

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΝ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ἐπὶ τῆς πρὸς νότον ὄψεως τῆς νοτίας κιονοστοιχίας εἰς τὴν βασιλικὴν τῆς Ἀχειροποιήτου Θεσσαλονίκης διεσώθη σειρά τοιχογραφιῶν, αἱ ὁποῖαι εἰκονίζουσι ἀριθμὸν μορφῶν ἐκ τῶν Τεσσαράκοντα μαρτύρων, τῶν εὐρόντων τὸν θάνατον εἰς τὴν Σεβαστιανὴν ἐπὶ αὐτοκράτορος Λικινίου.

Αἱ τοιχογραφίαι αὗται ἔχουσι δυστυχῶς σφυροκοπηθῆναι ὑπὸ τῶν Τούρκων διὰ τὴν συγκρατηθῆναι τὸ ἐπίχρισμα, τὸ ὁποῖον ἄλλοτε τὰς ἐκάλυπτεν. Αἱ εἰκόνες εἶχον ἀποκαλυφθῆναι πρὸ πολλῶν ἐτῶν, ἄγνωστον ἀκριβῶς πότε, ἴσως κατὰ τὰς ἐπισκευὰς τοῦ 1912. Ἡ ἐπελθούσα ὁμῶς χρησιμοποίησις τῆς Ἀχειροποιήτου διὰ τὴν στέγασιν διαφόρων κατὰ καιροὺς προσφύγων καὶ αἱ ἄλλαι περιπέτειαι τοῦ μνημείου εἶχον εἰς τοιοῦτο σημεῖον ἀμαυρώσει τὰς εἰκόνας αὐτὰς, ὥστε νὰ διαφύγουν τὴν προσοχὴν τῶν ἐρευνητῶν καὶ νὰ θεωροῦνται ὡς ἐντελῶς κατεστραμμένα καὶ ἄνευ ἰδιαιτέρας σημασίας.

Ἐπωφελούμενος τῆς διαμονῆς εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, χάριν ἄλλων ἐργασιῶν, τοῦ εἰδικοῦ καλλιτέχνου συντηρητοῦ τῶν βυζαντινῶν ζωγραφικῶν ἔργων κ. Φ. Ζαχαρίου καὶ μετὰ τὴν θεομὴν συμπαράστασιν τῆς Διευθύνσεως Ἀναστηλώσεως τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας¹, κατόρθωσα νὰ ἔλθουν καὶ πάλιν εἰς φῶς αἱ τοιχογραφίαι αὗται.

Παρὰ τὰς σοβαρὰς τῶν καταστροφῶν ἀπὸ τὰ σφυροκοπήματα, αἱ γραφαὶ μορφῶν αὗται παρουσιάζουσι μέγιστον ἐνδιαφέρον ἀπὸ ἀπόψεως καλλιτεχνικῆς καὶ αὗται καθ' ἑαυτὰς, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν σημασίαν των, λόγῳ τῆς θέσεως, πού, ὅπως θὰ ἴδωμεν, κατέχουσι εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς ζωγραφικῆς τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τοὺς χρόνους τοὺς προηγηθέντας τῆς μεγάλης Παλαιολογείου ἀκμῆς, τῆς ὁποίας αὗται ἀποτελοῦν μίαν ἐξόχως ἐνδιαφέρουσαν προβαθμίδα.

I

Ἐπὶ τοῦ τοίχου, τοῦ σχηματίζοντος τὰ τόξα τῆς νοτίας κιονοστοιχίας, ἡ διάταξις τῶν εἰκόνων τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα ἔχει ὡς ἑξῆς: Ὑπεράνω τῆς κορυφῆς ἐκάστου τόξου εὐρίσκεται ἡ μορφὴ ἑνὸς ἁγίου ἐν προτομῇ ἐντὸς κύκλου (στηθάριον), μεταξὺ δὲ τῶν τόξων, ὑπεράνω δηλαδὴ ἐκάστου κίονος, εἰκονίζεται ἀνὰ εἷς ὀλόσωμος ὄρθιος ἅγιος. Οὕτω ἔχομεν ἐκεῖ μίαν ρυθμικὴν ἐναλλαγὴν προτομῶν καὶ ὀρθίων μορφῶν,

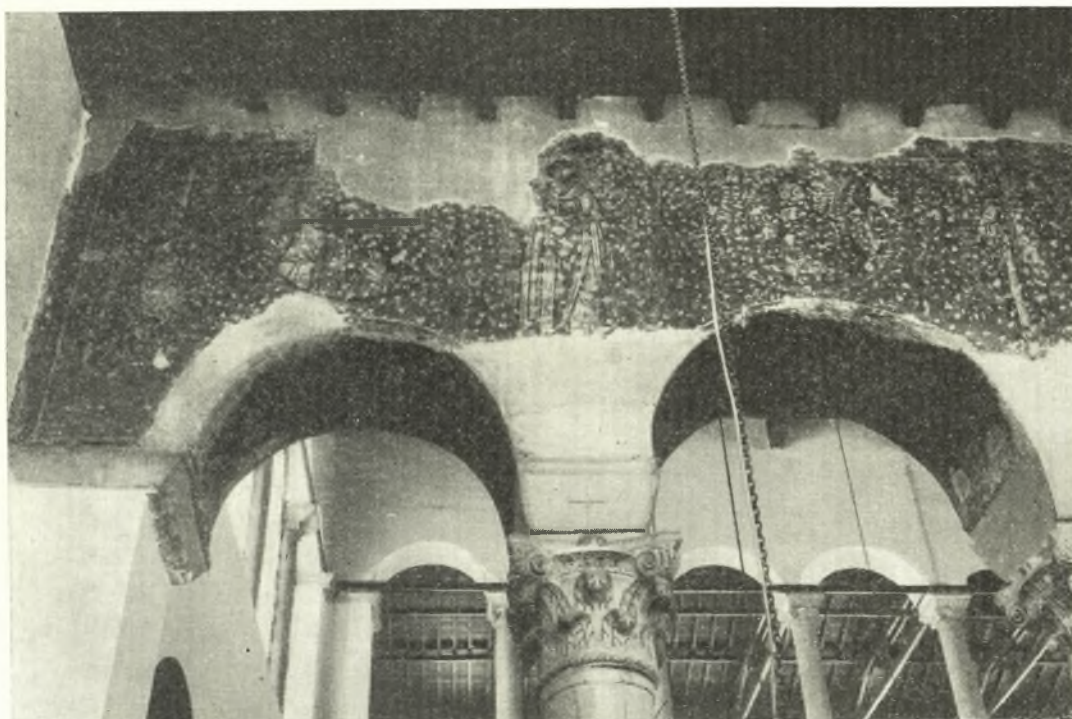
¹ Τὸν Διευθυντὴν τῆς Ὑπηρεσίας Ἀναστηλώσεως κ. Ε. Στίκαν θέλω καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως αὐτῆς θεομότητος νὰ εὐχαριστήσω διὰ τὴν προθυμίαν του νὰ με βοηθήσῃ μετὰ κάθε τρόπον εἰς τὴν ἐργασίαν μου. Βαθεῖα ἐξ ἄλλου εἶναι ἡ εὐγνωμοσύνη μου πρὸς τὸν φίλον καλλιτέχνην κ. Φ. Ζαχαρίου, ὁ ὁποῖος διὰ τοῦ ἐπιστημονικοῦ

καὶ ἀριστοτεχνικοῦ καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων τὰ μάλιστα συνέβαλεν εἰς τὴν μελέτην αὐτῶν. Χάριτας τέλος ὀφείλω εἰς τὸν Ἐφορον Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Μακεδονίας κ. Σ. Πελεκανίδην διὰ τὸ ἐνδιαφέρον του καὶ τὴν συμπαράστασίν του κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν εἰς τὴν Ἀχειροποιήτου ἐργασιῶν.

ἐναρμονιζομένων κατὰ τρόπον λίαν ἐπιτυχῆ πρὸς τὰς δημιουργηθείσας ὑπὸ τοῦ ἀρχιτέκτονος ἐπιφανείας (εἰκ. 1-4)¹.

Σήμερον σώζονται ἐκεῖ 18 ἐν συνόλῳ εἰκόνες, ἧτοι 9 προτομαὶ καὶ 9 δλόσωμοι μορφαί. Ἀλλὰ καὶ ὅταν ἡ ἐπὶ τῆς τοξοστοιχίας σειρὰ τῶν τοιχογραφιῶν ἦτο πλήρης εἰκονίζοντο ἐκεῖ εἰκοσιτέσσαρες μόνον ἐκ τῶν Τεσσαράκοντα μαρτύρων, καὶ τοῦτο

1 2 3 4



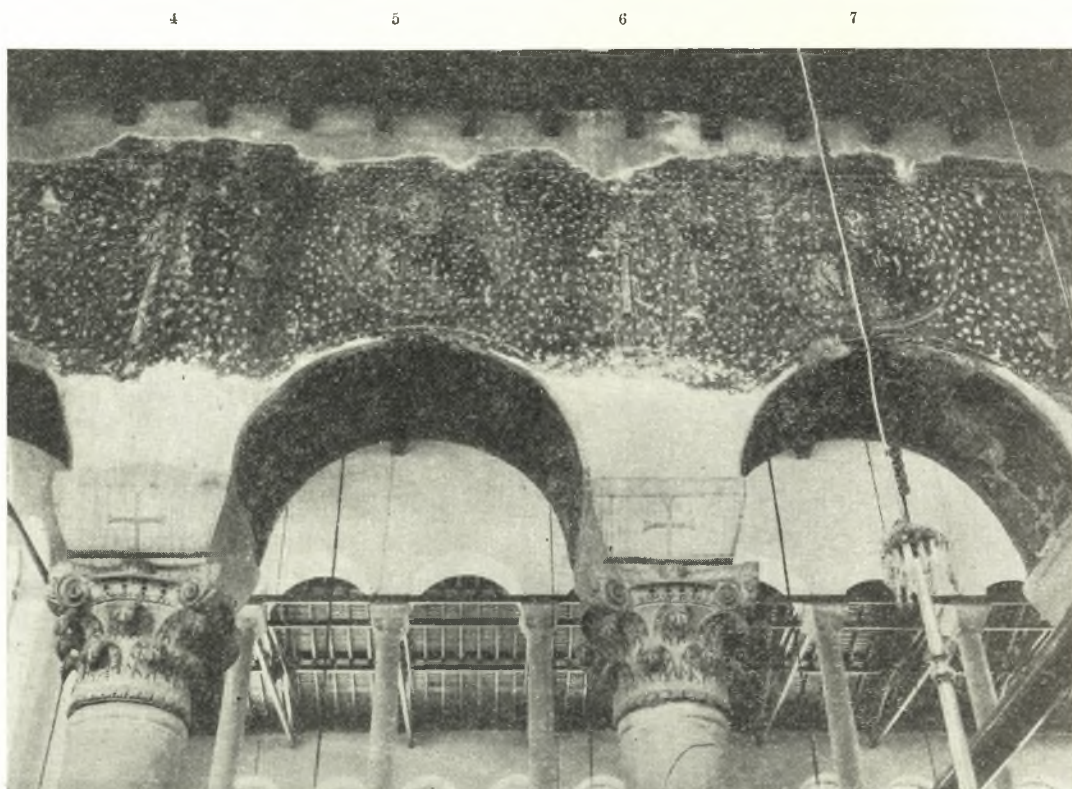
Εἰκ. 1. Ἡ δυτικὴ ὁμάς τῶν τοιχογραφιῶν. Μορφαὶ 1-4.

διότι τὰ τόξα τῆς κιονοστοιχίας εἶναι δώδεκα καὶ οἱ μεταξὺ αὐτῶν χώροι δώδεκα. Αἱ ὑπόλοιποι δεκαεὶς μορφαί, διὰ νὰ συμπληρωθῇ ὁ ἀριθμὸς τῶν Τεσσαράκοντα, θὰ εὐρίσκοντο ἴσως εἰς τὰς στενὰς πλευρὰς τοῦ νοτίου κλίτους, ἀνατολικὴν καὶ δυτικὴν, πιθανώτερον ὅμως εἰς τὸν νότιον τοῖχον τοῦ κλίτους τούτου.

Ἐκ τῶν 18 σωζομένων σήμερον μορφῶν 2 προτομαὶ καὶ 2 δλόσωμοι ἅγιοι, κατὰ τὸ ἀνατολικὸν ἄκρον τῆς κιονοστοιχίας, εἶναι λίαν κατεστραμμένοι, ὥστε νὰ μὴ δύναται νὰ γίνῃ περὶ αὐτῶν λόγος. Αἱ λοιπαὶ καλῶς ὁπωσδήποτε διατηρούμεναι τοιχογραφίαι ἀποτελοῦν σήμερον δύο ομάδας. Ἡ μεγαλύτερα, περιλαμβάνουσα 12 ἅγιους, εὐρίσκεται κατὰ τὸ δυτικὸν ἄκρον τῆς τοξοστοιχίας (εἰκ. 1-3), ἡ δὲ μικροτέρα, εὐρισκομένη εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἄκρον, ἀποτελεῖται ἀπὸ 6 μορφῶν, ἐκ τῶν ὁποίων 3 εἶναι ἐντελῶς κατε-

¹ Οἱ εἰς τὸ ἄνω μέρος τῶν εἰκόνων 1-4 ἀριθμοὶ ἀναγραφῆς τῶν σωζομένων μορφῶν καὶ δεικνύουν τὴν ἀκριβῆ θέσιν ἐκάστης αὐτῶν.

στραμμένα, μιᾶς δὲ ἀκόμη σώζεται μόνον τὸ κάτω ἥμισυ (εἰκ. 4). Κατὰ τὸ δυτικὸν ἄκρον τῆς τοξοστοιχίας, εἰς τὸν χώρον τὸν ἀπομένοντα μεταξὺ τῆς γωνίας καὶ τοῦ πρώτου ἀπὸ Δ. πρὸς Α. τόξου, εἰκονίζεται ὑψηλὸν μανουάλιον με ἐξωγκωμένον ἀτρακτοειδὲς σῶμα στηριζόμενον ἐπὶ τριῶν ποδῶν καὶ φέρον ἄνω λευκὴν ἀνημμένην λαμπάδα (εἰκ. 13. Πβλ. καὶ εἰκ. 1 ἀριστερά).



Εἰκ 2. Ἡ δυτικὴ ὁμάς τῶν τοιχογραφιῶν. Μορφαὶ 4-7.

Αἱ μετὰ τὸ μανουάλιον ἀκολουθοῦσαι εἰκόνες τῶν Τεσσαράκοντα μαρτύρων εἶναι κατὰ σειρᾶν, ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ, εἰς μὲν τὴν δυτικὴν ὁμάδα αἱ ἐξῆς:

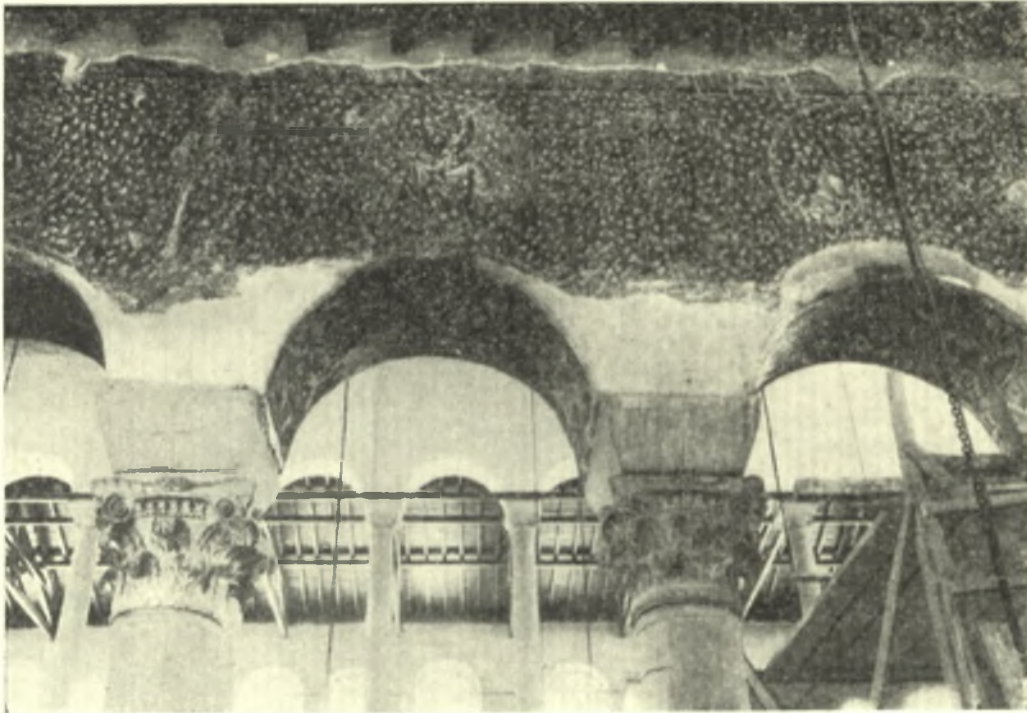
1) Ὁ Ἅγιος [Θεόδου]λος. Προτομή (εἰκ. 5). Τούτου δὲν σώζεται ἡ κεφαλή, ἐκ δὲ τοῦ ὀνόματος ἀπέμειναν μόνον τὰ τρία τελευταῖα γράμματα. Εἰς τοὺς γνωστοὺς καταλόγους τῶν ὀνομάτων τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα¹, εἰς τοὺς ὁποίους ὅμως ὑπάρχουν ἀρκετὰ ἀπὸ τοῦ ἑνὸς εἰς τὸν ἄλλον διαφοραὶ, δύο μόνον ἔχουν ὄνομα με κατάληξιν λος,

¹ Διὰ τὸν κατάλογον τῶν ὀνομάτων ἐχρησιμοποίησα ἀφ' ἑνὸς τὴν Διαθήκην τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα, δημοσιευμένην ἐν P. LAMBECII, Commentarium de august. bibliotheca caesarea Vindobonensi libri I - VIII. Edit. altera studio et opera A. F. KOLLARI, IV, Vindobonae 1778, 234, ἀφ' ἑτέρου δὲ τὴν ἀναγραφὴν ἐν H. DELEHAYE, Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae Bruxellis 1902, 521. 41 κ.ἐξ.

Τὴν δημοσίευσιν τῶν A. AVICHT - H. SCHMIDT ἐν Archiv für slavische Philologie, 18, 1896, δὲν ἠδυνήθη νὰ ἴδω. Κατάλογος τῶν ὀνομάτων, με πολλὰς ὅμως ἀλλοιώσεις, παρατίθεται καὶ εἰς τοῦ K. ΔΟΥΚΑΚΗ, Μέγας Συναξαριστής. Μάρτιος, 151. Ὁ κατάλογος οὗτος δὲν περιέχεται εἰς τὸν Νέον Θησαυρόν, ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὁ Δουκάκης παρέλαβε τὴν ἐκτενὴ διήγησιν τοῦ μαρτυρίου τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα.

ὁ Θεόφιλος καὶ ὁ Θεόδουλος. Δεδομένου ὅτι ἡ εἰκὼν τοῦ Θεοφίλου σώζεται εἰς τὴν Ἀχειροποίητον (εἰκ. 7), οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ, νομίζω, ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἐδῶ εἰκονιζόμενος εἶναι ὁ Θεόδουλος.

- 2) [Ὁ Ἅγιος] Λεόντιος. Ὁλόσωμος ὄρθιος (πίν. 2. 1).
- 3) Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος. Προτομή (πίν. 2. 2).



Εἰκ. 3. Ἡ δυτικὴ ὁμάς τῶν τοιχογραφιῶν. Μορφαὶ 8 - 11.

- 4) Ὁ Ἅγιος Κύριλλος. Ὁλόσωμος ὄρθιος (πίν. 3. 1).
- 5) Ὁ Ἅγιος Γοργόνιος. Προτομή (πίν. 3. 2).
- 6) Ὁ Ἅγιος Δομετιανός. Ὁλόσωμος ὄρθιος (εἰκ. 6).
- 7) Ὁ Ἅγιος Γάιος (sic). Προτομή (πίν. 4. 1).
- 8) Ὁ Ἅγιος Θεόφιλος. Ὁλόσωμος ὄρθιος (εἰκ. 7).
- 9) Ὁ Ἅγιος Κάνδιδος. Προτομή (εἰκ. 8).
- 10) Ὁ Ἅγιος Ἠλιάδης. Ὁλόσωμος ὄρθιος (εἰκ. 9).
- 11) Ὁ Ἅγιος Ἀλέξανδρος. Προτομή (εἰκ. 10).
- 12) Ὁ Ἅγιος Ὁλόσωμος ὄρθιος (εἰκ. 11).

Εἰς τὴν ἀνατολικὴν δὲ ὁμάδα εἰκονίζονται, ἐκτὸς μιᾶς προτομῆς, τῆς ὁποίας ἀπέμειναν ἐλάχιστα μόνον λείψανα, οἱ ἑξῆς:

- 13) Ὁ Ἅγιος Ὁλόσωμος ὄρθιος. Σῶζεται σχεδὸν ὀλόκληρος πλὴν τοῦ ἄνω ἡμίσεος τῆς κεφαλῆς (εἰκ. 12).

Ἀκολουθοῦν μία προτομή, τῆς ὁποίας ἐσώθη ἀσήμαντον τμήμα, μετ' αὐτὴν λείψανα ὀρθίας μορφῆς, ἀπὸ τῆς ὁσφύς καὶ κάτω, κατόπιν δὲ

14) Ὁ Ἅγιος Οὐαλεντῖνος. Προτομή (πίν. 4.2). Τὸ ὄνομα τοῦτο δὲν ἀναγράφεται εἰς τοὺς γνωστούς μου καταλόγους. Εἰς αὐτοὺς εὐρίσκονται τὰ κάπως συγγενεύοντα Οὐάλης καὶ Οὐαλλέριος¹. Ὑποθέτω ὅτι πρόκειται περὶ παραφθορᾶς ἑνὸς τούτων.

14



Εἰκ 4. Ἡ ἀνατολικὴ ὁμάς τῶν τοιχογραφιῶν.

Ἡ τυχὸν ὑπόθεσις ὅτι ὁ Οὐαλεντῖνος δὲν ἀνήκει εἰς τὴν σειρὰν τῶν Τεσσαράκοντα δέον ὀπωσδήποτε ν' ἀποκλεισθῆ καὶ ἐξ ἄλλων λόγων, ἀλλὰ καὶ ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι ἅγιος μὲ τὸ ὄνομα αὐτὸ δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸ Συναξάριον.

Μετὰ τὴν προτομὴν τέλος τοῦ Οὐαλεντῖνου ἀκολουθεῖ ὀρθία μορφή, τῆς ὁποίας σώζεται τὸ κάτω μόνον σῶμα (εἰκ. 4).

Ἡ σειρὰ τῶν εἰς τὸν τοῖχον τῆς τοξοστοιχίας εἰκονιζομένων ἁγίων ἐτελείωνεν, ὡς φαίνεται, μὲ προτομὴν εὐρισκομένην ὑπεράνω τοῦ τελευταίου πρὸς Α. τόξου. Θεωρῶ τέλος πολὺ πιθανὸν ὅτι μανουάλιον ἀνάλογον πρὸς τὸ σωζόμενον εἰς τὸ δυτικὸν ἄκρον τῆς τοξοστοιχίας (εἰκ. 13) θὰ ὑπῆρχε καὶ κατὰ τὸ πρὸς Α. ἄκρον αὐτῆς.

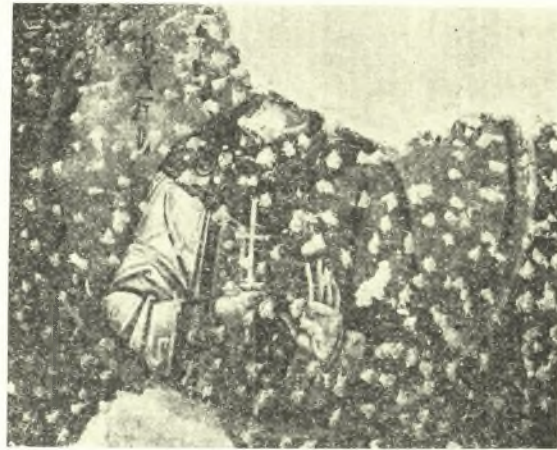
Τὴν ὅλην τοιχογραφίαν ἔκλειεν εἰς τὴν ἄνω πλευρὰν τοῦ τοῖχου τῆς τοξοστοιχίας

¹ Πρὸβ., ἐκτὸς τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν σημείωσιν 1 τῆς σελ. 8, καὶ G. DE JÉRPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Κείμενον I. 2, 314 καὶ 315.

διάκοσμος ταινία ἀποτελουμένη ἐκ μεγάλων κύκλων, οἱ ὅποιοι πληροῦνται μὲ ἀνοικτὸν ἄνθος καὶ συνδέονται μεταξὺ των δι' ἄλλων μικροτέρων κύκλων ἐν εἴδει κόμβων, ἐνῶ τρίφυλλα καλύπτουν τοὺς ἐκατέρωθεν τῶν μικρῶν κύκλων ἀπομένοντας τριγωνικοὺς χώρους (εἰκ. 14).

Πρὸς συμπλήρωσιν τῆς περιγραφῆς τῶν σωζομένων εἰκόνων ἐκ τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἶναι ἀνάγκη νὰ προσθέσωμεν ὀλίγας λέξεις περὶ τῆς στολῆς, τὴν ὁποίαν φέρουν, καὶ τοῦ τρόπου, μὲ τὸν ὁποῖον εἰκονίζονται.

Ὁ ζωγράφος, ἔχων ὑπ' ὄψει ὅτι οἱ μάρτυρες οὗτοι ἦσαν πάντες στρατιωτικοί¹, πλὴν ἴσως τοῦ τεσσαρακοστοῦ, δηλαδὴ τοῦ δεσμοφύλακος (καπικλαρίου), ὁ ὁποῖος ἔλαβε τὴν θέσιν τοῦ λιποψυχήσαντος², εἰκόνισεν αὐτοὺς μὲ τὸ ἐκ τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἀκόμη ἐποχῆς σύνηθες διὰ τοὺς στρατιωτικοὺς μάρτυρας ἔνδυμα. Οὗτοι πρᾶγματι φέρουν, ὅπως καὶ οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου³ καὶ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου⁴ τῆς Θεσσαλονίκης, χιτῶνα ἐξωσμένον μὲ πλατείας χειρῖδας, ἀπὸ τὰς ὁποίας προβάλλουν αἱ στεναὶ τοῦ ἐσωτέρου ἐνδύματος, ἐπὶ δὲ τοῦ χιτῶνος γλαμύδα πορφυρομένην κατὰ τὸν δεξιὸν ὄμιον καὶ φέρουσαν ἔμπροσθεν πλατὺ τετράγωνον διάκοσμον ἐπίγραμμα, τὸ ταβλίον.



Εἰκ. 5. Ὁ Ἅγιος [Θεόδου]λος.

Διὰ τῆς δεξιᾶς⁵ οὗτοι κρατοῦν σταυρόν, τὸ σύνηθες χαρακτηριστικὸν τῶν μαρτύρων⁶. Τὴν ἀριστερὰν ἔχουν ἄλλοι μὲν πρὸ τοῦ στήθους μὲ τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἔξω⁷, ἄλλοι δὲ κεκαλυμμένην ὑπὸ τῆς γλαμύδος, κάτω τῆς ὁποίας αὕτη διαγράφεται, καὶ εἰς τέλος, ὁ Δομετιανός (εἰκ. 6), κάτω ἐπίσης τῆς γλαμύδος, ἀλλὰ τεινομένην πλαγίως.

Διὰ τὴν πλήρη περιγραφὴν τῶν τοιχογραφιῶν δέον νὰ προσθέσωμεν ὅτι τὸ βάθος τοῦ τοίχου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου προβάλλουν καὶ αἱ ὄρθραι μορφαὶ καὶ οἱ κύκλοι μὲ τὰς προτομάς, εἶναι χρώματος βαθέος κυανοῦ, τὸ δὲ ἔδαφος, ὅπου ἴστανται οἱ ὄρθριοι ἅγιοι, ἔχει χρῶμα πράσινον. Τὸ βάθος περὶ τὰς προτομάς τῶν ἐντὸς κύκλων εἰκονιζομένων ἁγίων εἶναι ἐναλλάξ πράσινον ἀνοικτὸν καὶ βαθὺ ἐρυθρόν.

1 DELEHAYE, Synax. Eccl. Const. 521: Οὗτοι γὰρ ἐκ διαφόρων πατριδῶν ὄντες ἐφ' ἐνὶ τάγματι ἐστρατεύοντο.

2 Αὐτόθι, 522: ὁ παρατηρῶν αὐτοὺς δῆμιος καὶ φυλάτων εὐθὺς μετὰ τῶν ἁγίων ἀντὶ τοῦ λείποντος κατέστησεν ἑαυτὸν... Πρβ. αὐτόθι καὶ σ. 521, στ. 45 Ἐπίσης JERPHANION, ἔ.ά. Κείμενον, II, 1, 168.

3 CH. DIEHL - M. LE TOURNEAU - H. SALADIN, Les monuments chrétiens de Salonique, Paris 1918, Λεύκωμα, πίν. I, 1, II, 1, 2. Βλ. καὶ τὴν ἐγχρωμον ἀπεικόνισιν ἐν W. F. VOLBACH - M. HIRMER, Frühchristliche Kunst, München 1958, πίν. 126.

4 Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθήναι 1952, Λεύκωμα, πίν. 60-67.

5 Ἐξαίρεσιν μόνον ἀποτελεῖ εἰς τὰς σωζομένας εἰκόνας ὁ Ἅγιος Γοργόνιος, ὁ ὁποῖος κρατεῖ τὸν σταυρόν διὰ τῆς ἀριστερᾶς.

6 Πρβ. G. DE JERPHANION, La voix des monuments. Nouvelle série, Roma - Paris 1938, 308.

7 Καὶ πάλιν πλὴν τοῦ Ἁγίου Γοργονίου, ἔχοντος εἰς τὴν θέσιν αὐτὴν τὴν ἀριστερὰν.

II

Προτοῦ ἐξετάσωμεν τὴν τεχνοτροπίαν τῶν τοιχογραφιῶν τούτων καὶ τὰ ἐξ αὐτῆς προκύπτοντα ζητήματα, εἶναι ἀνάγκη νὰ σταθῶμεν ἐπ' ὀλίγον εἰς τὸν τρόπον τῆς διατάξεως τῶν μορφῶν ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας τοῦ τοίχου τῆς τοξοστοιχίας (εἰκ. 1-4).

Ἡ διάταξις αὐτὴ τῶν ἁγίων ἐναλλάξ εἰς προτομαὶς ἐντὸς κύκλων ὑπεράνω ἐκά-



Εἰκ. 6. Ὁ Ἅγιος Δομετιανός.



Εἰκ. 7. Ὁ Ἅγιος Θεόφιλος.

στου τόξου καὶ εἰς ὀλοσώμους ὀρθίας μορφὰς μεταξὺ τῶν τόξων εἶναι, καθ' ὅσον γνωρίζω, μοναδικὴ εἰς τὰς ἐξεταζομένας τοιχογραφίας. Ἐγὼ τουλάχιστον δὲν θὰ ἠδυνάμην ν' ἀναφέρω ἄλλο ἀνάλογον παράδειγμα. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ τοποθέτησις τῶν ὀρθίων μορφῶν μεταξὺ τῶν τόξων ἐνθυμίζει κάπως τὴν διάταξιν τῶν ἀπολεσθέντων ψηφιδωτῶν τῆς βορείας μικρᾶς κιονοστοιχίας εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον τῆς Θεσσαλονίκης¹, ὅπου μάλιστα εὐρίσκοντο ὑπεράνω τῶν τόξων καὶ ἀνάλογοι προτομαὶ ἐντὸς κύκλων². Ἐκεῖ ὁμως δὲν ὑπῆρχεν ἡ ἀπόλυτος ἀκρίβεια καὶ ἡ ἀδιατάρακτος ἐναλλαγὴ ὀρθίων

1 Βλ. Θ. ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ εἰς τὸ Δελτίον (Τιβέστια) τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως 14, 1909, πίν. I - III, VI - X, XII. Προχείρως καὶ ἐν DIEHL - LE TOURNEAU - SALADIN, ἔ.ἀ. Λεύκωμα,

πίν. XXXI, XXXIV. 1.

2 ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ, ἔ.ἀ. πίν. VII - IX. DIEHL - LE TOURNEAU - SALADIN, ἔ.ἀ. πίν. XXXI. 3, XXXII. 1, XXXIV. 1.

μορφῶν καὶ προτομῶν ἐντὸς κύκλων, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὰς ἐξεταζομένας τοιχογραφίας, καὶ τοῦτο διότι τὰ μνημονευθέντα ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, ἀνήκοντα εἰς διαφόρους ἐποχάς, δὲν ἠκολούθουν, ὡς φαίνεται, ἐνιαῖον πρόγραμμα διακοσμῆσεως.

Εἶναι ὁμως ἄξιον παρατηρήσεως τὸ γεγονός ὅτι ὁ τεχνίτης τῆς Ἀχειροποιήτου



Εἰκ. 8. Ὁ Ἅγιος Κάντιδος.



Εἰκ. 9. Ὁ Ἅγιος Ἡλιάδης.

προετίμησε τὴν κατὰ παρτάξιν ἀπεικόνισιν τῶν Τεσσαράκοντα μαρτύρων. Καὶ ἂν μὲν ἐπρόκειτο περὶ διαφόρων ἁγίων οὐδεμίαν ἐχόντων μεταξὺ τῶν σχέσιν τὸ πρᾶγμα δὲν θὰ εἶχεν ἰδιαιτέραν σημασίαν. Προκείμενου ὁμως περὶ τῆς ομάδος τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα, ἡ περίπτωσις τῆς Ἀχειροποιήτου εἶναι λίαν ἐνδιαφέρουσα. Ὁ ζωγράφος δηλαδὴ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἠγνόησε τὴν ἀπὸ τοῦ 10^{ου} ἀκόμη αἰῶνος, ἂν μὴ καὶ παλαιότερον δημιουργηθεῖσαν, εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν πιθανώτατα, γνωστὴν ἐνιαίαν σύνθεσιν, τὴν παριστάνουσαν τοὺς μάρτυρας γυμνοὺς ἐντὸς τῆς παγωμένης λίμνης, ὅπως τὴν βλέπομεν ἀπρητισμένην εἰς τὸ μεσαῖον φύλλον τοῦ ἐλεφαντίνου τριπύχου τοῦ ἀποκειμένου εἰς τὸ Ἐρμιτάζ τοῦ Λένινγκραδ¹ καὶ εἰς τὸ πιστὸν αὐτοῦ

¹ Ἀπεικόνισις ἐν Α. GOLDSCHMIDT - Κ. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, II, Berlin 1934, πίν. III. 9. Πρβ. καὶ Κείμενον, σ. 27.

ἀντίγραφον ἐπὶ τῆς ἐλεφαντίνης πλακῶς τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου¹, ἔργα ἀντιγρά-
φοντα πιθανῶς, κατὰ τὴν γνώμην τοῦ WULFF, μικρογραφίαν χειρογράφου ἢ φορητὴν
εἰκόνα². Ἡ ἐνιαία δὲ αὐτὴ σύνθεσις, μὲ τὴν ζωερὰν κίνησιν καὶ τὸν ἐντόνως δραμα-
τικὸν χαρακτήρα, ἠνυόθη ὅλως ἰδιαίτερος, λόγῳ πιθανώτατα τῆς δραματικότητός της,
ἀπὸ τὴν μακεδονικὴν ζωγραφικὴν, ὅπως μαρτυροῦν αἱ ἀπὸ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος καὶ ἐφεξῆς



Εἰκ. 10. Ὁ Ἅγιος Ἀλέξανδρος.



Εἰκ. 11. Ἅγιος ἄγνωστος.

διασωθεῖσαι πολυάριθμοι τοιχογραφίαι εἰς τὰς ἐκκλησίας καὶ αὐτῆς τῆς Θεσσαλονί-
κης³ καὶ γενικώτερον τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας⁴. Δέον τέλος νὰ προστεθῇ ὅτι
ἡ παράστασις αὐτῆ τῶν μαρτύρων ἐντὸς τῆς παγωμένης λίμνης ἀπετέλει μέρος σειρᾶς
εἰκόνων διηγουμένων καθ' ὅλην αὐτῆς τὴν ἔκτασιν τὴν ἱστορίαν τῶν μαρτυρίων τῶν

1 Ἀπεικόνισις ἐν GOLDSCHMIDT - WEITZMANN, ἔ.ἀ. πίν. III. 10 καὶ Κείμενον, σ. 27. Προχείρως καὶ ἐν G. SCHLUMBERGER, L'épopée byzantine, I, σ. 589. Τελευταῖον ὁ TALBOT RICE τὸ τοποθετεῖ, ὅχι, ὅπως νομίζω, μὲ μεγάλην πιθανότητα, εἰς τὸ μεταξὺ τοῦ 11^{ου} καὶ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος χρονικὸν διάστημα. D. TALBOT RICE - M. HIRMER, Kunst aus Byzanz, München 1959, πίν. 116, 117 καὶ κείμενον ἐπεξηγηματικὸν

εἰς τὸ τέλος, σ. 66, ἀριθ. 116, 117.

2 O. WULFF, Altchristliche und byzantinische Kunst, II, 613.

3 Τοιχογραφία ἀνέκδοτος εἰς τὸν νάρθηκα τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης (εὐθὺς μετὰ τὸ 1315).

4 Ὅπως π.χ. εἰς τὴν Ζίτσαν, Βοντοσά, Σοπότσανι, Γκράντακ, Στουτένιτσα, Ντέτσανι, Λέονοβο κ.ἀ.

Ἁγίων Τεσσαράκοντα, σειρᾶς, ἡ ὁποία ἐμφανίζεται ἀπρητισμένη ἤδη κατὰ τὸν 11^{ον} αἰῶνα εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς κόγχης καὶ τῆς καμάρας τῆς Προθέσεως εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν τῆς Ἀχρίδος¹.

Ἡ κατὰ παράταξιν ὁμως ἀπεικόνισις αὐτῆ τῶν Τεσσαράκοντα μαρτύρων, ἄλλων εἰς προτομὰς καὶ ἄλλων ὀλοσώμων, τὴν ὁποίαν προετίμησεν ὁ ζωγράφος τῆς Ἀχειρο-



Εἰκ. 12. Ἅγιος ἄγνωστος.



Εἰκ. 13. Μανουάλιον κατὰ τὸ δυτικὸν ἄκρον τῆς τοξοστοιχίας.

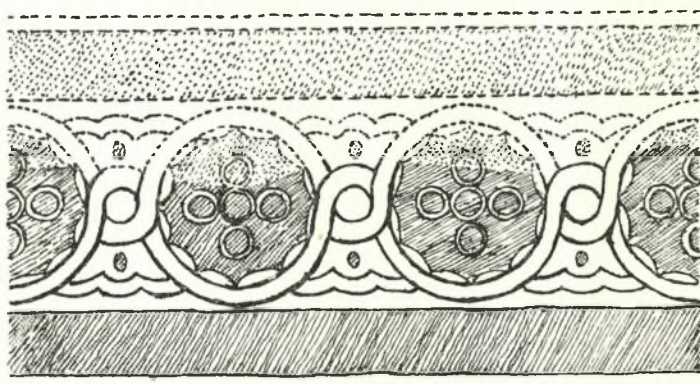
ποιήτου, εἶναι δημιούργημα τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἰδιαιτέρως τῆς μοναστικῆς τέχνης τῆς Καππαδοκίας. Πράγματι, εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου τῆς περιοχῆς τοῦ Οὐρκιούπ, τῆς ὁποίας ἡ ἀρχαῖκή διακόσμησις δύναται ν' ἀναχθῆ, κατὰ τὸν JERPHANION, εἰς τὰ τέλη ἴσως τοῦ 9^{ου} αἰῶνος², οἱ Τεσσαράκοντα μάρτυρες εἰκονίζονται ἐν

¹ Βλ. Ρ ΜΙΛΚΟΝΙĆ - ΠΕΡΕΚ, Matériaux sur l'art macédonien du moyen âge. Les fresques du sanctuaire de Sainte Sophie d'Ohrid (σερβ. μετὰ γαλλ. περὶλήψεως) ἐν Recueil des travaux (Sbornik) du Musée Archéologique de Skopje, I, 1955, 61 κ.ἐξ. 68,

σ. 62-63, εἰκ. 19, 20 καὶ πίν. XXVIII - XXXI. Ποβ. καὶ τὸ σχῆμα III, ἀριθ. 7-12.

² G. DE JERPHANION, Les églises rupestres de Cappadoce, Κείμενον, II, 2, 415.

προτομῆ ἐντὸς κύκλων¹. Περὶ τὸ τρίτον ὅμως τέταρτον τοῦ 10^{ου} αἰῶνος εἰς τὴν νέαν ἐκκλησίαν τοῦ Τοκαλὲ εὐρίσκομεν τοὺς ἀγίους τούτους εἰκονιζομένους ἄλλους μὲν ὁλοσώμους εἰς τὸ τύμπανον τῆς καμάρας καὶ ἄλλους ἐν προτομῆ ἐντὸς κύκλων ἐπὶ τοῦ μεταξὺ τῶν τόξων τοίχου². Τὴν ἐμμονὴν τέλος τῆς καππαδοκιῆς εἰκονογραφίας εἰς τὴν μεμονωμένην ἀπεικόνισιν ἐκάστου τῶν μαρτύρων τούτων δεικνύουν αἱ κατὰ τὸ ἔτος 1216 ἐκτελεσθεῖσαι τοιχογραφίαι εἰς τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα πλησίον τοῦ Σουβέε, τῆς ἀρχαίας Σοβέσου. Εἰς τὰς δύο δηλαδὴ πλευρὰς ἐπιμήκους καμάρας παριστάνονται οἱ Τεσσαράκοντα μάρτυρες, ὁ εἰς πλησίον τοῦ ἄλλου, ὄρθιοι, γυμνοί, μὲ βραχὺ μόνον περιζῶμα περὶ τὴν ὀσφύν, εἰς δὲ τὸ τύμπανον τῆς ἰδίας καμάρας τὸ ἐπεισόδιον τοῦ λιποψυχήσαντος συντρόφου των καὶ τῆς ἀντικαταστάσεώς του ὑπὸ τοῦ



Εἰκ. 14. Κόσμημα κατὰ τὴν ἄνω παρυφὴν τῆς τοξοστοιχίας (περ. εἰκ. 3).

δεσμοφύλακος³. Ἐὰν ὅμως ἐξετάσῃ τις τὰς παρατεταγμένας αὐτὰς μορφὰς τῶν μαρτύρων εἰς τὴν ἐκκλησίαν ταύτην τῆς Καππαδοκίας, θὰ πεισθῆ ἀπολύτως, ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχεν ὑπ' ὄψει τοῦ πρότυπον παριστάνον τὴν ἐνιαίαν σύνθεσιν κατὰ τὸν ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὰ ἐλεφάντινα ἀνάγλυφα τοῦ Λένινγκραδ καὶ τοῦ Βερολίνου, περὶ τῶν ὁποίων ἀνω-

τέρω ἐγένετο λόγος. Τοῦτο ἐπιβεβαιοῦται καὶ ἀπὸ τὴν παράστασιν τοῦ λιποψυχήσαντος καὶ τοῦ δεσμοφύλακος ἐπὶ τοῦ τυμπάνου, παράστασιν ἀποτελοῦσαν μέρος ἀναπόσπαστον τῆς ἐνιαίας συνθέσεως, ὅπως δεικνύουν ἰδίως αἱ μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι. Ὁ ζωγράφος ὅμως τῆς καππαδοκιῆς ἐκκλησίας διέλυσε, κατὰ τινὰ τρόπον, τὴν ἐνιαίαν σύνθεσιν τοῦ προτύπου του εἰς μεμονωμένας κατὰ παράταξιν μορφὰς, χωρὶς νὰ μεταβάλλῃ οὔτε τὸν τρόπον τῆς ἀπεικονίσεώς των γυμνῶν μὲ μόνον τὸ περιζῶμα, ἐν μέρει δὲ οὔτε καὶ τὰς χειρονομίας των.

Ἐπανερχόμενοι τώρα εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀχειροποιήτου, παρατηροῦμεν ὅτι ἢ κατὰ παράταξιν ἀπεικόνισις τῶν μαρτύρων ὀφείλεται πιθανώτατα εἰς τὴν ἰδίαν ἐκείνην ἀνατολικὴν καὶ ἰδιαιτέρως καππαδοκιῆν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν διεπιστώσαμεν κατὰ τὰ τέλη τοῦ 12^{ου} αἰῶνος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ἄλλου μακεδονικοῦ μνημείου, εἰς τὰς τοιχογραφίας δηλαδὴ τῆς βασιλικῆς τῶν Σερβίων⁴, ὅπως καὶ εἰς τινὰ μακεδονικὰ ζωγραφικὰ ἔργα τοῦ 13^{ου} καὶ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁵.

1 JERPHANION, ἔ.ἀ. Κείμενον, II, 1, 25 κ.έξ. Λεύκωμα 3^{ον}, πίν. 147.

2 Αὐτόθι, Λεύκωμα 2^{ον}, πίν. 71, 72, 87. 2. Βλ. καὶ Κείμενον, I, 2, 313 κ.έξ.

3 Αὐτόθι, Λεύκωμα 3^{ον}, πίν. 161. 3, 4. Κείμενον, II, 1,

167 κ.έξ.

4 Βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων Ἀθῆναι 1957, 65 κ.έξ.

5 Αὐτόθι, 72 κ.έξ.

Τῆς ἐμμονῆς τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀχειροποιήτου εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν ἄλλο ἀκόμη δείγμα, μικρὸν βεβαίως, ἀλλὰ χαρακτηριστικόν, ἀποτελεῖ τὸ σχῆμα τοῦ μανουαλίου μὲ τὴν λαμπάδα, τοῦ εἰκονιζομένου, ὡς εἶδομεν, εἰς τὸ δυτικὸν ἄκρον τῆς τοξοστοιχίας (εἰκ. 13). Τὴν ἀτρακτοειδῆ δηλαδὴ μορφήν τοῦ ἰσχυρῶς περὶ τὸ μέσον διωγκωμένου σώματός του καὶ τοὺς τρεῖς μικροὺς πόδας εὐρίσκομεν ἀπαράλλακτα κατὰ τὸν 10^{ον} αἰῶνα εἰς ἓν τῶν ἐπιτίτλων τοῦ ὑπ' ἀριθ. gr. 70 κώδικος τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων¹. Κατὰ τὴν ἐποχὴν ὅμως, κατὰ τὴν ὁποῖαν ἐξετελέσθησαν αἱ ἐδῶ ἐξεταζόμεναι τοιχογραφίαι, ἡ μορφή τοῦ μανουαλίου εἶχεν ἤδη ἀλλάξει, ὅπως δεικνύει ἡ κατὰ τὰ τέλη τοῦ 12^{ου} αἰῶνος γενομένη τοιχογραφία εἰς τὴν βασιλικὴν τῶν Σερβίων. Ἐκεῖ τὸ σῶμα τοῦ μανουαλίου ἀποτελεῖται ἀπὸ μικρὰς ἐλαφρῶς διωγκωμένας ἀτράκτους, μεταξὺ τῶν ὁποίων παρεμβάλλονται κόμβοι. Ἔχει δηλαδὴ τὸ ἴδιον σχῆμα, τὸ ὁποῖον συνεχίζεται ἀμετάβλητον εἰς τὰς μακεδονικὰς τοιχογραφίας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων². Ἡ ἀπεικόνισις τέλος τοῦ μανουαλίου τούτου κατὰ τὸ δυτικὸν ἄκρον τῆς τοξοστοιχίας καὶ τοῦ ἀντιστοίχου πιθανώτατα, ὡς εἴπομεν, κατὰ τὸ ἀνατολικὸν αὐτῆς ἄκρον ἀποτελεῖ συνέχειαν παλαιότητας εἰκονογραφικῆς παραδόσεως. Ἀνάλογα πράγματι μανουάλια εἶναι ζωγραφημένα ἐκατέρωθεν τῆς εἰκόνας μάρτυρος ἢ ἄλλου νεκροῦ καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν κατακομβῶν καὶ εἰς ἄλλα παλαιοχριστιανικὰ ἔργα νεκρικοῦ, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, χαρακτηρῶς³. Τὴν παράστασιν αὐτὴν τῶν μανουαλίων μὲ τὴν ἀνημμένην λαμπάδα, ἡ ὁποία κατὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴν ἐποχὴν εἶχε, φαίνεται, συμβολικὴν σημασίαν, συνεχίζουσι λήγοντος τοῦ 10^{ου} ἢ ἀρχομένου τοῦ 11^{ου} αἰῶνος οἱ εἰκονογραφῆσαντες τὸ περίφημον Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β', τὸ ἀποκείμενον εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Βατικανοῦ⁴. Ὁ ζωγράφος λοιπὸν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου ἀκολουθεῖ καὶ ὡς πρὸς τὴν λεπτομέρειαν αὐτὴν τῶν μανουαλίων μὲ τὴν ἀνημμένην λαμπάδα παράδοσιν παλαιωτάτην.

Τὴν ἰδίαν τέλος ἀρχαιότητα δυνάμεθα νὰ διαπιστώσωμεν καὶ εἰς τὸ κόσμημα τὸ πληροῦν τὴν ταινίαν, μὲ τὴν ὁποῖαν, ὡς εἴπομεν, περατοῦται πρὸς τὰ ἄνω ἢ ὅλη ἐπὶ τῆς τοξοστοιχίας τοιχογραφία (εἰκ. 14). Τὸ κόσμημα τοῦτο, οἱ ὑπὸ ρόδακος δηλαδὴ ἢ ἄλλου θέματος πληρούμενοι κύκλοι, οἱ συνδεόμενοι μεταξὺ των δι' ἄλλων μικροτέρων κύκλων ἐν εἴδει κόμβων, ἀπαντᾷ εἰς εἰκονομαχικὰς ἤδη τοιχογραφίας τῆς Καππαδοκίας⁵. Κατὰ τὸν 10^{ον} αἰῶνα γίνεται συνηθέστερον⁶, κατὰ δὲ τὸν 11^{ον} τὰ παραδείγματα πυκνώνουσι ἔτι περισσότερον⁷. Τοῦτο εὐρίσκομεν ἀκόμη, ἀλλὰ σπανιώτατα πλέον, κατὰ τὸν 13^{ον}⁸

1 K. WEITZMANN, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin 1935, πίν. XV. 79. Βλ. καὶ σ. 14.

2 Πρβ. VL. ΡΕΤΚΟΒΙĆ, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd 1930, πίν. 41a, 45.

3 Βλ. προχειρῶς παραδείγματα ἐν CABROL, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, II, 2, σ. 1834 κ. ἐξ. ἐν λ. *Candelabre*.

4 Il Menologio di Basilio II. Cod. Vaticanus gr. 1613, Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti... vol. VIII), πίν. 284, 303, 332.

5 JERPHANION, ἔ.ἀ. Λεύκωμα 3^{ον}, πίν. 155. 1. Πρβ.

καὶ Κείμενον, II, 2, 413.

6 JERPHANION, ἔ.ἀ. Λεύκωμα 3^{ον}, πίν. 177. 2, 4. Κείμενον, II, 2, 416. WEITZMANN, ἔ.ἀ. πίν. XIX. 107, XXXVII. 205.

7 E. DIEZ - O. DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece, Cambridge, Massachusetts 1931, εἰκ. 49. Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῆων, Θεσσαλονίκη 1954, σ. 38, εἰκ. 4. P. BUBERL, Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen, Wien 1917, πίν. X. 21.

8 ABME, 1, 1935, σ. 131, εἰκ. 6. 2, 1936, σ. 23, εἰκ. 17.

καὶ κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα¹. Τὰ τελευταῖα ὅμως αὐτὰ παραδείγματα, ὅλα ἐπὶ μαρμαρίνων ἀναγλύφων ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν, θὰ ἦτο πιθανώτερον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι προέρχονται ἐκ παλαιότερων ἐποχῶν, χρησιμοποιηθέντα ἐκ δευτέρου ἢ καὶ ἐκ τρίτου ἴσως εἰς τὰ μνημεῖα, τὰ ὁποῖα τώρα κοσμοῦν.

III

Ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας αἱ σωζόμεναι εἰς τὴν Ἀχειροποίητον μορφῆν παρουσιάζουν μεταξύ των πολλὰ κοινὰ χαρακτηριστικά, ἀλλὰ καὶ μερικὰς διαφορὰς, τὰς ὁποίας δύναται νὰ καταστήσῃ αἰσθητὰς λίαν λεπτομερῆς μόνον ἐξέτασις τῶν τοιχογραφιῶν.

Κοινὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι κυρίως αἱ ἐντόνως ἐρυθραὶ κηλίδες ἐπὶ τῶν παρειῶν, ἰδίως εἰς τοὺς ἐν προτομῇ ἁγίους (πίν. 3.2 καὶ εἰκ. 8, 10), ἐπίσης δὲ ἡ ἰσχυρῶς σχηματοποιημένη μορφή τῶν ὠτιῶν, τὰ ὁποῖα εἰς μερικὰ πρόσωπα ἔχουν μεταβληθῆ εἰς πραγματικὸν κόσμημα (πίν. 3.2, 4.1,2 καὶ εἰκ. 7, 11). Εἰς τὰ κοινὰ τέλος χαρακτηριστικὰ ἀνήκουν καὶ τὸ ἀμυγδαλωτὸν σχῆμα, μὲ τὸ ὁποῖον δηλοῦται ἡ προεξοχὴ τοῦ ὄστου τῆς κλειδὸς εἰς τὸ στέρονον (πίν. 3.2, 4.1 καὶ εἰκ. 8, 11), ὅπως καὶ ὁ μικρὸς κύκλος ἐπὶ τῆς ράχως τῆς ἄκρας χειρὸς τῆς κρατούσης τὸν σταυρὸν (πίν. 4.2). Ὁμοιομορφίαν τέλος ἀπόλυτον παρουσιάζουν τὰ ἐνδύματα τῶν μαρτύρων.

Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τὸν χαρακτῆρα τῶν εἰκονιζομένων μορφῶν, λεπτομερῆς αὐτῶν ἐξέτασις πείθει ὅτι μεταξὺ τῶν προτομῶν καὶ τῶν ὀλοσώμων ἁγίων ὑπάρχει κάποια διαφορὰ.

Αἱ μορφῆν δηλαδὴ εἰς τὰς προτομάς (πίν. 2.2, 3.2, 4.1,2 καὶ εἰκ. 8, 10) παρουσιάζουν ἀδρότητα χαρακτηριστικῶν, ζωηρότητα καὶ ἔντονον ρεαλιστικὴν διάθεσιν. Εἶναι ἔργα ζωγράφου μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν καὶ μὲ ζωηροτάτην ρεαλιστικὴν τάσιν, ζωγράφου, ὁ ὁποῖος ἀντιπροσωπεύει τὸ νεωτεριστικὸν πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του. Ἀντιθέτως οἱ ὀλοσώμοι ἅγιοι (πίν. 2.1, 3.1 καὶ εἰκ. 7, 11) εἶναι ἔργα καλλιτέχνου περισσότερον συντηρητικοῦ, ἀκολουθοῦντος τὴν παλαιότεραν τέχνην. Ὁ ζωγράφος ὁ ἐκτελέσας τὰς ὀλοσώμους αὐτὰς μορφὰς εἶναι τεχνίτης μὲ ἰδεαλιστικὰς τάσεις, πὺν συνεχίζει τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν παράδοσιν. Οὗτος ἐμπνέεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὰ παλαιὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως λεπτομερέστερον θὰ ἴδωμεν κατωτέρω.

Ἐκ τῶν παρατηρήσεων τούτων προκύπτει τὸ συμπέρασμα ὅτι εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποίητου, αἱ ὁποῖαι ἐδῶ μᾶς ἀπασχολοῦν, φαίνεται ὅτι εἰργάσθησαν τρεῖς ζωγράφοι. Ὁ εἷς ἐξ αὐτῶν ἐξετέλεσε τὰ πρόσωπα τῶν προτομῶν ἐντὸς τῶν κύκλων, ὁ δεύτερος τὰ πρόσωπα τῶν ὀρθίων ὀλοσώμων ἁγίων, τὰ δὲ ἐνδύματα ὄλων τῶν μορφῶν, τὰ ὁποῖα, ὡς εἴπομεν ἀνωτέρω, παρουσιάζουν ἀπόλυτον μεταξύ των ὁμοιογένειαν, ἐξωγραφῆθησαν ὑπὸ τρίτου καλλιτέχνου ἢ καὶ ὑπὸ συνεργείου μαθητῶν ὑπὸ τὰς ὁδηγίας τῶν δύο πρώτων.

Σχετικῶς μὲ τὸ ἔνδυμα αὐτὸ τῶν μορφῶν, εἶδομεν ἀνωτέρω ὅτι εἶναι ἐπηρεασμένον ἀπὸ τὰ παλαιοχριστιανικὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης. Ὅτι οὕτως ἔχει τὸ πρῶγμα

¹ G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 49. 9.

δύναται νὰ δεῖξη ἢ παραβολὴ πρὸς ἄλλας ἀναλόγους παραστάσεις τοῦ 11^{ου}, τοῦ 12^{ου}, ἀκόμη δὲ καὶ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος¹. Ἐκ τῆς συγκρίσεως αὐτῆς διαπιστοῦται, νομίζω, ὅτι αἱ παραστάσεις ἐκεῖναι παρουσιάζονται περισσότερο σύμφωνοι πρὸς τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον εἰς τὸ ἔνδυμα τῶν στρατιωτικῶν μαρτύρων ἔδωκεν ἡ τέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Τοῦτο δεικνύουν καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Ὀνταλὰρ Τζαμιοῦ², πρὸ πάντων ὁμως τὰ ἐλεφάντινα ἀνάγλυφα³, τὰ ὁποῖα δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιοι ὅτι εἶναι ἔργα τῆς Πρωτευούσης. Ὁ τύπος αὐτός, μὲ τὰς λεπτὰς καὶ πυκνὰς πτυχάς, ποὺ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι τὰ ἐνδύματα ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἀπαλὰ καὶ ἐλαφρὰ ὑφάσματα, προσαρμόζεται ἄριστα μὲ τὴν ἐπίδωξιν τῆς ἀυλότητος, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἰς τὴν ἀπεικόνισιν τῶν ἱερῶν προσώπων. Ὁ μνημειώδης ὁμως καὶ ρεαλιστικὸς χαρακτήρ τῶν μορφῶν τῆς Ἀχειροποιήτου δὲν ἦτο δυνατόν νὰ συμφωνήσῃ μὲ τὴν ἡλλοιωμένην αὐτὴν μορφήν τοῦ ἐνδύματος. Οἱ ζωγράφοι τῶν τοιχογραφιῶν τούτων φυσικὸν ἦτο νὰ ἐπανέλθουν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν καὶ νὰ μιμηθῶν τὰ παλαιοχριστιανικὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης, εἰς τὰ ὁποῖα αἱ ἀραιαὶ καὶ πλατεῖαι πτυχαὶ συμβάλλουν εἰς τὸ νὰ δοθῇ ζωηρὰ ἢ ἐντύπωσις τῶν βαρέων χρυσοῦφάντων ὑφασμάτων. Θὰ ἴδωμεν ἄλλωστε κατωτέρω ὅτι ἡ ἐπίδρασις τῶν παλαιῶν αὐτῶν ψηφιδωτῶν τῆς Θεσσαλονίκης δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὸ ἔνδυμα.

IV

Πότε ἔγιναν αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ τῆς Ἀχειροποιήτου; Ὁ, κατὰ προσέγγισιν βεβαίως, προσδιορισμὸς τοῦ χρόνου τῆς κατασκευῆς των εἶναι ἀρκετὰ δυσχερῆς. Προέρχονται δὲ κυρίως αἱ δυσχέρειαι ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς συνυπάρχουν, ὡς εἶδομεν, ἀφ' ἑνὸς μὲν στοιχεῖα ἀρχαῖκά, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἄλλαι λεπτομέρειαι δεικνύουσαι φανεράν ἐξέλιξιν πρὸς τὴν μακεδονικὴν ζωγραφικὴν, ὅπως αὕτη διεμορφώθη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων.

Ἄς ἴδωμεν πρῶτον κατὰ πόσον δύνανται νὰ βοηθήσουν τὴν χρονολόγησιν τὰ κοινὰ εἰς ὅλας τὰς μορφὰς χαρακτηριστικά, τὰ ὁποῖα ἀνωτέρω ἀνεφέραμεν.

Αἱ ἐπὶ τῶν παρεῖων ἔντονοι ἐρυθραὶ κηλίδες δὲν εἶναι στοιχεῖον δυνάμενον νὰ μᾶς βοηθήσῃ εἰς τὴν χρονολογικὴν τοποθέτησιν τῶν τοιχογραφιῶν. Ταύτας εὐρίσκομεν, διὰ νὰ περιορισθῶ εἰς τοὺς μετὰ τὴν Εἰκονομαχίαν χρόνους, ἤδη τὸν 8^{ον} ἢ τὸν 9^{ον} αἰῶνα εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἱεροῦ τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Νίκαιαν⁴, κατὰ τὸν 9^{ον} δὲ ἐπίσης αἰῶνα, ὅπως σήμερον τοῦλάχιστον πιστεύεται⁵, εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ

1 Βλ. προχείρως τὸν κώδ. gr. 580 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων: Η. ΟΜΟΝΤ, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, πίν. CII (ἄνω σειρά, εἰς τὸ μέσον). Διαφνί: DIEZ-DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 75, 76. Εἰκόνες Σινᾶ: Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθῆναι 1956, 1958, I, πίν. 47, 129, 180. Ναὸς τῆς Παναγίας εἰς τὴν μονὴν Στουπένιτσας: G. MILLET, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*. Fasc. I. Album présenté par A. FROLOW, Paris 1954, πίν. 42.1.

2 P. SCHAZMANN ἐν *Atti del V Congresso In-*

ternazionale di Studi Bizantini, II, Roma 1950, πίν. CXXII. 2.

3 Λίαν ἐθικρινεῖς ἀπεικονίσεις προχείρως ἐν TALBOT RICE-HIRMER, *Kunst aus Byzanz*, πίν. 98, 99, 101.

4 TH. SCHMIT, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin - Leipzig 1927, πίν. XV - XXIV. Διὰ τὰς προταθείσας γνώμας περὶ τῆς χρονολογίας τῶν ψηφιδωτῶν βλ. τελευταῖον A. GRABAR, *L'icônoclisme byzantin*, Paris 1957, 194.

5 GRABAR, ἔ.ἀ. 195 κ.ἐξ.

τρούλλου τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης¹. Τὸν 10^{ον} αἰῶνα τὰς συναντῶμεν εἰς τὸν ἀπὸ τοῦ 905 περιφημον κώδικα τοῦ Ἰωβ τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης εἰς τὴν Βενετίαν². Κατὰ τὸν 11^{ον} τὰ παραδείγματα γίνονται πολὺ περισσότερα³, διὰ τὸ νὰ καταστοῦν καὶ πάλιν ὀλιγώτερον πολυάριθμα κατὰ τὸν 12^{ον}⁴. Ἐν τῶν τελευταίων, ἐκ τῶν εἰς ἡμῶν τοῦλάχιστον γνωστῶν, παραδειγμάτων ἐπὶ μνημείων τοῦ 12^{ου} αἰῶνος εἶναι αἱ ἀπὸ τοῦ 1191 τοιχογραφίαι τῆς ἐκκλησίας τοῦ Κουρμλίνοβο παρὰ τὴν λίμνην τῆς Πρέσπας⁵. Τὰς ἐπὶ τῶν παρείων τέλος κηλίδας εὐρίσκομεν καὶ κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ὅπως εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μιλέσεβο εἰς τὴν Σερβίαν, αἱ ὁποῖαι ἔγιναν κατὰ τὸ 1234/35⁶.

Μεταξὺ τῶν μορφῶν, ποὺ διεσώθησαν εἰς τὴν Ἀχειροποίητον, ὁ Γάϊος (πίν. 4.1) ἔχει ἐπὶ μὲν τῆς δεξιᾶς του παρεϊᾶς ζωηρὰν ἐρυθρὰν κηλίδα, τῆς ὁποίας μικρὰ πλέον λείψανα σήμερον σώζονται, εἰς δὲ τὴν ἀριστερὰν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀσθενεστάτην ἐρυθρὰν κηλίδα καὶ σειρὰν μικρῶν, παραλλήλων, ἰσχυρῶς ἐρυθρῶν γραμμῶν. Τὰς ἐρυθρὰς αὐτὰς παραλλήλους γραμμὰς ἐπὶ τῶν παρείων συναντῶμεν τὸν 12^{ον} αἰῶνα εἰς τὴν ψηφιδωτὴν προσωπογραφίαν τῆς βασιλίσσης Εἰρήνης, συζύγου τοῦ Ἰωάννου Β΄ Κομνηνοῦ, τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Κωνσταντινουπόλεως⁷, ὅπως καὶ εἰς τὸ ἐκεῖ ἐπίσης σωζόμενον ψηφιδωτὸν τοῦ νεαροῦ Ἀλεξίου υἱοῦ τοῦ Ἰωάννου Κομνηνοῦ⁸. Πρὸς τὸ τελευταῖον αὐτὸ ψηφιδωτὸν συγγενεῦει στενότερα, σχετικῶς μὲ τὴν διάταξιν τῶν ἐρυθρῶν γραμμῶν, ἢ ἀπὸ τοῦ 1164 τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Τρύφωνος εἰς τὸ Νέρεξι

1 DIEHL - LE TOURNEAU - SALADIN, ἔ.ἀ. πίν. XLVII. 2. Πρβ. καὶ GRABAR, ἔ.ἀ. εἰκ. 136.

2 Β. ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), Μόσχα 1947 - 48, II, πίν. 55.

3 Μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, Ὁσιος Λουκάς: DIEZ - DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 8, 9, 41 κ.ἀ. Παναγία τῶν Χαλκῶν Θεσσαλονίκης: ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 6, 7. Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος: MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 3, 9. 1 - 2. Τοιχογραφίαι Ἁγίας Σοφίας Κιέβου: ΛΑΖΑΡΕΦ, ἔ.ἀ. II, πίν. 120α, 121α. Ψηφιδωτὰ τοῦ Κωνσταντίνου Μονομάχου καὶ τῆς Ζωῆς εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Κων/πόλεως: TH. WHITTEMORE, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. Oxford 1942, πίν. VI, XI, XV. Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις ἐν Α. GRABAR, La peinture byzantine, Genève 1953 (Skira), σ. 98.

4 Νέρεξι (1164): ΛΑΖΑΡΕΦ, ἔ.ἀ. II, πίν. 186 (δεξιὰ). Ψηφιδωτὰ Ἰωάννου Β΄ Κομνηνοῦ καὶ Εἰρήνης εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Κων/πόλεως: WHITTEMORE, ἔ.ἀ. πίν. XXII, XXIV, XXVIII. Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις ἐν GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. σ. 99.

5 Ο. ΒΙΗΛΤΖΙ - ΜΕΡΙΝ, Fresques et icones. L'art médiéval serbe et macédonien, München 1958, πίν. 14. Ἡ ἐσχάτως εὐρεθεῖσα ἑλληνικὴ ἐπιγραφή μὲ τὴν χρονολογίαν τῶν τοιχογραφῶν τούτων ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Α. ΝΙΚΟΛΟΒΣΚΙ καὶ Ζ. ΜΠΛΑΖΙΚ εἰς τὸ περιοδικὸν τῶν Σκοπιῶν Ραζγκλέντι, 3, ἀριθ. 4, Δεκέμβριος 1958, ὅπως εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μὲ πληροφορήσῃ ὁ

κ. Ρ. Λιουμπίνκοβιτς, τὸν ὁποῖον καὶ ἀπὸ τὴν θέσιν αὐτὴν θερμῶς εὐχαριστῶ.

6 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 70. 2, 71. 1, 75. 2, 76 κ.ἀ. Βλ. καὶ τὰς ἐγχρώμους ἀπεικονίσεις ἐν GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. σ. 146, 147. Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφῶν δὲν εἶναι ἀπολύτως καθωρισμένη. Ὁ G. MILLET ἐν L'art byzantin chez les Slaves. Premier recueil dédié à la mémoire de TH. USPENSKI, Paris 1930, 168 κ.ἐξ. τὰς ἐθεώρει παλαιότερας ἀπὸ τὴν εἰς τὸν θρόνον ἄνοδον κατὰ τὸ 1234 τοῦ κτήτορος Βλαδισλάβου καὶ τὰς ἐτοποθέτει μεταξὺ τοῦ 1228 καὶ 1234. Ὁ VL. ΡΕΤΚΟΝΙΤΣ, La peinture serbe du moyen âge, I, σ. IX καὶ ὁ S. ΡΑΔΟЈДИЋ, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe (σερβ. μετὰ γαλλ. περιλήψεως), Beograd 1955, 113, περὶ τὸ 1234/5. Ὁ N. ΟΚΥΝΕΒ εἰς τὸ περιοδ. Byzantinoslavica, 7, 1938, 97, φαίνεται τοποθετῶν αὐτὰς μεταξὺ 1234-37. Ὁ FROLOW ἐν MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. Εἰσαγωγή, σ. X, μεταξὺ τοῦ 1230 καὶ 1237. Τέλος ὁ O. DEMUS, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, München 1958 (Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten - Kongress. München 1958), 27, τὰς τοποθετεῖ εἰς τοὺς περὶ τὸ 1236 - 40 χρόνους. Βλ. καὶ τὴν αὐτόθι σημ. 114. Πάντως ἡ χρονολόγησις ἀπὸ τοῦ 1234/5 φαίνεται ἡ πιθανότερα.

7 WHITTEMORE, ἔ.ἀ. πίν. XXXI. Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις ἐν GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. σ. 101.

8 WHITTEMORE, ἔ.ἀ. πίν. XXXIV, XXXV. GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. σ. 103.

παρὰ τὰ Σκόπια ¹. Εἰς τὰς τοιχογραφίας δὲ αὐτὰς τοῦ Νέρεξι εὐρίσκομεν σειρὰν ὄλην μορφῶν, εἰς τὰς ὁποίας αἱ ἐπὶ τῶν παρεῖων ἐρυθραὶ γραμμαὶ παρουσιάζουν λίαν καταφανῆ σχέσιν πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Γαῖου, ποὺ ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ ². Τέλος ἡ συγγένεια τῆς ἡμετέρας εἰκόνας, ὡς πρὸς τὴν λεπτομέρειαν ταύτην, εἶναι ἀκόμη μεγαλυτέρα πρὸς τὰς γυναικείας ἰδίως μορφὰς μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 1219 - 1235 τοιχογραφιῶν τῆς Ζίτσας ³ καὶ τῶν ἀπὸ τοῦ 1234/35 εἰς τὸ Μιλέσεβο ⁴ τῆς Σερβίας.

Βεβαίως καὶ αἱ ἐρυθραὶ κηλίδες καὶ αἱ μικραὶ παράλληλοι ἐρυθραὶ γραμμαὶ ἐπὶ τῶν παρεῖων, λόγῳ τῆς ἐπὶ αἰῶνας χρησιμοποίησός των, δὲν δύνανται αὐταὶ μόναι νὰ μᾶς ἐπιτρέψουν κάποιαν ἀσφαλῆ ὀπωσδήποτε χρονολόγησιν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου, αἱ ὁποῖαι ἐδῶ μᾶς ἀπασχολοῦν. Ἀσφαλέστερον κάπως ἔδαφος μᾶς παρέχει ἡ ἐξέτασις τῆς ἰσχυρῶς σχηματοποιημένης μορφῆς, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν τὰ ὄψα τῶν μαρτύρων εἰς τὰς ἡμετέρας τοιχογραφίας.

Ἡ σχηματοποιημένη αὐτὴ μορφή τῶν ὄψων ἐμφανίζεται, ἂν δὲν ἀπατώμαι, περὶ τὰ μέσα τοῦ 11^{ου} αἰῶνος εἰς τὴν Ἀγίαν Σοφίαν τῆς Ἀχρίδος ⁵, ἂν βεβαίως αἱ μορφαὶ τῶν ἱεραρχῶν εἰς τὸ Ἱερὸν τῆς ἐκκλησίας ταύτης ἐγένοντο πράγματι μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1037 καὶ 1040, ὅπως παραδέχεται ὁ ΜΙΛΚΟΝΙΪ - ΡΕΡΕΚ ⁶. Μετὰ τὰς ἀκόμη ἀμφιβόλου κάπως χρονολογίας τοιχογραφίας τῆς Ἀχρίδος ἔχομεν τὰς ἀσφαλῶς χρονολογημένας μικρογραφίας τοῦ κώδ. Coisl. gr. 79 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων, εἰς τὰς ὁποίας εἰκονίζεται ὁ αὐτοκράτωρ Νικηφόρος ὁ Βοτανειάτης (1078 - 1081). Εἰς μίαν ἐξ αὐτῶν ὁ παρὰ τὸν αὐτοκράτορα ἰστάμενος Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἔχει τὸ οὖς σχεδιασμένον ὅπως περίπου καὶ αἱ μορφαὶ τῆς Ἀχειροποιήτου ⁷. Κατὰ τὸν 12^{ον} αἰῶνα τὰ παραδείγματα γίνονται ἀφθονώτερα καὶ εἰς τὴν Μακεδονίαν ⁸ καὶ εἰς τὰ ὑπὸ Ἑλλήνων τεχνιτῶν ἐκτελεσθέντα ψηφιδωτὰ τῆς Σικελίας ἐπὶ τῆς βασιλείας τοῦ Ρογήρου Β' (1130 - 1154) ⁹, ὅπως καὶ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τοῦ Μιχαήλ (1108) εἰς τὸ Κίεβον τῆς Ρωσίας ¹⁰. Λήγοντος τοῦ 12^{ου} αἰῶνος τὴν σχηματοποιημένην αὐτὴν μορφήν τοῦ ὁμοίως εὐρίσκομεν ὁμοίαν εἰς τὸ Κουρμπίνοβο (1191) ¹¹. Ἀρχομένου τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ὁ Ἕλληνας ζωγράφος, ὁ ἐκτέλεσας τὰς τοιχογραφίας εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Παναγίας (1208/9) τῆς Μονῆς Στουντένιτσας εἰς τὴν Σερβίαν, ἐπιμένει εἰς τὴν σχηματοποίησιν ¹², ἂν καὶ εἰς ὠρισμένας μορ-

1 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 20. 4. Εὐκρινεστέρη ἀπεικόνισις ἐν ΒΗΗΑΛΙ - ΜΕΡΙΝ, ἔ.ἀ. πίν. 17.

2 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 16. 3, 20. 2. ΒΗΗΑΛΙ - ΜΕΡΙΝ, ἔ.ἀ. πίν. 25. Βλ. καὶ τὰς ἐγχρώμους ἀπεικονίσεις ἐν GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. σ. 144, 145.

3 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 62. 4. Ἡ τοιχογραφία αὐτή, εὐρίσκομένη εἰς ἐν τῶν παρεκκλησιῶν, φαίνεται ἀνήκουσα πιθανώτατα εἰς τὴν ἀρχικὴν διακόσμησην καὶ διαφυγοῦσα τὰς μεταγενεστέρων ἐπισκευᾶς, περὶ τῶν ὁποίων βλ. FROLOW, αὐτόθι, Εἰσαγωγή, σ. ΙΧ.

4 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 64. 2.

5 Αὐτόθι, πίν. 8, 9. ΜΙΛΚΟΝΙΪ - ΡΕΡΕΚ, ἔ.ἀ. πίν. XV, XXVI.

6 Ἐ.ἀ. 69.

7 Ἡ μικρογραφία ὁλόκληρος ἐν Η. ΟΜΟΝΤ, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la

Bibliothèque Nationale, πίν. LXIV. Ἐγγρ. ἀπεικόνισις ἐν GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. σ. 179. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Χρυσοστόμου ἰσχυρῶς μεγεθυμένη ἐν Α. GRABAR, Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, Paris 1939, εἰκ. 43.

8 Π. γ. Νέρεξι MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 15. 3, 4, 20. 2, 3, 21. 2. 3. Καστοριά: Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, Καστοριά. I, Βυζαντινὰ τοιχογραφία. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 9β, 12α, 13, 18, 21 κ. ἄ. (Ἀγ. Ἀνάργυρου), 65, 66β, 77, 82α (Μαυριώτισσα).

9 Ο. DEMUS, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, πίν. 16Α, 24Β, 25 κ. ἄ. (Palermo, Cappella Palatina). ΛΑΖΑΡΕΦ, ἔ.ἀ. II, πίν. 182, 183 (Cefalù).

10 ΛΑΖΑΡΕΦ, ἔ.ἀ. II, πίν. 173.

11 ΒΗΗΑΛΙ - ΜΕΡΙΝ, ἔ.ἀ. πίν. 14.

12 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 34, 35. 1, 2, 38. 1, 4 κ. ἄ.

φὰς προσπαθεῖ ν' ἀποδώσῃ τὸ φυσικὸν σχέδιον τοῦ ὠτός¹. Τὴν τάσιν αὐτὴν τῆς ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὴν σχηματοποίησιν καὶ τῆς ἐπανόδου εἰς τὸ φυσικὸν σχέδιον εὐρίσκομεν λίαν φανεράν, ἤδη ἀπὸ τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 12^{ου} αἰῶνος, εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Δημητρίου (1194 περίπου) εἰς τὸ Βλαντίμιρ τῆς Ρωσίας². Τὴν ἰδίαν δὲ αὐτὴν τάσιν, παρὰ τὴν γενικὴν του σχηματοποίησιν, δεικνύει καὶ τὸ τμήμα τοιχογραφίας μὲ τὰς κεφαλὰς τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, τὸ ἀποκείμενον εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν Μονὴν Βατοπεδίου³ καὶ προερχόμενον, κατὰ τὴν πιθανωτάτην γνώμην τοῦ RADOJČIĆ, ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τῆς τραπέζης τῆς μονῆς, γενομένην περὶ τὸ 1197/8⁴.

Μετὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 13^{ου} αἰῶνος ἡ σχηματοποιημένη αὐτὴ μορφή τῶν ὠτων δὲν ἀπαντᾷ πλέον, εἰς τὰ ἔργα τοῦλάχιστον τῶν μεγάλων καλλιτεχνικῶν κέντρων. Ἐπιζῆ ὅμως εἰς ἐπαρχιακὰς τοιχογραφίας, τῶν ὁποίων οἱ τεχνῖται ἐμμένουν σταθερῶς εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν⁵. Οὕτω εὐρίσκομεν τὸ σχηματοποιημένον οὖς εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Εὐβοίας ἀκόμη κατὰ τὰ μέσα τοῦ 13^{ου} αἰῶνος (1245)⁶ καὶ κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 14^{ου}⁷. Ἐπίσης εἰς τὴν Κρήτην τὴν συναντῶμεν καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14^{ου} αἰῶνος (1315)⁸, ὑπάρχει δὲ ἐκεῖ καὶ παράδειγμα ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 15^{ου} (1457-62)⁹. Αἱ μεμονωμένα ὅμως αὐταὶ ἐπιβιώσεις εἰς ἐπαρχιακὰ μνημεῖα δὲν εἶναι βεβαίως δυνατὸν νὰ χρησιμεύσουν ὡς βάσις χρονολογικοῦ προσδιορισμοῦ.

Ἀπὸ τὴν ἀνωτέρω ἐξέτασιν τῶν κοινῶν εἰς ὅλας τὰς μορφὰς τῆς Ἀχειροποιήτου χαρακτηριστικῶν δυνάμεθα νὰ συναγάγωμεν ὠρισμένα πολύτιμα συμπεράσματα διὰ τὴν χρονολόγησιν τῶν τοιχογραφιῶν τούτων.

Εἶδομεν δηλαδὴ ὅτι αἱ ἐπὶ τῶν παρεῖων ἔντονοι ἐρυθροὶ κηλίδες ἀπαντοῦν εἰς τὰς τοιχογραφίας καὶ τὰ ψηφιδωτὰ μέχρι καὶ τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Εἰδικώτερον αἱ μικραὶ παράλληλοι ἐρυθροὶ γραμμαί, ἀντὶ τῶν κηλίδων ἢ καὶ μετ' αὐτῶν, εἶναι χαρακτηριστικαὶ σειρᾶς ὅλης μνημείων τοῦ 12^{ου} καὶ τῶν πρώτων δεκαετηρίδων τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Τέλος, ἡ σχηματοποιημένη μορφή τῶν ὠτων ἐμφανίζεται κατὰ τὸν 11^{ον} αἰῶνα, κυριαρχεῖ κατὰ τὸν 12^{ον} καὶ φθάνει, καὶ αὐτὴ ἐπίσης, μέχρι τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ἂν καὶ ἀπὸ τοῦ τέλους ἀκόμη τοῦ 12^{ου} παρα-

1 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 39.

2 ΛΑΖΑΡΕΦ, ἔ.ἀ. II, πίν. 190.

3 G. MILLET, Monuments de l' Athos, I, Les peintures, Paris 1927, πίν. 98. 1.

4 S. RADOJČIĆ εἰς τὰ Πειραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθήναι 1955, 434 καὶ πίν. 162. 2. Τοῦ αὐτοῦ, Les maîtres de l' ancienne peinture serbe, σ. 6.

5 Τὴν σχηματοποιημένην μορφήν ἔχουν τὰ ὦτα καὶ εἰς πολλὰς ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς ἐκκλησίας τῆς Μονῆς τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ χωρίον Μαναστίρ τῆς περιοχῆς τῆς Πελαγονίας: Δ. ΚΟΤΣΟ καὶ Π. ΜΙΑΚΟΒΙΤΣ - ΠΕΠΕΚ, Μαναστίρ (σερβ. μετὰ γαλλ. περιλήψεως), Σκόπια 1958, ἰδίως πίν. XXXVI - XLI. Συμφώνως πρὸς τὴν ἐκεῖ σωζομένην μακρὰν ἑλληνικὴν ἐπιγραφήν, ἡ ἐκ-

κλησία ἐκτίσθη τὸ 1095 καὶ διεκοσμήθη τὸ 1271 (Αὐτόθι, σ. 109 καὶ πανομοιότυπον εἰς τὰς σ. 98 - 101). Αἱ τοιχογραφίαι ὅμως αὐταὶ παρουσιάζουν τόσας μεταξύ τῶν διαφορὰς τεχνοτροπίας, ὥστε, παρὰ τὴν γνώμην τῶν συγγραφέων, νὰ διατηρῶμεν πολλὰς ἐπιφυλάξεις, ἂν δλόκληρος ἡ διακόσμησις ἐγένετο τὸ 1271. Πάντως αἱ λίαν ἐνδιαφέρουσαι τοιχογραφίαι αὐταὶ θὰ πρέπει ν' ἀποτελέσουν τὸ θέμα λεπτομερεστέρως ἐξετάσεως.

6 Βλ. Α. ΙΩΑΝΝΟΥ, Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τῆς Εὐβοίας. Α', 13^{ον} καὶ 14^{ον} αἰῶνα, Ἀθήνα 1959, πίν. 8-10.

7 ΙΩΑΝΝΟΥ, ἔ.ἀ. πίν. 16, 18, 21 κ.ἀ. (1303), πίν. 47, 55 (1310/11).

8 Βλ. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθήνα 1957, πίν. LXXXI.

9 Αὐτόθι, πίν. LXXXVI.

τηρεῖται εἰς τινὰ μνημεῖα τάσις πρὸς ἀπόδοσιν τῆς φυσικῆς μορφῆς τοῦ ὠτός. Ὅσον ἀφορᾷ τὰς μεμονωμένας ἐπιβιώσεις τῆς σχηματοποιημένης μορφῆς τοῦ ὠτός εἰς ἐπαρχιακὰ μνημεῖα μέχρι καὶ τοῦ δευτέρου ἀκόμη ἡμίσεος τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, περὶ τῶν ὁποίων ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος, αὗται δὲν δύνανται, νομίζω, νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν.

Ὅλαι λοιπὸν αἱ ἐνδείξεις αὗται μᾶς ὀδηγοῦν εἰς τὸν 12^{ον} καὶ εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Εἰς τὸ χρονικὸν συνεπῶς διάστημα τοῦτο φαίνεται πιθανὸν ὅτι πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ τοποθετηθοῦν αἱ ἀπασχολοῦσαι ἡμᾶς τοιχογραφίαι τῆς Ἀχειροποιήτου.

V.

Εἶναι ὅμως, νομίζω, δυνατὸν νὰ περιορίσωμεν κατὰ πολὺ τὰ ἀρκετὰ εὐρέα αὐτὰ χρονολογικὰ πλαίσια.

Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ἀχειροποιήτου παρουσιάζουν, ὡς εἴπομεν, καταφανῆς μεῖγμα στοιχείων ἀρχαϊκῶν, ἀνηκόντων εἰς τὴν παλαιότεραν παράδοσιν καὶ δυναμένων νὰ θεωρηθοῦν τυπικῶν διὰ τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 12^{ου} αἰῶνος, ἀφ' ἑτέρου δὲ στοιχείων, τὰ ὁποῖα ἀφήνουν νὰ διαφαίνωνται αἱ τάσεις ἀνανεώσεως τῆς ζωγραφικῆς, ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 13^{ου} αἰῶνος καὶ ποὺ θὰ ἐξελιχθοῦν εἰς τὴν λαμπρὰν ἀνθησιν τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς.

Τὰς δύο αὐτὰς ὄψεις ἀντιπροσωπεύουν εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀχειροποιήτου οἱ δύο ζωγράφοι, τοὺς ὁποίους ἀνωτέρω διεκρίναμεν. Ὁ ζωγράφος τῶν ὀρθίων ὁλοσώμων μορφῶν παρουσιάζεται περισσότερον συντηρητικὸς, ἐνῶ ὁ ζωγράφος τῶν ἐντὸς κύκλων προτομῶν εἶναι καταφανῶς ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰς νέας τάσεις τῆς τέχνης. Καὶ ὁ πρῶτος ὅμως, παρὰ τὴν συντηρητικότητά του, δὲν φαίνεται ξένος πρὸς τὰς ἀνανεωτικὰς τάσεις τοῦ καιροῦ του. Περὶ τούτου πείθει ἡ συγγένεια τῶν μορφῶν ποὺ ἐζωγράφησε πρὸς μνημεῖα τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Πράγματι, ὁ ἀνώνυμος ὀρθιος μάρτυς (εἰκ. 12) παρουσιάζει εἰς τὸ ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν καὶ κάτω σωζόμενον τμῆμα τοῦ προσώπου πολλὰς ἀναλογίας πρὸς τὴν προσωπογραφίαν τοῦ κράλη Ραδοσλάβου, καθὼς καὶ μὲ τὴν μίαν τῶν προσωπογραφιῶν τοῦ κράλη Βλαδισλάβου, ἀμφοτέρων εἰς τὸ Μιλέσεβο (1234/5)¹. Ὁ Ἅγιος Κύριλλος (πίν. 3.1) ἐξ ἄλλου ἐνθυμίζει ζωηρῶς τὴν ἑτέραν, τὴν περισσότερον γνωστήν, προσωπογραφίαν τοῦ αὐτοῦ Βλαδισλάβου εἰς τὴν ἰδίαν ἐκκλησίαν². Τέλος τὸ σχεδὸν τετράγωνον πρόσωπον τοῦ Ἁγίου Λεοντίου (πίν. 2.1) εὐρίσκομεν λίαν ἀνάλογον εἰς μερικὰς μορφὰς τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μιλέσεβο³.

Ἄλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὰς στάσεις καὶ τὸ ἔνδυμα αἱ ὀρθιαὶ μορφαὶ τῆς Ἀχειροποιήτου παρουσιάζουν καταφανῆ ὁμοιότητα πρὸς τὰς τοῦ Μιλέσεβο⁴. Ἀκόμη δὲ καὶ τὴν λεπτομέρειαν τῆς πρὸς τὰ πλάγια τεινομένης ἀριστερᾶς, τῆς καλυπτομένης ὑπὸ τῆς χλαμύδος, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὸν Ἅγιον Δομετιανόν (εἰκ. 6) μεταξὺ τῶν ἡμετέρων τοιχογραφιῶν, τὴν ἐπανευρίσκομεν εἰς τὸ Μιλέσεβο⁵.

1 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 80. 2, 81. 1.

2 Αὐτόθι, πίν. 81. 2. Ἐγγρ. ἀπεικόνισις ἐν GRABAR (Skira), ἔ. ἀ. σ. 147.

3 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 69. 2,3

4 Αὐτόθι, πίν. 75. 3, 4.

5 Αὐτόθι, πίν. 75. 3. Βλ. ἐπίσης OKUNEV εἰς τὸ περιοδ. Byzantinoslavica, 7, 1933, πίν. XX.

Καὶ ἐκ τῶν προτομῶν ὁμως, αἱ ὁποῖαι εἶναι, ὡς εἶδομεν, ἔργα τοῦ ἄλλου ζωγράφου, μερικαὶ παρουσιάζουν ἐπίσης συγγένειαν πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μιλέσεβο. Οὕτω, ἐπὶ παραδείγματι, ὁ Ἅγιος Γάϊος (πίν. 4.1) σχετίζεται πρὸς εἰκόνας ἀποστόλων μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν¹, ἀκόμη δὲ περισσότερον πρὸς τὸν περίφημον Ἄγγελον τῆς ἐκεῖ σκηνῆς τῶν Μυροφόρων πρὸ τοῦ μνημείου τοῦ Ἰησοῦ². Τὴν στενὴν σχέσιν τῆς εἰκόνας τοῦ Γάϊου πρὸς τὸ Μιλέσεβο δύναται τις εὐκόλως νὰ διαπιστώσῃ, ἂν τὴν παραβάλλῃ μὲ ἀναλόγους μορφὰς ἐπὶ παλαιότερων κάπως μακεδονικῶν μνημείων, ὅπως π.χ. ὁ τοσαύτας παρουσιάζων ἀναλογίας Ἅγιος Τρύφων μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 1164 τοιχογραφιῶν τοῦ Νέρεζι³.

Αἱ συγκρίσεις αὐταὶ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ περιορίσωμεν τὴν χρονολόγησιν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου εἰς χρόνους μεταγενεστέρους τῆς διακοσμήσεως τοῦ Νέρεζι (1164), πλησιεστέρους δὲ πρὸς τὰς ἀρχὰς τοῦ 13^{ου} αἰῶνος.

Τὰ συμπεράσματα ταῦτα ἐνισχύονται καὶ ἀπὸ τὴν ἐν γένει τεχνοτροπίαν τῶν ἡμετέρων τοιχογραφιῶν. Πράγματι, εἰς αὐτὰς δὲν εὐρίσκομεν πλέον τὴν γραμμικότητα καὶ τὸν διακοσμητικὸν γενικῶς χαρακτῆρα τῶν ἔργων τοῦ 12^{ου} αἰῶνος. Αἱ πτυχαὶ τῶν ἐνδυμάτων δὲν ἔχουν τὴν σχηματοποίησιν, τὸ περίτεχνον καὶ τὴν γραμμικὴν ἐκτέλεσιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Κουρμπίνοβο (1191)⁴ εἰς τὴν Σερβίαν καὶ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου (1192)⁵ εἰς τὴν Κύπρον. Τὰ ἔντονα περιγράμματα καὶ αἱ ἀπότομοι ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς, ἡ ἐλευθερία καὶ ἡ τάσις φυσικῆς ἀποδόσεως εἰς τὰς πτυχώσεις φέρουν τὰς ἡμετέρας τοιχογραφίας πλησιέστερον πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας (1208/9) εἰς τὴν Μοῆν Στουντένιτσας τῆς Σερβίας⁶ ἀκόμη δὲ πλησιέστερον, ὅπως εἶδομεν, πρὸς τὸ Μιλέσεβο⁷.

VI.

Ἡ διαπιστωθεῖσα σχέσις μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου, αἱ ὁποῖαι ἐδῶ μᾶς ἀπασχολοῦν, καὶ τῆς διακοσμήσεως τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μιλέσεβο δὲν εἶναι ἀσφαλῶς τυχαία. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Μιλέσεβο⁸ παρουσιάζουν πρᾶγματι τὴν ἰδίαν ἀρχαϊκότητα καὶ σχηματικότητα, πὸν χαρακτηρίζουν τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 12^{ου} αἰῶνος, ἐν ᾧ ἔξ ἄλλου εἶναι ἐκδηλοὶ καὶ εἰς αὐτὰς αἱ νέαι τάσεις αἱ ἐπικρατοῦσαι εἰς τὴν τέχνην τῆς Μακεδονίας κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Τὰς διαφορετικὰς αὐτὰς κατευθύνσεις ἀντιπροσωπεύουν οἱ τρεῖς φερόμενοι ὡς ζωγράφοι τῶν τοιχογραφιῶν τούτων, Δημήτριος, Γεώργιος καὶ Θεόδωρος, ὅπως τοὺς θεωρεῖ ὁ RADOJČIĆ, ὁ εὐρῶν τὰ ὀνόματά των κάτω ἀπὸ τὰς εἰκόνας τῶν ὁμωνύμων των ἁγίων⁹.

1 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 75. 4, 76. 2.

2 Αὐτόθι, πίν. 71. 1. Ἐγγρ. ἀπεικόνισις ἐν GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. σ. 146.

3 MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 20. 4.

4 BIHALJI - MERIN, ἔ.ἀ. πίν. 14, 15. MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 84-85, 1.

5 Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθν. Βυζαντινολ. Συνεδρίου, Α', πίν. 145 - 157.

6 MILLET - FROLOW, ἔ. ἀ. πίν. 41, 3, 42. 1 κ.ἀ.

7 Αὐτόθι, πίν. 66. 4, 5, 67. 2, 3, 68. 1, 72. 1 κ.ἀ.

8 Τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν τοιχογραφιῶν ἔχει ἀπεικονισθῆ ἐν MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 63 - 83. Πολλὰ ἀπεικονίσεις καὶ ἐν ΡΕΤΚΟΝΙĆ, La peinture serbe du moyen âge, I, πίν. 8 - 12, II, πίν. VI - XVII. Βλ. καὶ τὴν ἐπομένην σημείωσιν.

9 Βλ. RADOJČIĆ, Les maîtres de l' ancienne peinture serbe, 13 κ.ἐξ. καὶ πίν. Α (ἔγχρωμος) III - V. Τὸν αὐτὸν εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθν. Βυζαντ. Συνεδρίου, Α', 435.

Ἡ διαφορὰ τεχνοτροπίας, ἡ ὑπάρχουσα μεταξὺ τῶν ἔργων, τὰ ὅποια ὁ RADOJČIĆ ἀποδίδει εἰς ἕκαστον τῶν ὑποτιθεμένων τούτων ζωγράφων, εἶναι πολλάκις μεγίστη. Ἡ τοιχογραφία, ἐπὶ παραδείγματι, τοῦ Ἁγίου Νικολάου¹, ἡ ὑπὸ τοῦ RADOJČIĆ ἀποδιδόμενη εἰς τὸν ζωγράφον Θεόδωρον, διατηρεῖ λίαν καταφανῆ τὴν γραμμικότητα καὶ τὴν σχηματοποίησιν τῶν ἔργων τοῦ 12^{ου} αἰῶνος. Αἱ μορφαὶ ὅμως εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς εἰκονογραφικὰς σκηνάς, ὅπως ὁ Ἅγγελος εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν Μυροφόρων πρὸ τοῦ μνημείου, τὸν ὅποιον καὶ ἀνωτέρω ἐμνημονεύσαμεν², καὶ ἡ Θεοτόκος ἀσπαζομένη τὴν χεῖρα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν πλήρη δραματικότητος παράστασιν τῆς Ἀποκαθηλώσεως³, τὴν ὑπὸ τοῦ RADOJČIĆ ἀποδιδομένην εἰς τὸν ζωγράφον Γεώργιον, ἔχουν χαρακτηριστικῶς ἐντελῶς διάφορον. Εἰς τὰς δύο τελευταίας αὐτὰς τοιχογραφίας, εἰς τὰς ὁποίας κάθε σχηματικότης ἔχει ἐκλείψει, διακρίνομεν καθαρὰ τὴν ἐπιστροφὴν εἰς τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν παράδοσιν, μὲ τὴν εὐγένειαν καὶ τὴν πλαστικότητα τῶν μορφῶν, πού τὴν χαρακτηρίζουν.

Εἶναι ὅμως ἄξιον ἰδιαιτέρας προσοχῆς ὅτι καὶ ὁ OKUNEV παλαιότερον⁴ καὶ ὁ RADOJČIĆ τελευταῖον διεπίστωσαν στενὴν σχέσιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μιλέσεβο πρὸς τὰ παλαιοχριστιανικὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης. Οὕτω ὁ RADOJČIĆ παραβάλλει τὴν μνημονευθεῖσαν μορφήν τοῦ Ἀγγέλου εἰς τὴν σκηνὴν τῶν Μυροφόρων πρὸ τοῦ μνημείου πρὸς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Πορφύριου εἰς τὸν θόλον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης⁵, ἡ δὲ σύγκρισις αὐτὴ εἶναι πράγματι λίαν ἐπιτυχής. Ἡ ἐπίδρασις τῶν ψηφιδωτῶν ἦτο τόσο ἰσχυρά, ὥστε οἱ τεχνῖται, οἱ διακοσμήσαντες τὸ κεντρικὸν μέρος τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ Μιλέσεβο, ἐζωγράφησαν καὶ τὸ βάθος περὶ τὰς ὀρθίας μορφὰς κίτρινον, ἀντὶ τοῦ καθιερωμένου σκοτεινοῦ κυανοῦ, συγχρόνως δὲ τὸ ἐχώρισαν μὲ γραμμὰς εἰς μικρὰ τετραγωνίδια, διὰ ν' ἀπομιμηθοῦν τὰς χρυσαῖς ψηφίδας⁶.

Τὴν ἐπιστροφὴν ὅμως εἰς τὰ παλαιοχριστιανικὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης τὴν διεπιστώσαμεν ἤδη ἀνωτέρω εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀχειροποιήτου ἐξετάζοντες τὸ ἔνδυμα τῶν μορφῶν, ἰδίως τῶν ὀλοσώμων. Ἄλλ' ἡ ἐπίδρασις, τὴν ὁποίαν τὰ παλαιὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης ἤσκησαν ἐπὶ τῶν ζωγράφων τῆς Ἀχειροποιήτου, προχωρεῖ πολὺ πέραν τῆς ἀπομιμήσεως τοῦ στρατιωτικοῦ ἐνδύματος. Αὕτη ἐκτείνεται καὶ εἰς τινὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα, τὰ ὅποια ἰδίως ἐζωγράφησεν ὁ τεχνίτης τῶν ὀλοσώμων ἁγίων. Ὁ Ἅγιος Λεόντιος (πίν. 2.1), μὲ τὸ σχεδὸν τετράγωνον πρόσωπον, ἐνθυμίζει ζωηρῶς τὸν Ὀνησιφόρον τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου⁷, ἀκόμη δὲ καὶ τὸν Πορφύριον τοῦ ἰδίου μνημείου⁸, πρὸς τὸν ὅποιον σχετίζεται καὶ ὁ Ἅγιος Κύριλλος

1 RADOJČIĆ, Les maîtres de l' anc. peint. serbe, πίν. III. MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 77. 2. Εἰκονοσταθὴ ἀπεικόνισις ἐν Ν. OKUNEV, Monumenta artis serbicae, III, Praga 1931, πίν. 2.

2 Βλ. ἀνωτέρω σ. 24 σημ. 2. Ὀλόκληρος ἡ σκηνὴ ἐν MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 70. Λίαν εἰκονοσταθὴ ἀπεικόνισις ἐν Ν. OKUNEV, Monumenta artis serbicae, I, Zagrebiae - Praga 1928, πίν. 2.

3 RADOJČIĆ, ἔ.ἀ. πίν. Α (ἔγχρ.), V.

4 Εἰς τὸ περιοδ. Byzantinoslavica, 7, 1938, 101, ὅπου ὅμως ἀναφέρει, παραλλήλως πρὸς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης, καὶ τὰ τῆς Ραβέννας καὶ τῆς Ρώμης,

τὰ ὅποια εἶναι ἐντελῶς ἄσχετα μὲ τὸ Μιλέσεβο καὶ τὴν Ἀχειροποιήτον.

5 RADOJČIĆ, ἔ.ἀ. 14 καὶ εἰκ. 10, 11. Κατὰ παραδρομήν, ἀσφαλῶς, ὁ Πορφύριος ὀνομάζεται ἐκεῖ Ἅγγελος. Βλ. καὶ GRABAR (Skira), ἔ.ἀ. 144.

6 OKUNEV ἐν Byzantinoslavica, ἔ.ἀ. 100 κ.ἐξ. Βλ. καὶ τοὺς αὐτόθι πίν. XV, XIX. 1, XXV. 3. Πρβ. καὶ MILLET - FROLOW, ἔ.ἀ. πίν. 75.

7 Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις ἐν VOLBACH - HIRMER, Frühchristliche Kunst, πίν. 126.

8 Αὐτόθι, πίν. 127.

(πίν. 3.1) τῶν ἡμετέρων τοιχογραφιῶν. Ἡ τελευταία ἐξ ἄλλου αὐτὴ μορφή, ὁ Ἅγιος Κύριλλος, μὲ τὴν αὐστηρὰν κατὰ μέτωπον ἀπεικόνισιν τοῦ προσώπου καὶ τὰς ἰσχυρῶς καμπυλουμένας ὀφρῦς, παρουσιάζει καταφανῆ συγγένειαν μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ἰδίως μὲ τὸν Ἅγιον Δημήτριον προσιατεύοντα τὰ δύο παιδιά καὶ μάλιστα μὲ τὸν Ἅγιον Σέργιον¹.

Ἡ οὕτω διαπιστωθεῖσα στενὴ σχέσις τεχνοτροπίας καὶ καλλιτεχνικῶν τάσεων γενικώτερον μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου καὶ τῆς διακοσμῆσεως τοῦ Μιλέσεβο μᾶς ὀδηγεῖ εἰς κάπως περισσότερον συγκεκριμένα χρονολογικὰ συμπεράσματα.

Δεδομένου ὅτι ἡ σχέσις αὐτὴ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι τυχαία, ἀλλ' ὅτι ὀφείλεται εἰς κοινὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις, αἱ ὁποῖαι χαρακτηρίζουν τὴν ζωγραφικὴν ὠρισμένης ἐποχῆς, δυνάμεθα μὲ πολλὴν πιθανότητα νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ἀχειροποιήτου ἀνήκουν εἰς τοὺς ἰδίους περίπου χρόνους μὲ τὴν κατὰ τὸ 1234/5 γενομένην διακόσμησιν τοῦ Μιλέσεβο, προηγηθεῖσαι ἴσως ταύτης κατὰ τινα ἔτη.

VII.

Ἡ χρονολόγησις ὅμως αὐτῆ, εἰς τὴν ὁποίαν κατελήξαμεν, δύναται, νομίζω, νὰ ὀρισθῆ ἀκόμη ἀκριβέστερον.

Αἱ τοιχογραφίαι δηλαδή, αἱ ἀπασχολοῦσαι ἡμᾶς, δὲν δύνανται νὰ εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, παλαιότεραι τοῦ ἔτους 1224, κατὰ τὰ τέλη τοῦ ὁποίου ὁ Θεόδωρος Ἄγγελος κατέλαβε τὴν Θεσσαλονίκην, ἐκδιώξας τοὺς Φράγκους². Ἡ ἐκκλησία τῆς Ἀχειροποιήτου, ὀνομαζομένη μέχρι πιθανῶς τῆς ὑπὸ τῶν Φράγκων καταλήψεως τῆς Θεσσαλονίκης ναὸς τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας³, φαίνεται ὅτι καὶ αὐτὴ κατὰ τὴν περίοδον τῆς Φραγκοκρατίας (1205 - 1224) εἶχε περιέλθει εἰς τοὺς Λατίνους. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι τοῦτο δὲν μαρτυρεῖται, δυνάμεθα ὅμως νὰ τὸ συμπεράνωμεν καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι καὶ αἱ δύο ἄλλαι μεγάλαι ἐκκλησίαι τῆς Θεσσαλονίκης, ὁ Ἅγιος Δημήτριος καὶ ἡ Ἁγία Σοφία, εἶχον μεταβληθῆ εἰς λατινικάς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τινος ἄλλας ἐνδείξεις⁴. Αἱ ἀπασχολοῦσαι λοιπὸν ἡμᾶς τοιχογραφίαι εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι σχετίζονται μὲ τὰς ἐπισκευὰς, τὰς γενομένας εἰς τὸν ναὸν κατὰ τὴν μεταβολὴν του καὶ πάλιν εἰς ὀρθόδοξον, εὐθὺς δηλαδή μετὰ τὸ 1224, ὅποτε φαίνεται ὅτι καὶ τὸ ὄνομα τῆς βασιλικῆς μετεβλήθη εἰς Ἀχειροποιήτον καὶ ἡ εἰς αὐτὴν λατρευτικὴ εἰκὼν παρίστανε τὴν Θεοτόκον δεομένην, ἀντὶ τῆς παλαιᾶς, εἰς τὴν ὁποίαν ἡ Θεομήτωρ εἶχε τὸν τύπον τῆς Ὁδηγητρίας⁵.

¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Λεύκωμα, πίν. 65. Ἐγχρωμοὶ ἀπεικονίσεις ἐν VOLBACH-HIRMER, ἔ.ἀ. πίν. 216.

² G. OSTROGORSKY, Geschichte des byzantinischen Staates, 2α ἐκδ., München 1952 (Byzantinisches Handbuch, I, 2), 345. Ὁ Α. ΜΗΛΙΑΡΑΚΗΣ, Ἱστορία τοῦ βασιλείου τῆς Νικαίας καὶ τοῦ δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου, Ἀθῆναι 1898, 161, καὶ ὁ Ο. ΤΑΦΡΑΛΙ, Thessalonique, des origines au XIVe siècle, Paris 1919, 213, ἀναγράφουν τὸ 1223 ὡς τὸ ἔτος τῆς καταλήψεως τῆς Θεσσαλονίκης. Ὁ Α. VASILIEV, Histo-

ry of the Byzantine Empire, Madison 1952, 520, τὴν τοποθετεῖ εἰς τὸ 1222. Νεώτεροι ὅμως ἔρευναι ἀπέδειξαν ὅτι τὸ γεγονός τοῦτο συνέβη κατὰ τὰ τέλη τοῦ 1224. Βλ. OSTROGORSKY, ἔ.ἀ. 345, σημ. 3.

³ Βλ. περὶ τούτου Α. ΣΥΓΓΟΠΟΥΑΝ εἰς τὴν Ἐπιστημονικὴν Ἐπετηρίδα τῆς Σχολῆς τῶν Νομικῶν καὶ Οἰκονομικῶν Ἐπιστημῶν τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τόμ. 6 (Πανηγυρικὸς τῆς Ἑξακοσαετηρίδος τοῦ Κ. Ἀρμενοπούλου), 1952, 13 κ. ἔξ.

⁴ Βλ. αὐτόθι, 16 κ. ἔξ.

⁵ Αὐτόθι, 11 κ. ἔξ.

Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι τὰς ἐπισκευὰς αὐτὰς τῆς ἐκκλησίας, συνεπῶς καὶ τὰς ἀπασχολούσας ἡμᾶς τοιχογραφίας, ἔκαμον οἱ Ἀβραμιῖται μοναχοί, οἱ προερχόμενοι ἴσως ἀπὸ τὴν περίφημον Μονὴν τῆς Θεοτόκου Ἀχειροποιήτου τῶν Ἀβραμιτῶν, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν. Ἐκ διαφόρων πραγμάτων ἐνδείξεων προκύπτει ὅτι οἱ Ἀβραμιῖται εἶχον κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἰδίαν μονὴν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, τῆς ὁποίας τὸ καθολικὸν ἦτο, φαίνεται, ὁ ναὸς τῆς Ἀχειροποιήτου, ὅπου ἐτέλουν τὰς συνάξεις των, ὡς προκύπτει ἀπὸ ὑπαρχούσας μαρτυρίας¹.

Κατὰ ταῦτα τὴν κατασκευὴν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου δυνάμεθα νὰ θεωρήσωμεν μεταγενεστέραν ἀσφαλῶς τοῦ 1224, ἔτους τῆς ἐκδιώξεως τῶν Φράγκων ἐκ τῆς Θεσσαλονίκης, καὶ ὀλίγον ἴσως παλαιότεραν τῆς διακοσμήσεως τοῦ Μιλέσεβο, τῆς γενομένης τὸ 1234/5. Νομίζω ὅτι δὲν θὰ ἀπεμακρυνόμεθα ἴσως πολὺ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἂν ἐθέτομεν τὴν κατασκευὴν αὐτῶν εἰς τὸ μεταξὺ τοῦ τέλους τοῦ 1224 καὶ τοῦ ἔτους 1230 περίπου χρονικὸν διάστημα. Ἐάν μάλιστα θεωρήσωμεν πιθανὴν τὴν γνώμην τοῦ MILLET, ὁ ὁποῖος, ὡς εἶδομεν², ἐπίστευεν ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Μιλέσεβο ἐγένοντο μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1228 καὶ 1234, καὶ ἂν λάβωμεν ἐξ ἄλλου ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ Μιλέσεβο εἶναι πιθανώτατα, ὡς ἤδη παρατηρήσαμεν, νεωτέρα κάπως τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου, θὰ ἠδυνάμεθα ἴσως νὰ τοποθετήσωμεν μὲ ἀρκετὴν πιθανότητα τὰς τελευταίας ταύτας εἰς τὸ ἔτος 1224/5 ἢ εἰς τὰ εὐθὺς μετ' αὐτό.

VIII.

Τὴν ἔκτασιν τῶν πιθανῶς ὑπὸ τῶν Ἀβραμιτῶν γενομένων ἐργασιῶν εἰς τὴν Ἀχειροποιήτου, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ αἱ ἀπασχολοῦσαι ἡμᾶς τοιχογραφίαι, δὲν δυνάμεθα πλέον σήμερον νὰ γνωρίζωμεν ἐπακριβῶς. Νομίζω ὅμως ὅτι εἰς τὰς ἐργασίας ἐκείνας ὀφείλονται καὶ ὀλίγαι ἀκόμη τοιχογραφίαι, τῶν ὁποίων σήμερον ἐλάχιστα μόνον ἴχνη πλέον ἐσώθησαν.

Εἰς τὸν πρὸς Α. δηλαδὴ τοῖχον τοῦ βορείου κλίτους τῆς Ἀχειροποιήτου ὑπάρχει τρίβηλον ἀνοιγμα, ἀποτελοῦν εἴσοδον εἰς τὸν ναὸν ἐκ τοῦ ἔξω τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς χώρου. Ἐμπροσθεν τοῦ τριβήλου τούτου ὑπῆρχε πρόπυλον, τὸ ὁποῖον κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους εἶχε μετατραπῆ εἰς μικρὸν παρεκκλήσιον, ἀχρηστευθείσης τῆς ἐκ τοῦ μέρους ἐκείνου εἰσόδου εἰς τὸν ναόν³. Εἰς τοὺς ἠρειπωμένους τοίχους τοῦ παρεκκλησίου τούτου, τοὺς ἀποκαλυφθέντας κατὰ τὴν ἀποχωμάτωσιν τοῦ ἀνατολικῶς τῆς βασιλικῆς χώρου, διεκρίνοντο, ἂν καὶ ἀρκετὰ κατεστραμμένοι, ἐπὶ τῆς βορείας πλευρᾶς αἱ εἰκόνες δύο ἱεραρχῶν ἰσταμένων ὀρθίως κατ' ἐνώπιον, κάτωθεν δὲ αὐτῶν πολύχρωμος ἀπομίμησις ὀρθομαρμαρώσεως (πίν. 5). Ἡ πτύχωσις τῶν ἐνδυμάτων τῶν δύο τούτων ἱεραρχῶν, τῶν ὁποίων τὸ κάτω σῶμα ἀπὸ τοῦ στήθους περίπου ἐσώζετο εἰς καλὴν σχε-

¹ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 14 κ. ἔξ.

² Βλ. ἀνωτέρω σ. 20 σημ. 6.

³ Βλ. τὴν κἀτοψιν τῆς βασιλικῆς μετὰ τοῦ παρεκκλησίου ἐν Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία, Α', Ἀθῆναι 1942, σ. 291, εἰκ. 169. Ἐπίσης

Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, Παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα Θεσσαλονίκης. Ἀχειροποιήτος, Μονὴ Λατόμου, Θεσσαλονίκη 1949, 24 καὶ πίν. 1. Τὸ παρεκκλήσιον ἔχει τῶρα ἀναστηλωθῆ.

τικῶς κατάστασιν, παρουσίαζε μεγίστην συγγένειαν πρὸς τὴν τοῦ ἐνδύματος τῶν ὀρθίων μορφῶν μεταξὺ τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα, ὅπως δύναται εὐκόλως νὰ πείσῃ ἡ παραβολὴ πρὸς τὸν ἀνώνυμον ἄγιον τῆς εἰκόνης 12.

Νομίζω λοιπὸν λίαν πιθανὸν ὅτι καὶ ἡ διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησις τοῦ μικροῦ τούτου παρεκκλησίου τῆς Ἀχειροποιήτου ἦτο σύγχρονος πρὸς τὰς εἰκόνας τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα, τὰς ὁποίας εἰς τὸ παρὸν ἄρθρον ἐξητάσαμεν, καὶ ὅτι συνεπῶς ἡ διακόσμησις τοῦ ναΐσκου περιλαμβάνετο εἰς τὰς ὑπὸ τῶν Ἀβραμιτῶν πιθανῶς γενομένης ἐργασίας εἰς τὴν βασιλικὴν κατὰ τὸ 1224/5 ἢ εὐθὺς μετ' αὐτό.

Ἄν τότε ἔγινε καὶ ἡ μετατροπὴ τοῦ παλαιοχριστιανικοῦ προτύπου εἰς παρεκκλήσιον δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γνωρίζωμεν πλέον σήμερον. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ὁ βόρειος τοῖχος τοῦ παρεκκλησίου παρουσιάζει ἐνδείξεις σαφεῖς ἐπισκευῶν γενομένων κατὰ δύο διαφόρους ἐποχάς. Ἄν ἡ τελευταία ἐπισκευὴ εἶναι σύγχρονος μὲ τὴν διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησιν, περὶ τῆς ὁποίας ἐδῶ ὁ λόγος, δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ ἐξακριβωθῇ.

ΙΧ.

Ἡ ἀνωτέρω γενομένη λεπτομερὴς ἐξέτασις τῶν εἰς τὴν Ἀχειροποιήτον τοιχογραφιῶν τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα καὶ τὰ ἐξ αὐτῆς προκύψαντα χρονολογικὰ συμπεράσματα νομίζω ὅτι παρουσιάζουν ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον.

Αἱ οὕτω χρονολογικῶς τοποθετηθεῖσαι μὲ ἀρκετὴν, ὡς πιστεύω, πιθανότητα τοιχογραφίαι αὐταὶ εἶναι φανερὸν ὅτι καταλαμβάνουν ἐξαιρετικὴν θέσιν εἰς τὴν μελέτην τῆς ἐξελίξεως τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, συγχρόνως δὲ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἐξηγήσωμεν τὴν προέλευσιν ὠρισμένων χαρακτηριστικῶν, ποὺ ἰδιάζουσιν εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας, καὶ τὰ ὁποία μᾶς ἦσαν μέχρι τοῦδε γνωστὰ ἀπὸ τὰ ἐκ τῶν Παλαιολογείων χρόνων τοιχογραφημένα μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης.

Τὸ ὅτι τὰ ἰδιάζοντα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μακεδονικῆς ζωγραφικῆς ἐγνωρίζομεν μέχρι τοῦδε μόνον ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ὀφείλετο εἰς τὴν ἔλλειψιν ζωγραφικῶν ἔργων εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Θεσσαλονίκης παλαιότερων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Πράγματι, ἦτο παντελὴς σχεδὸν ἡ ἔλλειψις τοιχογραφιῶν εἰς τοὺς ναοὺς τῆς Θεσσαλονίκης δυναμένων νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τὸ ἀπὸ τῶν μέσων περιῖπου τοῦ 11^{ου} μέχρι τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος χρονικὸν διάστημα. Αἱ ὀλίγαι ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τοῦ δευτέρου στρώματος εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν, αἱ δυνάμεναι νὰ χρονολογηθοῦν ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος καὶ τὰς ὁποίας σήμερον γνωρίζομεν μόνον ἀπὸ φωτογραφίας¹, δὲν εἶναι διόλου ἱκαναὶ νὰ πληρώσουν τὸ ἀρκούντως μέγα τοῦτο χρονικὸν διάστημα. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι ζωγραφικὰ μνημεῖα δυνάμενα νὰ χρονολογηθοῦν ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος σώζονται καὶ εἰς τὴν Καστοριάν καὶ εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ εἰς τὴν Δυτικὴν Μακεδονίαν καὶ ἀλλαχοῦ ἴσως. Ταῦτα ὅμως, καὶ ἂν παραδεχθῶμεν ὡς λίαν πιθανὸν ὅτι ἔγιναν ἀπὸ τεχνίτας Θεσσαλονικεῖς καὶ ὅτι ἀντιπροσωπεύουν οὕτω τὴν τέχνην τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὴν περίοδον

¹ Βλ. περὶ τούτων Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὸ περιοδ. Μακεδονικά, 4, σ. 1 κ.ἐξ. (Δὲν ἐκυκλοφόρησεν ἀκόμη).

αὐτήν, δὲν εἶναι πάντως δυνατὸν νὰ ἔχουν τὴν ἰδίαν σημασίαν μὲ μνημεῖα εὐρισκόμενα εἰς αὐτὴν ταύτην τὴν Θεσσαλονίκην.

Ἡ ἐποχὴ ἐν τούτοις, εἰς τὴν ὁποίαν ἐκ λόγων τεχνοτροπίας ἐτοποθετήσαμεν τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀχειροποιήτου, αἱ πρῶται δηλαδὴ δεκάδες τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ἀποτελεῖ ἐξαιρετικῆς σημασίας σταθμὸν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς μακεδονικῆς ζωγραφικῆς βαινούσης πρὸς τὴν μεγάλην ἀκμὴν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Εἶναι, κατὰ τὸν ἐπιτυχῆ χαρακτηρισμὸν τοῦ DEMUS, ἡ «πρώϊμος κλασσικὴ»¹ τέχνη, ἡ προηγηθεῖσα τῆς Παλαιολογείου ἀνθήσεως.

Πράγματι δὲ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀχειροποιήτου εἶναι λίαν εὐδιάκριτοι ὄρισμένοι ἀπὸ τοὺς ἰδιάζοντας χαρακτήρας τῶν Παλαιολογείων ζωγραφικῶν ἔργων τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας. Τὰ πληθωρικὰ καὶ ὀγκώδη χαρακτηριστικὰ πολλῶν ἀπὸ τὰς μορφὰς τῆς Ἀχειροποιήτου, ἰδίως ἡ ρίς, ὅπως, ἐπὶ παραδείγματι, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γοργονίου (πίν. 3. 2), προαναγγέλλουν κατὰ τρόπον σαφῆ τὰς μορφὰς τῆς Σοπότσανι², ἀκόμη δὲ σαφέστερον τὰ ἔργα τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 14^{ου} αἰῶνος³, τῆς ἐποχῆς δηλαδὴ, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ζωγραφικὴ τῆς Θεσσαλονίκης εὐρίσκεται εἰς τὴν μεγαλυτέραν τῆς ἀκμὴν. Τὴν βαθύτητα ἐξ ἄλλου καὶ τὴν ἔντασιν τοῦ βλέμματος τῶν μορφῶν τῆς Ἀχειροποιήτου ἐπανευρίσκομεν ἀρχομένου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεσσαλονικέως Μανουὴλ Πανσελήνου, τὰς κοσμούσας τὸν ναὸν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὰς Καρυὰς τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Εἷς τινὰς μάλιστα ἀπὸ τὰς μορφὰς τοῦ Πρωτάτου, ὅπως π.χ. εἰς τὸν ἀπόστολον Πέτρον⁴, ἐπιζοῦν ἀκόμη καὶ αἱ ἐρυθραὶ κηλίδες ἐπὶ τῶν παρειῶν, ὅμοιαι περίπου μὲ ἐκεῖνας ποὺ βλέπομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀχειροποιήτου.

Εἶναι ἀξία πολλῆς προσοχῆς ἐξ ἄλλου ἢ ἀνωτέρω διαπιστωθεῖσα σχέσις μεταξύ τινων ἐκ τῶν μορφῶν τῆς Ἀχειροποιήτου πρὸς τὰ παλαιοχριστιανικὰ ψηφιδωτὰ τῆς Θεσσαλονίκης, σχέσις, τὴν ὁποίαν, ὅπως εἶδομεν, παρατήρησε καὶ ὁ RADOJČIĆ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μιλέσεβο. Ἡ σχέσις δηλαδὴ αὐτὴ ὀφείλεται ἀναμφιβόλως εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν τῆς Θεσσαλονίκης, τὴν παράδοσιν δὲ ταύτην συνεχίζει ἀκόμη κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ὁ Πανσέληνος εἰς τὸ Πρωτῶτον. Ὅπως δηλαδὴ ἄλλοτε διεπιστώσαμεν, διὰ τὴν μορφήν τοῦ Ἁγίου Τροφίμου, τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν εἰς τὸ Πρωτῶτον κατὰ τὰς τελευταίως γενομένας ἐκεῖ ἐργασίας ὑπὸ τῆς Ὑπηρεσίας Ἀναστηλώσεως τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, ὁ Πανσέληνος εἶχεν ὡς πρότυπον τὸν Ἅγιον Ὀνησιφόρον μεταξὺ τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ θόλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης⁵. Αὐτὸ ἀποδεικνύει, νομίζω, ὅτι εἰς τὴν ἐπιστροφὴν τῶν ζωγράφων τῆς Θεσσαλονίκης πρὸς τὴν ἑλληνιστικὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν ὄχι ὀλίγον συνετέλεσαν τὰ εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς πόλεως αὐτῆς σωζόμενα παλαιὰ ψηφιδωτὰ.

Ἄλλὰ καὶ ἡ σχέσις, τὴν ὁποίαν εὐρομεν μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειρο-

1 DEMUS, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, 27.

2 DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 14. MILLET-FROLOW, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Fasc. II, Paris 1957, πίν. 4. 3, 15. 3, 34. 4 x 5.

3 Βλ. Α. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, πίν. 12.

4 G. MILLET, Monuments de l' Athos, πίν. 38. 1.

5 ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. πίν. 11 καὶ σ. 32.

ποιήτου καὶ τῆς διακοσμῆσεως τοῦ Μιλέσεβο, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸ γεγονός, τὸ σημειωθὲν ὑπὸ τοῦ ΡΑΔΟJΣΙĆ, ὅτι ὁ εἷς τοῦλάχιστον τῶν εἰς τὴν ἐκκλησίαν αὐτὴν τῆς Σερβίας ἐργασθέντων ζωγράφων ἐμπνέεται ἀπὸ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης, ἀκριβῶς ὅπως καὶ οἱ ζωγράφοι τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου, εἶναι ἐνδείξεις ἐξόχως σημαντικαί. Μᾶς ὀδηγοῦν δηλαδὴ αὗται εἰς τὴν λίαν πιθανήν, ὅπως νομίζω, εἰκασίαν ὅτι οἱ ζωγράφοι οἱ ἐργασθέντες εἰς τὸ Μιλέσεβο εἶχον, τοῦλάχιστον ὁ εἷς ἐξ αὐτῶν, ἄμεσον γνῶσιν τῶν παλαιῶν ψηφιδωτῶν τῆς Θεσσαλονίκης, ἀπὸ τὰ ὁποῖα καὶ ἐνεπνεύσθησαν, ἀκριβῶς ὅπως ἀπὸ τὰ ἴδια ψηφιδωτὰ ἐνεπνεύσθησαν καὶ οἱ σύγχρονοὶ τῶν περίπου ζωγράφοι τῆς Ἀχειροποιήτου, περὶ τὸν ἓνα δὲ αἰῶνα ἀργότερον ὁ Μανουήλ Πανσέληνος.

Αἱ τοιχογραφίαι τέλος τῆς Ἀχειροποιήτου καὶ ἡ διαπιστωθεῖσα σχέσις τῶν πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ Μιλέσεβο ἐνισχύουν τὴν ἄλλοτε ὑφ' ἡμῶν ὑποστηριχθεῖσαν γνώμην ὅτι καὶ πρὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκην προήρχοντο ἢ εἰς αὐτὴν εἶχον ὀπωσδήποτε μαθητεύσει οἱ ζωγράφοι οἱ διακοσμήσαντες τὰς περισσοτέρας ἀπὸ τὰς ἐκκλησίας τῶν Βαλκανίων καὶ ἰδίως τῆς Σερβίας. Τὴν γνώμην ταύτην εἶχομεν στηρίζει, ἐλλείπει ζωγραφικῶν μνημείων εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, ἐπὶ εἰκονογραφικῶν κυρίως ἐνδείξεων, ὅπως ἡ ἀπόλυτος συγγένεια τῆς σκηπῆς τοῦ Ἐπιταφίου Θρόνου μεταξὺ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεζι καὶ τῆς ἀπολεσθείσης εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης¹, ὅπως ἀκόμη ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Ὁράματος τοῦ Ἰεζεκιήλ εἰς τὸ κοιμητηριακὸν παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς Μπατσκόβου εἰς τὴν Βουλγαρίαν, παράστασις, ἡ ὁποία ἀπορρέει ἐκ τοῦ γνωστοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Λατόμου (Ὁσίου Δαβίδ) εἰς τὴν Θεσσαλονίκην².

Ἦδη, μετὰ τὴν ἀποκάλυψιν καὶ μελέτην τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀχειροποιήτου, αἱ ὁποῖαι ἐδῶ μᾶς ἀπασχόλησαν, εἰς τὰς εἰκονογραφικὰς ἐνδείξεις προστίθεται καὶ ἡ ἀναμφισβήτητος τεχνοτροπικὴ συγγένεια ἢ ὑπάρχουσα μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων καὶ τῆς διακοσμῆσεως τοῦ Μιλέσεβο.

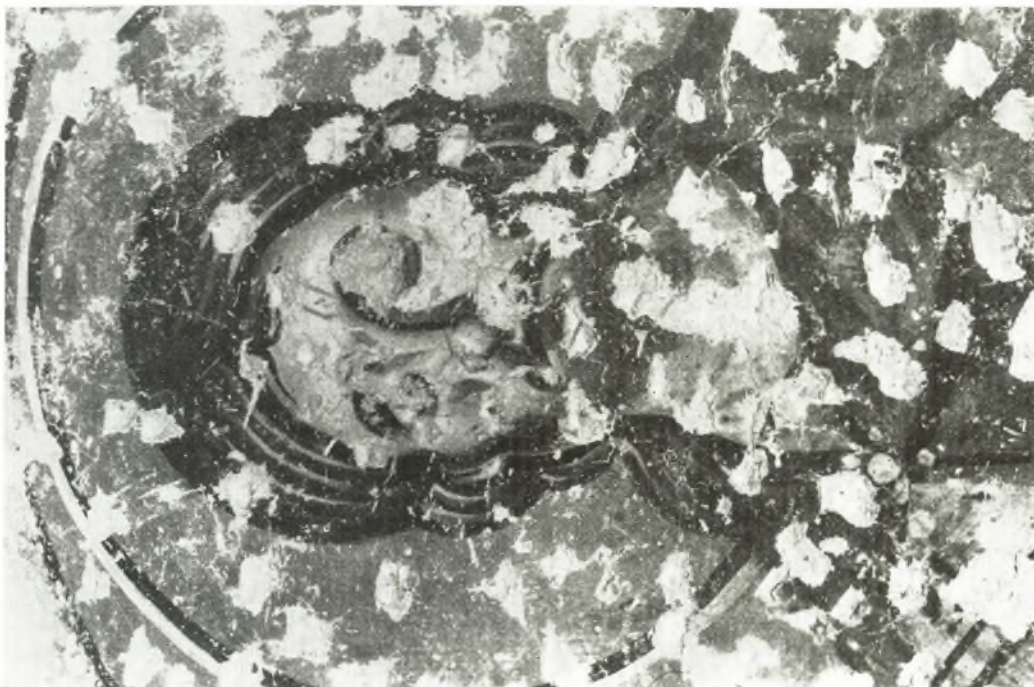
Δυνάμεθα λοιπὸν τώρα νὰ ὑποστηρίξωμεν μὲ πολλὴν πιθανότητα ὅτι ἤδη ἀπὸ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ἂν μὴ καὶ ἀπὸ τοῦ 12^{ου} ἀκόμη, ἡ Θεσσαλονίκη ἔδιδε τὸν δεσπύζοντα τόνον εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν κίνησιν τῆς Μακεδονίας καὶ τῶν γειτονικῶν βαλκανικῶν χωρῶν.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

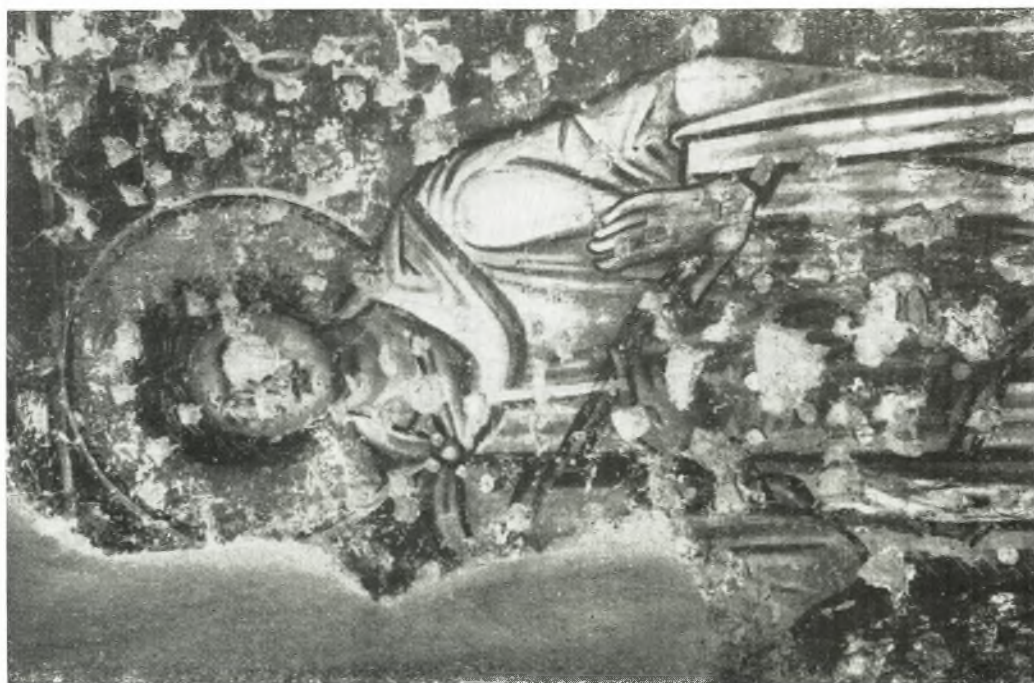
¹ ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 15 κ.ἐξ. Λεπτομερεστῆρα ἐξέτασις τῆς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων

εἰς τὸ περιοδ. Μακεδονικά, 4, σ. 6 κ.ἐξ.

² ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 18 κ.ἐξ.



2. Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος.



1. Ὁ Ἅγιος Λεόντιος.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΝΑΟΣ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΥ. ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ.

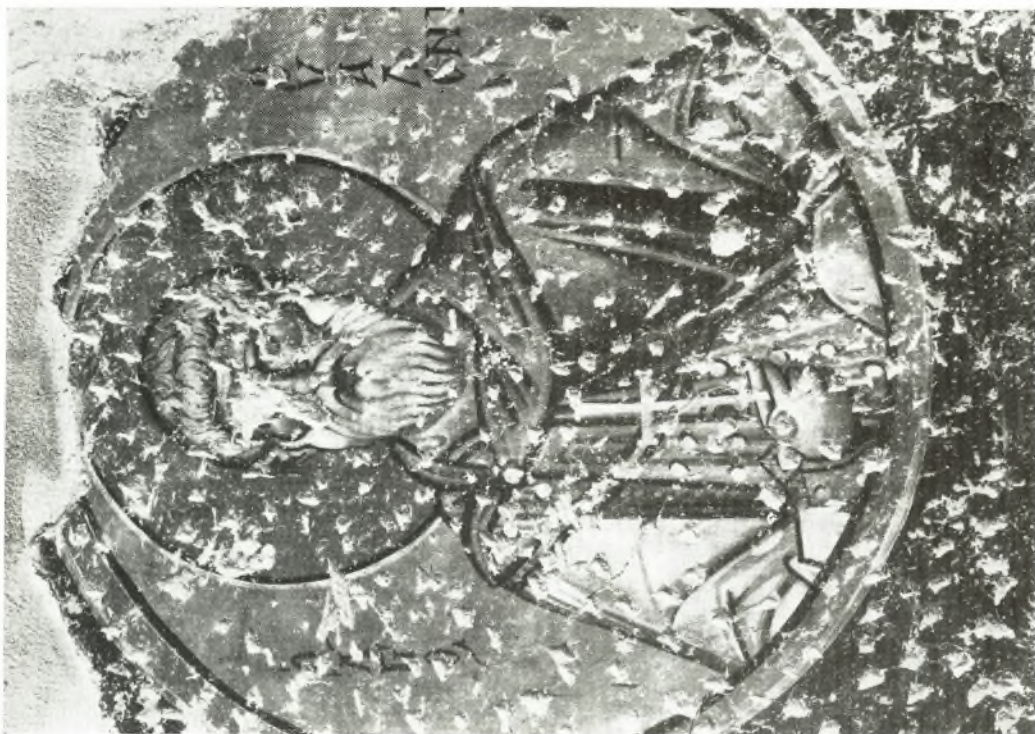


2. Ο Άγιος Γεώργιος.

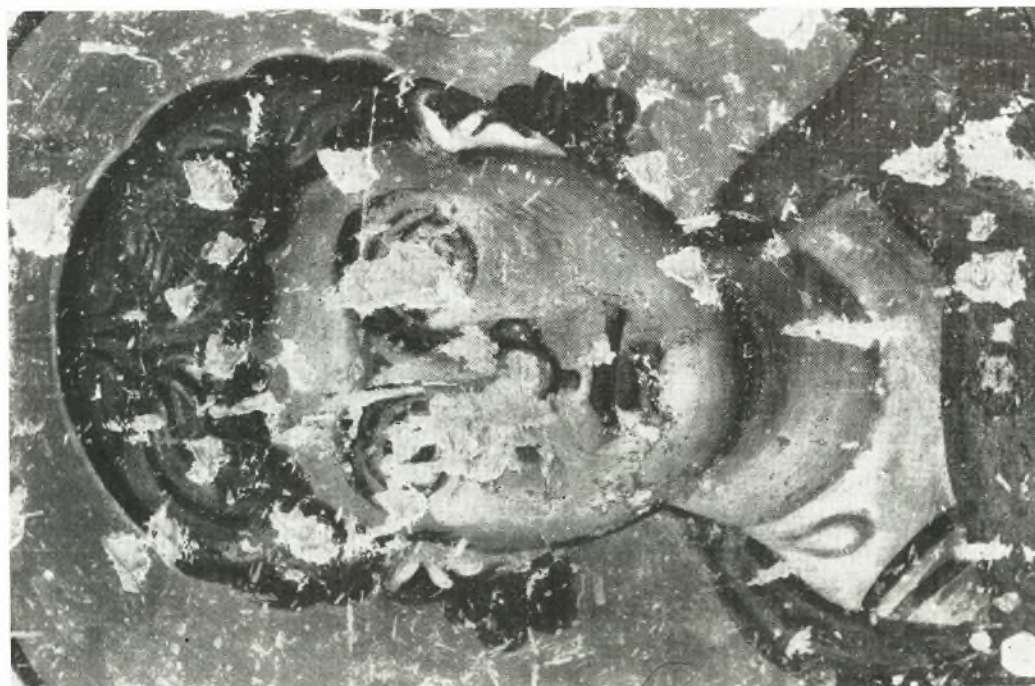


1. Ο Άγιος Κυρίλλος.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΝΑΟΣ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΥ. ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ.



2. Ο Άγιος Ουάλεντίνος.



1. Ο Άγιος Γάιος.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΝΑΟΣ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΥ. ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ.



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΝΑΟΣ ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΥ.

Τοιχογραφία σωζόμενα ἄλλοτε εἰς τὸ κατὰ τὴν ἀνατολικὴν πλευρὰν τῆς βασιλικῆς παρεκκλήσιον.