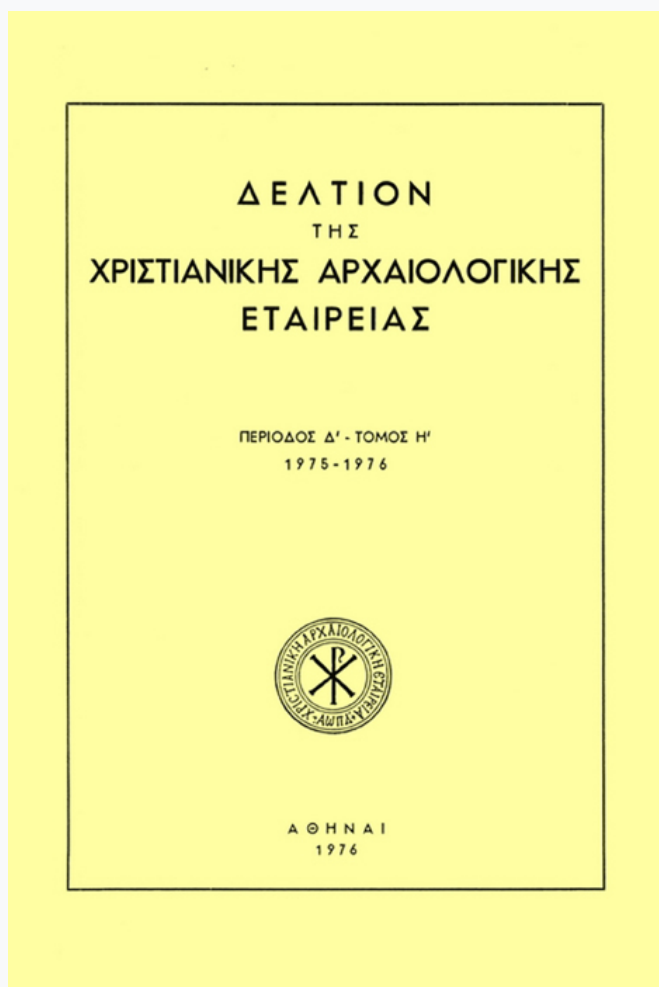


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 8 (1976)

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976)



Οι μικρογραφίες ενός χαμένου χειρογράφου του 1298 (πίν. 14-39)

Στέλλα ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND

doi: [10.12681/dchae.847](https://doi.org/10.12681/dchae.847)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND Σ. (1976). Οι μικρογραφίες ενός χαμένου χειρογράφου του 1298 (πίν. 14-39). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 8, 29-54. <https://doi.org/10.12681/dchae.847>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι μικρογραφίες ενός χαμένου χειρογράφου του
1298 (πίν. 14-39)

Στέλλα ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976) • Σελ. 29-54

ΑΘΗΝΑ 1976

ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΕΝΟΣ ΧΑΜΕΝΟΥ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ 1298 *

(ΠΙΝ. 14 - 39)

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ, πού ὁ καθηγητὴς Weitzmann, πρῶτος αὐτός, ἀπομόνωσε μία ομάδα ιδιαίτερα σημαντικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν πολύτιμων χειρογράφων τοῦ 13ου αἰώνα, ἔχει πολὺ ἀπασχολήσει τὴν ἔρευνα ἢ θέση τῆς ομάδας αὐτῆς στὴ ζωγραφικὴ τῆς συγκεκριμένης ἐποχῆς, γενικά, καί, εἰδικότερα, σὲ σχέση πρὸς τὸ χρόνο καὶ τὶς συνθήκες κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες συντελέστηκε ἡ λεγόμενη παλαιολόγια ἀναγέννηση¹.

* Τὸ χειρόγραφο αὐτὸ εἶχε ἐντοπίσει μὲ βάση τὶς φωτογραφίες ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μυῆoz, (βλ. σημ. 8) καὶ ὁ καθηγητὴς H. Belting, τὸν ὁποῖο καὶ ἀπ' ἐδῶ εὐχαριστῶ θερμὰ τόσο γιὰ τὴν ὑπόδειξη τοῦ δημοσιεύματος τοῦ Μυῆoz, ὅσο καὶ γιὰ τὴν πολύπλευρη βοήθειά του καὶ τὶς οὐσιαστικὲς παρατηρήσεις του ἐπάνω σ' αὐτὸ ἐδῶ τὸ ἄρθρο, πού εἶχε τὴν καλὴ σὺνῃ νὰ διαβάσει σὲ χειρόγραφο. Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλω ἐπίσης στὸν καθηγητὴ H. Buchthal, πού μπῆκε στὸν κόπο νὰ μοῦ στείλει σὲ φωτοαντίγραφο τὸ σχετικὸ κείμενο τοῦ R. Eisler ἀπὸ τὴ δημοσίευση τοῦ Μυῆoz. Θερμὰ εὐχαριστῶ ἀκόμη τὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία γιὰ τὴν παραχώρηση, μαζί μὲ τὴν ἄδεια δημοσίευσης, τοῦ σχετικοῦ μὲ τὸ χειρόγραφο φωτογραφικοῦ ὕλικου καὶ ιδιαίτερα τὸν Γενικὸ Γραμματέα τῆς Ἑταιρείας κ. Μ. Χατζηδάκη γιὰ τὴν πολύτιμη βοήθειά του, γενικά, καὶ τὴ φροντίδα του γιὰ τὴ δημοσίευση αὐτῆς τῆς μελέτης. Εὐχαριστῶ ἀκόμη τὸ Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν γιὰ τὴν παραχώρηση καὶ τὴν ἄδεια δημοσίευσης τῶν φωτογραφιῶν ἀπὸ τὸ Φιλοθέου 5 καὶ τὸ Ἰβήρων 5, ὅπως καὶ τὴ Bibliothèque Nationale στὸ Παρίσι γιὰ τὴν ἄδεια δημοσίευσης τῶν φωτογραφιῶν τοῦ Paris. gr. 54.

1. K. Weitzmann, *Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest*, Gazette des Beaux - Arts, 1944, 193 - 214 καὶ τώρα εἰς *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ἔκδ. H. Kessler, Chicago University Press, 1971, σ. 314 - 334, ὅπου μὲ βάση τὴν παρουσία ὀρισμένων τύπων εὐαγγελιστῶν σὲ γερμανικὲς μικρογραφίες χρονολογημένες στὰ 1230 - 1240 τοποθετεῖται ὅλη ἡ ομάδα στὸ δευτέρου τέταρτο τοῦ 13ου αἰ. Ἀδιαφορώντας γιὰ τὴ μαρτυρία τῶν γερμανικῶν χρφ. ὁ V. Lazarev τὰ συνδέει μὲ τὸν κώδικα Burney 20 τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου τοῦ 1285 καὶ τὸν gr. 101 τοῦ Leningrand (Novyi pamjatnik Konstantinopolsk miniaturey XIII., Vizantijskij Vremennik, V, 1952, σ. 178 κ.έ. Πρβλ. καὶ τοῦ ἰδίου, *Storia della Pittura bizantina*, Torino 1967, σ. 279 - 281). Ἡ χρονολόγησις ὁμῶς ὅλης τῆς ομάδας μὲ βάση τὰ δύο αὐτὰ χρφ. τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου καὶ τοῦ Leningrad πού ἐπιχει-

Τὴν ομάδα αὐτὴ, ποὺ συγκροτήθηκε, κυρίως μὲ βάση ὀρισμένους κοινούς τύπους εὐαγγελιστῶν, ἀπὸ πέντε χειρόγραφα Εὐαγγελίων (τὸ 118 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν², τὸ 5 τῆς Μονῆς Ἰβήρων³, τὸ gr. 54 τῆς Bibl. Nationale στὸ Παρίσι⁴, τὸ 753 τῆς Σκῆτης τοῦ Ἀγίου Ἀνδρέα στὸν Ἀθῶ καὶ τώρα στὸ Princeton ὡς Garrett 2⁵, καὶ τὸ 5 τῆς

ρεῖται ἐδῶ, ἀμφισβητήθηκε γενικά. Βλ. O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei* (Berichte zum XI. Internationalem Byzantinisten - Kongress, IV. 2, München 1958) σ. 19 - 20 καὶ H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. - historische Klasse), Heidelberg 1970, σ. 51 - 62. Πρβλ. ἐπίσης O. Demus, *The Style of the Kariye Djami*, εἰς P. Underwood, ed., *The Kariye Djami*, vol. 4, Princeton University Press, Princeton 1975, σ. 134 - 135, 144 καὶ 145 - 146.

2. P. Buberl, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen* (Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien 1917, II, T23, ἀρ. 24 καὶ πίν. XXX). Πρβλ. καὶ Weitzmann, ὁ.π. σ. 317 κ.έ., εἰκ. 309, ὅπου καὶ ἡ λοιπὴ παλαιότερη βιβλιογραφία. Πρβλ. ἐπίσης «Βυζαντινὴ Τέχνη», Κατάλογος Ἐκθέσεως Βυζαντινῆς Τέχνης στὴν Ἀθήνα, Ἀθῆναι 1964, ἀρ. 324.

3. Σ. Λάμπρος, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τοῦ Ἀγίου Ὁρους ἑλληνικῶν κωδίκων II, Cambridge, 1895 - 1900, σ. 1. Πρβλ. καὶ Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἰστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγίου Ὁρους, Ἀθῆναι 1932, σ. 7, πίν. 12 - 57. Ἐπίσης K. Weitzmann, ὁ.π. σ. 321 κ.έ., εἰκ. 312 - 313. Γιὰ τὴν παράσταση τοῦ κτήτορα πρβλ. H. Belting, *Das illuminierte Buch*, σ. 35 - 37 καὶ τοῦ ἰδίου, *Der Auftraggeber in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, εἰς *Art et société à Byzance sous les Paléologues* (Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines à Venise en Septembre 1968), Venise 1971, σ. 166, πίν. LXVI. Ἐγχρῶμες ἀπεικονίσεις ἀπὸ τὶς περισσότερες μικρογραφίες τοῦ κώδικα καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία εἰς «Οἱ Θεσαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους», ἔκδ. Ἐκδοτικῆς Ἀθηνῶν, τ. Β', Ἀθῆναι 1975, σ. 296 - 303 καὶ εἰκ. 11 - 40.

4. Κατάλογος Ἐκθέσεως Byzance et la France médiévale, ἔκδ. J. Porcher, Paris 1958, ἀρ. 79 μὲ βιβλιογραφία. H. Omon, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI^e au XIV^e siècles*, Paris 1929, πίν. XC - XCVI. Πρβλ. καὶ K. Weitzmann, ὁ.π. σ. 323 - 325, εἰκ. 314 καὶ V. Lazarev, *Pittura bizantina*, εἰκ. 384 - 394. Πρβλ. ἐπίσης Κατάλογο, «Βυζαντινὴ Τέχνη», ὁ.π. σ. 280, ἀριθ. 325 μὲ βιβλ. Γιὰ τὴν ἔμμεση σχέση τοῦ κύκλου τῶν μικρογραφιῶν τοῦ μὲ ἐκεῖνες τοῦ Ἰβήρων, βλ. Belting, *Das illuminierte Buch*, σ. 40 - 41.

5. S. De Ricci - W. J. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the USA and Canada*, I, 1937, σ. 865, ἀρ. 2. Πρβλ. καὶ B. W. Clark, *A descriptive Catalogue of the Greek New Testament Manuscripts in America*, 1937, ἀρ. 725, ὅπου γιὰ πρώτη φορὰ διατυπώνεται ἡ ἄποψη, ὅτι οἱ μικρογραφίες ἀποτελοῦν μεταγενέστερη προσθήκη σὲ κώδικα τοῦ 12ου/13ου αἰῶνα, θέση ποὺ ἀπορρίπτει ὁ Weitzmann (*Constantinopolitan Book Illumination*, σ. 321, σημ. 29), ἀποδέχεται ὁμῶς ὁ Belting, (ὁ.π. σ. 61). Τελευταῖα οἱ A. van Buren καὶ G. Vican, εἰς *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of K. Weitzmann*, Princeton Univ. Press, 1973, σ. 177 - 178, ἀποδέχονται μὲν τὴ μεταγενέστερη προσθήκη τῶν μικρογραφιῶν διατηροῦν ὁμῶς τὴν πρῶμην χρονολόγησιν Weitzmann συγκρίνον-

Μονῆς Φιλοθέου)⁶ ἔρχεται νὰ πλουτίσει τὸ Εὐαγγελιστάριο πού, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, γιὰ πρώτη φορά, παρουσιάζεται ἐδῶ.

Τὸ χειρόγραφο αὐτὸ φυλασσόταν ὡς τὶς ἀρχῆς τουλάχιστον τοῦ αἰῶνα μας στὸ σκευοφυλάκιο τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὸν Ἐπάνω Μαχαλὰ τῆς Σμύρνης, ὅπου τελευταῖος τὸ εἶδε καὶ τὸ φωτογράφησε τὸ 1907 ὁ ἰδρυτὴς τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας Γεώργιος Λαμπάκης, ὁ ὁποῖος δημοσίευσε λίγο ἀργότερα μία σύντομη περιγραφή του στὸ βιβλίον του τὸ ἀφιερωμένο στὶς ὀρθόδοξες Κοινότητες τῆς Μικρᾶς Ἀσίας⁷. Τὸν προηγούμενο ἀκριβῶς χρόνο εἶχε δημοσιεύσει καὶ ὁ Dr. R. Eisler, στὸ ἔργο τοῦ A. Muñoz, Monumenti d'arte medioevale e moderna⁸, τρεῖς ἀπὸ τὶς μικρογραφίες μὲ μία σύντομη ἐπίσης περιγραφή. Ἀπὸ τότε δὲν ξανάγινε, ὅσο ξέρω, λόγος γιὰ τὸ σημαντικότερο αὐτὸ κειμήλιο, πὺ φαίνεται ὅτι χάθηκε μαζὶ μὲ τὰ τόσα ἄλλα κατὰ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφή.

Στὴ δημοσίευση τοῦ Λαμπάκη προσφέρεται καὶ μία φωτογραφία τῆς μικρογραφίας μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἰωάννη, πὺ ἀκριβῶς ἀποτέλεσε τὴν παρακίνηση σὲ ἀναζήτηση περισσότερων στοιχείων. Κατὰ καλὴ τύχη ἡ ἔρευνα στὸ πολύτιμο φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, πὺ φυλάσσεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, πρόσφερε ἐκτὸς ἀπὸ τὸ βιβλιογραφικὸ καὶ τὰ μεταγενέστερα σημειώματα, ὑλικὸ γιὰ δύο ἀκόμη ἀπὸ τὰ διακοσμημένα δισέλιδα τοῦ χειρογράφου τὰ ὁποῖα καὶ δημοσιεύονται ἐδῶ (πίν. 14-17). Τὸ κενὸ πὺ παρουσιάζει τὸ ἀρχεῖο αὐτὸ ὡς πρὸς τὴν τέταρτη μικρογραφία, μὲ τὴν παράσταση τοῦ Λουκά, συμπληρώνει ἡ δημοσίευση τοῦ Muñoz, ἀπὸ τὴν ὁποία καὶ ἀνατυπώθηκε ἐδῶ ἡ μικρογραφία αὐτὴ (πίν. 25).

Τὸ χειρόγραφο, σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τοῦ Λαμπάκη καὶ τοῦ Eisler, ἀποτελοῦσαν 290 περγαμηνὰ φύλλα, διαστάσεων περίπου 235 × 320 χιλ., καὶ στολιζόταν μὲ τὶς ὀλοσέλιδες μικρογραφίες τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν καὶ ἀκόμη μὲ διακοσμητικὰ ἐπίτιτλα καὶ ἀρχικά. Στὰ στοιχεῖα αὐτὰ περιορίζονται οὐσιαστικὰ οἱ πληροφορίες πὺ δίνουν οἱ παραπάνω πηγὲς σχετικὰ μὲ τὴ διακόσμηση τοῦ κώδικα. Εὐτυχῶς ὅμως οἱ φω-

τὰς τὶς — χωρὶς ἐπιτυχία κατὰ τὴ γνώμη μου — μὲ ὀρισμένες τοιχογραφίες τῆς Mileševa (Πρβλ. καὶ σημ. 9).

6. Ἀάμπροϋ, Κατάλογος, ὁ.π. I, σ. 151. Weitzmann, ὁ.π. σ. 205. Πρβλ. καὶ Demus, Die Entstehung des Paläologenstils, σ. 20 καὶ τοῦ ἰδίου, The Style of the Kariye Djami, σ. 146, ὅπου σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν πρώτη χρονολόγηση τοῦ Weitzmann τοποθετεῖται στὴ σττροφή πρὸς τὸ 14ο αἶώνα.

7. Γ. Λαμπάκης, Οἱ Ἑπτὰ Ἀστέρες τῆς Ἀποκαλύψεως, Ἀθῆναι 1909, σ. 221-222, εἰκ. 120.

8. Roma, 1906, I, πίν. XIII-XIV.

τογραφίες του Λαμπάκη που έχουν σωθή περιλαμβάνουν ολόκληρο το δισέλιδο κάθε φορά, με τη μικρογραφία κάθε εὐαγγελιστῆ, που βρίσκεται πάντα στη verso πλευρὰ του φύλλου, καὶ τὴν ἀρχὴ τῶν περικοπῶν τοῦ εὐαγγελίου του, στὴ recto τοῦ ἐπόμενου, ἔτσι ὥστε μπορεῖ κανεὶς νὰ ἔχει σαφὴ εἰκόνα τόσο τῆς γενικῆς διάρθρωσης ὅσο καὶ τοῦ κειμένου μετὰ περὶ-τεχνα ἐπίτιτλα καὶ ἀρχικά. Μόνο γιὰ τὴν ἀρχὴ τῶν περικοπῶν τοῦ κατὰ Λουκᾶν λείπει κάθε στοιχεῖο.

Ἡ γραφὴ εἶναι καθαρὴ, ἀρχαιοπρεπὴς σὲ μεγάλᾳ, κάπως τετραγωνισμένα, γράμματα, τυπικὴ τοῦ 13ου αἰώνα. Τὰ ἀρχικά σχηματίζονται ἀπὸ φυλλοφόρα συμπλεκόμενα στελέχη καὶ μπαίνουν στὸ περιθώριο (πίν. 18). Τὸ κείμενο, γραμμένο σὲ δύο στήλες, ἀφήνει ἀρκετὸ περιθώριο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς. Οἱ περικοπὲς κάθε εὐαγγελίου ἀρχίζουν πάντα μετὰ τὴν recto ὄψη τοῦ νέου φύλλου καὶ μόνο σὲ μία περίπτωση, στὴν ἀρχὴ τῶν περικοπῶν τοῦ κατὰ Μᾶρκον, ἕνα μικρὸ ὑπόλοιπο ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ προηγούμενου εὐαγγελίου ἀναγκάζει τὴ μετάθεσιν τῆς ἀρχῆς τοῦ κατὰ Μᾶρκον στὴ δεξιὰ στήλη (πίν. 14 - 16).

Τὰ ἐπίτιτλα δὲν εἶναι πάντα τὰ ἴδια σὲ μέγεθος καὶ σχῆμα. Στὴν περίπτωση τῶν περικοπῶν ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη τὸ ἐπίτιτλο ἀντιστοιχεῖ στὸ συνολικὸ πλάτος τῶν δύο στηλῶν τοῦ κειμένου (πίν. 18), ἐνῶ στίς δύο ἄλλες περιορίζεται στὸ πλάτος τῆς μιᾶς μόνο στήλης (πίν. 15-16). Ὡς πρὸς τὴ μορφή, ἐκεῖνο τοῦ κατὰ Ἰωάννην ἔχει σχῆμα ὀρθογώνιο μετὰ ἕνα μικρὸ ἐλεύθερο διάστημα στὸ κέντρο, ὅπου εἶναι γραμμένος ὁ τίτλος : «Ἐκ τοῦ κατὰ Ἰωάννην» σὲ ὥραϊα κεφαλαῖα γράμματα. Ὁ κάμπος τοῦ ὀρθογώνιου εἶναι γεμισμένος μετὰ κόσμημα ἀπὸ ἐλίσσόμενους σὲ κύκλους φυλλοφόρους βλαστοὺς καὶ καλυκόμενα ἄνθη στὸ κέντρο τῶν κύκλων, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ἀναπτύσσονται ἄλλοι μικρότεροι βλαστοὶ μετὰ ἀκανθόμορφα ἢ χωνοειδῆ φύλλα. Ἀπὸ τὶς τρεῖς γωνίες τοῦ ὀρθογώνιου ξεπηδοῦν σχηματοποιημένα φυτικὰ κοσμήματα καὶ ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς ἐπάνω πλευρᾶς δύο φυλλοφόροι κλάδοι ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους εἰκονίζεται ἕνα πουλὶ νὰ πετᾷ. Ἀνάλογη ἀλλὰ πιὸ ἐντονα σχηματοποιημένη εἶναι ἡ διακόσμηση καὶ τῶν ἄλλων δύο ἐπίτιτλων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἐκεῖνο τοῦ κατὰ Ματθαῖον ἔχει τὴ μορφή ἐνὸς κεφαλαίου Π καὶ τοῦ κατὰ Μᾶρκον σχῆμα τετράγωνο (πίν. 15 καὶ 16).

Στὸ τέλος τοῦ κειμένου, στὴ verso ὄψη ἐνὸς ἀπὸ τὰ τελευταῖα φύλλα τοῦ κώδικα, τοῦ 287, βρίσκεται, γραμμένο ἐπίσης σὲ δίστηλο, τὸ ἀκόλουθο βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα (πίν. 17) :

Τὸ παρὸν ἅγιον εὐαγγέλιον πέφυκεν Γερασίμῳ μ(η)τροπολίτῳ Φιλιππουπόλεως καὶ ὑπερτίμῳ πόθῳ πολλῶ καὶ ἐπιμελείᾳ ἐξ οἰκείων αὐτοῦ ἀναλωμάτων μᾶλλον δὲ τῶν τοῦ Θεοῦ δωρεῶν κατασκευασθὲν καὶ κοσμηθὲν ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου γραφὲν δὲ τῇ αὐτοῦ προτροπῇ χειρὶ Δα(βὶ)δ μοναχοῦ καὶ τε-

λειωθὲν μηνὶ Δεκεμβρίῳ ἰνδικτιῶνος ιβ' ἔν ἔτει ,ςωζ (1299) βασιλεύοντος τοῦ εὐσεβεστάτου κυρίου Ἀνδρονίκου καὶ Εἰρήνης καὶ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ τοῦ εὐσεβεστάτου κυρίου Μιχαὴλ τῶν Παλαιολόγων καὶ Μαρίας Ἀδγούστης: (Ἡ χρονολογία ἔφ' ὅσον πρόκειται γιὰ μῆνα Δεκέμβριον ἀντιστοιχεῖ κανονικὰ μὲ τὸ 1298).

Στῇ recto ὄψη τοῦ παράφυλλου ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι γραμμένα τὰ ἀκόλουθα μεταγενέστερα σημειώματα (πίν. 17):

«Τὸ παρὸν ἄγιον εὐαγγέλιον, ἐκοσμίθη καὶ ἐκαλοπίσθη τὸ δεύτερον δι' ἀργυροῦ δεσήματος ὅλον τὸ ἔξωθεν δαπάνη τοῦ πανιερωτάτου μ(η)τροπολίτου τῆς ἀγιοτάτης μ(η)τροπόλεως Ἐφέσου, ὑπερτίμον καὶ ἐξάρχον πάσης Ἀσίας κυρίου κὺρ Μελετίου Πετροκοκκίνου τοῦ ποτὲ Λουκᾶ καὶ κτίτορος τῆς ἀγίας ἐκκλησίας ταύτης τοῦ Μεγάλου Βασιλείου. Ἐν ἔτη σωτηρίῳ α ψ ο θ (1779) κατὰ μῆνα Σεπτέμβριον Ἰνδικτιῶνος ιγ':»

«Τὸ παρὸν θεῖον καὶ ἱερὸν ἐν μεμβράναις χειρόγραφον εὐαγγέλιον τῆς Νέας Διαθήκης τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ὑπάρχει τό γε νῦν, ἴδιον ἀπόκτημα τῆς ἐν Σμύρῃ κατὰ τὸν ἐπάνω μαχαλὰν ἱερᾶς τρισυνοπστάτου ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου ἐνδόξου καὶ εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ὡς ἀγορασθὲν παρὰ τῶν τιμιωτάτων ἐπιτρόπων αὐτῆς ὑπὸ τινων ἀγαρηνῶν. Καὶ πρὸς πίστῳσιν βεβαιοῦται παρὰ τῆς ἡμῶν μετρούτης. Ἐν ἔτει σωτηρίῳ ,α ω λ α (1831). Ἰνδικτιῶνος δ'. κατὰ μῆνα Σεπτέμβριον:

Ὁ πατριάρχης πρώην Κωνσταντινουπόλεως Ἀνθίμος.

Οἱ πληροφορίες ποὺ προσφέρουν τὰ σημειώματα αὐτὰ εἶναι ἀρκετὰ διαφωτιστικὲς τόσο γιὰ τὶς συνθήκες κατασκευῆς τοῦ χειρογράφου, ὅσο καὶ γιὰ τὴ μεταγενέστερή του. Ἐδῶ ἐνδιαφέρει κυρίως τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα, ποὺ παραδίδει τὴ χρονολογία καθὼς καὶ τὰ ὀνόματα ἀφιερωτοῦ καὶ γραφέα τοῦ χειρογράφου, στοιχεῖα ποὺ λείπουν ἀπ' ὅλα τὰ χειρόγραφα τῆς ομάδας Weitzmann μὲ μία μόνο, ἀμφισβητούμενη καὶ αὐτὴ, ἐξαίρεση⁹ καὶ ποὺ προσδίδουν ἀκριβῶς στὸ χαμένο πιά κώδικα τῆς Σμύρνης τὴν ξεχωριστὴ του σημασία.

Ὁ μητροπολίτης Γεράσιμος, ὁ κτήτορας τοῦ χειρογράφου, θὰ πρέπει νὰ κατεῖχε τὸν ἐπισκοπικὸ θρόνον τῆς μητρόπολης τῆς Φιλιππουπόλεως γιὰ ἓνα σχετικὰ μεγάλο χρονικὸ διάστημα: ἤδη τὸ 1285 ὑπογράφει μὲ

9. Πρόκειται γιὰ τὸν Garrett 2, ὅπου σημεῖωμα μεταγενέστερο ἀναφέρει ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τότε κάτοχο τοῦ χειρογράφου, ἱερομόναχο Καλλίστρατο, καὶ τὸν πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ἀθανάσιο (1289 - 1293 καὶ 1303 - 1309). Ὁ συσχετισμὸς ἀλλαγῆς ἰδιοκτησίας τοῦ χειρογράφου μὲ τὴν ἀντικατάστασιν τῶν ἀρχικῶν μικρογραφιῶν του μὲ τὶς σημερινές, ποὺ πρότεινε ὁ Belting (δ.π. σ. 61), δὲν ἔγινε ἀποδεκτὸς ἀπὸ τοὺς A. van Buren καὶ G. Vican (δ.π. 177), ποὺ ἐπιμένουν στὴν πρώιμη χρονολόγησιν Weitzmann. Πρβλ. καὶ σημ. 5.

αὐτὸ τὸν τίτλο στὴ Σύνοδο τῶν Βλαχερνῶν¹⁰. Ὅπως εἶναι διατυπωμένο τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα, δὲν διευκρινίζεται ἂν τὸ εὐαγγέλιο προοριζόταν νὰ μείνῃ στὴν ἀποκλειστικὴ κατοχὴ τοῦ κτήτορα ἢ παραγγέλθηκε μὲ τὴν προοπτικὴ νὰ δωρηθῇ στὴ συνέχεια στοῦ ναοῦ τῆς μητροπόλεως. Ὁ παρωχημένος χρόνος ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸ ρῆμα τὸ δηλωτικὸ τῆς κυριότητος τοῦ κώδικα, «πέφυκεν», σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι πρόκειται γιὰ βιβλίον καθαρὰ λειτουργικόν, ἐπιτρέπουν τὴν ὑπόθεσιν, ὅτι ἡ παραγγελία τελικὰ ἀποσκοποῦσε στὸν πλουτισμὸ ἴσως τοῦ ἴδιου τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ μὲ ἓνα πολύτιμον εὐαγγέλιον. Τὸ ὅτι προοριζόταν νὰ ἐξυπηρετήσῃ λειτουργικὰς ἀνάγκας συνάγεται καὶ ἀπὸ τὴν πολύτιμη στάχυσή του, ποὺ ὑπονοεῖ ἡ παρατήρησις τοῦ βιβλιογραφικοῦ σημειώματος: «κοσμηθὲν ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου», ὅπως καὶ ἡ ἀνάλογη τοῦ πρώτου ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα σημειώματα, «ἐκοσμήθη καὶ ἐκαλοπίσθει τὸ δεύτερον δι' ἀργυροῦ δεσμήματος ὅλον τὸ ἐξώθεν...».

Ὅσον ἀφορᾷ στὸν προσδιορισμὸ τοῦ ἐργαστηρίου, ὅπου ἐκτελέστηκε ἡ παραγγελία τοῦ Γερασίου, ἡ ιδιότητα τοῦ μοναχοῦ ποὺ ἀναγνωρίζεται στὸ γραφεὶς Δαβίδ¹¹ ὑποδεικνύει τὸν ἐντοπισμὸ του κατ' ἀρχὴν σὲ κάποιον μοναστήρι. Ἀπὸ τίς μονὰς τῆς περιοχῆς ἡ σκέψις στὴν περίπτωσιν αὐτὴ θὰ ἦταν φυσικὸ νὰ στραφῇ στὸ μοναστήρι τοῦ Βαζκονο, ποὺ ὄχι μόνον βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴ Φιλιππούπολη (σὲ ἀπόστασιν τριάντα περίπου χιλιομέτρων), ἀλλὰ καὶ ἀποτελοῦσε κέντρο ποικίλων δραστηριοτήτων¹². Ὅσο ὅμως ἐλκυστικὴ καὶ ἂν εἶναι ἡ ὑπόθεσις αὐτή, ἡ ἔλλειψις κάθε συγκεκριμένου στοιχείου, ποὺ νὰ τὴ στηρίξει, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ γενικὰ ὑψηλὴ ποιότητα τοῦ χειρογράφου καὶ ὀρισμένους εἰδικoὺς χαρακτηρισμοὺς στὴν τεχνοτροπία τῶν μικρογραφιῶν ὑποδεικνύουν μᾶλλον ἓνα

10. Βλ. Μ. Σταμούλη, Συμβολὴ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῶν Ἐκκλησιῶν τῆς Θράκης, Θρακικά, τόμ. 14, 1940, σ. 181. Πρβλ. ἐπίσης Lequien, Oriens Christianus, I, Paris 1740, col. 1155 - 1162 καὶ V. Laurent, Le Corpus des sceaux de l'Empire Byzantin, V, L'Église, 1ère Partie, Paris 1963, σ. 518 - 519. Γιὰ τὴν ἐπισκοπὴ Φιλιππουπόλεως, σύντομες πληροφορίες εἰς Μητρ. Σάρδεων Γερμανοῦ, Οἱ ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι τῶν ἐπαρχιῶν τῆς Β. Θράκης καὶ ἐν γένει τῆς Βουλγαρίας ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως καὶ ἐξῆς, Θρακικά, τόμ. 8, 1937, σ. 183. Βλ. ἐπίσης γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς Φιλιππουπόλεως, Ἀρχεῖον Θράκης, τόμ. 12, 1945 - 1946, σ. 345 - 347. καὶ Στ. Κυριακίδου, Βυζαντιναὶ Μελέται II - V, Θεσσαλονίκη 1939, σ. 161 - 165.

11. Καὶ στοὺς καταλόγους τῶν M. Vogel - V. Gardthausen (Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance, Leipzig, 1909, σ. 100) ἀναφέρεται ὁ γραφεὶς Δαβίδ μὲ βάση τὴν πρόχειρην δημοσίευσιν τῶν σημειωμάτων τοῦ χειρογράφου τῆς Σμύρνης ἀπὸ τὸν O. Th. Wulff, Izvestija russk. archaeol. Institut Konst., τόμ. 3, 1898, σ. 203.

12. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, Texte, σ. 56.

κεντρικό ἐργαστήριο πού ἴσως μόνο στὴν Κωνσταντινούπολη θὰ μποροῦσε νὰ ἀναζητηθῇ αὐτὴ τὴν ἐποχή.

ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ. Ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, σύμφωνα μὲ τὶς παλαιᾶς περιγραφές, πού ἐπιβεβαιώθηκαν ἀπὸ τὰ φωτογραφικὰ τεκμήρια πού συγκεντρώθηκαν, τὸ εὐαγγελιστάριο εἰκονογραφοῦσαν οἱ παραστάσεις τῶν εὐαγγελιστῶν Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου (fol. 7v), Ματθαίου (fol. 67v), Λουκᾶ (fol. 97v) καὶ Μάρκου (fol. 131v)¹³ (πίν. 19, 23, 25 καὶ 29).

Οἱ τέσσερις αὐτὲς ὁλοσέλιδες μικρογραφίες ἔχουν πλαίσιο ἀπὸ ἀπλὴ ταινία, πού καταλήγει στὶς ἐπάνω γωνίες σὲ τρίφυλλο κόσμημα, ὅμοιο μὲ σχηματοποιημένο κρινάνθεμο, καὶ εἰκονίζουν τοὺς γενειοφόρους εὐαγγελιστὲς καθισμένους σὲ ξύλινους θρόνους μὲ μαξιλάρια, ἐμπρὸς ἀπὸ ἓνα κτίριο μὲ πλούσια διαρθρωμένη ὄψη, πού διατρέχει ὅλο τὸ πλάτος τοῦ πίνακα. Τὸ ὑπόλοιπο βάθος τῆς παράστασης καλύπτεται μὲ χρυσό. Τὰ ὀνόματα τῶν εὐαγγελιστῶν διακρίνονται γραμμένα μὲ σχετικὰ μικρά, στρογγυλευμένα, κεφαλαῖα γράμματα ἐπάνω στὸ χρυσὸ βάθος. Μὲ ἐξαίρεση τὴ μορφή τοῦ Μάρκου, πού παριστάνεται μετωπικά, ὅλοι οἱ εὐαγγελιστὲς εἰκονίζονται γυρισμένοι ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ.

Καὶ πρῶτα ὁ Ἰωάννης (εἰκ. 19), καθισμένος σὲ λιτὰ διακοσμημένο ξύλινο θρόνο μὲ χαμηλὴ πλάτη, πατεῖ σὲ ὀρθογώνιο ὑποπόδιο καὶ φαίνεται βυθισμένος στὴν ἀνάγνωση ἑνὸς ὀγκώδη κώδικα, πού κρατεῖ μισάνοιχτο στὰ χέρια, μπρὸς στὸ στήθος, πολὺ κοντὰ στὰ μάτια¹⁴. Τὸ

13. Εἰσαγωγικὲς παρατηρήσεις ἐπάνω στὸ θέμα εἰκονογράφησης τοῦ βυζαντινοῦ Εὐαγγελισταρίου ἀπὸ S. h. T s u j i, *Byzantine Lectionary Illustration*, εἰς *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, ὁ.π. (ὅπως στὴ σημ. 5) σ. 34-39. Πρβλ. ἐπίσης K. W e i t z m a n n, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, εἰς *New Testament Manuscript Studies*, ἔκδ. M. M. Parvis καὶ A. P. Wikgren, Chicago University Press, σ. 151-174 καὶ 215-219, τώρα καὶ εἰς *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, σ. 274-270, καὶ C. M e r e d i t h, *The Illustration of codex Ebnerianus. A study in liturgical illustration of the Comnenian Period*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, τόμ. 29, 1966, σ. 419 κ.έ.

14. Ἡ λεπτομέρεια ξαναβρίσκεται στὶς παραστάσεις ὁλοσώμων εὐαγγελιστῶν στὰ Εὐαγγελιστάρια Paris, Bibl. Nat. gr. 70 καὶ Wien, Nat. Bibl. Theol. gr. 240, τοῦ 10ου αἰῶνα (βλ. K. W e i t z m a n n, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, σ. 14-15, εἰκ. 83 καὶ 85). Τὴν ἴδια ἐποχὴ διαπιστώνεται καὶ ὁ τύπος τοῦ ἑνθρονου εὐαγγελιστῆ μὲ τὸ μισάνοιχτο εὐαγγέλιο στὰ χέρια, ὅπως δείχνει ἡ μικρογραφία τοῦ Ἰωάννη στὸ χειρόγραφο 56 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν (ἐδῶ πίν. 34). Πρβλ. καὶ Κατάλογο «Βυζαντινὴ Τέχνη», Ἀθῆναι 1964, ἀριθ. 306, ὅπου καὶ ἡ λοιπὴ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ὁ τύπος ὅμως αὐτὸς ἐξακολούθησε νὰ εἶναι σὲ χρῆση καὶ στὸ 12ο αἰῶνα, ὅπως βεβαιώνουν οἱ παραστάσεις τῶν εὐαγγελιστῶν, πού ἀντιγράφουν τὸν τύπο ἐκείνων τοῦ χειρογράφου τῆς Βιέννης, στὸ χαμένο Εὐαγγέλιο μὲ Πράξεις τῶν Ἀποστόλων τῆς Μονῆς Διονυσίου (ἀριθ. 8) τοῦ 1133, ἀπὸ τὸ ὁποῖο μόνον ἓνα φύλλο μὲ

γκρίζο ἱμάτιο ποὺ τὸν τυλίγει ἀφήνει νὰ φανῇ μόνον ἡ παρυφή τοῦ γαλάζιου χιτῶνα ¹⁵. Ἐμπρὸς του, στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς εἰκόνας, παριστάνεται ἓνα μικρὸ ἐρμάρι μὲ ἀνοικτὰ τὰ φύλλα τοῦ ἐπάνω μέρους, πίσω ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑψώνεται ἀναλόγιο, ὅπου βρίσκεται ἓνας ἀνοιχτὸς κώδικας μὲ ἑλληνικὸ κείμενο, ἐνῶ ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ κάθετου στελέχους του κρέμεται σὲ πλούσιες ἀναδιπλώσεις ἓνα κομμάτι βαθύχρωμου ὑφάσματος. Τῇ σύνθεσιν κλείνει στὸ βάθος ἡ ὄψη ἐνὸς τριώροφου κτηρίου μὲ ὀριζόντια ἐπίστεψη καὶ ἀλλεπάλληλες ζῶνες ἀπὸ τοξωτὰ καὶ ψηλότενα ὀρθογώνια ἀνοίγματα, ποὺ στέφονται ἀπὸ μία ζώνη μὲ ὀδοντωτὸ κόσμημα καὶ μία σειρὰ ἀπὸ κιλλίβαντες.

Ἡ παράσταση τοῦ Ματθαίου (πίν. 23), ἀνάλογη ὡς πρὸς τὴν στάση τῆς μορφῆς καὶ τὰ χρώματα μὲ τὴν προηγούμενη, διαφοροποιεῖται ὡς πρὸς τὰ λοιπὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα. Ὁ ἴδιος ὁ εὐαγγελιστὴς εἰκονίζεται μὲν νὰ κρατᾷ ἓνα μισάνοιχτο κώδικα, ὅπου διακρίνεται ἡ ἀρχὴ τοῦ εὐαγγελίου του στὰ ἑλληνικά, τὸν κώδικα ὅμως αὐτὸν στηρίζει στὸν ἀριστερὸ μηρὸ καὶ κρατᾷ τὸ βλέμμα του στραμμένο πρὸς τὸ ἀνοιχτὸ βιβλίο τοῦ ἀναλόγιου μπροστὰ του. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἔχει βάσιν σχηματισμένη ἀπὸ δύο ξύλα ἐνωμένα σταυρωτὰ καὶ τὸ κάθετο στέλεχος του τορνευμένο, μετὰ ἀπὸ κάποιο ὕψος, σὲ ρομβοειδῆ καὶ σφαιρικὰ ἐναλλάξ σχήματα. Δίπλα στὸ ἀναλόγιο, ἐπάνω στὸ πάτωμα, διακρίνεται ἓνα μικρὸ κυβικοῦ σχήματος ἀντικείμενο, ποὺ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἀναγνωρισθῇ καὶ σὰν βιβλίο. Ὁ ξύλινος, λοξὰ τοποθετημένος, θρόνος ἔχει χαμηλὴ πλάτη καὶ τὶς ὀριζόντιες συνδέσεις στὴ βάσιν του σὲ καμπύλῃ μορφῇ. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ κτηρίου στὸ βάθος εἶναι ἐδῶ λιτότερα καὶ ἐν μέρει ἀδεξιότερα διαμορφωμένη. Φέρει δύο μόνον ἀνοίγματα, τὸ ἓνα ἀριστερὰ τοξωτὸ καὶ τὸ ἄλλο δεξιὰ, ἀνάμεσα στὸ ἀναλόγιο καὶ στὴ μορφῇ, ὀρθογώνιο, ποὺ στέφονται ἀπὸ ἐλικόμορφα κοσμήματα, καὶ τέλος γέισο, πλουτισμένο μόνον στὸ δεξιό του τμήμα ἀπὸ μία ἀπλὴ ὀδοντωτὴ ταινία.

Ἐπαναλαμβάνοντας μὲ ἐλαφρὴ ἀλλὰ σημαντικὴ ἀπὸ συνθετικὴ ἄποψη τροποποίησιν τὴν στάση τῆς παραπάνω μορφῆς, ὅσον ἀφορᾷ στὴ θέσιν τοῦ κώδικα, ἡ παράσταση τοῦ Λουκᾶ (πίν. 25) ἐντυπωσιάζει κυρίως μὲ τὴν πρωτοτυπία τῶν συνθετικῶν λύσεων ποὺ ἐφαρμόζει. Ἡ μορφὴ ἐδῶ, τυλιγμένη σὲ ἰόχρωμο ἱμάτιο καὶ δοσμένη σὲ ραδιότερες ἀναλογίες

τις προτομές τῶν ἀποστόλων ἔχει σωθῇ στὴ Συλλογὴ Π. Κανελλοπούλου (βλ. ἀπεικόνισιν εἰς F. Dölger, *Mönchland Athos*, München 1945, εἰκ. 114-115. Πρβλ. Κατάλογος «Βυζαντινὴ Τέχνη» ἀρ. 313, μὲ ἀπεικόνισιν. Τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα εἰς Λάμπρον, ὁ.π. τόμ. I, 1895, σ. 319).

15. Οἱ περιγραφῆς τῶν χρωμάτων εἶναι παρμένες ἀπὸ τὴ δημοσίευσιν τοῦ R. Eisler (πρβλ. σημ. 8).

καί χαλαρότερη στάση, με τὰ πόδια σταυρωμένα χαμηλά, εικονίζεται σὰν νὰ ἔχει τυλίξει με τὰ δύο χέρια τὸν ὀγκώδη κώδικα, χαμηλά μπρὸς στὸ στήθος. Συγχρόνως, ἐνῶ κλείνει τὸ μικρὸ κεφάλι ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔμπρὸς καὶ πίσω, στρέφει τὸ βλέμμα στοχαστικὰ πρὸς τὸ δεύτερο βιβλίον, ποὺ βρίσκεται ἀνοιχτὸ ἐπάνω στὸ ἀναλόγιον, λίγο ὑψηλότερα μπροστά της. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ στηρίζεται με ἅπλο τορνευτὸ στέλεχος σὲ μικρὸ ἑρμάρι, λοξὰ τοποθετημένο. Ἡ κλασικῆς λιτότητας ὄψη τοῦ κτηρίου στὸ βάθος διαμορφώνεται σὲ δύο ζῶνες. Στὴν κατώτερη ἀπ' αὐτὲς διακρίνεται ἓνα τοξωτὸ ἄνοιγμα, προοπτικὰ σχεδιασμένο, ποὺ στέφεται ἀπὸ τὰ γνωστά ἐλικόμορφα κοσμήματα, καὶ τὴν ἐπάνω διατρέχει εἶδος ὁδοντωτῆς ταινίας σὲ ἀνάγλυφο, ἐνῶ τὸ σύνολο ἐπιστέφει γεῖσο με ὠραῖο ἰωνικὸ κυμάτιο.

Τέλος, ἡ ἐντυπωσιακὴ, μετωπικὰ δοσμένη καὶ σὲ γαλάζιο ὀρθόσημο χιτῶνα καὶ πλούσιο (γκρίζο;) ἱμάτιο ντυμένη μορφή τοῦ Μάρκου (πίν. 29) εικονίζεται πλαισιωμένη ἀπὸ δύο ψηλόστενα ἐπιπλα, στὸ δεξιὸ ἀπὸ τὰ ὁποῖα στηρίζεται τὸ με ἐπίσης τορνευτὸ κάθετο στέλεχος ἀναλόγιον. Ἐπάνω στὸ τελευταῖο αὐτὸ βρίσκεται ἀνοιχτὸς κώδικας με λευκὲς ὁμῶς σελίδες. Ὁ εὐαγγελιστὴς εικονίζεται νὰ στηρίζει με τὸ ἀριστερὸ του χέρι ἓνα μεγάλον ἀνοιχτὸ κώδικα, ὅπου διαβάζεται ἡ ἀρχὴ τοῦ εὐαγγελίου του, καὶ φέρει τὸ δεξιὸ λυγισμένο μπρὸς στὸ στήθος. Ἡ ὄψη τοῦ κτηρίου στὸ βάθος ἐντυπωσιάζει με τὴν πλούσιάν του ἐπίστεψη, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ γνωστὸ ὁδοντωτὸ κόσμημα, μία σειρὰ ἀπὸ προοπτικὰ τοποθετημένους, ὀγκῶδεις κιλλίβαντες καὶ τέλος, μία σειρὰ ἀπὸ προοπτικὰ ἐπίσης δοσμένους πυργίσκους. Στὸ μικρὸ ὁρατὸ τμήμα τῆς κατώτερης ἐπιφάνειας ἐπαναλαμβάνεται τὸ γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ Ἰωάννη καὶ Ματθαίου ραδιῶν τοξωτὸ ἄνοιγμα με τὸ ἐλικόμορφο κόσμημα.

Εἰκονογραφικὰ οἱ μορφὲς αὐτὲς συντάσσονται ἅμεσα ἢ ἔμμεσα με τὴν ὁμάδα ἐκεῖνη προσωπογραφιῶν τῶν εὐαγγελιστῶν, ποὺ ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη, γιὰ πρώτη φορὰ συγκρότησε ὁ καθηγητὴς Weitzmann. Ἰδιαίτερα ἐκεῖνες τοῦ Ἰωάννη καὶ Μάρκου βρίσκουν τὰ ἀπόλυτα παράλληλά τους σὲ μικρογραφίες τῶν ἰδίων αὐτῶν εὐαγγελιστῶν ἢ ἄλλων στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ χειρόγραφα τῆς ὁμάδας. Συγκεκριμένα, ἡ μορφή τοῦ Ἰωάννη ξαναβρίσκεται στὴν παράσταση τοῦ ἰδίου εὐαγγελιστῆ στὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Ἰβήρων (πίν. 20) καὶ στὸν κώδικα 54 τοῦ Παρισιοῦ (πίν. 21) καθὼς καὶ στὴ μορφή τοῦ Ματθαίου στὰ χειρ. Garrett 2 καὶ Φιλοθέου 5 (πίν. 36), ἐνῶ ὁ τύπος τοῦ Μάρκου στὸ Σμύρνης ἔχει ἐπιβληθῇ σὲ ὅλα τὰ χειρόγραφα τῆς ὁμάδας (πίν. 29, 30 καὶ 32) με ἐξαίρεση μόνο τὸ Ἀθηνῶν, ποὺ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι ἐφαρμόζει τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον, ποὺ ἔχει ἡ

μορφή τοῦ Λουκά στο Garrett¹⁶. Μόνον σὲ μικρὲς λεπτομέρειες, ποὺ ἀφοροῦν κυρίως στὰ στοιχεῖα τοῦ περιβάλλοντος, σημειώνονται ὀρισμένες ἀποκλίσεις στὰ διάφορα χειρόγραφα, ἀποκλίσεις, πρὸ ὅμως ἀντὶ νὰ τὰ ἀποξενώνουν μᾶλλον τὰ συνδέουν ἔμμεσα μεταξύ τους, μιὰ καὶ δὲν ἐμφανίζονται πάντα μεμονωμένες. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, στὴν παράσταση τοῦ Ἰωάννη τὰ διάφορα ἐπιπλα ἀντιστοιχοῦν στὴ γενικὴ τους μορφή καὶ στὰ τρία χειρόγραφα, Ἰβήρων, Σμύρνης καὶ Παρισιοῦ (πίν. 19, 20 καὶ 21), ποικίλλουν ὅμως ἐλαφρὰ στὸ τελείωμα τῶν ἐπιφανειῶν καὶ στὰ λιτὰ τους κοσμήματα, ἢ λεπτομερειακὴ παραβολὴ τῶν ὁποίων δίδει στὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Ἰβήρων τὴν κεντρικὴ θέση. Στοιχεῖα δηλαδὴ ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ χειρόγραφο αὐτὸ στὴ συγκεκριμένη παράσταση ἐπαναλαμβάνονται ἢ παραλείπονται χιαστί στὰ δύο ἄλλα. Π.χ. τὸ σύμβολο τοῦ εὐαγγελιστοῦ καὶ τὸ ἀνοικτὸ εἰλητάριο ἐπάνω στὸ ἐρμάρι διατηροῦνται στὸ Paris. 54 παραλείπονται ὅμως ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Σμύρνης, ἐνῶ ἡ μικρὴ ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου ποὺ προβάλλει λίγο ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ παλάμη τοῦ εὐαγγελιστῆ, παραλείπεται ἀπὸ τὸ μικρογράφο τοῦ παρισινοῦ χειρογράφου, διατηρεῖται ὅμως σ' ἐκεῖνο τῆς Σμύρνης.

Ὅσον ἀφορᾷ στὴν παράσταση τοῦ Μάρκου ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παράλειψη τῆς πέννας στὸ χειρόγραφο τῆς Σμύρνης, ποὺ ὁ εὐαγγελιστὴς εἰκονίζεται νὰ κρατᾷ στὸ δεξιὸ χέρι σ' ὅλα τὰ ἄλλα χειρόγραφα (πίν. 29, 30 καὶ 32), τίς σημαντικότερες ἰδιομορφίες ὅσον ἀφορᾷ στὰ ἐπιπλα ἐμφανίζουν τὸ Garrett καὶ τὸ Φιλοθέου, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ τελευταῖο φθάνει νὰ ἀντικαταστήσει, σὲ ἀντιστοιχία πρὸς τὴν παράσταση τοῦ Λουκά στο Garrett¹⁷, τὸ μικρὸ ἐπιπλο στὰ δεξιὰ τοῦ εὐαγγελιστῆ μὲ ἓνα κομψό, ραδινὸ κτήριο. Ἀπὸ τὰ λοιπὰ χειρόγραφα τὰ μὲν τῆς Ἰβήρων καὶ τοῦ Παρισιοῦ μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν ταυτόσημα, ἐνῶ τὸ Σμύρνης διαφέρει ἀπ' αὐτὰ τόσο ὡς πρὸς τὸν τρόπο ποὺ διαμορφώνει τὴν ἐπιφάνεια τῶν ξύλινων ἐπίπλων — μὲ σύστημα παράλληλων φωτεινῶν γραμμῶν — ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴν παράλειψη κάθε εἶδους γραφικῆς ὕλης — φύλλα κώδικα, πέννες — ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια τῶν ἐρμαρίων, εἰδῶν ποὺ πλουτίζουν τὴν εἰκόνα σὲ ὅλα τὰ ἄλλα χειρόγραφα. Ἐνδιαφέρον εἶναι, ὅτι καὶ ἐδῶ ἡ λεπτομερειακὴ παραβολὴ τῶν παραστάσεων δίδει στὸ χειρόγραφο τῶν Ἰβήρων κεντρικὴ θέση.

Πέρα ὅμως ἀπὸ τίς μικρὲς αὐτὲς λεπτομέρειες, ποὺ δὲν εἶναι πάντα ἀπαραίτητο νὰ ἀντανακλοῦν μιὰ ἰδιαίτερη σχέση ἐξάρτησης ἢ τὸ ἀντίθετο, ἐκεῖνο ποὺ διαφοροποιεῖ τίς μικρογραφίες τοῦ χειρογράφου τῆς Σμύρνης

16. Βλ. ἀπεικόνιση εἰς Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination, εἰκ. 309 - 310.

17. Βλ. Weitzmann, ὁ.π. εἰκ. 310.

ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες τῶν λοιπῶν τῆς ομάδας εἶναι ἡ διαμόρφωση τοῦ βά-
θους, ποὺ μὲ τὰ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της εἶναι ἄγνωστη ὄχι μόνο
ἀνάμεσα στὰ χειρόγραφα τῆς ομάδας ἀλλὰ, ὅσο ξέρω, σὲ μικρογραφίες τῆς
ἐποχῆς αὐτῆς γενικά. Τὸ νέο αὐτὸ στοιχεῖο, πλὴν διαφοροποιεῖ τὴ γενικὴ
«εἰκόνα» θὰ πρέπει, νομίζω νὰ ἀντιμετωπισθῇ μέσα στὴν οἰκογένεια σὰν
νεωτερισμὸς τοῦ συγκεκριμένου χειρογράφου. Στὸ συμπέρασμα αὐτὸ ὁδη-
γεῖ τόσο ἡ μορφή του ὅσο καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει ἐφαρμοσθῇ σ' ὅλες τὶς
μικρογραφίες του. Συγχρόνως ἡ σχετικὴ αὐτὴ ὁμοιομορφία στὴ δήλωση
τοῦ χώρου ἀποτελεῖ ἄλλο ἓνα στοιχεῖο ἐκφραστικὸ τῆς τάσης ποὺ διαπι-
στώνεται ἐδῶ γιὰ αἰσθητικὴ ἐνοποίηση τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων τοῦ προ-
τύπου καὶ προσαρμογὴ τους σὲ μία νέα αἰσθητικὴ ἀντίληψη, τάσης ποὺ
ἐκδηλώνεται καὶ στὸ ὅτι ὅλοι οἱ εὐαγγελιστὲς εἰκονίζονται μὲ ἓνα μι-
σάνοικτο κώδικα στὰ χέρια.

Τῆς τάσης αὐτῆς ἐκφραση, ἂν δὲν κάνω λάθος, ἀποτελοῦν ἀκόμη
καὶ αὐτὲς οἱ ἴδιες οἱ μορφὲς τοῦ Ματθαίου καὶ τοῦ Λουκᾶ (πίν. 23 καὶ 25).
Ὁ εἰκονογραφικὸς τοὺς τύπος μὲ τὶς συγκεκριμένες λεπτομέρειες στὴ
στάση καὶ στὴν ὀργάνωση τῆς πτυχολογίας μπορεῖ τελικὰ νὰ ἀποδειχθῇ
σὰν ἓνα συμπῆλημα στοιχείων ποὺ χρησιμοποιήθηκαν κυρίως μέσα
στὴν ομάδα γιὰ τὴν παράσταση ἄλλων εὐαγγελιστῶν. Τὸ φαινόμενο αὐτό,
ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ὑπαγορευθῇ καὶ ἀπὸ λόγους πρακτικοὺς, ὅπως
π.χ. τὴν ἔλλειψη ταιριαστοῦ προτύπου γιὰ τὶς μορφὲς αὐτές, ἀνιχνεύε-
ται στὰ παρακάτω σημεία.

Καὶ πρῶτα, ἡ μορφή τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου (πίν. 23), ἐνῶ ὡς πρὸς
τὴ λεπτομέρεια τοῦ μισάνοιχτου κώδικα ποὺ κρατεῖ, ἀκολουθεῖ τὸν τύπο
τοῦ Ἰωάννη, ὡς πρὸς τὴ στάση τοῦ σώματος καὶ ἰδιαίτερα τῶν ποδιῶν,
ὅπως καὶ τὴ διευθέτηση τῶν ἐνδυμάτων στὴν περιοχὴ αὐτὴ καὶ ἐμπρὸς
στὸ στῆθος, ἐπαναλαμβάνει στίς κύριες γραμμὲς τὸν τύπο ἐκεῖνο, ποὺ
στὴν ομάδα μας ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Λουκᾶ στὸ χειρό-
γραφο τῶν Ἰβήρων (πίν. 24). Ἰδιαίτερα πειστικὴ στὴ σύγκριση αὐτὴ εἶναι
ἡ παρουσία ὀρισμένων κοινῶν λεπτομερειῶν, ὅπως ἡ μικρὴ ἀναδίπλωση
τοῦ ἱμάτιου ποὺ κρέμεται ἀνάμεσα στὰ γόνατα, ἡ ἐλαφρὴ πτύχωσή του
μπρὸς στὸ στῆθος καὶ ἡ ὀργάνωση τῶν πτυχῶν γύρω ἀπὸ τὶς κνήμες
καὶ στὴν ἄκρη του, ποὺ κρέμεται κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ γόνατο. Οἱ δια-
πιστώσεις αὐτὲς καὶ ἰδιαίτερα ἐκεῖνη ποὺ ἀφορᾷ στὴν πτυχολογία, ἡ ὁποία
δὲν φαίνεται τελείως ἄσχετη σὲ ἔμπνευση καὶ πρὸς τὴν παράσταση τοῦ
Ἰωάννη (πίν. 19), σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ γεγονὸς, ὅτι ἡ ὅλη εἰκόνα προδίδει,
πέρα ἀπὸ κάποια ἀδυναμία στὴ σύνθεση, ἐπίσης δυσκαμψία καὶ ἀβεβαιο-
τητα στὸ σχέδιο, ποὺ ἀποκορυφώνονται στὴν ἀτυχὴ προοπτικὴ ἀπόδοση
τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ, ἐνισχύουν τὴν ὑποψία, ὅτι ἡ συγκεκριμένη παρά-
σταση ἢ δημιουργήθηκε *ad hoc* μὲ τὸ δανεισμὸ τῶν κύριων συνθετικῶν

στοιχείων από άλλους τύπους της ομάδας ή αποτελεί προσαρμογή κάποιου συγγενικού προτύπου σ' ένα ιδανικό τύπο, του οποίου την επιτυχέστερη έκφραση αντιπροσώπευε ή παράσταση του Ἰωάννη.

Σε ανάλογες γενικά διαπιστώσεις οδηγεί και η ανάλυση της έντυπωσιακής μορφής του Λουκά (πίν. 25) με τη διαφορά, ότι ἐδῶ δὲν πρόκειται ἀπλῶς γιὰ ἓνα συμπύλημα ἀπὸ στοιχεῖα δανεισμένα ἀποκλειστικά ἀπὸ τύπους τῆς ομάδας ἀλλὰ γιὰ τὸ συνδυασμὸ τῶν μοτίβων αὐτῶν μεῖς ἄλλα ποὺ χαρακτηρίζουν ἔργα τυπολογικὰ ἄσχετα πρὸς αὐτήν, καὶ τὸ τολμηρὸ συνταίριασμα ὄλων αὐτῶν μέσα σ' ἓνα πνεῦμα έντονα κλασικιστικό. Καὶ πρῶτα, ἡ χαλαρὴ στάση τῆς μορφῆς καὶ ἡ κλίση τῆς κεφαλῆς ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἐνεργητικὴ διάθεση ποὺ ἀποπνέουν γενικά οἱ μορφές τῆς ομάδας θυμίζει ὅμως κυρίως τὶς μορφές τοῦ Μάρκου καὶ Ἰωάννη στὸ χειρόγραφο 101 τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Leningrad¹⁸, συνδυάζεται με δύο βασικά στοιχεῖα χαρακτηριστικά τῆς ομάδας : τὸ μισάνοιχτο εὐαγγέλιο στὰ χέρια τοῦ συγγραφέα του καὶ τὴ θέση τῶν ποδιῶν. Ἀπ' αὐτὰ τὸ πρῶτο, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθῇ σὰν μία ἀπὸ τὶς κύριες ἐνδείξεις, τῆς διάθεσης γιὰ μορφολογικὴ ἐνοποίηση τῶν παραστάσεων μεταξύ τους ἐνῶ τὸ δεῦτερο προσφέρει τὸ πιστότερο πρὸς τὸ πρωτότυπο δείγμα τῆς λεπτομέρειας αὐτῆς ἀνάμεσα στὰ γνωστὰ χειρόγραφα τῆς ομάδας. Συγκεκριμένα, μόνο στὴν παράσταση τοῦ Ἰωάννη στὸ Ἀθηνῶν 118 (πίν. 26) μπορεῖ κανεὶς ἀκόμη νὰ διακρίνει ἓνα τμήμα ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ πίσω ἀπὸ κεῖνο τοῦ ἀριστεροῦ. Ἡ λεπτομέρεια σχεδιασμένη ἀδέξια καὶ στὴν τελευταία αὐτὴ μικρογραφία παρανοήθηκε καὶ παραλείφθηκε ὁλοσδιόλου ἀπ' ὅλες τὶς παραστάσεις τῶν λοιπῶν χειρογράφων ποὺ ἐπαναλαμβάνουν τὸν τύπο (πίν. 27). Ἡ ἀτέλεια στὰ τελευταῖα αὐτὰ σκεπάστηκε κατὰ κάποιον τρόπο στὴν κυριολεξία ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ποὺ πέφτει πλούσιο ἴσια κάτω σὰν παραπέτασμα στὸ σημεῖο αὐτό, καὶ μόνο στὴ μικρογραφία τοῦ Σμύρνης ἀποδίδεται καὶ πάλι σωστά. Ἡ προσεκτικὴ αὐτὴ ἀπόδοση τοῦ προτύπου, ποὺ διαπιστώνεται στὸ σημεῖο αὐτό, ἀποκτᾷ ἀκόμη περισσότερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι συνδυάζεται με μία ἀναδιοργάνωση τῆς πτυχολογίας, ποὺ τὸ ἴδιο αὐτὸ πρότυπο πρότεινε γιὰ τὴν περιοχὴ αὐτὴ, (πρβλ. Ἰωάννη στὸ Ἀθηνῶν καὶ Ματθαῖο στὰ Ἰβήρων καὶ Paris. 54, πίν. 26 καὶ 27). Ἐτσι ὁ μικρογράφος τοῦ Σμύρνης μεταθέτει πρὸς τ' ἀριστερά, συμπίεζοντάς το συγχρόνως ἐλαφρά, τὸ σύστημα τῶν σὲ ἀλλεπάλληλα τρίγωνα διαμορφωμένων πτυχῶν τοῦ «παραπετάσματος» ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ δεξιὸ πόδι καὶ δίνει τὸν κύριο λόγο σ' ἓνα σύστημα νέων, περίπου κατακόρυφων πτυχῶν, ποὺ ἀνοίγουν μπροστὰ σὲ βαθιεῖς ἀναδιπλώσεις. Παράλληλα δὲν παραλείπει νὰ προσθέσει — μοτίβο ἐπίσης προσφι-

18. V. Lazarev, Storia, ὁ.π. (ὅπως εἰς σημ. 1), εἰκ. 399 καὶ 400.

λές και χαρακτηριστικό του ζωγράφου στο Σμύρνης ιδιαίτερα δὲ πετυχημένο συνθετικά στὴν προκειμένη περίπτωση — τὴν ἄκρη τοῦ ἱμάτιου, ποὺ ξεκινᾷ πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ μηρὸ καὶ πέφτει σὲ πλούσιες ἀναδιπλώσεις ἀνάμεσα στὸ θρόνο καὶ στὸ ὑποπόδιο. Μὲ τὶς ἐπεμβάσεις αὐτὲς πετυχαίνεται ἡ δημιουργία μιᾶς νέας μορφῆς σφιχτὰ δεμένης τυπολογικὰ μὲ τὶς ὑπόλοιπες τοῦ χειρογράφου καὶ συνθετικὰ ἁψογῆς.

Μὲ τὶς παρατηρήσεις αὐτὲς προβάλλει τὸ ἐρώτημα τῆς ἐσωτερικῆς, τεχνολογικῆς, σχέσης τῶν μικρογραφιῶν τοῦ χειρογράφου τῆς Σμύρνης μὲ τὰ ὑπόλοιπα τῆς ομάδας καὶ ἀκόμη τοῦ βαθμοῦ τῆς συμβολῆς τους στὶς γνώσεις μας ἐπάνω στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς. Ἀφήνοντας γιὰ μία ἄλλη εὐκαιρία τὴ διεξοδικότερη συζήτηση κυρίως ἐπάνω στὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ παραπάνω γενικότερα προβλήματα, μιὰ καὶ τοῦτο ξεφεύγει ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο στόχο τῆς μελέτης αὐτῆς, θὰ περιοριστοῦμε σ' ὀρισμένες προκαταρκτικὲς παρατηρήσεις ἐπάνω σὲ θέματα μεθόδου καὶ στὸ χαρακτήρα τῶν μικρογραφιῶν τοῦ συγκεκριμένου χειρογράφου.

Ἡ ἐκτίμηση τῶν χρονολογικῶν δεδομένων, ποὺ βρίσκονται σήμερα στὴ διάθεση τῆς ἔρευνας, ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα, ὅτι σὲ τελικὴ ἀνάλυση ἡ ἀπάντηση στὰ παραπάνω ἐρωτήματα προϋποθέτει τὴν ἀποδέσμευση ὡς ἓνα βαθμὸ τῆς ἔρευνας ἀπὸ τὴν τυπολογικὴ συγγένεια τῶν ἔργων. Καὶ τοῦτο γιατί τὰ χρονολογικὰ αὐτὰ δεδομένα τεκμηριώνουν μία σαφὴ προτίμηση στοὺς εἰκονογραφικοὺς αὐτοὺς τύπους εὐαγγελιστῶν σ' ἓνα ἄρκετὰ μεγάλο διάστημα : ἀπὸ τὸ πρῶτο τρίτο ἕως τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 13ου αἰῶνα (γιὰ νὰ μείνομε στὰ πλαίσια μόνο αὐτῆς τῆς περιόδου). Τὸ πρῶτο ὄριο τὸ προσφέρει ἡ μεταφύτευση ὀρισμένων ἀπὸ τοὺς τύπους πρὶν ἀπὸ τὸ 1230 - 1240 στὴ δυτικὴ τέχνη (χειρόγραφο μὲ σχέδια τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Wolfenbüttel καὶ Εὐαγγελιστάριο τοῦ Goslar)¹⁹, ποὺ πρῶτος διαπίστωσε ὁ καθηγητὴς Weitzmann, καὶ τὸ δεύτερο τὸ χειρόγραφο τῆς Σμύρνης, ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ. Χωρὶς νὰ μπορεῖ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ δεδομένα αὐτά, δηλαδὴ τὸ χειρόγραφο τῆς Σμύρνης, νὰ ἀναιρέσει ὁλωσδιόλου τὴ σημασία

19. Γιὰ τὸ Εὐαγγελιστάριο τοῦ Goslar, βλ. A. Goldschmidt, *Das Evangelium im Rathaus zu Goslar*, Berlin 1910. Τὴν ἐξάρτηση τῶν μικρογραφιῶν τοῦ ἀπὸ τὸ Sketchbook τῆς Βιβλιοθήκης εἰς Wolfenbüttel εἶχαν διαπιστώσει ἤδη οἱ ἐκδότες τοῦ τελευταίου F. Rücker und H. R. Hanhloser, *Das Musterbuch von Wolfenbüttel*, (Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigte Kunst) Wien 1929. Πρβλ. καὶ K. Weitzmann, *Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches*, εἰς *Festschrift H. R. Hanhloser zum 60. Geburtstag* 1959, Basel und Stuttgart 1961, σ. 223 κ.έ. Βασισζόμενος κυρίως στὴν ἀναμφισβήτητη σχέση τῶν δυτικῶν αὐτῶν ἔργων μὲ τύπους εὐαγγελιστῶν χαρακτηριστικοὺς τῆς συγκεκριμένης κυρίως ομάδας βυζαντινῶν χειρῶν χρόνων χρονολόγησε τὰ τελευταῖα αὐτά ὁ Weitzmann στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 13ου αἰῶνα (πρβλ. καὶ σημ. 1).

τοῦ πρώτου τροποποιεῖ οὐσιαστικά τὴ φύση τῆς μαρτυρίας του ὑποδεικνύοντας, ὅτι καὶ στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τὸ ἀσφαλέςτερο κριτήριο γιὰ τὴ χρονολογικὴ κατάταξη τοῦ τόσο ὁμοιογενοῦς εἰκονογραφικὰ ὕλικου προσφέρει ἡ συγκριτικὴ τεχνотροπικὴ ἀνάλυση μὲ βάση κυρίως τοὺς παραπάνω σταθεροὺς χρονολογικοὺς σταθμοὺς καὶ ὄχι ἡ ἀποκλειστικὴ παρακολούθηση εἰκονογραφικῶν τύπων, ποὺ ἄλλωστε δὲν ἀποτελοῦν ἐφεύρεση τῆς συγκεκριμένης αὐτῆς ἐποχῆς. Παράλληλα δικαιώνει τὴν ἀναγνώριση χρονολογικῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στὰ χειρόγραφα καὶ θεωρητικὰ ἀφαιρεῖ κάθε ἐμπόδιο γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν μικρογραφιῶν τοῦ Garrett 2 στὰ τέλη τοῦ αἰώνα, ποὺ ἔχει ἤδη προταθῇ²⁰.

Τὶς θέσεις αὐτὲς ἔρχονται νὰ ἐνισχύσουν δύο ἀπὸ τὶς μικρογραφίες ἐνὸς ἄλλου χειρογράφου, ποὺ ἐπαναλαμβάνουν τύπους εὐαγγελιστῶν τῆς ομάδας μας καὶ ποὺ, ἀπ' ὅ,τι ξέρω, δὲν ἔχουν ὡς τώρα συσχετισθῇ μὲ τὸ πρόβλημα. Πρόκειται γιὰ τὶς ὁλοσέλιδες μικρογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν Ματθαίου καὶ Λουκᾶ στὸ ἐλληνικὸ χειρόγραφο 2123 μὲ Καινὴ Διαθήκη καὶ Ψαλτήριο τῆς Μονῆς Σινᾶ, τοῦ 1242²¹, ποὺ ἐπαναλαμβάνουν τοὺς τύπους τοῦ Μάρκου καὶ Ἰωάννη, ἀντίστοιχα, ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τῆς Σμύρνης (πίν. 22 καὶ 32). Ἡ τυπολογικὴ σύμπτωση τῶν παραστάσεων αὐτῶν μὲ ὁποιαδήποτε ἀντίστοιχη τῆς ομάδας Weitzmann εἶναι τόσο ἐντυπωσιακὴ ὅσο διδακτικὲς εἶναι καὶ οἱ διαφορές. Πίσω ἀπὸ τὴ σαφῶς ἀμελέστερη καὶ ἀδεξιότερη ἀπόδοση τοῦ προτύπου, ποὺ προδίδουν ἓνα δεύτερης σειρᾶς ἐργαστήριο, διαφαίνεται καθαρὰ ἡ διαφορὰ τοῦ αἰσθητικοῦ χώρου μέσα στὸν ὁποῖο δημιουργήθηκαν²². Παρὰ τὶς προϋποθέσεις γιὰ προοπτικὴ ἀνάπτυξη, ποὺ θέτουν τὰ ἴδια τὰ θέματα, ἡ εἰκόνα παραμένει σταθερὰ δεμένη

20. Τὴν ἀνάγκη διάκρισης ἀνάμεσα στὴν τυπολογικὴ σύμπτωση καὶ τὴν τεχνотροπικὴ σχέση ὑπέδειξε πρῶτος ὁ καθηγητὴς O. Demus, (*Die Entstehung...*, σ. 20), χωρὶς ὅμως νὰ ἀποδεσμεύσει γενικὰ τὴν ομάδα ἀπὸ τὴ χρονολόγηση Weitzmann καὶ προτείνοντας γιὰ τὸν Garrett 2 τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα (πρβλ. σημ. 1). Τὴ χρονολόγηση ὅμως αὐτὴ ἀναθεώρησε πρόσφατα ὁ ἴδιος τοποθετώντας τὶς μικρογραφίες τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ στὰ τέλη τοῦ αἰώνα (*The style of the Kariye Djami*, σ. 135 καὶ 146) ἀποδεχόμενος ἔτσι τὴν ἄποψη Belting (βλ. σημ. 5).

21. V. Benešević, *Monumenta archaeologica et palaeographica*, Fasc. I, Leningrad 1925, σ. 47 κ.έ. Στὴν ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ 1242 στὴν ὁποία ἀνήκουν καὶ οἱ μικρογραφίες μὲ τοὺς εὐαγγελιστῆς, προστέθηκαν ἀργότερα, σὲ δύο στάδια, μικρογραφίες μὲ προσωπογραφίες καὶ σύμβολα αὐτοκρατόρων καὶ στὸ 18ο αἰώνα μία σειρὰ εἰκόνων μὲ βιβλικὰ θέματα. Βλ. H. Belting, *Das illuminierte Buch...*, σ. 52-53 καὶ 88-92. Πρβλ. ἐπίσης M. Restle, *Die Miniaturen des Codex Vindob. gr. 53* εἰς *Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens: Erste Studiensammlung*, Recklinghausen 1965, σ. 105, καὶ Δ. Παλάας, *Εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου στὴ Σαλαμίνα, εἰς Χαριστήριον εἰς Ἀν. Ὁρλάνδον*, τόμ. Γ', Ἀθῆναι 1966, σ. 364.

22. Ὁ Belting, (δ. π. σ. 53) ἀποδίδει τὶς μικρογραφίες αὐτὲς στὴ λεγόμενη τέχνη «τῶν Σταυροφόρων».

στο πλαίσιο της και τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ δήλωση τῆς τρίτης διάστασης μένουν οὐσιαστικά ἀνεκμετάλλευτα μιὰ και παρουσιάζονται μεμονωμένα χωρὶς ἀνταπόκριση μεταξύ τους. Ἀκόμη, ὁ χειρισμὸς τῶν πλούσιων ἐνδυμάτων και ἡ κυριαρχικὴ θέση τῆς μορφῆς μέσα στὸν πίνακα ἐκφράζουν ριζικὰ διαφορετικὲς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις. Τὰ βαριὰ ὑφάσματα στὴ μορφή τοῦ Λουκά (πίν. 31) διαρθρώνονται σὲ πλούσιες ἀναδιπλώσεις, ὅπου οἱ κύριες πτυχές, ρέουσες σὲ ὁμόκεντρες καμπύλες, σβήνουν ὁμαλὰ ὅπως και οἱ μικρότερες ποὺ τὶς συμπληρώνουν. Ἔτσι ἡ ὅλη μορφή, προἄγγελος ἐν μέρει τῆς τέχνης τῆς Soročani, ἀποκτᾷ ὄγκο χωρὶς νὰ διαθέτει και τὴν ἀνάλογη σωματικότητα²³.

Ἡ ἀπλὴ παράθεση τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν μὲ ἐκεῖνες τοῦ χειρογράφου τῆς Σμύρνης ἀναδεικνύει καθαρότερα τὴν τεχνολογική και χρονική ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα, ἀφαιρεῖ θεωρητικά τὴ δυνατότητα ἀμφισβήτησης μιᾶς ἐνδεχόμενης χρονικῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα και στὰ ὑπόλοιπα χειρόγραφα τῆς ομάδας και διευκολύνει τὴν ἀνίχνευση τῆς τεχνολογικῆς σχέσης τῶν μικρογραφιῶν τῆς Σμύρνης μὲ τὰ λοιπὰ τῆς ομάδας και τὴν ἔνταξή τους ἀνάμεσα στὶς ποικίλες τάσεις τῆς ἐποχῆς, ποὺ και θὰ ἐπιχειρηθῇ προκαταρκτικὰ ἐδῶ.

Στὴ λεπτομερειακὴ παρουσίαση τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν ὑπογραμμίστηκαν ὀρισμένες ἰδιομορφίες, ποὺ ἀφοροῦσαν κυρίως στὶς παραστάσεις τοῦ Ματθαίου και τοῦ Λουκά, ὅπως και στὴ διαμόρφωση τοῦ βάθους, και ποὺ ἀναγνωρίστηκαν σὰν ἐνδεικτικὲς μιᾶς προσπάθειας γιὰ αἰσθητικὴ ἐνοποίηση τῶν θεμάτων τοῦ προτύπου και τὴν προσαρμογὴ τους σὲ νέες ἀρχές.

Ἰδιαίτερα ἡ μορφή ὅσο και αὐτὴ ἡ ἀπλὴ παρουσία τῶν ἀρχιτεκτονημάτων τοῦ βάθους μὲ τὸν ἐντονο κλασικιστικὸ χαρακτήρα — ἐκεῖνο στὴν παράσταση τοῦ Ἰωάννη (πίν. 19) θυμίζει ὄψη πολυόροφου κτηρίου τῆς πρώιμης ἰταλικῆς ἀναγέννησης — προσθέτουν ἓνα νέο οὐσιαστικὸ στοιχεῖο στὶς εἰκόνες, ποὺ ἀποτελεῖ και τὴν πρώτη εὐδιάγνωστη διαφορὰ τοῦ χειρογράφου τῆς Σμύρνης τόσο ἀπὸ τὸ συντηρητικότερο τύπο, ὅπου οἱ παραστάσεις παραμένουν πιστὲς στὸ χρυσὸ βάθος τῆς παλαιότερης παράδοσης (Σινᾶ, Ἀθηνῶν, Ἰβήρων) ὅσο και ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα χειρόγραφα τῆς ομάδας, ποὺ ἐκτεταμένα ἢ ὄχι υἱοθετοῦν ἐπίσης τὴ λεπτομέρεια αὐτὴ (Garrett, Φιλοθέου). Καὶ πρῶτα, τὰ κτήρια αὐτὰ συγκεκριμενοποιοῦν τὸν οὐδέτερο,

23. Πρβλ. τὶς μορφὲς ἀπὸ τὴν Πεντηκοστὴ τῆς Soročani μὲ τὴν παράσταση τοῦ Λουκά στὸ χειρόγραφο τοῦ Σινᾶ (R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Bildband, Giessen 1963, εἰκ. 130). Πρβλ. ἐπίσης μὲ τὴ μορφή τοῦ Προφήτη Ἠλία ἀπὸ τὴ Morača τοῦ 1252 (στὸ ἴδιο, εἰκ. 81).

αφηρημένο, χῶρο τοῦ παλαιότερου τύπου, ἐνισχύουν τὴν ἔννοια τοῦ βάθους πὺ ἐπιδιώκουν οἱ διατεμνόμενες γραμμὲς τῆς προοπτικῆς διάταξης τῶν κύριων συνθετικῶν μονάδων τῆς παράστασης καὶ ὑπογραμμίζουν τὸν ὀρίζοντιο ἄξονα. Οἱ χαμηλὲς ἀναλογίες τους, ἡ ὀρίζοντια, σὲ βαθὺ ἀνάγλυφο, πλούσια ἐπίστεψή τους — ἰδιαίτερα στὴν παράσταση τοῦ Μάρκου — ἐναρμονίζονται μὲ τὴ συμπαγὴ σωματικότητα τῶν μορφῶν. Τέλος ἡ λιτὴ σὲ ζῶνες διάρθρωσή τους ἀλλὰ, καὶ κυρίως, ἡ διακόσμηση — πρβλ. ἰδιαίτερα τὴ σωστὴ ἀπόδοση τοῦ ἰωνικοῦ κυμάτιου στὴ μικρογραφία τοῦ Λουκά καὶ τὶς ζῶνες ἀπὸ κιλλίβαντες ²⁴ — προσδίδουν μιὰ ἐνσυνειδητὴ προσπάθεια μίμησης κλασικῶν ἀρχιτεκτονικῶν μορφῶν (πίν. 25 καὶ 29). Παράλληλα τὰ στοιχεῖα αὐτὰ προσδιορίζουν καὶ τὴ λειτουργικὴ σημασία τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ αὐτοῦ σκηνικοῦ, πὺ δρᾷ ἔμμεσα στὴ δημιουργία τῆς ἐντύπωσης τοῦ βάθους χωρὶς νὰ ὀρίζει ἓνα συγκεκριμένο ἀκριβῶς χῶρο, ὅπως συνήθως συμβαίνει μὲ τὶς σύνθετες ἀρχιτεκτονικὲς μορφές τὶς πλουτισμένες μὲ προβολές καὶ γωνίες, πὺ ἡ σύγχρονη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἐφαρμόζει. Πλησιέστερο δεῖγμα γιὰ σύγκριση, τὰ κτήρια στὶς μικρογραφίες τοῦ Φιλοθέου (πίν. 32 καὶ 36), πὺ μὲ τὶς ραδινὲς ἀναλογίες τῶν συμβατικῆς φύσης ἀρχιτεκτονικῶν μονάδων καὶ τὴν ἐπιτηδευμένη κίνηση τῶν ὑφασμάτων πὺ τὶς συμπληρώνουν, βρίσκονται μακριὰ ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σμύρνης. Σ' ἀντίθεση μὲ τὸ διάτρητο χῶρο πὺ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ δημιουργοῦν στὸ ἀθωνίτικο χειρόγραφο προσφέροντας συνάμα ἓνα πλαίσιο γιὰ τὴ μορφή, στὸ Σμύρνης ἡ τοποθέτηση τῆς ὀπτικῆς γωνίας χαμηλὰ καὶ ἡ σχέση στὶς ἀναλογίες ἀνάμεσα στὰ κτήρια καὶ στὴ μορφή, ὅπως ἀκόμη καὶ ὁ χειρισμὸς τῶν ἀρχιτεκτονικῶν λεπτομερειῶν, δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ καὶ ἔτσι τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους στὸν πίνακα. Τελικὴ συνέπεια: ὁ θεατὴς ἔχει τὴν ἐντύπωση μνημειακῶν ἀγαλμάτων στημένων μπρὸς ἀπὸ ἓνα ἀρχαῖο σκηνικό.

24. Καὶ τὰ δύο μοτίβα δὲν ἔπαυσαν ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ νὰ χρησιμοποιῶνται στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ (τὸ ἰωνικὸ κυμάτιο καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ) σὰν διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Ἐκεῖνο ὅμως πὺ τὰ διακρίνει ἐδῶ καὶ τὰ φέρνει σὲ ἀμεσότερη σχέση πρὸς τὰ μακρινὰ ἀρχαῖα πρότυπα, εἶναι ἡ σωστὴ ἀπόδοσή τους καὶ ἡ σχεδὸν ἀποκλειστικὴ χρῆση τους σὰν διακοσμητικῶν στοιχείων. Εἰδικὰ γιὰ τὶς ζῶνες ἀπὸ κιλλίβαντες βλ. M. Restle, Das Dekorationssystem im Westteil des Baptisteriums von San Marco zu Venedig : Zur Geschichte des perspektivisch gemalten Konsolenfrieses, JÖB, τόμ. 21, 1972 (=Festschrift O. Demus), σ. 229 κ.έ. Ἀνάμεσα στὰ Παλαιολόγια ἔργα ἡ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως στὸν Ἐλκόμενο Μονεμβασίας προσφέρει τὸ συγγενικότερο δεῖγμα συνδυασμένης χρήσης ἰωνικοῦ κυμάτιου καὶ ζώνης ἀπὸ κιλλίβαντες σὲ κτήριο ἀνάλογο ἐπίσης ὡς πρὸς τὴ γενικὴ μορφή καὶ τὴ λειτουργικότητα. Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλος, Ἡ Σταυρώσις τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας, Πελοποννησιακά, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1955, σ. 23 - 49, πίν. Α'.

Στὴν τελευταία αὐτὴ ἐντύπωση συμβάλλει ἀκόμη ἡ γλυπτικὴ σύλληψη τῶν ἰδίων τῶν μορφῶν, ποὺ ἐπιτυγχάνεται τόσο μὲ τὶς προοπτικὲς σμικρύνσεις καὶ θέσεις — πρβλ. δεξιὸ γόνατο καὶ κλίση τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ «πίσω» στὴ μορφὴ τοῦ Λουκά — καὶ μὲ τὴ σκίαση ἐκτεταμένων περιοχῶν, ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀνάγλυφη ὑποδήλωση κατὰ περιοχὰς τῶν ὄγκων τῶν σωμάτων, ποὺ προβάλλουν μὲ τὴ μαλακὴ φωτοσκίαση ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ πλούσια, συχνὰ σὲ κραυγαλέα σχήματα, πτυχωμένα ὑφάσματα. Οἱ ἀξίες αὐτὲς μποροῦν νὰ ἐκτιμηθοῦν περισσότερο στὶς μορφὰς τοῦ Ἰωάννη καὶ τοῦ Λουκά (πίν. 19 καὶ 25), ὅπου ἡ στρογγυλευμένη γλυπτικότητα τῶν ρωμαλέων σωμάτων προβάλλει μὲ τὴ σοφὴ, μαλακὴ φωτοσκίαση, ἡ ὁποία σὲ συνεργασία μὲ τὶς γραμμικότερες, στὰ σημεῖα αὐτὰ ποὺ ἐξέχουν, πτυχὰς τῶν ὑφασμάτων, ποὺ παρακολουθοῦν τοὺς ὄγκους τοῦ σώματος σβήνοντας προοδευτικὰ ἢ συμπλεκόμενες σὲ διαζευκτὰ σχήματα, παρουσιάζει τὰ ὑφάσματα σὰν νὰ κολλοῦν κατὰ τόπους ἐπάνω στὸ σῶμα.

Τὸ σύστημα αὐτὸ ὀργάνωσης τῆς μορφῆς, ποὺ συνδυάζει τὴν ἀνάγλυφη προβολὴ τῶν ἐπὶ μέρους ὄγκων μὲ τὴν παράλληλὴ διάρθρωση τῶν πλούσιων ὑφασμάτων στὶς ἐλεύθερες περιοχὰς σὲ συστήματα ἀπὸ βαθιὰ χαραγμένες, πλατιὲς πτυχὰς μὲ αἰχμηρὰς ἀκμές, φέρνει στὴ μνήμη συγκεκριμένα ἔργα τῆς μακεδονικῆς ἀναγέννησης, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ ταριαστὰ ἴσως καὶ τὸ πιὸ προσιτὸ ἐδῶ γιὰ σύγκριση εἶναι τὸ χειρόγραφο 56 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν²⁵ (πίν. 33). Ἡ παραβολὴ τῶν μορφῶν τοῦ Ἰωάννη καὶ κυρίως τοῦ Λουκά ἀπὸ τὸ Σμύρνης μὲ τὴ μικρογραφία τοῦ Ματθαίου ἀπὸ τὸ ἀθηναϊκὸ χειρόγραφο ἀποκαλύπτει, νομίζω, ποὺ ἔχει τὶς ρίζες τῆς ἡ τεχνοτροπία ποὺ τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ ἐκπροσωπεῖ. Ἡ ἐπιμονὴ τοῦ παλαιολόγειου ζωγράφου ἀκόμη καὶ σὲ τεχνικὲς λεπτομέρειες, ὅπως στὴ χρῆση σειρῶν ἀπὸ μικρότατες παράλληλα διαταγμένες γραμμές, γιὰ τὴ σημείωση σκιασμένων μερῶν ἢ φωτεινῶν ἀκμῶν στὶς πτυχὰς, ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ 10ου αἰῶνα, καὶ ποὺ ἐμφανίζονται σὲ πολὺ πιὸ περιορισμένη ἔκταση καὶ ἐκφυλισμένη μορφὴ καὶ στὶς παραστάσεις τοῦ Λουκά καὶ Ἰωάννη στὸ Σμύρνης, δὲν ἀποτελεῖ ἴσως τυχαῖο φαινόμενο. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ γεγονός, ὅτι στὸ ἀθηναϊκὸ αὐτὸ χειρόγραφο ξαναβρίσκεται καὶ ὁ τύπος τοῦ ἐνθρονου εὐαγγελιστῆ μὲ τὸ μισάνοιχτο βιβλίον στὰ χέρια (πίν. 34).

Δίπλα σ' αὐτά, οἱ μικρογραφίαι τοῦ Σμύρνης προδίδουν τὴν παλαιολόγια καταγωγὴ τους μέσα ἀπὸ τὸν τονισμό τῆς συμπαγοῦς σωματικότητος τῶν ρωμαλέων μορφῶν καὶ τὸ ρεαλισμὸ τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτήρων τους, ποὺ φθάνει ὥς τὴν ἐκφραστικὴ δυσμορφία, τὸ σφιχτὸ πλάσιμον καὶ τὴ βαθύτερη σκίαση, τὴν ὑφὴ τῶν πλούσιων χοντρῶν ὑφα-

25. Βλ. σημ. 13.

σμάτων και την πυκνότερη διάστασή τους σε δυναμικά στερεομετρικά σχήματα.

Με το συνταίριασμα όλων των στοιχείων αυτών, που μεμονωμένα χαρακτηρίζουν δύο ξεχωριστές καλλιτεχνικές τάσεις και εποχές, ή ζωγραφική του Σμύρνης δεν βρίσκει άμεση ανταπόκριση ούτε στις μικρογραφίες του Ἀθηνῶν 118 (πίν. 26), το οποίο συνδυάζει τη μίμηση ανάλογων μακεδονικῶν προτύπων του 10ου αιώνα με μία χαρακτηριστική ζωγραφική απόδοση των επιφανειῶν, ούτε με τις μικρογραφίες του Ἰβήρων (πίν. 20, 24 και 30), που ἂν και προσαρμοσμένες στις νέες ἀντιλήψεις του «heavy style» ὡς πρὸς τὸν ὄγκο των μορφῶν, διατηροῦν τοὺς δεσμοὺς με τὴ ζωγραφικὴ μέθοδο τοῦ τελευταίου αὐτοῦ ἀθηναϊκοῦ χειρογράφου²⁶.

Ἄν παρακάμψουμε τὸν Paris. 54 (πίν. 21, 27 και 28), που ἔχει, νομίζω, ἤδη ἀποσπασθῇ και συνταχθῇ με μία ξεχωριστὴ γραμμὴ ἐξέλιξης τῆς τεχνοτροπίας τῆς ὁροθετημένης ἀπὸ τὸ Σμύρνης, ἐξέλιξης, που, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθῇ, σὰν κύρια χαρακτηριστικὰ παρουσιάζει τὴν ὑπερβολικὴ ἔμφαση τῶν πλαστικῶν στοιχείων καθὼς και τὴ διάκριση ἐπιπέδων με βάση τὴ σκληρὴ φωτοσκίαση²⁷, ξαναβρίσκομε τὸ νῆμα που κρατᾷ τὸ Σμύρνης, πρῶτα στις μικρογραφίες τοῦ Garrett 2 και μετὰ στὸ Φιλοθέου 5.

Γιὰ τὴ σύγκριση με τὴν τέχνη τοῦ πρώτου προσφέρεται περισσότερο ἡ μικρογραφία τοῦ Ἰωάννη (πίν. 35), ὅπου ἡ μορφὴ τοῦ ἔνθρονου εὐαγγελιστῇ δεσπόζει ἐπάνω στὸ οὐδέτερο βάθος κυρίως χάρις στὴν ὀργάνωσή της σὲ δυναμικὰ γεωμετρικὰ και στερεομετρικὰ σχήματα. Γενικὰ ἡ παράσταση αὐτὴ, τόσο ἀπὸ θετικὴ ὅσο και ἀπὸ ἀρνητικὴ ἄποψη, παίρνει μία θέση ἀνάμεσα στὴν τέχνη τοῦ Σμύρνης και στὴν παραλλαγὴ τοῦ Parisinus (πρβλ. πίν. 35 με πίν. 25 και 27). Με τὸ πρῶτο μοιράζεται τὴν ἀνετη κίνηση μέσα στὸ χῶρο και τὸ δυναμισμό των ἐπὶ μέρους συνθετικῶν στοι-

26. Γιὰ τὸ χαρακτῆρα των μικρογραφιῶν αὐτῶν και τὴν τοποθέτησή τους στὴν ἀρχὴ τῆς σειρᾶς, χρονολογικά, βλ. O. Demus, *Die Entstehung...*, σ. 20 και H. Belting, *Das Illuminierte Buch...*, σ. 35. Πρβλ. και R. Naumann-H. Belting, *Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, σ. 167. Σχετικὰ με τὸ χαρακτῆρα, τὴν καταγωγὴ και τὴν ἔκταση ἐφαρμογῆς τοῦ τεχνοτροπικοῦ αὐτοῦ ρεύματος, τοῦ «heavy style», πρβλ. W. Grape, *Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul, eis Pantheon*, 1974, Μέρος I, σ. 3 - 13 και O. Demus, *The Style of the Kariye Djami*, (ὅπως εἰς σημ. 1), σ. 145 κ.έ.

27. Πρβλ. Demus, ὁ.π. σ. 145. Τὴν ἐφαρμογὴ τῆς τεχνοτροπικῆς αὐτῆς παραλλαγῆς και στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ πιστοποιοῦν ὀρισμένες μορφές στις τοιχογραφίες τῆς καμάρας τοῦ νοτίου κλίτους στὴ Μητρόπολη Μυστρᾶ (κυρίως τοῦ Συμεῶν στὴν Ὑπαπαντῇ) (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 75.3) και ἀρκετὲς ἀπὸ τίς ὁλόσωμες μορφές ἀγίων στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾷ Ἀττικῆς (Ἀγάπη Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, Ἀθήνα 1971, κυρίως πίν. 15, 16α - β και 35).

χείων, διαφέρει όμως στη λακωνικότητα των έκφραστικῶν μέσων καὶ στη στερεομετρικότερη ἀνάλυση τῶν μορφολογικῶν θεμάτων, ποὺ συνδυάζεται μὲ μία πιὸ ἐπίπεδη σύλληψη τοῦ συνόλου. Μὲ τὸ δεύτερο συμβαδίζει ὡς ἓνα σημεῖο στὴν ἐφαρμογὴ ἔντονης ἀντίθεσης ἀνάμεσα σὲ σκιασμένα καὶ φωτεινὰ μέρη, ποὺ ξεκόβονται μὲ σαφήνεια καὶ διαμορφώνονται γεωμετρικά, συχνὰ αὐτόνομα ἀπὸ τὴν ἀνατομικὴ διάρθρωση (πρβλ. τὶς βαθιὲς πτυχῆς ποὺ «σκάβουν τὸ δεξιὸ μηρὸ στὴ μορφὴ τοῦ Ἰωάννη καὶ στὰ δύο χειρόγραφα καὶ τὴν περιέργη διαφοροποίησι ἐπιπέδων στὴν περιοχὴ τῆς κνήμης στὴν ἴδια μορφὴ τοῦ Garrett), ἐνῶ στέκει σὲ ἀπόσταση τόσο ἀπὸ τὸν ξύλινο, ἄκαμπτο «κυβισμό» τοῦ Parisinus ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ χωρὶς ὑπερβολὲς τονισμένη σωματικότητα τῶν μορφῶν τοῦ Σμύρνης. Γενικὰ ὁ αἰσθητὰ μειωμένος ρόλος τοῦ στοιχείου τοῦ ὄγκου καὶ ἡ διάσπαση τοῦ ἀνάγλυφου, ποὺ κατὰ περιοχὰς ἢ μορφὰς σ' αὐτὸ τὸ χειρόγραφο²⁸ συνδυάζεται μὲ μία ἀναβίωση τοῦ λειτουργικοῦ ρόλου τῆς γραμμῆς, ποὺ διαπιστώνεται καὶ στὴ μορφὴ τοῦ Λουκά, ὑπαγορεύουν τὴν τοποθέτησι τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν τοῦ Garrett σὲ μία ἐλαφρὰ πιὸ προχωρημένη τεχνοτροπικὴ καὶ κατὰ συνέπεια καὶ χρονικὴ βαθμίδα ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τοῦ Σμύρνης.

Οἱ τελευταῖες αὐτὲς παρατηρήσεις μποροῦν νὰ ἐπαναληφθοῦν ἐμφατικότερα γιὰ τὶς μικρογραφίες τοῦ Φιλοθέου (πίν. 32, 36 καὶ 37), ὅπου, παρὰ τὶς μικρὰς διαφορὰς ποὺ διαπιστώνονται καὶ ἐδῶ ἀνάμεσα στὶς τρεῖς παραστάσεις, ἡ τάσις ὑποβιβασμοῦ τοῦ ἀνάγλυφου καὶ ἐνίσχυσης τῆς θέσης τῆς γραμμῆς εἶναι κοινὴ λίγο πολὺ σὲ ὅλες. Ἰδιαίτερα πειστικὴ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι ἡ παραβολὴ τῆς παράστασις τοῦ Λουκά στὸ χειρόγραφο αὐτὸ μὲ ἐκείνῃ τοῦ ἰδίου εὐαγγελιστῆ ἢ τῇ συγγενικότερῃ εἰκονογραφικῇ μορφῇ τοῦ Ματθαίου ἀπὸ τὸ Σμύρνης (πίν. 37 μὲ πίν. 23). Ἡ συρρίκνωση αὐτῇ καὶ τὸ στέγνωμα ὡς ἓνα βαθμὸ τῶν μορφῶν, ποὺ συμβαδίζει μὲ τὴν ἐλάττωσι τοῦ συναισθηματικοῦ φορτίου τὴν ἐκφρασμένη καὶ μέσα ἀπὸ τὸ σφικτὸ πλάσιμο τῶν προσώπων καὶ τὴ γραφικότητα τῶν στοιχείων τοῦ περιβάλλοντος, σημαίνουν μία σημαντικὴ ἀποδέσμευσι ἀπὸ τὰ ἰδανικά καὶ τοὺς κανόνες ἐκείνους, ποὺ οἱ δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰῶνα ἔθεσαν προοδευτικὰ καὶ ποὺ οἱ μικρογραφίες τοῦ Σμύρνης ἐπιβεβαιώνουν χρονικά. Συνδυασμένα τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μὲ τὴ χρῆσι χαμηλότερων θρόνων, τὴ μετάθεσι τῆς ὀπτικῆς γωνίας, ὡς πρὸς τὶς μορφὰς, ὑψηλότερα,

28. Τὸ φαινόμενο τῆς σχετικῆς τεχνοτροπικῆς ἀσυμφωνίας ἀνάμεσα στὶς μικρογραφίες ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ χειρογράφου, ποὺ ἰδιαίτερα στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων συχνὰ ἀντανakλᾷ ἀπλῶς τὴ χρῆσι προτύπων διαφορετικῆς τεχνοτροπικῆς ἀπόχρωσις καὶ παράλληλα τὴν εὐχέρεια ἢ τὴν πρόθεσι τοῦ ἐκάστοτε ζωγράφου νὰ ἀποδεσμευθῇ ἢ ὄχι ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ προτύπου τοῦ αὐτοῦ, θάπρεπε νὰ ἐρευνηθῇ ἰδιαίτερα καὶ στὴν περίπτωσι τοῦ Garrett, ὅπου, κατὰ τὴ γνώμην μου, ἐπίσης παρατηρεῖται.

τὴν ἀντικατάσταση τῶν δυνατῶν ὤμων ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς μορφές στὸ Σμύρνης μὲ στενοὺς, κυρτοὺς, (πρβλ. μορφή Λουκά στὰ δύο χειρόγραφα (πίν. 25 μὲ πίν. 37), προτείνουν τελικὰ γιὰ τὸ Φιλοθέου μία θέση τόσο τεχνοτροπικὴ ὅσο καὶ χρονικὴ στὸ τέλος τῆς σειρᾶς τῆς ὁμάδας, δηλαδή μέσα στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἡ παραπάνω σύντομη συγκριτικὴ ἔρευνα ἐπιτρέπει νομίζω τὴ διατύπωση ὁρισμένων προκαταρκτικῶν, γενικότερου χαρακτήρα, παρατηρήσεων. Οἱ μικρογραφίες τοῦ χαμένου αὐτοῦ χειρογράφου τῆς Σμύρνης προσφέρουν μιὰν ἀκόμη μαρτυρία τῆς συνειδητῆς, καὶ στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, δημιουργικῆς ἐπαφῆς τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς σ' αὐτὴ τὴ φάση τῆς μὲ τὸ κλασικὸ πνεῦμα μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς μακεδονικῆς ἀναγέννησης. Τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἀκόμη, ὅτι ὁ μικρογράφος τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ κατάφερε χωρὶς νὰ ἀπομακρυνθῇ ἀπὸ βασικὲς αἰσθητικὲς ἀρχές τοῦ «heavy style», στὸ ὁποῖο δούλευε, καὶ μὲ σεβασμὸ στὰ ἄμεσα εἰκονογραφικὰ πρότυπά του, νὰ ἀνταποκριθῇ στὶς κλασικιστικὲς τάσεις τοῦ καιροῦ του δένοντας τὶς εἰκόνες του μὲ τὴν παράδοση αὐτὴ ὄχι μὲ μέσο μόνο τὴν ἀπλὴ υἱοθέτηση ὁρισμένων μεμονωμένων ἐξωτερικῶν στοιχείων ἢ τὴν ξερὴ ἀντιγραφή, ἀλλὰ μὲ τὴν κατανόηση τῆς κλασικῆς αἰσθητικῆς, ποὺ ἀποτυπώνεται κυρίως στὴν αἴσθηση τῆς σχέσης τῆς μορφῆς μὲ τὸ χῶρο. Ἡ δημιουργικὴ αὐτὴ πλευρὰ τῆς δουλειᾶς του ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὴ γενικὰ πετυχημένη εἰκονογραφικὴ ἐνοποίηση τῶν συνθέσεών του καὶ τὴν εὐχέρειά του στὴ «μετάφραση» τῶν τύπων σύμφωνα μὲ τὶς ἀπώτερες ἐπιδιώξεις του. Μ' ὅλα αὐτά, νομίζω, ὅτι ἡ σημασία τοῦ χαμένου αὐτοῦ πιά χειρογράφου τῆς Σμύρνης ξεπερνᾷ ἐκείνη τοῦ ἀπλοῦ χρονολογικοῦ τεκμηρίου μιᾶς ὁρισμένης ὁμάδας χειρογράφων μὲ τὴν ὁποία συνδέεται κυρίως τυπολογικὰ καὶ ἐπεκτείνεται καὶ σὲ μία οὐσιαστικὴ συμβολὴ στὴν κατανόηση τῆς ἐποχῆς του γενικά.

Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο

Εἶχε συμπληρωθῇ τὸ κείμενο τῆς παραπάνω μελέτης, ὅταν μετὰ ἀπὸ ὑπόδειξη τοῦ συναδέλφου κ. Ἰω. Τουράτσογλου, τὸν ὁποῖο καὶ ἀπὸ ἐδῶ εὐχαριστῶ θερμὰ, ἐπισκέφθηκα τὴ Συλλογὴ Θ. Τσάτσου στὴν Ἀθήνα, ὅπου φυλάσσονται δύο φύλλα βυζαντινοῦ χειρογράφου μὲ τὶς μικρογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν Λουκά καὶ Ἰωάννη²⁹. Τὶς μικρογραφίες αὐτὲς ἔκρινα σκόπιμο νὰ παρουσιάσω ἐδῶ παρ' ὅλο ποὺ δὲν προσθέτουν κανένα οὐσιαστικὸ

29. Θερμὰ εὐχαριστῶ ἐπίσης τὴν Κυρία Τσάτσου ποὺ διευκόλυνε τὴ μελέτη καὶ ἐπέτρεψε τὴ δημοσίευση τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν.

νέο στοιχείο στο θέμα, όχι μόνο γιατί συντάσσονται εικονογραφικά και χρονολογικά με την ομάδα χειρογράφων, που έχει αντικείμενο ή μελέτη αυτή, αλλά γιατί με την παρουσίαση τους ίσως διευκολυνθῇ ή ταύτιση με το χειρόγραφο από το οποίο προέρχονται, γεγονός που ίσως οδηγήσει σε θετικότερα στοιχεία. Οἱ μικρογραφίες αὐτὲς βρίσκονται στὴ recto ὀψη δύο περγαμηνῶν φύλλων, διαστάσεων 180 × 122 χιλ. καὶ 183 × 132 χιλ. ἀντίστοιχα, καὶ ἔχουν θέμα τοὺς εὐαγγελιστὰς Λουκὰ καὶ Ἰωάννη τὸν Θεολόγο. Ἡ εἰκονογραφικὴ συγγένεια τῶν δύο αὐτῶν παραστάσεων με τοὺς τύπους ἐκείνους πού μέσα στὴν ομάδα Weitzmann ἀντιπροσωπεύουν οἱ μικρογραφίες τῶν ἰδίων εὐαγγελιστῶν στὸ Ἰβήρων 5 καὶ στὸ Paris. 54, εἶναι τόσο στενὴ καὶ διαπιστώνεται με τὴν πρώτη ματιά, ὥστε σκοπιμότερο εἶναι νὰ γίνει λόγος γιὰ τὶς μικρὲς διαφορὲς πού παρατηροῦνται.

Καὶ πρῶτα, ἐντύπωση κάνει ἡ γενικὰ χαμηλότερη ποιότητα τῆς δουλειᾶς σὲ σύγκριση πρὸς ὅλα τ' ἄλλα χειρόγραφα τῆς ομάδας, πού διαπιστώνεται πρῶτα ἀπ' ὅλα στὴν ἀδυναμία τοῦ ζωγράφου νὰ προσαρμόσει τὸ πρότυπό του στὶς μικρότερες διαστάσεις τοῦ χειρογράφου του. Ἐτσι μὴ θέλοντας νὰ παραλείψει τίποτε, οὔτε αὐτὸ τὸ περίτεχνο πλαίσιο τοῦ προτύπου του, καὶ ἀνίκανος νὰ προσαρμόσει τὸ θέμα του με μέσο τὴ σωστὴ σμίκρυνσή του, ὁδηγήθηκε στὴν ἄτεχνη ὑπερκάλυψη τοῦ πλαισίου ἀπὸ τμήματα τῆς παράστασης ἢ στὴν ἀδέξια σμίκρυνση ὀρισμένων μόνο τμημάτων τῆς τελευταίας. Τοῦτο παρατηρεῖται στὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη, ὅπου τὰ πόδια σχεδιάστηκαν δυσανάλογα κοντά, με ἀποτέλεσμα τὴ διατάραξη τῶν ἀναλογιῶν καὶ τῶν περιγραμμάτων τῆς μορφῆς καὶ τῆς ἰσορροπίας στὴ σύνθεση. Τὴν ἀδυναμία αὐτὴ στὸ σχέδιο συνοδεύουν προχειρότητα στὴν ἐκτέλεση καὶ μέτρια τεχνικὴ, στοιχεῖα πού συνδυασμένα ἐπιτρέπουν τὴν τοποθέτηση τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν σὲ κάποιο δεύτερης σειρᾶς ἐπαρχιακὸ ἴσως ἐργαστήριο.

Με τὴν ἐπαρχιακὴ αὐτὴ καταγωγὴ τῶν μικρογραφιῶν δὲν εἶναι ἴσως ἄσχετη καὶ μία ἄλλη οὐσιαστικότερη διαφορὰ πού παρουσιάζουν σὲ σχέση πρὸς τὰ ἄλλα χειρόγραφα τῆς ομάδας Weitzmann καὶ πού ἀφορᾷ στὴν ἐκλογή τῶν χρωμάτων. Συγκεκριμένα, στὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη ὁ συνδυασμὸς τοῦ γκρίζου με γαλάζιο στὰ ἐνδύματα πού ἐπικρατεῖ στὴν ομάδα ἀνταλλάσσεται με ἐκείνον τοῦ κόκκινου (στὸ χιτῶνα) με βαθυπράσινο (στὸ ἱμάτιο). Τὸ ἴδιο πράσινο χρῶμα χρησιμοποιεῖται καὶ στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου - στὰ σκιασμένα μέρη - ἐκτεταμένα καὶ ἀποκλειστικά στὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη καὶ σὲ συνδυασμὸ με τόνους γκρίζου καὶ καστανοῦ στὴ μορφή τοῦ Λουκά. Ἀλλαγὲς στὰ χρώματα σημειώνονται καὶ στὰ πλαίσια, πού δουλεύονται κυρίως με ἀποχρώσεις τοῦ καστανοῦ. Ἐκεῖνο στὴ μικρογραφία τοῦ Ἰωάννη, πού στὸν τύπο ἐπαναλαμβάνει τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας τοῦ ἰδίου εὐαγγελιστῆ στὸ Ἰβήρων 5 καὶ στὸ Paris. 54, δίδεται κυρίως σὲ τόνους

καστανού και μαύρο. Τὰ ἴδια χρώματα χρησιμοποιοῦνται βασικά καὶ στὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας τοῦ Λουκά, ποὺ ἐπαναλαμβάνει τὸ διακοσμητικὸ θέμα τῶν μικρογραφιῶν τοῦ Ματθαίου στὰ δύο τελευταῖα χειρόγραφα.

Παρὰ τὶς ἀξιοσημείωτες αὐτὲς διαφορὲς στὴ χρωματικὴ κλίμακα οἱ μικρογραφίες τῆς Συλλογῆς Τσάτσου δὲν παύουν νὰ συνδέονται στενὰ μὲ τὴν ὁμάδα γενικὰ καὶ τὸ Ἰβήρων εἰδικότερα. Στὴ διατύπωση τῆς ἄποψης αὐτῆς δὲν ὀδηγεῖ μόνο ἡ στενὴ τυπολογικὴ σχέση, ποὺ ἀναφέρθηκε ἤδη, ἀλλὰ ἀκόμη ἡ σύμπτωση ὁρισμένων χαρακτηριστικῶν λεπτομερειῶν καὶ οἱ ἀναλογίες στὸν τρόπο ἀπόδοσης τῶν μορφῶν καὶ τῶν ὕφασμάτων. Σχετικά μὲ τὴν πρώτη παρατήρηση ἀρκεῖ νὰ ἀναφερθῇ ἡ ἐπανάληψη στὴν παράσταση τοῦ ἀθηναικοῦ φύλλου λεπτομερειῶν, ποὺ ἀποτελοῦν ἰδιωμορφίες — ἀπ' ὅ,τι μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει — τοῦ χειρογράφου τῶν Ἰβήρων, ὅπως εἶναι ὁ χαρακτηριστικὸς τονισμὸς τοῦ ὄγκου στὸ κάτω τμήμα τοῦ κορμοῦ στὴ μορφὴ τοῦ Λουκά, καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ἐπιπλου στὴν ἴδια παράσταση, τὸ ὁποῖο εἰκονίζεται νὰ ἔχει βάση στενότερη ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια. Ἀξίζει ἴσως νὰ σημειωθῇ, ὅτι τὸ Paris. 54 ποὺ ἐπίσης συνδέεται στενὰ μὲ τὸ ἀθωνίτικο χειρόγραφο, παραβλέπει καὶ τὶς δύο αὐτὲς λεπτομέρειες.

Ὅσον ἀφορᾷ πάλι στὴν τεχνοτροπικὴ σχέση, παρὰ τὴν κατώτερη ποιότητα τῆς δουλειᾶς στὰ ἀθηναϊκὰ φύλλα, ἡ μέθοδος ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ ἐδῶ γιὰ τὴ διαφοροποίηση τῶν ἐπιφανειῶν καὶ τῶν ὄγκων καὶ ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ χρῆση τοῦ βασικοῦ χρώματος σὲ διάφορους τόνους, οἱ ὁποῖοι γιὰ τὴ δῆλωση τῶν «φώτων» φτάνουν σχεδὸν τὸ ἄσπρο, δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Ἰβήρων.

Συνδυασμένες οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ἐπιτρέπουν, νομίζω, τὴν ὑπόθεση, ὅτι τὰ δύο φύλλα τῆς Συλλογῆς Τσάτσου προέρχονται ἀπὸ χειρόγραφο ποὺ ἐκτελέστηκε σὲ κάποιο τοπικὸ ἐργαστήριο, ἴσως τοῦ Ἀγίου Ὁρους, μὲ πρότυπο αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ χειρόγραφο τῶν Ἰβήρων. Ἡ χρονικὴ ἀπόστασή τους ἀπὸ τὸ πρότυπο αὐτὸ δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθῇ μεγάλη, ἂν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψη του τὴν τεχνοτροπικὴ συγγένεια τῶν δύο ἔργων καὶ μάλιστα σὲ συσχετισμὸ μὲ τὶς μικρογραφίες τοῦ Paris. 54, στὸ ὁποῖο οἱ ἀποκλίσεις εἶναι οὐσιαστικότερες. Οἱ διαφορὲς στὰ χρώματα δὲν πρέπει, νομίζω, νὰ ἐρμηνευθοῦν σὰν ἐνδείξεις σημαντικῆς χρονικῆς ἀπόστασης ἀλλὰ περισσότερο ἴσως σὰν ἔκφραση τῶν ἰδιαίτερων αἰσθητικῶν προτιμήσεων τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου, ποὺ ὅπωςδήποτε δὲν ἐμποδίζει τὴν τοποθέτηση τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν στὰ τέλη τοῦ 13ου - ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα.

S U M M A R Y

THE ILLUSTRATION OF A LOST PALAEOLOGAN LECTIONARY OF THE YEAR 1298

(PL. 14 - 39)

The manuscript presented here, now lost, was kept till the early years of the present century in the church of St. John the Theologian in Smyrna, where it was seen and examined by R. Eisler and G. Lampakis. Both these scholars published, in the years 1906 and 1909 respectively, a short description of the codex and its miniatures giving at the same time its colophon and the later entries. Since then there has been no further mention of this highly important kimelion. Hence one can assume that it was lost during the disastrous Asia Minor campaign of the years 1921 - 1922.

Fortunately from the above mentioned descriptions and the old Lampakis' negatives preserved in the Archives of the Christian Archaeological Society, now kept in the Byzantine Museum of Athens, the essential features of this manuscript can be still reconstructed. According to this documentation the codex consisted of 298 vellum leaves, measuring 320×235 mm approximately, and it was decorated with four full-page miniatures of the Evangelists, cited at the beginning of each section of lections (pericopes), and in addition elaborated headpieces and initials.

From the colophon we learn, that the manuscript was written in the year 1298 on the orders and at the expence of the Metropolit of Philip-poupolis, Gerasimus, by a monk named David. According to the later entries the manuscript was acquired in the year 1779 for the church of St. Basil the Great in Ephesus and only in the year 1831 was purchased from some «Arabs» for the church of St. John in the Epano Machala of Smyrna.

The value of this manuscript lies mainly in its miniatures and their date. Iconographically the portraits of the Evangelists which were illustrating it belong to a closely interrelated group of miniatures isolated by Professor K. Weitzmann, which consists of the Evangelists portraits of the following manuscripts : Athens, National Library, cod. 118, Athos, Iviron 5

and Philotheou 5, Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 54 and Princeton, Univ. Lib. cod. Garrett 2 (former Andreas Skiti 753).

The date of this group of manuscripts has become the object of great dispute ever since its publication as such. Located in Constantinople by Professor Weitzmann due to their high quality these manuscripts were dated also by him in the period of the Latin Conquest, mainly on the basis of the presence of Latin inscriptions or a bilingual text in some of them and the strong iconographical similarities of certain of their miniatures to those illustrating two German manuscripts dated in the decade 1230 - 1240 (drawings of the Wolfenbüttel Sketchbook and the derivative miniatures of the Goslar Lectionary).

Other scholars departing from the apparent, in their opinion, stylistic differences between the individual members of the group and disregarding the witness of the afore mentioned German derivatives, have proposed a greater time span between them and assigned the miniatures of Garrett 2 and Philotheou 5 to the end of the 13th- beginning of the 14th century, to mention only the latest proposed date.

To this controversy the miniatures of Smyrna codex contribute through their fixed date, which comes as a definitive support to the attempt made till now only on the basis of stylistic comparisons, to discern between typological dependence and chronological correspondence of the different members of the group. A further evidence supporting that conclusion is furnished by two of the miniatures with the Evangelists portraits illustrating an other manuscript, the codex Sinai gr. 2123. These miniatures, dated in the year 1242, belong iconographically to the group and are also for the first time presented here in this connection.

With these two manuscripts we now have more reason to assume a current use of the types of the Evangelists portraits in question throughout the 13th century (in order to remain within the limits of the period concerned). The dates offered by the German (1230 - 1240), the Sinai (1242) and the Smyrna (1298) miniatures cover this period almost from its beginning to its very end. Consequently that group which was formed on the basis of an iconographical identity does not need to be regarded as possessing a stylistic homogeneity and representing a chronological unity as well.

In the light of this new evidence an attempt is made, in the second part of this study, to define the character of the Smyrna miniatures and their stylistic relation to the other members of the Weitzmann group.

With regard to the first of these two questions the comparative analysis of the Smyrna miniatures has shown a conscious effort towards iconographical as well as aesthetical uniformity of all four compositions. Thus all Evangelists are depicted seating on heavy benches turned toward the right (except Mark) and holding an open codex. In addition, the figures of Matthew and Luke appear to be composed of motives borrowed from the genuine iconographical types of the group. Finally, an architectural background of common general form and function and with very similar decorative motives in all four miniatures contributes further to the aesthetical uniformity of the different pictures.

These modifications of the model gain more importance since they appear to be rooted in the intention to adapt the picture as a whole to classical prototypes. This tendency is expressed in the role and the decorative details of the architectural background as well as in the treatment of the figures and their relation to space.

The figure style in particular, besides its palaeologan traits, is distinguished by the articulation, of the garments in large surfaces which indicate by gradual shadowing the relief of the body and are juxtaposed with broad, sharply indented folds, grouped richly in the free parts of the drapery. This system which combines a strongly pronouncing relief with garments draped in rich, zig-zag folds, as can be recognised especially in the figures of John and Luke of the Smyrna manuscript, is identified as having its roots in a well-known style of the 10th century, represented here by the miniatures of the manuscript nr. 56 of the National Library in Athens.

With these major characteristics the Smyrna miniatures appear to differ stylistically as much from the more or less painterly style of the manuscripts Athens 118 and Iviron 5, which have consequently to be regarded as belonging to an earlier date, as also from the miniatures of Garrett 2 and Philotheou 5. In these latter ones a certain decrease of the volume of the body combined with a progressive linearisation of the drapery and a different conception of space in the picture are already apparent and justify a later date (around after 1300) already proposed for these miniatures.

Thus the Smyrna miniatures contribute through their fixed date to the chronological and stylistic classification of a distinctive group of manuscripts and further more they offer one more example of the retrospective trends in palaeologan art around the year 1300.

A P P E N D I X

The text on the Smyrna manuscript had already been completed when two more miniatures iconographically related to the group were discovered in the private Collection of Th. Tsatsos in Athens. These two miniatures on single parchment leaves once belonging to the same manuscript represent the Evangelists John and Luke and repeat iconographically to the smallest detail the portraits of the same authors in the manuscript Ivieron 5. This absolute iconographical correspondence which extends to a stylistic imitation as well allows us to regard the Athens miniatures as copies of those of the Athos manuscript. At the same time their inferior artistic quality which could suggest a provincial origin leads to the assumption that they were executed in some small workshop of Athos — at the end of 13th - beginning of 14th century — with the miniatures of Ivieron 5 as a model.

STELLA PAPADAKI - OEKLAND



Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης, fol. 7v - 8. Ἀρχὴ τῶν Περικοπῶν ἐκ τοῦ κατὰ Ἰωάννην (φωτ. ἀρχείου ΧΑΕ).



σπαιροσσυμεσρ.
 ικτιιζαυιαιη
 κερδιωυμοσ



το καλε μερ
 ω λαιρω ικτι
 ρω· σπορε ελ
 οισ δι αυτω
 σπορι μεσρ ι
 τοις σαιμασι.
 και ηρξαμ το
 οι μαθηται αυ
 του οδ ορ· τι οι
 ειρ· τιλλορ
 τω του σαιμα
 σι· λαι οι φρε
 σαι οι ελφορ
 αυτω· ι δι τι
 ω οι ουσι τοις
 σαιμασι ρ· ο ε
 κ ι ζ ι α ι· λαι αυ

Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης, fol. 131v - 132. Ἀρχὴ τῶν Περικοπῶν ἐκ τοῦ κατὰ Μάρκον (φωτ. ἀρχείου ΧΑΕ).

Τῆς τ' εὐστο
τ' τοῦ αὐτοῦ
τοῦ :

Τὸ παρὸν ἁγίον
εὐαγγέλιον.
πρόφικεν
πρὸς τὸν
πολίτην
λίπτοντον
λίως ὑπερ
τίμου. ποῦ
πολλῶ καὶ
πιπλιδίνοι
κίωναν τοῦ
ἀναλωμάτω
μᾶλλον αὐτῶ
τοῦ θ' ἁωρι
ῶν καὶ σκιν
αὐτῶν καὶ κος
μὲν καὶ κχρ
σοῦ καὶ ἐργ
γραφίν. αὐτῶ

αὐτὸ τ' προτρο
πῆ. χιρίδα
μοναχὸν καὶ
τελιωθῆναι
δικιβρίω ἰν
αὐτῶ ἰν ἰπ
χ. ὡς βασι
λίχοντος τοῦ
ἰν ἰβιγα τοῦ
ἀνδρονίκου.
σιρηνῆς. σι
τὸν ὑοῦ αὐτοῦ
τοῦ ἰν ἰβιγα
μχλῆ. τῶν
παλαιολόγων
κ' μαρίας αὐτοῦ
της :

» Τὸ παρὸν ἁγίον ἁγίον, ἐκδοσὶς. καὶ ἱερο
πίστος. αὐτὸ δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
δαπάνη δὲ παρὸν δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
πόρτος ἐξῆς, ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
μὲν, καὶ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
καὶ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
βασιλῆα. ἐν ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.

» ὁ παρὸν δὲ ἁγίον ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.

ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.
ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον δὲ ἁγίον.

Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης, fol. 287v. Τὸ βιβλιογραφικὸ καὶ τὰ μεταγενέστερα σημειώματα (φωτ. ἀρχείου ΧΑΕ).



Ἀρχὴ τῶν Περικοπῶν ἐκ τοῦ κατὰ Ἰωάννην. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 14.



Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης, fol. 7ν. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος
(φωτ. ἀρχείου ΧΑΕ).



Ἰβήρων 5, fol. 357 v. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (φωτ. Πα-
τριαρχικοῦ Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν).



Paris. gr. 54, fol. 278 v. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (φωτ. ἀρχείου
Βυζαντινοῦ Μουσείου).



Σινᾶ, Μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνης, gr. 2123, fol. 44 v. Ὁ Ἅγιος Μάρκος
(φωτ. ἀρχείου Βυζαντινοῦ Μουσείου).



Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης, fol. 67 v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος
(φωτ. ἀρχείου ΧΑΕ).



Ἰβήρων 5, fol.218v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς (φωτ. Πατριαρχικοῦ
Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν).



Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης, fol. 97v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς (ἀνατ. ἀπὸ Μυήνοz).



Ἀθηνῶν 118, fol. 178v. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (φωτ. ἀρχείου
Βυζαντινοῦ Μουσείου).



Paris gr. 54, fol.10v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος (φωτ. ἀρχείου Βυζαντινοῦ Μουσείου).

Paris gr. 54, fol. 173. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς (φωτ. ἀρχείου Βυζαντινοῦ Μουσείου).





Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης, fol. 131v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Μάρκος.



Ἰβήρων 5, fol. 136v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Μάρκος (φωτ. Πατριαρχικοῦ
Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν).



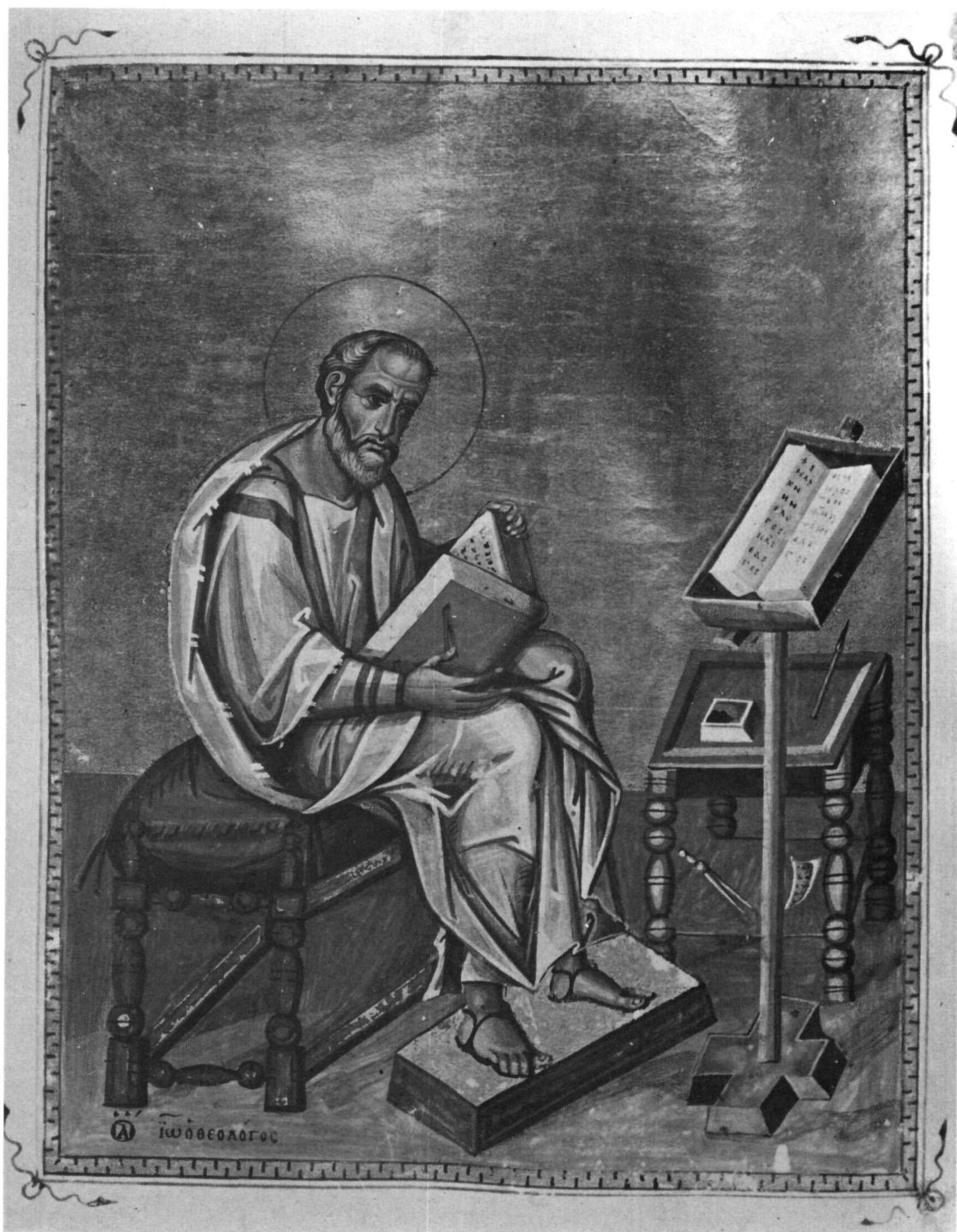
Σινᾶ, Μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνης, gr. 1242, fol. 49. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς
(φωτ. ἀρχείου Βυζαντινοῦ Μουσείου).



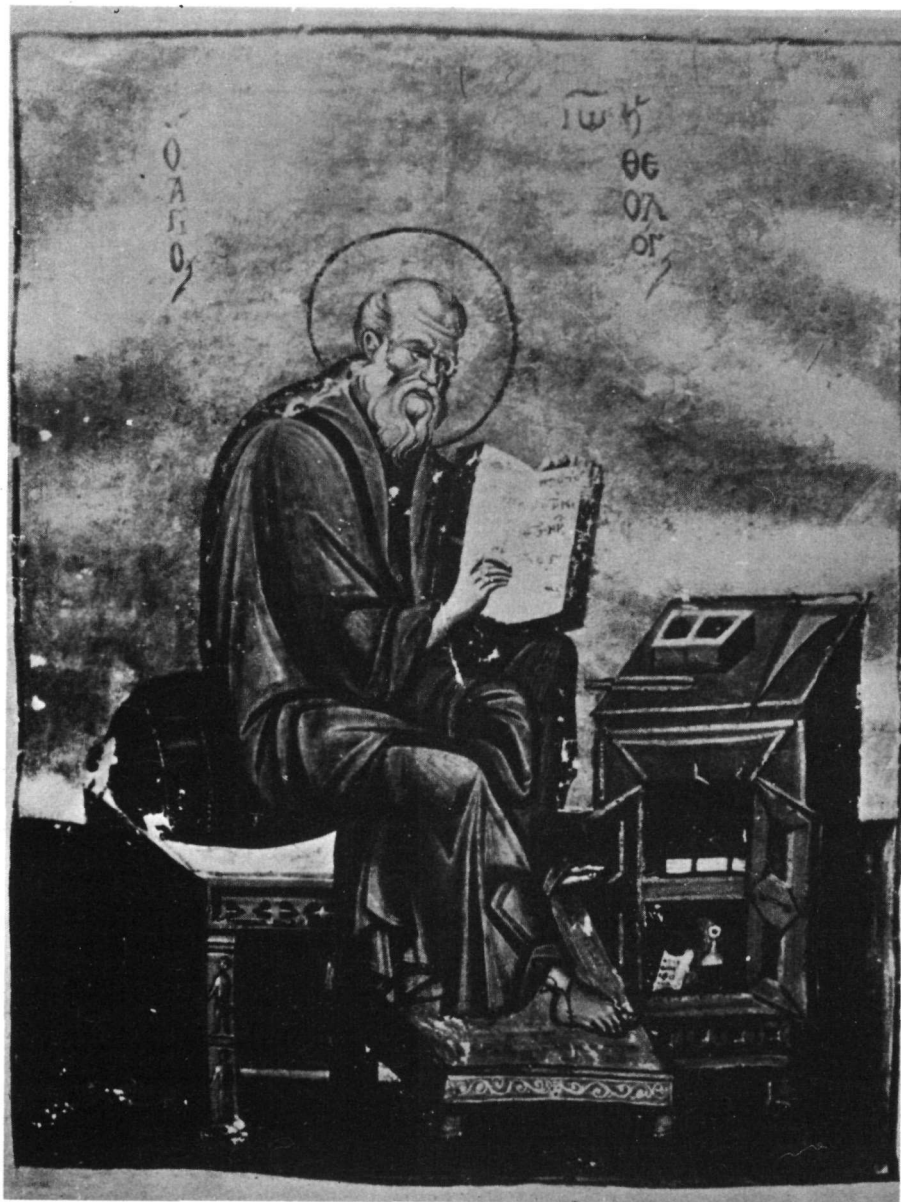
Φιλοθέου 5, fol. 138v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Μάρκος (φωτ. Πατριαρχικοῦ Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν).



Ἀθηνῶν 56, fol. 4v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος (φωτ. ἀρχείου Βυζαντινοῦ Μουσείου).



Ἀθηνῶν 56, fol. 217v. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (φωτ. ἀρχείου Βυζαντινοῦ Μουσείου).



Princeton, University Library, gr. Garrett 2, fol. 270v. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης
(ἀνατ. ἀπὸ H. Belting, Die Auftraggeber der Bildhandschrift, πίν. LXIX).



Φιλοθέου 5, fol. 23v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος (φωτ. Πατριαρχικοῦ Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν).



Φιλοθέου 5, fol. 214v. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς (φωτ. Πατριαρχικοῦ Ἰδρύ-
ματος Πατερικῶν Μελετῶν).



Συλλογή Θ. Τσάτσου. Μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη.



Συλλογή Θ. Τσάτσου. Μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελιστῆ Λουκᾶ.