

L'ART DE THESSALONIQUE
ET DES PAYS BALKANIQUES
ET LES COURANTS SPIRITUELS
AU XIV^e SIÈCLE



L'ART DE THESSALONIQUE ET DES PAYS BALKANIQUES
ET LES COURANTS SPIRITUELS
AU XIV^e SIÈCLE

Rédacteur en chef
RADOVAN SAMARDŽIĆ
membre de l'Académie
Directeur de l'Institut des Études Balkaniques

Rédigé par
dr DINKO DAVIDOV
conseiller scientifique

Secrétaire
mr MARINA ADAMOVIĆ



Recensions
DEJAN MEDAKOVIĆ
membre de l'Académie
dr DRAGOLJUB DRAGOJLOVIĆ
conseiller scientifique

Présenté à la séance du Conseil scientifique de l'Institut des études balkaniques du 31 mars 1986.

ACADÉMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS
INSTITUT DES ÉTUDES BALKANIQUES

ÉDITIONS SPÉCIALES
No. 31

L'ART DE THESSALONIQUE
ET DES PAYS BALKANIQUES
ET LES COURANTS SPIRITUELS
AU XIV^e SIÈCLE

RECUEIL DES RAPPORTS
DU IV^e COLLOQUE SERBO-GREC
BELGRADE
1985

BELGRADE
1987

Le Recueil est publié grâce aux moyens financiers accordés par la Communauté République de la Science de Serbie.

Par l'avis du Secrétariat de la Culture de la RS de Serbie no. 413-834-02, le livre est exempt de la taxe spécial de la République sur le trafic des marchandises et des services.

Štampa: GRO »Kultura«, OOUR »Radiša Timotić«, Beograd, Obilićev venac 5

C O N T E N U

A. <i>Tsitouridou</i> , LA PEINTURE MONUMENTALE À SALONIQUE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV ^e SIÈCLE	9
B. <i>Todić</i> , PROTATON ET LA PEINTURE SERBE DES PREMIÈRES DÉCENNIES DU XIV ^e SIÈCLE	21
E. N. <i>Kyriakoudis</i> , LA PEINTURE MURALE DE KASTORIA PENDANT LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIV ^e SIÈCLE ET SES RELATIONS AVEC L'ART DE SALONIQUE ET PAYS BALKANIQUES LIMITROPHES	33
M. <i>Tatić-Đurić</i> , L'INSPIRATION LITTÉRAIRE DANS L'ICONOGRAPHIE MARIALE	41
G. <i>Babić</i> , SUR L'ICONE DE POGANOVO ET LA VASSILISSA HÉLÈNE	57
I. M. <i>Đorđević</i> , DER HEILIGE DEMETRIOS IN DER SERBISCHEN ADLIGEN STIFTUNGEN AUS DER ZEIT DER NEMANIDEN	67
J. <i>Radovanović</i> , HEILIGER DEMETRIUS — DIE IKONOGRAPHIE SEINES LEBENS AUF DEN FRESKEN DES KLOSTERS DEČANI	75
V. J. <i>Đurić</i> , LES MINIATURES DU MANUSCRIT PARISINUS GRAECUS 1242 ET LE HÉSYCHASME	89
G. <i>Velenis</i> , BUILDING TECHNIQUES AND EXTERNAL DECORATION DURING THE 14 th CENTURY	95
P. L. <i>Vocotopoulos</i> , CHURCH ARCHITECTURE IN THESSALONIKI IN THE 14 th CENTURY. REMARKS ON THE TYPOLOGY	107
A.-E. <i>Tachiaos</i> , HESYCHASM AS A CREATIVE FORCE IN THE FIELDS OF ART AND LITERATURE	117
V. <i>Korać</i> , LA LUMIÈRE DANS L'ARCHITECTURE BYZANTINE TARDIVE EN TANT QU'EXPRESSION DES CONCEPTIONS HESYCHASTE	125
D. <i>Dragojlović</i> , LA MYSTIQUE LUMINEUSE ET L'HÉSYCHASME DANS LA LITTÉRATURE BYZANTINE ET ANCIENNE SERBE	133
I. <i>Tarnanidis</i> , LES RELATIONS SERBES AVEC LE CENTRE HÉSYCHASTE DU MONT SINAI AU XIV ^e SIÈCLE	137
P. <i>Simić</i> , DIE GRIECHISCH-SERBISCHEN LITURGISCHEN BEZIEHUNGEN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS	143
A. <i>Jevtić</i> , RENCONTRE DE LA SCOLASTIQUE ET DE L'HÉSYCHASME DANS L'OEUVRE DE NILUS CABASSILAS	149
Th. <i>Pazaras</i> , RELIEFS OF A SCULPTURE WORKSHOP OPERATING IN THESSALY AND MACEDONIA AT THE END OF THE 13 th AND THE BEGINNING OF THE 14 th CENTURY	159
I. <i>Touratsoglou</i> , L'ATELIER MONÉTAIRE DE THESSALONIQUE AU XIV ^e SIÈCLE APRÈS J.-CHR.: LE RAYONNEMENT D'UN CENTRE ARTISTIQUE AVANT LE DÉCLIN DE L'EMPIRE	183
D. <i>Papanikola-Bakirtzis</i> , THE PALAEOLOGAN GLAZED POTTERY OF THESSALONIKI	193
Ch. <i>Bakirtzis</i> , AMPOULES BYZANTINES DE THESSALONIQUE	205
L. <i>Bouras</i> , THE EPITAPHIOS OF THESSALONIKI — BYZANTINE MUSEUM OF ATHENS N° 685	211
B. <i>Papoulia</i> , MYSTISCHE STRÖMUNGEN IN BYZANZ IM XIV JAHRHUNDERT: BEDEUTUNG UND KONSEQUENZEN DES PALAMISMUS	233

LA PEINTURE MONUMENTALE À SALONIQUE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE

Anna Tsitouridou

En 1955 le regretté prof. A. Xyngopoulos a essayé de démontrer dans son petit mais précieux livre «Thessalonique et la peinture macédonienne»¹ le rôle principal que la ville a joué dans le fonctionnement de la peinture dite «macédonienne» et sa relation avec la peinture contemporaine de Constantinople. Malgré le fait qu'à cette époque de nombreux monuments n'aient pas fait l'objet de publication exhaustive, et d'autres soient restés inconnus, ce savant a émis des hypothèses dont la majorité s'est avérée exacte. A la suite de Xyngopoulos de nombreux chercheurs se sont attachés à la peinture de Thessalonique et de sa région: Sv. Radojčić, V. Đurić, M. Chatzidakis, D. Mouriki, M. Sotiriou, St. Pelekanidis et d'autres. Mais il faut insister sur le fait que peu de monuments de la ville ont fait l'objet d'une étude complète. La plupart de chercheurs les ont simplement remarqués alors qu'ils attachaient à l'étude d'autres monuments contemporains, ou bien ils essayaient de fixer les caractéristiques générales de la peinture de cette époque.

Le monument le plus ancien datant de la Renaissance des Paléologues à Thessalonique est le parecclesion de *Saint-Euthyme*,² dans la grande église de Saint-Démétrius. La petite basilique à trois nefs, probablement de la période médiobyzantine, a été décorée de fresques en 1303 au frais du protostrator Michel Glavas Doukas Tarchaniotis et de sa femme Maria, d'après les renseignements que nous donne une inscription peinte sur le mur Nord du parecclesion.³

Malgré ses petites dimensions, le monument a été décoré par trois cycles narratifs (Les Douze Fêtes, Les Miracles et l'Enseignement du Christ, et la Vie de Saint Euthyme), par le cycle liturgique du Béma et quelques portraits isolés de saints. Nous

ignorons les sujets du mur Sud où la peinture est détruite.

Les fresques de Saint-Euthyme sont des exemples typiques de la 1^{er} décennie du 14^e siècle. Comme il a été déjà remarqué, les principes de base de cette peinture se retrouvent aussi sur le Mont Athos,⁴ au monastère du Protaton. La ressemblance se voit principalement dans l'utilisation de couleurs brillantes mais en peu froides, la monumentalité d'une grande partie de figures et le caractère approximativement pictural de la fresque. Ainsi, ces deux monuments divergent par ces caractéristiques de la Péripleptos d'Ochrid (1295), avec laquelle ils ont été mis en relation étroite par d'autres chercheurs.⁵ Les grandes dimensions des figures de ce monument, l'expressionnisme, le modelage linéaire et les tons foncés des couleurs ne nous permettent pas d'accepter cette hypothèse.⁶

¹ A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955.

² Γ. et Μ. Σωτηρίου, 'Η βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθήναι 1952, p. 213—220, pl. 82—93. Thalia Gouma-Peterson, *The parecclesion of St. Euthymios in Thessaloniki. Art and Monastic Policy under Andronikos II*, *The Art Bulletin*, 1976, t. LVIII, fasc. 2, p. 168—183.

³ J.-M. Spieser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance*, Travaux et mémoires, t. 5, 1973, p. 167 et suiv., où la bibliographie précédente.

⁴ Γ. et Μ. Σωτηρίου, *op. cit.*, p. 219. A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athènes 1956, p. 17. Idem, *Thessalonique*, p. 30 et suiv.

⁵ P. Miljković-Peppek, *Deloto na zografite Mihajlo i Eutihij*, Skopje, 1967, p. 224 et suiv., 260, soutient que l'un de deux peintres était lié à l'atelier de Michel et Eutyche.

⁶ Cf. aussi Doula Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century*, in *L'art byzantin au début du XIV^e siècle*, Symposium de Gračanica 1973, Beograd 1978, p. 58 et suiv.

Les fresques de St. Euthyme ont dû être réalisées par deux peintres. L'un suit les principes artistiques énoncés ci-dessus. Le deuxième semble plus progressiste, car on peut voir dans son oeuvre (par ex. dans la Vie de St. Euthyme), les éléments annonçant le style narratif de la deuxième décennie.⁷ En accord avec tout ce qui a été dit plus haut, les fresques de St. Euthyme nous présentent un exemple de l'art de la décennie 1300—10, dite «transitoire», qui avec les monuments tels que PROTATON, la Vierge Ljeviša, Žiča et St. Pantéléimon que l'on verra ensuite, nous fait passer du style massif et linéaire de la fin du 13^e s. au style plastique et classant de la seconde décennie du 14^e s.

De tels principes artistiques mais avec plus d'éléments progressistes sont visibles dans les fresques de la prothésis et du diaconicon de l'église de *St. Pantéléimon*.⁸

D'après les résultats de la recherche historique, il s'agissait du catholicon du monastère Périvleptos ou de kyr Issak, qui fut érigé par le métropolite de Thessalonique Jacques. Celui-ci prit le siège de métropolite de la ville en 1295.⁹

Dans l'abside (la prothésis est représenté le buste de la Vierge orante (Pl. 1) avec le Christ enfant, et sur les murs du diaconicon les évêques officiants (Pl. 2), tournés vers l'abside où se trouve une représentation de st. Jacques «Adelphothéos» (Pl. 3). Sa présence dans un endroit si important renforce, à mon avis, l'identification de cette église avec le catholicon du monastère Périvleptos, fondé par le métropolite du même nom, et en même temps nous donne un terminus ante quem pour la datation de ces fresques, puisqu'en 1314 c'est Kallinikos qui était le métropolite de la ville.

Les éléments stylistiques de ces fresques sont de plus une combinaison d'éléments conservateurs et progressistes; c'est pourquoi dans la monographie concernant ces fresques j'ai caractérisé le monument de «transitoire».¹⁰ Les fresques de la prothésis se distinguent par leur monumentalité et, en même temps, par leur plasticité, tandis que les fresques du diaconicon ont été réalisées dans un autre esprit stylistique. Le modelage est plus linéaire et les traits plus caricaturaux. Mais dans ces fresques on trouve aussi les tons doux, harmonieusement combinés.

Mis à part cela, une série de comparaisons typologiques avec d'autres monu-



Pl. 1. *St. Pantéléimon*

ments de la Renaissance des Paléologues m'ont conduit à la conclusion que les fresques de St. Pantéléimon ont dû être réalisées au cours de la 1^{ère} décennie du 14^e s., et plutôt vers la fin de celle-ci.¹¹

L'étape finale de la conception artistique de deux monuments précédents est représentée, je crois, par les fresques de

⁷ Γ. et Μ. Σωτηρίου, *Ἡ βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου*, pl. 89.

⁸ Anna Tsitouridou, *Zidno slikarstvo Svetog Pantelejmona u Solunu*, Zograf, t. 6, 1975, p. 14 et suiv., où la bibliographie précédente.

⁹ Γ. Θεοχαρίδης, *Ὁ Ματθαῖος Βλάσταρις καὶ ἡ μὴνὴ τοῦ κυρίου Ἰσαάκ ἐν Θεσσαλονικίᾳ* Byzantion, t. 40, 1970, p. 437 et suiv.

¹⁰ Cf. supra, n° 8, p. 20.

¹¹ *Op. cit.*



Pl. 2. St. Pantéléimon



Pl. 3. St. Pantéléimon

l'église de St. Nicolas Orphanos,¹² dont la datation a posé des problèmes. On a avancé que leur réalisation a pu se produire soit pendant la 2^{ème} décennie du 14^e s.,¹³ soit la 3^{ème}¹⁴ ou la 4^{ème}.¹⁵ Objet de plusieurs questions fut aussi le problème de l'identification du peintre (Michel Astrapas et Etyche, ou Kalliergis)¹⁶ et du donateur (Nikon Skouterios Kapandritis Orphanos ou le roi Miloutin).¹⁷

La décoration de cette petite église a été en grande partie conservée. Elle contient trois cycles christologiques (Les Douze Fêtes, la Passion et les Miracles du Christ), deux cycles de la Vierge (L'Hymne Acathiste et les Préfigurations), deux cycles hagiologiques (La Vie de St. Nicolas et la Vie de St. Gerasime d'Iordanie), le cycle des Ménologes, le cycle du Béma et un grand nombre de saints isolés.

¹² Άννα Τσιτουριδου, 'Η έντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1978, où la bibliographie précédente.

¹³ Α. Συγγρόπουλος, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Θεσσαλονίκης, Άθήναι 1964, p. 26. Τσιτουριδου, 'Η έντοίχια ζωγραφική, p. 232. Mouriki, *Stylistic Trends*, p. 61, les date autour de 1320 ou un peu plus tard.

¹⁴ Μ. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle*. Les recherches de l'évolution du style, Actes du XIV^e Congrès Intern. des Études Byzantines, Bucarest 6—12 Septembre 1971, I, Bucarest 1974, p. 153 et suiv.

¹⁵ Tania Velmans, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e siècle*, Cah. Arch., t. 16, 1966, p. 168, où elle propose une datation autour de 1340. Voir le compte rendu de Anna Tsitouridou, in *BYZANTINA*, t. 2, 1972, p. 442 et suiv.

¹⁶ Sur la bibliographie relative à ce sujet voir Τσιτουριδου, 'Η έντοίχια ζωγραφική, p. 2 et suiv.

¹⁷ Τσιτουριδου, *op. cit.*, p. 9 et suiv. S. Kissas, *Srpski srednjovekovni spomenici u Solunu*, Zograf, t. 11, 1980, p. 34 et suiv.



Pl. 4. St. Nicolas Orphanos

Bien que dans son programme iconographique le peintre de Saint-Nicolas utilise un grand nombre de cycles et de nombreuses scènes dans chacun d'eux — résultat assurément de l'influence de son époque — il rejette dans l'iconographie les innovations. Il choisit la simplicité (Pl. 4) tandis que Michel et Euthyche, par ex., peignent des scènes plus complexes.¹⁸

Simplicité et pureté sont les moyens employés par notre peintre en ce qui concerne son style aussi: l'organisation des scènes est simple (Pl. 5), le peintre refuse les architectures surchargées, il représente le paysage de façon naturaliste (Pl. 6), il insiste dans une grande partie de ses fresques sur les canons archaisants, et il utilise une grande variété de couleurs en jouant sur les tons chauds et froids. Il faut souligner aussi la plasticité des corps et des visages.¹⁹

Les comparaisons iconographiques et stylistiques entre ce monument et d'autres m'ont conduit à la conclusion que Saint-Nicolas, qui se relie avec les monuments du reste de la Macédoine et de l'ancienne Serbie plus qu'avec ceux de Constantinople,²⁰

peut être daté approximativement vers la fin de la 2^{ème} décennie du 14^{ème} siècle,²¹ en même temps que la réalisation des fresques de Christos à Veria, de Saint-Nicéas pres de Čučer, de Staro Nagoričino, de Gračanica et du monastère Chilandar. D'autre part, ces comparaisons m'ont procuré suffisamment d'éléments pour cerner la personnalité de ce peintre.²²

Le peintre anonyme de Saint-Nicolas fait partie, d'après la qualité de son oeuvre, de bons peintres de son époque. Cependant, en comparaison avec d'autres peintres connus contemporains, il se distingue par certaines caractéristiques.

Georges Kalliergis est un artiste d'un niveau beaucoup plus élevé, très experi-

¹⁸ R. Hamann Mac Lean—H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, pl. 163, 230—32, 285—291. Voir et Τσιτουρίδου, *op. cit.*, p. 228 et suiv.

¹⁹ Τσιτουρίδου, *op. cit.*, p. 186—211, 230.

²⁰ *Op. cit.*, p. 237.

²¹ *Op. cit.*, p. 232.

²² *Op. cit.*, p. 230 et suiv.



Pl. 5. St. Nicolas Orphanos



Pl. 6. St. Nicolas Orphanos



Pl. 7. Église du Sauveur à Veria

menté, avec une formation artistique solide. Il représente les visages au naturel, légèrement idéalistes, avec un modelage des visages et des corps plastique, très fluide (Pl. 7), et l'architecture d'une manière plus complexe²³ que le peintre de Saint-Nicolas. En général son oeuvre reflète, pourrait on dire, l'idéal humaniste de Constantinople plus que tout autre monument de Macédoine, à l'exception des Saints-Apôtres.²⁴

On peut aussi remarquer de nombreuses différences avec les oeuvres contemporaines de Michel Astrapas et Euthyche, qui vers la fin de leur carrière préfèrent les scènes narratives avec des épisodes complémentaires,²⁵ donnent une importance exagérée à l'espace architectural, fabriquent le paysage, peignent des figures mouvementées et utilisent une large gamme de couleurs et de nuances, que l'on ne retrouve que partiellement à Saint-Nicolas.²⁶ Mais il faut dire qu'il existent quelques ressemblances frappantes surtout dans la typologie de certains visages.²⁷

Ces divergences ne me permettent pas d'identifier le peintre de Saint-Nicolas avec l'un de ces peintres. Les similitudes me conduisent seulement de le situer à la même époque. Le peintre de Saint-Nicolas

a dû être le maître d'un atelier distingué de Thessalonique, et il n'est pas improbable qu'il ait renouvelé lui même le cathicon de Chilandar.²⁸ Cette hypothèse vient de l'observation des similitudes de couleurs et de physionomies, et par l'iconographie identique de certaines scènes, bien qu'elles soient encore repeintes.²⁹

²³ Στυλ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, "Όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος. 'Αθήναι 1973, pl. 18', 15' et d'autres.

²⁴ Je ne partage pas l'opinion de certains chercheurs qui attribuent à Kalliergis la décoration de l'église de Saint-Blaise à Veria. A mon avis cette église a été peinte par des élèves de Kalliergis ou bien par d'autres artistes inspirés par sa manière. Il existent également des liens entre Saint-Blaise et Saint-Nicolas Orfanos dans la manière de considérer la typologie des anges-diacres-peints dans le béma de deux églises. Il faut tout de même souligner la supériorité artistique de Saint-Nicolas.

²⁵ Voir des exemples à la note 18.

²⁶ Τσιτουρίδου, 'Η έντοίχια ζωγραφική p. 232.

²⁷ *Op. cit.*, où on peut avoir des exemples.

²⁸ Τσιτουρίδου, *op. cit.*, p. 232. D. Bogdanović—V. J. Đurić—D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade 1978 (édition anglaise), p. 86.

²⁹ Τσιτουρίδου, *op. cit.*, p. 232, 239, note 25 et 26 Bogdanović—Đurić—Medaković, *op. cit.*, pl. 59, 60, 62, 64, 65. V. J. Đurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, Hilendarski Zbornik, t. 4, 1978, p. 39.



Pl. 8. Panaghia Chalkeon

Dans la même époque et la même tradition artistique, mais pas à l'activité du même peintre, je placerais les fresques de *Sainte-Catherine*, dont nous ne disposons aucune information historique.³⁰

On conserve de sa décoration pariétale certaines scènes du Béma et de la coupôle, certaines scènes des Miracles du Christ dans le naos, des portraits d'ascètes dans le narthex, et deux représentations du Christ dans les deux petites coupôles Nord.

Au moins deux peintres ont dû travailler dans l'église de Sainte-Catherine.³¹ Les scènes du naos d'un point de vue stylistiques se rapprochent des fresques de la deuxième décennie (Čučer, Nagoričino, Gračanica, Saint-Nicolas Orphanos), en ce qui concerne les couleurs, le modelage puissant du visage avec des larges ombres vertes, et les types des visages. La ressemblance avec Saint-Nicolas, pour les types et certaines couleurs, est frappante — par ex. une couleur cyprès vert foncé et un rouge

foncé.³² Par contre les décors architecturaux de Ste Catherine nous rappellent plutôt les architectures de Michel Astrapas et Euthyche.

Le second peintre de Ste Catherine, qui a exécuté les fresques du Béma, de la coupôle et du narthex, est plus conservateur, par la monumentalité des figures et l'utilisation dynamique du pinceau.³³ C'est pourquoi les fresques de Ste Catherine ont été datées autrefois par le regretté Pelekanidis de la 2^{ème} moitié du 13^e s., qui y voyait une influence de l'art de Sopočani.³⁴

Je me referre maintenant aux *Saints-Apôtres*, sans suivre l'ordre chronologique

³⁰ Inédite.

³¹ Mouriki, *Stylistic Trends*, p. 60, exprime la même opinion sur ce sujet.

³² Τσιτοριδου, 'Η έντοίγια ζωγραφική p. 207.

³³ Voir et Mouriki, *op. cit.*, p. 60.

³⁴ Στυλ. Πελεκανιδης. 'Η καλλιτεχνική φυσιογνωμία τῆς Θεσσαλονίκης στή βυζαντινή ἐποχή, 'Νεα Ἐστία, t 72, 1962, p. 1736.

exacte, parce que la peinture de ce monument exprime des tendances différentes.

Ce monument, fondé par le patriarche Niphon (1310—14), est le seul monument à Thessalonique possédant des mosaïques byzantines tardives.³⁵ Celles-ci couvraient la partie supérieure du naos. Le reste de l'église était décoré des fresques alors qu'il semble que la partie supérieure du Béma ne l'a jamais été.

Stylistiquement ces mosaïques sont plus proches des mosaïques contemporaines de Constantinople (Moni Chora et Pammakaristos), que la plupart des autres monuments de Macédoine. Elles se caractérisent par leurs traits classants dans la manière de peindre, qui rappelle la technique de la fresque,³⁶ dans les architectures au grisaille, dans les analogies et la position des figures, dans les vêtements et leurs plis, dans la finesse des traits et la manière de rendre le nu.³⁷ D'autres caractéristiques communes encore: le luxe de l'emploi de tesselles d'or, et l'emploi de motifs décoratifs végétaux et géométriques, dont on ne trouve pas d'exemples identiques en Macédoine.³⁸ Au contraire, on peut distinguer certains motifs iconographiques de cette région,³⁹ ainsi que des personnages plus vivants des monuments de Constantinople. Ainsi, on peut dire que les Saints-Apôtres sont la rencontre de l'art de Constantinople et de l'art contemporain de Thessalonique.

On ne peut pas affirmer avec certitude l'origine du peintre, qui pourrait provenir de Constantinople (ce qui serait naturel, Niphon étant le fondateur de l'église), ou de Thessalonique, ayant peut-être travaillé à Constantinople (du fait que Thessalonique avait la possibilité de fournir des artistes de qualité à cette époque).⁴⁰ Le problème ne peut se résoudre du fait de l'absence à Thessalonique d'autres décorations murales de qualité équivalente.

Les fresques⁴¹ du monument ont suscité encore plus de problèmes. Celles-ci n'ont pas été commandées par Niphon, mais par son disciple l'higoumène Paul, comme nous l'indique l'inscription peinte à côté de son portrait, sur le tympan de la porte royale.⁴² Cependant, le programme a dû être fixé par Niphon, car il contient de nombreux thèmes concernant la Vierge, pouvant montrer la consécration de l'église à celle-ci.

Les opinions divergent quant à leur chronologie. Elles ont été datées des an-

nées qui succédaient l'exécution des mosaïques, c.a.d. immédiatement après 1314.⁴³ Une autre hypothèse, basée sur l'inscription mentionnée ci-dessus, les place vers les années 1328—34.⁴⁴ Deux autres opinions basées sur des constatations stylistiques, les placent autour de 1340⁴⁵ ou 1350.⁴⁶ Pour la précision de la chronologie les caractéristiques du style ne nous aident pas beaucoup, celles-ci étant différentes d'une partie à l'autre de l'église. Par ex. dans la chapelle de St. Jean Baptiste on rencontre des éléments propres à la peinture de la deuxième décennie (position des figures, couleurs, architectures), tandis qu'ailleurs (naos, côté nord du narthex, côté sud du portique) on reconnaît des éléments, qui par certains chercheurs ont été considérés comme »nouveaux«, annonçant la peinture de la

³⁵ A. Ευγγόπουλος, 'Η ψηφιδωτή διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953. Idem, Τὰ ψηφιδωτά τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ἐν Θεσσαλονίκῃ, ΑΕ 1932 (1934), p. 133—156.

³⁶ Ευγγόπουλος, 'Η ψηφιδωτή διακόσμησης, p. 62, et suiv.

³⁷ Voir Τσιτουρίδου, 'Η ἐντοίχια ζωγραφική p. 235 et suiv., où est la bibliographie précédente. Voir aussi Mouriki, *op. cit.*, p. 62.

³⁸ Τσιτουρίδου, *op. cit.*, p. 235.

³⁹ Ευγγόπουλος, 'Η ψηφιδωτή διακόσμησης, p. 37 et suiv.

⁴⁰ Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 58 et suiv., a soutenu l'hypothèse que ces artistes ont été originaires de Thessalonique. Plus tard (*Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, in Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971 — Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale des études byzantines à Venise en Septembre 1968 — p. 88 et suiv.) il est d'avis que peut-être ils sont venus de Constantinople. Le même opinion a Mouriki, *Stylistic Trends*, p. 62, où (note 30) sont d'autres opinions sur ce sujet.

⁴¹ Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints Apôtres*, p. 85 et suiv. Idem, 'Η τοιχογραφία τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἰς τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ, t. 8, 1975/6 (1976), p. 1 et suiv.

⁴² Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints Apôtres*, p. 86. J.-M. Spieser, *Inventaires en vue*, p. 169 et suiv. S. Kissas, *O vremenu nastanka fresaka u crkvi Svetih Apostola u Solunu*, Zograf, t. 7, 1977, p. 53.

⁴³ Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 86. Idem, 'Η τοιχογραφία τοῦ μαρτυρίου, p. 8 et suiv.; Mouriki, *Stylistic Trends*, p. 62 et suiv.

⁴⁴ Kissas, *O vremenu nastanka*, p. 57.

⁴⁵ V. J. Đurić, *Portreti v izobraženiah rožolestvenih stihir*, in »Vizantija, Južnie Slavjane i Drevnaja Rus, Zapadnja Evropa«, Sbornik statej u čest V. N. Lazareva, Moskou 1973, p. 245, 254, note 4.

⁴⁶ V. J. Đurić, *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine*, in »L'école de la Morava et son temps«, Symposium de Resava 1968, Beograd, 1972, p. 278.



Pl. 9. St. Blaise à Veria



Pl. 10. St. Blaise à Veria



Pl. 11. St. Nicolas Orphanos

deuxième moitié du siècle,⁴⁷ et par d'autres comme »conservateurs«, ayant des traces du style monumental de l'art des alentours de 1300.⁴⁸

Mis à part ces grands ensembles, il existent d'autres fresques isolées de l'époque. C'est l'Hymne Acatliste conservé en partie dans l'église de la Panaghia Chalkeon,⁴⁹ dont la chronologie est encore un problème pour moi, même si Xyngopoulos propose sa datation pour le début de ce siècle. Pourtant, le caractère presque monumental de cette décoration et surtout les visages volumineux me rappellent la peinture postérieure, celle qui suit l'année 1340.⁵⁰

L'examen des monuments a montré que Thessalonique a joué un rôle important en tant que centre artistique de la période étudiée. A ceci ont dû contribuer deux facteurs principaux: l'ancienne tradition artistique de la ville et ses relations spirituelles et politiques étroites avec la Capitale. Les recherches des dernières années⁵¹ ont montré que les artistes de cette époque, que nous connaissons par leurs noms — Kalliergis et Michel Astrapas — sont originaires de Thessalonique, tout en ayant travaillé, d'après certains chercheurs, à Constantinople.⁵²

L'identité commune de la peinture de Thessalonique, du reste de la Macédoine et du royaume serbe contemporain, pose le problème du rapport de cette peinture avec la Capitale. Comme nous l'avons vu en examinant les monuments, surtout les Saints-Apôtres, on trouve à Constantinople certains éléments qui rendent l'art de la Capitale plus »idéaliste« et classant par

⁴⁷ Đurić, *La peinture murale de Resava*, p. 279—283, traite ces éléments avec détail et distingue deux mains de peintres dans ces parties de l'église.

⁴⁸ Mouriki, *op. cit.*, p. 63. Elle y soutient aussi l'opinion sur l'origine constantinopolitaine de ces peintres, comme Xyngopoulos, *Les fresques de l'église de Saints Apôtres*, p. 88 et suiv. Đurić, *La peinture murale de Resava*, p. 283, admet les deux hypothèses.

⁴⁹ A. Ευγγόπουλος, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκίων Θεσσαλονίκης*, ΔΧΑΕ, t. 7, 1973/74 (1974), p. 61 et suiv.

⁵⁰ Mouriki, *op. cit.*, p. 43 et suiv. date au début du 14^e siècle également les fresques fragmentaires du 14^e siècle de Hosios David de Thessalonique (inédit). Sa thèse ne me semble pas admissible du fait que leur date me semble plus proche de la deuxième moitié du siècle. La datation de Xyngopoulos des fresques de Taxiarchis à Thessalonique, qui les situe à la fin du 14^e siècle, ne me paraît non plus acceptable. Je crois qu'elles doivent être datées plutôt vers le milieu du siècle.

⁵¹ Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, p. 27 et suiv., 34 et suiv. Γ. Θεογυρίδης, *Ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος Καλλιέργης, Μακεδονικά*, t. 4, 1955/56 (1960), p. 541 et suiv. S. Kissas, *Solunska umetnička porodica Astrapa*, Zograf, t. 5, 1974, p. 35 et suiv. V. J. Đurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, p. 23. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, p. 91 et suiv.

⁵² Sv. Radojčić, *Die Meister der alterbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, in *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, I, Thessaloniki 1953, Athènes 1955, p. 436. (Il est question de Michel Astrapas et Eutyche, que Radojčić considère comme étant venus de Constantinople après le mariage de Miloutin avec Simonida).



Pl. 12. St. Blaise à Veria

rapport à l'art plus «réaliste» de la Macédoine. Ensuite, malgré le fait que Thessalonique semble suivre les traditions artistiques générales de la Capitale, elle montre cependant un certain individualisme, en tant que centre artistique régional, ouvert à la fois vers les nations voisines. Le fait que ce rayonnement ne se soit pas produit uni-

quement dans les premières décennies du siècle, est d'une importance capitale. L'exemple des monuments de l'école de la Morava montre les relations constantes de Thessalonique avec l'Etat serbe, comme l'a indiqué prof. Đurić il y a quelques années.⁵³

⁵³ *La peinture murale de Resava*, p. 285.

PROTATON ET LA PEINTURE SERBE DES PREMIÈRES DÉCENNIES DU XIV^e SIÈCLE

Branislav Todić

Dans l'art serbe du commencement du XIV^e siècle, après quelques décennies d'errances, il apparaît de nouveau une peinture de haute qualité, en premier lieu celle qui est conservée sur les murs des églises. Tous les monuments appartiennent à la seconde moitié du règne du roi serbe Milutin, donc à une époque des rapports amicaux et des contacts étroits entre les cours serbe et byzantine (1299—1321), lorsque furent créées les conditions pour une libre circulation des idées artistiques et des relations et influences culturelles plus larges.¹ Cela ne veut pas dire, pourtant, que les formes artistiques qu'on cultivait à Constantinople et aux autres centres de culture byzantine, ont été transportées en Serbie d'une façon mécanique, bien qu'au début les impulsions puissantes fussent venues, sans doute, de ce côté-là. Si l'on compare les monuments sur le sol serbe, depuis Arilje (1296) jusqu'au St. Nikita près de Skoplje (environ 1321), on remarque une ligne d'évolution spécifique qui montre la création, la maturation et la formalisation d'un style artistique.²

La peinture de l'époque du roi Milutin en Serbie, bien qu'elle fasse objet de plusieurs études excellentes par Radojčić, Hallensleben, Đurić, Miljković-Peppek, G. Babić et autres,³ n'est pas étudiée dans son ensemble, de sorte que certaines questions restent encore ouvertes. Une de ces questions est celle du rapport entre cette peinture et l'art contemporain de Constantinople, de Salonique et du Mont Athos, c.à.d. la question de l'intermédiaire puissant qui a tout à fait rapproché la création artistique en Serbie des meilleures réalisations en Byzance. Une réponse correcte ne pourra être donnée qu'après la publication de tous les monuments de cette époque et la découverte de la genèse de la peinture de la renaissance des Paléologues, avec la contribution des

centres et des artistes particuliers au processus de l'élaboration de la peinture nouvelle. Ces questions, bien entendu, étaient présentes jusqu'ici dans la science et, à mon avis, elles ont été posées de la manière la plus correcte par O. Demus qui a considéré très largement, au point de vue chronologique aussi bien que territorial, les facteurs probables dans la création et le développement du style de la peinture des Paléologues.⁴ Les tentatives d'isoler »l'école« de Constantinople ou celle de Salonique, qui auraient une influence dominante sur la création artistique en Serbie, nous semblent peu convaincantes, jusqu'au moment où elles seraient corroborées par des arguments plus solides.⁵ Car, c'est à Salonique que ré-

¹ V. J. Đurić, *L'art des Paléologues et l'Etat serbe. Rôle de la Cour et de l'Eglise serbe dans la première décennie du XIV^e siècle*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 179—191; Г. Бабић, *Класицизам у доба Палеолога у српској уметности*, Историја српског народа, 1, Београд 1981, 476—495.

² С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 85—120; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 47—54.

³ С. Радојчић, *op. cit.*; Id., *Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance*, JÖBG, VII, Graz—Köln 1959, 105—123; H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Marburg a. d. Lahn 1963; V. J. Đurić, *L'art des Paléologues et l'Etat serbe*; Id., *Византијске фреске у Југославији* 47—54; П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаил и Еутихиј*, Скопје 1967; Г. Бабић, *op. cit.*

⁴ O. Demus, *Die Entstehung des Paläostils in der Malerei*, Bericht zum XI. Intern. Byz. Kongr., München 1958, 1—63; Id., *The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan art*, in: *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 127—142.

⁵ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1960², 625—683; A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955; Γ. Σωτηρίου, *Η ζωγραφική της Σχολής της Κωνσταντινουπόλεως*, ΔΧΑΕ, πέφ. Δ', τόμ Α', 1960, 11—30; Α. Γ. Προκοπίου, *Τὸ μακεδονικὸ ζήτημα στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ*, Αθήνα 1962.

sident, pendant un temps plus ou moins long, l'empereur Andronicos II, l'impératrice Irène et autres membres de la famille impériale, ensuite les plus hauts représentants de l'aristocratie militaire et administrative, tels que Théodoros Métochites et Michel Glavas Tarchaniotes. Michel Glavas, dans les années autour de 1300, fait bâtir la chapelle-annexe de Saint-Euthyme, à côté de la basilique de Saint-Démétrios,⁶ ainsi que la patriarcale Niphon I^{er} qui édifie à Salonique sa fondation, l'église des Saints-Apôtres et qui, pour l'exécution des mosaïques, avait certainement engagé les artistes des ateliers de Constantinople.⁷ De l'autre côté, le peintre Georges Kaliergis, citoyen de Salonique, qui avait inscrit, dans l'église du Sauveur à Veria, qu'il était «le meilleur peintre de toute la Thessalie»,⁸ s'engage en un moment à la décoration de l'église constantino-politaine de la Source de la Vie.⁹ Le même tableau présentent aussi les fresques serbes de cette période — dans les églises où travaille Michel Astrapas, selon toute probabilité peintre de Salonique,¹⁰ et il apparaissent les signes manifestes des influences de Salonique, par la représentation de l'archevêque de Salonique Eustathe (Staro Nagoričino, Studenica, Gračanica, St. Nikita)¹¹ ou dans la mise en relief de la fête de Saint-Démétrios dans la ménologe de Gračanica,¹² et de l'autre côté, une série de spécificités iconographiques indiquent Constantinople comme source et modèle de l'art d'Astrapas.¹³

Au premier moment, après la découverte des signatures de Michel Astrapas et d'Eutychios on supposait qu'ils étaient d'origine

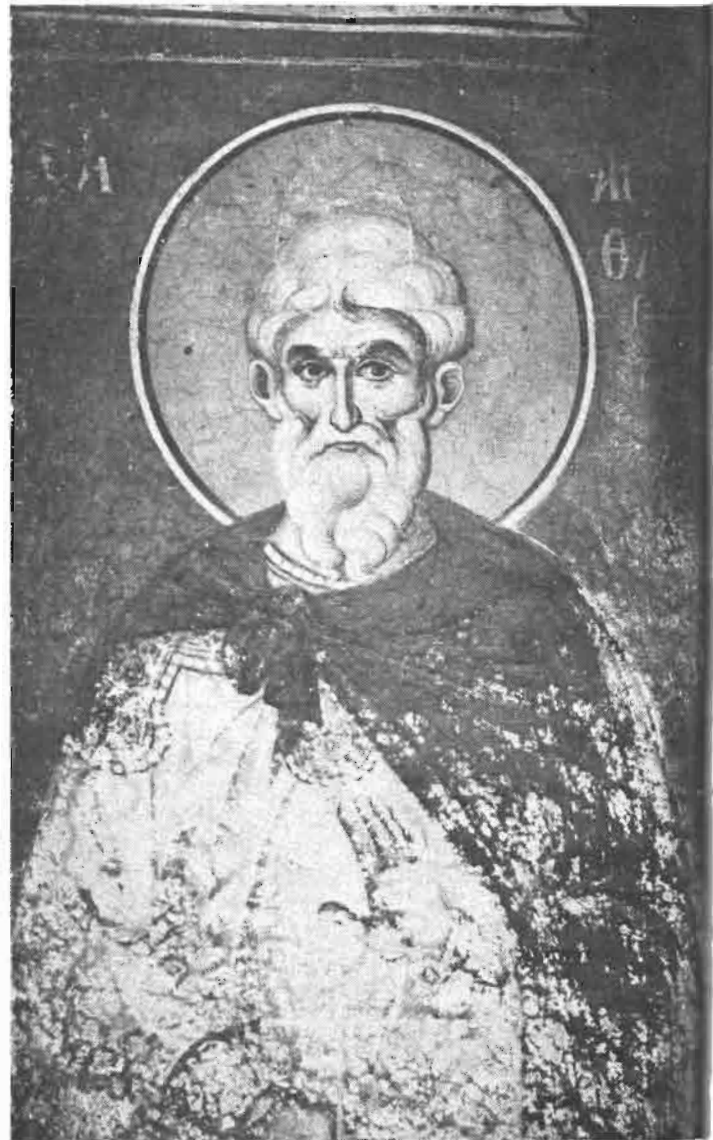


Fig. 1. Protaton, Saint Aréthas, vers 1300.

⁶ Γ. Α. — Μ. Γ. Σωτηρίου, Η βασιλική τού Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 1952, 213—219, 224—225; Γ. Ι. Θεοχαρίδης, Μιχαήλ Δούκας Γλαβός Ταρχανειώτης, Επιστημονική Επετηρίς ελδιδομένη υπό της Φιλοσοφικής Σχολής, 7, Θεσσαλονίκη 1957, 183—206; Th. Gouma-Peterson, *The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica — Art and monastic policy under Andronicos II*, *The Art Bulletin*, LVIII/2, New York 1976, 175—176.

⁷ Α. Ενγγόπουλος, Τα ψηφιδωτά τού ναού των Αγίων Αποστόλων εν Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογική Εφημερίς, Αθήνα 1932, 152—156; Id., Η ψηφιδωτή διακόσμησης τού ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, 3—5.

⁸ Γ. Ι. Θεοχαρίδης, Ο βυζαντινός ζωγράφος Καλλιέρης, Μακεδονικά, 4, Θεσσαλονίκη 1960, 541—543; Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέρης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος, Αθήνα 1973.

⁹ M. *Philae Carmina* (ed. E. Miller), Paris 1857, 25—26.

¹⁰ A. Wasserstein, *An unpublished treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory*, JÖBG, XVI, Graz—Wien—Köln 1967, 154; C. Κισακ, *Солунска*

уметничка породица Астрапа, Зограф 5, Београд 1974, 35—37; П. Миљковић-Пепек, Прилог кон созанијата за солунското потекло на сликарската фамилија Астрапа и за можното поистоветување на зографот Михаил Астрапа со Пансенинос, Годишен зборник на Фил. фак. 5—6, Скопје 1979—1980, 209—217.

¹¹ V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge, II*, Beograd 1934, pl. LXXII/b; П. Миљковић-Пепек, Делото, 54, 59

¹² П. Мијовић, *Митолог*, Београд 1973, 294, 296 (dess.)

¹³ G. Millet, *Recherches*, 643; С. Радојчић, *Мајстори старој српској сликарства*, Београд 1955, 29—30; Id. *Старо српско сликарство*, 106; П. Миљковић-Пепек, Делото, 54, 59; Б. Тодић, *Грачаница* (sous presse).

occidentale, parce qu'on avait identifié le premier au peintre Michel de Bologne,¹⁴ ce qui a donné lieu à la critique justifiée d'A. Xyngopoulos. Plus intéressante était l'hypothèse que Michel et Eutybios étaient venus en Serbie par Ohrid, non seulement parce que la première oeuvre portant leur signature, la Vierge Péribleptos, se trouve dans cette ville, mais aussi parce que l'archevêque d'Ohrid Macaire, avait joué un rôle important dans le mariage du roi serbe Milutin avec la princesse byzantine Simonide.¹⁵ Enfin, on a proposé aussi la possibilité que le roi Milutin ait pu inviter Michel et Eutybios de Salonique, ville où ce souverain avait sa cour et où il a séjourné à plusieurs reprises.¹⁶ En conformité avec ces hypothèses, on a cherché, sur le vaste territoire byzantin, les monuments ayant des caractéristiques et qualités analogues qui révéleraient l'origine de la peinture murale en Serbie, expliqueraient mieux son origine et son évolution. A cause de signatures conservées des peintres, l'attention était, naturellement, concentrée sur la Vierge Péribleptos à Ohrid, comme point de départ certain pour suivre les changements que Michel et Eutybios introduisaient dans leur travail ultérieur, avant tout celui de Staro Nagoričino et St. Nikita.¹⁷ Aux monuments contemporains de Salonique (St. Euthymios, St. Pantéléimon, Saints-Apôtres, St. Nicolas Orphanos) on cherchait des parallèles stylistiques, plutôt que celles de nature iconographique, ce qui conduisit à certaines conclusions présentant un grand intérêt.¹⁸ Dans les églises constantinopolitaines aussi, en premier lieu à Kariye Djami, on remarquait les propriétés reproduites dans les monuments serbes du commencement du XIV^e siècle (Vierge Ljeviška et l'église du Roi à Studenica).¹⁹ Finalement, les églises au Mont Athos à fresques conservées du XIV^e siècle (Protaton, Vatopédi, Chilandar) donnaient lieu aux nombreuses conclusions, souvent contradictoires, lorsqu'il s'agit de leur rapport avec la peinture serbe.²⁰



Fig. 2. Protaton, Saint Elpidiphoros, vers 1300.

¹⁷ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 186—187.

¹⁸ Μ. Σωτηρίου, *Η Μακεδονική Σχολή και η λεγομένη Μιλοίτην*, ΔΧΑΕ, πέρ. Δ', τόμ. Ε', Αθήνα 1969, 1—30; Α. Χυγγουρούλος, *op. cit.*, 45—57; С. Кисас, *Српски средњовековни споменици у Солуну*, 34—41; А. Цитириду, *Зидно сликарство Светог Пантелејмона у Солуну*, Зограф 6, Београд 1975, 14—20.

¹⁹ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 106.

²⁰ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, 2; С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 24; Μ. Σωτηρίου, *op. cit.*; П. Миљковић-Петек, *Делото*, 203—213, 226—227; 230—233.

¹⁴ Ђ. Бошковић—В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, 71; С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 23—28; Α. Χυγγουρούλος, *op. cit.*, p. 58—60.

¹⁵ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 47—48.

¹⁶ Α. Χυγγουρούλος, *op. cit.*; С. Кисас, *Српски средњовековни споменици у Солуну*, Зограф 11, Београд 1980, 29—43.

On a écrit beaucoup jusqu'à présent sur les fresques du Protaton, mais aussi insuffisamment pour épuiser de nombreux problèmes liés à leur chronologie, leurs auteurs, leur style, leur iconographie et la place qu'elles occupent dans la peinture byzantine vers l'année 1300.²¹ Pour cette raison, nous allons d'abord jeter un coup d'oeil rétrospectif sur les caractéristiques fondamentales de cette peinture. Il faut faire observer, dès le début, qu'ici avait travaillé un groupe de peintres fort capables, qui résumant, par l'abord individuel dans le traitement de la forme, les étapes de la formation du style classique des Paléologues.

Le peintre, dont la procédé est la plus proche de la Vierge Péribleptos à Ohrid, a exécuté, entre autres, un considérable nombre d'ermite et des ancêtres de Jésus Christ.²² En vue d'obtenir l'impression convaincante de plasticité, il coupe les visages en segments, fait contraster des tons chauds et les tons froids en les réduisant parfois aux lignes plus larges, et dans le modelage il utilise la couleur vert foncé, complétée d'un système de lignes parallèles courtes. L'autre peintre libère la surface de l'imixtion importune de la ligne (par ex. Jésus et la Samaritaine, St. Démétrios, les parties de la Dormition) et par le procédé d'icone il réalise les passages de lumière fins entre les parties mises en relief et les parties ombrées des formes.²³ Au troisième peintre, et le meilleur, appartiennent les figures des saints guerriers au naos, de Jésus et de la Vierge à côté de l'iconostase, des évêques du sanctuaire et certaines des plus belles scènes (la Cène, Jésus devant Pilate, la Présentation de la Vierge).²⁴ Ses oeuvres s'appuient sur les plus belles réalisations du style plastique du XIII^e siècle. Il est enclin au coloris chaud et du modelage il n'exclut pas la couleur verte qu'il souligne tout à fait discrètement le long du bord de la forme pour la définir de façon plus convaincante.

Le caractère transitoire et l'inachèvement au sens formel sont les valeurs fondamentales des fresques de Protaton. Quoiqu'appuyées dans une grande mesure sur le XIII^e siècle, par les figures lourdes, le modelage et l'expression monumentale mise en relief, ces fresques introduisent aussi de nombreuses nouveautés qui seront définies, d'une manière plus fine et académisée, par la phase classique de la peinture des Paléolo-

logues. Au Protaton déjà il apparaît la composition nouvelle avec un grand nombre des figures, l'intérêt à l'abord «archéologique» de l'héritage de l'antiquité et la prédisposition pour les détails pittoresques, ensuite l'espace plus large et plus profond réalisé par les paysages et l'architecture peinte, ainsi que le traitement des draperies à plis longs et parallèles qui lui prêtent la légèreté et la transparence.²⁵

De telles caractéristiques relient le Protaton à une série de monuments datant de la fin du XIII^e et du commencement du XIV^e siècle. Par les conceptions analogues de la forme et du modelage, l'expression monumentale et le traitement de l'espace, proches des fresques du Protaton, outre celles de Péribleptos à Ohrid, sont aussi les peintures murales dans le catholicon de Lavra, comme le démontre un fragment conservé,²⁶ à l'église d'Omorphiklissia près de Kastoria²⁷ et celles dans la chapelle-annexe de St. Euthymios à Salonique²⁸ et les caractéristiques de l'art qu'elles représentent se sont fait sentir aussi dans la miniature et même dans les mosaïques de Kariye Djami à Constantinople (certains

²¹ G. Millet, *Monuments de l'Athos*; A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athènes 1956; Id. *Thessalonique et la peinture macédonienne*, 29—33; Id. *Μανουήλ Πανσέληνος, Νέα Εστία, Αθήνα* 1963, 210—213; Id. *Mosaïques et fresques de l'Athos, Le Millénaire du Mont Athos (963—1963)*, II, Venezia 1964, 253, 256—257; Π. Μιλκωβιχ-Πεπεκ, *Делото*, 203—212; Π. Μ. Μυλωνάς, *Το Πρωτάτο των Καρυών και ο ζωγράφος Μανουήλ Πανσέληνος, Νέα Εστία*, 92, Αθήνα 1972, 1657—1662; Δ. Καλομοιράκης, *Παρατηρήσεις επάνο στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου και στο «volume style», Δεύτερο συμπ. βυζ και μεταβυζ. αρχαιολογίας και τέχνης*, Αθήνα 1982, 38—39; Id., *Η εμπειρία της εσωτερικής αλήθειας της Εκκλησίας μας στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου, Συναξή*, 12, Αθήνα 1984, 19—32; Α. Φώκας, *Σημειώματα με αφορμή τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου*, ibid., 9—14; Ν. Ζίας, *Μανουήλ Πανσέληνος—οκτώ τοιχογραφίες*, ibid., 41—46.

²² G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 12/1—2, 13/1, 46, 47, 54.

²³ Id., pl. 31/1, 34/1, 48/1, 50/1.

²⁴ Id., pl. 19/1, 21/1, 29, 48/3, 49/1—2, 52/2.

²⁵ Id., pl. 21/2, 28/2—3, 29.

²⁶ A. Xyngopoulos, *Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont Athos*, *Byzantinische Zeitschrift*, 52/1, München 1959, 62—64, Taf. IX.

²⁷ D. Nicol, *Two churches of Western Macedonia*, *Byzantinische Zeitschrift*, 49, München 1956, 98—99; E. G. Stikas, *Une église des Paléologues aux environs de Castoria*, ibid., 51, München 1958, 100—109.

²⁸ Cfr. n. 6.



Fig. 3. Studenica, Eglise du Roi, Saint Grégoire,
vers 1315.

justes de l'Ancien Testament des coupoles au-dessus du narthex).²⁹

L. Nikolski déjà a montré que les fresques du Protaton aient pu exercer une influence sur les artistes contemporains et ceux des époques postérieures,³⁰ tandis que G. Millet les avait mis en rapport le plus étroit avec les monuments de la période de Milutin en Serbie.³¹ Après Millet une suite des savants ont prêté attention à cette ressemblance et leurs attitudes respectives pourraient être systématisées de la façon suivante: A. Xyngopoulos était d'avis que les analogies entre le Protaton et les fresques serbes résultaient du fait qu'ils appartenaient à la même école, macédonienne;³² S. Radojčić, L. Mirković, H. Hallensleben, P. Miljković-Pepék et A. Procopiou considèrent que les fresques du Protaton et les monuments serbes appartiennent aux mêmes auteurs — Michel et Eutybios,³³ tandis que Marie Sotiriou estime que ces ressemblances sont le résultat de l'imitation de la peinture du Protaton de la part de Michel et Eutybios.³⁴ Nonobstant ces différents points de départ des auteurs mentionnés dans l'interprétation des parallèles entre la peinture serbe et celle du Protaton, on est arrivé à quelques conclusions certaines, surtout sur le plan iconographique et stylistique.

Nous allons donner un aperçu de quelques exemples caractéristiques. Lorsqu'il s'agit de la disposition de la peinture il est difficile de chercher des parallèles proches, ce qui est le résultat de la différence entre l'architecture du Protaton et celle des églises serbes. Cependant, la tendance à donner à la principale église du Mont Athos la forme centrale, présente depuis le temps du Saint Athanase (X^e siècle), que les peintres des fresques dont nous parlons avaient aussi effectuée,³⁵ a conditionnée quelques solutions intéressantes. Outre la disposition à isoler les ensembles thématiques importants dans les espaces séparés, les peintres du Protaton adaptent la disposition d'une église cruciforme à un édifice à espace intérieur compliqué. Ainsi les murs du naos reprennent la thématique de la coupole (qui fait défaut dans le Protaton) et on peint sur ceux-ci les justes de l'Ancien Testament et les quatre évangélistes; dans le naos sont encore les Grandes Fêtes, dans le transept et le sanctuaire le cycle de la Passion; au sanctuaire, dans le diaconicon et le prothésis sont les prototypes de la Vierge, aussi les scènes des apparitions posthumes de Jésus, et celles de son acti-

tivité publique — au coin sud-ouest et dans la diaconicon.³⁶ Il frappe les yeux que les peintres du Protaton placent sur les murs du bema les scènes initiales et finales des Grandes Fêtes, de la Passion et des Apparitions posthumes, comme c'est le cas aussi dans les églises serbes (la Vierge Ljeviška à Prizren, Staro Nagoričino, St. Nikita). La plus grande nombre des scènes de la Passion sont dans la transept, et elles sont, aussi bien à Nagoričino qu'à Gračanica sur les murs latéraux de cette partie du naos qui correspond au transept.

Outre les événements liés à Jésus Christ, dans le Protaton les scènes les plus nombreuses sont celles qui se rapportent à la Vierge. Ceci peut être expliqué par le fait que la Vierge est la patronne de l'église, ainsi que par l'hommage qu'on lui rend au Mont Athos, mais encore plus que cela — aux XIII^e et XIV^e siècles le service divin à Byzance a subi des modifications importantes par l'introduction d'une grande nombre des cantiques, odes, stichaires, kondakia, particulièrement avec le thème de la Vierge,³⁷ tandis que l'empereur Andronicos II, par un acte spécial, avait réglé qu'un mois entier doit être consacré à la célébration de la Vierge.³⁸ Ce qui est plus important pour nous, c'est que les thèmes de la Vierge et de l'Incarnation de Jésus Christ sont réalisés par des moyens fort semblables aussi bien dans le Protaton que dans les églises serbes. Dans le Protaton

²⁹ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, New York 1966, fig. 47, 55; W. Grape, *Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul*, Pantheon, XXXII/1, München 1974, 3—13.

³⁰ Л. Никольски, *Иконописный сборник I. Исторический очерк афонской стеной живописи*, С. Петербург 1906, 31.

³¹ G. Millet, *Les peintures de l'Athos*, Revue archéologique 4, Paris 1927, 275—277; Id., *Recherches*, 32—33, 42, 305, 658.

³² A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, 29—33, 45—57.

³³ С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, 24; А. Г. Прокопов, *op. cit.*, 18; П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаила и Еутихиј*, 203—212; Id., *Прилог кон сознанијата*, 213—217; Id. *L'atelier artistique préminent de la famille thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIII^e et des premières décennies du XIV^e siècle*, JÖB, 32/5, Wien 1982, 491—494.

³⁴ М. Σωτηρίου, *op. cit.*

³⁵ Cfr. P. M. Mylonas, *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos*, Cahiers archéologiques, 28, Paris 1979, 146—154.

³⁶ П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 205—206.

³⁷ Cfr. A. Grabar, in *Зограф 10*, Београд 1979.

³⁸ PG, 161, col. 1095—1108.



Fig. 4. Staro Nagoričino, Le prophète Jacob, 1316—1318.

le cycle de la Vierge est réduit seulement à deux scènes les plus importantes — la Nativité et la Présentation de la Vierge (comme, par exemple, à Arilje), tandis que dans les églises de l'époque de Milutin il est considérablement plus développé.³⁹ Caractéristique est, pourtant, la peinture des ancêtres de la Vierge et des prototypes de la Vierge de l'Ancien Testament. Les premiers sont peints dans le Protaton dans la plus haute zone du naos, en forme de frise des figures, à partir d'Adam et d'Eve.⁴⁰ Peut-être une telle décoration du Protaton a été influencée par Constantinople, car dans les coupoles au-dessus des narthex de Kilisse et de Kariye Djami est représentée de la même façon la généalogie de Jésus Christ.⁴¹ Dans les églises serbes elle sera peinte aussi dans les coupoles secondaires, à Staro Nagoričino et à Gračanica et peut-être aussi dans l'église de la Vierge Ljeviška ou en forme de bustes dans la coupole de l'Eglise du Roi à Studenica,⁴² et l'inspiration est, de même que dans le Protaton, identique — Luc 3, 23—38. La représentation des Ancêtres dans le Protaton, aussi bien que dans les églises de Constantinople et les églises serbes, est en rapport direct avec les services qui précèdent le Noël, lorsqu'ils sont mentionnés nommément. De l'autre côté, l'incarnation du Logos n'est pas historisée de cette façon uniquement dans le Protaton, mais on met en relief aussi ces prophéties qui l'avaient annoncée, soit par les mots des prophètes ou par quelques événements qui représentaient son prototype. Sur les arcs sont peints les prophètes avec les objets qui annoncent la conception immaculée de la Vierge et l'arrivée du Christ: Moïse avec les tables de la loi, Aaron avec la vase pour la manne et la verge, Melchisédech avec trois pains dans l'écuelle, Samuel avec le cor et l'encensoir.⁴³ Ces quatre prophètes et archiprêtres seront peints avec les mêmes attributs, sur lesquels est parfois empreinte la figure de la Vierge, à Žiča, à Staro Nagoričino aussi bien qu'à Gračanica.⁴⁴

Finalement, dans le prothésis du Protaton se trouvent aussi trois prototypes de la Vierge dans l'Ancien Testament: Buisson ardent, Echelle de Jacob et le Tabernacle de l'Ancien Testament.⁴⁵ De telles scènes apparaissent dans la peinture murale au XIII^e siècle (St. Sophie à Trébizonde, La Vierge Péribleptos à Ohrid), mais elles sont plus fréquentes au commencement du XIV^e siècle (la Vierge Ljeviška à Prizren, Fetiye

et Kariye djami à Constantinople, Chilandar, St. Nicolas Orphanos, Gračanica). A l'exception de cette dernière, tous les exemples se trouvent dans les narthex ou dans les parties annexes des églises. Seulement dans le Protaton et à Gračanica ces scènes se trouvent dans l'espace du sanctuaire, ce qui, entre autres particularités, distingue ces deux églises parmi les monuments de l'art de la première époque des Paléologues.

Puisque le Protaton est situé à Caryès, centre administratif du Mont Athos, il célèbre aussi les cultes des saints locaux et sur ces murs sont peints st. Athanase Athonite, st. Pierre Athonite et st. Paul de Xiropotam.⁴⁶ Leurs représentations sont assez rares dans la peinture byzantine; cependant, la figure de st. Athanase, fondateur de la vie monastique organisée du Mont Athos, apparaîtra dans les églises serbes du commencement du XIV^e siècle: à Staro Nagoričino, à Gračanica, à St. Nikita.⁴⁷

Le traitement iconographique des scènes particulières dans le Protaton indique également les liens indubitables qui existent entre ce monument et les fresques serbes du commencement du XIV^e siècle, car il se rapproche souvent des solutions identiques. Les savants ont indiqué jusqu'à présent plusieurs exemples de ce genre: la Communion des Apôtres, la Célébration de la Liturgie, la Cène, la Trahison de Judas, le Jugement de Pilate, la Descente de Croix...⁴⁸ bien que le nombre de telles analogies peut être plusieurs fois augmenté:

³⁹ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 28/1, 29/1; П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 80; Б. Живковић, *Арилје*, Београд 1970, 41, 43; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 48, 51, 52.

⁴⁰ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 10/1, 11/1, 12/1—2, 13/1.

⁴¹ W. Grape, *op. cit.* 3; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, pl. 42—84.

⁴² Н. Окуњев, *Црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину*, Гласник Скопског научног друштва, V, Скопље 1929, 120; *Studenica*, Београд 1968, 127; Б. Тодић, *Грачаница* (sous presse).

⁴³ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 8/2—5.

⁴⁴ Н. Окуњев, *op. cit.*, 95; V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, pl. LXXII, LXXIV, LXXVI; *Жича*, Београд 1969, 126—127.

⁴⁵ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 32.

⁴⁶ *Id.*, pl. 54/3, 55/2—3.

⁴⁷ П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 55—56, 61; S. Čurčić, *Gračanica*, The Pennsylvania State University 1979, fig. 91.

⁴⁸ G. Millet, *Recherches*, 112, 214, 305, 320; Μ. Σωτηρίων, *op. cit.*, 4—24; П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 206—208.

la Crucifixion, la Lamentation, une apparition de Jésus Christ (Gračanica), la Nativité (Studenica), l'Incrédulité de Thomas, Joseph d'Arimatee devant Pilate (Nagoričino),⁴⁹ etc.

Le procédé artistique des peintres du Protaton, nous l'avons vu, a une série d'analogies avec les monuments de la dernière décennie du XIII^e et des premières décennies du XIV^e siècle. Dans la formation du style classique des Paléologues il s'est distingué, vers l'an 1300 une manière spécifique de traiter la forme, le volume et la composition. Elle s'appuyait dans une grande mesure sur l'art de la génération précédente des peintres qui est le mieux représentée par les fresques de Sopoćani, mais aussi avec les nouveautés essentielles qui tendent à formuler le style nouveau. Dans ces monuments, et en premier lieu dans le Protaton, se sont entrecroisés de cette façon les éléments de deux «classicismes», celui du milieu du XIII^e siècle et de cet autre de la seconde décennie du XIV^e siècle. Qu'un tel art est à la base de la peinture de la période du roi Milutin en Serbie, a été démontré par S. Radojčić, G. et M. Sotiriou, A. Xyngopoulos et autres.⁵⁰ P. Miljković-Peppek, par une analyse minutieuse, a établi que Staro Nagoričino et autres monuments contemporains en Serbie sont proches de la manière de travail des maîtres du Protaton.⁵¹ Le plus ancien monument daté de cette période de la peinture de Serbie, la Vierge Ljeviška à Prizren, montre des ressemblances tout à fait déterminées avec le Protaton par son coloris exceptionnel, sa conception monumentale des figures, au sanctuaire et dans la nef centrale, ainsi que par le traitement segmenté du volume sur les figures de St. Athanase le Grand, ensuite de St. Pacôme et de quelques apôtres de la Dormition.⁵² De telles et autres analogies (cf. Pierre et Paul, les scènes de Jésus Christ devant Pilate, la Cène) imposent l'impression que le peintre Astrapas de la Vierge Ljeviška connaissait les oeuvres du meilleur maître du Protaton et qu'il a reproduit, avec les modifications compréhensibles, leurs caractéristiques sur les mur de l'église de Prizren. Bien que les peintres de Staro Nagoričino aient adopté presque dans leur ensemble les plus hautes réalisations de l'art byzantin de la deuxième décennie du XIV^e siècle, ils ne dissimulent pas leur rattachement à l'art de l'époque vers 1300 et, par conséquent, il est facile de reconnaître dans leurs oeuvres les caracté-



Fig. 5. Gračanica, Le prophète Sophonie, 1318—1321.

stiques du Protaton, bien que le style de Michel et d'Eutychios soit plus poli, formalisé dans une plus grande mesure et les couleurs sont mieux harmonisées. Cependant, outre les solutions iconographiques toutes faites, reprises du Protaton, sur les fresques de Nagoričino se répète aussi le

⁴⁹ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 10/2; Id. *Recherches*, 124; *Studenica*, 129.

⁵⁰ S. Radojčić, *Die Entstehung*, 105—123; Г. Σωτηρίου, *op. cit.*; Μ. Σωτηρίου, *op. cit.*

⁵¹ П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 208—212.

⁵² Д. Панић—Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, pl. V, XXIII, fig. 21.



Fig. 6. Gračanica, Saint Jean-Baptiste, 1318—1321.

procédé analogue dans le modelage, surtout sur les têtes des évêques du sanctuaire, ensuite sur les figures des saints anachorètes et médecins du narthex et de quelques prophètes du naos.⁵³ L'église du Roi à Studenica a les caractéristiques similaires. La Présentation de la Vierge de cette église a son véritable prédécesseur dans la même composition du Protaton: dans le coloris, dans la beauté mise en relief des jeunes filles, les gestes libres et le traitement semblable des draperies. Le modelage a aussi des points communs dans l'une et l'autre église, par exemple, St. Eustathe du Protaton et St. Joachim de Studenica.⁵⁴ Les analogies des prophètes Joël et Sophonia, ensuite de Jean le Précurseur de Gračanica se trouvent sur les fresques du Protaton, mais elles montrent en même temps quels changements avait subis la peinture byzantine au cours d'une vingtaine d'années: l'impression du monumental a été gardé le plus dans le format des figures et dans leurs

gestes puissants, tandis que les moyens picturaux ont été changés sous nombre d'aspects, car les rapports du coloris frais ont été remplacés par la ligne qui définit les formes. De l'art du Protaton (par exemple la Cène, la Crucifixion, l'Incrédulité de Thomas) a pu être reprise aussi l'utilisation de l'architecture et du paysage dans la composition, bien entendu, élaborée et appliquée d'une manière plus conséquente à Gračanica.

La réponse à la question sur de telles analogies ne peut pas encore être complète, tant qu'on n'a pas examiné plus minutieusement les fresques du Protaton, ce qui est étroitement lié aussi avec la question de leur datation.⁵⁵ Pour le moment, me semble-t-il, il reste deux possibilités: si on adopte le point de vue de Marie Sotiriou, que Michel et Eutychios avaient pris l'exemple sur le Protaton, les fresques dans ce dernier auraient été exécutées avant celles dans la Vierge Péribleptos à Ohrid (1295), car les analogies entre ces deux ensembles sont les plus grandes, celui du Protaton dépassant par ses qualités celui de l'église d'Ohrid. De l'autre côté, si on adopte l'attitude de P. Miljković-Peppek et des autres auteurs mentionnés, que le Protaton a été peint par Michel et Eutychios, ces fresques devaient être placées alors entre la Vierge Péribleptos (1295) et la Vierge Ljeviška (1308—1313). Bien que nous soyons d'avis que cette question devait rester ouverte, à cause des différences considérables qui existent entre l'église d'Ohrid et du Protaton, et encore davantage parce que, vers l'an 1300, il existait une peinture dans ce style sur un territoire assez vaste et elle était le travail de plusieurs artistes, il faut dire encore quelques mots en faveur de cette deuxième hypothèse. En discutant cette question Horst Hallensleben a montré qu'il était impossible que la Vierge Péribleptos fût postérieure au Protaton et que Staro Nagoričino et St. Nikita ne peuvent pas être

⁵³ П. Миљковић-Пепек, *Делото*, pl. СХХVII, СХХХI, СХХХIV, CLXV.

⁵⁴ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 52/2; G. Millet—A. Frolov, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, III*, Paris 1962, pl. 69/2; P. M. Mylonas, *Athos — forms in a sacred space*, Athens 1965, fig. 7; *Studenica*, 115.

⁵⁵ Sur la datation des fresques de Protaton v. A. Xungoroulos, *Manuel Panselinos*, 10—12; П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 203—204; P. A. Mylonas, *Les étapes successives*, 152; Id. *Το Πρωτάτο των Καρυών*, 1658—1660; Δ. Καλομοιράκης, *Παρατηρήσεις επάνω στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου*, 38—39.

directement déduits de la Vierge Péribleptos.⁵⁶ En effet, les différences entre l'église d'Ohrid, d'un côté, et de la Vierge Ljeviška et de Staro Nagoričino de l'autre, sont grandes et il est difficile de les comprendre sans un monument qui aurait été exécuté entre eux dans le style de transition. A juger seulement d'après les oeuvres signées, Michel et Eutybios se sont beaucoup changés au cours de leur création, longue d'un quart de siècle, probablement dans le désir d'atteindre les hauts modèles de Constantinople. Si l'on considère le chemin de développement de ces artistes dans son ensemble, la seconde partie de celui-ci, de la Vierge Ljeviška passant par Studenica, Staro Nagoričino et Gračanica, jusqu'à St. Nikita, nous étant beaucoup mieux connue, on observera qu'ils se montrent à Ohrid comme débutants de talent, encore crus dans la forme, de dessin grossier et de coloris criard, et qu'ils réalisent leurs meilleurs oeuvres dans la Vierge Ljeviška et Studenica, tandis qu'à Gračanica et à St. Nikita nous en pouvons parler comme des réalisateurs routiniers dont les oeuvres n'atteignent que rarement le plus haut degré. S'il se montrait que les fresques du Protaton sont leur oeuvre, elles précéderaient alors celles de Prizren et ce serait là la réponse aux observations correctes de Marie Sotiriou sur les différences qualitatives entre le Protaton et Nagoričino.

En insérant le Protaton dans la création de Michel Astrapas et d'Eutybios on pourrait peut-être répondre aussi à la question d'où ces peintres étaient-ils venus en Serbie. Ce serait le Mont Athos et le mérite de leur arrivée appartiendrait aux plus hauts représentants de l'Eglise serbe. Les premières fresques dans l'esprit de la peinture de Michel et d'Eutybios ont été produites, à ce qu'il paraît, dans les centres archiépiscopaux, Peć et Žiça, et la première oeuvre qui porte le nom de Michel Astrapas est la Vierge Ljeviška. N'était-ce pas Sava, évêque de Prizren et, à partir de l'année 1309, l'archevêque, l'ancien moine de Chilandar, qui a fait venir les peintres du Mont Athos pour décorer sa cathédrale, la Vierge Ljeviška et ensuite aussi une série d'autres églises en Serbie?

Mais, si les recherches futures montrent que ces peintres ne travaillaient pas à Pro-



Fig. 7. Gračanica, Saint Floros, 1318—1321.

taton, cela conditionnera un déplacement important de la date de l'exécution des fresques vers les années avant 1300. Cela expliquera aussi des liens de cette peinture avec les meilleurs oeuvres du milieu du XIII^e siècle. D'autre côté, cela ne diminue pas l'importance de Protaton pour la meilleure compréhension de l'oeuvre de Michel et Eutybios, et, par suite, de la peinture serbe des premières décennies du XIV^e siècle. Les ressemblances entre la Vierge Péribleptos d'Ohrid et Protaton sont si grandes et manifestes qu'on ne peut nullement exclure le lien entre les peintres des deux églises. A l'égard d'une relation ainsi posée de l'église d'Ohrid et Protaton une seule explication serait que Michel et Eutybios connaissaient l'oeuvre des peintres de Protaton (s'ils ne travaillaient là eux-mêmes) en acceptant ses principes fondamentaux qu'ils continuaient d'élaborer et changer indépendamment dans les églises serbes depuis la Vierge Ljeviška jusqu'au St. Nikita.

⁵⁶ H. Hallensleben, *op. cit.*, 152.

LA PEINTURE MURALE DE KASTORIA PENDANT LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIV^{ème} SIÈCLE ET SES RELATIONS AVEC L'ART DE SALONIQUE ET DES PAYS BALKANIQUES LIMITROPHES

Evangelos N. Kyriakoudis

Les monuments de Kastoria sont d'une importance considérable autant pour l'étude de l'art byzantin que pour celle de l'art médiéval. Malgré les dommages, il nous reste encore un assez grand nombre de monuments byzantins et postbyzantins qui nous permettent de suivre l'évolution artistique de la ville à travers les siècles. C'est pour cette raison là que l'art de Kastoria constitue souvent un objet de recherche. Par conséquent ces dernières années plusieurs études et monographies ont été écrites sur les divers monuments de Kastoria.¹ Comme on peut très facilement le remarquer, l'intérêt de la majorité des chercheurs jusqu'à aujourd'hui a surtout été attiré par les monuments de Kastoria qui se situent dans la période Moyenne byzantine;² le monde scientifique n'est pas resté indifférent à la production artistique de la ville pendant les années post-byzantines.³ En désirant participer à l'étude plus globale de l'évolution artistique de Kastoria, pendant le Moyen Age, nous nous occuperons de la peinture murale durant le XIV^{ème} siècle.

En effet dans le temps limité d'une communication nous n'avons pas l'intention de traiter le sujet à fond mais nous nous efforcerons de décrire les traits caractéristiques et les plus représentatifs de l'art pictural de Kastoria pendant la deuxième moitié du XIV^{ème} siècle ainsi que ses relations avec la peinture de Salonique et les pays balkaniques limitrophes.⁴

Notre recherche se limite à la deuxième moitié du XIV^{ème} siècle parce que c'est précisément pendant cette période que nous trouvons les monuments picturaux les plus importants de Kastoria.

Il s'agit de trois monuments principaux qui peuvent être classés dans les limites chronologiques de trente ans et représentent les tendances les plus caractéristiques de la

peinture byzantine, dans sa présentation et dans son évolution à partir de la moitié du XIV^{ème} siècle. Notre étude portera sur les fresques des années 1359/60 qui se trouvent dans l'église de Taxiarque; sur les fresques de l'église de St-Nicolas Kiritzis — qui chronologiquement ne sont pas loin du monument précédent — et sur la peinture de St-Athanase Mouzakis qui date des années 1383/84.

La peinture des années 1359/60 dans l'église de Taxiarque qui couvre la nef centrale de cette basilique à trois nefs est une rénovation de la décoration antérieure qui remonte au X^{ème} siècle.⁵ D'après l'in-

¹ Voir les études récentes de T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979; A. Wharton-Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria*, Art Bulletin LXII (June 1980) 190—207; Στ. Πελεκανίδης—Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα, Καστοριά, Αθήνα* 1984.

² Parmi les études déjà mentionnées, cf. celles de, St. Pelekanidis, *I più antichi affreschi di Kastoria*, Corsi di cultura Ravennate e Bizantina, Ravenna 1964, 351—363; Ν. Μουτσόπουλος, *Καστοριά, Παναγία η Μαυριώτισσα*, Αθήνα 1967; Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελιδίκη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973.

³ Voir, Α. Ορλάνδος, *Βυζαντινά Μνημεία της Καστοριάς*, Αρχαίον των Βυζ. Μνημείων Ελλάδος 4 (1938); Св. Радојичић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, Зборник за ликовне уметности I (1965) 67—104; Γ Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980; Idem, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, Μακεδονικά 21 (1981) 1—75.

⁴ Nous présenterons plus tard dans un doctorat spécial une analyse complète de la peinture murale du XIV^e siècle à Kastoria.

⁵ Jusqu'à aujourd'hui les études les plus importantes sur la peinture de Taxiarque sont: Α. Ορλάνδος, *op. cit.*, 61—106; Στ. Πελεκανίδης—Μ. Χατζηδάκης, *op. cit.*, 92—102, où se trouve la bibliographie relative; Cf. pour les tableaux, Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 119—139.



Tab. I. Taxiarque de la Métropole. La Crucifixion

scription dédicatoire la repeinture de la nef centrale de la basilique a été faite sous le règne du souverain serbe Symeon Sinissa aux frais du moine Daniel.⁶ Les peintres qui ont entrepris la peinture de la nef centrale de la basilique considèrent l'espace disponible comme une petite église d'un seul tenant appliquant ainsi le programme iconographique qui correspondait à ce type d'église. Ce programme se limite aux principales représentations et compositions caractéristiques d'une série de monuments analogues de cette période.

Du point de vue iconographique les peintres de l'église de Taxiarque tout en combinant les éléments antérieurs et contemporains, réussissent à donner un ensemble homogène dans lequel manquent représentations compliquées et idéologiquement évoluées. Faisant un travail professionnel ils utilisent les modèles qui leur étaient fournis en abondance par la peinture antérieure de Kastoria, par les centres urbains voisins et en général par les régions qui avaient des monuments du début du XIV^{ème} siècle. Ainsi, nous constatons des

influences iconographiques venant de la peinture de Salonique (St-Nicolas Orphanos, Christos à Veria) et de celle d'Achris et de Prespes. Les rapports iconographiques que présente la peinture de Taxiarque avec les monuments déjà mentionnés de la région de Salonique, se centralisent surtout dans la «tendance monumentale», tendance qui se caractérise principalement par le placement confortable des figures dans l'espace, et par la limitation des détails les plus nécessaires.⁷ Parallèlement, il existe des rapports directs entre plusieurs représentations et entre certains détails de ces dernières, comme par exemple les compositions de la Dormition et de la Crucifixion (tab. I). En effet les relations avec les traditions iconographiques de l'Achris et des Prespes se confirment dans la représentation de St Clément d'Archide et de St Achille de Larissa et dans la représentation de la figure de St-Georges nommé «ΓΟΡΓΟΣ».⁸

D'autre part en ce qui concerne le style, les peintres de l'église de Taxiarque ont fait preuve des mêmes tendances d'imitation des prototypes antérieurs. Pour la formation de leur langage pictural, les peintres se sont basés sur les solutions de la peinture de l'époque des Komnènes ainsi que sur celle de la renaissance de Paléologue avancée. D'ailleurs la référence aux oeuvres d'une période antérieure constitue, pour les peintres du milieu du XIV^{ème} siècle, un phénomène assez ordinaire.⁹ Certains d'eux réussissent à former un style propre et assez personnel qui leur donne la possibilité de concevoir des nouvelles méthodes d'expression, qui vont se perfectionner à la fin du XIV^e siècle. Parallèlement il existe un grand nombre de peintres secondaires dont les traits caractéristiques de leur oeuvre suivent les tendances anticlassiques et renversent les modèles antérieurs. Dans ce dernier groupe nous pouvons classer aussi les peintres de l'église de Taxiarque.¹⁰

⁶ Cf. A. Ορλάνδος *op. cit.*, 97—99.

⁷ Cf. Σ. Πελεκανίδης, *op. cit.*, 100 et A. Τσιτσιρίδου, *op. cit.*, 200—202.

⁸ Points de vue sur la représentation de St-Georges surnommé «ΓΟΡΓΟΣ» voir, C. Κισας, *Српски средњовековни споменици у Солуну*, Зограф 11 (1980) 34—40.

⁹ En ce qui concerne les tendances de la peinture byzantine au milieu du XIV^e siècle voir, В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 78.

¹⁰ R. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style*, Actes du XIV. Congrès international des études byzantines I, Bucarest 1974, 183—186.



Tab. II. Taxiarque de la Métropole. Le Thrène

Pourtant leur oeuvre peut être considérée plutôt comme une tentative d'expression non réussie; ces derniers ont tenté de s'exprimer avec l'ancien langage pictural, comme s'ils voulaient rompre avec les formes traditionnelles.¹¹ D'ailleurs cela peut être constaté dans la manière dont ils mélangent les éléments de l'époque des Komnènes et ceux de la période de la renaissance de Paléologue avancée (tab. II). Ainsi si le résultat final se trouve assez éloigné des conceptions classiques c'est à cause de l'incapacité des peintres de Taxiarque à assimiler et à rejoindre les modèles artistiques qu'ils connaissaient. C'est pour cette raison que la peinture de Taxiarque reste à l'écart des autres oeuvres de l'époque.

La peinture avec laquelle elle a le plus de points communs est celle de l'année 1344 à Mali Grad des Prespes aujourd'hui en Albanie.¹² Certains rapports stylistiques se trouvent aussi sur un autre monument de Prespes, dans la petite église rupestre de

St-Marina à Globoko,¹³ et aussi sur certains monuments contemporains d'Achris comme sur les fresques de la façade nord de l'église d'Ancien St-Clément.¹⁴

D'autre part la peinture de l'église de Taxiarque ne paraît pas avoir eu d'influence considérable sur les oeuvres contemporaines ou même postérieures. Seules quel-

¹¹ Στ. Πελεκανίδης — Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 102.

¹² Dh. Dhamo, *L'église de Notre-Dame à Mali-grad*, *Studia Albanica* 2, Tiranë 1964, 109—111; B. Ђурић, *Мали Град—Св. Атанасије у Костур-Борје*, *Зорчаф* 6, 1975, 31—33, où l'écrivain constate plusieurs points communs entre la peinture de Mali Grad et de Taxiarque, et place les deux monuments dans le cadre d'un atelier artistique local.

¹³ Th. Popa, *Pictura e shpellave eremite në shqipëri*, *Studime Historike* XIV/3, Tiranë 1965, 73—82.

¹⁴ М. Ђоровић-Љубинковић, *Црква Стари Св. Климент у Охридџу*, Starinar, III ser., XV, 1942, 92—100. Цв. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 31—37.

ques influences peuvent être perceptibles sur quelques monuments de la fin du XIV^{ème} siècle et du début du XV^{ème} à Achris et dans la région des Prespes.¹⁵ Dans la ville même de Kastoria quelques influences peuvent être remarquées dans l'église de St-Nicolas Kiritzis que nous allons examiner par la suite.

* * *

L'église de St-Nicolas Kyriztis est une petite église à une nef et au narthex. Des premières peintures murales il ne reste qu'une partie qui se trouve en mauvais état. Jusqu'à aujourd'hui cette peinture là ne fut l'objet que de très peu de recherches.¹⁶ Pourtant les fresques de St-Nicolas sont intéressantes à plusieurs points de vue et méritent une étude plus élaborée. Le peintre ou les peintres de cette église agissent selon un cadre différent de celui de l'église de Taxiarque. Ici il s'agit d'une habileté des artistes à peindre vite et correctement sans recourir aux simplifications et aux solutions populaires constatées sur le monument précédent. Les figures, allongées et calmes dans leur mouvement nous rappellent les ensembles picturaux connus du début du XIV^e siècle (tab. III). En particulier la tendance à réduire le nombre des figures en gardant seulement les plus nécessaires, nous conduit directement à la peinture de St Nicolas Orphanos et de Christos de Veria. Dans le même temps nous pouvons constater l'influence de la peinture antérieure de Kastoria qui se manifeste surtout par l'expression de l'état psychologique sur le visage des figurants. Les ombres profondes autour des yeux et les coups de pinceaux forts qui marquent la tristesse chez quelques personnages ont leur équivalent sur les peintures murales de Mavriotissa.¹⁷

Cependant dans l'ensemble le style qui se dégage de la peinture de St-Nicolas Kiritzis peut nous permettre de le situer dans le même cadre qu'une série de monuments entre 1360—1380: Les peintures de »Katholikon« du monastère de Prodomos, près de Serrès (1358/64),¹⁸ de la chapelle de St-Grégoire à Pelivleptos d'Achris (1364/65),¹⁹ de Pološko (1370),²⁰ de l'église de St-Clément le Petit à Achris (1378)²¹ en sont quelques exemples. Leur point commun est la répétition systématique de solutions picturales antérieures et une tendance décorative qui les rapprochent d'une série d'autres monu-



Tab. III. Saint-Nicolas Kiritzis. La Crucifixion

¹⁵ Цв. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охридју*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39—52.

¹⁶ Ст. Πελεκανίδης, *Καστορία*, tab. 155—160; Α. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Δ'*, 168—169, où l'écrivain ne dit rien sur fresques du XIV^e siècle.

¹⁷ Ст. Πελεκανίδης, *op. cit.*, tab. 74—77.

¹⁸ Α. Ευγγύπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973; I. Đorđević—E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the chapel of St-Nicholas at the Monastery of St-John Prodomos near Serres*, *Cyrrilomethodianum* VII, 1983, 167—234.

¹⁹ Цв. Грозданов, *Илустрација химни*; 39—52; Идем, *Охридско сликарство*, 137—140.

²⁰ В. Ђурић, *Полошко-Хиландарски метохи Драгутинова гробница*, Зборник Народног музеја VIII, 1975, 327—334; G. Vabić, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, *Cahiers Archéologiques* XXVII, 1978, 163—178.

²¹ Ц. Грозданов, *Охридско сликарство*, 151—155.

ments de la même période ayant comme origine artistique Salonique.²² En effet, chacun des monuments de cette période a subi également les influences des facteurs artistiques locaux c'est pourquoi ils présentent sur plusieurs points des différences nettes entre eux. De ce point de vue nous pouvons constater à St-Nicolas une différenciation des moyens d'expression, due probablement au travail de plusieurs artistes.

Comme nous pouvons le constater dans la plupart de ces églises qui présentent ces dimensions, l'église de St-Nicolas Kiritzis a été probablement décorée par deux peintres. L'un qui se distingue par ses figures fines et élégantes et par une tendance nette à l'embellissement, son style de décoration nous permet de l'inclure dans le groupe d'artistes mentionné ci-dessus (tab. III). Le second se distingue par ses figures vives et mouvantes, inférieures pourtant en ce qui concerne les analogies et la plasticité d'expression du premier peintre (tab. IV). D'autre part le second peintre a dû être influencé par la peinture murale de Taxiarque qui d'ailleurs lui est antérieure d'une décennie.

* * *

Si les peintures murales de St-Nicolas Kiritzis constituent un exemple représentatif de la peinture Kastoriënne de la deuxième moitié du XIV^e siècle, qui suit avec fidélité les prototypes du début de même siècle, les peintures de St-Athanase Mouzakis dans la même ville fournissent un exemple de peinture qui, tout en ayant les mêmes origines, pourrait être considéré comme appartenant à l'activité artistique d'un seul atelier qui suit effectivement sa propre évolution intérieure.

Selon l'inscription du donateur, la peinture murale de cet église à une nef s'est effectuée entre 1383/84 aux frais de la famille albanaise de Mouzakis, qui entre les années 1374—1386 était souveraine à Kastoria.²³

L'église de St-Athanase conserve l'ensemble de ses fresques, dont quelques unes présentent un grand intérêt iconographique. Parmi elles nous pouvons distinguer la présentation de la Déesis Royale, devenue souvent objet de recherche (tab. V). Le Christ en tenue royale entouré par Jean Prodromos et la Vierge qui est aussi en tenue royale.²⁴ La Déesis est entourée d'un



Tab. IV. Saint-Nicolas Kiritzis. La Trahison de Judas

groupe de saints militaires en tenue de souverains de l'époque portant de hauts chapeaux. Cet ensemble apparaît un peu plus tôt (1340) dans le monastère de Treskavac et il se répète avec de petits changements sur les monuments contemporains de Zaoum, de Perivleptos d'Achris et du monastère de Marko près de Skopje.²⁵ Plus tard, pendant la période post-byzantine, il va constituer le prototype d'une présentation assez répandue sur laquelle le Christ portera le titre du Grand Prêtre.²⁶

A part la présentation de la Déesis Royale les peintures de Saint Athanase présentent d'autres éléments iconographiques — surtout des détails — qui nous montrent que le peintre du monument ne fut pas satisfait de la simple reproduction des prototypes antérieurs.

Nous notons, par exemple, la représentation des saints militaires avec des costumes

²² Points de vue sur la tendance décorative dans la peinture pendant les dernières décennies du XIV^e siècle et sur le rôle protagoniste de Salonique sur ce thème, voir, В. Ђурић, *Византијске фреске*, 82—84.

²³ А. Орландос, *ΑΒΜΕ Δ'*, 145—158; В. Ђурић, *Мали Град—Св. Атанасије у Костуру-Борје*, Зограф 6, 1975, 37—49.

²⁴ En ce qui concerne le thème de *Déesis Royale*, voir, В. Ђурић, *Византијске фреске*, 218, not. 105, où se trouve la bibliographie complète; Cf. А. Орландос, *op. cit.*, 146—150.

²⁵ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 105—109.

²⁶ Cf. А. Орландос, *op. cit.*, 150; В. Ђурић, *op. cit.*

d'officiers de la cour byzantine, phénomène qui se répète sur les autres monuments de Kastoria (ceux de St-Nicolas du quartier des St-Anargyres et de St-Nicolas Megalios) et ailleurs, comme dans la cathédrale de Serrès, dans le monastère de la Transfiguration aux Meteores et dans les monastères de Treskavac et Marko en Yougoslavie.²⁷ Il nous faut également souligner les détails réalistiques sur les scènes de «La Résurrection de Lazare» et de «L'entrée à Jérusalem» (tab. VI).²⁸ D'une manière générale les fresques de St-Athanase sont nettement caractérisées par une tendance naturaliste que l'on retrouve, comme on l'a déjà remarqué sur les monuments de Salonique et de Macédoine (Hristos de Veria, Monastère de Prodromos près de Serrès).²⁹

Ici nous devons souligner la correspondance qui existe entre les peintures de St-Athanase et de deux autres monuments — de Mali Grad et de Borje. Comme il a déjà été mentionné par le professeur Đurić, la peinture de St-Athanase constitue la charnière entre les deux autres monuments.³⁰ Ainsi il présente plus de points communs vers l'une ou vers l'autre direction, tandis que les deux monuments situés aux extrémités présentent plusieurs différences entre eux. D'autre part les trois ensembles picturaux présentent de nombreuses correspondances iconographiques avec St-Nicolas Orphanos et Christos de Veria et ils ne restent pas sans avoir été influencés par les évolutions artistiques des grands centres de Byzance.

Du point de vue du style, les peintures de Saint-Athanase se situent à un niveau assez élevé. Etant plus mûrs, par rapport à leur oeuvre du monument de Mali Grad, les peintres de ce groupe expriment une douceur plus nette, quant aux moyens d'expression et quant à la tendance d'élaboration décorative des détails.³¹ Ce dernier élément, associé à une échelle chromatique assez vive, lie cette peinture à celle qui se développe et évolue pendant la même période à Salonique et sur les monuments de ces régions voisines. Comme l'a déjà noté le prof. Đurić il s'agit des peintures murales des Saint-Apôtres, du Prophète St-Elie et du Saint-Demètre à Salonique, des Saints Anargyres à Vatopedi et de l'église de la Métropole Ancienne à Edessa.³² Ces ensembles picturaux constituent les monuments précurseurs de l'art qui prendra sa forme définitive à la fin du XIV^{ème} s. et

au début du XV^{ème} s. dans une série de monuments de Morava en Serbie.³³

Dans ce cadre les peintures de Saint-Athanase constituent pour la peinture de Kastoria la tendance rénovatrice de la peinture byzantine de la deuxième moitié du XIV^{ème} s. Cela ne veut pas dire que la peinture du monument de Kastoria participe activement aux évolutions qui se produisent dans les centres artistiques de l'époque et surtout à Salonique. Par conséquent ce que nous devons souligner c'est que le peintre de St-Athanase a suivi tout simplement les évolutions artistiques et s'est interrogé sur les nouvelles données de l'époque.³⁴

* * *

Dans ce bref rapport sur la peinture de Kastoria, pendant la deuxième moitié du XIV^{ème} s., nous avons eu l'occasion de faire quelques constatations quant à l'importance de cette ville dans le cadre artistique de l'époque.

La peinture des trois monuments que nous avons examinés, exprime des différentes tendances qui se forment à partir du milieu du XIV^{ème} s. dans les Balkans. L'une, celle de la peinture de Taxiarque, dégage les tendances populaires, vues dans plusieurs monuments de l'époque, comme

²⁷ A. Орландос, *op. cit.*, 150.

²⁸ Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία* tab. 147; Στ. Πελεκανίδης—Μ. Χατζηδάκης, *op. cit.*, 107.

²⁹ I. Đorđević—E. Kyriakoudis, *op. cit.*, 188.

³⁰ V. Đurić, *Mali Grad*..., 43.

³¹ Cf. A. Орландос, *op. cit.*, 157.

³² В. Ђурић, *Мали Град*..., 49. Dans la même groupe on peut placer aussi les fresques du «Katholikon» du monastère de Prodromos près de Serrès, I. Đorđević—E. Kyriakoudis, *op. cit.*

³³ Rôle de Salonique pendant la deuxième moitié du XIV^e siècle comme centre artistique et source de la peinture des monuments de la région de Morava en Yougoslavie étudiés par В. Ђурић, *Солунско порекло ресавског живописа*, *Зборник Радова Византолошког Института VI* (1960) 115—118; Idem, *Фреске црквице Св. Бесребреника дејства Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, *Зборник радова Византолошког института VII*, 1961, 132—142; Idem, *La peinture murale de Resava*, *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 278—287.

³⁴ Hors les trois monuments déjà présentés, il existe aussi plusieurs exemples de peinture à Kastoria qui datent du XIV^e siècle. Comme nous l'avons déjà mentionné nous reparlerons à l'avenir et de manière plus détaillée des problèmes de la peinture murale de Kastoria pendant cette période.



Tab. V. Saint-Athanase Mouzakis. La Déesis Royale



Tab. VI. Saint-Athanase Mouzakis. La Résurrection de Lazare

une réaction anticlassique de la peinture polyvalente du début du XIV^{ème} s.

Par contre les peintures de St-Nicolas Kiritzis constituent un exemple caractéristique de répétition mécanique des solutions picturales, appliquées non seulement par la renaissance paléologue avancée mais aussi par d'autres tendances stylistiques antérieures. A la fin, les peintures de St-Athanase Mouzakis, tout en exprimant les tendances de la peinture de St-Nicolas Kiritzis ne se montrent pas indifférentes, jusqu'à un certain point, à l'évolution picturale qui va conduire à la vivification de l'art byzantin et à son dernier éclat vers la fin du XIV^{ème} siècle. La seule tendance qui ne s'exprime

pas nettement dans les monuments de Kastoria est celle de l'expressionnisme, rencontré dans la peinture de monastère de Marco qui constitue d'ailleurs un exemple représentatif. Dans tous les cas le point commun entre les trois monuments de Kastoria est leur relation solide avec les oeuvres autant dans la tradition artistique locale que dans celle des autres centres artistiques.

Cette peinture ne se trouve peut-être pas au centre de l'évolution artistique de l'époque, qui trace de nouveaux chemins dans l'art byzantin, elle complète pourtant positivement l'image de la création artistique pendant la deuxième moitié du XIV^{ème} siècle.

L'INSPIRATION LITTÉRAIRE DANS L'ICONOGRAPHIE MARIALE

Mirjana Tatić-Đurić

La radiation des courants spirituels liée avec l'Athos se reflète dans l'art de l'époque du roi Milutin, autant en littérature qu'en art figuratif, et pendant un siècle et demi reflète avec retardement les effets du mouvement hésychaste.¹ Ce climat cosmopolite en égard à la situation balkanique de la deuxième renaissance byzantine était un entrelacs spirituel dont on pourrait à peine discerner à qui appartenait le rôle protagoniste: à l'art figuratif ou à l'écriture. On pourrait plutôt penser à une concordance simultanée, à un jeu de feu éclatant de la richesse d'innovation et de nuances dans l'organisme normatif de la théologie et de l'art byzantin.

La poésie et l'image médiévales ont vécu dans le monde byzantin une vie spirituelle commune. C'était le même langage métaphorique et symbolique par lequel la poésie se transforme en image et l'image

est une oeuvre poétique par excellence. C'est ce même langage spirituel exégétique provenant des aspects éloignés de la réalité par lequel la catharse de 'ἀκαθαρσις' s'élève dans une voie anagogique jusqu'à la région purement noétique (δ'νοῦς). Si on dit la métaphore,² ce n'est plus une figure purement linguistique, c'est l'essence du canon mobile de l'ontologie aristotélicienne avec sa théorie de l'analogie de l'être et toute une logique transcendante par laquelle s'organisent d'abord la poétique et la rhétorique. La métaphore, c'est le mot normatif qui oblige dans les deux directions — Πείθω et Μίμησις³ 'Ζῶον λόγον ἔχων', voilà une double source pour la parole et l'image incarnée sous le même signe. L'image paradigmatique de l'essence était le privilège de l'art médiéval en tant qu'instrument de la déification. Chaque forme est un paradigme, dit Plotin⁴ (I, 2,6 161—). Pour l'homme, Dieu est son pa-

¹ Епископъ Алексій, *Византийские церковные мистики 14-го вѣка*, Православный соборъ изд. Казанской духовной Академіи. 2., Казань 1906, 456—479; Димитрије Богдановић, *Нове тежње у српској књижевности првих деценија XIV века*, *L'Art byzantin au début du XIV^e siècle*, Beograd, 1978, 85 ff. Anthony-Emil Tachiaos, *Mount Athos and the Slavic literatures*, Cyrillomethodiarum IV, Thessalonique 1977, 15 ff. Doula Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the fourteenth Century*, *L'Art byzantin au début de XIV^e siècle*, Beograd, 1978, 59. Tous les articles de Symposium à Gračanica d'une ou d'autre manière touche cette même problématique. Sur le problème hésychaste voire John Meyendorf, *Byzantine Hesychasme — historical, theological and social Problems*, Varorum Reprints, London, 1974, 87. et l'article important de Г. Острогорскій, *Афонскы изихасти и их противники*, *Записки руск. науч. инст. в Белградъ* 5, 1931, 349—370. de même que Г. М. Прохоров, *Изихасм и общественная мысль в восточной Европе в XIV в.*, *ТОАРА*, XXIII, 1968, 86—91.

² Les liens subtils existant entre le texte et la fresque préoccupaient les historiens d'art de plusieurs générations à ne citer que Vladimir Petković, *Легенда св. Саве у старом српском живопису*, Глас СКА CLIX, Beograd, 1933; Светозар Радојчић, *Текстови фреске*, Матица Српска, Мозаик, Нови Сад 25, s.a. 5—156; Г. Суботић, *Теодосијева житија и српска књижевност Милутиновог доба*, Српска књижевност у књижевној критици, препае Ђ. Трифуновић, Beograd, 1965, 368—373. La métaphore traitée comme la forme fondamentale du langage figuratif est le plus éclairée: Warren A. Shibles, *Metaphor, An Annotated Bibliography and History*, Whitewater, 1971 et le recueil de Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, 1975, 13 suiv.

³ La première notion πείθοις δημιουργός est la qualité essentielle de la rhétorique, dont Socrate attribue la formule à Gorgias (Gorgias 453a). La seconde appartient à la triade de Poesis-Mimesis-Catharsis dont l'instrument de persuasion n'est pas verbal mais, pictural, fictif. Il n'y a qu'une place dans la Rhétorique sur l'eikon qui n'a pas de référence dans la Poétique III, 2, 1 III 2, 5., III, 2, 7.

⁴ Плотин, *Еnéаде*, Beograd, 1984, 1, 2, 6, 161.



Fig. 1. Monastère de Staro Nagoričino, XIV s. Assomption de la Vierge

radigme. Logos — la parole prononcée, est déjà une image de celle qui est dans l'âme, et celle-ci est l'imitation de Logos qui est présente dans l'intelligence⁵ (L, 2, 27—).

Le centre littéraire agionite se fait sentir par l'oeuvre de Théodose⁶ présent à Carée 1032—1308, mort 1328, de Nicodème,⁷ de Daniel,⁸ de Grégoire de Rascie⁹ et de l'anonyme continuateur de Daniel Roman.¹⁰ Ce sont surtout les réformes liturgiques qui se font sentir dans un genre littéraire des

⁵ Ibid., I, 2, 27—28.

⁶ В. Мошин, *Старац поп Теодосије и хиландарска браќија начелна*, Јужнословенски Филолог, 17, 1939—40, 189 ff.; Ђ. Сп. Радојичић, *О старем српском књижевнику Теодосију*, Историјски часопис, 4, 1952/53, 1954, 13 ff.; Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности*, Београд 1960, 51, 318.

⁷ Nicodème de Hilandar quoique élève de Daniel le Vieux, appartenait au courant qui ne faisait aucun compromis avec l'occident. La source litté-

raire dont il puisait pour écrire le louange à Sava dans la chrysoboullé de 1321, c'est toujours Théodose; Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија*, 320 et Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, СКЗ, no. 487, Београд, 1980, 170.

⁸ L'archevêque serbe Danilo II (1323—1377) est l'écrivain des vies des rois et archevêques serbes, influençant les générations de ses continuateurs de vita, beau et éloquent, guerrier contre les catalans, diplomate, le gardien des trésors du roi Milutin à Banjska. Dans la retraite à Pargos de Hilandar il dédie son temps à la lecture de l'Ancien Testament; Никола Радојичић, *О архиепископу Данилу II и његовим настављачима*, СКЗ 257, Београд, 1935, VI ff.; Ђорђе Трифуновић, *Проза архиепископа Данила II*, Књижевна Историја IX, 33, 1976, 374.

⁹ Evêque de Ras Grégoire, résident dans l'église de Sts Pierre et Paul, à Ras, copia à Hilandar le Nomocanon de Sava (Krmčija) avec un sens d'acribie incomparable. Ses vers incisés sur la croix chez les Dominicains à Raguse actuellement; mais cette croix était faite auparavant pour la résidence de Grégoire par la donation du roi Milutin, mais Grégoire lui même était l'artisan de la croix et l'auteur des vers; Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија*, 62, 319.

¹⁰ Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, 170.

prologues en vers.¹¹ Ce nouveau type de prologue versifié fait d'après le calendrier Christophore de Mytilène incorporé dans la rédaction de Pierre et de Sirmounide, au XI^e siècle, nouvellement rédigé par Mavrikije (Maurice) de la grande église de Belgrade en XII^e, a été traduit en serbe probablement au XIII—XIV^e s. au Mont Athos. Il a évidemment influencé la réforme liturgique du calendrier au temps de l'archevêque Nicodème.¹²

La mystique agiorite sous la grande influence de Grégoire le Sinaïte¹³ se fait sentir à travers l'oeuvre de Théodose au premier plan et dans les (τὰ προίμια) préambules des chrysobulles.¹⁴ Elles deviennent un miroir mystique et poétique se distinguant des proemia byzantins par excellence. Les textes présentés dans les chrysobulles indiquent non seulement le climat illuminé par le hésychasme dans les recueils serbes du XIV^e siècle,¹⁵ qui ont été antécédents à ce mouvement religieux, préparant la voie avec les textes liturgiques sélectionnés dans les oeuvres des grands mystiques.

Les écrivains des préambules qui excellent d'un lyrisme liturgique étaient des personnes d'un haut rang ecclésiastique, comme Nicodème dans le cas de la chrysobulle du roi Milutin 1317¹⁶ et Daniel de Peć¹⁷ (chrysobulle de Uljari).

La chrysobulle de Hilandar № 19 où le roi Milutin affirme les dons faits par son

Tachiaos, *Gregory sinaites legacy to the Slavs, preliminary Remarks*, Cyrillomethodianum VII, Thessalonique, 1983, 113 ff. Sa vie a paru bien tôt: И. Соколов, *Житие иже во святыхъ оца нашего Григория Синаита*, Москва, 1904, 109. Voir aussi: *Grigoriје Sinait iz Gornjaka*, Гласник српске академије наука, Београд, 1950, књ. II, 179—180. Sur la mystique hagiorite voir Д. Богдановић, *Књижевност у знаку Св. Горе*, Историја српског народа I, Београд, 1981, 603—616; J. Колев, *Исихастика и славјанскаја литературајна делатност на балканска в XIII—XIV веке*, Etudes Balkaniques, 15, 1979, 3, 104—116.

¹⁴ Le passage suivant de Théodose est caractéristique: „Božanstvenom blagodaću prosvetiv se... i ljude svoje uputio jesi ka svetlosti bogosaznanja. Simeone oče naš moli Boga da nam daruje veliku milost«. Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, 1974, 331. Pour le préambule byzantin consulter Herbert Hunger, *Prooimion, Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arengen und Urkunden*, Wien, 1964, 6 ff. et aussi H. Fichtenaus, *Arenga*, 1957, 5 ff.

¹⁵ A. M. Amann, *Die Gotteschau im palamitischen Hesychasmus*, Ein Handbuch der spätbyzantinischen Mystik, 2 ed., Würzburg, 1948, et REB 10, 143; D. Bogdanović, *Preteče isihizma u srpskim zbornicima XIV v.*, Cyrillomethodianum, 5, 1981, 202—207. Idem, *Nove težnje u srpskoj književnosti prvih decenija XIV veka*, Vizantijska umetnost početkom 14 veka, Beograd, 1978, 93.

¹⁶ C'est la chrysobulle de Milutin et de Dragutin dédiée au monastère de Banjska et nommée »Svetostefanska« faite entre 1314 quand le roi Dragutin est mort et 1316/7 quand Banjska est restaurée. Voir: Светостефански Хрисовуљ краља Стефана Уроша II Милутина... У Већу, 1980, С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд, 1912, 621—631. Spomenik, IV, 1890, 10.

¹⁷ Cette grande chrysobulle dédiée au Hilandar n'a pas la partie initiale où appartenait l'autobiographie de Milutin. Il se peut que l'auteur fût aussi un logothète. *Биографија и аутобиографија краља Милутина*, Споменик СКА III, 1980, 17—24. J. Радонић, *Летопис Матице Српске*, no. 18, 3, 92. С. Вуловић, *Белешке о архиепископу Никодиму*, Глас СКА, 1894, 43 nie l'authenticité de la bulle d'Uljari à cause du papier qui appartient au XV^e siècle; В. Мошин, *Житије краља Милутина према архиепископу Данилу II*, Зборник историје књижевности, 10, Београд, 1976, 109—135, prouve que la chrysobulle d'Uljari donnée à Chilandari (archives no. 143) est une réplique de l'original de Chilandari, par la similitude avec celle de Mileševa faite 1404 qui puisait du même original. Les premiers mots conservés ont la doxologie à la Theotokos Panachrantos... »I tvar svja svetom ozarena toboju«, »Annonçant la merveille et terrible naissance« ... faisant allusion à la Theotokos Fovriotissa qui fait naître le »Foveros Kritis« et à la Fotodohos Lampas. La Fovriotisa Asinou à Chypre et dans le contexte du Jugement Dernier, voir: 'Α Ι Στυλιανού, *Παναγία Φοβριώτισσα 'Ασίνου*, Κυπριακά Σπουδαί, I. Ε'. 6; 'Α Ευγγέπουλος, 'Η Θεοτόκος ή Φοτοδόχος Λάμπας, 'Επ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπ. 10, 1933, 321. Φοβέρα Προτασία est l'icône de l'Athos, à Kutlumusio, Patriarcal Institute for Patristic studies, Thessaloniki, 1970, Athos Holy Monuments, p. 37.

¹¹ L'initiative existe un siècle avant. Voir: V. Mošin, *Slavenska redakcija prologa Konstantina Moksijskog u svetlosti vizantijsko-slovenskih odnosa XII—XIII vijeka*, ZHI, 1959, Zagreb, 17—68. La rédaction métrique en vers se trouvant devant les vies des saints dans le sinaxaire de Pierre et Sirmund de XI^e siècle, c'était l'oeuvre de Christophore de Mytilène, poète de XI^e s. Mais le recueil est rédigé par Mavrikijus diacre de la grande église de Belgrade; Д. Богдановић, *Две редакције стихованог пролога у збирци манастира Дечана*, Упоредна истраживања I, 1976, 37—72; voir aussi l'édition complète de Enrica Follieri, *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitileneo, introduzione, testo e traduzione*, I, II, Bruxelles, 1980, Subsidia Hagiographica no. 63.

¹² Dans la Chrysobulle de 1321/22 après le louange à Sava il expose très brièvement sa vie et sa préoccupation de Caré où il demeure en 1316—1317. Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности XI—XVIII века*, Београд, 1960, 74.

¹³ J. Bois, *Grégoire le Sinaïte et l'Hésychasme de l'Athos au XIV^e siècle*, 1901—1902, 65—73. Idem, *Les hésychastes avant le XIV^e siècle*, Echos d'Orient, V, 1901, 16. Киселков, *Св. Григориј Синаит представител на мистицизма в Византија през XIV век*, София, 1923, 7. ff. Anthony Emil N.



Fig. 2. Monastère de Lesnovo, XIV s. Tente d'Ascension

père et par son grand père commence:¹⁸ Dans l'espace des puissances célestes la στρατεία des anges (fig. 1) et des archanges ne peuvent pas exprimer l'estime dû à la Vierge. Faite dans la cadence de megalynaire «εἰς τὴν Τιμιωτέην» de l'acolythie de Samedi Saint se trouvant en rédaction du calendrier en vers d'Arsénie le moine, qui reprit la composition de Cosma de Majuma ode de tridion de Vendredi Saint.¹⁹ Dans la bulle de St. Georges à Skoplje vers 1300, on fait allusion à la Vierge dite de st. Luc: »Puisque Luc, le divin évangéliste, le verbe de Dieu, a peint...«²⁰ tandis que dans le préambule écrit pour l'église de Bogorodica Ratačka de Milutin en 1313 il y a des reminiscences des stychères de Noël:²¹ »Quelle louange te présenter, comment t'appeler...« et répétées dans le préambule de la chrysbulle de Milutin au commencement du XIV^e siècle et dans celle de Dušan²² de 1337—46: »les milices célestes reçoivent le pain céleste du kivotion (fig. 2) en vénérant la Vierge

¹⁸ Fr. Miklosich, *Monumenta serbica*, Viennae, 1858, 57—68. Љ. Стојановић, Споменик СКА III, 27—28.

¹⁹ L'inspiration est d'Ephraïm le Syrien dans son encomion dédié à la Dormition de la Vierge autrefois attribuée à Modeste de Jérusalem BHG, 1085, p. 2 n. B: aussi Fr. Boissande, *Anecdota graeca e codicibus regis*, Parisius, III, 1831, 45, n. 2. E. Folieri, *op. cit.*, 305.

²⁰ S. Novaković, *Zakonski spomenici*, 608—621 et Lj. Kovačević, *Spomenik SKA XLIV*, 16. Les sources parlent plusieurs fois de st. Luc comme Peintre. Le Théodor lecteur chez Nicéphore Calliste Xanthopoulos (*Historia Ecclesiastica XIV*, 2 et E. Von Dobschutz, *Christusbilder*, Texte und Untersuchungen zur Altchristlichen Literatur, Leipzig, 1899, 272); Chez Theophanes Kerameus, Migne P. G. 132, col. 437. J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien, 1897, 160; Andreas de Crète, Migne P. G. 97, 98 c. 1301; Patriarche Germanos Homilia ad imperatorem Leonem, Migne Pg, 110 par George le moine ed. Muralt, *Monumenta*, IV, 248, Aussi chez Constantinos Kablino, Migne P. G. 95, 320 ff; dans la Lettre de Théophanes à l'empereur Léon Arménien, P. G. 115, 28 attribué à Métaphrastes. Dans l'Epistule de Synode oriental, Migne 95, 349, puis dans la Vie de Théodore Studite P. G. 99, 177. Le Ménologue de Basile II, sous la date de 18 octobre P. G. 117, col. 113 c, cite st. Luc comme peintre et médecin. Chez Lipsius A, *Die apochrychen Apostelgeschichten*, Braunschweig, 1884, vol. II, 2, 361. Voir aussi: D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria*, Ikonographie der Lukas Madonna, Berlin, 1933, 5 ff. М. Тагић-Ђурић, *Икона Богородице Београдске*, Годишњак музеја града Београда, књ. XXV, 1978, 147—159.

²¹ La Vierge Pure Panachrantos est le don que le genre humain présente au Seigneur. L'Image de stychère est fréquente au temps de roi Milutin, représenté dans la forme la plus complète dans l'église de la Vierge Perivleptos à Ochrid 1295, puis à Žiča, aux St. Apôtres de Thessalonique, puis à Mateič et Ravanica et dans la peinture post-byzantine d'Athos, Serbie, Russie et Bulgarie, B. И. Джурич, *Портрети у изображењих рођевственских стиховъ*, Византија јужные Славяне и древная Русь Западная Европа, Москва, 1973, 244—254.

²² Cet acte de Monastère de Bogorodica Tevtovska (dans les Archives de Chilandar no. 146) est écrit en écriture de Ras sur le parchemin au temps où Dušan était encore roi (1337—1346). L'édition première manque de préambule (Lj. Stojanović, *Spomenik III*, Beograd, 1890, 27—30. puis chez Novaković, *Zakonski spomenici*, 657—661 raccourcie, et B. Korabljev, *Actes de Chilandar II*, Petrograd, 1913, no. 28, p. 461—488. Et dernièrement C. Славева, *Грамота на крал Стефан Душан на света Богородица Хтеговска веројатно од околу 1343 года*. Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија III, Скопје 1980, 306—311. Dans le préambule existe le panégyrique symbolique des métaphores dédié à la Vierge, Elle maîtresse des anges (Κυρία τῶν ἀγγέλων) le Κιβώτιον et Τραπέζα Ἑλπίς Ρίζα τοῦ Ἰησοῦ, dont on a prophétisé le salut, Le mur de Royauté (Nerušima stena) et médiatrice (»): Сину помоли се да избавит ни въ ден судний Царица красная, непорочна невеста от корена Иесејева заступница и теплая представительница.«



Fig. 3. Eglise de St. Démétrios à Peć, XIV s.

— la grande Panagia (fig. 3) — qui est Médiatrice pour tous.

Dans le préambule de Dečanski en 1326 la Vierge est celle qui a fait naître le «φοβερός βασιλεύς»²³ dont on tremble. Il règne avant les siècles, passant sur la terre par la Vierge qui est »Hora« et «παλατιόη τοῦ βασιλέως».²⁴ Il est venu en Juge pour les morts et les vivants, laissant la Vierge comme Médiatrice. Voilà toute une richesse d'associations des types médiateurs de la Vierge: la «φοβορισσα» d'Asinou, le Christ Juge et la belle Ahirpote de l'icône en mosaïque à

С. Поповичъ, *Древности српске повеле и дипломѣ*, Гласник Дружтва српске словесности, I, Београд, 1847, 153—183. Le plus importante et la dernière édition qui traite le problème en entier, Павле Ивић и Милица Грковић, *Дечанске Хрисовуље*, Нови Сад, 1976, 59 ff.

²⁴ La Vierge Χώρα τοῦ Ἀχώριτου figurant à Constantinople dans la lunette au dessus de la porte d'entrée entre l'exonarthex et narthex, est l'Orante avec le médaillon sur la poitrine. On voit le même appellatif poétique dans la même église sur le pilier près de l'iconostase, suivant le type iconographique de Panagia Dexiokratousa, nommée Evérgétide. Θ. И. Шмита, *Кахрие Джамии*, Извѣстия русскаго Археол. Инст. въ Константинополь, XI, София, 1906, no. 118, Албумъ таб. LIV, LV, et *Dumbarton Oaks Papers* 12, Washington, 1958, 283. Chez Archevêque, Danilo, *Životi*, 191: «Elle est plus large que les cieux» Πλατυτέρα par ce qu'elle donne place à Dieu infini. Dans l'orologioion à minuit il y a le panégyrique à la Vierge Χώρα τοῦ Ἀχώριτου. Voir plusieurs expressions hymnologiques sur la Vierge: Le Palais de d'Empereur: Παλατιόη ἔμφυγον τοῦ Βασιλέως καὶ θρόνος, Eustratiades S. Θεοδοκόριον, I, Chennevières — sur — Marne, 1931, 36; Παρακλητικὴ ἦτοι Ὀκτώηχος ἡ μεγάλη, Ἐν Ῥωμῇ, 1885, 168; Παρακλητικὴ ἦτοι Ὀκτώηχος ἡ μεγάλη... Ἐνετίσιν, Ἅγιος Γεώργιος 82, p. g. 105, 1926; Nikodemus Naxios (Hagioritēs) Θεοδοκόριον, Βενετία, 1883, 53.

²³ La Chrysobulle de la fondation du Monastère de Pantocrator à Dečani faite dans la chancellerie du roi Stefan Uroš III Dečanski était parue en trois versions successives en distances de quelques années au XIV s. La chrysobulle donne l'évidence de la bataille de Velbužd où Stefan Dušan et Dečanski ont remporté la victoire sur l'agresseur bulgare Mihail Šišmanović qui attaqua à l'improviste la Serbie 28 juillet 1330. La première version se trouvait pour quelque temps dans le Musée National de Belgrade nouvellement fondé cf. Јованњ



Fig. 4. Basilica Euphrasiana à Poreč, VI s.



Fig. 5. Bodleian Library, gr. 35, fol. 10, verso



Fig. 6. Monastère de Dečani, XIV s. Vierge la Protectrice

Hora de Constantinople.²⁵ Le préambule de l'empereur Dušan au monastère de Lesnovo (1347) donne une vision mariale ancienne, très éphésienne, de la Vierge assise sur le trône avec Dieu, elle même représentant le

²⁵ Dumbarton Oaks Papers № 12, Washington, 1958, 283 et Мирјана Татић-Ђурић, *Из наше средњовековне мариологије Икона Богородице Евергетиде*, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад, 1970, 15—36. Lelik Guterzoy, *Kariye (Cora)*, Istanbul, 1983, 36—37 avec le Christ *Ἄρα τῶν Ζο, οντῶν* dans le narthex. Avec comme visage dit le poète: "Οντος θαῦμα φοβερόν πῶς Θεότις, Νέα Σιών, Ἐν Ἱεροσολύμοις, 1937, no 32, 2, 4; Ἐκκλησιαστικός Φάρος, ἐν Ἀλεξανδείας, 1947, no 46, p. 299.

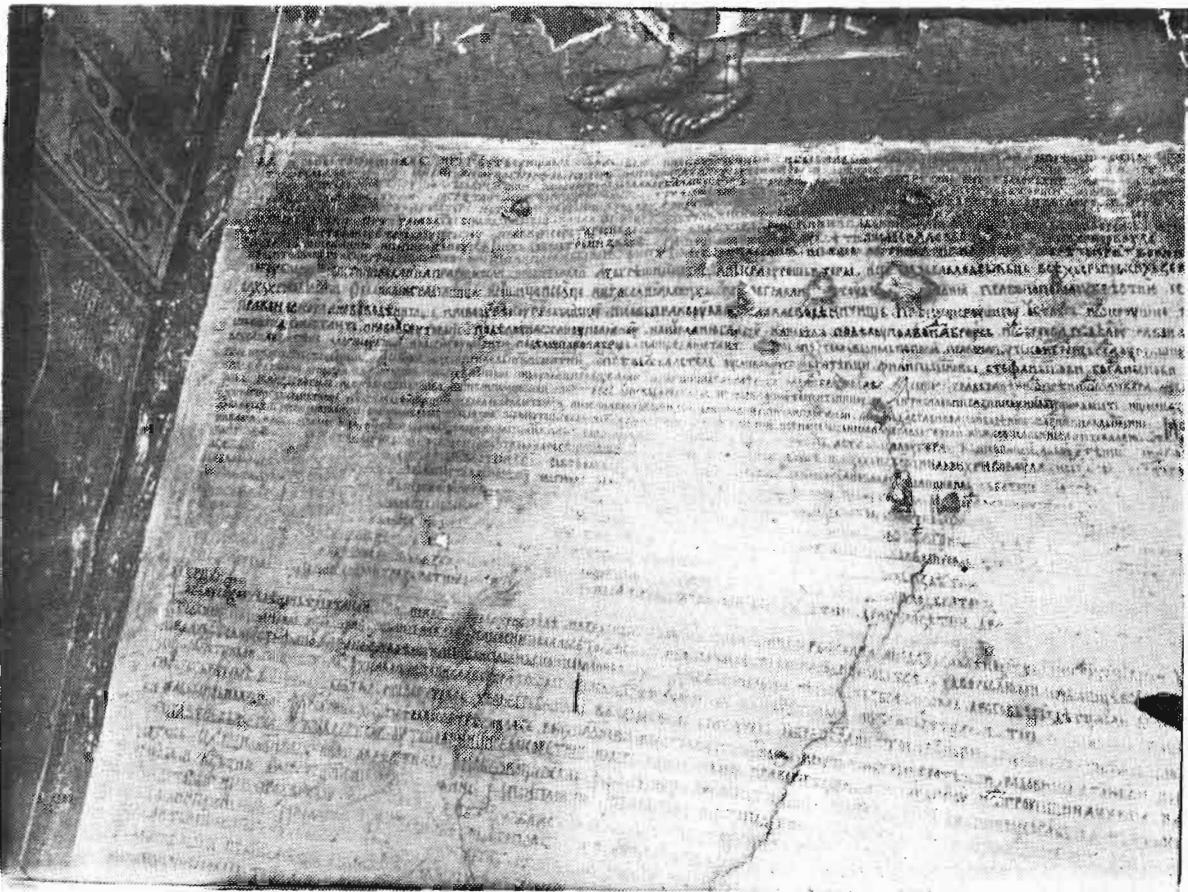


Fig. 7. Μοναστήριον de Gračanica, XIV s. Charte du roi Milutin

»trône (fig. 4) céleste de Basileos«. ²⁶ Le logothète écrit: «Le trône de la Vierge est dans le ciel, elle tient tout dans sa main, entourée de Michel et de Gabriel auxquels Dieu a donné le pouvoir sur terre». ²⁷ De nouveau Dušan s'adresse à la Vierge dans la chrysobulle de Hilandar (1334—1337): «Elle est l'Espoir, (fig. 5) la Forteresse et la Cité, en tant que Médiatrice devant Dieu» (fig. 6). Dans la sémiotique des icônes c'est toujours la Vierge, assise ou debout, la main prête à la salvation, très fréquente au XIV^e siècle, signalée dans le typicon du même nom «βεβαί Ελπής». ²⁸

Le sens symbolique préfigurant la virginité, on y voit dans le préambule de Vuk Branković, sur la chrysobulle de Hilandar

²⁶ Glasnik 27, 1870, 287—8; Новаковић, За-
конски споменици, 681. La Vierge est Θρόνος
πάνχρυσος τοῦ Βασιλέως (Nikodemos Naxios Hagiorites,
Θεοτοκάριον, Βενετία 1883, 30; S. Eustratiades,

Theotokarion, 309 Ἐπιτηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν,
Σπουδῶν, Ἀθήναι 1935, vo. 11, 99.

²⁷ Cette vision poétique de la Vierge trônante entourée d'anges dans la place la plus honorée de l'église, l'abside est la part du programme de Nea de Basile le premier. Connue dans la poésie comme «Θρόνος χειροβιχός ἀληθῶς» dans les Paraklités de Rome et de Venise. (Ρώμη, op. Cit, 1885, 403; Ἐφεσίων, 1871, 197; Sur l'Image dogmatique Ephésien, Voir Mirjana Tatić-Đurić, *La Vierge Immaculée Panachrantos, son iconographie et son culte*, De cultu Mariano saeculis VI—XI, Romae, 1972, 247—721.

²⁸ Le texte communiqué au II^e Symposium International sur l'Art Géorgien à Tbilisi, 25—31, V, 1975 est publié intégralement par M. Tatić-Đurić, *La Vierge de la Vraie Espérance-symbole commun aux arts byzantins, géorgien et slave*, Zbornik za likovne umetnosti 15, N. Sad, 1979, 71—92. Fait ressortir le type iconographique de la Vierge Elpis comme la grande médiatrice du genre humain au jour de la Seconde Venue. Elle dérive d'Odigitria qui conduit à la Salvation avec les mains, tendues au secours de genre humain. La plus célèbre dans les hymnes, (Πανόμνιτε) et celle qui fait naître le Rédempteur dans la Σηπλαέων. La chrysobulle est publiée dans: Споменик III, 27.

de 1389:²⁹ »le Fils du terrible, grand et invisible Dieu descendit sur la terre pour faire miséricorde«. Quelle est cette Eléousa qu'on avait en vue, est difficile de dire, car le terme correspond à tout le répertoire marial typologique, étant donné qu'elle est »l'abîme de miséricorde«. Mais quand même à cause du contexte avec le »Terrible Dieu« on pourrait plutôt penser à une Médiatrice du type de Dečani.³⁰

Voyons ce qui est écrit dans la chryso-bulle de l'église de Gračanica (fig. 7): »Le roi des cieux qui règne, le suzerain des cieux qui maîtrise le monde vivant, inaccessible dans les cieux, gouverne sur terre la vie toute entière et la mort. Il se présente sur la montagne de Tavor pour démontrer à ses disciples la lumière divine de sa gloire, ... sa miséricorde pour le genre humain. Que la Vierge Panachrantos soit mon auxilia-trice et le Voile au temps de la terrible et seconde Venue«. Voilà dans ce texte la vision de la Vierge dite de »Pokrov« (voile)³¹ présentée dans la couche postérieure à Gračanica, possiblement existant au temps primordial de la décoration de l'église durant le règne du roi Milutin.

La vision hésychaste de la Transfiguration divine ainsi que la vision Trinitaire³² dans les arangues de Raška passant en Bosnie et à Raguse est un phénomène qui se voit bien expliqué chez Théodose dans le text dédié à Nemanja. Il dit que le grand mérite de Nemanja est dans le fait qu'il a appris son peuple à »glorifier le Fils incarné égal au Père et à l'Esprit Saint« et parce qu'il a »dompté les cris des ténèbres des hérétiques«.³³

La chryso-bulle dédiée à Hrouisia (tour) de Hilandar³⁴ en 1313, fait appel aux hommes de s'élever à la hauteur de la gloire de Trinité. Nicodème dans la chryso-bulle de Banjska³⁵ 1313—1318 invoque: »Dans la Tri-

thème de Pokrov est traité dans l'Homélie de Pachôme le Serbe. »Slovo Pahomija Logoteta na Pokrov pohvalnoe«, bibl. Lenina 53 f. 183 muz. 924, fol. 110 ff. Sur l'iconographie de Pokrov, R. Lathaud, *Le thème iconographique de Pokrov de la Vierge*, L'art byzantin chez les Slaves, t. II, Paris, 1932, 302—314. J. Myslivec, *Dvě ikony Pokrova*, Byzantinoslavica, 1935—36, 191 ff. Đ. Mazalić, *Dvi-je srpske ikone Pokrova*, Novi Istočnik, 1939, 337. L'idée de voile chez W. Deonna, *Unité et diversité*, Revue archéologique, 1914, 39—58, aussi S. Der Nersessian, *Deux exemples de la Vierge de Miséricorde*, Revue des études Arméniennes, N. ser. 7, 1970, 187—202. A Gračanica le thème de Pokrov est du type moscovite datant de 1570. (Сретен Петковић, *Зидно сликарство на подручју пење патријаршије 1557—1614*, Н. Сад, 1965, 102—103.) Il y a une illustration de ce miracle à Vlacherne et à Meletovo 1465 très réduite. Г. И. Вздорнов, *Очерки истории русской культуры XIII—XV вв.* Москва, 1970, II, 281. Л. В. Бетин, *Композиция на тсму повести об анте скомороче въ росписи церкви Успения в селе Мелетове*. Византия южные Славянь и древняя Русь западная Европа, Москва, 1973, 337. On pourrait supposer que Pokrov de Gračanica retouché en XVI siècle fût part de cette influence du deuxième courant des Slaves du sud allant vers la Russie, aussi bien que l'oeuvre de Pachôme Logothète.

³² L'illumination de Tabor présente dans le texte d'areng de Milutin sur le mur de Gračanica reflète la pensée hésychaste l'anticipant plus d'une decennie voir: J. Meyendorf, *L'Humanisme nominaliste et mystique chrétienne à Byzance au XIV^e siècle*, Nouvelle revue Théologique, 79 no. 9, Louvain—Paris, 1957, 905—914, où on voit que la polémique ne s'engage qu'en 1337, entre Varlaam le Calbrais — nominaliste et moine d'Athos, Grégoire Palamas — réaliste et emporta en faveur de Palamas 1341 dans le Concile ecclésiastique. Ses fameus écrits rassemblés en trois fois trois Triades se trouvant dans la Philocalie des textes ascétiques publiés à Venise en 1782.

³³ Ст. Станојевић, *Студије о српској дипломатици V*, Arenga Proemium, Glas SKA XCIV dr. raz. 55, Beograd, 1914, 192—292. Mikrošić, *op. cit.*, 284, 296, 319, 343, 418, 420, où on célèbre la Trinité dans les arengues. Драгољуб Драгојловић, *Средњовековне дуалистичке јереси и аријанство*, Banjska, VIII, Beograd, 1976, 95. Ђорђе Трифунчић, *Проза архиепископа Данила II*, Књижевна историја IX, 33, 1976, 7: dans la vie I, 304 »Neizrečeni svet videnija svete Troice«, et С. Милојевић, *Правила св. Симеону Српском*, Гласник СУД, 33, 1871, 149 ff. et Б. Сп. Радојичић, *Теодосијеви стихови о Симеону Немањи*, Летопис Матице Српске, 1962, no. 389, 342—349, edité par les manuscrits de Hilandar no. 126 et 254.

³⁴ Вл. Мошин, *Повеља краља Милутина Карајејској Ђелији 1316. год.*, Гласник Скопског научног друштва XIX, Скопље, 1938, 72 et la littérature plus ancienne. Le roi Milutin fait les dons à cette occasion par les icônes, les rideaux, les croix, et encore les vaisselles en argent: St. Stanojević, *op. cit.* 483.

³⁵ La vision que nous facilite la chryso-bulle du roi Milutin pour Banjska, dont l'original se conserve dans le trésor du Sultan à Constantinople, fait penser à la divine liturgie de Basile le Nouveau. *Живот св. Василија Новог*, ed. Новаковић, Споменик СКА XXIX, Beograd, 1985, 104 ff. Com-

²⁹ *Památky dřevního písmenictví Iihoslovanuv*, sabral a vydal P. J. Šafanik v Praze, 1851, 109 f. sur l'Eleousa, voir: Mirjana Tatić-Đurić, *Éleousa à la recherche du type iconographique*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd, 25, Wien, 1976, 259—267.

³⁰ Др. Владимир Р. Петковић, *Дечани*, II, Београд, 1941, 2, 55, pl. XCVI.

³¹ А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд, 1926, 99, 100, 105. Б. Сп. Радојичић, *Прилог Хронологији Грачаничке повеље*, Богословље, I, 1926, 4, 343. М. Павловић, *Грачаничка повеља*, Гласник Скопског Научног друштва, књ. III, 1928, 105—141. В. Мошин, *Повеља Краља Милутина — дипломатска анализа*, Историјски часопис XVIII, Београд, 1971, 53—86. Le



Fig. 8. Monastère de Pantocrator, Mont Athos, cod. 48, fol. 5/295

nité célèbrons le Seigneur avant les siècles». A Dečani l'inscription présente aussi un «προόμιον» à la Trinité.³⁶ De même on le voit à Andrejas³⁷ en 1389. Mais les véritables précurseurs du hésychasme sont bien les recueils littéraires qui ont compilé la littérature spirituelle des siècles passés.³⁸ Cette encyclopédie théologique a servi de rôle propédeutique. Elle se fait sentir dans la distinction entre l'être et les pouvoirs divins chez Palamas compilant les idées de ses prédécesseurs mystiques en les récapitulant

parer Lj. Kovačević, *Svetostefanska hrisovulja*, Spomenik SKA IV, Beograd, 1980, 1—11. V. Jagić, *Svetostefanski hrisovulj kralja Stefana Uroša II Milutina iz Starog Saraja iznela na svijet zemaljska vlada za Bosnu i Hercegovinu u Beču*, 1890, 1—47.

³⁶ Влад. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, Београд, 1941. С. Смирновъ, *Коллекция копии старых надписей въ сербскихъ церквахъ*, *Зборник русс. арх. общ. въ Корол. Югославии*, Бельград, 1940; III, 108, 101.

³⁷ В. Р. Петковић, *Једна сликарска школа XIV века*, ГСНД III, 1927, 51, et С. Михайлов, *За архитектурата и живопис манастирската црква св. Андреја на Трески*, *Археологија*, Софиа 1968, 9—19. В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, *Зограф* 3, Београд, 1969, 18—33. où on suit le luminalisme stylistique comme une onde hésychaste.

³⁸ D. Bogdanović, *Preteče isihasma u srpskim zbornicima XIV v.*, *Cyrrillomethodianum* 5, 1981, 202—207. A. M. Ammann, *Die Gotteschau in Palammitischen Haesihasmus*, *Ein Handbuch der*

spätbyzantinischen Mystik, 2 ed. Wurzburg, 1948. Ђ. Трифуновић, *Zbornici sa delima Pseudo-Dionisijsa Areopagita u prevodu inoka Isaije*, *Cyrrillomethodianum* 5, 1981, 166—171. Г. М. Прохоровъ, *Клейная исихастская литература* / *Лованъ Лествичник, Авва Дорофей, Исакъ Сирин, Симеон Новий Богослов Григорий Синаит въ Троице Сергиевой Лавръ*. *ТОДРЛ*, 28, Л, 1974, 317—324. Francis J. Thompson, *Chrysostomica Paleoslavica, A Preliminary study of the Sources of the Chrysostomian (Zlatosruy) Collection*, *Cyrrillomethodianum* 6, *Thessalonique*, 1982, 1—65. Климентина Иванова, *Литографско хомилитичните сборници с устойчив състав в южнославянските литератури*, *Cyrrillomethodianum* 5, *Thessalonique*, 1981, 11—49. Mario Capaldo, *Caratteristiche strutturali e prototipi greci dell'azbučnoierusalimskij e del egipet-skij paterik*, *Cyrrillomethodianum* 3, *Thessalonique*, 1975, 11—27. К. М. Куев, *Азбучната молитва въ славянските литератури*, *Софиа*, 1974 et Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, *К изучению славянскихъ азбучныхъ стиховъ*, *ТОДРЛ*, XXIII. Л. 1968, 27—61. V. Mošin, *Još o Hrabru, slavenskim azbukata i azbučnim molitvama*, *Slovo*, 23, Zagreb, 1973, 5—71. J. Grosdidier de Maton, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris, 1977, 17—27. Le codex de L' Acad. de Science serbe no. 361 est un paradigme du recueil liturgique avec le *μναία* de fête et les stychères alphabétiques de Triodoion qui influença l'art serbe des sources littéraires byzantines. Voir Biljana Jovanović-Stipčević, *Tekstoška uslovljenost sastava i broja slova staroslovenske azbuke prema stiharama na Rodenje i Krštenje u srpskom prepisu*, *Arheografski prilozi*, 3, Beograd, 1971, 110 fol. 129: „просвѣти се милосрде свѣ си прѣвечны озари нас щедрь зарею духовново voire et В. Јагић, *Службения миней за сентябр, октябр и ноябр въ церковнославянскомъ переводѣ по русскимъ рукописямъ 1095—1097*, *ИАНОРЯИС*, СПб, 1886, XCVII.



Fig. 9. Vatican, Cod. Slav. 2. fol. 122v. Chronique de Manasse.

d'une manière charismatique plus évidente. C'est aussi la doctrine de la Sainte Trinité.

Le point principal de la théologie byzantine et de la mystique orthodoxe, c'est le visage invisible de Dieu de l'Ancien Testament, qui devient visible, incarné, illuminé par la grâce qui est l'acte de la Trinité. La transfiguration de chaque être par l'énergie divine qui y entre le rendant capable de participer à la déification. On l'acquiert par l'ascèse et l'physichia, résultat de la purification complète de l'âme.³⁹

»Dieu qui est donc donateur de la lumière...«⁴⁰ ... »Avec la radiation lumineuse de la Trinité« ... »La Vierge Panachrante (fig. 8), l'asile plus haut que les biens du ciel...« — tous ces fragments incorporés dans le texte de Theodose animent par les métaphores lumineuses la lumière hésychaste.⁴¹

³⁹ Sur la Dynamis et Énergie de la St. Trinité, П. В. Пάσχος, 'Ο Μαθαίος Βλάσταρης καί τό ύμνογραφικόν έργον του, Θεσσαλονίκη 1978, 121, "τοίς κτίσμα δοξάζουσι την θεϊαν χάριν πάσας ενεργείας τε σεπτής, Τριάδος." Le jour de dimanche il y a bien de textes dédiés à la Trinité: c'est le Canon de Mitrophanes, Le canon de Grégoire le Sinaïte, et la Prière de Marc Idrunski, Д. Богдановић, *Византијски књижевни канон у српским службама средњег века, О србљаку*, Београд, 1970, 116, aussi Тунитский, *Слово о св. Троице о твари и суда Климента слова, ИОРУ*, 9. Pour l'essence des énergies Divines

Palamas en arrive à une expression de Pseudo Denys *ΕΙ' Θεότητα καί αγαθότητα νοήσας από τὸ χρέμα τοῦ ἀγαποποιῦ καί Θεοποιῦ δώρου.*" J. Meyendorff, *Une lettre inédite de Grégoire Palamas à Akyndynos*, *Theologia*, XI, XXIV, Ἀθήναι. 9. L'activité de l'ἐνεργεία divine est celle du saint Esprit qui est dans celui qui l'a acquis d'après la tradition de st. Basile. *De spiritu santo*, XXVI, P. G. 32, 180 c. La Κάθαρσις déjà fixé chez Grégoire de Nysse est une condition de connaissance pour les occidentaux, connaissance profane pour le Palamas (Triades II, 2) l'homme est un temple du saint Esprit (comme chez I, Cor, VI, 19). Pour Palamas l'action de grâce est la pleine réalité de la déification qui est rendue accessible aux hommes par l'incarnation de Christ. De là commence l'exposée de la lumière taborique. Triades I, 3 et II, 3 chez Palamas, et Astete Casanova, *Essaie d'une Manologie d'après les homélies de Grégoire Palamas*, Rome, 1957.

⁴⁰ Ђорђе Сп. Радојичић, *Старо српско пещиство IX—XVIII века*, Крушевац, MCMLXVI, 40. La présence du lunalisme dans les textes et l'art figuratifs médiévales est bien abordée chez С. Радојичић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, Београд, 1977, 28—35. О. С. Попова, *Свет в византијском и рускомъ искусствѣ*, Москва, 1978, 75—99.

⁴¹ St. Novaković, *Teodosija Monaha Hilandarca pohvala svetome Simeonu i Savi*, *Starine JAZU* 11, 1879, 158—159. Ђ. Сп. Радојичић, *Један досад непознат спис старог српског књижевника Теодосија (Канон Општи Христу и Симоону и Сави)*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 3. 1955, 48—54. Димитрије Богдановић—Љупка Васиљев, *Београдски препис Теодосијевог канона општег Христу и Симоону и Сави с краја XIV века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор књ. XXXIII, св. 3—4, Београд, 1967, 238 ff. 239: Потъмнѣншою мраком I-Среси прве: е паче слънца вѣроу Троице страноу людии своих

Déjà vers 1330 Daniel le Vieux prie la Vierge à l'occasion de la bataille de Velbužd⁴² »de préserver de l'invasion barbare, de tous les maux de la guerre«.

Kalliste I, patriarche (1350—1353 et 1355—1363),⁴³ d'abord moine d'Athos dans la suite de Palamas, donne un écho poétique dans homiliaire virginal avec 52 homélies et didaskalia, puis il écrit la vie de Grégoire Sinaïte et peut-être aussi celle de Théodose de Trnovo.

Dans le manuscrit de Hilandar № 342 il y a sur la page 71—74b le canon de prière du patriarche Philothéos Kokinos,⁴⁴ qui suivit Kalliste I sur le trône patriarcal de Constantinople, avec le ton d'espérance adressé à la Vierge toute pure (Panachrantos). Dans ce même recueil (fol. 48b—53b) il y a un poème dédié à la Vierge par Grégoire le Sinaïte.⁴⁵ Il implore la toute pure »d'écraser les ennemis par sa propre main«, faisant allusion à la »Hypermachos Stratigos« (fig. 9) des armées byzantines. Cette fois c'était le danger islamite au seuil de la capitale byzantine.

Vers 1350—1360 la présence des hésychastes athonites Siluan⁴⁶ et Ephrem⁴⁷ se fait sentir dans un genre littéraire spécial, dont le plus haut point chronologique est le moine Isaïe,⁴⁸ qui est le traducteur de Corpus areopagitus, une des plus grandes sources de la doctrine hésychaste.

»Puissant dans la connaissance et fort dans la parole«⁴⁹ le moine Siluan fait l'entrelacs des paroles (»pletenje sloves«)⁵⁰ dédié à st. Sava. Son texte est illuminé et empreint avec le jeu de mots qui se répètent.

просвѣтившая... Богомъ и твои Богородице Покрову... Помилоуи Пренепорочная... и боим се моукъ... 241: „заступнице християнъ“, 242: „Христу царю молитесе... Умоли Богородице... праведнаго си соуда избавити ме страшно бо истъ выпати въ роуцѣ Бога жива...“ L'antithèse de l'obscurité d'Herésie et le Soleil de la Trinité fait bien allusion au dualisme médiéval que l'orthodoxie combattait avec acharnement, spécialement Siméon Nemanja. cf. Драгољуб Драгојловић, *Дуализам средњовековних јеретика*, Balcanica X, Београд 1979, 75—92. Euthymios Zygabenos, *Ранорлиа Dogmatica*, P. G. 130, 1293. La transcription du Sermon de Cosma le Presbiter faite par Pop Dragolj, Bibl. nat. serbe cod. 651, fol. 21. r. et suiv. est non seulement la plus ancienne, mais aussi la plus complète source pour l'histoire des bogomiles dans les Balkans. Д. Богдановић, *Српска прерада Козмине беседе у зборнику попа Драгоља*, Balcanica VIII, Београд, 1976, 61—90.

⁴² Ђ. Сп. Радојичић, *Старо српско песништво IX—XVIII века*, Крушевац, MCMLXVI, 83. Ђорђе Трифуновић, *Проза архиепископа Данила II*,

Књижевна историја IX, 33, Београд, 1976, 48 où sont les semblables vers suppliant la protection du Christ. Cf. Иван Ђорђевић, *Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности*, Зборник за ликовне уметности 15, 135. et Ђ. Трифуновић, *Синаксарско житије св. краља Стефана Дечанског*, Mélanges Ivan Dujčev, Paris, s.s. 451—457.

⁴³ М. Jugie, *Poésies rythmiques de Nicéphore Calliste Xanthopoulos*, Byzantion V, 1929, Paris, 1930, 357—390. La traduction serbe d'après le manuscrit d'Acad. des Science, Belgrad no. 25 est faite par Macaire en 1382. Son influence se fait sentir dans une copie vers 1388 dans le Ménologue de Gračanica. *Zap. i natp. I*, B. 1902, no. 162. Ђорђе Трифуновић, *Нимне де Ничефоре Calliste Xanthopoulos consacré à la Vierge, dans la traduction serbe de Makarije de l'année 1382*, Cyrillomethodianum I, Thessaloniki, 1971, 58—79. Ce même auteur souligne le fait que quand Makarije traduit le poème de Nicéphore Calliste, déjà beaucoup des hésychastes ont trouvé refuge dans la Serbie du prince Lazar. Ђ. Trifunović, *O nekim pojavama u srpskoj književnosti uoči podizanja Manasije*, Kruševac, 1969, 118. Dans la poésie de Calliste les métaphores virginales font penser aux types iconographiques de Vierge Source (v. 29), Elpis (v. 33), Pokrov (v. 63), la Galactophon (v. 73), la Vierge Montagne (v. 75), Odigitria (v. 75) L'Arbre de Jessé (v. 115), aussi que les allusions Prophétiques de la Porte fermée, le Klimax, etc.

⁴⁴ Г. М. Прохоровъ, *Къ историји литургијеској поезији, гимни и молитви патријарха Филологија Коккина*, ТОДРЛ, XXVII, 1972, 120—149. Les hymnes de Philotios Kokkinos sont celles des fêtes, dédiées aux personnages, ainsi que Palamas son maître, Jean le Précurseur, St. George et St. Jean Damascène et les saints pères. Puis les hymnes à l'occasion de la faim, de tremblement de terre, de la guerre. Д. Богдановић, *Песничка творенија монаха Јефрема*, Hilendarski Zbornik, IV, Београд, 1978, 110. Prihorov, *op. cit.* 133.

⁴⁵ Ђ. Сп. Радојичић, *Григорје Синаит из Горњака*, Гласник САНУ књ. II, св. I, 179—180, voir Bayne N. H., *The Supernatural Defenders of Constantinople*, Anallecta Bollandiana, LXVII, 1949, 165—177.

⁴⁶ Вл. Ђоровић, *Силуан и Данило, Српски писци XIV—XV века*, Глас СКА СХХХVI, dr. gaz. 72, Сремски Карловци, 1929, 13—103.

⁴⁷ Д. Богдановић, *Песничка творенија монаха Јефрема*, Хиландарски Зборник 4, 1878, 109—130.

⁴⁸ Ђ. Трифуновић, *Писац и преводилац Инок Исаја*, Крушевац, MCMLXXX, 7—110.

⁴⁹ C'est l'inscription dans un psautier de 1355 se trouvant au monastère »de St. Paul d'Athos (Zap. i natp. 104) Glasnik SUD XLIV, 286, qui nous communique: Симъ же пфсхалиамъ творцъ Силоуанъ монах и во истинѣ нови Силоуанъ силнь же разумомъ и крѣпекъ въ словѣ... оувѣсти силоу прѣмоудрости и хитрости...«.

⁵⁰ Malek Mulić, *Srpski izvori »Pletenija sloves«*, Akad. Nauka i Um. BiH, Dijela L, knj. 2, Sarajevo, 1975, 5—98 où l'auteur démontre que le »Pletenje sloves« n'est pas une invention de la réforme d'Euthymios ni même un privilège hésychaste, c'est un survival de la rhétorique antique transmise aux autres peuples slaves par l'intermédiaire des Serbes. *Op. cit.* 95 ff.



Fig. 10. Thessalonique, Saint Nicolas Orphanos, Buisson Ardent, XIV s.

Un autre métropolitain Siluan⁵¹ qui a transporté les restes du roi Milutin à Sofia (d'après le *rodoslov* /généalogie/ de Karlovac) écrit aussi les vers avec un passage dédié à la Vierge la Buisson Ardent⁵² qui s'appuie sur Théodose et les Leçons des Proverbes. Le symbole de la Vierge Buisson Ardent est importé par les moines sinaïtiques dans le pays du prince Lazar, se trouvant aussi auparavant chez Jacob de Serrès,⁵³ qui prie la Vierge Buisson Ardent (fig. 10) de le préserver du feu éternel, en 1359.

L'empereur Stefan Uroš V⁵⁴ en 1366 a des motifs pareils, mais sa prière est ambivalente. Il prie la Vierge »le Rempart des chrétiens, l'Espérance, la Médiatrice et le Voile« de le sauver au jour du Jugement dernier.

En 1371 la religieuse Jefimija pleure la mort de son petit fils Uglješa Despotović. Le texte se trouve sur l'icône dyptique du Seigneur et de la Vierge à Hilandar.⁵⁵

Jephrem, patriarche serbe d'origine bulgare fut élu en 1375 parce qu'il n'était pas facile de trouver un successeur pour Sava IV, le patriarche serbe, car la majorité était orientée vers le profane et la vanité du monde, même achetant avec de l'argent les rangs ecclésiastiques.

L'archevêque Danilo, le prince Lazar et Đurađ Balšić désiraient placer leur homme sur le trône patriarcal qui était hors de l'état du prince Lazar. Le concile au monastère de Žiča a élu l'ermite Jephrem⁵⁶ qui ne se mêlait pas à la politique quotidienne. Jephrem facilita la réconciliation de l'église serbe avec l'église grecque. En 1400, le 14 juin, il est mort, le même jour que prince Lazar, mais onze ans après. Dans un manuscrit de Belgrad⁵⁷ on écrit que le troisième patriarche Jephrem »est présenté parmi les saints«. Il est intéressant à noter que les Bulgares ne veulent pas reconnaître le patriarche Jephrem comme l'auteur des hymnes dédiés à la Vierge dans le manuscrit du Recueil de Hilandar № 342.⁵⁸

⁵¹ Вл. Ђоровић, *op. cit.* Глас СКА СХХХVI, no. 72, Sr. Karlovci, 1929, 20.

⁵² Ibid. 25. Ce motif de Buisson Ardent a passé par les Sinaïtes, chez Théodose *op. cit.*, 192, et dans le sermon du roi Milutin, Rozov, *Južnoslovenski Filolog*, V, 121 f., où il y a beaucoup des métaphores sur la lumière divine.

⁵³ Le premier évêque du monastère St. Archanges de Prizren en 1343, le Métropolitain de Serrès en 1348, et l'auteur de texte en 1359 devant le triodion (posni triod) dans le manuscrit de Sinaï: Đ. Sp. Radojičić, *Antologija*, 94. Voir le *Zbornik de Dečani* no. 85, fol. 323: „Блажена i-e-eи Marie кловина наречена“. Sur l'icône de la Vierge Buisson Ardent: М. Татић-Ђурић, *Мариа-Ева, Прилог иконографији једног ретког типа Оранте*, *Зборник за ликовне уметности* 7, Н. Сад, 1971, 209—215.

⁵⁴ Ђорђе Сп. Радојичић, *Творци и дела старе српске књижевности*, Титоград, 133—135. *Idem*. *Молитвена песма царева, Стремљења*, III, Приштина, 1962, 668—669.

⁵⁵ Л. Мирковић, *Годишњица Николе Чупића*, XLII, Београд, 1933, 45—49 a lu Panagija mais il faut Panachrantos (Toute pure) comme c'est chez Đ. Sp. Radojičić, *Letopis Matice Srpske*, 367, sv. 3, N. Sad, 1961, 265—271. Ђ. Трифуновић, *Монахиња Јефимија*, *Књижевни радови*, Крушевац, МСМLXXXIII, 56.

⁵⁶ Ђ. Трифуновић, *Житије св. Патријарха Јефрема од Епископа Марка*, *Анали Филолошког факултета у Београду* VII, 1967, 67—74. М. Purković, *Srpski patrijarsi srednjeg veka*, Dusseldorf, 1976, 101—115, 123—126.

⁵⁷ *Записи и натписи* III, 5041. p

⁵⁸ Предраг Матеич, *Българският химнописец Ефрем от XIV век, дело и значение*, София, 1982, 5—345, p. 6: cod. Hilandar no. 343, f. 90. „Стихири молебни към Пречиста Богородица, et Д. Богдановић, *Песничка творенија монаха Јефрема*, *Хиландарски зборник* 4, Београд, 1978, 117.

Deux filigranes de 1369 et de 1369—1380 datent ce recueil d'une façon certaine.

Aux pages du recueil fol 15b—23a se trouve le canon «comment chanter le paraclitique de la Vierge», sur le fol. 29b—33b »približet sja žitije moje koncu dažd mi umileni«. ⁵⁹ Aux pages 59 à 63 figure l'acrostiche de Jephrem: »očaana uma i umileni duša«, de même qu'un canon de prière pour l'empereur sur fol. 63a—67a 71b. Citons encore: 67a — canon de prière à la Vierge Panachrantos »ou Vierge sans place (Hora tou ahriritou)« ⁶⁰ avec acrostiche d'Ephrem; 67—71b — canon au roi d'où suivent les tropaires à la Vièrge, mais sans kathisma, kondakion, ikos et stichères; pages 85a—100b — les stichères de prière à la Panchrantos, ⁶¹ Panhymnithos, par Ephrem tué d'esprit et d'âme impures; pages 108b—111b — stavrotheotokion avec les lamentations de la mère auprès de la croix.

Les épithètes à la Vierge sont en plusieurs variantes: Parigoritisa ⁶² (60b), Despina ⁶³ (61a), Mesiteusa (61a), Mère du roi (61a), Katafugi ⁶⁴ (64b), Elpis (86b), Tronos, Palation, Molebnica ⁶⁵ (90a). Ce dernier épithète est influencé par le texte apocryphe de la Vierge avec les milices célestes et tous les saints priant pour le genre humain dans l'enfer.



Fig. 11. Monastère de Dečani, XIV s., Acatiste

⁵⁹ Dans le sens "Ελεήμονα Λόγον καί συμπαθή" et voir les variantes, Hennica Folieri, *Initia Hymnorum Ecclesiae graecae*, vol. I, Città del Vaticano, 1960, 416.

⁶⁰ Χαρίον χωριτικόν τοῦ Ἀχωρήτου Menée, Rome, 1888, 680, 730 et Menée, Venise, 1895, 208, 236. Roma et Oriente, Grottaferrata, 1917, no. 14, 145.

⁶¹ Πανύμνητε του άνο στρατηγίας, διασώσον ημας κύνδιων... S. Eustratiades, *op. cit.*, 80.

⁶² Le sceau de Cabinet de médailles Paris, porte cette inscription, de même que l'église d'Arta. Schlumberger, *Sigilographie de l'empire Byzantin*, Paris, MDCCCLXXXIV, 38. Ἄ. Τρανματόνης, Ἡ Παρηγορητισσα, Ἐστία Εἰκονογραφημένη, 1898, 114—117.

⁶³ »Despina Θεοτοκε« porte la signature de la Vierge orante vêtue dans la parure impériale dont la couronne est partagée par deux anges. La fresque se trouve à St. Angelo in Formis. Ottavio Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, 1962, fig. 6. ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ chez G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 155, 157.

⁶⁴ E. Filieri, *op. cit.*, vol. II, Vaticano, 1961, 273—4. Καταφύγιον κόσμου χριστιανῶν S. Eustratiadou, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ἡμνογραφίᾳ Paris, Chennevière sur Marne, 1930, 38, 85. Le jour de la Dormition de la Vierge 4 voix, est dédié à la Vierge »Espérance et Katafugi«, dans la liturgie solennelle au palais des empereurs byzantins, Constantin VII Porphyrogénète, *La livre des Cérémonies*, Paris,

1935, 10, 51. Le type historique de la Vierge signé »Katafugi« est la fameuse icône bilatérale de Sofia, André Grabar, *A Propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au musée de Sofia* (notes sur les sources et les procédés des peintres sous les Paléologues), *Cahiers archéologiques*, X, Paris, 1959, 302. Mais il y a le sens dogmatique dans la Vierge signée »Katafugi« représentée en type Platytera-Znamenie dans l'église constantinopolitaine d'Etyemez, L. J. Majewski, *The Conservation of byzantine frescoes discovered at Etyemez*, Istanbul, Dumbarton, Oaks Papers 14, Washington, 1960, 219—222, fig. C. voir aussi Ἄ. Συγγρόπουλος, Καταφυγή Ἀχειροποιήτος Μακεδονικά, 4, 1955—60, 441—448. Sur le Vierge Platytera, Мирјана Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, Зборник за ликовне уметности 13, Нови Сад, 1977, 3—26.

⁶⁵ Μητέρα τοῦ Βασιλέως καί Θεοῦ. Παρακλητική, ... ἐν ῥώμῃ, 1885, 544, *ιδεμ.* Ἐνεσίον, 1871, 267. Sur la Vierge Reine, M. Татић-Ђурић, *Фенечка чудотворица*, Свеске 14, 48—49. Le texte slave: Хождене Богородици по мукам. Ѓ. Sp. Radojičić, *EJ*, I, 139. Миливоје М. Башић, *Из старе српске књижевности*, Београд, 1931, 104—108. La Vierge signée »Molebnica« à Psača, Гордана Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности, Н. Сад, 1975, no. 11, 39 sl. 33 et l'icône de la Galerie Trétiakoff no. 12724 de la fin du XIV^e s. mal attribuée à l'école moscovite, étant très proche de celle de Psača.

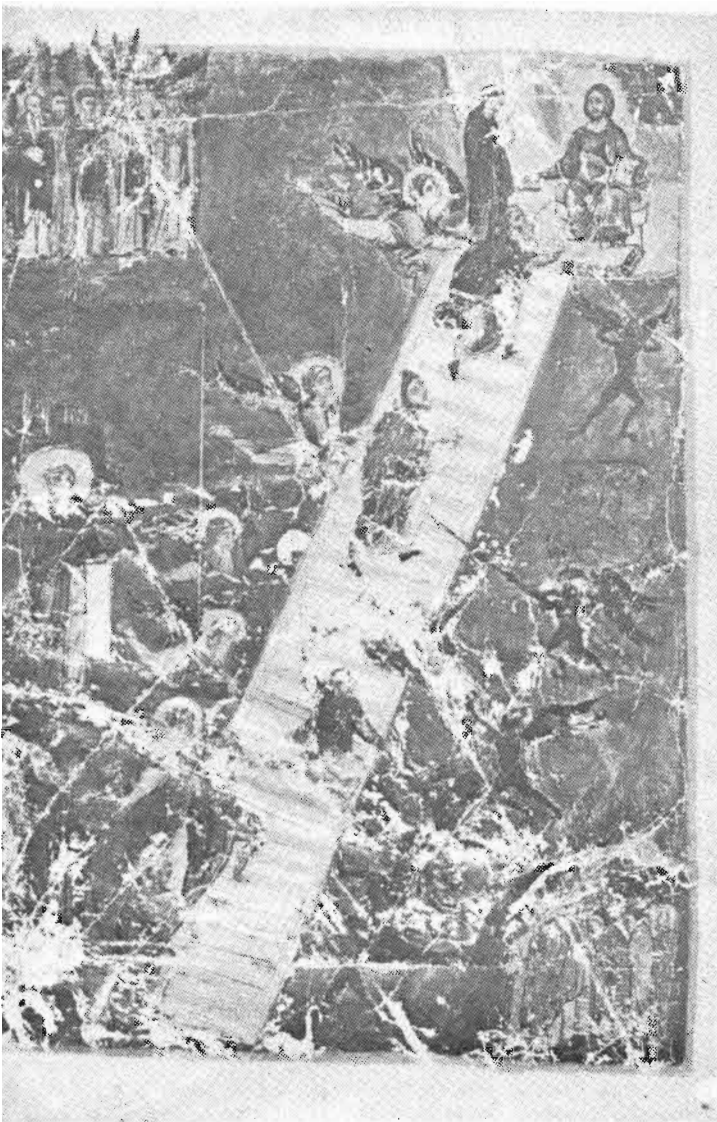


Fig. 12. Rome, Vatican, Vat. gr. 394, CI s. échelle
(Klimax)

La ferveur traductrice de toutes les valeurs spirituelles était une pratique athonite. On traduisait même la littérature contemporaine, ce qui était le cas des œuvres de Palamas et Philotheos Kokinos et de Kallist II, patriarche de Constantinople, en 1397, moine du monastère de Xantopoulon. Il a écrit avec le moine Ignatius «Methodos kai Kanon», une centurie hésychaste pour les règles de vie et de prière, qui a été incorporée dans la philokalia.⁶⁶

L'hymne dédié à la Vierge de Xantopoulos⁶⁷ était traduit par Macaire le Serbe en 1382 et conservé dans le manuscrit de

SAN № 25 à Belgrade. Cette traduction respectant l'original grec en esprit et signification est quand même enrichie d'une strophe entière, strophe XXII et quelques métaphores sur l'Arbre de Jessé, d'Adam succombé. La superposition de termes Bathos — Haris est justement un trope métaphorique légèrement éloigné mais symboliquement élaboré. Les épithètes à la Vierge chez Xantopoulos sont dans l'ordre alphabétique: la salutation à la Vierge «anotera ton noeron, dorea ton christianon, Despina, Zodochos Pege, Mesitis pros theon, katafugion, Riza tou en Edem, Odigos, (fig. 11), pulu keklismeni, Ραβδος ἡ Βλαστισιασσα Ἄρων. Χάρις κεχαριτομένη λίθος». On peut se demander pourquoi le terme Helidon — hirondelle (en serbe lastavica) a été traduit comme climax (fig. 12) (en serbe lestvica).

Un texte pareil de Xantopoulos, la traduction du Corpus aréopagite par Isaïe le

⁶⁶ XVI Internationaler Byzantinistenkongress Akten II, 4, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 32, 4, 257—260. A. E. Tachiaos, *Mount Athos and Slavic Literatures*, Cyrillomethodianum IV, 1978, 1—35, Idem, *De la Philokaliya ou Dobrotoljubije*, La création d'un Zbornik, Cyrillomethodianum V, 1981, 208—213. E. Tachiaos, *Gregory Sinaites' Legacy to the Slaves*, Cyrillomethodianum VII, 1983, 113, 144 concernant les manuscrits du XIV^e s. tel cue Hilandar 640 fol. 61—121 c. 1370, Hilandar 342 (1364—1374), Dečani no. 82 (1385—1395), Hilandar no. 456 (1386—1398).

⁶⁷ M. Jugie, *Poésies Rythmiques de Nicéphore Calliste Xantopoulos*, Byzantion V, Paris, 1929—30, 357—390. Đ. Trifunović, *Hymne de Nicéphore Calliste Xantopoulos consacré à la Vierge*, dans la traduction serbe de Makarije de l'année 1382, Cyrillomethodianum I, Thessaloniki, 1971, 58—79. Dans l'Homélie sur l'Introduction au temple G. Palamas dit: La lumière de Logos est l'esprit pour l'évangéliste Luc, la régalite de Dieu est le st. Esprit (la colombe) chez Maxime le confesseur Mys. 23, P. G. 91, fol. 701. L'esprit c'est la diffusion de la Beauté, primordiale dans la Beauté parfaite (καλὸν) voilà ce qui a stimulé Macaire, traducteur de Calliste, à substituer l'hirondelle en klimax. Đ. Trifunović, *op. cit.*, 8, car par l'intermédiaire de saint Esprit on accède le bien parfait, la Beauté de Nous. J. R. Matin, *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, 128—149, voir aussi Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византиској и старој српској књижевности*, Београд, 1968, 174; Идем, *Покајни канон лествице у старом српском преводу*, Зборник Филозофског факултета XII-1, Београд, 1974, 151—289. Ce canon de Rédemption (de Pénitence) est recueilli avec d'autres hymnographies hésychastes de Mataios Vlastarès, de Grégoire le Sinaïte et Patriarche Calliste, *ibid.*, 253, 265—279: où on cite la Vierge «Katafugi», Canonique de Chilandar 365, fol. 308. Voir éd. critique de Saint Gregory the Sinaït, *Discours on the Transfiguration*, ed. D. Balfour, *ΘEOLOGIA*, 52, 1981, 631—681.

moine⁶⁸ et les homélies palamites éditées probablement suivant l'initiative de l'empereur Jean Cantacuzène, ami et protecteur des hésychastes⁶⁹ sont des oeuvres capitales. À partir de la Vierge Montagne noétique, de Théodose,⁷⁰ jusqu'au texte de Xantopoulos:⁷¹ »Raduj se previši mislenih sil«, à travers les Epistulas de Siluan.⁷² »Zreti te prisno želah« il y a une continuité surtout dans le choix des pièces liturgiques et mystiques rassemblées dans les recueils où tout excelle d'une exaltation lumineuse qui va radier jusque dans l'oeuvre de Démètre Cantacuzène.⁷³ Dans le texte fondamental (Gilferding 46) pour corpus aréopagite on trouve les vraies raisons de ce climat extraordinaire du XIV^e s., où le Beau se manifeste comme cause de chaque beauté et de toutes les harmonies; il illumine comme la lumière, avec ses dons des rayons créateurs de la beauté fluide de la divinité.⁷⁴

⁶⁸ Đ. Trifunović, *Zbornici sa delima Pseudo-Dionisija Areopagita u prevodu inoka Isaije*, Cyrillomethodianum, V, 1981, 166—171; idem, *Estetička rasprava Pseudo-Dionisija Areopagita u prevodu inoka Isaije*, Zbornik za likovne umetnosti 18, 1982, 153—169.

⁶⁹ Astete Casanova, *Essai d'une mariologie d'après les homélies de Grégoire Palamas*, Rome, 1957, d'après les manuscrits Coislin 97 et Moscovite 212. Aussi Revue des Etudes Byzantines 17, 215.

⁷⁰ Теодосије, *Житије св. Саве*, 130, 131. Данило II, 34—35, 44—45, Св. Радојчић, *Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом житију св. Саве и његова веза са сликарством XIII и XIV века*, Текстови и фреске, 116. Теодосије mentionne la Vierge pure, Reine et Mère de Christ le Roi. C'est l'anticipation littéraire de Déisis royale connue dans les fresques de XIV^e siècle. Le texte de la charte de Dušan à Chilandar de 1348 en fait la même chose. *Spomenici na Makedonija III*, Skoplje, 1980, 306—307. Sur l'iconographie de la Vierge Reine: Василий Пущко, *Икона „Предста Цари-*

ца“ в Московском Кремле, Зборник за ликовне уметности 5, 169, 57—75. М. Tatić-Đurić, *Sveske*, 14, 48 ff. et l'article de Grigoriadou dans les Actes de Congrès de Bucarest XIV Buz. II, 1975, 47—52.

⁷¹ Après la huitième ode de l'Orthros est la poésie à la »Timiotera des chérubins, et après la neuvième Canon est le tropaire »Dostoino jest«, O *srbijaku*, 117.

⁷² Димитрије Богдановић, *Епистолије кир Силуанове*, Зборник Филозофског Факултета XIV-1, Београд, 1979, 183—209, 195. Le manuscrit du monastère de Savina écrit vers 1410 est un recueil typique hésychaste par l'intermédiaire duquel les courants spirituels ont afflué de Mont Athos vers la Serbie, donnant l'aspect du climat religieux et culturel à l'aube de l'invasion turque. La Lettre comme image de l'âme reflète les idées néoplatoniques transmises par les moines d'Athos, Isaïe, Marc et Romul suivant la contemplation divine du mysticisme oriental à travers l'oeuvre de Dionisios Aréopagite. D. Koutras, *La notion de l'image chez Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *Εστῆρις Ἐταιρείας Βυζαντιλῶν Σπουδῶν*, XXXV, 1966, 243—258. L'Image de Dieu, ce paradigme éternel, n'est pas une image simple visuelle, elle est une réalité ontologique de Dieu Incarné dans la sensible image, »eikon«.

⁷³ L'oeuvre de Démètre, Cantacuzène, éditée par: Ђорђе Трифуновић, *Димитрије Кантакузин*, Београд, 1963, excelle de l'image du climat spirituel de la dernière décennie avant la domination turque, est complète du point de vue de problématique littéraire „молитва са умиљенијем ка пресветој Госпођи, с малом похвалом, дело Димитрија Кантакузина, у стиховима садка од меда и саћа Владичици нашој Богородици: свих живот светлост и благод“ (41), la Vierge est Reine (p. 69), L'espérance (p. 61), la place de celui qui n'a pas de place (p. 66). Les entrailles du feu divin (66), Celle que les prophètes ont annoncées (65) le Pokrov (59, 67). C'était le temps où les Serbes prêtaient leurs poètes au gouvernement turc comme Mahmud Paša Abogović-Adni, et les Grecs substituaient la manque par le prêt de poètes telles que Cantakuzène dans la ville de Novo Brdo, la ville d'argent et d'or, comme s'exprime Constantin le Philosophe.

⁷⁴ Ђорђе Трифуновић, *Смрт и лепота у српским средњовековним списима о кнезу Лазару и кссовском боју*, Раваница 1381—1981, 135—142.

SUR L'ICÔNE DE POGANOVO ET LA VASILISSA HÉLÈNE

Gordana Babić

L'icône de Poganovo, conservée actuellement à Sofia, est une oeuvre d'art insolite de tout point de vue: son style est extraordinaire, l'iconographie tout à fait spéciale et la destination incertaine. C'est un objet de culte intéressant, témoignant d'un ex-voto particulier.

L'icône de Poganovo intéresse les spécialistes surtout depuis qu'elle a été nettoyée et publiée par T. Gerasimov et A. Grabar dans les Cahiers archéologiques, en 1959,¹ et depuis les recherches iconographiques pertinentes lui consacrées par A. Grabar et A. Xyngopoulos, publiées également dans les Cahiers archéologiques, en 1962.² Cependant, faute de renseignements historiques précis, plusieurs hypothèses ont été émises au sujet de son origine, la date de son exécution et le rang social de son commanditaire. Ayant trouvé une inscription sur le revers de l'icône, mentionnant la donatrice, une certaine vasilissa Hélène, T. Gerasimov a proposé d'identifier cette vasilissa avec l'impératrice Hélène Dragaš, épouse de Manuel II Paléologue (1391—1425). T. Gerasimov considérait cette icône comme un don votif offert à l'église de Poganovo par l'impératrice Hélène Dragaš, aussitôt après la mort de son père Constantin Dragaš dans la bataille de Rovine, en 1395.³ L'opinion de Gerasimov semble être admise et approuvée par A. Grabar,⁴ K. Weitzmann,⁵ K. Miatev,⁶ et beaucoup d'autres spécialistes; par conséquent, l'icône est le plus souvent datée vers 1395. A. Xyngopoulos a pourtant proposé une autre hypothèse identifiant la vasilissa Hélène avec Hélène, fille de Jean Cantacuzène, épouse de l'empereur Jean V Paléologue;⁷ cependant, cette opinion n'a pas été largement soutenue.

Les études publiées par les historiens au cours des derniers vingt-cinq ans, surtout celles de F. Barišić,⁸ B. Ferjančić,⁹ et

recemment I. Đurić et D. Nicol,¹⁰ ont démontré, quoiqu'indirectement et sans s'en occuper, le défaut de l'hypothèse émise par T. Gerasimov, car le terme ἡ βασίλισσα, présent dans l'inscription peinte sur l'icône ne désigne pas une impératrice de Byzance. En partant du fait que l'inscription peinte en rouge sur le fond or a été bien vue et correctement lue par T. Gerasimov en 1959 (Ἑλένη ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστῇ βασίλισσα)¹¹ son

¹ T. Gerasimov, *L'icône bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia*, Cahiers archéologiques X (Paris 1959) 279—288; A. Grabar, *A propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sofia*, ibidem, 289—304.

² A. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, 3. Nouvelles recherches sur l'icône bilatérale de Poganovo, Cahiers archéologiques XII (1962) 363—380; A. Xyngopoulos, *Sur l'icône bilatérale de Poganovo*, ibidem, 341—350.

³ Gerasimov, *op. cit.*, CA X (1959) 284—288.

⁴ Grabar, *op. cit.*, CA XII, 366.

⁵ K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images, Sixth to Fourteenth Century*, Chatto—Windus, London 1978, 132, pl. 47.

⁶ K. Miatev, in K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Icons from South-Eastern Europe and Sinai*, London, 1968, XLVII—XLVIII, pl. 102, 103, 105. La bibliographie bulgare concernant l'icône de Poganovo est citée dans le catalogue: *Icones bulgares du IX^e au XIX^e siècle*, Bruxelles 1978, No. 20; voir également K. Паскалева, *Икони Болгарии*, София 1981, 28, 74—83. Tous les auteurs bulgares suivent l'opinion de T. Gerasimov, de même que H. Skrobucha, *Meisferwerke der Ikonentalerei*, Recklinghausen 1975,² 91—92.

⁷ Xyngopoulos, *op. cit.*, CA XII, 348.

⁸ Ф. Баришић, *Повеље византијских царица*, Зборник радова Византолошког института XIII (Београд 1971) 143—193.

⁹ Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 25—26 et 29.

¹⁰ И. Ђурић, *Сумрак Византије*, Време Јована VIII Палеолога, 1392—1448, Београд 1984, 78; idem, *Евдокија Комнина и њен муж Константин Драгаш*, ЗРВИ 22 (1983) 259—271, surtout p. 262; D. Nicol, *The Despotate of Epiros, 1267—1479*, Cambridge 1984, 8, 10—11, 75, 77, 93 et passim.

¹¹ Gerasimov, *op. cit.*, CA X (1959) 284.

interprétation, proposée jadis, demande actuellement des commentaires nouveaux. L'état de conservation étant détérioré depuis le temps de Gerasimov, le nom de la vasilissa ne peut plus être vérifié. On y lit à présent: ... |ε|η χῶ τῷ ᾠ [π|ε|τη βασι|ι|τσα, donc ... (ἐ)ν Χ(ριστῷ) τῷ θ(ε)ῷ (πισ)τῇ βασι(ι)-λισσα.

En étudiant les titres qui accompagnent le nom d'une impératrice de Byzance à l'époque des Paléologues, on se rend compte que trois mots y apparaissent presque simultanément: ἡ δέσποινα le plus souvent, ensuite ἡ αὐγούστα dans les chartes et parfois aussi sur les cachets, et également ἡ βασιλίς (—ίδης) dans les sources narratives. Une analyse rapide des documents connus nous permettra d'observer les titres accompagnant le plus souvent les noms des impératrices de Byzance à l'époque tardive. Irène, épouse de l'empereur Jean III Vatatzès est mentionnée comme ἡ δέσποινα en 1264 et en 1269.¹² Théodora, épouse de l'empereur Michel VIII Paléologue, a plusieurs fois été nommée ἡ δέσποινα entre 1259 et 1269, et parfois aussi ἡ αὐγούστα ou ... εὐσεβεστάτη αὐγούστα (sur le cachet daté de l'année 1262).¹³ Les autres exemples abondent. Anne d'Hongrie, première épouse d'Andronic II, portait le titre d' αὐγούστα et de δέσποινα (1281/82),¹⁴ aussi bien qu'Irène de Montferat, seconde épouse du même empereur (entre 1284 et 1317).¹⁵ Rita Maria Xéna, épouse de Michel IX Paléologue (1295—1333) est mentionnée comme ἡ δέσποινα.¹⁶ Anne de Savoie, épouse et veuve d'Andronic III, mère de Jean V Paléologue, fut nommée ... εὐσεβεστάτη αὐγούστα καὶ αὐτοκρατόρισα Ῥωμαίων Παλαιολογίνη (1341—1347), ou impératrix et moderatrix Romeorum (1341), ou également ἡ βασιλίς et ἡ δέσποινα, sur un cachet, dans les sources écrites de dates différentes et sur la porte de la ville de Thessalonique (en 1355).¹⁷ En relatant les événements de l'année 1351, Jean Cantacuzène mentionne la même dame en l'appelant ἡ βασιλίς (... τὴν βασιλίδα),¹⁸ employant ce terme archaïque, semble-t-il, par rapport au langage administratif en usage vers le milieu du XIV^e siècle dans la capitale de Byzance.¹⁹ Jean Cantacuzène a employé plusieurs fois le même mot en parlant des impératrices de Byzance, par exemple en mentionnant Irène, son épouse (en racontant les événements de 1347, en mentionnant son voyage à Didymoteichon, en 1352, et lorsqu'il parlait des noms et habits angéliques que lui-même et son épouse prirent en 1354).²⁰ De même,

Jean Cantacuzène dénomma sa fille Hélène ἡ βασιλίς (épouse de Jean V Paléologue).²¹

La terminologie est la même lorsqu'il s'agit des dames de la cour serbe. L'impératrice Hélène, épouse et ensuite veuve de Dušan (1346—55) fut nommée ἡ δέσποινα dans les documents grecs, et *carica* ou αὐγούστα dans les sources écrites et sur les portraits peints en Serbie.²² A l'époque lorsque Simeon—Siniša portait le titre de despote, son épouse Thomaïs était mentionnée par la chronique de Ioannina comme ἡ βασιλίσα; plus tard veuve de l'empereur Simeon—Siniša—Uroš, Thomaïs fut nommée ... εὐσεβεστάτη δέσποινα... dans un document grec.²³

¹² Баришић, *op. cit.*, 144—145.

¹³ Ibid., 146—158.

¹⁴ Ibid., 158.

¹⁵ Ibid., 159—165.

¹⁶ Ibid., 175.

¹⁷ Ibid., 180—182; A. Failler, *La déposition du patriarche Calliste I^{er} (1353)*, Paris 1973, 61, 27 (avec la bibliographie); И. Бурић, *Поменик светозорској Протата с краја XIV века*, ЗРВИ 20 (1981) 149—150; F. Dölger, *Парάσπορα, Zum Kaisertum der Anna von Savoyen*, Ettel 1961, 208—221, surtout la p. 219.

¹⁸ Ioannis Cantacuzeni ex imperatoris historiarum libri IV, ed. L. Schopeni I—III, Bonnæ 1828—32, vol. III, 1832, p. 204 (infra Cantac.)

¹⁹ Il est bien connu que le mot ἡ βασιλίς désignait l'impératrice, par exemple, dans l'expression ἡ βασιλίς τῶν πόλεων, se rapportant à la capitale de Byzance, Constantinople, depuis la fin du V^e siècle, dans les écrits des auteurs grecs, cf. E. Fenster, *Laudes Constantinopolitanae*, Miscelanea Byzantina Monacensia 9, München 1968, 93, 27, 33, 126, 170, 178, 190, 110, 144, 187—188, et passim; L. Rydén, *The Andreas Salos Apocalypse*, Dumbarton Oaks Papers 28 (1974) 226—228; la même dénomination de la capitale de Byzance ἡ βασιλίς τῶν πόλεων est reprise par Georges Acropolites en 1254 (cf. V. Valdenberg, *Note sur l'orasion funèbre de G. Acropolite*, Byzantinische Zeitschrift 30 (1929—1930) 91), aussi bien que par les autres écrivains de l'époque tardive, cf. Fenster, *op. cit.*, 186—188.

²⁰ Cantac. III, 49; III, 239; III, 307.

²¹ Ibid., III, 11.

²² *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 530—531; Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 701—702, 704—705, 740. Sur la fresque conservée dans le narthex de Lesnovo (1349) l'inscription accompagnant le portrait d'Hélène est bien conservée; elle a été lue déjà par N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, Paris 1930, 245 ('Ελένη ἐν Χριστῷ τῷ Θ(ε)ῷ [ε]ὐσεβεστάτη [ε]πιστὴ Αὐγούστα); С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 50, 55, 56.

²³ S. Cirac Estopagñan, *El legado de la basillisa Maria y de los despotas Thomas y Essau de Ioannina*, Barcelona 1947, 37. И. Бурић, *Световни достојанственици у „Ектезис неа“*, ЗРВИ 18 (1978) 204; idem, „ЕКТЕЗИС НЕА“ византијски приручник за питакиа, о српском патријарху и неким феудалцима крајем XIV века, Зборник Филозофског факултета, Београд, XII — 1 (1974), 422—427.

Le langage administratif préservait cette terminologie complexe dans la dénomination des impératrices de Byzance jusqu'à la fin de l'époque des Paléologues. Par exemple, Marie—Kíratza, mère de l'empereur Jean VII et épouse d'Andronic IV fut nommée . . . ὑψηλοτάτη καὶ λαμπροτάτη δέσποινα Ῥομαίων καὶ ἀγούστα . . . dans un document provenant de l'année 1392.²⁴ Et la fille de Constantin Dragaš, Hélène, épouse de Manuel II Paléologue depuis 1392, portait le titre de δέσποινα selon le témoignage de l'inscription gravée sur la croix — reliquaire qu'elle avait offert au monastère Dionysiou (Mont Athos); elle était honorée également par les titres d'*augusta* et d'*autocratorissa* dans les sources écrites et dans l'inscription accompagnant son portrait conservé sur la fameuse miniature peinte en 1408 (Musée du Louvre, Iv. A 53, fol. 2 r.).²⁵

Tous ces exemples énumérés témoignent en faveur de la supposition que les trois mots: δέσποινα, ἀγούστα et βασιλίσ désignaient l'impératrice de Byzance dans les sources écrites provenant de l'époque des Paléologues.

Par contre, le terme ἡ βασιλίσα figurant sur le revers de l'icône de Poganovo, avait une signification différente dans le langage administratif grec ou serbe à l'époque des Paléologues. Dans son commentaire de l'inscription trouvée à Mokista en Aitolie, où fut mentionnée la βασιλίσα Ἄννα ἡ Καντακουζηνή, S. Lambros a considéré que le terme vasilissa désignait la femme d'un despote.²⁶ Cette dame, Anna Cantacuzina, mentionnée par l'inscription de Mokista est identifiée à présent avec la vasilissa Anna Palaiologina Cantacuzina, épouse depuis 1265 de Nicéphore I, despote d'Épire, et mère de Thomas, despote d'Épire.²⁷ Dans la même famille épirote une autre dame portait également le titre de la vasilissa, et par hasard, elle s'appelait également Anna. C'était la vasilissa Anna Palaiologina, fille de l'empereur Michel IX et petite fille de l'empereur Andronic II, mariée depuis 1307 ou 1308. avec Thomas, despote d'Épire. Cette dame était mariée, en seconde noce, avec Nicolas Orsini, despote, résident à Arta. Il est, alors, évident qu'Anna avait le droit d'être nommée vasilissa, du fait que ses deux maris étaient les despotes en Épire. Anna Palaiologina fut morte en 1320.²⁸ Une troisième dame, qui vivait également en Épire au cours du XIV^e siècle, était la vasilissa Anna Palaiologina, épouse de Jean II Orsini, despote d'Épire, et mère de Nicéphore

et de Thomaïs (future femme de Simeon—Uroš). Anna détenait le droit au nom de famille qu'elle portait par son père, Andronic Paléologue, qui avait la dignité de protovestiaire. Dans les années lorsque le roi serbe, Dušan, occupait Épire, Anna Palaiologina, devenue veuve, épousa Jean Comnène Assen, gouverneur de Berat et de Kanina. A l'époque lorsque Thomaïs et Simeon—Uroš habitaient Trikala, Anna Palaiologina vivait chez son gendre.²⁹

En Serbie, Anna Maria, épouse du despote Jean Oliver, fondateur de Lesnovo, était mentionnée comme . . . ἡ πανευτυχιστάτη βασιλίσα . . . dans l'inscription accompagnant son portrait peint dans le narthex de cette église (1349).³⁰ A Ohrid, sur la fresque conservée dans la chapelle fondée par le despote Jean Oliver, vers 1346—1350, dans l'exonarthex de Sainte-Sophie, la même dame, Anna Maria est nommée *despotica*.³¹ Elle

²⁴ E. Lappa-Zizicas, *Le voyage de Jean VII Paléologue en Italie*, Revue des études byzantines 34 (Paris 1976), 140 (l'a. identifie incorrectement les termes δέσποινα et ἀγούστα avec celui de βασιλίσα).

²⁵ В. Мошин, Крст царице Јелене, кћери кнеза Драгаша, Уметнички преглед 5 (Београд, фебруар 1938) 136—137; Konstantin Dragaš ne portait aucun titre honorifique, cela a été démontré par G. Ostrogorski, *Господин Константин Драгаш, Византија и Словени*, Београд 1970, 271—280; sur le mariage d'Hélène avec Manuel II, ibidem, 274, 277, n. 26. La croix offerte par Hélène Dragaš, impératrice de Byzance, au monastère de Dionysiou, est publiée récemment en couleur, cf. S. Pelekanides, K. Christou, Ch. Mavropoulou-Tsioumi, S. Kadas, *Οἱ θεασάσοι τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, vol. I, 1973, p. 43 (à droite). Cf. aussi N. Oikonomides, *Actes de Dionysiou*, Paris 1968, 26; Selon Sphrantzys (*Memorii 1401—1477*, ed. V. Grecu, București 1966, 78—80; Hélène Dragaš était » . . . δέσποινα, fille de »Monsieur« Constantin et épouse de l'empereur Manuel II», voir Đurić, *op cit.*, ЗРВИ 22 (1983), 261, 266. La miniature démontrant son portrait est étudiée par A. Grabar, *Des peintures byzantines de 1408 au Musée du Louvre*, Mélanges R. Crozet, II, Poitiers 1966, 1355 et passim.

²⁶ Sp. Lambros, Ἄννα ἡ Καντακουζηνή, βυζαντινὰ ἐπιγραφὰ ἐξ Αἰτωλίας, Νέος Ἑλληνομνήμων, I (1904) 37—42.

²⁷ Nicol, *The Despotate of Epiros*, 17—22, 8, 10—11, et passim, surtout p. 242.

²⁸ Nicol, *op. cit.*, 75, 78, 80—82 et passim.

²⁹ Ibidem, 105, 129, 132—133; D. Papachrysanthou, *A propos d'une inscription de Simeon—Uroš*, Travaux et Mémoires, 2 (Paris 1967) 487; A. Papadopoulos, *Versuch einer Genealogie der Palaiologi 1259—1453*, Amsterdam 1962, 31.

³⁰ Okunev, *op. cit.*, fig. 166.

³¹ Ђ. Вошковић, Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава, Споменик СКА LXXXVII, Београд 1938, 13. La description du portrait in: Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 64.

porte le même titre dans les documents écrits datés entre 1347 et 1350, et encore une fois dans une charte octroyée par Constantin Dragaš en 1381, confirmant le don qu'il fit de Lesnovo aux moines de Chilandar.³² Plusieurs fois mentionnée dans les documents historiques rédigés en grec ou en serbe, Anna Maria portait toujours le titre de la βασιλισσα ou de la *despotica*, donc, la signification du mot grec semble évident.

La βασιλισσα Maria Angelina, Doukena, Palaiologina, épouse de Thoma Preljubović, despote depuis 1382, signa une charte confirmant les dons offerts au monastère des Météores, en mai 1386.³³ Son titre, ἡ βασιλισσα apparaît encore deux fois dans les inscriptions dédicatoires conservées sur le fameux reliquaire de Cuenca, daté entre 1382 et 1384,³⁴ et sur le volet gauche du reliquaire conservé aux Météores.³⁵ Pendant qu'elle était épouse du Preljubović, despote, cette dame était mentionnée toujours comme vasilissa. Un autre cas est semblable. Marie, fille de l'empereur Jean Cantacuzène, épouse de Nicéphore, despote depuis 1347, portait encore en 1356 le titre de la βασιλισσα.³⁶ Une autre dame, nommée ἡ βασιλισσα Cantacuzina, tante de Manuel II Paléologue, possédait une résidence à Thessalonique. F. Barišić a proposé d'identifier cette dame avec Marie-Isabelle Cantacuzina, épouse du despote de Morée, Manuel Cantacuzène (1348—1380).³⁷ Encore une dame, mal connue avant la découverte de son portrait sur les fresques de Pološko (village situé non loin de Kavadar, en Macédoine, Yougoslavie), portait le titre de ἡ εὐ[τυχιστά]τη βασιλισσα. C'est Marie, épouse du despote Aldimir, frère de l'empereur de Bulgarie Georges I^{er} Terter, et tante de Dušan, roi de Serbie avant 1346 (soeur de sa mère Téodora). Le portrait fut peint entre 1343 et 1345.³⁸

Selon les habitudes des Byzantins les épouses recevaient des titres honorifiques leur revenant de droit assuré par le mariage. Lorsque Eudocie Balšić, fille de Đurađ Balšić, vivait à Ioannina, mariée avec le despote Isaoule Bouondelmonti, elle portait également le titre de la *despotica*, selon le témoignage d'une inscription datée de 1409, trouvée dans le livre, actuellement conservé au monastère de Saint-Paul, au Mont Athos. Ce livre manuscrit fut copié au monastère de la Vierge réputée comme faisant des miracles, nommée Vierge de Crna Gora, situé près de Skoplje.³⁹ Dans une chronique grecque Eudocie est nommée βασιλισσα.⁴⁰

Cette deuxième catégorie d'exemples nous permet de croire que le terme ἡ βασιλισσα (*despotica*) désignait l'épouse d'un despote à l'époque des Paléologues.⁴¹ Par conséquent, la vasilissa mentionnée sur l'icône de Poganovo, dont le style indique la deuxième moitié du XIV^e siècle, doit être cherchée parmi les épouses des despotes de cette époque.

³² Новаковић, *op. cit.*, 454.

³³ В. Ферјанчић, *Тесалија у XIII и XIV веку*, Београд 1974, 264; А. Соловјев—В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, br. 39, 1—71.

³⁴ G. Ostrogorsky—P. Schwinfurth, *Das Reliquiar des Despoten von Epirus*, Seminarium Konnakovianum 4 (1931), 165—172, pl. V—VI; C. Sirac-Estopañan, *Byzancio y Espana. El legado de la basilissa Maria y de los despotas Thomas y Esau de Joannina*, I—II, Barcelona 1943, 10—11. Après la guerre le reliquaire de Cuenca a été exposé à Athènes, en 1964, cf. le catalogue de l'exposition, *Byzantine Art, a European Art*, Athens 1964, No. 212.

³⁵ Il existe également le volet gauche d'un reliquaire identique à celui de Cuenca, conservé dans le monastère de la Transfiguration aux Météores. Il est doté pareillement d'une inscription dédicatoire, publiée dans le catalogue d'Athènes (1964), sous le No. 211; Μαρία εὐσεβεστάτη βασιλισσα Ἀγγελίνα Κομνήνη Δούκενα ἡ Παλαιολογινα.

³⁶ Cantac., III, 317.

³⁷ Баришић, *op. cit.*, ЗРВИ 13 (1971) 182 note 98 (avec la bibliographie).

³⁸ Ц. Грозданов—Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком (I)*, Зограф 14 (Београд 1983) 60—66; (II), Зограф 15 (1984) 85—89, fig. 1, 2 et 3.

³⁹ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Београд 1982², No. 216; le monastère mentionné est Mateič.

⁴⁰ G. Schiro, *Evdokia Balšić vasilissa de Giannina*, ЗРВИ VIII-2 (1964) 387.

⁴¹ Il est évident que dans une langue les mots connaissent leur propre histoire et subissent les changements au cours des âges. Le terme ἡ βασιλισσα n'avait pas la même signification tout au long des siècles de l'histoire de Byzance. A l'époque ancienne et encore au début du IX^e siècle l'impératrice était nommée parfois ἡ βασιλισσα; voir par exemple les monnaies de l'impératrice Irène (797—802), mère de Constantin VI; ses monnaies sont publiées in *Искусство Византии в собраниях СССР*, II, Москва 1976, No. 448, No. 462; C. Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1970, II, p. 494, No. 27. Le terme vasilissa garde la signification ancienne (voire impératrice) dans la poésie liturgique, cf. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, vol. I, 224—225; cependant, l'administration byzantine connut son propre développement et notre étude, ne concernant que l'époque des Paléologues, n'a pas l'intention de traiter en détail tous les usages et toutes les significations du mot vasilissa. Pour l'usage dans l'administration ancienne, cf. D. Missiou, *Über die institutionelle Rolle der byzantinischen Keiserin*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/2 (1982) 489—498; eadem, *Δύο βυζαντινοὶ καθ'εστωτικοὶ ἄνθρωποι (Αὐγούστα καὶ Βασιλισσα)*, Βυζαντινά 2 (1982), 125—141.

Ayant en vue les membres de l'aristocratie balkanique de la deuxième moitié du XIV^e siècle, d'autre part le thème principal de l'icône, typiquement thessalonicien et son style extraordinaire, nous sommes arrivés à l'hypothèse que la vasilissa Hélène, donatrice, peut être identifiée avec Hélène, épouse du despote Uglješa, seigneur de Serrès. Une indication significative facilitant cette identification s'impose par la formule initiale que cette vasilissa fit introduire dans l'inscription trouvée sur l'icône. La formule est exceptionnelle et suggestive à la fois. C'est la formule faisant partie de la signature d'une impératrice: ... ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστῇ ... Le cas est très particulier et évoque les circonstances spéciales. C'était l'épouse d'un despote qui se croyait indépendant dans l'exécution du pouvoir dans son pays. Évidemment, on ne peut songer qu'à Hélène, épouse du despote Jean Uglješa, seigneur de Serrès. En effet, le despote Jean Uglješa s'était servi d'une formule analogue dans un des documents conservés. Dans une charte, octroyée en février 1369, ind. VII, réglant le conflit entre le monastère de Zographe et l'évêque de Hiérissos, Jean Uglješa a posé la signature suivante: +Ιωά(ννης) ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστός δεσπότης καὶ αὐτοκράτωρ Οὐκλεσης+.⁴² Se considérant souverain indépendant dans la région de Serrès, Jean Uglješa avait octroyé, en 1371, un chryso-bulle, document dû à l'administration impériale, dépassant de cette manière les prérogatives de despote.⁴³ Conscient de sa puissance politique, le despote Jean Uglješa s'était montré indépendant du pouvoir central (représenté par Uroš V, tsar de Serbie) dès 1369, et la forme de ses actes administratifs en témoignait clairement. Il est fort probable, alors, que son épouse agissait de la même manière en faisant imposer une inscription tout à fait particulière sur l'icône qu'elle avait commandée.

Une deuxième série d'indications nous autorisant à attribuer l'icône de Poganovo à Hélène, vasilissa de Serrès, ressort d'une analyse iconographique des sujets peints sur l'icône.

Sur le *revers* de l'icône, où se trouve l'inscription mentionnant la vasilissa Hélène, on voit une image insolite dans toute la peinture d'icônes: la Vierge en pleurs, affligée de la perte de son Fils unique, nommée ἡ καταφυγή se trouve tournée vers saint Jean le Théologien, représenté debout, de face. La composition est tout à fait spéciale.

Les chercheurs ont correctement observé que l'image fait penser au Crucifiement, où la Vierge et saint Jean sont d'habitude représentés sous la croix. Cependant, la raison d'un tel isolement de deux des personnages du Crucifiement est restée énigmatique.⁴⁴ Et d'ailleurs, saint Jean Évangéliste est toujours représenté jeune dans les images du Crucifiement, tandis que sur le *revers* de l'icône de Poganovo il est déjà vieux, avec une barbe blanche et le front dégarni. Le seul texte qui puisse expliquer les rapports entre la Vierge et saint Jean le Théologien est un apocryphe, introduit dans le *Ménée*, sous la date du 26 septembre, qui est la fête des apôtres, et où figure la vie de saint Jean.⁴⁵ Le thème principal de sa biographie est son comportement envers la mère du Christ, à laquelle il était lié par le lien familial. Jean, fils de Zabédée et de Salomé, donc, petit fils de Joseph (époux de la sainte Vierge), s'occupait de Marie l'ayant amené chez soi après la mort de son Fils unique. Le récit apocryphe souligne que la Vierge trouva refuge chez Jean le Théologien et qu'elle resta dans sa maison jusqu'à la fin de ses jours. C'est seulement après la mort de la Vierge que Jean partit de la maison entreprenant son activité missionnaire.

Le récit est instructif. Il offre l'analogie. La tragédie vécue par la Vierge est aussi celle de la vasilissa de Serrès. Son fils unique, le petit Uglješa Despotović fut mort avant 1371, car au mois d'avril de cette même année le despote Uglješa visita les tombeaux aménagés dans le catholicon de Chilandar où gisaient Voikhna, son beau-père et le petit Uglješa, son fils unique.⁴⁶ Au mois de

⁴² Соловјев—Мошин, *op. cit.*, 269—279.

⁴³ Ферјанчић, *Деспоти*, 181.

⁴⁴ A. Grabar, *op. cit.*, CA X (1959) 299; Xyngopoulos, *op. cit.*, CA XII (1962) 343—347.

⁴⁵ *Ménée* pour le septembre, ed. Athènes 1904, 231. Certains textes introduits dans les évangiles en forme de prologues identifient Jean évangéliste et Jean apôtre dans le prologue du Paris. gr. 81, le lien familial expliquant l'hospitalité offerte à Marie par Jean le Théologien, imposa l'élaboration de deux miniatures, représentant saint Jean (fol. 243 r.) et la Vierge (fol. 242 v.). Ces miniatures du XIII^e siècle indiquent que le thème du refuge offert à la Vierge fut tenté déjà dans les manuscrits, cf. R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 85.

⁴⁶ V. J. Đurić, in D. Bogdanović, V. J. Đurić et D. Medaković, *Chilandar*, Beograd 1978, 118. Đ. Sp. Radojičić croyait que Vojihna et le petit Uroš gisaient dans le même tombeau à Chilandar, cf. *Стари српски књижевници XIV—XVII века*, Београд 1942, 85.

septembre de la même année 1371, le despote Uglješa tomba mort dans la bataille de Maritza et son corps fut perdu loin du pays.⁴⁷ Au mois de novembre de la même année 1371, le despote Manuel Paléologue, futur empereur, occupa la ville de Serrès,⁴⁸ par conséquent, Hélène a dû quitter son foyer et chercher refuge ailleurs. Les allusions à ces mois tragiques vécus par la vasilissa de Serrès se reflètent, il nous semble, dans le thème très particulier peint sur le revers de l'icône de Poganovo, où se trouve l'inscription. C'est le thème du *refuge* qui a réuni tous les personnages, légendaires et historique, évoquant les souffrances de la vasilissa Hélène, qui ne pouvait espérer trouver le vrai refuge que dans la Mère du Christ, nommée sur l'icône ἡ καταφυγή.⁴⁹

Quant à Hélène Dragaš, impératrice depuis février 1392, deux de ces dons votifs nous sont connus. Elle offra de l'argent au monastère de Saint-Jean-Prodrome de Petra à Constantinople, en vue de commémorer la mort de son père en 1395.⁵⁰ D'autre part, on connaît une croix-reliquaire conservée au Mont Athos, offerte également par l'impératrice Hélène Dragaš à l'église de Saint-Jean-Prodrome au monastère de Dionysiou. Dans l'inscription accompagnant cette croix-reliquaire, faite en argent, Hélène est mentionnée comme: "... ἡ δεσποίνα, épouse de Manuel II Paléologue et fille de Constantin Dragaš. Seigneur de Serbie."⁵¹ Donc, dans les deux cas la dévotion de l'impératrice Hélène fut témoignée envers le culte de saint Jean Prodrome, et non envers le culte de saint Jean le Théologien.⁵² Les sources connues concernant Hélène Dragaš n'expliquent, donc, pas la sélection de saint Jean le Théologien pour accompagner la Vierge sur l'icône. Les événements de la vie d'Hélène Dragaš, actuellement bien connus, de même que les titres *despina*, *augusta*, *autocratorrissa*, qu'elle portait après 1392, nous interdisent d'identifier cette dame avec la vasilissa mentionnée sur l'icône de Poganovo. Il est bien connu également, qu'avant 1392, Hélène Dragaš ne pouvait pas se parer de titres particuliers, car Constantin Dragaš, son père, n'en a pas eu, non plus.⁵³ Donc, l'hypothèse de T. Gerasimov devrait être abandonnée à présent.

En analysant l'icône de Poganovo les autres allusions se dégagent visant Hélène de Serrès comme donatrice. C'est en premier lieu le thème principal peint sur l'avant de l'icône, le thème du miracle de Latome. Ce choix est exceptionnel et nous

n'en connaissons pas d'autres exemples pareils dans la peinture d'icônes.

Dans une gloire circulaire, qui occupe la partie haute de la composition, Emmanuel est assis sur un arc-en-ciel, en étendant la main droite, la paume en avant, pour montrer la sicutrice, et portant un rouleau déplié dans la main gauche. Sa gloire est entourée des quatre symboles des évangé-

⁴⁷ *Историја српског народа*, I, 598—600; К. Лиречек—Ј. Радонић, *Историја Срба*, I, Београд 1952, 232, 251, 310; Г. Острогорски, *Света Гора после Маричке битке*, Зборник филозофског факултета X, 1 (Београд 1970) 277—281; idem, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, 23, 41, 143, 146.

⁴⁸ Ферјанчић, *Деспоти*, 96; Радојичић, *Монахиња Јефимија*, in *Стари српски књижевници*, 1942, 79—87, surtout p. 85; М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, 306—307, et sq. (avec la bibliographie concernant le personnage et le sort de la vasilissa Hélène de Serrès). Une étude prosopographique lui a été consacrée également par Л. Мирковић, *Монахиња Јефимија*, Хришћански живот I (Београд 1922) 452—459, 529—543 et 632—643; idem, *Допуна к расправи „Монахиња Јефимија“*, Гласник Српске православне Патријаршије IV, 2 (Београд 1932).

⁴⁹ А. Хунгопулос, de même qu'А. Grabar déjà avant lui, ont examiné les rapports éventuels entre l'épithète de la Vierge inscrite sur l'icône et les noms des sanctuaires et d'un quartier de Thessalonique, sans aboutir à une conclusion ferme. Il est, selon leurs opinions, plus probable que l'épithète *катаφυγή* était une de celles que la piété des Byzantins donna à la Mère de Dieu, cf. Хунгопулос, *op. cit.*, CA XII (1962) 347—348; Grabar, *op. cit.*, CA X (1959) 302. En effet, l'épithète *катаφυγή* dérive du Ps. XLVI, 1 et fut parfois aussi associée au nom de Dieu, cf. G. Dagron, *Constantinople imaginaire*, Paris 1984, 203 et 237; plus souvent on trouve cette épithète accompagnant l'image ou le nom de la Vierge, par exemple dans l'église de la Source à Constantinople (cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312—1453*, Englewood Cliffs, New Jersey 1972, 205), et dans une église dont le vocable n'est pas identifié, où la Vierge peinte dans l'abside (Orante avec le médaillon sur la poitrine portant Emmanuel) est nommée 'Υ *катаφυγή* (sic!), cf. L. J. Majewski, *The Conservation of a Byzantine Fresco discovered at Etyemez, Istanbul*, DOP 14 (1960) 219—222 (cité par Хунгопулос, *op. cit.*, CA XII, 348). Instruite, comme elle était, Hélène ait pu, elle même, imposer au peintre l'épithète de la Mère de Dieu en commandant l'icône.

⁵⁰ Ферјанчић, *Деспоти*, 176; И. Ђурић, *Сумрак Византије*, 88 (avec les données concernant les sources et la bibliographie).

⁵¹ Острогорски, *Господин Константин Драгаш*, in *Византија и Словени*, 274, note 14.

⁵² I. Đurić a négligé la distinction entre ces deux saints, cf. *Evdokija Komnina*, ЗРВИ 22 (1983) 270, note 40.

⁵³ Острогорски, *Господин Константин Драгаш*, *Византија и Словени*, 271—280; I. Đurić, *Сумрак Византије*, 32, 44, 46, 65, 78—81, 88, avec la bibliographie.

listes: ange (Matthieu), aigle (Jean), lion (Mark) et boeuf (Luc), tous portant les livres. Dans la partie inférieure de la composition deux prophètes sont peints dans un paysage rocheux. Ils sont disposés de part et d'autre d'un lac qui occupe la plus grande partie du centre de l'image. Les poissons nagent dans l'eau claire et transparente. Le prophète âgé, debout à gauche du lac est nommé Ezéchiel, tandis que celui qui est assis à droite, le livre en main, est très jeune; il est nommé Habacuc par la légende encore bien visible. En effet, c'est «une acclamation de Dieu par les hommes à la fin des temps, après qu'il leur ait apporté le salut en les délivrant de la mort...», c'est un «commentaire... sotériologique et eschatologique... des images réunies...» selon A. Grabar.⁵⁴ Les éléments des diverses visions prophétiques et apocalyptiques constituent ce thème qui met en valeur surtout les *eaux vives* rependues par le Christ. On a indiqué explicitement par la légende inscrite ὁ ἐν Λατόμου θαῦμα (miracle de Latome) que l'icône reproduit la fameuse mosaïque thessalonicienne du V^e siècle.⁵⁵ Cependant, en reproduisant la mosaïque ancienne, réputée d'avoir fait des miracles, le peintre de l'icône a transformé en partie son modèle. Et justement ces transformations offrent les indications intéressantes pour la compréhension de l'icône. Sur l'*avers* on voit le Christ Emmanuel dont les mains et les pieds portent les traces des blessures, qui n'ont pas été marquées sur la mosaïque de Latome. Donc, on a voulu dire par l'icône que le Christ viendra lors de la Seconde Parousie.⁵⁶ Il porte le rouleau reproduisant le texte qui est une adaptation d'un passage tiré d'Isaïe (XXV, 9—11): Ἰδοῦ ὁ θεὸς ἡμῶν ἐφ' ὃν ἐλπίζομεν καὶ ἠγαλλιώμεθα ἐπὶ τῇ σωτηρίᾳ ἡμῶν. αὐτὸς δώσει ἀνάπαυσιν τῷ οἴκῳ τούτῳ (Voici notre Dieu, en lui nous espérons et nous nous réjouissons pour notre salut; c'est Lui qui donne le repos à cette maison). Dans les études détaillées, consacrées à l'icône de Poganovo, A. Grabar et A. Xyngopoulos ont démontré que les citations inscrites sur les phylactères portés par Emmanuel sur la mosaïque et sur l'icône sont identiques; tandis que V. Grumel a démontré que c'était le mosaïste qui avait fait l'adaptation du texte biblique.⁵⁷ Donc, une fois inscrit sur le rouleau porté par Emmanuel sur la mosaïque de Latome, le texte fut copié plusieurs fois. Il est identique également à celui qui figure dans la description de la mosaïque nommée la Diégesis, commentée surtout par

le père V. Grumel, en 1928, et à celui qui fut inscrit sur le rouleau du Christ dans la vision de Bačkovo.⁵⁸ Ces documents bien connus, la mosaïque absidale de Latome, le *Récit édifiant*, XII^e s. (la Diégesis), la fresque de Bačkovo, XII^e s. et l'icône de Poganovo se ressemblent en bien de points (le Christ imberbe, les quatre animaux apocalyptiques l'accompagnant, le nuage de lumière et l'arc-en-ciel le portant, les deux prophètes contemplant la vision nommés Ezéchiel et Habacuc dans la Diégesis et sur l'icône). Cependant, l'icône transforme la vision ancienne en soulignant les motifs de l'Apocalypse dont l'auteur est saint Jean le Théologien peint sur le *revers*. La «source des eaux vives» (Apoc. VII, 17; XXI, 6) et les «eaux vivifiantes claires comme un crystal» (Apoc. XXI, 6; XXII, 1) peintes au premier plan sur l'icône, ressusciteront les morts le jour lorsque le Christ les réunira tous pour

⁵⁴ Grabar, *op. cit.*, CA X (1959) 297 (la citation se rapporte à la mosaïque, mais elle explique également le sujet de l'icône). La présence du prophète Habacuc sur l'icône est attestée par la légende identifiant le personnage. Il est identifié également dans la Diégesis, tandis que sur la mosaïque les légendes font défaut, et ce fait a suscité les hypothèses émises par A. Grabar, *op. cit.*, CA X (1959) 299—304 et les comparaisons avec la vision peinte dans le narthex de Bačkovo, cf. Xyngopoulos, *op. cit.*, CA XII (1962) 341—343; Grabar, *op. cit.*, *ibidem*, 373.

⁵⁵ Sur la mosaïque de Latome, cf. Byzantion 10 (1935) 390; A. Xyngopoulos, Τὸ καθολικὸν τῆς μονῆς τοῦ λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ ψηφιδωτόν, in: Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, (XII 1929) 141—180; A. Grabar, *Martyrium*, II, Paris 1946, 198 et suiv.; Gerasimov, *op. cit.*, CA X (1959) 280 (avec la bibliographie ancienne); voir aussi: J. Snyder, *The Meaning of the Majestas Domini in Hosios David*, Byzantion, XXXVII (Bruxelles 1967) 143—152; L. Drewer, *Fisherman and Fish Pond: From the Sea of Sin to the Living Waters*, *The Art Bulletin*, Dec. 1981, vol. LXIII, No. 4, p. 544 (sur les éléments apocalyptiques de la vision de Latome).

⁵⁶ Jean Chrysostome (Homilia CXXXVII, In Matth.) parle des plaies que le Christ montre lors de la Seconde Parousie, cf. Y. Christe, *La Vision de Matthieu*, Genava XVII (Genève 1969) 71, note 21.

⁵⁷ A. Xyngopoulos a comparé le texte inscrit sur le phylactère porté par Emmanuel dans les visions: de Latome, de la Diégesis, de la fresque de Bačkovo, et de l'icône de Poganovo, établissant les différences presque insignifiantes, cf. *op. cit.*, CA XII (1962) 342.

⁵⁸ Pour l'étude de la Diégesis, voir: V. Grumel, *La mosaïque du «Dieu Sauveur» au monastère du «Latome» à Salonique (découverte en août 1927)*, *Echos d'Orient* 29 (Bucarest 1930) 157—175. La Vision de Bačkovo a été étudiée en dernier lieu par E. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, 64—72, fig. 34, 35, 36 et 37.

les juger, car, c'est Dieu qui pêche les hommes comme des poissons (Habac. I, 14—15). Il est alors très significatif que le peintre de l'icône, sensée à replanter la force miraculeuse de Latome, n'a pas copié les quatre fleuves du paradis découlant d'un tertre représenté sous les pieds du Christ sur la mosaïque de Latome, ni la rivière avec la personnification du Jourdain. Le peintre du XIV^e siècle avait adapté l'image ancienne à la nouvelle idée renforçant les allusions à l'Apocalypse. C'est grâce aux motifs apocalyptiques que les visions des prophètes deviennent plus explicites après avoir abandonné tout parallèle néotestamentaire (les quatre fleuves du paradis) et la personnification du Jourdain. La superposition des motifs vétérotestamentaire (les quatre zodia, en haut) et néotestamentaires (les quatre fleuves du paradis, en bas), qui auraient pu diriger la pensée des fidèles vers l'explication de l'enseignement du Christ, offert par les quatre évangiles, est abandonnée sur l'icône, qui offre davantage de motifs apocalyptiques et prophétiques prévoyant le jour où tous, les morts et les vivants, se réuniront devant le Juge Suprême. Contrairement à la mosaïque qui décrit un nuage lumineux, l'icône offre des allusions à la lumière des sept étoiles (sept chandeliers) car on y trouve sept cercles concentriques autour du Christ (Apocal. I, 12—13, 16, 20); de même que la mosaïque, l'icône décrit l'arrivée du Fils de l'homme sur l'arc-en-ciel (Apoc. IV, 3 et X, 1); il est entouré des quatre zodia (Apoc. IV, 6—7; VII, 11, etc.). Cependant, l'eau vivifiante ou l'eau vive prend toute la place du centre en bas, occupée jadis par les quatre fleuves, et évoque également Apocalypse (VII, 17; XXI, 6 et XXII, 1), ce qui n'a pas été l'intention du mosaïste. L'icône fait une allusion au livre mangé, ce qui fait défaut sur la mosaïque, cependant, le même motif fut mentionné plusieurs fois par les prophètes (Joël, III, 18; Isaïe, XII, 3; XLIV, 3; Ézéch. XLVII, 1; Zach. XIV, 8) et dans l'Apocalypse de Jean (X, 9). C'est le prophète imberbe, nommé Habacuc sur l'icône, qui porte un livre ouvert dont le texte fait une allusion au «livre mangé» («Fils de l'homme, mange ce volume!» Ézéch. III, 1), donc, les hommes nourrissez vous de la parole divine.⁵⁹ Il est intéressant que ce texte lu sur l'icône ne reproduit pas celui inscrit sur le livre porté par le prophète imberbe peint à droit du Christ Emanuel sur la mosaïque de Latome. Son texte repète le

début de la dédicace du sanctuaire le nommant «source vivifiante».⁶⁰ Evidemment, l'icône fut peinte pour être vénérée dans une autre église qui ne pouvait pas être nommée de la même manière et par la même métaphore qui a rendu célèbre celle où existait la mosaïque. Et pourtant l'icône devait transplanter la force miraculeuse agissant autour de la mosaïque.

Cette brève analyse nous fait croire que l'icône est sortie d'un atelier de Thessalonique où l'on pouvait contempler sans obstacles l'ancienne mosaïque. V. Grumel a apporté plusieurs preuves que la Diégésis, connue par un manuscrit daté du XII^e siècle, fut recopiée au XIV^e siècle; le titre entier de cette description, qui intéressait les gens du XIV^e siècle, était assez long: «Récit édifiant sur l'image théandrique de Notre Seigneur Jésus Christ apparu au monastère des Latômes à Thessalonique, composé par Ignace, moine et cathégoûmène du monastère d'Acapniou à Thessalonique.»⁶¹ Une version de ce *Récit édifiant*, datée de l'année 1307, existait dans le monastère de Kosinitza, près de Serrès.⁶² La copie du *Récit*, faite au début du XIV^e siècle, s'explique par la grande réputation que l'église de Latome avait en tant que lieu des guérisons miraculeuses. Sous l'image absidale du Christ Sauveur, nommée par la dédicace y inscrite ή Πηγγή ζωτικής, fut enterrée l'ouvrier, le tailleur de pierre, ό λατόμος, qui l'a découverte autour de l'an mille, pensait V. Grumel.⁶³ Il fut enseveli «... à l'endroit même de sa vision et de sa mort bienheureuse. Beaucoup de guérisons se firent à son tombeau où se pressait une foule immense de la ville et des environs: il y en avaient chaque jour des milliers d'hommes de toute sorte; les demons se retiraient, les malades fuyaient, les âmes impures étaient guéries et personne ne venait souffrant de quelque mal qui n'en fut délivré; et cela se voit encore maintenant!» — dit le *Récit*.⁶⁴ V. Grumel a cru pouvoir identifier ce tombeau miraculeux avec celui découvert

⁵⁹ Grabar, *op. cit.*, CA X (1959) 295 où il a lu: *ὡς ἀνθρώπου, κατάφαγε τὴν κεφαλὴν αὐτῆν* (Ézéch. III, 1).

⁶⁰ Grumel, *op. cit.*, Echos d'Orient, 29 (1930) 160, 165.

⁶¹ Ibidem, 160—161.

⁶² Ibidem, 165.

⁶³ Ibidem, 164—171.

⁶⁴ Ibidem, 163—164.

devant la clôture du cœur dans l'église de Latome.⁶⁵ Donc, l'image miraculeuse de l'abside et le tombeau faisant des guérisons dans le naos ne pouvaient pas passer inaperçus par la vasilissa de Serrès à l'époque lorsqu'elle cherchait quelque remède pour son fils malade.

Tous les thèmes peints sur l'icône de Poganovo évoquent la mort, la souffrance et la resurrection par les eaux vives lors de la Seconde Parousie où tous se réuniront, tous les hommes de tous les temps se présenteront devant le Christ Juge. La vasilissa de Serrès, mère affligée, ne pouvait imaginer qu'un tel jour pour se réunir avec son enfant et ses proches. Instruite, douée et profondément malheureuse, c'était Hélène, vasilissa de Serrès qui ait pu imaginer et commander une telle icône probablement vers la fin de l'année 1371, ou, peu de temps après cette date.

Hélène connaissait les poètes byzantins anciens. Dans sa prière, inscrite sur la petite icône, en forme de diptyque, offerte au monastère de Chilandar après la mort de son fils, Hélène exprima le chagrin qui brûlait son cœur; elle se sentait *vaincue selon l'habitude des mères* (... *обичаемъ материнимъ побѣждаема*).⁶⁶ Cette expression est en fait la paraphrase d'un vers bien connu de la poésie de Romanos le Mélode (VI^e s.). Ce poète décrit le chagrin de la Vierge par les mêmes mots, dans le fameux entretien entre la Mère et le Fils crucifié: »Vois, mon

enfant, répond Marie, de mes yeux, je chasse les larmes, je brise mon cœur... *Je suis vaincue, mon fils, je suis vaincue par l'amour*...⁶⁷ En rédigeant son inscription vers 1371, la vasilissa Hélène pensait à la Vierge. Elle pensait à la Vierge également lorsqu'elle songeait à l'icône, et à l'image de la Vierge en pleurs cherchant un refuge.

La vasilissa Hélène de Serrès nous semble, donc, la seule parmi les épouses des despotes de l'époque, qui ait pu imaginer et commander une telle icône comme c'est celle, nommée d'habitude l'icône de Poganovo.

⁶⁵ Ibidem, 174.

⁶⁶ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902 (1982²), No. 138 (avec la bibliographie).

⁶⁷ Hélène connaissait les poèmes de Romanos le Mélode (VI^e s.), du moins l'Hymne célèbre où Romanos analyse les sentiments de Marie sous la Croix. Dans le dialogue Marie prononce la phrase bien connue: »*Je suis vaincue, mon enfant, vaincue par l'amour*... C'est la phrase qui inspira Hélène lorsqu'elle rédigeait le texte pour la petite icône-diptyque envoyée au monastère de Chilandar: ... жалость непрѣстанно горить въ ср[ъ]дци мо[е]мъ обича[и]-емъ м[ат]ерн[и]мъ побѣжда[е]ма; cf. Romanos le Mélode, *Hymnes*, IV, Introd., texte critique et trad. par J. Grosdidier de Matons, éd. Sources chrétiennes, No 128, Paris 1967, 183. Pour la version serbe de la phrase incorporée dans le texte d'Hélène, voir aussi: Đ. Sp. Radojičić, *Antologija stare srpske književnosti*, Beograd 1960, 96. La dernière édition intégrale du texte serbe, in Monahinja Jefimija, *Književni radovi*, éd. et trad. par Đ. Trifunović, Kruševac 1983, 35.

DER HEILIGE DEMETRIOS IN DER SERBISCHEN ADLIGEN STIFTUNGEN AUS DER ZEIT DER NEMANIDEN

Ivan M. Djordjević

Die Verehrung und das Kultuspflanzen des hl. Demetrios¹ bei den Serben im Mittelalter war wesentlich durch seine salonikische Tradition bedingt. Dies weisen die verschiedenen Quellen, besonders aber das serbische geschriebene Erbe auf — die Lebensbeschreibungen und Messen,² als auch die alte serbische Kunst.³ Bei dieser Gelegenheit ist unser Wunsch auf die Darstellungen dieses Heiligen und Grossmartyrers in der Wandmalerei der serbischen Adligen aus der Epoche der Nemaniden hinzuweisen, d. h. in der Malerei von 1320 bis 1371, da es scheint, dass der hl. Demetrios zu jenem Heiligenkreis gehört, der dem serbischen Adel von grosser Bedeutung war, und dies wegen der damals betonten Eroberungsbestrebungen und Anteilnahme an vielen Feldzügen ein ausgesprochener Militäradel war. Deshalb möchten wir schon am Anfang hervorheben, dass seine Darstellung als heiligen Krieger, worüber eben die erhaltenen Denkmäler beweisen, vor allem aber erläutert, welchem religiös-ethischen Ideal die serbischen Adligen in ihrer irdischen Existenz anstreben. Sich an diese Auffassungen und besonders an die allgemeinen Ideen über die Bedeutung des christlichen Soldaten haltend, möchte ich hiermit versuchen noch einen Beweis über die hohe geistige Höhenstufe der serbischen Adligen in dem Mittelalter darbieten.

Wenn man über das Verhältnis der serbischen Adligen gegenüber den heiligen Kriegern spricht, ist es leicht bemerkbar, dass der heilige Georgios auf der ersten Stelle steht; eine erhebliche Anzahl der Adelsstiftungen trägt seinen Namen⁴ und es ist auch keine Seltenheit, dass in denselben auch Bilderzyklen vorhanden sind, die diesem Heiligen gewidmet sind.⁵ Das ist die Folge verschiedener Gegebenheiten, die wir hier nicht ansprechen werden, jedoch ist es

vorzuziehen, dass dieser heilige Krieger bei den Serben noch seit der Ende des XII Jhd. als ein grosser Helfer in Schlachten und Feldzügen galt.⁶ Das war auch der Fall, scheint es uns, mit dem hl. Demetrios, obwohl die Anzahl der serbischen Adelskirchen, die ihm gewidmet sind, die erhalten oder auf Grund der Quellen bekannt

¹ Über den hl. Demetrios cf. R. Janin, *Demetrio di Tessalonica*, Bibliotheca Sanctorum, IV, Roma 1964, col. 556—564 mit der Bibliographie; J. Myslivec, *Demetrius von Saloniki*, Lexikon der christlichen Ikonographie, 6, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1974, col. 41—45 mit der Bibliographie; Ch. Walter, *St Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika*, in: *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, 157—178; Д. Тасић, *Животис певничких простора Св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије IV—V, Приштина 1971, 237—253; K. Delijanin, *Ikonografija sv. Dimitrija u vizantijskoj umetnosti*, Beograd 1973 (Dokt. — Dissert.).

² In den serbischen Übersetzungen der Lebensbeschreibungen und Messen des hl. Demetrios wird immer Saloniki erwähnt, was wir auch in den Lebensbeschreibungen der serbischen Heiligen sehen können, cf. Доментијан, *Животи светог Саве и светог Симеона*, Beograd 1938, 121, 164. Besonders wurde betont, dass der hl. Simeon Nemanja Myroblytos war, wie der hl. Demetrios, cf. *Ibid.*, 392.

³ Darüber spricht besonders die Darstellung, z. B. von Dečani, in der der hl. Nestoros gegen Lyaios kämpft, С. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, in: *Узори и дела старих српских уметника*, Beograd 1975, 114, Abb. 14. Cf. auch J. Radovanović, *Der Zyklus des heiligen Demetrius im Kloster Dečani*, in dieser Veröffentlichung.

⁴ М. Ал. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 23—25.

⁵ Zum Beispiel in Pološko, Dečani und Rečani.

⁶ В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*. Зборник за ликовне уметности Матице српске 4, Нови Сад 1968, 71—72; И. М. Ђорђевић, *Две молитве краља Стефана Дечанског пре битке на Велбуџу и њихов одјек у уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, Нови Сад 1979, 139—149.



Abb. 1. Die Nikolaoskirche in Prizren, der hl. Demetrios, 1331/2

sind, es zu wiederlegen scheint. Uns sind heute nur zwei Kirchen bekannt. Eine wurde um 1337 von den Grosssluga Johan Oliver, nachmaliger Sewastokrator und Despot des Zaren Dušan, in Kočane⁷ gebaut. Über die Kirche des hl. Demetrios des Königs Vukašin und seines Sohnes Marko in Sušica, die unter dem Namen Markov manastir bekannt ist, spricht eine spätere Anschrift darüber, dass der Bauanfang 1346/7 stattfand,⁸ in jenem Augenblick als Vukašin laut den Quellen den Titel eines Župans trug.⁹ Obwohl diesem Grossmartyrer nicht die selbe Bedeutung zugeschrieben ist als dem hl. Georgios, ist er fast in allen Freskodekorationen der serbischen Adligen aus der Nemanidenzeit dargestellt. Bei einem Teil der Denkmäler ist leider die Malerei der unteren Zone verlorengegangen, so dass sich seine Darstellungen auch z. B. in Mušutište, Kučevište, Erlöserkirche in Prizren, Johanneskirche in Štip, Zemen, Konče u. s. w. befanden. Jedoch eine erhebliche Anzahl von Figuren des hl. Demetrios wurde aufbewahrt und diese sind alle Darstellungen des hl. Kriegers. In der kleinen Kirche des hl. Nikolaos in Prizren, der Stiftung des Adligen Gutsherrn Dragoslav Tutić aus dem Jahre 1331/2,¹⁰ ist der hl. Demetrios zwischen dem hl. Georgios und dem hl. Prokopios untergebracht an die

Südwand des Unterkuppelraumes, wo der hl. Deterios als *СОАН|СКИ* (von Saloniki) besonders hervorgehoben ist.¹¹ Die Kirche des hl. Georgios in Gornji Kozjak, die Stiftung eines unbekanntem Adligen aus dem Jahre um 1340, hatte bis jüngstlich eine Darstellung des hl. Demetrios an der Nordwand der westlichen Gewölbeabteilung, wo sie die Freskoikone Christi aus dem XIII Jhd. überdeckte.¹² In Karan die Dekoration der Muttergoteskirche des Župans Peter Brajan aus dem Jahre um 1340/1342 zeigt den hl. Demetrios an der Nordwand des Unterkuppelraumes zwischen dem hl. Paulus und hl. Georgios.¹³ Die Freskenstifter der Georgioskirche in Pološko, des angesehenen Adligen und Verwandten des Königs Dušan — Dragušins, haben es sich zwischen 1343 und 1346 vorgestellt, dass die Südwand des Unterkuppelraumes den hl. Kriegern zugedacht wird; hier ist der hl. Demetrios vor den beiden hl. Theodoren, sogleich nach der Freskoikone des Kirchenschutzheiligen hl. Georgios untergebracht.¹⁴ Die Wandmalerei der Muttergotteskirche des Adligen Bojko in Mali Grad aus dem Jahre 1344/5 stellt zwischen dem Erzengel Michael als Krieger und dem hl. Arzt Damianos an der Nordwand den hl. Demetrios dar.¹⁵ Im Kirchennaos der Kirche des Erzengels

⁷ С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 662; Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и у јужнословенским земљама*, Београд 1960, 160.

⁸ Н. Ношпал-Никулска, *За ктиторската композиција и натписот во Марковиот манастир — село Сушица, Скопско*, Гласник на Институтот на национална историја XV/2, Скопје 1971, 237—258; В. Ј. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8, Нови Сад 1972, 133.

⁹ К. Јиречек, *Историја Срба*, II, Београд 1952, 16.

¹⁰ Ј. Радовановић, *Тугићева црква св. Николе у Призрену*, Гласник Српске православне цркве XLIII, Београд 1962, 194.

¹¹ Ibid.

¹² З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Горги во Горен Козјак во светлината на новите испитувања, 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски*, 1, Скопје 1970, 220—221, 225, Abb. 5.

¹³ М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, Старијар III сер. IV, Београд 1928, 175.

¹⁴ Unveröffentlicht. Über die neue Datierung von Pološko cf. Ц. Грозданов—Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14, Београд 1983, 60—67.

¹⁵ D. Dharmo, *L'église de Notre-Dame à Mali Grad*, *Studia albanica* I/2, Tirana 1964, 110; В. Ј. Ђурић, *Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6, Београд 1975, 33, Abb. 1.

Michael in Lesnovo 1346/7 hat der Grosswojewoda und Sewastokrator Jovan Oliver angefordert, ihn darzustellen, wie er in Gesellschaft der hl. Krieger vor dem Erzengel Michael auftritt: auf der Nordwand begleiten ihn der hl. Georgios und die beiden Theodors, während an der Westseite der westlichen Säulenpaare der hl. Merkurios und der hl. Demetrios hingestellt sind. Sehr merkwürdig, der Maler hat auf dem Schild des hl. Demetrios $\mu\epsilon\tau\alpha\tau\ \Delta\delta\zeta$ aufgeschrieben.¹⁶ In der Nikolaoskirche in Ljuboten, auf der Malerei der Frau Danica oder ihrer Söhne aus dem Jahre um 1348, haben die Maler den hl. Demetrios an die Südwand des Unterkuppelraumes hingestellt.¹⁷ Er ist hier der erste neben dem Kirchenschutzeiligen hl. Nikolaos und nebenbei ist er Anführer der übrigen hl. Krieger. Ähnliches kommt bei der Malerei des Sewastokrators Vlatko und den Fürsten Paskač in Psača aus dem Jahre 1365—1371 vor. Zum Unterscheiden ist es jedoch, dass es sich jetzt um Nordwand handelt, wo der hl. Demetrios die beiden Theodors, den Prokopios und Artemios anführt. Schliesslich, eine anziehende Anordnung hat das Malereiprogramm aus dem Jahre um 1370 in der Georgioskirche in Rečani, in der Stiftung eines unbekanntes Wojewoden: an der Süd- und Nordwand des Unterkuppelraumes sind zwei Gruppen der hl. Krieger gegeben und dies so, dass die Südgruppe der hl. Georgios anführt, während die Nordgruppe von dem hl. Demetrios angeführt wird.¹⁸

Schon aus dieser ganz kurzem Zustandsbeschreibung können wir deutlich bemerken, dass der hl. Demetrios dieselbe Bedeutung als der hl. Georgios hat, wobei er sogar in einigen Dekorationen den vorzug hat. Die zweite Frage ist mit der Aussicht verbunden b.z.w. mit dem ikonographischen Gepräge. Es handelt sich dabei über die ausdrückliche Darstellung des hl. Demetrios als hl. Kriegers in voller Ausrüstung, oftmals mit dem aus der Scheide gezogenen Schwert oder mit der Lanze in der rechten Hand.¹⁹

¹⁶ K. Balabanov, *The Work of National Masters — Lesnovo 14th century*, Skopje 1980, Abb. mit dem hl. Demetrios.

¹⁷ В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену*, Гласник Скопског научног друштва II, Скопље 1927, 118.

¹⁸ В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији (I)*, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 81, сл. 22.

¹⁹ Über die Ikonographie der hl. Krieger bei uns D. Tasić, *op. cit.*, 237—253.



Abb. 2. Die Muttergotteskirche in Karan, der hl. Georgios und der hl. Demetrios, um 1340/2



Abb. 3. Die Georgioskirche in Pološko, der hl. Demetrios, 1343—1346

Der verbindliche Austrüstungsteil ist auch das Schild, welches im Lesново sogar, und das ist gesagt worden, den angeführten Inhabertitel trägt,²⁰ denselben den der Kirchenstifter Jovan Oliver getragen hat.²¹ Über die Tunika ist der Harnisch, aufgesetzt in Form eines Panzerhemdes, wobei das Schwert in dem Kocher an der Gurte hängt. Andererseits die Tatsache, dass in den serbischen Adelskirchen die heiligen Krieger bewaffnet dargestellt sind, nicht jedoch in Patriziergewand oder in zeitgemässen Kostümen der byzantinischen Hofadeligen im Rahmen der Illustration des »himmlischen Hofes«,²² spricht sehr viel für den spezifischen serbisch-adeligen Charakter der Malerei. Es scheint nicht sehr von der Wahrheit entfernt zu sein, wenn wir sagen, dass diese Darstellungsweise der heiligen Krieger besonders seitens der serbischen Adelligen bestellt war, die ihr Ansehen, Macht und das Reichum eben mittels der Kriegskunst erworben haben, wobei ihnen die heiligen Krieger, ihre Militärpatronen zur Hilfe eilen, jedoch nicht für das Hofleben in Reih und Glied gestellt, sondern kampfbereit. In



Abb. 4. Die Michaelskirche in Lesново, der hl. Demetrios, um 1346/7

gleichem Sinne erfolgt die Erläuterung über die angesehene Stellung der heiligen Krieger, besonders aber des hl. Georgios und des hl. Demetrios im Programm der serbischen Adelskirchen. Wohl gehört dieses Programm der allgemeinen Dekorationsschema der Kirchen in der orthodoxen Welt, so dass auch die Erscheinung des hl. Demetrios auf dieselbe Weise zu erklären ist.²³ Jedoch die Kirche mit ihrer Ausrüstung, zu der auch die Fresken gehören, ist vor allem ein Gebetshaus, dessen Ziel die Erlösung mittels des Lebens voller Tugenden ist, wobei das Leben selbst zu einer Leiter der geistigen Erhöhung wird. Im Gegenteil zu dem Mechanismus der Kirchenverzierung geht die Betrachtung des Malereiprogramms — von unten nach oben und von dem Kircheneingang zu dem Altar, eben so wie sich die Empfindungen und die Gedanken des mittelalterlichen Menschen entwickelt haben. Aus dieser zwei Bewegungen ist es klar ersichtlich zu welchem Ideal der religiös-ethischen Natur der Stifter in seiner irdischen Existenz strebt. In diesem Sinne ist die hierarchische Reihenfolge der dargestellten heiligen Gestalten in dem byzantinischen Dekorationssystem von besonderer Wichtigkeit. Diese Reihenfolge ist der Ausdruck des Stifterverhältnisses zu den sozialen Strukturen des himmlischen Gottesreiches, weil der mittelalterliche Mensch ständig mit dem Gedanken über die bedingte Möglichkeit der Erhöhung zu dem Gotteserkenntnis auf Grund der hierarchischen Analogieleiter beschäftigt ist.²⁴ Die

²⁰ Cf. Anmerkung 16.

²¹ Bis 1346. hatte Jovan Oliver den Titel des Grosswojewoden, cf. B. Ферјанчић, *Севастократори и кесари у српском царству*, Зборник Филозофског факултета XI/1, Београд 1970, 258.

²² Д. Тасић, *op. cit.*, 243—248; V. J. Ђурић, *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place de la peinture byzantine, L'ecole de la Morava et son temps*, Београд 1972, 288—289; L. Grigoriadou, *L'image de la Déesis Royale dans une fresque du XIV^e siècle à Castoria*, Actes du XIV^e congrès international des études byzantines, III, Bucaresti 1974, 47—52; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 207, 218; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 105—109; Id., *Из иконографије Марковог манастира. О небеском двору*, Зограф 11, Београд 1980, 87—92.

²³ A. N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine*, Paris 1845, 433.

²⁴ И. М. Ђорђевић, *Српскословенска књижевност и српска средњовековна уметност*, Српско средњовековно писано наслеђе, Научни састанак слависта у Вукове дане 14/1, Београд 1985, 251, 253—255.



Abb. 5. Die Nikolaoskirche in Ljuboten, der hl. Demetrios, um 1348

Heiligen und deren Kategorien, in denen sich auch heiligen Krieger befinden, nehmen bei den serbischen Adligen mit gutem Grund die erste Stelle ein. Da die Stifter dem militärischen Adel angehören, fordern sie ausdrücklich, dass ihre Kriegsbeschützer möglichst nahe der Altarschränke und dem spirituellen Kirchenmittelpunkt gemalt werden.²⁵ Einer der bedeutendsten Edelmänner aus Dušans Zeiten, wiederholen wir es noch einmal, der Sewastokrator Jovan Oliver, stellte sich selbst in der Begleitung der hl. Krieger dar, die dann gleichzeitig seine militärischen Ideale und Tugenden projektieren.

Ganz am Anfang berichteten wir, dass die Kultpflege des hl. Demetrios bei den mittelalterlichen Serben die Folge seiner salonikischen Tradition war. Die serboslawischen Überetzungen von Lebensbeschreibungen und Messen aus der laufenden gottes-

dienstlichen Praxis beginnen immer mit der Erwähnung der Stadt Saloniki.²⁶ In der serbischen Wandmalerei des XIV Jhd. wird sein Zyklus mit Szenen, die mit Saloniki verbunden sind, illustriert.²⁷ Eine adelige Stiftung, so ist es gesagt worden, bewahrt eine Standfigur des hl. Demetrios mit der Aufschrift »von Saloniki«.²⁸ Für die serbischen Edelmänner jedoch war er, samt der übrigen heiligen Krieger, viel näher der allgemeinen Bedeutung eines *miles christianus*, beschreiben bei dem Apostel Paulus in dem VI. Kapitel des Epheserbriefes. In

²⁵ A. N. Didron, *op. cit.*, 433: »En dehors, vers les chœurs des chantres, représentez les principaux martyrs: à droite, saint Georges; à gauche, saint Démétrius...«

²⁶ Cf. Anmerkung 2.

²⁷ Cf. Anmerkung 3.

²⁸ Cf. Anmerkung 10.



Abb. 6. Die Georgiiskirche in Rečani, der hl. Demetrios, um 1370

diesem Kapitel ganz deutlich steht, was der Ausdruck »die Waffen Gottes anlegen« bedeutet: der Gürtel die Wahrheit, der Panzer die Gerechtigkeit, das Schild ist das Schild des Glaubens, das Schwert ist das geistige Schwert, also das Wort Gottes. Solche Auffassungen waren bereits seit Anfang des XIII Jhd. den gebildeten serbischen Kreisen bekannt, als der hl. Sava geschrieben hat, dass sein Vater, der hl. Simeon Nemanja die Finsternis des Unglaubens mit dem Banne belegte: »den Glauben als Schild, das Kreuz als Waffe, die Liebe als Schild, als Schwert das Wort Gottes haltend.«²⁹ Es wird also betont, dass der *miles christianus* die Darstellung des Lebens Christi und überhaupt das Leben eines jeden echten Christen ist.³⁰ Damit verbunden erhält der Ausdruck *miles christianus* die Bedeutung eines ethischen Typs, da die hl. Krieger, die von Georgios und

Demetrios angeführt werden, eigentlich ein Vorbild der Tugenden sind, die ein bestimmtes Verhaltensmodell personifizieren. Zum Beispiel die wichtigste Tugend des christlich-ethischen Systems Caritas — die Nächstenliebe, verwandelt sich wegen militärischer Verpflichtungen der Adeligen in die Vaterlandsliebe, was letzten Endes nicht weit entfernt von der eigentlichen Sanktifikation der Kriegsverpflichtungen des Adligen ist. Am Anfang in dem Gewohnheitsrecht, später auch in dem institutionellen Recht ist die Wehrpflicht des Adligen geregelt.³¹ Schliesslich, die hl. Krieger stellen auf diese Weise in den serbischen Adelsstiftungen eine anschauliche Metapher der serbischen Adligen dar. Es genügt zu erwähnen, dass die von den hl. Krieger tragenden Waffen den Waffen entsprechen, die auch die serbischen Adligen in ihren Feldzügen benützten.³² Andererseits erfolgt »Ausgleich« — eine Parallele der sozialen Ränge und militärischer Hierarchie. Es gilt für den hl. Demetrios, dass er den Titel Megas Dux³³ trug, weshalb die Maler in Lesnovo denselben auf das Schild aufgeschrieben haben. Der Besteller dieses Bildes, Jovan Oliver trug denselben Titel eines Grosswojwoden, als er sein barmherziges Werk beendet hatte.³⁴ Die Inschrift Megas Dux auf dem Schild des hl. Demetrios in Lesnovo können wir annehmen auch als eine gewöhnliche Illustration der hagiographischen Tradition. Jedoch das dürfen wir nicht tun, da wir vor Augen halten müssen, dass der Grosswojwode Jovan Oliver die Kirche in Lesnovo ausdrücklich »dem Grosswojwoden der allerhöchsten Mächte«³⁵ dem Erzengel Michael gewidmet

²⁹ Сава Немањић, *Служба светом Симеону*, in: Србљак, I, Београд 1970, 26—27.

³⁰ Für die ganze Frage cf. A. Wang, *Der »Miles christianus« im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern—Frankfurt/M. 1975.

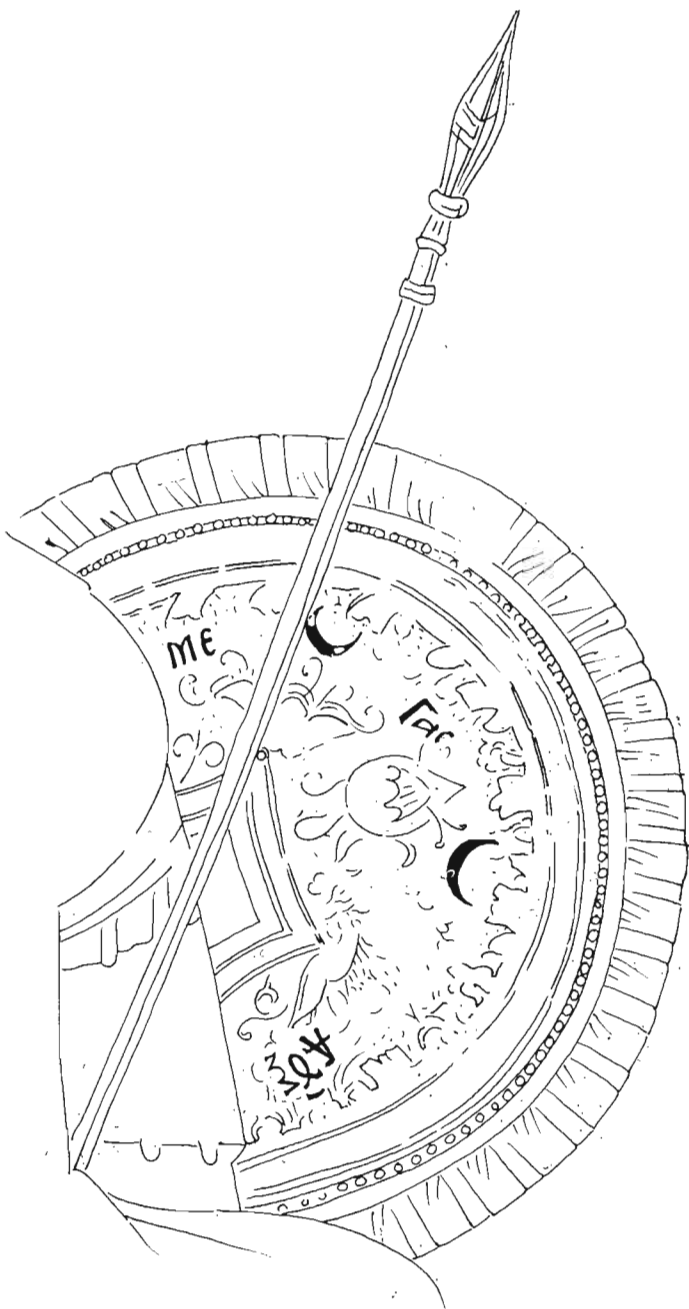
³¹ Р. Михаљчић, *Војнички закон*, Зборник Филозофског факултета XII/1, Београд 1974, 305—309; *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 377, 536—537 (М. Благојевић).

³² Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1957, welchem die Freskodarstellungen der hl. Krieger als Hauptmaterial diene.

³³ Α. Ευγγόπουλος, 'Ἅγιος Δημήτριος ὁ Μέγας Δοῦξ ὁ Ἀποκαυκός', *Ἑλληνικά* 15, Θεσσαλονίκη 1957, 124—134; Ch. Walter, *op. cit.*, 167—169.

³⁴ Cf. Anmerkung 21.

³⁵ С. Габелић, *Црквени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8, Београд 1977, 55—58.



Das Schild des hl. Demetrios, Lesnovo, um 1346/7
(die Zeichnung von D. Todorović)

hat, was ein Teil desgleichen metaphorischen Ausdruckes ist. Noch ein Beispiel zeugt dafür, dass die serbischen Adeligen wirklich die Darstellungen der hl. Krieger und deren Anführer Demetrios und Georgios eben auf dieser Weise verstanden haben. In der achtzigsten Jahren des XIV Jhd. wird für drei Adeligen aus verschiedenen Ge-

genden des serbischen Staates die Chronik des Georgios Hamartolos überschrieben.³⁶ Dieses Werk der byzantinischen Chronographie ist ansonsten erstmals noch in der Mitte des XIV Jhd. in der serbischen Übersetzungen erschienen, in der Zeit als die Eroberungen des Königs und Zaren Dušan endigten. Die Geschichte von der Welterschöpfung bis zur Römergeschichte und der Byzanzgeschichte könnte den Dušan, Uroš und die serbischen Adeligen für eine persönliche Vervollkommnung und Belehrung über das persönliche Werk angespornt haben,³⁷ eben derartig wie dies auch noch in XI Jhd. Kekavmen in Strategikon sich vorgestellt hatte, als er den Herrschern und den Feldherren das Rat zum Lesen gab: »Wenn es sich begeben sollte, dass du freie Zeit hast und dass du mit militärischen Angelegenheiten nicht beschäftigt bist, so sollst du die historischen und kirchlichen Bücher lesen. Und sage nicht: welche Nutzen kann ein Soldat von den Dogmen und kirchlichen Büchern haben?! Von ihnen kannst du einen grossen Vorteil haben und wenn du aufmerksam wirst, so wirst du dort nicht nur die Dogmen ernten und die nützlichen Geschichten für die Seele finden, sondern auch die Belehrungen, moralische Belehrungen und militärische Räte...«³⁸ Indem sie die Chronik des Georgios Hamartolos bestellten, hielten sich augenscheinlich die serbischen Adeligen — Herr Radovan, Vuk Branković und Karlo Topija — an den Kekavmens Rat, und ermöglichen sie heute jedoch auch eine westentliche Schlussfolgerung zu ziehen. Die Erscheinung des hl. Demetrios von Saloniki als eines *miles christianus* in den serbischen Adelsstiftungen war eine Representation von ganz bestimmten Bedeutung und eine Projektion derjenigen Idealen, die der Adelige in seiner verbindlichen Sittlichkeit erwünschte und verpflichtet war sie zu verwirklichen, besonders als ideelles Kriegerbild das er über sich, für sich aber auch vor dem Gott, Herrscher und den übrigen Menschen zu bewahren hatte.

³⁶ Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основе (I)*, Књижевна историја XIII, 52, Београд 1981, 682—683.

³⁷ *Ibid.*, 682. In Russland wurde diese Chronik schon im XIII Jhd. illustriert, z. B. der Fürst von Tver Michael hat ein solches Buch bestellt, im welchem sich auch seine und seiner Mutter Porträtdarstellungen befinden, cf. Г. И. Вздорнов, *Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола*, Византийской временник XXX, Москва 1969, 205—225, Abb. 1—17.

³⁸ *Памятники византийской литературы IX—XIV веков*, Москва 1969, 159.

Vertical text on the left edge of the page, likely a page number or header, which is mostly illegible due to the scan quality.

HEILIGER DEMETRIUS — DIE IKONOGRAPHIE SEINES LEBENS AUF DEN FRESKEN DES KLOSTERS DEČANI

Janko Radovanović

Der heilige Demetrius ist einer der verehrtesten Heiligen. In Saloniki wurde die Überlieferung niedergeschrieben und erhalten, dass er dort geboren wurde, dass er dort gelebt hat und als Märtyrer am 26. Oktober am Anfang des IV. Jahrhunderts zur Zeit des Kaisers Maximilian (285—305)¹ gestorben ist. Den ersten Tempel, der dem heiligen Demetrius geweiht wurde, hat der Präfekt der Illyrier Leontije im Jahre 415² in Saloniki gebaut, und den zweiten in Syrmium. Sein Kultus als Beschützer der Stadt Saloniki beginnt spätestens seit dem VI. Jahrhundert an.³ Er gilt als Beschützer, Befehlshaber, Herrscher und Mäkler der Stadt Saloniki. Die Bewohner glauben fest daran, dass ihre Stadt ununterbrochen von ihrem Mitbürger, ewig wachem und fast allmächtigem heiligem Demetrius⁴ bewacht wird.

In der neueren Literatur begegnen wir der Verleugnung dieser Tradition der Stadt Saloniki. Man behauptet, dass Demetrius Mitbürger des römischen Syrmium (Sremska Mitrovica) gewesen ist, und dass er dort als Diakon wegen der Verbreitung des Christentums am 9. April 304⁵ hingerichtet wurde. Sein Kultus wurde später nach Saloniki gebracht, wahrscheinlich wegen des Kampfes um Primat dieser zwei Städte der Illyrier.

In der alten serbischen Literatur kann man die Verbreitung des Kultus des heiligen Demetrius bei den Serben von der Zeit des heiligen Sava an verfolgen. In der Biographie des heiligen Sava sagt man, dass er vor den Reliquien dieses Heiligen gebeten und in der Kirche des heiligen Demetrius den heiligen Dienst abgehalten habe. Als er aus Nikäa im Jahre 1219 zurückkam, kam der heilige Sava nach Saloniki und verneigte sich vor dem grossen Wundertäter

Demetrius. Nach der Rückkehr von seiner ersten Reise durch Palästina verweilte der heilige Sava auf dem Athos im Kloster Hilandar. Bei seiner Rückfahrt nach Serbien »kehrte er zuerst in Saloniki ein, und verbeugte sich dem heiligen Demetrius,⁶ wobei er auch seine ehrenvolle Hand küsste.«⁷ Der heilige Sava prophezeite seinem Vater Simeon Nemanja: »Denn, sobald du auf dem Athos bist, wirst du als Gott, als grosser Ölgiegender erscheinen, der dem heiligen Demetrius gewachsen ist.«⁸ Der serbische Archiepiskopus Danilo II sagt in seinem Werk über König Milutin: »er litt immer um seine Heimat wie der heilige Demetrius.«⁹

¹ Migne, PG 116, 111—1118; Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историјски извори*, Београд 1953, 16.

² Migne, PG 116, 1124; Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 16.

³ Migne, PG 116, 1127; Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 16.

⁴ H. Delehaye, *Les recueils antiques des miracles des saints*, Anal. Bol. 43 (1925), 57—64; Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 74.

⁵ H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909, 103—108. Cf. Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 16; Б. Ферјанчић, *Сирмијум у доба Византије*, im Buch: *Civitas sancti Demetrii Sremska Mitrovica*, Sremska Mitrovica 1969, 36—37.

⁶ Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 121; *Живот светога Саве од Теодосија монаха, Старе српске биографије*, превео М. Башић, Београд 1924, 186.

⁷ Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, 164.

⁸ Доментијан, *Животи* . . . , 292.

⁹ Archiepiskop Danilo, *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 106.

Im mittelalterlichen Serbien und in Mazedonien war der Kultus des heiligen Demetrius wegen der Nähe der Stadt Saloniki sehr gross. In diesem Zeitabschnitt wurden ihm zu Ehren 18 Kirchen und Klöster gebaut,¹⁰ von denen die Kirche des heiligen Demetrius im Patriarchat von Peć und Markos Kloster bei Skopje am bekanntesten sind. Es wurden ihm zu Ehren auch noch zwei anschauliche Kapellen gebaut und ausgeschmückt.

Der Zyklus des heiligen Demetrius im mittelalterlichen Serbien und in Byzanz wird auf den Fresken im XIV Jahrhundert ausgemalt. So wurde der Zyklus von 10 Kompositionen im Erzbistum in Mistra¹¹ aufbewahrt, der diesem Heiligen geweiht war. Die Kirche wurde zwischen 1304 und 1310 gebaut.

Die ältesten bewahrten Fresken aus dem Zyklus des heiligen Demetrius befinden sich bei den Serben in der Südkapelle der Kirche der »Gottesmutter Ljeviška« in Prizren, die ihm geweiht ist. Es wurden nur drei Szenen bewahrt: der heilige Demetrius vor dem Kaiser Maximilian, Nestor besiegt Lij und Der Tod des heiligen Demetrius.¹² Die Fresken wurden zwischen 1310 und 1313 ausgemalt. Der Zyklus des heiligen Demetrius ist in der diesem Heiligen geweihten Kirche im Patriarchat von Peć aufbewahrt, die vom Archiepiskopus Nikodim zwischen 1316 und 1324 gebaut¹³ und um das Jahr 1345¹⁴ ausgemalt wurde. Es wurden 6 Szenen aus dem XIV und XVII Jahrhundert bewahrt.¹⁵ Im Markos Kloster bei Skopje, das König Vukašin zu bauen begann, und König Marko um 1376—1381 zu Ende brachte,¹⁶ wurde der Zyklus des heiligen Demetrius auch im Narthex, oberhalb des Zyklus des heiligen Nikolaus ausgemalt.¹⁷ Alle Szenen des Zyklus wurden nach der Reinigung der Fresken sichtbar.

In der vorliegenden Arbeit wird über den Zyklus der Kompositionen des heiligen Demetrius im Kloster Dečani die Rede sein. Die Kirche ist der Christi Himmelfahrt gewidmet. Sie wurde zwischen 1327 und 1335 gebaut, und bis 1350 ausgemalt.¹⁸ Der König Stefan Dečanski hat, allem Anschein nach, den heiligen Demetrius, den Beschützer der Soldaten und Kämpfer und Helfer im Kampfe gegen den Feind verehrt, da er ihm die Nordkapelle an der Schiffwand der Kirche im Kloster Dečani gewidmet

hat. Die Südkapelle hat der König dem heiligen Nikolaus gewidmet, der ihm die Sehkraft während der Verbannung in Kon-

¹⁰ M. A. Пурковић, *Попис црква у старој српској држави*, Скопље 1938, 21—22.

¹¹ Das sind Kompositionen: Der heilige Demetrius unterrichtet das Volk, Der heilige Demetrius vor dem Zaren Maximilian, Der heilige Demetrius im Kerker, Der heilige Demetrius segnet Nestor, Der Kampf zwischen Nestor und Lij, Nestor tötet Lij, Nestor vor dem Zaren, Nestors Tod, Der Tod des heiligen Demetrius und Das Begräbnis des heiligen Demetrius (G. Millet, *Monuments byzantines du Mistra*, Paris 1910, 12, pl. 69—70).

¹² Д. Панић—Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 68, Zeichnung 29 auf der Seite 137. Über den Zyklus vom heiligen Demetrius auf der Ikone, auf den Miniaturen und überhaupt siehe: A. Ξυγγοπουλος, 'Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής το γένου Δημητρίου, Thessaloniki 1970; über diesen Zyklus in den serbischen Kirchen und Klöstern cf. V. J. Đurić, *L'art des Paléologues et l'Etat serbe*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise, 1971, 188, n. 40.

¹³ Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, I, X; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 121; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 58.

¹⁴ Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија*, XI; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 121; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Anm. 58, 62, S. 209.

¹⁵ Die Fresken sind an der Nord- und Süd wand dargestellt: Der heilige Demetrius vor dem Zaren Maximilian (Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија*, Abb. 48—49), Der heilige Demetrius segnet Nestor (Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија*, Abb. 46), Der Kampf zwischen Nestor und Lij, Der heilige Demetrius wird mit einer Lanze durchgehört, Die Auferstehung des heiligen Demetrius und Der heilige Demetrius stösst die Slawen vor Saloniki ab (В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд, 1950, 251). Die Szenen: Nestor besiegt Lij, Der Tod des heiligen Demetrius, Das Gebet des Archiepiskopus Jevstatije vor den Reliquien des heiligen Demetrius (der obere Teil) und Der heilige Demetrius verteidigt Saloniki (der untere Teil) malte Georgije Mitrofanović zwischen 1619—1620 aus (S. Petković, *Zograf Georgije Mitrofanović u Pečkoj patrijaršiji*, Glasnik Muzeja Kosova i Mehtohnije IX, Priština 1965, 241, Abb. 6).

¹⁶ Л. Мирковић—З. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 3; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 156—160; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 80, Anm. 105. S. 218—219.

¹⁷ Es wurden folgende Szenen aufbewahrt: Der heilige Demetrius vor dem Zaren Maximilian, Der heilige Demetrius liest die Bibel, Der heilige Demetrius segnet Nestor, Nestor tötet Lij und Nestors Tod (Л. Мирковић und Ж. Татић, *Марков манастир*, 72; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика*, 183).

¹⁸ В. Р. Петковић, *Манастир Дечани I*, Београд 1941, 1—18; derselbe Autor, *Преглед црквених споменика*, 86—87; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 56—58, Anm. 60, S. 207—208.

stantinopel¹⁹ zurückgegeben hatte. Im Kloster Dečani ist der umfangreichste, dem heiligen Demetrius gewidmete Zyklus in der serbischen und byzantinischen Malerei bewahrt. Er hat 12 Szenen, von denen vier eben in diesem Kloster ausgemalt wurden. Wir werden diese Szenen chronologisch beschreiben, und durch literarische Quellen ihren Inhalt erklären.

Die erste Szene wurde an der Nordwand der Kapelle des heiligen Demetrius ausgemalt und sie illustriert das Ereignis, wie der heilige Demetrius Almosen gibt. Diese Komposition findet man nicht in anderen serbischen und byzantinischen mittelalterlichen Tempeln. Sie ist ziemlich beschädigt. Der Kopf des Heiligen ist kaum sichtbar. Er sitzt in der Mitte der Szene, und er hat ein kurzes weisses Hemd und Mantel an s.ich. Von seiner rechten Seite kommen auf ihn vier Armen zu, die über ihren Hüften Leinen haben, und ihre Schultern sind teilweise mit dem Leinen gedeckt, das sie auf

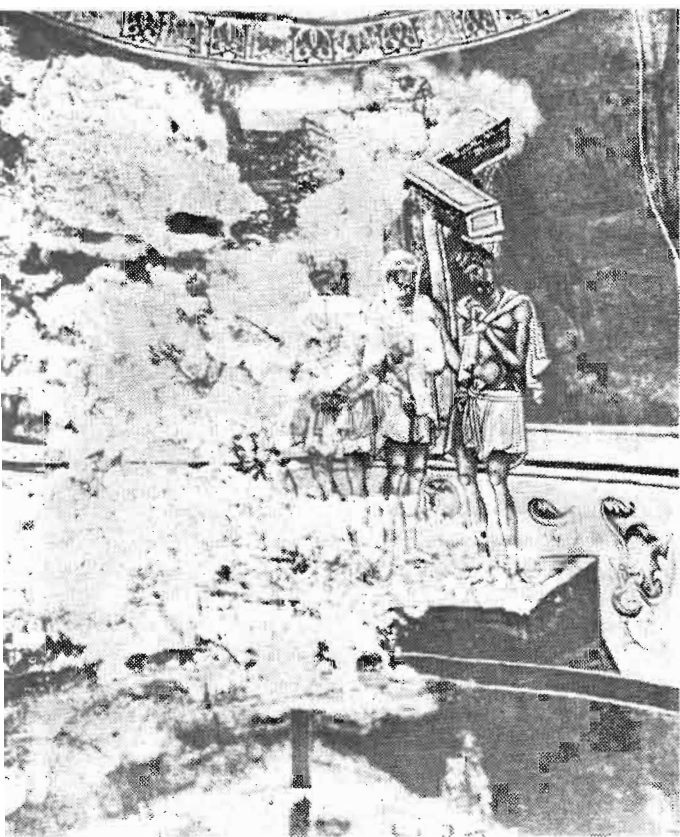


Abb. 1. Heiliger Demetrius gibt Almosen den Armen, rechter Teil. Die Aufnahmen sind dem Buch V. R. Petković, *Manastir Dečani*, Beograd, 1941 entnommen.



Abb. 2. Heiliger Demetrius gibt Almosen den Armen, linker Teil.

ihrer Brust halten.²⁰ Die ersten zwei sind mit den zu Gebet ausgestreckten Armen zu dem Heiligen gekehrt, während der dritte und der vierte sich unterhalten. Auf der linken Seite der Szene befinden sich vier Personen, die auch beten. Zwei sind bartlos, und der dritte hat den Bart. Die vierte Figur stellt eine junge Frau dar. Die Handlung spielt sich im inneren Raum des Bauwerkes, dessen Wände im Hintergrund mit dem Kreuz darauf dargestellt sind (Abb. 1—2).

Die Meinung von V. R. Petković,²¹ dass die Komposition das Ausstrahlen des Friedens aus den Reliquien des Heiligen darstellt, kann man nicht annehmen, da der heilige Demetrius sitzend auf der Bank dargestellt worden ist. Er wurde weder auf der Reliquientrue liegend noch mit der Öllampe und dem Kandelaber über ihn dargestellt. Es gibt weder Ciborium ober-

¹⁹ *Старе српске биографије XV и XVII века Цамблук, Константин и Пајсије*, предео Л. Мирковић, Београд 1936, 7—8, 14—15.

²⁰ В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, Таф. ССС.

²¹ *Ibid.*, 58—59, Таф. ССХСVIII.



Abb. 3. Gebet des heiligen Demetrius an Gott.

halb der Reliquien noch fließt daraus das Salböl zur Heilung der Kranken. Die Leute, die dem Heiligen entgegenkommen, beten nicht vor den wundertätigen Reliquien, sondern kommen dem Menschen zu, der am Leben ist.

Die Komposition illustriert sicher den heiligen Demetrius, wie er Almosen den Armen gibt, und sie stellt die Begebenheit

dar, die in seinem Leben beschrieben wird. Der heilige Demetrius übergab seinem Diener Lup, bevor der Kaiser Maximilian nach Saloniki kam, all sein Hab und Gut: Gold, Silber, Edelsteine und Kleider, was er von seinen Eltern geerbt hatte, und bat ihn, dieselben den Lahmen und Armen zu verteilen.²² Da der Spender Demetrius ist, wurde er auf der Freske vom Maler dargestellt. In Plotins Rede wird von diesem Ereignis auch gesprochen: »Mit dem Wunsch, in allem vollkommen zu sein, gab er den Armen all sein Hab und Gut, das er ehrlich erworben hatte.«²³ Über die Komposition in Dečani hat nebenbei A. Xyngopoulos geschrieben. Er hat den rechten Teil der Komposition nicht bemerkt, den V. R. Petković ohne Legende unter dem Photo veröffentlicht hat,²⁴ worauf vier Armen sichtbar sind, wie sie sich dem heiligen Demetrius nahen. Die Freske ist einzigartig im Zyklus des heiligen Demetrius. Sie ähnelt ziemlich dem heiligen Demetrius auf der Ikone aus der Biographie aus der Kirche der heiligen Jelena aus Mikonos (Cycladen) aus der Mitte des XVI Jahrhunderts. Da wurde die Szene »der heilige Demetrius legt das Geld in die Hände der Armen« ausgemalt. In seiner linken Hand hält er einen Beutel und mit der rechten Hand verteilt er das Geld unter drei Männern, die vor ihm stehen. Auch diese Komposition ist einzigartig,²⁵ nach der Meinung von A. Xyngopoulos. Die Komposition der Freske in Dečani unterscheidet sich von der auf der Ikone in Details, in Zahl und in Anordnung der Figuren.

Die zweite Szene befindet sich neben der ersten und stellt das Gebet des heiligen Demetrius an Gott dar (ГѢТЪ ДИМІТРИЈЕ МАНІА), und zwar im Innenraum. Der Heilige steht auf dem Gestühl, nach rechts gekehrt, mit den zum Gebet ausgestreckten (erhobenen) Händen. Aus dem Himmelssegment verbreitet sich ein Strahl, wo sich Gotteshand befindet, von der Demetrius gesegnet wird, was ein Zeichen dafür ist, dass der liebe Gott sein Gebet gewährt hat. Vor dem Heiligen steht ein Pult mit einem geöffneten Buch²⁶ (Abb. 3). Diese Szene

²² J. С. Поповић, *Житија светих за октобар*, Београд 1977, 564.

²³ Plotini archiepiskopi Thessalonicensis, *Laudatio*, ed. Theophilus Ioannu, *Μνημεῖα ἀγιολογικὰ*, Venetia 1884, 44.

²⁴ В. Р. Петковић, *Дечани II*, Taf. CCC.

²⁵ А. Хунгорулос, *Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος* 38—39, Pl. VII.

²⁶ В. Р. Петковић, *Μαναстиρ Дечани II*, 58, Taf. CCXCVIII.

wurde auf dem Reliquiar im Kloster Vatoped aus dem XII Jahrhundert dargestellt.²⁷ Das Bauwerk stellt die Stelle dar, wo der heilige Demetrios verhaftet war. Er lobte und feierte den Gott auch im Kerker. Vor der Enthauptung des heiligen Demetrios kamen die Soldaten in den Kerker und fanden Demetrios stehen und das Gebet an Gott verrichten.²⁸

Die dritte Szene stellt Demetrios dar, wie er Nestor segnet, um Lij töten zu können (στυς βλσαιετς Νεστορα δα σβυιε / δια). Der Heilige sitzt und segnet Nestor, der vor ihm das Gebet verrichtet. Im Hintergrund sieht man einen Baum, der wie ein Zypressenbaum aussieht²⁹ (Abb. 4). Diese Komposition befindet sich neben der Szene Der heilige Demetrios gibt Almosen und sie kommt sehr oft in seinem Zyklus vor.

Der Kaiser Maximilian pflegte in Saloniki Spiele und Vorstellungen zu veranstalten, weil er einen Kämpfer Lij hatte, der seine Gegner auf die aufrecht gestellten Lanzen warf. Unter den Zuschauern befand sich einmal der junge Christ Nestor, der sich entschloss, an dem Kampf gegen den Riesen Lij teilzunehmen. Vor der Tat ging er zu seinem Lehrer Demetrios in den Kerker, und dort bat er ihn um Segnung, damit er im Kampf besiegen könnte. Der Heilige segnete ihn und dann sagte er ihm: »Du wirst Lij besiegen aber um Christus Schaden erleiden.«³⁰

Die vierte Szene stellt den heiligen Nestor dar, der Lij tötet (στυς Νεστορα ουβυι Λογια). Im mittleren Teil der Komposition ist eine Arena mit vier Treppen dargestellt. Auf der linken Seite steht Nestor mit dem Schild in der linken Hand, und mit der rechten Hand stösst er Lij von sich, der auf den Bauch niederfällt. Unter ihm befinden sich Lanzen und Äxte mit den nach oben gerichteten Spitzen, auf welchen die Besiegten aufgespiesst wurden, und worauf er auch aufgespiesst wird. Im oberen Teil des Hintergrunds befindet sich das dreischiffige Bauwerk, aus dessen Öffnung ein Mann hervorblickt. Das ist Kaiserloge (tribuna imperialis). Unten wurde die Tür (carceres) dargestellt, wodurch die Läufer und andere Sportler zum Hippodrom gingen (Abb. 5). Die Komposition befindet sich auf der Westseite der Säule, die sich südlich vom mittleren Wandpilaster an der Nordseite



Abb. 4. Heiliger Demetrios segnet Nestor, um Lij töten zu können.

²⁷ Α. Χυγγουπος, Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Ἀρχαιολογική ἐφημερίς 1936, 112—113.

²⁸ Великия минеи четии, Спб 1880, стуб. 1885.

²⁹ В. Р. Петковић, Манастир Дечани II, 59, Таf. CCC.

³⁰ Великия минеи четии, стуб. 1872, 1885—1187.



Abb. 5. Heiliger Nestor tötet Lij.



Abb. 6. Hinrichtung des heiligen Nestor.

der Kirche befindet.³¹ Die Darstellung des Kampfplatzes entspricht der Beschreibung in der Biographie des Heiligen. Es wurde das Ende des Kampfes dargestellt. »Als Nestor auf die Bühne trat, sagte er: Demetrius' Gott, hilf mir! Er ging in den Kampf gegen Lij, er schlug ihn nieder und warf ihn auf scharfe Lanzen, wo der schwere Riese bald seinen Tod fand.«³²

Die fünfte Szene stellt die Hinrichtung des heiligen Demetrius dar (сты Несторъ оубъкнузень змс(ть)). Sie befindet sich unter der Komposition Der heilige Nestor tötet Lij. Auf dem Hügel, in der Mitte der Szene, steht Nestor im Militäranzug- und ausrüstung. Seine Hände sind gebunden. Der

Henker hat das Schwert zum Schlage ausgeholt, um ihn zu enthaupten. Im Hintergrund sind die Mauern der Stadt, über deren Tor man die Gestalt des Erzengels in der Lünette sieht³³ (Abb. 6). Neben Nestor sind zwei Bäume mit drei Schiffen. Der Zograph hat die Komposition nach den literarischen Quellen dargestellt. Der Kaiser hat befohlen,

³¹ В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, 59, Taf. CCCI; С. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме* in seinem Werk, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 113–14, Abb. 14.

³² *Великия минеи четии*, стуб. 1872.

³³ В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, 59, CCCI.

Nestor, als einen Christen zum Westteil der Stadt beim goldenen grossen Tor herbeizubringen, damit er dort vom Protektoren Munizian enthauptet wird.³⁴

Die sechste Szene stellt das Märtyrertum des heiligen Demetrius dar. Sie ist an der Westwand des Westbalkens über der Figur des heiligen Pahomije ausgemalt. Die Komposition ist beträchtlich beschädigt. Im rechten Teil sitzt der heilige Demetrius auf der Bank, mit seiner linken Hand lehnt er darauf und seine rechte Hand erhob er über den Kopf, um von den Soldaten, d.h. von ihren Lanzen, gleich wie der am Kreuz geschlagene Christus selbst durchbohrt zu werden. Der Heilige hat ein weisses Hemd an sich. Hinter dem heiligen Demetrius steht sein Diener Lup mit dem gesenkten Kopf, der in seiner linken Hand blutiges Festkleid hält. Von der linken Seite kommen auf ihn die Soldaten zu und sie durchbohren mit den Lanzen zwischen den Rippen den heiligen Demetrius. Im oberen Teil erscheint Christi Büste und er reicht seine Hand dem Heiligen hin, den Märtyrerkranz in seiner Hand haltend³⁵ (Abb. 7). Als die Soldaten den heiligen Demetrius im Kerker mit den Degen durchbohrten, nahm sein Diener Lup von seinem Blut bespritztes Festkleid, und er tauchte seinen Ring ins Blut ein. Anhand dieser Sachen pflegte er danach viele Wundertaten anzurichten und jede Krankheit zu heilen.³⁶

Die siebente Szene stellt das Ereignis dar, wie der Eparch der Illyrier in den Tempel des heiligen Demetrius zur Heilung gebracht wird (Ἰεφάρκος πῦρι μὴ σε στυλὶ Διμήτριου ἐν σὴν (πλάγι) ἐπὶ τοῦ ἐν τῷ ἱερῷ μὴν ἰσχυρῶς ἐσθῆναι ὡς ἀδύνατον). Die Komposition befindet sich am mittleren Wandpilaster der Kirchennordwand. Zwei Jünglinge tragen in der Mitte einen alten Mann, der sie umarmt hat. In der Begleitung sind noch fünf Gestalten zu sehen.³⁷ Im Hintergrund befindet sich eine Architektur (Abb. 8).

Die Inschrift auf der Komposition gibt keine Angaben davon, welcher Eparch vom heiligen Demetrius geheilt wurde. In Mirakel des Heiligen sowie auch in seinen Wundertaten wird der Eparch der Illyrier Marian erwähnt, und in der Biographie (Žitije) der Eparch Leontije. Der Eparch Marian war schwer krank, sein ganzer Körper, vom Kopf bis zum Fuss, war mit Wunden gedeckt und voll von Eitern. Die Ärzte konnten ihn nicht heilen. Um seine Rettung zu finden, kam er in den Tempel des heiligen Demetrius wie ihm der Heilige



Abb. 7. Das Märtyrertum des heiligen Demetrius.

befohlen hat, und er wurde gesund.³⁸ Der Verfasser der Mirakel (Miracula S. Demetri I, 1) beginnt mit einer alten Geschichte, die nach seinen Worten in ganz Mazedonien und Illyrien³⁹ kreist, und zwar mit der Geschichte über die wundertätige Genesung

³⁴ Migne, PG 116, 1197, Великия минеи четии, стуб. 1888. Minej für Oktober, der 26. Tag, Gottesabendmahl, ich rufe den Gott an, — 3. Stihire, auf der Prozession, auf der Glorie, Stihire.

³⁵ В. Р. Петковић, Манастир Дечани II, 58, Taf. CCLXXII.

³⁶ Великия минеи четии, стуб. 1872, 1886, 1118—1119; А. Хунгорoulos, Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος, 28—29, Pl. III.

³⁷ В. Р. Петковић, Манастир Дечани II, 58, Taf. CCLXXXVI.

³⁸ Великия минеи четии, стуб. 1904—1905.

³⁹ Migne, PG 116, 1124.



Abb. 8. Der Eparch der Illyrier wird in den Tempel des heiligen Demetrius zur Heilung gebracht.

des Präfekten Marian. Als weiterer Beweis der Wahrhaftigkeit dieser Geschichte weist der Verfasser auf die Inschrift des Mosaiks hin, der sich »ausserhalb dieser Kirche beim Stadion« befindet.⁴⁰ Im Jahre 1907 wurde in der Kirche des heiligen Demetrius (damals war es eine Moschee) auf der Altarpylone ein Mosaik entdeckt, das den Präfekten Marian mit Gottesmutter darstellte.⁴¹ Marian ist eine historische Gestalt und er war Präfekt der Illyrier mit seinem Sitz in Saloniki.⁴² Das Wunder geschah nach der Errichtung der Basilika des heiligen Demetrius, d.h. nach dem Jahre 415, die

(Basilika) vom Eparchen Leontije gebaut wurde.

Marians Heilung und die Erscheinung des heiligen Demetrius wurde auf dem Reliquiar aus dem Kloster Vatoped aus dem XII Jahrhundert dargestellt.⁴³ Es ist höchstwahrscheinlich, dass auf der Freske in Dečani die Heilung des Präfekten (Eparchen) Marian dargestellt wurde. Wenn es nicht richtig ist, was weniger zu glauben ist, dann haben wir auf der Freske die Heilung des Eparchen der Illyrier Leontijes, von dem in der Biographie des Heiligen umfangreich gesprochen wird. Er war sehr krank. Seine Leute trugen ihn auf der Krankenbahre nach Saloniki und legten ihn auf die Stelle, wo sich der Körper des heiligen Demetrius befand. Er wurde gleich geheilt und er stand gesund auf. Aus Dankbarkeit baute Leontije dem Heiligen zu Ehren eine grosse Basilika, und seine Reliquien waren in das Reliquiar gelegt, das mit Gold und Silber beschlagen und mit Edelsteine ausgeschmückt war. Bei der Rückfahrt nach Hause nahm er das mit seinem Blut getränkte Festkleid mit. Dann baute er in Syrmium ihm zu Ehren eine Basilika.⁴⁴

Die achte Szene stellt den heiligen Demetrius dar, wie er Saloniki vor Hunger rettet (сты Димитрие прѣнесе корабль). Sie ist an der Nordwandapside in der Kapelle des heiligen Demetrius gemalt, oberhalb der Gestalt des heiligen Stefan. Die Komposition stellt das Schiff auf der Meeresfläche dar, in welchem ein bartloser Jüngling sitzend schläft, der mit seiner rechten Hand das Hinterschiff hält. Auf der Spitze des Mastbaumes sieht man einen Korb zur Betrachtung. Vor dem Jüngling steht der heilige Demetrius und spricht mit ihm⁴⁵ (Abb. 9). In dem Mirakel (Miracula S. Demetri I, 8) wird davon gesprochen, dass der Hunger in Saloniki und in seiner Umgebung nach der awarisch-slawischen Besatzung von Saloniki ankam, also nach dem Jahre 586. Die Barbaren verwüsteten die ganze Umgebung. In den

⁴⁰ Migne, PG 116, 1220.

⁴¹ Ф. И. Успенский, *О вновь открытых мозаиках в церкви св. Димитрия в Солуни*, Известия Русского Археологического Института в Константинополе 14 (1909), 14—15. Taf. XIV.

⁴² Migne, PG 116, 1124—1128; Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 36.

⁴³ А. Хунгорoulos, Βυζαντινὸν κιβωτίδιον, 123.

⁴⁴ Великия минеи четии, стуб. 1889—1891, 1897, 1903—1904.

⁴⁵ В. Р. Петковић, *Манастир Децани II*, 58—59, Taf. CCXCVII.

Stadthäfen kamen die Handelsschiffe nicht an, denn es gingen Gerüchte, die Stadt sei gefallen.⁴⁶ Das erste Schiff mit Weizen war heilbringend, weil danach auch die anderen kamen. Der Besitzer dieses Schiffes war gewisser Kaufmann Stefan. Er kam in den Hafen von Saloniki nicht zufällig an, sondern im Auftrag des Grossmartyrers Demetrius.⁴⁷

Die neunte Szene zeigt wie der heilige Demetrius den gefallenen Turm der Stadt Saloniki hebt. Es gibt keine Inschrift darauf. Die Szene ist an der Südwandapside der Kapelle des heiligen Demetrius über der Gestalt des heiligen Nikolaus gemalt. Saloniki ist mit Schanzen umgraben dargestellt. Ganz im Vordergrund sieht man das Stadttor, der rechte Turm über dem Tor ist schief dargestellt. Vor dem Turm steht der heilige Demetrius als Soldat angezogen und er unterstützt mit beiden Händen den erwähnten Turm. Hinter dem Turm und Tor befindet sich eine dreischiffige Kirche mit drei Kreuzen und mit einem Glockenturm, sowie auch eine andere Kirche, die kreisförmig ist⁴⁸ (Abb. 10). Auf der Freske wurde die mittelalterliche Stadt Saloniki, obwohl schematisch doch treu dargestellt, und nicht eine westliche.

In der Beschreibung der Mirakel (Miracula S. Demetri II, 3) steht, dass nach dem Tod des Archiepiskopus Jovan Erdbeben entstanden.⁴⁹ Die aufeinander folgenden Wallen der Erderschütterungen wiederholten sich mehrere Tage. Die Häuser untergingen »wie Schiffe auf dem aufgewühlten Meer«. Der Boden bewegte sich »wie ein betrunkenen Mensch«. Es wurden sogar die Stadtmauern auf manchen Stellen beschädigt. Es gab keine menschlichen Opfer. Die benachbarten Slawen dachten, dass die Stadt völlig zerstört sei, so dass sie sich auf den Weg ohne Waffen machten, um in den Trümmern das Hab und Gut der Bürger auszugraben, als sie aber dort kamen, fanden sie die Mauern ganz in Ordnung. Sie kamen nach Hause unverrichteter Dinge zurück.⁵⁰ Das Wunder geschah um das Jahr 630.⁵¹ Diese Komposition befindet sich nicht



Abb. 9. Heiliger Demetrius rettet Saloniki vor Hunger.

⁴⁶ Migne, PG 116, 1252.

⁴⁷ Великия минеи четви, стуб. 1905—1906, 1939—1943. Der Mangel an Weizen in Saloniki und anderen Städten (Miracula S. Demetri I, 9) herrschte am Ende des Jahres 610 (Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског, 42—43, 70).

⁴⁸ В. Р. Петковић, Манастир Дечани II, 59, Taf. CCXCIX A. Stojaković, *Queles représentation de Salonique dans la peinture médiéve serbe*

Χαριστήριον εις Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδου, II, Athènes 1964, 25—48. Da wurde die ganze ältere Literatur angegeben, die sich auf die Darstellung der Stadt im Zyklus des heiligen Demetrius bezieht,

⁴⁹ Migne, PG 116, 1348.

⁵⁰ Migne, PG 116, 1345—1348; Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског, 81, 100—101.

⁵¹ Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског, 139.



Abb. 10. Heiliger Demetrius hebt den gefallenen Turm der Stadt Saloniki.

an den anderen monumentalen Denkmälern des serbischen und byzantinischen Mittelalters.

Die zehnte Szene stellt den heiligen Demetrius dar, wie er die Kumanen aus Saloniki vertreibt (сты Димитрије изводе Кумане кон хтеку прѣзак ноць Голань оукрасти). Sie ist auf dem Westwandpilaster der Nordwand gemalt. Es ist die Stadt Saloniki schematisch und treu, mit Schanzen und Türmen umgraben, dargestellt. In der Stadt befindet sich die dreischiffige Basilika mit einem Glockenturm. Der heilige Demetrius steht auf der Wand neben zwei Türmen, in der linken Hand hält er das Schwert und in der rechten die Lanze, wodurch er das Gesicht eines feindlichen Soldaten durch-

bohrt. An der Wand ist eine Leiter gesetzt, worauf Soldaten stehen⁵² (Abb. 11). Ähnliche Komposition befindet sich in der Kirche des heiligen Demetrius im Patriarchat von Peć, und in zusammengesetzter Form am Reliquiar aus Vatoped.⁵³

Auf der Freske ist die awarisch-slawische Besetzung von Saloniki im Jahre 586 dargestellt (Miracula S. Demetri I, 13—15). Das war der grösste Krieg, was für einen

⁵² В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, 58, Taf. ССХСV; А. Стојаковић, *Queles représentation*, 25—48.

⁵³ А. Χυγopoulos, *Βυζαντινὸν κειβότιδιον*, 124—125.

Saloniki je erlebt hat.⁵⁴ Der Führer der Awaren ersuchte etwas vom Kaiser Mauricius, sein Ersuchen wurde jedoch abgelehnt. Er sammelte grosses Heer und machte sich gegen Saloniki auf. Es waren mehr als 100 000 Soldaten dabei. Sie kamen vor die Stadtmauern am 22. September, und zwar in Ruhe.⁵⁵ Als der Tag anbrach, kamen die Barbaren auf die Stadtmauern herbei. Dann geschah das Wunder. Den ersten barbarischen Soldaten, der die Leiter betritt, stürzte der heilige Demetrius ab. Dieses Wunder jagte den Barbaren Angst ein und sie zogen sich zurück, gingen in die Umgebung der Stadt auseinander und plünderten sie aus. Es wurde schwere Lage von Saloniki dargestellt. Die Mannschaft war gering an Zahl. In der Stadt devastierte die Pest »bis zum Monat Juli«. Der Stadtpräfekt ging nach Hellas, während viele Anführer der Präfektur der Illyrier nach der Hauptstadt gezogen waren, um vor dem Kaiser eine Verbeugung zu machen. Die Stadt soll für die wundersame Rettung der Hilfe des Grossmartyrers Demetrius danken. Noch bevor die Barbaren kamen träumte es dem Archiepiskopus Jevstatije, wobei ihm das ganze Unheil, das der Stadt bevorstand sowie auch die endgültige Rettung angekündigt wurden.⁵⁶

Die elfte Szene stellt die Vision Illustrius' über die Engel dar, die den Auftrag dem heiligen Demetrius mitbringen, dass er die Stadt verlassen soll. Sie ist ohne Inschrift. Rechts ist die Krypte des heiligen Demetrius mit dem Reliquiar ausgemalt, worauf ein Heiliger (Heiliger Demetrius) in der zu Gebet erhobenen Händen liegt. Über dem Sarkophag befinden sich Ciborium und Öllampe, und daneben die Leuchter. Links, an der Türen der Krypte steht der Heilige Demetrius (ο «γιος Διμήτριος»). Er ist nach links gekehrt, sich lebhaft mit zwei vor ihm stehenden Engeln unterhaltend.⁵⁷ Die Engel sind in Tunika mit Lorum angezogen (Abb. 12).

Das ist eine Komposition aus zwei Teilen. Die Krypte mit dem Sarkophag ist nicht von der liegenden Figur des heiligen Demetrius und des Engels durch eine vertikale Linie getrennt, was wir auf allen Kompositionen in der Kapelle des heiligen Demetrius treffen. Der rechte Teil der Komposition kann nicht die Szene der Auferstehung (der Tod) des heiligen Demetrius sein, weil er im XIV Jahrhundert nirgends so dargestellt wird. In der Kapelle der Gottesmutter Ljeviška in Prizren wurde der



Abb. 11. Heiliger Demetrius vertreibt die Kumanen aus Saloniki.

⁵⁴ Migne, PG 116, 1285—1301; Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског, 56—57. In den Mirakeln wird auch über die Besetzung von Saloniki seitens der Slawen gesprochen. Der heilige Demetrius hat um das Jahr 584 Saloniki vor 5000 Slawen gerettet (Miracula I, 12), Migne, PG 116, 1373—1276; Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског, 49—50). Gewisse Gruppe der slawischen Stämme hat Griechenland, ägäische Inseln und einen Teil des Kleinasienufergebiets geplündert, und dann hat sie ende des Jahres 614 und anfangs 615 auch die Besetzung von Saloniki unternommen (Miracula II, 1, Migne, PG 116, 1325—1333; Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског, 81, 85—86, 139).

⁵⁵ Migne, PG 116, 1285.

⁵⁶ Migne, PG 116, 1285—1301; Plotini archiepiscopi Thessalonicensis, *Laudatio*, ed. Theophilus Ioannu, *Μνημεῖα ἀγιολογικά*, Venetia 1884, 49.

⁵⁷ В. Р. Петковић, Манастир Дечани II, 58, Taf. CCXCVI.



Abb. 12. Die Vision Illustrius' über die Engel, die dem heiligen Demetrius den Auftrag mitbringen, die Stadt zu verlassen.

Tod des heiligen Demetrius ohne Ciborium, Öllampe, Kandelaber und Episkopus dargestellt. Es wurde nur der Heilige auf der Bahre mit ausgestreckten Armen dargestellt.⁵⁸ In der byzantinischen Handschrift der Bodleian Library aus Oxford Cod. gr. Th. f. 1, fol. 55^r wurde der Heilige in der Miniatur auf der Bahre liegend dargestellt. Hinter ihm befinden sich mehrere Erzbischöfe beim Grabgesang. Im Hintergrund befindet sich Ciborium. Die Handschrift wurde während des Despoten Demetrius Paläologen zwischen 1322 und 1340 abgeschrieben und ausgeschmückt.⁵⁹ Die Komposition entstand unter dem Einfluss der Gesänge aus dem heiligem Demetrius gewidmeten Dienste am 26. Oktober.

Zu der Zeit, als Saloniki in Gefahr vor den Feinden war, lebte darin ein frommer Mann Illustrius. Er verrichtete das Gebet in der Kirche des heiligen Demetrios, um die Stadt vor dem Feind zu bewahren. In der Vision, die sich ihm zeigte, sah er, dass

in die Kirche zwei Jünglinge eintraten, die wie kaiserliche Leibwächter aussahen. Das waren die Gottesengel. Sie fragten den Diener, wo sich der Herr befinde, der da lebt. Er zeigte Ihnen die Grabstätte des Heiligen. Der heilige Demetrius kam Ihnen entgegen und er sah so aus, wie er auf seinen Ikonen aussah. Die Engel sagten dem Heiligen: Herr Gott sandte uns zu Deiner Heiligkeit mit dem Befehl, dass du die Stadt verlassen und zu ihm gehen sollst, denn er möchte die Stadt den Feinden übergeben. Demetrius antwortete: »Möchte der Herrgott aller, dass die Stadt den Feinden, die an ihn nicht glauben, übergeben wird... Möge der Herrgott nun seine Gnade dieser Stadt gegenüber zeigen und mir erlauben, dass ich die Stadt nicht verlasse. Du hast mich als Wächter dieser Stadt gestellt...

⁵⁸ Д. Панић und Г. Бабић, *Богородица Левичка*, Zeichnung 29, S. 137.

⁵⁹ Α. Χυγγουριου, 'Ο εικονογραφικός κύκλος, 29—34, Pl. III.



Abb. 13. Heiliger Demetrius durchbohrt den bulgarischen Zaren Kalojan.

erlaube mir, dass ich meine Seele für ihre Bewohner gebe. Und wenn sie ums Leben kommen, es sei denn, dass ich auch zusammen mit ihnen mein Leben verliere. Lieber Gott, vernichte nicht die Stadt, wo man deinen Namen herbeiruft. »... Nachdem

es der heilige Grossmartyrer gesagt hatte, ging er in die Totengruft und der Sarg machte sich zu. Die Engel wurden unsichtbar.⁶⁰

Der Maler hielt sich an den literarischen Quellen getreu, er stellte die Ruhestätte des Heiligen und seinen Ausgang daraus dar, um mit den Engeln sich unterhalten zu können. Der heilige Demetrius verliess nicht die Stadt, die sich in Gefahr befand.⁶¹

Diese Komposition wurde in der serbischen und byzantinischen Malereikunst nur in Dečani gemalt.

Die zwölfte Szene stellt den heiligen Demetrius dar, den bulgarischen Zaren Kalojan durchbohren (сты Димитрие прободе цѣа Калояна Зароганѣа). Sie ist an dem Ostwandpilaster gemalt. Der heilige Demetrius reitet ein Pferd auf einem Berg, in der rechten Hand hält er eine lange Lanze, womit er die Kehle Kalojans durchsticht, der auch ein Pferd reitet. Die Dimension des Zaren ist im Vergleich zu dem Heiligen ganz klein. Kalojan hat ein Panzerhemd an sich und auf dem Kopf hat er den weissen Helm. Im Hintergrund befindet sich eine felsige Landschaft⁶² (Abb. 13).

Die Freske betrifft das Wunder, das im Oktober 1207 geschah. Hinterwaldskaiser Kalojan zerstörte viele byzantinische Städte in Thrakien und Mazedonien. Konstantinopel war unter der Herrschaft der Latiner. Er kam mit grossem Heer bis Saloniki, der Heimatstadt des heiligen Grossmartyrers Demetrius, wo seine Reliquien liegen. Er schämte sich weder vor der Heiligkeit des Heiligen, noch zögerte er wegen der Wundertaten, die bei seiner heiligen Grabstätte geschahen, sondern er dachte Saloniki zu zerstören und zu verwüsten. Der Heilige erlaubte es aber nicht, dass er seine leerköpfige Vorhaben verwirklicht, nicht einmal, dass er die Pfeile wirft und sich zu den Waffen greift. Denn, sobald er in die Stadt ankam, meldete sich ihm der heilige Demetrius, und da er die gefährliche Lanze in der Hand hatte, schlug er ihn ins Kenn-

⁶⁰ Migne, PG 116, 1315—1321; Великия минеи четии, стуб. 1873—1874, 1891—1896, 1908—1910. Illustrius hat die Information über seine Vision den Mitbürgern von Saloniki mitgeteilt. Alle riefen um Hilfe den heiligen Demetrius herbei. Am siebenten Tag zog sich der Feind zurück. Sie sahen den Menschen auf dem weissen Pferd und im wie Schnee weissen Anzug. So hat der heilige Demetrius den Feind aus der Stadt vertrieben.

⁶¹ Sieh Migne, PG 116, 1388—1389.

⁶² В. Р. Петковић, Манастир Дечани II, 58, Taf. CCXCV.

zeichen und er starb vor unsichtbarem Leiden im Herzen, durch Gottesgericht getroffen, also er ging plötzlich zu Ende. So bewahrte der heilige Demetrius die unbeschädigte Stadt. Das Feindheer zog sich zurück und brachte den Körper seines Kaisers mit.⁶³

Über dieses Ereignis schrieb der Zeitgenosse Stavrakios, und zwar so, dass der heilige Demetrius als Beschützer und Wächter der Stadt auf dem Pferd sich dem bulgarischen Zaren gemeldet und ihn gleich beim Schlafen im Zelt auf dem Hügel durchbohrt hat.⁶⁴ Der Künstler war treu, folgerichtig jahrhundertlanger ikonographischer Überlieferung der Maler, dass die Mörder im Kampf unter dem offenen Himmel geschehen, so dass er auf der Freske in Dečani den Tod des Zaren Kalojan auf diese Weise dargestellt hat.

Das Zentrum, wo viele literarische Werke über den heiligen Demetrius geschaffen wurden, ist vorwiegend Saloniki. In diesen Werken wurden Details aus seinem Leben sowie auch auf seiner Grabstätte sich abspielende Wundtaten dargestellt. Die serbischen Mönche und das Priestertum konnten bei ihrem Pilgerzug nach Saloniki oder ins Kloster Hilandar sich damit bekannt machen. So gingen im Volk die Gerüchte über das Leben und die Wundtaten dieses Heiligen. Literarische Werke dienten als Grundlage für umfangreiche Illustration seines Zyklus in der Basilika des heiligen Demetrius in Saloniki auf den Mosaiken und Fresken, die in ungeringer Zahl bis zu unseren Tagen bewahrt wurden.⁶⁵ Man kann mit Sicherheit sagen, dass die ausgemalte Dekoration dieser Kirche als Inspiration zur Fortsetzung des Lebenslaufes des heiligen Demetrius auf den Ikonen, Fresken und Miniaturen gedient hat.

Der Gegenstand dieser Arbeit ist nicht die Tatsache festzustellen, woher die Maler des Klosters Dečani, eines der monumentalen serbischen Denkmäler des Mittelalters, kommen. Der Zyklus des heiligen Demetrius wurde vom Zoographen Srđ ausgemalt.⁶⁶

Der Ktitor (Gönner) der Fresken Zar Dušan, der serbische Episkopus und die Geistigen waren gut mit dem umfangreichen Lebenslauf des heiligen Demetrius bekannt gemacht, wovon vier Kompositionen zeugen, die, soweit man es bis heute weiss, nur auf den Fresken von Dečani bewahrt sind. Das sind die Szenen: Der heilige Demetrius gibt Almosen, Der heilige Demetrius rettet Sa-

loniki vor Hunger, Der heilige Demetrius erhebt den gefallenen Turm der Stadt Saloniki und Die Vision von Illustrius (Illustrius' Vision) über die Engel, die dem heiligen Demetrius den Auftrag geben, Saloniki zu verlassen. Aus der Literatur, die als Grundlage zur Illustration dieses umfangreichen Zyklus in Dečani dienen konnte, ist die Bestehung von zwei abgeschriebenen Handschriften *Čti minej* (das Menäon-Kirchenbuch) aus dem XIV Jahrhundert sehr bedeutend. Das sind die *Čti minej* für September—November der serbischen Redaktion aus der Mitte des XIV Jahrhunderts und *Čti minej* der serbischen Redaktion aus den Jahren 1350/60.⁶⁷ Im Kloster Piva befand sich *Čti minej* für Oktober, abgeschrieben 1360/70.⁶⁸ Sie enthalten umfangreiche Biographien der Heiligen und sie wurden frühzeitig in altslawische Sprache übersetzt. Eine der ältesten abgeschriebenen Handschriften ist *Suprasaljski zbornik* (Die Sammlung aus Suprasalj) aus dem XI Jahrhundert.

Die Fresken in der Kapelle des heiligen Demetrius in Dečani sind eine treue Illustration der literarischen Quellen. Ihr erster Beschreiber V. R. Petković gab ihre Ikonographie nicht. In dieser kurzen Arbeit waren wir bemüht, die Bilder aller Szenen zu erläutern, besonders jener, denen man selten begegnet, indem wir uns dabei der literarischen Quellen bedienten.

Übersetzt von Olgica Momčilović

⁶³ *Великия минеи четии*, стуб. 1901—1902. Die Beschreibung der Mirakel des heiligen Demetrius mit dem Zaren Kalojan hat der Mönch Teodosije in die Biographie des heiligen Sava eingetragen. *Старе српске биографије*, превоо М. Башић, Београд, 1924, 161—162.

⁶⁴ Umfangreichere Angaben über den Tod des Zaren Kalojan bringt nach Stavrakios A. Xungopoulos, *Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος*, 43—44. Über dieses Problem sieh auch С. Маслев, *Славянските нападения срещу Солун в „Чудесата на св. Димитър и тяхната хронология проф. А. Бурмов“*, *Известия на Института за българска история* 6 (1956), 671—691.

⁶⁵ Über die Basilika des heiligen Demetrius als Zentrum zur Gründung des Zyklus des heiligen Demetrius setzt umfangreich A. Xungopoulos auseinander, *Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος*, 53—63.

⁶⁶ Ђ. Мано-Зиси, *Један запис капитела из Дечана — испод фрескослике Зачеће Каина*, *Старинар*, III Reihe, V, 1930, 185—191; С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 37—39.

⁶⁷ Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI—XVII века)*, Београд 1982, Nr. 2202, Дечани 94 und Nr. 2198, Дечани 95.

⁶⁸ *Ibid.*, Nr. 2199, Цетиње 64.

LES MINIATURES DU MANUSCRIT PARISINUS GRAECUS 1242 ET LE HÉSYCHASME

Vojislav J. Đurić

Il y a déjà plus d'un demi-siècle qu'un certain nombre d'historiens de l'art sont tentés de donner leur explication du rapport entre le mouvement hésychaste et l'art, ou bien de l'influence de cette doctrine sur les oeuvres d'art postérieures. Les uns voyaient l'influence de l'hésychasme dans les plans des églises, d'autres dans la peinture, soit qu'ils trouvaient cette influence dans la spiritualité expressive des oeuvres, ou dans quelque détail iconographique; ils estimaient aussi tous les mouvements stylistiques de la fin du XIV^e siècle et du début du XV^e, comme découlant de l'hésychasme. Un certain académisme et le traitement linéaire se rattachaient, selon eux, à la spiritualité hésychaste. En même temps ils exprimaient un doute ou du moins une hésitation quand il s'agissait des liens entre l'hésychasme et l'art, comme aussi quand il s'agissait des autres grands mouvements ou crises religieuses du Moyen-Age (tels que l'iconoclasme, le schisme entre les Eglises etc.) et l'art de leur époque. Il semble que, lorsqu'il s'agit de ces questions, des critères valables n'ont pas encore été établis, ni une approche théorique correcte, pour pouvoir procéder à des analyses précises et arriver à des conclusions durables.¹

Les historiens et les théologues qui s'occupent de l'hésychasme ont signalé que dans les écrits des représentants érudits de ce mouvement, si important pour la confession orthodoxe, nulle réflexion ne traite directement de la conception hésychaste de l'art et de son idée de l'image religieuse.² Aussi, les historiens de l'art, doivent-ils, du moins en ce moment, être plus modestes lorsqu'il s'agit des rapports de l'hésychasme et l'art. A cet égard, l'écrit le plus intéressant est celui de E. Bakalova au sujet des fresques d'Ivanovo. Elle y a remarqué le

fait assez étrange qu'un empereur soit devenu le fondateur d'une église rupestre assez modeste, destinée à servir aux offices d'une thébaïde de moines hésychastes. Ce patronat royal a fait que sur les murs rocheux de cette église se soient trouvées les fresques de l'un des plus grands peintres du dernier siècle de l'empire byzantin.³ Si l'on examinait la question de ce point de vue »sociologique« il est probable que l'on trouverait encore d'autres exemples de la subordination du pouvoir impérial à ce

¹ On ne cite que les ouvrages les plus importants: M. Vasić, *Ziča i Lazarica*, Beograd 1928, 165—237 (dans les chapitres: *Hezihizam et Hezihizam u srpskoj umetnosti XIII i XIV veka*); id., *L'hésychasme dans l'Eglise et l'art des Serbes du Moyen Age*, dans: *L'art byzantin chez les Slaves*, Recueil Théodore Uspenskij, I/1, Paris 1930, 110—123; L. Bréhier, *La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées*, dans: *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris 1930, 1—10; N. Golejzovskij, *Zametki o tvorčestve Feofana Greka*, *Vizantijskij vremennik*, XXIV, Moskva—Leningrad 1964, 139—149; id., *Poslanie ikonopiscu i otgoloski isihizma v russkoj živopisi na rubeže XV—XVI vv.*, ibid., XXVI, 1965, 219—238; id., *Isihizam i russkaja živopis XIV—XV vv.*, ibid. XXIX, 1968, 196—210; M. Alpatov, *Iskusstvo Feofana Greka i učenje isihizma*, ibid., XXXIII, 1972, 190—202; V. A. Plugin, *Mirovozzrenie Andreja Rubleva*, Moskva 1974, 47—59, passim.

² Cf. J. Meyendorff, *Society and Culture in the Fourteenth Century*, Religions Problems, XIV^e Congrès international des études byzantines, Rapports, I, Bucarest 1971, 57—58.

³ E. Bakalova, *La société et l'art en Bulgarie au XIV^e siècle (L'influence de l'hésychasme sur l'art)*, Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines, II, Bucarest 1975, 33—38; ead., *K'm v'prosa za otrazhenieto na isihizma v'ru izkustvoto*, in: *Trnovska knižovna škola, 1371—1391*, Sofija 1974, 373—389; ead., *Ivanovskite stenopisi i ideite na isihizma*, in: *Izkustvo*, 9, Sofija 1976, 14—18. On y cite aussi les titres des ouvrages plus anciens.



Fig. 1. *Parisinus graecus* 1242, fol. 5 v. Le concil de l'empereur Jean VI Cantacuzène (photo D. Tasić)

mouvement monacal éminent.⁴ On voit sur l'exemple d'Ivanovo que le peintre impérial n'avait aucune concession à faire du point de vue esthétique, ni du point de vue du style, au milieu ascétique auquel son oeuvre était destinée. Tout ce qui est visible à Ivanovo et ce qui découle des besoins et des exigences d'un site monacal, c'est le programme iconographique. Une chapelle de l'église rupestre était consacrée à St. Pachôme, cénobite égyptien, si bien qu'on y voit des scènes de sa vie austère. Il est vrai que des scènes de la vie de St. Pachôme avaient été peintes aussi dans les monastères des grandes villes byzantines, et n'étaient pas rares non plus les cycles des grands anachorètes dans les monastères du XII^e au XIV^e siècle.⁵ Ce-

pendant, ils s'y trouvaient à l'intérieur des programmes des églises consacrées à des saints chrétiens qui n'avaient pas été des moines. La prépondérance des cycles monacaux dans la peinture, à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle, peut être considéré comme découlant indirectement du mouvement hésychaste.

C'est sur une interprétation des idées des programmes que repose aussi notre essai de rattacher à l'hésychasme les miniatures du *Parisinus graecus* 1242, qui contient les écrits théologiques de l'empereur byzantin Jean VI Cantacuzène. Ce recueil a été copié avant 1375 dans le monastère de la Vierge Hodigitria à Constantinople, sur l'ordre du même empereur qui, à l'époque, vivait au Mont Athos sous le nom de moine Joasaph.⁶ On suppose que le livre avait été destiné à Nicolas Cabasilas éminent théologien de Thessalonique et adhèrent au mouvement hésychaste. Vers la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle ce livre se trouvait déjà dans le monastère de Sainte Anastasie Pharmacolytria, non loin de Thessalonique.⁷

⁴ Les empereurs se sont intéressés à la vie des anachorètes et à leurs églises même avant l'apparition de l'hésychasme au XIV^e siècle. Ce ceci nous étaient témoigné par les hagiographies des anachorètes slaves du X^e—XI^e siècles. L'empereur Pierre de Bulgarie a visité dans le desert de Rila St. Jean de Rila et lui a fait des offrandes (J. Ivanov, *B'lgarski starini iz Makedonija*, Sofija 1970², 377—380); le futur empereur de Byzance Roman IV Diogène, ayant rencontré l'anachorète Prochore de Pčinja, qui lui avait prévu le trône impérial, éleva plus tard deux églises à ce saint (ibid., 402—404). Le roi Milutin éleva aux disciples de l'anachorète Pierre de Koriša une église auprès de la grotte de ce saint et l'empereur Dušan lui fit des donations (cf. R. Ljubinković, *Isposnica Petra Koriškog, Istorija i živopis*, in: *Starinar*, n.s., VII—VIII, Beograd 1958, 94). Après que l'hésychasme fut officiellement reconnu, le prince Lazar éleva deux églises pour les adoptes de cette doctrine, Ravanica et Gornjak, qui se trouvaient dans les gorges de rivières avec des grottes et des hermitages, pour leur permettre de se consacrer à l'ascétisme.

⁵ A. Τσιτουρίδου, 'Η έντοπιγία ζωγραφική του 'Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη, *Θεσσαλονίκη* 1978, 142—146 (sur les cycles de St. Pachôme); S. Tomeković, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, in: *Zograph* 12, Beograd 1981, 40), où on mentionne les cycles jusqu' au XII^e siècle avec les vie des anachorètes: St. Pachôme avec Marie d'Egypte, et St. Antoine.

⁶ I. Spatharakis, *Corpus of dated illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, I—II, Leiden 1981, 66—87 (avec la littérature plus ancienne).

⁷ E. Voordeckers, *Examen codicologique du codex Parisinus Graecus 1242*; in: *Scriptorium*, XXI, Bruxelles 1967, 293.

Les interprétations précédentes de l'apparition de quatre miniatures, couvrant toute la page, portaient de l'idée que celles-ci se rapportaient directement aux traités théologiques à la tête desquels elles se trouvaient. La raison de l'apparition de la première miniature du livre (f. 5 v.) qui représente un concile réuni sous la présidence de l'empereur Jean VI a été considéré comme évoquant la condamnation de la doctrine de Prochore Cydonès. En effet, à l'origine, cette miniature était suivie par un texte qui condamnait lui et sa doctrine. Pour des raisons inconnues — quoi qu'on en ait donné certaines explications — ce texte avait été, encore du temps de la préparation du livre, effacé presque en entier. On n'en a gardé que la partie écrite sur le verso du folio supportant la miniature. A la place de l'écrit condamnant Prochore Cydonès est venu un texte écrit par l'empereur contre les conceptions d'Isaak Argyre qui à l'époque était un mathématicien et astronome réputé. L'écart entre le texte originel et la représentation du concile est évident, étant donné que la doctrine de Prochore a été condamnée au concile de 1368, lorsque Jean VI n'occupait plus le trône impérial et, en qualité de moine, n'avait probablement pas assisté au concile. Il est vrai que dans l'introduction de l'écrit condamnant Prochore Cydonès, on énumère des conceptions se rapportant au conflit au sujet de l'hésychasme, depuis son début jusqu'en 1368, et que l'empereur avait joué un rôle éminent dans ces événements, en particulier au concile de 1351, lorsque les adversaires de Grégoire Palamas furent condamnés. C'est la raison pour laquelle l'on considère que la miniature représente seulement le début de la contestation des conceptions de Prochore Cydonès, c'est à dire le concile de Constantinople, tenu en 1351.⁸

Certains historiens de l'art se sont aperçus de la faiblesse de cette explication et ont préféré considérer l'image, non pas comme une illustration d'un événement, même si important que le concile de 1351, mais comme une image de portée plus générale, par laquelle on célébrait le mérite de l'empereur pour la purification de la foi et la consolidation du dogme. D'après cette conception, cette image pouvait avoir été conçue comme illustrant l'ensemble du contenu du recueil impérial.⁹

Les tentatives d'identifier les personnages de la miniature qui se trouvent auprès du roi ont toujours abouti à des hypothèses.

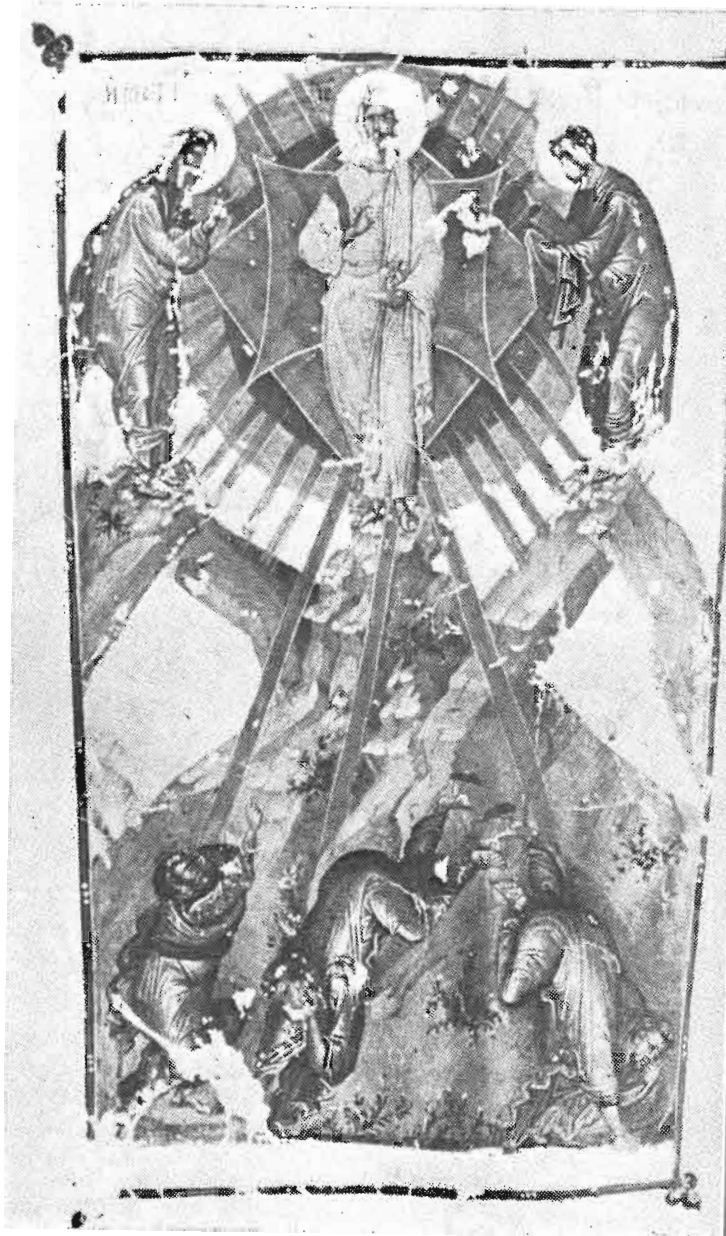


Fig. 2. Par. gr. 1242, fol. 92 v. La Transfiguration (photo D. Tasić)

L'hypothèse la plus logique est celle qui, dans les quatre personnages auprès du roi, voit les quatre archevêques qui les premiers signèrent les décisions adoptées au concile

⁸ Ibid., 289—293; I. Spatharakis, *The Portrait in byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 132—135 (avec la littérature plus ancienne).

⁹ Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 72—73, 242—243; id., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 40—41.



Fig. 3. Par. gr. 1242, fol. 93. St. Grégoire (probablement de Nazianze) (photo D. Tasić)

de 1351, à savoir: le patriarche Calliste, le métropolitain de Héraclée Philotée Kokkinos, le métropolitain de Thessalonique Grégoire Palamas et le métropolitain de Cysicus Arsène.¹⁰ Cependant, seul Grégoire Palamas est nettement reconnaissable, car il a les mêmes traits de visage que sur la plus ancienne icône le représentant, immédiatement après sa canonisation.¹¹ Les figures de Jean VI et de Grégoire Palamas nous témoignent effectivement qu'il s'agit bien du concile de 1351. A ce concile les adversaires de Palamas furent condamnés et l'empereur s'est déclaré son partisan. Il est donc clair que la représentation de ce concile n'avait que des liens très faibles avec le traité à la tête duquel elle se trouvait.

Deux miniatures qui se trouvent entre les feuilles d'écrit de Cantacuzène adressé au patriarche latin titulaire de Constantinople Paul et représentant la Transfiguration et St. Grégoire (probablement de Na-

zianze) ne sont pas non plus conformés au contenu de la polémique. Tout d'abord ces deux miniatures sont reliées entre elles comme deux volets d'un diptyque dont les sujets ont la même portée. St. Grégoire représenté sur le volet droit (f. 93r) indique de la main l'événement dramatique du mont Tabor représenté sur la volet gauche (f. 92 v.). Il est assis sur un trône vêtu de son ornat d'archevêque. La raison de la représentation de la Transfiguration avec le portrait de St. Grégoire a été cherchée dans l'écrit que les miniatures accompagnent. On a trouvé que l'une de leurs parties se rapportait aux controverses au sujet de Palamas et de la Lumière de Tabor. Sous le portrait de St. Grégoire se trouve même un extrait d'une oeuvre de Grégoire de Nazianze, choisi par Cantacuzène, se rapportant à l'Essence Divine.¹²

Les miniatures de la Transfiguration et de St. Grégoire dépassent par leur portée le cadre de la polémique du livre. Les hésychastes considéraient la Transfiguration comme l'un des événements principaux du séjour terrestre du Christ, et l'événement décisif de la vie des apôtres. Ils considéraient que les apôtres avaient reconnu, dans la lumière du mont Tabor la présence de l'énergie divine. Dans leurs prières quotidiennes ils se préparaient eux-mêmes à atteindre la vision de la Lumière du mont Tabor. Cette pratique de la prière est devenue le sujet de dispute principal entre Grégoire Palamas et ses partisans d'une part et ceux de Barlaam et d'Akindinos d'autre part.¹³ Quant à la représentation de Grégoire de Nazianze auprès de la Transfiguration, il est certain que ces deux images sont en corrélation, quoi qu'il soit difficile d'en donner une explication sur l'unique base des écrits théologiques de l'empereur. Tout d'abord pour le moment, il n'est pas du tout certain qu'il s'agisse de St. Grégoire de Nazianze,

¹⁰ E. Voordechers, *op. cit.*, 294; I. Spatharakis, *The Portrait in byzantine illuminated Manuscripts*, 133—135.

¹¹ Cf. H. Omont, *Miniatures de plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris 1929, pl. CXXVI et A. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Leningrad 1977, No. de catalogue et figure 319.

¹² I. Spatharakis, *The Portrait*, 136.

¹³ H. Belting, *Die illuminierte Buch in der byzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, 15—16, considère que la représentation de la Transfiguration dans ce manuscrit signifie plus qu'illustration du texte.

car l'inscription entourant sa tête est endommagée dans sa seconde partie.¹⁴ D'après son type iconographique cela pourrait tout aussi bien être quelque autre archevêque nommé Grégoire. L'idée attrayante, mais tout à fait hypothétique que ce St. Grégoire fut inséré dans l'enluminure du livre comme homonyme de St. Grégoire Palamas, protagoniste de l'hésychasme et grand ami de l'empereur, expliquerait aussi le rapport entre la Transfiguration et le portrait de St. Grégoire.

La dernière des miniatures se trouve devant l'apologie de l'empereur contre l'Islam (f. 123 v.). On y voit deux portraits de Jean VI Cantacuzène: à gauche on le voit dans la force de l'âge debout en son costume d'apparat impérial, et à droite comme un vieux moine portant le froc. Au-dessus de ces portraits est peinte, dans un format plus petit, l'Hospitalité d'Abraham. C'est cette image que montre l'empereur de la main droite, tandis que dans la gauche il tient un phylactère sur lequel est écrit: Grand est le Dieu des Chrétiens!

On cite précisément les premiers paragraphes de l'écrit impérial pour expliquer l'apparition d'une telle image à cet endroit. En effet c'est par les mots écrits sur le phylactère que débute le traité contre l'Islam, dans lequel on emploie des arguments de l'Ancien Testament connus aussi bien des Chrétiens que des Musulmans, pour proclamer la nature divine du Christ.¹⁵

Pendant que l'on peut, à la rigueur, trouver dans les détails de l'image des sources contenues dans le texte, la miniature entière ne peut pas s'expliquer par la conviction anti-islamique de l'empereur. En particulier il est impossible de savoir ce qui a inspiré le peintre pour illustrer la vie de Cantacuzène par deux de ses portraits: en empereur et en moine. On connaît de l'iconographie laïque byzantine la coutume datant du XI^e ou XII^e siècle de représenter le même personnage par des portraits parallèles, monacal et séculier, coutume pratiquée uniquement à des occasions funéraires.¹⁶ Jean VI Cantacuzène est le premier empereur qui de son vivant fut peint de cette façon. Ceci lui assure une place exceptionnelle est souligné encore, plus que dans les autres portraits de ce genre iconographique, son renoncement au monde séculier, renoncement égal à la mort. Dans la décision prise par un empereur de se vouer désormais à son exaltation dans la vie monastique, cette formule iconographique mettait la vie monastique au-dessus des biens de ce



Fig. 4. Par. gr. 1242, fol. 123 v. Portrait de Jean VI Cantacuzène comme l'empereur et le moine (photo D. Tasić)

monde. Au moment où Cantacuzène préparait le recueil de ses écrits et que l'hésychasme monastique de Thessalonique, du Mont

¹⁴ H. Omont, *op. cit.*, 59, est le premier qui identifie la figure de ce saint Grégoire à St. Grégoire de Nazianze, en présentant la reconstruction de l'inscription endommagée qui entoure sa tête. Les autres experts qui se sont occupés de ce manuscrit ne font que répéter les constatations d'Omout.

¹⁵ H. Belting, *op. cit.*, 84—88.

¹⁶ *Ibid.*, 84—86; V. J. Djurić, *Le nouveau Joasaph*, in: *Cahiers archéologiques*, 33, Paris 1985, 103—106 (et avec les autres exemples).

Athos et de Serbie s'est emparé non seulement de la priorité spirituelle, mais aussi d'un rôle politique important, les portraits parallèles de Jean VI Cantacuzène, éveillaient forcément d'autres associations d'idées que son écrit contre l'Islam. Il rappelait, certainement, aussi le sort du prince indien Joasaph, célébré dans le roman monastique populaire byzantin, et dont le nom fut adopté par Jean VI quand il a pris son froc. Dans ce roman l'on élevait l'ascétisme et les vertus monastiques au-dessus des biens de ce monde. Au moment de l'hésychasme ce roman devint encore plus populaire. Le portrait de Jean Cantacuzène, dans le manuscrit de ses oeuvres théologiques, est évidemment plus en relation avec l'idéal monastique de son époque, qu'avec le texte auquel il précède.¹⁷

Il découle des recherches au sujet du rapport entre le texte et les miniatures du Parisinus Graecus 1242 que le texte n'était qu'en partie en relation avec l'image et que

celle-ci ne correspondait pas entièrement aux écrits qui la suivaient. Or, la relation entre les miniatures mêmes est beaucoup plus étroite. La victoire des conceptions de Palamas au concile de 1351, l'apparition de la Lumière du mont Tabor comme idéal hésychaste et la glorification de l'option de Cantacuzène pour la vie monastique — sont trois sujets qui relient fortement entre elles les quatre miniatures en un programme unique. Ce programme ne couvre pas tout le texte du recueil des écrits impériaux, mais souligne les principales conceptions de la doctrine hésychaste. En même temps, il glorifie surtout les mérites du roi sur le plan religieux. La personne qui a élaboré le programme des miniatures ornant le recueil des écrits théologiques de Cantacuzène tenait davantage à l'expression éloquente de l'image qu'à sa subordination à la fonction illustrative.

¹⁷ V. J. Djurić, *loc. cit.*

BUILDING TECHNIQUES AND EXTERNAL DECORATION DURING THE 14th CENTURY IN MACEDONIA

Giorgos Velenis

With the disintegration of centralised power in the Byzantine Empire brought about by the Franks in 1204, Constantinople ceased to be the main artistic centre. Cultural activity was transferred to the peripheral regions, where independent states were founded such as in Asia Minor, controlled by the Laskaris Family and in the Balkan Peninsula, claimed by both the Angelos and the Asan Families. In each of these regions, a different architectural course was taken.

In the area held by the Laskaris Family, the traditional architecture of the Constantinople School was developed.¹ The features of this school were enriched by the addition of provincial elements such as a wide variety of decoration, bordering of the arches and the combination of different techniques, all opening up new roads of artistic expression.²

In the eastern regions of the Balkan Peninsula which were under the control of the second Bulgarian State, an architectural style very close to that of the Constantinople School was adopted. At the same time, however, the architects drew on the local tradition, more popular in style, there by expressing themselves more simply.

In the western provinces, the building workshops of the Despotate of Epirus developed an independent school drawing on the traditions of the Helladic School and the architectural style of Western Macedonia, as it had evolved during the Middle Byzantine period.³

With the restoration of the Byzantine Empire, carried out by Michael VIII Palaeologus, Constantinople regained its former glory. At first, especially in architecture, one can discern a transitional stage which lasted until the end of the 13th century. The architects of that period adopted certain

provincial features such as a rich variety of decoration and successive decorative courses, arranged in a strict composite Style traditionally associated with the Comnenus period.⁴ A good example of this transitional stage is the southern chapel of the monastery of Lips. From the early decades of the 14th century, the architects of Constantinople clearly showed their preference for the composition and clarity of the individual forms.

At the same time in Thessaloniki, external decoration was approached in a different way, at least until the middle of the 14th century. Of course, in some monuments of Thessaloniki such as the Church of St. Panteleimon, the Church of H. Apostoloi and the Church of H. Aikaterini there can be seen certain basic features belonging to the Constantinople School.⁵ However, the

I should like to thank Professor Panayotis Vocotopoulos for providing the photographs published with this paper.

¹ Hans Buchwald has made a preliminary endeavour to present the monuments of Lascarid architecture as a group in his article »Laskarid Architecture«, *JÖB* 28 (1979) 261—296. Another church on Samos has recently been added to the group — the Church of the Panagia, near Karlovasi, discovered by Professor Arg. Petronotis, who will present his conclusions at the XVIII International Byzantine Congress (1986).

² G. Velenis, *Ερμηνεία του εξωτερικού διάκοσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, A' (text), Thessaloniki 1984, pp. 90—96, 152—153, 300—301.

³ *RbK*, II, 207—334, under Epiros (D. Pallas), P. L. Vocotopoulos 'Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον, από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνας, Thessaloniki 1975, pp. 211—212.

⁴ G. Velenis, *op. cit.*, p. 208—210.

⁵ P. L. Vocotopoulos, »The Role of Constantinopolitan Architecture during the Middle and Late Byzantine Period«, *Akten des XVI. Intern. Byzantinistenkongresses*, Band I/2, *JÖB* 31/2 (1981) 551—573.

way in which they are rendered is so different that no direct correlations may be made. Furthermore, in the Church of the H. Apostoloi which is considered to be the best example of Thessaloniki's heavy artistic dependence on Constantinople,⁶ one can discern so many peculiarities that perhaps we should revise our ideas on the subject. This remarkable Thessaloniki monument ought, perhaps, to take a more significant place in the history of Byzantine architecture.

But let us examine these external features, one by one, and see what evidence they present for a new view.

First of all, the way in which the high multi-faced sanctuary apse is arranged (fig. 1).

⁶ Slobodan Ćurčić, *Gračanica, King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania State University Press, 1979, p. 73, n. 16. G. Velenis, "Οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἡ σκολή τῆς Κωνσταντινούπολης", *Actes des XVI Intern. Byzantinistenkongresses, Band II/4, JÖB 32/4* (1981) 457—467.

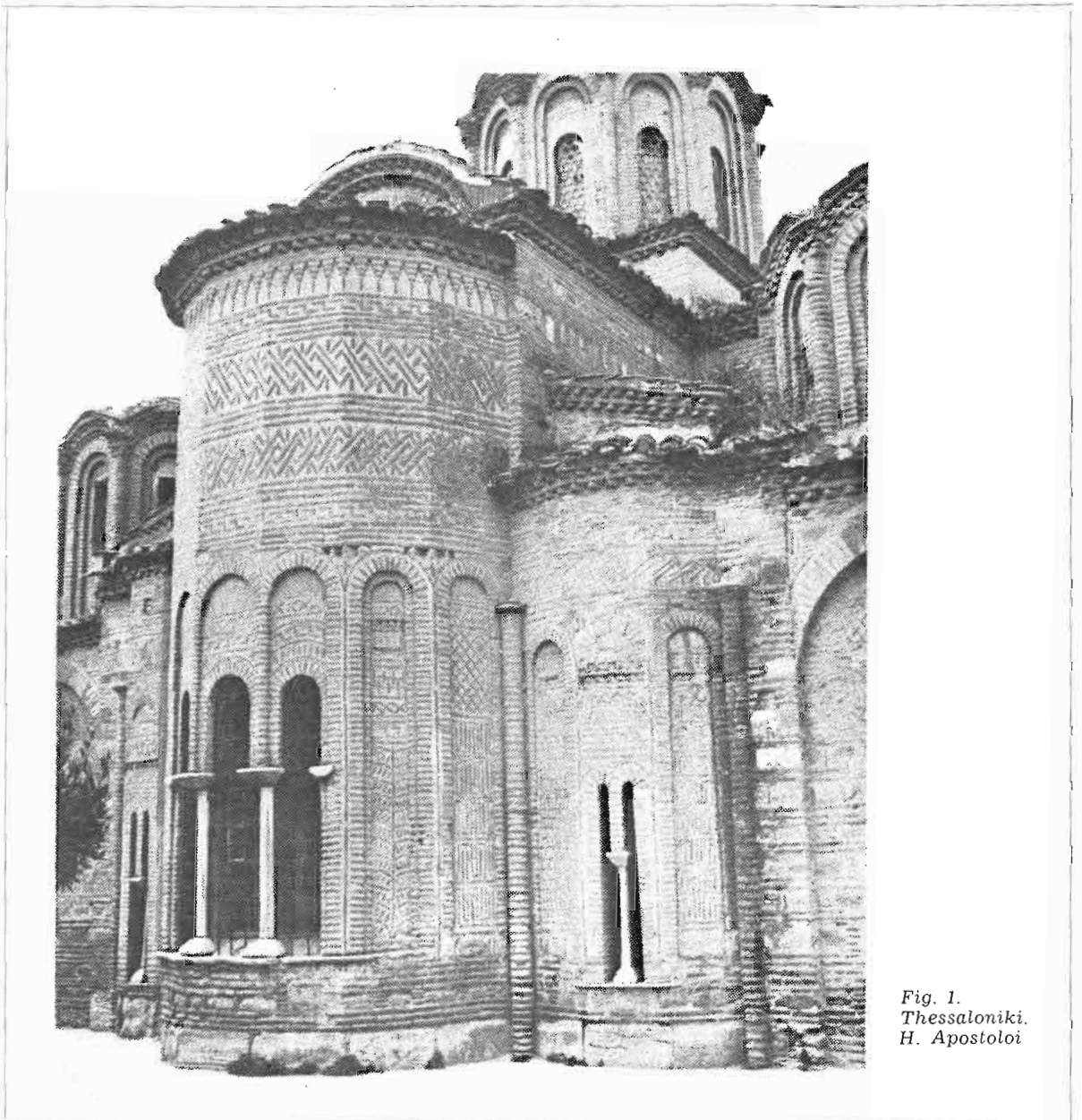


Fig. 1.
Thessaloniki.
H. Apostoloi

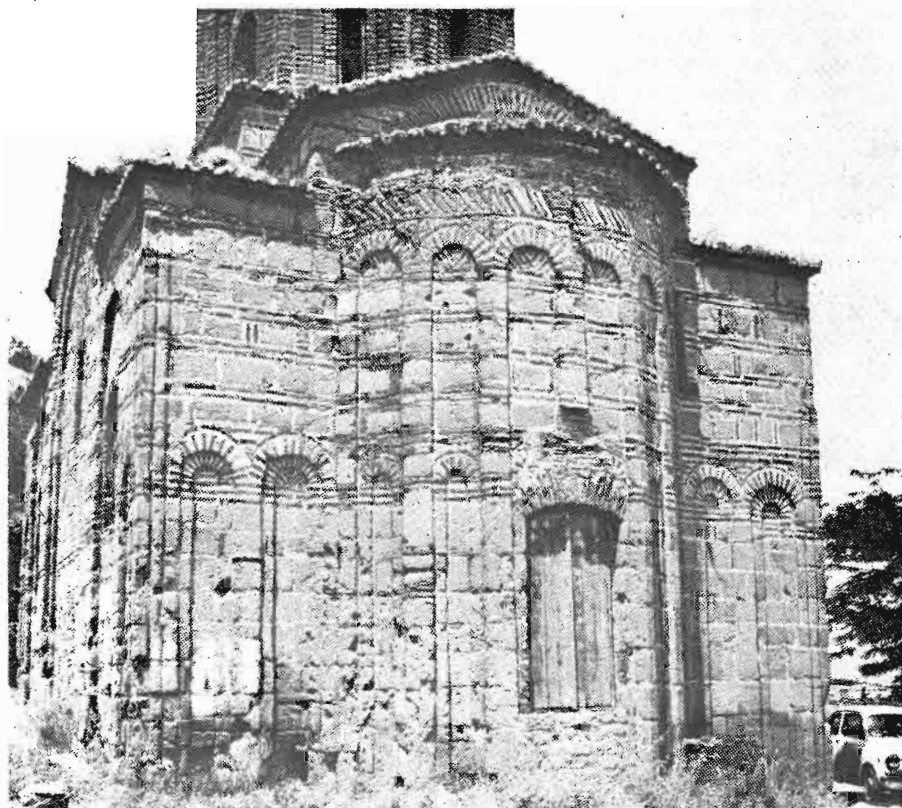


Fig. 2. Stip. Sv. Arhandeli



Fig. 3. Stip. Sv. Arhandeli. Detail of the double-light window (reconstruction).

The upper part is formed by successive decorative courses, a feature to be found in monuments in the Western Balkans. That is to say, we do not find a row of small arches, which is the rule in the Palaeologan monuments of Constantinople. The blind arches of the apse in the Church of H. Apostoloi are in one row only as happens in a plethora of monuments in Macedonia, Thessaly and Epirus. Furthermore — and this is the most important feature — the tympanums of the arches are all brickwork,

an aesthetic concept developed in the Western Balkans.⁷ This element never appears in the monuments of Constantinople nor of the regions in its immediate sphere of influence.⁸ In the monuments in the eastern provinces, the decoration of the arches is confined solely to the semi-circular parts of the tympanums.⁹

⁷ This aesthetic concept is encountered more frequently in three-sided than in polygonal apses.

⁸ G. Velenis, *Επιμνησία...*, B (Plates) fig. 44.

⁹ *Op. cit.*

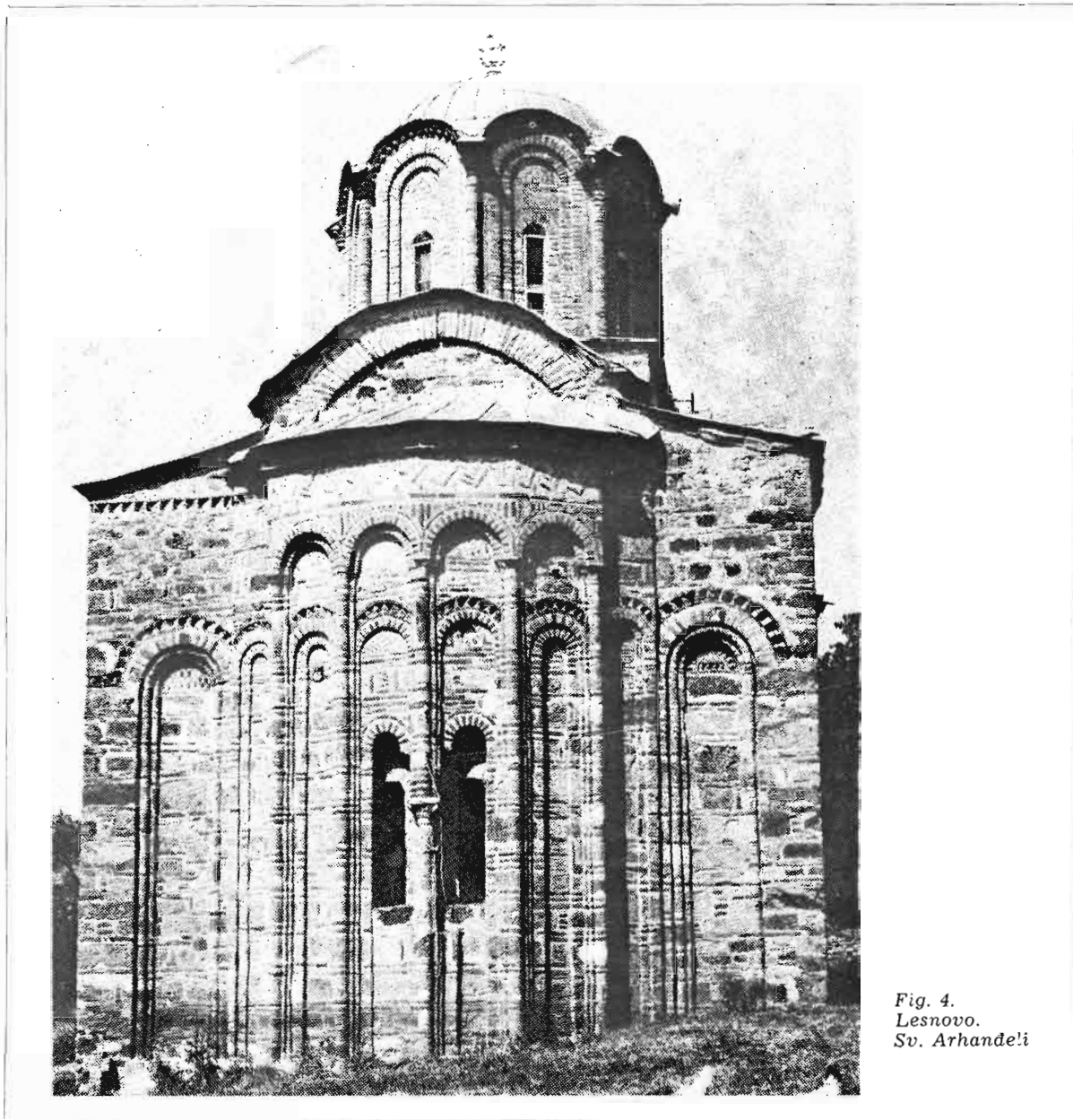


Fig. 4.
Lesnovo.
Sv. Arhande'i

Another characteristic feature of the Church of H. Apostoloi is the formation of the triple-light window of the sanctuary apse. Each light is set into an arch with a decorated tympanum, a feature unknown in the Constantinople School. This may be considered a special development, but it is not the only one of its kind. It is also found in three other monuments in Central and Southern Macedonia: in the apse of Veria Cathedral¹⁰ and, more impressively, in the Church of Sv. Arhandjeli in Štip and in the oldest part of the Church in Lesnovo, in double-light windows (fig. 2, 3, 4). The same aesthetic concept is also seen in the single-light windows which adorn smaller monuments in the western provinces, mostly, though, in Macedonia.¹¹ This special combination of decorated arch and window is unknown in the monuments of Constantinople.

More evidence to show the deviation away from the Constantinople School is the way in which the architects dealt with the small windows in the tympanums of large arches. In the Church of H. Apostoloi the single-light windows of the perimetrical portico are set in a richly decorated background. On the eastern side of the southern chapel, especially, there are different designs on either side of the window, these by varying the decoration even more.¹² This decoration is a deliberate attempt to correct visually the asymmetrical relationship between the upper and lower windows, a subject which demands analysis but is beyond the scope of this paper. What one may say, however, is that the brickwork plays a dynamic role in the composition. No similar way of framing single-light windows is to be found in the monuments of Constantinople, while it is common in the Western regions of the Balkan Peninsula.¹³

I have left till last any discussion of the dome because I think it presents the strongest evidence to show the distinction between the Church of H. Apostoloi and the monuments in Constantinople of the same period. The briefest observation will reveal how the drum of the dome is formed with arches, in the lower sections of which single-light windows are set. This special type of dome is seen neither in Constantinople nor in the Eastern provinces of the Balkan Peninsula.¹⁴ In the Western provinces, it is widespread and may be found

in a great many monuments in Macedonia and some in Epirus. It is the result of a technical solution, found and developed by craftsmen during the Middle Byzantine period, to the problem of the curved upper regions of the large polygonal domes. This type of dome was convenient, because, apart from its technical advantages, it also helped in the development of the iconographical scheme. In other words, it allowed larger surfaces in side for mosaics or frescoes while leaving unaffected the external slenderness. The higher of the tympanum was above the windows, the more space was available; because of this, a variety of sizes may be observed, since the craftsmen could decide what to do in each individual case. Sometimes, the tympanums are very low, like half-moons, as in the Churches of St. Panteleimon, Thessaloniki, Sv. Nikita, Čučer (fig. 5, 6) and sometimes very high, as in the Church of Sv. Dimitrije, in Prilep and Prophitis Elias in Thessaloniki (fig. 7).

This special type of dome had another important advantage over those of the Constantinople School. The dome could be built along slimmer lines without losing any of its static sufficiency, as the combination of closed and open surfaces was in the craftsmen's control. This was especially important in large domes, with their exceptionally strong sideways thrust, as in the Church of the Panagia Parigoritissa in Arta and in the Church of the Prophitis Elias in Thessaloniki (fig. 7, 10).

We must not forget the exterior decoration on the tympanums of the domes. In the case of the Church of Prophitis Elias, the decorative brickwork above the windows of the dome is particularly striking. The dome of the Church of the Panagia Parigoritissa, however, is completely devoid of decoration, while the smaller domes over the ambulatory are very simply decorated in the semicircular tympanums of the arches. This is not a purely local phenomenon. The tympanums in the dome of the Church of

¹⁰ *Op. cit.*, pl. 110β.

¹¹ Thessaloniki (chapels H. Apostoloi), Veroia (Christos) Treskavac (north chapel), Korçe (Ristoz), Prilep (Sv. Nikola).

¹² Ch. Diehl—M. Le Tourneau—M. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, pl. LXV.

¹³ Thessaloniki (Prophitis Elias, H. Apostoloi), Elasson (Olymbiotissa), Markov Manastir.

¹⁴ G. Velenis, *Επιμνησία...* (text), pp. 222—233.



Fig. 5. Thessaloniki. H. Panteleimon

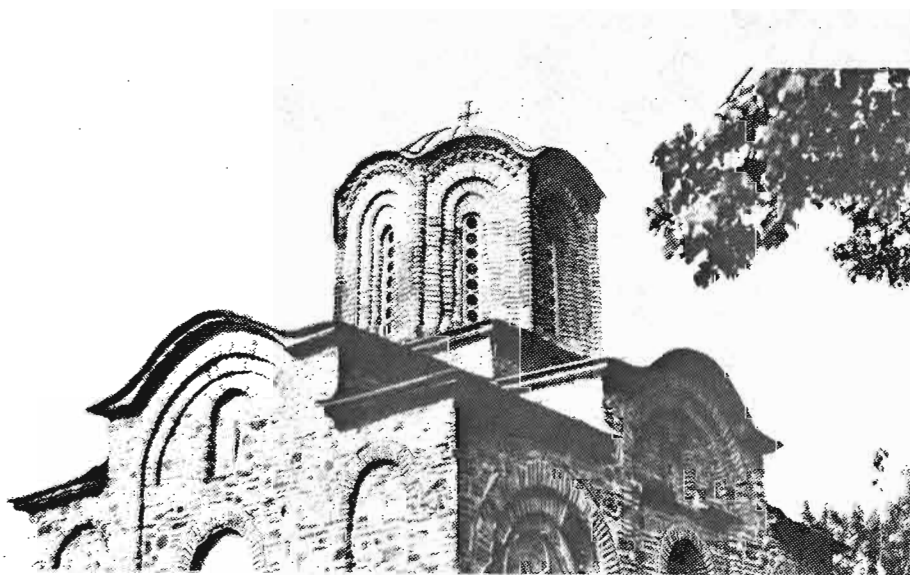


Fig. 6. Čučer. Sv. Nikita



Fig. 7. Thessaloniki. Prophitis Elias

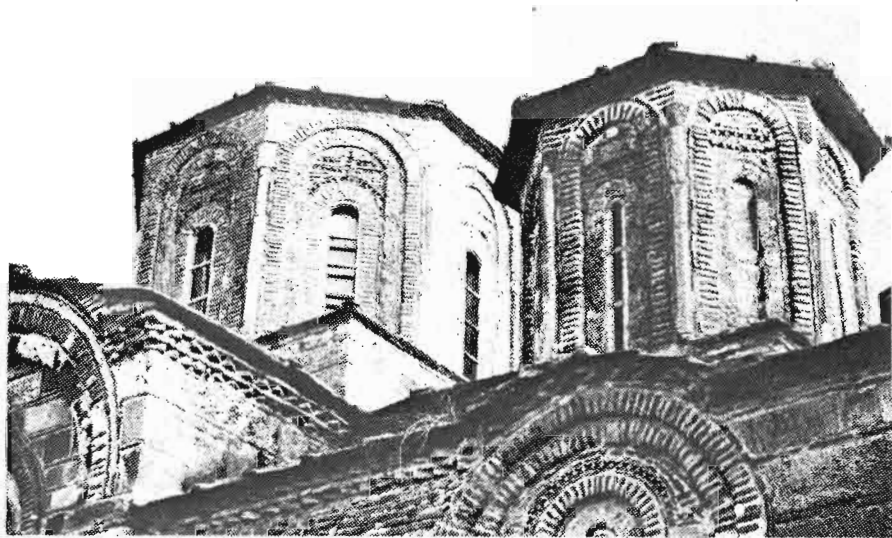


Fig. 8. Staro Nagoričino. Sv. Đorđe

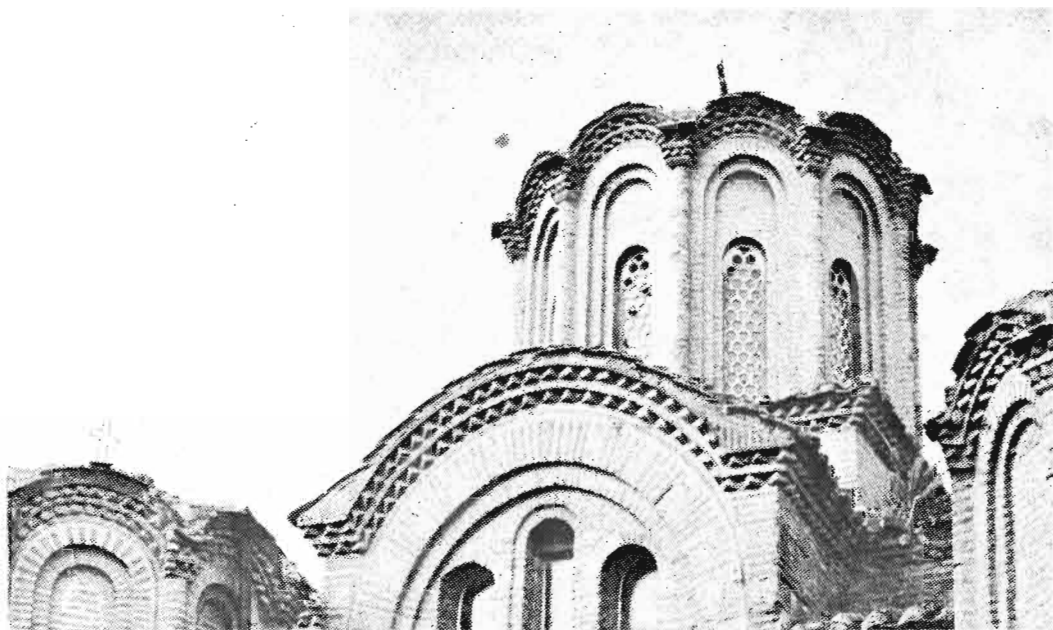


Fig. 9. Thessaloniki. H. Apostoloi

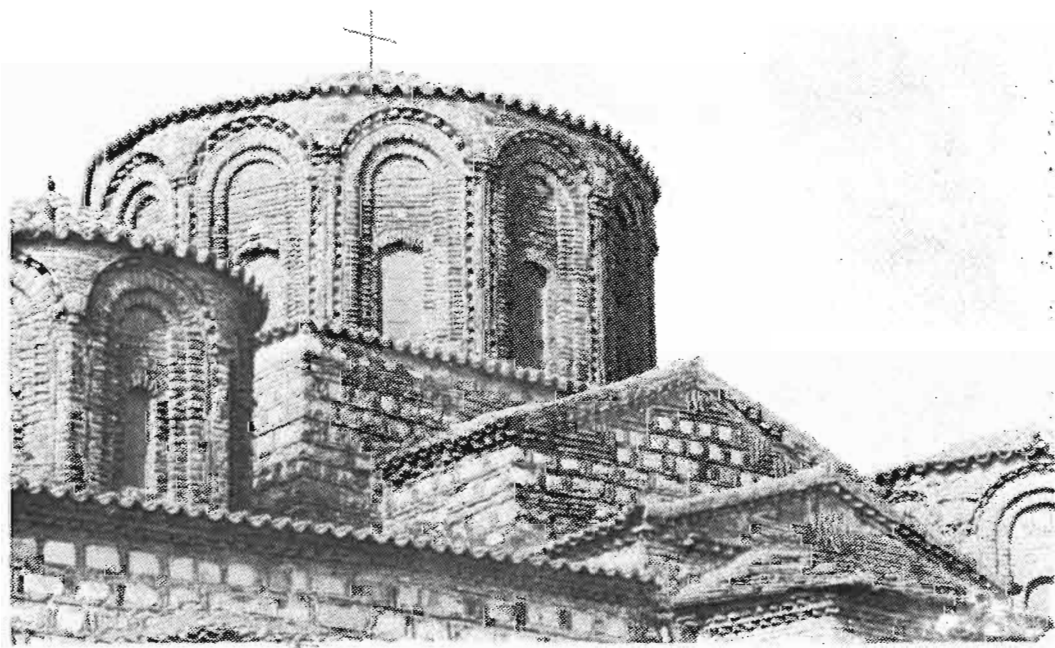


Fig. 10. Arta. Panagia Parigoritissa

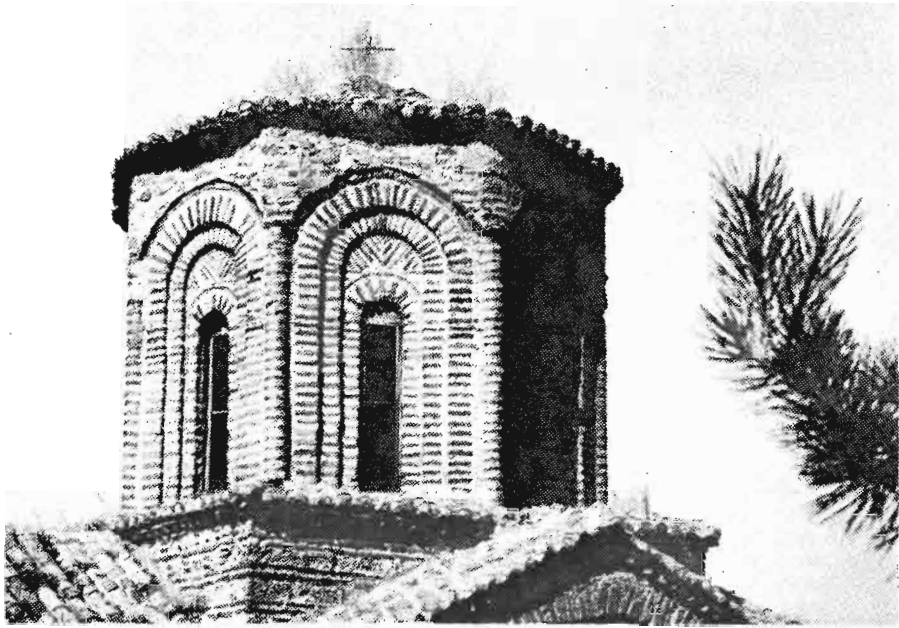


Fig. 11. Štip. Sv. Arhandeli



Fig. 12. Thessaloniki. H. Aikaterini, Northeast dome

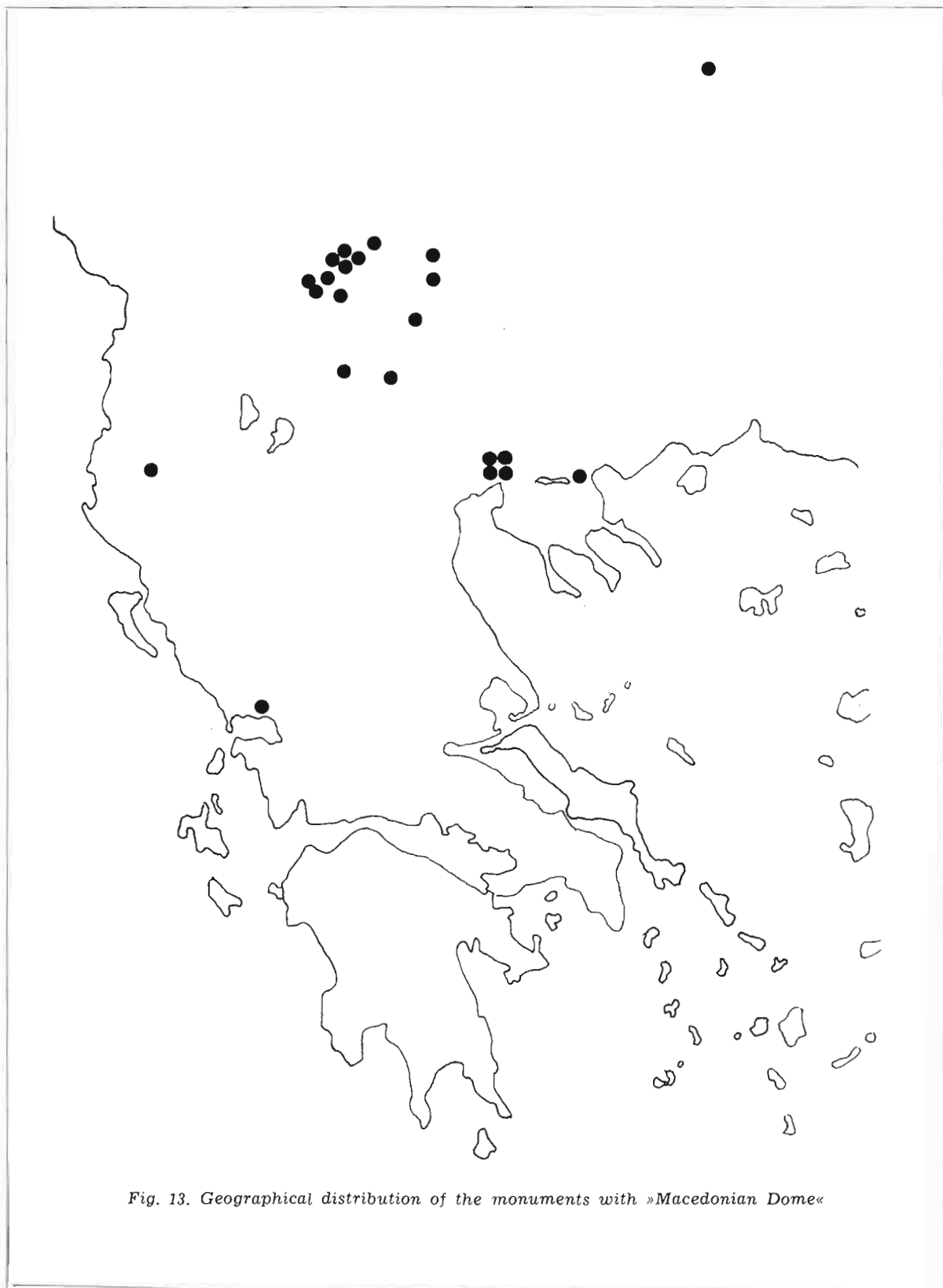


Fig. 13. Geographical distribution of the monuments with »Macedonian Dome«

H. Apostoloi is also undecorated, while those of the Church of H. Aikaterini are decorated (fig. 9, 12).

It can be no accident that both the Church of the Panagia Parigoritissa and the Church of H. Apostoloi are early monuments.¹⁵ The brick decoration in these sections of the domes became prevalent from the 2nd decade of the 14th century onwards. It is encountered in a significant number of monuments dating from 1313 and afterwards, such as the Church of Sv. Djordje, Staro Nagoričino, the Church of the Arhandjeli, Štip, the Church of Lesново, the Church of Prophitis Elias, Thessaloniki, Sv. Dimitrije at Markov Manastir, the Church of Sv. Andrea, Treska and elsewhere.¹⁶

Finally, the geographical distribution of the monuments which have this special type of dome may be seen in fig. 13. I think that it is quite clear that it is a characteristic of Macedonian Palaeologan architecture. Of the 22 monuments,¹⁷ only 3 are situated outside Macedonia, and these are in neighbouring regions: two in Epirus, the Church of the Panagia Parigoritissa (Arta) and the Church of Shën-Mëhillit (St. Michael, Berat) and one in Northern Bulgaria, the Church of Sv. Petăr-Pavel (St. Peter and St. Paul, Nikopol).

The fact that the earliest-dated Palaeologan dome of this type is found in the Church of the Panagia Parigoritissa does not mean that its origins can be ascribed to the architecture of the Despotate of Epirus. Furthermore, the use of domes in regions controlled by the Despots of Epirus was exceptionally rare. Even in western Macedonia which had close cultural links with Epirus, there is nothing comparable.

We must look for the origin of this type of dome in Macedonia in some precursory forms which were developed in the twelfth and thirteenth centuries. The central dome of the church at Nerezi could be cited as evidence, if we could be certain that at least some of its original sections survived the earthquake of 1555. We could also

consider the semi-circular apse of Veria Cathedral as a precursor of this type since there are related forms and techniques in evidence here, too.

Whatever the case may be, it is a fact that this type of dome was established by the workshops of Macedonia, within the context of the artistic trends of the late Byzantine period which placed special emphasis on slimmness of line and rich decoration. For these reasons, I propose that a name should be given to this special type of dome with decorated or undecorated tympanums above the windows, and that this name be »Macedonian Dome«.

¹⁵ It is very likely that there was painted decoration in the sunken tympanums of the arches in the domes of these two monuments. The later exterior decoration formerly to be seen on the dome of the catholicon of Pološko Monastery gives some idea of this aesthetic concept (Вл. П. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, fig. 791, 792). In the case of the dome of the Church of H. Apostoloi in Thessaloniki, the absence of brick surrounding the window arches supports the view that the original intention was to cover the sunken tympanums of the arches with painted decoration.

¹⁶ G. Velenis, *Επιμνησία...* (text), p. 229.

¹⁷

1. Arta — Panagia Parigoritissa
2. Berat — Shën Mëhillit
3. Čučer — Sv. Nikita
4. Kučevište Sv. Arhandeli
5. Lesново — Sv. Arhandeli
6. Ljubostinja — Bogorodica
7. Markov — Sv. Dimitrije
8. Matejić — Bogorodica
9. Matka — Bogorodica
10. Nikopol — Sv. Petar & Pavel
11. Pološko — Sv. Đorđe
12. Prilep — Sv. Dimitrije
13. Psača — Sv. Nikola
14. Rendina — Church 14th cent.^a
15. Šiševski — Sv. Nikola
16. Štip — Sv. Arhandeli
17. Staro Nagoričino — Sv. Đorđe
18. Thessaloniki — H. Aikaterini
19. Thessaloniki — H. Apostoloi
20. Thessaloniki — H. Panteleimon
21. Thessaloniki — Prophitis Elias
22. Treska — Sv. Andrea

^a N. C. Moutsopoulos, *Le bourg byzantin de Rendina, Contribution à la topographie historique de Mygdonie*, *Balkan Studies*, 24 (1983) 18, fig. 48—50.

CHURCH ARCHITECTURE IN THESSALONIKI IN THE 14th CENTURY. REMARKS ON THE TYPOLOGY*

Panayotis Vocotopoulos

Eight churches preserved to this day in Thessaloniki are dated to the 14th century. The purpose of this paper is to examine the church plans used in Thessaloniki during this period, as well as the church annexes, and to try to define their models and the role played by the capital of Macedonia in the Palaeologan period, as far as church planning is concerned. One should, however, bear in mind that, although the 14th century is much better represented in Thessaloniki than other periods, the extant buildings represent only a small portion of the original Denkmälerbestand,¹ that some of the more important churches, such as the Prophet Elias and St. Catherine, are very poorly documented, and that there is no consensus on the exact dating and the original dedication of many churches.

Three of the more important churches — the Holy Apostles, St. Panteleimon and St. Catherine — belong to the complex variant of the inscribed cross, with a dome supported by four columns, and extra bays for the sanctuary. The first two of these churches have a narthex, while all three are enveloped on three sides by an ambulatory, which ends to the East in symmetrical chapels.

The church of the Holy Apostles, built by the patriarch Niphon (1310—1314) and probably dedicated originally to the Virgin Gorgoepikoos, has the more complex and sophisticated plan² (fig. 1). The esonarthex communicated with the ambulatory wings through triple arcades. To-day the North stoa forms a uniform space, while the East end of the South one is separated from the

* I wish to thank Dr. George Velenis for drawing the ground plans of the churches discussed in this article.

The following abbreviations are used, in addition to those usually employed:

Anastilosi: 'Η ἀναστήλωση τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μνημείων στὴ Θεσσαλονίκη, Athens, 1985.

Ćurčić, Gračanica: Sl. Ćurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, University Park—London, 1979.

Diehl-Le Tourneau-Saladin: Ch. Diehl, M. Le Tourneau and H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918.

Dimitriadis, Topographia: V. Dimitriadis, *Το πορταφία τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας 1430—1912*, Thessaloniki, 1983.

Janin, Grands centres: R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris, 1975.

Mathews, Istanbul: Th. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, University Park—London, 1976.

Thessaloniki: 'Η Θεσσαλονίκη καὶ τὰ μνημεῖα τῆς, Thessaloniki, 1985.

Velenis, Hermeneia: G. Velenis, 'Ἑρμηνεία τοῦ ἐξωτερικοῦ διακόσμου στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ, Thessaloniki, 1984.

Vocotopoulos, Thessaloniki: P. L. Vocotopoulos, *Οἱ μεσαιωνικοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἡ θέσις τους στὰ πλαίσια τῆς βυζαντινῆς ναοδομίας, ἢ Ἡ Θεσσαλονικὴ μεταξὺ Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Thessaloniki, 1982.

Xyngopoulos, Tessares naoi: A. Xyngopoulos, *Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης ἐκ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων*, Thessaloniki, 1952.

¹ Cf. Janin, *Grands centres*, p. 341—419; Thessaloniki, p. 20—21.

² Diehl-Le Tourneau-Saladin, p. 189—200, pl. LXII—LXVI; J.-M. Spieser, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance*, I Les inscriptions de Thessalonique, TM, 5, 1973, p. 168—170; Janin, *Grands centres*, p. 352—354; Ćurčić, *Gračanica*, p. 72—73, 78, 109 and passim; Vocotopoulos, *Thessaloniki*, p. 98—99, 101, 102, 105, 110; G. Velenis, *Οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἡ σχολὴ τῆς Κωνσταντινούπολης*, JÖB, 32/4, 1982 (= XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II/4), p. 457—467; Dimitriadis, *Topographia*, p. 307—308, fig. 103—104. A. Goulaki-Voutira, *Zur Identifizierung von Paläologenzeitlichen Kirchen in Saloniki*, JÖB, 34, 1984, p. 259—260. Velenis, *Hermeneia*, p. 31, 99, 101, 128, 170, 219—221, 224—225, 233—236, 294—295, pl. 110a.

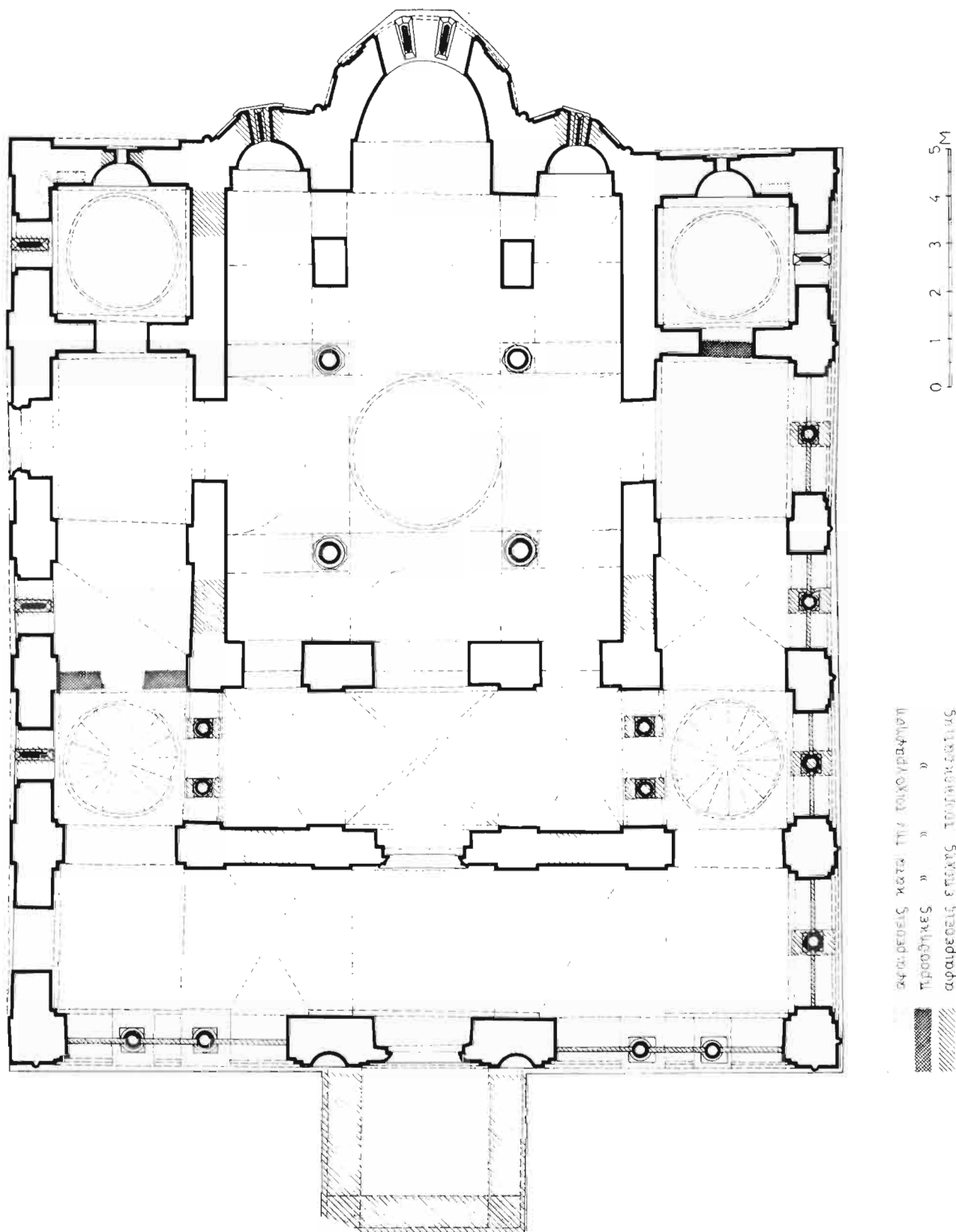


Fig. 1. Thessaloniki. Holy Apostles. Ground plan (after Velenis)

aisle by a wall. Originally, however, the East ends of the ambulatories formed two small chapels. Four small domes grace the ambulatory, while a belfry rose in front of its main entrance, as has been recently shown by G. Velenis. The South and West stoa had the form of an open portico. The naos, narthex, ambulatory and belfry were built simultaneously.³

The church of St. Catherine lacks a narthex; four small domes rise over the

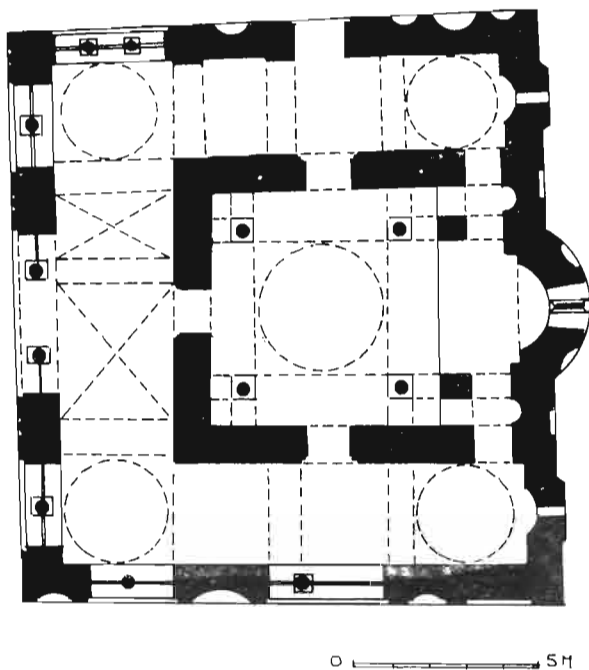


Fig. 2. Thessaloniki. St. Catherine. Ground plan (redrawn after Thessaloniki)

corner bays of its ambulatory, whose South wing has two double arcades, while the North one has one triple⁴ (fig. 2). The church, which was perhaps the katholikon of the monastery of Christ Pantodynamos, remains virtually unpublished; no report has unfortunately appeared on the information which may have been obtained during the thorough restoration it underwent in the late 1940s. Some authorities date it to the end of the 13th century, others to the twenties or thirties of the 14th century.⁵ The ambulatory has sometimes been considered a later addition; I do not share this opinion.

The ambulatory of St. Panteleimon⁶ (fig. 3) was demolished at the turn of the century, except for the chapels at

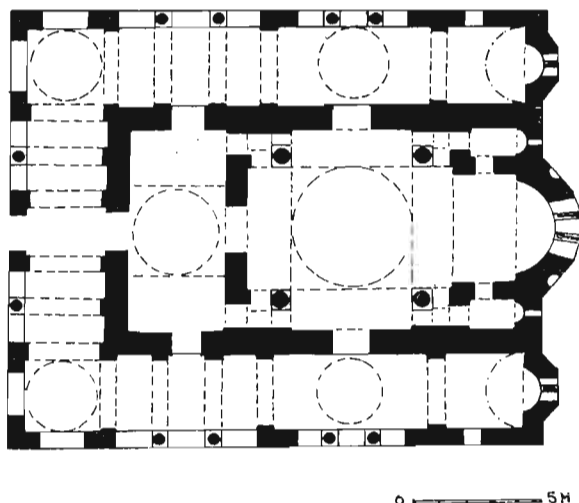


Fig. 3. Thessaloniki. St. Panteleimon. Restored ground plan (redrawn after Thessaloniki)

its ends. Old photographs and plans show that it was pierced by arcades, and that a dome rose over its South wing, in the bay corresponding to the South arm of the cross; a similar dome probably crowned the corresponding bay of the North portico,

³ G. Velenis in *JÖB*, 32/4, 1982, (note 2 supra), p. 157.

⁴ Diehl-Le Tourneau-Saladin, p. 179—186, pl. LVIII—LXI; H. Hallensleben, in *BZ*, 66, 1973, p. 130—131; Janin, *Grands centres*, p. 346. Curčić, *Gračanica*, p. 71, 78—79 and passim; Vocotopoulos, *Thessaloniki*, p. 98—99, 101; Dimitriadis, *Topographia*, p. 303, fig. 99, 100, 107 (erroneously labelled Panaghia Chalkeon); A. Goulaki-Voutira, *op. cit.*, p. 260—261; Velenis, *Hermeneia*, p. 126, 129—130, 217, 226—229, 237.

⁵ Dendrochronological investigation has shown that samples of wood from the church of St. Catherine are earlier than those taken from the Holy Apostles. As, however, no bark has been preserved, we do not know the felling year of the trees — which is usually one or two years before their wood is used — but are simply provided with *termini post quem* for felling — 1280 for St. Catherine, 1294 for the Holy Apostles —. Cf. P. I. Kuniholm—C. Striker, *Dendrochronological Investigations in the Aegean and Neighboring Regions, 1977—1982*, in *Journal of Field Archaeology*, 10, 1983, p. 416, 419. It is not stated by the investigators whether the wood samples were taken from the building core or from the ambulatory.

⁶ Diehl-Le Tourneau-Saladin, p. 167—175, pl. LIV—LVII. G. Theoharidis, 'Ο Μαρτῆριος Βλάσταρις καὶ ἡ μονὴ τοῦ κυρίου Ἰσαάκ ἐν Θεσσαλονίκῃ, in *Byzantion*, XL, 1970, p. 454—459. P. Lazaridis in 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον, 29, 1973—74, fasc. B3, p. 748—751. Janin, *Grands centres*, p. 386—388, 403—404. Curčić, *Gračanica*, p. 77, 83 and passim. Vocotopoulos, *Thessaloniki*, p. 98—99. Dimitriadis, *Topographia*, p. 356—358, note 95. G. Theoharidis in *Makedonika*, 23, 1983, p. 389—392. Anastilosi, p. 9, 47, 51, 53, 77—83, fig. 2, 62—68.

while two more may have risen over the NW and SW bay of the ambulatory.⁷ Another large dome is situated above the central bay of the narthex. St. Panteleimon has been identified by G. Theodoridis as the katholikon of the monastery of the Virgin Peribleptos; this identification appears to be correct despite the objections of B. Dimitriadis.⁸ A *terminus ante quem* for the erection of the church — which probably replaced an earlier katholikon — is provided by its fresco decoration, which has been ascribed to the first decade of the 14th century.⁹

The complex variant of the inscribed cross plan was not new to Macedonia. The most conspicuous earlier example is the well known Panaghia Chalkeon in Thessaloniki, erected in 1028 by a high ranking official and obviously influenced by Constantinopolitan models, especially the Myrelaiou.¹⁰ The same variant appears in the ruined church in Olynthus, probably imitating the Panaghia Chalkeon,¹¹ in a few churches of Mount Athos¹² and in the recently excavated church of the Fifteen Martyrs of Tiberiopolis at Strumica.¹³ On the contrary, symmetrical ambulatories with chapels are not attested in Macedonia before the Palaeologan era. The earliest extant examples, dating from the 11th century, are preserved in Russia. Early Russian architecture was very strongly influenced by the Byzantine capital, and Russian examples probably follow Constantinopolitan models, which are now lost.¹⁴

Symmetrical loggias and ambulatories of the Early Palaeologan period, with subsidiary chapels flanking the sanctuary, integrated in the overall design of the church, have been preserved not only in Thessaloniki, but also in Epirus and, to a lesser degree, in the neighbourhood of Constantinople and in Serbia.¹⁵

It has been suggested that church builders in Thessaloniki benefited in this respect from experiments in Constantinople and Arta.¹⁶ These features are, however, totally alien to the architectural tradition of Epirus,¹⁷ and the more important church where they occur — the Paregoritissa — displays certain Constantinopolitan features.¹⁸ Although the Paregoritissa is the earliest extant church where four domes rise at the ends of the ambulatory, it is rather improbable that this arrangement reached Thessaloniki, which belonged to the Byzantine Empire, via the declining Despo-

tate of Epirus. On the other hand, the church of the Holy Apostles, whose patron was the Patriarch himself, displays several features which are characteristic of the capital, such as melon domes at the West end of the ambulatory, pendant triangles under the eaves of the main apse, similar to those of the South chapel of the Pammakaristos in Constantinople, and engaged half-columns in the façades of the ambulatory, comparable to those of the outer narthex and the South chapel of the Chora monastery. The articulation of its West façade, with niches and triple arcades on either side of the central door, recalls that of the portico of the Kilise Camii in Constantinople, which is ascribed to the first half of the 14th century.¹⁹ It seems

⁷ Anastilosi, p. 77, fig. 2. Thessaloniki, p. 96, 97.

⁸ Dimitriadis, *loc. cit.* G. Theodoridis in *Makedonika*, 23, 1983, p. 389—392.

⁹ On the frescoes cf. A. Cituridu, *Zidno slikarstvo Svetog Pantelejmona u Solunu*, *Zograf*, 6, 1975, p. 14—20; Velenis, *Hermeneia*, p. 233, dates the church in the 1270s or 1280s.

¹⁰ D. Evangelidis, 'Η Παναγία τῶν Χαλκίων, Thessaloniki, 1954. Constantinopolitan influence in this church is discussed by P. L. Vocotopoulos, *The Role of Constantinopolitan Architecture during the Middle and Late Byzantine Period*, *JÖB*, 31/2, 1981 (= XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, I/2), p. 561, 570.

¹¹ D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus*, XII, Baltimore, 1946, p. 318—322.

¹² P. Mylonas, *Two Middle-Byzantine Churches on Athos*, in *Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines*, II, Athènes, 1981, p. 559—574; *Id.*, *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite*, in *Cah. Arch.*, 32, 1984, p. 98—103.

¹³ D. Koco—P. Miljković-Peppek, *Résultats des fouilles archéologiques effectuées en 1973 à l'endroit de l'église «Les 15 Saints Martyrs de Tiveriapolé» à Strumica*, in *Arheološki Muzej na Makedonija*, VIII—IX, 1978, p. 93—97.

¹⁴ P. L. Vocotopoulos, 'Ο ναός τοῦ Παντοκράτορος στὸ Μοναστηράκι Βονίτσας, in *DChAE*, 10, 1980—81, p. 370—372.

¹⁵ Ćurčić, *Gračanica*, p. 36—39, 79, 80, 84—85; P. L. Vocotopoulos, as in note 14. *Id.*, Thessaloniki, p. 102—103.

¹⁶ Ćurčić, *Gračanica*, p. 78.

¹⁷ P. L. Vocotopoulos, 'Η ἐκκλησιαστική ἀρχιτεκτονική εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεάν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἡπειρον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος, Thessaloniki, 1975, p. 140—141.

¹⁸ A. Orlandos, 'Η Παρηγορητίσσα τῆς Ἄρτης, Athens, 1963, p. 159—160.

¹⁹ Ćurčić, *Gračanica*, p. 73 note 16; P. L. Vocotopoulos, *op. cit.* (note 10, supra), p. 558, 561—562. The pendant triangles of the Pammakaristos, the façade of the Chora monastery and the portico of the Kilise Camii are illustrated by Mathews, Istanbul, pl. 36—21, 8—2, 3, 6, 7, 8 and 40—1.

therefore highly probable that the plan of the Holy Apostles should also be linked with the capital. The same applies probably to St. Catherine.

Ambulatories and loggias in Constantinople usually contained tombs. They do not appear to have been built with such a purpose in Thessaloniki and Epirus. Velenis suggests that the lateral chapels of the Holy Apostles were originally intended as funerary chapels of the patron — the patriarch Niphon — and of the abbot Paul, but this is only a supposition.²⁰

It is difficult to claim a Constantinopolitan origin for the belfry of the Holy Apostles. Structures which have been identified as remains of belfries in the capital — e.g. in the Kilise Camii — are not placed in front of the main entrance of the church, but one appears to have stood in the middle of the West façade of St. Sophia, although its date, its exact location and the materials from which it was constructed are far from clear.²¹ Belfries comparable to that of the Holy Apostles, that is rising above a porch in front of the main entrance in the West façade, and earlier than the one in Thessaloniki, have been preserved in the West of the Balkan peninsula — in the Omorphokklisia near Kastoria and in St. Nicolas at Perondi, near Berat — and in Serbia — in Žiča and Sopoćani.²² It is reasonable to assume that the belfry of the Holy Apostles imitated one of these structures. The fact that it is not preserved makes it difficult to decide which were its immediate antecedents.

The church of St. Panteleimon differs from the other two churches of the same type in the roofing of the narthex and ambulatory. The fairly large dome over the central bay of the narthex may be compared to earlier examples in the capital — in the South church of the Pantokrator complex²³ — and to later ones in Macedonia — in Lesnovo.²⁴ On the other hand, the alignment of the dome of the South stoa with the main dome recalls the similar arrangement in the South chapel of the Chora monastery,²⁵ and links this church, too, with Constantinopolitan planning.

Another impressive building of the 14th century in Thessaloniki is the church of the Prophet Elias²⁶ (fig. 4). It is an inscribed cross of the Athonite variant, i.e. with protruding apses at the ends of the transverse cross arm. Four diminutive domed annexes are built on either side of

the lateral apses; the East ones probably served as *skevophylakia* or *typikaria*, the West ones as *parekklesia*. A large four-column narthex is enveloped on three sides by an open portico. The NW and SW bays of the narthex are crowned by domes. This church has been identified by George Theocharidis as the katholikon of the Nea Moni, founded in 1360 by Makarios Choumnos.²⁷ The monument was thoroughly restored in the late fifties under the guidance of the late Prof. St. Pelekanidis, who, however, did not publish anything on it. The core of the building and the annexes were built simultaneously.²⁸

According to recent research by Prof. Paul Mylonas, the athonite variant of the inscribed cross was invented by St. Athana-

²⁰ G. Velenis in *JÖB*, 32/4, 1982 (note 2, supra), p. 461.

²¹ H. Hallensleben, *Zu Annexbauten der Kilise Camii in Istanbul*, *Ist. Mitt.*, 15, 1965, p. 208—211, 214—217; E. H. Swift, *Hagia Sophia*, New York, 1940, p. 85 ff.

²² E. Stikas, *Une église des Paléologues aux environs de Castoria*, *BZ*, 51, 1958, p. 102, fig. A—C, pl. IV, 2; A. Meksi, *L'architecture de l'église de Perondi et sa restauration*, *Monumentet*, 5—6, 1973, p. 19—39, fig. 2, 3, 9, pl. II—IV; O. Marković-Končić, *Kule-zvonici uz srpske crkve XII—XIV veka*, *ZLU*, 14, 1978, p. 32—41, 44—48.

²³ Mathews, *Istanbul*, pl. 10—1, 2.

²⁴ N. Okunev, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les slaves*, I, Paris, 1930, p. 225—226, fig. 163; A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji*, Belgrade, 1953, p. 181, 188, fig. 258, 272.

²⁵ Mathews, *Istanbul*, pl. 8—8; Cf. Ćurčić, *Gračanica*, p. 76—77.

²⁶ Diehl-Le Tourneau-Saladin, p. 203—211; A. Orlandos, *Ἡ κάτοψις τοῦ Προφήτου Ἡλία τῆς Θεσσαλονίκης* *ABME*, 1, 1935, p. 178—180 G. Theocharidis, *Δύο νέα ἔγγραφα ἀφορῶντα εἰς τὴν Νέαν Μονὴν Θεσσαλονίκης*, *Makedonika*, 4, 1955—60, p. 343—351; Janin, *Grands centres*, p. 373—374, 398—399; Vocotopoulos, *Thessaloniki*, p. 99, 101—104; Velenis, *Hermeneia*, p. 101, 130—131, 160, 170, 236—237, pl. 54, 55a, 103a; Anastilosi, p. 39—44, fig. 26—35, 53; Th. Papazotos in *Thessaloniki*, p. 128—136.

²⁷ G. Theocharidis, *op. cit.* This identification has been questioned by Dimitriadis, *Topographia*, p. 303—303, but is maintained by Theocharidis, *Makedonika*, 23, 1983, p. 398—401.

²⁸ Prof. P. Mylonas has suggested that the liti of St. Elias is an addition of the 16th century (*Παρατηρήσεις στὸ καθολικὸ Χελανδαρίου*, *Ἀρχαιολογία*, No. 14, Feb. 1985, p. 82 note 94). On the other hand, the plan which he has published in *Ἐκκλησίες στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν Ἄλωση*, II, Athens, 1982, p. 135, fig. 31, suggests that the naos and liti belong to the original structure, while the domed annexes and portico are later additions. There are, however, no joints between the masonry of the church proper and that of the domed annexes and the liti, and the unpublished frescoes preserved in the naos, the chapels and the liti cannot be dated later than the late 14th or early 15th century.

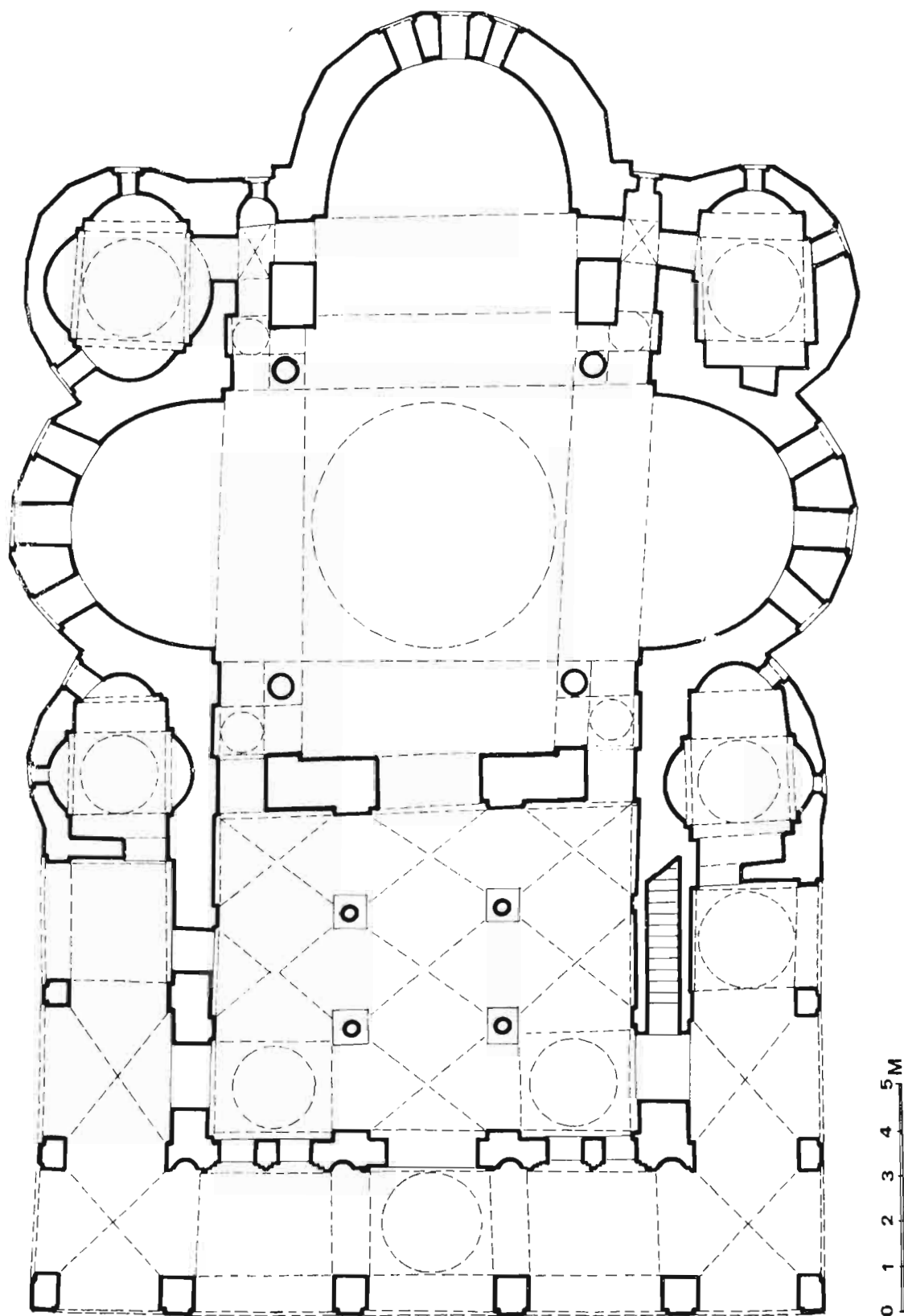


Fig. 4. Thessaloniki. Prophet Elias. Restored ground plan (redrawn after Mylonas)

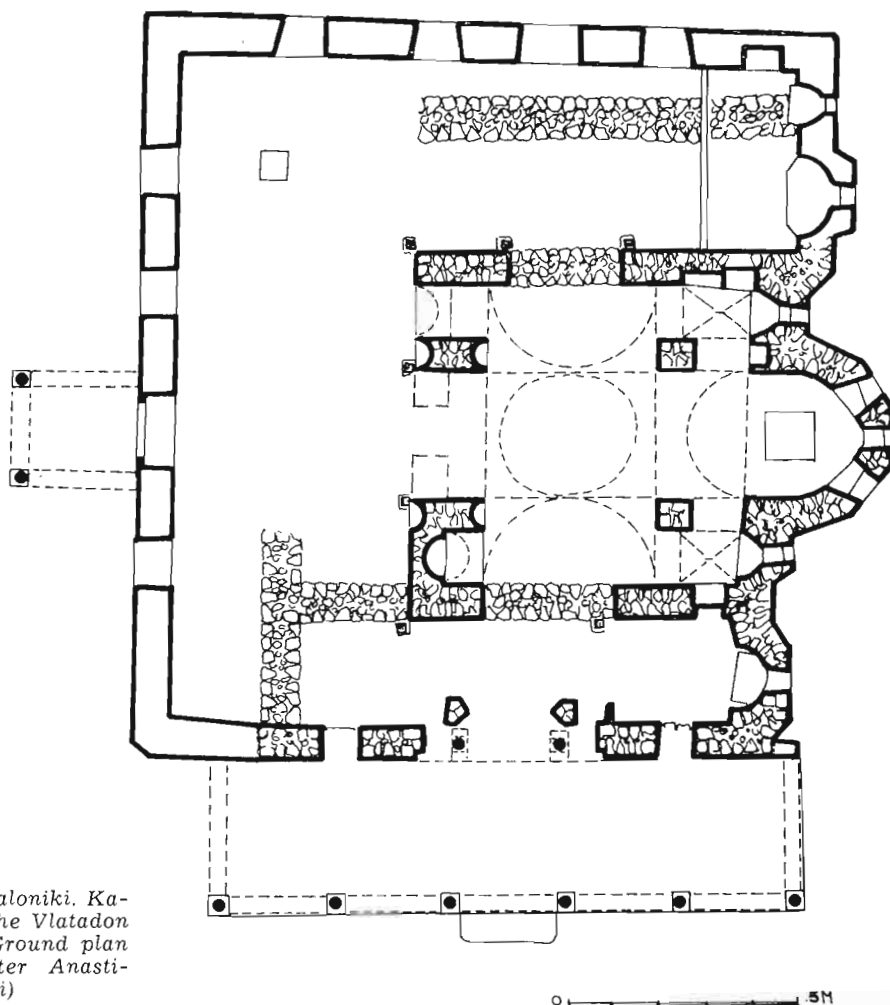


Fig. 5. Thessaloniki. Katholikon of the Vlatadon Monastery. Ground plan (redrawn after Anastilosi)

sus, the founder of the Great Lavra, around the year 1000.²⁹ At first lateral apses were added to preexisting buildings, such as the katholika of the Great Lavra or Iviron. This arrangement, which became popular only in the Palaeologan period, is not attested in earlier Thessalonian churches or in Constantinople. The plan of St. Elias should therefore be ascribed to the influence of the Holy Mountain.

As far as the large narthex with columns — the *liti* — is concerned, the earliest known examples are to be found in 10th century churches of the periphery: the Round Church of Preslav and the Theotokos church in the Monastery of Hosios Loukas. Both these monuments betray strong

influence of the capital; it is therefore reasonable to ascribe the invention of the *liti* to Constantinople, although none has been preserved there.³⁰ The earliest *liti* on Mount Athos is that of Hilandar, built in the first half of the 14th century.³¹ It has in common with that of St. Elias the domes rising at the outer two front bays, and it

²⁹ P. Mylonas, *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite*, in *Cah. Arch.*, 32, 1984, p. 98—103.

³⁰ P. L. Vocotopoulos, as in note 10, p. 564—565; P. Mylonas, in *Ἀρχαιολογία* (note 28 supra), p. 80.

³¹ Sl. Nenadović, *Arhitektura Hilandara. Crkve i paraklisi*, Hilendarski Zbornik, 3, 1974, p. 91—96, fig. 3—5, 9, 11.

would be reasonable to assume that in this respect, too, the Thessalonian church follows an Athonite model, namely Hilandar.

No comparable cluster of *typikaria* and chapels is to be found on Mount Athos. It may be compared, however, to the katholikon of the Komneneion monastery near Tsaghezi, in Thessaly.³² St. Elias shares with the Komneneion the coursed masonry, which prevails in Constantinople but is extremely rare in Macedonia and Thessaly,

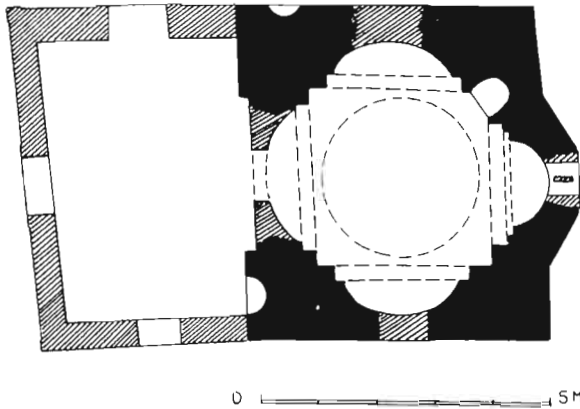


Fig. 6. Thessaloniki. Transfiguration (Soter). Ground plan (redrawn after Thessaloniki)

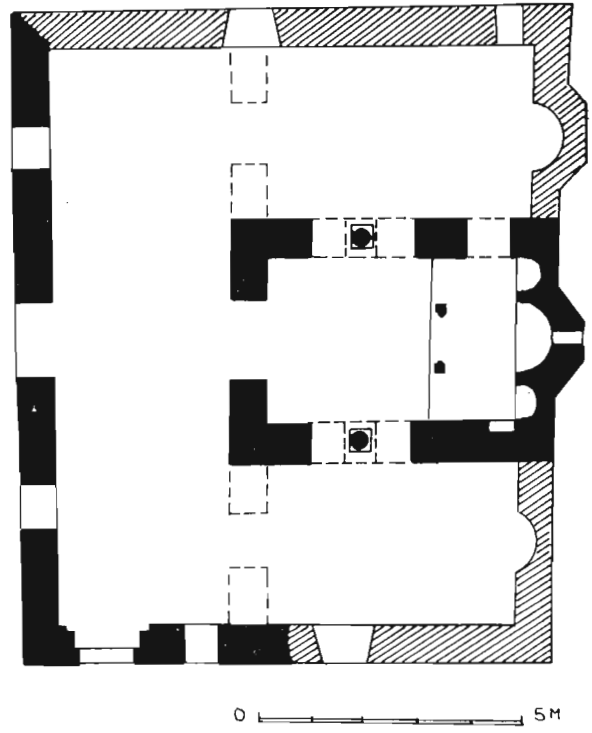


Fig. 7. Thessaloniki. St. Nicholas Orphanos. Ground plan (redrawn after Thessaloniki)

the gallery above the narthex — which is confined in St. Elias to its Eastern part — and the loggia which surrounds it. The Komneneion has been dated by George Sotiriou to the late 13th or early 14th century. It should rather be considered as later than the church of the Prophet Elias, which must accordingly be definitely linked with 14th century architecture on Mount Athos, and may have served as a model for the Komneneion.

The katholikon of the Vlatadon monastery, dating probably from the 1360s or 70s, is an inscribed cross, where the dome rests on the walls separating the sanctuary from the prothesis and the diakonikon and on two pilasters. The church was enveloped on three sides by an ambulatory ending into symmetrical chapels³³ (fig. 5). The Northern chapel and the greater part of the ambulatory was rebuilt in 1801 or perhaps earlier. The West porch and the loggia on the South side were added in 1907. As has been shown by recent restoration work, the unusual arrangement of the interior is not due to an imitation of a variant of the inscribed cross attested in

Southern Greece,³⁴ but to the fact that the katholikon was built on the remains of an earlier church and incorporates parts of it.³⁵

The remaining Palaeologan domed church in Thessaloniki, that known to-day as the Transfiguration (Soter), not far from the arch of Galerius, is a small inscribed tetraconch, above which towers a tall dome³⁶ (fig. 6). The church, dating from

³² G. Sotiriou, Βυζαντινά μνημεία τῆς Θεσσαλίας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, 2. Ἡ Μονὴ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου παρὰ τὸ Τσαγέζι, *EEBS*, 5, 1928, p. 349—375.

³³ Xyngopoulos, *Tessares naoi*, p. 47—62, 79—85; G. Stoghioglou, Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ πατριαρχικὴ μονὴ τῶν Βλατάδων, Thessaloniki, 1971. Janin, *Grands centres*, p. 356—357; Dimitriadis, *Topographia*, p. 265—267, fig. 80; Velenis, *Hermeneia*, p. 101, 221 note 1, 226; Anastilosi, p. 9, 53, 84—90, 167, 174, fig. 1, 69—76, 187—189.

³⁴ P. L. Vocotopoulos, as in note 17, p. 118.

³⁵ Anastilosi, p. 84, fig. 69; Ch. Mavropoulou-Tsioumi, in *Thessaloniki*, p. 125—127.

³⁶ Xyngopoulos, *Tessares naoi*, p. 65—85. Janin, *Grands centres*, p. 416; Dimitriadis, *Topographia*, p. 262; Anastilosi, p. 29, 53, 91—101, 167, 172, fig. 17, 77—89, 183—186. Th. Papazotos, *Thessaloniki*, p. 121—122.

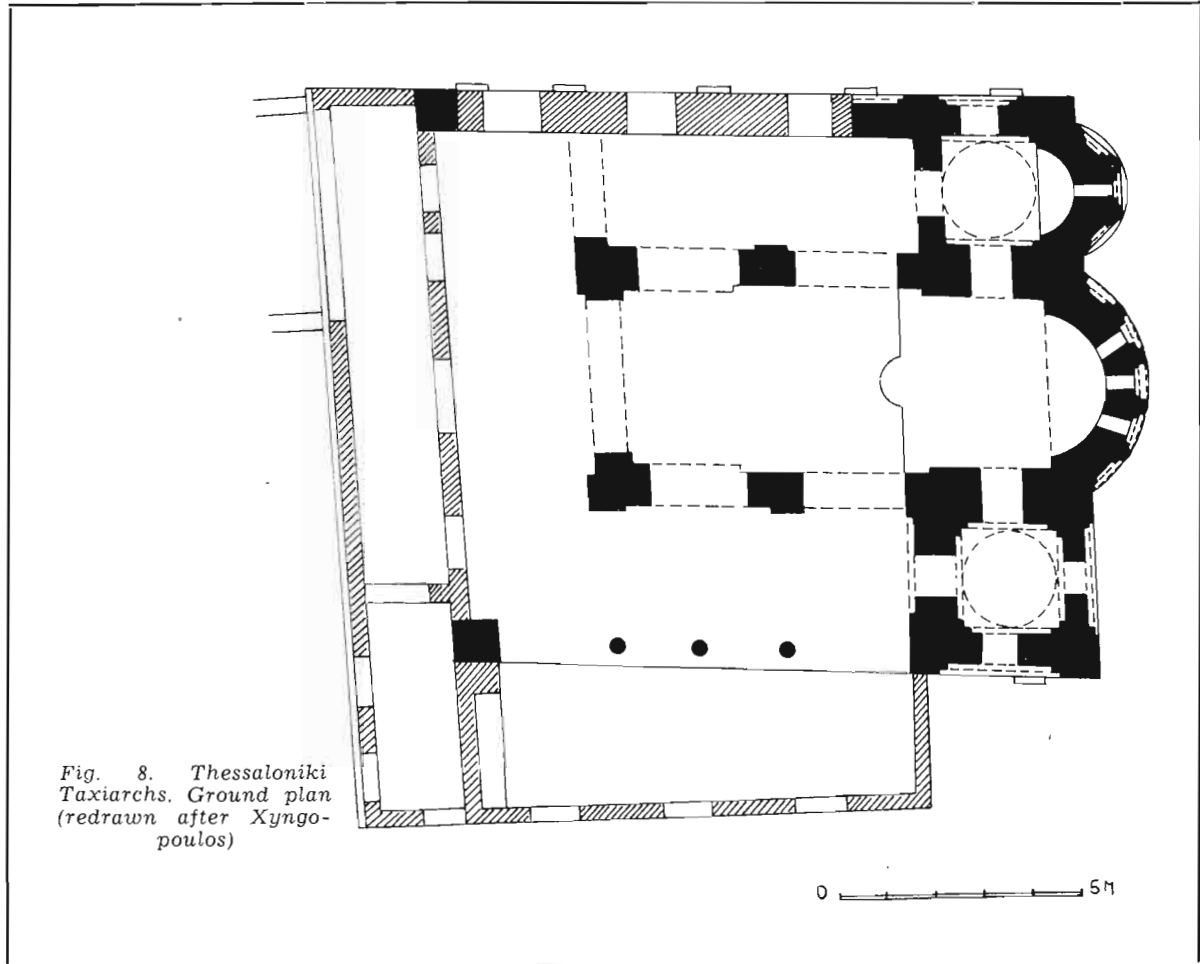


Fig. 8. Thessaloniki Taxiarchs. Ground plan (redrawn after Xyngopoulos)

the middle or third quarter of the 14th century, was probably dedicated originally to the Virgin and contained two tombs. I know no comparable example of an inscribed tetraconch.

The church of St. Nicholas Orphanos, famous because of its outstanding fresco decoration, is an unpretentious wooden-roofed structure of the early 14th century³⁷ (fig. 7). To-day it is an oblong hall, surrounded on three sides by an ambulatory; originally, however, it was a three-aisled basilica with narthex. It therefore belonged to a church type fairly common in the Macedonian hinterland during the Middle and Late Byzantine period.

The church of the Taxiarchs, which has been repeatedly repaired and altered, rises over a crypt³⁸ (fig. 8). It was originally, according to Xyngopoulos, a

timber-roofed hall enveloped on three sides by a portico, open to the South and perhaps also to the West, which ended to the East in rooms covered with domical vaults. Xyngopoulos dates it to the second half of the 14th century, Velenis to the 1310s or 1320s. This building follows the general tendency in Palaeologan architecture in Constantinople, Macedonia and Epirus, to

³⁷ Xyngopoulos, *Tessares naoi*, p. 29—44, 79—85; Janin, *Grands centres*, p. 400—401; Vocotopoulos, *Thessaloniki*, p. 100—102, 107; Dimitriadis, *Topographia*, p. 261—262, fig. 79; Velenis, *Hermeneia*, p. 55, 126, 216, 262, pl. 29a.

³⁸ Xyngopoulos, *Tessares naoi*, p. 5—24, 79—85; Id., *Νεώτερα εὑρήματα εἰς τὸν ναὸν τῶν Ταξιρχῶν Θεσσαλονίκης*, in *Makedonika*, 3, 1953—55, p. 281—289; Janin, *Grands centres*, p. 411—412; Vocotopoulos, *Thessaloniki*, p. 100—102; Dimitriadis, *Topographia*, p. 38—39, 306—307, fig. 102; Velenis, *Hermeneia*, p. 128, 216—217, 236, 278, pl. 53c.

surround the core of churches with annexes. However, no direct parallel has been suggested.

I do not include in my *tour d'horizon* the chapel of St. Euthymius, built at the East side of the basilica of St. Demetrius, because it is certainly much earlier than the preserved frescoes, dated by an inscription to the year 1303.³⁹

To conclude: Most of the churches built in Thessaloniki in the 14th century follow plans which had been crystallized in Constantinople — such as the complex variant of the inscribed cross enveloped by ambulatories and lateral chapels —, on Mount Athos — such as the Athonite variant of the inscribed cross with liti —, or plans which had been in use in the Balkans for many centuries — such as the timber-roofed three-aisled basilica —. Two churches — the Transfiguration and the Taxiarchs — display unusual plans, which may have been devised by Thessalonian architects but do not appear to have influenced other

buildings. The role of Thessaloniki in elaborating new plans or introducing annexes appears therefore to have been rather limited. On the other hand, the capital of Macedonia appears to have played an outstanding role in retransmitting Constantinopolitan and perhaps also Athonite plans — witness the Komneneion — to other regions. This applies especially to the overwhelming impact of Byzantine architecture on church building in the Serbian state, from the first decade of the 14th century onwards. The complex variant of the inscribed cross plan, the five-dome arrangement, the ambulatories with lateral chapels, which appear at this time in the state of the Nemanids, have a Constantinopolitan origin, but have probably reached Serbia through the Macedonian capital.⁴⁰

³⁹ Vocotopoulos, *Thessaloniki*, p. 100. Velenis suggests that it antedates the Panaghia Chalkeon, which was erected in 1028 (*Hermeneia*, p. 132 note 1 and p. 244 note 1).

⁴⁰ Ćurčić, *Gračanica*, p. 5—7. 140—141.

HESYCHASM AS A CREATIVE FORCE IN THE FIELDS OF ART AND LITERATURE

Antonie Emil Tachiaos

The bibliography on Hesychasm has increased considerably in recent years. More and more studies and published texts are being produced, enriching our knowledge about this muchdebated subject.¹ The central pivot of discussion, of course, is always the hesychast controversy of the middle of the fourteenth century, together with the individuals and the situations connected with it. Scholars at one time used to refer to this movement as Palamism, after its theoretical and doctrinal supporter, Gregory Palamas.² In more recent years, however, the term Hesychasm has prevailed, which, giving a more accurate idea of the significance and the actual meaning of the movement, is generally considered more correct. But although this term is being used more and more frequently, no-one has ever clearly put the question of what Hesychasm actually means. If by this term one wishes to designate exclusively the theoretical and doctrinal definition deriving from the Synods of 1341, 1347, and 1351, which vindicated Palamas and his followers, then one leaves out the whole conceptual complex which emerges from the hesychast monk, and his spiritual endeavours and experiences. Then again, to use the term to signify both these aspects of the subject is to ignore the full extent of the movement's political and social significance in the fourteenth and fifteenth centuries.³ Consequently, before broaching the subject of the relationship between Hesychasm and art and literature — a topic which has interested a number of scholars — we must first clarify a few points concerning the movement.

As far as I am aware, the first person to attempt to define Hesychasm, by himself asking the question »What is Hesychasm?«, was John Meyendorff.⁴ However, rather than giving a specific definition, he ended

up by splitting the concept into four facets: a. the traditional monastic *hesychia*; b. the »Prayer of the heart«; c. the system of theological concepts known as »Palamism«; and d. »political Hesychasm«, that is, the social dimension of the movement.⁵ And thus he demonstrated that the term Hesychasm has its own individual constituents, which, however, taken separately, can be interpreted quite differently by various scholars. Nevertheless, Meyendorff's ana-

¹ For bibliographies of books and articles written in recent decades on subjects connected with Hesychasm, see D. Stiernon, *Bulletin sur le Palamisme*, *Revue des études byzantines* 30 (1972), 231—341, and I. P. Medvedev, *Sovremennaja bibliografija isichastsskich sporov v Vizantii XIV v.*, *Antičnaja drevnost i srednie veka* 10 (1973), 270—5.

² For the older bibliography, in which the term »Palamism« is widely used to denote Hesychasm, see J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris 1959, 15—22.

³ Cf. G. M. Prochorov, *Etničeskaja integracija v Vostočnoj Evrope v XIV v. (Ot isichastsskich sporov do Kulikovskoj bitvy)*, *Doklady Otdelenija etnografii*. Vypusk 2. Geografičeskoe obščestvo SSSR, Leningrad 1966, 81—110, and J. Meyendorff, *Byzantium and the Rise of Russia. A Study of Byzantino-Russian Relations in the Fourteenth Century*, Cambridge University Press 1981, 96—118.

⁴ I. F. Meyendorff, *O vizantijskom isichazme i ego roli v kul'turnom i istoričeskom razvitii Vostočnoj Evropy v XIV v.*, *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury XXIX* (1974), 291—305 (= *Voprosy istorii russkoj srednevekovoj literatury*).

⁵ Meyendorff, *O vizantijskom isichazme*, 292—5. The author of this article returns to a discussion of the same subject in his more recent work *Byzantium and the Rise of Russia*, 138—44, in which he makes a sound appraisal of the facts. He particularly emphasises that the Russian icon painters could belong to the Hesychast world without developing new trends in their art in which their Hesychast orientations might be detected. Cf. the similar arguments expounded by V. A. Plugin in *Mirovoznem Andreja Rubleova (Nekotorye problemy)*. *Drevnerusskaja živopis kak istoričeskij istočnik*, Moscow 1974, 47—57.

lysis of the term very successfully defined the conceptual framework within which we comprehend Hesychasm. It is a movement which comprises the four facets outlined above and which developed rapidly from the middle of the fourteenth century onwards; starting from Mount Athos and Constantinople, it spread throughout the Balkan countries and into Russia. The movement had its supporters who were the agents of the concepts which inspired it; they were also its representatives, operating as witnesses to its dynamism and force.⁶

Artistic expression, whether pictorial or literary, cannot be unconnected with the spiritual and ideological trends of its time. It is not my intention to discuss how ideas are born; let me simply point out that, once born, they achieve artistic expression through text or picture. And so in any age which is dominated by a certain ideological orientation, we find texts which express it and works of art in which it is depicted or reflected. Insofar, then, as Hesychasm was a movement which made its presence powerfully felt in Byzantium, the Balkan countries, and Russia, we should quite naturally expect its influence to extend into the field of art.

HESYCHASM AND ART

In order to detect the reflection of Hesychasm in art, we must first clarify precisely what was the new message it brought into its age and to what extent it brought renewal and change into the spiritual life of Byzantium and the other countries. If we analyse the first facet defined by Meyendorff — i.e. the traditional monastic *hesychia* — we realise that in principle we are dealing with a centuries-old continuous tradition, which is also closely connected with the second facet, the »Prayer of the heart«.⁷ In both cases the inner experience remains unchanged for centuries. Consequently, this particular aspect of Hesychasm essentially had no strikingly new element to offer to the fourteenth century. The sole exception is the psychosomatic method of the Jesus Prayer, which, sharing some of the characteristics of yoga, evidently came into use by Orthodox monks at the beginning of the fourteenth century. However, it was rapidly promulgated on Mount Athos by Gregory Sinaites († 1346), who systematised it even further.⁸ From

Mount Athos this method of prayer passed into Bulgaria and Serbia.⁹ Through the prayer, the Hesychast aspires to the vision of the uncreated divine light which surrounded Christ at the Transfiguration. The third facet of Hesychasm, namely the theological doctrine advanced by Gregory Palamas, was related to the essence of this light.¹⁰ From a dogmatic point of view, there is nothing new in this doctrine either. Palamas was not a creator of dogmatic axioms, he simply devised the theological terminology to express them.¹¹ Furthermore, he summarised what had already been written on this subject by previous ecclesiastical authors, and presented it in a new way and in new language. The fact that after 1341 the theoretical supporters of the Hesychasts' mystical experiences (some of whom had shared such experiences themselves) began to take over the leading positions in the hierarchy of the Orthodox Churches of Byzantium and the Balkan countries, does not constitute a particular historical reason for a spectacular change in the field of art. No impulse resulting from what has been outlined above could have been powerful enough to create a new means of expression or figurative interpretation.

The subject of Hesychasm's influence on art has claimed the attention of art historians to a certain extent. Some of them blame Hesychasm for the loss of liveliness in art which is supposed to have happened in Byzantine art in the middle of the fourteenth century. It is well known that V. N. Lazarev saw Hesychasm as a suspensory and reactionary factor in the develop-

⁶ Cf. A.-E. N. Tachiaos, *Le mouvement hésychaste pendant les derniers décennies du XIV^e siècle*, *Κληρονομία* 6 (1974), 113—30.

⁷ On this matter, see Moine de l'Église d'Orient, *La Prière de Jésus. Sa genèse et son développement dans la tradition religieuse byzantino-slave*, Chevetogne 1959.

⁸ For an extensive exposition of Sinaites' teaching, see P. A. Syrku, *K istorii ispravlenija knjig v Bolgarii v XIV veke. Il. Vremja i žizu' patriarcha Evfimija Ternovskago*, St. Petersburg 1898, 167—211. Cf. K. Radčenko, *Religioznoe i literaturnoe dviženie v Bolgarii v epochu pered tureckim zavoevaniem*, Kiev 1898, 51—168.

⁹ A.-E. N. Tachiaos, *Gregory Sinaites Legacy to the Slavs*, *Cyrrilomethodianum* VII (1983), 113—65.

¹⁰ Meyendorff, *Introduction*, 223—56. Cf. V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris 1944, 215—34.

¹¹ See C. Kern, *Duchovnyje predki sv. Grigoriya Palamy*, *Bogoslovskaja mysl* III (Paris 1942), 102—31.

ment of fourteenth-century Byzantine art, and considered the dry dogmatic doctrines of Palamas to be chiefly to blame.¹² However, the phenomenon of Theophanes the Greek inevitably gave the art historians pause, and all the more so because he came from Constantinople and belonged to an age when the views of the Hesychasts were triumphant there. Moreover, if he had had no connections with those circles, he would never have been chosen to be sent to Russia. Does Theophanes, then, express the Hesychasts' ideology in his art? In Lazarev's view, no; in N. K. Golejzovskij's, yes.¹³ But since Hesychasm had been so severely denigrated both by historians and by art historians, a new series of arguments had to be developed to demolish the wall that kept Theophanes beyond the Hesychast pale. This is what Golejzovskij undertook to do. After a very brief account of the positions of Gregory Sinaites and Gregory Palamas, covering a few short pages, he made it clear that Theophanes followed the teaching of Sinaites and disagreed with that of Palamas. Through this reasoning, then, the eminent Byzantine artist of Russia is easily included amongst the Hesychasts. The art of Andrej Rublev is interpreted in a similar fashion. That there is a certain difference in the spiritual orientations adopted by Sinaites and Palamas has recently been persuasively argued by D. Balfour.¹⁴ However, no shadow of doubt may be cast on the fact that both Sinaites and Palamas share precisely the same spiritual roots and an identical dogmatic position. What one believes about a human being as a hypostatic entity, the other believes too, and in precisely the same terms. And so, if we speak of a hesychast influence upon Theophanes or Rublev, we cannot posit a hesychastic anthropology followed by Sinaites distinct from that of Palamas. M. V. Alpatov also unreservedly accepts the influence of hesychast concepts upon Theophanes, and in the final analysis his views are more acceptable, because they are free of Golejzovskij's perilous and inadmissible leaps.¹⁵ However, even Alpatov's views and opinions about Hesychasm should be viewed with circumspection, particularly when he makes statements such as: »We may agree that after the victory won by Hesychasm in the middle of the fourteenth century, reactionary elements prevailed within the movement.«¹⁶ And again: »It was not without good reason that 'genuine Hesychasts' like

Gregory Sinaites refused to take part in the doctrinal controversies.«¹⁷ Here Alpatov is forgetting that the controversy between Palamas and Barlaam began in 1336—37, and that Sinaites had left Mount Athos at least five years earlier and retired to a deserted place near the border between Byzantium and Bulgaria.¹⁸ With supposed statements of fact, then, which bear no relation to actual events and which overlook important historical details, it is difficult to give a complete picture concerning the existence or non-existence of hesychast influence on great artists such as Theophanes. And it is even more difficult to

¹² The great Russian art historian V. N. Lazarev has repeatedly stated his views upon this matter; he usually makes an ideological distinction between Theophanes and Andrej Rublev. See V. N. Lazarev, *Feofan Grek i ego škola*, Moscow 1961, Lazarev believes that though Theophanes originally shared the Hesychasts' convictions, he ultimately rejected them. According to Lazarev, Rublev may be ideologically identified with Nil Sorsky, who, however, represented an almost »soft« asceticism. Sorskij did indeed propound a somewhat singular form of Hesychasm, but the eccentricity which Lazarev ascribes to him is unconvincing and ignores the fundamental teaching of Orthodox mysticism and asceticism in all their aspects. See V. N. Lazarev, *Iskusstvo velikoknjažeskoj Moskvy*, in *Istorija russkogo iskusstva III*, Moscow 1955, 81—4, 102—4. Cf. idem, *Andrej Rublev i ego škola*, Moscow 1966, 10—13, and idem, *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy*, Moscow 1978, 39. The subject of Theophanes the Greek's and Andrej Rublev's relations with Hesychasm is extensively treated by M. A. Iljin, who also analyses Lazarev's opinions, in his book *Iskusstvo Moskovskoj Rusi epochi Feofana Greka i Andreja Rubleva. Problemy, gipotezy, issledovanija*, Moscow 1976, 43—101. Although it is not a strictly scientific study, nevertheless V. Sergeev's book *Rublev*, Moscow 1981, is of great interest.

¹³ N. K. Golejzovskij's views concerning the influence of Hesychasm upon Russian art are expounded in his articles: »Poslanie »konopiscu« i otgoloski isichazma v russkoj živopisi na rubeže XV—XVI vv.«, *Vizantijskij vremennik* XXVI (1965), 219—38, and »Isichazm i russkaja živopis« XIV—XV vv., *ibid.* XXIX (1969), 196—210.

¹⁴ See his article »Was St. Gregory Palamas St. Gregory Sinaites' Pupil?«, *St. Vladimir's Theological Quarterly* 28 (1984), 115—30.

¹⁵ M. V. Alpatov, *Iskusstvo Feofana Greka i učenie isichastov*, *Vizantijskij vremennik* 33 (1972), 190—202. Cf. his book entitled *Feofan Grek*, Moscow 1979.

¹⁶ Alpatov, *Iskusstvo Feofana Greka*, 194.

¹⁷ Alpatov, *Iskusstvo Feofana Greka*, 194.

¹⁸ I. Pomjalovskij, *Žitie iže vo svjatyh otca našego Grigorija Sinaita*, St. Petersburg 1894, 33—4 (= *Zapiski istoriko-filologičeskogo fakulteta Imperatorskago S. — Peterburgskogo Universiteta* 35); Syrku, *K istorii ispravlenija*, 104—5, I; Sokolov, *Žitie iže vo svjatyh otca našego Grigorija Sinaita*, Moscow 1904, 113—4, 116.

prove a more extensive influence of hesychast teaching and experience on art. Isolated examples, such as Ravanica,¹⁹ Ivanovo church,²⁰ the Cod. Paris gr. 1242,²¹ do indicate a certain thematic influence; but examined as a whole — and especially if we include Theophanes' work too — they present inexplicable contradictions, and one is much more inclined to believe that Hesychasm did not create a »school« as such in art, nor influence style. Further research may not reach more positive conclusions, because Hesychasm did not carry within itself the historical reason for any renaissance in art. The fundamental theoretical concepts of the Hesychasts were nothing new. The psychosomatic method of prayer was essentially a bypassing of the figurative aspect of life. It did not deny the image as a means of expressing an idea or a dogma, but rather transcended it, since the truth of the dogma could be lived through the mystic experience.²² This is something that art historians usually ignore. The Hesychasts' prayer banished all images from the mind; it was ἀνείδεος (imageless), that is to say without εἶδος (image), whereas the very basic premise of art is, precisely, the εἶδος.²³ This takes Theophanes a long way away from Sinaites, and it is a detail that Golejzovskij has ignored. The really new and renewing element in Hesychasm was Zealotism, the insistence on Orthodoxy and reaction against the doctrines of the West. And to this we may add a kind of »Orthodox internationalism«, which first appeared in the second half of the fourteenth century and was chiefly cultivated in Hesychast circles.²⁴ But these two features have nothing to do with any possible impulse in art generated by Hesychasm.

HESYCHASM AND LITERATURE

If it has been asserted that Hesychasm influenced art, it is much more likely to have influenced literature. We are dealing not with icon painters here, but with hesychast writers, people who were the immediate agents and preachers of hesychast teaching; and consequently any influence must be more direct and more easily detectable. Of course, the problem is not to what extent this or that writer is influenced by hesychast teaching, but whether or not Hesychasm as an ideology has penetrated his thinking and his mentality to such an

extent as to lead him on to new or at least different means of expression. In short, did Hesychasm create a new genre or style, and did it influence existing forms?

Although research into the activities of Greek and Slav Hesychast writers has made satisfactory strides during the last hundred years, nevertheless this question was asked for the first time in 1968, by a great literary and cultural historian, D. S. Lichačev,²⁵

¹⁹ E. Bakalova, *Kām vāprosa za otraženieto na isichazma vārhu izkustvoto*, Tǎrnovska knižovna škola, 1371—1971. Meždunaroden simpozium, Veliko Tǎrnovo 1971, 378—80. Cf. L. Mavrodinova, *L'École de peinture de Tǎrnovo à la lumière des recherches récentes*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/5. Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/5 (1981), 228.

²⁰ C. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 181—4.

²¹ A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 92. Cf. J. Meyendorff, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris 1959, 106, 187.

²² See, for example, the relevant affirmations of Maximus the Confessor and Gregory Sinaites in *Φιλοκαλία τῶν ἱερῶν νεητικῶν*, Athens, I (1958), 12, 13, IV (1961), 47, Gregory Palamas's theological gnosiology was based principally upon mystic experience. Monach Vasilij (Krivošein), *Asketičeskoe i bogoslouskoe učenje sv. Grigorija Palamy*, Seminarium Kondakovianum VIII (1936), 99—116. Cf. Lossky, *Theologie mystique*, 215—34.

²³ See *Φιλοκαλία τῶν ἱερῶν νεητικῶν* V (1963), 312—21.

²⁴ Syrku, *K istorii ispravlenija cerkovnych knig*, 354—64. Cf. A.-E. Tachiaos, *Ἐπιδράσεις τοῦ ἡσυχασμοῦ εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν πολιτικὴν ἐν Ρωσία*, 1326—1406, Thessaloniki 1962, 98—101; Meyendorff, *Byzantium and the Rise of Russia*, 96—107.

²⁵ D. S. Lichačev, *Nekotorye zadači izučeniija vtorogo južnoslavjanskogo vlijanija v Rossii*, Issledovanija po slavjanskomu literaturovedeniju i folkloristike, Doklady sovetskich učenyh na IV Meždunarodnom s'ezde slavistov, Moscow 1960, 132—9. Cf. D. S. Lichačev, *Drevneslavjanskije literatury kak sistema*, in *Slavjanskije literatury*. VI Meždunarodnyj s'ezd slavistov (Praga, avgust 1968). Doklady sovetskoj delegacii, Moscow 1968, 5—48. A supplemented version of this article has been published in Bulgarian under the title, »Staroslavjanskite literaturi kato sistema«, *Literaturna misal* XXX, 1 (1969), 3—38. Lichačev, consistent in his reasoning, finds similar hesychastic influences in pictorial and literary expression. Cf. D. Obolensky, *Medieval Russian Culture in the Writings of D. S. Likhachev*, Oxford Slavonic Papers, New Series, vol. IX (1976), 10—14. Lichačev's views concerning the spiritual revival that took place in Russian literature in the fourteenth century and at the beginning of the fifteenth century and its new forms of expression are widely encountered throughout his works. See chiefly: *Kul'tura Rusi vremena Andreja Rubleva i Epifanija Premudrogo (konec XIV—načalo XV v.)*, Moscow—Leningrad 1962; *Poetika drevnerusskoj literatury*, Leningrad 1967; *Čelovek v literature drevnej Rusi*, Moscow 1970; *Razvitie russkoj literatury X—XVII vekov*, Leningrad 1973.

who locates the influence of Hesychasm on literature in two essential points. The first concerns the art of the written word, the manner and form of expression. We are talking about that which its creator *par excellence* in Russia, Epiphanius the Wise, calls *pletenie sloves* — »braiding of words«. ²⁶ To understand the meaning of this term, let us turn to Đ. Trifunović's dictionary: it informs us that »this is the appellation given to the style which prevailed in the south and east Slavonic literatures, particularly at the end of the fourteenth and beginning of the fifteenth century. At this time there was a revival of the philological approach to language and a high conception of literary language, and it was in this context that the redaction of books appeared together with the »braiding of words«, a style which affected the written word in its most complex form«. ²⁷ Lichačev views the »braiding of words« in relation to the tonal aspect of the word, its etymology, its semantic subtlety, love for verbal innovations, composite words, calques from Greek, etc. The chief exponent of this new style in Russia was Epiphanius the Wise, but according to Lichačev its original creator in the Slavonic world was the eminent Bulgarian patriarch Euthymius (1375—1393), a prolific writer and a genuine Hesychast. ²⁸ Consequently, the great flood of south Slavonic literary, religious, and cultural currents into Russia in the late fourteenth and early fifteenth century — which scholars refer to as the »Second South Slavonic influence« ²⁹ — was accompanied by the »braiding of words«. It will be understood that Hesychast characteristics prevailed in this great flood, since the great force constantly impelling these trends northwards lay in Byzantium, the cradle of Hesychasm, that movement which had covered the greater part of the spiritual life of the empire.

This second area in which Lichačev locates a breath of renewal that had its source in the hesychast conception of man, is the presentation of man himself, portrayed either verbally or figuratively. ³⁰ With the introspection it developed in individuals, the hesychast movement also created a certain exaltation of the individual. The flowering of this »panegyric« style is closely linked with the development of the human portrait within the terms of an »abstract psychologism« ³¹ — that is to say its presentation without precise and specific lines and expressions. In this way man

penetrates more deeply into spiritual and other-worldly reality. The hesychast period is the age of the »expressive-emotional style« ³² in literature and art, a style for which the hesychast movement is very responsible.

These statements of Lichačev's are founded on a very deep and thorough study of Russian, and to a lesser extent south Slavonic, culture and literature. Curiously enough, however, Lichačev makes much less specific reference than art historians to the works of the great Hesychast teachers Gregory Palamas and Gregory Sinaites — particularly the latter, who in fact had a much greater influence on the Slavs. And although one can understand more or less what writers such as Alpatov and Golejzovskij know or understand of hesychast teaching, in the case of Lichačev this is much more difficult. Of course, one has to accept that this great Russian writer's extensive knowledge has already ensured him an enormous reserve of material from which to make his deductions and state his opinions on matters of literature and culture. But this does not mean that he is not open to criticism. The late M. Mulić proved very

²⁶ See O. F. Konovalova, »Pletenie sloves« i pletenij ornament konca XIV v. (K voprosu o sootnošenij), Trudy Otdela drevnerusskoj literatury XXII (1966), 101—11 (= Vzaimodejstvie literatury i izobrazitel'nogo iskusstva v drevnej Rusi).

²⁷ Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1974, 234. Pages 236—7 contain a bibliography relating to the term »pletenie sloves«.

²⁸ H. I. Popov (Kapnilov), *Evtimij, posleden Tárnovskij i trapezicki patriarh (1375—1394 g.)*, Plovdiv 1901; V. Sl. Kiselkov, *Patriarh Evtimij*, Sofia 1938; E. Turdeanu, *La Littérature bulgare du XIV^e siècle et sa diffusion dans les pays roumains*, Paris 1947, 67—135. There is an extensive account of Euthymius's life and work in Syrku's book, *K istorii ispravljenija knjig v Bolgarii*, 551—600. E. Kalužniacki published Euthymius's works in *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375—1393)*, Vienna 1901.

²⁹ The problems connected with this literary and cultural revival are examined in Lichačev's abovementioned extensive article (note 25) and also in V. Mošin's *O periodizaciji ruskojužnoslavjanskih literaturnih svjazej X—XV vv.*, Trudy Otd. drevneruss. liter. XIX (1963), 85—106 (= Ruskaja literatura XI—XVII vekov sredi slavjanskih literatur) and I. Talev's *Some Problems of the Second South Slavic Influence in Russia*, Munich 1973 (= Slavistische Beiträge, Band 67).

³⁰ Razvitie ruskoj literatury, 62—4.

³¹ Lichačev, *Nekotorye zadači*, 129.

³² See his book; *Čelovek v literature drevnej Rusi*, 72—92.

convincingly, first that the celebrated *pletenie sloves* — »braiding of words« — did not originate in Bulgaria in the fourteenth century, for it existed before then in Serbia;³³ and secondly that it existed in Greek literature long before the hesychast period.³⁴ And so, with his modest but very well documented articles, Mulić clearly and directly posed the problem of the sources and the roots of both »abstract psychologism« and the »expressive-emotional style«. It is very true that the Bulgarian patriarch Euthymius, being the eminent writer that he was, would not slavishly have followed the Greek models furnished by the Byzantine spiritual life that was brimming over towards the Slavonic countries. He was capable of inventing and discovering new forms of expression such as did not exist in the Byzantines' texts.³⁵ However, we ought to ask: Has the literary output of Euthymius, Joasaph of Vidin, Epiphanius the Wise, Pachomius the Logothete, and other Slav writers of the fourteenth and fifteenth centuries ever been studied and compared with the hagiographical output of contemporary Byzantines? We should remember here the patriarch Philotheus Kokkinos, whose hagiographical texts are some of the most representative examples of portraiture in the literature of that time.³⁶ D. Obolensky particularly emphasises the necessity for this research when he writes: »While it is probable that late medieval Russian literature was 'influenced' by the Euthymian school of Trnovo, and the latter by the style of fourteenth-century Byzantine hagiography, this double connexion has not yet been firmly established. Only by a thorough linguistic comparison of the writings of the Byzantine Patriarchs Kallistos and Philotheus with those of Euthymius and his Slavonic disciples and of the Russian writers of the late fourteenth and the fifteenth centuries can the theory of a direct transmission of the 'new style' from Byzantium to Russia via the Balkan Slavs be accurately tested. This comparative analysis has not yet been made.«³⁷ Consequently, it is far too early to speak of the creation of a new style in Slavonic literature under the influence of hesychast trends.

But one question remains to be answered. If this great flowering in the literary and artistic production of Byzantium and the Slavonic countries in the fourteenth and early fifteenth century — a flowering which

contained certain original features, such as »abstract psychologism« and »expressive-emotional style« — (if, I repeat, this flowering) is not due to the overwhelming hesychast movement, to what other factors does it owe its origin? As far as Byzantium is concerned, the chief characteristic of its cultural life at this period is the Palaeologan renaissance,³⁸ and the conditions which gave rise to it are unconnected with Hesychasm. The latter, however strong a mystic and

³³ M. Mulić, *Srpsko »Pletenie sloves« do 14. stoljeća*, Zbornik radova Zavoda za slavensku filologiju 5 (1963), 117—29.

³⁴ M. Mulić, *Pletenie sloves i hesihazam*, *ibid.* 7 (1965), 141—56.

³⁵ See Cv. Vranska's very interesting and pioneering work, *Stilni pohvati na Patriarh Evtimij*, Sofia 1942 (= Sbornik na Bălgarskata Akademiya na Naukite i Izkustvata XXXVII-2). Cf. K. I. Ivanova, *Agiografskata produkcija na Tărnovska knižovna škola*. Aftoreferat na disertacija za prisăzdanje na naučna stepen »Kandidat na filosofkite nauki«, Sofia 1979. Cf. eadem, *Patriarh Evtimij i agiografskata tradicija v srednovekovnata literatura*, Literaturna misăl XXXVIII—10 (1977), 90—9; J. Kolev, *Isichasty i slavjanskaja literaturnaja dejatel'nost na Balkanach v XIV veke*, *Études balkaniques* 15 (1979), 3, 104—16. A great many articles making direct or indirect reference to the question of literary style during the time of the Hesychast movement have been published in the proceedings of the congresses on the theme of the literary school of Trnovo: *Tărnovska knižovna škola I—IV*, Sofia 1971—85. Albeit with certain reservations, Lichačev, like many other older and more recent scholars, accepts that the Bulgarian literary movement of the fourteenth century unquestionably stamped its mark upon the Russian literary style of this period and the early fifteenth century. V. A. Grichin is of quite the opposite opinion; in his study *Problemy stilja drevnerusskoj agiografii XIV—XV vv.*, Moscow 1974, the stance he adopts is diametrically opposed to this and he denies any Bulgarian influence whatsoever.

³⁶ D. G. Tsamis has recently begun a complete edition of his hagiographical works: *Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Κοκκίνου ἀγιολογικά ἔργα. I Θεσσαλονικεῖς ἄγιοι*, Thessaloniki 1985 (= Thessalonian Byzantine Writers 4). This first volume comprises Philotheus's hagiographical works about Saints Demetrius, Anysia, Nicodemus, Germanus Marules, Sabbas, Patriarch Isidore of Constantinople, and Gregory Palamas.

³⁷ Obolensky, *Medieval Russian Culture*, 11. Of particular interest for research in this area are the articles of H. Keipert, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung ins Slavische: die Wiederholungsfiguren in der Kallistos-Vita des Gregorios Sinaites*, *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978*, Cologne—Vienna 1978, 205—17, and G. Svane, *Novosăzdateno i unasledeno v ezika na Grigorij Camblak*, *Bălgarski ezik XXXI* (1981), 95—115.

³⁸ S. Runciman, *The Last Byzantine Renaissance*, Cambridge 1970.

spiritual movement it was, fitted its means of expression into the circumstances brought about by this renaissance, which it followed in this respect all the way to its decline. As far as the Slavonic world is concerned, we may say that the conditions created by this flowering were entirely different. Two basic factors played an important part here, the significance of which I have pointed out on other occasions. The first is the translation into Slavonic in the 1360s by the monk Isaiah of the writings of Pseudo-Dionysius Areopagites.³⁹ This translation brought into the Slavonic world an enormous stock of theological and philosophical terms, the knowledge and the use of which were essential if the Slavs were to be able to comprehend Byzantine thinking in its entirety. The second factor is that during the fourteenth century, for the first time in history the Slavonic world was brought spiritually up to date with Byzantium. In the preceding centuries the Slavs had lagged behind Byzantium to a certain extent, but in the fourteenth century they were brought up to exactly the same level of thinking.⁴⁰ There is not the slightest doubt that the hesychast movement played a decisive part in this updating, and in this respect the new trends which came into the Slavonic world certainly bore the stamp of this movement.⁴¹ In the final analysis, perhaps we may say that what we call the »Second South Slavonic influence« is broadly speaking no more than Byzantine forms in Slavonic colours. This trend unquestionably did bring elements of renewal into the Slavonic world. Lichačev has referred to this as the pre-Renaissance,⁴² inappropriately in my view, because a pre-renaissance should be the precursor of a renaissance, and this did not materialise. But even if it had materialised, it would have been, as Meyendorff so rightly observes, a renaissance of the western type, that is, a »secularisation of the culture«, which, however, would have

been utterly incompatible with the principles of Hesychasm.⁴³ Equally concise, and more correct from a historical point of view, is the designation R. Picchio applies to the Slavonic world's spiritual flowering in the fourteenth century: he calls it the »Rinascita slavia ortodossa« (Slavonic Orthodox revival).⁴⁴ This renaissance did indeed owe a great debt to the hesychast movement.

³⁹ V. Mošin, *Žitie Starca Isaii, igumena rusckago monastyrja na Afone*, Sbornik Russkago archeologičeskogo občestva v Jugoslavii III (1940), 125—67; В. Трифуновић, *Писац и преводилац унок Исаија*, Крушевац 1980. Cf. *idem*, *Естетика расправа Псеудо-Дионисија Ареопазита у преводу унока Исаије*, Зборник за ликовне уметности 18 (1982), 153—69; and G. M. Prochorov, *Korpus sočinenij s imenem Dionisija Areopagita v drevnerusskoj literature (Problemi i zadači izučenija)*, Trudy Otd. drevnerussk. liter. XXXI (1976), 351—61 (= »Slovo o polku Igoreve« i pamjatniki drevnerusskoj literatury).

⁴⁰ I. P. Eremin, *O vizantijskom vlijanii v bolgarskoj i drevnerusskoj literaturach IX—XII vv.*, in the collection of his articles: *Literatura drevnej Rusi (Etjudy i charakteristika)*, Moscow—Leningrad 1966, 9—17.

⁴¹ Cf. A.-E. Tachiaos, *Mount Athos and the Slavic Literatures*, Crillomethodianum IV (1978), 19—27.

⁴² D. S. Lichačev's opinion is stated chiefly in his article *Predvozroždenie na Rusi v konce XIV—pervoј polovine XV veka*, in *Literatura epokhi Vozroždenija i problemy vsemirnoj literatury*, Moscow 1967, 136—82, and also in his work *Razvitič russkoj literatury*, 75—126.

⁴³ Meyendorff, *Byzantium and the Rise of Russia*, 120—128.

⁴⁴ R. Picchio, *Prerinscimentu esteuropeo e Rinascita Slava Ortodossa*, Ricerche Slavistiche VI (1958), 185—99. Cf. *idem*, *On Russian Humanism: the Philological Revival*, Slavia XLIV (1975), 161—71; *idem*, *Early Humanistic Trends in the Trnovo School*, in Bulgaria, Past and Present, edited by T. Butler (Columbus) 1976, 255—60. A systematic account of Picchio's theories about the Slavonic literatures and the problems connected with them is to be found in O. Nedeljković's very informative article, *Slavjanskaja filologija v trudach italjansko-g slavista professora Rikkardo Pikkio*, Slovo 29 (1979), 97—132.

LA LUMIÈRE DANS L'ARCHITECTURE BYZANTINE TARDIVE, EN TANT QU'EXPRESSION DES CONCEPTIONS HÉSYCHASTES

Vojislav Korać

A la mémoire du professeur André Xyngopoulos

L'attention accordée à l'étude de l'éclairage dans l'ancienne architecture a été insuffisante. Les remarques sur l'éclairage naturel des ensembles conservés, ou dans ceux qu'on pouvait reconstruire avec certitude se bornait à des définitions assez générales, telles que: l'espace est bien ou mal éclairé, respectivement la lumière étouffée était propice à l'atmosphère mystique, et la lumière vive à l'harmonie ou à la sérénité. Les chercheurs ne se préoccupaient de l'éclairage que là où il découlait évidemment d'un procédé voulu, tel que le fameux clair-obscur (*chiaro-scuro*) de l'art baroque. Il n'est pas certain que même dans ces rares occasions toutes les possibilités de recherches ultérieures soient épuisées, à propos des vraies idées et conceptions qui animaient l'esprit des architectes au moment où ils concevaient l'éclairage de leurs oeuvres. Dans l'étude de l'architecture byzantine, la lumière a aussi été négligée. Si l'on excepte les lieux communs sur la manière d'éclairer les divers types de constructions, qui accompagnent d'habitude les études et les aperçus plus amples, ce n'est que ces derniers temps qu'apparaissent des recherches et des remarques qui accordent un intérêt particulier à l'éclairage naturel. L'étude de J. Triandafilidis est basée sur le mesurage systématique de l'éclairage dans une vingtaine d'églises byzantines de conceptions diverses, élevées entre le V^e et le XIV^e siècle.¹ Il semble que la méthode de J. Triandafilidis soit raisonnable: dans l'évaluation des résultats toutes les circonstances importantes y sont prises en considération: le moment du mesurage de la lumière, les changements survenus dans l'intervalle sur les monuments étudiés, comme aussi les autres éléments qui auraient pu avoir eu une influence sur la reconstruction claire de

l'état primitif de l'éclairage. L'auteur mentionne aussi la composante esthétique de l'éclairage. Dans sa monographie sur Gračanica, S. Ćurčić, ne parle pas, il est vrai, de la quantité de lumière diurne, mais il explique en détail l'éclairage de chaque partie de l'espace² A. Stojaković³ et S. Radojčić⁴ ont écrit sur la valeur symbolique de l'éclairage dans l'art byzantin, y compris l'architecture. Espérons que dans les traités futurs sur l'architecture byzantine, l'éclairage des espaces intérieurs fasse plus souvent l'objet des recherches. La présente contribution se propose d'attirer l'attention sur les problèmes de l'éclairage dans l'architecture byzantine, vus d'un certain angle.

En architecture il est possible de considérer l'éclairage des espaces clos de trois points de vue différents. Le premier serait sur la base de la fonction remplie en architecture par l'éclairage naturel. Il faudra à cet effet prendre en considération les nombreuses circonstances permettant de le reconstruire exactement, et d'en tirer des conclusions sur ce particulier système d'éclairage. Il est, en effet, tout à fait évident que l'éclairage est un élément décisif de tous les édifices élevés sur un plan. Un autre point de vue dans lequel la lumière joue un rôle décisif dans l'aménagement intérieur est la couleur. Dans l'architecture médiévale de l'Europe orientale et occiden-

¹ J. Triandafilidis, *Στοιχεῖα φυσικοῦ φωτισμοῦ τῶν Βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν*, Atina 1964.

² S. Ćurčić, *King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania State University 1979, 41—43.

³ A. Стојаковић, *Светло у моравском сликарству, О кнезу Лазару*, Београд 1975, 289—301.

⁴ С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (Београд 1977), 28—35.

tale, les vitraux colorés dont on obstruait les fenêtres donnaient un accent particulier aux intérieurs monumentaux. Nous disposons de peu de données certaines sur les vitraux en couleur dans l'architecture byzantine. J. Triandafilidis les mentionne.⁵ Remarquons à cet effet la trouvaille de plusieurs vitres rondes de divers diamètres que nous avons faite lors de nos recherches au monastère de Chilandar.⁶ A en juger d'après leurs dimensions, elles avaient sans doute appartenu au catholicon. Par les tons pastels de leurs couleurs — vert clair, rose, brun et lilas — elles correspondent à la gamme des fresques et sa rapprochent aussi des tons de la mosaïque du dallage. Il est facile de reconstituer l'aspect de l'intérieur initial de cet édifice représentantif byzantin de l'époque tardive, comme une oeuvre picturale basée sur des conceptions pareilles de l'harmonie. La lumière colorées en était une partie intégrale logique. En dehors des ouvrages mentionnés de A. Stojaković et de S. Radojčić, le troisième point de vue, à savoir la valeur symbolique de la lumière à l'intérieur d'une espace architectural, est resté négligé par les recherches sur l'architecture byzantine. Si déjà nous parlons de symbolisme, la lumière y joue un double rôle: comme symbole authentique par elle-même, et en tant que facteur dans la construction d'un ensemble symbolique d'ordre supérieur.

Le système d'éclairage par la lumière diurne se basait, en architecture toujours sur deux composantes essentielles: les besoins et les possibilités structurales. Sans entrer dans les domaines de la vieille architecture qui sont difficilement certifiables, nous nous bornerons, quand il s'agit de lumière, aux exemples qui forment la base historique de notre architecture. Les grandes salles de la fin de l'antiquité telles que la salle d'audience de Constantin à Trier ou les grandes basiliques des V^e et VI^e siècles ont un système d'éclairage direct, de forme hardie et essentiellement fonctionnel. Il s'agit de grandes fenêtres vitrées qui couvrent autant de surface des murs extérieurs que la structure de l'édifice le permet. Les basiliques à trois nefs sont aussi éclairées de façon uniforme, grâce aux fenêtres de la nef centrale. Des mesurages effectués ont montré que nulle partie de l'espace n'était spécialement éclairée.⁷ Il est évident que la conception de l'architecture à la fin de l'Antiquité exigeait aussi un intérieur bien éclairé. Il était plus difficile d'éclairer suf-

fisamment les églises à plan central, soit que ce plan soit circulaire ou polygonal, en premier lieu parce qu'il s'agissait dans la plupart des cas d'espaces de grandes dimensions. Ceci se rapporte surtout aux édifices de type complexe, qui en plus du mur extérieur qui les entoure ont aussi à l'intérieur une structure semblable, un anneau intérieur destiné à supporter la coupole. Dans ces cas aussi, les architectes du VI^e siècle se conforment à la tradition romaine. On perce hardiment des fenêtres, en accord avec la structure de l'édifice. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les façades de San Vitale à Ravenne pour comprendre avec combien de spontanéité des fenêtres avaient été percées dans les façades sans crainte d'exagère l'aspect robuste de l'ensemble. C'est ainsi que sur les parois des murs nord et sud de la Ste Sophie de Constantinople, les fenêtres se suivent en rangées, transformant ces murs presque en parois vitrées. On ne pouvait en faire davantage. L'éclairage n'est pas fort, ni à Sainte Sophie ni à Ravenne, à San Vitale, mais il y est égalisé, ce qui a été prouvé par des mesurages.⁸ Dans ces intérieurs remarquables que l'on pourrait estimer éclairés par une lumière étouffée, se fait remarquer le collier brillant des fenêtres de la coupole. Ceci est surtout valable pour Ste Sophie. Il est possible que ce soit justement ce procédé d'introduire la lumière du jour dans l'intérieur qui a donnée lieu au Commentaire de Procope. Il dit de la coupole qu'elle semble ne pas avoir été construite sur des murs massifs mais descendue du ciel pour couvrir cet espace. Il parle de la forte lumière dans l'église mais n'insiste pas sur le symbolisme de l'éclairage.⁹ La logique fonctionnelle et structurale sont restées à la base de la répartition de la lumière diurne aussi dans les églises byzantines postérieures. Il ne semble pas que des changements soient intervenus même dans les basiliques soi-disant byzantines, ni dans les églises à plan central et à coupoles. La quantité de lumière dépendait encore et toujours du rapport entre les fenêtres et les dimensions de

⁵ J. Triandafilidis, *op. cit.*, 5.

⁶ Cf. С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара, Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, Fig. 187.

⁷ Cf. J. Triandafilidis, Fig. 47—55.

⁸ *Ibid.*, fig. 65—66 et 80—81.

⁹ Procopius, *De aedificiis*, ed. Loeb VII, London 1961, I. i. 23 sq.

l'espace qu'il fallait éclairer. Dans les édifices de plus grandes dimensions il y avait le plus de lumière près des fenêtres, ce qui est logique. L'emplacement des fenêtres dépend de la structure de l'espace: chaque compartiment recevait sa propre fenêtre, et la partie centrale de l'espace était éclairée d'en haut de la coupole ou des fenêtres de la nef centrale. Le cas du sanctuaire était particulier, dans tous les types de bâtiments, sur n'importe quel plan, il était bien éclairé. Ceci était possible du fait que dans le mur de l'abside l'on pouvait introduire des surfaces vitrées relativement grandes par rapport à la grandeur de l'espace. De plus, nous avons raison de croire que, même pour l'éclairage, la plus grande attention était accordée à la partie la plus sacrée de l'édifice. La décoration peinte des murs du sanctuaire, qui toujours avait un sens symbolique précis devait être clairement visible.

La manière décrite d'éclairer les espaces par la lumière diurne s'est maintenue aussi pendant la période moyenne de l'empire byzantin, et aussi dans les églises à croix inscrite et à coupole adoptées généralement. L'on sait que dans la variante développée de l'architecture constantino-politaine — comme par exemple dans l'église nord du monastère de Constantin Lipsa — l'abside et les parties des murs latéraux dans l'axe de la coupole sont presque transparents, la plus grande partie de leurs surfaces est constituée par des vitres. Il est clair que dans ces solutions on voit un retour à la tradition paléobyzantine. Dans d'autres édifices, en premier lieu dans les contrées en dehors de Constantinople — comme en Grèce — il s'agit dans la plupart de cas d'espaces clos. Il est clair que le choix de l'une ou de l'autre solution influe directement sur la quantité de lumière diurne éclairant l'église. Plus tard encore, dans l'architecture byzantine de l'époque tardive, les fenêtres gardent leur emplacement. Elles sont percées logiquement, en accord avec la structure traditionnelle des parois des façades. En dépit du fait qu'à cette époque se produit l'écart bien connu entre la structure intérieure et les surfaces extérieures, chaque partie de l'église garde sa propre source de lumière. Cependant l'espace intérieur s'assombrit. Les surfaces éclairées deviennent plus petites — nous ne savons pas quand — sauf les fenêtres de la coupole qui gardent leur rythme habituel. Le résultat de ces changements devint l'espace nettement plus sombre de l'église, surmonté

par une coupole brillamment éclairée par la lumière diurne. Quoique ce changement soit déjà discernable sur quelques monuments de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle, il est nettement visible sur quelques monuments élevés entre la quatrième et la sixième décade du XIV^e siècle dans les régions serbes. Notamment à: Sv. Spas (Saint Sauveur) à Kučevište, Lesnovo, Psača, Matejič. Il est probable qu'encore quelques autres monuments de l'époque pourraient se ranger dans ce groupe. Nous les avons omis parce que leur état originel a été grandement changé. Dans notre exposé ultérieur nous nous attacherons à Lesnovo, pris comme exemple représentant à la base de nos considérations. La vraie raison de notre choix est que ce monument a subi le moins d'interventions ultérieures.

À Lesnovo les compartiments aux angles du naos sont éclairés par d'étroites fenêtres. Le sanctuaire est aussi éclairé par des surfaces relativement petites d'une bifore à ouvertures étroites, la partie centrale du naos est éclairée par une trifore posée très haut du côté sud, pendant que la bifore du côté nord a des ouvertures un peu plus larges, mais elle provient probablement d'une époque postérieure. La lumière principale vient des huit fenêtres du tambour de la coupole. Dans un tel éclairage, la peinture murale hardie, pittoresque et dynamique de la coupole devient le point central des regards des fidèles. La mandorle dans laquelle est peint le Christ, portée par les mains tendues des anges, semble planer dans l'espace. Le cortège des anges fait le même effet.

Ce n'est sûrement pas un hasard si la lumière devient sensiblement plus forte à mesure que le regard se rapproche de la coupole. Je soumets, comme preuve de ce que je décris deux dessins à cette assemblée.¹⁰ Les deux sont des relevés isométriques de l'église. Sur le premier dessin les parties hâchurées représentent les fenêtres, les sources de lumière. On y voit clairement que la totalité des surfaces éclairées de la coupole est sensiblement plus grande que celle du naos quoique l'espace de celle-ci soit plusieurs fois plus petit que celui du naos. Cette donnée nous parle élo-

¹⁰ Les dessins ont été fait d'après nos relevés du terrain. Nous remercions M. Janko Maglovski pour leur exécution. Pour les données essentielles sur Lesnovo voir: Ђ. Бошковић, *Белешке са путовања*, Старинар III с. (1932), 88—95.

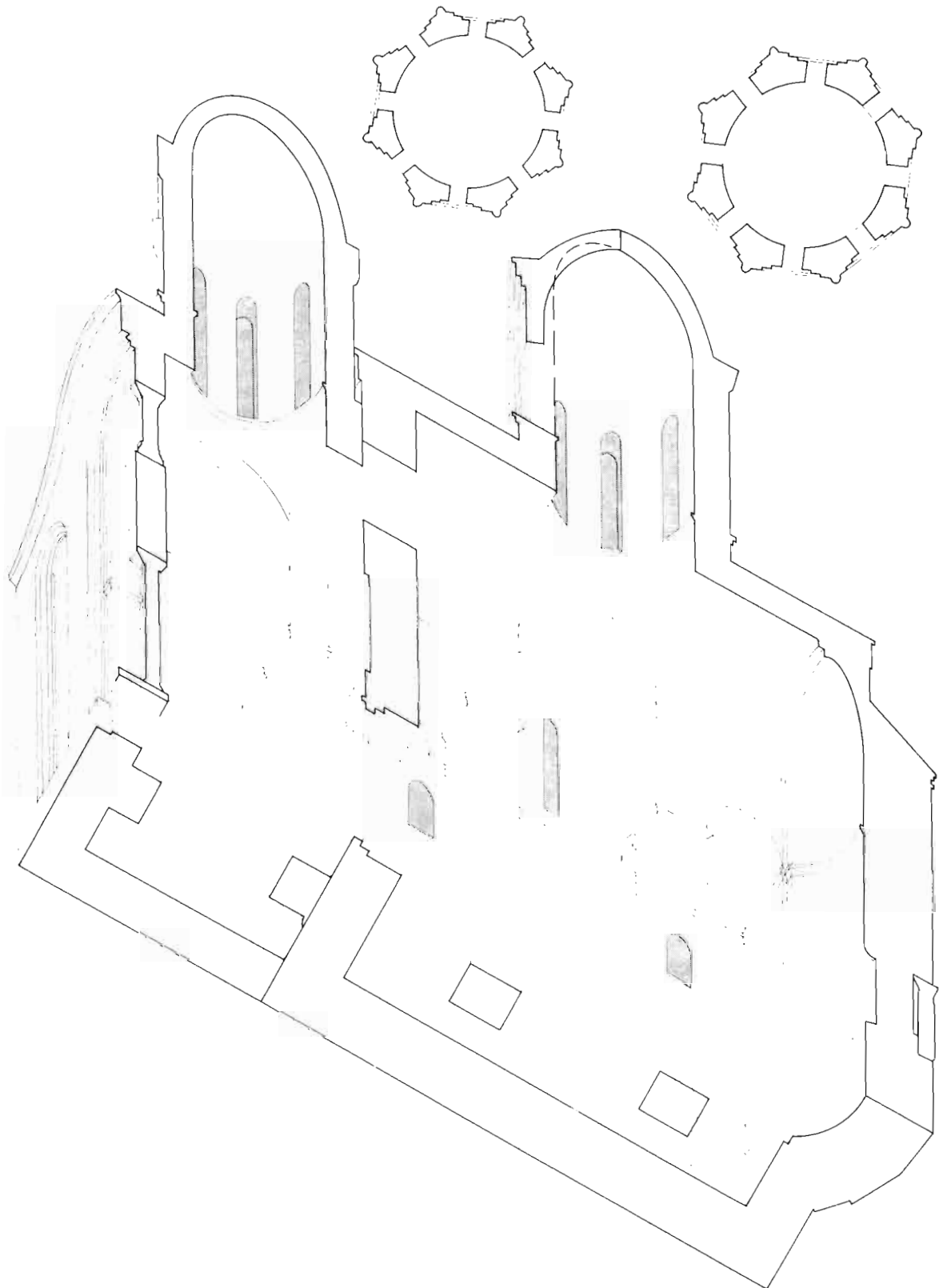


Fig. 1. Les murs hâchés représentent les fenêtres

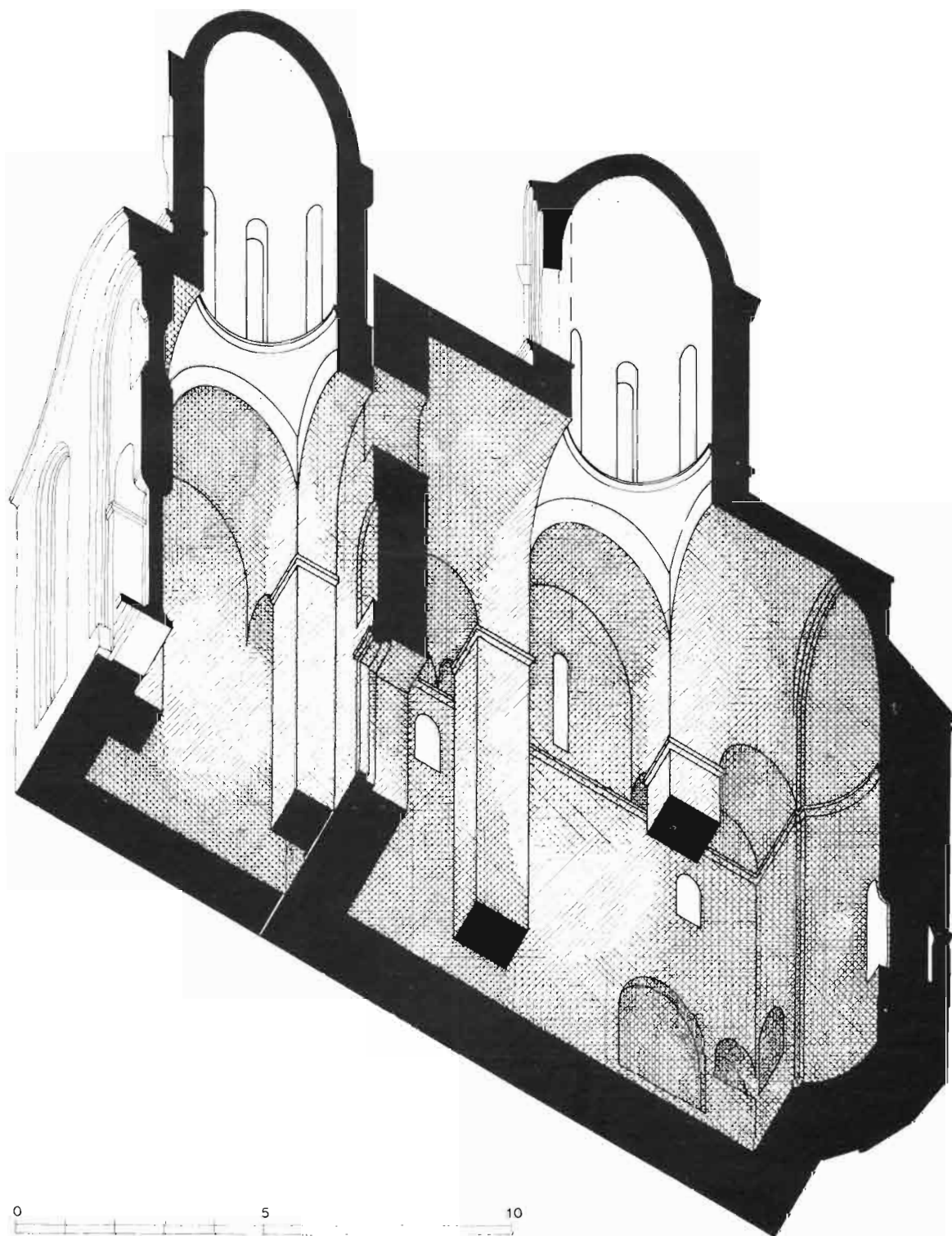


Fig. 2. Eclairage de l'église est graphiquement représenté.

quement du rapport de la quantité de lumière diurne reçue par les deux parties d'un même espace. Le second dessin représente approximativement l'éclairage de la coupole et du naos: les surfaces blanches sont des surface éclairées et les surfaces hâchurées se trouvent à l'ombre. Le but de ce dessin est de montrer l'immense différence de l'éclairage de ces deux parties de l'espace. Il faut aussi remarquer qu'il existe une transition entre la lumière de la coupole et la demi-obscurité du naos. Il semble fort probable que la disposition décrite de la lumière diurne dans l'église soit due à un programme constructif élaboré sous l'influence de la conception hésychaste du mysticisme orthodoxe.

Rappelons brièvement la signification de la lumière dans la religion chrétienne, en particulier dans le mysticisme hésychaste.

La lumière dans l'intérieur de l'église de Lesnovo a un double sens symbolique: symbolisme en elle-même et comme moyen de souligner la personnalité du Christ comme personnage principal de la liturgie céleste et centre du mysticisme hésychaste.

La lumière est immanente à toutes les vieilles religions et à toute idée mystique sur la création du monde, y compris à l'idée chrétienne. Dans le symbolisme chrétien elle est entrée par l'Ancien Testament. Parlant de la lumière dans la peinture de l'école de la Morava, A. Stojaković a attiré l'attention sur quelques passages de l'Ancien Testament traitant de la lumière.¹¹ D'après le Genèse, dans la création, Dieu, dès le premier jour créa la Lumière en la séparant des ténèbres. Le Précurseur annonce la venue du Christ comme celle de la lumière spirituelle, et le prophète Esaïe parle de la justice du Messie comme d'une lumière, et dit que son salut (sa rédemption) flambra comme un cierge.¹² Dans la liturgie de sanctification (pré-eucharistique) nous découvrons des traces des origines lointaines de la conception symbolique de la lumière. Le prêtre (officiant) s'adresse aux fidèles un cierge à la main et s'écrie: La Lumière du Christ vous sanctifie tous. Les origines de cette conception se trouvent dans la tradition hébraïque de la glorification de Dieu le soir, au moment d'allumer des cierges — en reconnaissance de la Lumière qu'il nous a donnée pour que les hommes puissent voir aussi pendant la nuit.¹³ Dans le Nouveau Testament, dans l'évangile de Jean, la Lumière a une très grande signification: »Et

la vie fut une lumière pour les hommes; »Et ce fut la lumière vraie qui illumine chaque homme naissant.« etc.¹⁴

Dans la doctrine hésychaste la lumière intérieure, éprouvée en des moments particuliers, est un signe de la vraie réunion à Dieu. En tant que forme la plus profonde de la piété, propre au monachisme de l'Eglise chrétienne d'Orient, l'hésychasme a ses racines dans l'enseignement des pères de l'Eglise chrétienne. Des recherches modernes ont prouvé que le mouvement monachiste de Byzance au XIV^e siècle, qui était aussi important du point de vue spirituel que social, nous intéresse, en ce moment tout particulièrement, et qu'il n'a fait que renouveler l'héritage spirituel du monachisme oriental. Grégoire Palama, à la tête de ce mouvement, adopte la doctrine traditionnelle et les éléments spirituels du monachisme à un moment où celui-ci a une grande influence sur les mouvements spirituels à Byzance.¹⁵ J. Mayendorf signale le fait que c'est alors que dans la vie spirituelle de la société byzantine apparaissent beaucoup de controverses sur des sujets hésychastes. Il cite à ce propos Palama qui dit que les deux personnalités religieuses les plus importantes du monde byzantin à la fin du XIII^e siècle — le patriarche Athanase I^{er} et le métropolitain de Philadelphie Théolypte — avaient recommandé à leurs disciples la doctrine hésychaste. Ceci nous montre, conclut Mayendorf, que l'influence de la spiritualité hésychaste était très étendue.¹⁶ La victoire de Palama (en 1347) forme l'acte final d'un puissant mouvement spirituel qui durait plusieurs dizaines d'années.

L'influence du mouvement hésychaste sur les arts, existe-t-elle? On ne saurait dire que les recherches effectuées jusqu'à présent aient répondu par l'affirmative. Nous ne nous occuperons pas des essais plus anciens, qui depuis longtemps ont été dépassés.¹⁷ Dans l'évaluation des essais plus récents au sujet de l'art il faut surtout

¹¹ A. Стојаковић, *op. cit.*, 290—291.

¹² Esaïe 9, 1; 42, 6; 49, 6.

¹³ N. D. Uspenskii, *Liturgia preždeosviaščenih darov*, Bogoslovskie trud XV, Moskva 1976, 157—160.

¹⁴ Évangile selon Jean 1, 4—9.

¹⁵ Cf. Ц. Мајендорф, *Византијско Богословље*, Крагујевац 1985.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cf. М. Васић, *Жича и Лазарица, Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928, 203—237.

prendre en considération la communication de E. Bakalova au symposium sur l'École littéraire de Tirnovo, tenu en 1971.¹⁸ Cette communication orientée dans un esprit critique, signale avec raison les désaccords et les contradictions dans les tentatives de chercher l'influence de l'hésychasme sur la création artistique. Par exemple, Bakalova montre que les courants de la peinture byzantine ont leurs particularités indépendantes de la large influence de la stricte doctrine hésychaste. Elle adopte finalement l'opinion qu'une esthétique hésychaste n'existe pas. Nous nous rangerons facilement à cette opinion sur l'esthétique hésychaste, cependant le fait que pendant plusieurs dizaines d'années un puissant mouvement spirituel avait animé la société byzantine, restera un stimulant durable des recherches au sujet de la nature de la création artistique de cette époque et aux réflexions inévitables sur les rapports entre le climat spirituel général et les oeuvres qui en sont issues. Bakalova a eu raison de signaler les possibilités offertes par la thématique de la peinture. Il me semble que cette voie mérite d'être suivie, et donner lieu aux débats sur ce qui peut influencer l'élaboration du programme d'une oeuvre d'art définie. Les voies de recherches semblables sont secondées par nos délibérations sur l'architecture.

L'apparition du Christ en tant que hiérarché (prêtre) et non pas Cosmocrator et la création de la soi-disant Liturgie céleste correspondait aux idées christocentriques de l'hésychasme.¹⁹ Le développement de ce sujet s'étend aussi sur la coupole qui joue le rôle principal dans les modifications qui surviennent dans le système d'éclairage. Rappelons la signification de la lumière dans le mouvement monachiste: la lumière hé-

sychaste est cette lumière externe dans laquelle Moïse reçut les dix commandements sur le mont Sinaï, ou la lumière de la Transfiguration du Christ sur le mont Thabor, et la lumière intérieure éprouvée pendant la prière à des moments élus. En réalité, c'est la lumière intérieure qui est la vraie lumière hésychaste.²⁰ Notre lumière, dans la coupole — située au-dessus du naos sombre, pour être plus remarquable — est un moyen de présenter le Christ, personnage principal de notre piété. Cette lumière est en même temps l'incarnation de la lumière hésychaste, de la lumière intérieure. Par la Liturgie céleste, le ciel s'ouvre aux fidèles, dans une puissante lumière qui donne la plus grande émotion de la piété.

Par conséquent, les motifs du changement de l'éclairage dans les églises ne seraient pas de nature esthétique, mais liturgique, et les conséquences de ce fait sont du domaine artistique.

La digression vers le système baroque du clair-obscur s'impose d'elle-même. La différence est évidente: il s'agit ici de l'ascendance de la lumière réelle vers la lumière transcendente pendant que dans l'art baroque il s'agit d'un effet dramatique créé pour terrifier les fidèles et les pousser à la piété.

¹⁸ Cf. E. Bakalova, *K'm v'prosa za otaženiето na isihazma v'rhu izkustvoto*, Trnovska knižovna š'ola, Mežd. simp. Veliko Trnovo, Sofia 1974, 373—389.

¹⁹ В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, Раваница — споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 54—67.

²⁰ Cf. J. Mayendorf, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Patristica; Sorboniensia 3, Paris 1959, 243 sq. Voir aussi: Idem., *Свети Григорије Палама и православна мистика*, Београд 1983, 89.

LA MYSTIQUE LUMINEUSE ET L'HÉSYCHASME DANS LA LITTÉRATURE BYZANTINE ET ANCIENNE SERBE

Dragoljub Dragojlović

A partir des années trente du XIV^e siècle jusqu'à la canonisation de Grégoire Palamas au concile de Constantinople en 1368, la vie entière de l'Empire Byzantin, religieuse et politique, était remplie de controverses hésychastes qui avaient divisé Byzance en deux camps adverses, non seulement au point de vue religieux, mais aussi politique.¹ Le caractère complexe et embrouillé des questions que l'on traitait dans les contestations hésychastes et qui ont conduit à une division aussi aiguë rendent les recherches scientifiques encore plus compliquées et plus enchevêtrées à cause des amendements et compléments ultérieurs des protocoles de conciles et du sectarisme partial des principaux historiens de cette époque, Jean Cantacuzène et Nicéphore Grégoras.²

Des nombreuses données, dispersées dans les traités polémiques et les décisions des conciles, on voit que la théorie et la pratique des hésychastes se réduisaient à l'ascèse de prière qui rendait possible l'union de l'homme avec Dieu et la vision de la lumière divine que les hésychastes prenaient pour l'énergie réelle de l'être divin.³ La doctrine des hésychastes, dans ses traits les plus grossiers, se réduisait, sous l'aspect dogmatique, à la doctrine que l'être divin, inaccessible et inconcevable dans son essence, devient connu aux énergies divines, sans renoncer à son inaccessibilité, et du point de vue dogmatique-eschatologique à la doctrine de la suprématie absolue de l'ascèse de prière sur la vie sacramentelle entière de l'église.⁴

La doctrine des hésychastes concernant l'essence de la lumière divine, dont la vision était pierre angulaire de leur théologie, était en quelque sorte en opposition avec la doctrine des pères de l'église que la lumière était l'attribut de Dieu, son nom et

son essence, ce qui a été officiellement confirmé par le III^e Concile oecuménique tenu à Éphèse en 431, en condamnant la doctrine massalienne de la théoptie.⁵ Au lieu de la vision de la lumière divine que l'église avait réprouvée et considérée comme blasphématoire, il a été adoptée, dans la mystique théologique de l'église orientale, la doctrine de la possibilité de la vision immédiate de la divinité par l'illumination spirituelle de l'âme humaine qui, comme émanation de l'acte créateur de la lumière divine, était liée à Dieu et unie à la lumière divine par le logos lui-même qui, en tant que »la lumière de la lumière« s'installait dans l'âme humaine en proportion de la mesure de sa purification du péché.⁶ L'illumination pour les pères de l'église orientale était l'acte mystique de la vision spirituelle immédiate de la divinité et l'expérience de la lumière divine (φῶς θεοῦ) par l'intermédiaire de l'action ineffable de la puissance divine qui était désignée par les termes δύναμις et ἐνεργεία.⁷

L'idée de Dieu comme lumière qui, par des émanations en tant qu'acte créateur »rayonne la lumière et renvoie toutes les lumières« a été le plus complètement interprétée du point de vue théologique par Pseudo-Denys l'Aréopagite, par sa doctrine

¹ Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 476—479.

² Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 206—207.

³ Н. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 322—326.

⁴ Д. Драгојловић, *Исихизам и богомилство*, Балканика XI, 1980, 22.

⁵ P.G. 36, 368, 505, 609.

⁶ Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 34, 70, 73, 78.

⁷ Ibid., 56, 78.

que »Dieu est la lumière absolue au-dessus du monde«, mais qu'il est »présent en tout par son être«, car tout ce qui existe est »en Dieu et Dieu se manifeste en tout«. ⁸ Ainsi, par un panthéisme émanationniste spécifique, qui ne faisait pas de distinction substantielle entre le monde transcendant et la monde immanent, fut établi le lien entre Dieu et l'homme qui, par sa transformation atteinte par l'ascèse à l'exemple de la sainteté d'Adam avant sa chute, était en état »d'éprouver, rempli de lumière divine, l'illumination intérieure et la vision spirituelle de la lumière divine«. ⁹

La voie vers la vision spirituelle de la lumière divine menait par différentes méthodes ascétiques au moyen desquelles l'homme, purifié des passions, atteignait la »divinisation« ou »l'impassibilité« ce qui permettait »à l'Esprit-Saint de s'installer invisiblement« dans son âme et »au Très-Haut de l'illuminer par son puissance«. ¹⁰ Les fondateurs de la mystique lumineuse byzantine n'ont pas fait de distinction entre la puissance divine (δύναμις, ενεργεία) et l'être divin (οὐσία) que l'on pouvait voir spirituellement en état d'extase ou de vision comme lumière absolue, grâce à la »raison« qui était substantiellement identique à la divinité et hypostatiquement différente d'elle. ¹¹ La doctrine orthodoxe de l'église orientale, relative à la possibilité de faire expérience de la lumière divine (φῶς θεοῦ) qui est, par rapport à l'homme, »non créée et immatérielle«, mais accessible à l'intellect, a été réaffirmée dans la lutte contre les massaliens par Jean Damascène dans sa définition de Dieu comme »lumière indicible qu'il est impossible de saisir par la raison ni d'exprimer par l'entendement, mais uniquement d'éprouver par l'intellect«. ¹²

La mystique lumineuse traditionnelle de l'église orientale est devenue tôt aussi partie intégrante de la vie spirituelle du peuple serbe. Dans les oeuvres des auteurs serbes anciens, Dieu est nommé »lumière«, »lumière trisolaire«, »grande lumière«, »lumière inaccessible« ou »lumière infinie«. Dieu est »la lumière dont le commencement ne commence pas ni la fin ne cesse«. ¹³ La doctrine de Pseudo-Denys l'Aréopagite que la lumière divine émane son essence lumineuse dans le monde, en faisant passer tout »du non-être à l'être« est le postulat philosophique fondamental de presque tous les écrivains serbes anciens. »Être« pour le saint Sava veut dire »être rempli de lumière divine«. ¹⁴ Par l'émanation ou »l'épanchement

lumineux de l'être divin« la lumière divine est concrétisée en individuel, et par la réintégration tout rentre dans l'unité avec Dieu qui est la lumière infinie. Danilo II le met explicitement en relief, en affirmant que »celui qui émane la lumière, renvoie tout à la lumière«. ¹⁵ La mystique lumineuse dans la littérature serbe ancienne a été édiflée graduellement et sous l'influence directe de la littérature byzantine en traduction, avant tout par les oeuvres de Pseudo-Denys l'Aréopagite et Jean Climacque, qui ont été traduites parmi les premières, en langue slave d'église. ¹⁶

La deuxième ligne d'évolution de la mystique lumineuse en Byzance est représentée dans *Liber graduum* massalien, datant du milieu du IV^e siècle, qui, par sa doctrine de vision sensuelle de la lumière divine, par Evagrius, Diadoque et Pseudo-Macaire est en partie bâtie aussi dans la mystique lumineuse de l'église orientale. ¹⁷ La théoptie massalienne qui, au X^e siècle, a été réaffirmée par les bogomiles byzantins, était fondée, selon une liste d'anathèmes du temps du patriarche Nicolas le Mystique, sur la divinisation et la vision sensuelle de la lumière divine à l'aide de l'extase ou de l'enthousiasme. En état d'extase l'homme était capable de voir Dieu par les sens et d'acquiescer »l'énergie de Jésus-Christ par l'intermédiaire de l'Esprit-Saint et en état d'enthousiasme, l'énergie de l'Esprit-Saint par l'intermédiaire de Jésus Christ«. ¹⁸ Les bogomiles, tout comme les massaliens avant eux, rattachaient leur vision de Dieu à l'action de l'énergie divine, que les écrivains de l'église avaient nommée »l'énergie démoniaque«, mais il leur était étrangère cette

⁸ P.G. 3, 375, 307, 312, 588.

⁹ V. Tatakis, *La philosophie byzantine*, Paris 1949, 144.

¹⁰ P.G. 88, 725.

¹¹ Д. Драгојловић, *Исихизам и богомилство*, 23.

¹² P.G. 95, 1073.

¹³ Србљак II, 49, 41; III, 245, 405; *Стара српска књижевност* I, 140—141.

¹⁴ Србљак, II, 33.

¹⁵ Србљак, II, 33.

¹⁶ Д. Богдановић, *Јован Лествичник*, 23—32, 175—196.

¹⁷ M. Kmosko, *Antiquorum testimonia de historia et doctrina Messalianorum sectae*, *Satr. Syr. Par. I*, tom. II, Paris 1926, CL; P.G. 40, 1272—1276. Cf. Д. Богдановић, *Јован Лествичник*, 46 sqq.

¹⁸ L. Thalloczy, *Beiträge zur Kenntniss der Bogomilenlehre*, *Wis. Mitt. Bos. Her. III*, 1895, 368.

espèce de la mystique lumineuse qu'à l'époque des controverses hésychastes avait intégralement exposée Grégoire Palamas, ou au commencement du XI^e siècle Siméon le Nouveau Théologien, que nombreux chercheurs considèrent chef de lignée des hésychastes.¹⁹ La théologie de Siméon part au fond de la mystique lumineuse traditionnelle, bâtie dans l'oeuvre de Pseudo-Denys l'Aréopagite que, par la transformation existentielle, l'Être humain se replit «de lumière divine, éternelle, non créée et partout présente».²⁰ Un hypostatiquement avec Dieu, l'homme devient Dieu, ce qui était le rêve de tous les mystiques de l'église orientale, et capable de voir, de façon sensuelle, la divine «lumière de la Sainte Trinité qui se divise indivisiblement trois fois» ou «la lumière du Christ».²¹ Dans le concept mystique de Siméon de la vision de Dieu il n'y a aucune mention des énergies divines, car elle s'atteignait «par l'esprit parfait» qui «en s'enfonçant dans la lumière divine, revêtissait la nature divine».²²

La théorie et la pratique des hésychastes athonites qui, par l'ascèse de prière incessante et par la concentration psychophysique particulière, amenaient l'état de béatitude et la vision extatique de la lumière divine, de cette même lumière qui avait illuminé Jésus sur la montagne de Tabor et que les apôtres ont aussi vue, ont rencontré la résistance d'une partie de la société byzantine, déjà prise par la renaissance.²³ La lutte contre le mysticisme hésychaste a été inaugurée par le moine calabrais Barlaam, en accusant les hésychastes de suivre la théorie et la pratique de l'hérésie condamnée des Massaliens.²⁴ Sans beaucoup d'hésitation Barlaam a porté au patriarche Jean Calixte une accusation contre les hésychastes dont la défense a été prise par Grégoire Palamas, le plus connu des théoriciens et le véritable chef des hésychastes byzantins. Au commencement de l'année 1341 fut convoqué le concile qui traitait des accusations de Barlaam. S'appuyant sur la doctrine de Thomas d'Aquin de l'identité de la substance divine et des actions divines, Barlaam voyait, dans les visions hésychastes de la lumière divine la réaffirmation du massalianisme. Son attitude fondamentale était tout ce qu'on voyait par les yeux corporels a été créée et la séparation hésychaste de la substance divine des énergies divines violait le dogme fondamental de l'église de l'unité de Dieu et menait au dualisme.²⁵ Palamas, contrairement à Barlaam, synthétisant le mysticisme

de Pseudo-Denys l'Aréopagite et celui de Siméon le Nouveau Théologien, enseignait que par la contemplation mystique et la concentration intérieure, avec l'incessante «prière de la raison», l'intelligence non-corporelle, dont le siège est au coeur, mène l'homme à l'état d'extase et amène l'illumination irrationnelle par la lumière divine.²⁶ La vision de la lumière divine, que Palamas nommait «les énergies divines» et distinguait de la substance de Dieu, était son apogée. Les énergies divines, à l'instar des fontaines incessantes, jaillissent de la substance divine qui est une réalité simple, sans limites, inconcevable, transcendante et indémontable par les arguments syllogistiques.²⁷ De la substance divine, qui est secrète et inaccessible aux hommes, émanent les énergies divines, donnant leur substance à tous les êtres. L'homme ne peut pas s'unir hypostatiquement à la substance divine, inscrutable à l'entendement, mais uniquement à la lumière divine qui est une forme d'action divine dans le monde immanent et, pour cette raison, accessible aux hommes.²⁸

Le concile a adopté la distinction de Palamas entre la substance divine et les énergies divines, car sans cette distinction était rendu impossible le lien entre le monde transcendant et la monde immanent, entre Dieu et l'homme, et en même temps elle excluait la conception panthéiste du monde que l'on pouvait tirer des écrits de Pseudo-Denys l'Aréopagite. Dans la doctrine de Palamas le monde matériel n'était pas rempli de divinité inaccessible, mais d'énergies divines, accessibles aux sens humains.²⁹

La victoire remportée par Grégoire Palamas ne signifiait pas aussi la fin de la controverse, car les conditions politiques de Byzance depuis la mort d'Andronic III

¹⁹ Д. Богдановић, *Јован Лествичник*, 166—167.

²⁰ P.G. 120, 148.

²¹ P.G. 120, 515, 589. Cf. H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur*, 360.

²² P.G. 120, 563—64.

²³ P.G. 150, 1308.

²⁴ Д. Драгојловић, *Исихазам и богостројство*, 20.

²⁵ P.G. 150, 1105; F. Miklosich—J. Müller, *Acta Patriarchatus Constantinopolitani I*, Vindobonae 1860, 205.

²⁶ P.G. 150, 1109—1109, 1105, 753.

²⁷ S.G. 150, 1172.

²⁸ P.G. 150, 1172.

²⁹ Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, 215—16.

jusqu'à l'arrivée au trône de Cantacuzène en 1347 n'étaient pas favorables à Palamas et aux hésychastes. La décision finale ne fut prise que par deux conciles suivants, ceux des années 1351 et 1352. En condamnant les adversaires de Palamas, le concile a défini la doctrine orthodoxe en six points, qu'entre les énergies divines et la substance divine il existait non seulement la communauté, mais aussi les différences, que les énergies divines ne sont pas créées, que la différence entre les énergies divines et la substance divine n'entraînait pas aussi l'acceptation de la complexité dans l'être divin, que la substance divine est dans un certain sens plus élevée que son action et que l'homme peut entrer en contact uniquement avec les énergies divines et non aussi avec sa substance, bien que les énergies divines soient inséparables de la substance divine.³⁰ Ainsi les hésychastes athonites ont réussi à intégrer la vision de la lumière divine, que l'église avait condamnée à plusieurs reprises aux époques antérieures, dans la mystique orthodoxe, sans rejeter, pourtant, l'idée de Dieu comme lumière indicible, inaccessible et invisible.

Les idées des hésychastes se sont rapidement répandues, de Byzance voisine, aussi en Serbie, en se manifestant non seulement dans le renforcement du culte de la vie d'ermite et dans les changements importants survenus dans la création littéraire, moins en sujets qu'en idées.³¹ C'est l'archevêque Daniel qui a commencé à propager l'hésychasme dans la littérature ancienne serbe, dans les services aux archevêques Arsène et Eustatius, par la glorification du «silence» et de la manière de vivre contemplative avec la mise en relief de l'intuition mystique dans la communication avec la divinité transcendante, et l'ont continué Grégoire Tzamb-

lak dans la *Vie du roi Étienne Dečanski* et l'évêque Marc dans la *Vie du st. patriarche Éphrem*, en établissant l'hésychasme comme orientation idéologique dominante dans la littérature ancienne serbe.³²

Dans la propagation de l'hésychasme d'une grande importance étaient les «sermons» de Grégoire Sinaïte et de Grégoire Palamas qui ont été traduits, à plusieurs reprises et en différents choix en serbo-slave. Le choix des oeuvres de Grégoire Sinaïte est limité, dans la plupart des cas, aux «sermons» dans lesquels on expose la théorie et la pratique des hésychastes, à l'usage des moines, tandis que le choix des oeuvres de Grégoire Palamas est beaucoup plus large et plus substantiel.³³ Il comprend, comme dans le *Recueil* de Vladislav Grammaticus de l'année 1469, non seulement les discours théoriques, mais aussi les dissertations polémiques que Palamas avait écrites contre Barlaam, Akyndine et Nicéphore Grégoras, lesquelles renferment le résumé de la mystique lumineuse hésychaste dans l'interprétation de Grégoire Palamas et de ses disciples.³⁴

Les controverses hésychastes représentent indubitablement l'acte final d'une longue tradition, dans lesquelles la mystique lumineuse de l'église orientale, d'orientation orthodoxe ou hétérodoxe, a été canalisée dans l'esprit de la doctrine orthodoxe et adaptée à l'esprit du temps.

³⁰ Ibid., 218.

³¹ М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, 333.

³² Ibid., 323.

³³ Manuscrits dans la Bibliothèque Nationale à Belgrade 426 (31), fol. 414—427; 439 (320), fol. 118—172; 442 (72), fol. 147—152; 454 (408), fol. 166—168; 480 (404), fol. 97—105.

³⁴ Arch. JAZU, man. IIIa 47, fol. 699—709.

LES RELATIONS SERBES AVEC LE CENTRE HÉSYCHASTE DU MONT SINAÏ AU XIV^e SIÈCLE

Ioannis Tarnanidis

La présence de pèlerins et des moines serbes au Mont Sinaï, «mont où a marché Dieu», doit avoir été précédée par celle de Saint Savas en 1229 et en 1234—1235.¹ De même qu'au Mont Athos, ici aussi les Slaves, et dans le cas présent les Serbes, se sont mêlés aux moines grecs (anachorètes, ermites, pèlerins) et les ont suivis dès les premières années de leur vie chrétienne. Peut-être que les cas à cette époque étaient rares et que les traces qu'ils ont laissées sur leur passage étaient minimales ou même inexistantes. C'est pourquoi nous ne pouvons pas les suivre de façon satisfaisante.

Puisque nous nous sommes référés aux traces, il faut que nous soulignons dès le début, que les seuls indices de la présence des Slaves en Lieux Saints et au Mont Sinaï, pendant la période antérieure à Saint Savas, sont quelques manuscrits ecclésiastiques. Évidemment, je m'attends déjà à l'objection: Quel témoignage plus évident de la présence de livres ecclésiastiques? La présence de livres ecclésiastiques veut dire vie ecclésiastique en commun et par conséquent présence forte et vivante de Slaves dans ces centres!

Au début, tout à fait théoriquement et sans considérer les véritables circonstances et l'histoire des déplacements en Lieux Saints, nous pourrions admettre l'observation ci-dessus comme juste. C'est sur un raisonnement semblable que se sont basés tous ceux qui ont fait des recherches sur les documents slaves en Lieux Saints, pour en arriver à la conclusion que déjà, depuis le XI^{ème} siècle et peut-être plus tôt, il existait au Sinaï une communauté slave monastique. B. Rozov par exemple en quelque sorte a renforcé ce raisonnement en notant l'attirance naturelle que ressentaient les moines slaves entre eux dans ces endroits éloignés. Ainsi, pour soutenir l'existence

d'une communauté slave au Sinaï avant l'arrivée de Saint Savas, il compare cette visite avec celle faite dans la région de Jérusalem, où d'après le biographe de Domestian «и пакы иде къ светому михилоу въ роушькын манастирь».² Rozov précise: «Comme anciennement dans la Laure de Saint Savas, le saint serbe s'était installé dans le monastère russe, ainsi au Sinaï il a choisi l'endroit où il a trouvé des moines slaves, une langue slave et des offices slaves.»³ En terminant ce paragraphe, je veux simplement ajouter que ce raisonnement va jusqu'à dater l'existence des communautés slaves en Palestine et au Sinaï en rapport avec l'ancienneté des manuscrits glagolitiques du Sinaï. Rozov observe: «Ces livres ecclésiastiques étaient destinés à être utilisés. L'époque ancienne ne faisait pas de collections. Ainsi, ces livres doivent-ils être arrivés au Sinaï déjà à l'époque où l'écriture glagolitique se trouvait en plein développement, par conséquent pas plus tard que la première moitié du XII^{ème} siècle. Ce fait nous oblige à dater

¹ Sur les voyages de St. Savas en Lieux Saints, voir: Доментијан, *Живот Светога Симеона и Светога Саве*, éd. Ђ. Даничић, Београд 1865, p. 267 et seq. et Теодосије, *Живот Светога Саве*, éd. Ђ. Даничић, Београд 1860, p. 166—170 et 181—198. Cf. Вл. Розов, *Страница из живота светога Саве (Свети Сава и Света Земља)*, dans „Споменик“ СКА LХIХ, други разред 54, Београд 1952, p. 95—105 et М. Живојновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, dans „Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање“, Београд 1979, p. 22—24. Sur les voyages les plus récents des Serbes en Lieux Saints, voir: Ст. М. Димитријевић, *Поклоничка (Хаџијска) путовања*, dans „Покајни народ“ 3—5 (...), p. 33—79 et Д. Давидов, *Описаније Јерусалима. Изрезао у бакру Христофор Жефоровић 1748*, Београд 1973 (Introduction — commentaires), p. 11—64.

² Доментијан, *Живот св. Саве*, p. 272.

³ Вл. Розов, *Српски рукописи Јерусалима и Синаја*, dans „Југословенски филолог“ 5, Београд 1925—1926, p. 123.

la fondation de la communauté slave au Sinaï au XI^{ème} siècle ou dans la première moitié du XII^{ème} siècle.⁴

Nous, nous ne pouvons pas être d'accord avec cette opinion, parce que la réalité l'exclut, l'histoire même et le sort de ces manuscrits, qui dans d'autres circonstances auraient pu vraiment être considérés comme fondement d'une théorie semblable. De façon plus concrète, notre ferme contestation se base sur le fait que la vie des manuscrits depuis qu'ils ont été écrits jusqu'au moment où ils étés trouvés ne nous est pas connue. Les déplacements continuels, non seulement dans le cadre des Lieux Saints, mais aussi entre le Mont Athos ou entre les pays slaves et les Lieux Saints, ont créé une situation qu'on ne peut pas ignorer; des manuscrits ont été trouvés là où il n'existait pas de communauté slave et il n'en a pas été trouvé là où il a été prouvé qu'il existait une vie et un mouvement semblables.

En outre, en ce qui concerne l'origine de ces communautés basée sur les manuscrits, il est connu que pendant plusieurs années et même des siècles, de nombreux manuscrits ont été utilisés dans un autre centre monastique et plus tard à l'occasion d'un certain déplacement, isolés ou en groupes, ils ont été transportés là où nous les avons trouvés. Ainsi un grand nombre parmi les plus anciens manuscrits slaves du Sinaï (par ex.: le psautier glagolitique et le bréviaire), conservent fortement les traces d'un emploi de longue durée quelque part dans les régions slaves du sud et d'autres au Mont Athos.

En ce qui concerne l'attirance et la cohabitation des Slaves en communautés, on peut admettre les remarques déjà mentionnées. Parmi les manuscrits nouvellement découverts nous avons une note très caractéristique. Elle est écrite tout au début d'un manuscrit du XIII^{ème} siècle. Voici le texte: "Да не вѣдомо всякому калогору приходе-щымъ в синаю или в сръблѣнъ или в бѣгаринъ или в рѣсинъ за сие келіе наставленіемъ господьнимъ всешесцевнаго епископа германа къ надохъ вставиъ да не работать николюу ница".

Le manuscrit en orthographe russe est *Zbornik*, et comprend les demandes et réponses de Varsanoufios et les chapitres de l'Échelle de Jean le Scolastique, auquel avait dédié son si bel ouvrage le professeur Д. Богдановић.⁵ Il montre en tout cas, que les Slaves avaient une cellule commune et que Serbes, Bulgares et Russes utilisaient ce livre des Pères en commun.

Mais, laissons cette période lointaine et passons à une époque plus récente, principalement au XIV^{ème} siècle, où le nombre des livres, des livres serbes, est grand et les témoignages clairs et précis. Si j'ai fait le rapport ci-dessus concernant la période la plus ancienne, c'est parce que je n'ai pas voulu vous cacher que parmi les manuscrits slaves nouvellement découverts en 1975 au Sinaï il existe un nombre important de manuscrits serbes, qui remontent au XIII^{ème} siècle. A part la première partie du psautier serbe le plus ancien⁶ à notre connaissance, un autre psautier a été trouvé, *псалтир с последовањем, и молитвеник и у аскетски зборник* de la même époque. Un peu plus récents, datant du XIII^{ème} au XIV^{ème} siècles, sont un manuscrit avec des Offices de Canons à divers Saints (15/N), un Triode (36/N), un manuscrit avec des Canons-Kondakions (12/N) et un palimpseste (d'une feuille) avec des prières et des ordonnances médicales (17/N).

Nous datons ces livres — d'après les éléments paléographiques et historiques qu'ils nous fournissent — au XIII^{ème} siècle et même pour certains d'entre eux, dans les premières décennies de ce même siècle, sans pourtant pouvoir être surs, pour les raisons que nous avons signalées ci-dessus, que ceux-ci constituent le témoignage concernant l'existence de communauté serbe au Sinaï avant la visite de Saint Savas.

A part les témoignages immédiats de biographes de Saint Savas, qui vous sont connues et dont il ne sera pas question ici, il existe comme vous savez dès cette époque des témoignages immédiats concernant des manuscrits slaves qui ont été écrits dans cette région, ou y ont été apportés. Une source très importante de renseignements est constituée par les notes sur ces mêmes manuscrits, dans lesquelles nous apprenons les noms des scribes, principalement des moines, et quelques éléments concernant leur activité. Ici, il suffit de rappeler le soin du métropolite de Serres Jakov, qui vers le milieu du XIV^{ème} siècle donne l'ordre de recopier quelques livres ecclésiastiques et

⁴ Розов, *Српски рукописи*, p. 122.

⁵ Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византиској и старој српској књижевности*, Београд (Визант. Инст. посебна изд., кн. II), 1968.

⁶ М. Altbauer—H. G. Lunt, *An Early Slavonic Psalter from Rus'*, Harvard 1978, p. VIII, et Д. Богдановић, *Историја српске књижевности*, Београд 1980, p. 129.

les envoie par la suite au monastère de la Mère de Dieu au Sinaï. Et ce précieux renseignement, nous le trouvons dans les notes d'un de ces livres, dans le Triode.⁷

Évidemment, en ce moment ce n'est pas là mon sujet et je ne vais pas m'occuper de toutes ces notes. Je vais me limiter seulement aux renseignements que nous donnent les manuscrits nouvellement découverts et surtout ceux du XIV^{ème} siècle, qui ont des relations, immédiates ou non, avec les activités des Serbes et leurs déplacement vers les centres monastiques du Sinaï.

Un précieux laboratoire serbe de copie de livres au Sinaï, déjà connu, mais éclairci grâce aux recherches de notre collègue, Madame Lucija Cernić,⁸ est sorti de l'obscurité. Il s'agit du laboratoire de Ioannikios-Hiéromoine Jean qui avec le Hiéromoine Jacques et naturellement d'autres de leurs collaborateurs, qui pour le moment ne nous sont pas connus, ont travaillé avec beaucoup de zèle et ont laissé une oeuvre importante pendant la deuxième moitié du XIV^{ème} siècle.

Je pense que cette image vient d'être complétée par un nouveau document qui a été trouvé parmi les manuscrits nouvellement découverts, que nous avons mentionnés. Plus précisément, il s'agit de deux lettres envoyées par un certain *попъ и доуховникъ иванъ* de Serbie, à un certain *инокъ икономоу сръбьскомуу шт горн синанскѣ*. Le papier sur lequel elles sont écrites est en bombycin et l'écriture serpska дипломатска минускула. Tout montre que nous sommes au XIV^{ème} siècle et que l'économiste *инокъ икономоу* peut prouver qu'il est celui dont nous avons parlé plus haut, l'actif scribe serbe. De façon concrète, à un endroit où il parle de la vente de ses quatre Évangiles, *Иванъ* mentionne que *царица ана „дала перпере вѣнетчскихъ“*. Mais qui pouvait être l'impératrice Anne? De toutes les femmes des états byzantins et serbes qui portent le nom »Anne«, seule la femme d'Andronice III, Anne de Savoie (1320—1359), portait le titre d'impératrice et a régné après 1341.⁹ Il se peut que ce renseignement peut nous donner la solution recherchée pour la date de la lettre.

La raison pour laquelle nous rapprochons l'économiste *инокъ икономоу* du scribe connu, est la mention constante dans la lettre des livres qu'il a écrits ou rassemblés. Ainsi,

le *попъ иванъ*, qui écrit d'un centre monastique en Serbie, dit de Ioannikios: „что вѣше писалъ все оузнасмо ꙗ съмь прѣжде писаниа оужалиль те“ et ailleurs: „како си книге събрали изнесомь их на зворъ“ ou „при твоѣ книзѣ“ etc. Mais en outre le *попъ иванъ* semble s'occuper lui-même de la copie de livres ou de leur vente. En un autre point de la lettre il rapporte: „ꙗ писалъ книгоу маньда ми нѣчто дастъ“, ou ailleurs, что си рекал за книге мое предаи томъ или много или мало. или тѣзи или ѿ вѣгарѣхъ а памети кѣпи хоше царице или владике. мѣста сего светаго рада за мои етраневагы і перпе давали“. Dans la première lettre sans doute, car nous n'avons pas pu trouver une date pour les classer, plusieurs noms des moines Sinaïtes sont signalés: Khariton qui est mort, Syméon qui semble avoir trompé Ioannikios en quelque chose, un certain Pope Thomas qui semble n'être pas parvenu à se rendre au Sinaï, Grégoire et Isaïe qu'il considère comme des piliers „до неба създана въ сини си ми книгатами“, Arsène qui vivait sans huile et sans vin. Le Pope Jean, qui semble être le père spirituel de Ioannikios (il l'appelle „доуховно чедо мое ꙗ за те збога молоу“) lui conseille d'observer les règles monastiques „да и доруге ползоуеши да не рекоу. синантѣ законъ не творет“. Mais il semble que Ioannikios ne s'est pas dominé et qu'il est tombé dans une faute sérieuse. Le père spirituel dans sa lettre parle d'un scandale et ordonne Ioannikios de démissionner en toute évidence de sa place d'économiste, et qu'il rende le monastère aux représentants qu'il y envoie „симона попа и вѣлаесъ и левнтита“ et s'en aille à sa patrie. Il attire son attention en lui disant „да не оуладеш ѿ канонъ. знаши недрже задѣши икономин“. Et en effet il semble qu'à la fin Ioannikios prend le chemin de sa patrie. Cela se voit dans la deuxième lettre, où „грѣшни иванъ“ apprend l'arrivée de Ioannikios à Chypre et le guide pour

⁷ Voir Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. 1, Београд 1902 (voir aussi la réimpression phototypique à laquelle sont ajoutées des nouvelles données sur les notes et la bibliographie: Сима Ђирковић, Београд 1982), p. 42. Cf. les dernières remarques et la bibliographie dans Chr. Hannick, *Jakov von Serres und der Codex Sin. Slav. 21*, dans »Археографски Прилози« 3 (Београд 1981), p. 137—142.

⁸ Л. Цернић, *Белешке о писарима неких српских рукописа у манастиру свете Катарине на Синају*, dans »Археогр. Прилози« 4 (Београд 1928), p. 19—22.

⁹ Voir Г. Острогорски, *Историја Византије* (Сабрана дела 6), p. 475, 483—485.

conteneur son voyage: "...ДОШЬАЬ ЕСИ 8 КИПРЪ ... АЩЕ НѢСТЬ ПУТИ ТЪДѢЗИ ПЛВНСЕ ВЪЗИРАТИ ТЕ ОУ КРИТЕ.¹⁰ ТОУДѢЗИ КРЕДОУ КОРАВЛИ КАТА ДЪНЬ". Et il poursuit: »Viens aussi vite que possible, car tu risques de ne retrouver personne vivant.«

Quoiqu'il en soit de l'économiste Ioannikios cité dans la lettre, qu'il soit ou pas celui qui nous est connu des manuscrits, sous la signature грѣшни иванъ, il existe au Sinaï pendant la deuxième moitié du XIV^{ème} siècle une présence serbe vivante et active. Madame Cernić a localisé cinq manuscrits slaves du monastère Sinaï (no. 3, 9a, 16, 33 et 40), un du Vatican (no. 9) et un de la bibliothèque de Jérusalem (no. 1), qu'elle attribue en toute certitude au moine Ioannikios-Hiéromoine Jean ou à son collaborateur Hiéromoine Jacques, tandis qu'elle leur attribue avec une certaine réserve trois autres manuscrits de la bibliothèque du Sinaï (no. 21, 26 et 27).¹¹

Quant à nous, nous n'allons pas entrer dans les recherches très intéressantes et dont nous attendons beaucoup, de Madame notre collègue. Simplement nous allons contribuer à sa tâche, en ajoutant qu'entre les manuscrits slaves nouvellement découverts au Sinaï, il en existe un nombre respectable qui appartient aux scribes ci-dessus. Ces manuscrits sont:

— Un psautier en bombycin de petit format (13/N; f. 15).

— Un menaion en bombycin (11/N; f. 8) avec la note "прости воже грѣшнаго иеромонаха Ивана аминь аминь аминь".

— Un Часослов en bombycin (29/N; 4 f).

— et deux rouleaux, ils aussi en bombycin avec la liturgie de St Jean Chrysostome (39/N, 40/N).

Avec une certaine réserve, nous pourrions attribuer aussi au même laboratoire un manuscrit avec des Offices de canons (10/N; f. 62), ainsi qu'un fragment de 4 feuilles d'un Synaxarion-Typikon (27/N).

Ainsi, sur les quinze manuscrits nouvellement découverts qui appartiennent au XIV^{ème} siècle, six représentent avec certitude et deux avec une certaine réserve, les fruits du travail du laboratoire serbe de copie au Sinaï, laboratoire dirigé par Ioannikios-Hiéromoine Jean et l'Hiéromoine Jacques. Il faut dire ici que sur ces 41 manuscrits nouvellement découverts, 24 sont serbes.

Parmi ces manuscrits du XIV^{ème} siècle, qui en règle générale sont des livres liturgiques, nous nous arrêterons un moment sur un livre différent, dont nous pensons qu'il conserve les empreintes de la vie spirituelle et de l'activité des Slaves dans son ensemble, et en partie celle des moines serbes de la région. Il s'agit d'un аскетски зборник, anthologie qui contient des extraits de textes des Pères ascètes et hésychastes, soit:

— de l'abbé Philimone, de Saint Stéphane, du moine Isaïe, du moine Théodule, de Philimone l'ermite, d'Ephraïm le Syrien, de Marc l'ascète, et de Grégoire le Sinaïte. Le Manuscrit se termine sur un passage liturgique qui comprend les prières de la Bénédiction des eaux, lors de la Fête de l'Épiphanie.

En examinant l'orthographe dans l'utilisation des nasales et des semi-voyelles, nous remarquons une différence qui s'accorde avec les variations du papier, du caractère graphique et des filigranes. Nous distinguons ainsi, six scribes et trois sortes d'orthographe, qui dans l'ordre suivi dans le manuscrit, sont:

- l'utilisation exclusive de la semi-voyelle molle (meki poluglas) et de la nasale ѡ
- l'utilisation des deux semi-voyelles, molle et dure (меки et тврди) et de la nasale ѡ
- l'utilisation exclusive de la semi-voyelle molle (меки полуглас), sans nasale.

Par conséquent, la présence de l'élément serbe dans de telles oeuvres d'ascètes est évidente, et par suite l'intérêt pour les intenses activités spirituels de l'époque.

Naturellement les éléments que j'ai mentionné sont très éloignés d'une étude profonde et systématique du manuscrit. Cependant ils sont significatifs de la foi com-

¹⁰ Sur l'île de Crète comme lieu de passage de ceux qui voyageaient d'Europe vers les Lieux Saints, nous avons les témoignages des itinéraires et contes de l'époque et d'autres plus récents. Voir la narration caractéristique du XV^e—XVI^e s. sous le titre »Description des lieux hors de l'île de Crète«, dans Pravoslavnyj Sbornik, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, t. 56 (1903), p. 17.

¹¹ Цернић, Белешке, p. 19—21.

mune des cercles hésychastes qui, au delà de leurs particularités linguistiques et nationales, trouvaient dans ces centres monastiques une expression spirituelle commune.¹² D'autre part, le *Зборник*, que nous avons mentionné constitue un clair témoignage qu'en même temps, dans les laboratoires connus et portant un nom, où étaient recopiés des livres ecclésiastique, il en existait quelques-uns dont le but était la collection et la copie d'oeuvres présentant un intérêt particulier. Et bien que nous ne

puissions pas assurer avec certitude que la collection-зборник, dont nous avons parlé a été réalisée au Sinaï, la découverte de ce manuscrit parmi d'autres datés et écrits dans cette région, ne peut qu'être l'indice de l'intérêt que les moines serbes portaient au monastère du Mont Sinaï.

¹² Voir Ант.-Ем. Тахиаос, *Исихизам у доба кнеза Лазара*, dans le recueil „О кнезу Лазару“, Београд 1975, р. 103, dans lequel sont exposées les vues du Patriarche hésychaste de Constantinople Philothée Kokkinos.

DIE GRIECHISCH-SERBISCHEN LITURGISCHEN BEZIEHUNGEN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

Pribislav Simić

In der Sphäre des gottesdienstlichen Lebens haben die griechisch-serbischen Beziehungen des 13. und 14. Jahrhunderts für uns eine große Bedeutung, was auch daher verständlich ist, da erst im 13. Jahrhundert auf dem weiten Gebiet von Byzanz und auf dem Heiligen Berg Athos das jerusalemitische System angenommen wurde, welches dank des Hl. Savas dann auch bis in das serbische Land vorgedrungen ist, im Gegensatz zu Russland, wo in erster Linie über serbische Handschriften ein ganzes Jahrhundert später der jerusalemische Gottesdienst angenommen wurde.

Der schöpferische Prozeß eines vollkommenen Systems des orthodoxen Gottesdienstes fing in Jerusalem an, im Zentrum der gesamten christlichen Frömmigkeit. Die Epoche der Hälfte des 4. Jahrhunderts bis ins Jahr 614 war die ausgezeichneteste Zeit der jerusalemischen Kirche. In diesem Zeitabschnitt hatten byzantinische Kaiser wunderschöne Kirchen bauen lassen, die es ermöglichten feierliche Gottesdienste an hohen Feiertagen abzuhalten, und das mit Litaneien zu den wichtigsten Orten der Ereignisse aus dem Leben Christi. Authentische Hinweise über solche Feierlichkeiten gibt die Reisebeschreibung der Aetheria zu Ende des 4. Jahrhunderts, welche wohl so eine Art des ältesten Typikons darstellt. Als ein Kommentar der Sicht Aetherias auf den jerusalemischen Gottesdienst kann ein alt-armenischer Lektionar gelten mit seiner Beschreibung des Gottesdienstes zu Anfang der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts,¹ obwohl für die Ausarbeitung des jerusalemischen Gottesdienstes, besonders alt-palästinischen Gottesdienstes der jerusalemischen Kanone der grusinischen Version aus dem 7. Jahrhundert weitaus größere Bedeutung hat.² Spätere armenische und grusinische Lektionare zeigen die gottesdienstlichen Beziehun-

gen aus der Zeit nach der islamischen Eroberung der Heiligen Stadt auf.

Nach dem zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts bis zur Verwüstung Jerusalems im Jahre 1009, entstand auf Grund des formierten Gottesdienstes vorpersischer Eroberungen das Typikon des Heiligen Grabes, und zwar genauso, wie er aus dem Jahre 1122 in der Handschrift der Bibliothek der theologischen Schule im jerusalemischen Kloster des Heiligen Kreuzes Nummer 43 erhalten ist.³ In ihm haben wir in großen Zügen die heutige Ordnung des täglichen Gottesdienstes. Dmitrijewski und auch Baumstark behaupten daß dieses Typikon vor der Verwüstung Jerusalems und seiner Heiligtümer durch den Kalifen Hakem entstanden ist, während es noch Tempel gab, die erwähnt und die unbedingt nötig waren für die praktische Ausführung seiner Vorschriften. Mit ihrer Verwüstung verlor er seine Bedeutung und wurde für das Archiv fällig.⁴ In dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts kam an seine Stelle das Typikon, das in der Zeit des ruhigen Lebens der Sionischen Kirche von den Mönchen — Spudeji — benutzt wurde. Nach diesem anderen Typikon, welches das Typikon des Heiligen Kreuzes 43 mehrmals erwähnt,

¹ F. C. Conybeare, *Rituale Armenorum*, Oxford 1905.

² K. Кекелидзе, *Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия)*, Тифлиς 1912; M. Tarchnischvili, *Le grand Lectionnaire de l'Eglise de Jerusalem (V^e—VIII^e siècle)* CSCO 188—189 (Scriptores Iberici 9—10), Louven 1959.

³ Ed. A. Papadopulo-Kerameus in *Ἀνάλεκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας*, t. 2, Petrograd 1894, 1—254.

⁴ A. Baumstark, *Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus*, Oriens christianus, dritte Serie, zweiter Band, Leipzig 1927, 8; A. Дмитриевский, *Древнѣйшіе патриаршіе типиконы, Святогробскій, Иерусалимскій и Великой константинопольской церкви*, Кіевъ 1907.

hatten die Spudeji nach der Verwüstung Jerusalems und zur Zeit der Kreuzfahrer, als der orthodoxe Patriarch des öfteren außerhalb seines Patriarchats lebte und als das griechische Priestertum sich in schwerer Lage befand ihre bescheidenen Gottesdienste abgehalten, so wie sie es damals anders nicht tun konnten. Auf Grund dessen glaubt Dmitrijewski, daß dieses andere Typikon mit wenigen Ausnahmen jenes allgemeine monastische Typikon war, welches seit dem 12. Jahrhundert das hervorragende in der gottesdienstlichen Praxis des gesamten orthodoxen Ostens war unter dem Namen JERUSALEMER TYPIKON oder Typikon des Kloster des Heiligen Savas des Geweihten.⁵ Aber das Typikon des Heiligen Kreuzes 43 ist nicht vollständig, es ist nur ein Teil erhalten, der die Ordnung des Gottesdienstes der Kar- und Osterwoche auslegt, und deswegen gibt er uns auch kein Bild des Gottesdienstes über das ganze Jahr. Diese für das 12. und die späteren Jahrhunderte füllen die Typika der jerusalemer Redaktion aus, die uns jetzt dank der kapitalen Arbeit Dmitrijewskis Τυπικά II zugänglich sind. So wissen wir, daß Handschriften der Sinaitischen Bibliothek Nummer 1095 und 1096 aus dem 12. Jahrhundert sind. Die Handschrift 1094 aus derselben Bibliothek ist wahrscheinlich im 13. Jahrhundert geschrieben, welchem sicherlich die Handschrift aus der Bibliothek des Klosters des Heiligen Kreuzes Nummer 73 angehört (jetzt in der Bibliothek des jerusalemer Patriarchats). Das genau angegebene Jahr der Schrift 1201 hat nur das Typikon der Bibliothek des Klosters des Hl. Savas des Geheiligten Nummer 312 (jetzt in der Bibliothek des jerusalemer Patriarchats), welches was man aus den Kommentaren ersehen kann aus dem Kloster des Hl. Johannes des Täufer am Jordan stammt. Die wichtigste Handschrift ist auf jeden Fall die sinaitische 1906, entstanden wie man annimmt im Kloster des Hl. Savas des Geheiligten, wobei ja auch in der Überschrift Angaben über andere Klöster Jerusalems fehlen, und andererseits der Gottesdienst des Heiligen Savas der feierlichste ist. In diesen Typika haben wir schon ein vollkommenes System des orthodoxen Gottesdienstes mit mallen Hauptcharakteren des Jerusalemer Typikons, von denen am wichtigsten die Regel ist, der Verlauf der östlichen (sonntaglichen) und feiertäglichen Nachtwachen, denen die kurze Vesper vorausgeht.

DER KATHEDRALGOTTESDIENST ZU KONSTANTINOPEL

Es überrascht die Tatsache, daß es über den dortigen Gottesdienst keine älteren Quellen gibt als das 9. und 10. Jahrhundert. Dmitrijewski nimmt an, daß die Praxis zu Konstantinopel in ihrem Anfang unter dem Einfluß der jerusalemer Kirche formiert wurde, der es bis Ende des 4. Jahrhunderts gelang, ihr eigenes und sehr komplexes System, wie wir es in der Reisebeschreibung der Aetheria finden, zu entwickeln. Der byzantinische Gottesdienst hatte seine sehr starke Entwicklung in der Zeit des Justinians, aus der sovieler berühmte Kondakia des Romanos Melode stammen. Mit Sicherheit kann man annehmen, daß sich in jener Zeit das System des Gottesdienstes in der Kathedrale zu Konstantinopel der Heiligen Sophia formierte. Sein Fundament war zweifellos das aus Jerusalem übernommene Feiern der unbeweglichen und beweglichen Feste, obwohl der eigentliche Ablauf der Gottesdienste nicht unter jerusalemer Einfluß stand. In der Zeit des Anfangs der Ikonenkämpfe um 726 war auf jeden Fall das Euchologion formiert (das älteste Exemplar ist der Barberin Kodex Ende 8. / Anfang 9. Jahrhundert) sowie der Kanonar als früheste Form des Kathedraltypikons. Das älteste Typikon der Großen Kirche ist in der Patmos Handschrift Nummer 266 erhalten aus dem Ende des 9. oder Anfang des 10. Jahrhunderts, herausgegeben hat ihn Dmitrijewski (Τυπικά I, 1—152). Etwas jünger ist das Typikon in der Handschrift des jerusalemer Klosters des Heiligen Kreuzes Nummer 40 aus der Hälfte des 10. Jahrhunderts, herausgegeben hat ihn J. Mateos.⁶ Von großer Bedeutung für die Erarbeitung der Entwicklung des Gottesdienstes in der Großen Kirche sind die Typika aus Dresden, 11. Jahrhundert, Paris 1587, 12. Jahrhundert und andere. Diese Typika der großen Kirche sind Quellen von erstklassiger Bedeutung für die Erarbeitung des autochtonen byzantinischen Gottesdienstes und von Interesse nicht nur für Liturgiker und Agiologen, sondern auch für Byzantologen und Archäologen.

Die alten und feierlichen Gottesdienste der Großen Kirche unterschieden sich von

⁵ Дмитрієвскій, 111, 112.

⁶ J. Mateos, *Le Typicon de la grande église*, t. I, Rim 1962, t. II, 1963.

ihrer Struktur her völlig von den jerusalemer, und verständlicher Weise von unseren heutigen. Der jerusalemer Gottesdienst ist allgemein ein klosterlicher Typ, obwohl es Unterschiede gab in der Praxis der Stadt und im Kloster; in den Stadtkirchen sang man mehr, in den Klöstern las man mehr. In der Heiligen Sophia zu Konstantinopel hatten die Gottesdienste, nach den ältesten Typika den ausdrücklichen Charakter der katedralen Gottesdienste, in denen fast alles gesungen wurde. Die täglichen Gottesdienste — Abendandacht, Morgenandacht und Stundengebete bestanden aus Fürbitten, Antiphonen, Gebeten und Troparia. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Praxen war die Weise der Ausführung der Psalmen: in den Klöstern wurden sie gelesen und zwar sehr oft, nach strenger Vorschrift in der großen Fastenzeit mußte der ganze Psalter täglich gelesen werden, während im katedralen Gottesdienst die Psalmenantiphonisch mit kurzen Troparia in der Form eines Refrains gesungen wurde.⁷ Interessant ist, daß nach alten Typika der Heiligen Sophia die Stichira auf den 141. Psalm und auf den 248. Psalm nicht gesungen wurden, weder gab es den Kanon noch Zwischen — Stundengebete, und an Stelle der Stundengebete wurden nur in der großen Fastenzeit die dritte und sechste Stunde gelesen, und zwar zusammen als sogenannte TRITOEKTI.

Bekannt sind auch die Litaneien von Konstantinopel, die der Patriarch zu Zeiten großer Nöte mit dem Volk ausführte, so auch bei Erdbeben, feindlichen Angriffen und ähnliches. Neben diesen wurden auch feierliche Litaneien durchgeführt, über die besonders die Typika des Heiligen Kreuzes 40 und der Dresdener 104 Auskunft geben. Die Gottesdienste begannen oft in einer Kirche, aus der man während der Litanei mit Troparia — Liedern in eine andere Kirche zog, wo der Gottesdienst fortgesetzt wurde. Eine spezielle Eigentümlichkeit des Gottesdienstes der Kathedrale der Heiligen Sophia in der Byzantinischen Hauptstadt, genannt CAPUT MUNDI und AUGENAPFEL DER WELT, sind die vielen feierlichen Prozessionen, an denen auch der byzantinische Kaiser teilnahm, das Zeugnis dafür finden wir im Buch über die Zeremonien Konstantins VII. Porphyrogenes und der Schrift Pseydo-Kodina über die Beamten am Hof in Konstantinopel und Ordnungen der Großen Kirche, das wird auch des öfteren von liturgischen Denkmälern be-

zeugt. Das Typikon von Patmos bezeugt nur einmal die Teilnahme des Kaisers am kirchlichen Gottesdienst: am Karsamstag um 6 Uhr (12 Uhr) kam der Kaiser in den Altar und wechselte zusammen mit dem Patriarchen die Inditia auf dem Heiligen Altartisch. Über die Teilnahme des Kaisers und seinem sehr großen Gefolge am Gottesdienst erfahren wir mehr als im Buch über die Zeremonien und anderen Typika im Typikon von Dresden 104. Die kaiserliche Ankunft in der Kirche der Heiligen Sophia und der feierliche Azbug des Kaisers mit dem Patriarchen in andere Kirchen von Konstantinopel Kreuzesgänge und Litaneien wurden für 15 feierliche Tage festgesetzt im Laufe des Jahres. Interessant ist zu erwähnen, daß der Kaiser am Ostermontag beim Zusammentreffen mit dem Patriarchen mit der Kerze segnete, niederfiel und das Kreuz sowie das Evangelium küsste, und beim Auszug in der Liturgie, wenn er es wollte in den Altarraum ging und den Altartisch beräucherte, und wenn er nicht hineinging, betete er vor der heiligen Pforte und beräucherte die Sandalen des Heiligen Petrus und das Grab des Despoten Leo und als er zum Grab des Kaisers Konstantin kam, übergab er dem Patriarchen das Räuchergefäß, küsste ihn und entfernte sich zur Katechumena.⁸

Die vollständige Ordnung des Gottesdienstes nach dem Typikon der Großen Kirche legt der Hl. Symeon von Thessaloniki in seiner Schrift über das göttliche Gebet aus und nennt sie Gesangsordnung (*ἁσματικὴ ἀκολουθία*). Den Titel »Gesangs« erklärt er damit, weil in dieser Ordnung nichts ohne Gesang ausgeführt wurde, ausgenommen einiger Gebete des Priesters und der Fürbitten des Diakons, so, ist es verständlich, daß der Gottesdienst so nur in den großen Stadt-Katedralen abgehalten wurden, wobei es viele Priester und Kirchen — diener gab; die Heilige Sophia hatte zu Anfang des 7. Jahrhunderts 600 Kleriker. Die Chöre verursachten, daß die wichtigsten Gebete, so den Kanon der Eucharistie, leise gelesen wurden und somit unhörbar für das anwesende Volk waren. Aber neben all dem war der kathedrale Gottesdienst von Konstantinopel nicht völlig verschieden von der jerusalemer Praxis. Das Typikon von Patmos

⁷ O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, *Dumbarton Oaks Papers*, 9—10 (1956), 191.

⁸ Дмитриевский, 121.

zum Beispiel erwähnt das Lied *Σήμερον τοῦ ναοῦ τὸ καταπέτασμα*, welches palestiniſchen Ursprungs ist, so auch einige Ordnungen wie das Waschen der FüÙe am Hohen Donnerstag und viele feierliche Litaneien gab es nach der jerusalemer Art. Andererseits, zur Zeit der frühesten Typika von Konstantinopel (9. und 10. Jh.) kam ein starker gegensätzlicher Einfluß auf, des Typikons von Konstantinopel auf den von Jerusalem. Das System des Lesens biblischer Perikopen an Psalmsonntag und an Tagen der Karwoche im jerusalemer Typikon des Heiligen Kreuzes 43 entstand unter Einfluß Konstantinopels. Vom Konstantinopel-Typikon sind in ihm das Troparion zum Psalmsonntag *Συνταφέντες σοι διὰ τοῦ Βαπτίσματος* und zum Kardonnerstag *τοῦ δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ σήμερον*, zwei Troparia beim FüÙewaschen, die Troparia Tritekti. In diesem Typikon über der Stichira *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή* steht die Überschrift: *Ποίημα Φωτίου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως* und in der Liturgie am Gründonnerstag schreibt es das Lesen des Markus Evangeliums (14, 12—16) vor und fügt hinzu: *Οὕτως ὁ τύπος τῆς Ἀγίας Ἀναστάσεως, ἡ δὲ τῆς Ῥωμανίος τάξις λέγει κατὰ Ματθαῖον (26, 1—27, 2).*⁹ Es erwähnt also ausgesprochen die romäische Praxis.

Der Einfluß Konstantinopels ging auf den Sinai über, wo man eigentlich die jerusalemer Praxis erwarten mußte. Im sinaitischen Evangelium des 10. oder 11. Jahrhunderts, Handschrift 150, der bestimmt am Sinai bestand, zeigt neben dem Behüten der eigen Praxis Berührungen mit den ältesten Typika der großen Kirche auf. Besonders interessant ist, daß dieser Sinaxar am Karfreitag das Troparion der Verehrung des Hl. Speers anführt, das in Konstantinopel nach der Überführung aus Jerusalem 28. 10. 614 ausgestellt wurde für die Verehrung der Gläubigen, ähnlich der Vershrung des Heiligen Kreuzes in Jerusalem. Durch die Verbreitung des Einflusses des Studitischen und anderer Klöster in Konstantinopel, die sich allgemein an die gottesdienstliche Ordnung der palästinischen Klöster hielten begann vor der Kreuzrittereroberung Konstantinopels den Einfluß der Heiligen Sophia zu schwächen, und ihr Typikon verlor an Bedeutung. Zur Zeit des Heiligen Symeon von Thessaloniki nahm der weltliche Klerus die klösterliche Praxis an, und in der GroÙen Kirche zu Konstantinopel wurde nur dreimal jährlich der Cathedral-gottesdienst abgehalten. Damals wurde nur noch in der Heiligen Sophia in Thessaloniki der Gottes-

dienst nach dem Typikon der GroÙen Kirche von Konstantinopel abgehalten, aber auch hier verlor man nach der Türkengefahr und der Umgestaltung dieser Kirche in einen tükischen Tempel.

DER KLÖSTERLICHE GOTTESDIENST ZU KONSTANTINOPEL

Vom katedralen Gottesdienst der GroÙen Kirche muß man den klösterlichen Gottesdienst in Konstantinopel unterscheiden. Als 787 durch das siebente allgemeine Konzil die erste Phase des Ikonenkampfes beendet war, dessen Hauptverdienste die Mönche des palestiniſchen Klosters des Heiligen Savas des Geweihten hatten, Führer einer strengen kirchlichen Opposition gegen das staatliche kirchlichpolitische System gingen in das Mönchstum von Konstantinopel über, vorgeführt von den Mönchen des 799 erneuerten Studitenkloster.¹⁰ Der berühmte Abt dieses Klosters der Heilige Theodor Studit (†826) und andere Studiten vollfüllten und vergrößerten im jerusalemer Gottesdienst die bedeutende liturgische Poesie des Kosma Majum, des Johannes von Damaskus und anderer Savaiten. Deshalb ist die gottesdienstliche Ordnung im studitischen Kloster sehr nahe dem palästinischen gewesen, und nicht der Ordnung der Heiligen Sophia und Anderer Kathedralen in Konstantinopel. Baumstark hat im Hinblick hierauf eine sehr schwerwiegende Frage gestellt: ob sich im Studitischen Kloster das Anschließen an die gottesdienstliche Praxis Jerusalems von Beginn an nur auf die täglichen Gottesdienste bezog und auf die Gottesdienste der Karwoche, die damit in unzertrennlicher Beziehung stehen, oder war der Gottesdienst des südlichen Zentrums der Frömmigkeit in seiner Totalität übernommen worden. War nun also die letzte Ausgleichung der palestiniſchen und konstantinopolischen Weise schon im Gottesdienst des Studitenklosters erreicht, oder erst dann, als dieser, frühestens nach der Hälfte des 10. Jahrhunderts Vorbild wurde für den Gottesdienst der GroÙen Kirche. Das bleibt bis jetzt, fügt er hinzu, außerhalb unsere Wissens und vielleicht für immer. Eine Erklärung könnte vielleicht

⁹ Baumstark, 20, 21; Дмитриевскій, 114, 115.

¹⁰ Baumstark, 22, 23.

nur ein Typikon aus dem Studitischen Kloster selbst bringen, aber wie es aussieht hat er sich in den Handschriften nicht erhalten. Mit ihm darf man nicht die IPO-TYPOSIS des Heiligen Theodors des Studiten verwechseln, die eine sekundäre Redaktion darstellt und indem sie das ganze Leben im Kloster reguliert gibt sie uns trotzdem keine gesamte Ordnung für das ganze Jahr. Noch weniger glaubwürdig für das Kennenlernen des Studitischen Gottesdienstes im IPOTYPOSIS ist aus liturgischer Sicht die sehr naheliegende DIATYPOSIS des erwürdigen Athanasius vom Athos.¹¹

Das bedeutendste konstantinopolische klösterliche Typikon ist das EVERGETID aus der Hälfte des 12. Jahrhunderts. Älter als dieser ist noch das Typikon des Patriarchen Alexius, doch ist der griechische Text nicht erhalten und bekannt nur in der slawonischen Übersetzung vom Jahre 1051 oder 1062, als ihn der Heilige Theodosius von der Pecerskaja Lavra in Kijev im Kloster dort ihn einführte. Zudieser Gruppe gehören auch die griechischen Typika GROTA FERAT NIKOLO-KAZULANSKI, MESINSKI und andere.¹² Dmitrijewski hat als erster erklärt, daß die Typika EVERGETID und des Patriarchen Alexius Denkmäler der ganzen Epoche sind, das hat auch Baumstark aufgenommen und noch dazugefügt, daß das EVERGETID Typikon nicht nur die gottesdienstliche Praxis des konstantinopolischen Mönchtums auslegt, sondern die gesamtbyzantinische, woran der Gründer des evergetidischen Klosters das gottesdienstliche Leben seiner Stiftung anknüpfte.¹³

Die klösterlichen Typika von Konstantinopel erhalten die jerusalemer gottesdienstliche Ordnung mit Einschreibungen des katedralen von Konstantinopel, aber in ihnen gibt es keine gewisse jerusalemer Elemente nach denen sich diese Typika von den ursprünglichen jerusalemer unterscheiden. So haben sie zum Beispiel nicht: Nachtwache, weder österlich noch an feierlichen Tagen, kleine Vesper, große Doxologie am Morgengottesdienst, Stundengebete an Feiertagen und Sonntagen und Zwischenstundengebete kannten sie überhaupt nicht; sie haben auch nicht die Abschnitte des Markus. Das Mesonykton und das Apodipnon werden in den Zellen verrichtet. Katismen wurden weniger gelesen. Die Liturgie der vorgeweiht Gaben wurde jeden Tag gefeiert, außer Samstag und Sonntag, und das in der

Zeit des großen Fastens, dabei sind nicht die ersten Tage der ersten Woche ausgeschlossen. Die Gottesdienste sind überhaupt kürzer gewesen. In den Minäologien werden auch Heilige von Konstantinopel erwähnt, die aber nicht in den jerusalemern sind. Auch ist die Ordnung einiger Teile des Typikons verschieden: in den konstantinopolischen kommen gewöhnlich zuerst die triodischen Teile, dann die synaxarischen, darauf dann disziplinarische und zum Schluß allgemeine, während das im jerusalemern Typikon umgekehrt ist. Durch die Klöster in Konstantinopel erweiterte sich die jerusalemer gottesdienstliche Ordnung auch auf Kirchen in Städten. Das Nebeneinander zweier Praxen ging auch in der Heiligen Sophia noch vor den Kreuzfahrern zu Gunsten des klösterlichen aus; in ihr wurde schon am Freitag der Karwoche im Jahre 1200 keine Liturgie der vorgeweiht Gaben mehr gefeiert. Auf der anderen Seite darf man nicht die Tatsache vergessen, daß einige Elemente des katedralen Gottesdienstes auch in die klösterliche Praxis aufgenommen wurden und damit einen richtigen Teil bildeten, worauf sie dann später in das jerusalemer Typikon aufgenommen wurden.

Das Studitische Kloster hat sehr darunter gelitten, als die Kreuzfahrer Konstantinopel eroberten, teils sogar abgerissen durch einen Brand. Es wurde dann 1298 erneuert, aber es wurde niemals wieder zum Vorbild wie früher. Als das Studitische Kloster und die Heilige Sophia an Bedeutung verloren, kam wieder die jerusalemer Praxis auf. Sowurde das Typikon des Heiligen Savas des Geheiligten vom 12. Jahrhundert an Vorbild der entgültig erreichten Form des orthodoxen Gottesdienstes, zumal einige Eigenheiten des konstantinopolischen katedralen und klösterlichen Gottesdienstes aufgenommen wurden. Aber ist die Bedeutung Konstantinopels was den Gottesdienst betrifft sehr groß, besonders wenn man da noch beachtet, daß die Liturgien des Heiligen Basilius des Großen und des Heiligen Johannes des Chrysostomus in der gesamten orthodoxen Kirche angenommen sind dank Konstantinopel.

¹¹ Idem, 23, 24.

¹² Ed. M. Arranz, *Le Typicon du Monastère du Saint-Sauveur Messine*, Rom 1969.

¹³ Baumstark, 25.

DER GOTTESDIENST DER SERBISCHEN KIRCHE

Das gottesdienstliche Leben bei uns Serben vor dem Heiligen Sava († 1235) hat sehr wenig Quellen. Bekannt ist nur das westliche serbische Länder wie Bosnien, Zahumlje und Travunija in kirchlicher Sicht unter lateinischem Einfluß standen. Die duklanischen Könige haben die lateinische Kirche aus dem Küstengebiet unterstützt und die Gipfelherrschaft des Papstes anerkannt,¹⁴ was wohl heißt, daß lateinischer Gottesdienst abgehalten wurde. Inwie fern hier vor dem Heiligen Sava der byzantinische Gottesdienst angenommen war läßt sich nur schwer vermuten, aber das es ihn gab, wenigstens in Hum, das bezeugt uns das Miroslav Evangelium, das als orthodoxes liturgisches Denkmal allein dasteht. Die serbischen Länder im Kern der balkanischen Halbinsel sind seit der entgeltigen Taufe, die zur Zeit des Fürsten Mutimir und des Königs Basilius des Makedonier 879 durchgeführt wurde in der Sphäre von Konstantinopel gewesen. Als sich unter Stephan Nemanja (1168—1196) zu Ende des 12. Jahrhunderts Raska und die Gebiete der Küste in Einheit befanden, da war das Bewußtsein über verschiedene kirchliche Gottesdienste sehr groß, das bezeugt die Lebensbeschreibung des Stephan Nemanja. Nemanja war in Ribnica auf lateinische Weise getauft worden, aber als er nach Raska kam auf eine andere Weise von dem heiligen Erzbischof des serbischen Landes. Diese andere Taufe muß man natürlich als die Myronsalbung verstehen.

In der Zeit des Nemanja wurden die Gottesdienste in den serbischen Klöstern und Kirchen auf jeden Fall nach den Typika der Klöster von Konstantinopel abgehalten, woher ja auch die Heiligen Brüder Kyrillos und Methodius kamen, und zu ihrer Zeit hatte das Studitische Kloster schon sehr hohes Ansehen. Sie und ihre Schüler übersetzten auf die slovenische Sprache die Bücher für den Gottesdienst, die sie aus den Klöstern von Konstantinopel bekamen. So ein Typ ist auch das Miroslav Evangelium, aber es scheint uns, daß es mehr dem katedralen Typ entspricht als dem klösterlichen. Zur selben Gruppe gehören auch die serbischen Evangelien aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, die KOPITAR-Sammlung

12 und GILFERDING 1; in diesem letzten wird auch die Panichide des Gottesmutter erwähnt, ein klares Zeichen für den katedralen Gottesdienst. Hinweise auf den konstantinopolischen katedralen Gottesdienst finden sich im Fest-Minäon der serbischen Akademie der Wissenschaften, aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Der Heilige Sava, das weiß man gut, hat das Vorwort des Typikons vom evergetidischen Kloster in Konstantinopel übersetzt und nach dem Schreiber Domentian alles das, was er auf dem Athos erlebt hatte, bei seiner Rückkehr nach Serbien mitgenommen.

Als er von seiner ersten Reise in das Heilige Land zurückkam, da hat der Heilige Sava unseren Gottesdienst der jerusalemer Praxis angepaßt, weil er sie als vollkommener Praxis als die konstantinopolische ansah, was besonders sein Biograph Domentian behauptet.¹⁵ Nicht von weniger Bedeutung für diesen Wechsel finden wir in verschiedenen gottesdienstlichen Büchern des 13. Jahrhunderts; nennen wir nur das BRATKOV-Minäon und besonders das älteste serbische Ritual aus dem 13. Jahrhundert,¹⁶ in dem sich die Ölheiligung *nach jerusalemer Vorschrift* befindet, wie es in einigen jüngeren Handbüchern als Überschrift dasteht. Damit man der Notwendigkeit eines zeitgemäßen Gottesdienstes in der serbischen Kirche und zwar im Geiste der jerusalemer Praxis entgegenkam, die auch damals im orthodoxen Osten und in Byzanz allgemein anerkannt war, ist bei uns zu Ende des 13. oder zu Anfang des 14. Jahrhunderts das große Werk einer neuen Übersetzung vom griechischen ins serbische gemacht worden und zwar aller gottesdienstlichen Bücher. Die serbisch-griechischen Beziehungen im Bereich des liturgischen Lebens waren im 13. und 14. Jahrhundert einseitig, es wurde nur vom griechischen ins serbische übersetzt.

¹⁴ С. Ђирковић, *Православна црква у срењовековној српској држави*, Српска православна црква 1219—1969, Београд 1969, 37.

¹⁵ Доментијан, *Живот св. Симеуна и св. Сае*, Београд 1865, 282.

¹⁶ Ед. П. Симић, *Требник српске редакције XIII века*, Зборник историје књижевности САНУ, књ. 10, Београд 1976, 53—87.

RENCONTRE DE LA SCOLASTIQUE ET DE L'HESYCHASME DANS L'OEUVRE DE NILUS CABASILAS

Atanasije Jevtić

Le thème de ce colloque scientifique — «Courants spirituels au XIV^e siècle à Salonique et dans les pays balkaniques» — me permet de parler dans un court aperçu théologico-philosophique de deux courants spirituels, probablement des plus importants qui se soient manifestés à Salonique et dans les Balkans au cours de ce siècle si orageux que fut le XIV^e. Dans cet exposé il sera question des mouvements dans la scolastique occidentale et dans l'hésychasme oriental et de leur rencontre.

Nous prenons comme exemple illustratif le cas caractéristique de Nilus Cabasilas, archevêque de Salonique (1361—1363), théologien et philosophe byzantin du XIV^e siècle. Or, avant de parler plus amplement de lui, nous jetterons un bref coup d'oeil sur les mouvements mentionnés ci-dessus, la scolastique et l'hésychasme.

Au XIV^e siècle, la ville de Salonique et les Balkans connurent une époque d'épanouissement général culturel et spirituel, théologique et philosophique aussi, et de renaissance dans ces domaines. Ce fut l'époque d'un entrecroisement multiple de courants spirituels venant de l'Orient orthodoxe et de l'Occident latin. Cette période porte à juste titre le nom de *renaissance* aussi bien en Orient qu'en Occident, et ce: *renaissance paléologique* en Orient et *renaissance italienne* en Occident. Il y a, sans doute, une certaine similitude entre ces deux mouvements, aussi bien dans les idées philosophiques et théologiques que dans d'autres domaines spirituels et culturels. Mais il y a également bien des éléments qui les distinguent et les séparent l'un de l'autre.

Si nous voulions donner un nom unique à ce qui est commun à ces deux mouvements, ce serait le nom d'humanisme. Car

le fait est que l'esprit qui régnait à cette époque à Byzance, en Orient, et celui qui régnait en Italie, à l'Occident, étaient caractérisés par un *intérêt général pour l'homme*. Aussi, J. Meyendorff a-t-il raison de dire que les hésychastes byzantins et les scolastiques occidentaux ou pro-occidentaux ne discutaient pas de certaines thèses philosophiques ou théologico-scolastiques «spirituellement abstraites» ou de certaines «idées» et «catégories» du platonisme ou de l'aristotélisme, mais que leur controverse se réduisait à la question fondamentale portant sur la nature de l'homme, donc sur la question d'*humanisme*.¹ Or, il faut dire immédiatement que c'est précisément cet humanisme qui fut le point fondamental des différences et des séparations entre la scolastique occidentale et l'hésychasme byzantin, fait que nous essaierons de prouver au cours de notre exposé. La question posée était: de quel humanisme s'agit-il et comment cet humanisme est-il dans l'un ou dans l'autre mouvement? En d'autres termes cela veut dire qu'on découvrirait derrière les questions philosophiques et théologiques concernant l'homme, sa nature et son sort, une philosophie et une théologie différentes chez les hésychastes et les scolastiques et, ce qui est le plus important, on y remarquait une expérience spirituelle, une épreuve spirituelle, différente de l'homme et de sa dénotation définitive. Mais nous reviendrons encore à cette question.

¹ Voir les oeuvres connues de J. Meyendorff: *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris 1959 (Patristica Sorbonensia, 3); *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris 1959 (traduction en serbe par J. Olbin, ed. Bogoslovski fakultet, Beograd 1983); *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York, 1983 (traduction en serbe par L. Olbin, ed. Eparhija šumadijska, Kragujevac 1985).

Cependant, une large rencontre et des influences réciproques entre Byzance et l'Occident avaient précédé la rencontre entre la scolastique latine et l'hésychasme byzantin du XIV^e siècle. Des rencontres plus directes et des influences réciproques datent, certainement, du temps de la IV^e croisade et de l'Empire latin en Orient. En dépit de l'inimitié et des violences, on vit tout de même un échange d'idées et un emprunt de biens culturels et spirituels d'un côté et de l'autre. Au temps de l'occupation latine, Byzance fit, pour la première fois, connaissance directe de la théologie et de la spiritualité latines et l'Occident connut mieux, jusqu'à un certain point au moins, la Byzance orthodoxe et, par son intermédiaire, plus directement l'héritage de l'antiquité grecque. Les influences réciproques se manifestèrent surtout depuis l'époque du règne de Michel VIII Paléologue et des tentatives de celui-ci et du pape d'arriver à unir de nouveau l'Eglise orientale et l'Eglise occidentale. Mais c'est précisément à partir de cette époque qu'on vit se séparer, à Byzance, les forces spirituelles en deux camps opposés: le camp de ceux qui étaient sans réserve pour l'union avec l'Occident à n'importe quel prix et le camp de ceux qui étaient, au nom d'une véritable réconciliation et union du monde chrétien, contre toutes concessions unionnistes aux Latins faites à la légère, étant donné que les Latins n'exerçaient qu'une suprématie momentanée physique et non spirituelle sur les Byzantins.

Cette division intérieure à Byzance, division en partisans et en adversaires de l'union avec Rome, avait, sans doute, spirituellement désuni Byzance. Mais, en revanche, c'est justement cette période du XIII^e et XIV^e siècle qui vit se déployer à Byzance de telles forces spirituelles que ce fut l'époque de son plein essor spirituel et de sa renaissance, et l'hésychasme du Mont Athos en fut l'un des points culminants.

Du point de vue historique il est possible de constater et de spécifier les visites réciproques des Grecs et des Latins, et ce non seulement des croisés et des délégations officielles, des négociateurs de l'union, mais aussi les rencontres résultant des voyages et des visites individuelles de part et d'autre et les traductions des ouvrages de théologie du grec en latin et du latin en grec. Tout ceci amena à des contacts plus directs entre l'Orient orthodoxe et l'Occident catholique, à une connaissance mutuelle plus approfondie et fut particulièrement important pour

la rencontre et la connaissance entre l'hésychasme orthodoxe et la scolastique latine qui purent ainsi mesurer leurs forces et s'affronter directement. Salonique en fut le centre, et Nilus Cabasilas était de Salonique.

En ce qui concerne *Nilus Cabasilas*, nous nous bornerons seulement à des données essentielles sur lui. Né à Salonique, il y passa sa jeunesse, fin XIII^e et premières décennies du XIV^e siècle, et y fit les meilleures études possibles à cette époque. Il étudia extrêmement bien toute la philosophie; d'abord la philosophie «extérieure», c'est-à-dire la philosophie hellénique classique, puis notre philosophie, la philosophie chrétienne, patristique et biblique. Le disciple et neveu de Nilus Cabasilas, Nicolas Cabasilas (auteur des ouvrages connus «Vie dans le Christ» et «Interprétation de la Liturgie divine») dit en parlant de son oncle Nilus, maître plein de sagesse, qu'il lui a inspiré, à lui Nicolas, son disciple, «l'amour de la science: (ὁ πῶν λόγων ἔρωσ),² tandis qu'un autre disciple de Nilus, Demetrios Cidonis, dit de son maître qu'il était un «amateur passionné» (*μανικῶς ἐραστής*) des livres de Thomas d'Aquin³ (ce qui indique que Nilus Cabasilas avait dû bien connaître le latin, car Demetrios Cidonis commença à traduire en grec l'oeuvre de Thomas d'Aquin beaucoup plus tard). D'ailleurs, on ne devrait pas prendre à la lettre les paroles de Cidonis (elles pourraient se rapporter à la première période des connaissances assez superficielles de Nilus Cabasilas de certains extraits de l'oeuvre de Thomas d'Aquin). Car, bien que connaissant l'oeuvre de Thomas d'Aquin, Nilus Cabasilas n'en était pas si passionné, ce que confirme sa critique assez rigoureuse de cette oeuvre.

Nilus Cabasilas contactait à Salonique Barlaam le Calabrais, et c'est certainement par son intermédiaire qu'il fit meilleure connaissance de la pensée théologique et philosophique latine. Sa rencontre avec Barlaam, sa connaissance et ses rapports avec celui-ci représentent précisément ce qui est caractéristique pour le sujet que nous traitons, c'est-à-dire que nous découvrons les traits caractéristiques de la scolastique occidentale

² Dans la lettre de Nilus Cabasilas à son père, dans: *Byzantinische Zeitschrift* 46 (1953), 29.

³ D. Cidonis dans: *Apologia* III, dans: G. Mercati, «Notizie di Procoro e Demetrio Cidone», *Vaticana* 1931 (*Studii e Testi*, 56), 391.

et de l'hésychasme oriental et leur confrontation non seulement dans les contacts et le conflit entre Barlaam et Grégoire Palamas, mais aussi dans ceux de Barlaam et de Nilus Cabasilas. Or, disons tout d'abord quelques mots sur Barlaam le Calabrais.

On sait bien que Barlaam vint en Grèce, et à Salonique, de l'Italie du Sud. Installé à Byzance, il enseigna d'abord la philosophie, puis, peu après, commença à écrire des ouvrages polémiques contre le rationalisme latin, surtout contre la théologie scolastique de Thomas d'Aquin. En ce temps, Barlaam avait adopté la religion orthodoxe et critiquait sévèrement les innovations occidentales latines à la religion, surtout en ce qui concernait la question de *Filioque* et de la *primauté du pape*. Bien que Barlaam se fût déclaré antithomiste dans ses écrits théologico-polémiques rédigés à Byzance, cela ne fut pas assez pour son émancipation des influences réelles de la théologie occidentale en général, ni même de la scolastique. A la différence du réalisme de Thomas, il était plutôt partisan du nominalisme, c'est-à-dire qu'il penchait du côté du platonisme augustin et du néoplatonisme des nominalistes occidentaux de la Renaissance, alors que Thomas d'Aquin, comme on le sait, était nettement aristotélicien. A ce point de vue, la polémique de Barlaam contre les syllogismes apodictiques en théologie, propres surtout à la théologie scolastique de Thomas d'Aquin, est bien caractéristique. Un trait marquant aussi de Barlaam c'est sa connaissance des écrits de Denys l'Aréopagite et l'usage qu'il en faisait (Barlaam commença ses cours à Salonique par l'interprétation des écrits d'Aréopagite) sans pour autant s'en servir dans le même sens et le même esprit qu'Aréopagite en interprétant l'hésychasme byzantin. Barlaam se servait de l'apophatique d'Aréopagite, considérant que c'était la meilleure façon de défendre la théologie orientale et de réfuter la théologie occidentale, laquelle avait, elle aussi, l'Aréopagite en estime, mais le comprenait et s'en servait d'une manière différente, assez limitée.

Cependant, comme l'a déjà remarqué J. Meyendorff, c'est précisément dans cette polémique avec la scolastique occidentale, le mieux exprimée par le thomisme, que Barlaam manifesta sa mentalité théologico-philosophique latine qu'il n'avait pas surmontée. Bien qu'il défendit l'Orthodoxie formellement, il échoua de fait en théologie orthodoxe. »Fuyant le réalisme intellectualiste de la scolastique thomiste occidentale,

Barlaam connu — à Salonique et au Mont Athos justement — le réalisme mystique des hésychastes byzantins et s'y heurta.⁴ Car c'est précisément le *réalisme mystique* homodéiste qui caractérisait l'hésychasme byzantin, non seulement en théologie mais aussi dans l'expérience spirituelle, laquelle se trouvait dans l'arrière-plan de la théologie hésychaste, question dont nous reparlerons plus tard. En tout cas, la conversion de Barlaam à la religion orthodoxe se montre bientôt comme acte formel, car son conflit avec l'hésychasme révéla que, en dépit de tout, c'était un homme de mentalité théologico-philosophique occidentale, un humaniste appartenant à la Renaissance italienne, et non un adepte de l'hésychasme byzantin orthodoxe, en un mot, que c'était un homme d'une autre et différente expérience spirituelle.

Barlaam était, incontestablement, un *humaniste*. Son humanisme se reflétait avant tout dans le grand intérêt qu'il portait à la philosophie hellénique, surtout au néoplatonisme. C'est cet intérêt qui le poussait à lire les écrits d'Aréopagite comme étant formellement proches du néoplatonisme; en tout cas, il commentait Aréopagite uniquement de manière néoplatonicienne, c'est-à-dire de façon partielle, incomplète et inexacte. (Car Aréopagite n'était pas tel que Barlaam se l'imaginait et loin d'être aussi néoplatonicien qu'il lui paraissait.) Contre les syllogismes scolastiques de Thomas d'Aquin, Barlaam fait valoir »l'apophatisme« d'Aréopagite, mais y sous-entend tout autre chose qu'Aréopagite lui-même ou les autres Pères de l'Eglise en Orient et à Byzance.

Parallèlement avec Barlaam, Nilus Cabasilas et surtout Grégoire Palamas se serviront amplement d'Aréopagite et citeront souvent ses ouvrages, mais leur conception et leur interprétation de la théologie d'Aréopagite sera toujours dans un autre contexte et dans un autre sens et une autre signification. Alors que Barlaam ne prenait dans Aréopagite que son *agnosticisme* théologique particulier, c'est-à-dire la »preuve« qu'il était absolument »impossible de connaître Dieu«, et que, de ce fait, tout syllogisme, même apodictique, ne pouvait être ni employé, ni appliqué en théologie comme procédé de la connaissance de Dieu, St Grégoire Palamas

⁴ J. Meyendorff, St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe, 91 (traduction serbe, 68).

et Nilus Cabsilas témoignaient, en revanche, dans leur théologie hésychaste, qu'il était réellement possible de connaître Dieu, mais, bien entendu, non par son essence, mais, en premier lieu, par les *énergies divines* qui sont la base de la théologie cataphatique positive, et ils appliquaient l'apophatisme d'Aréopagite uniquement à l'impossibilité de connaître l'essence divine.

Or, Barlaam, bien que parlant de l'impossibilité d'appliquer à l'Être divin des syllogismes et des preuves logiques et philosophiques, n'est pas affranchi d'une tendance à subordonner la théologie chrétienne à la philosophie hellénique. Il connaissait assez mal les Pères de l'Eglise orientale et leurs véritables positions chrétiennes en ce qui concernait la philosophie grecque, positions non pas négatives, mais créativement critiques et librement éclectiques. Pour Barlaam, la philosophie profane fut et resta, pourtant, le dernier critère particulier de toute connaissance, et de la connaissance de Dieu lui-même, un critère, donc, de la théologie chrétienne elle-même. Barlaam disait clairement et nettement que si l'homme ne parcourt pas le chemin suivi par les philosophes, il ne peut arriver à Dieu. »Personne ne peut même pas s'approcher de Dieu, dit-il, s'il n'a pas parcouru auparavant ce chemin (de la philosophie) et s'il n'a pas étudié Pythagore, Aristote et Platon et, par leurs ouvrages, appris les exigences de la nature, la genèse des êtres et l'ordre des changements, et c'est alors seulement qu'il arrivera à saisir la vérité.«⁵

Barlaam, il est vrai, luttait contre aristotélisme de Thomas d'Aquin et, comme nous venons de le dire, était plus proche du néoplatonisme d'Augustin. Cependant, il reste subordonnée à l'aristotélisme par ses idées philosophiques fondamentales, exprimant que toute connaissance et, par conséquent, la connaissance de Dieu provient uniquement de nos sensations, de l'expérience de nos sens. Etant donnée que par son essence Dieu est au-delà et au-dessus de l'expérience des sens, alors, selon Barlaam, toute connaissance de Dieu et tout effort d'en prouver l'existence sont impossibles, de sorte que toute démonstration théologique, y compris la démonstration apodictique, sont inutiles. C'est ainsi que, par sa philosophie et sa théologie, Barlaam soutenait le *naturalisme* pur d'une part et l'*agnosticisme* théologique de l'autre. Pour lui, l'impossibilité de connaître Dieu, »l'inconnaissance«*essentielle* de Dieu, était la même dans la

théologie chrétienne qu'elle l'était dans la philosophie néoplatonicienne, c'est-à-dire une espèce de sagesse supérieure à laquelle sont parvenus non seulement les Pères de l'Eglise chrétienne mais aussi les philosophes grecs. On pourrait dire de Barlaam que la théologie apophatique d'Aréopagite, théologien mystique, restait toujours au niveau et dans les limites de la dialectique: pour lui ce n'était qu'une manière de se libérer de toute nécessité de démonstration en théologie. Ce qui est caractéristique aussi, c'est, précisément à cause de cela — impossibilité de démonstration théologique — que Barlaam proposait la réconciliation et l'unité de l'Eglise orientale et de l'Eglise occidentale, c'est-à-dire à partir d'un agnosticisme théologique particulier. Selon lui, il est inutile de discuter de la procession du Saint-Esprit (la question de Filioque est-elle pertinente ou non), mais qu'il faut admettre que chaque partie de l'Eglise continue à croire ce qu'elle croyait, car toute démonstration usant de n'importe quelles preuves est impossible.⁶

Barlaam restait donc, en théologie chrétienne, dans le domaine d'une philosophie générale. Aussi n'est-il pas étonnant que, dans le *Tomos Synodal* de 1341, on ait sévèrement dit de lui: »Ayant une opinion élevée des connaissances de la philosophie extérieure, il s'est orienté contre la philosophie surnaturelle et vraie (= chrétienne) mobilisant contre l'enseignement du Saint-Esprit la philosophie corporelle et inutile (= hellénique) qui ne peut englober les mystères (= vérités) de l'Esprit divin.«⁷ (Il est probable que les paroles de Saint Grégoire Palamas: »Ceux qui ont excéssivement adopté la sagesse extérieure et corporelle ne peuvent saisir les mystères de l'Esprit«⁸ concernent Barlaam.

Mais revenons à Nilus Cabasilas. Les théologiens catholiques (et en tout premier lieu ceux de l'Institut oriental à Rome) ont parlé dans leurs écrits à plusieurs reprises de Nilus Cabasilas. Giuseppe Schiro, professeur de littérature grecque médiévale à l'Université de Padoue, s'est particulièrement occupé de Nilus Cabasilas. Dans son étude

⁵ Cité chez Niciphoras Grigoras, PG 149, 664.

⁶ Voir en détail J. Meyendorff, *Un mauvais théologien de l'unité au XIV^e siècle: Barlaam le Calabrais*, in *Byzantine Hesychasme* (Collected studies), London 1974.

⁷ PG 151, 679.

⁸ Homélie 35 de la Transfiguration, PG 151, 445.

»Il Paradosso di Nilo Cabasila: («Le paradoxe de Nilus Cabasilas»)»⁹ il s'efforce de prouver une dépendance directe de Nilus Cabasilas de Barlaam le Calabrais, car, selon lui, Nilus avait pris dans l'oeuvre de ce dernier des passages entiers et s'en est servi dans son ouvrage «De la procession du Saint-Esprit», écrit contre Thomas d'Aquin, ce dernier, comme nous l'avons vu ci-dessus, était lui-même critiqué par Barlaam. Comme preuve de la dépendance de Nilus de Barlaam, le professeur Schiro mentionne aussi que Nilus, à l'instar de Barlaam, rejette la possibilité d'user en théologie chrétienne d'une démonstration apodictique et logique en général. Pourtant, et Schiro et bien d'autres auteurs qui ont étudié l'oeuvre de Nilus mentionnent des données sur l'enthousiasme que Nilus manifestait auparavant pour le thomisme et que, dans ses ouvrages, Cabasilas cite même certains syllogismes de Thomas d'Aquin et s'en sert, fait que soulignait déjà le disciple de Nilus, Demetrios Cidonis.¹⁰

Tout ce qui vient d'être mentionné au sujet de la connaissance de Nilus et de son «usage» de la théologie occidentale pourrait être admis comme exact en général, et nous n'entreprendrons pas ici de discussion concernant l'exactitude de ces observations. Or, la question à laquelle il faut répondre en dépit de tout cela — ce qui, d'ailleurs, est la tâche de notre exposé — consiste à découvrir l'explication exacte: comment malgré tout cela, St Nilus Cabasilas fut-il et resta-t-il un *hésychaste* orthodoxe, partisan véhément de l'expérience hésychaste et de la théologie de St Grégoire Palamas? Car, c'est précisément en tant qu'hésychaste que Nilus Cabasilas fut élu successeur de St Grégoire Palamas à la chaire de l'archevêque de Salonique (1361—1363).¹¹

Il y a de nombreux témoignages sur l'appartenance réelle de Nilus Cabasilas au mouvement hésychaste, témoignages dont nous ne citerons ici que quelques uns. Selon le témoignage de Giovanni Cyparissiotte, grand adversaire des hésychastes, Nilus de Salonique et le patriarche Filotey Kokinos auraient rédigé au grand synode à Sainte-Sophie à Constantinople (1351) le texte dogmatique officiel du synode — *Tomos Synodal*.¹² Dans ce texte théologique d'une importance exceptionnelle datant de la période de la renaissance tardive byzantine (XIV^e siècle) on expose en détail la théologie hésychaste palamistique orthodoxe et l'expérience érémitique hésychaste et y con-

damne l'enseignement de Barlaam, Akindin et Grigoras et de leurs partisans aussi bien occidentaux que byzantins, adversaires de l'humanisme bienfaisant hésychaste et partisans de l'humanisme occidental de type séculier. On peut juger de l'importance de ce *Tomos Synodal* par le fait que son contenu théologique principal fut reporté dans le *Synodikon de l'Orthodoxie* — recueil de décisions théologico-dogmatiques des conciles oecuméniques et locaux de l'Orthodoxie que l'on lit solennellement lors du Dimanche d'Orthodoxie. Ajoutons encore que le texte cité du *Tomos* est suivi dans le *Synodikon* d'un éloge adressé à l'archevêque de Salonique, Nilus Cabasilas, conçu en ces termes: «Hommage éternel à Nilus, saint archevêque de Salonique, qui lutta par sa parole, ses actes et ses écrits divers pour l'Eglise de Jésus et qui, par sa parole pleine de sagesse divine et ses preuves irréfutables, confondit et démasqua l'enseignement vain de Barlaam et d'Akindin.»¹³

Bien avant le concile de Constantinople de 1351, on savait que Nilus Cabasilas avait fréquenté pendant assez longtemps les milieux hésychastes de Salonique et qu'il était très lié avec Isidore, moine de Salonique, plus tard patriarche de Constantinople, hésychaste connu, disciple de Grégoire Sinaïte et ami de Grégoire Palamas. Nilus Cabasilas rédigea lui-même, sinon plus, au moins un ouvrage nettement hésychaste, le traité hésychaste important *Logos sintomos*¹⁴ qui fut, bientôt après, traduit en langues slaves. Nilus Cabasilas est également l'auteur d'un ouvrage encore plus important et plus grand: *De la procession du Saint-Esprit*, dont le titre complet est: «Les Latins, en se servant de syllogismes, ne peuvent prouver que le Saint-Esprit procède du Fils.»¹⁵ Cet

⁹ G. Schiro, *Il Paradosso di Nilo Cabasila*, in «Studi Bizantini» 9 (1957), 362—388.

¹⁰ Voir G. Schiro, *Barlaam et la philosophie à Thessalonique au XIV^e siècle* (en grec), Thessalonique 1959.

¹¹ Voir le témoignage de St. Siméon de Thessalonique, PG 154, 145; 149, 682.

¹² Giovanni Cyparissiotte, PG 152, 677.

¹³ Edition critique du *Synodikon de l'Orthodoxie*: J. Gouillard, *Le Synodikon de l'Orthodoxie*, in «Travaux et Mémoires», 2, Paris 1967, 89.

¹⁴ Publié par M. Candal, *La «Regla theologica» de Nilo Cabasilas*, in «Orientalia Christiana Periodica» 23 (1957), 237—266.

¹⁵ Publié partialement par Em. Candal, *Opus ineditum Nili Cabasilae de Spiritu Sancti processione contra Latinos*, Or. Chr. Per. 9 (1943), 245—306 et *Nilus Cabasilas et Theologia S. Thomae de processione Spiritus Sancti*, Vatican 1945 (Studi e Testi, 116).

ouvrage de Cabasilas est le fruit d'une profonde inspiration hésychaste et de la théologie orthodoxe hésychaste. Selon le professeur P. Christu cet ouvrage «peut être considéré comme un système complet de la doctrine théologique, car le problème de la procession du Saint-Esprit y est également lié au problème trilogique et théologique et observé sous un angle hésychaste.»¹⁶ Cet ouvrage de Nilus Cabasilas (publié peu après la mort de l'auteur par son neveu Nicolas Cabasilas et précédé d'une préface de ce dernier) fut bientôt traduit en langues slaves (en ancien serbe en particulier), beaucoup lu et apprécié par tous les orthodoxes des Balkans. Oeuvre théologique importante, cet ouvrage fut utilisé par les orthodoxes au concile de Florence. *De la procession du Saint-Esprit* nous présente Nilus Cabasilas comme grand théologien et témoigne que sa théologie prend réellement sa source dans la tradition séculaire de l'orthodoxie vivante, que l'auteur se sert librement et d'une manière éclectique de l'héritage philosophique hellénique et même, toutes les fois où cela lui semble opportun, de la scolastique occidentale, sans pour autant subordonner la foi vivante de l'Eglise et la théologie aux cadres étroits du rationalisme scolastique.

Nilus Cabasilas connaissait, sans doute, très bien la philosophie grecque classique et la philosophie occidentale nouvelle, scolastique, mais sa philosophie procédait toute de la tradition vivante hésychaste de l'Eglise orientale: de la Bible, des décisions dogmatiques des conciles, des expériences théologiques des saints pères de l'Eglise. Cependant, étant lui-même l'ascète hésychaste, il appliqua tout cet héritage théologique vivant dans l'expérience personnelle de sa vie bienfaisante au sein de l'Eglise. Et, il est connu qu'en Orthodoxie seule l'expérience vivante confirme la théologie et la vraie théologie prouve la vérité du vécu. Aussi, sa théologie hésychaste vécue fut-elle vraiment intimement libre par rapport à la philosophie hellénique antique et à la philosophie scolastique plus récente et lui permit-elle d'en user librement, sans concession ni soumission de la théologie aux catégories philosophiques limitées. C'est pourquoi Nilus Cabasilas put exposer les points de vue suivants: »C'est une chose bien ancienne disant que la tradition apostolique doit éviter l'usage des syllogismes dans les questions de la religion (...) Si une question théologique est posée, la tradition apostolique et le commandement (divin) nous conseillent de la

résoudre par les paroles (= la révélation) du Saint-Esprit et non par la sagesse humaine.« Cabasilas ajoute ensuite le témoignage suivant qui caractérise sa théologie hésychaste: »Si, en ce qui concerne les questions de la religion, nous n'observons que les syllogismes, cela signifierait que le Saint-Esprit a été donné en vain aux chrétiens.«¹⁷

Il est évident que Nilus de Salonique et les autres hésychastes de Byzance ne consentaient pas à réduire la vérité divine aux syllogismes philosophiques, aux méthodes intellectuelles de la scolastique, aux recherches et aux démonstrations qui se réduiraient uniquement aux notions provenant de la logique humaine, comme le faisait Thomas d'Aquin. »Ce Thomas qui se nourrit plus de syllogismes que d'air!« dit de lui notre hésychaste de Salonique.¹⁸ Car, dit-il ailleurs, les idées et les conclusions humaines sont instables et incertaines, elles proviennent de l'expérience changeable de nos sens, tandis que la foi chrétienne et la théologie proviennent de la révélation du Saint-Esprit dans l'Eglise et de l'expérience hésychaste au sein de l'Eglise. »Les principes (αἱ ἀρχαί) de la théologie chrétienne et les dogmes concernant le Saint-Esprit et tout ce qui se rapporte au salut de notre Sauveur (Jésus Christ) ne procèdent pas de nos sens et des choses émanant de nos sens, ni ne sont le fruit de nos pensées selon la disposition de l'homme à penser, mais nous viennent du ciel par la révélation divine.«¹⁹

Les passages cités, et bien d'autres dans les ouvrages de Nilus Cabasilas, montrent nettement sa détermination hésychaste contre la scolastique en théologie, contre la conception intellectualiste de Dieu et des vérités divines qui nous sont données en Jésus Christ et que nous ne pouvons éprouver que par l'expérience spirituelle et bienfaisante de la foi vivante au sein de l'Eglise. La théologie, telle que la soutenaient les adversaires de l'hésychasme, aussi bien occidentaux que byzantins, ne pouvait être adoptée par le réalisme mystique des hésychastes orthodoxes, car cela serait pour eux

¹⁶ P. Christu, *Ekklesiastiki Grammatologia, Pateres ke Teologi tu Hristianismu* (en grec), Thessalonique 1981, tome 2, 53.

¹⁷ Paragraphes 2 et 4 dans l'édition de M. Candal, Vatican 1945, 188—190.

¹⁸ Idem, § 64, 238.

¹⁹ Idem, § 22, 202.

la substitution de l'expérience réelle du salut en Jésus Christ, de l'épreuve d'une nouvelle vie bienfaisante et de l'expérience vivante de la connaissance de Dieu par un système d'idées discursif et intellectuel, c'est-à-dire par des catégories et idées philosophiques et logiques toutes nues, aristotéliennes ou néoplatoniciennes sans distinction. Pour Nilus Cabasilas et les autres hésychastes byzantins, le problème, dont on discutait au XIV^e siècle à Salonique, au Mont Athos et dans les Balkans, ne consistait pas à prouver si c'était le platonisme qui »l'emportait« sur l'aristotélisme, ou l'inverse, comme certains le pensaient, mais, au contraire, il s'agissait de l'avantage incomparable de l'expérience bienfaisante de la foi, de la communication vivante avec Dieu, sur la »connaissance« philosophique, uniquement idéologique et intellectuelle, telle que se présentait la théologie des adversaires de l'hésychasme et des scolastiques aristotéliens de l'Occident, et des platoniciens intellectualistes de l'Orient.

Les luttes hésychastes à Salonique et dans les Balkans au XIV^e siècle ont montré que l'Orient orthodoxe, byzantin et l'Occident latin scolastique se distinguaient l'un de l'autre aussi par leur vision essentielle du mystère de Dieu vivant et par leur conception de la nature de l'homme, de son vrai rapport avec Dieu et de sa vie et sa connaissance spirituelles, de son ultime désignation et glorification. Or, la différence ne consistait pas tant dans l'application de la philosophie comme telle, mais plutôt dans l'évaluation de la place véritable qui y correspondrait dans la théologie chrétienne.

Cabasilas ne mésestimait ni ne surestimait la place et le rôle de la philosophie dans l'effort de l'homme à connaître Dieu, aussi s'en servait-il lui-même, usait de syllogismes logiques librement lorsqu'il trouvait que c'était nécessaire, comme le faisait aussi le défenseur théologique principal, Saint Grégoire Palamas. Nous trouvons et dans les ouvrages de Cabasilas et dans ceux de Palamas des réflexions et des conclusions logiques et des syllogismes, mais tous ceux qui connaissent leurs ouvrages voient clairement que leur théologie n'y est pas soumise ni en est déterminée. A ce point de vue, ils ont suivi l'exemple des anciens grands pères de l'Eglise d'Orient qui usaient librement des acquis de la philosophie hellénique et ce, le plus souvent, pour des raisons pastorales ou de polémique théologique dans leurs conflits avec les hérétiques. A ce pro-

pos Nilus Cabasilas dit: »Il n'y a rien d'étonnant que certains Pères de l'Eglise se soient servis de syllogismes en parlant de Dieu et les ont appelés preuves. Car ils ne le faisaient pas toujours, mais seulement dans leurs polémiques avec les hérétiques (...). Cependant, quand ils s'adressaient aux siens (c.-à-d. aux fidèles) ils leur parlaient en langage *pastoral* et non aristotélien.«²⁰ La dernière citation de cet extrait est prise dans Saint Grégoire le Théologien, grand Pères de l'Eglise du IV^e siècle, grand connaisseur de la philosophie hellénique et qui s'en servait très librement.

Bien qu'il paraisse que Nilus de Salonique se soit servi de la philosophie dans sa théologie plus que ne l'ont fait Grégoire Palamas et d'autres hésychastes, ni lui, ni les autres hésychastes byzantins du XIV^e siècle n'étaient si naïfs pour considérer que la Vérité révélée par Dieu, vérité révélée pour le salut de l'homme, puisse se réduire uniquement à une méthode intellectualiste scolastique, aux syllogismes philosophiques et aux arguments logiques, non parce que les hésychastes, dans leur effort à connaître Dieu, mésestimait la raison de l'homme et ses activités de l'esprit, mais parce que la Vérité révélée par le Dieu vivant et vrai ne peut être subordonnée aux moyens limités de l'esprit humain. Car c'est précisément cette Vérité divine qui doit et qui peut élever l'esprit humain, fait à l'image de Dieu, jusqu'à la hauteur et la largeur de la liberté et de l'amour divins, cet »amour bienfaisant qui dépasse toutes connaissances« (voir l'Evangile de st Jean 8,32 et Epître aux Ephésiens 3,16—19, passages du Nouveau Testament qui occupaient une grande place dans la gnoséologie théologique hésychaste).

Nilus Cabasilas, aussi bien que les autres hésychastes byzantins, pensaient et soulignait avec persévérance qu'il n'y a pas de pensées humaines, de notions, de conclusions rationnelles, de syllogismes philosophiques ni d'arguments scolastiques qui puissent épuiser la profondeur du mystère révélé par le Dieu vivant biblique et ses vérités divines, vérités données à l'homme pour sa vie spirituelle en communauté avec l'Esprit de Dieu, en communauté avec l'Homme-Dieu incarné, avec le Christ. Pour

²⁰ Idem, § 55—56, 232. Les derniers mots pris de Grégoire le Theologien, Discours 23, 12; Pg 35, 1164.

eux, la Vérité donnée par Dieu est toujours et partout incomparablement plus grande et plus large que nos notions, catégories et idées, que tous les arguments dialectiques et que toute argumentation. On ne peut connaître la Vérité que par l'expérience vivante de la foi, de la communauté bien-faisante avec Dieu, de la communication vivante avec Dieu, et c'est alors seulement qu'on est en état d'en témoigner d'une manière authentique. Aussi Nilus Cabasilas s'efforce-t-il toujours, même quand il use de la logique humaine et de la philosophie, de garder la liberté et l'indépendance de la foi, la liberté d'un témoignage théologique authentique par rapport aux catégories philosophiques employées dans cette théologie, catégories aussi bien helléniques classiques que scolastiques nouvelles.

Les théologiens hésychastes voyaient une possibilité réelle de libérer la théologie chrétienne de la philosophie laïque avant tout dans l'expérience vivante de la communauté avec Dieu vivant et vrai qui s'est révélé incarné en Jésus Christ, Homme-Dieu, et réellement accessible à l'homme par la grâce du Saint-Esprit donnée par Dieu et non créée. Les hésychastes, de même que Denys l'Aréopagite, savent bien que Dieu, par son essence même est inaccessible et inconnaissable, et c'est la raison pour laquelle ils soutiennent la théologie *apophasique* orthodoxe. Mais l'apophasie hésychaste se distinguait de celle d'Aquin et de Barlaam. Les hésychastes byzantins, toujours avec Aréopagite, connaissent aussi la théologie *cataphatique* qui est le fruit et le don de l'Incarnation du Christ, le don de l'action de grâce du Saint-Esprit dans l'Eglise et dans les âmes des saints ascètes hésychastes. Aussi leur conception et leur interprétation, non seulement des écrits d'Aréopagite, mais aussi de toute la tradition de la Bible et des saints Pères de l'Eglise, étaient-elles universelles et catholiques, synodales, intégrales et non fragmentaires et partiales comme celles de Thomas d'Aquin, Barlaam et d'autres scolastiques occidentaux et byzantins et d'autres humanistes. Leurs positions apophasiques en ce qui concerne de grand Mystère de Dieu vivant ne les menaient ni vers le rationalisme, ni vers l'agnosticisme, car la théologie apophasique s'unissait harmonieusement avec la théologie cataphatique, comme le soulignait Saint Grégoire Palamas,²¹ c'est-à-dire avec la théologie positive qui ressort directement de la communication vivante avec la Trinité de

Dieu révélée dans le Christ, qui se révèle dans l'Eglise par le Saint-Esprit dont la connaissance vivante signifie avant tout une communication et une communauté bien-faisante dans l'amour et la lumière (voir st Jean 1,7 et 4,7—16; 17,3; l'Epître aux Corinthiens 13,13).

Beaucoup de chercheurs qui se sont occupés de l'hésychasme en Byzance, surtout ceux de l'Occident, ne pouvaient facilement comprendre l'un des faits essentiels de la théologie orthodoxe byzantine et ce: que la *Christologie* précisément avec toutes ses dimensions de l'Homme-Dieu (c'est-à-dire inséparablement liée à la Trilogie, la Pneumatologie, l'Eclyciologie et la Sotiriologie, en un mot à la plénitude de la foi chrétienne et de la vie dans l'Eglise) était le point de départ et la base d'une théologie vraie. Il est évident qu'il y avait de bonnes raisons pour que le point de départ et d'appui de la théologie hésychaste soit la Christologie du IV^e concile oecuménique (de Chalcedoine) et du VI^e concile oecuménique, c'est-à-dire la profession théologique d'une communauté pleine et harmonieuse du divin et de l'humain, de la nature divine et humaine en Christ, de même qu'une volonté et une énergie divines et humaines, communion et communication sur lesquelles est fondée la possibilité réelle de notre communication et de notre communauté avec Dieu vivant et vrai, avec Dieu qui est une *communauté* par l'essence de sa *Trinité*. Ce n'est que grâce à l'expérience vivante de la communauté avec Jésus-Christ, Homme-Dieu, qui se réalise par l'action de l'illumination par le Saint-Esprit qu'une théologie vraie est possible, une connaissance authentique de Dieu, connaissance qui est la vie-même et non seulement un système aride de méthodes, notions et catégories intellectuelles.

Le trait caractéristique du conflit entre les hésychastes orthodoxes byzantins, et les scolastiques catholiques latins et les scolastiques byzantins prooccidentaux au XIV^e siècle à Salonique et dans les Balkans consistait en ceci: les scolastiques procédaient de la théologie conceptualiste et intellectualiste qui avait dans l'arrière-fond comme point de départ une philosophie *essentialiste* (et à ce point de vue ne se distinguait pas beaucoup de la philosophie hellénique clas-

²¹ Grégoire Palamas, Les chapitres physiques. théologiques... 123; PG 150, 1205—8.

sique, bien qu'elle portât le nom de philosophie chrétienne) alors que les hésychastes procédaient de la théologie bienfaisante et expérimentale de l'Eglise qui, en réalité, est l'expression et un témoignage digne de Dieu sur l'expérience vivante de la connaissance de Dieu *personnel* révélé dans le Christ.²² C'est Dieu *personnel* = *Trinité*, qui n'est pas en premier lieu »Essence« ou »Etre« (ἡ οὐσία, τὸ ὄν) mais *Yahvé* = ὁ ὢν, vivant biblique *Personnel*, *Libre* et *Energique*, Dieu de l'Amour et de la Communication, Dieu qui a réellement fondé la communauté bienfaisante avec l'homme, le genre humain en son Fils bienaimé, par la lumineuse grâce de l'Esprit Consolateur. Cette grâce du Saint-Esprit est éprouvée dans l'expérience hésychaste comme *énergie divine* éternelle et non créée, comme l'amour librement offert à l'homme par Dieu, comme grâce prévenante divine pleine d'amour (ou au pluriel: πρόοδοι, comme disaient les hésychastes, à la rencontre de ses créatures) — pour une communication et une union personnelle non fondue, afin de réaliser une communication omnivitale salutaire à l'homme et afin de réaliser *κοινωνία* homodéiste et divinisatrice.

C'est précisément dans ce sentiment et cette conception de Dieu et de la communauté avec Lui que réside la différence de conception entre les hésychastes byzantins et les scolastiques latins, aussi bien en théologie qu'en anthropologie, c'est-à-dire dans la conception de l'humanisme. En un mot, l'humanisme anti-hésychaste était plus ou moins un naturalisme christianisé et, de ce fait, il ne contrastait pas beaucoup de l'humanisme hellénique, laïque, humanisme qui fut l'idéal de la Renaissance occidentale. Le plus que l'homme puisse faire à partir de cet humanisme c'est de »ressembler« à Dieu,

d'arriver à acquérir par son intelligence des »notions pures« sur Dieu, mais ne peut connaître Dieu par son *expérience* ni vivre réellement en communauté avec Lui, c'est-à-dire participer à la Vie divine. Cette conception de l'humanisme fait que l'homme ne cesse d'être une espèce particulière d'esclave de la nature et de sa propre nature humaine et de la Nature universelle, car il ne devient pas »membre de la Nature divine«, c'est-à-dire de l'*Energie divine* éternelle et non créée (2 Pierre 1,2—4), de la *Trinité divine d'Amour*, éternelle et non créée. C'est justement cette communauté de l'Homme et de Dieu, réellement accessible et possible à l'homme par son expérience de la vie ascétique dans l'Eglise que prouvaient et justifiaient théologiquement les hésychastes du Mont Athos, de Salonique et des Balkans dans le XIV^e siècle dramatique mais glorieux de Byzance et de Serbie orthodoxes.

L'humanisme hésychaste christocentrique témoignait, aussi bien par la vie que par la théologie, de la réelle possibilité de la divinisation de l'homme, de l'éclatante expérience de la pénétration de tout l'être psychophysique de l'homme par l'amour = = grâce = énergie divine du Saint-Esprit par laquelle l'homme s'associe réellement à la Vie éternelle de Dieu et à l'Immortalité.

Par l'hésychasme du Mont Athos, de Salonique et des Balkans se manifesta au XIV^e siècle aussi la force vivante évangélique du Christianisme oriental, force qui lui permettra de survivre, au cours des siècles suivants, à la ruine de Byzance et au dur esclavage ottoman.

²² Cf. J. Meyendorff, *Introduction à l'étude...*, 282. Cf. V. Lossky, *Vision de Dieu*, Neuchâtel 1962, chapitre I.

RELIEFS OF A SCULPTURE WORKSHOP OPERATING IN THESSALY AND MACEDONIA AT THE END OF THE 13th AND BEGINNING OF THE 14th CENTURY

Theocharis Pazaras

It has repeatedly been said that sculpture is one of the most neglected branches of Byzantine art. It has remained »ein Stiftingskind der einschlägigen Forschung«, to quote Hans Belting.¹ The lack of a satisfactory number of studies concerning the sculpture of the late Byzantine period in particular is even more acute.²

However, despite this general neglect, it has nevertheless been ascertained that much of the Palaeologan sculpture of the thirteenth and fourteenth centuries is characterised by the use of the *champlevé* technique.³ This technique involves incising a design onto the flat surface of a marble piece and then carving away the background, which is then filled with a coloured mastic inlay composed of wax, marble dust, and colour, usually black or red, or more rarely blue and green.⁴

Champlevé sculpture with coloured inlay is not essentially relief sculpture, since the plasticity of the latter is replaced by a twodimensional colouristic effect,⁵ which supplements the painted decoration of various churches. A similar trend is evident in the colouring of other kinds of sculpture: for instance, a sarcophagus in the Byzantine Museum of Athens,⁶ the capitals in the Church of St Nicholas Orphanos in Thessaloniki,⁷ and various fragments in the collection of sculptures from Mistra.⁸

Of course, the *champlevé* technique with coloured inlay was not an innovation in the Byzantine sculpture of the thirteenth and fourteenth centuries. By reason of the flatness of the surface and the variety of colours, it could be compared to the *opus sectile* technique of the Roman period.⁹ Genuine *champlevé* reliefs are even encountered as early as the second and third centuries AD in the Eastern Mediterranean.¹⁰ However,

the technique was not widely used until the late Byzantine period, when it became one of the most characteristic features of the sculpture of this time.¹¹

The technique using coloured inlay became widespread throughout Byzantium, but it was particularly common in monuments in Greece proper, where it was used in shrines, bema screens, cornices, ambos, and sarcophagi.

With reference to these works from the end of the thirteenth and beginning of the

¹ H. Belting, *Zur Skulpture aus der Zeit um 1500 in Konstantinopel*, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst XXIII, 1972, p. 63.

² M. Шупут, *Византијски релјефи са пастом XIII и XIV века*, Зорграф 7, 1977, p. 36, footnote 4a, including relevant bibliography on 13th and 14th c. sculpture.

³ The term has been introduced by L. Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Nouvelles Archives des Missions Scientifiques, n.s., XX, 1911, fasc. 3, p. 96.

⁴ A. Орландос, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης, εν Αθήναις*, 1963, pp. 97—98. Cf. also S. A. Boyd, *A little-known Technique of Architectural Sculpture: Champlevé Reliefs from Cyprus*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, Wien 1982, pp. 313—314.

⁵ M. Шупут, *Византијски релјефи*, p. 38. S. A. Boyd, *Champlevé Reliefs from Cyprus*, p. 314.

⁶ Θ. Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρχοφάγοι και επιτάφιας πλάκας της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη 1984, p. 291, no. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 297, footnote 26.

⁸ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pls. 51—52. Cf. also M. Šuput, *Vizantijski reljefi*, p. 37.

⁹ Ασημακοπούλου-Ατζαλά, *Η τεχνική opus sectile στην εντόχια διακόσμηση. Συμβολή στη μελέτη της τεχνικής από τον 10 μέχρι τον 70 αιώνα με βάση τα μνημεία και τα κείμενα*. Θεσσαλονίκη 1980, p. 150 ff.

¹⁰ S. A. Boyd, *Champlevé Reliefs from Cyprus*, p. 313.

¹¹ M. Шупут, *Византијски релјефи*, p. 39.

fourteenth century, it was Gabriel Millet¹² who first pointed out the particular stylistic relationship between the ambo in Hagia Sophia in Ohrid (fig. 1—4), the epistyle of the bema screen of Porta-Panagia (fig. 6), the lintels in the katholikon of Chelandari Monastery (fig. 7—8), and the façade of the sarcophagus of Anna Maliasene (fig. 10a), two slabs decorated with two-headed eagles (fig. 12a-b), and a pediment slab with foliate ornamentation, all at Episcopo, Ano Volos (fig. 17). Millet also linked the tombstone of Anna Maliasene's husband Nicholas, at Makrinita, Pelion, with these sculptures from Episcopo¹³ (fig. 19).

George Sotiriou was the next scholar to discuss the stylistic connection between these works of sculpture;¹⁴ and more recently André Grabar added to this group the sarcophagus of George Capandrites in Thessaloniki¹⁵ (fig. 22). Lastly, Marica Šuput linked other sculptures in the katholikon of Chelandari Monastery (the lintels over the west entrance to the inner narthex (fig. 7) and the entrance from the inner narthex to the naos (fig. 8), the capitals of the window mullions in the sanctuary (fig. 9), and the marble slabs beneath the windows of the north choir)¹⁶ with fragments from Banjska¹⁷ and from the Church of Saints Joachim and Anna, founded by Milutin, at Studenica.¹⁸ Šuput believes the reliefs in the churches of Chelandari, Banjska, and Studenica to be the work of a group of craftsmen from an important artistic centre of Byzantium.¹⁹

The most significant feature of all these reliefs is that by far the greater part of their decoration is executed in the champlévé technique, with the background being filled with coloured inlay. Of course, there is also a certain amount of low relief, but on a much smaller scale; it is to be seen on part of one of the lintels at Chelandari and in some sections of the Ohrid ambo, and also in sculptures from Beroia, which we shall examine farther on.

The designs of these reliefs consist chiefly of geometric motifs, such as interlocking circles and basket patterns, palmettes, foliate decoration, and intertwining tendrils forming pseudo-Cufic letters or elaborate arabesques. The designs are supplemented by birds — usually eagles and peacocks with decorative plumage — and fantastic beasts such as griffins, and the whole effect is that of a carpet. There is a clear Islamic influence evident in these works, demonstrated not only by the pre-

sence of the pseudo-Cufic letters, but also by the intricacy of the interlacing designs and the arabesques.

According to Millet, the Islamic elements are due to the use of Seljuk models,²⁰ while Grabar, without rejecting this view, adds that these works are inspired by Islamic woven textiles and their Italian imitations.²¹

It is certainly a fact that the silk fabrics and works of minor arts imported from the East had a profound influence on all Byzantine decoration. Indeed, between the tenth and the twelfth centuries the oriental motifs in Byzantine works of art were executed with such precision and delicacy that they appear to be direct copies of eastern originals. However, this was not the case in the period under discussion, the thirteenth and fourteenth centuries, for by this time the various Islamic elements, such as stylised palmettes and pseudo-Cufic decorations, had been completely assimilated into Byzantine art. As George Sotiriou says, Byzantine art had stamped its own mark upon these elements and given them something of its own character.²²

Consequently, Cufic decorations and intricate arabesque designs were established motifs in the sculpture of the late Byzantine period and should not be seen as the result of a direct Islamic influence.²³

My own research has enabled me, for reasons of style and also of date, to add a significant number of reliefs to the group

¹² G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, p. 146, figs. 154—156. Idem, *Remarques sur les sculptures byzantines de la région de Démétrias*, BCH 44, 1920, p. 210 ff., figs. 2, 4—6, 8, 12—14.

¹³ G. Millet, *Sculptures byzantines de Démétrias*, p. 212, footnote 4.

¹⁴ Γ. Σωτηρίου, *Αραβικαί διακοσμήσεις εις τα βυζαντινά μνημεία της Ελλάδος*, ΠΧΑΕ, περ. Γ', 2, 1933, p. 78 ff., figs. 35, 40.

¹⁵ A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge, II (XI^e—XIV^e siècle)*, Paris 1976, no. 159, p. 151, pl. CXXXIII.

¹⁶ M. Шупут, *Византијски рељефи*, p. 39, footnote 27 including further relevant bibliography.

¹⁷ M. Шупут, *Византијски пластични украс у градитељским делима Краља Милутина*, Зборник за ликовне уметности 12, 1976, pp. 43—55, fig. 9.

¹⁸ Ibid., figs. 10—12.

¹⁹ M. Шупут, *Византијски рељефи*, 39.

²⁰ G. Millet, *Sculptures byzantines de Démétrias*, 212 ff.

²¹ A. Grabar, *Sculptures byzantines*, 152, no. 160.

²² Γ. Σωτηρίου, *Αραβικαί διακοσμήσεις*, 86.

²³ M. Шупут, *Византијски рељефи*, 43.

of sculptures with the Islamic features of the late thirteenth and early fourteenth centuries located by earlier scholars in Thessaly and Macedonia and on Mount Athos.

These are the rear façade of Anna Maliasene's sarcophagus (fig. 11), which, together with the main façade (fig. 10) and the two slabs decorated with two-headed eagles (fig. 12), constitute, as I have shown in an earlier study,²⁴ one complete sarcophagus. There is another complete sarcophagus,²⁵ too, almost identical in subject matter and technique to that of Anna Maliasene, the fragments of which are to be found in the Monastery of Nea Petra on Pelion and at Episcope, Ano Volos (fig. 14—15). It is a direct imitation of the Maliasene sarcophagus, though lacking the latter's inspired and lively execution.

Another fragment, in the wall of the church at Episcope, Ano Volos, which is probably part of a sarcophagus²⁶ (fig. 16), may also be linked with these two sarcophagi. It too depicts a cross beneath an arch and similar champlévé foliate designs to those on the other two sarcophagi.

A tombstone in the collection in the mosque in Chalcis²⁷ (fig. 20) and a slab in the wall surrounding the Church of the Dormition of the Virgin at Oropos²⁸ (fig. 21) are almost identical to the tombstone of Anna Maliasene's husband (fig. 19). All three of these reliefs are ornamented with a Greek cross made up of a triple band inside a circle or disc, with tendrils issuing from the ends of the arms of the cross and intertwining crosswise in twos.

In the church at Episcope, Ano Volos, and in its bell-tower two fragments have been built into the wall, one with foliate decoration (fig. 18a) and the other bearing a representation of a winged dragon and a human hand (fig. 18b); they are connected with the pediment slab from Episcope and with the slab from the ciborium of the Ohrid ambo (fig. 2).

Before leaving Pelion, I should also mention a fragment of a slab decorated with intertwining tendrils (fig. 23) and three sections of the epistyle of a bema screen (fig. 24) built into the wall of the katholikon of the Monastery of Hagios Laurentios;²⁹ they are decorated with intertwining bands forming heart-shaped figures interspersed with pseudo-Cufic designs, an ornamentation analogous to that of the lintel at Chelandari (fig. 7).

In Beroia a significant number of champlévé reliefs have survived, most of them unknown until now. Let us begin with the tombstone³⁰ of the deacon Clement in the Church of the Panagia Palioforitissa (fig. 25), which is decorated with consecutive circles enclosing interlaced patterns, the spaces in between being filled in with palmettes, rosettes, and halfpalmettes. All of these designs have many features in common with corresponding details on the Ohrid ambo.

A number of champlévé reliefs are now to be found in the medieval collection at Beroia, transferred there from Beroia's Old Cathedral. Some of these sculptures were discovered by my colleague Efthymios Tsigaridas built into the church's floor, which is of more recent date. They include chamfered cornices with heart-shaped motifs, half of them executed in champlévé and the other half in low relief (fig. 26—27), similar to the lintels at Chelandari (fig. 7); cornices and epistyles with concave façades and basket patterns (fig. 28—29), bearing the traces of four capitals (fig. 30) like those of the Ohrid ambo (fig. 3); and a triangular slab bearing a double foliate cross (fig. 31), the branches of which twist and twine like the decorations on the capitals of the window mullions at Chelandari (fig. 9) and on some of the cornices in the Church of Hagia Sophia in Ohrid (fig. 5). There are

²⁴ Θ. Παζαράς, Συμπλήρωση της σαρκοφάγου της Άνας Μαλιασηνής, Αφιέρωμα στη μνήμη Στ. Πελεκανίδη, Θεσσαλονίκη, 1983, p. 353 ff. idem, Ανάγλυφες σαρκοφάγοι, pp. 63—66, 112, 116—117, 243, 244, 245, 246, 260, 278, 291, pls. 32β—36.

²⁵ Θ. Παζαράς, Συμπλήρωση της σαρκοφάγου της Άνας Μαλιασηνής, pp. 360—361, pls. 5δ, 6α—δ. Idem, Ανάγλυφες σαρκοφάγοι, pp. 66—67, 112, 117—118, 169, 278, 291, pls. 37—38.

²⁶ Θ. Παζαράς, Ανάγλυφες σαρκοφάγοι, no. 84, p. 100, 243, pl. 77β.

²⁷ Ibid., no. 65, pp. 87—88, 245, 246. pl. 65β.

²⁸ Ι. Ν. Κουμανούδης, Συμπληρωματική έρευνα επί των χριστιανικών μνημείων του Ωρωπού, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 5, 1969, p. 82, no. 5δ, pl. 40α.

²⁹ Ν. Ι. Γιαννόπουλος, Η επί του Πηλίου Μονή του Αγίου Λαυρεντίου, ΕΕΒΣ 11, 1935, p. 388 ff., figs. 4—5. In a later article, Ρ. Λεωνιδοπούλου-Στυλιανού, Παρατηρήσεις στο μοναστήρι του Αγίου Λαυρεντίου Πηλίου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 9, 1977—1979, pp. 242—244, pl. 97, suggests, wrongly in my opinion, that the reliefs of Hagios Laurentios belong to the 12th c. and not to the Palaeologan period as is generally accepted.

³⁰ Θ. Παζαράς, Συμπλήρωση της Σαρκοφάγου της Άνας Μαλιασηνής, p. 363, pl. 8. Idem, Ανάγλυφες σαρκοφάγοι, no. 13, pp. 40, 133, 174, 247—248, pl. 11β.

also in Beroia two slabs decorated with basket patterns (fig. 32a-b) like those on the lintels at Chelandari (fig. 7–8) and on the Ohrid ambo (fig. 2), and another two slabs decorated with intersecting circles, palmettes, and half-palmettes (fig. 33), broadly reminiscent of the slabs of the ciborium of the Ohrid ambo (fig. 2) and of the pediment slab at Episcopo, Ano Volos (fig. 17). Finally, we should also mention two colonettes (fig. 34a-b), each of which has two adjoining faces decorated with intersecting circles and foliate ornaments identical to those on the colonettes on the Ohrid ambo (fig. 4).

My first thought was that most of these fragments from Beroia might belong to a bema screen.³¹ However, I eventually realised that this was not possible, because neither the cornices with the heart-shaped motifs, nor the epistyles with concave façades and basket patterns are simply straight pieces; they contain angles and fit together to form rectangular frames (fig. 35a-c). This indicates that they are from a ciborium which in all probability belonged to an ambo similar to the Ohrid ambo, since they have so many features in common. It is my belief that this ambo stood in the Old Cathedral of Beroia, which would have been a fitting place for a work of such quality. This opinion is supported by the fact that most of the pieces were found buried in the modern floor of the church.

I believe, then, that we have acquired yet another important sculptural composition, a second ambo³² closely resembling the ambo in Hagia Sophia in Ohrid. The Beroia ambo may be dated with certainty to between 1300 and 1317, which are the dates of construction of the Chelandari lintels³³ and the Ohrid ambo respectively,³⁴ with both of which it has many features and details in common.

This dating is particularly significant, because it is related with a restoration phase of the Old Cathedral in Beroia, which took place sometime during the first two decades

of the fourteenth century and included the monument's most recent wall paintings.³⁵

All the sculptures from Thessaly, Macedonia, and Mount Athos that we have examined thus far — both those which have long been known and those which have been introduced for the first time here (and there may also be others of which I am unaware) — share so many characteristics that one could say they were all products of one and the same workshop. This idea is supported not only by their common *champlevé* technique (which was after all a general feature of this period), but also by their Islamic motifs, which are executed with particular delicacy and in a very special manner. Since these works are confined to a relatively small geographical area and date from a period of some forty years — between 1274 and 1317 — they could very well be the creations of a group of craftsmen from an important Byzantine artistic centre.

One cannot say with certainty where this workshop was established, but it could well have been based in Thessaloniki, for Thessaloniki was not only the geographical centre of this area but also an artistic centre with a wide-ranging influence.

³¹ Θ. Παζαράς, *Συμπλήρωση της σαρκοφάγου της Άνωας Μαλιασηνής*, p. 362.

³² In a separate study I intend to discuss the restoration of the ambo of the Old Cathedral in Beroia.

³³ G. Millet, *L'ancien art serbe*, p. 146. Idem, *Sculptures byzantines de Démétrias*, p. 211. The lintels of Chelandari may be dated more precisely to 1303 or 1313, since the naos and the inner narthex of the *katholikon* were built in these years by Milutin. See Π. Μυλωνάς, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, *Αρχαιολογία*, 14, 1985, pp. 77–78, footnote 81.

³⁴ A. Grabar, *Sculptures byzantines*, p. 149, no. 156.

³⁵ Ευθ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της πρόθεσης στην Παλιά Μητρόπολη Βεροίας*, *Πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1984, p. 86.

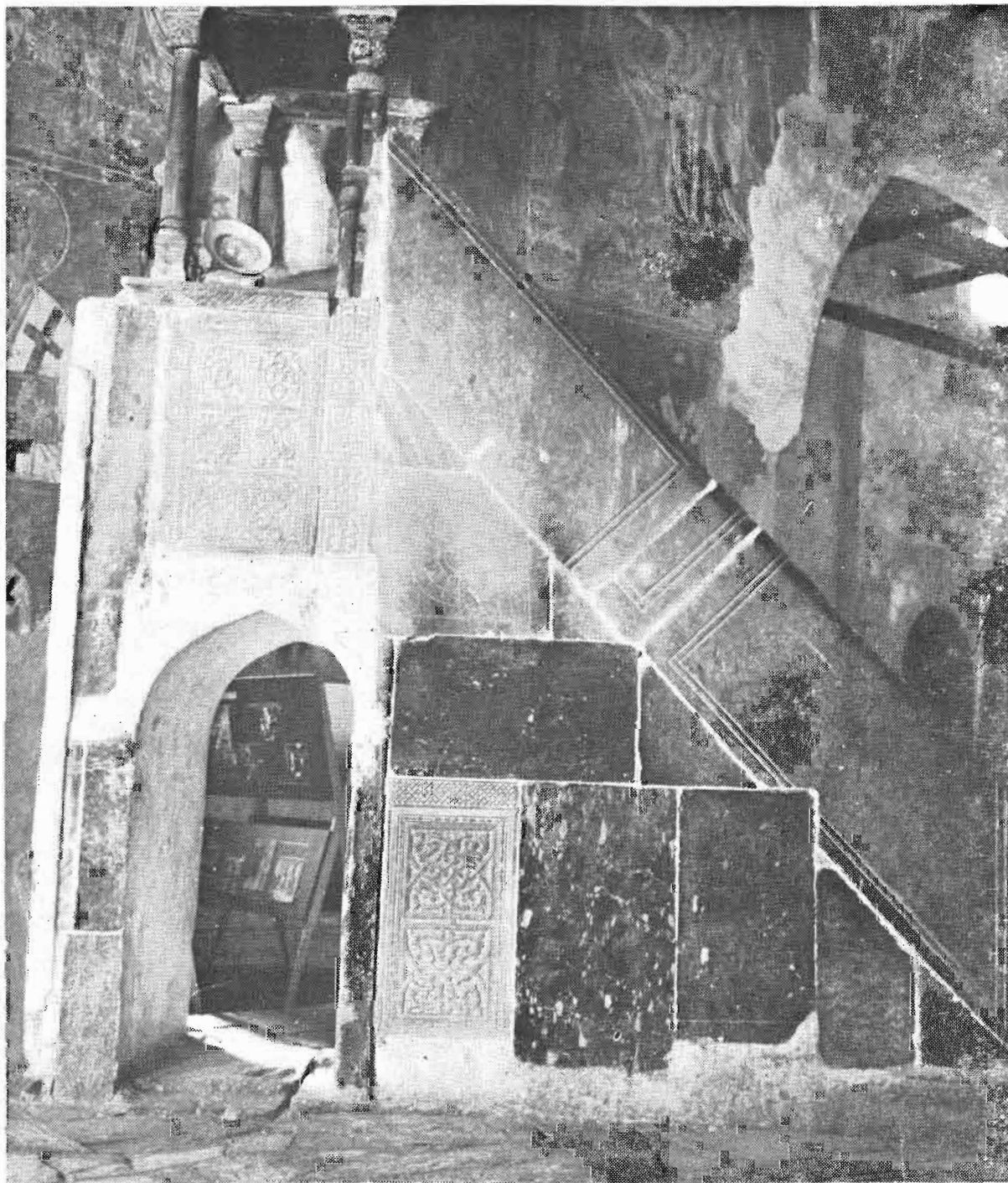


Fig. 1. Ohrid. Church of Hagia Sophia. The ambo

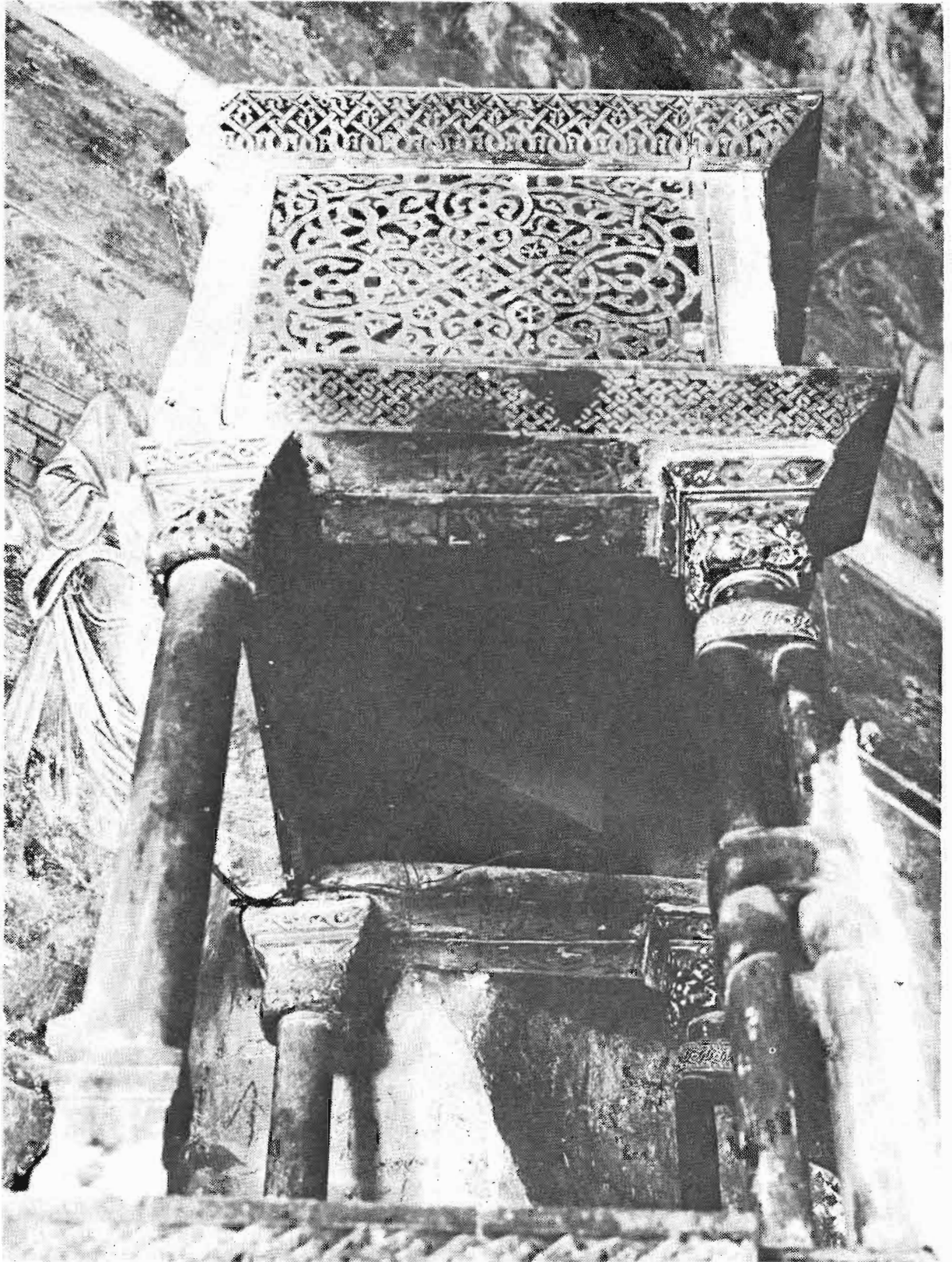


Fig. 2. Ohrid. Church of Hagia Sophia. The ciborium of the ambo

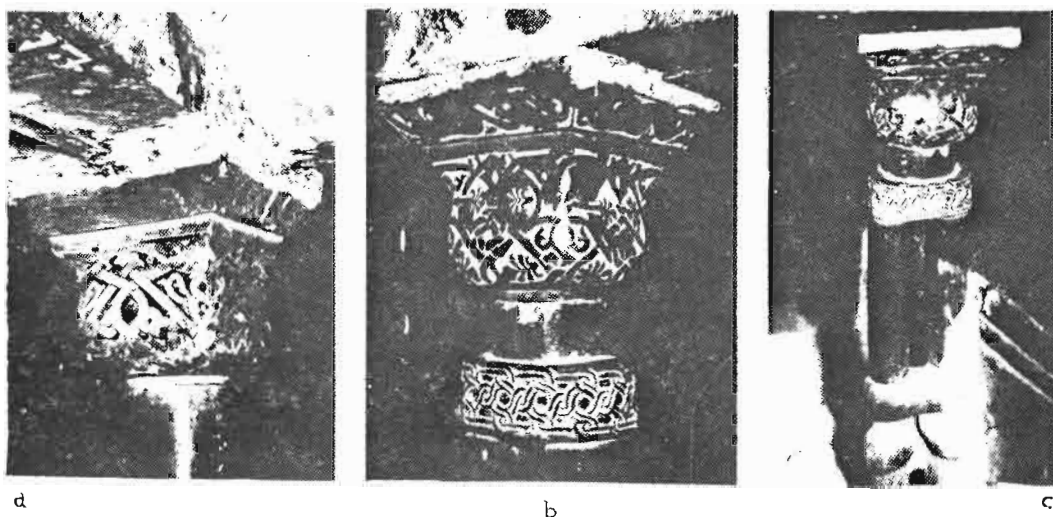


Fig. 3a—c. Ohrid. Church of Hagia Sophia. Three capitals of the ambo (Ph. t. Grabar)

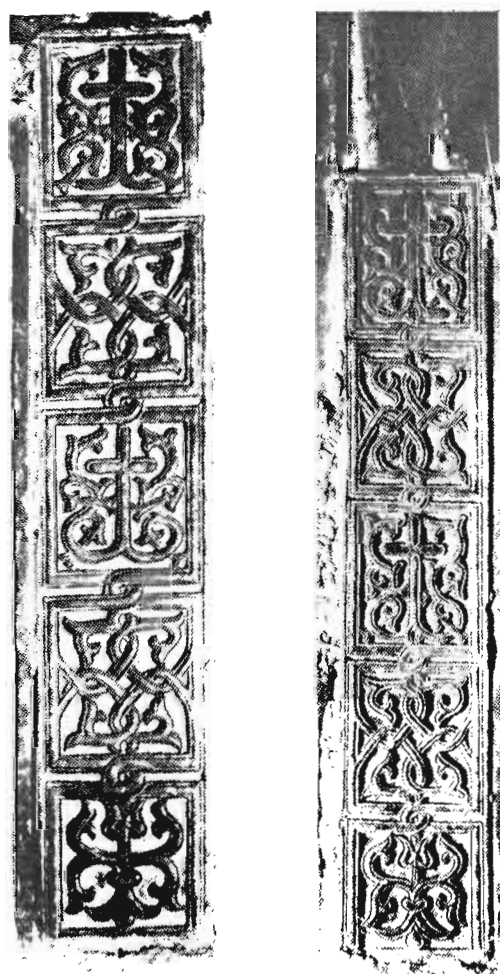


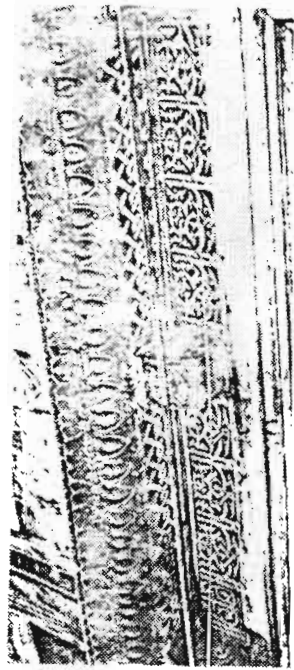
Fig. 4a—b. Ohrid. Church of Hagia Sophia. Two colonettes of the ambo (Flot. Grabar)



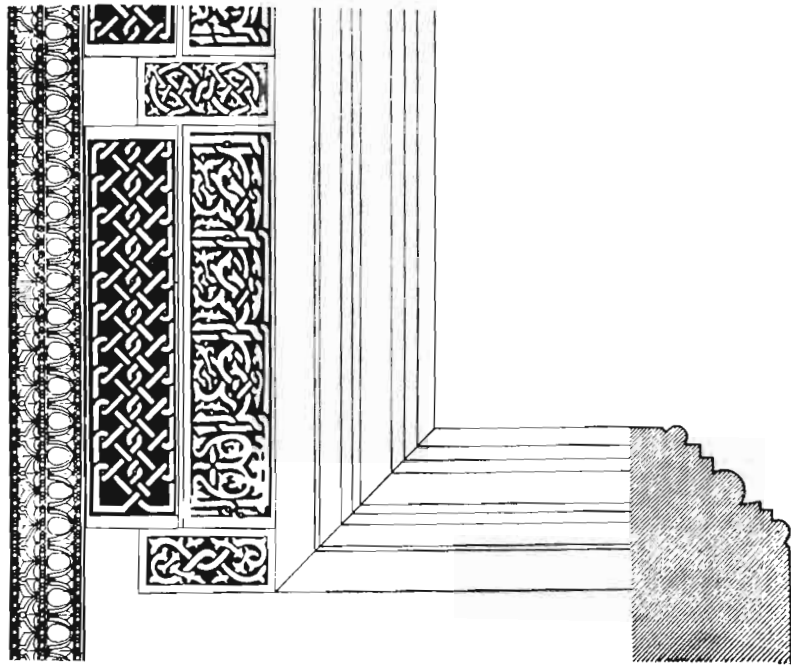
Fig. 5a—c. Ohrid. Church of Hagia Sophia. Fragments of cornices (Phot. Šuput)



Fig. 6a—b. Porta-Panagia (Thessaly). The epistyle of the bema screen (Phot. and Drawing Šuput)

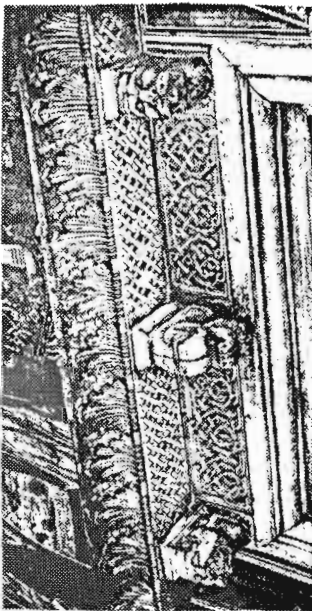


a

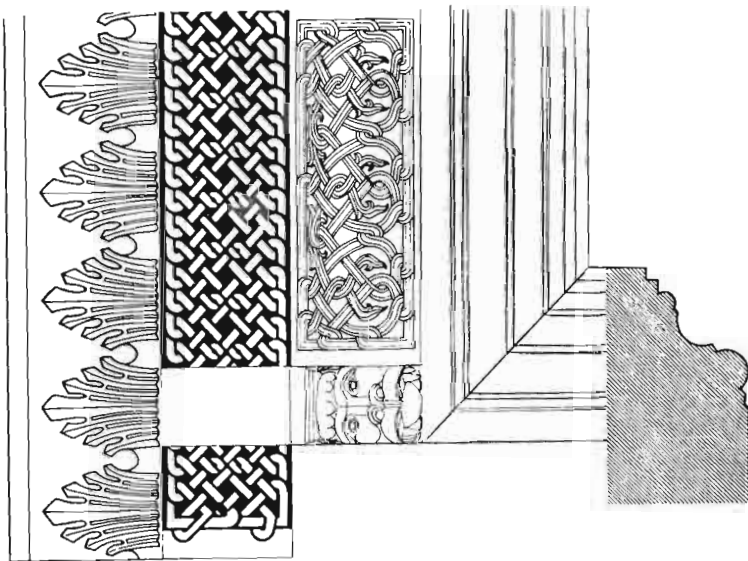


b

Fig. 8a—b. Chelandari Monastery. Katholikon. The lintel over the entrance from the inner narthex to the naos (Phot. Millet — drawing Nenadović)



a



b

Fig. 7a—b. Chelandari Monastery. Katholikon. The lintel over the west entrance to the inner narthex (Phot. Millet — drawing Nenadović)

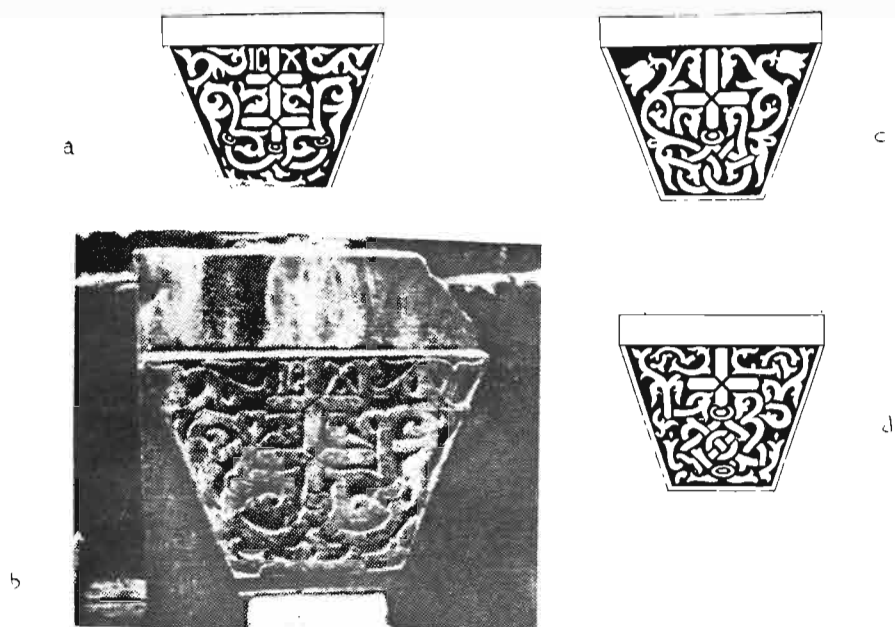


Fig. 9a—d. Chelandari Monastery. Katholikon. Capitals of the window mullions in the sanctuary
(Phot. and drawing Nenadović)

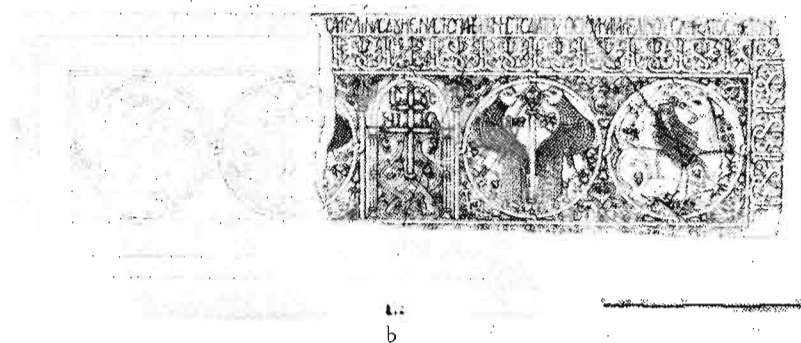
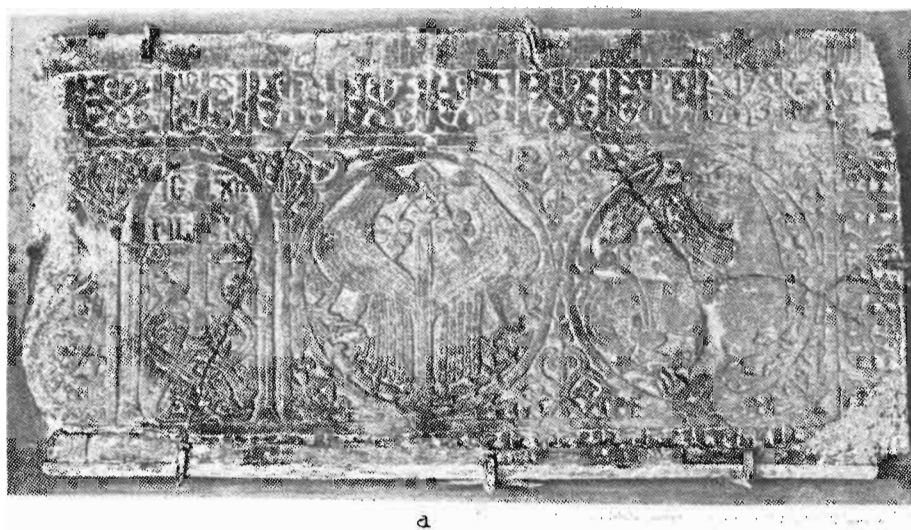


Fig. 10a—b. Ano Volos, Episkope. Church of the Virgin. The main façade of Anna Maliasene's sarkophagus

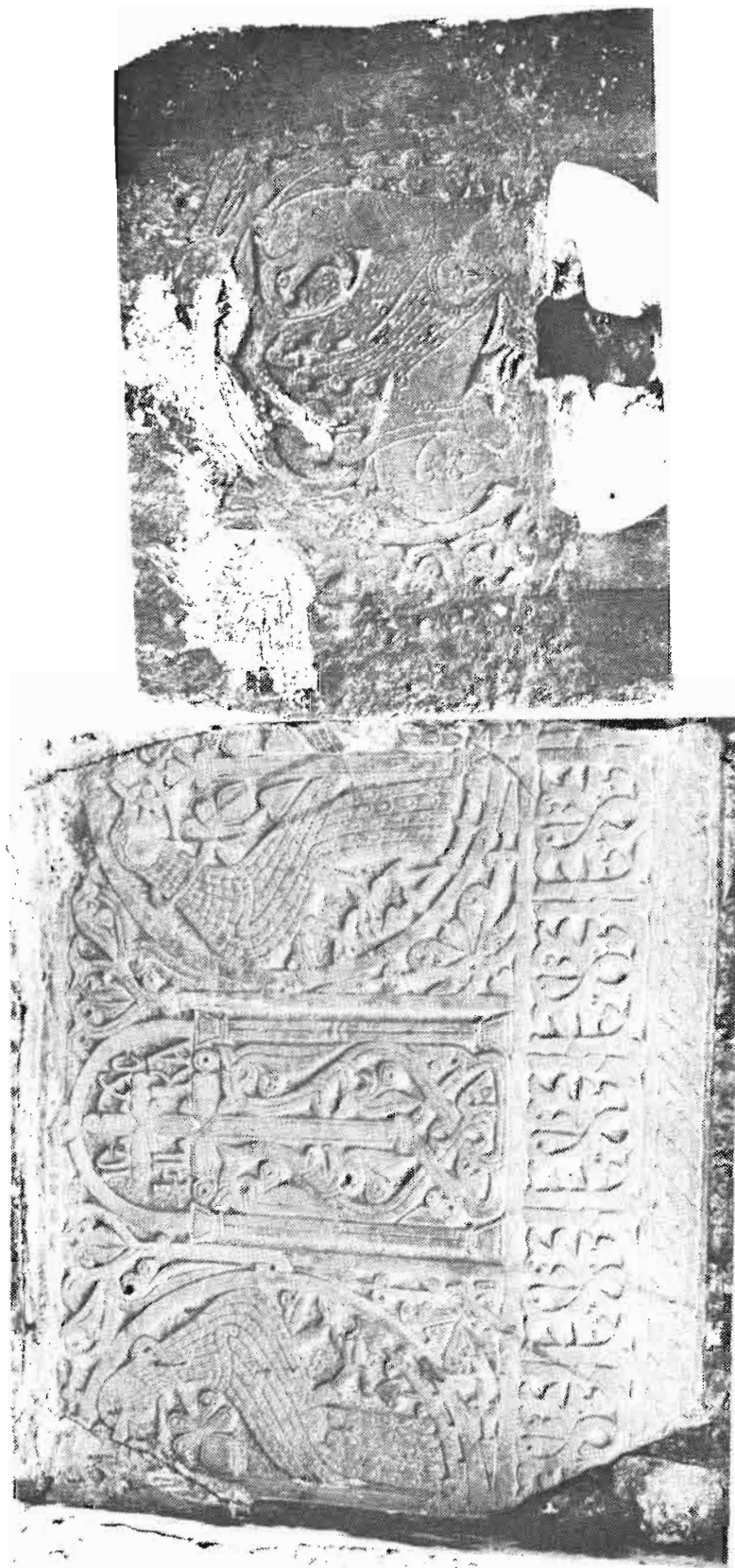
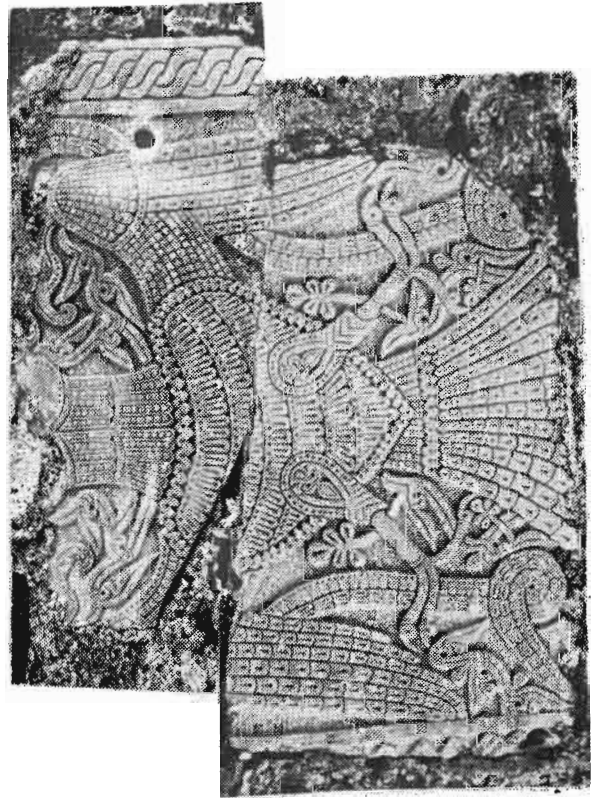


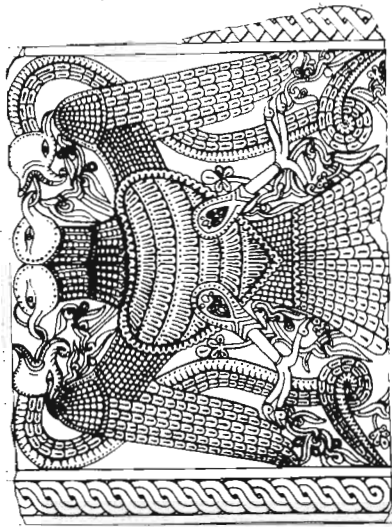
Fig. 11. Portaria (Pélion). Monastery of Nea Petra. The rear façade of Anna Matiasene's sarkophagus



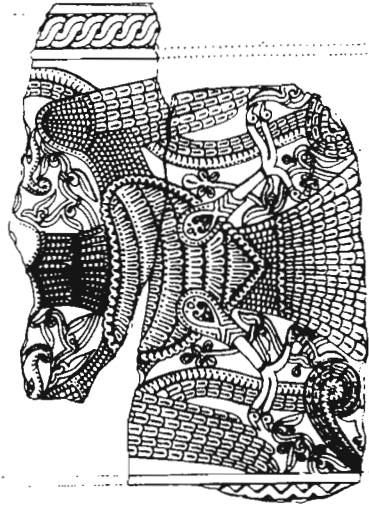
a



b



c



d



Fig. 12a—d. Ano Volos, Episkope, Church of the Dormition of the Virgin. The two narrow sides of Anna Maliasene's sarcophagus

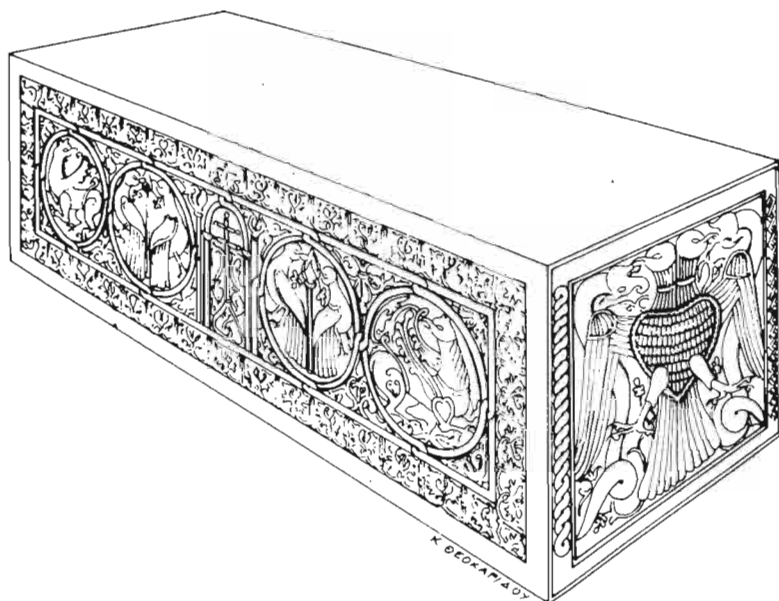


Fig. 13. Restoration of Anna Maliasene's sarkophagus



Fig. 14. Portaria (Pelion).
Monastery of Nea Petra.
The main façade of
a sarkophagus

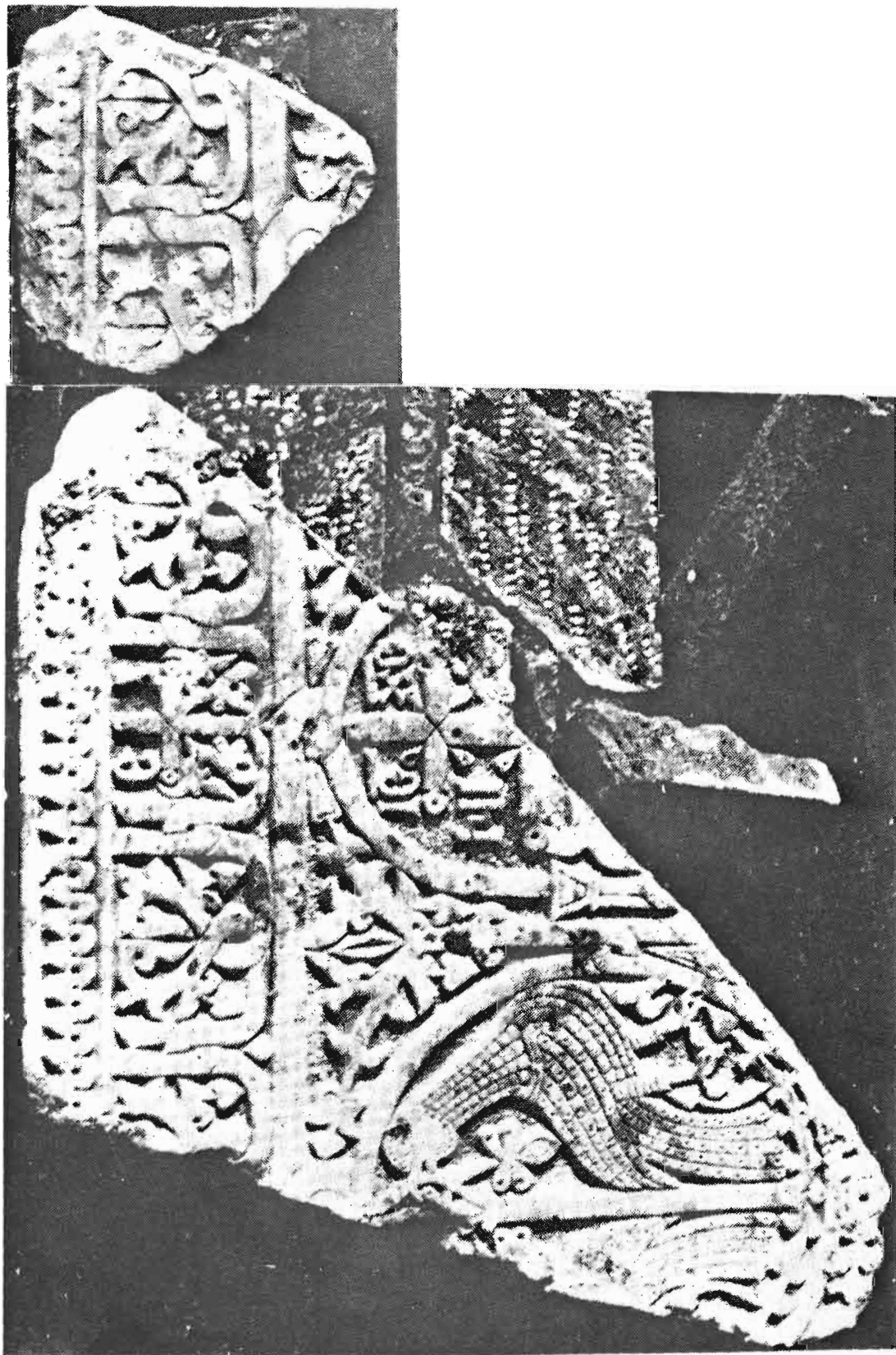


Fig. 15. Ano Volos, Episkope. Church of the Dormition of the Virgin. Fragments of the rear façade of a sarcophagus

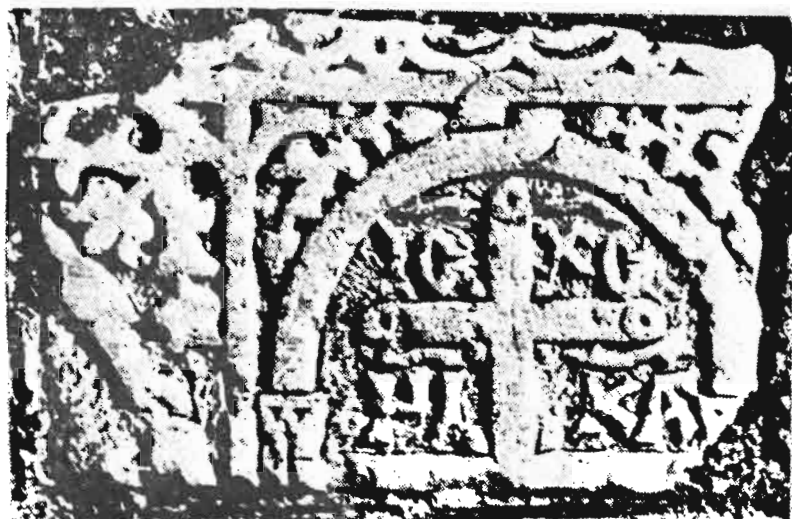


Fig. 16. Ano Volos, Episkope. Church of the Dormition of the Virgin. Fragment of a sarcophagus

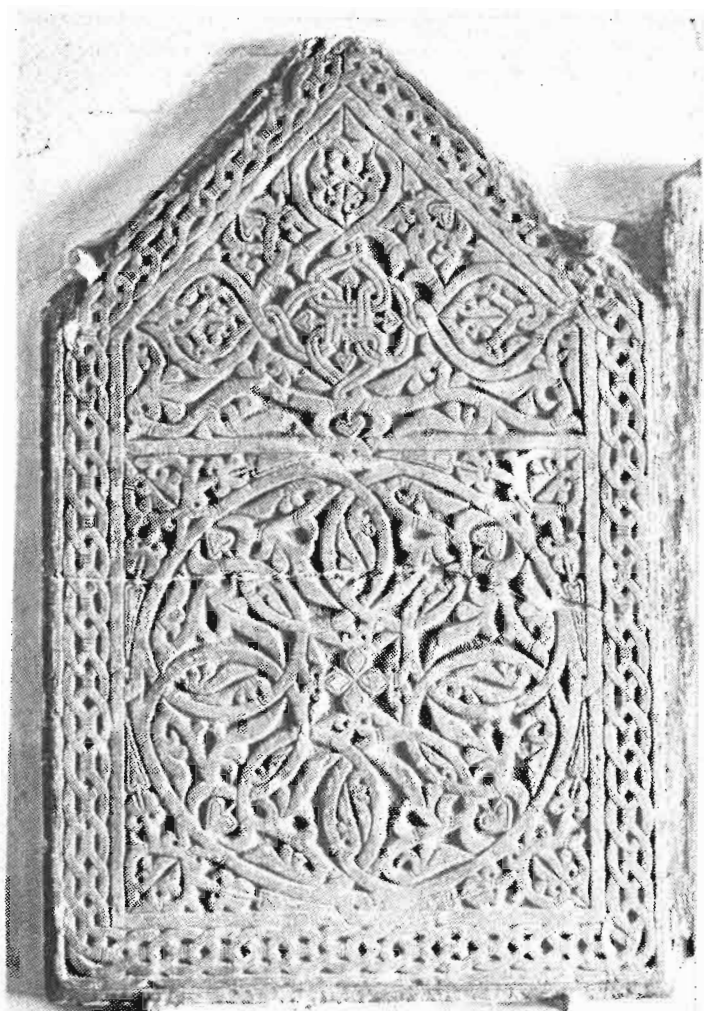


Fig. 17. Ano Volos, Episkope. Church of the Virgin. A pediment slab with foliate ornamentation

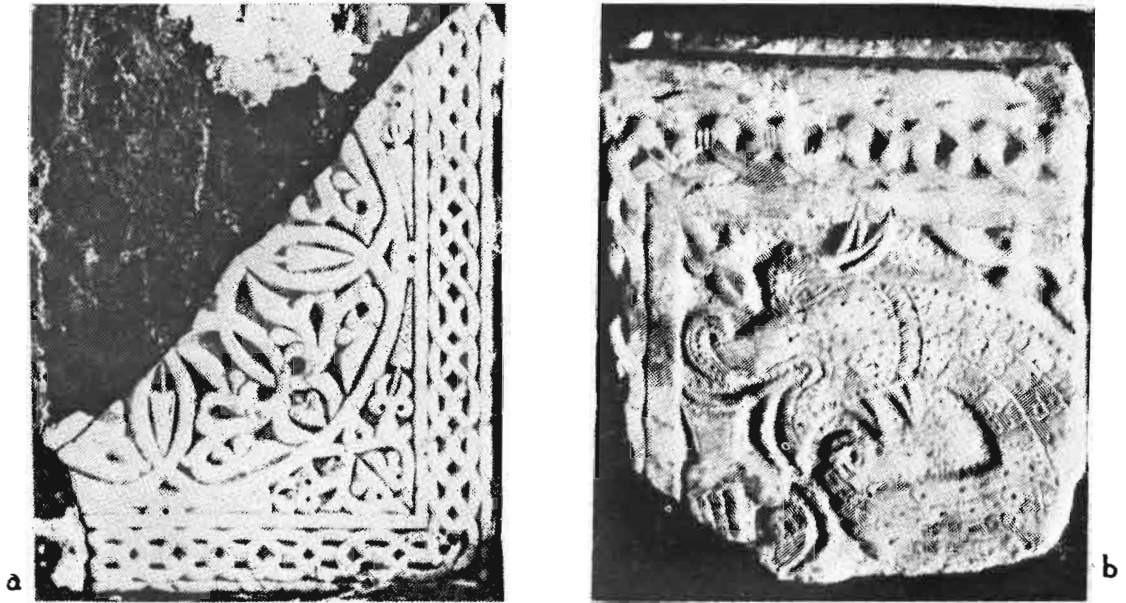


Fig. 18a—b. Ano Volos, Episkope. Church of the Dormition of the Virgin. a. A fragment of a slab with foliate decoration. b. A fragment of slab with representation of a winged dragon and a human hand (Phot. Grabar)

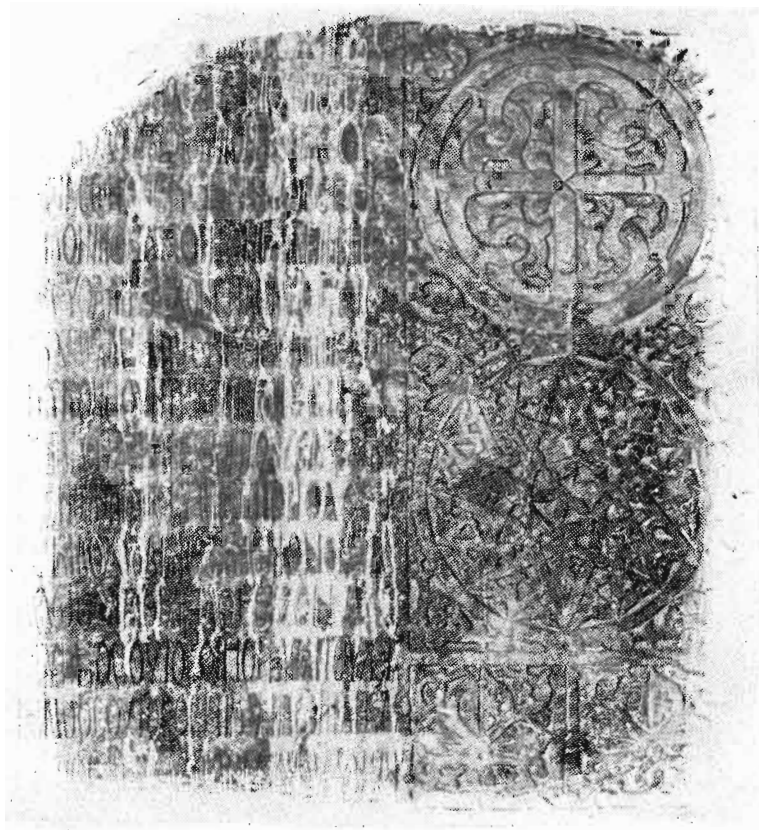


Fig. 19. Makrinitza (Peñion). Church of Hagios Atianassios. The tombstone of Nicholas Melasoros

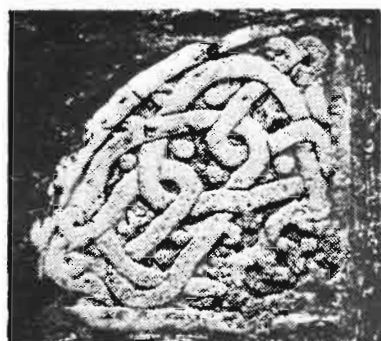


Fig. 23. Pelion. Monastery of Hagios Laurentios. A slab fragment with intertwining tendrils



Fig. 24a—c. Pelion. Monastery of Hagios Laurentios. Sections of an epistyle of a bema screen (Phot. Giannopoulos)



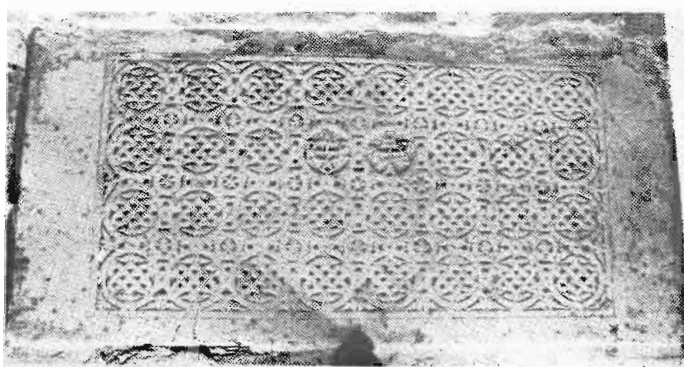
Fig. 20. Chalcis. Collection in the mosque. A detail of a tombstone



Fig. 21. Oropos. Church of the Dormition of the Virgin. A slab (Phot. Koumanoudis)



Fig. 22. Thessaloniki. Vlatadon Monastery. George's Capandrites sarkophagus

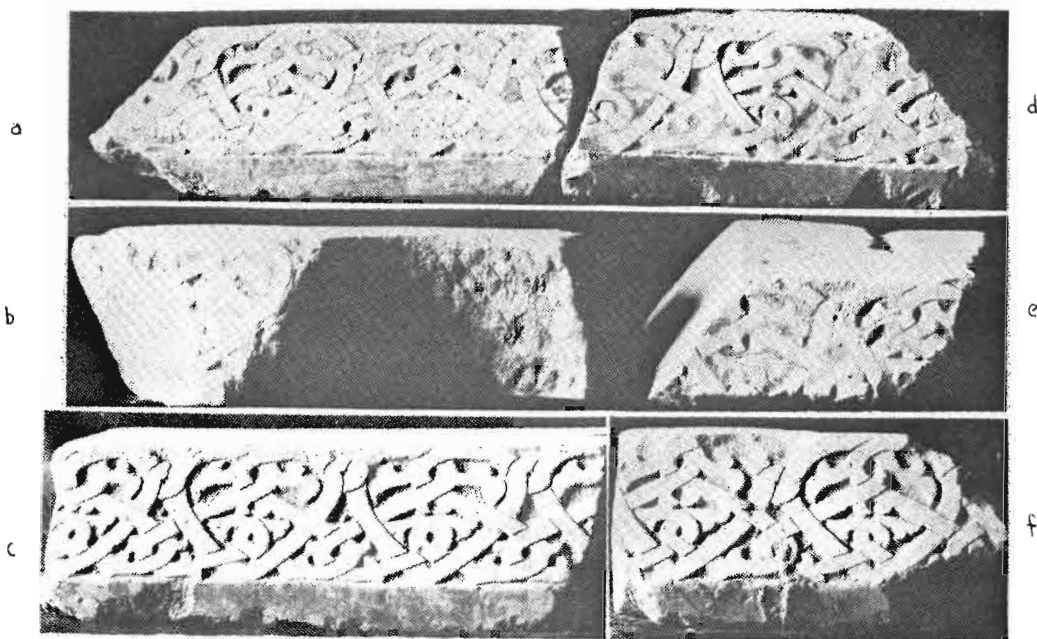


a

Fig. 25a—b. Beroia. Church of Panagia Palioforitissa. Tombstone of the deacon Clement



b



a

d

b

e

c

f

Fig. 26a—f. Beroia. Medieval Collection. Fragments of chamfered cornices from the Old Cathedral's ambo

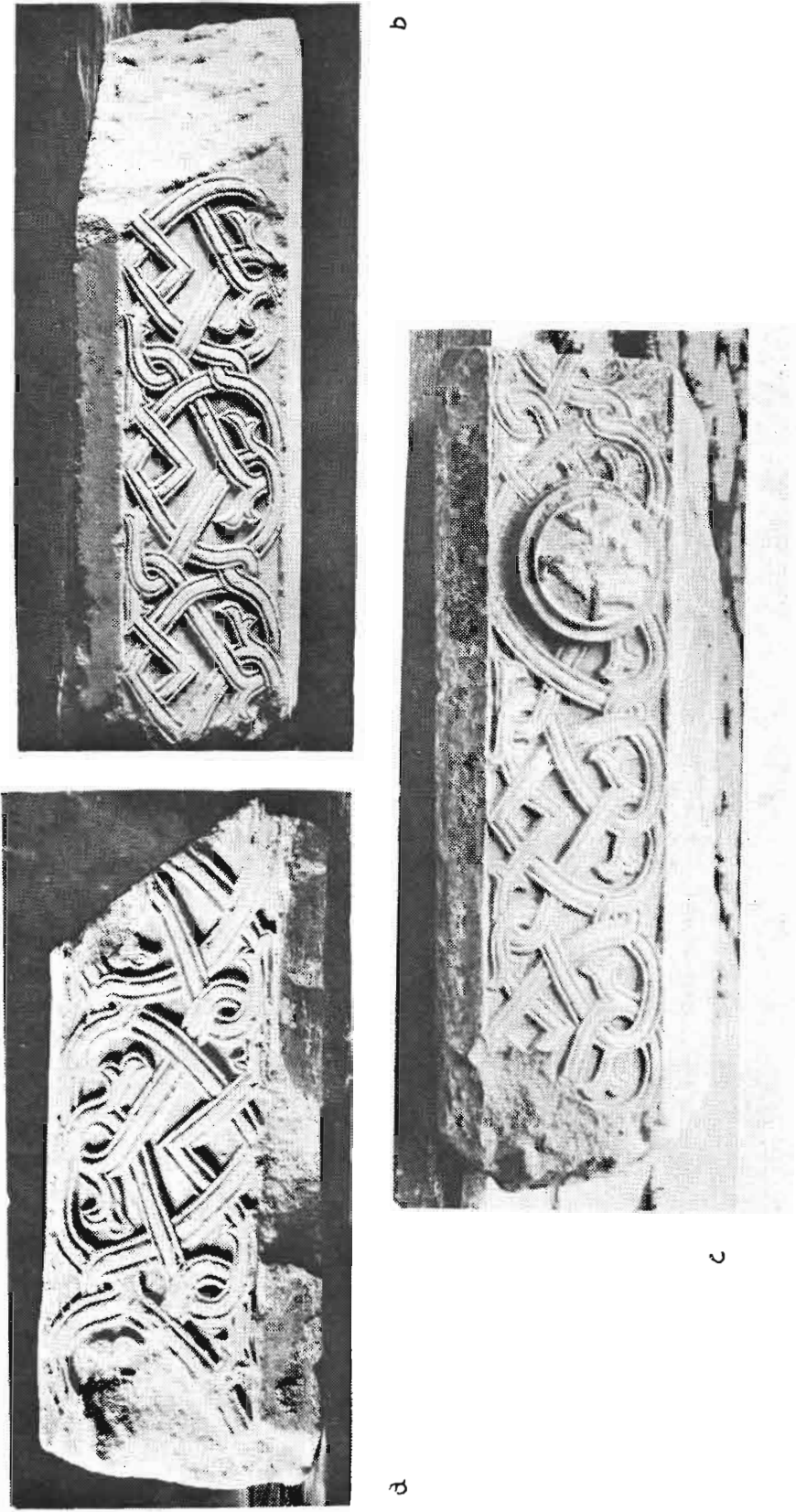
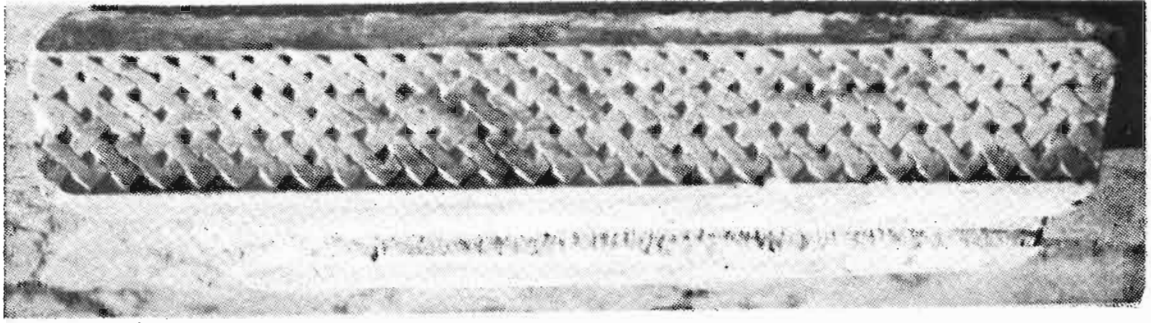
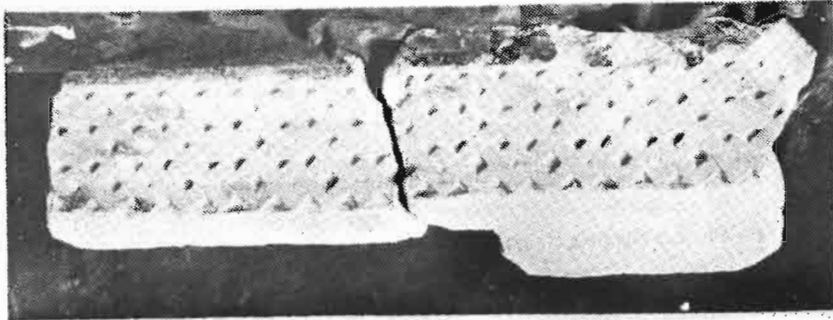


Fig. 27a—c. Beroia. Medieval Collection. Fragments of chamfered cornices from the Old Cathedral's ambo

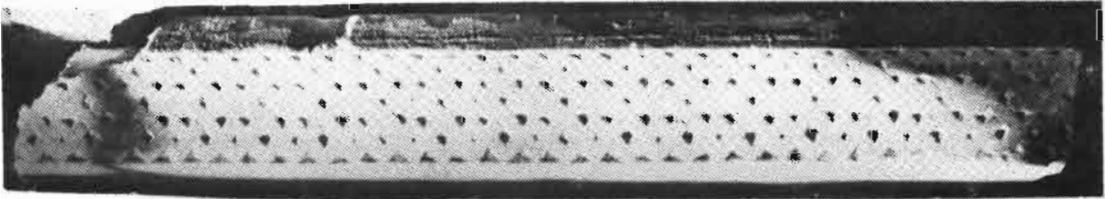


a

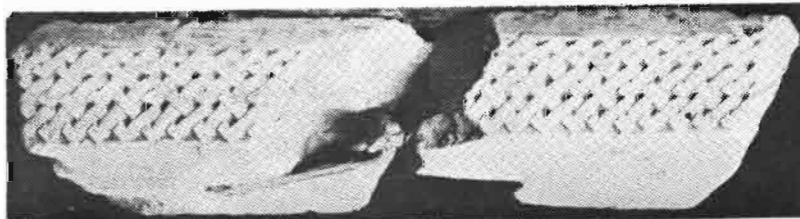


b

Fig. 28a—b. Beroia. Medieval Collection. Fragments of cornices from the Old Cathedral's ambo



d



b

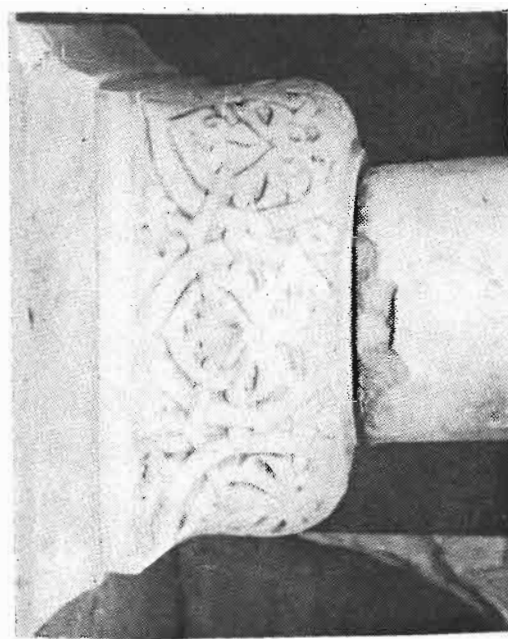


c

Fig. 29a—c. Beroia. Medieval Collection. Fragments of epistyles from the Old Cathedral's ambo



c



d



a



b

Fig. 30a—d. Beroia. Medieval Collection. The capitals from the Old Cathedral's *ambo*

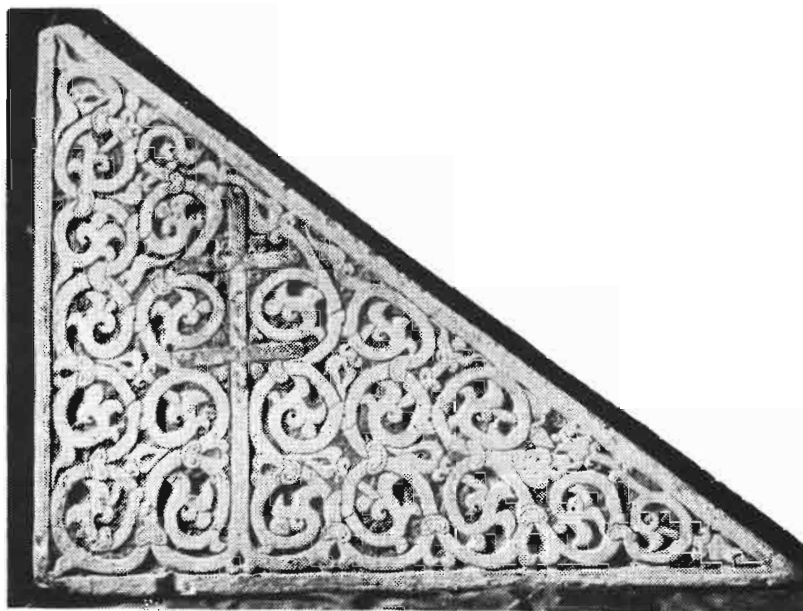
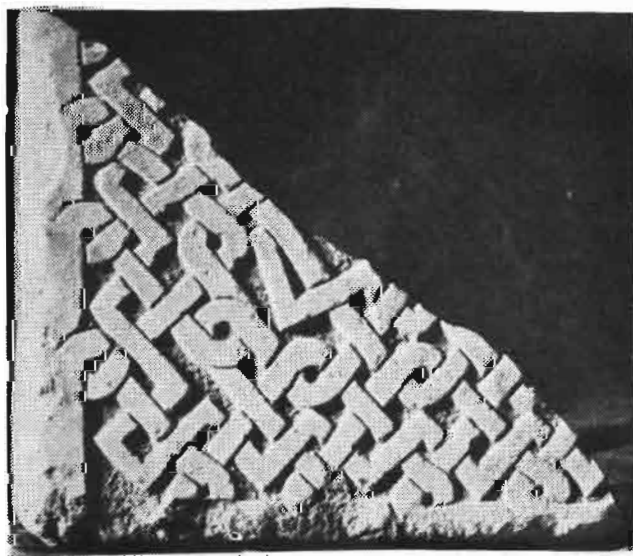


Fig. 31. Beroia. Medieval Collection. A triangular slab from the Old Cathedral's ambo

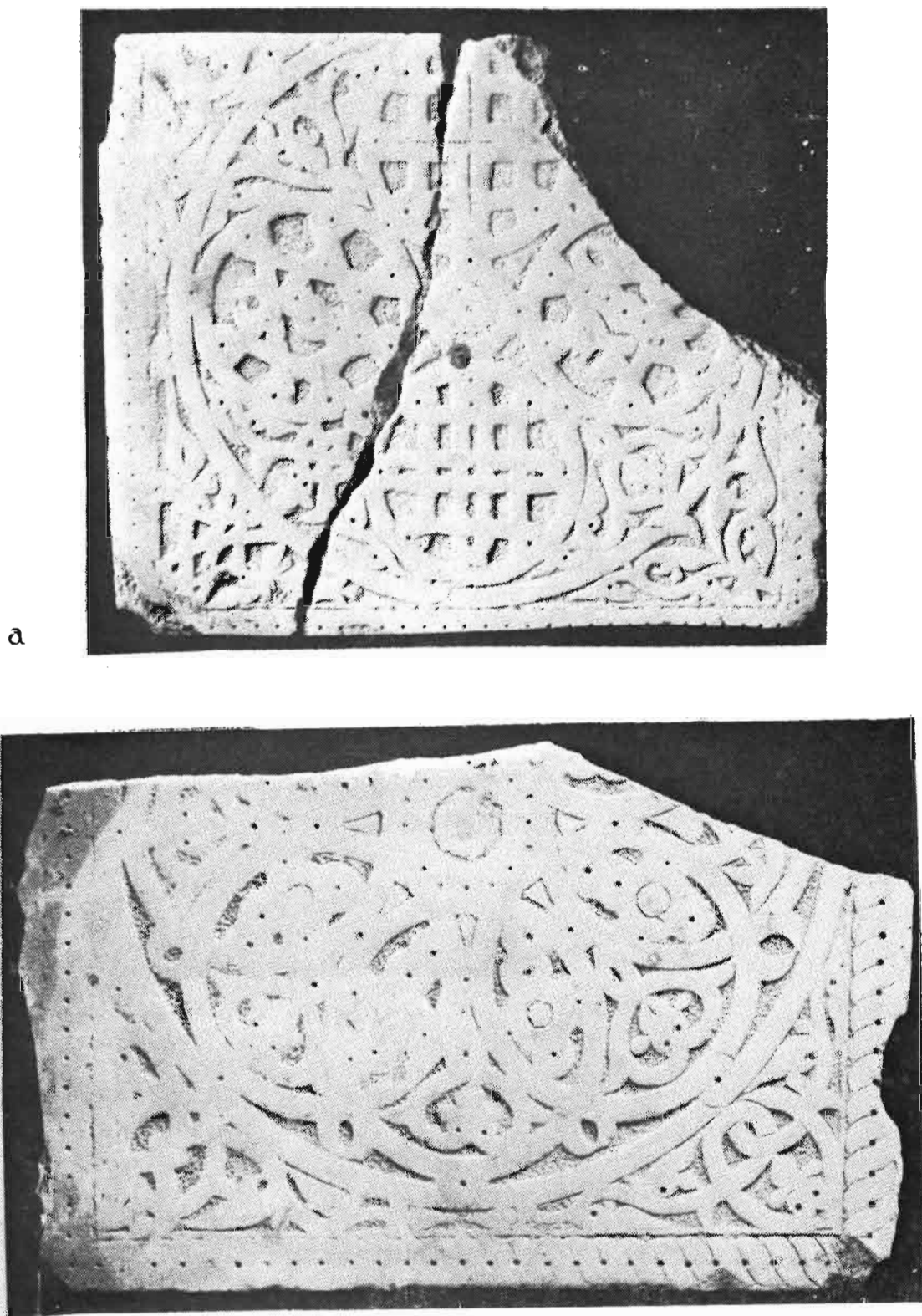


a



b

Fig. 32a—b. Beroia. Medieval Collection. Fragments of two slabs with basket patterns



a

b

Fig. 33a—b. Beroia, Medieval Collection. Fragments of two slabs with intersecting circles, palmettes, and half-palmettes

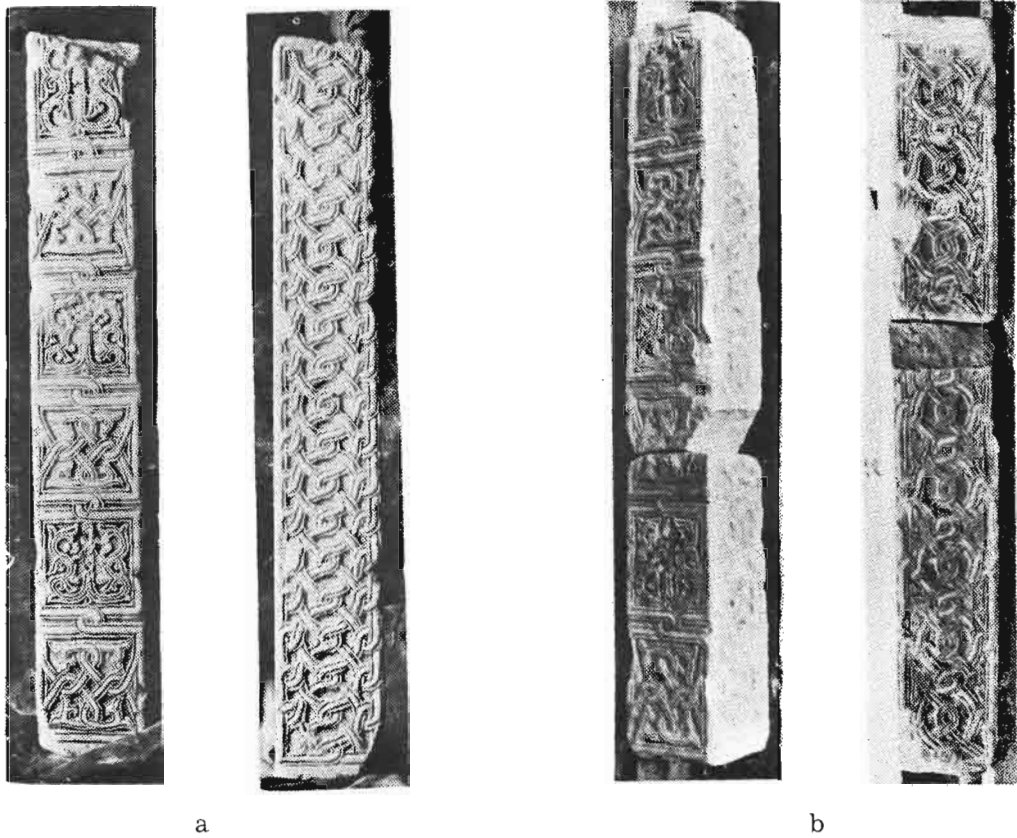
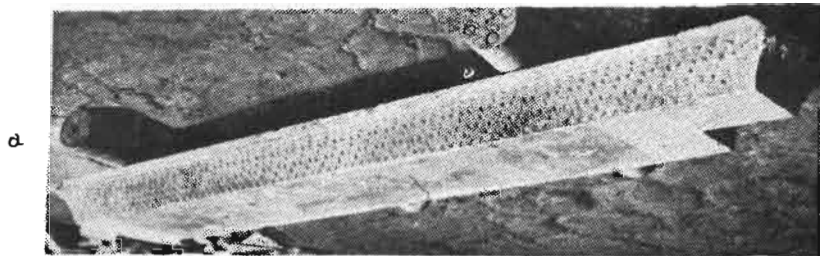
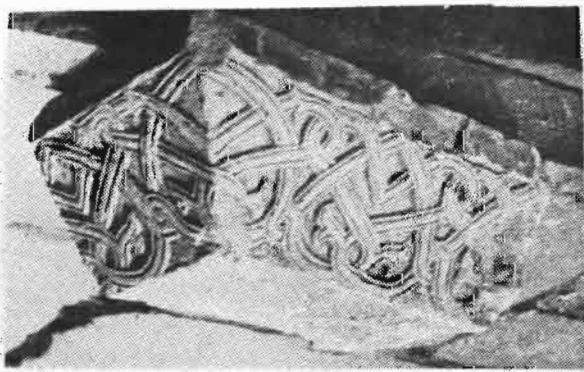


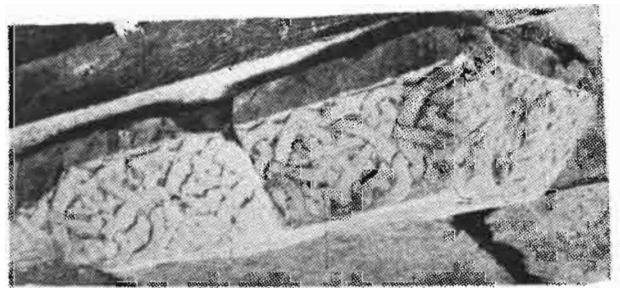
Fig. 34a—b. Beroia. Medieval Collection. Fragments of two colonettes with intersecting circles and foliate ornaments



d



b



c

Fig. 35a—c. Beroia. Medieval Collection. Corner fragments of an epistyle and cornices from the Old Cathedral's ambo

L'ATELIER MONÉTAIRE DE THESSALONIQUE AU QUATORZIÈME SIÈCLE APRÈS J.-CHR.: LE RAYONNEMENT D'UN CENTRE ARTISTIQUE AVANT LE DÉCLIN DE L'EMPIRE*

Ioannis Touratsoglou

Le 29 mars 1430, Thessalonique, après un siège de quelques jours, succombe à l'assaut des troupes du sultan Mourad II (1421—1451). Les soulèvements successifs et les guerres dynastiques intestines des derniers Paléologues, dont le résultat était le dépérissement progressif de l'état et la perte graduelle de territoires au bénéfice des Bulgares et des Serbes d'abord, puis des Turcs, eurent pour conséquence le rapide abandon de la ville par ses habitants.¹ Dès 1372, lorsque les raids turcs isolèrent Thessalonique de l'intérieur du pays, l'issue dramatique des événements qui devaient suivre avait commencé à être évident: en 1387, la ville est occupée pour peu de temps par Mourad I^{er} (1362—1389). En 1391, elle est prise à nouveau, par Bajazet I^{er} (1389—1402). En 1403, elle est libérée par Manuel II Paléologue pour être cédée en 1423 — elle n'est plus alors que »l'ombre d'elle-même« — à Venise.²

Au moment de sa prise en 1430, mais plus tôt également, Thessalonique présente un visage qui rappelle bien peu d'autres époques de prospérité avec ses maisons ruinées et à demi écroulées pour la plupart, avec ses murailles qui ont beaucoup souffert, avec ses églises, ses monastères, ses bâtiments publics abandonnés aux effets du temps et à la destruction.³

Pourtant cette ville de Saint-Démétrius, qui constitua des siècles durant l'un des plus éclatants »yeux« de l'empire, avait acquis avec la conquête latine de 1204 une importance particulière pour la région et les peuples des Balkans.

Capitale du faible royaume de Macédoine de Boniface de Montferrat, elle fut considérée dès le premier instant tant par le Despotat d'Épire que, plus tard, par l'empire de Nicée comme le support et la base de départ indispensables pour la reconquête

de Constantinople et la reconstitution de l'unité de la nation. Et au siècle suivant, lorsque les querelles des deux Andronics (1321—1328) et le conflit entre Jean Cantacuzène et Jean V Paléologue (1341—1354) firent disparaître les dernières forces vives de l'empire en forgeant sa chute, Thessalonique constitua le soutien décisif qui assurait l'autorité impériale.

Au même moment cependant, la ville, avec le débouché qu'elle offrait en Egée et son antique splendeur, fut également l'objet des visées des tsars bulgares Kalojan (1197—1207) et Ivan Asen II (1218—1241), mais aussi des Kralis de l'état serbe Miloutin (1282—1321) et Etienne Dušan (1331—1335) et en 1308, des Catalans qui à cette époque ravageaient la Thrace et la Macédoine.

Incontestablement cette particularité de Thessalonique qui est due tant à sa remarquable position géographique entre l'est et

* Je tiens à remercier Mr. Jean-Michel Saulnier pour la traduction du texte grec.

¹ L'esquisse la plus complète à ce jour de l'histoire de Thessalonique de 1204 à la prise de la ville par les Turcs est fournie par les ouvrages de G. Théocharides, *Ιστορία της Μακεδονίας κατά τους μέσους χρόνους* (285—1354), 1980, 310 sqq. (passim) et d'Ap. Vakalopoulos, *Ιστορία της Μακεδονίας 1354—1833*, 1969, 24 sqq. (passim), les deux avec une riche bibliographie. Dernièrement voir aussi *Macedonia: 4000 years of Greek History and Civilisation*, 1983, 306—351 (passim).

² Pour les deux premières occupations de la ville par les Turcs, voir Ap. Vakalopoulos, *A History of Thessaloniki*, 1963, 63 cf. du même, *Zur Frage der zweiten Einnahme Thessalonikis durch die Türken 1391—94*, BZ 61, 1968, 285—290.

³ L'état des bâtiments et des murs de la ville est décrit dans le rapport du gouverneur vénitien en 1429, publié par K. Mertzios, *Μνημεία Μακεδονικής Ιστορίας*, 1947, 75 et I. Anagnostou, *Διήγησις περί της τελευταίας αλώσεως της πόλεως Θεσσαλονίκης*, édition G. Tsaras, 1958, 52.

l'ouest, le nord et le sud qu'au rôle qu'elle joua, tout spécialement pendant les derniers siècles de l'état byzantin avec les contacts continuels, toujours plus nombreux, avec la civilisation d'Europe de l'ouest et le monde slave, acquit après 1204 un caractère supplémentaire, celui de l'oecuménicité en même temps que celui de l'autonomie. Et cela n'apparaît pas seulement dans l'art avec les recherches artistiques alors hardies, ou dans le domaine politique et social, où des mouvements révolutionnaires libéraux sans précédent, comme celui des Zélotes, agitent les eaux stagnantes de la vie politique et où de violentes oppositions religieuses, comme celle qui met aux prises les Hésychastes et leurs adversaires, divisent les consciences et les credo. Et non seulement dans les messages philosophiques turbulents d'un Démétrius Cydonès, d'un Thomas Magistros et d'un Nicéphore Choumnos ou dans les écrits d'avant-garde du juriste K. Arménopoulos.^{3a}

Ce phénomène est reflété, chose particulièrement inattendue, dans les monnaies que la cité mit en circulation au cours des 13^e et 14^e siècles. Avec leurs thèmes iconographiques originaux, introduits alors pour la première fois, si différents dans leur majorité de ceux qu'ont à montrer les siècles précédents. Thèmes qui proclament la monarchie héréditaire «par la miséricorde de Dieu», thèmes décoratifs à prolongements allégoriques, thèmes-symboles de la foi chrétienne, descriptifs aussi bien que thèmes-messages. Représentations qui beaucoup doivent à des influences occidentales et qui trouvent leurs parallèles dans la monnaie des petits Etats germaniques du nord et de ceux de la région du Danube d'une part, tout autant que dans celle des cités du nord de l'Italie d'autre part.⁴

Le grand changement dans la monnaie de Thessalonique s'accomplit au moment où la ville est rattachée par Théodore Comnène-Doukas au Despotat d'Epire (1224—1246):⁵ des représentations bien dessinées sur des pièces bien frappées constituent le premier indice caractéristique. Ensuite, et c'est le plus important, la composition des thèmes. C'est alors pour la première fois que l'empereur tient et exhibe l'effigie de la ville comme s'il voulait affirmer de cette manière son intérêt pour elle. Les cas où saint Démétrius ou un ange lui sont associés ne sont pas rares. Pour la première fois, le souverain temporel est représenté tenant une enseigne militaire qui porte une croix, rappel évident de sa mission de défense et de protection

de la liberté de l'Empire. Et naturellement, l'empereur ailé, l'empereur-ange. Et des symboles: une aile, des croix complexes, des étoiles, des fleurs.⁶

Avec le triomphe des Laskarides et l'incorporation de Thessalonique à l'empire

^{3a} D. M. Nicol, *Thessalonica as a cultural centre in the fourteenth century*, Η Θεσσαλονίκη μεταξύ Ανατολής και Δύσεως: Πρακτικά Συμποσίου Τεσσαρακονταετηρίδος της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (30 oct.—1 nov. 1980) 1982, 122—131 présente une étude critique de la vie culturelle de la ville pendant le quatorzième siècle. Tout dernièrement, Ap. Pappayannopoulos, Νομικές σπουδές στη Θεσσαλονίκη του 14ου αιώνα — Κωνσταντίνος Αρμένιόπουλος, Η Θεσσαλονίκη 1, 1985, 311—323 traite de l'oeuvre et de l'influence de Constantin Armenopoulos, le fameux juriste de Thessaloniki, et V. Nerandzi-Varmazi, Η Θεσσαλονίκη μετά το τέλος του κινήματος των Ζηλωτών (1350—1387) με βάση κυρίως τις επιστολές των λογίων της εποχής, Η Θεσσαλονίκη 1, 1985, 219—228 aborde à nouveaux le mouvement Zélotes et ses conséquences sur la ville.




⁴ Un choix des types monétaires des royaumes de Germanie et d'Italie du Nord qui ont constitué des modèles pour l'illustration des émissions de l'atelier de Thessalonique est réuni par T. Bertelè, *L'imperatore alato nella Numismatica Bizantina*, 1951, 55—68. Cf. aussi T. Bertelè (C. Morisson), *Numismatique Byzantine*, 1978, 28 sqq. pour les nouveaux thèmes iconographiques qui apparaissent dans le monnayage byzantin des 13^e et 14^e siècles (avec la bibliographie récente). T. Bertelè (C. Morisson), *Numismatique byzantine*, 1978, 29, essayant d'interpréter le contenu des nouveaux thèmes iconographiques note «de telles représentations ont pu inciter les Byzantins, soit à transporter dans la numismatique les thèmes déjà représentés dans d'autres catégories d'oeuvres d'art, soit à y introduire celles de ces nouvelles images qui reflétaient leurs sentiments profonds». Le même cependant dans son ouvrage *L'imperatore alato* etc. 86, reconnaît que «il problema dell'apparizione di numerosi nuovi tipi monetari a Bizanzio a partire del sec. XIII rimane perciò ancora aperto», ce que constate également Ph. Grierson, *Byzantine Coins*, 1982, 243 (their significance, or why they came to be used, have not been satisfactorily explained, nor the fact that they seem to be limited to the coinage, without affecting other forms of Byzantine art).

⁵ On considère comme d'avant-garde et sans précédents pour l'iconographie monétaire certains des thèmes dans les imitations latines qu'émit le Royaume de Constantinople pendant la période 1204—1261, cf. M. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081—1261*, 1969, 196 (Type S) (pl. 27, 8—9: Saint Pierre avec les clés du royaume /Panagia Hagiosoritissa), (Type T) (pl. 27, 10—11: Panagia Hagiosoritissa/Pierre et Paul se donnant l'accolade) ainsi que le royaume de Thessalonique, cf. Hendy, o.c. 197, (Type C) (pl. 28, 9—10: Jésus-Christ/Saint Constantin et Sainte Hélène) pendant la période 1204—1224.

⁶ L'esquisse des principales caractéristiques de l'atelier de Thessalonique après 1204 et la comparaison des types monétaires concernés sont entreprises par Ph. Grierson, *Byzantine Coins*, 1982, 242—243; 258—259; 260—367, S. Bendall—P. J. Do-

de Nicée, Jean III Vatatzès, le successeur de Théodore II Laskaris et par la suite Michel VIII Paléologue, qui en 1261 prendra Constantinople et rétablira l'empire byzantin, en employant certains des thèmes iconographiques de l'époque précédente, comme par exemple celui de l'empereur trônant et de l'empereur ailé, proposent de nouveaux thèmes et en changent d'anciens. Les croix, patriarcales ou simples, avec l'extrémité des barres fleuries ou ailleurs avec des étoiles dans les carrés formés par leurs branches horizontales et verticales, ou avec des ailes déployées, ce symbole suprême du christianisme, alternent avec les grands lys⁷ et les rosettes, symboles d'autres civilisations qui connaissent alors leur essor. Et à côté de ces thèmes, l'empereur agenouillé devant le souverain suprême, suppliant en des heures décisives pour l'hellénisme, ou debout exhibant les symboles de la foi volontairement agrandis.

Dans le dernier quart du 13^e siècle et au début du 14^e siècle avec Andronic II Paléologue (1282—1328) et par la suite avec son petit-fils Andronic III (1328—1341), Jean V, Anne de Savoie et Manuel II Paléologue sur le trône d'un état à l'agonie, Thessalonique continuera de produire, aussi longtemps qu'elle sera libre, des monnaies⁸ avec des thèmes qui reprennent ceux de la monnaie du fondateur de la dynastie des Paléologues. Maintenant cependant le caractère ornemental de beaucoup d'entre elles et la tendance à promouvoir la famille impériale s'accroissent. C'est à cette époque qu'apparaissent pour la première fois l'aigle bicéphale,⁹ les grands B, les monogrammes de la famille des Paléologues

(, , ) l'empereur à cheval, l'empereur sous un arc ou la représentation de la porte des murailles de la ville, et après des siècles d'absence, l'impératrice. Et encore des scènes descriptives comme celles du martyr de saint Démétrius.¹⁰

Ainsi qu'on l'a déjà noté, l'influence de Thessalonique et plus généralement de l'empire byzantin sur les peuples des Balkans fut manifesté dans tous les domaines. Néanmoins, c'est dans l'iconographie et d'une façon générale dans la manière de fabriquer les monnaies que cette influence apparaît la plus directe et la plus tangible.

Si l'on laisse de côté une série de trachea que M. Hendy dans son ouvrage *Fundamental Coinage and Money in the Byzantine Empire* (1969) nomme *Imitations* »bulgares«,¹¹ sans

arguments sûrs cependant, comme on l'a observé, les véritables premières monnaies d'Etat qui circulèrent dans les Balkans en dehors des territoires de l'Imperium byzantin furent celles que frappa Stefan Radoslav

mal, *The billon trachea of Michael VIII Paleologos 1258—1282*, 1974, 23—33; 39—41; 43 et les mêmes, *The later Palaeologan Coinage*, 1979, 198—263.

Le fait que le blason de la famille Montferrat était constitué par un casque à cornes entouré d'ailes et d'une main levée tenant un glaive n'est peut-être pas fortuit (cf. la représentation du blason dans le livre de T. Bertelè, *L'imperatore alato nella numismatica Bizantina*, 1951, 53—54 avec la bibliographie).

⁷ Z. Hristova, *Le lys motif décoratif et symbole sur les monnaies byzantines et bulgares*, *Numismatica* 13, 1979, 13—17, ignorant l'article de J. Touratsoglou, *A Contribution to the Lily-type issues of Michael VIII Palaeologos*, *Arch. Deltion* 26, 1971, 189—193 (cf. également T. Bertelè (C. Morrison), *Numismatique Byzantine*, 1978, 29—30) surtout pour la signification du lys sur les monnaies byzantines en considérant toujours la différenciation de sa grandeur et sa place décorative-complémentaire ou dominante-prépondérante, décrit, en se fondant surtout sur l'article de V. Laurent, *L'emblème du lys dans la numismatique byzantine; son origine*, CPANS, 1958, 417—427, l'histoire de l'apparition et de l'usage de ce motif dans la numismatique byzantine et bulgare. A la bibliographie réunie par J. Touratsoglou, il conviendra d'ajouter l'article de Vidal de Lablache dans le BCH, 1868, 77 qui, le premier, soutenait que l'apparition du lys sur les trachea de Michel VIII Paléologue du type S. Bendall—P. J. Donald, *The billon trachea of Michael VIII Palaeologos 1258—1282*, 1974, 33—34, No. T16, est due à une influence occidentale et, comme symbole évoque le pouvoir impérial (cf. aussi T. Bertelè, *L'imperatore alato* etc. 113—114, note 200).

⁸ S. Bendall (SM 32, 1982, 15—21) croit que durant la durée du règne commun d'Andronic II et de son fils Michel IX (1295—1320), ainsi qu'à l'époque du pouvoir solitaire du premier, on frappa également des hyperpères à Thessalonique.

⁹ Ch. Dermendjiev, *Symboles et blasons dans le monnayage et la bonistique bulgares (XIII^e—XX^e s.)*, *Numismatica*, XIV, 19—80, 22—29, traite entre autres le sujet de la représentation de l'aigle bicéphale sur les monnaies de Michel Chichman (1323—1330), Ivan Alexandre (1332—1371) et Ivan Stratzimir (1360—1369).

¹⁰ Cf. S. Bendall—P. J. Donald, *The later Palaeologan Coinage*, 1979, 262—63, No. 5 (La scène de la mort du Saint sur cette pièce se trouve en plein accord avec la tradition iconographique de l'époque des Paléologues, voir A. Xyngopoulos, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, 1970, 28—29).

¹¹ Le point de vue de Hendy n'est pas partagé par J. Touratsoglou, *Unpublished Byzantine Hoards of Billon Trachea from Greek Macedonia and Thrace*, *BSt* 14, 1973, 140—141, cf. du même *The Edessa/1968 Hoard of Billon Trachea*, *A. Delt.* 28 (1973), 64—70, du même, *The Aiani/1973 Hoard of Billon Trachea*, *AAA VIII* (1974), 433—35 et du même, *The Vrasta/1974 Hoard of Billon Trachea*,

(1227—1234), Kral de Serbie.¹² Tout particulièrement influencé par la civilisation grecque puisque sa mère était fille d'Alexis III Ange, il s'efforça d'aligner la politique de son royaume sur celle de Théodore Comnène-Doukas, et épousa l'une des filles de celui-ci. Il en faut donc pas s'étonner que les monnaies d'argent et les trachea d'alliage qu'il frappa imitent les frappes de son beau-père Théodore ainsi que d'autres du frère de celui-ci Manuel (1230—1237). On soutient que leurs matrices ont sans doute été fabriquées à Thessalonique. En dehors de cette iconographie concordant avec les modèles byzantins, ce qui provoque l'intérêt est l'inscription du revers $\text{CTE}\Phi\text{ANOC PI}\Xi\text{O } \Delta\text{OYKAC}$ en grec, élément qui constitue une nouvelle preuve du fait que Radoslav se considérait comme membre de la famille des Doukas.

Le fait que dans les années postérieures le royaume serbe malgré les alliances par mariage de ses chefs avec les Byzantins passa dans la sphère économique de l'ouest eut pour conséquence l'adoption de systèmes et de prototypes monétaires différents de ceux de Thessalonique et de Constantinople.¹³ Stefan Uroš I (1243—1276) est celui qui inaugure les premières frappes en argent qui copient les grossi vénitiens. Jusqu'au renversement de l'état serbe par les Turcs en 1441, les dinars, comme certains nomment les monnaies d'argent serbes, constitueront les émissions monétaires caractéristiques de l'état de Stefan Dragoutine (1276—1282), Stefan Uroš II Miloutin (1282—1321), gendre d'Andronic II Paléologue, Stefan Uroš III Dečanski (1321—1331), Stefan IV Dušan, roi (1331—1345) puis empereur (1345—1355) et de tous leurs successeurs. Les différenciations dans l'iconographie et les déviations des types vénitiens (par exemple le Kral trônant de face avec un globe et un sceptre crucigère (Dragoutin) ou un glaive (Dragoutin, Dušan), le roi à cheval (Dušan) etc. ont sans doute pour source d'inspiration les types occidentaux ou bulgares.

Contrairement à la monnaie quantitativement riche de la Serbie avec ses frappes de fabrication soignée, la Bulgarie n'a à présenter qu'une production restreinte en nombre de monnaies, mais une surabondance de types monétaires.

On peut considérer comme premières monnaies bulgares les hyperpères et les trachea d'alliage que frappa Ivan II Asen

(1218—1241), probablement après 1230, c'est-à-dire après la déroute de Théodore Comnène-Doukas à Klokotnitsa.¹⁴ Comme les trachea serbes de Radoslav, les frappes d'Asen se distinguent par leur attachement aux types de Thessalonique ainsi qu'à ceux de l'empire de Nicée. Il faut ici rappeler que le frère de Théodore, Manuel, avait épousé Marie Béloslava, l'une des filles d'Asen. Contrairement au cas des premières monnaies serbes avec leurs inscriptions grec-

AAA VIII (1975) 124—30, D. M. Metcalf, *Byzantino-bulgaria: The Second Bulgarian Empire and the Problem of Bulgarian Imitative Trachea before and after 1204*, NC 1973, 418—421, (cf. du même, *Coinage in South-Eastern Europe 820—1396*, 1979, III et 127 sq.) et M. Caramessini-Oeconomides, *Contribution à l'étude de la circulation des monnaies byzantines en Grèce au XIII^e siècle*, Actes du IV^e Congrès International d'Études Byzantines 1976. II (1981) 123—124. Philip Grierson, *Byzantine Coins*, 1982, 237—38 et Ivan Yordanov, *Coins and Circulation of Coins in Bulgaria of the Middle-Ages 1081—1261*, 1984, 52—53 et 59 sq. (en bulgare) acceptent au contraire la théorie de Hendy. La récente argumentation de ce dernier, *Studies in the Byzantine Monetary Economy c. 300—1450*, 1985, 520 note 358 selon laquelle Touratsoglou et Caramessini-Oeconomides «fail to see that because the imitations circulated widely (i.e. occurs in Greece), a Bulgarian origin is not thereby disproved» est subjective et peut être retournée. On voit clairement le ton «ex cathedra» d'une démonstration non étayée dans son affirmation — par ailleurs malheureuse — «the whole question (des imitations «bulgares») shows distinct signs of becoming embroiled in Balkan numismatic nationalism»: A suivre cette manière de penser, le Docteur D. M. Metcalf devrait lui aussi rechercher une origine «balkanique» parmi ses ancêtres.

¹² Pour le monnayage du kral Radoslav, cf. D. Gaj-Popović, *Monnaie du Roi Radoslav. Frappe et ateliers monétaires dans l'antiquité et le Moyen-âge*, Belgrad 1976, 121—132, cf. aussi M. Popović, *La découverte d'un dépôt de monnaies du Roi Stephan Radoslav dans la forteresse de Ras*, Ibid., 115—119, M. Hendy, o.c. 297—298, D. M. Metcalf, *Coinage in South-Eastern Europe 820—1396*, 1979, 211—212 et Philip Grierson, *Byzantine Coins*, 1982, 272—273.

¹³ L'examen du monnayage de l'état serbe en dehors des anciennes études de J. von Reichel, *Serbiens Alte Münzen*, 1848 et de S. Ljubić, *Opis jugoslavenski novaca*, 1878 se trouve dans l'ouvrage de R. Marić, *Studije iz srpske numismatike*, 1956. Cf. aussi D. Metcalf, *Coinage in South-Eastern Europe 820—1396*, 1979, 212 sq. avec la bibliographie récente.

¹⁴ Pour le monnayage du tsar Ivan Asen II, cf. N. Mouchmov, *Monetite i Pechatite na Bulgarskite Tsare*, Sofia, 1925, 69—71. T. Gerassimov, *Purvata Zlatna moneta na Tsar Ivan Asen II*, IBAI 8 (1934) 361—368. Cf. Hendy, o.c. 296—97, Grierson, o.c. 273—274 et Ivan Yordanov, *Coins and Circulation of Coins in Bulgaria of the Middle Ages 1081—1261*, 1984, 89—90 (en bulgare).

ques, les frappes de l'état bulgare¹⁵ portent dès le début le nom des tsars en écriture cyrillique. Contrairement aussi aux émissions serbes celles de l'état bulgare se caractérisent par leur dépendance iconographique, plus ou moins grande selon les cas, par rapport aux diverses séries monétaires de l'atelier de Thessalonique, pour s'en tenir à celui-ci.

Ainsi, alors que les trachea de Constantin Asen (1257—1277) avec le tsar à cheval constituent des précurseurs des staména d'Andronic III Paléologue (1328—1341) avec l'empereur à cheval, l'aigle bicéphale sur les trachea de Georgi Terter (1280—1292) rappellent l'aigle bicéphale des trachea d'Andronic II Paléologue (1282—1328); la grande croix des trachea de Constantin Asen reproduit les représentations correspondantes des trachea de Michel VIII Paléologue (1259—1282); le monogramme sur les trachea de Georgi Terter encore, comme plus tard sur les monnaies de bronze de Michel Chichman (1323—1330), Ivan Alexandre (1355—1371) et Ivan Chichman (1371—1393), a pour modèle le monogramme du nom dynastique des Paléologues sur les staména d'Andronic II. C'est assurément à l'influence de l'iconographie de la figure de Michel VIII Paléologue sur les trachea de Thessalonique tenant de grands lis, des croix ou des effigies de la ville de saint Démétrius qu'est due la représentation sur l'un des staména de Mitso (1256—1263) du tsar avec une grande croix en main gauche.¹⁶

Dans l'histoire fort troublée des états des Balkans aux 13^e et 14^e siècles, avec les rivalités incessantes des forces en présence, les transformations politiques, les intrigues, les révolutions et les luttes intestines des maisons régnantes dans chaque royauté,

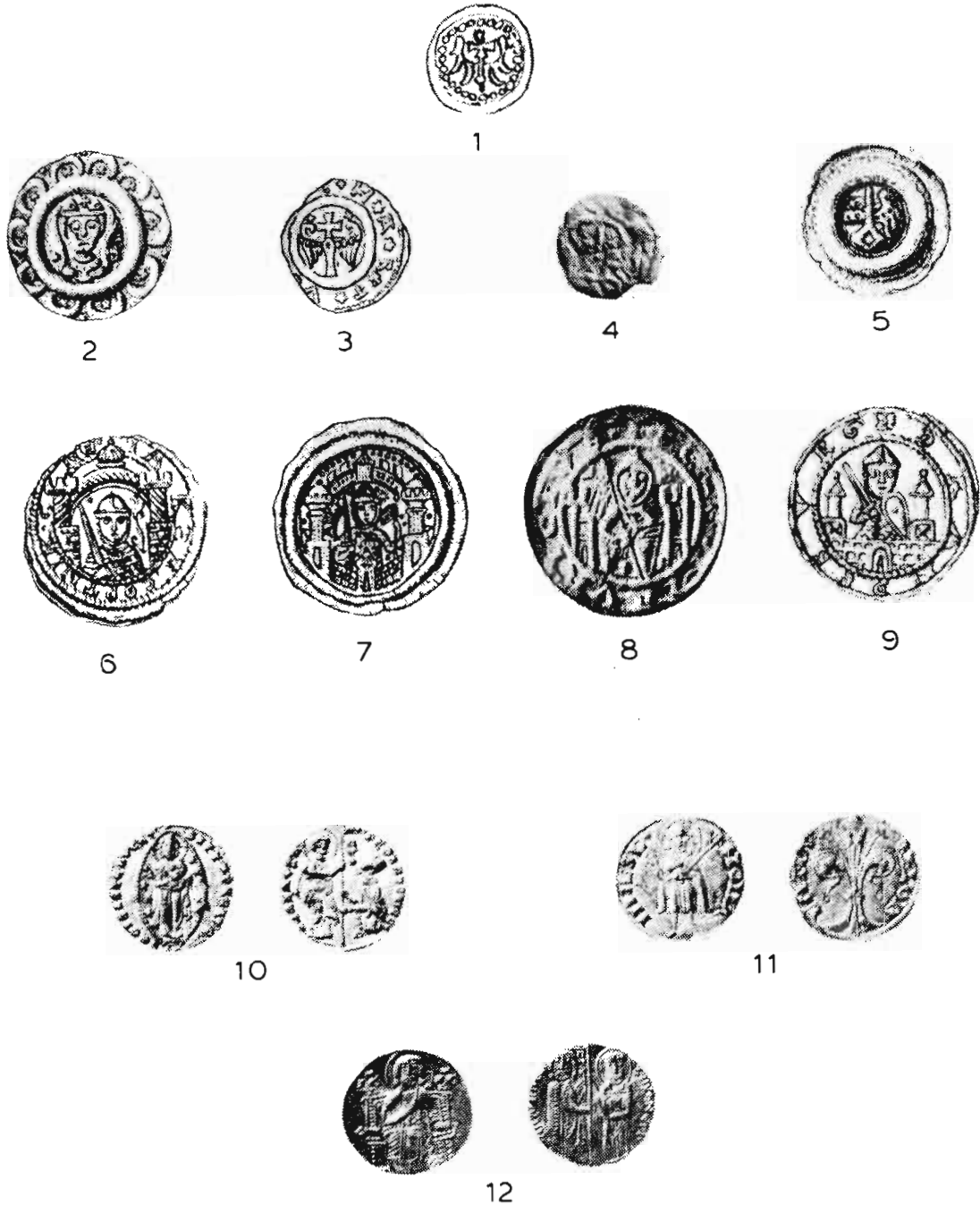
pendant les années où aussi bien la Serbie que la Bulgarie sont, au détriment de Byzance qui dépérit, promues au rang de grandes puissances avec des tendances expansionnistes, fussent-elles mortes-nées, Thessalonique, au centre des événements, pôle des forces centrifuges et centripètes de l'époque, apparaît comme le maillon qui relie les peuples et les civilisations du sud-est européen.

Quand, le 29 mars 1430, après un siège de quelques jours avec seulement 7.000 habitants pour défendre ses murailles à demi-ruinées,¹⁷ la ville est prise d'assaut par les troupes turques du sultan Mourad II, ce n'est pas seulement un bastion qui est perdu, ce n'est pas seulement une nouvelle résistance qui cède, c'est l'espoir de la renaissance qui s'éteint.

¹⁵ La monographie de N. Mouchmov, *Monetite i Pechatite na Bulgarskite Tsare*, Sofia 1925 demeure fondamentale pour le monnayage bulgare. Les exposés postérieurs et les reclassements ont été rassemblés par D. Metcalf. *Coinage in South-Eastern Europe 820—1396*, 1979, 285 sqq.

¹⁶ Dans son étude de détail, Ivan Yordanov, *Le monnayage de Mitcho Assene (1256—1263) à Preslav*, *Numismatica*, 15, 1981, 21—41, réexamine avec des arguments la position de M. Stankov, *A quel roi bulgare de la fin du XIII^e siècle appartiennent les monnaies de cuivre attribuées à Mitso*, *Numismatica* 14, 1980, 9—17 et réattribue correctement les monnaies du type N. Mouchmov, *Antitsniti Monetii na Balkanskija Polouostrovi i monetiti na Bulgarski tzare*, 1912, 499, No. 7581, pl. LXVI, 15 à Mitcho Assen et non au tsar Smiletz (1292—1298). Cf. aussi Ivan Yordanov, *Coins and Circulation of coins in Bulgaria of the Middle Ages 1081—1261*, 1984, 91 (en bulgare).

¹⁷ C'est le nombre de prisonniers cité par Ioannis Anagnostis, *Διήγησις περί της τελευταίας αλώσεως της πόλεως της Θεσσαλονίκης*, édition G. Tsara, 1958, 42.



Bertelè, *L'imperatore*: T. Bertelè, *L'imperatore glato nella numismatica Bizantina*, Roma 1951.

Planche I

1. Alsace (fin du XIII^e s.): Bertelè, *L'imperatore* tav. VIII, 107. 2. Udalschalk von Eschenlohe (1184—1202): Bertelè, l. c. tav. VII, 67. 3. Hartwig von Eichstädt, Bavière (1195—1223): Bertelè, l. c. tav. VII, 63. 4. Silésie (avant 1220): Bertelè, l. c. tav. VII, 71. 5. Brakteate anonyme: Bertelè, l. c. tav. VII, 82. 6. Jakza von Köpnik/Brandenburg (env. 1157): Bertelè, l. c. tav. IX, 120. 7. Albert Orso/Brandenburg (1134—1170): Bertelè, l. c. tav. IX, 121. 8. Magdeburg (1142—1152): Bertelè, l. c. tav. IX, 124. 9. Albert Orso/Brandenburg (1134—1170): Bertelè, l. c. tav. IX, 125. 10. Venise. P. Gradenigo (1289—1311). Zecchini. 11. Florence. Fiorini. 12. Venise. M. Morosini (1249—1252). Grosso.



Bertelè (Morrisson): T. Bertelè, *Numismatique Byzantine* (Edition française mise à jour et augmentée de planches par Cécile Morrisson), Wetteren 1978.

Planche II

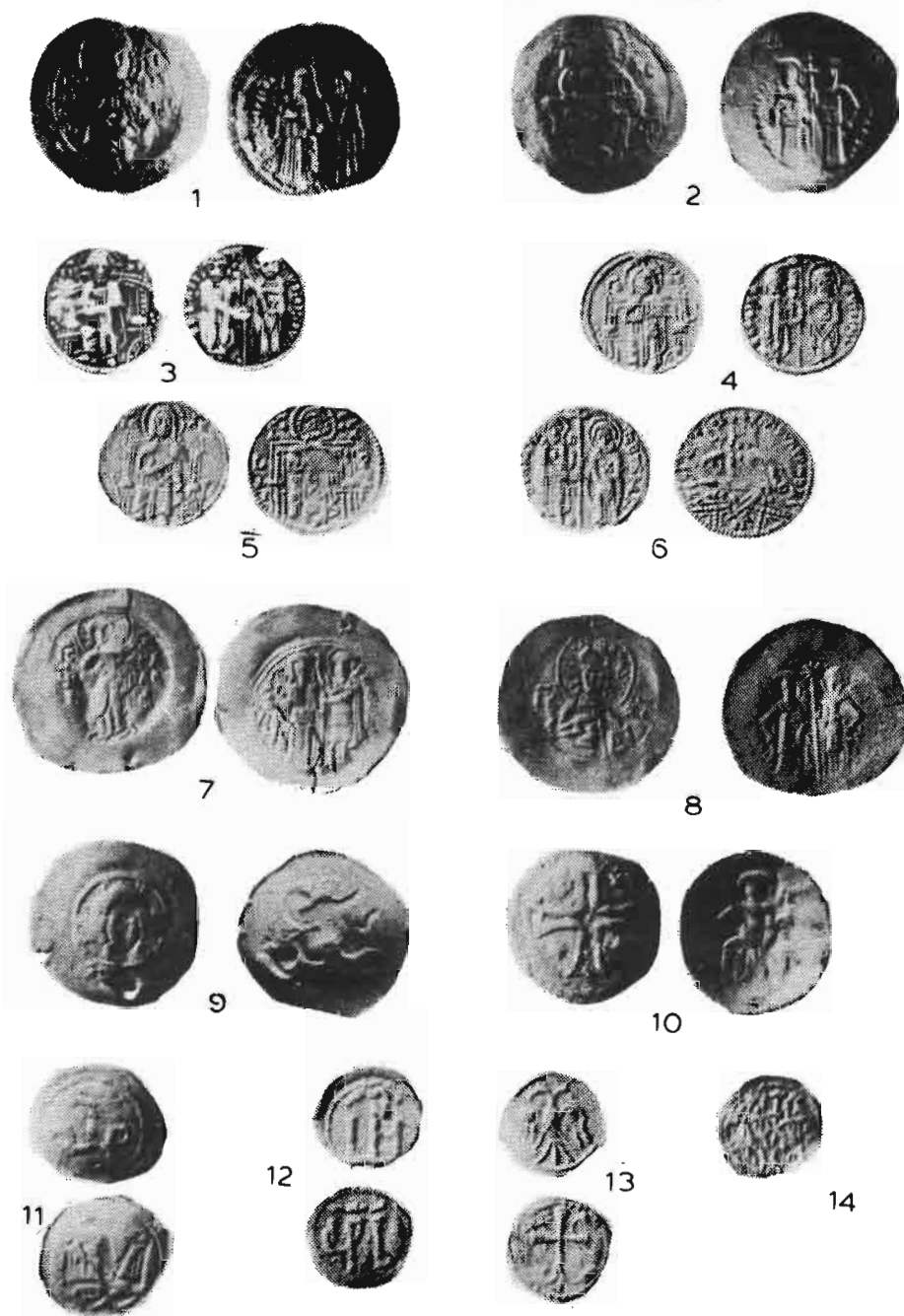
1. Théodore Comnène Dukas (1224—1230). Trachy: Hendy, *Coinage* pl. 38, 5. 2. Manuel Comnène Dukas (1230—1237). Trachy: Hendy, l. c. pl. 39, 7. 3. Ioannis Comnène Dukas (1237—1244). Trachy: Hendy, l. c. pl. 40, 10. 4. Théodore Comnène Dukas (1224—1230). Trachy: Hendy, l. c. pl. 38, 4. 5. Ioannis Comnène Dukas (1237—1244), Trachy: l. c. pl. 41, 13. 6. Ioannis Comnène Dukas (1237—1244). Trachy: Hendy, l. c. pl. 41, 11. 7. Attribution incertaine. Trachy: Hendy, l. c. pl. 41, 19. 8. Théodore II (1254—1258). Trachy: Hendy, l. c. pl. 43, 10. 9. Michel VIII Paléologue (1259—1282). Trachy: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 86, 1382. 10. Michel Ange (?) (1237—1244). Trachy: RN 9, 1967, 261 n. 77 pl. XLII, 23. 11. Michel III Paléologue (1259—1282). Trachy: Bertelè Morrisson) pl. IX, 138. 12. Andronic II Paléologue (1282—1295), Stamenon: Bertelè (Morrisson) pl. X, 154. 13. Andronic II Paléologue (1282—1295), Stamenon: Bertelè (Morrisson) pl. X, 156.



Grierson, Byz. Coins: Ph. Grierson, Byzantine Coins, London 1982.

Planche III

1. Andronic II Paléologue (1282—1295). Stamenon: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 91, 1456. 2. Andronic II Paléologue (1282—1295). Stamenon: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 90, 1436. 3. Andronic II Paléologue (1282—1295). Stamenon: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 91, 1455. 4. Andronic II Paléologue (1282—1295). Stamenon: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 90, 1430. 5. Andronic II—Michel IX Paléologues (1294—1320). Stamenon: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 92, 1465. 6. Andronic II Paléologue (1282—1295). Stamenon: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 90, 1433. 7. Andronic II Paléologue (1282—1295). Stamenon: Bertelè (*Mo.risson*) pl. X, 149.



Hendy, *Coinage*: M. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081—1261*, Washington 1969.

Planche IV

1. Stefan Radoslav (1228—1334). Trachy: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 80, 1279. 2. Stefan Radoslav (1228—1334). Trachy: Grierson, *Byzantine Coins* pl. 80, 1280. 3. Uroš I (1243—76). Dinar »de bandera«: Metcalf, *Coinage* pl. 7, 2. 4. Miloutin (1282—1321). Dinar »de bandera«: Metcalf, *Coinage* pl. 7, 2. 5. Stefan Dragoutin (1276—82, 1284—1316). Dinar »de cruce«: Metcalf, *Coinage* pl. 7, 3. 6. Stefan Uroš III Dečanski (1321—1331). Dinar »de mația«: Metcalf, *Coinage* pl. 7, 10. 7. Ivan Asen II (1218—1241). Hyperpyron: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 1. 8. Ivan Asen II (1218—1241). Trachy: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 2. 9. Konstantin Asen (1255—1277). Trachy: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 3. 10. Konstantin Asen (1255—1277). Trachy: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 4. 11. Georg I Terter (1280—1292). Trachy: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 13. 12. Ivan Chichman (1371—1393). Cuivre: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 21. 13. Ivan Chichman (1371—1393). Cuivre: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 22. 14. Ivan Aleksandŭr (1355—1371). Cuivre: Metcalf, *Coinage* pl. 8, 18.

THE PALAEOLOGAN GLAZED POTTERY OF THESSALONIKI

Demetra Papanikola Bakirtzis

The pottery of the Palaeologan period constitutes perhaps the most neglected area of Byzantine pottery. Even the term »Palaeologan Pottery« itself has not been definitively established nor has its scope and content been precisely defined.¹ Pottery material of this period has at various times been published in excavation reports without being the focal point of interest.² Nevertheless, in the case of systematic excavations, this material proves especially useful because it provides precious chronological information.³

The cataloguing of the rich pottery material which is deposited in the storage room of the Ephoreia of Byzantine Antiquities of Thessaloniki made it possible for us to attempt the examination of the Palaeologan Pottery of this most important city of Byzantium next to Constantinople.⁴

Before going into an analysis of this material it is essential to deal briefly with the circumstances and developments that pertain to the sphere of pottery in the Byzantine world both during this period and a little earlier. We should examine, furthermore, the factors which affected and finally shaped the pottery of the period in question.

First, the decentralization observed in the Byzantine World after the Fall of Constantinople in 1204 and the creation of the Frankish and Greek states continues, during the Palaeologan period. This decentralization was not only administrative but also commercial and artistic as well, in addition it affected the sphere of crafts. According to existing information, the workshops of glazed pottery before 1204 seem to be limited in numbers. Contrary to what was the case before 1204, the period that follows is markedly characterized by the intense activities of many local workshops,

the products of which exhibit peculiar and distinctive features.

Second, the development of commerce by the Italian cities of Genoa and Venice, first thanks to the negotiations and later to the creation of the Frankish states within the area of the Byzantine World, contributed immensely to the wide distribution of Palaeologan pottery products.⁵

Thirdly, an even more significant role in the formation of the Palaeologan pottery seems to have been played by the following technological innovation. About the beginning of the 13th century, the use of tripod stilts for the firing of vessels is introduced

¹ D. Talbot Rice, *Byzantine Glazed Pottery*, Oxford 1930, p. 34—45 classifies a great number of Palaeologan vessels under the groups B2 *Elaborate Incised Ware* and B3 *Late Sgraffito Ware*.

² For example R. Demangel—E. Mamboury, *Le Quartier des Manganes et la Première région de Constantinople*, Paris 1939, p. 136—152. This long chapter on ceramics deals with pottery which in its majority must be dated in the Palaeologan period.

³ Such dated material was yielded especially in Constantinople: R. Stevenson, »Pottery« in: *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford 1947, p. 57, pl. 20: 33; D. Talbot Rice, »The Byzantine Pottery« in: *The Great Palace of the Byzantine Emperors*. Second report, 1958, p. 112—113, fig. 29: a-d. J. Hayes, »The excavated pottery from Bodrum Camii« in: Cecil Striker, *The Myrelaeon (Bodrum Camii) in Istanbul*, Princeton 1981, p. 36—37, 39, Fig. 78. Cecil Striker and Y. Dogan Kuban, »Work at Kalenderhane Camii in Istanbul«, *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, p. 315—317, Fig. 18. From this point of view the material from Kalenderhane Camii is expected to be especially illuminating.

⁴ Ch. Bakirtzis—D. Papanikola Bakirtzis, »De la céramique Byzantine en glazure à Thessalonique«, Premier Symposium International »Bulgaria Pontica Medii Aevi«, Nessebre 1979. *Byzantino-bulgarica VII*, Sofia, 1981, p. 421—436.

⁵ A. H. S. Megaw, »Byzantine pottery (4th—14th cent.)« in: *World Ceramics*, ed. R. J. Charleston, 1968, p. 105.

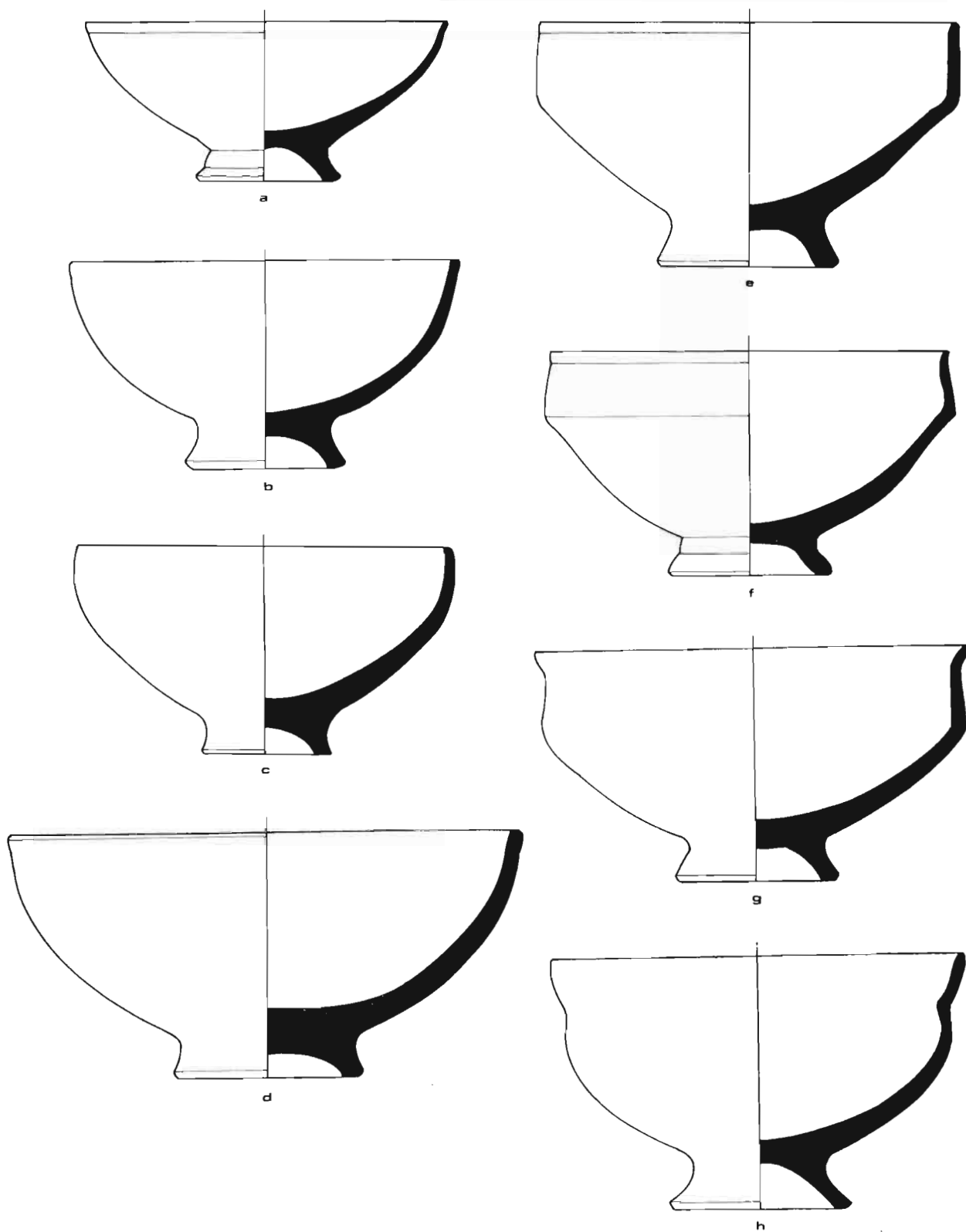


Fig. 1. Palaeologan Glazed Bowls; Sections

into Byzantium from the Islamic World.⁶ These tripod stilts are clay devices placed in between glazed vessels to prevent their gluing together during firing. This innovation economized space in the kiln and made mass production possible.

The combination of these three factors, namely the decentralization of the workshops, the development of the Italian trade, and the use of tripod stilts in the firing process, shaped the character of the Palaeologan pottery. Even though in its entirety it exhibits common basic characteristics, the pottery of these years displays at the same time certain local distinctive features.

The ample material in glazed pottery which is assembled in the storage rooms of the Ephoreia of Byzantine Antiquities of Thessaloniki comes in its greater part from old rescue excavations.⁷ These excavations were rather in the nature of clearance operations and were not therefore governed by strict stratigraphical controls. Almost all the known types of Byzantine glazed pottery are represented, whether with a large or small number of sherds or complete vessels. The pottery of the Palaeologan period exhibits a vast plethora of potsherds and a great number of complete or completed vessels of the Palaeologan period by far exceeds that of any other preceding period.

Applying as criterion the decorative technique, we may distinguish the following categories in the glazed Palaeologan pottery of Thessaloniki; I *Slip painted*, II *Sgraffito* and III *Plain glazed*.

The slip-painted technique is the one in which the designs are painted directly on the clay with a solution of thick white or pinkish slip. In the Palaeologan material from Thessaloniki the slip-painted decoration is used on the interior as well as on the exterior of bowls, which is the most usual shape in this class, (fig. 1 a-d). The motifs are simple and constitute variations of themes with spirals and curve lines (Pl. I).

The slip-painted decorative technique has a long tradition behind it. In the realm of Byzantine pottery it flourishes in the 11th, 12th and 13th centuries but it continues to be employed in the subsequent periods.⁸ Even today it survives in products of peasant pottery.⁹

The sgraffito technique, in which the coating slip is scratched or cut away to reveal the clay body beneath, is predominant in the Palaeologan period. Applying as criterion the presence or absence of additio-

nal colors, three groups can be distinguished in the large Sgraffito Class. The first one is named *Plain Sgraffito* emphasizing the fact that the decoration is exclusively based on the sgraffito pattern. In general, the designs are carried out with an engraved line of average thickness, but the complementary use of gouge for the purpose of emphasizing individual details is quite frequent. Often, moreover, the gouge is used to remove entire surfaces from the slip. Thus, a striking contrast is achieved between the darkcoloured brown of the clay and the light color of the slip.

In the material from Thessaloniki the themes and motifs of this group exhibit great diversification. Thus we may see vessels decorated with the simple themes of concentric circles, knots, as well as a great variety of birds (Pl. II). In the vast majority of vessels the color of the glaze is iron yellow. This warm yellow orange glaze, quite often particularly glossy, is characteristic of the Palaeologan pottery. Regarding the shape, the almost hemispherical or carinated form of bowl is very persistent. The rim is usually simple and the base low and slightly flaring. (Fig. 1).

The second group which is called *One-color Sgraffito* is markedly characterized by the enrichment of the decorative designs with color.¹⁰ The impression of the decoration is varied with brush strokes of green or brown yellow color. In the material from Thessaloniki the vessels decorated in green are clearly more numerous. The decorative themes are similar to those of the preceding group: ample geometrical patterns, vegetative motifs, and birds (Pl. III).

In the Palaeologan material from Thessaloniki, the third group in the sgraffito

⁶ A. H. S. Megaw, «Zeuxippus Ware», The Annual of the British School of Archaeology at Athens 63, 1968, p. 69, 87.

⁷ Bakirtzis — Papanikola Bakirtzis, o.c., p. 421. The recent excavation near St. Nicholas Tranos provides a variety of pottery types but unfortunately no chronological information. Despina Eugeni-dou, «Η Κεραμική της ανασκαφής του Αγίου Νικολάου Τρανού της Θεσσαλονίκης.» Anthropologica 3, 1982, p. 23—39.

⁸ Ch. Morgan, «The Byzantine Pottery», Corinth XI, Cambridge Mass., 1942, p. 95—103.

⁹ V. Kyriazopoulos, «Κεραμική» in Νεοελληνική Χειροτεχνία, National Bank of Greece, 1969, p. 89—123. Betty Psaropoulou, Τελευταίοι Τσουκαλάδες του Ανατολικού Αιγαίου, Peloponnesian Folklore Institute, passim.

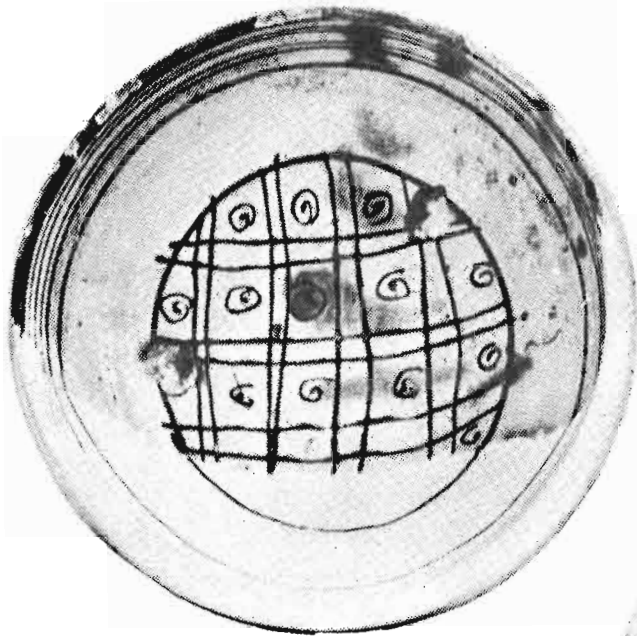
¹⁰ «A. H. S. Megaw, «Byzantine Pottery (4th—14th cent.)» o.c.



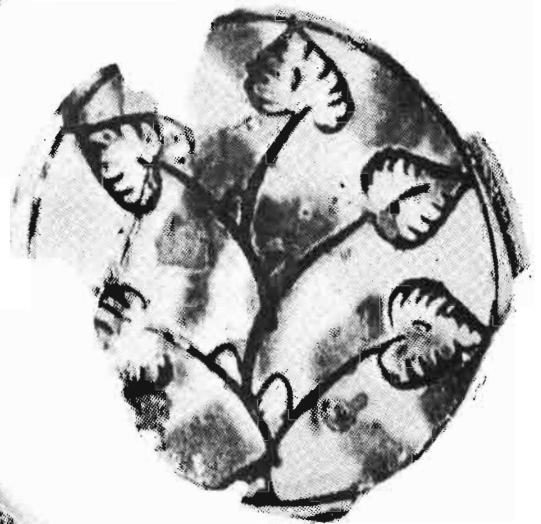
Pl. I. Slip-painted bowls: a) BK 845, b) BK 837, c) BK 840



Pl. II. Plain Sgraffito bowls: a) BK 855/34, b) BK 68, c) BK 52



a

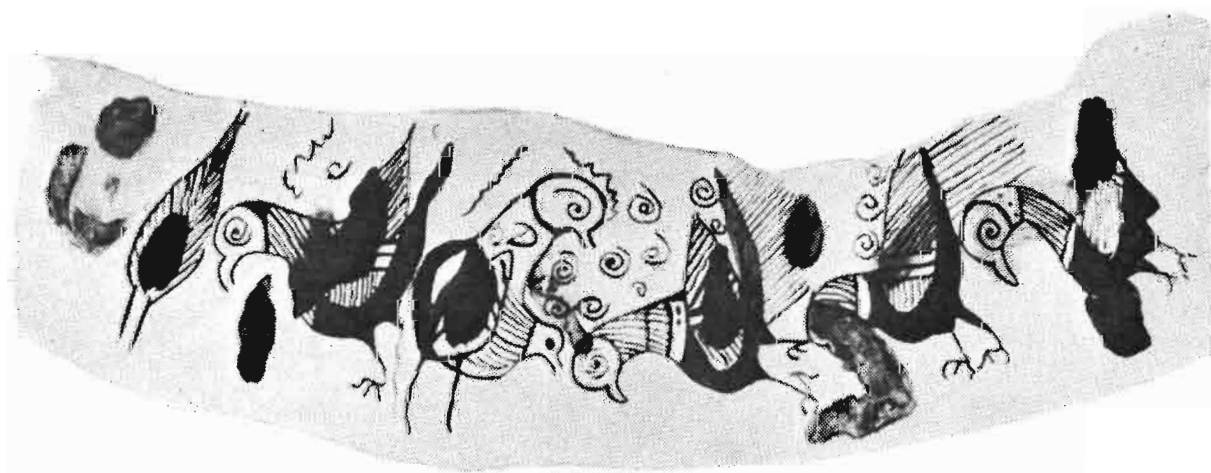


b

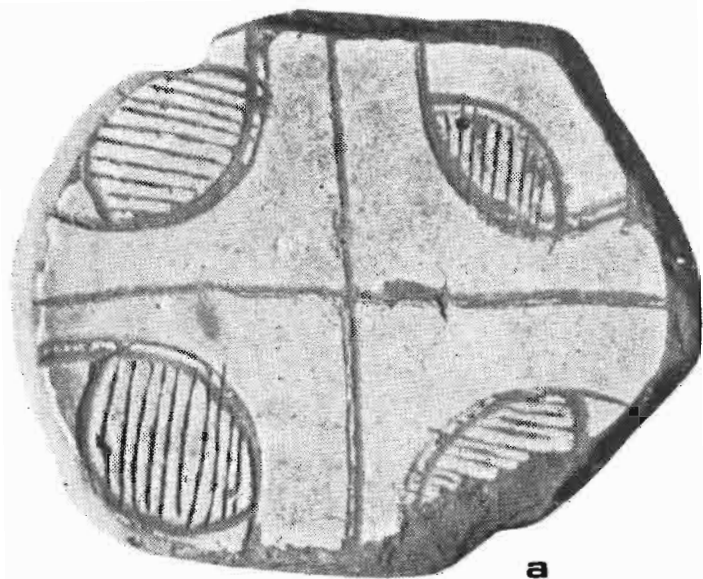


c

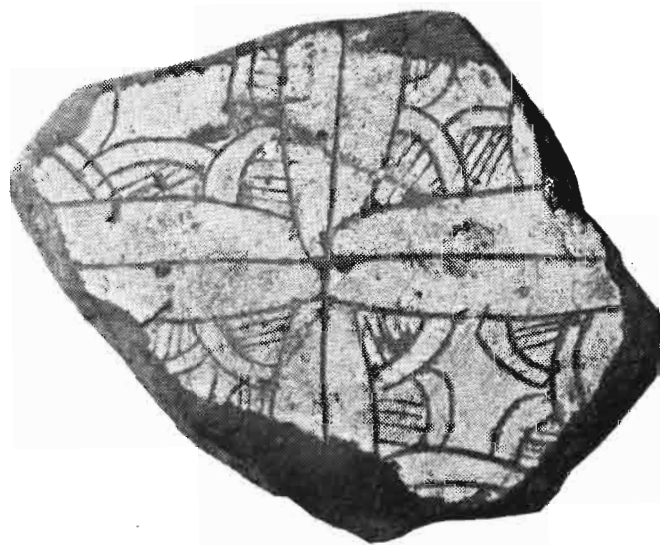
Pl. III. One Color Sgraffito bowls: a) BK 1000, b) BK 855/18, c) BK 1031

**a****b**

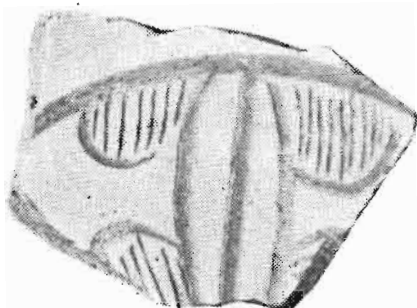
Pl. IV. a) Bowl BK 909/71; from a water color drawing, b) Decoration of juglet BK 1053; from a water color drawing



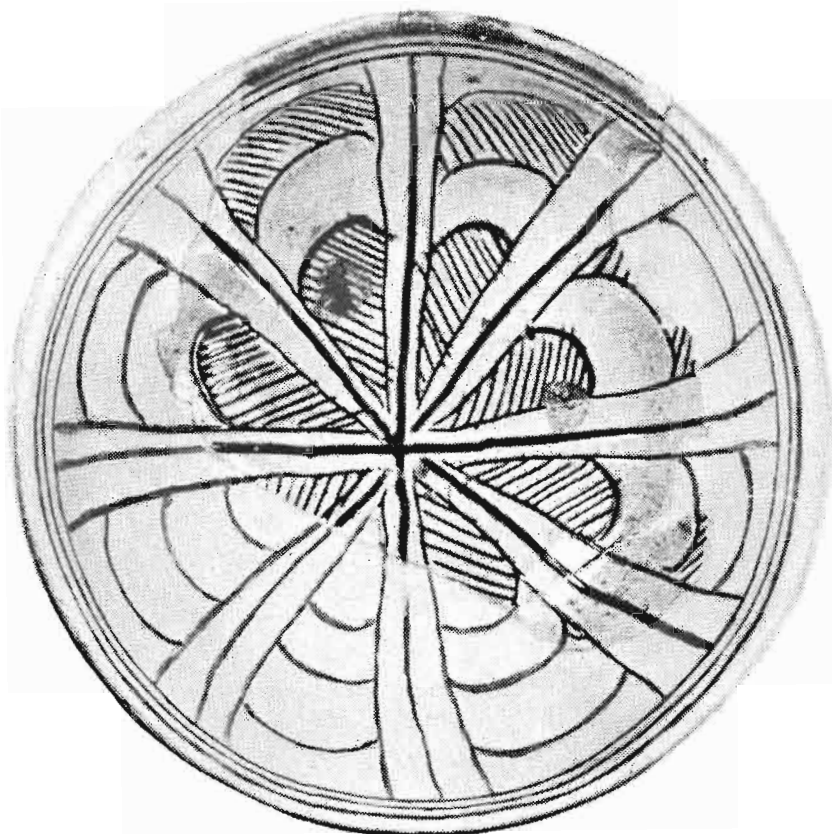
a



b

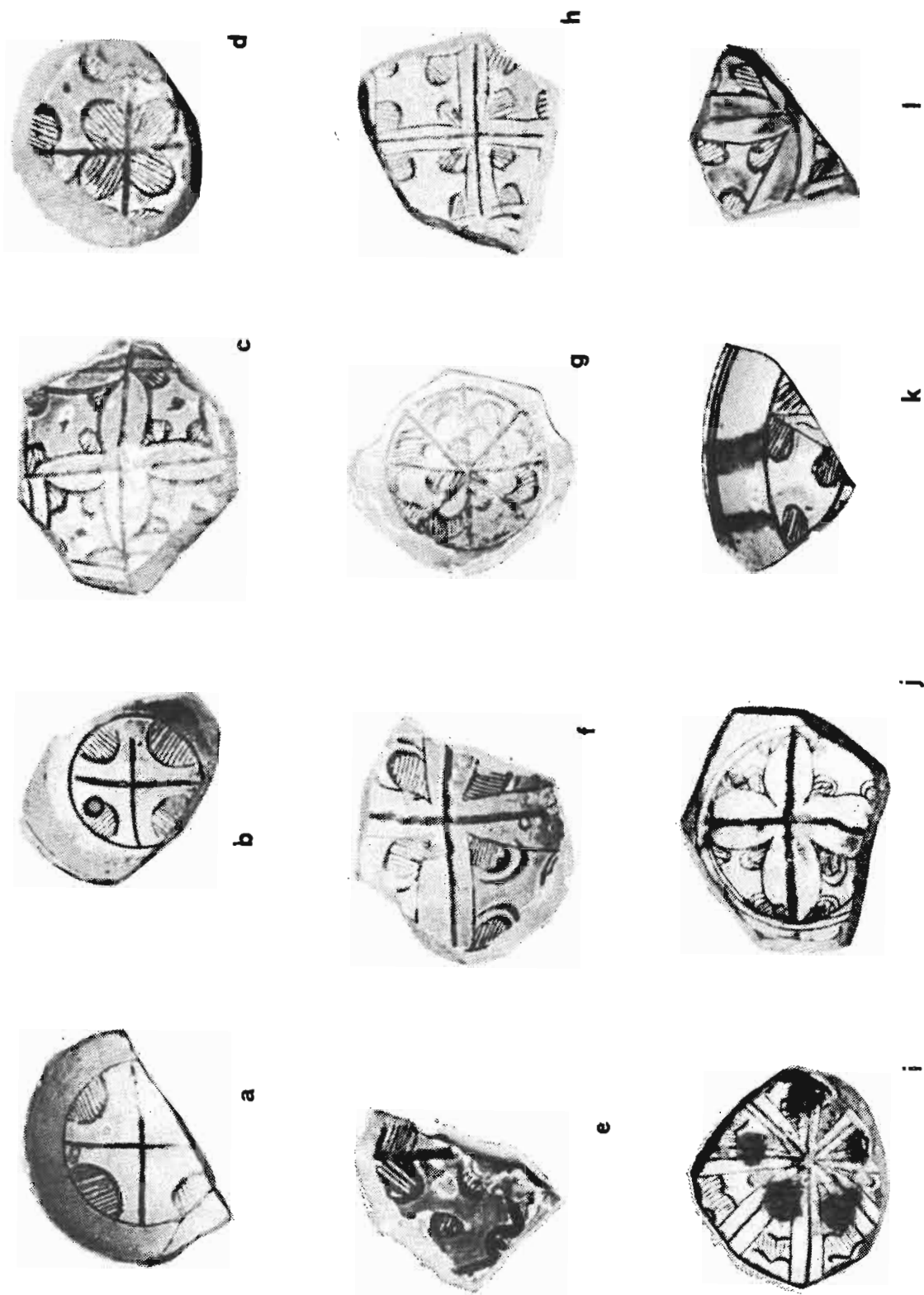


c



d

Pl. V. Pottery with »hatched surfaces decoration: a) BK 863/41 (waster), b) BK 192 (waster), c) BK 909/68 (waster), d) BK 854/26



Pl. VI. Pottery with »hatched surfaces decoration: a) BK 854/83, b) BK 175, c) BK 751, d) BK 756, e) BK 755, f) BK 862/189, g) BK 759, h) BK 871/137, t) BK 885/9, j) BK 99, k) BK 871/18, l) BK 1235

class, the one called *Brown and Green Sgraffito* displays an abrupt decline in number. From this group very few potsherds have survived by comparison with those of the preceding groups. The knowledge and information they yield are not enough to help us form a clear picture about shapes and decoration. Nevertheless from the few specimens at our disposal we may confidently say that they continue the same themes of the preceding groups enriched with brown yellow and green paint-brush strokes.

From the Palaeologan glazed pottery from Thessaloniki Plain Glazed vessels are not absent. In the vessels of this type the layer of the coating slip remains undecorated. Only the glaze which is in its largest part yellow orange offers a colorful impression.

The presence of a huge number of vessels of the Palaeologan period in Thessaloniki constituted a very strong argument in support of the view that Thessaloniki was a center for the manufacture of vessels during the Palaeologan period. Scholars and pioneers in the study of pottery such as T. Rice, A. Xyngopoulos and A. H. S. Megaw mention Thessaloniki among the most likely places for the manufacture of glazed pottery during these years.¹¹ The numerous tripod stilts unearthed at times in the course of various excavations within the city corroborate this thesis. Always the discovery of a great number of tripods stilts in one spot constitutes a safe indication of the existence in that place of glazed pottery workshops.

Furthermore the cataloguing of the pottery material in the Ephoreia of Thessaloniki yielded even more spectacular and useful results in the form of wasters, namely vessels which did not reach the final stage of production, but were destroyed in the process of their manufacturing. Because they were damaged during their manufacturing and could not for this reason be commercially exploited, these vessels could lend weight to the theory of their local production.

One such waster helped ascribe to the workshop of Thessaloniki a large number of vessels characterized by an engraved representation of a bird.¹² The potsherd BK 909/71 attracted attention because, even though it bore all the features of an engraved vessel it had no glaze. The absence of glaze was not due to peeling off, but to the fact that this potsherd never underwent

glazing. This phenomenon can be satisfactorily accounted for only if we accept the view that we have in this case an unfinished engraved vessel which did not reach the final stage of its elaboration, namely the glazing layer and the second firing. The potsherd in discussion is especially important for the study of pottery because it preserves its decoration. Taking the theme of this potsherd and especially its treatment and the execution of the individual details as the basis has made it possible to locate decads of finished specimens of this kind, and thus to formulate a rather complete picture of this group of vessels.

The theme of the representation of these vessels is, as we have already seen, a bird which strikes with its beak a sharp-pointed leaf (Pl. IVa). The gouge is used to darken the body and the feet of the bird. The wing is rather big and its broad surface offers suitable room for decoration. The head is rather small and round. The beak is crooked and strong, and is getting ready to peck the sharp-pointed leaf or tree which is in front of it. The standard color of the glaze of the majority of vessels in this group is yellow-orange; this glazing is usually shining and of good quality. In a number of vessels, the basic engraved bird theme is varied with green-color brush strokes. Thus we see that the same workshop employs the same basic theme both as a simple engraved one and also as engraved with additional green color. The most predominant vessel shape in this group with the birds is the hemispherical bowl with the low often flaring base; however, closed vessels like little juglets are not entirely absent (Pl. IVb). As one may see, the body of the vessel is decorated by a series of repetitions of the bird theme.

The features of this group having been clearly established, an attempt was made to locate specimens of products of the Thessaloniki workshop among the finds discovered in the course of excavations outside the city. Indeed such specimens were found among the finds of the excavations at Olynthus in

¹¹ D. Talbot Rice, *Byzantine glazed Pottery*, Oxford, 1930, p. 7. A. Xyngopoulos, «*Byzantine Pottery from Olynthus*» in: D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus* vol. V, 1933, p. 292.

¹² D. Papanikola Bakirtzis, «*Εργαστήριο εφωλωμένης κεραμεικής στη Θεσσαλονίκη. Πρώτες πληροφορίες*», *Volume to the memory of Stylianos Pelekanides*, Thessaloniki 1983, p. 377—388.

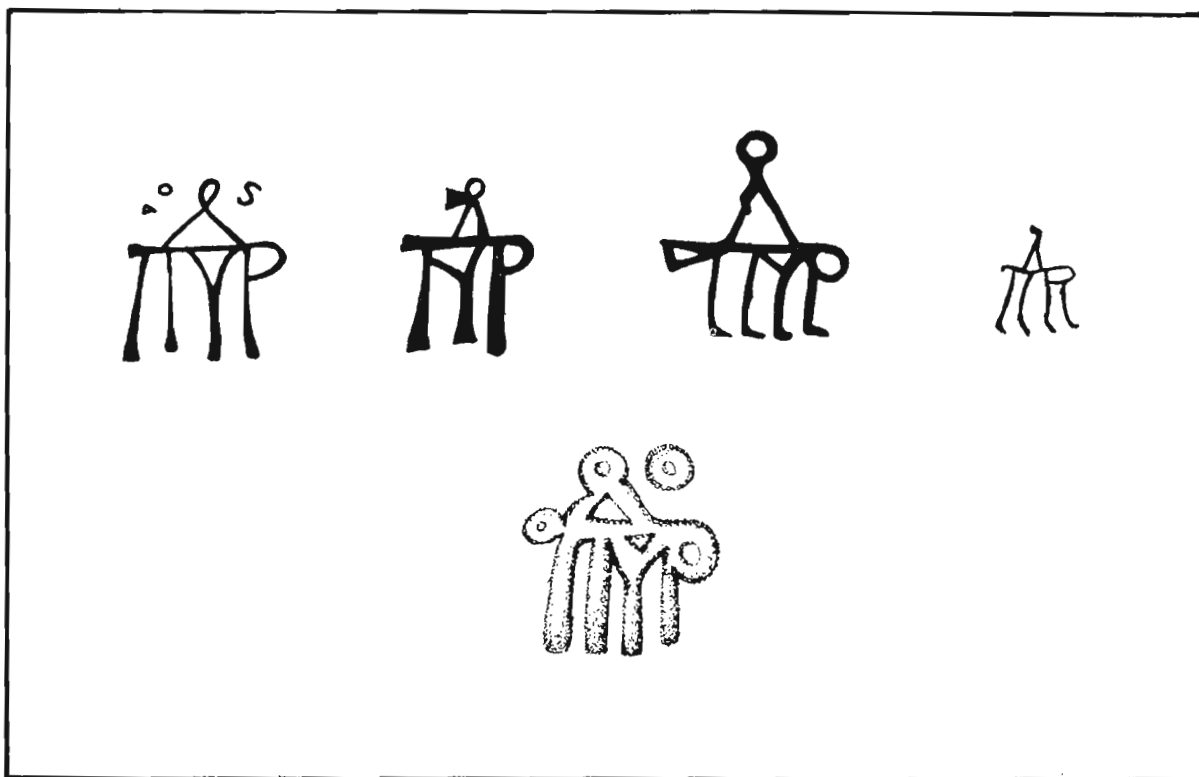


Fig. 2. Saint Demetrios Monograms

Chalcidiki¹³ and the finds that came to light in the process of the cleaning of the Mara Tower in the Daphne Village in the Serres district.¹⁴ In the Varna archaeological museum in Bulgaria, on display are two potsherds with the bird theme decoration discovered in the course of excavations within the city.¹⁵ Specimens were also found in Constantinople.¹⁶ Even in remote Venice among the finds from Bassano there is a potsherd with the characteristic bird representation.¹⁷

Three other wasters from Thessaloniki bear again sgraffito decoration but no glaze (Pl. Va-c). A marked characteristic of their decoration is the linear hatching of individual surfaces. The finished specimens of this kind bear decorative themes especially in the form of rosettes (Pl. Vd). The major lines of the theme are executed in broad sgraffito, whereas hatching is executed in thin lines. We may observe the same decorative notion both in plain and complex form; thus we see that the same basic motif exhibits great variation (Pl. VIa-h). The variation becomes even more wide-ranging if one takes into

account the fact that the themes themselves appear enriched with green-color brush strokes. (Pl. VIi-k). There are moreover specimens decorated in two colors, brown-yellow and green (Pl. VI l).

Furthermore, there are wasters decorated with the plain motif of concentric circles. This motif is so common and so widely spread that the appearance of this decorative feature alone does not justify attributing vessels, with concentric circles found away from the city, to the workshops of Thessaloniki.

¹³ A. Xyngopoulos, *o.c.*, p. 291, 292; Ch. Bakirtzis, „Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία Ανατολικής Μακεδονίας και Θράκης“ *Archaeologikon Deltion* 33, (1978): *Chronika*, p. 318, pl. 148: b.

¹⁴ Al. Kouzev, »Sgraffito Keramikata vav Varneskija Musej«, *Musées et Monuments* XX: 2, 1980, p. 24, fig. 18, 19.

¹⁵ D. Papanikola Bakirtzis, *o.c.*, p. 435.

¹⁶ L. Lazzarini—Er. Canal, »Ritrovamenti di Ceramica Graffita Bizantina in Laguna e la Nascita del Graffito Veneziano«, *Faenza* LXIX, 1983, N. 1—2, p. 43, pl. VII: 68.

¹⁷ Various theories as to the nature of the monograms have been put forward: Rice, *o.c.*, p. 74—75. Demangel-Mamboury, *o.p.*, p. 148.

For the very same reason wasters of the Plain Glazed type, since they exhibit no characteristic decorative features, are useful only because they contribute immensely to our knowledge of the kinds of pottery manufactured in the workshops of Thessaloniki for the period under examination, and not because they provide us with any information concerning the study of the commercial relations of Thessaloniki.

Another group of vessels which also, for quite different reasons, should be regarded as manufactured in Thessaloniki, consists of small hemispherical bowls (Fig. 1b, c). Some of them are without decoration while a number of them have slip painted decoration on the outside surface (Pl. 1a). A common feature of these vessels is the appearance on their bottom of a monogram which can be identified with the St. Demetrios monogram.¹⁸ The monogram of the patron saint of Thessaloniki is either impressed in low relief on the body clay or scratched through the coating slip (Fig. 2). Several of these vessels were discovered in the excavation of the crypt in the St. Demetrios Basilica and must have been associated with this saint's cult.¹⁹ Such bowls are reported to have also been found in Constantinople and Varna on the Black Sea.²⁰ The presence of these vessels, on sites outside Thessaloniki, is very probably attributable to pilgrims who transported them when returning home.

In recent years, within the framework of application of modern technological methods in Archaeology, use was made, by Megaw and Jones, of spectrographic analysis

for the purpose of establishing the clay composition of a number of groups of »Byzantine and allied« pottery. One of these groups included samples from Thessaloniki.²¹ Among the items examined were: the waster with the bird, a number of tripod stilts, plain-glazed wasters as well as sherds from vessels which for the aforementioned reasons should be regarded as having been manufactured in Thessaloniki. The analysis not only proved that all the samples had a homogeneous clay but also gave us the composition of the Thessaloniki clay. With the knowledge now of the typological features and of the clay composition of the Palaeologan pottery of Thessaloniki, research may be carried further in the study of the distribution of those vessels and, even more, possible influences on the pottery of other regions may be traced and located.²²

¹⁸ Al. Kouzev, »Srednovekovna sgrafito Keramika monogrami of Varna« Bulletin du Musée National de Varna X (XXV), 1974, p. 157—158.

¹⁹ G. and M. Soteriou, Η Βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athens 1952, p. 238, pl. 95: γ, δ.

²⁰ Demangel-Mamboury, o.c., R. Stevenson, o.c., Al. Kouzev, o.c.

²¹ A. H. S. Megaw—R. E. Jones, »Spectrographic Analyses of Byzantine and Allied Pottery«, Annual of the British School of Archaeology at Athens 78, 1983, p. 243, 257, pl. 29 : 1, 2.

²² A first attempt has been made for the sherd from Bassano, see note 17. The chemical analysis justified the stylistic observations and its attribution to a Thessalonikian Workshop. S. Calogero—L. Lazzarini, »Caratterizzazione Chimicafisica di ceramiche graffite Bizantine e Veneziane Archaiche trovate nella Laguna Veneta«, Faenza LXIX, 1983, N. 1—2, p. 61, 68.

AMPOULES BYZANTINES DE THESSALONIQUE

Charalampios Bakirtzis

Ces vingt cinq dernières années ont vu s'accroître l'intérêt porté aux centres de pèlerinage de la Méditerranée orientale et de l'Asie mineure à l'époque paléochrétienne et des études précieuses ont été publiées sur ces sujets.¹ A la 10th Annual Byzantine Studies Conference, qui s'est tenue en novembre 1984 à Cincinnati (Ohio), ont été également présentées d'intéressantes communications dans la section «Pilgrimage»; deux d'entre elles traitaient de Constantinople comme centre de pèlerinage à l'époque byzantine moyenne et tardive, après l'expansion des Arabes dans la Méditerranée orientale et le transfert de nombreuses reliques et autres objets sacrés dans la capitale de l'Empire byzantin.²

Une question se pose donc: «Constantinople était-elle le seul centre de pèlerinage en activité à la période byzantine moyenne et tardive?»

Pour répondre à cette question, il faut examiner une série d'ampoules en plomb, les unes provenant de fouilles archéologiques récentes, les autres acquises anciennement par des musées ou des collections et trouvées disséminées dans les Balkans surtout, mais aussi dans toute l'Europe.³ Ces ampoules de plomb se rapprochent par leur forme, leur taille et leur usage, des eulogies paléochrétiennes, mais elles s'en distinguent par leur iconographie et le rendu linéaire de leurs représentations: sur les deux faces aplaties de ces ampoules sont figurés les bustes de saints de Thessalonique. Les couples de saints représentés sur les ampoules conservées sont les suivants:

Saint Démètre et Saint Nestor: Ce couple figure sur une ampoule du Musée du Louvre et sur une autre du British Museum, toutes deux de provenance inconnue.⁴ Les deux saints sont représentés en soldats. Saint Nestor est étroitement lié au culte de

Saint Démètre à Thessalonique. Saint Nestor est représenté en saint combattant sur le reliquaire en argent du patriarche de Moscou (environ 1060) qui est une réplique du ciborium de Saint Démètre, ainsi que sur les côtés d'une boîte-reliquaire en argent du monastère de Vatopédi au Mont-Athos (XII^e s.), qui contenait du λύδρον de Saint Démètre, c'est à dire un mélange de terre et de sang.⁵

Saint Démètre et Saint Georges: Saint Georges, dans son uniforme militaire, se distingue difficilement des autres saints combattants byzantins, quand sa représentation n'est pas accompagnée d'une inscription. Mais si une face de l'ampoule n° 998 du British Museum représente bien Saint

¹ A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958; C. Metzger, *Les ampoules à eulogie du musée du Louvre*, Paris 1981; G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, D. C., 1982.

² J. Wortley, «Some Notes on the Early Marian Relics of Constantinople», G. P. Majeska, «New Rome to New Jerusalem: The Evolution of Constantinople as a Pilgrim Goal», Tenth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers, November 1—4, 1984, The University of Cincinnati, p. 5—6.

³ Ch. Bakirtzis, «Κουτρούβια μύρου από τη Θεσσαλονίκη», XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/3, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/3 (1982) 523—8.

⁴ E. Coche de la Ferté, *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris 1958, p. 56, fig. 57 pense qu'il s'agit d'une ampoule paléochrétienne de Saint Ménas. O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian antiquities and objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901, p. 176, no. 999, sans aucune mention portant sur le sujet de l'identification des figures.

⁵ A. Grabar, «Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique», *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950) 18. A. Xyngopoulos, «Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεων ἐκ τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου», *Archeologikḗ Ephemeris* 1936, 101—136.

Georges, alors son association avec Saint Démètre n'a rien d'inhabituel.⁶ Ces deux saints, les plus célèbres des saints combattants, ont été figurés sur les deux faces du précieux médaillon du British Museum (XIII^e s.) qui contenait, comme les ampoules de plomb, de la myrrhe provenant du ciborium de Saint Démètre.⁷

Saint Démètre et Sainte Théodora: Ce couple figure sur les ampoules les plus nombreuses. L'identification de ces représentations avec celles des saints Démètre et Théodora se fonde sur les inscriptions qui les accompagnent. Sainte Théodora est figurée en nonne. Son voile lui cache la majeure partie du visage et le côté droit de sa pèlerine recouvre la gauche. Elle tient une croix dans la main droite et lève la gauche devant sa poitrine, dans l'attitude de la prière. Sainte Théodora était originaire de l'île d'Egine et prit le voile au monastère de Saint-Etienne à Thessalonique. A sa mort en 892, elle fut enterrée dans l'église du couvent. D'après la biographie que lui consacra le clerc Grégorios vers 900, de la myrrhe apparut sur le visage de la sainte, sous forme de sueur, immédiatement après sa mort.⁸

Sur les ampoules de cette série, Saint Démètre est représenté tantôt en orant, avec le costume consulaire, et tantôt en costume militaire. Des ampoules du premier type ont été trouvées à Veliko Tirnovo en Bulgarie, à la basilique Saint-Achille sur le lac de la Petite Prespa et à Serrès.⁹ Une ampoule du même type se trouve fixée au cadre de bois de l'icône en mosaïque de Saint Démètre (XIV^e s.) au Museo Civico de Sassoferrato en Italie.¹⁰ Une cinquième ampoule du même type se trouve dans le sarcophage-reliquaire en bois du saint roi serbe Stefan Uroš III, Dečanski (1321—1331) au monastère Dečani en Yougoslavie.¹¹ Enfin, une dernière ampoule du même type et de provenance inconnue se trouve au Musée Benaki à Athènes.

Des ampoules du deuxième type — avec Saint Démètre en soldat ont été découvertes à Périthéorion en Thrace, au Castro Rogôn en Epire et à Génitsa en Macédoine.¹²

Le type iconographique de Saint Démètre en costume consulaire est le plus ancien; il nous est connu par les mosaïques du V—VII^e s. de la basilique Saint-Démètre à Thessalonique. Saint Démètre est connu en tant que saint combattant depuis les attaques avaroslaves contre Thessalonique (fin VI^e—début VII^e s.) et il nous est décrit

par les *Miracula de Saint Démètre*; cependant son iconographie ne fut fixée qu'après l'an mille. L'une des premières représentations de Saint Démètre en combattant se trouve sur le frontispice du Psautier de l'empereur Basile II à la Marcienne de Venise (environ 1019).¹³ Saint Démètre apparaît pour la première fois en soldat sur des monnaies de Alexis I Comnène (1081—1118), frappées à Thessalonique; à partir de ce moment, il est représenté fréquemment sur des monnaies du Despotat de Thessalonique (1224—1243) et d'Andronic III Paléologue (1328—1341).¹⁴

Saint Démètre et la Vierge: Ce couple est figuré sur deux ampoules trouvées à Gratinè en Thrace.¹⁵ Sur ces deux ampoules, Saint Démètre est représenté en combattant. La Vierge est figurée en orante sur l'une des ampoules et sur l'autre porte sur la poitrine un médaillon décoré du visage du Christ.

Le culte de Saint Démètre est lié à celui de la Vierge à Thessalonique, non seulement dans la basilique Saint-Démètre, mais aussi à l'église de la Vierge Acheiropoïètos.¹⁶ L'association de Saint Démètre avec la

⁶ Dalton, o.c., no. 998.

⁷ K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, (1967), p. 192.

⁸ Ed. E. Kurtz, *Mémoires de l'Académie Imp. de St. Pétersbourg*, VIII^e s., 6 (1904) 1 sq. Vgl. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 374—5, 411.

⁹ A. Pisarev, «Olovna ampula ot hálma Carevec váv Veliko Tárnovo», *Arheologija* 18:1 (1976) 46—9. N. K. Moutsopoulos, «Ανασκαφή της βυζαντινής του Αγίου Αχιλλείου. Τετάρτη περίοδος εργασιών (1969)», *Epistemoniké Epeteris tés Polytechnikés Scholés Thessalonikés* 5 (1971—2), pl. 77.

¹⁰ M. Théocharis, «Ψηφιδωτή εικὼν τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ ἡ ἀνεύρεσις τῶν λειψάνων τοῦ ἁγίου εἰς Ἰταλίαν», *Praktika tés Akademias Athenôn* 53 (1978), pl. IV.

¹¹ Л. Павловић, «Дечанске ампуле», *Зборник Музеја Примењене уметности* 3—4 (1958) 101—4 pense qu'il s'agit d'une ampoule du VI^e s.

¹² Bakirtzis, o.c. P. S. Papaevangelou, «Εὐλογία τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης», *Thrakika Chronika* 1972, 17—24.

¹³ Sur l'iconographie de Saint Démètre, P. Lemerle, «Note sur les plus anciennes représentations de Saint Démétrius, Deltion tés Christianikés k^o Archeologikés Etereias, IV s., 10 (1980—1) 1—10.

¹⁴ Ph. Grierson, *Byzantine Coins*, London 1982, p. 220, 242.

¹⁵ Bakirtzis, o.c., p. 523—4 avait l'idée que la figure orante est Sainte Théodora.

¹⁶ D. I. Pallas, «Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique», *Zographe* 10 (1979) 50.

Vierge n'est pas étrangère aux habitudes cultuelles de Thessalonique.

Saint Théodule(?) et Sainte Matrona(?): Ce couple est figuré sur une ampoule du Musée de l'Ermitage à Leningrad, que provient de la collection de l'Institut archéologique russe de Constantinople.¹⁷ Les deux saints représentés ici n'ont aucun rapport ni avec Saint Démètre, ni avec Sainte Théodora. Sur une face de l'ampoule est représenté un saint qui tient un livre dans la main gauche et lève la droite devant la poitrine dans l'attitude de la prière. De l'inscription qui mentionnait le nom du saint, on ne distingue plus qu'une lettre, le Δ (*delta*). Sur l'autre face de l'ampoule est représentée une sainte qui tient une croix de la main droite et lève la gauche devant la poitrine dans l'attitude de la prière. Selon V. Zalesskaja les saints représentés ici seraient les martyrs de Thessalonique Saint Théodule et Sainte Matrona.

Quoique l'identification avec Sainte Matrona de la sainte représentée sur l'ampoule ne puisse être exclue, je propose comme tout aussi vraisemblable une identification avec Sainte Anysie, qui subit le martyre à Thessalonique sous Maximien. D'après un praktikon, établi par le sébaste Jean Comnène (1104) et conservé au monastère d'Ivirôn, il existait à l'est de Thessalonique, en dehors des murs, un sanctuaire abritant les reliques de Sainte Anysie. P. Lemerle a même exprimé l'opinion que ce lieu de culte martyrial était à l'origine consacré à Sainte Matrona.¹⁸ Je pense aussi que le saint représenté sur l'autre face de l'ampoule de l'Ermitage pourrait être Saint Nicodème le Jeune, né entre 1260—1270 à Verodia, fut moine au monastère de Philocallès à Thessalonique et fut assassiné par des malfaiteurs en 1307—1308. De son tombeau montait une *εὐωδία* (parfum) et grâce à l'aide financière de l'empereur Andronic II Paléologue, on construisit dans le monastère de Philocallès une chapelle qui abrita son corps.¹⁹ Cependant l'identification des saints représentés sur l'ampoule de l'Ermitage reste une question ouverte parce qu'aucun des quatre martyrs Thessaloniens proposés (Saint Théodule, Saint Nicodème le Jeune, Sainte Matrona, Sainte Anysie) n'est connu comme myroblète.

* * *

La représentation, sur les ampoules que nous examinons, de saints myroblètes de Thessalonique connus est un indice convain-

cant du lien existant entre ces ampoules et Thessalonique. Elles contenaient de la myrrhe, c'est à dire une huile parfumée et sanctifiée provenant soit du ciborium de Saint Démètre, soit du tombeau de Sainte Théodora. L'hagiographe Jean Stavrakios décrit au début du XIII^e s. comment la myrrhe suintait du corps de Saint Démètre avant d'être recueillie dans de petits récipients — selon toute probabilité des ampoules en plomb — qu'on appelait à Thessalonique des *koutrouvia*.²⁰ Les pèlerins portaient sur la poitrine ces ampoules, attachées autour de leur cou, tout comme les eulogies paléochrétiennes, pour se protéger contre les maladies ou les démons.²¹

Si l'on considère d'ailleurs l'inscription du précieux petit reliquaire-médaille du British Museum qui contenait, comme les ampoules de plomb, de la myrrhe de Saint Démètre, il est logique de supposer que les ampoules représentant des saints combattants étaient portées surtout par des soldats: «Enduit de ton sang et de ta myrrhe, (le porteur de ce médaillon) te prie de le défendre avec vigueur dans les combats».²²

Il s'ensuit donc que les propriétaires de ces ampoules en plomb contenant de la myrrhe tenaient beaucoup à elles. Ainsi la découverte d'une de ces ampoules dans une tombe de Périthéorion et la présence d'une autre dans le tombeau-reliquaire en bois de Stefan Dečanski montrent que ces ampoules constituaient des «amulettes» personnelles qui accompagnaient leur détenteur dans la vie et dans la mort.

De tout que j'ai dit à présent, il ressort que les ampoules en plomb de myrrhe de Thessalonique, si elles présentent certaines

¹⁷ V. N. Zalesskaja, «*Gruppa svincovyh ampul-evlogij iz Tessaloniki*», Sovetskaja Arheologija 1980: 3, 263—9. Le même article traduit en grec: Balkan Bibliography, Suppl. VII (1978), Institut for Balkan Studies, Thessaloniki 1982, p. 195—205.

¹⁸ P. Lemerle, «Sainte Anysie, martyre à Thessalonique? Une question posée», *Mélanges offerts à Baudouin de Gouffier et François Halkin*, Analecta Bollandiana 100 (1982) 111—124. D. Tsamis, *Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Κοκκίνου ἀγιολογικὰ ἔργα, Α', Θεσσαλονικεῖς ἄγιοι*, Thessalonique 1985, p. 61—80.

¹⁹ Tsamis, o.c., p. 81—93. G. Chionidis, «Ὁ Βεροιώτης μοναχὸς καὶ ὁσιος Νικόδημος ὁ Νέος τῆς Θεσσαλονίκης (1305—1405 αἰ.) καὶ τὰ σχετικὰ προβλήματα» *Makedonika* 22 (1982) 96—111.

²⁰ Ioakim Iviritis, «Ἰωάννου Σταυρακίου λόγος εἰς τὰ θαύματα τοῦ ἁγίου Δημητρίου», *Makedonika* 1 (1940) 353. Vgl. Bakirtzis, o.c., p. 525.

²¹ Vikan, o.c., fig. 17.

²² «Αἰτεῖ σε θερμὸν φρουρὸν ἐν μάχαις ἔχειν/αἵματι τῷ σῶ καὶ μύρω κεχρισμένον.» v. note 7.

ressemblances avec les eulogies paléochrétiennes, ne sont que leurs reproductions datées de la période byzantine tardive. Les ampoules de Prespa et de Gratiné datent, d'après les indications des fouilles, du XII—XIII^e s. L'ampoule de Sassoferrato est associée à une icône du XIV^e s. et celle de Dečani est en rapport avec Stefan Dečanski qui mourut en 1331. Enfin, les témoignages d'Ignace de Smolensk (1404), du diacre Zosime (1419—1421), de Johann Schiltberger (1427), de Jean Anagnoste (1430) et du moine Isaïe (1489) ne laissent aucun doute sur la persistance du culte de la myrrhe de Saint Démètre et de Sainte Théodora jusqu'au XV^e s.²³ Aussi faut-il très probablement dater ces ampoules entre le XII^e et le XV^e s.

La datation de ces ampoules de plomb est bien entendu en rapport avec l'apparition de la myrrhe dans le culte des saints de Thessalonique. La myrrhe de Sainte Théodora était apparue immédiatement après la mort de la sainte en 892. Mais sur les ampoules de myrrhe que nous connaissons, la représentation de Sainte Théodora est toujours accompagnée de celle de Saint Démètre. Ce qui signifie que Saint Démètre et Sainte Théodora étaient tous deux connus comme saints myroblètes à l'époque où circulaient ces ampoules décorées de leurs représentations. Là se pose donc la question de savoir si Saint Démètre est en saint myroblète dès le IX—X^e s. ou si la myrrhe, au sens d'huile aromatique, n'est apparue dans son culte que plus tard.

La première mention de Saint Démètre comme saint myroblète se trouve au début du récit que fait Jean Caméniate de la prise de Thessalonique par les Sarrazins en 904.²⁴ Ce témoignage constitue donc un terminus pour la datation de l'apparition de la myrrhe de Saint Démètre au début du X^e s. Mais il est de fait que d'autres textes de la même époque, qui se rapportent au culte de Saint Démètre ne parlent pas de myrrhe.²⁵ Il est par ailleurs frappant que la *Vie de Sainte Théodora*, écrite par le clerc Grégorios vers 900, rapporte deux cas de clercs de la basilique Saint-Démètre — celui du diacre Démétrios et celui de la fille du prêtre Cosmas — qui obtinrent la guérison de leurs maux en s'oignant de la myrrhe de Sainte Théodora, comme si à cette époque, il n'eût pas existé dans la basilique Saint-Démètre de myrrhe miraculeuse. Les célèbres reliquaires ornés de représentations au repoussé de Saint Démètre (X—XII^e s.)²⁶ ne contenaient pas de myrrhe sous forme

d'huile, mais du λύθρον de Saint Démètre, un mélange de terre et de sang.

Les doutes qui pesaient donc sur l'existence de la myrrhe dans le culte de Saint-Démètre au début du X^e s. se sont vus confirmés après l'examen philologique auquel A. Kazhdan a soumis l'authenticité du texte de Caméniate qui en était l'unique témoignage.²⁷ L'opinion d'A. Kazhdan — selon laquelle le texte conservé de Caméniate ne serait pas le texte originel du X^e s. mais une refonte postérieure datant du XV^e s. — se fondait principalement sur la présence de nombreuses expressions semblables à celles du récit fait par Jean Anagnoste de la prise de Thessalonique par les Turcs en 1430. Si cette opinion est exacte, la présentation du protecteur de Thessalonique, Saint Démètre, comme myroblète pourrait être l'un de ces anachronismes du texte de Caméniate: c'est justement au XV^e s. que la croyance dans le pouvoir miraculeux de la myrrhe de Saint Démètre était très répandue.

À partir du XII^e s., on dispose des témoignages nombreux et sûrs pour le suintement de la myrrhe du corps de Saint Démètre. C'est cette même date que suggèrent les ampoules de plomb. Il semble donc que c'est à cette époque qu'apparaît et que se généralise le présence de la myrrhe dans le culte de Saint Démètre et il est très probable que cette réorganisation du culte fut déterminée par la prise de Thessalonique par les Normands en 1185 et par la réfection du ciborium de Saint Démètre.

Pour en revenir à la question que je posais au début de mon propos — à savoir si Constantinople était le seul lieu de pèlerinage en activité à l'époque byzantine moyen-

²³ J. P. A. Van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople*, II, 1980, p. 599, 679. B. de Kitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, I, 1, (Genève 1889), p. 208, 263. Anagnoste, CB, 515—6. K. Mertzios, *Μνημεία Μακεδονικής Ιστορίας*, Thessalonique 1947, p. 201.

²⁴ Caméniate, ch. 3, éd. G. Böhlig, Berlin 1973: 'τὸν μέγαν ἐν μάρτυσι καὶ ἀξιοθαύμαστον ἐν ἀθλοφόροις Δημητρίον τὸν μυροβλύτην'.

²⁵ G. et M. Sotiriou, 'Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Athènes 1952, p. 21.

²⁶ V. note 5.

²⁷ A. P. Kazhdan, »Some questions addressed to the scholars who believe in the authenticity of Kaminiates, »*Capture of Thessalonica*», *Byzantinische Zeitschrift* 71 (1978) 301—314. V. Christides, »Once again Caminiates' »*Capture of Thessaloniki*», *Byzantinische Zeitschrift* 74 (1981) 7—10.

ne et tardive je peux répondre sommairement ceci: Thessalonique était un autre lieu de pèlerinage de l'empire byzantin, où, à partir de la fin du IX^e s. et à travers le culte de Sainte Théodora, apparaît là aussi l'idée de la myrrhe-huile. Après le XII^e s., la myrrhe se rencontre dans le culte du protecteur de la cité, Saint Démètre, et probablement dans celui d'autres saints locaux. On croyait que l'huile de myrrhe suintait du corps des saints myroblètes. Grâce à elle, les pèlerins étaient en contact avec les reliques et la grâce miraculeuse des saints. Les ampoules de plomb décorées de représentations de ces saints témoignent de ce nouveau genre de culte

qui se généralise à Thessalonique à la fin de l'époque byzantine. Ces ampoules, transportées par les pèlerins et les soldats avaient une diffusion large qui montre à la fois la puissance du rayonnement des saints myroblètes de Thessalonique, en particulier de Saint Démètre, et le rôle que jouait la ville comme centre de pèlerinage, principalement dans la région des Balkans.

Pâques 1985

*The Center for Advanced Study,
The University of Illinois
at Urbana-Champaign*

THE EPITAPHIOS OF THESSALONIKI BYZANTINE MUSEUM OF ATHENS N° 685

Laskarina Bouras

In Palaeologan times, the epitaphios is usually recorded as *katapetasma*¹ or *amnos-aer*.² This is the *par excellence* liturgical veil that was originally intended to cover the chalice and paten together.³ It is widely accepted that the *amnos-aer* was employed in the Great Entrance procession as early as the late twelfth century.⁴ By the fourteenth century it was also carried in the »burial cortège« of the Holy Saturday.⁵ However, Symeon of Thessaloniki is the only Byzantine author to refer in detail to the liturgical uses and the decoration of it,⁶ while the earliest known example was that of St. Clement in Ohrid (now lost), a gift of the emperor Andronicos II (1282—1328) which is usually dated to ca 1295 (pl. 3).⁷

The epitaphios of Thessaloniki is the most important gold-embroidered epitaphios to survive to this day⁸ that is usually recorded among the remarkable achievements of Palaeologan art. This is largely due to the powerful impact of the three compositions it comprises, namely Christ-amnos and the Communion of Bread and Wine, that appear to have been drawn by a great master in the »volume style« of monumental painting and are embroidered with exquisite materials and unparallel skill. The epitaphios of Thessaloniki is vaguely attributed to the fourteenth century and its manufacture in Constantinople or Thessaloniki is considered equally possible.⁹

The epitaphios of Thessaloniki was first cited by Kondakov in the postbyzantine church of Panagouda in Thessaloniki, in 1900.¹⁰ Shortly after that, it was published by M. Le Tourneau and G. Millet.¹¹ It appears to have been still in the Panagouda church when Tafraли wrote his survey on the topography of Thessaloniki.¹² Shortly after the liberation of this city in 1912, the church of Panagouda fell briefly out of use¹³

and perhaps on this occasion, the epitaphios was taken to Athens as part of the collection of the Christian Archaeological Society that eventually became the core of the Byzantine Museum of Athens.¹⁴

Though certain »old« embroideries are recorded in the register of the Panagouda church,¹⁵ none of them appears to identify

¹ Symeon of Thessaloniki, *Τά ἄπνερα*, Athens 1882, 167 (On the ceremony of the holy ordinations, 23). On the origin of the term *katapetasma* see G. Soteriou, *Τά λειτουργικά ἄμφια τῆς Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας*, *Theologia* 20 (1949), 6.

² Symeon of Thessaloniki, *op. cit.*, 122 (On the ceremony of the Divine Liturgy, 18).

³ P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, 25. Cf. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 86.

⁴ H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy, the Man of Sorrows in Byzantium*, *Dumbarton Oaks Papers* 34—35 (1980—81), 12.

⁵ *Ibid.*, 15.

⁶ G. Soteriou, *Τά λειτουργικά ἄμφια τῆς Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας*, *Theologia* 20 (1949), 9.

⁷ P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, 117. Cf. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, 89.

⁸ P. Johnstone, *op. cit.*, 118—119. Cf. G. Millet, *op. cit.*, 94—95. *Byzantine Art an European Art*, Catalogue, Athens 1964, no. 582 and W. F. Volbach—J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten*, Berlin 1968, no. 189.

⁹ P. Johnstone, *op. cit.*, 119.

¹⁰ N. P. Kondakov, *Pamjatniki christianskago iskusstva na Afone*, St. Petersburg 1902, 266.

¹¹ M. Le Tourneau—G. Millet, *Un chef-d'oeuvre de la broderie byzantine*, *Bulletin de Correspondance Hellenique* 29 (1905), 259—268.

¹² O. Tafraли, *Topographie de Thessalonique*, Paris 1913, 184.

¹³ G. Stogioglou, *Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ ναὸς τῆς Παναγούδας ἐξ ἀνεκδότων πηγῶν (1757—1905)*, *Epistemonike Epeteris Theologikes Scholes Panepistimiou Thessalonikes* 19 (1975), 417.

¹⁴ The epitaphios was in Athens by 1920. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, 94.

¹⁵ G. Stogioglou, *op. cit.*, 389.

with the epitaphios of Thessaloniki, so that it is practically impossible to gain any insight in the earlier history and the origin of it. It is true that two more palaeologan epitaphioi can be added to the lists provided by G. Millet and P. Johnstone, one in the Princeton University Museum resembling the epitaphios of Milutin in Beograd¹⁶ and another in the church of St. Athanasios of Kymi, in Euboea.¹⁷ Despite its poor state of preservation, the latter is closer to the epitaphios of Thessaloniki than any other known epitaphios. Nevertheless, it is mainly in monumental painting where the most useful iconographic and stylistic parallels of the epitaphios here examined can be found.

The epitaphios of Thessaloniki measures 70×200 cm and consists of three distinct compositions that are separated by a thin strip decorated with a stepped pattern (pl. 2). The epitaphios is enframed by a wide border of goldembroidered bands with interconnected roundels enclosing crosses (pl. 30). The central panel presents Christ-amnos lying on a striped shroud, his head slightly raised to enhance the life-giving sleep (pls. 8—9). He is surrounded by two deacon (pl. 14) and two lamenting angels (pl. 16), two wheels, a seraphim and a cherubim. The four corners of the central panel are occupied by the symbols of the Evangelists, the eagle (pl. 13) lion, angel and bull (pl. 14). From an iconographic point of view this epitaphios is unique, because in addition to the representation of Christ-amnos, that is the standard decoration of Byzantine epitaphioi,¹⁸ it also displays the Communion of the Apostles rendered in two symmetrical compositions. As is well known, the latter were reserved from the late twelfth century for the decoration of the small *aeres* or *poterocalymata*.¹⁹

In either of the two lateral compositions, Christ is standing behind the holy altar, flanked by two deacon angels with ripidia and offers his blood and his body to a group of six disciples (pls., 18—19). Each group is led by the massive figure of an apostle bowing in reverence and submission before Christ, with eagerly raised head in anticipation of the Holy Communion. In both cases the importance of the Christ figure is emphasized by the gabled architectural background that is furnished with *acroteria* carrying textile hangings. The two compositions are accompanied by the misspelled eucharistic inscriptions, ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΩ ΕΣΤ(Ι) ΤΟ

ΕΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΕΝΙΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ (Matthew 26:26) and ΠΙΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΩ ΣΤΗΝ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ (Matthew 26:26, Marc 14:22, Luke 22:19).

The epitaphios of Thessaloniki appears to have been restored twice.²⁰ The first restoration, extending over large areas of the silvery-golden background is carried out with gold threads treated with *saphran*²¹ and provided the epitaphios with a golden background of reddish-golden hue. The second restoration is carried out with very thick green *chrysonima* mainly in some parts of the border with the interlaced roundels. Both restorations are easily observed, especially on the reverse side (pls. 11—14, 28, 32) and they must have been carried out before 1904, since they are clearly visible on the prints published by M. Le Tourneau and G. Millet.

The dark red silk ground of the epitaphios is strengthened by a light beige cotton backing. It is entirely covered with gold embroidery, which is carried out with very fine silvery-gold and bluish-silver threads or *chrysonima* and *argyronima*. The use of *chrysonima* is limited to the four beasts at the corners of the central panel (pls. 13—14) and the architectural background of the two lateral compositions (pls. 27—28). Double *argyronima* is employed on Christ's loincloth and on the garments of deacon-angels. Gold threads are laid and couched on the red ground with color silk and cotton stitches. These were intended to provide the embroidery with faint color hues and their original color tones are much better preserved on the reverse side. The regular spacing of the couching stitches forms two main patterns, namely the basket pattern that is employed for the garments and the *chevron* which is reserved for the background and haloes (pls. 29—30). The arch-

¹⁶ I am grateful to prof. S. Čurčić for pointing out this epitaphios to me.

¹⁷ *Byzantine and Post Byzantine Art*, Catalogue, Athens 1986, no. 245.

¹⁸ P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, 117 ff.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ One of the two was already observed by G. Millet.

²¹ On this treatment see A. Chatzimichali, *Τά χρυσοκλαβηρικά συρματένια-συρμακέσια κεντήματα* Extrait des *Melanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, Athens 1952, 41. Cf. K. Zographou-Korre, *Μεταβυζαντινή-Νεοελληνική Έκκλησιαστική χρυσοκενήτική*, Athens 1985, 155.

itectural background of the lateral compositions also displays a limited use of diamonds (pl. 28). At places where the gold threads are worn out, a silk filling is observed, which is usually of a golden-brown hue. There where even higher relief was desirable, an underlay of thick cotton threads is employed. For instance, the flat appearance of Christ's loincloth is enlivened by a few slim folds in shallow relief, especially around the waist and in the hanging edge of the loincloth, where a thick filling of cotton threads is employed (pl. 9).

Flesh and hair are rendered with silk threads in split stitch, with different tones of green, brown or purple outlines. The most remarkable treatment of flesh is to be found in the figure of Christ-amnos that has been embroidered twice; first on the reverse side, with considerably thicker threads (pls. 7—8) and then on the obverse (pls. 9—10). Here, volume is indicated by a systematic analysis of the muscles that is more easily observed on the reverse side (pl. 7), by means of waves of split stitch following the natural contours of the muscles. The head of Christ displays a daring use of purple for the outline of the nose and the mouth, and very subtle, light olive green shades, while the hair and beard are rendered by alternate waves of three browns. Bolder light blue shades are observed in the two lateral compositions and blue-green outlines indicate the building of face muscles of the Apostles and Angels (pls. 29—30).

The ornamental patterns of the Thessaloniki epitaphios include the border of interlaced rounds with inscribed crosses and the stepped pattern separating the three compositions. Both appear on an elaborate *podea* in Chilandari (pl. 4)²² which is attributed by G. Millet to the same workshop. Other similarities between the two works, for instance the resemblance of Gabriel's head (pl. 4) to that of the lamenting angel on the central panel (pl. 18) and the similar rendering of Gabriel's feet to those of Peter (pl. 21) suggest that the attribution is correct.

The uncial inscriptions accompanying the four symbols of the Evangelists on the central panel (pl. 2), belong to two entirely different groups. The ones accompanying John and Luke on the left are larger, elaborate and executed with properly laid silver wire, while those of Mark and Matthews are carried out in split stitch by means of red silk thread. This last technique is also observed in the eucharistic inscriptions of

the two lateral panels (pls. 27, 28). G. Millet attributed this group of inscriptions to a later restoration of the epitaphios.²³ In fact the inscriptions are earlier than either of the two restoration phases we have observed.

Therefore, it is possible that the two groups were simply produced by different hands. In this case, the difference of inscriptions may relate to the distribution of labor. Recurring evidence, reveals the presence of more than one embroiderer. For instance, the heads of the idealistic lamenting angels on the central panel (pl. 18) and those of the deacon angels on the lateral panels (pl. 29) were clearly made by different hands. Equally different are the *ripidia* on the two lateral compositions (pls. 27—28). We may thus conclude that at least two embroiderers were involved in the production of the Thessaloniki epitaphios.

In the central panel, Christ is projected from above in three quarters view and the rendering of His shoulders and feet imply an axial point of perspective. This figure evokes an unprecedented calm grandeur that is contrasted by some unexpected touches of realism, such as the irregular rendering of Christ's feet (pl. 15). The raised head of Christ evoking the life-giving sleep recalls the same feature in the Lamentation scene of St. Clement in Ohrid (pl. 6). Another key-note of this composition, the lamenting angel on the right clasping the bare hands over the mouth to stifle the cries of suffering (pls. 17—18) has a direct parallel in the Lamentation scene of St. Clement (pl. 6).²⁴

The two lateral compositions with the Communion of Wine and Bread (pls. 19—20) emphasize the eucharistic significance of this embroidery. Christ and the group of disciples tightly fill the available space and the flat and gabled background is subordinate to them. Both scenes are dominated by the massive figure in violent movement leading the group of disciples. These bent and broad figures are complementary in pose and gesture to the figure of Christ, who stands on a higher level, behind the holy altar that is steeply projected from above, flanked by

²² G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, 98.

²³ *Ibid.*, 96.

²⁴ P. Miljković-Peppek, *Deloto na Zografite Michailo Eutichi*, Skopja 1967, pl. IX. On the significance of this gesture see H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977), 151 ff.

two deacon angels. The two scenes counter-balance one another by their opposing direction of movement and their symmetrical layout.

Monumental painting of the late thirteenth and the first half of the fourteenth centuries shows a rapid change in the proportions of the human body, even among works that are attributed to the same artists²⁵ and this change is useful for establishing some dating indication for the Thessaloniki epitaphios. Thus, the closest parallels for the massive figures of the Apostles are to be found in the frescoes of St. Clement in Ohrid by Michael Astrapas and Eutybios dating from 1295²⁶ and those of the Protaton church in Mt. Athos (pl. 21).²⁷ The similarities extend to the predilection for the use of daring profiles (pls. 25, 26), the facial types of the Apostles,²⁸ and the modeling of drapery and feet (pls. 23—24). Several other secondary motifs relate the epitaphios to the frescoes of St. Clement and those of the Protaton. For instance, the fleur-de-lis ornament of the architectural background (pl. 27) also occurs in the Annunciation scene of St. Clement²⁹ and the ornament in the form of an abbreviated corinthian capital (pls. 27—28) appears again and again in the Protaton frescoes.³⁰

It is true that the precise relation of the St. Clement frescoes to those of Protaton has not been entirely resolved so far.³¹ It is possible that the two ensembles draw from

the same models, but it is unlikely that they were carried out by the same hand. The drawing underlying the Thessaloniki epitaphios appears to rely on these very models, thus indicating a date around the year 1300, near the peak of the »heavy style«. Moreover, if we accept the Thessalonican origin of Michael of Astrapas³² and Panselinos, the legendary painter of the Protaton,³³ we may attribute the epitaphios to a Thessalonican workshop with a fair amount of probability.*

²⁵ O. Demus, *The style of the Kariye Djami*, in *The Kariye Djami* v. 4, London 1975, 148 ff.

²⁶ P. Miljković-Pepek, *op. cit.*, pls. XXXVIII—XLI.

²⁷ Cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pls. 11₂, 31₂, 33₂. Cf. the calendar of the Commercial Bank of Greece of 1973 (text by P. Mylonas).

²⁸ P. Miljković-Pepek, *op. cit.*, pls. XXXIX, XLI.

²⁹ P. Miljković-Pepek, *op. cit.*, pl. XIX.

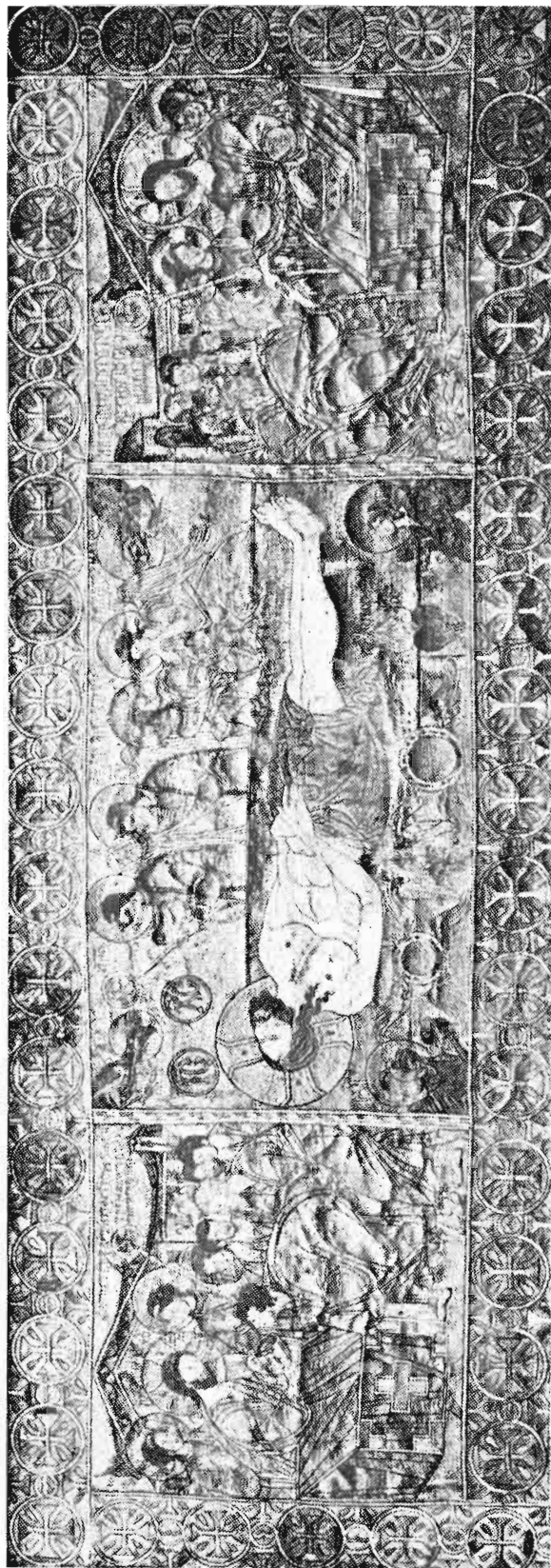
³⁰ *Ibid.*, fig. 99.

³¹ O. Demus, *op. cit.*, 147. Cf. H. Belting—C. Mango—D. Mouriki in the *Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos*, Washington 1978, 95.

³² S. Kissas, *La famille des artistes thessaloniens Astrapa*, Zograph E (1974), 35.

³³ D. Mouriki, *Stylistic trends in Monumental Painting of Greece*, in *L'Art byzantin au debut du XIV^e siècle*, Beograd 1978, 64.

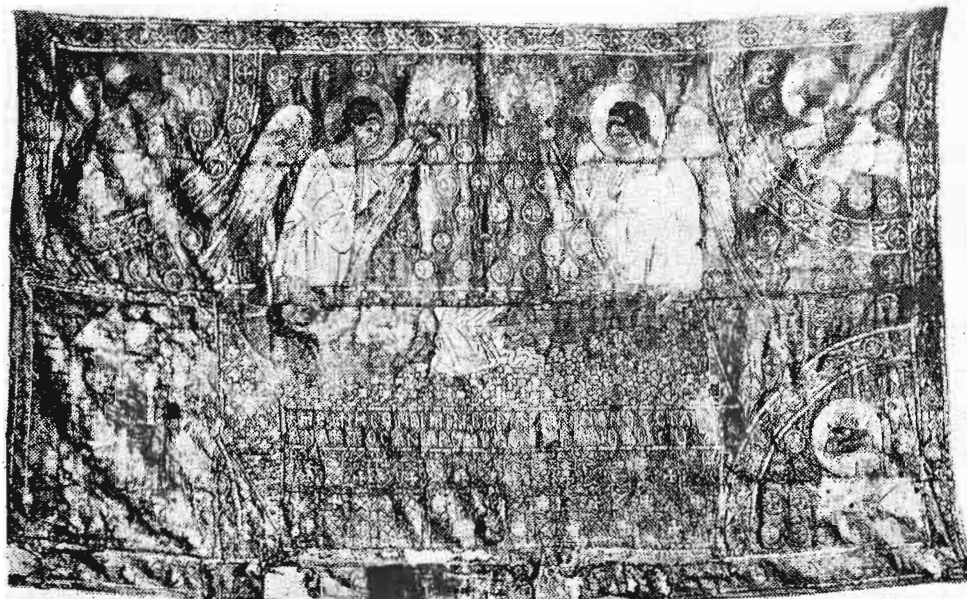
* I am grateful to Mrs M. Acheimastou-Potamianou, director of the Byzantine Museum of Athens for the permission to study the epitaphios. I am also indebted to my colleague Lila de Tsaves for constant advice and help.



Pl. 1. The Thessalomiki epitaphios (Byzantine Museum Photo Archives)



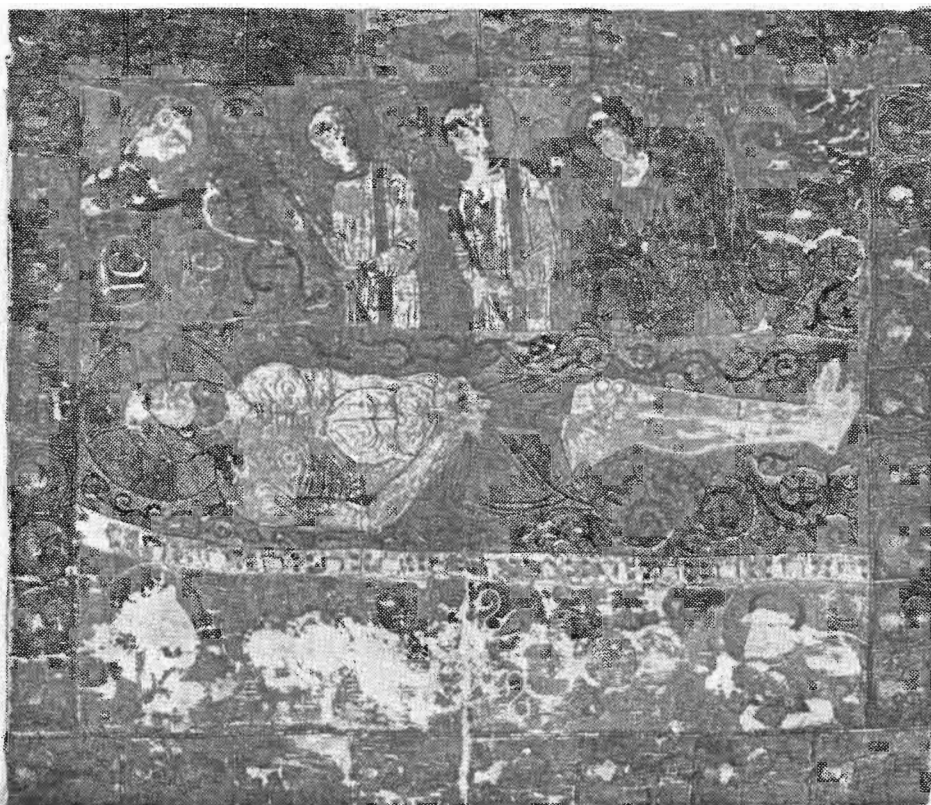
Pl. 2. Thessaloniki epitaphios, the central panel with Christ amnos (Papachatzidakis)



Pl. 3. The epitaphios of St. Clement in Ohrid (P. Johnstone, 1967)



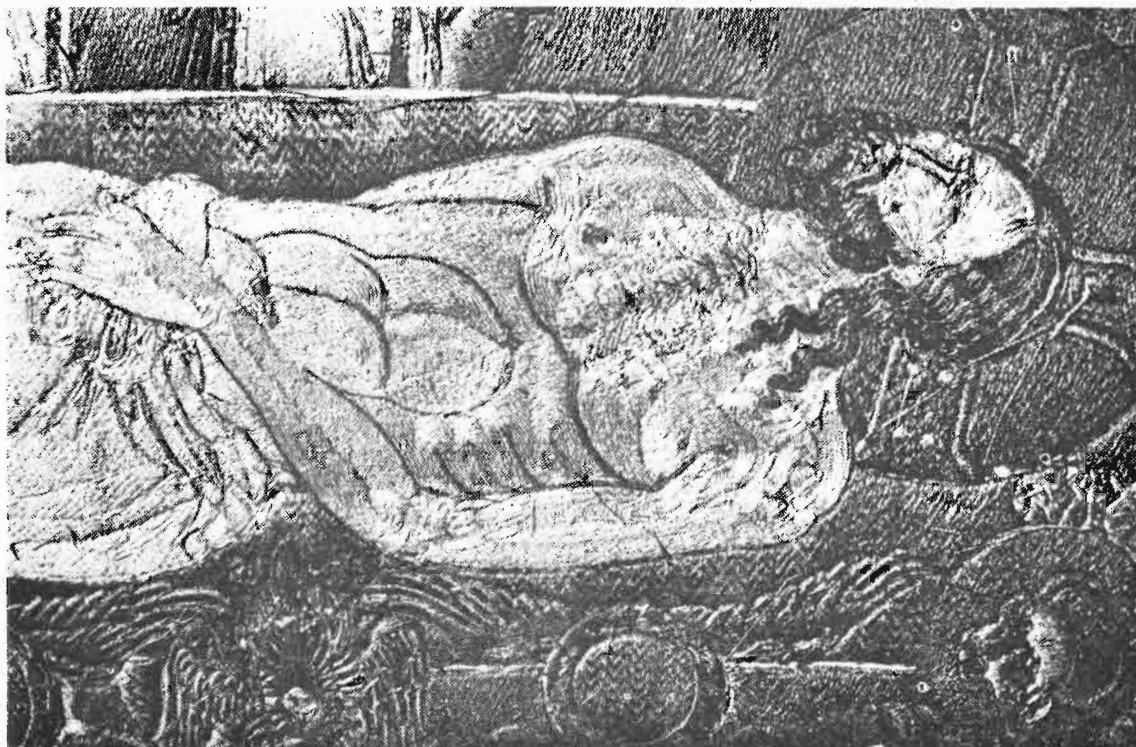
Pl. 4. Chilandari Podea, detail (Chilandar 1978, 124)



Pl. 5. Kymi, church of St. Athanasios, epitaphios (Byzantine Museum Photo Archives)

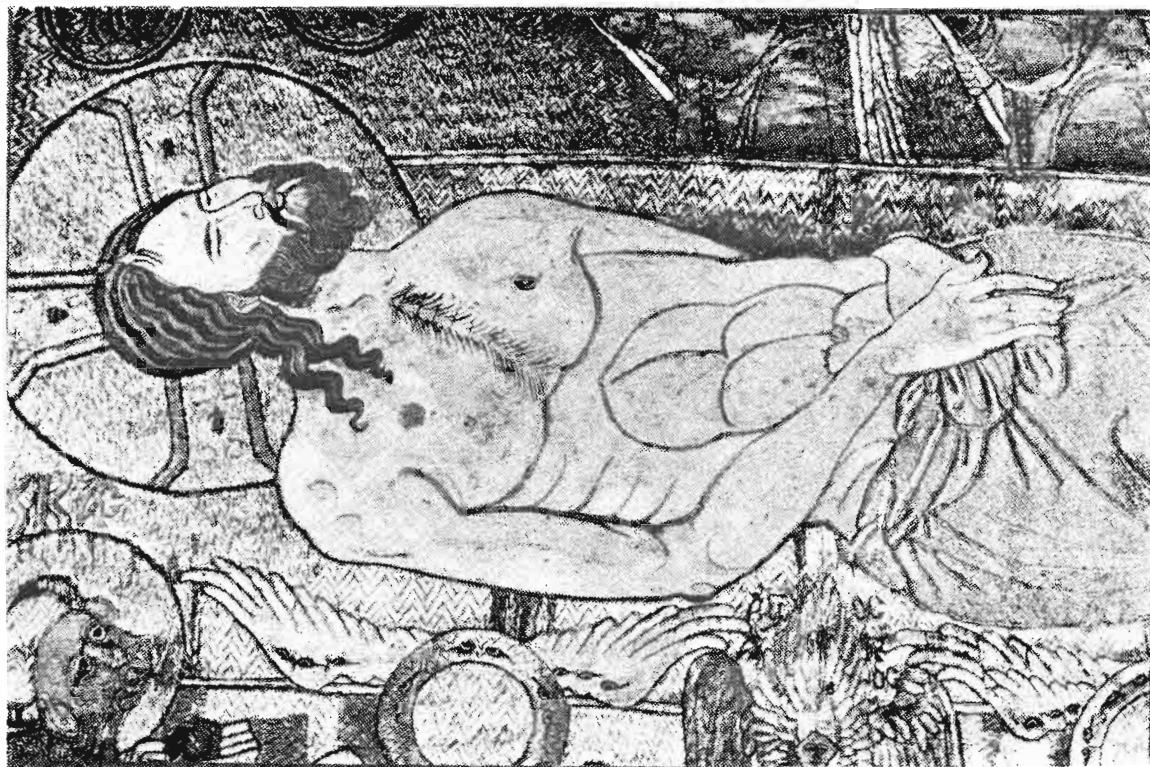


Pl. 6. Ohrid, St. Clement, Lamentation (H. Zio'io)



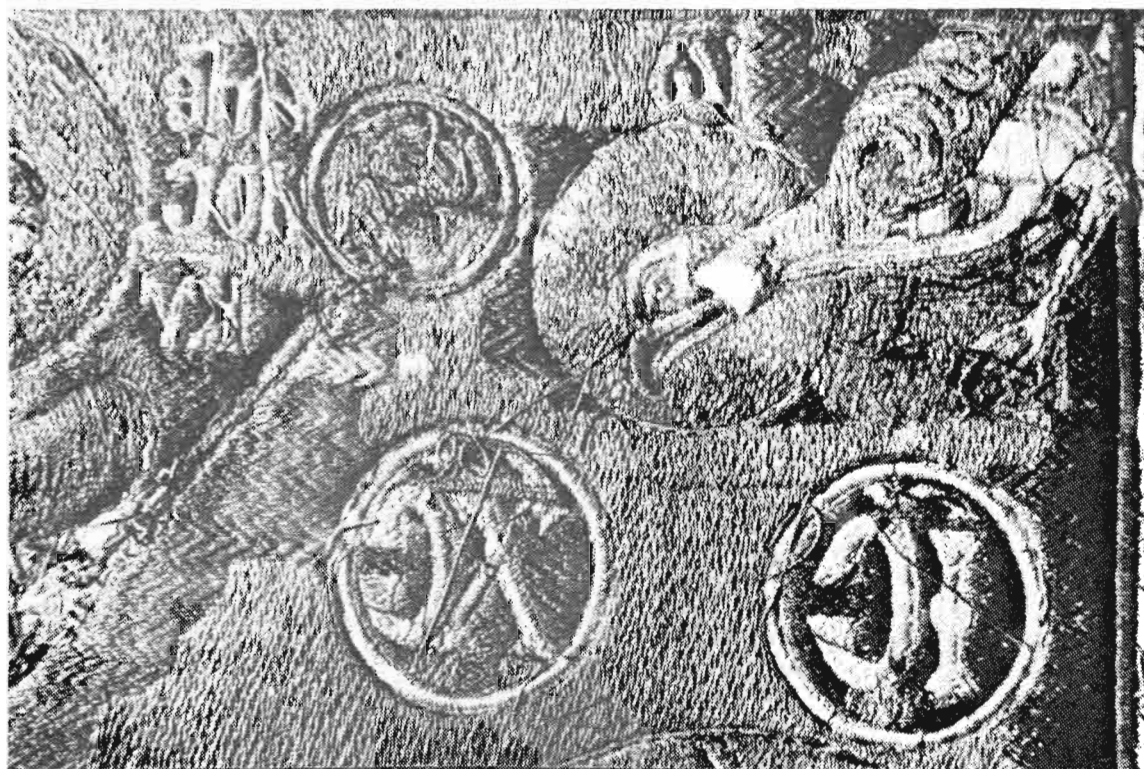
Pls. 7, 8. Thessaloniki epitaphios, Christ amnos, the reverse side (L. Bouras)



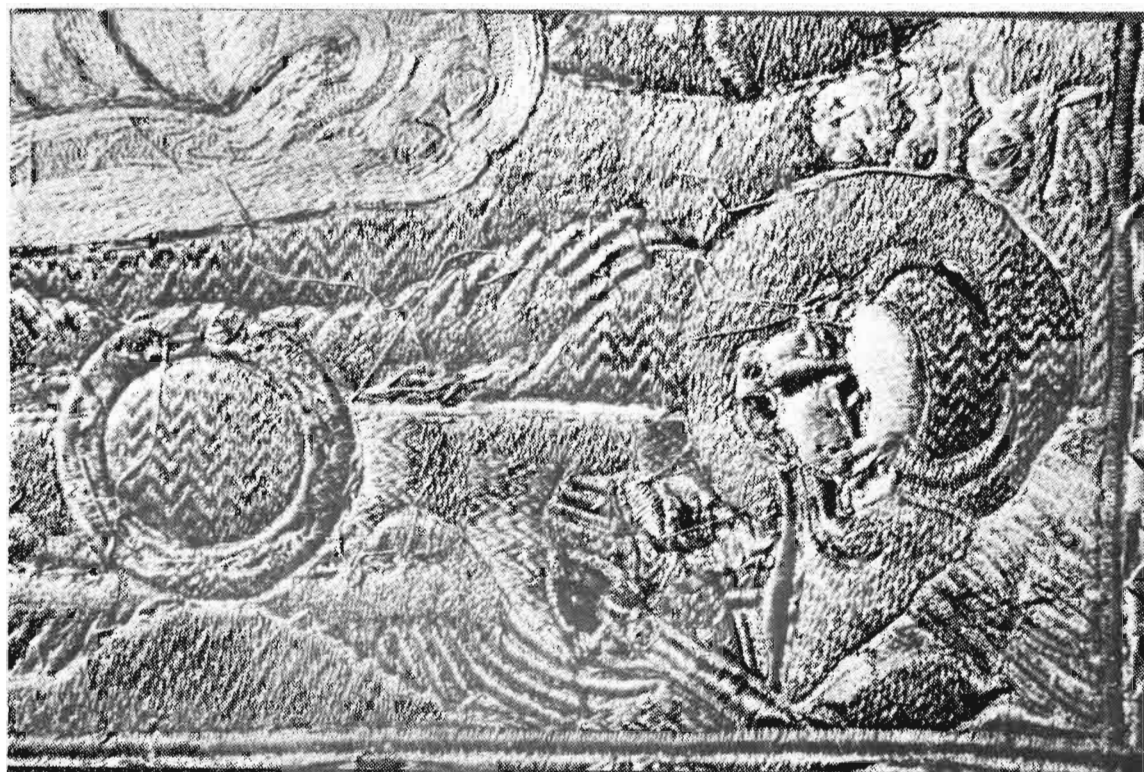


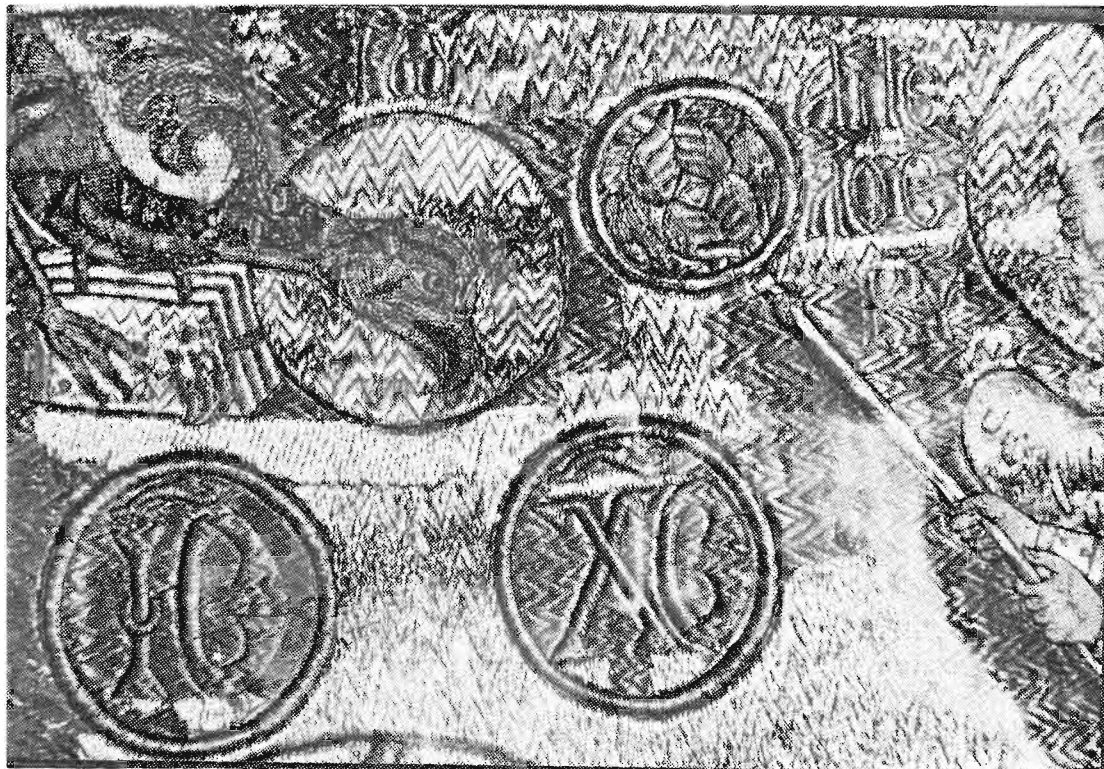
Pls. 9, 10. Thessaloniki epitaphios, Christ amnos (L. Bouras)



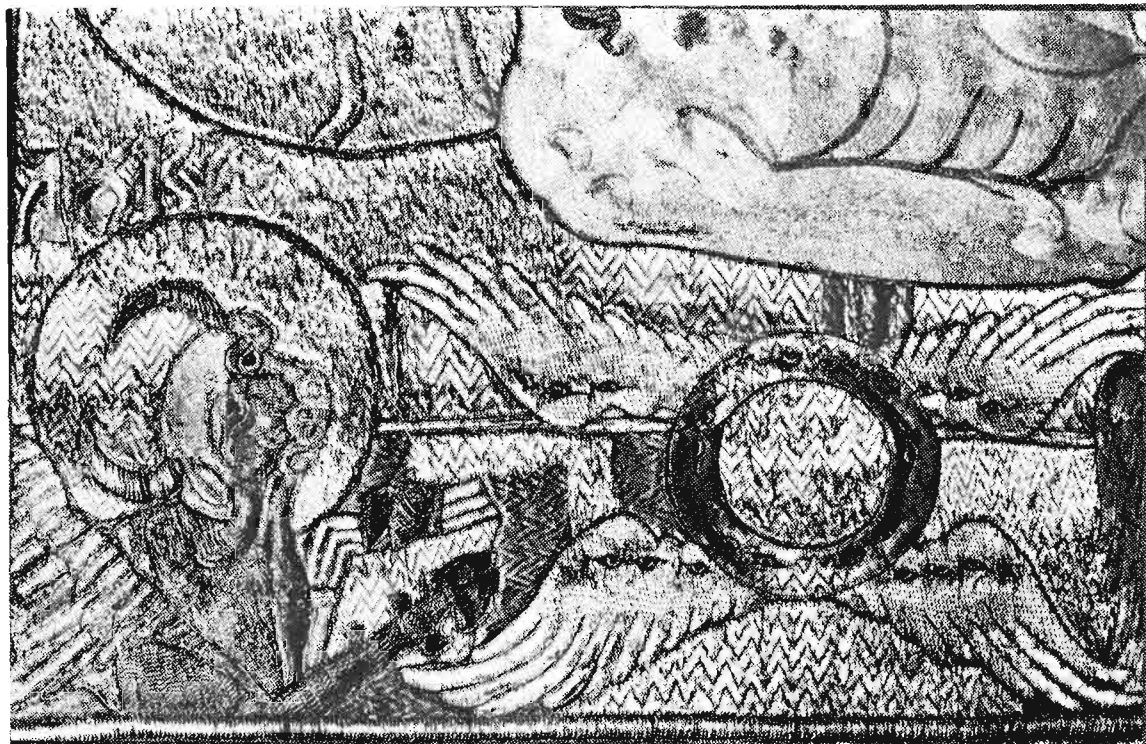


Figs. 11, 12. Thessaloniki epitaphios, evangelists symbols, reverse side (L. Bouras)



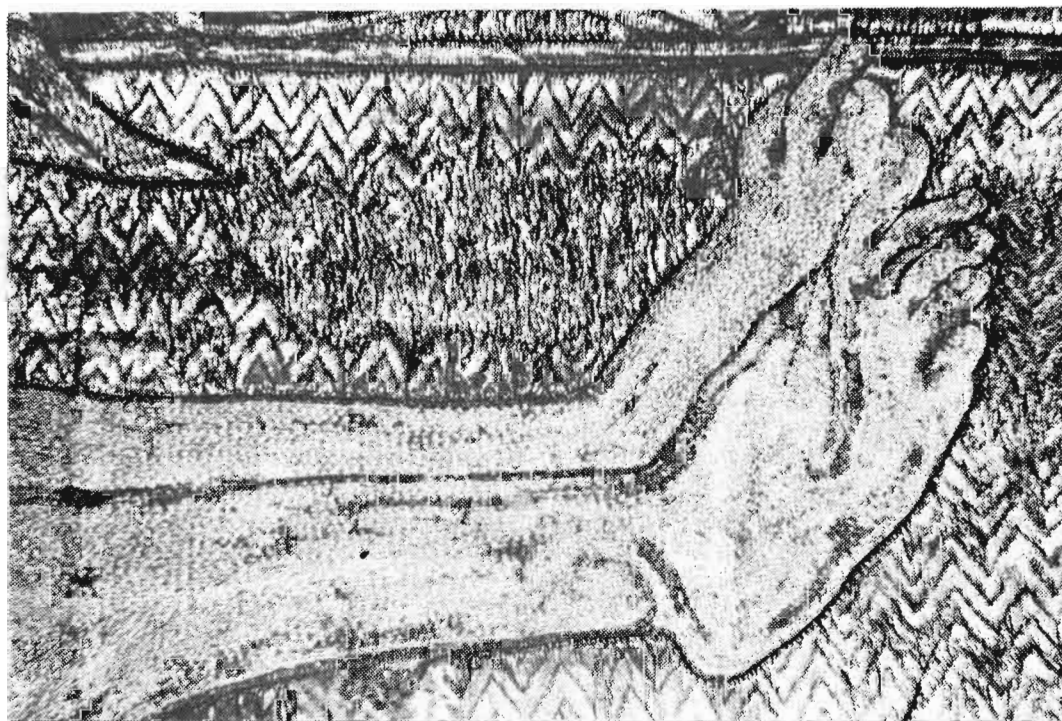


Pls. 13, 14. Thessaloniki epitaphios, evangelists symbols (L. Bouras)





Pl. 15. Thessaloniki epitaphios, deacon angels (Papachatzidakis)

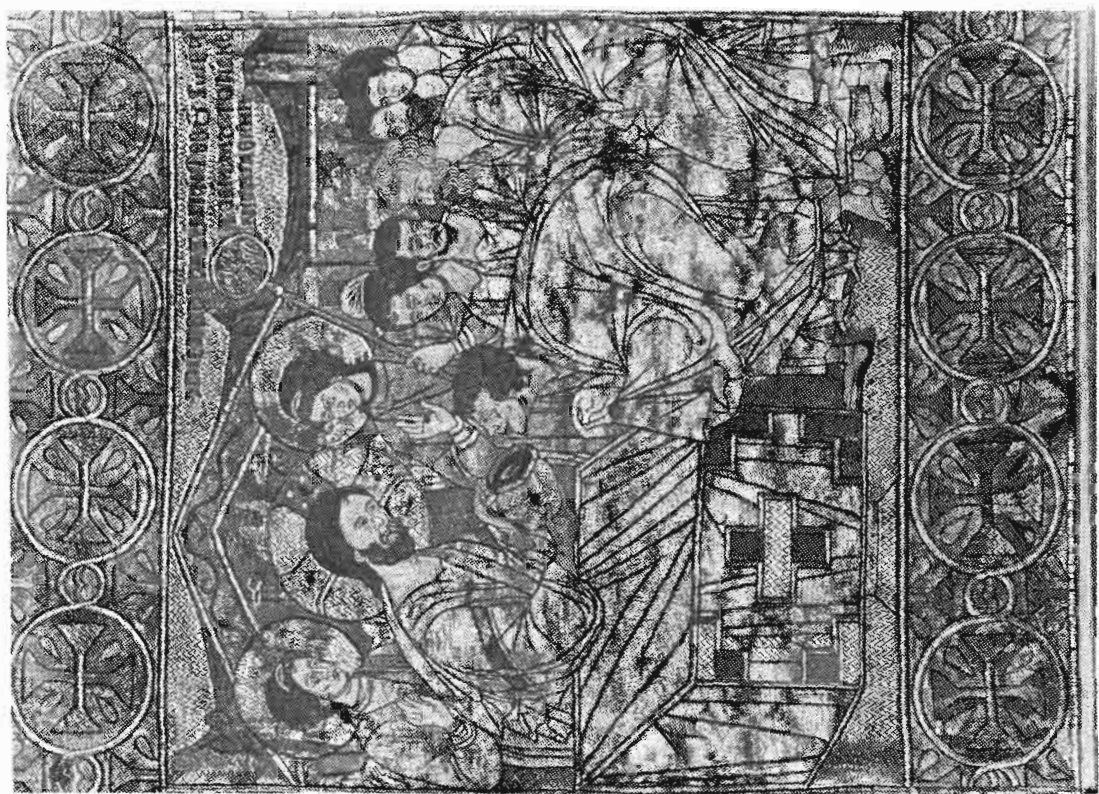
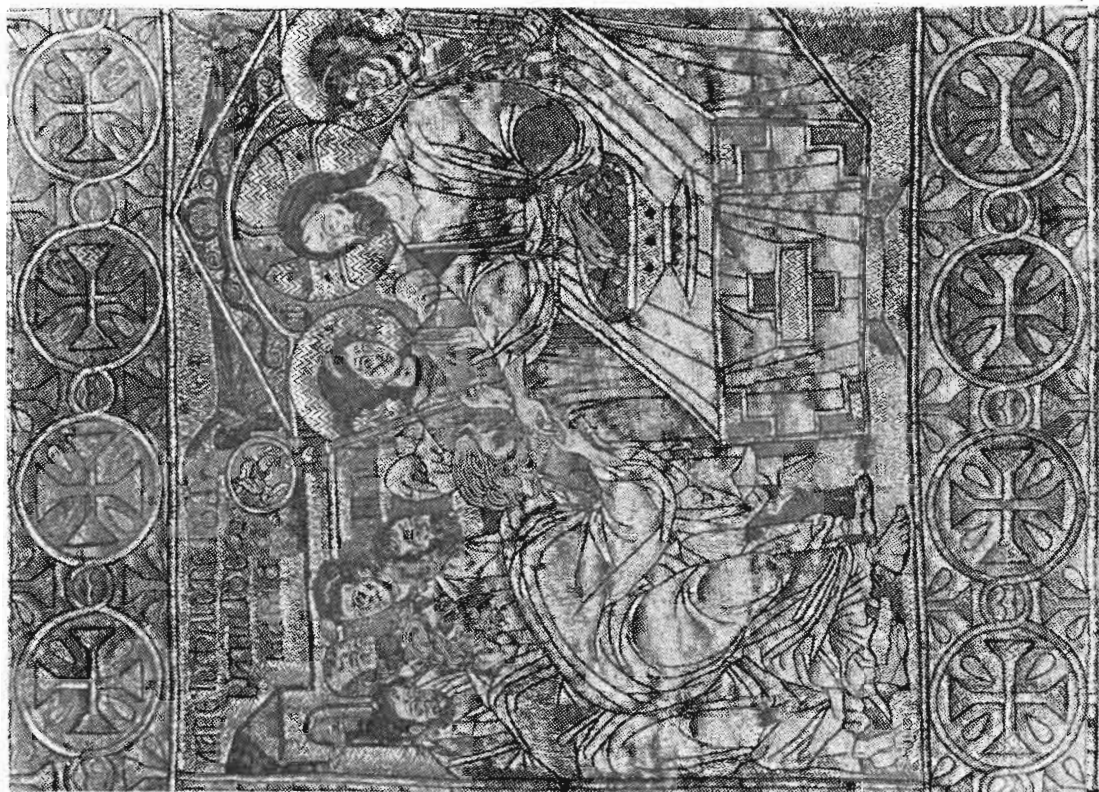


Pl. 16. Thessaloniki epitaphios, detail (Photo L. Bouras)



Pls. 17, 18. Thessaloniki epitaphios, lamenting angels (Papachatzidakis)





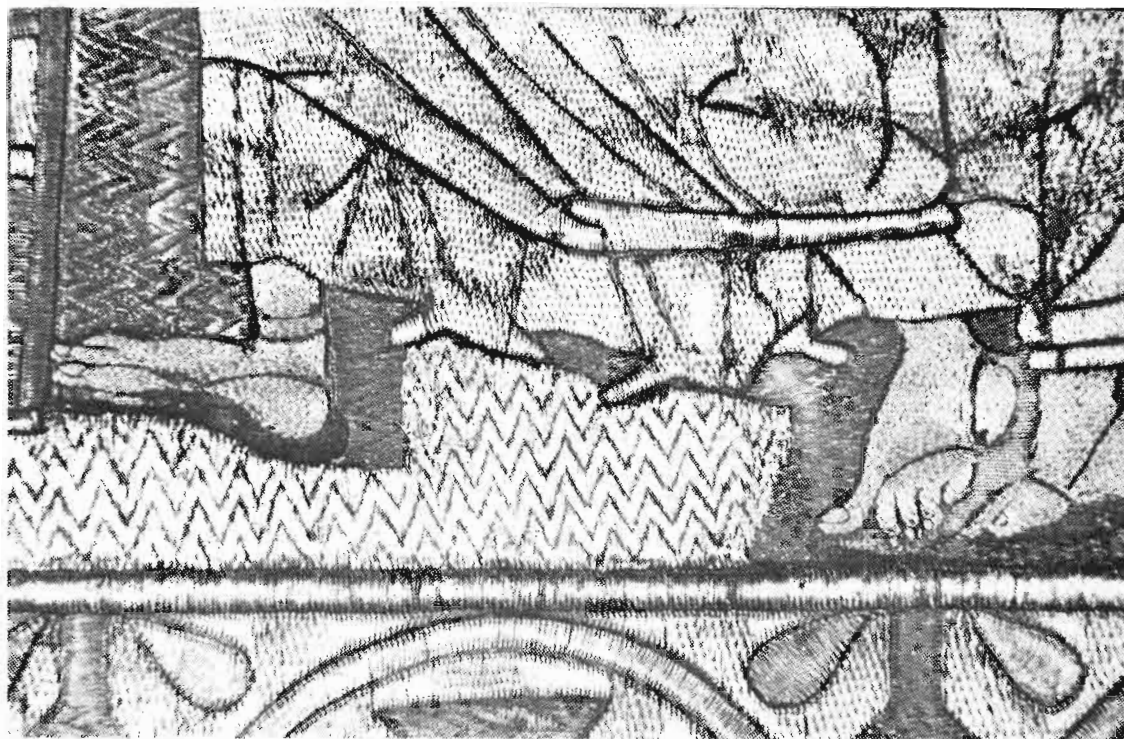
Pts. 19, 20. Thessaloniki epitaphios, The Communion of Wine and Bread (M. Skiadaresis)



Pl. 22. Mt. Athos, Protaton, The Dormition of the Virgin, detail (P. Mylonas)



Pl. 21. Thessaloniki epitaphios, The Communion of Bread, St. Peter (L. Bouras)



Pl. 23. Thessaloniki epitaphios, *The Communion of Wine*, detail (L. Bouras)



Pl. 24. Mt. Athos, Protaton, *Baptism*, detail (P. Mylonas)



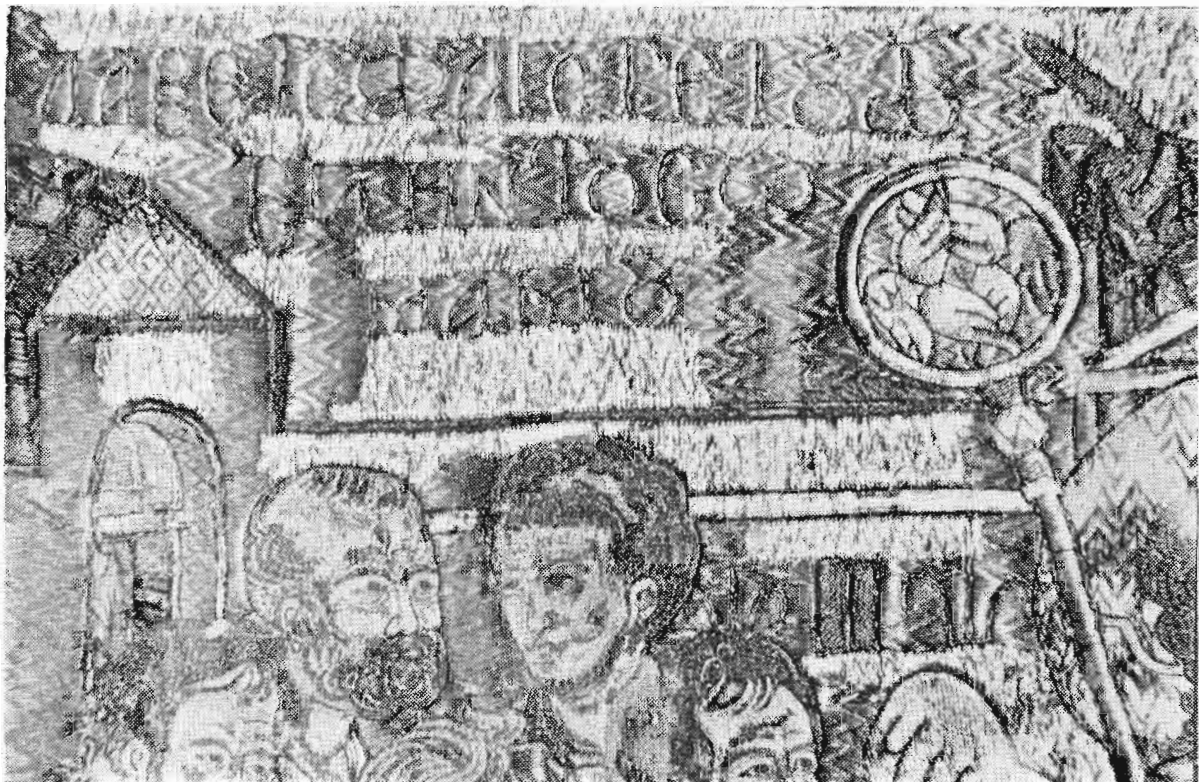
Pl. 25. Thessaloniki epitaphios, *The Communion of Wine*, detail (L. Bouras)



Pl. 26. Mt. Athos, Protaton, *Baptism*, detail (P. Mylonas)



Pl. 27. Thessaloniki epitaphios, *The Communion of Wine*, detail (L. Bouras)



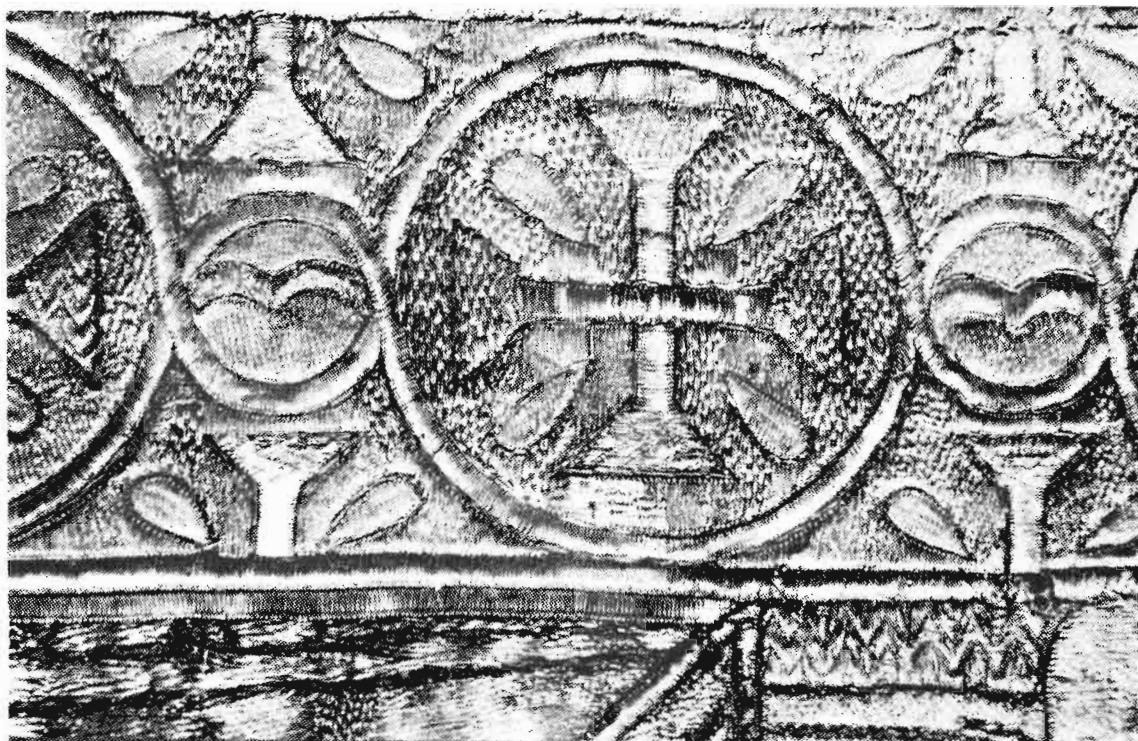
Pl. 28. Thessaloniki epitaphios, *The Communion of Bread*, detail (L. Bouras)



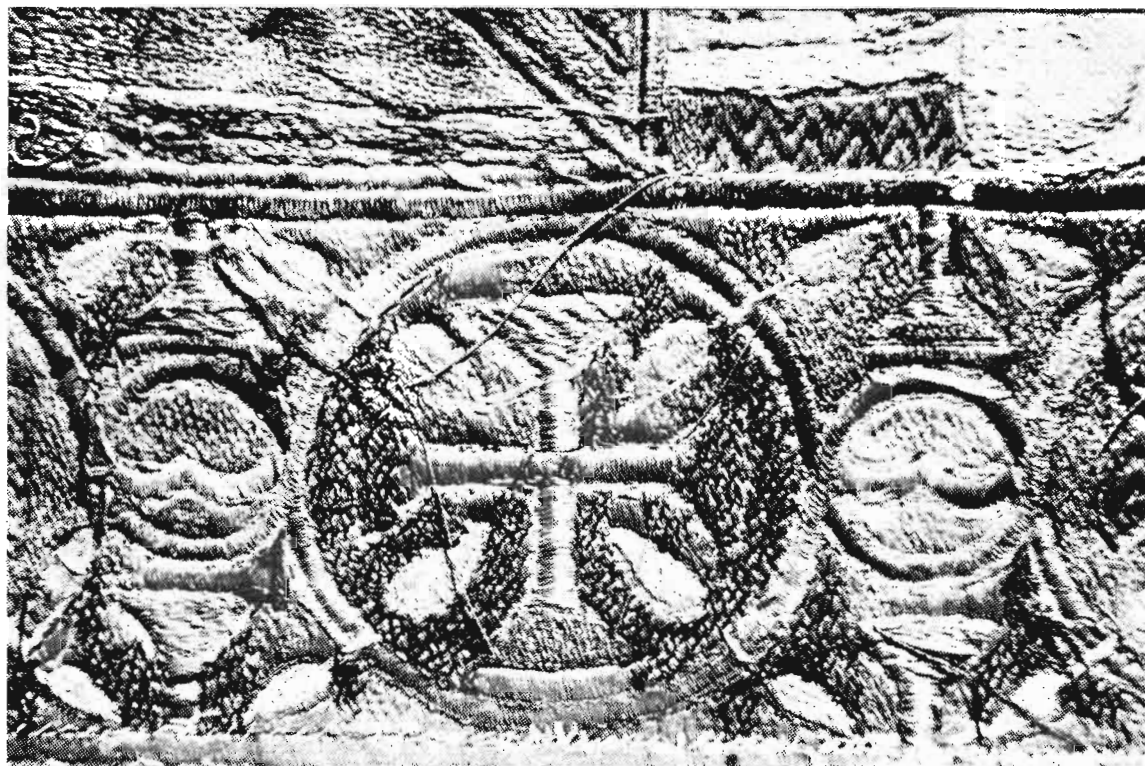
Pl. 29. Thessaloniki epitaphios, *The Communion of Wine*, detail (L. Bouras)



Pl. 30. Thessaloniki epitaphios, *The Communion of Wine*, detail (L. Bouras)



Pls. 31, 32. Thessaloniki epitaphios, the border, observe-reverse side (L. Bouras)



MYSTISCHE STRÖMUNGEN IN BYZANZ IM XIV. JAHRHUNDERT: BEDEUTUNG UND KONSEQUENZEN DES PALAMISMUS

Basilike Papoulia

Das vierzehnte Jahrhundert mit seiner Wendung ins fünfzehnte stellt eine Krisen-epoche für ganz Europa-sowohl für Ost- als auch für Westeuropa dar. Es ist charakteristisch, dass beide Teile einige gemeinsame Tendenzen aufweisen, obwohl diese Gemeinsamkeiten weder dieselben Voraussetzungen haben, noch die weitere Entwicklung in derselben Richtung geleitet haben. Und dieses, weil tiefe Differenzen, was die allgemeine Lage angeht, existieren. Osteuropa und besonders Südosteuropa waren verhängnisvoll durch die Expansion und die Niederlassung von islamisch-altaischen Völkern bedroht; grosse Teile befanden sich

unter mongolischer und türkischer Herrschaft. Westeuropa befand sich in einer ersten Krise, in einem Auflösungsprozess der Feudalordnung in ihrem Spätstadium, der durch langwierige Kriege, Aufstände, Hunger, den schwarzen Tod, welche wirtschaftliche Krise und demographische Regression herbeigeführt haben, gekennzeichnet.¹ Feudalartige Phänomene treffen wir auch in Südosteuropa, die zu der weiteren politischen Auflösung der Gesellschaftsordnung beitrugen ohne je eine formgebende Funktion als Integrationsprinzip erreicht zu haben.² Die gemeinsamen Tendenzen sind hauptsächlich auf der geistigen Ebene

¹ Über die Krise des XIV. Jahrhunderts s. Jacques Le Goff, *Das Hochmittelalter*, Frankfurt am Main 1965 (= Fischer Weltgeschichte, Bd. II) S. 277—295 u. 331—334, wo man auch die dies bezügliche wichtigste Literatur findet. Für die geistige Strömungen am Ende des Mittelalters s. Jacques Chevalier, *Histoire de la Pensée II. La pensée chrétienne des origines à la fin du XVI^e siècle*, Chap. VII, S. 446—564. Interessante Aspekte der geistigen Strömungen findet man im Sammelband *Hérésies et sociétés dans l'Europe préindustrielle II^e—XVIII^e siècles*. Paris—La Haye (1968) (= Communications et débats du Colloque Royumont présentés par Jacques Le Goff. Ecole Pratique des Hautes Etudes. Civilisations et Sociétés 10).

² Im Aufsatz *Blüte und Untergang von Byzanz: eine dialektische Beziehung*. *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, Bd. IX — 1971, S. 549—564 haben wir uns bemüht, einige innere Gegensätze zu bestimmen, die seit dem 10.—11. Jahrhundert in Byzanz entstanden waren. Es schien als ob es sich um einen Gegensatz zwischen zwei Integrationsprinzipien handelte: der byzantinischen kaiserlichen Ideologie und eines kleinherrschaftlichen, das über eine zu Feudalisierung reichenden Herrschaftsform zu der Entstehung eines Nationalstaates führen sollte. Dass das Zwischenglied dieser Entwicklung, der Feudalismus, nie zu einem formgebenden Prinzip wurde, ist unter anderem auch dem Widerstand, den die kaiserliche Ideologie leistete zuzuschreiben. Es gab aber auch einen anderen Grund, warum ein kleinherrschaftliches Integrationsprinzip feudaler Prägung sich nicht durchsetzen konnte; denn in den letzten Jahrhunderten von Byzanz vollzog sich eine starke Hellenisierung des Reiches, die unter dem Einfluss der negativen äusseren Situation einen emotionalen Inhalt annahm: das pa-

triotische Gefühl. Ein enges feudalistisches Prinzip konnte also die ideologischen Aspirationen der Byzantiner nicht befriedigen. Die Voraussetzungen für die Entstehung eines nationalen Staates moderner Prägung waren schon vorhanden. Diese nahmen im 14. Jht. eine konkretere Form an; denn damals nahm die Dichtung den Charakter einer Volksliteratur an, wie uns aus der modernen europäischen Literatur bekannt ist, die Beschäftigung mit den klassischen Studien wurden ergiebiger, die Säkularisierungstendenzen der kaiserlichen Institution noch stärker. Die grossen Bürgerkriege des 14. Jhts. waren auch ein Symptom dieses Säkularisierungsprozesses. Über die Entstehung des patriotischen Gefühls seit dem 13. Jhrt. s. Apostolos Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Έλληνισμού* Bd. I. Thessalonike 1961. S. 80 ff. Johannes Irmscher, *Griechischer Patriotismus im 14. Jahrhundert*, Actes du XIV. Congrès International des Etudes Byzantines, Buc. 6—12 Sept. 1971, Bd. II. (Bucarest 1975) S. 134—137; Hans-Georg Beck (*Reichsidee und nationale Politik im Spätbyzantinischen Staat*, Byzantinische Zeitschrift Bd. LIII. 1960) S. 86—84 (auch in *Variorum Reprints*, Ideen und Realitäten in Byzanz IV, London 1972) bestreitet, dass die byzantinische Kaiser- und Reichsidee in spätbyzantinischer Zeit zu Gunsten eines griechisch-nationalen Ideals aufgegeben wurde und bringt Belege dafür. Die Erweckung eines griechischen Nationalbewusstseins schliesst das Beharren auf eine Reichsideologie nicht aus, wenn man den funktionalen Charakter der Nationalideologie in Betracht zieht. Die Reichsideologie kann u.a. ein möglicher Inhalt der Nationalideologie sein. Wie allerdings H.-G. Beck selbst betont, der »griechische Nationalstolz Plethons nährt sich mit anderen Worten nicht zuletzt von der byzantinischen Romidee!« (S. 91).

spürbar und sind mit Erscheinungen verbunden, die die mittelalterliche Ordnung in Frage stellen. Diese sind unter anderen der Aufstieg der städtischen Schichten, wenn auch diese Schichten im Westen viel differenzierter als im byzantinischen Osten waren, die Säkularisierungstendenzen der herrschaftlichen Institution, die humanistische Strömungen und die mystischen Tendenzen, die die Verinnerlichung der religiösen Einstellung mit sich brachte. Es sind diese letzteren, die uns hier interessieren, weil sie obwohl religiösen Charakters, zu der Überwindung der mittelalterlichen Ordnung beigetragen haben.

Es ist interessant, dass diese mystischen Strömungen im Westen in Verbindung mit nationalen Tendenzen sich bemerkbar machten, als fortschrittlich angesehen werden können, weil dadurch Kräfte befreit wurden, die die neue Entwicklung förderten: Die Säkularisierung der politischen Institution durch die »Entsäkularisierung« der kirchlichen, wie sie sich im Papsttum sich entwickelt hatte. Freilich waren nicht nur die religiösen und mystischen Strömungen, die diese Wendung herbeiführten; es waren starke rationalistische Tendenzen, die mit der Wiederbelebung der humanistischen Studien und mit der Entwicklung der Wissenschaften verbunden sind, es waren aber hauptsächlich die grossen Religionskriege, die diese Wendung im Westen herbeiführten: die Entstehung der Nationalkirchen protestantischer Prägung, die Pflege der Nationalsprachen durch die Bibelübersetzungen und die Säkularisierung der politischen Institution, die als Folge die Zentralisation der politischen Macht und die Emanzipation einer Reihe von Fürsten hatte. Im byzantinischen Osten war die Situation ziemlich verschieden, was die Haltung der Kirche und die Natur der herrschaftlichen Institution angeht. Wir haben auch hier Säkularisierungstendenzen, aber diese betreffen nicht die Kirche, weil diese keine politische Instanz trotz des Einflusses, den sie als konstitutioneller Faktor spielte war. Auch die Entstehung von Nationalkirchen durch die Ernennung von »Autokephalen« Kirchenwürdenträgern war nicht eine Folge von heftigen Auseinandersetzungen oder nur ausnahmsweise und dies viel später in der Entstehungszeit der Nationalstaaten. In byzantinischer Zeit war es der Staat selbst, der die Initiative für die Übersetzung der Bibel ins Slavische ergriff, was auch die Formung des Nationalbewusstseins und die

Entstehung von Nationalkirchen forderte, wie schon mehrmals von Gelehrten betont wurde.³ Wir glauben, dass auch ein weiterer Faktor in dieser Richtung positiv gewirkt hat, besonders in Folge der katastrophalen politischen Situation, die die bisherige Ordnung in Frage stellte (zumal im Koran, Sura 9, der Sieg des Islams als die Bestätigung seiner Wahrheit verkündet wurde), nämlich die Verinnerlichung des religiösen Glaubens, wie er im Palamismus seinen Ausdruck fand. Aber hier erhebt sich die Frage, welcher der eigentliche Charakter dieser Strömung ist, die im allgemeinen in einem Gegensatz zu der humanistischen Tradition verstanden und verwertet wird.⁴ Und dieses ist umso bemerkenswerter als Palamas eine Rückkehr in gewisser Hinsicht zu den Lehren der alten Väter bedeutete, jener grossen Väter, die die griechische Philosophie in ihrem Denksystem einordnen und in dieser Weise ihm eine historische Dimension verleihen konnten. Der Blüte des vierten Jahrhunderts folgte das Goldene Zeitalter von Byzanz, die Zeit der Makedonen, und jener die sogenannte Renaissance der Palaiologen, deren Zentrum ausser Mistras und Konstantinopel Thessalonike

³ Darüber einiges letztlich in B. Papoulia, *Τό έργο του Μεθοδίου και Κυρίλλου ως έκφραση του Χριστιανικού Ούμανισμού, Πρακτικά Συνεδρίου, 'Εορταστικά έκδηλώσεις προς τιμήν και Μνήμην των 'Αγίων αὐταδέλφων Κυρίλλου και Μεθοδίου ...* 10—15 Μαΐου 1985. S. 48—63 dazu auch H.-G. Beck, *Christliche Mission und politische Propaganda im Byzantinischen Reich, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull' altro medioevo XIV Spoleto*, 1967, S. 649—674 (auch in *Variorum Reprints IV*).

⁴ So hauptsächlich u.a. Jean Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris (1959) S. 173—194, 323—327, derselbe *Humanisme nominaliste et mystique chrétienne à Byzance au XIV^e siècle*, *Nouvelle Revue Théologique*, 79 No. 9 Louvain—Paris 1957. S. 905—914 (auch in *Variorum Reprints: Byzantine Hesychasm: historical, theological, and social problems VI.*); Hans-Georg Beck (*Humanismus und Palamismus*, XII^e Congrès International des Etudes Byzantines 1961, Rapports III (Beograd—Ohrid, 1961, S. 63—82 (auch in *Variorum Reprints V.*) ist der Meinung, dass es sich nicht um einen richtigen Gegensatz zwischen der bisherigen humanistischen Tradition und des Palamismus handelt. Er sieht die zwei Strömungen als zwei Auslegungen der orthodoxen Einstellung und im Grunde genommen beide gleich antihumanistisch. Es hängt freilich davon ab, was man unter Humanismus versteht und hier bringt Beck eine Reihe von interessanten Nuancierungen. Olivier Clement (*Byzance et le Christianisme*, Paris 1964 (= *Mythes et Religions* 49) spricht von einem »humanisme transfigurée« in Bezug auf jene Strömung, die in der Person des Nikolaos Kabasilas und in der byzantinischen Kunst ihren Ausdruck fand (S. 49—64).

war.⁵ Es kann nicht zufällig sein, dass in Thessalonike, dessen Hinterland der Heilige Berg Athos war, wichtige religiöse und geistige Strömungen ihren Ursprung nahmen. Diese Strömungen sollten nicht hauptsächlich als ein Gegensatz zu der humanistischen Tradition verstanden werden, weil sie in gewisser Hinsicht auf einer ganz anderen Ebene liegen — ausserdem kann der Palamismus auch als ein Ausdruck des christlichen Humanismus, besonders in seiner weiteren Entwicklung, aufgefasst werden; wie bekannt kann man von mehreren Humanismen sprechen. Der Gegensatz, der uns hier in diesem Zusammenhang interessiert liegt in einigen Konsequenzen, die die Strömungen, mystische Strömungen, mit sich brachten, d.h. zwischen einigen theologischen Voraussetzungen, auf denen das ganze religiös-politische System der Byzantiner, ihre Reichsideologie beruhte, also zwischen einer Religiosität, die nicht zeitgebunden alterlicher Prägung, nach der die politische Ordnung ein unentbehrlicher Bestandteil der weltlichen-kosmischen Ordnung ist, was auch das Legitimitätsprinzip beinhaltet, und einer Religiosität, die nicht zeitgebunden war in dem Sinn, dass sie von der weltlichen Ordnung absehen konnte. Freilich bringt jede Hinwendung zur Mystik eine Gefahr mit sich, weil die Übersteigerung der kontemplativen inneren Erfahrung zu einer Aufhebung des Sinnes jeder solchen Erfahrung führen kann; denn sie tendiert zu der Überwindung der Realität und somit auch jedes positiven theologischen Systems und zugleich der eigenen Realität, d.h. zu einem Auslöschen der Persönlichkeit als Voraussetzung für die Rezeptivität der höchsten Realität. Aber weder die Anachoresis, die gewöhnlich mit der mystischen Einstellung verbunden ist, kann als eine völlige Negation der diesseitigen Welt verstanden werden; denn sie setzt die Welt voraus — sie ist in einer Komplementarität im Bezug auf die Welt als einen Gegenpolen konzipiert —, noch das Auslöschen der Persönlichkeit ist etwas Definitives. Es ist vorübergehend, eher ein methodisches Prinzip. Es gibt hier etwas von einer gedanklichen Vernichtung der Welt, wie wir sie im modernen Essentialismus, in der »phänomenologischen Epoche« antreffen, wenn diese Illumination »κατά στέρησιν παντων των νοημάτων« durch die reine Vernunft, »τῷ καθαρῷ νοῷ« erreicht wird.⁶ Wir sagen, dass kein prinzipieller Gegensatz zwischen der »θύραθεν σοφία« und der mysti-

schen Erfahrung existiert, weil es gerade diese Trennung zwischen der »äusseren« und der »inneren Weisheit« war, die die Wissenschaft selbst befreite.⁷ Denn bevor diese

⁵ In knapper und prägnanter Form behandelt Steven Runciman in seinem Buch *The Last Byzantine Renaissance*, Cambridge 1970 (jetzt in griechischer Übersetzung 'Ἡ τελευταία Βυζαντινὴ ἀναγέννηση' von Lampros Kamperides (Athen 1980) die geistige Blüte der spätbyzantinischen Epoche, die in einem krassen Gegensatz zu der verhängnisvollen politischen Situation steht. Runciman betont besonders die Bedeutung von Thessalonike als geistigen Zentrum jener Zeit, wo auch nach seiner Meinung erst der Terminus "Ἑλλην-Ἑλλας" in seinem ethnischen Sinn üblich wurde, S. 20 (in d. griech. Übers., S. 38). Freilich bedeutet dies nicht, dass früher dieser Terminus in diesem Sinn nicht gebraucht wurde. In Pontos ist er durch die Jahrhunderte in seiner ethnischen Bedeutung erhalten geblieben, während in Nikaia von den Laskariden im Sinn von griechischen Genos gebraucht wurde (vgl. A. Vakalopoulos, a.a.O. S. 66—74).

⁶ In Jean Meyendorff, *Introduction à l'étude de Gregoire Palamas*, a.a.O. S. 203, 210 und 286 ff.; s. auch den wunderbaren Text von Gregorios von Nyssa über den mystischen »Gnothos«, die lichtvolle Dunkelheit in seinem Leben von Moses 11., 163—164, hrsg. von Jean Daniélou, *Sources chretiennes* I bis (Éditions du Cerf) Paris 1955, S. 81—82 und St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe, Paris 1959, S. 42 f. (in der griech. Übers. von El. Mainas, 'Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς καὶ ἡ ὁρθόδοξη μυστικὴ παράδοση', Athen, 1983 (= 'Ὁρθόδοξη Μαρτυρία, op 12).

⁷ Über die Scheidung zwischen Vernunft und Glauben im Westen s. Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Age* (Le temps qui court, 3) (Bourges 1976) S. 149—156 und J. Chevalier, a.a.O. S. 519—538, wo die Rede über den Verlust des Gleichgewichtes zwischen der Vernunft und dem Glauben ist; über die Avernoisten s. auch Panagiotis K. Christou, *Double Knowledge According to Gregory Palamas*, *Θεολογικά Μελετήματα* 3, Νηπτικὰ καὶ Ἑσχασιτικά, Thessaloniki 1977, S. 153—167 (auch in griechischer Sprache, a.a.O., S. 141—153: 'Ἡ ἔννοια τῆς διπλῆς γνώσεως κατὰ τὸν Γρηγόριον Παλαμᾶν, 1968). Die Avernoisten wurden im Jahre 1277 verurteilt, weil sie u.a. behaupteten, dass dieselben Sachen zugleich wahr und falsch sein können, wahr nach der Philosophie und falsch nach dem katholischen Glauben, als ob zwei gegensätzliche Wahrheiten existieren. Heute ist man nicht so sicher wie weit die Unterscheidung zwischen den zwei Erkenntnissen und Wahrheiten bei den Avernoisten und besonders bei Siger de Brabantung, es ist aber offensichtlich, dass sie eine klare Neigung zu einer solchen Unterscheidung zeigten, die auch bei W. Ochkan in Erscheinung tritt. Analoge Ideen ohne eine extreme Formulierung findet man bei Gregorios Palamas, ohne dass man darin einen direkten Einfluss durch eine Kenntnis der Texte annehmen müsste. Allerdings waren die Voraussetzungen und die Absichten von Palamas ganz verschieden und als er es infolge des Streites mit Barlaam notwendig fand, sich mit diesem Thema zu beschäftigen hat er seine Argumente in der griechischen theologischen Tradition geschöpft (a.a.O., S. 143 u. 155).

Trennung auf der philosophischen Ebene konzipiert und auf die theoretischen und methodologischen Ebene übertragen werden konnte, wurde sie erst auf der religiösen Ebene verwirklicht und zwar in der mystischen Einstellung. In der Aussage von Pascal: »Dieu sensible au coeur, non à la raison« — und Kant: »Ich musste das Wissen aufheben um zum Glauben Platz zu bekommen (Kritik der Reinen Vernunft, Vorrede XXX.) ist dies ganz deutlich zum Ausdruck gebracht.⁸ Die Unterscheidung bei Kant zwischen der Reinen Vernunft als der Quelle der Ideen (der regulativen Prinzipien) und dem Verstand als der Quelle der Begriffe (Kategorien), die die Erfahrung erst möglich machen, ist eine letzte Konsequenz dieser Trennung. Darin erkennen wir unter anderen die Bedeutung, die die Mystik für die europäische geistige Entwicklung hatte, allerdings nur deswegen, weil zugleich andere geistige Strömungen vorhanden waren. Der griechische Osten stand ursprünglich viel näher zu dieser Einstellung, was die Trennung der zwei Bereiche angeht, jener der Offenbarung und der weltlichen Weisheit und ein charakteristischer Ausdruck dieses Phänomens war, dass in den byzantinischen Hochschulen im allgemeinen die Theologie als Fach nicht gelehrt wurde.⁹ Wir glauben auch, dass der starke apophatische Charakter dieser Tradition ein wichtiger Grund war, warum wir in Byzanz keine echte spekulative Theologie haben und warum im Grande genommen diese Theologie in einer Exegetik der gegebenen, offenbarten Texte, bestehen sollte. Dieses ist freilich verständlich für eine Welt, die eine lange philosophische Tradition aufzuweisen hatte. In dieser Hinsicht erweist sich der Westen freilich ergiebiger und aus demselben Grund mehr reaktionär, weil dort die Scheidung und der Gegensatz zwischen Glauben und Wissenschaft besonders stark war, mit weitgehenden Folgen, sowohl negativen (Inquisition usw.) als auch positiven, weil diese Einstellung eine starke Reaktion nötig machte. In Byzanz hat man die weltliche Weisheit und die griechische Bildung in Erziehungssystem eingebaut, aber jene Weisheit, die den christlichen Dogmen nicht zuwiderlief. Dies bedeutet, dass die Unterscheidung zwischen weltlicher Weisheit und Theognosia auch die griechische Philosophie betroffen hat, und es ist gerade aus diesem Grund, warum man der griechischen Philosophie zeitweise sehr negativ gegenüber stand, eben wegen ihrer »Theo-

logie«, die zwar von der christlichen Lehre abwich, von deren man aber auch eine Reihe von Konzeptionen für die Formulierung der griechischen Dogmen übernommen hatte. Es ist auch aus diesem letzten Grund, warum man auf die griechische Philosophie nicht verzichten konnte, und weil man sich auch bewusst war, dass griechische Bildung ohne philosophische Formation unmöglich war. Aus dieser inneren Spannung konnte man sich nicht leicht befreien und daraus erwuchs eine starke Neigung zum Formalismus, während der apophatische Charakter der griechischen Theologie konsequenterweise zu einem Agnostizismus bezüglich der göttlichen Weisheit führte. Gegen diesen Formalismus und Agnostizismus kämpfte Palamas, bewusst oder unbewusst.¹⁰ Freilich im Werk

⁸ Vgl. Endre von Ivánka, *Plato Christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter*, Einsiedeln (1964), S. 350; s. auch B. Papoulia, a.a.O., S. 62, Anm. 18.

⁹ Hans-Georg Beck, *Bildung und Theologie im frühmittelalterlichen Byzanz*. Polychronion, Festschrift F. Dölger (Heidelberg, 1966) S. 69—81 u. bes. 76. u. 81 (auch in Vaniorum Reprints III.); Herbert Hunger Reich der Neuen Mitte, *Der christliche Geist der byzantinischen Kultur*, Graz—Wien—Köln (1965) S. 348.

¹⁰ Dass Palamas gegen den Formalismus, mindestens gegen einer Art von Formalismus kämpfte, war ihm bewusst: 'οὐ γὰρ ἐν ῥήμασιν ἡμῖν, ἀλλ' ἐν πράγμασιν ἡ εὐσέβεια' (Lettre à Philothée. Coisl. 99 fol. 164) 'οὐδέ τῶν πραγμάτων αἰτία τὰ ὀνόματα, τῶν δὲ ὀνομάτων μᾶλλον τὰ πράγματα' (Lettre sur Basile, contre Grégoras, Coisl. 100, fol. 288, in J. Meyendorf, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*. S. 143. Es ist vielleicht interessant in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass der Formalismus oft zu einer Art von Agnostizismus in Verbindung stand, wie es sich im Altertum bei den Sophisten, den ersten grossen Formalisten mit ihrer Relativierung des Erkenntnisbegriffes der Fall war, und in unserer Zeit bei den Positivisten, die durch die Anwendung eines engen Sinnkriteriums wichtige Bereiche der philosophischen Fragestellung als sinnlos erklärten und sidrinfolgedessen ausserhalb der wissenschaftlichen Diskussion stellten. Für Rudolf Carnap, einen wichtigen Vertreter der analytischen Philosophie, ist das Wort Gott nicht einmal ein Substantivum, sondern ein Prädikat eines unbekanntes »x«. Insofern ist es sinnlos darüber zu reden; »und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen« schrieb der grösste Vertreter vielleicht dieser Richtung Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus*, (1918) (SV 12, 1963, S. 7), bevor er seine »therapeutische Methode« formulierte, nach der es die Funktion der philosophischen Fragestellung ist Scheinprobleme durch Sprachanalyse zum verschwinden zu bringen. Dieselbe Kritik über die Sprachanalytiker gegenüber jenen, die ein »ens realissimum« zwar nicht in der Metaphysik aber doch in der sozialen Wirklichkeit zu erfassen suchen. All dies hinderte nicht die modernen

von Gregorios Palamas gibt es einige negative Einstellungen bezüglich der weltlichen Weisheit,¹¹ aber welche Wendung eine geistige Strömung nimmt, ist aus einigen seiner Charakteristiken nicht immer zu entnehmen. Das ist auch der Grund, warum einige wichtige Persönlichkeiten versagen und Anhänger von negativen und reaktionären Lehren werden, weil gerade innerhalb jedes Systems, Denksystems, philosophischen, religiösen oder ideologischen Charakters, verschiedene Elemente nebeneinander existieren, die entgegengesetzte Richtung einschlagen können. Gerade in diesem Negativen der mystischen Einstellung, war die Möglichkeit für eine Loslösung des Menschen von verschiedenen Bindungen enthalten. Denn die direkte Verbindung des Menschen mit dem Absoluten bringt ein-

erseits die Gefahr einer negativen Einstellung mit sich, bezüglich der weltlichen Werte andererseits aber, durch die damit zusammenhängende Individualisierung, kann zu einer Befreiung von einem bestimmten ideologischen System und von einer bestimmten politischen Ordnung, die als die einzige gute erscheint, führen. Diese direkte Verbindung — religio — zu Gott, die jetzt mittels der Energien — Lehre konkreter als früher formuliert wurde, hatte als Ergebnis eine Relativierung der bestehenden Ordnung. Es kann vielleicht nicht zufällig sein, dass Palamas, ein Anhänger des Kantakuzenos war, eines Vertreters der Grossgrundbesitzer, und dass er trotz seines Patriotismus¹² eine eventuelle osmanische Herrschaft als eine Möglichkeit sah, die hingenommen werden musste.¹³ »Die

Essentialisten, die Phänomenologen, ihre Problematik zu erörtern, wie auch die Marxisten ihre Theorien aufzubauen. Hier wird der Ausweg in der Trennung der verschiedenen Erkenntnisebene gesucht und in gewisser Hinsicht auch gefunden. Freilich funktioniert heute diese Trennung in entgegengesetzter Richtung als im Mittelalter. Damals erleichterte sie die Beschäftigung mit der Wissenschaft (wie gesagt), heute schützt sie vor der Verkümmern des menschlichen geistigen Horizontes durch die Erweiterung der Fragestellung, indem man das Sinnkriterium der Formalisten verwirft. All dies mündet zu einer immanenten Metaphysik aus und dieser Immanentismus ist gerade das Charakteristische unserer Zeit, was nicht verhindert, metaphysische Fragestellungen anzutreffen, die mehr das der christlichen mystischen Tradition als von der spekulativen Theologie schöpfen. In diesem Sinn kann die existenzielle Theologie von Gregorios Palamas ergiebig sein, und ist aus diesem Grund, dass sein Werk heute ein grosses Interesse erweckt, wie die vorhandene Literatur zeigt. Wie Jean Meyendorff in seiner *Conclusion* (a.a.O., S. 327) abschliessend schreibt »... nous trouvons en effet dans sa pensée, prise dans son ensemble, une réponse constructive au défi que le Temps Modernes lancent au christianisme: une théologie personaliste et existentielle et une spiritualité qui, dégagée du spiritualisme platonicien, intègre l'homme tout entier dans la vie nouvelle.« Während Olivier Clement (a.a.O., S. 3) in seiner »Introduction« ausdrücklich betont: »Et je le répète, dans ses ultimes dimensions, la synthèse palamite reste pour nous prospective: avec sa réconciliation du »protestant« et du »catholiques«, de l'ontologique et de l'existential, du personnel et du cosmique.« Es ist gerade weil Palamas sich jenseits des Formalismus und des Agnostizismus einen Weg zu finden sucht, dass sein Werk zur einer Erneuerung der theologischen Fragestellung dienen kann (ausführliche Bibliographie bei Georgios Mantzarides, *Παλαμικά*, zweite Ausgabe, Thessaloniki 1983, S. 295—304.

¹¹ Vgl. J. Meyendorff, a.a.O., S. 185—192.

¹² Dies ergibt sich u.a. aus der Haltung von Gregorios Palamas gegenüber Stephan Dušan, als

der letztere durch grosse Schenkungen seine Loyalität gewinnen wollte. Nach Philotheos (Enkomion, 615 CD) Palamas blieb unerschüttert und antwortete: »... wir haben es überhaupt nicht nötig weder von politischer Macht, noch von Ländern, von Einkommen, von Renten oder von Reichtümern. Seit langen haben wir gelernt mit wenig zu leben...« (in Meyendorff, a.a.O., S. 136 f.).

¹³ Palamas bringt in diesem Zusammenhang als Erklärung nicht die im Mittelalter übliche Auffassung, dass das Unglücke als Strafe Gottes für die begangenen Sünde zu betrachten sind. Denn er sagt ausdrücklich in einem Brief »den er als Gefangener aus Kleinasien zu seiner Kirche sandte«, dass der Wille Gottes, die göttliche Vorsehung, unergündlich ist. Palamas bemühte sich, den Glauben des Christen zu festigen, besonders jener, die unter osmanischer Herrschaft lebten und die »schwindelnd« von den Missgeschichten die christliche Religion verantwortlich machten und sie manchmal als »κενήν« und »άνόνητον« betrachteten: "εβουσον μέν είναι πολλήν τά του Θεου κρίματα, δηλονότι τήν αυτού περί ήμας πρόνοιαν, επει και τό τής αυτού σοφίας ύψος ή βάθος άνεξερεύνητον και παρά Δαυτδ του θεοφάντορος έδιδάχθημεν, άλλ' είσιν οι διά φρενων ώς είπειν άτονιαν, καθόπερ ήλιγγιωντες προς ταύτα, στροβούμενοι τε και δεινώς καταπίπτοντες ή τήν πρόνοιαν δυσσεβώς άναίρουσιν, ή του βίου των ουκ ευ πασχόντων άλόγως κατηγοροϋσιν, ή τήν άρετήν έσθ' ότε και τήν πίσταν αυτήν άθλίως ήγοϋνται κενήν και άνόνητον", (Sp. Lamprós—K. Dyobuniótes, 'Επιστολή, ήν έξ 'Ασίας αιχμαλωτος ών, προς τήν έαυτου εκκλησιαν απέστειλεν, Νέος 'Ελληνομνήμων, Bd 16 (1922) S. 7 f.; über den moralischen Zustand der Bevölkerung und die Islamisierung s. Basilike Papoulia, Ursprung und Wesen der Knaben lese im Osmanischen Reich München 1983 (Südosteuropäische Arbeiten 59) S. 98—108 u. spez. S. 102). Dies bedeutet nicht, dass die Sünden keine negativen Folgen haben; man muss sie mehr auf der existentiellen und persönlichen Ebene und nicht auf der kollektiven verstehen. Allerdings sind die Sünden das eigentliche Übel, während die enderen Unglücke vorübergehend sind und manchmal auch den Menschen helfen den richtigen Weg zu finden. Hier wird keine klare Antwort über die Existenz des Bösen auf

Siege von Mohammad, die durch Krieg und Messer und Mord und Plünderungen und Versklavung von Menschen und Männer-tötung erreicht wurden, können nicht von Gott stammen.¹⁴ Indem man hier die weltliche Ordnung von der religiösen Einstellung trennte, konnte man eher einer Tradition treu bleiben, die einen Sinn hatte, wenn auch die Weltsituation negativ und verhängnisvoll schien. Dass diese Haltung eventuell die Widerstandsfähigkeit der Massen schwächte, ist möglich, dass aber eine Synthese der mystischen Haltung mit griechischen Bildungsgut möglich war, ersehen wir aus dem Fall von Nikolaos Kabasilas, einer der interessantesten und lebendigsten Figuren dieser Zeit.¹⁵ In gewisser Hinsicht bedeutete die palamistische Formulierung, wie E. v. Ivanka gezeigt hat,¹⁶ eine Wendung zur neuplatonischen Tradition; es ist klar, dass die Beziehung zur Transzendenz dadurch konkreter wurde, d.h. mehr »hellenisch«. Dies war auch im Einklang mit der ganzen gefühls-

der Welt gegeben, über das schwierigste allerdings aller Probleme, welche die Philosophie und die Religionen zu konfrontieren haben; es ist aber interessant, dass für Palamas und die griechischen Väter die Haltung Gottes gegenüber den Menschen nicht jene eines zornigen Gottes ist, wie Augustin und nach ihm die westliche Theologie angenommen hat, sondern eines Gottes der Rettung und der Gnade. Wie Georgios Mantzarides in seiner Abhandlung *Ἐθεός καί Ἱστορία, Παλαικά* a.a.o. S. 51) sagt: »Der Mensch wird nicht von Gott bestraft, weil er seinem Willen nicht beugt, sondern er zerstört sich selbst, weil er seine Gabe nicht aneignet. Der Gott lenkt nicht die Welt wie ein Richter, sondern als Retter in dem er die Erneuerung den Menschen bietet. Nichts in der Welt ist das Resultat des Zornes Gottes, sondern Frucht oder Zulassung seiner Liebe«. Über die Gefangenschaft von Palamas s. G. Georgiades-Arnakis, *Gregory Palamas among the Turks and documents of his captivity as historical sources*, *Speculum* 26 (1951), S. 104—118. Die Briefe von Palamas sind vom grossen Interesse sowohl weil er über den moralischen Zustand der Bevölkerung Bescheid wissen konnte, als auch wegen seiner realistischen Haltung. Meyendorff bemerkt in diesem Zusammenhang (St. Grégoire Palamas et lam mystique orthodoxe, S. 109): »On sent déjà dans ces textes que ce représentant éminent de l'Église byzantine, malgré toute sa fidélité traditionnelle à l'Empire de Constantinople, distingue nettement les intérêts politiques de Byzance et la mission propre de l'Église. L'hésychasme byzantin, avec son christocentrisme conséquent et son absolutisme religieux, préparait ainsi la providentielle survivance du christianisme oriental sous une domination musulmane de près de quatre ans...«.

¹⁴ Ἐπιστολή Γρηγορίου Παλαμά πρὸς Δαυὶδ Μοναχὸν τὸν δισσίπλον. Δελτίον Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολ. Ἐταιρ. Bd. 3 (1889) S. 233: «Ἐξ ἀνατολῆς δὲ κινήσας μέχρι δύσως διῆλθε νικῶν: ἀλλὰ πολέμῳ καὶ μαχαίρᾳ καὶ φόνοις καὶ λεηλασίαις καὶ ἀνδραποδισμοῖς ἀνθρώπων καὶ ἀνδρo-

mässigen Wendung der letzten Jahrhunderte des byzantinischen Reiches, d.h. mit einer damit zusammenhängenden Nationalisierung, die natürlich eine Entfernung von der mittelalterlichen universalistischen Ordnung bedeutete und die zu der Formung eines Nationalbewusstseins führte. Dass diese Strömung zu einer Passivität und Negation, wie gesagt, führen konnte, liegt in der Widersprüchlichkeit jedes Systems, das das Individuelle mit dem Absoluten in unmittelbare Verbindung bringen will. Es ist, als ob wir hier vor einem romantischen Aufbruch ins Unendliche stünden, einer anderen Art von Romantik, die trotz aller Widersprüche, die sie als geistige Haltung enthält, am Ende eine sehr wichtige Bedeutung für die Formung des Nationalbewusstseins und die Entstehung der Nationalstaaten hatte. Es kann bestimmt nicht zufällig sein, dass der Palamismus und Hesychasmus einen so grossen Anklang bei den Slawen fand,¹⁷ bei Völkern, die ihre na-

χτασίαις ὧν οὐδὲν ἐκ τοῦ θεοῦ τοῦ ὄντος ἀγαθοῦ προηγουμένως ἐστί.“ vgl. auch Ihor Sevcenko, *The Decline of Byzantium seen Through the Eyes of its Intellectuals*, *Dumbarton Oaks Paper*, Bd. 15 (1961) S. 169—186.

¹⁵ Auch nach J. Meyendorff, *Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, *The Kariye Djami and its Intellectual Background*, vol IV. Princeton University Press, 1968, S. 100; S. 97 Meyendorff schreibt: »All this shows us that Byzantine Hesychasm of that time was far from being the teaching of an esoteric, ascetic and subjectivist sect, interested only on the personal spiritual progress of the individual, but was a movement of religious revival, very much involved in the visible and social life of the church«.

¹⁶ Vgl. Endre v. Ivanka, a.a.O. S. 391—394 und Georg I. Mantzarides, *Παλαικά*, a.a.O. S. 241—242.

¹⁷ Über die Bedeutung des Palamismus-Hesychasmus bei den Slawen s. unter anderen Aimilios Tachiaos, *Ἐπιδράσεις τοῦ Ἡσυχασμοῦ εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν πολιτικὴν ἐν Ρωσίᾳ, 1328—1406*, Thessaloniki 1962; Oliver Clement, a.a.O., S. 82—101 und J. Meyendorff, *Society and Culture in the Fourteenth Century*, *Religious Problems*, XIV Congrès International d'Études Byzantines, Rapports I, (Bucharest 6—12 Sept. 1971), 52—65. Variorum Reprints VIII. S. 52—65; in Anlehnung an den Terminus »politischer Hesychasmus« (political hesychasm), den ein Historiker (G. Prokhorov, *Isikhazm*, S. 95) benutzt hat, um die bedeutende politische Tätigkeit von Johannes Kantakuzenos und von Patriarchen Philotheos zu beschreiben, nimmt Meyendorff in seinem »Konklusion« an, dass die religiösen und theologischen Auseinandersetzungen in Byzanz nicht nur von rein theoretischer Bedeutung waren. »They contributed little to the survival of Byzantium, as a state (a survival which by then was quite impossible), but decisively shaped the various aspects of what Nicholas Iorga called »Byzance après Byzance«, in the whole of Eastern Europe«.

tionale Eigenart und Existenz zu bestimmen versuchten. Dass diese Strömung nie zu einer richtigen Entfaltung kam, ist hauptsächlich zwei Faktoren zuzuschreiben: der verhängnisvollen äusseren Situation und dem Mangel eines richtigen Dialogs mit jenen, die humanistische und säkularistische Tendenz vertraten. Besonders nach der Flucht der griechischen Gelehrten nach Westen gab es keine Voraussetzungen für einen Dialog zwischen Vertretern verschiedener geistiger Richtungen. Die Möglichkeit dieser Menschen war recht beschränkt, so dass ihre Erlebnisse auf dem geistigen Gebiet schöpferisch werden konnten. Im allgemeinen bewegte sich ihre geistige Tätigkeit innerhalb einer moralisierenden Mahnungslehre.

Andererseits, es ist charakteristisch für die Art des Nationalismus eines Teiles jener Menschen, die nach Westen zogen, dass sie mit der Zeit von der lateinischen Kirche absorbiert wurden. Darin zeigt sich eben, dass sie sich von der mittelalterlichen Ordnung nicht zu lösen vermochten. Ihr soziales Milieu bestimmte auch ihren Glauben: sie mussten entweder orthodoxen oder lateinischen Glaubens sein. Insofern leisteten vielleicht die Mönche, die als Seelsorger während der Türkenherrschaft beim Volk blieben, einen grösseren Dienst als jene unglücklichen Figuren der Renaissance, die sich langsam ihrem Schicksal fügten — J. Meyendorff schildert schön die verschiedenen Positionen und ihre ideologischen Verwirrungen — obwohl sie im Herzen Griechen und Byzantiner waren.

Dies bedeutet nicht, dass in Byzanz in den letzten Jahrhunderten keine starken säkularistischen und paganistischen Tendenzen sich abzuzeichnen beginnen. Der starke Gegensatz von Palamas zu einer Überbewertung der philosophischen Bildung und der äusseren Weisheit erklärt sich aus der Existenz von solchen Strömungen, wie es in der Person eines Plethons zum Ausdruck kommt. Nicht nur sein Platonismus, der freilich in vielen nicht der ursprüngliche war, sondern seine Idee von der Eimarmene — wie allerdings die Tyche von Theodoros Metochites — zeigen, dass er vom christlichen Ideal weit entfernt war. Besonders die Idee einer blinden Macht, wie die Tyche und eines eisernen Gesetzes, wie die Eimarmene widerstreiten der Idee der göttlichen »Pronoia«.¹⁸ Ein solcher Hellenismus war natürlich gefährlich für die Kirche, und es ist verständlich, warum Palamas und seine An-

hänger ähnliche Strömungen als sehr negativ beurteilten. Diese paganistische Einstellung, die, wie es scheint, beim Volk immer lebendig blieb — wir brauchen nur die Volkslieder in Betracht zu ziehen, damit wir eine unmittelbare, lebendige Beziehung zur Natur erleben — war eben die zweite grosse Alternative des Griechentums, neben der christlichen universalistischen Einstellung, die freilich nicht rein griechisch war. Aber dafür gab es keine Möglichkeit mehr. Es ist aber jedenfalls charakteristisch für die geistige Situation in Byzanz, dass Lehren, wie jene von Plethon, überhaupt geduldet wurden — in einer Zeit, als in Westen die Inquisition herrschte, — und dass er sogar nach Florenz geschickt wurde, wo er allerdings mehr gegen als für die Union war. Dieses Letztere zeigt, dass wir hier in beiden Fällen vor einer geistigen Strömung stehen, die verwandte Züge zu der europäischen Entwicklung aufweist und die zu dem Zusammenbruch der mittelalterlichen Ordnung führen sollte. Von einer Belebung des Paganismus konnte freilich nicht die Rede sein. Was von Paganismus gerettet werden kann, ist nur seine pluralistische Einstellung, die eine der tiefsten Anliegen der griechischen Geisteshaltung war. Dieses kann als Ideal in Verbindung mit der Umkehrung des mystischen Anliegen christlicher Prägung auf sozialer Ebene dienen: die Verwirklichung der Einheit der Menschheit und zugleich die Rettung jeder Individualität, sowohl der nationalen, als auch der persönlichen. Für die Byzantiner gab es damals hauptsächlich diese letztere, und in ihrer bedrängten Lage retteten sie, was sie konnten: Ihre persönliche Individualität als Ausdruck eines christlichen Humanismus, dessen Inhalt ein griechisches Nationalbewusstsein war — d.h. ihre kollektive und persönliche Individualität. Alles, was früher in der hellenistischen Zeit und teilweise in

¹⁸ Über die Tyche bei Theodoros Metochites, s. seine „Ἐπισημειώσεις καὶ σημειώσεις γωνιμαίαι Miscellanea philosophica et historica, edd. M. C. Müller—M. Th. Kiessling, Leipzig 1821, S. 177—184 und 195—202; H.-G. Beck, Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert, München 1952, S. 129. Über den Begriff der »Pronoia« überhaupt in Byzanz s. wieder H.-G. Beck, *Vorsehung und Vorherbestimmung in der theologischen Literatur der Byzantiner* (Orientalia Christiana Analecta, 114), Rom 1937; über Metochites s. auch Ihor Ševčenko, *Theodore Metochites, the Chora and the intellectual Trends of his Time*, The Kariye Djami, a.a.O., S. 17—55.

der römischen die Bedingung für die Zusammengehörigkeit einer Person zu dieser grossen Kulturgemeinschaft war, nämlich die griechische Bildung, wurde jetzt, indem sie ihren rationalistischen Charakter weitgehend eingebüsst hatte, der Inhalt einer nationalistischen Einstellung. Je formeller diese Bildung wurde, desto leichter konnte sie ein allgemeines Geistesgut der Zeit werden. Und dieser Formalismus, zusammen mit einer religiösen Einstellung, die keinen allzu breiten Rahmen für Entfaltungsmöglichkeit bot, hat die Entwicklung des Griech-

entums während der langen Zeit der Türkenherrschaft bestimmt. Gegen diesen Formalismus, der immer eine der Gefahren war, die die griechische Geisteshaltung in sich trug, müsste das mystische Anliegen eine positive Alternative sein. Wir brauchen nur an einige grosse Gestalten des griechischen oder auch südost- und osteuropäischen Geisteslebens zu erinnern, um zu einer richtigen Wertschätzung jener Geistesströmung zu gelangen. Dostojewski hat solchen Gestalten ihre legendäre Dimension für immer gegeben.