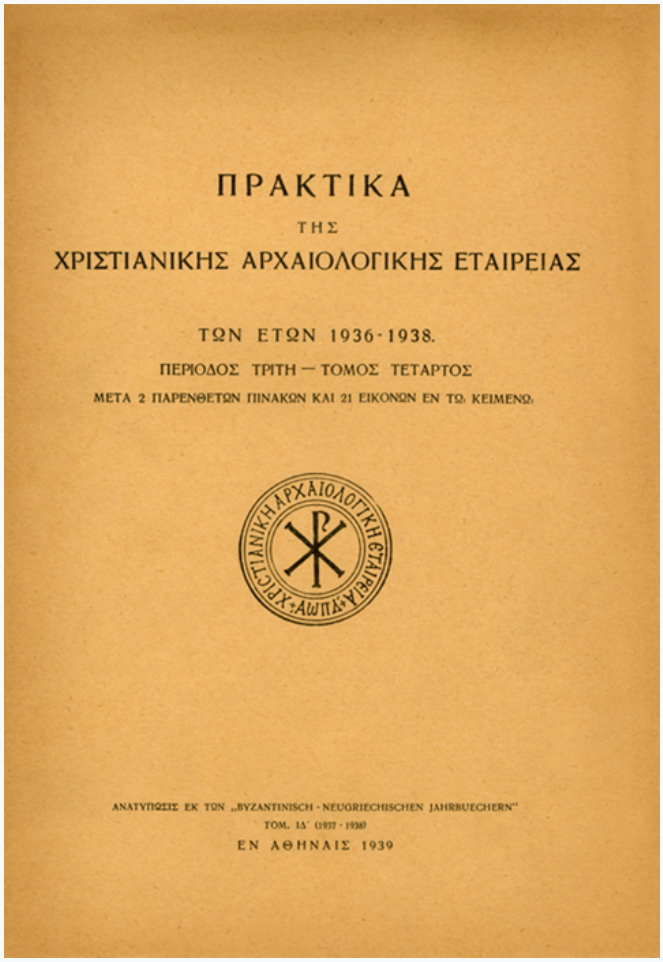
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 4 (1939)

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1936-1938), Περίοδος Γ'



Το πρόβλημα της χρονολογίας του μωσαϊκού της Παναγίας Αγγελοκτίστου

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: 10.12681/dchae.1420

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (2013). Το πρόβλημα της χρονολογίας του μωσαϊκού της Παναγίας Αγγελοκτίστου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *4*, 53–65. https://doi.org/10.12681/dchae.1420

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Το πρόβλημα της χρονολογίας του μωσαϊκού της Παναγίας Αγγελοκτίστου

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1936-1938), Περίοδος Γ'• Σελ. 53-65

ΑΘΗΝΑ 1939

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

ΥΠΟΜΝΗΜΑ

Ὑπὸ

ΜΑΡΙΑΣ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΜΩΣΑΪΚΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΓΓΕΛΟΚΤΙΣΤΟΥ

Ὁ καθορισμὸς τῆς τέχνης καὶ τῆς χρονολογίας τοῦ Μωσαϊκοῦ ἐκείνου, τὸ ὁποῖον κοσμεῖ τὴν Ἁψῖδα τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου (Πίν. I, εἰκ. 1) παρὰ τὸ Κίτιον τῆς Κύπρου, ἔδωκεν ἀφορμὴν εἰς πολλὰς ἀμφισβητήσεις Ὁ Σμυρνὼφ[1], ὁ πρῶτος μελετήσας καὶ ἐκδώσας τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο, θεωρεῖ αὐτὸ ἔργον τοῦ Ε' - ἀρχῶν τοῦ ΣΤ' αἰῶνος. Εἰς τὸν Ϛ' αἰῶνα ἀνάγουσι τὸ αὐτὸ μωσαϊκὸν καὶ ἄλλοι ἐρευνηταὶ: οἱ Diehl[2], Dalton[3], καὶ τελευταίως οἱ: Grabar[4] καὶ Tylor[5]. Ἐκτενέστερον ἐμελέτησε τὸ μωσαϊκὸν ὁ Th. Schmit, ὁ ὁποῖος παρέθεσε καὶ ἐγχρώμους πίνακας τῶν κεφαλῶν τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν ἀγγέλων· κατόπιν λεπτομερεστέρων εἰκονογραφικῶν καὶ τεχνικῶν συγκρίσεων θεωρεῖ ὁ Th. Schmit[6] τὸ ἔργον τοῦτο ἀναγόμενον εἰς τοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους καὶ δὴ τῆς ἐποχῆς Βασιλείου Α'. Τὴν γνώμην τοῦ Th. Schmit ὑπεστήριξε καὶ ὁ Wulff[7] Ἀλλὰ τὸ 1914 ὁ Kondakov εἰς τὸ μνημειῶδες ἔργον του περὶ εἰκονογραφίας τῆς Θεοτόκου[8], παραθέτων καὶ ἔγχρωμον πίνακα τοῦ μωσαϊκοῦ, ἀντικρούει τὴν γνώμην τοῦ Schmit καὶ χρονολογεῖ αὐτὸ εἰς τὸν Ζ' αἰῶνα,

---

1) Smyrnof, Μωσαϊκὰ Κύπρου ἐν Viz. Vrem. IX, 1897 (ρωσ.)
2) Ch. Diehl, Manuel d' art byzantin, 1925, σ. 205.
3) O. Dalton, Byzantin art and Archeology, 1911, σ. 385.
4) A. Grabar, L'art byzantin, 1938, εἰκ. 58.
5) H. Peirce et R. Tylor, L'art byzantin II, 1934, εἰκ. 124, σ. 110.
6) Th. Schmit, Παναγία Ἀγγελόκτιστος ἐν Izvestja Russ. Arch. Inst. v. Konstantinopole, XV, 1911, σ. 207, κ. ἑ.
7) O. Wulff, Altchr. u. Byz. Kunst, 1909, σ. 552.
8) N. Kondakov, Ikonografia Bogomateri, 1914, σ. 231.

ὅπερ παρεδέχθη καὶ ὁ Wulff ἐν τῇ κατὰ τὸ ἔτος 1936 γενομένῃ ἀνατυπώσει τοῦ ἔργου του περὶ τῆς παλαιοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς τέχνης (σελ. 521).

Αἰτία τῆς δυσκολίας τοῦ καθορισμοῦ τοῦ κυπριακοῦ μωσαϊκοῦ εἶναι, ὅτι παρατηροῦνται ἐν αὐτῷ στοιχεῖα τινὰ ἀρχαιότερα, δυνάμενα νὰ ἐξηγηθῶσι λόγῳ τῆς ὑπαρχούσης ἐγχωρίας συντηρητικῆς παραδόσεως, ὅπως ἀκόμη χαρακτῆρες ἀνατολικοὶ καὶ ἑλληνιστικοὶ ἀναμίξ, λόγῳ τῆς θέσεως τῆς νήσου μεταξὺ Κωνσταντινουπόλεως καὶ Συρίας. Ἡ μεγαλυτέρα ὅμως δυσκολία κατὰ τὴν ἐκτίμησιν καὶ χρονολόγησιν τοῦ μωσαϊκοῦ ὀφείλεται εἰς τὴν ἔλλειψιν παραλλήλων ἔργων ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας καὶ τεχνοτροπίας.

Ἡ γνῶσις τῆς ἐξελίξεως τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Μωσαϊκοῦ ἀπὸ τοῦ Ϛ' μέχρι τοῦ Ι' αἰῶνος, κατ' ἐξοχὴν δὲ τοῦ ἑλληνιστικοῦ κλάδου τοῦ Βυζαντίου, εἶναι λίαν ἀτελὴς ἕνεκα τῶν μεγάλων χασμάτων ἐν τῇ σειρᾷ τῶν διασωθέντων μνημείων. Κατὰ τὰ τελευταῖα ὅμως ἔτη τὸ συγκριτικὸν ὑλικὸν ἐπλουτίσθη ἱκανῶς διὰ νέων μωσαϊκῶν, ἀνακαλυφθέντων ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ Νικαίᾳ. Ταῦτα ἔχοντες ὑπ' ὄψει καὶ βασιζόμενοι εἰς ἐπιτόπιον ἐξέτασιν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου, τὸν ὁποῖον ἐπεσκέφθημεν κατὰ τὸ 1931 καὶ 1938 (ὅτε καὶ ἐλάβομεν λεπτομερειακὰς φωτογραφίας (Πίν. Ι - IV) θὰ ἐπιχειρήσωμεν τὸν καθορισμὸν τοῦ μωσαϊκοῦ διὰ συγκριτικῆς ἐρεύνης, ἀφοῦ πρότερον διακρίνομεν τοὺς ἀναμίκτους χαρακτῆρας τοῦ ἔργου καὶ ἐξετάσομεν ἐκ νέου τὰ δεδομένα ἐκεῖνα, ἅτινα πράγματι δύνανται νὰ χρησιμεύσωσιν ὡς κριτήρια διὰ τὴν χρονολογίαν τοῦ περὶ οὗ ὁ λόγος ἔργου.

Κατὰ πρῶτον πρέπει νὰ δοθῇ ἡ ἐξήγησις, ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ σημερινοῦ ναοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου οὐδεμίαν παρέχει ἔνδειξιν περὶ τῆς χρονολογίας τοῦ μωσαϊκοῦ, ὡς ἀναφέρει ὁ Κοντακὼφ στηριζόμενος εἰς τὸν Σμυρνώφ, διότι ὅλος ὁ ναός, ἐξαιρέσει τῆς ἁψῖδος καὶ τῶν ἐπισκευασθέντων πεσσῶν, εἶναι μεταγενέστερος τοῦ ΙΒ' αἰῶνος[1]· ἡ θέσις δὲ τῶν πεσσῶν τούτων καὶ ἡ μορφὴ τῆς ἁψῖδος, μικρᾶς, χαμηλῆς καὶ μὲ παχεῖς τοίχους, ἀφίνει νὰ ἐννοηθῇ, ὅτι ὁ σύγχρονος πρὸς τὸ μωσαϊκὸν ναὸς δὲν θὰ ἦτο ὁ συνήθης κατὰ τὸν Ϛ' καὶ Ζ' αἰῶνα τύπος τῆς Βασιλικῆς, ἀλλὰ σταυροειδὴς ἢ σταυρικός. Μόνον ἡ παρὰ τὴν ἁψῖδα ὕπαρξις ἡμικυκλικοῦ μὲ βαθμίδας συνθρόνου, περὶ οὗ οὐδεὶς ἀνέφερε τί, εἶναι ἔνδειξις παλαιοχριστιανικοῦ κτίσματος, τὸ ὁποῖον ὅμως δυνατὸν νὰ προϋπῆρξε τοῦ δευτέρου μὲ τὸ μωσαϊκόν, διότι ἀνάλογα παραδείγματα διατηρήσεως τοῦ συνθρόνου καὶ ἀνανεώσεως ὁλοκλήρου τοῦ ναοῦ, μηδὲ τῆς ἁψῖδος ἐξαιρουμένης, ἔχομεν καὶ ἐν Κύπρῳ (Ναὸς Ἁγ. Προκοπίου εἰς Σύγκρασιν) καὶ ἀλλαχοῦ (Ναὸς Κοιμήσεως Καλαμπάκας)[2].

1) Βλ. κάτοψιν ἐν Γ. Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, 1935, σ. 25, εἰκ. 16.

2) Βλ. Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας, ἐν Ἐπετ. Βυζ. Σπουδῶν, τόμ. Ϛ', 1929, σ. 291.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ μωσαϊκοῦ μὲ τὴν Θεοτόκον ὀρθίαν ὡς Ὁδηγήτριαν, καὶ τοὺς ἀρχαγγέλους χωροῦντας πρὸς αὐτὴν καὶ προσφέροντας σφαῖραν, εἶναι τύπος οὐδὲν ἔχων παράλληλον οὔτε εἰς παλαιοχριστιανικὰς ἀψῖδας (ὅπου ἡ Θεοτόκος παρίσταται ἐν αὐστηρᾷ στάσει ἔνθρονος δορυφορουμένη ὑπὸ ἀγγέλων καὶ ἁγίων ὡς «καθέδρα τοῦ Βασιλέως») οὔτε εἰς μεσοβυζαντινὰς [1]. Ἂν οἱ ἄγγελοι προσσέφερον στεφάνους τοῦτο θὰ ἦτο πράγματι ἔνδειξις ἀρχαιότητος· ἡ σφαῖρα ὅμως καὶ τὸ σκῆπτρον εἶναι σχεδὸν ἀπαραίτητα καθ' ὅλας τὰς περιόδους εἰς χεῖρας τῶν ἀρχαγγέλων, ὅταν οὗτοι παρίστανται μόνοι.

Πάντως ἡ παράστασις ἀγγέλων παρὰ τὴν Θεοτόκον εἶναι χαρακτηριστικὸν τῆς Ἀνατολῆς, ὅπου ἐνωρίτατα οἱ ἄγγελοι εἶναι συνδεδεμένοι πρὸς τὴν Θεοτόκον, ὡς καὶ ἡ ἐπιγραφὴ ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ διατηρουμένη καὶ ἀλλαχοῦ πέραν τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἐποχῆς ὡς εἰς S. Maria antiqua Ρώμης. Ὁμοίως αἱ πτέρυγες ταὼ τῶν ἀγγέλων εἶναι δεῖγμα ἀνατολικῆς διακοσμητικότητος, χωρὶς τοῦτο νὰ δύναται νὰ περιορισθῇ εἰς ὡρισμένην ἐποχήν.

Ὡς ἔνδειξιν τῆς πρὸ τοῦ Θ' αἰῶνος χρονικῆς περιόδου δέχονται οἱ Kondakov καὶ Wulff τὸν μὴ ἐξειλιγμένον εἰσέτι τύπον τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, καθ' ὃν αὕτη δὲν ὑψώνει ἀκόμη ἐν δεήσει τὴν δεξιάν, ἀλλὰ στηρίζει αὐτὴν εἰς τὸ γόνυ τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἐν δεήσει ὅμως ὕψωσις τῆς χειρὸς μόνον ἀπὸ τοῦ ΙΑ' αἰῶνος καὶ ἑξῆς δύναταί τις νὰ εἴπῃ, ὅτι ἐπικρατεῖ. Κατὰ τὸν Θ' καὶ Ι' αἰῶνα, ἡ στάσις τῆς δεξιᾶς χειρὸς τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας δὲν ἔχει ἀκόμη λάβει τὸν ὁριστικὸν τύπον· ὡς δύναταί τις νὰ κρίνῃ ἐκ τῶν ὀλίγων σῳζομένων δειγμάτων, τίθεται ἄλλοτε ἐν δεήσει, ἄλλοτε εἰς τὸ γόνυ τοῦ Χριστοῦ καὶ ἄλλοτε ἡ δεξιὰ διασταυρώνεται μὲ τὴν ἀριστεράν. [2] Ὁμοίαν στάσιν τῆς δεξιᾶς χειρὸς τῆς Παναγίας Ἀγγελοκτίστου, ἐγγιζούσης δηλ. τὸ γόνυ τοῦ Χριστοῦ, συναντῶμεν κατὰ τὸν Θ' καὶ Ι' αἰῶνα εἰς τὸ ὑπὸ τοῦ Th. Schmit τῷ 1927 ἀνακαλυφθὲν μωσαϊκὸν τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν παραστάδα τοῦ τέμπλου τῆς Κοιμήσεως Νικαίας [3] καὶ εἰς Ὁδηγήτριαν Κοπτικῆς τέχνης ἐπὶ ἑλληνικοῦ χειρογράφου [4].

---

1) Μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν καὶ μέχρι τοῦ ΙΒ' αἰῶνος ἡ Παναγία εἰς τὴν Ἀψῖδα τοῦ ἱεροῦ παρίσταται ἄλλοτε ὀρθία μὲ τὸν Χριστὸν εἰς τὸ στῆθος (Νικαίας), ἄλλοτε ἔνθρονος (ἁγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης, Ὁσίου Λουκᾶ, Δαφνίου) καὶ ἄλλοτε δεομένη (Νέας Κωνσταντινουπόλεως, Νέας Μονῆς Χίου, ἁγ. Σοφίας Κιέβου)· πανταχοῦ ὅμως εἶναι μόνη. Οἱ ἄγγελοι παρίστανται ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ, ἀλλ' ἐκτὸς τῆς ἀψῖδος, ὡς πλησιέστερον δὲ παράλληλον δύναται νὰ θεωρηθῇ ἡ Νέα Μονὴ Χίου (ΙΑ' αἰῶνος), ἔνθα οἱ ἀρχάγγελοι, κρατοῦντες σφαίρας μὲ σταυρόν, παρίστανται εἰς τὰς μικρὰς ἀψῖδας Προθέσως καὶ Διακονικοῦ.

2) N. Kondakov, Ikonografia Bogomateri, 1914. T. II, εἰκ. 71-76.

3) Th. Schmit, Die Koimesis-kirche von Nikaia, Berlin 1927, Πίν. XXV.

4) N. Kondakov, ἔ. ἀ., τ. II, εἰκ. 81.

Τὸ διὰ πολυτίμων λίθων ἐστολισμένον ὑποπόδιον τῆς Παναγίας, κοινὸν εἰς ὅλας τὰς χρονικὰς περιόδους, δὲν δύναται νὰ ληφθῇ ὡς χρονολογικὸν κριτήριον διὰ τὸν Ζ' αἰῶνα. Ὁμοίως τὸ χρυσοῦν ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ δὲν εἶναι ἔνδειξις παλαιοχριστιανικῆς περιόδου, διότι ἐπίσης ἀπαντᾷ εἰς τὸ Μωσαϊκὸν τῆς Ἁψῖδος τῆς Νικαίας[1] καὶ τῆς Ἁγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης [2].

Ὡς χαρακτῆρες ἑλληνιστικοὶ δέον νὰ θεωρηθῶσι: τὸ ἀνθηρόν, στρογγύλον-ὠοειδὲς πρόσωπον τῆς Θεοτόκου μὲ τὰ λεπτά, κανονικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ μικρόν, ὅλως παιδικὸν πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ. Ὁ τύπος οὗτος τῆς Θεοτόκου εἶναι πολὺ πλησιέστερος ὡς πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης πρὸς μικρογραφίας χειρογράφων τῆς κλασσικιζούσης τεχνοτροπίας παρὰ πρὸς τὴν Παναγίαν τῆς Μονῆς Ἁγ. Ἱερεμίου τῆς Saqqara ὡς παραλληλίζουν οἱ Kondakov καὶ Wulff. Ὁμοίως τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ συγγενεύει πολὺ περισσότερον πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Νικαίας [3] οὐχὶ δὲ τοῦ ἁγίου Ἀπολλιναρίου (Ζ' αἰ) μὲ τὴν ὅλως διάφορον σχεδίασιν τῶν χαρακτηριστικῶν.

Ἡ στάσις τῆς Θεοτόκου στηριζομένης ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ποδὸς καὶ ἐχούσης ἐν ἀναπαύσει τὸν δεξιόν — πολὺ ἐδῶ ἐκτεινόμενον —, καὶ τὰ μεγάλα καὶ ταχέα βήματα τῶν ἀγγέλων, συνδέονται ἐπίσης πρὸς ἑλληνιστικὰ πρότυπα. Ἡ συσχέτισις ὅμως πρὸς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ζ' αἰῶνος δὲν εἶναι ἡ ἁρμόζουσα, διότι κατ' ἐξοχὴν κατὰ τὸν Ζ' αἰῶνα ἡ τυπικότης καὶ ἀκινησία τῶν στάσεων καὶ ὅλων ἐν γένει τῶν παραστάσεων φθάνει εἰς τὸ ἔπακρον· τὰ μὲν κατ' ἐνώπιον πρόσωπα ἵστανται ἐπὶ τῶν δύο ὁμοιομόρφως σχεδιασμένων ποδῶν αὐτῶν[4] τὰ δὲ πλαγίως χωροῦντα ἔχουσιν ἥρεμον καὶ ἀδιόρατον τὴν κίνησιν[5]. Ὡς πρὸς τὰς στάσεις δύναταί τις νὰ ἰσχυρισθῇ, ὅτι ὑπάρχει ἀναλογία μᾶλλον πρὸς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ε' αἰῶνος· ὡς π.χ. τοῦ τρούλλου τοῦ Βαπτιστηρίου τῶν Ὀρθοδόξων. Περισσοτέρα εἶναι ἡ ἀναλογία πρὸς τὰ μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς μωσαϊκὰ τοῦ τρούλλου τῆς Ἁγ. Σοφίας τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου τῆς μὲν Θεοτόκου ἡ στάσις τῶν ποδῶν εἶναι ὁμοιοτάτη πρὸς τὴν Ἀγγελόκτιστον, οἱ δὲ ἄγγελοι καὶ προφῆται ἔχουσι τὸ αὐτὸ εὐρὺ βάδισμα μὲ προοπτικὰς καὶ φυσικὰς θέσεις τῶν κάτω ποδῶν, μὲ ὀλιγωτέραν ὅμως τὴν ἐλαφρότητα καὶ χάριν τοῦ βαδίσματος [6].

Τὰ λευκὰ τέλος ἐνδύματα τῶν ἀγγέλων οὐδόλως δύνανται νὰ λη-

---

1) Th. Schmit, ἔ. ἀ., σ. 31.

2) Ch. Diehl, M. Le Tourneau καὶ H. Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique, Paris 1918, σελ. 140.

3) Πρβλ. Schmit, ἔ. ἀ., Πίν. XXII.

4) Ὡς λ. χ. εἰς τὰ Μωσαϊκὰ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, πρβλ. Diehl,—Le Tourneau-Saladin, ἔ. ἀ., Πίν. XXIX.

5) Ὡς τοῦ Ὀρατορίου S. Venanzio, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Λατερανοῦ.

6) Βλ. καὶ ἐν Diehl, Le Tourneau et Saladin, ἔ. ἀ., Πίν. XLV.

Εἰκ. 1. Μωσαϊκὸν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγγελοικτίστου Κύπρου.

Εἰκ. 2. Κεφαλὴ Θεοτόκου καὶ Χριστοῦ.

Εἰκ. 3. Κεφαλὴ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ.

Εἰκ. 4. Μωσαϊκὸν τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγ. Αἰκατερίνης Σινᾶ.

Εἰκ. 5. Κεφαλὴ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ.

Εἰκ. 6. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.

φθῶσιν ὡς χρονολογικὸν κριτήριον, διότι καὶ κατὰ τὸν ΙΑ' ἀκόμη αἰῶνα ἐπικρατοῦσιν εἰς τοὺς ἀγγέλους, ὡς π.χ. εἰς τὰ μωσαϊκὰ τὰ τοῦ Δαφνίου.

Ὡς δευτερεύουσαν μέν, ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἄνευ βαρύτητος χρονολογικὴν ἔνδειξιν, ἀναφέρομεν τὴν πλαισιοῦσαν τὸ κάτω μέρος τοῦ μωσαϊκοῦ ταινίαν μὲ τὸ ἀραιὸν γεωμετρικὸν κόσμημα ἐκ πρασίνων μὲ χρυσᾶ διαγράμματα ρόμβων καὶ τετραφύλλων ἐπὶ ἰώδους βάθους, ὅπερ ἔχει στενὴν ἀναλογίαν πρὸς τὸ τοῦ μωσαϊκοῦ τοῦ ἱεροῦ βήματοστῆς Νικαίας[1].

Κατὰ ταῦτα δύναταί τις νὰ ἰσχυρισθῇ, ὅτι αἱ εἰκονογραφικαὶ συγκρίσεις εὐνοοῦσιν ὀλιγώτερον τὴν ἀναγωγὴν τοῦ μωσαϊκοῦ εἰς τὸν Ζ' αἰῶνα, περισσότερον δὲ εἰς τὴν μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν ἐποχήν. Εἰς τὸ συμπέρασμα τοῦτο ἀγόμεθα καὶ ἐξ ἀπόψεως κριτικῆς τῆς τεχνοτροπίας.

Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Ἀγγελοκτίστου δὲν ἔχει μελετηθῆ μὲ τὴν δέουσαν ἀκρίβειαν ἐξ ἀπόψεως τέχνης. Εἰς τὴν παλαιὰν μελέτην τοῦ Th. Schmit τονίζεται ὁ ζωγραφικός, ἐντυπωτικὸς τρόπος ἰδίᾳ εἰς τὰς κεφαλὰς τῶν ἀγγέλων καὶ τῆς Θεοτόκου. Ἀλλ' ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία, ἡ κληρονομηθεῖσα ἐκ τῆς ἑλληνο-ρωμαϊκῆς τέχνης, εἶναι γενικὸς χαρακτὴρ τῶν χριστιανικῶν μωσαϊκῶν τῆς πρώτης χιλιετηρίδος τοῦ ἑλληνιστικοῦ κλάδου. Εἰς ποίαν φάσιν τῆς ἐξελίξεως αὐτῆς ἀνταποκρίνονται οἱ χαρακτῆρες τῆς τέχνης τοῦ ἡμετέρου μωσαϊκοῦ;

Τὴν συγκριτικὴν ἔρευναν θὰ ἐπιχειρήσωμεν λαμβάνοντες ὑπ' ὄψιν καὶ τὰ νέα μωσαϊκά, τὰ ὁποῖα κατὰ τὴν τελευταίαν δεκαετίαν ἦλθον εἰς φῶς ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ Νικαίᾳ, καθὼς καὶ τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Σινᾶ, τὸ ὁποῖον εἴχομεν τὴν εὐκαιρίαν νὰ μελετήσωμεν ἐκ τοῦ πλησίον κατὰ τὸ παρελθὸν θέρος. Ἀνάγκη ὅμως πρῶτον νὰ διευκρινισθῶσι χαρακτῆρες τινὲς τῆς τέχνης τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου.

Καὶ πρῶτον ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τοῦ ψιφηδωτοῦ ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι πρόσωπα καὶ χεῖρες εἶναι εἰργασμένα διὰ πολὺ λεπτῶν ψηφίδων, ὅλων σχεδὸν ὁμοίων κατὰ τὸ μέγεθος καὶ τὸ σχῆμα, πυκνῶς καὶ κανονικῶς τοποθετημένων, ἐνῷ διὰ τὰ ἐνδύματα αἱ ψηφῖδες εἶναι μεγαλύτεραι περίπου κατὰ τὸ τετραπλάσιον.

Ὡς πρὸς τὴν τέχνην τὸ μωσαϊκὸν τῆς Ἀγγελοκτίστου δὲν εἶναι αὐστηρῶς ἑνιαῖον. Ὁ Kondakov παρετήρησε τὴν διαφορὰν τῶν περισσότερον ξηρῶν καὶ αὐστηρῶν γραμμῶν τοῦ ἐνδύματος τῆς Θεοτόκου ἐν σχέσει πρὸς τὴν ἐλευθέραν καὶ πλουσίαν πτύχωσιν τῶν ἀγγέλων. Ἡ διαφορὰ ἐκτείνεται ἀκόμη εἰς τὸν τρόπον τῆς «πλάσεως» ἐνδυμάτων καὶ προσώπων καὶ τὸν χαρακτῆρα ἐν γένει τῆς τεχνοτροπίας. Ἡ Παναγία εἶναι ἀρχαϊκωτέρα, προσαρμόζεται ὅμως εἰς τὸ ὅλον πνεῦμα τῆς τέχνης τῶν ἀγγέλων, ἔχουσα τὴν αὐτὴν ἐλαφράν, ἕτοιμον πρὸς ἀλλαγὴν στά-

1) Πρβλ. Schmit, ἔ. ἀ., Πίν. XX.

σιν καὶ τὴν αὐτὴν αἰώρησιν τῶν ἄκρων τῶν ἐνδυμάτων. Διὰ τῶν «ἀληθῶν» αὐτῶν χαρακτήρων χαλαροῦται ἡ αὐστηρὰ τυπικότης τῆς κατ' ἐνώπιον στάσεως αὐτῆς καὶ δίδεται ἀδιόρατός τις πνοὴ πραγματικότητος. Πρόσωπον καὶ ἐνδύματα τῆς Θεοτόκου ἔχουσιν ἐκτελεσθῆ περισσότερον ἐπὶ τῇ βάσει τῆς «ζωγραφικῆς» τεχνοτροπίας, ἥτις ὑπολογίζει ἐπὶ τῆς ἐντυπώσεως τοῦ χρώματος, ἐνῶ ἡ ἐκτέλεσις τῶν ἀγγέλων γίνεται κατὰ τὸν κλασσικίζοντα τρόπον ἐπὶ τῇ βάσει δηλ. σχεδίου καὶ φωτοσκιάσεως, ὥστε ν' ἀποδίδεται «ἁπτικῶς» τὸ ἀνάγλυφον καὶ ἡ λεπτὴ διάκρισις τῶν διαφόρων ἐπιπέδων.

Εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων ἰσχυραὶ σκιαὶ εἰς τὰς παρειὰς καὶ κατὰ μῆκος τῆς ρινὸς δίδουν τὰς μεγάλας ἐξοχάς. Τὰ χαρακτηριστικὰ πλάθονται μέσῳ διαγραμμάτων καὶ λεπτῆς φωτοσκιάσεως, εἰς τὸ σύνορον δὲ φωτὸς καὶ σκιᾶς σειρὰ ἐναλλασομένων ψηφίδων ἤτοι μιᾶς φωτεινῆς καὶ μιᾶς σκιερᾶς ἀπαλύνει ἔτι περισσότερον τὴν πλάσιν [1]. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Μιχαὴλ (πίν. II εἰκ. 3) ἡ διαφορὰ τῶν ἐπιπέδων ἀποδίδεται διὰ λεπτοτάτης πλάσεως ἐκ πολλῶν καὶ ἁπαλῶν διαβαθμίσεων χρωμάτων: τρία ρόδινα καὶ δύο φαιὰ διὰ τὸ φῶς καὶ τοὺς μέσους τόνους, τρία ὑποπράσινα διὰ τὴν σκίασιν. Εἰς τὴν διαγραφὴν τῶν μεγάλων, βαρέων πως ὀφθαλμῶν καὶ ὀφρύων παρατηρεῖται κανονικότης καὶ καθαρότης σχεδίου· ἀλλ' ἡ χρῆσις διαφόρων χρωμάτων εἰς τὰ διαγράμματα (δύο πράσινα διὰ τὸ κάτω βλέφαρον, βαθὺ καστανὸν καὶ ἐρυθρὸν διὰ τὸ ἄνω, ἐναλλαγνὴ πρασίνων, καστανῶν καὶ ἐρυθρῶν ψηφίδων εἰς τὰς ὀφρεῖς) αὐξάνουσι τὴν ἐντυπωτικὴν δύναμιν τοῦ χρώματος τοῦ ζωγραφικοῦ τρόπου εἰς βάρος τῆς ἰσχύος τῆς γραμμῆς [2].

Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Γαβριὴλ (πίν. III εἰκ. 5) ἡ γραμμὴ σχεδιάζει σταθερώτερα καὶ πληρέστερα τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ ὁμοιόχρωμον καστανοπράσινον τόνον διὰ τοὺς ὀφθαλμούς, ἐρυθρωπὸν διὰ τὴν ρίνα καὶ τὸ στόμα—ἡ δὲ ἀντίθεσις τοῦ λευκοφαίου φωτὸς καὶ τῆς ὑποπράσινης σκιᾶς εἶνε ἁπλουστέρα καὶ ζωηροτέρα.

Τὸ πρόσωπον τῆς Θεοτόκου εἶναι ζωγραφικώτερον (πίν. I εἰκ. 2). Ἡ δὲ γραμμὴ περιορίζεται εἰς τὸ ἐλάχιστον. Δύο τόνοι ρόδινοι ὡς μεγάλαι φωτειναὶ κηλίδες καὶ δύο πράσινοι ὡς σκιὰ «πλάθουν» τὸ πρόσωπον καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ, δίδοντες περισσότερον τὴν ἐντύπωσιν τοῦ παλμοῦ τοῦ φωτὸς παρὰ τοῦ στερεοῦ σχεδίου. Εἰς τὴν «ζωγραφικὴν» ὅμως αὐτήν, μόνον ἐκ χρώματος πλάσιν, δὲν ὑπάρχει χαλαρότης εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν μορφῶν ἢ εὐρεῖα καὶ ἐλευθέρα ἐναλλαγὴ κηλίδων, ἀλλὰ ρυθμικὴ κατασκευή, ἀνάλογος πρὸς τὴν καθαρότητα τῆς κλασσικῆς τέχνης τῶν ἀγγέλων. Οἱ πράσινοι δηλαδὴ τόνοι τῆς σκιᾶς διαγράφουσι μὲ διαύγειαν τὸ ὠοειδὲς τοῦ προσώπου, περιβάλλουσι συμμετρι-

1) Πρβλ. τὸν αὐτὸν τρόπον φωτοσκιάσεως εἰς Ρωμαϊκὸν μωσαϊκὸν δάπεδον πλησίον Κωνσταντίας ἐν Ἀλγερίᾳ. V. Delamare, Exploration d'Algerie Π. 141-2.

2) Αἱ λευκαὶ γραμμαὶ τῆς κόμης ὀφείλονται εἰς ἐκπεσούσας ψηφῖδας.

κῶς τοὺς ὀφθαλμούς, ἐκτείνονται ἑκατέρωθεν τῆς ρινὸς χωρὶς πάλιν ἡ ρυθμικὴ αὐτὴ σκίασις νὰ φθάνῃ τὴν ἀπόλυτον συμμετρίαν, ἥτις θὰ καθίστα ἀφῃρημένην, ὑπὲρ τὴν πραγματικότητα, τὴν μορφὴν τῆς Θεοτόκου. Ὁ φωτισμὸς καταυγάζων περισσότερον τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ προσώπου καὶ τοῦ λαιμοῦ δίδει χαρακτῆρα πραγματικότητος. Τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἐλευθερώτερον εἰργασμένον κατὰ τὸν ζωγραφικὸν τρόπον [1].

Αἱ χεῖρες καὶ οἱ γυμνοὶ πόδες τῶν ἀγγέλων ἀποδίδονται μὲ ἀρίστας προοπτικὰς σμικρύνσεις, ἀβρότητα σχεδίου καὶ πλάσεως, εἰς πολλὰς διαβαθμίσεις τόνων, προδίδοντα ἑλληνιστικὰ πρότυπα καὶ ἐποχήν, καθ' ἣν ἡ ἀναβίωσις αὐτῶν ἦτο ζωηρά.

Ὁμοίως ἡ πτυχολογία καὶ τῶν τριῶν προσώπων σχετίζεται μὲ ἑλληνικὰ πρότυπα. Εἰς μὲν τὴν Θεοτόκον ἑλληνικὴ εἶναι ἡ διάταξις τῶν πτυχῶν, ὅλων κατακορύφων, συγκεντρουμένων εἰς τὸ ἥμισυ τοῦ σώματος, ἐνῷ ὁ δεξιὸς ἐν ἀναπαύσει προεξέχων ποῦς διαγράφεται ὁλόκληρος κάτωθεν τοῦ ἐνδύματος. Ἀλλ' ἐρυθραὶ ἀνοικταί, ψηφίδες ἐγκατεσπαρμέναι εἰς ὁλόκληρον τὸ ἰῶδες ἔνδυμα τῆς Θεοτόκου, μὲ ἀδιάκοπον ἐναλλαγὴν μιᾶς σκοτεινῆς καὶ μιᾶς φωτεινῆς ψηφίδος, διὰ νὰ δώσουν ἴσως τὴν ἐντύπωσιν τῆς φεγγοβολίας τοῦ μεταξωτοῦ ὑφάσματος, ἐπιφέρουσιν ἐξασθένισιν τῆς καθαρότητος καὶ πλαστικότητος τῶν πτυχῶν.

Τουναντίον εἰς τὰ λευκὰ ἐνδύματα τῶν ἀγγέλων τὸ παίγνιον τοῦτο τῆς ἐναλλαγῆς χρησιμοποιεῖται μόνον ὡς μέσον πλάσεως, ὡς ρευστὸν σύνορον μεταξὺ φωτὸς καὶ σκιᾶς, ὅπως καὶ εἰς τὰ πρόσωπα. Εἶναι δὲ ἡ πλάσις τῶν πτυχῶν τῶν ἀγγέλων πολὺ ἐπιμελεστέρα καὶ ἰσχυροτέρα ἢ ἐπὶ τοῦ ἐνδύματος τῆς Θεοτόκου: πλαστικὴ γραμμὴ — ὅπως ἰδίως εἰς τὰ κράσπεδα τοῦ χιτῶνος τοῦ Γαβριὴλ — καὶ πλούσιαι διαβαθμίσεις τόνων (δύο φαιῶν καὶ τριῶν πρασίνων διὰ τὰς σκιάς), δίδουν ζωηρὰ τὸ ἀνάγλυφον καὶ τὴν κίνησιν τῶν πτυχῶν (Πίν. IV εἰκ. 6).

Εἰς τὴν διαγραφὴν μόνον τῶν μελῶν, κάτωθεν τοῦ ἐνδύματος, παρατηρεῖται τόσον εἰς τὸν διασωζόμενον ἄγγελον ὅσον καὶ εἰς τὴν Θεοτόκον κάποια ἀδεξιότης ὡς ἐπίσης καί τις ἀνελευθερία εἰς τὴν σιλουέταν τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ. Παρόμοιαι ὅμως ἀμέλειαι ἢ ἀδυναμίαι δὲν λείπουν ἐνίοτε καὶ εἰς τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ ἑλληνιστικοῦ κλάδου τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Ἂς ἔλθωμεν τώρα ἐπὶ τῇ βάσει τῶν χαρακτήρων αὐτῶν τῆς τεχνοτροπίας εἰς τὴν κατάταξιν τοῦ μωσαϊκοῦ διὰ τῆς συγκρίσεως. Ἡ διαφορὰ

---

1) Τὰ πρόσωπα Θεοτόκου καὶ Χριστοῦ εἶναι σήμερον ἐπικεχρισμένα διὰ βερνικίου. Ὁ Σμυρνὼφ εἶδεν ἀμφότερα κεκαλυμμένα διὰ κονιάματος καὶ χρωμάτων, ἡ ἀφαίρεσις τῶν ὁποίων ἔφερε φθορὰν εἰς τὰς ψηφίδας καὶ ἀπέσπασε, φαίνεται, πολλὰς ἐξ αὐτῶν, αἵτινες καὶ πάλιν ἐτέθησαν εἰς τὰς θέσεις των. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος τῆς ὀλιγώτερον λείας καὶ κανονικῆς κατασκευῆς τῶν προσώπων Θεοτόκου καὶ Χριστοῦ ἐν σχέσει πρὸς τὰ ἀνέπαφα πρόσωπα τῶν ἀγγέλων.

τῆς τέχνης τῶν μωσαϊκῶν τῆς Κύπρου ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς Ρώμης, Ραβέννης καὶ Θεσσαλονίκης τοῦ ΣΤ' αἰ. εἶναι λίαν καταφανὴς οὐχὶ μόνον ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης, ἀλλὰ καὶ τεχνικῆς. Αἱ ψηφίδες εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων τοῦ ΣΤ' αἰ. εἶναι μεγαλύτεραι, ἀραιότεραι καὶ ἰδιως οὐχὶ κανονικοῦ σχήματος, τῆς ποικιλίας καὶ μεγέθους τοῦ σχήματος χρησιμοποιουμένων ὡς μέσων σχεδιάσεως καὶ πλάσεως.

Τὴν διαφορὰν δὲ τῆς τέχνης δικαιολογοῦσιν οἱ χρονολογοῦντες τὸ μωσαϊκὸν τῆς 'Αγγελοκτιστου εἰς τὸν ΣΤ' αἰ. ὡς προερχομένην ἀπὸ ἄλλα πρότυπα, ἑλληνιστικὰ ἢ ἀλεξανδρινά. 'Ο Dalton[1] παρατηρεῖ ὅτι καλὴ δημοσίευσις τοῦ ἰουστινιανείου μωσαϊκοῦ τοῦ Σινᾶ θὰ ἔλυε τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῆς 'Αγγελοκτίστου. Τὸ μωσαϊκὸν ὅμως τοῦ Σινᾶ καὶ ἰδίως τὰ τριάκοντα ἐγκόλπια πέριξ τῆς κεντρικῆς σκηνῆς τῆς Μεταμορφώσεως[2] ἀπομακρύνονται ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν ἀπὸ τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κύπρου, περισσότερον ἀκόμη παρὰ τὰ μωσαϊκὰ τῆς 'Ιταλίας. 'Ο γενικὸς χαρακτὴρ τῆς τέχνης τῶν Σιναϊκῶν μωσαϊκῶν εἶναι ὁ αὐτός, μὲ τὰ σύγχρονα τῆς 'Ιταλίας[3], ποιοτικῶς ὅμως τὰ πρῶτα εἶναι ἰσχυρότερα εἰς ρεαλισμόν, φυσιογνωμικὴν ἔκφρασιν, ἀτομικὸν χαρακτῆρα. 'Ο ἰμπρεσσιονιστικὸς τρόπος φθάνει εἰς αὐτὰ εἰς τὸ ἔπακρον τῆς ἐλευθερίας. 'Αντιθέτως πρὸς τὴν ἐπιμελῆ πλάσιν καὶ ρυθμικὸν σχέδιον τῶν ἀγγέλων τῆς 'Αγγελοκτίστου, παρατηρεῖται εἰς τὸ Σινᾶ εὐρεία διακοσμητικότης, ἰταμαὶ δὲ κηλίδες φωτὸς καὶ σκιᾶς «πλάθουν» τὸ πρόσωπον καὶ δίδουν ζωηρῶς τὴν τρίτην διάστασιν. Τὸ ἰσχυρόν, ἁδρὸν καὶ ταχὺ εἰς τὴν ἐκτέλεσιν μαρτυρεῖ τὴν τελευταίαν φάσιν τῆς περιόδου, ἐνιαχοῦ δὲ ἡ ἁπλοποίησις τοῦ περιγράμματος προαναγγέλλει τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνοτροπίας κατὰ τὸν Ζ' αἰῶνα.

Τὰ διασωθέντα μωσαϊκὰ τοῦ Ζ' αἰῶνος δὲν παρουσιάζουσιν ἐπίσης οὐδεμίαν συγγένειαν πρὸς τοὺς χαρακτῆρας τῆς 'Αγγελοκτίστου. 'Ως συγκριτικὰ παραδείγματα ἔχομεν τὰ Μωσαϊκὰ τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, τῆς S. Agnese, καὶ S. Vinenzio Λατερανοῦ εἰς εἰς Ρώμην καὶ ἓν πολύτιμον τμῆμα μωσαϊκοῦ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὸ ὁποῖον μόλις τῷ 1930 ἐγένετο γνωστόν.

Τὰ μωσαϊκὰ τοῦ 'Αγ. Δημητρίου εἶναι ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς ἀφῃρημένης σχηματικῆς τεχνοτροπίας τῆς 'Ανατολῆς: αὐστηρὰ τεκτονικὴ μὲ ἀκινήτους, κατ' ἐνώπιον στάσεις, ἔλλειψις πλάσεως καὶ ἐν γένει τρίτης διαστάσεως, κυριαρχία τῆς γραμμῆς. Ἔκδηλος εἶναι ἡ σχηματικότης εἰς τὴν παράστασιν ἀνδρικῶν τινῶν προσώπων (ὡς π.χ. τῶν

---

1) O. Dalton, ἔ. ἀ. σ. 386.

2) Πρβλ. π.χ. ἓν τῶν ἐγκολπίων τούτων μὲ τὴν παράστασιν τοῦ 'Αποστόλου Ματθία, Πίν. II, εἰκ. 4.

3) 'Ιδίως ὅταν διὰ τὴν παραβολὴν ἔχῃ τις ὑπ' ὄψιν τὰ ἀρχικά, τὰ πρὸ τῶν ἐπισκευῶν μωσαϊκά, ὧν μικρὸν πολύτιμον δεῖγμα σώζεται ἐν Μουσείῳ τοῦ 'Αγ. Βιταλίου. Πβλ. H. Peirce-R. Tyler, ἐ. ἀ., τόμ. II, σ. 110, Πίν. 126.

κτητόρων[1]) τὰ ὁποῖα ἔχουσιν μὲν ἐκτελεσθῆ εἰσέτι μὲ ἔντονον ἐναλλαγὴν φωτὸς καὶ σκιᾶς, ἀλλ' ὅπου ἡ γραμμὴ κυριαρχεῖ καὶ ὡς σχέδιον καὶ ὡς φῶς καὶ ὡς σκιά. Τὰ νεανικὰ πρόσωπα στεροῦνται καὶ αὐτῆς τῆς ζωηρότητος τῆς ἐναλλαγῆς, διάχυτα δὲ τρυφερὰ χρώματα, χωρὶς ἀντιθέσεις καὶ ἐλαφρά, κανονικὰ διαγράμματα ἐκ μιᾶς μόνον σειρᾶς ψηφίδων σχηματίζουσι τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ διαγράφουσι τὰς κεφαλάς. Ὁμοίως ἁπλοποιημένον περίγράμμα σχηματίζει τὸ ἐξωτερικὸν σύνορον τοῦ σώματος, δίκτυον δὲ γραμμῶν δηλώνει τὰς πτυχὰς ἄλλοτε σχηματικῶς [2], ἄλλοτε διακοσμητικῶς [3].

Ἐν Θεσσαλονίκῃ ὁ διάχυτος οὗτος ζωγραφικὸς τρόπος, ὁ συνδυασμένος μὲ τὸ γραμμικὸν σύστημα, δίδει ἔντονον τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἀφῃρημένου καὶ ἀΰλου, ὅστις τονίζεται ἀκόμη μὲ τὴν ἄφθαστον ἔκφρασιν σοβαρότητος, κατ' ἐξοχὴν συγκεντρουμένης εἰς τοὺς μεγάλους, κατ' εὐθεῖαν προσατενίζοντας ὀφθαλμούς.

Τὰ σύγχρονα μωσαϊκὰ τῆς Ἰταλίας, ἐν S. Venanzio (640-642 μ.χ.) [4] καὶ S. Agnese (625-638 μ.χ.) Ρώμης [5], ἔχουσι ὁμοίους χαρακτῆρας τέχνης πρὸς τὰ μωσαϊκὰ τῆς Θεσσαλονίκης μὲ πνεῦμα μάλιστα αὐστηρότερον καὶ σχηματικώτερον, δηλούμενον εἰς τὴν μεγαλυτέραν ἀκαμψίαν καὶ ἱεροπρέπειαν καὶ τὴν σκληροτέραν πτύχωσιν τῶν ἐνδυμάτων.

Ἐν οὐδεμιᾷ ἄλλῃ περιόδῳ ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀναζητοῦσα ἀφῃρημένας μορφὰς δὲν ἀπομακρύνεται τόσον ἀπὸ τὸ κλασσικὸν πνεῦμα. Μόνον ἡ σχολὴ τῆς Πρωτευούσης φαίνεται, ὅτι οὐδέποτε ὑπεχώρησεν ἀπολύτως εἰς τὸ ἀφῃρημένον ὕφος τῆς Ἀνατολῆς. Τοῦτο δεικνύει μικρὸν τμῆμα Μωσαϊκοῦ, φυλασσόμενον ἐν Ἁγίῳ Νικολάῳ (Τζουμπαλὶ) Κωνσταντινουπόλεως, εἰκονίζον κατὰ παράδοσιν τὴν ἁγίαν Θεοδοσίαν, πράγματι δὲ κεφαλὴν ἀγγέλου. Τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο ἐδημοσιεύθη τῷ 1930 ὑπὸ τοῦ Zidkov[1]) καὶ ὀρθῶς ἐξετιμήθη ὡς πρὸς τὴν τέχνην, χρονολογηθὲν εἰς τὰ τέλη τοῦ Ζ' αἰῶνος. Τίποτε τὸ σχηματικὸν καὶ αὐστηρὸν δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ὡραίαν αὐτὴν κεφαλήν. Τὸ ἑλληνικὸν ὅμως στοιχεῖον τοῦ ἔργου τούτου εἶναι διάφορον τῆς κλασσικιζούσης τέχνης τῆς Ἀγγελοκτίστου καὶ ἐμφανίζεται εἰς τὸ τῆς Κων/πόλεως ὡς ἐλεύθερος ζωγραφικὸς ρυθμός, εἰς τὸν ὁποῖον διαβλέπει κανεὶς τὴν συνέχειαν, μὲ προϊοῦσαν ἐξέλιξιν, τῆς Ἰουστινιανείου ἰμπρεσσιονικῆς τέχνης. Οὐδαμοῦ ὑπάρχει σχεδιάζουσα γραμμή, ἀλλὰ οἱονεὶ «πινελιὲς» τονίζουσαι ἐλευ-

1) Diehl-Le Tourneau-Saladin, ἔ. ἀ., Πίν. XXIII.

2) Αὐτόθι Πίν. XXXII.

3) Αὐτόθι Πιν. XXXIII.

4) J. Wilpert, Die Römischen Mosaiken und Malereien, 1916, τόμ. III, σ. 111.

5) M, van Berchem-E. Glouzot, Mosaiques chrét. du IVme au Xme siècle 1925, σ. 195.

6) H. Zidkov, Ein Wandmosaikfragment aus Konstantinopel ἐν Byz. Zeitschr, τόμ. XXX (1930) σ. 601. Πίν. XI.

θέρως μὲ ἁπλοποίησιν καὶ γοργότητα τὴν διαγραφὴν τῶν χαρακτηριστικῶν. Ἡ πλάσις εἶναι καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κων/πόλεως τρυφερὰ καὶ ἀδιόρατος — καὶ εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο ὑπάρχει σχέσις πρὸς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης — μὲ τὴν διαφοράν, ὅτι τὸ ἔργον τῆς Πρωτευούσης, εἰργασμένον μὲ ἐλευθερίαν καὶ γοργότητα, πάλλεται ἀπὸ ἐσωτερικὴν ζωήν.

Τὴν αὐτὴν ἐποχὴν αἱ τοιχογραφίαι τῆς σχολῆς τῆς Πρωτευούσης, λαμβανομένης ὑπ' ὄψει τῆς μεγαλυτέρας εὐκολίας, ἣν παρέχει ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας, θὰ παρουσίαζεν ἔργα ἐκτάκτου ἐλευθερίας καὶ ἀριστοτεχνικῆς ἁπλοποιήσεως, ταχύτητος καὶ ἀβρότητος τῆς ἰμπρεσσιονιστικῆς τέχνης ἄν κρίνωμεν ἀπὸ τὰ ὀλίγα διασωθέντα δείγματα τῆς S. Maria antiqua [1]. Σκοπὸς ὅμως καὶ τοῦ ἑλληνιστικοῦ αὐτοῦ κλάδου δὲν εἶναι ποτὲ ἡ παράστασις τοῦ πραγματικοῦ κόσμου· ὅπως ὁ ἀνατολικὸς κλάδος ἐπιζητεῖ καὶ οὗτος τὴν ἔκφρασιν ἰδεατοῦ, πνευματικοῦ περιεχομένου, ἀλλ' ἕκαστος τῶν δύο κλάδων χρησιμοποιεῖ ἄλλα μορφικὰ μέσα. Τόσον ἡ γραμμικὴ τεχνοτροπία τῆς Ἀνατολῆς, ἡ βασιζομένη εἰς τὴν γραμμήν, ὅσον καὶ ἡ ζωγραφικὴ τῆς ἑλληνο-ρωμαϊκῆς, ἡ βασιζομένη εἰς τοὺς τόνους τῶν χρωμάτων, γίνονται εἰς τὰς χεῖρας τῶν Βυζαντινῶν «ἐκφράζουσα» τεχνοτροπία (expressionsimus).

Ὁ ἑλληνικὸς ζωγραφικὸς τρόπος φθάνει εἰς τὴν μεγαλυτέραν χαλάρωσιν τῶν πλαστικῶν στοιχείων πρὸς ἐκδήλωσιν πνευματικοῦ περιεχομένου κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς εἰκονομαχίας ἢ ἀμέσως μετ' αὐτήν· τοῦτο δεικνύουσι τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τοῦ Ναοῦ τῆς Κοιμήσεως ἐν Νικαίᾳ [2], εἰς τὸν θόλον τοῦ ὁποίου παρίστανται αἱ οὐράνιοι Δυνάμεις, εἰς δὲ τὴν ἁψῖδα ἡ Θεοτόκος ὀρθία μὲ τὸν Χριστὸν πρὸ τοῦ στήθους. Τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγελικῶν Δυνάμεων ἀποδίδονται εἰς καθαρῶς χρωματικὴν σύνθεσιν, μὲ πλήρη σχεδὸν ἔλλειψιν πλάσεως καὶ διαγραμμάτων, ἐκφράζουσι δὲ τὴν αὐτὴν ἄφθαστον βαθύτητα καὶ ἐσωτερικὴν ζωήν, ὅπως ὁ ἄγγελος τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ Θεοτόκος θεω-

---

1) Ὡς π. χ. ἡ περίφημος κεφαλὴ Ἀγγέλου, βλ. εἰκ. ἐν Van Marle, The Italian Schools of Painting, 1923. εἰκ. 36.

2) Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως ἐξελίξεως τεχνοτροπίας, ἡ χρονολογία των εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ Η' αἰῶνος, μετὰ τὴν Σύνοδον τῆς Νικαίας, κατὰ τὴν ἀκολουθήσασαν προσωρινὴν κατάπαυσιν τῆς εἰκονομαχίας, θὰ ἦτο ἡ πλέον πρόσφορος. Ἱστορικῶς ἡ τοιαύτη ἐκδοχὴ οὐδόλως ἀπᾴδει, ἐφ' ὅσον ἐν αὐτῇ τῇ Νικαίᾳ ἐπεσφραγίσθη διὰ τῆς δευτέρας Συνόδου ἡ προσωρινὴ νίκη τῆς εἰκονοφίλου μερίδος. Ὁ Wulff (Altchr. und byz. Kunst σ. 545 καὶ Bibiographisch-Kritischer Nachtrag, 1936, σ. 721) κλίνει ὑπὲρ τῆς χρονολογίας τῶν μωσαϊκῶν ἀμέσως, μετὰ τὴν ὁριστικὴν ἀναστήλωσιν (842 μ.Χ.) καὶ ἕνεκα τῆς φρασεολογίας τῆς γνωστῆς ἐν τῷ μέσῳ τῶν δύο ἀγγέλων ἐπιγραφῆς «Στηλοῖ Ναυκράτιος τῆς θείας εἰκόνας» συσχετίζων τὸ «στηλοῖ» μὲ τὸν ὅρον «ἀναστήλωσις», τοῦ ὁποίου γίνεται χρῆσις εἰς τὴν ὁριστικὴν ἀναστήλωσιν τῶν εἰκόνων. Ἐφ' ὅσον ὅμως στηλῶ καὶ ἀναστηλῶ σημαίνει ζωγραφίζω, ὡς τοῦτο ἐκ πολλῶν χωρίων ἐξά-

ρεῖται ὑπὸ τοῦ Th. Schmit μεταγενεστέρα τῶν Οὐρανίων Δυνάμεων [1] καίτοι μεγάλη διαφορὰ τεχνοτροπίας δὲν διακρίνει σαφῶς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ ϑόλου ἀπὸ τὸ τῆς ἁψῖδος, ὡς παρετήρησεν καὶ ὁ Wulff (ἔ.ἀ.) Καὶ εἰς τὴν Θεοτόκον τῆς Ἁψῖδος ὑπάρχει ἡ αὐτὴ κατασκευὴ ἐξ ἀκανονίστων ψηφίδων, χωρὶς μεγάλην τάξιν τοποϑετημένων καὶ ὁ αὐτὸς βαϑμὸς τοῦ ἐλευϑέρου ἰμπρεσσιονισμοῦ, μικραὶ δὲ διαφοραὶ τεχνοτροπίας ὡς εἶνε ἡ στερεωτέρα κάπως πλάσις τῆς Θεοτόκου δὲν εἶναι τι τὸ ἀσύνηϑες εἰς σύγχρονα, καὶ ἐνίοτε εἰς ἕν καὶ τὸ αὐτὸ ἔργον ἐν τῇ Βυζαντινῇ τέχνῃ, ὡς εἴδομεν καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Ἀγγελοκτίστου.

Συγκρίνοντες τὴν Παναγίαν τῆς Νικαίας, τῆς ὁποίας ἀρίστας φωτογραφίας καὶ ἔγχρωμα ἀντίτυπα διέσωσεν ὁ Th. Schmit πρὸς τὴν Παναγίαν Ἀγγελοκτίστου, ἀντιλαμβανόμεϑα σαφῶς, πόσον ἠρεμώτερος καὶ ὑποτεταγμένος εἰς τὸν ρυϑμὸν τῆς κλασσικιζούσης τέχνης εἶναι ὁ ζωγραφικὸς τρόπος εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κύπρου. Κατὰ συνέπειαν πρέπει τοῦτο νὰ εἶναι μεταγενέστερον τῆς Παναγίας τῆς Νικαίας, ὡς καὶ ὁ Schmilt παρατηρεῖ, διότι ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεως τοῦ Θ' αἰῶνος διαρκῶς ἡ τέχνη ἐξελίσσεται περισσότερον πρὸς τὸ κλασσικὸν ἰδεῶδες.

Τὴν συνέχισιν τῆς τεχνοτροπίας τῆς Νικαίας συναντῶμεν ἐν Κωνσταντινουπόλει εἰς τὸ περίφημον μωσαϊκὸν τῆς πύλης τοῦ Νάρϑηκος, τὸ ὁποῖον ἦλϑεν εἰς φῶς διὰ τῶν ἐργασιῶν τοῦ Whittemore [2] κατὰ τὰ ἔτη 1932–33, χρονολογούμενον ὀρϑῶς ὑπ' αὐτοῦ εἰς τὰ τέλη τοῦ Θ' αἰῶνος. Τὸ ἔργον τοῦτο τῆς πρωτευούσης δὲν εἶναι μόνον ἀνώτερον ποιοτικῶς μὲ τελειοτέραν τὴν ἐκτέλεσιν, ἀλλ'εἶναι καὶ βαϑύτερα ἐπηρεασμένον ἀπὸ ἑλληνικὴν πνοήν. Καϑ' ὅλην τὴν αὐστηρὰν σύνϑεσιν, εἰς τὸν φωτισμόν, ὅπως καὶ εἰς τὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἐγκολπίων ἐνυπάρχει ἐμφαντικὸν τὸ ὑπεραισϑητὸν στοιχεῖον. Εἰς τὸ πολύπτυχον ὅμως ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ, κάτωϑεν τοῦ ὁποίου ὀργανικὰ καὶ στερεὰ μὲ τὰς ἀπαιτουμένας σμικρύνσεις προβάλλει τὸ σῶμα, διαβλέπει κανεὶς σπανίαν διὰ τὴν βυζαντινὴν τέχνην δύναμιν ἀληϑείας, ὅπως ρεαλιστικὴ εἶναι καὶ ἡ παράστασις τοῦ πρηνοῦς αὐτοκράτορος. Εἰς τὴν πτυχολογίαν τῶν ἐνδυμάτων ὑπάρχει πλέον ἡ καϑαρότης καὶ ἐπιμέλεια κλασσικῆς τεχνοτροπίας, βασιζομένη εἰς σοφὴν καὶ στερεὰν πλάσιν.

γεται (πρβλ. 82ον κανόνα τῆς ἐν Τρούλλῳ Συνόδου [697], Ράλλη καὶ Ποτλῆ, Σύνταγμα τῶν ϑείων καὶ ἱερῶν κανόνων, τόμ. Γ' 1852, σ. 492, καὶ Λάμπρου, Ν. Ἑλληνομνήμων Ε', 1908, σ. 270), ἡ ἔκφρασις αὕτη δὲν ἐνέχει χρονολογικήν τινα ἔνδειξιν.

1) Ἡ ὑπὸ τοῦ Schmit χρονολόγησις τοῦ μωσαϊκοῦ τῶν οὐρανίων Δυνάμεων εἰς τὸν 6ον εἶναι ἀσυμβίβαστος οὐ μόνον πρὸς τὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης τοῦ μωσαϊκοῦ ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴν ἐποχὴν τῆς ἱδρύσεως τοῦ κτηρίου. Πρβλ. E. Weigand, Deutsche Literaturzeitung 1927. σ. 2602, O. Wulff. Repertor—für Kunstwissenschaft, 1936, σ. 75.

2) Th. Whittemore, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Paris 1933. Πίν. XII—XXI.

Ἐντονώτερον πνεῦμα ρεαλισμοῦ διακρίνει τὸ μωσαϊκὸν τῆς Ἀναλήψεως, ἐπὶ τοῦ τρούλλου τῆς Ἁγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης· τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο, ἂν καὶ λόγῳ ἐκτελέσεως, δὲν ἰσοφαρίζει πρὸς τὸ τῆς Κωνσταντινουπόλεως οὔτε ἀνήκει εἰς τὴν κλασσικίζουσαν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης, δεικνύει ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν μεγαλυτέραν ἐξέλιξιν καὶ πρέπει νὰ θεωρηθῇ μεταγενέστερον τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς πύλης τοῦ Νάρθηκος τῆς Ἁγ. Σοφίας Κων/πόλεως [1] ἤτοι νὰ τεθῇ εἰς τὰ μέσα τοῦ Ι' αἰῶνος. Ἡ ἐλευθερία τῶν στάσεων, ἡ διάταξις τῶν ἀναδιπλουμένων πτυχῶν, ἡ διαγραφὴ τοῦ ὄγκου τοῦ σώματος καὶ τῶν μελῶν αὐτοῦ κάτωθεν τοῦ ἐνδύματος, κατ' ἐξοχὴν δὲ ἡ πλαστικὴ δύναμις τῆς γραμμῆς καὶ ἡ στερεωτέρα πλάσις τῶν προσώπων μὲ πρασίνας, ζωηρὰς σκιὰς ὑποδηλώνει πλέον τὴν μεσοβυζαντινὴν τέχνην εἰς τὴν πλήρη αὐτῆς ἀνάπτυξιν. Τὸ μωσαϊκὸν ὅμως τοῦτο τῆς Θεσσαλονίκης χαρακτηρίζει ἁδρὸς ρεαλισμὸς καὶ ὑπερβολὴ εἰς ἀναλογίας καὶ κινήσεις οὐχὶ δὲ τὸ μέτρον καὶ ἡ ἁρμονία τῆς κλασσικιζούσης τέχνης τῆς Μακεδονικῆς Ἀναγεννήσεως, ὅπως τὴν γνωρίζομεν ἐκ μικρογραφιῶν καὶ ἐλεφαντοστῶν τῆς σχολῆς τῆς πρωτευούσης, παρατηρεῖται δὲ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κύπρου.

Τελείως ὑποτεταγμένον εἰς τοὺς νόμους τῆς μεσοβυζαντινῆς κλασσικιζούσης τέχνης εἶναι τὸ νεώτερον μωσαϊκὸν τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὸ ἀποκαλυφθὲν τῷ 1934 ἄνωθεν τῆς Πύλης τοῦ νοτίου Προνάου. Παριστᾷ τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο τοὺς κτήτορας τοῦ Ναοῦ, ἑκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου, τίθεται δὲ χρονολογικῶς εἰς τὰ τέλη τοῦ Ι' αἰῶνος[2]. Κλασσικὴ καθαρότης σχεδίου, στερεὰ γλυπτικὴ πλάσις, αὐστηρὰ ἁρμονία καὶ ὑπερτάτη γαλήνη εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης αὐτοῦ. Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κύπρου δὲν φθάνει τὸ σημεῖον αὐτὸ τῆς ἐξελίξεως, ὅθεν εἶναι κατά τι προγενέστερον, ἔχει ὅμως κοινὸν πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κων/πόλεως τὴν ἐπιμελῆ τεχνικὴν τοῦ ψηφιδωτοῦ ἐκ μικρῶν, πυκνῶν, κανονικῶν ψηφίδων καὶ τοὺς ρευστοὺς διαμέσους τόνους τῆς πλάσεως, τὰς σχηματιζομένας δι' ἐναλλαγῆς μιᾶς ψηφίδος σκοτεινῆς καὶ μιᾶς φωτεινῆς. Εἰς τὸ πρόσωπον τῆς Παναγίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἡ ἐναλλαγὴ τῶν ψηφίδων ἐκτείνεται εἰς πολλὰς σειράς.

Στενότεραι εἶναι αἱ σχέσεις τῆς Παναγίας τῆς Ἀγγελοκτίστου πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τοῦ τρούλλου τῆς Θεσσαλονίκης. Παραβάλλοντες τοὺς ἐπὶ μέρους πίνακας τῶν κεφαλῶν τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν ἀγγέλων τῆς Ἀγγελοκτίστου πρὸς τοὺς ἐγχρώμους λεπτομερειακοὺς πίνακας τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Θεσσαλονίκης [3] διαπιστοῦμεν τὸν ὅμοιον κατ' ἀρχὴν τρό-

---

1) Ὁ Wulff θέτει αὐτὸ εἰς τὸν Θ' αἰ. (Altchr. u. byz. Kunst, σελ. 546, Bib.-Krit. Nachtrag, σ. 173, ὁ δὲ Mouratoff (La peinture byz., 1928, σ. 92) εἰς τὸν ΙΑ'.

2) Th. Wittemore, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Mosaics of the Soutern Vestibule, Oxford 1936.

3) Diehl-Le Tourneau-Saladin, ἔ. ἀ., Πίν, XLVIII, XLIX.

πον τῆς σχεδιάσεως καὶ πλάσεως, τὸν αὐτὸν πλοῦτον τῶν τόνων εἰς τὸ μοίρασμα φωτὸς καὶ σκιᾶς, τὴν αὐτὴν ἐν γένει βαθμίδα τῆς ἐξελίξεως τοῦ ζωγραφικοῦ ῥυθμοῦ. Ὡς πρὸς τοὺς τύπους ὅμως τῶν προσώπων ἀγγέλων καὶ Θεοτόκου τὰ δύο μωσαϊκὰ Κύπρου καὶ Θεσσαλονίκης διαφέρουν, ἐξαιρέσει μόνον τῶν μεγάλων, βαρέων ὀφθαλμῶν τῶν ἀγγέλων, οἵτινες παρατηροῦνται καὶ εἰς τοὺς ἀγγέλους τῆς Θεσσαλονίκης.

Ὁμοίως διαφορὰ ὑπάρχει εἰς τὴν πτυχολογίαν τῶν ἐνδυμάτων, ἥτις εἰς μὲν τὰ Μωσαϊκὰ τῆς Θεσσαλονίκης βασίζεται εἰς τὴν γραμμὴν (ὅπως καὶ εἰς τὸ ἔνδυμα τῆς Παναγίας τῆς Ἀγγελοκτίστου), ἐνῷ εἰς τοὺς ἀγγέλους τῆς Κύπρου, καθὼς καὶ εἰς τὸν Χριστὸν τῆς Κωνσταντινουπόλεως βασίζεται εἰς τὴν πλάσιν τῶν τόνων. Αἱ διαφοραὶ αὗται ὀφείλονται εἰς τὴν διαφορὰν σχολῆς. Ἡ Θεσσαλονίκη ὅπως πρὸ τῆς εἰκονομαχίας οὕτω καὶ μετ' αὐτὴν δέχεται περισσότερον μορφὰς τῆς Ἀνατολῆς εἰς τὴν τέχνην παρὰ τὰς ἑλληνιστικὰς τῆς Πρωτευούσης.

Καὶ εἰς τὴν Κύπρον ἡ ἐγχωρία τέχνη εἶναι ἡ Ἀνατολική, ἐξ ἧς ἐξηγοῦνται καὶ οἱ ἀνατολικοὶ χαρακτῆρες τοῦ μωσαϊκοῦ. Εἰς ὡρισμένας ὅμως χρονικὰς περιόδους καὶ ἕνεκα ἱστορικῶν προϋποθέσεων ἡ ἐπίδρασις τῆς Πρωτευούσης γίνεται ἔκδηλος εἰς τὴν τέχνην τῆς νήσου. Τοιοῦτον ἱστορικὸν γεγονὸς εἶναι ἡ ἀνάκτησις τῆς Κύπρου ὑπὸ Νικηφόρου Φωκᾶ κατὰ τὸ 960, ὁ δὲ Ι' αἰών, ἡ κατ' ἐξοχὴν περίοδος ἀναπτύξεως τῶν κλασσικῶν προτύπων. Ὅθεν ἡ χρονολόγησις τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου ἀμέσως μετὰ τὸ 960 εἶναι ἐξ ἀπόψεως ἱστορικῆς καὶ ἐξελίξεως τῆς τεχνοτροπίας, ἡ πλέον ἁρμόζουσα. Εἶναι δηλ. τοῦτο ἔργον τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ Ι' αἰ. ἐπηρεασμένον ἀπὸ τὴν κλασσικίζουσαν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης μέ τινα δευτερεύοντα γνωρίσματα τῆς ἐγχωρίας ἀνατολικῆς. Εἶναι δηλ. τοῦτο ἔργον τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ Ι' αἰῶνος ἐπηρεασμένον ἀπὸ τὴν κλασσικίζουσαν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης μέ τινα δευτερεύοντα γνωρίσματα τῆς ἐγχωρίας ἀνατολικῆς τέχνης.