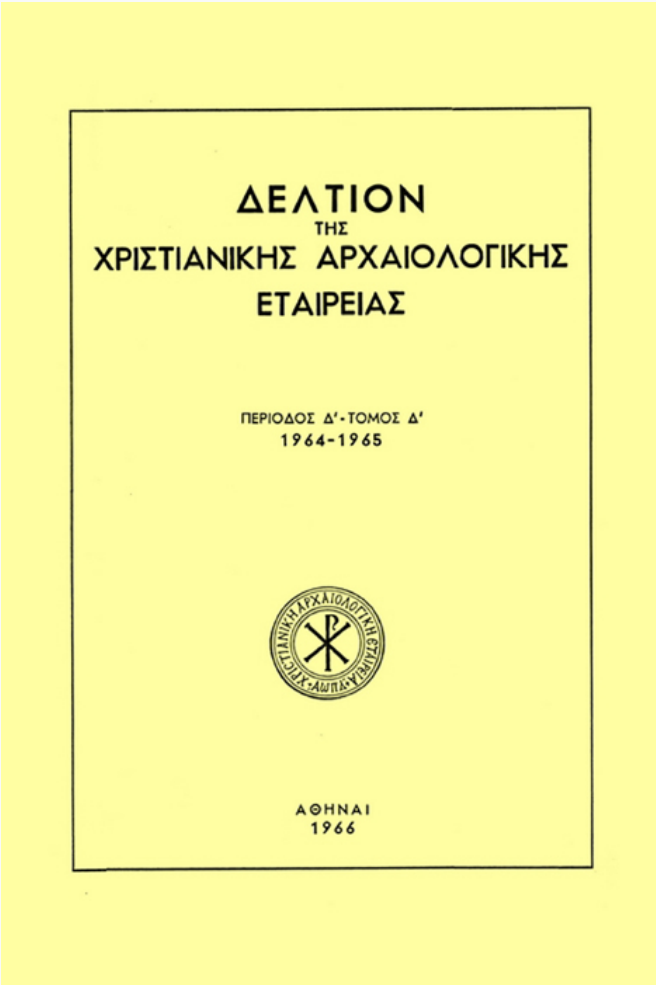
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 4 (1966)

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964-1965), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881-1965)


ΔΕΛΤΙΟΝ
ΤΗΣ
ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ'-ΤΟΜΟΣ Δ'
1964-1965

ΑΘΗΝΑΙ
1966

Η πρώϊμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αιώνα (πίν. 48-64)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: 10.12681/dchae.767

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (1966). Η πρώϊμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αιώνα (πίν. 48-64). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *4*, 257–276. https://doi.org/10.12681/dchae.767

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 12/10/2024 06:48:42

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η πρώϊμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αιώνα (πίν. 48-64)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964-1965), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881-1965)• Σελ. 257-276

ΑΘΗΝΑ 1966

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Η ΠΡΩΪΜΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΣ ΕΙΣ ΤΑΣ ΧΩΡΑΣ ΚΑΙ ΤΑΣ ΝΗΣΟΥΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 13ον ΑΙΩΝΑ

(Πίν. 48 - 64)

Ἡ πρώϊμος φάσις τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως ἐκκολάπτεται συγκεχυμένως πως κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς Φραγκοκρατίας (1204 - 1261) εἰς τὰ διάφορα διασπασθέντα μέλη τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας καὶ τὰς γειτονικὰς ὀρθοδόξους χώρας διὰ νὰ εὕρῃ μετὰ τὴν ἀνάκτησιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως ραγδαίαν ἀνάπτυξιν. Ἤδη ἀπὸ τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 13ου αἰῶνος οἱ κύριοι χαρακτῆρες τῆς τέχνης τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως ἔχουν ἀναπτυχθῆ πλήρως.

Κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα ὑπάρχουν, ὅπως καὶ εἰς τὰς ἄλλας ἐποχάς, πολλὰ εἴδη ἢ ρεύματα τέχνης, ἀνταποκρινόμενα εἰς τὰς διαφόρους κατευθύνσεις τοῦ συγχρόνου πνευματικοῦ καὶ πολιτιστικοῦ βίου καὶ ἀπὸ διαφόρους παραδόσεις προερχόμενα. Ἐκεῖνο μεταξὺ αὐτῶν, εἰς τὸ ὁποῖον κύριος συντελεστὴς εἶναι ἡ ἑλληνικὴ παράδοσις καὶ προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ κύκλους οὐχὶ ἀμοίρους ἑλληνικῆς παιδείας, ὑπῆρξεν ἡ ἀφετηρία τῆς δημιουργίας τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἐπλούτισε μὲ νέα στοιχεῖα τὴν ἑλληνικὴν κληρονομίαν, ἀντλήσασα ἀπὸ τὴν ζῶσαν πηγὴν τῆς πραγματικότητος καὶ ἀνενέωσε τὴν ἔκφρασιν τῆς πνευματικότητος καὶ τοῦ ὑπερβατικοῦ περιεχομένου τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Τὸ πρώϊμον αὐτὸ ἀναγεννητικὸν ρεῦμα ἔχει τὰς ρίζας του εἰς τὴν πρωτοπόρον τέχνην τῆς ὑστέρας κομνηνείου περιόδου, δείγματα τοῦ ὁποίου σῴζονται ἐλάχιστα, ἀνάμεσα εἰς τὰ κυριαρχοῦντα ἐξαϋλωμένα, ψευδοκλασσικίζοντα ἢ μανιεριστικά.

Κατὰ τὸν Lasareff, ὅστις πρῶτος ἐτόνισε τὴν σημασίαν τοῦ 13ου αἰ. διὰ τὴν γένεσιν τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως[1], αἱ πρῶται ἀρχαὶ τοῦ νέου πλαστικοῦ στύλ πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν εἰς τοὺς κύκλους τῆς Αὐτοκρατορίας τῆς Νικαίας, τοὺς ἀμέσως διαδόχους τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἰς τὴν καλλιέργειαν τῆς ἑλληνικῆς παιδείας, μολονότι μέχρι σήμερον ἐλλείπουν ἀνάλογα δείγματα εἰς μνημεῖα τέχνης. Τὴν δημιουργίαν τῶν κυρίων χαρακτήρων τοῦ παλαιολογείου στύλ τοποθετεῖ ὁ Lasareff εἰς τὴν ἀνακτηθεῖσαν Κωνσταντι-

---

1. V. Lasareff, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Μόσχα 1948, I, σ. 157 κ.ἑ. (ρωσ.).

νούπολιν κατὰ τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 13ου αἰ. ἐνῷ ὁ Weitzmann δέχεται τὴν ἐποχὴν τῆς Φραγκοκρατίας. Ὁ Demus χωρίζει εἰς δύο φάσεις τὴν τέχνην τῆς Φραγκοκρατίας καὶ εἰς ἄλλας δύο τὴν τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 13ου αἰῶνος[1]. Ὁ Radojčić ἀπορρίπτει διὰ τὴν μνημειώδη ζωγραφικὴν τοῦ 13ου αἰ. τὸν μεταβατικὸν χαρακτῆρα καὶ τὴν σχέσιν της τόσον μὲ τὴν ὑστεροκομνήνειον ὅσον καὶ μὲ τὴν παλαιολόγειον ἀναγέννησιν, δεχόμενος ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τῶν μέσων τοῦ 13ου αἰ. ἀντιπροσωπεύει τὸ κατ' ἐξοχὴν κλασσικὸν στὺλ μὲ τὴν ἁπλότητα μορφῆς καὶ περιεχομένου, ἐν ἀντιθέσει καὶ πρὸς τὸν κλασσικισμὸν τῆς ὑστέρας κομνηνείου τέχνης, ὅσον καὶ τῆς πολυσυνθέτου παλαιολογείου[2].

Ἐὰν εἰς τ' ἀφορῶντα εἰς τὴν γένεσιν, τὸν χαρακτηρισμὸν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰ. αἱ γνῶμαι διχάζονται, τοὐναντίον ὁμοφωνία ὑπάρχει εἰς τὸν προσδιορισμὸν τοῦ κέντρου τῆς ἀναπτύξεως τῆς νέας τέχνης: εἶναι αἱ χῶραι τῆς Σερβίας μὲ ἐξάρτησιν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ Θεσσαλονίκην. Καθαρῶς ἐθνικὴ συμβολὴ τῶν Σέρβων καὶ γενικώτερον τῶν σλαύων θεωρεῖται τὸ ρεαλιστικὸν ρεῦμα εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς Μακεδονίας[3].

Τὰ ἄφθονα, καλῶς συντηρημένα καὶ εἰς ἀλλεπαλλήλους λαμπρὰς ἐκδόσεις δημοσιευόμενα μνημεῖα τῆς Σερβίας δικαιολογοῦν αὐτὰς τὰς ἀπόψεις. Διὰ τὰς χώρας τῆς Ἑλλάδος ὁ Lasareff ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἐκδοθέντων μνημείων Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης καὶ Σπηλιᾶς Πεντέλης, αἱ ὁποῖαι ἀνήκουν εἰς τὸν συντηρητικὸν ἀνατολικὸν κύκλον, καὶ τῶν ἐπιζωγραφισμένων μωσαϊκῶν τῆς Παρηγορητίσσης Ἄρτης συμπεραίνει ὅτι τὰς ἐπαρχιακὰς χώρας τῆς Ἑλλάδος οὐδόλως ἤγγισε κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα ἡ πνοὴ τῆς νέας τέχνης, ἐξακολουθοῦν δὲ αὗται νὰ τρέφωνται μόνον ἀπὸ τὰς ἀνατολικὰς παραδόσεις τοῦ 12ου αἰῶνος[4]. Ὁ Demus ὑπερθεματίζων δέχεται ὅτι κατὰ τὸν 13ον αἰ. ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἑλλάδος καὶ τῶν νήσων καταπίπτει διαρκῶς περισσότερον εἰς τὸ βαθὺ ἐπαρχιακὸν καὶ μάλιστα τὸ λαϊκόν, ὑποβυζαντινὸν ἐπίπεδον[5].

Τὰ πράγματα ὅμως δὲν ἔχουν οὕτω. Εἰς τὰς ἑλληνικὰς ἐπαρχίας καὶ τὰς νήσους ὑπάρχουν βεβαίως ναοὶ μὲ τοιχογραφίας ἀνατολικῆς, ἀσκητικῆς καὶ πρωτογόνου ἀκόμη τεχνοτροπίας, ὑπάρχουν ὅμως ἄγνωστοι ἀκόμη καὶ ἀδημοσίευτοι καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον παραμελημένοι πολλοὶ ναοί, αἱ τοιχογραφίαι

---

1. Περὶ τῶν διχογνωμιῶν πρβλ. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei (Berichte zum XI. Intern. Byz. Kongress, IV, 2, München 1958, σ. 19-20) ἔνθα καὶ ἡ βιβλιογραφία.

2. Sv. Radojčić, Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance εἰς Jahrbuch der Oester. Byz. Gesellschaft, VII, Wien 1958, σ. 105.

3. Πρβλ. V. Lasareff, Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰ. εἰς τὴν Μακεδονίαν (ρωσ.) εἰς Actes du XIIe Congrès Intern. d'Études byzantines, Ἀχρὶς 1961 (Βελιγράδιον 1963), τ. III, σ. 309 κ.ἑ.

4. V. Lasareff, Ἱστορία τῆς βυζ. ζωγρ., σ. 171.

5. O. Demus, ἔ.ἀ., σ. 48.

τῶν ὁποίων δεικνύουν ὅλα τὰ στάδια τῆς ἐξελίξεως καὶ τὰς διαφόρους κατευθύνσεις καὶ ἐπιτεύξεις τῆς νέας τέχνης ἀπὸ τῆς πρώτης λανθανούσης ἐμφανίσεως αὐτῆς κατὰ τὴν ὑστεροκομνήνειον ἐποχὴν μέχρι τῆς τελείας διαμορφώσεώς της κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνος[1].

Ἀνίχνευσις γενομένη ἀπὸ ὁμάδα βυζαντινολόγων μὲ σκοπὸν τὴν φωτογράφησιν τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τῆς παλαιᾶς Ἑλλάδος μὲ τὴν ὑλικὴν ὑποστήριξιν τοῦ «Βασιλικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν» συνεκέντρωσε σπουδαῖον ὑλικὸν καὶ τῆς περιόδου ταύτης, δείγματα τοῦ ὁποίου μεταξὺ ἄλλων ἀδημοσιεύτων μνημείων θὰ παραθέσωμεν ἐνταῦθα. Διὰ τὴν χρονολόγησιν τῶν νέων αὐτῶν τοιχογραφιῶν — ἐφ' ὅσον ἀκριβεῖς χρονολογίαι ἐλλείπουν — φέρομεν στυλιστικὰς συγγενείας καὶ συμφωνίας ἢ ἄλλας ἐνδείξεις μὲ γνωστὰ χρονολογημένα μνημεῖα, ἰδίως τῆς Σερβίας.

Ναὸς Ζωοδόχου Πηγῆς Σαμαρίνας. Εἰς τὸν ναὸν τῆς Σαμαρίνας Μεσσηνίας, χρονολογούμενον ἐκ τῶν μορφῶν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς του εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 12ου αἰῶνος[2], διασῴζονται ἐλάχιστα πλέον λείψανα τῆς λαμπρᾶς του τοιχογραφήσεως[3], ἀρκετὰ ὅμως διὰ νὰ διαπιστώσωμεν ὅτι ἀνήκει εἰς τὸν αὐτὸν κύκλον τέχνης μὲ τὰς ἐκ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἐξαρτωμένας τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος Νέρεζι Σερβίας καὶ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Βλαδιμὴρ Ρωσίας, αἱ ὁποῖαι προαναγγέλλουν τὸ νέον στύλ.

Ὁ *Προφήτης Δαβὶδ* ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς εἰς Ἅδου καθόδου (Πίν. 48) δεικνύει ἀρκετὴν εὐαισθησίαν πλάσεως καὶ ἔντασιν τοῦ ψυχολογικοῦ - ἐκφραστικοῦ τόνου εἰς τὴν φυσιογνωμίαν. Ἐν συγκρίσει μὲ τοὺς ἁγίους τοῦ Νέρεζι ἡ τοιχογραφία τῆς Σαμαρίνας ἔχει χαρακτῆρα περισσότερον ζωγραφικόν, ἡ δὲ γραμμική, διακοσμητικὴ πλάσις τοῦ προσώπου, ἡ τόσον διαδεδομένη κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα[4], εἶναι ἐδῶ ἐλαφρά, σχεδὸν ἀνεπαίσθητος, ἐνῷ ἡ λευκὴ κόμη καὶ τὸ γένειον ἀποδίδονται μαλακὰ καὶ ἐλεύθερα χωρὶς ἴχνος γραμμικότητος.

Εἰς τὴν μορφὴν τοῦ *Προφήτου Ἠλία* (;) τοῦ τρούλλου (Πίν. 49) ἡ κα-

---

1. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη ἤρχισε σύντονος ἐργασία συντηρήσεως, καθαρισμοῦ καὶ ἀποκαλύψεως δι' ἀφαιρέσεως τῶν κονιαμάτων τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν ὑπὸ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας καὶ ὑπὸ τῆς Ὑπηρεσίας Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Αἱ ἐργασίαι αὗται δημοσιεύονται εἰς τὰ κατ' ἔτος ἐκδιδόμενα Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας καὶ τὸ Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον τῆς Ὑπηρεσίας Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως.

2. G. Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, σ. 64, εἰκ. 31 - 32.

3. Αἱ δημοσιευόμεναι ἐδῶ φωτογραφίαι τῆς Σαμαρίνας προέρχονται ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ Β.Ι.Ε.

4. Διὰ τὴν καταγωγὴν καὶ ἐξέλιξιν τῆς γραμμικῆς διακοσμητικῆς πλάσεως τοῦ προσώπου, ἰδίᾳ κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ 12ου αἰῶνος πρβλ. V. Lasareff, Τοιχογραφίαι Παλαιᾶς Ladoga, Μόσχα 1960, σ. 80-90, πίν. 76 - 108 (ρωσ.).

θαρωτέρα στροφὴ πρὸς τὴν ζωγραφικὴν ἀντίληψιν τῆς πλαστικότητος μὲ τὰς χυμώδεις κηλῖδας τοῦ φωτισμοῦ συσχετίζει αὐτὸν μὲ τοὺς Ἀποστόλους τοῦ Βλαδιμήρ[1]. Στενοτέρα ἀκόμη εἶναι ἡ συγγένεια τοῦ Ἀποστόλου *Ματθαίου* (;) ἐκ τῆς Πεντηκοστῆς τῆς Σαμαρίνας (Πίν. 50) μὲ τοὺς Ἀποστόλους τοῦ Βλαδιμὴρ[2] εἰς ὅλας τὰς λεπτομερείας τῆς ἐκτελέσεως τοῦ προσώπου καὶ τὴν πλήρη ἐσωτερικῆς συγκεντρώσεως φυσιογνωμικὴν ἔκφρασιν.

Εἰς τὴν ἐφθαρμένην παράστασιν τοῦ *Προφήτου Μωϋσέως* τοῦ τρούλλου (Πίν. 51,1) τὸ πλάτος τοῦ σώματος καὶ ἡ εὐρύτης τῆς ἑλληνικῆς πτυχολογίας, ἐνθυμίζει τοὺς Προφήτας τοῦ Δαφνίου[3]. Πλουσιωτέρα ἐδῶ καὶ περισσότερον ἐλευθέρα συνεχίζεται ἀργότερα εἰς τὰ ἐνδύματα τοῦ περιφήμου Ἀγγέλου τῆς Ἀναστάσεως τοῦ ναοῦ τῆς Μιλέσεβα.

Εἰς τὴν λεπτομέρειαν τῆς ἐγέρσεως τοῦ Ἀδὰμ ἀπὸ τὴν εἰς *Ἅδου Κάθοδον* (Πίν. 51,2) ἡ ἔντασις τοῦ πάθους εἰς τὴν ὕψωσιν τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ βλέμματος καὶ ἡ ἐλευθερία εἰς τὴν μεγάλην κίνησιν τῆς χειρὸς παρουσιάζει κάτι ἀνάλογον μὲ τὰς μεγάλας παθητικὰς κινήσεις τοῦ Θρήνου τοῦ Νέρεζι.

Ἡ σκηνὴ τῆς *Ὑπαπαντῆς*, μία ἐκ τῶν ὀλίγων ποὺ διεσώθησαν ἀκέραιαι, διακρίνεται διὰ τὴν σαφήνειαν τῆς ἐκφράσεως καὶ τὴν μνημειακήν της ἐπισημότητα (Πίν. 52). Ἀποδίδονται ἐδῶ οἱ στίχοι τοῦ Λουκᾶ β' 34 - 35, οἱ ὁποῖοι καὶ ἀναγράφονται μὲ ὡραῖα γράμματα καὶ ὀρθογράφως εἰς τὸ μέσον τῶν κιονίσκων τοῦ Κιβωρίου. Ὁ Συμεών, κρατῶν τὸ μικροσκοπικὸν βρέφος εἰς τὴν ἀριστερὰν χεῖρα καὶ εὐλογῶν διὰ τῆς δεξιᾶς τὴν Θεοτόκον, προφητεύει τὸ μελλοντικὸν πάθος τοῦ υἱοῦ της. Ἡ εἰκονογραφία αὕτη εἶναι σπανιωτάτη, ἀπαντᾶται δὲ μόνον εἰς τὰς ἀκολουθούσας λεπτομερῶς τὸ κείμενον συνεχεῖς μικρογραφίας, ὅπως τοῦ Εὐαγγελίου τῆς Φλωρεντίας (Laur. VI 23)[4].

Ἡ πλήρης μεγαλείου σκηνὴ τῆς Ὑπαπαντῆς τῆς Σαμαρίνας μὲ τὴν ἄκραν ἰσορροπίαν τῆς συνθέσεως εἰς μίαν ἐπιφάνειαν καὶ τὰς ἠρέμους, παραστατικὰς κινήσεις εὑρίσκεται πλήρως εἰς τὰ πλαίσια τῆς κομνηνείου τέχνης τῆς πρωτευούσης. Ἐπίσης ἡ τελειότης τῆς γραμμῆς εἰς τὰς πυκνάς, παραλλήλους πτυχὰς ἀνήκει εἰς τὸν αὐτὸν κύκλον[5] χωρὶς τὰς παιγνιώδεις συστροφὰς πολλῶν ἔργων τοῦ 12ου αἰῶνος. Εἰς τὸ ἔνδυμα τοῦ Ἰωσὴφ συνεχίζεται ὁ παλαιότερος τρόπος τῆς πτυχολογίας τοῦ 11ου αἰ., ὅπως π.χ. εἰς τὰς τοι-

---

1. Πρβλ. V. Lasareff, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τ. II, πίν. 188.
2. Αὐτόθι, πίν. 189-191.
3. Πρβλ. ἰδίως Προφήτας Ἰωήλ, Μιχαίαν καὶ Σοφωνίαν παρὰ Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, Cambridge 1931, εἰκ. 56, 57, 60.
4. Περὶ τῶν εἰκονογραφικῶν παραλλαγῶν τῆς Ὑπαπαντῆς βλ. Α. Ξυγοπούλου, Ὑπαπαντή, εἰς Ἐπετ. Ἑτ. Βυζ. Σπουδῶν, τ. ϛ', 1929, σ. 328 κ.ἑ.
5. Πρβλ. ἰδίως τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος Νέρεζι εἰς ἔγχρωμον ἀπεικόνισιν παρὰ A. Grabar, La peinture byzantine (ἔκδ. Skira), Genève 1953, σ. 142.

χογραφίας τῆς Ἁγίας Σοφίας Ἀχρίδος[1] καὶ τοῦ Καραμπὰς - Κιλισὲ Καππαδοκίας[2], μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς τὴν Σαμαρίναν ἡ σχηματικότης τῆς γραμμῆς λαμβάνει ρυθμικὴν διακοσμητικότητα, ὁ τρόπος δὲ αὐτὸς εὑρίσκει συνέχειαν καὶ κατὰ τὸν 13ον αἰ. ὅπως π.χ. εἰς μερικὰς τοιχογραφίας τῆς Σοπότσανι[3], παραλλήλως πρὸς τὴν ἐπικρατοῦσαν εὐρεῖαν κλασσικὴν πτυχολογίαν. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Συμεὼν καὶ ἡ ζωηρὰ γραμμικὴ διακοσμητικὴ πλάσις τοῦ προσώπου ἔχει στενὴν ἀναλογίαν μὲ τὴν ὁμοίαν τοιχογραφίαν τοῦ Νέρεζι[4].

Συμφώνως πρὸς τὰ ἀνωτέρω αἱ τοιχογραφίαι τῆς Σαμαρίνας δύνανται νὰ χρονολογηθοῦν μεταξὺ Νέρεζι καὶ Βλαδιμήρ, δηλαδὴ εἰς τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 12ου αἰῶνος καὶ νὰ συνδεθοῦν μὲ τὸν κλασσικίζοντα κλάδον τῆς Πρωτευούσης, εἰς τὸν ὁποῖον διαφαίνεται στροφὴ πρὸς τὴν ζωγραφικὴν ἀντίληψιν τῆς πλαστικότητος καὶ πνοὴ ἀληθείας καὶ πάθους.

Τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν τῆς κλασσικιζούσης τέχνης τῆς Σαμαρίνας συναντῶμεν εἰς τὴν συγγενῆ ὁμάδα τῶν γνωστῶν τοιχογραφιῶν τῶν ναῶν *Ἁγ. Γεωργίου* Ὠρωποῦ[5], *Ἁγ. Ἰωάννου Καλυβίτη* εἰς τὰ Ψαχνὰ Εὐβοίας[6] καὶ *Ἁγ. Τριάδος* Κρανιδίου[7].

Οἱ Ἱεράρχαι τοῦ Ὠρωποῦ μὲ τὴν ἤρεμον μνημειακήν των συγκρότησιν, τὴν ζωγραφικὴν μαλακὴν μετάβασιν τῶν τόνων εἰς τὴν πλάσιν προσώπου καὶ πτυχῶν, τὴν ψυχολογικὴν ἔκφρασιν τῆς φυσιογνωμίας συγγενεύουν μὲ ἓν μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μιλέσεβο[8]. Ἐκ τῶν ὀλίγων διασωθεισῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 1245 τῶν Ψαχνῶν Εὐβοίας ὁ Πρωτομάρτυς Στέφανος παρουσιάζει εἰς τὴν στερεὰν πλαστικότητα τοῦ ἑλληνικοῦ προσώπου μὲ τὸν στιβαρὸν ὑψηλὸν λαιμὸν τόσην μεγάλην ὁμοιότητα ἐκτελέσεως πρὸς τοὺς Ἀγγέλους τοὺς βαστάζοντας τὴν δόξαν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Ἀνάληψιν τῆς Ἁγίας Τριάδος Κρανιδίου, χρονολογουμένην εἰς τὸ αὐτὸ ἔτος, ὥστε καθίσταται πιθανὴ ἡ ἐκδοχὴ ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου ἢ ἐργαστηρίου.

Εἰς τὴν αὐτὴν περίπου ἐποχὴν (περὶ τὸ 1230) ἀποδίδονται καὶ αἱ σφυρο-

---

1. Βλέπε ἀπεικόνισιν παρὰ G. Millet - A. Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, Paris 1954, πίν. 5,1, 6,1 καὶ O. Bihalji - Merin, Fresken und Ikonen, München 1958, πίν. I, ἔγχρωμος.

2. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, III, Paris 1934, πίν. 197 - 199 καὶ A. Grabar, Byzance (L'art dans le monde), Paris 1963, εἰς σ. 61, εἰκ. ἔγχρωμος.

3. Millet - Frolow, ἔ.ἀ., τ. II, Paris 1957, πίν. 31,5.

4. Βλ. ἀπεικ. παρὰ Muratoff, La peinture byzantine, Paris 1928, πίν. CLVI.

5. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό, εἰς Δελτίον Χριστ. Ἀρχ. Ἑταιρείας, Περ. Δ', τ. Α', 1959, σ. 87 κ.ἑ., πίν. 33 - 39.

6. Α. Ἰωάννου, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, Ἀθῆναι 1959, πίν. 8.

7. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ἁγία Τριὰς Κρανιδίου, εἰς Ἐπετ. Ἑτ. Βυζ. Σπουδῶν, τ. Γ', Ἀθῆναι 1926, σ. 113 κ.ἑ.

8. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ., σ. 105.

κοπημέναι τοιχογραφίαι τῶν *Τεσσαράκοντα μαρτύρων* εἰς τὸ μέτωπον τῆς νοτίας κιονοστοιχίας τῆς Βασιλικῆς τῆς *Ἀχειροποιήτου* Θεσσαλονίκης, συσχετιζόμεναι καὶ αὐταὶ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μιλέσεβο[1]. Ἀλλὰ αἱ τοιχογραφίαι τῆς Θεσσαλονίκης διαφέρουν σημαντικῶς εἰς τὴν τεχνοτροπίαν ἀπὸ τὰς τοῦ Μιλέσεβο καὶ τὰς ἄλλας γνωστὰς τοῦ 13ου αἰῶνος[2]. Ἡ τελεία πλαστικότης τοῦ προσώπου, ἡ στερεὰ δομὴ καὶ ἀναγλυφικότης τῶν χαρακτηριστικῶν, ἡ ἔντασις τῆς φυσιογνωμίας μακρὰν πάσης ρεαλιστικῆς τάσεως, καθὼς ἐπίσης τὰ κανονικὰ ἀναστήματα, τὸ πλάτος καὶ βάρος τῶν σωμάτων, ἡ ἁπλότης καὶ τὸ ἑλληνικὸν αἴσθημα εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς πτυχολογίας, ἀσχέτου πρὸς τὰς ἀναζητήσεις τοῦ 13ου αἰῶνος, πείθουν ὅτι πρόκειται περὶ διαφορετικῆς φάσεως τῆς τέχνης, μᾶλλον δὲ περὶ τῶν προτύπων τῆς ἀναγεννήσεως τοῦ 13ου αἰῶνος, ἤτοι τῶν ἔργων τοῦ μακεδονικοῦ κλασσικισμοῦ. Ἔχει ἤδη ἐπισημανθῆ σχέσις τοῦ μνημειώδους στὺλ τοῦ 13ου αἰ. πρὸς τὴν ἀναγέννησιν τῶν Μακεδόνων[3], ὅπως ἔχει τονισθῆ καὶ ἡ ἀνανέωσις τῶν κλασσικῶν στοιχείων τοῦ 10ου αἰ. εἰς τὰς μικρογραφίας τοῦ 13ου αἰ.[4], χωρὶς ἀκόμη νὰ διασαφηνισθοῦν αἱ διαφοραὶ ἀπὸ ἀκριβῶς χρονολογημένα μνημεῖα. Εἰς τὰ πλαίσια τοῦ προβλήματος τούτου νομίζομεν ὅτι εὑρίσκονται αἱ μοναδικαὶ τοιχογραφίαι τῆς Ἀχειροποιήτου.

Ἅγιοι Ἀπόστολοι Κάτω Μεριᾶς Κέας. Εἰς τὸν σταυροειδῆ μετὰ τρούλλου ναὸν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, προχείρως καθαρισθὲν ἀσβεστοκονίαμα ἔφερεν εἰς φῶς μερικὰς ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ἐσωτερικοῦ. Τὰ μέτωπα τῶν καμαρῶν τοῦ σταυροῦ διαθέει πλατεῖα ταινία μὲ κουφικὸν διάκοσμον. Εἰς τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα οἱ Εὐαγγελισταὶ παρίστανται ἐντὸς μεταλλίων, ὅπως εἰς τοὺς σταυροειδεῖς ναοὺς τῆς Καππαδοκίας[5], ἡ τέχνη ὅμως τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κέας δὲν ἔχει σχέσιν μὲ τὴν παράδοσιν τῆς Ἀνατολῆς.

Εἰς τὸ ἀποκαλυφθὲν τμῆμα τῆς *Ἀναλήψεως* εἰς τὸ Ἱ. Βῆμα (Πίν. 53,1) οἱ δύο κορυφαῖοι ἵστανται εἰς τὸ κέντρον ἀπέναντι ἀλλήλων, μὲ κανονικὰς τὰς ἀναλογίας, ἐπίσημοι καὶ ἤρεμοι, ὑψώνοντες μὲ συγκρατημένην κίνησιν τὴν μίαν χεῖρα πρὸς τὸν Χριστόν. Πλήρεις ἠρεμίας, μὲ ἐλαφρὰν κλίσιν τῶν κεφαλῶν

---

1. Α. Ξυγγοπούλου, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγ. Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον Θεσσαλονίκης, εἰς Ἀρχαιολ. Ἐφημ., Ἀθῆναι 1961, σ. 6 - 30.

2. Πρβλ. καὶ K. Swoboda, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Graz - Köln 1961/1962, σ. 139, σημ. 26.

3. Miljković-Pepek, La formation d'un nouveau style monumental au XIIIe siècle εἰς Actes du XIIe Congrès Intern. des Études Byzantines, Ochrid 1961, Βελιγράδιον 1963, τ. III, σ. 309 κ.ἑ.

4. K. Weitzmann, Eine Pariser Psalter - Kopie des 13. Jahrb. auf dem Sinai, εἰς Jahrbuch der Oest. Byz. Gesellschaft, VI, Wien 1957, σ. 125 κ.ἑ.

5. Πρβλ. Elmale Kilissé καὶ Qaranleq Kilissé παρὰ G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1928, II, πίν. 111, 1,3, 97,1.

εἰκονίζονται καὶ οἱ τρεῖς ἄλλοι μαθηταί. Ἀπαλαὶ διαβαθμίσεις τόνων χωρὶς ἀντιθέσεις πλάθουν τὰ πρόσωπα, ἀκριβὲς δὲ σχέδιον διαγράφει τὰ χαρακτηριστικὰ (Πίν. 54,1). Ἡ μαλακὴ πτυχολογία μὲ τὰ εὐλύγιστα, ἰσχυρὰ περιγράμματα ἀναδεικνύει τὴν σωματικότητα. Εἰς τὸν φωτισμὸν τῶν ἐνδυμάτων ἀντανακλάσεις καὶ δέσμαι λεπτῶν, φωτεινῶν γραμμῶν προσθέτουν ἕνα ὑπερβατικὸν τόνον.

Ἡ καλύτερον διατηρουμένη παράστασις τοῦ *Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου* εἰς τὸ σφαιρικὸν τρίγωνον (Πίν. 54,2) διακρίνεται διὰ τὴν εὐαισθησίαν τῆς πλάσεως, ὁ δὲ *Ἅγιος Ρωμανὸς* (Πίν. 54,3) διὰ τὴν κλασσικὴν ἀκρίβειαν τῆς πλαστικῆς διαγραφῆς τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου. Διὰ τῶν χαρακτήρων αὐτῶν τῆς τεχνοτροπίας αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων τῆς Κέας πλησιάζουν τὸν κύκλον τῶν ἔργων τῆς μνημειώδους ζωγραφικῆς τῶν μέσων τοῦ 13ου αἰῶνος τῶν ναῶν Μόρατσα, Ἁγ. Ἀποστόλων Ρεć, Μπογιάνας καὶ Σοπότσανι, τὰ ὁποῖα παρὰ τὰς ποιοτικὰς διαφορὰς καὶ ἐλαφρὰς τεχνοτροπικὰς παραλλαγάς, θεωροῦνται ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τὸ κλασσικὸν πλαστικὸν στὺλ τοῦ 13ου αἰῶνος [1].

Στενότεραι εἶναι αἱ ὁμοιότητες πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μπογιάνας (1259), αἱ ὁποῖαι διακρίνονται κατ' ἐξοχὴν διὰ τὴν ἁβρότητα τῆς πλάσεως καὶ τὴν κλασσικὴν καθαρότητα τοῦ σχεδίου τῶν ἁρμονικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου. Ὁ Ἅγ. Ρωμανὸς δύναται νὰ παραλληλισθῇ εἰς ὅλας τὰς λεπτομερείας τῆς ἐκτελέσεως τοῦ προσώπου καὶ τῆς φυσιογνωμίας πρὸς τὸν Ἅγ. Θεόδωρον Τήρωνα τῆς Μπογιάνας [2]. Ὁ ἰδιάζων λεπτὸς γραμμικὸς φωτισμὸς εἰς τὴν πτυχολογίαν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου ἀπαντᾶται ὅμοιος εἰς πολλὰς τοιχογραφίας τῆς Μπογιάνας καὶ ἰδίως εἰς τὸ μαφόριον τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας ἄνωθεν τῆς πύλης τοῦ ναοῦ [3].

Ἀφ' ἑτέρου εἰς τὴν πλήρη εὐγενείας καὶ συγκαταβάσεως μορφὴν τοῦ *Χριστοῦ* εἰς τὴν εἰς *Ἅδου Κάθοδον* (Πίν. 53,2), ὑπάρχει κάποια ἀπήχησις τοῦ Χριστοῦ τῆς σκηνῆς τοῦ «Χαίρετε» τοῦ ναοῦ τῆς Σοπότσανι.

Ἅγιος Ἰωάννης Κεράμι - Νάξου. Ἀνωτέρας ἀκόμη τέχνης εἶναι αἱ ὀλίγαι διασωθεῖσαι τοιχογραφίαι εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου εἰς τὸ χωρίον Κεράμι τῆς νήσου Νάξου.

Ἐκ τῆς *Ἀναλήψεως* τοῦ τρούλλου φέρομεν ὡς δεῖγμα ἕνα τῶν *Ἀγγέλων*, οἱ ὁποῖοι κρατοῦν τὴν δόξαν τοῦ Χριστοῦ (Πίν. 56) [4]. Μὲ τὴν ἤρεμον κατ' ἐνώπιον στάσιν, τὴν ὁμοιόμορφον ἀνάτασιν τῶν χειρῶν καὶ τὸ ἐλαφρόν του ἔνδυμα

---

1. Sv. Radojčić, ἔ.ἀ., σ. 107.

2. Βλ. λαμπρὰν ἔγχρωμον ἀπεικόνισιν παρὰ K. Mijatev, Die Wandmalereien in Bojana, Sofia 1961, πίν. 30.

3. Αὐτόθι, πίν. 41 καὶ A. Grabar, L'église de Bojana, Sofia 1924, πίν. XXI.

4. Ἡ φωτογραφία τοῦ Ἀγγέλου προέρχεται ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ B.I.E.

ἐνθυμίζει τὰ ἑλληνιστικά του πρότυπα, ἤτοι τὰς Νίκας τῶν τάφων τῆς Παλμύρας[1]. Ἀντὶ τοῦ συνήθους ἑλληνικοῦ χιτῶνος καὶ τοῦ ἱματίου μὲ τὰς βαρείας πτυχάς, ποὺ φέρουν οἱ ὅμοιοι ἄγγελοι, εἰς τὰ παλαιοχριστιανικὰ μωσαϊκὰ (ὅπως τοῦ Ἁγ. Βιταλίου, τοῦ Ἀρχιεπισκοπικοῦ παρεκκλησίου τῆς Ρεβένης, τοῦ Torcello κλπ.) ἢ εἰς τὰς βυζαντινὰς τοιχογραφίας μὲ τὰ κολπούμενα ἱμάτια (ὅπως εἰς Ἅγ. Γεώργιον Ladoga, ναὸν Σωτῆρος Neredici καὶ Ἁγ. Ἀποστόλους τοῦ Peć), ὁ ἄγγελος τῆς Νάξου φορεῖ ἐρυθρόν, κατάκοσμον μανδύαν, πίπτοντα ὁλόκληρον ὄπισθεν. Ἀπὸ τὸ βαθύχρωμον αὐτὸ «φόντο» τοῦ μανδύου καὶ τῶν μεγάλων διακοσμητικῶν πτερῶν, προβάλλει φωτεινή, πλήρης χάριτος ἡ παράστασις τοῦ ἀγγέλου μὲ τὸν λεπτόν, πτυχούμενον χιτῶνα ζωσμένον ὑψηλὰ καὶ τὴν κεφαλὴν ἐλαφρῶς κλίνουσαν. Ἑλληνικὸν αἴσθημα ἀπηχεῖ τόσον ἀπὸ τὴν εὐρυθμίαν καὶ ἐλευθερίαν τῆς ὅλης παραστάσεως ὅσον καὶ ἀπὸ τὸ πρόσωπον μὲ τὴν καθαρότητα τοῦ σχήματός του, τὴν τρυφερὰν πλάσιν, τὸ εὐαίσθητον σχέδιον καὶ τὴν λεπτὴν ἀναγλυφικότητα τῶν χαρακτηριστικῶν.

Οἱ ἑλληνικοὶ αὐτοὶ χαρακτῆρες συνδυάζονται μὲ τὴν δηλωτικὴν οὐρανίας αἴγλης πολυτέλειαν τῶν κατακόσμων ἐνδυμάτων καὶ τὴν σοβαρότητα τῆς ἐκφράσεως τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Συγκρινόμενος ὁ ἄγγελος τῆς Νάξου μὲ τοὺς ἀγγέλους τῆς Ἀναλήψεως τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Peć[2] δεικνύει ἀνώτερον ἐπίπεδον τέχνης, δυνάμενος νὰ παραβληθῇ μὲ τὰ ὑπέροχα ἔργα τῆς Σοπότσανι. Πράγματι συγγένεια ἐκτελέσεως συνδέει τὸ πρόσωπον τοῦ ἀγγέλου πρὸς μίαν σειρὰν νέων ἁγίων καὶ ἀγγέλων τῆς Σοπότσανι[3] ὅπως καὶ ὁ ἁρμονικὸς ρυθμὸς τῆς πτυχολογίας ἔχει ἀναλογίαν μὲ ἄλλας τοιχογραφίας τοῦ αὐτοῦ ναοῦ[4]. Δύνανται ὅθεν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου τῆς Νάξου νὰ θεωρηθοῦν ὅτι εὑρίσκονται εἰς ὁμοίαν βαθμῖδα ἐξελίξεως πρὸς τὰς τῆς Σοπότσανι καὶ νὰ χρονολογηθοῦν μεταξὺ 1260 - 1270.

Ταξιάρχαι Γερακίου. Εἰς τὸ σταυρεπίστεγον ναΰδριον τῶν Ταξιαρχῶν ἐντὸς τοῦ Κάστρου τοῦ Γερακίου, τοῦ ὁποίου τὰ ὀξυκόρυφα λίθινα περιθυρώματα θυρῶν καὶ παραθύρων μαρτυροῦν φραγκικὴν ἐπίδρασιν, σῴζονται ἐλάχιστα, ἀλλὰ ἀξιόλογα τμήματα τοιχογραφιῶν.

Εἰς τὸν Β. τοῖχον ὑψηλὰ παρίσταται ἡ γνωστὴ σκηνὴ τῆς *Ἁλώσεως τῆς*

---

1. J. Strzygowski, Orient oder Rome, Leipzig 1901, 25, πίν. I καὶ εἰκ. 2.
2. Βλ. ἀπεικ. παρὰ K. Hamann Mac-Lean καὶ H. Hallensleben, Die Monumental Malerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 104. Petković, La peinture Serbe du Moyen Age, II, Beograd 1934, εἰκ. 15 καὶ 16.
3. Millet-Frolow, ἔ.ἀ., II, πίν. 36,3-4, 37,1, 42,4.
4. Αὐτόθι, πίν. 33,3, 34,1-2.

Ἰεριχοῦς ὑπὸ τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ[1] κατεστραμμένη εἰς τὸ ἄνω αὐτῆς μέρος καὶ δεξιὰ (Πίν. 55,1). Παραπλεύρως εἰς ὑψηλὸν σημεῖον ἀνεγνώσαμεν τὴν ἐπιγραφὴν Ο ΠΡΟΣΜΟΝΑΡΙΟΣ προφανῶς ἐκ τῆς καταστραφείσης σκηνῆς τοῦ ἐν Χώναις θαύματος. Πρόκειται λοιπὸν περὶ ἀπεικονίσεως σειρᾶς θαυμάτων τοῦ Ἀρχαγγέλου, εἰς τὸν ὁποῖον εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός.

Εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἁλώσεως τῆς Ἰεριχοῦς, ἀριστερὰ εἰς τὸ ἄκρον, ὁ Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ κλίνων τὰ γόνατα δέεται πρὸ τοῦ Ἀρχαγγέλου. Παραπλεύρως τοῦ Ἀρχαγγέλου εἰκονίζονται οἱ ἱερεῖς σαλπίζοντες καὶ τὰ τείχη τῆς Ἰεριχοῦς κρημνιζόμενα. Πυκνὴ ὁμὰς ἱππέων μὲ βυζαντινὰς στρατιωτικὰς στολάς, ἔχουσα ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Ἰησοῦν τοῦ Ναυῆ, ἡ ἀσπὶς τοῦ ὁποίου φέρει τὸ βυζαντινὸν συμβατικὸν ἔμβλημα[2] — ἡμισέληνον μὲ τέσσαρα ἄστρα —, ὁρμᾶ, μὲ προτεταμένα τὰ δόρατα, πρὸς τὴν ἀνοικτὴν πύλην τοῦ τείχους, ἀπὸ τῆς ὁποίας ἐξέρχεται ὁμὰς ἱππέων ἐνδεδυμένων ἁλυσιδωτὰς φραγκικὰς στολάς. Ἡ ἀπεικόνισις ἱππέων ἐξερχομένων τῆς πόλεως δὲν εἶναι σύμφωνος πρὸς τὸ κείμενον τῆς Π.Δ. ἔνθα ρητῶς ἀναφέρεται ὅτι ἡ Ἰεριχὼ ἦτο «συγκεκλεισμένη καὶ ὠχυρωμένη καὶ οὐδεὶς ἐξεπορεύετο ἐξ αὐτῆς οὐδὲ εἰσεπορεύετο»[3], οὕτω δὲ παρίσταται καὶ εἰς τὴν μικρογραφίαν τῆς Ὀκτατεύχου Σεραγίου[4]. Ἡ διαφορὰ τῶν στρατιωτικῶν στολῶν μεταξὺ τῶν δύο ὁμάδων τῶν ἱππέων δίδει τὴν ὑπόνοιαν, ὅτι ὁ καλλιτέχνης μετέτρεψεν εἰκονογραφικῶς τὸ θέμα διὰ νὰ ὑποδηλώσῃ τοὺς ἀγῶνας κατὰ τῶν φράγκων κατακτητῶν καὶ τὴν ἀνάκτησιν τῆς πόλεως ὑπὸ τῶν βυζαντινῶν. Ἑπομένως ἡ τοιχογράφησις τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν πρέπει νὰ τεθῇ εἰς χρόνους προσφάτους πρὸς τὰ ἱστορικὰ αὐτὰ γεγονότα, ἤτοι μετὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνος.

Ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης ἀξιόλογος εἶναι ἡ πλήρης ζωῆς ὁρμητικότης τοῦ ὁμίλου τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ. Τὰ ἐκφραστικὰ πρόσωπα τῶν πολεμιστῶν εἶναι ζωγραφισμένα μὲ ταχὺν τρόπον ἐπιθέσεως ὀλίγων κηλίδων ζωηρῶν φώτων εἰς τὴν σκοτεινὴν σάρκα.

Εἰς τὸν θόλον τοῦ ναοῦ διασῴζεται ἀκόμη τὸ Λουτρὸν τοῦ βρέφους καὶ ὁ Ἰωσὴφ μετὰ τοῦ ποιμένος ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς *Γεννήσεως* καὶ μικρὸν τμῆμα τῆς *Ὑπαπαντῆς* (Πίν. 55,2). Χαρακτηριστικὴ εἰς τὸ ἐπεισόδιον τοῦ Λουτροῦ εἶναι ἡ πλήρης ζωῆς καὶ ἀληθείας στιγμιαία στάσις τῆς μαίας, καθὼς στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ἰωσήφ, ὡσὰν νὰ ἀκούῃ τὰ λεγόμενα ὑπὸ

---

1. R. Traquair, Laconia, Mediaeval Forteresses, εἰς B.S.A. XII, 1905/06, σ. 266, πίν. II,1.

2. Περὶ τοῦ διακοσμητικοῦ χαρακτῆρος τοῦ βυζαντινοῦ ἐμβλήματος βλ. A. van de Put, Note on the armorial Insignia in the Churche of St. George, Geraki, εἰς B.S.A. XIII, 1906/07, σ. 281.

3. Π. Δ. Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ, 5,13-15, 6,1-6.

4. L'Octateuque du Serail à Constantinople. Album du XII vol. de l'Institut Arch. Russe de Constantinople, πίν. XXXVIII, εἰκ. 249.

τοῦ ποιμένος[1]. Ἀνάλογος φυσικότης παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸ Λουτρὸν τοῦ Gradac παρὰ τὴν διαφορὰν τῆς εἰκονογραφίας[2].

Ἡ ἰδιάζουσα, μανιεριστικὴ πτυχολογία τοῦ ἐνδύματος τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ τμῆμα τῆς Ὑπαπαντῆς μὲ πυκνὰς ἰσχυρὰς καμπύλας γραμμάς, παρατηρεῖται ἐπίσης εἰς τὸν ναὸν τοῦ Gradac Σερβίας[3] καθὼς καὶ τὰς μικρογραφίας τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ εἰς τὰ Εὐαγγέλια Ἰβήρων 5 καὶ Βαλτιμόρης (Walters Art Gallery, 528) τοῦ 13ου αἰῶνος[4].

Ἅγιος Νικόλαος Γερακίου Λακωνίας. Εἰς τὸν δίκλιτον ναὸν τοῦ Ἁγ. Νικολάου Γερακίου διασῴζονται πολλὰ τμήματα τῶν μεγάλων, ἐν σχέσει πρὸς τὰς διαστάσεις τοῦ ναοῦ, τοιχογραφιῶν του. Αὗται παρουσιάζουν πολλοὺς κοινοὺς χαρακτῆρας μὲ τὰς τοιχογραφίας τῆς Σερβίας τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 13ου αἰ. ὅπως τοῦ Gradac καὶ τῆς Ἀρίλιε. Τὰ ἑλληνικὰ στοιχεῖα ἔχουν ἐδῶ ὑποχωρήσει εἰς τὸν δυναμισμὸν τοῦ θεολογικοῦ πνεύματος, ἐνῷ ἀφ' ἑτέρου τὰ φωτεινά, τρυφερά, πλούσια εἰς τόνους χρώματα καὶ αἱ ἐλεύθεραι κολπώσεις τῶν ἐνδυμάτων ἀνήκουν εἰς τὰς νέας τάσεις τῆς ἐποχῆς.

Ἡ ὁλόσωμος παράστασις τοῦ *Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου* εἰς τὸν βόρειον τοῖχον τοῦ ναοῦ (Πίν. 57,1) παρουσιάζει δυσαναλογίαν τῆς μικρᾶς κεφαλῆς καὶ τῶν χειρῶν ἐν σχέσει πρὸς τὸ μέγα ὕψος καὶ τὸ πλάτος τοῦ σώματος, συγγενεύουσα στενῶς μὲ τοὺς Ἱεράρχας τῆς Ἀρίλιε[5], ἐνῷ αἱ μεγάλαι, εὐθεῖαι φωτειναὶ γραμμαὶ τῶν πτυχώσεων παρατηροῦνται ὅμοιαι εἰς ἄλλους ἁγίους τοῦ αὐτοῦ ναοῦ[6]. Ἀναλογία ὑπάρχει ἐπίσης εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ φωτεινοῦ, μὲ ἐλαχίστας σκιάς, προσώπου καὶ τὴν ὀξεῖαν διαγραφὴν τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἰδίᾳ τῶν στενῶν ὀφθαλμῶν[7]. Ὁμοίους χαρακτῆρας ἔχει καὶ ἡ παράστασις τοῦ *Ἀρχαγγέλου ὡς Φύλακος* εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον τοῦ ναοῦ (Πίν. 57,2). Ἐδῶ τονίζεται ὁ ὄγκος τοῦ σώματος, τὸ δὲ ἄκρον τῆς χλαμύδος καταπίπτει μὲ τὰς μαλακάς, ἐξεζητημένας κολπώσεις τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς. Ἐν σχέσει πρὸς τὸν φύλακα Ἄγγελον τοῦ νάρθηκος τῆς Ἀρίλιε, ὁ Ἀρχάγγελος τοῦ Γερακίου εἶναι περισσότερον ἐπαρχιακός.

---

1. Περὶ τοῦ συμπλέγματος Ἰωσὴφ καὶ ποιμένος πρβλ. Μ. Γ. Σωτηρίου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναϋδρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης, εἰς Δελτ. Χ. Α. Ἑτ., τ. Γ', Ἀθῆναι 1963, σ. 181 κ.ἑ.

2. Millet-Frolow, ἔ.ἀ., II, πίν. 71,3.

3. Αὐτόθι, πίν. 65,1, 67,1.

4. Πρβλ. O. Demus, Studien zur Byz. Buchmalerei des 13. Jahrh. εἰς Jahrbuch der Oester. Byz. Gesellschaft, IX, 1960, σ. 7, εἰκ. 1 καὶ 2.

5. Millet-Frolow, ἔ.ἀ. πίν. 86,3 καὶ 87,4.

6. Αὐτόθι πίν. 89,1-3.

7. Αὐτόθι πίν. 81, 75,2, 80, 88,1-2.

8. Αὐτόθι πίν. 87,2.

Εἰς τὴν ἀψῖδα τοῦ Ἱ. Βήματος ἀντὶ τῆς Θεοτόκου εἰκονίζεται μέγας στηθαῖος Χριστὸς — κατὰ τὸ πλεῖστον κατεστραμμένος — δορυφορούμενος ὑπὸ ἀγγέλων. Ὁ καλύτερον διατηρούμενος ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ *Ἄγγελος* (Πίν. 58) διακρίνεται διὰ τὴν χάριν καὶ εὐστροφίαν τῆς στάσεως καὶ τὴν ἤρεμον συγκέντρωσιν τῆς ἐκφράσεως. Ἡ ἐκτέλεσις τοῦ πλήρους εὐγενείας προσώπου εἶναι ὁμοία πρὸς τὰς προηγουμένας τοιχογραφίας, ἀλλὰ περισσότερον ἐδῶ ἐπιμελημένη. Φωτεινὰ χρώματα τονιζόμενα μὲ ζωηράς, λεπτὰς γραμμὰς καὶ πράσιναι σκιαὶ γύρωθεν τοῦ προσώπου ἀναδεικνύουν τὸ ἀνάγλυφον αὐτοῦ. Ἐν παραβολῇ πρὸς τὸν Ἄγγελον τῆς Νάξου, τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀγγέλου τοῦ Γερακίου πλέον ἐπίπεδον, χωρὶς τὴν λεπτὴν πλαστικότητα ἐκείνου, καὶ μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ πλέον ἁπλουστευμένα ἀποπνέει βαθεῖαν πνευματικότητα.

Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ *Ὁσίου Νίκωνος τοῦ Μετανοεῖτε* (Πίν. 59,1) μεγαλυτέρα σκληρότης εἰς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ τὴν πτυχολογίαν τοῦ μοναχικοῦ ἐνδύματος, αἴσθημα νατουραλισμοῦ εἰς τὸ αὐστηρὸν στόμα καὶ τὴν ἄτακτον κόμην καὶ τὸ γένειον, καὶ δύναμις ἐκφράσεως εἰς τὸ βλέμμα δίδουν ἔντονον τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἀσκητοῦ. Ἡ τοιχογραφία αὕτη παρουσιάζει ἀρκετὴν συγγένειαν εἰς τὴν ἐκτέλεσιν μὲ πρόσωπα ἁγίων τοῦ Ναοῦ τοῦ Gradac [1].

Μὲ διάφορον τρόπον εἶναι εἰργασμένος ὁ *Ἅγιος Σῴζων* εἰς τὸν βόρειον τοῖχον τοῦ ναοῦ (Πίν. 59,2). Ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ τόνου ὤχρας τοῦ προσώπου καὶ τοῦ λαιμοῦ ζωηραὶ παράλληλοι, φωτειναὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰ ἐξέχοντα μέρη, μὲ ἰμπρεσσιονιστικὴν δὲ ἐλευθερίαν ἀποδίδονται φωτειναὶ αἱ πτυχαὶ τῆς χλαμύδος. Σχέσιν πρὸς τοὺς χαρακτῆρας αὐτοὺς εὑρίσκομεν καὶ πάλιν εἰς τοιχογραφίας τοῦ Gradac [2].

Ὅμοιαι ζωηραί, παράλληλοι γραμμαὶ φωτίζουν τὸ τόσον ἔντονα παραστατικὸν πρόσωπον καὶ τὸ ἀσκητικὸν σῶμα τῆς ὁσίας *Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας* [3], ἡ ὁποία μὲ θαυμαστὴν ἔκφρασιν ἐσωτερικῆς ἐντάσεως καὶ θρησκευτικῆς ζέσεως εἰς τὴν φυσιογνωμίαν καὶ τὴν στάσιν, προχωρεῖ πρὸς τὸν Ἅγιον Ζωσιμᾶν, ἑτοίμη νὰ δεχθῇ τὴν θείαν κοινωνίαν (Πίν. 60).

---

1. Millet - Frolow, ἔ.ἀ., πίν. 66,1-3.

2. Αὐτόθι πίν. 58,3.

3. Ὁ κατὰ τόπους ζωηρὸς διὰ κηλίδων ἢ γραμμῶν φωτισμός, ἰδιάζων εἰς τὴν τεχνικὴν τῶν μικρογραφιῶν, παρατηρεῖται ἤδη κατὰ τὸν 10ον καὶ 11ον αἰῶνα (πρβλ. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin 1913, σ. 515). Τὸν 12ον αἰῶνα ὑποχωρεῖ εἰς τὴν διακοσμητικὴν γραμμικὴν πλάσιν ὁλοκλήρου τοῦ προσώπου, ἀπὸ δὲ τοῦ 13ου αἰ. καὶ ἑξῆς ἐπικρατεῖ ὁ διὰ λεπτῶν ἢ ἰσχυρῶν, μικρῶν, παραλλήλων γραμμῶν φωτισμὸς εἰς τὰ ἐξέχοντα μέρη τοῦ προσώπου, εἰς ὅλα τὰ εἴδη τῆς ζωγραφικῆς καὶ ἰδίως εἰς τὰς τοιχογραφίας καὶ τὰς φορητὰς εἰκόνας, εἰς περιωρισμένον πάντοτε κύκλον. Μολονότι δὲ ἁρμόζει εἰς τὰς τοιχογραφίας αἱ γραμμαὶ νὰ εἶναι ἰσχυραὶ καὶ ἐλεύθεραι, εἰς δὲ τὰς εἰκόνας λεπταὶ καὶ πυκναὶ ἐν τούτοις παρατηροῦνται συχνὰ ἐναλλαγαί, ὀφειλόμεναι εἰς ἀμοιβαίας ἐπιδράσεις.

Ἡ διαφορὰ ἐκτελέσεως μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγ. Νικολάου, παρατηρεῖται συχνὰ εἰς τοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς ὅλων τῶν ἐποχῶν. Τοῦτο δυνατὸν νὰ ὀφείλεται εἰς διαφορὰν προτύπων ἢ παραδόσεως, ἢ εἰς διαφορὰν «χειρῶν», ἤτοι προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνου, πολλάκις ὅμως ὁ τρόπος τῆς ἐκτελέσεως, ἀκόμη καὶ αἱ καλλιτεχνικαὶ μορφαὶ τῶν τοιχογραφιῶν διαφέρουν, συμφωνοῦσαι πρὸς τὰ παριστάμενα πρόσωπα ἢ τὰ θέματα.

Οὕτω τὰ θεῖα πρόσωπα καὶ κατ' ἐξοχὴν ὁ Χριστὸς εἰς τὸν τροῦλλον ἢ ἄνωθεν τῆς Πύλης ζωγραφίζεται συνήθως ὡς μία ἐπιβλητικὴ μορφή, διατηροῦσα ἐπὶ αἰῶνας τὰ αὐτὰ ἐξωπραγματικὰ στοιχεῖα πρὸς δημιουργίαν ὑπεραισθητῆς ἐντυπώσεως. Οἱ Προφῆται εἰς τὸ τύμπανον τοῦ τρούλλου παρίστανται μὲ ρωμαλέαν σωματικότητα ἢ ἐλευθερίαν. Εἰς τὰ πρόσωπα τῶν Ἀγγέλων διατηρεῖται ἡ ἑλληνικὴ παράδοσις τῆς λεπτῆς πλαστικότητος καὶ τοῦ κάλλους. Οἱ Ἅγιοι καὶ Μάρτυρες ἀποδίδονται μὲ μεγάλην ζωντάνια ὡς προσωπογραφίαι, ἀλλ' ἡ κάθε τάξις καὶ ἐνίοτε τὸ κάθε πρόσωπον μὲ διάφορον τρόπον. Οἱ Εὐαγγελισταὶ καὶ οἱ Ἀπόστολοι ἔρχονται εἰς τὴν πρώτην γραμμὴν εἰς ἔντασιν καὶ βάθος φυσιογνωμίας. Οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι, ἀρχοντικοὶ νέοι, ζωγραφίζονται μὲ κλασσικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἁβρὰν πλάσιν ὅπως οἱ Ἄγγελοι, οἱ ἀσκηταὶ μὲ ἰσχυρὰς ἀντιθέσεις τόνων καὶ πλήρη ἐντάσεως δυναμισμόν, καὶ τέλος οἱ Ἱεράρχαι μὲ λειτουργικὴν ἐπισημότητα. Εἰς τὰς σκηνὰς πάλιν τοῦ Δωδεκαόρτου, εἰς τὰς ὁποίας ἡ ἐκλογὴ σχετίζεται μὲ τὴν προβολὴν τῆς Θεότητος τοῦ Χριστοῦ, παρατηροῦνται διακριτικοὶ νεωτερισμοί, ἐνῷ αἱ ἀφηγηματικαὶ σκηναὶ τῆς ζωῆς τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν Μαρτύρων ὅπως καὶ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ ζωογονοῦνται ἀπὸ ἄμεσον παρατήρησιν τῆς πραγματικότητος ἢ διαπερῶνται ἀπὸ αἴσθημα δραματικότητος. Ὡς παρατηρεῖ καὶ ὁ Radojčić, εἰς σειρὰν ναῶν τῆς Σερβίας τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰῶνος, αἱ σκηναὶ αἱ κοσμοῦσαι τοὺς νάρθηκας, ὅπου συνήθως ζωγραφίζονται τὰ ἀνωτέρω ἀφηγηματικὰ θέματα, παρουσιάζουν τέχνην πλέον προηγμένην τῆς τῶν ναῶν, προαναγγέλλουσαν τὴν τέχνην τῆς ἐρχομένης γενεᾶς[1].

Ναοὶ Ἄρτης. Εἰς τὴν Ἄρταν καὶ τὴν περιοχήν της ἱδρύθησαν κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀκμῆς τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου πλὴν τῆς περιφήμου Παρηγορητίσσης καὶ ἄλλοι ναοὶ ἢ παλαιότεροι ἐπεσκευάσθησαν καὶ ἐτοιχογραφήθησαν. Σημαντικὰ λείψανα τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν, μὴ καθαρισθέντα εἰσέτι ἢ κρυπτόμενα κάτωθεν τῶν ἀσβεστοκονιαμάτων ἔχουν διαπιστωθῆ ἐντὸς τῆς Ἄρτης εἰς τὸν σταυρεπίστεγον Ναὸν τῆς Κάτω Παναγιᾶς (μέσα

1. S v. Radojčić, Yougoslavie (Collection Unesco de l'art mondial), Paris 1955, σ. 18.

τοῦ 13ου αἰῶνος)[1], εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Θεοδώρας (περὶ τὸ 1270)[2], ἔξωθεν δὲ τῆς Ἄρτης εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ροδιᾶς (τέλος 13ου - ἀρχαὶ 14ου αἰῶνος)[3] καὶ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Κατσούρη[4].

Αἱ ὀλίγαι δημοσιευθεῖσαι εἰκόνες τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν τοῦ 13ου αἰ. δεικνύουν τέχνην συντηρητικήν. Μόνον ὅμως ὅταν μελετηθοῦν ὅλαι αἱ τοιχογραφίαι θὰ σχηματίσωμεν πλήρη ἰδέαν τῆς ἐξελίξεως τῆς τέχνης εἰς τὴν Πρωτεύουσαν τοῦ Δεσποτάτου.

Τὰ ἐσχάτως καθαρισθέντα καὶ δημοσιευθέντα ψηφιδωτὰ τοῦ τρούλλου τῆς Παρηγορητίσσης[5] καὶ μία εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως ἐξ Ἄρτης[6] μαρτυροῦν περὶ τοῦ ἀνωτέρου ἐπιπέδου τῆς τέχνης τοῦ Δεσποτάτου, ὅπως ἐπίσης καὶ μία σειρά, μεταξὺ τῶν ἐκ διαφόρων ἐποχῶν προερχομένων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου τοῦ Κατσούρη, ἥτις δύναται νὰ χρονολογηθῇ εἰς τὸν 13ον αἰῶνα. Ὡς δεῖγμα τῆς σειρᾶς αὐτῆς τοῦ Ἁγ. Δημητρίου φέρω ἕνα τῶν Προφητῶν τοῦ τρούλλου καὶ μίαν σκηνὴν τοῦ Δωδεκαόρτου[7]. Ὁ *Προφήτης Ἰωὴλ* (;) (Πίν. 61,1) μὲ τὸ μακρὺ πρόσωπον, τὸ ὑψηλὸν μέτωπον, τὸν κυματισμὸν τῆς κόμης παρουσιάζει εἰς τὴν κίνησιν τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ βλέμματος ἰδιαιτέραν δύναμιν πάθους καὶ ἐξάρσεως. Ἀφ' ἑτέρου ὁ τολμηρὸς ἰμπρεσσιονισμὸς εἰς τὸν φωτισμὸν καὶ τὸ χρῶμα τοῦ προσώπου, συνδυασμένος μὲ ἐλευθέραν γραμμικότητα καὶ ὁ τρόπος τῆς πτυχολογίας συσχετίζουν τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν τοῦ Ἁγ. Δημητρίου μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τῶν Προφητῶν τῆς Παρηγορητίσσης τὰ χρονολογούμενα μεταξὺ 1283-1296[8].

Εἰς τὴν αὐτὴν πιθανῶς ἐποχήν, καίτοι διαφορετικῆς τεχνοτροπίας, ἀνήκει καὶ ἡ *Βαϊοφόρος* (Πίν. 61,2). Εἰς τὴν ὅλην σύνθεσιν ἀπηχεῖ ἡ διαυγὴς καὶ εἰς ἓν ἐπίπεδον συγκρότησις τῆς σκηνῆς τῆς παλαιοτέρας παραδόσεως μὲ τὸν Χριστὸν ἐξαιρόμενον εἰς τὸ κέντρον καὶ τοὺς δύο ἰσορρόπους ἑκατέρωθεν ὁμίλους τῶν μαθητῶν καὶ τῶν Ἰουδαίων. Ἀφ' ἑτέρου εἰς τοὺς παλαιολογείους χαρακτῆρας ἀνήκουν ὁ γραφικὸς καὶ ἀφηγηματικὸς τόνος ποὺ δίδεται μὲ τὸ ἀντίστροφον κάθισμα τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ τοῦ πώλου καὶ τὴν στροφὴν καὶ συνομιλίαν του μὲ τοὺς μαθητάς, συνηθεστάτην ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. καὶ

---

1. Α. Ὀρλάνδου, Ἀρχεῖον Βυζ. μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τ. Β', 1936, σ. 84, εἰκ. 17, 18.
2. Αὐτόθι, σ. 103.
3. Αὐτόθι, σ. 138, εἰκ. 11 - 14.
4. Αὐτόθι, σ. 57.
5. Α. Ὀρλάνδου, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, Ἀθῆναι 1963.
6. Μαρ. Γ. Σωτηρίου, Ἀμφιπρόσωπος εἰκὼν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἐκ τῆς Ἠπείρου, εἰς Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Α', Ἀθῆναι 1960, σ. 135 κ.ἑ.
7. Αἱ δύο φωτογραφίαι, ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ Β.Ι.Ε. μοὶ παρεχωρήθησαν εὐγενῶς ὑπὸ τοῦ κ. Ὀρλάνδου, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ.
8. Πρβλ. ἰδίως τὸν Προφήτην Ἰωήλ, Ὀρλάνδου, ἔ.ἀ., πίν. 30.

ἑξῆς (ὅπως π.χ. εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγ. Κλήμεντος Ἀχρίδος[1], τὸ ψηφιδωτὸν τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης[2] κ.ἄ.).

Τὸ προηγμένον στάδιον τῆς τέχνης δηλώνεται εἰς τὴν μετὰ λεπτότητος ἀπόδοσιν τῆς πλαστικότητος, τὴν ἐλευθερίαν εἰς τὴν κίνησιν καὶ τὴν ζῶσαν ἔκφρασιν τῶν παρισταμένων προσώπων, καθὼς ἐπίσης καὶ εἰς τὴν ἔκτασιν τοῦ Ὄρους τῶν Ἐλαιῶν καὶ τῆς πόλεως Ἱερουσαλήμ. Τὸ πλησιέστερον παράλληλον εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀρίλιε[3] καὶ ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Ἰβήρων[4], μὲ τὴν ὁποίαν ἔχει κοινὴν τὴν διαύγειαν τῆς συνθέσεως.

Ὅμορφη Ἐκκλησία Ἀθηνῶν. Ἡ Ὅμορφη Ἐκκλησία, σταυροειδὴς μετὰ τρούλλου ναὸς τοῦ 11ου αἰ., ὑπέστη ἐπὶ Φραγκοκρατίας μεταβολὰς εἰς τὸ προστεθὲν ὀλίγον μετὰ τὴν ἵδρυσιν τοῦ ναοῦ παρεκκλήσιον κατὰ μῆκος τῆς Ν. αὐτοῦ πλευρᾶς, τὰ σταυροθόλια τοῦ ὁποίου διεμορφώθησαν μὲ γοτθικὰς νευρώσεις[5] καὶ ἐτοιχογραφήθη ὁλόκληρος.

Ἱκανὸν μέρος τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν διεσώθη, ἄλλαι δὲ ἀπεκαλύφθησαν κατὰ τὸν γενόμενον κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη καθαρισμόν των. Ἐξαιρέτου τέχνης, μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, εἶναι αἱ προτομαὶ τῶν ἀρχαγγέλων εἰς τὰ σταυροθόλια τοῦ παρεκκλησίου καὶ τοῦ ναοῦ, ἐξ ὧν φέρω ὡς δεῖγμα τὸν *ἀρχάγγελον Ραφαὴλ* (Πίν. 62,1) εἰς τὸ ΝΔ. σταυροθόλιον τοῦ ναοῦ ὅπου ὑπάρχει καὶ ἡ γνωστὴ παράστασις τῆς Δεομένης Θεοτόκου[6].

Χαρακτηριστικὴ εἶναι εἰς τὸν Ἀρχάγγελον ἡ πλήρης κατάκτησις τῆς ἀξίας τῆς πλαστικότητος εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς κλασσικῆς κεφαλῆς μὲ τὰ ἁρμονικὰ χαρακτηριστικά, καθὼς καὶ τοῦ σώματος. Πρόσωπον καὶ λαιμὸς πλάθονται σταθερά, μὲ λεπτότητα ἐξαίρουσαν ἁβρῶς τὴν στρογγυλότητα τῶν ὄγκων, χάρις εἰς μαλακὰς διαβαθμίσεις ἐνιαίου φωτισμοῦ, ὁ ὁποῖος πίπτων δεξιὰ ἀφήνει σκιασμένον, μὲ διαφορετικοὺς πάλιν τόνους, τὸ ἀριστερὸν τμῆμα τοῦ προσώπου. Σύγκρισις μὲ τοὺς ἀγγέλους τῆς Ἀναλήψεως τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τοῦ Peć δεικνύει τὴν διαφορὰν τῆς πλαστικῆς ἀντιλήψεως εἰς τὰ δύο μνημεῖα[7].

Εἰς τὴν *Προσευχὴν τῆς Ἁγ. Ἄννης* (Πίν. 62,2) νέα εἶναι ἡ εἰς μίαν διαγώνιον σύνθεσις τῶν τριῶν προσώπων, τῶν ὁποίων αἱ ἀποστάσεις δηλοῦνται

---

1. Millet-Frolow, ἔ.ἀ., III, πίν. 5,2.
2. Βλ. ἀπεικ. ἐν Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 22.
3. Millet-Frolow, ἔ.ἀ., II, πίν. 74,3.
4. Millet, Recherches, εἰκ. 264.
5. Α. Ὀρλάνδου, Ἡ Ὅμορφη Ἐκκλησιά, Ἀθῆναι 1925.
6. Αὐτόθι, ἔ.ἀ., εἰκ. 26.
7. R. Ljubinković, L'église des S. Apôtres de la Patriarchie à Peć (éd. Yugoslavija), Beograd 1964, πίν. 9, 10, 13.

διὰ τῆς διαφορᾶς τοῦ μεγέθους των. Ἄνεσις καὶ ἀλήθεια εἰς τὰς ἐκφραστικὰς στάσεις καὶ πλαστικότης διακρίνει καὶ ἐδῶ τὰ τρία πρόσωπα τῆς σκηνῆς.

Οἱ χαρακτῆρες αὐτοὶ τῆς τέχνης χρονολογοῦν τὰς τοιχογραφίας τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησίας εἰς τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνος.

Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσῶνος. Τέλος αἱ καθαρισθεῖσαι τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ὀλυμπιωτίσσης τῆς Ἐλασσῶνος Θεσσαλίας, τοῦ ὁποίου αἱ ἀρχιτεκτονικαὶ μορφαὶ συνδέονται στενῶς μὲ τὴν Θεσσαλονίκην, ἡ δὲ χρονολόγησις ἐξ ἐπιγραφῆς τῆς ξυλογλύπτου θύρας ἀμφισβητεῖται μεταξὺ 1295 καὶ 1304 [1], ἀνήκουν εἰς τὴν νέαν, τὴν καθ' αὐτὸ παλαιολόγειον ἀναγέννησιν καὶ εἰς τὸν κύκλον τῆς μακεδονικῆς σχολῆς. Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ὀλυμπιωτίσσης ἀποτελοῦν οὕτω τὸ νοτιώτερον σύνορον τῆς μακεδονικῆς σχολῆς, ἡ ὁποία ὡρίμασεν αἰφνιδίως καὶ διεδόθη ἀστραπιαίως εἰς τὴν περιοχὴν τῆς Μακεδονίας κατὰ τὰς πρώτας δεκαετίας τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ τῆς ὁποίας ἡ ἀπήχησις φθάνει μέχρι τῆς Κρήτης [2]. Αἱ διαφοραὶ τῆς ἑνιαίας αὐτῆς σχολῆς εἶναι κυρίως διαφοραὶ ἱκανότητος καὶ προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνου, τόσον αἱ μεταξὺ των εἰκονογραφικαὶ καὶ ἰδίως τεχνοτροπικαὶ ὁμοιότητες εἶναι στεναί, ὑπερβαίνουσαι τὰς συνήθεις ὁμοιότητας, τὰς ὀφειλομένας εἰς τὸ στὺλ τῆς ἐποχῆς.

Εἰς τὴν Ὀλυμπιώτισσαν οἱ μεγάλων διαστάσεων ὁλόσωμοι ἅγιοι, ζωγραφισμένοι μὲ ἄνεσιν χώρου, καταλαμβάνουν σχεδὸν τὸ ἥμισυ τοῦ ὕψους τῶν τοίχων. Εἰς τὴν ρωμαλέαν σωματικήν των διάπλασιν, τὰς κανονικάς των ἀναλογίας, τὴν εὐρύτητα τῆς πτυχολογίας καὶ τὰ φωτεινὰ χρώματα ἐνθυμίζουν τὸ Πρωτᾶτον, καίτοι τὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων δὲν ἔχουν τὴν ἔξοχον φυσιογνωμικὴν ἐνάργειαν τῶν προσωπογραφιῶν τῶν ἁγίων τοῦ Πρωτάτου.

Ὁ Ἅγιος μὲ τὸ μοναχικὸν κουκούλιον, πιθανῶς *Ἰωσὴφ ὁ Μελῳδός* (Πίν. 63,1) [3], εὑρίσκεται πλησιέστερα εἰς τὸν τρόπον τῆς πλάσεως, τοῦ φωτισμοῦ καὶ τοῦ σχεδίου πρὸς τοὺς Ἁγίους τοῦ Ναγκορίτσινο καὶ ἰδία τὸν αὐτὸν Ἅγιον [4], μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ὀλυμπιωτίσσης ἡ ἠρεμία καὶ ἀκινησία τῶν περιγεγραμμένων ὀφθαλμῶν μειώνει τὴν ζωηρότητα τοῦ βλέμματος, προσθέτει ὅμως ἔκφρασιν πνευματικῆς περισυλλογῆς. Ἀφ' ἑτέρου μεγαλυτέρα τάσις πρὸς διακοσμητικὴν ροὴν τοῦ σχεδίου χαλαρώνει τὴν

---

1. Γ. Σωτηρίου, Μονὴ Ὀλυμπιωτίσσης Ἐλασσῶνος, εἰς Ἐπετ. Ἑτ. Βυζ. Σπουδῶν, τ. Δ', 1927, σ. 329.

2. M. Chadzidakis, Rapports entre la peinture de la Macedoine et de la Crète au XIVe siècle, εἰς Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντ. Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, τ. Α', Ἀθῆναι 1954, σ. 136 κ.ἑ.

3. Αἱ φωτογραφίαι τῆς Ὀλυμπιωτίσσης μοὶ παρηχωρήθησαν εὐγενῶς ὑπὸ τοῦ κ. Χατζηδάκη, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ.

4. Πρβλ. Millet-Frolow, ἔ.ἀ., III, πίν. 117,4.

ἐντύπωσιν τῆς ἁπτῆς πλαστικότητος, ἥτις διακρίνει τοὺς Ἁγίους τοῦ Ναγκορίτσινο.

Ὁ *Ἄγγελος* μὲ τὸ κηροπήγιον ἀνὰ χεῖρας (Πίν. 64) ἐκ τῆς χορείας τῶν κυκλούντων τὸν Παντοκράτορα τοῦ τρούλλου, δύναται νὰ παραλληλισθῇ εἰς καλλιτεχνικὴν ποιότητα πρὸς τὰ καλύτερα ἔργα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς. Ἐν συγκρίσει πρὸς τὸν ὅμοιον καὶ εἰς τὴν στάσιν Ἄγγελον ἐκ τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ναγκορίτσινο μὲ τὸ κλασσικὸν κάλλος καὶ τὴν ἤρεμον. περιπαθῆ ἔκφρασιν [1], ὁ Ἄγγελος τῆς Ὀλυμπιωτίσσης ἀποπνέει φυσικήν, νεανικὴν χάριν. Ἡ ἔντονος ἀτομικότης τοῦ προσώπου εἰς τὸ σχῆμα καὶ τὰ χαρακτηριστικά, ἡ τελεία πλαστικότης του, τὸ θελκτικὸν σχέδιον τοῦ στόματος δίδουν ἄμεσον τὴν αἴσθησιν τῆς ζωῆς. Οἱ μεγάλοι, στενοὶ ὀφθαλμοὶ σκιάζονται ἀπὸ βαρείας ὀφρῦς, ἐσωτερικὴ θέρμη εἰς τὸ βλέμμα διαχέει μυστικὸν βάθος εἰς τὴν ὅλην φυσιογνωμίαν. Εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς μαλακῆς, φυσικῆς κόμης καὶ τὸν ὑπερβολικὸν τονισμὸν τῶν ὀφρύων ἐνθυμίζει τὸν Ἀρχάγγελον Μιχαὴλ τοῦ Πρωτάτου [2].

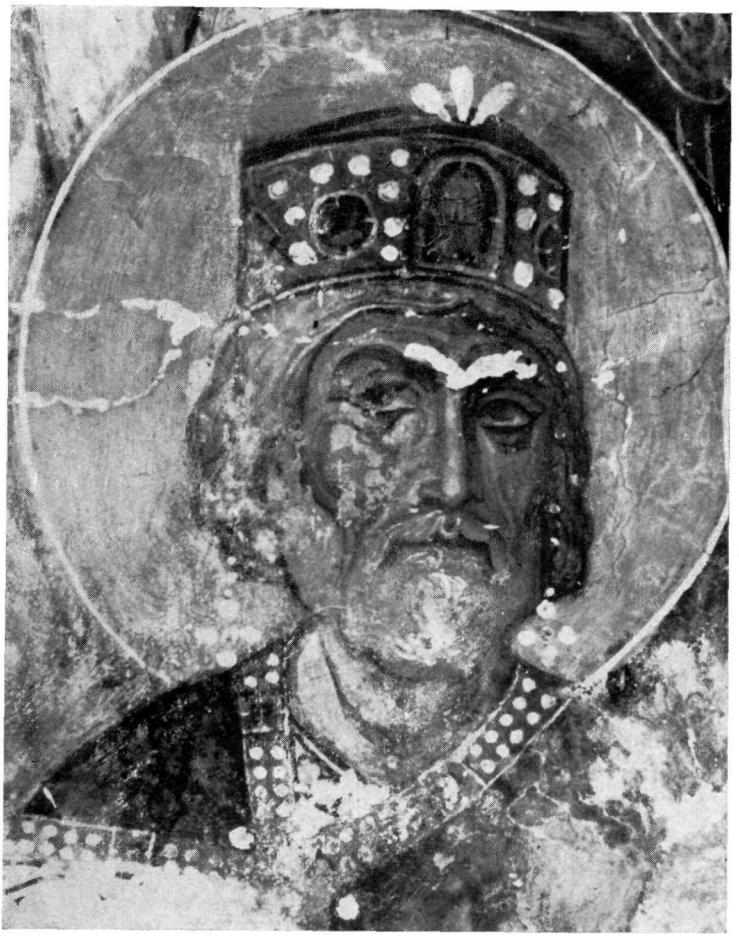
Αἱ εὐαγγελικαὶ σκηναὶ μολονότι ἀκολουθοῦν μερικοὺς ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς νεωτερισμοὺς τῆς ἐποχῆς διατηροῦν μίαν συγκρατημένην τυπικότητα. Εἰς τὸν *Θρῆνον* (Πίν. 63,2) τὰ πρόσωπα τίθενται συμμετρικῶς παρὰ τὴν κεφαλὴν καὶ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ, ἐξηπλωμένου ἐπὶ τοῦ ἐρυθροῦ λίθου, τοῦ ὁποίου ὁ ὄγκος ἀποδίδεται μὲ ὀρθὴν προοπτικήν. Εἰς τὰς στάσεις τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννου συνεχίζεται ἡ παλαιοτέρα παράδοσις. Ἡ προσθήκη τῆς διπλῆς κλίμακος, ὅπου στηρίζεται ὁ Νικόδημος, εἶναι νεωτερισμὸς συναντώμενος συχνότατα ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἑξῆς. Τὰ πρόσωπα εἶναι ὁμοίως εἰργασμένα μὲ ζωγραφικὸν τρόπον ἀλλὰ πλέον συμβατικόν.

Διὰ τῶν ἀνωτέρω δειγμάτων ἐδώσαμεν ἁπλῶς νύξιν καὶ ἀτελῆ ἰδέαν τῆς ὑπαρχούσης εἰς τοὺς ναοὺς τῆς Ἑλλάδος ζωφραφικῆς κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα. Ὅταν αἱ τοιχογραφίαι τῶν ναῶν αὐτῶν καθαρισθοῦν καὶ μελετηθοῦν πλήρως, προστεθοῦν δὲ καὶ ἄλλαι ἄλλων περιοχῶν, αἱ ὁποῖαι δὲν ἠρευνήθησαν ἀκόμη, τότε μόνον θὰ διαφωτισθῇ ἀκριβέστερον ἡ σχέσις των πρὸς τὴν τέχνην ἄλλων χωρῶν καὶ ἡ συμβολὴ τῶν ἑλλαδικῶν μνημείων εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως. Πρὸς τὸ παρὸν τὰ προσαχθέντα δείγματα εἶναι νομίζομεν ἀρκετὰ διὰ νὰ μεταβάλουν τὰς μέχρι τοῦδε ἐπικρατούσας γνώμας καὶ νὰ διαπιστώσουν: πρῶτον ὅτι ἡ μνημειώδης ζωγραφικὴ συνεχίζεται κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς Φραγκοκρατίας, ὄχι μόνον εἰς τὰς ἐλευθέρας περιοχὰς τῶν Δεσποτάτων, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς φραγκοκρατουμένας χώρας καὶ νήσους τῆς Ἑλλάδος καὶ δεύτερον ὅτι ἡ ἑλλαδικὴ τέχνη τῆς πρωΐμου φάσεως τῆς παλαιο-

---

1. Βλ. ἀπεικ. ἐν R. Hamann Mac-Lean καὶ H. Hallensleben, ἔ.ἀ., εἰκ. 291.

2. G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 50,2.

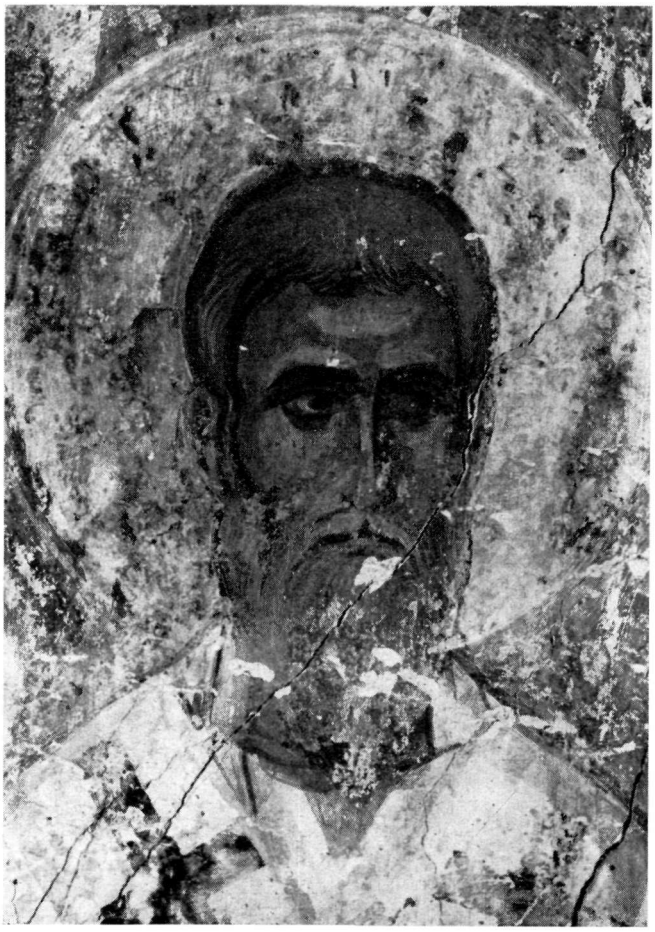


Ὁ Προφήτης Δαβὶδ ἀπὸ τὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον

ΣΑΜΑΡΙΝΑ. Ναὸς Ζωοδόχου Πηγῆς.

Ὁ Προφήτης Ἠλίας(;) τοῦ τρούλλου.

ΣΑΜΑΡΙΝΑ. Ναὸς Ζωοδόχου Πηγῆς.



Ὁ Ἀπόστολος Ματθαῖος (;) ἐκ τῆς Πεντηκοστῆς.

ΣΑΜΑΡΙΝΑ. Ναὸς Ζωοδόχου Πηγῆς.

1.— Ὁ Προφήτης Μωϋσῆς τοῦ τρούλλου.

2.— Εἰς Ἅδου κάθοδος (λεπτομέρεια).

ΣΑΜΑΡΙΝΑ. Ναὸς Ζωοδόχου Πηγῆς.

Ἡ Ὑπαπαντή.

ΣΑΜΑΡΙΝΑ. Ναὸς Ζωοδόχου Πηγῆς.

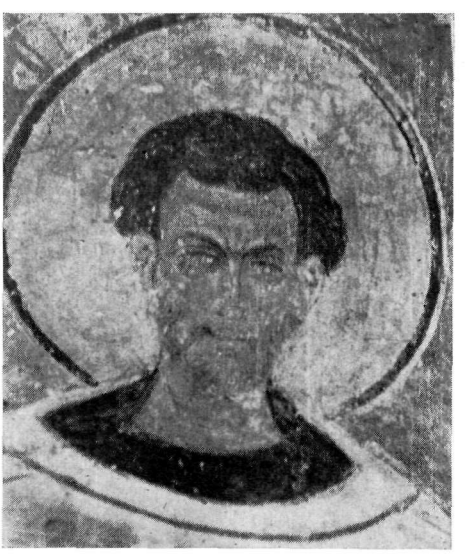
1.— Ἀνάληψις (τμῆμα).

2.— Εἰς Ἅδου κάθοδος (λεπτομέρεια).

ΝΕΑ ΚΑΤΩ ΜΕΡΙΑ. Ναὸς Ἁγίων Ἀποστόλων.

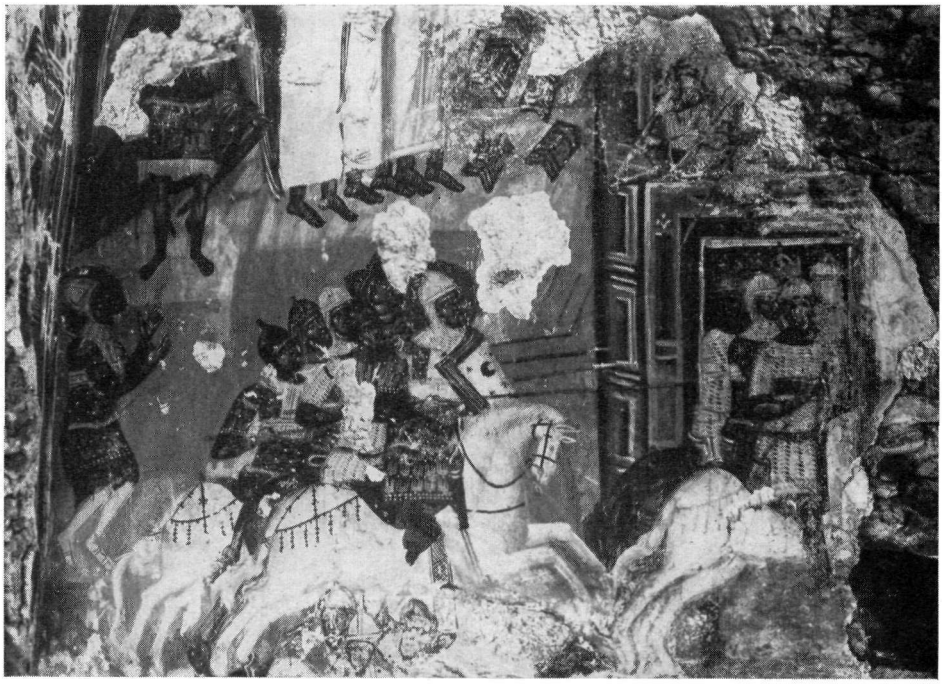
1.— Ἀνάληψις (λεπτομέρεια).

2.— Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης.

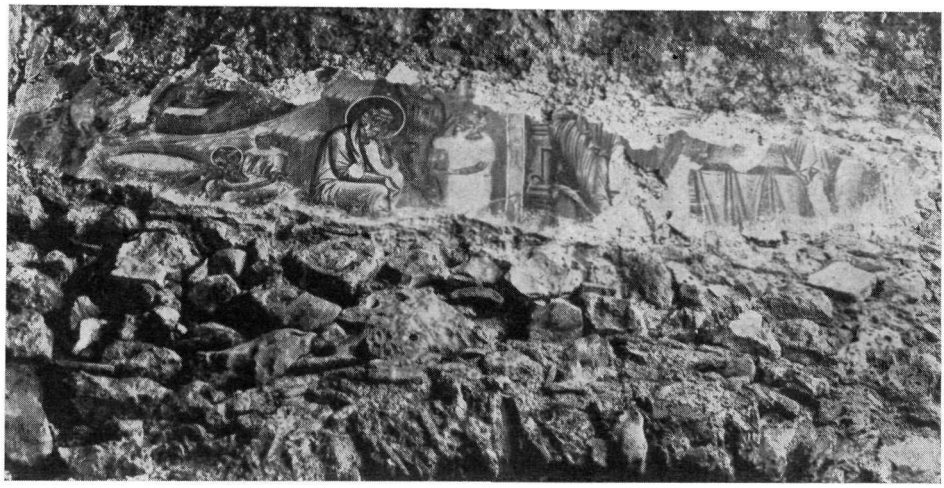


3.— Ἅγιος Ρωμανός.

ΝΕΑ ΚΑΤΩ ΜΕΡΙΑ. Ναὸς Ἁγ. Ἀποστόλων.



1.— Ἡ Ἅλωσις τῆς Ἰεριχοῦς.



2.— Γέννησις - Ὑπαπαντὴ (τμῆμα).

ΓΕΡΑΚΙ. Ναὸς Ταξιαρχῶν εἰς τὸ Κάστρον.

Ἄγγελος ἐκ τῆς Ἀναλήψεως.

ΝΑΞΟΣ. ΚΕΡΑΜΙ. Ναὸς Ἁγίου Ἰωάννου.

1.— Ἅγιος Ἰωάννης Χρυσόστομος.

2.— Ἄγγλος Φύλαξ.

ΓΕΡΑΚΙ. Ναὸς Ἁγίου Νικολάου.

Ἄγγελος Ἀψῖδος Ἱεροῦ Βήματος.

ΓΕΡΑΚΙ. Ναὸς Ἁγίου Νικολάου.

1.— Ὁ Ὅσιος Νίκων ὁ Μετανοεῖτε.

2.— Ὁ Ἅγιος Σώζων.

ΓΕΡΑΚΙ. Ναὸς Ἁγίου Νικολάου.

Ἡ Ἁγία Μαρία ἡ Αἰγυπτία.

ΓΕΡΑΚΙ. Ναὸς Ἁγίου Νικολάου.

1.— Προφήτης τρούλλου.

2.— Ἡ Βαϊφόρος.

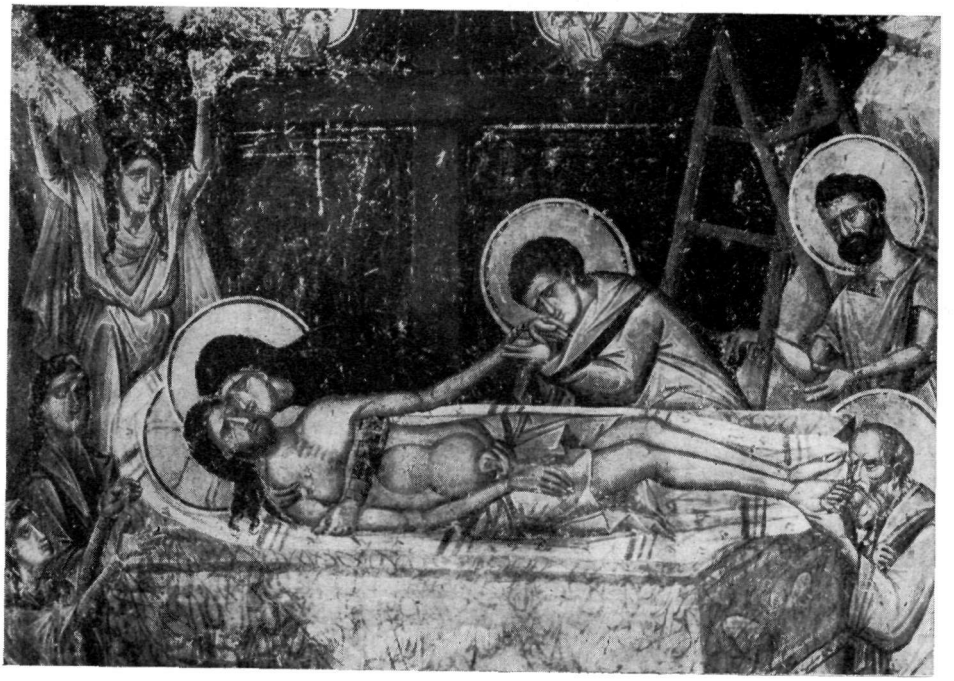
ΑΡΤΑ. Ναὸς Ἁγίου Δημητρίου Κατσούρη.

1. Ἀρχάγγελος Ραφαήλ.

2. Ἡ προσευχὴ τῆς Ἁγίας Ἄννης.

ΑΘΗΝΑΙ. Ὄμορφη Ἐκκλησιά.

1.— Ἰωσὴφ ὁ μελωδός.



2.— Ὁ Θρῆνος.

ΕΛΑΣΣΩΝ. Ναὸς Παναγίας Ὀλυμπιωτίσσης.

Ἄγγελος τοῦ τρούλλου.

ΕΛΑΣΣΩΝ. Ναὸς Παναγίας Ὀλυμπιωτίσσης.

λογείου ἀναγεννήσεως ἀκολουθεῖ, ἐν γενικαῖς γραμμαῖς, ἐξέλιξιν παράλληλον πρὸς τὴν σύγχρονον μνημειώδη ζωγραφικὴν τῆς Σερβίας, τὴν κατὰ μέγα μέρος ἀντιπροσωπεύουσαν ἢ ἀνταναχλῶσαν τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἀργότερον τῆς Θεσσαλονίκης.

Ὅταν δὲ λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Δεσποτᾶτον τῆς Ἠπείρου, ἀνάλογον προϊοῦσαν τέχνην παρουσιάζουν καὶ τὰ μνημεῖα τῆς Αὐτοκρατορίας τῆς Τραπεζοῦντος, συμφώνως πρὸς τὰς τελευταίας ἐρεύνας τοῦ Talbot Rice εἰς τὴν Ἁγ. Σοφίαν, καθὼς ἐπίσης καὶ τὰ ἀπολεσθέντα μνημεῖα τῆς Αὐτοκρατορίας τῆς Νικαίας κατὰ τὸν Lasareff, τότε γίνεται φανερὸν ὅτι ἡ κίνησις κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ 13ου αἰ. πρὸς τὴν καθαυτὸ παλαιολόγειον ἀναγέννησιν δὲν περιορίζεται εἰς ὡρισμένας περιοχὰς ἀλλ' εἶναι καθολική, ἁπλουμένη εἰς ὅλας τὰς βυζαντινὰς καὶ σλαβικὰς χώρας ὑπὸ τὴν κηδεμονίαν τῆς μιᾶς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

RÉSUMÉ

LES DÉBUTS DE LA RENAISSANCE DES PALÉOLOGUES EN GRÈCE CONTINENTALE ET DANS LES ILES GRECQUES AU XIIIe SIÈCLE (Pl. 48 - 64)

L'opinion dominante est que, si la Renaissance des Paléologues au cours du XIIIe siècle — alors à ses débuts — a trouvé en Serbie un large développement, en terre grecque, par contre, à cette même époque, elle est demeurée à un niveau d'art provincial et populaire, nourri de traditions orientales.

Une telle opinion s'appuie sur les monuments publiés jusqu'à ce jour. Cependant, en Grèce continentale, comme dans les îles, il existe encore un grand nombre d'églises inconnues ou inédites, qui possèdent des fresques présentant toutes les étapes de l'évolution et les réussites des débuts de la Renaissance des Paléologues depuis sa première présentation timide à la fin de la période des Comnènes, jusqu'à sa parfaite réalisation vers la fin du XIIIe siècle.

J'apporterai ici de simples exemples de séries de fresques que les caractéristiques de style et autres signes relient aux fresques, connues et datées, des églises se trouvant surtout en terre serbe.

Et tout d'abord, pour ce qui nous reste des fresques de l'église de Samarina (pl. 48-52) datée de la seconde moitié du XIIe siècle, l'intensité de l'expression psychologique des visages, le modelé souple, la composition monumentale, le rythme parfait de la ligne dans les plis des vêtements, relient ces fresques à celles de Nerezi et de Saint-Démétrios de Vladimir, qui ont subi l'influence de Constantinople.

Nous trouvons la continuation de ce courant classicisant dans les fresques connues de la Sainte-Trinité de Kranidion, de Saint-Georges d'Oropos et de Saint-Jean de Kalyvia en Attique, datées aux environs de 1245.

Les fresques, encore non nettoyées, de l'Église des Saints-Apôtres dans l'île de Kéa (pl. 53-54) peuvent être mises en parallèle avec la production artistique de style classique du milieu du XIIIe siècle et particulière-

ment de Boïana pour ce qui est de la sensibilité du modelé, de la finesse et de l'exactitude du dessin. Plus classique encore apparaît l'Ange de l'Ascension de l'église de Saint-Jean dans l'île de Naxos (pl. 56) avec le rythme harmonieux de la figure entière et le relief délicat du visage. Cette fresque peut être considérée comme se trouvant au même point de développement que celles de Sopocani, et être datée entre 1260 et 1270.

Dans l'église des Taxiarques du Castro de Géraki de Laconie (pl. 55), des indices iconographiques dans la scène de la prise de Jéricho, un des miracles accomplis par les Archanges, permettent de dater cette fresque de la seconde moitié du XIIIe siècle. Les fresques de l'Église de Saint-Nicolas, dans la ville de Géraki (pl. 57-60), présentent beaucoup de caractères communs aux fresques serbes de la dernière décade du XIIIe siècle et particulièrement de Gradac et de Arilje.

Il existe, à Arta et dans ses environs, une série d'églises possédant des fresques de la seconde moitié du XIIIe siècle qui n'ont pas encore été nettoyées. Des exemples pris dans l'église de Saint-Démétrios Katsouris, de la fin du XIIIe siècle (pl. 61), témoignent d'un niveau artistique élevé, ainsi que les fresques de l'Omorphi Ecclesia d'Athènes (pl. 62) qui montrent une pleine possession, de la part de l'artiste, de la valeur de la plasticité. Enfin, les fresques de l'Olympiotissa d'Elasson en Thessalie (1295 ou 1304) appartiennent entièrement à l'École macédonienne (pl. 63-64).

Par les exemples donnés ci-dessus, nous avons présenté un aperçu sommaire du matériel artistique dont la Grèce dispose. Lorsque les fresques de ces églises seront nettoyées, étudiées, et lorsque pourront y être ajoutées celles d'autres régions, non encore explorées, à ce moment, leur rapport avec l'art d'autres pays et la contribution des monuments grecs à l'œuvre créatrice de la Renaissance des Paléologues pourront, seulement, être éclaircis avec plus de précision. Pour l'instant, nous pensons que les exemples fournis sont suffisants pour modifier l'opinion qui dominait jusqu'à présent, et nous amener à penser que, premièrement, la peinture monumentale continue durant toute l'occupation franque, non seulement dans les régions libres des Despotats, mais aussi dans les régions continentales et insulaires de la Grèce soumises à l'occupation franque. En second lieu, on pourrait présumer que l'art de la première phase de la Renaissance des Paléologues de ces régions suit, dans ses grandes lignes, un développement parallèle à celui de la peinture monumentale contemporaine de la Serbie qui représente ou reflète, en grande partie, l'art de Constantinople et, plus tard, celui de Thessalonique.

Si nous prenons en considération que des tendances progressistes

analogues sont manifestes, hors du Despotat d'Epire, dans les monuments de l'Empire de Trébizonde — selon les recherches récentes de Talbot Rice à Sainte-Sophie — ainsi que dans ceux de l'Empire de Nicée — d'après Lasareff — monuments aujourd'hui disparus, il apparait alors — en évidence — que le mouvement artistique, au cours du XIIIe siècle et jusqu'à la Renaissance des Paléologues proprement dite, ne se bornait pas à des pays déterminés, mais, en général, s'étendait à tous les pays byzantins et slaves soumis à l'hégémonie de la seule église Orthodoxe.

MARIE G. SOTIRIOU