

Aber warum am Dickdarm entstanden zwei Reihen von Appendices? Das betrachte ich als Folge der seitlichen Dehnung, die der Dickdarm streckenweise und nach entgegengesetzter Richtung, entsprechend den Haustrae, erlitten hat, weswegen der geradlinige Ansatz des ventralen Mesenteriums zuerst gekräuselt und schliesslich nach beiden Seiten zerfetzt wurde.

Zum Schlusse mache ich den Vorschlag, aus allgemeinen morphologischen Gesichtspunkten neben dem terminus Appendices epiploicae auch den weit umfassenderen «seröse Coelomappendices» zur Anwendung zu bringen und zwar für alle Appendices, die entstehen sowohl aus dem visceralen als aus dem parietalen Blatt der drei ursprünglich einheitlichen Serosae, der Pleura, des Pericards und des Peritoneums. Wir hätten dann an jeder von diesen Serosae viscerale und parietale Appendices zu unterscheiden.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

ΕΙΣ ΝΕΩΤΕΡΑΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ¹

ΥΠΟ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Τὰ διασωθέντα μνημεῖα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἅτινα ἐγένοντο τὸ πρῶτον γνωστὰ διὰ τῆς ἐκδόσεως τῶν μωσαϊκῶν τοῦ Καχριέ καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μυστρᾶ² ἔδωκαν εἰς ἡμᾶς ἰδέαν τινὰ τῆς καλλιτεχνικῆς ὀριμότητος, ἣτις ἐπεσφράγισε τὴν μακραίωνα ἀσκησιν τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἰδίᾳ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τὴν τέχνην κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην χαρακτηρίζει μεγάλη πρόοδος· οὐ μόνον ἠὺξήθησαν αἱ σκηναὶ πλουτισθεῖσαι διὰ πολλῶν γραφικῶν — πλήρους χάριτος καὶ ἀληθείας — λεπτομερειῶν, ἀλλὰ καὶ τὰ πρόσωπα δι' ὅλης τῆς παραστάσεως καὶ τῶν ἐκφράσεων ἐζωογονήθησαν μὲ ἀίσθημα ζωῆς καὶ πάθους, κινούμενα ἐντὸς χώρου πλουσίως διαμορφωμένου προοπτικῶς, ἰδίᾳ δὲ ἐπετεύχθη θαυμαστὴ ἐνότης καὶ ἀρμονία τοῦ συνόλου ἀκολουθουμένη ἀπὸ τελειότερας μεθόδου ἐκτελέσεως (ἔσον ἀφορᾶ τὸ σχέδιον, τὴν φωτοσκίασιν, καὶ τὸν συντονισμόν τῶν χρωμάτων)· τούτων ἕνεκα ἡ τέχνη αὕτη δικαίως φέρει τὸ ὄνομα τῆς βυζαντινῆς ἀναγεννήσεως.

¹ G. SOTIRIOU. — Remarques sur les dernières études concernant la peinture Byzantine sous les Paléologues.

² Ἡ καλύτερα ἐκδοσις τῶν μωσαϊκῶν τῆς ἄλλοτε Μονῆς τῆς Χώρας (τοῦ σημερινοῦ Καχριέ Τζαμίου) ὑπὸ F. SMIT, Kachrie-Dzami, Sofia, 1906, (ἐκ τοῦ XI τόμου τῆς Izvjestija russk. Instituta v. Kon/polje), τῶν τοιχογραφιῶν δὲ τοῦ Μυστρᾶ ὑπὸ G. MILLET, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910 (ἐν Monuments de l'art byzantin II).

Ἡ ἀναγέννησις αὕτη τῆς τέχνης ἔχουσα κέντρα: τὴν ἀνακτηθεῖσαν ἀπὸ τῶν Φράγκων ἐπὶ Μιχ. Παλαιολόγου *Κωνσταντινούπολιν* (1261), ἣτις καθ' ἑλλην τὴν βυζαντινὴν περίοδον ἦτο τὸ κύριον κέντρον τῆς μεσαιωνικῆς ἡμῶν τέχνης καὶ τὴν β' πρωτεύουσαν τοῦ Κράτους τὴν *Θεσσαλονίκην*, ἣτις κατὰ τὴν περίοδον μάλιστα ταύτην συγκεντρώνει τὰς πνευματικὰς δυνάμεις τοῦ ἔθνους, μετεδόθη εἰς τὰς χώρας τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας (ἐλευθέρας ἢ ὑπὸ διαφόρους κατακτητὰς τότε διατελούσας) καὶ εἰς τὰ ἐξ αὐτῆς θρησκευτικῶς καὶ ἐκπολιτιστικῶς ἐξηρητημένα ὄμορα κράτη τῆς *Χερσονήσου τοῦ Αἴμου* (*Βουλγαρίαν, Σερβίαν, Ρουμανίαν*) καὶ τὴν *Ρωσσίαν*, ὅπου παρατηροῦμεν διαδιδόμενην συγχρόνως τὴν νέαν ταύτην τεχντροπρίαν τῆς ἐποχῆς.

Σήμερον ἡ τελευταία αὕτη φάσις τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἔνεκα τοῦ ἐνδιαφέροντος, ὅπερ ἔχει διεγείρει, ἐξετάζεται ἐντατικῶς, πλῆθος δὲ πολυτελῶν κατὰ τὸ πλεῖστον ἔργων ἐκδίδονται ἤδη περὶ τῶν κατὰ τόπους τούτων μνημείων ὑπὸ Εὐρωπαϊῶν σοφῶν, ἀλλὰ καὶ ὑπὸ *Ρώσων, Βουλγάρων, Σέρβων καὶ Ρουμάνων* λογίων.

Εἰς τὰς πλείστας ἐκ τῶν τελευταίων τούτων ἐργασιῶν, ἀν καὶ γενικῶς ἀναγνωρίζεται ἡ σχέσις πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην, διαβλέπει τις τὴν προσπάθειαν νὰ παρουσιάζωνται τὰ διασωθέντα εἰς τὰς διαφόρους χώρας μνημεῖα ὡς ἀνταποκρινόμενα εἰς ἔθνην τέχνην οἶονεὶ ἀνεξάρτητον τῆς ἑλληνικῆς βυζαντινῆς ἐπὶ τῶν Παλαιολόγων καὶ ὡς προϊόντα κέντρων ἰδιαζούσης τέχνης.

Προφανὲς ἐπακολούθημα τῶν ἐργασιῶν τούτων εἶναι ἡ μείωσις τοῦ κέντρου τῆς τέχνης τοῦ Βυζαντίου, καὶ τοῦ γεγονότος ἅμα τῆς μεγάλης ἀφομοιωτικῆς δυνάμεως τοῦ ἑλληνικοῦ-βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ καὶ τοῦ πρωτεύοντος προσώπου, ὅπερ οἱ Ἕλληνας ὡς διδάσκαλοι καὶ τῆς τέχνης διεδραμάτισαν εἰς τοὺς σλαβικούς λαούς.

Ἐκ τῶν νεωστὶ ἀσχοληθέντων μὲ τὸ πρόβλημα τῆς τέχνης καὶ τῶν κέντρων τοῦ 14^{ου} αἰῶνος οἱ: DIEHL¹, EBERSOLT² καὶ ΑἸΝΑΛΟΒ³ ἀναγνωρίζουσι πλήρως τὸ πρωτεῖον πρόσωπον τῆς *Κωνσταντινουπόλεως*. Ὁ MILLET, ὅστις ἔχει τοσοῦτον μέχρι τοῦδε τονίσει τὴν σημασίαν τοῦ Βυζαντίου, κλίνει διὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην εἰς τὸ νὰ ὑπερτιμᾷ τὸ ἔργον τῶν *Σλάβων*⁴ καὶ ὁ DALTON ἐπίσης εἰς τὸ μόλις ἐκδοθὲν ἔργον του⁵ — ἐκ τῶν θεωριῶν τοῦ MILLET παρασυρόμενος — ὑποδιβάξει καὶ οὗτος τὴν ἀξίαν τοῦ Βυζαντίου ὡς κέντρου τέχνης κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα.

¹ CH. DIEHL, Manuel d'art byzantin, ἐν Β' τόμῳ τῆς 2^{ας} ἐκδόσεως (1926), σελ. 788 κ. ἔ.

² J. EBERSOLT, Les arts somptuaires de Byzance, Paris, 1923, σελ. 107 κ. ἔ.

³ D. ΑἸΝΑΛΟΒ, Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, Πητρούπολις, 1914, σελ. 71 (ρωσσ).

⁴ G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV-XVI s. Paris, 1916, σελ. 630 κ. ἔ.

⁵ O. DALTON, East Christian Art, Oxford, 1925, σελ. 230 κ. ἔ.

Οί λόγιοι ἀφ' ἐτέρου τῶν χωρῶν τῆς Χερσονήσου τοῦ Αἴμου μετὰ ὀλιγωτέρων ἐνδοιασμῶν ὑποστηρίζουσιν ἕκαστος τὴν αὐτοτέλειαν τῆς τέχνης τῆς χώρας του.

Ἐν Βουλγαρία πολλαὶ χῶραι τῆς ὁποίας ὑπῆρξαν ἐπὶ αἰῶνας ἐπαρχίαι τοῦ βυζαντινοῦ Κράτους κοσμηθεῖσαι δι' ἀξιολόγων βυζαντινῶν μνημείων, εἰργάσθησαν ἐπὶ τῶν μεσαιωνικῶν κτισμάτων κυρίως οἱ FILOW καὶ GRABAR. Ὁ πρῶτος εἰς συνολικὴν περὶ τῶν ἐν Βουλγαρία μνημείων μελέτην του¹ δέχεται «παλαιὰν βουλγαρικὴν τέχνην» ἀνεξάρτητον τῆς βυζαντινῆς.

Πρὸς ὑποστήριξιν τῆς γνώμης του ταύτης προσάγει πάντα τὰ ἀκραιφνῶς ἑλληνικὰ μνημεῖα τὰ ἐκ πηγῶν καὶ ἐπιγραφῶν μαρτυρούμενα ὡς ἔργα βυζαντινῶν τεχνιτῶν, τῇ χορηγίᾳ ἑλλήνων ἡγεμόνων ἢ κληρικῶν ἰδρυθέντα, οἷα εἶναι οἱ ναοὶ τῆς Μεσημβρίας, αἱ ἐκκλησίαι τῆς Ἀχρίδος (Ἀγ. Σοφία, Ἀγ. Κλήμης)² καὶ αἱ ἐν αὐταῖς ἀξιόλογοι φορητὰ εἰκόνες, αἵτινες γενικῶς ἀναγνωρίζονται ὡς γνήσια ἑλληνικὰ ἔργα, μεταφερθέντα ἐκ Βυζαντίου, πρὸς ὠρισμένας εἰκόνας τοῦ ὁποίου συνδέονται διὰ τῶν ἐπιγραφῶν των (Περίβλεπτος, Ψυχοσώστης) καὶ δηλωτικὰ τῆς ἰδιαζούσης τέχνης τῆς πρωτευούσης κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων³. Ὡς βουλγαρικὸν ἔργον προσάγει ἀκόμη τὸ ἀρχαιότερον κτίσμα τοῦ διπλοῦ ναοῦ τῆς Μπογιάννας, ὅπερ ἰδρῦθη μετὰ τῶν ἐτῶν 1108-1180 ἐπὶ βυζαντινῆς κυριαρχίας καὶ διὰ βυζαντινῶν τεχνιτῶν ὡς προδίδουσι τοῦτο αἱ σφζόμεναι ἀρχικαὶ τοιχογραφίαι μετὰ τῶν ἑλληνικῶν των ἐπιγραφῶν. Ἄλλ' ὅταν ὁ FILOW τὰ ἐξέχοντα ταῦτα ἑλληνικὰ μνημεῖα τῆς Βουλγαρίας θέλει νὰ θεωρῶνται βουλγαρικὰ ἔργα δὲν εἶναι ἄπορον ὅτι προβάλλει εἰς τὸν Πρόλογον τοῦ βιβλίου του τοὺς βουλγάρους ὡς «ἀρχηγοὺς ἐν τῇ τέχνῃ τῆς Βαλκανικῆς» παραμένει μόνον τότε ἔλως ἀκατανόητος ὁ χαρακτηρισμὸς του περὶ τῆς ἐν Βουλγαρία τέχνης ὡς τέχνης ἀνεξαρτήτου τῆς Βυζαντινῆς!

Ὁ GRABAR ἀφ' ἐτέρου εἰς τὴν μελέτην του περὶ τοῦ ναοῦ τῆς Μπογιάννας⁴ παραδέχεται τὴν ἐξάρτησιν τοῦ δευτέρου ναοῦ τοῦ ἔτους 1259 ἀπὸ τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἀναγνωρίζει ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὗται εἶναι ἀντίγραφα ἑλληνικῶν ἔργων, ἀποδίδει ὅμως αὐτὰς εἰς τεχνίτας βουλγαρικῆς καταγωγῆς, προσάγων ὡς λόγον τὰς σλαβικὰς ἐπιγραφὰς δεχόμενος «βουλγαρικὴν σχολήν». Ἄλλὰ διὰ τὰς τοιχογραφίας ταύτας τῆς Μπογιάννας, ἔνεκα τῆς ἐξαιρέτου καὶ λίαν ἐξειλιγμένης διὰ τὴν ἐποχὴν τεχνοτροπίας των, δύσκολον εἶναι νὰ ὑποθέσῃ τις ὅτι πρόκειται περὶ

¹ BOGDAN FILOW, Die althbulgarische Kunst, Bern, 1919.

² Βλ. τὰς μαρτυρίας παρὰ G. MILLET, École grecque dans l'architecture byzantine, Paris, 1916, σελ. 6 καὶ 10.

³ Πρὸβλ. O. WULFF καὶ M. ALPATOF, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden, 1925, σελ. 132 κ. ἑ., N. KONDAKOV, Μακεδονία, Πετροῦπολις, 1909, σελ. 262 (ρωσσ.), CH. DIEHL, Manuel d'art byzantin, ἔ. ἀ. II σελ. 591 κ. ἑ. καὶ ἄλλους.

⁴ A. GRABAR, L'église de Boïana, Sofia, 1924 (ἐν Monum. de l'art en Bulgarie, τόμ. 1).

ἀντιγράφων ἐκτελεσθέντων ὑπὸ βουλγάρων τεχνιτῶν· αἱ ἐπὶ τῶν εἰκόνων σλαβικαὶ ἐπιγραφαὶ αἱ ἀποδίδουσαι διὰ σλαβικῶν μόνον γραμμάτων οὐχὶ δὲ ἐν μεταφράσει τοὺς ὄρους: «Εὐεργέτης, Χαλκίτης, Πεντηκοστή, Σεβαστοκράτωρ καὶ Κτήτωρ κλπ.» δὲν μαρτυροῦσιν ἀπλῶς ὅτι ὁ τεχνίτης εἰργάζετο ἐπὶ τῇ βάσει ἑλληνικῶν προτύπων, ὡς λέγει ὁ GRABAR. Κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς ἰδρύσεως τοῦ ναοῦ τόσον ὁ κτήτωρ ὅσον καὶ ἡ βουλγαρικὴ αὐτὴ εὐρίσκοντο εἰς στενὴν σχέσιν πρὸς τὴν αὐτὴν τοῦ Βυζαντίου¹, τοῦτο δὲ ἐπιτρέπει εἰς ἡμᾶς νὰ δεχθῶμεν ὡς πιθανωτάτην τὴν ἀνάθεσιν τοῦ ἔργου, ἔνθα εὐρίσκονται αἱ προσωπογραφίαι τοῦ ζεύγους τῶν Τσάρων καὶ τοῦ ζεύγους τῶν ὑψηλῶν κτητόρων, εἰς διακεκριμένον βυζαντινὸν τεχνίτην, ὅπως βλέπομεν τὸ τοιοῦτον γενόμενον καὶ εἰς τὴν αὐτὴν τῆς Σερβίας.

Ἄλλ' εἴτε Ἑλληνας εἴτε Σλαῦτος ἀντιγράφων ἑλληνικὰ πρότυπα εἶναι ὁ ζωγράφος, «βουλγαρικὴ σχολὴ» δὲν δύναται νὰ στηριχθῆ, ἂν ὑπὸ τὸν ὄρον «σχολή» ἐννοήσωμεν ἰδιάζοντάς πως χαρακτήρας ἐν τῇ εἰκονογραφίᾳ, ἢ τῇ τεχνοτροπιᾷ ἢ καὶ τῇ τεχνικῇ. Κατὰ τὴν ἀνάλυσιν ὑπὸ τοῦ GRABAR τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ δὲν γίνεται μνεῖα τοιοῦτων ἰδιαζόντων χαρακτήρων πλὴν τῆς παραστάσεως ἐνὸς μόνου ἐγχωρίου ἁγίου· διότι ἡ προσαγομένη τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας (a secco) εἶναι συνήθης εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς ταύτης, ἀπὸ ἀπόψεως δὲ εἰκονογραφίας καὶ τέχνης αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μπογιάννας εἶναι ἐκλεκτὰ δείγματα βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τῆς πρωτεύουσης τῆς ἀκολουθοῦσης τὰς ἑλληνιστικῆς παραδόσεως μικρογραφίας χειρογράφων.

Ἐν *Ρουμανία* τὰ λαμπρὰ δείγματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τοῦ ναοῦ ἐν Curtea d'Arges, ἅτινα ἐδημοσιεύθησαν ἤδη², ὁ Ρουμᾶνος σοφὸς JORGA ζητεῖ νὰ συνδέσῃ μᾶλλον πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ Πέτρου καὶ Παύλου τοῦ Τυρ-

¹ Ἐκ τῶν ἐπιγραφῶν τῶν ἀναγραφομένων εἰς τὰς προσωπογραφίας τῶν κτητόρων Τσαρίνα μὲν εἶναι ἡ Εἰρήνη, ἡ θυγάτηρ τοῦ Θεοδώρου Λασκάρεως, ὁ δὲ κτήτωρ εἶναι ὁ Σεβαστοκράτωρ Καλοῦσιάννης, περὶ οὗ ὁ GRABAR λέγει ἀπλῶς ὅτι δὲν ἀφήκεν ἴχνη ἐν τῇ ἱστορίᾳ· ἐφ' ὅσον ὁμοῦς ἐν τῇ κτητορικῇ ἐπιγραφῇ λέγεται ὅτι εἶναι ἐγγονος τοῦ Ἁγίου Στεφάνου τῆς Σερβίας, εἶναι πιθανόν ὅτι εἶναι εἰς τῶν υἱῶν τῆς Εὐδοκίας θυγατρὸς τοῦ αὐτοκράτορος Ἀλεξίου τοῦ Γ' (πρβλ. ΜΙΧ. ΛΑΣΚΑΡΙ, Περὶ τῶν βυζαντινῶν συζύγων τῶν Σέρβων βασιλέων, Βελιγράδιον, 1626, σελ. 24) διότι φέρει τὸν τίτλον Σεβαστοκράτωρ, ὅστις γνωρίζομεν, ὅτι ἀπενεμήθη εἰς τὸν πατέρα αὐτοῦ Στέφανον Νεμάνιαν, δευτερότοκον υἱὸν τοῦ Ἁγ. Στεφάνου καὶ κατόπιν Τσάρου, μετὰ τὸν γάμον του μετὰ τῆς Εὐδοκίας.

² V. DRAGHICEANU, Curtea domneasca din Arges, Bucuresti, 1923 (ἐν Bull. comis. monum. istorice, anul X-XVI 1917-1923)· πρβλ. O. TAFRALI, Les fresques de l'église S. Nicolas de Curtea de Argesch (Mon. Piot, XXII 1918-1919)· ὁ ναὸς εἶναι τὸ Καθολικὸν τῆς τοσοῦτον συνδεομένης μετὰ τοῦ ὑπὲρ ἀνεξαρτησίας ἱεροῦ ἡμῶν Ἁγῶνος Μονῆς τοῦ Σέσκλου.

νόβου, οὐχὶ δὲ πρὸς τὴν τέχνην τῆς πρωτευούσης¹ καίτοι αἱ μὲν τοῦ Τυρνόβου εἶναι καταφανῶς κατώτερα δείγματα τέχνης τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ὀφειλόμενα εἰς ἐγκωρίους τεχνίτας ἀντιγράφοντας τὰ ἑλληνικὰ πρότυπα, ἐν ᾧ αἱ πολὺ ἀξιολογώτεραι τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ ἐν C. d'Arges μὲ τὴν εὐρύτητα τῆς συνθέσεώς των καὶ τὴν τελειότητα τῶν παραστάσεων εἶναι δείγματα ἀνωτέρας βαθμίδος τέχνης τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τῆς πρωτευούσης, διὸ καὶ ἐθεωρήθησαν παλαιότερον ὡς ἀντίγραφα τῶν μωσαϊκῶν τοῦ Καθολικοῦ τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει μονῆς τῆς Χώρας. Αἱ πλεῖσται ἄλλως τε ἐπιγραφαὶ των, ἀνάμικτοι μὲ σλαβικὰς, μωρτυροῦσιν ὅτι βυζαντινὸς καλλιτέχνης εἰργάσθη ἔχων καὶ ἐντοπίους μαθητὰς συνεργάτας. Τὰ ἔργα τῶν Σλάβων τούτων συνεργατῶν δὲν διακρίνονται ὡς ἀνήκοντα εἰς ἰδιαιτέραν σχολὴν ἀκολουθοῦσαν ἰδιαιτέραν παράδοσιν, ὡς θέλει νὰ παραστήσῃ ὁ MICHALL², φέρων ὡς κύριον λόγον τὴν χρῆσιν τῶν συνεχομένων πρὸς ἀλλήλας σκηνῶν ὡς ἰδιάζον τῆς σλαβικῆς παραδόσεως ἐν ᾧ τοῦτο εἶναι χαρακτηριστικὸν τῆς λεγομένης μακεδονικῆς σχολῆς καὶ ἀπαντᾶται ἐν Μυστρᾶ³, ἐν Θεσσαλονίκῃ⁴ καὶ ἀλλαχοῦ.

Ἐν Σερβίᾳ ἕνεκα τοῦ πλήθους τῶν διασωθεισῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος παρατηρεῖται ἡ τάσις εἰς τοὺς ἐξετάζοντας τὰ μνημεῖα νὰ θεωρήσωσι τὴν Σερβίαν ὡς κέντρον τῆς νέας κατευθύνσεως τῆς τέχνης τοῦ 14^{ου} αἰῶνος καὶ νὰ θέσωσιν οὕτως εἰπεῖν τὴν Ἀναγέννησιν εἰς χεῖρας τῶν Σέρβων. Αὐτὸς ὁ MILLET, ὁ ἀληθῶς νέας ὁδοὺς εἰς τὴν ἔρευαν τῆς βυζαντινῆς τέχνης διανοίξας, ὑπεστήριξε τὴν ὑπαρξιν σερβομακεδονικῆς τέχνης, κλίνει δὲ ν' ἀποδώσῃ εἰς τοὺς Σέρβους πρωτεῦον πρόσωπον⁵.

Δύναται ὅμως νὰ ὑποστηριχθῇ σοδαρῶς, ὅτι κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα ἐπρωτοστάτησαν οἱ Σέρβοι εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τῆς τέχνης καὶ ὅτι οἱ Ἕλληνες τῆς Μακεδονίας ἐμιμήθησαν τούτους ἢ ὅτι ὑπάρχουσιν ἰδιάζοντες χαρακτῆρες εἰς μόνους τοὺς Σέρβους, ἐπιτρέποντες νὰ δεχθῶμεν λ. χ. ἰδίαν «σερβικὴν τέχνην» εἰς τὸν Ἄθω; Τὸ τοιοῦτον

¹ N. JORGA-G. BALS, L'art roumain, Paris, 1922, σελ. 24.

² Ἐν DRAGHICEANU, Curtea domneasca din Arges, ἔ. ἄ. σελ. 281.

³ G. MILLET, Mon. byz. de Mistra, ἔ. ἄ. Πίν. 76 κ. ἔ. (ἐκ τοιχογρ. Μητροπόλεως).

⁴ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης (ἐν Ἀρχ. Δελτίῳ τοῦ ἔτους 1918) σελ. 29 κ. ἔ. εἰκ. 38 (ἐκ τοιχογρ. παρεκκλησίου Ἁγ. Εὐθυμίου).

⁵ G. MILLET, L'art byzantin (Michel, Histoire de l'art V, 2) σελ. 954, G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Év. ἔ. ἄ. σελ. 631 κ. ἔ., πρὸλ. καὶ N. KONTAKOV, Εἰκονογραφία τῆς Παναγίας, Πετρούπολις 1915, II σελ. 203 κ. ἔ. (ρωσσ.), W. PETKOVIC, Ἡ Μονὴ Στουδενίτισης, Βελιγράδιον, 1924 (σερβ.) κ. ἄ. Καὶ ἐσχάτως ὁ MILLET εἰς τὸ ἐν Βουκουρεστίῳ συνεληθὲν τῷ 1924 Διεθνῆς Συνέδριον τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν ἐπ' εὐκαιρίᾳ σχετικῆς συζήτησεως ὑπεστήριξε τὴν ὑπαρξιν τοιαύτης σχολῆς (βλ. τὴν γενομένην συζήτησιν καὶ τὰς προβληθείσας ἀντιρρήσεις μου ἐν Compte-rendu du première Congrès international des études byzantine in Bucarest, 1924, publié par C. MARINESCU, Bucarest, 1925, σελ. 49-51).

ὅ' ἀντετίθετο καὶ πρὸς τὰς συγχρόνους πηγὰς καὶ πρὸς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν τῶν σερβικῶν ναῶν, ὅπου ἀναγράφονται ὀνόματα Ἑλλήνων ζωγράφων μετακαλουμένων πολλάκις ἐκ Βυζαντίου ὑπὸ τῶν Σέρβων ἡγεμόνων τῶν συνδεομένων, ὡς γνωστόν, συχνότατα διὰ συγγενειῶν μετὰ τῆς Αὐλῆς τοῦ Βυζαντίου¹.

Οἱ χαρακτηριστῆρες τῆς λεγομένης σερβικῆς τέχνης τοῦ 14^{ου} αἰῶνος εἶναι οἱ αὐτοὶ πρὸς τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Μακεδονίας, διότι ἐκεῖθεν ἦντλον οἱ Σέρβοι τὰ πρότυπα. Ἄς μὴ λησμονῶμεν ὅτι οἱ ἐν Σερβίᾳ ναοὶ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἰδρύθησαν ὑπὸ τῶν Σέρβων ἡγεμόνων εἰς χώρας μόλις ἀποσπασθείσας ἐκ τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους, ἔνθα καὶ ἀκμάζουσα ἑλληνικὴ τέχνη ὑφίστατο καὶ ἔμπειροὶ ἔζων ἐν αὐταῖς τεχνίται. Αἱ ἑλληνικαὶ ἄλλως τε ἐπιγραφαὶ εἰς ὀλόκληρον τὸν ναὸν τῆς Nagorica καὶ εἰς μέγα μέρος τῶν ναῶν: ἐν Lesnovo, Gracanitzza, Mateitzza καὶ ἄλλων μικροτέρων, μαρτυροῦσι σαφῶς ὅτι Ἕλληνες ἦσαν οἱ τεχνίται ἢ ὅτι—δσάκις ἦσαν Σέρβοι—ἐδανείζοντο ἀπ' εὐθείας ἑλληνικὰ πρότυπα ἀντιγράφοντες μετὰ τῶν εἰκόνων καὶ τὰς ἑλληνικὰς ἐπιγραφὰς.

Ὁ ἰσχυρισμὸς τοῦ MILLET ὅτι αἱ ἑλληνικαὶ ἐπιγραφαὶ τῶν ναῶν τῆς Σερβίας εἶναι δυνατὸν ν' ἀντικατέστησαν προγενεστέρως σλαβικὰς, δὲν δύναται νὰ στηριχθῆ, διότι αἱ χώραι ἐν αἷς εὐρίσκονται οἱ ναοὶ οὗτοι ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος δὲν κατελήφθησαν πλέον ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων².

Ἐν Ρωσσίᾳ τὸ ἔργον τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν εἶναι σαφέστατον καὶ δύναται νὰ ὑποστηριχθῆ καὶ ἐκ τῶν πλουσίων φιλολογικῶν πηγῶν καὶ ἐκ τῶν μνημείων, ἅτινα ἐσχάτως—κατὰ τὴν τελευταίαν ἰδίαν δεκαετίαν—ἤλθον εἰς φῶς³. Μολονότι δὲ ὑπὸ τινῶν ἐκ τῶν Ρώσσιων λογίων καταβάλλεται προσπάθεια νὰ θεωρηθῆ ἡ ἐν Ρωσσίᾳ κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα ἀκμάσασα τέχνη «αὐτόνομος»⁴, ὑπὸ τῶν σοβαρωτέρων βυζαντινολόγων ἀναγνωρίζεται ἡ στενὴ ἐξάρτησις αὐτῆς ὑπὸ τοῦ Βυζαντίου⁵.

¹ Πρβλ. τὴν ἐσχάτως δημοσιευθεῖσαν σερβιστὴ μελέτην τοῦ MIX. ΛΑΣΚΑΡΙ, περὶ τῶν βυζαντινῶν συζύγων τῶν Σέρβων βασιλέων (διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ Βελιγράδιον, 1926).

² Τοῦτο ὁμολογουμένως συνέβη ἄλλ' εἰς πολὺ μεταγενεστέρους χρόνους καὶ ἔνεκα φυλετικῶν διαφορῶν εἰς τινὰς ἀνέκαθεν ἑλληνικὰς Μονὰς τοῦ Ἁγ. Ὅρους, εἰς ἃς ἐπ' ὀλίγον χρόνον ἐπεκράτησαν οἱ Σέρβοι ἀνεῦρον λ. χ. κατὰ τὴν τελευταίαν εἰς Ἄθω περιοδεῖαν μου εἰς τὸ παλαιὸν παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγ. Παύλου κάτωθεν νεωτέρως ἐπιγραφῆς (ὑπὸ τοῦ περιφήμου ΣΙΜΩΝΙΔΟΥ πιθανώτατα γραφείσας) σλαβικὴν ἐπιγραφὴν μετὰ τοῦ ἔτους ζζα' (=7061=1553), ὅπερ εἶναι καὶ τὸ ἀληθὲς ἔτος τῆς τοιχογραφήσεως τοῦ παρεκκλησίου ἀντὶ τοῦ ἔτους 1423 τῆς ἀναγνωσκομένης ἐπιγραφῆς (ἡ νεωτέρα ἐπιγραφὴ παρὰ MILLET-PARGOIRE-PETIT, Recueil des inscriptions chret. de l'Athos, I partie, Paris, 1904, No 437).

³ Βλ. CH. DIEHL, Manuel d'art byzantin 2α ἐκδ. σελ. 836 κ. ἑ. ἔνθα καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

⁴ C. MURATOF, L'ancienne peinture russe (traduit par A. Caffi) Praha-Rom, 1925, σελ. 80 κ. ἑ. πρβλ. καὶ HALLE, Altrussische Kunst (orbis pictus, Band 2) σελ. 4 κ. ἑ.

⁵ O. WULFF καὶ M. ALPATOFF, Denkmäler der Iconenmalerei, ἔ. ἀ. 1925, σελ. 93, 212 κ. ἀ.

Αἱ τοιχογραφίαι τῶν δύο κυριωτέρων κέντρων τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἐν Νοβογορόδ καὶ Βολότοβο εἶναι ἔργα ζωγράφων μετακληθέντων ἢ μεταδάντων εἰς Ρωσίαν ἐκ Βυζαντίου· οἱ ἐγγύριοι τεχνῖται κινουῦνται ἐντὸς τοῦ πλαισίου τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως χωρὶς νὰ δύνανται ν' ἀποδώσωσιν ὅλας τὰς λεπτότητας τῆς ὀρίμου καὶ ἐξειλιγμένης τέχνης τοῦ Βυζαντίου.

Ἄλλὰ καὶ ἐκ τῶν ἱκανῶν ἐν Ρωσίᾳ διασωθεισῶν φορητῶν εἰκόνων δύνανται νὰ κατανοηθῇ ἢ ἐκ τοῦ Βυζαντίου ἐξάρτησις, ἥτις ἦτο τσαούτη, ὥστε εἰς τὰς παλαιότερας εἰκόνας νὰ μὴ διακρίνη τις ἂν Ρῶσοι ἢ Ἑλληνας ἦσαν οἱ ζωγραφίσαντες αὐτάς, ἂν καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον τὰ ἔργα τῶν ἐντοπίων διακρίνει ἢ ἐμμονὴ εἰς τὴν σχηματοποίησιν. Μόνον ἀπὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος οἱ Ρῶσοι δύνανται νὰ παρουσιάσωσιν ἰσχυροὺς τεχνίτας, ὡς εἶναι κατ' ἐξοχὴν ὁ RUBLIOW.

Ἡ βυζαντινὴ τέχνη τέλος ἐπηρεάζει καὶ διαμορφώνει πλὴν τῆς τέχνης τῶν ὀρθοδόξων λαῶν καὶ τὴν τέχνην τῆς Βενετίας, ἀλλ' ἐκεῖ λίαν ἐνωρὶς — κυρίως ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} αἰῶνος — ἄρχεται εἰς τοὺς Ἰταλικοὺς καθόλου κύκλους γοργῇ ἢ ἀπομάκρυνσις. Ἀπὸ τῆς ἐποχῆς δὲ ταύτης ἀκριβῶς παρατηρεῖται καὶ ἀντίστροφος ἐπίδρασις, ἥτις κατ' ἀρχὰς ἐνομίσθη τόσον σπουδαία, ὥστε ὀλόκληρος ἡ Βυζαντινὴ Ἀναγέννησις τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ν' ἀποδίδεται εἰς τὴν Ἰταλικὴν καὶ ἥτις περιωρίσθη νῦν μετὰ τὰς νεωτέρας μελέτας εἰς τὸ ἐλάχιστον¹. Καὶ τοῦτο μὲν ἔχει ὀπωσδήποτε γίνεαι ἤδη ἀποδεκτόν, ὅτι ὅμως δύνανται ν' ἀμφισβητηθῇ εἶναι ἡ γνώμη, καθ' ἣν εἰς τὴν Βενετιάν ἔχει τὴν γένεσίν της ἡ λεγομένη Κρητικὴ σχολὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων². Εἰς τοῦτο ἔχει συντελέσει κυρίως τὸ γεγονός τῆς ἐν Βενετία διασώσεως σειρᾶς εἰκόνων, ἐν ᾗ ἐκ τῆς παραγωγῆς τῆς πρωτεύουσας καὶ τῶν ἑλληνικῶν κέντρων ἐλάχιστα εἶναι ἀκόμη γνωστὰ εἰς διαφόρους συλλογὰς καὶ Μονὰς διασφζόμεναι.

Ἡ ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος παρατηρουμένη ἐπίδρασις τῆς τεχντροπίας τῶν λεγομένων φορητῶν Κρητικῶν εἰκόνων ἐπὶ τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν (π. χ. τῆς Περιδλέπτου ἐν Μυστρᾷ) νομίζομεν, ὅτι δεικνύει σύγχρονον ἢ καὶ ὀλίγη προγενεστέραν ὑπαρξίν σπουδαίας καὶ ἰσχυρᾶς τέχνης φορητῶν εἰκόνων

¹ Καὶ ὁ ἀκριβέστερος οὔτος καθορισμὸς ὀφείλεται εἰς τὸν G. MILLET, πρβλ. Recherches sur l'Iconographie de l'Ev. ἔ. ἀ. σελ. 684, κ. ἑ. Γενικῶς περὶ τοῦ προβλήματος τῶν πηγῶν καὶ σχολῶν (βυζαντινῆ-ἀνατολικῆ καὶ μακεδονικῆ-κρητικῆ) τῆς τελευταίας βυζαντινῆς ἀναγέννησεως δὲν γίνεται εὐρύτερος λόγος ἐνταῦθα, καθόσον διὰ τῶν νεωτέρων μελετῶν ἔχουσιν αὐταὶ ἐπαρκῶς ὀπωσδήποτε καθορισθῆ (πρβλ. καὶ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ. Ἡ ὄμορφη Ἑκκλησιᾷ Αἰγίνης ἐν Ἑπετ. Ἐτ. βυζ. σπουδῶν, 1925, σελ. 271 κ. ἑ. καὶ Ἡ ἀγ. Τριάς Κρανιδίου, αὐτόθι, 1926, σελ. 196 κ. ἑ.).

² N. KONDAKOV, Εἰκονογραφία τῆς Παναγίας, Πετρούπολις, 1915, II σελ. 117 (ρωσ.)· πρβλ. καὶ διὰ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἐν WULFF καὶ ALPATOFF, Denkmäler der Ikonenmalerei, ἔ. ἀ. σελ. 130.

ἐν Βυζαντίῳ, αὐτὴ δὲ ἐπηρέασε τὴν μνημειώδη τέχνην· διότι θὰ ἦτο ἀκατανόητον νὰ δεχθῆ τις ὅτι ἡ μνημειώδης τέχνη τῶν βυζαντινῶν κέντρων ἐπηρεάζεται ἀπὸ τῆς παραγωγῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων τῆς Βενετίας, ἐν ᾧ γνωρίζομεν—καὶ ἐκ φιλολογικῶν πηγῶν—ὁποίας φήμης ἔχαιρον τὰ ἐργαστήρια τῶν φορητῶν εἰκόνων τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ πόσον μεγάλη ἦτο ἡ πρὸς αὐτὰ ἐκτίμησις¹.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω κατανοεῖται ὅτι καὶ κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα τὸ Βυζάντιον εἶναι τὸ καλλιτεχνικὸν κέντρον, ὅπερ τροφοδοτεῖ τὰς ὁμόρους χώρας καὶ διαμορφώνει τὴν τέχνην των. Οὕτω δὲ δυνάμεθα σήμερον νὰ σπουδάσωμεν τὴν ἰδιάζουσαν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς Βυζαντινῆς Ἀναγεννήσεως τῶν Παλαιολόγων εἰς πάσας τὰς ὀρθοδόξους χώρας.

Μνημεῖα καὶ πηγαὶ μαρτυροῦσιν, ὅτι ἡ βυζαντινὴ τέχνη αὐτουσία μετεπιβάλλετο εἴτε διὰ τῶν μεταφερομένων ἔργων εἴτε τέλος διὰ τῆς ἀντιγραφῆς εἰκόνων καὶ μικρογραφιῶν ἐκ τῶν ἑλληνικῶν κέντρων εἰς τὰ σλαυτικὰ ἔθνη.

Βεβαίως εἰς ἕκαστον ἔθνος εἰργάσθησαν καὶ ἐντόπιοι τεχνῖται μετὰ τῶν Ἑλλήνων, τὰ μνημεῖα ὅμως δεικνύουσιν ὅτι ἡ σχέσις αὕτη ἦτο οἷα εἶναι ἡ σχέσις ἐμπείρου καὶ ὠρίμου διδασκάλου πρὸς μαθητὴν· διὸ καὶ τὰ ἔργα των δὲν διακρίνονται σαφῶς ἀπὸ τῶν βυζαντινῶν ἔργων. Ἐπομένως ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε τοῦλάχιστον γενομένων μελετῶν, νομίζομεν ὅτι δὲν δύναται νὰ στηριχθῆ ἡ προβαλλομένη ὑπὸ τινων δημιουργία ἐν ἐκάστῃ ἐθνότητι σχολῆς ὑπὸ τὴν εὐρυτέραν ἔννοιαν τῶν ἰδιαιτέρων χαρακτήρων καὶ διαφορῶν ἐν τῇ τέχνῃ καὶ τῇ εἰκονογραφίᾳ, οἷα εἶναι π. χ. αἱ διαφοραὶ αἱ διακρίνουσαι τὴν λεγομένην κρητικὴν σχολὴν ἀπὸ τῆς μακεδονικῆς. Αἱ μέχρι σήμερον γερόμεναι ἐργασίαι ἐπιτρέπουσι μόνον νὰ δεχθῶμεν ὅτι κατὰ τόπους ἢ ἔθνη δυνατὸν νὰ ἐκδηλοῦται ἐν τῇ ζωγραφικῇ ἰδιαιτέρα τις ἰδιοσυγκρασία τοῦ τεχνίτου ἄλλοτε ἰσχυρὰ ἐν αὐθορμήτῳ καὶ λαϊκῷ πνεύματι, ἄλλοτε δὲ προδίδουσα τὴν ἀνικανότητά του νὰ φθάσῃ τὰς λεπτότητας τῶν πρωτοτύπων, πάντοτε ὅμως ἐν στενῇ καὶ ἀμέσῳ ἔξαρτήσῃ ἀπὸ τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Εἰς τὰς χώρας τῆς χερσονήσου τοῦ Αἴμου καὶ τὴν Ρωσσίαν αἱ τοιχογραφαὶ ἐνὸς ὠρισμένου ναοῦ, αἵτινες ἔχαιρον ἰδιαιτέρας φήμης, ὡς κοσμηθεῖσαι ὑπὸ μετακαλουμένων ἐκ Βυζαντίου Ἑλλήνων τεχνιτῶν, προφανῶς ἐχρησίμευσαν ὡς πρότυπα

¹ Αἱ διασωθεῖσαι Ρωσσικαὶ χρονογραφίαι τοῦ 14ου αἰῶνος ἀναφέρουν ὅτι ἐκ Κωνσταντινουπόλεως μετεφέροντο εἰς τὰς ὁμόρους ὀρθοδόξους χώρας καὶ τὴν Ρωσσίαν ἀπειρία φορητῶν εἰκόνων, αἵτινες ἀπετέλουν ἀντικείμενον βαθυτάτου σεβασμοῦ καὶ τιμῆς κυρίως διότι προήρχοντο ἐκ Κωνσταντινουπόλεως—τοῦ κέντρου τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωῆς—καὶ ἐκ τῶν φημισμένων ἐργαστηρίων τῆς πρωτευούσης. Οὕτω δὲ ἐξηγεῖται τὸ ὅτι εἰς τὰς Μονὰς τῶν διαφόρων χωρῶν τῆς Χερσονήσου τοῦ Αἴμου καὶ τὴν Ρωσσίαν σφίζονται ἐκλεκταὶ ἑλληνικαὶ εἰκόνες.



Τοιχογραφία τοῦ ἔτους 1311 εἰς ναῦδριον ἐν θέσει Σπηλιές παρὰ τὴν κομόπολιν τῆς Εὐβοίας Κονίστρος.
(Fresque byzantine de l'année 1311 en Eubée).

(Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 1926)

διὰ τὴν τοιχογράφησιν ἄλλων ναῶν τῆς περιοχῆς, οὕτω δὲ ἐξηγοῦνται διαφοραὶ τινες στερούμεναι γενικωτέρας σημασίας.

Ἡ ὑπόθεσις ἄρα ἀναπτύξεως ἀνεξαρτήτου τῆς βυζαντινῆς ἐντοπίας ἢ ἐθνικῆς τέχνης εἰς τὰς ὁμόρους χώρας, ὅπως καὶ τὸ ἀντίθετον — ὅτι εἰς αὐτὰς κυρίως διωχετεύθη ἡ Βυζαντινὴ (MURATOF, ἔ. ἀ. σελ. 44)—εἶναι ὑπερβολαὶ ἀπάδουσαι εἰς τὴν ἐπιστημονικὴν τῶν πραγμάτων ἀκρίθειαν.

Ἄλλ' ἂν ἡ τέχνη τοῦ Βυζαντίου τροφοδοτεῖ τὰ ἕμορα κράτη εἶναι ἐπόμενον ὅτι προικίζει διὰ τῆς καλλιτεχνικῆς τῆς παραγωγῆς τὰς ἰδίας αὐτῆς χώρας. Εἰς τὰ ἐπαρχιακὰ ἑλληνικὰ κέντρα τὰ συγκεντροῦντα κατὰ τοὺς 13^{ον}-14^{ον} αἰῶνας τὰς καλυτέρας δυνάμεις τοῦ Βυζαντίου, ὡς εἶναι ἡ Θεσσαλονίκη καὶ τὰ εἰς ἄμεινον ἐπικοινωνίαν μετὰ τῆς αὐτῆς τοῦ Βυζαντίου ἐλθόντα κέντρα καὶ χρησιμεύσαντα ὡς ἐστία καὶ καταφύγια τῆς κινδυνεύουσας Αὐτοκρατορίας: *Μυστράν, Ἄριαν, Νίκαιαν, Τραπεζοῦντα* καὶ τὰς εἰς τὴν ἀκτίνα τῆς δράσεως αὐτῶν ὑπαγομένας χώρας ὀφείλομεν ν' ἀναζητήσωμεν τὰ μᾶλλον ἐκλεκτὰ προϊόντα τῆς Βυζαντινῆς Ἀναγεννήσεως τῶν Παλαιολόγων.

Ἐξέφερα ὅθεν τὴν γνώμην ὅτι προτοῦ μελετηθῶσιν ὅλα τὰ ἐν Ἑλλάδι, ἐν Ρωσίᾳ καὶ τὰ ἐν ταῖς χώραις τῆς χερσονήσου τοῦ Αἴμου μνημεῖα τῆς ἐποχῆς ταύτης καὶ δημοσιευθῶσι τὰ ἐξ αὐτῶν εἰσέτι διασφωζόμενα, γενικώτεραι κρίσεις ἐπὶ τῆς τέχνης τοῦ 14^{ου} αἰῶνος πρέπει νὰ θεωρηθῶσι πρόωροι ἀκόμη¹.

Ἀπὸ ἐτῶν ἐργασθεὶς ἐν Θεσσαλονίκη καὶ Μακεδονίᾳ καὶ ἐπισκεφθεὶς ἐκ τῆς Παλαιᾶς Ἑλλάδος παραμεληθέντα μέρη ὑπὸ τῶν μέχρι τοῦδε ἐρευνητῶν, συνέλεξα ὕλικόν, ὅπερ ἐδικαίωσε κατὰ μέγα μέρος τὰς προβλέψεις μου. Μεταξὺ τοῦ πλήθους ἀγνώστων εἰσέτι τοιχογραφιῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος εὐρέθησαν τινές, εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῶν ὁποίων παρατηροῦνται καλλιτεχνικαὶ τάσεις διάφοροι τῶν παρατηρουμένων εἰς γνωστὰ μέχρι τοῦδε ἔργα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, παρέχουσαι δὲ ἰδέαν τινὰ τοῦ βαθμοῦ τῆς προόδου, εἰς ὃν ἔφθασεν ἡ τέχνη τῆς πρωτευούσης.

Ἐνταῦθα προσάγω ὡς δεῖγμα μόνον τοιαύτης τέχνης τοιχογραφίαν τῆς Δεήσεως ἐκ τοῦ ναυδρίου τῆς Παναγίας Ὀδηγητρίας ἐν Σπηλιᾷ παρὰ τὴν κωμόπολιν Κονίστρες τῆς Εὐβοίας, χρονολογουμένην ἐκ διασωθείσης ἐπιγραφῆς εἰς τὸ ἔτος 1311 καὶ εἰς τὴν ὁποίαν δύναται τις νὰ παρατηρήσῃ πόσον οἱ τυπικοὶ χαρακτῆρες τῆς βυζαντινῆς τέχνης μετατρέπονται προσλαμβάνοντες φυσικότητα καὶ εὐρύτητα (βλ. παρένθετον πίνακα).

Ἐλπίζω ἡ ἀνακοίνωσις μου αὕτη νὰ εἶναι ἡ ἀπαρχὴ τῆς δημοσιεύσεως τοῦ σπουδαίου τούτου ὕλικου.

¹ Compte rendu du première Congrès intern. des études byzantines, Bucarest 1924 σελ. 53

“Οτι δὲ εἰς τὰς ἑλληνικὰς ἐπαρχίας τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους πρέπει ν’ ἀναζητηθῶσιν — ὧφειλον δὲ νὰ ὑπάρχουν — οἱ γνησιώτεροι ἀντιπρόσωποι τῆς Βυζαντινῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων διαδιδέπομεν καὶ ἐκ τοῦ ὅτι αἱ χῶραι αὐταὶ ὑπῆρξαν ἐκεῖναι, αἵτινες κατ’ ἐξοχὴν ἐσυνέχισαν καὶ διετήρησαν καθαρωτέρας καὶ ἐπὶ μακρότερον χρόνον τὰς βυζαντινὰς παραδόσεις καὶ τοὺς βυζαντινοὺς τύπους εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν τέχνην¹.

Ἡ Ρουμανία καὶ αἱ σλαβικαὶ χῶραι διατηροῦσι βεβαίως καὶ αὐταὶ ἐπὶ μακρὸν τὴν αὐτὴν παράδοσιν, ἀλλ’ ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἰς ἐκάστην χώραν γίνονται ὀλοὴν καταφανεῖς αἱ τοπικαὶ διαφοραὶ καὶ δύνανται ἴσως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ταύτης νὰ γίνῃ λόγος περὶ ἰδίας τέχνης, καίτοι καὶ τότε κινεῖται αὕτη εἰς τὸ πλαίσιον τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως.

RÉSUMÉ

A l’occasion des dernières études concernant la peinture byzantine du XIV siècle dans les Balkans et en Russie, dans lesquelles, bien qu’on reconnaisse généralement les rapports de cet art de Byzance, on distingue cependant la tendance de les représenter comme des productions d’un art original et indépendant, l’auteur analysant les travaux des: Filow, Grabar, Jorga etc. ajoute quelques remarques.

Selon l’auteur, on ne peut soutenir du moins d’après les travaux parus jusqu’à maintenant, l’existence par nationalité d’une école, avec caractères particuliers et différences (comme p. ex. dans l’école dite macédonienne ou l’école crétoise). En effet les artistes des ces pays travaillaient sous la direction d’artistes grecs célèbres ou sur des originaux grecs; nous en sommes informés par les inscriptions autant que par des textes littéraires. Aujourd’hui nous pouvons étudier la peinture byzantine du XIV siècle autant dans les monuments des centres grecs que dans ceux des pays limitrophes et de la Russie.

Il est possible, que dans certaines régions ou pays, se montre dans la peinture de cette époque un tempérament d’artiste présentant parfois une inspiration populaire et spontanée parfois se montrante incapable d’atteindre les finesses des originaux, mais toujours attaché à l’art byzantin par un lieu intime et direct.

L’auteur croit que les œuvres les plus importantes de la renaissance

¹ Ὁ JORGA ἐξέφερεν ἐσχάτως τὴν γνώμην (ἐν Recueil d’études dédiées à la memoire de N. P. KONDAKOV, Prague, 1926 σελ. 29) ὅτι ἡ Ἑλλάς ἐπαρχιακὰ μόνον ἔργα ἔχει νὰ δεῖξῃ καὶ ὅτι πιθανὸν ὅ,τι εἶχε νὰ προσφέρῃ τὸ προσέφερε. Τὸ ἀντίθετον ἀληθεύει: ὅτι δηλ. τὰ μνημεῖα ζωγραφικῆς τῆς Ἑλλάδος τοῦ 16^{ου} - 18^{ου} αἰῶνος ἀποτελοῦσι τοὺς γνησιωτέρους συνεχιστὰς τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ὅτι τὸ ὕλικόν εἶναι τόσον ἄφθονον, ὥστε ἡ μελέτη καὶ δημοσίευσίς του ν’ ἀποτελῇ γιγάντιον ἔργον.

byzantine doivent être recherchées plutôt dans les centres des provinces grecques, parmi lesquelles Mistra est seul bien connu jusqu'à maintenant. L'auteur, qui a travaillé à Salonique, en Macédoine et dans les centres négligés de la vieille Grèce (Karystia en Eubée, Argolis, Geraki, Égina etc.) a réuni un matériel abondant (cf. figure) il pense que avant la publication de celui-ci et des monuments des Balkans et de la Russie les opinions émises couramment, sur l'art de l'époque des Paléologues doivent être considérées comme prématurées.

SUR LES SURFACES ALGÈBRIQUES QUI PASSENT PAR CERTAINS POINTS AYANT UNE PROPRIÉTÉ ARITHMÉTIQUE¹

PAR M. GEORGES J. RÉMOUNDOS

Dans un travail publié en 1909 dans les «Rendiconti del Circolo matematico di Palermo» (Tomo XXVII, Sur la réductibilité des équations algébriques par des substitutions linéaires) nous avons démontré le théorème suivant:

Parmi les courbes algébriques irréductibles $\sum A_{m,n} x^m y^n = 0$ où les coefficients $A_{m,n}$ sont des nombres algébriques, il n'y a que celles à équation binôme qui peuvent passer par des points ayant, dans ce même système d'axes, des coordonnées de la forme $x = ae^{\alpha}$, $y = be^{\beta}$ où les nombres a, b, α, β sont algébriques.

Je me propose ici d'étudier le même problème arithmogéométrique pour les surfaces algébriques.

Envisageons une surface algébrique

$$F(x, y, z) = \sum A_{m,n,1} x^m y^n z^1 = 0 \quad (1)$$

irréductible, les coefficients étant des nombres algébriques et supposons qu'elle passe par un point ayant, dans le même système d'axes, des coordonnées de la forme:

$$x = ae^{\alpha}, \quad y = be^{\beta}, \quad z = ce^{\gamma} \quad (2)$$

où les nombres $a, b, c, \alpha, \beta, \gamma$ sont algébriques; la substitution des valeurs (2) à l'équation (1) nous conduira à une égalité de la forme:

$$\sum B_{m,n,1} 1^{m\alpha+n\beta+1\gamma} = 0, \quad B_{m,n,1} = A_{m,n,1} a^m b^n c^1 \quad (3)$$

les nombres $B_{m,n,1}$ étant aussi algébriques.

¹ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΡΕΜΟΥΝΔΟΥ.—Περί μιᾶς τάξεως ἐπιφανειῶν ἐχουσῶν ἀριθμητικὴν τινὰ ιδιότητα.