

ŚWIĘCI WOJOWNICY



W SZTUCE BIZANTYŃSKIEJ (843-1261)

Studia nad ikonografią
uzbrojenia i ubioru

Piotr Łukasz Grotowski

Wydawnictwo WAM
Kraków 2011

Wstęp

Odkąd zaczęto przedstawiać postać ludzką, ubiór w sztuce bywa wykorzystywany jako ważny element definiujący ukazaną osobę. Niekiedy jego wyobrażenie niesie dodatkowe informacje dotyczące nie tylko wyobrażonej postaci, ale również artysty i społeczności, dla której tworzył. Działo się tak już w czasach starożytnego Egiptu, gdzie faraonów przedstawiano w koronie kompozytywnej będącej zarazem nakryciem głowy i nieodłącznym atrybutem władcy, symbolizującym jego zwierzchność nad Górnym i Dolnym Państwem¹. Średniowieczne *collobium* Chrystusa w scenach *Ukrzyżowania* informuje nas o stosunku średniowiecznego społeczeństwa do Jego męczeńskiej śmierci. Nawet współczesne elementy garderoby, jak muszka, fular i krawat – niepełniące przecież funkcji użytkowej, a jedynie semiotyczną – stanowią element określający status społeczny i sytuację, w jakiej znajduje się noszący je. Także mieszkańcy Wschodniego Cesarstwa przywiązywali szczególną wagę do stroju i zawartych w nim znaczeń, o czym najlepiej mogą świadczyć liczne zakazy prawne dotyczące użycia niektórych odcieni purpury zarówno przy produkcji szat, jak i obuwia².

¹ Zob. np. Gamber 1978, s. 115-116; B. Scholz, *Atefkrone, Federkrone i Kopftuch*, [w:] BKR, s. 18, 75, 144.

² Na temat semiotycznego aspektu ubioru zob. Żygulski 1974, s. 108-110. O zastrzeżeniu purpury (*murex bandaris*) dla stroju cesarskiego mówi edykt Gracjana z r. 383 (choć już AMMIANUS, t. 1, s. 90 [XIV 9/7] wspomina o purpurowej, królewskiej szacie tkanej przez spiskowców w Tyrze w r. 354, zob. też s. 132-133 [XV 8/11, 15], gdzie jest mowa o nałożeniu przez Konstancjusza II purpurowej szaty podczas koronacji Juliana Apostaty na cezara 6 XI 335 r.; a także wiadomości o oszczerstwie rzuconym na pewnego mieszkańca Salony o imieniu Danus, jakoby miał wykraść purpurową szatę z grobu Dioklecjana oraz o bezprawnym użyciu purpury przez pewnego Akwitańczyka, t. 1, s. 160-161 [XVI 8/4, 8]). Przepis ten złagodził Leon VI w swojej *Noweli LXXX*, utrzymując jednak zakaz w przepisach dotyczących obrotu purpurowym sukniem oraz szczególnymi rodzajami ubrań przeznaczonych jedynie dla dworu cesarskiego, zob. Avery 1940; Fauro 1995, s. 486-487 i przyp. 18; KS. EPARCHY, s. 27²⁻⁷, 16-18, 35²¹-36²², 37⁹⁻¹¹ [IV 1, 3; VIII 1-2, 4]; LIUDPRAND, s. 20-21 [53-56]. Na wypuklanie symbolicznych elementów stroju w sztuce późnorzymskiej zwraca uwagę MacMullen 1964, s. 448-449. Można przyjąć, że tendencja ta przetrwała także w sztuce bizantyńskiej. Zob. też Alföldi 1952, s. 69-72, o purpurowych *clavis* na rzymskich togach senatorskich i płaszczach *ekwitów*.

Znaczenie ubioru jako elementu kompozycji wzrasta w przypadku, gdy ukazywani są przedstawiciele grup wyróżniających się od pozostałych odmiennym strojem członków społeczności. W takim przypadku można traktować szaty jako rodzaj atrybutu – nie zawsze pozwalający na rozpoznanie konkretnej osoby, ale z reguły wskazujący na jej przynależność do określonej klasy społecznej lub grupy zawodowej. W sztuce bizantyńskiej można wyróżnić przedstawienia co najmniej trzech takich grup: cesarza wraz z dostojnikami dworskimi i urzędnikami państwowymi, duchowieństwa i przedstawicieli armii³. O ile dwie pierwsze doczekały się obszernej monografii⁴ poświęconych sposobom przedstawiania i znaczeniu ich strojów, to podejmowane w kontekście badań nad ikonografią wojskowych świętych dotychczasowe próby analizy „munduru” wojskowego w sztuce bizantyńskiej nie przyniosły zadowalających rezultatów⁵.

Praca niniejsza stawia sobie za cel odpowiedź na pytanie, jak dalece wizerunki grupy świętych – nazywanych świętymi wojownikami lub świętymi wojskowymi, którą można wyodrębnić spośród szerokiego zastępu męczenników za sprawą formuły obrazowej wykorzystującej uniform wojskowy⁶, były jedynie powieleniem antycznych wzorów i odbiegającą od rzeczywistości kreacją artystyczną, a w jakim stopniu pod wpływem uzbrojenia używanego w czasach współczesnych ich powstaniu dokonała się aktualizacja kanonu ikonograficznego⁷. Rozstrzygnięcie tego problemu wydaje się istotne nie tylko ze względu na określenie samych reguł rządzących kształtowaniem wizerunku owej grupy świętych, ale też dlatego, że może przynieść odpowiedzi na pytania o charakter ich kultu. Możemy bo-

³ „Sygnały władzy, wojskowo-policyjne” oraz „sygnały kultów religijnych i obrzędów” zalicza do najwyraźniejszych przekazów dokonujących się za pomocą ubioru również Żygulski 1974, s. 109.

⁴ Na temat ikonografii cesarskiej w Bizancjum zob. Grabar 1936; Piltz 1986 oraz Piltz 1997 (głównie w oparciu o DE CER.); Parani 2003, s. 11-50 (o ceremonialnych szatach i insygniach cesarskich) oraz s. 51-100 (na temat oficjalnego ubioru dworskiego i arystokratycznego). Natomiast szaty duchownych i ich znaczenie omawia Walter 1982. Rekonstrukcję ubioru wojskowego na podstawie ikonografii postuluje ostatnio Ball 2002.

⁵ Por. ogólne stwierdzenia dotyczące elementów rynsztunku i uzbrojenia świętych wojskowych poczynione na marginesie rozważań nad ich ikonografią przez Myslivca 1934, s. 317-320 i Markowicia 1995, s. 597-599; a także wnikliwsze studium Góreckiego 1980, s. 196-218 odnoszące się niestety jedynie do wąskiej grupy przedstawień nubijskich.

⁶ Zob. *infra*, s. 175, przyp. 2.

⁷ Amstrong/Sekunda 2006, s. 15 wskazują na antykizującą manierę obowiązującą w przedstawieniach świętych wojowników w sztuce „wysokiej” i postulują poszukiwanie realiów w sztuce ludowej (np. ceramika), nie zwracając przy tym uwagi na to, że (jak sami zauważają) analizowane przez nich przedstawienie na misie z Werii na Półwyspie Chalcydyckim (XII/XIII w.) nosi cechy fantastyczne.

wiem zakładać, że w przypadku gdy kostium wojskowego świętego ukazanego na ikonie lub ścianie kościoła składał się z elementów tradycyjnych, sięgających swym rodowodem starożytności, przez średniowiecznego widza mógł być postrzegany jako nawiązujący do „dawnych czasów”, w których żył święty, ale także w skrajnych przypadkach stawać się niezrozumiałą. Z drugiej strony wprowadzenie motywów powszechnie znanych, z którymi odbiorca obcował na co dzień, zmniejszało dystans pomiędzy nim a świętym patronem pośredniczącym w jego kontakcie z Bogiem. Należy również pamiętać, że ubiór wojskowy zawsze nosił w sobie bogaty ładunek semiotyczny i symboliczny. Odczytanie tego kodu może pozwolić na zweryfikowanie dotychczasowych interpretacji przedstawień wojskowych świętych, w których widziano zarówno herosów pokonujących zło, jak i niebiańską straż przyboczną Najwyższego⁸.

W szerszym aspekcie odpowiedź na pytanie o nowatorstwo ikonograficzne ubioru wojskowego świętych wiąże się z ogólną dyskusją nad charakterem kultury i cywilizacji bizantyńskiej, jej tradycjonalizmem i ciągłym odwoływaniem się do wzorców antycznych z jednej, a poszukiwaniem jej cech oryginalnych i wytworzonych jako niezależna wartość z drugiej strony.

Podstawową zatem kwestią w badaniach nad wizerunkami wojskowych świętych wydaje się rozróżnienie elementów kostiumologicznych: 1) niewystępujących w armii bizantyńskiej, a zapożyczonych zgodnie z zasadą inercji ikonograficznej ze sztuki antycznej; 2) takich, które – znane już starożytnym – wciąż były w użyciu w czasach świetności Cesarstwa Wschodniego; 3) nowych rodzajów uzbrojenia, które jako wyraz aktualizacji ikonograficznej zostały wprowadzone do ich przedstawień pod wpływem przemian w średniowiecznej technologii wojskowej; 4) a wreszcie fantastycznych i symbolicznych. Analiza rysztunku na przedstawieniach świętych wojowników może zatem przynieść również odpowiedź na zadawane przez badaczy uzbrojenia armii bizantyńskiej pytanie, jak dalece można posługiwać się ich wizerunkami w rekonstruowaniu wyglądu oręża używanego przez średniowiecznych Greków⁹.

⁸ Zob. *infra*, s. 130 i 157-158. Pokrewny problem ikonografii archaniołów w uniformach wojskowych – przede wszystkim Michała i Gabriela – wykracza poza ramy niniejszej pracy i wymaga osobnego opracowania, choć ogólne ustalenia w niej poczynione można odnieść także do ich rysztunku. Na temat wizerunków Michała w rysztunku wojskowym zob. np. Rohland 1977, s. 136-148; Parani 2003, s. 154-155; Ovcharov 2003, s. 21-28 (autor wskazuje na związki genetyczne i ideowe z antycznymi wyobrażeniami Nike – Wiktorii).

⁹ Analizę oręża na wizerunkach świętych wojowników (przede wszystkim występującego w malarstwie ściennym) jako źródła badań nad ekwipunkiem wojskowym postuluje Manova 1969, s. 187-188 i sama w dalszym toku swego wywodu posługuje się tą metodą.

ZAKRES BADAŃ

RAMY CZASOWE

Dla pełnego zrozumienia zjawiska występowania zbrojnych świętych w sztuce Wschodniego Cesarstwa, a w szczególności ich związków z tradycją antyczną, konieczne jest sięgnięcie do przedstawień powstałych w okresie poprzedzającym ikonoklazm, a nawet pochodzących z czasów hellenistycznych. Z drugiej strony zmiany zachodzące w sposobie obrazowania uzbrojenia w sztuce powstającej pod panowaniem łacińskim w XIII wieku są również warte odnotowania jako najpóźniejsze przykłady aktualizacji ubiorów świętych wojskowych. Dlatego przyjęty w tytule pracy zakres czasowy „średniego Bizancjum” (zazwyczaj definiowanego jako okres pomiędzy ostatecznym potępieniem schizmy ikonoklastycznej w roku 843 a zdobyciem Konstantynopola przez krzyżowców w roku 1204, względnie jego odzyskaniem przez Michała VIII Paleologa w roku 1261) rozumieć należy jako ogólne ramy pracy, w których mieści się większość omawianych zjawisk, choć dla ich zrozumienia niekiedy niezbędne jest sięgnięcie do dzieł i faktów spoza tej epoki.

O wyborze sztuki średnibizantyńskiej jako obszaru badań zdecydowało kilka przyczyn. W tym okresie odradzająca się po ikonoklazmie sztuka figuratywna i antropocentryczna zredefiniowała niektóre formuły obrazowe. Wykształceni się nowych wzorów sprzyjały też postanowienia Drugiego Soboru Nicejskiego (787), nakazujące posługiwanie się określonymi formułami dla przedstawiania poszczególnych świętych¹⁰. Z drugiej strony transformacja cesarskiej armii zapoczątkowana przez Konstantyna Wielkiego (zamieniającego stopniowo rzymski system legionowy na pogranicznych *limitanei* oraz mobilną armię połową – *comitatenses* pod dowództwem *magistri militum* i sprzymierzonych *foederati*), a kontynuowana po klęsce pod Adrianopolem w roku 378¹¹ oraz w następnych stule-

Jej podejście w odniesieniu do uzbrojenia epoki Paleologów zakwestionował ostatnio – jak się wydaje, słusznie – Bartusis 1992, s. 326. Pewną nieufność wobec dzieł sztuki zaleca badaczom uzbrojenia bizantyńskiego Koliass 1988, s. 33, wskazując na oddziaływania nastawienia społecznego na popularność tematów militarnych. W odniesieniu do wyobrażeń tarcz (s. 117, 121, przyp. 173) krytykuje on ustalenia Manowej. O archetypicznym charakterze wyobrażeń oręża w sztuce wspomina również Haldon 2002, s. 66. Ostatnio do tezy Manowej powraca Ball 2002, s. 76.

¹⁰ MANSI, t. 13, s. 252 (= ang. przekł. MANGO 1986, s. 172-173); szerzej o ikonoklazmie bizantyńskim, jego genezie i skutkach zob. Grabar 1984, *passim*.

¹¹ W szerokim społeczno-ekonomicznym aspekcie przemiany struktury armii w III i IV w. omawia Jones 1964, t. 2, s. 607-648; zob. też Treadgold 1995, s. 9-11. Analizuje on też strukturę wojskową armii za panowania cesarzy ikonoklastów na s. 21-42.

ciach przez takich cesarskich reformatorów, jak Maurycy (582-602) i Herakliusz (610-641)¹², a w omawianej epoce Nikefor II Fokas (963-969)¹³, doprowadziła do wytworzenia się nowej organizacji militarnej różniącej się strukturą i metodami walki od armii rzymskiej. Wszystkie te czynniki wpłynęły na wizerunek świętego wojownika, decydując o jego odmienności i oryginalności. Z okresu tego zachowały się także liczne traktaty wojskowe i dokumenty pozwalające rekonstruować uzbrojenie używane w ówczesnej armii Cesarstwa¹⁴, co umożliwiła analizę wizerunków świętych na tle rzeczywistego ryzsztunku Bizantyńczyków.

Cezurę końcową stanowi wiek XIII, a w szczególności pojawienie się nowego stylu doby paleologowskiej, silniej odwołującego się do tradycji antycznej i wykorzystującego w znacznym stopniu motywy fantastyczne¹⁵. Proces ten wydaje się pozostawać w ścisłym związku z zanikiem bizantyńskiej państwowej organizacji militarnej – zastępowanej oddziałami zaciężnymi i prywatnymi hufcami *proniarów*¹⁶ – i zasługuje na odrębne opracowanie¹⁷.

¹² Obszerną literaturę tematu, koncentrującą się w znacznej mierze na genezie systemu temowego oraz dwie dominujące opinie (wiążącą powstanie temów z osobą Herakliusza i alternatywną, wskazującą na stopniowe wykształcenie się ich z późnoantycznych formacji pogranicznych *limitanów*) omawiają: Haldon 1993, Haldon 1993a, s. 1-9 (szczególnie stan badań na s. 1-7 wraz z literaturą w przypisach), Kaegi 1981, s. 120-136, Treadgold 1995, s. 21-32, 98-108. Termin τοῖς θεμασίων stosuje po raz pierwszy ΤΕΟΦΑΝΗΣ, t. 1, s. 300⁶ w odniesieniu do reform Herakliusza (wzmiankę tę omawia szczegółowo Oikonomidès 1975, szczególnie s. 2-5).

¹³ Koliás 1993 (który za główne przesłanki świadczące o reformatorskich działaniach Nikefora Fokasa uznaje przypisywane mu teksty *Taktyk* i rozporządzenia regulującego kwestię nadawania dóbr ziemskich żołnierzom); Magdalino 1997, s. 16-26; por. też opinię Sziłowa 2001, uznającego argumenty wysunięte przez Koliás i innych badaczy tematu za niewystarczające.

¹⁴ Zob. *infra*, s. 86.

¹⁵ Marković 1995a, s. 211-213 wskazuje na wyraźną antykizację uniformów świętych wojowników z Manasii oraz rozbieżności zachodzące pomiędzy ich uzbrojeniem a zachowanym, współczesnym im orężem. Przychyla się on także do tezy, że wizerunki świętych wojskowych powstałe w X i XI w. są w znacznej mierze wzorowane na rzeczywistym ryzsztunku. Z kolei Parani 2003, s. 111-112, 143 łączy brak wzmianek o pancerzach lamelkowych w źródłach późnobizantyńskich z ich fantastycznymi wyobrażeniami i uznaje je za przejawy zaniku stosowania tego typu osłon.

¹⁶ O zaniku samodzielnej organizacji wojskowej w Bizancjum po r. 1204 zob. Koliás 1988, s. 27; zaś o źródłach systemu *pronii* zob. Magdalino 1997, s. 32-36; Karayannopoulos 1996. Parani 2003, s. 136, 143 (w odniesieniu do broni białej i zbroi lamelkowej) na podstawie przesłanek ikonograficznych wysuwa hipotezę o zaniku produkcji oręża w epoce późnobizantyńskiej.

¹⁷ Pracę doktorską poświęconą ikonografii świętych wojowników w czasach Paleologów przygotowuje pod kierunkiem prof. T. Koliás na uniwersytecie w Janinie A. Babuin.

DOBÓR MATERIAŁU

Pojęcie sztuki bizantyńskiej – stosowane niekiedy wyłącznie do sztuki Konstantynopola – w szerszym rozumieniu implikuje skupienie się na dziełach powstałych na całym obszarze Cesarstwa Wschodniego (w odróżnieniu od pojemniejszego terminu „sztuka Kościoła Wschodniego”). Pojęcie to odnosi się do dzieł zróżnicowanych tak pod względem poziomu artystycznego i stylu, jak i warunków, w których powstawały. Obok silnie osadzonej w tradycji antycznej sztuki tworzonej na cesarskim dworze w stolicy, obejmuje ono powstałe w środowiskach monastycznych malowidła skalnych kościołów Kapadocji i prowincjonalne freski kościołów Mani – częstokroć nieudolne w warstwie stylowej, ale zarazem nowatorskie w rozwiązaniach ikonograficznych. Prócz sztuki tworzonej w granicach Cesarstwa do sztuki bizantyńskiej należy bezsprzecznie zaliczyć dzieła wykonywane przez greckich artystów na zamówienie obcych mecenasów, czego przykładem mogą być mozaiki zdobiące sycylijskie katedry w Cefalu (1148) i Monreale (1180-1189) oraz kościoły Martorana (ok. 1143) i Capella Palatina (1143-1154) w Palermo, jak również dekoracje mozaikowe w kijowskim soborze Świętej Zofii (1037, 1061-1067) i z tamtejszego monasteru Archanioła Michała (ok. 1108-1113). Do tej grupy należy włączyć również mniejsze, przenośne dzieła sztuki, takie jak manuskrypty, ikony, rzeźby (zazwyczaj niewielkich rozmiarów), a także drobne wyroby rzemiosła artystycznego stanowiące część artystycznej spuścizny Bizancjum, a przechowywane obecnie w różnych kolekcjach na całym świecie. Przykładem zbioru takich obiektów powstałego już w czasach bizantyńskich są ikony zgromadzone w klasztorze Świętej Katarzyny na Synaju¹⁸, zaś wśród współcześnie tworzonych kolekcji wystarczy wymienić Muzeum Instytutu Dumbarton Oaks w Waszyngtonie.

Rozpatrując ikonografię świętych wojowników, nie można jednak pominać kręgów artystycznych powiązanych bezpośrednio ze sztuką Cesarstwa, choć niestanowiących jego części składowej. Dzieje się tak w przy-

¹⁸ Zob. Łazarew 1960, s. 152-157; Łazarew 1966. Co prawda NESTOR, s. 120-121, opisując pod r. 1108 fundację cerkwi Świętego Michała nie wspomina o udziale greckich artystów w jej powstaniu, o których wzmiankuje przy okazji fundacji cerkwi Dziesięcinnej przez Włodzimierza w r. 989 (s. 52). Jednak NESTOR, s. 89, nie pisze także o udziale Greków w budowie cerkwi Bogurodzicy Pieczerskiego Monasteru (1088), poświadczonym przez PATERYK, s. 152-158 [II, III]. Na temat kontaktów Bizancjum z Zachodem ostatnio W. D. Wixom, [w:] *Glory of Byzantium*, s. 435-441 (z podstawową bibliografią zagadnienia) – o ikonach w XII w. przewożonych do Zachodniej Europy, mozaikach na Sycylii i w Wenecji. O środowisku synajskim ostatnio K. Weitzmann, A. Paliouras i G. Galavaris, [w:] *Sinai*, s. 61-102.

padku sztuki koptyjskiej w Egipcie – swymi korzeniami sięgającej czasów sprzed podboju arabskiego (w latach 640-642), a także dzieł powstałych w Nubii, Syrii, Armenii i Gruzji. Uwzględnienie dwóch pierwszych z tych środowisk jest szczególnie istotne dla rozważań nad początkowym stadium ikonografii grupy wojskowych świętych. W regionach tych – nieodkniętych działalnością ikonoklastów – zachowała się znaczna liczba przykładów wczesnych wyobrażeń świętych wojowników¹⁹, pozwalająca na odtworzenie procesu kształtowania się ich ikonografii. Wyobrażenia pochodzenia syryjskiego, zwłaszcza powstałe po utworzeniu państw krzyżowych, mogą służyć jako przykład splatania się wpływów łacińskich z bizantyńskimi, cypryjskimi, armeńskimi oraz tradycją lokalną²⁰. Natomiast w przypadku Armenii i Gruzji, związanych z Bizancjum silnymi więzami za sprawą organizacji wojskowej²¹, przenikanie wpływów artystycznych było bardzo wyraźne²².

¹⁹ Pomimo edyktów z lat 689 i 722, nakazujących usunięcie dekoracji zewnętrznych kościołów, muzułmańscy władcy nie ingerowali w wewnętrzny ich wystrój, zob. Wessel 1965; Bourguet 1991, szczególnie s. 27-39; rzymskie czasopismo „Orientalia” od roku 1949 publikuje szeroką *Bibliographie copte*, red. J. Simon; Na temat chrześcijańskiego królestwa Nubii zob. D. W. Johnson, A. Kazhdan, *Nubia*, [w:] ODB, t. 3, s. 1500; o świętych wojownikach w malarstwie nubijskim zob. Górecki 1980.

²⁰ Na temat związków artystycznych między Bizancjum, Cyprzem, Syrią i Armenią ostatnio Christoforaki 2001. Syro-palestyńskie przykłady wizerunków świętych wojowników omawiają Dodd 1992, s. 84-87, il. 29; Hunt 1991; Folda 1995, s. 403; Folda/French 1982, s. 194-195.

²¹ Oba kraje służyły Cesarstwu jako miejsce zaciągu rekruta, zob. np.: o udziale Ormian w obronie Konstantynopola podczas najazdu awarskiego w 626 r. CHPASCH, t. 1, s. 724¹¹⁻¹⁵, na temat rekrutacji PRAECEPTA, s. 12² [I 1] oraz DE CER, s. 667³ [II 45] i *Nowela III Nikefora Fokasa*, BAZYLIKI, t. 1, s. 258-259 [VI 19] (= LEON DIAKON, s. 318-320); o Gruzinach np. DAI, t. 1, s. 192¹⁰⁰⁻¹⁰¹ [43]; DE CER, s. 435¹³⁻¹⁵ [I 96] (o Toronitach); ATTALIOTA, s. 45²⁻⁵; SKYLITZES, s. 326⁸³⁻⁸⁵ [9]; zob. też. Dagrón 1986; Jones 1964, t. 1, s. 659-660; Problem roli Ormian w armii bizantyńskiej omawia Garsoñan 1998, s. 62-63 (zob. też Nicolle/McBride 1992, s. 24, 33-34); zob. też wzmiankę u SEBEOSA, s. 107 [XLIV] mówiącą o mianowaniu w r. 643 przez Konstansa II (641-668), syna Aspeta, Smbata Bagrutaniego przełożonym *spathariosów* i *kandidatów* (oraz s. 141 [XXXII] o mianowaniu Smbata *drungariosem*). Wojskowych pochodzenia armeńskiego pojawiających się w źródłach bizantyńskich od czasów Konstansa II po Bazylego I wymienia: PBE I (Bardanes 3, Leo 15 [=cesarz Leon V], Manuel 1, Stephanos 83, Tiridates 1). O kontaktach politycznych Gruzji z Bizancjum ostatnio zob. Lomouri 2000.

²² Zob. Mouriki 1981; Matchabeli 2000. Za przykład wpływu Gruzinów na życie artystyczne Bizancjum może służyć fundacja Baczkowskiego Monasteru (1081-1083) przez *sewastosa* i *Wielkiego Domestika* Grzegorza Pakuriana (zob. Chanidzé 1971), jak i wspieranie przezeń gruzińskiego klasztoru Iwirion na Athosie (*nota bene* założonego przez gruzińskiego wodza i mnicha Jana Tornikosa w r. 980 (zob. *Athos*, t. B, 1975, s. 12-13). Do przykładów działalności artystów armeńskich w Cesarstwie można zaliczyć