
Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 28 (2007)

Δελτίον ΧΑΕ 28 (2007), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Παύλου Μ. Μυλωνά (1915-2005)

**Μία άγνωστη εικόνα του πρώτου μισού του 15ου
αιώνα από το Novgorod με παράσταση της
μεταμόρφωσης και οι ιδίου θέματος ρωσικές
εικόνες,**

Engelina SMIRNOVA

doi: [10.12681/dchae.590](https://doi.org/10.12681/dchae.590)

Βιβλιογραφική αναφορά:

SMIRNOVA, E. (2011). Μία άγνωστη εικόνα του πρώτου μισού του 15ου αιώνα από το Novgorod με παράσταση της μεταμόρφωσης και οι ιδίου θέματος ρωσικές εικόνες,. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 28, 237-246. <https://doi.org/10.12681/dchae.590>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Une icône novgorodienne inédite de la première moitié
du XVe siècle au thème de la Transfiguration et les
icônes russes illustrant le même sujet

Engelina SMIRNOVA

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΗ' (2007) • Σελ. 237-246

ΑΘΗΝΑ 2007

Engelina Smirnova

UNE ICÔNE NOVGORODIENNE INÉDITE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE AU THÈME DE LA TRANSFIGURATION ET LES ICÔNES RUSSES ILLUSTRANT LE MÊME SUJET

Avec l'apparition en Russie des marchés d'antiquités et le nouvel essor pris par les collections privées, ces dernières années, les historiens d'art ont pris connaissance d'œuvres remarquables de l'art russe médiéval et ont découvert de nouvelles variantes de la peinture byzantine. L'une de ces œuvres, la grande icône de la Transfiguration (164×119 cm) appartient à une collection privée de Moscou (Fig. 1).

La composition de cette icône sort de l'ordinaire : les registres qui la composent jouent tous trois un rôle actif. Au registre supérieur est figuré le Christ en gloire, flanqué des prophètes Élie et Moïse. Deux scènes complètent la représentation : Élie, accompagné d'un ange, s'envolant sur un nuage (Fig. 2) et Moïse, lui aussi accompagné d'un ange, se levant de son tombeau (Fig. 3). Dans la zone médiane, très large, les apôtres Pierre, Jean et Jacques accompagnent le Christ dans son ascension du mont Thabor puis en redescendent. Conformément au schéma traditionnel, les trois apôtres tombés occupent le registre inférieur.

Par endroits, la peinture est très endommagée et un nouveau *levkas*, imitant la peinture originelle, a été appliqué çà et là. Ces rajouts s'observent dans la partie supérieure, sur le visage du Christ, qui se démarque par une expression de douce béatitude, et sur les visages des deux prophètes, Élie et Moïse, encadrant la gloire. La restauration s'inspire des visages des scènes voisines. Dans la zone intermédiaire, deux visages (du Christ) sont entièrement nouveaux. Au registre inférieur, seule la figure de l'apôtre Jacques est authentique, le personnage de l'apôtre Jean présente des rajouts et la figure de l'apôtre Pierre est totalement refaite à l'imitation d'une icône bien connue du début du XV^e siècle, conservée dans la cathédrale de l'Annonciation, au Kremlin, à Moscou.

Notons qu'à l'inverse de Moïse, figuré en pied, Élie, emporté par un nuage, est représenté en buste, de même que l'ange. Un large espace libre est visible sous le groupe d'Élie et de l'ange. Le fond et le cadre de l'icône étaient dorés (l'or est actuellement très endommagé) et recouverts d'un revêtement, dont certains clous en argent sont encore visibles sur le *levkas*. En dépit du revêtement, le cadre était orné. Toutes les inscriptions ont disparu.

Bien que partiellement endommagée, cette icône est d'une importance indéniable. Elle illustre une des deux variantes iconographiques des représentations de la Transfiguration que nous a livrées l'art byzantin. Dans l'une d'elles, les rayons lumineux émergeant de la figure du Christ sont soulignés. Les apôtres, représentés au registre inférieur de la composition, sont prosternés et éblouis par cette vision. C'est essentiellement dans la seconde moitié du XIV^e siècle, après le triomphe de saint Grégoire Palamas, que cette version, connue depuis longtemps dans l'art byzantin¹, s'impose véritablement. Citons, à titre d'exemple, une miniature des Œuvres Théologiques de l'empereur Jean VI Cantacuzène, 1371-1375 (conservée à la Bibliothèque nationale de Paris, gr. 1242, fol. 92v)², qui souligne le surnaturel de la lumière sur le mont Thabor. La structure géométrique de la composition, avec ses lignes diagonales, accentue la dynamique et l'énergie qui s'en dégagent.

C'est au groupe illustrant la seconde version du thème qu'appartient notre icône de la collection privée, composition aux formes paisibles dans laquelle la lumière divine s'exprime par l'harmonie des couleurs et l'humeur lyrique des personnages. Toutefois, une série de variantes existe entre ces deux grands groupes.

¹ S. Dufrenne, « La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration », *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, les*

2, 3, 4 octobre 1986 (éd. F. Boespflug, N. Lossky), Paris 1987, 185-205.

² G. Galavaris, *Greek Art. Miniatures of the Byzantine Manuscripts*, Athènes 1995, fig. 224.



Fig. 1. Transfiguration. Première moitié du XVe siècle. Icône dans la collection privée à Moscou.

La particularité de notre icône réside essentiellement dans la taille impressionnante des apôtres qui gravissent le mont Thabor et en redescendent et des prophètes Élie et Moïse. Aux grandes dimensions des personnages s'ajoutent la richesse du rythme de la composition, la différence des intervalles entre les personnages, l'expression des visages et les gestes des personnages, autant d'éléments qui contribuent à souligner l'importance de ces scènes. Quelques compo-

sitions de l'époque des Paléologues traitent ces épisodes avec une attention analogue, due sans doute à la volonté de la culture byzantine d'établir un parallèle entre la Transfiguration et la Résurrection, de même qu'entre la Transfiguration et la Seconde Venue. Ce n'est pas un hasard si le célèbre *sakkos* byzantin du XIVe siècle (dit la « Dalmatique du Vatican ») porte, d'un côté, la représentation du Christ en gloire (variante de la Seconde Venue) et de l'autre, la Trans-



Fig. 2. Vol d'Élie sur le nuage à l'aide d'un ange. Detail de la Transfiguration (Fig. 1). Collection privée à Moscou.



Fig. 3. Ascension de Moïse du cercueil à l'aide d'un ange. Detail de la Transfiguration (Fig. 1). Collection privée à Moscou.

figuration, incluant notamment les grandes scènes des apôtres qui gravissent et descendent le mont Thabor³.

Durant la période paléologue tardive, les scènes qui figurent les apôtres montant et descendant étaient interprétées comme le symbole de l'ascension spirituelle et du perfectionnement. Saint Grégoire Palamas désigne le mont que gravit le Christ comme le « symbole de l'ascension dans tous les degrés de la vertu »⁴ au même titre que *L'Échelle spirituelle* de saint Jean Climaque. Par ailleurs, saint Grégoire souligne le motif de la « contemplation ascendante » dans la Transfiguration⁵.

Si une des œuvres de la période paléologue souligne le caractère pathétique et dramatique des figures des apôtres montant et descendant, les autres, en revanche, expriment la

méditation, la concentration, l'humilité et la douleur surmontée, comme c'est le cas d'une icône grecque datant de la première moitié du XVe siècle, conservée au monastère du Protaton sur le mont Athos⁶.

Les scènes qui présentent Élie et Moïse sont jugées fort rares dans l'iconographie de la Transfiguration. C'est l'éminent byzantinologue russe, Nikolaj Pokrovskij, qui le premier a noté le sujet, n'ayant pourtant à sa disposition que des œuvres grecques et russes des XVIe et XVIIe siècles⁷. Les témoignages de l'art byzantin qui nous sont parvenus ignorent ces scènes, qui ne sont pas enregistrées non plus dans les descriptions des cycles d'actes d'Élie et de Moïse, pas plus que dans le corpus fondamental des cycles d'actes des archanges que nous a livré le chercheur serbe Smiljka

³ *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (éd. H.C. Evans), New York 2004, 300-301, n° 177 (texte de W. Woodfin).

⁴ Grégoire Palamas, *Défense des saints hésychastes* (ed. J. Meyendorf), Louvain 1973, Triade 2, part 3, paragr. 22.

⁵ *Ibid.*

⁶ M. Vassilaki, « Icons of the Middle Byzantine and Late Byzantine Period », *The Treasury of the Protaton*, t. 2, Mont Athos 2004, 46, 48, fig. 14.

⁷ N. Pokrovskij, *Évangile v pamiatnikah ikonografii, preimushchestvenno vizantijskih i russkih*, Saint-Petersbourg 1892, 200-201 (reprint Moscou 2001, 293).

Gabelić⁸. En revanche, ces épisodes se retrouvent dans les œuvres russes des XIV^e-XVII^e siècles et dans la peinture murale de la seconde moitié du XV^e et du XVI^e siècles⁹.

Dans l'une de ses Homélie, saint Jean Chrysostome, interprète Moïse apparaissant sur le mont Thabor, lors de la Transfiguration, comme le symbole des morts et Élie, emporté vivant au ciel sur un char de feu, comme l'image du monde des vivants¹⁰. Dans l'interprétation de la Transfiguration, ce motif revêt un aspect eschatologique. Selon saint Basile le Grand, la Transfiguration du Christ constitue l'anticipation de la seconde Venue, dès lors qu'il est apparu sur le mont Thabor comme le seigneur des vivants et des morts¹¹. Ces idées se reflètent dans les textes liturgiques : « Ce sont les apôtres qui appartiennent au monde terrestre, Élie de Fezba est du ciel, Moïse est du monde des morts »¹². Éphraïm le Syrien, dans son premier Hymne sur la Nativité du Christ écrit (en prose rythmée) : « Élie et Moïse L'ont vu / Car l'humble [doux = Moïse S.E.] s'étant levé d'en bas / et le zéléteur [Élie S.E.] étant descendu d'en haut / ont vu le Fils parmi eux. / Ils ont prévu le mystère de la Seconde Venue, / Moïse comme l'ange des morts, / Élie comme l'image des vivants / Qui se précipiteront chez Lui »¹³. Et dans ces commentaires du Tétraévangile, le même auteur indique où se trouvaient Élie et Moïse avant leur apparition sur le mont Thabor : « Le seigneur appela Élie qui était monté au ciel et Moïse qui était retourné à la vie ». Ainsi, les scènes qui illustrent l'histoire d'Élie et de Moïse, de même que la représentation détaillée des groupes d'apôtres, mettent l'accent sur le sens de l'événement qui se situe sur le mont Thabor et son impact sur tout le genre humain : sur les hommes qui habitent la terre, ceux qui sont dans le ciel et ceux qui se trouvent parmi les morts.

Les œuvres patristiques mentionnées, le texte d'Éphraïm le Syrien en particulier, ont probablement donné naissance aux légendes apocryphes qui, à leur tour, ont laissé des traces dans l'art du monde chrétien. Dans une miniature de

l'évangile arménien à Matenadaran (n° 6201), datant de 1038 et figurant la Transfiguration, Élie et Moïse sont représentés debout, comme le veut la tradition, mais Moïse est enveloppé dans un linceul blanc, car il représente le monde des morts, s'étant levé de son tombeau pour se rendre au mont Thabor¹⁴.

C'est l'art russe du XIV^e siècle qui nous livre les témoignages directement postérieurs de l'iconographie de la Transfiguration comportant les détails de l'apparition d'Élie et de Moïse. Ainsi une peinture murale de 1313, dans l'église de la Nativité de la Vierge, au monastère Snetogorsk à Pskov. On y trouve un grand nombre de détails iconographiques rares : dans la représentation de la Transfiguration (sur le mur ouest de la branche méridionale de la croix), le Christ, Élie et Moïse debout occupent la zone supérieure, les apôtres tombés, la zone inférieure, et les apôtres montant et descendant, le registre médian. Sous le personnage d'Élie, représenté en pied, on distingue des fragments de personnages nimbés, que l'on croit pouvoir identifier aux figures d'Élie volant et de l'ange qui l'accompagne¹⁵. Malheureusement, la partie droite de cette scène est détruite. À en juger par les proportions de l'ensemble de la composition, les deux scènes représentant les prophètes étaient grandes et celle de droite représentait sans doute Moïse se levant du tombeau.

Un nombre relativement important d'icônes russes figurant la Transfiguration sont complétées par des scènes avec les prophètes. Il s'agit habituellement de grands panneaux réunissant des représentations de la fête à laquelle l'église est dédiée. Parfois, ces icônes, répondant à une vénération particulière, occupent le registre inférieur de l'iconostase et n'appartiennent pas à l'église proprement dite (naos). Ces œuvres se divisent en deux groupes. Au premier appartient l'icône bien connue de l'école de Moscou (vers 1403), provenant de la ville de Pereslavl Zalesskij (Galerie Tret'jakov)¹⁶. Cette icône apparaît plutôt comme un compromis. La com-

⁸ S. Gabelić, *Vizantijski i postvizantijski ziklusi arhangela (XI-XVIII vek)*. Pregled spomenika, Belgrade 2004.

⁹ A. Semoglou, « Voskresajushchij Moisej. O redkoj ikonograficheskoj osobennosti sceny "Preobrazhenija" v nastennoj monastyrskoj zhivopisi severo-zapadnoj Grecii XVI veka, Issledovanie russkogo vlijanija », *VizVrem* 60 (2001), 174-177, fig. 3-5.

¹⁰ *PG*, 58, col. 550-551.

¹¹ *PG*, 29, col. 400. Voir aussi : *PG*, 58, col. 554.

¹² Le Service de la Transfiguration, *Matin*, Chant 8, troparion 3.

¹³ *Des heiligen Ephraem des Syrers Hymnen de Nativitate (Ephiphania)*, (éd. E. Beck), CSCO, vol. 186, Louvain 1959, Hymne 1, Strophen 35, 36. Le prêtre Leonid Brilihes m'a très aimablement communiqué la traduc-

tion russe du texte syrien qu'il doit publier prochainement.

¹⁴ T. Izmajlova, *Armijskaja miniatura XI veka*, Moscou 1979, 60-61, fig. 25. Voir aussi : R. Stichel, « Una rappresentazione armena della Transfigurazione di Christo », *Atti del Primo Simposio Internazionale di arte armena, Venezia, 1975*, S. Lazaro 1978, 669-673. C'est à A. Semoglou que l'on doit d'avoir remarqué cette iconographie (Semoglou, op. cit., 177).

¹⁵ I. B. Golubeva, V. D. Sarabianov, *Sobor Rozhdestva Bogorodici Snetogorskogo monastyria*, Moscou 2002, pl. IV, n° 9.

¹⁶ V. N. Lazarev, *Russkaja ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka*, Moscou 1983, pl. 91.



Fig. 4. Moïse et ange volent sur le nuage. Detail de la Transfiguration. Vers 1403. Icône de la cathédrale de la Transfiguration à Pereslavl Zalesskij. Galerie Tret'jakov.

position, dans laquelle les rayons lumineux sont accentués, se rapproche du modèle de la miniature, déjà mentionnée, des Œuvres Théologiques de Jean le Cantacuzène (à la Bibliothèque nationale de Paris). Les scènes complémentaires représentant les apôtres qui montent et descendent et la scène voisine figurant l'ascension d'Élie et de Moïse sont petites proportionnellement et semblent avoir été ajoutées un peu artificiellement à la composition principale. Les scènes représentant Élie et Moïse (Fig. 4) sont faites à la « graille » ; les deux prophètes volent avec les anges sur des nuages ; leur attitude est paisible et leurs corps volumineux sont traités de manière classicisante. Moïse se levant de son tombeau n'est pas représenté ici. L'iconographie de ces scènes remonte à une source différente de celle qui a inspiré l'icône de la collection privée. C'est le même modèle icono-

graphique, légèrement modifié (les prophètes sont debout), que reproduit l'icône principale de l'église de la Transfiguration du Sauveur au monastère fondé par saint Efimij à Souzdal, icône que l'on tient pour un don du prince Dimitri Pozharskij, vers 1642 (aujourd'hui au Musée de Souzdal). Les icônes du deuxième groupe représentent Élie volant sur le nuage, tandis que Moïse se lève du tombeau. Les anges conduisent les prophètes. Ce groupe correspond très minutieusement aux indications patristiques de l'apparition de Moïse, sorti du monde des morts. Les représentations qui appartiennent à ce groupe sont nombreuses. Le plus ancien exemple connu est l'icône de la collection privée, examinée ci-dessus. Nous ne connaissons pas d'autres compositions du même groupe au XV^e siècle. Le XVI^e siècle, en revanche, nous en a livré quelques-unes. Ce sont des icônes de diverses églises de la Transfiguration du Sauveur, à Nereditza près de Novgorod (Musée de Novgorod)¹⁷, au monastère de Mirozh à Pskov (Musée de Pskov), au monastère de Solovetskij (icône antérieure à 1549, aujourd'hui au Musée du Kremlin à Moscou), au monastère de Kirillo-Belozerski, (icône des environs de 1595, aujourd'hui au Musée Kirillo-Belozerski) (Fig. 5).

C'est la même thématique que traite le *sudarion* brodé (Musée de la République du Tatarstan), offert en 1565 par le voïvode Grigori Boulgakov au monastère de la Transfiguration du Sauveur à Kazan.

Les représentations d'Élie s'envolant sur un nuage et de Moïse se levant du tombeau se répètent sur les icônes russes des XVII^e et XVIII^e siècles : l'icône du Musée de Solvytchegodsk (début du XVII^e s.), où la scène figurant Moïse occupe le registre inférieur, l'icône de l'église de Saint Jean le Précurseur à Uglitch (seconde moitié du XVII^e s., Uglitch, cathédrale de la Transfiguration du Sauveur), celle du monastère de Sainte Catherine au mont Sinaï (ramenée de Russie) (fin du XVII^e s.), celle de Velikij Oustiug (actuellement dans la collection K. Voronin, à Moscou), où les groupes d'apôtres sont représentés trois fois sur le registre médian, tandis que le Christ et les apôtres tombés occupent le registre inférieur. On retrouve ces scènes aussi hors de Russie, notamment sur une icône du XVII^e siècle dans une collection privée¹⁸, et une autre au Musée national de Stockholm (la « piadnitsa »), icône du XVII^e siècle repeinte au

¹⁷ *Novgorod Icons 12th-17th Century* (preface D. Likhachov, intr. V. Laurina, V. Pushkariov), Oxford - Leningrad 1980, pl.177.

¹⁸ *New Grecian Gallery. Catalogue. Feast Day Icons 14th-17th Century. November 1973 - January 1974*, Londres 1973, fig. 24.

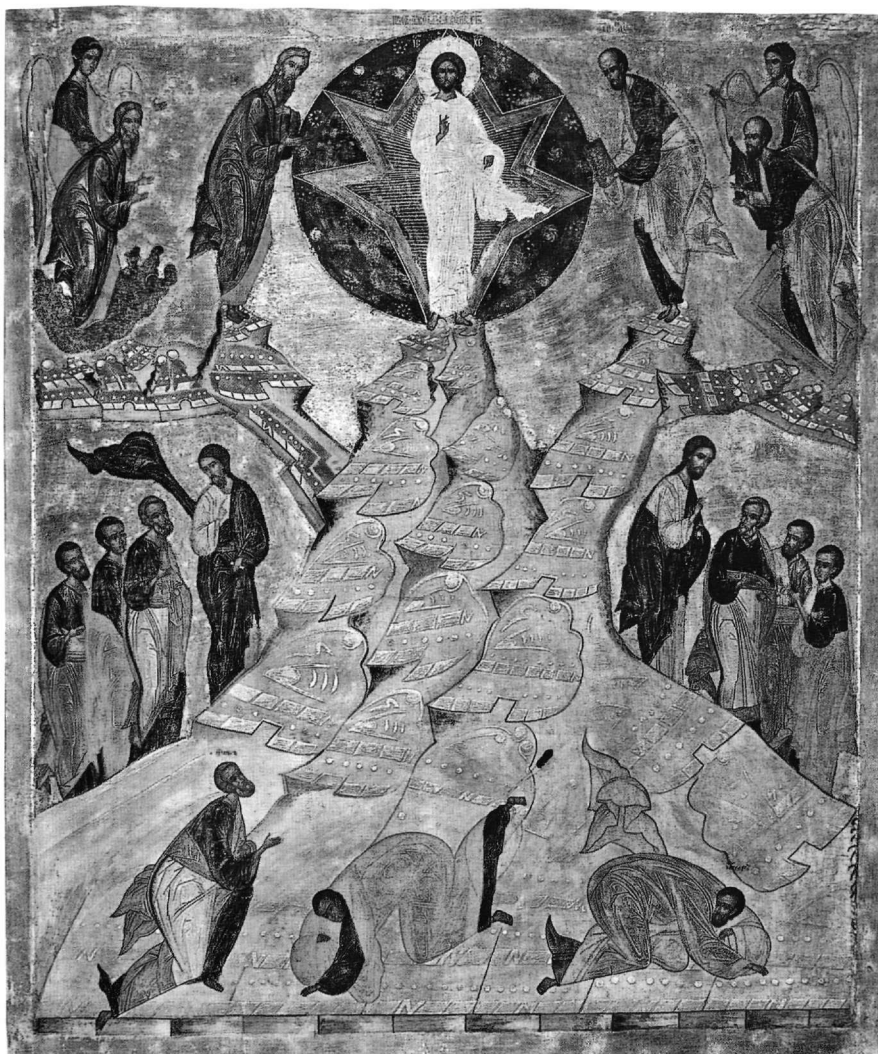


Fig. 5. Transfiguration. Vers 1595. Icône de l'église de la Transfiguration au monastère Kirillo-Belozerski. Musée Kirillo-Belozerski.

XIXe)¹⁹, et l'icône de la collection de la Banque « Intesa » à Vicenza, datant du XVIIIe siècle²⁰.

On retrouve les petites icônes russes du XVIIe siècle de la même iconographie dans les monastères Pantocrateur et Xenophontos au Mont Athos et ceux de Sainte Catherine au Mont Sinäi.

Même sur les triptyques miniatures représentant la Vierge Vladimirskaja et des scènes évangéliques, œuvres de peintres

de l'école de Stroganov, datant du XVIIe siècle, la Transfiguration est complétée par les épisodes avec Élie et Moïse, malgré les dimensions réduites de ces compositions.

À ce groupe s'ajoutent quelques icônes où cette version iconographique est légèrement réduite. Selon la tradition, les prophètes sont représentés debout, à côté du Christ en gloire, mais ils sont conduits par des anges. Sur l'icône de la première moitié du XVIe siècle (collection privée à Moscou, autrefois dans la collection Schousev) (Fig. 6), Élie et l'ange se tiennent debout sur le nuage, tandis que Moïse, accompagné lui aussi d'un ange, se dresse sur le couvercle d'un cercueil, rappelant l'image du prophète se levant du tombeau. Les nimbes des deux anges sont en forme d'étoile, symbolisant leur appartenance

¹⁹ U. Abel, V. Moore, *Icon. Nationalmuseum*, Stockholm 2002, n° 159.
²⁰ *Icone russe. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, Milan 2003, t. 1, n° 72.

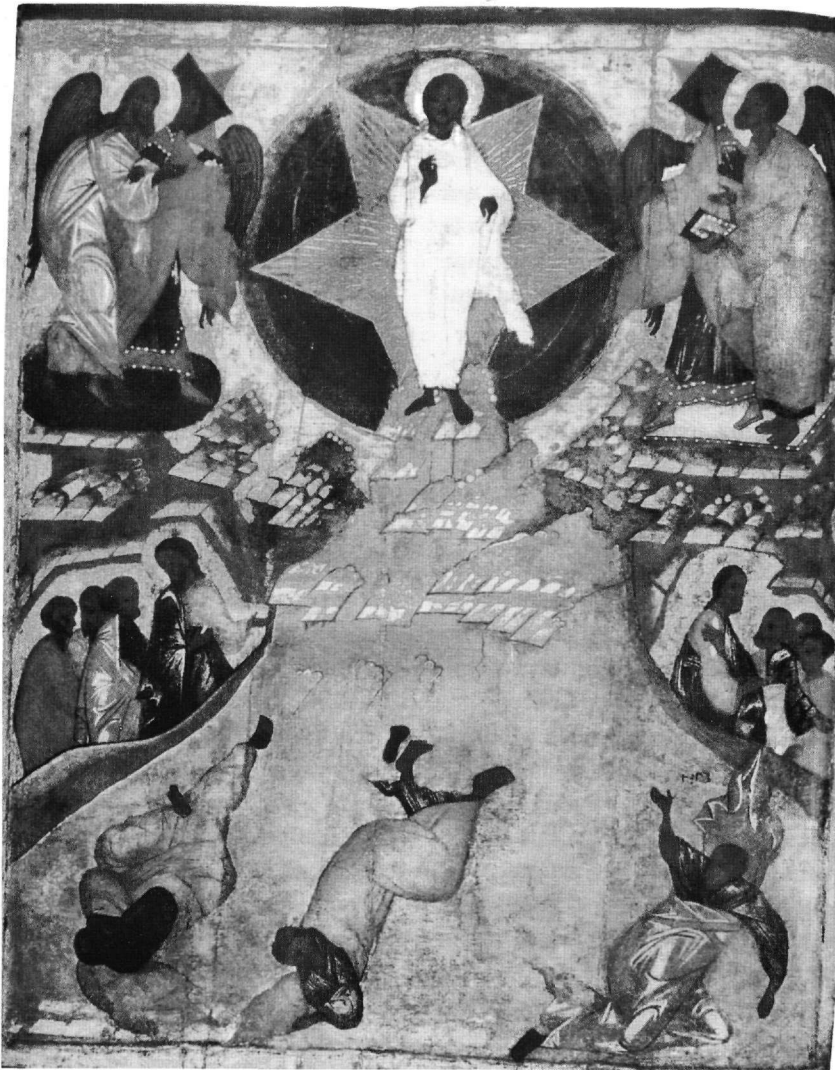


Fig. 6. Transfiguration. Première moitié du XVIe siècle. Icône de la collection de Schousev. Collection privée à Moscou.

nance à la sagesse divine. Sur l'icône de l'église Saint-Nicolas « so Usohi » à Pskov, vers 1536 (Musée de Pskov), les anges se tiennent debout, derrière des prophètes sur l'épaule desquels ils posent la main, en un geste protecteur. A cette catégorie appartient aussi la grande icône de l'église de Znaménié à Moscou, datant du XVIIe siècle (Galerie Tret'jakov). Il est évident que bien d'autres compositions semblables illustrant des épisodes comme le voyage des prophètes et Moïse se levant de son tombeau, ont été conservées mais

leur iconographie n'a pas suffisamment attiré l'attention des byzantinologues pour qu'elles soient remarquées. La présence, dans la peinture russe, de ces motifs iconographiques résulte des particularités de l'iconographie et de la littérature russes. Le texte de la « Vie du prophète Moïse » existe dans une traduction slave incluse dans la « Tolkovaja Paleja ». Son apparition en Russie remonte, au plus tard, au XIVe siècle, voire à la période mongole. Ce texte contient nombre d'allusions aux événements du Nouveau Testament²¹. L'art

²¹ I. Ja. Porfir'jev, *Apokrificheskie skazanija o vethozavetnyh litsah I sobytijah po rukopisiam Solovetskoj biblioteki*, Moscou 2005 (reimpression

de l'édition de 1877), 203-204, 259-260 ; *Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, t. 3, Saint-Pétersbourg 1999, 118-149, 376-378.

russe des XVe et XVIe siècles se signale par des scènes liées à la mort de Moïse : la lutte de l'archange contre Satan pour récupérer le corps du prophète et la mise au tombeau de Moïse par l'archange²². Celle de l'ange aidant Moïse à se lever du tombeau se situe donc dans la continuation des deux autres. L'ange, vêtu d'un himation rouge et portant le nuage qui transporte le prophète Élie (tel qu'ils apparaît sur l'icône de la collection privée) renvoie assurément à l'image de l'archange Michel soutenant le char de feu, sur des icônes russes qui figurent l'ascension au ciel du prophète Élie.

La Transfiguration de la collection privée reflète un phénomène de l'art tardo-byzantin qui a retenu l'attention de Branišlav Todić. Étudiant les peintures murales du XIVe siècle dans les Balkans, l'auteur note un enrichissement singulier de l'iconographie des Grandes Fêtes mêlant, comme c'est le cas ici, des épisodes issus des textes apocryphes à des scènes de l'Ancien Testament et à des images allégoriques²³. Ce procédé apparaît dans la peinture russe dès la première moitié du XIVe siècle. C'est notamment le cas de la fresque (déjà mentionnée) de la Transfiguration dans le monastère Snetogorsk à Pskov (1311) et de l'icône de la Descente aux Limbes (milieu du XIVe siècle, aujourd'hui dans la collection Vladimir Logvinenko à Moscou) qui réunit les figures de six femmes de l'Ancien Testament²⁴. S'agissant du thème qui nous occupe, la question est de savoir si cette nouvelle iconographie est née en Russie indépendamment de toute influence extérieure ou si elle dénote une influence byzantine. Malgré l'absence de prototypes byzantins conservés, il est fort peu probable que les peintres russes de la première moitié ou du milieu du XIVe siècle aient osé inventer de nouvelles scènes pour les inclure dans l'iconographie traditionnelle. Il est plus vraisemblable qu'ils aient développé des motifs disparus de l'iconographie byzantine s'inspirant, à leur tout, de textes apocryphes qui, eux non plus, n'ont pas été conservés. La tendance traditionnelle, dans la culture russe, consistant à instruire par l'image et à illustrer visuellement des concepts de la chrétienté, a pu servir d'impulsion à l'activité de ces peintres.

L'enrichissement de l'iconographie des fêtes dans les grandes icônes russes s'est clairement manifesté à partir de la fin du XIVe-début du XVe siècle. La plupart de ces icônes représentent la fête à qui l'église est dédiée. Les exemples

les plus évidents sont les compositions qui illustrent la Descente aux Limbes (icône de la fin du XIVe siècle, à la Galerie Tret'jakov et ses variantes multiples, datant des XVe et XVIe siècles²⁵, et la Dormition de la Vierge « au nuages » (dont les témoignages du XIVe-début du XVe siècle n'ont pas été conservés mais qui nous a livré de nombreux exemples à la fin du XVe et au XVIe siècles)²⁶. Les grandes icônes de la Transfiguration enrichies des scènes complémentaires appartiennent à la même catégorie. Cette iconographie, comme celle que l'on retrouve dans d'autres compositions, reflète un début de tradition nationale qui commence à se former. Les auteurs des nouveaux programmes iconographiques tentent de souligner le sens universel des événements. Aussi n'hésitent-ils pas à mêler l'Ancien et le Nouveau Testaments, le monde des vivants et des morts, les pères bibliques et les prophètes aux femmes de l'Ancien Testament ; ils illustrent le triomphe des vertus sur les vices, des anges sur les démons et réunissent les apôtres autour du lit de la Vierge comme symboles de l'Église terrestre.

Désireux d'enrichir leurs compositions de certains détails, les peintres d'icônes n'hésitent pas à faire des emprunts à l'iconographie d'autres sujets. L'image d'Élie volant sur le nuage remonte à celle des apôtres volants, sur les compositions de la Dormition, et Moïse se levant du tombeau rappelle les Justes se levant de leurs sarcophages, dans la Descente aux Limbes.

Le professeur Athanassios Semoglou, qui a étudié l'iconographie de Moïse dans la Transfiguration, mentionne six représentations de cette scène sur des fresques de la fin du XVe-XVIe siècle en Macédoine grecque et en Épire²⁷. À son avis, l'apparition de cette variante revient à des moines grecs désireux de consolider la chrétienté dans sa lutte contre l'Islam. M. Semoglou a proposé très prudemment de dater l'apparition de ces épisodes dans l'art grec, sous l'influence de l'art russe, de la période post-byzantine. Mais la fresque de la chapelle Saint-Nicolas (1560), au monastère de la Grande Lavra sur le mont Athos (publiée par A. Semoglou²⁸), se distingue des icônes russes de la Transfiguration par sa structure. Élie et Moïse sont représentés en buste, volant sur des nuages, accompagnés de leurs anges. Si ces scènes présentent des analogies avec l'icône russe de style

²² Gabelić, op.cit. (n. 8), n^{os} 40, 66, 74, 75, 76, 85.

²³ B. Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Belgrade 1998, 124, 126, 128.

²⁴ E. Smirnova, « More about the Rare Iconography of the Descent into Hell », *ΔΧΑΕ ΚΣΤ* (2005), 303-310.

²⁵ E. Smirnova, « Une icône de la Descente aux Limbes d'une rare iconographie », *Zograf* 22 (1992), 54-59.

²⁶ Lazarev, op.cit. (n. 16), pl. 116.

²⁷ Semoglou, op.cit. (n. 9), 176-177.

²⁸ Ibid., fig. 2.

byzantinisant de la Galerie Tret'jakov (1403), elles diffèrent, en revanche, de la version qui s'est répandue en Russie, illustrant le thème de Moïse se levant du tombeau.

Les formes anguleuses (en particulier pour les ailes des anges et les contours des rochers) révèlent le style d'un peintre de Novgorod. Le style de l'école de Novgorod se manifeste plus clairement encore dans les couleurs vives et contrastées des vêtements, les taches de lumière blanche qui soulignent le volume des draperies et les taches de lumière bleue sur les étoffe de couleur lilas, traits qui caractérisent la peinture de novgorodienne du XVe siècle.

Autre caractéristique stylistique : le groupement singulier des apôtres qui montent et qui descendent. Dans chaque scène, les deux apôtres semblent en quelque sorte soudés l'un à l'autre : vêtu d'un himation rouge, saint Jean, debout au premier plan, cache l'autre apôtre, façon de rapprocher les deux apôtres au point de les souder se retrouve sur une autre icône de la Transfiguration d'origine novgorodienne (3e quart du XVe siècle), provenant de la collection Aleksej Morozov (aujourd'hui dans la Galerie Tret'jakov)²⁹.

Les visages, attitudes et gestes expriment des sentiments d'attendrissement et d'affliction mêlés d'espoir. Les sourcils fins, légèrement rehaussés près de la racine du nez, donnent une impression de tristesse. Certains visages expriment la souffrance ou encore la joie mêlée aux pleurs (le visage d'Élie sur le nuage, notamment). Les mouvements sont retenus et délicats. L'icône du peintre de Novgorod rappelle les œuvres de Moscou des années 1420-1430 : notamment les icônes les plus chargées d'émotion de l'iconostase de l'église

de la Trinité du monastère de Saint Serge³⁰ et les fresques qui décorent la barrière d'autel dans le monastère Saint-Savvas à Zvenigorod. Au nombre des œuvres de Novgorod, citons aussi les miniatures de l'évangile, de la collection de la comtesse Cheremetieva, aujourd'hui au Musée historique de Moscou (Mus 364)³¹. Toutefois nous n'avons pas suffisamment d'éléments pour proposer une date plus précise que la première moitié du XVe siècle pour notre icône. Le niveau très élevé de l'icône désigne un grand atelier de Novgorod, vraisemblablement de l'entourage de l'archevêque, et semble prouver que l'œuvre était destinée à une église d'une importance particulière. La Chronique de Novgorod de 1442 nous livre une impressionnante description de la construction de l'église de la Transfiguration, ordonnée par l'archevêque Evfimij II, dans la ville de Russa, à proximité de Novgorod³². Il n'est pas impossible que l'icône de Novgorod provienne de cette église.

On ne terminera pas cet exposé sans hasarder une hypothèse. Si l'on accepte que l'icône de l'église de la Transfiguration de la rue Ilyina à Novgorod, construite en 1374 et décorée en 1378 par Théophane le Grec est le modèle le plus vénéré à Novgorod, modèle auquel se réfèrent notamment les deux icônes de la Transfiguration, celle de la collection privée et celle de Nereditsa, on peut aisément supposer que l'iconographie des icônes russes que nous avons examinées, remonte à une icône disparue de Théophane. Ce qui ouvre notre investigation à un champ bien plus vaste que celui de l'iconographie russe : le domaine de l'iconographie byzantine.

²⁹ *Sophia, la Sapienza di Dio* (éd. G. Cardillo Azzaro, P. Azzaro), Milan 1999, n° 34.

³⁰ Lazarev, op.cit. (n. 16), pl. 103-104.

³¹ E. Smirnova, *Fonti della Sapienza. Le miniature di Novgorod del XV se-*

colo, Milan 1996, fig. 32, 34, 74-77.

³² « Novgorodskaja Četvertaja letopis' », *Polnoe sobranie russkikh letopisej*, t. IV, 1, Moscou 2000, 438. Voir aussi: *ibid.*, t. XLIII, Moscou 2004, 179.

ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΟ ΝΟΒΓΟΡΟΔ ΜΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΙΔΙΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΡΩΣΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Αφορμή για την έρευνα έδωσε η ανακάλυψη μιας φορητής εικόνας της Μεταμόρφωσης σε ιδιωτική συλλογή της Μόσχας (Εικ. 1), η οποία παρουσιάζει όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Νοβγορόδ κατά το πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Η σύνθεση αναπτύσσεται σε τρεις ζώνες. Στην ανώτερη εικονίζονται, σύμφωνα με την παράδοση, ο Χριστός μέσα σε δόξα, πλαισιωμένος από τους προφήτες Ηλία και Μωυσή, καθώς και δύο σπάνιες σκηνές: η ανάληψη του Ηλία επάνω σε νεφέλη με τη βοήθεια ενός αγγέλου (Εικ. 2) και η ανάληψη του Μωυσή από τον τάφο, επίσης με τη συνοδεία ενός αγγέλου (Εικ. 3). Στη μεσαία, πλατιά ζώνη, οι απόστολοι Πέτρος, Ιωάννης και Ιάκωβος ανέρχονται μαζί με τον Χριστό στο όρος Θαβώρ και κατέρχονται από αυτό. Στην κατώτερη ζώνη οι τρεις απόστολοι εικονίζονται πεσμένοι καταγής, σύμφωνα με την παράδοση.

Η εικονογραφία αυτή ποτέ δεν θεωρήθηκε συνηθισμένη. Κατά την ύστερη παλαιολόγια περίοδο οι σκηνές με την άνοδο και την κάθοδο των αποστόλων είχαν ερμηνευθεί επίσης ως σύμβολα της πνευματικής ανάληψης και της τελείωσης. Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς χαρακτηρίζει το όρος στο οποίο ανέβηκε ο Χριστός σύμβολο της ανόδου σε όλες τις βαθμίδες της αρετής, σύμφωνα και με την *Πνευματική Κλίμακα* του αγίου Ιωάννη Κλίμακος.

Οι σκηνές με τον Ηλία και τον Μωυσή θεωρούνται συνηθώς εξαιρετικά σπάνιες στην εικονογραφία της Μεταμόρφωσης. Ωστόσο, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος αναφέρει σε μια από τις ομιλίες του ότι ο Μωυσής παρουσιάστηκε στο όρος Θαβώρ κατά τη Μεταμόρφωση ως εκπρόσωπος του κόσμου των νεκρών, ενώ ο Ηλίας, που είχε αναληφθεί ζωντανός στους ουρανούς, ως εκπρόσωπος του κόσμου των ζωντανών (υποσημ. 10). Σε αυτή τη θεωρία στηριζόμενος ο Μέγας Βασίλειος και κυρίως ο Εφραίμ ο Σύρος προσδίδουν στη Μεταμόρφωση εσχολογική διάσταση (υποσημ. 12-13). Παρόμοιες αντιλήψεις αντανακλώνται στην τέχνη (μικρογραφία του αρμενικού ευαγγελίου του έτους 1038 στο Matenadaran, όπου ο Μωυσής εικονίζεται τυλιγμένος σε λευκό σάβανο, ως εκπρόσωπος του κόσμου των νεκρών) (υποσημ. 14).

Οι σκηνές της ανάληψης του προφήτη Ηλία και του Μωυσή από τον τάφο είναι ιδιαίτερα διαδεδομένες στη ρωσική τέχνη, όσον αφορά στην εικονογραφία της Μεταμόρφωσης. Το πρωιμότερο σωζόμενο δείγμα είναι η τοιχογραφία της μονής Snetogorski στο Pskov, του 1313. Τα άλλα ρωσικά έργα διακρίνονται σε δύο κατηγορίες. Στα έργα της πρώτης κατηγορίας εικονίζεται η ανάληψη του Ηλία και του Μωυσή, όχι όμως η έγερση του Μωυσή από τον τάφο. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται η φορητή εικόνα του 1403 στην Γκαλερί Tret'jakov (Εικ. 4) και ορισμένες άλλες. Στη δεύτερη ομάδα ανήκουν οι περισσότερες εικόνες: μία του α' μισού του 15ου αιώνα, καθώς και έργα του 16ου και του 17ου αιώνα (Εικ. 5 και 6), από τα οποία τα περισσότερα προέρχονται από ναούς αφιερωμένους στη Μεταμόρφωση.

Παρά το γεγονός ότι εκτός Ρωσίας οι γνωστές συνθέσεις της Μεταμόρφωσης που περιλαμβάνουν αυτές τις σκηνές χρονολογούνται μόλις στα τέλη του 15ου και στο 16ο αιώνα (το θέμα συναντάται αργότερα στη μνημειακή ζωγραφική του ελλαδικού χώρου, βλ. υποσημ. 9), οπωσδήποτε είναι πιο πιθανό να ανέπτυξαν οι Ρώσοι ζωγράφοι μη σωζόμενα θέματα της βυζαντινής εικονογραφίας βασισιμένα, με τη σειρά τους, σε άγνωστα σήμερα απόκρυφα κείμενα. Η παραδοσιακή τάση του ρωσικού πολιτισμού να διδάσκει μέσω της εικόνας και να παρουσιάζει οπτικά τις αντιλήψεις του Χριστιανισμού θα μπορούσε να έχει δώσει την ώθηση γι' αυτή τη δραστηριότητα.

Οι δύο φορητές εικόνες της Μεταμόρφωσης –εκείνη της ιδιωτικής συλλογής και εκείνη του 15ου αιώνα από την Nereditsa– φαίνεται ότι προέρχονται από το Novgorod. Ωστόσο, το πιο φημισμένο έργο με αυτό το θέμα θα πρέπει να ήταν η εικόνα του ναού της Μεταμορφώσεως στην οδό Plyina στο Novgorod, που κτίστηκε το 1374 και διακοσμήθηκε το 1378 από τον Θεοφάνη τον Έλληνα. Είναι πολύ πιθανό η εικονογραφία των ρωσικών εικόνων που εξετάστηκαν να ανάγεται στη χαμένη σήμερα εικόνα του Θεοφάνη. Σε αυτή την περίπτωση το θέμα δεν αφορά μόνο στη ρωσική εικονογραφία, αλλά είναι ζήτημα του ευρύτερου χώρου της βυζαντινής τέχνης.