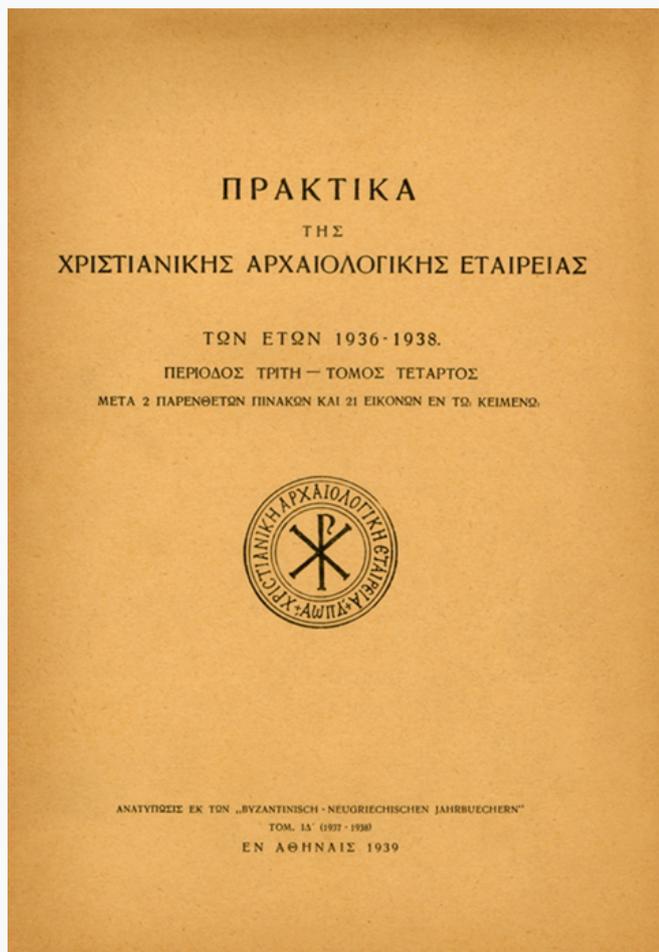


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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](https://doi.org/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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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

## ΥΠΟΜΝΗΜΑ

Ἑπὶ

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 Ἀψίδα τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου (Πίν. I, εἰκ. 1) παρὰ τὸ Κίτιον τῆς Κύπρου, ἔδωκεν ἀφορμὴν εἰς πολλὰς ἀμφισβητήσεις Ὁ Σμυρνῶφ<sup>1</sup>, ὁ πρῶτος μελετήσας καὶ ἐκδῶσας τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο, θεωρεῖ αὐτὸ ἔργον τοῦ Ε' - ἀρχῶν τοῦ ΣΤ' αἰῶνος. Εἰς τὸν Γ' αἰῶνα ἀνάγουσι τὸ αὐτὸ μωσαϊκὸν καὶ ἄλλοι ἐρευνηταί: οἱ Diehl<sup>2</sup>, Dalton<sup>3</sup>, καὶ τελευταίως οἱ: Grabar<sup>4</sup> καὶ Tylor<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup> τὸ ἔργον τοῦτο ἀναγόμενον εἰς τοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους καὶ δὴ τῆς ἐποχῆς Βασιλείου Α'. Τὴν γνώμην τοῦ Th. Schmit ὑπεστήριξε καὶ ὁ Wulff<sup>7</sup>. Ἀλλὰ τὸ 1914 ὁ Kondakov εἰς τὸ μνημειῶδες ἔργον του περὶ εἰκονογραφίας τῆς Θεοτόκου<sup>8</sup>, παραθέτων καὶ ἐγχρωμὸν 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. ἐ.

7) O. Wulff, Althchr. 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 γενομένη 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 μεγαλύτερα ὁμως δυσκολία κατὰ τὴν ἐκτίμησιν καὶ χρονολόγησιν τοῦ μωσαϊκοῦ ὀφείλεται εἰς τὴν ἔλλειψιν παραλλήλων ἔργων ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας καὶ τεχνοτροπίας.

Ἡ γυνῶσις τῆς ἐξελίξεως τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Μωσαϊκοῦ ἀπὸ τοῦ Γ' μέχρι τοῦ Ι' αἰῶνος, κατ' ἐξοχὴν δὲ τοῦ ἑλληνιστικοῦ κλάδου τοῦ Βυζαντίου, εἶναι λίαν ἀτελής ἕνεκα τῶν μεγάλων χασμάτων ἐν τῇ σειρᾷ τῶν διασωθέντων μνημείων. Κατὰ τὰ τελευταῖα ὁμως ἔτη τὸ συγκριτικὸν ὕλικόν 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 ἐπεσκεψάμεν κατὰ τὸ 1931 καὶ 1938 (ὅτε καὶ ἐλάβομεν λεπτομερειακὰς φωτογραφίας (Πίν. I - 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 Κοντακῶφ στηριζόμενος εἰς τὸν Σμυρνῶφ, διότι ὅλος ὁ ναὸς, ἐξαιρέσει τῆς ἀψίδος καὶ τῶν ἐπισκευασθέντων πεσσῶν, εἶναι μεταγενέστερος τοῦ ΙΒ' αἰῶνος<sup>1</sup>. Ἡ θέσις δὲ τῶν πεσσῶν τούτων καὶ ἡ μορφή τῆς ἀψίδος, μικρᾶς, χαμηλῆς καὶ μὲ παχεῖς τοίχους, ἀφίνει νὰ ἐννοηθῇ, ὅτι ὁ σύγχρονος πρὸς τὸ μωσαϊκὸν ναὸς δὲν θὰ ἦτο ὁ συνήθης κατὰ τὸν Γ' καὶ Ζ' αἰῶνα τύπος τῆς Βασιλικῆς, ἀλλὰ σταυροειδῆς ἢ σταυρικός. Μόνον ἡ παρὰ τὴν ἀψίδα ὑπαρξίς ἡμικυκλικῆς μὲ βαθμίδας συνθρόνου, περὶ οὗ οὐδεὶς ἀνέφερε τί, εἶναι ἔνδειξις παλαιοχριστιανικοῦ κτίσματος, τὸ ὁποῖον ὁμως δυνατὸν νὰ προϋπήρξε τοῦ δευτέρου μὲ τὸ μωσαϊκόν, διότι ἀνάλογα παραδείγματα διατηρήσεως τοῦ συνθρόνου καὶ ἀνανεώσεως ὀλοκλήρου τοῦ ναοῦ, μηδὲ τῆς ἀψίδος ἐξαιρουμένης, ἔχομεν καὶ ἐν Κύπρῳ (Ναὸς Ἀγ. Προκοπίου εἰς Σύγκρασιν) καὶ ἀλλαχοῦ (Ναὸς Κοιμήσεως Καλαμπάκας)<sup>2</sup>.

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. Σ', 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 παλαιохριστιανικὰς ἀψίδας (ὅπου ἡ Θεοτόκος παρίσταται ἐν αὐστηρᾷ στάσει ἐνθρονος δορυφορούμενη ὑπὸ ἀγγέλων καὶ ἀγίων ὡς «καθέδρα τοῦ Βασιλέως») οὔτε εἰς μεσοβυζαντινὰς <sup>1</sup>. Ἄν οἱ ἄγγελοι προσέφερον στεφάνους τοῦτο θὰ ἦτο πράγματι ἐνδείξις 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 ἐπιγραφή ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ διατηρουμένη καὶ ἀλλαχοῦ πέραν τῆς παλαιохριστιανικῆς ἐποχῆς ὡς εἰς S. Maria antiqua Ρώμης. Ὁμοίως αἱ πτέρυγες τῶν ἀγγέλων εἶναι δεῖγμα ἀνατολικῆς διακοσμητικότητος, χωρὶς τοῦτο νὰ δύναται νὰ περιορισθῇ εἰς ὠρισμένην ἐποχὴν.

Ὡς ἐνδείξιν τῆς πρὸ τοῦ Θ' αἰῶνος χρονικῆς περιόδου δέχονται οἱ Kondakon καὶ Wulff τὸν μὴ ἐξειλιγμένον εἰσέτι τύπον τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας, καθ' ὃν αὕτη δὲν ὑψώνει ἀκόμη ἐν δεήσει τὴν δεξιάν, ἀλλὰ στηρίζει αὐτὴν εἰς τὸ γόνυ τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἐν δεήσει ὅμως ὑψωσις τῆς χειρὸς μόνον ἀπὸ τοῦ ΙΑ' αἰῶνος καὶ ἐξῆς δύναται τις νὰ εἴπῃ, ὅτι ἐπικρατεῖ. Κατὰ τὸν Θ' καὶ Ι' αἰῶνα, ἡ στάσις τῆς δεξιᾶς χειρὸς τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας δὲν ἔχει ἀκόμη λάβει τὸν ὀριστικὸν τύπον· ὡς δύναται τις νὰ κρίνῃ ἐκ τῶν ὀλίγων σωζομένων δειγμάτων, τίθεται ἄλλοτε ἐν δεήσει, ἄλλοτε εἰς τὸ γόνυ τοῦ Χριστοῦ καὶ ἄλλοτε ἡ δεξιὰ διασταυρῶνεται μὲ τὴν ἀριστεράν. <sup>2</sup> 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 <sup>3</sup> καὶ εἰς Ὁδηγήτριαν Κοπτικῆς τέχνης ἐπὶ ἐλληνικοῦ χειρογράφου <sup>4</sup>.

1) Μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν καὶ μέχρι τοῦ ΙΒ' αἰῶνος ἡ Παναγία εἰς τὴν Ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ παρίσταται ἄλλοτε ὀρθία μὲ τὸν Χριστὸν εἰς τὸ στήθος (Νικαίας), ἄλλοτε ἐνθρονος (ἀγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης, Ὁσίου Λουκά, Δαφνίου) καὶ ἄλλοτε δεομένη (Νέας Κωνσταντινουπόλεως, Νέας Μονῆς Χίου, ἀγ. Σοφίας Κιέβου)· πανταχοῦ ὅμως εἶναι μόνη. Οἱ ἄγγελοι παρίστανται ἐντὸς τοῦ Ἱεροῦ, ἀλλ' ἐκτὸς τῆς ἀψίδος, ὡς πλησιέστερον δὲ παράλληλον δύναται νὰ θεωρηθῇ ἡ Νέα Μονὴ Χίου (ΙΑ' αἰῶνος), ἐνθα οἱ ἀρχάγγελοι, κρατοῦντες σφαῖρας μὲ σταυρόν, παρίστανται εἰς τὰς μικρὰς ἀψίδας Προθέσεως καὶ Διακονικοῦ.

2) N. Kondakon, *Ikonografia Bogomateri*, 1914. Τ. II, εἰκ. 71-76.

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

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

Τὸ διὰ πολυτίμων λίθων ἐστολισμένον ὑποπόδιον τῆς Παναγίας, κοινὸν εἰς ὅλας τὰς χρονικὰς περιόδους, δὲν δύναται νὰ ληφθῆ 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 Ἀψίδος τῆς Νικαίας<sup>1</sup> καὶ τῆς Ἀγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης<sup>2</sup>.

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 κλασικίζουσης τεχνοτροπίας παρὰ πρὸς τὴν Παναγίαν τῆς Μονῆς Ἀγ. Ἰερεμίου τῆς Saqqara ὡς παραλληλίζουσιν οἱ Kondakon καὶ Wulff. Ὁμοίως τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ συγγενεῦει πολὺ περισσότερο πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Νικαίας<sup>3</sup> οὐχὶ δὲ τοῦ ἁγίου Ἀπολλιναρίου (Ζ' αἰ) μὲ τὴν ὅλως διάφορον σχεδιάσιν 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 ὁμως πρὸς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ζ' αἰῶνος δὲν εἶναι ἡ ἀρμόζουσα, διότι κατ' ἐξοχὴν κατὰ τὸν Ζ' αἰῶνα ἡ τυπικότης καὶ ἀκίνησις τῶν στάσεων καὶ ὅλων ἐν γένει τῶν παραστάσεων φθάνει εἰς τὸ ἔπακρον· τὰ μὲν κατ' ἐνώπιον πρόσωπα ἴστανται ἐπὶ τῶν δύο ὁμοιομόρφως σχεδιασμένων ποδῶν αὐτῶν<sup>4</sup> τὰ δὲ πλαγίως χωροῦντα ἔχουσιν ἤρεμον καὶ ἀδιόρατον τὴν κίνησιν<sup>5</sup>. Ὡς πρὸς τὰς στάσεις δύναται τις νὰ ἰσχυρισθῆ, ὅτι ὑπάρχει ἀναλογία μᾶλλον πρὸς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ε' αἰῶνος· ὡς π.χ. τοῦ τρούλλου τοῦ Βαπτιστηρίου τῶν Ὁρθοδόξων. Περισσότερα εἶναι ἡ ἀναλογία πρὸς τὰ μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς μωσαϊκὰ τοῦ τρούλλου τῆς Ἀγ. Σοφίας τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου τῆς μὲν Θεοτόκου ἡ στάσις τῶν ποδῶν εἶναι ὁμοιοτάτη πρὸς τὴν Ἀγγελόκτιστον, οἱ δὲ ἄγγελοι καὶ προφηταὶ ἔχουσι τὸ αὐτὸ εὐρὺ βᾶδισμα μὲ προοπτικὰς καὶ φυσικὰς θέσεις τῶν κάτω ποδῶν, μὲ ὀλιγωτέραν ὁμως τὴν ἐλαφρότητα καὶ χάριν τοῦ βαδίσματος<sup>6</sup>.

Τὰ λευκὰ τέλος ἐνδύματα τῶν ἀγγέλων οὐδόλως δύναται νὰ λη-

1) Th. Schmit, *ξ. ἀ.*, σ. 31.

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

3) Πρβλ. Schmit, *ξ. ἀ.*, Πίν. XXII.

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

5) Ὡς τοῦ Ὁρατορίου S. Venanzio, τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου Λατερανοῦ.

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



*Εἰκ. 1.* Μωσαϊκὸν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγγελικιτίστου Κύπρου.



*Εἰκ. 2.* Κεφαλὴ Θεοτόκου καὶ Χριστοῦ.



*Εἰκ. 3.* Κεφαλὴ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ.



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



Εικ. 5. Κεφαλή αρχαγγέλου 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 δευτερεύουσιν μὲν, 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 βάρους, ὅπερ ἔχει στενὴν ἀναλογίαν πρὸς τὸ τοῦ μωσαϊκοῦ τοῦ ἱεροῦ βήματος τῆς Νικαίας<sup>1</sup>.

Κατὰ ταῦτα δύναται τις νὰ ἰσχυρισθῆ, ὅτι αἱ εἰκονογραφικαὶ συγκρίσεις εὐνοοῦσιν ὀλιγώτερον τὴν ἀναγωγὴν τοῦ μωσαϊκοῦ εἰς τὸν Ζ' αἰῶνα, περισσότερον δὲ εἰς τὴν μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν ἐποχὴν. 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 ζωγραφικὸς, ἐντυπωτικὸς τρόπος ἰδίᾳ εἰς τὰς κεφαλὰς τῶν ἀγγέλων καὶ τῆς Θεοτόκου. Ἀλλ' ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία, ἡ κληρονομηθεῖσα ἐκ τῆς ἑλληνο-ρωμαϊκῆς τέχνης, εἶναι γενικὸς χαρακτήρ 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 μωσαϊκὰ, τὰ ὁποῖα κατὰ τὴν τελευταίαν δεκαετίαν ἦλθον εἰς φῶς ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ Νικαίᾳ, καθὼς καὶ τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Σινᾶ, τὸ ὁποῖον εἶχομεν τὴν εὐκαιρίαν νὰ μελετήσωμεν ἐκ τοῦ πλησίον κατὰ τὸ παρελθὸν θῆρος. Ἀνάγκη ὅμως πρῶτον νὰ διευκρινισθῶσι χαρακτῆρες τινὲς τῆς τέχνης τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου.

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

Ὡς πρὸς τὴν τέχνην τὸ μωσαϊκὸν τῆς Ἀγγελοκτίστου δὲν εἶναι αὐστηρῶς ἐνιαῖον. Ὁ Κοπδακὸν παρετήρησε τὴν διαφορὰν τῶν περισσότερων 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 χαρακτήρα ἐν γένει τῆς τεχνοτροπίας. Ἡ Παναγία εἶναι ἀρχαϊκώτερα, προσαρμόζεται ὅμως εἰς τὸ ὅλον πνεῦμα τῆς τέχνης τῶν ἀγγέλων, ἔχουσα τὴν αὐτὴν ἐλαφράν, ἔτοιμον 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, ἣτις ὑπολογίζει ἐπὶ τῆς ἐντυπώσεως τοῦ χρώματος, ἐνῶ ἡ ἐκτέλεσις τῶν ἀγγέλων γίνεται κατὰ τὸν κλασικίζοντα τρόπον ἐπὶ τῇ βάσει δηλ. σχεδίου καὶ φωτοσκιάσεως, ὥστε ν' ἀποδίδεται «ἀπτικῶς» τὸ ἀνάγλυφον καὶ ἡ λεπτὴ διάκρισις τῶν διαφόρων ἐπιπέδων.

Εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων ἰσχυραὶ σκιαὶ εἰς τὰς παρεῖας καὶ κατὰ μῆκος τῆς ρινὸς δίδουν τὰς μεγάλας ἐξοχάς. Τὰ χαρακτηριστικὰ πλάθονται μέσῳ διαγραμμάτων καὶ λεπτῆς φωτοσκιάσεως, εἰς τὸ ὄριο δὲ φωτὸς καὶ σκιᾶς σειρὰ ἐναλλασσομένων ψηφίδων ἥτοι μιᾶς φωτεινῆς καὶ μιᾶς σκιερᾶς ἀπαλύνει ἔτι περισσότερον τὴν πλάσιν <sup>1</sup>. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Μιχαήλ (πίν. II εἰκ. 3) ἡ διαφορὰ τῶν ἐπιπέδων ἀποδίδεται διὰ λεπτοτάτης πλάσεως ἐκ πολλῶν καὶ ἀπαλῶν 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 πῶς ὀφθαλμῶν καὶ ὀφρῦν παρατηρεῖται κανονικότης καὶ καθαρότης σχεδίου· ἀλλ' ἡ χρῆσις διαφόρων χρωμάτων εἰς τὰ διαγράμματα (δύο πράσινα διὰ τὸ κάτω βλέφαρον, βαθῦ 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 βᾶρος τῆς ἰσχύος τῆς γραμμῆς <sup>2</sup>.

Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Γαβριήλ (πίν. III εἰκ. 5) ἡ γραμμὴ σχεδιάζει σταθερώτερα καὶ πληρέστερα τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ ὁμοίχρωμον καστανοπράσινον τόνον διὰ τοὺς ὀφθαλμούς, ἐρυθρωπὸν διὰ τὴν ρίνα καὶ τὸ στόμα—ἡ δὲ ἀντίθεσις τοῦ λευκοφαίου φωτὸς καὶ τῆς ὑποπράσινης σκιᾶς εἶνε ἀπλουστέρα 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 αὐτὴν, μόνον ἐκ χρώματος πλάσιν, δὲν ὑπάρχει χαλαρότης εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν μορφῶν ἢ εὐρεῖα καὶ ἐλευθέρη ἐναλλαγὴ κηλίδων, ἀλλὰ ρυθμικὴ κατασκευὴ, ἀνάλογος πρὸς τὴν καθαρότητα τῆς κλασικῆς 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 ψηφίδας.

κῶς τοὺς ὀφθαλμούς, ἐκτείνονται ἑκατέρωθεν τῆς ρινὸς χωρὶς πάλιν ἡ ρυθμικὴ αὐτῆ σκιάσις νὰ φθάσῃ τὴν ἀπόλυτον συμμετρίαν, ἣτις θὰ καθίστα ἀφηρημένην, ὑπὲρ τὴν πραγματικότητα, τὴν μορφήν 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 <sup>1</sup>.

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

Ὅμοίως ἡ πτυχολογία καὶ τῶν τριῶν προσώπων σχετίζεται μὲ ἑλληνικὰ πρότυπα. Εἰς μὲν τὴν Θεοτόκον ἑλληνικὴ εἶναι ἡ διάταξις τῶν πτυχῶν, ὄλων κατακορύφων, συγκεντρουμένων εἰς τὸ ἥμισυ τοῦ σώματος, ἐνῶ ὁ δεξιὸς ἐν ἀναπαύσει προεξέχων ποῦς διαγράφεται ὀλόκληρος κάτωθεν τοῦ ἐνδύματος. Ἄλλ' ἐρυθραὶ ἀνοικταί, ψηφίδες ἐγκατεσπαρμέναι εἰς ὀλόκληρον 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 ἐξασθένεισιν 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 μεταξύ φωτὸς καὶ σκιάς, 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 καὶ τις ἀνελευθερία εἰς τὴν σιλουέταν τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ. Παρόμοιαι ὅμως ἀμέλειαι ἢ ἀδυναμίαι δὲν λείπουν ἐνίοτε καὶ εἰς τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ ἑλληνιστικοῦ κλάδου τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Ἄς ἔλθωμεν τώρα ἐπὶ τῇ βάσει τῶν χαρακτῆρων αὐτῶν τῆς τεχνοπρίας εἰς τὴν κατάταξιν τοῦ μωσαϊκοῦ διὰ τῆς συγκρίσεως. Ἡ διαφορὰ

1) Τὰ πρόσωπα Θεοτόκου καὶ Χριστοῦ εἶναι σήμερον ἐπικεχρισμένα διὰ βερνίκιου. Ὁ Σμυρνῶφ 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 ἐπέθησαν 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 καταφανῆς οὐχὶ μόνον ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης, ἀλλὰ καὶ τεχνικῆς. Αἱ ψηφίδες εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων τοῦ ΣΤ' αἰ. εἶναι μεγαλύτεραι, ἀραιότεραι καὶ ἰδίως 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 Ἀγγελοκτίστου εἰς τὸν ΣΤ' αἰ. ὡς προερχομένην ἀπὸ ἄλλα πρότυπα, ἑλληνιστικὰ ἢ ἀλεξανδρινὰ. Ὁ Dalton<sup>1</sup> παρατηρεῖ ὅτι καλὴ δημοσίευσίς τοῦ ἰουστινιανείου μωσαϊκοῦ τοῦ Σινᾶ θὰ ἔλυε τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῆς Ἀγγελοκτίστου. Τὸ μωσαϊκὸν ὁμῶς τοῦ Σινᾶ καὶ ἰδίως τὰ τριάκοντα ἐγκόλπια πέριξ τῆς κεντρικῆς σκηπῆς τῆς Μεταμορφώσεως<sup>2</sup> ἀπομακρύνονται ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν ἀπὸ τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κύπρου, περισσότερο ἀκόμη παρὰ τὰ μωσαϊκὰ τῆς Ἰταλίας. Ὁ γενικὸς χαρακτήρ τῆς τέχνης τῶν Σιναϊκῶν μωσαϊκῶν εἶναι ὁ αὐτός, μὲ τὰ σύγχρονα τῆς Ἰταλίας<sup>3</sup>, ποιητικῶς ὁμῶς τὰ πρῶτα εἶναι ἰσχυρότερα εἰς ρεαλισμὸν, φυσιογνωμικὴν ἔκφρασιν, ἀτομικὸν χαρακτήρα. Ὁ ἱμπρεσιονιστικὸς τρόπος φθάνει εἰς αὐτὰ εἰς τὸ ἔπακρον τῆς ἐλευθερίας. Ἀντιθέτως πρὸς τὴν ἐπιμελῆ πλάσιν καὶ ρυθμικὸν σχέδιον τῶν ἀγγέλων τῆς Ἀγγελοκτίστου, παρατηρεῖται εἰς τὸ Σινᾶ εὐρεία διακοσμητικότης, ἰταμαὶ δὲ κηλίδες φωτὸς καὶ σκιᾶς «πλάθουν» τὸ πρόσωπον καὶ δίδουν ζωηρῶς τὴν τρίτην διάστασιν. Τὸ ἰσχυρὸν, ἀδρὸν καὶ ταχὺ εἰς τὴν ἐκτέλεσιν μαρτυρεῖ τὴν τελευταίαν φάσιν τῆς περιόδου, ἐνιαχοῦ δὲ ἡ ἀπλοποίησις τοῦ περιγράμματος προαναγγέλλει τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνοτροπίας κατὰ τὸν Ζ' αἰῶνα.

Τὰ διασωθέντα μωσαϊκὰ τοῦ Ζ' αἰῶνος δὲν παρουσιάζουσιν ἐπίσης οὐδεμίαν συγγένειαν πρὸς τοὺς χαρακτήρας τῆς Ἀγγελοκτίστου. Ὡς συγκριτικὰ παραδείγματα ἔχομεν τὰ Μωσαϊκὰ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, τῆς S. Agnese, καὶ S. Vinenzio Λατερανοῦ εἰς εἰς Ρώμην καὶ ἓν πολύτιμον τμῆμα μωσαϊκοῦ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὸ ὅποιον μόλις τῷ 1930 ἐγένετο γνωστὸν.

Τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου εἶναι ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς ἀφηρημένης σχηματικῆς τεχνοτροπίας τῆς Ἀνατολῆς: αὐστηρὰ τεκτονικὴ μὲ ἀκινήτους, κατ' ἐνώπιον στάσεις, ἔλλειψις πλάσεως καὶ ἐν γένει τρίτης διαστάσεως, κυριαρχία τῆς γραμμῆς. Ἐκδηλος 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 Ἀποστόλου Ματθαῖα, Πίν. II, εἰκ. 4.

3) Ἰδίως ὅταν διὰ τὴν παραβολὴν ἔχη τις ὑπ' ὄψιν τὰ ἀρχικά, τὰ πρὸ τῶν ἐπισκευῶν μωσαϊκὰ, ὧν μικρὸν πολύτιμον δειγμα σῶζεται ἐν Μουσείῳ τοῦ Ἀγ. Βιταλίου. Πβλ. H. Peirce-R. Tyler, ἔ. ἀ., τόμ. II, σ. 110, Πίν. 126.

κτητόρων<sup>1)</sup> τὰ ὁποῖα ἔχουσιν μὲν ἐκτελεσθῆ εἰσέτι μὲ ἔντονον ἐναλλαγὴν φωτὸς καὶ σκιάς, 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 κεφαλὰς. Ὅμοίως ἀπλοποιημένον περίγραμμα σχηματίζει τὸ ἐξωτερικὸν σύνορον τοῦ σώματος, δίκτυον δὲ γραμμῶν δηλώνει τὰς πτυχὰς ἄλλοτε σχηματικῶς<sup>2)</sup>, ἄλλοτε διακοσμητικῶς<sup>3)</sup>.

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

Τὰ σύγχρονα μωσαϊκὰ τῆς Ἰταλίας, ἐν S. Venanzio (640-642 μ.χ.)<sup>4)</sup> καὶ S. Agnese (625-638 μ.χ.) Ρώμης<sup>5)</sup>, ἔχουσι ὁμοίους χαρακτηριστικὰς 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 ἀφηρημένας μορφὰς δὲν ἀπομακρύνεται τόσον ἀπὸ τὸ κλασσικὸν πνεῦμα. Μόνον ἡ σχολὴ τῆς Πρωτευούσης φαίνεται, ὅτι οὐδέποτε ὑπεχώρησεν ἀπολύτως εἰς τὸ ἀφηρημένον ὕφος τῆς Ἀνατολῆς. Τοῦτο δεικνύει μικρὸν τμήμα Μωσαϊκοῦ, φυλασσόμενον ἐν Ἀγίῳ Νικολάῳ (Τζουμπαλί) Κωνσταντινουπόλεως, εἰκονίζον κατὰ παράδοσιν τὴν ἁγίαν Θεοδοσίαν, πράγματι δὲ κεφαλὴν ἀγγέλου. Τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο ἐδημοσιεύθη τῷ 1930 ὑπὸ τοῦ Zidkov<sup>1)</sup> καὶ ὀρθῶς ἐξετιμήθη ὡς πρὸς τὴν τέχνην, χρονολογηθὲν εἰς τὰ τέλη τοῦ Ζ' αἰῶνος. Τίποτε τὸ σχηματικὸν καὶ αὐστηρὸν δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ὠραίαν αὐτὴν κεφαλὴν. Τὸ ἑλληνικὸν ὁμῶς στοιχεῖον τοῦ ἔργου τούτου εἶναι διάφορον τῆς κλασσικίζούσης τέχνης τῆς Ἀγγελοκτίστου καὶ ἐμφανίζεται εἰς τὸ τῆς Κων/πόλεως ὡς ἐλεύθερος ζωγραφικὸς ρυθμὸς, εἰς τὸν ὁποῖον διαβλέπει κανεὶς τὴν συνέχειαν, μὲ προιοῦσαν ἐξέλιξιν, τῆς Ἰουστινιανείου ἱμπερσιονικῆς τέχνης. Οὐδαμοῦ ὑπάρχει σχεδιάζουσα γραμμὴ, ἀλλὰ οἰοεὶ «πινελιὰς» τονίζουσαι ἐλευ-

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

2) Αὐτόθι Πίν. XXXII.

3) Αὐτόθι Πίν. XXXIII.

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

5) M. van Berchem-E. Glouzot, Mosaïques chrét. du IV<sup>me</sup> au X<sup>me</sup> siècle 1925, σ. 195.

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

Θέρως με άπλοποίησιν καί γοργότητα τήν διαγραφὴν τῶν χαρακτηριστικῶν. Ἡ πλάσις εἶναι καί εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κων/πόλεως τρυφερά καὶ ἀδιόρατος — καί εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο ὑπάρχει σχέσις πρὸς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης — με τὴν διαφορὰν, ὅτι τὸ ἔργον τῆς Πρωτευούσης, εἰργασμένον με ἑλευθερίαν καὶ γοργότητα, πάλλεται ἀπὸ ἐσωτερικὴν ζωὴν.

Τὴν αὐτὴν ἐποχὴν αἱ τοιχογραφίαι τῆς σχολῆς τῆς Πρωτευούσης, λαμβανομένης ὑπ' ὄψει τῆς μεγαλυτέρας εὐκολίας, ἦν παρέχει ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας, θὰ παρουσίαζεν ἔργα ἐκτάκτου ἑλευθερίας καὶ ἀριστοτεχνικῆς ἀπλοποιήσεως, ταχύτητος καὶ ἀβρότητος τῆς ἱμπρεσσιονιστικῆς τέχνης ἃν κρίνωμεν ἀπὸ τὰ ὀλίγα διασωθέντα δείγματα τῆς *S. Maria antiqua*<sup>1</sup>. 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 γραμμὴν, 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' αὐτὴν· τοῦτο δεικνύουσι τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τοῦ Ναοῦ τῆς Κοιμήσεως ἐν Νικαίᾳ<sup>2</sup>, εἰς τὸν θόλον τοῦ ὁποίου παρίστανται αἱ οὐράνιοι Δυνάμεις, εἰς δὲ τὴν ἀψίδα ἡ Θεοτόκος ὀρθία με τὸν Χριστὸν πρὸ τοῦ στήθους. Τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγελικῶν Δυνάμεων ἀποδίδονται εἰς καθαρῶς χρωματικὴν σύνθεσιν, με πλήρη σχεδὸν ἔλλειψιν πλάσεως καὶ διαγραμμάτων, ἐκφράζουσι δὲ τὴν αὐτὴν ἀφθαστον βαθύτητα καὶ ἐσωτερικὴν ζωὴν, 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 δεῦτερον ἡμισυ τοῦ Η' αἰῶνος, μετὰ τὴν Σύνοδον τῆς Νικαίας, κατὰ τὴν ἀκολουθίαν προσωρινὴν κατάπαυσιν τῆς εἰκονομαχίας, θὰ ἦτο ἡ πλέον πρόσφορος.

Ἱστορικῶς ἡ τοιαύτη ἐκδοχὴ οὐδόλως ἀπάδει, ἐφ' ὅσον ἐν αὐτῇ τῇ Νικαίᾳ ἐπεσφραγίσθη διὰ τῆς δευτέρας Συνόδου ἡ προσωρινὴ νίκη τῆς εἰκονοφίλου μερίδος. Ὁ Wulff (*Altehr. und byz. Kunst* σ. 545 καὶ *Bibliographisch-Kritischer Nachtrag*, 1936, σ. 721) κλίνει ὑπὲρ τῆς χρονολογίας τῶν μωσαϊκῶν ἀμέσως, μετὰ τὴν ὀριστικὴν ἀναστήλωσιν (842 μ.Χ.) καὶ ἔνεκα τῆς φρασεολογίας τῆς γνωστῆς ἐν τῷ μέσῳ τῶν δύο ἀγγέλων ἐπιγραφῆς «Στηλοῖ Ναυκράτιος τῆς Θείας εἰκόνας» συσχετίζων τὸ «στηλοῖ» με τὸν ὄρον «ἀναστήλωσις», τοῦ ὁποίου γίνεται χρῆσις εἰς τὴν ὀριστικὴν ἀναστήλωσιν τῶν εἰκόνων. Ἐφ' ὅσον ὅμως στηλῶ καὶ ἀναστήλῶ σημαίνει ζωγραφίζω, ὡς τοῦτο ἐκ πολλῶν χωρίων ἐξά-

ρείται ὑπὸ τοῦ Th. Schmit μεταγενεστέρᾳ τῶν Οὐρανίων Δυνάμεων<sup>1</sup> καίτοι μεγάλη διαφορὰ τεχνοτροπίας δὲν διακρίνει σαφῶς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Θόλου ἀπὸ τὸ τῆς ἀψίδος, ὡς παρετήρησεν καὶ ὁ Wulff (ξ.ἀ.) Καὶ εἰς τὴν Θεοτόκον τῆς Ἀψίδος ὑπάρχει ἡ αὐτὴ κατασκευὴ ἐξ ἀκανονίστων ψηφίδων, χωρὶς μεγάλην τάξιν τοποθετημένων καὶ ὁ αὐτὸς βαθμὸς τοῦ ἔλευθέρου ἱμπρεσιονισμοῦ, μικραὶ δὲ διαφοραὶ τεχνοτροπίας ὡς εἶνε ἡ στερεωτέρᾳ κάπως πλάσις τῆς Θεοτόκου δὲν εἶναι τι τὸ ἀσύνηθες εἰς σύγχρονα, καὶ ἐνίοτε εἰς ἓν καὶ τὸ αὐτὸ ἔργον ἐν τῇ Βυζαντινῇ τέχνῃ, ὡς εἶδομεν καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Ἀγγελοκτίστου.

Συγκρίνοντας τὴν Παναγίαν τῆς Νικαίας, τῆς ὁποίας ἀρίστας φωτογραφίας καὶ ἐγχρωμα ἀντίτυπα διέσωσεν ὁ Th. Schmit πρὸς τὴν Παναγίαν Ἀγγελοκτίστου, ἀντιλαμβάνομεθα σαφῶς, πόσον ἡρεμώτερος καὶ ὑποτεταγμένος εἰς τὸν ρυθμὸν τῆς κλασικίζουσας 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 περισσότερο 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 Whittmore<sup>2</sup> κατὰ τὰ ἔτη 1932—33, χρονολογούμενον ὀρθῶς ὑπ' αὐτοῦ εἰς τὰ τέλη τοῦ Θ' αἰῶνος. Τὸ ἔργον τοῦτο τῆς πρωτεύουσας δὲν εἶναι μόνον ἀνώτερον ποιητικῶς μὲ τελειότεραν τὴν ἐκτέλεσιν, ἀλλ' εἶναι καὶ βαθυτέρα ἐπηρασμένον ἀπὸ ἑλληνικὴν πνοήν. Καθ' ὅλην τὴν αὐστηρὰν σύνθεσιν, εἰς τὸν φωτισμὸν, ὅπως καὶ εἰς τὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἐγκολπίων ἐνυπάρχει ἐμφαντικὸν τὸ ὑπεραισθητὸν στοιχεῖον. Εἰς τὸ πολύπτυχον ὁμως ἐνδυμα τοῦ Χριστοῦ, κάτωθεν τοῦ ὁποίου ὀργανικὰ καὶ στερεὰ μὲ τὰς ἀπαιτουμένας μικρύνσεις 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 πλεόν 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. Ἑλληνομνημῶν Ε', 1908, σ. 270), ἡ ἔκφρασις αὕτη δὲν ἐνέχει χρονολογικὴν 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 ἰδρύσεως τοῦ κτηρίου. Πρβλ. E. Weigand, Deutsche Literaturzeitung 1927. σ. 2602, O. Wulff. Repertor—für Kunstwissenschaft, 1936, σ. 75.

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

Ἐντονώτερον πνεῦμα ρεαλισμοῦ διακρίνει τὸ μωσαϊκὸν τῆς Ἀναλήψεως, ἐπὶ τοῦ τρούλλου τῆς Ἀγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης· τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο, ἂν καὶ λόγῳ ἐκτελέσεως, δὲν ἰσοφαρίζει πρὸς τὸ τῆς Κωνσταντινουπόλεως οὔτε ἀνήκει εἰς τὴν κλασικίζουσαν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης, δεικνύει ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν μεγαλυτέραν ἐξέλιξιν καὶ πρέπει νὰ θεωρηθῇ μεταγενέστερον τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς πύλης τοῦ Νάρθηκος τῆς Ἀγ. Σοφίας Κων/πόλεως<sup>1</sup> ἢτοι 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 σκιάς ὑποδηλώνει πλέον τὴν μεσοβυζαντινὴν τέχνην εἰς τὴν πλήρη αὐτῆς ἀνάπτυξιν. Τὸ μωσαϊκὸν ὅμως τοῦτο τῆς Θεσσαλονίκης χαρακτηρίζει ἄδρὸς ρεαλισμὸς καὶ ὑπερβολὴ εἰς ἀναλογίας καὶ κινήσεις οὐχὶ δὲ τὸ μέτρον καὶ ἡ ἀρμονία τῆς κλασικίζούσης τέχνης τῆς Μακεδονικῆς Ἀναγεννήσεως, ὅπως τὴν γνωρίζομεν ἐκ μικρογραφιῶν καὶ ἐλεφαντοστώων τῆς σχολῆς τῆς πρωτευούσης, παρατηρεῖται δὲ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κύπρου.

Τελείως ὑποτεταγμένον εἰς τοὺς νόμους τῆς μεσοβυζαντινῆς κλασικίζούσης τέχνης εἶναι τὸ νεώτερον μωσαϊκὸν τῆς Ἀγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὸ ἀποκαλυφθὲν τῷ 1934 ἄνωθεν τῆς Πύλης τοῦ νοτίου Προνάου. Παριστᾷ τὸ μωσαϊκὸν τοῦτο τοὺς κτήτορας τοῦ Ναοῦ, ἐκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου, τίθεται δὲ χρονολογικῶς εἰς τὰ τέλη τοῦ Ι' αἰῶνος<sup>2</sup>. Κλασικὴ καθαρότης σχεδίου, στερεὰ γλυπτικὴ πλάσις, αὐστηρὰ ἀρμονία καὶ ὑπερτάτη γαλήνη εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης αὐτοῦ. Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Κύπρου δὲν φθάνει τὸ σημεῖον αὐτὸ τῆς ἐξέλιξεως, ὅθεν εἶναι κατὰ 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 σειρὰς.

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<sup>3</sup> διαπιστοῦμεν τὸν ὅμοιον κατ' ἀρχὴν τρῶ-

1) 'O Wulff θέτει αὐτὸ εἰς τὸν Θ' αἰ. (Altehr. 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 Southern Vestibule, Oxford 1936.

3) Diehl-Le Tourneau-Saladin, ε. 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 ρυθμοῦ. 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 πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων, ἦτις εἰς μὲν τὰ Μωσαϊκὰ τῆς Θεσσαλονίκης βασιίεται εἰς τὴν γραμμὴν (ὅπως καὶ εἰς τὸ ἐνδυμα τῆς Παναγίας τῆς Ἀγγελοκτίστου), ἐνῶ εἰς τοὺς ἀγγέλους τῆς Κύπρου, καθὼς καὶ εἰς τὸν Χριστὸν τῆς Κωνσταντινουπόλεως βασιίεται εἰς τὴν πλάσιν τῶν τόνων. Αἱ διαφοραὶ αὗται ὀφείλονται εἰς τὴν διαφορὰν σχολῆς. Ἡ Θεσσαλονικὴ 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 ὠρισμένας ὅμως χρονικὰς περιόδους καὶ ἐνεκα ἱστορικῶν προϋποθέσεων ἢ ἐπίδρασις τῆς Πρωτευούσης γίνεται ἔκδηλος εἰς τὴν τέχνην τῆς νήσου. Τοιοῦτον ἱστορικὸν γεγονός εἶναι ἡ ἀνάκτησις τῆς Κύπρου ὑπὸ Νικηφόρου Φωκᾶ κατὰ τὸ 960, ὃ δὲ Ι' αἰὼν, ἢ κατ' ἐξοχὴν περίοδος ἀναπτύξεως τῶν κλασσικῶν προτύπων. Ὁθεν ἡ χρονολόγησις τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Ἀγγελοκτίστου ἀμέσως μετὰ τὸ 960 εἶναι ἐξ ἀπόψεως ἱστορικῆς καὶ ἐξελίξεως τῆς τεχνοτροπίας, ἡ πλέον ἀρμόζουσα. Εἶναι δηλ. τοῦτο ἔργον τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ Ι' αἰ. ἐπηρασμένον ἀπὸ τὴν κλασσικίζουσαν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης μέ τινα δευτερεύοντα γνωρίσματα τῆς ἐγχωρίας ἀνατολικῆς. Εἶναι δηλ. τοῦτο ἔργον τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ Ι' αἰῶνος ἐπηρασμένον ἀπὸ τὴν κλασσικίζουσαν σχολὴν τῆς Πρωτευούσης μέ τινα δευτερεύοντα γνωρίσματα τῆς ἐγχωρίας ἀνατολικῆς τέχνης.