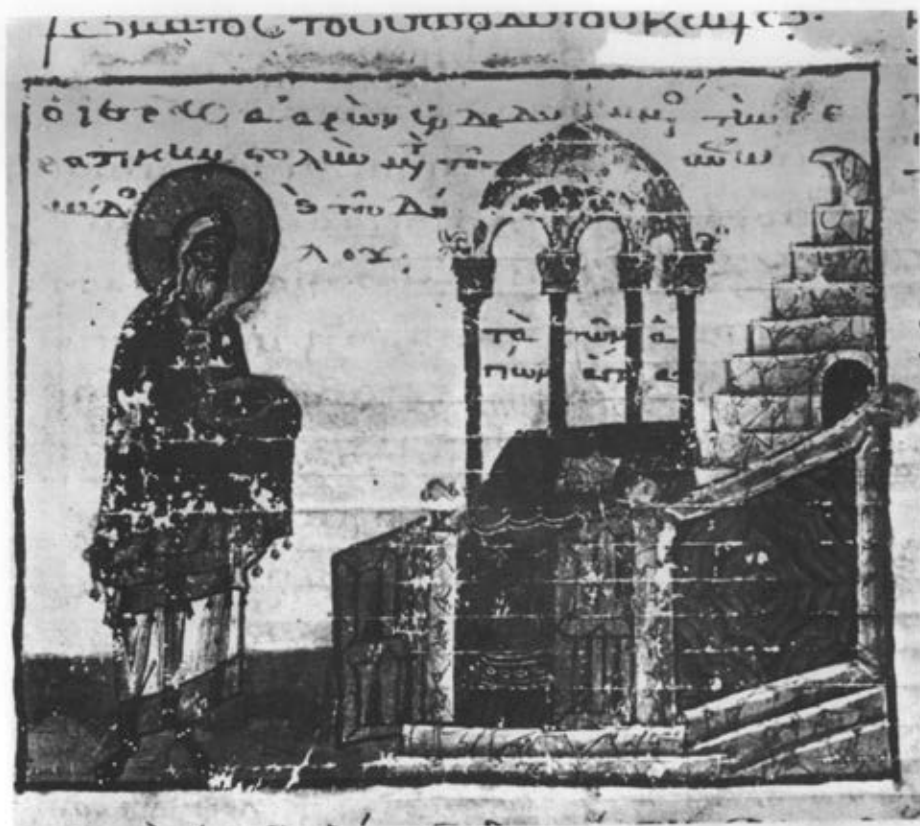


Fig. 2. Vat. gr. 746, fol. 241r (*Octateuch*): Aaron before the Tabernacle (photo, courtesy of Vatican Library).

the stamnos of manna included in Vat. gr. 747 is not mentioned. The substitution of the stamnos for the showbread table in the eleventh-century copy appears to reflect the impact of the catenae to the *Octateuchs* where the stamnos is described²⁴. Since the earliest *Octateuch* text known to me which includes catenae is dated by Rahlfs to the tenth century²⁵, it seems unlikely that the influence of these marginal comments preceded the manufacture of Vat. gr. 747 by any great length of time²⁶. The eleventh-century illustrator

24. For citations see Mouriki-Charalambous, *Octateuch Miniatures*, p. 125.

25. *Verzeichnis der griechischen Handschriften des Alten Testaments* (=Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Nachrichten, philol.-hist. Klasse), Berlin, 1914, p. 377.

26. It is currently believed that the combination of commentaries and text is a Christian

himself may, in fact, be responsible for the substitution of the stamnos for the showbread table. At any rate, as Mouriki-Charalambous has suggested, the twelfth-century Smyrna cod. A. 1, Seraglio cod. 8 and Vat. gr. 746 apparently

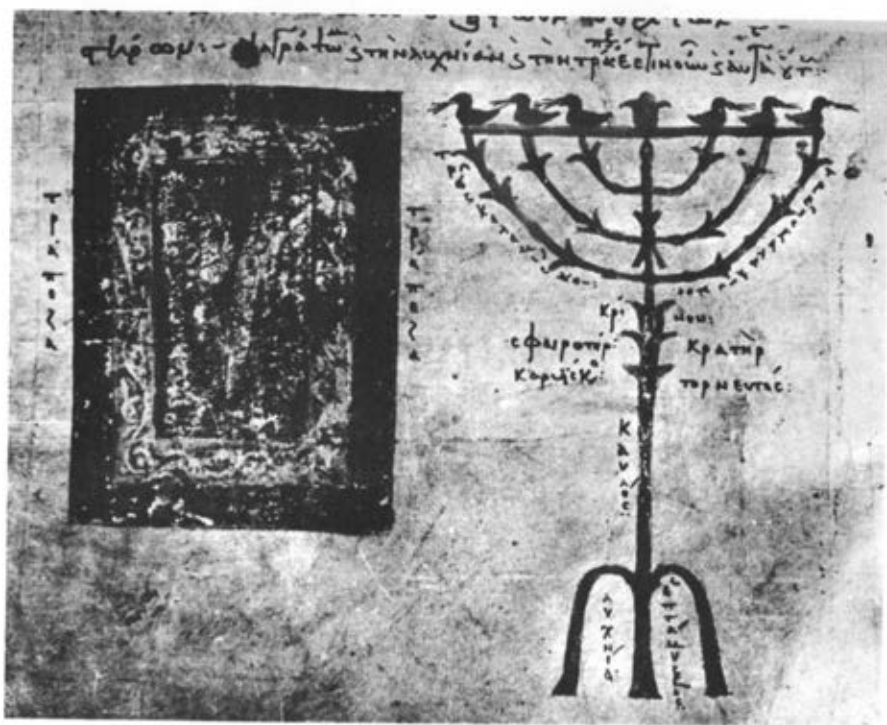


Fig. 3. Laur. plut. 9.28, fol. 111v (*Cosmas Indicopleustes*): Table and Seven-branched Candlestick (photo. courtesy of Laurenziana Library).

represent the original Octateuch image while Vat. gr. 747 presents a later variant²⁷. The prototypical illustration more clearly resembles the Topography tabernacle.

While the Topography and Octateuch miniatures of the tabernacle are

invention; the earliest example appears to be the Codex Zacynthias, usually dated c. 800: Weitzmann, *Roll and Codex*, p. 250. Though it seems unlikely that such a vast undertaking as illustrating an Octateuch would have occurred at any time during the Iconoclastic controversy, it is conceivable that the catenae influenced Octateuch illustrations as early as the later ninth century.

27. *Octateuch Miniatures*, p. 123-125.

clearly related, it is difficult to ascribe primacy to either version since both are justified by their accompanying texts. Yet two factors suggest that it is the Cosmas tradition which spawned the Octateuch illustrations. First, the Topography miniature is the more accurate in its details: both the Cosmas text and Exodus 26: 18-22 require twenty-six columns surrounding the visible half of the Tabernacle precinct. This prescription has been understood and followed by the Topography copyists; it is never comprehended by the Octateuch illustrators, who seem to apply the posts at random to fill the available space. In the copy formerly at Smyrna, for example, there are only eighteen columns. Furthermore, the legends describing the accoutrements in the Topography miniatures are not included in any member of the Octateuch group.

In addition, this type of schematic diagram is found throughout the Topography manuscripts²⁸ and is wholly consistent with one of the major compositional types of this family. The Cosmas tabernacle series in itself also presents a unified sequence: the miniatures progress logically from this general, overall view through various details. In sum, there is no *a priori* reason to argue that the Topography tabernacle miniature was borrowed from an outside source. In the Octateuch version, on the other hand, the diagrammatic image is inconsistent with the standard narrative format of Octateuch illustration. A more typical composition from the Exodus sequence (Fig. 2) shows Aaron before the tabernacle, which is here located beneath a ciborium-like structure. This type of illumination, in which the object under discussion is dominated by a figure, is far more usual in the Octateuch tabernacle and Exodus series, suggesting that the anomalous diagrams were copied from another tradition entirely. This suggestion is corroborated by the use of two completely different forms of the tabernacle: the ciborium-like structure²⁹ and the schematic structure reminiscent of the Topography diagrams in the non-figural miniatures. In other words, two forms of the tabernacle are found in the Octateuchs. The more usual form, with the ciborium cover, was apparently considered unsuitable for the purely descriptive passages of Exodus 26 and another, more appropriately schematic image was substituted. This diagram seems to have been borrowed from the Christian

28. E.g. Vat. gr. 699, fols 19r, 38v, 40v, 42v, 43r, 93r, 96r: Stornajolo, *Topografia Cristiana*, pls 3, 5, 7, 9, 10, 51, 52.

29. E.g. Smyrna cod. A. 1, fols 102r, 115v, 125v, 128r, 129v, *passim*: Hesselting, *L'octateuque*, figs 197, 208, 212-214, *passim*. The distinction holds for the eleventh-century copy (Vat. gr. 747) as well as for the better-known later manuscripts.

Topography³⁰. The illustrator of Vat. gr. 747, influenced by the marginal catenae, substituted the stamnos for the showbread table, possibly in order to provide more variety of shape among the accoutrements.

The second miniature in the series depicts the coverings, or screens, that protect the tabernacle. The Laurenziana copy of the Cosmas manuscript includes two pairs of coverings; the Sinai version depicts three sets³¹. These illustrations follow a lengthy descriptive text which discusses fully two sets of screens and briefly mentions a third pair³². The Sinai Cosmas thus may reflect the sixth-century Topography prototype more closely, although the addition of a third set of coverings possibly reflects more the zealotry of the eleventh-century than the original sixth-century illustrator³³. As the copy of Cosmas in Florence, the twelfth-century Octateuchs delineate only two sets of coverings together though a third set flanks the seven-armed candlestick in an earlier illustration³⁴. The Septuagint description of the tabernacle screens is unclear: Exodus 26: 1-4 discusses five sets of linen curtains and later in the chapter additional coverings of linen, goat skin and ram skin are mentioned. Thus the number of screens illustrated in the Octateuchs does not seem to be dependent on the biblical text. As in both Topography miniatures,

30. Even so, this miniature was not necessarily invented for the Topography. The text which accompanies this series of miniatures concentrates on the symbolism of the accoutrements and their christological significance. The illustrations echo this interest, occasionally to the extent of contradicting Cosmas' own theses as discussed elsewhere in the Topography. Because many of the ideas expressed in these passages are traditional, stemming from the works of Cosmas' major influence, Theodore of Mopsuestia, but incorporating widely held concepts (cf. W. Wolska, *La Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustes, Théologie et science au VI^e siècle*, Paris, 1962, p. 44, 104, 113-118), portions of the text as well as the miniatures in this series may have been borrowed together from an earlier work. This might possibly be Theodore's Commentary on Exodus, although unfortunately only fragments of this text are preserved: R. Devreesse, *Essai sur Théodore de Mopsueste* (=Studi e Testi 141), Vatican City, 1959, p. 25-27; Wolska, *Théologie*, p. 40, 42, 48. But even if the relevant miniatures and text in the Topography were borrowed, they were certainly borrowed together. Thus, given the fact that the text which is affiliated with the tabernacle miniatures is only preserved in the Christian Topography, we will continue to refer to the Topography as the text which generated the tabernacle miniatures although the author may not have been the man we now know as Cosmas Indicopleustes.

31. Laur. plut. 9.28, fol. 109r; Sinai. gr. 1186, fol. 79r. The miniature is either lost or omitted from Vat. gr. 699; Mouriki-Charalambous, *Octateuch Miniatures*, p. 112; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes*, II, p. 50-51, 54-55.

32. Book V: 30-32; *ibid.* p. 55-57.

33. Vat. gr. 746, fol. 237v; Smyrna cod. A.1, fol. 100v; Seraglio cod. 8, fol. 241v (see n. 13 *supra*). The screens are not included in Vat. gr. 747.

34. Vat. gr. 746, fol. 233r; Smyrna cod. A.1, fol. 98v; Seraglio cod. 8, fol. 236r (see n. 13 *supra*).

the Octateuch screens are starkly presented without any additional paraphernalia; they are made even more monotonous in the Octateuchs by the repetition of a checkerboard pattern in each screen while in the Cosmas illustrations some variety is achieved by the use of different designs and/or colors for each set. Once again, the severe, non-figural composition of the four square screens displayed in a horizontal line across the folio in the Octateuchs reflects a different tradition from the more usual narrative images. The location of the miniature also suggests that it is borrowed, for it is not associated with the relevant text but follows a passage two chapters later that describes the garments of the high priest. The miniaturist of Vat. gr. 747 appears to have corrected this anachronism: though maintaining the curious format of four squares spread horizontally across the page, he has inserted for the checkerboard pattern of the screens various items of the high priest's clothing described in Exodus 28 which seem to be excerpted from a later illustration of the garments on folio 120 verso.

The following illustration confirms the influence of the Topography tradition on the Octateuchs. The Cosmas version depicts the rectangular table bearing twelve loaves of showbread to the left of the seven-branched candlestick (Fig. 3)³⁵. The accompanying text explains that the table must be rectangular, for it is a replica (ΤΥΠΟC) of the earth; the quotation continues:

«The four corners of the table signify the four seasons of the year, one occurring every three months; the wavy border with which it is wreathed all around signifies the entire ocean... and the border which is around this indicates the earth that lies beyond the ocean where Paradise is»³⁶. But though the text and accompanying inscriptions clearly explain the content of the miniature, Mouriki-Charalambous has proposed an Octateuch source for the composition³⁷. None of the Octateuchs reproduces a scene comparable with the Cosmas miniature; the table and the seven-branched candlestick are depicted on separate folios (Fig. 4)³⁸. The rectangular proportions of the showbread table in Vat. gr. 747 agree with the Septuagint account³⁹ although

35. Laur. plut. 9.28, fol. 111v (Fig. 3); Sinai. gr. 1186, fol. 81r (see n. 15 *supra*). The miniature is lost from the Vatican copy.

36. Book V: 34; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*, II, p. 63.

37. *Octateuch Miniatures*, p. 104-111. Cf. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*, I, p. 144, who notes the similarity of both versions without ascribing primacy to either. Cynthia Hahn, working independently on this image, agrees that the Cosmas image influenced the similar Octateuch illustration (see n. 14 *supra*).

38. Vat. gr. 747, fols 106r-v; Vat. gr. 746, fols 232r, 233r (Fig. 4); Smyrna cod. A.1, fols 98r-v; Seraglio cod. 8, fols 235v, 236r (see n. 13 *supra*).

39. Exodus 25:23-28; 38:9-17. The table should be twice as long as wide (Exod. 25:23) and



Fig. 4. Vat. gr. 746, fol. 232r (Octateuch): Table
(photo. courtesy of Vatican Library).

the showbread itself is omitted. The bread does not appear in the twelfth-century manuscripts either (Fig. 4); the omission of this essential item in all copies makes it clear that the table no longer retains its original, accurate form in any of the Octateuchs and may suggest the use of a model whose form was not understood. The twelfth-century illustrators stray even further from the biblical description of the showbread table by drawing a second border around it. This causes the table to be more nearly square than rectangular.

have a single frame of a «hand-breadth round about» embellished with wreaths (Exod. 25:24-25). In its shape and single frame Vat. gr. 747 corresponds more closely with the Septuagint than do the remaining Octateuchs. This version is still bereft of human forms, however, and thus retains its atypical position *vis-à-vis* the majority of Exodus illustrations in the manuscript. Since the earlier tabernacle miniatures of Vat. gr. 747 have shown some reliance on the Topography images (cf. n. 29 *supra*), this apparent deviation from the Cosmas prototype may reflect a conscious elimination of non-biblical motifs similar to the «correction» of the miniature just discussed. Cf. p. 88 *infra*.

ed together. In both, the composition agrees with the adjacent text. The Septuagint passages illustrated in the Octateuchs (Exodus 25: 23-28, 31-39) are separated from each other by a brief discussion of the dishes, censers, bowls and cups of the table (verse 29) while the miniature uniting the candle-



Fig. 6. Vat. gr. 746, fol. 231r (Octateuch): Ark of the Covenant with Moses and Aaron (Exodus 25:10-21) (photo. courtesy of Vatican Library).

stick and table is specifically introduced in the Topography manuscripts: Διαγράψομεν καὶ τὴν λυχνίαν καὶ τὴν τράπεζαν. Ἔστιν οὖν καὶ αὐτὰ οὕτως (Book V:33). The Topography and Octateuch versions of the candlestick are relatively similar in form, although the Exodus miniatures lack the clarifying inscriptions of the Cosmas illuminations and depict conventional bowls rather than the dove-shaped lamps of the Topography.

The fourth miniature in the Topography series also exerted an influence on the Octateuchs. In the Cosmas illustrations (Fig. 5) the ark of the covenant rests beneath two inclined cherubim⁴¹. The ark is flanked by two priests,

41. Vat. gr. 699, fol. 48r; Sinai. gr. 1186, fol. 82r; Laur. plut. 9. 28, fol. 112v (Fig. 5) (see n. 15 *supra*).

Zacharias, to the right, and Abia. This image is described in the adjacent Topography text, which even identifies the two priests, who lived several generations apart⁴².

Related scenes are depicted twice in the Octateuchs, once accompanying Exodus 25: 10-21 (Fig. 6) and again with Numbers 7:89 - 8:4 (Fig. 7). The first of these versions⁴³ is closely related to the Cosmas miniature, the second exhibits wide discrepancies⁴⁴. The illustration from Numbers depicts the Lord, represented by a hand of God, speaking to Moses in Aaron's presence to the left of the ark of the covenant and the seven-branched candlestick. The ark sits below a ciborium and two cherubim, who cant away from the center. In addition to the ark, candlestick and human figures, two sacrificial animals and two birds are included in the Numbers miniature. In contrast, the related illustration to Exodus 25 (Fig. 6) presents a much starker composition. As in the Topography manuscripts, the Exodus miniature shows the two figures—in the Octateuchs presumably meant to represent Aaron and Moses—symmetrically placed on either side of the ark and touching it with their nearer arm. Above the ark are two cherubim, inclined toward each other so that their upper wing tips intersect. Furthermore, Zacharias and Abia are appropriately distinguished as an old man with white hair and a younger, beardless, dark-haired man in the Topography manuscripts, a distinction which also applies to the figures in the Octateuch miniatures. While the presence of these two priests does not distort the sense of the Octateuch scene, they are not mentioned either in the relevant biblical passage (a description of the tabernacle) or in the accompanying catenae⁴⁵. In the Cosmas manuscripts, on the other hand, the priests are clearly justified by the text and merit their symmetrical stance on either side of the ark. The rinceau decoration found on the arks of both the Topography and Octateuch illustrations is also required by the Topography text, which accords the pattern cosmological significance⁴⁶.

42. Book V: 36-37; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*, II, p. 63-69.

43. Vat. gr. 747, fol. 106r; Vat. gr. 746, fol. 231r (Fig. 6); Smyrna cod. A.1, fol. 98r; Seraglio cod. 8, fol. 234v (see n. 13 *supra*).

44. The composition is far less iconic than the Cosmas version, and far more characteristic of the narrative style of the Octateuchs: Vat. gr. 747, fol. 158v; Vat. gr. 746, fol. 325v (Fig. 7); Smyrna cod. A.1, fol. 154v (Hesseling, *L'octateuque*, fig. 223); Seraglio cod. 8, fol. 333r (Uspensky, *L'octateuque*, fig. 161).

45. Cf. Mouriki-Charalambous, *Octateuch Miniatures*, p. 100.

46. See the titulus to the Cosmas miniature (...ΤΥΠΟC ΟΝ ΤΩΝ ΥΔΑΤΩΝ ΤΩΝ ΕΠΑΝΩ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ), for example; but cf. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*, II, p. 64-66, who casts doubt on the authenticity of the titulus although it is present in all copies of the Cosmas manuscript.

But although the Octateuch miniatures are clearly modeled on the Cosmas image, the interpretations of the scene differ somewhat in the preserved Octateuchs. In the twelfth-century copies (Fig. 6), as in the Topography manuscripts, the priests are shown in unembellished sacerdotal attire while in Vat. gr. 747 they wear jewelled robes and diadems. Neither the jewelled

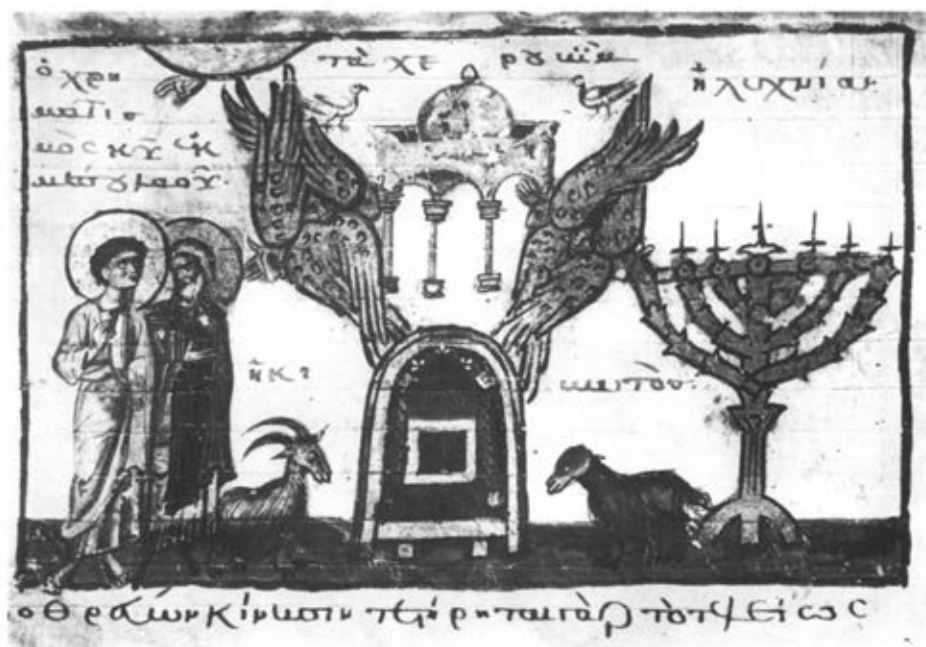


Fig. 7. Vat. gr. 746, fol. 325v (Octateuch): Ark of the Covenant with Moses and Aaron (Numbers 7:89 - 8:4) (photo. courtesy of Vatican Library).

mantle nor the diadem found in the eleventh-century miniature conforms with the biblical descriptions of priestly garments⁴⁷. The substitution of a diadem for the mitre prescribed by the Septuagint occurs throughout Vat. gr. 747⁴⁸ and would seem to reflect a whim of the eleventh-century illustrator⁴⁹.

47. The mantle (*epomis*) is described in Exodus 28:4-14, the mitre in verses 33-34 of the same chapter.

48. E.g. in the miniature depicting Aaron before the tabernacle the later Octateuchs present the priest in his appropriate mitre (Fig. 2) while in Vat. gr. 747 he wears a jewelled diadem.

49. It is possible that the substitution of the diadem for the mitre reflects exegetical commentaries. Gregory of Nyssa (c. 335-394), for example, seems to equate the two forms in his *Mystica*

Though the jewelled mantle possibly derives from a misunderstanding of the biblical text⁵⁰, it may be significant that the showbread table in Vat. gr. 747 also receives a curious jewelled border. It is tempting to suggest that both the jewelled sacerdotal attire and the jewelled border of the showbread table, neither of which is determined by the relevant Septuagint text, are elaborati-

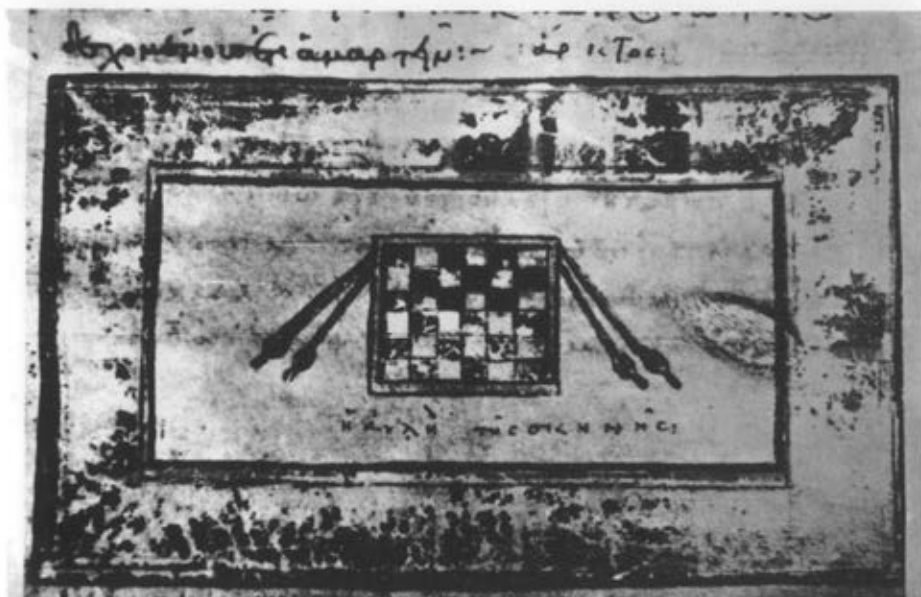


Fig. 8. Laur. plut. 9.28, fol. 113r (Cosmas Indicopleustes): Court of the Tabernacle (photo. courtesy of Laurenziana Library).

ons which should be attributed to an individual artist, either the eleventh-century illustrator of Vat. gr. 747 or one of his direct predecessors. But whether the jewelled mantle and the diadem found in Vat. gr. 747 reflect a reinterpretation of the biblical text or are decorative embellishments of an individual artist, both elements indicate an alteration in the miniature of Vat. gr. 747. Thus, although the eleventh-century Octateuch has been cited as preserving a more conservative tradition than the later copies⁵¹, in this scene Vat. gr. 747 appears to follow a more innovative approach.

Interpretatio Vitae Moysis: Patrologiae cursus completus, series graeca (ed. J.P. Migne) 44, 1893, col. 392.

50. Exodus 28:15-26 describes the breastplate of the priest as jewelled. Cf. Mouriki-Charalambous, *Octateuch Miniatures*, p. 94-97.

51. E.g. Weitzmann, *Joshua Roll*, p. 30-38.

The Topography miniatures of the court of the tabernacle (Fig. 8)⁵² have no real parallels in the Octateuchs, although the court and tabernacle in a somewhat similar form are found frequently in the Exodus illustrations (Fig. 9). In their specific details, e.g. the number of columns, the Cosmas miniatures accurately reflect both the biblical and Topography accounts⁵³. The Octateuch illustrators appear to view the covered tabernacle as a space filler and the court as an elaborate and malleable frame⁵⁴, suggesting that the motifs may have been borrowed without a full understanding of their significance. Nevertheless, the forms, especially that of the court, occur so frequently in medieval manuscripts⁵⁵, and the similarities between the Octateuch and Topography versions are so tenuous, that no relationship beyond that of a common convention seems demonstrable.

The remaining tabernacle illustration in the Topography manuscripts, depicting the garments of the high priest, finds no direct parallel in the Octateuchs. In the Cosmas manuscripts, for example, the priestly garments are modeled by Aaron, who, in the eleventh-century Topography manuscripts, is depicted twice to display both the front and back of his robes⁵⁶. The Octateuchs, on the other hand, present each article of clothing separately⁵⁷.

Despite occasional differences, the tabernacle miniatures shared by the Topography and Octateuch copies present remarkable similarities. In particular, the Cosmas illustrations of the entire tabernacle, its coverings, the showbread table and the ark of the covenant flanked by priests find parallels in the Octateuchs. As will now be apparent, we cannot accept the widely held belief that these Cosmas miniatures are directly dependent on Octateuch illustrations. The diagrammatic, non-narrative nature of this series is at odds with the narrative strip illuminations of the Middle Byzantine Octateuchs while it is characteristic of the Topography manuscripts. But perhaps as

52. Vat. gr. 699, fol. 49r; Laur. plut. 9.28, fol. 113r (Fig. 8); Sinai. gr. 1186, fol. 82v (see n. 15 *supra*).

53. Exodus 27:9-18; 38:19-21. For the Topography text see Book V:39-44; Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès*, II, p. 69-75.

54. E.g. Smyrna cod. A.1, fols 100r, 103r, 104v; Hesseling, *L'octateuque*, figs 195, 198, 199.

55. E.g. C.-O. Nordström, «Some Miniatures in Hebrew Bibles», *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge* (= Bibliothèque des Cahiers archéologiques 2), Paris, 1968, p. 89-90, fig. 2, *passim*.

56. Vat. gr. 699, fol. 50r; Laur. plut. 9.28, fol. 115r; Sinai. gr. 1186, fol. 84r (see n. 15 *supra*).

57. Vat. gr. 747, fols 108v, 120v; Vat. gr. 746, fol. 257r; Smyrna cod. A.1, fol. 112v (Hesseling, *L'octateuque*, fig. 206); Seraglio cod. 8, fol. 261r (Uspensky, *L'octateuque*, pl. XXIV:146).

important is the observation that the compositions shared by the Cosmas and Octateuch manuscripts are often more appropriate to the Topography text than to the Septuagint.

Mouriki-Charalambous has suggested that the extra-biblical elements included in the Octateuchs derive from their catenae and were transferred from the Octateuchs to the original sixth-century Cosmas illustrations⁵⁸. Nevertheless, although the text of the preserved Octateuchs is surrounded with such commentary, the catenae which accompany the tabernacle miniatures do not account for the included details⁵⁹. Furthermore, it is unlikely that an illustrated Octateuch with catenae was produced before the late ninth or tenth century⁶⁰. Mouriki-Charalambous' hypothesis seems overly complex in any event, since it is the Topography text which explains these extra-biblical details.

While the Cosmas illustrator could reasonably be expected to be familiar with biblical iconography, there is no reason why any Octateuch artist should necessarily have known the miniatures of the Christian Topography unless he had direct access to them. The artist responsible for the tabernacle sequence in the model of the Octateuchs must, then, have been aware of the Topography tradition. It seems reasonable to conclude that the Octateuch illustrator was familiar with, and borrowed from, the Topography tabernacle tradition rather than the reverse.

The rejection of an Octateuch source for the Topography tabernacle series leads to chronological speculations. While it has been demonstrated beyond reasonable doubt that the Cosmas miniatures accurately reflect a sixth-century prototype, no conclusive evidence that an illustrated Octateuch existed before the Iconoclastic controversy is known. Various sub-cycles of these vast works may antedate the schism of 726, but it is quite possible that the smaller units were not compiled into a larger whole at an early date. The preserved illustrated biblical manuscripts of the pre-Iconoclastic period consist primarily of single books or small collections of the Bible⁶¹. In fact, there

58. *Octateuch Miniatures*, p. 10-11, 16, 191, 194, *passim*.

59. In only one instance—the substitution of the stamnos of manna for the showbread table in the miniature of the tabernacle in Vat. gr. 747 (see p. 76-77 *supra*)—do the catenae influence the Octateuch tabernacle series, and this isolated example seems to reflect an alteration of the original image. Cf. n. 40 *supra*.

60. See p. 77 and n. 26 *supra*.

61. The best-preserved exception is Paris. syr. 341, but even here the illustrations are all frontispieces to individual books of the Bible rather than narrative cycles: J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, I-II, Paris, 1964, p. 208-219, pls 43-48.

is only one fragment of an Octateuch *text* known to me that anticipates the tenth century, a fifth-century manuscript with portions scattered in Leiden, Paris and Leningrad⁶². It would appear possible, then, that a vast compilation such as an illustrated Octateuch was not attempted before the restoration of Orthodoxy, and, when it was assembled, one of the traditions it drew into its comprehensive embrace was that of the Cosmas tabernacle miniatures.

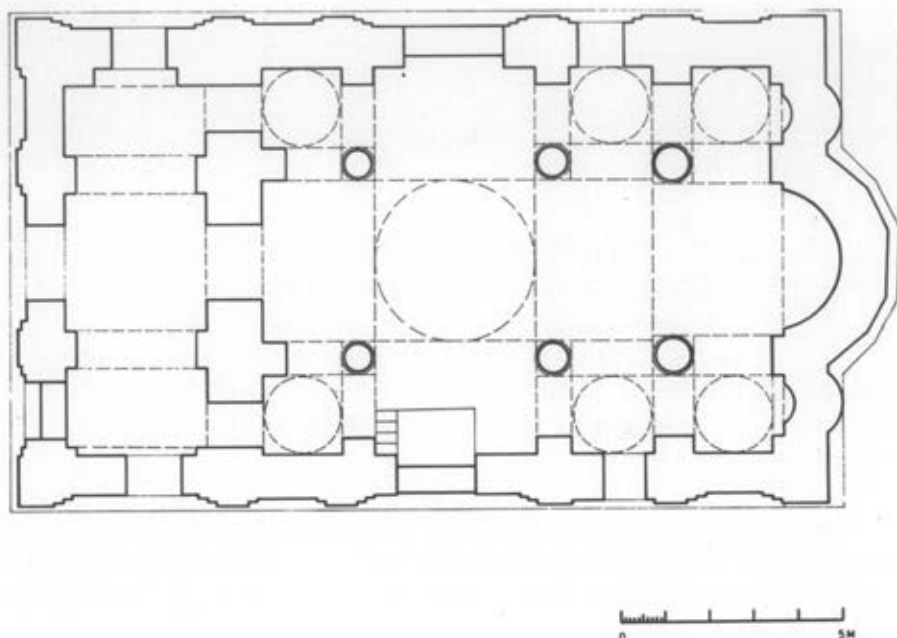
62. Cf. Rahlfs, *Verzeichnis*, p. 94-95, 374-375.

CHURCH E AT SARDIS
AND THE CONTRIBUTION OF ASIA MINOR
TO THE ARCHITECTURAL VOCABULARY
OF THE 13th CENTURY*

Hans BUCHWALD (Allemagne R.F)

Church E at Sardis was excavated in 1962 and 1963 by Professors Henry Detweiler and Mario del Chiaro of the Harvard-Cornell Expedition to Sardis. It is possible to reconstruct most features of the building in spite of its almost total destruction, most probably by an earthquake, with the aid of a careful analysis of numerous masonry fragments found in the rubble. The major features of the church were organised on the principle of the inscribed cross church type with the exception that the walls between the bema and the flanking chapels were replaced by columns, giving the nave an unusual basilical character. A narthex with doors on the north, south, and west preceded the nave. Small domes with cylindrical drums covered the corner bays of the nave and pendentive domes covered the eastern bays of the side aisles. The exterior was richly articulated by blind arcades with stepped profiles, a reflection of the structural organization of the interior. Friezes of hollow quatrefoils formed of clay pipes inserted vertically into the wall surrounded the arches of the blind arcades, adding a strong chiaroscuro emphasis to the facade articulation. The four extant lunettes of the facade articulation were each decorated by a checkerboard brick pattern, while the lunettes of the arcades which decorated the major apse were filled with a herringbone brick pattern. The drums of the minor domes were ornamented by simple brick meander bands, and the northern apse was decorated with a

*This brief summary will be supplemented by a more extensive Preliminary Report on Church E at Sardis which will appear in the *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* and by a Final Report which will appear in the series *Archaeological Exploration of Sardis*, edited by G.M.A. Hanfmann and S.W. Jacobs, to be published by the Harvard University Press.



chevron frieze. The extant remains of the facade ornamentation permit the conclusion that the patterns used were unusually rich in number, that they were organized according to a carefully planned and ordered system, and that they were executed with meticulous precision.

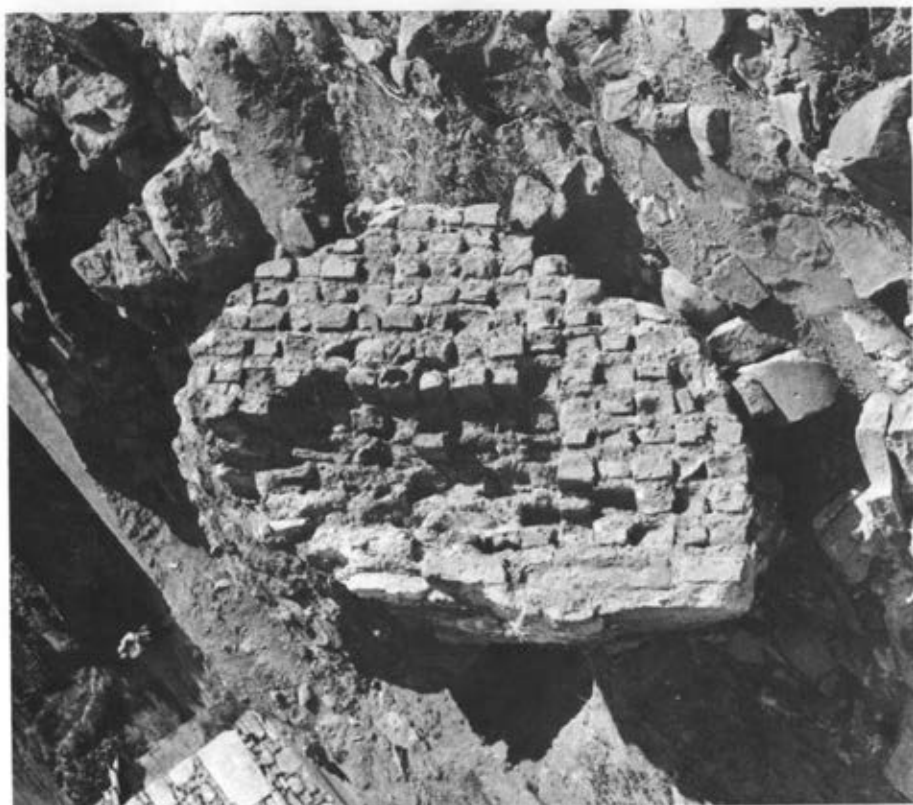
The major features of church E may be clearly distinguished from those of the early group of five domed inscribed cross churches, which may be dated to the period between the 10th and early 13th centuries (Ferrae, Nerezi, Rossano, Stilo, Nikli, Pantanassa near Monemvasia) as well as from the later, northern group, which dates from the late 13th to the 15th century (St. Catherine and Holy Apostles in Salonica, Prizren, Staro Nagoricino, Gracnica, Matejic, Ravanica, Manasija). Church E has close parallels only in the five domed inscribed cross churches of Mistra and Nessebar, all datable to the period between the first decade of the 14th and the second quarter of the 15th centuries (Afentico, Metropolis, and Pantanassa in Mistra, Aleiturgitos in Nessebar). All of the major features of the plans and of the vaulting systems of these churches are practically identical with those of Sardis E. The fact that only the churches in Mistra have galleries is undoubtedly to be explained by functional and iconographic considerations, and can therefore not invalidate the comparison. A detailed examination of the brick ornamentation of





the church E facades leads to a similar conclusion concerning the date of the building: the specific variations used here can be demonstrated only between the late 12th and early 14th centuries.

Historical and archaeological evidence permit the dating of church E with greater precision. Activity at Sardis in the period before the 13th century and after about 1260 appears to have been minimal. Turkish raids are reported in Lydia already during the reign of Michael Paleologus and the hinterland of Sardis appears to have been under the control of the Turks towards the end of the 13th century. Sardis itself fell to the Turks at an unknown date not long after 1300. Only during the Lascarid rule from 1204 till 1261 does Sardis seem to have enjoyed the safety and prosperity during which the construction of a new church of the size and richness of church E may be expected. Within this period the reign of John Vatatzes, 1222 to 1254 is the period during which its



construction would be most likely. Vatatzes took an active interest in the area, spending much of his time in Nymphaeum and Magnesia on Sipylus, both not far from Sardis, and founded the monastery of Sosandria on Mt Sipylus, where he was buried.

Church E in Sardis is therefore the only extant church of which extensive portions remain which may reasonably be attributed to the period of the Lascarid dynasty or so-called empire of Nicaea, an observation which gives the building far more importance in the history of byzantine architecture than it seems to have had when it was constructed. Moreover, this observation opens the door to a great many questions the most important of which are: from where did the forms of church E come? and what influence may they have had on the formulation of the Paleologue architectural style? Although a definitive answer to these questions is not possible at present and may,

indeed, never be possible because of the loss of the relevant monuments, working hypotheses based on numerous comparisons may be established. While some forms found in Sardis E are typically Constantinopolitan, others appear to have been created within a strong tradition with firm roots in Asia Minor. A transmission of Lascarid architectural forms on the one hand to Constantinople, after the establishment of the Paleologue dynasty, and on the other hand to other byzantine provinces, conceivably by master builders or building crews escaping the Turkish onslaught may tentatively be postulated.

A HOARD OF TERRACOTTA AMULETS FROM THE HOLY LAND

Richard CAMBER (Grande Bretagne)

The iconography of the Palestinian *loca sancta*, its characteristics, sources and manner of diffusion, are topics which remain central to the study of Early Christian and Byzantine art. Invariably, discussion of the subject has tended to revolve around the celebrated pilgrims' ampullae of Monza and Bobbio, but, from time to time, new categories of information are admitted into the debate¹. The purpose of this paper is to draw attention to just such a body of new material.

In 1973, the British Museum acquired from a London dealer in antiquities a collection of terracotta amulets, each of which is stamped on one side with a recognisably Christian motif². Nothing is known for certain about the provenance of the collection other than that it was reputedly found lying inside a glass dish. This was acquired by the British Museum at the same time (Fig. 1)³. Formerly transparent, the dish is now covered by a thick layer of greyish decomposition which largely obscures the elaborate mould-blown decoration on its underside; this shows a cross within a pattern of concentric circles. No precise parallels have yet been found, but Dr Dan Barag, who is to publish the dish in his forthcoming catalogue of the Near Eastern glass in the British Museum, has provisionally assigned it to a Syrian glasshouse of the 6th century⁴. Unless the dish was 'married' to the amulets before being offered for sale, which is not impossible, it would be wrong to dismiss it as being of no relevance to the date and place of origin of the latter.

1. See, for example, Kurt Weitzmann, «*Loca Sancta* and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), p. 31-55.

2. British Museum, Dept. of Medieval and Later Antiquities, Reg. No 1973, 5-1, 1-80.

3. Reg. no 1973, 5-1, 81.

4. I should like to thank Dr Barag for permission to refer to his opinion in advance of the publication of his catalogue.

Turning now to the amulets themselves, there are no fewer than eighty of these in the collection. They vary greatly in size, the largest having a diameter of 15mm and the smallest merely 5mm. All are made of the same ferruginous clay which shows areas of local reduction, due almost certainly to careless firing.

On the basis of their iconography, the amulets may be divided into two



Fig. 1. Glass dish with mould-blown decoration. Syrian, 6th century.

groups. The first consists of fifty-five examples and is distinguished by the fact that all bear scenes relating to the Life of Christ. The second consists of twenty-five examples and, in its case, the iconography is of a more heterogeneous nature, although still recognisably Christian. In listing the complete collection, it will be convenient to use the numbering sequence adopted by the Museum. Only the distinguishing features of the different sub-groups will be noted, a full discussion of their iconography not being possible in the present context. The photographs, in other words, must be left to speak for themselves.

GROUP I

Annunciation

1-2 (Fig. 2 left). The archangel is to the left and the Virgin to the right. The latter holds the distaff and has a basket at her feet.

3 (Fig. 2 right). The position of the two figures is reversed. In addition, the Virgin has her arm raised towards the archangel.

Nativity

4-6 (Fig. 3 left). The Virgin is to the left of the animals.

7-8 (Fig. 3 centre). The animals are shown on their own, their heads inclined towards what might be interpreted as a representation of the crib.

9 (Fig. 3 right). A canopy (?), from which a lamp is suspended, is shown framing the animals.

Adoration of the Kings

10 (Fig. 4 left). Three kings are shown approaching the seated group of the Virgin and Child from the right.

11 (Fig. 4 centre). The scene is reversed and only two kings are visible. Whether or not a third was intended is uncertain.

12-28 (Fig. 4 right). A smaller version of no 11. It is apparent that the intention here was to represent only two kings.

Baptism

29-37 (Fig. 5). This series may be sub-divided into two groups on the basis of size rather than iconography. Nos 29-32 have a diameter of 15mm while the remainder have one of merely 5mm.

The Tempest Calmed (?)

38 (Fig. 6). The identification of this scene is problematical. It shows three figures standing in what is apparently a boat, the central figure having a nimbus with an inscribed cross.

Healing of the woman 'bent together' (?)

39 (Fig. 7). The interpretation of this scene is also problematical. It shows two standing figures. The figure on the left has a nimbus and holds a cross in his right hand while his left hand is extended towards the second figure. This latter figure is represented as bent over from the knees upwards and walks with the aid of a stick.

Transfiguration

40-44 (Fig. 8). On top of a small mound flanked by two figures is a nimbus with an inscribed cross.



Fig. 2. Annunciation.



Fig. 3. Nativity.



Fig. 4. Adoration of the Kings.



Fig. 5. Baptism.



Fig. 6. The Tempest Calmed(?).



Fig. 7. The healing of the woman 'bent together'(?).



Fig. 8. Transfiguration.



Fig. 9. Entry into Jerusalem.



Fig. 11. Ascension.



Fig. 10. Resurrection.



Fig. 12. Adoration of the Cross.





Fig. 13. 'Solomon'.

Fig. 14. Bust of Christ.

Fig. 15. St Simeon
the Younger (?).

Entry into Jerusalem

45-48 (Fig. 9). Christ is shown riding towards the left while a second figure, who looks backwards over his shoulders, stands to the extreme left.

Resurrection

49-50 (Fig. 10 left). The angel is shown seated to the left of a schematic representation of the tomb of Christ.

51-53 (Fig. 10 right). The scene is reversed. The amulets in this series are substantially smaller than nos 49-50, having an average diameter of 5mm.

Ascension (?)

54 (Fig. 11). Two angels are shown supporting the bust of Christ, to the left and right of which appear representations of the sun and moon respectively.

GROUP II

Adoration of the Cross

55-56 (Fig. 12). Two angels are shown flanking a cross which appears to have a schematic representation of the *titulus* at the top.

"Solomon"

57-70 (Fig. 13). A moundlike form, with no clearly visible internal features, occupies the centre of the amulet. Around it is the inscription COAOMΩN⁵.

5. See the remarks on this group, identified as showing 'an almost completely full-face figure', in George P. Majeska, «A Medallion of the Prophet Daniel», *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), p. 365, n. 29. Although the central form is indistinct, it seems unlikely that it was intended to be read as a bust of Solomon. A more plausible alternative is that it is a schematic representation of the hill upon which Solomon's temple stood.

Bust of Christ

71-79 (Fig. 14). Christ is shown bearded and with long hair. Behind his head is a nimbus with an inscribed cross.

Saint Simeon the Younger (?)

80 (Fig. 15) The figure of the stylite is shown seated on top of a column against which leans a step-ladder.

With the exception of no 80, precise parallels for these amulets are not immediately apparent⁶. No 80 belongs to a well-known and much-discussed type which, if the identification of the stylite is correct, is almost certainly to be assigned to a Syrian context of the late 6th or early 7th century⁷. There are, however, a number of objects in European public collections which, although not of exactly the same type as the amulets, do serve to show that similar objects may not have been uncommon. Chief among these are three somewhat larger clay amulets in the British Museum which, in terms of their iconography, are closely comparable with nos 3 and 45-48⁸. There is also in the Ashmolean Museum in Oxford a similar amulet of this larger type which is close to nos 4-6, but has additional iconographical features which are peculiarly Palestinian⁹. Finally, mention should be made of a small limestone amulet in Berlin which has on one side what is almost a mirror-image of the Baptismal scene represented on nos 29-37¹⁰. This last piece was acquired at Izmir, as was one of the three British Museum amulets, and was assigned by its cataloguer to the 5th or 6th century.

Outside this somewhat limited sphere of popular amuletic objects, iconographic parallels for the scenes represented on the small British Museum amulets are not uncommon. It is not my present purpose to list these at

6. In 1973, I was shown three amulets of the same type as the British Museum examples, which were said to have been obtained in Turkey before the Second World war. They were at that time in a private collection in London, but are now, I believe, in the Israel Museum in Jerusalem.

7. Marvin C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, D.C., 1962, p. 76, no 92 (with full bibliography, to which should now be added W.F. Volbach, «Zur Ikonographie des Styliten Symeon des Jüngeren» in W.N. Schumacher (ed.), *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, Freiburg-im-Breisgau, 1966, p. 293-299).

8. O.M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities*, London, 1901, p. 171, nos 966-968.

9. Unpublished: acc. no 1892.879. I should like to thank Mr Michael Vickers for permission to study this piece.

10. O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche Bildwerke*, I, Berlin, 1909, p. 235, no 1149, Taf. LVI.

length, but three of them should be referred to briefly since they do serve to throw light on the date and place of origin of the amulets. Firstly, there is in the British Museum a gold signet-ring the bezel of which is engraved in intaglio with a scene identical to that shown on no 54, which was tentatively identified as an abbreviated version of the Ascension: this ring is said to have been found in association with coins of the time of Heraclius (610-641)¹¹. Secondly, there is in the Rabula Gospels a marginal illustration showing the healing of the woman 'bent together' which is close in type to the healing miracle shown on no 39: as is well-known, this manuscript was written in the Mesopotamian monastery of St John at Zagba in 586¹². Finally, there is the evidence of the pilgrims' flasks at Monza and Bobbio, which, irrespective of the view that one takes about their iconographical sources, are commonly assigned to the 6th century. Particularly revealing is the closeness of the relationship between the Annunciation and Baptism on the amulets (nos 1-2 and 29-37) and their counterparts on one of the Monza ampullae (no 2), between the Adoration of the Cross on the amulets (nos 55-56) and its counterpart on one of the Bobbio ampullae (no 2) and, finally, between the Holy Sepulchre on the amulets (nos 49-53) and the same structure as it is shown on a second of the Bobbio ampullae (no 6)¹³.

When taken in conjunction with the suggested dates for the glass dish and amulet no 80, the foregoing iconographical evidence makes it highly probable that the amulets as a group originated towards the end of the 6th or beginning of the 7th century¹⁴. Moreover, the preponderance of *loca sancta* scenes over all others makes Palestine their most likely place of origin. If this is accepted, then it seems clear that the British Museum amulets represent a major source of new information on the iconography of the *loca sancta* and are testimony to the richness and variety of the iconographical tradition to which those sites gave rise.

11. Dalton, *op.cit.* 30, no 189.

12. C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabula Gospels*, Olten and Lausanne, 1959, f. 6a.

13. A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, pl. VI, XXXIII and XXXVIII.

14. This dating concurs with the results of thermoluminescence dating tests carried out in the British Museum Research Laboratory, which gave an outside range of AD 400-900.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE L'ORIGINE DE LA POLYCHROMIE SUR LES FAÇADES DES ÉDIFICES BYZANTINS

Milka ČANAK MEDIĆ (Yougoslavie)

L'origine de la polychromie sur les façades des édifices byzantins est un problème dont s'occupent depuis longtemps les spécialistes de l'art byzantin. Le décor caractéristique de ces façades, réalisé par l'utilisation de la pierre et de la brique, d'éléments en céramique polychrome, ou par l'emploi d'un revêtement de pierres multicolores et par la disposition de ces différents matériaux de bâtiment de manière à obtenir des effets visuels déterminés, est depuis longtemps étudié, de sorte que l'on connaît les caractéristiques principales de ce décor dans certaines régions¹. Ce décor est constitué par de nombreux motifs que nous connaissons pour les avoir vus sur les édifices antiques. Cependant, des opinions contradictoires ont été exprimées dans la science sur les voies qui ont conduit à l'apparition de ces motifs à l'époque byzantine moyenne. Du fait que des exemples précoces de cette manière de décorer les façades existaient à l'Occident à l'époque des Carolingiens et en Orient au temps des Abbassides, les intermédiaires dans la transmission de ces motifs dans l'architecture byzantine ont été recherchés généralement dans ces deux milieux artistiques.

L'opinion la plus remarquable sur l'origine occidentale des exemples byzantins est celle de S. Bettini. En analysant les monuments de Ravenne et

1. La polychromie sur les façades des édifices byzantins a fait l'objet de nombreux aperçus sur l'architecture byzantine, ou bien, parallèlement à l'étude de certains monuments, on y étudie aussi le problème de la polychromie en général. On a écrit, en outre, des oeuvres dans lesquelles ont été recueillis de nombreux exemples de revêtements décoratifs de certains régions de la sphère artistique byzantine, cf. E. Reusche, *Polychromes Sichtmauerwerk byzantinischer und von Byzanz beeinflusster Bauten Südosteuropas*, Dissertation (Philosophische Fakultät des Universität zu Köln), 1971; A. Πασαδαίου, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των βυζαντινών κτηρίων της Κωνσταντινουπόλεως*, Athènes, 1973.

d'autres exemples en Italie, il a exprimé l'opinion que dans la transmission de ce système d'Occident en Orient, un rôle important revenait au centre chrétien renommé à Ravenne, d'où cette technique a été transportée dans les Balkans, et depuis les Balkans à Constantinople².

Une des dernières études dans lesquelles on a traité la question de l'origine de la polychromie sur les édifices byzantins a été écrite par A.H.S. Megaw, et elle a trait à l'*opus reticulatum* byzantin³. Ce savant a contesté l'opinion de S. Bettini sur l'origine occidentale possible de ce décor. Par l'observation attentive de nombreux détails sur certains édifices de la haute époque byzantine, A.H.S. Megaw a constaté que les revêtements en *opus reticulatum* et d'autres revêtements analogues paraissent dans l'architecture ecclésiastique byzantine au début de l'époque byzantine moyenne, c'est-à-dire au Xe, et peut-être même un peu plutôt, déjà au IXe siècle⁴. Bien que A.H.S. Megaw exclue la possibilité que les exemples de l'Occident aient pu exercer une influence sur l'apparition de ce décor dans l'Empire byzantin, il n'a pas établi son origine. Il est vrai, Megaw a suggéré la possibilité que les maîtres qui transmettaient ce décor, fussent originaires d'Anatolie, mais il n'a pas trouvé de preuves correspondantes à l'appui de cette hypothèse⁵.

A la différence de Bettini et de Megaw, C. Mango soutient l'opinion que ce décor a été pris de l'architecture islamique. Mango voit une confirmation pour son opinion, outre dans l'analogie avec les premiers édifices des Abbassides, dans la présence fréquente des signes kufiques stylisés, exécutés avec des briques, sur les façades des églises byzantines⁶. S. Bettini et C. Mango soutiennent des opinions tout à fait opposées qui se fondent sur des exemples de la même époque dans différentes régions, raison pour laquelle on pourrait dire que déjà ces deux hypothèses s'excluent mutuellement. Nous sommes tenus, en outre, de compter sur la possibilité que, par le concours de circonstances fortuites, certains exemples se soient conservés, et que pour cette raison, notre possibilité de reconstruire les formes artistiques dans les régions

2. S. Bettini, «Origini romano-ravennati della decorazione ceramoplastica bizantina», *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, II (Studi Bizantini e Neoellenici VI)* Roma 1936, p. 22sq.

3. A.H.S. Megaw, «Byzantine Reticulate Revetments», *Χαριστήριον εις 'Αναστάσιον Κ. 'Οπλάδου*, III, Athènes, 1966, p. 10-22.

4. *Ibid.* p. 20 sq.

5. *Ibid.* p. 22.

6. C. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, p. 215. Dans les éléments kufiques G.C. Miles («Classification of islamic elements in Byzantine architectural ornament in Greece», *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines*, II, Beograd 1964, p. 281-287) voit l'influence islamique sur l'ornementation architecturale byzantine. Cependant, ces éléments ne représentent qu'un parmi les nombreux motifs qui décoraient les façade des édifices byzantins.

où les exemples simultanés manquent, est très limitée. Pour cette raison, des possibilités plus complètes pour l'élucidation de telles questions, peuvent être trouvées par l'observation d'un phénomène dans le cadre plus large des causes et des faits qui se rapportent aux circonstances sociales et artistiques d'une époque déterminée. En d'autres termes, l'explication de la présence de certaines formes et motifs antiques dans l'architecture de l'époque byzantine moyenne, peut se fonder seulement sur les mêmes arguments par lesquels on explique le retour aux modèles hellénistiques dans la culture, la philosophie, la littérature et dans d'autres branches de l'art byzantin aux IXe - Xe siècles.

Cependant, en ce qui concerne les voies par lesquelles la pensée antique revenait dans la culture byzantine aux IXe et Xe siècles, deux opinions ont été exprimées. Selon une hypothèse, avec laquelle on peut mettre en lien l'opinion exposée par C. Mango, la tradition antique est restée conservée dans la culture islamique, et l'Islam a eu le rôle le plus décisif dans l'apparition du premier humanisme byzantin. Cette hypothèse a été contestée par P. Lemerle. En étudiant l'instruction et la culture byzantines dans la période jusqu'au Xe siècle, ce savant a constaté qu'en même temps que l'on remarque l'influence de la pensée antique sur la culture islamique, la renaissance de l'hellénisme dans l'Empire byzantin se manifeste de façon bien plus prononcée et dans plusieurs domaines. Ainsi, tandis que l'hellénisme dans l'Empire byzantin pénètre dans de nombreux domaines de l'art de la parole écrite: la poésie, l'histoire, le théâtre, etc., l'Islam s'intéresse seulement à la science et à certaines vues philosophiques⁷. P. Lemerle conclut ensuite qu'il n'existe aucun signe que l'hellénisme ait pénétré par l'intermédiaire de la culture islamique dans la culture de l'époque byzantine moyenne⁸. L'explication pour l'hellénisation de l'art byzantin devrait être recherchée par conséquent à l'intérieur de l'Empire byzantin et de sa structure. A ce point de vue peuvent être rattachées certaines discussions antérieures dans lesquelles on a mis en lumière que la base idéologique primaire de la création artistique dans l'Empire byzantin aux IXe et Xe siècles, était la tendance vers l'archaïsme, c'est-à-dire, vers la continuation de l'art représentatif romain⁹. Comme nous savons que le retour aux modèles plus anciens est toujours simultané dans tous les domaines de l'activité humaine, dans l'art, la science, les formes de vie, car il est le reflet de la conception du monde d'une époque

7. P. Lemerle. *Le premier humanisme byzantin*, Notes et remarques sur l'enseignement et culture à Byzance des origines au Xe siècle, Paris, 1971, p. 29.

8. *Ibid.* loc. cit.

9. Cf. Dj. Stričević, «La rénovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centrales des Balkans au IXe-XIe siècle», *Actes du XIIIe Congrès international d'études byzantines*, I, Beograd 1963, p. 206 sq.

déterminée, nous nous sommes efforcés, en étudiant l'origine de la polychromie dans l'architecture byzantine, de contribuer à la meilleure connaissance de ces circonstances.

En partant de la connaissance que la plupart des motifs et la technique de l'arrangement des matériaux sur les façades des édifices byzantins sont d'origine antique, nous nous sommes efforcés de découvrir l'analogie la plus proche des ornements polychromes sur les édifices antiques. Dans l'art antique, il est possible de distinguer deux époques dans l'architecture, dont les caractéristiques sont la polychromie et l'utilisation de matériaux divers, dans le but d'accentuer le côté pittoresque et d'obtenir un plus fort degré de décoration. Ainsi, on sait que dans l'art hellénistique, la tendance vers les effets polychromes, empruntée à l'Orient assyrien et perse, a revêtu des formes nouvelles et variées. Elle s'est particulièrement manifestée à la cour d'Alexandrie, puis dans les villes hellénistiques de la Sicile et de l'Italie du Sud, où on utilisait les matériaux les plus divers pour la décoration et le revêtement des murs. L'architecture de cette époque, en outre, est caractérisée par l'emploi de diverses techniques de construction et par l'obtention d'effets polychromes ainsi déterminés. Ainsi, outre la technique en *opus reticulatum*, qui était fonctionnelle et dans une grande mesure conditionnée par la technique de l'exécution du noyau du mur, nous rencontrons des méandres exécutés avec des briques, la disposition alternative de couches de briques et de pierres, c'est-à-dire la technique *opus vittatum mixtum* - *opus listatum*, l'utilisation de divers éléments en céramique pour les parties décoratives autour des fenêtres, des portes, pour les corniches, les tympans et les autres parties des façades. Plus tard, l'architecture de la basse antiquité aura les mêmes caractéristiques. A fin d'obtenir l'impression d'un luxe et d'une richesse exceptionnels, les murs à l'intérieur des pièces étaient revêtus alors de pierre polychrome et de prix, des corniches de plâtre ornaient les plafonds, des bordures profilées encadraient les panneaux avec les fresques, et les sols étaient recouverts de mosaïques. Les mêmes effets étaient recherchés à l'extérieur des édifices. Là, la polychromie était obtenue en général par l'utilisation de deux matériaux différents: de la brique et de la pierre, et par la manière de leur arrangement. Ces impressions sont accrues par le choix des pierres polychromes pour la sculpture architectonique et d'autres ornements plastiques sur les façades. Ainsi, le temple de Romulus à Rome, par exemple, commencé au temps de Maxence, et consacré à l'époque de Constantin le Grand, avait sur la façade un vestibule avec deux colonnes en porphyre qui portaient l'entablement de marbre blanc¹⁰. Cependant, les plus beaux exem-

10. M.C. de Azevedo, «Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda antichità e

ples de décoration intérieure, qui en même temps témoignent le plus complètement du goût de cette époque, ont été conservés dans quelques résidences impériales, à Trèves, à Salonique, et dans de nombreuses maisons à Ostia¹¹. Pour notre étude, une importance particulière revient à la manière de disposer les matériaux sur les édifices de la basse antiquité, et aux formes des ornements céramoplastiques, car ces détails nous aideront à nous rapprocher de la conclusion sur la source possible de l'inspiration pour la polychromie sur les façades des édifices de l'époque byzantine moyenne.

Comme on sait, les édifices byzantins étaient construits en une espèce de *opus listatum*, c'est-à-dire que sur les façades alternent successivement une rangée de blocs de pierre et une couche de deux ou trois rangées de briques. A quel point cette technique était en faveur, nous témoignent certains exemples du XI^e et XII^e siècle, où, certainement à cause du manque de la pierre ou par économie, les édifices étaient construits uniquement avec des briques, mais alors une rangée sur deux de briques était rentrée de quelques centimètres et recouverte de mortier, pour imiter la construction par couches alternées¹² (Figs 5 et 6). Les exemples grecs sont quelque peu différents. Sur leurs constructions, les rangées de blocs de pierre sont également séparées les unes des autres par une couche de briques, mais les briques étaient posées aussi verticalement, de sorte à encadrer les blocs (parement cloisonné). Dans tous ces exemples, cependant, nous rencontrons des cintres sur les fenêtres et les portes, bordés d'une simple corniche qui est constituée par des briques posées sur leurs extrados, ou bien la disposition alternée de briques et de blocs de pierre dans les voûtes et sur la face des arcs. Dans l'architecture antique, nous trouvons des procédés semblables sur les édifices de la basse antiquité. Ainsi, des ouvertures de fenêtres, ornées à l'extérieur de quelques arcs concentriques, entre lesquels se trouvent des corniches de briques posées sur les extrados, existent sur les façades de la partie la plus ancienne de la fortification de Salonique, laquelle date, d'après tous les signes, du temps de l'empereur Galerius, et sur la fortification plus ancienne de Gamzi-grad en Serbie orientale, datant de la même époque (Fig. 1)¹³. On peut voir

dell'alto medioevo», *Felix Ravenna* (Rivista di antichità ravennati cristiane e bizantine), fasc. I CI (1970), p. 228.

11. *Ibid.* passim; R. Krautheimer, «The Constantinian basilica», *Dumbarton Oaks Papers* 21 (1967), p. 135 sq. I. Lavin; «The Ceiling Frescoes in Trier and Illusionism in Constantinian Painting», *Dumbarton Oaks Papers* 21 (1967), p. 99-113.

12. Comme par exemple sur l'église St. Sophie à Kiev (XI^e siècle), Zayrek Camii du XII^e, les ruines Antigoni du XI^e ou XII^e, St. Nicola à Kuršumlija du XII^e, sur la fortification à Nicée du XI^e siècle.

13. Les fenêtres sur les tours les plus anciennes de la fortification de Salonique ne sont pas



Fig. 1. Décor autour de la fenêtre sur une tour de la fortification plus ancienne à Gamzigrad, datant de l'an 300 environ.

des faces des arcs dans lesquels on a alterné des blocs de pierre et des briques, puis des arcs entièrement bordés de briques sur les Thermes de Constantin à Trèves et à Arles et sur la fortification plus récente à Gamzigrad de la première moitié du IV^e siècle (Figs 2 et 3). Parmi les décors et les ornements de céramique qui figureront plus tard sur les façades des églises byzantines, il faudrait mentionner, outre les ornements déjà cités en forme de méandres et les ornements en *opus reticulatum*, divers symboles chrétiens et ornements exécutés avec des briques, fabriquées à l'aide de moules spéciaux, comme est

conservées dans leur ensemble. Sur la base des parties qui ont subsisté, on a pu conclure que leur décoration extérieure était la même que celle de la fortification plus ancienne à Gamzigrad. La partie la plus ancienne de la fortification de Salonique est datée par O. Tafrali au temps de Valentinien I^{er} et de Valens (*Topographie de Thessalonique*, Paris, 1913, p. 33 sq.), ce qui, sur la base des résultats de nos études de Gamzigrad, devrait être rectifié, et la partie la plus ancienne de la fortification située vers la fin du III^e ou dans les premières années du IV^e siècle.



Fig. 2. Structure du mur des Thermes de Constantin à Trèves, photo O. Hrabovski.

par exemple le motif en forme d'étoile dans une niche à Gamzigrad, du IV^e siècle (Fig. 4). La ressemblance la plus essentielle entre les façades des bâtiments de l'époque byzantine moyenne et de la basse antiquité consiste dans l'emploi de la même technique de construction: *opus listatum*. A cause de la possibilité que ce fait apporte pour l'explication de l'origine de la polychromie sur les bâtiments byzantins, il faudra que nous évoquions en détail les exemples antiques.

Nous pouvons constater que, bien que les exemples les plus anciens de la technique *opus vittatum mixtum* ou *opus listatum* aient été trouvés à Pompéi, plus tard, au cours des II^e et III^e siècles, nous rencontrons cette méthode de travail dans un nombre assez limité de cas. La véritable renaissance de cette technique apparaît seulement à la fin du III^e siècle, et nous la voyons sur les monuments d'Ostia, sur les entrepôts de la basse antiquité de la fin du III^e et du IV^e siècle, puis sur le nymphaeum de la maison d'Amour et de Psyché ou



Fig. 3. Structure du mur de la façade de la fortification plus récente à Gamzigrad, de l'époque avant Théodose Ier.

dans la maison *Fortuna Annonaria*, les deux du IV^e siècle, où une assise de blocs de pierre d'une hauteur d'environ 10 cm. alterne avec deux rangées de briques¹⁴. Uniquement, dans le *choreum* d'Ostia il y a des couches non seulement de deux, mais de trois assises de briques. L'exemple suivant de construction en *opus listatum* sont les réparations sur les murailles de la fortification d'Aurélien à Rome, que Lugli estime dater du temps de Maxence. De la même manière ont été construits d'autres bâtiments de cette époque, par exemple les murs du cirque de Maxence (de 302-312), avec cette

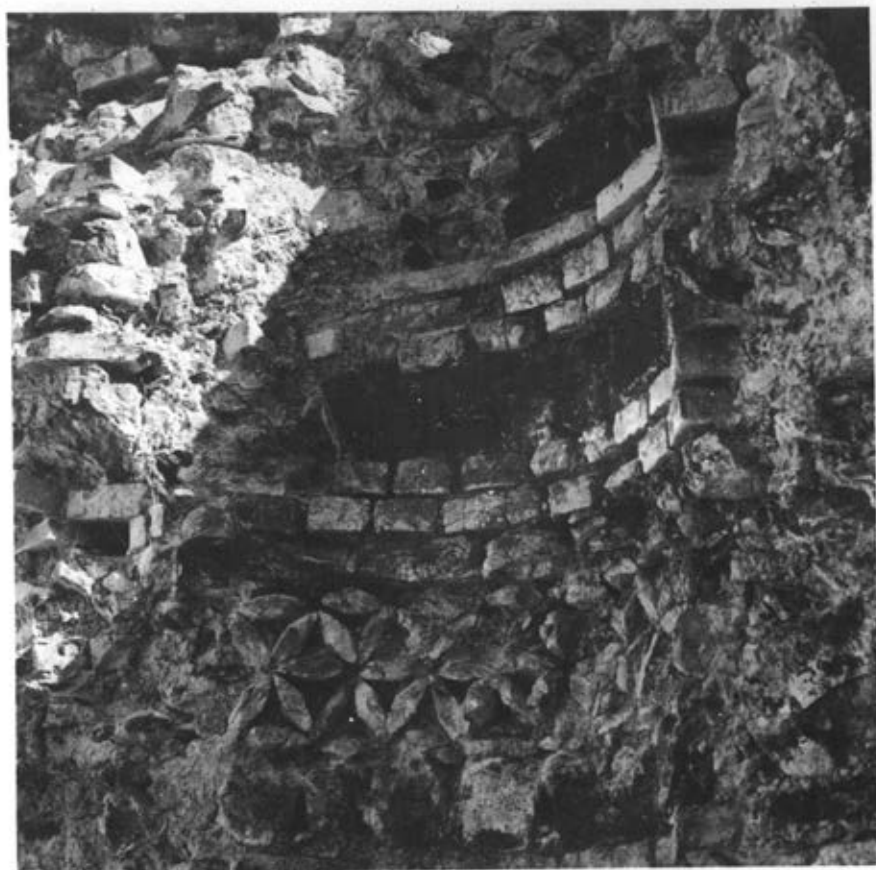


Fig. 4. Détail du décor sur la façade de la fortification plus récente à Gamzigrad, (avant Théodose Ier).

différence qu'on y a alterné une assise de pierre et une de briques¹⁵. On peut ranger dans ce groupe, aussi ces bâtiments sur lesquels les couches de pierre sont un peu plus hautes et qui ont deux et quatre rangées basses entre les briques. On compte dans ce groupe aussi le palais de Maxence et un tombeau sur la Via Apia à Rome, les deux du IV^e siècle, ainsi que Saint-Constance, de l'an 350¹⁶. La même manière de construction a été constatée aussi dans les couches inférieures de la basilique du Latéran à Rome, du IV^e siècle, et sur les parties de Saint-Pierre de Rome, qui datent de l'époque de Constantin¹⁷.

15. *Ibid.* II, tbl. CXCIV, 2 et 3.

16. *Ibid.* CXCIV, 4 et CXCIV, 2.

17. R. Krautheimer, *Early christian and byzantine Architecture*, Baltimore, first publ. 1965.

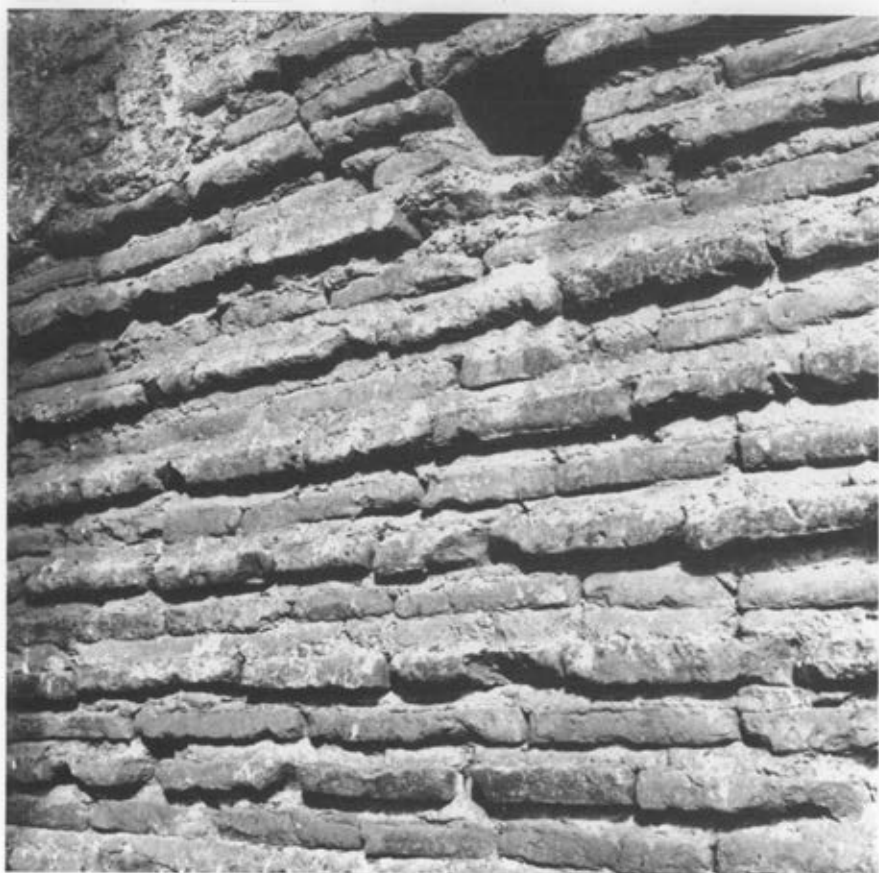


Fig. 5. Manière de disposer les briques sur la façade de Saint-Nicolas à Kuršumlja (seconde moitié du XIIe siècle).

Parmi les édifices construits dans cette technique se rangent l'amphithéâtre de Bordeaux du IIIe siècle¹⁸, le théâtre de Mayence du commencement du IVe siècle et les Thermes de Constantin à Arles et à Trèves, sur lesquels on a exécuté un décor exceptionnelle en *opus listatum*.

Cette technique de bâtiment, comme on peut le voir de l'aperçu exposé, a été surtout utilisée fréquemment dans la période allant de 300 à 350. Déjà

p. 26, 34 ; R. Krautheimer-S. Corbett, «The Constantinian Basilica of the Lateran», *Antiquity* XXXIV(1960), p. 201-206.

18. Cf. W. Sas-Zaloziecky, «L'influence exercée par l'architecture tar-do-antique sur l'architecture de l'époque Justinienne», *Atti del settimo Congresso internazionale di archeologia classica*, vol. II, Roma 1961, p. 425-429 fig. 3.



Fig. 6. Manière de travailler les joints sur la façade de l'église Saint-Nicolas à Kuršumlja (seconde moitié du XIIe siècle).

Popescu et G. Lugli ont remarqué la particularité de cette technique d'exécution. Tandis que Popescu estime qu'elle peut être datée avec certitude et qu'elle est en usage depuis le temps de Constantin jusqu'à la guerre avec les Goths, G. Lugli souligne que cette technique de travail a été souvent utilisée dans les catacombes paléochrétiennes qu'elle a été ensuite appliquée sur les basiliques de Constantin et sur les édifices adaptés pour le culte chrétien¹⁹. Tandis que sur les édifices plus anciens, cette technique provient de la juxtaposition rationnelle des matériaux, sur les Thermes de Constantin à

19. J.A. Popescu, «Le così dette Terme de Elagabalo in Via Sacra», *Ephemeris Dacoromana* IV(1930), p. 1-28 ; G. Lugli, *op. cit.* I, p. 644 sq.

Arles et à Trèves, le matériau est disposé de manière à obtenir ainsi des effets chromatiques déterminés. Outre les édifices mentionnées de Trèves et d'Arles, on a construit de la même manière, comme nous l'avons cité, les parties de la basilique du Latéran et de la basilique de Saint-Pierre de Rome qui sont du temps du même souverain. Parmi les édifices construits par les souverains postérieurs, et il en reste de nombreux vestiges dans les grands centres de l'Empire d'Orient, cette technique de travail n'a pas été répétée²⁰. Autant que l'on sache, parmi les édifices que Constantin a construits, cette technique de construction se rencontre seulement sur ses édifices dans les régions occidentales. Il est vrai, du grand nombre d'édifices que Constantin ou sainte Hélène, a fait construire en Orient, comme quelques basiliques à Constantinople, le fameux Octogone d'or à Antioche, les églises de Jérusalem et de Bethléem aucun n'a été entièrement conservé²¹. Non seulement la grande importance qui était attribuée à ces édifices et aux lieux saints, mais les tremblements de terre et peut-être l'insuffisante solidité de la construction, ont causé de nombreuses reconstructions, de sorte que seulement peu d'entre eux, comme la Saint-Croix à Jérusalem, sont restés debout jusqu'au 18e siècle²². Pour la reconstruction de l'apparence des édifices de cette époque, nous pouvons être aidés par un exemple récemment découvert et étudié de Serbie orientale: la fortification du palais impérial à Gamzigrad. De cette résidence luxueuse, il reste des parties de deux fortifications, dont on a pu établir que la plus récente a été construite dans la période de temps allant de la première décennie du IVe siècle jusqu'au temps de Théodose Ier²³. La partie extérieure de la porte de Gamzigrad est construite jusqu'à 2,23 m. avec des blocs de grès gris, régulièrement travaillés, et avec quelques blocs de calcaire blanc le long des jambages. A partir de cette hauteur, séparée par une corniche en calcaire blanc, commence la partie du mur construite en *opus listatum*. Ainsi, dans la partie supérieure alternent, au-dessus de chaque assise de grès gris, des couches de deux ou trois rangées de briques. L'effet polychrome a été renforcé ici par le choix de matériaux différents pour le décor des galeries qui existaient au-dessus de l'entrée. Ainsi, la plastique

20. J. Ward Perkins, «Notes on the Structure and Building Methods of Early Byzantine Architecture», dans D. Talbot Rice, *The Great Palace of the byzantine Emperors*, Second report, Edinburgh, The University Press, 1958, p. 52-104.

21. A. Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, p. 206.

22. *Ibid.* loc. cit.

23. Cf. M. Čanak Medić, «Le palais de l'époque de la basse antiquité près de Gamzigrad», *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines*, III, Bucarest 1976, p. 362.

architectonique de la première galerie et les corniches dans sa base, étaient exécutées en grès gris, tandis que le décor de la deuxième galerie, ensemble avec la corniche, était de calcaire blanc, de sorte que le cadre des ouvertures des galeries tranchait sur le fond bichrome. La façade était encadrée de tours polygonales, sur les murs desquelles étaient représentés les mêmes effets polychromes²⁴.

La technique de construction de la partie supérieure de cette façade a tant de ressemblances avec la technique avec laquelle étaient construites les Thermes de Trèves, que l'on pourrait supposer que les deux édifices ont été construits par les mêmes architectes. Certains détails sur la fortification de Gamzigrad, cependant, parlent qu'elle a été construite par des bâtisseurs des régions orientales. Ces détails se remarquent tout d'abord dans les particularités de style du décor sculptural, dans les proportions et la forme de la porte de l'enceinte puis dans l'unité de mesure employée dans la construction. Comme unité de mesure employée dans cette fortification, en effet, on a utilisé le pied de 31,6 -31,8 cm., c'est-à-dire celui qui était employé dans les régions orientales.

L'exemple de la fortification de Gamzigrad et le fait que la polychromie a été depuis toujours en faveur dans cette partie de l'Empire, permet de supposer qu'elle était représentée aussi en Orient sur les bâtiments de la basse antiquité. Çe faisant, nous pensons aux nombreux édifices des souverains de la tétrarchie, et surtout à ceux de l'empereur Constantin, qui pouvaient avoir les mêmes caractéristiques en ce qui concerne la manière de construction comme les bâtiments construits à cette époque dans la partie occidentale de l'Empire. Il est vrai, en parlant des églises de Constantin en Palestine, R. Krautheimer cite qu'elles étaient construites en pierre²⁵, mais comme les façades primitives n'en ont pas été conservées, on peut supposer que leur partie supérieure était décorée en *opus listatum*, comme c'est le cas à Gamzigrad²⁶. Par cette supposition, on peut trouver l'explication pour l'apparition postérieure indépendante de la technique *opus listatum* dans deux régions: en Occident, à l'époque de la renaissance constantinienne, c'est-à-dire carolingienne, et en Orient, à l'époque de la renaissance macédonienne.

24. Cf., *ibid.* fig. 6,14 et 15.

25. R. Krautheimer, «The Constantinian Basilica...», p. 134.

26. Il est vrai, en décrivant l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, Eusebius dit que ces murs sont revêtus à l'intérieur de marbre polychrome, alors qu'à l'extérieur ils sont bâtis en pierre C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 312-1453. Sources and Documents, New Jersey 1972, p. 13). Cependant, au cours des fouilles archéologiques effectuées sur les monuments à Jérusalem, on a constaté que les bâtiments étaient construits aussi avec des briques, ce qui veut dire que la polychromie, dont nous discutons, avait pu être représentée.

En proposant une telle interprétation, nous sommes conscients du fait que presque toutes les églises que Constantin a construites en Orient, ont très vite été réparées. Mais il est vrai qu'aujourd'hui, le volume de ces réparations ne peut pas être établi. Ont subsisté, en outre, le grand palais impérial à Constantinople et ses bâtiments, qui auraient pu inspirer Basile Ier, par exemple, dans le choix des formes, et surtout du décor, pour sa fameuse Nėja Ekklésia, décrite en détail par les contemporains, et aussi certaines églises en Palestine, qui sont restées une formule durable pour le monde chrétien, dans tous les régions²⁷.

27. Sur l'importance des édifices de Constantin et la reprise postérieure, c'est-à-dire la copie des églises des lieux saints de Palestine, cf. R. Krautheimer, «Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture"», *Journal of the Warburg and Courtauld Instituts*, V, reimp. dans les *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York 1965, p. 117 sq.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE
DE LA CIRCULATION
DES MONNAIES BYZANTINES EN GRÈCE
AU XIII^e SIÈCLE

Mándo CAMESSINI-OECONOMIDES (Grèce)

Le XIII^e siècle peut être considéré comme une période des plus captivantes et intéressantes de l'histoire de la numismatique byzantine. Outre les éléments nouveaux introduits dans l'iconographie et la technique, ce monnayage est aussi d'un grand intérêt notamment en ce qu'il apporte un nouveau témoignage sur la circulation monétaire de la péninsule balkanique.

Notre recherche se limitera au territoire grec et elle sera basée principalement sur les trésors monétaires de trachéa de billon, trouvés jusqu'à présent en Grèce¹. Les fouilles², ainsi que les trouvailles fortuites³ à travers la Grèce nous procurent un riche matériel qui facilite notre recherche et permet de

1. D.M. Metcalf, «Byzantine Scyphate Bronze Coinage in Greece», *BSA* 56 (1961), p. 42-63 et surtout de la page 56ff. H. Mattingly, «A Find of Thirteenth-Century Coins at Arta in Epirus», *NumChron.* 1923, p. 31-46. A.R. Bellinger, «Three Hoards of Byzantine Bronze Coins», *GBS* 1, p. 163-169. Irène Varoucha-Christodouloupoulou, *BCH* 1957, p. 498, B. Monnaies byzantines b; *ibid.* 1958, p. 654, C. b; *Arch. Delt.* 17 (1961/62): Chroniques, p. 6, Γ', 1; *ibid.* 18 (1963), p. 7, Γ'; *ibid.* 19 (1964), p. 12, B', I et II. J. Touratsoglou, «Unpublished Byzantine Hoards of Billon Trachea from Greek Macedonia and Thrace», *BS* 14 1, p. 131-166; «The Edessa 1968 Hoard of Billon Trachea», *Arch. Delt.* 28 (1973): Études, p. 64-70; et «The Vrasta 1974 Hoard of Billon Trachea», *AAA* VIII, p. 124-130. Mando Caramessini-Oeconomides, *Arch. Delt.* 29 (1973/74): Chroniques, p. 11-12 et p. 13-14.

2. Pour les monnaies des fouilles trouvées dans la basilique de Saint-Achillée de 1965 - 1967 et 1969, voir Mando Oeconomides, *Arch. Delt.* 21 (1966): Chroniques, p. 7-8; *ibid.* 22 (1967), p. 8-9; *ibid.* 23 (1968), p. 12; *ibid.* 24 (1970), p. 8-9; *RN* IX (1967), p. 252-264. Pour les monnaies des fouilles d'Arta de 1968, voir du même auteur *Arch. Delt.* 24 (1969): Chroniques, p. 248; et pour les monnaies des fouilles provenant de Thessalie à *Thessalika*, vol. IV (Volos 1962), p. 13-14; *ibid.* V (Volos 1964), p. 17-18.

3. Cf. Irène Varoucha-Christodouloupoulou, *BCH* LXXXVI - 1962, p. 428-429. Mando Oeconomides, *Arch. Delt.* 24 (1969): Chroniques, p. 10; *ibid.* 26 (1971), p. 12; *ibid.* 29 (1973/74), p. 14.



tracer un cadre plus ou moins fidèle de la circulation monétaire au cours des années troublées qui suivent la quatrième croisade.

La composition de ces trésors consiste notamment: a) En émissions impériales de trachéa de billon à partir du règne de Manuel I Comnène, d'Andronique I Comnène, d'Isaac II Ange et d'Alexis III Ange⁴. b) Nous avons aussi des imitations plus ou moins fidèles des monnaies impériales,

4. Pour certains exemples assez caractéristiques, voir Michael Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081 - 1261*, Washington, 1969 (cité dans cet article sous la forme «Michael Hendy»). Manuel I Comnène, Michael Hendy, p. 118-119, «Fourth coinage»; Andronique I Comnène, *ibid.* p. 133; Isaac II Ange, *ibid.* p. 144 et Alexis III Ange, *ibid.* p. 151.

réparties par Michael Hendy en trois séries, à partir de 1195 à peu près, qui correspondent à la quatrième émission de trachy de billon de Manuel I Comnène et aux types de trachéa de billon d'Isaac II et d'Alexis III⁵; c) Ensuite, ces trésors en question contiennent, d'après la distinction faite par Hendy, des imitations latines de «grand et petit module», dont les premières sont attribuées aux ateliers de Constantinople et Thessalonique⁶, ainsi que des émissions des empereurs de Thessalonique⁷ et de Nicée⁸.

En ce qui concerne les imitations plus ou moins fidèles des monnaies impériales, Michael Hendy attribue avec une certaine réserve ces émissions au début du second empire bulgare⁹. D'ailleurs Michael Metcalf dans son article du Numismatic Circular de 1973¹⁰, traitant le problème de ces copies suggère qu'elles ont été frappées vers 1170 jusqu'à la conquête de Constantinople en 1204, pour subvenir aux besoins financiers de l'armée byzantine parallèlement avec les monnaies impériales. De même Jean Touratsoglou, qui a étudié récemment un assez grand nombre de trouvailles de Thrace et de Macédoine, s'oppose à l'attribution de Michael Hendy et croit que ces imitations sont le premier monnayage des empereurs latins de Constantinople¹¹.

Après avoir examiné les trésors du Musée Numismatique d'Athènes qui proviennent de Macédoine, de Thessalie, de Béotie, d'Amorgos, de Paros, de Théra et ayant obtenu certaines informations très utiles des collections Numismatiques des Musées Archéologiques de Giannena, Volos et Réthymnon en Crète (voir la carte de la Grèce), j'ai pu confirmer l'avis de Metcalf et

5. Michael Hendy, p. 218-222.

6. Michael Hendy, p. 191-217.

7. Pour Théodore Comnène Doucas, type A, D, et F, voir Michael Hendy, p. 269-270; pour Manuel Doucas, type A, G, et H, *ibid.* p. 275, 277, 279, et 407. Pour le type H voir aussi J. Touratsoglou, *Arch. Delt.* 28 (1973), *ibid.* p. 65-66. Ensuite pour Jean Doucas, type B et série III, voir Michael Hendy, p. 279-280 et 282ff.

8. Pour Théodore I Lascaris, atelier de Nicée, 1ère émission voir Michael Hendy p. 228-229; pour la 2ème émission, *ibid.* p. 229, et pour l'atelier de Magnésie, *ibid.* p. 229-230 (type B et C). Concernant ce matériel c'est la 1ère émission de l'atelier de Nicée qui constitue l'essentiel du numéraire. Pour Jean III Vatatzès, atelier de Magnésie, type G, H, voir Michael Hendy, p. 242-243 pour l'atelier de Thessalonique, type B, C, D, E, F, et H., *ibid.* p. 290-292. Pour Théodore II Doucas Lascaris, atelier de Magnésie type B, voir Michael Hendy, p. 258 et encore un exemplaire, *ibid.* p. 407; pour l'atelier de Thessalonique, *ibid.* p. 295.

9. Voir ci-dessus note 5.

10. «Byzantinobulgarica: The Second Bulgarian Empire and the Problem of Bulgarian Imitative Trachea before and after 1204», *NC* 1973, p. 418-421.

11. *Arch. Delt.* 28 (1973): Études, p. 67-69 et AAA VIII, p. 125, ainsi que dans son article, «Unpublished Byzantine Hoards of Billon Trachea from Greek Macedonia and Thace», *lot. cit.* p. 141.

de Touratsoglou sur ce point essentiel: qu'il ne s'agit pas des copies du second empire bulgare.

D'ailleurs le témoignage numismatique que nous apportent les trésors provenant de la Grèce centrale, mais surtout ceux des îles, réexaminés récemment au Cabinet des Médailles d'Athènes, doit être considéré comme un des arguments les plus solides en faveur de cette opinion. Par exemple, la trouvaille de Théra contient 35,6% des imitations fidèles, Amorgos 45%, et Paros 49%, c'est à dire à peu près la moitié du contenu du trésor (Fig. 1).

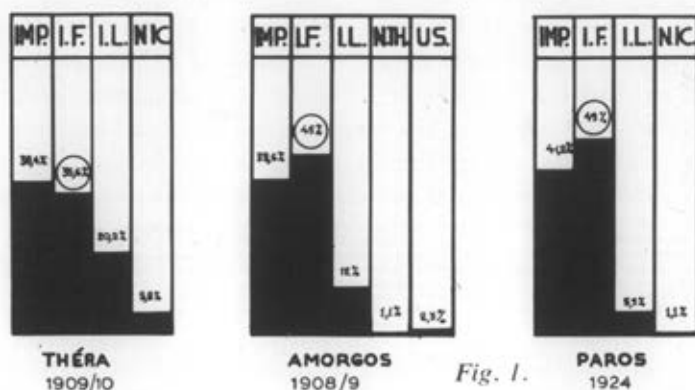


Fig. 1.

Concernant la date d'émission de ces imitations fidèles notre recherche justifie plutôt l'opinion de Hendy¹² et Touratsoglou¹³ pour une date plus tardive que celle proposée par Metcalf 1170 environ¹⁴. A part cela une autre question se pose aussi: S'agit-il vraiment des premières émissions des Empereurs latins de Constantinople, ou bien faut-il chercher certains ateliers sur le territoire grec, outre celui de Thessalonique, pendant le cours des années troublées du règne d'Alexis III?

Une analyse plus détaillée du problème de ces émissions basée sur l'étude des trouvailles futures ou encore inédites de trachéa de billon contribuera sans doute à une solution plus décisive.

Ensuite ces trésors en question contiennent d'après la distinction faite par Hendy des imitations latines de «grand et petit module» dont les premières sont attribuées aux ateliers de Constantinople et Thessalonique¹⁵, ainsi que des émissions des empereurs de Nicée et de Thessalonique¹⁶.

12. Michael Hendy, p. 219-220.

13. *Arch. Delt.* 28 (1973), *loc. cit.* p. 68-69.

14. *NC* 1973, *loc. cit.*, p. 419.

15. Voir ci-dessus note 6.

16. Voir ci-dessus notes 7 et 8.

D'autre part, la date d'enfouissement nous permet de classer ce matériel en deux groupes essentiels: Le premier peut être placé à partir de 1204 jusqu'à la fin du règne de Théodore Lascaris en 1222 (Fig. 2). Une partie de ce groupe qui ne contient pas d'exemplaires de Lascaris peut être placée avant 1208.

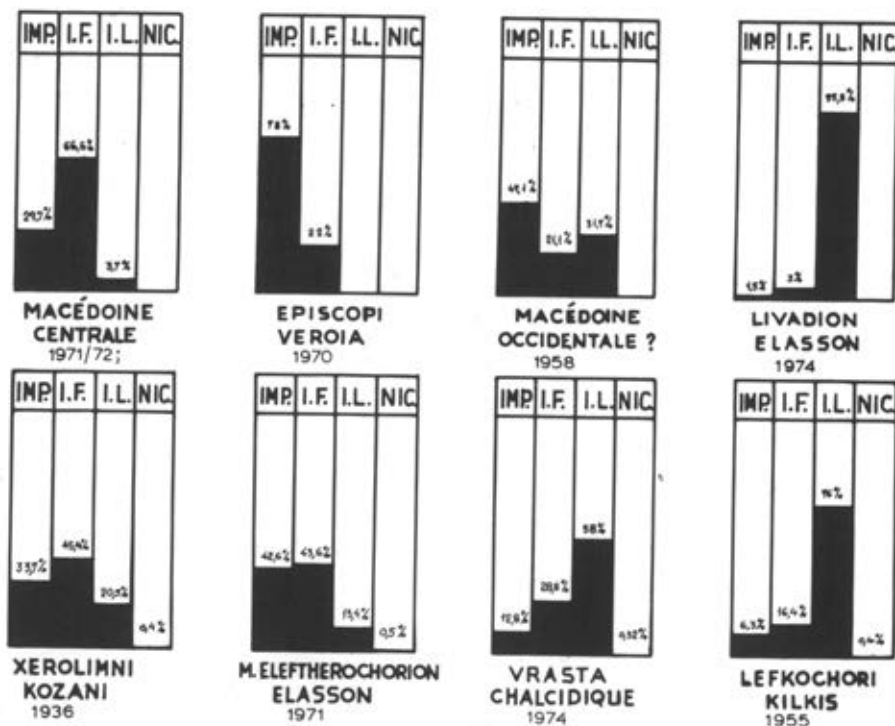


Fig. 2.

Sur le tableau (Fig. 2) nous avons signalé en haut la répartition des monnaies contenues dans quatre trésors (Macédoine Centrale 1971/2?, Episcopi Véroia 1970, Macédoine Occidentale 1958¹⁷ et Livadion Elasson 1974¹⁸), où les émissions de l'atelier de Nicée, Théodore Lascaris sont absentes. Dans les deux premiers les monnaies impériales et les imitations fidèles constituent la presque totalité du numéraire; les imitations latines occupent une place de plus en plus importante dans le troisième et le quatrième. Bon nombre de trésors, peut être datés vers 1219, grâce à la présence aussi d'imitations du «petit module» G qui correspondent à la première émission de Théodore

17. Pour les trois premiers trésors, cf. J. Touratsoglou, *BS* 141, *loc. cit.*, p. 154, 144, et 151-152.

18. Cf. Mando Oeconomides, *Arch. Delt.* 29 (1973/74): Chroniques, p. 13-14.

Lascaris. En effet le Traité de 1219, signé par Lascaris et Tiépolo, le Podesta Vénitien à Constantinople, interdisait les imitations réciproques. Sur le même tableau (Fig. 2), dessous, sont marquées quatre trouvailles contenant des émissions de Lascaris et du «petit module» G (Xerolimni Kozani 1936¹⁹, M. Eleftherochorion Elasson 1971²⁰, Vrasta Chalcidique 1974²¹ et Lefko-

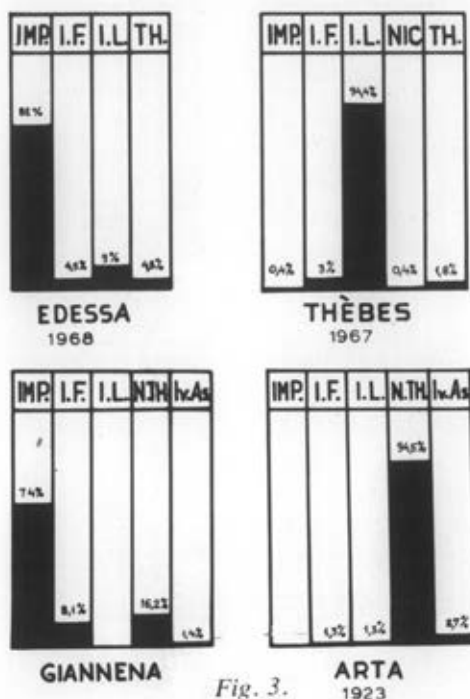


Fig. 3.

chori Kilkis 1955²²). Si l'on excepte la présence des monnaies de Nicée, on retrouve sensiblement la même composition dans ces trésors qui occupent le bas du tableau.

Le deuxième groupe comprend entre autres des émissions plus tardives de Théodore, Manuel et Jean Comnène Doucas de Thessalonique, de Jean Vatatzès, de Théodore II Doucas Lascaris et de Michel VIII Paléologue. Sur le tableau (Fig. 3) nous avons marqué le contenu de quatre trésors qui

19. Cf. J. Touratsoglou, *BS* 141, *loc. cit.* p. 135, note 1 et p. 158, Table I.

20. Cf. M. Oeconomides, *Arch. Delt.* 29 (1973/74), *loc. cit.* p. 1-2.

21. J. Touratsoglou, *AAA* VIII, *loc. cit.* p. 124-130.

22. Cf. M. Metcalf, *BSA* 56 (1961), *loc. cit.* p. 60-62; J. Touratsoglou *BS* 141, *loc. cit.* p. 158, Table I.

appartiennent à ce groupe: a) Edessa 1968²³, b) Thèbes 1967²⁴, c) Giannena²⁵, et d) Arta 1923²⁶. Les émissions des ateliers de Nicée et de Thessalonique sont très bien représentées dans le trésor de Giannena et surtout dans celui d'Arta, où elles constituent 94,5% du total. Certains exemplaires de Michel VIII Paléologue peuvent être postérieurs à la prise de Constantinople.

Il n'est pas encore possible d'arriver à des conclusions assurées sur ce problème très complexe de l'attribution et de la circulation des imitations, car le matériel dont nous disposons en abondance est encore en cours de nettoyage et de classement. C'est le cas du trésor très important de Volos: ses 3.040 exemplaires sont surtout, à l'exception des frappes impériales, des imitations fidèles, principalement du type A et des imitations latines de «grand module» du type A de Constantinople. Quoiqu'il en soit, il apparaît que même si les imitations latines de «grand module» sont antérieures aux «petit module» tous deux ont circulées parallèlement. Toutefois d'une manière générale c'est le type A du «grand module» qui constitue l'essentiel du numéraire.

Par contre, les catégories D et suivantes se rencontrent rarement, par exemple dans les trésors de Thessalonique de 1963, la série Q («grand module») et G («petit module»)²⁷, de Serre de 1960, les séries F, N, O, P, R, T et U («grand module») et D, E, G («petit module»)²⁸, de Thèbes de 1967, les séries D, O, R («grand module») et D, E, F, G («petit module»)²⁹, de Corinthe de 1960, les séries D, E, F, G («petit module»)³⁰. On peut donc songer pour ces catégories à des ateliers autres de Constantinople et Thessalonique. Mais il faut attendre la fin de l'étude des trésors en cours de nettoyage pour voir si cette hypothèse se confirme ou non.

Si l'on met à part les monnaies des doges et des princes francs qui circulaient en quantités considérables en Grèce, surtout en Grèce centrale et dans le

23. J. Touratsoglou, *Arch. Delt.* 28 (1973), *loc. cit.* p. 64-70.

24. Cf. M. Oeconomides, *Arch. Delt.* 29 (1973/74), *loc. cit.* p. 14.

25. Ce trésor n'est pas encore publié; je dois les renseignements à l'amabilité de Madame Julie Vocotopoulou, Éphore des Antiquités.

26. H. Mattingly, *loc. cit.* p. 31-46; S. Bendall - P. J. Donald, *The Billon Trachea of Michael VIII Paleologos, 1258 - 1282*, p. XII - XIV; pour les exemplaires de Michael VIII, p. XIII.

27. Acquisition du Musée Numismatique d'Athènes de 1963, mentionnée brièvement d'après l'ancienne classification à l'*Arch. Delt.* 19 (1964): Chroniques, p. 12.

28. Ce trésor se trouve au musée de Thessalonique, voir *CH* III, no. 249 et J. Touratsoglou - K. Tsigarida, *Arch. Delt.* 31 (1976): Études (sous presse).

29. Cette trouvaille figure parmi les acquisitions du Musée Numismatique d'Athènes cf. Mando Oeconomides, *Arch. Delt.* 29 (1973/74), p. 14.

30. Ce trésor se trouve au musée de Corinthe, voir Micael Hendy, p. 335.

Péloponnèse au cours du XIII^e siècle ³¹, les trachéa de billon doivent être considérés comme le trait le plus caractéristique de la circulation monétaire de cette époque en Grèce.

Cabinet des Médailles d'Athènes, 1976

³¹ Voir Michael Metcalf, *Coinage in South-Eastern Europe, 820 - 1396*, London, 1979, p. 234-267.

IL BATTISTERO DELLA CHIESA DI SAN GIOVANNI AD EFESO (AYASOLUK)

Marina CASTELFRANCHI (Italia)

A Sandro

Una campagna di scavo condotta verso la fine degli anni Cinquanta lungo il fianco settentrionale della chiesa di San Giovanni Evangelista ad Efeso, sulla collina di Ayasoluk, portava alla luce un insieme di strutture identificate con il battistero della basilica stessa.

La scoperta è stata segnalata da un gruppo di studiosi turchi in un breve articolo¹ in cui compare anche la prima pianta dell'edificio corredata da una breve descrizione della natura delle strutture superstiti², datate genericamente in tal sede all' «età bizantina». Nel periodo immediatamente successivo a questa pubblicazione il nostro edificio è stato per lo più ignorato dalla critica, se si eccettuano alcune brevi segnalazioni³.

Tra queste è doveroso citare quella del Vettors, il quale accenna al battistero nell'articolo dedicato in particolare al complesso delle «terme bizanti-

*Come ho già premesso ad Atene, durante una Missione effettuata in Turchia nel luglio del 1975, con i contributi del C.N.R., diretta dalla Prof.ssa F. de' Maffei, era stato eseguito un rilievo sommario del battistero.

Abbreviazioni: *Corsi CARB* = Corsi di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina.— *FIE* = *Forschungen in Ephesos*.— *Jb. Öst. Byz. Ges.* = *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*.— *ÖJh* = *Jahreshefte des Oesterreichischen Archaeologischen Instituts*.— *P.G.* = *Patrologia Graeca*.

1. B. Gültekin-C. Seze-M. Baran, «Efeste St. Jean Basilikası kazı ve restoration çalışmaları», in *Türk Archeoloji Dergisi* 12 (1962 - 63), p. 49-52, fig. LV, 1.

2. Ringrazio cordialmente la Sig.ra Frigga Erten, del Deutschen Archaeologischen Instituts di Istanbul, per la traduzione dal turco in francese dell'articolo suddetto.

3. L'edificio è stato inoltre menzionato in:— A. Bammer, «Zur Topographie und Städtebaulichen Entwicklung von Ephesos», in *ÖJh*, 45-46 (1961-63), p. 136-147 a p. 145.— A. Bammer, «Die Gebrannten Mauerziegel von Ephesos und ihre Datierung», in *ÖJh* 47 (1964-65), coll. 289-299 a col. 292.— P. Verzone, «San Giovanni e Santa Maria di Efeso e la ricostruzione della città nell'VIII sec.», in *Corsi CARB* 12 (1965), p. 603-612 a p. 609.— W. Alzinger-D. Knibbe, *Ephesos*, Berlin-Wien, A.F. Koska, 1972, p. 58.— K. Wessel, *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart, A. Hiersemann, 1972, s.v. «Ephesos», col. 187.

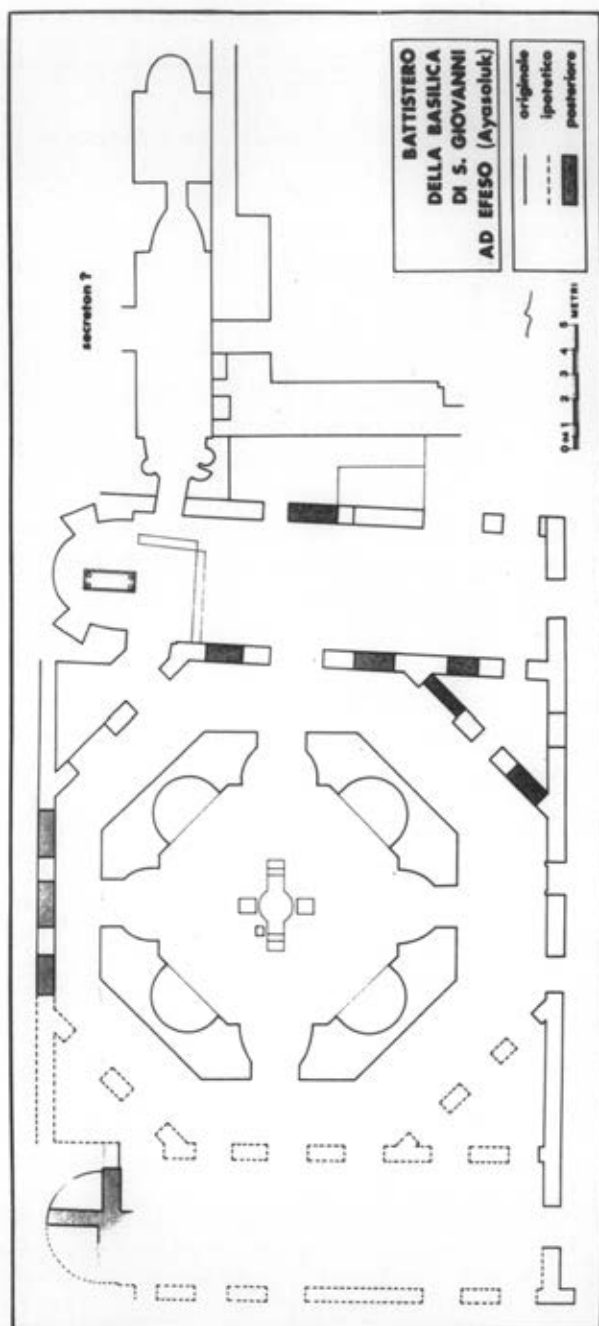


Fig. 1. Pianta del Battistero (rilievo di P. M. Chrambanit).

ne» di Efeso, che egli propone di identificare con la residenza del governatore della città⁴. Come confronto icnografico per la vasta sala tetraconca sita nel complesso il Veters cita il battistero di San Giovanni, datandolo all'età di Giustiniano⁵.

Recentemente infine il Bammer⁶ accenna brevemente al battistero, di cui pubblica un nuovo rilievo, ma purtroppo lo studioso, di cui conosciamo per alto la serietà, confondendo alcuni dati, ha contribuito ad intricare la già complessa problematica.

Ad Atene ho presentato un ulteriore rilievo del battistero⁷, eseguito nell'estate del '76, in cui compare, rispetto alle piante in precedenza pubblicate⁸, un ambiente ipotetico (Fig. 1). Si tratta di una cappella absidata parallela al fianco occidentale del battistero, analoga a quella già esistente ad Oriente che, a mio giudizio, faceva parte della planimetria originaria sulla base di due precise risultanze archeologiche⁹:

a) una porzione semicircolare di muro, segnata in pianta, emergente dalla congerie del materiale di riporto¹⁰, parallela all'abside della cappella orientale esistente (il rapporto di distanza dell'asse longitudinale di ciascuna delle due cappelle con il centro del battistero risulta pressoché il medesimo) (Fig. 2).

4. H. Veters, «Zum byzantinischen Ephesos», in *Jb. Öst. byz. Ges.* 15 (1966), p. 273-287 a p. 285.

5. Le righe dedicate dal Veters al Battistero risultano tuttavia poco chiare: egli inoltre in tal sede allude al Secreton, la cui esistenza presso la basilica di San Giovanni è menzionata nell'epigrafe in greco che sigla la piattabanda della porta che mette in comunicazione la cappella orientale del battistero con il nucleo centrale, senza per altro citare tale iscrizione.

Il Secreton viene attribuito dal Veters all'arcivescovo Giovanni d'Asia, presunto vescovo di Efeso nella metà del VI sec.: lo studioso dilata quindi in due momenti cronologici le costruzioni del battistero e del Secreton mentre si tratta, a mio modo di vedere, di un unico momento, come del resto l'epigrafe stessa attesta.

6. A. Bammer, «Roemische und Byzantinische Architektur», in *ÖJh* (1972-73), Beiblatt, coll. 383-406, alle coll. 390 e 393, fig. 12. Ringrazio cordialmente il Dott. U. Peschlow per la segnalazione di questo articolo.

7. Il rilievo è dell'amico P.M. Chrambani, che ringrazio con vero affetto: le misurazioni sono state effettuate da P.M. Chrambani, dalla Dott. Gioia Bertelli e dalla sottoscritta nell'agosto 1976.

8. Oltre alle piante pubblicate nel 1962-63 e nel 1972-73, ritengo che si riferisca al battistero il rilievo pubblicato da P. Sampaolesi, «Strutture a cupola autoportanti» in *Palladio* N.S. 21-22 (1971-72), p. 3-64 fig. 54, con la didascalia: «ninfeo bizantino».

9. In teoria avrei potuto anche appellarmi al problema della simmetria per ipotizzare la presenza di questo ambiente, sulla base di precisi confronti icnografici relativi ad analoghi complessi battesimali, ma spesso, per ragioni di varia natura, il problema della simmetria può non sussistere.

10. Questa è la zona che ha maggiormente sofferto della trasformazione della chiesa in moschea.



Fig. 2. Efeso, Battistero di San Giovanni. Porzione semicircolare di muro visibile presso il fianco occidentale.

b) i resti tuttora in situ di un ingresso segnato da due stipiti di marmo (Fig. 3), che si apre sul narthex del battistero, ribadiscono la mia teoria in quanto chiaramente in relazione con un ambiente¹¹.

Ciò che avevo posto in termini ipotetici attualmente è stato ribadito da un saggio di scavo della zona in esame: è venuta infatti alla luce parte dell'alzato dell'abside della cappella, confermando le mie teorie¹². È stata quindi restituita al battistero l'originaria planimetria, articolata in un nucleo centrale con vasca battesimale con gradini entro due cappelle absidate e preceduto da un narthex. Il nucleo centrale è costituito da un ottagono con esedre su ciascun lato, aperte sul deambulatorio quelle in corrispondenza degli assi principali, chiuse le rimanenti sugli assi diagonali. Il pavimento è di opus sectile mono-

11. Tre sono i passaggi tra il narthex (del battistero) e il battistero: l'uno si apre sulla cappella orientale, l'altro sul deambulatorio del battistero e infine il terzo sulla cappella occidentale.

12. Il merito del ritrovamento va al Dott. M. Büyükkolancı, che si occupa, insieme con un gruppo di studiosi turchi, dei restauri alla basilica di San Giovanni: ho discusso con lui la mia ipotesi e ho ricevuto la formale promessa in merito a futuri scavi nella zona in questione. In seguito al nostro amichevole scambio di idee, il dott. Büyükkolancı iniziava lo sterro della zona, portando alla luce appunto parte dell'abside della cappella: colgo quindi l'occasione per ringraziarlo di vero cuore sia per la Sua collaborazione, sia per le attenzioni che, insieme con la gentile Signora, mi hanno prodigato durante il mio soggiorno ad Efeso.



Fig. 3. Efeso, Basilica di San Giovanni. Ingresso di comunicazione fra il narthex del Battistero e la cappella occidentale ipotizzata.

chromo e gli spigoli di ciascun lato sono segnati da basi marmoree sagomate, a sezione ottagonale, che suggeriscono un ritmo pausato alla spazialità dell'ambiente.

Probabilmente anche le pareti erano in origine coperte di opus sectile, come dimostrano sia la presenza di grappe di ferro distribuite lungo i muri sia alcuni frammenti di rivestimento marmoreo tuttora in situ. Intorno al nucleo centrale corre un deambulatorio quadrangolare, tagliato agli angoli da due pilastri di muratura¹³: questa situazione si può ricostruire nell'angolo S-E ed è probabile che, nei restanti angoli, fosse stata applicata la medesima soluzione¹⁴. Il fianco orientale del deambulatorio si apre, con una porta ed una serie di arcate ora tamponate, su una cappella absidata con altare¹⁵: sulla piatta-

13. La luce dei due pilastri attualmente risulta tamponata da una muratura di *opus latericium*: tale muratura è da ascrivere probabilmente ad un intervento post-giustiniano in quanto risulta addossata ad alcune porzioni di muri giustiniani pertinenti alla basilica (in particolare nella zona immediatamente all'esterno del narthex del battistero, presso l'atrio della basilica).

14. L'angolo S.W. risulta alterato da una serie di sventramenti seriori, mentre per i restanti angoli, la situazione è stata compromessa dalle superfetazioni successive, in ispecie l'angolo N.W.

15. L'altare è a mensa di marmo, priva di decorazioni e retta da quattro colonnine.

banda della porta marmorea, ben conservata, è campita una interessante iscrizione in greco di cui parleremo in seguito.

La cappella è pavimentata di opus sectile, mentre nella zona dell'abside rimangono alcuni lacerti di mosaico pavimentale a disegni geometrici¹⁶. Da questo ambiente si passa quindi entro un narcece a forcipe, con la medesima muratura del battistero, che introduce probabilmente entro un vasto complesso di ambienti, ma, nella zona interessata non sono stati ancora eseguiti saggi di scavo.

Lungo il fianco occidentale del battistero si allinea, come ho già detto, una cappella absidata di cui stanno venendo alla luce le strutture. Il complesso è preceduto da un narcece rettangolare che corre lungo l'intero lato meridionale, parallelo alle navate della basilica, con la quale è direttamente collegato per mezzo di tre ingressi¹⁷, mentre la comunicazione tra il narcece e il battistero, come è già stato precisato, è costituita da tre entrate non perfettamente allineate sia rispetto alla comunicazione con la basilica sia a quella con il battistero stesso¹⁸. Sul valore funzionale di ciascuna cappella nei riguardi della liturgia battesimale, nulla di preciso è stato finora detto: data la complessità della problematica e la esiguità degli strumenti a nostra disposizione; non ritengo sia il caso di affrontarla in tal sede: in quanto alla tipologia dell'intero complesso, siamo di fronte ad una icnografia abbastanza diffusa nel mondo bizantino, della quale si sono conservati una vasta serie di analoghi esempi¹⁹.

16. Risulta piuttosto arduo stabilire la successione cronologica delle due fasi pavimentali: da un primo esame della situazione la priorità dell'opera musiva su quella sectile appare scontata in quanto, nella zona dell'abside, a sinistra, una lastra di marmo si inserisce forzatamente nella fascia decorativa che delimita l'area mosaicata alterandone la visione unitaria. La situazione originaria della zona in esame è stata però compromessa dagli interventi successivi per cui, al di là della apparente stratigrafia attuale, un ribaltamento delle posizioni potrebbe risultare assai verisimile.

17. Mentre due di questi sono tuttora in situ, del terzo (all'estrema sinistra) non è rimasta alcuna traccia (in questa zona sono visibili i resti murari pertinenti alla trasformazione della chiesa in moschea).

18. In particolare la porta che immette dal narcece al deambulatorio del battistero (alla destra di questa soglia è situata la piccola fontana «bizantina» ottenuta con materiale marmoreo di spoglio) è notevolmente fuori asse rispetto all'asse N.S. del battistero.

19. Per motivi di spazio tratterò sinteticamente il problema dei confronti tipologici relativi all'icnografia del battistero. Nell'ambito della antica Efeso si impone primariamente la citazione del battistero della chiesa del Concilio (Santa Maria) datato da alcuni studiosi alla metà del IV sec., e quindi della grande sala del complesso delle c.d. terme bizantine, come ha già sottolineato il Vettiers.

Per rimanere nell'ambito della Turchia, si impongono inoltre le citazioni dei battisteri di Side, datato genericamente tra il IV e il VI sec., il cui complesso è qualificato da un nucleo centrale



Fig. 4. Efeso, Battistero di San Giovanni. Muratura.

Il problema che precipuamente qualifica l'edificio è la datazione, per la quale è stata avanzata una esplicita proposta, l'età di Giustiniano, senza per altro confortarla di ulteriori dati²⁰. Partendo da una lettura stilistica dell'edificio, qualificato da una allure ancora tardo-antica (come alcune soluzioni di gusto, quali p.e. le basi marmoree addossate all'angolo di incontro dei muri di ciascuna esedra) (Fig. 4) ho riesaminato la problematica alla ricerca di dati, nel limite del possibile, concreti. Il punto di partenza di una analisi di tal genere è naturalmente costituito dal tipo di struttura muraria adottata per il nostro edificio, nel caso particolare fasce alterne di pietra e laterizi (questi ultimi in filari di quattro o cinque: il modulo oscilla dai 46 ai 48 cm.) del genere dell'opera listata romana²¹ (Fig. 4). Si tratta di una particolare muratura che

(tetraconco, non ottagonale) affiancato da due cappelle absidate e preceduto da un narcece, della Chalcostrateia ad Istanbul, ottagonale con due ambienti laterali, e quello della Santa Sofia.

Complessi battesimali articolati in modo analogo, anche se con soluzioni icnografiche diverse, sono presenti in specie in Grecia, mentre in ambito siriano ed egiziano se ne conoscono pochi esempi.

20. In aggiunta al Vettors (*op. cit.* p. 285) anche il Bammer data al VI sec. il battistero (*ÖJh* 47, *op. cit.* col.292), benché in seguito anticipi la datazione al V sec. (*ÖJh* 50, *op. cit.* coll. 390 e 393).

21. La definizione «opera listata» è stata coniata in riferimento ad un particolare tipo di struttura muraria relativa all'ambito costruttivo di Roma, in specie di età paleocristiana (anche



Fig. 5. Efeso, Sette Dormienti. Particolare della muratura delle ali.

sigla l'intero complesso battesimale ed inoltre il narcece a forcipe posto in comunicazione con la cappella orientale; murature simili alla nostra sono inoltre dislocate in tutta l'area della basilica.

Ma è nella zona dell'antica Efeso che ritroviamo strutture murarie analoghe a quelle del battistero e fra queste alcune di cui si conosce una datazione più o meno approssimata. Seguendo un iter cronologico è possibile individuare questo tipo di muratura nel battistero della Chiesa del Concilio (Santa Maria) che, per altro, come è già stato detto, costituisce anche un confronto iconografico per il battistero della chiesa di San Giovanni. Nel battistero della chiesa del Concilio, mentre le esedre all'interno sono costituite di una muratura di opus latericium (i mattoni sono molto alti) all'esterno invece è presente un tipo di muratura listata. L'edificio viene datato da alcuni studiosi intorno alla metà del IV sec. per cui possediamo un concreto dato cronologico come punto di partenza del nostro discorso.

se già a Pompei troviamo esempi sicuramente datati), e quindi viene qui adottata in modo improprio, sia pure come termine di comodo.

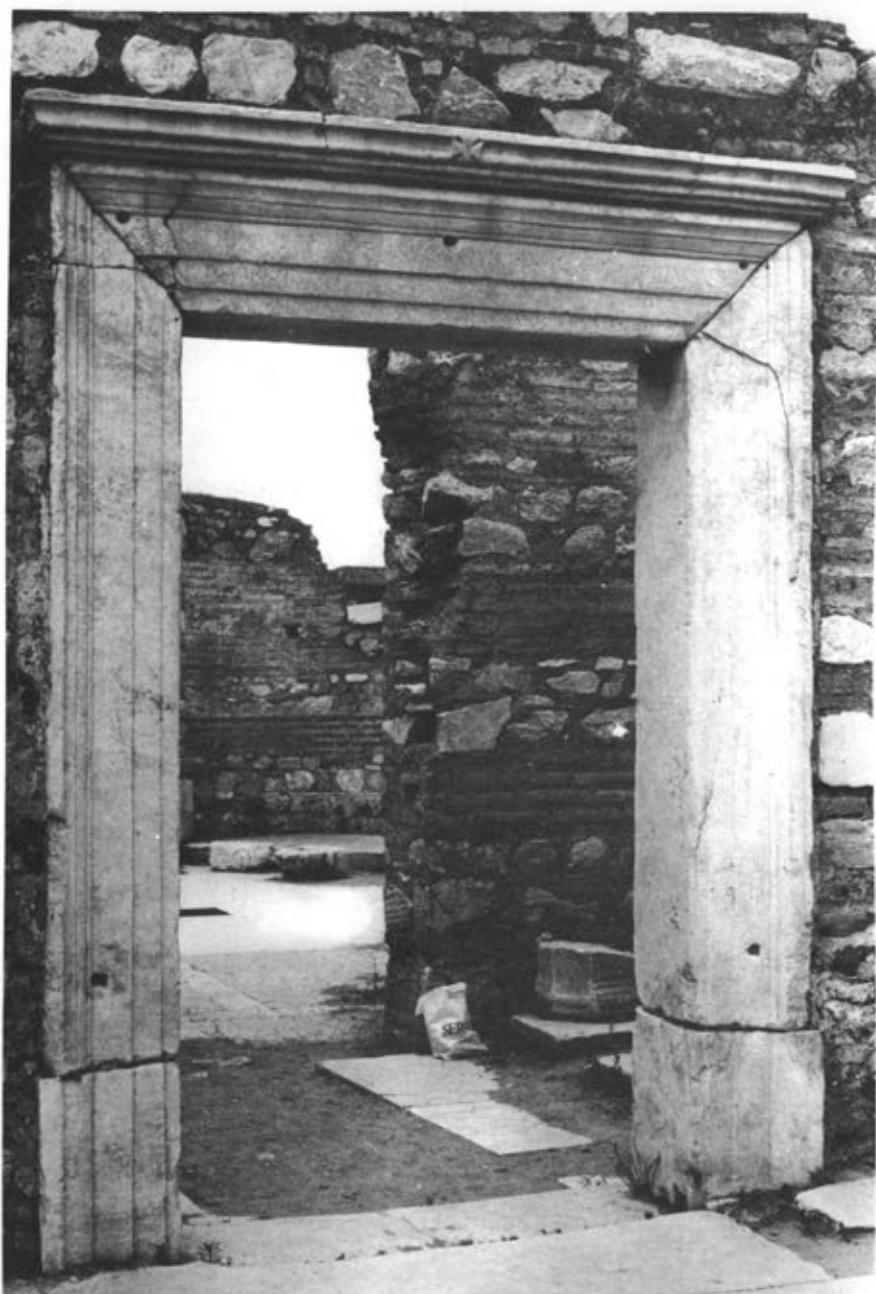


Fig. 6. Efeso, Battistero di San Giovanni. Porta con iscrizione.

In un recente articolo, lo Jobst ha datato al tempo di Teodosio I la chiesa dei Sette Dormienti, in genere assegnata a Teodosio II²². Anche qui la struttura muraria, e particolarmente quella delle ali, è assai vicina alla nostra.

Circa all'anno 400 sono riferiti alcuni restauri alle terme di Scholastikia²³ qualificati anch'essi da una struttura muraria di questo tipo. La medesima muratura è inoltre adottata per le mura bizantine di Efeso, che pare possano datarsi entro la prima metà del V sec.²⁴

In teoria una analisi di tal genere potrebbe avvalersi di un gran numero di raffronti in quanto ad Efeso troviamo una infinità di murature di tal genere; si tratta purtroppo di strutture in massima parte non datate o alle quali sono state attribuite datazioni poco convincenti, senza un valido supporto storico-artistico, e quindi di un campo di indagine vasto e poco esplorato per il quale è auspicabile uno studio sistematico²⁵.

Sulla base quindi di alcuni confronti murari il battistero della chiesa di San Giovanni potrebbe essere datato tra la fine del IV e la prima metà del V sec.²⁶

A conforto di tali dati giuoca, a mio avviso, l'analisi della interessante iscrizione in lettere greche, in maiuscola biblica, campita sulla piattabanda

22. W. Jobst, «Zur Bestattungskirche der Sieben Schlaefer in Ephesos» in *ÖJh* 50 (1972 - 75), Beiblatt, coll. 171-180.

23. E. Miltner, «Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos», *ÖJh* 43-44 (1956 - 59), Beiblatt, coll. 243-280 alle coll. 321-324 fig. 160.

24. È questo il parere di W. Jobst, che ringrazio cordialmente.

25. In tal senso un tentativo di datazione di alcune murature di Efeso è stato proposto dal Bammer (*ÖJh* 47, *op. cit.*) ma la analisi va estesa e puntualizzata particolarmente, a mio parere, sui rapporti dei moduli di laterizi.

26. Avendo già precisato ad Atene che la mia ricerca si trova tuttora ad uno stato iniziale, al livello di proposta, come tale si è limitata a considerare solo alcuni analoghi confronti murari pertinenti ad edifici di Efeso, tenuto anche conto delle difficoltà che tale argomento comporta in quanto, per la maggior parte delle murature di questo tipo, manca uno studio sistematico. È possibile tuttavia avanzare al proposito considerazioni di più ampia portata, estendendo il campo di indagine al di fuori dell'ambito storico-territoriale di Efeso, che offre anch'esso una vasta serie di murature analoghe a quelle del nostro battistero, alcune delle quali confortano ulteriormente la datazione da me proposta. È utile citare, p.e. la muratura della piccola chiesa ricavata nell'angolo S.E. del tempio di Artemide a Sardis, datata intorno all'anno 400 d.C. (G.M.A. Hanemann, *Letters from Sardis*, Cambridge Harvard Univ. Press, 1972, p. 98 e 294, figg. 67 e 197) analoga appunto a quella del battistero, ed inoltre il martyrium di San Filippo a Hierapolis, con muratura in opera listata, datato dal Verzone ai primissimi anni del V sec.

Anche in ambito costantinopolitano sono documentati edifici costruiti di muratura listata, detta generalmente «muratura teodosiana» in quanto sigla le mura di Teodosio II e, poco più tardi, la chiesa di San Giovanni di Studios. Ma questo tipo di muratura è presente a Costantinopoli fin dal tempo di Settimio Severo, come attestano i resti della Sphéndoné (che per altro alcuni studiosi attribuiscono a Costantino) e, per citare un altro esempio assai noto, le strutture pertinenti al palazzo di Antioco, praepositus sacri cubiculi di Arcadio e Teodosio II.

della porta che mette in comunicazione la cappella orientale con il deambulatorio del battistero (Fig. 6).

Tale iscrizione, che mi risulta inedita, si è conservata perfettamente (si è resa necessaria solo una breve integrazione); il testo è molto chiaro, disposto su tre file. La trascrizione e quindi la traduzione dell'epigrafe sono le seguenti:

+ ΕCΤΗ Η ΣΥΝΤΑΞΙΣ ΤΩΝ ΠΕΡΙΘΥΡΩΝ ΚΑΙ ΕΚΤΙΣΘΗ Η ΠΑΣΑ
ΠΡΟ/ΟΨΙΣ ΤΟΥ ΣΗΚΡΗΤΟΥ ΕΠΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΑΡ-
ΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ/ΟΙΚΟΝΟΜΟΥΝΤΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΕΛΑΧΙΣΤΟΥ
ΔΙΑΚΟΝΟΥ +

+ ἔστη ἡ σύνταξις τῶν περιθύρων καὶ ἐκτίσθη ἡ πᾶσα πρόοψις / τοῦ σηκρή-
του ἐπὶ Ἰωάννου τοῦ ἀγιωτάτου ἀρχιεπισκόπου / οἰκονομοῦντος Ἰωάννου
τοῦ ἐλαχίστου διακόνου +

«È avvenuto il coordinamento di ciò che è intorno alle porte e tutta la facciata del Secreton²⁷ è stata edificata sotto il santissimo arcivescovo Giovanni, essendo economo l'umilissimo diacono Giovanni»²⁸.

Si tratta dunque di un documento storico di estremo interesse, caratterizzato

27. Come risulta dalla pianta del battistero recentemente pubblicata, il Bammer (*ÖJh* 50, *op. cit.* fig. 12) identifica il Secreton citato dall'iscrizione con la cappella orientale del battistero. Ma quest'ultima, insieme con la corrispondente ad Occidente, adempie a precise funzioni liturgiche legate al rito battesimale (del resto, come ho già detto, numerosi sono i complessi battesimali analoghi al nostro distribuiti nell'area bizantina) ed inoltre il Secreton, per definizione, è un luogo di riunione, nel quale eventualmente si tenevano anche i sinodi (cfr. G.W.H. Lampe, *Patristic Lexicon*, Oxford Univ. Press, 1972, II ediz., s. v. σήκρητον ο σέκρετον p. 1230).

A mio modo di vedere, considerato lo statu quo della situazione archeologica dell'area adiacente il battistero, è possibile avanzare l'ipotesi che il Secreton potesse sorgere nella zona a Nord del complesso (cfr. la Fig. 1), introdotto probabilmente dal narcece a forcipe che è in comunicazione diretta con la cappella orientale del battistero. Il narcece in questione infatti presenta la stessa muratura in opera listata del complesso battesimale ed inoltre, dall'esame archeologico della zona, si può osservare che le strutture continuassero nell'area non scavata (nel narcece si apre una soglia che immette probabilmente entro altri ambienti): è quindi auspicabile che, entro questa area, vengano effettuati alcuni saggi di scavo, al fine di avere una organica documentazione sull'originario assetto dell'intero complesso.

L'iscrizione di cui si parlerà in seguito viene qui citata dal Bammer, ma la bibliografia riportata in nota dallo studioso (e cioè: H. Grégoire, *Recueil des Inscriptions grecques chrétiennes d'Asie Mineure*, Paris, E. Leroux, 1922 n. 105) non si riferisce alla nostra bensì all'iscrizione conservata nella chiesa del Concilio, che inizia con la stessa frase dell'iscrizione del battistero di San Giovanni e nella quale è anche citato un «santissimo arcivescovo Giovanni».

28. Il contenuto di quest'ultima frase, a mio avviso, è duplice, in quanto si presta ad una ulteriore interpretazione, e cioè: «l'umilissimo diacono di Giovanni», tenendo presente che, dopo la deposizione di Antonino, vescovo di Efeso, Giovanni Crisostomo fece eleggere vescovo

da un buon livello qualitativo nella resa paleografica. Dalla lettura dell'epigrafe é possibile enucleare due problemi fondamentali:

a) la datazione del documento

b) l'identificazione del vescovo Giovanni citato nell'epigrafe, tenendo conto che, nella cronotassi dei vescovi di Efeso, troviamo due vescovi a nome Giovanni ad un secolo di distanza l'uno dall'altro²⁹.

Riguardo al primo punto, si rende necessario un confronto con alcune epigrafi in greco rinvenute ad Efeso, del V e del VI sec. Un documento epigrafico che, per il contenuto, costituisce un legame di estremo interesse per la nostra iscrizione, é l'iscrizione incisa su un architrave della chiesa del Concilio, ora diviso in due frammenti³⁰.

Tale iscrizione inizia appunto con la stessa frase della nostra e vi é inoltre menzionato un "santissimo arcivescovo Giovanni". Quest'ultimo é comunemente identificato con Giovanni II (vescovo di Efeso alla metà del V sec.) ma, a mio avviso, l'esame dei caratteri paleografici, più allungati e spigolosi rispetto a quelli ben tondeggianti dell'iscrizione del battistero, non consente, nei riguardi di quest'ultima, di proporre la metà del V sec. e quindi l'identificazione del nostro con il vescovo Giovanni II.

Nell'ambito del VI sec. abbiamo p.e. la nota epigrafe di Ipazio I, vescovo di Efeso alla prima metà del VI sec., rinvenuta anch'essa nella chiesa del Concilio. Anche questo confronto, a mio avviso, si pone in termini negativi per la nostra epigrafe, in quanto l'analisi dei caratteri paleografici non per-

della città: «Heraclidem diaconum Joannis» (Mansi, 3^o, col. 995): l'appellativo di «diaconum suum» sempre a proposito di Eraclide, compare anche nella lista vescovile di Efeso del Lequien (*Oriens Christianus*, col. 676).

Questa interpretazione potrebbe confortare quindi la mia ipotesi di attribuzione dell'epigrafe al periodo in cui Giovanni Crisostomo soggiornò ad Efeso. Ricordo inoltre che l'appellativo di «Crisostomo» viene attribuito specificamente a Giovanni solo dopo il Concilio di Calcedonia (451).

Per la revisione della traduzione dell'epigrafe e di alcune particolari interpretazioni, ringrazio affettuosamente la Prof. A. Acconcia Longo e, in modo particolare, l'amico dott. I.G. Passarelli.

29. Ad essere precisi, i vescovi rispondenti a tal nome sono più di due, ma mi sono soffermata sui nominativi che, più verisimilmente da un punto di vista cronologico, possono, a mio avviso, essere identificati con il vescovo della nostra iscrizione, e cioè Giovanni II, vescovo di Efeso alla metà del V sec. e Giovanni d'Asia, presunto vescovo monofisita della città al tempo di Giustiniano (secondo il Grégoire, *op. cit.* n. 105, Giovanni d'Asia non fu mai vescovo di Efeso).

30. H. Grégoire, *op. cit.* n. 105; J. Keil - E. Reisch, *FiE* IV, 1, *Die Marienkirche in Ephesos*, Wien, B. Filser, 1932, p. 60 fig. 70 e p. 98 n. 28. Secondo il Grégoire il termine περιθρονον, presente anche nella nostra epigrafe, viene usato piuttosto raramente: oltre che nella epigrafe della chiesa del Concilio, lo si riscontra anche in una iscrizione rinvenuta a Smirne (H. Grégoire, *op. cit.* n. 73), dove però é da sottolineare un errore di isofonia in quanto compare la seguente dizione: «περιθουρον».



Fig. 7. Particolare dell'iscrizione; da notare la lettera ρ.

mette di istituire un preciso rapporto tra le due iscrizioni. A questo punto ho pensato di esaminare alcune iscrizioni greco-cristiane del IV sec. rinvenute nell'ambito efesino, alcune delle quali recano, a mio avviso, un preciso riferimento paleografico nei riguardi della nostra epigrafe.

In particolare ritengo utile citare due epigrafi attribuite al governatore Messalino, rinvenute nel teatro, che, pur prive del carattere aulico della nostra, costituiscono tuttavia un confronto positivo, sulla base di un elemento paleografico. Si tratta della lettera *ε*, caratterizzata da una appendice che ritorna lievemente in alto e che troviamo realizzata in modo analogo nell'epigrafe del battistero di San Giovanni (Fig. 7): ambedue le iscrizioni di Messalino sono datate al IV sec.³¹.

Un ulteriore confronto è costituito da una iscrizione cristiana incisa sulla base di una statua del tempio di Artemide per la quale il Benndorf cita espressamente il vescovo di Costantinopoli Giovanni Crisostomo, il quale avrebbe cristianizzato il sito del tempio, datandola ai primi anni del V sec.³² Sulla base quindi anche di alcuni confronti paleografici è possibile datare l'iscrizione tra la seconda metà del IV sec. e i primissimi anni del V sec.

31. R. Heberdey - G. Niemann - W. Wilberg, *FiE*, II, *Das Theater in Ephesos*, Wien, A. Hölder, 1912, p. 164 n. 43 e p. 165 n. 44; ambedue le epigrafi sono inoltre pubblicate in: H. Grégoire, *op. cit.* p. 31 n. 100, 6 e n. 100, 7.

32. O. Benndorf, *FiE*, I, Wien, A. Hölder, 1906, p. 103-104; H. Grégoire, *op. cit.* p. 34 n. 104, la data invece intorno al 435. Il Benndorf cita al proposito l'Oratio XX di San Proclo, intorno a San Giovanni Crisostomo (*P.G.* 65, coll. 827-33) nella quale (a col. 832) si legge: «In Epheso Artemidae nudavit...». Richiamandomi a queste iscrizioni per un confronto con quella del battistero non intendo per altro asserire una loro stretta identità paleografica con la nostra, ben più regolare: mi è sembrato quindi opportuno, nei riguardi di un campo così vario e privo di precisi schemi cui adeguarsi, quale appunto quello della paleografia (dove talvolta un minimo particolare può condurre a precisi significati), assumere quale elemento distintivo e comune ad un gruppo di epigrafi cronologicamente vicine la maniera di eseguire la lettera *ε* (quasi uno stilema) che, e desidero sottolinearlo particolarmente, caratterizza esclusivamente alcune epigrafi in greco di Efeso del IV e inizi del V sec. e che non troviamo in alcuna epigrafe appartenente ai secoli successivi.

Rimane da identificare il vescovo Giovanni menzionato nell'epigrafe: in questo lasso di tempo però non risulta documentato ad Efeso alcun vescovo a nome Giovanni. Ma già il Benndorf³³, a proposito dell'iscrizione cristiana del tempio di Artemide, si richiamava espressamente ai lunghi soggiorni di Giovanni Crisostomo ad Efeso. Perché dunque non identificare il vescovo Giovanni citato nell'iscrizione del battistero con il santo vescovo di Costantinopoli? Si tratta, consapevolmente, di una ipotesi, per quanto affascinante, che per altro, sulla base dei confronti murari ed epigrafici da me adottati potrebbe risultare verisimile in quanto il periodo può coincidere con il soggiorno di San Giovanni Crisostomo ad Efeso. In particolare mi sembra utile ricordare che, nell'anno 401, Giovanni Crisostomo fece deporre il vescovo Antonino ed eleggere quale vescovo di Efeso il suo diacono Eraclide³⁴, il quale fu a sua volta deposto nel Sinodo ad Quercum del 403³⁵. È possibile quindi indicare, anche se a un livello ipotetico, il lasso di tempo che intercorre tra il 401 (anno della elezione di Eraclide e del lungo soggiorno di Giovanni Crisostomo ad Efeso) e il 403 (anno in cui Eraclide fu deposto), quale periodo favorevole alla costruzione del battistero della chiesa di San Giovanni. Questa proposta di datazione è inoltre suffragata, come ho già detto, sia dai confronti murari adottati, sia da quelli epigrafici, che conducono entrambi allo stesso periodo, la fine del IV -inizi V sec., e cioè, per amore di precisione, all'età di Arcadio (395 - 408)³⁶.

Ma il battistero è strettamente connesso con la basilica, di cui è un annesso fondamentale: sarebbe quindi opportuno, a mio avviso, allargare l'indagine in modo particolare alla fase pre-giustiniana della chiesa, per la quale, come ha già sottolineato il Lemerle, non è stata ancora proposta una data precisa³⁷.

33. O. Benndorf, *op. cit.* p. 103-104.

34. Mansi, vol. 3^o, coll. 991-996 a col. 995.

35. Id., col. 1141.

36. Nell'ambito di Efeso molti lavori sono legati al nome di Arcadio, in particolare la ristrutturazione della Arkadiané.

37. P. Lemerle, «A propos d'une basilique de Thasos et de Saint Jean d'Éphèse», in *Byzantion* 23 (1953), p. 531-543. A mio avviso però il confronto iconografico più vicino alla basilica di San Giovanni è costituito dal martyrium cruciforme di Abu Mina, presso Alessandria, che per altro gli studiosi assai raramente accostano alla nostra basilica. Nel complesso di Abu Mina anche l'iconografia del battistero sottolinea, a mio avviso, le evidenti analogie di entrambi gli edifici in quanto assai vicino al battistero della chiesa di San Giovanni. Desidero sottolineare che la datazione correntemente assegnata alla IV fase del martyrium di Abu Mina (che abbraccia anche il battistero) è appunto l'età di Arcadio, come da me proposto per il battistero di Efeso.

*Desidero ringraziare vivamente il Prof. E. Akurgal per la squisita ospitalità offertami ad Efeso nella casa degli archeologi turchi, presso la basilica di San Giovanni, ed inoltre la dott. E. Parman e l'architetto del gruppo.

NB: Tutte le fotografie pubblicate in sede sono state eseguite da Marina Castelfranchi Falla nell'estate del 1976.

QUESTIONS SUR LA CHRONOLOGIE DES PEINTURES MURALES DE HOSIOS-LOUKAS (les chapelles occidentales)

Théano CHATZIDAKIS-BACHARAS (Grèce)

Au cours de ces dernières années des éléments nouveaux ont enrichi différents domaines de notre connaissance sur le monastère de Hosios-Loukas. Il s'agit d'une part d'informations archéologiques directes qui ressortent du monument et de son décor, comme il a été découvert après les travaux de restauration et, d'autre part, d'informations indirectes, historiques pour la plupart, qui nous sont fournies par la nouvelle interprétation de textes et de documents¹. Une autre catégorie d'informations également utiles nous est fournie indirectement par certains ensembles de peintures murales du XI^e siècle, récemment publiées, qui enrichissent l'éventail de notre matériel de comparaisons stylistiques et peuvent nous renseigner sur l'aire de la diffusion du style représenté par les peintures murales de Hosios-Loukas². Ainsi, la question de la chronologie de son décor peint mérite d'être réexaminée, en traitant ces catégories diverses d'informations³.

1. M. Chatzidakis, «A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc», *Cah. Arch.* XIX (1969), p. 127-150. E. Στίκας, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος*, Athènes, 1970. M. Chatzidakis, «Précisions sur le fondateur de Saint-Luc», *Cah. Arch.* XXII, (1972), p. 87-88. Id., «Περὶ Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ νεότερα», *Ἑλληνικά* 25 (1972), p. 298-313. Th. Chatzidakis, *Peintures murales de Saint-Luc en Phocide: les chapelles occidentales*, Thèse de doctorat de troisième cycle (polycopié), Paris, 1971. Id., «Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide», *Cah. Arch.* XXII (1972), p. 89-113. 'Α. Ξυγγόπουλος, «Ἡ Τοιχογραφία τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ», dans *Δελτ. Χρ. Ἀρχ. Ἐτ.* vol. VII (1974), p. 127-137. J. Nesbitt and J. Witta, «A confraternity of the Comnenian Era», *Byz. Zeit.* (Oct. 1975), p. 360-384.

2. Voir notes 31, 33, 34 plus bas.

3. M. Chatzidakis, «A propos de la date...», p. 149-150. Th. Chatzidakis, *Peintures murales de Saint-Luc...*, p. 172-174. Id., «Particularités iconographiques...», p. 89 et note 1 (bibliographie antérieure).

1. La nouvelle publication du typikon de la confrérie de la Vierge Naupaktiotissa nous apporte des témoignages précieux sur un higoumène du monastère de Hosios-Loukas, dont le nom est Théodoros Léobachos⁴. Originaire de Thèbes, issu d'une famille des plus puissantes de la région il fut un des fondateurs probables de la confrérie, si important, que son nom devait être toujours commémoré pendant la messe, juste après ceux des empereurs du patriarche et du métropolitain de Thèbes et avant le nom de l'higoumène de Hosios-Loukas⁵. La période pendant laquelle Théodoros fut l'higoumène du monastère sera précisée par les éditeurs du typikon entre les années 1035 et 1055⁶.

Les membres de la famille de Léobachos, connus par le cadastre de Thèbes, étaient de grands propriétaires fonciers et haut dignitaires de l'état; parmi eux un spatharokandidatos au nom de Théodoros qui avait probablement vécu au Xe siècle⁷. Il existe donc deux personnages au nom de Théodoros Léobachos, issus d'une même famille: l'un spatharokandidatos à Thèbes et l'autre higoumène à Hosios-Loukas. Le typikon de la Vierge Naupaktiotissa nous offre maintenant une confirmation sur l'origine sociale et le rôle important que les premiers higoumènes de Hosios-Loukas pourraient tenir dans la société de la capitale du thème de l'Hellade. Leur appartenance aux couches les plus élevées nous permet de formuler des hypothèses valables quant à la provenance probable des moyens financiers que ces abbés ont disposé pour le monastère⁸.

4. Palerme, Capella Palatina, *Acta di S. Maria di Naupaktos* n. 1. La confrérie a été fondée en 1048; le présent document est une copie de l'original entre les années 1080 - 1147. Les éditeurs J. Nesbitt et J. Witte, ont restitué la lecture erronée du nom de Θεόδωρος Λεοβάχος, *op. cit.* p. 363, 365, 374, 376, 379-380. Voir bibliographie des éditions antérieures, *ibid.* p. 362-363.

5. «μνειαν ποιουμένων ἡμῶν ὀρθοδόξων ἡμῶν βασιλέων, τοῦ ἀγιωτάτου πατριάρχου, τοῦ ἱερωτάτου μητροπολίτου Θηβῶν, τοῦ Πανοσίου ἐκείνου μοναχοῦ καὶ ἡγουμένου τῶν Στειρίου κῦρ Θεοδόρου τοῦ Λεωβάχου, τοῦ περιόντος τῆς αὐτῆς, μονῆς.....» *ibid.* p. 365, 373-374; l'importance de ce personnage pour le monastère de Hosios-Loukas est déjà signalée par M. Chatzidakis, *op. cit.* p. 141 et note 37. J. Nesbitt et J. Witte, *op. cit.* p. 362, 374 et 376. C. Mango, «Les monuments de l'architecture du XIe siècle et leur signification historique et sociale», dans *Travaux et Mémoires* 6 (1976), p. 364.

6. J. Nesbitt et J. Witte, *op. cit.* p. 374. L'expression «ἐκείνου» indique sa mort avant l'année de la copie du typikon, et peut-être avant l'année de sa rédaction en 1048. Cf. M. Chatzidakis, *op. cit.* p. 141 et note 37.

7. J. Nesbitt et J. Witte, *op. cit.* p. 573-374, N. Svoronos, «Le cadastre de Thèbes», dans BCH 83 (1959), p. 17, 41-43, 73-74.

8. Suggestions analogues par Nesbitt et Witte, *op. cit.* p. 376-377. Cf. M. Chatzidakis, «Περὶ Μονῆς...», p. 301. C. Mango, *op. cit.* p. 375.



Fig. 1. Hosios-Loukas, chapelle Nord-Ouest. Saint Théodore Stratilite.

Nous savons que les premiers higoumènes ont participé d'une manière active à la fondation et à l'embellissement du catholikon⁹. Philothéos avait entrepris la translation des reliques du saint dans la grande église qui fut érigée par ses soins¹⁰. Grégoire, un de ses proches successeurs s'était chargé de la «μαρμάρωσις», les travaux en marbre¹¹. Les higoumènes Athanasios et Théodosios ont dû également jouer un rôle, inconnu jusqu'à présent, mais considérable puisque leur portrait est représenté dans la crypte à côté de ceux de hosios Loukas et de Philothéos¹². On pourrait ainsi avancer l'hypothèse que l'higoumène Théodoros Léobachos, à l'exemple de ses prédécesseurs, avait entrepris une partie de la décoration du catholikon.

Pour contrôler cette hypothèse nous devons réexaminer le décor de l'église et les données que nous avons sur les étapes de son exécution. Or, on sait que les fresques des trois chapelles du catholikon ainsi que celles de la crypte ont été exécutées après la mort de Philothéos et au moins dans l'une, après les travaux de la décoration en marbres¹³. Sans nous arrêter ici pour examiner la question de l'attribution du décor mosaïque au champs des activités d'un higoumène précis, nous désirons faire certaines remarques sur les fresques de la chapelle Nord-Ouest¹⁴. Il s'agit de la représentation d'un saint militaire anonyme qui nous paraîtra utile (Fig. 1). Le nom du saint est effacé mais on peut proposer son identification à partir des traits du visage et du costume¹⁵.

Le saint en pied, de face, est revêtu du costume militaire: la cuirasse avec des écailles et des «ailes» au-dessus d'une tunique courte¹⁶. Il tient la lance dans la main droite et appuie sa main gauche sur un bouclier rond. Son visage presque rond est élargi à la hauteur des pommettes et des lignes bien dessinées décrivent ses grands yeux et ses sourcils arqués (Fig. 2). Sa chevelure extrêmement soignée encadre son visage par des petites boucles rondes. Sa barbe aboutit à une pointe qui se divise en deux vers le bas.

Nous retrouvons ces caractéristiques dans une série de représentations de saint Théodoros Stratilatis qui sont assez connues¹⁷. Il suffit de voir son

9. M. Chatzidakis, «A propos de la date...», passim.

10. *Ibid.* p. 150-140.

11. *Ibid.* p. 141 et note 36.

12. *Ibid.* p. 140 et fig. 17-20.

13. *Ibid.* p. 146.

14. Description de ces fresques dans Th. Chatzidakis, *Peintures murales...*, p. 13-23, voir aussi plus haut note 3.

15. *Ibid.* p. 15.

16. Le costume ressemble à celui de Josué dans la fresque qui appartenait à l'origine à l'église de la Panaghia, voir E. Stikas, *op. cit.* pl. A', B'.

17. Vat. gr. 1613, fol. 383r; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 127. voir aussi: icône à Léningrad, Ermitage (A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*,

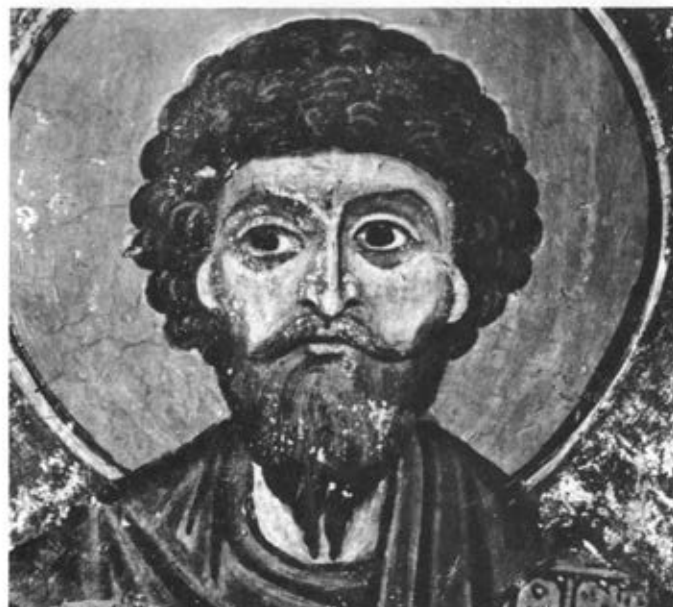


Fig. 2. Saint
Théodore
Stratilate
(détail).

portrait dans le Ménologe de Basile II pour reconnaître l'identité de notre saint anonyme avec ce saint¹⁸. Ils ont la même attitude frontale, le même costume et les mêmes traits du visage. On doit seulement remarquer une différence de détail dans la forme de la moustache du saint de Hosios-Loukas: elle est peinte au moyen de lignes courbées qui sont dressées vers le haut; la moustache prend ainsi une forme rarement attestée, d'après mes connaissances, dans la peinture des saints –militaires ou civils– à Byzance¹⁹.

Leningrad-Moscow, fig. 227, 228), mosaïque dans la coupole du narthex de Néa Moni de Chios (Tsimas-Papahatzidakis, *Néa Moni*, (album photographique), Athènes, 1931, pl. 55). Pareil type dans les fresques du XIV^e siècle, voir par ex. P. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, *Frescoes*, Princeton, 1966, pl. 497.

18. Le portrait de Théodoros Stratilatis diffère de celui de Tiron, qui a la forme du visage plus allongée et la chevelure courte qui laisse apparaître les oreilles; sa barbe est aussi plus dense et plus longue, voir portrait à Hosios-Loukas dans E. Diez et O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece; Hosios Loukas and Daphni*, Cambridge, 1931, pl. VIII. Pour l'iconographie de ces saints voir L. Mavrodinova, «St. Théodore, évolution et particularités de son type iconographique dans la peinture médiévale», *Bulletin de l'Institut des Arts, Académie Bulgare des Sciences*, XIII (1969), p. 33-50, p. 51-52 (résumé en français). A. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῶν. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς Τέχνης*, Πετρούπολις, 1909, p. 157.

19. Voir représentation de saint Théodoros Stratilatis dans l'Exultet I de Bari au dessous du portrait de hosios Loukas le Stiriotes; sa moustache est très légèrement dressée aux pointes. H.

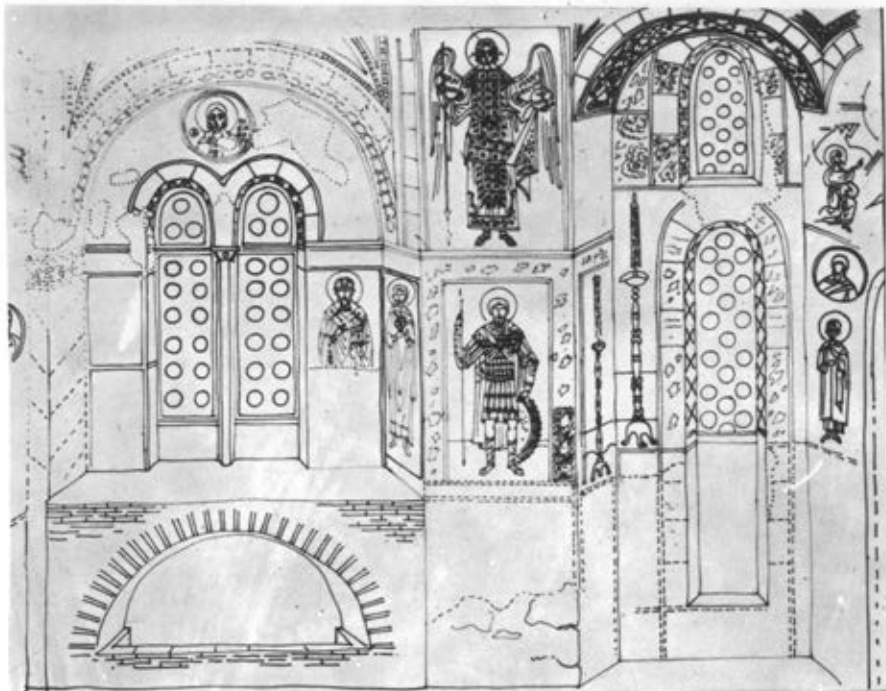


Fig. 3. Hosios-Loukas, chapelle Nord-Ouest. La paroi nord.

Il convient maintenant de souligner un fait important à mon sens: l'image de saint Théodoros tient une place proéminente dans le décor de la chapelle, car il est peint sur une grande surface du pilier au milieu du mur nord (Fig. 1 et 3). En plus cette représentation semble acquérir une importance particulière puisque c'est le seul saint militaire qui est représenté dans cette chapelle et qui est peint sur la première zone de décoration, donc sur une surface proche au visiteur²⁰. En effet les autres saints militaires sont représentés sur les plus

Belting, «Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy», dans *D.O.P.* 28 (1974), Fig. 3. Le manuscrit est daté entre les années 1042 et 1078 *ibid.* p. 15 et notes 51, 52 (bibl. antérieure). On ne peut pas savoir s'il s'agit d'un trait de coquetterie masculine de l'époque, ou bien si il est dû à l'usage d'un modèle différent. On peut signaler un précédent iconographique possible dans l'art payen, où l'on rencontre un type de guerrier Parthe avec les mêmes traits du visage, une coiffure en boucles et les pointes de la moustache dressées vers le haut (voir R. Ghirshman, *Parthes et Sassanides*, éd. l'Univers des Formes, Paris, 1962, fig. 110; statue colossale en pierre du Ie-IIe s. apr. J.C.).

20. Il n'y a pas d'autre représentation de saint militaire dans cette chapelle, à part saint Orestes

hautes parties du bâtiment – l'intrados des grands arcs de la coupole et celui de la chapelle Sud-Ouest²¹. Ce sont là des remarques qui nous permettent de supposer que les promoteurs de ce décor devaient avoir une raison très précise pour donner une place si importante au portrait de saint Théodore. On pourrait peut être entrevoir dans la représentation de la chapelle, la volonté de honorer le saint protecteur d'un personnage de ce nom qui serait lié au monastère.

C'est une pratique qui se trouve en accord avec le caractère de la décoration de Hosios-Loukas, où les reflets d'une actualité historique ont été à plusieurs reprises constatés. Il suffit de rappeler les portraits des saints locaux – hosios Loukas Stiriotis, Nikon Metanoite, Loukas Gournikiotis –, ainsi que ceux de l'higoumène Philothéos offrant l'église dans le compartiment Nord-Est et ceux des autres higoumènes dans la crypte²².

Si l'on accepte que l'higoumène Théodoros Léobachos pourrait entreprendre une partie du décor de Hosios-Loukas, on est en droit de supposer qu'il a voulu honorer son saint protecteur. Pour renforcer cette manière de voir nous pouvons rappeler la particularité iconographique dans le dessin de la moustache du saint (voir plus haut p. 143); elle trahit probablement une volonté de ressemblance portraitique avec un personnage historique connu, comme le fut l'homonyme et illustre aïeul de l'higoumène, le spatharokandidatos Théodoros Léobachos.

C'est une possibilité qui paraît assez probable si l'on considère d'une part les relations de Hosios Loukas avec les membres de la haute aristocratie de Thèbes (Krinitis et Pothos Argyros) et, d'autre part, les témoignages du *typon* de la Naupaktiotissa sur la continuité de ces liens du monastère au cours du XI^e siècle²³. Ces considérations sont peut-être suffisantes pour nous

qui appartient au groupe des cinq martyrs de Sébaste, tous en civil. Th. Chatzidakis, *Peintures murales...*, p. 13-23, 26, 29. G. Babić, signale un autre saint militaire peint sur le côté ouest de ce même pilier; en réalité il s'agit d'un grand candélabre (voir Fig. 3), *Les chapelles annexes des églises byzantines* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques), Paris, 1969, p. 21-22 et fig. à la p. 165.

21. E. Diez et Ö. Demus, *op. cit.* p. 45, E. Stikas, *op. cit.* p. 75a, 76.

22. E. Diez et O. Demus, *op. cit.* fig. 22, 24, 25, M. Chatzidakis, *op. cit.* p. 134, fig. 2, 5, 6, 15 (Philothéos), fig. 16 (moines), fig. 17-20 (higoumènes).

23. Selon le témoignage de la vie de Hosios Loukas, Krinitis avait contribué à accomplir la construction de la première église de Sainte-Barbara (Γ. Κρέμος, *Φωκικά, Προσκνητάριον τῆς ἐν Φωκίᾳ Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, Ἀθήναι*, I, p. 50). Un autre personnage, Théodosios, élève et compagnon de hosios Loukas était issu également d'une famille aristocratique; il fut probablement l'higoumène du monastère, représenté dans la crypte, cf. M. Chatzidakis, *op. cit.* p. 140-141 et note 35, fig. 16, 19. Le monastère continue à jouer un rôle important pendant l'occupation latine; le prieur de Stiris était le «gérant» des biens de son seigneur féodal, R. J.



Fig. 4. Hosios-Loukas,
chapelle Nord-Ouest,
L'archange.

convaincre que Théodoros Léobachos fut le promoteur de la décoration de la chapelle Nord-Ouest. Dans ce cas, nous avons une délimitation chronologique de l'exécution de ces peintures entre les années 1035 et 1055 pendant lesquelles il fut l'higoumène de Hosios-Loukas.

Pour confirmer cette manière de voir, on peut ajouter à ce qui précède quelques remarques sur les différences de style entre les peintures murales des deux chapelles occidentales.

II. Il est généralement admis que les mosaïques de Hosios-Loukas ont été exécutées dans la première moitié du XI^e siècle, se situant ainsi aux débuts de la série bien connue des grands ensembles des mosaïques de Néa Moni de Chios et de Daphni²⁴. Les peintures murales de Hosios-Loukas d'après leur

Loenertz, «Hosios-Loukas de Stiris dans quelques documents latins (1210 - 1309)», dans *Θησαυρίσματα*, 11 (1974), p. 23, 34-35.

24. Voir par ex. E. Diez et O. Demus, *op. cit.* p. 108. A. Grabar, *L'art byzantin du Moyen Age*, Paris, 1963, p. 107. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 151. M. Chatzidakis, *op. cit.* p. 129.



Fig. 5. Hosios-Loukas,
chapelle Sud-Ouest.
Saint Nestor.

iconographie et leurs affinités stylistiques avec les mosaïques ont été datées au XI^e siècle²⁵. Il a été déjà remarqué que les peintures murales des chapelles du catholikon ainsi que celles de la crypte sont l'oeuvre de différentes équipes qui ont travaillé en suivant les variantes d'un style commun, qui leur est d'ailleurs dicté par l'imposant décor en mosaïques. Pourtant il n'a pas été possible jusqu'à présent de préciser les limites chronologiques de l'activité de chaque atelier, parce que d'une part notre connaissance sur la peinture monumentale du XI^e siècle était assez pauvre et, d'autre part, les données de l'iconographie, à elles seules, ne pouvaient pas soutenir un échelonnement de ces peintures dans le temps²⁶.

Il a été observé que deux équipes distinctes ont travaillé pour le décor de chaque chapelle de Hosios-Loukas²⁷. L'interdépendance et la spécificité de

25. Voir plus haut, note 3.

26. Je ne vais pas reprendre ici l'analyse stylistique de ces ateliers que l'on peut trouver dans Th. Chatzidakis, *Peinture murales...*, p. 166-169 et 172-174. Dans cet exposé je me bornerai aux comparaisons de la facture des visages.

27. *Ibid.*, p. 166-169.



Fig. 6. Panagia Chalkéon, Vierge la Présentation au Temple.

Fig. 7. Hosios-Loukas, chapelle Nord-Ouest, Saint Jean et la Crucifixion.



Fig. 8. Hosios-Loukas, chapelle Nord-Ouest. Saint Eugénius. Fig. 9. Sainte-Sophie de Kiev. Saint Nicolas, martyr de Sébaste.



*Fig. 10. Hosios-Loukas,
chapelle Sud-Ouest.
Saint Ignatios.*

chaque atelier peut être illustrée par la comparaison de deux figures: l'archange de la chapelle Nord-Ouest (Fig. 4) et saint Nestor de la chapelle Sud-Ouest (Fig. 5).

La structure des deux visages est commune. Ils ont une forme élargie à la hauteur des pommettes, le front court, les yeux grand ouverts, le regard de côté. Leurs sourcils sont arqués et dessinés à une certaine distance par rapport aux yeux. Deux petites lignes désignent les plis sous les yeux, une ombre verte triangulaire marque le croisement des sourcils et une autre ombre est projetée en hémicycle dans la petite cavité au dessus du menton. Les traits sont marqués par un dessin linéaire, le modelé par des larges touches. Ce sont là des traits communs à un style graphique par excellence qui, comme dans les mosaïques, montre un intérêt pour l'expression de l'essentiel, en évitant tout élément narratif dans la représentation des scènes et des personnages isolés.

C'est un ensemble de petits détails qui constituent la différence entre les fresques des deux chapelles et qui désignent, je crois, l'existence de deux ateliers différents.

Dans la première chapelle (N.-O.) le modelé est rendu au moyen de tons



*Fig. 11. L'évangéliste
Matthieu.
Cod. Panaghia I
à Jérusalem.*

ternes aux larges touches de pinceau, ce qui donne un aspect plat à la surface peinte (Fig. 2,4,6). Dans la seconde chapelle (S.-O.) on remarque déjà une tendance à rendre un certain volume dans les formes et le visage commence à prendre une allure plus animée et spécifique, donc moins neutre, au moyen de lignes rendues par des coups de pinceau plus libres et plus appuyés (Fig. 5, 10, 13, 14) ainsi qu'au moyen d'une large touche rougeâtre sur chaque joue (Fig. 5). L'expression devient ici plus agitée, le regard plus vif, car la symétrie des deux parties du visage, que nous pouvons voir sur le visage de l'archange (Fig. 4) est plutôt rompue par les sourcils arqués qui se relèvent l'un plus haut que l'autre dans le visage de saint Nestor (Fig. 5). On dirait que le type du visage immobile et sérieux de l'archange semble s'animer dans la figuration du saint militaire.

La variation donc stylistique que l'on rencontre dans la série des peintures de la chapelle Nord-Ouest se caractérise par le dessin retenu et précis, par la palette pauvre qui préfère les tons discrets, les surfaces aplaties. Ce sont des traits qu'on peut également reconnaître dans une série de monuments datés dans la première moitié du XI^e siècle, comme dans certaines peintures de la



Fig. 12. *Naxos, Protothroni, Naxos, chapelle de Saint Akindynos. Le diacre Stéphanos.*

Panaghia Chalkéon (1028)²⁸. Par exemple saint Jean de la Crucifixion de la chapelle Nord-Ouest (Fig. 7) et la Vierge de la Présentation au Temple de la

28. K. Kreidl-Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων in Thessaloniki*, Graz-Köln, 1966. Il y a des différences remarquables entre les peintures de ces deux ensembles du XIe siècle; les ressemblances ci-mentionnées ne prouvent que l'adoption de moyens d'expression artistique analogues dans quelques cas précis.

Panaghia Chalkéon (Fig. 6) traduisent une conception commune d'un type de visage vu de trois quarts. Ils ont la même forme du visage et le même tracé des traits: front petit, joues plates, des yeux grand ouverts, des sourcils qui suivent la ligne des yeux, le nez aquilin, la bouche charnue. Le modelé aplati enlève tout ce qui pourrait être considéré comme recherche d'expression plastique²⁹.

On peut également relever des ressemblances stylistiques d'une autre fresque de la même chapelle avec les mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev (1042 - 1046): la figure de l'un des cinq martyrs de Sébaste identifié par les traits de son visage à saint Eugène (Fig. 8) présente une affinité remarquable avec saint Nicolas, martyr de Sébaste, dans l'église de Kiev³⁰ (Fig. 9).

On doit ajouter à cette série, les fresques récemment découvertes en Grèce dans l'île de Crète, à Myriokephala (980 - 1010), où la première couche des peintures doit remonter aux premières décennies du XI^e siècle³¹. On y retrouve la même lenteur du dessin linéaire qui décrit les visages élargis aux yeux grand ouverts et le modelé plat qui prédomine dans le rendu des visages. Il suffit de comparer Moïse de la coupole de Myriokephala à l'archange de la chapelle pour saisir la parenté des moyens artistiques³².

Un autre ensemble de fresques à Naxos, dans l'église de la Protothroni (coupole) s'inscrit dans la même série, bien qu'un modelé plus plat et une sécheresse du dessin différencie cet ensemble, qui semble plus archaïque, de l'art de Hosios-Loukas³³. D'après ces comparaisons on voit que le style des

29. Th. Chatzidakis, *Peintures murales...*, p. 24-29. Id., «Particularités...», p. 92-96, fig. 6 (Crucifixion). Voir aussi K. Kreidl-Papadopoulos, *op. cit.* fig. sur la couverture et fig. 11.

30. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1961, pl. 27. Gr. Logvin, *Sofija Kievskaja*, Kiev, 1971, fig. 90.

31. Ce monastère fut érigé par le saint Ioannis Xénos, dont les activités en Crète se situent à la fin du Xe et aux débuts du XI^e siècle. La construction du catholikon est datée par une inscription aux années 980 - 1010. M. Μπορμπουδάκης, *Κρητ. Χρονικά ΚΕ'* (1973), p. 489, pl. KB'. Id., «Τοιχογραφίες στη Μονή Μυριοκεφάλων», *XVe Congr. Intern. d'Études Byzantines*, Résumés des Communications, III, Art et Archéologie, Athènes, 5-11 septembre 1976. Γ. 'Αντουράκης, *Αί μοναί Μυριοκεφάλων και Ρουστίκων μετά τών παρεκκλησίων αὐτῶν. Συμβολή εἰς τήν ἔρευναν τῶν χριστιανικῶν μνημείων τῆς Κρήτης*, Ἀθήναι, 1977, p. 54.

32. Γ. 'Αντουράκης, *op. cit.* pl. 21, 22, 23, 24.

33. M. Chatzidakis, «Medieval Painting in Southern Greece», dans *Connoisseur*, no 603, Londres, Mai 1962, p. 30, fig. 5 = *Studies in Byzantine Art and Archeology*, Variorum Reprints, Londres, 1972, XI. Id., dans H. Volbach, J. Lafontaine - Dosogne, *Propyläen Kunstgeschichte*, III, 1968, p. 237, pl. 177a. N. Ζίας, «Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία νήσων Αἰγαίου», *Ἀρχ. Δελτ.* 27 (1972), B2, Χρονικά, 1977, pl. 566-567. On doit ajouter à cette série de peintures celles décollées des parois de l'église de l'Episcopi en Eurytanie, M. Χατζηδάκης, dans *Βυζαντινές Τοιχογραφίες και εἰκόνες*, Ἐθνική Πινακοθήκη, 1976, p. 29, fig. 7, 8, 9.

fresques de la chapelle Nord-Ouest nous permet de situer leur exécution à la période où Théodoros Léobachos fut l'higoumène de Hosios-Loukas, entre les années 1035 et 1055.

Pourtant, si le groupe des peintures de la chapelle Nord-Ouest se rattache aux oeuvres de la première moitié du siècle, les fresques des autres compartiments (chapelle Sud-Ouest et Nord-Est) nous permettent de procéder à quelques comparaisons qui peuvent conduire à une attribution chronologique plus tardive.

Les fresques récemment découvertes dans une petite chapelle de caractère funéraire de la même église de Protothroni, présentent des similarités étonnantes avec certains portraits des saints de Hosios-Loukas. Une inscription funéraire de l'an 1056 offre un *terminus post* pour l'exécution de ses peintures³⁴. Dans le portrait du jeune diacre (Fig. 12) on peut constater la même valeur descriptive du dessin, au tracé sûr et habile, et des procédés techniques analogues pour rendre les traits du visage et le modelé de la chair d'un personnage plein de vie. Nous reconnaissons encore les deux petites lignes qui marquent les rides au-dessous des yeux, les grandes oreilles au dessin ornemental, la ligne horizontale sur le cou qui suit le tracé du menton, les larges touches sur les joues (comparer aux Fig. 5, 10, 11, 13, 14).

Un manuscrit daté de 1061, du couvent de Panaghia à Jérusalem (Fig. 11) nous offre des indications supplémentaires quant à la diffusion de ce style linéaire dans la seconde moitié du XIe siècle, non seulement dans les peintures murales mais aussi dans les manuscrits³⁵. L'évangéliste Matthieu nous rappelle les manières du peintre du portrait de l'évêque Ignatios à Hosios-Loukas (Fig. 10).

Enfin, des ressemblances significatives peuvent être relevées entre les peintures de la chapelle Sud-Ouest (Fig. 5, 10, 13, 14) avec le groupe des peintures murales chypriotes de la fin du XIe, début du XIIe siècle. Il s'agit des peintures de la première couche dans les églises de Chrysostomos Koutsovendis (1092-1103 ou 1110-1118), de Panaghia Amasgou, Assinou (1105/6) et Triкомо³⁶. On reconnaît dans le dessin des figures des jeunes saints le tracé

34. Μ. Χατζηδάκης, «Επιτάφια χρονολογημένη επιγραφή στην Πρωτόθρονη Νάξου», *Δελτ. Χριστ. Ἀρχ. Ἐτ.*, vol. Ζ' (1973 - 74), Athènes 1974, p. 78, pl. 51; pour les autres fresques de cette église voir plus haut note 33.

35. Cod. Panaghia I: K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei der 9. und 10. Jahrhundert*, Berlin 1935, pl. 43, fig. 247. K. et S. Lake, *Dated greek Minuscule Manuscripts to the year 1200; Monumenta Paleographica Vetera*, Boston, 1934 - 1939, V, pl. 370.

36. C'est D. Winfield qui a remarqué les traits communs d'ordre technique du groupe, «Hagios-Chrysostomos, Triкомо, Assinou, *Byzantine Painters at Work*», dans *Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, Nicosia, 1972, II, p. 285-291, pl. L-LX. Voir aussi S.



Fig. 13. Hosios-Loukas, chapelle Sud-Ouest. Saint Victor.

linéaire décisif qui prête aux visages des saints un air éveillé et une expression animée due également à l'usage d'une gamme enrichie du coloris. Encore nous retrouvons des types de visage communs où prédomine la frontalité, les yeux en forme d'amande grand ouverts, le nez oblong et la bouche charnue³⁷.

Boyd, «The church of Panaghia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings», *D.O.P.* 28(1974), p. 286-290 et note 35-38 (bibliogr. antérieure pour chaque église du groupe).

37. D. Winfield, *op. cit.* pl. L, 1, 2, LI, 1, 2, LII, LIII (Hagios-Chrysostomos, Asinou). S.



Fig. 14. Hosios-Loukas,
chapelle Sud-Ouest.
La Vierge.

Le visage de la Vierge de la chapelle Sud-Ouest (Fig. 14) avec son air noble et intelligent présente une étonnante fraîcheur du modelé et témoigne de la qualité de cet art que l'on peut rapprocher à celui d'un manuscrit impérial, le Coislin 79 de la B.N.³⁸ (Fig. 15). Le portrait de l'impératrice Marie révèle une ressemblance significative avec certains traits de l'art de Hosios-Loukas, ressemblance qui trahit une conception esthétique commune, ainsi qu'une communauté des moyens expressifs utilisés dans les deux cas avec une maîtrise que seul un artiste ayant travaillé auprès des milieux cultivés de la capitale pouvait atteindre.

Nous avons ainsi suivi les différentes étapes d'un style linéaire qui, à partir

Boyd, *op. cit.* pl. A, fig. 11, 15, 16. D. Winfield and E. Hawkins, «The church of Our Lady Assinou», dans *D.O.P.* 21 (1967), p. 264, fig. 10, 11.

38. I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden, 1976, p. 107-118, fig. 74; l'auteur propose une nouvelle datation du manuscrit entre les années 1074 et 1078.



Fig. 15. Paris, Bibl. Nat.,
Coislin 79.
L'impératrice Marie:
détail.

d'un grand centre, peut-être la capitale, s'est diffusé dans des monuments divers, en des lieux dispersés dans l'empire byzantin, et qui fut interprété chaque fois selon les moyens et le niveau de culture des équipes des artistes³⁹.

Les comparaisons auxquelles nous avons procédé ici tendent à nous faire admettre que les peintures murales de la chapelle Sud-Ouest ont été exécutées pendant la seconde moitié du XI^e siècle et, en tout cas à une époque qui dépasse les limites chronologiques supposées, de l'activité de Théodoros Léobachos.

La datation des deux chapelles dans deux phases différentes de l'art du XI^e siècle peut être confirmée par les données de l'iconographie. Dans la chapelle

39. Aux exemples cités jusqu'ici on doit ajouter les peintures murales d'un linéarisme beaucoup plus prononcé dans les églises de Cappadoce, à Corfou et en Italie du Sud. Récente bibliogr. N. Thierry, «L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI^e au XIV^e siècle», dans *D.O.P.* 29 (1975), p. 87, 93-94; P. Vocotopoulos, «Fresques du XI^e siècle à Corfou», dans *Cah. Arch.* XXI (1971), p. 180; H. Belting, *op. cit.* p. 13-14.

Nord-Ouest nous n'avons relevé que des types traditionnels et parfois même archaïsants, alors que dans la chapelle Sud-Ouest nous avons constaté la présence de schémas novateurs, dûs aux usages liturgiques qui sont devenus courants à la fin du XI^e et les débuts du XII^e siècle⁴⁰.

Les besoins de la circulation des fidèles qui, pour vénérer la chasse contenant les reliques de hosios Loukas, devaient traverser cette chapelle, pourraient probablement justifier la priorité de la décoration de cet endroit avec un programme approprié, avant la décoration en fresques des autres parties de l'église⁴¹.

Nous avons essayé d'apporter certaines élucidations sur le rôle probable de Théodoros Léobachos dans l'exécution du décor des chapelles occidentales de Hosios-Loukas ainsi que sur la date de leur décor peint. Les résultats de notre recherche ne sont pas définitifs; l'étude du reste de la décoration peinte et des mosaïques d'une part, la publication d'autres témoignages historiques de l'autre, va nous offrir, espérons-le, non seulement des hypothèses mais des certitudes, sur la date des différentes étapes de la décoration ainsi que sur les conditions historiques qui ont contribué à la formation de l'art de ce monument.

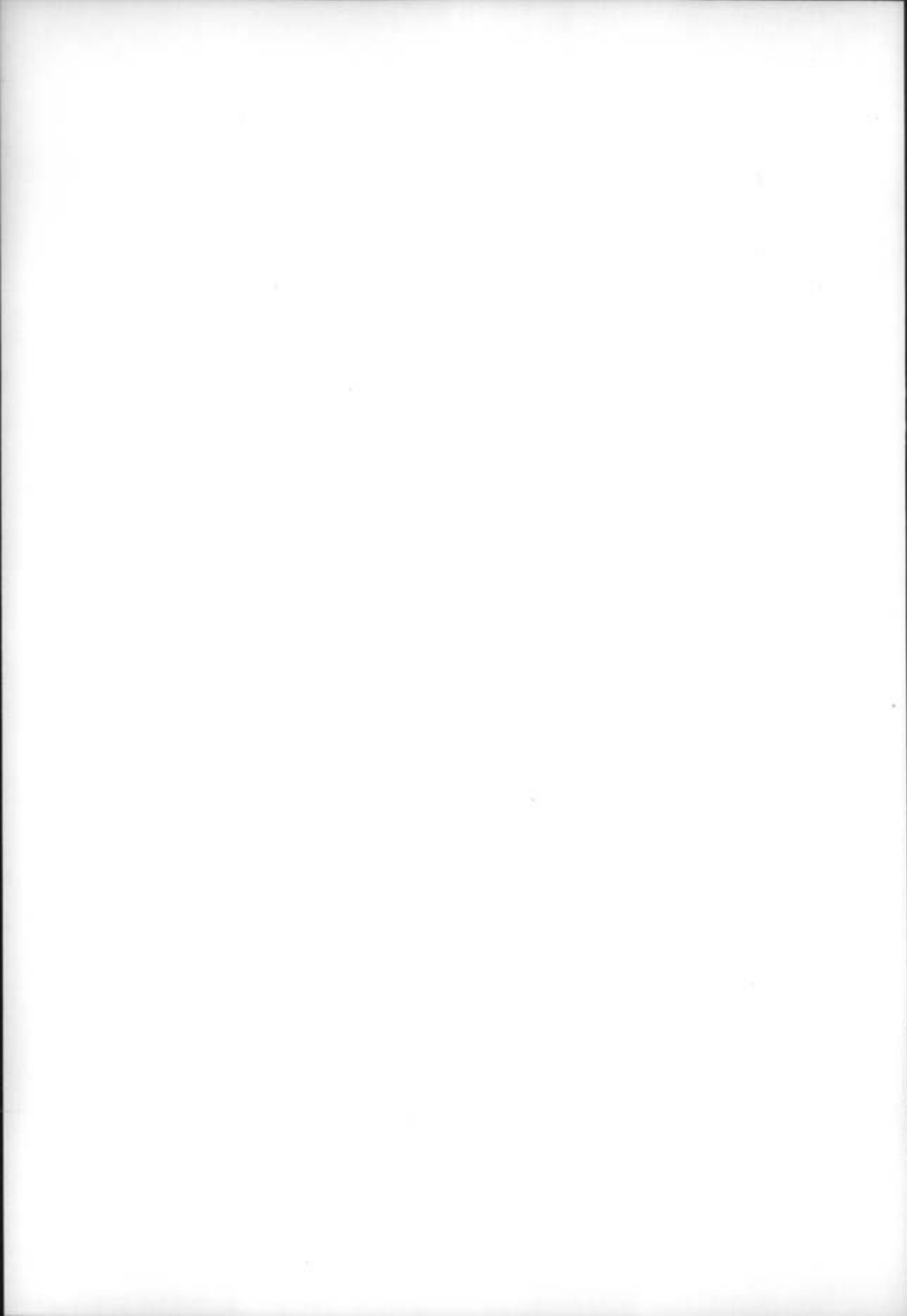
40. Th. Chatzidakis, *Peintures murales...*, p. 35-37, 169-170. id., «Particularités», p. 106-113; voir aussi G. Babič, *op. cit.* p. 176.

41. Th. Chatzidakis, *op. cit.* p. 105-106.

THE TETRAEVANGELON, MANUSCRIPT 93
OF THE ATHENIAN NATIONAL LIBRARY*

Efthalia C. CONSTANTINIDES (Grèce)

*Le texte de la communication fut publié dans *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* πέρ. Δ', vol. 9 (1977 - 1979). Athènes, 1979, p. 185-216, pls 61 - 96.



DE LA CORRÉLATION DU VERBE ET DE L'IMAGE DANS LA PEINTURE BYZANTINE

Irina DANILOVA (U.R.S.S.)

A partir de la Renaissance, l'art garde toujours – malgré la diversité des théories esthétiques et des méthodes artistiques – l'idée principale: tout sujet, formulé verbalement, peut être incarné visuellement. Cette idée avait été exprimée (sous une forme polémique) tout au début de la Renaissance par Alberti: l'on ne doit représenter que ce, qu'on peut voir de ses propres yeux. L'art de la Renaissance cherche à réduire au minimum la divergence entre le tableau et le texte, auquel ce tableau se rapporte.

Le principe fondamental de l'art du Moyen Age, et en premier lieu, de l'art byzantin, est l'idée de la non-équivalence du prototype et de l'image. L'essentiel n'est pas de voir, mais de deviner le contenu de l'icône, dont le but consiste seulement à «entrouvrir le rideau dissimulant la vérité» (Foty).

L'icône byzantine est destinée à l'interprétation verbale, on doit y lire un texte, qui n'a pas été représenté visuellement. Comme exemple, on peut citer les icônes, ayant pour sujet l'Annonciation (Fig. 1).

Le dogme de l'immaculée conception, étant difficilement perçu, ce n'est pas par hasard, que cela donna lieu à la création d'une littérature importante, aussi bien canonique qu'apocryphe, où l'on développait et commentait l'aspect psychologique du sujet et où, avant tout, étaient décrits les différents états d'âme de la Vierge allant du refus catégorique d'accepter la nouvelle, apportée par l'archange, et de l'objection, fondée sur le bon sens: «Comment cela se fera-t-il, puisque je ne connais point d'homme?» (Évangile de St Luc), jusqu'à l'obéissance pieuse à la volonté du Seigneur.

La motivation psychologique détaillée, formulée verbalement, dans le texte, n'est presque pas exprimée dans la peinture. Même au XIV^e siècle, époque où l'art byzantin avait atteint le maximum de liberté et d'affranchissement émotionnel, ce sujet était traité en conformité rigoureuse avec la formule iconographique traditionnelle. L'image remplit, en fait, la fonction de livret qui, justement grâce à l'absence de l'expressivité psychologique de



la mimique et des gestes, se prêtait facilement à «la sonorisation» mentale par des textes bien connus. Cela donnait largement lieu à des interprétations, parfois si compliquées et détaillées, qu'elles sortaient des limites des possibilités non seulement de la peinture du Moyen Âge, mais de la peinture en général en tant que forme d'art.

Comme exemple d'interprétation de ce genre, on peut citer la description bien connue de la mosaïque, représentant la scène de l'Annonciation, de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople: «Étonnée par l'apparition subite de Gabriel, elle s'est levée de son siège. Elle travaillait (...) Elle est toute droite, comme pour écouter un ordre royal, prudente à répondre à cause de la chute d'Eve(...) La parole arrive aux oreilles de la Vierge, pénètre dans sa tête. Sa raison la saisit; son cœur en est touché. Elle se trouble aussitôt et les pensées montent dans son âme virginale. Elle réfléchit à ce que peut être cette salutation, et déjà elle l'examine (...)» (Nicolas Messarites). La situation psychologique, décrite dans le texte verbale, est presque entièrement «au-delà» de l'image représentée.

Toutefois, la corrélation du verbe et de l'image a un autre aspect encore. Si au niveau du sujet le texte ne trouvait pas de réalisation visuellement complète, au niveau que l'on pourrait nommer «anagogique» le sens de toute

icone était réduit, en fait au thème de l'incarnation du Verbe.

Ceci est exprimé d'une façon très évidente dans les icônes de l'Annonciation. Le mystère de l'incarnation du Verbe dans une image corporelle, «mystère secret, inconnu même aux anges» (Akathiste à la Vierge) constituait là non seulement le sous-entendu mystique de l'image, comme dans toutes les autres icônes, mais aussi le noyau du sujet même: «Descente des cieux de l'archange Gabriel à Nazareth pour annoncer à la Vierge Marie *la conception du Verbe de Dieu*», – écrit l'auteur russe du Moyen Age (Avraamy Souzdalsky). Le thème «anagogique» de l'Annonciation peut être défini comme le thème de la matérialisation et de l'irruption du Verbe dans le monde, comme une sorte de force ou d'énergie spirituelle.

L'icône «Annonciation» de la collection du Musée des Beaux Arts de Moscou en est un exemple. Les gestes de la Vierge et de l'Archange sont calmes, les personnages forment un groupe statique. Au niveau du sujet il n'y a presque pas de mouvement, mais toute l'image est saisie d'un mouvement impétueux de composition. Les plis des habits de l'archange tourbillonnent, comme si un vent violent soufflait; ce même vent s'est emparé du vélum de pourpre et l'a rejeté au-delà du toit de l'édifice. Il est évident que ce n'est pas du vent, en tant que phénomène de la nature, qu'il s'agit, mais plutôt d'un vent qui, dans le système symbolique du Moyen Age, était signe de l'approche de la divinité. «...Le vent porte en soi la ressemblance et l'image de l'action divine (...) par son tourbillonnement vivifiant, son action rapide et impétueuse et par le fait, que nous ignorons le secret, où commencent et où finissent ses mouvements» (Les Aréopagites).

Dans une des homélies de St Jean Chrysostome, Dieu ordonne à Gabriel de prévenir Marie qu'elle «lui prépare l'entrée pour entendre», «qu'elle prête son oreille pour la pénétration». Cette image se répète également dans les versions de plusieurs auteurs.

Le vent qui est entré dans l'icône peut être interprété ici comme l'image symbolique de l'irruption du Verbe dans le monde: «Et soudain il se fit un bruit, venant du ciel, semblable au souffle d'un vent violent, et il remplit toute la maison (...)»(Actes des apôtres).

Le mouvement, qui traverse l'icône ne se borne pas au motif du vent symbolique. Les vêtements de Marie sont brisés par des plis, les traits de son visage sont déplacés, comme s'il subissait une transformation; mais c'est dans l'architecture surtout que l'on ressent ce mouvement avec le plus de force; on dirait qu'elle a été défaire et refaite à nouveau, pour former une structure dynamique, ne dépendant pas de l'architectonique ordinaire, n'étant pas soumise aux lois de l'attraction terrestre; tout est déplacé. C'est un monde, transformé par une onde sonore, par la force du Verbe.

Cependant le fond architectural n'est pas chaotique; n'étant pas soumis aux lois de l'architectonique terrestre, il subit l'influence d'impulsions intérieures, d'énergies spirituelles, prenant leurs sources dans les personnages mêmes, dans les paroles qu'ils prononcent et qu'ils perçoivent. Soumises à ces impulsions, les formes architecturales de l'icône créent des schémas géométriques, permettant leur interprétation symbolique.

D'après les Aréopagites, Dieu se manifeste aux hommes dans un dessin de mouvements. Dans l'icône, le thème rythmique de l'Archange, apportant à Marie le message de l'irruption du Verbe dans le monde, est le thème d'une horizontale, répétée instamment: «Il faut comprendre la rectitude comme l'invincibilité et la fermeté de l'émanation des énergies (...)» (Les Aréopagites).

Le thème de Marie est le thème de la perception, de l'introduction du Verbe. Dans les litanies et les sermons on compare poétiquement la Vierge à un récipient architectural: «une ville animée», «un palais animé», «un temple animé», «un refuge, digne du Logos», «un palais du Logos», tout en soulignant que cette architecture est «préparée pour la pénétration». La Vierge se dessine sur le fond de l'édifice qui est non seulement une métaphore matérialisée, mais aussi l'alter ego du protagoniste; les baies ouvertes peuvent être comparées d'une manière imagée aux «entrées pour entendre», –selon l'expression de St Jean Chrysostome. (A son tour la Vierge était constamment comparée à la porte par laquelle le Verbe était entré dans le monde.)

L'architecture de l'édifice, se trouvant derrière Marie, renforce ses mouvements qui sont à peine exprimés. Marie s'étant levée de son siège, s'est redressée; une haute tour en deux gradins, s'étant élevée derrière elle, forme une sorte de trône: «le siège du tsar» – ce qui est une métaphore de la Vierge dans l'Akathiste. Marie s'est retournée vers l'Archange, elle a incliné la tête; l'édifice s'est alors déplacé vers la gauche, du côté de Gabriel, et le motif de la ligne inclinée du toit et la voûte demi-circulaire de la haute tour ont répété et accentué l'inclinaison à peine visible de la tête de Vierge. Dans une des litanies on trouve une image poétique: au moment de l'Annonciation Dieu descend vers la Vierge «en inclinant les cieux». Mais ici c'est la Vierge qui incline le toit de la maison devant l'archange.

Le monde de l'icône n'est ni stable, ni fixe; c'est un monde, où tous les objets, dont la nature est immobile, peuvent être déplacés par l'effet d'une force spirituelle, c'est un monde, où dominant non pas les lois de la nature, mais le pouvoir du Verbe.

NEUE GEGENSTÄNDE DES BYZANTINISCHEN GLASES AUS DEN AUSGRABUNGEN IN DER SOWJETUNION

R. DJANPOLADIAN

Bis zur letzten Zeit waren die Gegenstände der Glasgefäße aus der byzantinischen Werkstätten nur als einzelne Exemplare bekannt. Durch die archäologischen Ausgrabungen der letzten Jahre wurde die Sammlung der Glasgegenstände des «byzantinischen Typs» die aus Glas bester Qualität mit Gold und Emailbemalung hergestellt worden waren, bedeutend bereichert, und deren Technik der Herstellung so ausführlich von Theophil in seinem Traktat «Notizen über verschiedene Künste» beschrieben worden war.

In den literarischen Quellen wurde mehrmals die hohe Entwicklung der Glaserzeugung in Byzanz bemerkt. Es ist auch bekannt, dass die Glasmacher, von denen die berühmten Bosaikvasen und geschnitzten Becher geschaffen wurden, genossen die Bedünstigung der byzantinischen Imperatoren und ergriffen vom Staat verschiedene Privilegien. Ihre Erzeugnisse wurden auch auf dem ausländischen Markt hoch geschätzt.

Die Glasgefäße der mittelmeerschen, genauer byzantinischen Herkunft wurden von den Archäologen auch auf dem geräumigen Territorium der Sowjetunion aufgefunden. Die Gegenstände aus solchem Glas wurden in Armenien (Dwin, Ani), auf dem Krim (Chersones), in vielen altrussischen Städten (Kiew, Turow, Nowgorod, Staraja Ladoga, Nowogradok) entdeckt. Sie alle datieren aus dem XI. - XII. Jahrhundert. Jetzt ist es schon unnötig, die byzantinische Herkunft dieser Gruppe der Gefäße zu beweisen, die aus dünnem Glas blauer, roter und milchiger Farbe hergestellt worden sind. Die Manier selbst und der Stil der anderen Gegenstände der angewandten Kunst von Byzanz gleichartig. Ein charakteristisches Element dieses Stils sind die Darstellungen der Menschen, Tiere und Vögel in den Medaillons, zwischen denen freie Plätze mit einem Pflanzenornament oder mit geometrischen Figuren ausgefüllt sind.

Die Glasgegenstände, die in verschiedenen Orten der Sowjetunion ge-

funden worden und durch gemeinsame Technik der Herstellung verbunden sind, teilen sich ihrem künstlerischen Stil nach in einigen Gruppen. Ein kennzeichnender Zug der ersten, vor uns hervorgehobenen Gruppe der Glasgefäße ist die Verbindung der Medaillons mit den in ihnen untergebrachten



Abb. 1.

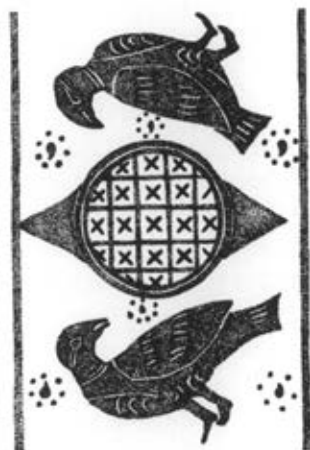
Darstellungen der Menschen, Tiere und Vögel mit dem Ornament in der Form einer Weinrebe, das den freien Platz zwischen deren nimmt. Ein klassisches Musterbeispiel dieser Gruppe der Gefäße ist die berühmte Schale aus Konstantinopel, die in Museum der St Markus-Kathedrale in Venedig aufbewahrt wird. Zu dieser Gruppe gehören Gefäße und Bruchstücke der Gefäße aus der korinthischer Faktorei, wo gleiche Glasgefäße herge-

stellt worden sind, Bruchstücke aus Fustat (Ägypten)¹, Bruchstücke aus Nowgorod, Turow und ein Flakon aus blauem Glas von Dwin. Der letztgenannte ist kugelförmig und hat einen schmalen Flaschenhals (Abb. 1). Die ganze Komposition der Bemalung des Gefäßes besteht aus vier komplizierten Medaillons, in deren Zentrum Figuren von Menschen und Tieren untergebracht waren. Es ist eine Hälfte der Darstellung eines Löwen und die Figur eines auf orientalische Art sitzenden Menschen, die Beine untergeschlagen und eine Violine auf westliche Manier unter dem Kinn haltend, erhalten geblieben. Die ganze freie Fläche zwischen den Medaillons ist mit einem Pflanzenornament ausgefüllt. Das Grundmuster ist mit Gold angefertigt, und Blümchen sind vielfarbiges Email: gelb, grün und rot.

Die zweite Gruppe der Gefäße des byzantinischen Typs unterscheidet sich von der ersten durch etwas andere Manier der Ornamentenkomposition. Ihr kennzeichnender Zug ist eine offenere und freiere Anordnung des Musters. Das Pflanzenornament füllt nicht die ganze freie Fläche aus, wie in der ersten Gruppe, sondern ergänzt nur das Muster. In einigen Fällen ist das Zentrum der Komposition eine Scheibe mit Kreuzchen, mit Figuren der Vögel von beiden Seiten, manchmal gibt es eine Darstellung nur des Vogels mit der Verbindung mit irgendeinem Ornamentenfries. Zu dieser Gruppe gehört eine grosse Menge der Gefäße, Schalen, Flakons, Flaschen, Pokale aus einem Haus der weissrussischen Stadt Nowogradok. Kennzeichnend sind zwei Flakons aus Milchglas mit gleichem Muster, das aus vier Scheiben besteht und mit einem Paar Vögel dazwischen. Mit goldenen Kreuzlinien ist die Scheibe in Quadraten verteilt, innerhalb deren rote Emailkreuzchen untergebracht sind (Abb. 2).

Die Schale, die zusammen mit dem Flakon befunden worden ist, ist dem letzteren der Bemalung nach ähnlich. Das ist das selbe Prinzip der Komposition des Musters, und zwar die Verbindung der Figuren der Vogel mit den Scheiben, die mit Kreuzchen ausgefüllt sind. Ein gewisser Unterschied besteht in den Posen der Vögel und in der Ausfüllung der freien Fläche, im ersten Fall sind das achteckige Sternchen, im zweiten Fall sind das Zweige. In Nowogradok sind auch ein Pokal aus Rotmargan-Glas und eine blaue Flasche aufgefunden worden, die dem Stil der Bemalung nach zu dieser Gruppe gezählt werden könnten. An allen vier Gefässen sind die Vögel einer Art dargestellt, die in der gleichen Manier ausgelegt worden sind: mit mächtigem Körper, mit grossem Schnabel und mit breitem Schwanz. Die angeführten Gegenstände haben Analogien im Stoff des Schlosses von Paphos auf der

1. C.J. Lamm, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*, B. I-II, Berlin, 1930.



Zypern². So, zum Beispiel, die zyperner Flasche aus blauem Glas, stimmt mit dem Nowogradoker Gefäß überein nicht nur der Form, der Farbe und der Glasfaktur nach, sondern auch vielen Details der Bemalung nach. So ein nicht grosser Flaschenhals ist in beiden Fällen mit Gold bedeckt und endet auf dem oberen Teil der Flasche mit einer Rosette. Es ist interessant, dass



Abb. 3.

sich die zyperner Flasche durch ihre anderen Details mit Nowogradoker Gefässe aus Milchglas verbindet, und zwar durch die Komposition der gepaarten Vögel mit der Kombination der Scheibe, die mit den Kreuzchen ausgefüllt ist (Abb. 3).

Im Chersones-Museum werden zwei kleine Bruchstücke des Gefässes aus blauem Glas aufbewahrt. Auf einem sind die Reste der Bemalung erhaltenge-

2. A.H.S. Megaw, «A twelfth century Scent bottle from Cyprus», *Journ. of Glass Studies* 1 (1959).

blieben, die dem Zyperner Gefäß ähnlich ist (Vögelkörper, der mit Gold angefertigt worden ist, und Rosetten aus sieben Punkten, die mit Email aufgetragen sind).

Das zweite Bruchstück mit den aufeinander folgenden Gold- und Email-Kreuzchen mit drei Spitzen ist der Nowogradoker Flasche näher. Solche häufige Übereinstimmungen sowohl in der Formen als auch in der Bema-



Abb. 4.

lungen der Gefäße aus Nowogradok, Zypern und Chersones geben die Möglichkeit, eine Voraussetzung auszudrücken, dass alle Gegenstände, die in diese Gruppe eingetreten sind, aus einem Zentrum stammen konnten, vielleicht auch aus einer Werkstatt, aus der komplette Gefäße gleichzeitig nach Nowogradok und Chersones durch den Weg gebracht werden, der aus den Mittelmeerländern nach dem Norden durch die Krim führte.

Die Gegenstände des byzantinischen bemalten Glases beschränken sich nicht auf zwei hervorgehobenen Gruppen der Erzeugnisse. Es gibt noch Bruchstücke, die die dritte Gruppe bilden könnten. Darin treten die Bruchstücke der Schalen aus Staraja Ladoga, andere Gefäße aus Nowogradok,

Bruchstücke der Gefäße aus Ani und Reste des Flakons aus Korinth ein.

Nach den Bruchstücken des Hellblauen Glases aus Staraja Ladoga wird eine offene halbsphärische Schale rekonstruiert, deren Fläche mit weissen Email in Schüppchen eingeteilt war, in denen mit Gold ein Muster gemacht war, das an die Eichenblätter erinnert. Die Schalen der gleichen Formen mit einem ähnlichen Ornament sind in Nowogradok aufgefunden. In der ovalen



Abb. 5.

nebeneinanderliegenden Schüppchen aus gelb-grünen Email sind die aufeinander folgenden goldenen Darstellungen der Reise untergebracht. Zu dieser Gruppe kann auch das Muster der so genannten "Vogelfeder" gezählt werden, das an den Glaserzeugnissen entdeckt werden kann, die in Korinth, Nowgorod, Dwin gefunden worden waren. Wie auf der zusammengestellten Tabelle zu sehen ist, ist für diese Gruppe ein kleines wiederholendes Muster charakteristisch, das das ganze Gefäss bedeckt³ (Abb. 4).

Das Prinzip der Verteilung der Blümchen, Blätterchen, Reise, Kreuzchen in den halbrunden Schüppchen, Netzen, Rhomben ist ein verbreitetes Verfahren der Bemalung nicht nur der Glases, sondern auch der glasierten Keramik. Dieses Motiv tritt selbstständig auf, und manchmal mit der Verbindung der Motive der anderen Gruppe.

3. Р. М. Джанполадян - Новые материалы по истории византийского стеклоделия. Византийский Временник. XXVII, Москва, 1967, Стр. 248 - 257.

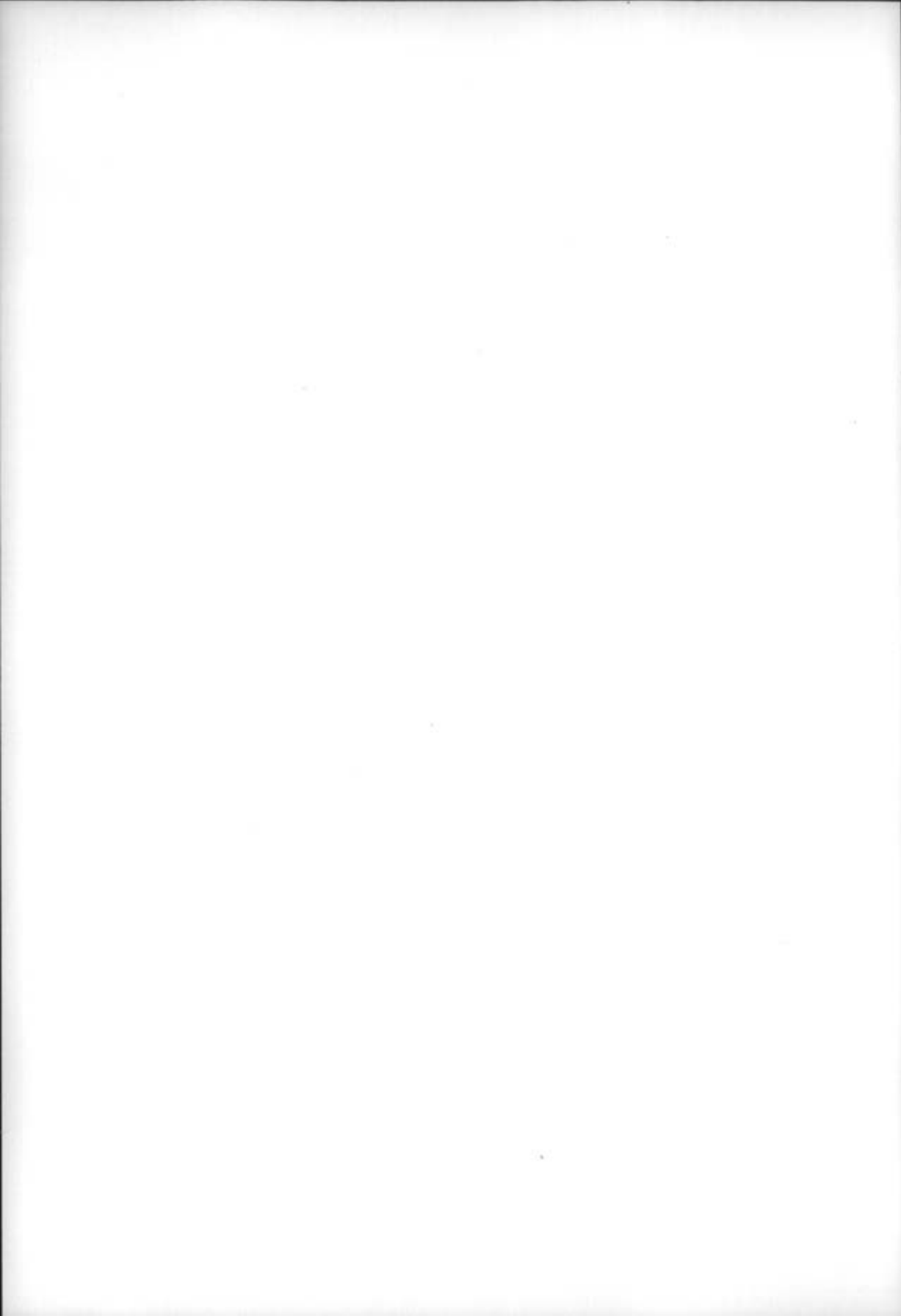
Die Glasgefäße der byzantinischen Herkunft, die während der Ausgrabungen verschiedener Gebiete der Sowjetunion aufgefunden worden sind, stellen sich eine ganze Sammlung verschiedener Formen vor. Diese Gegenstände, die aus Glas von hoher Qualität hergestellt, mit feiner Gold- und Emailbemalung bedeckt, mit hoher Meisterschaft erfüllt worden waren, waren Kunstwerke und dienten als Handelsgegenstände. Auf solche Weise wird die Entdeckung der Glasgegenstände in weit von den anderen liegenden Orten klar: in Ägypten, Griechenland, auf der Insel Zypern, in Armenien, auf der Krim, in den Städten des alten russischen Reiches, bis zum Baltischen Meerbusen (Staraja Ladoga) (Abb. 5).

Wie die byzantinischen Münzen die Handelswege zeigen, kann diese Kategorie der Gefäße wie ein Zeiger der schwunghaften Handelsbeziehungen im Mittelalter nicht nur zwischen dem Orient und Westen, sondern auch zwischen dem Osteuropa dienen.

IMAGINES CLIPEATAE
DANS LA PEINTURE MONUMENTALE SERBE
DU XIIIe S.*

Ivan DJORDJEVIĆ (Yougoslavie)

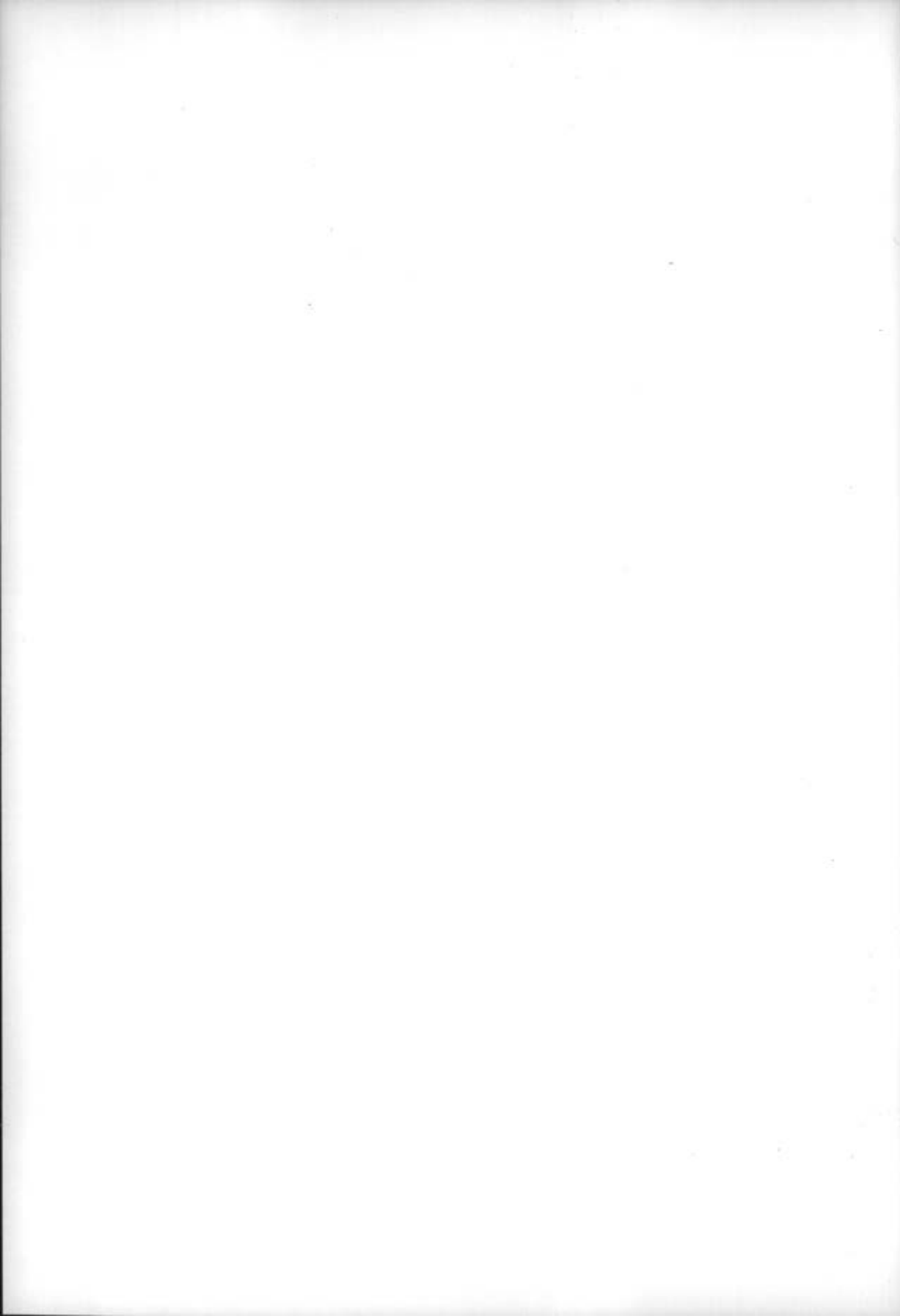
*L'auteur a demandé que le texte de sa communication ne soit pas publié.



ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΝΙΚΟΛΑΟ ΜΟΝΕΜΒΑΣΙΑΣ

Νικόλαος Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ (Grèce)

*Le texte de la communication fut publié dans *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* pér. Δ', vol. 9 (1977 - 1979), Athènes, 1979, p. 35-61, figs 1- 2, pls 7 - 20.



UN ASPETTO DELLA PITTURA PROTOCOMNENA
A VENEZIA:
I MOSAICI CON I PATRONI A SAN MARCO

Italo FURLAN (Italia)

L'arte bizantina resta ancor oggi un fenomeno così elusivo da prestarsi ad ottiche diverse: ottiche quasi sempre orientate a valutare il grado di incidenza di un'onnipresente e misteriosa matrice - sfuggente spesso e raramente identificabile con chiarezza - che si indica con il nome di "stile metropolitano": quel fattore culturale, cioè, che sottende e al tempo stesso lascia libertà di movenze stilistiche alle singole manifestazioni periferiche (o della capitale). Anche se gli studiosi più sensibili hanno messo in guardia sulle difficoltà metodologiche che s'incontrano nel valutare concetti come "arcaismo", "ritardo e chiusura provinciali", "elementi etnici e sociali", "nazionalità degli artisti", ecc. gli scritti sull'arte bizantina registrano pur sempre riferimenti dicotomici come metropolitano - provinciale, aulico - monastico, iconico - narrativo, idealistico - realistico e così via. Categorie alternative che si sono dimostrate utilissime, certamente, nell'approfondimento dei fenomeni, ma che i bizantinisti dei prossimi anni dovranno indirizzare verso più mediate formulazioni che soppesino i mutamenti gradualmente di incidenza dei singoli fattori: colti in un "continuum" storico che riveli l'interazione tra le strutture di Bisanzio da un lato e quelle degli ambiti regionali dall'altro; e lasci anche spazio alla valutazione delle singole personalità artistiche o del privilegiato "spazio figurativo" delle opere stesse.

E' noto a tutti il "vuoto" che la pittura musiva monumentale registra tra il ciclo del narcece della chiesa della Dormizione a Nicea del settimo decennio e quello di Daphni sullo scorcio del secolo. I mosaici attici s'impongono già con il nuovo, elegante stile comneno, compiutamente definito e - in qualche modo - già "classico". Restano ancora oscure le articolazioni del linguaggio musivo monumentale della primissima fase comnena (dopo le opere di Nicea che son del 1065 - 67 c.) fra il settimo e l'ottavo decennio: di quell'arte cioè che in maniera generale potremmo definire come "stile protocomneno".

Nuove indagini sui primi mosaici di Torcello e Venezia, che ho svolto in altra sede, offrono a mio avviso indicazioni riferibili non soltanto agli esiti bizantino - provinciali o veneto - bizantini, ma in qualche caso utili chiarimenti sugli stessi svolgimenti metropolitani¹.

Esaminiamo in quest'occasione il mosaico dell'abside maggiore della basilica veneziana di S. Marco. In alto campeggia sul catino, un grande Cristo in trono -completamente rifatto nel 1500; sotto, tra le finestre, sopra un prato fiorito, sono disposti i quattro Patroni di Venezia: Marco e Nicola frontalmente, Pietro ed Ermagora in tre quarti. Sopra le figure corre questa scritta:

QUATUOR HOS IURE FUIT HIC PROPONERE CURAE CORPORIBUS
QUORUM/ PRAECELLIT HONOR VENETORUM HIS VIGET HIS
CRESCIT TERRAQUE/ MARIQUE NITESCIT INTEGER ET TUTUS
SIT AB HIS NUMQUAMQUE RELICTUS

Fu cosa giusta effigiare qui questi 4 Santi ai cui corpi è rivolta vivissima la devozione dei Veneziani; per loro intercessione (Venezia) sta salda, aumenta la sua potenza ed è gloriosa per terra e per mare; che si mantenga integra e sicura e che essi mai l'abbandonino. Dal punto di vista iconografico osserveremo brevemente che il catino è riservato al Cristo benedicente, secondo la tradizione occidentale e diversamente da quella bizantina la quale, dopo il trionfo dell'Ortodossia, è assunto con frequenza il tema della Vergine col Figlio. Elementi che ribadiscono il carattere veneziano della committenza sono la forma latina della scritta e dei nomi dei Santi.

Le figure dei Patroni, la cui presenza è affermazione della politica ecclesiastica veneziana, sono schierate sul semicilindro; questa disposizione s'accorda all'uso bizantino, corrente nell'XI secolo, di decorare con figure frontali di vescovi il registro inferiore del bema. Va ricordato al proposito che parte della decorazione ad affresco dell'abside centrale del Duomo di Torcello, precedenti i mosaici con gli apostoli, conserva figure di gerarchi, posti frontalmente, databili secondo studi recenti agli inizi del X secolo. Un secolo dopo, nell'abside del "diaconicon" della stessa basilica, verrà raffigurato il Cristo in trono benedicente sul semicatino, e sotto, quattro Dottori della Chiesa, posti frontalmente.

Le figure dei Patroni veneziani, con esclusione dei rifacimenti cinquecenteschi chiaramente delimitati, sono integre e nate d'un sol getto. Io le considero eseguite nel ventennio anteriore al 1094, data più probabile della *colloca-*

1. I. Furlan, «Cultura greca a Venezia nell'XI° secolo», in *Arte Veneta* XXIX (1975), p. 28-37.
A. Nicoletti, «Precisioni sui mosaici degli apostoli a Torcello», in *Arte Veneta*, XXIX (1975), p. 19-27.

tio delle reliquie e della consacrazione della basilica. La datazione proposta da Demus e da Bettini, che riscontrano affinità di stile con i frammenti della basilica Ursiana di Ravenna datati 1112, è posta dopo il 1099, anno in cui giunge da Myra a Venezia il corpo di S. Nicola². Non ritengo la circostanza vincolante, dal momento che poteva benissimo essere stata prevista l'immagine di questo Santo nella decorazione absidale di S. Marco, riedificata dal Contarini: di un Santo particolarmente caro al Contarini che aveva edificato una chiesa e un monastero a lui dedicati al Lido (dove volle essere sepolto) e già saldamente venerato a Venezia come patrono dei marinai. E' sintomatico inoltre il fatto che la reliquia del Santo, una volta a Venezia, non fu pretesa dalla ducale basilica ma venne deposta nel luogo quasi predestinato, cioè in S. Nicolò di Lido. Una prova di più che la figura di S. Nicolò venne sin dall'inizio prevista tra i Patroni, indipendentemente dal possesso materiale del corpo tra le reliquie conservate in S. Marco.

Altrettanto strana dovrebbe allora apparire la presenza, nell'iscrizione e nel mosaico, di S. Pietro: il cui corpo nessuna tradizione indica come presente a Venezia. Evidentemente là scritta intende la parte per il tutto: c'è infatti nel Tesoro marciano la testa del principe degli Apostoli. Aggiungo infine che il culto di S. Ermagora (San Marcuòla per i veneziani), distinto da quello di Fortunato (i due Santi sono presenti nel calendario aquileiese del sec. Vo), si diffonde a Venezia nell'XI secolo (un atto notarile del 1069 ricorda S. Ermagora), dopo l'invenzione delle reliquie nel 1023, in S. Eufemia a Grado.

Il Demus, come sopra riferito, riscontra affinità di stile con i lacerti musivi ravennati, ma dubita che il nuovo stile comneno che appare nel ciclo di Daphni abbia raggiunto Venezia. Per cogliere la venatura stilistica dei Patroni veneziani, una tra le varie possibili nel contesto generale della pittura bizantina della seconda metà dell'XI secolo, assumo come termine anteriore gli affreschi più antichi di S. Sofia di Ochrida (1050 c.). L'operazione è necessariamente arbitraria, ove si consideri la scarsità dei testi giunti sino a noi e l'impossibilità di fissare in tappe precise lo svolgimento di un percorso di linguaggio artistico: ricorderò così alcune opere che meglio aiutano a lumeggiare quel carattere stilistico "angoloso" e di "tensione interna" che si palesa nelle figure dei Patroni.

In più brani dei ricordati affreschi di Ochrida è in atto la tendenza a una resa formale ricca di mobilità lineare e con piani plastici differenziati. La qualità espressiva dei volti si manifesta con tratti "realistici" e mobilità di sguardo.

2. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960, p. 17. Id., *Byzantine Art and the West*, Londra, 1970, p. 130. S. Bettini, «Appunti di Storia della pittura veneta nel Medioevo», in *Arte Veneta*, XX (1966), p. 28.



Fig. 1. Venezia, S. Marco.

S'è ricondotta –non senza ragioni– all'ambito “macedonico”, cioè Salonico, queste caratteristiche, in assenza di paralleli monumentali metropolitani. Vorrei indicare come controparte metropolitana dello stile di Ochrida –indice forse della sua fonte– l'icona del Sinai con l'apostolo Filippo: datata da Weitzmann allo scorcio del decimo secolo, ma tangente, a mio avviso, il secondo quarto dell'XI^o³– Il delicato illusionismo e la controllata articolazione formale prevalenti nella capitale ed evidenti nel volto e nella figura del Santo, raramente si colgono in aree provinciali. Le fisionomie, a Orhrida, rivelano tratti più duri, anche se intensamente espressivi. Qualcosa della loro qualità è presente nei volti dei Patroni, in questo di S. Marco ad esempio, dove lo sguardo sfugge velocemente di lato (Fig.1).

Possiamo seguire il diffondersi della tendenza in altre opere monumentali periferiche. E' osservabile un analogo carattere stilistico (fasce tese e passanti, spezzature angolose, meandri) in parte degli affreschi di S. Sofia a Kiev

3. K. Weitzmann e altri., *Frühe Ikonen*, Vienna e Monaco, 1965, tavv. 14, 15; K. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine at mount Sinai. The Icons*, I, Princeton, 1976, p. 99, tav. CXVI.



Fig. 2. Kiev, S. Sofia.
Ritratto di Santo

riferibili al più tardi, secondo la datazione di Lazarev, al settimo decennio. Nonostante la minor tensione e maggiore piatezza rispetto ad Ochrida, si rinvencono nella spiegatura dei panneggi, che sembrano sostenersi su di un traliccio metallico, analogie con i Patroni veneziani: si veda il S. Paolo.

Il volto di quest'altro Santo non identificato (Fig.2) mostra una sorprendente vicinanza con quello del S. Marco di Venezia: il linearismo piacevolmente decorativo nella delineazione di barba e capelli; la quasi simmetrica costruzione degli occhi con alte arcate sopraccigliari segnate da due semicerchi regolarissimi; la doppia linea che argina l'incavatura della guancia⁴.

Una semplificata e unitaria giustapposizione di volumi, delimitati da contorni curvilinei e geometrizzanti, assicura peso e serrata organicità all'intera figura. Siamo tuttavia in una fase anteriore ai mosaici di Daphni, dove appare in tutto il suo ellenistico equilibrio il nuovo stile comneno, elegante e vivace: stile che, come giustamente ha osservato il prof. Demus, non sembra aver raggiunto Venezia.

4. V. Lazarev, *S. Sofia di Kiev*, Kiev, 1971, fig. 141 e fig. 209.



Fig. 3. Cleveland, Museum of Fine Arts. S. Luca, da un Lezionario del 1063.

I patroni di S. Marco appaiono più legati, esibiscono proporzioni meno slanciate (anche se il sistema lineare ne esalta il peso e gli snodi), difficilmente pensabili dopo Daphni in opere di mano greca, come sono i mosaici veneziani. Tuttavia quest'ultimi, per essere come credo anteriori al ciclo attico e per certe formule di resa anatomiche (sinora poco studiate) indici di un clima comune, si avvicinano alquanto.



Fig. 4. Venezia, S. Marco. S. Pietro.

Il problema del rapporto con Bisanzio –per individuare colà la non improbabile fonte della corrente stilistica– va almeno tentato; in assenza di testimonianze monumentali nella capitale, bisognerà indagare opere di miniatura (possibilmente non conservatrici) dove qualche traccia può essere rimasta.

E' stato indicato da Weitzmann un mutamento stilistico nell'ambito della miniatura metropolitana, poco dopo la metà dell'XI secolo: prende avvio la

tendenza all'alleggerimento delle forme e alla bidimensionalità⁵. Ovviamente l'affermazione delle tendenze astratte non è meccanicamente progressiva; nel terzo quarto del secolo la miniatura registra intonazioni diverse, in rapporto ai singoli centri scrittori. L'elegante *Lezionario* (Dionysiou 587), che Weitzmann ritiene miniato nel 1059 per Isacco Comneno in uno scriptorio imperiale, benchè palesi il nuovo indirizzo, cioè appiattimento del senso plastico in favore di soluzioni più linearistiche, si differenzia dal pressapoco coevo Salterio (Brit. Mus. cod. add. 19352) miniato nel 1066 nel convento di Studios, dalle forme accentuatamente decorative e bidimensionali⁶. Tra le diverse tendenze, più o meno astratte nelle soluzioni formali, interessano al nostro discorso tre ritratti d'Evangelisti provenienti da un *Lezionario* offerto nel 1063 al monastero della Trinità a Chalki dall'imperatrice Caterina Comnena⁷ (Fig. 3). Pieghe del panneggio e lumeggiature rivelano una costruzione convenzionalizzata: appiombi a ventaglio o a canna d'organo, dentellati in basso da meandri, si accostano a zone tondeggianti; fasce tese e lanceolate scendono dalle spalle o traversano i busti, volutamente urtate ad altre angolose cadenze.

Nella figura di Matteo, grandiosamente accampata contro il libero fondo, si rivela un lessico chiaramente definito: schematizzazione nella frigliatura lineare, alternanza di superfici diversamente geometrizzate, contorni iterati, lumeggiature arbitrarie e locali. Questa trama, che vigorosamente accentua i punti di snodo degli arti, annulla la costruzione anatomica in senso accademico.

Analoga ricerca formale è presente nei mosaici dei Patroni veneziani. La gamba destra del S. Marco appare lunghissima e s'attacca all'anca quasi sotto il petto; la mano velata sembra entrare nel libro e il braccio, sotto la spalla sfuggente, secare corto; zone a vortice e a bulbo indicano i rilievi. Ma la figura è provvista di un latente vigore e sprigiona una costretta tensione. Particolarissima è la profilatura dei contorni: triangoli "stiacciati" e in trazione si uncinano al bordo, che si fa concavo; appuntite terminazioni siglano i profili in più punti. Il traliccio illusionistico del drappeggio macedone è dissolto: linee e vortici sostituiscono le indicazioni di valenza tridimensionale, appiat-

5. K. Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler, Chicago, 1971, p. 271 ss.

6. S.M. Pelekanides, P. C. Christou, C. Tsioumis, S.N. Kadas, *The Treasures of Mont Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. I, Atene, 1973, figg. 189 ss. K. Weitzmann, *Studies...*, *op. cit.* p. 278.

7. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, ed. Gary Vikan, p. 85-86, figg. 22, 23, 24.

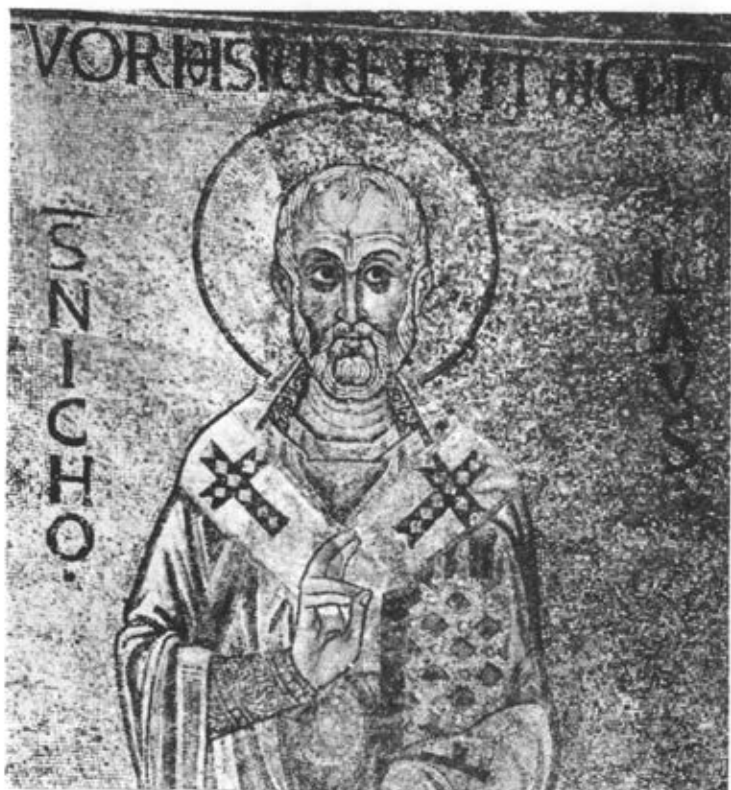


Fig. 5. Venezia, S. Marco. S. Nicola.

tendo l'organismo anatomico dei corpi in disegno puro. La schematizzazione si sostituisce ai moduli proporzionali; solo i volti, resi con franchezza di particolari, rivelano una certa "verità interiore". L'emergenza di questo indirizzo sembra diffondersi a Costantinopoli nel terzo quarto dell'XI secolo: esemplare di questo "stile" appare un ritratto miniato di Marco, esposto nel 1973 al Museo di Princeton, che molto s'avvicina al carattere formale del mosaico veneziano⁸. Questa corrente, che costituisce uno degli aspetti degli svolgimenti linguistici d'età protocomnena, non sembra ancora esaurita nel nono decennio, come testimoniano altre miniature, del 1084 circa. Tra queste è un S. Pietro stante, che in rapporto al S. Marco veneziano, mostra notevole consonanza nella parte bassa della veste e nella grande fascia in ombra che dal ginocchio sale a mezza vita; v'è inoltre presente la dicromia del blu accostato al bruno luminoso, contro il fondo d'oro⁹. Questa corrente stilistica non

8. Id., p. 89, fig. 25.

9. K. Weitzmann, *Studies...*, op. cit. p. 277, fig. 270.

sembra circoscritta al solo ambito metropolitano. Da un Tetraevangelo miniato in Asia minore togliamo un ritratto di Giovanni con il suo aiutante: il confronto di quest'ultima figura con il S. Pietro veneziano mostra una analoga aspra schematizzazione e quasi identici percorsi lineari¹⁰ (Fig. 4).

I non generici rapporti di stile tra le miniature ora esaminate e i Patroni di S. Marco, permettono di proporre per quest'ultimi una datazione nell' 80 - 90 decennio: cioè tra il 1071, anno della iscrizione (ricordata dal Sansovino) che segnala il completamento della struttura muraria della basilica, e il 1094, data della consacrazione della stessa. In questo momento le relazioni tra Venezia e la corte bizantina sono ottime: fatto confermato dal titolo di protoproedro che Ildige Selvo assume, prima di stringere patti militari e prima di sposare Teodora, una componente della famiglia imperiale costantinopolitana. Dieci anni più tardi, dopo la vittoria di Durazzo, giunge il crisobollo dell'imperatore Alessio, che privilegia e tutela i traffici veneziani nei porti dell'impero. Al nome di Alessio è legato anche il ricordo del dono della porta bronzea di S. Clemente, che stilisticamente conviene al nono decennio.

Esistono ulteriori prove stilistiche che avvalorano la datazione proposta. Nel trattamento anatomico compare una "sigla" particolare impiegata a sezionare la tornitura del collo; essa è costituita da sottilissime linee parallele, disposte verticalmente oppure orizzontalmente, cioè "a pettine", come si vede nel S. Pietro e nel S. Nicola (Fig. 5). Questo elemento non appare una generica formula, ma è un preciso e voluto mezzo di resa formale, adottato poco dopo anche a Daphni (Pantocratore della cupola). In alcuni brani "iconici" del ciclo attico, nel mezzobusto con S. Nicola ad esempio, appena di poco è risolledata con un elegante colorismo plastico le bidimensionalità dell'omonimo Santo veneziano¹¹.

I "segni" linguistici che ho indicato preludono e anticipano simili soluzioni presenti a Daphni; le proporzioni e il movimento delle figure non permettono di considerare i mosaici veneziani posteriori a Daphni: in tal caso si dovrebbero vedere, a S. Marco, esiti analoghi a quelli presenti nei mosaici di S. Michele a Kiev.

All'ambito metropolitano sembra così ricondursi la formazione dello stile del maestro greco operante a S. Marco. La proposta che qui offro all'esame degli studiosi implica una conclusione rilevante: se la datazione è riferibile all' 80 - 90 decennio e se le ragioni dello stile non s'oppongono alla presenza di un maestro giunto forse anche dalla capitale, avremmo così recuperato l'unica testimonianza monumentale della pittura protocommena.

10. *Illuminated Greek Manuscripts...*, op. cit. p. 93-95, fig. 28.

11. E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, 1931, figg.

LITURGICAL AND SACRAMENTAL SYMBOLISM
IN A PALAEOLOGAN CYCLE OF CHRIST'S MINISTRY*

Thalia GOUMA-PETERSON (U.S.A.)

*Le texte de la communication fut publié dans *Dumb. Oaks Papers* 32 (1978), p. 198-216, figs 1-28 sous le titre «Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Programm of 1303».



L'ENLUMINURE DES MANUSCRITS GLAGOLITIQUES DES XI^e ET XII^e SIÈCLES

Mara HARISIADIS (Yougoslavie)

Dans l'histoire des lettres européennes une place à part appartient aux caractères glagolitiques. Formées par les deux savants frères Cyrille et Méthode provenant de Salonique et devenus vrais apôtres des Slaves, ces lettres tout-à-fait exceptionnelles ont été le sujet d'une suite de discussions des slavistes. Sur leurs origines ont été émises de nombreuses hypothèses. Le savant russe G. Ilinsky dans un essai sur une bibliographie Cyrillo-Méthodienne a énuméré en 1934 trente huit différentes opinions sur leur provenance¹. La plupart des savants se sont mis d'accord que c'est de la minuscule grecque du IX^e siècle que provient la glagolitza. Mais, au cours de deux dernières dizaines d'années plusieurs slavistes ont soulevé leur doute sur cette hypothèse².

On a supposé que la glagolitza provient de l'alphabet hebreu, copte, sassanide, georgien, grec, latin, samaritain, et d'autres³. A. Vaillant pense même que les caractères glagolitiques sont une invention de Constantin et qu'ils n'ont aucune ressemblance avec les alphabets précédents⁴.

Parmi les différentes opinions apparaît en 1939 l'hypothèse de M. Hocij suivant laquelle la glagolitza dérive de l'alphabet latin⁵.

On est plus ou moins d'accord que les lettres glagolitiques ont été formées par Cyrille, mais le primat de la glagolitza ou des lettres cyrilliques est encore

1. G.A. Ilinskij, *Opyt sistematičeskoj Kirillo-Mefodevskoj bibliografiji pod red. i s dopolnenijami M.G. Popruženka i St. Romanovskogo*, Sofia, 1934, p. 104-112.

2. W. Lettenbauer, «Zur Entstehung des glagolitischen Alphabets», *Slovo* 3 (Zagreb, 1953), p. 35-50.

3. J. Hamm, «Glagolica», *Enciklopedija Jugoslavije*, 3 (Zagreb, 1958), p. 462-468.

4. A. Vaillant, *Manuel du vieux slave*, Paris, 1948, p. 21.

5. M. Hocij, «Die westlichen Grundlagen des glagolitischen Alphabets», *Südostdeutsche Forschungen*. Bd. IV, H. 3-4, München, 1940, p. 509-600.

l'objet de nombreuses discussions, quoique on suppose que les caractères glagolitiques ont été les premiers en usage.

Les manuscrits glagolitiques se sont formés dans trois centres très éloignés les uns des autres. Le centre le plus ancien se trouvait en Grande Moravie et en Pannonie, le second en Bulgarie et en Macédoine, et le troisième, dont l'activité a duré le plus longtemps, en Croatie.

Les manuscrits de l'époque de Cyrille et Méthode ne sont pas parvenus jusqu'à nous, mais des copies postérieures d'un siècle au moins.

Traduit du grec très rarement avec des éléments de la littérature latine, les manuscrits glagolitiques sont enluminés suivant le système décoratif des manuscrits byzantins d'après lesquels les textes les plus importants étaient soulignés par des en-têtes et les débuts des chapitres par des initiales décoratives.

Dans les manuscrits glagolitiques les en-têtes montrent des analogies avec l'enluminure des manuscrits byzantins. Plus complexe était le problème de former les initiales décoratives dont les lettres même étaient tout-à-fait originales. Très souvent ces initiales sont des lettres agrandies, mais pour les initiales de caractère décoratif les éléments de l'ornementation sont empruntés des manuscrits des autres alphabets de sorte que suivant le territoire où ils ont été écrits ou selon les modèles dont s'est servi le calligraphe, varie l'enluminure de ces manuscrits.

Pour quelques manuscrits nous trouvons des analogies dans les manuscrits précarolingiens et carolingiens ce qui nous fait conclure que c'est dans le cercle moravo-pannonien que c'est formé l'enluminure de certains manuscrits glagolitiques. Mais, une suite d'éléments décoratifs différents et également présents dans nos manuscrits nous incite à chercher ailleurs aussi les sources de l'enluminure des manuscrits glagolitiques.

Par les historiens de l'art et les slavistes qui se sont occupés de l'enluminure des manuscrits glagolitiques ont été indiquées les influences coptes, orientales, syriennes, palestiniennes et égyptiennes et leurs entrecroisements avec l'art méditerranéen⁶. Vera Ivavova Mavrodinova a même supposé que les deux savants frères et futurs apôtres des Slaves, ayant longtemps séjourné à Constantinople et en Bithynie ont emporté avec eux des manuscrits grecs provenant de l'Olympe bithynien et de la voisine Cappadoce⁷. Pour les initiales glagolitiques Thorvi Eckhardt est venue à une intéres-

6. B. Fučić, *Manuscrits glagolitiques, Minijatura u Jugoslaviji*, Zagreb, 1964, p. 25-31, p. 372-381.

7. V. Ivanova-Mavrodinova, «L'ornementation des manuscrits glagolitiques vieux-bulgares», *Izkoustvo*, année 15, Numéro 7, (Sofia, 1965), p. 10-16.

sante conclusion que certaines initiales glagolitiques ont été formées avec des raccourcissements qui leur donnent des formes nouvelles et imprévues⁸.

Le nombre des manuscrits glagolitiques des XIe et XIIe siècles est assez restreint. Du centre moravo-pannonien sont parvenus jusqu'à nous seulement quelques fragments, mais ils contiennent les plus anciens éléments de



Fig. 1. L'Évangélaire d'Assemani, fol. 157v.

cette enluminure. Dans les feuilles de Kiev les initiales sont des lettres agrandies et plus marquées que les autres⁹. Mais déjà dans les feuilles de Prague (XIe siècle) apparaissent des initiales décoratives dont une contient dans les contours de la lettre R un médaillon dans lequel est insérée une tête humaine¹⁰. Ce motif sera répandu dans les autres manuscrits glagolitiques.

Le second centre s'est formé en Bulgarie, à Preslav et en Macédoine au bord du lac d'Ohrida. De ce centre provient le plus grand nombre de manuscrits du XIe siècle, époque de formation de la littérature slave.

Les manuscrits de Macédoine sont les plus intéressants au point de vue de l'enluminure qui diffère entre eux-mêmes.

8. Th. Eckhardt, «Die Reduktion als Gestaltungsprinzip der glagolischen Initialen», *Slavia*, XIV, 4 (Praha, 1956), p. 535-554/4 illustrations.

9. J. Vajs, *Rukovět hlholské paleografie*, Praha, 1932, Tab. I-IV.

10. J. Vajs, *op. cit.* Tab. V-VI.

Un des plus importants manuscrits de provenance macédonienne est l'évangélaire d'Assemani, aujourd'hui à la Bibliothèque Vaticane (Cod. slav. 3)¹¹. Le manuscrit, acheté en 1736 à Jérusalem par J. Assemani bibliothécaire de la Bibliothèque Vaticane, est enluminé par quelques en-têtes et de nombreuses initiales. Tandis que les en-têtes de forme rectangulaire ornés d'entrelacs (Fig. 1), ont la plus proche analogie dans un manuscrit byzantin du XI^e siècle, consigné dans la bibliothèque du monastère de Sainte Catherine au mont Sināi¹², les initiales sont très différentes. Quelques unes ont des formes angulaires et sont contournées de lignes fort accentués, les initiales V, P, C et R contiennent dans leurs formes de petits médaillons qui sont ornés de motifs ornementaux divers, de cercles concentriques, de petites croix et de rosettes. Parmi ces initiales les plus intéressantes sont celles qui contiennent dans les médaillons des têtes humaines. Considérées jusqu'à maintenant par la plupart des historiens de l'art et des slavistes qui se sont occupés de ce manuscrit comme des motifs décoratifs, ces initiales ont un intérêt tout-à-fait spécial puisqu'elles sont les plus anciennes initiales historiées de l'enluminure des manuscrits slaves balkaniques. Car, dans ces médaillons sont insérés les portraits des personnages de l'évangile cité dans le texte auquel ils sont adjoints. Ils n'ont pas influencé l'enluminure des manuscrits slaves postérieurs de sorte qu'ils restent uniques dans l'art de nos miniatures.

Ainsi l'initiale C avec laquelle commence le texte de l'évangile selon Jean (XX, 19 - fol. 7r) contient dans le médaillon la tête du Christ, cité dans ce texte (Fig. 2).

L'initiale V avec laquelle commence le texte de l'évangile selon Jean (IV, 5-9 - fol. 18v) se rapportant au discours de Jésus Christ avec la Samaritaine, contient dans le médaillon à gauche la tête du Christ et dans celui de droite celle de la Samaritaine (Fig. 3).

L'initiale R se trouve au début de l'évangile selon Jean (IV, 42 - fol. 20v), dont le texte, en caractère slave, commence par cette lettre initiale qui signifie: «Le Seigneur a dit...». Au pied de l'initiale est adossé un médaillon formant les contours de la lettre où est insérée la tête du Christ avec le nimbe cruciforme (Fig. 4).

Au début de l'évangile selon Jean (IX, 1 - fol. 24v) dont le texte se rapporte à la rencontre de Jésus avec l'aveugle se trouve l'initiale V par laquelle

11. J. Vajs - J. Kurz, *Evangelium Assemani, Codex Vaticanus 3, Slavicus glagoliticus*. Editio phototypica cum prolegomenis, text litteris cyrillicis transcripto, analysi, annotationibus paleographicis, variis lectionibus glossario, Editerunt-, Praga, 1929, Tomus I; *Prolegomena, Tabulae*, 1955, Tomus II.

12. N. Kondakov, *Zoomorficheskie inizialy*, Saint-Petersbourg, 1903, T.V.



2



3



4



5



6



7

*L'Évangélaire d'Assemani. Fig. 2. Fol. 7r. Fig. 3. Fol. 18v. Fig. 4. Fol. 20v.
Fig. 5. Fol. 24r. Fig. 6. Fol. 31v. Fig. 7. Fol. 37v.*

commence ce texte «V ono vreme» qui signifie: «En ce temps là». L'initiale contient dans les médaillons, à gauche la tête de Jésus, avec l'inscription cyrillique postérieure «Jésus», et à droite la représentation de l'aveugle, avec l'inscription postérieure «L'aveugle», en mêmes caractères (Fig.5).

Au début de l'évangile selon Jean (VII, 37 - fol. 31v) se trouve la même initiale V dont les contours contiennent dans les médaillons à gauche le portrait de Jésus Christ et à droite celui de Nicodème, illustrant le texte évangélique dans lequel est plus loin cité Nicodème (Fig. 6).

L'initiale V qui se trouve au début du chapitre VIII, 5 de l'évangile selon Matthieu (fol. 37v) se rapportant à la rencontre de Jésus Christ et du centurion, contient dans les médaillons leurs portraits (Fig.7).

L'initiale R avec laquelle commence le texte de l'évangile selon Luc (XV, 11 - fol. 69v) contient dans le médaillon formant cette initiale, la tête du Christ dont le nimbe cruciforme est à peine indiqué (Fig. 8).

L'initiale V avec laquelle commence le texte au début de l'évangile selon Jean (XI, 1 - fol. 79v) se rapportant à Lazar malade, contient dans les médaillons qui forment ces contours à gauche la tête de Jésus Christ et à droite celle de Lazar accompagnées d'inscriptions postérieures en caractères cyrilliques (Fig. 9).

L'initiale P au début de l'évangile selon Jean (XII, 1-3 - fol. 81v) contient dans le médaillon qui forme cette initiale la tête de Jésus Christ avec le nimbe cruciforme (Fig. 10)

Quatre initiales historiées suivantes se rapportent aux fêtes du calendrier. Ces initiales contiennent les figures citées dans le texte.

Ainsi l'initiale V au début de l'évangile selon Matthieu (X, 1 - fol. 125v) contient dans le médaillon à gauche la tête de Cosma accompagnée d'une inscription cyrillique postérieure. «Kozmas» et dans le médaillon à droite le portrait de Damien également avec l'inscription cyrillique «Ke Damiani» ce qui signifie que le calligraphe qui a écrit ces quelques mots connaissait le grec ou qu'il était un grec (Fig. 11). Dans cette initiale sont représentés les saints commémorés le premier novembre.

L'initiale I au début de l'évangile selon Matthieu (II 1 - fol. 133v) contient un médaillon avec l'image du Christ adolescent. Le texte se rapporte à la Nativité du Christ qu'on célèbre le 25 décembre (Fig. 12).

Au jour de la Nativité de Saint Jean le Précurseur qu'on célèbre le 24 juin se rapporte l'initiale P avec laquelle commence le texte de l'évangile selon Luc (I, 1 - fol. 147v). Dans le médaillon de cette initiale est inséré le portrait de Saint Jean qui est représenté jeune, imberbe comme on le représente dans l'art occidental. Sur le bord du médaillon est inscrit en lettre cyrillique le nom de Jean-Ioan (Fig.13).



*L'Évangélaire d'Assemani. Fig. 8. Fol. 69v. Fig. 9. Fol. 79v. Fig. 10. Fol. 81v.
Fig. 11. Fol. 125v.*

La dernière initiale historiée du calendrier se rapportant à la fête des Saints apôtres Pierre et Paul commémorés le 29 juin se trouve au début du texte de l'évangile selon Matthieu (XVI, 13 - fol. 149v). Dans les volutes de l'initiale V sont insérés les portraits des principaux apôtres qui montrent que le miniaturiste connaissait bien l'iconographie, Saint Pierre étant représenté avec les cheveux courts et bouclés et Saint Paul avec un haut front (Fig. 14).

Ces initiales historiées du calendrier de l'évangélaire d'Assemani ont une importance spéciale étant les premières illustrations d'un calendrier vieux slave méridional.

Par leurs types les portraits de l'évangélaire d'Assemani se distingue des



L'Évangélaire d'Assemani. Fig. 12. Fol. 133v. Fig. 13. Fol. 147v. Fig. 14. Fol. 149v.

modèles de l'art byzantin. Ils montrent plutôt des relations étroites avec l'art occidental. Nous avons vu que Saint Jean est représenté jeune et imberbe comme dans l'iconographie de l'art occidental. La face de Saint Jean ainsi que des autres personnages de notre manuscrit avec leurs couleurs assombries sur les pommettes nous incitent à chercher dans le même art les modèles de notre miniaturiste, qui a connu, sans doute, les miniatures bénédictines où on trouve des pareils détails.

La tectonique des initiales de notre manuscrit se trouve dans les enluminures précarolingiennes où les médaillons contenant des portraits sont accolés à la tige de l'initiale¹³. Nous avons vu que le même type d'initiale apparaît dans les fragments de Prague écrits dans le centre moravopannonien, ce qui indique une relation étroite avec ce premier centre de transcription des manuscrits glagolitiques.

Un autre manuscrit glagolitique transcrit également en Macédoine est le tétraévangile nommé de Zograf, selon le monastère du Mont Athos où il a été trouvé, consigné aujourd'hui à la bibliothèque Saltikov-Scédrin de Leninegrad¹⁴.

Ce manuscrit contient dans son enluminure des en-têtes rectangulaires ornés d'entrelacs semblables à ceux de l'évangélaire d'Assemani. L'initiale au début du texte de l'évangile selon Jean est ornée de têtes de monstres dont

13. E.H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen I*, Berlin, 1916, Taf. 16c, 31a, 35a, 35b.

14. V. Jagić, *Quattor evangeliorum Codex glagoliticus Zographensis*, Berolini, 1879.



Fig. 15. Le tétraévangile de Zograf.



Fig. 16. Le tétraévangile de Mariansko.

on trouve des analogies dans les anciens manuscrits slaves méditerranéens non seulement glagolitiques mais aussi cyrilliques.

Les portraits des apôtres de Saint Paul et de Saint Pierre se trouve dans le même manuscrit ¹⁵(Fig. 15). Ces portraits sont les plus anciennes représentations en figure des personnages des évangiles conservés dans les miniatures paléoslaves. Ces figures fort expressives ont pu avoir pour modèles des œuvres byzantines, non seulement celles de la capitale, mais celles de la province. Ainsi dans la bibliothèque de l'Université de Leipzig est consigné sous le N.6 un tétraévangile, dont K. Weitzmann attribue, avec toute réserve la provenance à Chypre¹⁶. Les portraits des évangélistes de ce manuscrit appartiennent au même style assez primitif, pareil à celui de notre tétraévangile, quoique le traitement des vêtements des évangélistes et de leurs mains dans le manuscrit byzantin est plus avancé au point de vu de connaissance des formes. Avec cette miniature de notre manuscrit glagolitique nous sommes beaucoup plus près de Byzance, qu'avec celles de l'évangélaire d'Assemani.

Selon l'ermitage de Marie au Mont Athos où il a été trouvé, est intitulé le tétraévangile Mariansko. Ce manuscrit a été écrit également en Macédoine au XIe siècle et se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de Lenin à Moscou¹⁷. Ce

15. M. Harisiadis, *Rapports gréco-slaves dans le domaine de l'enluminure des manuscrits macédoniens*, Slovenska pismenost, Ohrid, 1966, p. 113-127, Pl. III, 2.

16. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 63-65, Abb. 407-409.

17. V. Jagić, *Quattor evangeliorum versionis paleoslovenicae Codex Marianus*, Berolini 1883. Deux feuilles sont à la bibliothèque Nationale de Vienne. Cf. G. Birkenfellner, *Glagoliti-*



17



18



19



20



21



22



23



24

Figs. 17-24. *L'Euchologie du Sinai*.

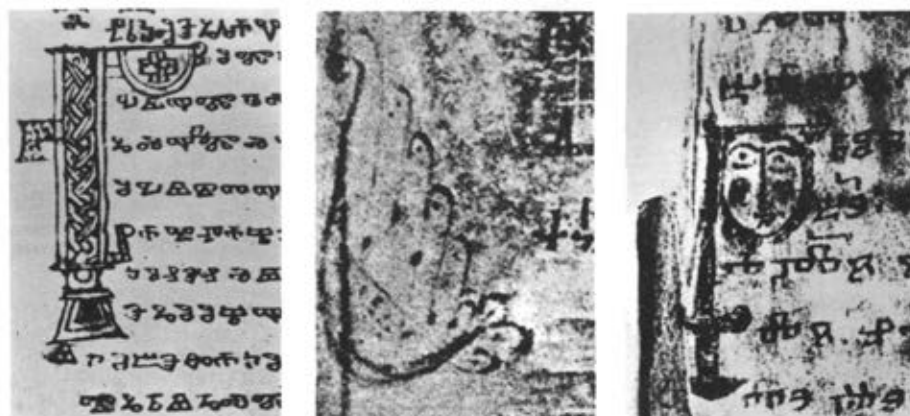


Fig. 25. *Le psautier du Sinai*. Fig. 26. *La glagolita Clozianus*. Fig. 27. *Feuilles de Vienne*.

manuscrit contient au début de l'évangile selon Luc une riche décoration qui consiste en têtes de page ornées d'entrelacs et en initiale P, ornée également d'entrelacs.

Dans le même manuscrit se trouve au début des chapitres de l'évangile selon Marc une tête de page ornée d'entrelacs. Dans leur stylisation les ornements de ce manuscrit ont subi l'influence de l'Occident. Les formes des têtes de page étroites et longues, l'initiale longeant presque toute la page ont des parallèles dans l'art précarolingien¹⁸ (Fig. 16). Les formes d'entrelacs comme celles au dessus des chapitres de l'évangile selon Marc sont très répandues dans la décoration lombarde et en Dalmatie, où on trouve des motifs dans la plastique décorative des églises du littoral¹⁹.

Les deux derniers manuscrits du XI^e siècle écrits et enluminés en Macédoine sont consignés dans la bibliothèque du monastère de Sainte Catherine au mont Sinai.

Dans le premier de ces manuscrits, un Euchologe, se déploie une ornementation d'un style assez différent de celui des précédents monuments²⁰. Ses nombreux en-têtes sont ornés d'entrelacs de formes variées depuis les

sche und kyrillische Handschriften in Österreich, Wien, 1975, 67, 1/15, Cod. slav. 146; M. Hariadiš, *op. cit.* Tab. IV, 2a, 2b.

18. E.H. Zimmermann, *op. cit.* Tab. 49a, 50a, 51, 52.

19. M. Vasić, *Arhitektura i skulptura u Dalmaciji od početka IX do početka XV veka*. Crkve, Beograd, 1922, Fig. 114.

20. R. Nachtigal, *Euchologium Sinaiticum starocerkvenoslovanski glagolski spomenik*, Ljubljana, 1941, I. del, Fotografski posnetek, Ljubljana, 1942, II. del, Tekst s komentarjem s prilogo posnetka prvega lista odlomka sinajskega službenika.

plus simples jusqu'aux très compliquées. Une suite d'initiales ont les contours formés également d'entrelacs et terminés par des têtes d'animaux, des mains et des palmettes. On y distingue difficilement les formes de l'initiale même, tellement l'enlumineur s'est abandonné à sa phantasie (Fig. 17-24).

Le second manuscrit est un psautier enluminé plus modestement, mais l'enluminure en est plus hétérogène²¹. Ses initiales sont semblables à celles de l'évangélaire d'Assemani (Fig. 25).

Du troisième centre de la littérature glagolitique, celui de Croatie, un nombre restreint des manuscrits du XIe et XIIe siècles sont parvenus jusqu'à nous. Ce sera aux XIVe et au XVe siècles qu'y seront écrits et enluminés de nombreux et très intéressants manuscrits glagolitiques conservés jusqu'à nos jours.

Du XIe siècle est un Recueil des œuvres des Saints pères, la Glagolita Clozianus, partagée entre le Musée de Trente et le Ferdinandeum d'Innsbruck²². Dans le fragment de Trente attire l'attention la représentation de la pieuvre (Fig. 26), qui indique que le manuscrit a dû être écrit non loin de la côte maritime²³.

Également en Croatie sont transcrites les feuilles de Vienne, datées de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle²⁴. Une des deux feuilles de ce sacramentaire contient l'initiale P ornée d'une tête humaine, travail primitif mais très expressif, dont les ombres du visage indiquent la même influence occidentale que nous avons vu dans l'évangélaire d'Assemani (Fig. 27).

Ainsi à l'aube de la littérature slave s'entrecroisent des courants artistiques multiples et divers qui ont eu une forte influence sur la formation de l'enluminure des deux lettres slaves, glagolitiques et également cyrilliques.

C'est seulement à partir du XIVe et du XVe siècles que se séparent les voies d'orientations des enlumineurs des manuscrits slaves méridionaux. Les manuscrits glagolitiques, croates seront enluminés dans le style occidental, tandis que les enlumineurs des manuscrits cyrilliques adopteront les ornements et miniatures des manuscrits byzantins et plus tard islamiques, en y ajoutant beaucoup de motifs propres à leur esprit créateur.

21. J. Vajs, *Rukovět hlaholské paleografie*, Tab. XV.

22. A. Dostal, *Clozianus Codex paleoslovenicus glagoliticus tridentinus et wnipontanus*, Praga, 1959.

23. J. Vajs, *op. cit.* Tab. XIII.

24. G. Birkfellner, *op. cit.* 54, 1/3, Cod. slav. 136, Abb.2.

ABOUT A TYPICAL ARCHITECTURE ON AN ICON OF ST NICHOLAS

Beatrysa HIRSZENBERG (Poland)

The icon representing St Nicholas and scenes from his life is kept in the Regional Museum of Jaslo in the south-eastern part of Poland (Fig. 1). Nothing is known about its provenience; it is probable that it is from one of the orthodox village churches in that region. It is not signed, and is dated to the first quarter of the 17th century on the basis of its ornamental features and the shape of the main inscription.

The icon is 119.5 cm broad and 138 cm high; the boards of lime wood are over 3 cm thick. The ground layer is very thin, the paint is distemper, on the nimb and partly on the frame is glazed silverfoil.

Two interesting features may be noted: the one is the form of the beds and the table, where the usual hanging cloth has been changed into something like triangular legs, with plants growing between them. The other –and a most striking one– is the treatment of the architecture. We see there tents and tent-like structures and even dome-like ones reminiscent of yurtas. There are some towers, but they are very clumsy indeed. In the scene of the baptisme of St Nicholas there is even a row of tents which are linked together by a kind of enclosure with fences between particular plots.

It seems that the painter of this icon has had some prototype to copy the main figure and the scenes from, but it is evident, that he was not at all familiar with the tradition of icon-painting. It may be probable that he had come to the region of to-day south-east Poland from the steppes, or from the South or from the East; perhaps he had been brought here as a captive during one of the innumerable strifes of those times. Living as a nomade, he knew no other home than the yurta or the tent, and no other bed than a shakedown on the ground; he didn't use a table either. It was impossible for him to adapt mentally to things the use of which he didn't understand. And so he gave the vision of his homeland in this religious painting.

There is no other icon with such architecture in any museum's collections I know of in Poland.



*Fig. 1. Icon St Nicholas, of the Regional Museum at Jaslo, Poland.
Detail with architecture and bed (Phot. Wl. Szulc).*

QUELQUES FRESQUES CARACTÉRISTIQUES DES ÉGLISES BYZANTINES DU MAGNE

Théodora ILIOPOULOU-ROGAN (Grèce)

Particularités dans la représentation du thème de l'Annonciation et de la Trahison de Judas; comparaisons avec certaines de leurs variantes ailleurs.

Les églises byzantines du Magne¹ contiennent des fresques très intéressantes du point de vue stylistique et iconographique. Plusieurs de ces églises continuent à être inédites.

A part les caractéristiques propres à l'art byzantin officiel ainsi qu'à l'art byzantin populaire on y rencontre dans le décor de ces églises a) nombreuses versions locales qui se révèlent particulièrement enrichissantes; b) quelques traits stylistiques et iconographiques importés de certaines régions de l'empire qui, bien qu'éloignées des grands centres ont, tout au moins, pendant une certaine période fait preuve d'une activité artistique intense; c) des influences occidentales. La coexistence de ces influences dans le décor d'une église ou dans le contexte d'une seule fresque n'implique point le pastiche. Elle révèle, tout au contraire, une assimilation fort réussie et par là même très édifiante pour le spécialiste de l'art byzantin qui découvre certains motifs-clefs. L'étude comparative de certaines fresques des églises du Magne nous aide également à formuler avec beaucoup plus d'assurance qu'auparavant quelques hypothèses concernant les voies de propagation de certaines influences.

1. Région du Péloponnèse du Sud (au Sud de Sparte) située sur les deux versants du mont Taygète. L'architecture d'un grand nombre d'églises du Magne a été pour la première fois étudiée par R. Traquair, «Laconia: The Churches of Western Mani» dans *The Annual of the British School at Athens* XV (1908 - 1909), p. 177-213 et par H. Megaw, «The Byzantine Architecture in Mani» dans *The Annual of the British School at Athens* XXX (1923 - 1933), p. 138-153. Les fresques d'un certain nombre d'églises ont été pour la première fois décrites par N. Drandakis, *Les fresques byzantines du Messa Mani*, Athènes, 1964 (en grec). Voir également, Th. Iliopoulou-Rogan, *Fresques de deux églises byzantines du Magne*, Thèse de Doctorat, Paris, 1970 et *Mani: History and Monuments*, Lycabettus Press, Athènes, 1974 (en anglais).

Notre article ne prétend point attirer l'attention sur celles des particularités iconographiques de la région qui sont les plus spectaculaires².

Le choix est dû au fait qu'on a rencontré des modes d'illustrations caractéristiques des deux thèmes en question dans les églises que nous avons pu étudier. D'ailleurs en comparant ces représentations avec certaines versions des mêmes thèmes, ailleurs, on voudrait attirer l'attention sur le fait que les églises de la région contiennent bien de fois des solutions iconographiques originales. Vu le très grand nombre des églises du Magne et les difficultés d'accès³ qu'elles présentent nous tenons à préciser que nous ne prétendons point avoir pu épuiser sur place toutes les éventualités où l'on aurait pu rencontrer des cas analogues à ceux que nous traitons ici.

La représentation de l'Annonciation dans deux églises⁴ du Magne au moins – à Saint-Georges à Vriki⁵ et à Trissakia⁶ à Tsopaka – renferme une allusion à la notion de l'Incarnation qui se révèle beaucoup plus directe par rapport au schéma habituel⁷. Dans les deux cas, le Christ figure en buste dans un hémicycle au centre de la partie supérieure de la fresque⁸. Il est représenté sous les traits de l'Ancien des Jours. Cette particularité sans qu'elle soit unique dans l'iconographie byzantine est, tout au moins, assez rare⁹. Profitant des exemples du Magne nous dresserons l'inventaire des cas analogues

2. Plus particulièrement on rencontre dans les églises du Magne quelques solutions iconographiques ingénieuses en ce qui concerne l'illustration de certaines notions essentielles de notre dogme: cf. la version du Mélismos dans l'abside de l'église des Saints Théodores à Kafiona où le Christ est représenté en adulte dans une patène. Voir D. Iliopoulou-Rogan, «Sur une fresque de la période des Paléologues», *Byzantion* XLI (1971), p. 109-121.

3. Ces difficultés sont surtout d'ordre technique.

4. Le décor des deux églises qui se situent dans le Magne occidental date de la période des Paléologues.

5. Voir N. Drandakis, *op. cit.* p. 71 et Th. Iliopoulou-Rogan, Thèse de Doctorat, *op. cit.* p. 185 n. 82a. D. Pallas, *Die Passion und die Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus. Das Bild* dans *Miscellanea Byzantina Monacensia*, München, 1965, p. 136-137.

6. N. Drandakis, *op. cit.* et Th. Iliopoulou-Rogan, *op. cit.* p. 185 et suiv.

7. Celui qui à côté de la Vierge et de l'Archange comprend parfois la Colombe du Saint Esprit et dans des cas plus rares la présence d'un ou de deux prophètes.

8. La fresque de l'église de Saint-Georges étant fort endommagée on ne peut pas distinguer clairement la figure du Seigneur. Sur la fresque de Trissakia le Christ porte une barbe grise; on remarque ses monogrammes IC XC inscrits de part et d'autre du buste. De l'hémicycle festonné qui entoure le Christ et qui représente le ciel descend vers la partie inférieure de la fresque une bande verticale tenant lieu des rayons tombant du ciel. La fresque étant à cet endroit fort endommagée on ne peut se prononcer sur la présence éventuelle de la Colombe du Saint Esprit à cet endroit.

9. Dans l'art occidental également la représentation du Christ en Ancien des Jours n'est point

aux nôtres tout en présentant en même temps des comparaisons fécondes avec les variantes iconographiques les plus caractéristiques d'après lesquelles est illustrée dans le contexte de l'Annonciation, la notion de l'Incarnation et par extension celle de la Conception du Christ.

Comme l'illustration de la notion de l'Incarnation ne rivalise que de loin et à de degrés différents avec la précision des textes¹⁰ on examinera le pouvoir suggestif du mode iconographique adopté dans les deux églises du Magne et ailleurs par rapport à d'autres variations iconographiques faisant allusion au thème de l'Incarnation¹¹. En effet, la colombe du Saint Esprit et, parfois, la

courante. Par contre la représentation du Dieu le Père et du Christ-Enfant devient très fréquente à partir surtout du XIV^e siècle. Voir G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bonn, 1966, V. I, p. 55 n. 44 et D. Robb, «The Iconography of the Annunciation», *The Art Bulletin* XVIII (Décembre 1936), p. 480-526.

10. Les Évangiles et en particulier celui de Luc: I, 31 - 35; Apocryphe Arménien (SCH. V, 4-9); Hymne Acathiste «Ιος Οίκος», Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἱμβρίου, Ὁρολόγιον τὸ Μέγα, Athènes, 1891, p. 397. Voir également E. Kourkoutidou-Nikolaïdou, «Remarques iconographiques sur une Icône de l'Annonciation du Sina» *Kernos*, Athènes, 1971, p. 80, note 3-4 (en grec). Aussi Μηνιαῖον Μηνὸς Μαρτίου (95). Les textes devenus au cours des siècles de plus en plus éloquents ils se sont enrichis surtout pendant la période des Paléologues de nouvelles nuances subtiles grâce à l'apport des humanistes.

11. Toujours dans le contexte de l'Annonciation. Cependant on tient à énumérer ici à titre d'information quelques schémas iconographiques caractéristiques qui font allusion au dogme de l'Incarnation en dehors du contexte de l'Annonciation. Certains d'entre-eux ont, bien que partiellement, servi de modèle à quelques-unes des versions iconographiques de l'Annonciation. Parmi les schémas les plus caractéristiques on cite: a) la représentation de la Vierge accompagnée de l'inscription «Vierge de l'Incarnation» telle qu'on la rencontre dans l'église de Stanesti en Valachie (I. Stefanescu, *La Peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1930, fig. XXXIV, I, p. 92-93); b) la Vierge du type de Vlachernitissa et du Signe (A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Dossier Archéologique, Collège de France, Paris, 1957, p. 254, n. I. A. Frolow a donné une explication différente en ce qui concerne le sens exact de la représentation de la Vierge du Signe dans la *Revue des Études Slaves* XXV, 1949, p. 63 et suiv.); c) Sabaorth portant l'Agneau (miniature de Scivias, *Monuments Piot* XIX, p. 148); d) une ampoule de Monza où la Vierge debout en orante au dessous de la représentation du Christ qui figure dans une auréole tenue par les personnifications du Soleil et de la Lune (A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins*, Bollingen Series XXXV, 10, Princeton University Press, 1968, p. 132, fig. 319); e) le tympan de la porte impériale de Sainte Sophie de Constantinople où le type d'illustration du Christ trônant entre la Vierge en prière et l'Archange rappelle que le Seigneur fut conçu au moment même de l'Annonciation (A. Grabar, *L'Iconoclasme...*, p. 254); f) une miniature de la Bible Syriaque (Syr. 341 Bibl. Nat.) représentant Salomon, la Vierge avec l'Enfant au devant de la poitrine et une personnification de la Sagesse (C. Cecchelli et G. Furlani, *The Rabbula Gospels*, URS Graf-Verlagpublished et M. Salmi Olten, Lausanne, 1959, fig. 19); g) la scène intitulée le «Lit de Salomon» qui comprend sur le lit la représentation de la Vierge en buste avec l'Enfant au devant de la poitrine (d'après M. Eugenikos qui appelle la Vierge «Lit vivant qui accueillit Dieu»: voir Sophronios Eustratiadis ex Métropolitte de Léontopolis), *La Théotokos*

présence d'un ou de deux prophètes à côté de l'Archange et de la Vierge ne peuvent atteindre la force suggestive de la figure du Christ Lui-même. La représentation du Seigneur se montre à son tour plus ou moins allusive selon: a) le mode iconographique exact adopté: par exemple en Adulte ou en Enfant, en Ancien des Jours ou en Bébé, et b) le cadre spécial par rapport auquel il figure; en buste dans un hémicycle représentant les cieux; sur le Saint Mandylion; en Enfant au devant de la poitrine de Sa mère. Toutes ces versions font, chaque fois d'après une intensité qui varie, allusion au dogme de l'Incarnation, le dosage réaliste extrême étant obtenu lors de la suggestion de la Conception du Christ.

Nous commencerons notre analyse en énumérant tout d'abord des exemples analogues aux deux fresques du Magne. On rencontre la représentation du Christ en buste sous les traits de l'Ancien des Jours¹² dans: a) l'église des Saints-Anargyres de Théodore Limniotès à Kastoria¹³; b) l'église de la Vierge Hodigitria à Spiliès¹⁴ (Eubée); c) l'église de Sainte-Marina à Karloukovo¹⁵ (Bulgarie); d) sur un ivoire de Berlin¹⁶; e) sur l'icône d'Ustuug¹⁷; f) sur une mosaïque de Sainte-Marie Majeure¹⁸; g) sur une pièce de rétable œuvre de A. Lorenzetti¹⁹. Nous ajoutons aussi le cas de l'église de Saint-Stéphanos

dans l'*Hymnographie*, Paris, 1930). Voir aussi A. Xyngopoulos, «Au sujet d'une fresque de l'Église de Saint Clément d'Ochrid», *Recueil des Travaux de l'Institut d'Études Byzantines* No VIII, Mélanges Ostrogorsky I, p. 301-306. Des schémas décrits ci-dessus ceux qui ont le plus influencé l'iconographie de l'Annonciation sont: la Vierge Vlachernitissa; la Vierge du type du «Lit de Salomon; et de la miniature Syriaque: voir également n. 31.

12. Ou bien en général sous l'aspect d'adulte. Vu l'état de conservation de certaines représentations il n'est pas toujours facile à discerner tous les détails dans chacune d'entre-elles.

13. S. Pélékanidis *Kastoria*, Société des Études Macédoniennes, Salonique, 1953, fig. XIV; d'après l'auteur la fresque dont il est ici question date du XIII^e siècle.

14. T. Velmans, «Église d'Hodigitria à Spiliès», *Cahiers Archéologiques* XVIII (1968), p. 208, fig. 31 - 32. Le décor de l'église date du XIV^e siècle.

15. Panayotova, *Bulgarian Mural Paintings of the 14th century*, Sofia, 1966, p. 22-23.

16. P. Goldshmidt, *Die Byzantinische Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1930 - 1936, Vol. II, p. 49. L'ivoire date du XII^e siècle. Au sujet du même ivoire G. Schiller, *op. cit.* p. 54-57 y voit la représentation du Christ en Enfant tandis que A. Robb, *op. cit.* p. 525 n'y voit qu'un motif décoratif.

17. Cette icône du XII^e siècle qui provient de la Cathédrale de la Dormition au Kremlin fait actuellement partie de la collection de la galerie Trétyakov. D'après une tradition orale elle fut transférée au Kremlin du Couvent de Saint-Georges à Novgorod. Sur l'icône l'Ancien des Jours n'est pas représenté en buste. Il figure assis sur un trône. On y voit également la représentation du Christ-Enfant au devant de la poitrine de Sa mère.

18. Oeuvre de J. Torriti vers 1290. Voir G. Schiller, *op. cit.* pl. 97.

19. XIV^e siècle (Arezzo, Pieve). Voir A. Robb, *op. cit.* fig. 6. Cependant à partir du XIV^e siècle on rencontre dans l'iconographie occidentale de l'Annonciation la multiplication de la

Limniotès à Kastoria où l'Ancien des Jours est représenté non pas dans le contexte de la scène de l'Annonciation mais dans un emplacement contigu²⁰.

En ce qui concerne la clarté des allusions faites à la notion de l'Incarnation le schéma iconographique le plus proche de la représentation du Christ en Ancien des Jours ou tout au moins en Adulte dans le contexte de l'Annonciation est celui qui comprend le motif du Saint Mandylion. Ici, tout comme dans le cas précédent on ne constate pas une référence qui du point de vue iconographique se révélerait plus réaliste en ce qui concerne le rendu du thème de l'Incarnation et par extension celui de la Conception du Christ.

L'association du Saint Mandylion avec l'Annonciation devient assez fréquente²¹ surtout pendant la période des Paléologues dans l'empire Byzantin. Plus particulièrement dans le Magne parmi les exemples les plus caractéristiques nous citons: la représentation de l'Annonciation dans l'église de Saint-Nicolas à Vriki²², dans celle de Saint-Démètre à Keria ainsi que dans une église au village de Polémitta²³. Effectivement c'est pendant la période des Paléologues sous l'influence des humanistes et du développement de l'iconographie de l'Hymne Acatliste qu'on constate dans le répertoire iconographique de l'Annonciation tout comme dans celui de certaines autres scènes l'association de plusieurs thèmes. En ce qui concerne plus particulièrement la

représentation du Christ en Bébé bien potelé descendant du Ciel. Envoyé par Dieu le Père il est accompagné ou précédé de la Colombe du Saint Esprit ou des instruments de Son martyr (voir également G. Schiller, *op. cit.* p. 55 note 44).

20. S. Pélékanidis, *op. cit.* pl. 90.

21. A titre d'exemple nous citons quelques unes parmi les représentations les plus caractéristiques appartenant à cette catégorie. Notamment en Grèce, la Crète offre vis-à-vis de certaines autres régions un grand nombre d'exemples analogues: cf. église de Aghios-Onouphrios à Genna; de la Dormition de la Vierge à Alikampos; de la Vierge à Samaria; d'Aghios-Antonios au village de la Sainte Pélagie (pour ces églises voir K. Kalokyris, *Les peintures murales de Crète*, Athènes, 1957, en grec, XLVII pl. 59, 93, 94 respectivement). Également on cite les églises de Sainte-Paraskévi à Chondros et de Sainte-Paraskévi à Kitirou (voir K. Lassithiotakis, «Les églises de la Crète Occidentale» dans *Kritika Chronika* 22, 1970, p. 170). On doit également citer ici les représentations caractéristiques de l'Annonciation (associée au Saint Mandylion) dans a) la chapelle de Saint-Euthymios à Salonique (G. et M. Sotiriou, *La Basilique de Saint Démétrius à Salonique*, Bibliothèque de la Société Archéologique de Grèce, n. 34, Athènes, 1952, pl. 82a); b) l'église du Taxiarque à Kastoria (S. Pélékanidis, *op. cit.* pl. 119 - 122); c) le katholikon du Protaton au Mont Athos (G. Millet, *Les Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, pl. 581); d) l'église de Bérénde en Bulgarie (A. Boschkov, *Monumentale Wandmalerei Bulgariens*, Mainz, 1969, pl. 32). Sur cette question de l'association de certains thèmes avec celui de l'Annonciation voir également D. Pallas, «La Vierge Source de Vie», *Archéologikon Deltion* 1971, p. 210 n. 37 (en grec).

22. N. Drandakis, *op. cit.* p. 89.

23. On ne connaît pas à quel Saint est dédié l'église.

scène de l'Annonciation cette dernière peut à part du Saint Mandylyon s'associer avec le thème du Buisson Ardent²⁴, de la Vierge Source de Vie²⁵ etc.

Cependant dans le cas précis de l'association du Saint Mandylyon avec la scène de l'Annonciation, celle-ci aurait pu être partiellement le résultat d'une mutation progressive due à son emplacement: l'Annonciation étant d'habitude représentée sur les piedroits de l'arc triomphal de l'abside et la Sainte Face au sommet. De là le rapprochement iconographique des deux thèmes et l'introduction de l'un dans l'autre. Ce rapprochement tout en apportant à la scène de l'Annonciation une nuance doctrinaire et théologique accentuée se révèle en même temps particulièrement heureux du point de vue de la symbolique: la Sainte Face impliquant l'idée de l'Incarnation²⁶. L'association²⁷ des deux thèmes comprend en ce qui concerne le schéma iconographique au moins trois étapes différentes selon la représentation exacte de la Sainte Face par rapport à l'Ange et à la Vierge: On note en premier lieu le cas où l'espace réservée au Saint Mandylyon est nettement délimitée au moyen d'une démarcation spéciale²⁸; celui où cette démarcation est beaucoup plus subtilement insinuée au moyen d'un prétexte iconographique, telle une muraille²⁹; et en dernier lieu, celui où il n'y a aucune trace de démarcation, la Sainte Face étant représentée au centre même de la scène de l'Annonciation³⁰.

24. Par exemple la représentation dans l'église de Saint-Théodore Stratilate à Novgorod (N. Okunev, p. 252 et D. Pallas, «La Vierge ...», p. 209 n. 35).

25. Parmi d'autres cas on trouve ce thème représenté dans l'église de Saint-Jean à Mistras. Toutefois dans l'état actuel de la fresque on ne remarque pas la présence de la Vierge au dessus de la fontaine (voir D. Pallas, *op. cit.* fig. 2).

26. A. Grabar, «La Sainte Face de Laon: Le Mandylyon dans l'art orthodoxe», *Seminarium Kondakovianum*, Prague, 1936, p. 26. Dans les églises ne disposant pas de coupole, le Saint Mandylyon représenté au sommet de l'arc triomphal se réfère aussi bien à l'Eucharistie qu'à l'Incarnation. Cette symbolique dont il est ici question se trouve rehaussée de nuances plus subtiles de par l'association du thème avec celui de l'Annonciation. De ce fait il s'ensuit que même dans le cas où malgré l'existence d'une coupole le Saint Mandylyon occupe le sommet de l'arc de l'abside, ce dernier en plus des allusions faites à l'Eucharistie continue à suggérer avec à peu près le même degré d'intensité la notion de l'Incarnation.

27. Dans certains cas la Sainte Face est juxtaposée à la scène de l'Annonciation, par exemple à Gueremé Kilissé (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, I, p. 103, I, pl. 21 - 24); de même dans l'Omorphi Ekklessia à Égine (dans A. Karakatsani, *Les fresques d'Omorphi Ekklessia*, Cahiers d'Archéologie et d'art Chrétiens, Athènes, 1971. Voir également D. Pallas, «La Vierge, ...», p. 210, n. 37).

28. Dans plusieurs cas. Dans le Magne on rencontre, parmi d'autres, ce type de représentation dans l'église de Saint-Nicolas à Vriki.

29. Par exemple dans le katholikon du Protaton (G. Millet, *op. cit.* pl. 581); dans l'église de Saint-Onouphrios à Genna (K. Kalokyris, *op. cit.* pl. XLVIII).

30. A Saint-Euthymios de Salonique (Sotiriou, *op. cit.*); aux Taxiarches de Kastoria (Pélékanidis, *op. cit.* pl. 122).

Par rapport aux deux versions iconographiques qu'on vient de décrire – celle du Christ en buste soit en Ancien des Jours soit en Adulte et la Sainte Face – la représentation du Seigneur-Enfant par anticipation sur la poitrine³¹ de sa mère, très rare dans l'iconographie byzantine³² se révèle la plus explicite et la plus réaliste. Par réalisme on entend ici non pas le rendu de la figure du Christ Lui-même³³ mais le pouvoir suggestif de l'allusion faite au dogme de l'Incarnation. Plus particulièrement, la représentation du Christ sur la poitrine de Sa mère constitue par rapport à tout autre schéma iconographique l'allusion la plus directe non pas d'emblée à la notion de l'Incarnation mais au moment précis de la conception du Seigneur; cette dernière constituant le premier moment de l'Incarnation³⁴. On rencontre ce schéma iconographique

31. Ici on doit attirer l'attention sur le fait que le Christ n'est point représenté enfermé dans un médaillon. L'absence de ce dernier atténue le caractère doctrinal de la représentation au profit d'un sens plus réaliste. Ainsi le schéma iconographique qu'on est en train de décrire, ici, diffère aussi bien du type de la Vierge Vlachernitissa que de celui rencontré sur certains sceaux byzantins où la Vierge tient le Christ comme sur un bouclier (voir A. Grabar, *L'Iconoclisme...* *op. cit.* p. 254). On doit également se rappeler de la miniature de la Bible Syriacque (voir ci-dessus note 11) qui à son tour se réfère d'une façon très caractéristique à la symbolique de l'Incarnation et même à celle de la conception. L'aspect que revêt ici la mandorle qui entoure le Christ – telle une ouverture effectuée dans les entrailles de la Vierge – suggère d'une manière subtile la conception du Seigneur dans le corps de Sa mère. On rencontre le schéma iconographique d'après lequel l'Enfant est représenté par anticipation sur la poitrine de Sa mère également dans le répertoire de la scène de la Visitation. Parmi les exemples les plus caractéristiques on cite la fresque de l'église de Timios Stavros à Pelendri (XVe siècle, Chypre) où aussi bien le Christ que Jean sont représentés dans le sein de la Vierge et d'Élisabeth respectivement (A. Stylianou, «L'Église de Timios Stavros à Pelendri, Chypre», *Actes du XIIIe Congrès International des Études Byzantines*, III, Belgrade 1964, (I. VIII). On cite également la miniature de l'Évangile serbe de Prizren (XIIIe). C'est uniquement Jean qui est représenté dans le sein d'Élisabeth (A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales de l'art byzantin*, Les Belles Lettres, Paris, 1928, pl. VI, 3).

32. Dans l'iconographie occidentale de l'Annonciation le Christ ne figure jamais par anticipation sur la poitrine de Sa mère. Il est représenté en bébé bien potelé descendant du ciel. Particulièrement caractéristique là-dessus est l'illustration de l'arbre de Vie de P. da Buonaguida (A. Robb, *op. cit.* fig. 44) où le Christ Bébé figure deux fois: la première descendant du Ciel et la deuxième non pas sur la poitrine de la Vierge mais sur Son cou. C'est uniquement dans le répertoire iconographique de la Vierge de la Miséricorde qu'on rencontre à l'occident le Christ représenté sur la poitrine de Sa mère (G. Schiller, *op. cit.* p. 55 et P. Perdrizet, *La Vierge de la Miséricorde*, Paris, 1908, p. 192).

33. Dans l'art byzantin Il revêt toujours l'expression austère d'un adulte.

34. A. Grabar, *L'Iconoclisme...* p. 255. Dans le contexte de l'Annonciation, la Conception du Christ est également insinuée par le schéma iconographique d'après lequel la Vierge est soutenue par deux jeunes filles (fresques de Saint-Clément d'Ochrid et de Susiča en Macédoine: G. Babić, «Fresques de Susiča en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge» dans les *Cahiers Archéologiques* XII (1962), p. 327.



Fig. 1. Église de Trissakia. Trahison de Judas (photo Ed. Iliopoulos).

sur: a) l'icône d'Ustuug³⁵(XIIe siècle); b) sur une icône du Sinaï (XIIe) décrite par K. Weitzmann³⁶; c) sur une icône russe du XVIe³⁷ siècle; d) sur un tissu liturgique du Monastère d'Iviron³⁸.

Une fois terminée cette révision sommaire des schémas iconographiques les plus caractéristiques se référant dans le contexte de l'Annonciation à l'Idée de l'Incarnation et de la Conception nous sommes plus à même de situer aussi bien du point de vue théologique qu'iconographique le pouvoir allusif du schéma adopté par les fresques du Magne. Ce dernier n'insinue pas

35. Voir ci-dessus n. 17.

36. K. Weitzmann, «Eine Spätbyzantinische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts», *Festschrift Herbert von Einem*, Berlin, 1965, p. 299. Voir également E. Kourkoutidou-Nicolaïdou (*op. cit.* p. 80-83), qui signale une distinction entre le schéma iconographique de l'icône d'Ustuug où l'Enfant apparaît nettement sur la poitrine de la Vierge et celui de l'icône du Sinaï où sa représentation plutôt estompée insinue l'idée de la conception avec un réalisme accentué.

37. Pokrovskij, *Évangile*, Petrograd, 1892, p. 29-30 fig. B et Adamantiou.

38. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, pl. CXVI, I.



Fig. 2. Enkleistra de Néophytos à Paphos, Chypre. La Trahison de Judas (photo tirée du livre de A. Tsiknopoulos).

d'une manière précise le moment de la conception lui-même comme c'est le cas avec la représentation de l'Enfant par anticipation au devant de la poitrine de la Vierge. Il n'atteint pas non plus la subtilité doctrinale et humaniste des schémas iconographiques qu'impliquent l'association avec la Sainte Face, le Buisson Ardent, la Vierge Source de Vie. Il se distingue, toutefois, par rapport au schéma iconographique courant qui comprenait la représentation

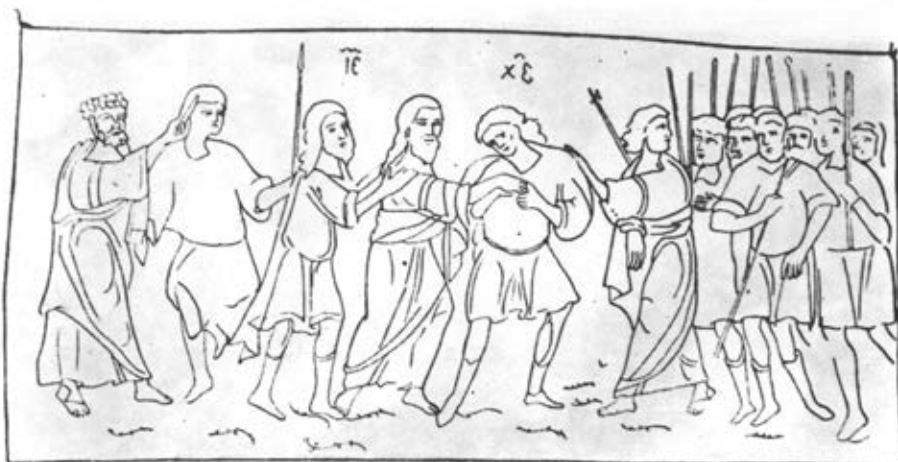


Fig. 3. *Tétraévangile de Djroutchi. Trahison de Judas* (d'après G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, fig. 329).

de la Vierge, de l'Archange et tout au plus de la Colombe du Saint Esprit. Le mode iconographique adopté entre autres par les deux églises du Magne constitue, ainsi, un des premiers chaînons intermédiaires entre le schéma iconographique habituel et ceux plus riches en nuances suggestives décrits plus haut³⁹. Vu la rareté de l'apparition du Christ dans la scène de l'Annonciation nous avons été impressionnée par le fait que l'on rencontre ce mode iconographique par deux fois dans le Magne.

C'est dans l'église de Trissakia⁴⁰ qu'on rencontre également le deuxième thème dont nous traitons ici les particularités iconographiques. Il s'agit de la « Trahison de Judas ». Sur cette fresque (Fig. 1) un soldat entraîne le Christ au

39. Parmi ces derniers ceux qui impliquent en particulier l'association du thème de l'Annonciation avec ceux du Buisson ardent, de la Vierge Source de Vie, etc. se formèrent surtout pendant la période des Paléologues sous l'influence des subtilités doctrinales des humanistes.

40. N. Drandakis, *op. cit.* p. 73 et D. Iliopoulou-Rogan, *op. cit.* p. 194-199.

moyen d'une corde attachée autour de Son cou. Le Seigneur est entraîné au moment même où Il reçoit le baiser du traître⁴¹. Ce n'est pas uniquement l'aspect «brutal» de la scène qui doit retenir notre attention en tant que tel. C'est le schéma iconographique inhabituel d'après lequel le Christ n'est pas seulement trahi et arrêté; il est également «emmené».

On peut se demander s'il s'agit d'une solution iconographique fortuite due à l'imagination inventive de l'artiste local ou bien d'un schéma prémédité dû à une association heureuse de plusieurs thèmes en un seul; et plus exactement: de la représentation du Christ emmené du Jardin de Gethsémani, du Christ conduit au Jugement, du Seigneur sur le Chemin du Golgotha. Dans ce cas il s'agirait plutôt d'une «somme» subtile qui se réfère aux divers moments du Cycle de la Passion. Dans les monuments byzantins on connaît de nombreuses variantes iconographiques proches de la nôtre mais on n'en connaît guère d'identiques. C'est précisément dans l'Enkleistra de Néophytos⁴² à Paphos (Chypre) qu'on rencontre une «Trahison de Judas» (Fig. 2) qui se rapproche très fort de la nôtre. Malgré certaines différences⁴³, on y rencontre en ce qui concerne la représentation du Christ la même particularité iconographique: la corde attachée autour du cou du Seigneur et le soldat qui l'entraîne. Des analogies avec notre fresque présente également la scène de la Trahison telle qu'elle est représentée dans le Tétraévangile de Djroutchi⁴⁴. Ici, le Christ est entraîné par un soldat qui l'empoigne par les mains et non point avec une corde attachée au cou. Également, à l'opposé de la fresque de Trissakia le traître n'est point représenté embrassant le Seigneur. Il se tient à une certaine distance à la tête de la cohorte qu'il emmène derrière lui (Fig. 3).

Afin de mieux pouvoir situer du point de vue iconographique la fresque de Trissakia on doit en premier lieu se référer à certaines représentations du Cycle de la Passion telles qu'elles figuraient sur les monuments du Ve et du

41. La scène se déroule de gauche à droite: le centre est occupé par les deux protagonistes –le Seigneur et Judas– le soldat qui entraîne le Christ et deux apôtres. A l'extrémité droite figure un soldat qui semble faire signe au groupe d'avancer. A l'extrémité gauche, derrière le traître figure un groupe de soldats dont l'un brandit une épée. Toujours à l'extrémité gauche mais au premier plan on voit représenté l'épisode de Malchus.

42. V. Tsiknopoulos, *L'Enkleistra de Saint Néophytos*, Nicosie, 1965, p. 17 fig. 15. La fresque date, d'après l'auteur, du XII^e siècle.

43. La scène se déroule de la droite vers la gauche (au sens inverse de la nôtre). On ne distingue pas d'apôtre; on croit cependant reconnaître parmi les soldats un Juif (la fresque est endommagée à cet endroit). La représentation d'un Juif fait défaut à Trissakia.

44. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris 1960 (deuxième édition), p. 328, fig. 329.

VI^e siècle⁴⁵. Sur ces derniers les références iconographiques aux divers moments de la Passion se succèdent dans l'ordre et d'une manière complète suivant presque à la lettre les Synoptiques et, surtout, celui de Matthieu (26, 45 - 57). On voit ainsi représentées séparément et chaque fois dans des cadres qui leur sont spécialement réservés, la Trahison, l'Arrestation, le Christ emmené du Jardin de Gethsémané, le Christ conduit au Jugement, le Seigneur montant au Golgotha. Par la suite dans l'iconographie byzantine quelques unes de ces scènes telles la Trahison et l'Arrestation se fondirent en une seule; d'autres devinrent de plus en plus rares en tant que représentations indépendantes ou bien leur identification prête à confusion.

La scène dont la représentation devint de moins en moins fréquente fut le «Christ emmené du Jardin de Gethsémané». Rencontrée dans le Copte-Arabe n. 146, l'ivoire du Kaiser Friedrich Museum⁴⁷ etc. où elle fait encore suite à la Trahison, elle ne se rencontre par la suite que rarement et, plus précisément, dans les monuments qu'on a caractérisé comme de tradition archaïque (Zemen) ou orientalisante⁴⁸. Quant à la confusion entre certaines scènes, celle-ci résulta du fait que déjà sur les monuments du Ve et du VI^e siècle quelques unes d'entre elles dépourvues de leurs particularités caractéristiques étaient aisément prises l'une pour l'autre. Les scènes qui, parfois, prêtaient à confusion furent d'une part le Christ emmené du Jardin de Gethsémané et le Christ conduit au Jugement et de l'autre cette dernière et le Christ montant au Golgotha. Entre les deux premières scènes la confusion résulte quand il manque de la scène du Jugement⁴⁹ le détail du Reniement de Pierre ou bien le groupe des Juifs. Entre les deux autres la confusion résulte dans le cas de l'ommission de Simon portant la Croix et du groupe des Femmes⁵⁰. Une solution heureuse adoptée en Cappadoce: l'inscription και δῆσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον εἰς τὸ σταυρωθῆναι, telle qu'on la rencontre à l'église d'Elmalé Kilissé⁵¹ sert à distinguer ces deux dernières scènes tout élément iconographique particulier faisant ici défaut.

45. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie...*, *op. cit.* p. 330 n. 4 et A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 195 n. 5.

46. G. Millet, *op. cit.* fig. 336 - 337.

47. G. Millet, *op. cit.* p. 333 fig. 327. Également dans l'œuvre d'un quattrocentiste dans l'Ambros. L. 58 sup. (Millet, p. 334 note 1).

48. Voir V. Cottas, «L'Évolution iconographique dans la représentation du Christ Elkoménos dans l'art chrétien», *Byz. Neugr. Jahrbücher*, Athen, 1938, p. 258-259; et A. Grabar, *Bulgarie*, *op. cit.* p. 195. D'après Cottas il s'agit du Christ conduit au Jugement; d'après Grabar, du Seigneur emmené du Jardin de Gethsémané.

49. V. Cottas, *op. cit.* p. 258

50. V. Cottas, *op. cit.* p. 258

51. G. Millet, *Évangile...*, *op. cit.* p. 366 fig. 391.

C'est également la Cappadoce qui nous offre deux autres exemples particulièrement caractéristiques en ce qui concerne la représentation du Christ trahi, emmené et conduit au Jugement. Dans les églises de Kokar⁵² (Fig. 4) et de Pürenli Kilissé⁵³ on voit représentées dans un cadre unique trois séquences iconographiques qui se font suite. On voit plus précisément de gauche à



Fig. 4. Kokar Kilissé. Trahison de Judas, Arrestation, Jugement de Pilate (d'après le livre de N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, fig. 28).

droite la Trahison le Christ entraîné au moyen d'une corde attachée autour du cou, le Christ apparaissant devant Pilate. Ici, la représentation du Seigneur «entraîné» continue à former une séquence à part dans la composition tripartite de la scène: comprise entre les deux autres, l'illustration du Christ entraîné aurait pu se référer aussi bien au moment où il est emmené du Jardin de Gethsémané qu'à celui où il est conduit devant Pilate.

Or dans le cas de Trissakia c'est dans le contexte d'un épisode iconographique unique –celui de la Trahison– que des mentions allusives et subtiles

52. N. et M. Thierry, «*Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce*», Paris, 1963, p. 124-125 fig. 28.

53. N. et M. Thierry, *op. cit.* p. 148 pl. 68a.

sont faites aux moments qui la suivent. Le fait que la scène se déroule de gauche à droite devant un paysage urbain et non pas celui du Jardin, la corde attachée autour du cou du Seigneur et le schéma iconographique d'après lequel le Christ est aussi bien devancé que suivi de soldats mettent un accent particulier sur l'aspect «processionnel» de la scène et par là même sur l'itinéraire qui succédant à la Trahison se termine avec la Crucifixion⁵⁴.

Le schéma iconographique particulier adopté par la fresque de Trissakia évoquant –en pleine période des Paléologues⁵⁵– à partir d'une scène unique la suite des événements constitue un cas rare dans le décor byzantin. Faisant preuve d'une économie précieuse et subtile il vient s'inscrire à côté de nombreuses autres solutions ingénieuses fournies par les églises du Magne.

54. La corde attachée autour du cou du Seigneur insinuant les brutalités commises à Ses dépens lors de la montée au Golgotha.

55. Pendant laquelle tout au contraire, le cycle de la Passion s'enrichit de scènes nombreuses.

LE ULTIME COPIE BIZANTINE DELLE ILLUSTRAZIONI DELLA ZOOLOGIA CLASSICA

Zoltán KÁDÁR (Hongrie)

È peccato, che per quanto riguarda i codici illustrati della seconda metà dell'XI e di tutto il XII, —contrariamente all'abbondanza dei manoscritti teologici— manchino quelli scientifici. Sappiamo che in questo periodo fiorava la medicina in Bisanzio, basta menzionare fra i medici e naturalisti dell'epoca p. es.: Stefano Magnete, Michele Psello, Michele Efesio il suo allievo, poi Simone Seth, Michele Italico, e il suo allievo Teodoro Prodromo, e più Callicle ed altri¹. È impossibile supporre che in questo periodo cessarebbe l'attività delle copiste dei manoscritti classici della medicina, di farmacologia (farmacobotanica, farmacozologia). Per colmare questo voto, possiamo tentare di ricostruire una copia illustrata di Dioscoride, Eutecnia ed altri medici classici in questo periodo.

Supponiamo che alcuni codici dell'epoca degli imperatori Paleologhi non sono rielaborazioni dei manoscritti medicali della dinastia macedona, ma dal precedente periodo: cioè dell' XI - XII secolo. Per dimostrare il nostro metodo facciamo un'analisi del codice Chigiano 53 = F.VII.159 conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Il codice probabilmente è opera degli artisti di Costantinopoli della prima metà del XV secolo, composta da 238 fogli di 283 × 108 millimetro; il codice prive del testo, ma apprezzato per le sue miniature con denominazioni delle piante, animali, minerali ed altri oggetti per render la vista dei libri di «*Hyle iatrike*» («*Materia Medica*») di Dioscoride ed altre opere di farmacologia e zoologia². Il codice reca nella legatura in pelle lo stemma del Card. Fabio Chigi, il futuro papa Alessandro VII. La maggior parte del codice contiene gli illustrazioni per un erbario³ (fol.

1. Cf. K. Vogel, *Byzantine Science*, CMH IV (1967), p. 290.

2. Per la bibliografia del codice, vedi: P. Franchi de 'Cavalieri, *Codices Graeci Chisiani et Borgiani*, Romae, 1927, p. 104-106.

3. Cf. O. Penzig, *Contribuzioni alla storia della botanica* Milano, 1905, p. 239-249, E. Mioni,

11r - 221r), poi seguono gli altri illustrazioni, specialmente gli animali (fol. 221v - 222r e 224v - 232v). Nel punto di vista della storia dell'arte e specialmente della storia delle scienze naturali⁴, deve mettere in rilievo, che fra tutti i codici bizantini, il manoscritto menzionato sia considerato come il più ricco quanto riguarda alle rappresentazioni degli animali. Le miniature zoologiche dimostrano differentissimi animali quasi da tutte le classi conosciuti nell'antichità e Bisanzio⁵. Le più realistiche tra questi sono dei mammiferi, dei pesci, dei gasteropodi. Specialmente si distinguono le rappresentazioni dell'anatomia del riccio di mare, per la loro esattezza finissima (fol. 222r), le quali con i suoi prototipi nel Cod. M. 652. fol. 214v di New York (Bibl. Morgan) sono probabilmente derivazioni delle figure di «*Eklòge anatomon*», del compendio ellenistico del famoso atlante zootomico perduto di Aristotele («*Anatomai*»)⁷. Invece sul folio 209v (Fig. 1) si vede un cavallo insellato, il quale manca nel codice di New York. Il movimento leggero e sciolto del cavallo differisce dai cavalli dei codici di Skilitzès⁸ ed Ippiatrica Parigina⁹ dell'epoca dei Paleologi ed è piuttosto simile a quelli del XI e XII secolo, specialmente ad una illustrazione di un codice teologico parigino, pubblicata da Ducellier¹⁰. Il prototipo immediato della menzionata rappresentazione non ha nessun analogia classica, né tardobizantina, ma ha una relazione coll'arte dell'epoca

Un ignoto Dioscoride miniato, in «Libri e stampatori in Padova», Padova, 1959, p. 352-355.

4. Cf. Z. Kádár, «Étude comparée des miniatures zoologiques dans trois manuscrits de la Matière Médicale de Dioscoride (Manuscrit de New York, et ceux de Rome) et leur intérêt scientifique», *Acta Biologica Debrecina*, VII-VIII (1969 - 70), p. 257-263.

5. Tutti i rappresentazioni degli animali del codice sono stati pubblicati per Z. Kádár, *The Survivals of Greek Zoological MS. Illumination in Byzantine Art*, Budapest-Amsterdam, 1977.

6. Cf. J. Théodoridès «Intérêt scientifique des miniatures zoologiques d'un manuscrit byzantin de la «Matière Médicale» de Dioscoride (Codex M 652), Pierpont Morgan Library, New York», *Acta Biologica Debrecina* VII - VIII (1969 - 70), p. 268. tav. III, fig. 1; Z. Kádár, «Anfänge der zoologischen Buchillustration», *Das Altertum* 19 (1973), p. 90. fig. 2 (Vaticanus), p. 89, fig. 1 (New York).

7. Cf. Z. Kádár, «Sur les illustrations des ouvrages zoologiques d'Aristotele et leur postérité», *Acta Classica Univ. Scient. Debrecen*, V (1969), p. 58-60.

8. Cf. S. Ciriac Estopanan, *Skylitzes Matritensis*, tom. I, Barcelona-Madrid, 1965, tavv. 227,228: N° 13, 229: N° 17, 231: N° 24, 232: N° 25,27, 234: N° 33, 235: N° 34,36, 238: N° 43,45, 245,246: N° 67, 247: N° 71-72, 249: N° 76,78, 259: N° 79,81, 251,257: N° 101-102, 258: N° 103-104, 260: N° 110-111, 268: N° 134-135, 269: N° 136,139, 270: N° 139-140, 273,274: N° 152-153, 277: N° 163, 282: N° 175, 285.ecc.

9. Cf. Z. Kádár, «Le problème du style dans les illustrations du manuscrit hippiatrice de la Bibliothèque Nationale de Paris (Gr. 2244)E», *Actes du XIVe Congr. Int. des Études Byz.*, Bucarest II (1975), p. 459-461, figg. 1-2.

10. A. Ducellier, *Les Byzantins*, Paris, 1963, p. 104. Cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, figg. 193 (anno 1066).

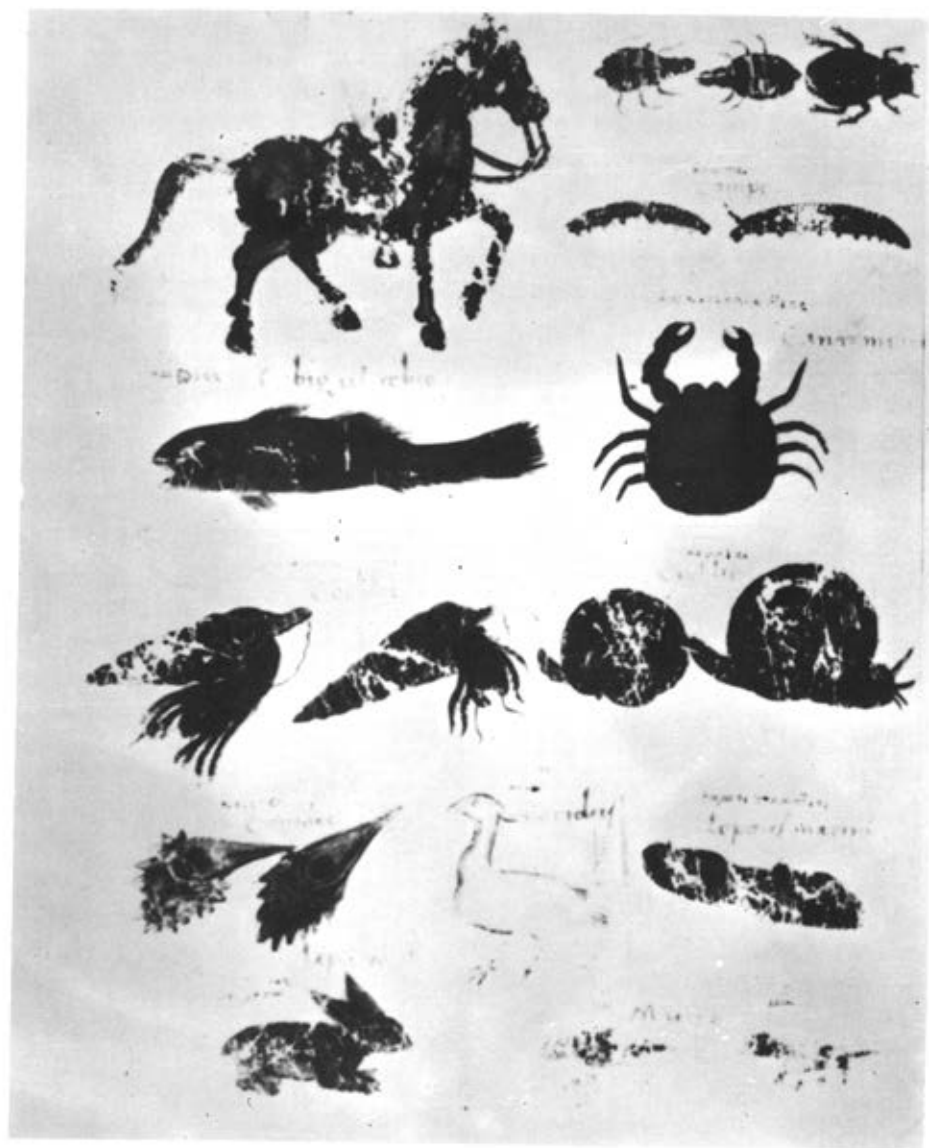


Fig. 1. *Cod. Chis. 53 = F. VII. 159, fol. 209v.*

intermedia fra il primo classicismo bizantino e il periodo dell'ultimo «rinascimento» bizantino.

Il Penzig nel suo studio¹¹, già accennava alle relazioni fra il codice Chigiano e quello viennese, relative alle rappresentazioni botaniche ed ornitologiche del codice Viennese. Poi il Weitzmann mostrava¹² l'analogia del corallo del codice Viennese e quello di Chigiano. Invece, il Capparoni metteva in rilievo la supposizione¹³, che il cod. Gr. 3632 della Biblioteca Universitaria di Bologna e il Chigiano avrebbero un comune prototipo: cioè il codice dell'Escoriale – purtroppo distrutto nell'incendio del 1671.

Considerando tutti i materiali, è certissimo, che esistevano una lunga serie dei codici illustrati bizantini, neppure della farmacozoologia, dal V secolo fino alla caduta dell'Impero Bizantino. Insomma è molto probabile, che il prototipo immediato del menzionato codice Chigiano sia stato un codice metropolitano, miniato nel XI o XII secolo.

11. O. Penzig, *op.cit.*, p. 250.

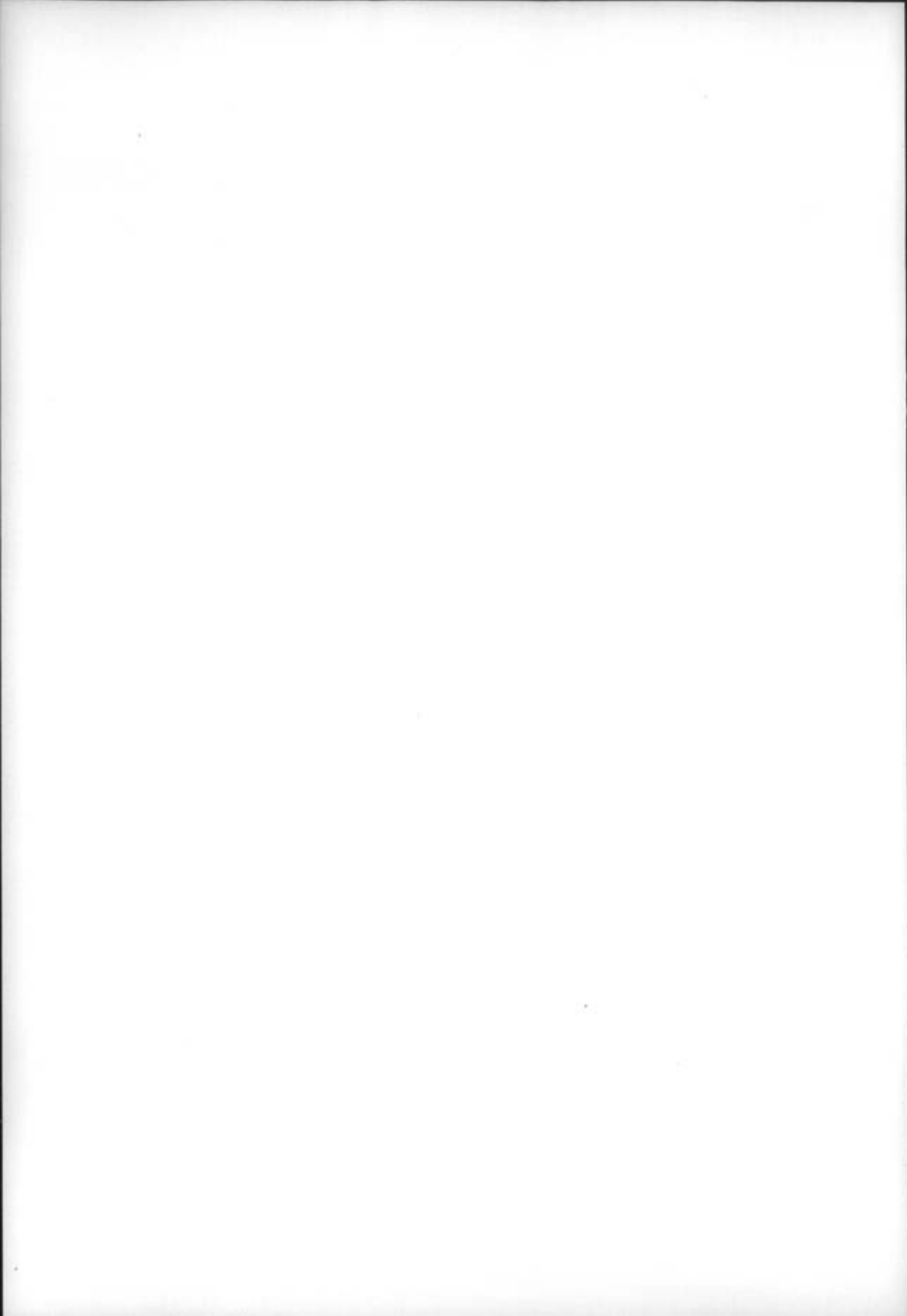
12. K. Weitzmann, «Classical Heritage in the Art of Constantinople» in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London, 1971, p. 146-148, figg. 123-124.

13. P. Capparoni, «Intorno ad una copia delle scene raffiguranti l'estrazione della mandragora, che ornavano il Codice così detto "Dioscoride di Juliana Anicia" da lungo tempo scomparso», *Atti del V Congr. Int. di Studi Biz.*, Roma, 1945, p. 65-68, tav. XIX, fig. 1 (il corallo).

THE CHURCH OF HAGHIA SOPHIA AT MONEMVASIA:
ITS DATE AND DEDICATION*

Haris KALLIGAS (Grèce)

*Le texte de la communication fut publié dans *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* pér. Δ', vol. 9 (1977 - 1979), Athènes, 1979, p. 217-222, pls 87 - 90.



PILASTRI ACRITANI

Marinos KALLIGAS (Grèce)

Deux publications récentes¹ qui s'appuient sur les rapports provisoires des fouilles à Constantinople sur l'emplacement de l'église complètement détruite de St Polyeucte² du 6ème siècle, donnent comme date pour les Piliers de St Jean d'Acre devant St Marc de Venise le 6ème siècle. Elles acceptent donc, avec les rapporteurs des fouilles R. Martin Harrison et Negih Firatli, que le fait seul qu'on a trouvé un chapiteau et quelques fragments pareils aux Piliers de Venise dans des puits à l'intérieur et aux alentours des ruines au ras de la terre, suffit pour revenir à une ancienne opinion sur la date des Piliers³.

C'est tout de même surprenant que les lieux casi fortuits des trouvailles, auxquelles il faudra ajouter une pièce trouvée à Coça-Moustafa-Djami⁴ et portant une décoration semblable à celle des Piliers de Venise, puissent seuls conduire à une pareille conclusion sans un examen plus détaillé.

D'autre part il est difficile de concevoir pourquoi on a, probablement avec intention, omis de prendre en considération l'histoire des Piliers. Les chroniques contemporaines des faits rapportent d'une façon très exacte leur emplacement à St Jean d'Acre, puis la date du transport triomphal à Venise (1258). Au lieu de cet examen on se demande comment dès le premier rapport une phrase comme la suivante puisse paraître: «(they) are believed to have been brought from Acre»⁵, et une année plus tard, dans le prochain rapport⁶ à

1. a. Cyril Mango, *Architettura Bizantina*, Venezia, 1974, Fig. 108, p. 98.— b. Volbach - Lafontaine - Dosogne, *Byzanz*, Propyläenkunstgeschichte τόμ. III, 1968, σ. 208, πίν. 115.

2. *DOP* 19 (1965), p. 234, 20 (1966), p. 228, 21 (1967), p. 272 et 22 (1968), p. 195.

3. Il faut signaler également, qu'on n'a pas trouvé ces fragments «in situ», formant pour ainsi dire un élément architectural inséparable de l'édifice même.

4. Aujourd'hui au Musée de Constantinople N°4428, *DOP* 20 (1966), p. 228. On note ici que le Coça-Moustafa-Djami se trouve très loin des fouilles vers la Porte d'Or.

5. *DOP* 19 (1965), p. 23 note b.

6. *DOP* 20 (1966), p. 235a.

l'occasion d'un fragment décoré d'un méandre en Z, on lit: «This fragment exactly matches the so-called (!) pilastri acritani in nenice, which have been shown in our earlier reports (celui qu'on vient de lire) to have come from St Polyeuktos».

Dans mon étude sur les Piliers d'Acre⁷ je donne toutes les données historiques qui ne laissent aucun doute sur la provenance des Piliers d'Acre. On n'a qu'à faire un contrôle exact des sources mentionnées. D'ailleurs, personne jusqu'ici n'a contesté ce fait. Ainsi il est indiscutable que les Piliers qui se trouvent aujourd'hui devant St Marc à Venise proviennent d'Acre.

En ce qui concerne la date de ces monuments, il faudrait renverser un à un tous les arguments que j'ai apportés et prouver que la date exacte de toute une série de monuments doit changer, pour pouvoir faire remonter les Piliers au 6ème siècle. Donc, la date entre 1160-80 ne change pas. D'ailleurs, cette opinion fut acceptée dans B.Z. 40 (1940), p. 236.

On se demande évidemment comment un chapiteau et des fragments pareils aux Piliers d'Acre se trouvent à Constantinople.

L'hypothèse que les Piliers furent sculptés à Constantinople et puis transportés à Acre paraît invraisemblable à cause des éléments décoratifs divers, qui démontrent clairement l'influence de Jérusalem et des centres méridionaux (el Aghar)⁸. Volbach lui-même avait signalé antérieurement des influences syriennes et les avait rapprochées avec Mshatta et Tag-i-bostan⁹. On ne pourrait pourtant pas exclure la présence d'artistes de Constantinople à Acre.

D'ailleurs, on pourrait proposer qu'après la victoire de Venise sur Gène et le transport triomphal des Piliers à Venise, les Vénitiens ont transporté un autre pilier à Constantinople (ou ils ont fait copier l'un d'eux) pour se vanter de leur triomphe à la capitale même.

Finalement on peut remarquer que puisqu'on a trouvé tant de débris de différentes époques à Constantinople, pourquoi ne pas trouver aussi des débris qui signaleraient la présence des Vénitiens?

7. *Αρχ. Έφημ.* 1938, p. 70-101, Pl. 1.

8. Un fragment de monogramme qui fut trouvé dans les ruines de l'église de St Polyeucte (*DOP* 19, 1965, p. 234), ressemble, il est vrai, à un des monogrammes des piliers. On pourrait penser, cependant, que le monogramme des piliers imite un modèle plus ancien mais dans une conception plus récente.

9. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München, 1958, Taf 208, Text p. 85.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΑΡΔΑΚΙΟΥ ΜΕΣΣΗΝΙΑΣ

Κώστας Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ (Grèce)

Στόν τόμο πού εξέδωσα τό 1973 μέ τόν τίτλο «Βυζαντιναι ἐκκλησίαι τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεσσηνίας», δημοσιεύεται γιά πρώτη φορά, μαζί μέ ἄλλα σπουδαῖα πελοποννησιακά μνημεῖα, καί τό καθολικό τῆς Μονῆς Μαρδακίου. Βρίσκεται κοντά στό χωριό Νέδουσα Ἀλαγονίας (παλιά: Μεγάλη Ἀναστάσοβα) στήν δυτική ὄρσειρά τοῦ Ταῦγετου πού ἀπέχει μιά ὥρα μέ αὐτοκίνητο ἀπό τήν Καλαμάτα. Πρόκειται γιά ἓνα μικρό σταυρόσχημο καί ἄστυλο τρουλλαῖο μονόκλιτο ναό, ἀφιερωμένο στήν Θεοτόκο (Κοίμηση), πού τόν ἰσοσκελῆ σταυρό του συνεχίζει, δυτικά, ἓνας ἰσοσκελῆς καί ἰσοῦψῆς νάρθηκας. Ὅλο τό κτήριο εἶναι κατάγραφο μέ τίς γνωστές στίς βυζαντινές καί μάλιστα στίς μεταβυζαντινές ἐκκλησίες παραστάσεις¹. Πάνω ἀπό τήν εἴσοδο τοῦ κυρίως ναοῦ (ἐσωτερικά) ἔχουμε τήν κτητορική ἐπιγραφή, κι ἐδῶ ἓνα σύμπλεγμα γραμμάτων θεωρεῖται πῶς δίνει τήν χρονολογία τῆς τοιχογράφησης τοῦ ναοῦ δηλαδή τό ἔτος 1501, χρονολογία πού μέ ἀραβικούς ἀριθμούς ἔχει χαραχτή καί σ' ἓνα πέτρινο σταυρό ψηλά στήν πρόσοψη τῶν

1. Ἐνδεικτικά σημειῶν ἀπό τίς τοιχογραφίες: α) Στό Ἱερό Βῆμα: Τό «Παγκόσμιο ἐγκώμιο στήν Θεοτόκο» δηλαδή τό γνωστό «Ἐπί σοί χαίρει Κεχαριτωμένη» (Εἰκ. 1), τό «Ἄνωθεν οἱ προφηταί», τήν Θεία Λειτουργία. β) Στόν κυρίως ναό: Τόν «Παντοκράτορα» στόν τροῦλλο μέ τίς οὐράνιες δυνάμεις, τό «Δωδεκάορτο» καί τόν «Ἀκάθιστο ὕμνο», ψηλά στίς τέσσερις καμάρες. Ξεχωριστά ἐδῶ σημειῶν: τήν «Πορεία καί τό Δεῖπνο» στούς Ἐμμαούς (ἐνιαῖα σύνθεση τήν «Κρίση τοῦ Πιλάτου», τόν «Ἐμπαίγμό», τήν «ἀίτηση τοῦ κυριακοῦ σώματος», τήν πολυπρόσωπη «Σταύρωση», «τό Χαίρε τῶν Μυροφόρων», τήν «ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ» καί τοὺς ἁγίους: Ἀντώνιο, Θεοδόσιο, Σάββα (Εἰκ. 2), Εὐθύμιο, στούς πλάγιους τοίχους. Ἀπό τόν νάρθηκα ἀναφέρω: τήν «Δεύτερη Παρουσία» καί πάνω στήν ἀσπίδα του τό «Πᾶσα πνοή» πού ζωγραφίστηκε μέ τίς πολλές του λεπτομέρειες. Ἐδῶ βρίσκουμε καί ἁγίους ἀσκητές, ὅπως «Ἐφραίμ τόν Σύρο», «Παῦλον τοῦ Λάτρου», «Νίκωνα τόν Μετανοεῖτε», «Ἰωάννη Καλυβίτη», καθῶς καί τόν κτήτορα τοῦ ναοῦ *Θεόδωρο Χανδρινό* (Χαντρινός) ὅπως τόν ὀνομάζει μιά ἐπιγραφή γραμμένη δεξιᾶ τοῦ προσώπου του.

καλλιῶν. Ἐτσι ἐπεκράτησε τὸ κτήριο καὶ ὁ διάκοσμος του νὰ θεωροῦνται τῆς ἴδιας ἐποχῆς, δηλαδὴ τοῦ 1501².

Ὅμως τόσο οἱ γραφτὲς μαρτυρίες ὅσο καὶ τὸ στυλ τῶν τοιχογραφιῶν καθιστοῦν ἐντελῶς ἀπαράδεκτη αὐτὴ τὴν χρονολογία, πού τὸ πολὺ μπορεῖ νὰ διαιωνίζει μιὰ παλιότερη παράδοση, πού ἀφορᾷ δηλαδὴ ἓνα πρῶτο ναό, πάνω στὰ ἴχνη τοῦ ὁποίου θὰ χτίστηκε ἴσως αὐτὸς πού ἐξετάζουμε. Οἱ τοιχογραφίες, ὅπως θὰ δοῦμε, προϋποθέτουν τὴν Κρητικὴ Σχολή, τὴν τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων, μὲ ἓνα λόγο ὅλο τὸ κλίμα τοῦ 16ου καὶ κυρίως τοῦ 17ου αἰῶνα. Ἐτσι ἐρχεται καὶ τὸ ἐρώτημα: Ποιὸς εἶναι ὁ ζωγράφος τοῦ μνημείου; Καὶ ἂν εἶναι γνωστός, συμφωνεῖ ἀραγε ὁ χρόνος πού ἐξῆσε μὲ τὸν 17ον αἰῶνα πού, ὅπως πιστεύουμε, πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὸ μνημεῖο, καὶ ὄχι στὰ 1501³; Μὲ τὴν χρονολόγησιν αὐτὴ τοῦ διάκοσμου, σὲ σχέση μὲ τὸν ζωγράφο καὶ τελικὰ μὲ τὴν ταύτισή του κανένας δὲν ἀσχολήθηκε καὶ γι' αὐτὸ νομίζω ἐνδιαφέρει τὸ πρᾶγμα. Τὴν ἀπάντησιν σ' ὅλα αὐτὰ πιστεύω θὰ μᾶς δώσουν ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή, ὀρισμένα ἐγγραφα καὶ ὕστερα οἱ τοιχογραφίες συγκρινόμενες μὲ ἄλλες τοιχογραφίες τῆς περιόδου.

Ἄς δοῦμε λοιπὸν πρῶτα τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή. Ὅπως εἶπαμε, βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν κύρια εἴσοδο. Εἶναι γραμμένη μὲ ὠραῖα κεφαλαῖα γράμματα στοὺς πρῶτους ἑξὶ στίχους καὶ μὲ μικρὰ στοὺς τρεῖς τελευταίους. Δυστυχῶς ἔχει πάθει μεγάλη φθορά, γι' αὐτὸ καὶ μὲ κόπο διαβάζεται τὸ πρὸς τὰ δεξιὰ μισό της, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο, στ' ἀριστερά, εἶναι πιά σχεδὸν ἀδύνατο νὰ διαβαστῆ. Ὁ Ἄ. Μασουρίδης πού πρὶν 40 χρόνια ἔγραψε γενικὰ καὶ λανθασμένα γιὰ τὸ μνημεῖο, δὲν τόλμησε νὰ διαβάσῃ τὴν ἐπιγραφή. Ἐτσι περιορίστηκε νὰ γράψῃ ὅτι εἶναι «ἐφθαρμένη καὶ δυσξόμβλητος»⁴. Καὶ αὐτὸ τότε, πού βέβαια ἦταν σὲ καλύτερη κατάστασιν ἀπ' ὅ,τι εἶναι σήμερα. Συμπληρώνοντας λοιπὸν μὲ πιθανότητα, τὸ ἀριστερό, διαβάζουμε:

«[Ἄ]νηγέρθη ἐκ βάθρ[ων] κ(αι) ἀνιστορήθη ὁ θεῖος κ(αι) [πάνσε
 πτος] ναό[ς] οὗτος....Θεο]τόκου [καὶ ἀειπαρθένου Μαρί]
 ας [τῆς] ἐπονομαζομένης... Πηγ(ῆς) διὰ συνδρομῆς
 [καὶ ἐξόδου] τοῦ τιμωτάτου ἄρχοντος κυρίου Θεοδωρὶ τὸ ἐπί
 [κλῆν Χαντρ]ινὸς ἐκ [κώμης] Σίτζοβας· εἰς ψυχικὴν κ(αι) σωματικὴν
 σωτηριάν κ(αι) τ(ῶν) αὐ(τοῦ) γονέων· ἡγουμενέβοντος τοῦ πανοσιωτά-
 του κυ
 [ροῦ....] υτος [σ....] αρβε(;) ἐν ἔτη ἀπὸ θείας οἰκονομίας[....]

2. Σχετικὴ βιβλιογραφία παρέχω στὸ βιβλίό μου, σ. 174 κ.ἑ.

3. Ὁ.π. σ. 196 κ.ἑ.

4. Ἀγαθονακά, ἐν Ἀθήναις, 1936.

[..... μηνί.....]βρίφ [διά χειρος]έμου του ταπεινού ζωγράφου δημητρίου
 [.....]βᾶ(;)
 [.....]ίου».

Στό τέλος και δεξιά της ἐπιγραφῆς και πάνω στό ἐπίθετο του ζωγράφου ἔχουν σημειωθῆ μέ καφέ χρώμα και μέ διαφορετική γραφή τρία στην συνέχεια γράμματα που παραπλανοῦν τόν θεατή γιατί δίνουν τήν ἀνάγνωση: φ α φ' δηλαδή τό 1501. Ἄλλά τό χρώμα της γραφῆς και τό εἶδος τῶν γραμμάτων διαφέρουν ριζικά ἀπό τήν κτητορική, πράγμα που σημαίνει ὅτι ἐκ τῶν ὑστέρων σχεδιάστηκε τό σύμπλεγμα γιά νά πῆ πῶς ἡ τοιχογράφηση εἶναι ἔργο του 1501. Τό σφάλμα αὐτό θά τό ἐλέγξουμε ἀμέσως. Σύμφωνα μέ τούς πρώτους στίχους ὁ ναός «ἀνιστορήθη... διά συνδρομῆς του τιμιωτάτου ἄρχοντος κυρίου Θεοσόφρι τό ἐπί[κλην Χαντρ]ινός ἐκ κόμης Σίτζοβας...». Πράγματι τό ὄνομα και τήν προσωπογραφία αὐτοῦ του κτήτορα ἔχομε στόν νάρθηκα: Ὁ χαρακτήρας τώρα τῶν γραμμάτων της κτητορικής ἐπιγραφῆς και τῶν γραμμάτων που συνοδεῦουν τήν προσωπογραφία του Χαντρινού εἶναι ἀπόλυτα ὁ ἴδιος. Αὐτό θά πῆ ὅτι αὐτός που ζωγράφησε τόν Χαντρινό, αὐτός ἔγραψε και τήν κτητορική ἐπιγραφή. Πότε ὁμως;

Πρὶν δώσουμε τήν ἀπάντηση στό ἐρώτημα ἄς σημειωθῆ ἐδῶ ὅτι ἀπό τήν κτητορική ἐπιγραφή ἔχομε δεδομένο και τό βαπτιστικό ὄνομα του ζωγράφου που εἶναι: *Δημήτριος*, καθώς και τὰ δύο τελευταῖα γράμματα του ἐπιθέτου, τὰ ὅποια, μέ πολλή μεγάλη πιθανότητα, δίνουν λέξη που καταλήγει σέ *-βα*. Ἄς τὰ θυμοῦμαστε αὐτά κι ἄς ἀφήσουμε γιά τήν ὥρα τόν ζωγράφο γιά νά ξαναγυρίσουμε ὑστερ' ἀπ' ὀλίγο –ὀπότε θά βεβαιώσουμε τήν ταυτότητά του και θά συμπληρώσουμε τό ἐπίθετό του– ἀφοῦ στό μεταξύ ἀσχοληθοῦμε πρώτα μέ τόν κτήτορα, γιατί αὐτός θά μᾶς δώση τήν πρώτη ἀπάντηση στά ἐρωτήματά μας, ἀφοῦ θά καθορίση τήν ἐποχή τῶν τοιχογραφιῶν μας.

Ἄναφέρομαι κατ' ἀρχάς σέ δυο σιγίλλια τῶν ἐτῶν 1702 και 1798. Βρίσκονται στό Παρίσι στην Ἐθνική Βιβλιοθήκη και δημοσιεύτηκαν στην «Ἐκκλησιαστική Ἀλήθεια» Κωνσταντινουπόλεως τό 1913 και στόν «Ἱερὸν Σύνδεσμον» Ἀθηνῶν, τό 1914, ἀπό τόν μητροπολίτη Θεσσαλιώτιδος Ἱεζεκιήλ. Στό πρῶτο ἀπ' αὐτά που προέρχεται ἀπό τόν πατριάρχη Γαβριήλ ἀναφέρεται τό ἐξῆς σπουδαιότατο γιά τό θέμα μας: «Ἐπειδὴ τοιγαροῦν ἐνεφανίσθη ἡμῖν γράμμα σιγιλιώδες παλαιγενές, του ποτὲ χρηματίσαντος πατριάρχου Κύρ Κυρίλλου του ἐκ Βερροίας *πρὸ χρόνων ἤδη ἐζήκοντα ἐπτά*⁵ ἔγχαραχθέν, ὑπογραφαις τε κατησφαλισμένον του ἀοιδίμου πατριάρχου Ἱεροσολύμων Κύρ Θεοφάνους ἐνῶ φαίνεται, ὡς κατὰ τήν ἐπαρχίαν Μονεμβασίας⁶, πλησίον

5. Ἡ ὑπογράμμιση δική μας.

6. Τότε ἡ μονή και ἡ περιοχή ὑπήγοντο στην Μητρόπολη Μονεμβασίας.

τοῦ χωρίου Μεγάλης Ἀναστάσεως⁷ ἐν τῇ τοποθεσίᾳ Μαρδάτζα, *Θεόδωρος* τις μουσελίμης⁸ *Χανδρινός* λεγόμενος, θείῳ ζήλῳ κινήθεις καὶ βουλόμενος ἀνεγείρει ἐκ βάθρων καὶ ἐξ αὐτῶν θεμελίων μονύδριον εἰς ὄνομα τιμώμενον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, ἔλαβεν ἐνταῦθα σταυρὸν ἱερὸν, ἐπὶ πατριαρχικῶ σταυροπηγίῳ, καὶ πήξας ἐν τοῖς θεμελίοις αὐτοῦ κανονικῶς σταυροπήγιον εἶναι καὶ ὀνομάζεσθαι πολλὰ ἐξ ἰδίων εἰς οἰκοδομὴν καὶ ἀπαρτισμὸν αὐτοῦ δαπανήσας...».

Γίνεται λοιπὸν φανερὸ ἀπὸ τὸ σιγίλλιο αὐτὸ ὅτι πρὶν ἀπὸ ἐξήντα ἐπτὰ χρόνια, δηλαδὴ ἐπὶ Κυρίλλου τοῦ ἐκ Βερροίας καὶ Θεοφάνη Ἱεροσολύμων, ὁ Χανδρινός ἐχτισε τὸν ναὸ στὸ Μαρδάκι. Ἀλλὰ πρὶν ἐξήντα ἐπτὰ χρόνια ἀπὸ τὸ 1702, δηλαδὴ τὸ 1635, ἦταν πραγματικὰ πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως καὶ Ἱεροσολύμων ἀντίστοιχα, οἱ παρὰ πάνω: δηλαδὴ Κύριλλος ὁ Β' (1633 - 1639) καὶ Θεοφάνης ὁ Γ' (1608 - 1644). Ἐπομένως καμμιά ἀμφιβολία δὲν ὑπάρχει ὅτι ὁ Χανδρινός ἐχτισε καὶ διακόσμησε τὴν μονὴ Μαρδακίου τὸ ἔτος 1635. Ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπόμενο σιγίλλιο τοῦ ἔτους 1798, ἐπὶ Γρηγορίου τοῦ Ε' ἐπαναλαμβάνει τὰ ἴδια γιὰ τὸν κτήτορα, δηλαδὴ γιὰ τὸν «μουσελίμην Χανδρινόν» ποῦ ἐχτισε στὸ Μαρδάκι, κοντὰ στῇ «μεγάλῃ Ἀναστάσοβα», τὸ μοναστήρι τῆς Θεοτόκου. Ὡστε ἡ ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα ποῦ θέσαμε, δηλαδὴ πότε ὁ καλλιτέχνης ποῦ ζωγράφησε τὸν Χανδρινὸ ἔγραψε καὶ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή, εἶναι τὸ ἔτος 1635.

Ἄς δοῦμε ὁμῶς τώρα ἂν αὐτὰ τὰ πάρα πάνω συμφωνοῦν μὲ τις τοιχογραφίες. Ἀπαντοῦμε ἀμέσως, ναί. Εἰκονογραφικὰ, τεχνικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ ὅλες εἶναι τυπικὰ ἔργα τοῦ 17ου αἰῶνα καὶ ἀντιγράφουν ἢ τροποποιοῦν (δηλαδὴ ἀπλοποιοῦν) παρόμοια γνωστὰ ἔργα. Π.χ. ὁ ὑπῆρέτης στὸν «Δεῖπνο στοὺς Ἑμμαούς», ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ, φοράει ἓνα πλεχτὸ σκοῦφο ποῦ ὑπενθυμίζει τὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη στὴν Λαύρα (1535) καὶ ἔπειτα τοῦ Ζώρζη στὴ μονὴ Διονυσίου (1547) τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Τὸ «Ἐπὶ σοὶ χαίρει Κεχαριτωμένη» ἐξ ἄλλου, ποῦ εἶναι ζωγραφισμένο στὴν κόγχη τοῦ ναοῦ (Εἰκ. 1) εἶναι ἀκριβῶς πανομοιότυπο καὶ στὴν κόγχη τοῦ ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς τῆς μονῆς Γόλας Λακεδαιμόνος ποῦ σύμφωνα μὲ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή τῆς, ἱστορήθηκε τὸ 1632⁹ (βλ. πιὸ κάτω). Ἡ πολυπρόσωπη «Σταύρωση», τὸ

7. Θέλει νὰ πῆ: μεγάλης Ἀναστάσεως, γιατί τότε λεγόταν καὶ Ἀναστασίτσα. Προφανῆς λοιπὸν ἡ συσχέτιση.

8. Ἔτσι λεγόταν κατώτερος διοικητικὸς ὑπάλληλος στὴν τουρκοκρατία ποῦ ἀντιστοιχεῖ στὸν κοινοτάρχη ἢ δήμαρχο.

9. Κ. Ζησίου, «Ἐπιγραφαὶ χριστιανικῶν χρόνων τῆς Ἑλλάδος», *Βυζαντινὸς Α'* (1909), σ. 407.



Είκ. 1. Καθολικὸν Μονῆς Μαρδακίου. Κόγχη Ἱεροῦ Βήματος. Λεπτομέρεια τῆς παραστάσεως «Ἐπί σοὶ Χαίρει».

«Πᾶσα πνοή» τοῦ νάρθηκα, οἱ φυσιογνωμίες τῶν μοναχῶν καὶ ἀσκητῶν εἶναι συνθέσεις καθαρὰ μετὰ-Κρητικῆς καὶ σχετίζονται μὲ ἔργα τοῦ 17ου αἰώνα. Ἔχουν ἐξ ἄλλου ὅλες τὶς ἀπλοποιήσεις τῆς ἐποχῆς πού φτάνουν ἴσαμε τὴν λαϊκότητα. Ὡστε λοιπόν, μ' ὅσα εἶπαμε, ἔχομε πλέον δεδομένα τόσο τὸν κτήτορα μὲ τὴν ἐποχὴ πού ἐξῆσε ὅσο καὶ τὶς τοιχογραφίες πού συμφωνοῦν μὲ τὸν 17ο αἰώνα. Ὑπολείπεται τώρα νὰ βεβαιωθοῦμε καὶ γιὰ τὸν ζωγράφο.

Γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου μας τρία πράγματα εἶναι ἀπαραίτητα. Πρῶτα νὰ λέγεται Δημήτριος. Δεύτερο τὸ ἐπίθετό του νὰ τελειώνει σὲ -βα, ἢ κάτι ἀνάλογο. Καὶ τρίτο νὰ ἐξῆσε στὰ μισὰ τοῦ 17ου αἰώνα καὶ μάλιστα γύρω στὰ 1635, δηλαδὴ τότε πού ὁ Χανδρινὸς ἐχτίσε καὶ διακόσμησε τὸ Μαρδάκι. Δὲν συζητοῦμε βέβαια τὸ ὅτι, πάνω ἀπ' ὅλα, πρέπει τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ ζωγράφου νὰ μοιάζουν ἀπὸ κάθε ἄποψη μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Μαρδακίου. Καὶ λοιπόν, ἀπ' ὅσα ξέρομε, μονάχα ἓνας ἀγιογράφος συγκεντρώνει ὅλ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα: ὁ Δημήτριος Κακαβᾶς, ὁ Ναυπλιεύς¹⁰. Καὶ τώρα συμπληρώνοντας τὸν 8ο στίχο τῆς ἐπιγραφῆς ἔχομε:

10. Γιὰ τὸν ζωγράφο καὶ γιὰ ἔργα του βλ. Μελετίου Γαλανοπούλου, «Ὁ Λακεδαιμόνιος



Είκ. 2. Καθολικὸν Μονῆς Μαρδακίου. Ὁ ἅγιος Σάββας (λεπτομέρεια).

«... διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ ζωγράφου Δημητρίου Κακαβᾶ ἐκ [χώρας Ναυπλ.]ίου».

Ἐχοντας τώρα ὑπ' ὄψη ὅτι ἡ διακόσμηση τοῦ Μαρδακίου ἐγινε σύμφωνα μὲ τὰ σιγίλλια τὸ 1635, βασικὸ εἶναι νὰ δοῦμε κατὰ πόσον ἓνα ἄλλο ἔργο τοῦ Κακαβᾶ, χρονολογημένο γύρω σ' αὐτὴ τὴν περίοδο, μπορεῖ νὰ μᾶς βεβαιώση ὅτι εἶναι κοινὸς ὁ ἀγιογράφος. Κι ὅσο ξέρουμε, τὸ τελευταῖο μαρτυρημένο ἔργο τοῦ Κακαβᾶ εἶναι ὁ διάκοσμος τοῦ ναοῦ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τῆς μονῆς Γόλας Λακεδαιμόνος ποῦ ἀναφέραμε καὶ πιὸ πάνω, καὶ ποῦ εἶναι χρονολογημένος στὰ 1632¹¹. Ἀπέχει λοιπὸν μονάχα τρία χρόνια ὁ χρόνος τῆς διακόσμησης τοῦ ναοῦ αὐτοῦ ἀπὸ τὸν χρόνο τῆς διακόσμησης τοῦ Μαρδακίου. Δὲν εἶναι βέβαια καὶ πολὺ μεγάλη ἡ ἀπόσταση μεταξὺ τῶν δύο μνημείων, ποῦ τότε ἀνῆκαν στὴν ἴδια Μητρόπολη. Ἀντιπαραβάλλοντας λοιπὸν τοιχογραφίες

βιβλιογράφος ἐπίσκοπος Βρεσθῆνης», *ΕΕΒΣ* 12(1936), σ. 254 κ.έ. Α. Ξυγγοπούλου, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Ἀθήναι, 1957, σ. 194. Ν. Β. Δρανδάκη, «Χριστιανικαὶ Ἐπιγραφαὶ Λακωνικῆς», *ΑΕ*, 1967, σ. 149, 156.

11. Κ. Ζησιού, ὀ.π. σ. 407-408.



Είκ. 3. Καθολικόν Μονής Μαρδακίου. Ὁ ἅγιος Συμεών (λεπτομέρεια).

τῶν δύο μνημείων, μπορούμε, νομίζω, με βεβαιότητα πιά νά δεχτοῦμε τόν Κακαβᾶ ὡς τόν ἀγιογράφο καί τοῦ Μαρδακίου. Πρῶτα-πρῶτα, ἡ τοιχογραφία «Ἐπί σοί χαίρει», πού εἶδαμε στήν κόγχη τοῦ Μαρδακίου (Είκ. 1), ἀπαντᾷ ὀπως πάλι εἶπαμε- ἴδια καί ἀπαράλλακτη, ἀλλά καί στήν ἴδια θέση στήν μονή τῆς Γόλας. Ἡ ἴδια διάταξη, τὰ ἴδια πρόσωπα καί στίς ἴδιες στάσεις, τὰ ἴδια κι ὁμοιόμορφα κτήρια, ἡ ἴδια τεχνοτροπία, ἡ ἴδια τεχνική. Ὁ φτερωτός Πρόδρομος π.χ. καί ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός, οἱ τροῦλλοι τῶν κτηρίων τοῦ βάθους κλπ. ἐντυπωσιάζουν ἀμέσως καί βεβαιώνουν μέ τὸ πρῶτο βλέμμα τήν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου. Τὰ ἴδια ἰσχύουν καί γιά τόν Παντοκράτορα μέ τίς οὐράνιες δυνάμεις. Ὑστερα εἶναι οἱ μεμονωμένοι ἅγιοι. Νά, π.χ. ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης στήν κόγχη τοῦ βήματος. Τὸ πρόσωπο, ἡ ἀμφίεση καί οἱ λεπτομέρειες εἶναι κοινές στό Μαρδάκι καί στήν Γόλα. Ἡ ἴδια δηλαδὴ κατασκευὴ τοῦ κεφαλοῦ (μῦτη, γένεια κλπ.), ὁ ἴδιος φωτισμός, οἱ ἴδιες ρυτίδες, κατόπιν ὁ ἴδιος διάκοσμος στό ὠμοφόριο. Οἱ ὁμοιότητες ἐδῶ εἶναι πολὺ μεγάλες. Στούς μαύρους σταυροὺς π.χ. τοῦ ὠμοφορίου τοῦ ἁγίου, βλέπουμε καί στά δύο μνημεῖα νά ἔχουν σχεδιασθῆ στήν μέση δυὸ χιαστί γραμμές, ἐνῶ τίς τέσσερις γωνίες τοῦ σχηματιζόμενου × γεμίζουν ἀνθήμια, πού

μοιάζουν με βέλη. 'Αλλ' αυτά δὲν ἰσχύουν μόνο γιὰ τὸν ἅγιο Διονύσιο. Τὸν ἴδιο ἀκριβῶς διάκοσμο ἔχομε καὶ στὰ ὠμοφόρια ἄλλων ἁγίων τοῦ Μαρδακίου, ὅπως π.χ. στὸν ἅγιο Βασίλειο. 'Επίσης οἱ ἅγιοι Σάββας (Εἰκ. 2), Εὐθύμιος, Συμεών (Εἰκ. 3), Θεοδόσιος κ.ἄ. στὸ Μαρδάκι, εἶναι μορφὲς πάρα πολὺ συγγενικὲς π.χ. μετὸν ἅγιο Θεοδόσιο Κοινοβιάρχη τῆς Γόλας. 'Επειτα εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς ἐκτέλεσης τῶν προσώπων καὶ τῶν ἐνδυμάτων, τὸ φῶς, τὰ χρώματα, ἡ πτυχολογία καὶ μάλιστα οἱ λεπτομέρειες. Π.χ. κοινὲς εἶναι στὴν Γόλα καὶ στὸ Μαρδάκι οἱ ἀγκυλωτὲς ρυτίδες πάνω ἀπὸ τὰ φρύδια καὶ, ἰδιαίτερα μάλιστα, ὁ κοινὸς τρόπος ποὺ σχεδιάζονται τ' αὐτιά. Ξέρουμε βέβαια ὅτι γιὰ τὴν ἀναγνώριση ἑνὸς ζωγράφου ἔχει καὶ κάποια σημασία ὁ τρόπος μετὸν ὁποῖο αὐτὰ ζωγραφίζονται. 'Εδῶ λοιπὸν, καὶ στὰ δύο μνημεῖα τὰ αὐτιά εἶναι ἐντελῶς ἴδια. Τέλος εἶναι καὶ ἡ λεπτομέρεια τοῦ γραφικοῦ χαρακτήρα. Τὰ γράμματα στὰ εἰλητάρια καὶ στίς ἐπιγραφὰς τόσο στὴν Γόλα ὅσο καὶ στὸ Μαρδάκι εἶναι πανομοιότυπα. Τὰ ἴδια κεφαλαῖα, τὰ ἴδια μικρά. 'Αλλὰ τὰ γράμματα ποὺ γράφει ὁ Κακαβᾶς στὸ Μαρδάκι εἶναι τὰ ἴδια καὶ μετὰ γράμματα πιὸ παλιῶν ἔργων του, ὅπως π.χ. τῶν 'Αγίων 'Αναργύρων Λακεδαιμόνος καὶ τοῦ ἁγίου Βλασίου στὰ Τσίντζινα (1621) τῆς ἴδιας περιοχῆς. Μιὰ ἀπλὴ σύγκριση, σὲ εἰλητάρια καὶ σ' ἐπιγραφὰς¹² μεταξὺ αὐτῶν τῶν μνημείων βεβαιώνει τὴν πάρα πάνω ἀλήθεια. Τέλος εἶναι καὶ ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου μας. 'Απαράλλακτο εἶναι τὸ ὄνομα «*ὠμητριου*» τόσο στὸ Μαρδάκι ὅσο καὶ στοὺς 'Αγίους 'Αναργύρους Λακεδαιμόνος. 'Ομοιο τὸ, ἐλάχιστα διακρινόμενο, -βα τοῦ ἐπιθέτου του στὸ Μαρδάκι μετὸν ἴδια συλλαβὴ στὸ πάρα πάνω μνημεῖο.

'Υστερα ἀπ' αὐτὰ οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Μαρδακίου εἶναι ἀναμφισβήτητα ἔργα ὄχι τοῦ 1501 ἀλλὰ τοῦ 17ου αἰῶνα, καὶ συγκεκριμένα τοῦ 1635, καὶ προέρχονται ἀπὸ τὸν Δημήτριο Κακαβᾶ καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργαστήρι του. 'Ετσι, βεβαιώνοντας ἕνα ἀκόμα μνημεῖο στὰ ἔργα του, ἐπεκτείνουμε τὴν γνωστὴ δραστηριότητά του σὲ 45 ὀλόκληρα χρόνια, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ 1590 ποὺ ζωγράφησε τὴν μονὴ Μαλεσίνας Λοκρίδας¹³ μέχρι τὸ 1635 ποὺ ἐργάστηκε στὸ Μαρδάκι.

12. Τὶς ἐπιγραφὰς τῶν δύο αὐτῶν ναῶν δημοσίευσε ὁ συνάδελφος Ν. Δρανδάκης, ὁ.π. πίνακες 21,β καὶ 23,β.

13. Ξυγγόπουλος, ὁ.π. σ. 194.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ
ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΣΤΟ ΕΥΠΑΛΙΟ ΔΩΡΙΔΟΣ
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΕΩΝ

Β. ΚΑΤΣΑΡΟΣ (Grèce)

Βορειοδυτικά από τὸ χωριὸ Εὐπάλιο τῆς ἐπαρχίας Δωρίδος στὸ νομὸ Φωκίδος¹, βρῖσκεται μικρὸς ναὸς ποὺ τιμᾶται σήμερα στὴ μνήμη τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Τὸ μνημεῖο παρουσίασε γιὰ πρώτη φορά, στὰ 1922, ὁ καθηγητὴς Ἄν. Κ. Ὁρλάνδος σὲ παράρτημα τῆς μελέτης του γιὰ τὴ μονὴ Βαρνάκοβας².

Στὴ σύντομη διαπραγμάτευσή του ὁ καθηγητὴς Ὁρλάνδος χρονολόγησε τότε τὸ μνημεῖο στὸν 16ο αἰ.³ Τὴν ἄποψη αὐτὴ δέχτηκαν καὶ οἱ μελετητὲς ποὺ ἀναφέρθηκαν ἀργότερα στὸ ναό⁴. Οἱ τοιχογραφίες θεωρήθηκαν ὡς ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 17ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ.⁵

Ἀπὸ τὸ 1966 ἄρχισα νὰ ἐπισκέπτομαι συχνότερα καὶ νὰ μελετῶ ἀπὸ κοντὰ τὸ μνημεῖο, δόθηκε δὲ ἡ εὐκαιρία νὰ συζητηθοῦν τὰ προβλήματά του στὰ πλαίσια ἐνὸς Φροντιστηρίου Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων μὲ τὴν ἐποπτεία τοῦ καθηγητῆ Ν. Β. Δρανδάκη. Ἔτσι ἀνακινήθηκε τὸ θέμα τῶν χρονολογικῶν

1. Βλ. Ἄν. Πετρονότη, «Ἀρχιτεκτονικὰ καὶ οἰκιστικὰ μνημεῖα καὶ ἱστορικὲς θέσεις τοῦ νομοῦ Φωκίδος», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν Δ'* (Ἀθῆναι, 1973), σ. 101 καὶ χάρτης ἐναντι σ. 132. Ἀριθμὸς θέσης: 104.

2. Ἄν. Κ. Ὁρλάνδου, *Ἡ Μονὴ Βαρνάκοβας*, ἔκδοσις τῆς ἐν Ἀθῆναις Δωρικῆς Ἀδελφότητος, Ἀθῆναι, 1922. Παράρτημα: Ὁ παρὰ τὸ Εὐπάλιον ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, σ. 37-42. Βιβλιοκρισία: J. Ebersolt, στὸ περιοδικὸ *REG* 37 (1924), σ. 238-239.

3. Ἄν. Κ. Ὁρλάνδου, *Ἡ Μονὴ Βαρνάκοβας*, σ. 42. Τοῦ ἴδιου, «Eine unbeachtete Kuppelform», *B.Z.* 30 (1929 - 1930), σ. 577-578.

4. Δ. Εὐαγγελίδου, «Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἠπείρου», *Ἠπειρωτικὰ Χρονικά* 6 (1931), σ. 271-272. Γ. Α. Σωτηρίου, *Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία*, τόμ. Α', Ἀθῆναι, 1942, σ. 500.

5. Ἄν. Κ. Ὁρλάνδου, *Ἡ Μονὴ Βαρνάκοβας*, σ. 42.



Εικ. 1. Εύβοια, Άγιος Γεώργιος Θεολόγος. Νοτιοδυτική άποψη του ναού.

ζητημάτων και εκφράστηκαν οι απόψεις για την αναχρονολόγηση του ναού και των τοιχογραφιών⁶.

Το αρχικό κτίριο του ναού, μικρών διαστάσεων (6.70 × 4.10 μ.), έχει σε κάτοψη το σχήμα του ελεύθερου σταυρού. Αργότερα προσκολλήθηκαν σ' αυτό δύο διαμερίσματα, στο βόρειο και στο δυτικό σκέλος του σταυρού. Τα δύο σκέλη, ανατολικό και δυτικό, καλύπτονται με καμάρες, ενώ το βόρειο και το νότιο με άβαθη τόξα. Στη συμβολή των τεσσάρων σκελών εδράζεται τρουλλοκαμάρα⁷. Η αρχιτεκτονική αυτή λύση αντικατέστησε εδώ τον τρουλλο. Με καμάρες επίσης καλύπτονται το βόρειο και το δυτικό διαμερί-

6. Με τον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη επισκεφτήκαμε το μνημείο τον Ιούλιο του 1971. Ο Ν. Δρανδάκης πρώτος υπαινίσσεται γραπτώς την ένταξή του στη Βυζαντινή εποχή (βλ. Ν. Β. Δρανδάκη, «Ο ναός του Άι-Λέου εις τό Μπρίκι της Μάνης», *Δελτ. Χριστ. Αρχ.* Έτ. περ. Δ', τόμ. ΣΤ' (Αθήναι, 1972), σ. 159 και σημ. 55). Την άποψη ακολουθεί τελευταία, σε μία ύποσημείωση της διατριβής του, ο Π. Βοκοτόπουλος (βλ. Π. Α. Βοκοτοπούλου, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του Ζ' μέχρι του τέλους του Ι' αιώνος*, Θεσσαλονίκη, 1975, σ. 107 σημ. 6). Στόν Ν. Δρανδάκη, που έθεσε στη διάθεσή μου τό προσωπικό φωτογραφικό του άρχειο, παρέχοντας και τό δικαίωμα της δημοσίευσως, εκφράζω τίς εύχαριστίες μου.

7. Άν. Κ. Όρλάνδου, *Η Μονή Βαρνάκοβας*, σ. 39. Πρβλ. *ΑΒΜΕ Α'* (1935), σ. 51.

σμα, ενώ ή στέγη έξωτερικά παρουσιάζει, με κάποια ιδιορρυθμία⁸, τή διάταξη τών σταυρεπιστέγων ναών (Εικ. 1).

Στό άρχικό κτίσμα ή τοιχοδομία είναι πλινθοπερίβλητη με λείο ύπερυθρο άσβεστοκονίαμα, ή άψίδα τρίπλευρη⁹ με λοξότμητο γείσο στό ύψος τής ποδιάς του παραθύρου¹⁰. Ή έλλειψη άλλου κεραμοπλαστικού διακόσμου μάς οδηγεί στό πνεύμα λιτότητας που εφαρμόζει ή έλλαδική άρχιτεκτονική από τό τέλος του 11ου αιώνα¹¹. Τό γεγονός ότι ό ναός στηρίζεται σε κρηπίδωμα ένισχύει τήν άποψη ότι ή πρώτη οίκοδομική του φάση πρέπει νά τοποθετηθή στόν 12ο αί.¹² Ή έλλειψη όδοντωτών ταινιών προσιδιάζει στό τρίτο τέταρτο του 12ου αιώνα¹³.

Οί παρατηρήσεις αυτές μάς οδηγούν στό συμπέρασμα ότι ό άρχικός ναός πρέπει νά θεωρηθή ως κτίσμα του β' μισού του 12ου αιώνα. Ή άρχιτεκτονική μορφή τής τρουλλοκαμάρας μάς είναι γνωστή πιά και στη μεσοβυζαντινή έποχή¹⁴ και συνεπώς δέν άντιβάνει σε μία τέτοια χρονολόγηση του ναού που ένισχύεται και από τις ένδειξεις ναοδομικής δραστηριότητας στην περιοχή, στά χρόνια του Μανουήλ του Α' Κομνηνού¹⁵.

Στά προσκτίσματα τό πλινθοπερίβλητο σύστημα διαφέρει από εκείνο του άρχικού κτίσματος στόν τρόπο δομής ή τήν ποιότητα τών ύλικών. Ή τοιχοδομία είναι άμελής· οί πλίνθοι παχύτεροι. Τό άσβεστοκονίαμα δέν είναι σκληρό. Σπάζει ή αύστηρότητα στην τοιχοποιία με τήν παρεμβολή συμπληρωματικών λίθων και χαλαρώνει γενικά τό όλο σύστημα δομής.

Ό καθηγητής Όρλάνδος παρατήρησε τις βασικές διαφορές και χαρακτήρισε τά δύο προσκτίσματα ως μεταγενέστερες προσθήκες, χωρίς όμως προσδιορισμό του χρόνου κατασκευής τους¹⁶.

8. Γ. Α. Σωτηρίου, *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία*, σ. 500.

9. Για τήν τρίπλευρη άψίδα βλ. Π. Α. Βοκοτοπούλου, «Περί τήν χρονολόγησιν του έν Κερκύρα ναού τών άγίων Ίάσωνος και Σωσιπάτρου», *Δελτ. Χριστ. Αρχ.* Έτ. περ. Δ', τόμ. Ε' (1966-1969), σ. 159.

10. Ό Βοκοτόπουλος παρατηρεί ότι τό πόρινο λοξότμητο γείσο άντικαθιστά κατά τόν 12ο αιώνα τά "έκ πλινθίνων όδοντωτών ταινιών γείσα" (ό.π. σ. 164-165 και σημ. 71).

11. Η. Megaw, «The Chronology of some Middle Byzantine Churches», *B.S.A.* 32 (1931-1932), σ. 123.

12. Ό Μπούρας παρατηρεί ότι τό κρηπίδωμα άποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα τών κομνηνείων έλλαδικών ναών (βλ. Χαρ. Μπούρα, «Ή Παλαιοπαναγιά στην Μανωλάδα», *ΕΕΠ-ΣΠΘ*, Δ', 1969-1970, σ. 254).

13. Π. Α. Βοκοτοπούλου, «Περί τήν χρονολόγησιν», σ. 164 και σημ. 68.

14. Ν. Β. Δρανδάκη, «Ό ναός του "Αι-Λέου», σ. 159, όπου και ή βιβλιογραφία για τό θέμα.

15. Άν. Κ. Όρλάνδου, *Ή Μονή Βαρνάκοβας*, σ. 7-9. Βλ. και Σπ. Λάμπρου, «Ή Μονή Βαρνάκοβας και οί έν αυτή ύποτιθέμενοι τάφοι τών αυτοκρατόρων Άλεξίου και Μανουήλ τών Κομνηνών», *Νέος Έλληνομνημον* 6 (1909), σ. 386 και σημ. 1.

16. Άν. Κ. Όρλάνδου, *Ή Μονή Βαρνάκοβας*, σ. 37.



Είκ. 2. Εύπάλιο. Άγιος Ιωάννης Θεολόγος. Α' ομάδα τοιχογραφιών: αρχιστράτηγος Μιχαήλ.

Γιά τή χρονολόγηση τής β' άρχιτεκτονικής φάσης του μνημείου, έκτός άπό τή μορφή τής τοιχοδομίας, ή άποδοχή των φραγκικών στοιχείων¹⁷ στα πλαίσια των παραθύρων μās οδηγεί προς τά μέσα του 13ου αιώνα. Ό κεραμοπλαστικός διάκοσμος, με τήν εφαρμογή του στον 13ο - 14ο αιώνα¹⁸, συνηγορεί για μιá χρονολόγηση των προσκτισμάτων άπό τό β' μισό του 13ου αιώνα.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Ό κατάσταση διατηρήσεως και ή άμαυρότητα των τοιχογραφιών του έσωτερικού άνάγκασαν τον Όρλάνδο ν' άρκεσθή σε μιá επιγραμματική άναφορά για τό γραπτό διάκοσμο¹⁹.

Στό έσωτερικό ό ναός ήταν κατάγραφος. Τό εικονογραφικό πρόγραμμα άναπτύσσεται σύμφωνα με τό συνηθισμένο στη μεσοβυζαντινή έποχή δογματικό ή λειτουργικό σύστημα²⁰. Κυριαρχούν δύο εικονογραφικοί κύκλοι:

α) Ό Χριστολογικός, που έπιμένει στην άπεικόνιση των Παθών και τής Άναστάσεως του Χριστού.

17. Ό.π. σ. 41.

18. Βλ. Π. Α. Βοκοτοπούλου, Άρχιτεκτονική, σ. 173 και σημ. 4.

19. Άν. Κ. Όρλάνδου, Ό Μονή Βαρνάκοβας, σ. 41-42.

20. Βλ. Γ. Α. Σωτηρίου, «Ό Άγία Τριάς Κρανιδίου», ΕΕΒΣ Γ' (1926), σ. 197. Τοϋ ίδιου, «Ό εν Σαλαμίνοι μονή τής Φανερωμένης», ΕΕΒΣ Α' (1924), σ. 123 κέ. και σημ. 1 τής σ. 123.



Είκ. 3. Εύπαλιο, Άγιος Ίωάννης Θεολόγος. Α' ομάδα τοιχογραφιών: Άγιος Γεώργιος.

β) Ο κύκλος τής ζωής και τών θαυμάτων του άγιου Νικολάου, που έκτυλίσσεται στο νάρθηκα.

Οί σκηνές περιέχονται σε πλαίσια που όρίζονται με τίς γνωστές έρυθρές ταινίες με λευκά περιγράμματα. Παρέχουμε έδω μιá συγκεντρωτική άπαρίθμηση τών θεμάτων.

1. Χώρος του ίερού Βήματος:

1) Πλατυτέρα, 2) Ιεράρχες τής άψίδας²¹, 3) όλόσωμες μορφές Ιεραρχών (;) βόρειου και νότιου τοίχου, 4) Γέννηση του Χριστού, 5) Ύπαπαντή²².

21. Οί τέσσερις Ιεράρχες (Βασίλειος, Γρηγόριος, Χρυσόστομος (;), Άθανάσιος) στην κόγχη παριστάνονται μετωπικοί. Άπό άποψη εικονογραφική, σύμφωνα με τίς άπόψεις του Μ. Χατζηδάκη («Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ώρωπό», Δελτ. Χριστ. Αρχ. Έτ. περ. Δ', τόμ. Α', Άθήναι, 1960, σ. 93 κέ.), οί Ιεράρχες του Εύπαλιου άνήκουν στον β' τύπο και συγγενεύουν με τίς αντίστοιχες τοιχογραφίες του Ώρωπού κι ένός συνόλου μνημείων τής Βαλκανικής που χρονολογούνται στα τέλη του 12ου αιώνα (δ.π. σ. 93-94 και 99). Οί Ιεράρχες του Εύπαλιου επηρεάζονται άπό τίς εικονογραφικές εξελίξεις του θέματος στην έπιλογή τών προσώπων (δ.π. σ. 98). Δέν είναι δυνατό, εξαιτίας τής καταστροφής τους, νά διακρίνουμε τόν τύπο τών άμφίων.

22. Ο τύπος και ή όργάνωση τής παραστάσεως τής Ύπαπαντής βρίσκονται πολύ κοντά στην

II. Χώρος της ἐγκάρσιας κεραιάς:

1) Παντοκράτορας (καταστραμμένος), 2) προφήτες, 3) εὐαγγελιστές (καταστραμμένοι), 4) ἀπόστολοι, 5) εἰς Ἄδου Κάθοδος, 6) ὁλόσωμες μορφές ἁγίων.

III. Χώρος τῆς δυτικῆς κεραιάς:

1) Προδοσία (καὶ Ἐλκόμενος), 2) Σταύρωση, 3) ἀδιάγνωστη καταστραμμένη σκηνή, 4) Ἀποκαθήλωση, 5) ἀδιάγνωστη σκηνή (Ἐνταφιασμός ἢ Θρήνος), 6) ὁλόσωμες μορφές: α) ἅγιος Δημήτριος, β) ἅγιος Γεώργιος, γ) ἁγία Αἰκατερίνη, δ) ἁγία Ἀναστασία, ε) ἁγία Μαρίνα, στ) ὄσιος Ἀρσένιος, ζ) ἀρχάγγελος Μιχαήλ, η) ἀρχάγγελος Γαβριήλ, θ) ἀδιάγνωστος ἅγιος (μορφή μὲ ἐπιζωγράφηση;).

IV. Χώρος τοῦ νάρθηκα:

1) Βαϊφόρος (σήμερα καταστραμμένη), 2) Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου, 3) οἱ Μυροφόρες πρὸ τοῦ Τάφου, 5) Μεταμόρφωση, 6) σκηνές ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ θαύματα τοῦ ἁγίου Νικολάου: α) ὁ Ἅγιος «ἐνυπνιάζων» τὸν ἔπαρχο, β) ὁ Ἅγιος «ἐνυπνιάζων» τὸ βασιλέα, γ) οἱ τρεῖς στρατηγοὶ στὴ φυλακή, δ) ὁ Ἅγιος «σώζων» τοὺς τρεῖς στρατηγούς, ε) σκηνές ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία τοῦ Ἁγίου, στ) ἀδιάγνωστη σκηνή (ὁ Ἅγιος ἐπιστρέφει στοὺς γονεῖς τὸ παιδί τους ποὺ ἄρπαξαν οἱ Σαρακηνοί;), 7) ὑπολείμματα τοιχογραφιῶν.

V. Κοσμήματα:

1) Κόσμημα τῆς καμάρας τοῦ ἱεροῦ, 2) κόσμημα τοῦ μετώπου τοῦ τόξου τῆς ἀψίδας, 3) κόσμημα τοῦ τροῦλλου, 4) κόσμημα τῆς καμάρας τῆς δυτικῆς κεραιάς, 5) κοσμήματα παραστάδων.

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Ἡ τοποθέτηση τῶν προσώπων, οἱ στάσεις, οἱ κινήσεις, διατηροῦν τὴν ἐξάρτησή τους ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ εἰκονογραφία²³. Ἐπὶ πλέον ἡ ἀντίληψη ποὺ ἐπικρατεῖ γιὰ τὸ τοῖο, ἡ διάταξη τῶν μορφῶν, ἡ συμμετρία ὡς πρὸς

ἀντίστοιχη παράσταση τῆς Παναγίας Ἀμασγοῦ τῆς Κύπρου (βλ. Susan Boyd, «The Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus», *DOP* 28, 1974, σ. 294-295, εἰκ. 23), ποὺ χρονολογεῖται στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 12ου αἰ. ἢ τὴν πρώτη τοῦ 13ου αἰώνα (ὁ.π. σ. 295). Ἡ θέση καὶ ἡ στάση τῶν προσώπων εἶναι ἡ ἴδια, ἡ ρυθμολογία τῶν κινήσεων ἐπίσης· ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων πολὺ συγγενική. Ἡ μορφή τῆς Παναγίας θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἰσχυρισθῆ ὅτι ἀποτελεῖ ἀντίγραφο τοῦ κυπριακοῦ ἔργου. Μιὰ τάση μανιερισμοῦ ποὺ διακρίνεται ἔντονα στὴν τοιχογραφία τῆς Κύπρου δὲν λείπει καὶ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Εὐπαλίου ποὺ εἶναι βέβαια λιγότερο τονισμένη.

23. Ἡ διάταξη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος ἀκολουθεῖ τὴν ἀντίστοιχη τῶν μεσοβυζαντινῶν ἐκκλησιῶν. Βλ. σχετικά, Ἀγάπης Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, Ἀθήνα, 1971, σ. 13-14 καὶ σημ. 8.



Είκ. 4. Εύπαλιο, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος. Β' ομάδα τοιχογραφιών: λεπτομέρεια από την παράσταση της Ύπαπαντής.

την οργάνωση των θεμάτων χαρακτηρίζουν την εικονογραφία του μνημείου που γενικά παραμένει πιστή στα καθιερωμένα πρότυπα. Από εικονογραφική άποψη τα θέματα, προσαρμοσμένα στο χώρο τον οποίο διακοσμούν, έχουν μεγαλύτερη εξάρτηση από την εικονογραφία του 13ου αιώνα με διάφορες λεπτομέρειες που χαρακτηρίζονται αρχαϊκές ή όρισμένα στοιχεία που προαναγγέλλουν την εικονογραφία του 14ου αι. στις παραστάσεις της καμάρας της δυτικής κεραίας ή εκείνες του νάρθηκα.

Η ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Στη ζωγραφική διακόσμηση του έσωτερικού μπορούμε να διακρίνουμε τρεις ομάδες τοιχογραφιών²⁴. Η πρώτη αντιπροσωπεύεται από τις τοιχογραφίες των όλόσωμων μορφών της κάτω ζώνης και τη διακόσμηση της κόγχης του Ιερού.

Η δεύτερη από τις τοιχογραφίες που βρίσκονται στην καμάρα του Ιερού, στα τόξα και στα τύμπανα της εγγάρσιας κεραίας του σταυρού και η τρίτη από

24. Η διάκριση αυτή είναι συμβατική. Έξυπηρετεί κυρίως τη μεθοδολογική εξέταση των τοιχογραφιών.



Είκ. 5. Εὐπάλιο, Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος. Β' ομάδα τοιχογραφιῶν: κεφαλή Μάγου ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Γεννήσεως.

ἐκεῖνες πού διασώθηκαν στὶς καμάρες τοῦ «τρούλλου», τῆς δυτικῆς κεραίας καὶ στοὺς τοίχους τοῦ νάρθηκα.

Ἡ πρώτη ομάδα (Είκ. 2-3). Στὴν πρώτη ομάδα τῶν τοιχογραφιῶν τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου γίνεται σ' ἓνα γενικὸ ὠχροκίτρινο τόνο καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται σχηματικὰ μὲ καστανόφαιο χρῶμα²⁵. Πλατιῆς καστανές σκιές βοηθοῦν στὴν πλαστικὴ ἀπόδοση καὶ στὴν ὠρὴ σάρκα, ἢ λάμψη τῶν

25. Ἡ ἴδια τεχνικὴ ἐφαρμόζεται σὲ μνημεῖα τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 12ου καὶ στοῦ α' μισοῦ τοῦ 13ου αἰῶνα. Πρβλ. Βασιλικὴ τῆς Καλαμπάκας (Γ. Α. Σωτηρίου, «Βυζαντινά μνημεῖα Θεσσαλίας II' - ΙΔ' αἰῶνος», *ΕΕΒΣ ΣΤ'*, 1929, σ. 304-305) ἢ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδας στὸ Κρανίδι (*ΕΕΒΣ Γ'*, 1926, σ. 200) κ.ά.

λευκῶν φώτων μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν λεπτῶν γραμμῶν θυμίζει τὴν τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση ποῦ ἐφαρμόζει ἡ ζωγραφικὴ τοῦ α΄ μισοῦ τοῦ 13ου αἰ.²⁶ ἀκολουθώντας τὴν τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων²⁷.

Τὰ πρόσωπα εἶναι ὄμοιοι, τὰ μάτια ἀμυγδαλωτά μὲ ἐλλειψοειδεῖς κόρες, τὰ φρύδια τοξωτά, ἡ μύτη κοντυλένια μὲ τονισμένες λίγο τὶς γραμμὲς τῶν περυγίων. Τὸ στόμα παραμένει κλειστό, τὰ χεῖλη διαγράφονται λεπτά ἐνῶ στὸ κάτω χεῖλος παρατηρεῖται ἡ γνωστὴ τραπεζιόσχημη σκιά²⁸. Ἡ κόμη, πλούσια βοστρυχωτὴ, σὲ ὄχροκίτρινο προπλάσμα μὲ καστανὲς πινελιὲς στεφανώνει τὸ κεφάλι²⁹ ἀφήνοντας ἀκάλυπτο ἐλάχιστο μέρος ἀπὸ τὸ λοβὸ τοῦ αὐτιοῦ καὶ διαμορφώνει, χαμηλώνοντας, μικρὰ μέτωπα³⁰. Ὅλα τοῦτα ἀντιπροσωπεύουν χαρακτηριστὴς τῆς τέχνης τοῦ 12ου αἰώνα.

Ἡ ἔντονη γραμμικότητα καὶ ὁ φροντισμένος διακοσμητικὸς χαρακτήρας στὶς αὐτοκρατορικὲς στολὲς τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης καὶ τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ θυμίζει ἀνάλογους τρόπους βυζαντινῶν ἔργων ποῦ ἐπιβιώνουν καὶ στὸν 13ο αἰώνα³¹.

Ἡ ἀπόδοση τῶν φτερῶν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ³² ἐνισχύει τὴν ἄποψη γιὰ τὴ σχέση τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὴν παλιότερη βυζαντινὴ παράδοση καὶ τὰ

26. Μ. Χατζηδάκη, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπὸ», σ. 103-106.

27. Ὁ. π. σ. 105 καὶ σημ. 1.

28. Βλ. πρόχειρα, Victor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, πίν. 304, 349.

29. Ἡ παλαιότερη παράδοση ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῆς κόμης (βλ. Α. Grabar, *Byzantium, Byzantine art in the Middle Ages*, London, 1966, σ. 51, πίν. 19. Victor Lazarev, *Storia*, πίν. 344) ἐπιβιώνει στὸ 13ο αἰώνα, ὅπως παρατηροῦμε π.χ. στὸν ἄγγελο τῆς Ἀναστάσεως στὶς τοιχογραφίες τῆς Mileševa. (βλ. Grabar-Skira, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, σ. 146) κ.ά.

30. Βλ. Ν. Β. Δρανδάκη, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθήναι, 1964, σ. 54 καὶ σημ. 6, 7.

31. Γ. Α. Σωτηρίου, «Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης», *ΕΕΒΣ Β'* (1925), σ. 251 καὶ σημ. 1, 2.

32. Ἡ ἀπόδοση τῶν φτερῶν τοῦ ἀγγέλου Μιχαὴλ, ποῦ μιμοῦνται φτερά παγωνιοῦ, ἀπαντᾶ στὴν Καππαδοκία (βλ. Marcel Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, τόμ. II, 1967, πίν. 187, 188), στὴν Καστοριά (βλ. Στ. Πελεκανίδου, *Καστοριά, I. Βυζαντινὰ τοιχογραφία. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 81α. Πρβλ. Νικ. Μουτσοπούλου, *Καστοριά, Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, Ἀθήνα, 1967, πίν. 46) ἢ στὴν Βοϊάνα (βλ. Krustyn Miyatev, *The Bojana Murals*, Sofia, 1961, πίν. 4). Διαφορετικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν φτερῶν τοῦ ἀγγέλου στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Παναγίας τῆς Ἀγγελόκτιστης στὴν Κύπρο (Α. Papageorghiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Department of Antiquities, Picture Book No. 2, Nicosia, 1965, πίν. III) ἢ στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Etmiaadtzin (Sirarpie der Nersessian, «La peinture arménienne au VIIe siècle et les miniatures de l'Évangile d'Etchmiadin», *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines*, III, Beograd, 1964, σ. 49-57, πίν. 1). Τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ θέμα συναντᾶται στὶς τοιχογραφίες τῆς Αἰγύπτου (βλ. πρόχειρα, Α. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, πίν. 193) μαρτυρεῖ ὅτι αὐτὸ, διὰ μέσου τῆς Καππαδοκίας, μεταδόθηκε στὴ Βαλκανικὴ Χερσόνησο (Καστοριά, Βοϊάνα) ἀκόμη καὶ στὴ Ρωσία (Spasa Neredita). Ἀργότερα ἀπαντᾶ καὶ στὴ Δύση (βλ. Κ. Α. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972, πίν. 163).

λεπτά διακοσμητικά θέματα στις παραστάσεις είναι χαρακτηριστικά προσηλωμένα στα πολύ διαδεδομένα μοτίβα του 12ου - 13ου αιώνα³³.

Όλα αυτά τα στοιχεία δείχνουν τις εξαρτήσεις των τοιχογραφιών από την τέχνη του τέλους του 12ου αιώνα. Παράλληλα όμως αναγνωρίζονται οί συγγένειες με τα μνημεία του α΄ μισού του 13ου αιώνα, όπου επικρατούν οί ίδιες τεχνοτροπικές προτιμήσεις και άπαντούν παρόμοιες μορφές. Έτσι ένα γενικότερο χρονολογικό πλαίσιο για την ένταξη των τοιχογραφιών μπορεί ν' άποτελέσει ή περίοδος από τις άρχές έως τα μέσα περίπου του 13ου αιώνα. Η σπουδή των επί μέρους κινήσεων, που δυναμώνουν ένα πνεύμα άνησυχίας διαταράσσοντας την άκνησία της μετωπικής παραστάσεως των μορφών, αλλά και ή συγκρατημένη κίνηση που παρατηρούμε στην άπόδοση του άρχαγγέλου Μιχαήλ -εικονίζεται σε στάση 3/4- μās οδηγούν προς τó β΄ τέταρτο του 13ου αιώνα.

Προβληματική παραμένει μιá λεπτομέρεια, ή μορφή της άσπίδας του άγίου Δημητρίου με τó τριγωνικό σχήμα της πού, άν θεωρηθί ότι άποτελεί δυτικό στοιχείο, έπισημαίνει τó πρόβλημα των φραγκικών επιδράσεων στο μνημείο του Εύπαλιου³⁴.

Η δεύτερη ομάδα (Είκ. 4-5). Τό σύνολο των τοιχογραφιών της β΄ ομάδας άκολουθεί την τεχνική έκτέλεση της α΄ ομάδας σε ό,τι άφορά τή σύνθεση των χρωμάτων. Η άντίληψη όμως για την τεχνοτροπική άπόδοση είναι διαφορετική.

Στά ώσειδη πρόσωπα επικρατεί ή σχεδιαστική άπόδοση των χαρακτηριστικών, τά μάτια είναι μικρά, άμυδαλωτά, τά φρύδια σπαθωτά μ' ένα σπάσιμο που άποδίδει τή συνοφρύωση στις ήλικιωμένες ιδίως μορφές³⁵. Λεπτές άραιές γραμμές άποδίδουν τις ρυτίδες φωτίζοντας άπλώς τή σάρκα³⁶. Η

33. Τά θέματα αυτά άποδίδονται με λεπτές πινελιές καστανού χρώματος σε κιτρινωπό βάθος, στα γνωστά μοτίβα των έλικοειδών μικρών βλαστών, ρόμβων και κύκλων.

34. Πρέπει νά παρατηρήσουμε ότι τó πρόβλημα των δυτικών επιδράσεων, με άναφορά στο θέμα της μορφής των άσπίδων, άπασχόλησε και παλιότερα τήν έρευνα. Διατυπώθηκαν όρισμένες άπόψεις, κάποτε άλληλοσυγκρουόμενες, και τó πρόβλημα παραμένει. (Βλ. Jovanka Maksimović, «La sculpture byzantine du XIIIe siècle», *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopocani 1965*, Beograd, 1967, σ. 32. Πρβλ. Α. Xyngoroulos, *Icones du XIIIe siècle en Grèce*, ό.π. σ. 79 και σημ. 24. Άγάπης Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οί τοιχογραφίες της Όμορφης Έκκλησιάζ*, σ. 29 σημ. 40. Μ. Σωτηρίου, «Αί τοιχογραφίαι του βυζαντινού ναού του τών Ταξιαρχών Δεσφίνης», *Δελτ. Χρ. Αρχ. Έταιρ.* περ. Δ', τόμ. Γ' (1962 - 1963), Άθήναι 1964, σ. 192. Στο ναό του Εύπαλιου παρατηρούμε έπίσης φραγκικές επιδράσεις στα τοξωτά πλαίσια των παραθύρων, γεγονός τó όποιο τονίζει τήν παρουσία τεχνιτών που έπηρέάζονται από ένα περιβάλλον μέσα στο όποιο είναι άναγκασμένοι ν' άσκοούν τήν τέχνη τους.

35. Πρβλ. Μ. Chatzidakis - Α. Grabar, *Byzantine and Early Medieval Painting*, Amsterdam, 1965, πίν. 15.

36. Πρβλ. τó πρόσωπο του Συμεών στην παράσταση της Ύπαταντης.



Είκ. 6. Εύπαλιο, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος. Γ' ομάδα τοιχογραφιών: η Άποκαθήλιωση.

άπόδοση τής κόμης και τών γενιῶν εἶναι γραμμωτή· τὸ τρίχωμα τεφροκύανο ἢ σὲ χρώμα ὄχρας φέρει καστανές σκιές. Καστανὰ ἀποδίδονται τὰ χαρακτηριστικά και τ' αὐτιά σχηματικά³⁷.

Στὰ ἐνδύματα οἱ πτυχές τονίζονται μὲ σκοτεινές γραμμές και φωτίζονται μὲ ἀνοιχτότερους χρωματισμούς. Κυριαρχεῖ ἡ γραμμική ἀπόδοση και κάπου κάπου ἡ σχηματοποίηση στοὺς μηρούς³⁸ θυμίζει γνώριμες ἀποδόσεις τοῦ 12ου αἰῶνα³⁹. Τὸ πόσο κοντὰ στὸ πνεῦμα τοῦ 12ου - 13ου αἰ. βρίσκονται οἱ τοιχογραφίες τῆς β' ὁμάδας διαφαίνεται εἴτε στὰ μεμονωμένα πρόσωπα ὀρισμένων μορφῶν⁴⁰ εἴτε στὴν ὀργάνωση και τὸ ὕψος τῶν συνθέσεων⁴¹.

Οἱ τοιχογραφίες τῆς β' ὁμάδας βρίσκονται σὲ ἄμεση σχέση μὲ ἐκεῖνες τῆς πρώτης τις ὁποῖες και ἀκολουθοῦν χρονολογικά.

37. Γιὰ τὴ σχηματοποίηση τοῦ αὐτιοῦ βλ. Ἄ. Ευγοπούλου, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1957 (1960), σ. 21-23.

38. Π.χ. στὴν παράσταση τῆς Μαρίας στὴ Γέννηση ἢ τοῦ Ἀδάμ στὴ σκηνὴ τῆς Ἀναστάσεως.

39. Στ. Πελεκανίδου, *Καστοριά*, πίν. 75β, 77α, β.

40. Χαρακτηριστικὴ ὁμοιότητα παρουσιάζει και ἡ μορφή τοῦ Συμεῶν τῆς Ὑπαπαντῆς μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ ἀποστόλου Ἀνδρέα στὴν εἰκόνα τῆς Ὁχρίδας (βλ. Miljković-Peprek, «Une icône de la Communion des Apôtres», *Χαριστήριον εἰς Ἄν. Κ. Ὁρλιάνδον*, τόμ. Γ', σ. 395-409, πίν. CXXXI. Πρβλ. Kosta Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, Beograd, 1969, πίν. 2).

41. Βλ. παραπάνω σημ. 22.

Ἡ τρίτη ομάδα (Εἰκ. 6-7). Εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς τρίτης ομάδας διακρίνονται ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴ ἀντίληψη ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῶν θεμάτων. Οἱ μορφὲς παριστάνονται σὲ μικρότερη κλίμακα, μέσα σὲ παραλληλόγραμμα πλαίσια ποῦ ἀναγκάζουν τὸν καλλιτέχνη νὰ προσαρμοζέται στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ χώρου. Τὰ πρόσωπα ἀποδίδονται σ' ἓνα γενικὰ ὠχρὸ προπλάσμα μὲ γραμμικὴ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν. Τὰ μάτια εἶναι μικρά, τὰ φρύδια σπαθωτά, σπάζοντας χαρακτηριστικὰ στὴν ἔκφραση τῆς συνοφρυώσεως. Κάτω ἀπὸ τοὺς δακρυγόνους ἄσκους παρατηροῦμε τὴ γνωστὴ ἀπόδοση τριγωνικοῦ σκιασμοῦ. Στὴ σκηνὴ τῆς Ἀποκαθηλώσεως διακρίνουμε τὴ δύναμη τῆς παραδόσεως σὲ μιὰ στιγμὴ μεταβατικὴ γιὰ τὴν τέχνη. Τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα στὴν ἔκφραση τῶν μορφῶν δηλώνουν αὐτὴ τὴ μετάβαση. Οἱ τοιχογραφίες τῆς τρίτης ομάδας παρουσιάζουν, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴ, ἐξάρτηση ἀπὸ τὴ β' ομάδα. Τὰ ἀρχαιστικὰ τους στοιχεῖα δὲν τίς ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ 13ου αἰ. καὶ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν χρονικὰ στὸ β' μισό, πρὸς τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα.

ΤΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τὰ διακοσμητικὰ θέματα διατηροῦν τίς ἐξαρτήσεις τους ἀπὸ τίς προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς. Τὸ κόσμημα τοῦ μετώπου τοῦ τόξου τῆς ἀψίδας, ὡς πρὸς τὴ μορφή καὶ τὴ θέση του, θυμίζει τὸ ἴδιο παράδειγμα τοῦ Kurbinovo⁴² καὶ τὸ θέμα του, τὸ διαδεδομένο μοτίβο zig zag σὲ ταινία, συναντοῦμε συχνὰ στὶς τοιχογραφίες ναῶν τῆς Καστοριάς⁴³.

Ἀλλὰ καὶ τὰ διακοσμητικὰ θέματα τῶν πλατιῶν ταινιῶν στὰ κλειδιά τῆς ἀνατολικῆς καὶ δυτικῆς καμάρας ἀνήκουν στὰ πολλὰ διαδεδομένα θέματα τῆς μεσοβυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Στὴν ἀνατολικὴ καμάρα τὸ κόσμημα σχηματίζει φυτικὸ πλέγμα ποῦ διαμορφώνει καρδιόμορφα σχήματα τὰ ὁποῖα περικλείουν ἄνθη σάν ἄκανθας⁴⁴. Στὴ δυτικὴ καμάρα «σηρικοὶ τροχοὶ» περιέχουν τετράφυλλους ρόδακες⁴⁵. Τὸ κόσμημα τῆς ταινίας τοῦ ἔλλειπτικοῦ σχήματος ποῦ περικλείει τὴν παράσταση τοῦ Παντοκράτορα εἶναι τὸ γνωστὸ ποῦ μιμεῖται κεντήματα ὑφαντῶν⁴⁶.

42. Lydie Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Bruxelles, 1975, II, πίν. 14-16.

43. Στ. Πελεκανίδου, *Καστοριά*, πίν. 20α (Ἅγιοι Ἀνάργυροι), 87 (Ἅγιος Στέφανος). Γιὰ τὸ θέμα βλ. Lydie Hadermann-Misguich *Kurbinovo*, I, σ. 296-298.

44. Γιὰ τὴ μορφή τοῦ πλέγματος αὐτοῦ καὶ τίς παραλλαγὲς τοῦ θέματος βλ. Ἀγάπης Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς*, σ. 108, ἀριθ. θέματος 6.

45. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν ἁγίων Τεσσαράκοντα», σ. 17 καὶ σημ. 5-8, σ. 18 καὶ σημ. 1.

46. Βλ. σχετικὰ, Γ. Α. Σωτηρίου, *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929), σ. 304. Πρβλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἡ



Είκ. 7. Εύπαλιο, "Άγιος Ίωάννης Θεολόγος. Γ" ομάδα τοιχογραφιών: "Άγιος Ούρσος.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ἡ χρησιμοποίηση τῆς ὄχρας καὶ τοῦ καστανοῦ χρώματος σὲ εὐρεία κλίμακα στὴ ζωγραφικὴ τοῦ ναοῦ τοῦ Εὐπαλίου, ποὺ φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα ἑνὸς συνόλου μνημείων τῶν μέσων κυρίως τοῦ 13ου αἰῶνα⁴⁷, καὶ οἱ συγγένειες μὲ τὰ μνημεῖα τοῦ 12ου καὶ ἐκείνων τοῦ α' μισοῦ τοῦ 13ου αἰῶνα συνηγοροῦν γιὰ τὴ χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν τῆς α' ομάδας πρὸς τὸ β' τέταρτο τοῦ 13ου αἰ. Οἱ τοιχογραφίες τῆς β' ομάδας, μὲ εὐδιάκριτη ἐξάρτησι –ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴ– ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς πρώτης,

ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1953, σ. 55 καὶ σημ. 3-5 (πίν. 41, 3).

47. Βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κοιμηλιδικὴ τῆς Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη, 1973, σ. 107-108.

μεταφέρουν όρισμένους χαρακτήρες από την τέχνη του 12ου αϊ. και βρίσκονται πολύ κοντά στην πρώτη ομάδα· μπορεί να θεωρηθούν ότι διαδέχονται χρονολογικά τις τοιχογραφίες αυτές στα μέσα περίπου του 13ου αιώνα. Τέλος ακολουθούν οι τοιχογραφίες της τρίτης ομάδας προς τα τέλη του 13ου αιώνα.

Πραγματιστικές παρατηρήσεις. Μία λεπτομερειακή επίτοπου έρευνα δείχνει ότι στο ύψος του λαιμού των όλόσωμων μορφών, στον κυρίως ναό και τὸ ἱερό, κάποια διαταραχή απέκοψε τις κεφαλές σ' ένα σύνολο σημείων που καλύπτεται σήμερα με σκληρό κονίαμα. Στο έξωτερικό επίσης, όπως διακρίνεται εύκολα στο ύψος των 1.35 μ. από την επιφάνεια του μεταγενέστερου θρανίου στη νότια πλευρά του μνημείου, ή τοιχοδομία φαίνεται ν' αλλάζει μορφή από τὸ ὕψος των φωτιστικών θυρίδων του νότου και προς τα πάνω, σαν ν' αποκόπτεται από τὸ υπόλοιπο σώμα του τοίχου. Ἡ διαπίστωση αὐτή ἐμβάλλει, νομίζω, στην ὑπόψια μήπως κατέρρευσαν κάποτε οἱ θολωτές κατασκευές στην ἀνωδομή.

Ἡ συστηματικὴ ἐπιτόπου εξέταση τοῦ κτηρίου ὑπαγορεύει μιὰ καταφατικὴ ἀπάντηση στο ἑρώτημα τῆς προηγούμενης παραγράφου. Ἐτσι ἐρμηνεύονται και ὀρισμένες μετατροπές ἢ ἐπεμβάσεις στο ἀρχικὸ σχέδιο τοῦ μνημείου που ἐπέβαλαν, τελικὰ σαν ὀριστικὴ, τὴ λύση τῆς προσθήκης των προσκτισμάτων για τὴν ἐξυπηρέτηση μᾶλλον στατικῶν ἀναγκῶν, τὴν ἐξουδετέρωση δηλαδὴ των πιέσεων που δημιουργοῦσε ἡ ὑπαρξὴ τῆς τρουλλοκαμάρας.

Ἄλλὰ και ἡ κατάσταση των τοιχογραφιῶν, με τις διαφορές που ὑπάρχουν ἀνάμεσα στις ομάδες, συνηγορεῖ στην παραδοχὴ τῆς ἀπόψεως για τις διαφορὲς καταστροφές που ὑπέστη τὸ μνημεῖο τουλάχιστο στο σημείο τῆς διαφορῆς των τοιχογραφιῶν τῆς τρίτης ομάδας που, ἀντιπροσωπεύοντας κάτι τὸ διαφορετικὸ ἀπὸ ἄποψη ὕφους, διακρίνονται σαφῶς ἀπὸ τις ὑπόλοιπες⁴⁸.

Ἐπισκόπηση. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Εὐπαλίου, με τὴ νέα θεώρηση των πραγμάτων, ἀποτελοῦν, για τὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰ.

48. Ἡ διαπίστωση τῆς μερικῆς καταρρέουσας τοῦ ναοῦ δημιουργεῖ τὸ ζήτημα τῆς ἀλληλοδι-
αδοχῆς των ἐργασιῶν στην ἀρχιτεκτονικὴ και τὴ διακόσμηση τοῦ μνημείου με τοιχογραφίες,
που εἶναι δύσκολο νὰ καθοριστῆ με ἀκρίβεια. Ἡ λύση τοῦ προβλήματος αὐτοῦ ἀπομένει, για τὴν
ώρα, στην ἐκλογὴ των ἀκόλουθων ὑποθέσεων.

α. Μετὰ τὴ μερικὴ κατάρρευση των καμαρῶν, που διατάραξε τὰ σημεῖα στο ὕψος των κεφαλῶν
των ὀλοσώμων μορφῶν ὀλόγουρα, χρειάστηκε νὰ ἐπισκευαστῆ τὸ μνημεῖο και νὰ ξανατοιχογρα-
φηθοῦν μόνο οἱ καμάρες που ὑπέστησαν ζημιές (κεντρικὴ, ἀνατολικὴ και δυτικὴ). Οἱ τοιχογρα-
φίες των κάθετων τοίχων παρέμειναν, με τις φθορές που προκάλεσαν οἱ τρανταγμοὶ κατὰ τὴν
κατάρρευση των καμαρῶν. Μετὰ τὴν πρώτη ἐπισκευὴ τοῦ μνημείου και τὴ διακόσμηση των
μερῶν που ὑπέστησαν τὴν καταστροφὴ (καμάρες), νέα καταστροφή στο δυτικὸ σκέλος τῆς
τρουλλοκαμάρας, τῆς καμάρας τῆς δυτικῆς κεραίας και τοῦ τυμπάνου πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ θύρα
ἐπέβαλε τὴν ἐπισκευὴ και τὴ λύση των προσκτισμάτων. Τὰ προσκτίσματα αὐτὰ ἐπινοήθηκαν για
λόγους στατικῆς, κυρίως, τοῦ μνημείου. Χρειάστηκε τότε νὰ τοιχογραφηθοῦν τὰ καταστραμμένα

στην περιοχή της δυτικής Στερεάς, ένα σταθμό στην εξέλιξη της τέχνης προς την παλαιολόγεια έκφραση⁴⁹. Στο μνημείο του Εύπαλιου μπορεί να σπουδάση κανείς, στο σύνολο του γραπτού διακόσμου, τους χαρακτήρες μιάς τέχνης προσηλωμένης στα παλιά παραδομένα πρότυπα, αλλά και τα στοιχεία που αναγγέλλουν τους νέους τρόπους⁵⁰.

Ο ζωγράφος ή καλύτερα οι ζωγράφοι που επιμελήθηκαν την τοιχογράφηση του ναού δέν πρέπει να ένταχθούν στους όμοτεχνους κάποιου τοπικού εργαστηρίου· πρέπει να αναζητήσουμε την προέλευσή τους από χώρους πιο μακρινούς. Τα προβλήματα όμως του μνημείου, πολυποίκιλα καθώς είναι, απαιτούν ειδική και συστηματικότερη εξέταση. Η παρουσία π.χ. ενός σημαντικού αριθμού σκηνών από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου Νικολάου, στις σχετικά λίγες και μικρές επιφάνειες του εσωτερικού του μικρού ναού⁵¹, παρέχει τη δυνατότητα για να εκφραστή ή άποψη ότι αρχικά ο ναός ήταν αφιερωμένος στον άγιο Νικόλαο. Από το σημείο αυτό ανοίγεται ένα ευρύτερο πεδίο έρευνας για την ιστορική παρακολούθησή του⁵². Οι λόγοι που με

μέρη και οι εσωτερικές επιφάνειες των προσκτισμάτων. Η πιθανή αυτή άποψη ερμηνεύει τις τεχνοτροπικές διαφορές της γ' ομάδας με τις άλλες δύο που προηγούνται καθώς και εκείνες που υπάρχουν ανάμεσα στις δύο πρώτες ομάδες.

β. Σύμφωνα με μία δεύτερη άποψη το μνημείο υπέστη αρχικά μία δοκιμασία κατά την οποία κατέρρευσαν οι θολωτές κατασκευές. Μετά την επισκευή του διακοσμήθηκε ξανά με τοιχογραφίες των α' και β' ομάδων. Στο σημείο της επαφής της παλιάς με τη νέα κατασκευή, εξαιτίας της διαφορετικής συνθέσεως των υλικών, το κονίαμα εσωτερικά τινάχτηκε προς τα έξω από μία νέα δοκιμασία που επέβαλε τη λύση των προσκτισμάτων και τη διακόσμηση των μερών που υπέστησαν ξανά την καταστροφή (τρουλλοκαμάρα, καμάρα δυτικής κεραίας, τύμπανο δυτικής κεραίας πάνω από τη θύρα) και εκείνων που δημιουργήθηκαν ως νέοι χώροι. Η άποψη αυτή φέρνει, στην ουσία, πιο κοντά τις τοιχογραφίες της α' και β' ομάδας και τοποθετεί τις τοιχογραφίες της γ' ομάδας στη χρονική περίοδο που άκολούθησε την κατασκευή των προσκτισμάτων, από τα μέσα δηλαδή του 13ου αϊ. έως το τέλος περίπου του ίδιου αιώνα. Η δεύτερη άποψη ίσως βρίσκεται περισσότερο κοντά στα πράγματα.

49. Για την κίνηση αυτή βλ. σχετικά, Μαρίας Γ. Σωτηρίου, «Η πρώιμος Παλαιολόγειος Αναγέννησις εις τὰς χώρας και τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα», *Δελτ. Χριστ. Ἀρχ.* Ἐτ. περ. Δ', τόμ. Δ' (1964 - 1965), Ἀθῆναι, 1966, σ. 257-273, ὅπου και ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία. Πρβλ. Μ. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce», *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd, 1967, σ. 59-74. Τοῦ ἴδιου, «Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle», *Actes du XIVe Congrès International des Etudes byzantines*, I, Bucarest, 1974, σ. 153-155.

50. Ο ρεαλισμός π.χ. υπεισέρχεται στην έκφραση των μορφών, ὅπως ἐκείνης τοῦ προφήτη Μιχαῖα που βρίσκεται στὸ ἀνατολικὸ μέρος τοῦ νότιου τυμπάνου τῆς τρουλλοκαμάρας.

51. Για τὴ συνήθεια νὰ διακοσμούνται ναοὶ μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου στὸν ὅποιο εἶναι ἀφιερωμένοι βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθῆναι, 1964, σ. 18 καὶ σημ. 13. Τοῦ ἴδιου, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη, 1973, σ. 28 καὶ σημ. 1, 2.

52. Σὲ ἄλλη, ἔτοιμη γιὰ δημοσίευση, ἐργασία διαπραγματεύομαι τὸ θέμα τῆς ἱστορικῆς

κάνουν να πιστεύω ότι οι καλλιτέχνες που εργάστηκαν έδω προέρχονται από τις περιοχές της ανατολικής Στερεάς ενισχύονται και από τις σύγχρονες γραπτές μαρτυρίες⁵³. Φοβούμαι όμως μήπως το θέμα αυτό εγγίζει μεγάλα, συνθετότερα προβλήματα και κάθε προσπάθεια για αναφορές ή ακόμη και λύσεις εξέρχεται από τα όρια της συνοπτικής αυτής ανακοίνωσης που είχε σκοπό να διαγράψει μόνο τα πλαίσια για την τοποθέτηση των χρονολογικών προβλημάτων του ναού και των τοιχογραφιών. Έλπίζω πολύ σύντομα να ολοκληρωθεί η μονογραφική μελέτη του μνημείου, όπου γίνεται διεξοδικότερη έρευνα των επί μέρους θεμάτων ή των γενικότερων ζητημάτων Ιστορίας της ζωγραφικής του 13ου αί. στη φραγκοκρατούμενη ή μη Στερεά Ελλάδα*.

παρακολουθήσεως του μνημείου εξετάζοντας σύγχρονες ή μεταγενέστερες μαρτυρίες. Είναι πολύ πιθανή ή άποψη ότι ο ναός, που χρησίμευσε ως καθολικό μικρού μοναστηριού, μπορεί ίσως να ταυτιστεί με κάποιο "μονίδιον ... του αγίου Νικολάου" που παραδίδεται από μία επιστολή του Μιχαήλ Χωνιάτου, προς τον Ιωάννη 'Απόκαυκο (βλ. Μιχαήλ 'Ακομινάτου του Χωνιάτου, *Τὰ Σωζόμενα*, εκδ. Σπυρ. Λάμπρου, τόμ. Β', εν 'Αθήναις, 1880, σ. 331-332).

53. Σημαντική πληροφορία για την κατάσταση της ζωγραφικής στη δυτική Στερεά αποτελούν τα όσα μάς παραδίδονται από την επιστολογραφία του 'Αποκαύκου σχετικά με την προέλευση των καλλιτεχνών που ο ίδιος ζητά, για να διακοσμήσουν το μητροπολιτικό ναό της Ναυπάκτου (βλ. N. A. Bees (Βέης), «Unedierte Schriftstücke aus der Kanzlei des Johannes Arokaukos des Metropolitens von Naupaktos (in Aetolien)», *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*. 21 (1971-1976), 'Αθήναι, 1976, σ. 115, αριθ. 58, στ. 8-24). Οι ειδήσεις αυτές αποτελούν επί πλέον άφορμές για νέες θεωρήσεις της ζωγραφικής στη Στερεά Ελλάδα κατά τους χρόνους εκείνους.

* Από τις εικόνες που συνοδεύουν το κείμενο οι ύπ' αριθ. 1, 3 και 7 προέρχονται από το φωτογραφικό άρχειο του καθηγητή κ. Ν. Β. Δρανδάκη και οι υπόλοιποι από το προσωπικό μου άρχειο. Με τις δύσκολες συνθήκες για τη φωτογράφιση του έσωτερικού ή άπόδοση δεν είναι ίκανοποιητική. Ευχαριστίες όφείλω στο φωτογράφο κ. Γ. Νικολέρη που προσπάθησε ν' άξι-οποιήσει παλιότερες φωτογραφίες.

A PROPOS DU ROULEAU LITURGIQUE 2759 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE D'ATHÈNES

Victoria KÉPETZIS (Grèce)

Le rouleau liturgique conservé à la Bibliothèque Nationale d'Athènes sous la côte 2759¹ dont le frontispice a été jadis publié par le professeur A. Xyngopoulos², reproduit le formulaire de la liturgie de Saint Jean Chrysostome, tel que nous le fait connaître, à quelques détails près, le formulaire déjà attesté par l'euchologe Barberini et publié par Brightman³.

A l'exception du frontispice, la quasi totalité de l'illustration du manuscrit est caractérisée par des scènes qui ont été combinées avec les initiales de chaque prière. L'étude paléographique du support matériel et l'analyse iconographique et stylistique de ces images, permettent de proposer le XII^e siècle comme date de la confection du manuscrit⁴.

1. Ce codex portait dans le catalogue des suppléments de la Bibliothèque Nationale d'Athènes le n° Suppl. 815. C'est sous ce numéro qu'il figure dans l'ouvrage de P. Trempelas, «Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας», dans *Byzantinische Neugrichische Jahrbücher* 15 (Athen, 1935), où il lui donne le sigle A. Voir aussi M. Richard, *Répertoire des Bibliothèques et des catalogues des manuscrits grecs*, 2^e édition, Paris, 1958, p. 35. Le catalogue des suppléments est en préparation sous la direction de L. Politis. Pour la première présentation de ce manuscrit voir Θ. Βολίδη, «Ἀνακοίνωσις ἐν τῇ ἐπιστημονικῇ ἐταιρείᾳ» dans *Ἱερός Σύνδεσμος* I (K) Athènes, 15 mai 1916, p. 15 et suiv.

2. A. Xyngopoulos, «Αἱ προμετωπίδες τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1122 καὶ Παρισινοῦ 1208», dans *Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* II (1937), p. 158-178, où le formulaire a été faussement attribué à la liturgie de saint Basile. Le manuscrit se trouvait à l'exposition de Ζαππεῖον à Athènes (1966) «Art Byzantin, Art Européen», et portait le n° 358 du catalogue.

3. Cet euchologe porte la côte Barb. gr. 336 à la Bibliothèque du Vatican et est décrit par A. Strittmatter, «The Barberinium S. Marci of Jacques Goar» dans *EL* (= *Ephemerides liturgicae*), Rom 47 (1933), p. 329-367; texte publié par F.E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, vol. 1: *Eastern Liturgies*, Oxford, 1896, p. 309-344, dorénavant cité Brightman. Nous suivons l'édition de F. Mercenier et F. Paris, *La prière des Églises du rite byzantin*, t. I, *L'office divin, la liturgie, les sacrements*, Amay sur Meuse, 1937, p. 209-287, pour la traduction du texte en français; cité dorénavant Mercenier.

4. Voir le texte de ma thèse de doctorat de 3^e cycle «*Les rouleaux byzantins liturgiques*

La production des rouleaux illustrés à Byzance semble se développer à partir du XI^e siècle, selon ce qu'on observe de façon plus générale pour les manuscrits liturgiques historiés. Leur illustration adapte, on le sait, plus souvent des scènes narratives bien connues à des sujets liturgiques⁵; par contre les scènes figurant les sacrements (Divine Liturgie, Baptême etc.) y sont rarement illustrées⁶. C'est précisément la transposition picturale, dans le rouleau d'Athènes, de sujets rattachés au Baptême que je me propose d'examiner ici.

Les deux scènes qui font l'objet de cette étude illustrent deux prières qui se succèdent dans la liturgie des catéchumènes⁷. Elles figurent l'une et l'autre un évêque face à des catéchumènes. L'une appartient au type qu'on peut appeler liturgique, l'autre à un type qu'on peut qualifier de portraitique⁸. La seconde de ces images est de beaucoup la plus simple: elle figure saint Basile nimbé, bénissant des catéchumènes et formant avec eux le E initial du texte (Fig. 1). La prière illustrée porte le titre: « Prière pour ceux qui se préparent au saint Baptême », et sa rubrique précise qu'on la récite à partir du Mercredi de la Mi-Carême jusqu'au Samedi de Saint Lazare inclus⁹. Elle appartient nor-

illustrés: XI-XIV^e siècle. Relation entre texte et image» soutenue en janvier 1981 à l'Université de Paris IV-Sorbonne et déposée à la Bibliothèque de la Sorbonne, p. 17 et suiv.; cet article en fait partie. Je voudrais remercier ici Mlle Suzy Dufrenne, directeur de ma thèse, à qui cet article doit beaucoup; ma reconnaissance va aussi à M. P. Nicolopoulos, Conservateur en Chef du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Athènes qui a permis et facilité la reproduction photographique de ces images, au R.P.C. Walter qui m'a signalé l'intérêt de ce rouleau; je remercie aussi M.M. M. Garidis et J. Pruneddu pour leur assistance amicale.

5. K. Weitzmann, « Byzantine Miniatures and Icon Painting in the XI^e century », *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1966, p. 205-224, London, 1967. Reprinted in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, p. 271, notamment p. 281.

6. G. Galavaris, *The illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, p. 52, où il y a aussi distinction entre le Baptême liturgique et les autres types de Baptême. Pour les sacrements et leur importance dogmatique voir R. Bornert, « Les Commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VII^e au XV^e siècle », Paris, 1966, (= *Archives de l'Orient Chrétien* 9), p. 43 et p. 73-82 cité dorénavant Bornert.

7. Pour la messe des catéchumènes voir les articles de P. De Puniet dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, II, 2^e partie, col. 2619 et suiv. et de H. Leclercq, *ibidem*, XI, 1^{ère} partie, col. 535 et suiv. et col. 627.

8. Par portraitique, j'entends ici une image qui n'est qu'une simple figuration d'évêque bénissant, sans que celui-ci se distingue par un geste ou action liturgique quelconque; voir à propos du « mystère en acte » propre des illustrations liturgiques, L. de Lenval, « La liturgie du geste », p. 76, article cité dans N. Ozoline, « L'icône », dans *Gestes et Paroles dans les diverses familles liturgiques*, Conférences de Saint Serge, 1977 (*EL* 14, 1978), p. 178.

9. Brightman, p. 347, Mercenier, p. 279; cf. infra n. 13 pour le texte de la rubrique. Le mot « photismos » est souvent synonyme de Baptême (= λουτρός); Justin, « Apologia » I, 64 (*PG* 6,



malement au formulaire de la liturgie des Présanctifiés¹⁰, et elle s'ajoute pendant le Carême à l'oraison habituelle des catéchumènes¹¹, oraison à laquelle elle fait suite. Sa présence dans les formulaires des deux autres liturgies reste assez exceptionnelle, et je n'ai pu la retrouver que dans deux

422), et M. Arranz, «L'évolution des rites d'incorporation et de réadmission dans l'église byzantine», dans *Gestes et Paroles dans diverses familles liturgiques*, Conférences de Saint Serge 1977, éd. cit. p. 36, n. 14; cité dorénavant Arranz; M. Glykas, *Ἀπορία τῆς Θείας Γραφῆς*, éd. Eustathiades, vol. I, Athènes, 1906 (Bibl. Maraslès), chap. 18. Pour la place du baptême dans le rite en général à Byzance, voir P. de Meester, *Studi sui sacramenti amministrati secondo il rito bizantino*, Rome, 1947, ainsi que Arranz, p. 32, n. 4 pour le reste de la bibliographie concernant le rite.

10. Mercenier, p. 291. La messe des Présanctifiés a été moins célébrée dès le VII^e siècle comme l'indique le canon 52 du Concile in Trullo (622). Voir K. J. Hefele, *Histoire des conciles*, III, Paris, 1909, II, p. 569. Pour cette oraison baptismale voir J. Goar; *Ἐυχολόγιον, sive rituale Graecorum*, Paris, 1647, p. 196; cité dorénavant Goar; P. de Puniet, *op. cit.*, II, 2^e partie, col. 1269, H. Leclercq, *op. cit.*, XI, 1^{ère} partie, col. 770.

11. Voir infra, n. 13. Cf. *ibidem* la rubrique des deux rouleaux qui reproduisent les prières.



Fig. 3. Athènes, *Bibl. Nationale*, cod. 2759, f. 3-4r: saint Jean Chrysostome - scène de confirmation. Fig. 4. Thessalonique, Saint-Démétrius, mosaïque disparue de la nef (calque): Consécration d'un enfant.

autres rouleaux. Dans le premier, conservé à la Bibliothèque Publique d'État de Leningrad sous la côte 672 et récemment publié, cette prière est illustrée par Saint Luc formant le E initial¹². Le deuxième rouleau non publié, qui se trouve à la Bibliothèque du British Museum sous la côte 22749¹³, ne porte qu'un simple décor ornemental sans la moindre illustration. Le troisième

12. V. Lichatcheva, «La décoration d'un rouleau liturgique byzantin de la Bibliothèque Publique d'État de Leningrad», dans *Cahiers Archéologiques* XIII, p. 121-128, fig. 3; mais l'auteur ne mentionne pas cette oraison.

13. Liturgie de saint Basile; mutilée, elle commence par la prière instante: M. Richard, *Manuscripts grecs du British Museum*, Paris, 1952, p. 42. Voir également, *Catalogue of Addition in the years 1854-1875*, t. I-III and *Index* (3 vol.), Londres, 1875, 1877, 1880; Add. 19720-29009, Egerton 1637-2399. A noter la différence entre les deux titres: Le rouleau d'Athènes dit: «Ἰστέον ὅτι αὐτὴ ἡ εὐχὴ λέγεται ἀπὸ τῆς Δ' μεσονησιτίμου ἄγρι καὶ αὐτοῦ τοῦ Σαββάτου τοῦ Λαζάρου», tandis que celui de Londres se lit: «Ἀπὸ δὲ τῆς Δ' μεσονησιτίμου λέγονται καὶ ταῦτα σὺν τῇ εὐχῇ μέχρι τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς παρ(α) καὶ κατ' ἐκείνην. Λέγονται γάρ καὶ ἐν πᾶσι τοῖς σάββασι καὶ ἐν ταῖς Κυριακαῖς καὶ αὐτὴ τῇ βαιοφόρῳ ἡμέρα πάρεξ τοῦ Σαββάτου τοῦ Λαζάρου διὰ τὸ γίνεσθαι τὸν φωτισμόν». Est-ce que le décor aniconique de ce dernier rouleau, qui, par son style et ses couleurs pourrait se rattacher à l'Italie du Sud, montre que nous nous trouvons devant les pratiques de deux régions distinctes? La même prière se retrouve reproduite sur les rouleaux d'évêques dans les absides. Je n'ai fait personnellement que des sondages sur une

rouleau n'offre comme illustration qu'une simple lettre initiale ornée. Tous les trois reproduisent la liturgie de saint Basile¹⁴.

Comment expliquer la présence de cette oraison dans ces rouleaux et son glissement de la liturgie des Présanctifiés aux deux autres formulaires liturgiques?

Elle est liée, on le sait¹⁵, au catéchuménat et la rubrique qui l'accompagne nous enseigne qu'elle n'entrait dans le cadre de la messe que les jours de Carême. Par ailleurs, des sources liturgiques, comme les Catéchèses Baptismales de Chrysostome, composées à Antioche, un des berceaux du rite byzantin, nous apprennent que les groupes de «*φωτιζόμενοι*», catéchumènes candidats immédiats au Baptême, étaient constitués quelques semaines avant le Baptême, dont le jour solennel était entre autres, pour l'Orient, le jour de Pâques¹⁶. Faut-il en déduire que ces rouleaux dans lesquels figurait cette oraison étaient commandés pour une église importante, réunissant une forte clientèle de «*φωτιζόμενοι*» au Carême? Le fait que les trois rouleaux sus-nommés portent une illustration plus ou moins riche m'incite à le croire, quoique cette particularité puisse n'être qu'une tradition liturgique n'ayant pas obligatoirement une fonction à l'époque où notre manuscrit a été confec-

dizaine d'eucologes des XI^e et XII^e siècle, rouleaux ou codices, pour déceler la présence de cette prière dans les deux autres formulaires, sans que cette recherche ait quelque prétention scientifique. Parmi les eucologes que j'ai consultés: le cod. 662 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes du XII^e siècle, fol. 63 où la prière se trouve dans le cadre normal de la prière des Présanctifiés. Je n'ai pas pu consulter la thèse non publiée de A. Jacob, *Histoire du Formulaire grec de la liturgie de saint Jean Chrysostome*. Louvain, 1968, à propos de la place de cette prière.

14. G. Jacopi, «Le miniature dei codici di Patmo», dans *Clara Rhodos* VI-VII 3 (1932-33), p. 583 fig. 146.

15. Cf. P. de Puniet, *op. cit.* n. 1, col. 2620, où est mentionné que: «l'office des fêtes de Carême a conservé un vestige de l'ancienne messe des catéchumènes». Cf. M. Arranz, p. 36, note 11.

16. Pour les catéchèses baptismales ou mystagogiques en Orient, qui étaient des prédications destinées à éclairer les catéchumènes ou les néophytes sur le sens des mystères accomplis, et leur typologie, voir Cyrille de Jérusalem, «Catéchèses Mystagogiques», 3e éd. de A. Piedaguel, *S.C.* (= *Sources Chrétiennes*) 126, Paris, 1966, p. 14 et suiv. ainsi que celles de saint Jean Chrysostome, cf. A. Wenger, «Huit catéchèses baptismales inédites», *S.C.* 50 (1957) cité dorénavant Chrysostome, «Catéchèses», p. 36 et suiv. Pour l'Occident, Ambroise de Milan, «Des sacrements. Des Mystères», *S.C.* Paris, 1952, p. 55. Pour l'Orient, le jour du baptême solennel était Pâques, comme Cyrille de Jérusalem, *Le Pelegrinatio Silvia* et saint Jean Chrysostome le confirment. En Syrie, les hymnes de saint Ephrem nous enseignent que le jour du baptême était le jour de l'épiphanie, jour du baptême du Christ. Voir F. Dölger, «Die Firmung in den Denkmälern des christlichen Altertum», dans *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde* 19 (1905), p. 150. Pour les jours de baptême à Byzance et surtout dans la Grande Église de la capitale, cf. J. Mateos, «Le Typicon de la Grande Église», 2 vol. *O.C.A.* (165, 166), Rome, 1962-1963, et Arranz, p. 37, 39 et suiv.



Fig. 5. Paris, B.N.
gr. 510 fol. 87v:
Catéchuménat du père
de saint Grégoire de
Nazianze.

tionné: car, dès la fin du Ve siècle le catéchuménat était en déclin¹⁷ et il faut croire qu'au Xe siècle les baptêmes d'adultes ne devaient plus être nombreux à Constantinople: le Typicon de la Grande Église envisageait le cas selon lequel il n'y aurait pas de baptême le soir du Samedi Saint¹⁸. La présence alors des jeunes enfants dans notre rouleau devrait se rattacher à une tradition picturale plus ancienne, ce qui comme on verra, est le cas.

Pour illustrer cette prière exceptionnelle, le peintre a disposé d'un modèle iconographique stéréotypé: une simple image portraitique d'évêque bénissant déjà attestée comme contenu et comme forme dans d'autres manuscrits¹⁹. L'illustration, par contre, de la première prière semble être plus

17. Pour le «νηποβαπτισμός» vers la fin du IVe siècles et l'habitude de se baptiser adulte les deux premiers siècles, voir B. Stephanides, *Ἐκκλησιαστική Ἱστορία*, Athènes, 1948, p. 95. Le fait de baptiser les adultes a été combattu par les trois pères Cappadociens et par Cyrille d'Alexandrie. Après le Ve siècle, cette habitude a été éliminée, et le νηποβαπτισμός est devenu la règle à Byzance. Cf. *ibidem*, p. 281.

18. C'est le samedi soir que le baptême des adultes avait lieu, probablement dans le grand baptistère de Ste-Sophie; il est normal qu'au Xe siècle, les baptêmes d'adultes soient peu nombreux. Le baptême des petits enfants avait lieu selon le même typicon, le samedi matin, sans doute dans le petit baptistère: cf. Arranz, p. 38 n. 22.

19. Par exemple: Dionysiou, cod. 587, fol. 38 v, dans *Treasures of Mount Athos*, vol. 1, p. 438, fig. 214. Cod. Coislin 239 de la Bibliothèque Nationale de Paris fol. 130v, où nous avons une scène de catéchisme aux adultes, illustrant le sermon de l'Épiphanie et où les catéchumènes portent des vêtements de couleur, dans J. Porcher, *Byzance et la France médiévale*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1958, p. 28 no 44; le cod. suppl. 27 de la même bibliothèque fol. 39 r.

Fig. 6. Stuttgart.
Landesbibliothek,
Bibl. fol. 23 fol. 16v:
le Christ guérissant
un possédé.



intéressante. Il s'agit de la prière «des catéchumènes avant la sainte anaphore» et son titre précise qu'elle est attribuée à saint Jean Chrysostome²⁰. Cette oraison est la seule dans le rouleau à avoir reçu une double image: sur la marge de droite, le Christ Pantocrator bénissant figure dans une mandorle étoilée (Fig. 2), tandis qu'en dessous se tient le Christ Emmanuel debout, bénissant. Cet ensemble traduit littéralement les premières phrases de la prière des catéchumènes, qui s'adressent au «Seigneur Notre Dieu, qui habitez au plus haut des cieux, qui considérez ce qui est humble et qui avez envoyé, pour être le salut du genre humain, votre fils unique, notre Dieu et Seigneur Jésus-Christ»²¹. Puis la prière continue: «jetez les yeux sur vos

offre une autre formule iconographique représentant le Christ bénissant un enfant qui forme avec lui le E initial, dans J. Porcher, *op. cit.* p. 26 no 41, où se trouve également la bibliographie. Cf. également D. Stiernon, «Illustrations des sermons pour le baptême», *Art Studies* 1927.

20. Brightman p. 315¹²; Mercenier, p. 255. Cette prière porte, comme celle de l'offrande après la grande Entrée et celle dite derrière l'ambon (Brightman, p. 319 et p. 343), le nom de saint Jean Chrysostome en titre. Pour sa place dans le formulaire cf. G. Wagner, *Der Ursprung der Chrysostomus Liturgie*, Münster, 1973, p. 15 et suiv. Pour la relation de ce formulaire avec celui de la liturgie syrienne, cf. A. Baumstark, *Die Chrysostomus Liturgie und die syrische Liturgie des Nestorios*, Rom, 1908, p. 846-848.

21. Pour des analogies iconographiques cf. A. Grabar, «Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures», *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), fig. 13; G. Babić, «Les chapelles annexes des églises byzantines» (*Bibliothèque des Cahiers Archéologiques* 3), Paris, 1969, p. 94 à propos d'une fresque analogue de l'église de Veljusa.



Fig. 7. Paris, B.N. gr. 64, fol. 64v: saint Jean Prodrome baptisant le peuple.

serviteurs les catéchumènes qui inclinent leur tête devant vous; jugez-les dignes, le moment venu, du bain de la régénérescence, de la rémission des péchés et du vêtement de l'immortalité; unissez-les à votre église sainte».

Ce texte est évoqué par l'image de la marge de gauche: saint Jean Chrysostome, nimbé, est vêtu en évêque, tandis que devant lui se tiennent trois jeunes catéchumènes, mains voilées, formant avec l'évêque le K initial du texte (Fig. 3).

Certains détails iconographiques rendent ce schéma d'illustration plus spécifique. Deux indices sont ici à retenir. Tout d'abord, le geste que l'évêque utilise pour toucher avec le pouce de la main droite le front de l'enfant, tout en lui touchant la bouche avec l'index; en second lieu, les vêtements blancs des enfants, parsemés de points dorés.

Si des vêtements analogues se retrouvent dans des scènes de baptême, par contre, le geste de Chrysostome reste, à ma connaissance, sans réplique dans le répertoire baptismale. Faute d'analogies iconographiques, il faut donc se retourner vers le texte de la liturgie baptismale pour le clarifier.

La liturgie byzantine a fusionné le rituel des catéchumènes avec celui du baptême²². D'ailleurs, les rubriques des euchologes après le XIVe siècle

22. Voir supra n. 15. et G. Wagner, *op. cit.* p. 20 note 26, qui éclaire la place de cette prière dans les litanies de $\phi\omega\tau\iota\zeta\omicron\mu\epsilon\nu\omicron\iota$. Voir également Arranz, p. 36 et 39: ceci se voit à l'évolution entre les anciens euchologes et les rubriques des euchologes actuels (Arranz, p. 40) et, quoique les trois prières de l'exorcisme ne précédaient pas immédiatement le baptême, il y a dans les

parlent parfois indifféremment des deux rites, les réunissant sous la même rubrique, où le terme de baptême est mis en équivalence avec celui de catéchuménat²³. Ce n'est donc qu'une étude du rite baptismal qui puisse nous permettre d'analyser tout d'abord ce geste particulier de l'évêque; geste qui est sans doute ici la clef de cette iconographie. Par ailleurs, une connaissance des sources liturgiques, patristiques et en général littéraires peut nous aider à comprendre ce rite, ainsi que le sens et la nature de cette prière.

Celle-ci est liée, comme nous l'avons vu, au baptême. Mais à l'origine, selon les témoignages des rubriques des euchologes, il s'agissait d'une oraison de réception des catéchumènes, constituée comme rite en soi et séparée des exorcismes ainsi que du rite de la renonciation à Satan et de l'adhésion au Christ qui lui succédaient²⁴.

La même prière s'appelle «εὐχή ἐπὶ τῶν κατηχομένων παίδων» et se trouve dans Goar, où la rubrique indique qu'elle est dite pour la réception des hérétiques; son contenu correspond à la prière de la réception des Juifs dans l'Église²⁵. Le rite transmis par les rubriques de ces deux prières comprend signation et imposition des mains, et mentionne l'onction avec l'huile sainte sur le front, le nez, la bouche, les oreilles. Par ailleurs ces mêmes onctions sont aussi administrées non seulement pendant le catéchuménat, au cours duquel le catéchumène, comme insistent les diverses sources liturgiques, doit être presque nu, vêtu seulement d'un chiton, mais elles sont aussi liées au rite de l'exorcisme²⁶. Il est significatif que l'huile des onctions

euchologes Barberini et Grottaferata Γ. β. 10, une autre prière: εἰς τὸ ποιῆσαι κατηχούμενον πρὸς τὸ προσῶρον βαπτίζειν, ce qui montre que les exorcismes continuaient jusqu'au baptême: Arranz, p. 41, n. 31.

23. P. Trempeles, *Μικρὸν Εὐχολόγιον*, 1er vol. Athènes, 1950, p. 336, cité derénavant Trempeles, et où le cod. suppl. gr. 724 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes porte le titre «'Ακολουθία τοῦ Ἁγίου Βαπτίσματος, ἤγουν εἰς τὸ ποιῆσαι κατηχούμενον», Mercenier, p. 334.

24. En règle générale, les exorcismes ne précédaient pas immédiatement le baptême. Ceci devient évident par les rubriques des euchologes qui différencient l'oraison qui nous occupe des autres oraisons, comme la rubrique de Barberini, Mercenier, *op. cit.* p. 335, et celle du cod. suppl. 851 de la Bibl. Nat. d'Athènes, cité dans Trempeles, p. 342: «τάξις εἰς τὸ ἀποτάξιαι παῖδα μετὰ τὸ κατηχῆσαι». L'ordre habituel était: «prière pour faire un catéchumène» (signatio), trois exorcismes et prière après le catéchuménat, placées dans la même cérémonie, dans l'époque byzantine et aujourd'hui encore, selon Arranz, *op. cit.* p. 48.

25. Goar, *op. cit.* p. 345. Voir également p. 346, la prière et le rite de «Ad faciendum ex ethnico catechumenum», et Arranz, p. 48. Pour les indications sur le 7e canon du Concile tenu à Constantinople en 381 où cette prière est mentionnée, voir J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova e amplissima collectio*, Berlin, 1901, vol. III, col. 564. Trempeles, p. 336, donne le rite dont témoignent les codices d'Athènes comportant la signation sur le front, la bouche et la poitrine.

26. Goar, *op. cit.* p. 362, où «l'huile d'allegresse» est utilisée pour les onctions prébaptismales sur le front, la bouche et les oreilles. Voir Saint Jean Chrysostome, «Ad Illuminandos».

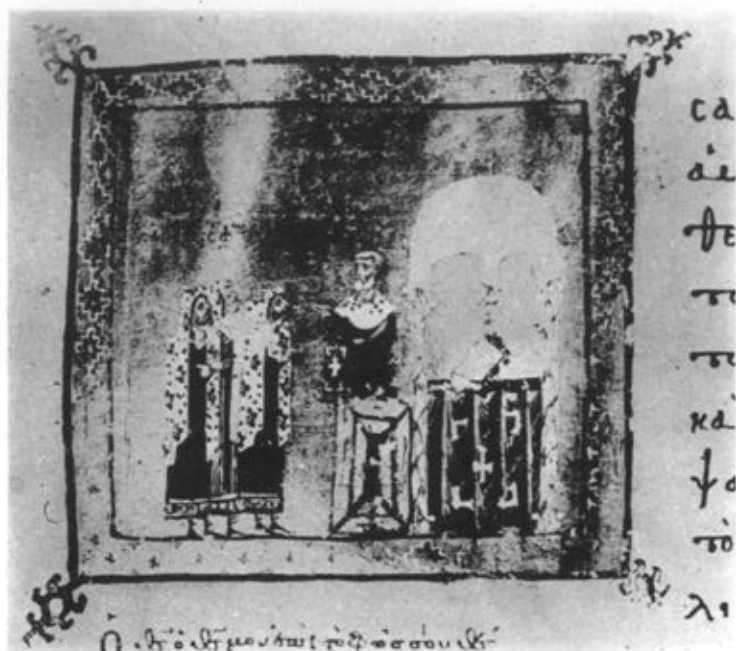


Fig. 8. Bibliothèque Vaticane, gr. 752, fol. 193v: Scène de Communion.

prébaptismales s'appelle entre autres huile d'exorcisme²⁷, ce qui laisse entrevoir les infiltrations que ces deux rites, catéchèse et exorcisme, normalement distincts²⁸ ont connu dans la pratique et dans la tradition manuscrite²⁹, et ceci non seulement dans le domaine du rituel byzantin; pour l'Occident, Ambroise de Milan nous en donne le rite sous le nom d'Effeta³⁰. Mais, il faut

Catéchèse I, 2, *op. cit.* p. 145-147 et Migne, *PG XLIX*, col. 225; A. Dimitrievskij, *Opisanie liturgiĉeskich rukopisej chranjaščichsja v bibliotekach pravoslavnago vostoka t. II Eĉĉolōġta*, Kiev, 1901, p. 86, 92. A propos du saint Esprit tenant le rameau d'olivier lors du baptême du Christ, voir S. Der Nersessian, «Les Homélie du Grégoire de Nazianze», *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), p. 210, n. 62.

27. Arranz, p. 42 n. 34; elles sont administrées pendant le rite de la renonciation à Satan et de l'attachement au Christ, célébré le Vendredi Saint par le patriarche de la Grande Église.

28. Voir toutefois *ibidem*, p. 48 où il est dit que la prière de la signatio, pour faire un catéchumène, et les exorcismes qui suivent dans les euchologes étaient célébrées à des jours différents.

29. Saint Symeon de Thessalonique nomme la prière des catéchumènes 5e exorcisme, ce qui laisse entrevoir les contaminations possibles des rubriques et peut-être des rites à l'intérieur de la tradition liturgique, Migne, *PG 155* col. 217.

30. Voir Ambroise de Milan, *op. cit.* p. 55, où est mentionné le Marc 7, 34 et le rite d'appertio:



Fig. 9. Stuttgart, Landesbibliothek, Bibl. fol. 23 fol. 104v: Onction de David.

se référer aux euchologes de Syrie pour retrouver le même geste que celui de notre image, geste qui se distingue nettement de l'imposition des mains ou de différents gestes de la prière.

Après cette brève incursion dans le rite baptismal, revenons aux détails de cette image. On peut constater que le geste de l'évêque illustrant la prière de l'initiation ne correspond pas à la typologie des autres gestes d'initiation connus par les sources littéraires et liturgiques; le peintre du rouleau d'Athènes n'a pas choisi ici la signation dont le rite nous est connu par «La vie de saint Porphyre»³¹ et qui est illustrée par l'image figurant le père de saint Grégoire de Nazianze en catéchumène dans le codex de la Bibliothèque Nationale de Paris gr. 510³² (Fig. 5). Il n'a pas non plus présenté l'imposition

F. Dölger, *Der Exorcismus in altchristliche Taufritual*, Paderborn, 1909, p. 67, commente la Catéchèse II, 3 de Cyrille de Jérusalem. Pour l'huile d'exorcisme, cf. Saint Basile, *PG* XXXII col. 185 et 194. Voir également Arranz, p. 51, où, lors de l'admission d'un païen au catéchuménat, le prêtre prie pour que ses yeux soient ouverts par Dieu aux merveilles divines, ainsi que ses oreilles pour écouter les paroles. Cf. L. de Bruyne «L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien» dans *Rivista di Archeologia cristiana* (1943), no 1-4, p. 136, fig. 7, scène de guérison.

31. Marc, «Vie de saint Porphyre», Migne *PG* LXV, col. 1226.

32. Pour l'illustration de ce rite voir le cod. gr. 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris, fol. 87 v: H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du*

des mains, qui donne à plusieurs reprises son nom à la prière des catéchumènes, ainsi que l'atteste la Vie de saint Constantin d'Eusèbe, où elle porte le nom de «αἱ χειροθεσίας εὐχαί»³³. Or, ces deux gestes auraient tout aussi bien pu permettre la formation du K initial de la prière.

Compte tenu des différents rites et rubriques que cette prière a connus, peut-on penser à un éventuel geste d'exorcisme? Le fait que saint Syméon de Thessalonique nomme cette prière «premier exorcisme», nous laisse entrevoir la contamination possible des rubriques, et peut-être des rites, à l'intérieur de la tradition liturgique, ainsi que l'attestent les rubriques des euchologes du XIVe-XVe siècle, comme celui de la Bibliothèque Nationale d'Athènes, suppl. gr. 724: ἀφορκισμός Δοξ ἐστὶ δὲ καὶ εὐχὴ μετὰ τὸ ποιῆσαι κατηχούμενον εἰς τὸ πρὸς ὄραν βαπτιζόμενον³⁴. Le rite de l'exorcisme est souvent figuré dans les manuscrits byzantins inclus dans l'illustration des scènes de guérison évangéliques³⁵ ou, plus tardivement, de scènes liturgiques. Mais nous n'avons pas pu trouver ailleurs un geste semblable à celui du rouleau d'Athènes qui illustrerait l'exorcisme.

Seul à ma connaissance, le psautier de Stuttgart, manuscrit carolingien du

Vie au XIVe siècle, Paris, 1929, pl. XXX et p. 19, où le père de saint Grégoire le Nazianze devient catéchumène avant d'être baptisé.

33. Pour l'imposition des mains et son rapport avec les rites de guérison et de baptême, L. de Bruyne, *op. cit.* p. 116, propose cinq significations: bénédiction, guérison, ordination, confirmation, réconciliation. Voir également Eusèbe, «Vita Constantini» (IV, 61), *PG* 20, col. 1212, 1213. La description d'une image figurant le baptême de Constantin et se trouvant dans l'église de Saint-Polyeucte — description connue par l'*Anthologie Palatine*, München, 1957, Buch I-VI, I, 1, 10; 1, 71-73 —, ne mentionne que la cuve baptismale et ne fait aucune allusion au rite de l'imposition des mains dont parle la «Vita Constantini». On ne sait pas davantage si ce rite était figuré sur la mosaïque du VIIe siècle de Saint-Salvator à Rome, laquelle nous est décrite dans l'ouvrage de C. Romussi — sans titre dans l'index de Princeton — Milano, 1893, p. 267. Pour des scènes de baptême, voir entre autre les exemples que donne le Grégoire de Paris, Bibliothèque Nationale gr. 510, reproduits dans S. Der Nersessian, «Les Homélies de Grégoire», *op. cit.* pl. 17. Ce rite est cité par saint Denys l'Aréopagite, *PG* 3, col. 393.

34. Arranz, p. 41, notes 31-33, pour d'autres analogies dans les euchologes.

35. Évangiles de Iviron, cod. 5 fol. 35r dans *The Treasures of Mount Athos*, vol. II, p. 297, fig. 11. Le geste de la parole est consacré, depuis la haute époque, à l'exorcisme; cf. infra n. 37. L. De Bruyne, *op. cit.* p. 16, et J. Copplens, *L'imposition des mains et les rites annexes*, Wetteren, Paris, 1925, p. 303, no. 5: selon l'auteur, le geste de l'imposition des mains dans des scènes de baptême peut se rapprocher du rite de l'exorcisme. Un autre exemple d'une scène de guérison à caractère liturgique se trouve dans le psautier Vat. gr. 752, fol. 189r où la croix, montrée par le clergé sauve un démoniaque: E. De Wald, *The illustrations in the manuscripts of the Septuaginta*, vol. III *Psalms and Odes*, part II *Vaticanus graecus 752*, Princeton, 1942, pl. XXXIV. Pour la différenciation des gestes spécifiques suivant le genre de guérison, cf. E. Gothenet, «Gestes et actes symboliques du Christ dans le IVe évangile», *Semaines liturgiques de Saint Serge*, éd. cit. p. 110 n. 32.

début du IXe siècle, mais dont les origines remontent à un modèle italo-byzantin, présente au fol. 16v un geste analogue pour illustrer le psaume XV (XVI) v. 4³⁶ (Fig. 6).

Il s'agit à la fois d'une scène d'exorcisme et de guérison où le Christ arrache de l'enfer et guérit un homme malade, un possédé³⁷. Au milieu de l'image, le Seigneur porte la main gauche vers la poitrine de l'homme et lui touche la bouche avec le pouce de la main droite; à gauche, Satan assis tient un serpent.

L'illustration de cette scène a pu être rapprochée au ch. 20 de l'apocryphe de Nicodème, où Satan dit à Hadès que le Christ ne guérissait qu'à l'aide de la parole. Il est par conséquent intéressant de noter ici que le geste de la parole, utilisé souvent par le Christ dans des scènes des guérisons, n'y figure pas.

Toucher les organes des sens, dans le but d'exorciser, est, on l'a vu, commun au rite de renonciation à Satan et d'adhésion au Christ. Si l'on accepte l'interprétation du geste de Chrysostome comme étant un geste d'onction prébaptismale, lié aux exorcismes, comment expliquer la présence du second indice iconographique important de l'image que sont les vêtements blancs?

Cet indice fait songer au rite postbaptismal de la confirmation dont il constitue un élément bien connu. Les catéchèses baptismales et les rubriques des euchologes décrivent le rite pendant lequel l'évêque oint avec le doigt — qui dans certaines églises est le pouce — préalablement plongé dans le saint chrême³⁸, le front, la bouche, les narines et les oreilles du néophyte, pour lui

36. E. De Wald, *The Stuttgart Psalter*, Princeton, 1930, p. 17. Pour les origines de ce psautier, voir F. Mutherich, *Die Bilder in der Psalterillustration*, p. 164, 188, 196, et idem, *Die Initialen*, dans *Der Stuttgarter Bilderpsalter Bibl. fol. 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Facsimile-Band*, Stuttgart, 1965, II, *Untersuchungen*, Stuttgart, 1968, p. 46 no. 61 et 62 et p. 48. Voir les réserves de A. Grabar quant aux sources de ce manuscrit dans *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne*, Paris, 1972 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques), p. 18 n. 7.

37. *Der Stuttgarter Bilderpsalter, II Untersuchungen*, op. cit. p. 69: Pour la guérison par imposition des mains, voir également Luc, 13. 11. Cf. supra note 30 pour des gestes de guérison autres que celui de la parole. Voir aussi Fr. Gerke, *Christliche Sarcophagen der vorkonstantinischen Zeit*, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, Band II, Berlin, Leipzig, 1940, p. 199, n. 4, où les images de la guérison symbolisaient dans l'art antique le Logos qui apporte au genre humain la «*γνώσις*», et qui devient, dans la liturgie du baptême, le symbole de «*φωτισμός*».

38. Proche analogie avec le geste décrit dans le rite baptismal en Syrie: onction avec le pouce humecté de saint Chrême et signation sur le front du baptisé. Voir C. Khouri Sarkis, «*Prières et cérémonies du baptême selon le rituel de l'église syrienne à Antioche*», *L'Orient Syrien*, Paris, 1956, no. 2, p. 156-184, et notamment la p. 179 où est mentionnée la corne du baptême. Le lieu, Antioche, et le fait que le rite semble avoir été introduit dans l'église syrienne à la fin du IVe

conférer le don du Saint Esprit. Ensuite, le néophyte reçoit des vêtements blancs, décrits dans les commentaires liturgiques comme φωτοειδείς ἐσθηται, ἐμφώτια, ἀναβόλια, κουκούλιον³⁹. Parmi d'autres exemples, le Roman illustré de Barlaam et Ioasaph, Iviron cod. 463⁴⁰, figure ces vêtements blancs que le baptisé revêtra dans quelques instants. Dans les évangiles notés de la Bibliothèque Nationale de Paris gr. 64 du XI^e siècle, une image très rare montre, inclus dans une scène de baptême du peuple par Jean Prodrome, un personnage portant un cierge et vêtu d'un habit noir au-dessus duquel sont passés des vêtements resplendissants⁴¹ (Fig. 7). Nous avons ici les mêmes détails iconographiques que présente l'image analogue du psautier de la Bibliothèque Vaticane gr. 752 du XII^e siècle où le Christ se tient devant l'église; derrière lui, la foule porte manteaux et capuchons blancs, décorés de points et tient des cierges. La légende dit: «οἱ μέλλοντες ἐλεηθῆναι» ce qu'il faut traduire par: «ceux qui vont recevoir la communion». En effet, il s'agit d'un groupe de nouveaux baptisés qui, vêtus de leurs vêtements resplendissants, symbole de la pureté de l'âme qui a revêtu le Christ, recevront la communion qui suivait toujours le baptême⁴² ainsi que le montre l'iconographie parallèle d'une autre image du même psautier (Fig. 8)⁴³.

siècle, nous rapproche davantage de l'époque de saint Jean Chrysostome: B. Botte, «Le baptême dans l'église syrienne», *L'Orient syrien*, Paris, 1956, no. 2, p. 147, et R. H. Connolly, «The Liturgical Homilies of Narsai», *Texts and Studies*, vol. VIII, Cambridge, 1909, p. 54, où le récit en syriaque du baptême de l'empereur Constantin mentionne l'onction prébaptismale. Voir Goar, *op. cit.* p. 362 et J. Corbelet, «Baptême», Vol. II, Genève, 1882, p. 397, du vol. II, à propos d'une onction administrée dans l'église byzantine par le pouce et l'index; mais cette citation n'a pas été trouvée au renvoi de l'auteur. Cf. aussi P. Menevissoglou, *Τὸ ἄγιον μῦρον*, Thessalonique, 1972, p. 196; Trempeles, p. 366, 373.

39. Denys l'Aréopagite, «Hiérarchie céleste», chap. II, § VI, *PG* 3 col. 401 D et 404 D. Pour les vêtements blancs, les «ἐμφώτια», voir *ibidem*, *PG* 3 col. 391; Trempeles, *op. cit.* p. 299.

40. Fol. 118r, dans *Treasures of Mount Athos*, vol. I, fig. 118, p. 322; pour l'iconographie, voir *infra* n. 44.

41. Fol. 64v. S. Dufrenne qui a attiré mon attention sur l'image, identifie ce personnage à un juif. Mais ne pourrait-on pas voir ici une allusion au rite ecclésial? H. Omont, *Miniatures*, *op. cit.* pl. LXXXV.

42. Vat. gr. 752 fol. 30r: De Wald, *The illustrations*, Part II, p. 10, pl. XVII; il voit ici le même symbolisme baptismal; *ibidem*, p. 10, n. 3; psautier Dionysiou cod. 65, fol. 5v dans *Treasures of Mount Athos*, vol. I, Athènes, 1973, p. 420, fig. 120.

43. Vat. gr. 752, fol. 193v; De Wald, *The illustrations*, *op. cit.* p. 25, p. XXXV; le titre de l'image se lit καὶ ἀπερχόμενοι εἰς τὸ φῶς τὸ αἰώνιον». Une autre illustration toujours du même manuscrit au fol. 44v offre le même vêtement pour les morts resuscités; la légende dit: «οἱ νεκροὶ ἐν χριστῷ ἀναστήσονται»; *ibidem*, pl. XIX. Pourtant M. Sacopoulo, *Assinou 1106*, Bruxelles, 1966, p. 26, nie le symbolisme de ses vêtements, qu'on retrouve souvent sur les bandelettes du suaire de Lazare.

Par ailleurs, le même motif-vocable baptismal s'étend à l'iconographie d'une autre scène à connotations liturgiques, celle du Lavement des Pieds, comme le montre la serviette dont est ceint le Christ sur la fresque de San Pietro d'Otranto⁴⁴. La présence des vêtements blancs place par conséquent notre image à un moment postérieur au baptême: dans les manuscrits, celui de Paris et celui du Vatican, les cierges allumés qui les accompagnent ne laissent aucun doute là-dessus.

C'est encore dans le même manuscrit carolingien, le psautier de Stuttgart, que, dans le cadre cette fois-ci du baptême, se retrouve le même geste d'onction. Illustrant le psaume LXXXVIII verset 21-22, le fol 104 v du codex présente l'onction de David (Fig. 9). Celui-ci est nu et le prophète Samuel se tient à sa gauche et lui touche l'épaule de la main droite, tout en avançant le pouce à la hauteur de l'oreille⁴⁵. Sortant du ciel, la main divine tient la corne. Si, comme nous le supposons le geste du prophète s'apparente au geste de Chrysostome dans le rouleau liturgique, nous aurions dans l'image de ce psautier une double onction: une première administrée par Dieu, et une seconde par Samuel.

Toujours est-il que seul un répertoire exhaustif de l'iconographie des gestes et diverses formules iconographiques des cycles baptismaux, liturgiques ou non, pourrait nous aider à éviter la faute de raisonnement qui est de considérer un élément iconographique spécifique – par exemple le geste – comme revêtant toujours le même sens⁴⁶. Ce répertoire nous permettrait de mieux comprendre les changements internes que subissent ces indices-signes iconographiques selon leur contexte différent. Ainsi, l'étude du processus de l'infiltration entre les deux iconographies, celle du baptême et celle de l'on-

44. H. Belting, «Byzantine among Greeks and Italians in Southern Italy», *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1947), fig. 17. Par ailleurs, le tropaire du Jeudi Saint traduit cette allusion baptismale de la Cène: «ὄτε οἱ ἔνδοξοι Μαθηταὶ ἐν τῷ νιπτῆρι τοῦ Δείπνου ἐφωτίζοντο», *Τριώδιον*, éd. Ἀποστολικὴ Διακονία, Athènes, 1960, p. 390. Sur l'aspect de cette «koiné» iconographique et liturgique qui appartient aux trois thèmes - sujets différents, (baptême, eucharistie, mort), cf. E. Gothenet, «Gestes et actes symboliques», *op. cit.* p. 95-116 et R. Rocques, «Le sens du baptême selon le pseudo Denys» dans *Irenikon* XXXI, 1958, p. 433.

45. De Wald, *The Stuttgart Psalter*, p. 78; F. Mutherich, ILBand, *Untersuchungen*, *op. cit.* p. 119. On peut déceler deux modes d'illustration de l'onction de David dans le manuscrit: au fol. 24v, elle se présente sous sa forme habituellement attestée.

46. Cela devient clair du fait que les gestes du psautier de Stuttgart ressemblent souvent à ceux du Samuel au fol. 104r. Par exemple, au fol. 153v, 155v. Voir De Wald, *op. cit.* p. 78, qui décrit le geste qui nous intéresse ici comme traduisant littéralement les vers 21-22 du psaume 88: «pour lui ma main sera ferme, mon bras le rendra fort», dépourvu donc d'autre sens plus spécifique.

ction, qui fait l'objet de divergences parmi les historiens de l'art, pourrait y trouver des éléments nouveaux.

L'influence du rite baptismal sur le rite de l'onction royale a été soulignée dans une étude récente⁴⁷. Par ailleurs, un autre élément que nous empruntons à la liturgie baptismale nestorienne peut étayer un autre jalon prouvant cette influence et suggère l'idée de l'existence d'un cycle baptismal «commun».

Dans son «*Exposito Officiarum Ecclesiae*», écrit au Xe siècle, le pseudo Georges d'Arbèle, se référant au rite du baptême des enfants, mentionne qu'ils sont oints et signés au front du signe de la croix et que ce rite est accompli avec l'huile qui est dans la corne, l'huile de l'onction⁴⁸. Même s'il s'agit ici d'un reste d'exorcisme de catéchumènes⁴⁹, le fait que l'auteur rapproche cette onction à celle d'Abraham nous permet de déceler dans l'image du rouleau d'Athènes, un argument en faveur de la théorie qui voit des influences liturgiques sur l'iconographie baptismale royale. D'autre part, le même auteur nous permet d'entrevoir l'existence du même rite à Byzance. On sait en effet que c'est après un voyage à Byzance pendant le règne d'Héraclius que l'évêque Isoyab III a entrepris des réformes à la liturgie baptismale⁵⁰. Il ne faut pas non plus oublier que le rite de Constantinople est dérivé du rite de la Syrie, et qu'il est similaire, en ce qui concerne le baptême, au premier passage de la cathéchèse baptismale de Chrysostome⁵¹.

Toujours dans la même liturgie on retrouve une autre onction postbaptismale et dont le rite, d'après les sources du Xe siècle, témoigne non seulement de l'existence de l'huile dans la corne, mais également du geste dont se sert le prêtre pour administrer la confirmation: au cours de la seconde prière de l'imposition des mains, qui fait suite au baptême des enfants, et après que le prêtre a prié pour qu'ils «reçoivent la précieuse lumière de notre Sauveur

47. Ch. Walter, «The signification of onction in Byzantine Iconography», *Modern Greek and Byzantine Studies* 2 (1976), Oxford, p. 61. Pour l'onction faite avec un *πλακτρον* lors du sacre royal sur la fresque de l'église de Morača, voir G. Babić, *Chapelles annexes*, *op. cit.* fig. 97. Pour la place de l'onction royale dans l'idéologie byzantine cf. J. Meyerdorff, «Ideological Crises (1071-1261)», *XVe Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes, 1976, IV. *Pensée, Philosophie, Histoire d'Idées*, p. 9.

48. D. Webb, «Paroles et gestes dans la liturgie baptismale et l'Église nestorienne», *Semaines liturgiques de Saint Serge*, 1977, *éd. cit.* p. 344-345, où ce texte est cité.

49. *Ibidem*, p. 345 note 48: Sur les onctions du rite syrien, voir M. Shepherd, «The Antiochene Liturgy», *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961), p. 42, n. 88.

50. D. Webb, *op. cit.* p. 344. Ces revisions ont eu lieu le VIIe siècle et concernaient le baptême des enfants. Cf. aussi «Anonymi Auctoris Expositio Officiorum Ecclesiae», ed. H. Conolly, *Corpus Scriptorum Christianorum, Scriptores Syri, Serie Secunda*, vol. 91 et 92, Rome, 1913, vol. 92, p. 88.

51. E. W. Whitaker, *Documents of the Baptismal Liturgie*, London, 1970, p. 69.

Jésus-Christ pour jouir d'une vie nouvelle qui ne périt point», il y a la signation sur le front par le pouce de la main droite, de bas en haut et de droite à gauche⁵².

Le même geste, en vigueur jusqu'à des époques récentes, est suivi d'une onction avec l'huile sainte contenue dans la corne⁵³; il est explicitement recommandé dans le rituel syriaque des prêtres⁵⁴ d'employer, pour l'onction postbaptismale, uniquement le pouce de la main droite. Sans que les liturgistes puissent affirmer qu'il s'agissait, dans le rite syrien, d'une confirmation dans le sens occidental du terme⁵⁵, il s'agit sans doute ici d'une onction postbaptismale conférant la grâce du Saint Esprit⁵⁶.

Nous pouvons déjà essayer de déterminer le sens intrinsèque de l'image que le peintre du rouleau d'Athènes a destiné à l'illustration de la prière des catéchumènes. Une première possibilité, résultant de notre étude pourrait être de tenter d'interpréter l'image comme provenant d'un modèle iconographique de la confirmation figurant les vêtements blancs et le geste de l'onction postbaptismale. Dans ce cas, le peintre aurait peut-être été entraîné par la notion générale de Baptême conférée par cette prière, à choisir parmi les modèles disponibles une figuration qui se trouverait être celle de la confirmation. Il pourrait être également contraint de la choisir par un éventuel manque de modèle plus conforme à une tradition visuelle du catéchuménat-baptême. Le désir d'illustrer littéralement les mots de la prière: «vêtements de l'immortalité», pourrait l'avoir amené au même résultat quoiqu'on puisse se demander pourquoi il n'a pas préféré la représentation d'une scène baptismale plus narrative, puisque les mots «bain de régénérescence» auraient pu lui suggérer la cuve baptismale, comme dans l'illustration des manuscrits⁵⁷.

Or, les scènes du rouleau d'Athènes ont tendance à commenter en images les mots du texte qu'elles illustrent⁵⁸. Il nous semble donc que notre illustrateur n'a pas eu recours à un mode d'illustration narratif, mais bien plutôt à un commentaire du texte. Doit-on supposer alors que cette scène a une autre

52. *Ibidem*, p. 349.

53. *Ibidem*, p. 350.

54. *Ibidem*, p. 349, n. 59, et surtout p. 350, n. 63: c'est le cas des rituels même tardifs (XVII^e siècle), ce qui prouve l'ancienneté et la persistance du rite.

55. Cf. *ibidem*, p. 350, où Webb conclut qu'il s'agit d'un rite de confirmation.

56. *Ibidem*, p. 351.

57. Cod. Ivron no. 27 fol. 152r, où la cuve illustre le baptême: K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, pl. XVIII, fig. 101.

58. Voir ma thèse déposée à la Bibliothèque de la Sorbonne, p. 168, et suiv. et plus loin n. 66 de ce texte.

fonction que celle d'une image de confirmation mal appliquée à une prière des catéchumènes?

Un geste semblable à celui de l'évêque sur la vignette du rouleau se trouve, nous l'avons vu, par deux fois dans le psautier de Stuttgart, pour illustrer deux scènes dont le contenu intellectuel diffère, attestant ainsi la polyvalence sémantique de ce geste. Il est donc possible que le modèle de notre image figurait l'onction administrée aux catéchumènes; en effet, dans le rituel nestorien qui nous a servi comme guide jusqu'à maintenant, et qui nous a aidé à entrevoir le rite baptismal byzantin, l'huile de la corne n'était pas réservée seulement pour l'onction après le baptême, mais également, pour l'onction qui le précède⁵⁹. Ainsi, la juxtaposition de l'image au texte, et également la présence ici des enfants-catéchumènes serait justifiée. On remarque en fait que le peintre, par le truchement des enfants – vestige possible d'un ancien cycle liturgique, conforme au titre de la prière «εὐχὴ ἐπὶ τῶν κατηχομένων παιδῶν» – a voulu souligner aussi bien le rôle que, selon saint Jean Chrysostome, les enfants tenaient dans la prière des catéchumènes et dans celle des fidèles qui lui fait suite, que les souvenirs des lectures patristiques⁶⁰.

Si l'action figurée ici pourrait être compatible à une onction prébaptismale, il faudrait, pour expliquer la présence des vêtements lumineux, se rapporter à l'action du sacrement du baptême: par sa grâce, les néophytes seront dotés du vêtement de l'incorruptibilité et deviendront la lumière du monde⁶¹; par ailleurs, comme le tropaire du baptême le décrit, ils revêtiront le «χιτῶνα φωτεινόν» chiton lumineux⁶², d'où le symbole de leur vêtement de gloire.

On peut se demander si l'illustration que nous venons d'étudier a été adaptée au portrait de saint Jean Chrysostome du fait qu'il s'agit ici de l'illustration de son formulaire et de la prière qui lui est par excellence attribuée. Car le peintre aurait pu choisir, pour l'appliquer, la prière baptismale par excellence, celle des Présanctifiés, pour laquelle il a réservé par contre un schéma iconographique simple pour encadrer, celui de saint Basile? La présence de ce dernier peut-elle s'expliquer à part des raisons de

59. D. Webb, *op. cit.* p. 344.

60. Marc, 10, 15, Migne, *PG* LVIII, col. 666. Les enfants sont les intermédiaires entre les fidèles et Dieu. La prière des fidèles marque le début de la messe eucharistique qui assure dans la typologie byzantine le Salut. A propos de l'enfant en tant que topos de la spiritualité byzantine, voir Clémens d'Alexandrie, «Paedagogia» 1.6, Migne, *PG* 8.281: «βαπτίζομενοι φωτιζόμεθα, φωτιζόμενοι υιοποιούμεθα, υιοποιούμενοι τελειούμεθα». D. Webb, *op. cit.* p. 342.

61. Saint Basile, «Traité sur le saint Esprit». Migne, *PG* XXXI, 1572 et Matthieu, 5, 14.

62. S. Zervos, *Εὐχολόγιον τῷ Μέγα*, Athènes, 1970, p. 142: «χιτῶνα μοι παράσχου φωτεινόν ὁ ἀναβαλλόμενος φῶς ὡς ἱμάτιον πολυέλεε Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν».

simple analogie avec le portrait de l'autre auteur liturgiste saint Chrysostome, par le fait que saint Basile est considéré comme l'auteur du canon de la Bénédiction des Eaux⁶³? Peut-on penser au lien que la prière des catéchumènes avait avec celle des Présanctifiés⁶⁴, et conclure par là que la présence de ces deux oraisons de contenu baptismal a entraîné la figuration de l'onction, geste souvent répété pendant ce sacrement et administré par l'évêque célébrant, qu'est ici saint Jean Chrysostome auteur du formulaire? On pourrait parler ici, pour définir cet ensemble iconographique, de la mystagogie, cette dernière prise dans le sens double du terme, explication du mystère caché et ensemble des actions et de rites sacrés⁶⁵. L'accent mis sur les deux sacrements, baptême et confirmation, suggérés par ces deux images, souligne la sotériologie de la liturgie et rappelle qu'à la même époque, au XIIe siècle, des discussions dogmatiques portaient également sur les sacrements en tant qu'intermédiaires entre l'homme et sa divinisation⁶⁶.

Par l'image du rouleau d'Athènes, nous avons un aperçu de l'importance des gestes liturgiques, dont le corpus est loin d'être constitué: il parle en faveur de la persistance d'un cycle iconographique propre au baptême.

Des cycles semblables connus dès l'époque des fresques de Dura Europos, étaient destinés à rendre le symbolisme de différentes prières qui servaient à la préparation des catéchumènes au baptême et dès le début du IIIe siècle on atteste la création d'un programme iconographique proprement baptismal⁶⁷.

Plus tard, la scène à illustrations baptismales, contenue dans la frise des mosaïques du VIIe siècle, qui ornait jadis la nef de l'église de St-Démétrius de Thessalonique, laisse entrevoir la continuité d'un cycle propre aux rites de la confirmation ou, de façon générale, aux rites du baptême. Dans cette scène, la croix sur le front du petit enfant qui est présenté à saint Démètre a été, à juste titre, reconnue par A. Grabar comme significative⁶⁸ (Fig. 4).

63. F. C. Conybeare and A. Maclear, *Rituale Armenorum*, Oxford, 1905, p. XXIX.

64. G. Wagner, *op. cit.* p. 17. Pour la prière des Présanctifiés cf. Brightman, p. 346.

65. Voir Bornert, *op. cit.* p. 197 et n. 1.

66. J. Meyendorff, «Ideological Crises (1071-1261)», *op. cit.* p. 19; M. Lot-Borodine, «La doctrine de la déification dans l'église grecque jusqu'au XIe siècle», dans *Revue de l'Histoire des Religions* CV-CVII (1932-33), p. 17; J. Gouillard, «L'hérésie dans l'empire byzantin jusqu'au XIIe siècle», dans *Travaux et Mémoires* 1 (1965), p. 321.

67. J. Lassus, «La maison des chrétiens de Dura Europos», *Revue Archéologique* I (1969), p. 136-138; C. Kraeling, *The Christian Building*, New Haven, Dura Europos, 1967, Final Report VIII, Part II; A. Grabar, *Christian Iconography*, London, 1969, p. 19-20.

68. A. Grabar, *Iconoclisme byzantin, Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 86, n. 6, fig. 86. Idem, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques de l'art antique*, I-II, Paris, 1946.

Le texte de Théodore Studite, auquel Grabar a rattaché la scène de l'église de St-Démétrius, évoque l'habitude d'accomplir le baptême, «φωτισμός», de l'enfant, «βρέφος», devant l'icône de saint Démètre⁶⁹. En présentant de jeunes enfants que mentionne la rubrique de la prière, le peintre d'Athènes s'est inspiré, outre des éventuels symbolismes examinés plus haut, d'une certaine tradition picturale qu'attestent par leur fréquence sur les mosaïques de la basilique les enfants-néophytes.

Par l'adoption ingénieuse d'un geste spécifique à une image de formule iconographique conventionnelle, le peintre, ou son modèle, nous commente la transfiguration des catéchumènes, mais sans que le facteur même de celle-ci, le baptême, soit illustré. Comparant notre image à l'illustration analogue de la même prière qu'offre le rouleau liturgique de Jérusalem, on peut mieux évaluer la part de la création du peintre d'Athènes: suivant le même schéma iconographique, aussi bien par le contenu idéologique que par la forme, il a pu le différencier en l'enrichissant d'un commentaire liturgique⁷⁰. Il s'agit surtout pour l'illustrateur de nous transmettre par ces raccourcis le sens profond du dogme et la véritable signification de l'acte liturgique. Le rôle de la complémentarité de l'illustration par rapport à la parole devient évident; et on pense à quel point l'image, plus complexe, à Byzance et ailleurs, prime par sa polyvalence sur la parole⁷¹.

Planches, Paris, 1943, pl. XLIX, I. R. Cormack, «The Mosaic Decoration of St. Demetrios Thessaloniki: a reexamination in the light of the drawings of W.S. George», dans *BSA* 64 (1969), pl. 7 et p. 33; la date proposée de ces mosaïques va de la fin de VI^e siècle au milieu du VII^e siècle: *ibidem*, p. 45.

69. Saint Théodore Studite, *PG* 99, col. 961 B «καὶ οὕτως ἐπιτελεῖσαι τὸ φώτισμα τοῦ θεοφυλάκτου τέκνου». *Ibidem* col. 961 C: «ὥστε σαφῶς ὁ μάρτυς ἦν διὰ τῆς οἰκείας εἰκόνης τὸ βρέφος εἰσδεχόμενος». Je dois ce détail à M. I. Antonopoulos.

70. A. Grabar, «Un rouleau constantinopolitain», *op. cit.* p. 173, fig. 13.

71. M. J. Baudinet, «La relation iconique à Byzance au IX^e siècle, d'après Nicéphore le Patriarche: un destin de l'aristotélisme», dans *Études Philosophiques* 1 (1978), p. 101, où est cité, le fameux «ὄψις προτέρα ἀκοῆς» de Th. Studite.

MEDIEVAL ARCHITECTURE IN GREECE:
WESTERN MONASTIC ORDERS IN THE LATIN STATES
FORMED ON BYZANTINE TERRITORY *

Beata KITSIKI-PANAGOPOULOS (U.S.A.)

In this paper I propose to discuss certain Latin churches with similar architectural principles built by Cistercian or mendicant monks in three of the Byzantine territories occupied by the Crusaders after the capture of Constantinople in 1204: The French principality of Morea, and the Venetian colonies of Negreponte, that is Euboia, and Crete.

The kind of symbiosis between these western architectural forms and their Byzantine environment is extremely interesting. However, while the Byzantine architecture in the above areas of Peloponnesos, Euboia, and Crete has been thoroughly studied by many and able scholars, the Latin architecture in the same areas needs more discussion. Its character, origins, the currents and trends manifested in these western buildings will greatly help us to understand, for instance, why both Latin and Byzantine architecture remained practically uninfluenced, despite the fact that their symbiosis continued for such a long period after 1204.

The thirteenth century in the West witnessed the expansion of monastic architecture of the Cistercians and Mendicant Orders, which spread across Europe from Scandinavia to Spain and Italy, from the British Isles to Hungary and, with the occupation of Constantinople in 1204, even to Greece.

The building of monastic churches in Greece was encouraged by Pope Innocent III, a warm supporter of the 4th Crusade and a protagonist in the effort of the Catholic Church to latinize the East. Not much is known of these churches because of the lack of documents and because of their ruined

*Since this paper was an oral communication there are no footnotes. However since the meeting took place, a book was published on this topic which covers this material more extensively and is amply documented. Beata Kitsiki-Panagopoulos, *Cistercian and Mendicant Monasteries in Medieval Greece*. University of Chicago Press, Chicago and London, 1979.

condition. They have been classified as impoverished versions of western medieval architecture due to their lack of rich sculptural decor and of the architectural daring of Gothic cathedrals in the West and Cyprus. In actuality though, they belong to an important international architectural movement.

The churches of the mainland of Greece have been studied primarily from an archaeological point of view in monographic studies mainly by A. Orlandos and E. Stikas. A. Bon made an excellent general historical and topographical study only of the Morea, where he examined a few of these churches, and G. Gerola visited Crete at the turn of the century and described many of the churches he saw. Since then, some of the Cretan churches have been torn down, and others have been badly mistreated. Despite the above excellent studies, still there is a lack of a comprehensive stylistic analysis of all the existing Latin monastic churches in Greece of that period, which one must recognize as belonging to an international architectural movement.

The monastic churches built under Frankish and Venetian rule in Greece have a family resemblance to the Cistercian abbeys and to those of the Mendicant Orders, which strung a rosary of houses of prayer across Europe in the thirteenth century. Their aesthetics, both across Europe and in Greece, following the rules of their Orders and influenced by their own principles, show humility and simplicity and adapt themselves with ease to the artistic concepts common to the Mediterranean regions. There are at least eight of these churches in Greece built before 1261. I can only concentrate on four of them today, because of the limitations of time, but I hope that will give a general impression of the topic and of the problem.

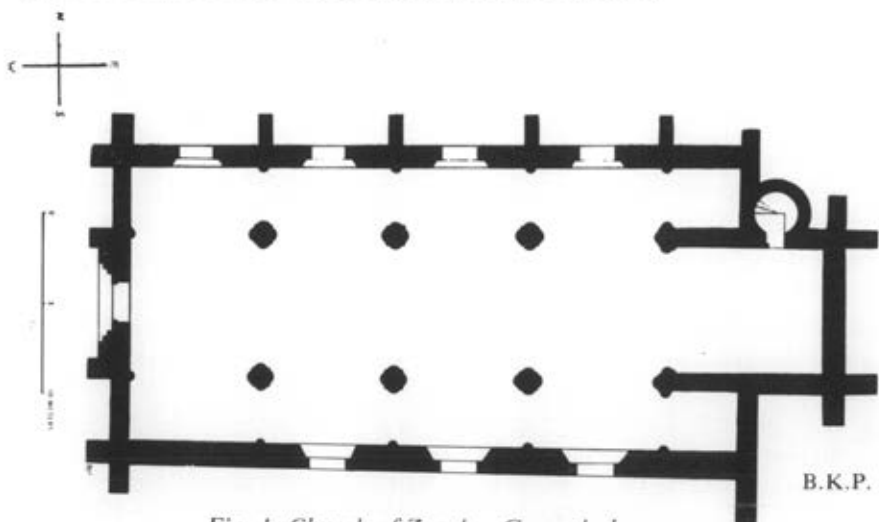


Fig. 1. Church of Zaraka. Ground plan

The ecclesiastical Orders of the West came to settle in Greece following the 4th Crusade. They were part of the great papal dream of a religious union of the East with the West under Rome. First to take an active part in this dream were the Cistercians, who had already settled in Cyprus and Syria in the 12th century and who had also joined the 4th Crusade of 1204. Between 1204 - 1276, the Cistercians were granted at least twelve establishments in Constantinople and in Greece. They were dispersed from Chalcedon to Peloponnesos and from Euboia to Crete, but the greatest number of them was concentrated in Constantinople and in Morea. During the 13th century, however, Cistercian influence declined, and after 1276, almost all Cistercian monasteries were abandoned.

Quite contrary to the decline of the Cistercians, the activity of the Franciscan and Dominican Orders increased during the 13th century. The Franciscans had established themselves in the new Latin Empire in 1219, and were able to remain in Greece even after the return of the Greeks to Constantinople.

The Dominicans also played an important role in the history of the Latin church of Greece and the Near East. Unfortunately it appears certain that the «Dominican Province» in Greece completely neglected its own historical past. Very little is known of the founding of their monasteries. There is only a very late document in the archives of the Order of 1650 - 1655, where seven convents are named in Crete and where it is also mentioned that the Dominican Province in Greece extended over all of Morea and over several islands of the Aegean and Ionian Seas.

I would like to start now with a short description of the three representative churches I chose for this study.

ZARAKA

In a valley surrounded by high mountains near the lake of Stymphalos, removed even today from busy commercial roads, lie the ruins of the Cistercian monastery of Saracas or Zaraka.

The date of the construction of the buildings of the monastery is not known with certainty. It is generally believed that they existed before 1236, for from that date on and until 1260, the monastery is mentioned in the Pontifical correspondence and in the General Chapters of the Order. Since the beginnings of the abbey are not specified in any of the documents it is unfortunately impossible to know with certainty from which monastery the monks of Zaraka came. We know only that before 1210, the Prince of Morea, Guillaume de Champlitte, asked Pope Innocent III to send Cistercians from Haute-

combe of Savoie to establish in Morea a monastery to which he would give some lands. The 5th of November 1210, Pope Innocent III addressed himself to the abbot of the monastery of Hautecombe and asked him to send the Latin Archbishop of Patras, Antelme, the number of monks necessary for the new monastery. We also know that Geoffroy I de Villehardouin in 1225, asked the General Chapter to send a group of monks to build a monastery in Achaia and that the Chapter entrusted the Abbot Morimond with this task. It is not known, however, what the Chapter did after this decision was taken, but it is probable that the Cistercian monks could have settled either in Isova in Western Peloponnesos or in Zaraka, which is not far from Achaia.

In 1924 to 1930, archaeological excavations were undertaken by A. Orlandos, and again in 1962 by E. Stikas. They give a clear idea of the plan of the church and of the location of the other monastic buildings around it, which are now completely in ruins.

Plan of Church: The plan of Zaraka, with its flat eastern end, follows the traditional approach of the Cistercian monastery of Clairvaux. It has three naves, and no transept. Its square choir is flanked by two chapels of the same shape. There are only straight lines, which intersect each other at a 45° degree angle. The nave and aisles have four bays each, but those in the nave are square and twice as wide as the corresponding rectangular ones of the aisles. Many thirteenth century Cistercian churches retain this Romanesque practice of a larger nave often reducing the aisles to mere passage. The dimensions are modest as in most Cistercian churches. The northern angle of the sanctuary encompasses a small circular tower with a round staircase. Belltowers erected in stone had been forbidden in 1157 by the General Chapter. However, exception was made for areas where powerful winds would have destroyed wooden towers. The windy location as well as the scarcity of wood in Greece account for the tower at Zaraka.

The interior space of the church is divided by five pillars formed by a central core with four engaged half columns at the corners that receive the ribs of the vault. The vaults of the aisles seem to rise approximately to 5.50 meters from the ground, but it is hard to estimate the exact height of the nave for not enough of the church remains standing. There was most probably no triforium between the nave arcade and the clerestory. Two story elevations were characteristic of Cistercian architecture which forbade excessive height over the aisles and maintained the balanced proportions of 2:1, which suggested an atmosphere of humility. Exactly opposite the pillars dividing the nave aisles along the northern and southern walls, there are still the remnants of engaged columns flanked by colonnets, which culminated in a trapezoidal

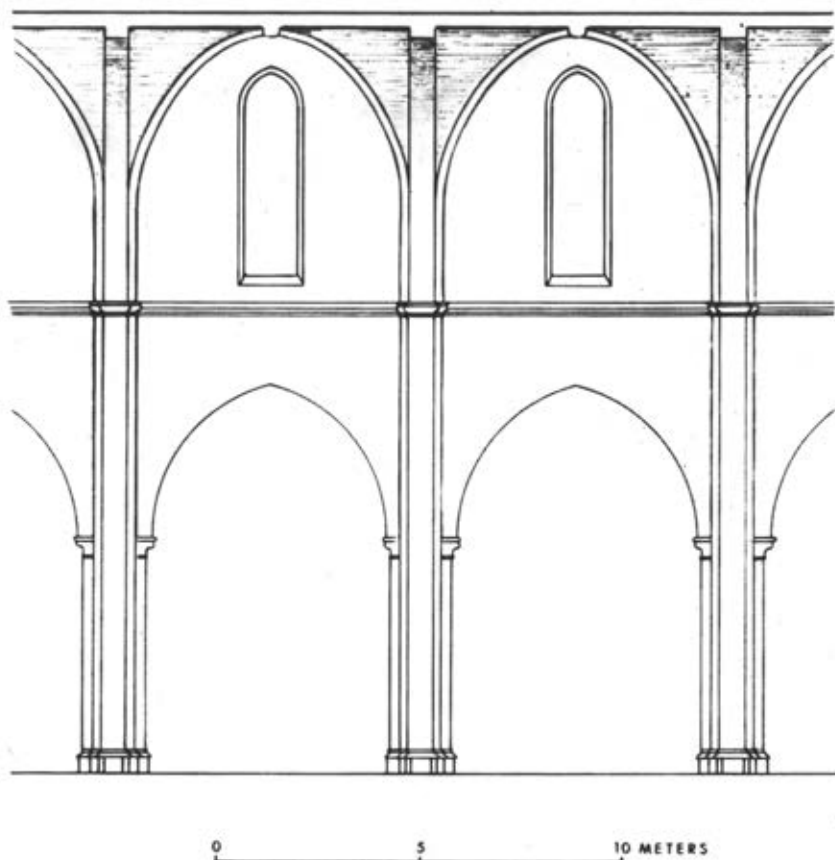


Fig. 2. Church of Zaraka. Elevation (projected plan).

capital decorated by leaves turning into volutes at the corners and a quatrefoil in the center. A little further there is another capital with leaves of a much simpler design. They remind one of similar examples in the nave and cloister of Fontenay in Burgundy or Silvacane in Southern France. There are two more types of capitals at Zaraka. Those reminiscent of Pontigny, and those with volutes at the corner and a rosette in the center, a variation on the quatrefoil already seen.

Several fragments of ribs with a rather massive and simple profile were unearthed during the archaeological digs, as well as two keystones. One of these keystones forms a simple rosette like the one seen on one of the capitals, the other has a human face surrounded by leaves: Several such



Fig. 3. Church of Zaraka. Capital.

examples appear in France in the first half of the thirteenth century and can be seen in a drawing of Villard d'Honnecourt.

The exterior of the church of Zaraka more closely resembles an early Christian basilica than a gothic cathedral, because of its rectangular plan and lack of transept. The vaults of the aisles as well as the walls of the eastern and western sides were supported by massive vertical rectangular buttresses, which are 1.60 meter at their base, but taper off gradually at the top.

The southern wall was oriented toward the cloister and had no buttresses.

Besides three more doors, the church was lighted with large windows on the floor level, and with smaller ones at the clerestory level. No windows have been found in place, but many of the fragments scattered among the ruins. On the north side, at 3.10 meters from the ground, one can see in the first three bays, the place of each window. From the remains, one can reconstruct the aisle windows as having had two lights surmounted by an oculus. The bar tracery of these windows framed in a pointed arch belongs to the period around 1220 in France. Similar windows appeared first in the radiating chapels of Reims and then at Amiens in the nave windows over the aisles. This seems to indicate that the church of Zaraka could not have been finished before 1225. It is impossible to know exactly what the clerestory windows looked like.

The monastic buildings that existed on the south side have been completely destroyed. On the church's southern wall, one can still see the corbels that carried the roof of the gallery of the cloister. Surrounding all the buildings, there must have been a protective wall of which only the entrance gate still remains. The monks probably built their church by themselves on the model of their mother abbey, as was the usual practice. Although they could have

had some help from local workers, the church of Zaraka is purely western architecture. Its isolation in the valley of Stymphalos is one reason for this purity of style. We are, of course, deprived of a great many informative details, but one can nevertheless conclude from the bar tracery of the windows that it does not seem probable that the church of Zaraka was built before 1225. It must have stood out for its simplicity and clean forms and by the contrast of the massive mural quality of the walls with the delicate sculptural decor of the capitals, bar tracery, and voussoirs, which are so much in the spirit of Cistercian churches.

OTHER CISTERCIAN MONASTERIES

There is one more extant Cistercian monastery on the Peloponnesos, the monastery of Our Lady of Isova. Although it has been labelled by Jean Buchon as a Benedictine monastery, there are much stronger reasons to believe that it had been established by Cistercian monks. Again, no exact date of its beginnings are known, but the *Chronicle of Morea* mentions its de-

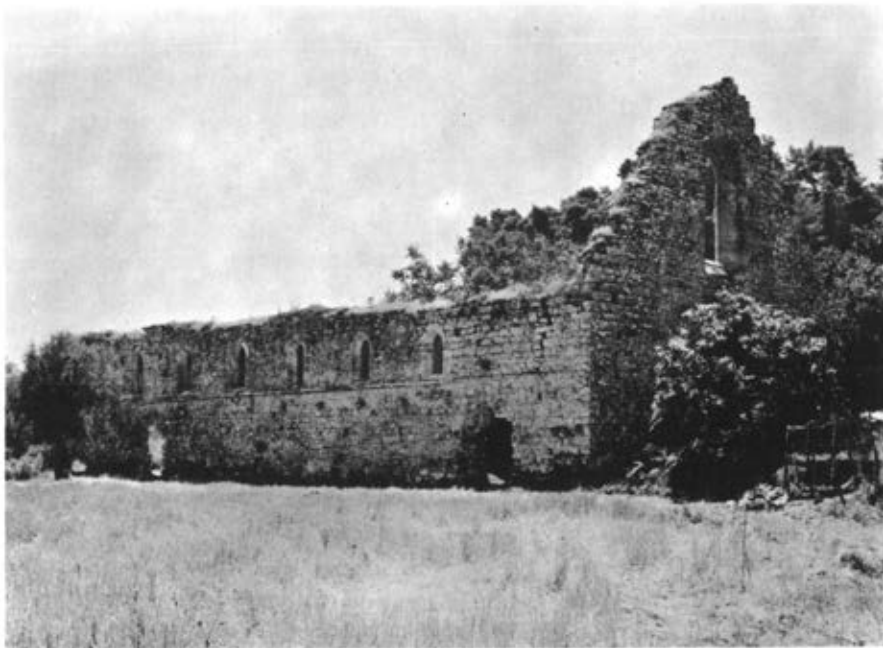


Fig. 4. The Church of Our Lady of Isova. View from the north-west.

struction in 1263. Isova or Bitsibaldi, as it is known today, could very well be the area where the Cistercian monks from Hautecombe established themselves after Guillaume de Champlitte's request to the Pope in 1210. The church of Our Lady seems to be stylistically, judging from its windows, of a slightly earlier date than Zaraka. It has a single nave covered by pointed wooden roof, which was not uncommon for certain Cistercian churches, especially in Southern France and Spain. It also lacks completely any Byzantine elements.

THE CHURCH OF AGHIA PARASKEVI IN CHALKIS

This is a parochial church. Very few Latin parochial churches of this period have survived in Greece. Most of them were used by monastic Orders who received their support from the Holy See. The Latin communities were not so numerous in each region as to require several parochial churches and the Greek population preferred Orthodox churches. The few Latin churches which are still extant show conclusively the similarities between the parochial and monastic churches and their preference for the use of a flat rectangular eastern sanctuary. This should not be interpreted only as the reflection of a poor community since such sanctuaries appear not only in Greece, but also in the West, as in Catalonia and in the Balearic Islands, where the monastic Orders, especially the Dominicans exercised a considerable influence on the architecture of the 13th and 14th centuries.

The Church of St Paraskevi, as it is called today, must certainly have been named differently by the Franks. It has been proposed that its name could have been that of the Virgin. An inscription with that name found not far from St Paraskevi, is kept in the museum of Chalkis. Henri Valenciennes, according to the Chronicle, visited the church of the Virgin in 1205. No one had doubted the importance of St Paraskevi, but some scholars have contended that St Paraskevi, as the seat of the Latin bishop, was called St Mark and was directly connected to San Giorgio Maggiore of Venice. In a recent study, however, Koder suggested that St Mark was the building which today is still a mosque on the neighboring square, not far from St Paraskevi. The church of St Mark was built during the early years of the Frankish occupation of Negreponte, for its name appears in the testament of Pietro da Famo in June 1215 and is also documented in the correspondence between Marino and Ricardo dalle Carcere of 1216. According to Koder, on the same square was the Loggia and the Palace of the Bailie. Both of these buildings were built after 1273. The same arrangement of buildings in one square can still be seen in Herakleion in Crete, where the church of St Mark has been preserved



Fig. 5. The church of Aghia Paraskevi in Chalkis. Ribs of the southern Chapel.

across the ducal palace and next to the Loggia. Both in Crete and in Chalkis, the church of St Mark was directly under the ecclesiastical rule of Venice and San Giorgio Maggiore rather than under the local bishop. Of course, excavations at the area of the mosque in Chalkis are absolutely necessary for further proof of what seems a logical interpretation of known documents.

Besides the church of St Mark and that of the Virgin, there is also mention from the beginning of the 13th century of a monastic church of the Virgin and of the hospital of the Italian Order of the Cruciferes. It is mentioned in Papal correspondence of 1223, and in documents of 1256 and 1262, but its location is not known. Even though the church of St Paraskevi has been considered until now a parochial church or, as Koder believes, a Latin cathedral after 1261, when Constantinople was again in Greek hands and the Latin Patriarch had his seat in Negreponite, it seems probable that since it was named for the Virgin, it may be the same as the monastic church of the Virgin. This building may have been first given to the order of the Cruciferes, who remodelled it in a style already found in all of the other churches of the Mendicant orders in

Greece. The location of the building of St Paraskevi within the walled city and near the church of St Mark and the Venetian governmental center is similar to the location of St Mark of the Cruciferes in Herakleion, Crete.

Description of the church: The plan of St Paraskevi is basilical with three naves. The central one ends in a flat sanctuary and the other two in square chapels without apses. On the same place where St Paraskevi is now, there had been a Byzantine church from the end of the 5th century. There are still remnants of the columns. The church which was probably destroyed at the time of the Frankish occupation, was soon rebuilt. At that time various changes and additions were made to its plan and elevation. The foundations of the old church were retained and the proportions of the nave are the same as those of the older Byzantine basilica.

The western façade was reconstructed after the earthquake of 1853 and placed slightly back, leaving two columns with Byzantine capitals standing outside the church. In the original plan of the church, before the last reconstruction, the nave was separated from the aisles by an arcade of four arches, two of which have been eliminated, together with a gallery over the aisles. Several indications though still exist that prove its earlier existence. The arcade that separates the central nave from the aisles stops approximately at two thirds of the length of the nave against a rectangular pillar. From this point on there is another arcade with two taller and larger pointed arches. They both rest on one central Byzantine column left from the earlier building. The upper gallery also terminates at this point. The wall is finished off by a cornice with corbels ornamented with a Frankish coat of arms. At this point the beam pointed roof merges with the wall. This roof dates from the 13th century Latin church and has several parallels in western Europe as well as at Isova in Peloponnesos.

The nave and aisle of St Paraskevi lead into the choir and chapels through three pointed arches. All the arches are very simple with a flat band that emphasizes the shape of the arch except for the one over the choir which is richly ornamented with foliage.

The chapels are covered by ribbed vaults, probably of the 13th or the 14th centuries. The southern chapel has ribs that appear lighter and more carefully executed than those of the northern chapel. There is a variety of detailed keystones and richly foliated corbels.

Today the church is completely whitewashed and unfortunately one cannot see the masonry under it, which always helps in determining the date of the different constructions. The church of St Paraskevi is Gothic, built over the foundations of the Byzantine church. It was probably built in the 13th



Fig. 6. The church of Aghia Paraskevi in Chalkis. S. Chapel.

century, before 1279. The southern chapel with its ornamented corbels indicates 13th century Latin workmanship, but the northern chapel was built somewhat later in the 14th century and was probably executed by Greek workers who had less understanding for these forms. Its corbels show Venetian taste.



Fig. 7. Saint Peter Martyr. The nave.

The spaciousness and simplicity of the greater part of the church and the square sanctuary are similar to those of monastic churches in the West and especially of the mendicant Orders and of those on Crete. The open beam wooden roof is commonly found in Southern France and Northern Spain, but there are also general characteristics that remind one of mendicant churches in Italy. Of course, the masterworkers here had to adapt the proportions of the building to the foundations of the earlier structures preceding the 13th century Gothic church.

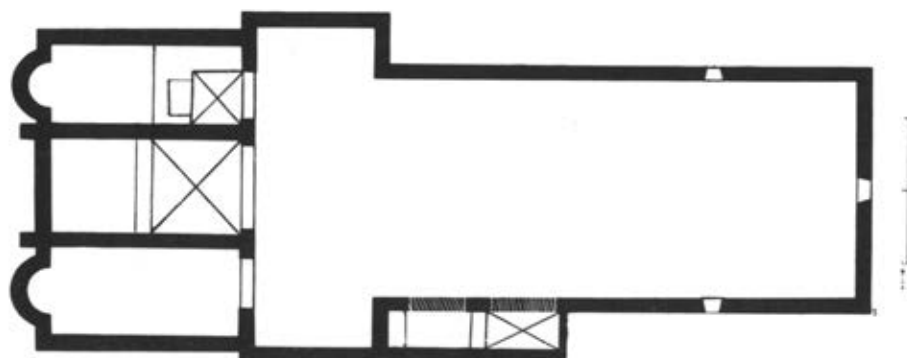
CRETE. ST PETER MARTYR

Since 1210, the Venetians had established in Crete a political, social, and religious system on the plan of the Serenissima at home. Candia became the capital of the island and its most active center. Venice realized very soon that her greatest problem on Crete would be to have Catholicism accepted, and for this reason, beside her support of the regular clergy, she also encouraged the establishment of monastic Orders. As a result, Franciscans, Dominicans, Augustinians established themselves all over the island, but especially in the larger cities. Unfortunately, the majority of their churches suffered greatly from earthquakes. Most of the destroyed churches were rebuilt, but they

were later used as mosques by the Turks, when the Venetians left in the 17th century, and again used as public buildings by the Greeks in the 20th century.

Saint Peter Martyr, of Candia, a Dominican church is a good example. It has the same characteristically austere, logical, and simple plan, with a square sanctuary and a two storey elevation, as the previously mentioned churches. The influence on these Cretan churches comes primarily from Italy through the different Orders.

To discuss the church of St Peter thoroughly would take another paper. Its several building campaigns, its successive additions and alterations are certainly of great interest for the medieval art historians and need a more thorough examination than time permits. However, for the purpose of this paper it is enough to mention that the church of St Peter is located very close to the port of Candia. It is a large church which, at first look, generates little excitement, especially in its present condition. The only information we have from notary registers about its beginnings is that it was built probably in the 13th century by Dominican fathers. It has a large single nave that ends in a square sanctuary with two bays. It is hard to know exactly in detail the original plan of St Peter. A great many changes have taken place since its first construction and we have unfortunately no records of them, which limits us to a stylistic analysis. Furthermore, the eastern part is still cluttered with modern structures. G. Gerola, who visited Crete at the very beginning of the 20th century and published his significant work *I Monumenti Veneti*, drew a plan of St Peter's with the alterations made by the Sultan Ibrahim, who had turned it into a mosque.



B.K.P.

Fig. 8. *Saint Peter Martyr. Projected ground Plan.*



Fig. 9. Saint Peter Martyr. Vault over the sanctuary.

Two chapels are shown in Gerola's plan North and South of the sanctuary, both extending over the width of the nave, which are probably added during the second building campaign. The northern chapel was completely in ruins already in Gerola's own time. The nave walls rest on the arched openings, which lead to these chapels, and on large pointed windows which were later filled with rubble. Remnants of walls at the right angle to the nave wall both to the north and south of the church and extending as much as the chapels are also shown on Gerola's plan. For these reasons, it is natural to assume that the original plan of St Peter's had a transept, that the chapels were added during a second stage, and that the northern and southern walls were extended to their present length during a third building campaign, eliminating in this manner the transept and blocking the earlier openings. The northern and southern chapels of two bays, which communicate with the nave on the south side, have been covered by a pointed barrel vault and reinforced with transverse arches resting on corbels with a very simple molding. The southern wall has four pointed arches, which have been recently freed from the rubble which blocked them earlier. They led to the small chapel just mentioned and to a building which Gerola calls another chapel, but of which no traces remain today. Above the four arched openings of the southern wall, there are eight windows with stilted arches.

The north wall was completely reconstructed, probably after an earthquake, and extended up to the end wall, eliminating the transept. It has twelve windows, as well as a circular one in the northeast corner, which is Turkish work. The west front has now an oculus, where originally there seems to have been a large window.

The first bay of the sanctuary, as well as a small treasury on the north side and one bay of the small southern chapel are covered by a domed vault, which reminds one of San Ambrogio in Milan. The ribs are rounded and heavy. Curiously, the vault of the sanctuary itself is built in brick, perhaps because this represented a second attempt to place a lighter and more stable cover over it, after the previous disasters.

The second bay of the sanctuary was rebuilt under the Turks and has now a barrel vault and an oculus. In the corner; however, one can still see the original colonnettes that carried the ribbed vault.

The nave had a pointed wooden roof. The masonry of St Peter's does not show the careful craftsmanship of other Venetian buildings or Zaraka, except at the angles. Sculptural decor is entirely lacking. The building is primarily impressive for its mere size. Its single nave, its flat sanctuary, the ribbed vaults, and the pointed wooden roof are purely western in style.

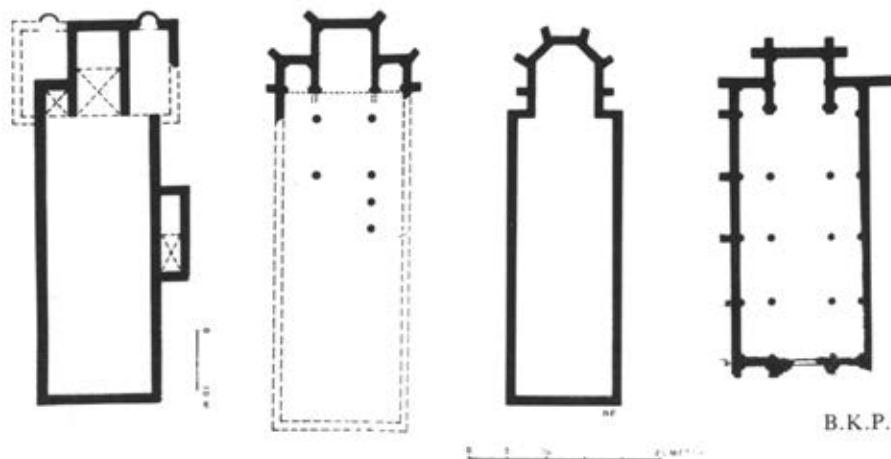


Fig. 10. Comparative plans: a. The church of Saint Peter Martyr, Crete (Gerola's plan). b. The church of Andravida, Morea. c. The church of Our Lady of Isova, Morea. d. The church of Zaraka, Morea.

There are several more monastic churches in Greece with very similar plans. All were built by the Franks or the Venetians. They are purely western works, on western models hardly ever with noticeable Byzantine influence.

All of the churches, including those of Morea, have elongated rectangular plans, in most cases with no projecting transepts, a flat eastern choir, and a pointed open beam wooden roof. Most often their choir is covered by a ribbed vault. All of these are completely unbyzantine features. Their two storey elevation is a form that had become more and more noticeable in the second half of the 13th century in Gothic architecture in the West, eliminating the use of flying buttresses and exploiting vertical flat buttresses instead.

The sculptural decor is not very rich, because it was hardly encouraged by the Cistercian and Mendicant Orders.

The influence in the Latin churches of the Morea comes from Burgundy or Southern France, in Negreponte from both France and Italy, and in Crete Italy plays the major role. These churches remained western in character, uninfluenced by Byzantine architecture, because their founders came to Greece with crystallized stylistic and esthetic concepts, and because while in this country, they never managed to come close to the Greeks.

On the other hand, their influence on Byzantine structures was almost nil, mostly because the Greeks during the whole period of Venetian or Frankish occupation felt extremely antagonistic toward their Catholic rulers. There are, of course, scattered examples of Byzantine churches that tend to elongate their plans, or use little colonnettes at the angles, or have continuous barrel vaults, which in their origin were characteristic of western architecture and most certainly brought over by monastic Orders. But it is fascinating to notice that western influences are stronger either before the 4th Crusade or after the departure of the Franks and Venetians. In the in between period the symbiosis between Byzantine and western ecclesiastical architecture remained purely incidental.

АРХИТЕКТУРА НОВГОРОДА XII СТОЛЕТИЯ

А. И. Комен (U.R.S.S.)

Новгород, как это показывают исследования последних лет¹, возник в результате объединения трех самостоятельных поселков. Подобный генезис послужил основой вечевой организации города, олигархически-боярской по своей природе. В конце X - XI вв. пристальное внимание киевских великих князей к новгородскому престолу привело к быстрому росту могущества и авторитета их наместников - новгородских князей. В это время княжеская власть становится основной в городе, республиканская организация оказывается отодвинутой на второй план. Как символ подобного первенства Владимиром вместе со своим отцом Ярославом, великим киевским князем, возводится в 1045 - 52 гг. грандиозный Софийский собор.

Ослабление авторитета великокняжеского престола во второй половине XI — начале XII века открыло в Новгороде путь для восстановления преобладающего значения органов вечевого самоуправления, своеобразная революция 1136 г. была решительным шагом на этом пути. Можно думать, что на протяжении первых десятилетий XII в. занимавшие новгородский престол Мстислав Владимирович и Всеволод Мстиславич достаточно часто сталкивались с проявлениями новгородской политической автономии и были вынуждены уступать им. Мы можем судить об этом хотя бы по строительству двух новых резиденций князем (взамен утраченной в Детинце) — одной на Торгу, другой на Городище. Однако эволюция в области политической и социальной не находит себе немедленной параллели в сфере художественной деятельности.

В первой трети XII в. каменное строительство в Новгороде осуществляется почти исключительно на средства князя. Храмы возводятся друг за другом: 1103 г. — Благовещения на Городище, 1113 г. —

1. В. Л. Янин, М. Х. Алешковский. Происхождение Новгорода. "История СССР", 1971, № 2.

Николы на Дворище, 1117-1119 гг. — собор Антониева монастыря, с 1119 г. — собор Юрьева монастыря, 1127-1130 гг. — церковь Иоанна Предтечи на Опоках, с 1135 г. — церковь Успения на Торгу. Вероятнее всего работы производились одной и той же артелью зодчих, принадлежавшей князю.

Однородности социального заказа обязана своим характером и общая пространственная композиция самого Новгорода 1130-х годов. Распадавшийся на три конца, федеративный по структуре и боярский по социальной природе город оказался объединенным в зрительное целое княжескими постройками. В его центре на высоком холме левого берега находился детинец, поднимавшийся в нем Софийский собор брал на себя роль общегородской доминанты. Напротив него, через реку, как бы споря с ним за первенство, стоял Николо-Дворищенский собор, как и София - пятиглавый. Архитектурная роль торговой стороны усиливалась расположенными рядом княжеским дворцом и находящимися севернее Успенским и Иоанновским храмами. Ансамбль города расширяли и дополняли импозантные сооружения выше и ниже по реке. При начале Волхова, недалеко от Ильмена, по обе его стороны возвышались Благовещенский и Георгиевский соборы, образовавшие как бы парадные пропилеи въезда. В глубине (к северу) перспективу замыкал, отвечая Юрьеву монастырю, монастырь Антониев.

В расположении памятников, их легкой обзорности с реки, когда от холма детинца они все окидывались одним взглядом, есть оттенок своеобразной демонстративности, намеренности обнаружения. Получается некий парадокс. В Новгороде 1120-30-х годов реальная власть все более сосредотачивается в руках боярской верхушки и посадника, но эти круги еще не могут выразить себя с какой-либо полнотой в искусстве. Здесь законодателем вкусов и обладателем квалифицированных кадров попрежнему остается князь. И, хотя реальная власть князя все время уменьшается, возводимые по его заказу постройки дают зримую и впечатляющую картину его могущества и определяющей роли в формировании города. Быть может, именно ускользание действительного авторитета явилось одной из причин интенсивного княжеского строительства первой трети XII века.

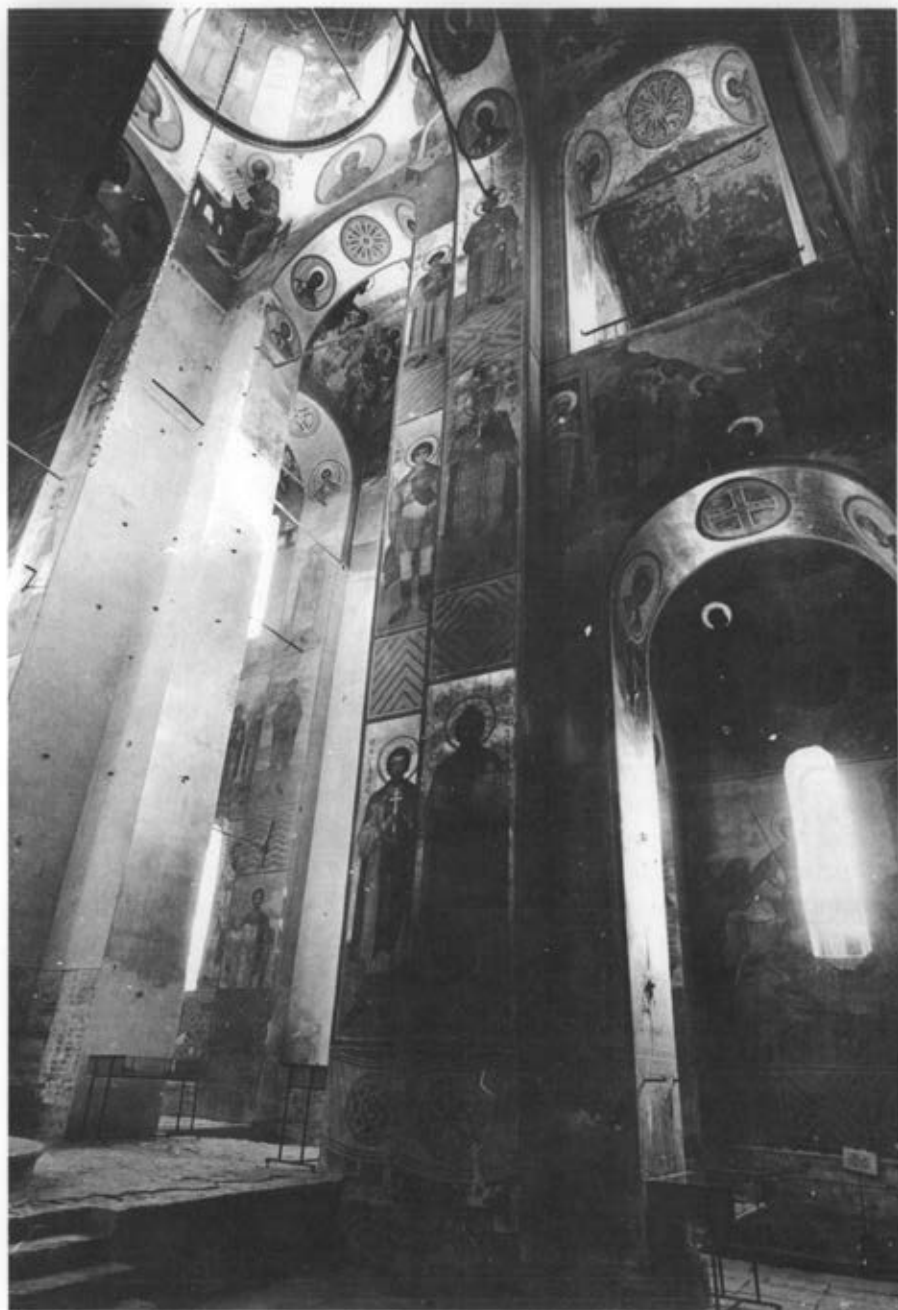
Основой нового строительства в Новгороде, как и в других удельных княжествах, стала традиция киевской архитектуры конца XI в., доминирующим типом - крестовокупольный храм с нартексом, хорами, лестничной башней и закомарным завершением фасадов.

Однако не менее актуальным оказалось подражание формам главной городской святыни - Софийскому собору. Последний оказался авторитетным образцом, определившим перетолкование южной традиции. Внимание к прошлому связано не только с чисто художественными намерениями. В период стремления новгородского вечевоего государства к самостоятельности повторение старых форм воспринималось, вероятно, как попытка создать хотя бы иллюзию сохранения власти князей прежнего времени.

Все храмы отмечены стремлением к грандиозному. Даже при очень больших размерах (ширина центрального нефа колеблется от 4,4 м до 6,1 м) они поражают крупным масштабом композиции, создающимся в первую очередь увеличением их высоты. Они (пропорционально) в полтора раза выше киевских памятников. Подобное соотношение идет от подражания Софийскому собору. Оно связано и во многом обусловлено положением хор - их уровень от пола и в Никольском, и в Георгиевском соборах приравнен аналогичному размеру Софии, последняя была здесь как бы "процитирована".

Характерной особенностью всех построек является зрительное единство внутреннего пространства (рис. I). Лишь в нижнем ярусе несколько обособляется нартекс. Все остальное пространство мыслится цельным, пронизанным каменной структурой, но не перегородженным ею, арочные проемы уничтожают стеновые поверхности. Вместе с энергией вертикального подъема это приводит к видоизменению обычного ритма криволинейного движения крестовокупольного храма. Прямолинейное вертикальное движение наполняет весь организм, и оно не бесплотно, ибо порождено динамикой подъема мощных крестчатых столбов, сильным выступом лопаток и подпружных арок. Насыщенность форм энергией сочетается с логичностью, отчетливостью общей композиции. Волевая детерминированность структуры, темп ее развития столь ощутимы, что интерьер воспринимается подчеркнута зрелищно, постоянно приковывая к себе глаз и внимание вошедшего. Подобная эмоциональная окрашенность хорошо связывается с торжественностью княжеского выхода, но ее активность в какой-то мере затрудняет переход к самоуглублению и духовному созерцанию.

Вертикальное движение форм не связано, однако, с вертикализмом как принципом организации и с прорывом к более экспрессивной манере высказывания. Угловые части храмов поднимаются так же высоко, как и центральная, все пространство однородно, оно охвачено, успокоено и гармонизовано движением арок и сводов.



илл. 1. Новгород. Георгиевский собор Юрьева монастыря, интерьер.

Ощущение духовной дисциплины столь велико, что интерьер выглядит даже чуть холодноватым, отвлеченном в своем воздействии.

В согласии с византийско - киевской традицией масштаб форм остается наибольшим сверху - барабан главы, мощные подпружные арки, высокие верхние окна и высокие люнеты над ними. Этим в значительной мере гасится энергия вертикальных движений, к тому же среди последних нет ни одного, которое не переводилось бы в движение огибающее. Горизонтальными ровными поясами обходят пространство хоры, арки нижнего и верхнего ярусов, расположенные сообразно основным уровням окна.

Интерьер сохраняет принцип центрической организации. Ее не изменяет даже наличие хор, поскольку хоры, имея п-образную форму, скорее выявляют, а не нарушают крестообразное центральное ядро, включающее в себя и помещение для молящихся, и среднюю апсиду.

Первая попытка изменения типа и выразительности подобного храма была осуществлена в соборе Антониева монастыря. Собор заложен игуменом, он является, по существу, первой не княжеской постройкой Новгорода. Антоний был признан игуменом своего монастыря лишь в 1131 г., и признал его архиепископ Нифонт. Очевидно, Антонию отказывал в признании епископ Иоанн (1108 - 1130 гг.).

Возвести же каменный собор в Новгороде, при неприязни епископа, можно было бы лишь при помощи князя. И в самом деле - общая композиция настолько сближает собор с княжескими памятниками, что участие в его создании тех же зодчих становится весьма вероятным. Если же отдать себе отчет в том, что иных строительных артелей, кроме княжеской, просто не было в Новгороде начала XII века, то предположение почти превращается в уверенность.

Собор напоминает княжеские постройки следующими чертами: пропорциями плана, лестничной башней, примыкающей к северо-западному углу, трехглавием, высотой устройства хор и общей преувеличенной высотой, делающей новгородские памятники грандиозными независимо от плановых размеров. Основные изменения композиции связаны с делением внутреннего пространства и взаимной ориентацией его частей. Хоры остаются лишь над нартексом. Западным столбам храма, стоящим свободно, придана восьмигранная форма. Эти массивные опоры из-за замкнутости своей объемов никак не делят и не ориентируют предназначенное для молящихся пространство, которое оказывается прямоугольным в плане, как бы "зальным" и вытянутым в направлении север-юг. Разграни-

чение интерьера на поперечные зоны дополнено такой же по типу композицией алтаря. В восточной паре столбов не сделаны западные, обращенные к подкупольному квадрату лопатки, что приводит к образованию с этой стороны широких, стенных по характеру плоскостей, за которыми теряется вертикализм и обособленность опор. Возникает ощущение единой стены, отделяющей алтарь от помещения для молящихся, прорезанной высокими арками примыкающих к ней апсид.

Цельность расположенного перед алтарем и ориентированного на алтарь пространства приводит к гораздо более интенсивному переживанию предстояния и ожидания, нежели в других храмах. Властно привлекающая, несколько "шумная" зрелищность княжеских построек стихает. Лопатки скрыты в стоящих посреди храма опорах и не затесняют, не динамизируют интерьер. Своды с их подпружными арками и крестообразной структурой не совсем адекватны делению нижней части храма. Отнесенные к тому же очень высоко, они как бы отдаляются и в интенсивности зрительного восприятия. Разница верха и низа появляется здесь впервые, зона пребывания человека оказывается гораздо более спокойной и созерцательной (по своей эмоциональной окраске).

Главным качеством применения новых соотношений в Рождественском соборе является осознанность извлекаемого из них художественного эффекта. Не существовало конструктивных или связанных с организацией строительства преград, которые могли бы помешать точному копированию предшествующих построек. И если зодчие не пошли по этому пути, то мы должны объяснить их выбор волей новых заказчиков. Некняжеский монастырь с его бытом и культурой, чуткими к духовному, созерцательному, сакральному определил новые задачи искусства.

Все глубже проникающее в жизнь Новгорода христианство встречалось уже не с княжеской, а с более широкой и демократической культурой. И первый раз в архитектуре встреча этих потоков проявилась при создании собора Антониева монастыря. Пока еще за исходный образец был принят княжеский тип храма, и, вероятно, при участии княжеских зодчих рождалась его новая интерпретация.

Дальнейшее развитие архитектуры не пошло по пути последовательных медленных перемен, ибо решительно изменяется общая историко-культурная ситуация. В 1136 г. Всеволод изгнан из Новгорода, он уходит во Псков. Во Пскове он основывает церкви и монастыри, начинает каменное строительство. При этом вместе с ним

выступает архиепископ Нифонт², в административно - церковном ведении которого был Псков, и который поддерживал князя даже после изгнания его из Новгорода. Княжеская артель зодчих также, вероятно, оказывается во Пскове, ибо в Новгороде начатое в 1135 г. строительство церкви успения на Торгу прерывается. Унаследовавший в 1137 г., после смерти Всеволода, псковский престол брат его Святополк Мстиславич в 1142 г. возвращается в Новгород. Там немедленно возобновляется строительство церкви Успения. Знаменательно, что уже в 1135 г. заказчиком этого храма выступал не только князь, но и Нифонт. За 1135 - 42 гг. строительная артель либо перешла в руки Нифонта, либо ему удалось скомплектовать собственную артель. Во всяком случае, в дальнейших работах в Новгороде (1144 г.) и Ладоге (начало 1150-х гг.) он выступает уже единственным заказчиком, явно обладающим собственными мастерами. Отныне решающая роль в новгородском строительстве принадлежит архиепископу, а роль князя сходит на нет.

Характер новой архитектуры лучше всего воплотился в Спасском соборе Мирожского монастыря во Пскове. Вероятно, он был сооружен между 1137 - и 1142 гг. Типологически он, видимо, не был уникален в эпоху Нифонта, ибо примерно такой же была возведенная в начале 1150-х годов церковь Климента в Старой Ладоге.

Собор Мирожского монастыря - это крестовокупольный храм, рукава креста которого выделены стенами с настолько небольшими арочными проходами в угловые помещения, что последние превращаются в как бы отдельные, примыкающие к основному крестообразному пространству.

Вместо высоких, стянутых энергичными вертикалями структурных памятников начала XII века зодчие возводят сравнительно невысокий собор, в композиции которого резко увеличилось значение завершающих сводов и главы. Отсутствие лопаток рождает чувство слитности оболочки, непрерывности в ее круговом огибании непривычно широкого, цельного, не пронизанного столбами пространства. Даже изолированность угловых частей содействует облегченности, освобожденности среднего помещения, ибо боковые стены рукавов креста зрительно превращаются из замыкающих (более массивных) в разгораживающие (как бы более тонкие), (илл. 2).

Вверху легкость поверхностей сводов создается концентрирова-

2. И. И. Василев. Хронологический указатель исторических памятников, сохранившихся в Псковской губернии, тетр. 1. Псков, 1878, стр. 3 - 4.



илл. 2. Псков. Спасский собор Мирожского монастыря, интерьер.

нием нагрузки в подпружных арках. Они поддерживаются кладкой постепенно выходящих из стены лопаток. Самостоятельность и значение "лопаток" подчеркнуты каменными плитами, заставляющими ощутить всю высоту спрятанных в стене опор. Активное структурное начало подчеркивает центричность композиции собора и властно утверждает среднее пространство как доминирующее (несмотря на большую глубину рукавов креста).

Основные своды начаты несколько выше пят подпружных арок, они выглядят не просто концентричными, с арками, а поднимающимся круче. Пространство оказывается еще освобожденнее, увеличенный масштаб верхних частей придает целому черты грандиозного. Этому содействует низкое расположение окон в торцах рукавов креста (до уровня консолей-лопаток), как бы присоединяющее к сводам и часть стен (подчеркнуто и системой росписи). Динамику верха подчеркивает изменение выноса подпружных арок, утолщающихся по мере подъема. Ощущение нависания к грандиозному прибавляет оттенок грозного и даже сурового, что усиливается и затененностью сводов (из-за низко прорезанных окон).

Купол, барабан и основание барабана, отмеченное кольцом карниза, являются композиционным центром собора (илл. 3). Их кольцевые очертания собирают и завершают ритмическое движение арок и сводов; уже не спускаясь вниз, они повисают, парят надо всем пространством. Если даже в рукавах креста зодчие стремились зрительно увеличить масштаб сводов, то в центре они создали иллюзию еще более крупной формы. Уже консоли, расходясь, как бы раздвигают пространство, освобождая углы, где вместо выступов образуются впадины. Из-за того, что паруса начинаются значительно выше, нежели арки, эти угловые впадины, как бы споря с уже наклонным, замыкающим движением арок, идут вверх, становятся своеобразными нишами, дающими место пространству среди сплетения каменных форм. Впечатление общего расширения поддерживается перспективным восприятием консолей - они кажутся идущими не только от стен, но и от центра; к тому же такое движение во многих консолях реально существует, ибо подпружные арки несколько шире (глубже), чем "лопатки", и часть консолей постепенно расширяется по дальнему от центра краю.

Барабан уже своей светлостью кажется более пространственным, но мастера делают его и реально шире примерно на 0,6 м, за счет утоншения стен, сдвигаемых изнутри. Выше сияния восьми окон, отделенный им, венчает храм и парит над ним глубокий купол, снова



илл. 3. Псков. Спасский собор Мирожского монастыря, интерьер.

лишенный яркого выявляющего света и потому отдаленный, с пространством сосредоточенным и концентрированным.

Намеренность использования света сказалась и в размещении других окон. Мы уже отмечали низкое положение окон в рукавах креста. Окна в храме находятся преимущественно с западной стороны, что позволяет создать наилучшую освещенность восточной, алтарной части здания. Последняя выделена не только светом. Южный и северный рукава креста имеют одинаковую глубину (4,5 м), западный сделан менее (4 м), а восточный - более глубоким (5 м). Восточный рукав и самый широкий, ибо апсида имеет традиционно новгородское подковообразное очертание, и ее ширина достигает ширины барабана (опять - таки соотношение новгородских храмов). Восточный рукав акцентирован и несколько иной структурной соразмерностью, создаваемой карнизом в пятах свода вимы и конхи.

Очень интересен и важен для дальнейшего развития новгородской архитектуры вопрос о хорах в этом соборе. Первоначально их не было. Угловые части здания (восточные представляют собою апсиды) поднимались до половины рукавов креста и имели посводное свинцовое покрытие. Над западными очень скоро были надстроены замкнутые камеры, через узкие арочные проемы - бывшие окна - выходившие в западный рукав храма; здесь они сообщались узким деревянным настилом вдоль западной стены. На стенах западного рукава от уровня настила поднимается пояс фресковой росписи, имитирующей полилитоию, что служит явным доказательством существования хор к моменту росписи, исполненной, во всяком случае, до 1156 г. (аналогичная роспись применена на хорах церкви Спаса на Нередице в 1199 г.).

В поисках источника архитектурной традиции Спасского собора в литературе отмечалось его типологическое сходство с явлениями византийской провинциальной архитектуры³. Однако более важным кажется ощущение художественной природы памятника, едва ли не полное всего воплотившего в новгородской архитектуре византийский идеал храма - с широким, свободным, осененным куполом и сводами пространством. В новгородских постройках среди двух свойственных типу крестовокупольного храма противопоставлений: верх и низ, помещение для молящихся и алтарь - выявлялась обычно выразительность последнего, чему способствовала открытость прос-

3. Г. Алферова. Собор Спасо-Мирожского монастыря. "Архитектурное наследие", 10. М., 1958, стр. 15.

транств крупных апсид и чрезмерная унесенность сводов вверх. В соборе Мирожского монастыря концепция охватывающей, развивающей сверху, "космической" системы кажется преобладающей. И она подана в нем с не встречавшимися ранее серьезностью и строгостью, глубиной религиозного чувства.

Кажется возможным указать на образцы для этого памятника в столичном византийском искусстве. В Константинополе X - XII вв. существовало два вида крестовокупольных церквей - с колоннами или столбами в качестве опор, и с внутренними стенами⁴. Роль последних, уменьшившаяся в X в., затем снова возрастает. Учитывая последние передатировки памятников, к XI - XII вв. можно отнести церковь Георгия в Манганах⁵, и постройки, именуемые в наши дни как Гюль Джамии⁶ и Календер Джамии⁷. В них можно заметить постепенное вытеснение хор из рукавов креста. Конечно, они превосходят собор Мирожского монастыря и размерами, и сложностью, и артистизмом решений, но основной эффект - выделенный стенами пространственный крест с крупным куполом над центральным квадратом - кажется весьма близким. Любопытно, что не только в русском искусстве в это время структурный тип, свойственный XI в., заменяется системой стен, оболочек вокруг центрального пространства. Принципиально то же происходит в архитектуре Грузии, если сопоставить соборы в Кутаиси, Алаверди и - Гелати.

Принесенная Нифонтом традиция, хотя и не стала основной в дальнейшем развитии новгородской архитектуры, все же дала важнейший импульс к пересмотру существовавшего в княжеском строительстве типа храма. Произошел этот процесс, повидимому, в Ладоге, где артель зодчих могла остаться после окончания церкви Климента и смерти в 1156 г. архиепископа Нифонта. В Новгороде, во всяком случае, строительство не ведется до 1166 г., а в Ладоге за эти десять лет возводятся Успенский и Георгиевский храмы.

По сравнению с памятниками начала XII века новые постройки оказываются меньше (центральные нефы равны 3 - 4,5 м), они лише-

4. S. Eyice, «Les églises byzantines d'Istanbul (du XIe au XVe siècle)», *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna, 28 marzo - 10 aprile 1965, p. 258.

5. E. Demangel - E. Mambouri, *Le quartier des Manganes et la première région de Constantinople*, (Recherches françaises en Turquie, 11), Paris, 1939, pp. 19 - 37.

6. H. Schäfer, *Die Gül Camii in Istanbul*, Deutscher Archäologisches Institut, Istanbul, Tübingen, 1973.

7. C. L. Striker and Y. D. Kuban, «Work at Kalenderhane Camii in Istanbul. Third and Fourth Preliminary Reports», *DOP* 25 (1971), p. 258.

ны прежней преувеличенной высотности, не имеют ни нартекса, ни лестничной башни. Хоры в них существуют, но они устроены так же, как в Спасо - Мирожском соборе — это угловые камеры, соединяемые узким деревянным переходом вдоль западной стены. Отсутствие лопаток и замкнутость приделов заставляют трактовать все участки кладки как сплошные поверхности, стены, лишь так или иначе прорезанные арками. В этом несомненное слияние построек Нифонта, однако, в отличие от них, арки настолько открывают доступ в угловые помещения, что пространство храма снова мыслится в прямоугольном абрисе внешних стен и оказывается наполненным каменными формами - как в начале XII века. Но теперь это уже не вертикальные структуры, лишь пронизывающие цельное пространство, а перегородки, разделяющие храм и по разному ориентирующие его части, (илл. 4 - 6).

Интерьеры церквей теряют цельность. Общая концепция как каменной структуры, так и пространства загущивается, хотя отдельные зоны и ячейки устраиваются по-хозяйски властно и, с точки зрения ремесленной, весьма умело. Поскольку коробовые своды угловых частей под хорами ориентированы в поперечном направлении, они выделяют западный поперечный неф, создавая как бы воспоминание о прежде существовавшем нартексе. Развитие западных опор теряет зрительную предугадываемость - внизу квадратные столбы, которые арками к боковым стенам превращаются в поперечные стены, а потом, выше сводов под хорами, вообще растворяются в ровных поверхностях стен рукавов креста. Их ритм проявляется в центральных подпружных арках, но глубина арок меньше стороны столба и наметившаяся соотносимость гаснет, не осуществляется. Строительный смысл и практическое назначение всех элементов понятны и очевидны, однако художественная, зрительно - организующая роль формы во многом оказывается разрушенной. Ремесленный момент начинает вытеснять артистический.

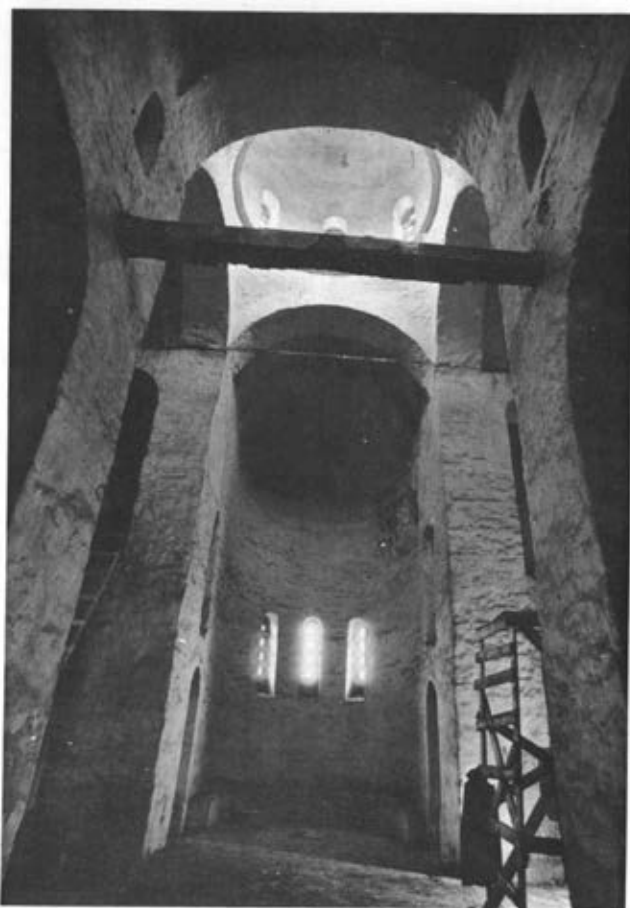
Нет соответствия и в уровнях членений западной и восточной частей зданий. Хоры располагаются выше деления на ярусы алтарных стен (Успенский собор), в Георгиевской церкви апсиды полностью раскрыты высокими арками в среднее пространство и боковые рукава креста.

Разрывается соотносимость и взаимообусловленность верха и низа. Верх новгородских памятников теперь однообразно каноничен, низ же каждый раз властно и индивидуально устроен в соответствии с заказом.



илл. 4. Старая Ладога. Успенский собор, интерьер, вид западной части здания.

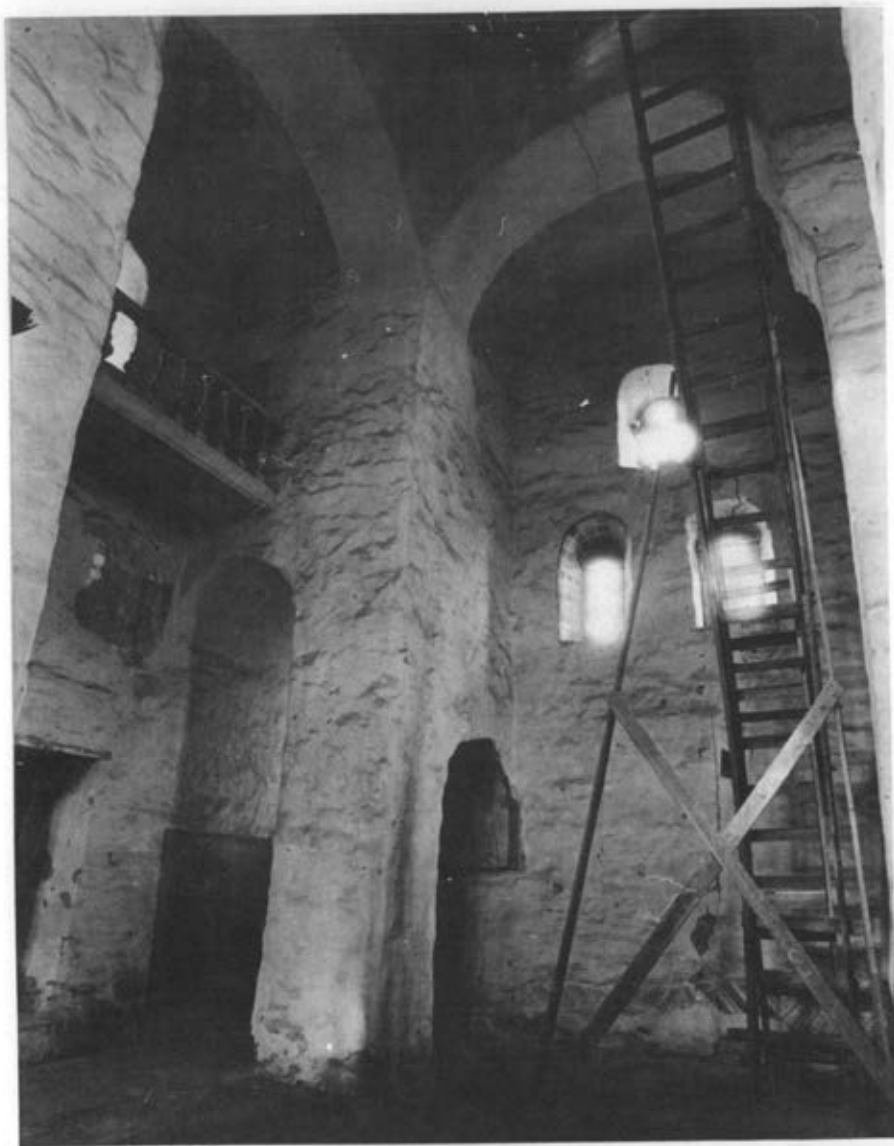
Общее единство восприятия здания обусловлено теперь ощущением нерасторжимости, сплошного характера его каменной оболочки. Кладка новгородских церквей имеет несколько особую выразительность, это не глухая и чуждая человеку масса, ее ремесленная рукотворная природа всегда ясно видна. Поскольку это кладка на растворе, то в окончательном виде она производит впечатление застывшей и застылой, лишенной любого напряжения, в том числе и давления вниз. Если арки и своды не в состоянии ее ритмически преобразовать, то они все-таки достаточно ее развеивают, наполняют пространством, чтобы она не имела давящего характера. Обилие каменной массы и зрительная алогичность ее развития вносят момент таинственный и немного угрожающий, но "ненапряженность"



илл. 5. Старая Ладога, Успенский собор. интерьер, вид на восток.

вещества рождает в душе вошедшего в храм успокоение, как бы "снимает напряженность" с его внутреннего состояния.

Это несколько примитивное, но искреннее и по своему глубокое искусство пришлось по вкусу новгородцам. В последней четверти XII века, эпоху достаточно интенсивного строительства, когда город располагает по меньшей мере двумя артелями зодчих, когда ремесленный навык настолько тверд, что самые крупные храмы возводятся за три месяца (церковь Благовещения в 1179 г.), когда заказчиками выступают архиепископы, бояре, уличанские организации, даже князь (единственный раз - церковь Спаса на Нередице) - подобный тип храма оказывается способным удовлетворить вкусы всех слоев населения.



илл. 6. Старая Ладога. Церковь Георгия, интерьер.

Параллельно трансформации основной структуры церкви происходили на протяжении XII в. перемены их наружного облика, но они никогда не были ведущими, подчиняясь обрисованным выше этапам и закономерностям, (илл. 7-8).

ΝΕΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΟ ΓΕΡΑΚΙ

Ἑλένη ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-MΑΝΩΛΕΣΣΟΥ (Grèce)

Ἔργασίες συντηρήσεως πού ἄρχισαν συστηματικά τὸ ἔτος 1970 ἀπὸ τὴν τότε Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Πελοποννήσου¹, ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία γιὰ τὴν ἀνάδειξη τῶν γνωστῶν, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀποκάλυψη νέων τοιχογραφιῶν κάτω ἀπὸ μεταγενέστερα ἐπιχρίσματα στοὺς ναοὺς τοῦ μικροῦ χωριοῦ Γεράκι², κτισμένου στοὺς πρόποδες τοῦ Πάρωνα στὴ Λακωνία.

Οἱ πολυάριθμες μικρὲς ἐκκλησίες βρίσκονται ἀνάμεσα στὰ σπίτια καὶ τὰ χωράφια τοῦ σημερινοῦ χωριοῦ ἢ ξεχωρίζουν στὸν ἐρειπιῶνα πάνω στὸ Κάστρο³ πού χτίστηκε ἀπὸ τοὺς Φράγκους στὰ 1249 σὲ δικόρουφο λόφο λίγο πιά μακριά. Στὴ σύντομη αὐτὴ ἀνακοίνωση θὰ παρουσιάσουμε μιὰ σειρά γνωστῶν τοιχογραφιῶν, πού ἔχουν συντηρηθεῖ καὶ ἀναδειχθεῖ, ἢ νέων, πού ἀποκαλύφθηκαν μὲ τὶς ἐργασίες στοὺς ναοὺς τοῦ σημερινοῦ χωριοῦ προσπαθώντας νὰ παρακολουθήσουμε τὶς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς πού κυριάρχησαν στὸ Γεράκι ἀνάμεσα στὸν 12ο καὶ τὸν 14ο αἰώνα.

Ὁ μονόχωρος σταυροειδῆς ναὸς τῆς *Εὐαγγελίστριας* εἶναι ὁ παλαιότερος καὶ σπουδαιότερος στὸ Γεράκι γιὰ τὴν ποιότητα καὶ πληρέστερη διατήρηση τοῦ ζωγραφικοῦ του διακόσμου.

Στὴν καμάρια τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται, ὅπως συνηθίζεται στοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς, ἡ Ἀνάληψη⁴ (Εἰκ. 1). Τέσσερις ὄραϊοι ἄγγελοι φέρουν τὴν κυκλική

1. α. Ἑλένη Κουνουπιώτου, «Γεράκι. Συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν», *ΑἶΑ* IV (1971), σ. 154-161. β. Ντ. Μουρίκη, «Διακοσμήσεις τῶν τρούλλων τῆς Εὐαγγελίστριας καὶ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος Γερακίου», *ΑΕ Χρονικά* (1971), σ. 1-4, πίν. Α.

2. α. D. Zakythinos, *Le Despotat grec de Morée*, 1, Paris, 1932, σ. 285. β. A.J.B. Wace, *B.S.A.* XI (1904-1905), σ. 140-145. γ. Traquair, *B.S.A.* XII (1905-6). δ. J. Lafontaine, «Iéraki», *Reflets du monde*, No 9, 1956.

3. Antoine Bon, *La Morée franque*, Égl. σ. 592-596, Chât. σ. 642-645.

4. α. Α. Ξυγγόπουλος «Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 Παρισινοῦ 1208», *ΕΕΒΣ* 13 (1937), σ. 150 κέ. β. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, *Les peintures*, Paris, 1927, πίν. 81, 1. γ. Millet, *Monuments byz. de Mistra*, Paris, 1910, πίν. 109, 110, 2, 137, 4.



Είκ. 1. Γεράκι, Εὐαγγελίστρια. Καμάρα Ἱεροῦ, Ἀνάληψη.

δόξα τοῦ Χριστοῦ ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ ἐνῶ στὸ ἄριστερό κρατεῖ εἰλητό⁵. Οἱ Ἀπόστολοι παρακολουθοῦν σὲ δύο ἡμιχώρια, σοβαροὶ καὶ σκεπτικοὶ χωρὶς μεγάλη ταραχὴ καὶ ἐξεζητημένες κινήσεις (Είκ. 3-4).

Ἰδιότυπη εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας δεομένης σὲ προτομὴ μεταξὺ δύο ἀγγέλων στὸ κέντρο, δηλαδὴ στὸν τοῖχο πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ. Ἀνάλογη εἶναι ἡ παράσταση στὸν Ἅγιο Πέτρο Κουβαρᾶ (στὰ Μεσόγεια). Ἡ διάταξη τῶν Ἀποστόλων εἶναι ἀνάλογη καὶ στοὺς ναοὺς τῆς Ἐπισκοπῆς καὶ Ἀγήτριας στὴ γειτονικὴ Μάνη.

Στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα εἰκονίζονται οἱ Εὐαγγελιστὲς (Είκ. 5-6). Καθισμένοι σὲ θρόνους κατάκοσμους μὲ ψηλὸ ἐρεισίνωτο πλαισιώνονται ἀπὸ μεγαλόπρεπα ἀναλόγια μὲ καντήλια πού κρέμονται ἀπὸ ξύλο σὲ σχῆμα φιδιοῦ. Ἀνάλογες παραστάσεις βρίσκομε στὴ Μαυριώτισσα⁶, στὸ Djurgevi Sturo-

5. α. Ernest Dewald, «Iconography of the Ascension», *Amer. Journ. of Archaeol.* 1915, σ. 277 κέ. β. Kl. Wessel, *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, II, σ. 1243-1245. γ. M. Restle, *Wall Painting in Asia Minor*, II, εἰκ. 240, Göreme Chapel, 23, Karanlik Kilise, περὶ τὸ 1200. δ. Ν. Δρανδάκης, *Βυζ. Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, πίν. 81, πίν. 80β καὶ 76.

6. Σ. Πελεκανίδη, *Καστοριά, Μαυριώτισσα*, πίν. 65.



Είκ. 2. Γεράκι, Ευαγγελίστρια. Βόρειος τοίχος, Ἀνάσταση.

νι⁷, στην Καππαδοκία⁸ στη Βλαχέρνα, στο Μέζαπο, σε χειρόγραφο 12ου⁹ αιώνα, στο Ἀλεποχώρι (Σωτήρας)¹⁰.

Στὸν βόρειο τοῖχο εἰκονίζεται ἡ Ἀνάσταση (Εἰκ. 2) στὸν νέο τύπο ποὺ ἄρχισε νὰ ἐπικρατεῖ στὸν 11ο - 12ο αἰώνα¹¹. Αὐτὴ ἡ παράσταση ποὺ περιέχει μόνο τὰ κυριότερα πρόσωπα καὶ δύο προφήτες (Ἀμῶς - Ὡσηὲ) δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ παριστάνεται σὲ κοντραπόστο (Kontrapost - Tyrus) κινεῖται δηλαδὴ πρὸς μιὰ κατεύθυνση καὶ γυρίζει ἀπότομα γιὰ νὰ σηκώσει τὸν Ἀδάμ.

Ἀνάλογες παραστάσεις: στὸν Ὅσιο Λουκά¹², στὴν Παναγία τοῦ Ἀράκου

7. Millet - Frolow, *La peinture du moyen-age en Yougoslavie*. I. σ. 25.

8. M. Restle, *Byz. Wall Painting in Asia Minor*, II, Göreme Chapel 22 Carikli Kilise (2nd half of the 12th c.), εἰκ. 197.

9. Πρόχειρα: α. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenos*, σ. 232 (Oxford Bodleian Library Cod. Can. Gr. 103, XI - XII αἰ.), πίν. 275. β. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους*, Α, σ. 241 (Μ. Κουτλουμουσίου κωδ. 60).

10. Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Ἀθήνα, 1978, σ. 41, σημ. 205.

11. α. Elis. Lucchesi-Palli, *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, I, σ. 145. β. Ντ. Μουρίκη *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, σ. 28, 29 σημ. 117.

12. Diez - Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Daphni - Osios Loukas*, πίν. 14.



Είκ. 3. Γεράκι, Ευαγγελίστρια. Βόρειος τοίχος Ίερου, άριστερό ήμωχώριο άποστόλων.

(1192)¹³, στο Ευαγγέλιο του Σκευοφυλακίου της Λαύρας¹⁴. Η παράσταση μπορεί άκόμη νά συνδεθεί με την άνάλογη παράσταση στη Σαμαρίνα Μεσσηνίας¹⁵. Οί βασιλείς και στά δύο μνημεία της Πελοποννήσου φορούν τά ίδια διάλιθα στέμματα και έχουν φωτοστέφανα σέ διάφορα χρώματα, όπως στη Νέα Μονή Χίου¹⁶.

Στό Β. τμήμα της Δ. καμάρας του ναού εικονίζεται ή Γέννηση του Χριστού (Είκ. 7). Η διάταξη των επεισοδίων και οί στάσεις των προσώπων άκολουθοϋν παλαιά καππαδοκικά πρότυπα, όπως άνέλυσε ό Millet¹⁷.

13. Πρόχειρα: Α. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, πίν. XXVII σ. 25, Παναγία του Άράκου (1192).

14. Weitzmann, «Das Evangelium im Skevophylakion zu Lavra», *Sem. Kondakovianum* 8 (1938), σ 83 κέ., πίν. II, 1.

15. Η. Grigoriadou-Campaniols, «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», *Cah. Archéologiques* XX (1970), σ. 178-179.

16. Α. Grabar, *La peinture byzantine*, έκδ. Skira, σ. 112.

17. α. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960, σ. 93, σ. 99 (2ος



Εικ. 4. Γεράκι, Εὐαγγελίστρια. Νότιος τοίχος, δεξιὸ ἡμιχώριο ἀποστόλων.

Ἡ Παναγία καλυμμένη μετὸ βαθυγάλανο μαφόριο στρέφεται δεξιὰ στηρίζοντας σκεπτική τὸ πρόσωπο στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, ἐνῶ τὸ δεξιὸ ἀκουμπᾷ στὸ δεξιὸ γόνατο. Στρέφει τὴν πλάτη πρὸς τὴν καταστόλιστη φάνη, ὅπου εἶναι τοποθετημένο τὸ παιδί. Ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ ἔρχονται οἱ τρεῖς Μάγοι τῶν ὁποίων προηγεῖται ὁ ἠλικιωμένος ποὺ προσκλίνει γιὰ νὰ προσφέρει τὸ δῶρο του μέσα σὲ στρογγυλὸ δοχεῖο¹⁸. Πάνω ἀπὸ τὴ σκηνὴ οἱ 4 ἄγγελοι, ἐνῶ ὁ Ἰωσήφ παριστάνεται στὴν κάτω γωνία μόνος καθισμένος σὲ σαμᾶρι¹⁹. Στὸ κέντρο μόλις διακρίνεται τὸ ἐπεισόδιο τοῦ λουτροῦ καὶ δεξιὰ διακρίνεται τὸ ὑψωμένο χέρι τοῦ γέρου βοσκοῦ, ἐνῶ πάνω ἀπ' αὐτὸν καθιστὸς εἰκονίζεται ὁ «αὐλῶν βοσκός», λεπτομέρεια ποὺ ἐμφανίζεται κατὰ τὸν G. Millet ἤδη στὶς

τύπος). β. M. Restle, *Byz. Wall Painting in Asia Minor*, II, εἰκ. 67, 147, 265, 283-84, 438.

18. N. Δρανδάκης, *Βυζ. Τοιχογραφίες τῆς Μέσης Μάνης*, πίν. 79.

19. α. M. Χατζηδάκης «Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη», *Κρητ. Χρον.* ΣΤ' (1952), σημ. 26. β. Π. Βοκοτόπουλου, «Αἱ τοιχογραφίαι Ἁγ. Ἀντωνίου Ἀνάφης», *ΔΧΑΕ* περ. Δ, τ. Β' (1960-61), σ. 190, σημ. 1. γ. Στ. Παπαδάκη-Ökland, «Ἡ Κερά τῆς Κριτσᾶς», *ΑΔ* 22 (1967), σ. 95.



Είκ. 5. Γεράκι, Εὐαγγελίστρια. Ἡμισφαιρικά τρίγωνα, εὐαγγελιστῆς Ἰωάννης.

Εὐλογίες τῆς Monza, ἀπαντᾶ σὲ ἔργα ἐπαρχιακὰ²⁰ καὶ συναντᾶται ἐπίσης στοὺς ναοὺς τοῦ Χρυσοστόμου στὸ Γεράκι, καὶ τῆς Ἐπισκοπῆς στὸ Σταυρὶ Μάνης²¹.

Στὴ ζωγραφικὴ τῆς Εὐαγγελίστριας, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ²² διαφαίνεται ἡ καταγωγὴ τῆς ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὰ ἐξαρτώμενα ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Βυζαντίου μνημεῖα τῆς Καππαδοκίας καὶ ἡ ἔνταξή τῆς στὰ δημιουργήματα τῆς τέχνης τῶν Κομνηνῶν μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ χρῆση τοῦ γραμμικοῦ τρόπου ζωγραφικῆς καὶ τὴν ἀγάπη γιὰ τὰ πολυτελῆ καταστόλιστα ὑφάσματα καὶ σκεύη.

Ἐπὶ μέρους ὁμοιότητες ἐξάλλου στὰ θέματα καὶ τὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν συνδέουν τὴν Εὐαγγελίστρια μὲ τὰ μνημεῖα τοῦ 12ου αἰ. στὴ Μακεδονία (Ἅγιοι Ἀνάργυροι²³, Ἅγιος Νικόλαος Κασνίτζης²⁴, Μαυριώτισσα Καστο-

20. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie...*, σ. 114 καὶ εἰκ. 55 καὶ 56.

21. Δρανδάκης, *Βυζ. Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, σ. 99 πίν. 79.

22. α. Ντ. Μουρίκη, «Διακοσμήσεις τῶν τρούλλων τῆς Εὐαγγελ. καὶ τοῦ Ἁγ. Σώζοντος Γερακίου», *ΑΕ Χρονικά*, 1971, σ. 1-4, πίν. Α. β. Μ. Panagiotidi, «Les églises de Géraiki et de Monemvasie», *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1975, σ. 335-355.

23. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινὰ τοιχογραφία*, πίν. 1-42.

24. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινὰ τοιχογραφία*, πίν. 43-62, 63-86.



Είκ. 6. Γεράκι, Εὐαγγελίστρια. Ἡμισφαιρικά τρίγωνα, εὐαγγελιστῆς Λουκάς.

ριάς, Djurgevi Sturoni²⁵), στην Κύπρο (Παναγία Ἀράκου, Ἅγιος Νεόφυτος, Περαχωριό)²⁶, καθὼς καὶ μὲ σειρά μνημείων στὴ Λακωνία - Μάνη²⁷.

Σὲ ἄλλο πνεῦμα οἱ τοιχογραφίες στὸν σταυροειδῆ ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου, ὅπου ἀναμειγνύονται λαϊκότερα στοιχεῖα μὲ κάποιες ἀναμνήσεις δυτικῶν ἐπιδράσεων. Ἀπὸ τὸν ζωγραφικὸ διάκοσμο τοῦ ναοῦ ἦταν γνωστὲς λίγες τοιχογραφίες πού εἶχαν μείνει ἀνεπίχριστες στὴν καμάρα τοῦ ἱεροῦ²⁸ (Εἰκ. 10).

Στὸν Μυστικὸ Δεῖπνο πού εἰκονίζεται στὸν παλαιὸ παραδεδομένο τύπο²⁹, ὅπως ἔρχεται ἀπὸ τὸ Βυζάντιο, οἱ κοντὲς μορφὲς μὲ τὰ ἀδρά χαρακτηριστικὰ

25. Millet - Frolow, *La peinture du moyen-age en Yougoslavie*, πίν. 22-30, 89-90. 311

26. α. Α. Στυλιανοῦ, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἐκκλησίας Παναγία τοῦ Ἀράκου στὰ Λαγουδερά Κύπρου», *Πεπραγμ. τοῦ IX Διεθνoῦς Βυζαντινολ. Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 1953*, Ἀθήναι, 1954, σ. 459-467. β. C. Mango - E. Hawkins, «The Hermitage of St Neophytos and its Wall Paintings», *DOP* 20 (1966), σ. 193-198, 204, εἰκ. 60-99. γ. A. Megaw - E. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes», *DOP* 16 (1962), σ. 279-348.

27. Ν. Δρανδάκης, *Βυζ. Τοιχογραφίες τῆς Μῆσα Μάνης*, Ἀθήναι, 1964.

28. Α. Xyngopoulos «Fresques de style monastique en Grèce», *Πεπραγμ. IX Διεθνoῦς Βυζαντιν. Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953*, Ἀθήναι, 1955, σ. 510.

29. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, σ. 288.



Είκ. 7. Γεράκι, Εδαγγελίστρια. Βόρειος τοίχος Δ. καμάρας, Γέννηση.



Γεράκι, Άγιος Άθανάσιος. Είκ. 8. Κόγχη ιερού βήματος, άγιος Γρηγόριος Θεολόγος.
Είκ. 9. Ν. τοίχος ναού, άγιος Νικόλαος ένθρονος.



Είκ. 10. Γεράκι, Άγιος Άθανάσιος. Βόρειος τοίχος, καμάρα Ίεροϋ Βήματος. Ό Μυστικός Δείπνος, προτομές ιεραρχών.

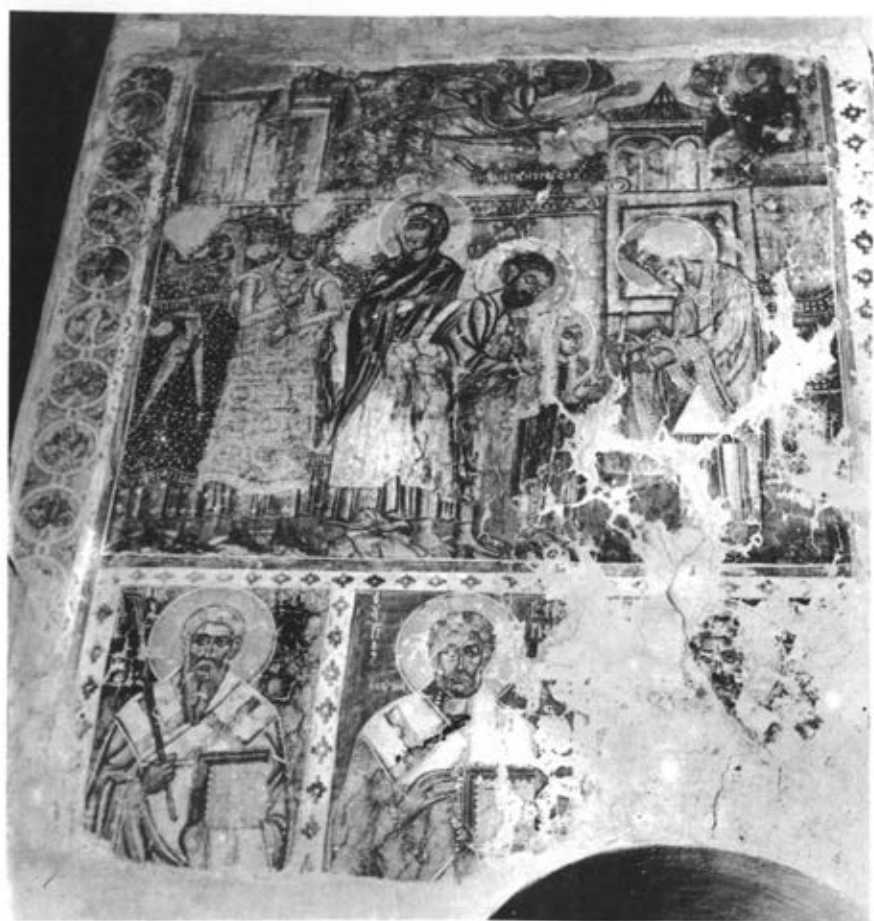
και τις κάπως στατικές αλλά έκφραστικές κινήσεις θυμίζουν τις ανάλογες παραστάσεις στην Όμορφη Έκκλησιά της Αίγινας (1284)³⁰ και στον Τσόπακα της Μάνης³¹.

Έντυπωσιακή είναι ή παράσταση των Εισοδίων της Θεοτόκου³² με τους τολμηρούς νεωτερισμούς στα πολυτελή φορέματα των συνοδών της Παρθέ-

30. Γ. Σωτηρίου, «Όμορφη Έκκλησιά Αίγινης», *ΕΕΒΣ Β* (1925), σ. 243 κέ.

31. Ν. Δρανδάκης, *Βυζ. Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, πίν. 59.

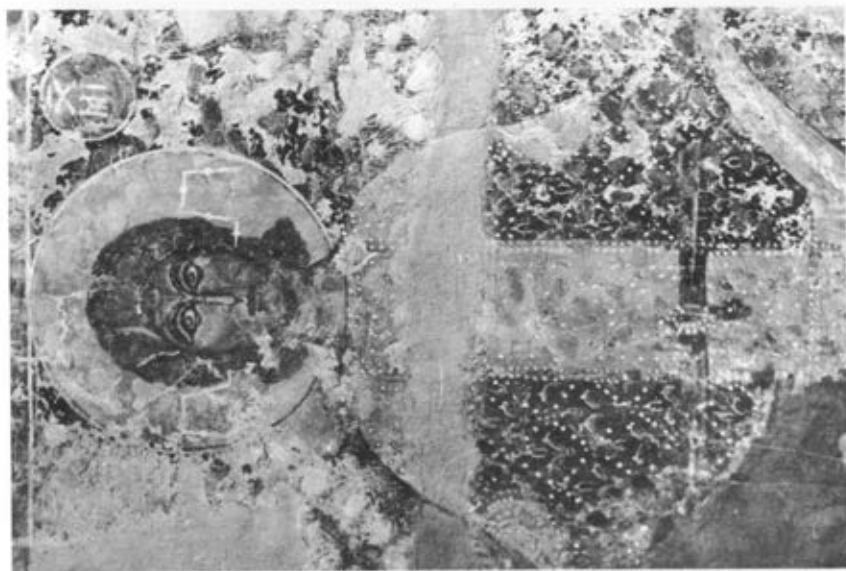
32. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*, Bruxelles, 1964, σ. 11, είκ. 91.



Είκ. 11. Γεράκι, Άγιος Άθανάσιος. Νότιος τοίχος ιερού βήματος, Εισόδια της Θεοτόκου, προτομές ιεραρχών.

νου (Είκ. 11), ή όποία φοράει κοντή μέ διάλιθη παρυφή καλύπτρα³³. Άνάλογη είναι ή παράσταση των Εισοδίων στόν Άγιο Ίωάννη Χρυσόστομο στό Γεράκι καθώς και στις άπεικονίσσεις της Παναγίας σέ νεαρή ήλικία στή Σπηλιιά Πεντέλης (Μουρίκη) και τόν Άγιο Νικόλαο στόν Όρφανό (Ξυγγόπουλος) στή Θεσσαλονίκη, καθώς και στόν Άγιο Κλήμεντα Άχρίδας.

33. α. Τοιχογραφία άνέκδοτη. β. Ντ. Μουρίκη, «Οί τοιχογραφίες της Σπηλιιάς Πεντέλης». ΔΧΑΕ περ. Δ, τόμ. Ζ', σ. 92. γ. Α. Ξυγγόπουλος, Άγιος Νικόλαος Όρφανός Θεσσαλονίκης, είκ. 142. δ. J. Lafontaine-Dosogne. *Iconographie...*, είκ. 22.



Γεράκι, Άγιος Ἀθανάσιος. Εἰκ. 12. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, λεπτομέρεια. Εἰκ. 13. Βόρειος τοίχος, ἅγιος Γεώργιος, λεπτομέρεια.



Εικ. 15. Γεράκι, Άγιος Νικόλαος. Κτιστό τέμπλο, Χριστός Παντοκράτωρ.



Εικ. 14. Γεράκι, Άγιος Σώζων. Διακονικό, διάκονος. Παντοκράτωρ.

Κάτω από τις σκηνές αυτές εικονίζονται σε ὀρθογώνια στηθάρια ἀνά τρεῖς ἱεράρχες (Εἰκ. 10 καὶ 11). Οἱ μορφές μὲ χαρακτηριστικὰ ἀποδιδόμενα μὲ ἐντελῶς γραμμικὸ τρόπο θυμίζουν ἀνάλογες παραστάσεις στὸν Ἅγιο Ἰωάννη Θεολόγο στὸ Κρανίδι³⁴ καὶ στὴ Χρυσαιτίσινα τῆς Λακωνίας (1290)³⁵.

Μὲ τὶς πρόσφατες ἐργασίες κάτω ἀπὸ τὰ νεώτερα ἐπιχρίσματα ἀποκαλύφθηκε ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, στὸν Β. καὶ Ν. τοῖχο τοῦ ναοῦ καὶ στοὺς πεσσούς.

Στὴν ἀψίδα ἀπὸ τὰ λίγα ἴχνη ποὺ διατηρήθηκαν ἀποκαθίσταται ἔτσι τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα.

Στὸ τεταρτοσφαῖριο ἐνθρονη σὲ κατάκοσμο θρόνο εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος Πλατυτέρα μὲ τὸ βρέφος καὶ δύο σεβίζοντες ἄγγελοι μὲ αὐτοκρατορικὴ στολή³⁶, πρὶο κάτω σὲ ἐπάλληλες ζῶνες ἔχουμε τὴν παράσταση τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων καὶ τὸν Μελισμό μὲ δύο συλλειτουργοῦντες καὶ δύο μετωπικοὺς ἱεράρχες στὸν τύπο ποὺ διαδόθηκε στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.³⁷

Ὁ πληρέστερα σωζόμενος ἱεράρχης Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος (Εἰκ. 8) θυμίζει τοὺς ἱεράρχες τοῦ α' στρώματος ζωγραφικῆς στὴν Κερά τῆς Κριτσᾶς (τέλος 13ου αἰ.)³⁸.

Στὸν νότιο τοῖχο σὲ ἐπάλληλες ἐπίσης ζῶνες ἀποκαλύφθηκαν: Ἡ παράσταση τῆς Πεντηκοστῆς ποὺ περιβάλλει τὸ δίλοβο παράθυρο καὶ ἀκολουθεῖ τὸν παραδεδομένο παλαιότερο εἰκονογραφικὸ τύπο, χωρὶς ἰδιομορφίες.

Καὶ μιὰ ὀραία παράσταση τῆς Εὐαγγελικῆς ἐορτῆς τῆς Μεσοπεντηκοστῆς, ποὺ εἰκονογραφικὰ συμπίπτει μὲ τὸν Ἰησοῦ δωδεκαετῆ στὸν ναό, μὲ τὴ διαφορά ποὺ στὴ δευτέρα προστίθενται ὁ Ἰωσήφ καὶ ἡ Μαρία.

Ἡ σκηνὴ θυμίζει τὴ σχετικὴ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά³⁹, στὴν Βοϊάνα τῆς Βουλγαρίας (1259)⁴⁰, ἀλλὰ καὶ στὸν Ἅγιο Σῶζοντα στὸ Γεράκι⁴¹.

Κάτω, πλάι στὸ μεταγενέστερο παράθυρο εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος Νικόλαος (Εἰκ. 9) ἐνθρονος σὲ κατάκοσμο θρόνο μὲ ψηλὸ ἔρεισίνωτο καὶ πτυχωτὸ

34. Μ. Χατζηδάκης, «Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος Ἀργολίδος», *ΑΔ* 22 (1967), Μέρος Β1, Χρονικά, σ. 23, πίν. 31 α - β.

35. V. J. Djurić, «La peinture murale byzantine, XII et XIII s.», *Actes du XV^e Congrès international d'Études Byzantines, Athènes 1976*, Ἀθήναι, 1979, σ. 159, πίν. VII, εἰκ. 32.

36. Βλ. Πρόχειρα, Ν. Δρανδάκη, *Βυζ. Τοιχογραφίες τῆς Μῆσα Μάνης*, Ἅγιος Στρατηγὸς Μπουλαριῶν πίν. 28.

37. Μ. Χατζηδάκης, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό», *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τόμ. Α' (1959), σ. 96.

38. Στ. Παπαδάκη-Ὀκλαντ, «Ἡ Κερά τῆς Κριτσᾶς», *ΑΔ* 22 (1967) Α, Μελέται, σ. 106, πίν. 75.

39. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, πίν. 732.

40. Schweinfurth, *Die Kirche von Bojana (1259)*, πίν. 45.

41. Αἰμ. Γκιασούρη, «Ἅγ. Σῶζων», *ΑΑΑ* X (1977), σ. 84 εἰκ. 1.



Είκ. 16. Γεράκι, Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος. Βόρειος τοίχος, άγιος Γεώργιος έφιππος.

πολύτιμο ύφασμα. Τό θέμα είναι πολύ άγαπητό στην περιοχή. Πρόχειρα θά αναφέρω άνάλογες παραστάσεις στον Άγιο Άνδρέα Μάνης, στον Άγιο Νικόλαο και Άγιο Θεόδωρο Γερακίου πού θά δούμε παρακάτω.

Στόν βόρειο τοίχο άποκαλύφθηκε κάτω μνημειώδης παράσταση του άρχάγγελου Μιχαήλ (Είκ. 12) με πορφυρή αυτοκρατορική στολή με λώρους πού κρατεί τά σύμβολα της βασιλείας. Πλάι εικονίζεται ο άγιος Γεώργιος (Είκ. 13) όρθιος όλόσωμος με φολιδωτή πανοπλία, μικρή στρογγυλή κατάκοσμη

άσπιδα και δόρυ. Οί μορφές θυμίζουν άγιους ναών του 13ου αί. κυρίως στην Κρήτη⁴², όπως οί ναοί στο Κούνεσι, Ταξιάρχες και τόν Άγιο Θεόδωρο, στον Άγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας (1290), Πλατανάκια.

Έπάνω εικονίζονται δύο θαύματα του άρχαγγέλου Μιχαήλ, τὸ ἐν Χώναις⁴³ και ἡ ἐμφάνιση του άρχαγγέλου στον Ίησού του Ναυῆ μπροστά στα τείχη τῆς Ίεριχῶς. Και τὰ δύο θαύματα εικονίζονται ακολουθώντας πιστά τὰ κείμενα τῆς Π. Διαθήκης και του μηναιίου τῆς 6ης Σεπτεμβρίου⁴⁴.

Τὸ θέμα, γνωστό από ψηφιδωτά του 5ου αί.⁴⁵ και μικρογραφίες που ἔχουν μελετηθεῖ από τόν Weitzmann⁴⁶, ἀπεικονίζεται σὲ τοιχογραφίες του Δ. τοίχου τῆς Παναγίας του Όσίου Λουκά⁴⁷ και παρατηρεῖται σὲ τοιχογραφίες πολλῶν μνημείων τῆς Κρήτης⁴⁸, όπως και στον Ταξιάρχη του Κάστρου στο Γεράκι⁴⁹.

Ἡ ἀπεικόνιση ἐδῶ του άρχαγγέλου Μιχαήλ με σκηνές θαυμάτων του μπορεί νὰ δικαιολογήσει τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ ναὸς ἀρχικά ἦταν ἀφιερωμένος στον άρχάγγελο Μιχαήλ⁵⁰.

42. α. Μ. Χατζηδάκη, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», *Κρητικά Χρονικά* (1952), σ. 59-91. β. Gerola - Λασσιθιωτάκη, *Τοπογραφικός κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*, Ἡράκλειο, 1961, σ. 26, Νο 44. γ. Κ. Λασσιθιωτάκη, «Δύο ἐκκλησίες στο Νομό Χανίων», *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τόμ. Β' (1960 - 61), σ. 9 κέ. δ. Κ. Καλοκύρη, *Αἱ βυζαντιναὶ Ἐκκλησίαι τῆς Κρήτης*, σ. 106, 116, 120 πίν. LXVII, VCII. ε. Gerola, *Monumenti Veneti*, IV, σ. 416 και 12.

43. α. Α. Ξυγγόπουλος, «Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα του Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ», *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τόμ. Α' (1959), Ἀθήναι 1960, σ. 26 κέ. β. Γ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 65, σ. 79 κέ. γ. Μ. Chatzidakis, *A Treasury of Icons*, σ. XXXIV - XXXIV, πίν. 69.

44. α. Μηναιο Σεπτεμβρίου 6. β. Μηναιο Νοεμβρίου - Νοέμβριος 4 (Ίησού του Ναυῆ τὸ Ἀνάγνωσμα- Π. Διαθ. Κεφ. Ε, 13).

45. C. Cechelli, *I Mosaici della Basilica di Sta Maria Maggiore*. Torino, 1956, πίν. 45.

46. K. Weitzmann, *The Joshua Roll*. Princeton, 1948.

47. Εὔστ. Στίκας, *Τὸ οἰκοδομικὸν Χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσ. Λουκά Φωκίδος*, Ἀθήναι, 1975, πίν. Β.

48. α. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιασμοὶ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν*, σ. 45 (τοιχογραφία ναῖσκου Ἀσωμάτου παρὰ τὸ χωριὸν Ἀρχάνες). β. Gerola, *Monumenti Veneti*, II, σ. 319, εἰκ. 376. γ. Κ. Λασσιθιωτάκη, «Δύο ἐκκλησίες στο Νομό Χανίων», *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τόμ. Β' (1960 - 61), σ. 23 Νο 13, σ. 23 σημ. 5. δ. Gerola - Λασσιθιωτάκη, *Τοπογραφικός κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*, Ἡράκλειο, 1961.

49. α. Α. Ξυγγόπουλος «Μία τοιχογραφία στοὺς Ταξιάρχες του Γερακίου», *Λακωνικά Α'* (Σεπτ.-Ὀκτώβρ. 1964), τεύχ. 5, σ. 159. β. Μ. Σωτηρίου, «Ἡ πρόϊμος Παλαιολόγειος ἀναγέννησις», *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τόμ. Δ' (1964 - 65), Ἀθήναι 1966, σ. 265, πίν. 55.

50. Α. Ξυγγόπουλος «Ἡ τοιχογραφία του Ίησού του Ναυῆ εἰς τὸν Ὁσ. Λουκά», *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τόμ. ΣΤ' (1973 - 74), σ. 137.

Στους πεσσοὺς εἰκονίζονται ἕνας στρατιωτικὸς ἅγιος (ἅγιος Θεόδωρος) καὶ οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος.

Συνοψίζοντας θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Ἀθανασίου, ἐμπνεόμενες ἀπὸ παλαιότερα κομνήνεια πρότυπα καὶ χρησιμοποιώντας ὀρισμένα νεωτεριστικὰ στοιχεῖα καὶ ἀναμνήσεις δυτικῶν ἐπιδράσεων πού ἀποδίδονται μὲ τρόπο λαϊκότερο, πολὺ ἐκφραστικά, συνδέονται μὲ



Εἰκ. 17. Γεράκι. Ἁγιος Θεόδωρος στὸς Κήπους. Ἐπιππος ἅγιος Θεόδωρος, λεπτομέρεια .

μιὰ σειρά μνημείων στὴν Κρήτη, Αἴγινα, Κρανίδι, Ἀττική, Εὐβοία πού χρονολογοῦνται περὶ τὸ τέλος τοῦ 13ου καὶ τὴς ἀρχῆς τοῦ 14ου αἰώνα. 51

Ἐνδιαφέρουσα ἐξάλλου εἶναι ἡ σχέση μὲ τὴς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Χρυσοστόμου στὸ Γεράκι πού καθαρίστηκαν πρόσφατα καὶ θὰ δημοσιευθοῦν ἀπὸ τὸν Καθηγητὴ Ν. Δρανδάκη. Ὁ Ἁγιος Γεώργιος⁵¹ ἐπιππος καὶ δύο στηθάρια ἁγίων δείχνουν τὴ σχέση αὐτὴ (Εἰκ. 16).

Στὸν σταυροειδῆ ναὸ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος στὸν ὁποῖο γνωστὲς καὶ ἐπιζω-

51. Μ. Μιχαηλίδης, «Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο», Α.1 26 (1971), Β1 Χρονικά, σ. 19, πίν. 21β.



Εικ. 18. Γεράκι, Άγιος Θεόδωρος στους Κήπους. Φυτική διακόσμηση.

γραφημένες ήταν μερικές από τις τοιχογραφίες του τρούλλου, άρχισαν να αποκαλύπτονται τοιχογραφίες στο διακονικό του ναού.

Από τις πρώτες παραστάσεις που ήρθαν σε φώς (Εικ. 14) διαφαίνεται πώς οι τοιχογραφίες του Ἁγίου Σώζοντος προέρχονται από τις τάσεις της ζωγραφικής της Εὐαγγελίστριας και των σύγχρονων της ναών της Μάνης. Χαρακτηρίζονται όμως από τη χρησιμοποίηση έκφραστικότερων προτύπων που τις συνδέουν με μνημεία του Βορρά, όπως οι τοιχογραφίες της Κοσμοσωτήτριας Φερρών⁵² των μέσων του 12ου αἰ. και του ναού της Παναγίας στη Studenica του 1209⁵³.

Στις τοιχογραφίες του Ἁγίου Νικολάου που ανήκουν στην πρώιμη Παλαιολόγεια⁵⁴ αναγέννηση μπορούν να προστεθούν οι δεσποτικές εικόνες που συντηρήθηκαν πρόσφατα στο τέμπλο του ναού.

Ὁ Χριστός Παντοκράτωρ (Εικ. 15), καθισμένος στον συνηθισμένο στην περιοχή κατάκοσμο θρόνο, ἀτενίζει αὐστηρά τὸν θεατὴ με τὰ ἀμυγδαλωτά μάτια κοντὰ στη μακρὰ εὐθεία ρίνα. Ἡ ψηλόλιγνη αὐστηρὴ μορφή του συγκρίνεται με τὸν Ἅγιο Ἰωάννη Χρυσόστομο στὸν ἴδιο ναὸ που σχετίζεται με τὶς μορφές τῶν ἱεραρχῶν στὸ ἱερό του ναοῦ τῆς Ἀρίλιε (1296)⁵⁵.

Σὰν συνέχεια, στὴν πρώιμη ἔκφραση τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων παρουσιάζεται ἐδῶ ὁ ἔφιππος Ἅγιος Θεόδωρος (Εικ. 17), που βρίσκεται στὸν ἄγνωστο ὡς τώρα ἡμιερειπωμένο μονόχωρο ναὸ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων στοὺς Κήπους. Οἱ μορφές εἶναι ὀγκώδεις πλαστικές με ζωηρὲς κινήσεις, πτυχολογία περίπλοκη καὶ ἀνοικτὰ χρώματα στὰ ροῦχα με αἴσθηση πραγματικότητας. Φυτικές διακοσμήσεις που ξεπηδοῦν ἀπὸ ἀγγεῖα, σὲ ζωηρὰ χρώματα καὶ με πλαστικὴ ἀπόδοση, στολίζουν τὶς παραστάδες του ναοῦ (Εικ. 18).

Ἡ ζωγραφικὴ λοιπὸν στὸ Γεράκι, ὡς παρουσιάστηκε ἀποσπασματικὰ ἐδῶ μέσα ἀπὸ λίγες συντηρημένες τοιχογραφίες, φαίνεται νὰ ἀντιπροσωπεύει τὰ κυριότερα ρεύματα που ἐπικρατοῦν στὴν Πελοπόννησο ἀπὸ τὸ τέλος τῆς Κομνηνείας ἐποχῆς ὡς τὴν Παλαιολόγεια.

Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Εὐαγγελίστρια με τὴ γραμμικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν καὶ τὴν ἀγάπη στὰ πολλὰ κοσμήματα ἐκφράζει τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν.

52. Χατζηδάκης, «Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο 1966», *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, πίν. 50.

53. Millet - Frolow, *La peinture du moyen-age en Yougoslavie*, I.

54. Μ. Σωτηρίου, «Ἡ πρώιμος Παλαιολόγειος ἀναγέννησις», *ΙΧΛΕ* περ. Δ', τόμ. Δ' (1964-65), Ἀθήνα 1966, σ. 266, πίν. 57, 58, 59.

55. Millet - Frolow, *La peinture du moyen-age en Yougoslavie*, I, πίν. 68-87 καὶ 101-103.

Στόν Ἅγιο Σώζοντα⁵⁶, Ἅγιο Ἰωάννη Χρυσόστομο καί κυρίως στόν Ἅγιο Ἀθανάσιο διαφαίνεται ἡ ὕπαρξη μιᾶς τοπικῆς τέχνης πού ἀναμειγνύει ἀρχαϊκά-συντηρητικά στοιχεῖα μέ τοὺς νεωτερισμούς καί κάποιες δυτικὲς ἐπιδράσεις καί τὰ ἀποδίδει μέ λαϊκότερο τρόπο.

Πρῶιμη ἔκφραση τῆς Παλαιολόγειας ἀναγέννησης θεωρεῖται ὁ Ἅγιος Νικόλαος ἐνῶ τὴ συνέχεια τῆς διακρίνουμε στόν ἐρειπωμένο Ἅγιο Θεόδωρο.

56. Αἴμ. Γκισούρη, «Γεράκι, Ἅγ. Σώζων», *ΑΑΑ* X (1977), σ. 83-92.

LA VIERGE DE DOM RUPERT: UN EXEMPLE DE L'INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN SUR L'ART MOSAN

Marylène LAFFINEUR-CRÉPIN (France)

Jusqu'à présent, l'apport byzantin à l'art mosan n'a pas fait l'objet d'une étude d'ensemble¹. Pressenti à maintes reprises à travers telles ou telles oeuvres mosanes – parmi lesquelles il faut citer en premier lieu les productions d'orfèvrerie –, il constitue un problème délicat à cerner, ainsi que l'a bien montré André Grabar à l'occasion de l'exposition organisée à Paris en 1951-1952².

La probabilité d'un prototype byzantin a été évoquée par plusieurs spécialistes à propos d'un des chefs-d'oeuvre de l'art mosan, la Vierge de Dom Rupert³ (Fig. 1). Cette question d'influence n'ayant pas été approfondie, il m'a paru utile d'en tenter une approche.

L'oeuvre, sculptée en haut-relief dans un grès houiller polychromé, a été réalisée selon toute vraisemblance entre 1149 et 1158 pour l'abbaye de Saint-Laurent à Liège et est conservée aujourd'hui au Musée archéologique liégeois. Par le thème iconographique qu'elle illustre, elle s'intègre dans une série de monuments qui, pour être peu nombreux tant en Occident qu'en

1. Une première synthèse des influences antiques et byzantines dans l'art mosan, due à Mme J. Lafontaine-Dosogne, paraîtra dans le tome 3 de *La Wallonie. Le pays et les hommes*, éd. La renaissance du livre (sous presse).

2. «Orfèvrerie mosane – orfèvrerie byzantine», dans *L'art mosan*, Paris, 1953, p. 119-126.

3. Depuis plus d'un siècle, la sculpture a retenu l'attention de très nombreux savants. On se reportera aux études fondamentales que J. Stiennon lui a consacrées à l'occasion du millénaire de l'abbaye de Saint-Laurent («La Vierge de dom Rupert», dans *Saint-Laurent de Liège. Église, abbaye et hôpital militaire. Mille ans d'histoire*, Liège, 1968, p. 81-92 et pl. X) et lors des expositions Rhin-Meuse organisées à Cologne et à Bruxelles (*Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse. Art et civilisation 800 - 1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, n° J3). Une bibliographie très abondante est donnée par le comte J. de Borchgrave d'Altena, *Notes pour servir à l'histoire de l'art en Belgique. II. A propos de la Vierge de dom Rupert*, Bruxelles, 1969.

Orient à cette époque, n'en constituent pas moins un type marial connu sous le nom de *Galactotrophousa*⁴.

Notons d'emblée que, pour la Vierge liégeoise, au thème iconographique vient se greffer une conception théologique et mystique. La maternité de la Vierge sert, en effet, d'illustration au texte d'Ezéchiel (44,2), relatif à la *porta clausa*, inscrit en capitales épigraphiques sur l'encadrement de la niche⁵.

4. N. Baldoria, «La Madonna lattante nell'arte del medio evo», dans *Atti del reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti* 6 (1887-88), p. 777-798; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916, p. 627-629; C. Cecchelli, *Mater Christi*, I, Rome, 1946, p. 249 et pl. VII-VIII; III, Rome, 1954, p. 311, 319-320; IV, Rome, 1954, p. 478-479 et pl. VII; M. Vloberg, «Les types iconographiques de la mère de Dieu dans l'art byzantin», dans *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, II, Paris, 1952, p. 434-435; P. Eich, *Die Maria lactans. Eine Studie ihrer Entwicklung bis in das 13. Jh. und ein Versuch ihrer Deutung aus der mittelalterlichen Frömmigkeit*, dissertation doctorale manuscrite, Université de Francfort/Main, 1953; G.A. Wellen, *Theotokos*, Utrecht et Anvers, 1955, p. 15, 163-165; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris, 1957, p. 73, 96-99; A. Stubbe, *La Madone dans l'art*, Bruxelles, 1958, p. 12, 14-15, 17-18, 67-75 et fig. 1, 5, 113-127; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, 1968, col. 336-337; III, 1971, col. 158-159, 173. On trouvera, en outre, des exemples de vierges nourricières dans O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Kunst*, I, Berlin, 1909, no 44 et 79; II, Berlin, 1911, no 1771 et 1906; *Catalogue de l'exposition La Vierge dans l'art français*, Paris, Petit Palais, 1950, no 1, 17, 39, 115, 129, 161, 179, 203, 243, 245 et pl. 5, 10, 23, 27, 30 et 46; G. Agnello, «Gli affreschi bizantini dei santuarietti rupestri in Sicilia», dans *Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, Palermo, 1951*, II, Rome, 1953, p. 55-62; L. Réau, «La Vierge à l'enfant de Villabougis», dans *Revue de la pensée française*, décembre 1954, p. 5-9; M. Vloberg, *La Vierge et l'enfant dans l'art français*, Paris-Grénoble, 1954, p. 67-97; F. Ronig, «Zwei Bilder der stillenden Muttergottes in einer Handschrift des Trierer Bistumsarchivs», dans *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 8 (1956), p. 362-370; E. Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Cologne, 1966, fig. 87, 120, 148, 150; O. Bihalji-Merin, *Fresques et icônes. L'art médiéval serbe et macédonien*, Bruxelles, 1958, pl. 38; *Catalogue de l'exposition Marienbild in Rheinland und Westfalen, Essen, 1968*, no 28, 36, 114, 125, 131, 134, 143-144 et 181. Quant à la signification symbolique de certaines Vierges lactantes, elle a été étudiée par plusieurs érudits. On consultera surtout F. Ronig, «Theologische Inhalt des Bildes der stillenden Muttergottes», dans *1000 Jahre Saarburg 964 - 1964*, p. 161-170; J.A. Schmoll Gen. Eisenwerth, «Sion-Apokalyptisches Weib-Ecclesia lactans. Zur ikonographischen Deutung von zwei romanischen Mater-Darstellungen in Metz und Pompey», dans *Miscellanea pro Arte H. Schnitzler*, Düsseldorf, 1965, p. 91-110 et pl. 66-73; F. Ronig, «Zum theologischen Gehalt des Bildes der stillenden Muttergottes», dans *Die Gottesmutter. Marienbild in Rheinland und Westfalen*, Recklinghausen, [sd], p. 197-214.

5. Le symbolisme de la «porta clausa» dans la thématique d'Ezéchiel a été traité par Th. W. Neuss («Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts», dans *Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens*, 1-2, Münster, 1912) et A. Salzer (*Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, réimpression, Darmstadt, 1967, p. 26-28, 117 note 7, 541). Voir aussi *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, col. 716-718; III, col. 424. L'abbé J. Thill propose de voir dans la Vierge liégeoise une illustration de l'Immaculée Conception qui, tout en



Fig. 1. La Vierge de Dom Rupert. Haut-relief en grès houiller. Liège, Musée Archéologique Liégeois (copyright A.C.L., Bruxelles).

+ PORTA. HEC. CLAVSA. ERIT. N(on). AP(er)IET(ur).| ET.
N(on). TRANSIBIT. P(er). EA(m). VIR.| Q(uonia)M. D(omi)N(u)S
D(eu)S. ISR(ae)L + | INGRESS(us). E(st). P(er). EAM +

(Cette porte sera fermée. On ne l'ouvrira pas et l'homme ne la franchira pas car le Seigneur Dieu d'Israël est entré par elle).

Par cette conception particulière, la Vierge s'inspire directement de la pensée et des écrits du théologien liégeois Rupert, qui fut moine à l'abbaye de Saint-Laurent de Liège avant de devenir abbé de Deutz près de Cologne de 1120 à 1129⁶.

suscitant de nombreuses controverses, allait se répandre en tant que fête et croyance dans l'Occident du XII^e siècle («L'inscription de la Vierge de dom Rupert», dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1976, sous presse). Il faut noter que ce dernier auteur donne une lecture un peu différente du texte de l'encadrement, puisqu'il lit «APERIET» et non «APERIETVR».

6. On trouvera des études de synthèse et la bibliographie concernant Rupert de Deutz dans

Dans l'étude qu'il a consacrée à la *Galactotrophousa* et dans laquelle il a établi l'existence de ce type marial, importé de l'art copte, dans l'iconographie byzantine, Victor Lazarev a montré que les premiers exemples occidentaux de la *Maria lactans* portaient la marque de l'influence syro-égyptienne⁷, celle-ci étant particulièrement sensible dans le schéma iconographique de la couverture d'Évangélaire provenant de Metz et conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris (lat. 10438)⁸. Pour les Vierges nourricières des XIIe et XIIIe siècles qu'il a dénombrées, l'auteur reconnaît, mais sans approfondir cette question, une double influence orientale ou byzantine.

L'examen de la Vierge de Dom Rupert permet d'orienter la recherche du prototype vers le domaine byzantin plutôt que vers l'art copte, en raison de certains de ses éléments caractéristiques.

La confrontation de l'oeuvre liégeoise avec les stèles du Fayoum, les fresques de Bawit et de Saqqara et surtout les miniatures des IXe - Xe siècles du British Museum et de la Pierpont Morgan Library⁹, qui apparaissent de

Saint-Laurent de Liège..., Liège, 1968, et dans le *Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse...*, p. 28-29, 79 (no V9). Le père R. Haacke, qui édite dans le *Corpus christianorum* les œuvres de Rupert (pour le commentaire d'Ezéchiel 44,2 voir *Ruperti Tuitiensis. De sancta trinitate et operibus eius. Libros XXVIII - XLII*, dans *Corpus christ.*, XXIII, Turnhout, 1972, p. 1730-1731), vient de consacrer une étude au programme iconographique des écrits du théologien («Programme zur bildenden Kunst in den Schriften Ruperts von Deutz», dans *Siegburger Studien* 9, Siegburg, 1974).

7. «Studies in the Iconography of the Virgin», dans *The Art Bulletin* 20 (mars 1938), p. 33-36. Par cette recherche, Lazarev complétait, sur le plan iconographique, la communication présentée au Ve Congrès international d'études byzantines par L. Mirković sur l'importance de la littérature liturgique dans la formation du type de la «Galactotrophousa» («Die nährende Gottesmutter», dans *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, Rome, 1936, II, Rome, 1940, p. 297-304). Dans sa *Storia della pittura bizantina* (Turin, 1967, p. 114, 276, 289-290, 318, 405), V. Lazarev a repris l'essentiel de la thèse qu'il avait soutenue dans son étude de 1938.

8. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit des karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII.-XI. Jahrh.*, I, Berlin, 1914, p. 44 et fig. 79. L'auteur, qui avait d'abord considéré l'ivoire comme un faux des environs de 1800, a revu son jugement dans le second tome de son étude (p. 7) et l'a finalement daté de la période ottonienne. Dans les études plus récentes, l'authenticité de l'ivoire est généralement acceptée (J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *o.c.* p. 110 note 77; F. Ronig, *o.c.* p. 200-201; R. Wesenberg, *Frühe mittelalterliche Bildwerke. Die Schulen rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung*, Düsseldorf, 1972, p. 17-18 et fig. 269).

9. N.P. Kondakov, *Ikonoграфија Богоматери*, I, Saint-Petersbourg, 1914, p. 251-258, fig. 159-160; Zuntz, «Eine Vorstufe der Madonna lactans», dans *Berliner Museen* 50 (1929), p. 32-35; *Guide sommaire du Musée copte et des principales églises du Caire*, Le Caire, 1937, inv. 122, pl. 31; V. Lazarev, *Studies in the Iconography of the Virgin...*, p. 28-29; P. Eich, *o.c.* p. 24-35; *Catalogue de l'exposition Treasures from the Pierpont Morgan Library*, New York, 1957, p. 11 no 2 et pl. 4; K. Wessel, *L'art copte. L'art antique de la basse époque en Égypte*, Bruxelles, 1964, p. 17-18, 35-36, 105-107, 128, 150 et fig. 5-6, 33, 100 et pl. II; Id., *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart, 1966, col. 272-273, 283 et 285; A. Grabar, *Christian Icono-*

plus en plus comme les premiers témoins sûrs de Madones nourricières¹⁰, ne permet guère de constater qu'une similitude de schéma général de composition. Même si la présence de niches encadrant certaines *Galactotrophousa* et l'image moins hiératique — où Marie incline la tête vers l'enfant — de certaines d'entre elles permettent de les considérer comme des prototypes possibles, on doit bien admettre l'importance de l'écart qui les sépare de l'oeuvre romane, tant sur le plan chronologique que sur le plan stylistique.

Il faut, dès lors, poursuivre l'investigation dans un domaine qui, plus proche de l'Occident, a pu servir d'intermédiaire entre l'art copte et l'art roman, c'est-à-dire Byzance.

Si on limite la recherche au seul type des *Galactotrophousa*, on ne peut trouver de parallèles totalement satisfaisants. Et comment s'en étonner devant la rareté, très bien expliquée d'ailleurs par V. Lazarev¹¹, des témoins conservés pour les XI^e et XII^e siècles? Des exemples relevés par le savant, on ne peut guère en retenir qu'un seul, mais qui paraît intéressant. Il s'agit d'une miniature de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustes, datant de la seconde moitié du XI^e siècle, conservé jadis à l'École évangélique de Smyrne et perdu dans l'incendie de 1922. La reproduction photographique du document ne permet pas d'établir une comparaison valable. Tout au plus peut-on noter qu'ici aussi la Vierge, assise sur un trône à coussin en obus, nourrit son enfant en penchant la tête vers lui, dans une position inverse à celle de la Vierge de Dom Rupert. Ce qui paraît plus important pour nous, c'est que cette Vierge revêt un caractère allégorique, puisqu'elle porte l'appellation mystique *τράπεζα*¹². En cela se noue un lien

graphy: a Study of its Origins, Princeton, 1968, p. 134-135 et fig. 324; P. du Bourguet, *L'art copte*, Paris, 1968, p. 43-47, 89-90, 96-98, 117, fig. 25 et suppl. 6; F. Ronig, *o.c.* p. 197-198; P.P.V., «De Galaktotrophousa en de Monophysieten. Een patristisch motief», dans *Opstellen V.H. van de Waal*, 1970, p. 125-136; V. Tran Tam Tinh, *Isis lactans. Corpus des monuments gréco-romains d'Isis allaitant Harpocrate*, Leiden, 1973, p. 40-49 et fig. 202-204.

10. Les deux fresques paléochrétiennes de la catacombe de Priscille à Rome ont été considérées, jusqu'il y a peu, comme les premiers exemples de Madones allaitant (N. Kondakov, *o.c.* p. 20-23, 86-90 et fig. 1, 67-68; V. Lazarev, *o.c.* p. 27-28 et note 21; M. Vloberg, *o.c.* p. 69; A. Stubbe, *o.c.* p. 12, 14-15 et fig. 1 et 5; A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, p. 98-99 et fig. 95), mais il semble difficile de prouver que la femme représentée, d'une part, est bien en train d'allaiter et, d'autre part, qu'elle est bien la Vierge (P. Eich, *o.c.* p. 51-54; F. Ronig, *o.c.* p. 197-198; A. Grabar, *Christian Iconography...*, Princeton, 1968, p. 134). D'autre part, l'identification de Marie nourricière sur le sarcophage de Monasterine Salona, conservé à Split, et sur le fragment de vase du Musée Kircheriano est également mise en doute (P. Eich, *o.c.* p. 4-6, 54-55; F. Ronig, *o.c.* p. 198).

11. *O.c.* p. 29-30.

12. J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna* (Byzantinisches Archiv, 2),

entre la sculpture liégeoise et la miniature byzantine qui, toutes deux, sont porteuses d'une conception théologique manifestée par la maternité virginale.

Si l'on ne peut découvrir à Byzance de prototype convaincant pour la Vierge de Dom Rupert dans la catégorie des *Galactotrophousa*, on peut par contre dégager certaines caractéristiques de l'oeuvre mosane qui s'avèrent, à l'analyse, très proches d'autres types de Madones byzantines.

Dans la sculpture mosane, Marie, assise sur un trône à décor de niches et de quatre-feuilles, penche la tête vers l'enfant blotti au creux du bras gauche. Ce mouvement, qui traduit une tendresse infinie mais contenue, est rendu de façon analogue par les figures d'*Eleousa* qui, tout comme la Vierge de Dom Rupert, ne regardent pas vers l'enfant mais au-dessus de lui et semblent perdues dans une méditation mélancolique, ainsi que par certaines images d'*Hodegetria*¹³. Le parallèle le plus proche que J. Stiernon a pu établir avec la Vierge mosane concerne d'ailleurs l'une de ces dernières¹⁴. Il s'agit de la Vierge à l'enfant représentée à deux reprises au centre des portes de bronze de la cathédrale de Ravello, réalisées en 1179 par Barisanus de Trani¹⁵. Albert Boeckler, dans son étude sur les portes de Bonanus de Pise et de Barisanus, a bien montré que le type de cette Vierge¹⁶, qui se retrouve encore sur les portes de Trani et de Monreale¹⁷, s'inspirait indubitablement d'un modèle byzantin: le type du visage de la Madone, son haut front, le drapé en arêtes du

Leipzig, 1899, pl. 27; V. Lazarev, *o.c.* fig. 1; W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes. Topographie chrétienne*, I (livres I-IV), (Sources chrétiennes, 141), Paris, 1968, p. 94-107.

Par τράπεζα, il faut entendre «table» et plus précisément «table nourricière». Cette appellation de la Vierge, reprise dans un sens analogue par le Tropaire à la Vierge de l' *Ἀκάθιστος Ὑμνος* («... χαῖρε, ἔμψυχε τράπεζα, ἄρτον ζωῆς χωρήσασα...»), est très clairement illustrée ici par la représentation de l'allaitement de l'Enfant. Il semble que W. Wolska-Conus n'a pas saisi la portée symbolique de l'appellation, puisque l'auteur s'étonne que «la table annoncée dans le titre ne figure pas sur la miniature» et propose de voir dans l'escabeau servant de marche-pied à la Vierge la représentation de la τράπεζα (*o.c.* p. 98).

13. Voir à ce propos les exemples donnés par Lazarev (*o.c.* p. 36-42 et 46-65).

14. «La Vierge de dom Rupert», dans *Saint-Laurent de Liège...*, Liège, 1968, p. 86-87.

15. N.P. Kondakov, *o.c.* II, Saint-Petersbourg, 1915, p. 409-410 et fig. 232; A. Boeckler, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani*, Berlin, 1953, p. 47-48, 58-59 et fig. 100-101 et 110; H. Leisinger, *Romanesque Bronzes*, Londres, 1956, pl. 136; H. Decker, *L'art roman en Italie*, Paris, 1958, fig. 129.

16. Notons que la Madone a d'abord été interprétée comme une *Galactotrophousa* (G. Millet, *o.c.* p. 628). V. Lazarev a très justement fait observer que l'élément essentiel de l'allaitement ou du sein dénudé était absent et a proposé d'y reconnaître une forme dégénérée de l'*Hodegetria* assise (*o.c.* p. 34 note 54), mais Boeckler la range plutôt dans la série des *Eleousa* (*o.c.* p. 58-59).

17. *O.c.* p. 51 et 53, fig. 132 et 149. L'emploi de moules explique cette identité.

voile sur les tempes, le traitement du vêtement ainsi que le trône montrent à l'évidence une influence byzantine que vient confirmer encore l'inscription grecque. S'il n'a pu en retrouver le modèle, Boeckler a très justement rapproché la Madone de Ravello d'une mosaïque du bas-côté gauche du couvent d'Hosios Loukas et d'un relief en marbre de la chapelle Saint-Zénon à Saint-Marc de Venise. Ce dernier exemple, datant du XIII^e siècle¹⁸, montre, en dépit de différences sensibles surtout dans la position de l'enfant, de grandes affinités tant avec l'oeuvre de Barisanus qu'avec celle du Musée archéologique liégeois. Un trait commun me paraît surtout remarquable: le visage large et plein des trois Madones, caractéristique qui, cette fois, pourrait nous ramener à Byzance et aux oeuvres rattachées au médaillon en porphyre vert de Nicéphore Botaniate, conservé au British Museum et daté de 1078-1081¹⁹.

C'est à un bas-relief en marbre du Musée archéologique d'Istanbul (Inv. 4730) que je veux faire allusion²⁰ (Fig. 2). Entre cette Vierge à l'enfant de la fin du XI^e s. et la Madone liégeoise, la parenté du modelé généreux des traits des visages²¹ et des mains épaisses semble frappante, malgré les mutilations. Cette parenté est renforcée encore par le fait que la Vierge byzantine, qui porte également l'enfant sur le côté gauche, est entourée d'une bordure plate formant une niche carrée et portant une inscription gravée. Faut-il voir dans le bas-relief d'Istanbul un prototype possible de la Vierge liégeoise? On n'oserait l'affirmer. Le premier appartient au type de l'*Hodegetria* en demi figure, la seconde à celui de la *Galactotrophousa* assise. Il n'est pas interdit cependant d'envisager la possibilité d'un modèle proche de cette oeuvre byzantine.

Deux hypothèses semblent, dès lors, plausibles. La Vierge de Dom Rupert a pu soit s'inspirer d'une *Galactotrophousa* byzantine aujourd'hui perdue, soit d'une *Eleousa* ou d'une *Hodegetria* qui aurait été transformée à Liège, sous l'impulsion des écrits de Rupert de Saint-Laurent, en une Vierge nourricière.

18. N.P. Kondakov, *o.c.* p. 380-381 et fig. 220; V. Lazarev, *o.c.* fig. 15; O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960 (*Dumbarton Oaks Stud.* 6), p. 187-188 et fig. 35.

19. D. Talbot-Rice, *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, 1959, no 150 et fig. 150.

20. *Id.*, *o.c.* no 151 et fig. 151.

21. Notons que dans la sculpture liégeoise, la nature du *maphorion* a été bien comprise: tout comme pour la Madone byzantine, un bonnet cachant les cheveux est visible sous celui-ci, ce qui n'a pas toujours été respecté par les oeuvres inspirées d'exemples byzantins. Voyez la petite Madone de Seckau, datant du XIII^e siècle, que O. Demus rapproche également du camée de Nicéphore Botaniate («Ein Madonnenrelief in Seckau», dans *Miscellanea pro Arte H. Schnitzler*, Düsseldorf, 1965, p. 158-162 et pl. 89).



Fig. 2. *Vierge à l'Enfant*. Bas-relief en marbre, Istanbul, Musée Archéologique (Hirmer Fotoarchiv München).

L'existence d'autres Vierges nourricières de l'art occidental du XII^e siècle portant la marque de Byzance pourrait militer en faveur de la première hypothèse²². Nous en retiendrons trois.

La première date du deuxième quart du siècle et figure au centre de l'*Arbre de Jessé* sur une miniature du *Lectionnaire* de Cîteaux conservé à Dijon (ms

22. Il ne peut être question, dans le cadre d'une recherche comme celle-ci, de prendre en considération toutes les Vierges lactantes de l'Occident roman, ni a fortiori de les faire entrer toutes dans la sphère d'influence byzantine. Seule une étude reprenant l'ensemble de ces Madones permettra de répondre aux diverses questions d'interprétations et d'influences qu'elles posent. Ni P. Eich (*o.c.*), qui n'a d'ailleurs que partiellement rassemblé les exemples romans de Vierges lactantes, ni G. Cames (*Byzance et la peinture romane de Germanie*, Paris, 1966, p. 52) n'ont, à aucun moment, envisagé les apports byzantins.

641 f. 40v)²³. Il est à peine nécessaire d'insister sur le caractère byzantin que manifeste cette Vierge hiératique. Désignée du titre grec *Theotokos*, rare en Occident à cette époque²⁴, elle s'inscrit d'ailleurs dans un courant d'influence byzantine marquant plusieurs manuscrits de Cîteaux à cette époque et dont la Vierge *Eleousa* de l'*Arbre de Jessé* dans les *Commentaires de saint Jérôme* (Dijon, ms 129 f. 4v) constitue sans nul doute l'une des illustrations les plus parlantes²⁵.

Pour la deuxième moitié du siècle, citons la Vierge lactante figurant sur une miniature du *Nécrologe d'Obermünster*, réalisée entre 1177 et 1183 et conservée à Munich²⁶, et bien sûr la mosaïque de la façade de Sainte-Marie-du-Transtévère à Rome, datant des environs de 1190²⁷.

Ces exemples tendent à montrer qu'il existait dans l'art occidental du XIII^e siècle deux types de Vierges nourricières, l'un maternel et illustré par le bas-relief liégeois, la miniature d'Obermünster et, dans une moindre mesure, la mosaïque romaine, l'autre très hiératique se retrouvant dans le manuscrit cistercien. Ces deux types, nés dans l'art copte, ont été transmis non pas directement, mais bien par Byzance au monde occidental.

Cependant, nous ne pouvons éliminer sans l'examiner la seconde hypothèse, qui paraît moins assurée que la première et qui voudrait voir dans la Vierge liégeoise un type de Vierge *Eleousa* ou *Hodegetria* transformé en Vierge nourricière sous l'influence des écrits de Rupert.

V. Lazarev a montré que le type de l'*Eleousa* avait été, dès le début du XII^e siècle, répandu en Occident²⁸. Il était connu également dans le domaine rhéno-mosan, comme le prouve un sceau daté des environs de 1170 et provenant de l'abbaye des moniales bénédictines de Schwarzrheindorf²⁹. Il

23. Ch. Oursel, *La miniature du XII^e siècle à l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon, 1926, p. 35-38, 57, 74 et pl. 33; J. Porcher, «L'enluminure cistercienne», dans *L'art cistercien (France)*, coll. Zodiaque, 1962, p. 320-330 et fig. 148; C.R. Dodwell, *Painting in Europe 800 to 1200*, Pelican History of Art, Harmondsworth, 1971, p. 176-177 et fig. 204.

24. On le retrouve sur un manuscrit contemporain de Salzbourg (C.R. Dodwell, *o.c.* p. 177 note 20).

25. V. Lazarev, *o.c.* p. 37 et fig. 5; Ch. Oursel, *Miniatures cisterciennes (1109 - 1134)*, Mâcon, 1960, pl. 40.

26. A. Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeningener Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrh.*, München, 1924, p. 54-59 et fig. 77; V. Lazarev, *o.c.* p. 34; P. Eich, *o.c.* p. 62-63; F. Ronig, *o.c.* p. 364 note 10.

27. N.P. Kondakov, *o.c.* p. 408-409 et fig. 231; V. Lazarev, *o.c.* p. 34; W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrh.*, Vienne et Munich, [sd], p. 257-260 et fig. 143.

28. *O.c.* p. 37-38.

29. *Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse...*, p. 48 no 118.

est donc possible que ce motif iconographique ait été répandu antérieurement dans d'autres abbayes bénédictines, dont Saint-Laurent de Liège où l'on aurait pu le transformer en *Galactotrophousa* pour illustrer les commentaires de Dom Rupert.

On le voit, le problème est complexe et loin d'être résolu. Il s'inscrit, en fait, dans la question beaucoup plus générale de l'influence exercée par Byzance sur tout l'art mosan.

Mon propos était plus modeste: tenter une première approche de cet apport byzantin à propos d'une des oeuvres majeures de la production mosane, oeuvre qui fut créée précisément à une époque où les liens se resserrent entre la ville de Constantin et le diocèse de Liège par l'intermédiaire de Wibald de Stavelot. Il n'est pas inutile, en effet, de rappeler ici la personnalité de cet élève de Rupert et de souligner le rôle qu'il a pu jouer dans la transmission des influences byzantines, lui qui, envoyé en ambassade auprès de Manuel Comnène, ramena de ces cadeaux précieux qui allaient influencer directement l'orfèvrerie mosane de son temps³⁰.

Mais revenons, pour terminer, à la Vierge mosane pour en saisir toute la qualité et toute l'originalité. Si elle s'appuie sur un modèle byzantin, elle l'interprète dans le langage spontané et narratif propre aux artistes mosans en nous présentant une mère penchée, avec une tendresse infinie, vers l'enfant qui a glissé, d'une manière toute naturelle, sa petite main dans l'échancrure de la robe pour mieux saisir le sein qu'il s'apprête à prendre ou qu'il vient de têter³¹.

30. A. Grabar, «Orfèvrerie mosane – orfèvrerie byzantine», dans *L'art mosan*, Paris, 1953, p. 123-125; S. Collon-Gevaert, J. Lejeune, J. Stiennon, *Art mosan aux XIe et XIIIe siècles*, Bruxelles, 1961, p. 198.

31. L'examen des *Galactotrophousa*, tant orientales qu'occidentales, permet de constater un phénomène général de réduction du sein qui, très souvent, est représenté en position centrale. Cette caractéristique s'explique tout naturellement par le désir de rendre le sein le moins visible possible pour le spectateur et de ne faire ainsi apparaître aucune forme de sensualité. Cette constante disparaîtra à la fin du Moyen Age (V. Lazarev, *o.c.* p. 29). Il semble donc que l'on ne puisse retenir ces deux caractères –réduction et position centrale du sein– comme des preuves d'une représentation de la Vierge à la pomme et non de la Vierge nourricière, ainsi qu'on l'a avancé à propos de la Vierge de Dom Rupert (R. Haacke, *o.c.* p. 16-18; J. Philippe, *Liège terre millénaire des arts*, 2e éd., Liège, 1975, p. 52; Id., *Catalogue de l'exposition Art ancien dans le patrimoine privé liégeois*, II, Liège, 1976, p. 11 note 6). Dans les figurations de Madones à l'enfant montrant un objet rond (la pomme ne peut être identifiée que par l'enfoncement de l'oeil ou la queue), tenu soit par la mère soit par l'enfant, l'objet est le plus souvent bien mis en évidence et détaché du corps (voyez les nombreux exemples donnés par M. Vloberg, *o.c. passim* et A. Stubbe, *o.c.* fig. 77-78, 89-90, et 95-96).

ANALYSE MARXISTE ET SÉMIOTIQUE
D'UNE MOSAÏQUE BYZANTINE

Alexandre-Phédon LAGOPOULOS - Andreas IOANNIDIS (Grèce)

* Le texte de la communication fut publié dans *Semiotica* 21: 1/2 (1977), p. 75 - 109 sous le titre «Sémiotique picturale: analyse d'une mosaïque byzantine».



GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA DI S. ADRIANO A SAN DEMETRIO – CORONE NEI PRESSI DI ROSSANO

Nino LAVERMICOCCA (Italia)

Tra i monumenti inediti o mal noti della Calabria bizantina, un posto di rilievo spetta alla chiesa di s. Adriano a San Demetrio – Corone, piccolo paese a breve distanza da Rossano. La sua importanza, oltre che nella morfologia architeturale, risiede nella decorazione figurata parietale superstite e nella serie di problemi storico-artistici connessi al monumento, il quale, al pari di numerosi altri esempi dell'Italia Meridionale, rappresenta un momento di sintesi di influenze disparate e talora contrastanti¹.

La chiesa, che trae le sue origini antiche dalla fondazione o «riscoperta» di Nilo di Rossano, rivela nella fase attuale, un impianto planimetrico ed un aspetto architeturale del tipo cosiddetto «benedettino»; ma conserva una serie di affreschi pienamente inseribili per iconografia e modi dello stile nel «milieu» artistico bizantino-mediterraneo.

Il monumento si eleva alla estremità occidentale del paese di San Demetrio – Corone, a mezza costa su di un'altura che guarda verso la valle del fiume Crati e, più in generale, si colloca al limite nord-occidentale della «Sila Greca», in un'area che abbraccia almeno tre nuclei urbani medievali importanti, quali Rossano a sud-est; Bisignano ad ovest; San Marco Argentano a nord-ovest. E' agevole riscontrare che l'insediamento si trova in posizione mediana rispetto alle due grandi vie di comunicazione della regione, tuttora frequentate, vale a dire la strada montana per Cosenza e Reggio Calabria e

1. Ringrazio vivamente il prof. A. Guillou per avermi proposto l'argomento di questa comunicazione, che si pubblica brevemente in questa sede. Uno studio più approfondito, comprendente un «dossier» storico e l'analisi di tutti gli aspetti del monumento (architettura, affreschi, pavimento musivo), apparirà negli «Studi in onore di A. Guarasci», edito dalla università di Cosenza.

quella costiera Taranto – Sibari – Crotone, che insistono probabilmente sulle precedenti vie di penetrazione della colonizzazione greca e romana.

Una divisione in tre fasi principali della esistenza dell'insediamento è accettata generalmente da tutti coloro che si sono occupati dell'argomento. Essa comprende il momento della riscoperta della cappella ed il soggiorno di Nilo a partire dalla II metà del X secolo; il periodo seguito all'abbandono dell'insediamento da parte dell'asceta, intorno al 976; il breve arco di tempo, un ventennio circa, iscritto tra due documenti dell'archivio Cavense, relativi, il primo, alla concessione del monastero calabrese all'abate Pietro di Cava nel 1088, ed il secondo, alla successiva sottrazione del possedimento, a favore, probabilmente, di una rinata comunità religiosa calabro-greca nel 1106².

Le scarse informazioni sul poco più che oratorio scelto da Nilo quale luogo del III stadio della sua esperienza monastica, sono contenute nel racconto della «Vita». L'«ἐκκλήριον», ivi ricordato, sembra essere qualcosa di più del semplice «θυσιαστήριον», esistente nella spelunca di s. Michele Arcangelo al «Mercourion», frequentato in principio dall'asceta, e probabilmente era costituito da una minuscola cappella in muratura, di dimensioni ridotte e priva di decorazione, giusta le indicazioni che si possono trovare nella «Vita» stessa, relative all'episodio della donna entrata non vista nella chiesetta; al miracolo del figlio di Polieuto, sanato mediante l'unzione dell'olio della lampada della cappelletta e soprattutto all'offerta di fondi cospicui da parte dello stratega di Calabria, Basilio, al fine di abbattere la povera costruzione di mattoni ed edificarne una più grande e bella o almeno di decorare il luogo austero con drappi preziosi³.

Per quanto riguarda il secondo periodo di s. Adriano, seguito alla partenza di Nilo per Capua e Montecassino, non abbiamo alcun documento disponibi-

2. Tra la bibliografia locale: P. Orsi, «Chiese Niliane. I. La chiesa di S. Adriano a S. Demetrio Corone (Cosenza)», *Boll. d'Arte* I (1921), p. 76-77 e p. 108-124; G. Martelli, «La chiesa di Sant'Adriano a San Demetrio Corone (Cosenza)», *Boll. d'Arte* XLI, II (1956), p. 161-167; B. Cappelli, *Il Monachesimo Basiliano ai confini calabro-lucani. Studi e Ricerche*, Napoli, Fiorentino, 1963, p. 85 sgg.; A. Venditti, «Un problema: S. Adriano a s. Demetrio Corone», in *Critica d'Arte* XV (1968), n. 99; p. 9-26.

3. *Vita sancti Nili* (ed. G. Giovanelli), Grottaferrata, 1972, passim; A. Guillou, «Production and profits in the Byzantine province of Italy (tenth to eleventh centuries): an expanding society», *Dumb. Oaks Papers* 28 (1974), p. 91-92 e p. 105-106; H. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, ivi, p. 24-25.



*Fig. 1. San Demetrio-Corone
(Rossano).
Chiesa di s. Adriano.
Veduta dell'interno
(foto B. Calò).*

le, ma è probabile che il monastero, al pari degli altri insediamenti sparsi soprattutto, ad es., nella Calabria meridionale (per i quali è attestata una certa vitalità, ad onta delle incursioni e della instabilità politica), abbia continuato ad ospitare una comunità greco-calabra, ad accrescere possedimenti e ad ampliare le sue fabbriche. Del resto, il documento normanno del 1088 che ci riparla di s. Adriano, dopo un lungo periodo di silenzio delle fonti, mostra un complesso dotato di molti beni fondiari, ricco di uomini e «metochii» dipendenti, e probabilmente provvisto di tutti gli ambienti necessari allo svolgimento della vita del cenobio (chiesa, chiostro, celle e, forse, anche opere di difesa)⁴.

4. P. Guillaume, *Essai historique sur l'Abbaye de Cava d'après des documents inédits*, Cava dei Tirreni, 1877, App. XV. L'altro documento in F. Trinchera, *Syllabus Graecarum Membranarum* etc., Neapoli, Cataneo, 1865, p. 68.



Fig. 2. San Demetrio-Corone (Rossano). Santo militare sconosciuto (nel II sottarco a sinistra) (foto B. Calò).

Fig. 3. San Demetrio-Corone (Rossano). S. Nicola (?) (Nel III sottarco a sinistra) (foto B. Calò).

Fig. 4. San Demetrio-Corone (Rossano). S. Teodoro Stratilate (?) (nel I sottarco a destra) (per cortesia del prof. A. Guillou).



Scomparse del tutto le antiche fondazioni conventuali, oggi è fortunatamente superstite il solo edificio religioso, pertinente, per la maggior parte degli studiosi locali, al III periodo di esistenza dell'insediamento, vale a dire a quello della «occupazione» cavense. La chiesa presenta in effetti degli elementi architettonici ritenuti abitualmente «latini» od «occidentali», quali, ad

es., la suddivisione del «naos» in tre navate mediante l'uso dei pilastri in muratura, l'impiego degli archi ad ogiva sui sostegni, il tetto a capriata, gli archetti pensili e le lesene nella decorazione del paramento esterno e, forse, un protiro di tipo pugliese sulla facciata romanica (ambidue oggi perduti).

Tralasciando ora l'esame analitico degli aspetti della morfologia architettonica della chiesa, occorre però sottolineare il carattere eclettico delle costruzioni religiose calabresi nell'età di trapasso dalla Bizantino alla Normannocrazia, nelle quali non è possibile scindere i vari elementi (pur riconducibili ad ovvie esperienze costruttive, vale a dire, ad es., la cupola «armena» od «orientale», lo «chevet» cluniacense, i pilastri e gli archi «benedettini», gli archi intrecciati «arabo-normanni», il paramento «arasé» dell'esterno «bizantino», ecc.), che costituiscono, invece, un omogeneo tessuto connettivo di tradizioni, gusto, tecnica muraria, impiego dei materiali, sedimentato nel sostrato culturale locale.

Inoltre alcuni di tali elementi necessitano di una opportuna verifica della loro effettiva qualificazione. Si pensi, ad es., alla scansione delle navate operata mediante i pilastri in muratura, ritenuti un impiego tipico delle fabbriche «benedettine». Ma basti appena ricordare invece, la diffusione di tale metodo di suddivisione nelle chiese ad impianto basilicale dell'area greco-balcanica (in Epiro, Macedonia, Laconia, Tracia, Bulgaria). Infine non è certo che l'uso dei pilastri nella chiesa di s. Adriano sia l'indizio dell'intervento cavense, in quanto proprio nell'area locale, è stata riconosciuta la presenza di chiese divise da pilastri, già nei primi decenni dell'XI secolo, a Santa Severina (Vecchia Cattedrale) e ad Umbriatico (ex Cattedrale)⁵.

Una novità interessante della chiesa di s. Adriano è costituita dalla decorazione parietale figurata che può considerarsi tuttora un pregevole inedito. Nel quadro della produzione artistica dell'Italia meridionale, per tanti lati tuttora poco conosciuta, e relegata alla attività dei frescanti delle chiese grotte (nelle quali peraltro è dato di trovare frammenti di decorazione parietale di notevole qualità), gli affreschi calabresi rivelano, invece, un aspetto della pittura monumentale, anch'essa praticata ed attualmente ravvisabile soltanto in alcune chiese recentemente restaurate, quali ad es. l'abbazia di s. Maria delle «Cerrate» nei pressi di Squinzano, o in altre tuttora inedite, quali la basilichetta di s. Mauro nei pressi di Gallipoli⁶.

5. A. Venditti, *Architettura Bizantina nell'Italia Meridionale*, Napoli, Ed. Scient. It., 1967, II, p. 940.

6. Su questi due monumenti non esistono degli studi soddisfacenti che prendano in esame tutti gli aspetti storico artistici connessivi. Mi auguro di poterne trattare ampiamente in futuro nel quadro di una ricerca sulla «Pittura bizantina nell'Italia meridionale».



Fig. 5. San Demetrio-Corone (Rossano). Santo vescovo sconosciuto (nel II sottarco a destra) (per cortesia del prof. A. Guillou).

Fig. 6. San Demetrio-Corone (Rossano). Santo vescovo sconosciuto (nel II sottarco a sinistra) (per cortesia del prof. A. Guillou).



Fig. 7. *Santi militari sconosciuti (nella navata sinistra) (foto B. Calò).*

Le pitture della chiesa di s. Adriano furono scoperte nel 1939 dal Dillon, il quale ne diede una cauta e sommaria descrizione, essenzialmente immutata nella storia degli studi successivi nonostante le evidenti manchevolezze e le valutazioni critiche del tutto empiriche, insistenti sulla «rigidità» o «l'estatico stupore delle figure paleobizantine» o «la finezza e l'eleganza proprie della migliore tradizione bizantina»⁷.

La decorazione superstite della chiesa comprende attualmente un gruppo di figure isolate nei sottarchi della nave centrale, alcuni frammenti lungo le pareti al di sopra delle arcate nella nave centrale, una serie di santi disposti a gruppi di tre nei tratti di muri sopra le arcate verso la navatella sinistra, una seconda serie di sante verso la navata destra, una scena di Presentazione della Vergine al Tempio nella stessa navata, verso il presbiterio, elementi ornamentali di varia natura (palmette, viticci, rosoni, file di gemme, ecc.).

Le figure isolate delle arcate comprendono santi militari, vescovi, un monaco ed un asceta. In mancanza delle didascalie relative, ma per le caratteristiche iconografiche abituali, vi si possono probabilmente riconoscere Ono-

7. A. Dillon, *La badia greca di S. Adriano*, Reggio Calabria, 1948, p. 7-27 (p. 11).



Fig. 8. *Scena di Presentazione della Vergine al Tempio (nella navata destra) (foto B. Calò).*

frio, Adriano o Mercurio, Teodoro Stratilate, Teodoro di Tiro, Menas, Gregorio di Nissa, Nicola, Basilio, Atanasio e, forse s. Nilo). Non identificate le figure maschili, militari e monaci, e quelle femminili delle navate laterali, tranne un gruppo di tre sante donne eccezionalmente indicate dalle didascalie (Iuliana o Iulitta, Anastasia, Irene).

La scena di Presentazione della Vergine al Tempio accoglie tre gruppi di figure: a destra il sacerdote su di una cattedra entro un ciborio cupoliforme, al centro la figura della Vergine tra i genitori, a sinistra i personaggi di una processione.

I santi effigiati nei sottarchi (più curati nella esecuzione e plausibilmente identificabili) partecipano del repertorio agiografico italo-meridionale, comprendente sia santi appartenenti all'ambito devozionale locale, sia quelli di importazione costantinopolitana. Tra i primi si possono annoverare Adriano, Mercurio, Anastasia, Nilo; tra i secondi tutti gli altri. Reliquie della maggior parte di essi sono ricordate nel vicino monastero del «Patirion»⁸.

8. Cfr.: E. Follieri, «Il culto dei santi nell'Italia greca», in *Atti del Conv. Stor. Intereccles. sul tema: «La Chiesa Greca in Italia dall'VIII al XVI secolo»*, (Bari 1969), Padova, Antenore, 1973,

Quanto alla scena di Presentazione al Tempio (unica superstite o unica eseguita), essa, pur essendo popolare in tutto l'Oriente, sembra aver trovato larga diffusione nelle chiese cipriote, influenzate a loro volta dalla frequenza della rappresentazione della festa a Gerusalemme. In tale contesto una connessione specifica potrebbe essere costituita dalla vicenda coniugale di Adelaide, vedova di Ruggero I, andata sposa a Baldovino di Gerusalemme verso il 1112, ma ben presto ritornata in Calabria⁹.

Pur mancando la chiesa di s. Adriano della decorazione absidale, il suo programma figurato, prevalentemente iconico, è organico e funzionale all'architettura dell'edificio religioso. Si veda ad es. la collocazione dei santi nella navatella sinistra e delle sante in quella destra, destinata evidentemente la prima agli uomini e la seconda alle donne.

L'uso del programma iconico, costituito cioè da un gran numero di figure isolate, in una chiesa che si inserisce tra gli esempi di architettura religiosa calabro-sicula di tipo misto (composti, cioè, in generale, da un «naos» ad impianto basilicale e uno «chevet» che ricorda più strettamente modelli greco-orientali, cruciforme e fornito di cupola), induce a stabilirne connessioni specifiche con alcuni edifici religiosi normanni siciliani, primo fra tutti la Palatina di Palermo, che, anche dal punto di vista figurativo, si può ritenere all'origine della adozione di tali programmi figurati sia in edifici sub divo, sia in gran parte dei santuari rupestri italo-meridionali¹⁰.

Quanto alla cultura figurativa ed ai modi dello stile, gli affreschi della chiesa calabrese offrono molte analogie con esempi della pittura bizantina del XII secolo dell'area greco-balcanica, quali, tra gli altri, la serie di santi militari, anargiri e vescovi della chiesa degli Anargiri di Kastorià (ad es. i ss. Floro e Lauro); le raffigurazioni dei santi militari e le sante donne (Giuliana, Barbara, Marina) di s. Nicola di Kasnitzi; la parata dei santi sistemati entro i sottarchi della antica metropoli di Verria; il gruppo di vescovi del muro sud di s. Gior-

II, p. 553-577; A. Guillou, «Art et religion dans l'Italie grecque médiévale. Enquête», *ivi*, p. 725-758; e inoltre: S.G. Mercati, «Sulle reliquie del Monastero di Santa Maria del Patire presso Rossano», *Arch. Stor. per la Calabria e la Lucania* IX (1939), p. 1-14.

9. La Piana, «The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin Mary to the Temple and a Latin Religious Pageant», in *Late Classical and Mediaeval Studies in honor of A.M. Friend Jr.*, Princeton, University Press, 1955, p. 261-268; e F. Chalandon, *Histoire de la Domination Normande en Italie et en Sicile*, New York, Franklin, 1960 (1 ed. Paris 1907), I, p. 360-363.

10. Per la Palatina, in particolare: E. Kitzinger, «The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo. An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects», *The Art Bulletin* XXXI, 4 (1949), p. 269-292 e I. Beck, «The first Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo», *Byzantion* XL (1970 = *Mélanges Loenertz*), p. 119-164.

gio a Kurbinovo (trittico dei ss. Ieroteo, Gregorio Teologo, Giovanni Elemosiniere) e delle sante donne Tecla, Parasceve, Teodora, Barbara, Ciriaca, Caterina¹¹.

Altri confronti si possono stabilire inoltre, con alcune figure di vescovi e la serie di santi militari della chiesa di s. Panteleimone di Nerezi; con la decorazione dell'abside della «Panaghia Phorbiotissa» di Asinou; con i martiri e le altre figure isolate (Eustrazio, Menas, Ermogene, Cosma e Damiano, Tecla, Basilio, Nicola, Atanasio) della chiesa degli Apostoli di Perachorio; con le file di santi, soprattutto monaci ed eremiti (Onofrio, Macario, Arsenio, Giovanni Climaco) della parete ovest e i santi militari della parete est del «naos» del romitorio di s. Neofito a Pafo¹².

I tratti caratteristici che avvicinano gli affreschi di s. Adriano a quelli dianzi brevemente accennati comprendono ad es., il predominio della linea nel disegno solido dei corpi, la minuziosa disposizione dei panneggi a pieghe sobrie, verticali, qualche volta desinenti in misurati tagli obliqui, il rilievo dato, mediante piccole masse di luce a punti particolari della figura come il ginocchio, la organizzazione delle forme umane con l'aiuto prevalente del solenne abbigliamento che nasconde quasi completamente l'anatomia dei corpi.

La loro collocazione tra la produzione artistica bizantina del XII secolo va ricercata vicina, comunque, ad un esempio di decorazione esistente nel «milieu» culturale e figurativo in senso lato locale, identificato nel monumento che più di ogni altro rappresenta nell'Italia meridionale la trasposizione di tali caratteristiche, vale a dire a mio parere la Cappella Palatina di Palermo.

E mentre in un episodio oltremare, di diretta committenza costantinopolitana, quale il s. Panteleimone di Nerezi, si manifestavano, com'è stato rilevato dalla Hadermann-Misguich, i primi tratti inquieti e la virtuosità di fattura, anticipatrice di Kurbinovo, il frescante della provincia calabrese si attardava ancora in uno stile caratterizzato da un accentuato ma sereno linearismo¹³.

11. In L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles, éd. de Byzantion, 1975, I, p. 25-42; e preced.: V. Lazarev, «Živopis XI-XII vekov v Makedonii», in *Actes du XII Congrès Int. des Et. Byz. (Ochride 1961)*, Beograd, 1963, I, p. 105-134 (p. 128 sgg.).

12. A.H.S. Megaw and E.J.W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes», *Dumb. Oaks Papers* 16 (1962), p. 279-348; C. Mango and E.J.W. Hawkins, «The Hermitage of St Neophytos and its wall paintings», *ivi*, 20 (1966), p. 121-206.

13. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, cit., p. 32.

Alcune incertezze nella iconografia dei santi rappresentati (derivati comunque da modelli autenticamente bizantini), l'impiego di espedienti atti a mascherare una certa imperizia (ad es. nella pittura delle mani), l'icasticità dei volti (si veda ad es. quello del supposto Nilo), l'esemplificazione delle figure mediante un «cliché» rigido con scarse variazioni, la ripetizione dello schema delle pieghe dei panneggi, la povertà del repertorio ornamentale, oltre ai confronti con frammenti di pittura superstiti nella stessa area (quali ad es. un s. Giovanni Crisostomo proveniente dalla Panaghia di Rossano o il s. Basilio del Codice greco Vaticano 1554¹⁴, di provenienza calabrese), inducono a pensare ad un pittore calabro-greco, attivo intorno a poco dopo la seconda metà del XII secolo, nel clima di rinnovato favore concesso dalla corte normanna (nel cui ambito potrebbe trovarsi il committente degli affreschi della chiesa di s. Adriano) agli insediamenti monastici calabro-greci.

14. C.A. Willemsen - D. Odenthal, *Calabria, Destino di una terra di transito*, Bari, Laterza, 1967, p. XXVI e fig. 142; A. Guillou, *Art et religion*, cit. pl. IX.

LA PATÈNE EN BRONZE DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE

Miroslav LAZOVIĆ (Suisse)

Reçue en don, avec sept autres objets, byzantins en bronze¹, cette patène mesure: Diam. 21,3 cm, haut. 3,1 cm, épais. 0,05 cm, poids 230,5 gr.

L'état de conservation de la pièce est bon. Deux légères fissures, au bord, ont été reprises avant l'entrée de la pièce dans les collections du musée. Le laboratoire de restauration du Musée d'art et d'histoire a redressé quelques légères bosses et a étudié le métal. Il nous affirme qu'il s'agit bien de bronze et non de cuivre étamé comme nous l'avions supposé au départ.

Au centre du plat, figure un médaillon gravé (Fig. 1), comprenant le buste du saint Procope, qui tient dans sa droite une croix, et l'inscription bien lisible: Ο ΠΡΟΚΟΠΗΟΣ qui remplit le reste de l'espace à l'intérieur du médaillon. Le pourtour du plat porte l'inscription habituelle des patènes, gravée en majuscules et commence par une croix au-dessus de la tête du saint: + ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ (Λάβετε Φάγετε τουτο ἐστὶ τὸ σῶμά μου τὸ ὑπὲρ ὑμῶν) (Prenez, mangez, ceci est mon corps, par moi, pour vous).

Cette patène a été trouvée il y a quelques années dans la région d'Adana².

Son aspect général, la technique de gravure employée pour la décoration, ainsi que la forme des lettres, font que cette patène peut être facilement comparée à celle de la collection Dumbarton Oaks, No 5891, publiée par M.C. Ross³ (Fig. 2). Sur cette dernière, deux fois plus grande, on voit l'ar-

1. Le Musée d'art et d'histoire acquiert en 1975 et 1976 d'abord une série de dix-huit pièces en argent exécutées entre le Ve et le VIIe siècle sur le territoire de l'Empire byzantin, puis une croix byzantine du XIe siècle. Le marchand suisse offre en don, suite à la première acquisition, une série de huit objets byzantins en bronze.

2. Les renseignements obtenus sur la provenance de la pièce sont très vagues, comme ceci est généralement le cas pour tout objet ayant changé de mains et ayant transité par le circuit commercial. Nous les communiquons à défaut d'autres.

3. Marvin C. Ross, *Catalogue of the byzantine and early mediaeval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1962, I, p. 73-74, pl. XLIX.



Fig. 1. Patène en bronze du Musée d'art et d'histoire de Genève. Inv. No AD 2406.

change Michel, en pied, qui occupe tout le fond du plat. La chevelure de l'archange, ses ailes et ses vêtements sont traités avec plus de soin et de détails que n'est traité le médaillon de saint Procope de la patène de Genève. Cette légère différence provient certes de l'habileté du graveur mais aussi de la dimension de la patène de Washington, différence qui apparaît au premier coup d'oeil. Cependant, lorsque l'on étudie et compare de plus près ces deux pièces, notamment les visages de l'archange et du saint, l'on constate la même manière utilisée par les artisans qui s'efforçaient de transcrire dans le métal les mêmes prototypes et, en étudiant les inscriptions, l'on se rend compte que la forme des caractères est très proche. L'inscription, tirée de la liturgie selon saint Basile, est basée sur Matthieu 26:26 et Marc 14:22, figure sous une forme plus brève sur la patène de Genève⁴.

Tenant compte des caractères de l'inscription, de l'exécution du loros et du style en général, M. Ross situe l'exécution de la patène de Dumbarton Oaks au XI^e siècle et suppose Constantinople comme lieu de production, d'où ce genre de pièce était produit en grande quantité pour l'exportation.

4. Cf. M. C. Ross, *op. cit.* p. 74.



Fig. 2. Patène en cuivre, *Dumbarton Oaks Collection No 58.91*. Diam. 28,8 cm.

Une ripide de l'Ermitage, publiée par A. Bank⁵, comprend le visage du Christ qui, bien qu'exécuté selon une technique plus délicate (incrustation de niellé dans le bronze), est par son style très proche de ces deux patènes.

Enfin, le folio 295 r saint Jean Chrysostome, Homélie selon l'Évangile de saint Matthieu, reproduit dans le catalogue d'exposition du musée de Princeton⁶ (Fig. 3), contient un portrait et un texte en majuscules que l'on peut facilement mettre en rapport aussi bien avec la patène de Dumbarton Oaks qu'avec celle du Musée d'art et d'histoire de Genève (mise à part la différence des techniques). Ce manuscrit a été exécuté en Capadoce en 955.

Nous disposons là d'une pièce correctement datée, qui nous permet de situer l'exécution de notre patène à la fin du Xe ou au début du XIe siècle.

Quant à la provenance, il nous semble que ce genre de vaisselle liturgique

5. Alice Bank, «Quelques problèmes des arts mineurs byzantins au XIe siècle» in *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1967, p. 241, pl. VII. A. Bank souligne, que la production locale est intense au XIe siècle et que cette période représente l'époque de la prospérité dans l'histoire des arts mineurs byzantins.

6. Cf. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, Catalogue, The Art Museum, Princeton University, 1973, no 4, p. 60-61.

pouvait être facilement exécuté par un artisan local. Il pourrait donc s'agir, si nos renseignements sont exacts, d'un chaudronnier actif entre la fin du Xe siècle-première moitié du XIe siècle, dans la région d'Adana.



Fig. 3. Saint Jean Chrysostome (?) fol. 295r du cod. Garrett 14 - Bibliothèque de l'Université de Princeton.

LES FRESQUES
DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^{ème} SIÈCLE
DANS LA TOUR MÉRIDIONALE À SAINT-NICOLAS
PRÈS DE KURŠUMLIJA

Mirjana COROVIĆ LJUBINKOVIĆ (Yougoslavie)

A l'encontre de la décoration des églises et des chapelles latérales du XIII^{ème} siècle, dont le répertoire iconographique nous est assez bien connu, nos connaissances sont fort réduites quand il s'agit du décor des édifices profanes, faisant parti des complexes monastiques –telles les trapezes, les tours, les chapelles de réunion et les scriptoria.

Laissons de côté les deux chapelles de Chilandar, du début de la seconde moitié du XIII^{ème} siècle, se trouvant dans les tours (celle adjointe au mur nord du rez-de-chaussée de la tour de la Sainte Trinité à Spasova Voda¹, et dans la chapelle de la tour Saint Georges²), car ce sont des chapelles proprement dit, avec des absides, il est vrai fort réduites, mais quand même présentes.

Nous voulons attirer l'attention sur trois autres ensembles, ceux-là, même un peu plus anciens –entre les troisième et quatrième décennies du XIII^{ème} siècle– se trouvant dans les tours de Studenica, de Žiča et de Saint-Nicolas près de Kuršumlija.

De la décoration de la chapelle du premier étage de la tour de Studenica il ne reste que les fresques du mur est, ayant au premier registre, des deux côtés d'une grande fenêtre, les quatre figures des saints pères tenant des rouleaux déployés, et un buste de Jésus-Christ dans la petite niche au nord de ce mur. Tout le deuxième registre est consacré à un seul thème: à la Transfigura-

1. Vojislav J. Djurić, «Fresques médiévales à Chilandar» (Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos). *Actes du XII^{ème} Congrès International d'Études byzantines. Ochrida 10-16 septembre 1961*, tome III, Beograd, 1964, p. 61-65.

2. *Ibidem*, p. 65-71.

tion³. Quoique l'abside n'existe pas, on est certain que quelques rites religieux devaient être célébrés dans cette chapelle, les représentations des saints archevêques tenant les rouleaux en sont témoins.

Tout autre est l'aménagement et le répertoire iconographique de la décoration à Žiča, ainsi que celui de l'église Saint-Nicolas près de Kuršumljia.

La pièce du premier étage de la tour à Žiča est exceptionnellement bien éclairée: par trois fenêtres géminées placées sur les murs sud, ouest et nord. Sur ces trois murs sont peints, des deux côtés des fenêtres les fresques imitant les icônes. Elles contiennent les représentations de quatre saints pères (sur les murs ouest et nord), de saint Sava de Jérusalem et de saint Théodore Stoudite (sur le mur sud). Aux tympans des fenêtres géminées on a représenté en médaillon la Vierge et deux anges. Les compositions, –toutes à deux figures– du deuxième registre, sont fort endommagées. Sur le mur est au premier registre sont peints saint Étienne le protomartyr et saint Constantin et la sainte Hélène, –tout trois en pied–, de même que le buste du Christ. Au deuxième registre se trouve le Crucifiement⁴.

Cette pièce, riche en lumière, à une décoration religieuse, n'était, cependant, une chapelle où l'on pouvait célébrer la messe; elle devait être, comme l'a supposé P. Mijović, un petit oratoire, ou bien, une salle de travail, qui servit probablement déjà à saint Sava, vu la représentation si accentuée de son saint homonyme et patron –saint Sava de Jérusalem.

La pièce décorée de la tour méridionale de Saint-Nicolas près de Kuršumljia se trouve au rez-de-chaussé de l'édifice.

Les fouilles systématiques faites dans cette église ont apportées les données suivantes, dont il s'ensuit que l'église elle-même, ainsi que son annexe sud furent construits en même temps, par Nemanja (avant 1168). La monnaie de l'empereur Manuel Comnène, trouvée tout au bas du fondement du bâtiment en est un témoignage. Dans l'annexe sud avait été construit aussi un tombeau représentatif, destiné, peut être, à Nemanja lui-même, qui au moment de l'érection de cette église n'était que seigneur de Toplica.

Le narthex et les deux tours furent ajoutés, –du même coup– après 1219, quand l'église devint cathédrale de l'évêché de Toplica.

Dans la tour sud, à l'entrée, sur toute la longueur de la pièce, qui se trouve

3. Dušan Tasić, «Freske iz XIII veka u kapeli studeničke zvonare», *Zograf*, B., Beograd, 1967, p. 6-10; Sv. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966, p. 38; Ružica Jovanović, «Likovne predstave kule u Studenici i njeno datovanje, Saopštenja», *Republički zavod za zaštitu spomenika kulture*, VIII, Beograd, 1969, p. 81-85; V.J. Djurić, *Srpsko zidno slikarstvo XIII veka*, Zagreb, 1971, p. 15-16; V.J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, p. 34.

4. Vlad. R. Petković, *Manastir Žiča, arhitektura i živopis*, Beograd 1912, p. 86-88; Sv. Radojčić, *op. cit.* p. 39; Milan Kašanin, Djurdje Bošković, Pavle Mijović, *Žiča*, Beograd, 1969, p. 119-122; V. Djurić, *Vizantijske freske*, p. 34.

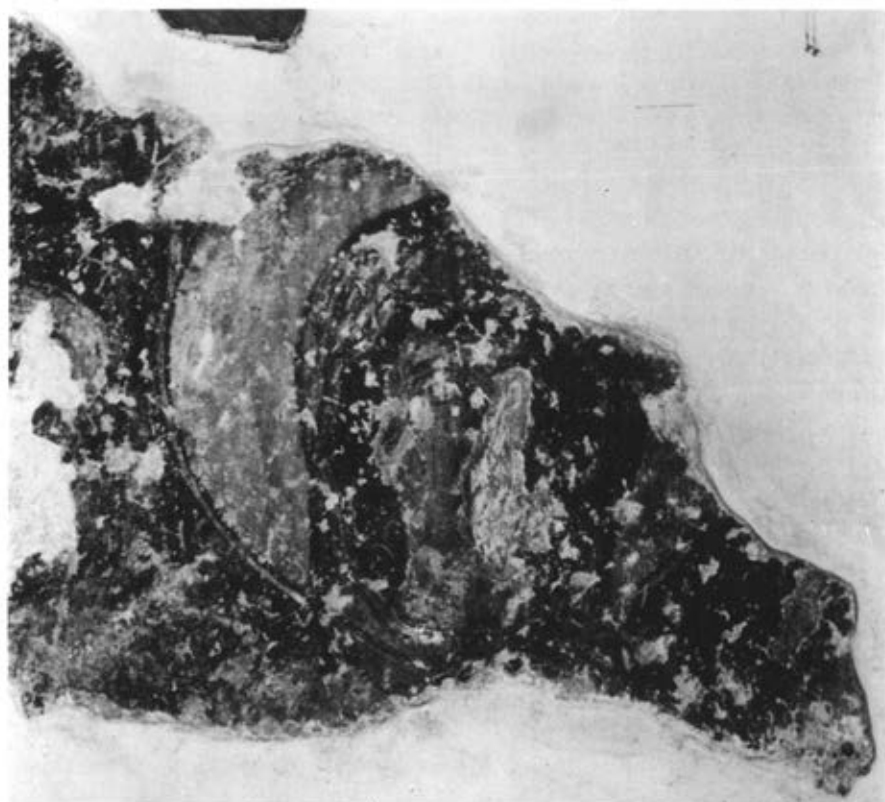


Fig. 1. Vierge Panaghia (photos: Service des monuments historiques, Niš)

au rez-de-chaussée, a été aménagé un tombeau dont la construction est caractéristique: construit en brique, le tombeau fut, après la déposition du défunt, noyé de mortier si bien que le modelé de son corps s'y dessine nettement.

Ce rez-de-chaussée est mal éclairé, il n'existe que trois petites et étroites fenêtres percées presque au ras du plafond. Les fresques assez endommagées et nettoyées seulement en partie, sont placées de même à une hauteur exceptionnelle: à deux mètres au-dessus du niveau du pavement. Dans la partie inférieure n'apparaissent que sur le mur est les restes du décor, probablement d'une luxueuse podéa, placée au-dessous de la Vierge Panaghia.

La pièce était décorée d'un seul registre de fresques, délimité par des bandes rouges.

Sur le mur est la Vierge Panaghia, avec l'enfant Jésus (disparu), est représentée à une échelle un peu plus grande que les représentations des trois

saints pères sur les murs: est (un), et sud (deux). En format réduit est peinte la figure du saint Kyril d'Alexandrie(?) sur le mur ouest. La plus grande partie de ce mur est réservée à la composition inaugurale illustrant la vie d'un saint. Les suites de cette vie historiée se trouvent sur le mur nord⁵.

Le répertoire iconographique de cette pièce est tout à fait exceptionnel: quoique religieux, il ne se prête pas à la célébration de la messe.

Les saints pères sont tous représentés de face, en icônes. Compte tenu du tombeau placé dans cette pièce mal éclairée, aussi bien que du choix des saints représentés, nous penchons pour l'hypothèse, qu'il s'agit d'une pièce sépulcrale, où devait être enseveli l'un des évêques de Toplica, probablement le fondateur de cette partie de l'église c'est-à-dire, de la partie occidentale du bâtiment.

Pour ce qui est de la décoration illustrant la vie historiée du saint, jusqu'à présent traité en tant qu'inconnu⁶, il faut souligner que cette vie est presque sans action. Elle ne comporte aucun miracle, ni martyria. Ainsi, dans la composition inaugurale est représentée une discussion. Dans une ville, ceinte de murailles, un saint âgé, à barbe et cheveux blancs, est assis. D'après ses bottines rouges, c'est un seigneur régnant. Il discute avec les quatre personnages debout devant lui.

La composition suivante, plus petite, se déroule dans une atmosphère plus intime. Cette fois-ci, une femme, sans nimbe, discute avec un groupe de personnages. Derrière un mur apparaît un bouquet d'arbres.

Les deux dernières compositions sont encore plus endommagées. Dans la troisième on ne discerne que le même saint, mais cette fois en habit de moine. Il est à la tête d'un groupe d'hommes, se tenant devant une église, à en juger d'après la coupole rouge qu'on discerne à peine, au fond de la composition.

La dernière scène représente ce même saint mort, gisant sur le sol.

D'après ces compositions, le saint dont la vie est historiée, fut un seigneur régnant qui renonça au pouvoir pour se faire moine. Il est mort, couché sur le sol, devant l'icône de la Vierge Panaghia, qui se trouvait en face de lui, sur le mur est.

Stephan Nemanja, saint Syméon de Serbie, a renoncé au pouvoir pour entrer dans les ordres. Il se retira d'abord au monastère de Studenica et ensuite au Mont Athos. Il mourut à Athos, –selon ses dernières volontés–, allongé sur le sol devant l'icône de la Vierge.

5. Branislav Vulović, «Konzervacija ruševina sv. Nikole u Kuršumliji», *Saopštenja I*, 1956, p. 65-66; B. Vulović, «Crkva svetog Nikole kod Kuršumlije», *Zbornik Arhitektonskog fakulteta III*, Beograd, 1957, p. 19-20; V. Djurić, *Srpsko zidno slikarstvo*, p. 15; V. Djurić, *Vizantijske freske*, p. 34.

6. *Ibidem*, p. 34.



Fig. 2. Discussion sur la décision de Nemanja de renoncer au pouvoir(?).

Si les compositions illustrent bien la vie de Nemanja-saint Syméon, la première devait être sa renonciation au pouvoir, la troisième sa venue au Mont Athos, et la quatrième sa mort.

Le sujet de la seconde composition se prête à des interprétations diverses. Il se peut qu'ici ait été illustré le renoncement de sa femme Anne à la vie luxueuse. Elle aussi a prit l'habit, et devenant religieuse, elle se retira dans le monastère de la Vierge, fondé de même par Nemanja, – qui se trouve dans le voisinage de Saint-Nicolas.

Dans nos églises du XIIIème siècle, la vie de Nemanja-saint Syméon est représentée en quatre épisodes à Studenica, à Sopoćani et à Gradac. Mais ces cycles ne correspondent en rien au cycle de Saint-Nicolas. Là sont illustrés: son départ de la Serbie (de Studenica), son arrivée au Mont Athos, sa mort et la translation du saint de l'Athos à Studenica⁷.

Ce choix des épisodes est tout à fait compréhensible pour le monastère de Studenica, où la vie historisée de saint Syméon fut peinte pour la première fois. De Studenica le moine Syméon est parti pour le Mont Athos; mort, sanctifié, on le fait revenir à Studenica.

V. Djurić a souligné la dépendance des compositions de Studenica (Sopoćani et Gradac), de la vie de saint Syméon, écrite par saint Sava, mais surtout du texte de l'Office divin composé de même par saint Sava en

7. V. Djurić, «Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjeg veka i njihove književne paralele», *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, VIII/2, Mélanges Georges Ostrogorsky II, Beograd, 1964, p. 72-82.



Fig. 3. Discussion sur la décision d' Anne de devenir moniale(?); Arrivée de Nemanja au Mont Athos(?); sa mort (?) (dessins de B. Vulović).

l'honneur de son père – saint Syméon⁸. Cependant dans les cas cités aucune scène n'est consacrée au motif de l'abdication, qui est l'idée maîtresse du texte de l'Office divin composé par saint Sava⁹, aussi bien, qu'il est, et nous le soulignons, l'idée maîtresse du décor de Saint-Nicolas. A Saint-Nicolas cette composition isolée sur le mur ouest est la plus grande.

La composition de la mort du saint est, elle aussi, mise en valeur. Il est mort en regardant la grande icône de la Vierge Panaghia représentée sur le mur est, faisant suite à sa vie historiée. Saint Syméon est mort, en réalité, suivant le témoignage apporté par son fils, son biographe – saint Sava –, gisant sur le sol devant l'icône de la Vierge « Presveta » (expression slave pour la Vierge Panaghia).

Il s'ensuit que la vie historiée de saint Syméon, qui appartient au décor de la tour méridionale de Saint-Nicolas près de Kuršumljia, s'inspire, d'une part, du texte de l'Office divin, et de l'autre de la biographie de saint Syméon, –œuvres composées l'une et l'autre par son fils saint Sava.

Ainsi, dès le début de la peinture religieuse du temps des Nemanjides, les compositions historiques ont trouvé leur place, non seulement dans la décoration des églises, mais, de même dans le décor des autres bâtiments monastiques tels que cette pièce sépulcrale dans la tour méridionale de Saint-Nicolas.

8. Vladimir Čorović, « Spisi sv. Save », *Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda*, XVII. Prvo odeljenje. Dela starih srpskih pisaca I, Srpska kraljevska akademija, Beograd-Sremski Karlovci, 1928, p. 176-186, passim.

9. V. Djurić, *Istorijske kompozicije*, p. 84.

THE SANCTIFICATION OF THE FIRST REGION: URBAN REORIENTATION IN PALAEOLOGAN CONSTANTINOPLE

George P. MAJESKA (U.S.A.)

The sack, pillage, and systematic looting of Constantinople by the Latin crusaders in 1204 affected the very fabric of the Byzantine capital. This is beyond dispute. What Emperor Michael VIII captured fifty-seven years later was but a shell of the old imperial city, its artistic and religious treasures looted, its mercantile economy shattered, its population drastically reduced. The city itself was in shambles; even the Great Palace was uninhabitable because the copper roofing had been sold to bolster the coinage of the Latin Empire. As is well known, the restored emperors of the Palaeologan dynasty were forced to move permanently from the Great Palace to the palace at Blachernae at the northeast corner of the city in spite of the residual odor of the smoke from Frankish cooking in the imperial chambers¹.

The Latin occupation of Constantinople had also caused a significant change in the ecclesiastical topography of Constantinople. After the Byzantine restoration of power in 1261, major shrines in the city cease being mentioned in the sources. They had assumedly gone out of use and fallen to ruin. The Palace Church of the Virgin «Pharos» is no longer mentioned². The

1. Deno Geanakoplos, *Emperor Michael Palaeologus and the West, 1258 - 1282: A Study in Byzantine-Latin Relations*, Cambridge, Mass., 1959, p. 122-137, describes the situation which Emperor Michael Palaeologus found when he restored Byzantine power in Constantinople in 1261, and cites the literature. On the artistic and religious treasures expropriated by the Latins see Nicetas Choniates, *De signis* (Bonn), and Paul de Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, 2 vols, Geneva, 1877 - 78.

2. See Raymond Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, Première partie: Le Siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*. Vol. III: *Les Églises et les monastères*, 2nd ed., Paris, 1969, p. 233.

famed Church of the Virgin Chalkoprateia disappears from written sources³ and the relics it once boasted appear now in other sanctuaries: the girdle of the Mother of God is brought to the Blachernae Church of the Virgin where the robe of the Virgin was preserved⁴, the relics of St Symeon the Just (Θεοδόχος, «the Receiver of God») are laid to rest in the Church of the Virgin Peribleptos, where the right hand of John the Baptist has lately come from the ruined Palace⁵. Similarly, the towel with which Christ had girded himself to

3. Janin's statement (*ibid.* p. 238) that mention of a real estate transaction «περὶ τὴν ἐνορίαν τῶν Χαλκοπρατείων» in 1400 implies the continued existence of the Chalkoprateia Church at that time must be rejected. Given the complete absence of references to the church in any other source after 1261 and the transferal of its relics to other sanctuaries, it is most unlikely that the shrine survived. The cited phrase simply identifies the neighborhood where the property being sold was located by a traditional designation.

4. «Xoždenie Stefana Novgorodca», in M. N. Speranskij, *Iz starinnoj novgorodskoj literatury*, Leningrad, 1934, p. 58-59; *Xoždenie Ignatija Smoljanina*, ed. S.V. Arsen'ev. *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* 12, St. Petersburg, 1887, p. 7-8; «Opisanie Konstantinopolja», Speranskij, p. 136; «Xoždenie Aleksandra d'jaka», *Polnoe Sobranie Russkix Letopisej* 4 (St. Petersburg, 1848), p. 358; «A Medieval Armenian Pilgrim's Description of Constantinople», ed. S. Brock, *Revue des Etudes Arméniennes* N.S. 4 (1967), p. 88; *Xoždenie Inoka Zosimy*, ed. X.M. Loparev. *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* 24 (St. Petersburg, 1889), p. 7. On the Chalkoprateia Church and the relic of the Virgin's girdle before 1261 see Jean Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris, 1921, p. 54-58; Janin, *op. cit.* p. 237-242, and W. Kleiss, «Neue Befunde zur Chalkopratenkirche in Istanbul», *Istanbul Mitteilungen* 15 (1965), p. 152. On the churches of Blachernae and their relics see Janin, *op. cit.* p. 161-71.

5. «Xoždenie Stefana Novgorodca», p. 56; «Xoždenie Aleksandra d'jaka», p. 358; the relics of St Symeon the Just are at the Peribleptos Church of the Virgin. Previously they had been at Chalkoprateia: Theodorus Preger, *Scriptores originum constantinopolitarum*, Leipzig, 1901 - 1907, II, p. 263; *Kniga palomnik ... Antonija Arxiepiskopa novgorodskogo*, ed. X.M. Loparev. *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* 51, (St. Petersburg, 1899), p. 21, which latter text runs together its account of the Chalkoprateia and Blachernae Churches. The right hand of John the Baptist see at Peribleptos in Palaeologan times: «Xoždenie Stefana Novgorodca», p. 56; *Xoždenie Ignatija Smoljanina*, p. 9, 10; «Opisanie Konstantinopolja», p. 134-135; «Xoždenie Aleksandra d'jaka», p. 358; «Medi-Armenian Pilgrim», p. 88; *Xoždenie inoka Zosimy*, p. 7; Ruy Gonzalez de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, ed. F. Lopez-Estrada, Madrid, 1943, p. 38-39. It had earlier been preserved at the Pharos Church of the Virgin at the Palace: Riant, *Exuviae sacrae*, II, p. 212, 214; *Knoga palomnik*, p. 18-19; Oxford, Bodleian Library, Digbeianus 112, fol. 17^v (a fuller text of the material published as «Santuari e reliquie constantinopolitane», by Silvio Giuseppe Mercati in Pontificia Accademia Romana di Archeologia [Series III]; *Rendiconti* 12 (1936), p. 139-154 (which lacks this information). I am indebted to Miss Krijnie Ciggaar for allowing me to use her transcription of the manuscript). On the relic of the right hand of John the Baptist see Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, p. 80-81, p. 134-136. On the Palatine Pharos Church see Janin, *op. cit.* p. 232-236, but with the important corrections in R. Jenkins and C. Mango, «The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius», *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1955 - 56), p. 123-140. On the Peribleptos Church see Janin, *op. cit.* p. 218-222.

wash the disciples' feet is brought from the palatine Pharos Church of the Mother of God to the Monastery of St John the Baptist at Petra⁶. The relics of Christ's sacred passion – the purple robe, the sacred blood, the spear with which he was pierced, the reed and sponge with which he was offered wine and vinegar – were brought from the now desolate Palace where they were once kept to the Monastery of St George at Mangana⁷.

The transferal of the passion relics to Mangana is in some ways symbolic of a major change in the human and religious geography of the Byzantine capital of the Palaeologan emperors, for the region of Mangana and its immediate environs, that is to say, the flat eastern end of the triangle which is Constantinople (basically the «First Region of the City» to Constantinopolitan topographers, together with the eastern part of the «Second Region»⁸) became in

6. «Xoženie Aleksandra d'jaka», p. 358; earlier it was at the Palace: *Kniga palomnik*, p. 19; «Santuari e reliquie constantinopolitane», ed. Mercati, p. 140; Nicolaus Thingeyrensis in Riant, *Exuviae sacrae*, II, p. 214; an anonymous list in *ibid.* p. 211; Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, p. 28. On the Prodomos Petra Monastery see Janin, *op. cit.* p. 421-429, and S. Cirac, «Tres Monasterios de Constantinopole visitados par Españoles en el año», *Revue des Études Byzantines* 19 (1961), p. 366-373.

7. Cantacuzenus, *Historia* (Bonn), I, p. 305; «Xoždenie Stefana Novgorodca», p. 54; «Xoženie Aleksandra d'jaka», p. 357; «Opisanie Konstantinopolja», p. 132. Before the Fourth Crusade the passion relics were kept at the Great Palace: K. Ciggaar, «Une Description anonyme de Constantinople du XIIe siècle», *Revue des Études Byzantines* 31 (1973), p. 340-341; «Santuari e reliquie constantinopolitane», ed. Mercati, p. 140; Nicolaus Thingeyrensis in Riant, *Exuviae sacrae*, II, p. 213; an anonymous list in *ibid.* p. 211; *Kniga palomnik*, p. 18-19; whence they were dispersed in the West by the crusaders: Riant, *Exuviae sacrae, passim*. In the fifteenth century the relics of Christ's passion in the Monastery of St-George at Mangana were brought to the Prodomos Monastery at Petra: Clavijo, *Embajada a Tamorlàn*, p. 51-53; «Medieval Armenian Pilgrim», p. 88; «Le Vedute di Constantinopoli di Cristoforo Buondelmonti», ed. G. Gerola, *Studi Bizantini e Neoellenici* 3 (1931), p. 276; *Xoženie inoka Zosimy*, p. 7-8. This might have been because of the conditions in the St-George Mangana Church which necessitated extensive repairs between 1425 and 1428 (cf. Janin, *op. cit.* p. 73). Throughout the Palaeologan period the passion relics were brought annually to the Church of St-Sophia to be venerated there during Holy Week (*Le Typicon de la Grande Église*, ed. Juan Mateos. Vol. I. *Orientalia Christiana Analecta* 165 [Rome, 1962], p. 76; «Xoždenie Stefana Novgorodca», p. 51; *Xoženie Ignatija Smoljanina*, p. 7; «Opisanie Konstantinopolja», p. 130). On the passion relics see H. Leclercq, «Instruments de la Passion», *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* 7/1, cols. 1149-61, and F. de Mély, *Exuviae sacrae constantinopolitanae*, Paris, 1904. On the Monastery of St-George at Mangana see Janin, *op. cit.* p. 70-76 and R. Demangel and E. Mamboury, *Le Quartier des Manganes et la première région de Constantinople. Recherches françaises en Turquie* 2, Paris, 1939, p. 19-37.

8. On the delineation of the urban regions of Constantinople employed here see Raymond Janin, *Constantinople byzantine: Développement urbain et répertoire topographique*, 2nd ed., Paris, 1964, p. 48-50.

Palaeologan times a veritable Thebaid of monasteries, churches, and shrines. This is the testimony of visitors' descriptions of late Byzantine Constantinople, a testimony strengthened by an analysis of the excavation of parts of this area by the French in the early 1920's⁹.

At first glance it might seem that travelers simply pay more attention to the far eastern section of the city. But a more careful reading suggests that considerably more is concealed in the laconic lists of *Sehenswürdigkeiten* contained in their pilgrim tales. Many of the churches and monasteries which these pilgrim tales describe (and this is where their interest lies almost uniquely) are apparently either wholly new foundations or shrines recalled to active use after a long period of dereliction. Put in more clearly methodological terms, most of these religious monuments of the eastern tip of Constantinople appear in the sources for the thirteenth century, as well as for the fourteenth and fifteenth centuries, either for the first time or after a long period of silence about them. While it would be unwise to accept such an *argumentum ex silencio* as proof that the shrines mentioned in this section of the capital are new or at least lately renewed, one must certainly consider the trend or tendency such information seems to suggest, namely that in the Palaeologan period this area experienced considerable growth (quite unexpected, given the diminished population and resources of the imperial city in this era), and growth of a special kind. For the new monuments seem to be largely small churches and monastic foundations either for men or women.

As far as we can tell, for centuries the only religious edifice of any note in this area was the shrine of the Mother of God Hodegetria quite close to the Bosphorus. Founded possibly in the fifth century in what appears to have been a rather deserted area, this shrine only slowly grew to prominence, developing an attached monastic foundation. Its prominence was assured by the fame that eventually devolved on its miraculous icon which came to play the role of a major *palladium* of the Byzantine Empire¹⁰. Later, in the mid-eleventh century, Constantine Monomachus felt free to build a marvellous church, monastery and hospital complex, as well as a palace, in this area, quite near the home of his beloved Sclerina, as Psellus notes wryly. These buildings were impressively large, with landscaped gardens and terraces¹¹, suggesting that land in the area was hardly at a premium.

Certainly there were other public buildings in this region – we know a few

9. Demangel and Mamboury, *op. cit.*

10. On the Hodegetria shrine see Janin, *La Géographie ecclésiastique*², p. 199-207, and Demangel and Mamboury, *op. cit.* p. 71-111.

11. Janin, *op. cit.* p. 70-76; Demangel and Mamboury, *op. cit.* p. 19-37.

by name – but they seem to be of no major importance¹². Some doubtless disappeared (like the private palaces of important functionaries and members of the family of the Theodosian dynasty in the upper reaches of this area near the Great Palace)¹³. A few smaller religious foundations existed, as one would expect in any part of the Byzantine capital. But many of these had disappeared completely or needed to be restored in Palaeologan times. Others seem simply to have attracted more importance in the late Byzantine period. The Hodegetria Monastery developed a lay brotherhood of the icon of the monastery which oversaw the special weekly service and procession of the icon which attracted great crowds¹⁴. St George Mangana became the repository of the relics of Christ's passion¹⁵. The two small monasteries of the Virgin, tou Panachrantou and Pantanasses, received important relics¹⁶. Possibly it was the popularity of these places of pilgrimage which attracted the new religious foundations to this area: monasteries of St Cyprian the Magician, St Andrew Salus, and St Stephen, all with important relics¹⁷, as

12. See Janin, *Constantinople byzantine*², p. 49-50.

13. *Ibid.* p. 135-137.

14. The weekly procession of the icon of the Mother of God at the Hodegetria shrine is mentioned briefly in «Santuari e reliquie constantinopolitane», ed. Mercati, p. 144; «Xoženie Aleksandra d'jaka», p. 358; «Opisanie Konstantinopolja», p. 132; *Xoženie inoka Zosimy*, p. 4; and described in detail in «Xoždenie Stefana Novgorodca», p. 54-55; Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, p. 54; Pero Tafur, *Andanças e Viajes*, ed. M. Jimenez de la Espada (Madrid, 1874), 174-175. Scholarship on the Hodegetria icon of the Virgin is conveniently summarized in Konrad Onasch, *Icons*, London, 1963, p. 375-376, 380-382, 389, and plates. On the lay brotherhood connected with the ceremony see J. Nesbitt and J. Wiita, «A Confraternity of the Comnenian Era», *Byzantinische Zeitschrift* 68 (1975), p. 382-384.

15. See above, note 7.

16. The Monastery of the Mother of God Panachrantos existed by 1073 (see Janin, *La Géographie ecclésiastique*², p. 214-215, on this monastery), but in Palaeologan times seems to have come into possession of the head of St Basil the Great («Xoždenie Stefana Novgorodca», p. 54; «Xoženie Aleksandra d'jaka», p. 358; «Opisanie Konstantinopolja», p. 132; «Medieval Armenian Pilgrim», p. 86; *Xoženie inoka Zosimy*, p. 4). The nearby Monastery of the Mother of God Pantanassa dates from the late twelfth century (on its history see Janin, *op. cit.* p. 215-216), but, in post-crusader times at least, boasted (unspecified) relics of Christ's passion («Xoždenie Stefana Novgorodca», *loc. cit.*; «Opisanie Konstantinopolja», *loc. cit.*; *Xoženie inoka Zosimy*, *loc. cit.*), the legs of St Ignatius of Antioch («Opisanie Konstantinopolja», *loc. cit.*; «Medieval Armenian Pilgrim», p. 87), and possibly an icon of the Savior which had once been miraculously transported to Rome («Opisanie Konstantinopolja», *loc. cit.*) and several relics of the Virgin Mary (*Xoženie inoka Zosimy*, *loc. cit.*). Tentative locations for these two monasteries are suggested in Demangel and Mamboury, *op. cit.* p. 35-37 and plates.

17. «Xoždenie Stefana Novgorodca», p. 54, 59; «Medieval Armenian Pilgrim», p. 86-88; *Xoženie inoka Zosimy*, p. 4.

well as churches and monasteries dedicated to Christ, the Virgin and other saints¹⁸. Many more later religious foundations doubtless existed in this area and are simply not mentioned in preserved material.

The facts here outlined necessarily raise a number of questions, particularly as regards interpreting this information in a larger context. What is happening in this area in the period after the Palaeologan restoration? – and why? Clearly an important fact to keep in mind in trying to answer these questions is the geographical configuration of the area in question. It is for the most part rather steeply sloping, but with a narrow plain (and walls) along the shore. The area today includes, roughly speaking, the area below the terraces of Topkapı Saray and the military installation and hospital of Gülhane (below the Great Palace mosaics, towards the Bosphorus)¹⁹. This area had played an integral role in the urban life of the city, at least before the time of Septimus Severus. Here, below the ancient acropolis, which was basically where Topkapı palace stands today, were the stadium, the theater, the gymnasium, and several temples, but it is unlikely that these edifices with their pagan connotations continued to exist very long into Constantinople's Christian period²⁰. In any case, the sources are silent about them, as they are, indeed, for the most part about this whole area (with the exception of the founding and growth of the Hodegetria shrine of the Virgin) until the eleventh century. Chronologically, then, the development of the eastern edge of the city seems to parallel the gradual abandonment of the Great Palace. As the imperial household begins to concentrate more of its activities, first in the palace at Mangana, and then, more permanently, in the palace at Blachernae²¹, the «First Region» begins to attract building. With the final imperial move to Blachernae in 1261, development at the eastern end of the Constantinople peninsula fairly burgeons. Might there be a possible cause-effect relationship between these two simultaneous phenomena? Quite possibly. The small number of buildings in the area under consideration until the mid-eleventh century is very strange, given the fact that the area is quite close to the civic and religious heart of Constantinople – consider the proximity of this area to St Sophia, the Augusteum, and the Palace. Under normal circumstances one

18. See, for instance, «Хождение Стефана Новгородца», *loc. cit.*; «Medieval Armenian Pilgrim», p. 86-87; *Хождение инока Зосимы, loc. cit.*; Janin, *op. cit.* p. 510-511.

19. That is, the eastern and southeastern slopes of Constantinople's «First Hill». See Janin, *Constantinople byzantine*², p. 49-50, and map IV.

20. *Ibid.* p. 15, 17, 304-305, and map II; Gilbert Dagron, *Naissance d'une Capitale: Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris, 1974, p. 367-77.

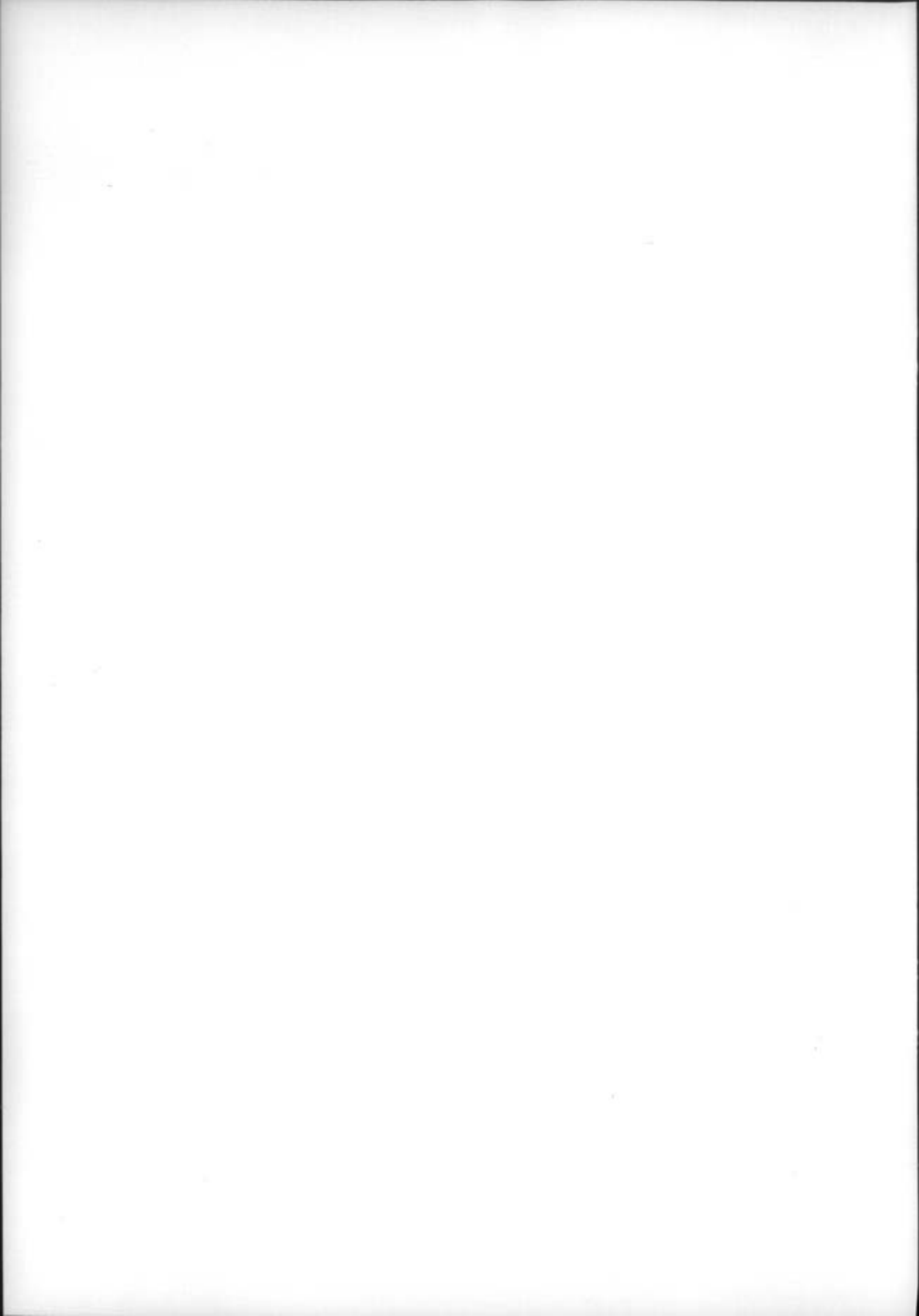
21. On the chronology see Janin, *op. cit.*, p. 109, 132-33.

would expect high density land usage in such a section of a city of any size²². Could the explanation for this abnormal and surprising urban land pattern be precisely the area's proximity to Palace? The change in land use in the First Region to a higher density as the Palace is abandoned, and the topographical relationship of this area to the Great Palace complex suggest just such an explanation. Specifically, the eastern edge of the city, lying between the Palace and the Bosphorus, had served as a scenic adjunct to the Palace, an esthetic *cordon sanitaire* allowing a bucolic view toward Asia to those in the Palace, a view doubtless quite different from (and more restful than) the view into the city from the Palace. Indeed, this area served as park and scenic buffer for the sultans in the Saray in exactly this way. *La plus ça change, la plus ça reste la même*.

With the removal of the seat of government to Blachernae, this «scenic protection zone» should have reverted to a more standard land use pattern; but it did not. Indeed, it could not, for in this period the business centers of Constantinople were across the Golden Horn in Galata and in the foreign concessions, not in the city proper. Moreover, with the diminished population of the city in the period after 1261, there would have been little need for new urban housing, a predictable secondary land use pattern for «urban core» real estate. Thus it was, I suggest, that the area which was opened for occupation with the imperial move to Blachernae fell to a tertiary urban land use pattern, namely small religious establishments.

22. Note, for instance, the heavy concentration of commercial and residential buildings west and north of the Augusteum (Janin, *op. cit. passim*; cf. also Louis Bréhier, *Le Monde byzantin*, III: *La Civilisation byzantine* [Paris, 1970], p. 80-82).

23. See some remarks on the role of parks and gardens in Byzantium in Anthony Kriesis, *Greek Town Building*, Athens, 1965, p. 194-196, 207-209.



L'ART SERBE DU XII^e SIÈCLE ENTRE BYZANCE ET L'OCCIDENT

Jovanka MAKSIMOVIC (Yougoslavie)

L'époque du XII^e siècle était, comme on sait, très importante pour la vie et l'art de Byzance, ainsi que les pays de l'Europe occidentale. C'était aussi une période très importante pour la vie et la culture de la Serbie, car c'était l'époque de son émancipation de la domination byzantine et aussi l'époque des débuts de la formation de sa culture et de son art nationaux. Cependant, l'histoire et l'art serbe du XII^e siècle ne sont pas bien connus. On a surtout étudié la deuxième moitié du siècle, c'est à dire la période du règne du jupan Nemanja, période qui nous a laissé les sources historiques et les monuments d'art. Cependant, les décades qui précédaient avaient été sûrement très importantes par leurs événements politiques, par les tendances culturelles et artistiques manifestées et ont d'ailleurs préparé les grands résultats postérieurs, mais elles sont moins connues, surtout à cause du manque de sources historiques certaines et d'un nombre suffisant de monuments d'art. Tout cela rend plus difficile l'évocation de la situation historiques et la compréhension des processus de l'histoire. Mais, ces dernières années, on a fait de grands efforts dans les recherches sur l'histoire et l'art du XII^e siècle. On tâche de recueillir le maximum de données jusqu'à présent très peu nombreuses ou incertaines. On a publié des éditions critiques des sources byzantines sur l'histoire de la Yougoslavie, surtout de la Serbie, on a entrepris de nouvelles fouilles archéologiques, on a approfondi des analyses de quelques monuments d'art, ce qui nous a permis de mieux comprendre les circonstances dans lesquelles commencèrent les débuts de la culture nationale¹. Cepen-

1. *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije* I - IV, Posebna izdanja Vizantološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1955, 1959, 1966, 1971; Z. Bešić, - D. Garašanin - M. Garašanin - J. Kovačević, *Istorija Crne Gore* I, Titograd, 1967; S. Cirković - D. Bogdanović - V. Korać - J. Maksimović - P. Mijović, *Istorija Crne Gore* 2, 1, Titograd, 1970.

dant, il y a encore beaucoup à faire. Aussi, les réflexions sur l'art en Serbie au XIIe siècle ouvrent le grand problème de formation des arts nationaux, le problème large, compliqué, tellement discuté dans l'histoire de l'art. Cette fois, sur l'exemple de l'art en Serbie, en étudiant toutes les manifestations d'art, même de culture, on s'approche plus prêt et on montre le climat artistique qui était déjà préparé pour la formation d'une variante artistique locale, ou nationale.

Il n'est pas resté beaucoup de monuments artistiques serbes datant du XIIe siècle, les temps qui suivirent et qui furent pénibles en ont ruiné beaucoup ou en ont altéré la forme. Cependant, même sur la base de ce qui est resté l'on peut se faire une idée sur la nature et les formes de cet art, surtout si on n'étudie pas seulement l'art monumental, mais aussi tous les objets d'art, de même que les manuscrits et les fragments à première vue moins importants. C'était la période de la persévérance dans l'affirmation des traditions étatiques de la Serbie, dans le cadre de l'ancienne Dioclée, devenue Zeta, et de la constitution du grand État serbe découlant de l'union de la Serbie et de la Zeta sous le règne de Stefan Nemanja, après sa libération de la domination byzantine et après la mort de Manuel Comnène. Cela ne supprimait cependant pas l'appartenance au cercle culturel et ecclésiastique byzantin, non plus que l'ouverture constante vers l'influence occidentale, d'autant plus que l'archevêché de Bar, lié au Vatican, se trouvait au sein même de l'État de Nemanja et que celui de Dubrovnik était dans son voisinage immédiat. Les relations avec le Saint Siège de Rome et avec les autres villes dalmates, en particulier avec Dubrovnik et plus tard avec Split, avaient ouvert les voies à l'influence de la culture occidentale. Les circonstances dans l'État nouvellement fondé en Bosnie par le ban Kulin y ont aussi beaucoup contribué. La sœur de ce prince avait épousé le prince Miroslav, frère de Nemanja, et dans l'État de Kulin les influences des cultures byzantine et occidentale et des églises romaine et grecque s'enchevêtraient.

1. Les traditions byzantines sur le territoire de l'État serbe avaient eu une longue durée depuis les temps de Justinien, et plus tôt (Caričin grad, Gamzi-grad, les basiliques reconstruites plus tard comme celles de Kuršumljica et Prokuplje)². Elles ont continué à exister même après la période des «dark

2. G. Millet, *Études sur les églises de Rascie*, L'art byzantin chez les Slaves I, 1, Paris, 1930; B. Vulović, *Konzervacija Bogorodice Kuršumljske*, Saopštenja Zavoda za zaštitu spomenika kulture N.R. Srbije I, Beograd 1956, p. 67-69; Dj. Svtričević, «Srednjekovna restauracija ranovizantiske crkve kod Kuršumljice», *Zbornik Vizantološkog instituta* 4 (Beograd 1956), p.



Fig. 1. Studenica, église de la Vierge. Portail occidental, archange.

ages» et la stabilisation des Slaves et leurs premières organisations étatiques. Les églises de St-Pierre près de Ras, de Stara Pavlica sur l'Ibar, les forteresses, entre autres Zvečan ou celle de Ras, toutes les deux avec des églises aujourd'hui détruites, qui toutes avaient été construites antérieurement, ont reçu de nouvelles impulsions au XII^e siècle³. Dans la deuxième moitié du

199-213; B. Vulović, «Crkva svetog Nikole kod Kursumlje», *Zbornik Arhitektonskog fakulteta* III (1956 - 57).

3. S. Novaković, «Nemanjićske prestonice Ras, Pauni, Nerodimlja», *Glas* 88 (1911); Dj. Mano-Zisi, «Stara Pavlica», *Starinar* 1933 - 34; S. Mandić, «Pećinska crkva u Starom Rasu», *Saopštenja Zavoda za zaštitu N.R. Srbije* I (Beograd, 1956); Id., «Fragment freske iz Starog Rasa», *Zograf* 2 (Beograd, 1967), p. 50; I. Zdravković - V. Jovanović, «La forteresse de Zvečan

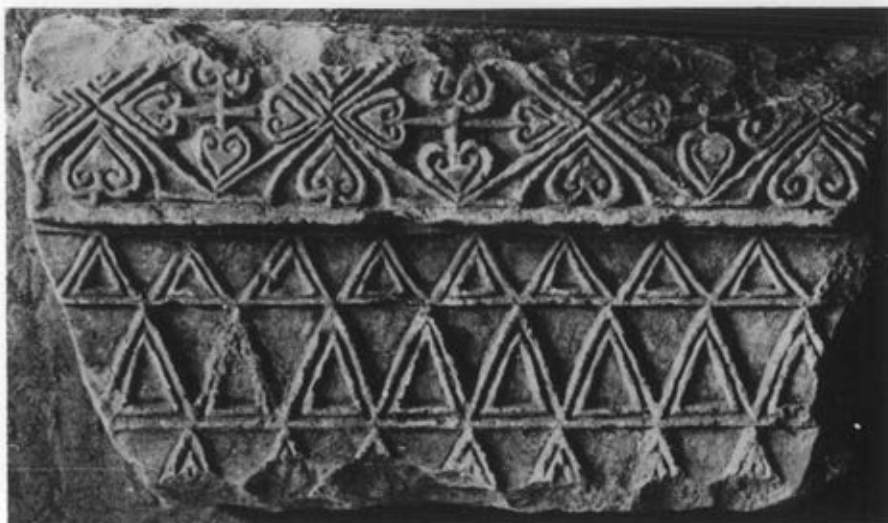


Fig. 2. Bijelo Polje, église de St. Pierre Fragment de plaque de chancel.

siècle les influences byzantines continuent, non seulement l'architecture (Kuršumljia, Djurdjevi Stupovi), mais aussi les fresques ont les mêmes caractéristiques. Les fresques ou les fragments de fresques au temps de Nerezi et Kurbinovo, celles à Djurdjevi Stupovi, à St-Pierre à Ras, à Panik en Herzégovine, à Kuti et Bijela à Boka Kotorska, dans le littoral, montrent le style byzantin de l'époque des Comnènes⁴. Il en est de même des arts décoratifs et des enluminures. L'évangélaire de Vukan de la fin du siècle est décoré avec des enluminures et des initiales de style byzantin⁵. Dans les tombeaux du XIIe siècle (Kuršumljia, Mirijevo, Lešje), on a trouvé des bijoux, des bagues et des boucles d'oreille faits dans le style byzantin contemporain, mais plus simple au point de vue des matériaux et de l'exécution⁶.

située au moyen âge à la frontière entre Byzance et la Serbie», *Actes du XIIIe Congrès international d'études byzantines*, Beograd, 1964, p. 423-428.

4. N. Okunev, «Stolpi svjatago Georgija», *Seminarium Kondakovianum* I (1927), p. 234-245; J. Kovačević - I. Pušić, «Iskopavanja na ruševinama crkve sv. Tome u Kutima, Boka Kotorska», *Arheološki pregled* I (Beograd, 1959); M. Popović, «Novootkrivene freske sa crkvice u Paniku», *Zograf* 3 (1969), p. 56-57; V. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, p. 27-29; S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966, p. 28-30.

5. J. Vrana, *Vukanovo evandjelje*, Beograd, 1967; S. Radojčić, «Studije o umetnosti XIII veka, Srpske minijature XIII veka», *Glas SAN CCXXXIV*, 1959.

6. M. Bajalović - Birtasević, *Srednjovekovna nekropola u Mirijevu*, Beograd, 1960, T.X.XII; B. Radojković, *Nakit kod Srba*, Beograd, 1969.



Fig. 3. Djurdjevi Stupovi, fresque. Pentecôte.

On a trouvé aussi un certain nombre de petites icônes byzantines en pierre, de bijoux byzantins en or et d'autres objets, ce qui retrace l'atmosphère culturelle et artistique qui régnait et explique la présence du même style dans l'art serbe. On voit les mêmes éléments sur quelques dalles sépulcrales en pierre⁷.

2. Les influences occidentales, romanes, venaient d'Italie et du littoral du pays, ou existaient des traditions préromanes très riches grâce aux influences ecclésiastiques du Vatican, qui avait de grandes aspirations sur les régions du littoral et aussi sur celles de l'intérieur du pays. L'art monumental du style roman était surtout très développé dans les villes adriatiques: Kotor (la cathédrale de St-Tryphon, l'église de St-Luc), Bar (la cathédrale de St-Georges), Budva, Ratac, Ston (l'église de la Vierge, les fresques dans l'église

7. M. Corović Ljubinković, «Les influences de l'orfèvrerie byzantine sur la parure de luxe slave du IX^e au XII^e siècle», *Actes du XII^e Congrès intern. d'études byzantines*, t. III, Beograd, 1964, p. 35-39; M. Tatić - Djurić, «Steatitna ikonica iz Kuršumlje», *Zbornik za likovne umetnosti* 2 (Novi Sad, 1966), p. 65-83; Š. Nadj, *Rezultati istraživanja na gradini u Rakovcu, 1963 - 1969, Rad vojvodjanskih muzeja* 15; *Srednjovekovna umetnosti u Srbiji*, Katalog izložbe, Narodni muzej Beograd, Beograd, 1969, p. 40-44, 95-100, 129; B. Radojković, «Neki primerci vizantijskih kamenih ikonica», *Zbornik Muzeja primenjenih umetnosti* 14 (Beograd, 1974), p. 19-29.

de St-Michel)⁸. Dubrovnik aussi jouait un rôle important. Tous ses grands monuments étaient décorés de sculptures en pierre qui à ce moment, au XIIe siècle, adoptaient des nouvelles qualités fonctionnelles et stylistiques du style roman. Les dalles funéraires étaient taillées dans le même style et avec le même esprit—notamment à Bar on en a trouvé avec des épitaphes latines⁹. A Bar se rattache aussi le premier texte historique et littéraire conservé jusqu'à nos jours. Il s'agit des Annales du pape de Dioclée, ou de Bar, qui nous apprend les faits historiques sur la plus ancienne période de l'histoire serbe¹⁰.

3. Les monuments de l'art serbe de la seconde moitié du XIIe siècle témoignent surtout de la bivalence de leur style, à la fois byzantin et roman. Sur les monuments plus anciens du XIIe siècle les deux conceptions, byzantine et romane, restaient généralement séparées, pour se fondre plus ou moins vers la fin du siècle en une symbiose romano-byzantine, dont le plus beau et le plus imposant représentat est l'église de la Vierge de Studenica. La conception byzantine de l'époque est revêtue à Studenica de façades romanes et ornée à l'intérieur de fresques byzantines et d'inscriptions serbes et du dehors de sculptures romano-byzantines¹¹. Tout ceci est exécuté avec beaucoup de sens pour l'unité d'expression, l'équilibre et l'harmonie des formes. Studenica est un imposant monument serbe, définitivement formé, dont les formes se maintiendront avec certaines variantes pendant presque deux siècles en Serbie et dont les échos et réminiscences se répercuteront encore bien plus tard. Studenica, la plus belle et la plus complète, n'est pas la seule réalisation dans cette conception. Quelques monuments qui l'ont précédés

8. Lj. Karaman, «Crkvice sv. Mihaila kod Stona», *Vjesnik hrv. archeol. društva* XV, (Zagreb, 1928), p. 81-116; I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split, 1938; G. Millet, *Études*; J. Maksimović, «Tradition byzantine et sculpture romane sur le littoral adriatique», *Zbornik Vizantološkog instituta* XI (Beograd, 1968), p. 93-98; C. Fisković, «Ranoromaničke freske u Stonu», *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12 (Split, 1960), p. 33-49; *Istorija Crne Gore* II, 1, Titograd, 1970; V. Korać, *Arhitektura*, p. 117-174; J. Maksimović, *Srpska srednjevekovna skulptura*, Beograd, 1971, p. 31-41, 201-208.

9. Dj. Bošković, *Stari Bar*, Beograd, 1962, p. 17.

10. F. Šišić, *Letopis popa Dukljanina*, Beograd, 1928; V. Mošin, *Ljetopis popa Dukljanina*, Zagreb, 1950; N. Radojčić, «Društvene i državno uredjenje kod Srba i ranom srednjem veku prema Barskom rodoslovu», *Glasnik skopskog naučnog društva* XV (1935), p. 1-28.

11. V. Petković, *Manastir Studenica*, Beograd, 1924; J. Maksimović, «Studije o studeničkoj plastici, I Ikonografija», *Zbornik Vizantološkog instituta* 5, (Beograd, 1958); II Stil, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 8, (Beograd 1960); M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić, M. Šakota, *Studenica*, Beograd, 1968; J. Maksimović, *Srpska srednjevekovna skulptura*, Beograd, 1971, p. 63-75.



Fig. 4. Kotor, église de St-Luc, fresque.

ont préparé son apparition. L'église de St -Pierre a Bijelo Polje avec l'inscription de donation du prince Miroslav en serbe, avec les fresques et les sculptures, l'église de la Vierge à Miljet, Gradac sur Morava (aujourd'hui détruit, fondé par Stracimir, frère de Nemanja)¹², les églises à Kotor. Parmi les fresques de ce style la mieux conservée est celle, récemment trouvée et conservée dans St-Luc à Kotor¹³, et parmi les enluminures ce sont les

12. G. Millet, *Études*; R. Ljubinković, «Humsko eparhijsko vlastelinstvo i crkva sv. Petra u Bijelom Polju», *Starinar* IX - X (Beograd, 1958 - 1959); *Istorija Crne Gore*, II.1.

13. A. Skovran, «Novootkrivene freske u crkvi svl. Luke u Kotoru», *Zograf* 4 (Beograd, 1972), p. 76-77; V. Djurić, *op. cit.*



initiales de l'évangéliste du prince Miroslav si riches et si intéressantes¹⁴. Par l'analyse des initiales l'on a pu constater que quoique cyrilliques, elles étaient inspirées de modèles issus des écritoires de l'Italie centrale et méridionale vers laquelle s'orientaient les centres bénédictins du littoral. Elles

14. Lj. Stojanović, *Miroslavljevo jevandjelje*, Beč, 1897; L. Mirković, *Miroslavljevo evandjelje*, Beograd, 1950; J. Maksimović, «Studije o Miroslavljevo jevandjelju» I «O zapadnjačkom karakteru minijatura», *Zbornik Narodnog muzeja* IV (Beograd, 1964), p. 201-217; II. 1 «Žvan Batista», 2. «Marija Magdalena», *Zbornik za likovne umetnosti* 6 (Novi Sad, 1970), p. 3-11; III. «Likovi jevandjelista u Miroslavljevom jevandjelju», *Zbornik za lik. umet.* 8 (Novi Sad, 1972), p. 41-50; IV. «Vizantijski elementi u inicijalima Miroslavljevog jevandjelja», *Zbornik Narodnog muzeja* VI (sous presse); J. Maksimović, «La place de l'évangéliste de Miroslav au sein de l'art médiéval serbe», *Cahiers archéologiques* XXV (sous presse).

Fig. 5. *Évangélaire de Vukan, miniature.*



← Fig. 6. *Évangélaire de Miroslav, initial.*

étaient accompagnées de motifs et d'éléments de style byzantin, plus ou moins modifiés. C'est ainsi que l'enluminure de l'évangélaire de Miroslav a reçu les particularités qui caractérisent en général l'art serbe de la seconde moitié du XIIe siècle et qui s'appuient sur une symbiose plus ou moins étroite et l'assimilation d'éléments qui avaient été plus ou moins disparates. On voit le même phénomène sur les objets d'art. Sur les remarquables médaillons en émail de Dubrovnik, la technique byzantine, sa finesse et son style se mêlent aux détails iconographiques occidentaux¹⁵. Il en est de même des bijoux. Dans les nécropoles du XIIe et du XIIIe siècle l'on a trouvé des bijoux qui sont en réalité une imitation grossière des précieux bijoux byzantins, mais comportent aussi quelques éléments archaïques slaves ou romans. Les objets peu nombreux en or et en argent sont importés de Byzance ou d'Europe occidentale pour les besoins de la cour et des courtisans. Au début du XIIIe siècle, du temps de Stefan Prvoenčani (Premier couronné), auquel le Pape avait envoyé sa couronne, et qui était marié à Anna Dandolo de famille vénitienne, l'occasion se présenta de mêler l'influence occidentale à l'influence byzantine. Les éléments des styles occidentaux se propageaient beaucoup plus facilement dans la confection des bijoux, par suite de leur caractère profane et pénétraient beaucoup plus difficilement dans l'art religieux, plus particulièrement dans la peinture des fresques, qui s'appuyait beaucoup plus fermement sur les modèles iconographiques et stylistiques

15. J. Maksimović, «Émaux italo-byzantins en Italie méridionale et à Dubrovnik», *Actes du XIIème Congrès Intern. d'études byzantines* t. III, Beograd, 1964, p. 245-249.



Fig. 7. Dubrovnik, cathédrale. Reliquaire de saint Blaise, émaux.

byzantins. Le représentant le plus typique de ce genre au début du XIII^e est la boucle en or du prince Pierre (aujourd'hui au Musée national de Belgrade) sur laquelle nous voyons des inscriptions en serbe et en latin et des rinceaux de feuillage, avec des animaux mordant. Un mélange pareil, serbe et grec, apparaît plus tôt au XII^e siècle sur le sceau de Georges, fils de Bodin¹⁶. L'importance que pouvait avoir à cette époque de formation de la culture nationale serbe, non seulement le retour aux sources traditionnelles de l'art balkanique et slave, mais aussi l'ouverture à l'influence des grands processus artistiques qui se déroulaient dans les grands centres d'Europe, nous sont témoignées aussi par les monuments funéraires en pierre de l'époque, qui sont tantôt des sarcophages byzantins ou des dalles mortuaires avec des inscriptions byzantinisantes traduites en serbe, tantôt des dalles mortuaires portant des inscriptions de type occidental¹⁷.

16. T. Gerasimov, «Un sceau en plomb de Georges fils du roi Bodine», *Studia Serdicensia*, t. I, 1938.

17. J. Maksimović, «Kameni nadgrobni spomenici», *Zbornik Muzeja primenjenih umetnosti*, p. 19-20 (1975 - 76), p. 7-18.

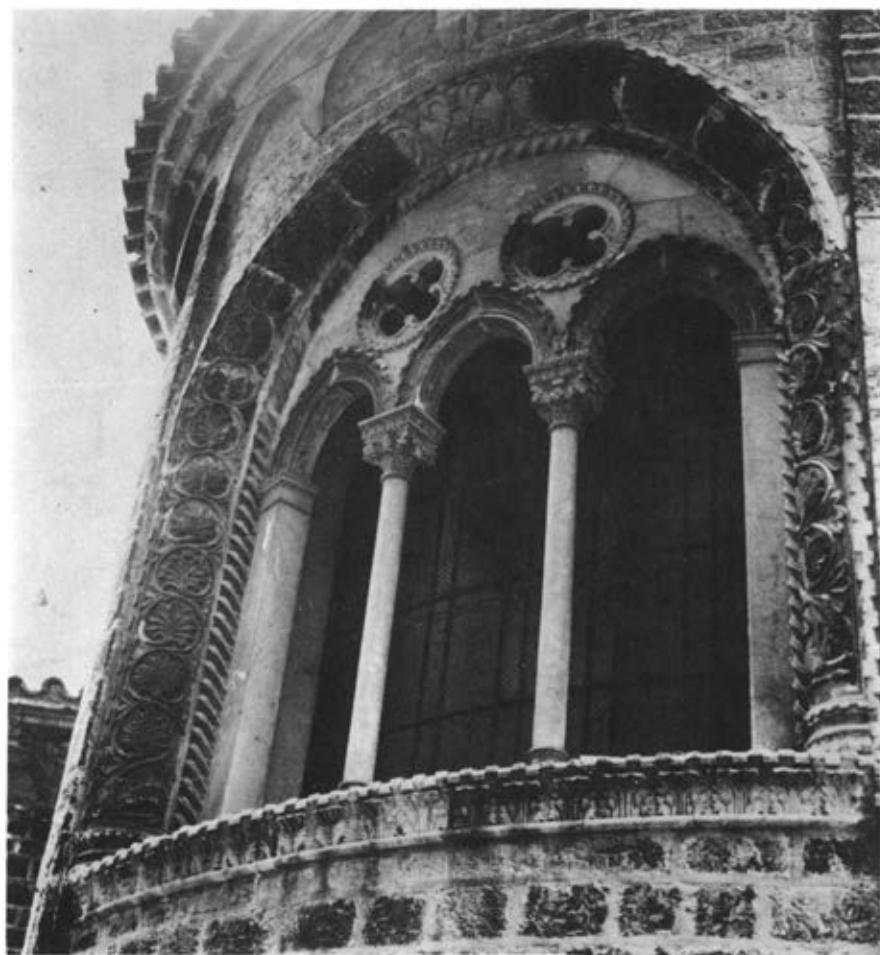


Fig. 8. Kotor, cathédrale de St-Tryphon. Fenêtre de l'abside.

Très important pour les débuts de la culture serbe sont aussi les textes des manuscrits cyrilliques les plus anciens qui portent soit la marque des traditions régnant au Mont Athos, à Byzance ou paléoslaves –entre autres les écrits de saint Sava, fils de Nemanja, les textes des évangélistes de Miroslav et de Vukan– soit celle des traditions occidentales comme les Annales du Pope de Dioclée, déjà mentionnées. Il en est de même au point de vue de la langue et de la paléographie: les documents les plus anciens de Dubrovnik où il est

question des rapports de cette ville avec les souverains de son arrière pays, avec Nemanja, Miroslav et Kulin¹⁸.

Il paraît clair que, à part les styles byzantin et roman purs, il y avait un courant culturel artistique puissant qui dans l'art serbe eut sa propre variante obtenue en modifiant les styles dans leur intégrité et donnant à cette synthèse des couleurs locales – la langue, la paléographie, les textes littéraires et historiques, l'insistance moins sur la ligne, en la rendant plus douce, mais plutôt sur la forme et le volume dans la peinture, ainsi que dans la sculpture et la miniature. Il semble que c'était la base sur laquelle s'est formée au XIIIe siècle la culture et l'art national.



Fig. 9. Belgrade, Musée National. Bague de Lešje.

18. *Spisi sv. Save*, ed. V. Ćorović, Beograd, Sremski Karlovci, 1928; Lj. Stojanović, *Stare srpske povelje i pisma I*, Beograd, Sremski Karlovci, 1929; A. Belić, «Učešće sv. Save i njegove škole u stvaranju nove redakcije srpskih ćirilskih spomenika», *Svetosavski zbornik I* (Beograd, 1936), p. 210-276; M. Dinić, «Tri povelje iz ispisa Ivana Lučića», *Zbornik Filozofskog fakulteta 3* (Beograd, 1955); S. Troicki, «Hilandarski nomokanoni», *Hilandarski zbornik I* (Beograd, 1966).

TRADITIONEN UND SPEZIFISCHES IN DER BULGARISCHEN MITTELALTERLICHEN WANDMALEREI

Ekaterina MANOVA (Bulgarie)

In dem gesellschaftlich-politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben der mittelalterlichen Gesellschaft ist Byzanz zu den bedeutendsten und entwickeltsten Ländern zu zählen. Es spielt eine aktive Rolle in den entscheidenden historischen Ereignissen in dem Mittelmeergebiet, dem europäischen Südosten und Vorderasien. Mit fast allen Nachbarstaaten, sowie mit manchen entfernteren Ländern hatte es enge kulturelle Beziehungen angeknüpft, die in den meisten Fällen eine Folge der Annahme des Christentums dank seinen Geistlichen war, aber in manchen Fällen auf die Festhaltung an den gleichen orthodoxen Normen in dem christlichen Osten (Armenien, Kapadokien, Grusinien...) zurückzuführen ist.

Diese kulturellen Beziehungen haben sich auf vielen Gebieten des materiellen und geistigen Schöpfertums ausgewirkt. Besonders stark kommt das auf dem Gebiet der Kunst und vor allem der Malerei mit ihren Zweigen: Wandmalerei, Heiligenmalerei, Illustrieren von Handschriften, zum Ausdruck.

Der Hauptumfang, der die Bestandkomponenten der in dem vorhandenen Repertoire der mittelalterlichen Malerei aus dem 9. Jh. eingeschlossenen einzelnen Gestalten, Szenen und Kompositionen enthält, ist schon festgestellt. Dieses Repertoire zeichnet sich durch eine lakonische, symmetrische und deutliche Ikonographie aus wobei seine Entwicklung in Harmonie mit den Veränderungen in der Liturgie bleibt¹.

In der religiösen Malerei sowohl von Byzanz als auch von den eng mit seiner Kultur verbundenen Ländern, wird ein dekoratives System verwen-

1. A. Grabar, «Le message de l'art byzantin», *L'art byzantin art européen*, Catalogue de la neuvième exposition organisée sous l'égide du Conseil de l'Europe, Zappeion, Athènes, 1 avril - 15 juin, Athènes, 1964, S. 61.

det, das von den Theoretikern der kirchlichen Institution bestätigt wurde. Nach diesem bestätigten und den christlichen Dogmen entsprechenden System wurden auf den Wänden der Kirchen bestimmte Szenen aus den Zyklen Feiertage und Leiden Christi, sowie Heiliger und Märtyrer für den Glauben dargestellt. In der Periode vom 9. Jh. ab zeichnen sich die Gestalten und Kompositionen, sowie die Stifterporträts durch bemerkenswerte statische Behandlung und die kleine Zahl der Beteiligten aus.

Zwischen denjenigen, welche sich mit Wandmalereidekorationen befaßten, zwischen ihren Vertretern in den einzelnen Ländern existierten Kontakte, was aus den neuen Themen, Motiven, Ikonographie, aus der Behandlung der Sujets, die durch die Ähnlichkeit der Veränderungen auffallen, zu ersehen ist.

Die von Byzanz geschaffene ausgesuchte und präzise künstlerische Sprache und ihre Varianten machen sich daran, die klassische Kunst auf eine neue Weise zu interpretieren. So entwickelt sie sich Schritt für Schritt sowohl im Zentrum, als auch in den Provinzen und in den Ländern am Rande des Reiches und diese Entwicklung wird erfolgreich auch in der entwickelten mittelalterlichen Gesellschaft fortgesetzt².

Das Gesamtbild, welches die byzantinische Kunst in den verschiedenen Ländern erhalten hat und welches allmählich bis zum Ende des Mittelalters präzisiert wird, findet seine für die Ikonographie wichtigste Inspiration in dem Inhalt der Liturgie³. Man kann das sowohl in den Mosaiken und Wandmalereien im heutigen Griechenland, in der Türkei, Jugoslawien, Bulgarien, der USSR, Rumänien⁴, als auch bei dem Illustrieren von handschriftlichen religiösen Literaturwerken verfolgen, wo sich die Themen aus dem Psalter großer Beliebtheit erfreuten. Den Grund für das Eindringen der byzantinischen Kunst in alle Länder des christlichen Ostens und in viele westeuropäische Länder findet A. Grabar in den Bemühungen dieser Kunst, die Ereignisse verständlich darzustellen⁵.

Mit Recht betrachtet Demus die Malerei als die verbreitetste Kunst im mittelalterlichen Byzanz⁶. Die Interpretierung des antiken Kunsterbes, die unerwarteten schöpferischen Errungenschaften, die eigenartigen Aus-

2. A. Grabar, *op. cit.* S. 56.

3. *Ibidem*, S. 61.

4. O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, Dover Publication, New York, 1961, S. 288-302.

5. A. Grabar, *op. cit.* S. 62.

6. O. Demus, «L'art byzantin dans le cadre de l'art européen», *L'art byzantin art européen*, *op. cit.* S. 93.

drucksmittel, der widerspruchsvolle Charakter der seltenen Werke sind die Hauptförderer der schöpferischen Aktivität und der Beliebtheit der byzantinischen Kunst in den westeuropäischen und anderen Ländern⁷. Die byzantinische Malerei, im weiten Sinn dieses Terminus, dringt in viele Länder Europas und Vorderasiens an, nachdem sie verschiedene Elemente und Verfahren der antiken und der östlichen Kunst synthetisiert hat. Als der Konflikt aus der Zeit der Bilderstürmer schon ausgelebt wurde, erwies sich die Malerei als befreit von zusätzlichen und Nebenbestandteilen und unabhängig von ihrer religiösen Orientierung und ihrer Verbundenheit mit dem Dogma, und sie wird inhaltsreicher und schafft eine klare und überzeugende Ikonographie. Dank der verständlichen und überzeugenden Darstellung des Bildmaterials wird die byzantinische Kunst immer mehr in den meisten Nachbarländern und in den Gebieten Westeuropas angenommen.

Die Symmetrie und die vereinfachte Ausdrucksweise, sowie die große Meisterschaft der Maler und die abgestuften Farben, die expressive psychologische Bearbeitung, die Räumlichkeit und die gelungene Beleuchtung des Kuppelraumes zählen zu den großen Errungenschaften der byzantinischen Kunst⁸.

Die traditionellen Rahmen waren jedoch kein Hindernis für die Äußerung von schöpferischer Individualität und schöpferischen Beiträgen.

Im 11. Jh. kann man von einem deutlichen Aufschwung in der Entwicklung der Wandmalerei sprechen⁹. M. Chatzidakis gibt zu, daß die byzantinische Kunst einen richtigen Maß in der Darstellung des Äußeren der Menschen und Gegenstände entsprechend den Forderungen eines konkreten Stils aufweist, aber ist jedoch der Meinung daß der Terminus «realistisch» für sie nicht paßt, weil diese Kunst die Illusion von einer reellen Anwesenheit der Welt darin abwarf¹⁰, wobei dies nicht völlig grundlos ist.

Kennzeichnend für die byzantinische Mosaik, wie auch für die Wandmalerei ist jedoch, daß sie von antiken Mustern, Kompositionen mit wenige Personen, grandiosen Figuren und guter Plastizität angeregt wurden, wobei für die Gesichter der Heiligen ein typisches prosopographisches Aussehen gesucht wird. Die ikonographischen Unterschiede werden beseitigt.

Bei ihrer zugänglicheren Technik weisen die Wandmalereien große Stilmannigfaltigkeit in ihren beiden Richtungen - volkstümliche und offizielle,

7. O. Demus, *op. cit.* S. 89.

8. O. Demus, *op. cit.*, S. 102-104.

9. M. Chatzidakis, «Les mosaïques et les fresques», *L'art byzantin art européen, op. cit.* S. 212, 213.

10. M. Chatzidakis, *op. cit.*, S. 213.

und dies sowohl in Konstantinopel als auch in Kapadokien, Kleinasien, den Ägäischen und den Ionischen Inseln, auf der Balkanhalbinsel, auf. M. Chatzidakis ist der Ansicht, daß diese Malerei ihren Höhepunkt im 12. Jh. erreicht und daß er in den Denkmälern aus Kostur, Kurbinovo, Zypern, Athos, Nereditza, Wladimir, Neresi usw. zum Ausdruck kommt¹¹.

Die Charakteristik des 13. Jhs, die man in den Denkmälern aus Saloniki, Mileševo, Oropos (Attika), Arta, Ochrida beobachten kann (wobei es unerklärlich ist, warum hier die Malerei in der Kirche von Bojana nicht eingeschlossen ist) beobachten kann, ist ein Stil (als «mazedonisch» bekannt), der sich durch eine Rückkehr zum menschlichen Drama, Bewegung, Dynamik, lebhaftes Gebärde, kontrastierendes Kolorit, entfalteten Raum auszeichnet. Die menschlichen Figuren sind oft als Porträts behandelt, mit Gewicht und Umfang, die Draperien sind reich und die Kompositionen episch. Es erscheinen Namen von Verfassern-Malern (Zographen) wie Euthychios, Michail Astrapas (Ochrida), Manuil Panselinos (Athos)¹². Die Angaben über einen Maler in dem Beinhaus des Bačkovo-Klosters beziehen sich auf eine frühere Periode¹³.

Nach 1300 erscheint aber eine Richtung des malerischen Details, des Schlanken und Übersinnlichen. Nach der Bestimmung M. Chatzidakis' bewegen sich bei dieser Veränderung der Monumentalmalerei große, leichte Figuren ohne Gewicht und Umfang, mit schönen Gesichtern und Grazie zwischen Scheinbauten¹⁴.

Es gibt noch eine andere Richtung, welche den Eindruck von direkter Beobachtung der Welt bei bemerkbarer Berührung mit antiken Modellen hinterläßt, was ihr einen akademischen Charakter wie die Mosaiken von Chora (Kachrie Djami) verleiht. Darin besitzen auch die Wandmalereien Größe und Edelmut wie die Mosaiken, aber ohne ihre akademische Gelehrsamkeit¹⁵.

Zu diesem «Mazedonischen» (und nicht «paläologischen») Stil, der am Ende des 14. Jhs, verschwindet, zählt Chatzidakis die Denkmäler in Saloniki, Vereja, Cračanica, Studenica¹⁶.

Dann entsteht eine idealistische Richtung, die sich durch sorgfältige Mei-

11. M. Chatzidakis, *op. cit.*, S. 215.

12. M. Chatzidakis, *op. cit.*, S. 216.

13. Ас Василиев, Социални и патриотични теми в старото българско изкуство, София, 1973, стр. 54, бел. 58 (Йоан Иверопул).

14. M. Chatzidakis, *op. cit.*, S. 216.

15. *Ibidem*, S. 216.

16. *Ibidem*, S. 216.

sterschaft, Lyrismus und Farbenfreudigkeit auszeichnet. Das repräsentativste, zu diesem verfeinerten Konstantinopler Stil gehörende und der Technik der tragbaren Ikone nahe Objekt ist die Kirche Peribleptos in Mistra¹⁷.

Zu dieser Zeit formiert sich auch ein «kretischer» Stil mit Provinzialnuancen von wichtigen Kunstrichtungen und Elementen aus der Kunst Italiens.

Eine wesentliche Teilnahme an der Entwicklung und den Veränderungen der Kunstrichtungen hat auch die Heiligenmalerei. Unabhängig von dem Verehrungselement sind die Ikonen auch Kunstwerke. In dieser Funktion bearbeiten sie zwei thematische Hauptabschnitte – evangelische, alttestamentarische Szenen und solche aus dem Leben der Heiligen oder nur heilige Personen¹⁸. Die darin behandelten zwölf Feiertagsszenen mit dogmatischem Inhalt werden gewöhnlich auch in der Monumentalmalerei vertreten und befolgen dieselbe Ikonographie¹⁹. Die nur heilige Personen darstellenden Ikonen, die sich durch ihre Herkunft und Vorausbestimmung unterscheiden, sind aus alten hellenistischen Porträts entstanden und sind deutlich mit den Gestalten aus den Gürteln von stehenden Heiligen, mit den Medaillons und den Propheten in Bögen, gewölbten Teilen und über Säulen und Pilastern verbunden. Aber in der Monumentalmalerei werden diese Gestalten weniger von politischen Stimmungen oder philosophischen Strömungen unter dem Volk oder in den künstlerisch schöpfenden Kreisen beeinflusst²⁰.

Die früheste Wandmalerei aus dem bulgarischen Mittelalter finden wir in dem Bačkovo-Kloster – genauer gesagt in dem dazu gehörenden Beinhaus, aber auch in der Kirche in Bojana (in der unteren Schicht der Apside), sowie in dem östlichen Teil der Kirche Hl. Dimitar in Veliko Tärnovo, aber die wenigen erkennbaren Teile, besonders in der Apside der letzteren, sind fast verwischt. Hypothesen über frühe Gestalten wurden für die Kirche Hl. Georgi in Sofia und der Kirche Hl. Joan Bogoslov im Kloster von Zemen aufgestellt.

Wie dem auch sei kann man über gewisse ikonographische und Stilzüge der mittelalterlichen religiösen Malerei in Bulgarien aus einer früheren Periode bis zu einem gewissen Grad nach der Kirche Hl. 40 Märtyrer in Veliko Tärnovo und einigen der Kirchen auf dem Trapesitsa-Hügel, und weniger nach den Darstellungen in dem Kloster in Bačkovo und Bojana urteilen.

Die spätere Periode – 13. - 14. Jh. – ist durch mehr und vollständiger erhaltene Denkmäler vertreten, was die Möglichkeit gibt gründlichere Untersuch-

17. *Ibidem*, S. 217.

18. A. Xyngopoulos, «Les icones portatives», *L'art byzantin art européen*, *op. cit.* S. 230.

19. A. Xyngopoulos, *op. cit.* S. 230.

20. *Ibidem*, S. 20.

ungen des dekorativen Systems, der Ikonographie, der Meisterschaft der Maler, der Herkunft der Sujets, der lokalen Unterschiede, die Besonderheiten in der Arbeit der Meister usw. durchzuführen.

Aufgrund dessen, was noch von der Kirche Hl. 40 Märtyrer in Tarnovo erhalten ist, kann man schließen, daß was das dekorative System betrifft, die Verzierung entsprechend den Grundnormen der byzantinischen religiösen Malerei in Zonen verteilt war, wovon die unterste eine gemalte Draperie oder Marmorverkleidung darstellt, wie man dies noch immer beobachten kann. Bei den Veränderungen des Daches dieser Kirche wurde die typische Gewölbekonstruktion nicht erhalten. Aber wir finden dort die interessante und seltene Ikonographie eines Wandkalenders und besonders der bis zur Taille dargestellten und ihre Kinder stillenden Mütter²¹: der Mutter Gottes und des Johannes des Täufers.

Trotz der nur teilweise erhaltenen Denkmäler der mittelalterlichen Malerei in V. Tarnovo vertraten noch ihre frühesten Forscher die Meinung, daß in Bulgarien im 12. - 13. Jh. eine offizielle oder Hofkunst entstand, wobei ein Einfluß Konstantinopels für möglich gehalten wurde. Was die Meister selbst betrifft, die diese Dekorationen gemacht haben, so ist man nur auf Vermutungen angewiesen, weil immer noch keine schriftlichen Angaben über ihre Namen oder ihre Tätigkeit bekannt sind.

Es ist wirklich nicht die Möglichkeit auszuschließen, daß in manchen Fällen Meister aus Konstantinopel eingeladen oder solche Maler, die nach der Eroberung Konstantinopels von den Kreuzfahrern zu Beginn des 13. Jhs die Flucht ergriffen hatten, in Arbeit genommen wurden. Eine solche Vermutung entscheidet natürlich nicht die Frage nach der Herkunft und Ausbildung der Schöpfer der bulgarischen gemalten Monumentaldekoration.

In den Felsenkirchen dem Lauf des Flusses Rusenski Lom entlang gibt es Wandmalereien aus dem 13. und 14. Jh., deren Ausführung kaum von der gewandten Hand der Konstantinopler Zographen zeugt. Auch die sie begleitenden Inschriften sind in bulgarischer Sprache, was indirekt auf die Abstammung der Maler hinweist. Das ist nicht belanglos, wenn man in Betracht zieht, daß in vielen der bulgarischen Denkmäler, und vor allem nach dieser Periode, Inschriften in griechischer Sprache vorkommen, obschon weder ihre Meister, noch ihre Besucher byzantinischer Abstammung waren. Viele bulgarische Autoren, welche sich mit Untersuchungen auf diesem Gebiet befassen, nehmen auch heute noch an, daß schon im 13. Jh. in Tarnovo, zuerst mit Hilfe byzantinischer Meister eine besondere Malerschule ge-

21. B. Filov, *Geschichte der albulgarischen Kunst*, B.-L. 1932 A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, S. 104, 105. fig. 20.

gründet wurde, in der man die Entwicklung der byzantinischen Muster nicht aus den Augen verlor²². Die Tätigkeit dieser offiziellen Richtung unterstützte die Verbreitung der mittelalterlichen Malerei in Bulgarien. Die letztere drang auch in viele andere Gebiete Bulgariens ein. Aber die von der offiziellen Kunst der Hauptstadt verfolgte Richtung ist nicht die einzige im mittelalterlichen Bulgarien.

Unter den bemerkenswerten Denkmälern der bulgarischen mittelalterlichen Malerei richtet man sein Hauptaugenmerk mit Recht auf die Dekoration der Kirche in Bojana, und besonders auf diejenige aus dem 13. Jh. (1259). Die dort außerordentlich gut und völlig erhaltenen Bilder in dem unteren Stockwerk des Gebäudes sind das Werk eines begabten und erfahrenen Künstlers. Aus derselben Zeit stammt die Bemalung des oberen Stockwerks, aber hier ist die Malereischicht stark beschädigt.

Während in dem unteren Stockwerk, das, wie angenommen wird, als Mausoleum dienen sollte, außer einer gänzlich erhaltenen Dekoration aus dem 13. Jh. auch Spuren älterer Darstellungen, die man nur hier und da unter dem abbröckelnden Putz unterscheiden kann, zu finden sind, wurde die Szene in einem Arkosolium der Nordmauer im 16. - 17. Jh. neu bemalt.

Als vollständiger, gibt die Wandmalereidekoration aus dem Jahr 1259 eine klare Vorstellung von der Verteilung der Gestalten und Szenen in der Verzierung der bulgarischen Kirche aus jener Zeit. Nach dem Umbau im 13. Jh. hatte der östliche Teil als Naos gedient. Darum findet man auf seiner Kuppel das bis zur Taille dargestellte Bild des Pantokrators, das in einem großen Medaillon liegt auf dessen Hintergrund die Farben des Regenbogens ineinanderfließen. Dieses Medaillon wird von den Händen acht fliegender Engel, die auf den Mauern der Kuppeltrommel verteilt sind, unterstützt. Die in den oberen Teilen der Wände dargestellten Szenen aus dem Leben Christi in zwei übereinander liegenden Registern, entsprechen den wichtigsten Kirchenfeiern und diese auch in der Heiligenmalerei analogischen Sujets gehören zu den Merkmalen, die wie die Bilder der einzelnen stehenden Figuren in dem Register oberhalb des Ornamentalsockels im untersten Teil der Wände, der bis zum 13. Jh. vorwiegend aus Heiligen-Kriegern bestand, charakteristisch für die Dekorationen der Kirchen sowohl in Byzanz, als auch in den Nachbarländern sind. Auch hier kann man eine lokale Eigentümlichkeit entdecken, aber sie besteht nicht so sehr darin, wer die Abgebildeten sind, sondern in den ikonographischen Details, in ihrer Stellung oder darin, welche Heiliger vorgezogen sind.

22. B. Filov, *op. cit.* S. 71.

Noch spezifischer, origineller und historisch bedeutsamer sind die Darstellungen vor allem in dem unteren Stockwerk des vom Westen zugefügten zweistöckigen Anbaus, der die Vorhalle der im 13. Jh. neu umgebauten Kirche in Bojana bildet. Hier befinden sich die Porträts ihrer Stifter (Ktitor) – des Sewastokrators Kalojan und seiner Frau Desislava –, sowie der Familie der damaligen Herrscher des mittelalterlichen bulgarischen Staates – des Königs Konstantin Asen und seiner Frau Irina.

Eine Besonderheit der Dekoration bildet hier auch die Gestalt des bulgarischen Heiligen-Einsiedlers Joan Rilski, wobei dieses Bild zu seinen ältesten Darstellungen in Bulgarien gehört. Selten sind auch die auf der westlichen Wand beiderseits des Eingangs abgebildeten Heiligen Barbara und Nedelja. Es fällt der bulgarisierte Name der letzteren auf. Eine einige ikonographische Spezifität besitzt auch die bis zur Taille dargestellte Hl. Ekaterina, sowie die illustrierte Episode «Christus unter den Buchgelehrten» und einige originelle Interpretationen von Szenen aus dem Leben des Schutzheiligen der Kirche, Hl. Nikola.

Die meisten Forscher zählen die Malerei in der Kirche von Bojana aus dem 13. Jh. zu der offiziellen, in der Hauptstadt vertretenen Kunstrichtung der bulgarischen mittelalterlichen Kunst und ihr Stil wird von diesem im Beinahe von Bačkovo abgesondert und als malerisch angenommen.

Die Fragmente der Wandmalerei aus dem 11. Jh. weisen bessere Proportionen auf, aber diese aus dem 13. Jh. haben ein reicheres Relief und ihr Kolorit ist feiner nuanciert. Die Schatten sind besser wiedergegeben, das Modellieren tritt mehr hervor. Zu allen diesen Vorzügen trägt die neue eingeführte Technik (Temperamalerei) bei.

Jetzt ist hier schon der für die neue Kunstrichtung charakteristische eigentümliche Realismus zu beobachten, der den Denkmälern aus Trapesitza in Tarnovo eigen ist und am besten in den Stifterporträt zum Ausdruck kommt.

Die Antlitze der Herrscherfamilie Konstantin Asen und Irina wurden wahrscheinlich nach anderen, von ihnen existierenden Porträts, gemalt. Ihre Darstellung mit Heiligenscheinen gilt für ein byzantinischer Brauch²³.

Der historischen und künstlerischen Bedeutung dieser Porträts wird mit Recht ein großer Wert beigemessen. Das sind die einzigen erhaltenen Darstellungen bulgarischer Herrscher aus dieser Periode. Und da sie zu einer Zeit gemacht wurden, als diese Herrscher lebten, so ist es anzunehmen, daß alle Einzelheiten ihrer Kleidung und Insignien der damaligen Wirklichkeit entsprechen.

Eine Neigung des Zographen zur Individualisierung ist in den Antlitzen des

23. B. Filov, *Geschichte der albulgarischen Kunst*, S. 71.

Hl. Evstratios, eines unbekanntenen Heiligen, und des Hl. Efraim aus der Zone der stehenden Heiligen zu spüren. Obschon er einen Bestandteil der traditionellen Komposition der Mariä Verkündigung bildet, besitzt der Erzengel Gavriil in seiner anmutigen feinen Haltung etwas, was nur ihm eigen ist.

Eigenartig ist auch der barmherzige Ausdruck in den Gesichtszügen der einigen verschiedenen Bilder Christi in Bojana wiedergegeben. Sogar der Antlitz des Pantokrators auf der Kuppel im östlichen Teil der umgebauten Kirche ist nicht streng genug im Vergleich zu demselben Antlitz aus den Klöstern in Daphni bei Athen und Hl. Lukas in Fokis oder aus der Kirche Hl. Sofia in Kiew. Unter den Kompositionen aus dem Zyklus Feiertage in der Wandmalerei der Kirche in Bojana aus dem 13. Jh. fällt die Szene der Unterhaltung Christi mit den Buchgelehrten nicht nur durch die interessanten volkstümlichen Elemente in der Kleidung der östlichen Weisen, sondern auch durch die bezaubernde jugendliche Gestalt Christi auf, von der man nur späte Parallelen (14. Jh.) in den Klöstern Protaton, Xenophon, Lawra, Dochiariu in Athos findet²⁴.

Züge aus der Lebensweise des Volkes kann man in der Komposition «Das Heilige Abendmahl» entdecken, z.B. das auf den Knien der Jünger liegende lange weiße Tuch mit rotem Gewebesaum und die weiße Rübe und der Knoblauch auf dem Tisch. Die Verteilung der Figuren um den Tisch herum entspricht jedoch der von der byzantinischen Kunst angenommenen Formel. Was die allgemeine Ikonographie betrifft, so entspricht das Schema der aus dem 13. Jh. stammenden Wandmalereien in Bojana dem Geist der allgemeinverbreiteten byzantinischen Tradition. Aus den einzelnen Details ist zu ersehen, daß eine Ähnlichkeit mit Konstantinopler Modellen wie den Gestalten von Everget und Haltikis und Szenen aus dem Leben der Heiligen, wie dem Wunder mit dem Teppich und der Rettung des Schiffbrüchigen Dimitar gesucht wird. Der Stil und die Technik sind jedoch neu und original.

Infolge der großen, von dem Erdbeben im Jahr 1913 verursachten Schäden sind in Tärnovo fast gar keine Denkmäler der mittelalterlichen Malerei aus dem 14. Jh. mit einer größeren erhaltenen Fläche und besseren Ausführung geblieben.

Aus den Überresten aus einer späteren Zeit ist zu ersehen, daß die durch die Schule in Tärnovo vertretene offizielle Malerei im großen und ganzen die im Mittelalter weit verbreitete byzantinische Tradition berücksichtigt hat. Zu dieser, in der Hauptstadt offiziellen Kunstrichtung, die sich über viele Gebiete des mittelalterlichen Bulgariens verbreitet hatte, gehören viele der

24. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*. Paris, 1927 (Monuments de l'art Byzantin, V), pl. 35.2, 174.2.

Wandmalereien in den Felsenkirchen den Fluß Rusenski Lom entlang, die Fragmente bulgarischer Wandmalerei in der Kirche Hl. Georgi in Sofia und die von unbedeutenderen Meistern und ein wenig gröber ausgeführten Darstellungen in der Kirche beim Dorf Berende.

Die Propheten auf der Kuppel der Kirche Hl. Georgi in Sofia zeichnen sich durch ihre meisterhafte Ausführung, Bewegtheit und Mannigfaltigkeit der Stellungen. All dies entspricht dem Geist der byzantinischen Tradition.

Als ein Merkmal des 14. Jhs. bei den Wandmalereien in der Kirche beim Dorf Berende wird der Fries mit den Medaillons über den stehenden Heiligen betrachtet. Dieses Motiv wird sehr viel in der religiösen Kunst des ganzen christlichen Ostens angewendet. Außerdem kommt es immer in allen bulgarischen Kirchendekorationen des späten Mittelalters (nach dem 15. Jh.) vor.

Andersartig ist die Kunstrichtung, die in einer Reihe von vorwiegend in Südwestbulgarien vorkommenden Denkmälern vertreten und am besten und vollständigsten in den Wandmalereien in Kloster von Zemen ausgedrückt ist. Das allgemeine Verteilungssystem ist hier mit dem byzantinischen verwandt und entspricht der offiziellen Richtung: Sockel aus stehenden Heiligen und Propheten, evangelischen Szenen, Jüngern. Sie unterscheiden sich voneinander durch die ausschließlich ausdrucksvolle Linie der Zeichnung. In Vergleich zu der offiziellen Version weisen sie auch ikonographische und Stilunterschiede auf. Aber ihre Bewegungen sind nicht leicht, sondern energisch und gleichzeitig damit ein wenig ungeschickt. Die Antlitze fallen nicht durch einen individuellen Ausdruck auf. Man nimmt an, daß hier ein Volksmeister gearbeitet hat.

Die Wandmalereien aus Zemen unterscheiden sich von den aus derselben Zeit stammenden Wandmalereien durch ihre Stilbesonderheiten, die etwas für die Zeit vor der Bilderstürmer-Periode Charakteristisches enthalten. Ähnliche Merkmale kann man auch in der Malerei der halbzerstörten Kirchen bei Ljutibrod und Kalotina beobachten.

In manchen davon sind auch die bulgarischen Einsiedler Joan Rilski und Joakim Sarandaporski dargestellt. Es fällt die fast gleiche Zahl der abgebildeten Einsiedler und Heiligen-Krieger in dem Register über dem Malereisockel in Zemen auf.

Dort haben die vor dem Altar stehenden Unterkuppelpilaster dieselbe horizontale Verteilung in Registern, wie auf den Seitenwänden. Am charakteristischsten sind die Gestalten der stehenden, Rollen in den Händen haltenden, Jünger Petër und Paulus, die auf den Pilastern seitlich der Zentralachse der Kirche abgebildet sind.

Einen realistischen Porträtscharakter haben in dieser Malerei die Gestalten der Stifter – des Sevastokrators Dejan und seiner Frau Doja; diesen realisti-

schen Charakter kann man auch in dem Ausdruck ihrer Anlitze, in ihrer Kleidung und ihrem Schmuck beobachten. Vielleicht war dies der Fall auch bei den übrigen Stifterfiguren, aber jetzt kann man das nicht behaupten, da diese Darstellungen stark verwischt sind.

Eine besondere Beachtung verdienen die Wandmalereien in der Klosterkirche in Zemen nicht nur was den Stil ihrer Ausführung betrifft, der ziemlich verschieden von dem traditionellen ist, sondern auch wegen der sehr seltenen und spezifischen Darstellung einiger Szenen aus den Leiden Christi –die bemerkenswertesten darunter sind Pilatus'Gericht und das Schmieden der Nägel, die durch viele Details aus dem Leben des Volkes ergänzt sind. Die ikonographische Charakteristik der mit der Kreuzigung verbundenen Szenen, die bei den Denkmälern der Wandmalerei in Bulgarien für die originelle Verbindung zweier Episoden in der Dekoration der Klosterkirche in Zemen bekannt sind, findet nur teilweise ihre Parallelen in der Darstellungen der Kirche Hl. Kliment in Ochrida²⁵ und der Kirche Hl. Georgi in Staro Nago-ričino²⁶.

Einen ungewöhnlichen Platz in der bulgarischen religiösen Wandmalerei nimmt die Dekoration der Felsenkirchen in der Nähe des Dorfes Ivanovo, Bezirk Russe, ein. Die Epoche, in der diese Dekoration entstand, war reich an religiösen Diskussionen, an mystischen religiös-philosophischen Lehren. Allem Anschein nach waren die Besucher dieser Kirchen nicht völlig gleichgültig gegen solche Lehren und Diskussionen.

In ihrer allgemeinen Konzeption richtet sich die Malerei dieses religiösen Komplexes genau nach der traditionellen offiziellen Kunstrichtung, die von den leitenden Organen des kirchlichen Instituts in Bulgarien angenommen, unterstützt und kontrolliert wurde. Sogar die Lage dieser Felsenkirchen und Kapellen selbst ist schon ein Hinweis darauf, daß die Schöpfer und Besucher hier nicht völlig uninteressiert an diesen Lehren und Diskussionen waren. Manche Forscher der mittelalterlichen bulgarischen religiösen Malerei neigen zu der Annahme, daß sie Spuren entdeckt haben, welche das Kennen der Religionslehre des Isichasmus zulassen²⁷.

An der traditionellen offiziellen Version der Wanddekoration der Kirchen hielten auch die Meister, welche die Wände der Kapelle des Hreljo-Turms im Rila - Kloster bemalt hatten. Es treten besonders die gemeinsamen Züge bei der Behandlung der Szene der Schmähung Christi hervor. Diese zwei Denk-

25. G. Millet, *La peinture du moyen age en Jougoslavie*, fasc. III, Paris, 1962, pl. 94.

26. *Op. cit.* pl. 91. 4, 5.

27. Ат. Вожков *Българската историческа живопис*, София, 1972 стр. 54.

mäler vergleichend, finden einige Autoren²⁸, daß die malerische Behandlung in der «Kirche» beim Dorf Ivanovo, Bezirk Russe, nervöser, gespannter und weniger traditionell als diese in der Kapelle des Hreljo-Turms ist.

Das Vorhandensein von Unterschieden in ein und demselben, mit dem Einsiedlerleben verbundenen Zweig der mittelalterlichen bulgarischen Kunst ist noch ein Beweis für die mannigfaltigen Tendenzen in dieser Kunst, wo die Wirkung von humanistischen und isichastischen Ideenströmungen in Erscheinung tritt²⁹. Man kann das in den Seitenteilen der Kirche dargestellten Szenen aus dem Leben von syrischen Eremiten merken. Aber die meisten Darstellungen weisen einen humanistischen Geist auf.

So befindet sich in der Vorhalle der Felsenkirche bei Ivanovo ein Porträt des Königs Ivan Aleksandár, dargestellt in zeremonieller Kleidung mit den Insignien. Man sieht darin analogische Merkmale, die aus dem Porträt desselben Herrschers in der Vorhalle des oberen Stockwerks des Beinhauses von Bačkovo-Kloster bekannt sind. Es stammt aus den 60er Jahren des 14. Jhs.

Ein charakteristischer Zug der Wandmalereien in der «Kirche» beim Dorf Ivanovo ist die der realen nahe Wechselbeziehung zwischen dem architektonischen oder Landschaftshintergrund der abgebildeten Kompositionen und den darin vorkommenden Figuren, wodurch der Eindruck gewonnen wird, daß sie sich in einer wirklichen Umwelt bewegen³⁰. Damit wird auch die Richtung der aus derselben Zeit stammenden byzantinischen Malerei unterstützt. Aber die Eigenartigkeit dieser Dekoration kommt auch in dem Bestreben und der Fähigkeit der Zographen, die Bewegung und die Regungslosigkeit der Körper richtig wiederzugeben, zum Ausdruck. Eine Veränderung trat auch in den Typ der Antlitze der darzustellenden Personen. Die Körper sind schlank und geschmeidig. Die Linien der Malerei sind leicht und ausdrucksvoll, das Kolorit – präzise und weich.

Eigenartig und einen Übergang darstellend ist, was seine thematische Seite betrifft, das Bild Christ Emanuels auf der Kuppel des östlichen Raumes der Kapelle Verklärung Christi im Hreljo-Turm des Rila-Klosters; Christus sitzt auf einem Regenbogen und ist von sieben geflügelten Figuren umgeben. Die letzteren sind keine Engel und erinnern sehr an die Gestalt des mystischen Opfers aus der Komposition Melismos, der wir in der Kirche Hl. Todor, Boboševo, in Bojana...³¹ begegnen.

28. Л. Пражков, Хрельовата кула, s. 100, 101.

29. Н. Мавродинов, Старобългарската живопис, s. 156, 157, 159.

30. Н. Мавродинов, *op. cit.*, s. 156, 161.

31. А. Grabar, *op. cit.* S. 224, 309.

Ein stärkeres Traditionselement enthält die Dekoration auf dem Kuppelgewölbe in dem westlichen Raum der Kapelle des Hreljo-Turms mit dem Pantokrator, den fliegenden Engeln in feudalistischen aristokratischen Kleidung und mit den Gestalten der Seraphen. Der Platz dieser Kirche unter den Gemeinschaftsräumen des Klosters ist der Grund für das Vorhandensein in der Dekoration von wichtigen Etappen aus dem Leben des Klosterschützhiligen Joan Rilski.

Trotz den kleinen Ausmaßen der Räume, mit einzelnen Dekorationsdetails –ornamentalen Motiv- und ikonographischen Charakterbesonderheiten– enthält die Dekoration der Kapelle Verklärung Christi im Hreljo-Turm des Rila-Klosters gewisse Merkmale, die mit einigen der Kirchen auf Trapesitza-Hügel in Tarnovo, mit der «Kirche» in Ivanovo und mit dieser in Bojana, aber auch mit anderen Kirchenwandmalereien in Südwestbulgarien verwandt sind.

Es gibt natürlich auch gewissen unbedeutendere Unterschiede, aber man beobachtet auch Veränderungen der Plätze, welche von denselben Kompositionen und Gestalten eingenommen werden, in einigen wichtigen Details, in der Kleidung, in der Vervollständigung der ganzen Dekoration selbst oder einiger Teile davon; man kann sogar Unterschiede bei der Wahl dessen, was die Dekoration enthalten soll, wenn die zur Verfügung stehende Fläche ungenügend infolge der kleinen Ausmaßen der Kirchengebäude ist, bei dem Zusammenfügen der Register für eine solche Dekoration selbst, bei dem Ausfüllen der Medaillons mit Bildern, bei dem Gürtel der stehenden Heiliger und den Propheten, aber auch bei der Zusammensetzung der ornamentalen Streifen und Motive feststellen.

Andererseits sind das Eigenartige und Spezifische in der mittelalterlichen bulgarischen Wandmalereidekoration an erster Stelle die für einzelne Gebiete oder das ganze Land üblichen Gestalten von verehrten Volkshiligen, und in hohem Grade auch die Stifterporträte, die in der Epoche des Zweiten bulgarischen Staates mit wenig Teilnehmern, aber bei sorgfältiger Beachtung der Einzelheiten aus dem Leben des Volkes, besonders in der Kleidung und dem Schmuck dargestellt wurden, wie wir sie im Bačkovo-Kloster, in Bojana, Zemen und analogisch auch im Lesnovo-Kloster, in der Kirche Hl. Nikola in Prilep³² usw., finden.

Sei es wegen der kleinen Ausmaße der Bauten oder aus anderen Gründen sind in den in Bulgarien erhaltenen Wandmalereidenkmälern nur wenige Einsiedler und Propheten vertreten.

Eine gewisse Eigenartigkeit findet man auch in der Abbildung der

32. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Jugoslavie*, fasc. III, Paris, 1962, pl. 192.

Heiligen-Krieger, die am häufigsten in voller Kriegsausrüstung und mit jugendlichem Aussehen dargestellt sind. Das fällt besonders auf, da sie in einer späteren Periode in reiferem Alter und in der Kleidung von Mitgliedern des Feudaladels und sehr selten in Kampfrüstung dargestellt werden.

Kurz gesagt, besteht die gleichartigkeit der byzantinischen und der bulgarischen mittelalterlichen Malerei in der Ähnlichkeit des gemeinsamen Dekorationsplans, in der Abgrenzung und Vervollständigung von Registern, Gestalten und Kompositionen, in ihrer Verteilung auf den Kirchenteilen.

Die byzantinische Malerei steht in bestimmter Verbindung mit der antiken, weil sie von ihr Formen, Motive und Technik erhalten hat. Die Vervollkommnung dieser Tradition und die vielfache Begeisterung von der antiken Kultur waren der Grund für ein neues Aufblühen der byzantinischen Kunst während der Jahrhunderte und haben zu der Entwicklung der Ausdrucksmittel der hellenistischen Kultur beigetragen. Dadurch wurde die byzantinische Kunst immer stärker und lebensvoller, wobei sie während einer langen Periode tonangebend in der Kultur vieler Länder Europas war.

Als eine der ältesten Künste, welche sich den Traditionen und Bestrebungen der christlichen Welt gewidmet hat, übt die byzantinische Kunst, trotz ihren Konservatismus und der statischen Behandlung ihrer Darstellungen, einen großen Einfluß aus und schafft seltene und bemerkenswerte Werke. Eine Bestätigung für die Ungleichmäßigkeit ihrer Entwicklung sind die Perioden des Aufschwungs dieser Kunst während der Regierung der Kaiser Justinianus, Herakleios, der Dynastien der mazedonischer Herrscher, der Komnenen, der Paläologen. Andererseits aber haben die gesellschaftlich-politische Zerrissenheit des Staates während des Mittelalters und die komplizierte Herkunft der byzantinischen Kunst günstige Voraussetzungen für die Entwicklung der Lokalbesonderheiten in den anderen Ländern geschaffen. So haben die einheimischen Meister zuerst die Grundthematik und die Hauptrichtungen für die Anwendung des Dekorations-systems erhalten. In vielen Fällen suchten sie die Hilfe von Modellen, Erfahrungen und Belesenheit, von der größeren Gewandtheit und den jahrhundertalten Erfahrungen der byzantinischen Kultur. Das bedeutet jedoch nicht, daß sie auf demselben Platz geblieben sind und sich nur mit dem Erhaltenen und Unterstützenden begnügt haben. Im Gegenteil, sie haben ihrerseits die Errungenschaften und ihre Fähigkeiten bereichert und weiter entwickelt. Sie haben sich vervollkommnet, Unternehmungsgeist, Findigkeit und Verständnis gezeigt. Das tritt deutlich nicht nur in den Werken der offiziellen Richtung in den verschiedenen Ländern, in der Auswahl von kanonischen Themen, Gestalten und Szenen, sondern auch in dem offensichtlichen Suchen nach anderen Methoden, Formen und ikonographischen und Sujetslösungen, hervor.

A LATIN PICTORIAL CYCLE OF THE LIFE OF SAINT GEORGE IN TURIN AND ITS BYZANTINE SOURCES

Jemily MARK-WEINER (U.S.A.)

The Latin manuscript in Turin, Biblioteca Nazionale, I.II.17, is a collection of over sixty hagiographic texts which includes accounts of the lives of numerous saints of the Orthodox Church¹. The manuscript is a major representative of the artistic and political revival in Aragonese Sicily during the early fourteenth century, the richly illustrated product of a scriptorium not only conversant with contemporary Byzantine art but also knowledgeable of its past accomplishments².

Of the cycles in the Turin manuscript which illustrate the lives of Eastern saints, the miniatures accompanying the life of St Nicholas have attracted most commentary. Investigation of this narrative picture cycle has shown that a Byzantine model influenced both the selection and details of iconography of the individual scenes illustrating the *vita* of St Nicholas³. What is to be undertaken here is the study of the miniature cycle of the martyrdom of St George, interesting in that it clarifies further the type and use of Eastern models available in the Latin scriptorium⁴. Moreover, since no Greek man-

1. J. Pasini, *Codices Manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei*. Turin, 1749, II no. DLXI (k. VI. 19) p. 127ff. I wish to thank Prof. Stelio Bassi, Director of the Biblioteca Nazionale, for permission to publish miniatures from the Manuscript and Prof. Hugo Buchthal who generously shared with me his photographs.

2. H. Buchthal, «Early Fourteenth-Century Illumination from Palermo», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), p. 103ff.

3. *Ibid.* p. 107-108, N.P. Ševčenko, *Cycles of the Life of St Nicholas in Byzantine Art* (Unpublished Ph. D. dissertation, Columbia University 1973), p. 262-266, 420-421 n. 2.

4. The miniatures are among the earliest examples of cyclical illustration of the legend of St George in the West. These monuments have not been comprehensively assembled or studied. See S. Braunfels, «Georg - Westen», *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum and W. Braunfels, Rome/Freiburg im. Br., 1974, VI, p. 373-390. Some of the early cycles are

uscript preserves a detailed representation of the events of the martyrdom of St George, it might be expected that the cycle in the Turin manuscript would shed light on the history of Byzantine hagiographic illustration.



Fig. 1. Turin, Biblioteca Nazionale, 1.11.17, fol. 130v.

The Turin St George cycle (fols. 130v-132r) consists of six marginal illustrations based on the *passio* of the megalomartyr. It begins with the image of the interrogation of the saint before the Imperial tribunal (Fig. 1). According to the legend, George was a young Cappadocian soldier of high birth who voluntarily presented himself before the Emperor during the period of a great persecution of the Church. The next scene shows the beating and martyrdom

of St George in iron shoes (Fig. 2). This torture is one of many inflicted on the martyr with the aim of encouraging his apostasy. Then follows a miniature illustrating the martyrdom of St George with poison (Fig. 3). In the course of persecution of St George, the Emperor enlists the assistance of a magician who prepares a poisonous potion. The saint drinks the potion but experiences no ill effects. The fourth scene of the narrative cycle represents St George tortured in a brazen bull which is equipped with sharp implements and other devices to tear George's flesh and grind his bones to dust (Fig. 4). The next scene illustrates an episode in the *passio* concerning the saint's encounter with the poor widow (Fig. 5). The Emperor has George housed with a widow, an action intended to humiliate the martyr and to compromise his virtue. Rather, the widow is converted and her infirm son is healed by George's miraculous powers. Concluding the cycle is the representation of the execution of the martyr by beheading (Fig. 6).

As the miniatures show, the cycle has a strong Byzantine appearance and, in fact, the presentation of the story – bracketing the representations of the tortures with scenes of trial and death – and the iconography of individual episodes conform to practices generally used in Byzantine hagiographic illustration. However, neither the selection nor the iconography of the scenes represented in the Turin St George cycle correspond to the Byzantine cycle of the life of St George known in its standard form from the eleventh century⁵. Comparison with the Byzantine cycle on the fifteenth-century biographic icon on Mt Sinai demonstrates some of the characteristic differences⁶. Aside from the scenes of the saint's interrogation and beheading which are stereotypes of hagiographic iconography giving little indication of specific pictorial sources, the icon and the miniature cycle share only one subject. Both illustrate St George being beaten, although in the miniature the martyr is tortured with iron shoes as well. It is significant that the Turin miniature

mentioned in C. Kauffmann, «The Altar-Piece of St George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook* II (1970), p. 65-100. The new work by Dr. S. Braunfels-Esche, *Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol*, Munich, 1976, was not available to me.

5. For the iconography of St George in Byzantine art see J. Myslivec, «Svatý Jiří ve východokřesťanském umění», *Byzantinoslavica* 5 (1933 - 34), p. 304-369 (French summary p. 370-375), and of the handbooks primarily E. Lucchesi Palli, «Georg – Ostkirche», Kirschbaum (supra n. 4) VI, p. 365-373. Most recently the unpublished Ph. D. dissertation by the author, *Narrative Cycles of the Life of St George in Byzantine Art*, Institute of Fine Arts, New York University, 1977.

6. G. and M. Soteriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινῆ*, Collection de l'Institut Français d'Athènes 100 and 102, Athens, 1956 - 58, II, p. 154-155, I fig. 169.

shows an iconography without parallel among the Byzantine representations of George's martyrdom. In the miniature the saint lies on his back and is struck with a large stick (Fig. 2). On the icon, and in numerous other Byzantine illustrations, George is on his stomach and the instrument of torture is oxen sinews⁷.

The torture in iron shoes and the martyrdom with poison are two other episodes not ubiquitous in hagiographic illustration and characteristic of the



Fig. 2. Turin, Biblioteca Nazionale, I.11.17, fol. 130v.

narrative of St George's passion. Both occur in the Turin miniatures and in Byzantine cycles and are, therefore, important for defining the relationship between the manuscript cycle and Greek representations of the legend of St George. In Eastern art two iconographic schemes were current to illustrate the martyrdom in the iron shoes. One, as in the eleventh-century painting in Karağedik Kilise in Belisirama, shows George erect and running in the

7. Cf., e. g., the 14th-century frescoes at Staro Nagoričino, G. Millet and A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, 1962, III pl. 102:3.

shoes⁸. The other, the earliest example of which is the scene in the early fourteenth-century frescoes at Staro Nagoričino⁹ represents a different moment in the drama; the preparation of the saint for his ordeal. The usual composition depicts the martyr seated and fully clothed, one leg raised by a torturer is shod while one or more attendants grasp the saint by the shoulder in order to steady him. The composition in the Turin miniature is not similar to either Byzantine type. St George is shown in a reclining posture of sorts,



Fig. 3. Turin, *Biblioteca Nazionale*, I.11.17, fol. 131r.

extended on a rocky outcrop (Fig. 2). His arms are spread to each side and he wears only a loincloth. One foot rests on the ground, the other is lifted by a torturer who slips an iron boot on the martyr's foot. The illustration is completed by the figure of the torturer about to deliver a blow with a stick.

8. M. Restle, *Byzantine Wall Paintings in Asia Minor*, Recklinghausen, 1967, I, p. 174-175, III, fig. 508.

9. Millet and Frolow (*supra* n. 7) III, pl. 103:2.

Less frequent in Eastern art than representation of the torture in iron shoes are illustrations of the poisoning episode. The only securely identified representation dating to the Byzantine period is the painting in Staro Nagoričino¹⁰. The composition is quite simple. George stands to the left, fully clothed, holding in his hand a bowl which he offers to the magician standing opposite



Fig. 4. Turin, Biblioteca Nazionale, I.11.17, fol. 131r.

him. The magician is an elderly man with gray hair and beard, wearing a long tunic, a kerchief wrapped around his head. His hands are raised in a gesture of astonishment. To the rear stands a group of spectators. The depiction in the Turin manuscript (Fig. 3) resembles the Serbian painting, and some post-Byzantine examples, in its general outline – the foreground occupied by the confronted protagonists, a crowd of observers in the background – but the extremely uncomplicated arrangement used for the scene and its rarity in cycles of Byzantine date suggest that the similarity may be fortuitous, independent solutions found for suitable illustration of the episode. Certainly no significant detail points to a Byzantine prototype representing George's

10. *Ibid.* III, pl. 103:2.

martyrdom as the model behind the miniature. Thus, for the two episodes of George's torture in iron shoes and his martyrdom with poison the Latin miniatures fail to exhibit a meaningful iconographic relationship to Byzantine illustrations of the life of St George.

The dissimilarities in iconography and subject matter that have been noted



Fig. 5. Turin, *Biblioteca Nazionale*, I.11.17, fol. 132r.

between the Turin cycle and Byzantine cycles might be attributed to the differences in the Latin and Greek textual traditions. To be sure the choice of episodes in the manuscript, a peculiar selection of scenes by Byzantine standards, is due, at least partially, to the accompanying text¹¹. This is an

11. Although the text is not published, the narrative content is predictable, see Pasini (*supra* n. 1) for the *incipit*; the same is to be found in other unpublished manuscripts, *Bibliotheca Hagiographica Latina*, ed. the Bollandists, *Subsidia hagiographica* 6; Brussels, 1898 - 99, I, no. 3777, p. 504 and *Bibliotheca Hagiographica Latina... Supplementi*, *Subsidia hagiographica* 12; Brussels 1911, no. 3777, p. 144.

account of the martyrdom related to the early Greek *passio*¹², rather than a narrative based on the major refashioning of the martyrdom story which was the authoritative version in the East after the seventh century and served as the primary basis for the formulation of the traditional Byzantine cycle of illustrations of the St George legend¹³. The text of the Turin manuscript no doubt explains the presence in the miniature cycle of illustrations of the saint's martyrdom in the brazen bull and the episode with the widow and her son. These episodes are described in the original *passio*, but were purged in the later, standard Greek version of the legend and lack illustration in Byzantine monuments.

However, the Latin text does not wholly account for the uniqueness of the Turin cycle. It is notable, for instance, that several episodes popular in the Byzantine cycles, most obviously the torture on the wheel, the description of which occurs both in the early *passio* and in the normal Greek version, are not represented in the manuscript cycle¹⁴. If models from a conventional Byzantine pictorial cycle had been available for these incidents, they could have been accommodated without any problem. Thus one can reasonably conclude that they were not available. Such a conclusion is already implicit from the comparisons of iconographic form of those episodes common to the Turin cycle and Byzantine narrative illustrations.

It is a possibility that the Byzantine character of the Latin miniatures results from use in the Sicilian scriptorium of an otherwise unknown Byzantine model, a model based on the older, popularistic version of the legend of St George. More likely, however, the explanation lies elsewhere, and tells more about working methods and the models the Sicilian artists had at hand than it informs about Byzantine St George cycles and their history.

12. For the early Greek *passio* and its impact on the non-Greek texts see the fundamental work of K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, ed. A. Ehrhard, *Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse XXV. 3*, Munich, 1911, *passim*, esp. p. 281ff; H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909, p. 45ff, esp. 50-55; L. Casson and E. Hettich, *Excavations at Nessana. 2; Literary Papyri*, Princeton, 1950, p. 122-142; J.E. Matzke, «Contributions to the History of the Legend of Saint George, with Special Reference to the Sources of the French, German and Anglo-Saxon Metrical Versions I», *Publications of the Modern Language Association of America* 17 (1902), p. 464-535.

13. See Krumbacher (*supra* n. 12) p. 292 - 95 for the various texts of the revised version, the most important being the so-called Normal text, the two texts incorporated in the Metaphrastian Menologion, and the notice in the Constantinopolitan synaxarion, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, 3rd ed. F. Halkin, *Subsidia hagiographica* 8a; Brussels, 1957, I nos. 672, 676, 677, 680e.

14. The scene of the wheel martyrdom was, it might be noted, one of the most popularly depicted in western art.

Rather than being the product of the wholesale copying of a lost Byzantine prototype, the miniature cycle in the Turin manuscript most probably is the outcome of the Sicilian artists' improvised use of Eastern pictorial formulas. The scenes in the manuscript can be favorably compared to Byzantine representations exclusive of Eastern illustration of the martyrdom of St Geor-



Fig. 6. Turin, Biblioteca Nazionale, I.11.17, fol. 132r.

ge. Even a cursory study of the miniatures verifies this important observation. The ubiquity of the scene of interrogation in Byzantine hagiographic art is well-known and, therefore, does not warrant special mention¹⁵. Less

15. Cf., e. g., Belting's remarks in R. Naumann and H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am*

familiar in hagiographic art is the position of George lying on his back with out-stretched arms in the combined scene of the beating and shoeing in the Turin miniature (Fig. 2), yet there are parallels in Byzantine scenes of floggings. The martyrdom of St Leontios on an eleventh-century Menologion tetraptych in the icon collection of St-Catherine's on Mt Sinai offers a particularly close comparison for the pose of the saint and the figure of the torturer¹⁶. That the primary model for the miniature was an image of beating is a conclusion suggested not only on the strength of the visual comparisons made to representations of this type of torture, but it is reinforced by noting the carelessness with which the artist adapted his model. In the miniature St George still wears an ordinary boot on his right foot. Also the particular combination of shoeing and beating shown in the miniature is illogical and may have resulted from a very hasty reading of the text. It is usual in the descriptions of this torture that the saint be forcefully incited to walk in the shoes of martyrdom¹⁷, and the fresco at Karağedik Kilise appears to represent this aspect of the torture¹⁸. Evidence of the precise pictorial model for the fourth miniature (Fig. 4) is not as immediately demonstratable as for other illuminations. However, the motive of martyrdom in a brazen bull is common in Greek hagiographic literature and one which is not unfrequently illustrated¹⁹. A Byzantine hagiographic representation similar to that depicting the torture of St Antipas on the eleventh-century Menologion icon already mentioned is probably behind this miniature in the Turin manuscript²⁰. On the

Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, *Istanbul Forschungen* 25, Berlin, 1966, p. 121ff. Such scenes of judgment derive from representations of tribunals in Roman art as well as from related images of Imperial majesty, see A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961, The National Gallery of Art, Washington, D.C., Princeton, 1968, p. 49, fig. 146; E. Le Blant, «De quelques monuments antiques relatifs à la suite des affaires criminelles», *Revue Archéologique* 13 (1889), p. 24-30, 145-146, pl. III (the examples can be multiplied).

16. Soteriou (supra n. 6) I, fig. 137 (18 June). Cf. the beating of St Onesimos in the 14th-century Menologion cycle at Staro Nagoričino, P. Mijović, *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Arheološki Institut Posebna Izdanja 10; Belgrade, 1973, fig. 73.

17. E. g., Krumbacher (supra n. 12) p. 128.

18. As in supra n. 8. The inscription is transcribed in H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, *Studien über christliche Denkmäler*, ed. J. Ficker, N. F. 5-6; Leipzig, 1908, p. 276; cf. Krumbacher (supra n. 12) p. 46 (the text of the so-called Normal text).

19. For the literature, Krumbacher (supra n. 12), p. 313; H. Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, 2nd ed., *Subsidia hagiographica* 13b; Brussels, 1966, p. 206.

20. Soteriou (supra n. 6) I, fig. 136 (11 April).

other hand, a Byzantine feast picture is no doubt the ultimate source of the scene illustrating St George reaching out to accept the small son which the widow cradles in her arms (Fig. 5). The compositional scheme is basically that of representations of the Presentation of Christ in the Temple and, significantly, it conveys nothing that can be specifically related to the exuberant narrative in the texts²¹. Comparison of the Latin miniature with a typical example of the Presentation scene, such as that in the eleventh-century Lectionary manuscript on Mt Athos, Dionysiou ms. 587, fol. 146r, shows the similarity in iconography²². However, the immediate model for the Latin miniature may have been an hagiographic illustration. The Turin manuscript itself shows, as an illustration of one of the episodes of the life of St Marina, an image which is an especially faithful adaptation of the Byzantine feast picture²³. Finally, the representation of the beheading of St George (Fig. 6), although the scene presents nothing unconventional, merits consideration. The scheme of the saint in prayer and the executioner with upraised sword can be matched among the martyrdom scenes on the same Menologion tetraptych referred to in several other instances²⁴. These portable Menologion icons are compendia of pictorial formulas and as such suggest one vehicle for the transmission of Byzantine hagiographic art.

This brief analysis of the miniatures illuminating the *passio* of St George in the Latin manuscript in Turin demonstrates the anomalous character of the biographic cycle. The complete absence of any conventional features of Byzantine illustrations of the legend is an unexpected result of the investigation, and a situation not sufficiently explained by the different textual basis of the Latin manuscript cycle and the standard Greek pictorial cycles. The Sicilian artists clearly lacked Byzantine illustrations of the St George legend, however, they did not lack Byzantine models and drew on Byzantine imagery. Comparisons show they made use of Eastern hagiographic iconography, drawing on models which most probably came from icons, illustrated manuscripts, or models culled from sketchbooks. Whatever the exact source, appropriate representations were selected in order to compose an *ad hoc*

21. E.g., Krumbacher (supra n. 12), p. 9-10, 113-114.

22. Salonica, the Patriarchal Institute for Patristic Studies, *The Treasures of Mount Athos I: Illuminated Manuscripts, 1: The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeropotamou and Gregoriou*, ed. S. Pelekanidis et al., Athens, 1973, fig. 260.

23. Buchthal (supra n. 2), fig. 25.

24. Soteriou (supra n. 6) I, figs. 136 - 39.

cycle of miniatures to illustrate the Latin text. Such artistic improvisation on the basis of conventional pictorial formulas was practiced in Byzantine hagiographic art of the Middle Ages as well²⁵.

25. Foremost see Belting (*supra* n. 15), p. 119ff, esp. 150-151.

I MOSAICI DELLA SCARSELLA E DELLA CUPOLA DEL BATTISTERO DI FIRENZE IN RELAZIONE CON IL MONDO ORIENTALE BALCANICO

Franca MASTROPIERO (Italie)

Il battistero di Firenze, dedicato a San Giovanni Battista, non trova concordi gli studiosi riguardo alla sua collocazione nella storia dell'architettura, che oscilla fra il V° e il XII° secolo: i documenti mancano e gli scavi hanno fornito ben pochi dati, per cui alcuni studiosi, fra cui il Toesca¹, sostengono che l'edificio appartiene al V° secolo, mentre altri, fra cui lo Swoboda², ritengono che l'edificio sia stato eretto nel XII secolo. Il problema del battistero è stato poi ripreso da De Angelis D'Ossat, che, in una magistrale comunicazione³ sostiene che l'edificio è stato eretto nel V° secolo. De Angelis D'Ossat considera la similitudine del battistero con le proporzioni generali del Pantheon e con altri monumenti di età imperiale. Egli analizza la duplice struttura muraria della cupola e l'analogia con i battisteri di Santa Tecla e Santo Stefano dell'episcopio milanese. Sant'Ambrogio, che consacrò anche il primitivo San Lorenzo, era Fautore del Battistero ottagonale, schema che simboleggia le otto beatitudini celesti. Ma Sant'Ambrogio non propagò sua attività apostolica solo in Lombardia, ma fu presente a Firenze dalla quaresima del 393 alla fine dell'agosto del 394. Gli scavi inoltre hanno messo in luce al centro del monumento il nucleo di una grande vasca ottagonale per il battesimo a immersione e hanno consentito di dimostrare che le fondazioni del battistero poggiano su dei ruderi romani, utilizzati fino al IV° secolo. Un'altra considerazione di De Angelis D'Ossat riguarda l'intercol-

1. P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. Io, Torino, 1927, p. 105-108. I principali assertori di questa tesi sono: A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. IIIo, Milano, 1904, pag. 842; Antony, *Early Florentine Architecture and Decoration*, Cambridge, 1927.

2. Swoboda, *Das Florentine Baptisterium*, Vienna, 1918; concordano su questa tesi il Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, 1906 e il Tarchiani nel *Marzocco*, 1917.

3. G. De Angelis D'Ossat, «Il Battistero di Firenze: la decorazione tardo romana e le modificazioni successive», *IX corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1962.

umnio del battistero fiorentino, che si restringe al piano superiore in corrispondenza con i due ingressi laterali, mentre sul lato dell'ingresso principale rimane eguale sia nell'ordine inferiore che in quello superiore. In questo lato anche l'inquadratura mediana è più importante, nobilitata da sei colonne scannellate, in piena analogia con il posto d'onore delle Cappelle palatine.

L'edificio – comunque – venne riconsacrato nel 1053 e col progredire della forza comunale venne via via ripristinato e abbellito. La lanterna venne ultimata nel 1174, il pavimento con i segni dello zodiaco ad'opus tessellatum⁴ è del 1209, evidentemente dopo che l'antica forma absidale del lato in fronte a quello principale era stato trasformato in forma rettangolare, cioè a scarsella, nel 1202. L'interno e l'esterno dell'edificio venne completamente rivestito di marmo di Carrara e verde di Prato, con disegni geometrici policromi⁴. I mosaici che rivestono la scarsella e la grande cupola (Fig. 1) (il diametro è di m. 25, 60) sono stati eseguiti durante tutto il XIII secolo. Iniziati nel terzo decennio del secolo, come più tardi chiarirò, si sa che i lavori nel 1271 erano già a buon punto e che nell'anno del primo giubileo – nel 1300 – non erano ancora terminati. La gloriosa storia comunale di Firenze si sviluppa tutta intorno al battistero e mentre le arti e la borghesia mercantile⁵ progrediscono e allargano i loro commerci con l'Europa, nel 1252 viene coniato il fiorino d'oro, con il giglio di Firenze da un lato e la figura di San Giovanni Battista dall'altro. Nel 1265 anche Dante fu battezzato nel battistero, monumento a cui si riferisce varie volte nel corso della Divina Commedia⁶. Alcuni studiosi hanno poi cercato di approfondire il rapporto fra il giudizio universale e la gerarchie angeliche rappresentate nei mosaici del battistero e la struttura della Divina Commedia e della Mistica Rosa⁷.

I mosaicisti del battistero sono ricordati dal Ghiberti e dal Vasari con

4. P. Sampaolesi, *Il Duomo e il Battistero di Firenze*, Sansoni, Firenze, 1966.

5. A. Saporì, *La Mercatura Medioevale*, Sansoni, Firenze, 1972, p. 34-48.

6. Dante fa spesso riferimento al bel san Giovanni nella *Divina Commedia*: nell'*Inferno*, canto XIII, v. 143-145 fa riferimento al Battistare alle lotte fiorentine; nel canto XIX, v. 16-20 narra di aver salvato un bambino che stava annegando in un pozzetto del fonte battesimale. Nel *Paradiso*, canto XV, v. 134 dichiara di essere stato battezzato nel Battistero; canto XVI, v. 47 nomina la statua di Marte sul Ponte Vecchio e il Battistero di Firenze, limiti della città di Firenze al tempo di Cacciaguida; nel canto XXV esprime il desiderio di essere incoronato poeta là dove fu battezzato, v. 1-9 «ed in sul fonte del mio battesimo prenderò il cappello. Infine nel canto XXXII, v. 28-31 fa riferimento allo seanno di Maria e Giovanni della volta della scarsella: «Cosi, di contra, quel del gran Giovanni».

7. E. H. Wilkins, «Dante and the Mosaic of the Bel San Giovanni», *Speculum* 1927, Cambridge, Mass. U.S.A.



Fig. 1. Firenze, Battistero, interno della cupola. Foto Alinari.

l'appellativo di «Greci», anche se «Greci» vuol dire soprattutto pittori di stile bizantino, non necessariamente provenienti dall'Oriente. Il Vasari, ad esempio, attribuisce la decorazione absidale di San Paolo a Roma ad un certo Apollonio greco che invece, secondo il Del Migliore, era probabilmente fiorentino⁸. Il Boccaccio dà un giudizio critico assai interessante sulla pittura precedente a Giotto, che riporto: «E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere allo «ntelletto de» savi dipingendo intendeano, era stata sepulta, meritatamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote»⁹.

I mosaicisti che durante il XIII secolo si avvicendano nella decorazione della cupola del battistero formano la scuola fiorentina da cui deriva Cimabue e Giotto. I mosaici della cupola sono divisi in otto spicchi e sette registri; procedendo dall'alto verso il basso le maestranze fiorentine si fanno più evidenti. Nella storia di Giuseppe compaiono già personalità come Meliore Toscano e il Maestro della Maddalena. Fa seguito il registro con le storie di Maria e di Cristo, dove l'Adorazione dei Magi è attribuita, insieme al viaggio dei Magi e alla Fuga in Egitto, al Maestro della Maddalena. I tre spicchi della cupola sopra la scarsella sono dedicati al Giudizio Universale e a Cristo Giudice che siede al centro. Nel registro più basso la scena dell'Inferno è di Coppo di Marcovaldo, mentre, secondo il Venturi, i tre patriarchi seduti dalla parte opposta sono di Cimabue e già compare l'influenza plastica di Giotto. Il problema della pittura fiorentina e della sua formazione, più tarda rispetto alle scuole di Lucca, Pisa, Siena e Arezzo, è stato studiato dal Salmi¹⁰ insieme con l'educazione artistica di Frate Jacopo. Questo frate francescano deve aver iniziato i mosaici che rivestono la parte superiore della scarsella intorno al 1225, poichè al termine pone la sua firma, in basso, alla base di uno dei capitelli. A seconda che si legga «Fratr Francisci Frater» o «Sancti Francisci Frater» la data oscilla fra gli anni che precedono la canonizzazione di San Francesco, avvenuta nel 1228, oppure fra quelli che immediatamente la seguono. Comunque Jacopo non può essersi formato a Firenze, ma, pur conoscendo esempi di grandiosità classica presenti a Roma, deve senz'altro provenire dall'ambiente artistico di San Marco a Venezia e di Torcello.

8. M. Salmi, «I mosaici del Bel San Giovanni e la pittura del secolo XIII a Firenze», *Dedalo* fasc. IX 20, 1930/31, p. 543-569. La citazione di Apollonio greco è a pag. 550.

9. G. Boccaccio, *Decameron*, VI giornata, novella quita, intitolata Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore, venendo di Mugello, l'uno la sparuta apparenza dell'altro motteggiando morde.

10. M. Salmi, *op. cit.*

La volta della scarsella ha al vertice l'Agnus Dei da cui parte una rosa con gli otto profeti maggiori. Questa suddivisione non è nuova nell'arte bizantina: si trova, ad esempio, nella cupola della chiesa-monastero di Hossios Loukas in Grecia, come nella Vergine circondata dagli angeli, pittura murale sulle



Fig. 2. Firenze, Battistero, San Giovanni Battista posto alla sommità dell'arco fra la scarsella e il vano centrale. Foto Scala.

pareti della cupola del Parecclesion di Quahriyyeh Giami a Costantinopoli, che, anche se più tarda, 1305, rivela il gusto bizantino delle cupole a raggiera che trova l'esempio più famoso in Santa Sofia. Ricompare a Venezia nella cupola centrale di San Marco con la Discesa dello Spirito Santo. Si trova anche a Torcello nell'abside laterale destro della cattedrale, dove si vede l'Agnus dei e i quattro angeli in funzione di talamoni. Quattro talamoni compaiono nella scarsella del battistero fiorentino, ma assai più vigorosi: di gusto affine alla plastica lombarda coeva, diffusa per altro a Pisa, Lucca, Pistoia e Prato. Intorno alla rosa e sotto i talamoni appaiono motivi floreali, con



Fig. 3. Firenze, Battistero. San Giovanni Battista in trono. Volta della scarsella. Foto Scala.

prevalenza di azzurro, verde e rosa, vicini a quelli della cattedrale di Torcello. I due registri sottostanti alla lanterna del battistero spettano con ogni probabilità (Toesca) a frate Jacopo, del quale ricompaiono le immagini e i simboli del cristianesimo primitivo, quali palmette, viticci, animali simbolici affrontati, busti classicheggianti e uniscono reminiscenze dell'arte bizantina più elevata con l'astrattismo medioevale.

Assai diverso è lo stile delle figure comprese nella rosa, cioè dei profeti maggiori, di quelli minori compresi nell'intradosso dell'arco di comunicazione col battistero e degli apostoli nell'estradosso dell'arco stesso, che ha alla sommità il busto di San Giovanni Battista (Fig. 2). La testa di questo Giovanni presenta un carattere senz'altro balcanico ed è in questo molto vicino al San Giovanni Battista in trono del soffitto della scarsella, posto in simmetria con la Madonna in trono. Le due figure di San Giovanni manifestano la loro «terribilità» nella scompostezza e nella asimmetria della figura, nell'irreq-



Fig. 4. Firenze, Battistero, *Madonna con Bambino in trono*. Volta della scarsella.
Foto Alinari.

uietezza del segno che si fa più appariscente nella disposizione scomposta dei capelli serpentiformi, nel movimento tormentato delle mani e dei piedi. Questi caratteri non trovano riscontro nell'arte aulica bizantina, ma in certe pitture murali dell'Jugoslavia. Altre figure del battistero di Firenze risentono di questo orientamento, come Giacobbe, Isaia, Geremia e particolarmente Mosè per la loro scompostezza drammatica e riportano dalla Mistica Rosa, in cui sono collocati, alla tradizione balcanica.

L'inizio di questo genere di pittura personale e libero da certi canoni bizantini della corrente accademica compare a Nerezi nel 1164. Si pensi, ad esempio, al «San Simeone che riceve Cristo al tempio», nella Presentazione al Tempio della chiesa di Nerezi. Altri esempi possono essere tratti dalle steuroteche, come quella di Monopoli¹¹ del XIII secolo, in cui si raggiunge

11. A. Lipinsky, «Le steuroteche minori», *XXI corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1974, fig. 2.

tuttavia un livello di trasandatezza. Trattandosi di Monopoli è interessante cercare di approfondire i rapporti fra la Puglia e l'entro terra italiano fino a Montecassino almeno e quelli con l'Oriente e la provincia balcanica, di cui l'Adriatico è il tramite¹².

Il San Giovanni Battista della chiesa del Battista a Gracanica, pur essendo del 1321, dimostra la continuità di una certa iconografia balcanica del santo, analoga a quello di Firenze. Il San Giovanni Battista (Fig. 3) in trono della scarsella può vagamente ricordare la pittura murale col l'Ascensione» nella volta del santuario di Santa Sofia a Ocrida, di un'epoca di poca anteriore al 1050, non solo per la posizione della figura, ma per la libertà con cui è stato espresso il movimento e per l'accentuato senso del rilievo, come appare anche dal panneggio; ho detto vagamente perchè la pittura di Ocrida è più primitiva e non raggiunge la monumentalità di quella di Firenze.

La Madonna (Fig. 4) in trono con Bambino – Theotòkos – posta in fronte al San Giovanni Battista in trono, ha un ampio e movimentato panneggio con ombre profonde e rialzi di biancastro. Le sue mani, come le mani e i piedi del Bambino, sono tormentate e inquiete, gli occhi sembrano emergere da profonde occhiaie, accentuando un senso di corruttibilità e di sofferenza insolito nelle madonne propriamente bizantine. Un attento confronto con gli esemplari bizantini rivela sostanziali differenze, malgrado lo schema iconografico sia molto simile. La Madonna della chiesa dell'Assunzione a Nicea è un lavoro in mosaico, di pochi anni successivo al 843, che ne riproduceva quasi certamente uno del 787¹³. La posizione del velo è analoga, l'aureola del Bambino è verticale rispetto a quella della Madonna, ma il suo manto scende a terra con lunghe pieghe, il volto è dolce e sognante ed esprime una profonda spiritualità nei suoi grandi occhi orientali.

La Vergine in trono fra gli imperatori Costantino e Giustiniano in Santa Sofia a Costantinopoli, eseguita fra il 986 e il 994, presenta analogie iconografiche con la Madonna di Firenze, anche in rapporto al trono e relativo cuscino, ma la sottigliezza della figura e la sua immateriale leggerezza, quasi racchiusa in una sigla, la rendono assai diversa. L'altra Madonna con Bambino in trono fra l'imperatore Giovanni Comneno e l'imperatrice Irene, del 1118 circa, sempre in Santa Sofia di Costantinopoli è ancora più lontana da quella di Firenze per la sua regale astrazione, chiusa nel suo manto azzurro a frange d'oro, fra il fulgore delle vesti gemmate dei due sovrani e quella aurea del Bambino. La Vergine di Hossios Loukas in Grecia, eseguita poco prima

12. O. Morisani, «La pittura cassinese dell'epoca dell'abate Desiderio e le sue relazioni con Bisanzio», *XIV corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1967.

13. D. Talbot Rice, *L'Arte Bizantina*, Firenze, 1966, p. 90.

del 1000, più semplice di quelle di Santa Sofia, siede in trono nel catino absidale della chiesa - monastero, ma presenta una particolare leggerezza e spiritualità, timidamente racchiusa nel suo manto stellato. Ancora un rapido confronto con le due Madonne di Torcello: quella della calotta absidale e



Fig. 5. Firenze, Battistero, terzo registro della cupola, Angeli. Foto Alinari.

quella della lunetta della porta sotto il Giudizio Universale nella cattedrale di Torcello, abbastanza vicine a quella di Nicea, molto astratte e raffinate, opere di artisti bizantini del XII-XIII secolo, provenienti da Costantinopoli¹⁴. L'altra bellissima Madonna si trova a Murano ed è anche questa opera di un artista greco attivo nella basilica di Santa Maria e Donato verso il 1310, che però ne riproduceva una precedente che si trovava a Quahriyyeh Giami a Costantinopoli¹⁵. Si tratta di un'opera di una spiritualità e di una raffinatezza unica.

La Madonna della scarsella del battistero di Firenze ha invece volumi solidi

14. D. Talbot Rice, *op. cit.* p. 182.

15. D. Talbot Rice, *op. cit.* p. 232

e pronunciati, un movimento insolito che si trasmette al vorticoso panneggio, una vitalità del tutto nuova nella tradizione bizantina e che sembrano invece derivare dalle pitture murali di Ocrida.

Lasciando la scarsella e prendendo in esame i mosaici della cupola, procedendo dall'alto verso il basso, notiamo che nel terzo registro sono rappresentati angeli e allegorie alate in volo, collocate a coppia in otto edicole, separate da colonnine tortili e a spirale di tipo cosmatesco. In quella collocata sopra Cristo Giudice compare Cristo col vangelo intorno al quale volteggiano quattro teste di angeli contornate da ali in movimento, simili a mosaici in San Marco a Venezia di soggetto analogo. In ciascuna delle altre edicole si legge il nome delle varie allegorie: «Dominationes», «Potestates», «Arcangeli», «Angeli», «Principatus», «Virtutes», «Troni». Questo registro è molto interessante per stabilire se sia possibile fare riferimento alle pitture di Kurbinovo, del 1191 circa. Nei dipinti murali di Kurbinovo vi è una simmetria di angoli acuti e una quantità di motivi a stecca di ventaglio, particolarmente nei panneggi. L'influenza di Kurbinovo si proietta fino a Venezia, dove l'incontro fra la Vergine e Santa Elisabetta ha molte analogie con la stessa scena nel ciclo della Vergine nella chiesa di San Marco. Vi è dunque una corrispondenza fra la pittura macedone quella veneziana del XII e XIII secolo, che appare anche dal confronto fra gli apostoli di Kurbinovo e quelli di San Marco¹⁶. Nelle due figure comprese nell'edicola delle «Potestates» nel terzo registro del battistero di Firenze compare questa maniera, particolarmente nei lembi delle vesti che seguono parallelamente un immaginario spostamento d'aria. Questo movimento è ancora più caratteristico nell'edicola degli «Angeli» (Fig. 5), dove le figure sono riprese nell'atto di camminare verso punti opposti, per cui il panneggio che fascia la gamba e il mantello, mosso fino a formare quasi una spirale, fa tornare in mente l'Incontro della Vergine con Sant'Elisabetta di Kurbinovo, dove le figure si muovono una verso l'altra con tanta simmetria da sembrare allo specchio. Il Giudizio Universale del battistero di Firenze deriva, almeno iconograficamente, da quello della cattedrale di Torcello. I due angeli (Fig. 6) con le trombe del Giudizio nel battistero fiorentino, posti alla sommità esterna della mandorla che racchiude Cristo Giudice, possono trovare qualche riscontro in quelli del registro mediano di Torcello, mentre presentano una vera analogia con l'«Angelo in preghiera» della chiesa di San Giorgio a Kurbinovo per il verticalismo e la scioltezza della figura, per i profondi contrasti cromatici e per gorgi di luce e ombra.

16. S. Radoičić, «La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV», *X Corso di cultura ravennate e bizantina*, Ravenna 1963.

L'angelo di Kurbinovo, che a sua volta richiama i due angeli dell'edicola del terzo registro per il movimento delle ali e del mantello svolazzante a spirale, si avvicina agli angeli che suonano la tromba del Giudizio nel battistero di Firenze per la posizione della figura e per la musicalità del ritmo.



Fig. 6. Firenze, Battistero, Angeli del Giudizio Universale. Foto Alinari.

Proprio all'altezza di questi due angeli si trova il quarto registro del battistero con le Storie della Genesi. In particolare le prime tre storie (Fig. 7) rivelano influenze balcaniche? La «Creazione» comprende in un unico quadro «la separazione della luce dalle tenebre», «La creazione del sole e della luna», «La separazione della terra dalle acque» e «La creazione dei relativi uccelli, pesci e quadrupedi». Sulla scena campeggia il Padre Eterno con lo sfondo del firmamento e ai lati esterni due gracili figure umane. Questo riquadro ha una libertà compositiva quasi sconosciuta dalla tradizione bizantina, mentre sembra avvicinarsi al mondo balcanico per la libera disposizione degli elementi e per lo spiccato naturalismo. Infatti il volto, il collo e le mani del Padre Eterno sono eseguite con una tecnica rudimentale e con un sovrapporsi di borse e pieghe squamose. Lo stesso avviene nella personificazione

del sole e della luna biancastra; nei tre volti del Padre Eterno, del sole e della luna traspare una certa assonanza con il ritratto di re Vladislav della chiesa - monastero di Milesevo in Serbia, databile fra il 1230 e il 1237. Le due formelle seguenti del battistero di Firenze «con la creazione di Adamo» e «la creazione di Eva dalla costola di Adamo» hanno degli aspetti insoliti e poco tradizionali. Si noti il profilo allampanato e tagliente del Padre Eterno; la gracile figura di Adamo poi con il corpo allungato e le braccia esili e molli si può confrontare con il Cristo nella Deposizione di Milesevo del 1235. Il senso di gracilità si ripete nel riquadro successivo, dove Eva si stacca dalla costola del flebile Adamo sullo sfondo alberato. La testa di Adamo, ad esempio, reclinata sulla spalla con gli occhi socchiusi fa pensare a quella del crocifisso di Studenica, risalente al 1220. Questa pittura murale di Studenica ha fatto pensare agli eventuali rapporti con il mondo occidentale e sembra perfino rivelare legami con la pittura di Giunta Pisano¹⁷. Tornando ai mosaici di Firenze, vanno notati - anche da un punto di vista tecnico - gli abbondanti interstizi fra le tessere del mosaico, la loro collocazione irregolare, simile a quella del San Giovanni Battista (Fig. 2) alla sommità dell'arco della scarsella, e i profili biancastri nelle figure e nelle foglie degli alberi per creare un senso di movimento.

E' molto difficile stabilire le varie correnti di artisti e di mosaicisti, le loro effettive scuole ed i loro spostamenti fra Oriente e Occidente. Si irradiano da Costantinopoli verso la Sicilia, la Calabria, Otranto, Ravenna e Roma¹⁸. La conquista latina di Costantinopoli del 1204 si protrae fino al 1261 intensificando rapporti amministrativi e commerciali con Venezia, ormai divenuta la porta dell'Oriente e il centro propulsore artistico. A Venezia confluivano artisti da Costantinopoli, da Cipro, dalla Grecia, come pure dai centri balcanici della Macedonia e della Serbia. Influenze dirette da Kurbinovo si trovano, come ho già notato, in San Marco e influenze dirette da Nerezi compaiono negli affreschi della basilica patriarcale di Aquileia¹⁹. Da Venezia alcuni di questi artisti vengono chiamati verso nuovi cantieri di lavoro, quali Firenze e Roma. Vengono chiamati «greci» per indicare la loro cultura bizantina, ma hanno provenienza e cultura svariatissima. I più in vista provengono, o fanno credere di provenire, da Costantinopoli e la Grecia, altri vengono dalla

17. D. Talbot Rice, *Affreschi Medioevali in Jugoslavia*, Milano, 1963.

18. A. Pertusi, «L'Irradiazione della Cultura e della Civiltà Bizantina dopo il 1204 in Italia e nell'Europa Occidentale», Rapporto tenuto al XV Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Atene 1976.

19. G. Morgagni Schiffrer, «Gli Affreschi Medioevali nella Basilica Patriarcale», *Aquileia e l'Alto Adriatico*, Udine 1972.

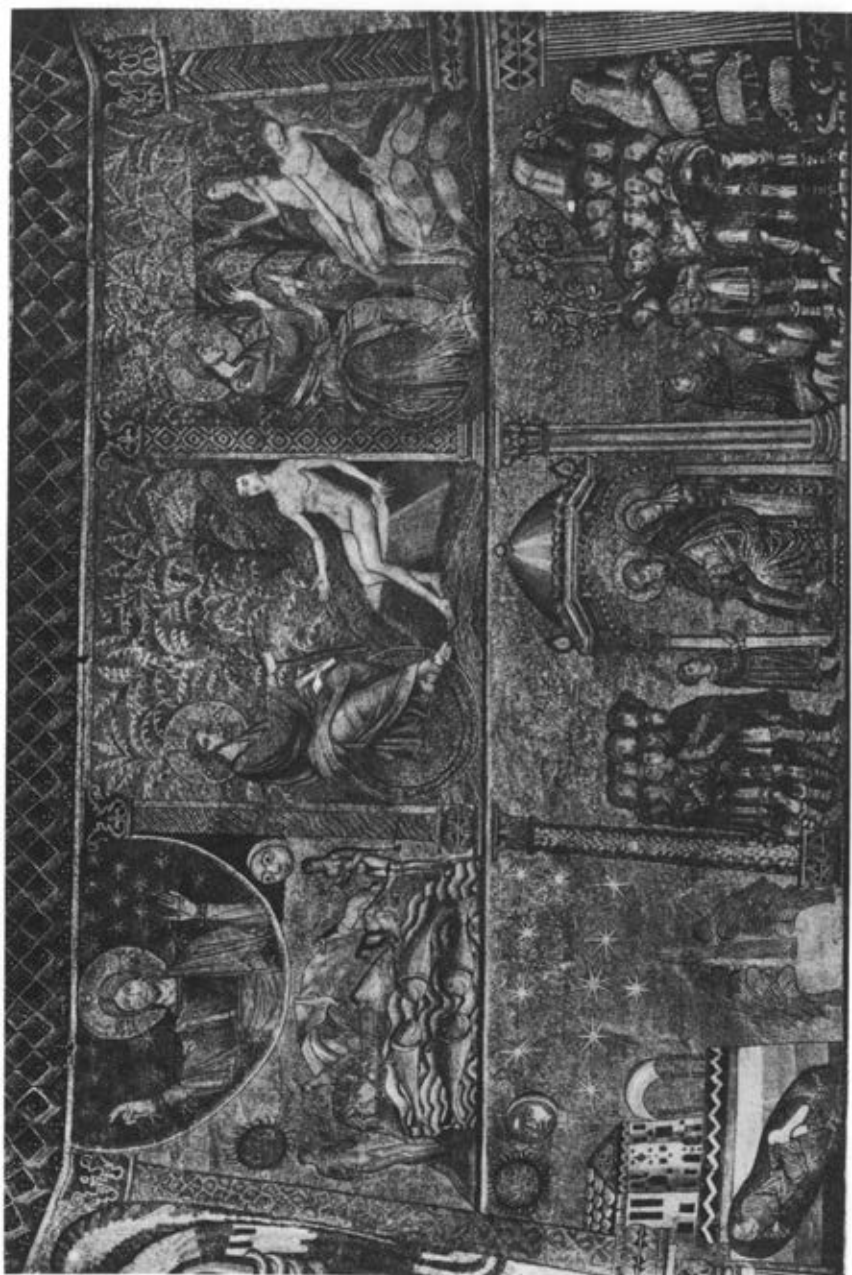


Fig. 7. Firenze, Battistero, Storie della Genesi, quarto registro dei mosaici della cupola. Foto Alinari.

penisola balcanica e molti –attivi nell’arco dell’alto Adriatico da Parenzo e Trieste fino a Ravenna– sono per lo più italiani. In questo contesto culturale si inserisce un nuovo «sermo rusticus» proveniente dai cantieri della Macedonia e della Serbia, determinato dalla nascita della letteratura nazionale serba nel XII secolo e dalla diffusione –di pari passo con le arti– di fermenti nuovi che verranno a inserirsi nella cultura europea. Dalla Macedonia, e ancor più dalla Serbia, provengono quelle varianti di forma e di colore per cui la figura si inserisce in una scena naturale secondo certi elementi spontanei e caratterizzanti: una vera reazione al mondo ieratico bizantino.

THE CHANGING INTERPRETATION OF THE DOME PANTOCRATOR

Jane TIMKEN MATTHEWS (U.S.A.)

The image of Christ Pantocrator high in the dome of the Byzantine church is the single most important figure in the whole panoply of Byzantine church decoration. This article is devoted to just one aspect of that most significant figure: how the interpretation of the Pantocrator in the Comnenian period differs substantially from the original explanation of that image when it first appeared in the dome at the end of iconoclasm. I will suggest several factors which could account for the reinterpretation of the Pantocrator¹.

But first I would like to call your attention to the fact that not one Byzantine author refers to the dome image as the Pantocrator until Dionysius of Fournia in the eighteenth century². And the first dome figures actually labeled Pantocrator are only of the fourteenth century³. It is not, as we shall see, really misleading to use Pantocrator as a popular generic term for the dome image because the earliest descriptions of that figure all use words which are fully equivalent. But we would do well to remember that it was not the Byzantine custom to label the dome image as the Pantocrator prior to the fourteenth

1. This communication is developed from the research done for my Ph. D. dissertation, *The Pantocrator; Title and Image*, submitted in December 1975 to the Institute of Fine Arts, New York University.

2. Dionysius of Phurna, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, St Petersburg, 1909, p. 215. The *Ermeneia* has recently been retranslated in English by Paul Hetherington, *The Painter's Manual of Dionysius of Fournia*, Middlesex, 1974.

3. For instance, the church of St. Mihailo at Lesnovo; see G. Millet and A. Frolow, *La Peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris, 1969, pl. 11, 24, and pl. 26 no. 54 and the Peribleptos at Mistra; see G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 108; also D. Mouriki, « Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρῶ », *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 25 (1970) Pt. A, p. 217-251, pl. 73. After the fourteenth century the title Pantocrator becomes very widely used with the dome image as any number of examples from Athos and Meteora attest.



Fig. 1. Daphni, Church of the Dormition, Cupola mosaic.

century – and even then the term is conspicuously absent from all literary references.

Our best source from the Comnenian period on the meaning of the dome image is contained in Nicholas Mesarites' description or ekphrasis on the Church of the Holy Apostles, written about 1200⁴. Although the church was destroyed in 1461, we can nevertheless form a very accurate visual picture of

4. Greek text with German translation, A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche: Zwei Basiliken Konstantins: Untersuchungen zur Kunst und Literatur des ausgehenden Altertums*, Leipzig, 1908, p. 28-30; in English translation, Glanville Downey, «Nikolaos Mesarites Descri-



Fig. 2. Istanbul, Church of the Pammakaristos, Cupola mosaic (Courtesy of Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, D.C.).

the figure that Mesarites is describing, thanks to a small but significant detail that is peculiar to one version of the dome image. Mesarites says: «The fingers of the left hand of Christ which support the gospel are spread as far apart as possible». A very pronounced distension of the thumb and the forefinger on the cover of the gospel is, in fact, a distinctive characteristic of a number of Pantocrators, indeed the majority of them, such as the twelfth century dome image from Daphni (Fig. 1), or the later Pantokrator from the Pammakaristos in Constantinople (Fig. 2). These two figures are quite obviously derived from the same source, for other details match as well like the unusual blessing gesture with the raised index finger and the arrangement of

folds in the drapery sweeping across the chest⁵. Mesarites, by his reference to the single detail of the fingers spread as far apart as possible on the gospel has, in effect, given us the clue to the entire figure.

Mesarites begins his remarks by ascribing various meanings to the depiction of Christ as a half or bust figure: first, because our knowledge of Christ and his ways are but partial, just as the figure is only partially shown; second, because Christ will come again and the moment of his second coming has not yet arrived; and, finally, because Christ both dwells in heaven in the bosom of his Father and wishes to associate with men on earth together with his Father. In other words, the bust form is an expression of orthodox dogma of Christ's two natures and his consubstantiality with the Father.

Mesarites continues his ekphrasis with a startling analogy. «Wherefore», he says, «Christ may be seen leaning out down to his navel through the lattice which is near the summit of the dome after the manner of exceedingly unrestrained lovers» (κατά τοὺς σφοδροὺς καὶ ἀκατασχέτους τῶν ἐραστῶν). This surprising simile, comparing Christ to an ardent lover, is really much more suitable to an image described as Philanthropos rather than Pantocrator.

Mesarites proceeds to depict Christ as a kind and merciful benefactor, but one who is also angry with those who choose not to follow him. He says: «His eyes are joyful and welcoming to those who have a clean conscience, his look is gentle and wholly mild turning neither to the left or right, but directed to everyone at once and at the same time to each individual. Such are his eyes to those not reproached by their own conscience, but to those who are condemned by their own judgment they are wrathful and hostile». Mesarites'

ption of the Church of the Holy Apostles at Constantinople», *Transactions of the American Philosophical Society*, n. series 47, pt. 6 (1957), p. 869-870, and Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, p. 232-233.

5. Some other Pantocrators, to name but a few, which reflect the same prototype are the cupola of the Holy Apostles in Salonika see A. Xyngopoulos, *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, Thessalonika, 1953, pl. 1; the cupola of the northwest chapel of the Afendiko at Mistra, see S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, fig. 31; the cupola of St George at Staro Nagoričino, see G. Millet and A. Frolov, *op. cit.* n. 3, pl. 72, l. Less exact replicas may be found at the Paregoritissa at Arta, see A. Orlandos, *Ἡ Παρηγορητίσσα τῆς Ἄρτης*, Athens, 1963, pl. 1; the narthex cupola of Kariye Djami, see P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, vol. 2, pls 44 - 45; and the Pantocrators of the Peribleptos at Mistra and St Mihailo at Lesnovo, see supra n. 3. As noted later in this article, the source for this particular dome image must pre-date its appearance on the coins of Constantine Porphyrogenitus in 945.

description of Christ's eyes is probably an allusion to a fairly common practice in Byzantine art – the different rendering of the two eyes of an icon that usually lends a pronounced wall-eyed effect. Often one eye is made larger than the other as the left eye of Christ at the Pammakaristos – or the pupils are not aligned, which seems to have been the case at Daphni before the complete restoration of the Pantokrator in the last century⁶.

The ability to convey two seemingly contradictory characteristics simultaneously is also a standard literary device⁷. Mesarites has used it here to emphasize the personal relationship between Christ and man, between the figure in the dome and the person below.

The blessing hand likewise has a dual capacity. Mesarites says that the right hand blesses those who walk in a straight path, but that it admonishes those who do not, checking them and turning them back from their disorderly course. The index finger lifted apart from the others, such as we see it at Daphni, has exactly the effect that Mesarites describes of curbing or controlling the wayward impulse. Moreover, the arrangement of the fingers of the blessing hand at Daphni and the Pammakaristos corresponds exactly to the classical recommendations for gestures suitable in oratory. According to Quintillian, the index finger may be used to express both affirmation and denunciation⁸.

Mesarites' description, then, stresses an individualized, subjective relationship between man and God. To achieve this, the dome figure is drawn in very flexible terms, imbued with a philanthropic tenderness, yet capable also of anger toward the unfaithful. One cannot help observing that the majority of Pantocrators, such as the one at Daphni, appear stern rather than benevolent – hardly fitting Mesarites' description of an ardent lover. But the Pantokrator of the Pammakaristos does offer a successfully ambivalent blend of compassion and admonition.

The interpretation of the dome image as the benevolent Saviour can be

6. See the photograph in G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899, fig. 48.

7. As pointed out by Henry Maguire in «Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art», *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), p. 133.

8. «But when the three (last) fingers are doubled under the thumb, the finger which Cicero says that Crassus used to such effect is extended. It is used in denunciation and in indication (whence its name) while if it be slightly dropped after the hand has been raised toward the shoulder, it signifies affirmation, and if pointed, as it were, face downwards toward the ground it expresses insistence», *Instituto Oratoria* XI, iii (Loeb edition, 1921/2, p. 92 ff). Note that the Pantokrator's hand conforms to Quintilian's directions not only in the arrangement of the fingers, but also in its position relative to the shoulder. This particular blessing gesture is quite rare; in fact it is confined entirely to the cupola type mentioned above n. 5.

found as early as the eleventh century when Christopher of Mitylene, in his verses on the Oaton, an annex of the Great Palace, describes Christ as «leaning down from heaven, regarding the earth, ready to descend again if necessary and offer himself in ransom for his sheep». Such is the mercy of the Logos which appears even in pictures⁹.

This emphasis is quite different from that given the dome image when it first appears in Byzantine art in the ninth century. Our primary sources are the homily of Photius on the Church of the Virgin of the Pharos¹⁰ and two sermons by the emperor Leo VI, one on the church of the monastery, founded or restored by the Patriarch Kauleas¹¹, the other on the church built by Stylianus Zaoutas¹². Photius and Leo, in effect, document the origins of the Pantocrator image, and they consistently emphasize Christ's role as a sovereign or ruler rather than his mercy. Here must lie the genesis of the later application of the title Pantocrator to the figure of Christ placed in the cupola.

Photius says of the dome image of the Pharos church that «he appears to be overseeing the earth and devising its orderly arrangement and government...». Leo VI, obviously aware of Photius's sermon, calls the dome image of the Kauleas church the overseer (ἐπόπτης) and governor (κυβερνήτης). He notes that the mosaicist has made abundant use of gold, «intending to endow the picture with such beauty as appears in the apparel of the emperor's entourage». In the sermon on the church built by Zaoutas he calls the dome image the universal king, (βασιλεὺς τῶν ἀπάντων), and likens the cherubim who surround Christ to the courtiers of the Byzantine emperor, able to interpret his deeds and the splendour of his realm.

Perhaps the most vivid demonstration of the imperial character first associated with the dome image is the fact that it was used also on imperial coinage from 945, when it first appears on the coins of Constantine Porphyrogenitus (Fig. 3), until the end of the Macedonian dynasty¹³. We must certainly

9. E. Kurtz, *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, Leipzig, 1903, p. 62, no. 98.

10. *Ὁμιλίαι* X, 6, ed. B. Laourdas, Thessalonika, 1959, p. 102 in English in *The Homilies of Photius*, ed. and trans. C. Mango, Cambridge, Mass., 1958, p. 185 ff., also Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 186.

11. Orat. 28, ed. Akakios, *Λέοντος τοῦ Σοφοῦ πανυγηρικοί (sic) λόγοι*, Athens, 1868, p. 245-246, also Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 202-203.

12. Orat. 34, ed. Akakios, p. 275-276, Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, p. 203-204. Leo's two sermons are examined by A. Frolov, «Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage», *Études byzantines* 3 (1945), p. 43-91.

13. See P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks and in the Whittemore Collection*, III, Washington, D. C., 1973, pt. 1, p. 168-169, for a discussion of this image of Christ on Constantine's coins and part 2, p. 550 ff, for the coins themselves. This

assume that the design on the small surface of the coin has been derived from a cupola and not vice versa. To further document the imperial nature of the image, both gold solidi and bronze coins, the so-called anonymous folles, carry the legend *Rex Regnantium*, king of those who rule, or its Greek abbreviation *Basileu Basile*. However I must point out that *Rex Regnantium* is a title used only on coins and is not confined to this image alone, but used with all numismatic images of Christ- be he enthroned or as here in bust form¹⁴.

The shift from an imperial interpretation to a more personal, idiosyncratic interpretation of the dome image, emphasizing its philanthropia rather than its pantocratoria or rulership, as we have noted, first appears in the eleventh century in the verses of Christopher of Mitylene. The elimination of the imperial character of the dome figure is in fact symptomatic of a larger trend in eleventh century Byzantium. The decline in the imperial associations of the dome image coincides with the removal of the proud title *Rex Regnantium* from the imperial coinage, both the gold and the copper folles, just prior to 1071, the year of the Battle of Manzikert¹⁵. *Rex Regnantium* is simply left off leaving only the simple inscription IC XC. The obverse frequently carries the abbreviation of Κύριε βοήθει...¹⁶, a plea for help, rather a different message from «King of those who rule». The Battle of Manzikert in 1071 was itself a symbol of the chaotic state of the empire, both internally and externally, just as the removal of the inscription *Rex Regnantium* would seem to mark a real decline in imperial prestige. It is not difficult to understand the diminution of

representation is the standard obverse type for another hundred years through the reign of Constantine IX (1042 - 53), see Grierson, III, pt 2, plates XXXVI - LIX. It is also the preferred type for the anonymous folles, Grierson, III, pt 2, plates XLVIII - LV (Class A and B); LXI (Class E); LXVIII (Class H, I, J, K).

14. *Rex Regnantium* is inscribed in an ever more garbled fashion on all gold solidi with an image of Christ of the Macedonian period beginning with the coins of Basil I (Grierson, III, pt 2, p. 487) and ending with the coins of Eudocia Macrembolitissa (Grierson, III, pt 2, p. 783).

15. A rare silver coin from the reign of Isaac I Comnenus (1057 - 59) is the earliest example in the eleventh century where *Rex Regnantium* is eliminated from an image which had previously been circumscribed with that inscription (Grierson, III, pt 2, p. 763). Then beginning with Romanus IV (1068 - 1071) *Rex Regnantium* permanently disappears (Grierson, III, 2, p. 794). *Basileu basile* is simultaneously dropped from the anonymous folles starting with Grierson's Class G, c. 1065 - 1071 (Grierson, III, 2, p. 692). However we should note that a similar alteration had already occurred in the ninth century when Michael III dropped *Rex Regnantium* from the coin type first instituted by Justinian II (Grierson, III, 1, p. 463).

16. For example, the silver coin of Isaac I, and the gold coins of Romanus IV and Michael VII (Grierson, III, 2, p. 763, 794, 816).

the imperial connotations of the dome figure against the historical background of the turbulent years of the middle of the eleventh century.

But in addition, I would like to propose that the transformation of the meaning attached to the dome image from an emphatically imperial to a more intimate subjective interpretation is equally a manifestation of a general tendency in Byzantine religious life toward a more personal spiritual piety. This trend first appears with the teachings of Symeon the New Theologian, the influential eleventh century Byzantine mystic whose sermons were, in some respects, the forerunners of the hesychast movement in the fourteenth century. Symeon's theology promotes an entirely individualized, intimate relationship with God, whose grace will depend solely on the believer's desire for union with him¹⁷. This Christocentric and personal theology finds a remarkable echo in the way that Mesarites came to interpret the dome image of the Church of the Holy Apostles. Two factors, then – the loss of imperial prestige and the growth of a mystical piety – would reshape the meaning and function of the image of Christ in the dome of the Byzantine church.



Fig. 3. Washington, D.C., Dumbarton Oaks, Coin issued by Constantine VII in 945 (13a. 1), Obverse.

17. J. M. Hussey has written a good introduction to the life and theology of Symeon the New Theologian in *Church and Learning in the Byzantine Empire*, London, 1937, Chap. XI, p. 201 ff. Symeon's writings are edited and translated in *Sources chrétiennes* (SC): J. Darrouzès, *Chapitres théologiques gnostiques et pratiques*, Paris, 1957 (SC 51); B. Krivochéine and J. Paramelle, *Catéchèses*, Paris, 1963 - 5 (SC 96, 104, 113); J. Darrouzès, *Traité théologiques et éthiques*, Paris, 1966 - 67 (SC 122, 129); J. Koder, J. Paramelle, and L. Neyrand, *Hymnes*, Paris, 1969 - 71 (SC 156, 174).

A concurrent shift to a more mystical, piety and an emphasis on a relationship with God based on love rather than fear is noted as well in Islam and the Latin west, see G. E. von Grunebaum, «Parallelism, Convergence, and Influence in the Relations of Arab and Byzantine Philosophy, Literature, and Piety», *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964), p. 104 ff.

NOUVELLES CONSIDÉRATIONS SUR LES PEINTURES DU CHEVET DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS A MELNIC

Liliana MAVRODINOVA (Bulgarie)

La petite ville de Melnic possédait au Moyen Age, plusieurs églises. Vers la fin du XIXe siècle P. Perdrizet y trouva une quarantaine¹. Une dizaine existent jusqu'à nos jours².

Une des plus anciennes et des plus grandes est celle dédiée à St-Nicolas. Elle est bâtie près de l'ancienne forteresse, sur les hauteurs au sud de la ville actuelle. C'est une basilique à trois nefs, dont le chevet a été voûté séparément. Les trois nefs avaient une toiture unique à deux versants. Un narthex se trouvait du côté ouest. Il a été détruit et rebâti plus tard (au XIXe siècle). Au XIVe siècle on a ajouté des galeries des côtés sud et nord, ainsi qu'un second narthex. L'abside centrale, vue de dehors, est composée de deux cylindres superposés, forme qu'on retrouve à l'église métropole de Serres, à Ste-Sophie de Thessalonique et dans d'autres églises des XIe - XIIIe siècles. Les murs ont un parement cloisonné. Les arcs et les voûtes sont le plus souvent en briques (Fig. 1).

Actuellement on ne retrouve que des fragments insignifiants des peintures primitives qui recouvraient les murs de l'église (Fig. 2).

Vers les années 30 de notre siècle, une partie considérable des peintures murales existait encore, surtout dans la partie est de la basilique. Ces peintures furent décrites et publiées par A. Stranski³ et sommairement par N.

1. P. Perdrizet, «Melnic et Rossno», *BCH XXXI* (1907), p. 21-35.

2. N. Mavrodinov, «Cărkvi i manastiri v Melnik i Rojen», *Annuaire du Musée National V* (1936 Sofia), p. 285; Idem, *Starobălgarskoto izkustvo XI - XIII vek*, Sofia, 1966, p. 33-35; S. Georgieva, «Archeologičeski proučvaniia na kăsnorednovekovnata cărkva "Sv. Nikola" v Melnik», *Archeologia XV* (Sofia, 1974), 2, p. 28-36.

3. A. Stransky, «Les ruines de l'église St-Nicolas à Melnic», *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, II, Roma, 1940, p. 422-427.



Fig. 1. St Nicolas près de Melnic. Vue de l'est.

Mavrodinov⁴. Vers 1934, la plupart de ces peintures furent enlevées par le Musée archéologique de Sofia où elles se trouvent jusqu'à nos jours. Il n'y a malheureusement que deux d'entre elles qui sont exposées dans la crypte de la cathédrale Alexandre Nevski à Sofia. Nous possédons par hasard des photos de ces peintures murales avant 1934, ce qui nous a permis d'entreprendre une étude de leurs thèmes et de leur style, en nous aidant des fragments restés sur place et surtout des publications antérieures⁵.

Dans la conque de l'abside centrale se trouvait la Vierge trônant. Au premier registre de cette même abside était peinte une scène peu rencontrée à cet endroit: la Consécration de saint Jacques le Mineur, premier évêque de Jérusalem. Dans la voûte du béma était peinte l'Ascension (Fig. 9); sur le pilier nord-est du côté sud la Vision de St Pierre d'Alexandrie. On y voyait également les figures des saints évêques: Antime, Antipas, Cyrille (Alexandre) d'Alexandrie, Grégoire de Nysse, Grégoire le Décapolite, Léon, pape de Rome, etc. Sur l'entredos de l'arc devant l'autel les prophètes Isaïe et Jérémie. Le Mélismos, le Christ-agneau sur la Sainte Table était représenté

4. N. Mavrodinov, «Cărkvi i manastiri...», p. 292-298; V. aussi A. Vassiliev, «Proučvane na izobrazitelnite izkustva iz niakoi selišta po dolinata na Struma», *Bull. de l'Institut des Arts VII* (Sofia, 1964), p. 175-178.

5. A. Ξυγγόπουλος, «Παρατηρήσεις εις τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Νικολάου Μελενίκου», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Θεσσαλον.* 10 (1950), p. 115-128.



Fig. 2. St Nicolas près de Melnic. L'abside centrale vue de l'ouest.

dans l'abside de la prothèse, dont la conque est occupée par une Vierge orante en buste (Fig. 3). Deux anges en habits de diacres, portant des rhipidias s'inclinent sur l'agneau mystique. Deux jeunes diacres flanquaient l'abside. Au-dessus cinq évêques en pied (encore un saint Grégoire), des apôtres, des diacres, etc. Sur le mur sud de la prothèse on voit des fragments de la figure de l'archange Michel en habit de guerrier. Il y avait aussi des figures de martyrs, des saintes Solomonie et Parascève et une troisième et des fragments de la Vie du patron de l'église –St Nicolas– de sa naissance et de l'Apaisement de la tempête.

Dans l'abside du diaconicon (Fig. 4) on distingue encore une Déisis: le Christ en buste dans la conque et la Vierge et saint Jean Baptiste en pied dans le registre inférieur. Sur le mur est, au-dessus de l'abside, était peinte la Présentation de la Vierge au temple: on peut voir des fragments de l'habit de Zacharie. Sur le mur nord au deuxième registre se trouvait la figure équestre de saint Procope. Sur le mur sud, le Baiser de Judas, le Christ devant la croix,



Fig. 3. St Nicolas près de Melnic. Prothèse, mur est.

le Crucifiement, ainsi qu'une croix «de Golgotha» qui devait interdire l'entrée du sanctuaire aux mauvais esprits.

Des deux côtés de l'autel on distinguait les fragments de l'Annonciation. Un Baptême et une Descente aux Limbes se trouvaient dans le narthex. Sur les autres murs: encore une figure équestre dans la nef sud, saints Paul, Démétrios, Jean l'Anargyre, Pantéléimon, Mokios, le diacre Euplos (actuellement dans la crypte d'Alexandre Nevski) et autres.

La répartition des scènes et des figures sur les murs du sanctuaire était subordonnée au dogme christologique fondamental⁶: l'Incarnation et la

6. A. Grabar, *Martyrium*, II, Paris, p. 275-278.



Fig. 4. St Nicolas près de Melnic. Diaconicon, mur est.

Rédemption, et la consubstantialité de la sainte Trinité. Le Mélismos, par exemple, qui est une représentation symbolique du sacrifice du Christ, est absent de l'abside centrale, mais nous le retrouvons dans celle de la prothèse, dont une Vierge orante – l'instrument de l'Incarnation – occupe la conque. La Vision de saint Pierre d'Alexandrie (Fig. 5) est dirigée contre l'hérésie d'Arius qui reniait la consubstantialité de la sainte Trinité⁷. Le fait que le jeune Jésus se dessine devant la table de l'autel assigne à la scène un sens

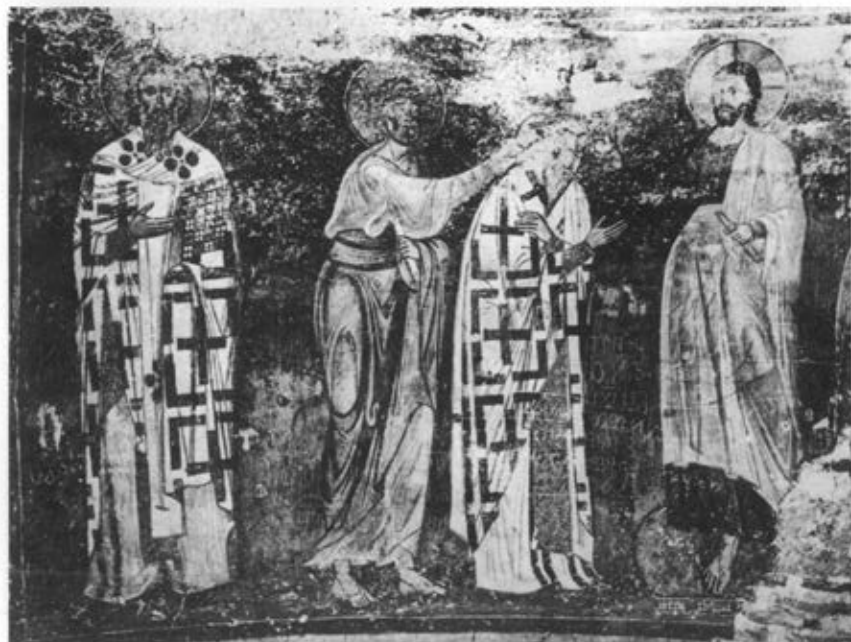
7. G. Millet, «La vision de St Pierre d'Alexandrie», *Mél. Ch. Diehl*, II, Paris, 1930, p. 99-111; Iv. Akrabova-Jandova, «Videnieto na sv. Petár Aleksandriiski v Bǎlgaria», *Bull. de l'Institut Archéologique Bulgare* XV (1946), p. 24-36; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 54-55.

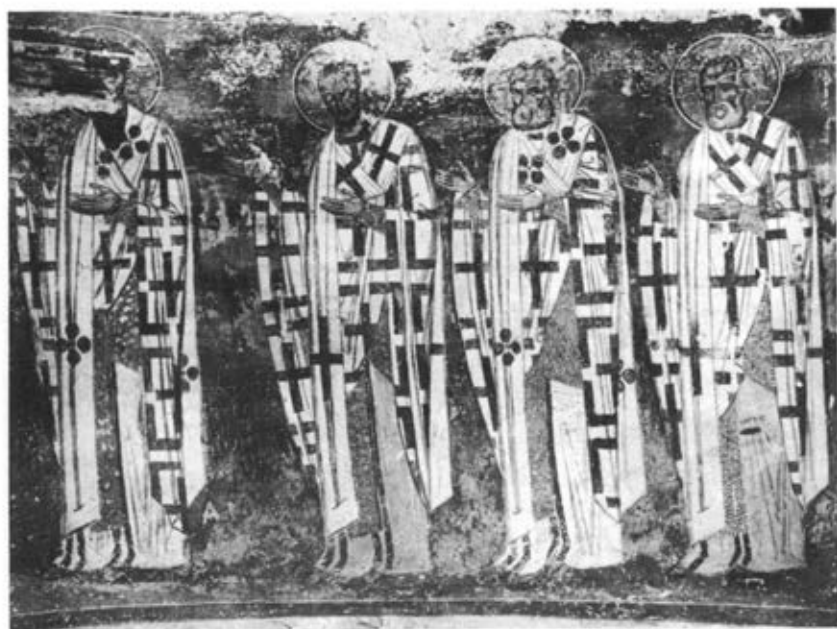


St Nicolas près de Melnic.

Fig. 5. La Vision de St Pierre d'Alexandrie.

*Fig. 6. La consécration de
St Jacques le Mineur, partie gauche.*





St Nicolas pres de Melnic. Fig. 7. Abside centrale, milieu. Fig. 8. La consécration de St Jacques, partie droite.

eucharistique complémentaire⁸. Les saints évêques représentés sur les murs ont pris part, d'une façon ou d'une autre, à la lutte contre les hérésies antitrinitaires⁹. Le patron même de l'église –St-Nicolas–, d'après la légende, aurait giflé Arius au Premier Concile œcuménique. Léon, pape de Rome, est connu par son traité contre les monophysites lu au Concile de Chalcédoine; Grégoire le Décapolite est l'auteur du *Logos historicos*, qui traite les questions et le caractère mystique de la liturgie et du *Mélismos*¹⁰.

Mais la représentation la plus intéressante à ce point de vue est celle du premier registre de l'abside centrale. Prof. A. Xyngopoulos¹¹ a prouvé d'une façon incontestable qu'il s'agit en l'occurrence d'une représentation de la Consécration de saint Jacques le Mineur (Jacob, «frère du Seigneur») en premier évêque de l'Église de Jérusalem (Fig. 6). La composition est conformé au texte du *typicon* de Jérusalem. L'action principale se déroule dans la partie gauche de l'abside. On y voit saint Jacques incliné devant le Christ qui le bénit. Derrière saint Jacques se trouve l'apôtre Pierre en qualité de chartophylax, qui lui fait incliner la tête. Au-dessus de la fenêtre trifore, au centre de l'abside (Fig. 7), on voit les objets qui se trouvent habituellement dans un sanctuaire, sur la Sainte Table: l'amphore contenant la manne céleste, un «*Livre de la Loi*» ouvert et, entre les fenêtres, deux candélabres-flambeaux. (Dans la représentation des conciles œcuméniques à Bethléem le livre de la Loi sur l'autel et deux candélabres symbolisent toujours le sanctuaire.) L'amphore est la preuve des liens avec l'Église de l'Ancien Testament. Dans la partie droite de l'abside (Fig. 8) figuraient les quatre pères de l'Église, «les autres hiérarques» qui, selon le *typicon* de Jérusalem, «*prient en silence*» durant la consécration. La figure d'un évêque inconnu en face, probablement saint Denys l'Aréopagite, termine la composition du côté gauche. Qui est-ce qui a pu inciter le peintre à placer une composition aussi inhabituelle dans l'abside d'une cathédrale? Nous avons trouvé un texte dans le *Discours contre les bogomiles* de l'écrivain bulgare du Xe siècle Cosmas le Prêtre, dont cette composition nous semble être une illustration littérale¹². Ce sont les arguments de Cosmas en faveur de la liturgie. Il accuse les bogomiles

8. I. Snegarov, *Kratka istoriia na savremennite pravoslavni carkvi*, I, Sofia, 1944, p. 450.

9. H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur in byzantinischen Reich*, München, 1959, p. 46.

10. S. Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle», *Symposium de Sopoćani*, 1965 (Belgrad, 1967), p. 36, n. 12; *Idem*, *Les programmes iconographiques*, p. 52, n. 28; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 62.

11. Voir note 5.

12. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 50 ss., fig. 94.



Fig. 9. St Nicolas près de Melnic. L'Ascension, partie sud (droite).

qui répudiaient la liturgie et les autres offices de l'Église en insistant sur le fait que la liturgie a été inventée par saint Jean Chrysostome trois cents ans après J. C.¹³ Voici le texte de Cosmas: «Est-ce possible que durant tant d'années les églises de Dieu aient été sans liturgie et sans communion? N'est-il pas l'apôtre Paul qui créa une liturgie, que les Romains ont jusqu'à présent? Jacques, frère du Seigneur et premier évêque de Jérusalem, consacré par Dieu (lui) même, ne créa-t-il pas une liturgie, que nous entendons chanter jusqu'à nos jours au-dessus de la Tombe du Seigneur? Ce n'est qu'après cela que Basile le Grand recevant en Cappadoce une révélation divine nous donna la liturgie...»¹⁴.

13. M. Poproujenko, «Cosmas presviter, bolgarskii pisatel X veka», *Balgarki Starini XII* (Sofia, 1936), p. 11.

14. D'après la traduction de V. Kisselkov.

Sur notre fresque nous voyons précisément le Christ consacrant de sa propre main saint Jacques, saint Pierre en qualité de chartophylax et, au delà de la fenêtre, les quatre pères de l'Église, saint Basile en tête, suivi par saint Jean Chrysostome. Dans le texte de Cosmas, ainsi que dans notre composition, on retrouve les mêmes arguments en faveur des prérogatives des évêques et de la liturgie. Les arguments de Cosmas nous rappellent de très près la 32ème disposition du Concile oecuménique dit Quinisexte (Constantinople, 692)¹⁵. Elle contient également des arguments contre les hérétiques qui renient la liturgie et la consubstantialité de la sainte Trinité. Tout cela nous incite à croire que la composition absidiale de Melnic a une tendance antihérétique¹⁶. Elle doit démontrer que l'institution de l'épiscopat a été créée par le Christ en personne et que la liturgie est donnée par les apôtres.

Le style de la plupart des peintures murales de l'église St-Nicolas de Melnic ainsi que certains éléments de leur iconographie nous permettent de croire qu'elles datent de la fin du XIIIe ou des toutes premières années du XIIIe siècle, comme le croyaient également Stranski et Mavrodinov¹⁷. Les monnaies de Manuel Ier Comnène (1143 - 1180), trouvées sur le dallage dans l'intérieur de l'église, corroborent cette datation¹⁸, ainsi que les croix tréflées sur les omophores des évêques dans l'abside et le A inscrit dans le O d'O ΑΓΙΟΣ¹⁹. Toutes les inscriptions sont en grec correct. On distingue deux écritures différentes, comme on peut distinguer la main de trois artistes. Les fragments d'une inscription liturgique se voient de nos jours encore au devant de la conque de l'abside centrale. L'inscription dédicatoire (Fig. 10) se trouvait jadis sur le pilier sud-est dans la nef centrale, au-dessus de la figure de saint Démétrios²⁰.

Ces deux personnages ne sont pas connus dans d'autres documents. Le nom de Vladimir signifie qu'il s'agit d'un sébaste de provenance bulgare (issu d'un mariage mixte, à en juger d'après le nom de son frère). A partir de 1195

15. Prof. V. Stefanov, *Pravila na svetata pravoslavna carkva*, Sofia, 1936, p. 187.

16. L. Mavrodinova, *Carkvata Sveti Nikola pri Melnik*, Sofia, 1975, p. 17 ss.

17. Voir notes 2 et 3.

18. L. Mavrodinova, *op. cit.*, p. 35-49.

19. P. Perdrizet, *Melnic et Rossno*, p. 23-24, fig. 2; c'est la prière secrète de l'archevêque de la liturgie.

20. «Prière du serf du Seigneur le sébaste Vladimir, frère du sébaste K. Frangos». N. Mavrodinov, «Carkvi i manastiri», p. 292; Idem, *Starobalgarskoto izkustvo XI - XIII vek*, p. 35; V. Beschevliev, *Spätgriechische und spätlateinische Inschriften*, Berlin, 1964, p. 170; v. aussi L. Mavrodinova, *op. cit.* p. 50 ss., n. 149, 150.

Melnic est réintégré aux terres bulgares²¹. Au début du XIIIe siècle le roi bulgare Kaloïan nomma gouverneur de la région le despote Alexis Sthlavos, son neveu. Les deux frères-sébastes²² étaient-ils gouverneurs de la contrée avant Sthlavos? Pendant la domination byzantine Melnic faisait partie du



Fig. 10. St Nicolas près de Melnic. Inscription dédicatoire (sur le pilier sud-est).

diocèse du patriarche de Constantinople²³. C'est à partir du XIIe - XIIIe siècle que Melnic devint siège épiscopal et il est fort probable que ce ne fût qu'après qu'il redevint bulgare²⁴. D'autre part certains savants Bulgares croient que pendant cette époque il y avait près de Melnic une communauté bogomile²⁵. D'ailleurs Melnic n'est pas loin non plus du centre principal du bogomilisme, la montagne Babouna, près de Prilep²⁶. Aux XIe - XIIIe siècles l'Église orthodoxe eut de nombreuses discussions avec les représentants de

21. Lebeau, M. De St. Martin, M. Brosset, *Histoire du Bas-Empire*, XVII, Paris, 1834, p. 10-11, 303-304.

22. P. Petrov, «O titulah "sevast" i "protosevast" v crednevekovom bulgare skom gossudarstve», *Viz. Vremennik*, XVI (1959), p. 52-54; M. Andreev, «Sur les charges de l'administration provinciale dans la Bulgarie et la Serbie médiévales au XIIIe et XIVe siècles», *Ier Congrès International des Études Balkaniques*, Sofia, 1966, p. 160-167.

23. Iv. Snegarov, *Ohridskata patriarchia*, Sofia, 1919, p. 58, 65.

24. E. Golubinski, *Očerki istorii pravoslavnih cerkvei*, Moskva, 1871, p. 153; Iv. Snegarov, *Kratka istoriia*, I, p. 153; L. Mavrodinova, *op. cit.* p. 52-53.

25. D. Angelov, G. Batakliiev, B. Primov, *Bogomilstvoto v Bălgariia, Vizantiia i Zapadna Evropa*, Sofia, 1967, p. 116-119, n. 7; D. Angelov, *Bogomilstvoto v Bălgariia*, Sofia, 1969, p. 329, 417-418, 426-427.

26. Pas loin de Melnic se trouve aussi la ville de Măglen, l'évêque de laquelle, saint Hilarion de Măglen était un combattant acharné contre les bogomiles, J. Ivanov, *Bălgarski starini v Makedonia*, 2, Sofia, 1931, p. 418-422.

cette secte et même les empereurs byzantins, ainsi que les rois bulgares organisaient des Conciles dirigés contre les bogomiles²⁷.

Les savants yougoslaves G. Babič et V. Djurič²⁸ sont d'avis que le Méli-smos apparaît dans le décor absidial des églises orthodoxes aux XI - XIIe siècles comme un écho des discussions christologiques de l'époque. Nous croyons que c'est ainsi que doivent être expliqués la composition inhabituelle dans l'abside de l'église St-Nicolas à Melnic, comme aussi la répartition et les sujets des peintures dans son chœur.

27. H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur*, p. 342-343, 610, 614-629, 660-661; M. Poprujenko, *Synodik caria Borila*, Sofia, 1928, p. 46, 74, 79.

28. V. Djurič, «Najstariji zivopis isposnice Petra Koriškog», *ZRVI V* (1958), p. 174-179; G. Babič, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines du XIIe siècle* (Frühmittelalterliche Studien II), Berlin, 1968, p. 368-386.