

Nicoletta Isar

Dancing Light into the Byzantine Sacred Space The Athonite Chorography of Fire

Descriptions contained in later pilgrimage books such as those written by the Russian pilgrim Stefan of Novgorod, the Russian pilgrim Vasily Barsky (1724 and 1744),¹ Athelstan Riley² (1887), and more recently by Constantine Cavarinos's description from Saint Anne's Skete, Mount Athos, captured very well the spirit of the Athonite mystical space with its wealth of colour and brightness softened by the subdued

light so as to form a picture not easily to be forgotten.³ The glitter of the metal work, the icons, the lamps, the candelabra of brass and silver gilt, and lastly the enormous corona of open brass work, hanging under the central dome stirred the eye of those who entered that space just like ten centuries ago in Pharos church of Photius. The great corona with its innumerable candles, lamps and ostrich eggs hanging under the central dome dominated the entire space of the church (Fig. 1). But what drew the eye to this corona was the swinging vision, the overwhelming effect created at great feasts and the service of *agrypnia* which Riley describes:

[T]he monks fetched long poles ; these they pushed out the candelabra to the full extent that their suspending chains permitted and

then let them go, the result being that in a few moments the whole church was filled with slowly swinging lights. The effect was indescribably weird. We remained standing in our stalls for two hours and a half, watching the endless change of the mystic ceremonies.⁴

Vision of light in this description is, however, not a new vision. The paradigm behind this vision could be traced back to the Neo-Platonists and Plato himself, whose ideas have been adjusted by the Christian theologians (namely, Dionysus the Areopagite, Gregory of Nazianzes and Gregory of Nyssa). The circular movement of light and the effect created in the space of the church made Lethaby think that the Athonite χορός is the materialization of the χορός of lights described by Paulus the Silentary. In Lethaby's reconstruction,⁵ the lighting devices from Hagia Sophia might have looked like the χοροὶ still in use today in the Greek, Athonite and Serbian churches, swinging about during the chant of the polyeleos, the Cherubic, and the Trisagion, or on the great feasts of the year (Fig. 2). I

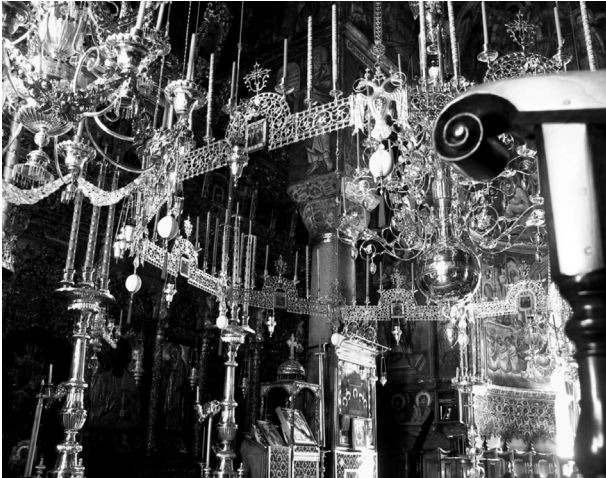


Fig. 1. Detail of the
Vatopedi choros
adorned with icons
and ostrich eggs



Fig. 2. Interior church with the lighting choros at Vatopedi Mount Athos

think that such affirmation must be taken with precaution; it is hard to imagine a device of the same polygonal structure to fit the enormous diameter of the dome (30m) of Hagia Sophia. Although the paradigm of circling lights might have been at work continuously throughout time, it is practically impossible to reconstitute exactly the liturgical setting of lighting circles in the imperial church. It is impossible to know whether the Athonite χοροί derived from the twelfth century Komnenian χοροί, discussed in one of my previous research. There are too many missing links to be able to assess the evolution in time of these lighting structures. The questions regarding the illumination remain unanswered, as well as the question regarding the possible contribution of the western corona (Aachen). A systematic analysis of all these aspects remains to be done. It remains to be demonstrated how these члспнй (including the Athonite ones) are the outcome of a long process of liturgical elaborations, of theological thinking (the Palamite movement and Kavasilas' ecclesiology), as well as of iconographical schemes implemented throughout the thirteenth and fifteenth centuries. One such important iconographical elaborations is the choral procession of the Great Entrance that starts to dominate the decoration of the dome around the twelfth century, as in the church of Lagoudera (1192), Asinou or Themonianos (Cyprus), where the celestial liturgy surrounds Christ in the dome. There is no doubt about the impact of the iconography of the heavenly liturgy (Θεῖα Λειτουργία or *Theia Leiturgia*) placed in the dome⁶ on the structure and configuration of the lighting члспнй recorded around the end of the thirteenth century. The rep-

Fig. 4. The dome with the Heavenly Liturgy at the Church of the Dormition of the Holy Virgin of Gracanica (1321)



resentation of the Heavenly Liturgy surrounding Christ Pantokrator in the dome illustrates the last phase of development.⁷ From the dome, Christ the Pantokrator and the heavenly King leads the liturgy performed in the heavens, as well as on the earth down below. The image represents the Great Entrance, the liturgical moment during the chanting of the Cherubic hymn. The tradition of representation of the Great Liturgy circularly unfolding as a *чпсѣ* on the liturgical vessels continues. An outstanding example is the Pulcheria Paten from Xeropotamou Monastery on Mount Athos, which dates from the fourteenth century (Fig. 4). The central medallion of the paten, occupied by the Virgin Panagia in the type of the Vlachernitissa flanked by archangels Michael and Gabriel as deacons, is framed by a rime on which the text of the Hymn of the Cherub is inscribed. Two rosette-shaped bands represent the Divine Liturgy with Christ officiating assisted by angels (the inner row) and apostles (the outer row). The specific stages of the ritual performed by angels could be identified following the text of the *Euchologion* from the fifteenth century at the Great Lavra of Mount Athos by Dmitrievski.⁸ The heavenly liturgy of the angelic chorus depicted on the tambour of the dome is a reflection of the liturgy performed in heavens. The effect is enhanced by the icons inserted around the *χορός*, usually twelve icons of the apostles equal to the number of heavenly powers in the dome, suggesting the earthly liturgy.⁹ The monastic tradition has until now this saying that when the corona is set in motion the “icons’ dance.” It is why the *χορός* is known as “the dance of the saints.” In this process of liturgical elaborations it must be taken into consideration the role played by Athos after 1204, when it takes over and performs the leading role in the liturgical reform from Constantinople. The Palamite reform and Kavasilas’ theological anthropology added the last mystical and theological layers to this process. Kavasilas’ eschatological vision of “God in the midst of gods” *Θεὸς ἐν μέσῳ Θεῶν*), or “the beautiful leader of the beautiful choir” (*Θεὸς ἐν μέσῳ Θεῶν, ὡραῖος ὡραῖον κορυφαῖος χοροῦ*)¹⁰ is in itself a faithful description of the vision of the Athonite choros:



Fig. 5. Panagiarion known as the Pulcheria Paten from Xeropotamou Monastery (Mount Athos) 14th c.

For when the Master appears the chorus of the good servants will surround Him (*περιστήσεται χορός*), and when He shines brightly they too will shine. What a sight — to see a countless multitude of luminaries above the clouds, an incomparable company of men exalted as a people of gods surrounding God! The fair ones surrounding the Fair One, the servants surrounding the Master!

What is so full of delight that it could vie with that vision of a chorus of blessed ones, a multitude of those who rejoice? Christ descends from heaven like lightning to earth, while the earth hands back other suns to the Sun of righteousness, and all is filled with light.¹¹

Consistent to my vision, I will further focus only on the paradigmatic aspects of the *χορός*. Specifically, I will look into the ceremonial of lighting chorus performed during the Athonite service of the *agrypnia* (the all-night vigil), the last chapter of the Byzantine Rite.¹² This service was, according to Uspensky, “a synthesis that definitely took place around the twelfth-thirteenth century,”¹³ either as a new office or one rediscovered at the time. Vigils have been, however, always kept by monks, and there was a continuing tradition of vespers and matins that sanctified the night with the prayers of the lights (*εὐχαὶ τοῦ λυχνικοῦ*). This spirit was entirely preserved until today by the monks from Athos, where the monastic life was largely modelled after the Jerusalem *typikon*. In spite of the establishment of cenobitic life by St. Athanasius in the tenth century, the eremitical life, similar to that of the monks of Palestine, never

disappeared at Athos. It has been pointed out that even the cenobitic monasteries, beginning with Chilandar in 1190, adopted the *Typikon of Jerusalem*, no longer in its Palestinian form but rather in its Constantinopolitan form. According to Uspensky, the renaissance of the Jerusalem typikon in its new form was the result of the prestige of the Holy Mountain in this most difficult period of the Byzantine East.¹⁴ The Athonite *typikon* recommends the Palestinian-type of vigil for Sundays and feasts, which is perfectly reflected in the Nocturnal Vigil. The All-night Vigil is the expression of two crucial moments: the Crucifixion and the Resurrection. In its form as performed on the eve of Sunday, which is the day of Resurrection, the All-night Vigil takes the structure from the services of Passion Week and the Paschal Week,¹⁵ and is centred on the Resurrection and the deification of man.

The All-night Vigil begins after sunset and finishes at sunrise the following morning, lasting for twelve to fifteen hours.¹⁶ In the ἀκολουθία of the Athonite watchful All-Night Vigil, the light carried out by the spectacular corona, placed under the dome, is the nexus of the mystical experience of the monks. Darkness and light alternate in the drama of the *agrypnia*, “showing how the mystery of light that transforms creation is fulfilled in the dying and rising Christ.”¹⁷ The liturgical service evolves from the total extinction of light at the hexapsalmos, with its morning prayers secretly read in total silence and total darkness by the priest, towards light reaching its climax at the liturgical performance of the polyeleos, the celebration of the light of the Resurrected Christ. This is also the centre of the Vigils around which everything revolves. The entire church is suddenly flooded with light, as once the holy building described by Paulus the Silentary, it seems to appear “bathed all round” by a warm, shimmering light. Unlike the lifeless electrical light, the candles around the brazen choros are lit by fire, as well as those of the polyeleos, the polycandelon placed in the middle of χορός. The doors of the altar are open, and the priest saturates the air with the fiery smoke of katzi.

But the most spectacular part of the performance is when one of the monks, by pulling the corona with a pole, turns it into some sort of propeller (X) to skim the ground and raise it up (Fig. 5). The lighting χορός with its dancing icons is turned around once more during the chanting of the *psalmis lucernalis* (140), and at the end the chanting of the Great Doxology. But mind you, the choros moves back and forth, performing alternating twists and turns around the polyeleos, placed in direct line of vision with Christ Pantocrator in the dome, now manifested as All Christ Polyeleos (Most-merciful). The liturgical rubric which possibly instructs the monks in this liturgical action has been unearthed, and yet no research has yet been conducted on this subject. I find myself here on completely unsubstantiated ground; yet as often in the history of Byzantium, the absence of sources does not exclude the existence of a living tradition which might be carrying on an old custom. It is my contention that this might be the case with the moving χορός.

The χορός with its twisting turns inscribes in the air a chiastic trace of fire, marking the space of the church just as the cross of Christ's sacri-



Figs. 6. Interior church with the lighting of the choros by the monk at Decani (Serbia)

fice marked the whole world in all directions,¹⁸ (Fig. 6). This mystical pattern, vision of God as Light, is the end of the journey for the Athonite hesychasts. The fiery *chorós* is centrifugal and invasive; it spreads the glow of the multitude of flames in the space. Everything vibrates, saturating the air, inflating it, dissolving matter, ignifying sound. The monks themselves are being moved by light, transported by the *φωτοφάνεια*, the light emanated from their antiphonal chants. “God makes a person dizzy,” says Gregory of Nyssa, alluding to the perichoresis movement of the Godhead. This is a vision of visibility “in excess” (*καθ’ ὑπεροχήν*), ascribed to the “aesthetics” of spiritual things (*νοερά αἰσθησις*). Vision of the fiery *choros* is also an ascetic exercise of the soul spiralling towards union with God. Therefore, vision of the shining *chorós* is also an image of the soul, the image of the visible grasped from inside out, as thought by Maxim. It is my assumption that the Athonite imagery like Paulus’ vision also points to the spiritual uplifting of those souls worthy to become “temples of God” by the power of fire and spiritual worship. Down below, the monks partake, too, in the circular unfolding of the mystery since “the soul too has movement (*κυκλική*).”¹⁹ Christ in the dome is not only the self with whom the soul is supposed to be united,²⁰ but He appears to be the choir director presiding over the liturgy performed at once in heaven as on earth. The ninth-century prayer from the liturgy of Basil the Great (almost similar to that uttered before the Little Entrance) stresses this function of Christ choregos:

Figs. 3. Lighting choros in the church of Decani (Serbia)



Lord and Master, our God, who hast appointed the orders and hosts of angels and archangels, to minister to thy glory in heaven, grant that the holy angels may go in with us to join in our service and glorifying of thy goodness.²¹

The dancing χορός with its fiery icons also bring to mind Kavasilas' vision of the eschatological χορός of luminaries around Christ, the image of the church flooded by light with Christ choregos in the middle. The saints are for Kavasilas "the choir of the blessed" (χορός μακαρίων),²² the cosmic body which will be constituted at the end of time. For Kavasilas, "[t]he saints are the end of all." Could the Athonite choros with their dancing icons have been an integral part of his ecclesiastical project?

One thing is, however, sure: the Athonite choros is an enduring paradigm, the image of the cosmos in permanent making, each time restored at the Resurrection. It is the first theophany of creation, fulfilled in the dying and resurrected Christ, structured around the centre (Christ Polyeleos). The brazen χορός with dancing icons triggers the imaginary vision of the shifting movement of the χορός of saints from the Last Judgment from Chora monastery. This is the cosmic moment when God pulls time and bodies into a new alignment marking a new era. It also recalls the cosmic revolutions (turns and counterturns) of the ancient hymns circling the altar of god, and the ancient choros with its dancers moving in alternating twists from right to left and from left to right.²³

The celebration of Easter Sunday, experienced at each All Night-Vigil, is the culmination of the festival of light, a pre-taste of this moment. It is the same familiar vision of New Jerusalem, a bright choral performative image:

Shine, Shine, O New Jerusalem, for the glory of the Lord hath arisen upon thee; dance now and be glad, O Sion, and do thou exult, O pure Theotokos, in the arising of Him Whom thou didst bear (Φωτίζου, φωτίζου, ἡ νέα Ἱερουσαλήμ, ἡ γὰρ δόξα Κυρίου ἐπίσέ ἀνέτειλε, Χορεψε νῦν, καὶ ἀγάλλου Σιών, σὺ δὲ Ἁγνή, τέρπου Θεοτόκε, ἐγέρσει τοῦ τόκου σου).

Describing the visual, acoustic and olfactive intertextuality of sacred performance in the Byzantine church, Robert Taft's description could eloquently express the mystical atmosphere from the Athonite liturgical service:

"While clouds of incense once again fill the church, sign of our prayers rising to the throne of God, as the psalm says, every candle in the church is lit, and the choir chants the proper refrains with which the psalmody is farced, refrains showing how the mystery of light that transforms creation is fulfilled in the dying and rising Christ."²⁵

But as Taft also said, "In the East liturgy is not just a service. It is also the place of theophany. In the Sunday vigil, as in the Bible, the very first theophany is creation."

Николетта Исар
(University of Copenhagen)

Танцующий свет в сакральном пространстве Византии. Афонская хорография Огня

Описания, содержащиеся в поздних паломнических текстах, составленных русскими путешественниками Стефаном Новгородцем, Василием Барским (1724 и 1744), англичанином Этельстаном Райли (1887), и, уже совсем недавно, Константином Каварносом под впечатлением о посещении скита Святой Анны на горе Афон, прекрасно передают мистическую атмосферу Афона с его буйством красок и яркостью света, смягченных приглушенным полумраком, и оставляют в памяти неизгладимый след. Поблескивание металла, мерцание икон, лампад и золоченых медных и серебряных подсвечников, равно как и огромные светильники-хоросы, искусно выкованные из бронзы и подвешенные под центральным куполом, волнуют взоры входящих в точности так же, как это происходило десять веков назад в Фаросской церкви, описанной в IX веке патриархом Фотием. Огромное паникадило с бесчисленным множеством свечей, лампад и страусиных яиц, свешивающихся со сводов, доминирует над всем пространством церкви. Но причина, по которой все глаза устремляются на огромный светильник – это величественное видение, образы, создаваемые отсветами колеблемых свечей. Свое впечатление, оставшееся после посещения всенощной и служб, свершающихся по случаю великих церковных праздников, описал Райли:

«Монахи принесли длинные шесты; затем они раскатали канделябры до предела настолько, насколько позволяли поддерживающие их цепи, и оставили светильники в таком состоянии. В результате через несколько мгновений вся церковь была наполнена медленно раскачивающимися всполохами огней. Эффект был странный до необычайности. Мы остались стоять возле наших стасидий и в течение двух с половиной часов наблюдали за бесконечно сменяющимися друг друга мистическими церемониями».

Световое явление, приведенное в данном описании, однако, не ново. Парадигма, лежащая в его основе, восходит к школе неоплатоников и к самому Платону, идеи которого были адаптированы христианскими богословами (в первую очередь, Дионисием Ареопагитом, Григорием Назианзином и Григорием Нисским). Круговое движение света и эффект, создаваемый в пространстве церкви навел Летаби на мысль, что Афонский *хорос* есть не что иное, как материализация *хорос*'а из огней, описываемого у Павла Силенциария. Согласно реконструкции Летаби, светильники в соборе Святой Софии выглядели подобно хоросам, и поны-

не находящимся в греческих, афонских и сербских церквях. Эти светильники торжественно раскачивают во время свершения полиелея, пения Херувимской и Трисвятого, а также по случаю великих церковных праздников. К подобным утверждениям следует все же относиться с осторожностью: совсем непросто вообразить себе подобного рода полигональное сооружение, соответствующее диаметру огромного купола (30 м) в храме Святой Софии. Даже если парадигма кружащихся огней и пользовалась неизменной популярностью на протяжении веков, практически невозможно реконструировать, каким именно образом можно было создать подобный эффект в имперской церкви. Невозможно и установить, являются ли хоросы с Афона преемниками хоросов двенадцатого века, — времени правления династии Комнинов, — о чем было написано в одном из моих предыдущих исследований. У данного предположения слишком много недостающих звеньев, чтобы иметь возможность проследить эволюцию данного явления во времени. Вопросы, касающиеся характера освещения, остаются без ответа, так же, как и предположение о возможном влиянии западных светильников (например, аахенского). Систематический анализ всех этих аспектов еще предстоит проделать исследователям. Однако очень важно показать, как данные хоросы (в том числе и афонские) отражают длительный процесс становления литургического и богословского мышления (движение паламитов и экклезиология Кавасилы), а также иконографических тем, имевших хождение с тринадцатого по пятнадцатый век.

Важным иконографическим новшеством является изображение процессии Великого входа, которое появляется в декоре церковных куполов около двенадцатого века, как видно на примере церкви в Лагудера (1192), в Асину или церкви св. Фемониана на Кипре, где лик Христа, изображенный в куполе, окружен образами небесной литургии. Нет никаких сомнений по поводу влияния иконографии небесной литургии (Θεῖα Λειτουργία), помещенной в купольном пространстве, на конструкцию хоросов, упоминания о которых относятся примерно к концу тринадцатого века. Изображения небесной литургии, опоясывающие купол с образом Христа Пантократора в центре, относятся уже к завершающей стадии развития. Запечатленный в куполе, Христос Пантократор, Небесный Царь и Судия, служит небесную литургию, которая находит отражение в литургии земной. Согласно монастырской поговорке, когда светильник приходит в движение, «иконы танцуют». Именно поэтому хорός еще именуется «танцем святых».

В ходе литургических изысканий следует учитывать роль, выполняемую Афоном после 1204 г., когда он перенимает инициативу и становится движущей силой литургической реформы, исходящей из Константинополя. Реформа Паламы и богословская антропология Кавасилы добавили завершающие мистические и богословские штрихи к этому процессу.

В данной статье мы рассматриваем только парадигматические аспекты понятия *χορός*. В частности, нас интересует световая церемония с участием хора во время афонской агрипнии (всенощного бдения). Согласно Успенскому, данная служба представляла собой «синтез, который, безусловно, происходил приблизительно в двенадцатом-тринадцатом веке». Она могла выступать в качестве нового или же недавно реконструированного богослужения. Впрочем, всенощные всегда были отличительной чертой монашеского богослужения. В монастыре существовала целая непрерывная традиция вечерних и утренних служб, освящавших ночное время молитвами о даровании света (*εὐχαὶ τοῦ λυχνικοῦ*). Эта традиция полностью сохранилась вплоть до наших дней в монастырях Афона, где монашеская жизнь протекала согласно уставу Иерусалимского Типикона. Несмотря на возникновение киновии, введенной св. Афанасием в десятом веке, отшельническая жизнь, подобная той, которую вели палестинские монахи, никогда полностью не исчезала с Афона. По словам Успенского, возрождение Иерусалимского Типикона в его новом изводе было доказательством престижного статуса Святой Горы в самый трудный период, переживаемый Византийским Востоком. Афонский Типикон предписывает служить всенощную палестинского типа по воскресеньям и праздникам, что находит отражение в службе всенощного бдения. Всенощное бдение содержит в себе два ключевых момента: упоминание о Распятии и Воскресении. Поскольку всенощная совершается накануне воскресного дня, то есть Воскресения, всенощное бдение заимствует структуру, характерную для служб Страстной седмицы и Пасхальной недели, а своим смысловым центром имеет Воскресение Христа и обожение (преображение) человека.

Χορός с его круговыми движениями выписывает в воздухе хиастическую огненную фигуру, знаменуя пространство храма образом крестной жертвы Христа, обращенной во все концы света. Эта мистическая картина, в которой Бог предстает в качестве нетварного Света, и есть цель духовного пути афонских исихастов. Огненный хорос мерцает пламенем множества свечей. Все вибрирует в пространстве, насыщая воздух, расширяя его, растворяя материю и воспламеняя звук. Монахи и сами движимы светом, восхищены горе светозарностью, лучащейся из антифонного песнопения. «Бог вызывает у человека головокружение»,-- говорит Григорий Нисский, тем самым указывая на движение Бога как перихорезис. Видение огненных хоросов – такое же аскетическое упражнение для души, стремящейся достичь единения с Богом. Одновременно, образ мерцающего хора – это и видимая аллегория души; образ видимого, которое постигается изнутри, как говорится у Максима Исповедника.

Мы предполагаем, что образная символика Горы Афон служит для передачи идеи духовного восхождения душ, достойных стать «храмом Божиим» с помощью огня и духовной молитвы. В мире

дольнем монахи принимают участие в циклическом раскрытии тайны, ибо «душа тоже имеет движения». Христос, изображенный в куполе собора, -- это не только божественная сущность, с которой душе следует достичь единения, но и регент, водительствующий небесной и земной литургией. Молитва девятого века, произносимая на литургии Василия Великого (и схожая с той, которую читают перед Малым Входом) обозначает данную роль Христа - хорега:

«Владыко Господи, Боже наш, устбвивый на небесех чины и воинства ангел и архангел в служении Твоея славы, сотвори со входом нашим входу святых ангелов быти, сослужбщих нам и сославословящих Твою благодать».

Танцующий хорос с огневидными иконами напоминает эсхатологическое видение Николая Кавасилы, в котором хорός (он же хор) светил кружится вокруг Христа, являя образ церкви, залитой светом, со Христом-хорегом посредине. Святые для Кавасилы – это «хор блаженных» (chorós makaríon), небесное тело, которое возникнет в конце времен. Для Кавасилы « святые – предел всего».

Празднование воскресной Пасхи, переживаемое на каждом все-нощном бдении, является кульминацией торжества света, предвкушение этого момента. Это и есть то самое видение Нового Иерусалима, яркий перформативный образ хороса:

Светися, светися, новый Иерусалиме: слава бо Господня на тебе возсия, танцуй ныне и веселися, Сионе. Ты же, Чистая, красуйся, Богородице, о восстании Рождества Твоего.

(Φωτίζου, φωτίζου, ἡ νέα Ιερουσαλήμ, ἡ γὰρ δόξα Κυρίου ἐπὶ σὲ ἀνέτειλε, Χορεύε νῦν, καὶ ἀγάλλου Σιών, σὺ δὲ Ἀγνή, τέρπου Θεοτόκε, ἐγέρσει τοῦ τόκου σου).

- 1 Barsky, Vasily Grigorovich, "Vtoroe poseshchenie sviatoi Afonskoi gory Vasilia Grigorovicha-Barskago im samim opisannoe" (Второе посещение Святой Афонской Горы) [Basil Grigorovich Barsky's Second Visit to the Holy Mountain of Athos as Described by Himself], 1887. Barsky, Vasily Grigorovich, *Stranstvovaniia Vasilia Grigorovicha Barskago po sviatym mestam Vostoka s 1723 po 1747* [Travels of Basil Grigorovich Barsky in the holy places of the East from 1723 to 1747], 4 vols, 1885[-]87.
- 2 Athelstan Riley, *Athos; Or, The Mountain of the Monks* (London: Longmans, Green & co., 1887).
- 3 Riley, *The Mountain of the Monks* 60.
- 4 Riley 361.
- 5 Lethaby and Swainson 110-121.
- 6 It first occurred at the Panagia Olympiotissa (c. 1296), and from the beginning of the fourteenth century (Studonica, 1314, and Gracanica, 1321) was generalized and placed in the tambour of the dome.
- 7 By fourteenth century, the Byzantine iconography of the Eucharistic rite reached its most elaborate and explicit representation, when the liturgical compositions became mature rite. See Dimitri E. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries: A Study of Late Byzantine Liturgical Chant* (Thessaloniki, 1974) 37. Among the most celebrated examples of the kind remain, perhaps, those from Serbia

- (Studenica; Gracianica (Figs. 3); Decani; Pec. The image from Gracianica shows an elaborated iconography of the liturgical procession of the angels majestically evolving circularly around and within the dome, which intensifies the cosmic symbolism of the representation.
- 8 The text describes the Great Entrance performed by the priest and the deacon, down below, in the altar: the deacon censes encircling the Holy Table; the priest places the aer on the head of the deacon; the priest holds the aer in both hands; the deacon holds the holy paten with his both hands; the priest holds the holy chalice with both hands (Conomos 36-37).
 - 9 This can still be seen today at Athos, as well as in Serbia at Decani monastery, and also in some monasteries in Greece.
 - 10 Cabasilas, *La vie en Christ* I, Livre IV 104 352. Cabasilas, *The Life in Christ*, trans. Carmina J. De Catanzaro 166 . Cf. PG 150, 624B. See also Nellas, *Deification in Christ* 158-159.
 - 11 *The Life in Christ*, trans. Carmina J. De Catanzaro 166-167. Cabasilas, *La vie en Christ* II, Livre VI 23, 58. Cf. PG 150, 649BC.
 - 12 Robert Taft „Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite,” DOP Vol. 42, (1988), 179-194 179-194.
 - 13 Miguel Arranz, “N. D. Uspensky: The Office of the All-Night Vigil in the Greek Church and in the Russian Church,” *St. Vladimir Theological Quarterly* 24 Part I (1980): 113.
 - 14 Arranz 181.
 - 15 Vladimir Ilin writes the following in his book on the All-night Vigil, published in Paris in the 1920s: «The All-night Vigil and its soul, the Jerusalem Typicon, the Eye of the Church, grew and were completed at the Tomb of the Lord. Overall, it is the night services at the Tomb of the Lord that are the cradle from which grew a marvellous garden, the daily cycle of Orthodox services. Its finest flower is the All-night Vigil. If the source of the Orthodox Liturgy is the Mystical Supper of Christ, held in the home of Joseph of Arimathea, then the source of the All-night Vigil is at the Life-giving Tomb of the Lord, which opened the way for the world into the heavenly mansions and poured out onto men the blessedness of life eternal.»
 - 16 Archimandrite Ephrem Lash, “Review of Taft’s Liturgy of the Hours,” *Sobornost* 11 (1989): 102-5, 103.
 - 17 R. Taft, *The Byzantine Office, The Liturgy of the Hours in East and West, The Origins of the Divine Service and Its Meaning for Today* (Collegeville, MN: Liturgical Press, 1986) 285.
 - 18 Reijners 196.
 - 19 *The Divine Names* 49, 705B.
 - 20 Thomas F. Mathews, “The Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the Meaning of the Pantokrator in the Dome,” *Church and People in Byzantium*, ed. Rosemary Morris (Birmingham: University of Birmingham, 1990) 213.
 - 21 F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, vol. I (Oxford, 1896) 312.
 - 22 Cabasilas, *La vie en Christ* II, Livre VI 24, 60. (PG 150, 651).
 - 23 Plutarch, *Theseus* 21; Homer, *Iliad* 18.574-575.
 - 24 *Hirmos*, Easter Sunday.
 - 25 R. Taft, *The Byzantine Office, The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Service and Its Meaning for Today*, The Liturgical Press, 1986, p. 285.