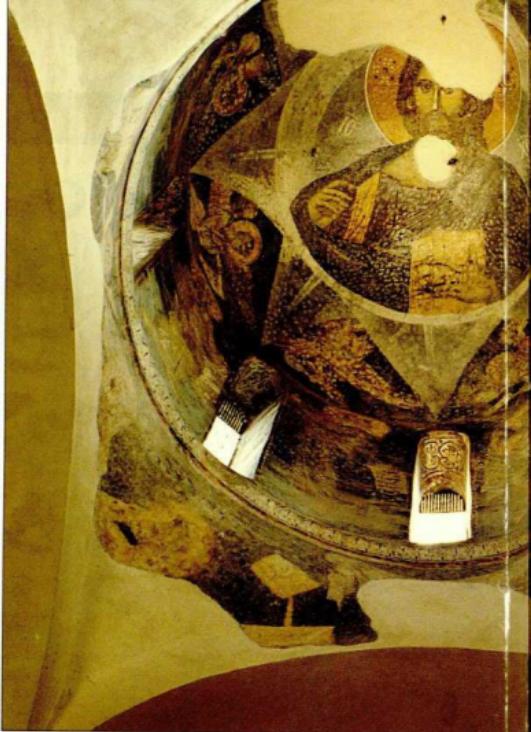


Bogorodica Ljeviska.
Διακοσμηση του τρουλλου.



Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Τίτος Παπαμαστοράκης
Βυζαντινολόγος

Όταν αποφασίσει κανείς να περιγράψει τη βυζαντινή ζωγραφική στο σύνολό της, αντλιαμβάνεται ότι πρέπει να ορίσει εξ αρχῆς τι σημαίνει ο όρος «Βυζαντινή ζωγραφική». Το επίθετο «βυζαντινός», καταρχήν, συνδέεται με μια χρονική περίοδο και με μια γεωγραφική περιοχή, τα ορια των οποίων διαφέρουν ανάλογα με το μελετητή και την οπτική γνώνια υπό την οποία αντιμετωπίζει το θέμα που τον απασχολεί. Ο όρος ζωγραφική, εξάλλου, αποδίδεται κατά περίσταση σε ποικίλες μορφές εικαστικών τεχνών, τα εκφραστικά μέσα των οποίων είναι το σχέδιο και το χρώμα και αναπτύσσονται σε μια επιφάνεια. Νομίζω ότι στην προκειμένη παρουσίαση θα πρέπει να δεχτούμε την πιο απλοϊκή, ας πούμε, εκδοχή του όρου, αυτήν που υπάρχει στο νου των περισσότερων για τη βυζαντινή ζωγραφική: είναι η ζωγραφική που αναπτύχθηκε στο ανατολικό τμήμα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας από την ίδρυση της πρωτεύουσάς της, της Κωνσταντινούπολης, έως την πτώση των τελευταίων τμημάτων της αυτοκρατορίας στα χέρια των Τούρκων. Ο όρος βυζαντινή ζωγραφική καλύπτει, κατ' επέκτασιν, και τη ζωγραφική που δημιουργήθηκε έξω από τα εκάστοτε σύνορα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, σε περιοχές που βρίσκονταν κάτω από την ισχυρή πολιτιστική επιρροή της, και οφείλεται είτε σε βυζαντινούς είτε σε ντόπιους καλλιτέχνες.



μός φορητών ψηφιδωτών εικόνων, που είναι προφανές ότι έγιναν για την επίδειξη πολυτέλειας και δεξιοτεχνίας των καλλιτεχνών.

γ. Μικρογράφιες, που γίνονται επάνω σε φύλλα περγαμηνής και εντάσσονται σε βιβλία ή ειλιτά, πάντοτε σε συνδυασμό με ένα κείμενο, το οποίο εικονογραφείται ή απλώς συνοδεύει.

Η βυζαντινή ζωγραφική δεν γεννήθηκε από τη μα σπιγμή στην αλλη. Είναι η φυσική εξέλιξη της ζωγραφικής της τεράστιας ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, που διατήρησε σε γενικές γραμμές βασικά χαρακτηριστικά της ελληνιστικής περιόδου. Η εξέλιξη των χαρακτηριστικών αυτών επηρεάστηκε όχι μόνο από πολιτισμούς που περιήλθαν στην πολιτιστική σφαίρα της αυτοκρατορίας, αλλά και από κοινωνικές, πολιτισμικές και οικονομικές ανακατατάξεις, που προσδώσαν αλλή κοινωνική λειτουργία και περιεχόμενο στην τέχνη. Θα πρέπει να τονιστεί ότι είναι αυτές οι ανακατατάξεις που, στο Βυζάντιο, έδωσαν στην ζωγραφική κυριαρχό ρόλο σε σχέση με τη γλυπτική, η οποία είχε τον κυριαρχό ρόλο στις κοινωνίες του αρχαίου κόσμου.

Ο σπουδαιότερος από τους ιστορικούς παράγοντες, που επέδρασαν στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης εν γένει και της ζωγραφικής ιδιαιτερά, είναι η επικράτηση του Χριστιανισμού. Πράγματι, είναι καθοριστικό ότι η βυζαντινή ζωγραφική είναι μια ζωγραφική χριστιανική, και αυτό δεν ισχύει μόνο για τη θρησκευτική ζωγραφική. Η κοινωνική, φυσική και μεταφυσική αντίληψη που διακατέχει τη βυζαντινή ζωγραφική καθορίζεται από τη χριστιανική κοινωνίεωρα, ότι και αν μπορεί να σημαίνει αυτός ο πλούτος γενικώς και ασφαής, για μας, όρος:

Η βυζαντινή ζωγραφική χαρακτηρίζεται από ένα δυναμό: από τη μια μεριά υπάρχει η κλασική ελληνιστική παράδοση, που ήταν πολὺ χιστήρη στην Αλεξανδρεία και την Ελλάδα, και, από την άλλη, η εικαστική παραδοση των πολιτισμών της Εγγύης και Μέσης Ανατολής.

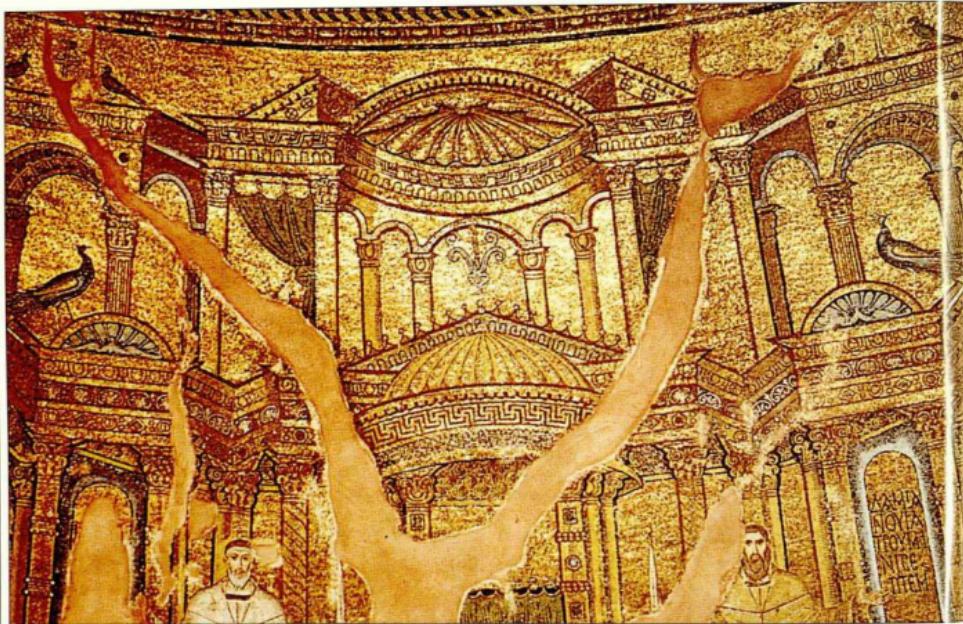
Τα ελληνιστικά βασιλεία αρχί-

κά και η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία αργότερα έγιναν το χωνευτήρι αυτών των δύο παραδόσεων, όπου διαμορφώθηκε ένα χαρακτηριστικό καλλιτεχνικό ίδιωμα, εξέλιξη του οποίου αποτελεί η βυζαντινή τέχνη και ζωγραφική. Πάντως, στη διάρκεια των δώδεκα περίπου αιώνων που διήρκεσε η βυζαντινή αυτοκρατορία, ο δύο πηγές έμπνευσης της βυζαντινής ζωγραφικής εναλλάσσουν ρόλους ως προς τη διαμόρφωση του υφους της τέχνης κάθε εποχής. Από την κλασική παράδοση η βυζαντινή ζωγραφική διατήρησε τη σταθερή προτίμηση για την ανθρώπινη μορφή, η οποία παραμένει από την αρχή ώς το τέλος της αυτοκρατορίας το κεντρικό θέμα κάθε εικονογράφησης. Η ανθρώπινη μορφή απομακρύνεται από το κέντρο της ζωγραφικής σύνθεσης μόνο για να δωσει τη θέση της σε σημαντικές συμβολικές παραστάσεις, όπως ο σταυρός, ο αμνός, η περιστερά, το σύμβολο της θείας λειτουργίας κ.ά. Από τον κανόνα αυτό θα πρέπει ίσως να ξειρέσουμε πα τα θαυμαστά διακοινητικά μοτίβα της παλαιοχριστιανικής περιόδου, όπου εικονίζονται θέματα εξαιρετικά ποικιλά, όπως ζώα, μάσκες, καρποί, αντικείμενα ή αρχιτεκτονήματα. Αυτά, εκτός από ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες θα μπορούσαν κανείς να τους αποδώσει συμβολικό περιεχόμενο που σχετίζεται με τη χριστιανική πιστή αποτελούν στοιχεία κληρονομημένα από το πλούσιο διακοινητικό θεματολόγιο της ελληνιστικής τέχνης της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, χωρὶς περαιτέρω ιδεολογική διέργασία. Άριστο δείγμα πρώηντης βυζαντινής ζωγραφικής, με εμφανεστατείς επιδράσεις από την ελληνιστική παράδοση, είναι ο ψηφιδωτός διάκοσμος ο οποίος σώζεται στο ναό του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης, που χρονολογείται στον 5ο αιώνα. Στην κατώτερη ζώνη του τρούλου εικονίζονται σε οκτώ διάχωρα προσόφυες πολυτελών κτηρίων με ανακτορικό χαρακτήρα, εμπρός από τις οποίες στέκονται μορφές αγώνων διατεταγμένες σε αραιά διαστήματα. Η αρχιτεκτονική έχει κλασικό χαρακτήρα, και οι μορφές των αγώνων αντήκουν

Ως προς τα ειδή των εικαστικών τεχνών τα οποία κάνανταν κατατάσσονται στις εκφάνσεις της βυζαντινής ζωγραφικής, αυτά είναι τα παρακάτω:

α. Η μηνιμειακή ζωγραφική, στην οποία αναγνωρίζονται δύο κυρίαρχα είδη, που διακρίνονται με κριτήρια την τεχνική: οι τοιχογραφίες, που γίνονται με την τεχνική της νωπογραφίας, και τα ψηφιδωτά, που γίνονται με την εμφύτευση πολύχρωμων ψηφιδών σε ωντό ασθετοκοινωνία, ούτως ώστε να παρέχεται η αισθητή σχεδίου και χρώματος. Η τεχνική του ψηφιδωτού είναι εξαιρετικά δαπανηρή, και γι' αυτό συνδέεται πάντοτε με ιδιαίτερα εύπορους χορηγούς, κατά κανόνα αυτοκράτορες και μέλη της υψηλής αριστοκρατίας, και με περιόδους ακμής της αυτοκρατορίας.

β. Οι φορητές εικόνες, που κάτια κανόνη γίνονται με την τεχνική της αγνοτέμπειας. Υπάρχει όμως και κανόνας αριθ-

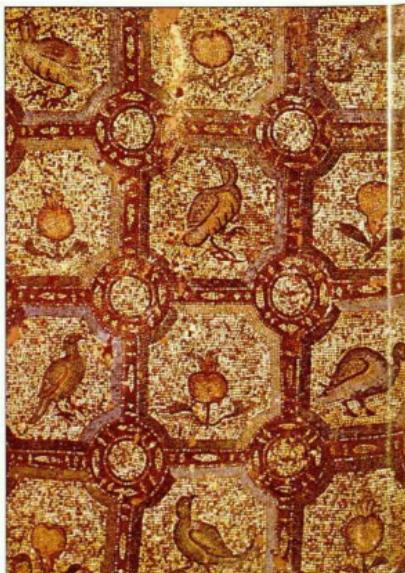


1. Άγιος Γεώργιος Θεσσαλονίκης
Ψηφιδωτός διάκοσμος
στο νοτιοδυτικό
διάκυπρο της ζωφόρου των
μαρτύρων. Εικονίζονται οι
στοιχείοι Κοσμού και
Διάνοιας, αλλά και
αρχιτεκτονική του κτηρίου
που εικονίζεται στο βάθος
καθρέφτης το πλαϊσιο
βενταριόλιο της
υπερφωματικής
αρχιτεκτονικής που
ρυθμίζεται μεταξύ της
πολύτελης και στις
παλαιοχριστιανικές
βασιλικές σε όλη την
αυτοκρατορία.

2. Άγιος Γεώργιος
Θεσσαλονίκης
Εσωτερικό καμάρας
νοτιοανατολικής
κογκής με ψηφιδωτό
διάκοσμο που εικονίζει
ψηφιωματική οροφή στο
χρυσό βάθος του
υπερφωματικού πλαϊσιού
που ρυθμίζεται από την
ενοικίαση στην αναφορές στην
κλασική εικαστική
παραδόση από τη μα και,
από την αλλά, ο
συμβολισμός του
παραδείσου που υπόσχεται
η κανή δρησκεία.

στα αραιότερα δείγματα κλασικής ιδεαλιστικής προσωπογραφίας, τόσο από αποψή ύφους και έκφρασης όσο και από αποψή τεχνής (εικ. 1). Στα εσωρράχια των τόβων εικονίζονται πτηνά, καρποί, δοχεία με καρπούς, αστερίσκοι, σε κανονική διάταξη επάνω σε χρυσό βάθος ή εντεγμένα σε γεωμετρικά σχήματα που αναπαριστούνται φτωνυματικές οροφές ρωμαϊκού τύπου (εικ. 2). Μαλονότι είναι φανερό ότι τα διακοσμητικά θέματα προέρχονται από την κλασική παράδοση, άμεσα και χωρίς σύνθετες διαδικασίες αφομοιώσης, είναι ευκόλο να αναγνωρίσει κανείς αυτά συμβολικό περιεχόμενο σχετικό με το περιεχόμενο της χριστιανικής θρησκείας: τα αρχιτεκτονήματα μπορούν να ερμηνευτούν ως σύμβολα της Εκκλησίας ή της Ουράνιας Ιερουσαλήμ, ενώ τα πτηνά και οι καρποί μπορεί να πει κανείς πως υπανιστούνται στον παράδεισο. Στο ψηφιδωτό στην κογκή της αψίδας του καθολικού της μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη (δος αι.), η ελληνιστική παράδοση είναι επίσης παρούσα, ο χειρισμός ομάς του ωραματικού χαρακτήρα της παράστασης προσκομίζει ένα καινό ρίγος στην μέχρι τότε εικονογραφία.

Σε κάπως πιο προχωρημένο στάδιο προς τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης βρίσκεται η ζωγραφική της εποχής του Ιουστινιανού. Στη ζωγραφική αυτή, τα κλασικά μορφολογικά στοιχεία καθρεφτίζονται την επίδραση στοιχείων της ανατολικής παραδόσης. Δεν έχουμε παρά να ρίξουμε μια ματιά στα ψηφιδωτά με τις μορφές του αυτοκράτορα



Ιουστινιανού, της Θεοδώρας και της ακολουθίας τους στον Άγιο Βατάλιο της Ραβένας (540-547), μιας πόλης που στα χρόνια του Ιουστινιανού βρέθηκε μέσα στην επικράτεια της βυζαντινής αυτοκρατορίας, όπως και άλλα τμήματα της παλιάς Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας στη δυτική μεσογειακή λεκάνη (εικ. 3). Τα διακοσμητικά θέματα τα και η εικονογραφία έχουν κοινά χαρακτηριστικά με τα προηγούμενα, όμως τα εκφραστικά μέσα είναι εμφανώς διαφορετικά: οι ανθρώπινες μορφές καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας, τα διακοσμητικά θέματα του αρχιτεκτονικού τοπίου του Αγίου Γεωργίου αντικαθίστανται από τα διακοσμητικά θέματα των ενδυμάτων, τα χαλαρά περιγράμματα του σχέδιου και η φυσιοκρατική διάθεση των μορφών των αγίων αντικαθίστανται από τα έντονα διαγραμμένα περιγράμματα στα πρόσωπα του αυτοκρατορικού λεύγους και των αυλικών και τα αφύσικα μεγάλα μάτια που κοιτάζουν απεντεντό χωρίς το ψυχικό βάθος που διακρίνει τις μορφές των αγίων της Θεσσαλονίκης.

Στο ψηφιδώτο της Μεταμόρφωσης στην αψίδα του καθολικού της Μονής Σινά (560-565), οι επιβλητικές μορφές του Χριστού και των αποστόλων προβάλλονται επανω σε χρυσό βάθος, στοιχείο που θα γίνει αργότερα κύριο γνωρισματικό της βυζαντινής ζωγραφικής τόσο σε μητριακά ψηφιδώτα όσο και σε φορητές εικόνες (εικ. 4). Η χρυσή επιφάνεια περιβάλλει τις μορφές, με αποτέλεσμα να υποβάλλεται η αισθητή οντώντων αποκομμένων από το χώρο και το χρόνο, η στάση των οποίων έχει «παγώσει» και μεταβλήθει σε αρχετυπικό σύμβολο. Οι μεταφυσικές προεκτάσεις μιας τέτοιας εικαστικής γλώσσας είναι άμεσα προφανείς.

Από την περίοδο του Ιουστινιανού προέρχονται και τα αρχαιότερα συδίδυμα δείγματα χριστιανικών φορητών εικόνων, που βρίσκονται στη Μονή του Σινά. Οι μορφές στις εικόνες του Αγίου Πέτρου και του Χριστού (εικ. 5) αντικούν στην ελληνιστική παράδοση προσωπογραφίων που έθαβαν στην Αλεξανδρεία, ενώ η ένθρονη Παναγία με τους αγίους Θεόδωρο και Γεωργίου και τους δύο αγγέλους διακρίνεται για την ιερατικότητα της σύνθεσης και τη χαλαρότερη αισθητη της φυσικής παρουσίας των εικονιζόμενων μορφών.

Στον 7ο αιώνα θα πρέπει να ενταχθούν μερικά από τα αφιερωτικά ψηφιδώτα του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Στα ψηφιδώτα αυτά ένα ακόμως βήμα προς τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της βυζαντινής ζωγραφικής έχει συντελεσθεί. Στο περιφρέτο ψηφιδώτο του Αγίου Δημητρίου με τους δύο δώρητες, τα πρόσωπα έχουν εξαιρετική ζωτιάνια, τα δε πορτρέτα των δωρητών, μολονότι συνοπτικά, θυμίζουν τα καλύτερα δείγματα προσωπογραφίας της ελληνιστικής παράδοσης (εικ. 6). Ήμως από την παρασταση η αισθητη του τρισδιάστατου χώρου έχει σχεδόν πλήρως εξαφανιστεί, ενώ η απόδοση των ενδυμάτων είναι εντελώς συμβατική. Οι αιώνες 7ος και 8ος χαρακτηρίζονται από την εικονομαχική έρδα. Ελάχιστα δείγματα ζωγραφικής διατηρούνται από την περίοδο αυτή. Τα εικονογραφικά θέματα στην περίοδο της Εικονομαχίας περιορίστηκαν σε παραστάσεις ανεικονικού χαρακτήρα. Για τη διακοσμηση της

αψίδας του ιερού Βήματος επιβάλλεται το σύμβολο του σταυρού, όπως φαίνεται, για παραδείγμα, στην αψίδα της Αγίας Ειρήνης στην Κωνσταντινούπολη, ενώ για τα υπόλοιπα μέρη του ναού επιβάλλεται φυτικός και γεωμετρικός διάκοσμος, όπως φαίνεται από μνημεία της Καππαδοκίας και της Νάου.

Τα πρωιμότερα δείγματα της ζωγραφικής μετά το τέλος της εικονομαχίας (843) βρίσκονται στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης και στην Αγία Σοφία της Θεσσαλονίκης. Μπορεί κανείς να πει ότι ο μεσαιωνικός χαρακτήρας της βυζαντινής ζωγραφικής έχει πια διαμορφωθεί. Τα στοιχεία που προέρχονται από την ελληνιστική παράδοση, εκτός από την ανθρώπινη μορφή, έχουν περιοριστεί στο ελάχιστο. Η εικαστική απόδοση του χώρου που περιβάλλει τις μορφές είναι πλέον τελείως ουματική και είναι χαρακτηριστικό ότι στα ψηφιδώτα το χρυσό βάθος έχει πλέον γίνει κανόνας. Οι ανθρώπινες μορφές και τα ενδύματα αποδίδονται πολύ συχναποτοιμένα, οι αναλογίες και η δομή που την ανθρώπινη σώματος κατά κανόνα αγνοούνται και οι κινήσεις χαρακτηρίζονται από ακαμψία. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ιδιαίτερα εμφανή σε έργα επαρχιακά, όπως στα ψηφιδώτα του τρούλου του ναού της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, τα ο-

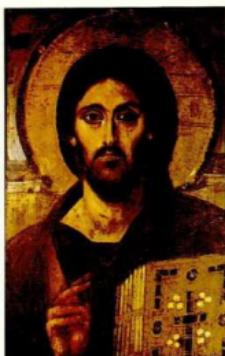
3. Άγιος Βατάλιος στη Ραβένα. Ψηφιδωτή παράσταση με την αυτοκράτερα Θεοδώρα και την Αγία Σοφία της Θεσσαλονίκης. Μπορεί κανείς να πει ότι ο μεσαιωνικός χαρακτήρας της βυζαντινής ζωγραφικής έχει πια διαμορφωθεί. Τα στοιχεία που προέρχονται από την ελληνιστική παράδοση, εκτός από την ανθρώπινη μορφή, έχουν περιοριστεί στο ελάχιστο. Η εικαστική απόδοση του χώρου που περιβάλλει τις μορφές είναι πλέον τελείως ουματική και είναι χαρακτηριστικό ότι στα ψηφιδώτα το χρυσό βάθος έχει πλέον γίνει κανόνας. Οι αναλογίες και η δομή που την ανθρώπινη σώματος κατά κανόνα αγνοούνται και οι κινήσεις χαρακτηρίζονται από ακαμψία. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ιδιαίτερα εμφανή σε έργα επαρχιακά, όπως στα ψηφιδώτα του τρούλου του ναού της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, τα ο-





4. Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Ινά.

Ψηφιδωτή παρόσταση της Μεταμόρφωσης. Οι πεντέ συμπαγείς και μηνιμειακές μορφές προβλέπονται πάνω στο χρυσό βάθος σαν σύμματα που υποβάλλεται από το χρυσό βάθος είναι καταλυτική.



5. Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά.
Εγκαυματική εικόνα (βος αιώνων). Η μορφή αυτή του Χριστού καθρεφτίζει την παρούση της ελληνοτητικής προσωπογραφίας.



ποία διακρίνονται για τη δύναμη της σύνθεσης (εικ. 7). Σε έργα της πρωτεύουσας θα πρέπει να διατηρήθηκαν σε μεγαλύτερο βαθμό η λεπτότητα και φυσικότητα στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, δηλας μαρτυρούν τα ψηφιδωτά της αιώδες του ναού της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη (9ος αι.). Εν τούτοις, σε αντίθεση με το σχηματοποιημένο τοπίο και την οργανωμένη σύνθεση του τρούλου της Αγίας Σοφίας στη Θεοσαλονίκη, στην αιφίδα της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη απουσίαζε κάθε ιδέα χώρου και σύνθετης: οι μορφές της ένθρονης βρεφοκρατούσας Θεοτοκού και του αρχαγγελού που σώθηκαν στην περιοχή της κεντρικής αψίδας της Αγίας Σοφίας, καπού χρονολογούνται μετά το 843, κολυμπών απομονωμένες στο χρυσό βάθος, σαν σε ένα από τα αχανές διάστημα (εικ. 8).

Στην τέχνη της Κωνσταντινούπολης οι μήνυμες του κλασικού παρελθόντος διατηρήθηκαν στους κύκλους των αυλικών διανοούμενων, πράγμα που φάνεται πολύ καθόρα στις μικρογραφίες των χειρογράφων του 9ου και του 10ου αιώνα, οι οποίες προέρχονται από την πρωτεύουσα και οφείλονται σε παραγγελίες είτε αυτοκρατόρων είτε αυλικών κύκλων. Στις μικρογραφίες αυτές εμφανίζεται πιλήθος θεμάτων και εικονογραφικών τυπών της κλασικής αρχαιότητας: προσωποποίησης αιφρομεμάνων εννοιών, στάσεις κλασικότροπες, ανδρικά γυμνά και φυσιοκρατικές και αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες στην απόδοση του τοπίου που θυμίζουν τοιχογραφίες ελληνιστικές και ρωμαϊκές. Όμως αυτά

τα στοιχεία εμφανίζονται έκομμένα από το ζωτικό τους χώρο και ο χειρισμός τους δείχνει ότι δεν έχουν αφομοιωθεί οργανικά από τους καλλιτέχνες και το κοινωνικό τους περιβάλλον. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι μικρογραφίες του κώδικα París. gr. 139 (εικ. 9), του κώδικα αρ. 43 της Μονής Σταυρονικήτα (εικ. 10), του κώδικα Reg. gr. 1 και του κώδικα Palat. gr. 431 της Βατικανής Βιβλιοθήκης.

Τα χαρακτηριστικά της βυζαντινής ζωγραφικής του 11ου αιώνα συνθίζονται στον ψηφιδωτό διάκοσμο τεσσάρων μνημείων που έχουν διατηρηθεί στον ελλαδικό γεωγραφικό χώρο και στη Ρωσία. Πρόκειται για το Οσιο Λουκά στη Φωκίδα (1011-1025) (εικ. 11), την Αγία Σοφία στο Κιέβο (1037-1043), τη Νέα Μονή στη Χιό (1042-1055) (εικ. 12) και τη Μονή Δαφνίου στην Αττική (1080-1100) (εικ. 13). Στα τρία αρχαίοτερα από τα μνημεῖα αυτά η δηλωση τοπίου είναι υποτυπώδης και οι μορφές προβάλλονται απομνημένες μεταξύ τους από το χρυσό βάθος. Το σχέδιο χαρακτηρίζεται από εντόνα περιγράμματα, τα αντικείμενα και τα ενδύματα αποδίδονται με μεγάλη αφαίρεση, καθώς και τα πρόσωπα, στα οποία η έκφραση είναι περιορισμένη στα διεσταλμένα ατενή μάτια, το ψυχολογικό βάθος των οποίων πρέπει να αναζητηθεί σε έναν υπερβατικό χώρο έξω από την παράσταση. Στο καθολικό της Μονής Δαφνίου υπάρχει μια εμφανής διαφορά: τα χαρακτηριστικά του χώρου που προβάλλουν τις μορφές αποδίδονται με τρόπο φυσιοκρατικό, οι μορφές έχουν έντονα κλασικιστικό χαρακτήρα, τα πρόσωπα εχουν έκφραση και ψυχολογικό βάθος, οι πιτυώσεις των ενδύματων έχουν φυσικότητα και δίνουν την εντύπωση ότι καλυπτουν σώματα με υλική υπόταση. Το σπουδαίο είναι ότι τα χαρακτηριστικά αυτά δεν αποτελούν στοιχεία που αναπαράγονται τυφλά πρόστιπα τα οποία προέρχο-



8. Αγία Σοφία

Κωνσταντινούπολης.
Ψηφιδωτή παρόπτωση του
οργανόγελου Γαβρήιη στο
νότιο τμήμα της καμάρας
του Ιερού Βημάτου (Φωτ. α.).
Η παρόπτωση του άρχοντα των
οικανών δινούμενων είναι
από τα ψηφιλέτερα
επιτεύγματα της ζωγραφικής
όλων των εποχών. Το χρυσό¹
των θύβων απλεύεται και σε τμήματα της αμυγδαλής,
υποβάλλοντας την εννοιώ
των ανθρώπων της πρόστιπης
παρόπτωσης του αρχαγγέλου.



νται από τον αρχαίο κόσμο, όπως παρατηρήθηκε προηγουμένως στις μικρογραφίες του 9ου και 10ου αιώνα, αλλά είναι προϊόντα μιας νέας οργανικής σύνθεσης του χριστιανικού περιεχομένου με την εικαστική παράδοση που είχε καλλιεργηθεί στον χώρο της ανατολικής μεσογειακής λεκάνης από την αρχαιότητα ως τον 11ο αιώνα. Η μεγαλεύσης μορφή του Παντοκράτορα στον τρούλο της Μονής Δαφνίου είναι μια κορυφαία κατάκτηση του πλήρως διαμορφωμένου ύφους της βυζαντινής τέχνης (εικ. 14). Και τα τεσσέρα παραδείγματα ψηφιδωτών του 11ου αιώνα που αναφέρθηκαν παραπάνω χαρακτηρίζονται από πολύ πλούσια χρωματική κλίμακα, που φένεται πλούσιότερη, ακόμα και εκτενώτερη, καθώς προβάλλεται στο χρυσό βάθος. Τα πλούσια και συχνά έντονα χρώματα είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό της βυζαντινής τέχνης γενικότερα, καθώς και φυσικά και της βυζαντινής ζωγραφικής από την παλαιοχριστιανική εποχή ώς και τα χρόνια μετά την άλωση. Η πολυχρωμία υπήρχε και στην κλασική αρχαιότητα, αλλά η επαφή με την τέχνη της Ανατολής διαμόρφωσε με διάθεση για πολυχρωμία που εκφράζεται με πολυτελή υλικά. Η διάθεση αυτή καλλιεργήθηκε από την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή τέχνη, πέ-

7. Αγία Σοφία Θεοσολονίκης.
Ψηφιδωτό διακοσμός
του τρούλου (Φωτ. α.).
Η ριμήκη εναλογή μορφών
και δενδρών και η εντυπωσιακή²
συγχρόνωση των μορφών
υποστηρίζονται για την
δημιουργία μιας συνίσθετης
με μεγάλη εκφραστική
δύναμη και διακοσμητική
αξία.

6. Αγία Δημήτριος Θεοσολονίκης.
Στην ψηφιδωτή παρόπτωση
επικονίζεται ο αγίος Δημήτριος με την εντονή³
επαφή του και επονέτη⁴
πλεύρα του νότιου πεδίου
του Ιερού Βημάτου και
χρονολογείται τον 7ο
αιώνα.

9. Παρίσιος Εθνική Βιβλιοθήκη Κάθεδρα Paris. σ. 139, φ. 1v. Ο Δαβὶδ παιζει τη λύρα. Η αναπήτηση των ελληνοφωνών πρωτότονων και της επιστροφής στην ορθοδοξία διαδέχεται από τη μικρογραφία του Φωκάτηρου αριθ. 139 της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσιο, που χρονολογείται την εποχή της βασιλείας του Κωνσταντίνου Ζ. Παραπομπή της ιεράς αρχιερατικής λίνας αρχιερατών. Το κλασικιστικό ήφασις φαίνεται όχι μόνο από τη φωτιστικότητα ποτίου και τη διατύπωση των μορφών και της αμφίστησης αλλά και από την προσέγγιση των φυσικών απεικόνισης των ανθρώπινων εννοιών, όπως η μελανίδια, που από ταξίδι και το άφος Βηρυτέων, κατά δεξιά στην εικόνα.



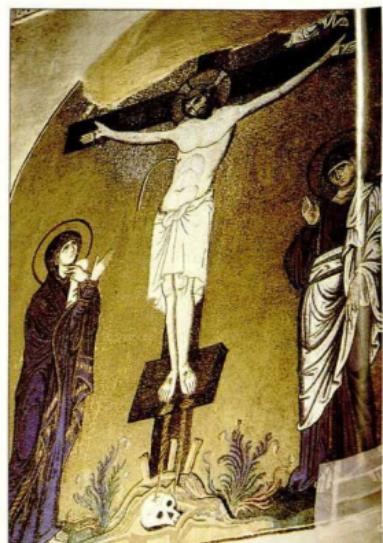
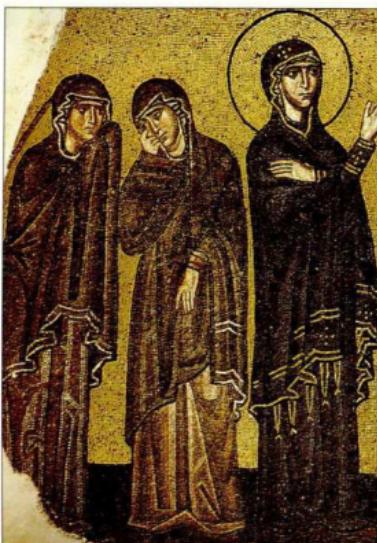
10. Στουρναρίτης. Κύπριος αριθ. 43, φ. 12v (δεύτερο μισό 10ου αι.). Ο ευαγγελιστής Ιωάννης δέν εικονίζεται ωφέλιος, όπως συμβαίνει σε προγενέτων προεργάτη, αλλά καθηρεύεται μητρόσα από ελληνορθόδοξο κτήτορα, μες αργούς φίλοσοφους που διδασκούνται η επανάσταση να γράψει. Ο τύπος του ενέβοντος ευαγγελιστή που καθειρέται ο κύκλος της Μονής Στουρναρίτης βρίσκεται από αποτέλεσμα κοντό τόπο από την 11η αιώνα και εξής.

ρασε στην πρώτη χριστιανική τέχνη και έφερε στο απόγειό της στην εποχή του Ιουστίνιανού, που απετέλεσε πάντοτε σημείο αναφόρα για τη μετέπειτα Βυζαντινή αυτοκρατορία και την τέχνη της. Πάντως, η πολύύρωμη πολυτέλεια του επωτερικού μας εκκλησίας με ορθομαρμαρώσεις και ψηφιδωτά ήταν, τουλάχιστον για ορισμένες εποχές, η ιδέαδες προς το οποίο επεινεί με τα δικά του μέσα την εσωτερική καθέ βυζαντινής εκκλησίας. Η ζωγραφική μημειακή σύνθεση των ανθρώπινων μορφών που ξευπηρετεί την έκφραση του δραματικού και συμβολικού περιεχομένου της παραστασής,

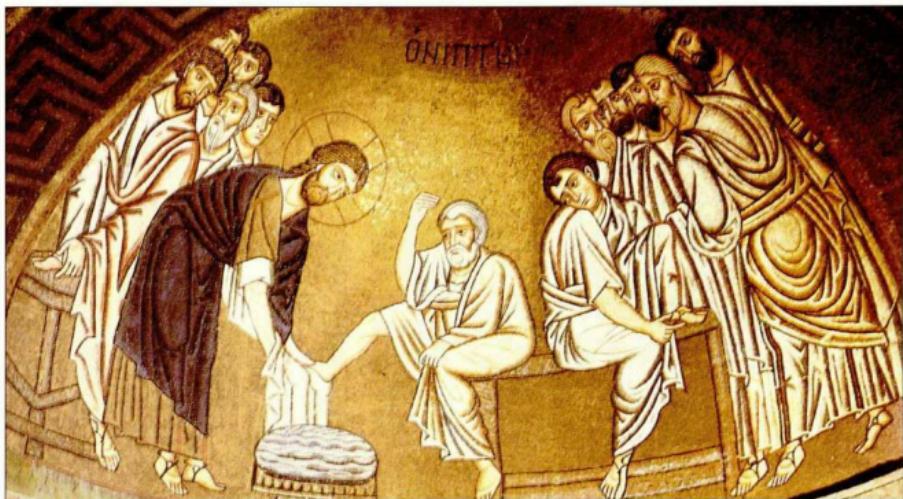
η οποία χαρακτηρίζει την εικονογραφία των ψηφιδών στο Δαφνί, αποτελεί γενικότερο χαρακτηριστικό της τέχνης της περιόδου των Κομνηνών, από το τέλος του 11ου ως τις αρχές του 13ου αιώνα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Vladimír, που ανάγονται στο τέλος της Κομνηνίας περιόδου. Σε πολλά μνημεία της περιόδου αυτής τα παραπάνω στοιχεία έχουν οδηγήθει σε έναν εκλεπτυσμένο μανιερισμό, χαρακτηριστικά του οποίου είναι οι ραδινές ανθρώπινες μορφές σε στάσεις κομμές ή κυνηγειών δραματικές. Οι κινήσεις αυτές συνοδεύονται συχνά από

μια έντονα διακομητική πτυχολογία, που προσδίδει στις μορφές χορευτικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της τέχνης της εποχής είναι οι τοιχογραφίες του Αγίου Παντελεήμονα στο Nerezi (1164), του Αγίου Γεωργίου στο Kourbinovo (1191), της Παναγίας του Αράκος στην Kýptro (1192) (εικ. 15), των Αγίων Αναργύρων και του Αγίου Νικολάου στο Καρνίτζη στην Καστοριά (τέλη του 12ου αι.). Η ανακτηση της Κωνσταντινούπολης από τον Μιχαήλ Η' Παλαιολόγο το 1261 σηματοδοτεί την έναρξη της τελευταίας περιόδου της Βυζαντινής ιστορίας, της Παλαιολογίας. Μαλόντη κατά την περίοδο των Παλαιολόγων η αυτοκρατορία έχει περιοριστεί σε έκταση και σε δύναμη, στο χώρο της τέχνης υπάρχει μια διάθεση αναζήτησης τού στο τομέα των μορφών όσο και στον τομέα των περιεχομένου. Στη ζωγραφική αναπτύσσεται ένα ύφος που βρίσκεται στην πρόκτη του ουρώς, των ψηφιδωτών της Μονής Δαφνίου. Η ζωγραφική των Παλαιολόγων ενδιαφέρεται για την επιτευξη αρμονίας σχεδίου, χρωμάτων, συνθεσης και έκφρασης. Οι

11. Καθολικό Μονής Δαφνίου. Ψηφιδωτή παράσταση της Στουρναρίτης. Η κομψότητα και η ικορρότητη της συνθέσης αμφιλαντά ταν τόλμους της λεπτομέρειας στην απόδοση των μορφών και την καριατιδοποίηση του περιβάλλοντος χώρου.



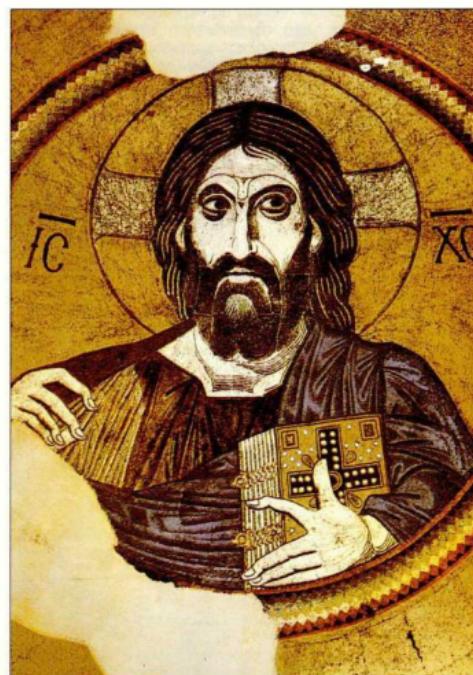
12. Νέο Μονή Χιού. Ψηφιδωτή παράσταση της Στουρναρίτης, λεπτομέρεια. Σε σχήση με την μορφή του ψηφιδώντος της προηγουμένης εικόνας, οι μορφές αυτές, με την παραπομπή από την της φωτογραφίας στο πρόσωπο και τις πτυχώσεις, εμφανίζονται πιο πρωταρχημένες. Ομως βρίσκονται οικού πολὺ πιο από το πλήρως ανεπιμένυτο ύφος των ψηφιδών της Μονής Δαφνίου



11. Όστιος Λουκάς
Φωνίδες:

Ψηφιώδητη παρόπτωση του Νιπτήρος. Το σχέδιο και οι σκιές των μορφών δεν έχουν φυσιοκρατικό χαρακτήρα, ενώ από τα στοιχεία του περβάλλοντος χώρου δεν ειναιόντων αντέρο το συγκειμένα που είναι απαραίτητη για την εικονιζόμενη δράση.

ανθρώπινες μορφές και το φυσικό ή αρχιτεκτονικό περιβάλλον, εν μέσω του οποίου εικονίζονται, βρίσκονται σε αμοιβαία οργανική σχέση, τα αισθήματα κλιμακώνονται πολυστιγματα, από το προσωπικό επίπεδο ώς τα αισθήματα που προσήκουν στο κυριαρχό θέμα της παράστασης. Το υφός της Παλαιολόγειας ζωγραφικής διακρίνεται επίσης για μια διάθεση φυσικότητας στην εικαστική απόδοση μορφών, αντικειμένων, τοπίων και αισθημάτων που, αναπόφευκτα, συνδιάζεται με την εμπλοκή στοιχείων μιας καθημερινότητας και μιας εντονης αφρηγματικής διάθεσης. Αυτά τα χαρακτηριστικά εντοπίζονται, βεβαιώς, και σε συγκεκριμένα έργα παλαιότερων περιόδων, ομως τώρα γενικεύονται, και το γεγονός αυτό δεν αποκλείεται να είναι, εν μέρει, και το αποτέλεσμα επιμορφών από την τέχνη της Δύστης. Τα χαρακτηριστικά αυτά άρχισαν να διαμορφώνονται από τον 12ο αιώνα και εξελίχθηκαν κατά τη διάρκεια της Φραγκοκρατίας (1204-1261), όπως δείχνουν μερικά από τα υψηλότερα έργα ζωγραφικής αυτής της περιόδου, το καθολικό της μονής στην Στουδενίτικα (1209), αφιερωμένο στην Παναγία (εικ. 16), και το



14. Καθολικό Μονής Δαρνίου:

Ψηφιώδητη παρόπτωση του Παντοκρατορά του τρούλου. Η τρομερή μορφή του Παντοκρατορά διακρίνεται μεταναστική σχεδίσης της μορφής που εξυπηρετείται έξοχα από τη διευθέτηση των ψηφίδων.



15. Πανογιο του Αράκος.

Κύπρος.
Ο Πατριαρχείος στον τρούλο με αγγέλους και την παρόσταση της Επομένων του βρύσου. Η αριστοτεχνική, ως την εκτέλεση, σχεδιάστηκε και ο διακοπέμένος με μετάφραση χρυσός επιφάνειας χωροτάξει τη χωροφυΐκη του έργου αυτού μνημείου, που διακομψήθηκε με πρωτότυπη του λεόντος Αριθέντου, σερβικού αριστοτεχνή το 1192.

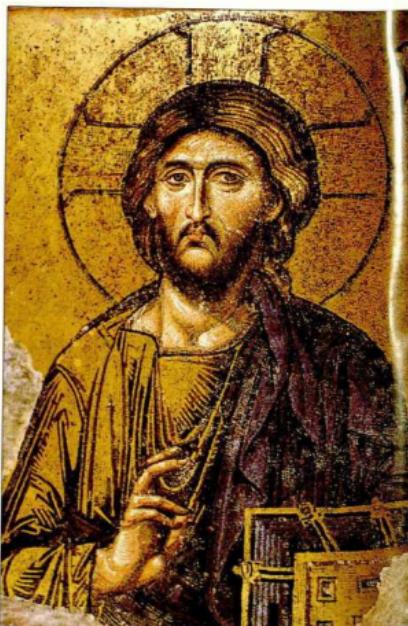
16. Αγία Σοφία

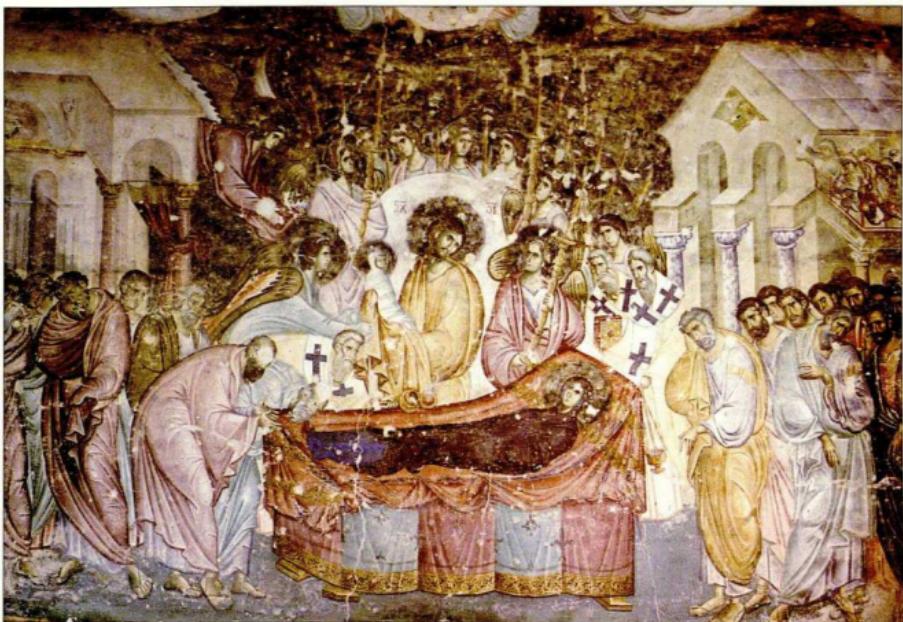
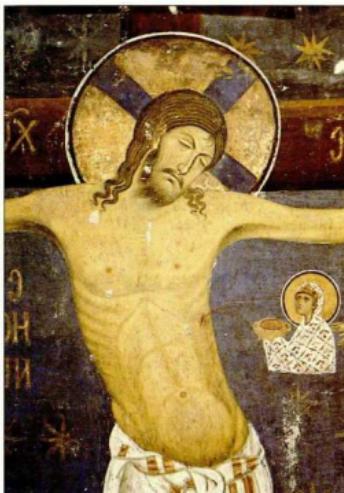
Κωνσταντινούπολης.
Ενέβρων Χριστός από την παρόσταση της Δέσποις, που βρίσκεται στο υπερώφ της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη. Εύχο σχέδιο, εξαιρετική προσεγγίση στη φυσιοτεχνική απόδοση των φωτοσκόπων και στο πλάσιο των σύγκρισης, υραρτώμενος και, σε τούτος, απότομης κομψότητας συνοριζούν σ' αυτή τη μορφή τις υψηλότερες φρετές της Παλαιολόγειας τεχνής. Το ψηφιδωτό χρονολόγησει μετα την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολεως το 1261.

17. Sopocani. Παρόσταση

της Κομιητής της Θεοτοκού. Η περίτεχνη διακόσμηση πολυτέλειας, πολυκρυπτήσης συνέβεστ σε ένα χωρο τοπίο ορίζεται από αρχιτεκτονικά στοιχεία, οι κλασικότροπες μορφές με τις ιστορημένες κινήσεις και η ορνινή λίμνη των φωτισμένων κρυστάνων είναι χωροτάξει των καλύτερων δειγμάτων της Παλαιολόγειας χωροφυΐκης. Το μνημείο διακομψήθηκε την περίοδο 1264-1268, με πρωτόβουλο του Ζέρβου γηγενέα Ιωάννη Α'.

δεολογικά κεντρομόλες δυνάμεις που συγκλίνουν στα αρχετυπικά σύμβολα της ορθόδοξης πολιτείας: την πολιτική και θρησκευτική εξουσία. Γύρω από αυτούς τους πόλους αναπτύσσεται μια τέχνη με χαρακτήρα αυλικού, που χρησιμοποιεί μια περιτεχνή γλώσσα συμβόλων και μορφών, προκειμένου να εξεμπρέτησε τα ιερολογικά ή θεολογικά ρεύματα που απορρέουν από την ατμόσφαιρα και το πνεύμα της εποχής. Εξαιρετικά ευγενόν παράδειγμα ο διακοσμός στο καθολικό της Μονής της Ξώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1321). Είναι πολύ σημαντικό ότι χορηγός του λαμπρού αυτού έργου της τέχνης ήταν ο Θεόδωρος Μεταχίτης, πρωθυπουργός του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου και διακεκριμένος διανοούμενος. Η ευγένεια των μορφών, ο εικονογραφικές λεπτομέρειες που καταγράφουν πρασινάκι αισθήματα των μορφών, ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις μιας αριστοκρατικής κοινωνίας (εικ. 17). Το ίδιο χαρακτηρίζει και τον διακοσμό στο καθολικό της Μονής της Οδηγήτριας (Αφεντικό) (1312-1322) στο Μιστρά: εδώ όμως θα πρέπει να επιστημανεί μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική ποιότητα στον τρόπο οργάνωσης της σύνθεσης με βάση το σχέδιο και το χρώμα ώστε να αποδίδει αισθήση όγκου και προσπικής. Ο τρόπος με τον οποίο, παρ' όλ' αυτά, αποφεύγεται η εντονή σωματικότητα των μορφών και τη καταφανής δραματικότητα (που υπάρχει στο έργο των Αστραπάδων), ενώ υποβάλλεται η αισθήση πνευματικότητας και υπερβατικής ηδύτητας,





16. Studenica. Τοιχογραφία με τη Σταυρωση, λεπτομέρεια. Η ψηφιοφική της Studenica είναι από τα σπουδαιότερα μνημεία της Βυζαντινής Αρχαιότητας και χρονοπρέπει από λεπτομέρεια των εκφραστικών μέσων που, εν τούτοις, πετυχαίνουν δραματικότητα και υψηλή ιασφροτιά της συνθέσης. Ο Χριστός της Σταυρωσής είναι από τις πιο γνωστές τους μορφές Μικρού Αγίου Γεωργίου Θεσαλονίκης και συνεργάνει την αναδρομή σε παλαιότερα πρότυπα με έντονα χαρακτηριστικά της ελληνιστικής παραδόσης. Το μνημείο αποτελείται από την περίοδο 1222-1226 με πρωτοβουλίου του Στέφανου του Πρωτοσπειτού.

17. Milesevo. Άγγελος από την παρόδοση των Μικροφόρων. Ο σήγελος αυτος θυμίζει μορφή των ψηφιοφικών άγριων Γερμανών Θεσαλονίκης και συνεργάνει την αναδρομή σε παλαιότερα πρότυπα με έντονα χαρακτηριστικά της ελληνιστικής παραδόσης. Το μνημείο αποτελείται από την περίοδο 1222-1226 με πρωτοβουλίου του Στέφανου του Πρωτοσπειτού.

δηλώνει τον αριστοκρατικό χαρακτήρα της μεγάλης αυτής τέχνης (εικ. 22).

Ο λόγιος χαρακτήρας της Παλαιολόγειας τέχνης φαίνεται και στον τρούλο της Περιβλέπτου στο Μυστρά (1360 περίπου), όπου οι μορφές των προφητών, της Παναγίας και του Παντοκράτορα εντάσσονται στα ανοίγματα μιας θύλου με σπαίον, ανακαλύντας στοιχεία ρωμαϊκής ανακτορικής αρχιτεκτονικής, ενώ ταυτόχρονα τα χωρία που αναγράφονται στα ειλητά που κρατούν οι προφήτες έχουν μεταγραφεί σε έμμετρα λόγια (εικ. 23). Στη ζωγραφική της Παντάνασσας (1428), όπου φαίνεται η προσπάθεια να εικονιστεί ένας ιδανικός κόσμος σύμφωνος με τα πρότυπα της νεοπλατωνικής φιλοσοφίας, η δόμωση με εικαστικούς τρόπους και θέματα της δυτικής ζωγραφικής είναι προφανής (εικ. 24).

Θα πρέπει να παρατηρήσεις κανείς ότι η βυζαντινή ζωγραφική ούτε και στην περίοδο αυτή κατέκτησε την προοπτική. Πολύ συχνά, τη προσπάθεια αναπαράστασης των γεωμετρι-

κών παραμορφώσεων αρχιτεκτονημάτων ή αντικειμένων που γίνονται αντιληπτές από το μάτι, οδηγούσε τους βυζαντινούς καλλιτέχνες στην αντίστροφη προσποτική, ενώ άλλες φορές τα αποτελέσματα ήταν πιο πετυχημένα. Όμως, το μέγεθος των μορφών και η τοποθέτηση τους μέσα στη σύνθεση έχουν, κατά κανόνα, συμβολική σημασία και δηλώνουν την ιεράρχηση των μορφών ως προς το περιεχόμενο της παράστασης ή τη σχέση κοινωνικής ιεραρχίας που υφίσταται μεταξύ των μορφών.

Η Παλαιολόγεια ζωγραφική πλουτίζεται σε θέματα, περιεχόμενο και εικαστικούς τρόπους και, παρόλο που παραμένει πάντα μια τέχνη με ιερατικό χαρακτήρα, δινεί συχνά διέξοδο στην προσωπική έκφραση μεγάλων καλλιτεχνών. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Θεοφάνη του Ελλήνα, ενός από τους μεγίστους ζωγράφους όλων των εποχών, που ζωγράφιζε με την ίδια μεγαλοφυή ανεση χειρόγραφα, εικόνες και απέραντους τοίχους εκ-

20. Περιβλέπτος της Αγρίδας:

Προδόστιος. Η ανάπτυξη της δραματικής σκηνής γύρω από το τρύγονο του λόρδου με την μάσκα, μέσα σε ένα φυσικό περιβάλλον όπου φυστικά και πράγματα φορτίζονται με δραματικό περιεχόμενο, κανεὶς αυτή την παράσταση ένα από τα καλύτερα έργα της Παλαιολόγειας ζωγραφικής. Το μνημείο κτίστηκε και διακοσμήθηκε με πρωτόβουλου του μεγάλου επερεόρχη Προγονού Σγουρού το 1295.



21. Μονή της Ξάρκης στην Κωνσταντινούπολη.

Στην τοιχογραφία εικονίζεται λεπτομέρεια από την πρόσταση της Ανάστασης στην κούρη της αψίδας του πορτεκκλίσου της Μονής της Ξάρκης. Η ζωγραφική της Μονής της Ξάρκης είναι η πιο αναγνωρισμένη αυτική. Το εκλεπτυσμένο της ύφος βρίσκεται στο μεταγύριο μετεύκολων των υψηλότερων έργων της Παλαιολόγειας τέχνης και ενός αρχοντικού ακαδημαϊσμού.



22. Οδηγήτρια (Αφεντικό), Μονή Βροντούχου στο Μοναστήρι. Στην αναγραφία εικονίζεται δύο σωμάτια από την επίγεια ζωή του Ιησού. Πρόκειται για τη Συνόντηση του Ιησού με τη Σαμαρείτιδα και τον Γάμο στην Κανά. Στη διπλή αυτή παράσταση φινεται καθώς στην τοπή της Παλαιολόγειας τεχνής για αφηγητή. Ο ναός της Οδηγήτριας (Αφεντικό) στο Μοναστήρι κτίστηκε και διακοσμήθηκε με πρωτόβουλα του γηουμένου Παταγιού στο διάστημα 1312-1322.

κλησιών. Τα σπαράγματα τοιχογραφιών που διασώζονται στο ναό της μεταμόρφωσης στο Novgorod (1378) και οι μεγάλων διαστάσεων εικόνες που κοιμούν το τέμπλο του καθεδρικού ναού του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο (1405) δείχνουν εκπληκτική δύναμη στην απόδοση μιας υπερβατικής συγκίνησης, με μέσα που είναι καθαρά προσωπικές του κατακτήσεις (εικ. 25). Η καλλιτεχνική του προσωπικότητα μπορεί να συγκριθεί μόνο με την προσωπικότητα του Leonardo da Vinci: Εξερεύνη την ε-

23. Περιβάλεπτος του Μυστρά. Γενική άποψη της διαστύλωσης του τρούλου. Η διαστύλωση του τρούλου της Περιβάλεπτου αποτελεί άκραιο παρόδειγμα του περιτεγμένου τρόπου με τον οποίο γινόταν η συλλήψη και η εκτέλεση ενός εικονογραφικού προσώπου που προκειμένου να ανταποκριθεί στις πνευματικές αναζητήσεις των λογίων και, παράλληλα, να ικανοποιεί τις διακοσμητικές απαίτησεις ενός ανακτόριου ύφους με ψηλή εκλεπτυνση.



ποχή του με τα ίδια της τα μέσα. Η περιγραφή της προσωπικότητας του Θεοφάνη από ένα σύγχρονό του δείχνει ξεκάθαμα ότι την εποχή εκείνη είχε ήδη διαιμορφώθει με αντίληψη για τη μοναδική προσωπικότητα των μεγάλων επωνύμων καλλιτεχνών, που προσωνίζονταν την αντίληψη της Ιταλικής Αναγέννησης. Όμως από την αρχή της βυζαντινής ιστορίας ώς τον 11ο αιώνα οι ζωγράφοι παραμένουν ανώνυμοι. Μοναδική είναι η περιπτώση του ζωγράφου Ευ-

λαλίου, που διακόσμησε το ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη τον 12ο αιώνα, το έργο του οποίου είχε τόσο μεγάλη απήχηση στην κοινωνία της εποχής του, ώστε μολονότι από το έργο του δεν διασώζεται τίποτε, το όνομά του έχει περισσωθεί σε μεγάλο αριθμό θαυμαστικών επιγραφών. Στην Παλαιολόγεια εποχή, έχει ήδη διαιμορφωθεί νέο συστηματικό σχέσεων αναμεσά στην κοινωνία, το ζωγράφο και την τέχνη του, με αποτέλεσμα να είναι συχνά τα έργα

ενυπόγραφα. Οι Θεσσαλονίκεις ζωγράφοι Μιχαήλ Αστραπάς και Ευτύχιος πατογράφους σημαντικό αριθμό παραστάσεων στους ναούς που ζωγραφίζουν, και ο Καλλιέργης, επιστής από τη Θεσσαλονίκη, συνοδεύει την υπογραφή του με το σχόλιο: «Αληγ Θετταλίας ἀριστος ζωγραφος». Το πνευματικό σπόρος του Βυζαντίου έκανε να βλαστήσει την Αναγέννηση στην Ιταλία, ομως μέσα στα όρια της αυτοκρατορίας δεν υπήρχε ενέργεια για να πρωθετεί σε

24. Παντόνασσα του Μυστρά. Περιστοιχία της Βασιλέφρου. Το φυσικό τοπίο, το αρχιτεκτονικό στοιχείο του αστικού τοπίου, οι άμεσες μορφές και τα απορροφώμενα και βιβλιοπεριπτώτα που φύονται να συμβαίνει στο περιβάλλον της βασικής οικίας που υποτελεί το κέντρο της συνέσεως, συνεργάζονται για να σημειώσει πράξη σε μεγάλη καρδιά και διακοσμητικό κτητόρτρο. Το μηνύμε τιπτάπε και διακομητήσκε με πρωτοβουλία του πρωτοστράτορα και καθολίκου μεσαίοντος Ιωάννη Φραγκοπούλου. το 1428.



25. Μεταμόρφωση στο Νοβγορούδ. Στην τοιχογραφία εικονίζεται η πανάγη του Χριστού με την απόστολη που διακοσιεύει την κορυφή του τρούλου. Ο ναός διακοσμήθηκε το 1378 από τον Κυνηγόντοντοπολίτη Ζηγράφο Θεοφάνη τον Έλληνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Chatzidakis M., "Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style", Actes du XIV^e Congrès International des Etudes Byzantines, Bucarest 1971, t. I, Bucarest 1974, cc. 153-188.

Cutter A., Nesbitt J., L'art Byzantin et le sud de l'Italie, Torino 1968.

Djurov V., "La peinture murale Byzantine XIIe et XIIIe siècles", Actes du XVe congrès international d'études byzantines, Athènes 1976, t. I, Athènes 1979, cc. 159-252.

Djurov V., Byzantinische Fresken in Justinianen, München 1976.

Grabar A., L'iconoclasme byzantin, Paris 1957.

Grabar A., L'âge d'or de Justinien, de la mort de Théodore à l'Islam, Paris 1966.

Lazarev V.N., Stoia della pittura bizantina, Torino 1967.

Mango C., The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents, New Jersey 1872.

Moukiki Nt., Τα οικυπέδια της Νέας Μούρνης, Αθήνα 1980.

Mourik D., Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century", *St. L'art Byzantin au début du XIV^e siècle*, Symposium de Gracianica 1973, Beograd 1978, pp. 55-63.

Mourik D., Stylistic Trends in Monumental Paintings of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries", DOP 34-35 (1980-1981), pp. 77-124.

Mouniki D., "The Wall Paintings of the Panathenaic at Mistra: Models of a Painter's Workshop in the Fifteenth Century", *The Tangible and Intangible Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire* (ed. S. Curcio & D. Mourik), Princeton 1991, pp. 217-251.

Panagiotti M., "La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme à l'avènement des Comnènes (843-1081)", CahArch. 34 (1986), pp. 75-108.

Underwood P.A., *The Kariye Djami*, t. I-III, New York, N.Y. 1966.

Vzdomov G., Frescoes of Theophanes the Greek in the Church of the Saviour of the Transfiguration in Novgorod, Moscow 1976.

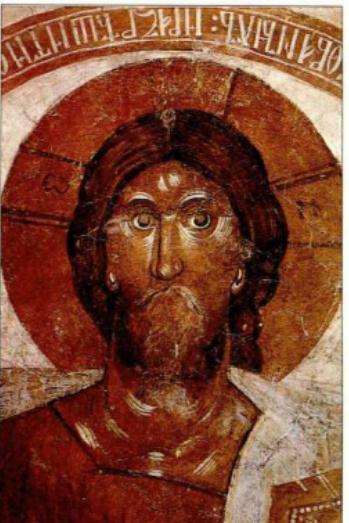
Weitzmann K., *Byzantine Liturgical Painters and Gospels*, Variorum Reprints, London 1980.

Weitzmann K., Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin 1966.

Weitzmann K., *Greek Mythology in Byzantine Art. Studies in Manuscript Illumination* 4, Princeton 1951.

Weitzmann K., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, The University of Chicago Press 1971.

Xanthoudakis M., *Μυστράς (πολυγλωττός έκδοση)*, Athènes 1981.



τοιού ειδούς ανακατατάξεις σε πολλαπλούς τομείς. Είναι πολύ πιθανόν ότι, ακόμη και αν η ζωή της αυτοκρατορίας παραπέσταν, οι μεταβολές στην τέχνη θα είχαν το χαρακτήρα αντικατοπτρισμού από τη Δύση, πράγμα που εξαλλού έγινε στη μεταβυζαντίνη ζωγραφική. Η στενή εξάρτηση της βυζαντινής τέχνης από το συμβολικό περιεχόμενο που καθορίζοταν από την πολιτική και θρησκευτική εξουσία ήταν αιτία για την αδυνατία ουσιαστικής εξέλιξης της βυζαντίνης ζωγραφικής. Από την άλλη μεριά όμως ήταν και η αιτία για τη δυναμική επιβίωσης της στις ορθόδοξες κοινωνίες μετά την τουρκική κατάκτηση ως σήμερα.

Byzantine Painting

T. Papamastorakis

The Byzantine painting is the natural evolutionary product of the painting of the Roman Empire, which has preserved in principle the main characteristics of this art form of the Hellenistic period. The development of these characteristics has been affected not only by the various civilizations, which subdued by the Empire, were influenced by its culture; but also by the social, cultural and financial restructuring, which added a new social function and content to art.

During the almost twelve centuries of existence of the Byzantine Empire, the two sources of inspiration of its painting, that is the classical Hellenistic tradition and the representational heritage of the Near and Middle East civilizations, have played alternating roles as regards the formation of the artistic style of each period.

The firm predilection for the human figure, which has remained the essential subject of each depiction from the beginning to the end of the Empire, is the main principle that the Byzantine painting has preserved from its Classical background. In the works of the Byzantine painting of the 5th century the effect of the Hellenistic tradition is more than obvious, while the painting of the Justinian era clearly mirrors the influence of the art of the East.

The medieval character of the Byzantine painting is crystallized after the end of Iconoclasm (843). The pictorial representation of space is now purely conventional and the gold background has become the rule in the mosaics. The human figures and their garments are represented extremely stylized, the proportions and structure of the human body are usually completely ignored, the movements are inflexible. In Constantinople the memories of the Classical past remain alive in the cycles of the court intellectuals, a reality verified by the manuscript illuminations of the 9th and 10th century, works which have been commissioned either by the emperors themselves or by their court officials. A host of subjects and iconographic types of Classical antiquity appears in these miniatures, their artistic handling, however, shows that they have not been organically assimilated by the artists or their social environment.

The typical features of the 11th-century painting are summarized in the mosaic decoration of Hosios Loukas in Phokis, mainland Greece, Aya Sophia in Kiev and Nea Moni on Chios. The indication of space is rudimentary and the figures appear isolated due to the gold background. The drawing is composed by marked outlines, the objects and attires are depicted with great abstraction as are also the faces with the wide-open, staring eyes, the psychological depth of which must be sought in a transcendental space outside the representation.

In the mosaics of the Daphni Monastery there is an obvious difference: space is indicated in a naturalistic manner, the figures have a strong classicizing character, the faces are expressive and convey the psychology of the figures, the drapery of the garments is natural and creates the impression that they cover bodies with corporeal substance. The balanced monumental composition of human figures, which serves the expression of the dramatic and symbolic content of the representation and is typical of the iconography of the Daphni mosaics, represents a general characteristic of the art of the Comnenian era. In many monuments dating from this period the aforementioned artistic elements have been developed in a refined manner, the main features of which are the slender human figures who pose elegantly or move dramatically. These movements are often intensified by a strongly decorative drapery, which adds a dancing character to the figures.

The painting of the Palaeologian period seeks the harmony between drawing, colour, composition and expression. The human figures and the natural or architectural environment, in the middle of which they are represented, are in a mutual organic relation. The style of the Palaeologian painting is also characterized by a feeling for naturalism in the pictorial representation of figures, objects, landscape and psychological situations, which are thus inevitably combined with elements from the everyday life and an intensity in the narration of the various episodes. During the same years an art of courtly character is developed, which uses an elaborate pictorial language of symbols and forms in order to serve the ideological and theological currents deriving from the atmosphere and the spirit of the period.