

#### 4.

## Η ζωγραφική των εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400

ROBIN CORMACK

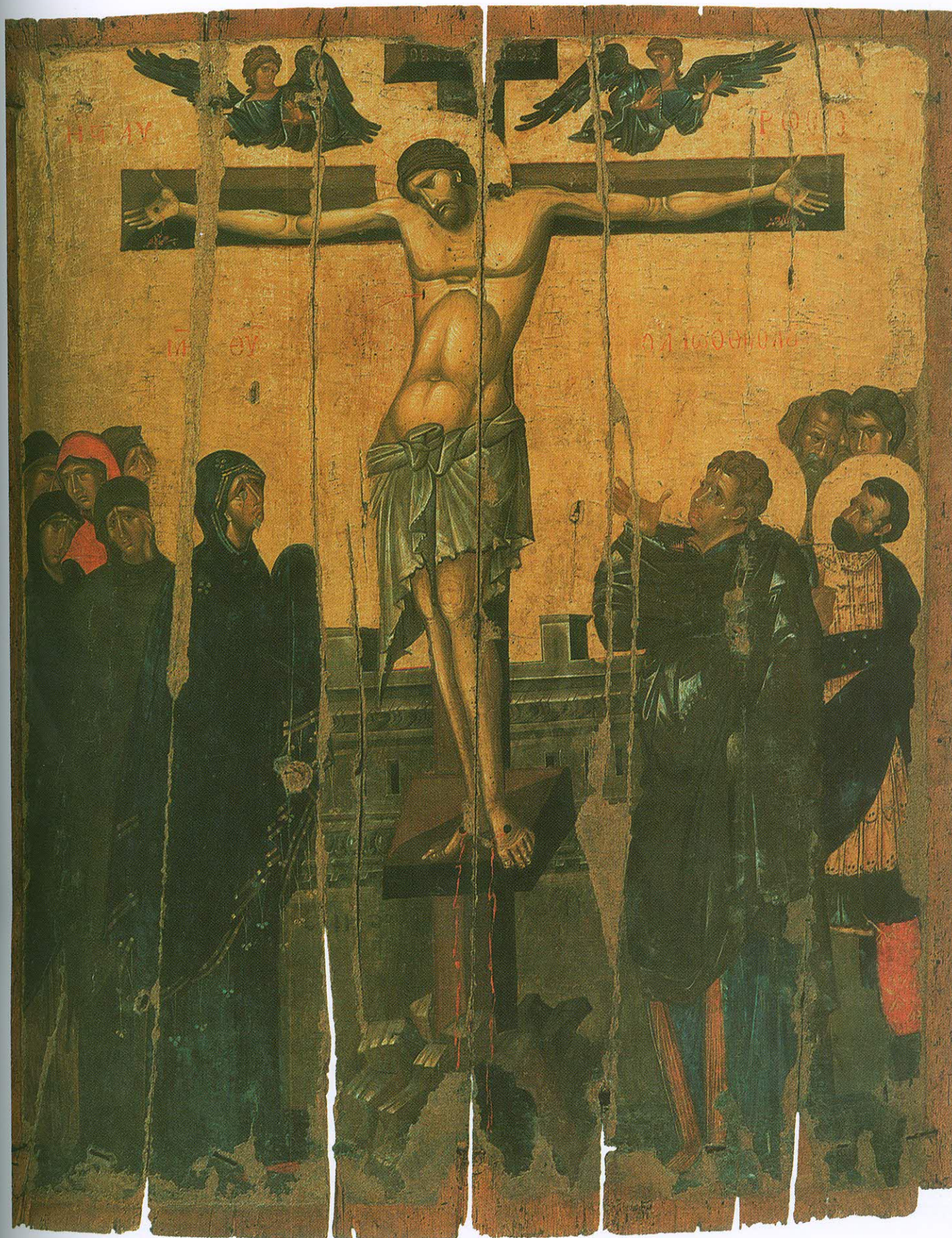
Οι γνώσεις μας για την Υστεροβυζαντινή τέχνη παρουσιάζουν ένα σημαντικό κενό σχετικά με την παραγωγή φορητών εικόνων στην Κωνσταντινούπολη των αρχών του 15<sup>ου</sup> αι. Η απουσία ομοφωνίας ως προς το ζήτημα είναι εμφανής. Λόγου χάρη, στη βιβλιογραφία γύρω από την εικόνα του Θριάμβου της Ορθοδοξίας, στο Βρετανικό Μουσείο (κατ. 4), σχετικά με τη χρονολόγηση όσο και την προέλευσή της η έρευνα έχει διατυπώσει δύο ασύμβατες μεταξύ τους θέσεις. Η μία άποψη υποστηρίζει ότι πρόκειται για έργο τέχνης το οποίο ενσωματώνει τις θεολογικές και πνευματικές διαμάχες που έλαβαν χώρα στην Κωνσταντινούπολη κατά το β' μισό του 14<sup>ου</sup> αι. και ότι, τεχνοτροπικά, εκπροσωπεί την τέχνη της βυζαντινής πρωτεύουσας. Η άλλη πρόταση, ότι συνιστά κρητική δημιουργία, υποστηρίχθηκε από τη Νανώ Χατζηδάκη,<sup>1</sup> με βασικό επιχείρημα ότι παρουσιάζει εικονογραφικά στοιχεία που προσδιάζουν στην παραγωγή της Κρήτης. Η αμφισβήτηση της δεύτερης αυτής πρότασης προϋποθέτει, βέβαια, στοιχειοθέτηση μιας πειστικής υπόθεσης σχετικά με τον χαρακτήρα της ζωγραφικής στην Κωνσταντινούπολη, βασισμένης σε χειρόγραφα, τοιχογραφίες και εικόνες της συγκεκριμένης περιόδου. Κατά συνέπεια τίθεται το ευρύτερο ερώτημα κατά πόσο, στην προκειμένη περίοδο κινητικότητας και μη σταθερής πελατείας, οι καλλιτέχνες παρέμεναν σε έναν τόπο, ή αν μετακινούνταν, μέσα και έξω από τα όλο και συρρικνούμενα σύνορα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, ανάλογα με τις πολυάριθμες και διαφορετικές παραγγελίες που δέχονταν.

Δημιουργεί, θα έλεγα, σύγχυση μάλλον το να διαβάσει κανείς, ως προς το ερώτημα που μας απασχολεί, την πρόσφατη μονοσήμαντη απάντηση του Στέφανου Γεράσιμου:<sup>2</sup> *Στα μέσα του 14<sup>ου</sup> αι. η παραγωγή φορητών εικόνων έπαυσε στην Κωνσταντινούπολη. Η πρωτεύουσα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας επικεντρώθηκε, πέρα από τα όριά της, σε έναν ανέλπιδο αγώνα για την επιβίωσή της.*

Πράγματι, μια τόσο κατηγορηματική θέση καταδεικνύει την αναγκαιότητα έρευνας που θα αποσαφηνίσει την κατάσταση των καλλιτεχνικών πραγμάτων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400, εφόσον μάλιστα δεν είναι λίγα τα επιστημονικά κείμενα όπου, σωστά, υποστηρίζεται η παραγωγή εικόνων στην Κωνσταντινούπολη αυτών των χρόνων. Λόγου χάρη, στον κατάλογο της έκθεσης *Faith and Power*<sup>3</sup> οι συγγραφείς των λημμάτων δεν είχαν καμιά επιφύλαξη να αποδώσουν τη δημιουργία εικόνων στην Κωνσταντινούπολη μετά τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αι. Πράγματι, η εξαιρετη αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Παισολύπη και τις δέκα σκηνές Δωδεκαόρτου, στη μία πλευρά, και τη Σταύρωση με τους τέσσερις προφήτες, στην άλλη (κατ. 2), από τη συλλογή του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, θεωρείται κωνσταντινopolίτικο έργο που ανήκε σε μοναστήρι αφιερωμένο στην Παναγία Παισολύπη, το οποίο ιδρύθηκε στα μέσα του 14<sup>ου</sup> αι. και ανακαινίστηκε το 1365.<sup>4</sup> Το συγκεκριμένο λήμμα, που φέρει την υπογραφή της Annemarie Weyl Carr, αποδίδει και την εικόνα της Σταυρώσεως (εικ. 10) από τον Ελκόμενο της Μονεμβασίας στην Κωνσταντι-

#### Εικ. 10.

Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα με τη Σταύρωση από το νότο του Ελκομένου Μονεμβασίας (αρ. εισ. ΒΧΜ 981), β' μισό 14<sup>ου</sup> αιώνα.





**Εικ. 11.**

Σόφια, ναός Αλέξανδρου Νιέφκι, Κρήτη. Αμφιπρόσωπη εικόνα (αρ. ε. 2057), τελευταίες δεκαετίες του 14<sup>ου</sup> αιώνα. α: η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος β: Το Όραμα της Μονής Λατόμου.

νούπολη αυτής της περιόδου και υποστηρίζει ότι αρκετά από τα εικονογραφικά μοτίβα των κρητικών εικόνων (όπως οι σταυρωμένες κνήμες του Χριστού-νηπίου, η κίνηση των χεριών του και η στάση των δακτύλων της Παναγίας) απαντούν ήδη στην κωνσταντινουπολίτικη τέχνης εικόνα της Παναγίας Παισολύπης του 14<sup>ου</sup> αι. Το έργο αυτό, με την υψηλής ποιότητας οργάνωση των σκηνών, πρέπει να θεωρηθεί έξοχο δείγμα της κωνσταντινουπολίτικης τέχνης του β' μισού του 14<sup>ου</sup> αι., των χρόνων δηλαδή πριν από την εμφάνιση του Αγγέλου. Φανερά την εξέλιξη των εικονογραφικών θεμάτων που μεταλαμπαδεύτηκαν στην Κρήτη (σίγουρα και αλλού) και απαστράπτει με τα χρώματα και τα στοιχεία εκείνα που θα αποτελέσουν αργότερα χαρακτηριστικά της τέχνης του Αγγέλου.

Η χρόνια δυσκολία στην οποία σταθερά προσκρούει η έρευνα γύρω από τη βυζαντινή Κωνσταντινούπολη σε όλες τις περιόδους έγκειται στην απώλεια τεκμηριωμένων και χρονολογημένων πηγών από τη Βασιλεύουσα. Οι μέθοδοι των ιστορικών τέχνης για την αντιμετώπιση του προβλήματος είναι καθιερωμένες,

αλλά όχι ασφαλείς. Η πιο διαδεδομένη μέθοδος συνίσταται στην απόδοση των υψηλότερης ποιότητας έργων σε καλλιτέχνες της Κωνσταντινούπολης και στην επακόλουθη, επομένως, διαμόρφωση της καλλιτεχνικής εικόνας της πνευματικής μητρόπολης του βυζαντινού κόσμου. Η πρακτική αυτή δυστυχώς αποτελεί κλειστό κύκλο, αποκλείοντας την πιθανότητα τοπικής διάκρισης και άνθησης. Ισοδυναμεί με τον ισχυρισμό ότι ένας ζωγράφος του μεγέθους του Αγγέλου πρέπει να προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη, ενώ σήμερα θεωρείται δεδομένο ότι τόσο το περιβάλλον, όσο και η μαθητεία του είχαν στενή σχέση με την πόλη του Χάνδακα (μολονότι γνωρίζουμε ότι το 1436 επιβιβάστηκε σε καράβι με σκοπό να επισκεφθεί, για άγνωστο λόγο, την Κωνσταντινούπολη). Το επιχείρημα θα μπορούσε να περιλάβει έναν αριθμό γνωστών ζωγράφων του 14<sup>ου</sup> αι., οι οποίοι, κατά τη λογική αυτή, πρέπει να εκπαιδεύθηκαν στην Κωνσταντινούπολη, όπως ο Μιχαήλ Αστραπιάς και ο Ευτύχιος που εργάστηκαν στα Βαλκάνια, ο Γεώργιος Καλλιέργης που εργάστηκε στη Βέροια, ή ακόμη και η σκοτεινή μορφή του Μανουήλ Πανσέλη-

νου, ο οποίος θεωρείται ότι είχε φιλοτεχνήσει τις τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος. Βέβαια, η εικασία για την κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή των συγκεκριμένων ζωγράφων μπορεί με αρκετή ασφάλεια να αμφισβητηθεί και, αντίστοιχα, για όλους να προταθεί, ως τόπος μαθητείας και δράσης, η Θεσσαλονίκη, στην ευρύτερη περιοχή της οποίας μάλιστα μαρτυρούνται τα γνωστά τους έργα, ενώ, αντιθέτως, δεν είναι γνωστό ότι έζησαν ή ανέλαβαν παραγγελίες στην Κωνσταντινούπολη. Ωστόσο, θα αποτελούσε ανίσχυρο επιχείρημα, για τη σύνδεσή τους με τη Θεσσαλονίκη, να θεωρήσουμε τα κοινά τους τεχνοτροπικά σημεία ως χαρακτηριστικά μιας “μακεδονικής σχολής” – την τραχύτητα, δηλαδή, και τον ωμό ρεαλισμό, σε αντιδιαστολή προς τις ακαδημαϊκές και διακοσμητικές τάσεις μιας αντίστοιχα υποτιθέμενης “σχολής της Κωνσταντινούπολης”. Ο κίνδυνος της προτεινόμενης διπολικότητας, που βεβαίως έχει μακρά ιστορία, τουλάχιστον από τα συγγράμματα του Gabriel Millet στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., συνίσταται στο ότι απλουστεύει τα δεδομένα της παραγωγής της Υστεροβυζαντινής τέχνης, ότι προϋποθέτει τη μόνιμη εγκατάσταση των ζωγράφων και ότι συγκεντρώνει σε δύο κατηγορίες πολλές εικόνες με αβέβαιη προέλευση. Αγνοεί τον πολυπαραγοντικό χαρακτήρα της τέχνης της Θεσσαλονίκης – παραδείγματος χάρη, ο ψηφιδωτός διάκοσμος του ναού των Αγίων Αποστόλων του πρώιμου 14<sup>ου</sup> αι. είναι έργο του ίδιου καλλιτέχνη που εργάστηκε, ανάμεσα στο 1315 και το 1321, στην Κωνσταντινούπολη για τη Μονή της Χώρας. Ενώ η θεωρία τοπικών σχολών μοιάζει μια εύκολη λύση, διευκολύνοντας την κατηγοριοποίηση έργων παρόμοιου ύφους, η προτεινόμενη, από την άλλη, υπόθεση δεν αναγνωρίζει τις ατομικές σταδιοδρομίες των ζωγράφων της Υστεροβυζαντινής περιόδου, η δουλειά των οποίων ανταποκρινόταν σε ποικίλα καλλιτεχνικά βιώματα και διαφορετικές απαιτήσεις – η ιδέα, επομένως, μιας απομονωμένης και αυτάρκους “μακεδονικής σχολής” δεν είναι πειστική. Αυτό, άλλωστε, καταδεικνύει η αβεβαιότητα των ερευνητών, λόγου χάρη, γύρω από την εικόνα του Roganovo (εικ. 11α–β). Αντιγράφει το ψηφιδωτό της ασίδας της

Μονής Λατόμου (Όσιος Δαβίδ) της Θεσσαλονίκης και περιλαμβάνει επιπλέον στοιχεία που παραπέμπουν σε ιερές τοποθεσίες της πόλης, αλλά δεν εξυπακούεται ότι έχουμε να κάνουμε με δημιουργό “μακεδονικών” τάσεων και όχι κωνσταντινουπολίτικων.<sup>5</sup>

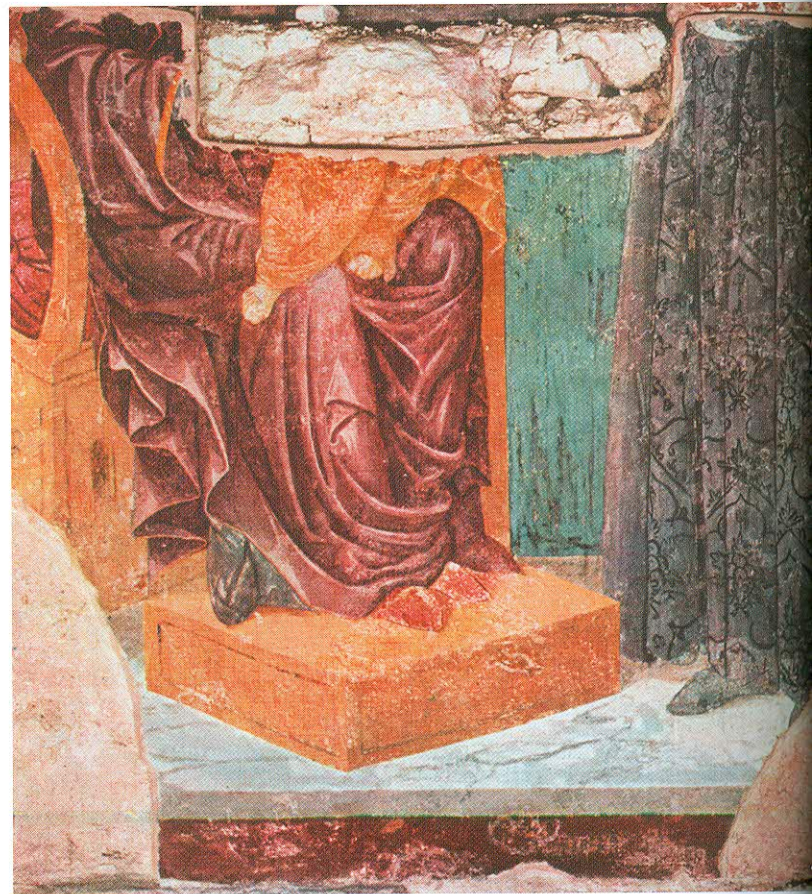
Άλλα παραδείγματα της διαδεδομένης αυτής πρακτικής που συνδέει την υψηλότερη καλλιτεχνική ποιότητα με την Κωνσταντινούπολη, εντοπίζονται στη συζήτηση των τοιχογραφιών του Μυστρά, με την απόδοση του διακόσμου του Αφεντικού και της Περιβλέπτου σε κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους. Δεν πρόκειται για ουσιωδώς εσφαλμένη άποψη, που έχει, άλλωστε, υποστηριχθεί με πολύ καλή τεκμηρίωση από τον Μανόλη Χατζηδάκη και την Ντούλα Μουρίκη. Βασίζεται, ωστόσο, σε υποθέσεις οι οποίες πιθανότατα απλουστεύουν τα δεδομένα της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου και οδηγούν στην άποψη ότι οι αναχρονιστικές κλασικιστικές τάσεις προσιδιάζουν μάλλον στους υψηλότερης μόρφωσης ζωγράφους της πρωτεύουσας, παρά σε καλλιτέχνες της περιφέρειας.

#### Αναζητώντας τη ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400

Σκοπός της μελέτης αυτής δεν είναι η λεπτομερής επισκόπηση της Υστεροβυζαντινής τέχνης, αλλά η επανεξέταση ορισμένων ζητημάτων τα οποία συσκοτίζουν συνήθως την κατανόηση του χαρακτήρα της παραγωγής εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400. Καθώς οι Βυζαντινοί ζωγράφοι δεν περιορίζονταν σε ένα μέσο, αλλά μπορούσαν να φιλοτεχνήσουν ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, εικόνες, πιθανότατα μικρογραφίες χειρογράφων κ.ά, δεν μπορεί η έρευνα για τους Υστεροβυζαντινούς ζωγράφους να επικεντρώνεται μόνο στις εικόνες. Επομένως, το πρώτο από όπου μπορεί να ξεκινήσει η έρευνα είναι οι ναοί της Πόλης και, ό,τι σώζεται από αυτούς. Το βασικό πρόβλημα, στην έρευνα τουλάχιστον, είναι ότι ο ψηφιδωτός και ο τοιχογραφημένος διάκοσμος της Μονής της Χώρας, σήμερα Kariye Camii, μονοπωλούν την εικόνα που έχουμε για τη βυζαντινή τέχνη του 14<sup>ου</sup> αι. Ο υπόλοιπος αιώνας θεωρείται ως περίοδος κατά την οποία οι ζωγραφικές ιδέες αυτού του κορυφαίου, από άποψη τεχνοτροπίας και καλλιτεχνικής

ποιότητας, έργου μοιάζουν να επαναλαμβάνονται συνεχώς, παρά να εξελίσσονται, και έτσι καταλήγουν σε ελάσσονα καλλιτεχνικά εγχειρήματα. Τα αποσπασματικά σωζόμενα, λόγου χάρη, ψηφιδωτά των ναών του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού, που χρονολογούνται στο α΄ μισό του 15<sup>ου</sup> αι., περιγράφονται στη δημοσίευσή τους ως έργο ενός *τεχνίτη-σχεδιαστή παρά κάποιου δημιουργικού καλλιτέχνη-ζωγράφου*.<sup>6</sup> Ως προς τον διάκοσμο του τάφου G (εικ. 12) που απεικονίζει τη νεκρή όρθια μπροστά στην ένθρονη Παναγία με τον Χριστό, στη δεύτερη κόγχη του εξωνάρθηκα του ναού της Μονής της Χώρας του 15<sup>ου</sup> αι., αυτός θεωρείται ότι αποτελεί μια εξαιρετική περίπτωση ιδιαίτερης εξοικείωσης με τις αρχές της προοπτικής του ιταλικού Quattrocento.<sup>7</sup> Ίσως είναι προβληματική η γενίκευση για την τέχνη της Κωνσταντινούπολης από ένα και μόνο δείγμα. Κατά τη γνώμη μου, είναι λογικό να το εκλάβουμε ως σημαντική ένδειξη των ενδιαφερόντων των Υστεροβυζαντινών ζωγράφων, και σίγουρα πάντως υποδηλώνει ότι η νέα σύνθετη τέχνη της Κρήτης την εποχή του Αγγέλου, η οποία σταδιακά συνδυάζει όλο και περισσότερο ανατολικά με δυτικά στοιχεία, θα έπρεπε να θεωρηθεί ως ένας τρόπος καλλιτεχνικής έκφρασης που δεν περιοριζόταν μόνο στα βενετοκρατούμενα εδάφη, αλλά είχε εισαχθεί και στην ίδια τη Βασιλεύουσα.

Υπάρχουν παραδείγματα και άλλων τεχνών που αποδίδονται σε ζωγράφους εργαζόμενους στην Κωνσταντινούπολη, κυρίως ψηφιδωτές εικόνες, οι περισσότερες από τις οποίες χρονολογούνται πριν από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αι. Το συμπέρασμα πρέπει να είναι ότι η πελατεία για τόσο ακριβά και εκλεκτά αντικείμενα βρισκόταν σε παρακμή την τελευταία εκατονταετία του Βυζαντίου, μια εποχή όπου ακόμη και η αυτοκρατορική αυλή χρησιμοποιούσε κειμήλια και πολυτελή αντικείμενα για δώρα προς ξένους προστάτες. Αυτό τουλάχιστον είναι το συμπέρασμα που εξάγεται από τη στάχωση με βυζαντινά σμάλτα δεύτερης χρήσης του ευαγγελισταρίου, το οποίο σήμερα βρίσκεται στο Complesso Museale di Santa Maria della Scala στη Σιένα.<sup>8</sup> Αγοράστηκε από το νοσοκομείο Santa Maria della Scala στη Σιένα το 1359 μαζί με ένα σύνολο λειψάνων από την Κωνσταντινού-



πολη, που ελέγετο ότι ανήκαν στο αυτοκρατορικό θησαυροφυλάκιο και πουλήθηκαν από την αυτοκράτειρα Ειρήνη, σύζυγο του Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνού.

Δεδομένων των συνθηκών, είναι επόμενο να αναρωτηθεί κανείς εάν, την εποχή εκείνη, υπήρχε έξοδος καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη σε αναζήτηση παραγγελιών, γεγονός που πιστοποιείται από τις πηγές για έναν αριθμό περιπτώσεων – και σίγουρα δεν θα ήταν οι μόνες. Για παράδειγμα, γνωρίζουμε ορισμένους καλούς Βυζαντινούς ζωγράφους που εργάζονταν στη Γένοβα – τον Μάρκο το 1313 και τον Δημήτριο το 1371, και αυτές οι δύο περιπτώσεις θα ήταν μόνο δύο δείγματα της αποδημίας των καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη.<sup>9</sup> Μια επιγραφή στην εκκλησία της Calendzaha στη Γεωργία πληροφορεί ότι ο καλλιτέχνης που φιλοτέχνησε τον διάκοσμο του ιερού λεγόταν Μανουήλ Ευγενικός και είχε λάβει την παραγγελία στην Κωνσταντινούπολη, ανάμεσα στο 1384 και το 1396, από δύο μοναχούς.<sup>10</sup> Ο διασημότερος από τους Κωνσταντινολίτες αποδήμους, φυσικά, ήταν ο Θεοφάνης ο Έλληνας,

**Εικ. 12.**

Κωνσταντινούπολη, Μονή Χώρας. Τάφος G. Τοιχογραφία με νεκρή γυναίκα μπροστά από την ένθρονη Θεοτόκο. περ. 1425–1450.



13.  
ροχα, Πανακοθήκη  
ετακώφ. Θεοφάνης, ο  
Αγνας. Λεπτομέρεια από  
φιπρόσωπη εικόνα με τη  
οτόκο του Don, τέλος 14<sup>ου</sup>  
να.

η σταδιοδρομία του οποίου περιγράφεται σε επιστολή στα ρώσικα του Επιφάνιου του Σοφού.<sup>11</sup> Γεννήθηκε γύρω στο 1340 και εργάστηκε πρώτα στην Κωνσταντινούπολη, μετοικώντας βορειότερα γύρω στο 1370. Το 1378 γνωρίζουμε ότι ζωγράφιζε τον ναό της Μεταμόρφωσης στο Novgorod, το 1395 τον ναό της Γέννησης στο Κρεμλίνο της Μόσχας, το 1399 τον καθεδρικό του Αρχαγγέλου στο Κρεμλίνο και το 1405 τον καθεδρικό του Ευαγγελισμού και πάλι στο Κρεμλίνο, δίπλα στον Αντρέι Ρουμπλιώφ και τον Προκχορ του Gorodetz. Πέθανε γύρω στο 1410. Η δουλειά του στη Μόσχα περιλάμβανε έναν αριθμό εικόνων, μικρογραφίες χειρογράφων, καθώς και τοιχογραφίες. Η παραγωγή του Θεοφάνη στο Novgorod και τη Μόσχα μας φαίνεται ιδιαίτερος πρωτότυπη, αν όχι εκκεντρική, με τις εντυπωσιακές της γραμμές και την τολμηρή της χρωματολογία. Στην ταξινόμηση όμως της δουλειάς του κατά χρονολογική σειρά, διακρίνεται μια εξελικτική πορεία επηρεασμένη, στα πρώτα του έργα, από την τεχνοτροπία της Μονής της Χώρας, που καταλήγει σε ένα νέο εκφραστικό ύφος (εικ. 13).<sup>12</sup> Δεδομένου ότι παρόμοιες παραμορφώσεις των μορφών απαντούν σε τοιχογραφίες μιας σκαλισμένης σε βράχο εκκλησίας στο Ιβανονο της Βουλγαρίας, φαίνεται ότι ο Θεοφάνης ο Έλληνας πράγματι εκπροσωπεί νέες καλλιτεχνικές φόρμες, αλλά οι ιδέες του δεν οφείλονταν αποκλειστικά στα ταξίδια του στο μακρινό Novgorod και τη Μόσχα, αλλά ήταν διαδεδομένες μεταξύ και άλλων Βυζαντινών ζωγράφων. Ωστόσο, η όψιμη τεχνοτροπία του μάλλον δεν ήταν γνωστή στην Κρήτη.

Δεν γνωρίζουμε αν αυτοί οι περιοδεύοντες καλλιτέχνες έφυγαν από το Βυζάντιο προς αναζήτηση νέων αγορών, κινημένοι από πιεστική οικονομική ανάγκη ή επειδή ήταν ελεύθερα πνεύματα (όπως έχει προταθεί, λόγω χάρη, για τη μετοικεσία του Θεοφάνη στο μακρινό Novgorod). Το πρώτο μοιάζει πιθανότερο. Εντούτοις, αυτό που έχουν κοινό είναι μια ιδιαίτερη δεξιοτεχνία στην τοιχογραφία και ίσως οι παραγγελίες τοιχογραφιών στην Κωνσταντινούπολη να ήταν εκείνη την εποχή δυσεύρετες. Η τελευταία ψηφιδωτή εργασία στην Αγία Σοφία, που κρίθηκε απαραίτητη λόγω των φθορών από τον σεισμό στις 19 Μαΐου 1346, πραγμα-

τοποιήθηκε λίγο μετά το 1355. Αποκαταστάθηκαν ο Χριστός Παντοκράτωρ στον τρούλο, τα δύο ανατολικά σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου και η μεγάλη ανατολική αψίδα με την Παναγία δεομένη, τον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο, τον αυτοκράτορα Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγο και την Ετοιμασία. Αυτή είναι η τελευταία εργασία μνημειακού ψηφιδωτού που έγινε στην Κωνσταντινούπολη.

Οι εικόνες, ωστόσο, είναι ένα λιγότερο δαπανηρό είδος, απαραίτητο για τη λατρεία σε ναούς και κτήρια της Κωνσταντινούπολης που εξακολουθούσαν να προσελκύουν το ενδιαφέρον επισκεπτών από τη Ρωσία<sup>13</sup> και τη Δύση, όπως του Ισπανού πρέσβη Ruy Gonzales de Clavijo, ο οποίος το 1403 επισκέφθηκε όλα τα μνημεία της Πόλης. Οι εικόνες για ιδιωτική λατρεία αποτελούσαν μια συνεχή ανάγκη για τους κατοίκους της Κωνσταντινούπολης, και οι περιγραφές των Ρώσων προσκυνητών πιστοποιούν ότι δεν υπήρχε έλλειψη τέτοιων έργων στους δρόμους και τις εκκλησίες της πόλης.

Αυτοί που παρέμεναν στην Κωνσταντινούπολη, παρά τις δυσκολίες των καιρών, ήταν οι μοναχοί και οι μοναχές που δεν είχαν την ελευθερία να εγκαταλείψουν τη μονή στην οποία ζούσαν. Τα μοναστήρια της Κωνσταντινούπολης ήταν οι βασικοί παραγγελιοδότες της εποχής και οι ιδιωτικές οικίες ίσως φιλοξενούσαν μέλη της μοναστικής κοινότητας που εργάζονταν ως γραφείς και εικονογράφοι χειρογράφων. Επομένως, πρέπει να αναθεωρήσουμε την εικόνα της καλλιτεχνικής παραγωγής στο Ύστερο Βυζάντιο, όπως έχει παρουσιασθεί σε διάφορες προσεκτικές επισκοπήσεις.

## Η Ύστεροβυζαντινή τέχνη

Οι περιεκτικές, ενημερωμένες και οξυδερκείς επισκοπήσεις της περιόδου αυτής οφείλονται στον Ο. Demus<sup>14</sup> και τον Μ. Χατζηδάκη.<sup>15</sup> Πρόκειται για αριστουργηματικές μελέτες, οι οποίες όμως θυμίζουν την *Παρακμή και Πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας* του Εδουάρδου Γίββωνα. Όπως ο Γίββων είχε γνώση των περισσότερων γραπτών πηγών τις οποίες και εμείς χρησιμοποιούμε σήμερα, έτσι ο Demus και ο Χατζηδάκης είχαν τον έλεγχο των μνημείων. Ωστόσο, ήταν εγκλωβισμένοι σε ένα φορμαλιστικό θεωρητικό μοντέλο εξέλιξης και αντίθεσης, που σήμερα πια φαίνεται άκαμπτο. Ο Demus

καλύπτει την ανάπτυξη της βυζαντινής τέχνης από τον 12<sup>ο</sup> αι. έως τις αρχές του 14<sup>ου</sup> σε όλο το ανάπτυγμα της αυτοκρατορίας και δίνει σαφή περιγραφή του χαρακτήρα των τεχνοτροπικών αλλαγών. Αντίστοιχα ο Χατζηδάκης κάνει μια αξιοθαύμαστη επισκόπηση των καλλιτεχνικών ρευμάτων στη διάρκεια του 14<sup>ου</sup> αι., καλύπτοντας όχι μόνο την πρωτεύουσα, αλλά και το Άγιον Όρος, τις υπόλοιπες ηπειρωτικές ελληνικές περιοχές, τα Βαλκάνια και τα νησιά, και εξετάζοντας αυτό που ονόμασε κλασική και αντικλασική (δηλαδή “λαϊκή”) τέχνη. Είχε αντιληφθεί τη σημασία των εικόνων σε εκείνη την περίοδο, ιδίως στα μοναστήρια του Αγίου Όρους, και, μεταξύ άλλων, στη Θεσσαλονίκη, τη Βέροια και την Καστοριά, μολονότι τα κείμενα της περιόδου επικεντρώνονταν, κατά κύριο λόγο, στη μνημειακή τέχνη, παρά στις εικόνες. Οι συγκεκριμένες μελέτες είναι επομένως σημαντικές.<sup>16</sup> Μας υποχρεώνουν όμως να σταθούμε κριτικά ως προς τον χαρακτηρισμό των καλλιτεχνικών πραγμάτων στην ίδια την Κωνσταντινούπολη.

Η πιο αντικειμενική και ευκρινής εικόνα της τέχνης της πρωτεύουσας βασίστηκε στην έρευνα των χειρογράφων.<sup>17</sup> Αν και οι μελετητές τονίζουν το προκαταρκτικό στάδιο των επισκοπήσεών τους, εντούτοις προσφέρουν ακριβή περιγραφή της παραγωγής χειρογράφων τον 14<sup>ο</sup> αι. Σε σύγκριση με προγενέστερες περιόδους, η παραγωγή κωδίκων τον 14<sup>ο</sup> αι. παρουσιάζει περιορισμένη τυπολογική ποικιλία (κυρίως ευαγγέλια με μικρογραφίες των τεσσάρων Ευαγγελιστών) και, πάντως, δεν ήταν η κυρίαρχη τέχνη της εποχής – μια ελάσσων τέχνη που ακολουθούσε την πρωτοκαθεδρία της τοιχογραφίας και της ζωγραφικής φορητών εικόνων. Όπως είναι ευνόητο, η εικονογράφηση χειρογράφων αποτελεί, τουλάχιστον, δείκτη των καλλιτεχνικών τάσεων της Κωνσταντινούπολης. Στις αρχές του 14<sup>ου</sup> αι. τα χειρόγραφα ήταν αναχρονιστικά και συχνά αναζητούσαν πρότυπα σε παλαιότερους κώδικες ή ενσωμάτωναν ιδέες από δυτικά πρότυπα. Γύρω στο 1330 η βασική πηγή επιδράσεων υπήρξε η Μονή της Χώρας. Μετά τη δεκαετία του 1440 ο αριθμός και η ποιότητα των εικονογραφημένων χειρογράφων μειώνεται σημαντικά και ποτέ δεν επανέρχεται στα παλιά δεδομένα, γεγονός που ο Buchthal αποδίδει στην κρίση του εμφύλιου πολέμου αυτής της δεκαετίας.

Ωστόσο, η απάντηση πιθανότατα βρίσκεται στην εντυπωσιακή παραγωγή χειρογράφων την εποχή αυτή στη Μονή των Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη. Εδώ ο γραφέας Ιωάσαφ έβαλε την υπογραφή του και χρονολογία σε 30 χειρόγραφα ανάμεσα στο 1360 και το 1405. Φαίνεται ότι επρόκειτο για μοναχό της Μονής των Οδηγών, ο οποίος προς το τέλος της ζωής του έγινε ηγούμενος· πέθανε τον Νοέμβριο του 1406. Από το σύνολο αυτό των χειρογράφων, ότι οι σπουδαιότεροι εικονογραφημένοι κώδικες της περιόδου μικρογραφήθηκαν στη Μονή των Οδηγών, όπως το χειρόγραφο του Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνού του 1371–75, που σήμερα βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (Paris. gr. 1242). Ο Buchthal αποδίδει τις μικρογραφίες του κώδικα αυτού, καθώς και εκείνες με τους Ευαγγελιστές σε ευαγγελιστάριο στη Μονή Κουτλουμουσιού στο Άγιον Όρος και σε ευαγγέλιο στο Βατικανό σε κάποιο δεξιότεχνη ζωγράφο της Κωνσταντινούπολης.<sup>18</sup> Απήχηση, σε ελαφρά αναπτυγμένη μορφή, της τεχνοτροπίας αυτού του ζωγράφου βρίσκουμε στα χειρόγραφα που εικονογράφησε ο Θεοφάνης και ο κύκλος του στη Μόσχα. Ο Buchthal, επίσης, υποστηρίζει ότι οι τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στον Μυστρά παρουσιάζουν τεχνοτροπικές ομοιότητες με τη δουλειά αυτού του μικρογράφου, και σημειώνει ότι ο δευτερότοκος γιος του εκθρονισθέντος αυτοκράτορα Καντακουζηνού, Μανουήλ, διέμενε εκεί ως δεσπότης του Μωρέως ανάμεσα στο 1349 και το 1380. Με άλλα λόγια, τόσο η καλλιτεχνική όσο και η πολιτική ζωή του Μυστρά πρέπει να συνδέονταν άμεσα με την Κωνσταντινούπολη.

### Συμπεράσματα

Προφανώς η παραγωγή φορητών εικόνων γύρω στο 1400 συναρτάτο από την αγορά. Υπήρχαν ενδεχομένως σε πολλά μέρη της αυτοκρατορίας εργαστήρια που διέθεταν προς πώληση εικόνες, αλλά σίγουρα το κτίσιμο νέων εκκλησιών και η διάδοση του ψηλού ξύλινου τέμπλου εξασφάλιζαν μια σταθερή, αν όχι αυξανούσα αγορά για τις εικόνες. Στη Ρωσία ο Θεοφάνης και οι σύγχρονοί του φιλοτεχνούσαν γύρω στο 1400 σύνολα μεγάλων εικόνων για τέμπλα, και είναι φανερό ότι ο Θεοφάνης εργαζόταν τόσο για κοσμικούς πελάτες, όσο και για





μοναχούς. Λίγα χρόνια πριν, οι επτά εικόνες της Δείσεως από το λεγόμενο Vysotski Cin (σήμερα στην Tretiakov Gallery) είχαν ζωγραφιστεί από Βυζαντινούς καλλιτέχνες. Πρόκειται για σύνολο εικόνων Δείσεως από ένα τέμπλο που λέγεται ότι ήταν έργο ενός Κωνσταντινουπολίτη καλλιτέχνη για τον ναό της Παναγίας στη Μονή Vysotsk στο Serpuikhon (100 χλμ. περίπου νότια της Μόσχας) ανάμεσα στο 1387 και το 1395. Αντίστοιχα, μοναχοί προσκάλεσαν τον Μανουήλ Ευγενικό να εργαστεί στη Γεωργία, και είναι πιθανό ότι ζωγράφοι έφευγαν από την πρωτεύουσα για να εργαστούν στο Άγιον Όρος, στις ελληνικές περιοχές και τα Βαλκάνια – χωρίς να αποκλείουμε και την ίδια τη Θεσσαλονίκη που συνιστούσε σημαντικό κέντρο καλλιτεχνικής παραγωγής. Δεν γνωρίζουμε αν οι ζωγράφοι ήταν εξίσου ευπρόσδεκτοι στην Κρήτη ή εάν οι Βενετοί και ο κλήρος είχαν τη δυνατότητα να τους επιβάλουν περιορισμούς.

Η απάντηση στα ερωτήματα που αφορούν την καλλιτεχνική παραγωγή στην Κωνσταντινούπολη των αρχών του 15<sup>ου</sup> αι. πρέπει να αναζητηθεί στον χαρακτήρα της ζήτησης: ο προφανής και κύριος παραγγε-λιοδότης ήταν ο αυτοκράτορας και η βασιλική αυλή, για την πόλη, και τα μοναστήρια, τόσο για την πόλη όσο και για την περιφέρεια. Πρόσφατες δημοσιεύσεις για τις συλλογές των μονών του Αγίου Όρους αποκαλύπτουν νέα δεδομένα. Συγκεκριμένα, η Μονή Βατοπεδίου αναδεικνύεται ως ένας θησαυρός έργων τέχνης τόσο σημαίνων για την περίοδο, όσο είναι αντίστοιχα για τα παλαιοχριστιανικά χρόνια η συλλογή της Μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Οι βασικές μελέτες οφείλονται στον Ε.Ν. Τσιγαρίδα και την Κ. Λοβέρδου- Τσιγαρίδα.<sup>19</sup> Το πιο σημαντικό ζωγραφικό σύνολο είναι η παράσταση του Ευαγγελισμού (εικ. 14) στο βημόθυρο της Ωραίας Πύλης, από το παρεκ-

κλήσι του Γενεσίου της Παναγίας στο κτήριο της Βιβλιοθήκης. Αποδιδόμενο, κατά τους δύο μελετητές, σε ζωγράφο από την Κωνσταντινούπολη των αρχών του 15<sup>ου</sup> αι., αποτελεί τον πλησιέστερο πρόδρομο στη βυζαντινή επικράτεια της τέχνης του Αντρέι Ρουμπλιώφ.

Θα ήταν σφάλμα, με τα σημερινά στοιχεία, να αποκλείσουμε την παραγωγή εικόνων στην Κωνσταντινούπολη, όπως έκανε ο Στ. Γεράσιμος στο χωρίο που αναφέραμε παραπάνω. Ίσως ελαττώθηκε ο αριθμός παραγωγής εικόνων, αλλά κρίνοντας από την εικόνα της Παναγίας Παισολύπης, για την οποία σίγουρα απαιτείται περαιτέρω έρευνα, καταλαβαίνουμε ότι στην Κωνσταντινούπολη φιλοτεχνήθηκαν εκείνα τα χρόνια έργα υψηλής σημασίας και ποιότητας. Αντίστοιχα, η εικόνα του Θριάμβου της Ορθοδοξίας, σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο, μπορεί να θεωρηθεί πιθανότατα κωνσταντινουπολίτικο έργο. Αμφιβάλλω αν μπορούμε, για την περίοδο αυτή, να δώσουμε τον χαρακτηρισμό “τέχνη της Κωνσταντινούπολης”, αντί να προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε τον χαρακτήρα της δημιουργίας συγκεκριμένων ζωγράφων και τις αλλαγές στο συρμό που σημειώθηκαν στο πέρασμα του αιώνα. Η Κωνσταντινούπολη δεν ήταν ένα ομογενές κέντρο και οι ζωγράφοι της προσκαλούνταν να εργαστούν σε πολλά μέρη, όπου έρχονταν σε επαφή με άλλες παραδόσεις και άλλους καλλιτέχνες. Ίσως, μόνο για ένα σύντομο διάστημα του 15<sup>ου</sup> αι., να υπήρξε στην Κρήτη σύγκλιση των διαφορετικών συρμών κάτω από την καταλυτική προσωπικότητα του Αγγέλου. Αλλά τον επόμενο αιώνα, και στην Κρήτη σημειώνεται ποικιλία τεχνοτροπικών ιδιωμάτων, λόγω των διαφορετικών ζωγράφων και παραγγελιοδοτών. Πάντως, η Κωνσταντινούπολη τον 14<sup>ο</sup> αι. δεν είχε βαλτώσει καλλιτεχνικά.

1 Χατζηδάκη 1998, σ. 90.

2 Yerasimos 2005, σ. 152.

3 Ν. Υόρκη 2004, σποράδη.

4 Ν. Υόρκη 2004, αρ. 90, σσ. 167–9 (A. Weyl Carr).

5 Αθήνα 2000, αρ. 86, σσ. 490–2 (E.

Bakalova). Ν. Υόρκη 2004, αρ. 117, σσ. 198–9 (M. Vaklinova).

6 Mathews και Hawkins 1985, σσ.

130–3.

7 Underwood 1966, τ. 3, πίν. 548–9.

8 Ν. Υόρκη 2004, αρ. 312, σσ. 509–11 (J. Durand).

9 Nelson 1985, σσ. 564–5.

10 Nelson 1985, σ. 565.

11 Cormack 1997α, σσ. 187–9.

12 Lazarev 1961.

13 Majeska 1984.

14 Demus 1958.

15 Χατζηδάκης 1971.

16 Βλ. επίσης Velmans 1977.

17 Buchthal 1983. Belting 1970. Lowden 2004.

18 Buchthal 1983, σσ. 164–5.

19 Τσιγαρίδας και Λοβέρδου- Τσιγαρίδα 2006, αρ. 51, σσ. 210–3.

#### Εικ. 14.

Άγιον Όρος, Μονή Βατοπεδίου. Βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό, αρχές 15<sup>ου</sup> αιώνα.