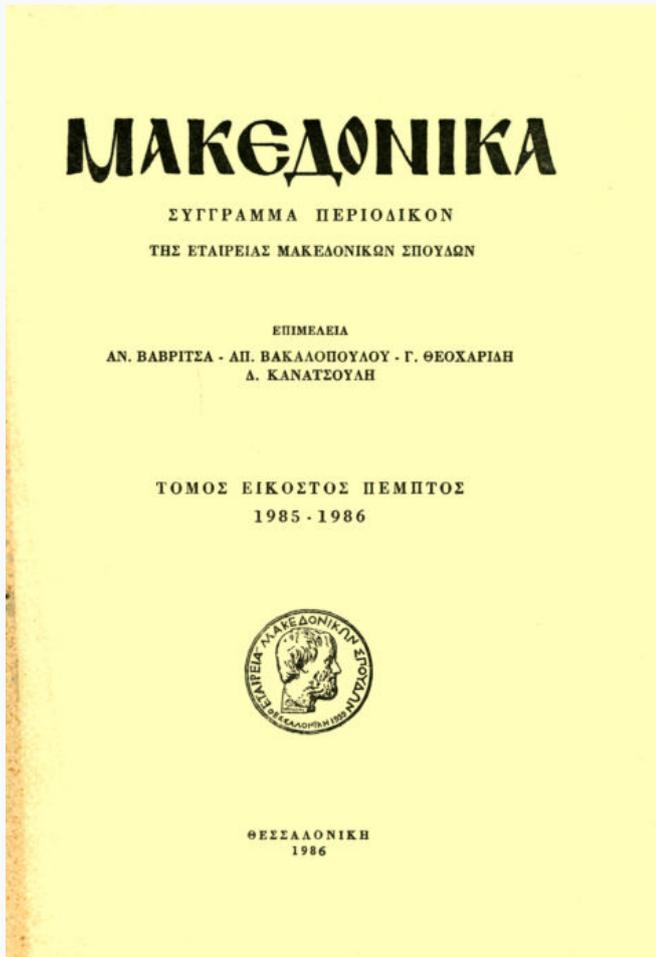


Μακεδονικά

Vol 25, No 1 (1986)



Το σωζόμενο ψηφιδωτό του αποστόλου Ανδρέα από την Παλαιά Μητρόπολη Σερρών

Αγγελική Στρατή

doi: [10.12681/makedonika.222](https://doi.org/10.12681/makedonika.222)

Copyright © 2014, Αγγελική Στρατή



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Στρατή Α. (1986). Το σωζόμενο ψηφιδωτό του αποστόλου Ανδρέα από την Παλαιά Μητρόπολη Σερρών. *Μακεδονικά*, 25(1), 88–104. <https://doi.org/10.12681/makedonika.222>

ΤΟ ΣΩΖΟΜΕΝΟ ΨΗΦΙΔΩΤΟ ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΑΝΔΡΕΑ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ ΣΕΡΡΩΝ

Η ψηφιδωτή παράσταση του αποστόλου Ανδρέα, που αποτελεί το αντικείμενο αυτής της μελέτης, είναι τοποθετημένη σε μία τετράγωνη κόγχη, απέναντι ακριβώς από την κεντρική είσοδο του Αρχαιολογικού Μουσείου Σερρών¹ (πίν. 1).

Το ψηφιδωτό αυτό που προέρχεται από μία μεγαλύτερη σύνθεση, την Κοινωνία των Αποστόλων, διακοσμούσε την κόγχη του Ιερού Βήματος της Παλαιάς Μητρόπολης Σερρών², αφιερωμένης στη μνήμη των αγίων Θεοδώρων, προστατών της πόλης. Η εκκλησία καταστράφηκε ολοκληρωτικά από τη μεγάλη πυρκαϊά του 1913 και αναστηλώθηκε από τον Αναστάσιο Ορλάνδο με δαπάνες της Αρχαιολογικής Εταιρείας³. Σύμφωνα με τον αναστηλωτή της, στα παλαιοχριστιανικά χρόνια είχε κτιστεί σαν βασιλική με εγκάρσιο κλίτος και αργότερα στη δεύτερη φάση, στον 11ο ή 12ο αιώνα, έγιναν ορισμένες επεμβάσεις, δηλαδή καλύφθηκε το μεσαίο κλίτος του Ιερού με χαμηλή κτιστή καμάρα και τα δύο πλάγια πτερύγια του εγκάρσιου κλίτους με τρουλίσκους⁴.

Οι μεγάλες πυρκαϊές του 1849 και του 1913, που είχε την ατυχία να γνωρίσει η πόλη των Σερρών τα τελευταία εκατόν ογδόντα χρόνια περίπου, προξένησαν σοβαρές ζημιές σε σημαντικό τμήμα της παλαιάς συνοικίας της πόλης, του Βαροσιού και στην Παλαιά Μητρόπολη⁵.

1. Βλ. Χ. Μπακιρτζής, ΑΔ 34 (1979), Χρονικά (υπό εκτύπωση), όπου γίνεται λόγος για τη μεταφορά του ψηφιδωτού από τη Θεσσαλονίκη και την τοποθέτησή του σε κατάλληλα διαμορφωμένη κόγχη του Μουσείου Σερρών.

2. Γενικά για το μνημείο βλ. Α. Ορλάνδος, Η Μητρόπολις των Σερρών κατά την έκφραση του Πεδιασίου, ΕΕΒΣ 19 (1949) 259-271. Κ. Δυοβουνιώτης, Επιστολαί Θεοδώρου Πεδιασίου, «Νέος Ελληνομνημών» 15 (1921) 166-174 (όπου και αναδημοσιεύεται όλη η «Έκφρασις»).

3. Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Γ. Λαμπάκης, ΔΧΑΕ, περ. Α', Ε' (1905) 44-46· βλ. Α. Ορλάνδος, Η Μητρόπολις των Σερρών, ΑΒΜΕ 5 (1939-1940) 153-166· για τις αναστηλωτικές εργασίες του μνημείου βλ. Ε. Στίκας, Αναστηλωτικά εργασίαι εν Σέρραις, ΠΑΕ 1952 (1955) 205-210 (εδώ αναφέρεται σαν χρονιά έναρξης των εργασιών το 1952).

4. Βλ. σχ. σημ. 2.

5. Για την καταστροφή που ακολούθησε την πυρκαϊά του 1849 βλ. Π. Παπα-

Η σύνθεση της Κοινωνίας των Αποστόλων καταστράφηκε μερικά, για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια της πυρκαϊάς του 1849¹, για να επακολουθήσει κατόπιν η συντήρηση σε ορισμένα μόνο τμήματα, αλλά η μεγαλύτερη καταστροφή συντελέστηκε το 1913. Στο διάστημα όμως που μεσολάβησε από το έτος αυτό μέχρι το 1952, χρόνο αναστήλωσης του ναού, και σύμφωνα με μαρτυρίες κατοίκων της περιοχής, ολοκληρώθηκε η καταστροφή του ψηφιδωτού, αλλά αυτή τη φορά δυστυχώς από τα ανθρώπινα χέρια.

Το μόνο που διασώθηκε από την καταστροφική manía της φωτιάς και την ανθρώπινη αδιαφορία ήταν η παράσταση του αποστόλου Ανδρέα, καθώς και τμήμα των χεριών και του ματιού ενός άλλου Αποστόλου, δίπλα του, που φυσικά ανήκε στη μεγάλη σύνθεση της Κοινωνίας των Αποστόλων.

Το ψηφιδωτό αυτό ήταν εκθειασμένο προσωρινά στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης και κατόπιν σε αποθηκευτικό χώρο της 9ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων μέχρι το 1980, οπότε και μεταφέρθηκε και τοποθετήθηκε σε κατάλληλο ξύλινο πλαίσιο, στη σημερινή του θέση, στην κόγχη του Αρχαιολογικού Μουσείου Σερρών (Μπεζεστένι)².

Στην Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Καβάλας φυλάγεται επίσης ψηφιδωτό απότμημα δεξιού πέλματος που ανήκει και αυτό στη μεγάλη σύνθεση της Κοινωνίας των Αποστόλων (πίν. 7α).

Προσπάθειά μου να ταυτιστεί το κομμάτι αυτό με το κατεστραμμένο δεξί πέλμα του αποστόλου Ανδρέα δεν μπόρεσε να ευοδωθεί.

Έτσι κατάληγουμε στο συμπέρασμα ότι το ψηφιδωτό αυτό απότμημα ανήκε σε κάποιον από τους Αποτόλους, της αρχικής σύνθεσης.

Η βιβλιογραφία που σχετίζεται με την ψηφιδωτή αυτή παράσταση είναι πλουσιότατη· πολλοί μελετητές και στη διάρκεια του περασμένου αλλά και στον 20ό αιώνα ασχολήθηκαν με αυτήν, προσπαθώντας να την εντάξουν μέσα στο σύνολο της αξιόλογης καλλιτεχνικής παραγωγής της μεσοβυζαντινής περιόδου και εξετάζοντάς την είτε από εικονογραφική είτε από τεχντροπική σκοπιά³.

γεωργίου, Αι Σέρραι και τα προάστεια τα περί τας Σέρρας και η Μονή Ιωάννου του Προδρόμου, ΒΖ 3 (1894) 247-251, 248, 249.

1. Ό.π., σ. 248.

2. Βλ. σχετικά στη σ. 88, σημ. 1.

3. Ενδεικτικά αναφέρουμε: P. Perdrizet et Chesnay, La métropole de Serres, Monuments Piot X (1904) 123-144, δύο πίνακες και 25 εικόνες (Planches XI-XIII και figg. 1-25), (όπου υπάρχει εκτενέστατη περιγραφή της Π. Μητρόπολης και της Κοινωνίας των Αποστόλων). O. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, 398-399, fig. 233· C. H. Diehl, Manuel d'Art Byzantin, Paris 1925, II, fig. 234· E. Diez-Demus, Byzantine mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge

Περιγραφή του ψηφιδωτού και ένταξή του στο σύνολο

Το μεγαλύτερο τμήμα του σωζόμενου ψηφιδωτού, διαστάσεων 1,77 μ. ύψους και 0,935μ. πλάτους, καταλαμβάνει ο απόστολος Ανδρέας, όρθιος, ολόσωμος, μέσα σε ολόχρυσο κάμπο (πίν. 1). Εικονίζεται με χιτώνα και ιμάτιο, στραμμένος προς τα δεξιά και σε στάση κίνησης, έχοντας τα χέρια ανοιχτά για ένδειξη σεβασμού και το κεφάλι του σκυμμένο ελαφρά προς τα εμπρός. Πίσω του ακριβώς, στα αριστερά, σώζεται το γυμνό χέρι κάποιου άλλου Αποστόλου, καλυμμένο από μέρος του ιματίου του. Τα αναστατωμένα του μαλλιά, η γκριζα γενειάδα, τα μεγάλα έκθαμβα, αμυγδαλωτά μάτια αποδίδουν πιστότατα τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Ανδρέα.

Όπως είναι γνωστό, ο απόστολος αποτελούσε τμήμα ευρύτερης σύνθεσης, της Κοινωνίας των Αποστόλων, που εντασσόταν στον ημικύκλιονδρο της κόγχης του Ιερού Βήματος των Αγίων Θεοδώρων (Παλαιά Μητρόπολη) Σερρών.

Διάφοροι περιηγητές και μελετητές που επισκέφθηκαν τις Σέρρες στις αρχές του αιώνα, όπως οι Γάλλοι P. Perdrizet και L. Chesnay¹, ο Π. Παπαγεωργίου² και άλλοι πολλοί, έχουν διασώσει σχέδια και περιγραφές τόσο της εκκλησίας, όσο και του ψηφιδωτού διακόσμου της κόγχης. Σύμφωνα με τα σχέδια αυτά και τις περιγραφές και με τη βοήθεια των παλαιών φωτογραφιών, που μου διέθεσε ο φωτογράφος της Θεσσαλονίκης Στέργιος Στεργιόπουλος από το φωτογραφικό αρχείο του παλιού φωτογράφου Λυκίδη (πίν. 2-5), γίνεται, όσο μπορεί βέβαια, ακριβής η αναπαράσταση της κατεστραμμένης σύνθεσης και η ένταξη σ' αυτή του σωζόμενου ψηφιδωτού του αποστόλου Ανδρέα. Η παράσταση θα πρέπει να είχε την ακόλουθη διάρθρωση: στη μέση η Αγία Τράπεζα μπροστά από ένα κιβώριο και ο Χριστός εικονιζόμενος δύο φορές να στέκεται κάτω από το κιβώριο και να μοιράζει τον Άρτο και τον Οίνο σε δύο ομάδες Αποστόλων που προσέρχονται ευλαβικά από τα αριστερά και τα δεξιά να κοινωνήσουν των τιμών Δώρων, του Άρτου και του Οίνου, τα οποία και ταυτίζονται με το Τίμιο Αίμα και Σώμα του Θεανθρώπου³.

Massachusetts, 1931, σ. 116, εικ. 122 και 123· Byzantine Art-IXth Exhibition of the Council of the Europe, Athens 1964 Nr. 484-5, σ. 417-418 (Catalogue)· V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, σ. 197, 255 σημ. 55, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

1. P. P e r d r i z e t - L. C h e s n a y, La métropole de Serres, ό.π., σ. 126-133 (εξέταση της ψηφιδωτής σύνθεσης).

2. Π. Π α π α γ ε ω ρ γ ί ο υ, Αι Σέρραι, ό.π., σ. 249-250.

3. Βλ. σχ. P. P e r d r i z e t - L. C h e s n a y, La métropole de Serres., fig. 4, pl· XII· I. D. S t e f a n e s c u, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Paris 1936, Pl. LXXIII.

Πρόκειται δηλαδή για τη γνωστή σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων, διαρθρωμένη σε δύο τμήματα: στο πρώτο αριστερά εικονιζόταν η Μετάδοση του Άρτου, ενώ το δεύτερο δεξί τμήμα καταλάμβανε η Μετάληψη του Οίνου. Την παράσταση επεξηγούσε πάνω η επιγραφή: «λάβετε, φάγετε, πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες».

Ο απόστολος Ανδρέας, όπως γίνεται πολύ σαφές από τα σχέδια και τις φωτογραφίες¹, πρέπει να κατείχε την τέταρτη θέση μετά τον απόστολο Λουκά (πίν. 2), ενώ το τμήμα με το χέρι και μέρος του μιστίου που σώθηκε δίπλα του, ανήκε προφανώς σ' άλλον απόστολο, τον πέμπτο στη σειρά.

Εικονογραφία

Το εικονογραφικό θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων², ταυτιζόμενο με τη μετάδοση της Θείας Ευχαριστίας από τον Χριστό στους Αποστόλους, τμήμα της οποίας αποτελεί και η σωζόμενη ψηφιδωτή παράσταση που εξετάζεται, συναντάται αρκετά συχνά στην ανατολική χριστιανική τέχνη. Στη Δύση όμως η σκηνή αυτή εμφανίζεται σπανιότερα.

Η συμβολική αυτή παράσταση διαχωρίζεται από τη συγγενική σκηνή του Μυστικού Δείπνου, η οποία έχει βέβαια περισσότερο ιστορικό περιεχόμενο. Το θέμα αυτό για πρώτη φορά εμφανίζεται σε μία κατακόμβη της Αλεξάνδρειας³. Σε μία πυξίδα από την Καρχηδόνα, στο Μουσείο του Λούβρου⁴, ο Χριστός παριστάνεται καθισμένος ανάμεσα σε έξι Αποστόλους να μοιράζει σ' αυτούς Άρτο.

Μετά τις προδρομικές αυτές παραστάσεις, για πρώτη φορά εμφανίζεται η Κοινωνία των Αποστόλων στην αυθεντική της μορφή, στο δεύτερο μισό του βου αιώνα και σε τρεις διαφορετικές παραλλαγές, στους δίσκους της Riha (Ουάσιγκτων-Dumbarton Oaks) και της Sztuma (Κωνσταντινούπολη-Αρχαιολογικό Μουσείο), έργα της κωνσταντινουπολίτικης τορευτικής της εποχής του Ιουστίνου Β' (565-578), και στο Ευαγγέλιο του Rossano (Rossano-Επισκοπικό Μουσείο).

Στους δύο δίσκους ο Χριστός εικονίζεται διπλός όρθιος, πίσω από

1. Ό.π., fig. 6.

2. Για το εικον. θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων βλ. κυρίως: Reallexikon zur byzantinischen Kunst (K. Wessel), Stuttgart 1963 I (1963) 239-245· Lexikon der christlichen Ikonographie (E. Kirschbaum), 5 (1973) 138-152· G. Schiller, Iconography of Christian Art., vol. 2 (The Passion of Jesus Christ), London 1972, σ. 28-30· L. Reau, Iconographie de l'Art Chrétien, Tome II, Iconographie de la Bible II Nouveau Testament, Paris 1957, σ. 416-420· K. Wessel, Abendmahl und Apostel Kommunion, Recklinghausen 1964.

3. I. D. Stefanescu, L'illustration, σ. 121.

4. Ό.π.

την Αγία Τράπεζα μοιράζοντας σε δύο ομάδες Αποστόλων, αριστερά τον Οίνο και δεξιά τον Άρτο. Η μόνη διαφορά είναι ότι η παράσταση στο δίσκο της Riha¹ είναι πλουσιότερη, αντίθετα με το δίσκο της Stuma² που παρουσιάζεται λιτότερη.

Στο φύλλο 3β του Ευαγγελίου του Rossano κυριαρχεί το θέμα της Μετάδοσης του Άρτου, ενώ στο φύλλο 4α εκείνο της Μετάληψης του Οίνου³. Και στα δύο φύλλα απουσιάζει η Αγία Τράπεζα, γεγονός που οδηγεί στη διαπίστωση πως πρόκειται για συνοπτική απόδοση των προηγούμενων. Διαφορετική είναι η απόδοση, περισσότερο ιστορική δηλαδή, στο άλλο σύγχρονο Ευαγγέλιο του Rabula (Φλωρεντία-Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη)⁴. Οι δύο διαφορετικοί εικονογραφικοί τύποι του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων διαθρώνονται κυρίως ως εξής: α) ο αφηγηματικός με τη μορφή του Χριστού που εικονίζεται μόνος στα χειρόγραφα, και β) ο λειτουργικός με τον Χριστό διπλό στη μνημειακή ζωγραφική⁵.

Ο δεύτερος τύπος του θέματος αυτού διακοσμεί την αψίδα των βυζαντινών και μεταβυζαντινών εκκλησιών και επικρατεί κυρίως από τον 11ο αιώνα και έπειτα⁶. Απ' αυτόν τον αιώνα τρία μνημεία διασώζουν το εικονογραφικό θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων στην αψίδα της κόγχης του Ιερού Βήματος. Πρόκειται για την παράστασή μας που διακοσμούσε την αψίδα της Παλαιάς Μητρόπολης Σερρών και τις αντίστοιχες παραστάσεις της Αγίας Σοφίας Κιέβου⁷ και Αγίας Σοφίας Αχρίδας⁸.

Η Κοινωνία των Αποστόλων κυριαρχεί σε μεγάλη σειρά μνημείων του ελλαδικού χώρου και κυρίως στη Μακεδονία, Αττική, Πελοπόννησο, Κρήτη, Κύπρο, καθώς και στον ευρύτερο νησιωτικό χώρο⁹.

1. M. C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection I, Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Paintings, Washington 1962, T XI-XIII. REB, I, σ. 240.

2. W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst, München 1958, T. 247. REB, I, σ. 240.

3. A. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Berlin-Leipzig 1898, T. 6 και 7. REB I σ. 240.

4. C. Nordenfalk, Die Spätantiken Kanontafeln (Die Buchornamentik der Spätantike I) Göteborg 1938, T. 146. REB I, σ. 241.

5. REB I, σ. 241, 242, όπου και όλη η σχετική βιβλιογραφία.

6. Βλ. σχ. REB, I, σ. 242, 243. Lexikon der Christlichen Ikonographie I, σ. 173-174. G. Schiller, Iconography, σ. 30 κ.έ.

7. V. Lazarev, Old Russian Murals und Mosaics from the XI to XVI Century, London 1966, 39 f και pls 21-24.

8. R. Hamann-MacLean-H. Hallensleben, Die monumental Malerei in Serbien und Makedonien vom I. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Gieben 1963, πίν. 4 (1,3:II 20-23 και III 1). A. Grabar, Les peintures dans le chœur de Sainte Sophie d'Ochrid, CA 15 (1965) 257-265, 259 f.

9. Ενδεικτικά πρδγμ. αναφέρονται σε REB, I, σ. 242-244, όπου και σχ. βιβλιο-

Στα Βαλκάνια (Βουλγαρία, Γιουγκοσλαβία, Ρουμανία)¹ είναι πολυάριθμα τα παραδείγματα εικονογράφησης του Ιερού Βήματος με το θέμα αυτό.

Σε πολλά επίσης μνημεία της Ρωσσίας², της Μ. Ασίας³ και γενικότερα της μεσογειακής λεκάνης, η Κοινωνία των Αποστόλων αποτελεί κύριο στοιχείο του προγράμματος διακόσμησης των εκκλησιών.

Το θέμα παρουσιάζεται φυσικά με διάφορες παραλλαγές στην τελική διατύπωση και διαπραγμάτευσή του, δείχνοντας έτσι τις ποικίλες τάσεις και μιμήσεις ορισμένων προτύπων και τη χαρακτηριστική ανεξαρτησία, απαραίτητο γνώρισμα κάθε προικισμένου και εμπνευσμένου καλλιτέχνη.

Πολλές φορές ο Χριστός παριστάνεται ανάμεσα σε δύο ή και περισσότερους αγγέλους που τον βοηθούν στην τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας, ενώ άλλες φορές παριστάνεται μόνος του, κάτω από το κιβώριο της Αγίας Τράπεζας.

Άλλοτε, και ιδιαίτερα σε ναούς του ελλαδικού χώρου, αλλάζει η καθιερωμένη θέση που είναι αριστερά για τη Μετάδοση και δεξιά για τη Μετάληψη πετυχαίνοντας με τον τρόπο αυτό την αντιστροφή του θέματος, όπως π.χ. στην Όμορφη Εκκλησιά⁴ (Γαλάτσι Αττικής), στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη⁵ (1384-1385, Καστοριά), σε μνημεία της Κρήτης⁶ και αλλού.

Σε εκκλησίες της Σερβίας, στα υστεροβυζαντινά χρόνια, ο Χριστός εγκαταλείπει την αρχική του αμφίεση, δηλαδή το χιτώνα και το ιμάτιο και

γραφία: βλ. επίσης Lexikon der Christlichen Ikonographie I, σ. 174 και 175· I. D. Stefanescu, L'illustration, σ. 122 κ.έ. και pls.

1. Π.χ. Εκκλησία Semen (1360 στη Βουλγαρία): K. Krestev-V. Sachariev, Alte Bulgarische Malerei, Dresden 1960, εικ. 32· Μνημεία Γιουγκοσλαβίας όπως Sv. Ahiliye (Arilyé), Bogorodica Lyeviska (Prizren), Sv. Nikita (Čučer), St. Georg (Staro Nagoricino): R. Hamann-MacLean-H. Hallensleben, ό.π. I, πίν. 146, 147, (19:II B 13-11 και III, πίν. 185) (25:III και 187 24:III), πίν. 224-227, πίν. 278, 279 αντίστοιχα· Saint Nicolas (Arges Ρουμανίας): I. D. Stefanescu, ό.π., σ. 122 pl. LXXXVII· Vatra (Moldavite Ρουμανίας): I. D. Stefanescu, Iconographie de la Bible, Images bibliques commentées, Paris 1938, Pl. LXXV, 75.

2. Π.χ. Αγία Σοφία Κιέβου (1043-46), Άγιος Μιχαήλ Κιέβου (1108): V. Lazarev, Old Russian Murals, 39f. και pls. 51-54 αντίστοιχα.

3. Άγιος Νικόλαος (Μύρα Λυκίας· 1300): R. M. Harrison, Churches and Chapels of Central Lycia, Anatolian Studies, «Journal of the British Institute of Archaeology at Ankara», XIII (1963) 139 σημ. 118, εικ. 16· Καρπαδοκία (Karabas Kilise, Soganli 1060-1061): N. Thierry, Etudes stylistiques des peintures de Karabas en Cappadoce (1060-1071), CA XVII (1967) 161-175, figg. 11-16.

4. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα, Αθήνα 1971, σ. 55-56, πίν. 30 (η σκηνή της Μετάληψης παρουσιάζεται στο βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος).

5. Σ. Πελεκανίδης, Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 144β.

6. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Όμορφη Εκκλησία, σ. 55.

εμφανίζεται ντυμένος με την αρχιερατική στολή, όπως στο Dečani¹, Čučer², Ravanica³ και αλλού.

Η απουσία των αγγέλων στην Παλαιά Μητρόπολη Σερρών οδηγεί κατευθείαν σε αρχαιότερα πρότυπα που διαμορφώθηκαν κυρίως στην εποχή πριν από την εικονομαχία, όπως π.χ. στους δίσκους της Riha και της Stuma και στις μικρογραφίες των Ευαγγελίων του Rossano και του Rabula. Το εικονογραφικό αυτό πρότυπο διατηρήθηκε στο Βυζάντιο, κατά προσέγγιση μέχρι τα μέσα του 11ου αιώνα, για να ακολουθήσει, αμέσως μετά, το δεύτερο και νεότερο συμπληρωμένο με την παρουσία των αγγέλων. Αλλά εκτός από το μνημείο που εξετάζεται υπάρχουν και άλλα στα οποία δεν τηρείται αυστηρά ο κανόνας, όπως π.χ. στην Παναγία Χαλκείων (1028), στο Βαčkono (μετά το 1083), στους Αγίους Αποστόλους Ρεć (1250 περίπου), στην εκκλησία του Sorocani (1265) και άλλα.

Στον τομέα της εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής το θέμα της Μετάδοσης και της Μετάληψης παρουσιάζεται ήδη από το 12ο αιώνα, σε λειτούργια άμφια και συγκεκριμένα στα δύο δισκοποτηροκαλύμματα της Halberstadt⁴ και κατόπιν στους αέρες του Castell' Arquato⁵ και σε επιμάνικα της Σόφιας⁶, πιθανόν του 14ου αιώνα, ή απαντά και σε δευτερεύουσα σκηνή, όπως π.χ. στους επιτάφιους της Θεσσαλονίκης⁷ και Αχρίδας⁸.

Η απλή σύνθεση της Κοινωνίας των Αποστόλων μας οδηγεί στη διατύπωση ενός πολύ πιθανού συμπεράσματος που σχετίζεται με την ύπαρξη εικονογραφικού πρότυπου, που διαμορφώνεται αρχικά στη Θεσσαλονίκη, και με τον καιρό επεκτείνεται στον ευρύτερο χώρο της Μακεδονίας και κατ' επέκταση στο βαλκανικό χώρο.

Η κυριαρχία του απλού τύπου του εικονογραφικού θέματος στο μνημείο μας—του Χριστού μόνου χωρίς την παρουσία των αγγέλων—εξηγείται ως εξής: οι Σέρρες, από γεωγραφική άποψη, καταλαμβάνουν ενδιάμεση θέση

1. Βλ. σχ. Lexikon der Christlichen Ikonographie, I, σ. 175· I. D. Stefanescu, L'illustration des liturgies, σ. 124, pl. LXXX.

2. G. Millet - A. Frolov, La peinture du moyen age en Yougoslavie, III, Paris 1962, Pl. 31 και 32.

3. I. D. Stefanescu, L'illustration, σ. 24.

4. F. Dölger, Zwei byzantinischen Fahnen im Halberstädter Domschatz, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Suppl. Band 3, II, 1935· περισσότερα βλ. επίσης: Κ. Ζωγράφου - Κορρέ, Μεταβυζαντινή-Νεοελληνική εκκλησιαστική χρυσοκεντητική, Αθήνα 1985, σ. 90, 94-95, εικ. 102, 103 (όπου ενδεικτικά πολλά πρδγμ.).

5. Κ. Ζωγράφου - Κορρέ, ό.π., σ. 90-95, εικ. 105.

6. Ό.π., σ. 90.

7. Ό.π.

8. Ό.π.

ανάμεσα στην Κωνσταντινούπολη και στη Θεσσαλονίκη, περισσότερο κοντά όμως βρίσκονται στη συμπρωτεύουσα του βυζαντινού κράτους, από την οποία είναι φυσικό να δέχονται ευκολότερα επιρροές και επιδράσεις. Με τον τρόπο αυτό το αρχαιότερο πρότυπο του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων χρησιμοποιήθηκε στη διακόσμηση της αψίδας του Ιερού της Παλαιάς Μητρόπολης Σερρών.

Για τον απόστολο Ανδρέα οι πληροφορίες των Ευαγγελίων είναι ελάχιστες. Στους καταλόγους των μαθητών του Χριστού ο Απόστολος αναφέρεται άλλοτε μετά τον Πέτρο, του οποίου ήταν αδελφός, και άλλοτε μετά το στενό κύκλο των μαθητών του Ιησού, έπειτα δηλαδή από τους Πέτρο, Ιωάννη και Ιάκωβο¹. Τελευταία φορά που συναντούμε το όνομα του Ανδρέα είναι στις Πράξεις των Αποστόλων (I, 13-14), σύμφωνα με τις οποίες οι έντεκα μαθητές ήταν συγκεντρωμένοι σε υπερώο της Ιερουσαλήμ. Μετά από αυτά η δράση του Αποστόλου είναι δυνατή μόνο με βάση τα απόκρυφα Ευαγγέλια, τις Πράξεις και τα Μαρτύρια².

Η παράδοση που σχετίζεται με την ίδρυση της Εκκλησίας του Βυζαντίου, της μετέπειτα Κωνσταντινούπολης, από τον Ανδρέα και τη χειροτονία του επισκόπου Στάχυ σ' αυτή χρησιμοποιήθηκε κυρίως από τα τέλη του 6ου με αρχές του 7ου αιώνα για την προβολή της πρωτεύουσας της Βυζαντινής αυτοκρατορίας στη διαμάχη της με τη Ρώμη³. Η παράδοση αυτή υπάρχει μόνο στο απόκρυφο έργο «Πράξεις των Αποστόλων»⁴.

Αλλά και μεταγενέστερα κείμενα, από το 10ο αι. κυρίως και μετά, αναφέρουν την παράδοση και το γεγονός της ίδρυσης της Εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης. Μετά το επίσημο σχίσμα των δύο εκκλησιών (1054) και ιδιαίτερα μετά το 1204 (άλωση της Πόλης από τους Φράγκους) οι Βυζαντινοί θεολόγοι έκαναν συχνά λόγο για τον «Πρωτόκλητο» Ανδρέα και τη συμβολή του στην ίδρυση της Εκκλησίας, για να τονίσουν εντονότερα την ανεξαρτησία της Ανατολικής Εκκλησίας από τη Δυτική⁵. Μετά τις διαμάχες

1. Βλ. σχ. Ματθαίος 10, 2· Μάρκος 3, 14· Λουκάς 6, 12· Πράξεις Αποστόλων 1, 13· επίσης Ματθ. 10, 2· Λουκ. 6, 14.

2. Π. Ν. Τρεμπέλας, Ο απόστολος Ανδρέας. Βίος, δράσεις και μαρτύριον αυτού εν Πάτραις, Πάτραι 1956 (όπου περιγράφεται η ζωή, η διδασκαλία και το μαρτύριο του Αποστόλου)· P. P e t e r s o n, Andrew, Brother of Simon Peter, His History and his Legends, Leyden 1958.

3. F. D v o i n i k, The Idea of Apostolicity in Byzantine and the Legend of the Apostle Andrew, Dumbarton Oaks Studies, IV, Cambridge, Mass. 1958.

4. C. T i s c h e n d o r f, Acta Apostolorum, Apocrypha, Leipsig 1851.

5. Για τα γεγονότα αυτά βλ. κυρίως Μ. Α ν ά σ τ ο ς, Οι δύο πατριαρχείες του Φωτίου, «Ιστορία Ελληνικού Έθνους», τόμος Η', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, σ. 261-262.

αυτές και από τον 9ο αιώνα περίπου και έπειτα άρχισαν να ιδρύονται πολλές εκκλησίες στη μνήμη του αποστόλου Ανδρέα σ' όλη σχεδόν την επικράτεια της Ανατολικής Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Αλλά και η μορφή του Πρωτόκλητου με τα γνωστά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και τα αναστατωμένα μαλλιά αρχίζει να επικρατεί μετά τα μέσα του 9ου αιώνα έχοντας φανερότατη σχέση με τις θρησκευτικές έριδες που ακολούθησαν τα διάφορα σχίσματα και ιδιαίτερα μετά το πρώτο σχίσμα του Φωτίου.

Ο Ανδρέας βέβαια εμφανίζεται και νωρίτερα, σαν μεμονωμένη μορφή, σε αρκετά μνημεία από την παλαιοχριστιανική εποχή, όπως στο Αρχιεπισκοπικό Παρεκκλήσιο (6ος αι.)¹ και στον Άγιο Απολλινάριο τον Νέο (6ος αι.)² στη Ραβέννα, σε πήλινο έκτυπο από τα Μέγαρα (7ος-8ος αι.)³ και σε τοιχογραφία της Santa Maria Antiqua στη Ρώμη (8ος αι.)⁴. Μετά τα χρόνια αυτά, στη μεσοβυζαντινή εποχή είναι πολυάριθμα και τα παραδείγματα με τη μορφή του σε μεμονωμένες παραστάσεις, αλλά και σε πολυπρόσωπες συνθέσεις κυρίως από την Καινή Διαθήκη⁵.

Χρώματα

Τα χρώματα που κυριαρχούν στην ψηφιδωτή μας παράσταση είναι απλά και περιορίζονται στο λευκό, κόκκινο, μπλέ, μαύρο, γκριζο, μωβ, πράσινο, πορτοκαλί και χρυσό. Οι χρωματισμοί αυτοί, όπως είναι καθαροί αλλά και μαζί με τις διάφορες προσμίξεις τους δημιουργούν ένα αποτέλεσμα ζωντανό και συνάμα εντυπωσιακό. Ο συνδυασμός των παραπάνω χρωμάτων και η ανώτερη τεχνική κατάρτιση και καλλιτεχνική ποιότητα του ψηφωτή δημιουργεί ένα σύνολο γεμάτο πνοή και ζωντάνια.

Κατάσταση διατήρησης

Η ολοκληρωμένη σύνθεση, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, γνώρισε πολλές καταστροφές από σειρά πυρκαϊών κυρίως, κατά τη διάρκεια των αιώνων, βασικός λόγος για την ολοκληρωτική καταστροφή της Κοινωνίας των Αποστόλων, από την οποία μπόρεσε να διασωθεί το μικρό αυτό τμήμα.

Τα δεινά αυτά είναι και οι κυριότερες αιτίες των διορθώσεων και συμπληρώσεων που έγιναν σε διάφορα κατεστραμμένα τμήματα της παράστα-

1. G. B o v i n i, Ravenna, città d'Arte, Edizione A. Longno, Ravenna 1969, εικ. έγχρωμη σ. 89.

2. Ό.π., εικ. έγχρωμη σ. 118.

3. «Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια», τόμος II, εικ. σ. 663:2.

4. Ό.π., εικ. σ. 663:3.

5. Για την εικονογραφία του Ανδρέα βλ. κυρίως R.B.K. I (1969) (Wessel) 154-156· Lexikon der Chr. Ikon., τόμος 5 (1973) (E. Kirschbaum) 138-152.



Ο Απόστολος Ανδρέας (Αρχαιολογικό Μουσείο Σερρών).



Οι Απόστολοι Ανδρέας και Λουκάς
(Π. Μητρόπολη Σερρών, πριν από τη συντήρηση).



Ο Απόστολος Ανδρέας (Π. Μητρόπολη Σερρών, πριν από τη συντήρηση).



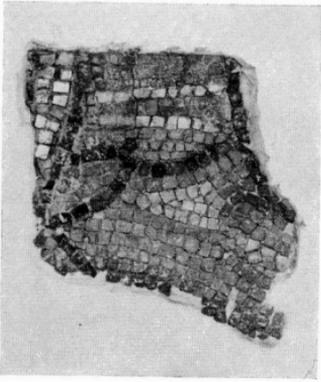
Ο Απόστολος Ανδρέας (Π. Μητρόπολη Σερρών, λεπτομέρεια).



Ο Απόστολος Λουκάς (Π. Μητρόπολη Σερρών, λεπτομέρεια).



Ο Απόστολος Ανδρέας
(Αρχαιολογικό Μουσείο Σερρών, υπάρχουσα κατάσταση).



α. Ψηφιδωτό απότμημα δεξιού πέλματος (12η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Καβάλα).



β. Ο Απόστολος Ανδρέας (Αρχαιολογικό Μουσείο Σερρών, λεπτομέρεια το δεξί πέλμα).



γ. Ο Απόστολος Ανδρέας (Αρχαιολογικό Μουσείο Σερρών, λεπτομέρεια με το αριστερό πέλμα).



Ο Απόστολος Ανδρέας (Αρχαιολογικό Μουσείο Σερρών, λεπτομέρεια από τη μέση και πάνω).

σης και για τις οποίες δεν γνωρίζουμε δυστυχώς περισσότερα στοιχεία.

Οι Perdrizet και Chesnay κατά την επίσκεψή τους στις Σέρρες στα 1901 και συγκεκριμένα στην Παλαιά Μητρόπολη αναφέρονται στις διορθώσεις και συμπληρώσεις που έγιναν στο ψηφιδωτό μετά τη φοβερή καταστροφή που ακολούθησε την πυρκαϊά του 1849¹.

Σύμφωνα με την παλαιά φωτογραφία του ψηφιδωτού που είχα στη διάθεσή μου (πίν. 3) και μετά από επιτόπιες παρατηρήσεις μόρρεσα να εντοπίσω τις πιθανές συμπληρώσεις και αυθαίρετες επεμβάσεις που έγιναν, σε αγνωστο δυστυχώς χρόνο, πάνω στο σωζόμενο ψηφιδωτό.

Το τμήμα του ψηφιδωτού κάτω από το αριστερό γόνατο, όπως σημειώνεται με διάστικτη γραμμή στη φωτογραφία, φαίνεται να έχει συμπληρωθεί αργότερα από ψηφίδες που είχαν διασωθεί από την καταστροφή. Η επέμβαση αυτή γίνεται εύκολα αντιληπτή από το διαφορετικό χρώμα των ψηφίδων, αλλά και τις διακρινόμενες ενώσεις (πίν. 6 και 7γ).

Το αριστερό πέλμα του αποστόλου Ανδρέα είναι τοποθετημένο αρκετά φυσιολογικά στο σημείο εκείνο, αλλά μπορεί ν' ανήκει σε κάποιον άλλον Απόστολο από τη χαμένη πια σύνθεση. Στο τμήμα εκείνο του ψηφιδωτού που καταλάμβανε το δεξί πέλμα του Ανδρέα έγινε προσπάθεια για την αφαίρεσή του και την τοποθέτηση γύψινης προσθήκης, προσπάθεια καθόλου επιτυχημένη βέβαια (εικ. 7β), μια που το πόδι παριστάνεται να στρέφεται ανορθόδοξα προς τα δεξιά.

Η ταινία που κλείνει την παράσταση πρέπει να προστέθηκε και αυτή αργότερα, επειδή τέτοιου είδους απόληξη απουσιάζει εντελώς από την παλαιά φωτογραφία με την απεικόνιση της κόγχης (πίν. 3). Ανακατασκευή, μερική αυτή τη φορά, έγινε και στα δάχτυλα των χεριών του Αποστόλου που επιβεβαιώνεται και από το διαφορετικό μέγεθος και χρώμα των ψηφίδων. Τα δάχτυλα σχηματίζονται με ροζ ψηφίδες και κόκκινο περίγραμμα, ενώ η υπόλοιπη παλάμη είναι χρώματος άχρας. Στο πρόσωπο και στο λαιμό έχουν προστεθεί ψηφίδες στα σημεία που έλειπαν. Ακόμη έγινε ανεπιτυχής προσπάθεια ανακατασκευής όλου του τμήματος που περιλαμβάνει το αριστερό μάτι καθώς και την πλευρά κάτω από το δακρυγόνο ασκό. Η φωτογραφία που παραθέτω έρχεται να ενισχύσει τη διαπίστωση αυτή (πίν. 8). Πολύ αυθαίρετα συμπληρώθηκε και η κόρη του δεξιού ματιού, ώστε με αυτό τον τρόπο αλλοιώνεται το αρχικό οπτικό αποτέλεσμα. Ένα παράδειγμα της τόσο αδέξιας επέμβασης αποτελεί και το γεγονός της παράλειψης ολόκληρης σειράς ψηφίδων κάτω από το συμπληρωμένο μάτι.

Το τμήμα που σώζεται στα αριστερά του Αποστόλου, δηλαδή το μέρος

1. P. Perdrizet-L. Chesnay, σ. 127.

από τα χέρια και το ιμάτιο κάποιας άλλης αταύτιστης μορφής δοκιμάστηκε και αυτό από διάφορες επεμβάσεις και συμπληρώσεις, όπως το περίγραμμα του ιματίου που σχηματίζεται με σειρά σκούρων γαλάζιων ψηφίδων και εσωτερικά δύο σειρές πορτοκαλί. Η αντιπαράθεση των δύο φωτογραφιών (πίν. 1, 3) οδηγεί πολύ άνετα στο συμπέρασμα ότι το ιμάτιο πρέπει να έχει ανακατασκευασθεί εξ ολοκλήρου, επειδή έλειπαν πολλά κατεστραμμένα τμήματα.

Τεχνοτροπική ανάλυση

Η πρόθεση του καλλιτέχνη για την απόδοση της μορφής του αποστόλου Ανδρέα, που αποβλέπει στην όσο το δυνατό περισσότερο ρεαλιστική αλλά και αποπνευματοποιημένη σύνθεση, πραγματοποιείται στην εντέλεια.

Οι ψηφίδες που χρησιμοποιούνται για την απόδοση της σωζόμενης μορφής είναι γενικά λεπτότερες στα γυμνά μέρη του σώματος (όπως χέρια, πόδια και πρόσωπο), ενώ αυτές που διαμορφώνουν τα άλλα μέρη του σώματος είναι παχύτερες. Οι μαύρες ψηφίδες που υπάρχουν διάσπαρτες στο χρυσό κάμπο αφορούν απολείψεις των χρυσών σε ορισμένα σημεία.

Το κεφάλι του Αποστόλου διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση, πιστό ως προς το σύνολο και τις λεπτομέρειες με τον εικονογραφικό του τύπο (πίν. 4 και 8). Τα γυμνά μέρη του προσώπου σχηματίζονται με πράσινες ψηφίδες για τον προπλάσμο, ρόδινες για τις παρειές και τα χείλη και άσπρες για τα υπόλοιπα μέρη. Τα μάτια, μαύρα, μεγάλα και αμυγδαλωτά, τονίζονται με σκούρες σκιές πάνω και κάτω, όπως και οι διακρυγόνιοι ασκοί. Η μύτη ίσια στη ράχη καταλήγει γαμψή στην απόληξή της, τονισμένη στο περίγραμμά της με κόκκινο χρώμα. Ψηφίδες κόκκινες επίσης χρησιμοποιούνται και για το περίγραμμα του προσώπου, των ματιών και των μαλλιών, ενώ για το φωτοστέφανο μαύρες. Τα μαλλιά, τα γένια και το μουστάκι, ανακατωμένα από τον αέρα, σχηματίζονται με ψηφίδες λευκές και μωβ αναλλασσόμενες με πράσινες. Ο τετράγωνος, στιβαρός λαιμός στηρίζει ένα λεπτό μάλλον κεφάλι και πλάθεται με πράσινες και μωβ ψηφίδες. Ο χιτώνας είναι λευκοπράσινος και φέρει σήμα ανοιχτού μπλέ χρώματος που καταλήγει σε μαύρο. Για το ιμάτιο χρησιμοποιούνται ψηφίδες άσπρες, γκριζες και μωβ. Πτυχωσεις στους ίδιους πετυχημένους συνδυασμούς μωβ και μπλε κατορθώνουν και αποδίδουν άριστα την πλαστικότητα.

Τα χέρια και τα πέλματα, κυρίως, αποδίδονται άσπρα με κόκκινο περίγραμμα. Ο κάμπος τέλος εικονίζεται ολόχρυσος με διάσπαρτες μαύρες ψηφίδες που οφείλονται σε απολείψεις. Το κάτω μέρος της παράστασης κλείνει ταίνια αποτελούμενη από πέντε σειρές ψηφίδων μπλε και κόκκινων.

Από τη μορφή του Αποστόλου στα αριστερά διασώζεται μόνο τμήμα από την ανοιχτή παλάμη, αποδομένη με άσπρο χρώμα καθώς και τμήμα του ιματίου που σχηματίζεται με περίγραμμα πορτοκαλί, κεραμιδι και άσπρο.

Οι μπλεπράσινες σκιές, τα κόκκινα και άσπρα φώτα για τα σαρκώματα, το πράσινο και μωβ χρώμα των μαλλιών και της γενειάδας, αλλά και οι διάφορες προσμίξεις και χρωματικοί συνδυασμοί συμβάλλουν σημαντικά στη δημιουργία λαμπρού και αρμονικού συνόλου.

Εκείνο που αξίζει ιδιαίτερη προσοχή είναι η εξαιρετική ικανότητα του καλλιτέχνη που, σπάζοντας την καθιερωμένη μονοτονία στις στάσεις των Αποστόλων στην οριστικά χαμένη πια σύνθεση της Κοινωνίας των Αποστόλων, παρουσιάζει αυτούς σε διάφορες στάσεις και κινημένους ζωηρά. Οι μορφές αποτελούν ελεύθερες ομάδες και παρουσιάζονται λιγότερο συμπαγείς και με μεγαλύτερη κίνηση σε σχέση με τα άλλα σύγχρονα ψηφιδωτά σύνολα, όπως π.χ. της Αγίας Σοφίας¹ και του Αγίου Μιχαήλ στο Κίεβο².

Τα κεφάλια των Αποστόλων παριστάνονται τελείως φυσιοκρατικά και σε διάφορες στάσεις το καθένα (πίν. 2).

Στον απόστολο Ανδρέα, μεμονωμένα, και στην κλίση του σώματός του προς τα εμπρός, με τα χέρια τεντωμένα σε ένδειξη σεβασμού, αντανακλάται όλος ο ψυχισμός της μορφής και η πνευματικότητά της (πίν. 1, 3, 4). Ο Απόστολος συγγενεύει με ορισμένες ψηφιδωτές παραστάσεις από τη Μονή Δαφνίου, μνημείο όμως στο οποίο επικρατεί ο λεγόμενος «ακαδημαϊσμός» και η κλασική τεχνοτροπία, συγγενής με την αρχαία ελληνική τέχνη³.

Οι παραστάσεις αυτές διακοσμούν το νάρθηκα του καθολικού της Μονής και σύμφωνα με πολλούς μελετητές χρονολογούνται κάπως υστερότερα, σε σύγκριση με τα ψηφιδωτά του κυρίως ναού. Η θεωρία αυτή επιβεβαιώνεται από την τεχνική και στυλιστική ανάλυση των ψηφιδωτών, ενώ η προέλευσή τους θεωρείται χωρίς αμφιβολία κωνσταντινουπολίτικη και χρονολογείται στην εποχή του Αλεξίου Α' (1081-1118)⁴.

Στον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ από το νάρθηκα του Δαφνίου παρατηρούνται πολλές τεχνοτροπικές συσχετίσεις, όπως π.χ. στη λεπτομέρεια της παράστασης με τον Ιωακείμ και τον άγγελο κυριαρχεί η ίδια περίπου ζωγραφική αντίληψη στην απόδοση της πλαστικότητας που συνοψίζεται στις κυματιστές πτυχώσεις του ιματίου και των δύο μορφών. Και στα δύο μνημεία τα χέρια και η παλάμη αποδίδονται γυμνά, χωρίς νύχια. Επικρατεί επίσης

1. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εικ. 174, 175.

2. Ο.π., εικ. 283, 284.

3. P. Perdrizet - L. Chesnay, σ. 128 κ.ε. Βλ. επίσης Μ. Χατζηδόκης, Τέχνη-Μεσοβυζαντινή τέχνη (1071-1204), «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», τόμος Θ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 1979, σ. 403.

4. D. Mouriki, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries, D.O.P. 34, 35 (1980, 1981) 77-124.

η ίδια σχεδόν αντιπαράθεση των διαφόρων χρωματικών τόνων και οι εναλλαγές σκιάς και χρώματος¹. Οι διαφορές όμως που υπάρχουν ανάμεσα στα δύο μνημεία είναι ότι από τη μία στη Μονή Δαφνίου τον τελικό λόγο έχει ένα αίσθημα γαλήνης και ηρεμίας με τη γνωστή τάση του ακαδημαϊσμού, από την άλλη όμως στην Παλαιά Μητρόπολη Σερρών δεσπόζει μία περισσότερο ρεαλιστική απόδοση, γεμάτη κίνηση και δραματική ένταση.

Στο ίδιο καλλιτεχνικό επίπεδο εντάσσονται και οι τοιχογραφίες με τον Ιεζεκιήλ και τον Μωσλή από τον Άγιο Χρυσόστομο Κουτσοβέντη στην Κύπρο. Η Ντούλα Μουρίκη αναφέρεται στη μεγάλη συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στις παραστάσεις αυτές και στο ψηφιδωτό των Σερρών².

Οι μορφές εικονίζονται αρκετά κινημένες, ενώ οι πτυχώσεις κολπώνονται πάνω στο ύφασμα του χιτώνα αναδεικνύοντας έτσι την πλαστικότητα του σώματος. Στα πρόσωπα αποτυπώνονται διάφορα θρησκευτικά συναισθήματα, όπως φόβος, δέος για το θείο, ανησυχία και κάποια διάθεση ανασφάλειας και αβεβαιότητας.

Από το δεύτερο μισό του 11ου αιώνα και το πρώτο μισό του 12ου αιώνα στην Ελλάδα, εκτός από το Δαφνί, λίγα είναι τα μνημεία με υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο. Αυτός είναι και ο κύριος λόγος της έλλειψης συγκριτικού υλικού τόσο από τον ελλαδικό χώρο όσο και από το χώρο της πρωτεύουσας.

Έξω από τα όρια του Βυζαντίου, στην Ιταλία και συγκεκριμένα στη μορφή του αποστόλου Ανδρέα από τη Μητρόπολη του S. Giusto στην Τεργέστη (12ος αι.)³ διακρίνεται πολύ καθαρά η έντονη σχέση του με τον ίδιο Απόστολο της Παλαιάς Μητρόπολης Σερρών⁴. Στη Ρωσία και στο παράλληλο ψηφιδωτό θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων του ναού της Αγίας Σοφίας Κιέβου (1042-46) διαπιστώνουμε τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα δύο μνημεία. Στην Αγία Σοφία Κιέβου κυριαρχεί μία τάση για μονοτονία και ακινησία μαζί με έντονη γραμμικότητα. Το πορτραίτο του Ανδρέα ταυτιζόμενο στην εντέλεια με τον εικονογραφικό του τύπο, διαγράφεται γραμμικά και έχει κάποια τραχύτητα και σκληρότητα στην απόδοση,

1. Ό.π., σ. 6 και σ. 100 σημ. 61, εικ. 34 (σε σχέση με το ψηφιδωτό).

2. Ό.π., σ. 99, εικ. 35 και 36 για το μνημείο γενικά βλ. C. Mango - E. J. W. Hawkins, Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963, D.O.P. 18 (1964) 333 ff. D. Winfield, Hagios Chrysostomos, Trikomo, Ἰσινου, Byzantine Painters at Work, «Πεπραγμένα του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου», Nicosia 1969 (Λευκωσία 1972).

3. Για τα ψηφιδωτά βλ. κυρίως C. Rizzardi, Mosaici Altoadriatici; Il Rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale, Ravenna 1985 (edizioni del Girasole), σ. 159.

4. Για τη σχέση αυτή βλ. ό.π., σ. 159, εικ. 93, 96 και σημ. 17.

ενώ τα μεγάλα, έκθαμβα και αμυγδαλωτά του μάτια αντικατοπτρίζουν όλο τον εσωτερικό ψυχικό του κόσμο¹.

Γυρνώντας τέλος στον Ανδρέα της Παλαιάς Μητρόπολης Σερρών επιβεβαιώνεται πολύ καλά η πρόοδος που συντελέστηκε στην τεχνοτροπία γενικά του ψηφιδωτού από το δεύτερο μισό του 11ου αιώνα μέχρι και τις αρχές του 12ου αιώνα, εποχή στην οποία ανήκει πιθανότατα το ψηφιδωτό της Παλαιάς Μητρόπολης Σερρών.

Στις αρχές του 12ου αιώνα (1168 περίπου) χρονολογείται και το ψηφιδωτό που διακοσμούσε την αψίδα του Αγίου Μιχαήλ Κιέβου². Τώρα είναι πια φανερή η επικράτηση μεγαλύτερης κίνησης, ζωντάνιας και πνευματικής έντασης στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων. Οι ολόσωμες μορφές των Αποστόλων διαμορφώνονται πια ελεύθερα, σε ομάδες, ενώ η στροφή τους προς τα δεξιά και η κίνησή τους προς το Χριστό σποδίδεται αρκετά φυσιοκρατικά. Στη δεξιά ομάδα του ψηφιδωτού από το Κίεβο και συγκεκριμένα στις δύο μορφές που ακολουθούν τον απόστολο Πέτρο, παρατηρούμε την ίδια στάση του σώματος που χαρακτηρίζει και τις μορφές του αταύτιστου Αποστόλου και του Λουκά της σύνθεσης της Κοινωνίας των Αποστόλων των Σερρών (πίν. 5). Ο Λουκάς, ταυτιζόμενος απόλυτα με το φυσιολογικό του τύπο, στρέφεται προς τα αριστερά και συνομιλεί με τον Ανδρέα. Επειδή η στάση, η κίνηση και η στροφή των δύο Αποστόλων στα δύο μνημεία ταυτίζονται απόλυτα, είναι σίγουρο πια ότι πρόκειται για τον Λουκά και τον Ανδρέα³.

Οι πτυχώσεις διαγράφονται με την ίδια πλαστικότητα, αφήνοντας να τονιστεί καθαρά το σώμα από κάτω και διακρίνονται για τα τριγωνικά κυκλικά σχήματά τους. Η γραμμικότητα κυριαρχεί πιο έντονη στο Κίεβο μαζί με μία τάση προς το μανιερισμό, ενώ στις Σέρρες η πλαστικότητα εξανθρωπίζει και αποπνευματοποιεί τις μορφές.

Η τεχνοτροπία του ψηφιδωτού συνόλου, χωρίς αμφιβολία, φέρνει στο νου αυτοκρατορική τέχνη. Βέβαια αδυνατά να υποστηρίξω θετικά τη σχέση της παράστασης αυτής με την Κωνσταντινούπολη, μια που η έλλειψη ικανοποιητικού συγκριτικού υλικού είναι αισθητή. Αλλά η ανώτερη καλλιτεχνική ποιότητα του έργου, η εξαιρετικά αρμονική χρωματική κλίμακα, ο έντονος φυσιοκρατισμός και δυναμισμός στην απόδοση των μορφών οδηγούν κατευθείαν στην πρωτεύουσα του Βυζαντίου⁴. Ο ψηφωτής μπορεί

1. V. Lazarev, *Storia*, εικ. 174 και 175.

2. Ό.π., εικ. 283, 284.

3. Ό.π., εικ. 283 κυρίως.

4. Για τη σχέση του έργου με την Κωνσταντινούπολη βλ. κυρίως V. Lazarev, *Zivopis XI-XII vekov u Makedonii*, «Actes du XIIe Congrès International d'Etudes By-

να είναι ντόπιος που εργάζεται σύμφωνα με την τεχνοτροπία της Πόλης ή να προέρχεται κατευθείαν από την πρωτεύουσα. Μπορεί να υποστηριχθεί βέβαια και μία τρίτη άποψη, με κάποια όμως επιφύλαξη, ότι τόπος προέλευσης του καλλιτέχνη είναι η Θεσσαλονίκη, το δεύτερο μετά την Κωνσταντινούπολη πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Οι Σέρρες, ενδιάμεσος σταθμός ανάμεσα στη Θεσσαλονίκη και στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και σημαντικό στρατιωτικό και διοικητικό κέντρο, παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της τέχνης στη μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή εποχή, όπως φαίνεται καθαρά από την ολοκληρωμένη ψηφιδωτή σύνθεση της Κοινωνίας των Αποστόλων της Παλαιάς Μητρόπολης. Η τέχνη επηρεάζεται έντονα και από τα δύο μεγάλα κέντρα του Βυζαντινού κράτους, αλλά παρ' όλα αυτά διατηρεί την αυτονομία και ανεξαρτησία της.

Χρονολόγηση

Η τεχνοτροπία με τη βοήθεια της εικονογραφίας είναι τα μόνα στοιχεία που μπορούν να οδηγήσουν σε μία κατά προσέγγιση χρονολόγηση του ψηφιδωτού εφόσον μάλιστα ελλείπουν τα ιστορικά και άλλα επιγραφικά δεδομένα.

Όλα τα στοιχεία, που αφορούν στη σχέση της παράστασης της Κοινωνίας των Αποστόλων με τα μνημεία του τέλους του 11ου αιώνα και των αρχών του 12ου που εξετάσαμε παραπάνω, συνηγορούν σε μία χρονολόγηση γύρω στο 12ο αιώνα ή το πολύ στην πρώτη δεκαετία του, γεγονός που υποστηρίζεται και από άλλους μελετητές¹.

Όπου υπάρχουν αντιρρήσεις, αυτές στερούνται κάθε αληθοφάνειας και δεν είναι δυνατό να ληφθούν σοβαρά υπόψη². Η σχέση της μορφής του Ανδρέα με εκείνη της Μονής Δαφνίου αλλά και με την αντίστοιχη μορφή των κωνσταντινουπολιτικών μνημείων του 12ου αιώνα, οδηγούν στη χρο-

zantines, Ochride 1961», Tome I, Beograd 1963, σ. 121-122. «Byzantine Art-IXth Exhibition of the Council of Europe», Athens 1964, Nr. 484-5, σ. 417-418 (Catalogue) C. Rizzardi, Mosaici altoadriatici, σ. 159.

1. V. Lazarev, Stora, σ. 255 σημ. 55 (όπου ανατρέπονται ορισμένες θεωρίες για μια άλλη χρονολόγηση)· επίσης βλ. L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, Bruxelles 1975, σ. 27, σημ. 25· D. Mouriki, Stylistic Trends, σ. 100 σημ. 61.

2. Π. Παπαγεωργίου, Αι Σέρραι, σ. 250 (χρονολογεί το ψηφιδωτό στο 15ο αιώνα βασιζόμενος σε επιγραφή του μητροπολίτη Φιλίππου)· Ν. Νικολάου, Σκαπανείς της ιστοριογραφίας και προβλήματα της ιστορίας των Σερρών, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 39-40 (χρονολ. στο 15ο αι. σύμφωνα με όχι σίγουρη μαρτυρία του Πεδιάσιμου).

νολογική ένταξη του ψηφιδωτού των Σερρών στην ίδια εποχή. Έτσι καταλήγω θετικά στη γνώμη του V. Lazarev που για το ψηφιδωτό αυτό τονίζει ότι εκφράζει έναν ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στα μνημεία του 11ου και του 12ου αιώνα και ανήκει ή στο τέλος του 11ου ή στις αρχές του 12ου αιώνα¹. Περισσότερο πιθανή χρονολόγηση πάντως πρέπει να είναι η πρώτη δεκαετία του 12ου αιώνα.

Συμπεράσματα

Το ψηφιδωτό του αποστόλου Ανδρέα αποτελεί για την ιστορία της ζωγραφικής των αρχών του 12ου αιώνα στις Σέρρες, αλλά και γενικότερα στην περιοχή της Μακεδονίας, έναν καλλιτεχνικό σταθμό στην εξέλιξη της εικονογραφίας του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων και της τεχνοτροπίας από τον 11ο στο 12ο αιώνα.

Ο καλλιτέχνης, από όσο βέβαια μπορούμε να συμπεράνουμε, πρέπει να προέρχεται από κάποιο καλλιτεχνικό χώρο που ανταποκρίνεται στις αξιώσεις και τις επιτεύξεις της τέχνης της πρωτεύουσας. Είναι ένας προικισμένος ψηφωτής που κατέχοντας στην εντέλεια τη δύσκολη τέχνη του ψηφιδωτού και γνωρίζοντας επίσης τα ρεύματα του 11ου και 12ου αιώνα, δημιουργεί ένα σύνολο καλλιτεχνικής ποιότητας και υψηλής αισθητικής έκφρασης.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΤΡΑΤΗ

Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Καβάλας

1. V. L a z a r e v, Old Russian, σ. 255 σημ. 55· του ίδιου, Storia, σ. 197.

SUMMARY

Angeliki Strati, The Mosaic of the Apostle Andreas from the Old Cathedral of Serres.

The mosaic representation of Apostle Andreas is to be found in a quadrangular niche, exactly opposite the main entrance of the Archaeological Museum of Serres.

This mosaic belonged to a larger composition, the Communion of the Apostles, and was decorating the niche of the Sanctuary of the Old Cathedral of Serres, dedicated to the memory of the Saints Theodori, patrons of the town.

It is the unique fragment saved from the terrible fire in 1913, which damaged severely the whole monument. This work of art marks an artistic stage in the development of the illustration of the theme «The Communion of the Apostles» and furthermore in the style going from the 11 to 12 C as well as in the history of painting of the 12 C in Serres and generally in the region of Macedonia.

The artist comes probably from a circle worthy of the standards and achievements of the art in the capital. He is a talented artist who, mastering the artistic currents of the 11 and 12 C, creates a composition of high artistic quality.