

21. Γεω. Καλοκύρη

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

---

Η ΘΕΜΕΛΙΩΔΗΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΙΣ  
ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ  
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

ΥΠΟ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ  
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

(ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΟΣ ΛΟΓΟΣ)

\*

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

1962

21265

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

---

Η ΘΕΜΕΛΙΩΔΗΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΙΣ  
ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ  
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

ΥΠΟ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ  
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

(ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΟΣ ΛΟΓΟΣ)

\*

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
1962



ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΕΡΑΝ ΜΝΗΜΗΝ  
ΤΟΥ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ ΜΟΥ  
**ΝΙΚΟΛΑΟΥ Ι. ΛΟΥΒΑΡΙ**



Η ΘΕΜΕΛΙΩΔΗΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΙΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ \*  
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Παναγιώτατε,  
Κύριε Υπουργέ,  
Κύριε Πρότασι,  
Κυρίες και Κύριοι.

Εἰς τὴν Θεολογικὴν Σχολὴν τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ἣ ὁποία μοῦ ἔκαμε τὴν τιμὴν, μετὰ τὴν ὁμόφωνον ἀπόφασίν της, νὰ με ἐκλέξῃ, ἀπὸ τοῦ Ἰουνίου τοῦ παρελθόντος ἔτους, Καθηγητὴν τῆς ἔδρας τῆς Χριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας, ἀναγράφω ἐν πρώτοις τὰ θερμώτατα καὶ ἰδιαίτατα εὐχαριστήριά μου. Ἀναμνησκόμεθα ἀμέσως εὐγνωμόνως, κατὰ τὴν εὐσημον δι' ἐμὲ στιγμὴν αὐτὴν, τῶν πολλῶν θυσιῶν τῶν γονέων μου καὶ μάλιστα τῶν ἀκαμάτων κόπων καὶ τοῦ πολλοῦ ἰδρωτός τοῦ ἀειμνήστου πατρός μου, τοῦ ὁποίου ἐξ ἄλλου ὁ ἐνθουσιασμός διὰ τὰ γράμματα καὶ ἡ ἐργατικότης ὑπῆρξαν τὸ καλλίτερον ὑπόδειγμα καὶ κίνητρον εἰς τὴν ὅλην προσπάθειάν μου. Μετὰ εὐλογον συγκίνησιν δραματίζομαι ἐπίσης καὶ τὰς σεβασμίας μορφὰς τῶν διδασκάλων μου εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς Ἑσπερίας. Τὴν μεγάλην μου ὀφειλὴν - ἕνεκα τῆς γενικωτέρας πρὸς τὰ πνευματικὰ ιδεώδη χειραγωγίας - εἰς τὸν διδάσκαλον τῶν νεωτέρων θεολόγων Νικόλαον Λούβαριν, αἰσθάνομαι ὅλως ἐπιτακτικὸν καθῆκον νὰ ὁμολογήσω τὴν στιγμὴν αὐτὴν πρὸς τὴν ἱεράν σου. Ὅτι παρέρχομαι σήμερον τὸ βῆμα τοῦτο ὀφείλεται ἀναντιλέκτως εἰς τὴν ἐπιδοκμασίαν τῶν πνευματικῶν καὶ τῶν ἄλλων καμάτων καὶ ἐπιβράβειυσιν τῶν προσπαθειῶν ὅλων τούτων τῶν παραγόντων: Τῶν γονέων καὶ τῶν διδασκάλων.

Τὸ θέμα τοῦ ἐναρκτήριου μου μαθήματος «Ἡ θεμελιώδης προϋπόθεσις ἑρμηνείας τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς» προέκρινεν ἀκριβῶς ἡ ἐπιθυμία μου, ὅπως τονισθῇ καὶ ἐξαρθῇ τὸ στοιχεῖον ἐκεῖνο τὸ ἀποτελοῦν τὴν βασικὴν προϋπόθεσιν κατανοήσεως καὶ ἐκτιμήσεως καθόλου τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς. Τὸ στοιχεῖον τοῦτο εἶναι τὸ δογματικόν, ἢ θεολογικὴ διδασκαλία, ἣτις καὶ μορφοποιεῖ τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν. Τὸ στοιχεῖον

---

\* Ἡ παροῦσα μελέτη ἀπετέλεσεν ἐναρκτήριον μάθημα εἰς τὴν Χριστιανικὴν καὶ Βυζαντινὴν Ἀρχαιολογίαν γενόμενον ἐν τῇ μεγάλῃ αἴθουσῃ τῶν τελετῶν τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κατὰ τὴν 5ην Δεκεμβρίου 1961.

τοῦτο ὅμως δὲν ἐξετάζεται συνήθως ὅπως καὶ ὅσον θὰ ἔπρεπε, ἀλλὰ δευτερευόντως, μὲ τὴν τάσιν δὲ ὄρισμένων συγχρόνων μας αἰσθητικῶν (esthetes) ὅπως ἐξαίρουν - καὶ πολλάκις ὑπερεξαίρουν - τὰ αἰσθητικὰ κριτήρια, κινδυνεύει πολλάκις νὰ ἐμφανίζεται ἄλλοιός ὁ χαρακτήρ τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας.

Βεβαίως δὲν ἀνήκομεν πλέον εἰς τὴν ἐποχὴν κατὰ τὴν ὁποίαν, ἀφ' ἑνὸς λόγῳ τῆς θετικοκρατίας καὶ τοῦ ὕλισμοῦ, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἕνεκα τοῦ ἐνθουσιασμοῦ ἐκ τῶν ἀρχαιολογικῶν ἐξερευνήσεων τῶν κλασσικῶν μνημείων κ.λ.π., τὸ κλασσικὸν ιδεῶδες ἀπετέλει τὸ κύριον μέτρον συγκρίσεως καὶ ἐκτιμήσεως τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν, τὸ δὲ Βυζάντιον περιεφρονεῖτο καὶ ἡ τέχνη του - ἐξ ἀφορμῆς κυρίως τῆς μορφολογίας της - ὡς τέχνη παρακμῆς ἐπιστεύετο. Σήμερον πάντες οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης, οἱ φιλόλογοι, οἱ ἀπροκατάληπτοι ἀρχαιολόγοι καὶ οἱ ἀξιολόγοι καλλιτέχνη ἀναγνωρίζουν τὴν ἀξίαν καὶ τὴν ἰδιοτυπίαν τῆς βυζαντινῆς τέχνης, διότι ἡ μονομέρεια καὶ ἡ ἀποκλειστικότης ὑπεχώρησαν πρὸ τῆς γενικευομένης πλέον πεποιθήσεως εἰς τὴν ποικιλίαν τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν καί, ἐπομένως, εἰς τὴν ἀνυπαρξίαν ψιλῶν καὶ ἀναλλοιώτων ἰδανικῶν εἰς τὴν σφαῖραν τῆς τέχνης. Ἐναντι τῆς λογικῆς καὶ δικαίας αὐτῆς σημερινῆς τοποθετήσεως τῶν πραγμάτων, κάποια σύγχρονος τάσις τῶν «αἰσθητικῶν» στρεφομένη εἰς τὴν λεγομένην «φόρμαν» καὶ εἰς τὴν ἄλλην ἐξωτερικὴν διάπλασιν - ἀκριβῶς διὰ νὰ δικαιώσῃ τὴν μορφολογίαν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς ἔναντι ἐκείνων οἱ ὅποιοι κατὰ τὸ παρελθόν, δι' αὐτὸ τὴν κατηγοροῦν - ἀδικεῖ, νομίζω, διὰ τῆς ὑπερβολῆς, παρὰ τὴν καλὴν της διάθεσιν - τὴν οὐσίαν καὶ τὴν μορφοποιὸν ἐντελέθειαν, ἥτις κρύπτεται ὀπίσω ἀπὸ τὰ σχήματα καὶ τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας. Οὐδόλως λοιπὸν ἡμεῖς ὑποτιμῶμεν - μάλιστα περισσότερον ἢ ὅσον θὰ ὑπέθετε κανεὶς ἐκτιμῶμεν - καὶ τὰ αἰσθητικὰ κριτήρια εἰς τὴν ἀγιογραφίαν. Σημειώνομεν ὅμως ἀπλῶς ὡς ἐσφαλμένην τὴν τάσιν, ξένων κυρίως πρὸς τὴν Ὁρθοδοξίαν κύκλων (Καθολικῶν καὶ Διαμαρτυρομένων), ἥτις μετεφυτεύθη καὶ ἐν Ἑλλάδι καὶ ἡ ὁποία, ἐν ὀνόματι τῆς αἰσθητικῆς, χωρεῖ εἰς ὑπερβολὰς ἀπαραδέκτους, ἐνῶ παραβλέπει τὸν ἀληθῆ πυρῆνα τῆς τέχνης ταύτης. Διότι τί ἄλλο εἶναι παρὰ ὑπερβολὴ καὶ παραθεώρησις τῆς οὐσίας ὅταν ἐξετάζεται μία μορφὴ ἀγιογραφίας καὶ ἀξιολογεῖται, ἰδίᾳ ἀπὸ τὰς... οὐλας ἢ μὴ τρίχας τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ γενείου ἢ ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν τῶν διαδεχομένων ἀλλήλας χρωματικῶν διαβαθμίσεων τῶν τόνων (τόσες πινελιῆς πράσινες, τόσες κόκκινες κλπ.), ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν τῶν πτυχώσεων τῶν ἐνδυμάτων καὶ τὰ παρόμοια; Βεβαίως καὶ ταῦτα ἔχουν σημασίαν ἀλλὰ δὲν εἶναι τὸ ἅπαν, οὐδὲ τὸ μείζον.

Ἄλλ' ἂν εἶναι λυπηρὰ ἡ τακτικὴ αὐτῆ τῆς ὑπερβολῆς τῶν δευτερευου-

σών λεπτομερειῶν, ἔτι λυπηροτέρα εἶναι ἢ τακτικὴ συγχρόνων βυζαντινιζόντων ἁγιογράφων, οἱ ὅποιοι, παραβλέποντες τὸν ἐξελικτικὸν χαρακτήρα τῆς τέχνης, νομίζουσι, τάχα, ἀναγέννησιν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ προσφορὰν εἰς τὴν παράδοσιν τὴν ἀναφομοίωτον ἐπανάληψιν καθιερωμένων τύπων καὶ τὴν κατὰ κόρον ἀντιγραφὴν τῶν βυζαντινῶν προτύπων, ἐν πλήρει ἀδιαφορίᾳ πρὸς τὰ καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα τῶν χρόνων μας. Ἐπεύθυνοι ὅμως τῶν δευτέρων τούτων εἶναι οἱ ἐκ τῶν πρώτων βυζαντινολόγοι, οἱ ὅποιοι διὰ τῆς ἐπιστήμης καθαγιάζουσι τὴν φόρμαν τὴν ὁποῖαν κατόπιν, ἐκ παρεξηγήσεως βεβαίως, οἱ ζωγράφοι θεωροῦν βασικὸν στοιχεῖον τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ἐπαναλαμβάνεται καὶ νὰ συντηρεῖται. "Ὅτι διὰ τῆς τακτικῆς αὐτῆς τῶν ψυχρῶν ἀντιγράφων τῶν ζωγράφων τούτων ὀδηγούμεθα εἰς τὸν φορμαλισμὸν καὶ τὸν καλλιτεχνικὸν μαρασμὸν θὰ εἴπωμεν ἐκτενέστερον κατὰ τὸ τέλος τοῦ λόγου μας.

Πρὸς τὰς δύο λοιπὸν αὐτὰς χαρακτηριστικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς μας λίαν διδακτικὴ εἶναι, νομίζω, ἡ δογματικὴ θεώρησις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἣτις καὶ ἀποτελεῖ τὴν θεμελιώδη προϋπόθεσιν ἐρμηνείας τῆς, ἐφ' ὅσον καταδεικνύει ποῦ ἔγκειται ὁ πυρὴν καὶ ἡ οὐσία τῆς τέχνης αὐτῆς τῆς Ὁρθοδοξίας. Διότι ἡμεῖς πρώτιστον θεωροῦμεν ὅπως, τοῦ λόγου ὑποκειμένου περὶ ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας, ἐξετάζονται τὰ δογματικὰ κριτήρια, ἔπειτα δὲ τὰ κυρίως καλλιτεχνικὰ (καὶ ταῦτα ὡς ἐκφραστικὰ στοιχεῖα τῶν δογματικῶν). Ἐπίσης ὅπως ἡ δογματικὴ καὶ ἡ ἄλλη ἠθικὴ διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας τίθεται κυρίως ὡς βάσις τὸ μὲν διὰ τὴν ἀναγέννησιν τῆς συγχρόνου ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, τὸ δὲ διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῶν προσερχομένων εἰς τὴν ὀρθοδοξίαν ἄλλων φυλῶν (μαύρων, κιτρίνων, ἐρυθρῶν) αἱ ὁποῖαι βεβαίως δὲν δύνανται, ἀσχέτως πρὸς τὸ χρῶμα των, νὰ κατανοήσουν καὶ νὰ οἰκειωθοῦν τὰ πρόσωπα τῆς ἁγιογραφίας, ὅπως θὰ εἴπωμεν τελευτώντες.

Ἄλλ' ἄς ἴδωμεν πλέον εἰδικώτερον τὸ θέμα μας.

Ὅταν ἐξετάζωμεν μίαν ἀπλὴν ἢ πολυπρόσωπον γνησίαν βυζαντινὴν ἁγιογραφικὴν σύνθεσιν πρέπει, παραλλήλως πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν τῆς, νὰ ἐρευνῶμεν τὴν εἰκονογραφίαν τῆς, ζητοῦντες νὰ συλλάβωμεν τὴν ἰδέαν ἢ ὁποῖα ὑπηγόρευσε τὸν τύπον τῆς παραστάσεως. Εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ἡ ἰδέα αὐτὴ δὲν εἶναι, συνήθως, ἀπλῶς θρησκευτικὴ, ἀλλὰ βαθέως θεολογικὴ - δογματικὴ. Διότι ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἐτέθη ἐξ ἀρχῆς εἰς τὴν διάθεσιν τῆς Ἐκκλησίας. Εἴτε ὡς συμβολὴν θεωρήσωμεν τὴν τέχνην αὐτὴν (ὡς ἦτο αὕτη κατὰ τὴν πρώτην τῆς περίοδον) εἴτε ὡς ἱστορικὴν (ὡς ἐγνωρίσθη μετὰ τὸν θρίαμβον τοῦ Χριστιανισμοῦ) ἢ πάλιν ὡς οὐσιωδῶς θεολογικὴν (ὡς ἐνεφανίσθη μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν) ἢ, τέλος, ὡς ἀφηγηματικὴν (ὡς κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων καὶ κατόπιν), πάν-

τοτε βεβαιούμεθα ότι αὕτη ὑπῆρξεν ἔκφρασις τῶν θεμελιωδῶν ἀληθειῶν τῆς ὀρθοδόξου πίστεως. Τὰς θεμελιώδεις δηλαδή αὐτὰς ἀληθείας, αἱ ὁποῖαι σὺν τῷ χρόνῳ ἔλαβον δογματικὴν διατύπωσιν, ἀνέλαβεν ἐπὶ τὸ ἐμπειρικώτερον νὰ αἰσθητοποιήσῃ ἢ ἀγιογραφία διὰ τῶν μέσων της. Ἔχομεν δηλαδή ἐνταῦθα τὴν τέχνην «οὐχὶ διὰ τὴν τέχνην», ἀλλὰ τέχνην εἰς τὴν διακονίαν τῆς διδασκαλίας τῆς Ἐκκλησίας<sup>1</sup>. Κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 5ου αἰῶνος Νεῖλος ὁ ἀναχωρητὴς εἰς ἐπιστολὴν τοῦ «πρὸς Ὀλυμπιόδωρον ἑπαρχον» σημειώνει τὸν σκοπὸν ἀκριβῶς αὐτὸν τῆς ἀγιογραφίας: «Ἱστοριῶν δὲ Παλαιᾶς καὶ Νέας Διαθήκης ἔνθεν καὶ ἔνθεν χειρὶ καλλίστου ζωγράφου τὸν ναὸν τὸν ἅγιον πληρῶσαι, ὅπως ἂν καὶ οἱ μὴ εἰδότες γράμματα.... τῇ θεωρίᾳ τῆς ζωγραφίας μνήμην τε λαμβάνωσι τῆς τῶν γνησίως τῷ ἀληθινῷ Θεῷ δεδουλευκότων ἀνδραγαθίας καὶ πρὸς ἄμιλλαν διεγείρονται....»<sup>2</sup> Ὅτι μάλιστα ἡ ζωγραφικὴ δὲν ἐθεωρήθη ἀπλῶς διακοσμητικὴ τέχνη καὶ δὲν ἀφέθη ἐλευθέρᾳ εἰς τὰς χεῖρας τῶν ζωγράφων, ἀλλὰ τέχνη τελοῦσα ὑπὸ τὴν κηδεμονίαν τῆς Ἐκκλησίας, τῆς ὁποίας τὰς βαθυτέρας ἰδέας ἐξέφραξε, χαρακτηριστικῶς πληροφοροῦμεθα ἐκ τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου: «Τῶν ζωγράφων ἐφεύρεις ἢ τῶν εἰκόνων ποιήσις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας ἔγκριτος θεομοθεσία καὶ παράδοσις.... Αὐτῶν (τῶν πνευματοφόρων πατέρων) ἡ ἐπίνοια καὶ παράδοσις καὶ οὐ τοῦ ζωγράφου. Τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον ἢ δὲ διάταξις<sup>3</sup> τῶν δευμαμένων ἀγ. Πατέρων»<sup>4</sup>.

Ἀντιθέτως πρὸς τὴν ἀρχὴν αὐτὴν τῆς ὑποταγῆς τῆς τέχνης εἰς τὴν ἀθθεντίαν τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, εἰς τὴν Δύσιν, ἀπὸ τῆς κατὰ τὸ 794 Συνόδου τῆς Φραγκφούρης, δὲν ἀποδίδεται δογματικὴ - θεολογικὴ σημασία εἰς τὴν ἀγιογραφίαν ἀλλὰ θεωρεῖται αὕτη (ὡς ὀρίζει ἡ Σύνοδος) «στοιχεῖον πρὸς διακόσμησιν τῶν ναῶν». Διὰ τοῦτο καὶ ἀφέθη ἐλευθέρᾳ εἰς τὰς χεῖρας καὶ τὰς ὑποκειμενικὰς ἰδέας καὶ νοοτροπίας τῶν ἀνευθύνων ζωγράφων. Καὶ μόνον ἀργότερον (τὸν 16ον αἰῶνα) μὲ τὴν ἐν Τριδέντῳ Σύνοδον θὰ σκεφθῇ ἡ Καθολικὴ ἀντιμεταρρυθμίσις νὰ ἐπηρεάσῃ τὴν μορφολογίαν τῆς τέχνης καὶ νὰ θέσῃ φραγμὸν εἰς αὐτήν, ἀλλὰ θὰ εἶναι πλέον πολὺ ἀργὰ διὰ τὸ ἐγχείρημα.

<sup>1</sup> Τοῦτο, ὡς καὶ ἄλλοτε ἐγράψαμεν, δηλοῖ χαρακτηριστικῶς ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (βλ. Κ. Καλοκέρη. Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας, Ἀθῆναι 1960 σελ. 16) «οὕτω καὶ σκεῦος ἕκαστον λέγομεν καλὸν καὶ ζῶον καὶ φυτὸν οὐκ ἀπὸ τῆς διαπλάσεως, οὐδ' ἀπὸ τοῦ χρώματος, ἀλλ' ἀπὸ τῆς διακονίας» (Migne P. G. τ. ΙΑ, 253).

<sup>2</sup> Migne P. G. 79,577.

<sup>3</sup> Δηλαδή ἡ κατὰ τὴν ἰδεολογίαν τῆς Ἐκκλησίας διάταξις.

<sup>4</sup> Mansi, Sacr. Cons. nova et ampl. collectio, XIII, 252.

Εἶναι σαφῆς ἡ ἐξ ἀρχῆς διδασκαλία τῆς χριστιανικῆς Ἐκκλησίας περὶ τῆς ἐπέκεινα τοῦ κόσμου τούτου πραγματικότητος. Ὅλοι γνωρίζομεν ὅτι ἡ Ἐκκλησία χωρὶς νὰ παρορᾷ τὴν ἀξίαν τοῦ παρόντος κόσμου, ὅμως, ἐν γνώσει τοῦ ἐφημέρου τούτου, τονίζει τὴν ἄπειρον ἀξίαν τοῦ κόσμου τοῦ μέλλοντος αἰῶνος. Ὁ χαρακτήρ τοῦ κόσμου ἐκείνου λοιπὸν ἐνδιαφέρει κυρίως καὶ τὴν ἀγιογραφίαν καὶ διὰ τῶν μέσων τῆς ἐπιζητεῖ τοῦ χαρακτῆρος ἐκείνου νὰ γίνεταί διερμηνεύς. Ἐπίσης εἶναι γνωστὴ ἡ θεμελιώδης διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας εἰς τὴν διὰ τῆς πώσεως τῶν Πρωτοπλάστων ἀλλοιωθεῖσαν καὶ καταφθαρεῖσαν φύσιν τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου, ὡς ἐπίσης καὶ εἰς τὴν διὰ τοῦ ἀπολυτρωτικῆς ἔργου τοῦ Χριστοῦ «καινὴν κτίσιν» πλέον. Εἰς τὸν δι' Αὐτοῦ «καινὸν οὐρανὸν καὶ καινὴν γῆν» - εἰς τὸν ἄνθρωπον καὶ τὸν κόσμον τῆς ἀναπλάσεως - ἀφορᾷ κυρίως καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας. Ὁ κόσμος ὅμως ὁ κοινός, ὁ κόσμος τῆς φθορᾶς, ὑπῆρξεν ὅλως ἄσχετος πρὸς αὐτήν. Ἡ «ρουπωθεῖσα εἰκὼν» (κατὰ τὸ κοντάκιον τῆς Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας) τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἀνθρώπου διὰ τῆς πώσεως, εἶναι ἐκείνη τὴν ὁποίαν ἡ Ἐκκλησία ἀντιδιαστέλλει πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἀνθρώπου ἣν ἀνεκαίνισεν ἡ «ὑπερπερισσεύσασα χάρις». Εἶναι ἐκείνη τὴν ὁποίαν ὁ «Λόγος τοῦ Πατρὸς εἰς τὸ ἀρχαῖον ἀναμορφώσας τῷ θεῷ κάλλει συγκατέμιξε». Διὰ νὰ δυνηθῇ λοιπὸν ἡ ὀρθόδοξος ζωγραφικὴ νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἔργον τοῦτο τῆς χάριτος ὅπερ ἐδογμάτισεν ἡ Ἐκκλησία, ἔπρεπε καὶ ἡ μορφή αὐτῆς νὰ καταστῇ ἀνάλογος. Αἱ ἀγιογραφίαι, μὲ ἄλλας λέξεις, ἀποσκοποῦσαι εἰς τὴν ἔκφρασιν τῆς ἀγιότητος τῶν προτύπων, δὲν ἐθεωρήθησαν ὡς αἱ προσωπογραφίαι (portraits), δηλ. ὡς αἱ εἰκόνες αἱ ἀνάγουσαι εἰς τοὺς φυσικοὺς ἀνθρώπους (ὅπως συμβαίνει εἰς τὴν θρησκευτικὴν τέχνην τῆς Δύσεως), ἀλλὰ ὡς δημιουργήματα εἰδικῆς μορφολογικῆς συλλήψεως ἀπομακρύνοντα ἀμέσως τὸν θεατὴν ἀπὸ τὴν ὥραιότητα τοῦ παρόντος ἐφημέρου κόσμου καὶ ἐπιβάλλοντα εἰς αὐτὸν τὴν ιδέαν μιᾶς ἄλλης πλάσεως, ἥτοι τοῦ ἀθανάτου κόσμου τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ<sup>5</sup>. Ἐξ ἀρχῆς δηλ. οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχναι ἀντελήφθησαν ὅτι ἔργον των δὲν ἦτο ἡ παράστασις φυσιοκρατικῶς τῶν ἱερῶν προσώπων, ἐφ' ὧσων ρητῶς ἡ Ἐκκλησία ἐδογμάτισε διὰ τοῦ ἀποστόλου Παύλου ὅτι «ἐτέρα μὲν ἢ τῶν ἐπουρανίων (σωμάτων) δόξα, ἐτέρα δὲ ἢ τῶν ἐπιγείων»<sup>6</sup>.

Βάσει τῶν προϋποθέσεων τούτων ἡ Βυζαντινὴ ὀρθόδοξος ζωγραφικὴ ἐδημοιούργησε τοὺς ζωγραφικοὺς τύπους τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν ἁγίων, περὶ τῶν ὁποίων συντόμως θὰ εἴπωμεν. Ἐνταῦθα μάλιστα

<sup>5</sup> Κ. Καλοκύρη, ἔνθ' ἀν. σελ. 50.

<sup>6</sup> Κορ. Α' 16', 40.

θὰ περιορισθῶμεν εἰς τὰ εἰκονογραφικὰ ἐκεῖνα θέματα εἰς τὰ ὁποῖα ἐκφράζονται ἐναργέστερον σημαντικαὶ δογματικαὶ ἀλήθειαι. Συγκεκριμένως ἐθεωρήσαμεν καλὸν - μετὰ τοὺς γενικοὺς χαρακτηρισμοὺς οὓς θὰ διατυπώσωμεν - ἀντὶ νὰ θεωριολογήσωμεν ἐκτενέστερον, νὰ ἐπιμείνωμεν εἰς ὠρισμένα χαρακτηριστικὰ παραδείγματα διότι ταῦτα παραμένουν εἰς τὴν μνήμην μας καὶ ἐξ αὐτῶν εὐκόλως κατανοοῦμεν τὰς ἰδέας αἱ ὁποῖαι ρυθμίζουν τὰ πράγματα.

Ἐν πρώτοις, σημειοῦμεν, εἰς τὴν γενικωτέραν ἀπεικόνισιν τοῦ σημαντικωτέρου προσώπου τῆς ἀγιογραφίας, δηλ. τοῦ Χριστοῦ, τὸ δόγμα ἔχει τὸν λόγον. Συμφώνως πρὸς αὐτὸ ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ δὲν ἔπρεπε νὰ εἰκονίζεται ὡς κάθε ἄλλου φυσικοῦ ἀνθρώπου<sup>7</sup>. Πολλοὶ σήμερον συνηθισμένοι ἀπὸ τὰς εἰκόνας τοῦ «ξανθοῦ Ναζωραίου» τῶν Δυτικῶν - τὰς ὁποίας ἐπέβαλε καὶ εἰς ἡμᾶς ἡ λατινικὴ προπαγάνδα κατὰ τὴν τουρκοκρατίαν καὶ ἡ ὅλη κακοδομονία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης - ἐννοοῦν τὴν μορφήν τοῦ Χριστοῦ ὅλως διάφορον ἀπὸ τὴν παράδοσιν τῆς Ὁρθοδοξίας. Δηλαδή θέλουν τὸν Χριστὸν ὡς ὠραῖον ξανθὸν νέον, μὲ τοὺς ἀπὸ τοῦ μέσου τῆς κεφαλῆς κεχωρισμένους καὶ κυματοειδῶς κατερχομένους ἐπὶ τῶν ὤμων βοστρύχους, μὲ τοὺς γαλανοὺς ὀφθαλμούς, μὲ τὸ ρεμβῶδες ἢ μελαγχολικὸν ὕφος τοῦ ρωμαντισμοῦ τοῦ 18ου αἰῶνος, ἤτοι, ἐν τῇ πραγματικότητι, εἰς τὸν τύπον ἐκεῖνον τὸν ἄτονον καὶ ἐστερημένον ἀληθῶς πάσης ἐνεργείας καὶ πάσης ἐσωτερικῆς ἐκφράσεως. Ἄλλ' ὁ Χριστὸς εἰκονιζόμενος τοιουτοτρόπως, ἢ ἔστω ὡς εἰς ὠραῖος κατὰ πάντα ἄνθρωπος, ὑποβάλλει τὴν ἰδέαν τῆς μιᾶς φύσεως αὐτοῦ, τῆς ἀνθρωπίνης, καὶ τοῦτο θὰ ἦτο νεστοριανίζον, δηλ. δογματικῶς ἀπαρέδεκτον διὰ τὴν Ὁρθοδοξίαν<sup>8</sup>. Ὁ Χριστὸς ὅμως κατὰ τὸ δόγμα εἶναι Θε ἄ ν θ ρ ω π ο ς «διπλοῦς τὴν φύσιν» καὶ ἔπρεπεν ἡ τέχνη νὰ ἀποβλέψη εἰς μορφήν, εἰς εἰκονογραφικὸν δηλ. τύπον, ὅστις νὰ ὀδηγῇ τὸν θεατὴν τῆς εἰκόνας εἰς τὴν σκέψιν ὅτι εἰς τὸν εἰκονιζόμενον «κατοικεῖ πᾶν τὸ πλήρωμα τῆς Θεότητος σωματικῶς»<sup>9</sup>. Αὕτη ἡ προϋπόθεσις ὠδήγησε τὴν ἔμπνευσιν τῶν ὀρθοδόξων ἀγιογράφων εἰς τὸν ἰδεώδη ἐκεῖνον μορφολογικὸν τύπον δι' οὗ εἰκονίζεται τό, ἐν φιλοσοφικῇ καὶ δογματικῇ ἐννοίᾳ, Π ρ ὶ σ ω π ο ν τοῦ Κυρίου Ἰησοῦ Χριστοῦ, τοῦ Θεοῦ Λόγου, δεδομένου ὅτι εἰς τὸ Πρόσωπον Αὐτοῦ (κατὰ τὸ δόγμα) ὑπάρχουν ἀσυγχύτως καὶ ἀτρέπτως ἠνωμένοι αἱ δύο φύσεις. Οἱ κατ' ἄνθρωπον λοιπὸν «ὠραῖοι» Χριστοὶ τῶν Δυτικῶν ζωγράφων, εἶναι δογματικῶς ἐπιλήψιμοι, ἄρα ἀπαράδεκτοι δι' ἡμᾶς, διότι ὑποβάλλουν τὴν ἰδέαν μόνον τῆς ἀνθρωπίνης

<sup>7</sup> Ὁμιλοῦμεν διὰ τὴν βυζαντινὴν περίοδον (δογματικὸς Χριστὸς) καὶ ὄχι διὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴν, εἰς τὴν ὁποίαν, παρὰ τὸν σημιτικὸν τύπον τοῦ Χριστοῦ εἴχομεν καὶ τὸν ἰδεώδη ἑλληνιστικὸν (ἀπολλώνιον).

<sup>8</sup> Κ. Καλοκύρη, ἐνθ' ἄν. σελ. 51.

<sup>9</sup> Κολ. β, 9.

φύσεως τοῦ Κυρίου. Ἡ γνώμη ἐξ ἄλλου τῆς Ζ' Οἰκουμ. Συνόδου εἶναι ὅτι ἡ Ἐκκλησία καίτοι εἰκονίζει διὰ τῆς τέχνης τὸν Χριστὸν ἐν τῇ ἀνθρωπίνῃ μορφῇ, ὅμως διὰ τῆς ἀπεικόνισεως δὲν χωρίζει αὐτὴ τὴν σάρκα Του τῆς Θεότητος, ἥτις εἶναι ἐν αὐτῷ ἠνωμένη «ὁμόθεος καὶ ὁμότιμος»<sup>10</sup>. Εἰς τοῦτο ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ πνευματικὴ ὠραιότης τοῦ Χριστοῦ καὶ αὐτὸς εἶναι «ὁ ὠραῖος κάλλει» (κάλλει πνευματικῶ) τῆς Ἐκκλησίας. Παρίσταται λοιπὸν ὁ Χριστὸς εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ὡς Θεάνθρωπος, τῆς Θεότητος ὑποδηλουμένης ἐν τῇ ἰδιαζούσῃ ἀπεικονίσει τῆς ἁγίας σαρκὸς Του, ἥτις ἀνάγει πάντοτε εἰς τὴν ὑποστατικὴν ἔνωσιν τῶν δύο φύσεων.

Πρέπει νὰ σημειώσωμεν ἰδιαίτερος ἐνταῦθα ὅτι τὴν μορφολογίαν τοῦ Προσώπου τοῦ Χριστοῦ, ὑπηγόρευεν εἰδικώτερον τὸ δόγμα τῆς Ἐνσαρκώσεως (incarnatio). Τὰ σύνδρομα τῆς θεολογίας αὐτῆς ἔχομεν ἀκριβῶς εἰς τὴν τέχνην. Ἀφοῦ δηλ. ὁ Χριστὸς «ἄσαρκος ὢν ἐσαρκώθη ἐκὼν καὶ γέγονεν ὃ οὐκ ἦν, δι' ἡμᾶς», ἦτοι «μετέσχε τοῦ ἡμετέρου φυχράματος»<sup>11</sup>, κατέστη περιγραπτὸς ἄρα καὶ εἰκονιστέος. Τὸ δόγμα τῆς ἐνσαρκώσεως ὑποδηλοῖ ὅτι μὲ τὴν πρόσληψιν τῆς σαρκὸς «προσέλαβε καὶ τὰ ἰδιώματα αὐτῆς ἅπαντα», μεταξὺ τῶν ὁποίων βεβαίως καὶ τὸ περιγραπτόν<sup>12</sup>. «Ἐσχηματίσθη ὁ ἀσχημάτιστος καὶ ὁ ἄποσος εἰς ὡς ποσότητος ἐγεγόνει», ἀναφέρει ὁ Θεόδωρος Στουδίτης<sup>13</sup>. Αὐτὸς ὁ ἐνσαρκωμένος Λόγος, ὁ ὁμοούσιος τῷ Πατρί, εἶναι ἐκεῖνος ὅστις εἰκονίζεται ἐν τῇ τοιαύτῃ αὐτοῦ σχέσει πρὸς τὸν Πατέρα, εἰς τοὺς τρούλλους τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν, μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν. Τὸ ἐπιχείρημα τῶν εἰκονοφίλων (κατὰ τὴν γνωστὴν ἔριν) ἦτο ἀκριβῶς τὸ περιγραπτὸν καὶ εἰκονιστὸν τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦτο λόγῳ τῆς ἐνσαρκώσεως. Αὐτὸς εἶναι ὁ Παντοκράτωρ ὅστις, μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν, ἐγκαταλείπει πλέον - ὑπὲρ τῆς Μητρὸς Του - τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ ἀνέρχεται θριαμβευτικῶς εἰς τὸν τρούλλον τῶν ναῶν καὶ δὲν εἶναι βεβαίως ὁ νέος τῶν τριάκοντα τριῶν ἐτῶν Χριστὸς (ὡς εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, ἢ τοῦ Χριστοῦ «ἐν δόξῃ», 5ος αἰὼν), ἀλλ' εἶναι «ὁ Πατὴρ ἅμα καὶ ὁ Υἱὸς» ἢ ἔκφρασις τοῦ δόγματος τοῦ ὁμοουσίου, ὑπὸ τὴν μορφὴν τοῦ ὠρίμου ἀνδρός. Δύναμαι νὰ εἶπω ὅτι ὁ βυζαντινὸς Παντοκράτωρ ἀποτελεῖ ἐμπειρικὸν ὑπόμνημα εἰς τὸ α' κεφάλαιον τοῦ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγελίου: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος. Οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν· πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο καὶ χωρὶς αὐτοῦ

<sup>10</sup> Κ. Καλοκύρη, ἐνθ' ἀν. σελ. 51.

<sup>11</sup> Μηναῖον 25 Δεκεμβρίου (ἔκδ. Βενετίας 1890) σελ. 197.

<sup>12</sup> Χ. Ἀνδροῦτσου, Συμβολικὴ, σ. 207. Βλ. καὶ Τριφίδιον, ἔκδ. Ἀποστολ. Διακονίας, Ἄθῆναι 1960 σελ. 134 («... σαρκωθεὶς ἠξιώσας περιγράφεσθαι...»).

<sup>13</sup> Migne P. G. 99,413c.

ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν... Καὶ ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν, καὶ ἐθεασάμεθα τὴν δόξαν αὐτοῦ.... Καὶ ἐκ τοῦ πληρώματος αὐτοῦ ἡμεῖς πάντες ἐλάβομεν...» Ἐξαίρεται δηλ. εἰς τὸ τμήμα τοῦ κεφαλαίου τούτου ἡ Δημιουργία καὶ ἡ Σωτηρία. Μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν, ἐξ ἄλλου, ὁ Χριστὸς ἰδιαιτέρως χαρακτηρίζεται ὡς ὁ Παμβασιλεὺς ὁ ἐξουσιάζων καὶ κρίνων τὰ σύμπαντα. Διὰ τοῦτο καὶ εἰκονίζεται εἰς τὸν τροῦλλον ὅστις καθίσταται τὸ σύμβολον τοῦ οὐρανοῦ θόλου.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω γίνονται φανεραὶ καὶ αἱ τρεῖς ιδιότητες τὰς ὁποίας, ὡς ἐγράψαμεν ἄλλοτε<sup>14</sup>, πρέπει νὰ διαβλέπωμεν ὅτι ἐκφράζει ὁ τύπος τοῦ βυζαντινοῦ Παντοκράτορος καὶ δὴ ἐκεῖνος ὅστις εἶναι γνωστὸς ἐκ τῶν σπουδαίων μεταεικονομαχικῶν μνημείων. Εἶναι δηλαδὴ ὁ Δ η μ ι ο υ ρ γ ὁ ς, ὁ Σ ω τ ἦ ρ, ὁ Κ ρ ι τ ἦ ς. Τὸ τριπλοῦν αὐτὸ θεολογικὸν νόημα κατώρθωσεν ὄντως νὰ συλλάβῃ καὶ ἄριστα νὰ ἀποδώσῃ ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Τοιοῦτο-τρόπως ἐννοοῦμεν διατὶ ὁ Παντοκράτωρ, π.χ. τοῦ Δαφνίου, ἔχει τὸ βασιλικὸν μεγαλεῖον τοῦ Δημιουργοῦ, τὴν ἔκφρασιν τῆς ἐνεργοῦ ἀγαθότητος τοῦ Σωτῆρος, ἀλλὰ καὶ τὴν αὐστηρότητα τοῦ ἀδεκάστου Κριτοῦ. Ἡ τέχνη δηλ. διὰ τοῦ Παντοκράτορος, διακονοῦσα πάλιν εἰς τὸ δόγμα, ἐδημιούργησεν ἰσχυρᾶς δυνάμειος ἔργον, ἐκφραστικὸν ὁλοκλήρου θεολογίας (Δημιουργία - Σωτηρία - Κρίσις). Ὁ Πατριάρχης Φώτιος περιγράφων ἐγκαινιολογούμενον ναὸν τῆς Θεοτόκου ἐπὶ Μιχαὴλ τοῦ Γ' (οὐχὶ τῆς «Νέας» ὡς ἐπιστεῦετο μέχρι πρότινος, ἀλλὰ τῆς Ὁδηγητρίας κατὰ Grabar, ἢ τῆς Παναγίας τοῦ Φάρου κατὰ τοὺς Jenkins καὶ Mango<sup>15</sup>) λέγει χαρακτηριστικώτατα διὰ τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου: «... εἴποις ἂν αὐτὸν τὴν γῆν ἐφορᾶν καὶ τὴν περὶ ταύτης διανοεῖσθαι διακόσμησίν τε καὶ κυβέρνησιν· οὕτως ἀκριβῶς ὁ γραφεὺς καὶ τοῖς σχήμασι καὶ τοῖς χρώμασι τὴν τοῦ Δ η μ ι ο υ ρ γ ο ῦ περὶ ἡμᾶς κηδεμονίαν ἐπίπλους γέγονεν ἐντυπώσασθαι...»<sup>16</sup>. Χαρακτηριστικὸν ἐξ ἄλλου εἶναι χωρίον ἐκ λόγου Λέοντος τοῦ Στ' εἰς τὰ ἐγκαίνια ναοῦ ἰδρυμένου ὑπὸ τοῦ μαγίστρου Στυλιανοῦ, εἰς τὸ ὁποῖον ἐξαίρεται ἡ μεγαλειότης τοῦ Δημιουργοῦ: «Ἐμοὶ δοκεῖ διὰ τῆς τοιαύτης κατασκευῆς τῆς εἰκόνος (τοῦ Χριστοῦ) βεβουληθῆναι τὸν τεχνίτην μυστηριώδη ἔμφρασιν παρασχεῖν τῆς σωζομένης αἰδίου τῶ εἰκονισθέντι μεγαλειότητος»<sup>17</sup>. Ὅπως ἀδικοῦν τὴν βυζαντινὴν τέχνην ἐκεῖνοι οἱ ὅποιοι, τῶν τοιούτων ἀμήτοι, προσμετροῦν τὴν

<sup>14</sup> Βλ. «Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας», σελ. 23.

<sup>15</sup> A. G r a b a r, L' Iconoclasme byzantin, Paris 1957 p. 184.

<sup>16</sup> Corpus script. hist. byzant. Bonn. 1843, p. 196.

<sup>17</sup> Σχετικῶς βλ. Ἄκακίου Ἱερομονάχου, Λέοντος τοῦ Σοφοῦ πανηγυρικοὶ λόγοι, Ἀθήναι 1868, σελ. 274 ἐξ. καὶ G r a b a r, ἔνθ' ἀνωτ. 186 ἐξ οὗ καὶ παραλάβωμεν.

ἀξίαν αὐτῆς μὲ τὰς νατουραλιστικὰς ἀντιλήψεις τῆς τέχνης τῆς Δύσεως, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον ἀδικοῦν αὐτὴν καὶ ἐκεῖνοι οἱ ὅποιοι, ἀγνοοῦντες τὰς δογματικὰς αὐτῆς προϋποθέσεις, ρίπτουν τὸ βάρος τῆς ἐρμηνείας καὶ ἀξιολογήσεως τῶν ἔργων τῆς, κυρίως εἰς τὴν μορφολογίαν τῶν, τὰς ἐπιδράσεις ἃς ἐμφανίζουσι ἐξωτερικῶς, εἰς τὰς καλλιτεχνικὰς πηγὰς ἃς προϋποθέτουσι, εἰς τὰς λεγομένας σχολὰς κ.τ.τ.. Καὶ βεβαίως τὰ στοιχεῖα ταῦτα εἶναι ἀπαραίτητα, ὅπως καὶ ἡ ὅλη τεχνοτροπικὴ ἐξέτασις τῆς λεγομένης «φόρμας», ἀλλὰ τὸ σφάλμα εἶναι ὅτι πολλάκις καθίστανται ἀποκλειστικῶς ταῦτα ἀντικείμενα ἐρεῦνης, οὕτω δὲ - διὰ τῆς ἐξάρσεως τῶν ἐξωτερικῶν κριτηρίων - ἀτροφεῖ, ἢ ὅλως παραλείπεται, ἡ διερεύνησις τοῦ περιεχομένου τῆς εἰκονογραφίας, ἥτοι τῆς ἀληθινῆς οὐσίας τῆς. Ὁ πασίγνωστος π.χ. Παντοκράτωρ τοῦ Δαφνίου, μόνον ἐξωτερικῶς (ἥτοι ὡς τεχνοτροπικὴ μορφολογία) συνδέεται μὲ τὴν Ἀνατολήν. Ἄλλ' ἡ ὅλη ἐκτέλεσις τῆς μορφῆς του (δηλ. ἡ φυσιογνωμία του ὡς συνισταμένη τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων τῆς) ἀπηχεῖ τὰς δογματικὰς ἰδέας περὶ τῶν ὁποίων εἶπομεν ἄνωτέρω. Δυνάμεθα, νομίζω, χωρὶς νὰ ἀστοχῶμεν, γενικεύοντες τὸ πρᾶγμα, νὰ εἶπομεν ὅτι ἄνευ τῆς εἰκονομαχίας (δηλ. ἄνευ τῆς δογματικῆς παρακολουθήσεως τῆς ἔριδος τῶν εἰκόνων) εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐννοήσωμεν τὴν ζωγραφικὴν τῶν Μακεδόνων καὶ Κομνηνῶν, ὅσον καὶ ἂν ὁμιλῶμεν περὶ τῆς παρουσίας εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς περιόδου αὐτῆς τῶν ἑλληνιστικῶν στοιχείων τὰ ὅποια ἀνεβίωσαν κ.τ.τ.. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ διὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων. Ὁ λεγόμενος ἀριστοκρατικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος - ὅστις δὲν ὁμοιάζει βέβαια μὲ τὸν χωρικὸν ἀνατολίτην τοῦ Δαφνίου - τὸν ὅποιον ἔχομεν τὸν 14ον αἰῶνα π.χ. εἰς τὴν Παμμακάριστον (Φετιχὲ Τζαμί) Κωνσταντινουπόλεως, βεβαίως ἀπηχεῖ ἑλληνιστικὰ ἰδεώδη, τὰ ὅποια ἀνεβίωσαν κατὰ τὴν παλαιολόγειον, λεγομένην, ἀναγέννησιν, ὅμως ταῦτα ἐπενήργησαν ὡς μέσα μορφολογικὰ διὰ νὰ ἀποδοθῇ ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ ὅπως ὑποκρύπτεται οὕτως εἰς τὴν ὅλην θεολογικὴν κίνησιν ἣτις ὠδήγησε κατόπιν εἰς τὸν Γρηγόριον Παλαμᾶν καὶ τὴν διδασκαλίαν του.

Πλὴν τῶν γενικῶν τούτων τῶν ἀφορώντων εἰς τὴν ὑπὸ τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀντίληψιν τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, κρίνομεν ἀναγκαῖον νὰ ἐξετάσωμεν Αὐτὸν καὶ εἰς μερικὰς θεμελιώδεις ἱεράς σκηνὰς καὶ συνθέσεις, λόγῳ βεβαίως τῆς σημασίας Του διὰ τὴν ζωγραφικὴν. Ὡς γνωστόν, μετὰ τὴν Ἐνσάρκωσιν, τὰ κυριώτερα γεγονότα τῆς Ἐκκλησίας - τὰ ὅποια ἰδιαίτερος ἐξαιρεῖ καὶ ἡ ζωγραφικὴ - εἶναι: Ἡ Σ τ α Ὑ ρ ω σ ι ς καὶ ἡ Ἀ ν ά σ τ α σ ι ς. Ἐξετάζοντες ὀρισμένους τύπους ἐξ αὐτῶν διαπιστώνομεν ὅτι οὗτοι διεμορφώθησαν ὄντως συμφώνως πρὸς βαθυτέρας διδασκαλίας τῆς Ἐκκλησίας. Διὰ

τὴν Ἀνάστασιν ἠσυχολήθημεν εὐρύτατα ἀλλαχοῦ<sup>17</sup>α, ἀναπτύξαντες ὅτι ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ διὰ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου ἐκφράζει τὸ δογματικὸν βάθος τῆς Ἀναστάσεως, δηλ. τὴν καθολικὴν ἀπολύτρωσιν, ἀντιθέτως πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως ἢ ὁποῖα, διὰ τοῦ ἐκπληδῶντος Χριστοῦ ἐκ λαρνακοειδοῦς τάφου, ἐδημιούργησε τύπον ἀντιπαραδοσιακὸν καὶ ἀντορθόδοξον ἀφοῦ, ἐκ παρανοήσεως τῶν ἱερῶν κειμένων, ἐμφανίζει ἀναγκαίαν διὰ τὴν ἔξοδον τοῦ Χριστοῦ ἐκ τοῦ μνήματος τὴν ἀποκύλισιν τοῦ λίθου ὑπὸ τοῦ παρισταμένου ἀγγέλου, ἐνῶ κατὰ τοὺς Πατέρας, «ἐσφραγισμένου τοῦ μνήματος ἢ ζωῆ ἐκ τάφου ἀνέτειλεν» ἤτοι ὁ Χριστὸς ἀνέστη «φυλάξας τὰ σήμαντρα σῶα τοῦ τάφου», κατὰ τὸν Δαμασκηνόν, «θεοπρεπεῖ δὲ δυνάμει καὶ ἔξουσίᾳ» κατὰ τὸν Κύριλλον Ἀλεξανδρείας (Migne 76, 1165).

<sup>17</sup> Ἀς περιορισθῶμεν λοιπὸν τώρα ἐνταῦθα εἰς δύο συνθέσεις, εἰς δύο τύπους τῆς Σταυρώσεως. Α). Αἱ κυριώτεραι παραστάσεις τῆς Σταυρώσεως χρονολογοῦνται ἀπὸ τοῦ βου αἰῶνος. Ἔχομεν αὐτὰς π.χ. εἰς τὸν ἐν Φλωρεντία ἀποκειμένον κώδικα τοῦ Rabula (586)<sup>18</sup>, εἰς ξυλίνην θήκην τοῦ παρεκκλησίου τῆς Sancta Sanctorum<sup>19</sup> κ.ἄ. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν 5ον αἰῶνα ἀπαντῶμεν τὴν παράστασιν εἰς τὸ ἀριστερὸν θυρόφυλλον τῆς δυτικῆς θύρας τῆς ἀγ. Σαβίνης<sup>20</sup> εἰς Ρώμην. Εἰς τὰς παραστάσεις αὐτὰς ὁ Χριστὸς, ἔχει περιέργως, ἀνοικτοὺς τοὺς ὀφθαλμούς. Τὸν 8ον αἰῶνα εἰς τὴν περίφημον τοιχογραφίαν τῆς, παρὰ τὸ Forum τῆς Ρώμης, Santa Maria Antiqua<sup>21</sup>, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πάλιν μὲ χαρακτηριστικῶς ἀνοικτοὺς τοὺς ὀφθαλμούς. Αἱ παραστάσεις συνεχίζονται κατόπιν. Ἐννοεῖται ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ παραδείγματα ἀφοροῦν εἰς ζωηρῶς ἀνοικτῶς ὀφθαλμούς, δηλοῦντας ζῶντα Χριστὸν καὶ οὐχὶ εἰς τοὺς ἡμισεβασμένους ἐκείνους ὀφθαλμούς τοῦ θανάτου, (εἰς τοὺς ὁποίους καὶ ἐπιστάζεται τὸ αἷμα τὸ ὁποῖον ρεεῖ ἀπὸ τὸ διατρυπηθὲν, διὰ τοῦ ἀκανθίνου στεφάνου, μέτωπον) τοὺς γνωστοὺς ἐκ τῆς τέχνης τῆς Δύσεως, μάλιστα τοῦ Ἰσπανικοῦ μαρκόκ. Ἡ ἐρμηνεία τὴν ὁποίαν δίδουν συνήθως μέχρι σήμερον οἱ ἀρχαιολόγοι καὶ δὴ αἰσθητικοί, ἡμέτεροι καὶ ξένοι, εἶναι ὅτι, οἱ ἀνοικτοὶ ὀ-

<sup>17</sup> α «Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας», σελ. 36 - 40.

<sup>18</sup> Cod. Laurent. Flor. Pluf. 1,56 (fol. 13) καὶ ἐν H. Buckthal - Kurtz, A. Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts, London 1942, N<sup>o</sup> 12.

<sup>19</sup> H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg 1908.

<sup>20</sup> Βλ. σχετικῶς τὴν παλαιὰν μελέτην τοῦ Berthier, La porte de Sainte Sabine à Rome, Fribourg, 1892. Ἐπίσης Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der heil. Sabina in Rom, Trèves 1900 καὶ παρὰ Diehl, Manuel<sup>2</sup>, I, σελ. 281. Ὡραῖαν ἀπεικόνισιν τῆς θύρας βλ. καὶ ἐν Volbach - Hirmer, Frühchristliche Kunst, München 1958, σελ. 103.

<sup>21</sup> Gruneisen W., Sainte Marie Antique, Rome 1911.

φθαλμοὶ σημαίνουν τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Ἐσταυρωμένου εἰς στιγμήν καθ' ἣν δὲν ἔχει ἀκόμη ἐκπνεύσει. Τὸ πρᾶγμα ὅμως δὲν ἔχει οὕτω. Διότι πρὸ τοῦ σταυροῦ εἰκονίζεται ὁ στρατιώτης ὁ λογχίζων τὴν πλευρὰν (ἢ, ἄλλοτε, ἀπλῶς ἢ νυγεῖσα πλευρά), ἐξ ἧς ῥέει αἷμα καὶ ὕδωρ. Ἄλλὰ τὸ τοιοῦτον ἔγινεν, ὡς χαρακτηριστικῶς δηλοῖ ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης, μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Χριστοῦ, ὡς χαριστικὴ τρόπον τινὰ βολὴ εἰς τὴν σταύρωσιν. «Ἐπὶ δὲ τὸν Ἰησοῦν ἔλθόντες, ὡς εἶδον αὐτὸν ἤδη τεθνηκότα, οὐ κατέαξαν αὐτοῦ τὰ σκέλη, ἀλλ' εἰς τῶν στρατιωτῶν λόγχῃ αὐτοῦ τὴν πλευρὰν ἔνυξε καὶ εὐθὺς ἐξῆλθεν αἷμα καὶ ὕδωρ»<sup>22</sup>. Ἐπομένως ὁ Ἰησοῦς εἶναι νεκρός, ἀλλ' ἠθελημένως παρίσταται ὑπὸ τῆς ὀρθοδόξου τέχνης μὲ ἀνοικτοὺς τοὺς ὀφθαλμούς. Διαιτί; Ἀπλούστατα, διὰ τὰ σημανθῆ ἢ δογματικὴ διδασκαλία ὅτι ὁ Χριστὸς ἔπαθε μὲν ὡς ἄνθρωπος, ἀλλ' ἢ ἐν τῷ Προσώπῳ Αὐτοῦ μετὰ τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἠνωμένη θεότης, παρέμεινεν ἀθάνατος. Ἀποτελεῖ λοιπὸν ἡ παράστασις τρόπον ἐκφράσεως τῆς ἀθανάτου θείας φύσεως τοῦ Σωτῆρος. Τοῦτο ἀργότερον θὰ δηλώσῃ χαρακτηριστικώτατα καὶ ὁ ὕμνωδὸς (πιθανῶς Μάρκος ὁ ἐπίσκοπος Ἰδρουίντος): «Εἰ γὰρ καὶ πέπονθέ Σου τῆς σαρκὸς ἢ χοϊκῆ οὐσίας, ἀλλ' ἢ Θεὸς ὁ τῆς ἀπαθῆς διέμεινε»<sup>23</sup>. Ἡ ἀνθρωπίνη φύσις ἔπαθεν. Ἐκλείσθησαν οἱ ὀφθαλμοί. Ἄλλ' ἐπὶ τῆς ἀπαθούς θείας φύσεως δὲν ὑπάρχει ὕπνος θανάτου. Τὸ ἀκόιμητον ὄμμα τοῦ Θεοῦ, σημειῶνουν ἤδη ὁ Ἰουστίνος, ὁ Εὐστάθιος Ἀντιοχείας κ.ἄ. Ἐξ ἄλλου γνωστὴ εἶναι ἡ παρομοίωσις τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὸν λέοντα: «Ἀναπεσὼν ἐκοιμήθη ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος» διδάσκει ἡ Γένεσις (49, 9)<sup>24</sup>. Ὁ Εὐλόγιος Ἀλεξανδρείας ὁμιλεῖ ἤδη περὶ λέοντος κοιμωμένου μὲ ἀνοικτοὺς ὀφθαλμούς, ὡς προτυποῦντος τὸν Χριστόν. Ὅπως ὁ βασιλεὺς τῶν ζώων, οὕτω καὶ ὁ βασιλεὺς τῶν πάντων, ὁ Χριστὸς, ἐν τῷ Σταυρῷ ὡς ἄνθρωπος ὕπνωσεν ὕπνον θανάτου, ἀλλ' - ὡς λέγει - ὡς Θεός, ἀνεωγμένους τοὺς ὀφθαλμούς τῆς Θεότητος διετήρη-

<sup>22</sup> Κεφ. ιθ', 33.

<sup>23</sup> ΣΤ' εἰρμὸς Μ. Σαββάτου. Βλ. Τριφίδιον, ἔκδ. Ἄπ. Διακονίας σ 427.

<sup>24</sup> Βλ. Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst, Wien 1849. Καὶ ἡ παράστασις τοῦ Χριστοῦ ὡς «Ἀναπεσόντος», καθ' ἣν Ὁυτός εἰκονίζεται ὡς βρέφος ἐξηλωμένον καὶ στηρίζον τὴν κεφαλὴν διὰ τῆς δεξιᾶς παλάμης, αὐτὴν τὴν ἔννοιαν ἔχει. Διὰ τοῦτο ζωγραφίζεται συνήθως μὲ ἀνοικτοὺς τοὺς ὀφθαλμούς, ἐνῶ πράγματι κοιμᾶται. Πασίγνωστος εἶναι ἡ ὥραία τοιχογραφία τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἄγ. Ὁρους (14ος αἰών). Ἄλλ' ὁ Χριστὸς παρίσταται καὶ συμβολικῶς δηλ. διὰ τῆς μορφῆς λέοντος, εἰς τὴν χριστιανικὴν τέχνην, ὡς ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὸν cod. aureus τῆς Bayerische Staatsbibliothek τοῦ Μονάχου 870 μ. Χ.), ἐνθα, (ὡς λέων) μὲ ἀνοικτοὺς ὀφθαλμούς καὶ μὲ πλουσίαν χαιτὴν εὐρίσκεται ἐν μεταλλίῳ εἰς τὸ μέσον τῆς εἰκόνας, εἰς τὰ ἄκρα δὲ (γωνίας) τὰ τέσσαρα σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν.

σε»<sup>25</sup>. Πρὸς τούτους εἰς τὸ περίφημον ἑλληνικὸν χειρόγραφον τοῦ Φ υ σ ι ο λ ὄ γ ο υ (τὸ ὁποῖον συσχετίζει τὴν φυσικὴν καὶ τὴν θρησκευτικὴν ἱστορίαν) ἀναγινώσκουμεν χαρακτηριστικῶς τὰ ἑξῆς: «Ὅταν καθεύδῃ ὁ λέων ἐν τῷ σπηλαίῳ ἀγρυπνοῦσιν αὐτοῦ οἱ ὀφθαλμοί· ἀνεωγμένοι γὰρ εἰσι. Καὶ ἐν τοῖς ἄσμασιν ὁ Σολωμὸν μαρτυρεῖ: ἐγὼ καθεύδω καὶ ἡ καρδία μου ἀγρυπνεῖ. Οὕτω - συνεχίζει - καὶ τὸ σῶμα τοῦ Κυρίου μου καθεύδει ἐπὶ τοῦ Σταυροῦ ἡ δὲ Θεότης αὐτοῦ ἐκ δεξιῶν τοῦ Θεοῦ Πατρὸς ἀγρυπνεῖ»<sup>26</sup>. Ἴδου λοιπὸν ὁ λόγος τῆς τοιαύτης παραστάσεως. Καθαρὸς δογματικὸς. Τονισμὸς καὶ ἔξαρσις τοῦ ἀθανάτου Θεοῦ Λόγου<sup>27</sup>.

Ἡ παράστασις τοῦ Ἐσταυρωμένου Χριστοῦ μὲ ἀνοικτοὺς ὀφθαλμοὺς συναντᾶται καὶ κατὰ τὸν 9ον<sup>28</sup>, 10ον, 11ον καὶ σποραδικῶς τὸν 13ον αἰῶνα ἀκόμη, ὑποχωρεῖ ὅμως κατόπιν πρὸ τῆς παραστάσεως αὐτοῦ μὲ κεκλεισμένους ὀφθαλμοὺς, ὡς ἔχομεν εἰς περίφημα μνημεῖα ἀπὸ τοῦ 10ου καὶ ἑξῆς αἰῶνος. Β). Ὁ τύπος δηλ. αὐτός, τῶν κλειστῶν ὀφθαλμῶν, ἐπιβάλλεται, ὡς νομίζω, μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν καὶ ἐπικρατεῖ ἕκτοτε, μέχρι σήμερον, εἰς τὴν καθόλου χριστιανικὴν τέχνην. Ὁ λόγος εἶναι πάλιν δογματικὸς. Ἡ ἐπιδιώξις τοῦ ρεαλισμοῦ, περὶ τοῦ ὁποίου τόσος γίνεται θόρυβος, ἔρχεται ἐκ τῶν ὑστέρων καὶ ὡς δικαιολογία τοῦ νέου τύπου. Ἡ αἰτία ὅμως εἶναι ἄλλη. Ἡ ἀλλαγὴ ἐπῆλθε διότι ἡ παράστασις τοῦ Ἐσταυρωμένου μὲ ἀνοικτοὺς τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκινδύνευε νὰ ὀδηγήσῃ εἰς παρεξήγησιν, ἥτοι εἰς ἀποδοχὴν ὡς ἀπαθούς τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καὶ εἰς φαινομενικὸν αὐτοῦ θάνατον, ἥτοι εἰς τὴν παλαιὰν αἴρεσιν τῶν δοκητῶν καὶ ἀφθαρτοδοκητῶν. Οὗτοι διδάσκοντες τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ αἰθέριον ἐδέχοντο ὅτι οὗτος «ἐδόκει» μόνον, ἥτοι ἐφαίνετο,

<sup>25</sup> J. B. Pitra, *Eulogii Alex. Anecdota e cod. Paris. 5264* (Spicilegium Soles mense III, S. LXVI).

<sup>26</sup> Ἐναφερόμεθα εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1936 ἔκδοσιν — *Physiologus graecus* — τοῦ F. Sbordone, 1-4 Διὰ τὰς παλαιότερας ἐκδόσεις βλ. Strzykowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch. Nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna, ἐν Byz. Arch. H. 2, 1899. Ἐπίσης F. Lauchert, Geschichte der Physiologus, Strasburg 1899. M. Wellmann, Der Physiologus, Eine religions-geschichtlich-naturwissenschaftliche Untersuchung des griechischen Physiologus, ἐν Byz. Zeitschrift, t. 47, 1954, 60-72.*

<sup>27</sup> Ἀλλὰ διὰ τοῦ σταυροῦ συμβολίζεται καὶ ἡ Ἀνάστασις. Ἐν αὐτῷ δηλ. ἔχομεν τὸ ὄραμα αὐτῆς.

Καὶ ἡ πρὸ τοῦ βου αἰ χριστιανικὴ τέχνη ἐξαίρουσα τὸν δεδοξαμένον διὰ τῆς Ἀναστάσεως Χριστόν, δὲν παρίστα Αὐτὸν ἐν τῷ πάθει, δηλ. ἔσταυρωμένον, ἀλλ' ἔθετε ἄνωθεν τοῦ Σταυροῦ τὸ μονόγραμμά Του (Χρῖσμα) ἐν κύκλῳ καί, ἀργότερον, τὸν Χριστόν ἐν μεταλλίῳ.

<sup>28</sup> Βλ. παραδείγματα εἰς ἐσφαλτομένους σταυροὺς καὶ ἐπενδύσεις Εὐαγγελίων, παρὰ D. Talbot-Rice καὶ M. Hirmer, *Kunst aus Byzanz, München 1959 σ. 90, 91, 138.*

ὄλικόν σῶμα ἔχων, εἰς τὸν Σταυρὸν δὲ βεβαίως δὲν ἔπαθε τὸ τοιοῦτον σῶμα. Κλείει λοιπὸν ἡ τέχνη τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ Κυρίου, καμπυλώνει εἰς ἰσχυρόν, δυναμικὸν τόξον τὸ σῶμα Του - ὡς συμβαίνει πάντοτε εἰς τὸ ἐλευθέρως, διὰ τοῦ βάρους του, πίπτει νεκρὸν σῶμα - διὰ νὰ καταστήσῃ ἐμφανέστερον τὸ πραγματικὸν τοῦ θανάτου τοῦ Κυρίου, τούτου (θανάτου) ἐννοουμένου πλέον ἐν τῇ δογματικῶς καθορισθείσῃ ὑποστατικῇ ἐνώσει τῶν δύο φύσεων καὶ τῇ ἀκολουθοῦσῃ περιχωρήσει ἢ ἀντιδόσει τῶν ιδιωμάτων, καθ' ἣν, κατὰ τὸν Μ. Ἀθανάσιον, «ὁ Λόγος ᾤκειώται τὰ τοῦ σώματος» καὶ «τὸ σῶμα τοῦ Λόγου σταυρῷ προσηλώθη»<sup>29</sup>, ἢ κατὰ τὸν Δαμασκηνὸν «Θεὸς ἐσταυρώθη καὶ ἔπαθε, ἀλλ' οὐχὶ ἡ Θεότης ἔπαθε, ἐφ' ὅσον ἑκατέρα τῶν φύσεων τοῦ Χριστοῦ φυλάττει τὴν ἑαυτῆς ιδιότητα ἀμετάβλητον»<sup>30</sup>.

Γ) Ἀφοῦ ὁμιλοῦμεν ἐνταῦθα διὰ τὸ κύριον πρόσωπον τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας καὶ μάλιστα διὰ τὰς δογματικῆς σημασίας παραστάσεις τῆς Σταυρώσεως, σκόπιμον κρίνομεν νὰ σημειώσωμεν καὶ μίαν λεπτομέρειαν σπανιώτερον μὲν συναντωμένην ἀλλὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσαν. Πρόκειται δηλ. περὶ τῆς ἀπὸ τοῦ 9ου αἰῶνος γνωριζομένης, ἐπικρατούσης δὲ κατὰ τοὺς παλαιολογείους χρόνους, παραστάσεως γυναικὸς παρὰ τὸν Σταυρὸν, ἣτις συλλέγει ἐντὸς ἀγγείου τὸ ἐκ τῆς λοχισθείσης πλευρᾶς τοῦ Χριστοῦ ρέον αἷμα. Πάρισις γυναικεία μορφή εἰκονίζεται συνήθως καὶ δεξιὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου. Ἡ πρώτη γυνὴ ἰστορεῖται νέα, μὲ φωτοστέφανον καὶ ὀδηγεῖται, καμμίαν φορὰν, ὑπὸ ἀγγέλου. Ἡ ἄλλη παρίσταται ἠλικιωμένη καὶ ἀπαγομένη ὑπὸ ἀγγέλου πέραν τοῦ Σταυροῦ<sup>31</sup>. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ συλλέγουσα τὸ αἷμα νέα γυνὴ ταυτίζεται πρὸς τὴν Κ. Διαθήκην καὶ τὴν Ἐκκλησίαν, ἡ δὲ ἠλικιωμένη πρὸς τὴν Π. Διαθήκην καὶ τὴν Συναγωγὴν. Τοῦτο βεβαιώνουν καὶ ἐπιγραφαὶ εἰς τὰς σχετικὰς παραστάσεις<sup>32</sup>. Ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα δὲν μένει ἕως ἐδῶ, δὲν εἶναι τόσον ἀπλοῦν, ὡς θὰ ἐνόμιζε κανεὶς ἐκ πρώτης ὄψεως. Ἡ αἰσθητικὴ ἔρευνα οὐδὲν θὰ εἶχεν ἐπ' αὐτοῦ νὰ μᾶς εἴπῃ. Διότι ἡ σημασία τῆς συνθέσεως χωρεῖ πέραν αὐτῆς. Γίνεται δηλ. ὑπόθεσις τῆς δογματικῆς ἐρεύνης. Ἡ παρὰστασις δηλ. αὕτη ἀπηχεῖ τὴν θεολογικὴν ἰδέαν τῆς ἰδρύσεως τῆς Ἐκκλησίας διὰ τοῦ Σταυροῦ τοῦ Κυρίου. Βεβαίως ἡ Πεντηκοστὴ ἀποτελεῖ τὴν ἐπίσημον δημοσίαν ἐμφάνισιν αὐτῆς καὶ τὴν τελείωσίν της διὰ τοῦ

<sup>29</sup> Κατὰ Ἀπολλων. Β, 16, καὶ 26.

<sup>30</sup> Ἐκδοσις Ὁρθοδ. Πίστεως, Γ', 5, Migne P. G. 94, 1001 ἐξ. Καὶ κατὰ τὸ Ἀπολυτικίον τῆς Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας «... βουλήσει γὰρ ἠυδόκησας σαρκὶ ἀνελθεῖν ἐν τῷ Σταυρῷ...».

<sup>31</sup> Ἄλλοτε πάλιν ἀγγελὸς ἰπάμενος παρὰ τὴν πλευρὰν τοῦ Χριστοῦ συλλέγει τὸ αἷμα του

<sup>32</sup> Βλ. προχ. ἐν Strzykowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906, p. 26.

Παρακλήτου. Τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, ὡς γνωστόν, «ὄλον συγκροτεῖ τὸν θεομὸν τῆς Ἐκκλησίας». Ὅμως ἡ Πεντηκοστή «καταχρηστικῶς»<sup>33</sup> ἐχαρακτηρίσθη ὡς γενέθλιος ἡμέρα τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κ. Διαθήκης. Διότι ὡς παρατηρεῖ ὑπὲρ πάντα ἄλλον ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος<sup>34</sup> «καθάπερ ἡ Εὐα ἀπὸ τῆς πλευρᾶς τοῦ Ἀδάμ γέγονεν, οὕτω καὶ ἡμεῖς ἀπὸ τῆς πλευρᾶς τοῦ Χριστοῦ καὶ καθάπερ τοῦ Ἀδάμ καθεύδοντας ἡ γυνὴ κατεσκευάζετο οὕτω τοῦ Χριστοῦ ἀποθανόντος ἡ Ἐκκλησία διεπλάττετο ἐκ τῆς πλευρᾶς αὐτοῦ». Ἐπάγεται δὲ καθαρῶτατα: «Ἡ Ἐκκλησία ἀπὸ τῆς πλευρᾶς τοῦ Χριστοῦ συνέστη». Καθορίζει δὲ σαφέστατα: «ἐκ τῆς πλευρᾶς τοῦ Χριστοῦ ἐξῆλθεν αἷμα καὶ ὕδωρ ἐξ ἐκείνου τοῦ αἵματος καὶ τοῦ ὕδατος ἡ Ἐκκλησία ἅπασα συνέστηκεν». Ὅστε ἡ ὀρθόδοξος τέχνη ἐκφράζει αὐτὴν τὴν σπουδαίαν πατερικὴν ἀποψιν. Ἄλλ' ἰδοῦ, πρὸς τούτους, ὅτι ἄνευ τῆς γνώσεως τῶν Πατέρων καὶ τῆς ὅλης θεολογίας τῆς Ἐκκλησίας εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐρμηνεύηται ἡ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνον ἐδῶ ἡ ζωγραφικὴ ἡ ὁποία ἐκφράζει αὐτὴν τὴν πατερικὴν ἰδέαν περὶ τῆς ἀρχῆς τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ. Εἶναι σύμφωνος καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ ποίησις. Παραπέμπομεν εἰς τὸν ὕμνον: «τὸ στερέωμα τῶν ἐπὶ σοὶ πεποιθῶτων, στερέωσον Κύριε τὴν Ἐκκλησίαν, ἦ ν ἐ κ τ ῆ σ ω τ ῶ τ ι μ ῖ ο υ α ἰ ῖ μ α τ ι»<sup>35</sup>. Ἐπίσης εἰς τὸν χαρακτηριστικώτατον μακαρισμὸν τοῦ ὁρθοῦ τῆς Μ. Παρασκευῆς: «Ἡ ζωοφόρος Σου πλευρά, ὡς ἐξ Ἐδέμ πηγὴ ἀναβλύζουσα, τὴν Ἐκκλησίαν Σου, Χριστέ, ὡς λογικὸν ποτίζει παράδεισον, ἐντεῦθεν μερίζουσα, ὡς εἰς ἀρχὰς εἰς τέσσαρα Εὐαγγέλια...»<sup>36</sup>. Ὅμοίως εἰς τὴν δ' ᾠδὴν τοῦ Μ. Κανόνος τοῦ Ἀνδρέου Κρήτης: «Κρατῆρα ἡ Ἐκκλησία ἐκτίσαστο τὴν πλευράν Σου τὴν ζωοφόρον...»<sup>37</sup>. Τέλος ἀναφερόμεθα εἰς τὸν ὕμνον τοῦ ὁρθοῦ τῆς Κυριακῆς, δ' ἤχου, τῆς Παρακλητικῆς, τοῦ Δαμασκηνοῦ: «Χεῖρας ἐκπετάσας ἐν Σταυρῷ τὰ ἔθνη ἅπαντα ἐπισυνήγαγες καὶ μίαν ἔδειξας, Λέσποτα, Ἐκκλησίαν, ἀνυμνοῦσαν Σε...»<sup>38</sup>. Ὅστε, διὰ νὰ συμπεράνωμεν,

<sup>33</sup> *Ι. Καρμίρη* Ἡ Ἐκκλησιολογία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, Α', Ἀρχὴ καὶ ἀποκάλυψις τῆς Ἐκκλησίας, Ἀθήναι 1961, σελ. 37.

<sup>34</sup> Ἐγκώμιον εἰς Μάξιμον, *Migne P. G.*, 51. 229.

<sup>35</sup> Ἐκ τῶν καταβασίων τῆς Ὑπαπαντῆς.

<sup>36</sup> Τριψῆδιον, σελ. 395.

<sup>37</sup> Ἐνθ' ἀν. σελ. 277.

<sup>38</sup> Παρακλητικὴ, ἐκδ. Παρασκευοπούλου, Ἀθήναι 1900, σελ. 164.— Σήμερον ὑπάρχει ὀλόκληρος βιβλιογραφία διὰ τὸ θέμα δι' ἧς στηρίζεται ἡ ὡς ἄνω ἀποψις. Βλ. *M. Premm*, *Katholische Glaubenskunde*, Wien 1952, II, p. 476: «... In Wahrheit wurde die Kirche geboren aus dem Herzen des sterbenden Erlösers. Pfigsten war sozusagen Epiphany der Kirche, ihr erstes Auftreten vor der Öffentlichkeit». Βλ. ἐιδικώτερον, *Ι. Καρμίρη*, ἔνθ' ἀν. σ 35 ἐξ — ἐξ οὗ ἡ παραπομπή — καὶ ὅπου καὶ πλήρης βιβλιογραφία.

ἡ βυζαντινὴ τέχνη γενικώτερον ἀκολουθεῖ καὶ προβάλλει τὴν θεολογικὴν ἀποψιν ὅτι ἡ χριστιανικὴ Ἐκκλησία ἰδρῦθη κατὰ τὴν Σταύρωσιν.

✱

Μετὰ τὴν ἐκτενεστέραν ἐξέτασιν τῶν ἀνωτέρω, χαρακτηριστικῶν, νομίζω, διὰ τὸ θέμα μας, παραστάσεων τοῦ Χριστοῦ, τὰς ὁποίας, ὡς διεπιστώσαμεν, μορφοποιεῖ ἡ δογματικὴ καὶ ἡ ἄλλη διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας, θὰ εἴπωμεν ὀλίγας λέξεις καὶ περὶ τῆς ἐπιδράσεως τοῦ δόγματος εἰς τὴν ἀπεικόνισιν τῆς Θεοτόκου ὑπὸ τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Ἡ ὀρθόδοξος ζωγραφικὴ δηλ. ἐμόρφωσε τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου δι' εἰκονογραφικοῦ τύπου ἐμφανίζοντος αὐτὴν οὐχὶ μίαν, συνήθως ἀρτίου φυσιοκρατικοῦ τύπου, γυναικά, ἀλλὰ διὰ τύπου δεικνύοντος τὴν παναγιότητα αὐτῆς καὶ ἀνάγοντος εἰς τὸ μέγα μυστήριον ὅπερ δι' αὐτῆς ἐπετελέσθη. Κατὰ τὸν Πατριάρχην Γερμανόν: «τῆς ἁγίας Θεοτόκου τὴν ὁμοίωσιν ἀνιστοροῦμεν δεικνύοντες (δηλ. διὰ τῆς μορφολογίας τῆς ἀγιογραφίας) ὅτι τὸν Θεὸν τὸν ἀόρατον καὶ τὰ πάντα τῇ χειρὶ περιέποντα ἐν τῇ ἑαυτῆς συνέλαβε γαστρὶ καὶ ἐξ αὐτῆς σαρκωθέντα ἀπεκύησε» (Migne P. G. 98, 157C). «Ὡστε διὰ τῆς μορφῆς τῆς Θεομήτορος ἡ ὀρθόδοξος ζωγραφικὴ ἐπιζητεῖ νὰ ἀποδείξῃ ἀμέσως τὸ δόγμα τῆς ἐνσαρκώσεως καὶ ὅχι ἀπλῶς νὰ ἐμφανίσῃ ἡμῖν τὴν ἀπλὴν παρθένον τῆς Ναζαρέτ, πρὶν ἐπέλθῃ ἐπ' αὐτῇ Πνεῦμα τὸ ἅγιον καὶ δύναμις Ἰησοῦ ἐπισκιάσῃ» αὐτὴν (Λουκ. α' 35) καὶ καταστῆ τοιοῦτοτρόπως ἡ Παρθένος ἅμα δὲ καὶ ὄντως μόνη Θεοτόκος. Ἄτυχῶς οἱ ζωγράφοι τῶν Παναγιῶν τῆς Δύσεως ἔμειναν εἰς αὐτὴν, τὴν πρὸ τῆς χάριτος, Παρθένον τῆς Ναζαρέτ<sup>39</sup>. Διὰ τοῦτο, ὡς εἶναι γνωστόν, καὶ ὡς ὑπόδειγμα τοῦ τύπου τῆς Παναγίας ἔλαβον ὠραίας γυναικας τῶν χρόνων των, συζύγους ἢ φίλας των. Εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην ὅμως, οὐδὲν πρότυπον, οὐδὲν ὑπόδειγμα ὑπῆρξέ ποτε διὰ τὴν παράστασιν τῆς Θεομήτορος. Διότι δογματικῶς δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχῃ πρότυπον ἢ, κατὰ Θεόδωρον Ἀγκύρας (6ος αἰ.) «τὴν θεῖαν χάριν περιβεβλημένη, τοῖς ὄμμασιν ἀγιολαμπῆς καὶ... ὄλη καλή»<sup>40</sup>, ἢ «ἡ μόνη ἄμωμος ἐν γυναιξὶ καὶ καλή» κατὰ τὴν ἔκφρασιν τοῦ Ἀκαθίστου. Διὰ τοῦτο ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἔπλασε τὸν ἰδεαλιστικὸν ἐκεῖνον καὶ ἐξπρεσιονιστικὸν τύπον τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν ὁποῖον, ὁ τονισμὸς καὶ ἡ ἔξαρσις τῶν χαρακτηριστικῶν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὰς φυσιογνωμίας τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ ὑποβάλλει τὴν ἰδέαν τῆς ὑπερβατικῆς πραγματικότητος, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκει ἡ Θεομήτωρ. Ἀυστυχῶς ὁ χρόνος δὲν ἐπιτρέ-

<sup>39</sup> Κ. Καλοκύρη, ἐνθ. ἀν. σελ. 54.

<sup>40</sup> M. Jugie, *Homélie*s Mariiales Byzantines, Paris 1925, p. 212, ἐν *Patrol. Orientalis*, t. XIX, 3.

πει νὰ φέρωμεν παραδείγματα καὶ ἐκ διαφόρων εἰκονογραφικῶν σκηνῶν τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου, τὰ ὅποια ἀποδεικνύουν ὅτι αὐταὶ διεμορφώθησαν ἐκ σημαντικῶν δογματικῶν προϋποθέσεων<sup>41</sup>.

\*  
\*\*

Εἶδομεν, ἐν πάσῃ περιπτώσει, γενικώτατα τὰ προσφιλέστατα ἱερὰ πρόσωπα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας, δηλ. τὸν Χριστὸν καὶ τὴν Θεοτόκον. Τώρα διὰ νὰ ὀλοκληρώσωμεν, ἐπιβάλλεται νὰ ἴδωμεν πῶς ἠγνόησεν ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοὺς Ἄ γ ἰ ο υ ς καθ' ὄλου. Ὅπως - ὡς ἐσημειώσαμεν, - δογματικαὶ ἰδέαι ὑπηγόρευσαν τὴν μορφολογίαν τῶν ἀπεικονίσεων τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου, ὁμοίως τοιαῦται ἰδέαι ὑπόκεινται βάσις καὶ εἰς τὰς παραστάσεις τῶν Ἁγίων. Βεβαίως γνωρίζομεν ὅτι τὰ συνήθη χαρακτηριστικὰ τῶν βυζαντινῶν Ἁγίων (καὶ δὴ τῶν παλαιότερων περιόδων), δηλ. ἡ μετωπικότης, ἡ ἄκαμπτος ἱερατικότης, τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια, τὰ ἰσχυρὰ περιγράμματα, ἡ γραμμικὴ πτυχολογία κλπ., κατόπιν αἱ συνθέσεις ἐκεῖναι μὲ τὰς ρυθμικὰς πομπὰς τῶν Ἁγίων (ὡς π.χ. ἐν ἀγίῳ Ἀπολλιναρίῳ τῷ Νέφ τῆς Ραβέννης), μὲ τὴν ὑπέρθεισιν τῶν μορφῶν πρὸς ἀπόδοσιν τοῦ βάθους, κ.λ.π., ὀφείλονται ἐν πολλοῖς εἰς τὸν ἀνατολικὸν κλάδον τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας τοῦ ὁποῦ ἀνάλογα ἔργα εὐρίσκομεν εἰς Αἴγυπτον (Φαγιούμ), Συρίαν, Περσίαν, κλπ. Ὅμως παρὰ τὴν ἀναμφισβήτητον μορφολογικὴν, τεχνοτροπικὴν καὶ τεχνικὴν ἐπίδρασιν τῶν χωρῶν αὐτῶν τῆς Ἀνατολῆς εἰς τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν, τὸ δόγμα πάλιν εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον δίδει περιεχόμενον εἰς τὰ ὡς ἄνω καλλιτεχνικὰ ἀνατολικά στοιχεῖα καὶ τὰ καθιστᾷ πλέον σύμβολα ἢ ἐκφραστικὰ μέσα βαθυτάτων νοημάτων. Γενικώτερον οἱ βυζαντινοὶ Ἁγιοὶ δὲν εἰκονίζονται ὡς ἡμεῖς, οἱ ζῶντες, οἱ φυσιολογικοὶ ἄνθρωποι ἀλλ' ὡς οὐρανοπολίται. Διὰ τοῦτο υἰοθετεῖται διὰ τὴν ἀπεικόνισιν αὐτῶν ἡ σχεδιαστικὴ ἐκεῖνη τεχνοτροπία ἣτις μᾶς ἀπομακρύνει ἀμέσως ἀπὸ τὰς μορφὰς τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ μᾶς ὑποβάλλει τὴν αἴσθησιν τοῦ πνευματικοῦ κόσμου εἰς τὸν ὁποῖον ἀνήκουν. Μὲ ἄλλας λέξεις ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ προσπαθεῖ διὰ καθαρῶν γραμμῶν καὶ σχημάτων (πολλάκις εἰλημμένων ἐξ Ἀνατολῆς) νὰ συμβολίσῃ τὰ πνευματικὰ σώματα τῶν Ἁγίων, «τὴν ἑτέραν δόξαν τῶν ἐπουρανίων καὶ ἐν ἀφθαρσίᾳ σωμάτων» κατὰ τὸν ἀπόστολον Παῦλον<sup>42</sup>. Ὁ Χριστὸς - τὸ πρότυπον τῶν ἁγίων - ἔχει τοιοῦτον «δεδοξασμένον» σῶμα μετὰ τὴν Ἀνάστασιν, δι' αὐτὸ καὶ δὲν

<sup>41</sup> Παράδειγμα ἀξιόλογον βλ. ἐν Κ. Καλοκέρη, Εἰκὼν ἀγνώστου Κρητὸς ἀγιογράφου τοῦ ΙΖ' αἰῶνος, εἰς τὰ Πρακτικὰ τοῦ Α' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου 1961 (Ἀνάτυπον) Ἡράκλειον 1962.

<sup>42</sup> Κορ. Α', 40 καὶ 43.

τόν ἀναγνωρίζει ἡ Μαγδαληνή, οὔτε οἱ συμπορευόμενοι μαθηταὶ εἰς Ἑμμαούς. Πολὺ καλὰ μᾶς διηγεῖται ὁ Εὐαγγελιστὴς Μάρκος, ὅτι εἶδον Αὐτὸν οἱ μαθηταὶ «ἐν ἑτέρῳ μορφῇ». Αὐτός, λοιπόν, κατὰ τὸν ἀπόστολόν Του, «μετασχηματίζει (καὶ) τὸ σῶμα τῆς ταπεινώσεως ἡμῶν, εἰς τὸ γενέσθαι αὐτὸ τὸ σύμμορφον τῆς δόξης Αὐτοῦ»<sup>43</sup>. Αὐτὴν τὴν ἀλλοίωσιν προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσῃ εἰς τὰς εἰκόνας τῶν Ἀγίων ἢ βυζαντινὴ τέχνη. Τὰ αἰσθητήρια τῶν Ἀγίων (οἱ ὀφθαλμοί, τὰ ὄτα, ἡ ρίς), ἀποδίδονται διὰ τοῦτο οὐχὶ κατὰ τὴν φυσικὴν, τὴν ἀνατομικὴν ἀλήθειαν, διότι ἕκαστον ἐξ αὐτῶν αἰσθανθὲν καὶ δεχθὲν τὴν θείαν ἀποκάλυψιν κατέστη πλέον ὄργανον τοῦ Πνεύματος καὶ ἡλλοιώθη. Αὐτὴν τὴν ἀλλοίωσιν τῶν αἰσθητηρίων ἐρμηνεύει ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μάλιστα διὰ τῆς σχηματοποιήσεως (stylisation). Μὲ τὴν σχηματοποίησιν ἦτις τόσον συχνὰ παρεξηγεῖται λόγῳ τῆς ὁμοιοσχίμου ρυθμικῆς ἐπαναλήψεως τῶν λεπτομερειῶν, ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὀδηγεῖ πρὸς ὑψηλὴν ἀφαίρεσιν (abstractio) διὰ νὰ καταστήσῃ νοητὸν ποῦ ἔγκειται τὸ ἀληθινὸν ἰδεῶδες τῆς. Καὶ τὸ ἰδεῶδες αὐτῆς εἶναι τὸ Ἄ γ ι ο ν.



Δι' ὅλης μου τῆς σημερινῆς ὁμιλίας, μετὰ τοὺς γενικοὺς χαρακτηρισμοὺς, προσπαθῶ διὰ παραδειγμάτων νὰ καταστήσω, ὅσον δύναμαι, ἀντιληπτόν, ὅτι οἱ δογματικοὶ λόγοι ἀποτελοῦν τὰς θεμελιώδεις προϋποθέσεις κατανόησεως τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς. Θὰ ἐπεθύμουν νὰ ἐπιτρέψητε δύο ἀκόμη παραδείγματα συντομώτατα νὰ ἀναφέρω. Ταῦτα σημειῶνω τελευταῖα καὶ κεχωρισμένα ἀκριβῶς λόγῳ τῆς γενικωτέρας σημασίας των, ἥτοι τῆς δι' αὐτῶν βεβαιώσεως δογματικῶν καὶ θεολογικῶν ρευμάτων τὰ ὁποῖα ἀπασχόλησαν ὅλως ἰδιαιτέρως τὴν Ἐκκλησίαν. Τὸ πρῶτον παράδειγμα δὲν ἀνήκει εἰς τὴν συνήθη ἀγιογραφίαν. Τοῦτο θεωρῶ ἐκτάκτως σπουδαῖον διότι δι' αὐτοῦ γίνεται φανερὸν πόσον ὁ λαὸς μας ἐνέβαλε πράγματι δογματικὸν νόημα εἰς τὴν ἀγιογραφίαν καὶ πόσον ἠσθάνθη αὐτὴν ὡς ἔκφρασιν τῶν βαθειῶν δογματικῶν του πεποιθήσεων. Πρόκειται περὶ μιᾶς τοιχογραφίας τῆς ἁγίας Τριάδος εὐρισκομένης εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγ. Γεωργίου πλησίον τῆς μονῆς Πρέβελι τοῦ νομοῦ Ρεθύμνης ἐν Κρήτῃ, χρονολογουμένης δὲ εἰς τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνος<sup>44</sup>. Εἰς αὐτὴν εἰκονίζεται ὁ Θεὸς Πατήρ, ὡς γέρον λευκογένειος, (τύπος τοῦ Παλαιοῦ των Ἡμερῶν) καθήμενος ἐπὶ θρόνου καὶ φέρων ἐπὶ τῶν γονάτων Του τὸν Υἱόν, ὡς νέον ἀγένειον, παρίσταται δὲ καὶ τὸ ἅγιον Πνεῦμα, ὡς περιστερά. Ἄλλ' ἡ ἀπεικόνισις αὕτη δὲν εἶναι ὅπως ἡ ἀντίστοι-

<sup>43</sup> Φιλ. γ', 21.

<sup>44</sup> Βλ. Καλοκέρη, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957 σελ. 181.

χος εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ (ὅπου τὸ ἅγ. Πνεῦμα εἰκονίζεται μεταξὺ Πατρὸς καὶ Υἱοῦ) ἢ ὅπως εἰς τὴν Κοιμητορικὴν εἰς Καστοριάν, ἢ ὡς ἢ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 52 ἑλλην. χειρογράφου τῆς Βιέννης (ἐνθα ὁ ἐπὶ τῶν γονάτων τοῦ Πατρὸς Υἱὸς κρατεῖ τὴν συμβολίζουσαν τὸ ἅγ. Πνεῦμα Περιστεράν). Εἰς τὰς παραστάσεις ἐκείνας δηλοῦται ἀπλῶς τὸ δόγμα τῆς ἁγ. Τριάδος, τὸ τρισυπόστατον καὶ ἀδιαίρετον τῆς Χριστιανικῆς Θεότητος, ἢ (εἰς τὴν περιπτῶσιν μάλιστα τῆς Καστοριάς) «τὸ ἐν Υἱῷ ἀναπαυόμενον» ἁγ. Πνεῦμα. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ὅμως τῆς Κρήτης ὑπάρχει ἀπὸ τὸ μοναδικόν, ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω. Ὁ Θεὸς Πατὴρ δηλ. ἐξωγραφῆθη ἐκ πορευῶν ἐκ τῶν χειλέων Του τὸ ἐν εἶδει λευκῆς ἵπταμένης περιστερᾶς εἰκονιζόμενον ἁγ. Πνεῦμα. Δηλοῖ δηλ. ἡ παράστασις αὐτὸ τοῦτο τὸ ὀρθόδοξον δόγμα τῆς ἐκ πορευῶσεως τοῦ ἁγ. Πνεύματος. Τὸ «Πνεῦμα τὸ ἅγιον, τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς, ἐκπορευόμενον». Ἡ ἐκ τῶν χειλέων τοῦ Πατρὸς ἐξερχομένη περιστέρα αἰσθητοποιεῖ χαρακτηριστικῶς τὸ πρᾶγμα, αἱ δὲ ἀναπεπταμένα πτέρυγές της δηλοῦν ἀκριβῶς τὴν ἐνέργειαν τῆς ἐκπορευῶσεως. Καὶ διὰ τὸ παράδειγμα τοῦτο ἡ μονόπλευρος αἰσθητικὴ ἐξέτασις οὐδὲν ἀπολύτως θὰ εἶχε νὰ μᾶς εἴπῃ. Μᾶλλον θὰ ἐσημείωνε μίαν μετρίαν καλλιτεχνικῆς ποιότητος ἐπαρχιακὴν τοιχογραφίαν!. Ἄλλ' οἱ διαβλέποντες ὅμως δογματικὰς προϋποθέσεις εἰς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ βάσει αὐτῶν, ἀξιολογοῦντες αὐτήν, διαπιστοῦμεν ἐνταῦθα παράστασιν, ἰδιαιτέρας σημασίας διὰ τὸ ὀρθόδοξον δόγμα τῆς «ἐκ τοῦ Πατρὸς» καὶ μόνον ἐκπορευῶσεως τοῦ ἁγ. Πνεύματος. Ἐγχεῖται δὲ ἡ σημασία τῆς παραστάσεως οὐχὶ εἰς τὴν σχολαστικὴν ἢ φανατικὴν (ὡς θὰ ἐνόμιζέ τις μακρὰν τῶν τοιούτων) προβολὴν δογματικῶν ἰδεῶν ὑπὸ τοῦ ζωγράφου, ἀλλ' εἰς τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀπεικόνισις αὕτη ἐπεχειρήθη εἰς ἐποχὴν καθ' ἣν κατεῖχον τὴν Κρήτην οἱ παπικοὶ Ἐνετοί, ἡ παπικὴ προπαγάνδα ἠσκέετο καὶ ἐκεῖ εὐρύτατα καὶ ἐλάμβανε χώραν ἢ ἐν Φλωρεντίᾳ Σύνοδος (1439) τῆς ὁποίας τὰς ἀποφάσεις τόσον, ἀλλ' εἰς μάτην, ἠγωνίσθη ὁ παπισμὸς νὰ ἐπιβάλῃ εἰς τὴν νῆσον. Ἐνταῦθα λοιπὸν ὁ ὀρθόδοξος καλλιτέχνης, εὐθὺς μετὰ τὴν ἀνωτέρω Σύνοδον, ἐπέτυχε νὰ διερμηνέυσῃ τὴν ὑπὲρ τῆς πατρῴας πίστεως ἀντιδρασίαν τοῦ λαοῦ τῆς νήσου (ἦν, ἐξ ἄλλου, ἐκ τόσων πηγῶν σήμερον γνωρίζομεν) καὶ νὰ ἐκφράσῃ, διὰ καθαρῶς ζωγραφικῶν μέσων, τὸ βαθύτερον ὀρθόδοξον φρόνημα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ γενικώτερον<sup>45</sup>.

Καὶ τώρα ἄς ἀναφέρωμεν τὸ τελευταῖον παράδειγμα. Τοῦτο δὲν εἶναι, νομίζω, ὀλιγώτερον ἐνδιαφέρον τοῦ προηγουμένου. Σχετίζεται καὶ αὐτὸ πρὸς τὴν ιδέαν τῆς ἁγίας Τριάδος. Εἰς ναοὺς δηλ. τῆς Ρωσίας, τοῦ 14ου αἰῶνος, ὡς π.χ. τοῦ Κοναλενσκοῦ Cerkvi, εὐρίσκομεν μεταξὺ ἄλλων καὶ τὴν παράστα-

<sup>45</sup> Ἐνθ' ἀν. σελ. 96.

σιν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Χριστοῦ<sup>46</sup>. Οὗτος εἰκονίσθη ἐντὸς διπλῆς φωτεινῆς δόξης ἀποτελουμένης ἐκ δύο ἐπαλλήλων καμπυλουμένων τετραγώνων, κάτω δέ, «εἰς γῆν πεσόντες», ἐσχεδιάσθησαν οἱ τρεῖς μαθηταί. (Ἐνάλογον παράστασιν ἔχομεν τὸν αὐτὸν αἰῶνα εἰς τὸν ναὸν ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης κ.ά.). Ἡ ἀπλῆ αὐτὴ τοιχογραφία, τὴν ὁποίαν οὐδόλως ἐννοοῦμεν μόνον μὲ τὰ τεχνικὰ κριτήρια, ἀποτελεῖ, δογματικῶς θεωρουμένη, μεγίστην συμβολὴν εἰς τὸ πρόβλημα τῆς ἐπιδράσεως τῶν ἡσυχαστῶν ἐν Ρωσίᾳ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα. Τὰ δύο δηλ. ἐπάλληλα τετράγωνα, ἥτοι ἡ διπλῆ δόξα, μαζὶ μὲ τὸν Χριστὸν (ὡς τρίτην) συμβολίζουσιν, ὡς γνωστόν, «τὸ τρίλαμπές τῆς μιᾶς θεότητος» καὶ ἐπικρατοῦν, ὡς γνωρίζομεν, εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην ἀπὸ τοῦ 14ου αἰῶνος, κατ' ἐπίδρασιν τῶν ἡσυχαστῶν, ὡς ἀπέδειξεν ἤδη ὁ Millet<sup>47</sup>. Καὶ ὁ Γρηγόριος Παλαμᾶς σχετικῶς σημειώνει: Τὸ Πνεῦμα πάρεστι «τὸ τοῦ υἱοῦ πρὸς τε αὐτὸ καὶ τὸν πατέρα συμφυῆς καὶ ἐνιαῖον τοῦ φωτὸς δεικνύον· τούτων γὰρ πλοῦτος ἡ συμφυῖα καὶ τὸ ἓν ἕξάλμα τῆς λαμπρότητος»<sup>48</sup>. Τὸ σπουδαιότατον λοιπὸν τοῦτο χαρακτηριστικὸν τῶν ἐπαλλήλων τετραγώνων εἰς τὴν ἐν λόγῳ παράστασιν, ὁμοῦ μὲ τὴν ἐν αὐτῇ, βιαιοτάτην ἐπὶ τῆς γῆς πῶσιν τῶν μαθητῶν - ἀπεθαμβωμένων ἀπὸ τὸ «ἄκτιστον» φῶς -, καθὼς καὶ ἡ γενικωτέρα ἐν Ρωσίᾳ, κατὰ τὴν περίοδον αὐτήν, εἰκονογραφία Θεοφάνους τοῦ Ἑλληνοῦ (χαρακτηριζομένη ὑπὸ βαθέως ἡσυχαστικοῦ πνεύματος) βεβαιώνουν ἐμπειρικῶς καὶ περιτράνωσ τὸ δογματικὸν καὶ θεολογικὸν ζήτημα τοῦ βαθμοῦ τῆς ἐπιδράσεως τῶν ἡσυχαστῶν καὶ εἰς τὴν Ρωσίαν κατὰ τὸν αἰῶνα τοῦτον.

Ἐκ τῶν παραδειγμάτων αὐτῶν τῆς ἁγ. Τριάδος καὶ Μεταμορφώσεως καὶ ἐκ τῆς ἄλλης ἀγιογραφικῆς ἐξετάσεως τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν Ἀγίων, (δηλ. τῶν κυριωτέρων εἰκονογραφικῶν κατηγοριῶν αἱ ὁποῖαι συνιστοῦν τὴν ἱερὰν βυζαντινὴν τέχνην), ἔγινε νομίζω φανερόν ὅτι δογματικαὶ ἀρχαὶ καὶ θεολογικαὶ διδασκαλίαι πρέπει πάντοτε νὰ ἀναζητῶνται κατὰ τὴν μελέτην τῆς τέχνης ταύτης. Καὶ ὅτι πρὸς τούτοις, αἱ ἀρχαὶ αὐταὶ συνιστοῦν καὶ τὴν θεμελιώδη προϋπόθεσιν κατανοήσεώς της<sup>49</sup>. Ἄλλ' ἡ δογμα-

<sup>46</sup> Lazareff, Ἡ τέχνη τοῦ Νόβγοροδ, Μόσχα 1947, πῖναξ 72.

<sup>47</sup> Recherches sur l' iconographie de l' Evangile, Paris 1916, σελ. 230.

<sup>48</sup> Ὁμιλία 34, Migne P. G. τ. 151, col. 428 c καὶ Millet, ἔνθ' ἄν. σ. 230.

<sup>49</sup> Ἄλλ' οἱ ἀνιχνεύοντες, εὐρίσκοντες καὶ γνωρίζοντες τὰ πράγματα ταῦτα εἶναι ἐν πρώτῃ μοίρᾳ οἱ θεολόγοι καὶ δι' οἱ ἐκ τῶν θεολόγων βυζαντινολόγοι — ἀρχαιολόγοι, ὅπως βεβαίως τῶν κλασικῶν ἀρχαιολογικῶν πραγμάτων ἀρμόδιοι εἶναι πρωτίστως οἱ φιλόλογοι, οἱ ἐκ τῶν φιλόλογων ἀρχαιολόγοι. Διὰ τοῦτο καὶ πλῆγμα κατὰ τῆς ἐρεῦνης καὶ προβολῆς τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως τοῦ Ἑθνους, ἀλλὰ καὶ κατὰ τῆς ὀρθοδόξου ἀρχαιολογίας ἀποτελεῖ, νομίζω, ἡ διὰ βεβιασμένης ἐνεργείας τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Ἀρχαιοτήτων, στέρησις τοῦ ἀνεκάθεν δικαιώματος τῶν θεολόγων ὅπως διορίζονται — κατόπιν βεβαίως ἐξετάσεων — Ἐπιμεληταὶ καὶ Ἐφο-

τική αυτή θεώρησις τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας οὐδόλως πρέπει νὰ ὀδηγῆ εἰς τὴν σκέψιν ὅτι τάχα καθιερώθησαν τύποι ἀπαράβατοι οἱ ὅποιοι πρέπει διὰ τῆς ἀντιγραφῆς νὰ ἐπαναλαμβάνονται εἰς τὸ διηγεζέ, ἀποστερουμένης τοιοτοτρόπως τῆς βυζαντινῆς τέχνης τοῦ θεμελιώδους στοιχείου πάσης τέχνης, δηλ. τοῦ ἐξελικτικοῦ<sup>50</sup>. Τὸ δόγμα δηλ. καὶ ἡ ἄλλη διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας καθορίζει μόνον τὰς γενικὰς γραμμὰς, διὰ νὰ δυνηθῆ κατόπιν ἡ τεχνοτροπία τῶν ζωγράφων (ἀναλόγως βεβαίως τῆς καλλιτεχνικῆς των ὀριμότητος) νὰ ἀποδώσῃ τὴν πνευματικὴν καὶ ὄχι τὴν φυσικὴν ἀλήθειαν, τὴν ὁποίαν ἀποπειρᾶται νὰ ἐκφράσῃ ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία. Τὸ δόγμα δὲν εἰσέρχεται εἰς λεπτομερείας. Δὲν δεσμεύει τὴν ἔμπνευσιν τῶν ζωγράφων καὶ δὲν ἀπαγορεύει τὴν ἀνανέωσιν τῶν ἐκφραστικῶν των μέσων. Οὐδὲ παρεμβαίνει τὸ δόγμα εἰς ζητήματα τεχνικῆς, οὐδ' ἀντιτίθεται εἰς τὸν πλουτισμὸν τῆς εἰκονογραφίας διὰ τῆς νέας θρησκευτικῆς ἐμπειρίας κάθε ἐποχῆς. Μόνον ὅπου δὲν ὑπάρχει ἡ δύναμις ἐκφράσεως τῆς τοιαύτης ἐμπειρίας, μόνον ὅπου ἐλλείπει ἡ πηγαία ἔμπνευσις καὶ ἀπουσιάζουν τὰ νεώτερα ἐκφραστικὰ μέσα, μόνον ἐκεῖ οἱ ζωγράφοι γίνονται εὐαίσθητοι εἰς τὴν ἀντιγραφὴν καὶ τὴν μίμησιν τῶν παλαιῶν προτύπων, τὰ ὁποῖα τότε προβάλλουν μὲ φανατισμὸν καὶ ἐν ὀνόματι τῆς κινδυνευούσης, τάχα, παραδόσεως! Ἄλλὰ τοῦτο οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ ἐν *asylum ignorantiae*.... Εἰς τὴν Θεολογίαν ὀμιλοῦμεν περὶ ἐξελίξεως καὶ αὐτῶν τῶν δογμάτων. Πολὺ περισσότερον λοιπὸν ἰσχύει ἡ ἐξέλιξις αὐτὴ διὰ τὴν τέχνην. Καὶ ἀκριβῶς ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τοῦτο διδάσκει. Διότι ἄλλη ἦτο ἡ μορφή τῆς τέχνης τῶν κατακομβῶν, ἄλλη ἡ ἐπὶ Ἰουστινιανοῦ, ἄλλη ἡ ἐπὶ Μακεδόνων καὶ Κομνηνῶν, ἄλλη ἡ ἐπὶ Παλαιολόγων, ἄλλη ἡ μεταβυζαντινὴ. Ἐνῶ δηλ. ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καθ' ὅλας τὰς ἐποχὰς παρέμεινε μία κατὰ τὴν οὐσίαν καὶ τὸ δογματικὸν της περιεχόμενον, ὅμως ἡ μορφή αὐτῆς συνεχρονίζετο, δηλ. ἡ τεχνοτροπία της ὑφίστατο ἐξέλιξιν, ἡ εἰκονογραφία της ἐπλουτίζετο, καὶ δὲν παρεδίδοτο ἀμετάβλητος εἰς τὰς νέας ἐποχὰς. Οἱ ἀποβλέποντες λοιπὸν καὶ σήμερον εἰς μίαν ἀναγέννησιν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης δὲν πρέπει νὰ ἀγνοοῦν τὰ οἰκουμενικὰ χριστιανικὰ καλλιτεχνικὰ αἰτήματα τῆς ἐποχῆς, νὰ ἐπηρεάζωνται ἀπὸ τὰς ὑπερβολὰς, ἐνίων ἀγιογράφων, καὶ νὰ μένουν μακρὰν τῆς κατανοήσεως τοῦ χαρακτῆρος τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Διδακτικὰ παραδείγματα διὰ τοὺς συγχρόνους μας πρόκεινται δύο ἀναμφισβητήτως κορυφαῖοι βυζαντινοὶ ζω-

ροὶ τῶν βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων. Ἄλλ' οἱ ναοὶ καὶ τὰ λοιπὰ βυζαντινὰ μνημεῖα εἶναι κυριώτατα ὑπόθεσις τῆς Ἐκκλησίας, ἐρήμην τῆς ὁποίας ἐλήφθη ἡ περὶ ἧς ὁ λόγος ἀπαράδεκτος ἀπόφασις. Ἄλλ' ἡ Ἐκκλησία τί θὰ πράξῃ; Θὰ ἀνεχθῆ τὸν κόλαφον;

<sup>50</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. ἡμέτερον ἔργον, «Ἡ Οὐσία . . .» σελ. 117 κέξ.

γράφου, ὁ Μανουὴλ Πανσέληνος (14ος αἰὼν) καὶ ὁ Κρής Θεοφάνης (16ος αἰὼν). Ἀμφότεροι παρέμειναν πιστοὶ εἰς τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας καίτοι ἀμφότεροι προσέλαβον εἰς τὸ ἔργον των στοιχεῖα ἐκ τοῦ γενικωτέρου καλλιτεχνικοῦ ρεύματος τῶν χρόνων των ('Αναγέννησις) τὰ ὁποῖα ὁμοῦς ὑπέταξαν καὶ ὅλως ἀφωμοίωσαν διὰ τῆς ἰσχυρᾶς των καλλιτεχνικῆς προσωπικότητος. Κατὰ τὸ παράδειγμα αὐτῶν - οἵτινες ἀποτελοῦν σταθμοὺς εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν - ἡ ἀναγέννησις καὶ σήμερον θὰ ἐπέλθῃ ὅταν εὐρεθοῦν οἱ καλλιτέχνη οἱ ὁποῖοι μὲ πλήρη γνῶσιν τῆς οὐσίας τῆς Ὁρθοδοξίας, - ἄρα μὲ ἀπαραίτητον πλουσίαν θεολογικὴν παιδείαν - θὰ ἀναζητήσουν ἐκ τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς μας τὰ καλλιτεχνικῶς ὁμόλογα πρὸς τὴν παράδοσιν στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα, ὡς νεώτερα, θὰ ἐμφυσήσουν τὴν πνοὴν των εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν, χωρὶς τὸ παράπαν νὰ ἀλλοιώσουν τὸν ὑπερβατικὸν χαρακτήρα της. Ἄλλως ἡ ἐμμονὴ περὶ τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, θὰ δημιουργῇ μόνον φανατικὸς ἀντιγραφεῖς ἱκανοὺς νὰ προάγουν τὸν φορμαλισμὸν καὶ ἴσως, τὴν ἀναπαλαίωσιν, ποτὲ ὁμοῦς νὰ ὀδηγοῦν πρὸς τὴν - τόσον ἐφετὴν - ἀνθησιν τῆς ἀγιογραφίας.

#### Κύριοι Φοιτηταί.

Ἐπειδὴ, ἡ Σχολὴ ἡμῶν εἶναι Θεολογική, διὰ τοῦτο ἡ ἔδρα ἡμῶν εἶναι «ἔδρα τῆς Χριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας» καὶ οὐχὶ μόνον τῆς «Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας», ὅπως εἶναι ἡ ἔδρα εἰς τὴν ἀδελμὴν Φιλοσοφικὴν Σχολήν, ὡς σαφῶς ὀρίζει αὐτὴν τὸ Β. Διάταγμα τοῦ 1939. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ ἔδρα ἡμῶν ἀποβλέπει εἰς τὴν ἔρευναν τῆς τέχνης τοῦ ὅλου χριστιανικοῦ κόσμου, ἥτοι τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως. Δηλ. πρέπει νὰ ἐξετάζωμεν τοὺς κλάδους τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς Γλυπτικῆς, τῆς Ζωγραφικῆς, τῆς Μικροτεχνίας, τῆς Μεταλλοτεχνίας, τῆς Ὑφαντουργίας κ.λ.π. ὅπως ἀνεπτύχθησαν εἰς τὴν παλαιοχριστιανικὴν καὶ εἰς τὴν βυζαντινὴν περίοδον. Ἄλλ' οὐ μόνον εἰς αὐτάς, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν, εἰς τὴν Καρολίνειον, τὴν Ὀθωνικὴν, εἰς τὸν Ρωμανικὸν ρυθμὸν, εἰς τὸν Γοτθικόν, εἰς τὴν Ἀναγέννησιν, εἰς τὸ μαρόκ, κ.τ.τ. (Καὶ ταῦτα βεβαίως ἐκ τῶν μνημείων καὶ ὅχι ὡς ἱστορίαν τῆς Τέχνης). Τοῦτο δὲν ἐγένετο, ἀτυχῶς, μέχρι σήμερον παρ' ἡμῖν, διότι, παρὰ τὸν σαφῆ τίτλον τῆς πανεπιστημακῆς ἔδρας, μόνον ὡς «βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία» ἐδιδάσκετο τὸ μάθημα. Διὰ τοῦτο ἡμεῖς, ὡς προσήκει εἰς Θεολογ. Σχολήν, καὶ ὡς ἄριστα καθορίζει τὸ ἡμέτερον Διάταγμα, ἠρχίσασμεν ἤδη νὰ ἐξετάζωμεν τὴν Ἀρχαιολογίαν - ἐπιτραπέιτω νὰ εἴπωμεν πρῶτοι - ἐκ τῶν μνημείων ὀλοκλήρου τοῦ Χριστιανικοῦ κόσμου καὶ δι' ὅλων τῶν ρυθμῶν καὶ τύπων τοὺς ὁποίους ἡ χριστιανικὴ τέχνη διεμόρφωσεν. (Ἡ πρὸς τὸ παρὸν πολυγραφημένη ἔκδοσις τῆς Ἀρχαιολογίας ἡμῶν, βεβαιώνει τοῦτο). Οὕτω μόνον θὰ ἐπιτύχωμεν, νομίζω, οἰκουμενικὴν

θεώρησιν τοῦ διὰ τῶν ἀρχαιολογικῶν μνημείων παρεχομένου παγχριστιανικοῦ καλλιτεχνικοῦ καὶ θρησκευτικοῦ βιώματος καὶ θὰ καταστῶμεν ἱκανοὶ νὰ ἐκτιμήσωμεν κατόπιν τὴν βυζαντινὴν τέχνην καὶ νὰ διακρίνωμεν τὴν εἰδοποιὸν διαφορὰν αὐτῆς, ὡς τέχης ὀρθοδόξου ἀπὸ τῆς τέχνης τοῦ Δυτικοῦ χριστιανικοῦ κόσμου. Ἡ συνεξέτασις τῆς χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας τῆς Δύσεως θὰ βεβαιώσῃ διὰ τῆς συγκρίσεως τῆς μορφολογίας καὶ τοῦ περιεχομένου της πρὸς τὴν βυζαντινὴν, τὴν ὑπερέραν ἀξίαν αὐτῆς (δηλ. τῆς βυζαντινῆς) ἥτις, ἔχουσα καθαρῶς λειτουργικὸν καὶ οὐσιωδῶς δογματικὸν χαρακτῆρα, ἐκφράζει ὅλην τὴν πνευματικότητα τῆς Ὀρθοδοξίας. Καὶ ἐπειδὴ ἡ πνευματικότης αὕτη, περισσότερον ἀπὸ τοὺς ἄλλους κλάδους τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολογίας φαίνεται εἰς τὸν κλάδον τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, διὰ τοῦτο εἶναι ἀνάγκη, κ. Φοιτηταί, ὅπως παραλλήλως πρὸς τοὺς ἄλλους ἀρχαιολογικοὺς κλάδους τοὺς ὁποίους θὰ διδαχθῶμεν, νὰ καλλιεργῶμεν καὶ νὰ προάγωμεν καὶ τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπερ ἐκφράζει ἡ δογματικὴ καὶ ἡ ἄλλη, ὡς εἶδομεν, διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας, ἥτις καὶ εἶναι ἡ θεμελιώδης προϋπόθεσις ἐρμηνείας τῆς τέχνης ταύτης. Ἡ ἔρευνα τῶν δογματικῶν αὐτῶν προϋποθέσεων τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας θὰ ὀδηγῇ εἰς τὴν ἐκτίμησιν τῆς οὐσίας της, ἥτις εἶναι καὶ ἡ οὐσία τῆς Ὀρθοδοξίας. Ἡ μελέτη καὶ παρουσιάσις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς οὐχὶ μόνον ἀπὸ τῆς πλευρᾶς τῆς φόρμας, ἀλλὰ - σὺν αὐτῇ - καὶ τὸ ὑπὸ τὸ θεολογικόν της πρῶσιμα-ὅπερ ἀφορᾷ τὸ κυρίως χαρακτῆρα της - ὅχι μόνον θὰ ὀδηγήσῃ ἡμᾶς εἰς τὴν γνῶσιν τοῦ βάθους αὐτῆς τῆς ἱερᾶς τέχνης, ἀλλὰ καὶ θὰ διευκολύνῃ τὴν κατανόησιν καὶ οἰκειώσιν τοῦ πνεύματός της ὑπὸ τῶν ἄλλου χρώματος φυλῶν, τῶν προσερχομένων, ἡμέρα τῇ ἡμέρα, εἰς τὴν Ὀρθοδοξίαν. Τὸ χρῶμα τῶν ἱερῶν προσώπων ἐνταῦθα θὰ εἶναι βεβαίως ἀνάλογον πρὸς τὸ χρῶμα τῶν φυλῶν αὐτῶν, ἀλλ' ἡ τεχνοτροπία καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς των θὰ ἐμπνέται ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας, τὸ ὅποιον εἶναι πάντοτε ἀντιφυσιοκρατικὸν καὶ ἐκφραστικὸν τῶν ἀληθειῶν τοῦ δόγματος.

Τοιοτοτρόπως ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ὡς ἐκφραστὴς τῆς Ὀρθοδοξίας, θὰ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐμφανίζεται καὶ εἰς τὴν σύγχρονον Οἰκουμενικὴν, λεγομένην, Κίνησιν, ἀφ' ἑνὸς διὰ ν' ἀποδεικνύῃ ἐμπειρικῶς (διὰ τῶν μνημείων της) τὴν ἀλήθειαν τῆς Ὀρθοδοξίας, καὶ ἀφ' ἑτέρου διὰ νὰ χορηγῇ τὸ πνεῦμα της εἰς μίαν ἱερὰν τέχνην τοῦ συγχρόνου χριστιανικοῦ κόσμου, - εἰς μίαν θὰ ἔλεγον οἰκουμενικὴν χριστιανικὴν τέχνην - εἰς τὴν ὁποίαν θὰ πρέπει νὰ ἀποκρυσταλλωθῇ ὅ,τι ἀποζητεῖ ἡ *Una Sancta*.