

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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.

Ἦδη οἱ παλαιότεροι ἐρευνῆται Diehl¹, Dalton² καὶ Millet³ εἶχον ἐπισημάνει τὸν ἑλληνικὸν χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς τῆς Πρωτεύουσας, 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 προσκήνιον τὴν Κωνσταντινούπολιν⁴, ἥτις ἤδη ἀπὸ τοῦ 4^{ου} αἰῶνος δύναται νὰ συγκριθεῖ καταλεχθῆ μεταξὺ τῶν κυρίων ἐστιῶν τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως. Ἡ βασιλεύουσα κατὰ τὸν 4^{ον} - 6^{ον} αἰῶνα ὄχι μόνον ἐμφανίζει ἀνεξαρτησίαν τινα ἀπὸ τὰ ἄλλα ἑλληνιστικὰ κέντρα, ἀλλὰ καὶ δεικνύει καθαρότερον τὸ αἶσθημα τῶν κλασσικῶν μορφῶν εἰς τὴν τέχνην.

Ἀπὸ τοῦ 7^{ου} 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 ἀρχαίου-

* Ἡ μελέτη αὕτη ἐπρόκειτο ν' ἀνακοινωθῆ εἰς τὸ 11^{ον} 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.έ.

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

4. Πρβλ. κατ' ἐξοχὴν V. L. Sasarev, 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.έ. G. de Francovich, L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente, εἰς: Commentari, II, 1951, σ. 3 κ.έ.

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

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

Ἡ ἑλληνικὴ παράδοσις συνεχίζεται εἰς τὴν σχολὴν τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἅφ' ἑνὸς μὲν ὑπὸ τὴν κλασσικὴν μορφήν, μὲ εὐαίσθητον σχέδιον καὶ μαλακὴν φωτοσκίασιν, ἅφ' 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. Ἄμφότερα συνεδυσάθησαν μὲ μορφὰς τέχνης ἀντιπραγματικὰς καὶ ὑπερβατικὰς, αἵτινες καὶ καθορίζουν τὸν ὑψηλῆς πνοῆς ἱερατικὸν χαρακτήρα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Αἱ μορφαὶ αὗται ἠρμηνεύθησαν 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 ιδεώδους, 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 Ἁγίας Σοφίας, ὅπως καὶ ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφικῶν ναῶν τῶν ἐπαρχικῶν ἢ ἄλλων ὀρθοδόξων χωρῶν, ἡ τέχνη τῶν ὁποίων ἐπηρεάζετο ἢ ἀμέσως ἦντλει ἐκ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ρίπτουν φῶς καὶ καθιστοῦν ὀπωσδήποτε 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 ἦ, Αἰσθητικὴ θεώρησις τῆς βυζαντινῆς τέχνης, Ἀθῆναι 1946.

Τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ Θεοδοσίου Β' (408-450) ἀπεκάλυψαν αἱ ἀνασκαφαὶ τοῦ Ἱεροῦ Παλατίου τοῦ Βυζαντινοῦ, αἱ ὁποῖαι ἔφεραν εἰς φῶς τὰ μωσαϊκὰ δάπεδα τοῦ περιστυλίου, πὺ συνέδες τὸ Χρυσοτρίκλινον μὲ τὴν Ἐκκλησίαν τοῦ Φάρου, καίτοι δὲν ἀνήκουν 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 ἀπήχησιν τῆς ἀρχαιότητος (εἰκ. 1). Εἰς τὰς ἀνθρωπίνους παραστάσεις ὑπάρχει αἴσθημα πλαστικῆς μορφῆς καὶ ζωῆς 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 5^{ον} αἰῶνα, εἶναι βαρύτεραι καὶ σχηματικώτεραι, αἱ δὲ προσωποποιήσεις ὡς ἡ Μεγαλοφυχία, ἡ Γῆ, ἡ Ἀνανέωσις κ.ἄ., παρουσιάζουν ἐκδήλους τοὺς χαρακῆρας τῆς μετωπικότητος, ἐπιπεδομορφίας καὶ ἀλλοποιήσεως 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 4^{ου} καὶ 5^{ου} αἰῶνος, μαρτυρεῖ σειρά 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 ὀλοσώμους ἄγιους εἰς στάσιν φιλοσόφων ὅπως ἑλληνικῆς ὀργανικῆς διαπλάσεως καὶ εὐρυθμίας³ καὶ τὸ πλήρες ζωῆς καὶ κινήσεως ἀγαλμάτιον τοῦ Καλοῦ Ποιμένου (εἰκ. 3) τοῦ 4^{ου} αἰ. πιθανῶς⁴. Εἰς ταῦτα δέον νὰ προστεθῇ καὶ ἡ γνωστὴ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως περίφημος σαρκοφάγος τοῦ Μου-

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

2. Πρὸβλ. 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, ἔ.ἄ.

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

σειου Βερολίνου τοῦ 5^{ου} αἰ. μετὰ 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 μεγαλοῦργημα τῆς Ἁγίας Σοφίας, ἀσφαλῶς θὰ εἶχε νὰ παρουσιάσῃ καὶ εἰς τὴν μνημειώδη ζωγραφικὴν ἀνάλογα ἔργα.

Τὰ μωσαϊκὰ τῆς Ραβέννης μετὰ τὸν ἐσχηματοποιημένον ρεαλισμὸν τῶν 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 τῶν. Ἡ χρονολογία τῶν τίθεται εἰς τὸν 5^{ον} αἰῶνα, ἀλλ' ὁ Weigand, στηριζόμενος εἰς λόγους ἀγιογραφικῶν καὶ παλαιογραφικῶν, ὅπως καὶ τεχνοτροπικῶν, τὰ χρονολογεῖ εἰς τὸ πρῶτον τέταρτον τοῦ 6^{ου} αἰῶνος¹.

Αἱ ἔντοναι ἑλληνικαὶ ἀναμνήσεις εἰς τὰ ὑψηλά, ἐν εἴδει προσκηνίων θεάτρου ἀρχιτεκτονήματα, τὰ παριστώντα ἅγιον Βῆμα Ἐκκλησίας καὶ τὰ πλήρη ἑλληνικοῦ κάλλους ἐξιδανικευμένα πρόσωπα τῶν δώδεκα ἁγίων τοῦ Μηνολογίου συγκρινῶνται μετὰ στοιχεῖα ὑποβάλλοντα ἐντύπωσιν ὑπεραισθητήν. Τὰ κατάκοσμα ἐκ πολυτίμων λίθων, βήλων καὶ παραδεισιακῶν πτηνῶν, ὅλως ἔλαφρα ἀρχιτεκτονήματα, διὰ μέσου τῶν ὁποίων λάμπει τὸ χρυσοῦν βάθος, μεταφέρουν εἰς περιβάλλον οὐράνιον, ἡ δὲ πλήρης μεγαλείου ἱερατικὴ ἀκίνησις τῶν δεομένων Ἁγίων καὶ τὸ βάθος τῆς ἐκφράσεως τῶν προσώπων τῶν, τὰ ὁποῖα ἀκτινοβολοῦν ἀπὸ δραματικῶν φῶς, μεταθέτουν εἰς κόσμον ὑπεράνω τῶν ἀνθρωπίνων² (εἰκ. 4).

Πόσον ἡ ἑλληνικὴ παράδοσις διετηρεῖτο ζῶσα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν κατὰ τὸν 6^{ον} αἰῶνα δεικνύουν τὰ κοσμητικὰ χρῆσεως ἀργυρᾶ σκευῆ, τὰ προερχόμενα, ὡς ἀπέδειξεν ὁ Matzulevitch, ἐκ τῶν ἐργαστηρίων αὐτῆς καὶ ἀποκειμένα εἰς τὸ Μουσεῖον Ἐρμιτᾶς 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 μετὰξὺ αὐτῶν δειγμάτων τοῦ 6^{ου} αἰῶνος εἶναι ὁ δίσκος τοῦ καθημένου ποιμένου, τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ὁποίου διακρίνει ἀκρίβεια σχεδίου καὶ ἰσχυρά, λεπτομερῆ 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.έ.

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

3. I. Matzulevitch, Byzantinische Antiquae, 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 7^{ου} αἰῶνος, δὲν παρουσιάζουν τὴν ἀπτικήν, γλυπτικήν ἀκρίβειαν τοῦ δίσκου μὲ τὸν ποιμένα ἀλλ' ἐλευθεράν 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 φωτοσκίασιν (εἰκ. 6).

Πολὺ περισσότερον τὴν ζωγραφικὴν, ὀπτικήν αὐτὴν κατεύθυνσιν διαπιστώνομεν εἰς τὰ ἔργα τῆς θρησκευτικῆς μνημειώδους τέχνης. Ἐξαιρετον δεῖγμα σωζόμενον εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι τὸ τμήμα μωσαϊκοῦ μὲ παράστασιν κεφαλῆς ὀλίγον μεγαλυτέρας τοῦ φυσικοῦ μεγέθους, τὸ ὁποῖον φυλάσσεται εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Νικολάου Τζουμπαλῆ (εἰκ. 7). Ἡ κεφαλὴ αὐτὴ 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 Ζίδκον δέχεται ὅτι πρόκειται περὶ κεφαλῆς ἀγγέλου, ὁρθῶς δὲ παρατηρεῖ ὅτι τὸ ἔργον τοῦτο ἀνασηκῶνει τὸν πέπλον καὶ ἀποκαλύπτει τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης κατὰ τὸν 7^{ον} αἰῶνα¹.

Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ ὅλη πλάσις τῆς ὄραίας 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 7^{ον} αἰῶνα.

Τὸ αὐθεντικὸν τοῦτο ἔργον τῆς Κωνσταντινουπόλεως, καίτοι δεῖγμα ἐλάχιστον, δύναται νὰ εὖ 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 ἴσταται 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. Ὀλόκληρον τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν μετὰ τῶν διαφόρων 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 συσχετίζουσι 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 ἐρημνεύονται ὀρθότερον ἢ τὰς συνδέσωμεν μὲ τὴν προεικονομαχικὴν ἐλληνοιστικὴν 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 παλαιότερα 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, ὀλίγα τῶν ὁποίων χρονολογοῦνται εἰς τὸ 649², αἱ πλεῖσται δέ, αἱ γενόμεναι ἐπὶ τοῦ ἕλληνο Πάπα Ἰωάννου Ζ' καὶ κοσμοῦσαι τὸ ἅγιον Βῆμα³, εἰς τὰ ἔτη 705-708⁴. Αἱ πλήρεις ἑλληνικοῦ αἰσθηματος τοιχογραφίαι αὗται δεικνύουσι μεγαλυτέραν ἐλευθερίαν τῆς ζωγραφικῆς τεχνοτροπίας (Πορεία πρὸς τὸν Σταυρόν, ἁγ. Σολωμονὴ μετὰ τῶν Μακαβαίων, Ἀπόστολοι), ἐνῶ ἄλλαι ζωγραφίζονται μὲ καθαρῶς κλασσικὸν τρόπον (κεφαλὴ ἁγγέλου Εὐαγγελισμοῦ εἰς τὴν Ἀψίδα, ἁγ. Ἄννα, Εὐαγγελισμός, ἁγ. Βαρβάρα).

Αἱ ὠραῖαι ἀναλογίαι τῶν προσώπων μὲ τὰς μικρὰς κεφαλὰς, αἱ ὅλας φυσικαὶ κινήσεις καὶ ἡ ἐλευθερὰ πτυχιολογία μὲ μεγάλας ὀξεῖας γραμμὰς, συσχετίζουσι 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 καλλιτέχνους ἐξ εἰκονογραφικῶν ἐνδείξεων (Myrtilla Avery, The Alexandrian styl of Ste Maria Antiqua εἰς: Art Bulletin, VII, 1925, σ. 131 κ.έ.), ὅπερ ἀποδέχεται καὶ ὁ Morey (Ch. R. Morey, Early Christian Art, 1941, σ. 185), δὲν στηρίζεται ἐπαρκῶς, πρὸβλ. Kitzinger, ἔ.ἀ., σ. 11.

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

3. Wilpert, αὐτόθι, πίν. 155-166.

4. Πρὸβλ. κατ' ἐξοχὴν τὸν Ἅγγελον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς S. Maria Antiqua (Wilpert, ἔ.ἀ., πίν. 143) μὲ τὸν ἅγγελον εἰς τὸ Ὄνειρον 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 ἀμφοτέρω τὰς τοιχογραφίας (Ch. Morey, Early Christian Art, εἰκ. 202 καὶ 215).



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



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



3. Καλὸς Ποιμὴν.
Ἀγαλμάτιον Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου
Κωνσταντινουπόλεως, 4^{ου} - 5^{ου} αἰῶνος.



4. Τμήμα μωσαϊκοῦ τοῦ θόλου
τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης,
5^{ου} - 6^{ου} αἰῶνος.



5. Ποιμήν.
Ἄργυροῦς δίσκος τοῦ Μουσείου
Ἐρμιτάς Λένινγκραδ, 6ου αἰῶνος.



6. Μελέαγρος καὶ Ἀταλάντη.
Ἄργυροῦς δίσκος τοῦ Μουσείου
Ἐρμιτάς Λένινγκραδ, 7ου αἰῶνος.



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



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



9. Πλατυτέρα.
Μωσαϊκὸν Ἀψίδος τῆς Ἁγ. Σοφίας
Κωνσταντινουπόλεως, 9^{ου} αἰῶνος.



10. Ἐνθρονος Χριστὸς μετὰ Αὐτοκράτορος.
Μωσαϊκὸν ἄνωθεν τῆς Πύλης τοῦ Νάρθηκος
τῆς Ἁγ. Σοφίας, 9^{ου} αἰῶνος.



11. Χρυσόστομος.
Μωσαϊκὸν ἐπὶ τοῦ Β. τοίχου
τοῦ Ναοῦ τῆς Ἁγ. Σοφίας,
10^{ου} αἰῶνος.



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



13. Δεπτομέρεια τῆς Θεοτόκου
τῆς εἰκ. 12.



14. Θεοτόκος.
Τμήμα μωσαϊκοῦ τῆς Θεοτόκου, μεταξὺ
Ἰωάννου Κομνηνοῦ καὶ Εἰρήνης, εἰς τὸ
ὑπερῶν τῆς Ἁγ. 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 Ἁγ.
Εὐφημίας Κωνσταντινουπόλεως,
12^{ου} αἰῶνος.



17. Ἰωάννης Προδρομος Δεήσεως.
Μωσαϊκὸν εἰς τὸ ὑπερῶν τῆς Ἁγ. Σοφίας,
τέλος 12ου αἰῶνος.



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



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



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



21. Θεοτόκος και Ἰωάννης
τῆς σκηνῆς τῆς Σταυρώσεως.
Τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς
Σοροράνι 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 είναι άνυπέροβλητος, όφειλομένη πιθανώς εις την προσωπικότητα του καλλιτέχου.

Κατά την διάρκειαν του 8ου αιώου συναντώμεν την πλήρη έλευθερίας ελληνικήν τέχνην εις τας τοιχογραφίας κοσμικών σκηνών εις τὰ ανάκτορα των Όμαγιαδών του Κουσεϊρ Όμορ τής Συρίας. Τὰ έργα αυτά έξηγοῦνται σήμερον καλύτερον ώς άντανακλώντα την τέχνην τής Κωνσταντινουπόλεως, παρά την των παλαιών ελληνιστικών κέντρων τής Άλεξανδρείας και Άντιοχείας¹, όπου ή τέχνη από του 7ου αιώου δεικνύει ύποχώρησιν των ελληνικών χαρακτήρων και βαθμιαίαν επικράτησιν των άφρημένων και σχηματικών τής έξχωρίου κοπτικής και συριακής².

Μετά την κατάπαυσιν τής εικονομαχίας (843) ή ζωγραφική δεικνύει ίσχυράν έξάρτησιν εκ τής τελευταίας προεικονομαχικής περιόδου, λαμβάνουσα έξ αυτής τὰ πρότυπα. Μεταξύ έργων του 7ου και του 9ου αιώου, παρατηρείται ένιαχού όμοιότης καθιστώσα δύσκολον την χρονολογικήν αυτών τοποθέτησιν. Πλήν των τοιχογραφιών του Castelseprio και άλλων μνημείων ή χρονολόγησις τίθεται ύπό τινων μὲν εις τον 7ον αιώνα, ύπό άλλων δέ εις τον 9ον, όπως τὰ μωσαϊκά του 'Ι. Βήματος τής Νικαίας³, τὸ μωσαϊκόν τής Παναγίας Άγγελοκτίστου εις Κίτιον Κύπρου⁴ και αι μικρογραφίαι του ειληταρίου του 'Ιησοῦ του Ναυη, αϊτινες μόλις τελευταίως άπεδείχθησαν ύπό του Weitzmann ως έργα τής μακεδονικής άναγεννήσεως⁵.

Μετά τὸ χάσμα τής εικονοκλαστικής περιόδου (711 - 843) την έξέλιξιν τής μνημειώδους τέχνης τής Πρωτευούσης δυνάμεθα σήμερον νά παρακολουθήσωμεν βήμα πρὸς βήμα εις τὰ άποκαλυπτόμενα ύπό του άμερικανικού Βυζαντινού 'Ινστιτούτου μωσαϊκά εις τον ναόν τής 'Αγίας Σοφίας.

Τὸ πρῶτον, μετά την κατάπαυσιν τής εικονομαχίας, μωσαϊκόν όπερ εκόσμησε τον μέγαν ναόν, είναι ή ένθρονος Πλατυτέρα (εικ. 9), κρατοῦσα τον Χριστόν επί των γονάτων, μετά των δορυφορούντων 'Αρχαγγέλων, εκ των οποίων διεσώθη ὁ Γαβριήλ επί ιδιαιτέρου πρὸς νότον τόξου του 'Ιεροῦ Βήματος⁶. Αἱ δύο αὐταὶ λαμπραὶ παραστάσεις επισφραγίζουν την συνέχισιν των

1. Την γνώμην αυτήν δέχεται και ὁ Greswell (K. A. Greswell, Early Muslim Architecture, 1932, σ. 267 κ.έ.).

2. Βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες τής Μονής Σινᾶ, 'Αθήναι 1958, II, σ. 27 κ.έ.

3. Πρὸβλ. τὰς διαφόρους γνώμας και ὄλην την σχετικήν βιβλιογραφίαν έν G. de Francovich, I mosaici del Bema della Chiesa della Dormizione di Nicea, εις: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi, Roma 1956, σ. 3 κ.έ.

4. Βλ. την σχετ. βιβλιογραφίαν εις Μαρ. Γ. Σωτηρίου, Τὸ πρόβλημα τής χρονολογίας του Μωσαϊκού τής Παναγίας Άγγελοκτίστου εις: Byzantinisch - Neugriechische Jahrbücher, τόμ. Δ' (1937 - 1938), 'Αθήναι 1938, σ. 293.

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

6. 'Η χρονολογία τής Πλατυτέρας και του 'Αρχαγγέλου άμφισβητεῖται μεταξύ

έλληνικῶν χαρακτήρων τῆς προεικονομαχικῆς ζωγραφικῆς τῆς σχολῆς τῆς Πρωτευούσης, συγχρόνως ὅμως αὐταί 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 αὐταί μέσα εἰς εὐρεῖς χώρους χρυσῆς ἀτμοσφαίρας, κατηγασμένοι ἀπὸ φῶς καὶ πλήρεις πνευματικῆς ἐντάσεως εἰς τὰς φυσιογνωμίας ὑποβάλλουν ἐντύπων ὑπερβατικῆν.

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 προηγῆ αυτοκράτορα, 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 αυτοκράτορος — ἀποτελεῖ σύνθεσιν ἐπιφανείας διεπομένην ἀπὸ πνεῦμα ἀφαιρέσεως, ὡς 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 χρονολογῶνται εἰς τὸν 10^{ον} αἰῶνα, ἡ μόνη μέχρι σήμερον δημοσιευθεῖσα παράστασις τοῦ Χρυσοστόμου δεικνύει κατάκτησιν 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, ὡς γνωστόν, ὑπὸ τῆς αὐλῆς καὶ τῶν αυτοκρατορικῶν ἐργαστηρίων μεγαλύτερα ἀκόμη ὤθησις

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'icoclasmе 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 χρονολογῶνται 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 λεπτομερῆς φωτοσκίασις 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 ὑποστῆ μεταγενεστέρας μεταβολᾶς ὄχι μόνον εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ αὐτοκράτορος ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ὄλην παράστασιν τοῦ ἐνθρόνου Χριστοῦ. Ὅτι ὁμως 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 κομνήνειος ψευδοκλασικισμός. Ἄριστον 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, ὡσὰν νὰ στερεῖται οὕτως

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.ἔ., χρονολογεῖ τὸ μωσαϊκὸν ἐπὶ Βασιλείου Α' (866-886). Ὁ Whittemore (Bulletin, ἔ.ἀ., σ. 36 κ.ἔ.), δι' ὀρθῶν παρατηρήσεων, ἀντικρούει τὸν Morey χρονολογῶν αὐτὸ ἐπὶ Βασιλείου Β' (967-1025).

βάρους. Τὸ ἀπλοποιημένον περίγραμμα τοῦ σώματος αὐτῆς, ἡ γραμμικὴ πτυχολογία 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 ἢ σχεδιάζουσα τὰ ὄραϊα χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ γαληνιαία, ἀδιατάρακτος 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 πλαστικότητος συγχρόνως δὲ ζωντανεῖ μετ' ἐκφράσεις πάθους τὰ πρόσωπα. Τὸ περίφημον μωσαϊκὸν τῆς Δεήσεως τοῦ ὑπερφύου τῆς Ἁγίας Σοφίας, τοῦ ὁποίου ἡ χρονολογία δύναται ν' ἀποδοθῆ εἰς τὸ τέλος τοῦ 12^{ου} αἰῶνος¹, δίδει τὸ μέτρον τῆς ἀναβαπτίσεως εἰς τὰς ἑλληνικὰς πηγὰς, μετ' ἀνεπτυγμένον αἴσθημα ἀληθείας, τὴν τελειότητα τῆς σχεδιάσεως, τὴν λεπτότητα τῆς φωτοσκιάσεως 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 Ρωσίας (1196) ἐξαιρετὸν ἔργον καλλιτεχνῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Οἱ ἔνθρονοι Ἀπόστολοι ζωγραφίζονται μετ' φυσιογνωμικὴν δύναμιν καὶ λεπτότητα ἐκτελέσεως προσωπογραφιῶν, ὃ δὲ ὄγκος τῶν σωμάτων προβάλλει ἰσχυρῶς κάτωθεν τῶν πολυτύχων, ζωηρῶς φωτιζομένων ἐνδυμάτων. Εἰς τὰ πλήρη βαθείας σοβαρότητος πρόσωπα τῶν ἀγγέλων καὶ τοῦ ὁμίλου τῶν ἁγίων γυναικῶν καθαρῶς ἑλληνικὸς ζωγραφικὸς τρόπος καὶ ἄβρὰ φωτοσκιάσις ἀποδίδει ἀναγλυφικὰ τὰ ὄραϊα χαρακτηριστικὰ² (εἰκ. 15).

Τὴν προέλευσιν τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ Βλαδιμίρ ἐκ τῆς Κωνσταντινουπόλεως 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 νοτιοδυτικῶς τοῦ περιφήμου Μαρτυρίου τῆς ἁγίας Εὐφημίας παρὰ τὸν Ἰππόδρομον 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.ἑ. 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.ἑ.

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

Πληρεστέραν ἰδέαν τῆς ἀρχομένης νέας φάσεως τῆς ἀναγεννήσεως εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς σχολῆς Προτεουσύης 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' ἔξοχὴν εἰς τὴν Ἀποκαθίλωσιν καὶ τὸν Θρηνον — καὶ πρόσωπα ποῦ πάλλονται ἀπὸ ζῶην καὶ ἀλήθειαν ἀνανεώνουν τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν μὲ ἐπαφὴν πρὸς τὴν πραγματικότητα¹. Μόνον τὰ λεπτά, ἄσαρκα σώματα μὲ τὴν πυκνὴν, ἐπίπεδον πυχολογίαν τῶν ἀπηχοῦν ἀκόμη τὴν τέχνην τοῦ 12^{ου} αἰῶνος.

Ἡ πτώσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἰς χεῖρας τῶν Σταυροφόρων τῷ 1204 καὶ αἱ ἐπελθοῦσαι μεγάλαι καταστροφαὶ ἀνέκοιψαν 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 ἰδρῦθη 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, ὡς γνωστὸν, 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 χαρακτήρες εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς εἶναι ἐντονώτεροι. Ἐλευθερία καὶ χάρις εἰς τὰς στάσεις συνδυάζονται μὲ

1. Πρβλ. ἐγγράμους 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. G e r t r u d e 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 ὡς δέχεται ἡ συγγραφὴ 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 αντίληψιν τοῦ ὄγκου καὶ τῆς ὀργανικῆς πτυχολογίας, ὅπως παρατηρεῖται εἰς τὸν καθήμενον Ἄγγελον τῆς Ἀναστάσεως (εἰκ. 18) καὶ τὴν πλήρη χάριτος Θεοτόκον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 19). Σύγκρισις πρὸς τὴν στενότητα συγγενεύουσιν τοιχογραφίαν τῆς Θεοτόκου τοῦ αὐτοῦ θέματος εἰς τὴν μονὴν Ἀράκου τῆς Κύπρου τοῦ ἔτους 1192 (εἰκ. 20), πλεόν ὅμως ἐπίπεδον καὶ διατηροῦσαν τὴν κομνήνειον 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. Ἀμιγῆ ἑλληνικὴν ἔμπνευσιν μαρτυροῦν τὰ πρόσωπα εἰς τύπους καὶ ἐκτέλεσιν. Ἡ ἀνάπτυξις τῆς εἰκονογραφίας, ὅπως κατ' ἐξοχὴν εἰς τὴν Κοίμησιν καὶ τὴν Σταύρωσιν συμβαδίζει μὲ κατάκτησιν 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 πρὸς 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 κτιρίνου 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 πλεόν μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν ἀλλὰ μὲ τὰ ἐργαστήρια τῶν καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς Μακεδονίας, ἥτοι τοῦ Ἄθω 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 I. Petković, La peinture serbe du moyen âge, Belgrade, 1934, πίν. XVIII-XXI. A. Grabar, La peinture byzantine, σ. 146.

της Στουδένιτσα (1314) και της Gračanica (1321), αϊτινες παρουσιάζουν στενοτάτας ομοιότητας με τας τοιχογραφίας του Πρωτάτου¹.

Την εποχήν αὐτήν, ἥτοι ἐπὶ Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου (1282·1328), ἡ σχολή της Κωνσταντινουπόλεως ἀκολουθεῖ τὴν ἰδεαλιστικὴν κατεύθυνσιν τῶν τοιχογραφιῶν της Σοροράνι ἀλλ' ἀποτελεῖ ἄλλην βαθμίδα ἐξελιξεως, ἂν κρίνωμεν ἀπὸ τὰ μωσαϊκὰ τοῦ νάρθηκος της Μονῆς της Χώρας (Καριε Τζαμι) και ἰδίως ἀπὸ τὰς ἐσχάτως ἀποκαλυφθείσας τοιχογραφίας τοῦ νοτίου Παρεκκλησίου αὐτῆς.

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

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

Αἱ πολυπληθεῖς ἄρισται τοιχογραφίαι της Σερβίας εἰς τὰς ἐπανελημμένας λαμπρὰς νεωτέρας ἐκδόσεις φέρονται πάντοτε ὡς ἔργα της « γιουγκοσλαυικῆς μεσαιωνικῆς τέχνης » ἀπαλειφθέντος σὺν τῷ χρόνῳ και τοῦ ὄρου « βυζαντιναὶ » ἢ « σερβοβυζαντιναὶ ». Οὕτω ὅμως παρακωλύεται ἡ ἔρευνα ὅσον ἀφορᾷ εἰς τόν, κατὰ τὸ δυνατόν, καθορισμόν τοῦ ἔργου και της προσωπικότητος τῶν ἐλλήνων ζωγράφων, τῶν ὁποίων σφζονται αἱ ὑπογραφαί, κυρίως δὲ εἰς τὴν διάκρισιν τῶν σημαντικῶν διαφορῶν, αἱ ὁποῖαι σαφῶς παρατηροῦνται μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν σερβικῶν ἐκκλησιῶν, εἰς τρόπον ὅστε νὰ διευκρινισθῇ ποῖαι ἐξ αὐτῶν ὀφείλονται εἰς καλλιτέχνας της Κωνσταντινουπόλεως, ποῖαι εἶναι ἔργα ζωγράφων προερχομένων ἐκ τῶν καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων Ἀθῶν και της Μακεδονίας, ποῖαι τῶν ἰταλιζόντων pictores græci και ποῖαι τῶν γηγενῶν Σέρβων ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι μαθητεύουν εἰς τὰ ἀνωτέρω ἐργαστήρια, ἀπὸ δὲ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος και ἐξῆς διακοσμοῦν πλείστους σερβικοὺς ναοὺς χωρὶς ὅμως νὰ δημιουργοῦν ἰδιάζουσαν παραλλαγὴν της 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 Βρετανικοῦ Μουσείου³, τῆς Κρατικῆς Βιβλιοθήκης Βερολίνου 66⁴ κ.ἄ. ἀνήκουν εἰς τὰ πλέον χαρακτηριστικά καὶ τὰ πλέον τέλεια δείγματα τοῦ παλαιολογείου οὐμανισμοῦ. Εἰργασμένα αἱ μικρογραφίαι αὗται μὲ τὸ πλέον λεπτὸν καὶ ἐλεύθερον ζωγραφικὸν στυλ, δεικνύουν ἰσχυρὰν αἴσθησιν τῆς τρίτης διαστάσεως, τῶν ὀργανικῶν στάσεων καὶ ἐλευθέρων κινήσεων, τῆς μαλακῆς ὑφῆς 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, ἀνωθεν 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 θεωρηθῆ ὡς εὐρισκομένη εἰς τὸ διάμεσον τῆς ἐξελιξέως 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 προέροχεται 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 ἀσκήσῃ 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 μακροαἰῶνα διαδρομὴν της οὐδέποτε παρουσίασεν ὀριστικὸν ῥῆγμα 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' ἀναζωογονῆται ἀπὸ δυναστείας εἰς δυναστείαν, συγχρόνως δὲ ἀνανεώνονται καὶ αἱ πρὸς τὸ πνευματικὸν περιεχόμενον τῆς Βυζαντινῆς τέχνης συνυφασμένοι ὑπερβατικαί της μορφαί. Ἡ διπλῆ δὲ αὕτη διαρκὴς 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.