



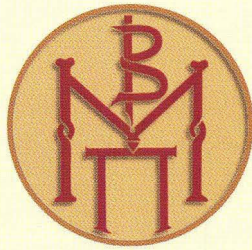
**ΜΟΥΣΕΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**



3/1996

**MUSEUM
OF BYZANTINE CULTURE**

**MUSEE DE LA
CIVILISATION BYZANTINE**



ΜΟΥΣΕΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Υπουργείο Πολιτισμού
9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκη

ΤΕΥΧΟΣ 3 / 1996

MUSEUM
OF
BYZANTINE
CULTURE

Greek Ministry of Culture
9th Ephorate of Byzantine Antiquities
Thessaloniki

No 3 / 1996

MUSEE
DE LA
CIVILISATION
BYZANTINE

Ministère Hellénique de la Culture
9ème Ephorie des Antiquités Byzantines
Thessalonique

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου
Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή
Α. Τούρτα

EDITORIAL COMMITTEE
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou
D. Papanikola-Bakirtzi
A. Tourta

COMITE DE REDACTION
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou
D. Papanikola-Bakirtzi
A. Tourta

Αγγλική μετάφραση: Deborah Whitehouse
English translation: Deborah Whitehouse
Traduction anglaise: Deborah Whitehouse

Γαλλική μετάφραση: Jean-Marie Verlé
French translation: Jean-Marie Verlé
Traduction française: Jean-Marie Verlé

Διόρθωση κειμένων: Γεωργία Λιβιεράτου
Text correction: Georgia Livieratou
Correction des textes: Georgia Livieratou

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ραχήλ Μισδραχή-Καπόν

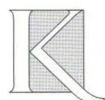
DESIGN
Rachel Misdrachi-Kapon

SUPERVISION ARTISTIQUE
Rachel Misdrachi-Kapon

ISBN 960-7254-38-4

© Υπουργείο Πολιτισμού, 1996
9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκη

ΠΑΡΑΓΩΓΗ
PUBLISHED BY
PUBLIE PAR



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΠΟΝ
KAPON EDITIONS
EDITIONS KAPON

..... ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Τα νέα του Μουσείου</i>	4
<i>Μικρά μελετήματα</i>	17
ΑΡ. ΜΕΝΤΖΟΣ	
Λίθινη «σφραγίδα» ευλογίας	18
Σ. ΚΙΣΣΑΣ	
Ταφικό μνημείο μέσα στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης	29
Α. ΤΟΥΡΤΑ	
Γραπτό αντιμήνσιο από τη συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου	46
ΑΘ. ΛΙΜΠΕΡΗ	
Σχεδιασμός της περιοδικής έκθεσης «Θρησκευτικά Χαρακτικά από τη συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου»	55

..... CONTENTS

<i>Museum news</i>	9
<i>Short studies</i>	17
A. MENTZOS	
A stone mould for a eulogia	22
S. KISSAS	
A sepulchral monument in Hagia Sophia, Thessaloniki	36
A. TOURTA	
A painted antimimension from the Dori Papastratou Collection	50
A. LIBERI	
Designing the temporary exhibition of religious engravings from the Dori Papastratou Collection	61

..... TABLE DES MATIERES

<i>Les nouvelles du Musée</i>	13
<i>Etudes courtes</i>	17
A. MENTZOS	
Sceau de bénédiction en pierre	25
S. KISSAS	
Monument funéraire dans l'église Sainte Sophie de Thessalonique	41
A. TOURTA	
Antimimension peint de la collection Dori Papastratou	53
A. LIBERI	
Aménagement de l'exposition temporaire des "Gravures religieuses de la Collection de Dori Papastratou"	64

Τα νέα του μουσείου

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Το Μουσικό Πολύτροπο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., στο πλαίσιο του μαθήματος του επίκουρου καθηγητή Γ. Καϊμάκη «Εισαγωγή στη μουσική λαογραφία και εθνομουσικολογία», παρουσίασε την παράσταση *Ο κύκλος της Ζωής*, στις 17 και 18 Μαΐου 1995 στην πτέρυγα περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου και στις 10 και 11 Μαρτίου 1996 στην αίθουσα υποδοχής του Μουσείου.

ΗΜΕΡΙΔΑ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΓΙΑ ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΗΣ ΜΝΗΜΕΙΩΝ

Στις 19 Σεπτεμβρίου 1995 πραγματοποιήθηκε στο αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη» διεθνής συνάντηση εργασίας με θέμα «Materials for consolidation and restoration of monuments and historical buildings».

Η συνάντηση ήταν ενταγμένη σε ερευνητικό πρόγραμμα (GR-Restoration Programme 1993-1997) του ΝΑΤΟ, στο οποίο συμμετείχε ο Τομέας Επιστήμης και Τεχνολογίας των Κατασκευών του Τμήματος Πολιτικών Μηχανικών της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ. και η 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Εικ. 1. Ημερίδα για τα μεταβυζαντινά χαρακτικά στο αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη».

Fig. 1. Meeting on post-byzantine engravings in the "Melina Mercouri" Amphitheatre.

Fig. 1. Journée sur les gravures post-byzantines dans l'Amphithéâtre "Melina Mercouri".

Εικ. 2. Αποψη έκθεσης χαρακτικών.

Fig. 2. View of the exhibition of religious engravings.

Fig. 2. Vue de l'exposition sur les gravures religieuses.

Εικ. 3. Τα εγκαίνια της έκθεσης χαρακτικών.

Fig. 3. The opening ceremony of the exhibition of engravings.

Fig. 3. L'inauguration de l'exposition des gravures.

Εικ. 4. Ο Υφυπουργός κ. Στ. Μπένος εγκαινιάζει την έκθεση χαρακτικών.

Fig. 4. The Undersecretary for Culture Mr. Stavros Benos, opening the exhibition of religious engravings.

Fig. 4. Le Secrétaire d'Etat à la Culture M. Stavros Benos inaugure l'exposition des gravures religieuses.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΗΜΕΡΙΔΑ «ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ»

Την περιοδική έκθεση των θρησκευτικών χαρακτικών της Συλλογής της Ντόρης Παπαστράτου πλαισίωσε επιστημονική ημερίδα, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 10 Νοεμβρίου, παραμονή των εγκαινίων της έκθεσης, στο αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη» του Μουσείου. Ξεκίνησε έτσι μια πρακτική, την οποία πρόκειται να ακολουθήσει στο εξής το Μουσείο, υπομνηματισμού των εκθέσεων, μόνιμων και περιοδικών, με τη διοργάνωση ημερίδων ή και συμποσίων που θα διαφωτίζουν το ειδικό θέμα της έκθεσης. Τη διοργάνωση αυτής της ημερίδας ανέλαβε η αρχαιολόγος κ. Αναστασία Τούρτα.

Η ημερίδα είχε θέμα τα μεταβυζαντινά χαρακτικά και οι εισηγήσεις των επτά ομιλητών επιχείρησαν να καλύψουν διαφορετικές πτυχές του. Η εισήγηση του καθηγητού της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου του Βελιγραδίου κ. Stjepan Petković, αφορούσε τις ελληνικές επιδράσεις στην εικονογράφηση των σερβικών εντύπων βιβλίων του 16ου αι. Ο καθηγητής κ. Dinko Davidov του Ινστιτούτου Βαλκανικών Σπουδών της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών μίλησε για τις χαλκογραφίες του Χριστόφορου Ζεφαρονιό. Ο ομότιμος καθηγητής της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Μίλτος Γαρίδης αναφέρθηκε στη θέση προτύπου που είχαν δυτικά και μεταβυζαντινά χαρακτικά σε





κοσμικές τοιχογραφίες και στο πώς ερμηνεύτηκαν τα πρότυπα αυτά. Ο εθνολόγος, Διευθυντής του Πολιτιστικού-Τεχνολογικού Ιδρύματος της ΕΤΒΑ, κ. Στέλιος Παπαδόπουλος εξέτασε τις χάρτινες εικόνες ως πρώτη νεοελληνική τοπιογραφία. Ο ιστορικός κ. Φίλιππος Ηλιού παρέθεσε πληροφορίες για ζωγράφους, αγιογράφους και σταμπαδόρους, οι οποίες προκύπτουν από καταλόγους συνδρομητών του 18ου-αρχών 20ού αι. Ο ιερομόναχος Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης μίλησε για αγιορείτες χαλκογράφους. Τέλος, η αρχαιολόγος του Μουσείου κ. Αναστασία Τούρτα αναφέρθηκε στη ζωγραφική των εικόνων της Θεσσαλονίκης το 19ο αι. και στα χαλκογραφικά τους πρότυπα, εξετάζοντας τους λόγους αυτής της σχέσης.



Η διοργάνωση της ημερίδας υποστηρίχθηκε οικονομικά από το Δήμο Θεσσαλονίκης, καθώς είχε ενταχθεί, όπως άλλωστε και η έκθεση, στις εκδηλώσεις των Λ' Δημητρίων. Τα Πρακτικά της ημερίδας πρόκειται να δημοσιευθούν.

ΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ
«ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ
ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΗΣ
ΝΤΟΡΗΣ ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ»

Το Σάββατο 11 Νοεμβρίου 1995 στις 7 το απόγευμα, στην πτέρυγα περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου, έγιναν τα εγκαίνια της έκθεσης της Συλλογής των θρησκευτικών χαρακτικών της Ντόρης Παπαστράτου. Η Συλλογή είχε δωρηθεί το 1994 στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού από την οικογένεια της συλλέκτριας.

Στην έκθεση παρουσιάζεται μέρος της Συλλογής, δηλαδή 87 χαλκογραφίες και λιθογραφίες, 2 αντιμήνια, 1 συγχρωχάρτι και 3 χαλκοχαραγμένες πλάκες. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης 7 εικόνες, οι οποίες αντιγράφουν στο σύνολο ή εν μέρει παλαιότερά τους χαρακτικά, που υπάρχουν και στην εκτιθέμενη Συλλογή, προκειμένου να γίνει κατανοητή στο κοινό η χρήση προτύπου που είχαν τα αγιορείτικης κυρίως προέλευσης χαρακτικά στους ζωγράφους φορητών εικόνων της Θεσσαλονίκης του 19ου αι. Οι εικόνες που παρουσιάζονται ανήκουν στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης.

Την έκθεση εγκαινίασε ο Υφυπουργός Πολιτισμού κ. Σταύρος Μπένος, ο οποίος εξήρε τη σημασία της δωρεάς. Μίλη-

σαν επίσης ο Δήμαρχος Θεσσαλονίκης κ. Κωνσταντίνος Κοσμόπουλος, η θυγατέρα της Ντόρης Παπαστράτου κ. Μαρίνα Ηλιάδη, ο ιστορικός και στενός φίλος της συλλέκτριας κ. Φίλιππος Ηλιού και η Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού κ. Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου. Οι ομιλητές τόνισαν τη σπουδαιότητα της Συλλογής –η οποία είναι η πλουσιότερη στο είδος της ιδιωτική συλλογή– και αναφέρθηκαν στην προσωπικότητα της Ντόρης Παπαστράτου και στη μεγάλη συμβολή της στην έρευνα και ανάδειξη των ελληνικών θρησκευτικών χαρακτικών. Τους επισήμησε η αρχαιολόγος του Μουσείου κ. Αναστασία Τούρτα, η οποία είχε την ευθύνη της οργάνωσης της έκθεσης. Η τελετή των εγκαινίων, την οποία παρακολούθησε



πλήθος κόσμου, εκτυλίχθηκε σε μία εξαιρετικά θερμή και συγκινητική ατμόσφαιρα. Τον τόνο έδινε η οικογένεια και οι φίλοι της Ντόρης Παπαστράτου που έβλεπαν να πραγματοποιείται το όνειρό της να γίνει η Συλλογή της προσιτή στο κοινό.

4

ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ

Από τις 13 έως 17 Νοεμβρίου 1995 πραγματοποιήθηκε στο αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη» σειρά μαθημάτων συντήρησης αρχαιοτήτων και έργων τέχνης. Τα μαθήματα οργάνωσαν το Υπουργείο Πολιτισμού-Διεύθυνση Συντήρησης και το University College of London-International Academic Project και παρακολούθησαν συντηρητές διαφόρων ειδικοτήτων από όλη την Ελλάδα.

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ ΣΤΟ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ «ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ»

Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, στην προσπάθεια εξοικείωσης του κοινού με θέματα βυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, κάλεσε για σειρά σχετικών ομιλιών ειδικούς επιστήμονες από την Ελλάδα και την Κύπρο.

- Στις 15.12.1995 ο Έφορος Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου κ. Η. Κόλλιας μίλησε για τις νεότερες ανασκαφές στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
- Στις 13.3.1996 ο Έφορος Αρχαίων Μνημείων Κύπρου κ. Σ. Χατζησάββας ανέπτυξε το θέμα η «Ιστορία και τεχνολογία της παραγωγής ελαιόλαδου κατά την αρχαιότητα».
- Στις 3.4.1996 ο Έφορος Μουσείων και Επισκόπησης του Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου κ. Π. Φλουρέντζος παρουσίασε τις μόνιμες και περιοδικές εκθέσεις που διοργάνωσε το Τμήμα Αρχαιοτήτων Κύπρου.

Επίσης, το Σωματείο Φίλων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού διοργάνωσε δύο διαλέξεις στις οποίες μίλησαν:

- Στις 20.2.1996 ο καθηγητής κ. Ν. Νικονάνος με θέμα «Το οδοιπορικό της εκδρομής στη Συρία και Ιορδανία».
- Στις 18.3.1996 η καθηγήτρια κ. Α. Σταυρίδου-Ζαφράκα με θέμα «Κωνσταντινούπολη, ιστορία και τοπογραφία».

ΝΕΕΣ ΔΩΡΕΕΣ

Η Εταιρεία «Παπαστράτος ΑΒΕΣ» προσέφερε το ποσό των 10.000.000 Δρχ. για την ενίσχυση του έργου του Μουσείου.

Ο αρχιτέκτων κ. Γ. Γεωργιάδης προσέφερε 1.000.000 Δρχ. για τον εμπλουτισμό των αρχαιολογικών συλλογών του Μουσείου.

Από τον κ. Α. Αγγελίδη κατατέθηκε στο Μουσείο εφυαλωμένο αγγείο του τέλους του 12ου αι. που ανέσυρε από τη θάλασσα της Επανωμής.

Από την Κοινότητα Διλόφου επαρχίας Βοΐου Ν. Κοζάνης παραδόθηκε στο Μουσείο για διαφύλαξη, συντήρηση και έκθεση χειρόγραφο ευαγγέλιο του 14ου αι.

Museum news

MUSICAL EVENTS

As part of Assistant Professor Yannis Kaïmakis's course, 'An Introduction to Greek Folk Music and Ethnomusicology', the Multi-Music Group from the Music Department of the Aristotle University of Thessaloniki performed *The Cycle of Life* on 17 and 18 May 1995 in the temporary exhibitions wing, and on 10 and 11 March 1996 in the reception hall.

MEETING ON RESTORATION MATERIALS FOR HISTORICAL MONUMENTS

On 19 September 1995 an international working meeting was held in the Melina Mercouri Amphitheatre on the subject of 'Materials for Consolidation and Restoration of Monuments and Historical Buildings'.

The meeting was part of a NATO research programme (GR – Restoration Programme 1993-1997) in which the 9th Ephorate of Byzantine Antiquities and the Science and Technology of Structures Section of the Civil Engineering Department of the Aristotle University's Polytechnic School are involved.

SCIENTIFIC MEETING ON POST-BYZANTINE ENGRAVINGS

The opening of the exhibition of religious engravings from the Dori Papastratou Collection was immediately preceded by a scientific meeting, on 10 November, in the Melina Mercouri Amphitheatre. The Museum intends to continue this practice and every future exhibition, whether temporary or permanent, will be preceded by a one-day or longer meeting intended to shed light on the specific theme of the exhibition. The November meeting was arranged by the archaeologist Ms Anastasia Tourta.

The seven papers covered various aspects of post-Byzantine engravings. Professor Sreten Petković of the Philosophical School of Belgrade University talked about Greek influence on the illustration of Serbian printed books in the sixteenth century. Professor Dinko Davidov of the Serbian Academy of Sciences' Institute for Balkan Studies discussed the engravings of Christopher Žefarović. Milto Garidis, Professor Emeritus of the Philosophical School of Ioannina University, told us that western and post-Byzantine engravings served as models for secular wall-paintings and described how these models were interpreted. Mr Stelios Papadopoulos, ethnologist and Director of the Greek Industrial Development Bank's Cultural and Technological Foundation, examined paper icons as the earliest manifestation of modern Greek landscape painting. The historian Mr Filipos

Iliou gave information about painters, iconographers and engravers whose names appear in lists of art patrons from the eighteenth to the early twentieth century. Father Ioustinos of Simonos Petras Monastery talked about Athonite engravers. And Ms Anastasia Tourta discussed the pictorial features of nineteenth-century icons from Thessaloniki, as also the engravings that served as their models, and examined the reasons behind this relationship.

The meeting was funded by the Municipality of Thessaloniki, since, like the exhibition itself, it was part of the 30th Demetria Festival. The proceedings will be published in due course.

THE OPENING OF THE EXHIBITION OF RELIGIOUS ENGRAVINGS FROM THE DORI PAPASTRATOU COLLECTION

The exhibition of Dori Papastratou's religious engravings was opened at 7 p.m. on Saturday 11 November in the temporary exhibitions wing. The collection was donated to the Museum of Byzantine Culture in 1994 by Ms Papastratou's family.

The exhibition displays part of the collection: 87 copperplate engravings and lithographs, 2 antimensia, 1 letter of indulgence, and 3 copperplates. Seven icons which are complete or partial copies of displayed engravings have also been included so that visitors can see how the engravings (which are mainly of

Athonite provenance) served as models for Thessalonian icon painters in the nineteenth century. The icons belong to Thessaloniki's Municipal Art Gallery.

The exhibition was opened by the Undersecretary for Culture, Mr Stavros Benos, who stressed the importance of the Papastratos family's donation. Other speakers were: the Mayor of Thessaloniki, Mr Konstandinos Kosmopoulos; Dori Papastratou's daughter, Ms Marina Iliadi; Dori Papastratou's close friend, the historian Mr Filipos Iliou; and the Director of the Museum, Ms Eftychia Kourkoutidou-Nikolaïdou. They all underlined the significance of the collection — which is the largest private collection of its kind — and spoke about Dori Papastratou as a person and her great contribution to the study and promotion of Greek religious engravings. The official guests were shown around the exhibition by its organiser, the archaeologist Ms Anastasia Tourta. The opening ceremony, which was attended by a large number of people, was marked by an atmosphere of great warmth and feeling. The tone was set by the family and friends of Dori Papastratou, who were deeply moved and gratified that her dream of having her collection made accessible to the public was at last a reality.

LECTURES ON CONSERVATION

Between 13 and 17 November 1995 a course of lectures on the conservation of antiquities and art works was held in the Melina Mercouri Amphitheatre. The lectures were arranged in association with the Ministry of Culture's Conservation Department and the University College of London's International Academic Project, and were attended by conservators in various fields from all over Greece.

LECTURES IN THE MELINA MERCOURI AMPHITHEATRE

As part of its efforts to inform the general public about Byzantine archaeology and art, the Museum of Byzantine Culture invited a number of specialists from Greece and Cyprus to speak on related subjects.

– On 15 December 1995, the Ephor of Antiquities for the Dodecanese, Mr Ilias Kollias, spoke about the recent excavations in the mediaeval city of Rhodes.

– On 13 March 1996, the Ephor of Ancient Monuments in Cyprus, Mr Sofoklis Hadzisavvas, discussed the 'History and Technology of Olive Oil Production in Antiquity'.

– On 3 April 1996, the Ephor for Museums and Inspection in the Cypriot Department of Antiquities, Mr Pavlos Flourendzos, gave an account of the permanent and temporary exhibitions mounted by the Cypriot Department of Antiquities.

The Association of Friends of the Museum of Byzantine Culture also arranged two lectures:

– On 20 February 1996, Professor Nikos Nikonanos spoke about ‘The Itinerary of the [Association’s] Tour of Syria and Jordan’.

– On 18 March 1996, Professor Alkmini Stavridou-Zafraka gave a lecture on ‘Constantinople: History and Topography’.

NEW DONATIONS

Papastratos S.A. donated ten million drachmas to help the work of the Museum.

The architect Mr Georgios Georgiades donated one million drachmas to help augment the Museum’s archaeological collections.

Mr A. Angelidis gave the Museum a glazed vessel of the late twelfth century, found in the sea at Epanomi.

The community of Dilofos, in the district of Voio, Kozani prefecture, gave the Museum a fourteenth-century manuscript gospel for preservation, conservation, and display.

Les nouvelles du Musée

MANIFESTATIONS MUSICALES

Le Cercle de musique de la Section des Études Musicales de l'Université Aristote de Thessalonique, dans le cadre de la leçon du professeur G. Kaïmakis, "Introduction à la musique folklorique et ethno-musicologie" a organisé la représentation *Le cercle de vie* les 17 et 18 mai 1995 dans l'aile des expositions temporaires du Musée et les 10 et 11 mars 1996 dans la Salle de réception du Musée.

JOURNÉE DE PROGRAMME DE RECHERCHE CONCERNANT LES MATERIAUX DE RESTAURATION DES MONUMENTS

Le 19 septembre 1995, a eu lieu dans l'amphithéâtre "Melina Mercouri" une rencontre internationale de travail avec pour thème "Materials for consolidation and restoration of monuments and historical buildings".

Cette rencontre s'inscrivait dans le cadre d'un programme de recherche (GR - Restoration Programme 1993-1997) de l'OTAN auquel participait la Section des Sciences et des Technologies de Constructions du Département des Ingénieurs Civils de l'École Polytechnique de l'Université Aristote de Thessalonique ainsi que la 9ème Ephorie des Antiquités Byzantines.

JOURNÉE SCIENTIFIQUE SUR LES "GRAVURES POST-BYZANTINES"

L'exposition temporaire des gravures religieuses de la collection de Dori Papatratou a été précédée par une Journée Scientifique, le 10 novembre, à la veille de l'inauguration de l'exposition, dans l'amphithéâtre "Melina Mercouri". Cette manifestation, la première de ce type, sera désormais organisée par le Musée à l'occasion d'expositions temporaires ou permanentes. L'organisation de Journées ou de Symposium permettra ainsi d'élargir le thème des expositions. L'organisation de la Journée en question avait été placée sous la direction de l'archéologue Anastasia Tourta.

Cette Journée avait pour thème les gravures post-byzantines, et les sept intervenants se sont efforcés dans leurs exposés de couvrir l'ensemble de la question. L'intervention du professeur de l'École Philosophique de l'Université de Belgrade M. Sreten Petković concernait les influences grecques sur l'iconographie des livres serbes imprimés au 16ème siècle. Le professeur M. Dinko Davidov de l'Institut des Études Balkaniques de l'Académie des Sciences de Serbie a traité des gravures sur cuivre de Christophoros Žefarović. Le professeur de l'École Philosophique de l'Université de Ioannina, Miltos Garidis a développé la question du rôle des modèles des gravures occidentales et post-byzantines sur les fresques non-religieuses et l'interprétation possible de ces modèles.

L'ethnologue et directeur de la Fondation Culturelle et Technologique de l'ETVA, Stelios Papadopoulos a fait l'examen des icônes sur papier comme la première peinture grecque moderne de paysages. L'historien Philippos Iliou a donné des informations sur des peintres, des peintres d'icônes et des peintres d'estampes qui proviennent de listes de souscripteurs du 18ème au début du 20ème siècle. Le moine Ioustinos de Simonos Petra a parlé des graveurs sur cuivre athonites. Enfin, l'archéologue du Musée, Anastasia Tourta s'est intéressé à la peinture des icônes à Thessalonique au 19ème siècle et à leurs modèles en gravures sur cuivre et a examiné les raisons de cette relation. L'organisation de cette Journée a été soutenue financièrement par la Municipalité de Thessalonique puisqu'elle s'inscrivait, comme l'exposition, dans les manifestations des XXXème Dimitria. Les Actes de cette Journée seront bientôt publiés.

L'INAUGURATION DE L'EXPOSITION DES "GRAVURES RELIGIEUSES" DE LA COLLECTION DE DORI PAPASTRATOU

Samedi 11 novembre 1995 à 19 heures a eu lieu, dans l'aile des expositions temporaires du Musée, l'inauguration de l'exposition de la Collection des gravures religieuses de Dori Papastratou. Cette Collection avait été offerte par la famille en 1994 au Musée de la Civilisation Byzantine.

L'exposition présente une partie de la Collection, à savoir 87 gravures sur cuivre et sur pierre, 2 antimensia, 1 feuille d'indulgence et 3 plaques gravées sur cuivre. On a également utilisé 7 icônes qui reproduisent dans leur ensemble ou en partie des gravures plus anciennes qui se trouvent dans la Collection exposée, et cela afin de permettre au public de mieux saisir l'utilisation de modèles de gravures, principalement du Mont Athos, par les peintres d'icônes portables à Thessalonique au 19ème siècle. Les icônes qui sont présentées appartiennent à la Pinacothèque Municipale de Thessalonique.

L'exposition a été inaugurée par le Secrétaire d'État à la Culture, M. Stavros Benos qui a souligné l'importance de cette donation. Sont également intervenus le Maire de Thessalonique, M. Konstantinos Kosmopoulos, la fille de Dori Papastratou, Mme Marina Iliadi, l'historien et ami proche de la collectionneuse, M. Philippos Iliou ainsi que la directrice du Musée, Mme Eftychia Kourkoutidou-Nikolaïdou. Les orateurs ont souligné l'importance de la Collection -qui est la plus importante collection privée de ce type- et ont rappelé la personnalité de Dori Papastratou et son importante contribution à la recherche et à la mise en valeur des gravures grecques religieuses. L'archéologue du Musée, Mme Anastasia Tourta, en charge de l'organisation de l'exposition, a guidé les officiels. La cérémonie d'inauguration, suivie par un grand nombre de personnes, s'est déroulée dans une atmosphère particulièrement chaleureuse et

émouvante. La famille et les amis de Dori Papastratou ont marqué le ton de cette cérémonie qui voyait se réaliser son rêve que sa collection devienne accessible au plus grand nombre.

COURS DE RESTAURATION

Du 13 au 17 novembre 1995, ont été donnés dans l'amphithéâtre "Melina Mercouri" une série de cours sur la restauration des antiquités et des œuvres d'art. Ces cours ont été organisés en collaboration avec le Ministère de la Culture et La Direction de la Restauration et l'University College of London-International Academic Project et ont été suivis par des restaurateurs grecs de toutes spécialités.

CONFÉRENCES DANS L'AMPHITHÉÂTRE "MELINA MERCOURI"

Le Musée de la Civilisation Byzantine, dans le souci de familiariser le public avec l'art et l'archéologie byzantine, a invité pour une série de conférences des scientifiques de Grèce et de Chypre.

– Le 15-12-1995, l'Ephore des Antiquités du Dodécanèse, M. I. Kollias a parlé des fouilles récentes dans la ville médiévale de Rhodes.

– Le 13-03-96, l'Ephore des Monuments Anciens de Chypre, M. S. Hatzisavvas a développé le thème de "l'histoire et la

technologie de l'huile d'olive durant l'antiquité".

– Le 03-04-1996, l'Ephore des Musées et des Inspections de la Section des Antiquités de Chypre, M. P. Flourentzos a présenté les expositions temporaires et permanentes qu'organise la Section des Antiquités de Chypre.

De même, l'Association des Amis du Musée de la Civilisation Byzantine a organisé deux conférences auxquelles ont pris part:

– Le 20-02-1996, le professeur M. N. Nikonanos avec pour thème "Le récit d'un voyage en Syrie et en Jordanie".

– Le 18-03-1996, le professeur Mme A. Stavridou-Zafraka avec pour thème "Constantinople, histoire et topographie".

NOUVELLES DONATIONS

La Société "Papastratos S.A." a offert la somme de 10.000.000 de drachmes pour aider l'œuvre du Musée.

L'architecte M. G. Georgiades a offert 1.000.000 de drachmes pour enrichir les collections archéologiques du Musée.

M. A. Angelidis a déposé au Musée une céramique vernissée de la fin du 12ème siècle qu'il a retiré de la mer à Epanomi.

La Commune Dilofou de la province Voïou de Kozani a remis au Musée un évangile manuscrit du 14ème siècle pour en assurer la préservation, la conservation et l'exposition.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ABBREVIATIONS - ABRÉVIATIONS

<i>BCH</i>	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
<i>ΔΧΑΕ</i>	<i>Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<i>ΕΟ</i>	<i>Echos d'Orient</i>
<i>Εκκλ. Α</i>	<i>Εκκλησιαστική Αλήθεια</i>
<i>ΕΕΒΣ</i>	<i>Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών</i>
<i>ΘΗΕ</i>	<i>Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία</i>
<i>PG</i>	<i>Patrologia cursus completus, Series Graeca</i>
<i>ΠΑΕ</i>	<i>Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<i>RbK</i>	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
<i>ZRVI</i>	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>

***Μικρα
μελετηματα***

Short studies

Etudes courtes

ΛΙΘΙΝΗ «ΣΦΡΑΓΙΔΑ» ΕΥΛΟΓΙΑΣ

Στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού βρίσκεται ένα ενδιαφέρον απόκτημα που η ερμηνεία του δεν έχει διευκρινιστεί επαρκώς. Βρέθηκε το 1959 στην ανασκαφή ενός βοηθητικού χώρου -σε επίχωση μεταξύ δύο δαπέδων- βόρεια του ναού του Αγίου Δημητρίου¹ και ερμηνεύτηκε ως σφραγίδα. Έχει σχήμα κυκλικό, με διάμ. 9,2 εκ., πάχος στο χείλος 0,6-0,8 εκ. και στο κέντρο 1,8 εκ. Η

πίσω πλευρά είναι ελαφρά κωνοει-

δής και στο κέντρο έχει κολουροπυραμιδοειδή λαβή με επιφάνεια 2,5 x 2 εκ.

στη βάση της, τώρα σπασμένη, και

οπή για το κρέμασμα. Έγινε από σκληρό, μαύρο λίθο, ηφαι-

στειακής προέλευσης, πιθανώς βασάλτη. Η επιφάνεια με

αρκετές φθορές, είναι ελαφρώς τρα-

χειά. Ένα σπάσιμο σε μήκος χορδής τόξου περίπου 90°, ήταν πιθανώς και η αιτία της απόρριψής της.

Στην εμπρόσθια πλευρά, σε αρνητικό ανάγλυφο, μέσα σε χαρακτό κύκλο με διάμετρο 7 εκ., εικονίζονται: ψηλά στο κέντρο μετάλλιο (clipeus) με την προτομή του Χριστού σε έναστρο βάθος. Το πρόσωπο και ο αριστερός (για τον παρατηρητή της «θετικής» παράστασης) ώμος του Χριστού λείπουν. Διακρίνονται: η απόληξη του δεξιού πλοκάμου



Εικ. 1. Λιθινή «σφραγίδα» ευλογίας, αριθ. ενρ. BA 4.

Fig. 1. Stone mould for a eulogia, inv. no BA 4.

Fig. 1. Sceau de benediction en pierre, inv. no. BA 4.

των μαλλιών στον ώμο, το άνοιγμα του χιτώνα, οι πτυχώσεις του ιματίου, κυρίως δεξιά, το αριστερό χέρι του Χριστού να κρατεί κλειστό βιβλίο με σταυρό ή Χ, ενώ το δεξί του χέρι ακουμπά μπροστά στο στήθος σε χειρονομία ευλογίας. Το μετάλλιο στηρίζεται στην κορυφή ανισοσκελούς σταυρού με ακρέμονες και εξογκώματα κατά διαστήματα, που υποδηλώνουν πολύτιμες πέτρες. Εκατέρωθεν του σταυρού, με ελαφρά στροφή και κάμψη, σαν να κινούνται, δύο άνδρες με μακρείς ορθόσημους χιτώνες και ιμάτια. Η μορφή δεξιά μας (πάντα για τη θετική παράσταση) κρατεί βιβλίο με σταυρό στο αριστερό και με το δεξί ακουμπά το σταυρό. Το κεφάλι και οι ώμοι της αριστερής μορφής λείπουν· κρατεί με το δεξί σταυροφόρο ράβδο και με το αριστερό ακουμπά επίσης το σταυρό. Εξωτερικά του κύκλου σε απόσταση 0,65 εκ. δεύτερη, ομόκεντρη, μόλις διακρινόμενη χαρακτή γραμμή. Μεταξύ τους τρέχει μεγαλογράμματη επιγραφή, με ισομεγέθη γράμματα ύψους 0,35-0,4 εκ. Το σωζόμενο τμήμα της έχει ως εξής: [ΕΥΛ]Ο-ΓΙΑ/Κ[ΥΡΙ]ΟΥ/ΕΦ/ΙΜΑΣ/ΚΑΙ/ΤΩΝ/ΑΓΙΩΝ /ΑΝΔΡΕΟΥ/... Στο τέλος μπορούμε να συμπληρώσουμε τη λέξη ΚΑΙ, συν ένα όνομα 5-7 γραμμάτων. Ο λίθος χρησιμοποιήθηκε, όπως φανερώνει η λέξη *ευλογία*, στην κατασκευή «ευλογιών», δώρων ή αναμνηστικών της εκκλησίας. Ως προς το είδος όμως της ευλογίας και τον τρόπο της κατασκευής της οι γνώμες διαφέρουν. Ο ανασκαφέας² θεώρησε ότι ο λίθος σφράγιζε γενικά «ευλογίες». Ο Γ. Γαλάβαρης τη θεωρεί σφραγίδα ευλογίας

άρτου επετειακής εορτής³, ενώ ο Wessel τη θεωρεί σφραγίδα ευλογίας -δώρου⁴- από πηλό ή μέταλλο.

Το αντικείμενο δεν μπορεί να είναι σφραγίδα άρτου για πρακτικούς κυρίως λόγους και για τους ίδιους λόγους δεν μπορεί να σφράγιζε πηλό: Το υλικό, σκληρό και ανθεκτικό στη θερμότητα λίθος, το βαθύ, έως 3 χιλιοστά με κάθετες πλευρές ανάγλυφο, οι εικονογραφικές λεπτομέρειες που δεν μπορούν ν' αποτυπωθούν στη ζύμη, κάνουν την υπόθεση της σφραγίδας άρτου απίθανη. Μια παραβολή με δημοσιευμένες πρώιμες βυζαντινές σφραγίδες άρτου πείθει⁵. Αλλά και η ταύτιση με σφραγίδα έχει δυσκολίες: το βάθος του αναγλύφου είναι πολύ μεγάλο, οι παρειές κάθετες και όλα τα θέματα της σύνθεσης συνδέονται μεταξύ τους, όπου χρειάζεται με αυλάκια, π.χ. οι ακρέμονες των οριζόντιων κεραιών του σταυρού με τους αγίους. Επομένως το αντικείμενο δεν σφράγιζε πηλό, αλλά ούτε μέταλλο: δεχόταν κάποιο ρευστό, είναι επομένως μήτρα. Τα χείλη της μήτρας δεν παρουσιάζουν οδόντωση ή υποδοχή για προσαρμογή δεύτερου μέρους, ούτε κανάλι εισόδου στο άνω και αντίστοιχα εξόδου στο κάτω μέρος. Δεν συνδεόταν επομένως με μήτρα δεύτερης όψης. Πρόβλημα παρουσιάζουν όμως τα ανάγλυφα γράμματα και η λαβή της πίσω όψης, που δηλώνει σταθερό κράτημα και εφαρμογή πίεσης. Πρέπει λοιπόν να δεχθούμε μικτή τεχνική με τη μέθοδο του χαμένου κεριού: ρευστό κεριό χυνόταν στην κεντρική παράσταση, ακολούθως σφραγιζόταν σε δεύτερο στρώμα κεριού για να «βγει» η

επιγραφή και από το κέρινο εκμαγείο έπαιρναν το μέταλλο, που είχε μια όψη, εκτός αν επρόκειτο να συγκολληθεί με ένα αντίστοιχο εκμαγείο για τη δεύτερη όψη. Το υλικό της χύτευσης μπορούσε να είναι μολύβι, χαλκός ή ασήμι.

Οι περισσότερες μεταλλικές ευλογίες είναι χυτές, αν και αυτό δεν αποσαφηνίζεται πάντα στις δημοσιεύσεις. Οι χυτές μεταλλικές ευλογίες είναι συνήθως μεγαλύτερες και παχύτερες από τις πήλινες έκτυπες, και έχουν ανάγλυφη τη μία μόνον όψη⁶. Είναι πολύ σπανιότερες των πήλινων, αλλά συνυπάρχουν με αυτές και έχουν παρόμοια εικονογραφία.

Η εικονογραφική σύνθεση της μήτρας δεν είναι ασυνήθιστη. Η προτομή του Χριστού στην κορυφή του σταυρού με μορφές δεομένων εκατέρωθεν ξεκινά από τους Αγίους Τόπους (φιαλίδια της Monza και Bobbio)⁷ και τα μνημεία που σχετίζονται με αυτούς, όπως το ψηφιδωτό αφίδας με τους αγίους Πρίμο και Φελικιανό στον Άγιο Στέφανο το Στρογγυλό. Η εικονογραφική σύνθεση κατάγεται από την εικονογραφία των μνημείων των Αγίων Τόπων· το θέμα διαδίδεται στον 7ο κυρίως αιώνα σε έργα μικροτεχνίας με μορφές αποστόλων, κυρίως Πέτρου και Παύλου, εκατέρωθεν του σταυρού. Στη μικροτεχνία ανάλογο θέμα συναντάται σε cameos στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης, στο Λούβρο και στο Oberlin Art Museum, Ohio⁸ και σε δύο σφραγίδες που οι Zacos και Vegler⁹ αποδίδουν στην εποχή του Ιουστινιανού Β', στα τέλη του 7ου, αρχές 8ου αι., όπου λόγω στενότητας χώρου οι απόστολοι εικονίζονται

σε προτομή. Σε σχέση με τα πιο πάνω παραδείγματα το θέμα της μήτρας είναι πιο εξελιγμένο στον τύπο του Χριστού ο οποίος με το ένα χέρι ευλογεί και με το άλλο κρατεί ευαγγέλιο, στον γνωστό από τα μεσοβυζαντινά χρόνια τύπο. Με βάση το παραπάνω στοιχείο και τη χρονολόγηση των σφραγίδων, που γίνεται με αρκετή ασφάλεια στα χρόνια του Ιουστινιανού Β', μπορούμε να χρονολογήσουμε τη μήτρα στις αρχές του 8ου αιώνα.

Η ταύτιση των μορφών από το Γαλάβαρη με Ανδρέα (με σταυροφόρο ράβδο) και Πέτρο (με βιβλίο) αφήνει κάποιες απορίες. Είναι ασυνήθιστο να προηγείται, στην εικόνα και την επιγραφή, ο Ανδρέας του Πέτρου. Εξίσου ασυνήθιστη είναι η απεικόνιση του Πέτρου με βιβλίο. Τέλος, αν λάβουμε υπόψη ότι οι ευλογίες σχετίζονται με τοπικά προσκυνήματα ή τις τοπικές εκκλησίες, δεν μπορούμε να βρούμε σχέση του Πέτρου με τη Θεσσαλονίκη, ενώ ο Ανδρέας σχετίζεται με την Ελλάδα και τη Βαλκανική¹⁰. Μια πιθανή λύση δίνει μια αποστροφή του Ιωάννη επισκόπου Θεσσαλονίκης, (αρχές του 7ου αιώνα) στο Εγκώμιο στον άγιο Δημήτριο: Εἶ γὰρ καὶ τῶν ἀποστόλων μαθητὰ Παύλου καὶ Ἀνδρέου οἱ φιλόθεοι καὶ περὶ τοῦτο ταχεῖς Μακεδόνες..., όπου υπαινίσσεται την ίδρυση της Εκκλησίας της Θεσσαλονίκης από τους δύο αποστόλους¹¹. Είναι επομένως πιθανόν ότι στις ευλογίες από τη μήτρα μας εικονίζεται το ζεύγος των αποστόλων Ανδρέα και Παύλου υπό την ιδιότητά τους των ιδρυτών της Εκκλησίας της Θεσσαλονίκης. Η μήτρα, επο-

μένως του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού χρησιμοποιήθηκε στην παραγωγή ευλογιών για λογαριασμό της Εκκλησίας της πόλης στα πρώιμα βυζαντινά χρόνια ως την περίοδο της εικονομαχίας· άλλωστε γνωρίζουμε από το Βίο του αγ. Υπατίου ότι στον 5ο αιώνα η Εκκλησία της Θεσσαλονίκης απέστειλε ευλογίες σε σημαίνοντα εκκλησιαστικά πρόσωπα¹².

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΜΕΝΤΖΟΣ
Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σ. Πελεκανίδης, *ΠΑΕ* (1959), 38-41.
2. Του ιδίου, *Μελέτες παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής αρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1977, 301.
3. G. Galavaris, *RbK I* (1966), στ. 747-752, λ. brotstempel. Επίσης, του ιδίου, *Bread and the Liturgy* (Univ. of Wisconsin 1970), 141-143.
4. K. Wessel, *RbK II* (1971), 427-433, λ. eulogia.
5. Y. Varalis, "Un sceau paléochrétien de pain eucharistique de l'agora d'Argos" *BCH* 118 (1994), 331-342.
6. Όπως η ευλογία του Παρισίου, Α. Ξυγγόπουλος, «Ευλογία του αγίου Συμεών», *ΕΕΒΣ* 18 (1948), 79 κ.ε., του αγ. Μάμα, Α. Μαραβά-Χατζηνικολάου, «Ευλογία του αγίου Μάμα», *ΔΧΑΕ (Δ') Β'*, (1960-61), 131-137, μικρασιατική αγνώστου αγίου, Μ. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I (1962) no 60 και του Συμεών Θυμαστορείτη, J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche* (Bruxelles 1967) 140 κ.ε.
7. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte* (Paris 1958) φιαλίδια της Monza, αριθ. 5, 6 και 8, 9, 10 και 11, 14 και 15. Bobbio 3, 4, 5, 6 και 18.
8. Τυπολογία στο: R. Warland, *Das Brustbild Christi* (Rom-Freiburg-Wien 1986) 117, επίσης στην ομάδα Ε του καταλόγου, 254 κ.ε.
9. G. Zacos - A. Vegler, *Byzantine Lead Seals*, II (Basel 1972), αριθ. 1268a-b, 1271.
10. F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew* (Cambridge Mass 1958), 185.
11. Το κείμενο εκδόθηκε από την Α. Philippidis-Braat, "L'enkômion de Saint Démétrius par Jean de Thessalonique" *TM* 8 (1981) 28-29, 407. Την ίδια πληροφορία, αναφέροντας ρητά τη Θεσσαλονίκη, δίνει ο Γρηγόριος επίσκοπος Tours στο *Βιβλίο των θαυμάτων*, του Αποστόλου Ανδρέα: F. Dvornik, ο.π.
12. Callinicos, *Vie d'Hypatios*, εκδ. G. J. M. Bartelink (Paris 1971) 36, 7-8, 226.

A STONE MOULD FOR A EULOGIA

The Museum of Byzantine Culture has an interesting acquisition, the precise nature of which has hitherto been a matter of some doubt. It was found in 1959, in the earthfill between two floors, during the excavation of an auxiliary area to the north of the Church of St Demetrius¹, and was believed to be a seal. It is round, 9.2 cm in diameter, 0.6-0.8 cm thick at the edge, and 1.8 cm thick at the centre. The reverse is slightly conical in shape with a, now broken, truncated pyramidal lug (base 2.5 x 2 cm) in the centre, with a hole in it by which the object could be suspended. It is of hard black volcanic stone, probably basalt. The surface is quite worn and slightly rough. A break along the chord of an approximately 90° arc was probably the reason why it was rejected. On the obverse, in negative relief within an engraved circle 7 cm in diameter, is a bust of Christ on a starry ground in a medallion (*clipeus*) high in the centre. The face and left shoulder are missing, but it is possible to make out the end of the right-hand lock of hair on the shoulder, the opening of the chiton, the folds of the himation, particularly on the right-hand side, the left hand holding a closed book bearing a cross (or chi), and the right hand upon the chest in a gesture of benediction. The medallion rests on the top of a passion cross with apices and bulges at intervals indicating gemstones. The cross is flanked by two male

figures, slightly turning and bending as though in motion, wearing long chitons with *clavi* and himations. The figure on the viewer's right is holding a book with a cross on the cover in his left hand and resting his right hand on the cross. The head and shoulders of the figure on the left are missing; he is holding a staff topped by a cross and is resting his left hand on the cross. The circle is surrounded by a second, concentric circle, the engraved line of which is barely visible. The 0.65 cm space between them is occupied by an inscription in majuscules 0.35-0.4 cm high. The surviving part reads: ...ΟΓΙΑ/Κ[ΥΡΙ]ΟΥ/ΕΦ/ΙΜΑΣ/ ΚΑΙ/ ΤΩΝ/ΑΓΙΩΝ/ΑΝΔΡΕΟΥ/ . . . The first word can be restored as [ΕΥΛ]ΟΓΙΑ and the end of the inscription as ΚΑΙ plus a five- to seven-letter name.

The word ΕΥΛΟΓΙΑ indicates that the stone was used in the manufacture of *eulogias*, gifts or mementoes of the Church, though opinions are divided as to the precise form of the *eulogia* and the manner of its manufacture. The archaeologist who found it believed it had served as a stamp for various kinds of *eulogias*². Galavaris believes it to be a stamp for the bread used on some commemorative festival³, while Wessel believes it to be a stamp applied to a *eulogia* of clay or metal⁴.

The object cannot be a bread stamp, nor, for the same reasons, can it have been used for stamping clay. The material — hard, heat-resistant stone — the deeply etched (up to 3 mm) relief with

vertical sides, the iconographical details which could not be imprinted on dough, all make the bread-stamp hypothesis highly improbable. A comparison with published early Byzantine bread stamps confirms this⁵. But it is difficult to say what its purpose actually was. The relief is very deep, the sides vertical, and all the different themes in the composition are linked, where necessary, by grooves, as are the apices of the cross with the saints. Consequently, the object was not used for stamping either clay or metal: it received a molten substance, and is therefore a mould. The rim is not serrated or in any way keyed for another section to be fitted to it, nor is there any evidence of an aperture at the top and the bottom. So there was no second mould. It is difficult to explain how the relief letters were cast; it is also difficult to account for the lug on the reverse of the stone, which suggests that it could be held firmly and pressed. It seems likely that a composite procedure was followed, during which molten wax was poured into the central theme; the stone was then pressed against another layer of wax so as to obtain the inscription, and the whole was cast by the lost wax method. The metal would have been poured into this mould as it lay in a horizontal position. The resulting medallion would therefore have had a single face, unless a corresponding mould were affixed to it. The cast material could have been metal (lead, copper, or silver). Most metal *eulogias* were cast, though

this is not always made clear when they are published. Cast metal *eulogias* are usually larger and thicker than stamped clay ones and have a relief on one side only⁶. They are much rarer than the clay ones, but existed alongside them and shared a similar iconography.

The iconographical composition is not unusual. The cross topped with a bust of Christ and flanked by orantes had its origin in the Holy Land (on ampullae from Monza and Bobbio)⁷ and the monuments connected with the Holy Land (for instance, the mosaic of St Primus and St Felicianus in the apse of San Stefano Rotondo). The theme was propagated, chiefly in the seventh century, in miniature works with figures of apostles, usually Peter and Paul, on either side of the cross. A similar theme is also seen in cameos in the Vienna Kunsthistorisches Museum, the Louvre, and the Oberlin Art Museum, Ohio⁸, as also in two seals which Zacos and Veglery⁹ ascribe to the reign of Justinian II (late 7th to early 8th century), and in which, owing to lack of space, the apostles are rendered as busts. In relation to these examples, our mould is more developed with regard to the figure of Christ, who is giving a blessing with one hand and holding a Gospel in the other after the middle Byzantine type. This, coupled with the fairly certain dating of the above-mentioned seals to the time of Justinian II, indicates that the mould may be dated to the beginning of the eighth century.

Galavaris's identification of the figures as St Andrew (with the staff) and St Peter (with the book) raises some queries. It is unusual for Andrew to precede Peter, as he does here in both the picture and the inscription. It is equally unusual for Peter to be depicted with a book. Furthermore, bearing in mind that *eulogias* are usually connected with local shrines or local churches, St Peter has no connection at all with Thessaloniki, while St Andrew does have links with both Greece and the Balkans¹⁰. One possible solution may be found in an apostrophe of Bishop John of Thessaloniki (early 7th century) in his encomium of St Demetrius: Εἰ γὰρ καὶ τῶν ἀποστόλων μαθηταὶ Παύλου καὶ Ἀνδρέου οἱ φιλόθεοι καὶ περὶ τοῦτο ταχῆς Μακεδόνες..., which implies that the Church was established in Thessaloniki by Paul and Andrew¹¹. It is thus very likely that the *eulogias* produced from our mould depicted the Apostles Andrew and Paul in their capacity of founders of the Church in Thessaloniki. Consequently, the mould in the Museum of Byzantine Culture was used to produce *eulogias* for the Church in the city in the early Byzantine period until the time of the Iconoclast controversy. Furthermore, we know from the Life of St Hypatius that the Church of Thessaloniki used to send *eulogias* to prominent ecclesiastical figures¹².

SCEAU DE BÉNÉDICTION EN PIERRE

On trouve au Musée de la Civilisation Byzantine une acquisition intéressante qui n'a pas encore été totalement interprétée. Elle fut trouvée en 1959 dans la fouille d'un espace annexe –dans une couche de remblai entre deux niveaux– au nord de l'église Saint Démètre¹ et a été interprétée comme étant un sceau. Il est de forme circulaire, d'un diamètre de 9,2 cm., d'une épaisseur à la tranche de 0,6-0,8 cm et au centre de 1,8 cm. Le revers est légèrement conique et présente au centre une poignée de forme pyramidoidale de 2,5 x 2 cm à la base, aujourd'hui cassée, ainsi qu'un trou pour le suspendre. Il est en pierre dure et noire, d'origine volcanique, probablement du basalte. Sa surface présente de nombreuses altérations et elle est légèrement rugueuse. Une cassure en forme de corde d'arc à 90° est probablement la cause de son rejet.

Sur l'avvers, en relief en creux, dans un cercle gravé de 7 cm sont représentés: en haut au centre, un médaillon avec le buste du Christ sur un fond étoilé. Le visage et l'épaule gauche du Christ ont disparu. On distingue: l'extrémité de la tresse droite de ses cheveux sur l'épaule, l'ouverture du chiton, le plissé de l'himation, surtout à droite, la main gauche du Christ tenant un livre fermé inscrit d'une croix (ou X) tandis que sa main droite est ouverte devant sa poitrine en geste de bénédiction. Le médaillon re-

pose sur le sommet d'une croix latine avec des reliefs par intervalles qui dénotent des pierres précieuses. De part et d'autre de la croix, légèrement tournés et penchés, comme en mouvement, deux hommes vêtus d'une longue tunique à clavi et d'un himation. La figure de droite tient de la main gauche un livre inscrit d'une croix et pose sa main droite sur la croix. La tête et les épaules de la figure de gauche manquent; elle tient de la main droite un bâton surmonté d'une croix et pose également sa main gauche sur la croix. À l'extérieur du cercle, à une distance de 0,65 cm., a été gravée une seconde ligne concentrique, à peine visible. Dans l'espace entre les deux cercles court une inscription en majuscule aux lettres de même taille de 0,35-0,4 cm. La partie conservée est la suivante:

...ΟΓΙΑ/Κ[ΥΡ]ΙΟΥ/ΕΦ/ΙΜΑΣ/ΚΑΙ/ΤΩΝ/ΑΓΙΩΝ/ ΑΝΔΡΕΟΥ/... On peut compléter l'inscription au début, (ΕΥΛ)ΟΓΙΑ et à la fin ΚΑΙ, plus un nom de 5 ou 7 lettres. La pierre a servi, comme l'indique le mot ευλογία à la fabrication de "bénédictions", cadeaux ou souvenirs de l'église. Mais en ce qui concerne le type de "bénédition" et le mode de sa fabrication, les avis divergent. Le fouilleur a considéré que la pierre servait à la fabrication de bénédictions d'ordre général². Galavaris considère qu'il s'agit d'un sceau de bénédiction du pain pour les messes commémoratives³, alors que Wessel considère qu'il s'agit d'un sceau de bénédiction d'un cadeau en terre cuite ou en métal⁴.

Cet objet ne peut pas être un sceau à pain et pour les mêmes raisons il ne pouvait pas non plus sceller de la terre cuite: le matériau, pierre dure et résistante à la chaleur, le relief profond, jusqu'à 3 mm avec des bords verticaux, les détails iconographiques qui ne peuvent être reproduit sur une pâte à pain rendent improbable l'hypothèse d'un sceau à pain. Une confrontation avec d'autres sceaux à pain proto-byzantins, déjà publiés, suffit à convaincre⁵. L'identification du sceau reste toutefois difficile. Le fond du relief est très grand, les parois verticales, et tous les thèmes de la composition sont reliés entre eux où cela est nécessaire par des petites rigoles, comme les branches de la croix avec les saints. Par conséquent, cet objet ne servait pas à sceller de la terre cuite ni même du métal; il recevait du métal fondu, en tant que moule. Les bords du moule ne présentent pas de dents ou d'entailles pour recevoir un second moule, ni même de rigole d'entrée dans la partie haute et de sortie dans la partie basse. Il n'y avait donc pas de second moule; posent alors un certain problème les lettres en relief et la poignée du revers qui indique une prise stable et un ajustement permettant d'appuyer. Il faut donc reconnaître là une technique mixte, dite de la cire perdue: la cire fondue était coulée dans la représentation centrale, puis était imprimée sur une seconde couche de cire pour que l'inscription ressorte. De la reproduction en cire sortait le médaillon qui ne présentait

qu'une seule face, sauf s'il était assemblé pour son autre face avec une reproduction du même type. Le matériau fondu pouvait être du métal, du plondu du bronze ou de l'argent.

La plupart des bénédictions en métal sont fondues, bien que cela ne soit pas toujours clairement précisé dans les publications. Les bénédictions métalliques fondues sont habituellement plus grandes et plus épaisses que celles en terre cuite imprimées et ne présentent de relief que sur une face⁶. Elles sont plus rares que celles en terre cuite mais sont fabriquées aux mêmes époques et présentent la même iconographie.

La composition iconographique du moule en question n'est pas inhabituelle. Le buste du Christ au sommet de la croix accompagné de part et d'autre de figures en prière trouve son origine dans les Lieux Saints (ampoules de Monza et Bobbio)⁷ et les monuments en rapport avec ces derniers (abside en mosaïque avec les saints Prime et Félicien dans l'église San Stefano Rotondo). La composition iconographique provient de l'iconographie des monuments des Lieux Saints; ce thème est principalement diffusé au 7^{ème} siècle sur des œuvres miniatures avec des figures d'apôtres, principalement Pierre et Paul, de part et d'autre de la croix. Dans des miniatures, on rencontre un thème semblable sur des camées du Kunsthistorisches Museum de Vienne, au Louvre et au Oberlin Art Museum d'Ohio⁸ et sur

deux sceaux que Zacos et Vegleris⁹ attribuent à l'époque de Justinien II, à la fin du 7^{ème} siècle, début du 8^{ème} et où, en raison du manque d'espace, les apôtres sont représentés en buste. Par rapport à ces exemples, le thème du moule est plus développé dans la figure du Christ qui bénit d'une main et tient l'Évangile de l'autre, suivant un modèle connu depuis l'époque médio-byzantine. À partir de cet élément et de la datation des sceaux avec une assez grande certitude à l'époque de Justinien II, nous pouvons dater ce moule du début du 8^{ème} siècle. L'identification par Galavaris des figures, comme étant celles d'André (tenant un bâton surmonté d'une croix) et Pierre (un livre) soulève quelques doutes. Il est en effet inhabituel que dans la représentation et dans l'inscription, André précède Pierre. La représentation de Pierre avec un livre est également inhabituelle. Enfin, si l'on tient compte que les bénédictions sont liées à des cultes ou à des églises locales, on ne trouve aucun rapport entre Pierre et Thessalonique, alors qu'André est lié à la Grèce et aux Balkans¹⁰. Une solution probable est fournie par une apostrophe de Ioannis, évêque de Thessalonique (début du 7^{ème} siècle) dans l'Éloge de Saint Démètre: «Εἰ γὰρ καὶ τῶν ἀποστόλων μαθηταὶ Παύλου καὶ Ἀνδρέου οἱ φιλόθεοι καὶ περὶ τοῦτο ταχεῖς Μακεδόνες...», où il sousentend la fondation de l'Église de Thessalonique par les deux apôtres¹¹. Il est donc probable que sur la bénédic-

tion du moule en question, c'est le couple des apôtres André et Paul qui sont représentés en qualité de fondateurs de l'Église de Thessalonique. Par conséquent, le moule du Musée de la Civilisation Byzantine a servi à la production de bénédictions pour le compte de l'Église de la ville depuis la période protobyzantine jusqu'à la période de l'iconoclasme; nous savons en outre par la Vie de Saint Hypatios qu'au 5^{ème} siècle l'Église de Thessalonique envoyait des bénédictions à des membres importants de l'Église¹².

ARISTOTELIS MENTZOS



Εικ. 1. Μάρτυρας.

Fig. 1. Saint martyr.

Fig. 1. Martyr.

Εικ. 2. Αναπαράσταση του ταφικού μνημείου.

Fig. 2. Drawing of the sepulchral monument.

Fig. 2. Le monument funéraire: dessin.

Εικ. 3. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

Fig. 3. The archangel Michael.

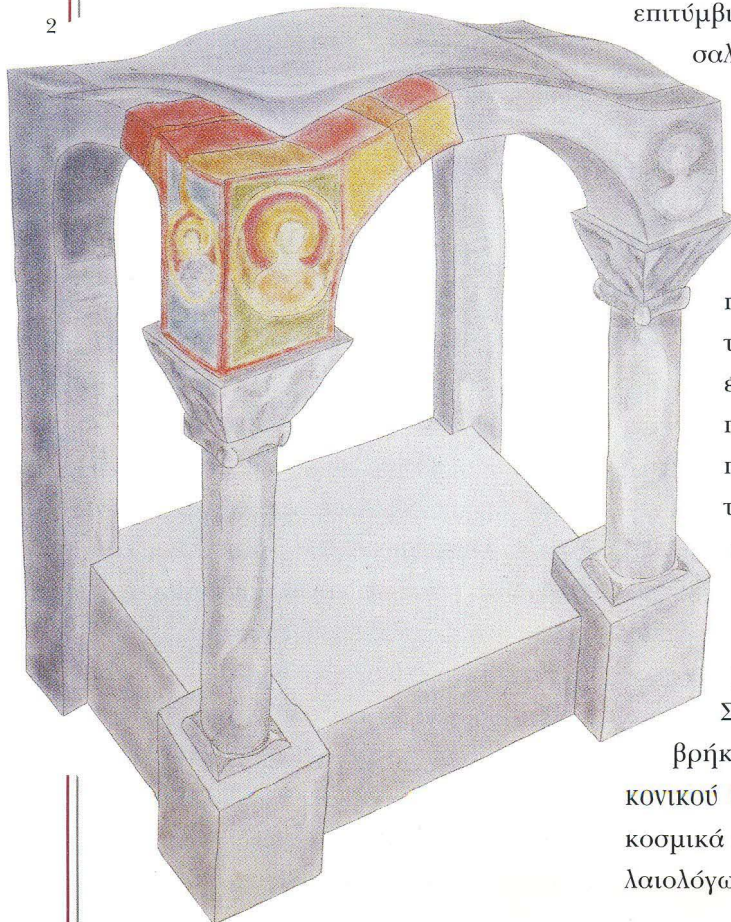
Fig. 3. L'archange Michel.

Εικ. 4. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ.

Fig. 4. The archangel Gabriel.

Fig. 4. L'archange Gabriel.

2



ΤΑΦΙΚΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ*

Ο συνδυασμός των ιστορικών και αρχαιολογικών δεδομένων μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο νάρθηκας και το νότιο σκέλος του περιστώου της Αγίας Σοφίας χρησιμοποιήθηκαν από τις αρχές του 10ου αιώνα και ύστερα ως χώρος ταφής μητροπολιτών της Θεσσαλονίκης.

Ήταν γνωστό από το Βίο του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά ότι είχε ταφεί στην Αγία Σοφία.

Στα 1892 ο Π. Παπαγεωργίου δημοσιεύει το πρώτο αρχαιολογικό εύρημα, την επιτύμβια στήλη του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Γρηγορίου Κουτάλη

που είχε χρησιμοποιηθεί ως υλικό στην κατασκευή της εξέδρας του τουρκικού μινι-ρέ. Την ίδια χρονιά, στις 10 Σεπτεμβρίου, βρίσκει στα ερείπια του καμμένου μητροπολιτικού ναού του Αγ. Δημητρίου ένα κομμάτι από μαρμάρινη πλάκα με το όνομα του μητροπολίτη Κωνσταντίνου Μεσοποταμίτη. Δημοσιεύθηκε στο Μακεδονικό ημερολόγιο του 1912. Μπορεί και να μην είναι επιτύμβια, αλλά πρέπει να προέρχεται από την Αγία Σοφία.

Στα 1922-25 ο Α. Ξυγγόπουλος βρήκε κάτω από το δάπεδο του διακονικού δύο τάφους, που απέδωσε σε κοσμικά πρόσωπα της εποχής των Παλαιολόγων.



3

Στα 1948 ο Στ. Πελεκανίδης βρήκε κάτω από το δάπεδο του νάρθηκα τρεις τάφους. Δε γνωρίζουμε ούτε τη θέση τους, ούτε τη σχέση μεταξύ τους, ούτε τη μορφή τους. Στις πρόσφατες έρευνες των θεμελίων του μνημείου βρήκαμε πέντε τάφους: από ένα στο διαβατικό των νότιων πεσσών, ένα στην αρχή της βόρειας πλευράς του νότιου σκέλους του περιστώου, ένα ακριβώς απέναντί του και ένα στο ίδιο σημείο αλλά με προσανατολισμό προς το βορρά. Τοπογραφικές ενδείξεις στο λειτουργικό έργο του Συμεών Θεσσαλονίκης και

το Φιλόθεο Κόκκινο μας βοηθούν στην ταύτιση του πρώτου τάφου που βρήκαμε με τον τάφο του αγίου Βασιλείου Θεσσαλονίκης, που όπως πρόσφατα απέδειξε η Παπαχρυσάνθου ήταν μόνο επίσκοπος κάποιας επισκοπής υποκείμενης στη μητρόπολη Θεσσαλονίκης (τέλος 9ου - αρχές 10ου αιώνα).

Η τύχη του τάφου του Γρηγορίου του Κουτάλη και της λάρνακας με τα λείψανα του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά δείχνουν ότι οι τάφοι καταστράφηκαν όταν η εκκλησία μετατράπηκε σε τζαμί.



4

Διάλεξα για να παρουσιάσω στο συμπόσιο ένα τάφο-μνημείο που είχε ξεχωριστή θέση μέσα στο ναό, γιατί η ζωγραφική διακόσμηση μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να ενταχθεί στο ιδιαίτερο αντικείμενό του: τα κύρια καλλιτεχνικά ρεύματα στη ζωγραφική του 13ου αιώνα στην Ελλάδα. Αν και η ανακοίνωσή μου δεν αποτελεί περίληψη ολοκληρωμένης επιστημονικής εργασίας, αλλά παρουσίαση των συμπερασμάτων μου στο τωρινό στάδιο της έρευνας, θεώρησα σκόπιμο να την εκθέσω για συζήτηση.

Ο τάφος στον οποίο αναφερόμαστε είχε μνημειακή διαμόρφωση. Βρέθηκε σκαμμένος στο θεμέλιο του στυλοβάτη της παλαιοχριστιανικής βασιλικής που ορίζει εξωτερικά το νότιο στυλοβάτη του σημερινού ναού. Έχει διαστάσεις 1,60 x 0,60 x 0,60. Τα τοιχώματά του είναι καλυμμένα με ασβεστοκονίαμα. Μέσα στον τάφο βρέθηκε κυβόσχημο κτιστό τμήμα τοίχου με γενέσεις δύο τόξων διαφορετικού πλάτους σε ορθή γωνία μεταξύ τους και τέσσερα τμήματα τόξων, όλα διακοσμημένα με τοιχογραφίες, καθώς και

πολλά θραύσματα τοιχογραφιών, που προέρχονται από το ίδιο σύνολο. Τα ευρήματα συντηρήθηκαν αμέσως από συνεργείο της 9ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Η μελέτη τους μας οδήγησε στο συμπέρασμα ότι ανήκουν σε ταφικό μνημείο τύπου κιβωρίου. Το κιβώριο αυτό κάλυπτε τάφο με διμερή διάταξη: υποκείμενο μέρος (χαμοσόριο, εισώστη) και υπερκείμενο μέρος (σορός) όπως στον τάφο του οσίου Μελετίου στην ομώνυμη μονή στον Κιθαιρώνα. Από τα στοιχεία που διαθέτουμε μπορούμε να αναπαραστήσουμε το μνημείο (εικ. 2). Αυτό συνδύαζε γλυπτό και ζωγραφικό διάκοσμο. Δύο κίονες στηριγμένοι πάνω σε κτιστές διακοσμημένες βάσεις και δύο παραστάδες κολημένες στον απέναντί τους τοίχο γεφυρώνονται με τόξα και κρατούσαν χαμηλή ασπίδα. Παρόμοια μνημεία μας είναι γνωστά από πηγές, αλλά ήταν στημένα πιο πολύ σε ελεύθερο χώρο όπως για παράδειγμα το αρκετά μεταγενέστερο ταφικό μνημείο του αυτοκράτορα Αλέξιου Δ' (1417-1429) στην ανατολική αυλή στη Χρυσοκέφαλο της Τραπεζούντας ή μερικά πρώιμα τουρκικά ταφικά μνημεία στην Καστοριά και στη Γιουγκοσλαβία.

Η ανωδομή του μνημείου ήταν διακοσμημένη με τοιχογραφίες. Στις επιφάνειες πάνω από τους κίονες εικονίζονται σε στηθάρια οι αρχάγγελοι και στα εσωράχια των τόξων άγιοι. Την κάθετη επιφάνεια του βάθους θα κάλυπτε η Κοίμηση του νεκρού (ανάλογη περίπτωση ο τάφος του αρχιεπισκόπου Σερβίας Αρσε-

νίου στο Ρεć). Τα μέτωπα των τόξων κοσμούνται με ταινίες που συνδυάζουν γεωμετρικό και φυτικό κόσμημα. Η εσωτερική επιφάνεια της χαμηλής ασπίδας καλυπτόταν με ώχρα κατάστικτη από μικρές κόκκινες κηλίδες.

Από το σύνολο του αρχικού διακόσμου διατηρούνται ο αρχάγγελος Μιχαήλ (εικ. 3) σε στηθάριο και ο απόστολος Παύλος από εσωράχιο του τόξου της πρόσοψης· ο αρχάγγελος Γαβριήλ (εικ. 4) σε στηθάριο από τη δυτική πλευρά του μνημείου και η μορφή νεαρού μάρτυρα (εικ. 1) από το εσωράχιο του δυτικού τόξου, του αγίου Γεωργίου. Αφήνοντας τις παρατηρήσεις που θα μπορούσαμε να κάνουμε για την εικονογραφία παρόμοιων μνημείων θα περάσουμε σε μια σύντομη στυλιστική αξιολόγηση της ζωγραφικής. Οι τοιχογραφίες ανήκουν σε δύο διαφορετικούς τεχνίτες που παρουσιάζουν αισθητές ποιτικές διαφορές. Ο καλύτερος τεχνίτης εκτέλεσε τη διακόσμηση της κύριας όψης, αφήνοντας στο βοηθό του τη διακόσμηση των πλάγιων πλευρών του μνημείου.

Και οι δύο ζωγράφοι κινούνται μέσα στην κομνήνεια παράδοση. Η φυσιολογική όμως φθορά των τοιχογραφιών που έμειναν για πολύ καιρό χωμένες δυσκολεύει περισσότερο την με κάποια όρια ασφαλή χρονολογική τους τοποθέτηση. Αν και παρουσιάζονται αρχαϊσμοί, όπως ο τρόπος κοψίματος της τραχηλιάς στον πρώτο άγγελο, όλα τα υπόλοιπα στοιχεία δείχνουν ζωγραφική με πείρα της ύστερης κομνήνειας τέχνης. Το χαμηλό μέτωπο, ο ορισμός των βοστρύχων της κόμης με ώχρα, τα στενόμακρα αμυγδα-

λωτά μάτια με τη χαρακτηριστική επιμήκυνση της γραμμής του άνω βλεφάρου, η χαρακτηριστική κάμψη της γραμμής του άνω χείλους προς τα πάνω είναι στοιχεία του 12ου αιώνα, που συνεχίζονται και στο 13ο αι. Τα στοιχεία όμως που, κατά τη γνώμη μας, θα μας βοηθήσουν πιο πολύ στη χρονολογική προσέγγιση του αντικειμένου είναι:

α) η μεγάλη ομοιότητα του κεφαλιού του αρχαγγέλου Μιχαήλ με μια σειρά Παναγιές που τοποθετούνται κατά γενική αποδοχή στις αρχές του 13ου αιώνα.

β) ο χαρακτηριστικός τρόπος μοντελαρίσματος της μορφής με τις πράσινες αποχρώσεις στα σκιασμένα μέρη, τα βαθμιαία ανοίγματα της όχρας στα φωτισμένα και την ταυτόχρονη μετρημένη χρήση φώτων στις ακμές.

γ) η προσοχή που δίνεται στην απόδοση της ψυχολογικής έκφρασης της μορφής.

δ) το πλατύ τετράγωνο πρόσωπο του δεύτερου αγγέλου, που προδίδει πιο πολύ την εποχή του.

ε) η ομοιότητα ανάμεσα στην πεπεσμένη κατά κάποιο τρόπο σφαίρα που κρατάει ο δεύτερος άγγελος και αυτές που κρατούν άγγελοι στον εξωνάρθηκα της Mileševa (1236-1240).

Η εξώφθαλμη στυλιστική αβεβαιότητα στο ίδιο εργαστήριο μόνο ως αντανάκλαση ταραγμένων πολιτικών και πολιτιστικών συνθηκών μπορεί να γίνει κατανοητή και μας οδηγεί σε μια χρονολόγηση στα χρόνια που ακολουθούν την **απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης από τους Λατίνους (1224).**

Οι μικρές διαστάσεις της εισώστης και

της σαρκοφάγου δείχνουν ότι δεν έχουμε προκατασκευασμένο τάφο, αλλά κατασκευή για μετακομιδή οστών κάποιου μητροπολίτη της εποχής. Δύο προσωπικότητες μπορούμε να πάρουμε υπόψη μας: τον Ευστάθιο (1194-1195), που οπωσδήποτε είχε αγιοποιηθεί και τον Κωνσταντίνο Μεσοποταμίτη, τελευταίο μητροπολίτη πριν από την άλωση των Λατίνων, που επανήλθε με την ανακατάληψη της πόλης στα 1224, αρνήθηκε στα 1227 να στέψει το Θεόδωρο Άγγελο και ή αυτοεξορίστηκε (Γεώργιος Βαρδάνης) ή εξορίστηκε (Γεώργιος Ακροπολίτης). Η επιγραφή που αναφέραμε στην αρχή μπορεί και να μην είναι επιτύμβια, αλλά πρέπει να προέρχεται από την Αγία Σοφία. Προτείνουμε τη δυνατότητα ο τάφος να είναι δικός του και να έγινε όταν ήλθε στη Θεσσαλονίκη ο πατριαρχικός έξαρχος Χριστόφορος Αγκύρας στα 1232, μετά την άρση των διαφορών ανάμεσα στις δυτικές εκκλησίες (μητρόπολη Ναυπάκτου, Κερκύρας, Λαρίσης, Θεσσαλονίκης) και το Οικουμενικό Πατριαρχείο. Είναι γνωστή η σθεναρή αντίσταση του Μεσοποταμίτη στο πρόβλημα της στέψης του Θεοδώρου Αγγέλου και η διάθεση του Πατριαρχείου να τον ηρωοποιήσει «ὁ παρ' ἡμῖν κριταῖς ἱερόαθλος ἀρχιποίμην Θεσσαλονίκης» γράφει με ειρωνική διάθεση στον πατριάρχη Γερμανό Β' ο μητροπολίτης Κέρκυρας Γεώργιος Βαρδάνης και σε άλλο σημείο «ὁ ὁποῖος τίς ἐστί καὶ ὑπέρ τίνος δολιχεύων τὸν ἐν κακοπαθείᾳ, ὡς φατέ, δρόμον ὑστερον ὡς ἀθλητὴς στεφανωθήσεται νόμιμος». Μήπως ο στέ-

φανος αυτός για τα κακοπαθήματα του Μεσοποταμίτη μπορεί να ταυτιστεί με το ταφικό μνημείο της Αγίας Σοφίας; Είναι στ' αλήθεια μια υπόθεση.

Ο ρόλος της Θεσσαλονίκης ως καλλιτεχνικού κέντρου στις αρχές του 13ου αιώνα έχει γίνει αντικείμενο διαπραγμάτευσης από τον Α. Ξυγγόπουλο, το Μανόλη Χατζηδάκη και το Vojislav Djurić. Του προσγράφονται, εκτός από τη ζωγραφική της Αχειροποιήτου και του ναού του Σωτήρα στο Χορτιάτη, οι τοιχογραφίες της Επισκοπής Ευρυτανίας, της Mileševa στη Σερβία (1228), των αγίων Τεσσαράκοντα μαρτύρων στο Μεγάλο Τύρνοβο της Βουλγαρίας. Δεν ξέρω κατά πόσο μπορούμε να προσγράψουμε στο κέντρο αυτό 1) το ασημένιο κάλυμμα της εικόνας του Χριστού με το επίγραμμα του αρχιεπισκόπου Αχρίδας Δημητρίου Χωματιανού και την ίδια χαμένη εικόνα, 2) το χρυσοκέντητο κάλυμμα από την Αχρίδα, του Θεοδώρου Αγγέλου και της γυναίκας του Μαρίας Δούκαινας, 3) ένα μνημείο Δεκεμβρίου από την Αχρίδα και 4) το πορτραίτο του λατίνου αυτοκράτορα Ερρίκου ως κτήτορα στο καθολικό της Μεγάλης Λαύρας (χαμένο σήμερα - πληροφωρία του D. Papety). Για τη λειτουργία καλλιτεχνικών εργαστηρίων στη λατινοκρατούμενη Θεσσαλονίκη σημαντική είναι η γνωστή πληροφωρία του βιογράφου του αγίου Σάββα των Σέρβων Θεοδοσίου ότι στα 1219 κάλεσε στη μονή Φιλοκάλλου στη Θεσσαλονίκη και του ζωγράφισαν μεγάλες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας, όπως η πληροφωρία του Αποκαύκου για καλλιτεχνι-

κή δραστηριότητα σε άλλες περιοχές λατινοκρατούμενες, τη Θήβα (Επιφάνιος) και τον Εύριππο (κυρ Νικόλαος). Δεδομένη επίσης είναι η επίδραση της Θεσσαλονίκης στη νομισματοκοπία των πρώτων σέρβων ηγεμόνων και των Ασενιδών της Βουλγαρίας και τέλος στη δημιουργία ιδιαίτερων εικονογραφικών τύπων (άγιος Δημήτριος με το μοντέλο της πόλης) που είχαν επίδραση στην εικονογραφία της αρχιεπισκοπής Αχρίδας (άγιος Κλήμης με το μοντέλο της πόλης). Οι τοιχογραφίες του ταφικού μνημείου της Αγίας Σοφίας εντάσσονται στη ζωγραφική της Θεσσαλονίκης των αρχών του 13ου αι. και αποτελούν πολύτιμο δείκτη για αρκετά μνημεία της αρχιεπισκοπής Αχρίδας και της Σερβίας, όπου οι συντηρητικοί τύποι συμβιώνουν με τα πιο προοδευτικά ρεύματα σε ολόκληρο το 13ο αιώνα. Ίσως και ορισμένα μνημεία που αποδίδονται στα πρώτα εθνικά εργαστήρια να είναι δημιουργήματα ζωγράφων της Θεσσαλονίκης που εργάζονται για συντηρητικούς εκκλησιαστικούς κύκλους. Οι κύκλοι αυτοί δεν απευθύνονταν πάντοτε στους καλύτερους μαστόρους. Θα αναφέρω κάτι που συνέβη στο μητροπολίτη Ναυπάκτου Ιωάννη Απόκαυκο την ίδια ακριβώς εποχή που αναφερόμαστε. Παράγγειλε μια ασημένια σφραγίδα στη Θεσσαλονίκη αμέσως μετά την απελευθέρωσή της από τους Λατίνους. Ο σφραγιδογλύφος από ατζαμοσούνη έκανε θετική την παράσταση. Γράφει σχετικά ο Απόκαυκος στο μητροπολίτη Θεσσαλονίκης: «...ὁ Δημήτριος ἀπεκόμισέ μοι τὴν ἀργυρέαν σφραγίδα οὐκ ἐγλύ-

φη δέ καλῶς ἡ ἡμετέρα Πανύμνητος ὄρας; κατανωτίζεται μου τὰ γράμματα καί τό πρόσωπον αὐτῆς ἀποστρέφει τοῦ μή βλέπειν ἐπί τούς τῶν πιτακίων μου τίτλους· δέον ὄν ἐπιστροφήν πρός τὰ γραφόμενα ἔχειν, ἐκ τῆς ἐναντίας διαγλυφῆς τε καί ἐπινεύσεως...». Αὐτά τα λίγα χωρίς αναφορά στις δυνατότητες ἐπίδρασης στη δημιουργία παρόμοιων ταφικῶν μνημείων στην Ἀρχιεπισκοπή Ἀχρίδας, στη Σερβία.

† ΣΩΤΗΡΗΣ ΚΙΣΣΑΣ

** Το κείμενο αὐτό του αείμνηστου συναδέλφου Σωτήρη Κίσσα ἀποτελεῖ ἀνακοίνωσή του στο Διεθνές Συμπόσιο για τή Βυζαντινή Μακεδονία, το οποίο ὁργάνωσε ἡ Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν στη Θεσσαλονίκη τον Οκτώβριο του 1992. Λόγω του ἀπνίδιου θανάτου του δέν περιελήφθη στα Πρακτικά του Συνεδρίου. Ἐπειδή το ταφικό μνημεῖο πού πραγματοποιεῖται ἡ μελέτη αὐτή πρόκειται να ἐκτεθεῖ στο Μουσεῖο Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ, ἡ Συντακτική Ἐπιτροπή του περιοδικοῦ του Μουσείου θεώρησε σκόπιμο να τήν συμπεριλάβει σ' αὐτό. Το κείμενο δημοσιεύεται ὡς βρέθηκε στα κατάλοιπα του Σωτήρη Κίσσα.*

Ευχαριστοῦμε τήν οικογένειά του πού μας το ἐμπιστεύτηκε.

A SEPULCHRAL MONUMENT IN HAGIA SOPHIA, THESSALONIKI

A combination of historical and archaeological data indicates that, from the early tenth century onwards, the narthex and the south ambulatory of Hagia Sophia were used as a burial site for metropolitans of Thessaloniki.

We know from the Life of St Gregory Palamas that he was buried in Hagia Sophia. In 1892, Petros Papageorgiou published the first archaeological find, the grave stela of Archbishop Gregory Cutales, which had been re-used in the platform of the Turkish minaret. On 10 September in the same year he found a fragment of a marble slab bearing the name of Archbishop Constantine Mesopotamites in the ruins of the burnt metropolitan Church of St Demetrius. It was published in the *Makedoniko Imerologio* in 1912. It may not belong to a tomb, but it must have come from Hagia Sophia.

In 1922-5, Andreas Xyngopoulos found two tombs under the floor of the diaconicon and ascribed them to lay people of the Palaeologan period.

In 1948, Stylianos Pelekanidis found three tombs under the floor of the narthex. We know nothing about their precise location, the relationship between them, or their form.

In the course of recent investigations in the foundations of the monument, we have found five tombs: one in each of the bays in the south piers, one at the

** This is the text of a paper delivered by the late Sotiris Kissas at the International Symposium on Byzantine Macedonia organised by the Society for Macedonian Studies in Thessaloniki in October 1992. Owing to the writer's sudden death, it was not included in the proceedings.*

Since the sepulchral monument discussed in the paper is to be displayed in the Museum of Byzantine Culture, the Editorial Committee thought it would be a good idea to include it in this issue of the Bulletin. The text appears as it was found among Sotiris Kissas's papers.

We should like to thank his family for allowing us to use it.

east end of the north side of the south ambulatory, one exactly opposite it, and another at the same spot but with a northward orientation.

Topographical clues in the liturgical work of Symeon of Thessaloniki and Philotheus Kokkinos help to identify the first tomb as that of St Basil of Thessaloniki, who, as Papachryssanthou has recently proved, was only the bishop of a see under the metropolis of Thessaloniki in the late ninth to early tenth century.

The fate of the tomb of Gregory Cutales and the larnax containing the relics of St Gregory Palamas indicates that the tombs were destroyed when the church was converted into a mosque.

I have elected to present a sepulchral monument that occupied a prominent position in the church, because in my opinion its painted decoration reflects the principal artistic trends of the thirteenth century in Greece. Though this paper is not a résumé of a complete scientific study, but simply an outline of my conclusions at the latest stage of investigation, I consider it worth presenting for discussion.

The tomb in question was monumental in form. It was dug out of the foundation of the stylobate of the early Christian basilica which runs along the outer edge of the south stylobate of the present church. Its dimensions are 1.60 x 0.60 x 0.60 m. The walls are coated with plaster. Inside the tomb was found a cuboid section of wall with the spring-

ings of two arches of different widths at right angles to each other and four sections of arches, all decorated with frescoes, and also many fragments of frescoes from the same group. A team from the 9th Ephorate of Byzantine Antiquities began conservation work on the finds at once.

An examination of the finds led to the conclusion that they belong to a sepulchral monument of the ciborium type. The ciborium covered a tomb with two parts, a lower and an upper, like the tomb of Hosios Meletios in the monastery of that name at Kithaironas. The available data make it possible to reconstruct the monument (fig. 2). It had both sculptured and painted decoration. Two columns resting on built decorated bases and two pilasters engaged in the opposite wall were linked by arches and supported a low sail vault. Similar monuments are mentioned in the sources, though they tended to be erected in an open space, as, for instance, the considerably later sepulchral monument of Emperor Alexius IV (1417-29) in the east courtyard at Chrysocephalus, Trebizond, or some early Turkish sepulchral monuments in Kastoria and in Yugoslavia.

The superstructure is decorated with frescoes: archangels in medallions over the columns and saints in the soffits. The vertical surface of the back wall must have been covered with a representation of the dormition of the occupant (a similar case is the tomb of Arsenios, Arch-

bishop of Serbia, at Peć). The fronts of the arches are decorated with bands of combined geometrical and plant ornaments. The interior surface of the sail vault was painted with ochre and dotted with small flecks of red.

Of the original decoration the surviving figures are: the archangel Michael (fig. 3) in a medallion and St Paul the Apostle in the soffit of the arch on the façade; the archangel Gabriel (fig. 4) in a medallion on the west side of the monument; and a young martyr (fig. 1), St George, in the soffit of the west arch. Leaving aside any comments on the iconography of similar monuments, let us move on to a brief stylistic evaluation of the painting. The frescoes were done by two artists, whose work is noticeably different in quality. The better painter decorated the main façade, leaving the sides of the monument to his assistant.

Both painters are exponents of the Comnenian tradition. Unfortunately, the natural deterioration of the paintings, which were buried for a very long time, makes it difficult to date them with any degree of certainty. Despite some archaic features, such as the cut of the first angel's collar, all the rest show the influence of late Comnenian art. The low brow, the outlining of the curls with ochre, the long, narrow, almond-shaped eyes with the characteristic lengthening of the line of the upper lid, the upward curve of the upper lip – all these are twelfth-century features which continued into the thirteenth century.

However, the features that are, in this writer's opinion, more helpful for an accurate dating are:

- i) the great similarity between the head of the archangel Michael and a number of Virgin Marys dated by common consent to the early thirteenth century;
- ii) the characteristic manner of modelling the figures with green tones in the shadowed areas, the gradually lightening shades of ochre in the light areas, and the moderate use of highlighting along the edges;
- iii) the attentive rendering of the figures' psychological expression;
- iv) the broad, square face of the second angel;
- v) the similarity between the somewhat flattened sphere held by the second angel and those held by angels in the outer narthex of Mileševa (1236-40).

The manifest stylistic uncertainty demonstrated by this atelier can only be understood as a reflection of troubled political and cultural times, and suggests a dating just after Thessaloniki's liberation from Latin rule (1224).

The small dimensions of the recess and the sarcophagus show that this was not a ready-made tomb, but a structure built to hold the relics of a contemporary metropolitan. Two spring to mind: Eustathius (1194-5), who had certainly been made a saint; and Constantine Mesopotamites, the last metropolitan before the Latin conquest, who returned after the city's reconquest in 1224, refused to crown

Theodore Angelus in 1227, and either went into self-imposed exile (according to George Bardanes) or was forcibly exiled (according to George Acropolites). The inscription mentioned at the beginning may not be a grave inscription, but it must have originated from Hagia Sophia. I suggest that the tomb is in fact his and was built when the patriarchal exarch Christopher Ancyras visited Thessaloniki in 1232 after the disagreements between the western churches (the metropolises of Naupactos, Corcyra, Larissa, and Thessalonica) and the Oecumenical Patriarchate had been resolved. We know of Mesopotamites' vigorous opposition to the crowning of Theodore Angelus and the Patriarchate's desire to make a hero of him. 'ὁ παρ' ὑμῖν κριταῖς ἱερόαθλος ἀρχιποίμην Θεσσαλονίκης', wrote George Bardanes, Metropolitan of Corcyra, in ironic vein to Patriarch Germanus II; and elsewhere, 'ὁ ὁποῖος τις ἐστὶ καὶ ὑπὲρ τίνος δολιχεύων τὸν ἐν κακοπαθείᾳ, ὡς φατέ, δρόμον ἕστερον ὡς ἀθλητὴς στεφανωθήσεται νόμιμος'. One wonders if the crown for Mesopotamites' tribulations might not be the sepulchral monument in Hagia Sophia. It is a hypothesis worth considering.

Thessaloniki's position as an artistic centre in the early thirteenth century has been discussed by Andreas Xyngopoulos, Manolis Hatzidakis, and Vojislav Djurić; The paintings in Acheiropoietos and the Church of the Saviour at Hortiatis, as also the wall-paintings in the Episcopi in Ev-

rytania, Mileševa in Serbia (1228), and the Church of the Forty Martyrs at Veliko Tirnovo, Bulgaria, are all ascribed to Thessalonican artists. I do not know how far we can attribute to Thessaloniki 1) the silver cover of the icon of Christ with the inscription of Demetrios Chomatianos, Archbishop of Ohrid, as also the lost icon itself, 2) the gold-embroidered icon-cover from Ohrid donated by Theodore Angelus and his wife Maria Ducaena, 3) a menaion for December from Ohrid, and 4) the portrait of the Latin Emperor Henry as donor in the catholicon of the Great Laura (now lost; information supplied by D. Papety). With regard to the artistic workshops in Thessaloniki under Latin rule, the biographer of St Sabbas of Serbia provides the important information that in 1219 Sabbas invited some Thessalonian artists to Philokalous Monastery in the city and they painted him some large icons of Christ and the Virgin; and Apocaucus writes about artistic activity in other Latin-dominated areas, such as Thebes (Epiphanius) and Eurippos (Master Nicholas). Thessaloniki is also known to have left its mark on the coins minted by the first Serbian rulers and the Asen dynasty in Bulgaria, and to have influenced the creation of particular iconographical types (such as St Demetrios holding a miniature model of the city), which influenced the iconography of the archiepiscopate of Ohrid (St Clement holding a miniature model of the city).

The frescoes in the sepulchral monument

in Hagia Sophia are in the style of early thirteenth-century Thessalonian painting and provide a useful yardstick for a number of monuments in the archiepiscopate of Ohrid and in Serbia, where conservative models co-existed with more progressive trends throughout the thirteenth century. Some monuments attributed to the first national ateliers may have been created by Thessalonian painters working for conservative ecclesiastical circles. Such circles did not always approach the best artists, as is illustrated by the unfortunate experience of the Metropolitan of Naupactos, John Apocaucus, who commissioned a silver seal from Thessaloniki immediately after the city's liberation from Latin rule. The inept seal-maker engraved the device the wrong way round. This is what Apocaucus wrote to the Metropolitan of Thessaloniki:

ὁ Δημήτριος ἀπεκόμισέ μοι τὴν ἀργυρέαν σφραγίδα οὐκ ἐγλύφη δὲ καλῶς ἢ ἡμετέρα Πανύμνητος ὄρας; κατανωτίζεται μοι τὰ γράμματα καὶ τὸ πρόσωπον αὐτῆς ἀποστρέφει τοῦ μὴ βλέπειν ἐπὶ τοὺς τῶν πιτακίων μου τίτλους· δέον ὄν ἐπιστροφήν πρὸς τὰ γραφόμενα ἔχειν, ἐκ τῆς ἐναντίας διαγλυφῆς τε καὶ ἐπινεύσεως.

I shall close here, without going into the question of the possibility of Thessalonian influence on similar sepulchral monuments in the archiepiscopate of Ohrid and in Serbia.

MONUMENT FUNÉRAIRE DANS
L'ÉGLISE SAINTE SOPHIE DE
THESSALONIQUE

La confrontation des données historiques et archéologiques nous permet de conclure que le narthex et le bras sud des collatéraux de Sainte Sophie ont été utilisés, depuis le début du 10^{ème} siècle, comme lieu d'inhumation des métropolitains de Thessalonique.

Nous savons par la Vie de Saint Grégoire Palamas qu'il fut inhumé à Sainte Sophie. En 1892, P. Papageorgiou publie la première trouvaille archéologique, à savoir la stèle funéraire de Grégoire Koutalis, métropolitain de Thessalonique, qui avait été utilisée comme matériau de construction dans l'exèdre du minaret turc. Le 10 septembre de la même année, il découvre dans les ruines de la cathédrale incendiée de Saint Démètre un fragment d'une plaque de marbre portant le nom du métropolitain Constantin Mésopotamitis. Cette trouvaille fut publiée dans le Calendrier Macédonien de 1912. Il est toutefois sûr que ce fragment, qui ne peut pas être d'une stèle funéraire, provenait de l'église Sainte Sophie.

Entre 1922 et 1925, A. Xyngopoulos mit à jour deux tombes sous le sol du diaconicon qu'il attribua à des personnalités laïques de l'époque des Paléologues.

En 1948, St. Pelekanidis découvrit trois tombes sous le sol du narthex. Nous ne connaissons ni leur emplacement, ni leur éventuel rapport, ni leur forme.

** Ce texte de notre inoubliable confrère Sotiris Kissas est celui de sa communication au Symposium International sur la Macédoine byzantine organisé par la Société des Études Macédoniennes à Thessalonique en octobre 1992. En raison de sa mort brutale, ce texte n'a pas été inclus dans les Actes du Congrès.*

Étant donné que le monument funéraire dont traite cette étude sera bientôt au Musée de la Civilisation Byzantine, le comité de rédaction de la revue du Musée a décidé de la publier. Ce texte est présenté tel qu'il fut trouvé.

Nous remercions la famille de Sotiris Kissas d'avoir bien voulu nous le confier.

Au cours de recherches récentes effectuées dans les fondations du monument, cinq tombes furent découvertes. Une dans chacun des passages entre les piliers sud, une au début du côté nord du bras sud des collatéraux, une juste en face de ce dernier et une au même endroit mais orientée vers le nord.

Des indications topographiques dans l'œuvre liturgique de Siméon de Thessalonique de même que celle de Philothéos Kokkinos nous permettent d'identifier la première tombe trouvée avec celle de Saint Basile de Thessalonique qui, comme l'a montré récemment Mme Papachrysanthou, était simple évêque d'un évêché relevant de la Métropole de Thessalonique (fin 9ème, début du 10ème siècle).

Le sort que connut la tombe de Grégoire Koutalis ainsi que le coffret contenant les ossements de Saint Grégoire Palamas indiquent que les tombes furent détruites lors de la transformation de l'église en mosquée.

J'ai choisi de présenter à ce symposium une tombe-monument qui occupait une place particulière à l'intérieur de l'église, dans la mesure où son décor peint peut, à mon avis, s'intégrer aux principaux courants artistiques de la peinture du 13ème siècle en Grèce. Bien que ma communication ne soit pas le résumé d'un travail scientifique achevé, mais plutôt la présentation des conclusions au stade actuel de ma recherche, j'ai jugé bon de venir les exposer à discussion.

La tombe dont nous parlons présentait un caractère monumental. Elle fut trouvée, creusée dans les fondations du stylobate de la basilique paléochrétienne qui délimite à l'extérieur le stylobate sud de l'église actuelle. Ses dimensions sont de 1,60 x 0,60 x 0,60. Ses parois sont recouvertes d'un enduit. Dans la tombe, on découvrit la partie d'un mur de forme cubique avec la naissance de deux arcs, de largeurs différentes, formant un angle droit entre eux ainsi que quatre parties d'arc portant un décor de fresques, ainsi que de nombreux fragments de fresques provenant du même ensemble. Ces trouvailles subirent immédiatement un travail de conservation effectué par l'équipe de la 9ème Ephorie des Antiquités Byzantines.

Leur étude nous a mené à la conclusion qu'ils appartiennent à un monument funéraire de type ciborium. Ce ciborium couvrait la tombe suivant une double ordonnance: une partie basse (chamosorio, issosti) et une partie haute (soros) comme la tombe de Saint Meletios dans le monastère du même nom à Kithairon. À partir des éléments dont nous disposons, nous pouvons reconstituer le monument (fig. 2). Ce dernier combinait un décor sculpté et peint. Deux colonnes élevées sur des bases construites et décorées et deux pilastres contre le mur faisant face, se rejoignaient par des arcs et soutenaient une calotte. Les sources nous renseignent sur des monuments semblables mais généralement édifiés dans un espace

libre comme, par exemple, le monument funéraire, bien postérieur, de l'empereur Alexios IV (1417-1429) dans la cour est de Chrysokefalos à Trébizonde ou certains des premiers monuments funéraires turcs à Kastoria et en Yougoslavie.

La partie haute du monument était décorée de fresques. Des archanges sont représentés dans des médaillons sur les surfaces au-dessus des colonnes et des saints sur les intrados des arcs. La surface verticale du fond devait figurer la Dormition du défunt (de même que la tombe de l'archevêque de Serbie, Arsenios, à Peć). Le front des arcs était orné de bandes combinant un décor géométrique et végétal. La surface intérieure de la calotte était recouverte d'ocre tacheté de petits points rouges.

De l'ensemble du décor d'origine, seuls sont conservés l'archange Michel (fig. 3) dans un médaillon et l'apôtre Paul, provenant de l'intrados de l'arc de la façade, l'archange Gabriel (fig. 4) dans un médaillon provenant de la partie ouest du monument et la figure d'un jeune martyr (fig. 1), Saint Georges, provenant de l'intrados de l'arc ouest. Sans commenter l'iconographie de monuments de ce type, nous nous attacherons plutôt à mettre brièvement en valeur l'intérêt stylistique de cette peinture. Ces fresques appartiennent à deux artistes distincts qui présentent des différences manifestes sur le plan qualitatif. Le meilleur artiste a réalisé le décor de la façade principale, laissant à son aide le soin du décor des côtés du monument.

Ces deux peintres évoluent dans la tradition comnène. Mais la dégradation naturelle des fresques, restées enfouies durant longtemps, rend plus difficile une datation relativement sûre. Bien qu'apparaissent certains archaïsmes comme le mode de rendu du col dans le premier ange, tous les autres éléments indiquent une peinture expérimentée de l'art comnène tardif. Le front bas, le tracé des boucles de la coiffure souligné en ocre, les yeux en amande, étroits et allongés avec l'étirement caractéristique de la ligne de la paupière supérieure, la courbe caractéristique vers le haut de la ligne de la lèvre supérieure sont des éléments du 12^{ème} siècle encore utilisés au 13^{ème} siècle. Mais les éléments qui peuvent, à notre avis, nous aider davantage à dater notre objet d'étude sont les suivants:

- a) la forte ressemblance entre la tête de l'archange Michel et une série d'icônes de la Sainte Vierge qui sont sans conteste datées du début du 13^{ème} siècle.
- b) le mode caractéristique de modelage de la figure aux teintes vertes dans les parties ombrées ou l'ocre progressivement plus clair dans les parties lumineuses et dans le même temps l'usage modéré de lumière aux extrémités.
- c) l'attention qui est donnée au rendu de l'expression psychologique de la figure.
- d) le large visage carré du deuxième ange qui révèle davantage son époque.
- e) la ressemblance entre la sphère, d'une certaine manière comprimée, que tient le deuxième ange et celles que tiennent

les anges dans l'exonarthex de Mileševa (1236-1240).

L'incertitude stylistique manifeste par rapport à un même atelier ne peut être comprise que comme un reflet des conditions politiques et culturelles confuses de l'époque et nous amènent à dater ces fresques des années qui suivirent la libération de Thessalonique des Latins (1224).

Les petites dimensions de "l'issostis" et du sarcophage indiquent que nous ne sommes pas en présence d'une tombe pré-construite mais d'une construction spécialement destinée au transfert des ossements d'un métropolitain. Nous ne pouvons envisager à cette époque que deux personnalités: Eustathios (1194-1195) qui avait été sanctifié et Constantin Mesopotamitis, dernier métropolitain avant la conquête par les Latins, qui retrouva son siège après la reconquête de la ville en 1224 et qui refusa en 1227 de couronner Theodoros Angelos et soit s'exila de lui-même (Georgios Vardanis), soit fut exilé (Georgios Akropolitis). L'inscription que nous avons mentionnée au début peut, comme nous l'avons dit, ne pas provenir d'une stèle funéraire mais doit, sans conteste, venir de Sainte Sophie. Nous proposons de lui attribuer cette tombe qui dut être édifiée lorsque l'exarque patriarcal Christoforos d'Ankara vint en 1232 à Thessalonique, suite à la levée des désaccords entre les églises d'Occident (métropoles de Naupacte, de Corfou, de Larissa et de Thessalonique) et le Patriarcat Oecumé-

nique. On connaît la farouche résistance de Mesopotamitis à la question de l'intronisation de Theodoros Angelos et l'inclination du Patriarcat à en faire un héros. "ὁ παρ' ὑμῶν κριταῖς ἱερόαθλος ἀρχιποίμην Θεσσαλονίκης" écrit avec une certaine ironie au patriarche Germanos II le métropolitain de Corfou Georgios Vardanis et à un autre endroit "ὁ ὁποῖος τίς ἐστί καί ὑπέρ τίνος δολιχεύων τόν ἐν κακοπαθείᾳ, ὡς φατέ δρόμον ὕστερον ὡς ἀθλητῆς στεφανωθῆσεται νόμιμος". Cette couronne pour les épreuves de Mesopotamitis peut-elle être identifiée avec le monument funéraire de Sainte Sophie? C'est en vérité une hypothèse.

Le rôle de Thessalonique, comme centre artistique au début du 13^{ème} siècle a été étudié par André Xyngopoulos, Manolis Chatzidakis et Vojislav Djurić. Ils lui attribuent, à l'exception de la peinture de l'Achéropoïète et de l'église du Sauveur à Chortiatis, les fresques de l'évêché d'Evritania, de Mileševa en Serbie (1228), des Saints Quarante Martyrs au Grand Turnovo en Bulgarie. Je ne sais pas jusqu'à quel point nous pouvons attribuer à ce centre 1) la châsse en argent de l'icône du Christ avec l'inscription de l'archevêque d'Ochrid, Dimitrios Chomatianos et l'icône elle-même perdue, 2) le tissu, brodé au fil d'or de Theodoros Angelos et de sa femme Maria Doukaina d'Ochrid, 3) un recueil du mois de Décembre provenant d'Ochrid et 4) le portrait de l'empereur latin Henri

comme fondateur, dans le catholicon de la Grande Lavra (disparu aujourd'hui, mentionné par D. Papety). En ce qui concerne le fonctionnement des ateliers artistiques dans la ville de Thessalonique, occupée par les Latins, l'information de Theodose, biographe de Saint Savvas des Serbes, est particulièrement importante puisqu'elle indique qu'en 1219 Saint Savvas invita des artistes au monastère de Philokallou à Thessalonique pour peindre de grandes icônes du Christ et de la Vierge, de même que l'information d'Apocaucos en ce qui concerne l'activité artistique dans d'autres régions occupées par les Latins, Thèbes (Epiphanius) et Evrippos (Kyr Nikolaos). L'influence de Thessalonique est également confirmée en ce qui concerne la frappe des monnaies des premiers souverains serbes et des Assenides de Bulgarie et enfin dans la création de types iconographiques particuliers (Saint Démètre avec le modèle de la ville) qui influencèrent l'iconographie de l'archevêché d'Ochrid (Saint Clément avec le modèle de la ville).

Les fresques du monument funéraire de Sainte Sophie s'inscrivent dans la peinture de Thessalonique des débuts du 13^{ème} siècle et constituent un témoignage précieux pour un certain nombre de monuments de l'archevêché d'Ochrid et de Serbie, où les types traditionnels coexistent avec des courants plus novateurs tout au long du 13^{ème} siècle. Il est même possible que certains monuments

attribués aux premiers ateliers nationaux soient l'œuvre de peintres de Thessalonique qui travaillaient pour des cercles ecclésiastiques conservateurs. Ces cercles ne s'adressaient pas toujours aux meilleurs artistes. Je mentionnerai ici ce qui arriva à l'évêque de Naupacte, Ioannis Apocaucos, à l'époque qui nous intéresse. Il passa commande à Thessalonique d'un sceau en argent juste après la libération de la ville des Latins. L'artisan, par maladresse, grava le sceau à l'envers. Apocaucos écrit à ce sujet au métropolite de Thessalonique: "ὁ Δημήτριος ἀπεκόμισέ μοι τὴν ἀργυρέαν σφραγίδα οὐκ ἐγλύφη δὲ καλῶς ἡ ἡμέτερα Πανύμνητος ὄρας; κατανωτίζεται μου τὰ γράμματα καὶ τὸ πρόσωπον αὐτῆς ἀποστρέφει τοῦ μὴ βλέπειν ἐπὶ τοὺς τῶν πιτακίων μου τίτλους· δέον ὄν ἐπιστροφὴν πρὸς τὰ γραφόμενα ἔχειν ἐκ τῆς ἐναντίας διαγλυφῆς τε καὶ ἐπνεύσεως...". Voilà ce que nous pouvons dire brièvement, sans nous attarder sur l'éventuelle influence dans la création de monuments funéraires de ce type dans l'archevêché d'Ochrid et en Serbie.

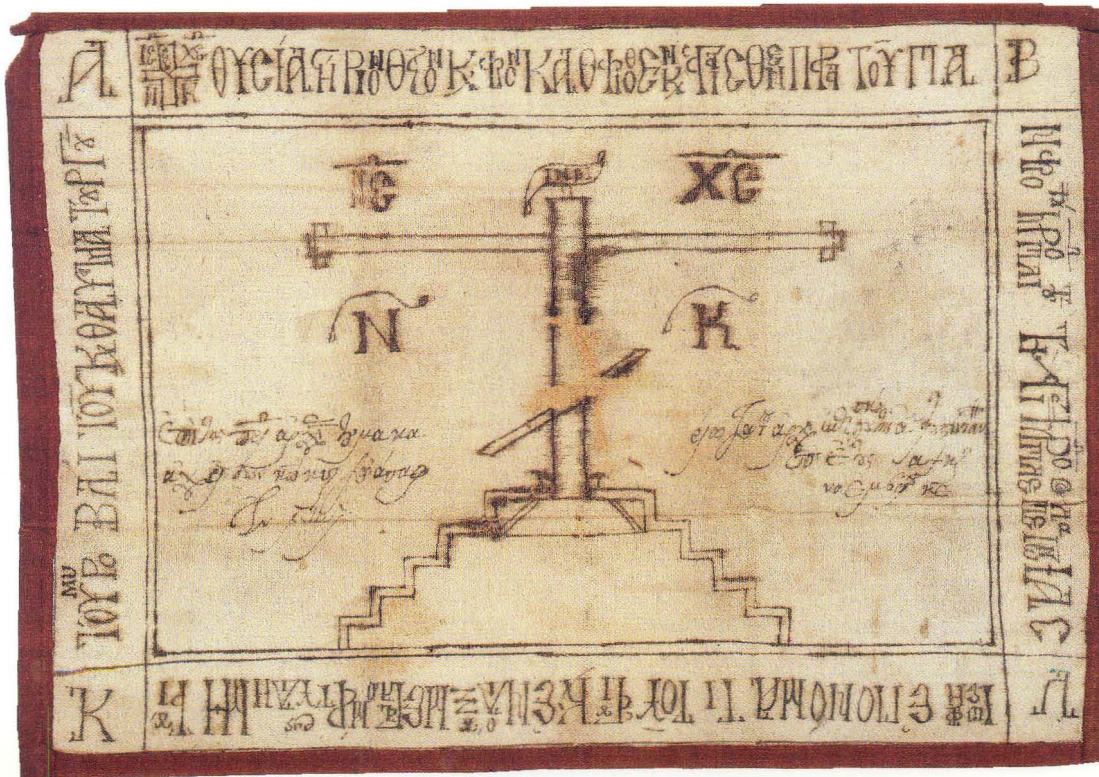
ΓΡΑΠΤΟ ΑΝΤΙΜΗΝΣΙΟ ΑΠΟ ΤΗ
ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΗΣ
ΝΤΟΡΗΣ ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ

Μεταξύ των δεκατριών, εντύπων στην πλειοψηφία τους, αντιμηνσίων που περιλαμβάνει η Συλλογή των θρησκευτικών χαρακτηριστικών της Ντόρης Παπαστράτου, υπάρχει και ένα -το παλαιότερο- που είναι γραπτό (εικ. 1). Το αντιμήνσιο αυτό είχε μνημονεύσει παλαιότερα ο Μ. Γεδεών σε σχετικό άρθρο του περί αντιμηνσίων¹, η δημοσίευσή του όμως κρίθηκε σκόπιμη λόγω της ενδιαφέρουσας εικονογράφησης και των επιγραφικών μαρτυριών του. Αντιμήνσιο είναι το φορητό θυσιαστήριο το οποίο –καθώς δηλώνει η ετυμολογία της λέξης (αντι+mensa - τράπεζα)- ανα-

Εικ. 1. Αντιμήνσιο, αριθ. ενρ. Β. Χει 95 (619).

Fig. 1. Antimension, inv. no. B. Χει 95 (619).

Fig. 1. Antimension, inv. no. B. Χει 95 (619).



πληρώνει την αγία Τράπεζα στις περιπτώσεις που αυτή λείπει, όταν για παράδειγμα η Θεία Λειτουργία τελείται όχι σε καθιερωμένο ναό αλλά στην ύπαιθρο, σε πλοίο κ.α., ή υπάρχει αλλά δεν έχει καθιερωθεί με την κατάθεση αγίων λειψάνων, όπως στην περίπτωση των παρεκκλησιών, κ.λπ.².

Η χρήση των αντιμηνσίων μαρτυρείται από τον 8ο αι.³. Τα αντιμήνια κατασκευάζονταν κυρίως από ύφασμα είναι όμως γνωστά και ξύλινα αντιμήνια, τόσο από τις βυζαντινές πηγές⁴, όσο και από το μοναδικό ίσως σωζόμενο παράδειγμα του είδους, το οποίο ανήκει στη Μονή του Κύκκου στην Κύπρο και χρονολογείται το 1653⁵.

Τα αντιμήνια, τα οποία έχουν σχήμα ορθογωνίου παραλληλογράμμου, έφεραν αρχικά γραπτές και κατόπιν έντυπες συμβολικές παραστάσεις και επιγραφές σχετικές με τον προορισμό του αμφίου, ενώ στις τέσσερις γωνίες του υφάσματος συρράπτονταν μικρά τεμάχια αγίων λειψάνων.

Το αντιμήνσιο της Συλλογής της Ντόρης Παπασιράτου έχει κατασκευασθεί από χονδρό ύφασμα διαστάσεων 57,5 x 41 εκ. Είναι φοδραρισμένο με κόκκινο λινό ύφασμα και ζωγραφισμένο με μαύρο μελάνι. Στις τέσσερις γωνίες του αναγράφονται οι αποκαλυπτικές λέξεις Α(δοντα), Β(οόντα), Κ(εκραγότα), Λ(έγοντα). Την παρυφή του αμφίου περιτρέχει η ακόλουθη μεγαλογράμματη αναθηματική επιγραφή, της οποίας προηγείται σταυρός με τα συμπλήματα

Ι(ΗΣΟΥ)Σ - Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ/Ν(Ι) - Κ(Α): ΘΥ-
ΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΙΕΡΟΝ ΚΑ-
ΘΙΕΡΟΘΕΝ Κ(ΑΙ) ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΠΑΡΑ ΤΟΥ
ΠΑ/ΝΙΕΡΟ[ΤΑ]ΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙΤΟΥ
ΤΗΣ ΑΓΙ(ΑΣ) Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΕΟΣ ΠΕΛΑ-
ΓΩΝΙΑΣ/ ΙΩΣΗΦ ΕΠΙΟΝΟΜΑΤΙ ΤΟΥ
ΑΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑ-
ΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ/ ΤΟΥ
ΜΥΡΟΒΛΙΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΥ.
Στο κέντρο του αντιμηνσίου απεικονίζεται σταυρός σε υψηλή βαθμιδωτή βάση. Στην άνω κεραία του σταυρού υπάρχει δέλτος με την επιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Ν(ΑΖΩΡΑΙΟΣ) Β(ΑΣΙΛΕΥ)Σ Ι(ΟΥΔΑΙΩΝ) και μεταξύ των κεραιών του σταυρού πάλι τα συμπλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ - Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ν(Ι) - Κ(Α). Δεξιά και αριστερά από το σταυρό, στο ύψος της βάσης του, αναγράφεται η ακόλουθη μικρογράμματη επιγραφή:

*επί της η(α)ρ(α)ρχί(α)ς του μακαριωτάτου
αρχιεπισκόπου της α΄ Ιουστινιανής/αχρι-
δών κ(υρί)ω κυρ Ιωάσαφ-επί έτους αφκζ/ εν
μηνί-νοεμβρίου κε.*

Το αντιμήνσιο λοιπόν καθιερώθηκε στις 25 Νοεμβρίου του 1727 από το μητροπολίτη Πελαγονίας Ιωσήφ, όταν το θρόνο της αρχιεπισκοπής Αχρίδας κατείχε ο Ιωάσαφ.

Η λιτή διακόσμηση του αντιμηνσίου ακολουθεί το αρχαϊκό σχήμα εικονογράφησης του αμφίου, αν και την εποχή αυτή (18ος αι.) το εικονογραφικό πρόγραμμα των αντιμηνσίων αποκτά ιστορικό-αφηγηματικό χαρακτήρα με την παράσταση του Επιταφίου Θρήνου και άλλων σκηνών από τα Πάθη και την Ανάσταση του Χριστού⁶.

Ο τύπος διακόσμησης του αντιμηνσίου της Συλλογής της Ντόρης Παπαστράτου είναι γνωστός από τα παλαιότερα (του 16ου αι.) σωζόμενα παραδείγματα του είδους⁷ και από αθονικό χειρόγραφο του 1456/7⁸. Στο τελευταίο, εκτός από τις παρεχόμενες οδηγίες για την κατασκευή και τον τρόπο καθιέρωσης των αντιμηνσίων, δίδεται και σχέδιο, ως υπόδειγμα για την εικονογράφησή τους, καθώς και ο τύπος του κειμένου της επιγραφής καθιέρωσης. Είναι βέβαιο ότι το εικονιζόμενο στο χειρόγραφο σχέδιο μαρτυρεί τον τύπο εικονογράφησης των βυζαντινών αντιμηνσίων.

Όπως έχουν επισημάνει πολλοί ερευνητές⁹, τα αντιμηνσια χάρη στις αναγραφές ονομάτων πατριαρχών και επισκόπων που εμπεριέχουν προσφέρουν, εκτός των άλλων, πολύτιμες πρωτογενείς μαρτυρίες για την εκκλησιαστική ιστορία, συμβάλλοντας στην κατάρτιση των πατριαρχικών και επισκοπικών καταλόγων.

Ο μητροπολίτης Πελαγονίας Ιωσήφ, ο οποίος καθιέρωσε το αντιμηνσιο της Συλλογής της Ντόρης Παπαστράτου, εποίμανε τη Μητρόπολη Πελαγονίας από το 1714 έως το 1743¹⁰, κατόπιν εξελέγη αρχιεπίσκοπος Αχρίδας (1746-1749¹¹ ή 1751¹²) και από το 1752 έως το 1761 αναφέρεται ως πρόεδρος Πελαγονίας.

Ο αρχιεπίσκοπος Α΄ Ιουστινιανής Αχριδών Ιωάσαφ, επί των χρόνων του οποίου έγινε η καθιέρωση του αντιμηνσίου, κατήγετο από τη Μοσχόπολη. Αφού διετέλεσε διαδοχικά επίσκοπος Πρεσπών και κατόπιν Κορυτσάς εξελέγη αρχιεπίσκο-

πος Αχρίδας το 1719¹³. Τη θέση αυτή διατήρησε ως το θάνατό του το 1745, συνεχώς σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές¹⁴, ενώ κατ' άλλους με σύντομες διακοπές¹⁵.

Οι δύο ιεράρχες είναι γνωστοί κυρίως αναφορικά με την υπόθεση του Μεθοδίου Ανθρακίτη, του λόγιου ιερέα και διδασκάλου ο οποίος κατηγορήθηκε και καταδικάστηκε για κακόδοξες θεωρίες επηρεασμένος από τη διδασκαλία του δυτικού θεολόγου Molinos¹⁶. Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Ιωάσαφ και ο μητροπολίτης Πελαγονίας Ιωσήφ, καθώς και άλλοι αρχιερείς της περιοχής, επιβεβαιώνουν την ιδόχειρη ομολογία πίστεως που έκαμε ο Ανθρακίτης δημοσίως στην Καστοριά στις 22 Ιουλίου 1723, σε μια προσπάθεια να αποσειεί τις εναντίον του κατηγορίες¹⁷. Παρόλα αυτά η Ιερά Σύνοδος του Πατριαρχείου τον κατεδίκασε στις 23 Αυγούστου 1723¹⁸. Στην απόφαση της Συνόδου αναφέρεται και ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας, ο οποίος μολονότι δεν κατονομάζεται πρέπει να είναι ο Ιωάσαφ¹⁹.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μ. Γεδεών, Τύπος ιερών αντιμηνσίων, Εκκλ. Α 37 (1917), σ. 82 κ.ε. και ειδικά σ. 97.
2. ΘΗΕ 2 (1963), σ. 870 κ.ε.
3. ΡG 108, 908.
4. ΡG 99, 1056.
5. Χρ. Παντελίδου, Ξύλινον αντιμήνσιον, ΕΕΒΣ 1 (1924), σ. 241 κ.ε.
- Α. Παπαγεωργίου, Η αυτοκέφαλος Εκκλησία της Κύπρου, Κατάλογος έκθεσης, Λευκωσία 1995, σ. 5 κ.ε.
6. Ιεροδ. Νείλος, Αντιμήνια, Σιμωνόπετρα, Άγιον Όρος, Αθήναι 1991, σ. 249.
- Ντ. Παπαστράτου, Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665-1899, Αθήνα 1986, ΙΙ, σ. 544 κ.ε.
7. Ιεροδ. Νείλος, ό.π., σ. 378, σχ. 39.
8. G. Subotić, Uputstvo za izradu antiminsa u svetogorskom Rukopisu XV veka, ΖRVI 23 (1984), σ. 183 κ.ε.
9. Ιεροδ. Νείλος, ό.π., σ. 248. Ντ. Παπαστράτου, ό.π., σ. 545.
10. Η. Gelzer, Der Patriarchat von Achrida, Leipzig 1902, σ. 77 κ.ε.
11. Η. Gelzer, ό.π.
12. Μητροπολίτου Αμασείας Ανθήμου, Χρονολογικός κατάλογος των πάλαι ποτέ αρχιεπισκοπών της Α΄ Ιουστινιανής Αχριδών, Εκκλ. Α 13 (1888-1889), σ. 160.
13. Η. Gelzer, ό.π., σ. 74 κ.ε.
- Δ. Ζακυθηνού, Συμβολαί εις την ιστορίαν των Εκκλησιών Αχρίδος και Ιπεκίου, Μακεδονικά 1 (1940), σ. 437 κ.ε.
14. Η. Gelzer, ό.π., σ. 74 κ.ε.
15. Μητροπολίτου Αμασείας Ανθήμου, ό.π., σ. 160.
16. Β. Μπόμπου-Σταμάτη, Ο Μεθόδιος Ανθρακίτης και τα «Τετράδια», Ελληνικά 45¹ (1995), σ. 111 κ.ε.
17. Δ. Γ. Χατζής, Το κείμενο της ομολογίας του Μεθοδίου Ανθρακίτη, Ελληνικά 17 (1962), σ. 296 κ.ε.
18. Β. Μπόμπου-Σταμάτη, ό.π., σ. 115 κ.ε.
19. Α. Ρ. Pechayre, L'archevêché d'Ohrida de 1394 à 1767, ΕΟ XXXV (1936), σ. 300, 318.

A PAINTED ANTIMENSION FROM
THE DORI PAPASTRATOU
COLLECTION

The thirteen, mostly printed, antimensia in Dori Papastratou's collection of religious engravings include one (the oldest) which is painted (fig. 1). It has already been mentioned by Gedeon in an article on antimensia¹, but it seemed worthwhile to publish it here, because of its interesting iconography and the epigraphical evidence it affords.

An antimension is a portable altar, which - as its etymology shows (*anti* 'instead of' + *mensa* 'table') - is used when no other altar is available (when, for instance, the liturgy is being celebrated outdoors or on board ship) or when the only available altar has not been consecrated by the deposition of holy relics, as in the case of a chapel, for instance².

Use of antimensia is attested from the eighth century³. They were usually made of fabric, though wooden antimensia are known, both from the Byzantine sources⁴ and from what may be the only surviving example of the kind, an antimension belonging to Kykkos Monastery in Cyprus and dating to 1653⁵.

Antimensia are rectangular in shape and were decorated at first with painted and later with printed symbolic representations and inscriptions relating to their purpose. Small pieces of holy relics are sewn into the four corners.

The antimension in the Papastratou Collection is made from a piece of thick

fabric measuring 57.5 x 41 cm. It has a lining of red linen and is painted with black ink. In the corners are the initial letters of the words Ἀ(δοντα), Β(οώντα), Κ(εκραγότα), Λ(έγοντα). Around the border runs the following dedicatory inscription in majuscules, preceded by a cross and the monograms Ι(ΗΣΟΥ)Σ – Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ν(Ι)-Κ(Α).

ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΙΕΡΟΝ
ΚΑΘΙΕΡΟΘΕΝ Κ(ΑΙ) ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΠΑΡΑ
ΤΟΥ ΠΑ/ΝΙΕΡΟ[ΤΑ]ΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟ-
ΛΙΤΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙ(ΑΣ) Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΕΟΣ
ΠΕΛΛΑΓΩΝΙΑΣ/ ΙΩΣΗΦ ΕΠΙΟΝΟΜΑΤΙ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟ-
ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ/ ΤΟΥ ΜΥΡΟ-
ΒΑΙΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΥ

(Divine and sacred altar consecrated and blessed by the Most Reverend Metropolitan of the holy diocese of Pelagonia, Joseph, in the name of the saint and great martyr Demetrius, Myrobletes and Thaumaturge.)

A cross on a high stepped base is depicted in the centre of the antimension. On the upper part of the vertical beam is a tablet bearing the initial letter of the inscription Ι(ΗΣΟΥ)Σ Ν(ΑΖΩΡΑΙΟΣ) Β(ΑΣΙΛΕΥ)Σ Ι(ΟΥΔΑΙΩΝ), and between the arms, again, the monograms Ι(ΗΣΟΥ)Σ – Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ν(Ι)-Κ(Α). To the right and left of the base is the following minuscule inscription:

επί της πατριαρχίας του μακαριωτάτου
αρχιεπισκόπου της ἁγίας Ἰουστινιανῆς/ ἀκρι-
δὸν κυρίου κυρ Ἰωάσαφ – ἐπὶ ἔτους αἰρκζ/
ἐν μηνί – νοεμβρίου κε (during the patri-
archal reign of the Most Blessed Arch-

bishop of Justiniana Prima and Ohrid, Joasaph, in the year 1727 in the month of November, 25)

The antimension was consecrated, then, on 25 November 1727 by Joseph, Metropolitan of Pelagonia, when Joasaph was on the archepiscopal throne of Ohrid.

The simple decoration follows the established archaic iconography for this type of vestment, though this is about the time (18th century) when the iconographical programme of antimensia assumed a more historico-narrative form and started to include representations of the Lament over the Dead Christ and other scenes from his Passion and Resurrection⁶.

The style of the decoration of the antimension in the Papastratou Collection is known from surviving older (16th century) examples of the kind⁷ and from an Athonite manuscript of 1456/7⁸. Apart from instructions for the making and the consecration of antimensia, the latter also supplies a drawing showing how they should be illustrated, together with the standard form of the text of the consecration inscription. The drawing almost certainly reflects the iconography of Byzantine antimensia.

As many scholars have pointed out⁹, because they mention the names of patriarchs and bishops, the antimensia are valuable primary sources for ecclesiastical history and are very helpful in the compiling of the lists of patriarchs and bishops. Joseph, who consecrated the Papastratou antimension, was Metropolitan of

Pelagonia from 1714 to 1743¹⁰. He was subsequently elected Archbishop of Ohrid (1746-9¹¹ or 1751¹²) and from 1752 to 1761 he is mentioned as *Proedros* of Pelagonia.

Joasaph, Archbishop of Justiniana Prima and Ohrid, during whose tenure the antimimension was consecrated, was a native of Moskhopolis. Having served as Metropolitan first of Prespes and then of Korytsa, he was elected Archbishop of Ohrid in 1719¹³. He remained in this post until his death in 1745, continuously according to some scholars¹⁴, with brief intervals according to others¹⁵.

The two prelates are known chiefly in connection with the affair of Methodius Anthracites, a scholarly priest and teacher who was accused of and condemned for believing in false doctrine under the influence of the teaching of Miguel de Molinos¹⁶. Joasaph, Archbishop of Ohrid, and Joseph, Meropolitan of Pelagonia, as also other prelates in the region, signed the public confession of faith that Anthracites made in Kastoria on 22 July 1723 in an attempt to refute the accusations levelled against him¹⁷. The Holy Synod of the Patriarchate nonetheless condemned him on 23 August 1723¹⁸. The synodical decision mentions the Archbishop of Ohrid, who, although he is not specifically named, must be Joasaph¹⁹.

ANTIMENSION PEINT DE LA COLLECTION DORI PAPASTRATOU

Parmi les treize antimensia, pour la plupart imprimés, que comprend la collection Dori Papastratou, un, plus ancien est peint (fig. 1). Cet antimension a déjà été mentionné anciennement par M. Gedeon dans un article sur les antimensia¹. Nous le publions ici en raison de son iconographie particulièrement intéressante et des témoignages épigraphiques qui l'accompagnent.

L'antimension est un autel mobile -comme l'indique l'éthymologie du mot (antimensa, autel) et remplace l'autel lorsqu'il manque, dans le cas, par exemple, où la liturgie est célébrée non dans une église consacrée mais à l'extérieur, dans un bateau ou autre, voire dans une chapelle qui n'a pas été consacrée avec des reliques de saints².

L'usage des antimensia est rapportée depuis le 8ème siècle³. Les antimensia étaient principalement fabriqués en tissu mais on en connaît en bois aussi bien par les sources byzantines⁴ que par l'unique exemple conservé de ce type qui appartient au monastère de Kykkos à Chypre et qui est daté de 1653⁵.

Les antimensia, qui ont la forme d'un parallélogramme orthogonal étaient ornés, à l'origine, de représentations symboliques peintes et par la suite imprimées et d'inscriptions relatives à l'usage du tissu cultuel, tandis qu'aux quatre coins de ce dernier, des petits fragments de saintes reliques étaient cousus.

L'antimension de la collection de Dori Papastratou a été fabriqué dans un tissu grossier de 57,5 x 41 cm. Il est doublé d'un tissu en lin rouge et peint à l'encre noire. Aux quatre extrémités, sont inscrits les mots apocalyptiques Α(δοντα), Β(σώντα), Κ(εκραγόντα), Λ(έγοντα). Le tissu est bordé par une inscription votive en majuscules précédée d'une croix avec les initiales suivantes: Ι(ΗΣΟΥ)Σ-Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ/Ν(Ι)-Κ(Α).

L'inscription est la suivante:

«ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΘΕΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΙΕΡΟΝ
ΚΑΘΙΕΡΟΘΕΝ Κ(ΑΙ) ΑΓΙΑΣΘΕΝ ΠΑΡΑ
ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟ(ΤΑ)ΤΟΥ Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΙ-
ΤΟΥ ΤΗΣ ΑΓ(ΑΣ) Μ(ΗΤ)ΡΟΠΟΛΕΟΣ ΠΕ-
ΛΑΓΩΝΙΑΣ ΙΩΣΗΦ ΕΠΙΝΟΜΑΤΙ ΤΟΥ
ΑΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡ-
ΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΜΥΡΟΒΛΙ-
ΤΟΥ (ΚΑΙ) ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΥ».

“Autel divin et saint, consacré et sanctifié par le Révérendissime Métropolitte Iossif de la Sainte Cathédrale de Pelagonia, au nom du Saint et Glorieux Martyr Démètre le Myroblite et le Thaumaturge”.

Au centre de l'antimension est représentée une croix sur une base élevée à degrés. Sur le bras supérieur de la croix, une tablette porte l'inscription Ι(ΗΣΟΥ)Σ Ν(ΑΖΩΠΑΙΟΣ) Β(ΑΣΙΛΕΥΣ) Ι(ΟΥΔΑΙΩΝ) et entre les bras de la croix à nouveau les initiales Ι(ΗΣΟΥ)Σ - Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ν(Ι) - Κ(Α). À droite et à gauche de la croix, à la hauteur de la base, on note l'inscription suivante en minuscules:

*επί της π(ατ)ριαρχί(ας) του μακα-ριωτάτου
αρχιεπισκόπου της ἁ Ιουστννια(νής)/αχριδών
κ(υρί)ω κυρ Ιωάσαφ-επί έτους αφκζ' εν μη-
νί-νοεμβρίου κε.*

“Sous le Patriarcat du Bienheureux Archevêque de Justiniana Prima et d'Ochrid, Ioassaf, le 25 novembre 1727”. L'antimension a été consacré le 25 novembre 1727 par le métropolitain de Pelagonia Iossif lorsque le trône de l'archevêché d'Ochrid était tenu par Ioassaf.

Le décor sobre de l'antimension suit le schéma archaïque de l'iconographie du tissu liturgique, bien qu'à cette époque (18^{ème} siècle) le programme iconographique des antimensia acquiert un caractère historique et narratif avec la représentation du Thrène et d'autres scènes de la Passion et de la Résurrection du Christ⁶.

Le type du décor de l'antimension de la collection de Dori Papastratou est connu par des exemples conservés plus anciens (16^{ème} siècle) de ce type⁷ et par un manuscrit athonite de 1456/57⁸. Dans ce dernier, outre les indications concernant la fabrication et le mode de consécration des antimensia, sont donnés un dessin en exemple pour leur iconographie ainsi que le type du texte de l'inscription de consécration. Il est certain que le dessin représenté sur le manuscrit témoigne du type d'iconographie des antimensia byzantins.

Comme l'ont remarqué un certain nombre de chercheurs⁹, les antimensia, grâce aux mentions des noms des patriarches et des évêques, offrent, entre autres, de précieux témoignages originaux sur l'histoire ecclésiastique, contribuant à la constitution des listes des patriarches et des évêques.

Le métropolitain de Pelagonia Iossif qui consacra l'antimension de la collection Dori Papastratou fut à la tête de la Métropole de Pelagonia de 1714 à 1743¹⁰, avant d'être nommé archevêque d'Ochrid (1746-49¹¹ ou 1751¹²) et de 1752 à 1761 il est mentionné comme président de Pelagonia.

L'archevêque de Justiniana Prima et d'Ochrid, Ioassaf sous les années duquel fut consacré l'antimension était originaire de Moscopolis. Après avoir été successivement évêque de Prespes et de Korytsa, il fut nommé archevêque d'Ochrid en 1719¹³. Il conserva cette place jusqu'à sa mort en 1745, sans discontinuité d'après certains chercheurs¹⁴, pour d'autres avec quelques interruptions¹⁵.

Les deux hiérarques sont surtout connus en relation avec l'affaire de Methodios Anthrakitis, ce religieux et enseignant lettré qui fut accusé et condamné pour ses théories contraires à l'orthodoxie, inspirées par l'enseignement du théologien occidental Molinos¹⁶. L'archevêque d'Ochrid, Ioassaf et le métropolitain de Pelagonia, Iossif ainsi que d'autres prélats de la région confirment la confession de foi écrite à la main que fit Anthrakitis en public à Kastoria le 22 juillet 1723 dans une tentative pour réfuter les accusations lancées contre lui¹⁷. Le Saint Synode du Patriarcat Oecuménique de Constantinople le condamna toutefois le 23 août 1723¹⁸. Dans la décision du Synode, l'archevêque d'Ochrid est mentionné et bien que son nom ne soit pas cité, il doit s'agir de Ioassaf¹⁹.

ANASTASIA TOURTA

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗΣ
ΕΚΘΕΣΗΣ «ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ
ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ
ΤΗΣ ΝΤΟΡΗΣ ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ»

Η έναρξη της λειτουργίας της πτέρυγας περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού έγινε με την παρουσία σ' αυτήν της έκθεσης με τον τίτλο «Θρησκευτικά χαρακτηριστικά από τη Συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου».

Οι χώροι της πτέρυγας περιοδικών εκθέσεων, συνολικού εμβαδού 345 μ², αποτελούνται από ένα προθάλαμο και δύο αίθουσες που αναπτύσσονται κλιμακωτά σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο, ο επιμήκης προθάλαμος οδηγεί με πλατειά χαμηλή σκάλα στην πρώτη ισόγεια, αίθουσα. Στενή σκάλα οδηγεί σε όροφο όπου βρίσκεται η δεύτερη αίθουσα η οποία επικοινωνεί οπτικά με την πρώτη μέσω ενός μεγάλου εξώστη. Οι αίθουσες φωτίζονται άπλετα με ένα μεγάλο φεγγίτη που βρίσκεται στο κέντρο της οροφής της καθεμιάς.

Στο χώρο του προθαλάμου δόθηκε μία διπλή χρήση. Λειτουργήσε πρωτίτως ως εισαγωγή στην κυρίως έκθεση με την τοποθέτηση εδώ δύο πινακίδων, με πληροφορίες για τη Συλλογή και το έργο της Ντόρης Παπαστράτου, καθώς και με μία σύντομη ιστορική αναφορά στα ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά και τη σημασία τους. Επιπλέον ο χώρος διαμορφώθηκε σε πωλητήριο και εκθετήριο των εκδόσεων του Μουσείου, καθώς και των χαρακτηριστικών που ανατυπώθηκαν από

Εικ. 1. Γενική άποψη της αίθουσας του ισόγειου.

Fig. 1. General view of the ground-floor room.

Fig. 1. Vue d'ensemble de la salle du rez-de-chaussée.

Εικ. 2. Άποψη του ορόφου.

Fig. 2. The upstairs room.

Fig. 2. Vue de l'étage.

Εικ. 3. Άποψη της εισόδου από τον προθάλαμο.

Fig. 3. The entrance viewed from the anteroom.

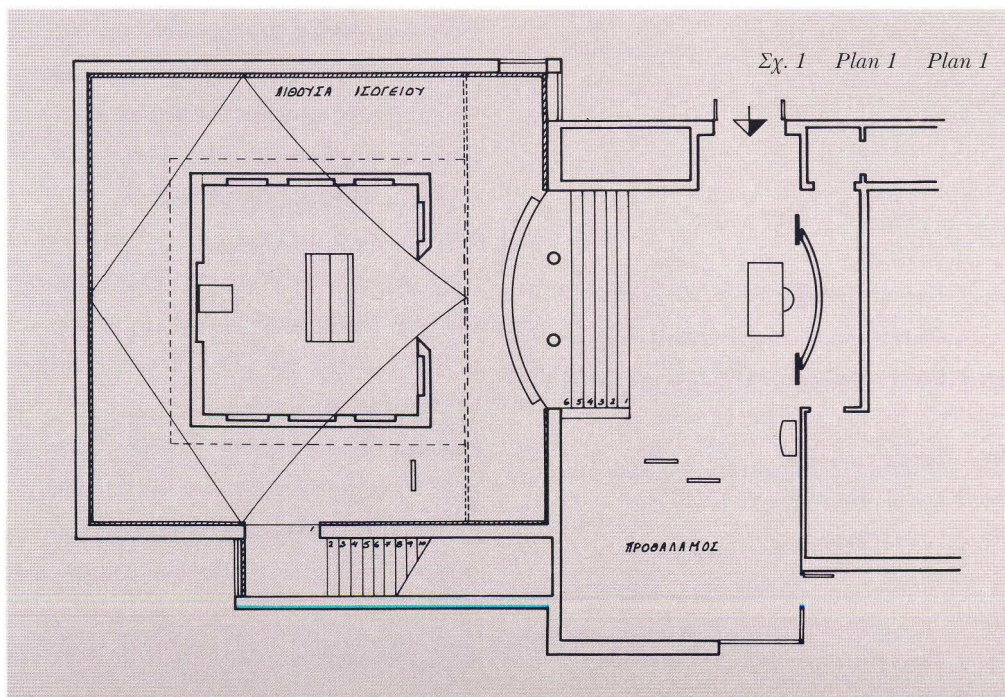
Fig. 3. Vue de l'entrée à partir du vestibule.

δύο χαλκοχαραγμένες πλάκες της Συλλογής, με την ευκαιρία της έκθεσης. Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν είναι plexiglass αμβρολημένο για τα πληροφοριακά πανώ και ανοιχτόχρωμο ξύλο για το πωλητήριο και το εκθετήριο. Είναι τα ίδια υλικά που χρησιμοποιήθηκαν και στην κυρίως έκθεση εισάγοντας και αυτά με τη σειρά τους σε αυτήν.

Για την οργάνωση της έκθεσης θεωρήθηκε ότι ο υπάρχων χώρος αποτελούσε απλώς το κέλυφος μέσα στο οποίο θα έπρεπε να υπάρξει μία νέα πρόταση χώρου που θα ανταποκρινόταν στις ανάγκες της έκθεσης. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιήθηκαν δύο κύρια στοιχεία οργάνωσης χώρου, το τετράγωνο και ο κύλινδρος, με την έννοια ότι αποτελούν στοιχειώδεις και πρωταρχικές μορφές οργάνωσης. Κατασκευάστηκαν έτσι ένας ελεύ-

θερος, αλλά αυστηρά καθορισμένος γεωμετρικά, τετράγωνος χώρος στην ισόγεια αίθουσα και ένας κυλινδρικός στην αίθουσα του ορόφου (Σχ. 1), (Σχ. 2).

Θεωρήθηκε πως ο υπάρχων χώρος θα έπρεπε να διαμορφωθεί έτσι ώστε τα πρωταρχικά αυτά στοιχεία να εμπεριέχονται σε αυτόν. Έτσι οι δύο αίθουσες επενδύθηκαν με μία συνεχή περιμετρική ξυλοκατασκευή, μέχρι το ύψος των 2,80 μ., ενώ το μαρμάρινο δάπεδό τους καλύφθηκε με ξύλινο δάπεδο. Οι ξύλινες αυτές κατασκευές βάφηκαν στο ίδιο γκρι-μπλε χρώμα, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα να σχηματισθεί ένα ενιαίο κέλυφος μέσα στο οποίο τα πρωταρχικά γεωμετρικά σχήματα, το τετράγωνο και ο κύλινδρος, αποκτούν αυτονομία και παραπέμπουν σε αρχέτυπες δομές οργάνωσης χώρου (εικ. 1), (εικ. 2). Αυτό ενισχύεται από το



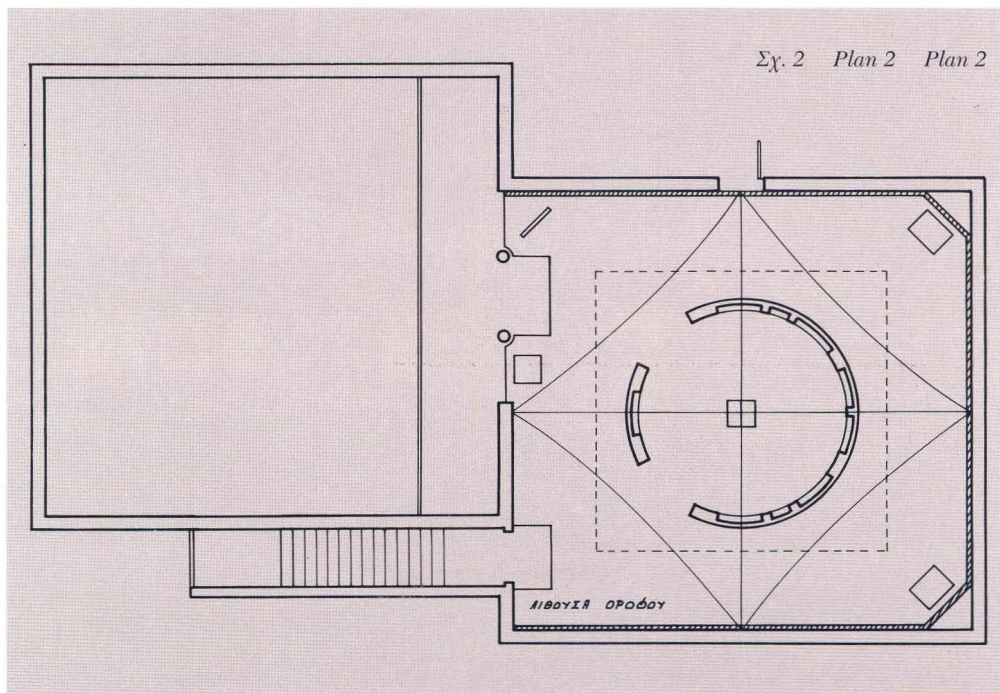
Μικρα μελετηματα

υλικό κατασκευής τους που είναι ανοικτό-χρωμο ξύλο, ειδικά επεξεργασμένο.

Η σχέση των βασικών αυτών όγκων με το κέλυφος είναι σχέση συμμετρίας και ως προς την κάτοψη και ως προς τους άξονες. Με αυτή την οργάνωση του χώρου δημιουργήθηκαν αυτόματα οι διαδρομές-πορείες της έκθεσης. Μέσα από μία διαδοχή στάσεων και κινήσεων, που ορίζουν οι βασικοί όγκοι και το κέλυφος, δημιουργείται μία πορεία που εμπεριέχει το στοιχείο της ανακάλυψης και κάποιες φορές της έκπληξης, χαρακτηριστικά τα οποία είναι βασικά συστατικά ενός εκθεσιακού χώρου.

Ένα από τα πρωταρχικά προβλήματα που έπρεπε να αντιμετωπισθούν ήταν ο άπλετος φωτισμός των αιθουσών. Το ζήτημα του περιορισμού του υπήρξε βασικό γιατί τα υλικά των εκθεμάτων, το χαρτί

στο οποίο τυπώθηκαν οι περισσότερες χαλκογραφίες και κυρίως το μετάξι στο οποίο τυπώθηκε ένας περιορισμένος αριθμός, είναι ιδιαίτερα ευαίσθητα. Αντικαταστάθηκαν λοιπόν οι απλοί υαλοπίνακες των φεγγιτών των αιθουσών με ειδικούς μονωτικούς υαλοπίνακες οι οποίοι, εκτός από τη διάχυση του φωτός που επιτυγχάνουν, αποτρέπουν τη διείσδυση των βλαπτικών υπεριωδών και υπέρυθρων ακτίνων. Εκτός από αυτή τη μόνιμη λύση τοποθετήθηκαν, ειδικά για τη συγκεκριμένη έκθεση, τέντες από ύφασμα σε σχήματα και φόρμες που ακολουθούν και τονίζουν το σχεδιασμό της έκθεσης. Έτσι μία κατασκευή από ύφασμα σε σχήμα ρόμβου είναι τεντωμένη πάνω και σε απόσταση από τον τετράγωνο πυρήνα της ισόγειας αίθουσας και οδηγεί το βλέμμα του θεατή στον εξώστη της αίθουσας του





Μικρα μελετηματα

ορόφου ενοποιώντας τους δύο χώρους (εικ. 1). Αντίστοιχα μία άλλη κατασκευή από ύφασμα σε σχήμα πυραμίδας τοποθετήθηκε πάνω από τον κυλινδρικό χώρο της αίθουσας στον όροφο (εικ. 2).

Οι κατασκευές αυτές λειτουργούν πολλαπλά: τονίζουν τα δύο βασικά στοιχεία οργάνωσης του εκθεσιακού χώρου, το τετράγωνο και τον κύλινδρο, σκιάζουν τους χώρους και περιορίζουν το υπερβολικό ύψος των αιθουσών.

Η οργάνωση του υλικού έγινε κατά θεματικές ενότητες. Κεντρική θέση χωρικά αλλά και εννοιολογικά καταλαμβάνουν τα χαρακτηριστικά που συσχετίζονται θεματικά με μεταγενέστερές τους εικόνες οι οποίες και τα αντιγράφουν εν μέρει ή στο σύνολο. Η σημαντική αυτή ενότητα φιλοξενείται στον τετράγωνο χώρο της ισόγειας αίθου-

σας, όπου μέσα σε ειδικά κατασκευασμένες εσοχές εκτίθενται τα έργα -χαρακτικό και εικόνα- που συσχετίζονται (εικ. 1). Σε ανάλογες εσοχές παρουσιάζονται και τρεις από τις χαλκοχαραγμένες πλάκες-μήτρες που ανήκουν στη Συλλογή Παπαστράτου. Η είσοδος στον τετράγωνο αυτό χώρο γίνεται από άνοιγμα το οποίο βρίσκεται απέναντι από τη σκάλα ανόδου από τον προθάλαμο στην ισόγεια αίθουσα. Η εσοχή, που βρίσκεται στην απέναντι από το άνοιγμα πλευρά του τετραγώνου, δημιουργεί με αυτό τον καταμήκος άξονα του χώρου (εικ. 3). Στην εσοχή αυτή παρουσιάζεται εικόνα μεγάλων διαστάσεων, πολύ καλής τέχνης, ενώ η τυπωμένη σε μεταξωτό ύφασμα χαλκογραφία, την οποία αντιγράφει, τοποθετήθηκε μπροστά της σε ειδική κρυστάλλινη προθήκη.



Η επιλογή προθηκών για τις τυπωμένες σε ύφασμα χαλκογραφίες υπαγορεύθηκε τόσο από την ανάγκη έκθεσής τους σε κεκλιμένο επίπεδο για την καλύτερη διατήρησή τους όσο και από την ανάγκη προστασίας τους.

Οι βιτρίνες είναι κρυστάλλινες και απόλυτα λιτές. Περικλείουν βάσεις σχήματος Z στις οποίες τοποθετήθηκαν τα τυπωμένα σε ύφασμα χαρακτηριστικά. Οι βάσεις έχουν κατασκευασθεί από plexiglass και σε μία περίπτωση από ξύλο. Εντελώς διαφορετικός είναι ο σχεδιασμός της μεγάλης προθήκης που κυριαρχεί στο μέσον του τετράγωνου χώρου της ισόγειας αίθουσας. Η ξύλινη βάση της κατασκευάστηκε από το ίδιο ξύλο του τετράγωνου χώρου. Στη βάση αυτή στηρίζεται αμφικλινής κατασκευή, επενδεδυμένη με μεταξωτό ύφασμα κοκκινωπής απόχρωσης, πάνω στην οποία τοποθετήθηκαν τα χαρακτηριστικά τα οποία προστατεύθηκαν με κρυστάλλινο κάλυμμα.

Ο επισκέπτης αφού οδηγηθεί να δει τα εκθέματα του κεντρικού τετράγωνου χώρου της ισόγειας αίθουσας ξεκινά την περιφερειακή διαδρομή. Τα έργα είναι τοποθετημένα κατά θεματικές ενότητες σε οριζόντια διάταξη καθορίζοντας έτσι την πορεία του περιπάτου. Η ευαισθησία του υλικού επέβαλε την πλαισίωση των χαρακτηριστικών με ειδικά μη-όξινα χαρτόνια καθώς και την αποφυγή κάλυψής τους με υαλοπίνακες για τον κίνδυνο της ανάπτυξης μηκυτών.

Για την αποτροπή άμεσης επαφής των επισκεπτών με τα εκθέματα τοποθετήθηκε, σε απόσταση 80 εκ. από τα χαρακτηριστικά,

ράβδος από διάφανο plexiglass που υποβαστάζεται κατά διαστήματα από μεταλλικά στηρίγματα. Η ράβδος, καθώς περιτρέχει την αίθουσα, ορίζει και αυτή με τη σειρά της τη διαδρομή (εικ. 1), (εικ. 2).

Στη συνέχεια ο επισκέπτης ανεβαίνει στην αίθουσα του ορόφου όπου συνεχίζεται η έκθεση. Τηρείται και εδώ η ίδια περιμετρική διάταξη των έργων ενώ ο κεντρικός πυρήνας της έκθεσης έχει το σχήμα του κυλίνδρου. Στο κέντρο του κυλίνδρου υπάρχει κρυστάλλινη βιτρίνα που προστατεύει χαρακτηριστικό τυπωμένο σε μεταξωτό ύφασμα. Στην εσωτερική περιφέρεια του κυλίνδρου φιλοξενούνται τέσσερις θεματικές ενότητες έργων σε ειδικά κατασκευασμένες εσοχές (εικ. 2). Ανάλογες βιτρίνες, λιπού σχεδιασμού, τοποθετήθηκαν σε δύο από τις γωνίες του χώρου. Σε αυτές εκτίθενται αντιμήνια δηλαδή λειτουργικά υφάσματα που αντικαθιστούν την αγία Τράπεζα, με τυπωμένες στο ύφασμα παραστάσεις.

Ο φωτισμός της έκθεσης είναι συγκεντρωτικός, με φωτεινές δέσμες ψυχρού φωτός που φωτίζουν κάθε έκθεμα ξεχωριστά. Τα έργα που εκτίθενται μέσα στις εσοχές, οι οποίες δημιουργούνται στο πάχος των ξύλινων κατασκευών του τετραγώνου και του κυλίνδρου, φωτίζονται με εσωτερικό φωτισμό ο οποίος δημιουργεί φωτεινές περιοχές, συγκεντρώνοντας έτσι την προσοχή του επισκέπτη.

DESIGNING THE TEMPORARY
EXHIBITION OF RELIGIOUS
ENGRAVINGS FROM THE
DORI PAPASTRATOU
COLLECTION

The first exhibition to be mounted in the temporary exhibitions wing of the Museum of Byzantine Culture is titled 'Religious Engravings from the Dori Papastratou Collection'.

The temporary exhibitions wing has a total area of 345 m² and consists of an anteroom and two main rooms on three different levels. On the first level, the long anteroom leads, up some wide, low steps, to the first exhibition room, which is at ground-floor level. There is a narrow staircase up to the second exhibition room, which communicates visually with the first room by means of a large timber balcony. The rooms are abundantly illuminated by a skylight in the centre of each one.

The anteroom serves two purposes. It provides an introduction to the main part of the exhibition, with two noticeboards containing information about the collection and the life and work of Dori Papastratou, as also a brief historical account of Orthodox religious engravings and their significance. The Museum's publications, together with specially made prints of two of the engravings in the exhibition, are also displayed in the anteroom and available for purchase. The materials used are sand-blasted plexiglass for the information

panels and light-coloured wood for the sales counter and display case. These too serve as an introduction to the exhibition proper, since the same materials are used there also.

As far as the organisation of the exhibition is concerned, it was felt that the existing space should simply act as a shell within which to create a new spatial proposal that would answer the needs of the exhibition. To this end the spatial organisation was based on two main forms, a square and a cylinder, which served as our basic design elements. We thus created an open, but geometrically strictly defined, square space in the ground-floor room and a cylindrical space in the upstairs room (Plan 1 and 2).

Since it was felt that the existing space ought to be developed in such a way as to contain these primary features, the two rooms were lined with wood up to a height of 2.8 m, and the marble floor was also covered with timber flooring. These wooden structures were all painted the same bluish-grey colour, which gave the effect of a uniform shell, within which the basic geometrical shapes, the square and the cylinder, acquired a certain autonomy, with allusions to archetypal structures of spatial organisation (fig. 1 and 2). The effect is reinforced by their construction material, a specially processed light-coloured wood.

The relationship of these basic volumes to the shell is one of both vertical and horizontal symmetry.

This mode of spatial organisation auto-

matically created the pathways around the exhibition. A succession of halts and movements, determined by the basic volumes and the shell, sets a course with an inherent element of discovery and sometimes surprise, which are fundamental components of any exhibition space.

One of the main problems that had to be addressed was the fact that the rooms receive a great deal of light. It was crucial to reduce the illumination, because the materials from which the exhibits are made – most of the engravings are printed on paper, some on silk – are extremely delicate. The plain glass in the skylights was replaced with special panes of insulating glass, which, apart from diffusing the light, also filter out harmful ultraviolet and infrared rays. In addition to this permanent solution, especially for this exhibition large pieces of fabric were put up in shapes and positions intended to follow and emphasise the design of the exhibition. Thus a rhomboid fabric structure was stretched out some distance above the square nucleus of the ground-floor room to lead the eye up to the balcony of the upstairs room, unifying the two areas (fig. 1). Similarly, a pyramidal fabric structure was positioned above the cylindrical space of the upstairs room (fig. 2).

These structures serve several purposes: they emphasise the two basic organisational elements of the exhibition space, the square and the cylinder, shade the rooms, and reduce their height.

The exhibition material was organised

in thematic groups. The central position, both spatially and conceptually, is occupied by engravings that share the same subject-matter as later icons, which are partial or complete copies of them. This important group is accommodated in the square space of the ground-floor room, where the works – engravings and corresponding icons together – are displayed in specially constructed recesses (fig. 1). Similar recesses also contain three of the copperplates that form part of the Papastratou Collection. The square area is entered through an opening at the top of the steps from the anteroom to the ground-floor room. The opening and the recess in the opposite side of the square together create the lengthwise axis of the space (fig. 3). This particular recess contains a large icon of outstanding artistry. The silk-printed engraving of which it is a copy is displayed in front of it in a special glass case.

It was decided to put the engravings printed on fabric in display cases both because they needed to be displayed on a sloping surface and because they require special protection.

The cases are of glass and very plain. They enclose Z-shaped stands on which the fabric-printed engravings are placed. The stands themselves are of plexiglass, apart from one which is of wood. The large display case in the middle of the square space in the ground-floor room is of a completely different design. Its stand is made of the same wood as the square space. The stand

Short studies

supports a structure with two sloping sides, lined with reddish silk, upon which the engravings are placed and protected by a glass cover.

The visitor is first guided towards the exhibits in the square space in the ground-floor room, and then moves around the periphery of the room. The engravings are grouped by theme in a horizontal arrangement, thus leading the visitor naturally along the established route. Because the materials are so delicate, the engravings had to be framed with special non-acid card; they could not be directly covered with glass for fear of mould.

A rail of transparent plexiglass supported at intervals on metal struts some eighty centimetres away from the exhibits protects them from being touched. The rail runs around the whole room and thus also plays a part in defining the route to be followed (fig. 1 and 2).

The visitor then goes upstairs for the rest of the exhibition. Again, the main focus is the central cylinder, with the rest of the exhibits being displayed around the perimeter of the room. In the centre of the cylinder is a glass display case containing an engraving printed on silk. Around the inner perimeter of the cylinder are four thematic groups of engravings in specially constructed recesses (fig. 2). Similar simply designed display cases stand in two corners and contain antimensia – pieces of printed fabric that substitute for an altar.

The lighting of the exhibition is concen-

trated, with individual spots of cold light trained on each exhibit. The items displayed in the recesses, which are formed within the thickness of the wooden structures of the square and the cylinder, are illuminated by interior lighting, which creates pools of light and thus focuses the visitor's attention.

ATHANASIA LIBERI

AMÉNAGEMENT DE L'EXPOSITION TEMPORAIRE DES "GRAVURES RELIGIEUSES DE LA COLLECTION DE DORI PAPASTRATOU"

L'ouverture de l'aile du Musée de la Civilisation Byzantine, consacrée aux expositions temporaires, s'est faite avec la présentation de l'exposition "gravures religieuses de la collection de Dori Papastratou".

Les espaces de l'aile consacrée aux expositions temporaires, d'une surface globale de 345 m², sont répartis entre un vestibule et deux salles, disposés en trois niveaux successifs. Au premier niveau, le vestibule, de plan allongé, conduit par un large escalier bas à la première salle située au rez-de-chaussée. Un escalier étroit mène à l'étage où se trouve la seconde salle qui communique visuellement avec la première par un grand balcon. Les salles sont vivement éclairées par une large ouverture, au centre du plafond de chacune d'entre elles.

L'espace du vestibule occupe une double fonction: d'abord comme introduction à l'exposition proprement dite avec l'installation de panneaux d'informations concernant la collection et l'œuvre de Dori Papastratou et un bref rappel historique sur les gravures religieuses orthodoxes et leur importance. L'espace a en outre été aménagé pour la vente des billets et la présentation des éditions du musée ainsi que des gravures qui ont été rééditées, à l'occasion de l'exposi-

tion, à partir de deux plaques en cuivre de la collection. Les matériaux utilisés sont le plexiglas passé au sable pour les panneaux d'information et un bois de couleur claire pour la vente des billets et les présentoirs. Ce sont les mêmes matériaux qui ont été repris dans les espaces de l'exposition proprement dite.

Concernant l'organisation de l'exposition, on a considéré que l'espace existant constituait simplement une enveloppe qui devait se soumettre à un nouvel aménagement de l'espace répondant aux nécessités de l'exposition. C'est pour cette raison que l'on a eu recours à deux éléments d'organisation d'un espace, le carré et le cylindre dans la mesure où il s'agit de formes élémentaires et fondamentales d'organisation. Ainsi furent construits un espace libre mais rigoureusement géométrique et carré dans la salle du rez-de-chaussée et un cylindre dans la salle à l'étage (Plans 1 et 2).

On a considéré que l'espace existant devait être aménagé pour recevoir ces éléments fondamentaux. C'est ainsi que les deux salles furent doublées d'une construction en bois jusqu'à une hauteur de 2,80 m et le sol en marbre fut recouvert d'un plancher. Ces constructions en bois furent peintes en gris-bleu pour renforcer l'idée d'une enveloppe unie au sein de laquelle les éléments géométriques fondamentaux, le carré et le cylindre, acquièrent une autonomie et renvoient aux structures primitives d'organisation d'un espace (fig. 1 et 2). Cette impression est renforcée par les

matériaux de construction en bois clair spécialement traité.

Ces volumes entretiennent avec l'enveloppe une relation de symétrie au niveau du plan à l'horizontale et des axes directionnels.

Cette organisation de l'espace a créé d'elle-même les couloirs de cheminement au sein de l'exposition. À travers une succession d'arrêts et de mouvements que déterminent les volumes fondamentaux de l'enveloppe, un cheminement se crée qui contient l'élément de la découverte et parfois de la surprise qui sont des données fondamentales dans un espace d'exposition.

L'un des problèmes essentiels qui devait être résolu était celui de l'éclairage abondant des salles. La question de sa limitation était fondamentale pour les matériaux exposés, le papier sur lesquelles la plupart des gravures avaient été imprimées et surtout la soie utilisée pour un petit nombre de gravures étant des matériaux particulièrement fragiles. Les simples panneaux de verre des ouvertures des salles furent donc remplacés par des panneaux en verre isolants spéciaux qui, outre une diffusion plus douce de la lumière, filtraient les rayons ultraviolets et infrarouges nocifs. Outre cette installation permanente, à l'occasion de cette exposition, des toiles en tissu furent posées suivant des formes et des coupes qui renforcent le schéma de l'exposition. Ainsi, une construction en tissu en forme de losange a été tendue au-dessus et à distance du noyau carré de la salle du

rez-de-chaussée et conduit le regard du visiteur vers le balcon de la salle à l'étage, unifiant de la sorte les deux espaces (fig. 1). De même, une autre construction en tissu, en forme de pyramide, a été placée au-dessus de l'espace cylindrique de la salle à l'étage (fig. 2).

Ces constructions fonctionnent à plusieurs niveaux: elles soulignent les deux éléments fondamentaux de l'organisation de l'espace d'exposition, le carré et le cylindre, atténuent la lumière des espaces et limitent la hauteur trop importante des salles.

Le matériau d'exposition a été disposé par unités thématiques. La place centrale au niveau de l'espace et sur le plan conceptuel est occupé par les gravures qui sont liées sur le plan thématique avec des icônes postérieures, qui les reproduisent partiellement ou complètement. Cette unité importante est abritée dans l'espace carré de la salle du rez-de-chaussée où, dans des niches spécialement aménagées, sont exposées les œuvres-gravures et icônes (fig. 1). Dans des niches de ce type sont exposées trois plaques de gravure appartenant à la collection Papastratou. L'accès à cet espace carré s'effectue par une ouverture située en face de l'escalier qui mène du vestibule à la salle du rez-de-chaussée. La niche située sur le côté du carré face à l'ouverture, crée avec ce dernier l'axe longitudinal de l'espace (fig. 3). Dans cette niche est exposée une icône de grandes dimensions, de très bonne facture, tandis que la gravure imprimée sur soie

qu'elle reproduit a été placée en face dans un présentoir en verre.

Le choix de présentoirs pour les gravures imprimées sur tissu a été dicté par la nécessité de les exposer sur un plan incliné pour mieux les conserver et les protéger. Les vitrines sont en verre et particulièrement dépouillées. Elles entourent des bases en forme de Z sur lesquelles ont été placées les gravures imprimées sur tissu. Les bases ont été fabriquées en plexiglas et l'une d'entre elles en bois. Le grand présentoir qui trône au centre de l'espace de la salle du rez-de-chaussée est de conception totalement différente. Sa base est du même bois que celui utilisé pour l'espace en question. Elle supporte une construction, à deux plans inclinés, recouverte de tissu en soie de couleur rouge sur laquelle ont été posées les gravures protégées à leur tour par un verre. Le visiteur, après avoir parcouru l'exposition dans l'espace central carré de la salle du rez-de-chaussée suit un trajet périphérique. Les œuvres sont disposées par unités thématiques, à l'horizontale, guidant ainsi le cheminement du visiteur. La fragilité du matériau exposé a nécessité de les encadrer par des cartons spéciaux non-acides et de ne pas les recouvrir de panneaux de verre pour éviter le développement de champignons. Pour éviter le contact direct entre les visiteurs et les objets exposés, on a placé, à une distance de 80 cm des gravures, une barre en plexiglas translucide, reposant à intervalles sur des soutiens en fer. Cette barre qui court, le long de la salle dé-

limite à son tour le cheminement du visiteur (fig. 1 et 2).

Par la suite, le visiteur monte à l'étage dans l'autre salle où l'exposition se poursuit. La même disposition périmétrique des œuvres a été, là aussi, adoptée, tandis que le noyau central y a la forme d'un cylindre. Au centre du cylindre une vitrine en verre a été placée pour protéger une gravure imprimée sur un tissu en soie. Dans le pourtour intérieur du cylindre sont abritées des œuvres classées en quatre unités thématiques dans des niches spécialement construites (fig. 2). De semblables vitrines, de forme épurée, ont été placées dans deux angles de l'espace. Y sont exposés des antimensia, c'est à dire des tissus liturgiques qui remplacent l'autel, et sur lesquels sont imprimées des représentations.

L'éclairage de l'exposition est concentré à l'aide de faisceaux de lumière froide éclairant chaque objet exposé séparément. Les œuvres qui sont exposées dans les niches aménagées dans l'épaisseur des constructions en bois du carré et du cylindre sont éclairées par un éclairage intérieur qui crée des zones lumineuses, attirant ainsi l'attention du visiteur.

ATHANASIA LIBERI

ΝΕΕς δωρεές και Χορηγίες

Εταιρεία Παπαστράτος ΑΒΕΣ
Γ. Γεωργιάδης

RECENT DONATIONS

Papastratos S.A.
G. Georgiades

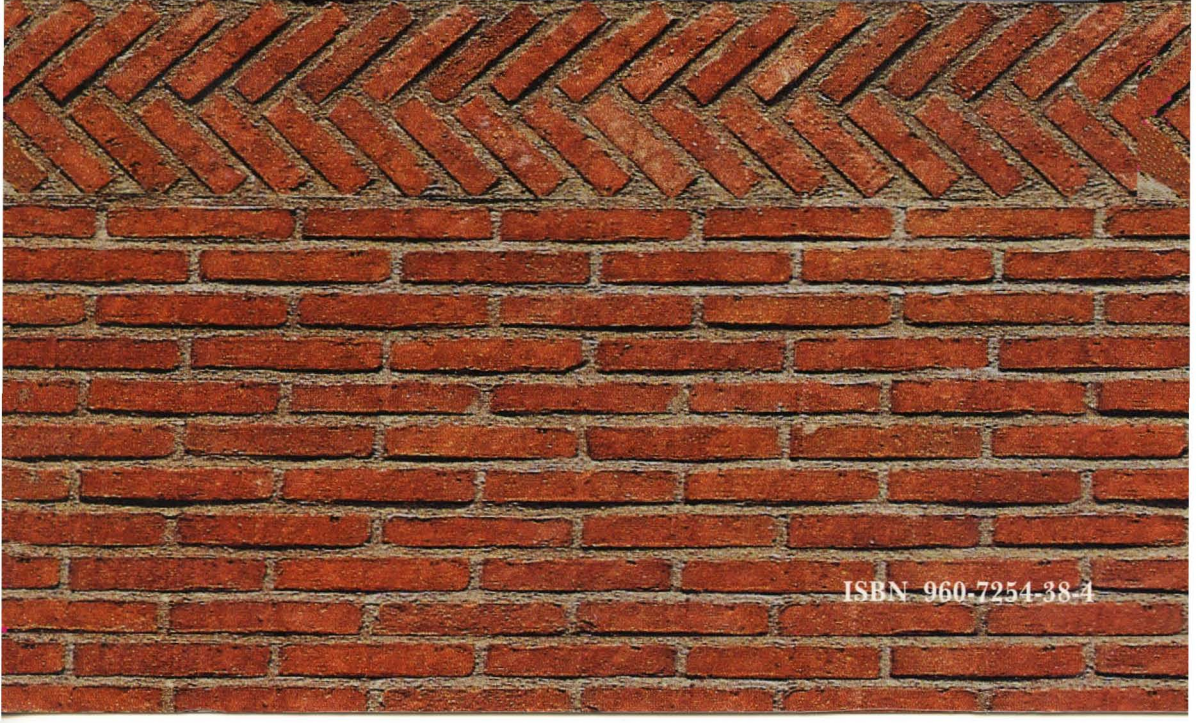
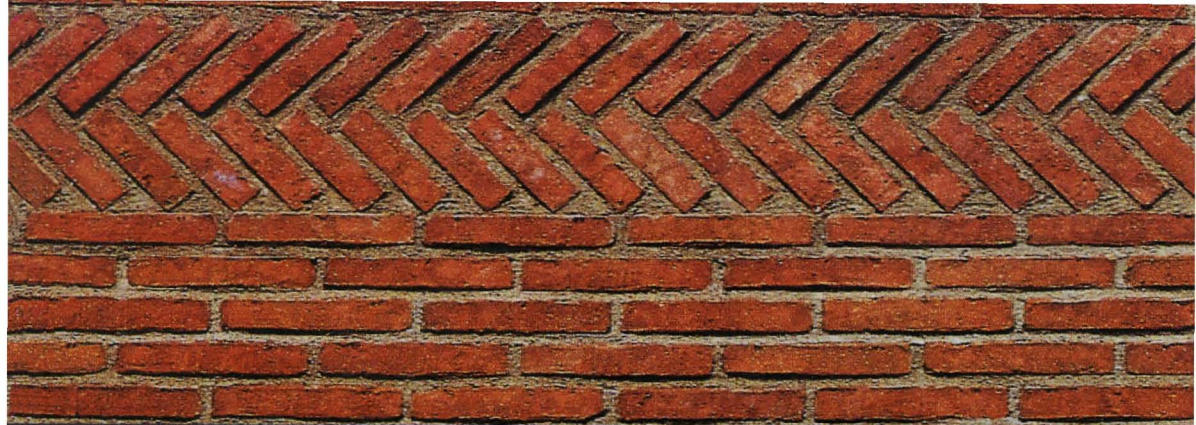
DONATIONS RECENTES

Papastratos S.A.
G. Georgiades

Η έκδοση του παρόντος τεύχους πραγματοποιήθηκε με την οικονομική ενίσχυση του Σωματείου «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού».

This issue was published with the financial assistance of the "Association of Friends of the Museum of Byzantine Culture".

La publication du présent volume a pu se faire grâce à l'aide financière de l'Association "Les Amis du Musée de la Civilisation Byzantine".



ISBN 960-7254-38-4