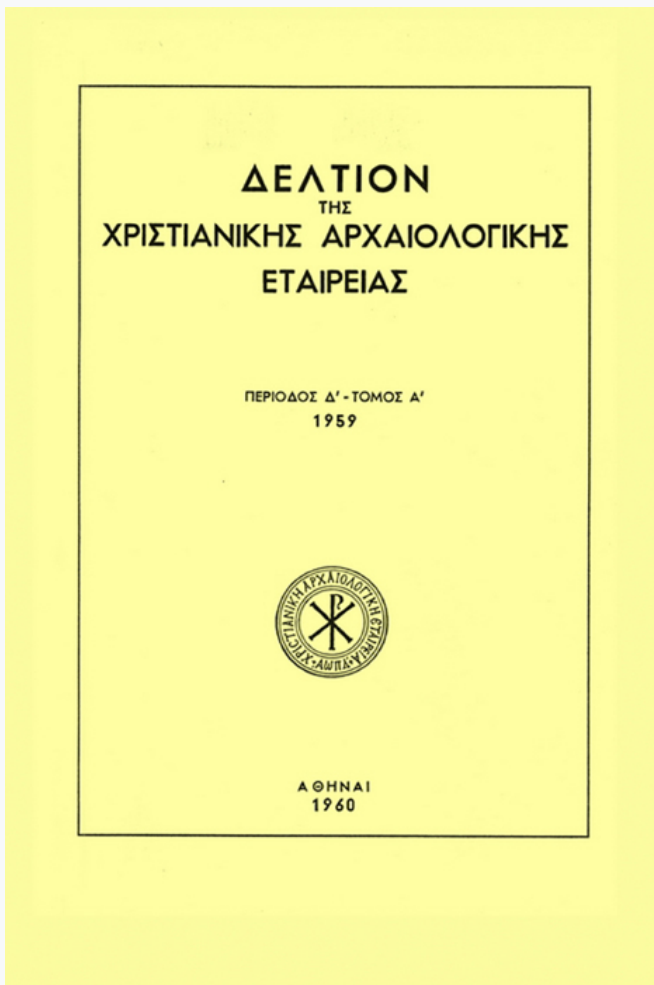


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 1 (1960)

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883-1958)



Περίληψεις

(ΧΑΕ) ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ (ΧΑΕ). (1960). Περίληψεις. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 1, 161-174. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/view/5461>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Résumés

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου
Βέη (1883-1958)

ΑΘΗΝΑ 1960

R É S U M É S

G. A. Sotiriou, *L'École de Constantinople dans la peinture byzantine*, pp. 12 - 25.

Grâce aux mosaïques et aux fresques qui ont été découvertes au cours des dernières décades, grâce aussi aux études récentes, il apparaît nettement aujourd'hui que Constantinople fut un centre permanent d'entretien et de culture de la tradition antique dans la peinture byzantine.

Cet art, légué par l'antiquité, ne représentait pas toutefois l'ensemble du mouvement artistique de la Capitale où convergeaient de partout les forces de l'Empire et où se croisaient la majorité des courants. Le terme « École de Constantinople » est propre à la branche de la tradition grecque dont les principaux foyers étaient vraisemblablement certains grands Monastères de la Capitale où se cultivaient les lettres grecques comme aussi les ateliers de la Cour Impériale.

La tradition grecque se poursuit à l'École de Constantinople, d'une part, dans sa forme classique, avec un dessin sensible au modelé délicat et, d'autre part, dans une technique libre et impressionniste de l'art des derniers siècles de l'antiquité. Ces deux manières, ou bien se succèdent alternativement, ou bien, à certaines époques, vont parallèlement. L'une comme l'autre se combinèrent avec des formes artistiques irréelles et abstraites qui déterminent le caractère religieux et spirituel de l'art byzantin.

L'École de Constantinople a conservé, dans ses monuments, un équilibre parfait entre les éléments classiques et ceux abstraits et irrationnels, unissant le sens de la plasticité, de la mesure et de l'élégance aux formes immatérielles et prestigieuses, apportant ainsi l'unité au dualisme de la peinture byzantine.

Considérant les œuvres antérieurement connues de l'École de Constantinople et celles, récemment découvertes, créées à la Capitale même ou dans d'autres pays, comme en Italie au VII^e siècle et en Serbie au XII^e - XIII^e siècle, nous sommes amenés à conclure que, même dans les intervalles des périodes dites de Renaissance, l'École de Constantinople n'a jamais cessé de produire des œuvres où survit

la tradition léguée par l'antiquité. On observe ainsi une évolution ininterrompue de la branche hellénistique de la peinture byzantine dans l'École de Constantinople depuis l'Empereur Théodose jusqu'à l'époque des Paléologues, avec quelques variations d'intensité. Nous citons les œuvres les plus remarquables de cette évolution.

La dernière Renaissance des Paléologues, florissante dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, coïncide avec le relèvement de l'Empire Byzantin sous Michel VIII. Durant cette période, de même que pendant tout le cours du XIV^e siècle, Constantinople, malgré la décadence politique, continue d'être le centre spirituel du monde et d'exercer une influence sur la vie artistique, tant des états voisins orthodoxes que des capitales des Despotats. La haute valeur des fresques de Sopočani et le souffle classique puissant qui les anime, ne laisse subsister aucun doute qu'elles sont l'œuvre d'artistes de grande envergure de l'École de Constantinople, formés par des siècles de tradition de l'art et de la culture hellénique. D'autre part, la découverte des fresques de la chapelle de la Μονή τῆς Χώρας rend plus tangible aujourd'hui l'influence de la Capitale sur l'art de la Peribleptos de Mistra.

La tradition grecque, de dynastie en dynastie, trouve de nouveaux moyens de se régénérer et, en même temps, les formes abstraites et décoratives se renouvellent. Ce double et continuel renouveau créateur a maintenu le grand art de Byzance à un haut niveau artistique et spiritualiste qui s'est soutenu jusqu'à la chute de l'Empire.

André Xyngopoulos, Le Miracle d'Archange Michel à Chonai.
(Une icône byzantine à signature fausse), pp. 26-39.

L'icône ici étudiée fait partie de la Collection D. Loverdos à Athènes. Elle porte aujourd'hui la signature du peintre post byzantin Emmanuel Tzanfournaris, signature certainement fausse ajoutée par un restaurateur moderne, comme nous l'a montré l'examen minutieux de l'œuvre. Le tableau en question est une belle peinture du temps des Paléologues.

La comparaison avec des représentations plus anciennes du même sujet, parmi lesquelles une des plus importantes est la miniature du célèbre Ménologe de l'empereur Basile II dans la Bibliothèque Vaticane, nous montre les modifications que les artistes du temps des Paléologues ont apportées aux vieilles formules iconographiques et stylistiques. Ces artistes ont eu aussi recours, pour enrichir leur composition, aux vieux textes hagiographiques racontant le Miracle de l'Archange à Chonai.

Le style de l'icone ici étudiée présente une parenté évidente avec celui des fresques nouvellement nettoyées dans la chapelle à côté de l'église du monastère de Chora (Kahrié Djami) à Constantinople, parenté qui nous permet de considérer le tableau de la Collection Loverdos presque contemporain à ces fresques et le dater de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle.

D. Evangelidis, Le peintre Frangos Catélanos en Epire, pp. 40-54.

L'auteur publie les fresques de deux églises d'Epire, celle de la Transfiguration dans le village Veltsista, décorée en 1568, et celle de St Nicolas dans le village Krapsi, décorée en 1564. Les fresques de ces deux églises ont été exécutées par le prêtre Georges et son frère Frangos originaires de Thèbes en Béotie et dont le nom de famille se lit dans l'inscription de Veltsista Dicotaris, tandis que dans celle de Krapsi est écrit en monogramme que l'auteur déchiffre Catélanos. Etude iconographique et stylistique de ces fresques.

S. Pelekanidis, Die goldenen byzantinischen Schmuckstücke von Thessaloniki, pp. 55-71.

Vor drei Jahren fand ein Arbeiter bei Erdaushebungen auf einem Grundstück in der Dodekanesstrasse von Saloniki in 90 cm Tiefe in den frischen Erdschollen einen Schatz von alten Schmuckstücken und Münzen aus Gold.

Die Münzen — insgesamt 62 Stück — stammen aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jhs. und sind türkischer, österreichischer und venezianischer Herkunft.

Von den Schmuckstücken führe ich nur die wichtigsten und kostbarsten auf, nämlich :

1. Ein Paar goldene runde Ohringe. Höhe 40 mm, Breite 32 mm, Gewicht 14,30 g. Der obere Teil besteht aus einem halbkreisförmigen Reif, der in zwei Kugeln eingelassen ist, deren obere und untere Pfanne von einem goldenen granulierten Rand unkränzt sind. Der nahezu halbkreisförmige Unterteil ist aussen mit einer dreifachen Perlenreihe verziert. Die Perlen werden von feinen Kopfstiften gehalten. Innen wird das Schmuckstück von nur einer solchen Perlenreihe geschmückt. Die Ohringe wurden mit dem oberen Reif, der sich an einem Ende öffnen liess, im Ohrläppchen befestigt.

2. Ein Paar kleinere goldene Ohringe ähnlicher Form wie die vorhergehenden; Höhe 26 mm, Breite 24 mm, Gewicht je 4 g. Anstelle von Perlen sind sie aussen mit einer dreifachen Schnur aus Goldperlen und innen mit einer einfachen gleichartigen Schnur geziert.

3. Ein lateinisches Goldkreuz. Höhe 35 mm, Breite 24 mm, Gewicht 6,50 g. Es ist innen hohl zur Aufnahme von Reliquien. Auf der Vorderseite befindet sich in der Mitte eine runde Pfanne, in der sich aller Wahrscheinlichkeit nach früher ein heute ausgebrochener Edelstein befand. Auf der Rückseite befindet sich ein erhabenes kleines Kreuz in Form des Johanniterkreuzes, wobei zwischen den beiden Spitzen eines jeden Balkens eine Kugel eingefügt ist. Auch die Mitte des Kreuzes wird von einer Kugel geziert. Die Balken sind an den Enden breiter. Das Kreuz wurde an einer Kette getragen, die durch eine zwischen den beiden Knöpfen am Kopfe des Kreuzes angebrachten Oese gezogen war.

4. Berlocke aus einem harten Stein. Höhe 0,03 cm, Gewicht 6 g. Er hat die Form eines Schneidezahnes und ist an der oberen Hälfte von einem glockenartigen Goldmantel überzogen, der an seinem oberen und unteren Rande mit wechselweise grossen und kleinen Dreiecken verziert ist. Vertikal zu dem Mantel wird der Stein von einem feinen Goldstreifen umspannt. Der ovale Abschluss des Goldmantels endet auf beiden Seiten in je einer Kugel, zwischen denen eine ringförmige Oese zum Anbringen der Kette eingefügt ist. Auf dem weisslichen Stein sind unregelmässige blaugrüne Parallelogramme aufgetragen, in deren Zentrum ein rotes Körnchen ist. (Taf. 1,4).

5. Kleiner sphärischer Knopf. Gewicht 4,80 g. (Taf. 1,5).

6. Ein Paar goldene «Perikarpia», also Armbänder, die an den Handfesseln getragen wurden. Höhe 0,057 cm, oberer Durchmesser 0,075 cm, unterer Durchmesser 0,060 cm, Gewicht 178 185 g. (Tafel 2) Beide Schmuckstücke bestehen aus je zwei gleichförmigen Stücken, die miteinander in goldenen Scharnieren durch Verschlussstifte zusammengehalten werden.

Die aussenseite der beiden Armbandteile wird von einem Flechtband umrandet, das zwischen zwei granulierten Schnüren läuft. Der so entstandene vertiefte Flächenraum zwischen den Oberflächenrändern ist in zehn Felder von 20×15 mm Grösse aufgeteilt, die aus Schmelzplattens gebildet werden, die mit dünnen überpalzten Kanten eingefasst sind. Die Zwischenräume zwischen den Kanten sind mit granulierten Schnüren verziert.

Die Emailplatten zeigen Vögel, die im Schnabel ein Blatt halten,

kreuzförmige Rosetten und ein längliches stilisiertes, symmetrisches Pflanzenornament, ein Anthemion.

Nur diese drei Ziermotive werden immer wieder verwendet. Freilich durch die Nuancierung der Farben und den Wechsel ihrer Stellung entsteht auf den ersten Blick bei dem Betrachter der Eindruck, als ob alle Motive untereinander verschieden wären.

Aus der Beschreibung geht hervor, dass die « Perikarpia » von der üblichen Form der uns bis heute bekannten sonstigen byzantischen Armbänder abweichen. Sie gehören eher zu jener besonderen Gattung von höfischen Schmuckzeichen, die als Bestandteile der Festkleidung des Patriziertums anzusprechen sind und bei dem « Proeulesis » oder « Prozessionen » von den sogenannten « Secreta der Frauen der Kaiserin » d.h. von deren Hofdamen getragen wurden.

In der Beschreibung der Patriziertracht des Konstantinos Porphyrogenetos sind solche Schmuckstücke nicht erwähnt. Um diese Lücke in der Königlichen Hofordnung schliessen zu können sind wir auf die uns erhaltenen Darstellungen von Königen, Hofleuten und Heiligen angewiesen, die auf Mosaiken, Wandmalereien, Miniaturen und auf Arbeiten des Kunstgewerbes und der Coldschmiedekunst abgebildet sind.

Zu den eindrucksvollsten Darstellungen dieser Art gehören die Theodoraprozession von San - Vitale und die Jungfrauen in San - Apollinare Nuovo. In Beiden Fällen haben die Armbänder in Art und Form Aehnlichkeit mit den unsrigen. Die Armbänder der Hofdamen von San - Vitale sind etwa doppelt so breit wie die von Saloniki. Die « Perikarpia » der ersten und zweiten Hofdame sind in Crösse und Art gleich mit den unsrigen. In beiden Fällen wird die äussere Fläche in Parallelogramme — zwei Reihen in Saloniki, eine Reihe in Ravenna — eingeteilt. Das Ganze ist von Perlen umsäumt.

Die gleiche Art von Armbändern tritt auch in den folgenden Jahrhunderten weiterhin auf den Darstellungen von Kaisern und Adligen oder Hofleuten auf.

Die technische Ausführung und die Qualität des Materials der uns beschäftigenden « Perikarpia » sind so vorzüglich, dass sie für eine Zeit sprechen, in der die Schmelzkunst in höchster Blüte stand. Ausser den ganz feinen Bändern, die in den Kern der Goldplatte eindringen, sich mit ihr verbinden und die kaum merklich an Umfang, dafür aber von leuchtendem Glanze die Umrisse der dargestellten Formen bilden, ist das Material, aus dem die zierenden Emailplättchen bestehen, widerstandsfähig und unveränderlich; denn obwohl Jahrhunderte ver-

flossen sind und der Schatz der Erdfeuchtigkeit so lange ausgesetzt gewesen ist, ist weder Veränderung noch Zerstörung eingetreten. Aus der Untersuchung der Farben lassen sich klare und lehrreiche Schlüsse ziehen. Die Emails von schlechter Qualität werden nicht nur durch schlechte Pflege, sondern auch durch die Zeit selber teilweise oder im Ganzen rissig, nehmen an Farbfülle ab und verlieren ihren Glanz und nicht selten lösen sie sich sogar auf. Schmelzzeit und Hitzegrad und deren richtige Abstimmung auf die jeweilige chemische Zusammensetzung machen die Güte des Emails aus, deren Hauptkennzeichen die jahrhundertelange Haltbarkeit, der herrliche Glanz und die Beständigkeit sowie Reinheit der Farben sind.

All das oben Gesagte sind Hinweise auf die vorzügliche Qualität unseres Schmuckstückes und stellen überzeugende Merkmale für eine mehr oder minder genaue zeitliche Einreihung des Saloniker Schatzes dar.

In der kirchlichen Kunst, wo — besonders nach dem Bildersturm — die Ikonenmalerei durch Anlehnung an den höfischen Stil wesentlich bereichert wurde, werden die gleichen Regeln wie bei der kaiserlichen und höfischen Tracht beachtet.

Es ist nun eine Tatsache — und das möchte ich ganz besonders hervorheben — dass der Fund von Saloniki bis heute der einzige in seiner Art ist. Denn er erlaubt uns zum ersten Male eine konkrete Anschauung von jenen Schmuckstücken zu gewinnen, die uns bis heute nur aus den Darstellungen in der Kunst bekannt waren.

Das Dekor beschränkt sich, wie schon gesagt, auf drei Motive:

1. Die Vögel.
2. Das stilisierte, symmetrische Pflanzenornament, das Anthemion.
3. Die Rosetten in verschiedener Ausführung.

Ein allgemein übliches Schmuckmotiv in der orientalischen und byzantinischen Kunst während der ganzen frühbyzantinische-sassanidischen und mittel-byzantinischen Epoche die Darstellung eines Vogels, der in seinem Schnabel ein Blatt oder eine stilisierte Traube hält. Unsere Darstellung hat auch eine direkte Beziehung zu der allgemeinen Form und teilweise zu den anatolischen Vorbildern und zu der Ornamentik der Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts.

Die fast vollkommen stilisierte Form des Anthemions auf unserem Email ist meiner Ansicht nach die bis zum äussersten geführte Stilisierung des Lebensbaumes. Das Anthemion unseres Schmuckstückes dürfte wohl jene stilisierteste Form desselben Motivs sein, die uns auf den letzten sassanidischen Denkmälern, in der Buchmalerei des 10.

Jahrhunderts und auf den Webereien der gleichen Epoche entgentritt.

Die Rosetten sind je nach ihrer Stellung in der Fläche des Schmuckstückes einmal breiter, wenn sie die Gestalt eines Blumenornamentes annehmen, oder etwas länger. In der letzteren Form, d.h. einer Mischung von vierblättriger Blume und geometrischem Kreuzornament, treffen wir sie als Verzierung auch auf den Konsulardiptychen an. Später, im 6. und 7. Jhd., wird ungefähr das gleiche Kreuzformschema in der sassanidischen Kleinkunst und Weberei verwendet. Unser Motiv gehört also in den Rahmen jener Ornamentik, die in der sassanidischen Kleinkunst und Weberei fast allgemein üblich war.

Die Beobachtungen, die bei der Untersuchung unseres Schmuckstückes gemacht wurden, führen uns zu dem Schluss, dass die Saloniker Armبänder in den Kreis jener Denkmäler gehören, die zwar verschiedenartige Elemente, insbesondere anatolische, benutzen, diese aber zu einer neuen ornamentalen Form entwickeln. Diese Feststellung führt uns in die Zeit nach dem Ikonoklastenstreit, ins 9. bis 11. Jahrhundert und vor allem ins 10. Jahrhundert.

In dieses Jahrhundert weist uns auch die stilistische Untersuchung des Schmuckstückes, die morphologische Synthese des Ganzen und die vollendete technische Wiedergabe.

M. Manousakas, La date de l'inscription de l'église de Saint-Démétrius à Mistra, pp. 72-79.

L'inscription de l'église de Saint-Démétrius, cathédrale de Mistra, offre comme date de construction de ce monument un chiffre qui était lu par les uns comme ,ζωι' (= 1301/1302) et par les autres comme ,ζωη' (= 1309/1310). La seule lecture correcte en est ,ζω' (= 1291/1292). Mais on avait même contesté l'authenticité de cette dernière date, en invoquant des raisons paléographiques et historiques. L'auteur de cet article essaie de prouver que la date 1291/1292 a bien été gravée par la main de celui qui a gravé l'inscription entière et qu'aucun des arguments présentés contre son authenticité n'est valable. Par conséquent, cette église, que le savant archévêque de Lacédémone, Nicéphore Moschopoulos (promu à ce siège à partir de 1289 au moins et non à partir de 1304, comme on l'avait cru auparavant) avait fait construire, est sans doute la plus ancienne église de la capitale du Despotat grec de Morée.

Marie Sotiriou, Icône de l'Archange Michel, pp. 80-86.

L'icône de l'Archange Michel est une nouvelle acquisition du Musée Byzantin. Par son style elle se rattache aux œuvres de tradition classique de la Renaissance des Paléologues du milieu ou de la seconde moitié du 14^{ème} s. Par sa qualité supérieure elle appartient aux ateliers de Constantinople.

M. Chadzidakis, Peintures murales d'Oropos, pp. 87-107.

I - II. Les restes des peintures murales qui décoraient l'abside et le front sud du bēma de l'église à trois nefs de Saint Georges dans le village byzantin d'Oropos (Béotie) ont été transportés au Musée Byzantin d'Athènes, à cause de l'état délabré de l'église (pl. 33). Il s'agit de six figures d'évêques (Ignace, Grégoire, Chrysostome, Basile, Clément et un autre non identifié) qui ornaient l'hémicycle du bēma, de celle d'un jeune diacre. Les évêques sont représentés de face, alignés, en figures isolées comme des icônes (p. 87-91). L'auteur examine d'abord l'évolution de l'iconographie des évêques après l'Iconoclisme, en considérant leur place dans l'église, ensuite la technique et le style.

III. Dans un premier stade de cette évolution la place des saints évêques n'est pas fixe. Les saints prélats figurent seulement dans le naos (Sainte Sophie de Constantinople) ou ils sont répartis dans le naos et dans le sanctuaire, dont ils ornent les parois, les arcs, les niches, mais pas l'hémicycle (Saint Luc, Daphni). A Néa Moni de Chios les évêques manquent complètement. Dans la première couche des Saints Anargyres de Castoria les Saints Basile et Nicolas sont rejétés dans le narthex. Cette phase ne dépasse pas le XI^e siècle (p. 92-93).

Le type des évêques debout, de face, ornant l'hémicycle du bēma, apparaît dès le début du XI^e siècle, à Sainte Sophie de Kiev, à Sainte Sophie d'Ochrida, à Panagia Chalkéon à Salonique, en Cappadoce, en Attique (inédites), en Crète; il se trouve encore, mais plus rarement, au XII^e siècle à Chypre (Asinou), à Vodotsa en Serbie, à Néréditsa en Russie, enfin au XIV^e siècle dans la chapelle funéraire de la Kahrié Djami. La présence des évêques dans le sanctuaire ne doit pas avoir de rapport avec la liturgie, mais seulement avec la dignité ecclésiastique des personnages représentés. C'est dans de telles représentations probablement que l'auteur « Elpios le Romain » (milieu IX^e-milieu Xe s.) a trouvé le modèle de ses descriptions des « caractères corporels » de dix évêques (p. 93-96).

Un troisième type avait déjà paru au cours du XII^e siècle, sinon dès le XI^e : les évêques officiants dans l'hémicycle. Au XI^e (?) à Veljusa (Yougoslavie) on rencontre le type de transition : dans l'hémicycle deux évêques officiants encadrés de deux autres, immobiles, de face. Première couche de Bojana, Nérezi, Servia, Saints Anargyres et Mavriotissa de Castoria, Kourbinovo, Batchkovo, Chypre (Arakos, Koutsoventi, Lambousa) autant de monuments importants, dont la plupart remontent à la seconde moitié du XII^e, et où se répand le nouveau type. Dans quelques uns (Saints Anargyres, Servia) les évêques des parois du bêma restent encore de face. Mais depuis le XIII^e s. tous les évêques du sanctuaire sont tournés vers le centre de l'abside. Il ne s'agit plus d'icônes, mais d'une scène symbolique de la liturgie (p. 96-97).

Les évêques d'Oropos, exemple attardé du type des icônes, sont influencés par le type des officiants ; d'une part par le choix des figures : les trois grands, Basile, Grégoire et Chrysostome, sont au centre, ce qui n'arrive que dans le type des officiants ; d'autre part par le costume liturgique : seuls, précisément, ces trois évêques portent le phélonion orné de croix (polystavrion), vêtement qui n'apparaît qu'avec le type des officiants. Les fresques se situeraient donc, du point de vue iconographique, après l'expansion du type des officiants, c'est à dire vers la fin du XII^e siècle (p. 98-99).

IV. L'examen de la technique et du style donnent des résultats un peu différenciés. Malgré le mauvais état de conservation on peut constater que le modelé des visages des évêques est vif : de larges surfaces grisâtres laissent apparaître en réserve la préparation en brun clair, qui ainsi constitue les ombres en même temps qu'elle dessine les traits. Ainsi le modelé est rendu très vif, mais l'importance de la ligne est amoindrie : elle trace d'habitude seulement les contours (pl. 36-37). Sur le visage du diacre (pl. 39) ces contours, bruns-rougeâtres, servent d'ombres, tandis que la partie éclairée du visage est d'un gris-verdâtre, sillonné par de vifs petits traits blancs, les « lumières » (p. 99-101).

Dans les draperies le modelé est rendu soit par la juxtaposition de couleurs chaudes et froides (brun-gris) soit par divers tons d'une même couleur. La gamme des couleurs est réduite : brun clair, rouge, rose, vert, gris.

V. Au point de vue du style les peintures d'Oropos ne sont à comparer ni avec le style académique de Saint Démètre de Vladimir, ni avec le style dit « monastique », qui est une simplification linéaire

plutôt laïque et populaire de grands modèles (Asie Mineure, îles grecques, Péloponnèse), ni avec le style linéaire et expressionniste de Néreditsa, fors répandu dans les Balkans. Pas plus d'ailleurs qu'avec le style de la fin du XII^e siècle, annoncé déjà à Nérezi, de Saints Anargyres et de Saint Nicolas Kasnitsi de Castoria, de Kourbinovo, d'Ara-kos (Chypre), dont le maniérisme calligraphique et linéaire reste étranger aux peintures d'Oropos. Dans ces dernières, la simplicité de la draperie ordonnée d'après un rythme tranquille, où sont évités les zig-zags, le sens plastique du modelé des figures, enfin l'expression des visages qui gagnent en profondeur et en pathétique, font penser aux peintures de Milechevo, d'environ 1230 (surtout celles de la Dormition de la Vierge) et la figure du diacre se rapproche, comme facture et comme expression, de celle d'un jeune diacre d'une chapelle d'Éubée, de 1245. Avec les peintures murales de l'Achiropiitos de Salonique, découvertes récemment et datées d'environ 1230, les rapports ne sont pas très étroits. Pourtant on y retrouve le même sens de monumentalité simple, qui ici provient souvent directement de mosaïques des Ve-VI^e s.; c'est le cas aussi à Milechevo. Seules les proportions très hautes des figures d'Oropos, ainsi que leur élégance, les rapprochent de l'art des Comnènes de la dernière époque.

On est donc amené à placer nos peintures dans les premières décades du XIII^e siècle. La présence, inattendue à cette époque, des saints évêques du type d'icônes dans l'hémicycle de l'abside, serait expliquée par cet esprit de retour aux anciens modèles, dont témoignent Achiropiitos et Milechevo; elle ne pourrait pas être attribuée à un attardement provincial, car leur qualité place ces peintures dans l'orbite d'un grand centre artistique.

La présence, d'autre part, d'arcs de forme ogivale dans l'église, confirmerait notre datation.

A. *Xyngopoulos*, *Quelques remarques sur les fresques épirotes*, pp. 108-114.

Ces remarques se rapportent aux fresques de deux églises de l'Épire, Veltsista (1568) et Krapsa (1564), publiées dans le présent volume du *Deltion* (pp. 40-54 et pl. 8-22) par feu D. Evangélidis.

Déchiffrement plus exact du nom du peintre dans l'inscription dédicatoire de Krapsa, qui s'appelait Frangos Dicotarisis et non Frangos Catélanos, comme le croyait Evangélidis.

Différence du style et de l'iconographie dans les fresques de

Frangos Dicotaris et dans celles de son compatriote et contemporain Frangos Catélanos, dont la seule œuvre signée est la décoration exécutée en 1560 dans la chapelle de St Nicolas au monastère athonite de Lavra.

L'iconographie des fresques exécutées par Frangos Dicotaris et son frère, le prêtre Georges, présente des similitudes remarquables avec celle de la décoration datée de 1543 dans l'église du petit monastère de St Nicolas Dilios dans l'île du lac de Jannina. Ce fait nous permet de penser à une école hagiographique épirote et d'expliquer l'activité remarquable des peintres originaires d'Épire au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle, dont les œuvres, pour la plupart médiocres et de caractère plutôt populaire, se rencontrent partout en Grèce, plus particulièrement en Épire.

E. Stikas, L'église byzantine des Incorporés près du « Theseion » d'Athènes, pp. 115-127.

Cette belle église du XI^e-XII^e s. en forme de croix grecque inscrite dans un carré fut déformée ensuite à plusieurs reprises. Déjà vers la fin du XIX^e s. elle a été prolongée de 5.50 m. vers l'Est et de 6.20 m. vers l'Ouest. Pour obtenir ce prolongement on a dû démolir ses trois absides byzantines et le mur ouest du narthex et ajouter à l'intérieur quatre colonnes en plus des quatre colonnes qui supportaient primitivement la coupole. Plus tard encore, au premier quart du XX^e s., les marguilliers de l'église dans leur ardent désir d'agrandir l'espace destiné aux fidèles, ont ajouté aux côtés Nord et Sud de l'église primitive deux ailes d'un aspect fort déplaisant. Le vénérable monument fut ainsi noyé dans de constructions modernes au dessus desquelles émergeait seulement l'élégante silhouette de sa coupole byzantine.

Ce n'est qu'après une longue lutte contre les marguilliers de l'église que la Direction des Anastyloses parvint, en Septembre 1959, à démolir toutes les adjonctions postérieures et à rendre au monument son aspect primitif. Des fouilles pratiquées au sous-sol ont mis au jour les fondations et une partie de l'élévation des absides primitives ainsi que les fondations du mur ouest du narthex. Ensuite on a procédé avec le plus grand soin à l'anastylose des absides et du mur du narthex et à la refecton des toits. Ainsi l'église a regagné sa forme et ses proportions primitives.

On a aussi enlevé les hourdis postérieurs qui masquaient les murs à l'intérieur. Pendant ce dernier travail ont apparu des fragments de

fresques byzantines. De même pendant les fouilles ont été trouvés des chancels en marbre ornés de croix et d'autres motifs, des débris d'une décoration coufique en terre cuite, des impostes paléochrétiens, des tessons de vases byzantins et enfin des colonnettes funéraires antiques ainsi que des pièces portant des inscriptions antiques.

Anne Marava - Chadjinicolaou, L'icône en mosaïque de Patmos, pp. 127 - 134.

Dans le Trésor du couvent de Saint Jean de Patmos est conservée une petite icône de Saint Nicolas en mosaïque, avec encadrement en argent, qui selon la tradition du couvent appartenait à son fondateur, saint Christodule (11^e s.).

On peut identifier cette icône avec « l'icône de Saint Nicolas σαγούρ(η) avec encadrement », mentionnée dans l'inventaire de 1201 de Patmos, mais sans pouvoir être tout à fait sûr de l'origine et de la signification du mot σαγούρη.

Saint Nicolas est représenté de face, debout. De part et d'autre de la tête du Saint, on voit la Théotocos et le Christ en buste. C'est la représentation d'un oracle de Saint Nicolas par lequel lui était prédit son avènement au trône épiscopal.

Sur le cadre en argent sont sculptées dans des médaillons six figures de Saints et l'Hétimasie au milieu.

Les proportions allongées, les draperies schématiques et enveloppant étroitement le corps du Saint, le contour très marqué, le modelé du visage et d'autres petits détails du style prouvent que l'icône s'apparente à des mosaïques de mur, à des fresques ou à des icônes de tradition orientale du 11^{ème} s.; elle reflète l'idéal ascétique de l'époque.

Le cadre en argent appartient à deux époques : Le petit morceau en bas est le reste du cadre primitif et date du 11^{ème} s., tandis que les trois autres côtés avec les médaillons des Saints et l'Hétimasie datent du 13^{ème} - 14^{ème} s.

Marie Sotiriou, Icône bilatérale du Musée Byzantin d'Athènes provenant d'Épire, pp. 135 - 143.

L'icône du Crucifiement a été découverte en nettoyant le revers de l'icône de la Mère de Dieu du Musée Byzantin (No. 157). Elle provient du Monastère de l'Annonciation près d'Arta en Épire. De ce

dérochage et de la radiographie, on a pu déterminer trois époques. La Croix, le corps du Christ, la petite main à côté de Jean et les petits anges proviennent de l'icône primitive ; le fond jaune avec les étoiles a été peint par dessus à une époque plus récente ; quant à la tête du Christ avec le haut de la poitrine, la Mère de Dieu et St. Jean, tout cela appartient à une troisième période.

Dans le Crucifiement primitif, le Christ était représenté vivant, les yeux ouverts, comme la radiographie l'a montré ; cela s'allie avec la couleur rose du corps. St. Jean, avec la main tendue, avait le type archaïque de l'Évangéliste témoin, qui se conserva jusqu'au XIe siècle. Le style linéaire et la simplification des formes témoignent d'une œuvre orientale de tradition monastique, qui continue l'art des icônes syro-palestiniennes du premier millénaire.

Les parties de l'icône qui proviennent de la retouche sont d'une technique différente et d'une qualité supérieure.

Pour ce qui concerne l'iconographie, la tête du Christ appartient au type du XIIe siècle, comme les attitudes de la Mère de Dieu et de St. Jean, lesquelles ont cependant quelque-chose de plus libre et spontané. La technique et le style démontrent de même des caractères plus évolués. La liberté impressionniste dans l'éclairage du visage du Christ dépasse les réalisations du XIIe siècle, or les détails du rendement de la tête et les altérations des traits du visage par le sceau de la mort démontrent un sens de vérité provenant d'une observation réelle.

Dans le visage de la Mère de Dieu, la minutieuse plasticité s'harmonise avec un sens rare de réalisme et une expression physionomiste. L'artiste réfugie sa passion personnelle dans l'émouvante expression de la douleur humaine. Dans le visage de Jean, les couleurs se rangent sur des plans plus larges à la manière des fresques ; cela, bien que naturaliste, et d'une profonde expression de douleur, présente une structure plus solide et des formes simplifiées, ce qui lui donne une empreinte de spiritualité. L'ensemble de la figure de Jean se distingue par de justes proportions et une conception organique du corps humain. La draperie simple, sans l'abondance décorative de l'art des Comnènes, fait ressortir le volume plastique du corps.

Cette phase de l'évolution où les éléments réalistes et dramatiques entrent dans l'art, on peut la suivre aux stades évolués des fresques de Nerezi (1164), d'Aquileja (fin du XIIe siècle), de Milésevo (1230) et des miniatures du cod. Berol. 66. Notre icône se place dans le cadre des deux derniers. A la même époque, Giunta Pisano à Toscane et ensuite les autres peintres jusqu'à l'époque de Cimabue peignent des

crucifix, dont le type iconographique, le procédé et le sens dramatique témoignent d'une dépendance étroite des modèles byzantins. Jusqu'aujourd'hui, des icônes authentiques, contemporaines au Crucifiement, qui auraient pu donner une idée exacte de ces modèles byzantins manquaient. De ce point de vue, l'icône du Musée Byzantin est caractéristique, parce qu'elle éclaire davantage le problème des influences byzantines sur l'art de Ducento et atteste la supériorité qualitative des modèles byzantins.

L'importance de cette icône est d'autant plus grande que, provenant d'un Monastère près d'Arta, elle constitue un exemplaire de l'art du Despotat de l'Épire, art qui était considéré comme conservatif et provincial. Le niveau élevé de l'icône du Crucifiement ainsi que des mosaïques des Prophètes récemment découvertes de la coupole de Parégoritissa d'Arta réfutent les opinions acceptées jusqu'à présent et témoignent que l'Épire, au XIII^e siècle, n'est pas restée étrangère à la formation du nouveau style des Paléologues.

T. Margaritof, Rapport sur le nettoyage de l'icône bilatérale du Musée Byzantin, pp. 144 - 148.

Le nettoyage et l'examen radiographique de l'icône publiée plus haut par M^{me} Sotiriou (cf. p. 135 sq) ont montré que le Crucifiement représenté sur l'un de ses côtés a été peint trois fois sur trois couches superposées. De deux premières couches ne restent plus que les dessins gravés qui servaient de guides aux peintres dans leur travail.

Th. Velianitis, Sur une icône du Musée Byzantin représentant une bataille navale contre des pirates, pp. 149 - 154.

Eclaircissements historiques sur une icône du Musée Byzantin datée de 1628 et représentant l'attaque par des pirates près de l'île Vardiani d'une galère venitienne partie de Céphalonie et se dirigeant à Corfou.