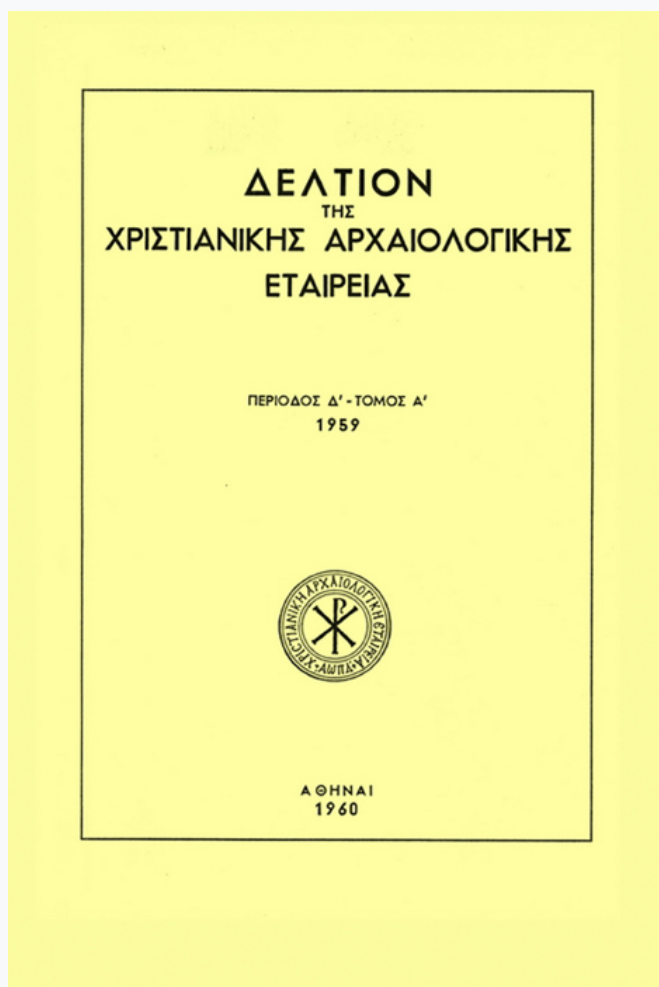


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 1 (1960)

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883-1958)



Η ζωγραφική της Σχολής της
Κωνσταντινουπόλεως

Γεώργιος Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.702](https://doi.org/10.12681/dchae.702)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ. Α. (1960). Η ζωγραφική της Σχολής της Κωνσταντινουπόλεως. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 1, 11-25. <https://doi.org/10.12681/dchae.702>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η ζωγραφική της Σχολής της Κωνσταντινουπόλεως

Γεώργιος ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου
Βέη (1883-1958) • Σελ. 11 - 25

ΑΘΗΝΑ 1960

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ*

Εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἡ ζωγραφικὴ διεμορφώθη ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως, ἀσκήσασα εὐρεῖαν ἀκτινοβολίαν εἰς τὰς ἐπαρχίας ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰς ἀνατολικὰς χώρας τῆς αὐτοκρατορίας, ἔνθα ἐπεκράτησαν σχηματικαὶ μορφαὶ ξέναι πρὸς τὴν ἑλληνικὴν τέχνην, συνεχισθεῖσαι ἀργότερον εἰς τὴν μοναστικὴν ζωγραφικὴν.

Ἡδὴ οἱ παλαιότεροι ἐρευνῆται Diehl¹, Dalton² καὶ Millet³ εἶχον ἐπισημάνει τὸν ἑλληνικὸν χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς τῆς Πρωτευούσης, ἡ ἔλλειψις ὅμως μνημείων εἶχε κρατήσῃ ἐπὶ πολὺ εἰς τὸ σκότος τὴν Κωνσταντινούπολιν, κέντρα δὲ τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως κατὰ τὴν ἀρχαίαν ἐποχὴν ἐθεωροῦντο ἡ Ἀλεξάνδρεια καὶ αἱ ἀνθοῦσαι ἑλληνικαὶ πόλεις τῶν παραλίων τῆς Μεσογείου.

Νεώτεροι μελέται καὶ νεώτερα εὐρήματα φέρουν διαρκῶς εἰς τὸ προσκλήνιον τὴν Κωνσταντινούπολιν⁴, ἥτις ἤδη ἀπὸ τοῦ 4ου αἰῶνος δύναται νὰ συγκαταλεχθῇ μετὰ τῶν κυρίων ἐστιῶν τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως. Ἡ βασιλεύουσα κατὰ τὸν 4ον - 6ον αἰῶνα ὄχι μόνον ἐμφανίζει ἀνεξαρτησίαν τινα ἀπὸ τὰ ἄλλα ἑλληνιστικὰ κέντρα, ἀλλὰ καὶ δεικνύει καθαρώτερον τὸ αἶσθημα τῶν κλασσικῶν μορφῶν εἰς τὴν τέχνην.

Ἀπὸ τοῦ 7ου δὲ αἰῶνος, ὅταν τὰ ἑλληνιστικὰ κέντρα τῆς Ἀνατολῆς παρήκμασαν ὑποδουλωθέντα εἰς τοὺς Ἀραβας, ἡ τέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔμεινεν ἡ μόνη, ἥτις συνεχίζει τοῦ λοιποῦ τὴν παράδοσιν τῆς ἀρχαίας

* Ἡ μελέτη αὕτη ἐπρόκειτο ν' ἀνακοινωθῇ εἰς τὸ 11ον Βυζαντινολογικὸν Συνέδριον τῆς Κωνσταντινουπόλεως κατὰ Σεπτέμβριον τοῦ 1953. Προσετέθη ἡ νεωτέρα βιβλιογραφία.

1. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925, σ. 21, 145.

2. O. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, σ. 27 κ.ε.

3. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, σ. XIII - XIV, 558.

4. Πρβλ. κατ' ἐξοχὴν V. L. asarev, *Ἱστορία βυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Μόσχα 1947 (ρωσ.). L. Matzulevitch, *Byzantinische Antike*, Berlin 1929. K. Weitzmann, *Das Klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels*, εἰς: *Alte und Neue Kunst*, III, 1954, 2, σ. 41 κ.ε. G. de Francovich, *L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, εἰς: *Commentari*, II, 1951, σ. 3 κ.ε.

τητος, τοσούτω μάλλον καθ' ὅσον τὸ Βυζάντιον ἀπομένει τὸ μόνον κέντρον τῆς ἑλληνικῆς παιδείας.

Ἡ εἰς ἑλληνικὰς μορφὰς τέχνης βασιζομένη ζωγραφικὴ δὲν ἀντεπροσώπευεν ἐν τούτοις ὁλόκληρον τὴν καλλιτεχνικὴν κίνησιν τῆς Πρωτευούσης, ἔνθα συνέρρεον πανταχόθεν αἱ δυνάμεις τῆς αὐτοκρατορίας καὶ διεσταυροῦντο πλεῖστα ὅσα ρεύματα. Ὁ ὅρος « σχολὴ τῆς Πρωτευούσης » κυριολεκτεῖ εἰς τὸν ἑλληνικῆς παραδόσεως κλάδον, τοῦ ὁποίου κύριαί ἐστίαι θὰ ἦσαν πιθανώτατα ὠρισμένοι Μοναὶ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἔνθα ἐκαλλιεργοῦντο τὰ ἑλληνικὰ γράμματα, καὶ τὰ ἐργαστήρια τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς.

Ἡ ἑλληνικὴ παράδοσις συνεχίζεται εἰς τὴν σχολὴν τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἃφ' ἑνὸς μὲν ὑπὸ τὴν κλασσικὴν μορφήν, μὲ εὐαίσθητον σχέδιον καὶ μαλακὴν φωτοσκίασιν, ἃφ' ἑτέρου δὲ ὑπὸ τὸν ἐλεύθερον, ζωγραφικὸν τρόπον, τὸν ὑπολογίζοντα ἐπὶ τῆς ὀπτικῆς ἐντυπώσεως, τῆς ἐσχάτης ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης. Τὰ δύο αὐτὰ εἶδη ἢ διαδέχονται τὸ ἐν τὸ ἄλλο ἢ εἰς ὠρισμένας ἐποχὰς βαίνουν παράλληλα. Ἀμφότερα συνεδυάσθησαν μὲ μορφὰς τέχνης ἀντιπραγματικὰς καὶ ὑπερβατικὰς, αἵτινες καὶ καθορίζουν τὸν ὑψηλῆς πνοῆς ἱερατικὸν χαρακτήρα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Αἱ μορφαὶ αὗται ἡρμηνεύθησαν ἱστορικῶς ἐκ τῆς ἐπιδράσεως τῆς ἀνατολικῆς τέχνης καὶ δὴ τῆς Συρίας — σημαντικῆς πηγῆς καὶ τῆς εἰκονογραφίας —, ἀπὸ αἰσθητικῆς ὁμως πλευρᾶς τὰ ὑπερβατικὰ στοιχεῖα δύνανται νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἀπορρέοντα ἐκ τοῦ χριστιανικοῦ πνευματικοῦ ἰδεώδους, ὅπερ εὐρίσκει καλλιτεχνικὴν ἔκφρασιν εἰς τὴν αἰσθητικὴν κατηγορίαν τοῦ « ὑψηλοῦ » ¹.

Ἡ σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἐτήρησεν εἰς τὰ μεγάλα μνημειακὰ τῆς ἔργα, ἰσορροπίαν μεταξὺ ἑλληνικῶν - ὀργανικῶν καὶ ἀφηρημένων - ὑπερβατικῶν στοιχείων, συνεδύασε τὸ αἶσθημα τοῦ μέτρου καὶ τῆς εὐγενείας πρὸς ὑποβλητικὰς μορφὰς ἐξαυλώσεως καὶ ἔφερεν οὕτω τὴν ἐνιαίαν σύνθεσιν εἰς τὸν « δυαδισμόν » τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Μέχρι πρὸ ὀλίγων ἐτῶν τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης ἀντεπροσώπευον σχεδὸν μόνον αἱ μικρογραφίαι, τῶν ὁποίων διεπιστοῦτο ἡ προέλευσις ἐκ Βυζαντίου. Κατὰ τὰ τελευταῖα ὁμως ἔτη ἡ ἀνασκαφικὴ ἔρευνα καὶ ἰδίως ἡ ἀποκάλυψις τῶν ψηφιδωτῶν δαπέδων τοῦ Ἱεροῦ Παλατίου καὶ σειρᾶς μωσαϊκῶν εἰς τοὺς τοίχους τοῦ μεγάλου ναοῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας, ὅπως καὶ ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν νᾶων τῶν ἐπαρχιῶν ἢ ἄλλων ὀρθοδόξων χωρῶν, ἡ τέχνη τῶν ὁποίων ἐπηρεάζετο ἢ ἀμέσως ἦντλε ἐκ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ρίπτουν φῶς καὶ καθιστοῦν ὁπωσδήποτε δυνατὴν τὴν παρακολούθησιν — καίτοι μὲ χάσματα ἢ μεμονωμένα δείγματα — τῆς συνεχείας τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως εἰς τὴν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης καθ' ὅλον τὸν χιλιετῆ βίον τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας.

1. Βλ. Π α ν. Α. Μ ι χ ε λ ῆ, Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης, Ἀθήναι 1946.

Τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ Θεοδοσίου Β' (408 - 450) ἀπεκάλυψαν αἱ ἀνασκαφαὶ τοῦ Ἱεροῦ Παλατίου τοῦ Βυζαντίου, αἱ ὁποῖαι ἔφεραν εἰς φῶς τὰ μωσαϊκὰ δάπεδα τοῦ περιστυλίου, πού συνέδεε τὸ Χρυσοτρίκλινον μὲ τὴν Ἐκκλησίαν τοῦ Φάρου, καίτοι δὲν ἀνῆκουν ταῦτα εἰς τὸν ἐκκλησιαστικὸν κύκλον. Παραβαλλόμενα τὰ μωσαϊκὰ αὐτὰ δάπεδα τῆς Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὰ δάπεδα τὰ ἀποκαλυφθέντα τὸ 1932 - 1936 εἰς Δάφνην Ἀντιοχείας δεικνύουν καθαρωτέραν τὴν ἀπήχσιν τῆς ἀρχαιότητος (εἰκ. 1). Εἰς τὰς ἀνθρωπίνας παραστάσεις ὑπάρχει αἰσθημαπλαστικῆς μορφῆς καὶ ζωσῆς πραγματικότητος, ἐλευθερία κινήσεων, ζωηρότης ἐκφράσεων καὶ συχνὰ ἡ χαρακτηριστικὴ διὰ τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης νευρώδης διάπλασις τῶν λεπτῶν μελῶν. Εἰς τὰ δάπεδα τῆς Ἀντιοχείας αἱ ἀνθρώπιναι παραστάσεις, αἱ χρονολογούμεναι εἰς τὸν 5ον αἰῶνα, εἶναι βαρύτεραι καὶ σχηματικώτεραι, αἱ δὲ προσωποποιήσεις ὥς ἡ Μεγαλοψυχία, ἡ Γῆ, ἡ Ἀνανέωσις κ.ἄ., παρουσιάζουν ἐκδήλους τοὺς χαρακτῆρας τῆς μετωπικότητος, ἐπιπεδομορφίας καὶ ἀπλοποιήσεως τοῦ σχεδίου¹. Αἱ δὲ παραστάσεις ἐκ τοῦ ζωϊκοῦ βασιλείου εἶναι ἐπηρεασμέναι κατὰ τὸ πλεῖστον ἐκ τῆς ἀνατολικῆς διακοσμητικότητος ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν πλήρη ζωῆς ρεαλισμὸν τῶν μωσαϊκῶν τοῦ Παλατίου.

Τὴν καθαρότητα τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως εἰς τὴν παλαιοχριστιανικὴν τέχνην τῆς πρωτευούσης τοῦ 4ου καὶ 5ου αἰῶνος, μαρτυρεῖ σειρὰ γλυπτῶν ἀποκειμένων εἰς τὸ ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως ἡ μεγάλη ἀνάγλυφος πλάξ, ἡ κοσμοῦσα ἄλλοτε μίαν τῶν Πυλῶν τοῦ Χρυσοῦ Κέρατος, μὲ τὴν παράστασιν Νίκης ἢ κατ' ἄλλους τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ἡ ἐλαφρότης τῆς κινήσεως τοῦ ὁποίου καὶ ἡ διαγραφὴ τοῦ σώματος κάτωθεν τοῦ διαφανοῦς πολυπύχου ἐνδύματος δεικνύει στενὴν ἐξάρτησιν ἐξ ἀρχαίων προτύπων (εἰκ. 2). Ἐπίσης κλασσικὴν ἔμπνευσιν μαρτυροῦν τὰ ἀνάγλυφα τῶν ἀγγέλων κρατούντων στέφανον μὲ τὸ μονόγραμμα τοῦ Χριστοῦ τῆς παιδικῆς σαρκοφάγου², τὰ τῆς πλακὸς μὲ τοὺς τέσσαρας ὁλοσώμους ἁγίους εἰς στάσιν φιλοσόφων ὅλως ἑλληνικῆς ὀργανικῆς διαπλάσεως καὶ εὐρυθμίας³ καὶ τὸ πλήρες ζωῆς καὶ κινήσεως ἀγαλμάτιον τοῦ Καλοῦ Ποιμένου (εἰκ. 3) τοῦ 4ου αἰ. πιθανῶς⁴. Εἰς ταῦτα δέον νὰ προστεθῇ καὶ ἡ γνωστὴ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως περίφημος σαρκοφάγος τοῦ Μου-

1. Πρβλ. Doro Levi, *Antioch Mosaic Paviments*, Princeton 1945, II, πίν. LXXVI - LXXVII, LXXXV, LXXXIII.

2. Πρβλ. Arif Müfit, *Ein Prinzensarcophag aus Istanbul* (Publications des Musées d'Antiquités d'Istanbul, X), Istanbul 1934, πίν. I - VII, σ. 29 κ.ἑ.

3. Βλ. Francovich, ἑ.ἄ.

4. N. Firatli, *A short guide to the byzantine works of Art in the Archæological Museum of Istanbul*, 1955, πίν. III, 7. Francovich, ἑ.ἄ., πίν. III, 14.

σείου Βερολίνου τοῦ 5^{ου} αἰ. μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν δύο κορυφαίων Ἀποστόλων.

Ὁ 6^{ος} αἰών, ἡ μεγάλη ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ, ἡ ὁποία εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικὴν ἐδημιούργησε τὸ μεγαλουργημα τῆς Ἀγίας Σοφίας, ἀσφαλῶς θὰ εἶχε νὰ παρουσιάσῃ καὶ εἰς τὴν μνημειώδη ζωγραφικὴν ἀνάλογα ἔργα.

Τὰ μωσαϊκὰ τῆς Ραβέννης μὲ τὸν ἐσχηματοποιημένον ρεαλισμὸν των δὲν δίδουν ἰδέαν τῆς Ἰουστινιανείου μνημειώδους τέχνης τῆς Πρωτευούσης. Πλησιέστερα πρὸς αὐτὴν ἴστανται τὰ μωσαϊκὰ τοῦ θόλου τοῦ ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, ὁ πρόσφατος καθαρισμὸς τῶν ὁποίων ἀνέδειξε τὴν λαμπρότητα τῆς τέχνης των. Ἡ χρονολογία των τίθεται εἰς τὸν 5^{ον} αἰῶνα, ἀλλ' ὁ Weigand, στηριζόμενος εἰς λόγους ἀγιογραφικοὺς καὶ παλαιογραφικοὺς, ὅπως καὶ τεχνοτροπικοὺς, τὰ χρονολογεῖ εἰς τὸ πρῶτον τέταρτον τοῦ 6^{ου} αἰῶνος¹.

Αἱ ἔντοναι ἑλληνικαὶ ἀναμνήσεις εἰς τὰ ὑψηλά, ἐν εἵδει προσκηνίων θεάτρου ἀρχιτεκτονήματα, τὰ παριστῶντα ἅγιον Βῆμα Ἐκκλησίας καὶ τὰ πλήρη ἑλληνικοῦ κάλλους ἐξιδανικευμένα πρόσωπα τῶν δώδεκα ἁγίων τοῦ Μηνολογίου συγκιρῶνται μὲ στοιχεῖα ὑποβάλλοντα ἐντύπωσιν ὑπεραισθητήν. Τὰ κατάκοσμα ἐκ πολυτίμων λίθων, βήλων καὶ παραδεισιακῶν πτηνῶν, ὅλως ἔλαφρὰ ἀρχιτεκτονήματα, διὰ μέσου τῶν ὁποίων λάμπει τὸ χρυσοῦν βάθος, μεταφέρουν εἰς περιβάλλον οὐράνιον, ἡ δὲ πλήρης μεγαλείου ἱερατικὴ ἀκινήσις τῶν δεομένων Ἀγίων καὶ τὸ βάθος τῆς ἐκφράσεως τῶν προσώπων των, τὰ ὅποια ἀκτινοβολοῦν ἀπὸ δραματικὸν φῶς, μεταθέτουν εἰς κόσμον ὑπεράνω τῶν ἀνθρωπίνων² (εἰκ. 4).

Πόσον ἡ ἑλληνικὴ παράδοσις διετεθεῖτο ζῶσα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν κατὰ τὸν 6^{ον} αἰῶνα δεικνύουν τὰ κοσμικῆς χρήσεως ἀργυρὰ σκευή, τὰ προερχόμενα, ὥς ἀπέδειξεν ὁ Matzulevitch, ἐκ τῶν ἐργαστηρίων αὐτῆς καὶ ἀποκείμενα εἰς τὸ Μουσεῖον Ἑρμιτὰς τοῦ Λένινγκραδ. Ταῦτα φέρουν ἀναγλύφους παραστάσεις ἐκ τῆς ἀρχαίας μυθολογίας, ἀποτελοῦν δὲ ἀδιάσπαστον συνέχειαν ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 6^{ου} αἰῶνος μέχρι τῶν μέσων τοῦ 7^{ου}³. Ἐν τῶν καλυτέρων μεταξὺ αὐτῶν δειγμάτων τοῦ 6^{ου} αἰῶνος εἶναι ὁ δίσκος τοῦ κατημένου ποιμένος, τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ὁποίου διακρίνει ἀκρίβεια σχεδίου καὶ ἰσχυρά, λεπτομερὲς διάπλασις τοῦ γυμνοῦ σώματος καθαρῶς ἑλληνικῆς ἀντιλήψεως (εἰκ. 5).

Ἐπὶ τῆς δυναστείας τοῦ Ἡρακλείου, τὸν 7^{ον} αἰῶνα, ἡ σχολὴ τῆς Πρωτευούσης στρέφεται πρὸς μορφὰς περισσότερον «ζωγραφικὰς» καὶ ὀπτικάς.

1. E. Weigand, Der Kalenderfries von Hagios Georgios in Thessalonike, εἰς: Byz. Zeitschrift, τόμ. 39, 1, 1959, σ. 116 κ.ε.

2. Βλ. ἐγχρώμους ἀπεικονίσεις παρὰ W. F. Volbach und M. Hirmer, Frühchristliche Kunst, München 1958, πίν. 124 - 127.

3. I. Matzulevitch, Byzantinische Antiqué, πίν. 1, 2, 3, 16, 31, 33, 35.

Τὰ ἀνάγλυφα τοῦ ἀργυροῦ δίσκου τοῦ Ἑρμιτᾶς μὲ τὴν σκηνὴν τοῦ Μελεάγρου καὶ τῆς Ἀταλάντης, τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 7ου αἰῶνος, δὲν παρουσιάζουν τὴν ἀπτικήν, γλυπτικήν ἀκρίβειαν τοῦ δίσκου μὲ τὸν ποιμένα ἀλλ' ἐλευθέραν διάπλασιν τῶν ἀνθρωπίνων παραστάσεων, ὑπολογίζουσιν εἰς ὀπτικήν ἐντύπωσιν δι' ἀποδόσεως τοῦ διαγράμματος καὶ κυρίων τινων σημείων τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς κόμης, τοῦ ἐνδύματος κλπ. εἰς χαλαρὸν ἀνάγλυφον καὶ διάχυτον φωτοσκίαν (εἰκ. 6).

Πολὺ περισσότερον τὴν ζωγραφικὴν, ὀπτικήν αὐτὴν κατεύθυνσιν διαπιστώνομεν εἰς τὰ ἔργα τῆς θρησκευτικῆς μνημειώδους τέχνης. Ἐξαίρετον δεῖγμα σωζόμενον εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι τὸ τμήμα μωσαϊκοῦ μὲ παράστασιν κεφαλῆς ὀλίγον μεγαλότερας τοῦ φυσικοῦ μεγέθους, τὸ ὁποῖον φυλάσσεται εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Νικολάου Τζουμπαλῆ (εἰκ. 7). Ἡ κεφαλὴ αὕτη κατὰ παράδοσιν προέρχεται ἐκ τῶν καταστραφέντων μωσαϊκῶν τῶν τοίχων τοῦ ναοῦ τῆς ἁγ. Θεοδοσίας (Γκιουλ Τζαμί) καὶ παριστάνει τὴν ἁγίαν Θεοδοσίαν. Ὁ πρῶτος ἀνακαλύψας καὶ δημοσιεύσας τὸ μωσαϊκὸν Židkov δέχεται ὅτι πρόκειται περὶ κεφαλῆς ἀγγέλου, ὁρθῶς δὲ παρατηρεῖ ὅτι τὸ ἔργον τοῦτο ἀνασηκώνει τὸν πέπλον καὶ ἀποκαλύπτει τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης κατὰ τὸν 7ον αἰῶνα¹.

Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ ὅλη πλάσις τῆς ὥραιας κεφαλῆς τοῦ ἀγγέλου ἀποδίδονται κατὰ ζωγραφικὸν τρόπον ἑλληνιστικοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, μὲ ὑπολογισμὸν τοῦ χρώματος καὶ οὐχὶ τοῦ λεπτομεροῦς σχεδίου. Ἡ λεπτότης τῆς ἐκτελέσεως δι' ἀπαλῶν πλουσίων τόνων, ἡ ἐλευθερία καὶ χάρις εἰς τὴν στάσιν τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ δονουμένη ἀπὸ ψυχικὴν ζωὴν ἔκφρασις, δίδουν ἰδέαν τῆς ὑψηλῆς ποιότητος τῆς τέχνης τῆς Πρωτευούσης κατὰ τὸν 7ον αἰῶνα.

Τὸ αὐθεντικὸν τοῦτο ἔργον τῆς Κωνσταντινουπόλεως, καίτοι δεῖγμα ἐλάχιστον, δύναται νὰ εἴπῃ φῶς εἰς τὴν χρονολόγησιν καὶ καταγωγὴν τῶν περιφρήμων τοιχογραφιῶν, αἵτινες ἀνεκαλύφθησαν τῷ 1944 εἰς τὸν μικρὸν ναὸν τῆς S. Maria τοῦ Caselseprio παρὰ τὸ Μιλᾶνον καὶ αἱ ὁποῖαι, ὡς γνωστόν, εἰς τὰς ἐπανεπιλημμένας ἐκδόσεις των ἀπετέλεσαν ἀντικείμενον μεγάλων διαφωνιῶν μεταξὺ τῶν βυζαντινολόγων².

Εἰς ὕψος, τεχνοτροπίαν καὶ ποιότητα ἡ κεφαλὴ τοῦ ἀγγέλου τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἵσταται πολὺ πλησιέστερα πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Castelseprio (εἰκ. 8) παρὰ τὰ ὑπὸ ἑλληνικὴν ἐπίδρασιν ἔργα τῆς δυτικῆς

1. H. Židkov, Ein Wandmosaikfragment aus Konstantinopel, εἰς: Byz. Zeitschrift, XXX, 1929-1930, σ. 601 κ.ε.

2. Ὁλόκληρον τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν μετὰ τῶν διαφορῶν ἀπόψεων βλ. παρὰ Kitzinger (T. Kitzinger, Byzantine Art in the period between Justinian and Iconoclasm. Berichte zum XI Intern. Byzantinisten-Kongress, München 1958, σ. 9, σημ. 28).

τέχνης ἐπὶ Μ. Καρόλου, πρὸς τὰ ὁποῖα συσχετίζουσιν τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς οἱ Grabar, Kitzinger καὶ ἄλλοι, ἢ αἱ μικρογραφίαι τῆς μακεδονικῆς ἀναγεννήσεως τῶν αὐτοκρατορικῶν ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως (ψαλτήριον 139 Παρισίων, εἰλητάριον τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ), ὡς δέχεται ὁ Weitzmann. Αἱ ἀριστοτεχνικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ Castelseprio ἀπηχοῦν πνεῦμα ἐλευθερώτερον, καὶ πλέον ἐνιαῖον παρὰ αἱ ἐκ μιμήσεων καὶ ἀντιγραφῶν ἀρχαιοτέρων προτύπων προερχόμεναι ἀνωτέρω μικρογραφίαι καὶ ἐπομένως ἐρμηνεύονται ὀρθότερον ἢ τὰς συνδέσωμεν μὲ τὴν προεικονομαχικὴν ἐλληνιστικὴν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης, ὡς δέχονται καὶ οἱ Morey καὶ Lasarev.

Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Castelseprio δυνάμεθα νῦν νὰ συνδέσωμεν πρὸς τὰ μόνα παλαιότερον γνωστὰ δείγματα τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ 7ου αἰῶνος, δηλαδὴ πρὸς τὰς τοιχογραφίας μὲ τὰς ἑλληνικὰς κατὰ πλεῖστον ἐπιγραφὰς τοῦ ναοῦ τῆς Sta Maria Antiqua εἰς Ρώμην¹, ὀλίγαι τῶν ὁποίων χρονολογοῦνται εἰς τὸ 649², αἱ πλεῖσται δέ, αἱ γενόμεναι ἐπὶ τοῦ ἑλληνος Πάπα Ἰωάννου Ζ' καὶ κοσμοῦσαι τὸ ἅγιον Βῆμα³, εἰς τὰ ἔτη 705-708⁴. Αἱ πλήρεις ἑλληνικοῦ αἰσθήματος τοιχογραφίαι αὗται δεικνύουσιν μεγαλυτέραν ἐλευθερίαν τῆς ζωγραφικῆς τεχνοτροπίας (Πορεία πρὸς τὸν Σταυρόν, ἁγ. Σολωμονὴ μετὰ τῶν Μακαβαίων, Ἀπόστολοι), ἐνῶ ἄλλαι ζωγραφίζονται μὲ καθαρῶς κλασσικὸν τρόπον (κεφαλὴ ἀγγέλου Εὐαγγελισμοῦ εἰς τὴν Ἀψίδα, ἁγ. Ἄννα, Εὐαγγελισμός, ἁγ. Βαρβάρα).

Αἱ ὥραϊ ἀναλογίαι τῶν προσώπων μὲ τὰς μικρὰς κεφαλὰς, αἱ ὅλως φυσικαὶ κινήσεις καὶ ἡ ἐλευθερά πτυχολογία μὲ μεγάλας ὀξείας γραμμάς, συσχετίζουσιν στενῶς τὰς τοιχογραφίας τῆς Sta Maria Antiqua μὲ τὰς τοῦ Castelseprio⁴, καίτοι εἰς τὰς τελευταίας ἡ πλήρης ζωῆς καὶ χάριτος ἐλευθερία προ-

1. Ἡ ἀπόδοσις τῶν ἑλληνικῶν τοιχογραφιῶν τῆς S. Maria Antiqua ὑπὸ τῆς M. Avery εἰς Ἀλεξανδρινούς καλλιτέχνas ἐξ εἰκονογραφικῶν ἐνδείξεων (Myrtilla Avery, The Alexandrian styl of Ste Maria Antiqua εἰς: Art Bulletin, VII, 1925, σ. 131 κ.ε.), ὅπερ ἀποδέχεται καὶ ὁ Morey (Ch. R. Morey, Early Christian Art, 1941, σ. 185), δὲν στηρίζεται ἐπαρκῶς, πρβλ. Kitzinger, ἔ.δ., σ. 11.

2. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, Freiburg 1917, πίν. 143, 144.

3. Wilpert, αὐτόθι, πίν. 155-166.

4. Πρβλ. κατ' ἐξοχὴν τὸν Ἀγγελον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς S. Maria Antiqua (Wilpert, ἔ.δ., πίν. 143) μὲ τὸν ἅγγελον εἰς τὸ Ὀνειρον τοῦ Ἰωσήφ τοῦ Castelseprio (K. Weitzmann, The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio, Princeton 1951, πίν. III) καὶ τὴν ὁμοιοτάτην εἰκονογραφικῶς σκηνὴν τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων εἰς ἀμφοτέρas τὰς τοιχογραφίας (Ch. Morey, Early Christian Art, εἰκ. 202 καὶ 215).



1. Κανηφόρος.
Τμήμα ἐκ τοῦ μωσαϊκοῦ δαπέδου
τοῦ Παλατίου τῆς Κωνσταντινου-
πόλεως, 5ου αἰῶνος.



2. Ἀρχάγγελος ἢ Νίκη.
Ἀνάγλυφον Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου
Κωνσταντινουπόλεως, 5ου αἰῶνος.



3. Καλὸς Ποιμήν.
Ἀγαλμάτιον Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου
Κωνσταντινουπόλεως, 4ου - 5ου αἰῶνος.



4. Τμήμα μωσαϊκοῦ τοῦ θόλου
τοῦ Ἀγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης,
5ου - 6ου αἰῶνος.



5. Ποιμήν.
Ἀργυροῦς δίσκος τοῦ Μουσείου
Ἑρμιτάζ Λένινγκραδ, 6ου αἰῶνος.



6. Μελέαγρος καὶ Ἀταλάντη.
Ἀργυροῦς δίσκος τοῦ Μουσείου
Ἑρμιτάζ Λένινγκραδ, 7ου αἰῶνος.



7. Κεφαλή ἀγγέλου.
Μωσαϊκὸν Ναοῦ Κωνσταντινουπόλεως,
7ου αἰῶνος.



8. Ἄγγελος Εὐαγγελισμοῦ.
Τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ Castelseprio,
7ου αἰῶνος.



9. Πλατυτέρα.
Μωσαϊκὸν Ἀψίδος τῆς Ἀγ. Σοφίας
Κωνσταντινουπόλεως, 9ου αἰῶνος.



10. Ἐνθρονος Χριστὸς μετὰ Αὐτοκράτορος.
Μωσαϊκὸν ἄνωθεν τῆς Πύλης τοῦ Νάρθηκος
τῆς Ἀγ. Σοφίας, 9ου αἰῶνος.



11. Χρυσόστομος.
Μωσαϊκὸν ἐπὶ τοῦ Β. τοίχου
τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀγ. Σοφίας,
10ου αἰῶνος.



12. Ἐνθρονος Θεοτόκος μετὰ Μ. Κωνσταντίνου
καὶ Ἰουστινιανοῦ.
Μωσαϊκὸν ἄνωθεν τῆς Πύλης τοῦ νοτίου προστώου
τοῦ Νάρθηκος τῆς Ἀγ. Σοφίας, 10ου αἰῶνος.



13. Λεπτομέρεια τῆς Θεοτόκου
τῆς εἰκ. 12.



14. Θεοτόκος.
Τμήμα μωσαϊκοῦ τῆς Θεοτόκου, μεταξύ
Ἰωάννου Κομνηνοῦ καὶ Εἰρήνης, εἰς τὸ
ὑπερῶον τῆς Ἀγ. Σοφίας (1118-1143).



15. Κεφαλὴ Ἀγγέλου
τῆς σκηνῆς τῆς Δευτέρας Παρουσίας.
Τοιχογραφία τοῦ Ναοῦ τοῦ Βλαδιμίρ
τοῦ ἔτους 1196.



16. Θεοτόκος Δεήσεως.
Τοιχογραφία παρὰ τὸ Μαρτύριον τῆς Ἀγ.
Εὐφημίας Κωνσταντινουπόλεως,
12ου αἰῶνος.



17. Ἰωάννης Προδρόμος Δεήσεως.
Μωσαϊκὸν εἰς τὸ ὑπερῶν τῆς Ἀγ. Σοφίας,
τέλος 12ου αἰῶνος.



18. Ἄγγελος τῆς σκηνῆς τῶν Μυροφόρων.
Τοιχογραφία τοῦ Ναοῦ τοῦ Mileševno
Σερβίας, τοῦ 1235.



19. Θεοτόκος Εὐαγγελισμοῦ.
Τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ
Mileševno Σερβίας, τοῦ 1235.



20. Θεοτόκος Εὐαγγελισμοῦ.
Τοιχογραφία τῆς Μονῆς Ἀρά-
κου τῆς Κύπρου, τοῦ 1192.



21. Θεοτόκος καὶ Ἰωάννης
τῆς σκηνῆς τῆς Σταυρώσεως.
Τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς
Sopocani Σερβίας (1256 - 1265).



22. Ἀδὰμ τῆς σκηνῆς τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου.
Τοιχογραφία Ἀψίδος τοῦ παρεκκλησίου
τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, 14^{ου} αἰῶνος.



23. Ἁγ. Ἰωάννης Εὐαγγελιστής.
Μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Ἰβήρων 5,
13^{ου} αἰῶνος.



24. Ἱεράρχαι καὶ Ἀπόστολοι ἐκ τῆς
σκηνῆς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου.
Μωσαϊκὸν ἀνωθεν τῆς πύλης τοῦ Καθολι-
κοῦ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, 13^{ου} αἰῶνος.

σώπων και συνθέσεων εἶναι ἀνυπέρβλητος, ὀφειλομένη πιθανῶς εἰς τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνου.

Κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ 8ου αἰῶνος συναντῶμεν τὴν πλήρη ἐλευθερίας ἐλληνικὴν τέχνην εἰς τὰς τοιχογραφίας κοσμικῶν σκηνῶν εἰς τὰ ἀνάκτορα τῶν Ὁμαγιαδῶν τοῦ Κουσεῖρ Ἀμρά τῆς Συρίας. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἐξηγοῦνται σήμερον καλύτερον ὥς ἀντανακλῶντα τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως, παρὰ τὴν τῶν παλαιῶν ἐλληνιστικῶν κέντρων τῆς Ἀλεξανδρείας καὶ Ἀντιοχείας¹, ὅπου ἡ τέχνη ἀπὸ τοῦ 7ου αἰῶνος δεικνύει ὑποχώρησιν τῶν ἐλληνικῶν χαρακτήρων καὶ βαθμιαίαν ἐπικράτησιν τῶν ἀφηρημένων καὶ σχηματικῶν τῆς ἐγχωρίου κοπτικῆς καὶ συριακῆς².

Μετὰ τὴν κατάπαυσιν τῆς εἰκονομαχίας (843) ἡ ζωγραφικὴ δεικνύει ἰσχυρὰν ἐξάρτησιν ἐκ τῆς τελευταίας προεικονομαχικῆς περιόδου, λαμβάνουσα ἐξ αὐτῆς τὰ πρότυπα. Μεταξὺ ἔργων τοῦ 7ου καὶ τοῦ 9ου αἰῶνος, παρατηρεῖται ἐνιαχοῦ ὁμοιότης καθιστῶσα δύσκολον τὴν χρονολογικὴν αὐτῶν τοποθέτησιν. Πλὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Castelseprio καὶ ἄλλων μνημείων ἡ χρονολόγησις τίθεται ὑπὸ τινων μὲν εἰς τὸν 7ον αἰῶνα, ὑπὸ ἄλλων δὲ εἰς τὸν 9ον, ὅπως τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἱ. Βήματος τῆς Νικαίας³, τὸ μωσαϊκὸν τῆς Παναγίας Ἀγγελοκτίστου εἰς Κίτιον Κύπρου⁴ καὶ αἱ μικρογραφαὶ τοῦ εἰληταρίου τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ, αἵτινες μόλις τελευταίως ἀπεδείχθησαν ὑπὸ τοῦ Weitzmann ὡς ἔργα τῆς μακεδονικῆς ἀναγεννήσεως⁵.

Μετὰ τὸ χάσμα τῆς εἰκονοκλαστικῆς περιόδου (711 - 843) τὴν ἐξέλιξιν τῆς μνημειώδους τέχνης τῆς Πρωτευούσης δυνάμεθα σήμερον νὰ παρακολουθήσωμεν βῆμα πρὸς βῆμα εἰς τὰ ἀποκαλυπτόμενα ὑπὸ τοῦ ἀμερικανικοῦ Βυζαντινοῦ Ἰνστιτούτου μωσαϊκὰ εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀγίας Σοφίας.

Τὸ πρῶτον, μετὰ τὴν κατάπαυσιν τῆς εἰκονομαχίας, μωσαϊκὸν ὅπερ ἐκόσμησε τὸν μέγαν ναόν, εἶναι ἡ ἔνθρονος Πλατυτέρα (εἰκ. 9), κρατοῦσα τὸν Χριστὸν ἐπὶ τῶν γονάτων, μετὰ τῶν δορυφορούντων Ἀρχαγγέλων, ἐκ τῶν ὁποίων διεσώθη ὁ Γαβριὴλ ἐπὶ ἰδιαιτέρου πρὸς νότον τόξου τοῦ Ἱεροῦ Βήματος⁶. Αἱ δύο αὐταὶ λαμπραὶ παραστάσεις ἐπισφραγίζουν τὴν συνέχισιν τῶν

1. Τὴν γνώμην αὐτὴν δέχεται καὶ ὁ Greswell (K. A. Greswell, Early Muslim Architecture, 1932, σ. 267 κ.ε.).

2. Βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1958, II, σ. 27 κ.ε.

3. Πρβλ. τὰς διαφόρους γνώμας καὶ ὅλην τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν ἐν G. de Francovich, I mosaici del Bema della Chiesa della Dormizione di Nicea, εἰς: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi, Roma 1956, σ. 3 κ.ε.

4. Βλ. τὴν σχετ. βιβλιογραφίαν εἰς Μαρ. Γ. Σωτηρίου, Τὸ πρόβλημα τῆς χρονολογίας τοῦ Μωσαϊκοῦ τῆς Παναγίας Ἀγγελοκτίστου εἰς: Byzantinisch - Neugriechische Jahrbücher, τόμ. Δ' (1937 - 1938), Ἀθῆναι 1938, σ. 293.

5. K. Weitzmann, The Joshua Roll, a work of the Macedonian Renaissance, Princeton 1948.

6. Ἡ χρονολογία τῆς Πλατυτέρας καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου ἀμφισβητεῖται μεταξὺ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Α'

ἐλληνικῶν χαρακτήρων τῆς προεικονομαχικῆς ζωγραφικῆς τῆς σχολῆς τῆς Πρωτευούσης, συγχρόνως ὅμως αὐταὶ εἶναι βαθύτερον ἐπηρεασμέναι ἀπὸ τὸ θεολογικὸν πνεῦμα τὸ ἐπικρατήσαν εἰς τὴν τέχνην μετὰ τὸν θρίαμβον τῆς Ὁρθοδοξίας. Εἰς τὴν ἐλευθέραν ζωγραφικὴν ἐκτέλεσιν τῶν προσώπων καὶ τῶν ἐνδυμάτων, εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὄγκου καὶ τὴν αἴσθησιν τῶν ὀργανικῶν στάσεων, συνεχίζεται ἡ παράδοσις τοῦ 7^{ου} αἰῶνος, ἀλλὰ μετωπικαὶ καὶ ἀπομεμονωμέναι αἱ παραστάσεις αὐταὶ μέσα εἰς εὐρεῖς χώρους χρυσῆς ἀτμοσφαίρας, κατηνυγασμένοι ἀπὸ φῶς καὶ πλήρεις πνευματικῆς ἐντάσεως εἰς τὰς φυσιογνωμίας ὑποβάλλουν ἐντύπωσιν ὑπερβατικὴν.

Τὸ ὀλίγον μεταγενέστερον μωσαϊκὸν ἄνωθεν τῆς βασιλικῆς πύλης τοῦ Νάρθηκος, τὸ χρονολογούμενον εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Λέοντος VI (886·912)¹, μὲ τὸν ἔνθρονον Χριστόν, τὰ ἐκατέρωθεν ἐγκόλπια τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου καὶ τὸν πρηνῆ αὐτοκράτορα, δεικνύει τὴν αὐτὴν ἐλευθέραν διὰ χρωμάτων πλάσιν τῶν προσώπων καὶ ἀπόδοσιν τῆς σωματικότητος κάτωθεν τῆς πλουσίας πτυχολογίας τῶν ἐνδυμάτων. Τὸ σύνολον ὅμως — ἐξαιρέσει τῆς ρεαλιστικῆς μορφῆς τοῦ αὐτοκράτορος — ἀποτελεῖ σύνθεσιν ἐπιφανείας διεπομένην ἀπὸ πνεῦμα ἀφαιρέσεως, ὥς δηλοῦται ἀπὸ τὸ τονιζόμενον σχῆμα τοῦ θρόνου, τὰ δύο ἐγκόλπια τὰ πληροῦντα τὸ κενὸν καὶ τὴν τελείαν ἔλλειψιν χώρου καὶ βάθους (εἰκ. 10).

Ἀπὸ τοῦ 10^{ου} αἰῶνος ἡ τέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως βαδίζει σταθερῶς πρὸς τὸν δρόμον τοῦ κλασικισμοῦ. Ἐκ τῆς σειρᾶς τῶν Ἱεραρχῶν καὶ Προφητῶν, οἱ ὅποιοι ἀποκαλύπτονται εἰς τὰ ὑψηλότερα μέρη τοῦ βορείου τοίχου τῆς Ἀγ. Σοφίας καὶ χρονολογοῦνται εἰς τὸν 10^{ον} αἰῶνα, ἡ μόνη μέχρι σήμερον δημοσιευθεῖσα παράστασις τοῦ Χρυσοστόμου δεικνύει κατὰκτησιν τῶν πλαστικῶν ἀξιών, αἴσθησιν τῶν μεγάλων γραμμῶν τοῦ σχεδίου, τῶν ὀρθῶν ἀναλογιῶν καὶ τῶν λεπτῶν φωτοσκιάσεων (εἰκ. 11). Κατὰ τὴν ἐποχὴν ἰδίᾳ τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογεννήτου δίδεται, ὥς γνωστόν, ὑπὸ τῆς αὐλῆς καὶ τῶν αὐτοκρατορικῶν ἐργαστηρίων μεγαλυτέρα ἀκόμη ὥθησις

τῶν ἐτῶν 843 - 867. Ἀμέσως μετὰ τὸ 843 τίθεται ὑπὸ τοῦ Whittemore (T h. W h i t t e m o r e, On the Dating of some Mosaics in Hagia Sophia, εἰς: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Summer 1946, σ. 34 κ.έ.) καὶ τοῦ Lasarev (V. L a s a r e v, Ἱστορία Βυζαντ. Ζωγραφικῆς, Μόσχα 1948, σ. 84 κ.έ.). Μεταξὺ τῶν ἐτῶν 843 - 855 ὑπὸ τοῦ Grabar (A. G r a b a r, L'iconoclasme byzantin, Paris 1957, σ. 189 κ.έ.). Εἰς τὸ ἔτος 866 - 867 ὑπὸ τοῦ Morey (C h r. R. M o r e y, The mosaics of St. Sophia, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, March 1944, σ. 205). Μετὰ τὸ ἔτος 867 χρονολογοῦνται ὑπὸ τοῦ C. A. M a n g o (Byz. Zeit. 47, 1954, σ. 395).

1. Βλ. T h. W h i t t e m o r e, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, The Mosaics of the Narthex, Oxford 1933, σ. 18, πίν. XII. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικόνισιν παρὰ A. G r a b a r, La peinture byzantine, Genève 1953, σ. 92.

πρὸς τὴν κλασσικὴν φιλολογίαν καὶ τὴν τέχνην μὲ τὴν ἀντιγραφὴν κειμένων τῆς ἀρχαιότητος καὶ τὴν μίμησιν ἑλληνικῶν προτύπων.

Μοναδικὸν δείγμα τῆς μνημειώδους ζωγραφικῆς τῆς σχολῆς τῆς Πρωτευούσης ἐκ τῆς ἀκμῆς αὐτῆς τῶν Μακεδόνων εἶναι τὸ μωσαϊκὸν ἄνωθεν τῆς πύλης τοῦ νοτίου προστώου τοῦ νάρθηκος, τὸ χρονολογούμενον εἰς τὰ τέλη τοῦ 10^{ου} αἰῶνος¹ (εἰκ. 12). Εἰς τὸ κέντρον κυριαρχεῖ ἔνθρονος ἡ Θεοτόκος πρὸς τὴν ὁποίαν οἱ ἑκατέρωθεν αὐτῆς ἱστάμενοι αὐτοκράτορες Μ. Κωνσταντῖνος καὶ Ἰουστινιανός, προσφέρουν τὴν πόλιν ὃ εἷς καὶ τὸν ναὸν ὃ ἄλλος. Ἡ ἔνθρονος Θεοτόκος, ὁμοία εἰς τὴν στάσιν μὲ τὴν Πλατυτέραν, ἀποδίδεται μὲ κλασσικὰς ἀναλογίας. Εἰς τὸ πρόσωπον αὐτῆς ἡ καθαρότης τοῦ σχεδίου τῶν ὠραίων χαρακτηριστικῶν συνδυάζεται μὲ γλυπτικὴν διαύγειαν ἀρχαίου ἀγάλματος (εἰκ. 13). Σταθερὸν σχέδιον καὶ λεπτομερὴς φωτοσκίσεις πλάθουν τὰ πρόσωπα καὶ τὰ ἰσχυρὰ σώματα τῶν δύο αὐτοκρατόρων, τῶν ὁποίων ἡ ἀκίνησις καὶ ρυθμικὴ ὁμοιομορφία τῶν στάσεων δίδει τόνον ἱεροπρεπείας. Αἱ ὑποβλητικαὶ μορφαὶ τῶν τριῶν αὐτῶν προσώπων, τελείως ἰσορροποῦσαι εἰς τὸν ὑποδηλούμενον τριδιάστατον χῶρον, συνθέτουν σύνολον κλασσικῆς ἀρμονίας μέσα εἰς ἀτμόσφαιραν ἱερότητος, παλλομένην ἀπὸ μυστικὴν λάμψιν φωτὸς καὶ χρωμάτων.

Ὁ 11^{ος} αἰὼν δὲν ἀντιπροσωπεύεται ἐπαρκῶς μέχρι σήμερον εἰς τὴν Ἀγ. Σοφίαν. Τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Κωνσταντίνου Μονομάχου καὶ τῆς Ζωῆς ἑκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸ νότιον ὑπερῶον τοῦ ναοῦ ἔχει ὑποστῇ μεταγενεστέρας μεταβολὰς ὅχι μόνον εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ αὐτοκράτορος ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ὅλην παράστασιν τοῦ ἐνθρόνου Χριστοῦ. Ὅτι ὅμως καὶ μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 11^{ου} αἰῶνος ἐσυνεχίζετο εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἡ παράδοσις τῆς ὑστερομακεδονικῆς κλασσικῆς ζωγραφικῆς μαρτυροῦν μνημειώδη ἔργα τῶν ἐπαρχιῶν, τὰ ὁποῖα ἀνήκουν εἰς τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης, ὅπως εἶναι κατ' ἐξοχὴν τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Δαφνίου.

Ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος οἱ ὑπερβατικοὶ χαρακτῆρες κατακτοῦν καὶ τὴν ζωγραφικὴν τῆς Πρωτευούσης. Τὰ ἀντιπραγματικὰ στοιχεῖα συνυφαίνονται μὲ ἑλληνικὰ καὶ δημιουργεῖται οὕτω ὃ πλήρης πνευματικότητος κομηνήνεις ψευδοκλασσιζμός. Ἀριστον δείγμα εἶναι τὸ μωσαϊκὸν τῆς Θεοτόκου μεταξὺ Ἰωάννου Κομνηνοῦ καὶ Εἰρήνης τοῦ 1120 εἰς τὸ νότιον ὑπερῶον τῆς Ἀγ. Σοφίας (εἰκ. 14).

Ἡ Θεοτόκος, αὐστηρῶς κατὰ μέτωπον, βαστάζει πρὸ τοῦ στήθους τὸν συμβατικῶς καθήμενον Χριστὸν ὅλως τυπικῶς, ὥσάν νὰ στερεῖται οὗτος

1. Πρβλ. Th. Whittemore, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, The Mosaics of the Narthex, Paris 1933, σ. 31. Ὁ Morey, ἔ.ἀ., σ. 205 κ.ἐ., χρονολογεῖ τὸ μωσαϊκὸν ἐπὶ Βασιλείου Α' (866-886). Ὁ Whittemore (Bulletin, ἔ.ἀ., σ. 36 κ.ἐ.), δι' ὁρθῶν παρατηρήσεων, ἀντικρούει τὸν Morey χρονολογῶν αὐτὸ ἐπὶ Βασιλείου Β' (967-1025).

βάρους. Τὸ ἀπλοποιημένον περίγραμμα τοῦ σώματος αὐτῆς, ἡ γραμμικὴ πτυ-
χολογία τοῦ ἐνδύματος, ἡ πανταχοῦ ἐπικρατοῦσα ἄκρα συμμετρία συντείνουν
ὅλα εἰς ἐντύπωσιν ἀφαιρέσεως τῆς ὕλικῆς ὑποστάσεως. Ἐξ ἑτέρου εἰς τὸ
ἰδεωδῶς κανονικόν, ἐλαφρότατα σκιαζόμενον πρόσωπον, ἡ ἀπλοποιημένη
γραμμὴ ἡ σχεδιάζουσα τὰ ὠραῖα χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ γαληνιαία, ἀδιατάρα-
κτος ἔκφρασις προσδίδουν τόνον ὑψηλῆς πνευματικότητος.

Ἡ κυριαρχία τῶν χαρακτήρων τῆς ἐξαϋλώσεως δὲν διήρκεσεν ἐπὶ πολὺ.
Κατὰ τὴν ὑστέραν κομνήνειον ἐποχὴν ἡ Πρωτεύουσα, διατηροῦσα ἄσβεστον
τὴν ἑλληνικὴν κληρονομίαν, ἐπαναφέρει καὶ πάλιν τὰς ἀξίας τῆς πλαστικότη-
τος συγχρόνως δὲ ζωντανεῖ μετ' ἐκφράσεις πάθους τὰ πρόσωπα. Τὸ περι-
φημον μωσαϊκὸν τῆς Δεήσεως τοῦ ὑπερφύου τῆς Ἀγίας Σοφίας, τοῦ ὁποῖου
ἡ χρονολογία δύναται ν' ἀποδοθῇ εἰς τὸ τέλος τοῦ 12^{ου} αἰῶνος¹, δίδει τὸ
μέτρον τῆς ἀναβαπτίσεως εἰς τὰς ἑλληνικὰς πηγὰς, μετ' ὃ ἀνεπτυγμένον
αἰσθημα ἀληθείας, τὴν τελειότητα τῆς σχεδιάσεως, τὴν λεπτότητα τῆς φωτο-
σκιάσεως καὶ τὸ βάθος τῆς ἐσωτερικῆς ἐκφράσεως (εἰκ. 17).

Συγγενεῖς χαρακτῆρες τέχνης παρατηροῦνται εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς
Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Δημητρίου τοῦ Βλαδιμίρ Ρω-
σίας (1196) ἐξαίρετον ἔργον καλλιτεχνῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Οἱ
ἐνθρονοὶ Ἀπόστολοι ζωγραφίζονται μετ' φυσιογνωμικὴν δύναμιν καὶ λεπτό-
τητα ἐκτελέσεως προσωπογραφιῶν, ὃ δὲ ὄγκος τῶν σωματίων προβάλλει
ἰσχυρῶς κάτωθεν τῶν πολυπύχων, ζωηρῶς φωτιζομένων ἐνδυμάτων. Εἰς τὰ
πλήρη βαθείας σοβαρότητος πρόσωπα τῶν ἀγγέλων καὶ τοῦ ὁμίλου τῶν ἁγίων
γυναικῶν καθαρῶς ἑλληνικὸς ζωγραφικὸς τρόπος καὶ ἄβρὰ φωτοσκιάσεις
ἀποδίδει ἀναγλυφικὰ τὰ ὠραῖα χαρακτηριστικὰ² (εἰκ. 15).

Τὴν προέλευσιν τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ Βλαδιμίρ ἐκ τῆς Κωνσταντινουπό-
λεως πιστοποιεῖ καὶ ἡ στενὴ ὁμοιότης τῆς τεχνοτροπίας τῶν ἀγγέλων τῆς
Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Βλαδιμίρ πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Θεοτόκου τῆς
Δεήσεως, ἣτις ἀπεκαλύφθη κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς προσκτίσματος τάφου νοτιο-
δυτικῶς τοῦ περιφύμου Μαρτυρίου τῆς ἁγίας Εὐφημίας παρὰ τὸν Ἰππόδρο-
μον τῆς Κωνσταντινουπόλεως κατὰ τὸ 1941³. Εἰς τὸ ἔργον τῆς Κωνσταντι-

1. Εἰς τὸ τέλος τοῦ 12^{ου} αἰ. χρονολογεῖ τὸ μωσαϊκὸν ὁ Grabar (La peinture byzantine, σ. 104-105). Εἰς τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 12^{ου} ὁ Lasarev (Ἱστορ. Βυζ. ζωγρ., σ. 116). Εἰς τὸν 12^{ον} ὁ Whittemore (The mosaics of St. Sophia at Istanbul, The Deesis Panel of the South Gallery, Oxford 1952, σ. 30). Εἰς τὸν 11^{ον} ὁ Morey, ἔ.δ., σ. 201 κ.ε. Εἰς τὸ τέλος τοῦ 13^{ου} ὁ Demus (Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, München 1958, σ. 16 καὶ 29).

2. Βλ. ἀπεικονίσεις παρὰ Lasarev, Ἱστορία Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, II, πίν. 188-194.

3. A. Schneider, Grabung im Bereich des Euphemia - Martyrion zu Konstantinopel εἰς: Archäologische Anzeiger, 1943, Heft 3/4, σ. 256 κ.ε.

νουπόλεως λεπτολόγος φωτοσκιάσις ἀποδίδει πλέον πλαστικά καὶ χυμώδη τὰ κανονικά χαρακτηριστικά καὶ τελειότερα τὸν ὄγκον τοῦ ὅλου προσώπου, τοῦ λαιμοῦ καὶ τοῦ σφζομένου τμήματος τοῦ σώματος (εἰκ. 16).

Πληρεστέραν ἰδέαν τῆς ἀρχομένης νέας φάσεως τῆς ἀναγεννήσεως εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς σχολῆς Πρωτευούσης κατὰ τὴν ὑστέραν κομνήνειον ἐποχὴν παρέχουν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγ. Παντελεήμονος τοῦ Νέρεζι παρὰ τὰ Σκόπια, κτίσματος τοῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ (1164). Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς δραματικὴ ἔντασις εἰς τὰς συνθέσεις — ὅπως κατ' ἐξοχὴν εἰς τὴν Ἀποκαθίλωσιν καὶ τὸν Θρῆνον — καὶ πρόσωπα ποὺ πάλλονται ἀπὸ ζωὴν καὶ ἀλήθειαν ἀνανεώνουν τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν μὲ ἐπαφὴν πρὸς τὴν πραγματικότητα¹. Μόνον τὰ λεπτά, ἄσαρκα σώματα μὲ τὴν πυκνὴν, ἐπίπεδον πτυχολογίαν τῶν ἀπηχοῦν ἀκόμη τὴν τέχνην τοῦ 12^{ου} αἰῶνος.

Ἡ πτώσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἰς χεῖρας τῶν Σταυροφόρων τῷ 1204 καὶ αἱ ἐπελθοῦσαι μεγάλαι καταστροφαὶ ἀνέκοψαν τὴν καλλιτεχνικὴν δραστηριότητα εἰς τὴν Βασιλεύουσαν.

Τὴν συνέχειαν τῆς ἐξελίξεως τῆς ἀρχομένης ἀναγεννήσεως κατὰ τὸν 13^{ον} αἰῶνα συναντῶμεν ἐπὶ ἐδάφους σερβικοῦ, ὅπου πλῆθος ναῶν ἰδρύνθη εἰς τὴν ἀλματωδῶς αὐξάνουσαν καὶ ἀκμάζουσαν χώραν ἐπὶ τῆς ἐνδόξου δυναστείας τῶν Νεμανιδῶν. Καλλιτέχναι ἐκ τοῦ Βυζαντίου μετακαλοῦνται ἢ καταφεύγουν εἰς τὴν Σερβίαν, ὅπως καὶ εἰς ἄλλας χώρας, τὴν Ἰταλίαν καὶ τὴν Ρωσίαν. Ἐκ πηγῶν εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ ναὸς τῆς Ζίτσας ἐτοιχογραφήθη ὑπὸ ζωγράφων μετακληθέντων ὑπὸ τοῦ ἁγίου Σάββα (1218)· εἰς τὸν βίον αὐτοῦ καὶ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια ἐπαινοῦνται οἱ ζωγράφοι τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Θεσσαλονίκης², ὀνόματα δὲ ἑλλήνων ζωγράφων διασφύζονται, ὥς γνωστόν, εἰς τὰς τοιχογραφίας πολλῶν σερβικῶν ναῶν.

Τὴν ἄμεσον συνέχειαν τῆς ἐξελίξεως τῆς τέχνης τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος τοῦ Νέρεζι συναντῶμεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ νεκρικοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Σάββα εἰς Mileševa (1235) ὅπου ἐνευρέθησαν τὰ ὀνόματα τῶν ζωγράφων Δημητρίου, Γεωργίου καὶ Θεοδώρου εἰς τὰ κάτω μέρη τῶν παραστάσεων τῶν ὁμωνύμων ἁγίων. Οἱ ἑλληνικοὶ χαρακτῆρες εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς εἶναι ἐντονώτεροι. Ἐλευθερία καὶ χάρις εἰς τὰς στάσεις συνδυάζονται μὲ

1. Πρβλ. ἐγχρόμους ἀπεικονίσεις παρὰ A. G r a b a r, La peinture byzantine, σ. 142 - 145 (ἐκδ. Skira). Τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἀμφισβητεῖται ἐσχάτως ἡ χρονολόγησις εἰς τὸ 1164, διότι ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή δὲν κάμνει λόγον περὶ τοιχογραφίσεως (πρβλ. Gertrude G s o d a m, Die Fresken von Nerezi, Ein Beitrag zum Problem ihrer Datierung εἰς: Festschrift W. Sas-Zalozieky, Prag 1956, σ. 86). Ἡ τεχνοτροπία τῶν συμβιβάζεται πρᾶγματι περισσότερον πρὸς τὴν χρονολόγησιν εἰς τὰ τέλη τοῦ 12^{ου} αἰ. ἢ ὥς δέχεται ἡ συγγραφεὺς εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 13^{ου}.

2. S. R a d o j č i ć, Die Meister der Altserbischen Malerei εἰς: Πεπραγμένα τοῦ Θ' Βυζαντ. Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη 1953), Α', Ἀθῆναι 1955, σ. 434 κ.ε.

καλυτέραν ἀντίληψιν τοῦ ὄγκου καὶ τῆς ὀργανικῆς πτυχολογίας, ὅπως παρατηρεῖται εἰς τὸν καθήμενον Ἀγγελον τῆς Ἀναστάσεως (εἰκ. 18) καὶ τὴν πλήρη χάριτος Θεοτόκον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 19). Σύγκρισις πρὸς τὴν στενότατα συγγενεύουσαν τοιχογραφίαν τῆς Θεοτόκου τοῦ αὐτοῦ θέματος εἰς τὴν μονὴν Ἀράκου τῆς Κύπρου τοῦ ἔτους 1192 (εἰκ. 20), πλεόν ὅμως ἐπίπεδον καὶ διατηροῦσαν τὴν κομηνήνιον διακοσμητικὴν πτυχολογίαν, δεικνύει τὴν ἐπελθοῦσαν ἐξέλιξιν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Mileševno, ἣτις ἐξαρτᾶται ἀμεσώτερον ἐκ τῆς Πρωτευούσης.

Μέγα βῆμα πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τῆς ἀναγεννήσεως πραγματοποιεῖται εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῆς Sopoćani (1256 - 1265), αἵτινες εὐρίσκονται εἰς τὸ ἀπόγειον τῶν καλλιτεχνικῶν ἐπιτεύξεων τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς¹. Ἀμιγῇ ἑλληνικὴν ἔμπνευσιν μαρτυροῦν τὰ πρόσωπα εἰς τύπους καὶ ἐκτέλεσιν. Ἡ ἀνάπτυξις τῆς εἰκονογραφίας, ὅπως κατ' ἐξοχὴν εἰς τὴν Κοίμησιν καὶ τὴν Σταύρωσιν συμβαδίζει μὲ κατὰκτησιν τοῦ προβλήματος τοῦ χώρου καὶ τῆς τρίτης ἐν γένει διαστάσεως, ζωηρὰ δὲ παραστατικότης ζωντανεῖ τὰς συνθέσεις, ὑποταγμένας συγχρόνως εἰς πνεῦμα ρυθμικῆς ἐνότητος. Ἀνεπτυγμένον αἶσθημα ἁρμονίας ἀναβλύζει ἀπὸ τὰς στάσεις, τὰς κλίσεις καὶ τὰς ἀνταποκρίσεις ποὺ συνδέουν τὰ πρόσωπα πρὸς ἄλληλα, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν φορὰν τῶν πτυχώσεων καὶ τὴν ἐναλλαγὴν τῶν ἀπαλῶν χρωμάτων, καὶ διαπερᾷ μὲ πνοὴν ὑψηλοῦ ἰδεαλισμοῦ τὰς συνθέσεις (εἰκ. 21).

Ἡ ἀνωτέρα ποιότης τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Sopoćani βαθέως ἐμποτισμένων ἀπὸ ἑλληνικὸν πνεῦμα δὲν ἀφίνει ἀμφιβολίαν ὅτι εἶναι ἔργα μεγαλοφυοῦς καλλιτέχνου τοῦ κύκλου τῆς Πρωτευούσης, τοῦ καλλιεργοῦντος ἀπὸ μακρῶν αἰώνων τὴν παράδοσιν ἑλληνικῆς τέχνης καὶ παιδείας. Ἡ χρῆσις κιτρίνου βάθους ἀντὶ κυανοῦ, ὅπως καὶ εἰς τὸ Mileševno, μαρτυρεῖ ὅτι οἱ καλλιτέχναι ἦσαν συνηθισμένοι εἰς τὴν μεγάλην τέχνην τῶν μωσαϊκῶν.

Αἱ τοιχογραφίαι τῶν κατόπιν ἰδρυθέντων ναῶν εἰς τὴν Σερβίαν ἐπὶ τοῦ Κράλη Μιλουτίν (1282 - 1321) δὲν συνδέονται πλέον μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν ἀλλὰ μὲ τὰ ἐργαστήρια τῶν καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς Μακεδονίας, ἥτοι τοῦ Ἀθῶ καὶ τῆς Θεσσαλονίκης, τὴν τέχνην τῶν ὁποίων χαρακτηρίζει ἰσχυρότερος ρεαλισμὸς καὶ δραματικὸν αἶσθημα. Τοιαῦται εἶναι κατ' ἐξοχὴν αἱ φέρουσαι τὰς ὑπογραφὰς τῶν καλλιτεχνῶν Μιχαὴλ καὶ Εὐτυχίου Ἀστραπᾶ τοιχογραφίαι τῶν ναῶν ἁγ. Κλήμεντος Ἀρχίδος (1295), ἁγ. Νικήτα παρὰ τὰ Σκόπια (1307), ἁγίου Γεωργίου εἰς Staro Nagoricino (1317), ὅπως καὶ αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Μιλουτίν εἰς τὴν Μονὴν

1. N. Ocunev, Monumenta Artis Serbicæ, I, Pragæ 1928, πίν. 2. V l. Petković, La peinture serbe du moyen âge, Belgrade, 1934, πίν. XVIII - XXI. A. Grabar, La peinture byzantine, σ. 146.

τῆς Στουδένιτσα (1314) καὶ τῆς Gračanica (1321), αἵτινες παρουσιάζουν στενοτάτας ὁμοιότητας μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου¹.

Τὴν ἐποχὴν αὐτήν, ἣτοι ἐπὶ Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου (1282·1328), ἡ σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀκολουθεῖ τὴν ἰδεαλιστικὴν κατεύθυνσιν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Sopoćani ἀλλ' ἀποτελεῖ ἄλλην βαθμίδα ἐξελίξεως, ἂν κρίνωμεν ἀπὸ τὰ μωσαϊκὰ τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καριε Τζαμί) καὶ ἰδίως ἀπὸ τὰς ἐσχάτως ἀποκαλυφθεῖσας τοιχογραφίας τοῦ νοτίου Παρεκκλησίου αὐτῆς.

Αἱ μεγάλαι συνθέσεις τῆς Ἀναστάσεως εἰς τὴν κόγχην τοῦ Παρεκκλησίου (εἰκ. 22) καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὸν ἀνατολικὸν αὐτοῦ θόλον, εἶναι ἐφάμιλλοι τῆς Κοιμήσεως καὶ Σταυρώσεως τῆς Sopoćani. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὸν τροῦλλον τοῦ Παρεκκλησίου μετὰ τοῦ χοροῦ τῶν δώδεκα ἀγγέλων καὶ οἱ στρατιωτικοὶ ἄγιοι τοῦ νοτίου τοίχου, ἔχουν τὸ κάλλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ἐξαὐλωμένου ὑπὸ τὴν πνοὴν ἰσχυροῦ ἰδεαλισμοῦ. Ἀλλ' εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τοῦ Παρεκκλησίου ἡ τάσις ἐκζητήσεως καὶ ὑπερβολῆς εἰς τὰς ἀναλογίας καὶ τὰς στάσεις τῶν ἀνθρωπίνων παραστάσεων, ἡ ἰδιάζουσα δξύτης εἰς τὰς γραμμὰς τῆς πτυχολογίας καὶ τοῦ φωτισμοῦ καὶ τὸ ἀστάθμητον καὶ αἰωροῦμενον τῶν παραστάσεων, παρὰ τὴν σωματικότητά των, προαναγγέλλουν τὴν τελικὴν φάσιν τῆς ἀναγεννήσεως. Ἡ μεγάλη ἄρα ἀνθησις τῆς παλαιολογείου Ἀναγεννήσεως, ὥς ἄλλωστε δέχονται σήμερον οἱ πλεῖστοι βυζαντινολόγοι, παρατηρεῖται εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 13ου αἰῶνος, ἥτοι τὴν ἐποχὴν τῆς ἐπὶ τοῦ Μιχαὴλ Η' Παλαιολόγου παλινορθώσεως τῆς αὐτοκρατορίας.

1. Πρβλ. A. X y n g o p o u l o s, Thessalonique et la peinture Macédonienne, Athènes 1955, ἔνθα γίνονται ἀκριβεῖς συγκρίσεις καὶ παραλληλισμοί, ὥς καὶ ἀντίκρουσις τῶν ἀπόψεων τῶν νεωτέρων βυζαντινολόγων, ἰδίᾳ τῶν Σέρβων, καθ' ὅς αἱ ἐπὶ γιουγκοσλαυϊκοῦ ἐδάφους σφζόμεναι βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι εἶναι ἔργα Σέρβων καλλιτεχνῶν καὶ τῶν pictores graeci τῶν παρὰ τὴν Ἀδριατικὴν χωρῶν.

Αἱ πολυπληθεῖς ἀρίσται τοιχογραφίαι τῆς Σερβίας εἰς τὰς ἐπανειλημμένας λαμπρὰς νεωτέρας ἐκδόσεις φέρονται πάντοτε ὥς ἔργα τῆς « γιουγκοσλαυϊκῆς μεσαιωνικῆς τέχνης » ἀπαλειφθέντος σὺν τῷ χρόνῳ καὶ τοῦ ὅρου « βυζαντιναὶ » ἢ « σερβο-βυζαντιναὶ ». Οὕτω ὅμως παρακωλύεται ἡ ἔρευνα ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὸν, κατὰ τὸ δυνατόν, καθορισμὸν τοῦ ἔργου καὶ τῆς προσωπικότητος τῶν ἐλλήνων ζωγράφων, τῶν ὁποίων σφζονται αἱ ὑπογραφαί, κυρίως δὲ εἰς τὴν διάκρισιν τῶν σημαντικῶν διαφορῶν, αἱ ὁποῖαι σαφῶς παρατηροῦνται μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν σερβικῶν ἐκκλησιῶν, εἰς τρόπον ὥστε νὰ διευκρινισθῇ ποῖται ἐξ αὐτῶν ὀφείλονται εἰς καλλιτέχνας τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ποῖται εἶναι ἔργα ζωγράφων προερχομένων ἐκ τῶν καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων Ἀθῶν καὶ τῆς Μακεδονίας, ποῖται τῶν ἰταλιζόντων pictores graeci καὶ ποῖται τῶν γηγενῶν Σέρβων ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι μαθητεύουν εἰς τὰ ἀνωτέρω ἐργαστήρια, ἀπὸ δὲ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἐξῆς διακοσμοῦν πλείστους σερβικοὺς ναοὺς χωρὶς ὅμως νὰ δημιουργοῦν ἰδιάζουσαν παραλλαγὴν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπως συνέβη εἰς τὴν Ρωσίαν.

Αἱ ἐκ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς μικρογραφίαι αἱ προερχόμεναι ἐκ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως¹, ὅπως τῶν Εὐαγγελίων Ἰβήρων 5 (εἰκ. 23), Leningrad 101², Burney 20 τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου³, τῆς Κρατικῆς Βιβλιοθήκης Βερολίνου 66⁴ κ.ἄ. ἀνήκουν εἰς τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ καὶ τὰ πλέον τέλεια δείγματα τοῦ παλαιολογείου οὐμανισμοῦ. Εἰργασμένοι αἱ μικρογραφίαι αὗται μὲ τὸ πλέον λεπτὸν καὶ ἐλεύθερον ζωγραφικὸν στύλ, δεικνύουν ἰσχυρὰν αἴσθησιν τῆς τρίτης διαστάσεως, τῶν ὀργανικῶν στάσεων καὶ ἐλευθέρων κινήσεων, τῆς μαλακῆς ὕφης τοῦ πτυχουμένου ἐνδύματος, τῶν ἀπαλῶν χρωμάτων καὶ τῶν λεπτῶν διαβαθμίσεων τῶν χρωματικῶν τόνων.

Τὸ μόνον μνημειῶδες ἔργον τῆς Κωνσταντινουπόλεως τὸ ὁποῖον παρουσιάζει πολλοὺς κοινούς χαρακτήρας μὲ τὰς ἀνωτέρω μικρογραφίας εἶναι τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κοιμήσεως τῆς Μονῆς τῆς Χώρας ἐπὶ τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ κυρίως ναοῦ, ἄνωθεν τῆς κεντρικῆς πύλης (εἰκ. 24). Τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο διαφέρει σημαντικῶς ἀπὸ τὰ λοιπὰ μωσαϊκὰ τῶν δύο ναρθηκῶν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Παρεκκλησίου εἰς τοὺς ἀπαλοτέρους καὶ πλουσιωτέρους χρωματικοὺς τόνους, εἰς τὴν ἐξαιρετικὴν λεπτότητα τῆς ζωγραφικῆς ἐκτελέσεως, τὴν ἀπουσίαν σκληρῶν γραμμῶν καὶ ἐν γένει εἰς τὸν κλασσικώτερον χαρακτήρα τῆς τεχνοτροπίας⁵.

Ἡ Κοίμησις τῆς Μονῆς τῆς Χώρας δύναται νὰ θεωρηθῇ ὡς εὐρισκομένη εἰς τὸ διάμεσον τῆς ἐξελίξεως μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Soroçanı καὶ τῶν μωσαϊκῶν τῶν ναρθηκῶν καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας· περισσότερον συντηρητικὴ, ἐν σχέσει πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Soroçanı, δὲν ἀφίσταται τῆς παραδιδομένης εἰκονογραφίας, παρουσιάζει ὅμως εἰς τὴν σύνθεσιν ἔντονον ποικιλίαν καὶ παλμὸν ζωῆς, συγχρόνως διαύγειαν καὶ ἁρμονίαν, χάρις εἰς τὴν αἴσθησιν τοῦ χώρου, τὴν διάταξιν τῶν προσώπων εἰς διαδοχικὰ ἐπίπεδα καὶ τὴν ρυθμικὴν αὐτῶν συνοχὴν πρὸς ἄλληλα.

Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κοιμήσεως δὲν συγκαταλέγεται μεταξὺ τῶν ἀνακαινιστικῶν ἔργων τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, τῶν γενομένων ὑπὸ τοῦ Θεοδώρου Μετοχίτου μεγάλου Λογοθέτου τοῦ Ἀνδρονίκου Β', περὶ τὸ 1307. Συμφῶνως πρὸς ρητὴν μαρτυρίαν τοῦ Νικηφόρου Γρηγορᾶ, ὁ Μετοχίτης δὲν ἔθιξε

1. Πρβλ. K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination in the period of the Latin Conquest, εἰς: Gasette des Beux - Arts, April 1949, σ. 193 κ.ἑ.

2. Βλ. ἀπεικονίσεις παρὰ Lasarev, ἑ.ἄ., πίν. 257 - 260.

3. Αὐτόθι, πίν. 256.

4. Αὐτόθι, πίν. 261.

5. Πρβλ. H. del Medico, La mosaïque de la Κοίμησις à Kahrié Tjami (Byzantion, τόμ. VII, 1932, σ. 141 κ.ἑ.).

τὸν Ναόν, ἐπομένως τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο δύναται νὰ προέρχεται ἐκ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιχαὴλ Παλαιολόγου¹.

Ἡ Κωνσταντινούπολις κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, παρὰ τὴν πολιτικὴν παρακμὴν, ἐξηκολούθησε νὰ παραμένῃ παγκόσμιον πνευματικὸν κέντρον² καὶ νὰ ἀσκῇ ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τῆς περιφερείας καὶ δὴ τῶν πρωτευουσῶν τῶν Δεσποτάτων. Μετὰ τὴν ἀποκάλυψιν ἰδίως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας γίνεται σήμερον καταφανεστέρα ἡ ἐπίδρασις τῆς Πρωτευούσης εἰς τὴν τέχνην τοῦ Μυστρᾶ ἐκ τῆς στενοτάτης ὁμοιότητος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Περιβλέπτου πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Παρεκκλησίου.

Ἡ σχολὴ τῆς Πρωτευούσης κατὰ τὴν μακροαίωνα διαδρομὴν της οὐδέποτε παρουσίασεν ὀριστικὸν ρῆγμα πρὸς τὴν ἑλληνικὴν τέχνην διατηρήσασα καὶ εἰς τὰς διαμέσους περιόδους τῶν λεγομένων ἀναγεννήσεων τοὺς δεσμούς της πρὸς τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν, ἣτις εὐρίσκει νέους τρόπους ν' ἀναζωογονῇται ἀπὸ δυναστείας εἰς δυναστείαν, συγχρόνως δὲ ἀνανεώνονται καὶ αἱ πρὸς τὸ πνευματικὸν περιεχόμενον τῆς Βυζαντινῆς τέχνης συνυφασμένοι ὑπερβατικάί της μορφαί. Ἡ διπλῇ δὲ αὕτῃ διαρκῆς δημιουργικὴ ἀνανέωσις ἐκράτησε τὴν μεγάλην ζωγραφικὴν τοῦ Βυζαντίου εἰς ὑψηλὸν ἐπίπεδον καλλιτεχνίας καὶ πνευματικότητος μέχρι τῆς πτώσεως τῆς αὐτοκρατορίας.

Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

1. Ἡ ὑπὸ τοῦ Medico χρονολόγησις τοῦ Μωσαϊκοῦ εἰς τὸν 11^{ον} αἰ. δὲν δύναται νὰ γίνῃ ἀποδεκτὴ.

2. G. Ostrogorski, Histoire de l'État Byzantin, Paris 1956, σ. 509.