

**G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce (une nouvelle province de l'art byzantin)*** Paris 1936 (*Texte du tome deuxième - première partie*). Κείμενον ἐκ σελ. 388 μετὰ 110 εἰκόνων. Εἰς τὴν σειρὰν - τόμ. 6<sup>ος</sup> - τῶν ἐκδόσεων τῆς *Haut-Commissariat de la République française en Syrie et au Liban*.

Εἰς μέγαν τόμον ἐκ 388 σελίδων ὁ ἀκάματος πατὴρ de Jerphanion παρέχει τὴν ἐρμηνείαν τῶν μνημείων τῆς Καππαδοκίας, τὰς εἰκόνας τῶν ὁποίων περιέλαβεν εἰς τὸν τρίτον τόμον τῶν Λευκωμάτων του (περιγραφὴν τοῦ τρίτου Λευκώματος βλέπε εἰς τὸν ΙΑ΄ τόμον τῆς Ἐπετηρίδος τῆς Ἐταιρείας τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν - 1935 - σελ. 519 - 521). Μὲ τὸ πρῶτον μέρος τοῦ δευτέρου τούτου τόμου συμπληροῦται ὀλοκληρωτικῶς ἡ ἐρμηνεία τῶν μνημείων τῆς Καππαδοκίας. Τὸ δεύτερον μέρος τοῦ τελευταίου τόμου θὰ περιέχη, ὡς ἀναφέρει ἐν τῷ προλόγῳ του ὁ συγγραφεὺς, τὰ γενικὰ συμπεράσματα, τοὺς Καταλόγους καὶ τὰ Εὐρετήρια τοῦ ὅλου ἔργου.

Ὁ ἐκδοθεὶς τόμος ἔχει ὅλως ἰδιαίτεραν σημασίαν οὐ μόνον διὰ τὸ πλῆθος τοῦ ὕλικου (περιγράφονται ἐν αὐτῷ περὶ τοὺς πενήκοντα ναοὶ ἐξ ὄλων τῶν περιοχῶν τῆς Καππαδοκίας, πλὴν τῶν ναῶν τῆς περιοχῆς τοῦ Γκέρεμε καὶ τῶν περιχώρων του, τὴν ἐρμηνείαν τῶν ὁποίων ἔδωκεν ὁ π. de J. εἰς τὸν πρῶτον τόμον κειμένου· πρβλ. Ἐπετηρίδα Ἐταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, τόμον 10<sup>ον</sup> 1933, σελ. 485 - 488), ἀλλὰ καὶ διότι μεταξὺ τῶν ναῶν τούτων ὑπάρχουν μνημεῖα ἀξιόλογα διὰ τὴν ἀρχαιότητά των (τῆς εἰκονομαχικῆς περιόδου, ὡς εἶναι οἱ ναοὶ Ἐλέβρας, ἁγίου Στεφάνου), διὰ τὴν σπουδαιότητα τῶν τοιχογραφιῶν των — ἄλλων ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφικοῦ πλούτου, καὶ ἄλλων ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης (ὡς εἶναι ὁ τρίκογχος ναὸς τοῦ Ταγκάρ καὶ τοῦ Μπελῆ Κιλισέ), καὶ τέλος διὰ τὰς ἀφιερωτικὰς ἢ ἄλλου περιεχομένου ἐπιγραφὰς τῶν, δι' ὧν παρέχονται ἐνδιαφέρουσαι ἱστορικαὶ καὶ φιλολογικαὶ πληροφορίαι καὶ ἰδίως διαφωτίζεται τὸ πλέον εὐθικτον σημεῖον τῶν Καππαδοκικῶν μνημείων: ἡ χρονολογία των.

Ἡ περιγραφὴ τῶν μνημείων γίνεται κατὰ γεωγραφικὰς περιοχὰς μὲ τὴν διακρίνουσαν τὸν συγγραφεὰ σαφήνειαν εἰς τὴν μέθοδον, τὴν ἀκρίβειαν εἰς τὴν περιγραφὴν καὶ τὴν πληρότητα εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν τῶν εἰκονογραφικῶν, τῶν παλαιογραφικῶν καὶ τῶν ἀναφυσόμενων ἱστορικῶν καὶ ἀγιολογικῶν προβλημάτων. Συγκριτικὴ ἔρευνα, στηριζομένη κυρίως εἰς τὴν διάταξιν καὶ τὴν ἐκλογὴν τῶν θεμάτων καὶ κατὰ δεύτερον λόγον εἰς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τεχνοτροπίαν, δίδει εἰς τὸν συγγραφεὰ τὰ κριτήρια πρὸς χρονολόγησιν καὶ διευκρίνισιν τῶν μεταγενεστέρων ἐπισκευῶν τῶν τοιχογραφιῶν τῶν ναῶν.

Κατωτέρω ἀναφέρομεν τὰ σπουδαιότερα ἐκ τῶν ἐξεταζομένων τούτων καππαδοκικῶν μνημείων κατὰ χρονολογικὴν σειρὰν καὶ οὐχὶ κατὰ γεωγραφικὰς περιοχὰς, ὡς ἐκτίθενται ταῦτα ὑπὸ τοῦ συγγραφέως, ἀκολουθοῦντες καὶ πάλιν

τὴν μέθοδον, ἣν ἐν τῇ σειρᾷ τῶν βιβλιοκρισιῶν ἡμῶν ἐν τῇ Ἐπετηρίδι περὶ τῶν ναῶν τῆς Καππαδοκίας ἐπὶ τοῦ μνημειώδους ἔργου τοῦ πατρὸς de Jerph. μετεχειρίσθημεν.

Ἐκ τῶν ναῶν τῆς εἰκονομαχικῆς περιόδου τῶν κοσμουμένων μὲ σταυροὺς καὶ γεωμετρικὰ σχέδια ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον ἐνέχει τὸ λεηλατηθὲν κατὰ τὴν μικρασιατικὴν καταστροφὴν τοῦ ἔτους 1922 παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Στεφάνου παρὰ τὸ Τζεμίλ. Ἡ εἰκονογράφησις τούτου κατὰ τὸν de Jerph. εἶναι ἔργον τῆς εἰκονοφίλου μερίδος μὲ προσχήματα εἰκονοκλαστικά, διότι ἔκκοσμεῖτο ἀρχικῶς μὲ παραστάσεις ἁγίων, καὶ ἰδιαίτατα τῆς ἁγίας Εὐφημίας, τῆς ἰδιαίτερος γεραιρομένης ὑπὸ τῶν εἰκονολατρῶν ἁγίας.

Ὁ μικρὸς σταυρὸς σχήματος ναὸς τοῦ Μαυρουτζάν, τῆς αὐτῆς περιόδου ἢ ἴσως καὶ εἰς χρόνους πρὸ τῆς εἰκονομαχίας ἀκόμη ἀναγόμενος, εἶναι σπουδαῖος διὰ τὴν ἀρχαιότητά του καὶ κυρίως διότι παρουσιάζει εἰς τὰς λεπτομερείας τῆς εἰκονογραφίας (ὡς τὸν Χριστὸν εἰς τὴν Σταύρωσιν ἐνδεδυμένον μακρὸν κολόβιον) καὶ εἰς τὸν πρωτόγονον χαρακτῆρα τῆς τέχνης σχέσεις μὲ τὴν τέχνην τῆς Παλαιστίνης τοῦ 6<sup>ου</sup> καὶ 7<sup>ου</sup> αἰῶνος, διαφωτίζων οὕτω τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῶν Καππαδοκικῆς τέχνης μνημείων τοῦ ἀρχαικοῦ κύκλου.

Εἰς τὴν ἀρχαϊκὴν περίδου ἀνάγεται ἐπίσης ἱκανὸς ἀριθμὸς παρεκκλησιῶν καὶ ναῶν, ἐξ ὧν ἀρχαιότερος εἶναι ὁ ἐνεπίγραφος ναὸς τοῦ Τασβασλή - Κιλισσέ, χρονολογούμενος ἐξ ἀφιερωτικῆς ἐπιγραφῆς εἰς τοὺς χρόνους τοῦ Πορφυρογεννήτου, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 913 - 919 μὲ ὁμοίως ἀρχαϊκὴν, πρωτόγονον, καθαρῶς ἀνατολικὴν τέχνην, ἐντελῶς διάφορον τοῦ ἑλληνιστικοῦ κλάδου τοῦ Βυζαντίου.

Εἰς ὀλίγον μεταγενεστέρην ἐποχὴν (διότι ὁ Χριστὸς τῆς ἀψίδος δὲν εἶναι ὁ ἀποκαλυπτικὸς) ἀλλ' εἰς τὴν αὐτὴν ἀρχαϊκὴν ὁμάδα ἀνήκει καὶ ὁ δίκλιτος ναὸς τοῦ Μπαλέκ - Κιλισσέ, αἱ σπουδαῖαι, ἀλλὰ κακῶς ἀτυχῶς διασφύζομεναι τοιχογραφίαι τοῦ ὁποίου σχετίζονται πολλαχῶς (καὶ ἰδίως μὲ τὸ πλῆθος τοῦ ἐκ μαργαριτῶν διακόσμου καὶ τὴν σύγχισιν τῶν γραμμάτων εἰς ἐπιγραφάς) πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου, εἰς τὰς ὁποίας ὁ de Jerph. διαβλέπει ἐπίδρασιν ἀρμενικὴν.

Μὲ τοὺς δύο αὐτοὺς ναοὺς συγγενεῦσιν καὶ οἱ περιεργοὶ ἐπάλληλοι ἐντὸς κῶνων λαξευμένοι ναοὶ τοῦ Μπελή - Κιλισσέ. Εἰς ἐξ αὐτῶν, ὁ ὑπόγειος εἰς τύπον τρικλίτου Βασιλικῆς (ὁ ἐπάνω ναὸς ἔχει τελείως καταστραφῆ) διασφύζει τὸν πληρέστερον ἀρχαϊκὸν εἰκονογραφικὸν κύκλον τῆς Καππαδοκίας. Ἰδιαίτερος πλούσιος εἶναι ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν τῆς Βαπτίσεως καὶ αἱ σκηναὶ τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων, εἰργασμένοι μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν ἀδρᾶν τεχντροπλίαν τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου καὶ τοῦ Μπαλέκ, ἐνῶ αἱ τοῦ μέσου κλίτους θεωροῦνται ὑπὸ τοῦ de Jerph. ὡς μεταγενεστέρως ἐπισκευασθεῖσαι. Ὁ δευτε-

ρος, ἐντὸς τοῦ μεγάλου κώνου λαξευμένος ἐν εἴδει ἀκανονίστου σταυροῦ μετὰ τρούλλου ναὸς ὁ φέρων καὶ τὰς προσωπογραφίας τῶν δωρητῶν, διατηρεῖ ἐπίσης ἐκτενεῖς τὰς σκηναὶς τῆς Γεννήσεως καὶ Βαπτίσεως, συμφώνως πρὸς τὸν ἀφηγηματικὸν χαρακτήρα τοῦ ἀρχαίου κύκλου, εἰς τεχνοτροπίαν ὁμοιάζουσαν κατὰ τὸν de Jerph. πρὸς τὰς κατ' ἔξοχὴν χαρακτηριστικὰς τοιχογραφίας τοῦ ἀρχαίου κύκλου τοῦ Γκέρεμε καὶ Ἑλ-Ναζάρ. Ἐκ τῶν δημοσιευθέντων ἐν τούτοις εἰς τὸ Γ'. Λευκῶμα πινάκων μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τούτου (τὸ ὕδωρ τῆς Ἑλέξεως λ. χ. καὶ τὴν εἰς Αἴγυπτον φυγὴν - πίν. 185,4 ἐν παραβολῇ πρὸς τὸν ἐν τῷ Α' Λευμῶματι πίν. 39 τοῦ Ἑλ-Ναζάρ θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἶπῃ ὅτι ἡ διαφορὰ τῆς τεχνοτροπίας εἶναι μεγάλη· ὁ χαρακτήριςμὸς «plus fruste», δὲν εἶναι ἐπαρκὴς διότι εἶναι διάφορος ὁ χαρακτήρ τῆς πτυχολογίας καὶ ἄλλος ὁ τρόπος τῆς ἀποδόσεως τοῦ προσώπου.

Ἐκ τῶν λοιπῶν ναῶν τῶν ἀποδιδόμενων εἰς τὸν ἀρχαῖόν κύκλον, ὧς εἶναι ὁ ναὸς τῶν ἁγίων Θεοδώρων μὲ ἐκτενῆ εἰκονογραφικὸν κύκλον σχετιζόμενον μὲ τὸ Γκέρεμε, σπουδαιότεραι εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Σινασοῦ, τοῦ ἄλλως λεγομένου ναοῦ τῆς Πεντηκοστῆς, αἵτινες εἶναι ἀπάνθισμα τῶν ἐκτενῶν σκηνῶν τῶν ναῶν τοῦ Τοκάλ, λεπτομερῶς περιγραφομένων ὑπὸ τοῦ de Jerph. ἀτυχῶς ὅμως μὴ εἰκονιζομένων εἰς φωτογραφίας, ἀλλὰ μόνον εἰς σχέδια.

Εἰς τῶν ἀξιολογωτέρων ναῶν τῆς Καππαδοκίας εἶναι καὶ ὁ ναὸς τῆς ἁγίας Βαρβάρας τοῦ Σογανλῆ μὲ ἀφιερωτικὴν ἐπιγραφὴν χρονολογοῦσαν τὸν ναὸν ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Βασιλείου Β' μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1006 καὶ 1021. Ὁ διάκοσμος αὐτοῦ, ἄριστα διατηρούμενος, ἔχει πλεῖστα στοιχεῖα τῆς ἀρχαϊκῆς εἰκονογραφίας (χρονολογικὴν σειρὰν, σκηναὶς ἀποκρύφων, ἀποκαλυπτικὸν θέμα εἰς ἀψίδα) ἀλλὰ καὶ τῆς μεταγενεστέρας (Δέησιν, διακόνους καὶ ἱεράρχας εἰς τὴν ἀψίδα). Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν ὁ de Jerph. συνδέει τὸν ναὸν τῆς ἁγίας Βαρβάρας μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τοῦ Τσαουσίν τῆς ἐποχῆς τοῦ Νικηφόρου Φωκά, καθὼς καὶ μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ περιφήμου νεωτέρου ναοῦ τοῦ Τοκάλ καὶ θεωρεῖ τὰ τρία ταῦτα μνημεῖα ὡς κατέχοντα μεσιάζουσαν θέσιν μεταξὺ τῶν δύο μεγάλων σειρῶν τῶν καππαδοκικῶν μνημείων τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ τῶν μεταγενεστέρων τῶν ἀντιπροσωπευομένων μὲ τοὺς σταυροειδεῖς μὲ κίνας ναοὺς τοῦ Γκέρεμε. Παρατηροῦμεν ὅμως ἐνταῦθα ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τῶν τριῶν τούτων ναῶν εἰς τὰς ὁποίας ὁ de J. εὗρισκει καὶ ὁμοιότητος τεχνοτροπίας, ἀντιπροσωπεύουν τρία διαφορετικὰ εἶδη τέχνης. Ἐνῶ αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Τσαουσίν εἶναι ὑποτεταγμέναι εἰς τὸν καθαρῶς καππαδοκικὸν χαρακτήρα τῆς τέχνης, ὅπως οὗτος διεμορφώθη ἐν τῇ χώρᾳ ἐπὶ τῇ βίσει ἀνατολικῶν ἐν γένει στοιχείων, πλησιάζουσαι περισσότερο πρὸς τὴν τέχνην τοῦ τελευταίου τῶν ἀρχαϊκῶν ναῶν τοῦ Κεζετολάρ, αἱ τοιχογραφίαι τῆς ἁγίας Βαρβάρας διαπνέονται (τουλάχιστον τινὲς ἐξ αὐτῶν) ἀπὸ τὸ ἑλληνιστικὸν πνεῦμα τοῦ 11<sup>ου</sup> αἰῶνος τοῦ Βυζαντίου. Καὶ

ὁ ἴδιος ἄλλως τε ὁ de Jerph, ἐπ' εὐκαιρίᾳ τῆς ἐρμηνείας τῆς τοιχογραφίας τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου ἀναφέρει τὴν σχέσιν πρὸς τὰ μωσαικὰ τοῦ Δαφνίου. Ὑπάρχει βεβαίως σκληρότης εἰς τὸ αἴσθημα τῆς πτυχολογίας, τοῦ φωτισμοῦ καὶ τοῦ σχεδίου, ἐν τούτοις ἡ συγγένεια πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τοῦ κέντρου εἶναι λίαν αἰσθητὴ εἰς τὴν πλάσιν καὶ ἐν γένει εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου (ὡς δεικνύει ὁ ἔγχρωμος Πίναξ 193) προσέει δὲ εἰς τὴν ἀλήθειαν τῆς κινήσεως, τὴν ὀρθότητα τῶν ἀναλογιῶν καὶ τὸν πλοῦτον τῆς πτυχώσεως, ὅπως κατ' ἐξοχὴν βλέπομεν εἰς τοὺς Πίν. 188, 1914, 192. Ὁ νεώτερος ναὸς τοῦ Τοκάλ, τὸ σπουδαιότερον μνημεῖον τῆς Καππαδοκίας, τὸ ὁποῖον ὁ de Jerph. θεωρεῖ ὡς τὸ πρότυπον τῶν μεσαζόντων αὐτῶν ναῶν, ἔχει διάφορον χαρακτῆρα συγγενεύοντα μᾶλλον πρὸς ὅτι χαρακτηρίζομεν ὡς ἐμπρεσσιονισμὸν εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην. Ἡ ἐλευθερία εἰς τὴν πλάσιν τοῦ προσώπου (βλ. ἔγχρωμον Πίν. 90), ἡ ποικιλία εἰς τὴν ἔκφρασιν, ἡ ἐλαφρότης εἰς τὴν πλουσίαν πτυχολογίαν καὶ ἡ ἀπόδοσις ὄγκου, εἶναι ἀναμφισβήτητα μαρτύρια βυζαντινῆς ἐπιδράσεως, διαφόρου ὅμως χαρακτῆρος τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Βαρβάρας, τοῦ ἑλληνιστικοῦ δηλ. κλάδου τοῦ 11<sup>ου</sup> αἰῶνος.

Καθαρώτερον τὸ πνεῦμα τῆς ἑλληνιστικῆς πλαστικότητος συναντῶμεν ἐν Καππαδοκίᾳ εἰς τὸν λαμπρὸν τρίκλιτον ναὸν τοῦ Ταγκάρ (Πίν. 167-170), τὸν ὁποῖον διεξοδικῶς καὶ μετ' ἀκριβείας περιγράφει ὁ de J., χρονολογῶν αὐτὸν εἰς τὸν 11<sup>ον</sup> αἰῶνα, ἰδιαίτατα δὲ τὰς τοιχογραφίας τῆς βορείας κόγχης, τὰς ὁποίας ὁ συγγραφεὺς θεωρεῖ ὀλίγον μεταγενεστέρας τοῦ λοιποῦ ναοῦ.

Τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τοῦ Καραμπάς, χρονολογουμένης ἐπὶ τοῦ νεωτέρου αὐτῶν στρώματος ἐξ ἐπιγραφῆς εἰς τὸ ἔτος 1060, ὁ de Jerph. παραδόξως ἀποξενώνει ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν «βυζαντινῶν» ναῶν μὲ κίονας τοῦ Γκέρεμε, ἐνῶ αὐταὶ σχετίζονται εἰς πλείιστα σημεῖα εἰκονογραφίας καὶ τεχντροπίας μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τοῦ Καρανλέκ. Εἰς τὰς τοιχογραφίας δὲ τοῦ ναοῦ τούτου, καίτοι παρατηροῦνται ἐνιαχοῦ ἀνανεώσεις, ὑπάρχει στενὴ συγγένεια πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῶν δύο ἐτέρων μὲ κίονας ναῶν: Ἐλμανλῆ καὶ Τσαρέγλ. Οἱ τέσσαρες οὗτοι ναοὶ ἀποτελοῦν μίαν οἰκογένειαν· τὸ Καραμπάς εὐρίσκεται πλησιέστερον ἀπὸ ἀπόψεως τεχντροπίας πρὸς τὰ βυζαντινὰ πρότυπα συγκρίνων τις λ.χ. τὴν Γέννησιν τοῦ Καραμπάς (Πίν. 198) πρὸς τὴν ὁμοίαν τοῦ Καρανλέκ (Πίν. 100) θὰ ἔλεγε τὴν τελευταίαν μεταγραφὴν ἐπὶ τὸ ἀνατολικώτερον τῆς πρώτης. Οὕτω θὰ ἦγετό τις εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ μὲ κίονας ναοὶ τοῦ Γκέρεμε, αἱ τοιχογραφίαι τῶν ὁποίων δύνανται νὰ θεωρηθῶσι ὡς τὰ κατ' ἐξοχὴν τῆς καθαρᾶς Καππαδοκικῆς ἀκμῆς ἔργα, χρονολογοῦνται μετὰ τὸ 1060.

Ὁ ναὸς τοῦ Καραμπάς φέρει καὶ κουφικὰς τινὰς διακοσμῆσεις, ὡς καὶ τὰς προσωπογραφίας τῶν δωρητῶν. Μίαν ἐκ τούτων ταυτίζει ὁ de Jerph. πρὸς τὴν Εὐδοκίαν τὴν ἀναγραφομένην ὡς ἰδρῦσασαν τὸν πλησίον ναὸν τοῦ

Τζακαβάρ-Κιλισέ, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ὁποίου εἶναι κατὰ ταῦτα σύγχρονοι. Ἐπὶ τοῦ ἰδιαίχοντος πύλου τῆς Εὐδοκίας ὑπάρχει πάλιν κουφικὴ γραφή· αὕτη ὅμως δὲν ἔχει, νομίζομεν, διακοσμητικὸν χαρακτήρα, ἀλλὰ φαίνεται μᾶλλον ὡς ἀληθὴς ἐπιγραφή.

Δύο ἀκόμη ναοὶ εἶναι ἄξιοι μνείας, διότι χρονολογοῦνται ἐξ ἐπιγραφῶν εἰς τὸν 13<sup>ον</sup> αἰῶνα. Ὁ πρῶτος ἐπάλληλος θολωτὸς ναὸς τοῦ Γκάρος-Κιλισέ, ὁ δυτικὸς τοῖχος τοῦ ὁποίου κοσμεῖται μὲ προσωπογραφίαν τῆς δωρητρίας ἐκ τοῦ βασιλικοῦ οἴκου τοῦ Βυζαντίου, φέρει εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ ἄνω ναοῦ ἐπιγραφὴν ἐν ἣ γίνεται μνεία τοῦ Θεοδώρου Λασκάρεως καὶ τὸ ἔτος 1212. Ἐξ αὐτοῦ ὀρθῶς συμπεραίνει ὁ de Jerph. ὅτι ἡ Καππαδοκία ἀπειτέλει τὴν ἐποχὴν αὐτὴν τμήμα τῆς Αὐτοκρατορίας τῆς Νικαίας. Ἀτυχῶς τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ καταγράφου ναοῦ, ἡ εἰκονογραφία τοῦ ὁποίου διαφέρει τῶν λοιπῶν τῆς Καππαδοκίας τοιχογραφιῶν, δὲν κατάρθωσεν ὁ de Jerph. νὰ λάβῃ φωτογραφίας καὶ παρέχει μόνον ἀτελῆ σχέδια (Πίν. 145 - 146).

Ὁ δευτέρος τέλος ναὸς τῶν Τεσσαράκοντα μαρτύρων, διπλοῦς, ὡς καὶ ἄλλοι ναοὶ ἐν Καππαδοκίᾳ, χρονολογεῖται ἐξ ἐπιγραφῆς τῷ 1216/7. Ἀξιόλογος εἶναι ἡ εἰκονογράφησις τῆς ἱστορίας τῶν Τεσσαράκοντα Μαρτύρων εἰς τὸν θόλον καὶ τὸν Ν. τοῖχον τοῦ ἀριστεροῦ ναοῦ, συμφώνως πρὸς τὴν ἀφήγησιν τῶν συναξαρίων καὶ πολῦτιμοὶ αἱ φωτογραφικαὶ αὐτῶν ἀπεικονίσεις, δι' ὧν δύναται νὰ κατανοηθῇ ἡ ἐξέλιξις τῆς τέχνης ἐν Καππαδοκίᾳ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13<sup>ου</sup> αἰῶνος. Δικαίως ὁ de Jerph. συσχετίζει αὐτὰς πρὸς τὰς νεωτέρας τοῦ Ἑλμανλή-Κιλισέ· ἐξάγεται οὕτως ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ 13<sup>ου</sup> αἰῶνος συνεχίζουσι τὸν κυρίως χαρακτήρα τῆς καθ' αὐτὸ Καππαδοκικῆς τέχνης, χωρὶς ὅμως νὰ εὐρίσκονται ἐν ἀγνοίᾳ τῆς ἐξελίξεως τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ὅπως μαρτυρεῖ ὁ πλοῦτος τῶν πτυχώσεων, ἡ ἀφθονία τῶν τεθλασμένων, αἱ κολπούμεναι ἄκραι τῶν ἐνδυμάτων κλπ. (πρβλ. Πίν. 162.)

Τοιοῦτον εἶναι τὸ νέον ἀξιολογώτατον ἔργον τοῦ πατρὸς de Jerphanion, τὰ κυριώτατα σημεῖα τοῦ ὁποίου ἐπεχειρήσαμεν νὰ δώσωμεν ἀνωτέρω. Τὸ ἔργον ὅμως τοῦτο ἔχει καὶ ἰδιάζουσαν σημασίαν διὰ τὸ ἐπιγραφικὸν ὕλικόν, ὅπερ συνήθροισε καὶ ἠρμήνευσεν ὁ ἀκαταπόνητος συγγραφεὺς καὶ περὶ τοῦ ὁποίου θέλομεν ἰδιαιτέρως πραγματευθῆ ἄλλαχού. Θὰ ἐπιτραπῇ μόνον ἐνταῦθα νὰ προσθέσωμεν ὀλίγας λέξεις ἐπὶ τοῦ ἀναφέντος ἐσχάτως ζητήματος τῆς χρονολογήσεως τῶν τοιχογραφιῶν τῶν ναῶν Καππαδοκίας.

Ὁ πατὴρ de Jerph. κάμνει εἰς τὰ μέχρι τοῦδε ἐκδοθέντα σχετικὰ ἔργα του κυρίως περιγραφικὴν καὶ ἐρμηνευτικὴν μελέτην τοῦ πλουσιωτάτου ὕλικου τῶν μνημείων τῆς Καππαδοκίας, διὰ τὴν χρονολόγησιν δὲ αὐτῶν δίδει τὴν μεγαλυτέραν βαρῦτητα εἰς τὴν ἐκλογὴν καὶ διάταξιν τῶν θεμάτων, θέτων εἰς δευτέραν μοῖραν τὴν συγκριτικὴν ἔρευναν τῆς εἰκονογραφίας, καὶ ἰδίως τῆς τεχνοτροπίας.

Τὸ ἀληθές εἶναι ὅτι ὁ G. Millet εἰς τὸ ἔργον του *Recherches* κλπ. συμπεριέλαβε καὶ ἐπεξεργάσθη εἰκονογραφικῶς μέγα μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Καππαδοκίας καὶ τὰ πορίσματα ταῦτα τοῦ Millet δέχεται ὁ de Jerph., θεωρῶν τὴν τέχνην τῶν χωρῶν τῆς Ἀνατολῆς ὡς σπουδαῖον κέντρον ἰδιαζούσης εἰκονογραφίας, ἣτις ἀντιτίθεται ἐν πολλοῖς πρὸς τὴν τοῦ Βυζαντίου.

Ἐσχάτως ὁμοῦς ὁ Weigand εἰς διεξοδικὴν καὶ ἐμπεριστατωμένην κριτικὴν τοῦ ἔργου τοῦ de Jerph. (ἐν *Byz. Zeitschr.* XXXVI 2. (1936) σελ. 337 κέ.) ἐγγίξει ἐν παλαιὸν πρόβλημα ἐπαναφέρων ἐπὶ τάπητος τὴν παλαιὰν θεωρίαν ὅτι ἡ Δύσις ἐπέδρασεν ἐπὶ τῆς Ἀνατολῆς, ἐνῶ ἡ λύσις του ἔκλινεν ὑπὲρ τῆς Ἀνατολῆς κατόπιν τῶν ἔρευνῶν τῶν Strzygowski, Millet καὶ ἄλλων. Ἐπὶ τινῶν τῶν παρατηρήσεων ἐν τούτοις τοῦ Weigand θὰ ἠδύνατο νὰ ἐγερωθῶσιν ἐνδοιασμοί. Τόσον τὰ ὀνόματα τῶν Μάγων (Μελχιόρ, Γάσπαρ, Βαλιάσαρ) εἰς τὸ θέμα τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων, ὅσον καὶ ἡ σειρὰ αὐτῶν (γέρων, νέος, ἀνήρ) εἶναι ἀληθές ὅτι εὗρηται εἰς πλῆθος μνημείων τοῦ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος τῆς Δύσεως, ὑπάρχουν ὁμοῦς καὶ εἰς ναοὺς τῆς Καππαδοκίας (Τοκάλ I - Γκέρεμε - Ἐλ-Ναζάρ καὶ Τσαουσίν) οἵτινες εἶναι τὰ κλασσικώτερα ἀρχαῖα καππαδοκικὰ μνημεῖα· τὸ Τσαουσίν μάλιστα φέρει καὶ ἐπιγραφὴν χρονολογοῦσαν τὰς τοιχογραφίας του «ἐπὶ Νικηφόρου Φωκᾶ» (965 - 969). Διὰ τὴν μεταστραφῆ ἢ ἐπίδρασις ἀναγκάζεται ὁ Weigand νὰ μεταθέσῃ τὴν χρονολογίαν τῶν ναῶν, παραβλέπων τὴν πασιφανῆ ἀρχαῖκὴν τεχνοτροπίαν τῶν τοιχογραφιῶν, ν' ἀρηθῆ δὲ ἀκόμη καὶ τὰς ἐπιγραφὰς ὡς ἀσφαλές χρονολογικὸν κριτήριον.

Τὴν χρονολογίαν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Καρανλὲκ ζητεῖ νὰ καταβιβάσῃ ὁ Weigand πέραν τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος καὶ δι' ἄλλους λόγους, περὶ ὧν λέγομεν κατωτέρω, ἀλλὰ κυρίως ἕνεκα τῶν ἐπιτραπεζίων σκευῶν (μαχαιριῶν, πειρουνίου) εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Εἰς τὴν ἀπεικόνισιν δὲ αὐτῶν στηρίζει ἀκόμη τὴν ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως, διότι, κατὰ τὸν Weigand, εἰς τὴν Δύσιν ἔχομεν τὴν πρώτην παράστασιν πειρουνίων εἰς τὸ τέλος τοῦ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος (Μικρογραφία τοῦ Hortus Delivarium 1195).

Ὁ ναὸς τοῦ Καρανλὲκ ἀνήκει εἰς τοὺς σταυροειδεῖς ναοὺς, οἱ ὅποιοι δὲν ἀνάγονται εἰς τὸν ἀρχαῖκόν κύκλον, ἀλλὰ εἰς τοὺς «βυζαντινοὺς», τοὺς χρονολογούμενους ὑπὸ τοῦ Jerphanion εἰς τὸν 11<sup>ον</sup> αἰῶνα, καίτοι καθ' ἡμᾶς ἡ χρονολόγησις αὕτη θὰ ἠδύνατο νὰ ἐπεκταθῆ μέχρι τοῦ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος. Κατὰ τὸν 11<sup>ον</sup> ὁμοῦς ἢ τὸν 12<sup>ον</sup> αἰῶνα παράδειγμα ἐπιτραπεζίων σκευῶν καὶ μάλιστα πειρουνίων εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν ναῶν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τοῦ Βυζαντίου καὶ εἰς μικρογραφίας χειρογράφων δὲν εἶναι τι τὸ μεμονωμένον.

Εἰς γεωργιανὸν χειρόγραφον (τετραευάγγελον τοῦ Djoutchi) ἀναγόμενον εἰς τὸν 11<sup>ον</sup> αἰῶνα βλέπομεν ἐνώπιον τοῦ Χριστοῦ δίχηνλον πειρουνίον (βλπ. G. Millet, *Recherches etc.* σελ. 288 εἰκ. 271). Ἐπίσης εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τοῦ ναοῦ τῆς Ἀσσίνου ἐν Κύπρῳ (τοῦ ἔτους 1106)

ἀπεικονιζομένην ἐπὶ τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ὅστις ἔμεινεν ἀνέπαφος ἀπὸ ἀνανεώσεως, ὑπάρχει ἔμπροσθεν τοῦ Χριστοῦ, ἀκριβῶς ὅπως εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Καρανλέκ—πρὸς τὴν ὁποίαν σχετίζεται καὶ γενικώτερον εἰκονογραφικῶς—ζυγὸς μαχαιρίου καὶ πειρουνίου (βλ. Γ. Σωτηρίου Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, ἔκδοσις Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 1936, Πίν. 79 πρὸβλ. καὶ W. Buchler, *The Church of Assinou, Cyprus, and its Frescoes*, ἐν *Archæologia*, τόμ. LXXXIII, Oxford, 1934, Πίν. C.). Εἰς τὰς ἀπεικονίσεις εἶναι δυσδιάκριτα, φαίνεται ὅμως ὅτι τὸ πειρούνιον ἐνταῦθα δὲν εἶναι δίχηλον, ἀλλὰ μὲ μίαν μόνον ἄκραν προσομοιάζον πρὸς σουβλίον<sup>1</sup> διαφέρει ἀπὸ τὸ μαχαιρίδιον κατὰ τὸ ὅτι εἶναι πλέον πεπλατυσμένον παρὰ τὴν βάσιν πλησίον τῆς λαβῆς—ἀπὸ τὸ ἐν συνήθως μέρος—λεπτότερον δὲ καὶ ὀξύτερον εἰς τὴν αἰχμήν.

Ὅμοιον σχῆμα πειρουνίου, ἐν εἶδει σουβλίου, συναντῶμεν καὶ εἰς τὸν Κώδικα 5 τῶν Ἰβήρων, χρονολογούμενον εἰς τὸν 12<sup>ον</sup> αἰῶνα (εἰς Λάμπρου Κατάλογον τόμ. 2, σ. 1 ἀριθ. 4125), εἰς τὴν εἰκόνα τῆς παραβολῆς τῶν βασιλικῶν γάμων (Ματθ. 22,1 φ. 94 β) (βλέπε καλὴν ἀπεικόνισιν εἰς φωτογραφικὸν λεύκωμα ἐκδ. Τσίμα ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἱστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγ. Ὁρους» Πίν. 21). Ἐξακολουθεῖ δὲ ἡ μορφή αὕτη τοῦ πειρουνίου μέχρι τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος, ὡς βλέπομεν εἰς τὸν Μυστραῖν. Εἰς μὲν τὴν Μητρόπολιν (ἀρχὰς 14<sup>ου</sup> αἰῶνος) μὲ τὴν βάσιν περισσότερο πλατεῖαν ἢ εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ τετραεγγέλου τῶν Ἰβήρων (πρὸβλ. Millet, *Mistra*, Πίν. 67<sup>2</sup>), εἰς δὲ τὴν Περιβλεπτον (τοῦ τέλους τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος) μὲ τὴν βάσιν στρογγυλεμένην ἀπὸ τὰ δύο μέρη (αὐτόθι Πίν. 120<sup>2</sup>). Εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησίας Αἰγίνης, χρονολογουμένης τῷ 1289 (βλ. Γ. Σωτηρίου «Ἡ Ὁμορφη Ἐκκλησία Αἰγίνης», ἐν Ἐπετηρ. Ἐταιρεία, Βυζαντινῶν σπουδῶν Τόμ. Β'. 1925, σελ. 243 κέ. πρὸβλ. αὐτόθι καὶ τόμ. 6 1929 σ. 398), τὸ πειρούνιον εἶναι δίχηλον, ὡς ἀναφέρει καὶ ὁ Weigand, εἰς δὲ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τοῦ Χελανδαρίου (τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος ἀνανεωμένην ἴσως τῷ 1804) τρίχηλον (βλέπε Millet, *Monuments de l'Athos*, Πίν. 68<sup>1</sup>).

Εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ Καρανλέκ δὲν δύναται τις ν' ἀρηθῆ ἔνιαχου μεταγενεστέρας ἐπισκευᾶς ἢ ἐκ νέου ζωγράφισιν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἀρχικῶν τοιχογραφιῶν, ὁ ὅλος ὅμως χαρακτήρ των εἶναι παλαιός, διότι καὶ εἰς τὸν πλατὺν σχηματισμὸν τοῦ προσώπου, εἰς τὸν ὁποῖον ὁ Weigand διαβλέπει σχέσιν μὲ μεταγενεστέρας ρωσικὰς εἰκόνας, καὶ εἰς τὰς ἐρυθρὰς κηλίδας τῶν παρειῶν καὶ κυρίως εἰς τὸν ὅλον χαρακτήρα τῆς τέχνης τὸ Καρανλέκ ὑπάρχει στενωτάτη συγγένεια πρὸς τὰ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 11<sup>ου</sup> καὶ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος

<sup>1</sup> Ἡ ὑπόθεσις, ἣν ἐκφέρει ὁ Φ. Κοουκουλὲς εἰς μελέτην του «Γεύματα, δεῖπνα καὶ συμπόσια τῶν βυζαντινῶν» (ἐν Ἐπετ. Ἐτ. βυζ. σπουδῶν 10<sup>ον</sup>-1933-σ. 108) ἐνθα λέγει «ἴσως νὰ ὁμοιάζον ἀπλῶς πρὸς σουβλία» ἀποδεικνύεται ἐκ τῶν μνημείων ἀκριβῆς ἀκριβῆς δὲν εἶναι μόνον ἡ παρεχόμενη αὐτόθι πληροφορία ὅτι δὲν εἰκονίζονται τοιαῦτα ἐπὶ μικρογραφιῶν καὶ τοιχογραφιῶν.

(Καραμπάς, Ἐλμαλῆ, Τσαρέγλ), ὥστε νὰ μὴ ἀπέχη πολὺ αὐτῶν χρονολογικῶς.

Ὅσον ἀφορᾷ ὁμοῦς εἰς τὴν χρονολόγησιν τοῦ νεωτέρου ναοῦ τοῦ Τοκάλ ὀφείλομεν νὰ ὁμολογήσωμεν ὅτι τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐπισωρεύει ὁ Weigand εἶναι τόσον ἰσχυρὰ ὥστε δυσχεραίνεται πλέον ἢ τοποθέτησις αὐτοῦ εἰς τὸν 10<sup>ον</sup> αἰῶνα. Εἰς τὸ τελευταῖον ἐπιχείρημα, τὸ ὁποῖον φέρει ὁ de Jerph. εἰς τὴν πρὸς τὸν Weigand ἀπάντησίν του (*La date des plus récents peintures de Toquale Kilissé en Cappadoce, ἐν Orientalia cristiana, τόμ. II Roma, 1936*), ὅτι τὸ καλύτερον μνημεῖον τῆς Καππαδοκίας δὲν ἠδύνατο νὰ γίνῃ ὑπὸ τουρκικὸν ζυγὸν καὶ μάλιστα ἐν ἐπαφῇ πρὸς τὴν τέχνην τοῦ Βυζαντίου, παρατηροῦμεν ὅτι ἡ τέχνη εἰς τὸ Βυζάντιον καὶ τὰς ἐπαρχίας τοῦ Βυζαντίου καὶ κατὰ τὴν κατάκτησιν ὑπὸ τῶν Φράγκων καὶ κατόπιν ὑπὸ τῶν Τούρκων δὲν ἀνεκόπη ἀλλ' ἐξειλίχθη βαθμιαίως. Ἄλλως τε ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νεωτέρου ναοῦ τοῦ Τοκάλ εἶναι μὲν ἐξειλιγμένη, πολὺ ὁμοῦς ἀπέχει νὰ ἔχη ὅλους τοὺς νέους χαρακτῆρας τῆς παλαιολογίου Ἀναγεννήσεως τῶν μεγάλων κέντρων.

Ἄν ἐγίνετο ἡ συγκριτικὴ ἔρευνα τῆς τεχνοτροπίας τῶν κυριωτέρων τοιχογραφιῶν τῶν ναῶν τῆς Καππαδοκίας (μεταξὺ τῶν ὁποίων ὑπάρχουν τόσαι χρονολογημέναι) θὰ ἐβοήθει τοῦτο σπουδαίως εἰς τὴν κατανόησιν τῆς ἐξελιξέως τῆς τέχνης τοῦ ἀρχαικοῦ κύκλου, τὰ χρονικὰ ὄρια τοῦ ὁποίου ὑπερβαίνουν πιθανώτατα τὰ καθοριζόμενα ὑπὸ τοῦ συγγραφέως. Ὁ de Jerph. λαμβάνων κυρίως ὑπ' ὄψιν ὁμοιότητας εἰς τὴν ἐκλογὴν καὶ διάταξιν τῶν θεμάτων συμπεριλαμβάνει εἰς τὸν ἀρχαικὸν κύκλον ἐξειλιγμένας ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας τοιχογραφίας, καίτοι παρατηρεῖ τὰς διαφορὰς. Ὁμοίως θὰ ἠδύνατο νὰ διακριθῇ ὁ κύκλος τῶν ὑφισταμένων τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἑλληνιστικῆς τεχνοτροπίας τοῦ Βυζαντίου τοιχογραφιῶν (ἀγίας Βαρβάρας, τρικόγχου ναοῦ τοῦ Ταγκάρ, Καραμπάς, τὴν συνεχιζομένην μέχρι τοῦ Τοκάλ II) καὶ νὰ καθορισθοῦν οἱ χαρακτῆρες τῆς ἀκμῆς τῆς Καππαδοκικῆς τέχνης εἰς τοὺς σταυροειδεῖς μὲ κίονας ναοὺς, οἵτινες, ἂν καὶ εἶναι βυζαντινοὶ ὡς πρὸς τὴν ἀρχιτεκτονικὴν, τὰ θέματα καὶ τὴν διάταξιν τῶν τοιχογραφιῶν των, παρουσιάζουν ἐν τούτοις εἰς τὴν τεχνοτροπίαν ὑποστολὴν τῶν ἑλληνιστικῶν στοιχείων καὶ πλήρη ἀνάπτυξιν τῶν ἐγχωρίων ἀνατολικῶν.

Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ