



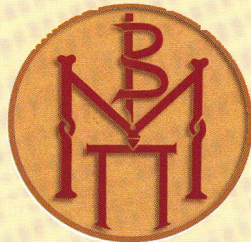
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



7/2000

MUSEUM
OF BYZANTINE CULTURE

MUSEE DE LA
CIVILISATION BYZANTINE



ΜΟΥΣΕΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Υπουργείο Πολιτισμού
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
Θεσσαλονίκη

ΤΕΥΧΟΣ 7 / 2000

MUSEUM
OF
BYZANTINE
CULTURE

Hellenic Ministry of Culture
Museum of Byzantine Culture
Thessaloniki

No 7 / 2000

MUSEE
DE LA
CIVILISATION
BYZANTINE

Ministère Hellénique de la Culture
Musée de la Civilisation Byzantine
Thessalonique

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

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

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

Επιμέλεια έκδοσης: Δ. Ναλπάντης
Copy editor: D. Nalpandis
Chargé de l'édition: D. Nalpandis

Αγγλική μετάφραση: Deborah Whitehouse
English translation: Deborah Whitehouse
Traduction de l'anglais: Deborah Whitehouse

Γαλλική μετάφραση: Jean-Marie Verlet
French translation: Jean-Marie Verlet
Traduction du français: Jean-Marie Verlet

Διόρθωση κειμένων: Γ. Λιβιεράτου
Proof-reading: G. Livieratou
Correction des textes: G. Livieratou

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Μ. Σκιαδαρέσης

PHOTOGRAPHS
M. Skiadaresis

PHOTOGRAPHIES
M. Skiadaresis

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ραχήλ Μισδραχή-Καπόν

DESIGN
Rachel Misdrachi-Kapon

SUPERVISION ARTISTIQUE
Rachel Misdrachi-Kapon

ISBN 960-7254-94-5

© Υπουργείο Πολιτισμού, 2000
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
Λεωφ. Στρατού 2, Τ.Κ. 54013, Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 031-868570, Fax: 031-838597

ΠΑΡΑΓΩΓΗ
PUBLISHED BY
PUBLIÉ PAR



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΠΟΝ
KAPON EDITIONS
EDITIONS KAPON

..... ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Τα νέα του Μουσείου</i>	4
<i>Μικρά μελετήματα</i>	17
A. ΤΖΙΤΖΙΜΠΑΣΗ	
Μαρμάρινα αγγεία καθημερινής χρήσης	18
Γ. ΚΙΟΥΡΤΖΙΑΝ	
Η μονόλιθη μαρμαρίνη σαρκοφάγος (ΒΕ 95α, β, γ/ΑΓ 1560α, β, γ) του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης	32
Α. ΤΟΥΡΤΑ	
Χαλκογραφικές πλάκες της δωρεάς Δαρά	48
Δ. ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ-ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ - Γ. ΣΚΟΡΔΑΛΗ	
Η έκθεση «Βυζαντινά εφραλωμένα κεραμικά: Η τέχνη των εγχραράτων»	61
<i>Ποικίλα σημειώματα</i>	78
Δ. ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ-ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ	
Η τεχνική της χάραξης στα βυζαντινά επιτραπέζια κεραμικά	78

..... CONTENTS

<i>Museum news</i>	9
<i>Short studies</i>	17
A. TZITZIBASSI	
Marble bowls for everyday use	26
G. KIOURTZIAN	
The monolithic Marble Sarcophagus (BE 95α, β, γ/ΑΓ 1560α, β, γ) in the Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki	38
A. TOURTA	
The Daras copperplates	54
D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI and G. SKORDALI	
Byzantine Glazed Ceramics: The Art of Sgraffito	70
<i>Miscellanea</i>	81
D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI	
The technique of Sgraffito on Byzantine Ceramic Tableware	81

..... TABLE DES MATIÈRES

<i>Les nouvelles du Musée</i>	12
<i>Études courtes</i>	17
A. TZITZIBASSI	
Vases en marbre d'usage courant	29
G. KIOURTZIAN	
Le sarcophage monolithe en marbre du Musée de la Civilisation Byzantine de Thessalonique (BE 95α, β, γ/ΑΓ 1560α, β, γ)	43
A. TOURTA	
Plaques chalcographiques de la donation Daras	57
D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI - G. SKORDALI	
L'exposition "Les céramiques byzantines vernissées: L'art des incisions"	74
<i>Brefs aperçus</i>	83
D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI	
La technique de l'incision dans les céramiques byzantines de table	83

Τα νέα του μουσείου

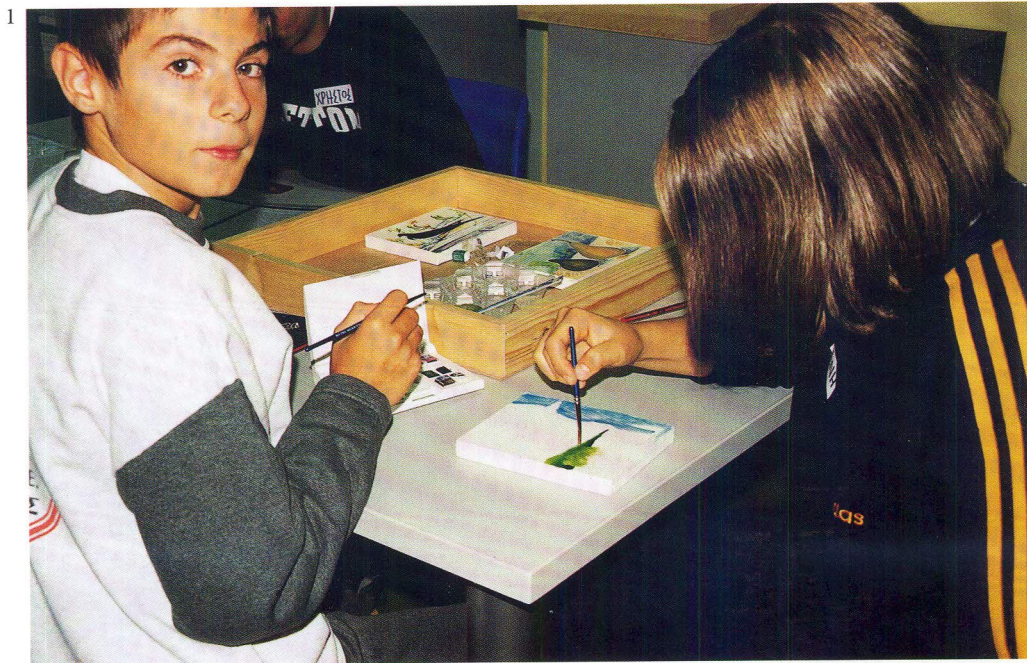
ΠΕΡΙΟΔΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

Στις 11 Οκτωβρίου 1999 εγκαινιάστηκε από την τότε υπουργό Πολιτισμού κ. Ελισάβετ Παπαζώη η έκθεση «Βυζαντινά εφυαλωμένα κεραμικά: Η τέχνη των εγχαρακτών», η οποία οργανώθηκε με την ευκαιρία του 7ου Διεθνούς Συνεδρίου Μεσαιωνικής Κεραμικής της Μεσογείου, που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 11 έως 16 Οκτωβρίου 1999. Η έκθεση, η οποία διήρκεσε μέχρι τις 15 Ιανουαρίου 2000, περιελάμβανε τριακόσια περίπου αγγεία, τα περισσότερα από ανασκαφές των Εφορειών Βυζαντινών Αρχαιοτήτων όλης της Ελλάδας, καθώς και άλλα από τις ανασκαφές της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών στην Κόρινθο και συνοδεύτηκε από κατάλογο, που εκδόθηκε από το Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Κατά το σχολικό έτος 1999-2000 η εκπαιδευτική δραστηριότητα του Μουσείου αφορούσε την παρουσίαση δύο εκπαιδευτικών προγραμμάτων:

Αφενός συνεχίστηκε το πρόγραμμα «Η Θεσσαλονίκη στην παλαιοχριστιανική εποχή» για μαθητές των τελευταίων τάξεων του Δημοτικού και των πρώτων του Γυμνασίου, που οργανώθηκε τον Οκτώβριο του 1998 με χορηγία του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη και αφετέρου οργανώθηκε νέο πρόγραμμα με θέμα τον παλαιοχριστιανικό ναό, που απευθύνεται σε παιδιά της Β' Γυμνασίου (εικ. 1). Στο πλαίσιο του πρώτου προγράμματος εκδόθηκε με χορηγία του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη «Φάκελος για τον εκπαιδευτικό», που προσφέρει τη δυνατότητα στους εκπαιδευτικούς να εκτελούν οι ίδιοι το πρόγραμμα.



ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ - ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ

Συνεχίστηκε στο αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη» η οργάνωση ομιλιών από έγκυρους επιστήμονες με τη στήριξη του Σωματείου «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού».

ΜΙΛΗΣΑΝ ΟΙ ΑΚΟΛΟΥΘΟΙ:

- Ο αναπληρωτής καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και πρόεδρος του Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων κ. Ν. Ζίας στις 5/5/1999, με θέμα: «Η Ελληνική Ζωγραφική του 18ου αιώνα».
- Ο καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Ν. Νικονάνος στις 6/10/1999, με θέμα: «Οδοιπορικό στην Κάτω Ιταλία».
- Η αρχαιολόγος του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού κ. Δ. Μπακιριτζή στις 10/11/1999, με θέμα: «Βυζαντινά εφραλωμένα κεραμικά». Ακολούθησε ξενάγηση στην περιοδική έκθεση του Μουσείου.
- Ο ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου McGill του Καναδά, πρόεδρος της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας και αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών κ. Γ. Γαλάβαρης στις 23/2/2000, με θέμα: «Θησαυροί της Ορθοδοξίας του Σινά: Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα».
- Ο καθηγητής της Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Ε. Τσιγαρίδας στις 27/3/2000, με θέμα: «Φορητές εικόνες του 13ου αι. στη Μακεδονία».

ΑΚΟΜΗ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΗΚΑΝ:

- Στις 15 και 29/11 και στις 13/12/1999 σειρά διαλέξεων με θέματα χωροταξίας και οικιστικής ανάπτυξης, που οργανώθηκε από το Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας του ΤΕΕ.
- Στις 20 Νοεμβρίου και στις 17 Δεκεμβρίου 1999 αντιστοίχως η εναρκτήρια και καταληκτική συνεδρίαση του επιμορφωτικού σεμιναρίου CAMBA '99 (Συντήρηση Βυζαντινής Τοιχοποιίας - Θεωρία και Πράξη), που οργανώθηκε από το Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
- Στις 16 και 18/12/1999 σεμινάριο για τους καθηγητές Τέχνης Μέσης Εκπαίδευσης Β. Ελλάδας από τον ιστορικό της Τέχνης, επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών, κ. Α. Ιωαννίδη, με θέμα: «Η διδακτική της Ιστορίας της Τέχνης».
- Στις 31/3 και 1/4/2000 συνάντηση εργασίας στο πλαίσιο του προγράμματος ESTIA (INTERREG IIC) με αντικείμενο τη χωροταξική ανάπτυξη των Βαλκανικών χωρών.

Εικ. 1. Δραστηριότητα από το εκπαιδευτικό πρόγραμμα «Ο παλαιοχριστιανικός ναός».

Fig. 1. Activity connected with the "Early Christian Churches" educational programme.

Fig. 1. Activité du programme éducatif "L'église paléochrétienne".

ΛΟΙΠΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

• Στις 6/7/1999 το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού προσκάλεσε τους εκπροσώπους του εμπορικού, βιομηχανικού και επαγγελματικού κόσμου της Θεσσαλονίκης σε συγκέντρωση γνωριμίας, η οποία πραγματοποιήθηκε στους χώρους του Μουσείου. Μετά την ξενάγηση των προσκεκλημένων στις μόνιμες εκθέσεις του Μουσείου, απηύθυναν χαιρετισμό η Διευθύντρια του Μουσείου κ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου και ο πρόεδρος του Σωματείου «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού», καθηγητής κ. Ν. Νικονάνος. Κατά τις ομιλίες αυτές παρουσιάστηκε η σημασία και ο ρόλος του Μουσείου στη Θεσσαλονίκη και γενικότερα στη Βόρεια

2



Ελλάδα και η ανάγκη ευαισθητοποίησης της κοινωνίας της πόλης για την προβολή του, τον εμπλουτισμό των συλλογών του και τη γενικότερη στήριξή του.

• Στις 3/12/99 οργανώθηκε στην αίθουσα υποδοχής του Μουσείου ομιλία της καθηγήτριας της Σορβόνης κ. Ε. Γλύκατζη-Αρβελέρ με τίτλο «Η Βαλκανική Ιστορία στο φως του Βυζαντίου» (εικ. 2). Ακολούθησε δείπνο, που παρέθεσε προς τιμήν της το Μουσείο και το Σωματείο «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού», και περιήγηση στις εκθέσεις του Μουσείου. Από τα έσοδα της εκδήλωσης αγοράστηκε αργυρό κοχλιάριο του βου αι. για τον εμπλουτισμό των συλλογών του Μουσείου.

• Στις 17/12/1999 το Μουσείο τίμησε τους χορηγούς και δωρητές του σε εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε στον κεντρικό χώρο υποδοχής του. Στην ομιλία προς τους προσκεκλημένους η Διευθύντρια του Μουσείου κ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου και ο προϊστάμενος της Διεύθυνσης Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων κ. Ι. Κακούρης τόνισαν τη σημασία της υποστήριξης της κοινωνίας προς το Μουσείο και ευχαρίστησαν τους χορηγούς, τους δωρητές και τους φίλους του Μουσείου για τη συμβολή τους στη λειτουργία και στον εμπλουτισμό των συλλογών του. Στον ίδιο χώρο παρουσιάστηκε σε ειδική έκθεση επιλογή από τα νέα αποκτήματα του Μουσείου που προήλθαν από δωρεές ή χορηγίες (εικ. 3), ενώ στη συνέχεια έγινε ξενάγηση στα εργαστήρια συντήρησης.

Τα νέα του μουσείου

ΔΩΡΕΕΣ – ΧΟΡΗΓΙΕΣ

Παράλληλα με τις χρηματικές δωρεές μελών της κοινωνίας της Θεσσαλονίκης έγιναν και οι ακόλουθες δωρεές αντικειμένων που εμπλούτισαν τις συλλογές του Μουσείου.

- Πολυκάνδηλο βου αι. από το Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Θεσσαλονίκης.
- Αργυρό κοχλιάριο βου αι. από τον κ. Γ. Ι. Γεωργιάδη.
- Εικόνα 19ου αι. από τους κ. κ. Α. και Ρ. Καλφαγιάν.

Σαράντα μολυβδόβουλλα, επτά γυάλινα σταθμιά και ένα μεταλλικό σφραγίδιο αγοράστηκαν κατά καιρούς από το Υπουργείο Πολιτισμού σε δημοπρασίες στο Λονδίνο

και παραχωρήθηκαν στο Μουσείο μας. Με χορηγία του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη οργανώθηκαν στο χώρο έξω από την αίθουσα των εκπαιδευτικών προγραμμάτων εργαστήρια κεραμικής και ψηφιδωτού με σκοπό τη λειτουργία σχετικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων.

Εικ. 2. Η κ. Ε. Γλύκατζη-Αρβελέρ στη διάρκεια της ομιλίας της.

Fig. 2. Professor Hélène Glykatzi-Ahrweiler giving her lecture.

Fig. 2. E. Glykatzi-Ahrweiler au cours de sa communication.

Εικ. 3. Η έκθεση με τα νέα αποκτήματα του Μουσείου.

Fig. 3. The display of new acquisitions.

Fig. 3. L'exposition des nouvelles acquisitions du musée.



3

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού προγράμματος «Η Θεσσαλονίκη στην παλαιοχριστιανική εποχή» εκδόθηκε με χορηγία του Ιδρύματος Α.Γ. Λεβέντη «Φάκελος για τον εκπαιδευτικό» (εικ. 4).

Με τη χορηγία του Συλλόγου «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού» και πολιτών της Θεσσαλονίκης εκδόθηκε επετειακό ημερολόγιο-λεύκωμα έτους 2000 με θέμα «Φυτά και ζώα από τις συλλογές του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού». Στο πλαίσιο της έκθεσης «Βυζαντινά εφυαλωμένα κεραμικά: Η τέχνη των εγχαράκτων» εκδόθηκε κατάλογος από το Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, με την επιστημονική επιμέλεια του Μουσείου

Εικ. 4. «Ο Φάκελος για τον εκπαιδευτικό» για το πρόγραμμα «Η Θεσσαλονίκη στην παλαιοχριστιανική εποχή».
Fig. 4. “The Teacher’s File” for the “Thessaloniki in the Early Christian Period” educational programme.
Fig. 4. “Le dossier de l’enseignant” dans le cadre du programme “Thessalonique à l’époque paléochrétienne”.



Museum news

T EMPORARY EXHIBITIONS

On 11 October 1999, the then Minister for Culture Ms Elissavet Papazoi opened the exhibition titled “Byzantine Glazed Ceramics: The Art of Sgraffito”, which was organised on the occasion of the 7th International Congress on Mediaeval Ceramics in the Mediterranean, held in Thessaloniki on 11–16 October. The exhibition continued until 15 January 2000, and comprised some 300 items, mostly from excavations conducted by the Ephorates of Byzantine Antiquities all over Greece, with some from excavations conducted by the American School for Classical Studies at Corinth. It was accompanied by a catalogue published by the Archaeological Receipts Fund.

E DUCATIONAL PROGRAMMES

During the academic year 1999–2000, the Museum’s educational activities involved two programmes.

The “Thessaloniki in the Early Christian Period” programme continued. Addressed to children in the ten-to-thirteen age group, it was set up in October 1998 with a grant from the A. G. Leventis Foundation. A new programme on Early Christian churches was set up, addressed to twelve-to-thirteen-year-olds (fig. 1). With the help of the Leventis grant, a ‘Teacher’s File’ was published, which will enable teachers to conduct the first programme themselves.

L ECTURES AND SEMINARS

We continued to invite respected scholars to give talks in the Melina Mercouri Amphitheatre, with the support of the Friends of the Museum of Byzantine Culture. The speakers were:

- Nikolaos Zias, Associate Professor of the History of Art in the University of Athens and President of the European Centre for Byzantine and Postbyzantine Monuments, on 5 May 1999: “Greek Painting in the Eighteenth Century”.
- Professor Nikos Nikonanos of the Aristotle University of Thessaloniki, on 6 October 1999: “A Trip to Southern Italy”.
- Dr Demetra Bakirtzi, an archaeologist in the Museum of Byzantine Culture, on 10 November 1999: “Byzantine Glazed Ceramics”. The lecture was followed by a guided tour of the temporary exhibition.

• George Galavaris, Professor Emeritus, McGill University, and Corresponding Member of the Athens Academy, on 23 February 2000: "Treasures of Orthodoxy on Sinai: The Illuminated Manuscripts".

• Efthymios Tsigaridas, Professor of Christian Archaeology and Art in the Aristotle University of Thessaloniki, on 27 March 2000: "Portable Icons of the Thirteenth Century in Macedonia".

• On 15 and 29 November and 13 December 1999, a series of lectures were given on the subject of planning and residential development, organised by the Central Macedonia Section of the Technical Chamber of Greece.

• On 20 November and 17 December 1999 respectively, the opening and closing ceremonies took place of the CAMBA '99 educational seminar (Conservation of Ancient Masonry of Byzantine Architecture), which was organised by the School of Civil Engineering in the Faculty of Technology, Aristotle University, Thessaloniki.

• On 16 and 18 December 1999, a seminar was held for secondary-school art teachers in northern Greece. The speaker was Mr A. Ioannidis, art historian and Curator of the National Gallery in Athens, and the subject of the seminar was "Teaching Art History".

• On 31 March and 1 April 2000, there was a working meeting in the framework of the ESTIA programme (INTERREG IIC) on the subject of the development of regional planning in the Balkan countries.

OTHER EVENTS

• On 6 July 1999, the Museum of Byzantine Culture invited representatives of the commercial, industrial, and professional world in Thessaloniki to meet each other on the Museum premises. After a guided tour of the permanent exhibitions, the Director of the Museum, Ms Eutychia Kourkoutidou-Nikolaïdou, and the President of the Friends of the Museum of Byzantine Culture, Professor Nikos Nikonanos, spoke to the guests, discussing the Museum's significance and role in Thessaloniki and in northern Greece in general and the need to make the people of the city aware of the necessity of promoting it, enhancing its collections, and supporting it more generally.

• On 3 December 1999, Professor Hélène Glycatzi-Ahrweiler of the Sorbonne spoke on the subject of "Balkan History in the Light of Byzantium" in the Museum's reception hall (fig. 2). This was followed by a dinner given in Professor Ahrweiler's honour by the Museum and the Friends of the Museum of Byzantine Culture and a guided tour of the exhibitions. With the proceeds from the event, the Museum was able to buy a sixth-century silver spoon to add to its collections.

• On 17 December 1999, the Museum honoured its sponsors and donors at an event that was held in the main reception area. In their speeches to the guests, the Director, Ms Eutychia Kourkoutidou-Nikolaïdou, and the head of the Department of Byzantine and Postbyzantine

Monuments, Mr Isidoros Kakouris, pointed out how important it is that the public should support the Museum, and thanked the sponsors, donors, and friends of the Museum for helping it to operate and augmenting its collections. There was a special display of new acquisitions, either given to the Museum or bought with donations (fig. 3), and the guests were given a guided tour of the conservation workshops.

DONATIONS AND SPONSORS

Apart from financial donations from members of the public in Thessaloniki, the following items have also been donated to enrich the Museum's collections.

- A sixth-century chandelier, by the Commercial and Industrial Chamber of Thessaloniki.
- A sixth-century silver spoon, by Mr G. I. Georgiadis.
- A nineteenth-century icon, by Messrs. A. and R. Kalfayan.

Forty lead seals, seven glass weights, and one metal seal have been bought in London auctions on various occasions by the Ministry of Culture and given to the Museum.

Thanks to a donation from the Leventis Foundation, two workshops have been set up outside the educational programmes room and will be used for pottery and mosaic educational programmes.

PUBLICATIONS

With a grant from the Leventis Foundation, the Museum published a 'Teacher's File' to accompany its educational programme on "Thessaloniki in the Early Christian Period" (fig. 4).

With a grant from the Friends of the Museum of Byzantine Culture and donations from members of the public, the Museum published a desk-diary for the year 2000 on the theme of "Plants and animals from the collections of the Museum of Byzantine Culture".

The Museum produced a catalogue of the "Byzantine Glazed Ceramics: The Art of Sgraffito" exhibition, which was published by the Archaeological Receipts Fund.

Les nouvelles du Musée

EXPOSITIONS TEMPORAIRES

Le 11 octobre 1999, le précédente ministre de la Culture Elisabeth Papazoï a inauguré l'exposition "Les céramiques byzantines vernissées: L'art des incisions", organisée à l'occasion du VIIe Congrès international de la Céramique médiévale en Méditerranée qui s'est tenu à Thessalonique du 11 au 16 octobre 1999. L'exposition qui a duré jusqu'au 15 janvier 2000, comprenait près de 300 céramiques, la plupart découvertes lors de fouilles réalisées par les Ephories des Antiquités Byzantines de toute la Grèce, ainsi que par des fouilles de l'Ecole américaine des Études classiques à Corinthe et était complétée par un catalogue édité par La Caisse des Ressources Archéologiques et des Expropriations.

PROGRAMMES ÉDUCATIFS

Au cours de l'année scolaire 1999-2000, le musée a présenté deux programmes pédagogiques.

Le programme "Thessalonique à l'époque paléochrétienne", lancé en octobre 1998 avec l'aide du financement de la fondation A. G. Levendis, a été poursuivi avec des élèves des dernières classes du primaire et des premières classes du collège. Un nouveau programme a été lancé sur le thème de "L'église paléochrétienne" qui s'adressait à des élèves de 4ème (fig. 1). Dans le cadre du premier programme,

la fondation Levendis a contribué à éditer un "dossier pour l'enseignant" qui permet aux enseignants de réaliser eux-mêmes ce programme.

C ONFÉRENCES ET SÉMINAIRES

Dans l'amphithéâtre Mélina Mercouri, ont été organisées des conférences de scientifiques avec le soutien de l'association des "Amis du Musée de la Civilisation Byzantine".

- Le professeur-assistant d'Histoire de l'Art à l'université d'Athènes, et président du Centre européen des Monuments byzantins et post-byzantins, N. Zias, le 5 mai 1999, sur le thème "La peinture grecque au XVIIIe siècle".
- Le professeur de l'université Aristote de Thessalonique, N. Nikonanos, le 6 octobre 1999, sur le thème "Voyage dans le sud de l'Italie".
- L'archéologue du Musée de la Civilisation Byzantine D. Bakirtzi, le 10 novembre 1999, sur le thème "Les céramiques byzantines vernissées", suivie d'une visite de l'exposition temporaire du musée.
- Le professeur honoraire de l'université McGill au Canada, président de la Société archéologique chrétienne et correspondant de l'académie d'Athènes, G. Galavaris, le 23 février 2000, sur le thème "Trésors de l'Orthodoxie au Sinaï : les manuscrits illustrés".
- Le professeur d'Art et d'Archéologie chrétienne de l'université Aristote de Thessalonique E. Tsigaridas, le 27 mars 2000,

sur le thème "Icônes portatives du XIIIe siècle en Macédoine".

De même, ont été réalisés :

- Les 15 et 29 novembre et le 13 décembre 1999, une série de conférences sur le thème de "L'aménagement du territoire et développement urbain" organisé par la section de Macédoine centrale de la Chambre des Métiers.
- Le 20 novembre et le 17 décembre 1999 ont eu lieu respectivement l'ouverture et la clôture du séminaire pédagogique CAMBA' 99 (Restauration de la maçonnerie byzantine - Théorie et pratique) organisé par la section des ingénieurs civils de l'Ecole d'architecture de l'université Aristote de Thessalonique.
- Les 16 et 18 décembre 1999, un séminaire a été organisé à l'intention des professeurs d'art de l'éducation secondaire de Grèce du Nord par l'historien d'art, attaché à la Pinacothèque nationale d'Athènes, A. Ioannidis, sur le thème "L'enseignement de l'histoire de l'art".
- Les 31 mars et le 1er avril 2000, une rencontre de travail a eu lieu dans le cadre du programme ESTIA (INTERREG IIC) avec pour thème le "Développement territorial des pays des Balkans".

A UTRES MANIFESTATIONS

Le 6 juillet 1999, le musée de la Civilisation byzantine a invité les représentants des secteurs commerciaux, industriels et professionnels de Thessalonique à une ré-

union de présentation dans les espaces du musée. A l'issue de la visite des invités dans les expositions permanentes du musée, la directrice du musée, E. Kourkoutidou-Nikolaïdou et le président de l'association "Les Amis du Musée de la Civilisation Byzantine", le professeur N. Nikonanos, ont prononcé des discours. Ils ont rappelé l'importance et le rôle du musée à Thessalonique et plus généralement en Grèce du Nord et la nécessité de sensibiliser la population de la ville à sa promotion, à l'enrichissement de ses collections et à un soutien plus général.

Le 3 décembre 1999, a été organisée dans la salle de réception du musée une conférence du professeur de la Sorbonne E. Glykatzi-Ahrweiler, sur le thème "L'histoire balkanique à la lumière de l'empire byzantin" (fig. 2), suivie d'un dîner offert en son honneur par le musée et l'association des "Amis du Musée de la Civilisation Byzantine", ainsi qu'une visite dans les expositions du musée. Les fonds recueillis à l'occasion de cette manifestation ont permis d'enrichir les collections du musée avec l'acquisition d'une cuillère en argent du VI^e siècle.

Le 17 décembre 1999, le musée a honoré ses sponsors et ses donateurs au cours d'une manifestation réalisée dans sa salle de réception centrale. Dans un discours adressé aux invités, la directrice du musée E. Kourkoutidou-Nikolaïdou et le responsable de la Direction des Monuments byzantins et post-byzantins, I Kakouris, ont souligné l'importance du soutien apporté par la population au musée et ont remercié les

sponsors, les donateurs et les amis du musée pour leur contribution au fonctionnement et à l'enrichissement de ses collections. Dans le même espace a été présentée une exposition d'une sélection des nouvelles acquisitions du musée par donations ou mécénat (fig. 3), suivie d'une visite des ateliers de restauration du musée.

DONATIONS - MÉCÉNAT

Parallèlement aux donations financières des citoyens de Thessalonique, les donations suivantes d'objets ont été faites au musée.

- Un chandelier du VI^e siècle offert par la Chambre de Commerce et d'Industrie de Thessalonique.
- Une cuillère en argent du VI^e siècle offerte par G. I. Georgiadis.
- Une icône du XIX^e siècle offerte par A. et R. Kalfayian.

Quarante molybdo-bulles, sept poids en verre et un sceau métallique ont été achetés par le ministère de la Culture dans des ventes aux enchères à Londres et ont été offerts au musée.

Grâce à une donation de la Fondation A. G. Levendis ont été organisés, dans un espace à l'extérieur de la salle des programmes éducatifs, des ateliers de céramique et de mosaïques, dans l'objectif de lancer des programmes éducatifs relatifs.

EDITIONS

Dans le cadre du programme éducatif “Thessalonique à l’époque paléochrétienne”, a été édité, grâce à un financement de la fondation A. G. Leventis un “dossier pour l’enseignant” (fig. 4).

Grâce à un financement de l’association “Les Amis du Musée de la Civilisation Byzantine” et des citoyens de Thessalonique, a été édité le calendrier de l’an 2000 avec pour thème “Les plantes et les animaux dans les collections du Musée de la Civilisation Byzantine”.

Dans le cadre de l’exposition “Les céramiques byzantines vernissées: L’art des incisions”, la Caisse des Ressources Archéologiques et des Expropriations a édité un catalogue sous la direction scientifique du musée.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ABBREVIATIONS - ABRÉVIATIONS

<i>ΔΧΑΕ</i>	<i>Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<i>ΠΑΕ</i>	<i>Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
<i>CFHB</i>	<i>Corpus Fontium Historiae Byzantinae</i>
<i>ΡΕΒ</i>	<i>Revue des Études Byzantines</i>
<i>ΤΜ</i>	<i>Travaux et Mémoires</i>

*Μικρά
μελετήματα*

Short studies

Études courtes

ΜΑΡΜΑΡΙΝΑ ΑΓΓΕΙΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΧΡΗΣΗΣ*

Ανάμεσα στα σκεύη καθημερινής χρήσης που εκτίθενται στη μόνιμη έκθεση «Παλαιοχριστιανική πόλη και κατοικία» του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού υπάρχει μία ομάδα πέντε μαρμάρινων αγγείων (ΑΓ 3087/39, ΑΓ 3174/1, ΑΓ 3184/12, ΑΓ 2884, ΑΓ 1344α+β). Τα τρία πρώτα βρέθηκαν σε σωστικές ανασκαφές σε οικόπεδα της πόλης, ενώ για τα άλλα δύο δεν έχουμε στοιχεία προέλευσης.

Η κατασκευή τους είναι απλή και όχι

ιδιαίτερα επιμελημένη. Το υλικό τους είναι χοντρόκοκκο μάρμαρο, πιθανόν Θάσου¹, σε αποχρώσεις από το λευκό έως το λευκόφαιο και γκρίζο.

Τα αγγεία αυτά είναι γνωστά με τις ονομασίες λεκάνες, λεκανίδες αλλά και γουδιά. Οι διαφορετικές ονομασίες οφείλονται στην επικέντρωση της προσοχής άλλοτε στο σχήμα του αγγείου και άλλοτε στη χρήση του. Με την ονομασία λεκάνη² εννοείται, μεταξύ άλλων, το πινάκιο, το βαθύ πιάτο φαγητού, ονομασία που ανταποκρίνεται στην ανοιχτή και σχετικά βαθιά φόρμα αυτών των αγγείων. Με το υποκοριστικό του μάλιστα, τη λέξη λεκανίδα, εννοείται ακόμη και σήμερα στην Κρήτη και στη Χίο το βαθύ πιάτο φαγητού: «τη λεκανίδα απού'φηκα θε να τήνε ξαγλήσω με μακαρούνες τρυφερές»³ (το πιάτο που άφησα με τα φρέσκα μακαρόνια θα τ' αδειάσω). Αναφέρονται και ως γουδιά⁴ καθώς τα σκεύη αυτά χρησιμοποιούνταν κυρίως για τη σύνθλιψη διαφόρων υλικών.

Η τυπολογία τους, πλούσια στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια, περιορίζεται αισθητά και αποκρυσταλλώνεται ήδη από τα υστερορωμαϊκά χρόνια, όπως δείχνουν ευρήματα από τη Δήλο⁵ και την Κόρινθο⁶. Κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο επικρατεί ο τύπος αγγείου που παρουσιάζει τα παρακάτω χαρακτηριστικά: επίπεδος ισχυρός πυθμένας, που διαχωρίζεται ελαφρά από το υπόλοιπο σώμα του αγγείου, προσφέροντας μεγάλη ευστάθεια στο σκεύος, χοντρά τοιχώματα, σώμα σχεδόν ημισφαιρικό, ανοικτό, με οριζόντια χείλη και τέσσερις ημικυκλικές

σε κάτοψη λαβές, συμφυείς με το σώμα του αγγείου και τοποθετημένες συμμετρικά γύρω από το χείλος του. Μερικές φορές φέρουν εγχάρακτη διακόσμηση στην οριζόντια επιφάνεια των λαβών και στο χείλος.

Τα σκεύη αυτά χαρακτηρίζονται για τη μεγάλη διάρκεια ζωής τους λόγω του υλικού κατασκευής και παρουσιάζουν μια εξαιρετικά αργή εξέλιξη στη φόρμα τους διατηρώντας αναλλοίωτες μέσα στους αιώνες τις ίδιες λειτουργίες.

Η τυποποιημένη παραγωγή τους, σε μεγάλη ποικιλία μεγεθών, συνεχίζεται όλη την παλαιοχριστιανική περίοδο και έως το 10ο-11ο αι., όπως δείχνουν ευρήματα από την Κόρινθο⁷.

Απαραίτητα σκεύη σε κάθε νοικοκυριό, που πιθανόν κληροδοτούνται από γενιά σε γενιά, θεωρούνται αναγκαία και στον εξοπλισμό ενός караβιού, όπως δείχνει η ανεύρεση ενός παρόμοιου αγγείου σε ναυάγιο του 7ου αι. στο Yassi Ada⁸, στα παράλια της Μ. Ασίας.

Τα αγγεία αυτά συνδέονται άμεσα με την αγροτική καλλιέργεια και την εμφάνιση των πρώτων χειροκίνητων εργαλείων. Στο πλαίσιο της οικιακής οικονομίας χρησιμοποιούνται από τις γυναίκες για την αποξήρανση, το ζύμωμα, το κοπάνισμα διαφόρων υλικών, όπως οσπρίων, σιτηρών, λαχανικών, καρπών, καρυκευμάτων, απαραίτητων στην καθημερινή προετοιμασία του φαγητού⁹. Μ' ένα γουδοχέρι¹⁰, ξύλινο, πήλινο, λίθινο, σιδερένιο ή με μεταλλική επένδυση, ανάλογα με την αντίσταση του συνθλιβόμενου υλικού και με μια μονότονη, και ίσως κάποτε

κοπιαστική, εργασία ετοιμάζονται τα διάφορα υλικά. Το σκεύος, άλλωστε, ονομάζεται εύστοχα στα λατινικά *mortarium*¹¹, από την ελληνική λέξη μαραίνω, επειδή ό,τι μπαίνει μέσα σ' αυτό χάνει τη ζωτικότητα του, πεθαίνει (*mortua-mortuum-mortarium*). Ο Πλίνιος μάλιστα συμβουλεύει η σύνθλιψη των ξεφλουδισμένων σιτηρών να γίνεται σε ξύλινο γουδί και όχι σε λίθινο, ώστε ν' αποφεύγεται η πλήρης κονιορτοποίηση των υλικών¹².

Η ευρύτατη χρήση αυτών των σκευών στην οικιακή ζωή γίνεται αντιληπτή αν αναλογιστούμε ότι από τα ρωμαϊκά ακόμη χρόνια το πληγούρι, ο παραγόμενος δηλαδή χυλός, από τη σύνθλιψη των δημητριακών, αποτελούσε βασική τροφή στο διαιτολόγιο Ελλήνων και Ρωμαίων¹³.

Τα μικρότερα σκεύη, που συχνά είχαν και πιο επιμελημένη κατασκευή, χρησιμοποιούνταν στο γυναικείο καλλωπισμό για την ανάμειξη χρωμάτων, αλοιφών αλλά και στη φαρμακευτική και πιθανόν στη ζωγραφική, όπως φαίνεται από την ανεύρεση ενός παρόμοιου αλαβάστρινου σκεύους σε τάφο ζωγράφου του 3ου αι. στη Γαλλία¹⁴, για την ανάμειξη χρωμάτων και την κονιορτοποίηση υλικών.

Παρόμοια επίσης σκεύη, που συχνά διακοσμούνται με εγχάρακτους σταυρούς ή επιγραφές λατρευτικού περιεχομένου¹⁵, χρησιμοποιούνταν κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο και ως εκκλησιαστικά σκεύη.

Τα παρακάτω αγγεία ανήκουν όλα στον ίδιο τύπο, σχετίζονται με την οικιακή ζωή και χρονολογούνται στην παλαιοχριστιανική περίοδο.

1. ΑΡ. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΥ ΑΓ 3087/39 (εικ. 1, 2)
Μάρμαρο υπόλευκο με γκριζες φλεβώσεις,
χοντρόκοκκο.

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ: Ύψος 7,4 εκ., διάμ. χείλ. 15
εκ., διάμ. βάσ. 7 εκ., πλ. χείλ. 3 εκ.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Ανασκαφή οικοπέδου οδού
Αγ. Σοφίας 52.

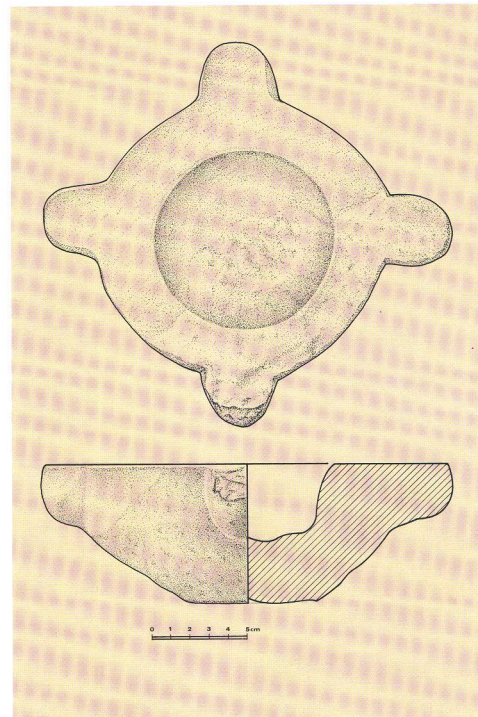
Μικρή λεκανίδα σωζόμενη κατά το ήμισυ
και συμπληρωμένη κατά το υπόλοιπο. Ο
πυθμένας του αγγείου, αρκετά ισχυρός,
φέρει εσωτερικά κτυπήματα από βελόνι.
Το σώμα του είναι ημισφαιρικό με χον-
τρά τοιχώματα και οριζόντιο χείλος.
Τέσσερις, ημικυκλικές σε κάτοψη, λα-
βές, συμφυείς με το σώμα του αγγείου,
τοποθετούνται συμμετρικά γύρω από το
χείλος του.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ: 4ος-5ος αι.

Εικ. 1. Το αγγείο ΑΓ 3087/39 (σχέδ.: Χ. Μαλλιά).

Fig. 1. Bowl AG 3087/39 (drawn by C. Mallia).

Fig. 1. Vase en marbre AG 3087/39 (dessin de C. Mallia).



Εικ. 2. Το αγγείο ΑΓ 3087/39

(φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 2. Bowl AG 3087/39

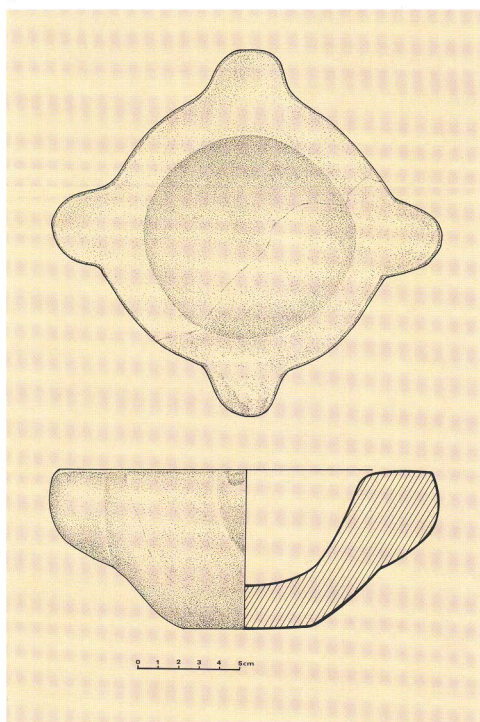
(photographed by M. Skiadaresis).

Fig. 2. Vase en marbre AG 3087/39

(photographie de M. Skiadaresis).



3



Εικ. 3. Το αγγείο ΑΓ 3174/1 (σχέδ.: Χ. Μαλλιά).

Fig. 3. Bowl ΑΓ 3174/1 (drawn by C. Mallia).

Fig. 3. Vase en marbre ΑΓ 3174/1 (dessin de C. Mallia).

2. ΑΡ. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΥ ΑΓ 3174/1 (εικ. 3, 4)
Μάρμαρο υπόλευκο με κόκκους μεσαίου μεγέθους.

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ: Ύψος 7,5 εκ., διάμ. χείλ. 13,5 εκ., διάμ. βάσ. 5,5 εκ., πλ. χείλ. 1,5 εκ.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Ανασκαφή οικοπέδου οδών Δημ. Γούναρη-Βάσου.

Μικρή λεκανίδα σωζόμενη κατά το ήμισυ και συμπληρωμένη κατά το υπόλοιπο. Σώμα ημισφαιρικό, επίπεδος πυθμένας, λεπτά, σχετικά, τοιχώματα και οριζόντιο χείλος. Τέσσερις, ημικυκλικές σε κάτοψη λαβές, συμφυείς με το σώμα του αγγείου, τοποθετούνται συμμετρικά γύρω από το χείλος του. Οι λαβές διαγράφονται αρκετά ογκώδεις στα εξωτερικά τοιχώματα του αγγείου.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ: 5ος-6ος αι.¹⁶

Εικ. 4. Το αγγείο ΑΓ 3174/1 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 4. Bowl ΑΓ 3174/1

(photographed by M. Skiadaresis).

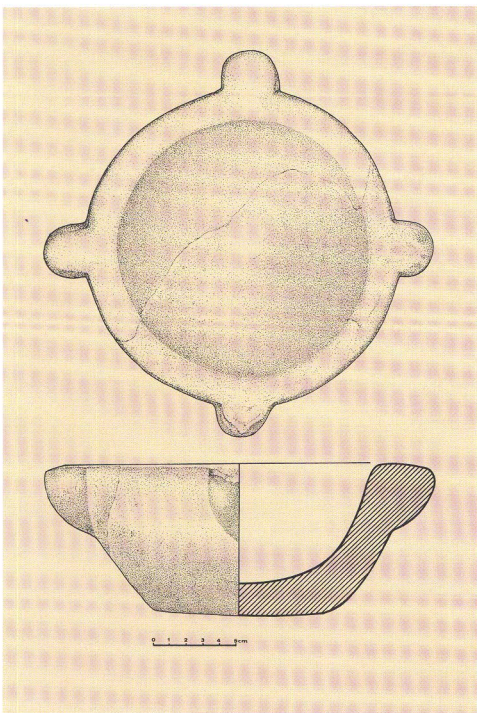
Fig. 4. Vase en marbre ΑΓ 3174/1

(photographie de M. Skiadaresis).



4

5



Εικ. 5. Το αγγείο ΑΓ 3184/12 (σχέδ.: Χ. Μαλλιά).

Fig. 5. Bowl AG 3184/12 (drawn by C. Mallia).

Fig. 5. Vase en marbre AG 3184/12 (dessin de C. Mallia).

6



3. ΑΡ. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΥ ΑΓ 3184/12 (εικ. 5, 6)
Μάρμαρο υπόλευκο με γκριζες φλεβώσεις,
χοντρόκοκκο.

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ: Ύψος 9,5 εκ., διάμ. χείλ. 18,5
εκ., διάμ. βάσ. 11 εκ., πλ. χείλ. 1,5 εκ.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Ανασκαφή οικοπέδου οδού
Αγάπης 3.

Μικρή λεκανίδα σωζόμενη κατά το ήμισυ
και συμπληρωμένη κατά το υπόλοιπο.
Σώμα ημισφαιρικό, επίπεδος πυθμένας.
Παρουσιάζει αρκετά επιμελημένη όψη
με λεπτά τοιχώματα και οριζόντιο χείλος.
Οι τέσσερις λαβές του, λίγο μικρές σε
σχέση με το ύψος του αγγείου, διαμορ-
φώνονται παρόμοια με τα προηγούμενα
αγγεία.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ: 5ος-6ος αι.

Εικ. 6. Το αγγείο ΑΓ 3184/12 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 6. Bowl AG 3184/12

(photographed by M. Skiadaresis).

Fig. 6. Vase en marbre AG 3184/12

(photographie de M. Skiadaresis).

4. ΑΡ. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΥ ΑΓ 2884 (εικ. 7, 8)

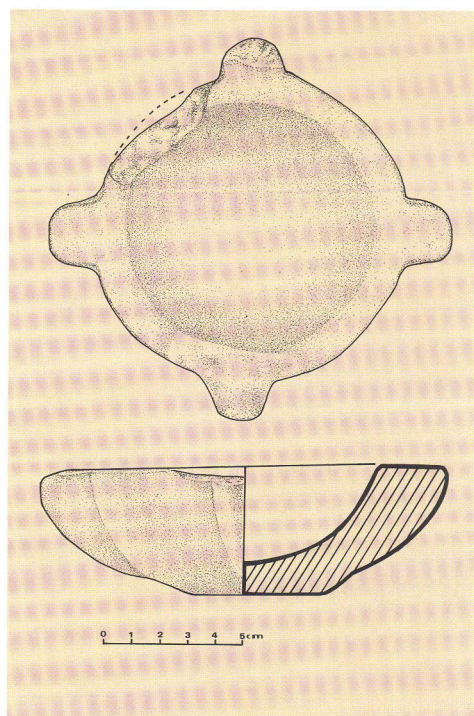
Μάρμαρο γκρίζο με φλεβώσεις, χοντρό-κοκκο.

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ: Ύψος 4,5 εκ., διάμ. χείλ. 11,5 εκ., διάμ. βάσ. 5 εκ., πλ. χείλ. 1,2 εκ.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Άγνωστη.

Μικρή λεκανίδα. Φέρει μικρά σπασίματα στο χείλος και στις λαβές. Σώμα ανοικτό, ρηχό, με επίπεδο πυθμένα και λεπτά τοιχώματα, εσωτερικά λειασμένα. Από το οριζόντιο χείλος αναπτύσσονται τέσσερις ημικυκλικές σε κάτοψη λαβές, που διαγράφονται αρκετά έντονα στα εξωτερικά τοιχώματα του αγγείου, αποκτώντας ημικωνικό σχήμα.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ: 4ος-5ος αι.



7

Εικ. 7. Το αγγείο ΑΓ 2884 (σχέδ.: Χ. Μαλλιά).

Fig. 7. Bowl AG 2884 (drawn by C. Mallia).

Fig. 7. Vase en marbre AG 2884 (dessin de C. Mallia).

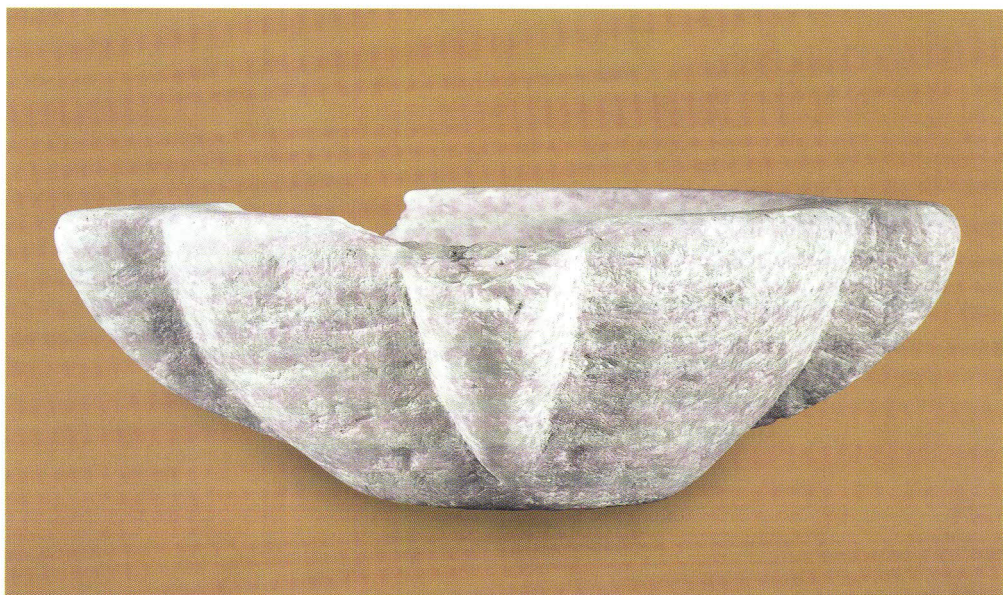
Εικ. 8. Το αγγείο ΑΓ 2884 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 8. Bowl AG 2884

(photographed by M. Skiadaresis).

Fig. 8. Vase en marbre AG 2884

(photographie de M. Skiadaresis).



8

5. ΑΡ. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΥ ΑΓ 1344 α+β (εικ. 9, 10)
Μάρμαρο γκριζό με γκριζόμαυρες φλε-
βώσεις, χοντρόκοκκο.

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ: Ύψος 12,5 εκ., διάμ. χείλ.
39 εκ., διάμ. βάσ. 25 εκ., πλ. χείλ. 4 εκ.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Άγνωστη.

Λεκάνη αποτελούμενη από δύο συγκολλημένα τμήματα και με συμπληρωμένο τον πυθμένα. Πυθμένας επίπεδος, σώμα σχεδόν ημισφαιρικό, χαμηλό, με ισχυρά τοιχώματα και οριζόντιο χείλος. Τρεις ημικυκλικές σε κάτοψη λαβές και μια προχοή τοποθετούνται συμμετρικά γύρω από το χείλος. Η προχοή, με λοξότμητη εξωτερικά διαμόρφωση, επικοινωνεί με το εσωτερικό του αγγείου μ' ένα αβαθές αυλάκι. Εγγάρακτο σχέδιο, πρόχειρο και ασταθές, από δύο ελαφρά καμπύλες γραμμές και μια ευθύγραμμη μεταξύ τους, κοσμεί την οριζόντια επιφάνεια των λαβών. Μια βαθιά χάραξη, που διακόπτεται μόνο στο σημείο της προχοής, περιτρέχει επίσης την επιφάνεια του χείλους.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ: 5ος-6ος αι.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΤΖΙΤΖΙΜΠΑΣΗ

Εικ. 9. Το αγγείο ΑΓ 1344 α+β (σχέδ.: Χ. Μαλλιά).

Fig. 9. Bowl ΑΓ 1344 α+β (drawn by C. Mallia).

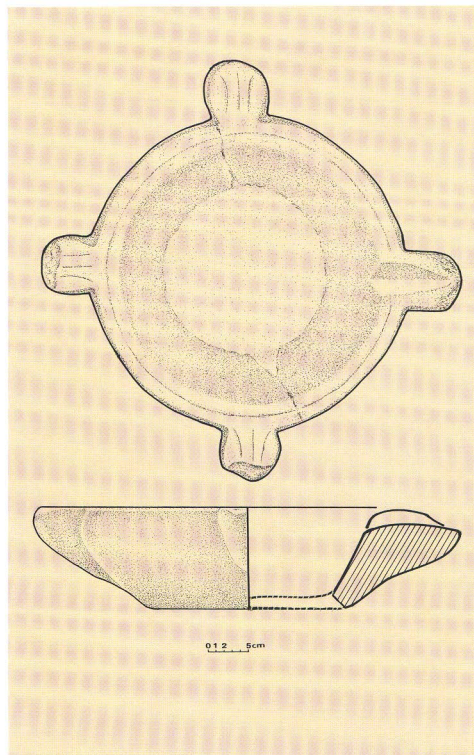
Fig. 9. Vase en marbre ΑΓ 1344 α+β (dessin de C. Mallia).

Εικ. 10. Το αγγείο ΑΓ 1344 α+β (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 10. Bowl ΑΓ 1344 α+β (photographed by M. Skiadaresis).

Fig. 10. Vase en marbre ΑΓ 1344 α+β (photographie de M. Skiadaresis).

9



10

* Ευχαριστώ τη Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού κ. Ευ. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, καθώς και τους αρχαιολόγους Ι. Κανονίδη και Ευ. Μακρή για την παραχώρηση άδειας μελέτης και δημοσίευσης του υλικού.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Α. Μέντζος, *Κορινθιακά κιονόκρανα της Μακεδονίας στην όψημη αρχαιότητα*, δακτυλ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 1989, 188-90· J.B. Ward-Perkins, *Main Quarries of Decorative Stones in Roman World. Marble in Antiquity*, Archaeological Monographs of the British School at Rome No 6, British School at Rome, London 1992, 154.
2. H. Liddell, R. Scott, A. Κωνσταντινίδου, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, τ. 3, Αθήναι (χ.χρ.), 26.
3. Ε. Κριαράς, *Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας* (1100-1669), τ. Θ', Θεσσαλονίκη 1985, 141.
4. H. Liddell, R. Scott, A. Κωνσταντινίδου, ό.π., τ. 2, 509· Φ. Ι. Κουκουλές, *Θεσσαλονίκης Ενσταθίου, τα λαογραφικά*, τ. Α', Αθήναι 1950, 92-3.
5. N. Deonna, *Exploration archéologique de Délos XVIII. Le mobilier deliéen*, Paris 1938, 110, pl. XLIV (316).
6. G. R. Davidson, *Corinth XII. The minor objects*, Princeton, N. Jersey 1952, 125, pl. 60 (828), 61 (827).
7. G. R. Davidson, ό.π., 125, pl. 61 (829).
8. G. F. Bass, F. M. van Doorninck, Jr, *Yassi Ada I. A Seventh-Century Byzantine Shipwreck*, Texas 1982, 289 (MF 54).
9. W. Deonna, ό.π. 103.
10. W. Deonna ό.π., 107· G. F. Bass, F. M. van Doorninck, Jr, ό.π. 289 (MF 55).
11. K. D. White, *Farm Equipment of the Roman World*, London 1975, 9-10.
12. K. D. White, *Greek and Roman Technology*, London 1984, 63-4.
13. K. D. White, ό.π., 63-4.
14. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Παρατηρήσεις σχετικά με καλλιτεχνικά επαγγέλματα κατά την όψημη και παλαιοχριστιανική εποχή. Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, 30-1, εικ. 12α.
15. Ε. Γ. Στίκας, *Κοιμητηριακή βασιλική Παλαιάς Κορίνθου*, ΠΑΕ 1961, 131, εικ. 2· I. Barnea, *Les monuments paléochrétiens de Roumanie*, Città del Vaticano 1977, 64, εικ. 15.
16. Barnea, ό.π., εικ. 15.



MARBLE BOWLS FOR EVERYDAY USE*

The everyday wares displayed in the permanent exhibition titled *Early Christian City and Dwelling* in the Museum of Byzantine Culture include a group of five marble bowls (AG 3087/39, AG 3174/1, AG 3184/12, AG 2884, AG 1344α+β). The first three were found during rescue excavations in building plots in the city; the provenance of the other two is unknown. They are simply and not very meticulously made. The fabric is coarse-grained marble, probably from Thasos¹, in tones ranging from white through greyish-white to grey.

The bowls are known as *lekanes*, *lekanides*, or *goudia*, depending on whether attention is focused on their shape or their function. A *lekani* is, among other things, a dish or bowl, and the name refers to these vessels' open, relatively deep shape. The diminutive form *lekanida* is still used today on Crete and on Chios: *τη λεκανίδα απού'φηκα θε να τήνε ξαγλήσω με μακαρούνες τρυφερές*²³ (I'll empty the bowl of fresh pasta which I left behind). They are also called *goudia*⁴, "mortars", because they were used mainly for crushing various foodstuffs and other substances.

Finds from Delos⁵ and Corinth⁶ show that their typology, which was rich and varied in the Hellenistic and Roman periods, became appreciably more limited, taking on its final form by the late Roman period. The predominant type in the Early Christian period had the following characteristics: a flat, strong bottom, faintly distinguished from the rest of the body of the vessel, making it very stable; thick walls; an almost hemispherical open body, with a horizontal rim; and four handles, semi-circular in section and coherent with the body, positioned symmetrically around the rim. Sometimes there is incised decoration on the horizontal surface of the handles and on the rim.

Owing to the material they were made from, these bowls were very long-lasting. Their form evolved extremely slowly and they served the same purposes down the centuries.

Finds from Corinth show that their standardised production, in a wide variety of sizes, continued throughout the Early Christian period and into the tenth or eleventh century⁷.

Essential equipment in any household, they were probably handed down from generation to generation. The presence of a similar bowl in a wreck that went down at Yassi Ada off the coast of Asia Minor in the seventh century⁸, suggests that they were also a necessity on board ship.

These bowls are directly connected with crop farming and the appearance of the first hand tools. Within the domestic economy, women used them for drying,

kneading, and pounding various food-stuffs – pulses, grains, vegetables, nuts, spices – that were used in the daily preparation of food⁹. They were prepared using a pestle of wood¹⁰, clay, stone, iron, or lined with metal if the ingredients were very hard, in a process that was monotonous and perhaps tiring at times. The bowl was aptly termed a *mortarium* in Latin¹¹, from the Greek verb *μπαίνω* I wither, because whatever was put into it lost its vitality and ‘died’ (*mortua/mortum/mortarium*). Pliny advised that husked grains should be crushed in a wooden, not a stone, mortar, so that they would not be totally pulverised¹².

It is clear that these vessels were widely used in domestic life, if one considers that bulgur, a kind of gruel made from crushed grain, was a staple food in both the Greek and the Roman diet even as early as the Roman period¹³.

The smaller vessels, which were often more painstakingly made, were used for mixing pigments and unguents for women’s cosmetics, for crushing ingredients used in pharmaceuticals, and, a similar alabaster vessel found in the grave of a third-century painter in France indicates¹⁴, for mixing pigments used in painting.

Similar bowls, frequently decorated with incised crosses or devotional inscriptions¹⁵, were also used in the Early Christian period for ecclesiastical purposes.

The bowls described below are all of the same type, were for domestic use, and date to the Early Christian period.

1. REG. No. ΑΓ 3087/39 (figs. 1, 2)

Coarse-grained off-white marble with grey veins.

DIMENSIONS: H. 7.4 cm, Diam. of rim 15 cm, Diam. of base 7 cm, W. of rim 3 cm.

PROVENANCE: Excavation of a building site at No. 52 Ayias Sofias St., Thessaloniki.

Small bowl. Half survives, the rest restored. The bottom is quite strong and bears the marks of a point chisel on the interior. Hemispherical body with thick walls and horizontal rim. Four handles, semicircular in section and coherent with the body, are positioned symmetrically around the rim.

DATE: 4th–5th cent.

2. REG. No. ΑΓ 3174/1 (figs. 3, 4)

Medium-grained off-white marble.

DIMENSIONS: H. 7.5 cm, Diam. of rim 13.5 cm, Diam. of base 5.5 cm, W. of rim 1.5 cm.

PROVENANCE: Excavation of a building site on the corner of Gounari St. and Vassou St., Thessaloniki.

Small bowl. Half survives, the rest restored. Hemispherical body, flat bottom, comparatively thin walls, horizontal rim. Four handles, semicircular in section and coherent with the body, are positioned symmetrically around the rim, forming a bulky profile on the exterior wall of the bowl.

DATE: 5th–6th cent.¹⁶

3. REG. No. ΑΓ 3184/12 (figs. 5, 6)

Coarse-grained off-white marble with grey veins.

DIMENSIONS: H. 9.5 cm, Diam. of rim 18.5 cm, Diam. of base 11 cm, W. of rim 1.5 cm.

PROVENANCE: Excavation of a building site at No. 3 Agapis St., Thessaloniki.

Small bowl. Half survives, the rest restored. Hemispherical body, flat bottom. Seems to have been quite carefully made, with thin walls and a horizontal rim. The four handles, rather small in relation to the height of the vessel, resemble those of the previous bowls.

DATE: 5th–6th cent.

4. REG. No. ΑΓ 2884 (figs. 7, 8)

Coarse-grained grey marble with veins.

DIMENSIONS: H. 4.5 cm, Diam. of rim 11.5 cm, Diam. of base 5 cm, W. of rim 1.2 cm.

PROVENANCE: Unknown.

Small bowl. Rim and handles chipped. Shallow open body with flat bottom, and thin walls smoothed inside. Four handles level with the rim and semicircular in section form a bulky semi-conical profile on the exterior wall of the bowl.

DATE: 4th–5th cent.

5. REG. No. ΑΓ 1344α+β (figs. 9, 10)

Coarse-grained grey marble with greyish-black veins.

DIMENSIONS: H. 12.5 cm, Diam. of rim 39 cm, Diam. of base 25 cm, W. of rim 4 cm.

PROVENANCE: Unknown.

Bowl consisting of two re-assembled parts, with the bottom restored. Flat bottom, low almost hemispherical body with strong walls and a horizontal rim. Three handles, semicircular in section, and a lip are positioned symmetrically around the rim. The inside of the lip slopes downward and

is connected with the interior of the bowl by a shallow groove.

A rough, erratic incised design consisting in two slightly curving lines with a straight line between them, adorns the horizontal surface of the handles. A deeply incised line runs around the surface of the rim, interrupted only at the lip.

DATE: 5th–6th cent.

ANTIGONI TZITZIBASSI

* My thanks to Ms Eutychia Kourkoutidou-Nikolaïdou, Director of the Museum, and the archaeologists Ioannis Kanonidis and Efterpi Marki for granting me permission to examine and publish it.

VASES EN MARBRE D'USAGE COURANT

Parmi les ustensiles d'usage courant présentés dans l'exposition permanente "La ville et l'habitation paléochrétienne" au Musée de la Civilisation Byzantine, on trouve un ensemble de cinq vases en marbre (AG 3087/39, AG 3174/1, AG 3184/12, AG 2884, AG 1344 $\alpha + \beta$). Les trois premiers ont été trouvés lors de fouilles d'urgence entreprises dans des terrains dans la ville de Thessalonique, tandis que nous n'avons aucun élément sur l'origine des deux autres.

Ils sont de fabrication simple, et ne présentent aucun soin particulier. Le matériau est un marbre à gros grains, vraisemblablement de Thassos¹, dans une gamme de nuances allant du blanc au gris.

Ces vases sont connus sous les noms de bassin, cuvette ou mortier. Ces différentes appellations sont dues à l'attention portée tantôt à la forme de ces vases, tantôt à leur usage. Sous le nom de bassin², on entend entre autres, le plat ou assiette creuse, appellation qui répond à la forme ouverte et relativement profonde de ce type de vases. C'est le nom de cuvette que l'on utilise encore aujourd'hui en Crète et à Chios pour désigner l'assiette creuse "Je vais vider la cuvette que j'ai laissée pleine de pâtes fraîches"³. Ils sont enfin désignés sous le nom de mortiers⁴, ces ustensiles servant essentiellement à piler différentes substances.

Leur typologie, particulièrement variée aux époques hellénistique et romaine,

commence à se réduire et à se fixer dès l'antiquité romaine tardive, comme le montrent des trouvailles à Délos⁵ et à Corinthe⁶. Au cours de l'époque paléochrétienne, domine un type de vase présentant les caractéristiques suivantes: une base plane et solide qui se distingue légèrement de la panse, offrant ainsi une plus grande stabilité au vase, des parois épaisses, une panse presque hémisphérique, une lèvre plate et quatre anses taillées dans le bloc, de section semi-cylindrique, qui partent de la panse pour aboutir symétriquement autour de la lèvre. Ces vases présentent parfois un décor incisé sur la surface horizontale des anses et sur la lèvre.

Ces ustensiles se caractérisent par leur très grande résistance, dûe au matériau dans lequel ils sont fabriqués, et présentent une évolution lente de leur forme, leurs fonctions restant inchangées au cours des siècles.

Leur production, formalisée en un grand nombre de tailles, se poursuit tout au long de l'époque paléochrétienne, jusqu'aux Xe-XIe siècles, comme le montrent des trouvailles à Corinthe⁷.

Ustensiles indispensables dans chaque maison, où ils se transmettaient vraisemblablement de génération en génération, ils constituaient également l'équipement indispensable d'un navire, comme le montre la découverte d'un vase de ce type dans un naufrage du VIIe siècle à Yassi Ada⁸, sur la côte de l'Asie Mineure.

Ces vases sont en outre directement liés au développement de l'agriculture et à l'apparition des premiers outils manuels.

Les femmes les utilisent, dans le cadre d'une économie domestique, pour faire sécher, pétrir ou piler différentes substances, telles que des légumes secs, des céréales, des légumes, des fruits, des épices, indispensables à la préparation quotidienne des repas⁹. A l'aide d'un pilon¹⁰ en bois, en terre cuite, en pierre, en fer ou avec un revêtement métallique, suivant la résistance de la matière à broyer, les différentes substances étaient préparées suivant un travail monotone et parfois fatiguant. Cet ustensile est par ailleurs appelé *mortarium* en latin¹¹, du grec *μαρπαίνω*, parce que tout ce qu'il reçoit perd de sa vigueur et meurt (*mortua-mortum-mortarium*). Pline conseille de piler les céréales mondées avec un pilon en bois plutôt qu'en pierre pour éviter de les broyer complètement¹². A l'époque romaine, la bouillie de gruau, obtenue par le pilage des céréales, et qui constituait la nourriture de base dans le régime alimentaire des Grecs et des Romains, atteste d'un large usage de ces ustensiles dans la vie domestique¹³.

Les ustensiles plus petits, de fabrication souvent plus soignée, servaient à la toilette des femmes pour mélanger les couleurs et les crèmes, mais aussi à la fabrication de médicaments et vraisemblablement de couleurs pour la peinture, comme en témoigne la découverte d'un vase de ce type en albâtre dans la tombe d'un peintre du IIIe siècle en France¹⁴, destiné à mélanger les couleurs et à réduire en poudre les substances.

Des vases semblables, souvent décorés de croix gravées ou d'inscriptions culturelles¹⁵,

servaient à l'époque paléochrétienne de vaisselle sacrée.

Les vases présentés ci-dessous appartiennent tous au même type. Ils sont à usage domestique et datent de l'époque paléochrétienne.

1. No. INV. AG 3087/39 (figs. 1, 2)

Marbre blancheâtre avec des veines grises, à gros grains.

DIMENSIONS: H. 7,4 cm, D. de l'ouverture 15 cm, D. de la base 7 cm, l. de la lèvre 3 cm.

ORIGINE: fouille d'un terrain au 52 rue Aghia Sophia.

Petite bassine dont seule la moitié d'origine a été conservée, le reste ayant été restauré et complété. Le fond du vase, assez épais présente à l'intérieur des traces d'aiguille. Panse hémisphérique, parois épaisses et lèvre plate. Quatre anses, de section semi-cylindrique, partent de la panse et aboutissent symétriquement autour de la lèvre. DATÉ des IVE-Ve siècles.

2. No. INV. AG 3174/1 (figs. 3, 4)

Marbre blancheâtre, à grains moyens.

DIMENSIONS: H. 7,5 cm, D. de l'ouverture 13,5 cm, D. de la base 5,5 cm, l. de la lèvre 1,5 cm.

ORIGINE: fouille d'un terrain entre les rues Dimitriou Gounari et Vassou.

Petite bassine dont seule la moitié d'origine a été conservée, le reste ayant été restauré et complété. Panse hémisphérique, base plane, parois relativement fines et lèvre plate. Quatre anses, de section semi-cylindrique, partent de la panse et aboutissent symétriquement autour de la lèvre.

Les anses se détachent de manière assez volumineuse sur les parois extérieures du vase.

DATÉ des Ve-VIe siècles¹⁶.

3. No. INV. ΑΓ 3184 /12 (figs. 5, 6)

Marbre blancheâtre avec des veines grises, à gros grains.

DIMENSIONS: H. 9,5 cm, D. de l'ouverture 18,5 cm, D. de la base 11 cm, l. de la lèvre 1,5 cm.

ORIGINE: fouille d'un terrain au 3 rue Agapis.

Petite bassine dont seule la moitié d'origine a été conservée, le reste ayant été restauré et complété. Panse hémisphérique, base plane. Présente un aspect assez soigné avec des parois fines et une lèvre plate. Ses quatre anses, relativement petites par rapport à la hauteur du vase, sont disposées de la même manière que sur les autres vases.

DATÉ des Ve-VIe siècles.

4. No. INV. ΑΓ 2884 (figs. 7, 8)

Marbre gris veiné, à gros grains.

DIMENSIONS: H. 4,5 cm, D. de l'ouverture 11,5 cm, D. de la base 5 cm, l. de la lèvre 1,2 cm.

ORIGINE : inconnue.

Petite bassine. Présente de légères cassures au niveau de la lèvre et des anses. Panse évasée, peu profonde, base plane, parois fines, intérieur poli. Les anses, de section semi-cylindrique, disposées autour de la lèvre plate, se détachent fortement sur les parois extérieures du vase, en un dessin semi-conique.

DATÉ des IVe-Ve siècles.

5. No. INV. ΑΓ 1344 α + β (figs. 9, 10)

Marbre gris avec des veines gris-noir, à gros grains.

DIMENSIONS : H. 12,5 cm, D. de l'ouverture 39 cm, D. de la base 25 cm, l. de la lèvre 4 cm.

ORIGINE : inconnue.

Bassine constituée de deux morceaux collés et d'une base restaurée et complétée. Base plane, panse courte presque hémisphérique, parois épaisses et lèvre plate. Trois anses, de section semi-cylindrique, et un bec sont disposés symétriquement autour de la lèvre. Le bec, de forme extérieure biaisée, communique avec l'intérieur du vase par un petit canal peu profond.

Un dessin gravé, sans soin et peu sûr, composé de deux lignes légèrement courbes et d'une ligne droite entre elles, décore la surface horizontale des anses. Une profonde incision, interrompu au niveau du bec, décore la surface de la lèvre.

DATÉ des Ve-VIe siècles.

ANTIGONI TZITZIBASSI

* Je tiens à remercier la directrice du Musée de la Civilisation Byzantine, E. Kourkoutidou-Nikolaïdou, ainsi que les archéologues I. Kanonodis et E. Marki, qui m'ont autorisé à étudier et à publier ce matériau.

Η ΜΟΝΟΛΙΘΗ ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ
ΣΑΡΚΟΦΑΓΟΣ (ΒΕ 95α, β, γ/ΑΓ
1560α, β, γ) ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ*

Ένα νέο επιγραφικό μνημείο προστέθηκε πρόσφατα στη συλλογή του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης: πρόκειται για μια μαρμάρινη μονόλιθη σαρκοφάγο που βρέθηκε στην περιοχή του Επταπυργίου. Το μνημείο αυτό δεν ήλθε στο φως μετά από συστηματική ανασκαφή, αλλά αποτελεί τυχαίο εύρημα που εντοπίστηκε και περισυλλέχθηκε το Δεκέμβριο του 1985. Η σαρκοφάγος ή τουλάχιστον ό,τι απομένει απ' αυτήν βρέθηκε αρχικά σε έξι τμήματα που συγκολληθήκαν αργότερα στα εργαστήρια της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και αποτελούν σήμερα τρία τεμάχια: Α, Β και Γ. Τα δύο πρώτα, Α και Β, αποτελούν

τη μακρόστενη μπροστινή ενεπίγραφη όψη της σαρκοφάγου, ενώ το Γ είναι η πίσω πλευρά του μνημείου. Εξυπακούεται ότι η κατάσταση του συνόλου είναι πολύ κακή. Τούτο οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι το μνημείο σε δεύτερη χρήση μετατράπηκε σε λεκάνη. Όντως σε μία από τις στενές πλευρές φαίνεται ακόμη μία ορθογώνια οπή απορροής των νερών.

Το συνολικό μήκος της ενεπίγραφης πλευράς είναι περίπου 1,80 μ. Οι διαστάσεις των τεμαχίων είναι, Α: ύψος 0,60 μ., μήκος 0,55 μ. και Β: ύψος 0,30 μ., μήκος 0,98 μ. Τα γράμματα είναι ανισοϋπή αλλά τα περισσότερα κυμαίνονται από 0,08 μέχρι 0,07 μ.

Η επιγραφή μας είναι ένα μετρικό επιτάφιο. Δυστυχώς μόνο δύο ολόκληροι δωδεκασύλλαβοι έχουν σωθεί στο τεμάχιο Β. Οι δύο αυτοί στίχοι μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι ολόκληρο το κείμενο ήταν χαραγμένο σε δύο στήλες, η καθεμία από τις οποίες αποτελείτο από έξι το πολύ γραμμές. Από το τμήμα Α μόνον οι αρχές των στίχων 1, 2, 3 καθώς και του τελευταίου έχουν διασωθεί, ενώ από το τμήμα Β έχουμε, όπως προείπα, ολόκληρους τον τρίτο και τον δεύτερο προ του τέλους, καθώς επίσης και ένα μεγάλο μέρος του τελευταίου δωδεκασύλλαβου.

1



A	B
ΕΝΤΑΥΘΑ ΟΝ ΧΘ[ΥC ---]	---
ΘΕΟΔΩΡΟΣ vac. ΑΛΛ' Ω[---]	---
Θ(ΕΟ)Υ ΑΠΩ[---]	---
---	ΤΑ ΠΡΟΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΤΗΣ ΣΕΒΑΣΜΙΑΣ ΛΕΓΩ
---	ΛΥΟΙΣ Ο ΛΑΜΠΡΟΜΟΡΦΟ(Σ) ΑΣΤΗΡ ΕΚ ΤΑΦΟΥ
ΠΡΙΝ ΑΠΟΛΙΣ	--- ΟΠΟΣ ΩΡΙCΕΝ ΤΑ ΚΕΧΥΜΕΝΑ

Αν και έκανα μια σύντομη αυτοψία της σαρκοφάγου στη Θεσσαλονίκη, η ανάγνωση της επιγραφής έγινε εξ ολοκλήρου από τις φωτογραφίες που μου δόθηκαν. Κατά συνέπεια υπάρχουν ζώνες όπου η αναγνώριση ορισμένων γραμμάτων παραμένει ακόμη αβέβαιη. Μία προσεκτικότερη μελέτη επί τόπου είναι εντελώς απαραίτητη για μια ικανοποιητική ανάγνωση και ειδικότερα του τεμαχίου Α.

Τα συμπλέγματα των γραμμάτων αφορούν τα Τ, Α, Υ (βλ. *ένταυθα*), Μ, Π και Φ, Ο (βλ. *λαμπρόμορφος*), Τ, Η (βλ. *άστηρ*). Στην αρχή της τρίτης γραμμής του τεμαχίου Α πιστεύω ότι υπάρχει μια συντομογραφία: Θ(εο)υ. Η χάραξη των γραμμάτων είναι σχετικά καλή και έχει σίγουρα μνημειακό χαρακτήρα. Αρκετές λέξεις του κειμένου που σώθηκε είναι τονισμένες, Ό,τι έχει απομείνει από το μετρικό αυτό επιτάφιο δείχνει ότι πρόκειται για δωδεκασύλλαβους ιαμβικού ρυθμού (ιαμβικό

τρίμετρο) αρκετά καλής ποιότητας. Παραδείγματος χάριν στους δύο ολόκληρους δωδεκασύλλαβους που διατηρήθηκαν βλέπουμε ότι η τομή γίνεται μετά την πέμπτη συλλαβή στον πρώτο στίχο, ενώ στο δεύτερο γίνεται μετά την έβδομη. Και στους δύο στίχους οι τελευταίες λέξεις είναι, ορθά, παροξύτονες. Το ίδιο παρατηρείται και στον ακρωτηριασμένο τελευταίο στίχο.

Η αποσπασματική κατά τα 3/4 της αυτή επιγραφή είναι το επιτάφιο ενός σημαίνοντος προσώπου της Θεσσαλονίκης που ονομαζόταν Θεόδωρος. Μετά το όνομα, στο τεμάχιο Α η ανάγνωση μου είναι δυσχερής. Τίποτε για την ώρα δε μου επιτρέπει να υποθέσω ότι υπήρχε εκεί ένας τίτλος, ένα πατρώνυμο ή άλλο οικογενειακό όνομα. Ωστόσο το κενό (vacat) πριν από το *ἀλλ' ὦ...* της πρώτης μου ανάγνωσης κάθε άλλο παρά σίγουρο είναι. Ο Θεόδωρος, λοιπόν, αυτός θα μας μείνει για πάντα ένας άγνωστος; Αυτό δεν είναι τόσο



Εικ. 1. Η μαρμαρίνη σαρκοφάγος BE 95α, β, γ/ΑΓ 1560α, β, γ.

Fig. 1. Marble sarcophagus BE 95α, β, γ/ΑΓ 1560α, β, γ.

Fig. 1. Le sarcophage en marbre BE 95α, β, γ/ΑΓ 1560α, β, γ.

βέβαιο! Ευτυχώς στο διασωθέν τμήμα Β της επιγραφής υπάρχει ένα «σχήμα λόγου» που έχει σωθεί ολόκληρο: *Τά πρὸς Τριάδος τῆς σεβασμίας λέγω*. Βεβαίως αγνοώ τι υπήρχε πριν και τι ερχόταν μετά, μέσα στον ειρμό του στίχου, ωστόσο μεταξύ 84 επιτυμβίων ποιημάτων του αυτού τύπου που ήλεγξα και τα οποία κυμαίνονται από το τέλος του 11ου μέχρι τις αρχές του 15ου αι. διαπιστώνω ότι η μνεία της Αγίας Τριάδος συναντάται μόνο σε δύο άλλα μετρικά επιτάφια. Το ένα αφορά τον ιεράρχη Διονύσιο Καμψορύμη, πιθανότατα μητροπολίτη Λαρίσης¹, που έζησε στο δεύτερο μισό του 11ου αι., και το άλλο τον Λουκά, ηγούμενο της μονής S. Salvatore στη Μεσσήνη της Ιταλίας², που πέθανε στις 27 Φεβρουαρίου του 1149.

Μία τέτοια σύμπτωση δεν είναι τυχαία και ο Θεόδωρος της επιγραφής μας είναι κατά πάσα πιθανότητα ένα εκκλησιαστικό πρόσωπο. Εξάλλου οι επιγραφές της Θεσσαλονίκης, της Λαρίσης και της Μεσσήνης διακονίζουν μια παράδοση γνωστή ήδη από την πρώτη βυζαντινή περίοδο, όπως τη βρίσκουμε όμορφα διατυπωμένη σ' ένα επιτάφιο της Λαοδικείας της Μικράς Ασίας³: «*Ὁ τῆς Τριάδος ἱερεὺς Ἡσύχιος, σοφός, ἀληθής, πιστός ἐργάτης Χρ(ιστοῦ)...*» Ο δεύτερος ολόκληρος δωδεκασύλλαβος αναφέρεται στον εκλιπόντα και τον χαρακτηρίζει ως *λαμπρόμορφον ἀστέρα*. Αν και ο χαρακτηρισμός αυτός, με μία διαφορετική μορφή, συναντάται και σε ορισμένα κοσμικά επιτάφια της μέσης ή ύστερης βυζαντινής περιόδου (*ἀστήρ ἑωσφόρος*⁴, αλλά συχνότερα *λαμπρός φωσφόρος*⁵), λεξιλογικά είναι εξαιρετικά σπάνιος και μου είναι δύ-

σκολο να μη τον συνδέσω με μια έκφραση που βρίσκεται στο Συνοδικό της Εκκλησίας της Θεσσαλονίκης⁶ και που αποτελεί μέρος του επισήμου εγκωμίου του αρχιεπισκόπου Ισιδώρου: «...*τοῦ ἐν τῇ μακαρίᾳ τῇ λήξει γενομένου ἀγιωτάτου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, τοῦ δίκην ἀστέρος λαμπροῦ τὴν ποίμνην αὐτοῦ ταύτην καταφωτίσαντος...*». Γνωρίζοντας ότι στην κωδικοποιημένη αυτή γλώσσα των εγκωμίων η απόδοση των τίτλων είναι αποκλειστική, συμπεραίνω ότι ο Θεόδωρος του επιτάφιου μνημείου μας όχι μόνον είναι εκκλησιαστικός, αλλά επίσης ανήκει και στην ανώτατη εκκλησιαστική ιεραρχία και πιθανόν να πρόκειται για έναν αρχιεπίσκοπο.

Σύμφωνα με μια αρχαία χριστιανική παράδοση, ο επίσκοπος είναι το άστρο που φωτίζει την Εκκλησία του. Η παράδοση αυτή πηγάζει ήδη από το κείμενο της Αποκάλυψης του Ιωάννη⁷ και τεκμηριώνεται επίσης από τις επιγραφικές μαρτυρίες⁸ ή κείμενα της πρώτης και μέσης βυζαντινής περιόδου⁹. Βάσει λοιπόν των ανωτέρω δικαίως μπορούμε ν' αναζητήσουμε τον Θεόδωρο της επιγραφής μας στους αρχιεπισκοπικούς καταλόγους της Θεσσαλονίκης. Στην περίπτωση αυτή το πεδίο ερεύνης περιορίζεται σημαντικά, εφόσον στην τελευταία έκδοση των αρχιερατικών καταλόγων της Εκκλησίας της Θεσσαλονίκης από τον G. Fedalto¹⁰, αναφέρονται μόνον τρεις αρχιεπίσκοποι με το όνομα αυτό. Οι δύο πρώτοι Θεόδωροι έζησαν και αρχιεράτευσαν της πόλεως κατά τον 9ο αι. Η ταύτιση του Θεοδώρου της επιγραφής μας με οποιονδήποτε από τους δύο αυτούς μητροπολίτες είναι, βάσει επιγραφικών

στοιχείων, αδύνατη. Όχι μόνον ο χαρακτήρας των γραμμάτων είναι ασυμβίβαστος με τον 9ο αι., αλλά πολύ περισσότερο η χρήση των τόνων στην επιγραφή μας αποτελεί αδιάσειστο στοιχείο που δε μας επιτρέπει να τη χρονολογήσουμε πολύ πριν τον 11ο αι. (*terminus post quem*).

Ο τρίτος και τελευταίος Θεόδωρος του καταλόγου του G. Fedalto που αξιώθηκε του αρχιερατικού θρόνου της Θεσσαλονίκης είναι ο Θεόδωρος Κεραμέας, γόνος μεγάλης αριστοκρατικής οικογένειας της πόλεως, που έζησε στο 13ο αι.

Ο 13ος αι. είναι επίσης η περίοδος με την οποία ταιριάζει η γραφή της επιγραφής της σαρκοφάγου: σχήμα γραμμάτων, ειρμός γραφής, τύπος συμπλεγμάτων. Ασφαλώς και ορισμένες μορφές γραμμάτων και συμπλεγμάτων συναντώνται και στο 12ο αι., αλλά τα Α, Δ, Κ, Λ ή Μ, καθώς και οι δύο διαφορετικοί τύποι του Ω είναι κοινά στο 13ο αι. Άλλα γράμματα όπως το Η, το Ν, το Γ, το Π, ή ακόμη το Ρ και οι συνδυασμοί γραφής που παρουσιάζει με τα φωνήεντα Ε, Ι και Ο, συνηγορούν πάντα για την ίδια χρονολόγηση. Χαρακτηριστική επίσης της εποχής αυτής είναι η διάταξη της γραφής, με τα ανισοϋπή γράμματα και τον τρόπο που ο χαρακτήρας διευθετεί πάνω στην πέτρα, συνδυάζοντας μικρά και μεγάλα ανάλογα με τις ανάγκες και το χώρο που διαθέτει.

Επιστρέφοντας στον Θεόδωρο Κεραμέα, ο ιεράρχης αυτός μάς είναι γνωστός από ένα έγγραφο που έχει διασωθεί στα αρχεία της Λαύρας¹¹. Πρόκειται για τη διαθήκη του που συνετάχθη το 1284 στη Θεσσαλονίκη και μας πληροφορεί: πρώτον,

ότι ο αρχιεπίσκοπος απεπέμφθη της αρχιεπισκοπής του («*Ὁ οὐκ οἶδ' ὅπως τῆς λαχούσης με ἐξωσθεῖς ἀρχιεπισκοπῆς ἐλάχιστος τοῦ Θεοῦ δοῦλος Θεόδωρος ὁ Κεραμέας*»), δεύτερον, ότι αφήνει τα υπάρχοντά του στη μονή που ίδρυσε ο ίδιος στη Θεσσαλονίκη («*τῆς πρό χρόνων ἐν τῇδε τῇ πόλει Θεσσαλονίκη ἀρξαμένης γίνεσθαι παρ' ἐμοῦ ἀγίας μονῆς εἰς ὄνομα τοῦ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ Παντοδυνάμου*») και τέλος, ζητά από τον αυτοκράτορα, με τη σύμπραξη του ίδιου του αδελφού, Νικολάου Κεραμέα, δομεστίκου των δυτικών θεμάτων, να ολοκληρώσει την κατασκευή της προρρηθείσης μονής, που ο Θεόδωρος λόγω βαρείας ασθενείας αδυνατεί να περατώσει, μιας και βλέπει το τέλος του επικείμενο («*ἐπεὶ γὰρ ἐγὼ μὲν ὅσον οὕτω τῶν ἐνθένδε μεθίσταμαι*»). Στο κείμενο αυτό φαίνεται καθαρά ότι ο εξωσθεὶς αρχιεπίσκοπος έχει διασυνδέσεις με αριστοκρατικούς κύκλους της Βασιλευούσης (Μελισσηνοί) και της Θεσσαλονίκης, γιατί παρά το γεγονός ότι παραγκωνίστηκε από το θρόνο του, οι μάρτυρες που συνυπογράφουν τη διαθήκη του περιέργως ανήκουν σε υψηλούς εκκλησιαστικούς ή κοσμικούς κύκλους της πόλης. Στην πραγματικότητα, οι εκδότες των αρχείων της Λαύρας, σε πρώτη φάση, δεν πρόσεξαν μία μικρή αλλά άκρως σημαντική λεπτομέρεια, που πρώτος παρατήρησε ο J. Dargouzes¹²: ο Θεόδωρος Κεραμέας στη διαθήκη του αναφέρεται στην «*αρχιεπισκοπή*» του και η Θεσσαλονίκη είναι μητρόπολη! Ο προκαθήμενος του θρόνου της Θεσσαλονίκης υπογράφει πάντα, χωρίς εξαίρεση, ως «*αρχιεπίσκοπος της αγιωτάτης μητροπόλεως Θεσσαλονί-*

κης». Καμία άλλη παραλλαγή στο θέμα δεν είναι αποδεκτή και άρα ο Κεραμέας είναι μεν αρχιεπίσκοπος, όχι όμως της Θεσσαλονίκης, από τους επισκοπικούς καταλόγους της οποίας πρέπει να αφαιρεθεί το όνομά του και να αναζητηθεί αλλού. Αυτό το τελευταίο στοιχείο θα μπορούσε να αποτρέψει την ταύτιση του Θεοδώρου της επιγραφής μας με τον Κεραμέα του εγγράφου της Λαύρας. Ωστόσο ο συνδυασμός της μαρτυρίας μιας άλλης πηγής (Παχυμέρης), με μία συγκεκριμένη έκφραση της επιγραφής μας (τεμάχιο Α, τελευταίος στίχος) συνηγορούν υπέρ της αρχικής μας υπόθεσης.

Στο έργο του Παχυμέρη¹³ αναφέρεται ένας Κεραμέας ως αρχιεπίσκοπος Αχρίδος («*τῷ Ἀχριδῶν Κεραμέᾳ*»). Κοντά στον ιεράρχη αυτόν καταφεύγει ο δεσπότης Ιωάννης Παλαιολόγος, αδελφός του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η', μετά την ήττα που υπέστη στις Νέες Πάτρεις της Θεσσαλίας από το σεβαστοκράτορα Ιωάννη Δούκα. Ο γάλλος εκδότης και μελετητής του Γ. Παχυμέρη, A. Failler, με σοβαρά επιχειρήματα ταυτίζει τον Κεραμέα Αχριδών με τον Θεόδωρο Κεραμέα του εγγράφου της Λαύρας¹⁴ και τοποθετεί τη συνάντησή του Κεραμέα με τον Ιωάννη Παλαιολόγο στη Θεσσαλονίκη ή στην ευρύτερη περιοχή της πόλης κάπου γύρω στο 1273. Τούτο σημαίνει ότι ο Θεόδωρος είχε απομακρυνθεί από την αρχιεπισκοπή του από το 1273 περίπου και ότι διέμενε πλέον στη γενέτειρά του.

Είναι εντελώς φυσικό να υποθέσουμε ότι από το 1284 ίσως, ο άρρωστος και γέρος παππός Θεόδωρος («...*προτάξας χειρὶ τρομαλέα*

διὰ τὴν ἐσχάτως ἤδη με κατηγοραμένην λυσιμελῆ μοι τοῦ σώματος πολυχρόνιον νόσον...»)¹⁵, έκπτωτος αρχιεπίσκοπος Αχρίδος, αποσύρεται στη μονή του Χριστού Παντοδυνάμου, που ο ίδιος ίδρυσε στη Θεσσαλονίκη. Γνωρίζουμε καλά αυτά τα ιδιόκτητα ιδρύματα. Πρόκειται ουσιαστικά για οικογενειακά μοναστήρια, στα οποία οι ιδρυτές, άνθρωποι συνήθως της υψηλής αριστοκρατίας, καταφεύγουν είτε για λόγους ασφαλείας, όταν οι πολιτικές ή κοινωνικές περιστάσεις τούς το επιβάλλουν, είτε διότι το γήρας τούς εξαναγκάζει, και όπου βεβαίως συνεχίζουν να παίζουν έναν ηγετικό ρόλο. Έτσι τουλάχιστον βλέπω την απόσυρση του Θεοδώρου. Μετά το θάνατό του, οι μοναχοί προσφέρουν στον ιδρυτή της μονής τους, ως ύστατο φόρο τιμής, μία μονόλιθη σαρκοφάγο –αντικείμενο εξαιρετικά σπάνιο στον ελλαδικό χώρο λόγω του κόστους κατασκευής του¹⁶– και χαράσσουν τη μετρική επιγραφή, της οποίας μόνον σπαράγματα έφθασαν ως εμάς.

Τα σπαράγματα, όμως, αυτά είναι ικανά να μας δώσουν στοιχεία όχι μόνο για την καριέρα του Θεοδώρου ως εκκλησιαστικού ηγέτη, αλλά και για την ατυχή αποπομπή του από την αρχιεπισκοπή του. Σ' αυτό το γεγονός πιθανότατα αναφέρεται και το *πρὶν ἄπολις* του επιταφίου στην αρχή του τελευταίου στίχου στο τεμάχιο Α. Πριν, διότι τώρα ο εξωσθεὶς αρχιεπίσκοπος αναπαύεται ή στην Ουράνιο Πολιτεία ή, πιο πεζά ακόμη, μέσα στην πόλη του...

Η μονή του Χριστού Παντοδυνάμου θα επιβιώσει του ιδρυτού της ίσως για παραπάνω από 150 χρόνια, εφόσον αναφέρεται μεταξύ των μονών που ο Ιγνάτιος του Σμο-

Λένσκ είδε στη Θεσσαλονίκη στις αρχές του 15ου αι.¹⁷. Έκτοτε αγνοείται η τύχη της. Το γεγονός ότι η διαθήκη του Θεοδώρου Κεραμέα βρίσκεται στα αρχεία της Λαύρας σημαίνει ότι σε δεδομένη χρονική στιγμή το ίδρυμα του τέως αρχιεπισκόπου πέρασε στη δικαιοδοσία του μεγάλου αυτού μοναστηριού του Αγίου Όρους¹⁸.

Η ερμηνεία που προτάθηκε εδώ εν συντομία για τη σαρκοφάγο της Θεσσαλονίκης αναδεικνύει αυτό το μνημείο ως σημαντική πηγή για την ιστορία του προσώπου και την εκκλησιαστική ιστορία της πόλης. Ελπίζω ότι η επιτόπου και πιο συστηματική μελέτη της σαρκοφάγου, καθώς και η αναζήτηση νέων στοιχείων, θα επιβεβαιώσουν την υπόθεσή μου ρίχνοντας περισσότερο φως στην αποσπασματική αυτή επιγραφή.

Γ. ΚΙΟΥΡΤΖΙΑΝ

*Ευχαριστώ τους συναδέλφους Ιωάννα Ράπη και Ιωάννη Θεοδωρακόπουλο για τη βοήθεια που μου πρόσφεραν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. A. Avraméa, "Inscriptions de Thessalie", *TM*, 10, 1987, 369-370, αρ. 13.
2. A. Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Rome 1996, 203-204, αρ. 191.
3. W. M. Calder, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, I. Manchester-London 1928, 84, αρ. 162.
4. J.-M. Spieser, "Inscriptions de Thessalonique", *TM*, 5, 1973, 178-179, αρ. 32.
5. A. Guilou, ό.π., 213-214, αρ. 197 και 220-221, αρ. 200.
6. *Le Synodikon de l'Orthodoxie*: J. Guillard, *TM*, 2, 1967, 114.
7. Γ. Λαμπάκης, *Χριστιανικά μνημεία, ερείπια και συνιρήμματα. Επτά αστέρες της Αποκαλύψεως*, Αθήνα 1906, 375-377. Της αυτής γνώμης είναι και ο H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I,2, s.v. astres, σ. 3014.
8. W. M. Ramsay, *Luke the Physician and Other Studies in the History of Religion*, London 1908, 366, αρ. 5.
9. *L'histoire de Pierre de Sicile*: Ch. Astruc, W. Conus-Wolska, J. Guillard, P. Lemerle, D. Papachryssanthou, J. Paramelle, *TM*, 4, 1970, 53, 59, 155.
10. G. Fedalto, *Hierarchia Ecclesiastica Orientalis, I Patriarchatus Constantinopolitanus*, Padova 1988, 424-426.
11. *Actes de Lavra*: P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachryssanthou, II, Paris 1977, 27-33, αρ. 75.
12. J. Darrouzes, *REB*, 38, 1980, 298.
13. *Georgii Pachymeris, Relationes historicas*: A. Failler, Paris, 1984, (CFHB XXIV/2) II. Livre IV, 32, σ. 433.
14. A. Failler, "Pachymemeriana Quaedam", *REB*, 40, 1982, 196-199.
15. *Actes de Lavra*: P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachryssanthou, II, Paris 1977, 27-33, αρ. 75.
16. Θ. Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Αθήνα 1988, 58-59.
17. M. L. Rautman. "Ignatius of Smolensk and the Late Byzantine Monasteries of Thessaloniki", *REB*, 49, 1991, 160-161.
18. *Actes de Lavra*: P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachryssanthou, II, Paris 1977, 27-33, αρ. 75.

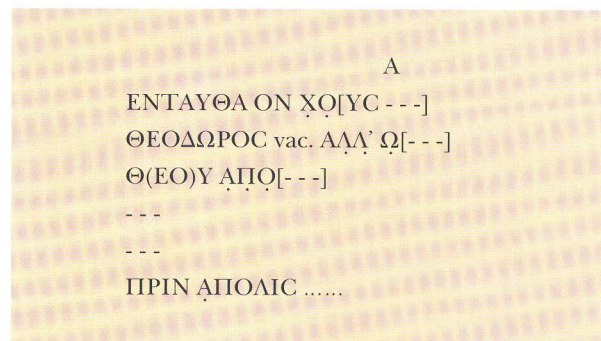
THE MONOLITHIC MARBLE
SARCOPHAGUS
(BE 95α, β, γ/ΑΓ 1560α, β, γ)
IN THE MUSEUM OF BYZANTINE
CULTURE, THESSALONIKI*

A new epigraphical monument has recently been added to the collection of the Museum of Byzantine Culture in Thessaloniki: a monolithic marble sarcophagus found in the Eptapiryo area. It was not systematically excavated, but was a chance find located and collected in December 1985. The sarcophagus, or what was left of it, was initially found in six pieces, which were later re-assembled in the workshops of the Ephorate of Byzantine Antiquities and now constitute three sections, A, B, and Γ. A and B form the rectangular inscribed front of the sarcophagus, while Γ is part of the rear side. As a whole, the monument is in a very bad state, partly because it was re-used as a water trough. In fact, there is still a rectangular aperture at one end, through which the water ran out.

The total length of the inscribed side was about 1.80 m. The dimensions of the sections are: A: H. 0.60 m, L. 0.55 m; B: H. 0.30 m, L. 0.98 m. The letters are ir-

regular in height, but most are between 0.08 and 0.07 m.

The inscription is a metrical epitaph. Unfortunately, only two entire dodecasyllables survive, on section B. They allow us to suppose that the whole text was inscribed in two columns, each consisting of six lines at most. On section A only the beginnings of lines 1, 2, 3, and the last line survive; on section B, we have the whole of the antepenultimate and the penultimate line, together with much of the last dodecasyllable.

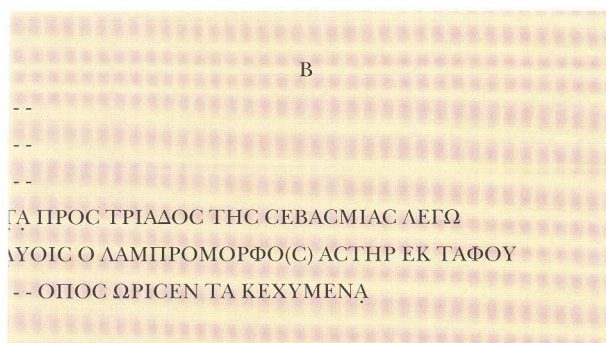


Although I have briefly seen the sarcophagus in Thessaloniki, my reading of the inscription is based entirely on photographs given to me. There are therefore areas in which some letters are difficult to make out. An adequate reading, particularly of section A, requires a more careful study in situ.

The ligatures relate to tau-alpha-epsilon (see *ἐταῦθα*), mu-pi and phi-omicron (see *λαμπρόμορφος*), and tau-eta (see *ἀσκήρ*). At the beginning of the third line on section A, I believe there is an abbreviation: *Θ(εο)ϛ*. The incising of the letters is quite good and is certainly monumental in character. Certain words in the surviving text

are accented. What remains of this metrical epitaph indicates that it was written in iambic dodecasyllables (iambic trimeter) of quite a high standard. For instance, in the two complete dodecasyllables, we see that the caesura falls after the fifth syllable in the first case and after the seventh in the second. The last word in each of these lines is, correctly, paroxytone. The same applies to the truncated last line.

This inscription, three-quarters of which is fragmentary, is the epitaph of a prominent person in Thessaloniki, whose name was



Theodoros. The reading after the name on section A is difficult. I have no reason at present to suppose that there was a title, a patronymic, or some other family name here. The gap (*vacat*) before the ἀλλ' ᾧ... in my first reading is anything but certain. So is this Theodoros to remain for ever unknown to us? That is not so certain! Fortunately, on section B there is a figure of speech that survives in its entirety: *Τά πρὸς Τριάδος τῆς σεβασμίας λέγω*. To be sure, I do not know what came before and after in the flow of the verse; but among the 84 grave poems of this type which I have examined and which date from the late eleventh to the early fif-

teenth century, the Holy Trinity is mentioned in only two other metrical epitaphs: that of Dionysios Kampsorhymes, who was probably Metropolitan of Larissa¹ and lived in the second half of the eleventh century, and that of Loukas, hegumen of the Monastery of San Salvatore in Messina, Italy², who died on 27 February 1149.

This is more than just coincidence, and the Theodoros in our inscription was very probably an ecclesiastical figure. Furthermore, the inscriptions of Thessaloniki, Larissa, and Messina are perpetuating a tradition that was already known in the early Byzantine period, as elegantly reflected in an epitaph from Laodicea in Asia Minor³: *Ὁ τῆς Τριάδος ἱερέυς Ἡσύχιος, σοφός, ἀληθής, πιστός ἐργάτης Χρ(ιστοῦ)...*

The second complete dodecasyllable refers to the deceased and describes him as a *λαμπρόμορφον ἀστέρα*. Although this designation, in a different form, is also found in some secular epitaphs of the Middle and Late Byzantine period (*ἀσὴρ ἑωσφόρος*⁴, or more frequently *λαμπρός φωσφόρος*⁵), lexically it is extremely rare and it is difficult not to associate it with a phrase found in the Synodikon of the Church of Thessaloniki⁶, which is part of the official encomium of Archbishop Isidoros: "...τοῦ ἐν τῇ μακαρίᾳ τῇ λήξει γενομένου ἀγιωτάτου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, τοῦ δίκην ἀστέρος λαμπροῦ τὴν ποίμνην αὐτοῦ ταύτην καταφωτίσαντος...". Knowing that in the codified language of encomia the attribution of titles is exclusive, I conclude that the Theodoros in our epitaph was not only a man of

the Church but a member of the supreme ecclesiastical hierarchy, probably an archbishop.

According to an ancient Christian tradition, a bishop is the star that illuminates his Church. It is a tradition that may be traced back to the Book of Revelation⁷ and is also documented by the epigraphical evidence⁸ and by texts of the Early and Middle Byzantine period⁹. So we may reasonably look for the Theodoros in our inscription in the archiepiscopal lists of Thessaloniki. This narrows the field considerably, because in the latest edition of the prelatial lists of the Church of Thessaloniki, by Giorgio Fedalto¹⁰, there are only three archbishops with this name. The first two lived in the ninth century, and the epigraphical data make it impossible to identify the Theodoros in our inscription with either of them. Not only is the style of the lettering incompatible with the ninth century, but the use of accents particularly is an incontrovertible feature that means we cannot date it to much earlier than the eleventh century (*terminus post quem*).

The third Theodoros in Fedalto's list is Theodoros Kerameas, scion of a large aristocratic family of Thessaloniki, who lived in the thirteenth century.

The script of the inscription on the sarcophagus fits nicely with the thirteenth century: the form of the letters, the flow of the writing, the type of ligatures. Certainly, some letter forms and ligatures are found in the twelfth century too, but the alpha, delta, kappa, lambda, mu, and

the two different types of omega are common in the thirteenth century. Other letters, such as the eta, the nu, the gamma, the pi, and even the rho with its combinations with epsilon, iota, and omicron, argue for the same dating. Also characteristic of that period is the arrangement of the writing, with its letters of varying height and the way the engraver organises them on the stone, combining large and small as required by the available space.

To return to Theodoros Kerameas, this prelate is known to us from a document in the archives of the Great Lavra¹¹. This is his will, which he wrote in 1284 in Thessaloniki and which tells us: firstly, that the archbishop was dismissed from his post (“Ὁ οὐκ οἶδ’ ὅπως τῆς λαχούσης με ἐξωσθεῖς ἀρχιεπισκοπῆς ἐλάχιστος τοῦ Θεοῦ δοῦλος Θεόδωρος ὁ Κεραμέας”); secondly, that he leaves his worldly goods to the monastery which he himself founded in Thessaloniki (“τῆς πρό χρόνων ἐν τῆδε τῇ πόλει Θεσσαλονίκη ἀρξαμένης γίνεσθαι παρ’ ἐμοῦ ἁγίας μονῆς εἰς ὄνομα τοῦ σωτήρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ Παντοδυνάμου”); and thirdly, that he wishes the Emperor, together with his own brother, Nikolaos Kerameas, Domestikos of the Western Themes, to complete the construction of the aforementioned monastery, which Theodoros, owing to a grave illness, cannot finish, for he sees that his end is nigh (“ἐπεὶ γὰρ ἐγὼ μὲν ὄσων οὕτω τῶν ἐνθένδε μεθίσταμαι”). This text clearly reveals that the dethroned archbishop had connections with aristocratic circles in the capital (members of the Melissenos family) and in Thessalo-

niki, because, although he had been removed from his throne, curiously enough the witnesses who sign his will are all members of high-ranking ecclesiastical or secular circles in the city.

The fact is that the editors of the Lavra archives initially overlooked a small but extremely important detail, which Jean Darrouzès was the first to spot¹²: in his will, Theodoros Kerameas refers to his ‘archiepiscopate’; but Thessaloniki was a metropolitanate. The occupant of the metropolitan throne of Thessaloniki always, invariably, signs himself ‘Archbishop of the most holy metropolitanate of Thessaloniki’. No variation on the theme is permissible. So Kerameas was an archbishop, but not of Thessaloniki. His name must thus be removed from the episcopal lists of the city and sought elsewhere.

This last detail might have been enough to prevent our identifying the Theodoros in the inscription with the Kerameas in the Lavra document. But the association of the evidence of another source (Pachymeres) and a specific phrase in our inscription (section A, last line) makes a case for our original hypothesis.

Pachymeres¹³ mentions a Kerameas as Archbishop of Ohrid (*τῷ Ἀρχιεπισκῶν Κεραμέα*). The despot John Palaiologos, brother of Emperor Michael VIII, sought refuge with this prelate after his defeat at Neai Patrai in Thessaly at the hands of the sebastokrator John Doukas. The French editor of, and authority on, Pachymeres, Albert Failler, offers sound arguments identifying the Kerameas of Ohrid with

the Theodoros Kerameas in the Lavra document¹⁴ and dates his meeting with John Palaiologos in Thessaloniki or the wider area to somewhere around 1273. This means that Theodoros had been removed from his archiepiscopate around 1273 and was now living in his native city. It is perfectly natural to suppose that, perhaps in 1284, the ailing and now aged Theodoros (“...προτάξας χειρὶ τρομαλέα διὰ τὴν ἐσχάτως ἤδη με κατηγορασμένην λυσιμελή μοι τοῦ σώματος πολυχρόνιον νόσον...”) ¹⁵, deposed Archbishop of Ohrid, withdrew to the Monastery of Christ Almighty, which he himself had founded in Thessaloniki. We know these privately-owned foundations very well. Essentially they were family monasteries, in which their founders, who were usually of noble birth, sought refuge either for reasons of security, whenever the political or social circumstances warranted it, or because advancing age gave them no other option; and needless to say, they continued to play a dominant role from there. This, at least, is how I view Theodoros’s withdrawal. After his death, the monks paid a final tribute to their founder in the form of a monolithic sarcophagus – very rare in Greece, owing to the cost of making it¹⁶ – and incised on it the metrical inscription of which only fragments have come down to us today. The fragments, however, tell us something not only about Theodoros’s career as a church leader, but also about his unfortunate dismissal from his see. This is probably the significance of the *ἠπὲρ ἄνολις* (‘formerly without a city’ or ‘homeland’)

at the beginning of the last line on section A of the epitaph: 'formerly', because the ousted archbishop is now at rest either in the Heavenly City or, rather more prosaically, in his own native city.

The Monastery of Christ Almighty may have survived its founder by 150 years or more, for it is mentioned among the monasteries which Ignatius of Smolensk saw in Thessaloniki at the beginning of the fifteenth century¹⁷. After that its fate is unknown. The fact that Theodoros Kera-meas's will is in the Lavra archive means that at some point the former archbishop's foundation passed into the possession of that great Athonite monastery¹⁸.

The theory briefly outlined here regarding the sarcophagus unearthed in Thessaloniki shows the monument to be an important source for the personal history of the individual concerned and for the ecclesiastical history of the city. I hope that a more systematic, on-the-spot study of the sarcophagus, together with a quest for new data, will confirm my hypothesis and shed more light on this fragmentary inscription.

G. KIOURTZIAN

* I should like to thank my colleagues Ioanna Rapti and Ioannis Theodorakopoulos for their help.

LE SARCOPHAGE MONOLITHE
EN MARBRE DU MUSÉE DE
LA CIVILISATION BYZANTINE
DE THESSALONIQUE
(BE 95α, β, γ / ΑΓ 1560α, β, γ)*

Un nouveau monument épigraphique est entré récemment dans les collections du Musée de la Civilisation Byzantine de Thessalonique. Il s'agit d'un sarcophage monolithe en marbre qui a été trouvé dans la région d'Eptapyrgion. Il s'agit d'une découverte fortuite au cours de prospections archéologiques en décembre 1985. Le sarcophage, ou plutôt ce qu'il en reste, a été récupéré en six fragments qui plus tard ont été recollés en trois pièces, dans les ateliers de la Rotonde: A, B et Γ.

Les deux premiers fragments, A et B, appartiennent au côté long du monument qui porte l'inscription, alors que le Γ fait partie du côté postérieur du sarcophage. Il est évident que la conservation de l'ensemble est très mauvaise. Cela est dû en partie au fait que le sarcophage, dans un second temps, a servi comme bassin. En effet, sur un de ses petits côtés on voit encore un trou pour l'évacuation des eaux. La partie qui porte l'inscription mesure environ 1,80 m. Les dimensions du fragment A sont 0,60 m haut. et 0,55 m long. et celles du fragment B 0,30 m haut. et 0,98 m long. Les lettres n'ont pas la même hauteur mais pour la plupart elles mesurent entre 0,08 et 0,07m.

Notre inscription est une épitaphe métrique. Malheureusement, seuls deux dodécasyllabes ont été entièrement conservés

sur le fragment B. Ces deux vers nous permettent de supposer que le texte de notre inscription était gravé en deux colonnes, dont chacune possédait au plus six lignes. Sur le fragment A nous lisons les débuts des trois premiers vers ainsi que le dernier, alors que sur le fragment B, comme je l'ai déjà dit, nous avons en entier le 3^e et 2^e vers avant la fin, ainsi qu'une grande partie du dernier dodécasyllabe. Bien que j'ai vu très brièvement le sarco-

en dodécasyllabes (trimètre iambique) d'une assez bonne qualité. Par exemple nous voyons que sur les deux dodécasyllabes qui sont entièrement conservés, la césure est faite après la 5^e syllabe au premier vers, alors que dans le second, la césure intervient après la 7^e syllabe. Dans les deux vers les derniers mots sont paroxytons. Nous observons la même chose au dernier vers qui est incomplet. Cette inscription très lacunaire, (les 3/4

A	B
ENTAYΘA ON X̄O[YC ---]	---
ΘEOΔΩPOC vac. AΛΛ' Ω[---]	---
Θ(EO)Y AΠIO[---]	---
---	ΤΑ ΠΡΟΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΤΗΣ ΣΕΒΑΣΜΙΑΣ ΛΕΓΩ
---	ΛΥΟΙΣ Ο ΛΑΜΠΡΟΜΟΡΦΟ(Σ) ΑΣΤΗΡ ΕΚ ΤΑΦΟΥ
ΠΙΝ ΑΠΟΛΙΣ	--- ΟΠΙΟΣ ΩΡΙCΕΝ ΤΑ ΚΕΧΥΜΕΝΑ

phage sur place à Thessalonique la lecture de l'inscription est faite entièrement à partir des photographies. En conséquence il y a des zones où la reconnaissance de certaines lettres est encore incertaine. Une étude beaucoup plus attentive est indispensable pour une lecture certaine surtout du fragment A.

Les ligatures concernent les lettres T, A, Y (voir *ἐνταῦθα*), M, Π et Φ, O (voir *λαμπρόμορφος*), T, H (voir *ἀστήρ*). Au-début du troisième vers, fragment A, je crois lire l'abréviation *Θ(εο)ῦ*. La gravure des lettres est relativement soignée et accuse un caractère monumental. Quelques mots de l'inscription sont accentués. Ce qui nous est parvenu de cette épitaphe, indique qu'il s'agit d'un texte métrique

(manquent), est l'épitaphe d'une importante personne de la ville de Thessalonique qui se nomme Théodore. Après le nom, sur le fragment A la lecture est difficile. Rien pour le moment ne permet de supposer qu'il était suivi d'un titre, un patronyme ou autre nom de famille. Cependant le vacat avant le «*ἀλλ' ὦ...*» de ma première lecture n'est pas tout à fait certain. Ce Théodore nous restera-t-il à jamais inconnu? Ceci n'est pas sûr. Heureusement le fragment B de l'inscription, conserve une formule entière: «*Τὰ πρὸς Τριάδος τῆς σεβασμίας λέγω*». Bien-sûr j'ignore ce qu'il y avait avant et ce qui venait par la suite dans la trame du vers, mais parmi 84 épitaphes métriques du même type que j'ai examinées et qui se situent

entre la fin du XIe et le début du XVe siècle, la mention de la sainte Trinité se retrouve uniquement dans deux autres épitaphes métriques. La première concerne l'hierarque Denis Kampsorumès, vraisemblablement métropolitain de Larissa¹, qui a vécu dans la deuxième moitié du XIe siècle et la seconde Loukas, higoumène du monastère Saint Salvatore de Messine², décédé le 27 février de 1149. Une telle coïncidence n'est pas fortuite et Théodore de notre inscription était donc sans doute un ecclésiastique. C'est ainsi que les inscriptions de Thessalonique, de Larissa et de Messine perpétuent une tradition attestée dès la période protobyzantine comme on la trouve joliment exprimée dans une épitaphe de Laodicée d'Asie Mineure³: «*Ὁ τῆς Τριάδος ἱερέυς Ἡσύχιος, σοφός, ἀληθής, πιστός ἐργάτης Χρ(ιστοῦ)...*».

Le deuxième dodécasyllabe conservé dans son intégrité se rapporte au défunt qu'il qualifie de: *λαμπρόμορφον ἀστέρα*. Bien que cette qualification, sous une forme différente, se retrouve aussi dans certaines épitaphes laïques meso- et tardo-byzantines (*ἀστήρ ἐωσφόρος*⁴ mais plus couramment *λαμπρός φωσφόρος*⁵), elle demeure extrêmement rare. On ne peut pas s'empêcher de la rapprocher d'une expression qu'on trouve dans le Synodikon de l'Église de Thessalonique⁶ et qui fait partie de l'enkômion de l'archevêque Isidore: «*... τοῦ ἐν τῇ μακαρίᾳ τῇ λήξει γενομένου ἀγιωτάτου ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, τοῦ δίκην ἀστέρος λαμπροῦ τὴν ποιμένην αὐτοῦ ταύτην καταφώτισαντος...*». Sachant que dans la langue

codifiée des *enkômia*, les titres sont exclusivement attribués, je conclus que Théodore de notre inscription, est non seulement un ecclésiastique mais qu'il fait aussi partie du haut clergé et que vraisemblablement il s'agit d'un archevêque.

Selon une ancienne tradition chrétienne, l'évêque est l'étoile qui éclaire son Église. Cette tradition remonte au texte de l'Apocalypse de Jean⁷; elle est également attestée par des témoignages épigraphiques⁸ ou textuels de la période proto- et meso-byzantine⁹. Basé sur cette constatation on peut raisonnablement rechercher notre Théodore parmi les archevêques de Thessalonique. Dans ce cas notre terrain de recherche se restreint considérablement car dans la dernière édition des listes des prélats thessaloniens, entreprise par G. Fedalto¹⁰, seulement trois archevêques portent ce nom. Les deux premiers ont vécu au IXe siècle. L'identification de notre Théodore avec quiconque de ces deux prélats est exclue. Non seulement les formes des lettres sont incompatibles avec le IXe siècle, mais plus encore, l'accentuation des mots dans notre inscription nous interdit formellement de remonter plus haut que le XIe siècle (*terminus post quem*).

Le troisième et dernier évêque des listes éditées par G. Fedalto, qui porte ce nom, est Théodore Kéraméas, rejeton d'une grande famille aristocratique de Thessalonique qui a vécu au XIIIe siècle. Le XIIIe siècle est également la période qui s'accorde le mieux avec notre inscription sur le plan épigraphique: forme des let-

tres, gravure et ligatures. Bien-sûr certaines formes de lettres ou de ligatures se retrouvent aussi au XIIe siècle, mais les A, Δ, K, Λ ou M ainsi que les deux types différents de Ω sont communs au XIIIe siècle. D'autres lettres comme le H, le N, le Γ, le Π ou encore le P et ses combinaisons avec les voyelles E, I et O plaident en faveur de cette datation. Caractéristique de la même période est la disposition des lettres inégales et la façon dont le graveur distribue les caractères épigraphiques sur la pierre selon ses besoins.

Revenons à Théodore Kéraméas: ce prélat nous est connu par une acte qui est conservé dans les archives du monastère de Lavra¹¹ au Mont-Athos. Il s'agit de son testament et il a été rédigé à Thessalonique en 1284. Par ce document nous apprenons: premièrement que l'archevêque est détrôné («Ὁ οὐκ οἶδ' ὅπως τῆς λαχούσης με ἐξωσθεῖς ἀρχιεπισκοπῆς ἐλάχιστος τοῦ Θεοῦ δοῦλος Θεόδωρος ὁ Κεραμέας»); deuxièmement que Théodore lègue ses biens au monastère qu'il a lui-même fondé à Thessalonique («τῆς πρό χρόνων ἐν τῇδε τῇ πόλει Θεσσαλονίκη ἀρξαμένης γίνεσθαι παρ' ἐμοῦ ἁγίας μονῆς εἰς ὄνομα τοῦ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ Παντοδυνάμου») et enfin il remet sa fondation sous la protection de l'empereur, qui en achèvera la construction avec l'aide de son propre frère, le domestique des thèmes d'occident, Nicolas Kéraméas, vu l'état de santé de l'ex-archevêque («ἐπεὶ γάρ ἐγὼ μὲν ὄσον οὕτω τῶν ἐνθένδε μεθίσταμαι»). Dans ce document apparaît clairement que Théodore entretenait des relations avec l'aristocratie

constantinopolitaine (Melissinoi), et thessalonicienne. Malgré donc le fait qu'il ait perdu son siège, les témoins qui co-signent son testament appartiennent curieusement aux rangs supérieurs de la hiérarchie ecclésiastique et civile de Thessalonique.

En fait, un menu détail du texte, dans un premier temps inaperçu par les éditeurs des archives de Lavra, est d'une très grande importance; J. Darrouzès¹² fut le premier à le remarquer: dans son testament Théodore parle de son "archevêché" or Thessalonique est une "métropole"! Le chef de l'Église de Thessalonique signe sans aucune exception: «archevêque de la très sainte métropole de Thessalonique». Aucune autre alternative sur cette titulature n'étant possible, Théodore Kéraméas est archevêque mais non de Thessalonique; son nom donc doit disparaître des listes épiscopales de cette ville et il faudra le rechercher ailleurs.

Ce nouvel élément pourrait nous détourner de l'identification que nous avons proposée entre Théodore de notre inscription et celui du document de Lavra. Cependant l'association du témoignage d'une autre source historique (Pachymère) avec une expression bien précise de notre inscription (fragment A, dernière ligne), plaident pour notre hypothèse initiale.

Dans l'œuvre de Georges Pachymère¹³ un certain Kéraméas est attesté comme archevêque d'Ochrid (τῷ Ἀχριδῶν Κεραμέα). Auprès de ce prélat se réfugie le despote Jean Palaiologos, frère de Michel VIII, après sa défaite par le sébastokrator

Jean Doukas, maître de Thessalie, à Néai Patrai. L'éditeur français de Georges Pachymère, A. Failler, identifie avec des arguments solides le Théodore Kéraméas du document de Lavra avec l'archevêque Kéraméas d'Ochrid¹⁴ et situe la rencontre des deux hommes (prélat et despote) à Thessalonique ou ses environs autour de l'an 1273. Cela signifierait que Théodore fût éloigné de son siège un peu avant 1273 et qu'il habite désormais dans sa ville natale.

Il est tout à fait naturel de supposer qu'à partir de 1284 ou peu après, le vieux et très malade ex-archevêque d'Ochrid («...*πρωτάξας χειρί τρομαλέα διά τήν ἐσχάτως ἤδη με κατηγορασμένην λυσιμελή μοι τοῦ σώματος πολυχρόνιον νόσον...*»)¹⁵, se retire dans le monastère qu'il avait fondé lui-même à Thessalonique. Nous connaissons bien ce type de fondations religieuses privées. Il s'agit en fait de monastères familiaux dans lesquels les fondateurs -riches aristocrates ou ecclésiastiques- se retirent soit pour des raisons de sécurité lorsque les circonstances les obligent, soit encore pour finir paisiblement leurs vieux jours. Dans ces établissements les fondateurs continuent, bien entendu, de jouer un rôle de maître. C'est ainsi que je vois la retraite de Théodore. Après sa mort, les moines offrent à titre d'honneur posthume au fondateur de leur monastère un sarcophage monolithe -extrêmement rares en Grèce à cause de leur coût¹⁶ - et font graver l'építaphe métrique dont seulement quelques bribes nous sont parvenues.

Ces bribes cependant suffisent pour nous

éclairer non seulement sur la carrière de Théodore mais aussi sur l'éloignement de son siège. C'est probablement à ce fait que se rapporte le *πρὶν ἄπολις*, (précédemment sans cité ou patrie) qu'on lit au début du dernier vers sur le fragment A. Précédemment, car à présent l'ex-archevêque se repose soit dans le "royaume des Cieux", soit plus prosaïquement dans sa ville natale.

Le monastère de Christ Pantodynamos survivra à son fondateur pendant au moins 150 ans puisqu'il est mentionné par Ignace de Smolensk qui visita Thessalonique au début du XVe siècle¹⁷. Depuis cette date nous ignorons son sort. Le fait que le testament de Théodore Kéraméas se trouve dans les archives de Lavra veut probablement dire que la fondation thessalonicienne a passé sous la juridiction du grand monastère de l'Athos¹⁸.

L'hypothèse de travail avancée brièvement ici pour le sarcophage de Thessalonique désigne ce monument comme un élément important pour l'histoire du personnage mais aussi pour l'histoire ecclésiastique de la ville. J'espère qu'un examen sur place et une étude plus approfondie confirmeront mes propos en apportant plus de lumière sur ce document extrêmement mutilé.

G. KIOURTZIAN

* Je remercie mes collègues Ioanna Rapti et Ioannis Theodorakopoulos pour l'aide qu'ils m'ont apportée.

ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΛΑΚΕΣ ΤΗΣ ΔΩΡΕΑΣ ΔΑΡΑ*

Το 1999 το ζεύγος Αθανασίου και Αμαλίας Δαρά δώρισε στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού δύο χαλκογραφικές πλάκες. Το είδος είναι σχετικά σπάνιο, σε σύγκριση με τις τυπωμένες χαλκογραφίες που διασώθηκαν, επειδή οι πλάκες, λόγω της υψηλής τιμής του χαλκού, συνήθως λιώνονταν για να επαναχρησιμοποιηθεί ο χαλκός είτε για τη χάραξη νέων συνθέσεων είτε για την κατασκευή άλλων αντικειμένων¹. Έτσι η δωρεά του ζεύγους Δαρά είναι πολύτιμη, αφενός διότι προσανξάνει τον υφιστάμενο – από τη δωρεά της Συλλογής Ντ. Παπασιράτου – αριθμό των χαλκογραφικών πλακών του Μουσείου και αφετέρου διότι οι αποτυπώσεις τους εμπλουτίζουν με νέες συνθέσεις το γνωστό εικονογραφικό θεματολόγιο των ορθόδοξων θρησκευτικών χαρακτικών και προσφέρουν, με τις επιγραφές τους, νέα στοιχεία για ήδη γνωστούς σταμπαδόρους.

1. Η πρώτη πλάκα (BX 246) είναι αμφιπρόσωπη, έχουν δηλαδή χαραχθεί παραστάσεις και στις δύο όψεις της, απόδειξη της προσπάθειας του χαρακτή να εκμεταλλευτεί όσο γινόταν τον πολύτιμο χαλκό. Οι σημερινές διαστάσεις της είναι 56,5×39,5 εκ., αρχικά όμως ήταν μεγαλύτερη γιατί σε κάποια φάση η μια πλευρά της ξακρίστηκε, όπως συνάγεται από την αποκοπή τμήματος των συνθέσεων. Α΄ όψη: Έχει χαραχθεί η παράσταση του Μυστικού Δείπνου και κάτω, σε δέλτο, η μεγαλογράμματη επιγραφή: ΝΥΝ ΠΡΩ-

ΤΟΝ ΕΧΑΡΑΧΘΗ ΠΑΡΑ ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ: 1864: Σ(Ε)ΠΤ(ΕΜΒΡΙ)ΟΥ 25 (εικ. 1,2).

Όσο γνωρίζω από το δημοσιευμένο υλικό, είναι η πρώτη φορά που ο Μυστικός Δείπνος απεικονίζεται σε ορθόδοξο θρησκευτικό χαρακτικό. Η παράσταση διαδραματίζεται μέσα σε πλούσια αρχιτεκτονημένο εσωτερικό χώρο, που διαρθρώνεται με βαθμιδωτά επίπεδα, ψευδοκίονες και ψευδοπαραστάδες και ποικίλα ανοίγματα. Με άξονα τη μορφή του Χριστού, οι μαθητές διατάσσονται γύρω από ορθογώνιο τραπέζι, σε ποικιλία στάσεων. Ξεχωρίζει, στο πρώτο επίπεδο αριστερά, ο Ιούδας, χωρίς φωτοστέφανο, που απλώνει το χέρι στο πιάτο και κρατά πουγκί στο οποίο αναγράφεται ο αριθμός 30, σαφής αναφορά στα τριάκοντα αργύρια της προδοσίας του.

Ο τύπος της παράστασης αποκλίνει από τη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος στο σύνολο και σε λεπτομέρειες. Οι δυτικές επιρροές είναι εμφανείς στην απόδοση της τρίτης διάστασης στο χώρο και στην πλαστικότητα των μορφών, αλλά και σε λεπτομέρειες όπως το τραπεζομάνδηλο που καλύπτει το τραπέζι, τα κουταλοπήρουνα, και οι πάγκοι στους οποίους κάθονται οι μαθητές. Κυριαρχεί η σκηνογραφική αντίληψη στην οργάνωση της παράστασης και του χώρου που υπογραμμίζεται με την πλαισίωσή του με βαριά παραπετάσματα, στοιχείο γνωστό και από φορητές εικόνες της εποχής². Ο νεοκλασικού χαρακτήρα διάκοσμος εμπλουτίζεται ωστόσο και με το τουρκομπαρόκ κόσμημα στο πρώτο επίπεδο. Το σκηνο-

γραφικό ύφος της παράστασης και ο συμ-
φυρμός διαφορετικής προέλευσης κοσμη-
τικών μοτίβων αναρμονίζεται με το συρμό
που επικρατεί την εποχή αυτή στο διά-
κοσμο κοσμικών κυρίως αλλά και θρη-
σκευτικών κτηρίων³.

Β΄ όψη: Σε δύο ίσα διάχωρα έχουν χαρα-
χτεί οι παραστάσεις της Γέννησης και της
Βάπτισης του Χριστού (εικ. 3,4). Το επά-
νω μέρος και των δύο συνθέσεων λείπει
λόγω ξακρίσματος της πλάκας. Στο περι-
θώριο κάτω αναγράφεται η μεγαλογράμ-
ματη επιγραφή: ΕΧΑΡΑΧΘΗ ΔΙΑ ΣΥΝ-
ΔΡΟΜΗΣ ΙΓ(ΝΑΤΙΟΥ) ΤΟΥ Ι(Ε)ΡΟΜ(Ο-
ΝΑΧ)ΟΥ. ΧΕΙΡ ΔΕ ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΜΟ-
ΝΑΧΟΥ: 1865:ΠΙ.

Στη Γέννηση κυριαρχεί στο πρώτο επίπεδο
το σπήλαιο και με άξονα την κτιστή φάτνη
και τον αστέρα οργανώνονται συμμετρικά
οι μορφές της γονατιστής Παναγίας και
του Ιωσήφ και των δύο όρθιων βοσκών.



Σε διαδοχικά επίπεδα πίσω τοποθετούνται
αριστερά ο ευαγγελισμός των ποιμένων,
δεξιά ο βοσκός που παίζει φλογέρα και
ψηλότερα οι έφιπποι μάγοι. Πάνω αρι-
στερά σε νεφέλη απεικονίζονται άγγελοι
που δοξολογούν.

Στη Βάπτιση ο Χριστός πατά τους δράκο-
ντες, αλληγορική λεπτομέρεια που, κατά
τους Πατέρες και την υμνολογία της Εκ-

Εικ. 1. Η χαλκογραφική πλάκα ΒΧ 246: Α΄ όψη.

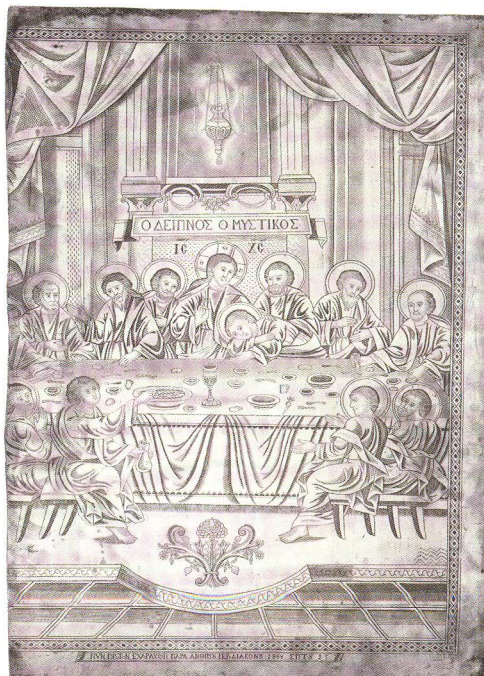
Εικ. 2. Το τύπωμα της Α΄ όψης της χαλκογραφικής
πλάκας ΒΧ 246.

Fig. 1. Copperplate BX 246: Obverse.

Fig. 2. Print from copperplate BX 246: Obverse.

Fig. 1. La plaque chalcographique BX 246: Face A.

Fig. 2. La impression de la plaque chalcographique
BX 246: Face A.



κλησίας, δηλώνει τη συντριβή του κακού και τη νίκη επί της αμαρτίας⁴. Στην αριστερή όχθη του Ιορδάνη ο Ιωάννης βαπτίζει τον Χριστό και στη δεξιά ομάδα αγγέλων, με τον πρώτο να κρατά σινδόνι, παρακολουθεί τη Βάπτιση. Η δήλωση του φυσικού τοπίου είναι έντονη, με χαρακτηριστική λεπτομέρεια, αριστερά, την ακουμπισμένη στο δένδρο αξίνα, που παραπέμπει στο σχετικό εδάφιο του ευαγγελίου του Λουκά (3,9). Ψηλά σε νεφέλη απεικονίζεται ο άναρχος Πατήρ και χαμηλότερα το Άγιο Πνεύμα ως Περιστερά.

Κυριαρχεί και στις δύο παραστάσεις η βυζαντινή προοπτική, ενώ το λιτό και απλοϊκό τους ύφος είναι τυπικό των αγιορείτικης παραγωγής χαρακτικών⁵. Εξάλλου οι δύο σκηνές επαναλαμβάνονται σχεδόν πανομοιότυπα δύο χρόνια αργότερα, το 1867, σε ένα επίσης διπλό χαρακτικό του αγιορείτη χαρακτή Ιωάννη Κωνσταντίνου Καλδή⁶.

Οι επιγραφές και των δύο όψεων της πλάκας μνημονεύουν τον χαρακτή Άνθιμο, ο οποίος το 1864 έχει την ιδιότητα του ιεροδιάκονου και το 1865 του ιερομόναχου. Με το όνομα αυτό είναι γνωστός ο χαρακτή μοναχός Άνθιμος Αλητζερίδης, ο οποίος συνήθως υπογράφει ως Άνθιμος ο Πελοποννήσιος⁷. Ο Άνθιμος έδρασε ως σταμπαδόρος στο Άγιο Όρος και έχουν εντοπισθεί 18 χαλκογραφίες του που χρονολογούνται από το 1836 ως το 1858⁸. Παλαιότερα ταυτιζόταν με τον ιερομόναχο Άνθιμο, επίσης χαρακτή στο Άγιο Όρος, του οποίου είναι γνωστές δύο χαλκογραφίες των ετών 1866 και 1868⁹. Πρόσφατη έρευνα έδειξε ότι η ταύτιση

Εικ. 3. Η χαλκογραφική πλάκα BX 246: Β' όψη.

Εικ. 4. Το τύπωμα της Β' όψης της χαλκογραφικής πλάκας BX 246.

Fig. 3. Copperplate BX 246: Reverse.

Fig. 4. Print from copperplate BX 246: Reverse.

Fig. 3. La plaque chalcographique BX 246: Face B.

Fig. 4. La impression de la plaque chalcographique BX 246: Face B.

αυτή δεν ισχύει διότι ο Άνθιμος ο Πελοποννήσιος πέθανε το 1861¹⁰. Είναι λοιπόν πολύ πιθανόν ο χαρακτή Άνθιμος της αμφιπρόσωπης πλάκας της δωρεάς Δαρά να είναι το ίδιο πρόσωπο με τον ήδη γνωστό χαρακτή ιερομόναχο Άνθιμο και έτσι αυξάνονται τα δύο ως τώρα γνωστά χαρακτικά του σε τέσσερα.

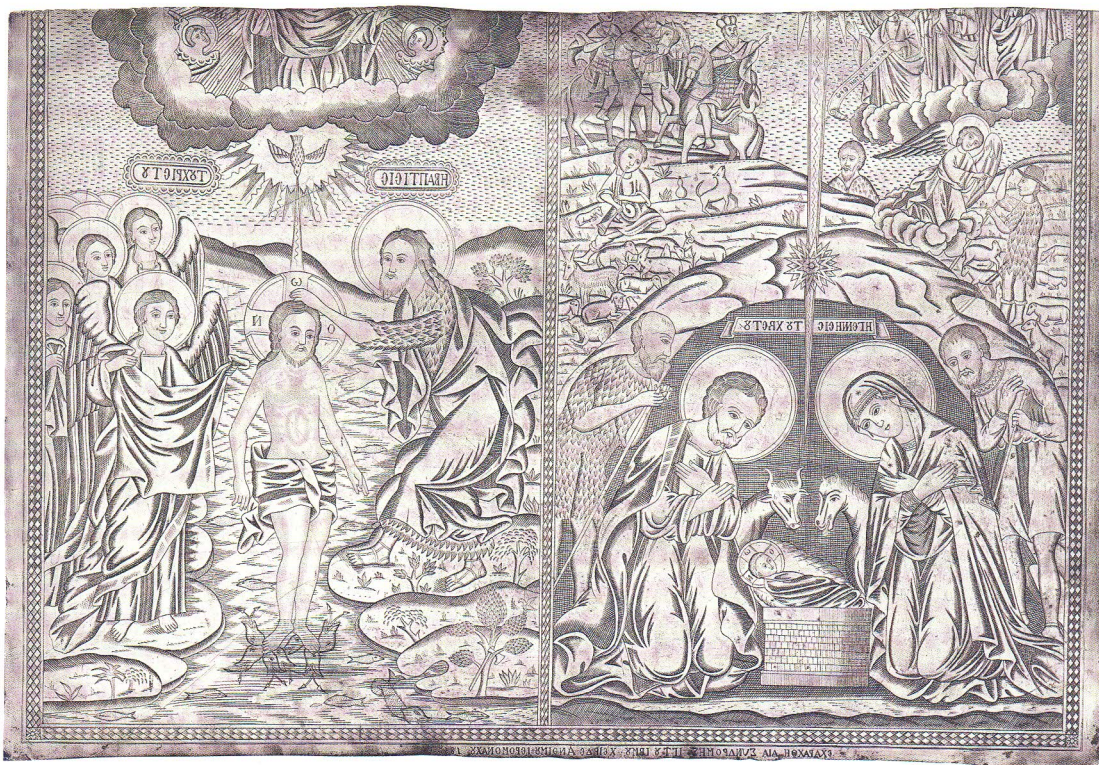
2. Η δεύτερη πλάκα (BX 247) έχει διαστάσεις 40,5X35,5 εκ. και απεικονίζει την Παναγία Γαλακτοτροφούσα (εικ. 5,6). Στο κάτω μέρος της παράστασης έχει χαραχτεί η ακόλουθη ολαβονική επιγραφή: *Izobrazenije Čudotvornoj Ikoni/ Presvjatoja Bogorodici Imenuemija Mleko/ Pitatiljnicu Nahodaščeisja na Svjatoj/ Afonskoj gori u' kelii nazinaemi postnica što na Karei.*

Σε ελεύθερη μετάφραση έχει ως εξής:

Παράσταση της θαυματουργής εικόνας της Θεοτόκου της επονομαζόμενης Γαλακτοτροφούσας, η οποία βρίσκεται στο Άγιο Όρος στο κελλί που ονομάζεται Τυνικαρείο, στις Καρνές.

Κάτω από το περιθώριο της παράστασης η επίσης ολαβονική επιγραφή *Pe čatalj dozvoljajtsja 28 Julija 1856 goda Cenzorj Profesorj Protoierij Petrij Delicimiji* αναφέρει

3



4



ότι το χαρακτηριστικό *Τυπώθηκε στις 28 Ιουλίου 1856. Κριτής καθηγητής πρωτοϊερέας ο Πέτρος Ντελίσιον.*

Το χαρακτηριστικό λοιπόν απεικονίζει τη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας που βρίσκεται στο χιλιανδαρινό κελλί στις Καρυές, το οποίο ονομάζεται Τυπικαρείο του αγίου Σάββα ή Τυπικαρείο¹¹. Σύμφωνα με τους αγιορείτικους θρύλους η αρχέτυπη εικόνα της Γαλακτοτροφούσας αρχικά βρισκόταν στη Λαύρα του Αγίου Σάββα στην Παλαιστίνη. Όταν το 13ο αι. επισκέφτηκε τη μονή ο άγιος Σάββας των Σέρβων οι μοναχοί τού δώρησαν την εικόνα εκπληρώνοντας την επιθυμία του ιδρυτή της μονής οσίου Σάββα του Αγιασμένου, ο οποίος, λίγο πριν πεθάνει, προφήτησε την έλευση στη μονή, ύστερα από αιώνες, του συνώνυμου του Σέρβου ηγεμόνα και όρισε να του δοθεί η εικόνα της Γαλακτοτροφούσας¹².

Στο χαρακτηριστικό συνεπώς απεικονίζεται όχι το ίδιο το ιερό πρόσωπο αλλά η θαυματουργή του εικόνα. Η απεικόνιση στα χαρακτηριστικά θαυματουργών εικόνων ήταν πρακτική ιδιαίτερα διαδεδομένη διότι χάρη στην ευκολία παραγωγής και κυκλοφορίας των χαρακτηρισκών, γίνονταν εύκολα προσιτές στο ορθόδοξο κοινό θαυματουργές και ιδιαίτερα τιμώμενες εικόνες που φυλάσσονταν σε απομακρυσμένα μοναστήρια και προσκυνήματα¹³.

Στο χαρακτηριστικό της δωρεάς Δαρά απεικονίζονται κάτω, μέσα σε μαργαριτοκόσμητα πλαίσια, ο άγιος Νικόλαος και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Επαναλαμβάνεται σ' αυτό, με παραλλαγές, χάραξη του 1841, επίσης αγιορείτικου εργαστηρίου, από την οποία

5



έχουν απαλειφθεί ο μαστός της Παναγίας και το αριστερό χέρι του Χριστού¹⁴. Οι ενδυμασίες της Παναγίας και του Βρέφους είναι πλούσια διακοσμημένες και οι δύο λιθοκόσμητοι σταυροί στο ένδυμα της Παναγίας και το περιδέρατο πιθανότατα αντιγράφουν πολύτιμα αναθήματα αναρτημένα στη θαυματουργή εικόνα.

Ενδεικτικό της φήμης της θαυματουργής εικόνας της Γαλακτοτροφούσας είναι το γεγονός ότι είναι γνωστά οκτώ χαρακτηριστικά που την απεικονίζουν, όλα τυπωμένα στο Άγιο Όρος, εκ των οποίων τα πέντε έχουν και σλαβονικές επιγραφές¹⁵. Έτσι με τη χαλκογραφική πλάκα της δωρεάς Δαρά προσαυξάνεται ο αριθμός των γνωστών χαρακτηρισκών με ένα ακόμη προορισμένο αποκλειστικά για σλαβόφωνο κοινό.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ



Εικ. 5. Η χαλκογραφική πλάκα ΒΧ 247.

Εικ. 6. Το τύπωμα της χαλκογραφικής πλάκας ΒΧ 247.

Fig. 5. Copperplate ΒΧ 247.

Fig. 6. Print from copperplate ΒΧ 247.

Fig. 5. La plaque chalcographique ΒΧ 247.

Fig. 6. La impression de la plaque chalcographique ΒΧ 247.

*Η μεταγραφή και μετάφραση των σλαβονικών επιγραφών οφείλεται στον αρχαιολόγο του Μουσείου Αναστάσιο Αντωνάρα. Πολύτιμες υπήρξαν οι υποδείξεις του ιερομόναχου Ιουστίνου Σιμωνοπετρίτη. Τους ευχαριστώ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665-1899*, Αθήνα 1986, I, 16.
2. Α. Τούρτα, *Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1992*, 53, 83, αρ. 25.
3. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, Αθήνα 1996, εικ. 65, 125, 129, 143, 153.
4. Θ. Μ. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980, 174 κ.ε.
5. Ντ. Παπαστράτου, ό.π. 27, κ.ε.
6. Ό.π., 53, αρ. 18.
7. Ό.π., 27.
8. Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης, *Αγιορείτες χαλκογράφοι, «Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά»*, Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 1995, Αθήνα 1999, 60, 66.
9. Ντ. Παπαστράτου, ό.π., I, 264 κ.ε., αρ. 283-284.
10. Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης, ό.π., 66.
11. Γ. Σμυρνάκη, *Το Άγιον Όρος*, Καρυές 1988, 501· Sr. Petković, *Chilandar*, Belgrad 1989, 85 κ.ε.
12. Αθ. Παναγιώτου, *Η Πλατιτέρα των Ουρανών*, Αθήνα 1990, 167 κ.ε.
13. Ο. Γκράτζιου, *Μεταμορφώσεις μιας θανατοουργής εικόνας. Σημειώσεις στις όφημες παραλλαγές της Παναγίας του Κύκκου*, ΔΧΑΕ περ. Δ-τ. ΙΖ' (1993-1994), 317 κ.ε.· Α. Τούρτα, *Η ζωγραφική των εικόνων το 19ο αι. και τα χαλκογραφικά της πρότυπα. Η περίπτωση των εικόνων της Θεσσαλονίκης, «Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά»*, Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 1995, Αθήνα 1999, 73 κ.ε.
14. Ντ. Παπαστράτου, ό.π., 112, αρ. 85.
15. Ό.π., 111 κ.ε., αρ. 83-90.

THE DARAS COPPERPLATES*

In 1999, Athanassios and Amalia Daras donated two copperplates to the Museum of Byzantine Culture. Copperplates survive much more rarely than printed engravings, because copper was so expensive that the plates were usually melted down so that it could be re-used, to make either new plates or other objects¹. So the Daras donation is doubly valuable, because it augments the Museum's collection of copperplates (which come from the Dori Papastratou donation) and because the prints from them add new compositions to the known iconographical repertory of Orthodox religious engravings and provide, through their inscriptions, new information about known engravers.

1. The first plate (BX 246) is engraved on both sides, clearly in an effort to make the most of the precious copper. Its present dimensions are 56.5 × 39.5 cm, but it was originally larger. Part of the compositions is missing, indicating that at some point one side was trimmed.

Obverse: The Last Supper with the following inscription in majuscules in a tablet at the bottom: ΝΥΝ ΠΡΩΤΟΝ ΕΧΑΡΑΧΘΗ ΠΑΡΑ ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ: 1864: Σ(Ε)ΠΤ(ΕΜΒΠΙ)ΟΥ 25 (Now first engraved by Anthimos, hierodeacon: 1864: 25 September) [figs. 1, 2].

As far as I know from published material, this is the earliest depiction of the Last Supper in an Orthodox religious en-

graving. The scene is set in an architecturally elaborate interior on several levels, with false columns, false pilasters, and a variety of openings. With Christ in the centre, the Disciples are disposed around a rectangular table in various attitudes. Judas, without a halo, stands out in the left foreground, stretching his hand towards his plate and holding a purse inscribed with the number 30, a clear allusion to the thirty pieces of silver which he received for his betrayal.

The scene differs in type from the Byzantine illustration of the theme, both as a whole and in its details. Western influence is apparent in the rendering of three-dimensionality and in the plasticity of the figures, as also in such details as the tablecloth, the cutlery, and the Disciples' seats. The scene is arranged very much like a stage set, an approach which is accentuated by the heavy drapes on either side, a feature also seen in portable icons of the same period². The Neoclassical decor is also enhanced by the Turko-Baroque ornament in the foreground. The theatrical aspect of the scene and the juxtaposition of decorative motifs of diverse provenance were in keeping with the contemporary vogue in the decoration mainly of secular but also of religious buildings³.

Reverse: Two equal compartments contain engravings of the Nativity and the Baptism of Christ (figs. 3, 4). The upper part of both scenes was removed when the plate was trimmed. The bottom margin contains an inscription in majuscules:

ΕΧΑΡΑΧΘΗ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΙΓ(ΝΑ-
ΤΙΟΥ) ΤΟΥ Ι(Ε)ΡΟΜ(ΟΝΑΧ)ΟΥ. ΧΕΙΡ ΔΕ
ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ: 1865 : II

(Engraved through the contribution of
Ignatios the hieromonk. By the hand of
Anthimos, hieromonk: 1865: II)

The Nativity scene is dominated by the cave in the foreground, with the figures of the kneeling Panayia, Joseph, and the two standing shepherds arranged symmetrically on either side of the axis formed by the built manger and the star. On various levels in the background are shepherds receiving the glad tidings on the left and a shepherd playing a flute on the right, with the Magi on horseback above him. At the top left, angels on clouds sing praises to God.

In the scene of the Baptism, Christ stands upon dragons, an allegorical detail which, according to the Fathers and the hymnology of the Church, signifies the crushing of evil and the vanquishing of sin⁴. On the left bank of the Jordan, John baptises Christ, observed by a group of angels on the right bank, the first of whom holds a sheet. The landscape is strongly stated, one characteristic detail being the axe leaning against a tree on the left, a reference to Luke 3:9. High on a cloud is the Father Eternal with the Holy Spirit below him in the form of a dove.

Byzantine perspective predominates in both scenes, and the spare, simple style is typical of engravings produced on Mount Athos⁵. Furthermore, the two scenes are repeated almost identically two years later, in 1867, in another double engrav-

ing, by the Athonite engraver Ioannis Konstandinou Kaldis⁶.

The inscriptions on both sides of the plate refer to an engraver named Anthimos, who was a hierodeacon in 1864 and a hieromonk in 1865. We know of a monk named Anthimos Alidzeridis, who was an engraver and usually signed his work 'Anthimos the Peloponnesian'⁷. He worked as an engraver on Mount Athos, and eighteen of his copperplate engravings have been located, dating to the period 1836–58⁸. He was at one time identified as Anthimos the hieromonk, another engraver on Athos, two of whose engravings are known, dating to 1866 and 1868⁹. Recent research has shown that they were not the same person, because Anthimos the Peloponnesian died in 1861¹⁰. So the Anthimos who engraved the two-sided plate in the Daras donation was very probably the known engraver hieromonk Anthimos, and his two hitherto known works have now been increased to four.

2. The second plate (BX 247) measures 40.5 × 35.5 cm and depicts the *Panayia Galaktotrophoussa* (figs. 5, 6). Along the bottom of the representation is the following Slavonic inscription: "Izobrazenije Ču-dotvornoj Ikoni/ Presvjatoja Bogorodici Imenuemija Mleko/ Pitatiljnici Nahoda-ččeisja na Svjatoj/ Afonskoj gori v' kelii naz-inaemi postnica što na Karei".

(Representation of the thaumaturgical icon of the Mother of God called She Who Gives Suck, which is on Mount Athos in

the kellion named hermitage at Karyes.) Below the margin of the representation, another Slavonic inscription: “Pečatatj dozvoljajtsja 28 Julia 1856 goda Cenzorj Profesorj Protoierij Petrj Deliciniji”, states that the engraving was “Printed on 28 July 1856. Judge, Professor, First priest Petr Delicin”.

So the engraving depicts the thaumaturgical icon of the Panayia Galaktotrophoussa, which is in a kelli in Karyes that is owned by Chelandari Monastery and is called the Typikareio of St Sabbas or simply the Typikario¹¹. According to Athonite legend, the first icon of the Galaktotrophoussa was originally in the Lavra of St Sabbas in Palestine. When St Sabbas of Serbia visited the monastery in the thirteenth century, the monks gave him the icon in fulfilment of the wishes of the founder of the monastery, St Sabbas the Blessed, who, shortly before he died, had foretold that his namesake, the Serb ruler, would visit the monastery centuries later, and stipulated that he should be given the icon of the Galaktotrophoussa¹².

Consequently, the engraving is a depiction not of the Panayia herself, but of her thaumaturgical icon. The depiction of thaumaturgical icons in engravings was a very widespread practice, because engravings were so easy to produce and circulate that they gave the Orthodox public easy access to thaumaturgical and deeply venerated icons that were kept in remote monasteries and shrines¹³.

In the lower part of this engraving, St Nicholas and St John the Baptist are

portrayed in pearl-studded surrounds. In this the artist was repeating, with variations, an engraving of 1841, also produced in an Athonite workshop, in which the Panayia’s breast and Christ’s left hand have been effaced¹⁴. The clothing of the two figures is richly ornamented, and the Panayia’s necklace and the two gemmed crosses on her robe are probably representations of valuable votive offerings that were suspended from the thaumaturgical icon.

One token of the renown of the thaumaturgical icon of the Galaktotrophoussa is the fact that there are eight known engravings of it, all printed on Mount Athos, five of them with Slavonic inscriptions¹⁵. So the plate in the Daras donation is one more addition to the known engravings and intended for an exclusively Slavonic-speaking public.

ANASTASIA TOURTA

* The Slavonic inscriptions were transliterated and translated by Anastasios Antonaras, an archaeologist in the Museum of Byzantine Culture. Hieromonk Ioustinos Simonopetritis gave valuable advice. My thanks to them both.

PLAQUES CHALCOGRAPHIQUES DE LA DONATION DARAS*

En 1999, le couple Athanassios et Amalia Daras a offert au Musée de la Civilisation Byzantine deux plaques chalcographiques. Ces objets sont assez rares par rapport aux gravures imprimées, dans la mesure où les plaques, en raison du prix élevé du cuivre, étaient généralement refondues et réutilisées, soit pour graver de nouvelles compositions, soit pour fabriquer d'autres objets¹. La donation du couple Daras s'avère ainsi précieuse, d'une part en accroissant le nombre déjà existant des plaques chalcographiques du musée – grâce à la donation de la collection D. Papastratou – et dans la mesure où elles enrichissent de nouvelles compositions le répertoire iconographique des gravures orthodoxes religieuses, tout en offrant, par leurs inscriptions, de nouveaux éléments concernant des graveurs déjà connus.

I. La première plaque (BX 246) est à double face, chaque côté ayant été gravé d'une représentation, ce qui prouve le souci du graveur d'exploiter le mieux possible le précieux métal. Ses dimensions actuelles sont de 56,5 × 39,5 cm, bien qu'à l'origine elle ait été de plus grandes dimensions, l'un de ses côtés ayant été coupé, comme le montre une **partie manquante des compositions**.

Face A : Gravure de la représentation de la Cène. En bas, dans une tablette, on

trouve l'inscription suivante en majuscules: ΝΥΝ ΠΡΩΤΟΝ ΕΧΑΡΑΧΘΗ ΠΑΡΑ ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ: 1864: Σ(Ε)-ΠΙΤ(ΕΜΒΠΙ)ΟΥ 25 ("Cette plaque a été présentement gravée par le diacre Anthimos, le 25 septembre 1864") [figs. 1, 2].

Autant que je sache par le matériau archéologique publié, il s'agit de la première représentation de la Cène sur une gravure religieuse orthodoxe.

La représentation se déroule dans un espace à la riche architecture intérieure, structuré par des niveaux à degrés, des colonnes, des pilastres et des ouvertures variées. Dans l'axe de la figure du Christ, les disciples sont installés autour d'une table rectangulaire, dans différentes positions. Au premier plan, à gauche, on remarque Judas, sans nimbe, qui tend la main vers une assiette, et qui tient une bourse portant le chiffre 30, référence manifeste aux trente pièces d'argent reçues pour prix de sa trahison.

Le type de la représentation s'éloigne, dans son ensemble et par les détails, de l'iconographie byzantine de ce thème. Les influences occidentales sont manifestes dans le rendu de la troisième dimension de l'espace, la plasticité des figures, mais aussi par les détails, telle que la nappe qui recouvre la table, les couverts, ainsi que les bancs sur lesquels sont assis les disciples. L'agencement de la composition et de l'espace que souligne son encadrement par de lourdes tentures, élément que l'on retrouve sur des icônes portatives de cette époque, manifeste la

prédominance d'une conception scénographique². Le décor, de caractère néo-classique est enrichi d'un ornement turco-baroque au premier plan. La tendance scénographique de la représentation ainsi que la combinaison de motifs décoratifs d'origines diverses est en accord avec le style de l'époque qui domine dans le décor des édifices civils et religieux³.

Face B: Les représentations de la Nativité et du Baptême du Christ ont été gravées à l'intérieur de deux panneaux semblables (figs. 3, 4). La partie haute des deux représentations a disparu avec la découpe de la plaque. Dans la marge, en bas, est gravée en majuscules l'inscription suivante: ΕΧΑΡΑΧΘΗ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΠΙΤ(ΝΑΤΙΟΥ) ΤΟΥ Ι(Ε)ΠΟΜ(ΟΝΑΧ)ΟΥ. ΧΕΙΡ ΔΕ ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ: 1865:ΙΙ ("A été gravé pour le compte du moine Ignatios, par le moine Anthimos, en février 1865").

Dans la Nativité, la grotte domine au premier plan, tandis que les figures de la Vierge agenouillée avec Joseph et des deux bergers debouts sont disposés symétriquement dans l'axe de la crèche construite et de l'étoile. A l'arrière, sur des plans successifs sont représentés, à gauche la bonne nouvelle annoncée aux bergers, à droite un berger jouant de la flûte et plus haut les rois mages à cheval. En haut à gauche, dans une nuée, sont figurés des anges rendant gloire à Dieu. Dans la scène du Baptême, le Christ foule aux pieds les dragons, détail allégorique qui, suivant les Pères et les psaumes de

l'Église, traduit l'anéantissement du mal et la victoire sur le péché⁴. Sur la rive gauche du Jourdain, Jean baptise le Christ, tandis que sur l'autre rive, un groupe d'anges, dont le premier tient un drap, suit le Baptême. Le site naturel est fortement souligné. On note à gauche le détail caractéristique d'une hache, posée contre un arbre, qui renvoie au passage de l'évangile de Luc (3,9). En haut, dans une nuée, sont représentés Dieu le Père et plus bas le Saint-Esprit sous forme de colombe.

La perspective byzantine s'impose dans les deux représentations, tandis que leur style simple et succinct est typique des gravures de facture athonite⁵. Ces deux scènes sont en outre reproduites presque de la même manière, deux ans plus tard en 1867, sur une gravure double du graveur athonite Konstantinos Kaldis⁶.

Les inscriptions sur les deux faces de la plaque mentionnent le nom du graveur Anthimos qui, en 1864 a la qualité de diacre et qui, en 1865, est devenu moine. C'est sous ce nom qu'est connu le moine-graveur Anthimos Alitzéridis qui signe habituellement comme Anthimos du Péloponnèse⁷. Anthimos exerça son activité de graveur au Mont Athos. Nous connaissons 18 de ses gravures datées de 1836 à 1858⁸. Il était autrefois confondu avec un autre moine du nom d'Anthimos, également graveur au Mont Athos, et dont nous connaissons deux gravures datées de 1866 et 1868⁹. Une étude récente a toutefois montré que cette identification était erronée, dans la mesure où Anthimos

du Péloponnèse est mort en 1861¹⁰. Il est donc très probable, d'après ces dates, que le graveur Anthimos de la plaque à double face de la donation Daras soit ce second moine-graveur Anthimos, ce qui porterait de deux à quatre le nombre de ses oeuvres connues.

2. La seconde plaque (BX 247), de 40,5 × 35,5 cm, représente la Vierge "Nourricière de lait" ou *Galaktotrophoussa* (figs. 5, 6). En bas de la représentation a été gravée l'inscription suivante en slavon: *Izobrazenije Čudotvornoj Ikoni/ Presvjatoja Bogorodici Imenuemija Mleko/ Pitatiljnici Nahodaščeisja na Svjatoj/ Afonskoj gori v' kelii nazinaemi postnica što na Karei* ("Représentation de l'icône miraculeuse de la Vierge dite Galaktotrophoussa qui se trouve au Mont Athos dans la kelli Typikareion à Karyès").

Sous la marge de la composition, on trouve également l'inscription suivante en slavon: *Pečatatj dozvoljajtsja 28 Julia 1856 goda Cenzorj Profesorj Protoierij Petrij Deliciniji* qui indique que la gravure "a été fabriquée le 28 juillet 1856. Censeur, professeur et archiprêtre, Pétros Delicin".

La gravure représente donc l'icône miraculeuse de la Vierge *Galaktotrophoussa* qui se trouve dans la kelli du monastère de Chilandar à Karyès, également appelée Typikareion de saint Savvas¹¹. D'après une tradition au Mont Athos, l'icône archétype de la Vierge *Galaktotrophoussa*, se trouvait à l'origine à la Lavra de saint Savvas en Palestine. Lorsqu'au XIIIe siècle

.....

saint Savvas des Serbes visita le monastère, les moines lui offrirent l'icône, accomplissant la volonté du fondateur du monastère saint Savvas le Sanctifié qui, avant sa mort, prophétisa la venue au monastère quelques siècles plus tard du souverain serbe du même nom et demanda à ce que lui soit remise l'icône de la Vierge *Galaktotrophoussa*¹².

La gravure ne représente donc pas la figure sainte mais son icône miraculeuse. La représentation, sous forme de gravures, d'icônes miraculeuses était une pratique particulièrement répandue, en raison de leur facilité à les produire et à les diffuser. Les icônes miraculeuses, particulièrement vénérées dans des monastères et des lieux de pèlerinage éloignés, étaient aisément accessibles aux fidèles orthodoxes, grâce aux gravures¹³.

Dans la partie basse de la gravure de la donation Daras, saint Nicolas et saint Jean le Précurseur sont représentés dans un cadre orné de perles. Ces motifs se retrouvent avec des variantes sur une gravure de 1841, oeuvre également d'un atelier athonite, mais où le sein de la Vierge et la main gauche du Christ ont été effacés¹⁴. Les vêtements de la Vierge et du Christ sont richement ornés, et les deux croix incrustés de pierreries sur le vêtement de la Vierge, ainsi que le collier, reproduisent vraisemblablement de précieux ex-voto suspendus sur l'icône miraculeuse. La renommée de l'icône miraculeuse de la Vierge *Galaktotrophoussa* est confirmée par le fait que nous en connaissons huit gravures fabriquées au Mont Athos, dont

.....

cinq portent des inscriptions en slavon¹⁵. La plaque chalcographique de la donation Daras augmente ainsi le nombre des gravures connues de cette icône à destination d'un public slavophone.

ANASTASSIA TOURTA

* La transcription et la traduction des inscriptions en slavon ont été réalisées par l'archéologue du Musée de la Civilisation Byzantine Anastassios Antonaras. Le moine Ioustinos de Simon Petra m'a fourni de son côté de précieuses indications. Je les en remercie tous deux.

Η ΕΚΘΕΣΗ «BYZANTINA ΕΦΥΛΛΩΜΕΝΑ ΚΕΡΑΜΙΚΑ: Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΕΓΧΑΡΑΚΤΩΝ»

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ-ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΗ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Οι βυζαντινές σπουδές, προσανατολισμένες στην ιστορία της τέχνης και κυρίως στη ζωγραφική, πολύ λίγο ενδιαφέρθηκαν για τα είδη της καθημερινής ζωής. Για πολλά χρόνια ελάχιστα ασχολήθηκαν με το ταπεινό είδος της κεραμικής. Ακόμα και με τα διακοσμημένα και εφυαλωμένα επιτραπέζια σκεύη σπάνια καταπαύστηκαν.

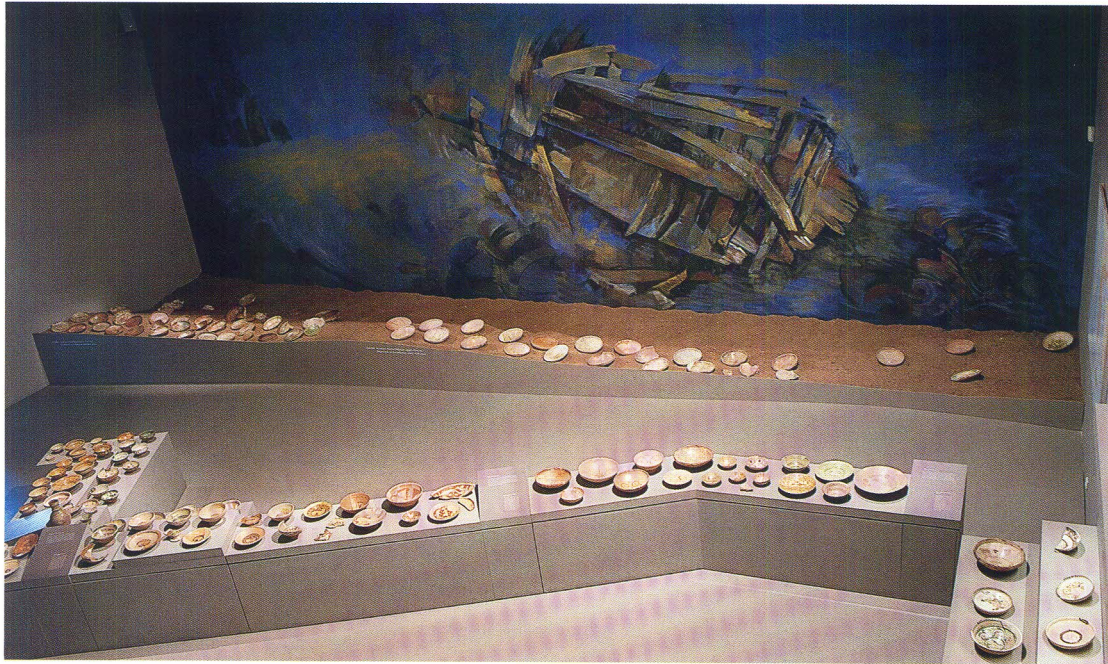
Ωστόσο τα τελευταία χρόνια η έρευνα και η μελέτη της βυζαντινής κεραμικής παρου-

Εικ. 1. Αποψη της έκθεσης: Οι ενότητες της εξέλιξης των εγχαρακτών και των ναυαγίων.

Fig. 1. View of the exhibition: the groups of wares illustrating the development of sgraffito and the finds from the shipwrecks.

Fig. 1. Vue de l'exposition: les unités des différents types de céramiques et des naufrages.





σιάζει κινητικότητα. Κυρίως η εφυαλωμένη κεραμική, αυτή δηλ. που φέρει επένδυση γυαλιού, αρχίζει να συγκεντρώνει φροντίδα και μέριμνα ως ανασκαφικό εύρημα και μουσειακό απόκτημα, γίνεται αντικείμενο άρθρων, εκτεταμένων δημοσιευμάτων, και διδακτορικών διατριβών και θέμα ειδικών συνεδρίων.

Μεγάλες εκθέσεις για το Βυζάντιο, που έγιναν τα τελευταία χρόνια στο Παρίσι, στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη, παρουσίασαν αξιόλογο αριθμό αγγείων με εισαγωγικά σημειώματα, εκτενή λήμματα και εντυπωσιακές φωτογραφίες στους καταλόγους τους.

Τον Οκτώβριο του 1999 οργανώθηκε στη Θεσσαλονίκη το 7ο Διεθνές Συνέδριο Μεσαιωνικής Κεραμικής της Μεσογείου, το πρώτο της σειράς αυτής των συνεδρίων που συνήλθε σε χώρα της Ανατολικής Μεσογείου και το πρώτο που συμπεριέλα-

βε στο πεδίο έρευνάς του την κεραμική του βυζαντινού κόσμου.

Με αφορμή το Συνέδριο αυτό, το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού οργάνωσε στην πτέρυγα των περιοδικών εκθέσεών του, έκθεση με θέμα: «Βυζαντινά Εφυαλωμένα Κεραμικά: Η τέχνη των εγχαράκτων». Η έκθεση επικεντρώθηκε στο κατεξοχήν είδος διακόσμησης των κεραμικών που ως επιτραπέζια σκεύη εξυπηρέτησαν και φαίδρυναν με τα λαμπερά τους χρώματα και τον χαριτωμένο τους διάκοσμο τα βυζαντινά νοικοκυριά.

Η διακόσμηση στα πήλινα επιτραπέζια σκεύη, μακριά από τις δεσμεύσεις της θρησκευτικής τέχνης, παρουσιάζει ποικιλία θεμάτων που αποπνέουν αφέλεια και ελευθερία. Σημαντικός αριθμός αγγείων απεικονίζει ανθρώπινες μορφές ή εικονογραφεί σκηνές με ανθρώπινες μορφές, σκηνές που δίνουν πολύτιμες πληροφορίες

Εικ. 2. Αποψη της έκθεσης: Οι ενότητες της εξέλιξης των εγχαράκτων και των ναυαγίων με αφαιρετική ζωγραφική απόδοση ναυαγίου στον τοίχο του βάθους.

Εικ. 3. Αποψη της έκθεσης: Τα μεταβυζαντινά εργαστήρια.

Fig. 2. View of the exhibition: the groups of wares illustrating the development of sgraffito and the finds from the shipwrecks, with the semi-abstract rendering of a shipwreck on the back wall.

Fig. 3. View of the exhibition: the Postbyzantine workshops.

Fig. 2. Vue de l'exposition: les unités des différents types de céramiques et des naufrages, avec une représentation abstraite d'un naufrage sur le mur du fond.

Fig. 3. Vue de l'exposition: les ateliers post-byzantins.

εξέλιξη, οι αναζητήσεις και οι διάφορες μορφές της εγχάρακτης διακόσμησης από τα μεσοβυζαντινά έως τα μεταβυζαντινά χρόνια. Οι μεγάλες κατηγορίες και οι μικρότερες ομάδες των εγχάρακτων βυζαντινών αγγείων από τον 11ο μέχρι το 16ο αι. παρουσιάστηκαν με κεραμικά από όλο τον ελλαδικό χώρο (εικ. 1).

Ο επισκέπτης μπόρεσε να παρακολουθήσει τις διάφορες μορφές της εγχάρακτης κεραμικής κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, εποχή του πειραματισμού και των αναζητήσεων, παρακολούθησε τη λεπτότητα της γραμμής και τα δαντελωτά μοτίβα των λεπτεγχάρακτων αγγείων, τη δύναμη της χάραξης, τις αφηγηματικές σκηνές με απεικονίσεις ηρώων του ακρι-



για την καθημερινή ζωή της εποχής τους. Η έκθεση «Βυζαντινά Εφυαλωμένα Κεραμικά: Η τέχνη των εγχαράκτων» διαρθρώθηκε σε τρεις ενότητες, ενώ εισαγωγή στην έκθεση αποτελούσαν παραδείγματα-μοντέλα και εποπτικό υλικό που παρουσίαζαν τα στάδια κατασκευής των εγχάρακτων εφυαλωμένων αγγείων. Στην πρώτη ενότητα παρουσιάστηκε η

τικού κύκλου, αλλά και τη συνοπτική απόδοση θεμάτων με πουλιά, ψάρια και άλλους θαλάσσιους οργανισμούς στα αδρεγχάρακτα αγγεία, ακόμα είδε τα αγγεία της ομάδας των επιπεδόγλυφων με τις φοβερές δρακοντοκτονίες αλλά και τα χαριτωμένα λαγουδάκια, ενταγμένα με δεξιοτεχνία σε μέταλλα στο κέντρο του πυθμένα.

Στη συνέχεια ενημερώθηκε για τα αγγεία της ομάδας του Ζευξίππου και τις αλλαγές που σημειώνονται στην εγχάρακτη κεραμική της παλαιολόγιας περιόδου, εποχής του εκλεκτικισμού και των χρωμάτων. Είδε ακόμα στα αγγεία της μεταβυζαντινής περιόδου επαναλήψεις και επιβιώσεις, περιορισμό στην ποικιλία των σχημάτων και απλοποίηση και σχηματοποίηση των διακοσμητικών μοτίβων.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάστηκαν ευρήματα από δύο ναυαγισμένα βυζαντινά πλοία των οποίων το φορτίο ήταν στο μεγαλύτερο μέρος του επιτραπέζια εφυσωμένα σκεύη με εγχάρακτο διάκοσμο (εικ. 1). Το πρώτο, με μεγάλο αριθμό λεπτεγγάρακτων αγγείων, ναυάγησε

στα μέσα περίπου του 12ου αι. κοντά στο Πελαγοννήσι των Βορείων Σποράδων, ενώ το δεύτερο, με πολυάριθμα, στην πλειονότητά τους αδρεγγάρακτα, επιτραπέζια κεραμικά, ναυάγησε στα νερά του Καστελλόριζου στις αρχές του 13ου αι. Χάρτης με τις θέσεις ναυαγίων της βυζαντινής περιόδου και επεξηγηματικό κείμενο επεσήμαιναν στον επισκέπτη τη σημασία παρόμοιων ευρημάτων που αποτελούν κλειστά σύνολα, πολύτιμα στη χρονολόγηση, στο συσχετισμό διαφόρων ομάδων και γενικότερα στη μελέτη της βυζαντινής κεραμικής.

Η τρίτη ενότητα ασχολήθηκε με ομάδες αγγείων με κοινά χαρακτηριστικά, που μπορούν να αποδοθούν σε συγκεκριμένα

4



κέντρα παραγωγής του ελλαδικού χώρου. Με τη βοήθεια ευρημάτων που σχετίζονται με τη διαδικασία κατασκευής των κεραμικών, όπως λείψανα εξοπλισμού των κλιβάνων και παραμορφωμένα, καμένα και ημιτελή κεραμικά, τεκμηριώθηκε η ύπαρ-



ξη κεραμικών εργαστηρίων σ' ένα τόπο και διερευνήθηκαν πιυχές της τεχνολογίας της βυζαντινής κεραμικής.

Την έκθεση συνόδευσε καλαίσθητος κατάλογος 270 σελίδων, με εισαγωγικά κείμενα και εκτενή λήμματα, που εκδόθηκε από το Τμήμα Δημοσιευμάτων του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων. Τα εισαγωγικά κείμενα γράφτηκαν από ειδικούς στα συναφή θέματα επιστήμονες ενώ τα λήμματα από αρχαιολόγους των Εφορειών από τις οποίες προέρχονταν τα εκθέματα. Όλα τα εκθέματα αντιπροσωπεύθηκαν με έγχρωμες φωτογραφίες και σχεδιαστικές τομές.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ-ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ

Εικ. 4. Η προθήκη με απορρίμματα κεραμικού εργαστηρίου, τριποδίσκους και κώνους ψησίματος από το Μικρό Πιστό Θράκης.

Εικ. 5. Η προθήκη του νοστεροβυζαντινού εργαστηρίου των Σερρών.

Fig. 4. Display case with remains from a pottery workshop, firing tripod stilts and cones from Mikro Pisto in Thrace.

Fig. 5. Display case with finds from the Late Byzantine workshop in Serres.

Fig. 4. Vitrine avec des rebuts d'un atelier de céramique, tripodes et cônes de cuisson de Mikro Pisto en Thrace.

Fig. 5. La vitrine de l'atelier de céramique byzantine tardif de Serres.

ΜΟΥΣΕΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΦΑΡΜΟΓΗ

Ο χώρος των περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα. Αυτό διευκόλυνε την οργάνωση της έκθεσης καθώς ο μουσειολογικός σχεδιασμός της διαρθρωνόταν σε τρεις κύριες ενότητες και εισαγωγή. Έτσι, ο επισκέπτης μπαίνοντας στο μικρό ισόγειο χώρο εισήγето στο θέμα της έκθεσης με επεξηγηματικές πινακίδες και παλιές φωτογραφίες, που παρουσίαζαν τη διαδικασία και τα στάδια της μετατροπής του χώματος σε κεραμικό αντικείμενο, ταπεινό και οικείο. Πάνω σε ξύλινο βαμμένο πάγκο παρουσιάζονταν με μοντέλα τα στάδια κατασκευής ενός εγχάρακτου εφυσωμένου αγγείου. Η τελευταία εικόνα που έβλεπε ο επισκέπτης στην πορεία του προς την επόμενη αίθουσα ήταν λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τον Αγ. Νικόλαο Ορφανό, με θέμα τον εν Κανά γάμο, όπου εικονίζεται το τραπέζι του γάμου με τις επιτραπέζιες κούπες, εικόνα που δεν αφήνει καμία αμφιβολία για τη χρήση των κεραμικών που θα δει στη συνέχεια. Αυτή ακριβώς η χρήση των επιτραπέζιων κυρίως αντικειμένων αλλά και ο μουσειολογικός σχεδιασμός της έκθεσης σχετικά με την τυπολογική εξέλιξη, ότι δηλ. αυτή δε συντελείται απότομα μέσα στο χρόνο αλλά με συνεχή φυσιολογική πορεία, καθόρισε και το σχεδιασμό της δεύτερης αίθουσας, όπου αναπτύχθηκαν σε δύο ενότητες η εξέλιξη της εγχάρακτης εφυσωμένης κεραμικής από τον 11ο μέχρι το 16ο αι. και το θέμα των ευρημάτων από ναυάγια (εικ. 1).

Καταρχήν αποφασίστηκε τα αντικείμενα να τοποθετηθούν ελεύθερα πάνω σε ορι-

ζόντια επίπεδα και όχι μέσα σε βιτρίνες, ώστε να τονισθεί η αμεσότητα της καθημερινής τους χρήσης.

Αυτή η επιλογή προϋπέθετε τη διασφάλιση των εκθεμάτων τόσο από τις συνθήκες υγρασίας - θερμοκρασίας όσο και από το ενδεχόμενο κλοπής τους. Η πρώτη περίπτωση δεν παρουσίασε ιδιαίτερα προβλήματα διότι και οι κλιματιστικές συνθήκες του χώρου είναι ελεγχόμενες και τα ίδια τα αντικείμενα δεν απαιτούν ιδιαίτερες συνθήκες. Όσον αφορά το ενδεχόμενο κλοπής, αντιμετωπίστηκε με την τοποθέτηση κάτω από κάθε έκθεμα αισθητήρα ηχητικού συστήματος ασφάλειας, έτσι ώστε η παραμικρή μετακίνηση να παράγει έντονο ηχητικό σήμα.

Η πορεία στην αίθουσα αυτή ήταν απλή, σαφής και ανοικτή στην οπτική επαφή όλης της αίθουσας τόσο από τον επισκέπτη όσο και από το φυλακτικό προσωπικό του Μουσείου. Ο χώρος αυτός σήκωσε και το μεγαλύτερο εκθεσιακό βάρος εφόσον σ' αυτόν εκτέθηκαν οι δύο ενότητες, η τυπολογική εξέλιξη και τα ναυάγια, με πλήθος εκθεμάτων.

Έγινε προσπάθεια, λοιπόν, οι κατασκευές να είναι όσο το δυνατόν πιο λιτές και ουδέτερες, ώστε να αναδεικνύονται τα αντικείμενα, η τυπολογική εξιστόρηση να είναι συνεχής και η ένταση να μεταφέρεται στο βάθος του χώρου, στην ενότητα ναυάγια. Εκεί όλη η επιφάνεια του τοίχου τοιχογραφήθηκε από τη μουσειακή ζωγράφο Δήμητρα Καμαράκη με αφαιρετική εικόνα ναυαγίου (εικ. 2). Τα αγγεία της ενότητας αυτής τοποθετήθηκαν πάνω σε ποταμίσις άμμο, που απλώθηκε κατάλληλα μπροστά

στην τοιχογραφία και σε όλο της το πλάτος, ώστε να παραπέμπει στο βυθό της θάλασσας. Η επιφάνεια των αγγείων, που ερχόταν σε επαφή με την άμμο, απομονώθηκε με διαφανή πλαστική μεμβράνη, αόρατη από τον επισκέπτη. Το εποπτικό υλικό με εικονογραφικά θέματα περιορίστηκε στην αίθουσα αυτή στο ελάχιστο, ώστε να μην ανταγωνίζεται την τοιχογραφία. Στην ενιαία κατασκευή όπου εκτέθηκε η τυπολογική εξέλιξη των αγγείων και η οποία παρεμβαλλόταν κεντρικά στο χώρο, καθορίζοντας την πορεία της έκθεσης, δημιουργήθηκαν ανάμεσα στις διάφορες ομάδες κεκλιμένες επιφάνειες, εν είδει χαμηλών αναλογιών, με τονική διαφοροποίηση από το ενιαίο χρώμα της βάσης, όπου επικολλήθηκαν πληροφοριακά κείμενα (εικ. 6).

Τα χρώματα εδώ ήταν ουδέτερα γήινα και απλώνονταν ενιαία με τονικές μόνο διαφοροποιήσεις στο δάπεδο, στις κάθετες επιφάνειες και στις κατασκευές. Η χρωματική ένταση βρισκόταν στην τοιχογραφία και τα ίδια τα εκθέματα.

Ο φωτισμός μελετήθηκε ιδιαίτερα και χρησιμοποιήθηκαν κατάλληλα φίλτρα, έτσι ώστε να φωτισθούν τα θέματα των αγγείων χωρίς να αποφεύγονται τελείως οι σκιές εφόσον και αυτές παίζουν σημαντικό ρόλο στην επιθυμητή δραματοποίηση του συνόλου.

Η τρίτη ενότητα, η παρουσίαση κέντρων παραγωγής εφυαλωμένης κεραμικής, αναπτύχθηκε στον επάνω όροφο (εικ. 7). Επειδή τα προς έκθεση αντικείμενα εδώ αποτελούνταν κυρίως από όστρακα, τριποδίσκους και ράβδους ψησίματος, μικρά

αγγεία και κούπες, η εφαρμογή του ηχητικού συστήματος ασφάλειας θα ήταν εξαιρετικά δύσκολη και σε πολλές περιπτώσεις αδύνατη. Γι' αυτό αποφασίστηκε να χρησιμοποιηθούν οι επιτοίχιες βιτρίνες-κόγχες που υπήρχαν στο χώρο από προηγούμενη έκθεση, αφού συμπληρωθούν και διαμορφωθούν κατάλληλα (εικ. 4,5). Επιπλέον κατασκευάστηκαν δύο τραπέζια-πάγκοι από μαδέρια, που παρέπεμπαν σε πάγκους εργαστηρίων, και βάφτηκαν με αραιωμένη κάσσια χωρίς να λειανθούν. Επάνω σε αυτούς τους πάγκους εκτέθηκαν ευρήματα από καμίνια, όπως τριποδίσκοι, που μερικοί ήταν καμένοι και κολλημένοι μεταξύ τους, αγγεία ολοκληρωμένα και άλλα ελαττωματικά ή ημιτελή και πλήθος από όστρακα (εικ. 3). Όλα αυτά ασφαλίστηκαν κατά περίπτωση είτε δένοντας τη βάση τους με πετονιά, που στερεωνόταν με βίδα στην ξύλινη επιφάνεια, ή στην περίπτωση των οστράκων, αφού χωρίστηκαν σε σύνολα, καλύπτοντάς τα με πολύ λεπτό δίχτυ, το οποίο επίσης στερεώθηκε στην κάτω επιφάνεια του πάγκου. Οι πάγκοι αυτοί τοποθετήθηκαν μπροστά από ξύλινες κάθετες επιφάνειες και χρησιμοποιήθηκαν και ως φόντο, όπου επικολλήθηκε το επεξηγηματικό κείμενο και ως οπτικό εμπόδιο για την απόκρυψη του αντιαισθητικού στομίου του κλιματισμού στον τοίχο και της εισόδου στο χώρο του εξώστη. Οι κατασκευές αυτές βάφτηκαν με το χρώμα των τοίχων.

Το σύνολο συμπληρώθηκε με φωτογραφίες του εσωτερικού ενός παραδοσιακού εργαστηρίου κεραμικής, ενός καμινιού, και με επεξηγηματική πινακίδα με σχέδια

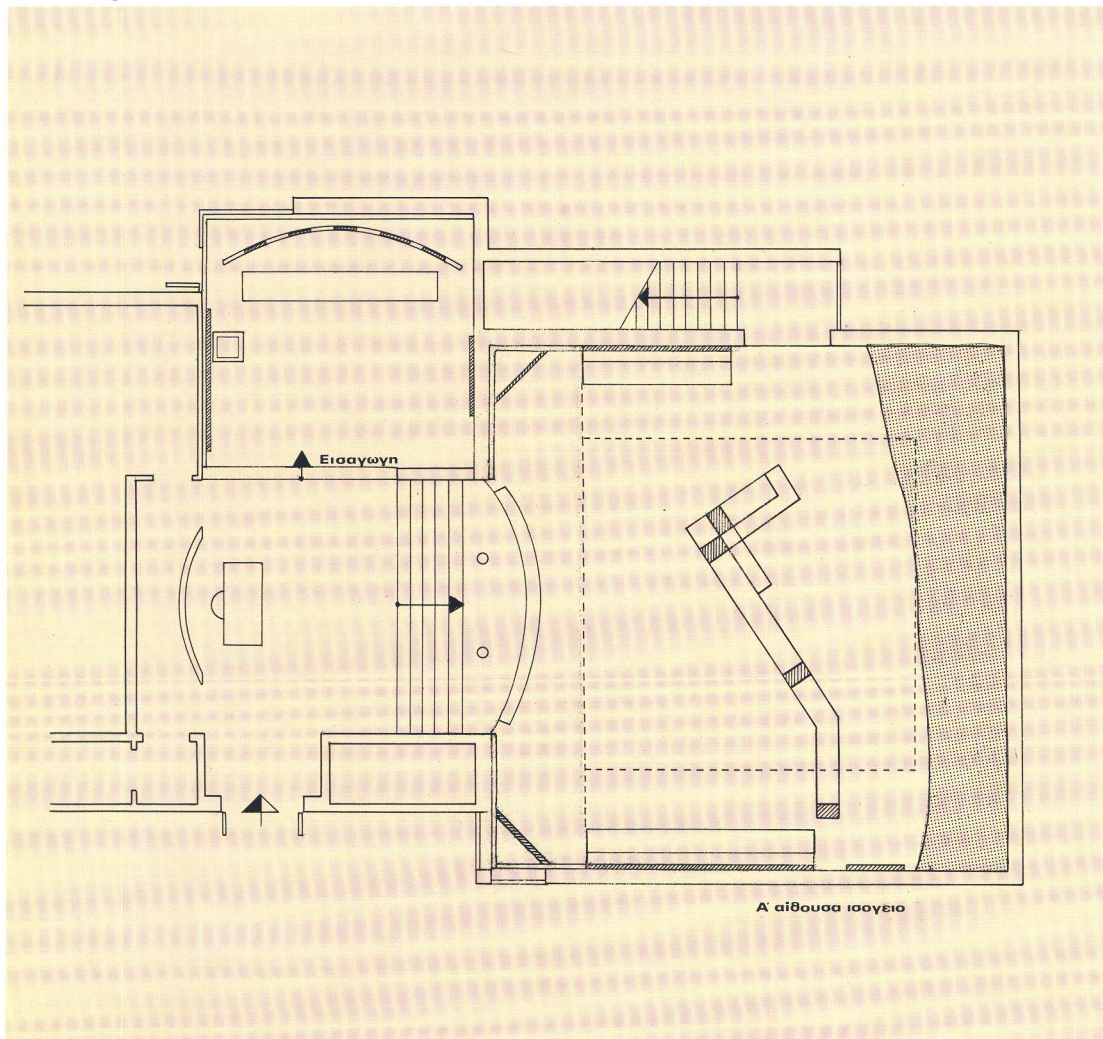
τριποδίσκων καθώς και με σχέδια του τρόπου τοποθέτησης των κεραμικών μέσα στο καμίνι.

Ο φωτισμός σ' αυτή την αίθουσα ήταν μικτός καθώς το φυσικό φως μπαίνει από τη γυάλινη είσοδο-έξοδο, το κρύσταλλο της οποίας καλύφθηκε με ειδική αυτοκόλλητη μεμβράνη-φίλτρο, που συγκρατεί μέρος της υπέρυθρης και υπεριώδους ακτινοβολίας. Οι βιτρίνες-κόγχες φωτίστηκαν με οπτικές ίνες.

Και σε αυτή την αίθουσα χρησιμοποιήθηκαν γήινοι χρωματισμοί. Το εσωτερικό των βιτρινών βάφτηκε με σκούρο καφέ χρώμα, που θύμιζε εσωτερικό καμινιού και αναδείκνυε τα χρώματα των κεραμικών αγγείων.

ΓΕΩΡΓΙΑ ΣΚΟΡΔΑΛΗ

6



Εικ. 6. Κάτοψη του ισογείου της έκθεσης.

Fig. 6. Plan of the groundfloor of the exhibition.

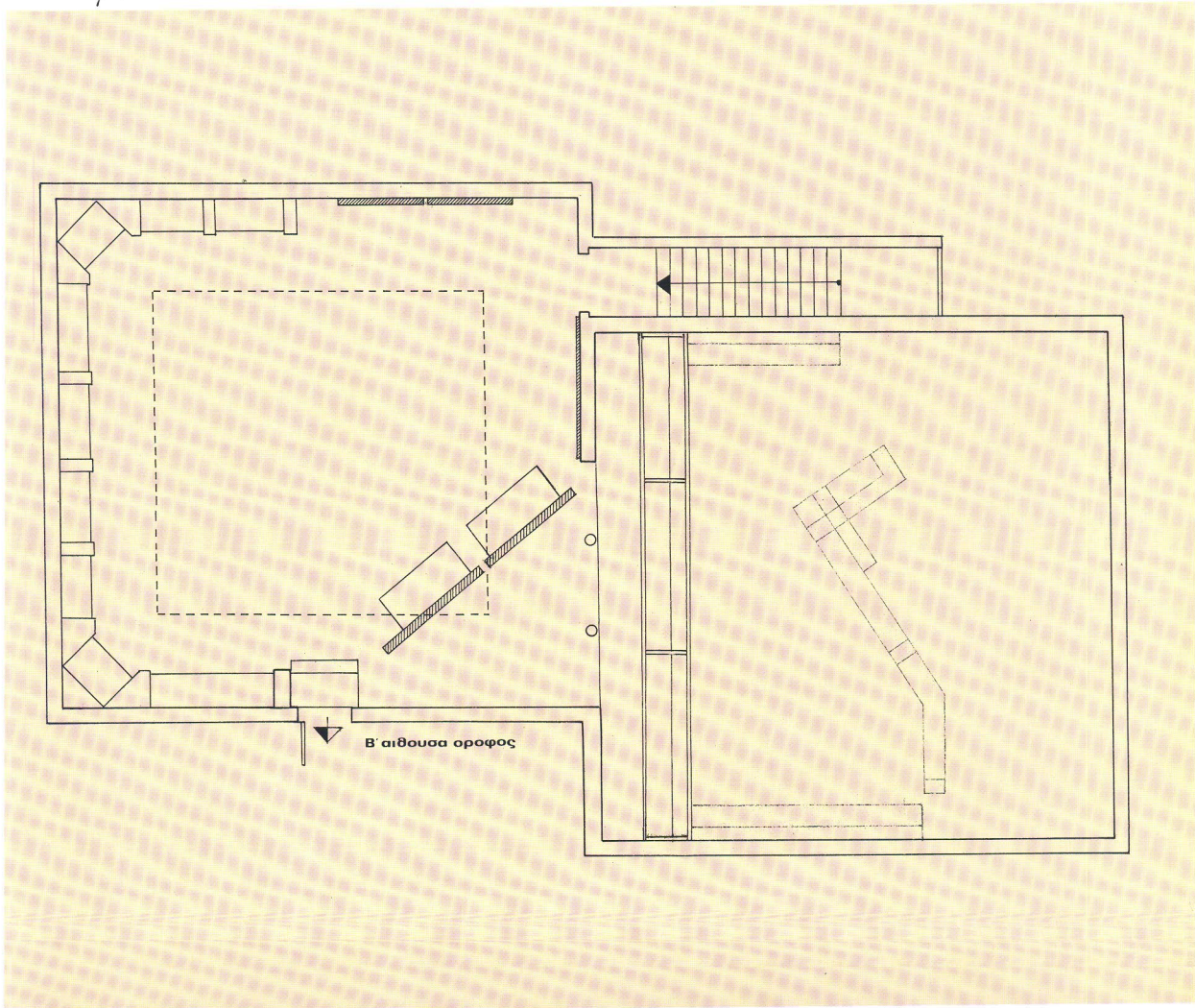
Fig. 6. Plan du rez-de-chaussée de l'exposition.

Εικ. 7. Κάτοψη του ορόφου της έκθεσης.

Fig. 7. Plan of the first floor of the exhibition.

Fig. 7. Plan de l'étage de l'exposition.

7



“BYZANTINE GLAZED CERAMICS:
THE ART OF SGRAFFITO”

**ARCHAEOLOGICAL
AND MUSEOLOGICAL APPROACH**

Focusing more on the history of art, particularly painting, Byzantine studies have shown very little interest in everyday artefacts. For many years, scholars in this field paid minimal attention to the humble genre of pottery, rarely looking at even glazed and decorated tableware.

However, in recent years the study of Byzantine ceramics has been on the move. Glazed pottery, mainly, has begun to attract attention and concern both as an excavational find and as a museum acquisition, and has been the subject of articles, lengthy publications, and doctoral theses, and the main theme of conferences.

Major exhibitions on Byzantium that have been held in recent years in Paris, London,

and New York have displayed a considerable number of ceramic wares, with introductory notes, lengthy entries, and impressive photographs in the accompanying catalogues.

The 7th International Congress on Medieval Ceramics in the Mediterranean was held in Thessaloniki in October 1999, the first in the series to convene in an east Mediterranean country, and the first to include the pottery of the Byzantine world within its field of research.

On the occasion of the congress, the Museum of Byzantine Culture decided to organise an exhibition titled “Byzantine Glazed Ceramics: The art of Sgraffito”. It was mounted in the temporary exhibitions wing, and focused on this pre-eminent style of decoration of the ceramics which, as tableware, enlivened Byzantine households with their bright colours and charming decoration.

Far removed from the constraints of religious art, the decoration of this clay tableware presents a variety of themes, which respire naivety and freedom. A considerable number of wares depict human figures or scenes involving human figures, and these furnish valuable information about the everyday life of their time.

The structure of the exhibition was based on three thematic groups, with an introductory section presenting examples, models, and wall panels describing the stages of the manufacture of Glazed Sgraffito Ware.

The first thematic group presented the development, concerns, and various forms

of sgraffito decoration from the Middle Byzantine to the Postbyzantine period. The large categories and the smaller groups of Byzantine Sgraffito Ware from the eleventh to the sixteenth century were represented by ceramics from all over Greece (fig. 1).

Visitors were able to trace the evolution of the various forms of Sgraffito Ware during the Middle Byzantine period, a time of experimentation and inquiry, noting the delicate lines and lacy motifs of Fine-Sgraffito Ware; Incised-Sgraffito Ware, with its forceful line, narrative scenes of heroes of the Akritic ballads, and concisely rendered motifs of birds, fish, and other sea creatures; and Champlévé Ware, decorated with frightful dragon-slayings, but also with charming leverets skilfully executed in medallions in the centre of the well.

Next came Zeuxippos Ware and the changes that took place in the Sgraffito Ware of the Palaiologan period, which was the age of eclecticism and colour.

In the pottery of the Postbyzantine period, visitors saw the features that continued, others that were repeated, a more restricted range of shapes, and simplified, stylised decorative motifs.

The second thematic group presented finds from two Byzantine shipwrecks, which had been carrying cargoes of, mostly, glazed tableware with sgraffito decoration (fig. 1). The first, carrying a large quantity of Fine-Sgraffito Ware, went down in the mid-twelfth century near Pelagonnissi in the North Sporades; the

second, carrying quantities of, mostly incised-sgraffito, tableware, sank in the early thirteenth century off Kastellorizo. A map showing the sites of the wrecks in the Byzantine period and an explanatory text underlined the significance of sealed finds like these, which are important for the dating, the correlation of various groups, and the general study of Byzantine pottery.

The third thematic section exhibited groups of wares with shared characteristics that may be attributed to specific production centres in Greece. Finds connected with the pottery manufacturing process, such as the remains of kiln equipment and distorted, burnt, and unfinished pieces of pottery, attest the existence of pottery workshops on a site and help to clarify aspects of the technology of Byzantine pottery.

The exhibition was accompanied by an elegant 270-page catalogue with introductory texts and lengthy entries, which was published by the Publications Department of the Archaeological Resources Fund. The introductory texts were written by experts in the relevant fields and the entries by archaeologists in the Ephorates which supplied the exhibits. All the exhibits were illustrated with colour photographs and section profiles.

DEMETRA PAPANIKOLA-BAKIRTZI

MUSEOGRAPHICAL APPROACH

The Museum's temporary exhibitions wing is on three levels, and this facilitated the organisation of the exhibition, since its museological plan was based on three thematic groups, plus an introductory section. Thus, as visitors entered the relatively small space, they were introduced to the theme of the exhibition by information panels and old photographs, which described the processes whereby earth is transformed into a ceramic object, humble and familiar. Models on a painted wooden bench illustrated the stages in the manufacture of a glazed sgraffito pot. The last image visitors saw here as they passed through into the next room was a detail of a fresco of the Marriage at Cana, which is in the Church of Ayios Nikolaos Orfanos: the dishes on the wedding table left them in no doubt as to the use of the ceramics they were about to see. It was precisely this use of the wares (mainly tableware), together with the museological design of the exhibition with regard to their typological development – showing, that is, that they did not evolve abruptly, but constantly and naturally – that determined the layout of the second room, where two groups of ceramics illustrated the development of Glazed Sgraffito Ware from the eleventh to the sixteenth century and the theme of finds from shipwrecks (fig. 1). It was decided that the exhibits should be arranged on horizontal surfaces, not in display cases, to make it more immediately apparent that they were meant for everyday use.

This decision meant that the correct environmental conditions had to be assured and also that exhibits had to be safe from theft. The first consideration presented no problems, because the environment is controlled and the exhibits themselves did not require special conditions anyway. As for the risk of theft, this was addressed by placing a sensor attached to a security system under each exhibit so that the slightest movement would set off a loud alarm.

The route around this room was simple and clear, giving both visitors and museum attendants a view of the entire room. This particular space bore the main burden of the exhibition, since it contained two large groups of exhibits, those illustrating the typological development and those from the wrecks.

So an effort was made to keep the supporting structures as simple and as neutral as possible in order to set off the exhibits, to make the typological narrative continuous, and to transfer the focus of interest to the exhibits from the shipwreck at the back of the room. The entire surface of the wall there had been painted by the Museum's resident artist Dimitra Kamaraki with a semi-abstract rendering of a wreck (fig. 2). The ceramics belonging to this group were laid on river sand, which was spread out in front of the mural to represent the seabed. The surfaces of the pots that were in contact with the sand were protected by cling-film that was invisible to visitors. The illustrated information panels were kept to a mini-

mum in this room so as not to compete with the mural. The typological development of pottery was illustrated on a unified structure in the centre of the space, which guided visitors along the correct route. At intervals between the various groups of pottery, information was affixed to sloping surfaces rather like low bookstands in a different colour from the base (fig. 6).

The colours here were neutral, earthy, and solid, with only tonal differences on the floor, the vertical surfaces, and the structures. The mural and the exhibits themselves provided stronger colours.

The lighting was carefully planned, using appropriate filters, to illuminate the decoration of the pottery without entirely banishing shadows, since these help to dramatise the whole.

The third thematic group, concerning centres of glazed ceramics production, was displayed on the upper floor (fig. 7). Since the exhibits here consisted mainly of sherds, tripod stilts and rods for firing, small wares, and bowls, it would have been very difficult, and in many cases impossible, to implement the same security system as downstairs. It was therefore decided to use the display cases that had been built into recesses in the walls for an earlier exhibition, with the appropriate additions and alterations (figs. 4, 5). Two bench-like tables were also constructed out of unplanned planks, giving the impression of workshop benches, which were painted with dark brown water-based paint. Finds from kilns were displayed on these, such

as firing tripod stilts, finished wares (some of them burnt and stuck together), faulty and unfinished wares, and quantities of sherds (fig. 3). All these were secured, either by tying around their base fishing-line, which was then screwed to the wooden surface, or, in the case of the sherds, by dividing them into groups and covering them with very fine mesh, which was also secured to the bottom surface of the bench. The benches were placed in front of vertical wooden surfaces, which were used as a backdrop for the information labels, and as a visual barrier to conceal the unattractive air-conditioning vent in the wall and to bar entrance to the balcony. These structures were painted the same colour as the walls.

This section of the exhibition was supplemented with photographs of the interiors of a traditional pottery workshop and kiln, and with an information panel displaying drawings of tripod stilts and illustrations of how the ceramics were positioned inside the kiln.

The lighting in this room was mixed, because natural light enters through the glass entrance/exit door. The glass was covered with a special adhesive filtering membrane, to block some of the infrared and ultraviolet rays. The recessed display cases were illuminated with fibre optics. Earthy colours were used in this room too. The interior of the display cases was painted dark brown, which brought to mind the interior of a kiln and set off the colours of the ceramics.

GEORGIA SKORDALI

L'EXPOSITION "LES CÉRAMIQUES BYZANTINES VERNISSÉES: L'ART DES INCISIONS"

APPROCHE ARCHÉOLOGIQUE ET MUSÉOLOGIQUE

Les études byzantines orientées vers l'histoire de l'art, et en particulier vers la peinture se sont peu intéressées aux objets de la vie quotidienne. La céramique, considérée comme une expression artistique mineure, a longtemps été négligée. Même la vaisselle de table décorée et vernissée n'a fait l'objet que de peu d'études.

Toutefois ces dernières années, la recherche et les études sur la céramique byzantine se sont développées. La céramique vernissée est l'objet d'une plus grande attention, que ce soit comme trouvaille dans les fouilles ou en tant qu'acquisition par les musées. Elle fait l'objet de nombreux articles, de publications approfondies, de thèses de doctorats et est devenu le thème central de congrès de spécialisés.

De grandes expositions sur le Byzance réalisées ces dernières années à Paris, Londres et New-York ont permis de découvrir un nombre remarquables de céramiques accompagnées de catalogues riches en notices introductives, en descriptions détaillées et en superbes photographies.

En octobre 1999, a eu lieu à Thessalonique le VIIe congrès international sur la Céramique médiévale en Méditerranée, le premier d'un ensemble de congrès organisé dans un pays de la Méditerranée orientale et le premier à accueillir dans

son champ de recherche la céramique du monde byzantin.

A l'occasion de ce congrès, le Musée de la Civilisation Byzantine a organisé dans l'aile des expositions temporaires, une exposition sur le thème de "Les Céramiques byzantines vernissées: L'art des incisions". L'exposition était centrée sur les céramiques décoratives de la vaisselle de table qui alliaient dans les intérieurs byzantins le service et l'ornementation par leurs couleurs éclatantes et leur ravissant décor.

Le décor de la vaisselle de table en céramique, éloigné des contraintes de l'art religieux, présente une grande variété de sujets traités de manière spontanée et libre. Un grand nombre de céramiques représentent des figures humaines ou illustrent des scènes avec des personnages qui nous fournissent de précieuses informations sur la vie quotidienne de leur époque.

L'exposition des "Céramiques byzantines vernissées: L'art des incisions" a été structurée en trois unités, tandis qu'en ouverture de l'exposition, des modèles-exemples présentaient les différentes phases de fabrication des céramiques vernissées incisées.

La première unité présentait l'évolution, les recherches et les différentes formes de décor incisé depuis la période médiéval-byzantine jusqu'à l'époque post-byzantine. Les céramiques byzantines incisées du XIe au XVIe siècle, de l'ensemble de la Grèce, ont été présentées par catégories et par ensembles plus petits (fig. 1).

Le visiteur pouvait suivre les différentes formes de céramique incisée à l'époque

médio-byzantine qui se caractérise par un esprit de recherche et d'expérimentation. De la finesse de la ligne et des motifs dentelés des céramiques à décor en sgraffito fin, en passant par la puissante incision de scènes narratives représentant des héros du cycle acritique et le rendu concis de thèmes avec des oiseaux, des poissons et d'autres organismes marins des céramiques à décor en sgraffito élaboré, le visiteur pouvait encore voir le groupe des céramiques à décor en champlevé avec des massacres de bêtes monstrueuses, mais aussi des lièvres habilement dessinés dans des médaillons au centre du fond des céramiques.

Les céramiques du "groupe de Zeuxip" avec les changements qui apparaissent à l'époque paléologue caractérisée par sa finesse et la recherche des couleurs étaient ensuite présentées au visiteur.

Les céramiques de l'époque post-byzantine révélaient la tendance à la reproduction et la survivance de modèles anciens, le caractère limité des formes, la simplification et la schématisation des motifs décoratifs.

La seconde unité présentait des trouvailles de deux naufrages de navires byzantins dont la plus grande partie de la cargaison était composée de vaisselle de table vernissée à décor incisé (fig. 1). Le premier navire, avec un grand nombre de céramiques à décor en sgraffito fin, fit naufrage vers le milieu du XIIe siècle près de Pelagonissi dans les Sporades du Nord, tandis que le second avec un très important chargement de céramiques de table, à majorité à

décor en sgraffito élaboré, avait sombré dans les eaux de Castellorizo au début du XIIIe siècle. Une carte avec la position des naufrages, accompagnée d'un texte rappelait au visiteur l'importance de trouvailles de ce type qui constituent des ensembles isolés, précieux pour la datation et la mise en relation de différents ensembles dans l'étude de la céramique byzantine.

La troisième unité réunissait des groupes de céramiques avec des caractéristiques communes permettant de les attribuer à des centres précis de production dans l'espace grec. A l'aide de trouvailles liées au processus de fabrication des céramiques, telles que des vestiges de l'équipement des fours ainsi que des céramiques malfaçonnées, calcinées ou inachevées, la présence d'ateliers de céramique a pu être établie dans un site donné et a permis d'approfondir les connaissances relatives aux techniques de fabrication de la céramique byzantine.

L'exposition était complétée par un remarquable catalogue de 270 pages avec des textes d'introduction et des descriptions détaillées, édité par la section des publications de la Caisse des Ressources Archéologiques. Les textes d'introduction ont été écrits par des spécialistes des sujets traités, tandis que les descriptions ont été réalisées par des archéologues des Ephories d'où provenaient les objets exposés. Le catalogue présentait toutes les pièces exposées à l'aide de photographies et de dessins en coupe.

APPLICATION MUSÉOGRAPHIQUE

L'espace des expositions temporaires du Musée de la Civilisation Byzantine s'étend sur trois niveaux, ce qui a facilité l'organisation de l'exposition qui était conçue sur le plan muséologique en trois unités principales et une présentation d'ordre générale. Ainsi, le visiteur en entrant dans le petit espace au rez-de-chaussée était introduit au thème de l'exposition grâce à des notices explicatives et des photographies anciennes qui présentaient le processus et les stades de transformation de la terre en pièce de céramique, simple et familière. Sur un présentoir en bois peint étaient présentés, sous forme de modèles, les stades de fabrication d'une céramique vernissée incisée. La dernière image qu'emportait le visiteur en se dirigeant vers la salle suivante était le détail d'une photographie d'une fresque de l'église Saint-Nicolas Orphanos ayant pour thèmes les Noces de Cana et représentant la table du banquet de noce avec des coupes. Cette image renseignait le visiteur sur l'usage des céramiques qu'il allait découvrir.

C'est précisément cet usage en tant que vaisselle de table, ainsi que la conception muséologique de l'exposition en fonction de l'évolution typologique des céramiques, dont le cours était retracé, qui a déterminé l'aménagement de la seconde salle en deux unités, l'évolution de la céramique vernissée incisée du XI^e au XVI^e siècle et les trouvailles de deux naufrages (fig. 1).

Il a d'abord été décidé de placer les objets librement sur des surfaces horizontales ouvertes et non dans des vitrines, afin de souligner le caractère immédiat de

leur usage quotidien.

Ce choix supposait d'assurer aux pièces exposées des conditions satisfaisantes d'humidité et de température et de les préserver de tout vol éventuel. La question de l'humidité et de la température ne présentait pas de difficulté particulière, l'espace étant climatisé de manière satisfaisante et les objets eux-mêmes ne nécessitant pas de conditions spéciales. L'éventualité d'un vol a été résolue en plaçant sous chaque objet un détecteur déclenchant, au moindre déplacement de la pièce exposée, un puissant signal sonore.

Le cheminement du visiteur dans cette salle était facilité, de même que pour les gardiens du musée, par la disposition ouverte et la possibilité d'embrasser du regard l'ensemble de l'espace. Cette salle accueillit la plus grande partie des pièces exposées, rassemblées en deux unités, l'évolution typologique et les naufrages.

Les supports furent réalisés de la manière la plus simple et neutre possible afin de mettre en valeur les objets, de permettre de saisir l'évolution typologique, le point d'orgue de l'exposition se trouvant au fond de la salle dans l'unité des naufrages. A cet endroit, toute la surface du mur a été peinte d'une fresque, par le peintre du musée Dimitra Kamaraki, avec une représentation abstraite d'un naufrage (fig. 2). Les céramiques de cette unité ont été posées sur du sable de rivière, répandu devant et sur toute la longueur de la fresque, afin de rappeler le fond de la mer. La surface des céramiques en contact avec le sable a été isolée par une membrane de plastique transpa-

rent, invisible pour le visiteur. Le matériel d'accompagnement avec des thèmes iconographiques a été réduit au minimum dans cette salle, afin de ne pas concurrencer la fresque. Sur le support, d'un seul tenant, où était exposée l'évolution typologique des céramiques, placé au centre de l'espace et déterminant ainsi le cheminement de l'exposition, entre les différents ensembles, des surfaces inclinées en forme de pupitres ont été aménagées, peintes d'une tonalité différente de la couleur de la base, pour y afficher des textes explicatifs (fig. 6).

Les couleurs étaient neutres, évoquant la terre, ne se différenciant que par quelques tonalités au sol, sur les surfaces verticales et les supports. Les couleurs ne ressortissaient que de la fresque et des pièces exposées.

L'éclairage a été particulièrement étudié, à l'aide de filtres, afin de déclairer les céramiques sans supprimer complètement les ombres qui jouaient un rôle important dans la dramatisation voulue de l'ensemble.

La troisième unité, présentant les centres de production de céramique vernissée a été aménagée à l'étage supérieur (fig. 7). Dans la mesure où les objets exposés étaient principalement constitués de tessons, de petits tripodes ou de petits bâtons pour la cuisson, de petites céramiques et de coupes, la mise en place du système sonore d'alarme se révélant particulièrement complexe, il fut décidé d'utiliser les vitrines murales qui se trouvaient déjà dans la salle, provenant d'une exposition précédente, après les avoir complétées et aménagées (figs. 4, 5). En outre, deux tables en madriers furent fabriquées pour rappeler les établis des ate-

liers, et peintes légèrement sans avoir été poncées. Sur ces tables, furent exposées des trouvailles de fours, comme des petits tripodes dont certains étaient calcinés et collés entre eux, des céramiques entières et d'autres inachevées ou présentant des défauts et un grand nombre de tessons (fig. 3). La sécurité de ces objets fut assurée en fixant leur base avec un fil à une visse sur la surface en bois de la table. Les tessons, après avoir été séparés par ensembles, furent recouverts d'un fin filet retenu sous la surface de la table. Ces tables furent placées devant des surfaces en bois verticales faisant office de fond, sur lesquelles fut affiché un texte d'explication, et servant également de cache à l'ouverture de la climatisation sur le mur et de la terrasse. Ces supports furent peints de la même couleur que les murs.

L'ensemble fut complété par des photographies de l'intérieur d'un atelier traditionnel de céramique, d'un four et d'une notice explicative avec des dessins de tripodes ainsi que des dessins du mode d'enfournement des céramiques.

L'éclairage de cette salle était mixte, dans la mesure où la lumière naturelle pénètre par une verrière qui fut recouverte d'une membrane pour filtrer une partie des rayons ultra-violet. Les vitrines étaient éclairés par des fibres optiques.

Les couleurs employées dans cette salle évoquaient également la terre. L'intérieur des vitrines fut peint en marron foncé pour rappeler l'intérieur d'un four et mettre en valeur les couleurs des céramiques.

GEORGIA SKORDALI

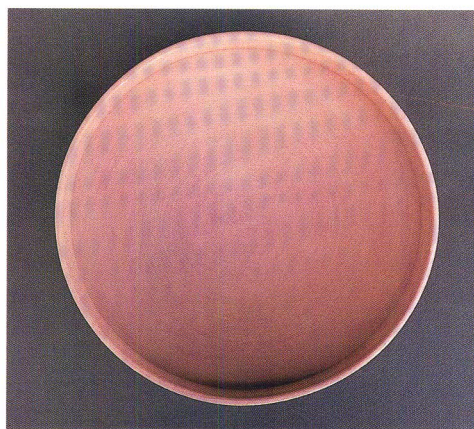
Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΧΑΡΑΞΗΣ ΣΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΑ ΚΕΡΑΜΙΚΑ

Η εγχάρακτη διακόσμηση είναι χωρίς αμφιβολία το πιο αντιπροσωπευτικό και κυρίαρχο είδος διακόσμησης των επιτραπέζιων εφραλωμένων κεραμικών του βυζαντινού κόσμου. Η εκτέλεση αυτού του είδους διακόσμησης, γνωστής διεθνώς ως "sgraffito" από το ιταλικό ρήμα sgraffiare, που σημαίνει χαράσσω, είχε μακρά ζωή και διάδοση στο βυζαντινό κόσμο και ακολουθούσε την εξής διαδικασία.

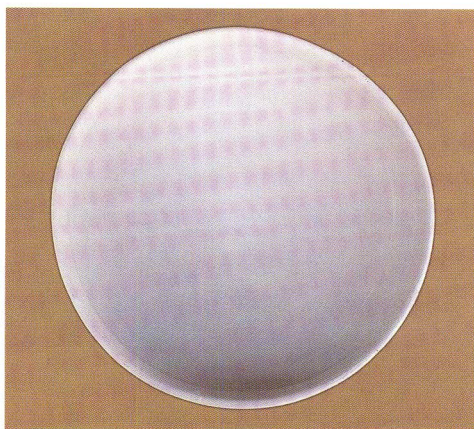
Αφού ο κεραμέας με τη βοήθεια του κεραμικού τροχού έδινε μορφή και σχήμα στην άμορφη μάζα του πηλού απομάκρυνε το φρεσκοκαμωμένο αγγείο από τον τροχό και το άφηνε να στεγνώσει τόσο όσο να σταθεροποιηθεί το σχήμα του (εικ. 1). Έπειτα είτε με εμβάπτιση είτε με

κτόχρωμο, κατά κανόνα άσπρο ή ασπριδερό, επίχρισμα, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο παρά πολύ καθαρός πηλός, υπό τη μορφή νερούλης κρέμας, αραιωμένος με νερό (εικ. 2). Στη συνέχεια ο τεχνίτης με μυτερό εργαλείο, τις πιο πολλές φορές ένα καλάμι, χάρασε στο επενδυτικό στρώμα του επιχρίσματος το διακοσμητικό θέμα που ήθελε, έτσι που η χάραξη να αποκαλύπτει από κάτω τον κόκκινο πηλό του σώματος του αγγείου και οι κόκκινες εγχάρακτες γραμμές να σχηματίζουν το διακοσμητικό θέμα πάνω στον ανοιχτόχρωμο κάμπο (εικ. 3).

Μετά την ολοκλήρωση της χάραξης το αγγείο έμπαινε στο καμίνι για ψήσιμο.



1



2

Ποικίλα σημειώματα

Στάδια κατασκευής εγχρωμον εγχάρακτου κεραμικού:

Εικ. 1. Έχει κατασκευαστεί στον τροχό και έχει σταθεροποιηθεί το σχήμα του αγγείου.

Εικ. 2. Με περίχυση ή εμφύσηση το αγγείο έχει αποκτήσει ασπριδερό επενδυτικό στρώμα.

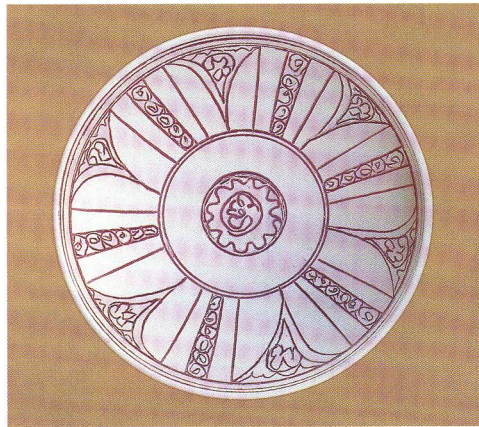
Εικ. 3. Πάνω στο στρώμα του επίχρισματος έχει χαραχθεί ο διάκοσμος και το αγγείο έχει ψηθεί.

Εικ. 4. Ο διάκοσμος έχει εμπλουτισθεί με χρώματα.

Stages in the manufacture of a Coloured Sgraffito vase:

Fig. 1. The vase has been thrown on the wheel and its shape stabilised.

Fig. 2. The vase has now been given an off-white coating of slip by pouring or dipping.



3

Στη συνέχεια στην ήδη ψημένη επιφάνεια τοποθετείτο λεπτό στρώμα υαλώματος, η εφυάλωση (επί + υάλωση), και ακολουθούσε το δεύτερο ψήσιμο που έκανε την εφυάλωση αδιάβροχη, διάφανη και λαμπερή (εικ. 5).

Το υάλωμα, που η βυζαντινή κεραμική χρησιμοποιεί, έχει ως κύριο συστατικό το μόλυβδο. Αυτό το είδος εφυάλωσης αποκτά λάμψη και διαφάνεια σε χαμηλές σχετικώς θερμοκρασίες (700–800 °C) και χρω-

Fig. 3. The decoration has been engraved through the layer of slip and the vase has been fired.

Fig. 4. The decoration has been enhanced by the addition of colour.

Phases de fabrication d'une céramique incisée colorée:

Fig. 1. Après avoir été fabriqué au tour, la forme du vase était stabilisée.

Fig. 2. Par irrigation ou par trempage, la céramique était recouverte d'une couche d'engobe blanchâtre.

Fig. 3. Sur la couche d'engobe était incisé le motif décoratif avant la première cuisson au four de la céramique.

Fig. 4. Les motifs décoratifs pouvaient être enrichis de couleurs.



45

ματίζεται εύκολα με οξείδια άλλων μετάλλων, όπως του χαλκού και του σιδήρου.

Από τον 11ο αι. η βυζαντινή εγχάρακτη πάνω σε επίχρισμα κεραμική θα αναζητήσει σε μια μακριά πορεία τρόπους έκφρασης και θα διερευνήσει τις δυνατότητες που παρέχει το εύρος της χάραξης. Η λεπτή χάραξη έδωσε τη δυνατότητα της απόδοσης λεπτεγχάρακτων δαντελωτών θεμάτων. Έλικες και λεπτοφυείς βλαστοί κάμπτονται με χάρη σε άπειρους συν-

δυσασμούς και παραλλαγές, οργανωμένοι σε μετάλλια στον πυθμένα και σε ταινίες γύρω στα τοιχώματα των αγγείων της ομάδας των *λεπτεγχαράκτων* (fine-sgraffito). Η αδρή πλατιά χάραξη αποκαλύπτοντας μεγαλύτερο μέρος του γυμνού πηλού έδωσε δυνατότητες για την απόδοση όχι μόνο αφηρημένων γραμμικών μοτίβων αλλά και «γενναίων» συνθέσεων με μουσικούς και πολεμιστές, κυνηγούς, δρακοντοκτονίες κ.ά. που προβάλλονταν, σκουρόχρωμες, πάνω σε ανοιχτόχρωμο κάμπο στα αγγεία της ομάδας των *αδρεγχαράκτων* (incised-sgraffito).

Κάποια στιγμή γίνεται η αντιστροφή, μια αντιστροφή ανάλογη με την περίπτωση των μελανόμορφων και ερυθρόμορφων αγγείων στην αρχαία Ελλάδα, και η διακόσμηση οδηγήθηκε στην εξολοκλήρου αφαίρεση του κάμπου του αγγείου, αλλάζοντας τη σχέση φωτεινού – σκοτεινού, έτσι που οι ανοιχτόχρωμες, πλέον, μορφές να προβάλλονται εν είδει επιπεδόγλυφου αναγλύφου πάνω στο σκουρόχρωμο βάθος του γυμνού πηλού, δίνοντας την ομάδα των *επιπεδόγλυφων* (champlevé).

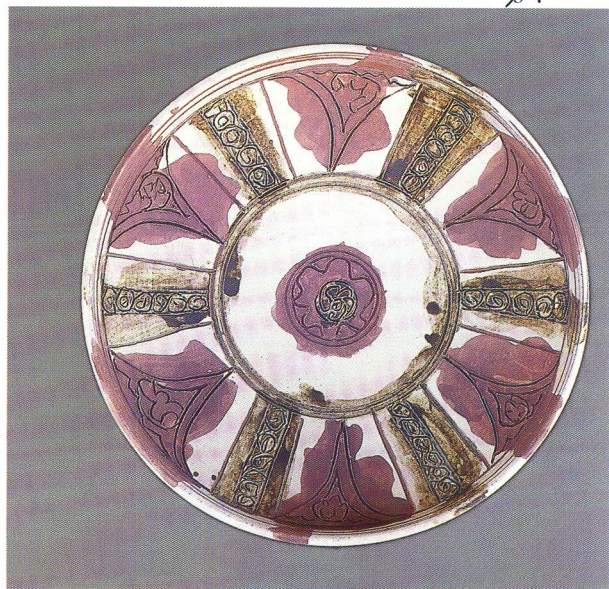
Στα τέλη του 12ου αι. η μονοχρωμία της εγχάρακτης διακόσμησης φαίνεται να κουράζει και η διακόσμηση αρχίζει να εμπλουτίζεται με χρώμα, δίνοντας την ομάδα των *έγχρωμων εγχαράκτων* (coloured sgraffito). Καφεκίτρινες και πράσινες πινελιές χρησιμοποιούνται για να ποικίλουν τα εγχάρακτα διακοσμητικά θέματα (εικ. 4). Τα δύο χρώματα χρησιμοποιούνται είτε χωριστά ή μαζί στο ίδιο αγγείο. Τοποθετούνται σε απλωτές πινελιές που ακολουθούν πολύ γενικά το εγχάρακτο

θέμα και όταν συνυπάρχουν βρίσκονται σε μια εναλλάξ μεταξύ τους διάταξη. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι οξειδία μετάλλων, κατά κανόνα οξειδίο σιδήρου, που δίνει ένα ζεστό καφεκίτρινο, και οξειδίο χαλκού, που δίνει χρωματισμούς στις αποχρώσεις του πράσινου.

Η τεχνική της χάραξης πάνω σε ανοιχτόχρωμο επενδυτικό επίχρισμα, όπως την περιγράψαμε, συνέχισε να διακοσμεί τα επιτραπέζια εφυαλωμένα σκεύη, κούπες, πινάκια και κανάτες, σε όλο τον μεταβυζαντινό κόσμο έως τα νεότερα χρόνια. Σταδιακά παρατηρείται περιορισμός των θεμάτων και τυποποίηση των διακοσμητικών μοτίβων, πράγμα, ωστόσο, που ποικίλλει από τόπο σε τόπο ανάλογα με τη γεωγραφική θέση και την ιστορική τύχη κάθε περιοχής.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ-ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ

84



THE TECHNIQUE OF SGRAFFITO
ON BYZANTINE CERAMIC
TABLEWARE

Engraving is undoubtedly the most typical and most common mode of decoration seen in the glazed ceramic tableware of the Byzantine world. Known internationally as “sgraffito”, from the Italian verb *sgraffiare* ‘to incise or engrave’, this manner of decoration was widely used for a long time in the Byzantine world, and the technique was as follows.

Having given form and shape to the lump of clay, the potter would remove the new pot from the wheel and leave it to dry just long enough for its shape to become firm (fig. 1). He would then cover the pot with light-coloured (usually white or whitish) slip, either by dipping it or by pouring the slip over it (fig. 2). Slip is simply very pure clay diluted with water to a thin creamy consistency. He would then use a sharp tool, usually a reed, to engrave the decoration through the layer of slip, revealing the red fabric of the body of the pot underneath. The red engraved lines of the decorative motif would stand out in sharp contrast to the light-coloured ground (fig. 3).

When the entire decoration had been completed, the pot would be fired in the kiln. The surface was then covered with a fine coat of glaze, and the pot fired again to render the glaze impermeable, transparent, and shiny (fig. 5).

The main ingredient of the glaze used on

Εικ. 5. Το αγγείο έχει επενδύθει με βάλωμα και έχει ψηθεί για δεύτερη φορά (Κατασκευή αντιγράφων: Mary K. Seyfarth, κεραμίστρια).

Fig. 5. The vase has received a coating of glaze and has been fired for the second time (Models made by Mary K. Seyfarth, potter-artist).

Fig. 5. La céramique après avoir été recouverte d'une couche de glaçure était cuite au four une seconde fois. (Fabrication des reproductions: Mary K. Seyfarth, céramiste).

Byzantine ceramics is lead. This type of glaze becomes shiny and transparent at relatively low temperatures (700–800°C) and may easily be coloured with oxides of other metals, such as copper and iron.

From the eleventh century onwards, Byzantine Sgraffito Ware sought to vary its modes of expression by exploring the possibilities offered by the width of the engraved line.

A fine line made it possible to produce fine lacy motifs, spirals and tendrils curving gracefully in countless combinations and variations, filling medallions on the bottom of the well or in bands around the walls of the pots in the *Fine-Sgraffito* group.

A broad line revealing more of the bare fabric made it possible to render not only abstract linear motifs, but also bolder compositions featuring such themes as musicians, warriors, hunters, and dragon-slayings, all standing out darkly against the light ground of the pots in the *Incised-Sgraffito* group.

Then came the reversal, similar to that which has been noted in the red-figure and black-figure vases in ancient Greece: decoration now involved removing the slip from the entire ground, reversing the relationship between light and dark, so that light-coloured figures now stood out in relief upon the dark ground of bare clay, producing the *Champlevé* group.

Towards the end of the twelfth century, there seems to have been a reaction against the monochrome aspect of sgraffito decoration, and the decoration was gradually enriched with colour, producing the

Coloured-Sgraffito group (fig. 4). Brownish-yellow and green brushstrokes now lent variety to the engraved decorative motifs, the two colours being used either separately or together on the same pot. They were applied with sweeping strokes which more or less followed the lines of the incised motif, and when both are used together they alternate. The colours were got from metal oxides, usually iron oxide, which produces a warm brownish yellow, and copper oxide, which produces various shades of green.

The technique of engraving through a light-coloured coating of slip, as described here, continued to be used to decorate glazed tableware – bowls, plates, and jugs – all over the post-Byzantine world until the modern era. The themes gradually became less diverse and the decorative motifs stylised and stereotyped, though this varied from place to place according to the geographical location and the historical fortunes of each area.

DEMETRA PAPANIKOLA-BAKIRTZI

LA TECHNIQUE DE L'INCISION DANS LES CÉRAMIQUES BYZANTINES DE TABLE.

Le décor incisé est sans conteste le mode dominant le plus représentatif du décor des céramiques vernissées de table du monde byzantin. Ce type de décor, connu sous le nom de *sgraffito*, du verbe italien *sgraffiare* signifiant inciser, fut une technique décorative très répandue dans le monde byzantin. Son mode d'exécution était le suivant :

Après que le céramiste, à l'aide de son tour ou girelle, ait donné la forme souhaitée à la motte d'argile, il détachait le vase encore humide de la girelle et le mettait à sécher afin de stabiliser sa forme (fig. 1). Ensuite, soit par irrigation, soit par trempage, il recouvrait la céramique d'un engobe de couleur claire, généralement blanc ou blanchâtre qui n'était autre que de l'argile filtrée, diluée avec de l'eau, sous forme de pâte fluide (fig. 2). Par la suite l'artisan, à l'aide d'une pointe fine, la plupart du temps une pointe de roseau, incisait sur la couche de l'engobe le thème décoratif voulu, de telle sorte que l'incision révèle l'argile rouge du corps de la céramique qui se trouvait en-dessous et que les lignes rouges incisées dessinent le thème décoratif ressortissant sur le fond de couleur claire (fig. 3).

Après que l'incision ait été achevée, la céramique était placée dans un four pour être cuite. Sur la surface cuite était ensuite répandue une fine couche de gla-

gure, suivie d'une seconde cuisson qui rendait le vernissage imperméable, transparent et brillant (fig. 5).

La glaçure de la céramique byzantine était principalement constituée d'oxyde de plomb. Ce type de glaçure, brillante et transparente est cuite à des températures relativement basses (700-800°C) et se colorie facilement avec des oxydes d'autres métaux tels que le cuivre et le fer.

A partir du XI^e siècle, l'incision sur l'engobe des céramiques va diversifier ses modes d'expression, en utilisant notamment les possibilités offertes par une incision plus large.

La céramique à décor en *sgraffito* fin permettait de rendre des sujets travaillés en dentelle. Des volutes et des rinceaux se déploient finement en d'innombrables combinaisons dans les médaillons au fond des céramiques ou dans les bandes entourant les parois des vases.

La céramique à décor en *sgraffito* élaboré qui révèle une plus grande partie de l'argile a donné la possibilité de rendre non seulement des motifs géométriques et végétaux, mais aussi des compositions plus hardies de musiciens et de guerriers, de chasseurs, de chasse au dragon et autres qui se détachent en traits sombres sur le fond clair des céramiques.

De même que dans la Grèce antique, les céramiques à figures rouges ont succédé aux céramiques à figures noires, le décor de la céramique byzantine a évolué avec le retrait de l'engobe de la céramique autour des motifs décoratifs. La relation entre les parties sombres et claires fut ainsi

inversée, les motifs clairs étant mis en relief sur le fond sombre de l'argile dénudée, grâce à cette technique dite du champlevé.

A la fin du XII^e siècle, le décor en incision colorée enrichit des motifs jusqu'alors monochromes. Des traits bruns-jaunes et verts sont utilisés pour varier les motifs décoratifs incisés (fig. 4). Les deux couleurs sont employées soit séparément, soit ensemble sur une même céramique. Etalés à larges coups de pinceaux, ils suivent à peu près le tracé des motifs incisés et lorsqu'ils coïncident, ils sont utilisés dans une disposition en alternance. Les couleurs utilisées sont des oxydes de métaux, en règle générale de fer qui donne une teinte chaleureuse brun-jaune, et de l'oxyde de cuivre qui permet des colorations vertes.

La technique de l'incision sur un engobe de couleur claire, telle que nous l'avons décrite, a continué à décorer la vaisselle de table vernissée, coupes, plats, cruches, dans l'ensemble du monde byzantin jusqu'à une époque récente. On constate toutefois, avec des variations d'une région à l'autre pour des raisons historiques ou géographiques, une tendance à la limitation des thèmes décoratifs et à une formalisation des motifs.

DIMITRA PAPANIKOLA-BAKIRTZI

ΔΩΡΗΤΕΣ - ΧΟΡΗΓΟΙ

1986 Ζαφείριος Παπαγεωργίου

1987 Αναστασία, σύζυγος Δημητρίου Οικονομοπούλου

1988 Ευάγγελος Δημητριάδης

1990 Χρυσάνθη Άββοι

1991 Γεράσιμος και Μαριάννα Κοντογούρη

1992 Σταύρος Μιχαλαριάς

1993 Γιάννης Μπουιάρης

1994 Μαρίνα Ηλιάδη και Δάφνη Παπαπαναγιώτου - Κληρονόμοι Ντόρης Παπαστράτου, Γεώργιος, Χαρίλαος και Παρμενίων Μουρτζίνος, Λίζα Σασαγιάννη-Στεριοπούλου

1995 Δημήτριος Αγγελίδης, Καλλιόπη Αντωνίου-Κωτούλα, Δήμος Θεσσαλονίκης, Οικογένεια Κ. Καλφαγιάν, Σωματείο «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού», Ηλίας Ταξίδης, Τράπεζα Μακεδονίας-Θράκης, Τράπεζα Πίστεως - Ίδρυμα Γ. Φ. Κωστόπουλου, Κώστας Φυλακτός, Άννα Χριστοφορίδη

1996 Θεοδώρα Βλαστού-Δραγούμη, Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης, Δωροθέα Γούδου, Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη, Εταιρεία Παπαστράτος ΑΒΕΣ, Σωματείο «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού»

1997 Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης

1998 Θεόδωρος Αηδονόπουλος, Ζήνων Αθανασιάδης, Δημήτριος Αθανασόπουλος, Νέλλα Αλλαμανή, Αλίκη και Νικόλαος Άλβο, Ανδρέας Ανδρεάδης, Λυδία Βαβυλοπούλου, Μιλένα Βαβυλοπούλου, Ροζαλία Βαμβαλή, Δημήτριος Βαμβούκος, Άννα Βιδάλη, Άννα Βιλδιρίδου, Γενική Τροφίμων Α.Ε., Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης, Κωνσταντίνος Γλεούδης, Αστέριος Γούσιος, Ιωάννης Δαρμασίνας, Παναγιώτης Δεληγκάρης, Έλλη Δημητρίου, Δικηγορικός Σύλλογος Θεσσαλονίκης, Αικατερίνη

Δόδου, Θέτις Εμμανουηλίδου, Νίκος Ευθυμιάδης, Ευφροσύνη Ζάλλη, Χρυσάνθος Ζαμπουλής, Μάτα Ζησιάδου-Τσολοζίδη, Αντώνης Ζυγούρας, Ηλίας Ιωαννίδης, Αντωνία Ιωσηφίδου, Ισίδωρος Κακούρης, Οικογένεια Καραμπέτ Καλφαγιάν, Αλίκη Κανελλοπούλου, Μωσής-Μωρίς Καραάσο, Δανάη Κοκκίνη, Βίκτωρ Κοντογούρης, Αργύριος Κούμας, Ελένη Κούνουπα, Ξανθούλα Κωνσταντίνου, Ιωάννα Κωτσάκη, Γεώργιος Λάββας, Μαθητές Α΄ Γυμνασίου και Λυκείου Κολλεγίου «ΑΝΑΤΟΛΙΑ», Ειρήνη Μάλλη, Μαρία Μαναβή, Φωτεινή Μανδαμαδιώτου, Σέργιος Μορδώ, Χαράλαμπος Μπακιρτζής, Ιωάννης Μπουιάρης, Στέλιος Νέστορας, Μανώλης Νικολαΐδης, Αναστασία Οικονομοπούλου-Ζαμίδου, Απόστολος Παπαγιαννόπουλος, Βασίλειος Παπαδόπουλος, Δημήτριος Παπαδόπουλος-Τσαγιάννης, Πέτρος Παπαϊωάννου (περιοδικό «Κτίριο»), Έλλη Πελεκανίδου, Ελένη Περιστεροπούλου, Αικατερίνη Πετράκη, Αικατερίνη Ρουσούλη, Δαβίδ Σαλιέλ, Διογένης Σαραφίδης, Αθανάσιος Σπάσης, Συμβολαιογραφικός Σύλλογος Εφετών Θεσσαλονίκης, Γεώργιος Τανιμανίδης, Μαριάνθη Τεγοπούλου, Θρασύβουλος Τεζαφίδης, Αναστασία Τιάλιου, Γεώργιος Τόντης, Δημήτριος Φατούρος, Βάνα Χαραλαμπίδου, Ερρίκος Φωτιάδης, Λίζα Χατζηχαλκιά, Ζαφείρης Χατζηχαλκιάς, Ευδοξία Χατζοπούλου

1999 Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης, Αμαλία και Αθανάσιος Δαράς, Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Θεσσαλονίκης, Μάτα Ζησιάδου-Τσολοζίδη.

2000 Α. και Ρ. Καλφαγιάν

DONORS

1986 Z. Papageorgiou
1987 Anastasia, wife of D. Ikonomopoulos
1988 E. Dimitriadis
1990 C. Abbot
1991 G. & M. Kondogouri
1992 S. Mihalarias
1993 I. Boutaris
1994 M. Iliadi and D. Papapanagiotou; heirs of Dori Papastratou; G.; H.; & P. Mourtzinou; L. Sasagianni-Steriopoulou
1995 D. Angelidis; K. Antoniou-Kotoula; A. Christoforidi; Credit Bank - G. F. Kostopoulos Foundation; The Friends of the Museum of Byzantine Culture; K. Fylaktos; K. Kalfayan & family; Macedonia-Thrace Bank; Municipality of Thessaloniki; I. Taxidis;
1996 The Friends of the Museum of Byzantine Culture; G. I. Georgiadis; D. Goudou; A.G. Levendis Foundation; Papastratos S.A.; T. Vlastou-Dragoumi;
1997 G. I. Georgiadis
1998 T. Aidonopoulos; N. Allamani; A.& N. Alvo; students of the 1st High School and the Senior High School of Anatolia College; A. Andreadis; Z. Athanasiadis; D. Athanasopoulos; C. Bakirtzis; I. Boutaris; I. Dabasinis; P. Deligaris; E. Dimitriou; A. Dodou; N. Efthymiadis; T. Emmanouilidou; D. Fatouros; E. Fotiadis; General Foods S.A.; G. I. Georgiadis; K. Gleoudis; A. Gousios; L. Hadzihalkia; Z. Hadzihalkias; E. Hadzopoulou; V. Haralambidou; A. Ikonomopoulou-Zamidou; I. Ioannidis; A. Iosifidou; I. Kakouris; K. Kalfayan & family; A. Kanellopoulou; M.-M. Karasso; D. Kokkini; V. Kondogouris; X. Konstantinou; I. Kotsaki; A. Koumas; E. Kounoupa; G. Lavvas; Lawyer's

Association of Thessaloniki; I. Malli; M. Manavi; F. Mandamadiotou; S. Mordo; S. Nestoras; M. Nikolaidis; D. Papadopoulos-Tsagiannis; V. Papadopoulos; A. Papagiannopoulos; P. Papaioannou (editor of *Ktirio*); E. Pelekanidou; E. Peristeropoulou; A. Petraki; A. Rousouli; D. Saltiel; D. Sarafidis; A. Spasis; G. Tanimanidis; M. Tegopoulou; T. Tezapsidis; Thessaloniki Notarial Association of Appeal Judges; A. Tialiou; G. Tontis; R. Vamvali; D. Vamvoukos; L. Vavylopoulou; M. Vavylopoulou; A. Vidali; A. Vildiridi; E. Zalli; H. Zamboulis; M. Zisiadou-Tsolozidi; A. Zygoras
1999 Commercial and Industrial Chamber of Thessaloniki; A. & A. Daras; G. I. Georgiadis; M. Zisiadou-Tsolozidi
2000 A. & R. Kalfayan

DONATEURS - SPONSORS

1986 Z. Papageorgiou
1987 Anastasia épouse D. Ikonomopoulos
1988 E. Dimitriadis
1990 Ch. Abbot
1991 G. et M. Kontogouri
1992 S. Michalarias
1993 I. Boutaris
1994 M. Iliadi et D. Papapanagiotou - Les héritiers de Dori Papastratou, G., Ch., P. Mourtzinou, L. Sassayanni-Stériopoulou
1995 D. Angelidis, K. Antoniou-Kotoula, l'Association "Les Amis du Musée de la Civilisation Byzantine", Banque de Macédoine et Thrace, Banque Pistéos-Fondation G. F. Kostopoulou, A. Christoforidi, famille K. Kalfayan, Municipality of Thessaloniki; I. Malli; M. Manavi; F. Mandamadiotou; S. Mordo; S. Nestoras; M. Nikolaidis; D. Papadopoulos-Tsagiannis; V. Papadopoulos; A. Papagiannopoulos; P. Papaioannou (editor of *Ktirio*); E. Pelekanidou; E. Peristeropoulou; A. Petraki; A. Rousouli; D. Saltiel; D. Sarafidis; A. Spasis; G. Tanimanidis; M. Tegopoulou; T. Tezapsidis; Thessaloniki Notarial Association of Appeal Judges; A. Tialiou; G. Tontis; R. Vamvali; D. Vamvoukos; L. Vavylopoulou; M. Vavylopoulou; A. Vidali; A. Vildiridi; E. Zalli; H. Zamboulis; M. Zisiadou-Tsolozidi; A. Zygoras
1999 Commercial and Industrial Chamber of Thessaloniki; A. & A. Daras; G. I. Georgiadis; M. Zisiadou-Tsolozidi
2000 A. & R. Kalfayan

palité de Thessalonique, K. Phylactos, I. Taxidis
1996 L'Association "Les Amis du Musée de la
Civilisation Byzantine", G. I. Georgiadis, D.
Goudou, Fondation A. G. Leventis, Société
Papastratos S.A.", Th. Vlastou-Dragoumi

1997 G. I. Georgiadis

1998 T. Aïdonopoulos, N. Allamani, A et N.
Alvo, les élèves du 1er Lycée et Collège Ana-
tolia, A. Andréadis, Association des Notaires
et des Magistrats de Thessalonique, l'Associa-
tion des Avocats de Thessalonique, Z. Atha-
nassiadis, D. Athanassopoulos, C. Bakirtzis, I.
Boutaris, L. Chatzihalkia, Z. Chatzihalkias, E.
Chatzopoulou, V. Charalambidou, I. Dambas-
sinas, P. Deligaris, E. Dimitriou, A. Dodou, N.
Efthymiadis, T. Emmanouilidou, D. Fatouros,
E. Fotiadis, S.A. Générale d'Alimentation, G. I.
Georgiadis, K. Gleoudis, A. Goussios, A. Ikono-
mopoulou-Zamidou, I. Ioannidis, A. Iossifi-
dou, I. Kakouris, famille K. Kalfayian, A. Ka-
nellopoulou, M.-M. Karasso, D. Kokkini, V.
Kontogouris, X. Konstantinou, I. Kotsaki, A.
Koumas, E. Kounoupa, G. Lavvas, I. Malli,
M. Manavi, F. Mandamadiotou, S. Mordo, S.
Nestoras, M. Nikolaïdis, D. Papadopoulos-
Tsayannis, V. Papadopoulos, A. Papayanno-
poulos, P. Papaïoannou (la revue *Ktirio*), E. Pe-
lekanidou, E. Peristeropoulou, A. Petraki, A.
Roussouli, D. Saltiel, D. Sarafidis, A. Spassis, G.
Tanimanidis, M. Tegopoulou, T. Tezapsidis,
A. Tialiou, G. Tontis, R. Vamvali, D. Vam-
voukos, L. Vavylopoulou, M. Vavylopoulou, A.
Vidali, A. Vildiridou, E. Zalli, Ch. Zamboulis,
M. Zissiadou-Tsolozidi, A. Zygouras

1999 Chambre de Commerce et d'Industrie
de Thessalonique, A. et A. Daras, G. I. Geor-
giadis; M. Zissiadou-Tsolozidi

2000 A. & R. Kalfayian

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
MUSEUM PUBLICATIONS
EDITIONS DU MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

Τίτλος Title Titre	Τιμή Price Prix
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 1/1994	Εξαντλήθηκε / Out of print / Epuisé
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 2/1995	2.200 δρχ. / Dr. / GRD
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 3/1996	2.200 δρχ. / Dr. / GRD
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 4/1997	2.200 δρχ. / Dr. / GRD
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 5/1998	2.200 δρχ. / Dr. / GRD
Από τα Ηλύσια πεδία στο χριστιανικό Παράδεισο	2.500 δρχ. / Dr. / GRD
Σκευοφυλάκιο Ιεράς Μονής Βλατάδων	Εξαντλήθηκε / Out of print / Epuisé
Θρησκευτικά χαρακτηριστικά από τη συλλογή της Ντόρης Παπαστραύτου	1.500 δρχ. / Dr. / GRD
Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά (Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας)	4.000 δρχ. / Dr. / GRD
Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης – Το ταξίδι της επιστροφής	Εξαντλήθηκε / Out of print / Epuisé
Τόποι της ιστορίας και της μνήμης – Τα μνημεία της Θεσσαλονίκης και οι σεισμοί του 1978 (κατάλογος έκθεσης)	2.000 δρχ. / Dr. / GRD

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΕ ΤΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
JOINT PUBLICATIONS
EDITIONS AVEC LA PARTICIPATION DU MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

Τίτλος Title Titre	Τιμή Price Prix
The Transformation of the Roman World AD 400-900 (κατάλογος εκθέσεων)	8.000 δρχ. / Dr. / GRD
Το Ελληνικό Κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση (κατάλογος έκθεσης)	12.000 & 15.000 (πανόδετο / clothbound / cartonné) δρχ. / Dr. / GRD

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".

