

**LA VISION DE CONSTANTIN LE GRAND DANS LE
NARTHEX DE L'ÉGLISE SAINTE-CROIX DE PĂTRĂUȚI
EN MOLDAVIE**

La vision de Constantin le Grand constitue un thème iconographique assez peu représenté dans l'art byzantin.¹ Les cycles biographiques et allégoriques développés aux époques tardo et post-byzantine sont, pour l'historien de l'art, d'une importance majeure. Au même titre que les images décorant certains manuscrits (exemple du Paris grec 510), la peinture murale reflétera – nous le verrons – l'importance et le prestige émanant du culte et de la personnalité de l'empereur. A travers les exemples réunis dans cet article, nous souhaitons démontrer que le recours à l'iconographie constantinienne pouvait servir, encore à l'époque post-byzantine, de vecteur de l'idéologie officielle.

Pour ce faire, l'accent sera mis sur un exemple particulier: il s'agit d'une fresque située dans le narthex de l'église Sainte-Croix de Pătrăuți, érigée en Moldavie à l'époque d'Etienne le Grand (1457-1504), et qui montre une *vision* rarissime de l'empereur Constantin. Dès ses origines, le culte de Constantin le Grand avait bénéficié d'une attention particulière:² en témoignent, les récits des historiens de l'Eglise Eusèbe de Césarée (*Vita Constantini*) et Lactance (*De mortibus persecutorum*), l'érection d'églises³ et la composition d'oeuvres

¹ Sur l'iconographie de l'empereur Constantin le Grand: Ch. Walter, *The iconography of Constantine the Great, emperor and saint. With associated studies*, Leiden 2006.

² Sur la figure de Constantin le Grand, nous renvoyons à la bibliographie récente: J. Bardil, *Constantine, divine emperor of the Christian golden age*, Cambridge-New York 2012; P. Maraval, *Constantin le Grand. Empereur romain, empereur chrétien*, Paris 2011, 306-337; P. Stephenson, *Constantine. Unconquered emperor, Christian victor*, London 2009.

³ Les épisodes de la conversion et du baptême – mentionné dans l'Anthologia Palatina (I, 10) – de Constantin le Grand avaient été représentés dans les mosaïques du narthex de l'église Saint-Polyeucte à Constantinople, érigée vers 525: R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique, Tome III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 419; sur la richesse du décor à Saint-Polyeucte: B. Pitarakis, «L'orfèvre et l'architecte: autour d'un groupe d'édifices constantinopolitains du VIe siècle» dans *The Material and the Ideal: essays in medieval art and archaeology in honour of Jean-Michel Spieser*, eds. Anthony Cutler, Arietta Papaconstantinou, Leiden-Boston: Brill, 2007, 63-74. Notons aussi que le roi Milutin avait fait construire à Skopje une église dédiée à saint Constantin.



Fig. 1. Paris gr. 510, Homelies de Grégoire de Naziance, vers 880. Songe de Constantin, bataille du pont Milvius et invention de la Vraie Croix. Paris, Bibliothèque Nationale (Source: gallica. bnf. fr / Bibliothèque nationale de France)

Сл. 1. Paris gr. 510, Омилије Григорија Назијанског, око 880. Константинов сан, битка код Милвијског моста и Проналажење Часног Крста, Париз, Национална библиотека, (извор: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)

hagiographiques et hymnographiques en son honneur. Ce culte s'est aussi manifesté à travers l'idéologie du premier empereur chrétien aux qualités idéales qui servit, surtout à partir du règne de Basil Ier (867-886), aux fondements du principe dynastique cher aux empereurs byzantins et aux monarques serbes. Dès l'époque macédonienne, pour proclamer la légitimité de l'empereur régnant, l'iconographie n'hésitera pas à utiliser la référence à Constantin le Grand ainsi qu'aux grandes figures bibliques que sont David, Moïse et Josué.⁴ Les comparaisons entre les empereurs byzantins et le roi David seront très nombreuses (particulièrement sous Basil Ier), comme en témoigne d'ailleurs l'utilisation courante de l'épithète "nouveau David" pour qualifier certains empereurs. Aussi, dans la littérature chrétienne du IV^{ème} siècle, Constantin le Grand était souvent comparé à Moïse et la mort de Maxence dans les eaux du Tibre rappelait aux chrétiens de cette

époque le sort de Pharaon se noyant dans la Mer Rouge. L'idée, déjà exprimée dans l'*Histoire Ecclésiastique* d'Eusèbe de Césarée, fut rapidement transposée dans la sculpture tardo-antique.⁵ Enfin, Josué triomphant sur les ennemis

⁴ Sur la référence constantinienne, voyez, par exemple: V. J. Djurić, *Le nouveau Constantin dans l'art serbe médiéval*, ΛΙΘΟΣΤΡΩΤΟΝ. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle, ed. B. Borkopp, Th. Stepan, Stuttgart 2000, 55-64; H. Ahrweiler, *L'idéologie politique de l'Empire byzantin*, Paris, 1975, 48-50; V. J. Djurić, *Le « Nouveau Josué »*, *Zograf* 14 (1983), 5-16.

⁵ Voyez les reliefs de la victoire de Constantin sur son arc de triomphe, à Rome. La victoire de l'empereur rappelle, en termes plastiques, la traversée de la Mer Rouge relatée dans la littérature.



Fig. 2. Victoire de Constantin le Grand au pont Milvius, église Saint-Nicolas de Dabar, vers 1330 et restaurée au XVIème siècle, vers 1571 (d'après S. Radojčić, *La fresque de la victoire de Constantin dans l'église Saint-Nicolas à Dabar*, dans *Glasnik Skopskog Naučnog Društva*, XIX, Skopje, 1938)

Сл. 2. Константинова победа на Милвијском мосту, црква Светог Николе Дабарског, око 1330.г. и други слој око 1571.г. (по С. Радојчић, Фреска Константинове победе у цркви Светог Николе Дабарског, Гласник Скопског научног друштва XIX (1938)

d'Israël avec l'aide de Dieu, restait un modèle sûr pour les empereurs victorieux. Sur le plan artistique, ce processus d'identification se répercutera, entre autres, à travers les beaux portraits de donateurs que nous ont légués certaines églises serbes et bulgares, souvent placés à côté de Constantin et Hélène (exemples du roi Milutin à Staro Nagoričino, du Tsar Ivan Alexandre à Bačkovo et du roi Vukašin à Psača).

Avant de comparer quelques échantillons de peinture caractéristiques des époques byzantine et post-byzantine, il est nécessaire d'évoquer très brièvement les fondements littéraires sur lesquels ces oeuvres s'appuient. L'événement de la vision, cité parmi les légendes qui seront en vogue au IXème siècle, était mentionné dès le IVème siècle chez plusieurs historiens chrétiens.⁶

Selon les récits d'Eusèbe⁷ et de Lactance, l'empereur Constantin le Grand, à la veille d'une confrontation militaire décisive contre son ennemi

⁶ Sur les légendes de Constantin le Grand: A. Kazhdan, "Constantin imaginaire", *Byzantine legends of the ninth century about Constantine the Great*, Byzantion 57 (1987), 196 - 250.

⁷ Voir T. D. Barnes, *Constantine and Eusebius*, Cambridge, Mass., 1981; B. Baldwin, *Vita Constantini*, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3, Oxford-New York 1991, 2181.



Fig. 3. L'empereur Etienne Dušan donne la mort au roi bulgare Mihail au cours de la bataille de Velbužd, détail de l'icône "La vie du roi Stefan Dečanski" (XVI^e siècle) peinte par le moine Longin. Monastère de Dečani (d'après S. Radojčić, *La fresque de la victoire de Constantin dans l'église Saint-Nicolas à Dabar*, dans *Glasnik Skopskog Naučnog Društva*, XIX, Skopje, 1938)

Сл.3. Цар Душан усмрћује бугарског краља Михаила за време битке код Велбужда, детаљ житијне иконе Стефана Дечанског (16. век) сликара Лонгина, Манастир Дечани (по С. Радојчићу)

Maxence au pont Milvius près de Rome en 312, eut une vision: il vit en songe le monogramme du Christ formé des lettres grecques X (*chi*) et P (*rho*) ainsi qu'une croix au-dessus du disque du soleil, accompagnées de l'inscription "par ce signe, tu vaincras" (ἐν τούτῳ νικά / *in hoc signo vinces*). L'épisode de la Vision de Constantin apparaîtra chez d'autres auteurs plus tardifs.⁸

Dans la peinture, la croix apparaîtra comme un élément central de la vision. Très vite, elle occupera une place de choix dans les diverses compositions narratives et symboliques, ainsi que dans l'image d'Hélène et Constantin, si récurrente dans les églises byzantines.⁹

Les nombreuses émissions monétaires des empereurs byzantins offrent à leur tour d'autres exemples significatifs de l'utilisation de la croix et une place spéciale lui fut assignée dans les cérémonies du Palais ou de l'Hippodrome, attribut essentiel des souverains qui "règnent et vainquent en elle".¹⁰ Il y aura d'ailleurs, à Byzance, un véritable culte du bois de la croix auquel celui des

Eusebius. *Life of Constantine*, ed. A. Cameron, S. G. Hall, Oxford-New York 1999.

⁸ Voir note 6.

⁹ Sur l'image de Constantin et Hélène de part et d'autre de la croix: G. Gerov, *L'image de Constantin et Hélène avec la croix: étapes de formation et contenu symbolique*, Niš and Byzantium II, Niš 2004, 227-239. L'image de Constantin et Hélène tenant la croix figure habituellement dans les espaces d'entrée des églises, le plus souvent sur le mur ouest du naos, ou à proximité immédiate de la porte d'entrée comme dans les monuments d'époque Paléologue. A Boïana, ils figurent à l'extrémité est du mur sud du naos: B. Penkova, *Les saints apôtres Constantin et Hélène dans les fresques de l'église de Boïana*, Niš and Byzantium VIII, Niš 2010, 273-282; A. Grabar, *Bojanskata crkva*, Sofija 1924, 2^{de} éd. Sofia 1978.

¹⁰ Sur la croix en tant qu'instrument nicéphore (στὰυρός νικοποῖός) de la Victoire Impériale: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, London: Variorum Reprints, 1971, 32-39.



Fig. 4. Vision de Constantin (ou Sainte Cavalcade), mur occidental du narthex de l'église Sainte-Croix de Pătrăuți, 1487 (photo R. Terryn)

Сл.4 Константинова визија, западни зид припрате цркве Светог Крста у Паграути, 1478, фото: Р. Теран

deux saints reste associé.¹¹ Commençons par présenter une œuvre très significative: les *Homélies* de Grégoire de Naziance, dans le célèbre manuscrit Paris gr. 510. Il s'agit d'un recueil de luxe commandé par le patriarche Photius pour l'empereur Basil Ier vers 880, composé de 46 miniatures pleine-page et qui devait servir les préoccupations contemporaines de la cour et du patriarcat.¹² Sur le folio 440 de ce manuscrit (fig. 1), le miniaturiste nous a laissé une *vita* en trois registres. Dans le registre supérieur, nous avons le songe de Constantin, tandis que les deuxième et troisième registres montrent les événements historiques liés à la bataille du pont Milvius et à l'invention de la Vraie Croix.¹³ L'empereur Constantin ne figure pas dans le registre inférieur, qui est dédié à

¹¹ En ce qui concerne le culte de la Croix: J. Durand - B. Flusin, *Byzance et les reliques du Christ*, Paris: Association des amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance, 2004; B. Baert, *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in text and image*, Leiden-Boston: Brill, 2004; A. Eastmond, *Relics of the True Cross and Byzantine Identity*, Восточнохристианские реликвии, ed. A. Lidov, Москва, 2003, 205-215; R. Taft-A. Kazhdan, *Cross, Cult of the (Cross)*, Oxford Dictionary of Byzantium, vol. I, New York-Oxford 1991, 551-553.

¹² Sur l'iconographie du Paris. grec. 510: S. Der Nersessian, *The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris Gr. 510. A Study of the connections between text and images*, Dumbarton Oaks Papers 16 (1962), 219-221, fig. 15.

¹³ Sur la description de ces deux scènes: H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIe siècle*, Paris: E. Leroux 1902, 31, pl. LIX.

sa mère. Comme l'a observé Leslie Brubaker, les thèmes étaient inextricablement liés dans la pensée byzantine, parce qu'à partir du VII^{ème} siècle: "the history of Constantine almost invariably included an account of Helena and her discovery of the true cross".¹⁴ Ces deux derniers événements – bataille au pont Milvius et invention de la Croix – étaient chantés ensemble dans les prières d'Exaltation de la Croix. D'après Sirarpie der Nersessian, les images du Paris grec 510 montrant le songe de Constantin et la bataille au pont Milvius, serviraient d'allusions typologiques à Basil Ier et à ses victoires militaires remportées avec l'aide de la croix, rappelant d'une certaine manière la décoration en mosaïque figurant dans son palais du Kainourgion.¹⁵ Si certains cycles ne semblent pas faire écho à ce phénomène, tel celui de l'église Sainte-Croix d'Agiasmati à Platanistasa,¹⁶ à l'inverse, d'autres peintres de l'époque n'hésiteront pas à faire appel à la référence constantinienne. Au cours de l'histoire de Byzance, quelques empereurs portèrent ce titre honorifique. Pour cela, il suffirait de citer

¹⁴ Voir L. Brubaker, *To legitimize an emperor: Constantine and visual authority in the eighth and ninth centuries*, New Constantines: the Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries, ed. Paul Magdalino, papers from the Twenty-sixth Spring Symposium of *Byzantine Studies*, St Andrews, March 1992, Aldershot Variorum 1994, 139 - 158.

¹⁵ Voir note 12, 220. A travers les portraits de la famille impériale, Basile Ier était représenté trônant et accompagné de sa femme Eudocie et de leurs enfants, qui tenaient des livres contenant les commandements divins. Dans ce cas de figure, ce qui permet surtout le rapprochement est une image située sur le plafond de la chambre impériale: la croix brillait dans le ciel étoilé autour de laquelle, la famille impériale, en prière, était à nouveau figurée. Constantin VII Porphyrogénète ajoute que l'on pouvait presque entendre les membres s'exclamer: "à travers ce signe victorieux tout ce qui est bon et cher à Dieu [...]".

¹⁶ Sur l'église Sainte-Croix d'Agiasmati à Platanistasa: A. - J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus: treasures of Byzantine art*, London 1997, 186-218. Ce monument avait déjà été présenté par Michał Janocha lors du symposium de Niš and Byzantium en 2005: M. Janocha, *Exaltation de la sainte Croix dans le cadre de cycles illustratifs d'invention de la sainte Croix dans la peinture monumentale post-byzantine de la fin du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle*, Niš and Byzantium IV, Niš 2005, 309-318. La scène de la vision de Constantin le Grand apparaît comme l'un des éléments structurels d'un cycle narratif l'histoire de l'Invention de la Vraie Croix. Il s'agirait du cycle iconographique le plus ancien encore conservé sur l'histoire de la Vraie Croix dans l'Orient orthodoxe. Les fresques ont été réalisées par un peintre d'origine syrienne, Philippe Goul, en 1494. Sur un pan du mur nord, une partie en saillie conserve dix petites compositions sur le thème de la découverte de la Sainte Croix par Helena et Judas-Cyriacus, disposées dans les angles de la croix peinte. Sur l'intrados de l'arc surmontant cette partie, se trouvent six scènes supplémentaires comme introduction à la légende, et l'Exaltation de la Vraie Croix comme épilogue. Dans la scène de la vision de Constantin, l'empereur est assis à cheval, il porte un costume civil ainsi qu'une couronne; il est entouré de sa suite et ils forment ensemble deux groupes de cavaliers opposés l'un en face de l'autre et regardant tous deux vers un segment circulaire disposé dans le ciel, où quatre étoiles sont disposées en forme de croix. L'un des cavaliers montre cette croix. Le segment ne contient que le texte: EN TOYTΩ NIKA, "par ce signe, tu vaincras". Le peintre a utilisé des scènes tirées de l'Exode afin de suggérer des parallèles possibles avec les sujets historiques introduits dans l'histoire de la Croix. Si la première scène typologique, celle de Moïse et du Buisson ardent, où son bâton se transforma en serpent (Ex. III, 2-4 et IV, 2-3), doit être vue comme un prélude à l'Incarnation et à la Crucifixion, à l'inverse, les deux dernières scènes de l'Exode – notamment la Traversée de la Mer Rouge (Ex. XIV) – sont à interpréter comme des représentations symboliques de la défaite de Maxence par Constantin le Grand au pont Milvius, interprétation qui se fonde sur le témoignage d'Eusèbe de Césarée.



Fig. 5. Détails de la fresque de Pătrăuți, photo: R. Terryn

Сл. 5. Детаљ фреске у Паграути, фото: Р. Теран

les empereurs Heraclius et Michel VIII Paléologue.¹⁷ On sait que ce titre passa dans la Serbie médiévale: ainsi, le premier disciple de Danilo dit dans la “Vie du roi Stefan Dečanski” que celui-ci fut pour les Serbes un nouveau Moïse et un nouveau Constantin, justifiant ainsi, sans doute, l’illustration de la bataille au pont Milvius dans l’église Saint-Nicolas de Dabar (fig. 2) en Serbie,¹⁸ reconstruite vers 1329 par Etienne Dečanski. Le savant serbe Svetozar Radojčić pensait, à juste titre selon nous, que la victoire de Constantin représentée dans

¹⁷ Heraclius partit en “croisade” contre les Perses qui occupaient les Lieux Saints, il entra dans Jerusalem, dévastée par l’ennemi, puis n’hésita pas à pénétrer dans l’Empire perse et à détruire sa capitale Ctésiphon; en 630 il ramena, à Jérusalem, la Vraie Croix et obtint ainsi le titre de “Nouveau Constantin”, sa victoire étant celle de la chrétienté. Sur l’épithète “Nouveau Constantin” portée par Michel VIII Paléologue: R. Macrides, *The New Constantine and the New Constantinople – 1261 ?*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 6 (1980), 13-41. Le patriarche Germanos honorait l’empereur par l’épithète “Nouveau Constantin” et par le biais d’un peplos qui le représentait en tant que tel et qui pendait dans l’église Sainte-Sophie de Constantinople. Holobolos joua aussi un rôle important. C’est au cours du IIème concile oécuménique de Nicée (787) que la pratique fut, en quelque sorte, institutionnalisée: l’empereur Constantin VI et sa mère Irène l’Athénienne furent mentionnés comme “Nouveau Constantin et Hélène”.

¹⁸ Voir S. Radojčić, *La fresque de la victoire de Constantin dans l’église Saint-Nicolas à Dabar* (en serbe avec résumé français), *Glasnik Skopskog Naučnog Društva* XIX (1938), 87-102, fig. 1, 2, disponible en ligne sur www.monumentaserbica.com/mushushu/story.php?id=64. Radomir D. Petrović ne semble pas tenir compte de cette dimension: R.D. Petrović, *Frescoes related to the miracles and legends of Tzar Constantine the Great in the Banja of Priboj monastery from 1574*, dans *Niš & Byzantium II*, Niš 2004, 351-374.

cette même église est une allusion directe à la bataille de Velbužd¹⁹ (1330), où périt le roi bulgare Mihail Šišman. Il s'agirait alors d'images servant véritablement à rappeler et à glorifier les guerres de l'époque, comme le suggère une autre image, visible au monastère de Dečani, où c'est la défaite de l'armée bulgare-koumane devant Thessalonique en 1207, qui est évoquée. C'est ce qu'on observe aussi sur un monument du XVI^e siècle: ainsi, une icône peinte par le moine Longin²⁰ nous montre une scène de bataille où le personnage historique représenté nous fait penser, sur le plan iconographique, à saint Démétrius (il paraît que dans la littérature serbe médiévale, Nemanja et Milutin portaient le titre de nouveau Démétrius). Il s'agit en réalité de l'empereur Etienne Dušan, tuant l'empereur bulgare Mihail (**fig. 3**). Enfin, l'image insolite qui se trouve sur le mur occidental du narthex de l'église Sainte-Croix de Pătrăuți, bâtie en 1487, intrigue par son iconographie complexe (**fig. 4**). La scène avait déjà été interprétée par Ioan D. Ștefanescu,²¹ puis par André Grabar qui y avait vu, non plus la simple évocation de la vision constantinienne de la croix, mais une invocation de la croisade en Orient. Cette scène était aussi connue de Miltos Garidis.²² Qu'observe-t-on? On y voit une armée de chevaliers célestes (saint Georges, saint Démétrios, les deux Théodores accompagnés d'autres saints) dirigée par l'archange Michel et protégée par la Croix, qui avance noblement en procession vers la droite. L'archange Michel à cheval, qui les précède, est nommé par une inscription. Celui-ci se tourne vers un cavalier au costume impérial qui le suit; ce dernier est désigné par l'inscription: Constantin le Grand. On constate, au-dessus de l'archange Michel, la présence d'une croix blanche brillant dans le ciel (**fig. 5**). Il s'agit d'une évocation de la vision de Constantin avant la victoire au pont Milvius en 312, remportée sous le signe de la croix. André Grabar a démontré qu'il s'agissait d'une image allégorique faisant une allusion timide à un événement historique bien réel et qui s'était déroulé peu de temps avant l'érection et la décoration de l'église: la victoire d'Etienne le Grand sur les Turcs à Vaslui en 1475, obtenue sous le signe de la défense de la foi chrétienne.²³ Le

¹⁹ Sur le contexte historique de la bataille de Velbužd: S. Marjanović-Dušanić, *The Holy King*, Belgrade 2007, 287, 288, 296, 299.

²⁰ Cette icône est reproduite dans l'ouvrage de V. J. Djurić, *Ikona svetog kralja Stefana Dečanskog*, Belgrade 1985.

²¹ Voir I. D. Ștefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, P. Geuthner, Paris, 1928, 143. Le chercheur décrivait cette scène de la manière suivante: "le pronaos ne laisse rien voir dans la voûte [...], à l'Ouest et au-dessus de la porte d'entrée, la paroi conserve un tableau remarquable, bien qu'un peu abîmé par des repeints: on y voit une troupe de saints militaires armés de lances, montant des chevaux blancs au port noble et bien vus; les saints sont au nombre de seize et se dirigent de gauche à droite, vers un but qu'on ne distingue plus"; il précisait en outre que la composition de cette scène rappelle le départ de saint Sava pour l'Athos. La même scène existe dans l'église Saint-Georges de Suceava.

²² Voir M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interprétation*, Byzantion XLII (1972), 23-59.

²³ A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, dans Mélanges Ch. Diehl, II, Paris, 1931, reproduit dans le recueil *L'art de l'Antiquité et du Moyen Age, vol. I*, Paris, 1968, n°14, 169-175, pl. 18, a et b. - *Istoria Artelor Plastice in România* (article de S. Ulea), Bucarest, 1968, 354, fig. 297.

thème de la vision constantinienne est donc transposé ici en termes allégoriques et se distingue nettement des premières représentations évoquées à travers cet article puisqu'il ne s'intègre nullement – jusqu'à preuve du contraire – dans un cycle biographique en l'honneur du premier empereur chrétien. Il s'agit d'une armée céleste conduite par leur chef, l'Archistratège Michel, vainqueur et donc, représenté en cavalier. Les éléments de base de cette composition allégorique se trouvaient déjà sur une fresque datée des environs de 1470, et située sur les murs du narthex sud de l'église Saint-Constantin-et-Hélène à Ohrid. On a émis l'hypothèse²⁴ qu'il s'agirait, cette fois aussi, d'une allusion allégorique aux luttes de Skenderbeg contre les Turcs.²⁵ Plus récemment, une autre composition tout à fait semblable avait été découverte dans une petite église de village, en Crète, et datant de 1355.²⁶ Tout laisse supposer que ce type de composition, créé dès le XIV^e siècle, a été utilisé à dessein par le fondateur et le peintre de Pătrăuți, à l'époque post-byzantine, afin de rappeler de manière allégorique des événements historiques contemporains.

Des recherches ultérieures sur le sujet nous amèneront à reconsidérer cette fresque à la lumière de l'interprétation avancée il y a quelques années par Petre Guran sur la "Nouvelle Jerusalem" d'Etienne le Grand en Moldavie.²⁷

Реми Теран

ВИЗИЈА КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГ У ПРИПРАТИ ЦРКВЕ СВЕТОГ
КОНСТАНТИНА У ПАТРАУТИ У МОЛДАВИЈИ

У раду је указано на до сада мање познату композицију у припрати цркве у Патраути у Молдавији. Уводни редови текста посвећени су подсећању на предлошке коришћене у формирању иконографског програма цркве, пре свега историјски извори и угледање на позновизантијску епоху. Визија Константина Великог забележена је још у минијатурном сликарству (Parisinus graecus, fol.440) што је у историографији

²⁴ M. Ćorović-Ljubinković, *Sur la date de fondation et les donateurs de l'église Saint-Constantin et Sainte-Hélène à Ohrid*, (en serbe, résumé en français), fig. 14, dans *Starrinar*, N.S., vol. II, 1951, 175-184.

²⁵ Récemment, après avoir rejeté cette interprétation ainsi que celle d'André Grabar sur la composition de Pătrăuți, on a soutenu que les fresques du narthex de l'église d'Ohrid, bien que datant du XV^e siècle, ne font que répéter (selon Gojko Subotić – mais la thèse est infirmée) les schémas de la peinture primitive de l'église, des années 80 du XIV^e siècle. Voir G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971.

²⁶ Communication de Sorin Ulea au *XIV^e Congrès International des Etudes Byzantines*, Bucarest, 1971.

²⁷ Sur ce sujet: P. Guran, *La "Nouvelle Jerusalem" d'Etienne le Grand de Moldavie (1457-1504)*, Pré-Actes du XX^e Congrès international des Etudes Byzantines – III. Communications libres, 2001, 389. Récemment, de nombreuses recherches ont été menées sur la «Nouvelle Jerusalem». L'idée d'une Jerusalem byzantine se trouvait déjà chez Nicolas Mesarites à propos de la chapelle de l'église du Pharos à Constantinople. Voir: A. Lidov, *A Byzantine Jerusalem. The Imperial Pharos Chapel as the Holy Sepulchre in «Jerusalem as Narrative Space»*, eds. Annette Hoffmann, Gerhard Wolf, Brill: Leiden-Boston 2012, 63-105 (avec la bibliographie relative).

анализирано као идеолошка веза свих потоњих владара не само са Константином већ и моделима понашања владара на подобје Новог Константина, потом Новог Мојсија и Новог Давида (образаца присутних и у идеолошкој матрици Константина Великог по покрштавању). Континуитет трајања овог сегмента идеологије препознат је и у моделима понашања српских владара у средњем веку, посебно владавини краља Милутина. Анализирани су и Омилије Григорија Назијанског као и Parisinus graecus 510, fol. 440 са композицијом која приказује Константинову визију „У овом знаку ћеш победити“ и проналазак Часног Крста. С тим у вези претпоставља се да би могло бити речи о рукопису којим се алудира на победе Василија I, византијског цара, те његовог „имагинарног“ и надасве идеолошког изједначавања са Константином Великим. На тај начин успостављена је стабилна идеолошка основа за слику владара у Патраути, цркву датовану око 1487.г.

Закључено је да је реч о синтетској композицији: представа Стефана Великог и његова победа против Турака 1475. године. Прецизније речено, композиција представља транспозицију познате иконографске теме и алегоричко уклапање у савремене околности у којима је настало сликарство у Патраути. На овај начин заокружене су појединости и препознате афирмативне могућности за истраживање и нова сазнања о култу Константина Великог у Молдавији и формирању особених иконографских образаца у сликарству насталом у овом просторновременском ареалу.