ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 46

ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΤΟΜΟΣ 2



ΑΘΗΝΑ 1992
ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ

ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 46

ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΤΟΜΟΣ 2

ΑΘΗΝΑ 1992
ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Εὐαγγελία Κυπραίου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ - ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ
Εὐαγγελία Κυπραίου
Ντιάνα Ζαφειροπούλου

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ρούλα Γιαννουλάκη

ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ ΕΓΧΡΩΜΩΝ
Colour Center, Στ. Παπαδόπουλος - Κ. Ἀλεξανδρῆς

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
Ε. Μπουλοῦκος - Ἀ. Λογοθέτης

ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΕΓΧΡΩΜΩΝ
Ἀ. Πετρουλάκης

ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ
LIBRO, Γ. Μπουντᾶς - Χ. Βασιλειάδης

© ΤΑΜΕΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ
Ὁδός Πανεπιστημίου 57, 105 64 Ἀθήνα

ISBN 960-214-113-1
ΤΟΜΟΣ Β 960-214-115-8

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ
Νέο τρίπτυχο κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα στό Μουσεῖο Μπενάκη. Προσφορά ἀνώνυμου δωρητῆ 401
Summary 406

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ
Στηρίξεις συνεπτυγμένων τρούλλων σέ μονοκλίτους ναούς 407
Summary 415

PER JONAS NORDHAGEN
Zwischen Ikonographie und Stil. Zur Semiotik der frühen byzantinischen Kunst 417

Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ
Η στολή του επάρχου κι ο Σκυλίτζης της Μαδρίτης 422
Summary 433

ΜΑΝΤΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ
«Θησαυρός» χρυσών νομισμάτων από τη Χρυσή Εδέσσης (10ος αιώνας) 435
Summary 438

ASHER OVADIAH - CARLA GOMEZ DE SILVA - SONIA MUCZNIK
The early Byzantine reliefs of the church of Deir El-'Adra in Middle Egypt 439

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ
Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo) στη Βουλγαρία 459
Résumé 467

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ
Κρητική εικόνα του 1636, έργο του ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη 469
Summary 482

ΑΘ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Η αμφιπρόσωπη εικόνα της εκκλησίας της Παναγίας Θεοσκέπαστης στην Πάφο 484
Summary 490

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND
Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης; 491
Summary 514

SRETEN PETKOVIĆ
Iconographic similarities and differences between Serbian and Greek painting from the middle of the fifteenth to the end of the seventeenth centuries 517

ELISABETH PILTZ
Fresques tardo-comnènes à Gotland 524

ВАСИЛИЙ ПУЦКО
О границах византийско-русского искусства 531

ΜΑΡΙΑ ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ
Δύο θέματα της παλαιοχριστιανικής γλυπτικής τον 11ο αιώνα 543
Summary 548

JEAN-PIERRE SODINI
Restes byzantins au Sud de Fethiye (Makri, Telmessos) en Lycie occidentale 549

JEAN-MICHEL SPIESER
Remarques sur Saint-Démétrius de Thessalonique 561

ANDREAS STYLIANOU - JUDITH A. STYLIANOU
The militarization of the Betrayal and its examples in the painted churches of Cyprus 570
NICOLE THIERRY
Le portrait funéraire byzantin. Nouvelles données 582
ΕΒΗ ΤΟΥΛΟΥΠΑ
Ο Άγιος Ασώματος στα Σκαλία 593
Summary 600
ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΟΥΡΑΤΣΟΓΛΟΥ
Εγκόλπιο στεατίτη από τη Βέροια 601
Summary 606
Α. ΤΟΥΡΤΑ
Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας στη Θεσσαλονίκη 607
Summary 617
ΝΙΚΗ Γ. ΤΣΕΛΕΝΤΗ
Νέα στοιχεία για το ζωγράφο «κυρ Άγγελο» 618
Summary 629
ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ
Ο δεύτερος άμβωνας του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης 630
Summary 647
Ε. Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ
Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς 648
Summary 657
Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ
Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα 658
Summary 669
TANIA VELMANS
L'image de la conque absidiale des Saints-Apôtres de Pérachorio et son rapport avec le thème dominant du décor 670
SPEROS VRYONIS, JR.
The Vita Basilii of Constantine Porphyrogenitus and the absorption of Armenians in Byzantine society 676
CHRISTOPHER WALTER
St. George "kephalophoros" 694
KURT WEITZMANN
An ivory plaque with two of the Forty Martyrs of Sebaste in the Glencairn Museum, Bryn Athyn, Pa. 704
ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ
Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης 713
Summary 740
ΑΝΝΑ ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ - ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ
Ἄγνωστο χειρόγραφο τοῦ Ἀντωνίου Μαλάκη 742
Résumé 748
ΠΙΝΑΚΕΣ ΕΓΧΡΩΜΟΙ ΚΖ΄-ΜΒ΄
ΠΙΝΑΚΕΣ ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟΙ 209-405

ΝΕΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ. ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΔΩΡΗΤΗ*

† ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ

Τά τρίπτυχα ἀποτελοῦν λειτουργικά ἀντικείμενα πού προορίζονται γιά τήν ἰδιωτική λατρεία. Ὁ διάκοσμός τους συχνά θυμίζει τό διάκοσμο βημοθύρων τέμπλου, ἐνῶ ἡ θέα τοῦ ἀνοικτοῦ τριπτύχου παραλληλίζεται μέ τή θέα τοῦ ἱεροῦ τῆς ἐκκλησίας μέσα ἀπό τά ἀνοικτά βημόθυρα[1]. Σέ ὁρισμένα παραδείγματα τοῦ 17ου αἰ. μάλιστα, ὅπως στό τρίπτυχο τοῦ Σίλβεστρου Θεοχάρη στή Συλλογή Καλλιγᾶ καί στό τρίπτυχο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[2], εἶναι σαφής ἡ πρόθεση ἀπόδοσης στοιχείων τοῦ τέμπλου στήν ξυλόγλυπτη ἐπίστεψή τους, πού γίνεται ὅλο καί πιό πολύπλοκη μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου. Δημοφιλῆ ἤδη ἀπό τό 10ο αἰ., ὅπως ἀποδεικνύουν τά πολυτελῆ τρίπτυχα ἀπό ἐλεφαντοστό[3], γίνονται καί πάλι ἀντικείμενα ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος στά πλαίσια τῆς κρητικῆς σχολῆς τῶν εἰκόνων, πού ἀναπτύσσεται στή βενετοκρατούμενη Κρήτη ἀπό τό 15ο αἰ.[4]. Πολλά ἀπό τά γνωστά τρίπτυχα εἶναι ἔργα σπουδαίων μικρογράφων, ὅπως ὁ Νικόλαος Ρίτζος καί ὁ Γεώργιος Κλόντζας ἤ ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς[5]. Μερικά ἀπό αὐτά

* Τό κείμενο αὐτό ἀποτέλεσε τήν ἀνακοίνωση τῆς Λασκαρίνας Μπούρα στό Η΄ Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης (Ἀθήνα, Μάιος 1988), βλ. Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, 69-70. Γνωρίζοντας τήν ἐπιθυμία της νά συμμετάσχει στόν τιμητικό τόμο γιά τό Μανόλη Χατζηδάκη μέ τή μελέτη τοῦ τριπτύχου, θέλησα νά τήν ἐκπληρώσω μετά τό θάνατό της. Τό κείμενο τῆς ἀνακοίνωσης δημοσιεύεται ἐδῶ αὐτούσιο. Μόνο οἱ ὑποσημειώσεις καί οἱ πίνακες προστέθηκαν ἀπό μένα (Μ. Βασιλάκη).

[1] K. Weitzmann, Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai, *Studies in the Arts of Sinai*, Princeton 1982, 227, 231.

[2] Τρίπτυχο Σίλβεστρου Θεοχάρη στή Συλλογή Καλλιγᾶ: Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰώνας*. Κατάλογος Ἐκθέσεως. Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 1983 (στό ἑξῆς: *Εἰκόνες*), ἀριθ. 40, σ. 47-48. Τρίπτυχο Βυζαντινοῦ Μουσείου: Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινό Μουσεῖο Ἀθηνῶν. Εἰκόνες*, Ὁδηγός, ἐκδ. Ἀπόλλων, εἰκ. 28. Μιά ἀκόμα πιό πιστή ἀναπαράσταση τέμπλου προσφέρει τό τρίπτυχο τῆς Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης, ἐπίσης κρητικό ἔργο τοῦ 17ου αἰ. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Κρητικά μελετήματα. Α΄. Δύο ἔργα κρητικῆς ζωγραφικῆς εἰς τήν Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης, *ΚρητΧρον* Ι΄ (1956), 328-332, πίν. ΛΑ΄.

[3] A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin 1934, πίν. X-XIII, XV-XVI.

[4] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο στή Δημοτική Πινακοθήκη τῆς Ραβέννας, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 146, σημ. 4.

[5] Δέν ἔχει σωθεῖ κανένα τρίπτυχο ὑπογεγραμμένο ἀπό τό Νικόλαο Ρίτζο (τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 15ου αἰ.), ἀλλά τόσο ὁ μικρογραφικός χαρακτήρας τῆς εἰκόνας του στό Σεράγεβο (K. Weitzmann - G. Alibegašvili - A. Volskaya - G. Babić - M. Chatzidakis - T. Voinescu, *The Icon*, New York 1982, πίν. στή σ. 321) ὅσο καί οἱ ἀρχειακές μαρτυρίες (M. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 265-266) ὑποδηλώνουν τή σχέση τοῦ ζωγράφου μέ τρίπτυχα. Ὁ Γεώργιος Κλόντζας (περ. 1540-1608) ζωγράφισε μεγάλο ἀριθμό τριπτύχων, πολλά ἀπό τά ὁποῖα ἔχουν σωθεῖ καί βρίσκονται σήμερα στήν Πάτμο, τή Βενετία, τό Βατικανό, σέ ἰδιωτικές συλλογές καί ἀλλοῦ. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἐθνική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1977 (στό ἑξῆς: *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*), ἀριθ. 62, σ. 107-108, πίν. 40-44, 117. Ὁ ἴδιος, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, ἀριθ. 51, σ. 77-79, πίν. 38, 39. A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome 1906, 71, εἰκ.

ἔχει ἀποδειχθεῖ ὅτι σχετίζονται μέ σπουδαῖα μοναστήρια, τῆς Πάτμου, τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἤ τοῦ ὄρους Σινᾶ[6].

Τό νέο τρίπτυχο τοῦ Μουσείου Μπενάκη (ἀριθ. εὐρ. 29537) (διαστ. 20,6 × 42,7 ἑκ. ἀνοικτό) βρισκόταν σέ ἀγγλική συλλογή τά τελευταῖα δεκαπέντε χρόνια καί ἀγοράστηκε ἀπό ἀνώνυμο δωρητή στή δημοπρασία τοῦ οἴκου Sotheby's τοῦ Λονδίνου τήν 1η Μαΐου τοῦ 1987[7]. Παρουσιάζει στό κέντρο τή Θεοτόκο ἔνθρονη, βρεφοκρατούσα, ἀνάμεσα σέ δύο ὁμάδες ἁγίων στά πλάγια φύλλα: ἀριστερά τόν ἅγιο Νικόλαο ἀνάμεσα στούς μοναχούς-ἁγίους Ἀντώνιο καί Σάββα, καί δεξιά τόν ἅγιο Ἰωάννη τό Θεολόγο ἀνάμεσα στούς ἀποστόλους Πέτρο καί Παῦλο (Πίν. ΚΖ΄α καί 209α). Πάνω ἀπό τό τόξο πού περιβάλλει τή Θεοτόκο, οἱ προτομές τῶν δύο ἀρχαγγέλων σέ στηθάρια. Πίσω ἀπό τό ἀριστερό φύλλο οἱ τρεῖς στρατιωτικοί ἅγιοι Γεώργιος, Δημήτριος καί Θεόδωρος καί στό ἐξώφυλλο τοῦ τριπτύχου σταυρός μέ τά σύμβολα τοῦ Πάθους σέ βαθμιδωτή βάση μέ φυλλοφόρες ἀπολήξεις καί τά κρυπτογραφήματα *IC XC NK* (= *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΙΚΑ*) καί *ΤΚ ΠΓ* (= *ΤΟΠΟΣ ΚΡΑΝΙΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ ΓΕΓΟΝΕΝ*) (Πίν. ΚΖ΄β καί 209β).

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τῆς ἔνθρονης Παναγίας, μέ τά ἁβρά χέρια στούς ὤμους τοῦ Χριστοῦ, τήν ἔκκεντρη τοποθέτηση τοῦ Χριστοῦ πού εὐλογεῖ καί τή διαγώνια στάση τῶν ποδιῶν τῆς Θεοτόκου εἶναι ἀρκετά σπάνιος. Σχολιάστηκε στόν τόμο τῶν εἰκόνων τῆς Πάτμου μέ ἀφορμή τή δεσποτική εἰκόνα μέ τήν προσωνυμία «Παναγία τῶν Ἀγγέλων» στό χρονολογημένο στά 1607 τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας στό μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου[8]. Παρά τήν ὄψιμη χρονολόγηση τοῦ τέμπλου, ὁ Μανόλης Χατζηδάκης ἐπεσήμανε ὅτι ὁ τύπος αὐτός συνδυάζει χαρακτηριστικά παλαιολόγειων εἰκόνων στή μονή τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ[9]. Ὁ λεπτός καί μακρύς φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας σχετίζεται ἄμεσα μέ ἐκεῖνον στό πολύπτυχο τῆς Ἀπουλίας (Πίν. 210α), πού μπορεῖ βάσιμα νά χρονολογηθεῖ στά πλαίσια τοῦ 15ου αἰ.[10]. Σέ πρότυπα τῆς ἴδιας ἐποχῆς ὁδηγεῖ καί ὁ ἀρκετά σπάνιος ὑστερογοτθικός θρόνος, πού χρησιμοποιήθηκε ἀπό τό ζωγράφο Ἄγγελο στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Ζακύνθου[11]. Τόν ἴδιο εἰκονογραφικό τύπο τῆς Θεοτόκου χρησιμοποίησε συστηματικά ὁ Μιχαήλ Δαμασκηνός σέ διαφορετικές συνθέσεις, ὅπως εἶναι ἡ Φλεγομένη Βάτος στό ναό τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τῶν Σι-

45-47. Π. Βοκοτόπουλος, Ἕνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, *Πεπραγμένα τοῦ Ε΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β΄, Ἡράκλειο 1986, 64-73, πίν. ΙΘ΄-ΚΣΤ΄.

Τέλος, ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς (17ος αἰ.) ζωγράφισε τρίπτυχο, πού σήμερα βρίσκεται στή Συλλογή Π. Κανελλοπούλου. Ν. Β. Δρανδάκης, *Ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετίᾳ*, Ἐν Ἀθήναις 1962, 106-110, πίν. 45, 46α-β. L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance. Introduction et catalogue par Th. Chatzidakis. *Europalia Grèce 1982.* Charleroi, Palais des Beaux-Arts, ἀριθ. 40, εἰκ. 21-22.

[6] Βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 5 καί *East Christian Art.* Κατάλογος Ἐκθέσεως, London 1987, 88-95.

[7] *Sotheby's Icons, Russian Pictures and Works of Art*, 1st May 1987, Catalogue, ἀριθ. 294, σ. 64-65.

[8] Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἀριθ. 87, σ. 133, πίν. 138.

[9] Ὅ.π., 133, σημ. 1.

[10] C. Gelao, *Tra Creta e Venezia - Le icone dal XV al XVIII secolo, Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento a cura di P. B. d'Elia.* Κατάλογος Ἐκθέσεως, Bari, Pinacoteca Provinciale 9 ottobre-11 dicembre 1988, 35, εἰκ. στή σ. 32. Τό πολύπτυχο ἀποδίδεται στόν Ἀνδρέα Ρίτζο. Γιά τή χρονολόγηση τοῦ πολυπτύχου στά 1460-1470, βλ. M. S. Calo Mariani, Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo, Società, cultura, economia nella Puglia medievale, a cura di V. L'Abbate, *Atti del Convegno di studi: Il territorio a sud-est di Bari in età medievale* (*Conversano 13-15 maggio 1983*), Bari 1985, 385-428, ἰδίως 412-413, 417. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Παρεξηγημένες κρητικές εἰκόνες τοῦ δεκάτου πέμπτου αἰώνα, *Ὄγδοο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*, Ἀθήνα 1988, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, 57.

[11] *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece.* Κατάλογος Ἐκθέσεως, Baltimore Maryland 1988, ἀριθ. 43, σ. 203 (λῆμμα Μ. Χατζηδάκη), ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία.

ναϊτῶν στό 'Ηράκλειο Κρήτης[12] καί τό πέτασμα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου[13], καθώς καί ἡ δεσποτική εἰκόνα τῆς Θεοτόκου στό ναό τοῦ νεκροταφείου στήν Κέρκυρα[14].

Στό ἀριστερό φύλλο ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ ἁγίου 'Αντωνίου ἀκολουθεῖ τό πρότυπο τῆς γνωστῆς εἰκόνας τοῦ 'Ανδρέα Παβία στό Κοργιαλένειο Ἵδρυμα τῆς Κεφαλονιᾶς[15], μέ τήν καθιερωμένη περικοπή στό ἀνοικτό εἰλητάριο *ΕΙΔΟΝ ΕΓΩ ΤΑΣ ΠΑΓΙΔΑΣ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ ΗΠΛΩΜΕΝΑΣ ΕΝ ΤΗ ΓΗ.* Τόν ἴδιο τύπο, ἀλλά μέ πιό ραδινές ἀναλογίες, χρησιμοποίησε καί ὁ 'Ανδρέας Ρίτζος στό πλαίσιο τῆς εἰκόνας τῆς 'Αναλήψεως στό Τόκιο[16].

Στήν ἴδια εἰκόνα, ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Νικολάου παρουσιάζει ἀρκετές ἀναλογίες μέ τήν ἀντίστοιχη μορφή τοῦ τριπτύχου ἀλλά καί κάποιες διαφορές: τό χέρι πού εὐλογεῖ παρουσιάζει ἑνωμένα τά δύο τελευταῖα δάκτυλα στό τρίπτυχο, μιά λεπτομέρεια πού ἐπισημαίνεται σέ παλιότερες εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου[17], ἀλλά καί σέ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ 'Αγγέλου καί τοῦ Ρίτζου[18]. Τέλος, ὁ ἅγιος Σάββας κρατάει ἀνοικτό εἰλητάριο μέ τήν κάπως σπάνια περικοπή: *ΩΣΠΕΡ ΙΧΘΥΣ ΕΝ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΗ ΖΩΟΓΟΝΕΙΤΑΙ.* 'Η παρουσία δύο τόσο σημαντικῶν ἁγίων-μοναχῶν, ἱδρυτῶν τοῦ μοναχισμοῦ στήν Αἴγυπτο καί τήν Παλαιστίνη[19], θά μποροῦσε νά ὑποδηλώνει τή σχέση τοῦ παραγγελιοδότη μέ κάποιο μοναστήρι.

Στό δεξιό φύλλο, ὁ ἅγιος 'Ιωάννης ὁ Θεολόγος παρεμβάλλεται, κάπως ἀπροσδόκητα, ἀνάμεσα στούς ἀποστόλους Πέτρο καί Παῦλο. Οἱ δύο ἀπόστολοι διατηροῦν τίς καθιερωμένες ἀπό τά παλαιολόγεια ἔργα στάσεις τους, ὅπως τίς βλέπουμε στήν εἰκόνα μέ τή Σύναξη τῶν 'Αποστόλων τοῦ Μουσείου Pushkin στή Μόσχα, τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ.[20]. Οἱ δύο αὐτοί ἀπόστολοι ἀποτελοῦν προσφιλές θέμα τῆς ζωγραφικῆς τῆς κρητικῆς σχολῆς καί χρησιμοποιοῦνται ἀρκετά συχνά στό

[12] 'Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωσιν*, 'Αθῆναι 1957, 149-150, εἰκ. 41.1. *'Ημερολόγιο 1985, κοσμημένο μέ κρητικές φορητές εἰκόνες*, Δῆμος 'Ηρακλείου, 'Ηράκλειο Κρήτης (εἰσαγωγή-σημειώσεις: Μ. Μπορμπουδάκης), ἀριθ. 31.

[13] Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινόν καί Χριστιανικόν Μουσεῖον, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά, 27, πίν. 44α. Ντ. Κονόμος, *Ναοί καί μονές στή Ζάκυνθο*, 'Αθήνα 1964, 121, εἰκ. 123. *Βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος 'Εκθέσεως, 'Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 1986, ἀριθ. 143 (λῆμμα Π. Λ. Βοκοτόπουλου).

[14] P. L. Vocotopoulos, Icônes de Michel Damaskinos à Corfou, *Byzantion* LIII.1 (1983), 43, πίν. II.1.

[15] 'Α. Ξυγγόπουλος, ὅ.π., 173, πίν. 48.1. Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες*, ἀριθ. 19, σ. 30-31.

[16] K. Koshi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für westliche Kunst in Tokio, *Bulletin annuel du Musée National d'art occidental* 7 (1973), ἰαπωνικά μέ γερμανική περίληψη, 37-44, εἰκ. 1-4, 12, 15, 18, 22. 'Επίσης Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 201.

[17] Βλ. γιά παράδειγμα τήν ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου (α΄ τέταρτο 14ου αἰ.). Χ. Πατρινέλης - 'Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα, 'Ιστορία, εἰκόνες, χρυσοκεντήματα.* 'Εθνική Τράπεζα τῆς 'Ελλάδος, 'Αθήνα 1974, 138, 140, πίν. στή σ. 139.

[18] Βλ. τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, ἔνθρονου, τοῦ ζωγράφου 'Αγγέλου στή Ζάκυνθο (ὅ.π., ὑποσημ. 11) καί τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως τοῦ ἴδιου ζωγράφου στήν 'Αγία Μονή Βιάννου τῆς Κρήτης (Χατζηδάκη, *Εἰκόνες*, ἀριθ. 4, σ. 19). 'Επίσης βλ. τήν εἰκόνα τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ 'Ανδρέα Ρίτζου στή μονή τοῦ Θεολόγου στήν Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἀριθ. 9, σ. 60, πίν. 13, 15).

[19] Βλ. ὅσα σημειώνονται μέ ἀφορμή τό τρίπτυχο μέ σιναϊτικό τοπίο, πού ἀποδίδεται στό Σίλβεστρο Θεοχάρη (μνεῖες 1633-1638). Λ. Μπούρα, Ἕνα τρίπτυχο μέ σιναϊτική εἰκονογραφία σέ ἰδιωτική συλλογή τῶν 'Αθηνῶν, *Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς 'Αρχαιολογίας καί Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1985, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ανακοινώσεων, 62-63. 'Επίσης βλ. τά λήμματα (Λ. Μπούρα) τῶν καταλόγων τῶν εκθέσεων Φλωρεντίας (*Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Φλωρεντία, Palazzo Strozzi 1986, ἀριθ. 100, σ. 150-152), Λονδίνου (*From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London 1987, ἀριθ. 70, σ. 195-196) καί 'Αμερικῆς (*Holy Image, Holy Space*, αριθ. 80, σ. 236-237).

[20] A. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrad-Moscow 1966, πίν. 254. O. Demus, The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan art, *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, London 1975, 148, εἰκ. 32.

διάκοσμο βημοθύρων, ὅπως ἐκεῖνα τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου τοῦ 15ου αἰ.[21]. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιά τήν εἰκονογραφική ἑρμηνεία τοῦ τριπτύχου παρουσιάζει ἡ παρεμβολή τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου ἀνάμεσά τους, παρεμβολή πού θά ἔβρισκε κάποια λογική ἐξήγηση, ἄν ὁ παραγγελιοδότης τοῦ τριπτύχου σχετιζόταν μέ κάποιο μοναστήρι τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, γιατί ὄχι τῆς Πάτμου. Ἡ μορφή τοῦ Πέτρου παρουσιάζει ἀρκετές ἀναλογίες μέ τήν ἀντίστοιχη μορφή στό βημόθυρο ἀπό τό ναό τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ἀπορθιανῶν στήν Πάτμο, πού ἀποδίδεται στόν Ἀνδρέα Ρίτζο[22]. Ἀκόμα πιό ἐντυπωσιακές ἀναλογίες μέ ἔργα τοῦ Ρίτζου παρουσιάζει τό πορτραῖτο τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, τόσο ἀπό εἰκονογραφική ὅσο καί ἀπό τεχνοτροπική σκοπιά. Τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου, τό ἀνοικτό εὐαγγέλιο μέ τήν περικοπή *ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ*, καί ἡ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας μέ τίς κηλίδες καί τά λάμματα στό τρίπτυχο εἶναι πανομοιότυπα μέ ἐκεῖνα τοῦ πορτραίτου τοῦ ἁγίου (Πίν. 210β) στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στήν Πάτμο[23].

Στήν πίσω ὄψη τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου βλέπουμε τήν πιό ἐνδιαφέρουσα σύνθεση τοῦ τριπτύχου, πού ἀποπνέει μιά λανθάνουσα αἴσθηση κίνησης. Οἱ στρατιωτικοί ἅγιοι Γεώργιος, Δημήτριος καί Θεόδωρος (ὁ Στρατηλάτης) σέ contrapposto, μέ πολεμική ἐξάρτυση, τυπική τῶν ἔργων τῆς κρητικῆς σχολῆς. Ἡ μορφή τοῦ Γεωργίου ταυτίζεται ἀπόλυτα μέ ἐκείνη στό τρίπτυχο τῆς Συλλογῆς Λεβέντη (Πίν. 211), πού τοποθετεῖται στό β΄ μισό τοῦ 15ου αἰ.[24]. Μεγάλη συγγένεια παρουσιάζουν οἱ δύο πρῶτοι ἅγιοι μέ μιά εἰκόνα τοῦ 15ου αἰ. στό Λένινγκραντ[25] καί μέ τό ἐξαιρετικῆς ποιότητας βημόθυρο τῆς Τήνου, πού ἔχει συσχετισθεῖ μέ τό ἐργαστήριο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου[26]. Οἱ ἐφαρμοστές κάλτσες πού ἀναδεικνύουν τή σάρκα, μέ τίς ὀρθογωνικές ἐπιγονατίδες, καί ἡ ἀσπίδα μέ τή μάσκα, χρησιμοποιοῦνται ἀπό τό ζωγράφο Ἄγγελο σέ στρατιωτικούς ἁγίους, ὅπως ὁ ἅγιος Φανούριος τῆς Πάτμου[27]. Γενικότερα, οἱ θώρακες, οἱ μεταλλικές λάμες πού τούς συγκρατοῦν, ἡ ἀσπίδα μέ τή μάσκα καί οἱ ταινίες μέ τίς ὁποῖες τυλίγουν τό κάτω μέρος τῶν ποδιῶν ἔχουν ἀπώτερα παλαιολόγεια πρότυπα[28], ἀλλά οἱ μορφές ἐδῶ εἶναι πιό στέρεα χτισμένες, χωρίς τήν ἀστάθεια καί τίς διογκωμένες λαγόνες τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς, ἴσως ὑπό τήν ἐπίδραση τῶν ἀναζητήσεων τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης[29], πού ὁπωσδήποτε γίνονται αἰσθητές στή βενετοκρατούμενη Κρήτη. Τά ἴδια πρότυπα καί τούς ἴδιους φυσιογνωμικούς τύπους ἐναλλάσσει καί ὁ Θεοφάνης Στρελίτζας ὄχι μόνο στούς στρατιωτικούς ἁγίους τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ, ἀλλά

[21] Χ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Συλλογή Δ. Οἰκονομοπούλου*, Ἀθήνα 1983, ἀριθ. 13, σ. 25-26, πίν. 10-11. Ἐπίσης βλ. τά βημόθυρα ἀπό τό ναό τοῦ Χριστοῦ Δημαρχίας στήν Πάτμο, πού ἔχουν ἀποδοθεῖ στόν Ἀνδρέα Ρίτζο. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἀριθ. 11, σ. 61-62, πίν. 81-82 καί στούς καταλόγους τῶν ἐκθέσεων Ἀθήνας (ὅ.π., ἀριθ. 108), Φλωρεντίας (ὅ.π., ἀριθ. 60), Λονδίνου (ὅ.π., ἀριθ. 39) καί Ἀμερικῆς (ὅ.π., ἀριθ. 48).

[22] Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἀριθ. 11, σ. 61-62, πίν. 80-81. *Holy Image, Holy Space*, ἀριθ. 48, σ. 207-208 (λῆμμα Μ. Χατζηδάκη), ὅπου καί προηγούμενη βιβλιογραφία.

[23] Βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 18.

[24] L'art des icônes, ὅ.π. (ὑποσημ. 5), ἀριθ. 22. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες*, ἀριθ. 38, σ. 44-46. *From Byzantium to El Greco*, ἀριθ. 43, σ. 111, 176-177.

[25] W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Lausanne 1950, 86, πίν. 108B.

[26] *Βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη*, ἀριθ. 109, σ. 109-111 (λῆμμα Λ. Μπούρα). Βλ. ἐπίσης καί τούς καταλόγους τῶν ἐκθέσεων Φλωρεντίας (ὅ.π., ἀριθ. 61, σ. 105-106), Λονδίνου (ὅ.π., ἀριθ. 38, σ. 172-173) καί Ἀμερικῆς (ὅ.π. ἀριθ. 47, σ. 206-207).

[27] Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἀριθ. 69, σ. 117-119, πίν. 127.

[28] Ἔτσι ἀπεικονίζονται οἱ στρατιωτικοί ἅγιοι στό παρεκκλήσιο τῆς μονῆς τῆς Χώρας (περ. 1315-1320) στήν Κωνσταντινούπολη. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, New York 1966, πίν. 488, 492, 500, 514.

[29] M. Muraro, *Paolo da Venezia*, University Park and London 1970, πίν. 91, 105, 117.

ἀκόμα καί στή μονή Σταυρονικήτα[30]. Θά πρέπει ὅμως νά σημειώσει κανείς ὅτι οἱ μορφές τοῦ Θεοφάνη εἶναι λίγο πιό χαλαρές καί πλουτίζονται μέ ἕνα πλῆθος ἀπό τίς διακοσμητικές λεπτομέρειες πού τίς διαφοροποιοῦν ἀπό τίς πιό αὐστηρά ἐξιδανικευμένες μορφές τοῦ τριπτύχου.

Τέλος, στό ἐξώφυλλο τοῦ τριπτύχου ὁ σταυρός μέ τά σύμβολα τοῦ Πάθους διαγράφεται μέ χρυσή γραμμή πάνω σέ καστανό βάθος μέ κηλίδες, ἴσως σέ ἀπομίμηση δερμάτινης στάχωσης βιβλίου (Πίν. ΚΗ΄). Πανομοιότυπο ἐξώφυλλο, μέ τά ἴδια κρυπτογραφήματα, παρουσιάζει τό τρίπτυχο τῆς Συλλογῆς Λεβέντη[31], ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι ὅτι τά δύο τρίπτυχα πρέπει νά ἔχουν βγεῖ ἀπό τό ἴδιο ἐργαστήριο, πιθανότατα γύρω στά τέλη τοῦ 15ου αἰ.

Τό νέο ἀπόκτημα τοῦ Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζει φανερές τεχνοτροπικές καί εἰκονογραφικές ἀναλογίες μέ τό τρίπτυχο τῆς Συλλογῆς Λεβέντη, πού ἀποδίδεται σέ κρητικό ἐργαστήριο τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 15ου αἰ. Μέ τό σημαντικό ἀριθμό τῶν ἐννέα ἁγίων καί τῆς Θεοτόκου πού διαθέτει, μπορεῖ νά συσχετισθεῖ ἄμεσα μέ ἔργα τῶν ἐπιγόνων τοῦ Ἀγγέλου, πού πειστικά κατά τή γνώμη μας ταυτίστηκε μέ τόν Ἄγγελο Ἀκοτάντο[32]. Ἔτσι ἀναφέρθηκαν ἀναλυτικά συσχετισμοί μέ ἔργα τοῦ Ἀνδρέα Παβία, μαθητῆ τοῦ Ἰωάννη Ἀκοτάντου, ἀδερφοῦ τοῦ Ἀγγέλου, καί τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου, στόν ὁποῖο κατέληξαν τά σχέδια τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου[33]. Τό τρίπτυχο μέ τά λαμπερά χρώματα καί τήν ἐξαιρετική μικρογραφική ἐργασία διατηρεῖται ἄθικτο, ἐπιτρέποντας ἔτσι τή διεξοδική μελέτη τῆς τεχνικῆς. Παράλληλα, ὁ μεγάλος ἀριθμός ἁγίων πού διαθέτει μᾶς παρέχει τή δυνατότητα νά ἰχνηλατήσουμε τή συνδυαστική καί τή διαδικασία ἀποκρυστάλλωσης τῶν προτύπων τῆς κρητικῆς σχολῆς στό πιό ἐνδιαφέρον στάδιό της.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στήν ἔκθεση εἰκόνων καί κειμηλίων, που ὀργανώθηκε στό Μουσεῖο Ἑρμιτάζ μέ ἀφορμή τό 18ο Διεθνές Βυζαντινολογικό Συνέδριο (Μόσχα, 8-15 Αὐγούστου 1991), περιλαμβανόταν ἕνα κρητικό τρίπτυχο, πού παρουσιάζει πολλές ὁμοιότητες μέ αὐτό τοῦ Μουσείου Μπενάκη καί γι' αὐτό ἀξίζει ν' ἀναφερθεῖ. Το σχῆμα του μέ τήν ἁπλή ξυλόγλυπτη ἐπένδυση εἶναι πανομοιότυπο μ' ἐκεῖνο τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Στήν κύρια ὄψη του ἀπεικονίζεται ἡ Παναγία «Κυρία τῶν Ἀγγέλων», στό μεσαῖο φύλλο οἱ ἅγιοι Πέτρος, Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καί Παῦλος στό ἀριστερό, καί στό δεξί οἱ στρατιωτικοί ἅγιοι Γεώργιος, Δημήτριος καί Προκόπιος. Στήν πίσω πλευρά μόνο τό ἀριστερό φύλλο εἶναι διακοσμημένο μέ τήν Ἀποτομή τοῦ Προδρόμου. Ἡ σχέση τοῦ τριπτύχου τοῦ Ἑρμιτάζ μ' ἐκεῖνο τοῦ Μουσείου Μπενάκη δέν διαπιστώνεται μόνο στήν ἐπιλογή τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων, ἀλλά καί στήν ἴδια τήν εἰκονογραφική τους ἀπόδοση. Παραφωνία στή σχέση αὐτή φαίνεται ν' ἀποτελεῖ μόνο ἡ Ἀποτομή τοῦ Προδρόμου, πού διακοσμεῖ τήν πίσω πλευρά τοῦ

[30] M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), εἰκ. 2, ἀνατύπωση M. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, V, London 1976 (Ἅγιος Νικόλαος Ἀναπαυσᾶς). Ὁ ἴδιος, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στίς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἅγιον Ὄρος 1986, εἰκ. 162.

[31] Ὁ ἴδιος σταυρός ὑπάρχει καί στήν πίσω πλευρά τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στό Τόκιο μέ τήν Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ καί δευτερεύουσες σκηνές. Βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 16.

[32] Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ὁ ζωγράφος Ἄγγελος Ἀκοτάντος: τό ἔργο καί ἡ διαθήκη του (1436), *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 290-298.

[33] M. Cattapan, ὅ.π. (ὑποσημ. 5), 262, ἀριθ. 19.

ἀριστεροῦ φύλλου, θέμα πού οὕτως ἤ ἄλλως φαίνεται ν' ἀποτελεῖ παραφωνία καί γι' αὐτό τό ἴδιο τό τρίπτυχο τοῦ Ἑρμιτάζ. Στήν εἰκονογραφική συνάφεια τῶν δύο τριπτύχων προστίθεται καί ἡ στενή τεχνοτροπική τους σχέση, ἔτσι ὥστε εἶναι πολύ πιθανό τά δύο τρίπτυχα ν' ἀποτελοῦν ἔργα τοῦ ἴδιου κρητικοῦ ἐργαστηρίου τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰ., πιθανότατα τῶν Ρίτζων. (Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ).

Summary

A CRETAN TRIPTYCH OF THE FIFTEENTH CENTURY, RECENTLY ACQUIRED BY THE BENAKI MUSEUM IN ATHENS

† Laskarina Boura

Triptychs were liturgical objects for a private cult. Their role as domestic iconostasis is clearly reflected in their shape and selection of iconographic subjects. Already in use and popular in the middle-Byzantine period, as it is shown by the tenth-century ivory triptychs, they were brought again into fashion by the Cretan painters from the fifteenth century onwards.

The Cretan triptych, discussed in this paper, belonged to an English private collection. It was bought by an anonymous donor through Sotheby's in 1987 and presented to the Benaki Museum. In the centre it depicts the Virgin enthroned, holding the Christ-child, and on the two wings groups of saints: on the left, St. Nicholas between the monastic saints Anthony and Sabbas, and on the right St. John the Theologian between Sts. Peter and Paul. On the back of the triptych the three military saints, George, Demetrios and Theodore are depicted on the left wing, and a cross on a stepped base on the right (Pls. KZ'-KH').

An iconographic and stylistic analysis of the triptych implies its direct connection with late fifteenth-century Cretan icons and triptychs. Specifically, it appears to be connected with the icon-workshop of the Ritzos family (Andreas and Nikolaos).

The Benaki Museum triptych, excellently preserved and painted in brilliant colours is a work of great artistic value; it also helps us to understand the art of a period in which the Cretan school of painting was establishing its prototypes and turning out its finest works.

ΣΤΗΡΙΞΕΙΣ ΣΥΝΕΠΤΥΓΜΕΝΩΝ ΤΡΟΥΛΛΩΝ ΣΕ ΜΟΝΟΚΛΙΤΟΥΣ ΝΑΟΥΣ*

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ

Πέρα ἀπό τούς ἀσφαλεῖς καί δοκιμασμένους βυζαντινούς κατασκευαστικούς τρόπους, ἀναπτύχθηκαν κατά περίπτωση καί ἄλλοι, τόσο στό Βυζάντιο ὅσο καί ἀργότερα, πού εἶχαν χαρακτήρα αὐτοσχεδιαστικό. Ἡ διάδοσή τους ἦταν λίγο-πολύ τοπική καί περιορισμένη σέ μικρά χρονικά διαστήματα. Εἰδικά οἱ τρόποι στηρίξεως ἑνός τρούλλου συνεπτυγμένου (μέ τήν ἔννοια ὅτι ἡ διάμετρός του εἶναι σημαντικά μικρότερη ἀπό τό πλάτος τοῦ κλίτους τό ὁποῖο καλύπτει) ἐμπίπτουν στήν κατηγορία τῶν αὐτοσχεδιασμῶν αὐτῶν καί ἀξίζει τόν κόπο νά ἐξετασθοῦν ἰδιαίτερα.

Ἡ μελέτη τῶν συνδυασμῶν τόξων καί θολωτῶν ἐπιφανειῶν πού καλύπτουν ἤ δημιουργοῦν τήν στήριξη καί συνακόλουθα τῆς ἀναγωγῆς τους σέ ἀφηρημένα γεωμετρικά σχήματα καί ἀναλογικές σχέσεις, ἀποτελεῖ θέμα κατασκευαστικό καί ἐλάχιστα τυπολογικό. Πράγματι, ὅπως θά φανεῖ στά ἑπόμενα, οἱ διαφοροποιήσεις τῶν διατάξεων αὐτῶν τῶν θόλων ἐλάχιστα ἐπηρεάζουν τό αἴσθημα τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου ἤ τόν φωτισμό του καί σχεδόν καθόλου τήν λειτουργικότητά του μέ τίς συναφεῖς χρήσεις τῶν τμημάτων του. Ἔτσι, σέ ἀμφότερες τίς περιπτώσεις βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν ἐκκλησιῶν τά τεχνάσματα ὑποστηρίξεως τῶν συνεπτυγμένων τρούλλων μποροῦν νά συσχετίζονται μέ διάφορους τύπους ἤ παραλλαγές ναῶν, μονοκλίτων ἀλλά καί τρικλίτων. Ἐδῶ θά παρουσιασθοῦν μονόκλιτες ἐκκλησίες, μονόχωρες καί συνήθως μικρές σέ μέγεθος.

Ὅπως εἶναι φανερό, οἱ συνεπτυγμένοι τροῦλλοι εἶχαν ὁρισμένα πλεονεκτήματα πού δικαιολογοῦν τήν κατά καιρούς διάδοσή τους: ἔδιναν στήν ἐκκλησία ἕνα δεσπόζον καί καθοριστικό γιά τόν συμβολισμό του στοιχεῖο, τόσο στό ἐσωτερικό ὅσο καί στό ἐξωτερικό, καί δυνατότητες καλοῦ φωτισμοῦ ἀπό ψηλά. Συνάμα δέν δημιουργοῦσαν τά στατικά προβλήματα τῶν κανονικῶν, μεγαλυτέρων ὁπωσδήποτε τρούλλων, οὔτε τίς δυσλειτουργίες ἀπό τήν παρεμβολή στηριγμάτων ἐντός τοῦ ναοῦ. Καί τό σπουδαιότερο, δέν ἐπέβαλλαν τούς κίονες, δαπανηρούς καί δυσευρέτους κατά τό κτίσιμο τῆς ἐκκλησίας. Φαίνεται, ἐπίσης, ὅτι ἡ πρόθεση νά προσδοθεῖ σέ μονόκλιτα κτίρια ἡ ἐξωτερική μορφή ἑνός ναοῦ σταυροειδοῦς σέ κάτοψη, μέ τίς γνωστές συμβολικές φορτίσεις τοῦ σχήματος, ὀφείλει νά προσμετρηθεῖ στά πλεονεκτήματα τῆς ἐφαρμογῆς συνεπτυγμένων τρούλλων.

Ἀλλά οἱ προσπάθειες μειώσεως τοῦ εὔρους τοῦ τρούλλου διαπιστώνονται καί μέ τήν ἐφαρμογή κανονικῶν, συμβατικῶν κατασκευαστικῶν τρόπων θολοδομίας σέ μονοχώρους ναούς μέ τήν διάπλαση ἐσωτερικά ἀφ' ἑνός ἀψιδωμάτων κατά μῆκος τῶν μακρῶν πλευρῶν καί ἀφ' ἑτέρου πλήρους σταυροειδοῦς σχήματος μέ τήν διεύρυνση τοῦ πάχους τῶν τοίχων στίς τέσσερις γωνίες. Ἡ πρώτη περίπτωση εἶναι τῶν «μονοχώρων βασιλικῶν μέ τροῦλλο» καί ἡ δεύτερη τῶν «συνεπτυγμέ-

* Πρώτη παρουσίαση τῆς ἐργασίας αὐτῆς ἔγινε στό Ἕβδομο Συμπόσιο τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Βλ. *Ἕβδομο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα 1987, 50-51.

νων σταυροειδῶν τρουλλαίων ναῶν». Καί γιά τίς δύο περιπτώσεις ἔχουν ἤδη γραφεῖ πολλά[1].

Τά προβλήματα τῶν ναῶν μέ συνεπτυγμένους τρούλλους ἔθεσαν καί πάλι ἀφ' ἑνός ἕνα δημοσίευμα τοῦ Θάνου Παπαθανασόπουλου μέ τήν εὐκαιρία ἐπανεξετάσεως ἑνός ναοῦ τῆς Στεμνίτσας[2] καί ἀφ' ἑτέρου ἕνα πρόσφατο ἄρθρο τοῦ Ἰσιδώρου Κακούρη στά *Πελοποννησιακά*[3]. Στό πρῶτο, πέρα ἀπό τόν τυπολογικό προβληματισμό, δόθηκαν τά σχέδια κάποιων ἄγνωστων ὡς τότε ἐκκλησιῶν. Στό δεύτερο, μέ τήν εὐκαιρία πρώτης παρουσιάσεως τοῦ Ταξιάρχη Μιχαήλ τῆς Μουρᾶς, ἔγινε μιά ἀναλυτική ἐξέταση τῶν τύπων στούς ὁποίους προσιδίαζαν οἱ μή συμβατικοί τρόποι στηρίξεως τρούλλων, συγκεντρώθηκαν μεθοδικά σέ κατάλογο 27 μνημεῖα τῆς Πελοποννήσου καί διακρίθηκαν τέσσερις παραλλαγές τοῦ τύπου[4] τῶν μονοκλίτων σταυροειδῶν μέ τροῦλλο ναῶν. Τό πιό σπουδαῖο, διευκρινίσθηκαν ὁρισμένες σχέσεις τῆς μορφῆς τῆς καλύψεως καί τοῦ τύπου καί εὔστοχα ἀμφισβητήθηκαν οἱ χρησιμοποιούμενοι ὡς τώρα γενικοί χαρακτηρισμοί μερικῶν ἀπό τούς πιό πάνω ναούς ὡς «μονοκλίτων τρουλλαίων βασιλικῶν» ἤ ὡς «σταυρεπιστέγων μέ τροῦλλο».

Ἀλλά, στό πνεῦμα αὐτῶν πού σημειώθηκαν παραπάνω, τά συμβατικά ὅρια τῶν τυπολογικῶν διακρίσεων προϋποθέτουν τουλάχιστον τήν κατανόηση τῆς δομῆς τοῦ κτιρίου. Καί ὁ σκοπός τοῦ παρόντος εἶναι ἀκριβῶς νά διευκρινίσει ὅτι οἱ αὐτοσχέδιοι τρόποι στηρίξεως συνεπτυγμένων τρούλλων εἶναι πολλοί, παρά τήν φαινομενική τους ὁμοιότητα, καθώς καί ὅτι τά σχετικά παραδείγματα ἐκτείνονται στόν εὐρύτερο γεωγραφικό χῶρο τῆς Ἑλλάδος καί τῶν Βαλκανίων καί ὄχι μόνο στήν Πελοπόννησο. Δυστυχῶς ἡ ἀνεπάρκεια τῶν ὑφισταμένων δημοσιεύσεων καί κυρίως ἡ ἀνυπαρξία σέ πλεῖστες περιπτώσεις σχεδίων δέν ἐπιτρέπει τήν μελέτη καί τήν κατάταξη τῶν περισσοτέρων ἀπό τά πενήντα περίπου παραδείγματα στήν Ἑλλάδα καί ἀπό τά ἔντεκα σέ γειτονικές βαλκανικές χῶρες πού εἶναι γνωστά ἀπό τήν βιβλιογραφία.

Σέ ὅλες σχεδόν τίς περιπτώσεις ἡ κυρία κατά μῆκος καμάρα πού καλύπτει τόν χῶρο τοῦ ναοῦ διακόπτεται γιά νά παρεμβληθεῖ ἕνα ἐγκάρσιο σύστημα θόλων, στό ὁποῖο δεσπόζει ὁ τροῦλλος. Τά δύο ἀπό τά τέσσερα σημεῖα στηρίξεώς του εἶναι τά τόξα μετώπου τῆς μεγάλης κατά μῆκος καμάρας. Τά ἄλλα δύο εἶναι τόξα ἤ μέτωπα καμαρῶν μικροτέρου βεβαίως ἀνοίγματος. Οἱ διαφορετικοί τρόποι μέ τούς ὁποίους τά τελευταῖα αὐτά θολωτά στοιχεῖα στηρίζονται καί κυρίως οἱ τρόποι ἤ μάλλον τά τεχνάσματα μέ τά ὁποῖα ἐπιτυγχάνεται ἡ ἀπαραίτητη ἰσοσταθμία τῶν τεσσάρων σημείων πού ὁρίζουν τήν στεφάνη τοῦ τρούλλου, προσδιορίζουν ἐννέα διαφορετικές παραλλαγές στηρίξεως. Μερικές ἀπό αὐτές διαπιστώνονται σέ ἕνα μόνο ἤ σέ δύο μνημεῖα, γεγονός πού μαρτυρεῖ τόν αὐτοσχεδιαστικό τους χαρακτήρα.

Στά ἀξονομετρικά σχέδια, πού ἔγιναν γιά νά ἐπεξηγήσουν τά καθέκαστα τῶν ἐννέα παραλλαγῶν, σχεδιάζεται συμβατικά ὁ κενός ἐσωτερικός χῶρος, ὡς ἐάν νά ἦταν ἕνα αὐτοδύναμο στερεό, κι αὐτό γιά λόγους καλύτερης ἐποπτείας τοῦ κάθε συστήματος στηρίξεως.

Στήν *πρώτη παραλλαγή* (Σχέδ. 1α) τά ἐγκάρσια στοιχεῖα δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τόν τροῦλλο εἶναι πλήρεις ἡμικυλινδρικές καμάρες στηριζόμενες στίς παρειές πού διαμορφώνονται πάνω ἀπό τά τόξα μετώπου τῶν μεγάλων καμαρῶν. Ἀποτέλεσμα αὐτοῦ εἶναι ἡ σημαντική ὑπερύψωσή τους

[1] Γιά μιά γενική τυπολογική τοποθέτηση, βλ. Ν. Μουτσόπουλος, *Ἡ Παληαχώρα τῆς Αἰγίνης*, Ἀθῆναι 1962, 262-265 καί Χ. Μπούρας, Ἅγιος Στέφανος Ριβίου Ἀκαρνανίας, *ΕΕΠΣΑΠΘ* Γ΄ (1967-68), 47-53. Γιά τεχνάσματα μειώσεως τοῦ εὔρους τῶν θόλων κατά τήν Τουρκοκρατία, βλ. Π. Παπαδάκης, Ἡ Ἁγία Τριάδα Μελιταίας, *Ἐκκλησίες* Ι, 172-173.

[2] Θ. Παπαθανασόπουλος, Ἡ ἐκκλησία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν στήν Στεμνίτσα, *Ἐκκλησίες* Ι, 217-223.

[3] Ἰ. Κακούρης, Τό μοναστήρι τοῦ Ταξιάρχη Μιχαήλ τῆς Μουρᾶς στό Παλαιοχώρι Κυνουρίας, *Φίλιον Δώρημα εἰς Τάσον Γριτσόπουλον, Πελοποννησιακά* ΙΣΤ΄ (1985-86), 305-332, ἰδίως 315-321.

[4] Οἱ πλάγιες κόγχες (χοροί), πού συνοδεύουν κάποια παραδείγματα ἐκτός τῆς Πελοποννήσου, ἀσφαλῶς διευρύνουν τίς τυπολογικές διακρίσεις.

σέ σχέση πρός τίς κύριες καμάρες. Γιά νά ἐπιτευχθεῖ ἡ ἰσοστάθμιση, τά τόξα μετώπου τῶν κυρίων καμαρῶν γίνονται πολύ παχύτερα. Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Μπρίκι Μάνης[5] (Πίν. 212α-β), τοῦ Ταξιάρχη Ἀρεοπόλεως[6], τῆς Παναγίτσας Γυθείου[7] (Πίν. 216α-β), τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου Πλάκας Ἀράχθου[8], τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἄβελ στήν Βήσσανη[9], καθώς καί τῆς ἀδημοσίευτης Παναγίας τῆς Κουνίστρας στήν Σκιάθο[10].

Στήν *δεύτερη παραλλαγή* τά ἐγκάρσια στοιχεῖα εἶναι ἐπίσης καμάρες μέ ἀνάλογη τήν στήριξη (Σχέδ. 1β). Πλήν ὅμως ἐδῶ, γιά νά ἐπιτευχθεῖ ἡ ἰσοστάθμιση, τά τόξα μετώπου τῶν κυρίων καμαρῶν γίνονται παχύτερα μέ τήν βοήθεια σφενδονίων, τά ὁποῖα κατ' ἀποστάσεις τίς ἐνισχύουν. Παραδείγματα τῆς περιπτώσεως θεωροῦνται ὁ Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Σοφικοῦ[11] καί ὁ Ταξιάρχης τῶν Σπετσῶν[12].

Τά ἐγκάρσια στοιχεῖα ἑκατέρωθεν τοῦ τρούλλου στήν *τρίτη παραλλαγή* (Σχέδ. 1γ) εἶναι καί πάλι καμάρες, ἀλλά σαφῶς χαμηλωμένες. Καί ἐδῶ στηρίζονται στίς παρειές τίς σχηματιζόμενες πάνω ἀπό τά τόξα μετώπου τῶν μεγάλων καμαρῶν, ἀλλά προκειμένου νά ὑπάρξει ἰσοστάθμιση παίρνουν τό ἀσυνήθιστο καί κατασκευαστικά μειονεκτικό σχῆμα τῶν χαμηλωμένων τόξων. Εἶναι ἡ συνηθέστερη ἀπ' ὅλες τίς περιπτώσεις μέ πλεῖστα παραδείγματα, ὅπως τόν Ἅγιο Ἰωάννη τόν Πρόδρομο στά Ξανθιάνικα Μηλέας Μάνης[13] (Πίν. 213α-β), τόν Ἅγιο Ἀντώνιο[14] καί τήν Ὑπαπαντή στό Σοφικό[15], τόν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Βούρας Αἰγιαλείας[16], τόν Ταξιάρχη τῆς Μουρᾶς Κυνουρίας[17], τό Ἐγκλειστούρι[18], τόν Θεολόγο Στρεβουλιάτη[19] καί τούς Τρεῖς Ἱεράρχες τῆς Στεμνίτσας[20].

Ἡ *τέταρτη παραλλαγή* (Σχέδ. 1δ) ἔχει ἕνα μόνο γνωστό παράδειγμα, τό μικρό καθολικό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων τῆς Κλειδωνιᾶς[21] στήν Ἤπειρο, τοῦ 1658. Ἀπό τό δημοσιευμένο σχέδιο δέν προκύπτει ἡ ἀκριβής μορφή τῶν θολωτῶν μερῶν, ἀλλά ἡ ἰδιομορφία εἶναι φανερή: ἡ μεγαλύτερη

[5] Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθῆναι 1964, 89, σημ. 2. Ν. Δρανδάκης - Ν. Γκιολές - Χ. Κωνσταντινίδη, Ἔρευνα στή Λακωνική Μάνη, *ΠΑΕ* 1981, Α΄, 265. Ἰ. Κακούρης, ὅ.π., 315, σημ. 4.

[6] R. Traquair, Laconia III, The churches of Western Mani, *BSA* 15 (1908-1909), 204, εἰκ. 3, 7, 8, πίν. XV.

[7] Οὐσιαστικά ἀδημοσίευτης. Βλ. Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, Βυζαντινοί ναοί τῆς ἀνατολικῆς Κορινθίας, *ABME* Α΄ (1935), 58, σημ. 3. Θ. Παπαθανασόπουλος, ὅ.π., 223, εἰκ. 12 (κάτοψη).

[8] Λ. Πολίτη, Ἡ μονή Γενεσίου τῆς Θεοτόκου στήν Πλάκα Ἀράχθου, *Ἐκκλησίες* Ι, 137-145.

[9] Ἀ. Τζάκου, Τό καθολικό τῆς μονῆς Ἄβελ στή Βήσσανη Πωγωνίου Ἠπείρου, *Ἐκκλησίες* ΙΙ, 57-66.

[10] Ἰ. Φραγκούλας, *Τά χριστιανικά μνημεῖα τῆς νήσου Σκιάθου*, Θεσσαλονίκη 1955, 38-43. Ἡ κάτοψη τῆς εἰκ. 16 στήν σ. 42 δέν εἶναι ἀκριβής.

[11] Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, ὅ.π., 56-59.

[12] Θ. Παπαθανασόπουλος, ὅ.π., 223, εἰκ. 14. Ἰ. Κακούρης, ὅ.π., πίν. ΜΘ΄.

[13] Ν. Δρανδάκης, Ἔρευναι εἰς τήν Μεσσηνιακήν Μάνην, *ΠΑΕ* 1976, Α΄, 229, πίν. 163.

[14] Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, ὅ.π., 69, εἰκ. 16, 18.

[15] Ὅ.π., 69, εἰκ. 15, 17.

[16] Ν. Μουτσόπουλος, *Ἀρχιτεκτονικά μνημεῖα τῆς περιοχῆς τῆς ἀρχαίας Βούρας*, Ἀθῆναι 1958, 81-84, πίν. XXIII-XXIX. Ἰ. Κακούρης, ὅ.π., πίν. ΜΘ΄.

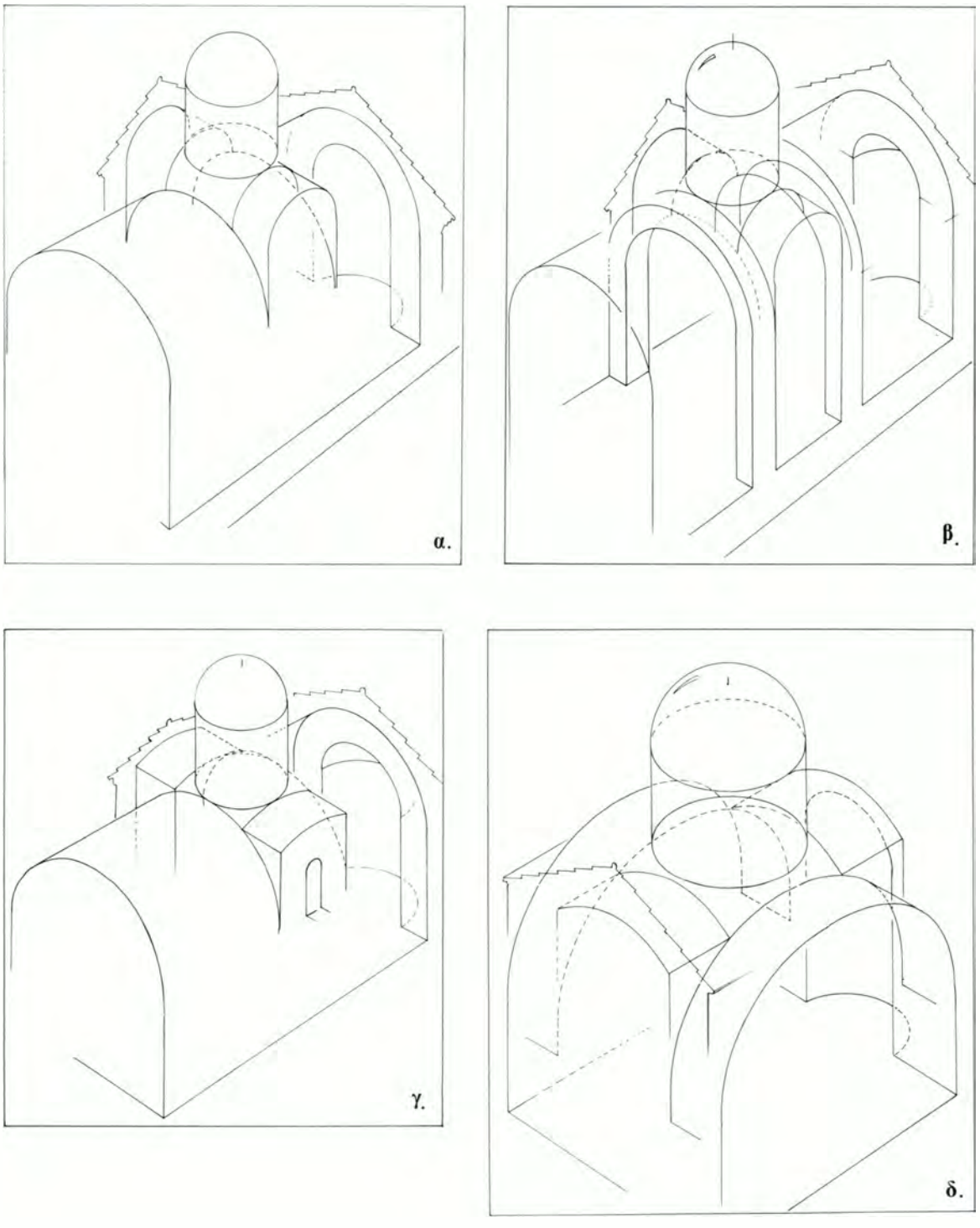
[17] Ἰ. Κακούρης, ὅ.π., 312-321, πίν. ΛΗ΄-Μ΄, ΜΕ΄-ΜΣΤ΄.

[18] Ὅ.π., 316-317, πίν. Μ΄, ΜΖ΄, σχέδ. 9.

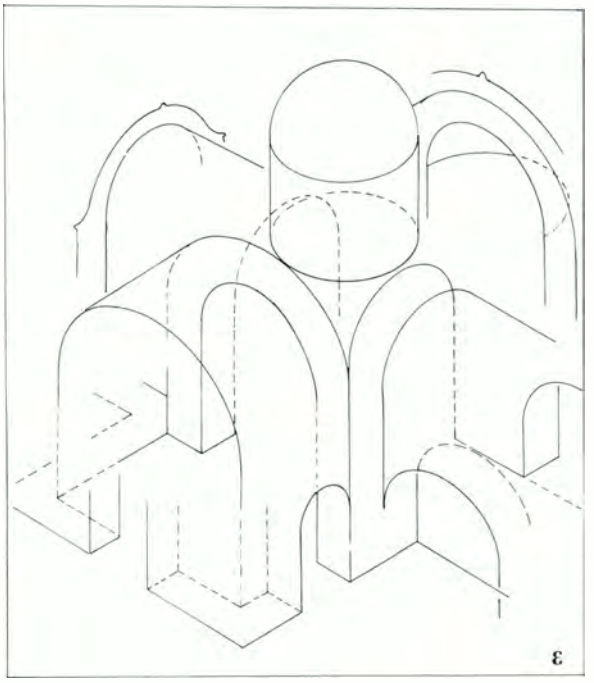
[19] Ὅ.π., 316, πίν. Μ΄, ΜΖ΄, σχέδ. 8. Θ. Παπαθανασόπουλος, ὅ.π., 223, εἰκ. 13.

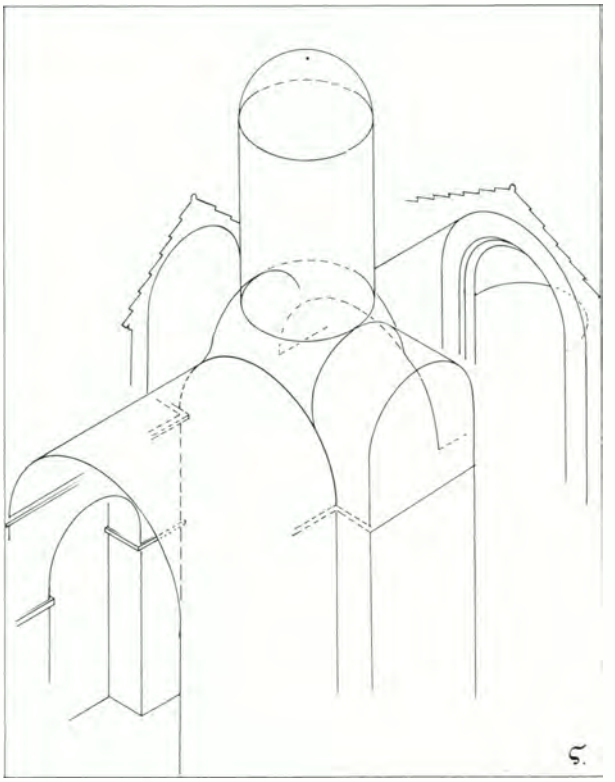
[20] Ν. Μουτσόπουλος, *Ἡ ἀρχιτεκτονική τῶν ἐκκλησιῶν καί τῶν μοναστηριῶν τῆς Γορτυνίας*, Ἀθῆναι 1956, 154-158. Θ. Παπαθανασόπουλος, ὅ.π.

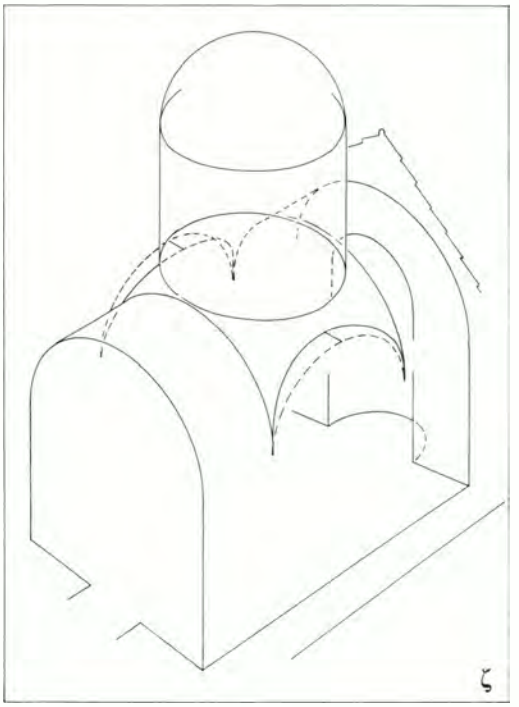
[21] Π. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεῖα Ἠπείρου, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 314, 315. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Ἐκκλησιαστικά μνημεῖα Κλειδωνιᾶς Κονίτσης, *ΗπειρΧρον* Γ΄ (1975), 34. N. Cholevas, Un monastère «fortifié» du XVII s. de la région de Klidonia, près de Conitsa, *Bull IBI* 35 (1980), 127-134.



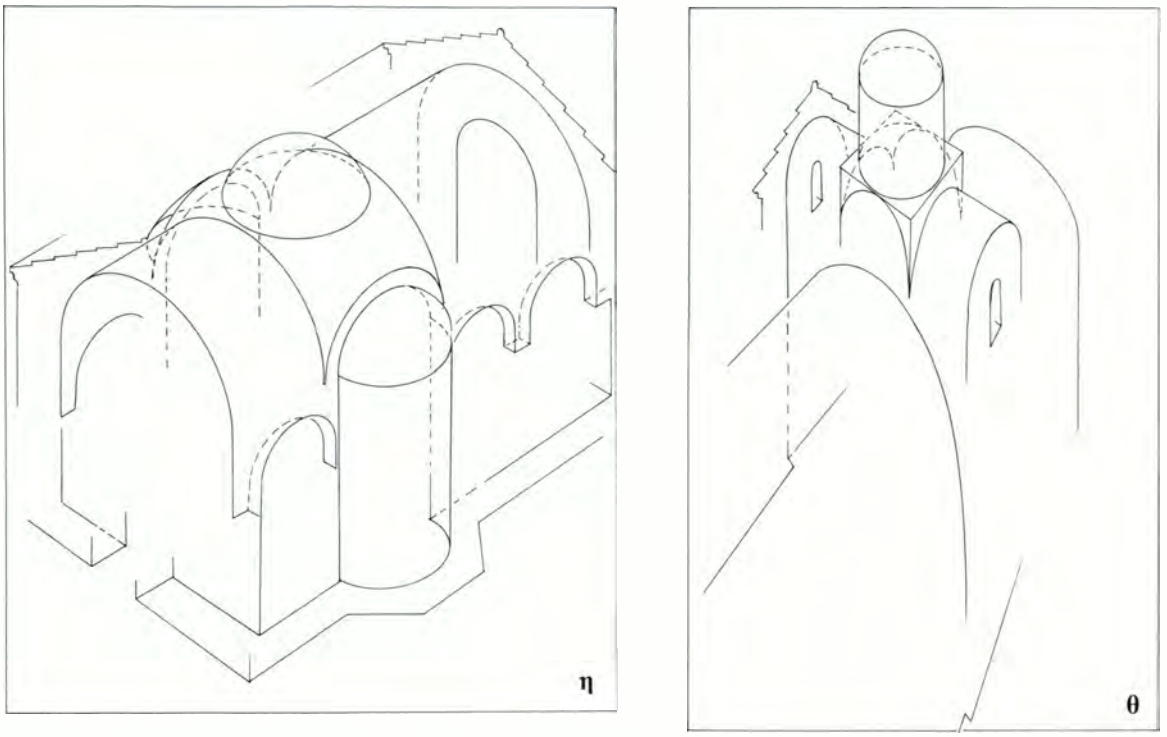
Σχέδ. 1: α. Σχηματική παράσταση τῆς πρώτης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου, β. Σχηματική παράσταση τῆς δεύτερης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου, γ. Σχηματική παράσταση τῆς τρίτης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου, δ. Σχηματική παράσταση τῆς τέταρτης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου.







Σχέδ. 2: ε. Σχηματική παράσταση τῆς πέμπτης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου, στ. Σχηματική παράσταση τῆς ἕκτης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου, ζ. Σχηματική παράσταση τῆς ἕβδομης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου.



Σχέδ. 3: η. Σχηματική παράσταση τῆς ὄγδοης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου, θ. Σχηματική παράσταση τῆς ἕνατης παραλλαγῆς στηρίξεως τρούλλου.

καμάρα δέν εἶναι, ὅπως συνήθως, κατά τήν ἔννοια τοῦ μήκους, ἀλλά κατά τήν ἔννοια τοῦ πλάτους τοῦ ναοῦ.

Ἡ *πέμπτη παραλλαγή* (Σχέδ. 2ε) στηρίζεται στήν ἴδια ἀρχή μέ τήν δεύτερη. Ὁ διαμήκης ἡμικυλινδρικός θόλος γίνεται παχύτερος (γιά νά ὑπάρξει ἡ ἴδια στάθμη τῶν ἀνωτάτων σημείων στηρίξεως τοῦ τρούλλου) καί πρός τοῦτο χρησιμοποιοῦνται ὄχι πιά σφενδόνια ἀλλά βαριά ἐγκάρσια τοξωτά στοιχεῖα. Δύο μόνον παραδείγματα σημειώθηκαν, καί τά δύο βυζαντινά: ὁ ναός τῆς Εὐαγγελίστριας στά Ἐπισκοπιανά τῆς Πάρου[22] καί ὁ ναός τῆς Παναγίας τοῦ Ἀρχατοῦ[23] στήν Νάξο.

Μέ μοναδικό γνωστό παράδειγμα τόν μικρό ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου στά Κυριακοσέλια Ἀποκορώνου Κρήτης[24] ἐμφανίζεται ἡ *ἕκτη παραλλαγή*: ἐδῶ ἡ ἐγκαρσία διεισδύει στήν κατά μῆκος κύρια καμάρα καί οἱ γραμμές τῆς ἀλληλοτομίας τους εἶναι καμπύλες στόν χῶρο (Σχέδ. 2στ).

Καί ἡ *ἕβδομη παραλλαγή* (Σχέδ. 2ζ) ἔχει γιά τήν ὥρα ἕνα καί μοναδικό παράδειγμα. Στόν

[22] Γ. Δημητροκάλλης, Ὁ βυζαντινός ναός τῆς Εὐαγγελίστριας στά Ἐπισκοπιανά Πάρου, *ΕΕΚΜ* 7 (1968), 642 κ.ἑ., εἰκ. 1.

[23] Ὅ.π., 658, εἰκ. 11.

[24] Κ. Λασσιθιωτάκης, Ἐγγεγραμμένοι σταυροειδεῖς ναοί τῆς Δυτικῆς Κρήτης, *Πεπραγμένα τοῦ Β΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Ἀθῆναι 1967, Α΄, 351, 355, πίν. ΡΖ-ΡΙΘ΄. M. Borboudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 245-249.

Ἅγιο Ἀνδρέα τῆς Γόρτυνος στήν ὀρεινή Ἀρκαδία[25], κεκλιμένα τόξα στόν βόρειο καί τόν νότιο τοῖχο περιορίζουν τό ἄνοιγμα κι ἔτσι δέν χρειάζεται πιά νά πατήσουν στίς παρειές πού διαμορφώνονται πάνω ἀπό τά τόξα μετώπου τῶν κατά μῆκος καμαρῶν. Συνάμα ὁ τροῦλλος γίνεται ἐλλειπτικός σέ κάτοψη, εἰς τρόπον ὥστε νά μή χρειάζεται νά διαπλατυνθοῦν τά τόξα.

Μέ ἕνα παράθεμα[26] ἀπό τό Ἀρχεῖο τοῦ Ὀρλάνδου, ἀπό τά «Σταχυολογήματα ἐκ Μονῶν τῆς Πίνδου», ὁρίζεται ἡ *ὄγδοη παραλλαγή*: «Μεταξύ τῶν καμαρῶν τοῦ ἀνατολικοῦ καί τοῦ δυτικοῦ τμήματος παρεμβάλλεται στενή ἐγκαρσία λωρίς... ἥτις καλύπτεται διά χαμηλωμένου τυφλοῦ θόλου βαίνοντος ἑκατέρωθεν ἐπί σφαιρικῶν τμημάτων... Ἡ συνένωσις τοῦ ἐν τῷ μέσῳ σφαιρικοῦ θόλου πρός τά τεταρτοσφαίρια τῶν χορῶν τελεῖται ὁμαλώτατα διά τῆς παρεμβολῆς τῶν σφαιρικῶν τμημάτων». Ἔχομε δηλαδή τμήματα τῆς περιγεγραμμένης σφαίρας ἀνάμεσα στόν τροῦλλο καί τά τόξα καί ὄχι κυλινδρικά στοιχεῖα (Σχέδ. 3η). Στά δύο παραδείγματα τῆς Πίνδου πού μελέτησε ὁ Ὀρλάνδος (τόν Ἅγιο Γεώργιο στό Μουζάκι[27] καί τήν Ζωοδόχο Πηγή Μεσενικόλα[28]) μπορεῖ νά προστεθεῖ τό καθολικό τῆς μονῆς Ζαλόγγου[29], ἀκόμα ἀδημοσίευτο, καί ἴσως ὁ Ἅγιος Ζαχαρίας[30] παρά τήν Καστοριά.

Ἡ τελευταία, *ἔνατη παραλλαγή* (Σχέδ. 3θ) χαρακτηρίζεται ἀπό τήν πλήρη ὑπερύψωση μιᾶς ἐγκαρσίας καμάρας ψηλότερα ἀπό τό κλειδί τῆς διαμήκους καί ἀπό τήν ἐμφύτευση τρόπον τινά ἑνός τρουλλίσκου σ' αὐτήν. Εἶναι ἡ ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα ἀπό τυπολογικῆς πλευρᾶς περίπτωση τοῦ σταυρεπιστέγου μέ τροῦλλο ναοῦ[31], γιά τήν ὁποία ἐδῶ δέν θά γίνει περισσότερο λόγος. Μποροῦν νά σημειωθοῦν ὅμως, πλήν τῆς γνωστῆς περιπτώσεως τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ τοῦ Προφήτη Ἠλία στίς Ἀμπύσολες τῆς Μεσσηνιακῆς Μάνης[32] (Πίν. 214α-β), ἕνα ἀκόμα μεταβυζαντινό παράδειγμα, ἡ Παναγία στό Ἀχίλλειο ἤ Βασιλόπουλο τῆς Ἀκαρνανίας[33] (Πίν. 215α-β).

Ὅπως ἤδη σημειώθηκε, ἕνας σημαντικός ἀριθμός ἐκκλησιῶν στόν ἑλληνικό χῶρο ἔχει μέν τόν ἴδιο τρόπο στεγάσεως, δέν μποροῦν ὅμως νά καταταγοῦν σέ μία ἀπό τίς ἐννέα παραπάνω κατηγορίες χωρίς νά προηγηθεῖ συστηματική ἐργασία σχεδιαστικῆς ἀποτυπώσεως. Στόν ἐκτενῆ κατάλογο πού δημοσίευσε ὁ Ἰσίδωρος Κακούρης[34], θά μποροῦσαν ἴσως νά προστεθοῦν[35] τά παρακάτω

[25] Α. Ζάχος, Μεσαιωνικά μνημεῖα Γορτυνίας, *ΑΔ* 8 (1923), 69. Ν. Μουτσόπουλος, ὅ.π. (ὑποσημ. 20), 148-154.

[26] Α. Κ. Ὀρλάνδος, *ΑΒΜΕ* Ε΄ (1939-40), 185-186.

[27] Ὅ.π., 184-191.

[28] Ὅ.π., 191-197.

[29] Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Βυζαντινά, μεσαιωνικά καί νεώτερα μνημεῖα Ἠπείρου, *ΑΔ* 30 (1975): Χρονικά, 234, πίν. 150α. Τά σχέδια κατόψεως καί τομῆς τοῦ καθολικοῦ ὀφείλονται στούς ἀρχιτέκτονες Π. Βρούχα καί Μ. Σάββα.

[30] Δέν εἶναι σαφές ἄν ὁ ναός (βλ. Μ. Μιχαηλίδης, Ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Ζαχαρία Καστοριᾶς, *ΑΔ* 22 (1967): Μελέτες, 77-86, πίν. 43-54) ἀνήκει πράγματι σ' αὐτή τήν κατηγορία. Ἡ χαμηλή στάθμη τοῦ κλειδιοῦ τοῦ μεσαίου κατά μῆκος ἀψιδώματος ἀποτελεῖ ἔνδειξη γι' αὐτό.

[31] Γιά τόν τύπο αὐτό, βλ. πρόχειρα A. H. S. Megaw, Byzantine architecture in Mani, *BSA* XXXIII (1932-33), 160-161. Π. Βοκοτόπουλος, Ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στό Μονοδένδρι Ζαγορίου, *Ἐκκλησίες* Ι, 117, σημ. 25. Ἰ. Κακούρης, ὅ.π., 319-320.

[32] R. Traquair, ὅ.π. (ὑποσημ. 6), 198, 204, 213, πίν. XV. A. H. S. Megaw, ὅ.π. Φ. Δροσογιάννη, Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεῖα Πελοποννήσου, *ΑΔ* 24 (1969): Χρονικά, 162-163.

[33] Π. Βοκοτόπουλος, Μεσαιωνικά Αἰτωλίας καί Ἀκαρνανίας, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά, 330-331. Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αἰτωλοακαρνανία*, Ἀθήνα 1985, 346-350, εἰκ. 346-348. Ἐδῶ ὁ τροῦλλος γίνεται ἐξωτερικά σχεδόν τετράγωνος, δέν μπορεῖ ὅμως νά χαρακτηρισθεῖ ὡς τρουλλοκαμάρα, γιατί ἐσωτερικά ἔχει σφαιρικό πεπλατυσμένο θόλο. Τοῦ ναοῦ αὐτοῦ δέν πρέπει νά γίνει σύγχυση μέ τόν ὁμώνυμο στό Ἀχίλλειο Μάνης, ὁ ὁποῖος εἶναι νεωτερικός (Ν. Δρανδάκης, *ΠΑΕ* 1979, 211).

[34] Ἰ. Κακούρης, ὅ.π., 315-321.

[35] Τρία μνημεῖα τῆς Καρπάθου (Ν. Μουτσόπουλος, Κάρπαθος, *ΕΕΠΣΑΠΘ* Ζ΄ (1978), 585, 587, 589) φαίνεται ὅτι εἶναι νεωτερικά.

ἑλληνικά μνημεῖα: Κουτήφαρη Μάνης, Ἅγιος Βασίλειος[36]· Ἀρεόπολη, Παναγία ἡ Γεωργιάνικη· Στεφάνι Κορινθίας, Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (;)· Αἰτωλικό, Ἁγία Παρασκευή Ἀστροβίτσα[37]· Ἑλληνικά, καθολικό μονῆς Ἁγίου Γεωργίου[38]· Ἀετός, καθολικό μονῆς Ἁγίου Νικολάου[39].

Ἀνάλογοι τρόποι στηρίξεως, ἄλλωστε, ἐπισημαίνονται καί σέ μνημεῖα γειτονικῶν χωρῶν, γνωστά ἀπό τίς γενικές δημοσιεύσεις: στήν σημερινή Ἀλβανία κάποια μεταβυζαντινά μνημεῖα[40] (ὅπως ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος στήν Σαλενίτσα[41]). Στήν Γιουγκοσλαβία πέντε ἐκκλησίες ἀπροσδιορίστου χρονολογήσεως[42]. Καί, τέλος, στήν Βουλγαρία δύο, οἱ μονές τοῦ Poganovo[43] καί τοῦ Tran[44], ἴσως τῆς βυζαντινῆς περιόδου.

Ἀνεξάρτητα ἀπό τίς μελλοντικές τυπολογικές μελέτες πού θά συσχετίσουν τούς παραπάνω κατασκευαστικούς τρόπους μέ τίς κατόψεις (στό πνεῦμα ὅσων σημειώθηκαν στίς δύο πρῶτες παραγράφους), θά μποροῦσε ἀπό τώρα νά προκύψει τό συμπέρασμα ὅτι τά βυζαντινά παραδείγματα εἶναι σχετικῶς λίγα καί περιορίζονται στίς παραλλαγές α, ε, στ, ζ καί θ. Ἀντιθέτως, τά μεταβυζαντινά παραδείγματα ἀνήκουν σ' ὅλες τίς περιπτώσεις πλήν τῶν ε, στ καί ζ καί ἔχουν πολλές ἐφαρμογές. Ἴσως οἱ μελλοντικές ἔρευνες προσθέσουν κι ἄλλα βυζαντινά μνημεῖα καί σέ ἄλλες ὁμάδες πλήν τῶν παραπάνω πέντε· βέβαιο πάντως εἶναι ὅτι οἱ τεχνικές μέθοδοι πού μελετήθηκαν γνώρισαν μεγαλύτερη ἐπιτυχία κατά τήν Τουρκοκρατία[45] καί μάλιστα σέ δύο περιοχές· ἀφ' ἑνός στήν Πελοπόννησο καί ἀφ' ἑτέρου στήν βορειοδυτική Ἑλλάδα καί τίς γειτονικές βαλκανικές χῶρες.

Τονίσθηκε ἤδη ὁ αὐτοσχεδιαστικός χαρακτήρας τῶν κατασκευαστικῶν αὐτῶν λύσεων. Ὅπως εἶναι φυσικό, τά λοφία πού ἀντιστοιχοῦν σέ ἀνίσου διαμέτρου τόξα δέν εἶναι κανονικά ἀλλά πεπλατυσμένα καί, ἀντίστοιχα, ἡ στεφάνη τοῦ τρούλλου δέν εἶναι πλήρης κύκλος ἀλλά λίγο πολύ τετράγωνο μέ ἀποστρογγυλευμένες τίς γωνίες. Τό ἴδιο σχῆμα ἔχει συνήθως καί τό τύμπανο τοῦ τρούλλου σέ κάτοψη. Οἱ μορφές τῶν θολωτῶν στοιχείων ἀπομακρύνονται ἀπό τά καθαρά γεωμετρικά σχήματα καί τά μεγέθη δέν εἶναι ποτέ μεγάλα· ὅλα τά μνημεῖα πού γνωρίσαμε εἶναι μικρά. Στήν περίπτωση μόνο τῶν Κυριακοσελίων (μιά βυζαντινή περίπτωση) διακρίνεται ἡ πρόθεση νά λυθεῖ τό πρόβλημα σωστά μέ ἀλληλοδιεισδύσεις θόλων. Καί εἶναι στήν Ἀναγέννηση (στόν Ἅγιο

[36] Κατά τόν Θ. Παπαθανασόπουλο, ὅ.π. (ὑποσημ. 2), 222-223. Στήν ἀρχική δημοσίευση τοῦ μνημείου (Φ. Δροσογιάννη, ὅ.π., 162, πίν. 164) δέν δίδονται σχετικές πληροφορίες.

[37] Α. Παλιούρας, ὅ.π., 247, εἰκ. 276.

[38] Ὅ.π., 287-288.

[39] Π. Βοκοτόπουλος, ὅ.π. (ὑποσημ. 33), 333. Α. Παλιούρας, ὅ.π., 322-324. Ἡ κάτοψη τῆς ἐκεῖ εἰκ. 325 εἶναι προφανῶς λανθασμένη. Δέν παρέχονται ἄλλα στοιχεῖα γιά τήν μορφή τῆς στεγάσεως τοῦ ναοῦ.

[40] A. Meksi - P. Thomo, L'architecture postbyzantine en Albanie, *Monumentet* 11 (1976), 130, 144, πίν. VI (Παναγία Βραχογκορατζῆ, τοῦ 1622, καί Ἅγιος Μιχαήλ στούς Μιγκουλέους, τοῦ 1702). Πρόκειται γιά τρίκλιτες θολοσκεπεῖς βασιλικές.

[41] A. Meksi - P. Thomo, L'architecture postbyzantine en Albanie. Les églises à nef unique, *Monumentet* 19 (1980), 98, 113, 115.

[42] ΠΡΕΓΛΕΔ, *Revue des monuments religieux dans l'histoire du peuple serbe,* Beograd 1950, 143, εἰκ. 390 (Kamenica Gornja), σ. 880, εἰκ. 560a (Matejevci Gornji), σ. 220, 958, εἰκ. 667 (Šatornja) καί σ. 322, 1201, εἰκ. 1017 (Temska). Marica Šuput, *L'architecture serbe pendant la domination ottomane*, Beograd 1984, 58, 109, σχέδ. 15a, πίν. 5 (Ἅγιος Δημήτριος στήν παλιά Remeta).

[43] Kr. Mijatev, *Die mittelalterliche Baukunst in Bulgarien*, Sofia 1974, 182-183, εἰκ. 222, 224, 235, σημ. 69 (τοῦ 1499).

[44] Ὅ.π., 181-182, εἰκ. 221, 223. Ἡ ἐκκλησία θεωρεῖται τοῦ 14ου αἰώνα, ἀλλά τοῦτο ἀμφισβητεῖται, βλ. M. Kiel, *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period*, Assen 1985, 262-263.

[45] Γιά μία τουλάχιστον ἀπό τίς παραλλαγές, τήν ὄγδοη, ὁ Ὀρλάνδος πίστευε ὅτι ὀφείλεται στήν μίμηση ὀθωμανικῶν τζαμιῶν. Βλ. *ABME* Ε' (1939-40), 186, σημ. 8.

Παῦλο τοῦ Λονδίνου[46]) πού θά βροῦμε μιάν ἄρτια κατασκευαστική λύση στηρίξεως συνεπτυγμένων σφαιρικῶν θόλων μέ τήν βοήθεια ἐλλειπτικῶν θολωτῶν στοιχείων σέ ἀλληλοτομία.

Μόνο γιά τίς κατασκευές τῆς τρίτης παραλλαγῆς, μέ τίς χαμηλωμένες καμάρες, πού ἐφαρμόστηκαν ἐπανειλημμένα, θά μποροῦσε κανείς νά πεῖ ὅτι δημιούργησαν μιά παράδοση κι ἔπαψαν νά εἶναι αὐτοσχέδιες. Διατήρησαν ὅμως τό λαϊκό τους ὕφος[47], πού ἀποτελεῖ κοινό τόπο στήν Τουρκοκρατία. Ἀλλά καί τά βυζαντινά παραδείγματα στηρίξεως συνεπτυγμένων τρούλλων θά τά δοῦμε σέ ἐπαρχίες μέ λαϊκό καί συντηρητικό χαρακτήρα, ὅπως στήν Μάνη, τήν Νάξο ἤ τήν Κρήτη, καί ποτέ στούς μεγάλους καί γνωστούς ναούς τῆς ἑλλαδικῆς σχολῆς ἀπό τόν 12ο ἕως τόν 13ο αἰώνα.

Summary

SUPPORTING SYSTEMS OF ABBREVIATED DOMES OVER SINGLE-NAVE CHURCHES

CHARALAMBOS BOURAS

The analysis of a dome's supporting system and the geometric interpretation of the vaults of the arches composing it are mainly of structural concern, their typological interest being limited to the measure these may affect the church's interior space, and not its function. Thus, the devices employed to support domes in Byzantine and post-Byzantine architecture may be associated to different types of church plans and their variants. This paper refers to small-scale churches, mostly of the single-nave plan.

The popularity of abbreviated domes (that is of those whose span is smaller than that of the nave) is largely due to the preference of patrons and master builders for the dome. This preference was based on the dome's symbolical value, and the possibility for the use of natural light it gave, and, at the same time on the wish to avoid difficult structural problems and the expensive and rare columns in the church's interior.

The tendency to reduce the dome-span in single-nave churches with conventional vaulting have been noted before (Ρίβιον, *ΕΕΠΣΑΠΘ* Γ΄ (1967-68), 50-51, N. Μουτσόπουλος, *Ἡ Παληαχώρα τῆς Αἰγίνης*, 1962, 262-265). Two more recent publications (Θ. Παπαθανασόπουλος, *Ἐκκλησίες* I, 222; Ἰ. Κακούρης, *Πελοποννησιακά* ΙΣΤ΄ (1985-86), 315-321) refer to questions of unconventional

[46] B. Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, London 1950, 603.

[47] Ὁ Ἰσίδωρος Κακούρης, σέ μία ἐκκλησία, στό Ἐγκλειστούρι, παρατηρεῖ ἄρτια κατασκευή, καθώς καί ἰσορροπημένη καί ἁρμονική σύνθεση. Βλ. ὅ.π. (ὑποσημ. 3), 321.

supporting structures; in the latter moreover, four distinct architectural plans are recorded, which are associated with such supporting structures, and the broad classification of these churches as "domed, transverse-vaulted" has rightly been questioned.

It is obvious that the dome structures under discussion are quite popular, especially in the Post-Byzantine period. It is also true, that the approximately fifty examples known in Greece and eleven others in the neighbouring Balkan countries which have been published so far can hardly be studied due to the inadequate descriptions or the insufficient presented drawings. Almost all of these examples show an interruption of the longitudinal barrel vault, to allow for the erection of a transverse vault which is to carry the dome. Nine typological variants can be discerned, with various devices, and, mainly, with the use of the transverse vault or of arches, whether filled with masonry or not (variants 1-6, 9). In these variants the decisive feature is the manner in which the transverse vault is supported, and the erection of the four arches supporting the dome on the same level. The following variants have been classified:

1) With a solid transverse vault partially raised above the longitudinal one as in the case of Panagitsa in Gytheion (Fig. 1α; Pl. 216α-β).

2) With a solid transverse vault and by reinforcing the longitudinal vault with additional arches springing from pilasters (*sphendonia*) (Fig. 1β).

3) With a segmental transverse vault or with segmental arches. These are the most numerous examples, as in many cases of the churches in Sophikon (Fig. 1γ).

4) The narrow vault is the longitudinal and not the transverse one. This is the case of Sts. Anargyroi in Kleidonia (Fig. 1δ).

5) With a solid transverse barrel vault and by reinforcing the longitudinal vault with transverse arches springing from supporting walls. This is the case of the churches of Episkopiana in Paros and Archatou in Naxos (Fig. 2ε).

6) By interpenetration of the two barrel vaults. The only case in the church of Kyriakoselia, in Crete (Fig. 2στ).

7) With slanting drums at the two ends of the transverse barrel vault and an ellipsoid dome over the oblong rectangular plan. This is the case of St. Andreas in Gortys (Fig. 2ζ).

8) By extending the pendentives (as parts of the circumscribed spherical surface) over the front arches. This is the case of some small catholica on Pindos and of the monastery in Zalongon (Fig. 3η).

9) With a fully elevated transverse vault. This is the case of the domed transverse vaulted church which is not of special interest here (Fig. 3θ).

The Byzantine examples of churches with abbreviated domes are rare and reproduce the variants 1, 5, 6, 7 and 9. The post-Byzantine examples can be classified in the variants 1, 2, 3, 4, 8 and 9, and they are found on one hand in Peloponnese, and on the other in Northwestern Greece and the neighbouring Balkan countries.

It should be noted that most of the examples known so far display a lack of technical skill (the departure of domes from strict geometric forms, the flattering of pendentives and the use of almost square drums of the domes with rounded corners).

It should also be added that similar arrangements occur over the nave of some three-aisled post-Byzantine vaulted basilicas as in the monastery of Calavreia (Poros) and some examples in Albania.

ZWISCHEN IKONOGRAPHIE UND STIL. ZUR SEMIOTIK DER FRÜHEN BYZANTINISCHEN KUNST

PER JONAS NORDHAGEN

Die hier vorliegenden Reflexionen gelten einem der Grenzgebiete der Ikonographie, nämlich der grauen Zone, in der sie die Stilgeschichte berührt. In diesem Kreuzungspunkt treten Phänomene auf, die sich schwierig weder in die eine oder andere der beiden Kategorien klassifizieren lassen. Das zeigt uns, daß die beiden Gebiete eindeutig ineinander übergreifen. Es sollte uns auch daran erinnern, daß eine allzu klare Sondierung zwischen Stil und Ikonographie in der Kunstforschung künstlich wirkt — was viele Forscher gefühlt haben — und daß man sich zunehmend anstrengen sollte, eine Forschungstechnik zu entwickeln, mit dem Ziel mit dieser Dualität zu brechen.

Bei der Erforschung der Ausdrucksweise von Text durch Bilder konzentriert man sich gerne auf die komplizierteren Seiten beim Aufbau von Illustrationen, z.B. wie Haupt- und Nebenszenen zusammengefügt werden, wie ein Handlungsverlauf an Hand fortlaufender Szenen organisiert wird[1], oder wie verschiedene Texttraditionen zu gegenseitig abweichenden Bildtypen führen[2]. Wichtige Studien sind auch in Gange über besonders inhaltsreiche Gebärden und Mimik, u.a. Ausdruck für Trauer und Verzweifelung, und auf welche Art diese Gefühle in der Kunst von der Antike bis zur neueren Zeit dargestellt werden[3]. Aber darüber hinaus gibt es noch eine Erscheinung, die nicht so oft beleuchtet wird, und die die kleinen aber wirkungsvollen Hilfsmittel betrifft, die man in Gebrauch nahm, um den Zusammenhang innerhalb jeder Szene zu unterstreichen und um den Fortlauf des Berichtes zu stärken. Auf dieser Ebene wollen wir uns aufhalten.

Im frühen Mittelalter führten bestimmte Faktoren dazu, daß innerhalb der Malerei eine besonders präzise "Sprache" zur Angebung der Kommunikation zwischen den dargestellten Menschenfiguren entstand. Die Kunst ungefähr aus dem Jahr 700 im Mittelmeergebiet verrät, daß ein avanciertes System einer solchen Inhaltsstruktur seine Form in dieser Zeit gefunden hat. Wahrscheinlich hatte es sich im Laufe der vorausgehenden 50-100 Jahre entwickelt. Der Verlauf dieses Schöpfungsprozesses liegt teilweise im Dunkeln. Wir können nur seine Ergebnisse observieren. Wir wissen auch nicht mit voller Sicherheit, wo er stattgefunden hat. Aber in Übereinstimmung mit der augenblicklich herrschenden Theorie über das Kraftzentrum innerhalb der christlichen Kunst in dieser Zeitspanne, kann man sich natürlich vorstellen, daß die Entwicklung in Konstantinopel stattgefunden haben muß.

Worauf der "Kode" (heutiges Modewort für solche Phänomene) hinausläuft, wird durch einige Beispiele erleuchtet werden. In den Fresken und Mosaiken Johannes VII. (705-707 n. Chr.) begegnet

[1] Solche Probleme dominieren im F. G. Andersen *et al.* (Hrsg), *Medieval Iconography and Narrative*, Odense 1980.

[2] Dieses wird u.a. erörtert in M. Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolical in the Illustration of a Text*, Haag-Paris 1973.

[3] Gebärden und Mimiken im 15. Jahrhundert sind erwähnt in M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972, 45 ff. Vgl. auch M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987.

man einer Reihe neuer "Ausdrucksfiguren", deren wichtigste Funktion — soweit man es sehen kann — darin besteht, die Handlung in der dargestellten Szene durch ein großtmöglichsten Präzisionsgrad zu klären und die Rollen und Reaktionen der Teilnehmer zu definieren.

Zuerst muß eine allgemeine Tendenz dieser Periode, von der hier die Rede ist, erwähnt werden, nämlich die Tendenz die Berichte des Evangeliums detailierter als früher wiederzugeben. Die Darstellung von "Christus Erscheinung am See Genezareth (Tiberias)" in den Fresken Johannes VII. ist ein Hauptbeispiel dafür[4]. Die Freske ist schwer beschädigt, aber ihre Grundzüge lassen sich auf einer Pause erkennen (Taf. 217a). Ganz rechts sind die Umrisse von Christus am Strand zu sehen. Zu seinen Füssen sieht man die Fische in der Glut (Johannes 21.9). Draussen im Wasser lassen sich die Kontouren des schwimmenden Petrus, bekleidet mit einem kurzen Hemd (Johannes 21.7), sowie das Boot mit den Aposteln, in dem ein jugendlicher Apostel seine Hand zum Strand ausstreckt, ahnen. Das ist sicher Johannes, der Christus zuerst bei dieser Gelegenheit erkannte (Johannes 21.7: "Da spricht der Jünger, welchen Jesus liebhatte, zu Petrus: Es ist der Herr"). Dieser Punkt im Bericht wird durch seine Handbewegung unterstrichen. Die anderen im Boot, u.a. ein weißhaariger Apostel, der im Bug sitzt (Andreas?), halten ihre mit den Zipfeln des Palliums bedeckten Hände in Strandrichtung. Dieser Zug greift vermutlich einem Punkt ein wenig später in der Erzählung vor, wo die ganze Apostelschar Christus wiedererkennt (Johannes 21.12). Laut anderer Szenen von Christus Offenbarungen wird ein solches Wiedererkennen dadurch markiert, daß die Apostel knien und ihn mit bedekkten Händen anbeten[5].

Soweit man sehen kann, handelt es sich hier um das älteste, bewahrte Beispiel einer voll entwickelten Ausgabe der Tiberias-Szene, die in dieser Form der nachikonoklastischen Kunst ganz hinein bis in die spätbyzantinische Epoche festgehalten wurde. Es ist eines der Zeugnisse dafür, daß sich vor dem Jahr 700 eine Periode mit intensiver ikonographischer Neuschöpfungsarbeit vollzog. Diese Entwicklungsphase der christlichen Ikonographie ist wenig behandelt, aber es ist deutlich, daß in dessen Verlauf viele wichtige Entscheidungen von Typen mit beständiger Wirkung für die byzantinische Kunst stattgefunden haben[6]. Dadurch, daß man mehrere bedeutungsvolle Einzelheiten hineinpreßte, versuchte man die Bilder, die die zentralen Episoden in Christus Leben darstellen, zu vervollkommnen.

Leider wissen wir allzu wenig über Evangeliens Ikonographie vor diesem Zeitpunkt und können deshalb nicht feststellen, ob die Neuschöpfungsarbeit als "Vereinigung" der Szenen, die früher separat existiert haben, oder als Form einer "Bereicherung" der älteren ikonographischen Typen mit Hilfe von neuen Elementen des grundlegenden Textes ("grafting") gemeint war. Welche Kräfte diese experimentelle Tätigkeit in der byzantinischen Kunst dieser Zeit ausgelöst hat, ist uns auch beinahe unbekannt.

Ein anderes Beispiel solcher Neubildung ist die Darstellung von "Judas Verrat an Christus" in

[4] Die Szene wird in P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (705-707 A.D.) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968, 33 ff., erörtert.

[5] In "Christus erscheint den Elf", P. J. Nordhagen, *op.cit.*, 35 f.

[6] Einige Szenen tauchen zum ersten Mal in ihrer beinahe fertigen Form in der Kunst um das Jahr 700 auf. Das gilt, außer für die bereits genannten Beispiele, auch für "Die Apostel am Grab" und "Christus erscheint den Elf". "Christus im Totenreich" taucht jetzt zum ersten Mal auf. Der gekreuzigte Christus mit dem Lendenschurz, dargestellt in dem symbolischen Kreuzigungsbild des Johannes VII. in S. Maria Antiqua, bricht mit der Tradition des 6. Jahrhunderts (wo er im langen Gewand, colobium, auftritt) und damit dem karolingischen Typ vorgreift.

den Fresken Johannes VII. Auch diese Szene ist stark beschädigt, aber man kann viel aus den bewahrten Fragmenten herauslesen. Wie gezeigt, ist es ganz deutlich, daß dieses Verräterbild eine Episode enthält, in der einem Soldaten ein Ohr abgehauen wird (Lukas 22.51-52). Das ist eine Erneuerung im Verhältnis zu früheren Schemata[7]. Dieses geht aus den Fragmenten von Judas und Christus Köpfen hervor, indem Christus den Kopf von Judas abwendet. In einer etwas späteren Wiederholung des gleichen Schemas (Taf. 217b) wendet Christus den Kopf von Judas ab und schaut in Richtung der unteren Bildecke, wo sich die Nebenszene mit Petrus und dem Soldaten abspielt. Gleichzeitig heilt er mit einer Segnungsgebärde das abgeschlagene Ohr. Christus komplizierte Haltung des Kopfes, der von der Hauptrichtung des Körpers abgewandt ist, zeigt uns eines der zusammengesetzten Bewegungsmuster, die nun benutzt werden, um das gestaltenreiche Bildgefüge zusammenzubinden.

Hand in Hand mit dem Einverleiben mehrerer Bibelstellen findet eine Überbetonung der Szenen durch Bewegungen und Gebärden statt, die zur Aufgabe haben, die Deutung der Botschaft der Bilder zu erleichtern. Starke Drehungen, die mehrere Gruppen von Dargestellten mit einander verbinden, sind nur eines der Wirkungsmittel, von denen man Gebrauch macht. Die Figuren, die in gehender Stellung dargestellt werden, fallen nach vorne über und markieren (wie der Pfeil eines Verkehrsschildes!) in welcher Richtung die Handlung verläuft. Eines der besten Beispiele hier ist Christus im "Der Weg nach Golgatha", dargestellt in den Fresken Johannes VII. Es sieht aus, als ob er dem Schicksal, das ihn erwartet, entgegen eilt (Taf. 218a). Die Geschwindigkeit seiner Schritte wird dadurch unterstrichen, daß eine Falte seines Gewandes hinter ihm aufweht. Die "wehende Falte" trat bereits in der spätantiken Kunst auf, wird aber jetzt dauernd als Zeichen für Personen in Bewegung gebraucht. "Die Apostel am Grab" ist eine weitere der wichtigen Neuschöpfungen innerhalb der gleichen Serie von Christus-Szenen. In dessen bewahrten Resten ist einer der Apostel im "Halblauf" dargestellt, um zu markieren, mit welcher Eile sie sich dem Ort nähern, aber auch um die Aufmerksamkeit auf den zentralen Bildkomponenten, nämlich das leere Grab, zu richten. Einzelne Bewegungen werden deutlichkeitshalber karikiert. Die Gestalten, die Christus anbeten, halten ihre Oberkörper unnatürlich vorgebeugt. Das Gleiche sieht man auch bei der Engelschar um den Gekreuzigten[8], bei den Apostelgestalten in "Christus erscheint den Jüngern"[9], und bei dem alten Simon, der seine Arme dem Kind in der "Darbringung im Tempel"[10] entgegenstreckt. Es wird gewöhnlich, daß stehende oder sitzende Figuren jetzt den Oberkörper nach vorne beugen, um ihre Teilnahme und ihr Engagement an der vorgehenden Handlung zu markieren.

Handbewegungen sind ein Kapitel für sich. Als charakteristischer Zug wird jetzt eingeführt, daß Figuren, die sich im Dialog gegenüberstehen oder zusammenwirken, Gebärden auswechseln, in denen die Hände halb geschlossen mit gespreiztem Daumen vorgestreckt werden. Manchmal hat diese Gebärde zur Aufgabe, einen Weg zu zeigen oder die Aufmerksamkeit auf bestimmte Ziele zu lenken. So wird sie in Szenen, sowohl in den Mosaiken als auch in den Fresken aus dem Jahr 700 n. Chr. dargestellt, z.B. bei der Darstellung der "Anbetung der Könige", wo der Engel die Könige der heiligen Familie mit dieser Gebärde vorstellt (Taf. 218c). Ein anderes Mal ist sie schwieriger zu deuten, wie z.B. im "Weg nach Golgatha", wo Christus seine Hände auf diese Weise — vielleicht im Dialog

[7] P. J. Nordhagen, 28 f.
[8] Ibid., Taf. LVI.
[9] Ibid., Taf. XXXVI.
[10] Ibid., Taf. XXI.

mit der vorausgehenden jüdischen Priesterschaft(?) — ausstreckt (T a f. 218b)[11]. Die Handstellung mit dem stark gespreizten Daumen kann eine Doppelbedeutung haben, teils als reine Sprachgebärde, teils um zu unterstreichen, daß die Dargestellten auf die stattfindende Handlung reagieren, jedoch nicht notwendigerweise durch Sprache. (Die traditionelle, aus der Antike übernommene Sprachgebärde mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger und dem über die anderen gekrümmten Finger nach innen gebeugten Daumen galt zu dieser Zeit mehr und mehr als Segnung und wundertätige Geste des Allmächtigen).

Schließlich muß man auch die Rolle erwähnen, die dem Blick in der Kunst zu Anfang des 8. Jahrhunderts zuteilkommt. Die Augen sind etwas kleiner und nicht so starr wie z.B. in der Kunst des 6. Jahrhunderts (Christus-Szenen in S. Apollinare Nuovo, Ravenna). Ein schwarzer Punkt auf einem weißen Fleck gibt klar und eindeuting die Blickrichtung an. Die Figuren stehen in Augenkontakt mit einander. Diese schnellen Blicke, die ausgewechselt werden, tragen auf ihre Weise dazu bei, den Inhalt der Handlung zu klären und die Hauptdarsteller zu kennzeichnen.

In der Kunst dieser Periode kehren auch die Gesichter im Profil als wieder häufig angewandte Form im Gemälde zurück. In den Fresken, bei denen wir uns aufhalten, haben Judas und einer der Soldaten, die Christus nach Golgatha begleiten, die Köpfe im Profil. Das ist ganz im Einvernehmen mit dem Brauch, der sich entwickelt hatte, die bösen Gestalten auf diese Weise zu kennzeichnen. Aber wir finden den Profilaspekt auch bei einem der heiligen drei Könige, außerdem bei der Prophetin Anna in der "Darbietung im Tempel" und bei Adam in "Christus im Totenreich". Mit anderen Worten, diese Form wird mehr als ein "retorisches" Mittel gebraucht als eine Wertangabe. Die Personen mit Köpfen in Profil deuten damit an, wo die Haupthandlung im Bild stattfindet. Oft befinden sie sich am Rand des Bildes, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Zentrum zu lenken[12].

Die Folgen dieser Einimpfung der pointierten und zusammenbindenden Komponenten war eine Kunst mit dramatischem und bewegtem Zuschnitt. Die Figuren werden auf eine Weise in die Handlung einbezogen, die ohne Parallele in der vorausgehenden, christlichen Kunst ist. Bei früheren Reflexionen über die Treibkräfte hinter diesen Experimenten mit Wirkungsmitteln habe ich mich vielleicht zu sehr mit den rein stilistischen Aspekten der Gesten und Drehungen beschäftigt. Die Erneuerungen innerhalb der Figurenplastik scheint durch die Suche nach wirkungsvolleren Effekten, die durch ihr Pathos die Beschauer stärker anspricht, hervorgerufen zu sein. Dieser Vorstoß läßt sich durch das erhitzte religiöse Klima in dem 7. Jahrhundert mit seiner Spaltung zwischen Orthodoxie und starken theologischen Abweichungen, die teilweise die Einheit des Reiches bedrohten, erklären. Eine dramatische, "missionierte" Kunst wie die des Barocks könnte ein Kampfmittel in diesem Konflikt gewesen sein.

Eine Deutung in eine mehr semiotische Richtung läßt sich eigentlich gut mit der ersten Erklärung vereinigen. Die Situation Byzanzs im 7. Jahrhundert läßt ahnen, warum eine Weiterentwicklung der

[11] Der äußerste linke Teil der Szene ist zerstört und es ist ungewiß, wer hinten in der Gruppe, die Christus nach Golgatha begleitet, abgebildet ist. Ich könnte mir denken, daß die Frauen, die dem Gefolge auf dem Wege begegnet sind und die ihn bejammern (Lukas 28.27), hier dargestellt sind. Auch seine Gebärde deutet auf die Voraussage hin, die er ihnen mit den Worten gab: "Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder" (Lukas 23.28). Unter der symbolischen Kreuzigungsdarstellung auf der Triumphbogenwand, die gleichzeit mit den Christus-Szenen auf den Seitenwänden angefertigt wurde, findet man unter den Textstellen unter dem Kreuz folgenden Auszug aus dem Hohelied Salomos: "Gehet heraus und schauet an, ihr Töchter Zions, den König Salomo in der Krone, damit ihn seine Mutter gekrönt hat am Tage seiner Hochzeit und am Tage der Freude seines Herzens" (Das Hohelied Salomos 3.11). Eine Konkordanz dieser Textstellen, durch Christus Gebärde ausgedrückt, ist nicht auszuschließen.

[12] Eine kompositionelle Funktion der Profilgesichter wird auch in M. Schapiro, *op.cit.*, 62, Anm. 91, unterstrichen.

"Zeichensprache" in der Kunst in die oben angedeutete Richtung von großer Bedeutung war. Dieses Jahrhundert war beinahe im gleichen Maß wie das nachfolgende eine Krisenzeit für die christliche Bildkunst. Das byzantinische Reich stand jetzt als allerletzte Schanze der christlichen erzählenden Kunst, eine textdarstellende Tradition mit Verankerung in der griechischen und römischen Bildkunst. Von allen Seiten war man von bildfeindlichen, ornamentpflegenden Kulturen, wie die germanische, die slavische und die semitische Kultur, eingeschlossen. Eine brauchbare, vorläufige Hypothese ist, daß man in dieser äußersten Krise versuchte die "erzählenden Bilder" zu vervollkommnen, sozusagen als Mobilisierung zur Verteidigung der bedrohten Tradition. Um zu überleben wurde ihre kommunikative Seite gezüchtet[13].

Die Zeichensprache, die jetzt geschaffen wurde — teilweise durch Anleihe aus der Malerkunst der Antike — hat in stärkerem oder schwächerem Maße die ganze spätere byzantinische Kunst geprägt. Auf diese Weise wurde sie auch für die Entwicklung von Gebärden und Bewegungen in der westeuropäischen Malerkunst im Mittelalter von Bedeutung. Es macht nachdenklich, daß sie in der paläologischen Periode von Byzanz letzten Jahrhundert in ihrer meist ötrierten Form wieder in Gebrauch genommen wurde. Das geschah zu einem Zeitpunkt, als eine fremde Bildkunst aufs Neue dabei war, das Reich zu umstellen. Die Bedrohung durch die anikonische Bildkultur der Türken kan erneute Kräfte zur Verteidigung der extrem entwickelten christlichen Bildersprache mobilisiert haben.

[13] Ich habe folgende Zusammenfassung der Eigenschaften des Endproduktes gegeben: "We witness, in the Christ cycle of John VII, the consequences of a dogma of explicit narrative, manifest in the articulation with props and sharply defined gestures, the use of which, however, is governed by economy and concentration. Thus, something of the crystalline order of composition held by all later Byzantine art is attained here" (P. J. Nordhagen, *op.cit.*, 93).

Η ΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΕΠΑΡΧΟΥ ΚΙ Ο ΣΚΥΛΙΤΖΗΣ ΤΗΣ ΜΑΔΡΙΤΗΣ

Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ

Το περίφημο εικονογραφημένο χειρόγραφο της Χρονογραφίας του Ιωάννου Σκυλίτζη που βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης (Vitr. 26-2) έχει, όπως είναι φυσικό, προκαλέσει πολλές συζητήσεις. Η σχετική έρευνα προωθήθηκε σημαντικά τα τελευταία χρόνια με την νέα δημοσίευση των Μανούσακα - Grabar[1]· οι πιο πολλές μικρογραφίες έγιναν ευρύτερα γνωστές, οι σημειώσεις που τις συνοδεύουν μελετήθηκαν συστηματικά, η εικονογραφία τους ξαναεκτιμήθηκε. Ειδικότερα, σχετικά με τον τόπο όπου φιλοτεχνήθηκε το χειρόγραφο, διατυπώθηκε η νέα άποψη ότι ήταν η νορμανδική αυλή του Παλέρμου. Ταυτόχρονα κυκλοφορούσε και η καθαρά παλαιογραφική μελέτη του Nigel Wilson, η οποία συμπλήρωνε τα παραπάνω, ενίσχυε τον συσχετισμό με το Παλέρμο και, το σπουδαιότερο, χρονολογούσε το χειρόγραφο στα μέσα του 12ου αι.[2]. Φαίνεται πως τα συμπεράσματα αυτά έχουν γίνει γενικώς αποδεκτά.

Έτσι, ακόμη ένα διάσημο βυζαντινό χειρόγραφο αποδίδεται στον μεσαιωνικό Ελληνισμό της Ιταλίας. Ο αριθμός των λεγόμενων ιταλιωτικών χειρογράφων αυξήθηκε σημαντικά και, άμα πάρει κανείς υπόψη τα χαρακτηριστικά που τους αποδόθηκαν[3], κινδυνεύει να αυξηθεί ακόμη περισσότερο, σε σημείο που αρχίζει κανείς να απορεί... και μάλιστα όταν ένα από τα πολυτελέστερα και πιο διάσημα βυζαντινά χειρόγραφα, όπως ο Σκυλίτζης, αποδίδεται στην νορμανδική αυλή του Παλέρμου. Αντίθετα, η πρώτη σκέψη θα ήταν να αναζητήσει κανείς τους δημιουργούς ενός τέτοιου χειρογράφου στην Κωνσταντινούπολη, την πρωτεύουσα δηλαδή της αυτοκρατορίας, της οποίας την ιστορία αφηγείται ο χρονογράφος.

Η στολή του επάρχου. Τον χειμώνα του 1988, σε ένα σεμινάριο στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, αφιερωμένο στον ποιητή του 11ου αι. Χριστόφορο Μιτυληναίο, συζητήθηκε και ένα επίγραμμά του προς τον έπαρχο της Κωνσταντινούπολης Ιωάννην τον Αμούδας[4]. Το επίγραμμα ανήκει χρονολογικά στην βασιλεία του Μιχαήλ Δ΄ (1034-1041) και συνεπώς θα μπορούσε να έχει γραφεί για τον πρωτοσπαθάριο επί του Χρυσοτρικλίνου και έπαρχο Ιωάννη, κάτοχο μιας σφραγίδας του α΄ μισού του 11ου αι.[5]. Ο ποιητής περιγράφει τα χαρακτηριστικά της στολής του επάρχου και αποδί-

[1] A. Grabar - M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venise 1979. Πρβλ. M. Re, A proposito dello Skylitzes di Madrid, *La Memoria* 3 (1984), 329-341.

[2] N. Wilson, The Madrid Scylitzes, *Scrittura e Civiltà* 2 (1978), 209-219.

[3] Ορισμένα όμως από τα κριτήρια που προτάθηκαν δεν είναι και τόσο βέβαια. Πρβλ. C. de Vocht, L'"as de pique" hors d'Italie?, *Byzantion* 51 (1981), 628-630 και Maria Luisa Agati, L'"as de pique" fuori d'Italia: qualche osservazione, *Byzantion* 53 (1983), 347-353.

[4] Κείμενο: *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, έκδ. E. Kurtz, Leipzig 1903, αριθ. 30. Για την βιογραφία και το έργο του Μιτυληναίου, βλ. Enrica Follieri, *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitileneo*, I, Bruxelles 1980, 3 κ.ε. Για την κοσμοθεωρία του, βλ. την πρόσφατη μελέτη μου Life and society in eleventh century Constantinople, *Südost-Forschungen* 49 (1990), 1-14. Το κείμενο αυτό του Μιτυληναίου για τον έπαρχο δεν έχει ληφθεί υπόψη στην ειδική μελέτη του R. Guilland, Etudes sur l'histoire administrative de l'empire byzantin - L'éparque, *Byzantinoslavica* 41 (1980), 17-32, 145-165.

[5] V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin*, II, Paris 1981, αριθ. 1015.

δει στο καθένα από αυτά κάποιο συμβολικό νόημα. Δεν γνωρίζουμε όμως αν οι συμβολισμοί αυτοί είναι εφευρήματα του Χριστοφόρου ή αντικατοπτρίζουν γενικότερες απόψεις. Πάντως τα ενδύματα και εξαρτήματα που αναφέρει είναι, όπως θα δούμε, ήδη γνωστά, καμιά φορά με διαφορετικά ονόματα, από τα κεφάλαια 52 και 53 του *Περί Βασιλείου Τάξεως* του Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, που μιλούν για τον διορισμό του επάρχου και που φαίνεται ότι χρονολογούνται στον 9ο ή 10ο αι.[6]. Με άλλα λόγια, τα περιγραφόμενα ενδύματα ανταποκρίνονται σε μια μακρά και σταθερή παράδοση.

Στο φ. 43 του Σκυλίτζη απεικονίζεται πώς ο αυτοκράτορας Θεόφιλος τιμώρησε τους δολοφόνους του Λέοντα Ε΄. Στα δεξιά ο αυτοκράτορας, καθισμένος στον θρόνο του, δίνει εντολές στον έπαρχο που στέκεται όρθιος μπροστά του. Αμέσως αριστερότερα ο έπαρχος, έφιππος, έχει φθάσει στον τόπο της εκτέλεσης, όπου ένας στρατιώτης αποκεφαλίζει τους καταδίκους[7]. Αν συγκρίνει κανείς τις απεικονίσεις του επάρχου με την περιγραφή που περιέχεται στο ποίημα του Χριστοφόρου Μιτυληναίου (και με την περιγραφή του *Περί Βασιλείου Τάξεως*) διαπιστώνει ότι ο ζωγράφος του φ. 43 ήξερε επακριβώς πώς ήταν η στολή του επάρχου. Στα παρακάτω ακολουθούμε την σειρά στο ποίημα του Μιτυληναίου.

Στ. 5: *ὁ λευκὸς οὗτος καὶ μέλας χιτὼν* συμβολίζει την άσπρη (αθωωτική) και μαύρη (καταδικαστική) ψήφο που δίνει ο έπαρχος, ο οποίος ήταν και ανώτατος δικαστής. Στο *Περί Βασιλείου Τάξεως* ο χιτών αυτός αναφέρεται μόνο ως *καμήσιον* χωρίς να προσδιορίζεται το χρώμα του. Στην μικρογραφία όμως του Σκυλίτζη, ο έπαρχος φοράει ένα μακρύ άσπρο χιτώνα με μαύρο ποδόγυρο, που ανταποκρίνεται ακριβώς στην περιγραφή του Μιτυληναίου.

Στ. 12: *τὸ τοῦ τραχήλου σιμικίνθιον...* μοιάζει με την σειρά των αγώνων, με τους οποίους ο έπαρχος δαμάζει κάθε πάθος. Η λέξη *σημικίνθιον* (λατ. semicintium) σημαίνει την ποδιά. Στο *Περί Βασιλείου Τάξεως* αναφέρεται απλώς ο *λῶρος*, ένα εξάρτημα της στολής των Βυζαντινών ευγενών, το οποίο, στην απλοποιημένη μορφή του μοιάζει πράγματι με ποδιά εφόσον καλύπτει μόνο το μπροστινό μέρος του σώματος. Και στην μικρογραφία του Σκυλίτζη ο έπαρχος φοράει πραγματικά ένα τέτοιο κόκκινο εξάρτημα, διακοσμημένο με σειρά από χρυσά κεντήματα (τα οποία προφανώς συμβολίζουν την *σειρὰ τῶν πόνων* που αναφέρει ο ποιητής).

Στ. 16: *πέδιλα κιρρά, σφόδρα λαμπρὰ τὴν χρόαν.* Αυτά δείχνουν πόσο καλά ο έπαρχος θα βαδίζει στον δρόμο του Θεού. Στο *Περί Βασιλείου Τάξεως* αναφέρεται ότι ο έπαρχος φορούσε ένα ειδικό *καλίγιν*, χωρίς να παρέχονται περισσότερες λεπτομέρειες. Στην μικρογραφία όμως ο έπαρχος παρουσιάζεται να φορά πράγματι κίτρινα παπούτσια.

Στ. 19: *ὁ λευκὸς ἵππος, ὅς σε τοῖς νώτοις φέρει* δείχνει την λαμπρότητα της αρετής του επάρχου. Και από το *Περί Βασιλείου Τάξεως* γίνεται φανερό ότι το επίσημο τουλάχιστον άλογο του επάρχου ήταν πάντα άσπρο. Και φυσικά στην μινιατούρα ο έπαρχος μετακινείται πάνω σε ένα άσπρο άλογο.

Στ. 23: τα *φάλαρα χαλκᾶ χρυσίῳ κεχρωσμένα*, που συμβολίζουν τις ελεημοσύνες του επάρχου, όταν μοιράζει χρυσά και χάλκινα νομίσματα, δεν φαίνονται στην μικρογραφία (που είναι στο μάγουλο του αλόγου αποχρωματισμένη) ούτε αναφέρονται στο *Περί Βασιλείου Τάξεως*.

[6] Κείμενο: Constantin VII Porphyrogénète, *Le Livre des Cérémonies*, έκδ. A. Vogt, II, Paris 1939, 69-73 (τα χωρία που μας ενδιαφέρουν βρίσκονται στην σ. 70, στ. 10-12 (*στολὴ* του επάρχου) και σ. 73, στ. 11, 13-14, 21). Ας σημειωθεί ότι στο κείμενο του Πορφυρογέννητου αναφέρεται και το πανωφόρι του επάρχου (*πελώνιον*), το οποίο όμως αγνοούν και ο Μιτυληναίος και ο ζωγράφος του Σκυλίτζη.

[7] A. Grabar - M. Manoussacas, ό.π., πίν. 35. Έγχρωμη αναπαραγωγή των μικρογραφιών στο βιβλίο του A. Bozkov, *Miniatjuri ot Madridskija Rukopis na Joan Skilica*, Sofia 1972, 43.

Στ. 27: *τὸ δ' αὖ χιαστὸν σχῆμα...* μοιάζει με τον σταυρό. Το χειρόγραφο είναι φθαρμένο εδώ. Η αναφορά είναι βέβαια στο *χίωμα* (σε σχήμα Χ), που αναφέρεται στο *Περί Βασιλείου Τάξεως* σχετικά με το άλογο του επάρχου. Πρόκειται προφανώς για διασταυρούμενα λουριά που συγκρατούσαν κάποιο στρωσίδι πάνω στην πλάτη του αλόγου (ο Πορφυρογέννητος γράφει *καβαλικεύει τὸ χίωμα*). Στην μικρογραφία το χίωμα δεν φαίνεται (ο έπαρχος είναι καβάλα). Βλέπουμε όμως ότι το άλογο δεν έχει σέλα αλλά κάτι που μοιάζει με διπλωμένο ύφασμα (και το οποίο θα μπορούσε να συγκρατείται στην θέση του από το χίωμα).

Είναι νομίζω σαφές ότι ο ζωγράφος γνώριζε με λεπτομέρειες πώς έπρεπε να απεικονισθεί ένας έπαρχος της Κωνσταντινούπολης και προσπάθησε συνειδητά να αποδώσει μια ρεαλιστική εικόνα. Δεν μπορεί κανείς να μαντέψει γιατί ο ρεαλισμός θεωρήθηκε αναγκαίος σ' αυτό το σημείο, ενώ άλλα πράγματα αποδίδονται κατά τρόπο τελείως σχηματικό· π.χ. ο Χρυσοτρίκλινος παρουσιάζεται σαν μια καλύβα με τρούλο και η Αγία Σοφία σαν δρομική βασιλική[8]. Μπορεί όμως να φαντασθεί κανείς ότι οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν συμβατικές απεικονίσεις για ό,τι δεν μπορούσε να απεικονισθεί με κάποια αληθοφάνεια, ακόμη και λόγω της κλίμακας που επέβαλαν οι διαστάσεις της μικρογραφίας, ενώ επέλεξαν κάποια ακρίβεια όταν επρόκειτο για ένα δημόσιο λειτουργό, που ήταν σε όλους πολύ καλά γνωστός.

Κι αναρωτιέται κανείς: είναι δυνατόν η μικρογραφία του επάρχου να έγινε από ένα ζωγράφο που ζούσε και εργαζόταν στο Παλέρμο; Ο έπαρχος, δικαστής και διοικητής της Κωνσταντινούπολης, δεν μετακινιόταν στις επαρχίες κι ακόμη λιγότερο στο εξωτερικό. Επίσης, και από την μεριά των αναγνωστών, ενδιαφέρον για τόση ακρίβεια θα υπήρχε μόνο αν το χειρόγραφο είχε εικονογραφηθεί στην Κωνσταντινούπολη, όλοι οι κάτοικοι της οποίας, μεγάλοι και μικροί, αριστοκράτες ή τεχνίτες, ζούσαν κάτω από την εξουσία του επάρχου και γνώριζαν την εμφάνισή του.

Μπορεί βέβαια κανείς να υποθέσει ότι η μικρογραφία αυτή προέρχεται από το πρωτότυπο εικονογραφημένο χειρόγραφο του Σκυλίτζη, που θα μπορούσε να είχε αντιγραφεί εξαιρετικά πιστά οπουδήποτε, συμπεριλαμβανομένου και του Παλέρμου. Δεν περιμένει όμως κανείς να βρει μια τέτοια πιστή αντιγραφή του πρωτοτύπου σε ένα χειρόγραφο στο οποίο, όπως θα δούμε, εναλλάσσονται τόσες διαφορετικές τεχνοτροπίες και ποικίλοι τρόποι εικονογράφησης. Αλλά τίποτε δεν είναι αδύνατο. Πιθανότερο πάντως φαίνεται ότι η μικρογραφία αυτή έγινε κατ' αρχήν στην Κωνσταντινούπολη για ένα κωνσταντινουπολίτικο κοινό.

Ανασκόπηση της ιστορίας του χειρογράφου. Από την λεπτομερή περιγραφή του κώδικα[9], μαθαίνουμε ότι τα περγαμηνά τετράδιά του δέθηκαν κατά τα τέλη του 17ου αι.· προηγουμένως όμως ένα ολόκληρο τετράδιο και αρκετά σκόρπια φύλλα είχαν εκπέσει, και η απουσία τους είχε σημειωθεί στα περιθώρια από τον λόγιο του 15ου αι. Κωνσταντίνο Λάσκαρη. Το χειρόγραφο βρισκόταν τότε στην μονή του Σωτήρα της σικελικής Μεσσίνας (υπάρχει σχετική σημείωση στο φ. 9) και γνωρίζουμε ότι ο Κωνσταντίνος Λάσκαρης έζησε στην πόλη αυτή από το 1466 ως το 1501[10]. Και άλλα στοιχεία, που θα δούμε αμέσως παρακάτω, δείχνουν ότι ο κώδικας θα πρέπει να βρισκόταν στην γεωγραφική αυτή περιοχή ήδη από το β΄ μισό του 12ου αι.[11].

[8] Πρβλ. τις μικρογραφίες στα φ. 14b και 14v a, καθώς και στο φ. 52.

[9] J. Pomar, El Scylitzes de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Gladius* 3 (1964), 15-45.

[10] Ό.π., 38.

[11] Η μακρόχρονη παραμονή του χειρογράφου στον ελληνόφωνο κόσμο της Νότιας Ιταλίας αντικατοπτρίζεται σε μερικές παρασελίδιες σημειώσεις, που δημοσιεύονται από τον Pomar, ό.π., 25, σημ. 41: στο φ. 173, π.χ., διαβάζουμε την υπογραφή *Ἰωάννης ἱερομόναχος τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου τῆς Τριγό[νος].* Πρόκειται αναμφίβολα για την βασιλειανή μονή της Trigona κοντά στην Sinopoli της Καλαβρίας, η οποία συνδέεται με τον άγιο Βαρθολομαίο di Simeri, τον ιδρυτή της μονής του Ροσσάνο και του Σωτήρα της Μεσσίνας, και της οποίας γνωρίζουμε το τυπικό και τα ερείπια (βλ. Ε.

Το κείμενο του χρονικού είναι γραμμένο από ένα κύριο γραφέα και ένα δευτερεύοντα[12]. Ο πρώτος έγραψε εικοσιεπτά τετράδια, ο δεύτερος μόνο δύο, το ενδέκατο και το εικοστό πέμπτο (φ. 88-95, 187-194). Ολόκληρο το κείμενο του πρώτου γραφέα είναι πλούσια εικονογραφημένο με μικρογραφίες που καλύπτουν σαν οριζόντιες ζώνες το πλάτος της σελίδας. Στα δύο τετράδια όμως του δευτερεύοντα γραφέα δεν υπάρχει καμιά μικρογραφία· συναντάμε μόνο κενά διαστήματα, που δεν ζωγραφίστηκαν ποτέ.

Η ερμηνεία της ανωμαλίας αυτής είναι προφανής και την διατύπωσε πολύ καθαρά ο Wilson[13]: «Μια λογική εξήγηση για την αλλαγή χεριού και για την απουσία εικονογράφησης θα ήταν ότι τα αρχικά τετράδια (11ο και 25ο) είχαν καταστραφεί και έπρεπε να αντικατασταθούν· μολονότι βρέθηκε γραφέας για να αποδώσει το κείμενο στο ίδιο στυλ, οι αρχικοί ζωγράφοι δεν ήταν πια διαθέσιμοι και άλλοι δεν μπόρεσαν να βρεθούν».

Αυτόν τον γραφέα των επισκευών τοποθέτησε ο Wilson στα μέσα ή στο β΄ μισό του 12ου αι., συγκρίνοντας το γράψιμό του με ένα βατικανό χειρόγραφο, που είναι σχεδόν βέβαιο ότι γράφτηκε κάπου στην Νότια Ιταλία ή την Σικελία την εποχή αυτή[14]. Ο γραφικός χαρακτήρας του δεύτερου αυτού γραφέα μοιάζει τόσο χτυπητά με του γραφέα του βατικανού χειρογράφου, ώστε να συμπεράνει ο Wilson πως πρόκειται για το ίδιο άτομο, που έγραψε και τους δύο κώδικες με κάποια χρονική απόσταση.

Με όλα αυτά συμφωνώ απόλυτα. Μου φαίνεται βέβαιο ότι το χειρόγραφο βρισκόταν πράγματι στην Νότια Ιταλία ή την Σικελία κατά τα μέσα ή το β΄ μισό του 12ου αι., οπότε και χρειάσθηκε να επισκευασθεί. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι και ο κύριος γραφέας του, που θα ήταν αρχαιότερος, ή οι ζωγράφοι που το εικονογράφησαν, εργάσθηκαν και αυτοί στο ίδιο μέρος. Ίσα ίσα, το γεγονός ότι τα τετράδια αυτά δεν εικονογραφήθηκαν, μολονότι έγινε προσπάθεια επισκευής τους, οδηγεί στην σκέψη ότι η επισκευή αυτή θα έγινε σε κάποια χρονική ή τοπική απόσταση από τους αρχικούς ζωγράφους, οι οποίοι δεν ήταν πια διαθέσιμοι. Βέβαια αυτή η παράλειψη θα μπορούσε να εξηγηθεί με κάθε είδους τυχαία γεγονότα. Η εξήγηση όμως που φαίνεται πιο αληθοφανής είναι ότι, όταν ο κώδικας επισκευαζόταν, βρισκόταν μακριά από το μέρος στο οποίο είχε φιλοπονηθεί, και για τον λόγο αυτό η επισκευή δεν ολοκληρώθηκε.

Ας αφήσουμε τώρα τα δύο αυτά πρόσθετα τετράδια, το 11ο και το 25ο, και ας στραφούμε προς το κύριο σώμα του χειρογράφου. Παρατηρούμε τα εξής:

Γραφέας. Όπως είπαμε, όλο το κείμενο έχει γραφεί από ένα άτομο, το οποίο άφηνε χώρο για να προστεθούν οι μικρογραφίες. Το χειρόγραφο της Μαδρίτης ήταν, φαίνεται, ακόμη στα χέρια

Barillaro, *Calabria*, Cosenza 1972, 343. G. Rohlfs, *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria*, Ravenna 1974, 286. S. G. Mercati, Sul tipico del monastero di Trigona tradotto in italo-calabrese in trascrizione greca da Francesco Vucisano, *AStCal* 8 (1938), 197-223. F. Russo, *Storia della Chiesa di Calabria dalle origini al Concilio di Trento*, Messina 1982, 450-451). Η παρουσία όμως της υπογραφής αυτής δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι το χειρόγραφο πέρασε και από την μονή του Αγίου Βαρθολομαίου, διότι ο Ιωάννης μπορεί να πήρε το χειρόγραφο στα χέρια του κατά την διάρκεια επίσκεψής του στην Μεσσίνα. Άλλωστε, είναι γνωστό ότι τα δύο μοναστήρια, του Σωτήρος της Μεσσίνας και του Αγίου Βαρθολομαίου, διατηρούσαν στενές σχέσεις (πρβλ. M. Scaduto, *Il monachesimo Basiliano nella Sicilia medievale*, Roma 1982, 166).

[12] Δεν συμφωνώ με την άποψη του B. Fonkič (Paleografičeskaja zametka o Madridskoj rukopisi Skilicy, *VizVrem* 42 (1981), 229-232), ότι ολόκληρο το χειρόγραφο γράφτηκε από ένα μόνο άτομο. Η διαφορά ανάμεσα στο γράψιμο του κύριου σώματος του χειρογράφου και των φ. 88-95, 187-194 είναι πολύ φανερή, όπως αναγνωρίσθηκε από όλους όσους ασχολήθηκαν με αυτό.

[13] N. Wilson, ό.π. (υποσημ. 2), 211.

[14] Ο B. Fonkič, ό.π., 232, αναφέρει ακόμη ένα χειρόγραφο με παρόμοια γραφή. Αντίθετα ο G. Cavallo, Scritture italo-greche librarie e documentarie, *Bisanzio e l'Italia, Raccolta di Studi in memoria di A. Pertusi*, Milano 1982, 35-36, βλέπει ομοιότητες ανάμεσα στον κύριο γραφέα τον Σκυλίτζη και ένα νορμανδικό έγγραφο του 1142.

του και μετά από το τέλος της εικονογράφησης, διότι τότε πρόσθεσε στα περιθώρια μερικά ποιήματα αναφερόμενα στον θάνατο βασιλέων του παρελθόντος: του Λέοντα ΣΤ΄, του Κωνσταντίνου Ζ΄, του Νικηφόρου Φωκά, του Ιωάννη Τζιμισκή και του επαναστάτη Βάρδα Φωκά[15]. Τα ποιήματα λοιπόν αυτά, που δεν εμπνέονται από το κείμενο του Σκυλίτζη, παρουσιάζονται ως σχόλια στο κείμενο.

Το στάδιο κατά το οποίο τα ποιήματα αντιγράφτηκαν στα περιθώρια του χειρογράφου έχει σημασία και θα επιμείνω λιγάκι. Αν κοιτάξει κανείς το φ. 116ν διαπιστώνει ότι ο γραφέας απέφυγε με προσοχή να γράψει πάνω στις μικρογραφίες. Άρα πρόσθεσε τα ποιήματα αφού αυτές είχαν ζωγραφισθεί και συνεπώς ο σχολιασμός του κειμένου με τα ποιήματα πρέπει να θεωρηθεί ως επιλογή και απόφαση του κύριου γραφέα του χειρογράφου της Μαδρίτης ή του προϊσταμένου του. Και επειδή πρόκειται για τόσο πολυτελώς διακοσμημένο χειρόγραφο, που γράφτηκε προφανώς κάπου όπου υπήρχε βιβλιοθήκη, μπορεί κανείς να υποθέσει: α) ότι ο γραφέας θα μπορούσε να ήταν ο ίδιος ένας αριστοκράτης που για γούστο αντέγραφε χειρόγραφα και τα κρατούσε στην βιβλιοθήκη του, ή β), το πιθανότερο, ότι ο γραφέας βρισκόταν στην υπηρεσία ενός τέτοιου βιβλιόφιλου αριστοκράτη[16]. Λόγω της πολυτέλειας και του είδους του χειρογράφου, η ιδέα ενός μοναχού αντιγραφέα σε μια μοναστηριακή βιβλιοθήκη μου φαίνεται λιγότερο αληθοφανής.

Πού έγιναν οι προσθήκες αυτές; Επειδή τα επιγράμματα είναι σπάνια και φαίνεται ότι είχαν προηγουμένως περάσει από την κατοχή ενός Κωνσταντινουπολίτη που γνώριζε τον Συμεών Μεταφράστη, ο Ševčenko υποθέτει ότι οι προσθήκες έγιναν πιθανότατα στην Κωνσταντινούπολη. Συμφωνώ απόλυτα με την υπόθεση αυτή, υπογραμμίζω όμως ότι, σύμφωνα με όσα προσπάθησα να αποδείξω παραπάνω, η προσθήκη των επιγραμμάτων έγινε στα περιθώρια του υπάρχοντος χειρογράφου του Σκυλίτζη, του Matritensis, και όχι σε κάποιο πρότυπό του[17].

Μικρογραφίες. Από την αρχή οι μελετητές διέκριναν διάφορους ζωγράφους που εργάσθηκαν για την διακόσμηση του κώδικα της Μαδρίτης. Δεν θα επιμείνω εδώ στις λεπτές διακρίσεις τεχνοτροπίας. Αυτό όμως που είναι φανερό ακόμη και σε όσους δεν έχουν οικειότητα με το στυλ, είναι ότι οι μικρογραφίες έχουν εκτελεσθεί από δύο κύριες ομάδες καλλιτεχνών. Την πρώτη ονομάζουμε, ακολουθώντας τον Grabar, AB· εικονογράφησε με καθαρά βυζαντινή τεχνοτροπία που θυμίζει τον 11ο αι. τα φ. 8-87 και 227-234 (τετράδια 1-10 και 30). Η δεύτερη είναι η «δυτικοευρωπαϊκή» ομάδα CD, που ζωγράφισε το υπόλοιπο χειρόγραφο (τετράδια 12-24, 26-29)· λιγότερο εξεζητημένοι αλλά με μεγαλύτερη ποικιλία και ελευθερία, οι ζωγράφοι της ομάδας αυτής εμπνέονται και από μη βυζαντινά πρότυπα και γνωρίζουν λεπτομέρειες του τρόπου ζωής των Αράβων. Αυτό που για μας έχει σημασία είναι ότι η κατανομή των τετραδίων κατά τεχνοτροπίες δείχνει καθαρά ότι οι δύο ομάδες ζωγράφων εργάσθηκαν ταυτόχρονα.

Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγούν και οι επεξηγηματικές επιγραφές που συνοδεύουν τις μικρογραφίες και οι οποίες προστέθηκαν, όπως αποδείχθηκε, μετά την εικονογράφηση. Είναι ίσως

[15] Δημοσιεύθηκαν από τον I. Ševčenko, Poems on the deaths of Leo VI and Constantine VII in the Madrid manuscript of Scylitzes, *DOP* 23-24 (1969-70), 185-228. Μερικά από τα ποιήματα αυτά αντιγράφτηκαν και σε άλλα χειρόγραφα του Σκυλίτζη που είχαν ως πρότυπο το χειρόγραφο της Μαδρίτης.

[16] Κάτι σαν τον Μιχαήλ Ροϊζαΐτη, «οἰκογενῆ οἰκέτη» του καίσαρα Ιωάννη Δούκα, που αντέγραψε για λογαριασμό του αφεντικού του τον κώδικα Parisinus gr. 2009, ο οποίος περιέχει το *Πρός τόν ἴδιον υἱόν Ῥωμανόν* του Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου. Βλ. Constantine Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio*, έκδ. Gy. Moravcsik και R. J. H. Jenkins, Dumbarton Oaks 1967, 16.

[17] Ο C. de Boor, Weiteres zur Chronik des Skylitzes, *BZ* 14 (1905), 412, 414-415, έδειξε ότι όλα τα άλλα χειρόγραφα που περιέχουν μερικά από τα ποιήματα αυτά είναι άμεσα ή έμμεσα αντίγραφα του κώδικα της Μαδρίτης.

γραμμένες από ένα μόνο γραφέα[18] και οι διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους δεν επηρεάζονται από την μια ή την άλλη τεχνοτροπία των μικρογραφιών.

Οι επιγραφές προέρχονται από ένα άλλο εικονογραφημένο χειρόγραφο, που χρησίμευσε ως πρότυπο για τον Matritensis. Στο αναμφισβήτητο αυτό συμπέρασμα κατέληξαν οι Μανούσακας και Grabar, επειδή παρατήρησαν ότι μερικές από τις επιγραφές αναπαράγουν λέξεις του χρονικού που υπάρχουν μόνο σε άλλα χειρόγραφα. Π.χ. α) Εκεί όπου ο κώδικας της Μαδρίτης γράφει στο κείμενό του *Γρηγόριος*, η λεζάντα γράφει *ενσκόριος*· η περίεργη αυτή λέξη βρίσκεται σε ένα άλλο χειρόγραφο του Σκυλίτζη, που βρίσκεται σήμερα στην Νεάπολη. β) Δεύτερη περίπτωση, ακόμη σαφέστερη· εκεί όπου ο ιστορικός μιλάει για μια διαπόμπευση και ο κώδικας της Μαδρίτης γράφει στο κείμενό του *θριαμβεύσειν*, η λεζάντα που συνοδεύει την αντίστοιχη μικρογραφία γράφει *ἐδήμευσε, οἱ δημευόμενοι*. Στο σημείο αυτό ο συντάκτης της λεζάντας ακολουθεί την (σίγουρα λαθεμένη) γραφή *δημεύσειν* (αντί του *θριαμβεύσειν*), που υπάρχει σε τέσσερα άλλα χειρόγραφα του Σκυλίτζη, αλλά όχι στο χειρόγραφο της Νεάπολης.

Η παραπάνω παρατήρηση σημαίνει ότι, για να φιλοπονηθεί ο Matritensis, χρησιμοποιήθηκαν τουλάχιστον δύο άλλα χειρόγραφα του Σκυλίτζη: ένα εικονογραφημένο, του οποίου το κείμενο περιείχε τις γραφές που επέζησαν στις λεζάντες του Matritensis (*ενσκόριος* και *δημεύσειν*)· και ένα δεύτερο, από το οποίο αντιγράφτηκε το κείμενο του χρονικού στο χειρόγραφο της Μαδρίτης. Η ταυτόχρονη παρουσία δύο χειρογράφων του Σκυλίτζη στην διάθεση των αντιγραφέων είναι ακόμη μια ένδειξη για το ότι ο Matritensis πρέπει να γράφτηκε στην Κωνσταντινούπολη.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορεί κανείς να προτείνει την ακόλουθη διαδικασία για την δημιουργία του Σκυλίτζη της Μαδρίτης.

1) Από όσο γνωρίζουμε, το χρονικό γράφτηκε κατά την δεκαετία του 1070 από τον Ιωάννη Σκυλίτζη, που πέθανε κατά την πρώτη δεκαετία του 12ου αι.[19]. Η συγγραφή του έργου είναι ο μόνος σίγουρος terminus post quem που έχουμε για την δημιουργία του πρώτου εικονογραφημένου χειρογράφου του χρονικού, το οποίο θα χρησίμευε (άμεσα ή έμμεσα, αλλά πιθανότερα άμεσα) ως πρότυπο του χειρογράφου της Μαδρίτης. Πάντως το εικονογραφημένο αυτό χειρόγραφο δεν ήταν το πρωτόγραφο του συγγραφέα εφόσον πιθανότατα περιείχε λάθη αντιγραφής (π.χ. το «δημεύσειν»).

2) Σε μια απροσδιόριστη χρονική περίοδο, ίσως πριν από τα μέσα του 12ου αι. (κρίνοντας από την χρονολογία που αποδίδεται στο γράψιμο του κύριου αντιγραφέα) αποφασίζεται να γίνει ένα αντίγραφο, ο σημερινός κώδικας της Μαδρίτης. Ο αντιγραφέας αντιγράφει το κείμενο από ένα άγνωστο χειρόγραφο, ενώ ταυτόχρονα ένα άλλο εικονογραφημένο χειρόγραφο χρησιμεύει ως υπόδειγμα για τους ζωγράφους, που προσθέτουν τις μικρογραφίες. Εργάζονται ταυτόχρονα μερικά συνεργεία ζωγράφων, που αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές τεχνοτροπίες, μία βυζαντινή και μία δυτικοευρωπαϊκή.

3) Μετά από την αποπεράτωση των μικρογραφιών, ο αντιγραφέας προσθέτει τις λεζάντες. Το χειρόγραφο είναι έτοιμο.

4) Κατόπιν ο ίδιος ο κύριος αντιγραφέας προσθέτει ως σχόλια σε μερικά περιθώρια τα ποιήματα που αντιγράφει από κάποιο άλλο χειρόγραφο.

5) Κατά το β΄ μισό του 12ου αι. ο κώδικας βρίσκεται στην Νότια Ιταλία ή την Σικελία. Ο νέος

[18] Σε άλλες από τις επιγραφές επικρατεί η μικρογράμματη γραφή, παρόμοια με του κύριου γραφέα του χειρογράφου, σε άλλες επικρατούν τα ψευδοκεφαλαία, που συνηθίζονται στις λεζάντες. Γι' αυτό έχει δημιουργηθεί η εντύπωση ότι οι επιγραφές μπορεί να γράφτηκαν από δύο διαφορετικά άτομα.

[19] Βλ. W. Seibt, Ioannes Skylitzes. Zur Person des Chronisten, *JÖB* 25 (1976), 81-85.

κτήτοράς του θέλει να επισκευάσει μερικά τετράδια που έχουν χαλάσει (η βλάβη τετραδίων στην μέση του κώδικα υποδεικνύει άραγε ότι το χειρόγραφο ήταν ακόμη άδετο;)· κάποιος αντιγράφει το κείμενο από τα φθαρμένα τετράδια αφήνοντας όσα κενά χρειάζονταν για τις μικρογραφίες. Για λόγους όμως που δεν ξέρουμε (μια κυκλοθυμική απώλεια ενδιαφέροντος; ένας θάνατος; ένας πόλεμος; κάτι άλλο τυχαίο;) η εργασία δεν συμπληρώθηκε ποτέ.

Μπορεί να έγινε στην Μεσσίνα η επισκευή του χειρογράφου; Δεν ξέρουμε σε ποιο μέρος της Νότιας Ιταλίας ή της Σικελίας έγινε η επισκευή. Νομίζω όμως ότι η απλούστερη και πιο αληθοφανής υπόθεση είναι ότι η εργασία αυτή πρέπει να έγινε στην μονή του Σωτήρος στην Μεσσίνα. Οι ενδείξεις που έχω είναι:

α) Το χειρόγραφο βρισκόταν στην βιβλιοθήκη αυτή τον 15ο αι. Δεν ξέρουμε βέβαια πότε πήγε εκεί, αλλά και δεν έχουμε κανένα λόγο για να αποκλείσουμε ότι είχε πάει από τον 12ο αι.

β) Η μονή του Σωτήρος είχε δικούς της αντιγραφείς, τους οποίους είχε φέρει ο εκεί πρώτος ηγούμενός της Λουκάς (1131-1149 ή και αργότερα), όπως αναφέρει ο ίδιος στο τυπικό που συνέταξε: *γραμματικοὺς καὶ καλλιγράφους καὶ διδασκάλους τῶν θείων βίβλων καὶ ἡμετέρων τὴν ἔξω παιδείαν ἱκανῶς ἠσκημένους*[20].

γ) Φαίνεται ότι εργαστήρια μικρογραφιών λειτουργούσαν στο Παλέρμο από τα μέσα του 12ου και στην Μεσσίνα κατά το β΄ μισό του 12ου αι. Τα εργαστήρια όμως αυτά ήταν προσκολλημένα σε λατινικά εκκλησιαστικά ιδρύματα και δεν θα ήταν πάντοτε διαθέσιμα για τους βασιλειανούς μοναχούς, ιδιαίτερα κατά την διάρκεια της πολυετούς κρίσης που προκάλεσε η βυζαντινή εισβολή στην Ιταλία το 1155. Αυτό θα ήταν ίσως μια εξήγηση για το ότι οι μικρογραφίες της επισκευής προγραμματίσθηκαν, αλλά δεν εκτελέσθηκαν ποτέ. Ας σημειωθεί πάντως ότι άλλες γνωστές μικρογραφίες των σικελικών αυτών εργαστηρίων, μολονότι παρουσιάζουν βαθιά βυζαντινή επίδραση, δεν έχουν καμιά σχέση με τις μικρογραφίες του Σκυλίτζη[21].

δ) Η μονή του Σωτήρος, αρχιμανδριτάτο που ιδρύθηκε και προικίσθηκε απλόχερα από τον βασιλέα της Σικελίας Ρογήρο Β΄, ήταν εξαιρετικά πλούσιο καθίδρυμα, στο οποίο αμέσως δημιουργήθηκε μεγάλη βιβλιοθήκη. Ο πρώτος ηγούμενος Λουκάς μας πληφορορεί ότι είχε μαζέψει έργα εκκλησιαστικά αλλά και κοσμικά, ανάμεσα στα οποία και βιβλία ιστορίας (*ἱστορικά τε καὶ ἕτερα τῶν τῆς θύραθεν καὶ ἀλλοτρίας αὐλῆς, ὁπόσα πρὸς τὴν θείαν γνῶσιν συντείνοιεν*)[22].

Μπορούσαν να φθάσουν κωνσταντινουπολίτικα χειρόγραφα στην Μεσσίνα του 12ου αι.; Η απάντηση στο ερώτημα είναι ένα μεγάλο «ναι». Η προέλευση των βιβλίων της μονής του Σωτήρος θα ήταν βέβαια πολλαπλή. Ο Λουκάς είχε φέρει μαζί του το 1131 μερικά βιβλία από το Rossano, στο οποίο μόναζε ως τότε. Και βέβαια θα έφερε βιβλία, κι αυτός και οι διάδοχοί του, από άλλες βιβλιοθήκες βυζαντινής παράδοσης, στην περιοχή της δικαιοδοσίας τους αλλά και από μακριά. Για την μετακίνηση αυτή των χειρογράφων υπάρχουν μαρτυρίες κειμένων. Γνωρίζουμε π.χ. ότι ο άγιος Βαρθολομαίος του Simeri, ο ιδρυτής της μονής του Rossano και πνευματικός πατέρας του Λουκά, είχε επισκεφθεί την βυζαντινή πρωτεύουσα στις αρχές του 12ου αι. και έφερε από εκεί εικόνες, ιερά σκεύη, καθώς και βιβλία για την βιβλιοθήκη της μονής του[23] — την ίδια βιβλιοθήκη από την οποία, είκοσι πέντε χρόνια αργότερα, ο Λουκάς πήρε μερικούς τόμους για τον Σωτήρα της Μεσσίνας. Γνωρίζουμε επίσης με βεβαιότητα από αφηγηματικές πηγές ότι βιβλία από το Βυζάντιο

[20] I. Cozza-Luzi, *Nova Patrum Bibliotheca* 10/2, 125.

[21] Βλ. H. Buchthal, *Art of the Mediterranean World, 100-1400*, Washington, D.C., 1983, 59-87 (A school of miniature painting in Norman Sicily), 88-97 (The beginnings of manuscript illumination in Norman Sicily).

[22] I. Cozza-Luzi, ό.π., 125.

[23] *Synaxarium CP*, Σεπτέμβριος, VIII, 821: *σεβασμίαις εἰκόσιν καὶ βίβλοις καὶ σκεύεσιν ἱεροῖς*.

είχαν προμηθευτεί για τα μοναστήρια τους και ο Σχολάριος-Σάβας, ιδρυτής της μονής του Σωτήρα στο Bordonaro, και ο Νικόλαος-Νεκτάριος του Otranto. Άλλα χειρόγραφα έφθασαν στην νορμανδική Σικελία ως δώρα του αυτοκράτορα προς πρεσβευτές που έρχονταν στην Κωνσταντινούπολη[24].

Η παρουσία ανατολικών χειρογράφων στις βιβλιοθήκες της Νότιας Ιταλίας επιβεβαιώνεται όλο και περισσότερο από καινούργιες έρευνες. Ο P. Canart πρόσφατα έδειξε ότι πέντε χειρόγραφα της μονής Στουδίου μεταφέρθηκαν μαζεμένα στην Grottaferrata, πιθανώς κατά το β΄ μισό του 11ου αι., οπωσδήποτε πριν από τον 13ο[25]. Ανατολικής προέλευσης χειρόγραφα βρίσκονται άλλωστε και στην βιβλιοθήκη της μονής του Σωτήρα της Μεσσίνας. Βέβαια, είναι γνωστό ότι η βιβλιοθήκη αυτή έχασε πολλά από τα βιβλία της ήδη τον 17ο αι. (όπως π.χ. τον Σκυλίτζη της Μαδρίτης) και ότι δέχθηκε χειρόγραφα άλλων μοναστηριών τον 18ο αι.[26]. Αλλά είναι επίσης βέβαιο ότι διατήρησε ένα μέρος από το αρχικό της περιεχόμενο. Έτσι μια γρήγορη ματιά στον κατάλογο της βιβλιοθήκης του Σωτήρα επέτρεψε να ταυτισθούν κι άλλα ανατολικά χειρόγραφα, πολλά από τα οποία είχαν παλιότερα θεωρηθεί ως ιταλιωτικά[27]. Παραδείγματος χάριν:

α) Κώδ. 14 (Lake IX, 644). Γράφτηκε το 1017 από τον μοναχό Θεόδωρο *εἰς τὸν ἅγιον Ἠλίαν τῆς Μονοκαστάνου τὸν βουνόν*. Παρόμοια υπογραφή βρίσκεται και στον αθηναϊκό συμπληρωματικό κώδ. 209 (έτους 1018: Lake I, 63). Το μοναστήρι αυτό βρισκόταν στον Όλυμπο της Βιθυνίας, σχετικά κοντά στην Κωνσταντινούπολη[28].

β) Κώδ. 24 (Lake IX, 650). Γράφτηκε το 1131 από τον μοναχό Βαρθολομαίο *τῆς μονῆς τοῦ Παντεπόπτου Σωτῆρος*. Δεν γνωρίζουμε καμιά ιταλιωτική μονή του Παντεπόπτου, ενώ υπάρχει πολύ γνωστή κωνσταντινουπολίτικη μονή, που ιδρύθηκε από την Άννα Δαλασσηνή πριν από το 1087[29].

γ) Κώδ. 47 (Lake IX, 632). Τελείως φθαρμένη υπογραφή του 1060, την οποία αποπειρώμαι να αποκαταστήσω με βάση το απόγραφο του Mancini, που δημοσίευσε ο Rossi: το χειρόγραφο έγραψε ο *Νικόλαος πρωτοσπαθάριος ἐπὶ τοῦ Χρυσοτρικλίνου, ὕπατος καὶ ἐπὶ τῶν κρίσεων* [ή *ἔπαρχος;*] [30]

[24] N. Wilson, ό.π. (υποσημ. 2), 217.

[25] P. Canart, Cinq manuscrits transférés directement du monastère de Stoudios à celui de Grottaferrata?, *Bisanzio e l'Italia* (βλ. υποσημ. 14), 19-28.

[26] Το βασικό βιβλίο για την ιστορία της βιβλιοθήκης παραμένει του G. Mercati, *Per la storia dei manoscritti greci di Genova, di varie badie basiliane d'Italia e di Patmo*, Vaticano 1935. Οι εργασίες όμως συνεχίζονται. Μερικά πρόσφατα δημοσιεύματα: S. Lucà, L'inventario di libri e suppelletili della chiesa di S. Giorgio di Tuccio dalle cc. 276v-277r del cod. Messan. 98, *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, 5, Milano 1978, 509-521. Maria-Bianca Foti, *I codici basiliani del Fondo del SS. Salvatore, Catalogo della mostra*, Messina 1979. S. Lucà, Il Vaticano Greco 1926 e altri codici della Biblioteca dell'Archimandritato di Messina, *Schede Medievali* 8 (1985), 51-79. Angela Daneu Lattanzi, I codici greci del monastero del SS. Salvatore di Messina, *BCASic* 4 (1983), 205-221 (δεν μπόρεσα να συμβουλευθώ το δημοσίευμα αυτό).

[27] Χρησιμοποίησα τον κατάλογο του A. Mancini, *Codices Graeci Monasterii Messanensis S. Salvatoris*, Messina 1907, λαμβάνοντας υπόψη και τις περιγραφές που δημοσίευσε ο S. Rossi στο *Archivio Storico Messinese* 5 (1904). Συμβουλεύθηκα βέβαια και τα πανομοιότυπα των χρονολογημένων κωδίκων που δημοσίευσαν οι K. και Silva Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts*, IX, Boston 1938.

[28] R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris1975, 58-59, 168-169 (το ίδιο μοναστήρι αναφέρεται κατά λάθος δύο φορές).

[29] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, 1/3: Les églises et les monastères*, Paris 1969, 513-515.

[30] Η αποκατάσταση του πρώτου μέρους των τίτλων δεν παρουσιάζει καμιά δυσκολία. Οι δύο τελευταίες λέξεις όμως είναι προβληματικές. Στο απόγραφό του ο Mancini είχε γράψει *ἐπὶ ἄργου*, υποθέτω όμως ότι αυτό αντιστοιχούσε προς το βραχυγραφημένο *ἐπ(ὶ) τ( ) κρ( )* και ότι το ανωφερές σημάδι βραχυγραφίας στην ουρά του ρ μπορεί να παρεξηγήθηκε ως γ. Βέβαια, η ανάγνωση *ἐπάρχου* είναι επίσης δυνατή και οπωσδήποτε απλούστερη αλλά δυσκολεύομαι να πιστέψω ότι ο Mancini δεν θα είχε αναγνωρίσει τον τόσο γνωστό αυτό τίτλο, αν τα κατάλοιπα των γραμμάτων που έβλεπε του επέτρεπαν να τον διαβάσει.

και το έδωσε *δυσὶν ἐκκλησίαις... Θεοτόκου καὶ ἁγίου Νικολάου*, που βρίσκονταν *ἔξω Κωνστ(αντινουπόλεως)*. Η προέλευση του κώδικα είναι προφανής.

δ) Κώδ. 71 (Lake IX, 644). Γράφτηκε το 1064 από τον Γεράσιμο μοναχό της *μονῆς... τῆς Θεοτόκου... τῆς Εὐεργέτιδος*. Πρόκειται για την κωνσταντινουπολίτικη μονή, η οποία είχε εργαστήριο αντιγραφής χειρογράφων, όπως απέδειξε ο Irigoin[31].

ε) Κώδ. 73. Περιέχει μια σημείωση για ένα σεισμό που έγινε στις 26 Σεπτεμβρίου 1172 *ἐν τῇ μεγαλοπόλει*. Πρόκειται αναμφίβολα για την Κωνσταντινούπολη και όχι για καμιά άγνωστη ιταλική πόλη, όπως είχε υποτεθεί εξαιτίας της προέλευσης του κώδικα[32]. Το παράδειγμα αυτό δείχνει ότι η μεταφορά ανατολικών χειρογράφων σε σικελικά μοναστήρια εξακολούθησε και μετά από το 1172.

Γίνεται, νομίζω, έτσι σαφές ότι κατά τον 12ο αι. υπήρχε μια έντονη κίνηση βιβλίων από την Ανατολή προς τον ιταλιωτικό Ελληνισμό. Όπως παρατηρήθηκε, η νορμανδική Ιταλία ήταν ανοικτή στην κωνσταντινουπολίτικη επίδραση[33]. Ίσως οι ηγούμενοι των ελληνικών μοναστηριών — και ειδικότερα οι αρχιμανδρίτες της Μεσσίνας — είχαν την οικονομική δυνατότητα και αγόραζαν χειρόγραφα. Ίσως τα δέχονταν και ως δώρα. Τον 12ο αι. η Νότια Ιταλία είχε πρόσφατα περάσει σε ξένη κυριαρχία και προφανώς διατηρούσε δεσμούς με την αυτοκρατορία, την οποία πολλοί νοσταλγούσαν. Στην γενική αυτή ατμόσφαιρα, η απόκτηση από τα ελληνικά μοναστήρια βυζαντινών ιστορικών κειμένων ανταποκρινόταν αναμφίβολα και σε μια συναισθηματική ανάγκη. Την ίδια ανάγκη και την καλλιέργεια μιας ορισμένης εξωτερικής πολιτικής θα υπηρετούσε η αποστολή τέτοιων χειρογράφων από το βυζαντινό κράτος ή από τυχόν Ιταλιώτες που υπηρετούσαν στην αυλή της Κωνσταντινούπολης. Όλα αυτά, βέβαια, θα πρέπει κάπως να άλλαξαν το 1155, όταν όλος ο Ελληνισμός της Νότιας Ιταλίας, μαζί και το αρχιμανδριτάτο του Σωτήρα της Μεσσίνας, πέρασαν μια βαθιά κρίση, εξαιτίας του πολέμου με το Βυζάντιο[34].

Νομίζω λοιπόν πως, μαζί με τόσα άλλα, και το χειρόγραφο του Σκυλίτζη θα μπορούσε να είχε έρθει από την Κωνσταντινούπολη στην Μεσσίνα ή αλλού στην Σικελία κατά τον 12ο αι.

Μπορούσαν να έχουν γίνει στην Κωνσταντινούπολη τέτοιες μικρογραφίες; Και στο ερώτημα αυτό η απάντηση θα πρέπει να είναι θετική. Κανείς βέβαια δεν αμφισβητεί ότι οι ζωγράφοι της πρώτης ομάδας μικρογραφιών (AB) θα μπορούσαν να είναι Κωνσταντινουπολίτες και νομίζω πως έδειξα στην αρχή της παρούσας μελέτης ότι ο τρόπος με τον οποίο ένας από αυτούς απεικόνισε τον έπαρχο δείχνει ότι θα έπρεπε και ο ίδιος να είχε ζήσει στην πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Η δεύτερη όμως ομάδα ζωγράφων (CD), που παρουσιάζει δυτικά χαρακτηριστικά και φαίνεται να έχει γνώση του αραβικού κόσμου[35], μπορούσε άραγε να εργαζόταν στην Κωνσταντινούπολη; Και για ποιο κοινό;

[31] J. Irigoin, Paléographie et codicologie. La production d'un scriptorium de Constantinople peu après le milieu du XIe siècle, *Miscellanea codicologica F. Masai dicata*, I, Gand 1979, 171-183.

[32] Έτσι ο Λάμπρος (*NE* 7 (1910), 133, αριθ. 22) διάβασε το προφανώς βραχυγραφημένο σημείωμα ως *ἐν τῇ Μεσσήνῃ (;) πόλει* και παρέσυρε τον Grumel (V. Grumel, *La chronologie*, Paris 1958, 480) στο να τοποθετήσει τον σεισμό στην Σικελία.

[33] G. Cavallo, La cultura italogreca nella produzione libraria, στον συλλογικό τόμο *I Bizantini in Italia*, Milano 1982 (πρβλ. *BZ* 78 (1985), 159).

[34] M. Scaduto, ό.π. (υποσημ. 11), 216 κ.ε.

[35] Επειδή αυτή η γνώση του αραβικού κόσμου είναι βασικό επιχείρημα για την απόδοση του χειρογράφου στην αυλή του Παλέρμου, νομίζω πως δεν θα ήταν άσκοπο να σημειωθεί εδώ ότι υπάρχουν ουσιώδεις διαφορές ανάμεσα στον οπλισμό των Αράβων, όπως απεικονίζεται στις μικρογραφίες του Σκυλίτζη, και τον οπλισμό που ζωγραφίστηκε, στα μέσα του 12ου αι., στην οροφή της Cappella Palatina του Παλέρμου: Ada Bruhn Hoffmeyer, Military equipment in the Byzantine manuscript of Scylitzes in Biblioteca Nacional in Madrid, *Gladius* 5 (1966) και D. Nicolle, The Cappella Palatina ceiling and the Muslim military inheritance of Norman Sicily, *Gladius* 16 (1983), 45-145. Συνεπώς υπάρχει στο σημείο αυτό ένα επιχείρημα για να υποστηριχθεί ότι ο Σκυλίτζης δεν φαίνεται να προέρχεται από το Παλέρμο.

Πάντα υπήρχαν Δυτικοευρωπαίοι στην Κωνσταντινούπολη. Η παρουσία των Λατίνων όμως άρχισε να παίρνει μαζικό χαρακτήρα από το τέλος του 11ου αι., όταν τους παραχωρήθηκαν μεγάλα προνόμια, πρώτα στους Βενετούς, κατόπιν στους Πιζάνους και τους Γενουάτες. Ο αριθμός των εποίκων πολλαπλασιάσθηκε, οι επαγγελματικές τους απασχολήσεις διαφοροποιήθηκαν, πολλοί ενσωματώθηκαν στην ντόπια οικονομία και κοινωνία σε διάφορα επίπεδα. Η οικονομική αυτή διείσδυση θα προκαλέσει φυσικά την αντίδραση των εντοπίων και τα πογκρόμ του 1171 — αλλά αυτά θα γίνουν μετά από την εποχή που μας απασχολεί. Είναι πάντως βέβαιο ότι Λατίνοι ή λατινομαθημένοι θα βρίσκονταν τον 12ο αι. σε όλα τα επαγγέλματα, ακόμη και στην αντιγραφή ελληνικών χειρογράφων[36]. Γιατί όχι και στην ζωγραφική;

Παράλληλα, η βυζαντινή αριστοκρατία δεχόταν στους κόλπους της όλο και περισσότερους Λατίνους και πάντρευε τα παιδιά της στην δυτική Ευρώπη. Οι αυτοκράτορες και πολλοί αριστοκράτες έπαιρναν συζύγους από την Δύση ή από την λατινική Ανατολή. Πολλοί Λατίνοι, που υπηρετούσαν στον βυζαντινό στρατό από τον 11ο αι., ενσωματώνονταν στην αριστοκρατία· άλλοι έρχονταν να υπηρετήσουν τον αυτοκράτορα, ιδιαίτερα τον Μανουήλ Κομνηνό, του οποίου η συμπάθεια για τους τρόπους και τα έθιμά τους, καθώς και η εύνοια που τους έδειχνε, προκαλούσαν την οργή πολλών Βυζαντινών[37]. Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης περιγράφει παραστατικά πώς οι ξένοι έφθαναν πρώτα στην Κωνσταντινούπολη ως μισθοφόροι και πώς, μόλις ευπορούσαν, αποφάσιζαν να παραμείνουν μόνιμα, θεωρώντας ως πατρίδα τους το μέρος στο οποίο καλοπερνούσαν. Η βυζαντινή πρωτεύουσα είχε τελείως κοσμοπολίτικο χαρακτήρα, ακούγονταν πολλές γλώσσες, κυκλοφορούσαν άνθρωποι από όλο τον κόσμο[38]. Εκεί ο αυτοκράτορας συναντήθηκε με τους σταυροφόρους και τους εντυπωσίασε με τα πλούτη του, από εκεί διατηρούσε συνεχείς επαφές με την λατινική Ανατολή, όπου ένας νέος συγκρητισμός δημιουργούσε την τέχνη που σήμερα αποκαλούμε τέχνη των σταυροφόρων. Έργα όπως το περίφημο ψαλτήρι της βασίλισσας Melisende της Ιερουσαλήμ, που ζωγραφίστηκε, φαίνεται, μεταξύ 1131 και 1143, με δύο τεχνοτροπίες, μια βυζαντινίζουσα και μια δυτικοευρωπαϊκή[39], θα ήταν αναμφίβολα γνωστά και προσιτά στην Κωνσταντινούπολη.

Έτσι, η επιλογή ζωγράφων δύο διαφορετικών τεχνοτροπιών για την εικονογράφηση του Σκυλίτζη, εκτός από το ότι θα μπορούσε να οφειλόταν σε λόγους οικονομίας[40], θα μπορούσε να ανταποκρίνεται σε κάποιο προσωπικό γούστο ή ακόμη και σε μια μόδα, την οποία ο αυτοκράτορας Μανουήλ έβλεπε με καλό μάτι. Άλλωστε, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, ένα τόσο πολυτελές χειρόγραφο με κοσμικό θέμα πρέπει μάλλον να προερχόταν από τους κύκλους του παλατιού, όπου μπορούσαν να υπάρχουν ιδιωτικοί αντιγραφείς και ιδιωτικές βιβλιοθήκες. Εκτός από τον αυτοκράτορα και τους συγγενείς του και τους Βυζαντινούς αριστοκράτες, εκεί σύχναζαν και πολλοί εκβυ-

[36] Πρβλ. N. Wilson, A mysterious Byzantine scriptorium: Ioannikios and his colleagues, *Scrittura e Civiltà* 7 (1983), 161-176.

[37] Για την λατινική παρουσία στην αυλή του Μανουήλ Κομνηνού, βλ. F. Chalandon, *Jean II Comnène et Manuel I Comnène*, Paris 1912, 226 κ.ε.

[38] Βλ. π.χ. ορισμένα κείμενα του Ευσταθίου Θεσσαλονίκης στην *PG* 135, στ. 984, 988 και στον W. Regel, *Fontes rerum byzantinarum*, Petropoli 1892, 94, 95. Πρβλ. και A. Každan και Ann Wharton Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Univ. of California Press 1985, 172-185, ιδίως 184.

[39] H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, 1-14.

[40] Εντύπωσή μου είναι ότι η ομάδα ζωγράφων AB είναι υψηλότερης ποιότητας από την ομάδα CD, και συνεπώς, υποθέτω, θα πρέπει να ήταν πιο απαιτητική ως προς την αμοιβή της. Αν αυτό είναι αλήθεια, εξηγείται ίσως και το ότι το άτομο που παρήγγειλε την εικονογράφηση του χειρογράφου ζήτησε από την ομάδα AB να ζωγραφίσει την αρχή και ξανά το τελευταίο τετράδιο.

ζαντινισμένοι Λατίνοι, όπως ο Αλέξανδρος του Conversano, κόμης της Gravina, που είχε εξορισθεί από το βασίλειο της Σικελίας. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι ένα άτομο σαν αυτόν (ή σαν τον Ιταλό Θεοφύλακτο ή τον Μιχαήλ του Οτράντο, που ζούσαν στην ίδια αυλή) θα ενδιαφερόταν ίσως και για την αποστολή ενός τέτοιου χειρογράφου στην Μεσσίνα.

Αλλά περιττό να χανόμαστε σε υποθέσεις. Έγινε νομίζω σαφές ότι στην Κωνσταντινούπολη του 12ου αι. πιθανότατα υπήρχαν ζωγράφοι επηρεασμένοι από την δυτική τεχνοτροπία, και ασφαλώς υπήρχαν μέλη της αριστοκρατίας που δεν θα είχαν αντιρρήσεις για την τεχνοτροπία αυτή. Συνεπώς δυνατό ή και πιθανό είναι να ζωγραφίστηκε εκεί το χειρόγραφο του Σκυλίτζη της Μαδρίτης.

ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ

Οι παραπάνω παρατηρήσεις δεν αποτελούν βέβαια απόδειξη· αποτελούν όμως μια σειρά από συγκεκριμένες ενδείξεις.

Η κωνσταντινουπολίτικη προέλευση του χειρογράφου του Σκυλίτζη υποστηρίζεται από τα ακόλουθα:

Το γεγονός ότι, σύμφωνα με την κοινή λογική, μια τόσο πολυτελής (και πολυέξοδη) εικονογράφηση ενός ιστορικού είναι φυσικό να παραγγέλθηκε από την αριστοκρατία ή και το παλάτι της χώρας, της οποίας την ιστορία αφηγείται ο ιστορικός αυτός.

Το γεγονός ότι μερικοί ζωγράφοι, που το εικονογράφησαν, ανήκαν οπωσδήποτε στην βυζαντινή παράδοση και τουλάχιστον ένας από αυτούς γνώριζε καλά την εμφάνιση του Κωνσταντινουπολίτη επάρχου και θεωρούσε ότι μια ακριβής απεικόνισή του θα μπορούσε να ενδιαφέρει τους αναγνώστες.

Το γεγονός ότι, όταν αντιγραφόταν ο Matritensis, χρησιμοποιήθηκαν τουλάχιστον δύο αντίγραφα του χρονικού του Σκυλίτζη, το ένα εικονογραφημένο. Η ύπαρξη ενός ατόμου που είχε στην διάθεσή του δύο αντίγραφα του ίδιου χρονικού γίνεται όλο και πιο απίθανη, όσο κανείς απομακρύνεται από την Κωνσταντινούπολη.

Το γεγονός ότι, αφού αντιγράφτηκε και εικονογραφήθηκε το χειρόγραφο, ο ίδιος ο αντιγραφέας πρόσθεσε στα περιθώρια μερικά επιτάφια ποιήματα, τα οποία θα πρέπει να προέρχονταν από μια κωνσταντινουπολίτικη συλλογή — ή, καλύτερα, τα οποία δύσκολα θα μπορούσαν να βρεθούν μακριά από την Κωνσταντινούπολη.

Το ότι η μεταφορά του χειρογράφου στο νορμανδικό βασίλειο την εποχή αυτή δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό, εφόσον υπάρχει γνωστό ρεύμα χειρογράφων προς την κατεύθυνση αυτή και εφόσον μπορεί κανείς να φαντασθεί πολλούς λόγους και διάφορα κίνητρα για την αποστολή του προς τους Έλληνες της Κάτω Ιταλίας.

Το δεύτερο στάδιο της ιστορίας του χειρογράφου εκτυλίσσεται στην Σικελία, υποθέτω στην Μεσσίνα, όπου χρειάσθηκε να επισκευασθούν δύο τετράδια κατά τα μέσα ή το β΄ μισό του 12ου αι. Τις σχετικές ενδείξεις απαρίθμησα παραπάνω.

Ενδείξεις και όχι αποδείξεις. Δεν βλέπω όμως τίποτα που να αντίκειται σε όσα προτείνω. Και δεν βλέπω καλύτερο «υποψήφιο» από την Κωνσταντινούπολη για την δημιουργία, και από την Μεσσίνα για την επισκευή του Σκυλίτζη της Μαδρίτης.

Summary

THE COSTUME OF THE EPARCH AND THE MADRID SKYLITZES

N. OIKONOMIDES

The famous illustrated manuscript of the Chronicle of John Skylitzes (cod. Matritensis Vitr. 26-2) has been recently dated to the twelfth century and attributed to a scriptorium operating in the Norman court of Palermo. The purpose of the present paper is to show that it should rather come from twelfth-century Constantinople.

1. On fol. 43 there is a miniature depicting the eparch of Constantinople. One finds in it almost all the important pieces of the eparch's outfit, as they are described in *De Cerimoniis*, ch. 52 (ninth or tenth century) and in the epigram no. 30 of Christophoros Mitylenaios (first half of the eleventh century): a white tunic with black border, a kind of *loros* (*semicintium*) decorated with a row of embroideries, the yellow shoes, the white horse without saddle. These details show that the illuminator knew exactly this outfit and felt that its realistic depiction might please his public. As the eparch never travelled away from Constantinople while in office, it is most likely that this miniature was executed in this city for a knowledgable public rather than in far away Palermo.

2. The Madrid Skylitzes, initially composed of 30 parchment quaternions, was written by two scribes. One of them wrote only two of these quaternions (11th and 25th), in which there are no miniatures, in spite of the fact that blank spaces had been duly left for them. This is a repair attempt that for some reason remained unfinished. As this scribe has been convincingly identified with a south Italian one operating in the mid-twelfth century or later, we can conclude that the manuscript was by then already in Italy or Sicily. But this does not mean that the main part of the manuscript, written by a different scribe and decorated with miniatures, was also done there. On the contrary, the fact that it was left unfinished might indicate that it was then away from its place of origin.

Moreover, the main scribe of the codex has added in the margins some poems referring to the deaths of tenth-century emperors. As can be seen on fol. 116v, these additions were made after the illumination was finished. Consequently, the manuscript must have returned to the hands of its main scribe, undoubtedly in the library of a wealthy aristocrat, who could afford such a luxurious book. As it has already been suggested, these marginal additions most probably occured in Constantinople, where the poems were available.

The miniatures are the work of several illuminators, belonging to two main groups: group AB, very Byzantine in style, who illuminated the first ten quaternions and the very last one (1-10 and 30), while the Westernizing group CD did all the rest. Both groups worked simultaneously, at the same place. This conclusion can also be reached by the study of the inscriptions accompanying the miniatures, probably written by the main scribe of the manuscript. As these inscriptions reproduce readings that do not exist in the *Matritensis* but appear in other codices of the Chronicle, one has to assume that at least two manuscripts have been used as models for the fabrication of the Madrid Skylitzes: one, already illuminated, that served as model for the miniatures and their inscriptions, and another from which the text was copied. The simultaneous usage of two manuscripts also indicates a Constantinopolitan milieu.

3. I suppose that the repair of the manuscript was attempted in the monastery of the Saviour in Messina, where the manuscript certainly was in the fifteenth century and could well have been since the twelfth. This hypothesis is supported by the fact that from its beginnings in 1131 the monastery of the Saviour had its own scriptorium as well as a library containing, among others, books of history, while illuminator workshops were available in Palermo and later in Messina.

4. Traffic of books from Constantinople to Southern Italy and Sicily is well attested in the twelfth century. Many Basileian monks travelled then to Constantinople in order to acquire books, while others came as gifts to the Norman court. Recent codicological studies have arrived at the same conclusion. And a quick research on the remainder of the library of the Saviour in Messina shows that many codices, sometimes considered as south Italian, came from the east: codd. Messan. 14, 24, 47, 71, 73. In a Norman Sicily open to the Byzantine influence, this flow of books could result from the wealth of the Basileian institutions as well as from the nostalgia of the Italiotic population for its Byzantine past.

5. There is no reason for which one should exclude the presence of Western or Westernizing artists in twelfth-century Constantinople. Latins, mainly from Italy, were living there in considerable numbers and were participating in all arts and crafts, including copying of Greek manuscripts. On the other hand, increasing numbers of Westerners (including Italians from the Norman kingdom) became part of the Byzantine aristocracy, especially under Manuel Komnenos, a great admirer of the Latin lifestyle. Constant contacts were maintained with the Crusader states, where a new hybrid art was developing. Not only artists, but also patrons of Westernizing art could well exist in twelfth-century Constantinople.

6. Skylitzes, who wrote in the 70ies of the eleventh century and died in the early twelfth lived in Constantinople and narrated the history of its emperors. One would expect that a copy of his Chronicle, as richly decorated as the Madrid codex, would have been created in this city.

«ΘΗΣΑΥΡΟΣ» ΧΡΥΣΩΝ ΝΟΜΙΣΜΑΤΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΧΡΥΣΗ ΕΔΕΣΣΗΣ (10ος ΑΙΩΝΑΣ)

ΜΑΝΤΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ

Το Σεπτέμβριο ή Οκτώβριο του 1935, όπως προκύπτει από τα έγγραφα του αρχείου του Μουσείου Θεσσαλονίκης[1], βρέθηκαν στην αυλή της οικίας Ιεροπούλου στο χωριό Χρυσή[2], βορειοανατολικά της Έδεσσας, 19 χρυσά βυζαντινά νομίσματα της εποχής των Μακεδόνων βασιλέων (Σχέδ. 1· Πίν. 219-220). Όλες οι σχετικές ενέργειες για τη διάσωση του μικρού, αλλά τόσο σημαντικού «θησαυρού» έγιναν από τον έκτακτο επιμελητή Έδεσσας Νικόλαο Τσαϊλακόπουλο. Στη συνέχεια τα νομίσματα αυτά παραδόθηκαν το Φεβρουάριο του 1936 στον τότε διευθυντή του Νομισματικού Μουσείου Κωνσταντίνο Κωνσταντόπουλο[3].

Ο «θησαυρός» από την περιοχή της Έδεσσας αποτελείται από δεκαέξι νομίσματα, του Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου και του γιου του Ρωμανού Β΄ (945-959) και από τρία «ιστάμενα» του Νικηφόρου Φωκά και του Βασιλείου Β΄ (963-969). Παρόμοιας συνθέσεως νομισματικά «ευρήματα» την εποχή αυτή από τον ελλαδικό χώρο, όσο μπορώ να γνωρίζω, είναι πολύ σπάνια[4]. Συγκεκριμένα, ο «θησαυρός» αυτός από τη Βόρεια Ελλάδα είναι δυνατό να θεωρηθεί μοναδικός, κι αυτός είναι ο λόγος που με οδήγησε να αφιερώσω τη δημοσίευσή του στον άνθρωπο που έδωσε ολόκληρη τη ζωή του στη μελέτη του βυζαντινού πολιτισμού, το Μανόλη Χατζηδάκη.

Παραθέτουμε λεπτομερή κατάλογο των νομισμάτων:

[1] Ευχαριστώ τη φίλη και συνάδελφο Ιουλία Βοκοτοπούλου, Διευθύντρια του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, για την αποστολή σε φωτοτυπία των σχετικών με την ανεύρεση του «θησαυρού» εγγράφων.

[2] Για την παλαιότερη αναφορά της ονομασίας του χωριού της Χρυσής ως Σλάτινο και την ταύτιση του κάστρου της Χρυσής με το βυζαντινό κάστρο των Μογλενών, βλ. Δέσποινα Ευγενίδου, Το κάστρο της Χρυσής και το θέμα των Μογλενών, *Αμητός, τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο,* Θεσσαλονίκη 1986, 325-341, όπου και η σχετική παλαιότερη βιβλιογραφία. Επίσης η ίδια, Servia and Moglena. Two Byzantine cities of Macedonia, *Ιστορικογεωγραφικά* 2, Γιάννενα-Θεσσαλονίκη 1988.

[3] Την πρώτη γραπτή μνεία για το «θησαυρό» από την περιοχή της Έδεσσας έχουμε από τον Κ. Κωνσταντόπουλο στο *BCH* LX (1936), Chronique des fouilles, 454. Εξάλλου, ο M. Metcalf στο βιβλίο του *Coinage in South-Eastern Europe 820-1396*, London 1979, 45, αναφέρει την ύπαρξη του «θησαυρού» σε συσχετισμό με έναν άλλο όμοιας συνθέσεως, που βρέθηκε στις ανασκαφές του βυζαντινού φρουρίου Ιατρού, στο Δούναβη. Για ένα δεύτερο «θησαυρό» παραπλήσιας συνθέσεως, πάλι από το φρούριο Ιατρού, βλ. Edith Schönert-Geiss, Trouvaille de solidus byzantins de la Bulgarie septentrionale, *Numismatika* 12, 4 (1978), 15-17 (ανασκαφή 1975).

[4] Στο Νομισματικό Μουσείο υπάρχει ένας ακόμη «θησαυρός» της εποχής αυτής, που βρέθηκε στο Τηγάνι Σάμου, στις αρχές του 1914. Το «εύρημα» αυτό βρέθηκε στο οικόπεδο του Γ. Μοσχονά και κατασχέθηκε, αποτελείται δε από εννέα χρυσά νομίσματα του Κωνσταντίνου Ζ΄ και Ρωμανού Β΄ (945-959), βλ. *DOC* III 2, αριθ. 15.3-5 και δεκαπέντε μιλιαρήσια του Νικηφόρου Φωκά (959-969), βλ. *DOC* III 2, αριθ. 6.1-9 και 10-12. Έχει καταγραφεί στο ευρετήριο του Νομισματικού Μουσείου του 1914/15, στο κεφ. ΙΖ΄, από τον Ιωάννη Σβορώνο και πρέπει να θεωρηθεί ως ένα τμήμα του «θησαυρού» αυτού, που, όπως προκύπτει από τα έγγραφα του Νομισματικού Μουσείου, διασκορπίσθηκε κατά την ανεύρεσή του.

Κωνσταντίνος Ζ΄ και Ρωμανός Β΄

Νομίσματα

Κωνσταντινούπολις (945-959)

Έμ: +IhSXPSREXREGNANTIVM ή +IhSXISREXREGNANTIVM

Προτομή μετωπική Ιησού Χριστού, Παντοκράτορα

Όπ: CONSTANT'CEROMAN'AVGGbR

Μετωπικές προτομές του Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου αρ. γενειοφόρου και του γιου του Ρωμανού Β΄ δεξ. αγένειου, κρατώντας μεταξύ τους πατριαρχικό σταυρό.

1. \, 4.32 γρ. *DOC* III 2, 552, αριθ. 15.8 (όπ. † αντί Α και κατάληξη επιγραφής IR). Έμ. Χάραγμα δεξ. (graffito).

2. \, 4.325 γρ. Έμ. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti).

3. ↓, 4.34 γρ. Έμ. Ένα χάραγμα δεξ. (graffito).

4. ↓, 4.36 γρ. Έμ. Πολλά χαράγματα δεξ. (graffiti).

5. ↓, 4.37 γρ.

6. /, 4.35 γρ. Έμ. Ένα χάραγμα δεξ. (graffito).

7. /, 4.375 γρ.

8. ↓, 4.375 γρ.

9. ↓, 4.35 γρ. Έμ. Δύο στιγμές στην κάθετη κεραία του φωτοστέφανου. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti).

10. /, 4.39 γρ. Έμ. Δύο στιγμές στην κάθετη κεραία του φωτοστέφανου. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti).

11. ↓, 4.37 γρ. *DOC* III 2, 552, αριθ. 15.12 (Όπ. Α και κατάληξη επιγραφής IR).

12. \, 4.41 γρ. Έμ. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti).

13. ↓, 4.325 γρ. *DOC* III 2, 553 αριθ. 15.23.

14. ↓, 4.29 γρ. *DOC* III 2, 553 αριθ. 15.32. Έμ. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti).

15. ↓, 4.37 γρ. *DOC* III 2, 553 αριθ. 15.34. Έμ. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti).

16. ↓, 4.40 γρ. Έμ. Μία στιγμή στην κάθετη κεραία του φωτοστέφανου και δύο χαράγματα αρ. (graffiti).

Νικηφόρος Β΄ Φωκάς και Βασίλειος Β΄

«Ιστάμενα»[5]

Κωνσταντινούπολις (963-969)

Έμ: +IhSXΓSREXREGNANTIhM

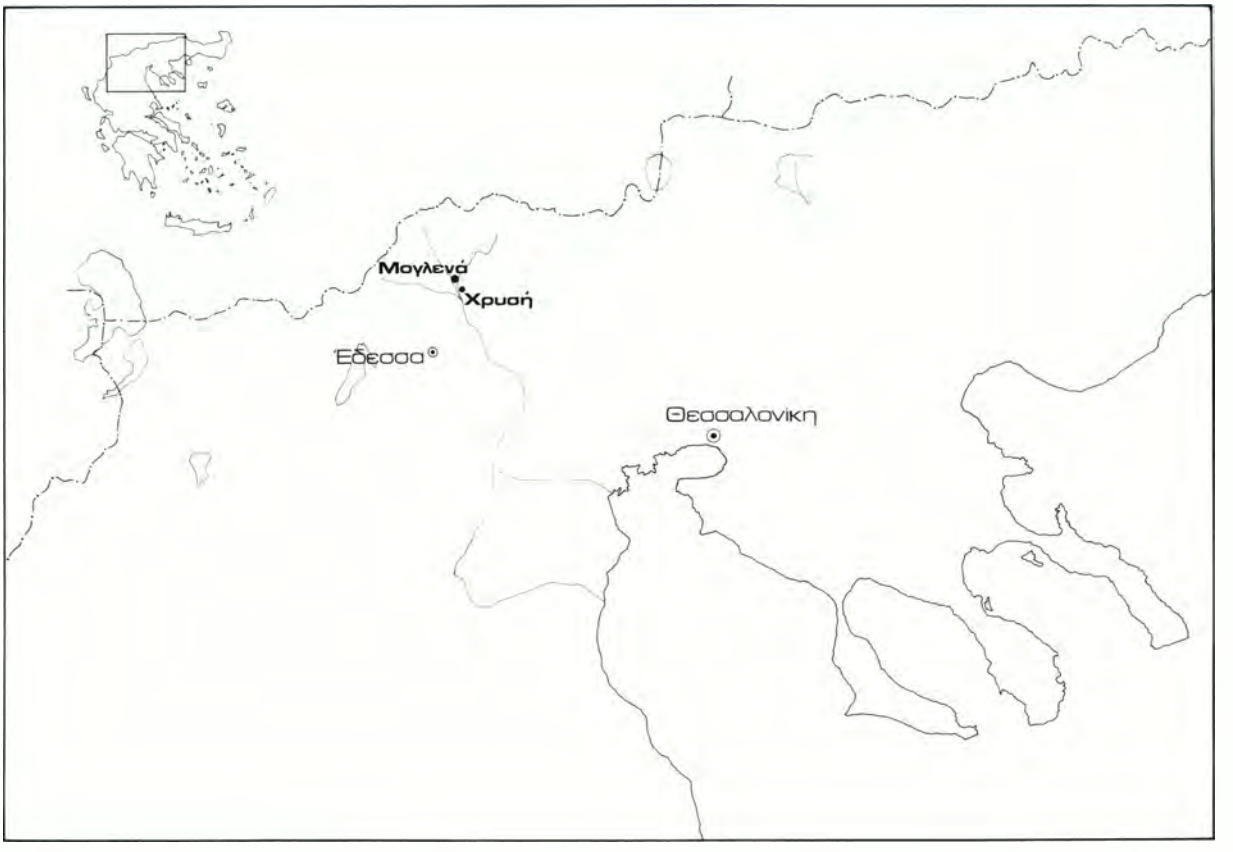
Προτομή μετωπική Ιησού Χριστού, Παντοκράτορα.

Όπ: NICHFOP'CEbASIL'AVGGbR'

Μετωπικές προτομές του Νικηφόρου Φωκά αρ. γενειοφόρου και του Βασιλείου Β΄ δεξ. αγένειου, κρατώντας μεταξύ τους πατριαρχικό σταυρό.

17. ↓, 4.40 γρ. *DOC* III 2, 582, class I (a), αριθ. 1.3.

[5] Βλ. Hélène Ahrweiler-Glykatzi, Nouvelle hypothèse sur le tétartéron d'or et la politique monétaire de Nicéphore Phocas, *ZRVI* 8 (1963), 6-8. Ph. Grierson, *DOC* III 1, 28-39. M. Hendy, *Studies in the Byzantine Monetary Economy, c. 300-1450*, Cambridge 1985, 506-512, ιδιαίτερα 507-508.



Σχέδ. 1. Γεωγραφική θέση Μογλενών και Χρυσής Εδέσσης.

Έμ. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti)
Έμ: Ίδια επιγραφή και ίδιος τύπος.
Όπ: ΝΙΚΗΦΟΡ ΚΑΙΡΑCΛ ΑΥΓ R P.
Ίδιος τύπος
18. ↓, 4.36 γρ. *DOC* III 2, 583, class I (b), αριθ. 2.1-4.
Έμ. Δύο χαράγματα αρ. (graffiti).
19. ↓, 4.20 γρ.

Το μεγαλύτερο ποσοστό (84,2%) των νομισμάτων του «θησαυρού» της Χρυσής κόπηκε ανάμεσα στο 945-959, όταν ο Κωνσταντίνος Ζ΄ ο Πορφυρογέννητος ανέλαβε μόνος του τη διακυβέρνηση της βυζαντινής αυτοκρατορίας[6] και έστεψε το γιο του Ρωμανό Β΄ ως συμβασιλέα[7]. Είναι φυσικό ο αποθησαυρισμός αυτός να άρχισε στα χρόνια αυτά, ενώ τα υπόλοιπα τρία «ιστάμενα» νομίσματα (15,8% του συνόλου), που κόπηκαν κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Νικηφόρου

[6] Βλ. G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1963, 225-236, ιδιαίτερα 232 κ.ε.
[7] Βλ. Δ. Ζακυθηνός, *Βυζαντινή ιστορία*, Αθήνα 1977, 245-246.

Φωκά[8] (963-969) προστέθηκαν αργότερα στο «θησαυρό». Δεν είναι εύκολο όμως να προσδιορισθεί η ακριβής ημερομηνία αυτής της προσθήκης, παρόλο που και οι τρεις κοπές ανήκουν στον πρώτο τύπο της νομισματοκοπίας του Νικηφόρου Φωκά, όπου ο αυτοκράτορας απεικονίζεται μαζί με το Βασίλειο Β΄ και όχι μόνος του.

Σχετικά όμως με την απόκρυψη του μικρού, αλλά τόσο σημαντικού «θησαυρού» από τα Μογλενά υπάρχει ένα ιστορικό γεγονός, που μπορεί να θεωρηθεί καθοριστικό για τη χρονολόγησή της. Όπως αναφέρει στο άρθρο της η Δέσποινα Ευγενίδου, η επισκοπή των Μογλενών υπάρχει τουλάχιστον από τα μέσα του 10ου αι.[9]. Στη συνέχεια, το 971 εγκαθίσταται για μικρό διάστημα στα Μογλενά η βουλγαρική επισκοπή[10].

Ίσως ο άγνωστος σε μας κάτοχος των χρυσών βυζαντινών νομισμάτων να θέλησε να τα κρύψει μέσα στη γη, για να τα σώσει από τη βουλγαρική παρουσία.

Το 1015 η νικηφόρος εκστρατεία του Βασιλείου Β΄ του Βουλγαροκτόνου, όπως μας περιγράφει ο Σκυλίτζης[11], έχει ως αποτέλεσμα και την κατάληψη των Μογλενών από τους Βυζαντινούς. Έχουν περάσει πολλά χρόνια από την εποχή της κατάληψης των Μογλενών από τους Βουλγάρους και την απελευθέρωσή τους και πάλι από τους Βυζαντινούς. Ο κάτοχος του «θησαυρού» στάθηκε άτυχος, ενώ η τύχη θέλησε να διαφυλαχθεί αυτός μέσα στη μακεδονική γη περίπου χίλια χρόνια, για να πλουτίσει στη συνέχεια τις σειρές των βυζαντινών νομισμάτων του Νομισματικού Μουσείου της Αθήνας.

Summary

A HOARD OF GOLD BYZANTINE COINS (TENTH CENTURY) FROM CHRISSI, EDESSA

MANDO OECONOMIDES

The discovery of 16 solidi of Constantine VII and his son Romanus II (945-959) and 3 histamena of Nicephorus II Phocas and Basil II (963-969) (Pls. 219-220) in the village Chrissi 18 km north-east from Edessa (Fig. 1) in 1935, is very important for Northern Greece. Such hoards are very rare. Most of the coins bear graffiti. As burial date is proposed the year 971, when the Bulgarians occupied for a short time the fortress of Moglena.

[8] Ό.π., 366.

[9] Δ. Ευγενίδου, Το κάστρο της Χρυσής (βλ. υποσημ. 2), 333.

[10] Ό.π., 339.

[11] Σκυλίτζης, V, Berol. 1973, 350-352.

THE EARLY BYZANTINE RELIEFS OF THE CHURCH OF DEIR EL-ʿADRA IN MIDDLE EGYPT[1]

ASHER OVADIAH - CARLA GOMEZ DE SILVA - SONIA MUCZNIK

Ἀναχωρησάντων δὲ αὐτῶν, ἰδοὺ ἄγγελος κυρίου φαίνεται κατ' ὄναρ τῷ Ἰωσὴφ λέγων· ἐγερθεὶς παράλαβε τὸ παιδίον καὶ τὴν μητέρα αὐτοῦ, καὶ φεῦγε εἰς Αἴγυπτον, καὶ ἴσθι ἐκεῖ ἕως ἂν εἴπω σοι· μέλλει γὰρ Ἡρῴδης ζητεῖν τὸ παιδίον τοῦ ἀπολέσαι αὐτό. ὁ δὲ ἐγερθεὶς παρέλαβεν (τὸ παιδίον) καὶ τὴν μητέρα αὐτοῦ νυκτὸς καὶ ἀνεχώρησεν εἰς Αἴγυπτον (Ματθ. Β, 13-14).

And when they were departed, behold, the angel of the Lord appeareth to Joseph in a dream, saying, Arise, and take the young child and his mother, and flee into Egypt, and be thou there until I bring thee word: for Herod will seek the young child to destroy him. When he arose, he took the young child and his mother by night, and departed into Egypt (Matth. 2, 13-14).

To the people of Deir el-ʿAdra

The church of Deir el-ʿAdra was a monastery church dedicated to the Virgin. According to tradition, the Holy Family and Salome lived in the cave, now incorporated in this church, on their Flight to Egypt. The monastery was completely destroyed, and only the church remains. The monastery was situated on the Gabal el-Teir (Mountain of the Birds), a high mountain rising sheer from the east bank of the Nile. In ancient times the access was by a pulley; thus one of the names given to the monastery was Deir el-Bukarah (Monastery of the Pulley). The church and monastery are mentioned by Abû-Sâlih (thirteenth century) and Al-Maqrîzî (1364-1442)[2] (Fig. 1; Pl. 221).

The local tradition ascribes the foundation of the monastery and the church to the Empress Helena in 328 C.E.[3]. The absence of a narthex in the original church indicates that the *terminus ante quem* of the building is *c.* 450 C.E. It should be noted that narthexes appear only from the second half of the fifth century onwards[4].

The interior of the church[5] has a Π-shape formed by the western, northern and southern rows of

[1] Our study is the result of two visits to Deir el-ʿAdra: the first one in February 1985, when we came upon this interesting site, and the last one in February 1988, during which we met Father Matta, the priest of the village. Our thanks are due to the Tel Aviv University Research Project on Peace, which made this research possible. All the photographs are by the authors.

[2] B. T. A. Evetts and A. J. Butler (eds.), *The Churches and Monasteries of Egypt and Some Neighbouring Countries*, Oxford 1895 (repr. 1969), 218, 310f.

[3] An inscription of 1938 placed above the "tympanum" reads as follows: "this church was built by Queen and Saint Helena, the mother of King Constantine the Great in the name of the Holy Virgin in the monastery of Gabal el-Teir, 328 C.E. - year 44 of the Martyrs, and was renewed by Anba Wers (Severus), Bishop of Minya and Atmunin (or Ashmunain) in the year 1938 A.D., year 1654 of the Martyrs".

[4] A. Ovadiah, *Corpus of the Byzantine Churches in the Holy Land* (*Theophaneia* 22), Bonn 1970, 199-200.

[5] A. J. Butler, *The Ancient Coptic Churches of Egypt*, I, Oxford 1884 (repr. 1970), 348-351 (fig. 25: the plan is inexact when compared with the actual plan of the church); R. Curzon, *Visits to Monasteries in the Levant*, London 1849, 100-109; K. Baedeker's *Egypt*, London, New York 1929 (repr. 1985), 235, refers to the half-buried gate decorated with Byzantine ornamentation.

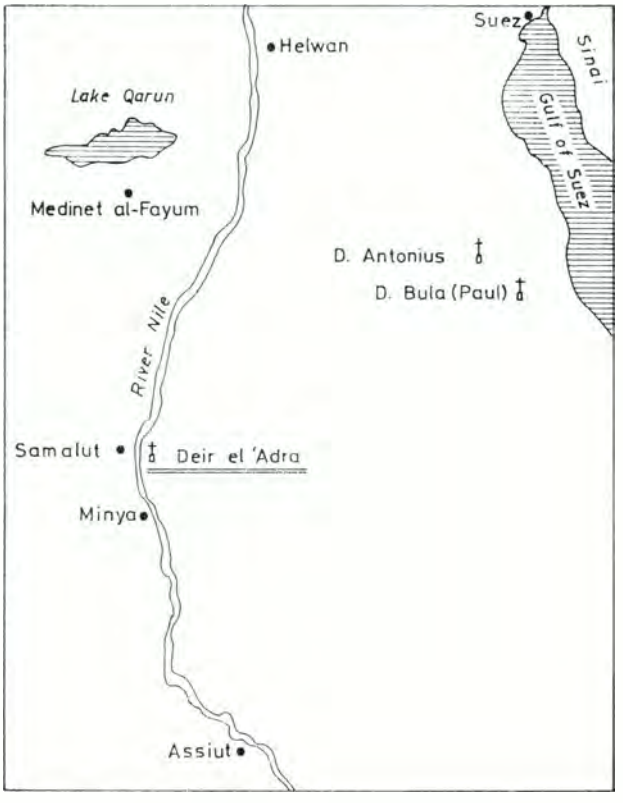


Fig. 1. The location of Deir el-'Adra.

columns, four on each row, that divide the interior space into a nave and two aisles, giving the church a basilical form.

The lower part of the church (the walls and the benches along the north, west and south walls), as well as the columns, the capitals, and the architraves are all hewn in the rock, and belong to the early Byzantine church. These columns, of which some are octagonal and some are round, have squarish, crude, unfinished capitals, and are placed on high square bases. The two columns with the Corinthian capitals, before the bema, which is raised on four steps, probably belong to the early church. The two pilasters on both sides of the bema and the arched galleries above the architraves which are hewn in the rock, are all of a later date than the original church[6] (Pl. 222).

The cave mentioned above is situated on the south side of the *haykal* and the iconostasis. The exterior eastern wall of the church consists of a semicircular apse which corresponds to the cave as well as of a large squarish one which corresponds to the *haykal* (Pl. 221b-c).

The present entrance to the church is on the south through a long new corridor which leads into the church through a door and steps close to the *haykal*.

The original entrance to the church was located in the south corner of the west wall. In 1938 a narthex was added and placed before the original west wall.

[6] According to Father Matta it was built in 1938.

THE PRESENT STATE OF THE RELIEFS

The west entrance ("Portal"), the original one, is also hewn in the rock; the lintel and the doorposts, decorated with bas-reliefs, are *in situ*. Above this, set into a built arch, in what may be termed a kind of "tympanum", one can see a series of friezes of low reliefs, which were assembled into the present location during the reconstruction of the church in 1938[7]. Further up, above these, fragments of reliefs are set into the wall. Within the church, additional fragments of reliefs are set into the walls above the architraves in the south-west, south-east, and north-west corners. In addition there are ten other fragments of the same type of reliefs in the gallery.

The reliefs still existing in the church can be divided into four main groups, according to their location:

A. The reliefs of the doorposts and the lintel of the doorway ("Portal") (Pls. 223-224).

B. The reliefs of the so-called "tympanum", above the door (Pls. 225-228).

C. The reliefs above the "tympanum" and the modern Arabic inscription[8] (Pls. 225a, 229-230).

D. The reliefs within the church including those in the gallery (Pls. 231-233).

An attempt will be undertaken here to examine and classify the various thematic groups and their affiliations to other artistic media. Many comparative examples may be found for these reliefs which belong to the artistic tradition of the early Byzantine period. It must be pointed out that several of the motifs and patterns discussed in this paper can also be found in later works of art, namely from the seventh century C.E. onwards. This fact will be taken into consideration in the examples included in the notes. The reliefs include figural representations, as well as geometric, and plant patterns. This examination will help us to determine the iconography and the style of this sculptural complex.

THE THEMATIC CLASSIFICATION

The reliefs of the doorway ("Portal")

These reliefs which are *in situ* decorate the doorposts and the lintel. They belong to the original church built in the Early Byzantine period, and they form an iconographical and thematical unit independent of the remaining reliefs (Fig. 2).

The doorposts

The doorposts on each side are formed by four vertical registers decorated with bas-reliefs (Pls. 223-224):

a) The first register on the external side is composed of diagonally placed "coffers" which are filled alternately by simple and complex rosettes[9].

[7] D. Kessler, *Historische Topographie des Region zwischen Mallawi und Samallut*, Wiesbaden 1981, 67. This information was also given to us by Father Matta during our visit to Deir el-'Adra.

[8] See above, n. 3.

[9] Cf. the following examples for "coffers": Stone reliefs: Wessel, *AC*, fig. 58; Zaloscer, *CPS*, 37-39, pl. IX, 16; Duthuit, *SC* 42,9, pl. XXIIIa (5th-6th c. C.E.). Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 433 (Bawît, 6th c. C.E.), no. 436 (Bawît, 9th c. C.E.), no. 441 (unknown provenance - Egypt). This motif is frequently shown with some slight variations in Early Christian art in Egypt.



Fig. 2. The location of the reliefs in the lintel and doorposts.

b) The second register consists of round medallions alternating with swastika-meanders. Each medallion forms four loops and is decorated by a rosette in the centre and "pearls" in each corner[10].

c) The third register is an engaged half-column placed on a small base and decorated in two different forms: the lower section (forming a kind of pedestal) with elongated scrolls, framed by a row of leaves on each side; the upper section formed by a spiral half-column with a rhomboid or lozenge design in its central part. A schematized Corinthian capital above the half-column supports the lintel[11].

d) The fourth register is composed of elongated or oval scrolls, each containing a grape cluster and vine leaves decorating the frames of the door on the sides, as well as over it[12].

The lintel

The lintel is formed by three registers (Pls. 223, 224a, 225):

The first and innermost is identical to the doorpost register (d)[13].

[10] Cf. the following examples for swastika-meanders: wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 434 (Bawît, 6th-7th c. C.E.), no. 464 (Bawît, 6th-7th c. C.E.) - central circle with rosette. There are many variations of swastika-meanders, including those with alternation of rosettes and flowers, in different media.

[11] Cf. columns decorated with different designs, placed on pedestal and base, and with Corinthian-like capitals: stone reliefs: Duthuit, *SC*, 46, pl. XXXVIIIa (5th-6th c. C.E.), e (Saqqarah, 5th-6th c. C.E.); Grabar, *L'Age*, fig. 303 (Bawît, 6th c. C.E.). Wood reliefs: Wessel, *AC*, fig. 60 (Bawît).

Cf. the following examples for string of leaves: stone reliefs: Breccia, *Musée (1925-31)*, pl. XLIV, 156 (Oxyrhynchos, 3rd-6th c. C.E.); Grabar, *L'Age*, fig. 274 (Sohag, 5th-6th c. C.E.); Duthuit, *SC*, 42, pl. XXIII (Ahnâs, 5th-6th c. C.E.). Mosaics: Picard, *Décor*, pl. 88b. Textiles: Grabar, *L'Age*, fig. 385 (Egypt, 5th-6th c. C.E.).

[12] Cf. the following examples for elongated or oval scrolls: stone reliefs: *CCM*, inv. no. 6-44/6/14; *BrooklynExh*, pl. 45, left part (Bawît, late 5th c. C.E.); A. Fakhry, *ASAE* 46 (1947), pl. XVI (Monastery of Kalamoun, 7th c. C.E.) - grape clusters alternating with pomegranates; Duthuit, *SC*, 54, pl. LVId (Egypt, 5th c. C.E.) - alternating grape clusters with vine leaves; Wiegand, *Baalbek*, II, pls. 51/52: 107, 108 (1st-2nd c. C.E.).

[13] Cf. above, n. 12.

The second register, which has a convex form, is composed of scrolls containing grape clusters, though these are different from those of register (d). Due to the poor state of preservation it is difficult to determine the exact pattern[14].

The third and uppermost register is formed by elongated half-closed "inhabited" scrolls composed of stylized thick leaves. Within the scrolls seven animals are depicted among the leaves: a bird, a leopard (?) of which only the upper body is shown, a partly destroyed animal, an unidentified animal, a boar or swine, a pelican, and a duck. These animals are arranged facing the same direction, i.e. one after the other continuously from left to right[15].

The doorposts and the lintel, though divided into registers, are carved in the same rock.

The remaining reliefs do not present an organic and unified sculptural program since these are no longer *in situ*. These include the reliefs of the "tympanum", those above it, as well as the reliefs within the church.

The reader should refer to the diagram (Fig. 3), in which the Roman numerals relate to the registers and the Arabic to the fragments. These will be examined from left to right, starting from the lowest register. In several cases one fragment includes more than one theme. We will consider as Motifs indicated by a capital letter (A-Q) all the themes which recur more than once. The fragments in the gallery will be numbered under g., and those within the church will be named c.; each will be followed by a number.

The "tympanum"

The so-called "tympanum" is formed by six registers composed of several fragmentary reliefs (Fig. 3).

Motif A (Pls. 225-228):
I.1-3; III.7-9

Motif A is formed by swastika-meanders alternating with animals and floral themes. This is a continuous frieze where the animals are isolated within each interspace, emphasizing their individuality. The overall direction is from right to left, but this order is interrupted by the heraldic form of the birds and by the crossed fishes.

I.1. The animals in this fragment are shown as follows: in the first interspace between the meanders, two birds back to back in a heraldic composition with a basket of fruit in the centre. In the second interspace a hare is depicted turned towards the left.

I.2. Two crossed fishes in a *chi*-shape are placed in the first interspace of this fragment. In the

[14] Many of the following examples for scrolls containing grape clusters are not identical, but somewhat similar to those in Deir el-'Adra, cf.: Stone and wood reliefs: Wessel, *AC*, figs. 57, 61 (Saheh Abade); Duthuit, *SC*, 45, pl. XXXIVa, lower cornice (Kom-el-Ahmar, 5th-6th c. C.E.); J. E. Quibell, *ASAE* 3 (1902), pl. II, lower fragment (Kom Ishgau, 7th c. C.E.); Breccia, *Musée (1931-32)*, pls. XLV, 116 (Oxyrhynchos, 3rd-6th c. C.E.), XLVI, 121 (Oxyrhynchos); Grabar, *L'Age*, fig. 309 (Saqqarah, 5th-6th c. C.E.); Akermann, *CB*, pl. on 100 (White Monastery, Sohag, 6th-7th c. C.E.).

[15] To the best of our knowledge, no identical "inhabited" scrolls with animals may be found, but these are frequently depicted in contemporary Christian art; see for example: Stone reliefs: du Bourguet, *CA*, fig. 78 (Bawît, 6th-7th c. C.E.); Breccia, *Musée (1925-31)*, pl. LI, 192; id., *Musée (1931-32)*, pl. XL, 104 (Oxyrhynchos, 3rd-6th c. C.E.); Monneret de Villard, *Ahnâs*, 52, figs. 85 (Fayum, 5th-6th c. C.E.), 86, 87; Wiegand, *Baalbek*, II, pl. 49 ("Bacchus" Temple, 1st-2nd c. C.E.). Mosaics: A. Ovadiah - S. Mucznik, *The Jerusalem Cathedra*, I, Jerusalem 1981, figs. 2, 4, 5 (Jerusalem, 4th-5th c. C.E.). Textiles: Grabar, *L'Age*, fig. 383 (Egypt, 5th c. C.E.); Kybalová, *CT*, figs. 14 (Egypt, 4th c. C.E.), 36 (Egypt, 4th-5th c. C.E.).

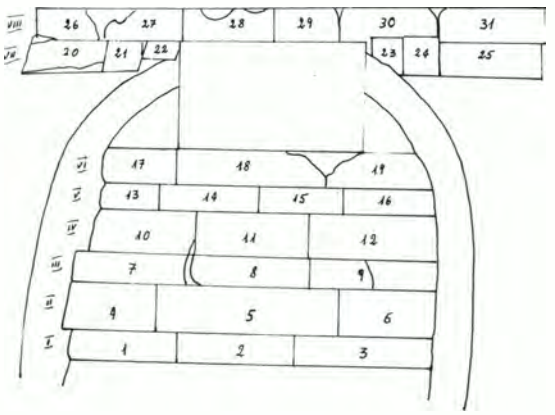


Fig. 3. The location of the reliefs in the "tympanum" and above it.

second interspace an hippocampus is turned towards the left. The foremost part of another hippocampus is preserved in the third interspace.

I.3. In the first interspace of the third fragment an animal is included which is difficult to identify, a leopard, or a deer; its head is turned backwards to the right, with a flower placed near it, probably to fill in the space. In the second interspace another hippocampus is shown, similar to those already mentioned.

III.7. Two birds are set in the first interspace between swastika-meanders, flanking an object, a basket perhaps. These birds are shown in somewhat different poses: though both have their bodies turned towards the left, the second bird turns its head to the right. Another bird placed in the next interspace has its upper part broken off.

III.8. A pair of birds in the first interspace are depicted back to back, in a heraldic composition with a very large basket of fruit set between them. The second interspace is filled by a floral design formed by an eight-petalled flower with a large leaf next to it, which substitutes an animal. This design, framed on its right edge, probably forms the end of this fragment.

III.9. An hippocampus is placed in the first interspace, while an unidentified animal is depicted in the second one. These animals are identical to those in *I.3*, but are presented in the inverse order.

These friezes have some characteristics in common: a motif similar to an elongated astragal runs along the lower border; in addition, the animals fill completely the interspaces between the meanders; these animals, when single, are always turned towards the left[16].

[16] Motif A is frequently found in Christian art in Egypt; in many cases the meander is inverted in relation to that represented in Deir el-'Adra. See the following examples: Stone reliefs: *CCM*, inv. nos. 87-4412/21, 5654, 39996 (Saqqarah); Zaloscer, *CPS*, pl. VIII, 15; Drioton, *Rodah*, pl. 12 (Rodah, 6th c. C.E.). Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, fig. 431 (Bawît, 7th-8th c. C.E.). Mosaics: Picard, *Décor*, pl. 39e; M. Avi-Yonah, *QDAP* 2 (1932-3), A19 on 138; A. Ovadiah, *RB* 82 (1975), pl. XLb (Shellal church, 561/2 C.E.); V. Tzaferis, *QAD* 27-28 (1974), fig. on 112 (Ma'oz-Haim synagogue, 5th-6th c. C.E.); S. Gutman - Z. Yeivin - E. Netzer, *QAD* 18 (1972), fig. on 49 (Khirbet-Susiya synagogue, end 4th-5th c. C.E.); A. Ovadiah, *Geometric*, pls. III, 5, V, 8, VIII, 18 (Delos), XXII, 54 (Olynthos). Wall paintings: J. Clédat, *Le monastère de la nécropole de Baouît*, Le Caire 1904, pl. XII (Bawît).

Motif B (Pls. 225, 226b, 227a):
II.4, 6; IV.10, 12

Motif B is composed of interlooped medallions, formed by a double line, with stems and leaves filling the spaces above and below the loops. Some medallions contain floral patterns, others - birds or fishes (fragments *g.39* and *c.43* belong to this Motif).

The first medallion of the above mentioned fragments, with the exception of *II.6,* is filled with interlacing stems and leaves in a similar form. In these fragments a peacock is also shown with its head turned backwards, and its large tail raised on the left side. Those peacocks within the medallions lack proportions, are presented independently, are depicted schematically, and are adapted to the decorative frame. In the first medallion of *II.6* two fishes are depicted in *chi*-shape[17].

The following fragments do not belong to Motif B:

IV.11. This fragment has unique features. It may be assumed that it belonged to the same frieze as *II.4* and *6, IV.10* and *12,* because it has the same width, the same interlooped medallions, as well as similar floral designs as the above mentioned fragments. However, this fragment does not belong to Motif B. It is composed of two complete medallions and a half-medallion. What seems a pomegranate is inserted in the interspace above and below the loops connecting the medallions. The half-medallion on the right side of the fragment is filled with stems and leaves.

The figures depicted within the two medallions are out of proportion and as high as the size of the medallion. The figure in the left medallion is represented wearing a short gown over his trousers, and walking towards the left side. He wears a headdress, and holds on his left shoulder a pole with a basket hanging over his back. A bunch of grapes is carved on the right side behind him.

The figure in the right medallion wears a headdress and trousers under a short garment with a zigzag edge. He stands upright, his right hand outstretched towards a huge stylized bunch of grapes, probably in the act of picking the grapes. Two objects, which are difficult to identify — perhaps bunches of grapes — are depicted behind him[18] (Pls. 225, 226b, 228b).

II.5. This fragment with the holy figures within the arches is also a unique relief in this sculptural complex. It is located in the centre of the "tympanum"; seven standing male figures are represented in frontal view between arches that rest on large Ionic capitals over disproportional columns, placed on pedestals and bases. The arches are all decorated with a large pearl-like design, and with a three-leaved plant inserted in the interspaces. It seems that at both ends, the pearl-like design of the arches continues in a straight line with no indication of the beginning of another arch; a large leaf is placed above this. Thus it may be the end of the arcade and under this ending no remains of a figure can be observed.

The figures are similar in posture and proportions: they all stand holding a book in the left hand, with the right hand across the chest. They lack proportions and are squat, have large bald heads,

[17] Cf. the following examples for Motif B: Stone reliefs: Strzygowski, *AACS*, fig. 103 (medallion filled with leaves); Duthuit, *SC*, 54, pl. LVIc (Ahnâs, 5th-6th c. C.E.). Wood reliefs: *BrooklynExh*, fig. 67 (animals within round medallions, Egypt, probably 5th c. C.E.). Textiles: Kybalová, *CT*, figs. 15, 21, 33 (4th-5th c. C.E.).

[18] Cf. the following examples for vintage scenes: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 7960-7965 (6th-7th c. C.E.); Volbach, *ECA*, pl. 6 (sarcophagus from Catacomb of Praetextatus, Mus. Laterani, Rome, 4th c. C.E.); Koch - Sichtermann, *RS*, pls. 452, 453 (sarcophagus in S. Lorenzo, Rome, 5th c. C.E.). Mosaics: Volbach, *ECA*, fig. 32 (S. Costanza, 4th c. C.E.); M. Piccirillo, *LA* 36 (1986), pl. 69, 6 (Monastery of Kayano, Ayoun Mousa, Mt. Nebo, Jordan, end of 5th c. C.E.); Ovadiah, *MPI*, 29, pl. XXIV (Monastery of Lady Mary, room L, Beth-Shean, c. 567 C.E.), 30-32, pl. XXVI, 1, 2 (El-Hamman, Beth-Shean, mid-6th c. C.E.), 125-126, pls. CXXXVIII, 1, CXXXIX, CLXXXIX (Church, Sede Nahum, 6th c. C.E.); Baratte, *CMRL*, fig. 143 (St. Christopher's church, Kabr Hiram, Lebanon, 575 C.E.).

large ears, and wide bulging eyes, seem to be beardless and have no haloes. They all wear a mantle (*pallium*?) over a garment which falls down slightly below the knee. The garment is designed with vertical folds in its lower part, while the folds in the upper part are diagonal, and they seem to be wearing boots. The figures fill the spaces between the arches, and none is represented as more important than the others[19] (Pls. 225-226, 228a).

Motif C (Pl. 225):
V.13, 16

Motif C includes fragments with a continuous design of interlaced stems that run across the centre of the relief with leaves growing in two opposite directions — upper and lower[20].

Motif D (Pls. 225, 226b):
V.14, 15

Motif D consists of fragments with medallions formed by a long stem with leaves; a four-petalled flower and a large leaf are placed within some of the medallions. The medallion on the left end of fragment *15* is enclosed within a frame; the same is probably true of the left end of fragment *14*[21].

Fragments *VI.17, 18, 19* include different themes, therefore each of these will be studied separately, indicating the various Motifs represented (E-I), from left to right (Pl. 225).

Motif E:
VI.17.2; 19.2

This Motif is composed by an animal shown turned towards the left, its head destroyed. It should be pointed out that of the fragments under discussion, *19.2* is in a better state of preservation[22].

Motif F:
VI.17.3; 18.4; 19.1

Motif F consists of two crossed double lines forming a *chi*-shape with four triangles. In most cases, a ball or leaf is included within each triangle.

In *VI.19* Motifs E and F are shown in an order reversed to that in *VI.17.* The lower borders of *VI.17, 19, VIII.27, 31* are very similar[23]. (Fragments *VIII.27.3, 31.2* are placed above the "tympanum" and belong to Motif F).

Fragments *VI.17.1* and *18.1* present patterns which differ from Motifs E and F. *VI.17.1* presents

[19] Cf. the following examples for figures in arcades: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 7979 (Saqqarah, 4th c. C.E.): Jesus and seven Apostles; *CCMCat*, inv. no. 8024: one figure; Koch - Sichtermann, *RS*, fig. 489 (Roman sarcophagus): five figures; D. Fossard, *Actes V*, 328, fig. 10 (sarcophagus, Mus. Augustins, Toulouse, 5th c. C.E.?): seven apostles (?). Wood reliefs: *CCM*, inv. no. not indicated (Bawît, 6th-7th c. C.E.): only three arches have survived; inv. no. 8786 (8800) (Bawît, probably St. Shenouda, 5th-6th c. C.E.). Textiles: Grabar, *L'Age*, fig. 386: *orans* (Sheikh Sayed, near Akhmin, Egypt, 6th-7th c. C.E.).

[20] Cf. the following examples for Motif C (this motif is very frequently used as a frame for niches and architectural friezes): Stone reliefs: Duthuit, *SC*, pls. XIIa (5th-6th c. C.E.), XIVa (Sohag?, 5th-6th c. C.E.), XVIb (Ahnâs, 5th-6th c. C.E.), XXc (6th c. C.E.), XXXVIIIb (Rodah, 5th-6th c. C.E.); *CCM*, inv. no. 35824 (7130) (4th-5th c. C.E.). Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 419 (Bawît, 8th-9th c. C.E.). Wall-paintings: Wessel, *AC*, fig. 33 (Saqqarah).

[21] Cf. the following examples for Motif D: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 118-4417/21; Wessel, *AC*, fig. 59: outer archivolt; Wiegand, *Baalbek*, I, fig. 49, pl. 86; II, fig. 165, pl. 48 (1st-2nd c. C.E.). Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 477 (Bawît, 8th-9th c. C.E.).

[22] No examples were found for Motif E.

[23] No examples were found for Motif F.

a section of a circle cut by a diagonal line; these are composed of triple lines[24]. In *VI.18.1* two interlaced circles are depicted: the first one has within it a pair of parallel lines which cut diagonally another pair of similar lines. The second circle forms two loops, one in each corner and contains a six-petalled flower within it[25].

Motif G:
VI.18.2

Motif G is formed by pomegranates shown hanging on each side of a central stem; there are slight differences in the details[26]. (Fragments *VIII.27.2, 31.1, 3* are placed above the "tympanum", and fragments *c.42.1* and *45.3* belong also to this Motif).

Motif H:
VI.18.3

Motif H is composed by a large composite leaf on each side of a central stem, presented with slight variations[27]. (*VIII.30.2* placed above the "tympanum" and *c.42.3, 45.2* belong to this Motif).

Motif I:
VI.19.3

This Motif consists of a closed form created by an interlaced double line[28]. (*VIII.29.1* is placed above the "tympanum" and belongs to this Motif).

The following fragments do not belong to Motif I: *VI.19.1* is part of Motif F[29]; *VI.19.2* is part of Motif E[30].

The reliefs above the "tympanum"

These fragments are set in two rows, placed above and on the sides of the Arabic inscription of 1938 (Pls. 225a, 229-230).

Motif J (Pls. 229a, 230b):
VII.20, 25

Motif J is composed of very similar interlaced circles containing leaves, which are also included in the interspaces. Although no animals are shown, it seems possible that these fragments belonged originally to the same frieze as fragments *II.4, 6; IV.10, 12; g.39* and *c.43.* These are similar in the composition of the leaves and circles and are of identical width[31]. (*g.32* belongs to this Motif).

Motif K (Pl. 229):
VII.21, 24

Motif K is formed by two frontal defaced figures, dressed in similar garments, with schematic

[24] No examples were found for this pattern.

[25] No examples were found for this pattern.

[26] No examples were found for Motif G.

[27] No examples were found for Motif H.

[28] Cf. the following examples for Motif I: Stone reliefs: Drioton, Philae, pl. XIV, fig. 1 (Oxyrhynchos, 3rd-6th c. C.E.).

[29] See above, n. 23.

[30] See above, n. 22.

[31] Cf. the following examples for Motif J: Stone reliefs: Akermann, *CB*, 44, upper part (White Monastery, Sohag, 5th c. C.E.). Mosaics: Picard, *Décor*, pl. 80c; M. Piccirillo, *LA* 32 (1982), pls. 51, 19; 55, 27 (Church of the Virgin, Madaba, Jordan, 6th c. C.E.); basically this is the same Motif.

folds. It is not clear whether these images represent angels or sacred figures. The figure in fragment *21* is shown with a staff in his left hand, but in fragment *24* this is not visible[32].

Motif L (Pl. 229):
VII.22, 23

Motif L includes two fragments that are very problematic: these may have originally been part of the wings of angels or of birds[33].

VIII. 26.1 does not belong to Motif L and it presents two large grape clusters growing on a central stem[34].

Motif M (Pl. 225a):
VIII.26.2

Motif M consists of four interlaced pointed ovals placed diagonally within an imaginary square. A flower is included in the spaces between the ovals[35]. (*g.37.3* belongs to this Motif).

Motif N (Pls. 225a, 229a):
VIII.27.1

Motif N is composed by a circle cut by two diagonals which cross each other and continue beyond it. Thus, the circle is divided into four triangular spaces: a dot is inserted in the left and right spaces, a four-petalled flower in the lower, while the upper space is destroyed[36]. (*g.34.1; 41.2; 42.2; 45.1; 46.1* belong to this Motif).

Two other patterns are shown on fragment *VIII.27:*

VIII.27.2 is identical to Motif G[37].

VIII.27.3 is identical to Motif F[38].

Motif O (Pl. 225a):
VIII.28.1

Motif O is formed by a Maltese cross with a dot on each arm, and placed within a circle[39]. (*g.37.2* belongs to this Motif).

Motif P (Pl. 225a):
VIII.28.3

Motif P consists of an irregular guilloche[40]. (*g.37.1* belongs to this Motif).

[32] Cf. the following examples for Motif K (angels?): Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 7100 (Bawît, 6th c. C.E.); Duthuit, *SC*, 41, pl. XIIc (5th-6th c. C.E.), similar to Motif K (?). For similar frontality and style of garments: Wessel, *AC*, fig. 59; *CCM*, inv. no. 8018: stele of *orans* (4th c. C.E.). Similar style of folds: Grabar, *L'Age*, figs. 261 (Constantinople, 5th-6th c. C.E.), 281 (Egypt, 5th-6th c. C.E.).

[33] No examples were found for Motif L.

[34] No examples were found for this design.

[35] Cf. the following examples for Motif M: Mosaics: M. Piccirillo, *LA* 32 (1982), pls. 48, 12; 51, 20 (Church of the Virgin, Madaba, Jordan, 6th c. C.E.).

[36] Cf. the following examples for Motif N: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 6476 (Bawît, 6th-7th c. C.E.). Mosaics: M. Avi-Yonah, *QDAP* 3 (1933-4), pl. XVIII, fig. 2 (Suhmata church, Israel, probably 555 C.E.).

[37] See above, n. 26.

[38] See above, n. 23.

[39] Cf. the following examples for Motif O: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 53, lower part of the capital, including six-petalled flower (Bawît).

[40] Cf. the following examples for Motif P: Stone reliefs: Breccia, *Musée (1925-31)*, pl. XLVIII, fig. 171 (Oxyrhynchos, 3rd-6th c. C.E.). Mosaics: Picard, *Décor*, pl. 39g.

VIII.28.2, which does not belong to Motif P, consists of a circle containing a six-petalled flower partly destroyed, and it is interlaced with fragment *VIII.28.1*[41].

Motif Q:
VIII.29.2

Motif Q consists of interlaced medallions containing leaves and flowers[42].

VIII.29.1 is identical to Motif I (Pl. 230a)[43].

VIII.30 consists of three patterns (Pl. 229b):
VIII.30.1 is identical to Motif Q[44].
VIII.30.2 is identical to Motif H[45].
VIII.30.3 is similar to Motif M, but intersected by a circle and with dots in the interspaces[46].

VIII.31 is formed by two patterns (Pl. 230b):
VIII.31.1, 3 are identical to Motif G[47].
VIII.31.2 is identical to Motif F[48].

The reliefs within the church (including those in the gallery)

Nowadays there are ten fragments placed on the four window sills in the gallery. These fragments, some of which repeat the motifs examined above, will be numbered consecutively.

Two fragments are placed on the first window sill:

g.32 is identical to Motif J[49].

g.33: the central part with the depiction of a male bust is slightly more salient than the lateral parts, thus endowing it with a somewhat greater importance. The bust is frontal, has short wiglike hair, and is defaced. Due to its poor state of preservation, it is difficult to affirm whether, the arms are shown. Two animals, of different species, are depicted heraldically, the heads turned toward the central bust. The one on the right seems to have the mane of a lion, while the one on the left apparently has a head similar to that of the animals on *III.9.2* and *VIII.31.1* in Motif A[50]. Traces of brown and green colours are discernible on the animals as well as on the human bust[51] (Pl. 231a).

On the second window sill three fragments are displayed: *g.34* is a small fragment laid on one of its sides. Two designs may be observed on it: *g.34.1* is identical to Motif N[52]. Fragment *g.34.2* placed next to it, is in a poor state of preservation and it is difficult to define the pattern (leaves?).

[41] No examples were found for this pattern.

[42] Cf. the following examples for Motif Q: Mosaics: Picard, *Décor*, pl. 80b: without leaves; M. Avi-Yonah, *QDAP* 2 (1932-33), B10 on 138; Ovadiah, *MPI*, 20-21, pl. XIV, 2 (Monastery, Beth Hashitta, 5th-7th c. C.E.), 74-75, pl. XC, 2 (Church, Jericho, Tell Hassan, 4th-5th c. C.E.).

[43] See above, n. 28.

[44] See above, n. 42.

[45] See above, n. 27.

[46] L. Y. Rahmani, *IEJ* 38 (1988), fig. 3, lower right (Nessana, Israel, 6th-7th c. C.E.).

[47] See above, n. 26.

[48] See above, n. 23.

[49] See above, n. 31.

[50] See above, n. 16.

[51] There are examples of each of these subjects independently, but nowhere combined as here.

[52] See above, n. 36.

g.35, 36 seem to have belonged to the same frieze; there is a continuous zigzaz line which divides the space into large triangles. Within the upper, larger triangle, a central interlaced stem is shown with pomegranates, a flower and leaves around it. In the lower left part of *g.35* two animals are depicted in a heraldic composition with an interlaced stem in the centre (Pl. 231b). The animal on the right side of this fragment could perhaps be a deer; the one on the left is unidentifiable[53]. Of fragment *g.36* only a part of the left lower triangle has partially survived: a large bird is shown, perhaps a peacock (Pl. 231c).

On the third window sill two fragments are set out: *g.37* is a long narrow fragment which was originally inverted, because its decorated surface has a convex profile, wider than the narrow strip which is now on its upper side. Three patterns are represented: *g.37.1* is identical to Motif P (= *VIII.28.3*)[54]. *g.37.2* is identical to Motif O[55]. *g.37.3* is identical to Motif M[56].

g.38 is a wide fragment covered by a carpet-like or endless design formed by two rows of interlaced circles with a six-petalled rosette within each circle and an eight pointed star-shaped flower in each interspace. In the spaces between the circles, in the lower and upper rows, a three-lobed leaf is inserted. The left lower and upper edges of the fragment indicate that this side is completely preserved, while the right is broken off[57].

On the fourth window sill there are three fragments: *g.39* is a broken piece and identical to Motif B[58]. The salient part of fragment *g.40* suggests that it was a corner fragment of an architectural element, such as a pilaster capital. Therefore, this fragment could originally have been inverted. Three pomegranates decorate part of it. *g.41* consists of two patterns: *g.41.1* is destroyed on its left part, but the theme seems floral. *g.41.2* is identical to Motif N[59].

In the interior of the church several reliefs have been inserted on the piers, some of which have patterns similar to those examined above.

In the south-east corner near the *haykal*, two fragments can be discerned:

c.42, 43 are two superposed fragments which include different themes (Pl. 232). The upper one, *c.42*, is composed of three patterns: *c.42.1* is similar to Motif G[60]. *c.42.2* is identical to Motif H[61]. *c.42.3* is identical to Motif N[62]. All these patterns are presented with slight variations. *c.43* resembles Motif B[63], as it consists of two interlooped medallions with leaves. However, the left medallion has its

[53] Cf. the following examples: Stone reliefs: Breccia, *Musée (1925-1931)*, pl. XLIII, 153 (Oxyrhynchos, 3rd-6th c. C.E.); id., *Musée (1931-32)*, pl. XLV, 116 (Oxyrhynchos): gazelle. Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 374 (Bawît, 6th-7th c. C.E.). Mosaics: Ovadiah, *MPI*, 67-69, pls. LXXII, 2, LXXIII, 2 (Church, Hazor-Ashdod, 512 C.E.), 106-107, pl. CXVI, 2, row g (Synagogue, Ma'on, *c.* 538 C.E.): gazelle, hind, or stag; 125-126, pl. CXXXVIII, 1 (Church, Sede-Nahum, 6th c. C.E.). Textiles: *DACL* I (1), fig. 262 (Akhmin, Egypt, 3rd-4th c. C.E.). See also, *DACL* II (2), cols. 3301ff.

[54] See above, n. 41.

[55] See above, n. 39.

[56] See above, n. 35.

[57] Cf. the following examples: Stone reliefs: Akermann, *CB*, pl. on 18, upper; pl. on 126 (White Monastery, Sohag, 5th-6th c. C.E.). Mosaics: Volbach, *ECA*, pl. 32 (S. Costanza, Rome, 354 C.E.); Picard, *Décor*, pl. 235a; M. Avi-Yonah, *QDAP* 2 (1932-33), J1, on 141; Ovadiah, *MPI*, 27-29, pl. XXIII (Monastery of Lady Mary, chapel, Beth-Shean, *c.* 567 C.E.), 67-69, pl. LXXVIII (Church, Hazor-Ashdod, 512 C.E.), 74-75, pl. XCI (Church, Jericho, Tell Hassan, 4th-5th c. C.E.).

[58] See above, n. 17.

[59] See above, n. 36.

[60] See above, n. 26.

[61] See above, n. 36.

[62] See above, n. 27.

[63] See above, n. 17.

LIST 1: CORRELATION OF THE REGISTERS, FRAGMENTS AND MOTIFS

REGISTERS	FRAGMENTS	MOTIFS
I	1	A
I	2	A
I	3	A
II	4	B
II	5	
II	6	B
III	7	A
III	8	A
III	9	A
IV	10	B
IV	11	
IV	12	B
V	13	C
V	14	D
V	15	D
V	16	C
VI	17.1	
VI	17.2	E
VI	17.3	F
VI	18.1	
VI	18.2	G
VI	18.3	H
VI	18.4	F
VI	19.1	F
VI	19.2	E
VI	19.3	I
VII	20	J
VII	21	K
VII	22	L
VII	23	L
VII	24	K
VII	25	J
VIII	26.1	
VIII	26.2	M
VIII	27.1	N
VIII	27.2	G
VIII	27.3	F

REGISTERS	FRAGMENTS	MOTIFS
VIII	28.1	O
VIII	28.2	
VIII	28.3	P
VII	29.1	I
VIII	29.2	Q
VIII	30.1	Q
VIII	30.2	H
VIII	30.3	M
VIII	31.1	G
VIII	31.2	F
VIII	31.3	G
g	32	J
g	33	
g	34.1	N
g	34.2	
g	35	
g	36	
g	37.1	P
g	37.2	O
g	37.3	M
g	38	
g	39	B
g	40	
g	41.1	
g	41.2	N
c	42.1	G
c	42.2	N
c	42.3	H
c	43	B
c	44.1	
c	44.2	
c	45.1	N
c	45.2	
c	45.3	N
c	45.4	H
c	45.5	G

central part greatly effaced, so that it is not clear whether it contained leaves or animals.

In the south-west corner of the church, fragment *c.44* is placed over a Corinthian pilaster capital, and is divided into two themes. The one on the left — *c.44.1* — presents a group of two schematic peacocks, depicted in a heraldic composition; the two heads meet over a vertical form, probably a

LIST 2: THE ARRANGEMENT OF THE MOTIFS IN THE REGISTERS AND FRAGMENTS

MOTIF	REGISTER - FRAGMENT
A	I.2, 3; III.7, 8
B	II.4, 6; IV.10, 12; g.39; c.43
C	V.13, 16
D	V.14, 15
E	VI.17.2, 19.2
F	VI.17.3, 18.4, 19.1; VIII.27.3, 31.2
G	VI.18.2; VIII.27.2, 31.1, 31.3; c.42.1, 45.5
H	VI.18.3; VIII.30.2; c.42.3, 45.4
I	VI.19.3; VIII.29.1
J	VII.20, 25; g.32
K	VII.21, 24
L	VII.22, 23
M	VIII.26.2, 30.3; g.37.3
N	VIII.27.1; g.34.1, 41.2; c.42.2, 45.1, 45.3
O	VIII.28.1; g.37.2
P	VIII.28.3; g.37.1
Q	VIII.29.2, 30.1

schematic representation of a column with a chalice on it[64]. The one on the right — *c.44.2* — has a *chi*-shaped pattern formed by double lines[65].

In the north-west corner of the church, another fragment can be observed, which is composed of two registers (Pl. 233). On the lower register, *c.45.1* is identical to Motif N[66] and *c.45.2* is composed of two peacocks, their bodies stockier than those in *c.44.1*, flanking a vessel or amphora from which they seem to be drinking[67]. On the upper register, *c.45.3* is identical to Motif N[68], *c.45.4* is identical to Motif H[69], and *c.45.5* is the same as Motif G, but is partly effaced[70].

An astragal that frames several of these fragments is derived from the Classical heritage, but is also found in early Byzantine art in Egypt[71].

[64] Cf. the following examples: Stone reliefs: *DACL* XIII (1), col. 1086, figs. 9610, 9611; *CCMCat*, inv. no. 8025; Duthuit, *SC*, 57, pl. LXIXa (Esneh, Egypt, 6th-7th c. C.E.). Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 373 (8th-9th c. C.E.). Wall-paintings: *DACL* XIII (1), col. 1078, fig. 9598 (Catacomb of Praetextatus, Rome, 2nd c. C.E.).

[65] Cf. the following example: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 9477.

[66] See above, n. 36.

[67] Cf. the following examples: Stone reliefs: Volbach, *ECA*, pl. 159 (S. Vitale, Ravenna, 6th c. C.E.). Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 371 (Bawît, 8th c. C.E.). Wall-paintings: Borda, *Pittura*, fig. on 352 (Tomb, Silistra, Bulgaria, 4th c. C.E.).

[68] See above, n. 36.

[69] See above, n. 27.

[70] See above, n. 26.

[71] Cf. for example: Stone reliefs: Duthuit, *SC*, 42, pl. XXIIIa (Ahnâs, 5th-6th c. C.E.), 46, pl. XXXVIa (5th-6th c. C.E.).

COMPOSITION

The sculptural complex is not unified and most of the reliefs are not *in situ*, but are inserted as fragments. These present five compositional groups:

1. Continuous or endless patterns consisting of geometric or floral forms, such as swastika-meanders combined with animals, oval medallions formed by vine trellis filled with grape bunches and leaves, coffers, etc.

2. "Inhabited" scrolls, some containing human figures, others - various animals.

3. An architectural design consisting of an arcade with a figure within each arch, creating a rhythmic effect, even though the figures are static and stylized.

4. A carpet-like design created by interlaced circles, containing rosettes and star-shaped flowers.

5. Composite friezes consisting of figural motifs, plant designs, each of which forms an individual group.

Human and animal figures are inserted within different kinds of patterns and decorative frames, such as elongated half-closed medallions, swastika-meanders, scrolls, zigzags, and geometric forms.

All the groups mentioned above appear scattered throughout the complex of the church. The examination of the reliefs show several compositions adopted by the artists or craftsmen: heraldic, symmetrical, asymmetrical, and rhythmic.

The geometric and floral reliefs which form the majority of the themes of the complex examined and discussed above, are very widespread in Late Antique and Early Christian art[72].

ICONOGRAPHY AND STYLE

The figural reliefs of this sculptural complex consist of varied human and animal figures, which will be discussed iconographically and stylistically in the following passages.

The seven figures within the arcade (*II.5*) may be the Apostles, saints, or other holy figures, as the book they hold in their hands, as well as their frontal and stiff posture, seem to indicate. They are depicted in an *isocephalic* manner and a lack of proportions is shown in their representation: their heads, as well as their features are too large. The depiction is flat, stylized and schematic. The possible identification of these figures as the Apostles has to be taken into consideration[73]. Even though the Apostles are usually represented as twelve figures, there are other works of art where this number varies[74]. The closest comparative examples are: the fourth century C.E. stone relief from St. Jeremiah Monastery at Saqqarah, two wood reliefs from Bawît, one of the sixth or seventh century C.E., and another of the fifth or sixth century C.E.[75]. On the stone relief from St. Jeremiah Monastery eight figures are represented and Jesus is shown in the centre. Unfortunately, these figures are destroyed, but they may be identified as the names of the Apostles are inscribed above them in Coptic script. The decoration of the arches, including the plant inserted in the span, are similar to those of Deir el-'Adra. On one of the wood reliefs from Bawît only three arches have remained, the central one wider than the lateral ones. These arches are decorated with the same pearl-like pattern as those of

[72] See above, nn. 9-12, 14-16, 20, 21, 31, 36, 40, 42.

[73] *Enc. Catt. I*, col. 1689, s.v. *Apostoli*, refers to the typical garments worn by the Apostles in works of art.

[74] *Enc. Catt. I*, col. 1683, s.v. *Apostoli*. We do not think that these figures can represent the seven deacons, who are mentioned in the Acts of the Apostles, 6: 1-6 (Stephen, Philip, Prochorus, Nicanor, Timon, Parmenas, Nicolas). These do not seem to have become important, and furthermore, they are not represented in art.

[75] See above, n. 19.

Deir el-'Adra. On the other wood relief from Bawît a figure, probably St. Shenouda, is also placed under an arch, standing frontally and holding a book in his left hand, as the figures in the relief under discussion.

The two figures within the medallions (*IV.11*) are connected with vintage, as they seem to be engaged in wine-making. Both figures lack proportions, are stylized and flat. The decorative frame of the medallion dictated to the artist or craftsman the form of the figure.

The sacred figures or so-called angels (*VII.21, 24*) are schematic and frontal; though the fragments are too small to enable a definite identification of these figures, it is possible that they are angels. The drapery folds are depicted in a stylized manner. Similar treatment of the garments is shown on a fourth century C.E. funerary limestone stele of an *orans*[76]. The style observed on a fifth or sixth century C.E. stone relief of the Cairo Coptic Museum, where two angels are shown holding a central cross, resembles that of the sacred figures under discussion[77].

The repertoire of animal figures represented in the reliefs of Deir el-'Adra includes a number of wild, domestic, and mythological animals: a leopard, a boar or swine, a pelican, peacocks, a rabbit or hare, a deer, an hippocampus, and fish. The stylistic presentation is similar to that of the human figures and is characterized by the same disproportion, schematization, and flatness.

SYMBOLIC SIGNIFICANCE

In the subsequent section of this paper an attempt will be undertaken to examine the symbolic meaning of several themes in the light of Christian tradition and the patristic writings. These themes will be presented in the same order as that of the fragments previously discussed, i.e. from left to right beginning from the lower part of the friezes.

The animals presented here may have a symbolic meaning as perceived in Early Christian Art[78]. Among the animals depicted in the lintel, the bird, shown also in other friezes, both single and heraldically, may symbolize the soul of the just, based on the *Third Book of Baruch* (10) of the second century C.E., and of the deceased in heaven as in the vision of St. Anthony, the hermit[79]. The leopard is the only animal which bursts forth from among the leaves, while the others are depicted standing freely within the scrolls. The leopard is perceived as the symbol of Christ, for it sleeps during three days and then awakes with a loud roar[80], but it is also the symbol of sin, cruelty, the Devil and the Antichrist[81]. The swine sometimes symbolizes a devil (Mark, 5, 11ff.); if a boar, could represent a devil destroying the Lord's vineyard[82]. The pelican symbolizes the Resurrection, probably because it revives its young by sprinkling them with its own blood[83]. According to St. Augustine, it may also

[76] *CCM*, inv. no. 8018.

[77] Duthuit, *SC*, 41, pl. XIIc (5th-6th c. C.E.).

[78] See P. Testini, Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana, *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXI: L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo* (Spoleto, 7-13 aprile 1983), Spoleto 1985, 1107-1168, pls. I-XLIV.

[79] B. Bagatti, *L'église de la Circoncision*, Jerusalem 1965, 232, 240; *PG* XXXIV, cols. 1076, 1078.

[80] St. Eustathius, Comment. in Hexaemeron, *PG* XVIII, col. 742C; McCulloch, *MLFB*, 148-149, based on the "Physiologus"; De Vries, *DSymb*, 357.

[81] Rabanus Maurus, De Universo..., *PL* CXI, col. 220A; De Vries, *DSymb*, 295.

[82] On swine: Rabanus Maurus, De Universo..., *PL* CXI, col. 206A-B; De Vries, *DSymb*, 56; on boar: Rabanus Maurus, "De Universo...", *PL* CXI, col. 207A-B.

[83] St. Augustine, Enarratio in Psalmum CI, *PL* XXXVII, cols. 1298-1300 (vers. 7-8). St. Eustathius, Comment. in Hexaemeron, *PG* XVIII, col. 730A; Isidorus, Etymologiarum, *PL* LXXXII, col. 462, 26. See also: *DACL* XIV (1), fig. 10087 (bronze ring from Akhmin, Egypt).

symbolize the Eucharist: *magnam similitudinem carnis Christi, cujus sanguine vivificati sumus*[84].

Another animal that can be considered as a symbol in Early Christian art is the rabbit or hare shown in relief *I.1*[85]. It stands for the humble[86], symbolizes Easter and the persecuted Church[87], as well as the men who put the hope of their salvation in Christ and His Passion[88]. It is interesting to point out that the hippocampus, a theme inherited from Greek and Roman art[89], is shown four times in the present complex, where it seems to be a decorative motif.

The crossed fishes forming a *chi*-shape[90] in *I.2* and *II.6* is a well-known Early Christian representation which symbolizes Jesus Christ as the son of God and the Saviour (IXΘYC). This symbolic significance is referred to by several Church Fathers, such as Clement of Alexandria, Tertullian, Origen, St. Augustine, and St. Jerome[91]. The fish is also considered as the symbol of the Eucharist[92].

The peacock is depicted here eight or nine times: four are shown within round medallions (*II.4, 6; IV.10, 12*) and twice above the pilasters within the church (*c.44, 46*). The peacock was already used as a symbol in the Greek and Roman periods[93]. In Early Christian tradition and art it symbolizes eternal life and the resurrection of the believer. According to St. Augustine, it is the symbol of immortality because its flesh does not decay[94]. It is also the symbol of the ever-vigilant Church, the grace of the Sacrament and heavenly glory. When it has a folded tail it may symbolize remorse[95]. Peacocks are frequently represented in Early Christian art both in Egypt and elsewhere[96], as well as in ancient synagogues[97].

[84] St. Augustine, *PL* XXXVII, col. 1299; De Vries, *DSymb*, 362.

[85] *DACL* IX (1), fig. 7094 (ceramic dish, Akhmin, Egypt, 3rd-4th c. C.E.).

[86] De Vries, *DSymb*, 379.

[87] *Ibid.*, 238.

[88] Ferguson, *SSymb*, 20.

[89] Cf. the following examples for the hippocampus: Stone reliefs: *EAEHL* I, fig. 289 (Capernaum synagogue, Israel, 3rd c. C.E.); Koch - Sichtermann, *RS*, pl. 198 (sarcophagus cover, Villa Albani, Rome, 2nd c. C.E.). Mosaics: Dunbabin, *Mosaics*, pl. 143 (Setif, Ain-Témouchent, 4th-5th c. C.E.), pl. 145 (Utica, 2nd-3rd c. C.E.); G. Becatti, Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Italia, *MGR I*, 15-28, fig. 9 (Ostia, 2nd c. C.E.); J. Lassus, Vénus Maritime, *MGR I*, 175-191, fig. 1 (Kenchela, Algeria, 4th c. C.E.); L. Foucher, Le char de Dionysos, *MGR II*, 55-61, pl. XX, 1 (Acholla, Tunisia, 2nd c. C.E.). Wall-paintings: Borda, *Pittura*, fig. on 129 (Hypogeum Aurelii, Rome, 3rd c. C.E.).

[90] Cf. the following examples for crossed fishes: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 87-4412/21; Alahan Monastery, West Church: "Church of the Evangelists" (Cilicia, Turkey, *c.* 450 C.E.); based on authors' visit.

[91] For the various quotations of the Church Fathers, see *DACL* VII (2), cols. 2002-2012; Tertullian, Dissertatio de vera aetate, *PL* I, cols. 150-151; St. Augustine, De Civitate Dei, *PL* XLI, 23, col. 580.

[92] M. Armellini, *Lezioni di archeologia cristiana*, Roma 1898, 225ff. (based on historical sources and two Christian epitaphs).

[93] Dunbabin, *Mosaics*, 166-169.

[94] St. Augustine, De Civitate Dei, *PL* XLI, col. 712. Isidorus, Etymologiarum, Lib. XII, *PL* LXXXII, col. 466, 48.

[95] McCulloch, *MLFB*, 153-154; De Vries, *DSymb*, 360; Ferguson, *SSymb*, 23.

[96] Cf. the following examples for peacocks: Stone reliefs: *CCM*, inv. no. 87-4412/21; Akermann, *CB*, pl. on 82 (White Monastery, Sohag, 5th-6th c. C.E.); Koch - Sichtermann, *RS*, figs. 452, 453 (sarcophagus in S. Lorenzo, Rome, 5th c. C.E.). Wood reliefs: Rutschowscaya, *MLouvre*, no. 371 (Bawît, 8th c. C.E.). Mosaics: G. Edelstein - C. Dauphine, *QAD* 32 (1975), fig. on 129 (Nahariya church, mid-5th c. C.E.); Ovadiah, *MPI*, pl. CLXXXVII; *EAEHL* I, fig. on 222 (Monastery of Kyria Maria, Beth-Shean, *c.* 567 C.E.); A. Ovadiah, *RB* 82 (1975), pl. XLb (Shellal church, 561-562 C.E.); *EAEHL* II, figs. on 500 and 501 ('Einha-Shiv'ah church, 5th c. C.E.); Volbach, *ECA*, fig. 32 (S. Costanza, Rome, 4th c. C.E.). Wall-paintings: A. Kloner, *QAD* 29 (1975), pl. C (Cave of the Birds, Mt. of Olives, Jerusalem, 3rd-4th c. C.E.); Borda, *Pittura*, fig. on 131 (Hypogeum Aurelii, Rome, 3rd c. C.E.), fig. on 316 (Catacomb of Priscilla, Rome, 3rd c. C.E.). Textiles: G. D. Girgis, *ASAE* LXV (1983), pl. II.

[97] Cf. the following examples in mosaic pavements: D. Bahat, in: L. I. Levine (ed.), *Ancient Synagogues Revealed*, Jerusalem 1981, fig. on 84 (Beth-Shean, Israel, second half of the 6th c. C.E.); D. Barag - Y. Porat, *QAD* 11 (1970), fig. on 98 ('Ein Gedi,

A further evidence that supports the symbolic meaning of several themes depicted in this sculptural complex, is the fact that peacocks flanking an amphora, deer drinking from the four rivers, a boar, and a vine trellis are represented on a lead vessel, probably a baptismal font, from Carthage of the fourth-fifth century C.E.[98].

Although the vintage scene is a frequent genre theme in Early Christian art[99], which is represented in various artistic media, we must however take into consideration the symbolic meaning of the vine and of the bunch of grapes. The vine symbolizes Jesus Christ as mentioned in the Gospel of John: "I am the true Vine and my Father is the husbandman"[100], and: "I am the Vine, ye are the branches"[101]. Furthermore, these may reflect the spirit of the Fathers of the Church. According to the Apostolic Constitutions, the Catholic Church is God's plantation and its chosen vineyard[102]; the latter is also the symbol of the Resurrection[103]. Grapes symbolize the Eucharist and the Resurrection, as being the opposite of the fatal Apple of death[104]. Moreover, the vintage often symbolizes the work of the good Christian in the vineyard of Christ[105].

The deer shown on *g.35* may symbolize the catechumen about to undergo baptism, as well as the soul desiring to come to Christ[106].

The location of the reliefs in the early church cannot be determined. The local tradition refers to these reliefs as originally forming an iconostasis, which stood in the bema area until 1938[107]. However, it is difficult to accept this possibility because the iconostasis is a later architectural religious element. Thus the question of the original location of the reliefs remains open. It seems possible that these reliefs were assembled at a later period, creating an iconostasis, and were transferred in 1938 to the present location in order to protect them.

The confusion and incoherence that result from the juxtaposition of diverse and unrelated subjects make it impossible to determine the original sculptural program of the reliefs. It is possible to observe in this sculptural complex secular and genre scenes, decorative patterns and sacred themes.

The ensemble of the reliefs is characterized by a tendency to *horror vacui*. The style displays stiffness, crudeness, schematization, flatness, and lacks three-dimensionality, despite the adoption of some Classical motifs, such as the swastika-meander, the hippocampus, the peacock, etc. The lack of proportions is patent not only in the figures themselves, but also in the relation between these figures and the frames containing them, as well as the objects around them. In spite of the crudeness and stylization, this work of art is very expressive and reflects the artistic spirit of the period.

early 6th c. C.E.); Ovadiah, *MPI*, 54-56, pl. CLXXVII, 1 ('Ein Gedi); 60-62, pl. LIII, 2 (Gaza Maiumas, 508-509 C.E.); 106-107, pls. CXVI, 2, CXVII, 2, (Ma'on, *c.* 538 C.E.).

[98] *DACL* I (1), figs. 116, 169.

[99] See above, n. 18.

[100] John 15, 1ff.

[101] John 15, 5ff.

[102] *DACL* XV (2), col. 3114 (based on quotations from the *Constitutiones Apostolicae*).

[103] De Vries, *DSymb*, 487.

[104] *Ibid.*, 223.

[105] Ferguson, *SSymb*, 31-32.

[106] St. Hieronymus, Breviarum in Psalmus XLI, *PL* XXVI, col. 949; Rabanus Maurus, De Universo..., *PL* CXI, col. 204D, 205.

[107] This information was given to us by Father Matta, the priest of the village, during our visit to Deir el-'Adra in February, 1988. Our sincere gratitude is due to Father Matta for his kind and willing assistance and for the permission to photograph these reliefs.

In general, the style of these reliefs is provincial, belonging no doubt to a rural-monastic work of art. The anonymous, not very skilled artists or craftsmen, probably belonged to a local workshop far from the important artistic centres or schools of the period. There is a possibility that they copied the various motifs, patterns, and scenes described above, from pattern books, which circulated all over the Late Antique world. These reliefs belong to the artistic context developed in Egypt during the Early Christian period, expressed in various media, such as wall-paintings, stone and wood carvings, and textiles in which it is possible to discern the Classical heritage. The themes and patterns of the sculptural complex in Deir el-'Adra may be considered as a continuation of Roman tradition.

Though the geographic location of the site is in a remote area, it was a centre of monastic life and pilgrimage, since according to Christian tradition it was the place of the Rest of the Holy Family on the Flight to Egypt. Probably the reliefs can be dated to the fourth-fifth century C.E., based on their stylistic characteristics and the absence of a narthex in the church.

ABBREVIATIONS

Actes V	*Actes du V^e Congrès international d'archéologie chrétienne*, Aix-en-Provence (Sept. 1954), Città del Vaticano-Paris 1957.
Akermann, *CB*	P. Akermann, *Le décor sculpté du Couvent Blanc*, Le Caire 1976.
ASAE	*Annales du Service des Antiquités de l'Egypte.*
Baratte, *CMRL*	F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris 1978.
Borda, *Pittura*	M. Borda, *La pittura romana*, Milano 1958.
Breccia, *Musée (1925-1931)*	E. Breccia, *Le Musée Gréco-Romain, 1925-1931*, Bergamo 1932.
Breccia, *Musée (1931-1932)*	E. Breccia, *Le Musée Gréco-Romain, 1931-1932*, Bergamo 1933.
BrooklynExh	*Pagan and Christian Egypt*, Brooklyn Museum 1941 (second reprint 1974).
CCM	*Cairo Coptic Museum.*
CCMCat	*Cairo Coptic Museum Catalogue*, Cairo 1966 (in Arabic).
De Vries, *DSymb*	Ad. De Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London and Amsterdam 1974.
Drioton, Philae	E. Drioton, De Philae à Baouît, *Coptic Studies in Honour of W. E. Crum*, Boston 1950, 443-448.
Drioton, *Rodah*	E. Drioton, *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, Le Caire 1942.
du Bourguet, *CA*	P. du Bourguet, *Coptic Art*, London 1971.
Dunbabin, *Mosaics*	K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978.
Duthuit, *SC*	G. Duthuit, *La sculpture copte. Statues, bas-reliefs, masques*, Paris 1931.
EAEHL	*Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, M. Avi-Yonah - E. Stern (eds.), I-IV, Jerusalem 1975-1978.
Enc. Catt. I	*Enciclopedia Cattolica*, I, Città del Vaticano 1948.
Ferguson, *SSymb*	G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford 1972.
Grabar, *L'Age*	A. Grabar, *L'Age d'or de Justinien*, Paris 1966.
IEJ	*Israel Exploration Journal.*
Koch - Sichtermann, *RS*	G. Koch - H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.
Kybalová, *CT*	L. Kybalová, *Coptic Textiles*, Prague 1967.
LA	*Liber Annuus.*
McCulloch, *MLFB*	F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Princeton 1962.
MGR I	*La mosaïque gréco-romaine* (Paris, Août-Sept. 1963), I, Paris 1965.

MGR II	*La mosaïque gréco-romaine* (Vienne, Août-Sept. 1971), II, Paris 1975.
Monneret de Villard, *Ahnâs*	U. Monneret de Villard, *La scultura ad Ahnâs*, Milano 1923.
Ovadiah, *Geometric*	A. Ovadiah, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, Roma 1980.
Ovadiah, *MPI*	R. and A. Ovadiah, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel* (Bibliotheca Archaeologica no. 6), Roma 1987.
Picard, *Décor*	Ch. Picard (ed.), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985.
QAD	*Qadmoniot* (in Hebrew).
QDAP	*Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine.*
RB	*Revue Biblique.*
Rutschowscaya, *MLouvre*	M. H. Rutschowscaya, *Musée du Louvre. Bois de l'Egypte copte*, Paris 1986.
Stryzgowski, *AACS*	J. Stryzgowski, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris 1936.
Volbach, *ECA*	W. F. Volbach, *Early Christian Art*, London 1961.
Wessel, *AC*	K. Wessel, *L'art copte*, Bruxelles 1964.
Wiegand, *Baalbek*	Th. Wiegand (ed.), *Baalbek*, Berlin und Leipzig 1921-1925 (3 vols.).
Zaloscer, *CPS*	H. Zaloscer, *Une collection de pierres sculptées au Musée Copte du Vieux-Caire*, Le Caire 1948.

A. O. - C. G.S. - S. M.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑΣ ΣΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΤΟΥ ΠΕΤΡΙΤΖΟΥ (BAČKOVO) ΣΤΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ*

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ

Το μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo), που βρίσκεται 30 χιλιόμετρα περίπου νότια από τη Φιλιππούπολη στη Βουλγαρία, σώζεται η περίφημη εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, η οποία θεωρείται ως τις μέρες μας θαυματουργή και προστάτιδα του καθολικού της Παναγίας Πετριτζονίτισσας[1]. Το μοναστήρι, όπως είναι γνωστό, σύμφωνα με το τυπικό, ιδρύθηκε τι 1083[2] από το Γρηγόριο Πακουριανό, μεγάλο Δομέστικο της Δύσης στην περιοχή που έφερε το όνομα Ιάννωβα[3]. Ανάμεσα στα αντικείμενα που ο Πακουριανός προσέφερε στο μοναστήρι, αναφέρονται ένα επιστύλιο τέμπλου με το Δωδεκάορτο και τριάντα πέντε εικόνες, από τις οποίες οι είκοσι οκτώ ήταν ζωγραφισμένες σε ξύλο· η μία μάλιστα, του αγίου Γεωργίου, έφερε και αργυρό πλαίσιο. Αρκετές ήταν φτιαγμένες από χρυσό και σμάλτο και στολισμένες με πολύτιμες πέτρες· άλλες έφεραν ασημένια πλαίσια και μία ήταν από χαλκό, πλαισιωμένη με ασήμι[4].

Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας είναι ζωγραφισμένη πάνω στο ξύλο και έχει διαστάσεις 90 × 58 εκ. (Πίν. 234). Σήμερα βρίσκεται στον κυρίως ναό του καθολικού του μοναστηριού, σε ξυλόγλυπτο προσκυνητάρι, δεξιά από την είσοδο. Εκτός από το πρόσωπο του Χριστού και την κεφαλή της Παναγίας που φαίνονται, το υπόλοιπο τμήμα της εικόνας είναι καλυμμένο από δύο επάλληλες αργυρές επενδύσεις· η νεότερη, η οποία έγινε σύμφωνα με την αφιερωματική επιγραφή το 1819, καλύπτει τα σώματα και τους φωτοστεφάνους των δύο μορφών, ενώ η παλαιότερη, από κάτω, σκέπαζε τους φωτοστεφάνους, την παρυφή του μαφορίου της Παναγίας, τον κάμπο και το πλαίσιο της εικόνας[5] (Πίν. 235). Ανάμεσα στις δύο φάσεις των επενδύσεων θα πρέπει πιθανόν να

* Το κείμενο αυτό, σε συντομευμένη μορφή, παρουσιάστηκε ως ανακοίνωση στο 6ο Διεθνές Συμπόσιο Γεωργιανής Τέχνης, στην Τιφλίδα, 10-19 Οκτωβρίου 1989.

[1] J. Ivanov, Asenovata Krepost nad Stanimaka i Bačkovskijat monastir, *IzvIstDr* 2 (1911), 191 κ.ε., κυρίως 205, 209-213, εικ. 7. K. Mijatev, Manastirŭt na Sv. Bogorodica Petrička pri Bačkovo, *Bŭlgarska Istoričeska Biblioteka* V (1932-33), I, 68 κ.ε. Elka Bakalova, *Bačkovskata Kostinca*, Sofia 1977, με την προηγούμενη βιβλιογραφία για το μοναστήρι.

[2] L. Petit, Typikon de Grégoire Pacourianos pour le monastère de Petritzos (Bačkovo) en Bulgarie, *VizVrem* XI.1 (1904), III-XXXII, 1-63 και AA.VV. Typicon Bacuriani, *Fontes Graeci Historiae Bulgaricae*, VII, Serdicae 1967, 39-66. M. Tarchnišvili, Typicon Gregorii Pacuriani, *CSCO*, τ. 143-144, *Script. Iberici*, τ. 3-4, Louvain 1954. S. Kauchtšišvili, Typicon Gregorii Pacuriani, *Georgica* V, Tbilisi 1963. A. Šanidze, *Grusinskij monastir u Bolgarii i ego tipik. Gruzinskaja redactsija tipica*, Tbilisi 1971. Κυριακή Μαμώνη, Παρατηρήσεις επί του Τυπικού της μονής Πετριτζού (Μπατσκόβου), *ΕΕΒΣ* 43 (1977-78), 329 κ.ε.

[3] L. Petit, ό.π., 10, στ. 8-11 (κεφ. β΄, φ. 10β).

[4] Ό.π., 52, στ. 21-30 (κεφ. λγ΄, φ. 56β).

[5] G. N. Čubinašvili, *Gruzinskoe Čekannoe iskustvo*, Tbilisi 1959, I, 233, 625-626, II, εικ. 486. A. Bank, Novie čerti v Vizantijskom prikladnom Ickusstve XIV-XV vekov, *L'école de la Morava et son temps* (Symposium de Resava 1968), Beograd 1972, 57-58. A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise 1975 (στο εξής: *Les revêtements*), 34 (Répert. No 9), εικ. 18.

έγινε κάποια επισκευή, στην οποία ανήκει ο φωτοστέφανος του Χριστού που βρίσκεται πάνω από το παλαιό κάλυμμα και κάτω από το νεότερο, ο οποίος σήμερα έχει επανατοποθετηθεί και καλύπτει το μισό πρόσωπο του Χριστού (Πίν. 237γ).

Η παλαιότερη επένδυση της εικόνας, όπως είναι γνωστό, φέρει αφιερωματική επιγραφή στα γεωργιανά[6], η οποία αναφέρει ότι το έργο έγινε από δύο αδελφούς καταγόμενους από την περιοχή Ταώ, τον Αθανάσιο και τον Okropir, παιδιά του Ιγνατίου, την εποχή που βασίλευαν στο Βυζάντιο ο Ανδρόνικος, ο Μιχαήλ και ο Ανδρόνικος οι Παλαιολόγοι[7], και στη Γεωργία ο Κωνσταντίνος και ο Δημήτριος οι Βαγρατιδες[8]. Γίνεται μνεία επίσης των ετών 6819, κατά το βυζαντινό χρονολογικό σύστημα, 6916, κατά το γεωργιανό και 531, κατά τον πασχάλειο γεωργιανό κύκλο, καθώς και της 9ης ινδικτιώνας. Τα στοιχεία αυτά συμπίπτουν με το έτος 1311 από κτίσεως κόσμου. Οι φωτοστέφανοι και το πλαίσιο του καλύμματος αυτού κοσμούνται με φυτικά και πλοχμόμορφα κοσμήματα καθώς και κομβία σφυρήλατα, ενώ στο επάνω μέρος του κάμπου έχει χρησιμοποιηθεί εγχάρακτη τεχνική. Η επιγραφή με το επίθετο της Παναγίας στην εικόνα αυτή είναι γραμμένη ελληνικά, αλλά ανορθόγραφα *Υ ΒΛΑΧΕΡΝΗΩΤ-ΙCA*[9].

Από την αρχική ζωγραφιστή παράσταση, σήμερα είναι ορατά μόνο τα πρόσωπα του Χριστού και της Παναγίας, όπως αναφέρθηκε. Σε παλαιότερη ωστόσο φωτογραφία, χωρίς την επένδυση του 1819 (Πίν. 235), φαίνεται η προτομή της Παναγίας που αγκαλιάζει το μικρό Χριστό. Είναι πολύ πιθανό ότι στην αρχική μορφή της εικόνας, τα χέρια και των δύο μορφών ήταν καλυμμένα, γιατί είναι συνοπτικά ζωγραφισμένα και διασώζουν ακόμη ίχνη από τα καρφιά που θα χρησίμευαν για να στερεώσουν την επένδυση[10]. Με το αριστερό χέρι η Παναγία, όπως φαίνεται στην παλαιά φωτογραφία, κρατούσε το παιδί στην αγκαλιά της και θα ακουμπούσε το δεξί στα γόνατά του. Ο Χριστός με το στήθος στηριγμένο στον αριστερό ώμο της μητέρας του αγγίζει με το πρόσωπό του την αριστερή παρειά της και απλώνει το αριστερό του χέρι γύρω από το λαιμό της, αγκαλιάζοντάς την τρυφερά. Το δεξί χέρι του Χριστού, που θα περνούσε πίσω από το μητρικό λαιμό, θα πρέπει να φαινόταν πάνω από το δεξιό ώμο της Μαρίας αλλά δεν είναι ορατό ούτε στην παλαιά φωτογραφία ούτε βέβαια σήμερα, στην κατάσταση που βρίσκεται η εικόνα.

Ο προπλασμός στα πρόσωπα είναι καστανός και καλύπτεται από ανοιχτότερη ώχρα, πάνω στην οποία οι φωτισμοί γίνονται από μικρές παράλληλες γραμμές. Ο τρόπος που διαγράφονται οι παρειές με κόκκινο χρώμα που επιτίθεται σχηματικά και η απόδοση της φωτοσκίασης στα μάτια με φωτεινές και καστανές πλατιές πινελιές δείχνουν ότι τείνει να διαμορφωθεί το σφιχτό πλάσιμο που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική της κομνήνειας εποχής. Οι λεπτομέρειες των προσώπων είναι λεπτογραμμένες και οι κεφαλές των δύο μορφών αποδίδονται με κομψότητα και αριστοκρατική ευγένεια. Το μαφόριο της Παναγίας, που έχει καστανό προπλασμό, καλύπτεται από πάνω με πρά-

[6] A. Šanidze, Grusinskij nadpisi v Petriconskom monastire, ό.π. (υποσημ. 2), 358-359.

[7] Ανδρόνικος Β΄ (1282-1328), ο γιος του Μιχαήλ Θ΄ (συμβασιλεύς 1295-1320). Ο Ανδρόνικος Γ΄ (1328-1341), πρωτότοκος γιος του Μιχαήλ Θ΄ και εγγονός του Ανδρόνικου Β΄, έλαβε τον τίτλο του συναυτοκράτορα από πολύ νωρίς, G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1952, 397.

[8] Κατά την εποχή αυτή υιοθετήθηκε το σύστημα της συμβασιλείας, που οδήγησε σε σύγχυση των προσώπων που ήταν συνάρχοντες από την οικογένεια των Βαγρατιδών. *CMH* IV, I, 626-7, 783. A. Šanidze, ό.π., 360-361.

[9] Για το πρόβλημα αν η επιγραφή με το επίθετο «Βλαχερνίτισσα» προέρχεται από άλλη παλαιότερη εικόνα, βλ. N. Lichačev, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi. Izobraženie Bogomateri v proizvedenijach italo-crečeskich ikonopiscev i ich vlijanie na Kompozicii nekotorych proslavlennych russkich ikon*, Sankt Petersburg 1911, 136, εικ. 134, K. Mijatev, Kăm ikonografijata na Bogorodica-Umilenie, *Izvestija Bŭlgarskija Archeologičeski Institut* 3 (1925), 169, εικ. 29, πίν. III, N. Kondakov, *Russkaja Ikona*, 3, Praga 1929, 168.

[10] Grabar, *Les revêtements*, 34.

σινο χρώμα και γλυκαίνεται με το πορφυρό, το οποίο πάλι φωτίζεται στις αναδιπλώσεις που κάνει το ύφασμα με πλατιές ψιμυθιές.

Από τα στοιχεία αυτά γίνεται φανερό ότι η ζωγραφική της εικόνας δεν μπορεί να είναι δημιούργημα του 14ου αι., σύγχρονη με το πρώτο αργυρό κάλυμμα, όπως συχνά αναφέρεται[11] και δημιουργείται η εντύπωση ότι μπορεί να χρονολογηθεί στην πρώιμη κομνήνεια εποχή. Μολονότι η εικόνα είναι ακαθάριστη και καλυμμένη με τις δύο επενδύσεις, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω και να υποστηρίξω, όσο μπορώ με τις τωρινές συνθήκες, τη γνώμη μου, ως προσφορά στο Μανόλη Χατζηδάκη που τόσο συνέβαλε με τις μελέτες του στην έρευνα της ζωγραφικής των εικόνων. Η παρουσίαση αυτή ελπίζω ότι θα συντελέσει στην ανάδειξη του αξιόλογου αυτού έργου και θα βοηθήσει ίσως να δοθεί άδεια από το Βουλγαρικό Πατριαρχείο για τη συντήρηση της εικόνας[12].

Από άποψη εικονογραφική, ο τύπος της Παναγίας Γλυκοφιλούσας είναι γνωστός ήδη από το 10ο αι. σε τοιχογραφία που έχει ωστόσο θέση λατρευτικής εικόνας. Πρόκειται δηλαδή για την παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στη Νέα Εκκλησία Tokalı, στο Κόραμα της Καππαδοκίας, 954-963 (Πίν. 236α), η οποία βρίσκεται σε μια κόγχη του ανατολικού τοίχου, ανάμεσα στην κεντρική και στη βόρεια αψίδα[13]. Απαντά επίσης στο τύμπανο της εισόδου του ναού της Αγίας Βαρβάρας στην κοιλάδα Soğanlı της (Σοάνδου;), 1006 ή 1021[14] (Πίν. 236β) και της εκκλησίας Kılıçlar στο Κόραμα (11ος αι.)[15], καθώς και δύο φορές στην εκκλησία Çarıklı, έναν από τους τρεις «ναούς με τους κίονες», πάλι στο Κόραμα της Καππαδοκίας, των μέσων περίπου του 11ου αι.[16]· η παράσταση στο ναό αυτό βρίσκεται στη νότια αψίδα και επίσης ολόσωμη, ανάμεσα σε δύο αρχαγγέλους, με καθαρά λατρευτικό χαρακτήρα, στο νότιο τοίχο. Ολόσωμη παρόμοια παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας με λατρευτικό χαρακτήρα σώζεται σε ένα πρόσκτισμα, σήμερα κατεστραμμένο, του νεότερου από τους «ναούς με τους κίονες», της εκκλησίας Karanlık, που χρονολο-

[11] B. Filov, *Early Bulgarian Art*, Berne 1919, 39, εικ. 33. K. Mijatev, ό.π., 166 κ.ε., πίν. III. Petrana Toteva, *Ikoni ot plovdivski Kraj*, Sofia 1975, 5-6, εικ. στη σ. 35. G. Ieni, Memorie Georgiane nel monastero di Bačkovo, *Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana, Bergamo 1974* (Milano 1977), 123-125. A. Bozhkov, *Bulgarian Icons*, Sofia 1987, εικ. 37.

[12] Από τη θέση αυτή εκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες στη φίλη και συνάδελφο, καθ. Elka Bakalova, στη δρα Oksana Minaeva και στο δρα Γιώργο Gerov του Ινστιτούτου της Ιστορίας της Τέχνης στη Σόφια, για τις διευκολύνσεις που μου προσέφεραν για να επισκεφθώ το μοναστήρι και να μελετήσω την εικόνα. Στο μοναστήρι ωστόσο δεν μου επέτρεψαν να αφαιρέσω το νεότερο κάλυμμα της εικόνας· μπόρεσα μόνο να τη δω, για ελάχιστο χρονικό διάστημα, χωρίς το γυάλινο κάλυμμα που την προστατεύει.

[13] Nicole Thierry, La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne, *Zograf* 10 (1979) (στο εξής: La Vierge de Tendresse), 59, εικ. 1-2, 13, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Ann Wharton-Epstein, *Tokalı Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington D.C. 1986. Nicole Thierry, La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la nouvelle église de Tokalı et d'autres monuments, *Κωνσταντίνος Ζ΄ ο Πορφυρογέννητος και η εποχή του, Β΄ Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση, Δελφοί 1987* (Αθήνα 1989) (στο εξής: La peinture au Xe siècle), 216 κ.ε.· πρόταση για τη χρονολόγηση του συνόλου στο 13ο αι., M. Restle, Zum Stil kleinasiatischer Wandmalereien in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Beograd 1988, 349 κ.ε.

[14] Thierry, La Vierge de Tendresse, 59-60, εικ. 4, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Για την ελληνική ταύτιση του τοπωνυμίου, Α. Μ. Λεβίδης, *Αι εν μονολίθοις μοναί της Καππαδοκίας και Λυκαονίας*, εν Κωνσταντινούπολει 1899, 142.

[15] Ευχαριστώ τη δρα Nicole Thierry που είχε την καλοσύνη να μου επισημάνει την παράσταση με τη σχετική χρονολογία. Μνεία της παράστασης στο G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-42, I, 200.

[16] Thierry, La Vierge de Tendresse, 61, εικ. 5-6, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία· για τη χρονολόγηση των τριών εκκλησιών με τους κίονες στο 13ο αι., βλ. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Nouvelles notes cappadociennes, *Byzantion* 33 (1963), 132, M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, I, 56-64, II, πίν. 193-217, και ο ίδιος, *RbK* 3, 1101-1102.

γείται μετά τα μέσα του 11ου αι. ως το 1071 περίπου[17]. Στην ίδια περίπου εποχή ανήκει και η απεικόνιση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας σε κόγχη του βόρειου τοίχου, κοντά στο ιερό της εκκλησίας Karabaş, στην κοιλάδα Soğanlı (της Σοάνδου;), 1060/1[18]. Τελευταία βρέθηκε στην κόγχη της πρόθεσης της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων στο Erdemli-Erdemesin (Αρτεμίσιο;) του 11ου επίσης αι.[19].

Ο τύπος της Παναγίας Γλυκοφιλούσας απαντά και σε μικρογραφίες, όπως στη Χριστιανική Τοπογραφία του Κοσμά Ινδικοπλεύστη από το χαμένο σήμερα χειρόγραφο του Φυσιολόγου της Ευαγγελικής Σχολής της Σμύρνης (αριθ. Β8), σ. 165 (167), του γ΄ τέταρτου του 11ου αι.[20], στο Ψαλτήριο της μονής Παντοκράτορος (αριθ. 49, φ. 4β), σήμερα στο Dumbarton Oaks, 1084-1101[21], στο Ψαλτήρι του Βερολίνου (Christlich-Archäologische Universitätsammlung αριθ. 3807, φ. 8) της ίδιας περίπου εποχής[22], και στο τμήμα Ευαγγελίου στη Freer Gallery of Art, Washington, του β΄ μισού του 12ου αι.[23].

Σε εικόνες η παράσταση είναι γνωστή από το τέλος του 11ου αι. Σε ένα παράδειγμα από τη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά (Πίν. 237α), που συνοδεύεται μάλιστα από επιγραφές ελληνικές και ιβηρικές, εικονίζονται πέντε διαφορετικοί τύποι της Παναγίας σε συνδυασμό με σκηνές από τα θαύματα και τα πάθη του Χριστού[24]. Ανάμεσα στους τύπους αυτούς περιλαμβάνεται και η Παναγία Γλυκοφιλούσα, η οποία ωστόσο φέρει την προσωνυμία της «Βλαχερνίτισσας». Στην παράσταση αυτή ο Χριστός εικονίζεται όρθιος στην αγκαλιά της μητέρας του[25]. Στην ίδια περίπου εποχή θα πρέπει να ανήκει το δίπτυχο Μηνολόγιο από τη μονή επίσης του Σινά, αν και η ποιότητα της ζωγραφικής σ' αυτό είναι σχετικά κατώτερη· στο δεξί φύλλο εικονίζεται η Παναγία Γλυκοφιλούσα με σκηνές από το Δωδεκάορτο και τους αγίους των μηνών Μαρτίου μέχρι Αυγούστου[26]. Η παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, παρόμοια με αυτή του Bačkovo αλλά δεξιο-

[17] Thierry, La Vierge de Tendresse, 63, εικ. 9, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. M. Restle, ό.π., II, πίν. 218-244.

[18] Nicole Thierry, L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe, *DOP* 29 (1975) (στο εξής: L'art monumental byzantin en Asie Mineure), 91-93, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Η ίδια, La Vierge de Tendresse, 65, εικ. 14.

[19] Αδημοσίευτη. Η πληροφορία οφείλεται στη δρα Nicole Thierry, την οποία και ευχαριστώ θερμά. Για το ελληνικό τοπωνύμιο, βλ. Α. Μ. Λεβίδης, ό.π., 142-143.

[20] J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna, *ByzArch* 2 (1899), πίν. XXVIII, 2. V. Lazarev, Studies in the iconography of the Virgin, *ArtB* 20 (1938) (στο εξής: Studies), 37, σημ. 81. Ο ίδιος, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967 (στο εξής: *Storia*), 188, 248, σημ. 10. A. Grabar, Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani), *Zograf* 6 (1975) (στο εξής: Les images de la Vierge), 26, σημ. 8.

[21] Lazarev, Studies, 37, εικ. 7. Ο ίδιος, *Storia*, 190, 249, σημ. 26. K. Weitzmann, Byzantine miniature and icon painting in the eleventh century, *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford 1966* (London 1967) (στο εξής: Byzantine miniature and icon painting), 210, 214-215, πίν. 22.

[22] G. Stuhlfauth, A Greek psalter with Byzantine miniatures, *ArtB* 15 (1933), 311 κ.ε., εικ. 7. Lazarev, Studies, 37, σημ. 76. Ο ίδιος, *Storia*, 191, 249, σημ. 27, εικ. 238.

[23] Lazarev, Studies, 37, σημ. 80, εικ. 4. Ο ίδιος, *Storia*, 254, σημ. 51.

[24] Γ. και Μαρία Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, Α΄-Β΄ Αθήναι 1956, 1958, πίν. 146-148, σ. 125-128. K. Weitzmann, ό.π., 220, πίν. 36. Grabar, Les images de la Vierge, 29, εικ. 3. Ο ίδιος, Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge, *CahArch* 26 (1977) (στο εξής: Remarques), 175-176. M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes 1976*, Αθήναι 1979, I, 348-349, πίν. XLIX, εικ. 2. Tania Velmans, Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle, στο ίδιο, 379-380.

[25] Πρβλ. την εικόνα από την εκκλησία του Χριστού στο Adiš της Άνω Σβανετίας, Thierry, La Vierge de Tendresse, 68-69, εικ. 16.

[26] Γ. και Μαρία Σωτηρίου, ό.π., πίν. 133, 135, σ. 119-120. J. Galey, *Le Sinaï et le monastère de Sainte-Catherine*, Fribourg 1981, εικ. 80. *Ιερά Μονή Σινά*, Αθήνα 1985, εικ. 105.

κρατούσα, σώζεται στην περίφημη εικόνα της Παναγίας του Vladimir (Πίν. 237β), στην Πινακοθήκη Tretjakov της Μόσχας, που θα έγινε λίγο πριν το 1130 στην Κωνσταντινούπολη[27], και στην εικόνα της Παναγίας Χρυσαλινιώτισσας στην Κύπρο, που θα πρέπει να χρονολογείται στο τέλος του 12ου αι.[28] (Πίν. 238α). Η Παναγία, στον τύπο της Γλυκοφιλούσας επίσης, αποκαλύφθηκε πριν από δεκαπέντε περίπου χρόνια κάτω από στρώμα του 17ου αι., σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου που προέρχεται από τη Θεσσαλονίκη[29] (Πίν. 238β). Η χρονολογία που έχει προταθεί, στο τέλος του 12ου αι., φαίνεται πολύ πιθανή, εξαιτίας της τεχνοτροπικής σχέσης που παρουσιάζει το έργο με τη λεγόμενη δραματική τάση της όψιμης κομνήνειας ζωγραφικής[30].

Κατά το 13ο και 14ο αι. οι απεικονίσεις της Παναγίας Γλυκοφιλούσας γνώρισαν σχετική άνθηση[31] και είχαν μάλιστα θεωρηθεί, πριν γίνουν γνωστές οι εικόνες των 10ου-12ου αι., ότι οφείλονταν σε δυτική επίδραση[32]. Φαίνεται ωστόσο ότι πρόκειται για θέμα που προέρχεται από ανάλογες τρυφερές παραστάσεις της αρχαιότητας και που χρησιμοποιήθηκε συνεχώς στη χριστιανική τέχνη[33].

Η στάση του Χριστού και της Παναγίας και οι θέσεις των χεριών τους στις παραστάσεις που αναφέρθηκαν διαφέρουν, ανάλογα φαίνεται με τα διαφορετικά πρότυπα του καλλιτέχνη. Ενότητα ωστόσο υπάρχει στην τρυφερή σχέση των προσώπων των δύο μορφών, η οποία υποδηλώνεται όλο και περισσότερο για να τονιστεί ιδιαίτερα κατά το τέλος του 12ου αι., σύμφωνα άλλωστε και με τις γενικές τάσεις της ζωγραφικής της εποχής. Όπως φαίνεται και από τα καλύτερα σωζόμενα παραδείγματα, στην παράσταση της Νέας εκκλησίας Tokalı, 954-963[34] (Πίν. 236α), η Παναγία εικονίζεται με απόκοσμη έκφραση και πολύ συγκρατημένη στοργική στάση, χωρίς σχεδόν να γέρνει το

[27] M. Alpatoff - V. Lazarev, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, *JbPrKs* 46 (1925), 140-155. A. Anisimov, *Vladimirskaja ikona Božiej Materi*, Praga 1928. V. Antonova, K voprocu o pervonačal'noj Kompozicii ikony Vladimirskoj Bogomateri, *VizVrem* 18 (1961), 198-205.

[28] A. Papageorgiou, *Icônes de Chypre*, Genève 1969 (στο εξής: *Icônes*), 49-50, εικ. στη σ. 25. Ο ίδιος, *Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1976 (στο εξής: *Βυζαντινές εικόνες*), αριθ. 3, 28-29. Doula Mouriki, Thirteenth-century icon painting in Cyprus, *The Griffon* N.S. 1-2 (1985-1986), 18-19, εικ. 11. Για τη χρονολόγηση της εικόνας ενδιαφέρουσα είναι η παραβολή όχι μόνο με τα δύο κυπριακά μνημεία του τέλους του 12ου αι., της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου, καθώς και της Παναγίας του Άρακα στα Λαγουδερά (βλ. πρόχειρα A. and Judith Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 151 κ.ε., 351 κ.ε.), αλλά και με τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου «της Παναγίας» στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, που τελευταία έχουν χρονολογηθεί γύρω στο 1200. Ντούλα Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-1988), 205 κ.ε., κυρίως 261, πρβλ. με εικ. 44-45, 51.

[29] M. Chatzidakis, ό.π., 359, πίν. XLVI, εικ. 22. Lydie Hadermann-Misguich, Pelagonitissa et Kardiotissa: variantes extrêmes du type Vierge de Tendresse, *Byzantion* 53 (1983), 11-12, πίν. 1, εικ. 2. *Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)*, Κατάλογος, αριθ. 4 (Μ. Χατζηδάκης).

[30] Τελευταία, Maria Panayotidi, The wall-paintings in the church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and stylistic trends in 12th century painting, *First International Symposium for Thracian Studies "Byzantine Thrace", Image and Character*, Komotini 1987, *ByzF* 14 (1989), 468 κ.ε., όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

[31] N. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, I-II, Sankt Peterburg-Petrograd 1914-15, II, 183-184 και σποραδικά. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien-München 1965, σποραδικά. Grabar, Les images de la Vierge, 25 κ.ε. Lydie Hadermann-Misguich, ό.π., 9 κ.ε.

[32] N. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri Sviazi grečeskoj i russkoj ikonopisi s italianskoj živopisiu Vozroždenia*, Sankt Peterburg 1911. N. Lichačev, ό.π. (υποσημ. 9). Grabar, Les images de la Vierge, 25-26, σημ. 7.

[33] S. Poglayen-Neuwali, Eine frühe Darstellung der "Eleousa", *OCP* 7 (1941), 293-294. Grabar, Les images de la Vierge, 26-28. Ο ίδιος, Remarques, 175 κ.ε. Lydie Hadermann-Misguich, ό.π., 9-10.

[34] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 13.

κεφάλι, η οποία διαφέρει από την πηγαία τρυφερότητα του μικρού Χριστού[35]. Η διαφοροποίηση αυτή, που στην παράσταση της Tokalı γίνεται με σαφήνεια, οφείλεται στην αναφομοίωτη παράλληλη συνύπαρξη ελληνιστικών στοιχείων και χαρακτηριστικών της δογματικής και πνευματικής αφαίρεσης, όπως είναι τυπικό για τη ζωγραφική ως το γ΄ τέταρτο του 10ου αι. περίπου[36]. Στην παράσταση της Αγίας Βαρβάρας στην κοιλάδα Soğanlı (της Σοάνδου;) (Πίν. 236β), που χρονολογείται στις αρχές του 11ου αι. (1006 ή 1021)[37], οπότε τα διάφορα τεχνοτροπικά στοιχεία έχουν πια αφομοιωθεί[38], φαίνεται, όσο είναι δυνατόν εξαιτίας της κακής διατήρησης της τοιχογραφίας, ότι εκφράζεται συγκρατημένη τρυφερότητα στις κινήσεις των δύο μορφών, καθώς τα μέτωπα και οι παρειές τους εφάπτονται μαλακά. Συγκρατημένη τρυφερότητα εκφράζεται και στην εικόνα του Bačkovo (Πίν. 234, 237γ), καθώς το μικροσκοπικό πρόσωπο του Χριστού ακουμπά μαλακά στην παρειά της μητέρας του, της οποίας η έκφραση έχει τόνο ελαφρά απόκοσμο και μελαγχολικό.

Στην εικόνα του Σινά (Πίν. 237α) με τους εικονογραφικούς τύπους της Παναγίας[39], το μικρό σχετικά πρόσωπο του Χριστού ακουμπά με ανάλογα συγκρατημένο και τρυφερό τρόπο στην παρειά της μητέρας του, της οποίας η άκαμπτη σχεδόν στάση εξουδετερώνεται από τη βαθιά και μελαγχολική ματιά της, που απευθύνεται προς το θεατή. Στην παράσταση του Vladimir ωστόσο[40] (Πίν. 237β), που χαρακτηρίζεται από την ίδια συγκρατημένη τρυφερότητα στη στάση των δύο μορφών, το μειλίχιο βλέμμα της Παναγίας είναι λιγότερο απόκοσμο και εκφράζει ανθρώπινη επικοινωνία, καθώς κατευθύνεται προς το θεατή· στις δύο τελευταίες εικόνες έχει παρόμοια ένταση το βλέμμα του μικρού Χριστού, καθώς τείνει να κατευθυνθεί προς τη μητέρα του. Η διακριτικά συγκρατημένη στάση χαρακτηρίζει και την εικόνα της Παναγίας Χρυσαλινιώτισσας στην Κύπρο[41] (Πίν. 238α), ενώ η έκφραση της τρυφερότητας αποδίδεται σαφέστερη, σχεδόν υπερβολική, στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Πίν. 238β), που ανήκει στη δραματική τάση του τέλους του 12ου αι., όπως αναφέρθηκε[42]· η έντονη κλίση της κεφαλής της Παναγίας και η σαφής κατεύθυνση του βλέμματός της προς το παιδί συμπληρώνεται από την αντικλασική συστροφή του σώματος του Χριστού και την τοποθέτηση του προσώπου του, το οποίο ακουμπά με έμφαση στην παρειά και το μέτωπο της μητέρας του.

Με τα κριτήρια αυτά, όπως φάνηκε, η εικόνα του Bačkovo τοποθετήθηκε ανάμεσα στην τοιχογραφία της Αγίας Βαρβάρας Soğanlı (Σοάνδου;), 1006 ή 1021, και στην εικόνα του Σινά με τους τύπους της Παναγίας, του τέλους του 11ου αι. περίπου. Άλλα στοιχεία τεχνικής και τεχνοτροπικά επιτρέπουν τον παραλληλισμό της εικόνας του Bačkovo με έργα που τοποθετούνται στο τέλος του 11ου και στις αρχές του 12ου αι. Το πλάσιμο των προσώπων, που τείνει να γίνει σφιχτό (Πίν. 234, 237γ), τα λεπτογραμμένα χαρακτηριστικά και ο αριστοκρατικός χαρακτήρας που αποπνέει το έργο θυμίζουν ορισμένες εικόνες του τέλους του 11ου και των αρχών του 12ου αι., όπως εκείνη με τις παραστάσεις της Δέησης και του Δωδεκαόρτου από τη συλλογή της μονής της Αγίας Αικατερίνης

[35] Για το πρόβλημα της έκφρασης τρυφερότητας εκ μέρους του Χριστού, βλ. Grabar, Les images de la Vierge, 30, note additionnelle, Thierry, La Vierge de Tendresse, 66.

[36] Maria Panayotidi, La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081), *CahArch* 34 (1986), 75-83.

[37] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 14.

[38] Maria Panayotidi, ό.π., 83-89.

[39] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 24.

[40] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 27.

[41] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 28.

[42] Βλ. παραπάνω, σ. 463, υποσημ. 29.

στο Σινά, που θα πρέπει να χρονολογηθεί στα μέσα περίπου του β΄ μισού του 11ου αι.[43] (Πίν. 239α)· στην ίδια τάση ανήκει επίσης η ζωγραφική στο επιστύλιο με τις παραστάσεις της Βαϊοφόρου, της Σταύρωσης (Πίν. 239β), της Καθόδου στον Άδη, της Ανάληψης, της Πεντηκοστής και της Κοίμησης της Θεοτόκου, στη συλλογή του Σινά, το οποίο χρονολογείται γύρω στο 1100[44], όπως επίσης και το λίγο νεότερο επιστύλιο με τις παραστάσεις της Δέησης (Πίν. 240α) και των Θαυμάτων από το βίο του αγίου Ευστρατίου, στη συλλογή επίσης της Αγίας Αικατερίνης του Σινά[45]. Στην ίδια περίπου εποχή χρονολογείται και η εικόνα του Προδρόμου από το ναό της Παναγίας Φορβιώτισσας Ασίνου της Κύπρου[46], που εκφράζει την αριστοκρατική τάση της ζωγραφικής της εποχής (Πίν. 240β). Η λεπτότητα στην απόδοση των χαρακτηριστικών, η διείσδυση της γραμμής συνδυασμένης με φωτοσκίαση και η αριστοκρατική ευγένεια χαρακτηρίζουν και τη ζωγραφική της Παναγίας του Vladimir (Πίν. 237β), που έγινε λίγο πριν το 1130 στην Κωνσταντινούπολη[47], καθώς και του αγίου Παντελεήμονα στο μοναστήρι της Λαύρας της ίδιας περίπου εποχής[48] (Πίν. 241α).

Τα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν υπάρχουν, όπως είναι γνωστό, και σε έργα της μνημειακής τέχνης, για τα οποία οι χρονολογικές ενδείξεις είναι περισσότερες. Τέτοια σύνολα είναι οι τοιχογραφίες των τριών «ναών με τους κίονες» στο Κόραμα της Καππαδοκίας, Çarıklı, των μέσων περίπου του 11ου αι., Elmalı (Πίν. 240γ) και Karanlık της έκτης-έβδομης δεκαετίας του 11ου αι., που εκφράζουν την αριστοκρατική τάση της τέχνης της Κωνσταντινούπολης[49]. Ανάλογη τάση, αλλά με κάπως περισσότερο διατυπωμένα τα στοιχεία της κομνήνειας ζωγραφικής, εκφράζει και ο αναμφισβήτητα υψηλής κωνσταντινουπολίτικης ποιότητας γραπτός διάκοσμος του παρεκκλησίου της Αγίας Τριάδας, στο μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου κοντά στον Κουτσοβέντη, στην κατεχόμενη σήμερα περιοχή της Κύπρου (Πίν. 241β). Οι τοιχογραφίες αυτές, που συνδέονται με τον Ευμάθιο Φιλοκάλη, θα πρέπει να έγιναν κατά την πρώτη περίοδο της διακυβέρνησης του νησιού από τον υψηλά ιστάμενο στη βυζαντινή ιεραρχία αξιωματούχο, στα 1092-1103[50]. Τη ζωγραφική της Αγίας Τριάδας ακολουθεί και η πρώτη φάση της γραπτής διακόσμησης της Παναγίας Φορβιώτισσας Ασίνου, που χρονολογείται στο 1105/6[51]. Είναι χαρακτηριστικό εξάλλου

[43] Γ. και Μαρία Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 24), πίν. 57-61, σ. 75-77. Weitzmann, Byzantine miniature and icon painting, 222-223, πίν. 42. Ο ίδιος, A group of early twelfth-century Sinai icons attributed to Cyprus, *Studies in Memory of D. T. Rice*, Edinburgh 1975 (στο εξής: A group), 51-52, πίν. 19b.

[44] Γ. και Μαρία Σωτηρίου, ό.π., πίν. 87-94, σ. 102-105. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, ό.π. (υποσημ. 31), πίν. 25-29. Lazarev, *Storia*, 206, εικ. 335-337. Weitzmann, A group, 50, πίν. 19a, 22a-b. Στο ίδιο επιστύλιο θα πρέπει να ανήκουν και οι παραστάσεις του Ευαγγελισμού και της Υπαπαντής: *Ιερά Μονή Σινά*, Αθήνα 1985, εικ. 114, 142.

[45] Γ. και Μαρία Σωτηρίου, ό.π., πίν. 103-111, σ. 109-110. Weitzmann, A group, 52-53, πίν. 20a-b.

[46] Papageorgiou, *Icônes*, 43-44, εικ. στη σ. 28. Ο ίδιος, *Βυζαντινές εικόνες*, αριθ. 2, 26-27.

[47] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 27.

[48] K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, ό.π. (υποσημ. 31), XXIV, πίν. 42.

[49] G. de Jerphanion, ό.π. (υποσημ. 15), I, 377-473, II, 421-422, πίν. 95-132. Thierry, L'art monumental byzantin en Asie Mineure, 87-90, εικ. 16-17, 19, 21, 22, 24, βλ. και παραπάνω, υποσημ. 16, 17.

[50] C. Mango - E. J. W. Hawkins, Report on field work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963, *DOP* 18 (1964), 333 κ.ε. A. Papageorghiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965, 17-18, πίν. XIV, XV2, XVI2. D. Winfield, Hagios Chrysostomos, Trikomo, Asinou. Byzantine painters at work, *Πεπραγμένα του Πρώτου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία 1969* (1972), II, 285 κ.ε. A. and Judith Stylianou, ό.π. (υποσημ. 28), 456 κ.ε., εικ. 273-276.

[51] Γ. Α. Σωτηρίου, *Τά βυζαντινά μνημεία της Κύπρου*, Α΄, Λεύκωμα, Αθήναι 1935, πίν. 78 κάτω-79. A. Papageorghiou, ό.π., 15, πίν. X. Marina Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966. D. C. Winfield - E. J. W. Hawkins, The church of Our Lady at Asinou, Cyprus, *DOP* 21 (1967), 261 κ.ε. A. και Judith Στυλιανού, *Παναγία Φορβιώτισσα Ασίνου*, Λευκωσία 1973, 4 κ.ε. Phani Drossoyianni, Some observations on the Asinou frescoes, *Κληρονομία* 10 (1978), 53-77. A. and Judith Stylianou, ό.π. (υποσημ. 28), 114 κ.ε., εικ. 58-61.

ότι οι εικόνες από τη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά που προαναφέρθηκαν έχουν συνδεθεί με τις τοιχογραφίες της τελευταίας εκκλησίας[52].

Σύμφωνα με τις παραπάνω συγκρίσεις γίνεται φανερό πως η εικόνα του Bačkovo μπορεί να χρονολογηθεί στο β΄ μισό του 11ου έως τις αρχές του 12ου αι. Εφόσον, ωστόσο, είναι γνωστό το έτος 1083 που ιδρύθηκε το μοναστήρι, φαίνεται ελκυστική η διατύπωση της υπόθεσης ότι η «θαυματουργή Παναγία» του μοναστηριού χρονολογείται σ' αυτή την εποχή και ότι μπορεί 'α είναι μία από τις είκοσι οκτώ εικόνες σε ξύλο, που προσέφερε ο Πακουριανός στο μοναστήρι[53].

Μετά από αυτή την τοποθέτηση είναι ενδιαφέρον να εξεταστεί η προέλευση της εικόνας και να αντιμετωπιστεί το ερώτημα αν ο Πακουριανός την παρήγγειλε σε εργαστήρι της Κωνσταντινούπολης ή της ιδιαίτερης πατρίδας του. Μολονότι μερικές από τις εικόνες που χρησιμοποιήθηκαν ως συγκριτικό υλικό, και συγκεκριμένα αυτές που προέρχονται από τη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, έχουν θεωρηθεί ως κυπριακές και ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ορισμένες τοιχογραφίες, όπως αυτές της Καππαδοκίας, είναι ενδεχόμενο να έγιναν σε επαρχιακά εργαστήρια, το κέντρο της αριστοκρατικής αυτής τάσης της ζωγραφικής είναι αναμφισβήτητα η Πρωτεύουσα· σ' αυτήν, όπως είναι γνωστό εξάλλου, δημιουργήθηκαν ανάλογα έργα σε μικρογραφίες αυτοκρατορικών χειρογράφων[54].

Η ίδια αριστοκρατική τάση χαρακτηρίζει ωστόσο και τη ζωγραφική της εκκλησίας της Σιών, στο Ateni της ανατολικής Γεωργίας, 1072-1089[55]. Οι τοιχογραφίες αυτές, παρά τη διαφορετική εντύπωση που προκαλούν τα χρώματα, βρίσκονται σε άμεση σχέση με τη ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης, όπως φαίνεται από τη σύγκριση ορισμένων μορφών (Πίν. 242α-β) με τις τοιχογραφίες των εκκλησιών της Καππαδοκίας και της Κύπρου που προαναφέρθηκαν (Πίν. 240γ, 241β). Ωστόσο, η ζωγραφική στο Ateni έχει εμφανέστερη γραμμικότητα και παρουσιάζει σχηματικό χαρακτήρα, καθώς το πλάσιμο στα πρόσωπα φέρει συμμετρικούς φωτισμούς[56]. Τα στοιχεία αυτά δεν χαρακτηρίζουν την εικόνα του Bačkovo, η οποία συγγενεύει περισσότερο με έργα που συνδέονται άμεσα με την κωνσταντινουπολίτικη τέχνη.

Ενδιαφέρον είναι, ωστόσο, ότι το θέμα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας είναι ιδιαίτερα αγαπητό στις ανατολικές επαρχίες του κράτους κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, εφόσον έχουν σωθεί αρκετές τοιχογραφίες στην Καππαδοκία, όπως αναφέρθηκε. Αντίθετα, η παράσταση δεν έχει σωθεί σε κανένα από τα μνημειακά σύνολα αυτής της εποχής στο βαλκανικό χώρο, όσο είναι γνωστό. Επειδή μάλιστα τελευταία επισημάνθηκαν και έχουν υποστηριχθεί με πειστικότητα οι άμεσες σχέσεις της Καππαδοκίας με τη Γεωργία[57], στην οποία σώζονται επίσης αρκετές συγκριτικά εικόνες

[52] Weitzmann, A group, 47 κ.ε.

[53] Η εικόνα πιθανότατα θα έφερε άλλο αρχικό κάλυμμα, όπως φαίνεται κυρίως από το συνοπτικό τρόπο με τον οποίο πλάθονται τα χέρια (βλ. παραπάνω, σ. 460). Θα πρέπει μάλιστα, όταν καθαριστεί και συντηρηθεί η παράσταση, να εξεταστεί και το κάλυμμα του 1311, του οποίου η διακόσμηση στο επάνω μέρος του κάμπου παρουσιάζει διαφορά, από άποψη τεχνικής και θεμάτων, από τη διακόσμηση του πλαισίου (Grabar, *Les revêtements*, 34).

[54] Nicole Thierry, Les peintures de Cappadoce de la fin de l'Iconoclasme à l'invasion turque (843-1082), *Revue de l'Université de Bruxelles*, Octobre 1966-Janvier 1967, 24-25, εικ. 9-10.

[55] J. Virsaladze, *Rospisi Atenskogo Siona*, Tbilisi 1984.

[56] Doula Mouriki, Observations on the style of the wall paintings of the Sion church at Ateni, Georgia, *L'arte georgiana dal IX al XIV secolo, Bari-Lecce 1980*, vol. primo, Galatina 1986, 173 κ.ε., όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία για τις τοιχογραφίες του Ateni.

[57] Nicole et M. Thierry, Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine, *CahArch* 24 (1975) (= Nicole Thierry, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe siècles, Variorum Reprints*, London 1977, V), 73 κ.ε. Η ίδια, La peinture au Xe siècle, 217 κ.ε.

με παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, φαίνεται πολύ πιθανό ότι η επιλογή του τύπου αυτού οφείλεται στη γεωργιανή καταγωγή του κτήτορα. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η εικόνα του Σινά με τους εικονογραφικούς τύπους της Παναγίας συνδέεται με γεωργιανό περιβάλλον, εφόσον οι ελληνικές επιγραφές συνοδεύονται από ιβηρικές[58] και ότι η παράσταση του μικρού Χριστού όρθιου στον τύπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας απαντά και σε γεωργιανή εικόνα[59]. Το επίθετο επίσης «Βλαχερνίτισσα», που συνοδεύει τη Γλυκοφιλούσα στην εικόνα αυτή, έχει χρησιμοποιηθεί και στο παλαιότερο κάλυμμα της Παναγίας του Bačkovo, το οποίο είναι γεωργιανή δωρεά[60].

Σύμφωνα με τα παραπάνω θα μπορούσε λοιπόν να διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο Πακουριανός παρήγγειλε για το μοναστήρι του την εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, στην Κωνσταντινούπολη, σ' έναν τύπο που ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στην πατρίδα του, προς την οποία δεν έπαψε ποτέ να τρέφει μεγάλη αγάπη[61].

Résumé

L'ICÔNE DE LA VIERGE DE TENDRESSE AU MONASTÈRE DE PÉTRITZOS (BAČKOVO) EN BULGARIE

MARIE PANAYOTIDI

C'est dans le monastère de Pétritzos (Bačkovo) en Bulgarie, fondé d'après le typikon en 1083, par l'ibère Grégoire Pacourianos, Grand Domestique de l'Occident qu'est conservée la fameuse icône de la Vierge de Tendresse (Pl. 234), considérée jusqu'à nos jours comme la protectrice du monastère de la Vierge Petritzonitissa. L'icône, qui se trouve maintenant dans le catholicon, est recouverte dans sa plus grande partie d'un revêtement de 1819 en argent, qui complète d'une certaine façon un autre revêtement plus ancien ; ce dernier couvrait le fond et les nimbes du Christ et de la

[58] Βλ. παραπάνω, σ. 460.

[59] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 25.

[60] Βλ. παραπάνω, σ. 460, υποσημ. 9.

[61] Είναι ενδεικτικό ότι ο Πακουριανός ίδρυσε το μοναστήρι μόνο για τους ίβηρες συμπατριώτες του, L. Petit, ό.π. (υποσημ. 2), 44-45, κεφ. κδ΄ και κε΄, βλ. και Elka Bakalova, Izobraženija na gruzinski Svetci v bačkovskata Kostinca, *Izvestija na Instituta za izkustvoznanie* 16 (1973), 87 κ.ε.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ευχαριστώ θερμά την καθ. Engelina Smirnova για τη φωτογραφία του Πίν. 237β, τη δρα Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου, για τη φωτογραφία του Πίν. 238β, το δρα Θανάση Παπαγεωργίου, Γενικό Διευθυντή Αρχαιοτήτων Κύπρου, για τις φωτογραφίες των Πιν. 238α, 240β, 241β, τη δρα Nicole Thierry για τις φωτογραφίες του Πίν. 236α-β και τη δρα Erina Mamaiashvili για τη φωτογραφία του Πίν. 235, του Μουσείου των Τεχνών της Γεωργίας, Τιφλίδα. Οι φωτογραφίες των Πιν. 237α, 239α-β και 240α προέρχονται από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείο Μπενάκη και του Πίν. 241α από το βιβλίο των K. Weitzmann- M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien-München 1965.

Vierge. Ainsi, de la peinture primitive, nous ne pouvons voir que le visage de la Vierge avec une partie du kekryphalos et du maphorion, ainsi que le visage du Christ.

Sur le plus ancien revêtement de l'icône, de part et d'autre des nimbes du Christ et de la Vierge, est conservée une inscription géorgienne, connue depuis longtemps, dont le texte indique que l'œuvre a été réalisée et consacrée au monastère en 1311, par les deux frères géorgiens Athanase et Okropir, fils d'Ignace. Quoiqu'il en soit, il est difficile de considérer la peinture primitive de l'icône, avec la représentation de la Vierge comme une œuvre du XIVe siècle, ce que l'on croyait jusqu'à présent.

En effet, du point de vue iconographique, le type de la Vierge de Tendresse, auquel appartient l'image, est attesté dès le Xe siècle. Du point de vue stylistique, la finesse du dessin et le procédé du modelé qui tend à devenir minutieux permettent de rapprocher cette peinture des œuvres analogues réalisées autour de 1100 ; elle peut être comparée avec l'icône représentant la Déisis et le Dodecaorton au monastère de Sainte-Catherine au Sinaï, qui peut être datée du milieu de la deuxième moitié du XIe siècle environ (Pl. 239α); il en est de même pour l'icône d'épistyle avec les représentations de l'Entrée à Jérusalem, de la Crucifixion (Pl. 239β), de la Descente aux Limbes, de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Dormition qui se trouve aussi au Sinaï et qui date de 1100 environ, et pour l'icône d'épistyle un peu plus récente de la précédente avec les représentations de la Déisis (Pl. 240α) et des miracles de la vie de saint Eustratios, de la même collection au Sinaï.

De la même époque date également l'icône de saint Jean Prodrome de l'Eglise de la Vierge Phorbiotissa, Assinou à Chypre qui exprime la tendance aristocratique de la peinture de l'époque (Pl. 240β). De même, la finesse dans la manière avec laquelle sont rendus les traits et les détails des visages, la pénétration directe de la ligne combinée avec le clair-obscur et la distinction aristocratique caractérisent la peinture de la Vierge de Vladimir (Pl. 237β) qui a été realisée avant 1130 à Constantinople, ainsi que celle de saint Pantéléimon au monastère de Lavra, au Mont Athos, datant à peu près de la même époque (Pl. 241α).

Des comparaisons qui peuvent également être faites avec des peintures murales, telles que les fresques des églises à colonnes en Cappadoce (Pl. 240γ), du milieu et du troisième quart du XIe siècle, ainsi que les peintures de la Sainte-Trinité, dans le monastère de Saint-Jean Chrysostome, près de Koutsovendis à Chypre (Pl. 241β) — plutôt de 1092-1103 que de 1110-1118 — indiquent que l'icône peut, très probablement, être datée de l'époque où le monastère a été fondé, en 1083 ; elle pourrait alors être l'une des vingt-huit icônes sur bois que Grégoire Pacourianos a offertes à son monastère.

A la suite de cette hypothèse, on a examiné la provenance de l'icône et la question des ateliers artistiques, constantinopolitains ou géorgiens, auxquels Pacourianos aurait commandé l'œuvre. D'après les comparaisons établies, il est devenu évident que le centre de cette peinture de caractère aristocratique est la capitale byzantine, connu par ailleurs par les réalisations analogues des enluminures dans des manuscrits impériaux. Cependant la même tendance aristocratique caractérise également la peinture de l'église de Sion à Aténi, en Géorgie orientale (1072-1089) (Pl. 242α-β) qui se trouve en rapport avec l'art constantinopolitain. De toute façon, la peinture d'Aténi a un linéarisme évident et présente un caractère schématique, étant donné que le modelé des visages porte des lumières symétriques. Ces éléments ne caractérisent pas l'icône de Bačkovo, dont l'affinité nous paraît plus grande avec des œuvres qui sont liées directement à l'art de Constantinople.

Cependant, étant donné que le sujet de la Vierge de Tendresse est assez populaire dans les provinces orientales de l'Empire, pendant la période médiobyzantine, puisque sont conservées un certain nombre de représentations murales en Cappadoce et étant donné que dernièrement ont été connues les relations directes entre Cappadoce et Géorgie, dans laquelle sont conservées également certaines icônes représentant la Vierge de Tendresse, il devient logique d'avancer l'hypothèse que Pacourianos a commandé à Constantinople l'icône de la Vierge, d'un type alors populaire dans son pays natal qu'il n'a jamais cessé d'aimer profondément.

ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ 1636, ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΡΕΘΥΜΝΙΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΓΕΩΡΓΙΛΑ ΜΑΡΟΥΛΗ*

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

Στη συλλογή των έργων τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών περιλαμβάνεται και μια κρητική εικόνα. Στο επάνω μέρος της απολήγει σε οξυκόρυφο τόξο και το μεγαλύτερο ύψος της είναι 202 εκ., το μεγαλύτερο πλάτος 169 εκ. και το συνολικό της πάχος, μαζί με το πρόσθετο πλαίσιο, 3,5 εκ. περίπου. Το ξύλο της, το οποίο φαίνεται να αποτελείται από έξι λεπτές σανίδες, έχει ενισχυθεί από 34 κάθετες καρφωμένες σανίδες, των οποίων το πλάτος κυμαίνεται από 3,5 μέχρι 6 εκ. Με αυτό τον τρόπο έχουν αποφευχθεί σοβαρές παραμορφώσεις παρά τις μεγάλες διαστάσεις της. Σε νεότερη εποχή το έργο εντάχθηκε σε ξύλινο τελάρο για να μπορεί να αναρτηθεί (Πίν. ΚΘ΄). Η προετοιμασία του έχει γίνει με ύφασμα και λεπτό στρώμα γύψου. Το βάθος είναι χρυσωμένο. Η εικόνα έχει συντηρηθεί παλιότερα — δεν ξέρουμε πότε και από ποιον — και εντοπίζονται αρκετές φθορές κυρίως σε δύο σημεία σε ολόκληρο το ύψος, που είναι πιθανόν οι αρμοί του ξύλου της, και στις δύο κάτω γωνίες. Νεότερες όμως φθορές λόγω ατυχών συγκυριών επιβάλλουν καινούργια συντήρησή της.

Η ζωγραφική επιφάνεια έχει χωριστεί με εγχάρακτες οριζόντιες και κάθετες γραμμές σε είκοσι τέσσερα διάχωρα, έτσι ώστε το σύνολο να δίνει την εντύπωση απόλυτης τάξης και συμμετρίας. Το κεντρικό επάνω διάχωρο, που είναι και το μεγαλύτερο (117 × 69 εκ.), το καταλαμβάνει η παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου και από κάτω εικονίζεται ο Ευαγγελισμός (75 × 69 εκ.). Εκατέρωθεν των δύο αυτών σκηνών συστοιχούνται κάθετα δώδεκα προφήτες. Στο άκρο αριστερό τμήμα της εικόνας εικονίζονται επίσης σε μια κάθετη στήλη, από πάνω προς τα κάτω, ένας άγγελος, ο ευαγγελιστής Ματθαίος, ο άγιος Νικόλαος και ο άγιος Γεώργιος, ενώ στο άκρο δεξιό τμήμα και κατά την ίδια φορά βλέπουμε έναν άγγελο, τον άγιο Ιωάννη το Θεολόγο, τον άγιο Ελευθέριο και την αγία Παρασκευή. Στο διάχωρο της αριστερής γωνίας διακρίνουμε ίχνη των μορφών του δωρητή, της γυναίκας του και των δύο παιδιών τους, και δεξιά στο αντίστοιχο διάχωρο την αφιερωτική επιγραφή, η οποία, δυστυχώς, έχει καταστραφεί στο μεγαλύτερο μέρος της.

* Το θέμα ανακοινώθηκε στο Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 26-28 Μαΐου 1989 (βλ. *Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, 66-67).

Ευχαριστώ θερμά την Πρυτανεία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, που μου επέτρεψε να μελετήσω και να δημοσιεύσω την εικόνα της Συλλογής της Σχολής. Θερμές ευχαριστίες απευθύνω στον ακαδημαϊκό Μανόλη Χατζηδάκη για τις πολύτιμες συμβουλές του πάνω σε καίρια προβλήματα της κρητικής ζωγραφικής, και στον καθηγητή Νικόλαο Παναγιωτάκη για χρήσιμες πληροφορίες και παρατηρήσεις. Ευχαριστώ επίσης τις κυρίες Μαρία Καζανάκη-Λάππα, Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μαίρη Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη και Αναστασία Παπαδία-Λάλα, που συνέβαλαν ποικιλοτρόπως σε αυτή την έρευνα. Οι φωτογραφίες της εικόνας της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών έχουν γίνει από τον κύριο Μάκη Σκιαδαρέση, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

Διαβάζουμε: *ΔΕΗΣΗΣ ΤΟΥ [ΔΟΥΛΟΥ] [Τ]ΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΤΖΟΥΑΝΕ ΧΟΥΣΩ - - - [Α]ΜΑ ΣΥΜΒΙ[Α] - - - [ΑΥ]ΤΟΥ - - - ΧΕΙΡ - - - ΑΧΛΣΤ.*

Ανάμεσα στα νοταριακά έγγραφα που επισήμανε η κ. Μαρία Καζανάκη-Λάππα και που αφορούν σε ζωγράφους του 17ου αι. στην Κρήτη, περιλαμβάνεται και μια παραγγελία εικόνας σε ζωγράφο του Ρεθύμνου[1]. Παραθέτουμε το έγγραφο, όπως το έχει δημοσιεύσει η ερευνήτρια:

A. S. V. - *Notai di Candia*, b. 245 (Giovanni Raffael), libro 3, φ. 110v.

Ηστας 22 του Δηκεμβρηου 1635

Εχοντας πεθημηα ο αφεντης ο Τζουανες Χρουσολουρας του ποτε μισερ Νηκολο, απου την παρουσαν χοραν, να καμη ενα κονησμα την κημησην τζη ηπεραγηας μας Θεοτοκου, τον βαγγελισμον τζη Παναγηας κε ατορνο βηα εξη αγηους τον αγηον Ιοανη τον Θεολογον, τον αγηον Μανθεο, τον αγηον Νηκολαον, τον αγηον Ελευτερηον, τον αγηον Γεοργηον, την αγηαν Παρασκεβην, οδηα τουτο την σημερον ημεραν ηρθε ηστον σασμον με τον αφεντη το Γεοργηλα Μαρουλη, σγουραφος, ὑὸς του αφεντη του Αποστολη, κατηκουμένος ηστο Καστρο του Ρεθεμνου κε την σημερον εβρησκομενος ηστην παρουσαν χοραν, γνορησμενος απου τον παναγηοτατον αφεντη πατερα Μελετηο πρεδηκαδορον κε προμεταρη με σπεζες εδηκες του ης καθα λογης κολορε κε χρουσαφη οξο απου το σανηδη, οπου του ηδοκεν ο ανοθεν αφεντης Τζουανες, να το σγουραφηση ηστο μοδον τον ανοθε ομορφο κε αρεσκουμενον του ανοθεν αφεντη πατερα. Το οπηο κονησμα, ογηα πασα λογης κοπο κολορε χρουσαφη να το δοση ξετελημενον, εσαστηκεν με τον ανοθε αφεντη Τζουανε να του δοση λητρες απο γατζετες δεκα τη μηα ν^{o} δηακοσες πενηντα. Το οπηο κονησμα του προμεταρη να του το κονσενηαρη ξετελημενον ηστο μοδον τον ανοθε ης τερμενον εος τζη 15 του δευτεροουληου του προτου ερχομενου 1636, κε περασοντας το ανοθε τερμενον κε δεν ηθελεν του το φηνηρη, ετοτες να πορη να κανη αλον κονησμα, ηστο μοδον το ανοθε, το ακρηβοτερον απανο ησε τανα καὶ ηντερεσε του ανοθε αφεντη Γηοργηλα, κε εκηνα να τα σκοδερνη απο εκηνον κε απου τα καλα του με στρατα γασταλδο. Κε ογηα καπαρο του μετρα την σημερον, ην πρεζεντζηα εμενα του νοταρηου κε τον κατογεγραμενον μαρτηρον, λητρες πενηντα μεσα ησε τοσα γροσετα κε κατρηνα μετρητα κε τζη αλες L 200 οσαν του το κονσενηαρη μετηατε να του τζη μετρα. Κε ετζη ηνε πρεζεντη κοντεντη ec.

Μάρτυρες ο αφεντης ο παπα Γηοργης Τζες του ποτε μισερ Μαθηο κε ο αφεντης ο Ποκος Σαλαμος του ποτε εβηενεστατου αφεντη Φραντζεσκο απου την παρουσαν χοραν ec.

Σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης του εγγράφου σημειώνουμε ότι ο Τζουάννε Χρουσολουράς παραγγέλλει μια εικόνα στο ζωγράφο Γεωργιλά Μαρούλη, ευρισκόμενο στο Χάνδακα, αλλά μόνιμο

[1] Μ. Καζανάκη-Λάππα, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά το 17ο αιώνα. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα, *Θησαυρίσματα* 18 (1981) (στο εξής: Οι ζωγράφοι του Χάνδακα), 179, 263-267.

κάτοικο Ρεθύμνου. Σύμφωνα με την επιθυμία του παραγγελιοδότη, η εικόνα έπρεπε να παριστάνει την Κοίμηση της Θεοτόκου, τον Ευαγγελισμό και γύρω έξι αγίους, τους εξής: Ιωάννη το Θεολόγο, Ματθαίο, Νικόλαο, Ελευθέριο, Γεώργιο και Παρασκευή, ευεργέτες και προστάτες προφανώς της οικογένειας του Χρυσολωρά. Ο άγιος Ιωάννης μάλιστα συνδέεται με το όνομα του δωρητή και πιθανόν και οι υπόλοιποι άγιοι να συνδέονταν με τα ονόματα μελών της οικογένειάς του. Το έγγραφο υπογράφτηκε στις 22 Δεκεμβρίου του 1635 στο Χάνδακα και η παράδοση της εικόνας από το ζωγράφο ορίστηκε να γίνει μέχρι τις 15 Ιουλίου 1636.

Τα παραπάνω στοιχεία μας οδηγούν να συνδέσουμε το έγγραφο της παραγγελίας με την εικόνα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Η ευτυχής αυτή συγκυρία ταύτισης εγγράφου παραγγελίας και παραγγελλόμενου έργου αποκτά ιδιαίτερη σημασία, γιατί σήμερα έχουμε στη διάθεσή μας πλήθος μαρτυρίες για ζωγραφικά έργα αλλά, καθώς οι περιγραφές τους στα έγγραφα είναι συνήθως συνοπτικές και ασαφείς, δεν είμαστε σε θέση να τα ταυτίσουμε[2]. Ένα δεύτερο ανάλογο παράδειγμα μας διέσωσε έγγραφο του 1641, που αναφέρεται σε εξόφληση της αμοιβής του ζωγράφου Φραγγιά Καβερτζά για εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας που παραγγέλθηκε από τη μοναχή Ευγενία Τραπεζοντεοπούλα στο Χάνδακα και που μεταφέρθηκε προφανώς κατά τον κρητικό πόλεμο (1645-1669) στη Βενετία, όπου φυλάσσεται σήμερα ανάμεσα στις εικόνες της Συλλογής του Ελληνικού Ινστιτούτου[3].

Τα συμβόλαια παραγγελιών εικόνων, απ' ό,τι γνωρίζουμε μέχρι τώρα, αποτελούν μικρό ποσοστό σε σχέση με το πλήθος των εγγράφων που αναφέρονται σε διάφορες δραστηριότητες των ζωγράφων, και είναι πολύτιμες μαρτυρίες για τους όρους και το πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγονταν οι φορητές εικόνες στη βενετοκρατούμενη Κρήτη[4]. Από το συμβόλαιο που εξετάζουμε και το οποίο έχει τον καθιερωμένο τύπο του είδους αυτού των εγγράφων[5], συνάγονται τα εξής συμπεράσματα: ότι ο παραγγελιοδότης Τζουάννες Χρυσολωράς[6] ήταν πλούσιος αστός του Χάνδακα, όπως φαίνεται από το σχετικά μεγάλο ποσό που θα κατέβαλε για την εικόνα που παρήγγειλε[7]. Όπως

[2] Μ. Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), 102.

[3] Ό.π., 102, 118-121. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962 (στο εξής: *Icônes de Venise*), 88, πίν. 45. Μ. Μανούσακας - Α. Παλιούρας, Ελληνικόν Ινστιτούτον Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας. *Οδηγός του Μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου*, Βενετία 1976 (στο εξής: *Οδηγός*), πίν. ΙΖ΄, αριθ. 53. Πρέπει επίσης να αναφέρουμε και την εικόνα με τα γοτθικά αρχικά γράμματα JHS (Jesus Hominun Salvator) που περικλείουν παραστάσεις της Σταύρωσης και της Ανάστασης του Χριστού. Αποδίδεται με βεβαιότητα στον Ανδρέα Ρίτζο και ταυτίζεται πιθανότατα με το έργο που μνημονεύεται στη διαθήκη του έτους 1611 του Αντρέα Κορνάρου, σπουδαίου λόγιου ευπατρίδη της Κρήτης: M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 176-177 και Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΕ΄ (1989-1990), 110-117.

[4] Βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: Η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία, *ΚρητΧρον* 26 (1986), 246-261.

[5] Μ. Κωνσταντουδάκη, Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνα οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 364-366, 375-376.

[6] Το όνομα απαντά από τη βυζαντινή εποχή (βλ. Μανουήλ Χρυσολωράς κ.ά.). Στην Κρήτη το συναντούμε το 16ο αι.: βλ. Κ. Μέρτζιος, Σταχυολογήματα από τα κατάστιχα του νοταρίου Κρήτης Μιχαήλ Μαρά (1538-1578), *ΚρητΧρον* 15-16 (1961-1962), τχ. ΙΙ, 229. Στη Βενετία μαρτυρείται ο Ανδρέας Χρυσολωράς, governadore της Αδελφότητας γύρω στο 1540: Φανή Μαυροειδή, *Συμβολή στην ιστορία της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας στο ΙΣΤ΄ αιώνα. Έκδοση του Β΄ μητρώου εγγράφων (1533-1562)*, έκδ. Νότη Καραβία, Αθήνα 1976, 147. Η οικογένεια Χρυσολωρά δεν μνημονεύεται στον κατάλογο του Trivan, ο οποίος όμως περιορίζεται αποκλειστικά στο έτος 1644: Μ. Μανούσακας, Η παρά Trivan απογραφή της Κρήτης (1644) και ο δήθεν κατάλογος των κρητικών οίκων της Κέρκυρας, *ΚρητΧρον* 3 (1949), 35-59.

[7] Για την κοινωνική διαστρωμάτωση στη βενετοκρατούμενη Κρήτη και την κρητική κοινωνία στην όψιμη Βενετοκρατία,

γινόταν κατά κανόνα, αυτός επέβαλε το θέμα της εικόνας. Ο ίδιος ανέλαβε να δώσει στο ζωγράφο το ξύλο και ο τελευταίος να βάλει τα υπόλοιπα υλικά (χρώματα και χρυσάφι) και φυσικά την εργασία του, με αμοιβή 250 λίρες, δηλαδή 12½ βενετικά δουκάτα[8]. Αν αναλογιστούμε ότι η συνηθισμένη αμοιβή ζωγράφου για μια εικόνα το 16ο αι. κυμαινόταν από ένα ως οκτώ περίπου δουκάτα[9], τότε το ποσό των 12½ δουκάτων ήταν σημαντικό. Με την υπογραφή του συμφωνητικού ο ζωγράφος εισέπραξε ως προκαταβολή 50 λίρες και τις υπόλοιπες 200 θα τις εισέπραττε με την παράδοση του έργου, μέχρι τις 15 Ιουλίου 1636, δηλαδή το αργότερο μέσα σε επτά μήνες από την ημέρα που υπογράφηκε η συμφωνία. Εδώ ακολουθεί η βαριά, ως συνήθως, ποινική ρήτρα: στην περίπτωση που θα περνούσε η παραπάνω προθεσμία και η εικόνα δεν θα ήταν τελειωμένη, τότε ο παραγγελιοδότης θα μπορούσε να κάνει μια άλλη εικόνα σαν αυτή που είχε παραγγείλει, και μάλιστα ακριβότερη, με την αποζημίωση και τον τόκο που θα εισέπραττε δια της δικαστικής οδού, δηλαδή ύστερα από εκπλειστηριασμό από δημόσιο κήρυκα της περιουσίας του ζωγράφου[10].

Όπως είναι φανερό, το συμβόλαιο εξασφάλιζε πλήρως τα συμφέροντα του παραγγελιοδότη και στοιχειωδώς το ζωγράφο, ο οποίος ήταν υποχρεωμένος να ικανοποιήσει τις ρητά αναφερόμενες προτιμήσεις του πρώτου. Επιπλέον, το έργο του ζωγράφου μας έπρεπε να αρέσει στον πατέρα Μελέτιο, ο οποίος ήταν εκείνος που συνέστησε στο Χρυσολωρά τον άγνωστό του Ρεθύμνιο ζωγράφο Γεωργιλά Μαρούλη. Ο ιεροκήρυκας Μελέτιος πρέπει να είναι ο σπουδαίος λόγιος Μελέτιος Βλαστός, εφημέριος της Παναγίας της Τριμάρτυρης από το 1625[11]. Έτσι φαίνεται πως οι ζωγράφοι στην Κρήτη γενικά δεν απαλλάχτηκαν ποτέ από τη στενή εξάρτησή τους από τις επιθυμίες των πελατών. Τα έγγραφα των παραγγελιών διατηρούν σ' όλη την περίοδο της Βενετοκρατίας τον ίδιο τύπο ως προς τις οδηγίες του παραγγελιοδότη και τους περιορισμούς που θέτει στο ζωγράφο. Βέβαια το 16ο αι. υπάρχουν σε έγγραφα ενδείξεις κάποιας αυτονόμησης του ζωγράφου ως προς τη δυνατότητα που είχε να επιλέγει το θέμα του έργου του, αλλά αυτό αφορά μάλλον σε εξαιρέσεις και κυρίως σε σπουδαίους ζωγράφους της εποχής, όπως ήταν ο Γεώργιος Κλόντζας[12]. Αναμφίβολα αυτή η σχετική ελευθερία, που φαίνεται να απολαμβάνουν αξιόλογοι ζωγράφοι του 16ου αι. στην περιφερειακή Κρήτη, οφείλεται στη ζωογόνο επίδραση της ιταλικής Αναγέννησης. Στην Ιταλία οι καλλιτέχνες, ήδη από το 15ο αι. και ύστερα από μακρούς αγώνες, είχαν κατορθώσει να αποδείξουν την ισοτιμία των εικαστικών τεχνών με τις ελεύθερες τέχνες, την ποίηση, τη μουσική και τα μαθηματικά, και να εξισωθούν κοινωνικά με τους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής τους[13].

βλ. Στ. Αλεξίου, Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της, *ΚρητΧρον* 8 (1954), 91-94, Ν. Παναγιωτάκης, *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου*, έκδ. Τροχαλία, Αθήνα 1987, 56-57.

[8] Για τις ισοτιμίες των νομισμάτων, βλ. Γεωργίου Χορτάτση, *Κατζούρμπος*, κριτική έκδοση Λίνου Πολίτη, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειον 1964, σ. ρε΄-ρζ΄, Χρ. Μαλτέζου, Τιμές αγαθών και αμοιβές εργασίας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη (16ος αι.), *Σύμμεικτα* 6 (1985), 3, Ν. Παναγιωτάκης, ό.π., 25, σημ. 1.

[9] Ν. Παναγιωτάκης, ό.π., 24-25.

[10] Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Νικόλαο Παναγιωτάκη, ο οποίος αποσαφήνισε τα στοιχεία αυτά του εγγράφου.

[11] Καζανάκη-Λάππα, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, 267. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Επιγράμματα ιερέων του Χάνδακος εις έπαινον του Δούκα της Κρήτης Giovanni Battista Grimani (1636), *ΚρητΧρον* 23 (1971), 373-376 (όπου και σχετική βιβλιογραφία). Ν. Παναγιωτάκης, ό.π., 113-114. Α. Παπαδία-Λάλα, *Το Monte di Pietà του Χάνδακα (1613 - μέσα 17ου αιώνα). Συμβολή στην κοινωνική και οικονομική ιστορία της βενετοκρατούμενης Κρήτης*, έκδ. Παρουσία, Αθήνα 1987 (στο εξής: *Το Monte di Pietà του Χάνδακα*), 69.

[12] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π. (υποσημ. 5), 252. Η κ. Κωνσταντουδάκη ενισχύει αυτή την άποψη αναφέροντας και άλλες ενδείξεις γι' αυτό το φαινόμενο.

[13] Για το θέμα αυτό βλ. τις κατατοπιστικές μελέτες της Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα: α) «Ut Pictura Poesis», Το πρόσωπο και το προσωπείο μιας θεωρητικής διαμάχης, περ. *Η Λέξη*, Μάρτιος-Απρίλιος 1989, και στο έργο *Ο Γελωτοποιός και η αλήθεια του*, έκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991, 44-67, β) Θεωρία της τέχνης και κοινωνική θέση του καλλιτέχνη στην ιταλική

Ο ζωγράφος της εικόνας της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών περιέλαβε στο έργο όλα τα στοιχεία που συμφωνήθηκαν, και μάλιστα πρόσθεσε εκτός γραπτής συμφωνίας δώδεκα προφήτες και δύο αγγέλους με τους οποίους οργάνωσε με ισορροπία και ευρυθμία το ζωγραφικό του χώρο. Επίσης στο συμβόλαιο δεν περιλαμβάνονταν οι προσωπογραφίες των δωρητών, οι οποίοι εικονίζονται στο έργο μικρογραφημένοι και σε δευτερεύουσα θέση, σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση· σώζονται ελάχιστα ίχνη αυτών των μορφών.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου (Πίν. 243-245)

Η σκηνή διαδραματίζεται σε ανοιχτό χώρο, που περικλείεται ανάμεσα σε δύο πολυώροφα κτίρια που προβάλλονται προοπτικά και δημιουργούν την αίσθηση βάθους. Στο κέντρο ο Χριστός και η νεκρή Παναγία στο παραδοσιακό σχήμα δημιουργούν αντίστοιχα τον κάθετο και τον οριζόντιο άξονα της παράστασης, όπου επικεντρώνεται το βλέμμα του θεατή. Το χρυσοκίτρινο του ενδύματος του Χριστού και του σεντονιού της κλίνης της Παναγίας συνεπικουρεί με την επιθετική του δράση στο να τονίσει αυτούς τους κύριους άξονες, εκατέρωθεν των οποίων μοιράζονται συμμετρικά και εξισορροπούνται οι όγκοι της παράστασης.

Ένα πλήθος ανθρώπων, απόστολοι, ιερωμένοι και πολλές γυναίκες, φίλες της Παναγίας, συνωθούνται και ξεχύνονται μέσα από τους πυλώνες των δύο οικοδομημάτων. Το σύνολο των προσώπων της σκηνής περικλείεται σε μια μεγάλη καμπύλη δηλωτική του αισθήματος της θλίψης που αποπνέει η παράσταση. Οι δύο κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος ξεχωρίζουν στο πρώτο επίπεδο: ο Πέτρος, από τη μεριά της κεφαλής της Παναγίας, θυμιατίζει με το θυμιατήριο και ο δεύτερος, συντριμμένος κάτω από το βάρος της θλίψης και του πόνου του, ακουμπάει πάνω στο νεκρικό κρεβάτι, από τη μεριά των ποδιών της. Την κίνηση του Παύλου επαναλαμβάνουν τρεις απόστολοι, ενώ ο Ιωάννης σκύβει για να ασπαστεί τη Θεομήτορα. Ένας ιερωμένος προτείνει «κατσίον» από το οποίο αναδίδεται με ρεαλισμό ο καπνός του λιβανιού[14]. Τρεις άλλοι ιερείς κρατούν μισάνοιχτα βιβλία, ενώ μια λευκή πινελιά δηλώνει το δάκρυ που ξεπηδάει από τα μάτια μερικών γυναικών. Δεν λείπει το βίαιο επεισόδιο της τιμωρίας του ιερόσυλου Εβραίου Ιεφωνία με τα κομμένα χέρια από το σπαθί-ρομφαία που κραδαίνει ο αρχάγγελος Μιχαήλ και που συμβολίζει το θρίαμβο κατά των απίστων· οι δύο μορφές εικονίζονται, όπως συνήθως, μικρογραφημένες μπροστά στην κλίνη της Παναγίας[15].

Ο Χριστός, ελαφρά μετατοπισμένος από τον κεντρικό άξονα προς τα δεξιά, κρατεί τη σπαργανωμένη ψυχή της μητέρας του. Χρυσοντυμένος προβάλλεται σε μια βαθυπράσινη με γαλάζια παρυφή και πυκνές λεπτές χρυσοκονδυλιές αμυγδαλόσχημη δόξα, την οποία επιστέφει ένα εξαπτέρυγο. Το σύνολο περικλείεται μέσα σε μια μεγαλύτερη ομόκεντρη δόξα, όπου σκιαγραφούνται σ' ένα γλυκό λαδί χρώμα αβρές μορφές αγγέλων, που υποβάλλουν έναν κόσμο υπερβατικό μέσα στο γήινο κόσμο της σκηνής.

Πυκνές νεφέλες σχηματοποιημένες, από εκείνες που εμψυχώνουν συχνά, σε πιο ελεύθερη μορφή, τον ουρανό δυτικών έργων, συνδέουν τα συμβαίνοντα στη γη με τα ουράνια: τη Μετάσταση της Παναγίας μέσα σε ατμόσφαιρα χαράς και θριάμβου. Τέσσερις άγγελοι κρατούν τη δόξα της, ενώ δύο άλλοι σε μονοχρωμία μέσα στο βαθυπράσινο ημικύκλιο του ουρανού ανοίγουν τις πύλες

Αναγέννηση, *Διαλέξεις 1986-1989*, Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα 1990, 187-196. Στις μελέτες αυτές περιλαμβάνεται και εκτενής σχετική ξένη βιβλιογραφία.

[14] Το «κατσίον» το βρίσκουμε σε παραστάσεις της Κοίμησης σε εικόνες του 15ου-16ου αι. και φαίνεται ότι η λεπτομέρεια αυτή επανέρχεται το 17ο αι.: Chatzidakis, *Icônes de Venise*, πίν. 14, 15, 70.130.

[15] Βλ. παραδείγματα, στο ίδιο, πίν. 14. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΓ΄ (1985-1986), εικ. 10 κ.ά.

του για να δεχτούν τη Θεοτόκο στη βασιλεία του Θεού. Οι απόστολοι, μοιρασμένοι σε δύο ημιχόρια, σπεύδουν από τα πέρατα της γης για να παραστούν στην κηδεία της Θεομήτορος και φέρονται μέσα σε γκριζοπράσινες νεφέλες, συνοδευόμενοι από έναν άγγελο[16].

Η συμμετοχή του κόσμου στο θλιβερό γεγονός του θανάτου της Παναγίας, που εκφράζεται συντηρητικά και συγκρατημένα σε παραστάσεις της βυζαντινής τέχνης και σε εικόνες της πρώιμης περιόδου της κρητικής ζωγραφικής[17], παίρνει στην εικόνα μας ευρύτερες διαστάσεις κάτω από την επίδραση της τέχνης της Αναγέννησης. Στους εξώστες των πλευρικών κτιρίων άντρες και γυναίκες διαφόρων ηλικιών χειρονομούν και εκφράζουν τη θλίψη τους: στον πρώτο εξώστη του αριστερού κτιρίου (Πίν. 244α) δύο άντρες, γέρος και μεσήλικας, συμπλέκουν με έκφραση απελπισίας τα χέρια τους· πιο πέρα ένας ηλικιωμένος ακουμπάει στο κιγκλίδωμα και παρακολουθεί με θλίψη τα γεγονότα. Στο δεύτερο εξώστη ένας άνδρας με καλύπτρα στο κεφάλι βγαίνει τρέχοντας και μια γυναικεία μορφή φαίνεται να σιγοκλαίει παράμερα. Σε ανάλογες στάσεις εικονίζονται οι αντίστοιχες πέντε μορφές στους δύο εξώστες του αντικρινού κτιρίου (Πίν. 244β). Ξεχωρίζει στον πρώτο εξώστη η γυναίκα με το παιδί στην αγκαλιά, αρχέτυπο σύμβολο της μητρότητας[18].

Παρ' όλα αυτά ο ζωγράφος της εικόνας μας δεν χρειάστηκε ίσως να αναζητήσει τα πρότυπά του απ' ευθείας στη Δύση. Είχαν προηγηθεί οι Κρητικοί ζωγράφοι του 16ου αι., οι οποίοι είχαν υιοθετήσει και αφομοιώσει στο έργο τους ανάλογα στοιχεία. Το εικονογραφικό σχήμα που προτείνει η εικόνα του Γεωργιλά Μαρούλη, το 1636, βρίσκεται πολύ κοντά στην εικονογραφία της εικόνας με την Κοίμηση της Κω (Πίν. 246), που η κ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου αποδίδει στο μεγάλο ζωγράφο του δεύτερου μισού του 16ου αι. Γεώργιο Κλόντζα ή στο περιβάλλον του· το ίδιο ισχύει και για τη συγγενική και σύγχρονή της εικόνα της Κοίμησης της μονής του Σινά[19]. Η παράσταση είναι πολυπρόσωπη και τα δύο πολυώροφα κτίρια με τις μικρογραφημένες μορφές στους εξώστες τους προβάλλονται προοπτικά. Παρ' όλα αυτά όμως η αντίληψη του χώρου παραμένει καθαρά βυζαντινή με το ανασήκωμα του ορίζοντα, την εφαρμογή της «εξ απόπτου» και αντίστροφης προοπτικής και την ασάφεια που υποβάλλει αυτός ο χώρος.

Η χρωματική κλίμακα της παράστασης δεν είναι πλούσια: κυριαρχούν τα πράσινα, από το λαδί μέχρι το βαθύ πράσινο, τα κόκκινα, το σκούρο κόκκινο και ιδιαίτερα το ανοιχτό, οι ώχρες και πολύ λίγο το γαλάζιο, αλλά τα χρώματα γενικά είναι λαμπερά. Τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη

[16] Το στοιχείο αυτό, που συναντούμε το 17ο αι. (βλ. και την εικόνα της Κοίμησης του Βίκτωρα: Chatzidakis, *Icônes de Venise*, πίν. 70), απαντά σε ανεπτυγμένο σχήμα στην Κοίμηση του Αγίου Γεωργίου του Staro Nagoričino (1318), όπου κάθε απόστολος φέρεται μέσα σε νεφέλη συνοδευόμενος από έναν άγγελο (G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, πίν. 99.1), επαναλαμβάνεται σε εικόνα του 1497 περίπου, της Galerie Tretjakov (V. Lazarev, *Russian Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Μόσχα 1983 (στα ρωσικά με αγγλική περίληψη), πίν. 116) και επιβιώνει το 17ο αι. (βλ. εικόνα του 1638/9 στη μονή Piva της Γιουγκοσλαβίας: V. Djurič, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 135-136, πίν. CVIII). Κοινό στοιχείο επίσης ανάμεσα στην Κοίμηση της εικόνας της Α.Σ.Κ.Τ. και στην Κοίμηση του Βίκτωρα είναι τα δέντρα πίσω από τα οικοδομήματα. Το δευτερεύον αυτό στοιχείο της παράστασης που βρίσκουμε συχνά σε κρητικές εικόνες του 15ου αι. (Κοίμηση του Μουσείου Κανελλοπούλου: *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London 1987, αριθ. 23. Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου στο Τορίνο και στο περιθώριο της εικόνας με τη Δέηση και το Δωδεκάορτο του Νικολάου Ρίτζου: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, έκδ. Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 1977 (στο εξής: *Εικόνες της Πάτμου*), πίν. 200 και 202) φαίνεται ότι επανέρχεται στην εικονογραφία της Κοίμησης το 17ο αι.

[17] Περίβλεπτος (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Paris 1910, πίν. 116.4), Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου στην Πινακοθήκη του Τορίνου (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 200).

[18] Το θεματολογικό στοιχείο των θεατών στους εξώστες απαντά συχνά στην τέχνη της Αναγέννησης και ύστερα: βλ. π.χ., B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, III, Phaidon Press, London 1968, πίν. 1493, 1622, 1734, 1738, 1739.

[19] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 15), 125-142.

των μορφών, εύσαρκα, πλάθονται με σκούρο καφετί προπλασμό που ξανοίγεται με ρόδινους τόνους και με λευκό χρώμα από λεπτές πυκνές γραμμές που αποδίδουν τα φώτα. Το αποτέλεσμα αυτού του τρόπου του πλασίματος είναι η έντονη αντίθεση ανάμεσα στα φώτα και τις σκιές. Τα πρόσωπα, χωρίς να είναι ιδιαίτερα εκφραστικά, έχουν ένα ανατολίτικο χαρακτήρα και δεν διακρίνονται για ομορφιά, συνεχίζοντας έτσι ένα αντικλασικό ρεύμα της βυζαντινής εποχής (Πίν. 245α-β). Τέλος, η πτυχολογία, παρόλο που είναι οργανωμένη σε γεωμετρικά σχήματα, παρουσιάζει μια ρευστότητα που επιτρέπει να αναδειχθεί ο όγκος του σώματος.

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (Πίν. Λ΄)

Η παράσταση του Ευαγγελισμού διαφέρει τελείως από τον παραδοσιακό βυζαντινό τύπο, όπου η Παναγία όρθια κρατεί με το αριστερό χέρι το αδράχτι και την πορφύρα και τείνει προς τον άγγελο το δεξί, και ο άγγελος, στραμμένος προς την Παρθένο, ευλογεί και κρατάει σκήπτρο στο αριστερό χέρι[20]. Η Παναγία εικονίζεται καθισμένη σε στάση δέησης. Γενικά αυτή η στάση της Παναγίας πηγάζει από δυτικά πρότυπα[21], όπως και ο τρόπος που πτυχώνεται το μαφόριό της πάνω στο κεφάλι[22], και το αναλόγιο με το βιβλίο, όπου αναγράφεται η προφητεία του Ησαΐα για τη Θεία Ενσάρκωση: *ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΕΝ ΓΑΣΤΡΕΙ ΕΞΗ ΚΑΙ ΤΕΞΗ ΙΟΝ ΚΑΙ ΚΑΛΕΣΟΥΣΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ (ΑΥΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ).* Η παρουσία του Ησαΐα γίνεται κανόνας στη ζωγραφική των Σιενέζων ζωγράφων του 14ου αι. υπό την επίδραση, όπως θεωρήθηκε, σύγχρονων λατινικών κειμένων, όπως το Meditationes vitae Christi του Pseudo-Bonaventura. Εκεί αναφέρεται ότι η Παναγία, την ώρα του Ευαγγελισμού της από τον άγγελο, διάβαζε την παραπάνω προφητεία του Ησαΐα για την Ενσάρκωση[23].

Εντελώς ασυνήθιστη είναι η στάση και η όλη εμφάνιση του αρχαγγέλου Γαβριήλ. Με μια κίνηση ανοιχτή, που ερμηνεύει το ορμητικό του πέταγμα, ιδιαίτερα θεατρική και αρμονική — κάποια αδεξιότητα σημειώνεται στη διευθέτηση των ποδιών — ο άγγελος ευλογεί με το δεξί χέρι υψωμένο και με το αριστερό, κατεβασμένο, προσφέρει τον κρίνο στην Παναγία. Φοράει βαθυπράσινο χιτώνα, από πάνω κόκκινο κοντό ένδυμα με χρυσή παρυφή, χρυσό θώρακα με φυτικό κόσμημα και δύο χερουβείμ[24] στο λαιμό και το στήθος, και ανοιχτόχρωμο κόκκινο ιμάτιο. Συνδυάζει το υπερχρονικό ένδυμα των αγγέλων με τη στολή του στρατιωτικού αγίου. Χρυσό διάδημα περιβάλλει τα ξανθωπά μαλλιά του. Το πρότυπο αυτής της εμφάνισης του αρχαγγέλου ανάγεται πιθανώς στη μανιεριστική μορφή του αγγέλου του Ευαγγελισμού σε μικρογραφία του κώδικα του Γεωργίου Κλόντζα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη (Πίν. 247α). Και η μορφή αυτή με τη σειρά της ακολουθεί σύγχρονό της δυτικό πρότυπο[25].

Θερμοί ρόδινοι τόνοι πάνω σε ανοιχτόχρωμο προπλασμό κάνουν τα πρόσωπα της Παναγίας και του αγγέλου να λάμπουν από υγεία και ομορφιά. Οι δύο πρωταγωνιστές της ευαγγελικής

[20] Είναι ο τύπος που επικράτησε μετά την Εικονομαχία και μέχρι την παλαιολόγεια εποχή και από εκεί υιοθετήθηκε από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους: Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Τ. 737 του Βυζαντινού Μουσείου, *ΑΑΑ* XVII (1984), 51.

[21] Βλ. π.χ. τη Maestà του Duccio, 1308-1311: B. Berenson, ό.π., II, πίν. 37.

[22] Βλ. τον τύπο «Madre della Consolazione»: Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 105, Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, πίν. 22, 23.

[23] D. Robb, The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries, *ArtB* XVIII (1936), 485. Pseudo-Bonaventura, *Meditationes vitae Christi*, κεφ. III.

[24] Το μοτίβο οφείλεται στην επίδραση ιταλικών προτύπων: βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*, έκδ. Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986, 77, εικ. 11, 165.

[25] Αθ. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608) και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*, Αθήναι 1977, 167-168, εικ. 52.

σκηνής προβάλλονται μπροστά από δύο πολυώροφα υστεροαναγεννησιακού τύπου και μνημειακού ύφους οικοδομήματα, που είναι τοποθετημένα σε πλάγιο άξονα για να υποβάλουν το βάθος. Παρ' όλα αυτά όμως ο χώρος διαμορφώνεται σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση και αισθητική. Τα οικοδομήματα είναι φανταστικά, το βάθος που υποβάλλουν αναιρείται από την οριζόντια στοά που τα συνδέει και τελικά με τη λοξή τους κατεύθυνση υπογραμμίζουν απλώς τα κύρια πρόσωπα της παράστασης και τη δράση τους. Έτσι ο ρόλος της ανθρώπινης μορφής παραμένει κυριαρχικός και καθοριστικός μέσα στην παράσταση και ο διακοσμητικός κατά κάποιο τρόπο χαρακτήρας του αρχιτεκτονικού βάθους τονίζεται και από τα χρώματα των οικοδομημάτων· το ροζ του κάτω ορόφου του δεξιού κτιρίου βρίσκεται σε αρμονική αντιστοιχία με το ίδιο χρώμα του άνω ορόφου του αριστερού κτιρίου και τούτο επαναλαμβάνεται αντίστροφα με το γαλάζιο χρώμα. Δημιουργείται έτσι ένα χιασμός στην κατανομή των χρωμάτων. Στο βάθος η στοά με τα αψιδωτά ανοίγματα και τους φεγγίτες υποβάλλει κάποια προοπτική, αλλά το μαρμάρινο βάθρο της αποδίδεται συμβατικά, όπως επίσης συμβατικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο η κολόνα του αριστερού οικοδομήματος στηρίζεται πάνω σε αυτό το βάθρο. Η παρουσία της στοάς παραπέμπει σε έργα ιταλικής Αναγέννησης, αλλά και αυτή τη φορά όχι άμεσα, γιατί το πρότυπο παρέχει και πάλι ο Γεώργιος Κλόντζας με το έργο του «Οἱ ἐν Ραϊθῷ πατέρες», που σώζεται στη μονή Σινά[26]. Αυτή η τρίτη αναφορά στο έργο του Κλόντζα είναι ενδεικτική για την επίδραση που άσκησε στους μεταγενεστέρους του ο μεγάλος αυτός ζωγράφος, που μαζί με το Δαμασκηνό σφράγισαν αναμφίβολα την καλλιτεχνική ζωή της εποχής τους[27].

Το Άγιον Πνεύμα, που κατευθύνεται προς την Παναγία, εκπορεύεται από το γαλάζιο ημικύκλιο του ουρανού από όπου προβάλλουν και έξι άγγελοι. Το μοτίβο αυτό των αγγέλων, που βρίσκουμε αναπτυγμένο με την ελευθερία που επιβάλλει η αναγεννησιακή τέχνη στη μικρογραφία με τον Ευαγγελισμό στον κώδικα του Κλόντζα[28], εδώ ερμηνεύεται με το συντηρητικό βυζαντινό τρόπο. Θα το βρούμε και πάλι ελεύθερα αναπτυγμένο σε έργα του 17ου αι., που δέχονται άμεσα την επίδραση της δυτικής τέχνης[29].

Ένα άλλο παράδειγμα πανομοιότυπο με την παράσταση του Ευαγγελισμού της εικόνας της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, μας δίνει μια εικόνα της συλλογής του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας[30] (Πίν. 247β). Διαφέρει λίγο το σκαμνί στο οποίο κάθεται η Παναγία, ο τρόπος που διαμορφώνονται τα δέντρα στο βάθος της σκηνής και επιπλέον, στην εικόνα της Βενετίας παραλείπεται το ημικύκλιο του ουρανού με τους αγγέλους. Προσεκτική όμως παρατήρηση μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι οι δύο εικόνες είναι έργα διαφορετικών ζωγράφων. Η εικόνα της Βενετίας έχει περισσότερο δυτικό χαρακτήρα, υπερέχει αισθητά σε ποιότητα και τα χρώματά της φαίνονται εντονότερα. Η εικονογραφική ομοιότητα των δύο έργων προκύπτει προφανώς από τη χρήση κοινού προτύπου. Συγγενική με την παράσταση της εικόνας της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών είναι και μια εικόνα του Ευαγγελισμού του 1646, έργο του Ρεθύμνιου πιθανώς ζωγράφου Μάρκου Τρουλλινού, που εντοπίστηκε από τον Κωνσταντίνο Καλοκύρη σε εκκλησία της Μυτιλήνης.

[26] Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, 175, πίν. 47.2 και K. Weitzmann, *Ikonen aus dem Katharinen-Kloster auf dem Berge Sinai*, Berlin 1980, αριθ. 20 και 23 (Λεύκωμα με λυτούς έγχρωμους πίνακες).

[27] Είναι πλέον βέβαιο ότι και ο Θεοτοκόπουλος, όταν έφυγε από το Χάνδακα το 1567, ήταν ένας από τους μεγαλύτερους, ίσως ο μεγαλύτερος ζωγράφος της Κρήτης: Ν. Παναγιωτάκης, ό.π. (υποσημ. 7), 25-26.

[28] Βλ. υποσημ. 25.

[29] Βλ. π.χ., τον Ευαγγελισμό του Εμμανουήλ Τζάνε, εικόνα του 1678 στο Μητροπολιτικό Μέγαρο των Ιωαννίνων: *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1986, εικ. 169.

[30] Chatzidakis, *Icônes de Venise*, 157, πίν. 74. 147. Μανούσακας - Παλιούρας, *Οδηγός*, 39. Ανάλογο τύπο ακολουθεί και μια εικόνα του 18ου αι. της Συλλογής Οικονομοπούλου (Χρ. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 22), 99, πίν. 201.174).

Κοινό στοιχείο ανάμεσα στις δύο εικόνες είναι κυρίως το ημικύκλιο του ουρανού με τους πανομοιότυπους σχεδόν έξι αγγέλους[31].

Οι δώδεκα προφήτες

Τις δύο κεντρικές σκηνές της εικόνας, την Κοίμηση και τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, πλαισιώνουν δώδεκα προφήτες: αριστερά, από πάνω προς τα κάτω, οι Ιακώβ[32], Γεδεών, Δαβίδ, Ιερεμίας, Ιεζεκιήλ, Ζαχαρίας, και δεξιά, οι Μωυσής, Ααρών, Σολομών, Ησαΐας, Αββακούμ και Δανιήλ. Εικονίζονται σε ημίτομα με τα σύμβολα των θεοφανειών τους, οι οποίες θεωρήθηκαν ως αλληγορίες-προεικονίσεις του μυστηρίου της Ενσάρκωσης και κατ' επέκταση της Παναγίας, μέσω της οποίας πραγματοποιήθηκε τούτο[33]. Και οι βιβλικές περικοπές των ειληταρίων που κρατούν αναφέρονται στην Παναγία. Μάλιστα για να μην υπάρξει καμιά παρανόηση, τα σύμβολα που αναφέραμε συνοδεύονται από το στηθάριο της Παναγίας με το Χριστό σε μονοχρωμία. Έτσι ο Ιακώβ (Πίν. 247γ) εικονίζεται, όπως πάντα, με την κλίμακα και η επιγραφή του ειληταρίου του, *καὶ ἰδοὺ κλῖμαξ ἐστηριγμένη ἐν τῇ γῇ* (Γένεσις, 28, 12), αναφέρεται στη θεοφάνεια της κλίμακας, που αποτελεί μια από τις κυριότερες προεικονίσεις της Παναγίας.

Πλάι στο Γεδεών εικονίζεται αγγείο γεμάτο νερό (Πίν. 247γ). Ο προφήτης εικονίζεται εκτός των άλλων και με το σύμβολο αυτό στον τρούλο της Περιβλέπτου του Μυστρά[34]. Συνήθως όμως η θεοφάνεια του Γεδεών συμβολίζεται με τον πόκο, που θεωρήθηκε ως το κατ' εξοχήν σύμβολο της παρθενικής σύλληψης του Χριστού. Η επιγραφή του ειληταρίου του Γεδεών αναφέρεται και στα δύο αυτά σύμβολα: *κ(αὶ) ἀπερύη δρόσος ἐκ τοῦ πόκου πλήρης λεκάνη ὕδατος* (Κριταί, 6, 38).

Πολλοί ψαλμοί του Δαβίδ έχουν θεωρηθεί ότι αναφέρονται στην Παναγία και στο ρόλο που διαδραμάτισε στο μυστήριο της Ενσάρκωσης. Στην εικόνα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών ο Δαβίδ κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: *Ἀνάστηθι, Κ(ύρι)ε, εἰς τὴν ἀνάπαυσίν σου σὺ καὶ ἡ κιβωτὸς τοῦ ἁγιάσματός σου* (Ψαλμ. ΡΛΑ΄, 8) (Πίν. 248α). Ο συμβολισμός της κιβωτού για την Παναγία χρησιμοποιείται συχνά στη λειτουργική ποίηση[35]. Συχνά επίσης ο Δαβίδ εικονίζεται με την κιβωτό, η οποία είναι άλλοτε η κιβωτός του Νώε και άλλοτε η σκηνή του μαρτυρίου, σε μνημεία της παλαιολόγειας εποχής και σε εικόνες με το θέμα «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται»[36].

Η πορφυρή πλάκα συνδέεται με το όραμα του Ιερεμία — επιγραφή του ειληταρίου του: *Ἑώρακα καὶ ἰδοὺ πλάκα ἐν εἴδι πορφυρῷ* (Πίν. 248β) — και είναι το σύμβολο με το οποίο ο προφήτης

[31] Κ. Καλοκύρης, Εικών αγνώστου Κρητός ζωγράφου του 17ου αιώνος, *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, ΚρητΧρον* 15-16 (1963), ΙΙ, 202-210 και ο ίδιος *Μελετήματα χριστιανικής ορθοδόξου αρχαιολογίας και τέχνης*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 161-168, εικ. 70, 73. Πέντε άγγελοι προβάλλουν από το ημικύκλιο του ουρανού και σε ιταλοκρητική εικόνα του 15ου αι. με την παράσταση του Ευαγγελισμού, στο Μουσείο της Βιτσέντσα της Ιταλίας, Π. Βοκοτόπουλος, Une icone de l'Annonciation au Musée de Vicence, *Résumés des communications du XVIIIe Congrès international d'études byzantines*, Moscou, 8-15 Αυγούστου 1991, σ. 1233.

[32] Οι πατριάρχες της Βίβλου Ιακώβ, Ααρών και Γεδεών δεν περιλαμβάνονται μεταξύ των καθαυτό προφητών, αλλά απεικονίζονται μαζί τους, γιατί υπήρξαν μάρτυρες θεοφανειών που σχετίζονται με την ενανθρώπιση του Θεού Λόγου μέσω της Παρθένου (J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, 166 και Ντ. Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά (στο εξής: Αι βιβλικαί προεικονίσεις), *ΑΔ* 25 (1970): Μελέται, 239).

[33] Για τις τυπολογικές συσχετίσεις των βιβλικών θεοφανειών με την Παναγία και το μυστήριο της Ενσάρκωσης, βλ. Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις, 217-251.

[34] Ό.π., 219.

[35] Σωφρονίου Ευστρατιάδου, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Paris 1930 (στο εξής: *Η Θεοτόκος*), 35.

[36] Βλ. παραδείγματα του 14ου και 15ου αι. στο άρθρο του Τ. Παπαμαστοράκη, Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-1988), 318, 320, και επιπλέον V. Djurić, ό.π. (υποσημ. 16), 127-128, 132, πίν. XCIII, XCV, CIII.

εικονίζεται σε πολλές μεταβυζαντινές εικόνες με το θέμα «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται»[37].

Στην παράσταση με τον προφήτη Ιεζεκιήλ δεσπόζει η κλειστή πύλη, πάνω στο κόκκινο βήλο της οποίας προβάλλεται το πράσινο στηθάριο της Παναγίας (Πίν. 248γ). Στο ειλητάριο του προφήτη το γνωστό χωρίο του, ελάχιστα παραλλαγμένο σε ορισμένα σημεία: *Ἡ πύλη αὕτη κεκλησμένη ἔσται οὐκ ἀνοιχθήσεται κ(αὶ) οὐδεὶς οὐ μὴ εἰσέλθῃ δι' αὐτῆς* (Ιεζ., 44, 2). Η «κεκλεισμένη πύλη» είναι από τις προσφιλέστερες προεικονίσεις της Παναγίας στα κείμενα και στην τέχνη[38].

Ο Ζαχαρίας, νέος και ωραίος, εικονίζεται με τη χρυσή επτάφωτη λυχνία (Πίν. 248δ). Στο ειλητάριό του αναγράφεται η σχετική με το όραμα της λυχνίας προφητεία του με κάποιες παρανοήσεις σε μερικές λέξεις: *Ἑώρακα κ(αὶ) ἰδοὺ χρυσῆ ἡ λυχνία κ(αὶ) τὸ λαμπάδιον ἐπάνω αὐτῆς* (Ζαχ. 4, 2). Γύρω από το συμβολισμό της Παναγίας ως λυχνίας έχει αναπτυχθεί μεγάλη φιλολογία[39].

Ο Μωυσής παριστάνεται με έκφραση έκπληξης μπροστά στο θαύμα της βάτου (Πίν. 249α). Και η επιγραφή του ειληταρίου του αναφέρεται σ' αυτό το όραμα: *Παρελθὼν ὄψομαι τὸ ὅραμα τὸ μέγα το(ῦτο) ὅτι οὐ κατακαίεται ἡ βάτος* (Έξοδος, 3, 3). Το θαύμα της βάτου συσχετίσθηκε πολύ νωρίς τυπολογικά με την Παναγία τόσο στην υμνολογία όσο και στη βυζαντινή τέχνη[40].

Ο Ααρών (Πίν. 249α) κρατεί με το αριστερό χέρι ειλητάριο που φέρει την επιγραφή: *Ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ῥίζης Ἰεσαὶ κ(αὶ) ἄνθος ἐκ τῆς ῥίζης ἀναβίσεται* (Ησαΐας, 11, 1), και με το δεξί χέρι τη «βλαστήσασαν ράβδον», που αναφέρεται στο γνωστό θαύμα της εκλογής του Ααρών ως αρχιερέως, σύμφωνα με την αφήγηση των Αριθμών (17, 16-24). Η ράβδος αυτή θεωρήθηκε ως ένα από τα κύρια σύμβολα της Ενσάρκωσης και της Παναγίας.

Ο Σοφός προφήτης Σολομών, σύμφωνα με το χαρακτηρισμό που του δίνει η εικόνα μας (Πίν. 249β), κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: *Πολλαὶ θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν, πολλαὶ ἐκτήσαντο πλοῦτον, σὺ δὲ ὑπέρκεισαι κ(αὶ) ὑ(περῆρας πάσας)* (Παροιμίαι, 29, 29). Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι ο Σολομών απευθύνεται στην Παναγία, γιατί η λέξη θυγάτηρ, σύμφωνα με τους βυζαντινούς θεολόγους και υμνογράφους, αποτελεί πάντοτε αλληγορία της[41].

Η αρχοντική μορφή του Ησαΐα συνοδεύεται από ένα σεραφείμ (Πίν. 249γ). Στο ειλητάριο του προφήτη διαβάζουμε την επιγραφή: *Καὶ ἀπεστάλη πρός με ἓν τῶν σεραφεὶμ κ(αὶ) ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ εἶχεν ἄνθρακα ὃν τῇ λαβίδι ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ θυσιαστηρίου* (Ησαΐας, 6, 6). Ο Ησαΐας θεωρήθηκε ως ο κατ' εξοχήν προάγγελος της Ενσάρκωσης και στην τέχνη συνδέθηκε με διάφορα σύμβολα που σχετίζονται με τη θεοφάνειά του αναφορικά με την Παναγία, όπως η μυστική λαβίδα και εδώ το σεραφείμ[42].

[37] V. Djurić, ό.π., 118, 127-128, 132-133, πίν. LXXVI, XCIV, CIII. Η κ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου μου επισήμανε ότι ο προφήτης Ιερεμίας εικονίζεται με την πλάκα και την επιγραφή στο ειλητάριό του *Ὁδὸν εἶδόν σε πρόξενον σωτηρίας* στην παράσταση «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών στα Γιάννενα (διακόσμηση του 1542)· την ευχαριστώ πολύ για την πληροφορία. Στην «Ερμηνεία» του Διονυσίου του εκ Φουρνά ο Ιερεμίας σε μία περίπτωση συνδυάζεται με την επιγραφή: *Ὁδόν σε εἶδον Ἰσραήλ, κόρη, νέαν / ζωῆς πρὸς τρίβους ὁδηγοῦσαν, παρθένε* (Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εν Πετρουπόλει 1909, 282). Η πλάκα ως τύπος της Παναγίας είναι προφανώς το σήμα αυτής της οδού η οποία μνημονεύεται στη μονή των Φιλανθρωπηνών και στο δίστιχο της «Ερμηνείας». Στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης (1401), στην παράσταση «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» ο Ιερεμίας εικονίζεται με γέφυρα (Τ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 318).

[38] Ο συμβολισμός της «κλειστής πύλης» μελετήθηκε διεξοδικά από την G. Babić, L'image symbolique de la «Porte Fermée» à Saint-Clément d'Ohrid, *Synthronon*, Paris 1968, 145-151.

[39] Ευστρατιάδου, *Η Θεοτόκος*, 43-44.

[40] Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις, 221-224.

[41] Ευστρατιάδου, *Η Θεοτόκος*, 29.

[42] Στην κομνήνεια εικόνα της Παναγίας με τους προφήτες της μονής του Σινά ένα σεραφείμ προσφέρει στον Ησαΐα τον άνθρακα (Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, Α΄, Αθήναι 1956, εικ. 54). Και στην Παναγία Ljeviška στο Prizren της Γιουγκοσλαβίας, ο Ησαΐας συνοδεύεται από το σεραφείμ (G. Babić, ό.π., 150).

Στην παράστασή μας, η ιδιαίτερα ογκηρή και εντυπωσιακή μορφή του Αββακούμ συνδέεται με το όρος Θαιμάν (Πίν. 249δ). Στο ειλητάριο του προφήτη η επιγραφή: *Ὁ Θεὸς ἀπὸ Θαιμὰν ἥξει καὶ ὁ ἅγιος ἐξ ὄρους κατασκίου δασέως* (Αββακούμ, 3, 3). Το όρος Θαιμάν είναι από τους συνηθέστερους τύπους της Παναγίας στην υμνογραφία[43] και η θεοφάνεια αυτή εικονογραφείται συχνά στην τέχνη και ιδιαίτερα στα πλαίσια της παράστασης του «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται».

Τέλος ο Δανιήλ, μορφή επίσης ογκηρή, φέρει στην κεφαλή το περσικό κάλυμμα (Πίν. ΚΘ΄). Το πρόσωπό του έχει καταστραφεί σχεδόν ολόκληρο. Στο ειλητάριό του διαβάζουμε: *Ἐτμήθη λίθος ἀπὸ ὄρους ἄνευ χειρός* (Δανιήλ, 2, 34). Πλάι του, το όρος με το στηθάριο της Παναγίας είναι το αλατόμητο όρος του οράματός του, ενώ ο δεύτερος πέτρινος όγκος είναι μάλλον «ὁ λίθος ὁ πατάξας τὴν εἰκόνα» από το ίδιο όραμα και ο οποίος συμβολίζει στην εκκλησιαστική υμνογραφία το Χριστό[44].

Εκτός από το Δαβίδ και το Σολομώντα, που φορούν τη βασιλική στολή, και τον Ααρών με την εβραϊκή αρχιερατική στολή, οι υπόλοιποι προφήτες είναι ντυμένοι με το υπεριστορικό ένδυμα, το χιτώνα και το ιμάτιο. Σ' όλα αυτά τα ενδύματα, όπως και στα άλλα μέρη της εικόνας, το κόκκινο εναλλάσσεται συνήθως με το συμπληρωματικό του πράσινο. Περιορισμένη είναι η χρήση του γαλάζιου χρώματος στο ένδυμα του Σολομώντα και στο χιτώνα του Ιακώβ. Το λευκό έχει χρησιμοποιηθεί μόνο για να αποδοθούν τα φώτα.

Η επιλογή των δώδεκα προφητών και ο συνδυασμός τους με τις σκηνές της Κοίμησης και του Ευαγγελισμού της Παναγίας δεν είναι τυχαία γεγονότα· αντιθέτως μάλιστα δείχνουν βαθιά γνώση του χριστιανικού δόγματος και της χριστιανικής υμνολογίας και εικονογραφίας, που σίγουρα διέθετε ο πιο πιθανός εμπνευστής αυτού του συνδυασμού, ο λόγιος Μελέτιος Βλαστός. Οι προφήτες ολόσωμοι ή σε ημίτομα με τα σύμβολα της Ενσάρκωσης από την Παλαιά Διαθήκη, καθώς και με ειλητάρια με επιγραφές αναφερόμενες σ' αυτό το μυστήριο, συνδυάζονται κανονικά με την Παναγία Βρεφοκρατούσα (Πίν. 250-251). Πρόκειται για το εικονογραφικό θέμα του «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται», το οποίο δημιουργήθηκε μάλλον το 12ο αι. και πήρε το όνομά του πολύ αργότερα, το 18ο αι. στην «Ερμηνεία» του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Το θέμα αυτό είχε μεγάλη διάδοση στη βυζαντινή, αλλά κυρίως στη μετά την Ἅλωση περίοδο[45]. Η υποκατάσταση λοιπόν της Παναγίας με δύο θέματα που σχετίζονται απόλυτα μ' αυτή, και μάλιστα με τον Ευαγγελισμό, κατ' εξοχήν συμβολική παράσταση της Ενσάρκωσης, και την Κοίμηση, ήταν θεμιτή για τον εμπνευστή της εικονογραφίας της εικόνας μας, και ιδιαίτερα λεπτή και ευφυής. Ἀλλωστε στην υμνογραφία οι δύο σκηνές έχουν συχνά συνδεθεί μεμονωμένα με τύπους της Παναγίας από την Παλαιά Διαθήκη, και στη βυζαντινή εικονογραφία προφήτες με τα βιβλικά σύμβολα της Παναγίας έχουν συνυπάρξει μ' αυτές τις παραστάσεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι σε Ομιλία στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, η οποία αποδιδόταν λανθασμένα στον Ιωάννη Δαμασκηνό, η Παναγία αποκαλείται *ἡ φλογοφόρος βάτος, ἣν εἶδέ ποτε ὁ παμβόητος ἐν ὄρει Σινᾶ Μωϋσῆς*[46]. Η 9η ωδή του κανόνα που ψάλλεται στον Ὄρθρο

[43] Ευστρατιάδου, *Η Θεοτόκος*, 25.

[44] Στο Ψαλτήριο Chludov (φ. 64) παριστάνεται το όρος με το στηθάριο της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στην κορυφή και στη βάση του βρίσκεται ο «λίθος ὁ πατάξας τὴν εἰκόνα», ο οποίος συμβολίζει το Χριστό στην εκκλησιαστική υμνογραφία (A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 199, εικ. 147). Στο Ψαλτήριο του Bristol του Βρετανικού Μουσείου (Add. 40731, φ. 105ν) η τυπολογία της σκηνής εκφράζεται και με την επιγραφή: *ὄρος ἐστὶν ἡ Θ(εοτό)κος· λίθος δὲ ὁ Χ(ριστό)ς* (βλ. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris 1966, 60, πίν. 53). Ανάλογη τυπολογική ερμηνεία του σχετικού χωρίου του Δανιήλ έχουμε και στα μοναστικά ψαλτήρια του 11ου αι., όπως δείχνει π.χ. η μικρογραφία του Θεοδώρου του Βρετανικού Μουσείου (Add. 19352, φ. 84r) (S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris 1970, 37, εικ. 136).

[45] Βλ. Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις, 246-248.

[46] *PG* 96, στ. 649Β.

της εορτής του Ευαγγελισμού περιλαμβάνει τις εξής τυπολογικές συσχετίσεις: *Δανιήλ σε ὄρος καλεῖ νοητόν· Γεννήτριαν Θεοῦ ὁ Ἡσαΐας· Βλέπει δὲ ὡς πόκον Γεδεών· Ὁ Δαβὶδ δέ, Ἁγίασμα φάσκει, πύλην δέ σε ἄλλος*[47]. Στην Ομιλία του Ανδρέα Κρήτης στην Κοίμηση, η Παναγία αποκαλείται *ὁ καθαρώτατος πόκος τῆς οὐρανίου δρόσου*[48] κ.ά.

Ολοσέλιδη μικρογραφία με το θαύμα του πόκου του Γεδεών αποτελεί την προμετωπίδα της Ομιλίας στον Ευαγγελισμό του μοναχού Ιακώβου στον κώδικα του Βατικανού[49] (Vat. gr. 1162, φ. 110ν). Στην τοιχογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Staro Nagoričino (1318) περιλαμβάνονται οκτώ ημίτομα προφητών με ενεπίγραφα ειλητάρια και τα σύμβολα της Παναγίας[50]. Στην ίδια εκκλησία, κάτω από τα πρόσωπα της σκηνής του Ευαγγελισμού, εικονίζονται οι προφήτες Δανιήλ και Ιακώβ με τα σύμβολα των θεοφανειών τους και ειλητάρια με επιγραφές που αναφέρονται στον Ευαγγελισμό[51].

Οι άγιοι

Οι μορφές των έξι αγίων της εικόνας εικονίζονται με απόλυτη αντιστοιχία ως προς την ιδιότητά τους — ευαγγελιστές, επίσκοποι, μάρτυρες — αλλά με μικρή απόκλιση των δεξιών μορφών από την οριζόντια γραμμή. Όρθιες ή καθιστές είναι μισοκομμένες και έχουν έντονα μνημειακό χαρακτήρα. Το ζωγραφικό χώρο συμπληρώνουν συνήθως οικοδομήματα υστεροαναγεννησιακού τύπου, που συναντούμε συχνά στην κρητική ζωγραφική από το 16ο αι. και μετά, και ιδιαίτερα στα έργα του Γεωργίου Κλόντζα[52].

Ο ευαγγελιστής Ματθαίος εικονίζεται καθισμένος και γράφει το ευαγγέλιό του (*Βίβλος Γενέσεως*). Συνοδεύεται από το σύμβολό του, τον άγγελο (Πίν. 252α). Το πάρισό του, ο ευαγγελιστής Ιωάννης, γράφει επίσης το θεόπνευστο ευαγγέλιο (*Ἐν ἀρχὴ (ἦν) ὁ Λόγος*). Πλάι του εικονίζεται το σύμβολό του, ο αετός (Πίν. 252β).

Ο άγιος Νικόλαος, μετωπικός και αυστηρός, κάθεται σε θρόνο (Πίν. 253α). Ως επίσκοπος φορεί την αρχιερατική στολή και ευλογεί. Με το άλλο χέρι κρατεί κλειστό ευαγγέλιο. Η πτυχολογία των ενδυμάτων του είναι έντονα γεωμετρική και ξηρή. Ο θρόνος έχει τον μπαρόκ χαρακτήρα των θρόνων που συναντούμε συχνά σε έργα ζωγράφων του 17ου αι., όπως ο Εμμανουήλ Τζάνες και ο Θεόδωρος Πουλάκης[53]. Το πάρισό του, ο άγιος Ελευθέριος, έχει ανάλογα χαρακτηριστικά, αλλά διακρίνεται από την ιδιότυπη κουρά του λατίνου ιερωμένου — λόγω προφανώς της καταγωγής του από τη Ρώμη[54] (Πίν. 253γ). Τέλος, ο άγιος Γεώργιος (Πίν. 253β) και η αγία Παρασκευή (Πίν. ΚΘ΄) έχουν αντίστοιχα τα χαρακτηριστικά του στρατιωτικού αγίου και του μάρτυρα. Τα χρώματα που κυριαρχούν κι εδώ είναι το κόκκινο, το πράσινο και το χρυσαφί με λίγους υπόλευκους και καφετιούς τόνους.

Αν θελήσουμε λοιπόν, ύστερα από όλα αυτά, να αποτιμήσουμε την τέχνη του Γεωργιλά Μαρούλη, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι ο ζωγράφος αυτός έχει ένα ύφος προσωπικό· η τέχνη του

[47] Μηναίον Μαρτίου.

[48] *PG* 97, στ. 1069Α.

[49] C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell'evangeliario greco urbinate (cod. Vat. Urbin. gr. 2)*, Roma 1910, πίν. 46.

[50] G. Millet - A. Frolow, ό.π. (υποσημ. 16), πίν. 99.1.

[51] Ό.π., πίν. 79.3.

[52] Βλ. Μανούσακας - Παλιούρας, *Οδηγός*, πίν. ΚΒ΄, ΚΣΤ΄, Chatzidakis, *Icônes de Venise*, πίν. 37, VI, 51.

[53] Ν. Β. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής, θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήναι 1962, πίν. 19, 29β, 66β, 67.

[54] *Synaxarium CP*, στ. 307-310. Βλ. και την εικόνα αριθ. 20 στο *Icônes grecques et russes, Galerie Nikolenko*, Paris 1975.

μαρτυρεί ιδιαίτερη ποιότητα, αλλά διαφέρει από την κλασική κρητική τέχνη με το σφιχτό πλάσιμο, με τη γεωμετρικά οργανωμένη πτυχολογία και το συντηρητικό ύφος, που αντιπροσωπεύεται στις αρχές του 17ου αι. κυρίως από τον Εμμανουήλ Λαμπάρδο[55] (Πίν. 254) και τον Ιερεμία Παλλαδά[56]. Έχει περισσότερο ζωγραφικό χαρακτήρα, που εκφράζεται με την ογκηρότητα των μορφών, το πιο ελεύθερο πλάσιμο των γυμνών μερών τους και με τη ρευστότητα της πτυχολογίας, που παρατηρείται στις περισσότερες μορφές.

Ο Μανόλης Χατζηδάκης έχει επισημάνει την ύπαρξη δύο διαφορετικών τάσεων στην κρητική σχολή ζωγραφικής ήδη από το 15ο αι.: μιας τάσης κλασικής, «που επιβάλλει στα παλαιολόγεια υποδείγματα σύνθεση πιο σφικτά οργανωμένη, με έντονη διάθεση ευρυθμίας, με πρόσωπα γαλήνιας ομορφιάς, με σχέδιο πιο σταθερό, με πτυχολογία πιο γεωμετρικά οργανωμένη, αλλά χρωματικά πιο πλούσια», και της «παράλληλης τάσης με ζωγραφικότερους τρόπους ή που αποβλέπουν σε δραματικότερη έκφραση χωρίς ενδιαφέρον για την ευμορφία των προσώπων, όπως δηλώνουν οι εικόνες, οι οποίες μπορούν να θεωρηθούν ότι συνεχίζουν ένα αντικλασικό ρεύμα της βυζαντινής ζωγραφικής»[57]. Στην εικόνα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών παρατηρούμε έναν εκλεκτισμό και συγκερασμό αυτών των τάσεων. Υπερισχύει βέβαια η ζωγραφικότητα, αλλά υπάρχει και ο αντικλασικός χαρακτήρας που σημειώσαμε στις μορφές της Κοίμησης, και ο κλασικός κρητικός χαρακτήρας. Ο τελευταίος είναι φανερός στην ευπρέπεια και τη χάρη που έχουν κυρίως οι μορφές των προφητών, ενώ και η χρωματική κλίμακα με τα έντονα και λαμπερά χρώματα είναι χαρακτηριστικά κρητική.

Ο ζωγράφος μας που κατοικούσε, όπως μας πληροφορεί το νοταριακό έγγραφο, στο Ρέθυμνο, είναι πολύ πιθανό να διατηρούσε εργαστήριο στο Χάνδακα, που ήταν το μεγαλύτερο εμπορικό και καλλιτεχνικό κέντρο του νησιού, με πλουσιότερη αγορά και περισσότερες ευκαιρίες εργασίας απ' ό,τι προσέφεραν τα άλλα αστικά κέντρα της Κρήτης, το Ρέθυμνο και τα Χανιά. Άλλωστε είναι γνωστό από αρχειακές πηγές ότι ανάμεσα στα 1590 και 1620 παρατηρείται μια τάση μετακίνησης καλλιτεχνών στο Χάνδακα. Οικογένειες φημισμένων ζωγράφων, όπως των Λαμπάρδων και των Νταρόνων, εγκατέλειψαν το Ρέθυμνο και ήρθαν να εγκατασταθούν στο Χάνδακα, κέντρο με καλλιτεχνική παράδοση που είχε αναδείξει μεγάλα ονόματα ζωγράφων, όπως ο Δαμασκηνός και ο Κλόντζας, και έδινε μεγαλύτερες δυνατότητες επικοινωνίας με τη Βενετία και άλλα αστικά κέντρα[58].

Η εικόνα πρέπει να προοριζόταν για κάποιο τύμπανο μεγάλης εκκλησίας, που θα απέλυγε σε γοτθικό τόξο. Είναι πολύ πιθανό ο Μελέτιος Βλαστός να είχε αναλάβει να διοχετεύσει αυτή την εικόνα σε εκκλησία και μάλιστα στην Παναγία την Τριμάρτυρη της οποίας ήταν εφημέριος, σκέψη που υποβάλλει και το θέμα της εικόνας, που σχετίζεται άμεσα με την Παναγία. Η ύπαρξη της Παναγίας της Τριμάρτυρης μαρτυρείται στις πηγές από τα τέλη του 16ου αι. Ήταν ορθόδοξη εκκλησία σε κατοικημένη περιοχή του Χάνδακα, όχι ενοριακή, και αποτέλεσε σημαντικό θρησκευτικό και πνευματικό κέντρο των ορθοδόξων της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Για τη διακόσμησή της επιστρατεύθηκαν μερικοί από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της εποχής, όπως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός που φιλοτέχνησε τις δεσποτικές εικόνες της με το Χριστό, την Παναγία, τον άγιο Αντώνιο, και ίσως και άλλες εικόνες, ο Ιερεμίας Παλλαδάς που φιλοτέχνησε το σταυρό της επίστεψης του τέμπλου της και άλλα έργα, και ο σημαντικότερος γλύπτης της εποχής Θωμάς Μπενέτος[59]. Επομένως η αφιέρωση ενός έργου σε αυτή την εκκλησία καταξίωνε κοινωνικά το

[55] Βλ. Μανούσακας - Παλιούρας, *Οδηγός*, πίν. Ι΄, ΙΗ΄, ΚΘ΄.

[56] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 50.

[57] Ό.π., 26.

[58] Καζανάκη-Λάππα, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, 183-184.

[59] Παπαδία-Λάλα, *Το Monte di Pietà του Χάνδακα*, 66-71, 149, 152.

δωρητή και αναδείκνυε το δημιουργό του, ο οποίος όμως θα έπρεπε ήδη να διαθέτει κάποια φήμη. Είναι λοιπόν πολύ πιθανό ο Χρυσολωράς, που δαπάνησε το σημαντικό ποσό των 250 λιρών για ένα έργο φιλόδοξο, απ' ό,τι δείχνουν οι διαστάσεις του, να το αφιέρωσε στη φημισμένη εκκλησία της Παναγίας της Τριμάρτυρης, και ο Γεωργιλάς Μαρούλης να θεωρούνταν καλός ζωγράφος στην εποχή του, όπως άλλωστε μαρτυρεί και η ποιότητα της τέχνης του. Οι πολύτιμοι θησαυροί της εκκλησίας διασώθηκαν χάρη στην παρέμβαση των ορθοδόξων του Χάνδακα λίγο πριν από την παράδοση της πόλης στους Τούρκους το 1669[60].

Summary

A CRETAN ICON OF 1636 BY THE RETHYMNO PAINTER GEORGILAS MAROULES

NAFSIKA PANSELINOU

The Art Collection of the Athens School of Fine Art also includes a Cretan icon (Pl. ΚΘ΄). The top is a pointed arch; the greatest height is 202 cm, the greatest width 169 cm and the total thickness of the wood 3.5 cm. It depicts the Dormition and Annunciation of the Virgin, twelve prophets, two angels and six saints: the evangelists Matthew and John the Theologian, the bishop-saints Nicholas and Eleutherios and the martyrs George and Paraskevi. In the two corners of the base of the icon can be seen on the left the figures of the donors and on the right the dedicatory inscription, the greater part of which has been destroyed: ΔΕΗΣΗΣ ΤΟΥ [ΔΟΥΛΟΥ] [Τ]ΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΤΖΟΥΑΝΕ ΧΟΥΣΩ - - - [Α]ΜΑ ΣΥΜΒΙ[Α] - - - [ΑΥ]ΤΟΥ - - - ΧΕΙΡ - - - ΑΧΛΣΤ.

The details of the icon in the Athens School of Fine Art match those of the order contract for an icon preserved in the Venetian Archives and published by the byzantinist Maria Kazanaki-Lappa. This identification of a contract and an icon is important since it is very rare. The notarial document tells us that Giovanni Chrysoloras, a wealthy burgher of Candia, commissioned the icon from the painter Georgilas Maroules, an inhabitant of Rethymno. The painter was introduced to the client by the preacher Meletios, who was clearly Meletios Vlastos, priest at the church of the Panayia Trimartyri in Candia. As regards the rest, the document is the usual type of written order for an icon and contains essential details, such as the subject of the icon, the agreement about the materials, the painter's fee, the method of payment, the time limit for delivery and the penalty clause.

[60] Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Μεσαιωνικά μνημεία Ιονίων Νήσων, *ΑΔ* 23 (1968): Χρονικά, 323 (Κέρκυρα, Δημοτικόν Νεκροταφείον). Καζανάκη-Λάππα, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, 204, σημ. 89. Α. Χ. Τσίτσας, Τριμάρτυρος, Ναός των Κρητών προσφύγων στην Κέρκυρα, *Δελτίον Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας* 19 (1982), 174-175. Παπαδία-Λάλα, *Το Monte di Pietà του Χάνδακα*, 68.

The twelve prophets, who were not included in the contract and who flank the scenes of the Dormition and the Annunciation, are portrayed with the symbols of their theophanies; these were considered as allegories-prefigurations of the mystery of the Incarnation and by extension of the Virgin, through whom this came to pass. The prophets-witnesses of theophanies, who are usually depicted with the Virgin and Child in representations of "The Prophets Above" (Ἄνωθεν οἱ Προφῆται), are here combined with two themes that are absolutely related to the Virgin: the Annunciation, which is the supreme symbolic representation of the Incarnation, and the Dormition of the Virgin. Moreover, the two scenes have often been connected with types of the Virgin from the Old Testament, in both hymnography and iconography. The man who inspired this combination was probably the preacher and scholar Meletios Vlastos, who would undoubtedly have been very familiar with Christian hymnography and iconography.

The Dormition of the Virgin, with clear influences from Renaissance art, presents an iconographic scheme similar to that of the icon of the Dormition on the island of Kos, which Mrs Acheimastou-Potamianou attributes to Klontzas or his circle. The representation of the Annunciation has a completely Western air, with the stance of the Virgin and the angel (the prototype goes back to Georgios the prophecy of Isaiah related to the Incarnation, and with the type of the buildings that frame the figures. In spite of this, however, in both representations the space is organized in accordance with the Byzantine tradition and aesthetic. The buildings, too, rising up beside the isolated figures of the saints of the icon have a post-Renaissance character, and the episcopal thrones on which Sts. Nicholas and Eleutherios are seated are like the Baroque thrones we see in seventeenth-century paintings.

The painter Georgilas Maroules has a personal style; his work exhibits a special quality, but it differs from classical Cretan art, which is characterized by tight modelling, geometrically organized garment folds and conservative style, chiefly represented in the seventeenth century by Emmanuel Lampardos and Hieremias Palladas. Maroules's style possesses a more pictorial character, expressed in the bulkiness of the figures, the freer modelling of their uncovered parts and the fluidity of the folds, apparent in most of the figures.

Manolis Chatzidakis has pointed out the existence of two distinct tendencies in the Cretan School of painting as early as the fifteenth century: a classical tendency "which imposes on the Palaeologan models a more tightly organized composition, with a strong tendency to rhythm, with faces of tranquil beauty, a firmer design, more geometrically organized and chromatically richer folds", and a second parallel tendency to "more pictorial methods...". Nevertheless the classical Cretan character of the icon in the Athens School of Fine Art is apparent from the decorum and elegance of the figures of the prophets in particular, while the chromatic scale and strong brilliant colours are typically Cretan.

The painter, who lived in Rethymno, probably had an atelier in Candia, which was the big commercial and artistic centre of Crete. The icon must have been intended for a tympanum in a large church terminating in a Gothic arch. Meletios Vlastos had probably undertaken to place this icon in a church, no doubt the Panayia Trimartyri of which he was the priest; this is also suggested by the subject of the icon, which is directly connected with the Virgin. The church of the Trimartyri, an important religious and spiritual centre of Orthodoxy during roughly the last hundred years of Venetian rule on Crete, had been adorned with other works by great artists of the time, like Michael Damaskinos, Hieremias Palladas and the sculptor Thomas Benetos.

Η ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΘΕΟΣΚΕΠΑΣΤΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΦΟ

ΑΘ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Στην εκκλησία της Παναγίας Θεοσκέπαστης στην Πάφο βρισκόταν μέχρι πρόσφατα μια αμφιπρόσωπη εικόνα. Η εικόνα αυτή, αφού συντηρήθηκε, μεταφέρθηκε στο Βυζαντινό Μουσείο της Μητρόπολης Πάφου. Η εικόνα ήταν λιτανευτική και στηριζόταν σε πάσσαλο, όπως πολλές άλλες εικόνες της Κύπρου, για να μεταφέρεται εύκολα κατά τις λιτανείες. Τέτοιες γνωστές εικόνες είναι οι εικόνες του Χριστού και της Παναγίας της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου[1] της Παναγίας της Αρακιώτισσας[2], οι αμφιπρόσωπες εικόνες της Σταύρωσης και της Παναγίας Οδηγήτριας από την εκκλησία του Αγίου Λουκά στη Λευκωσία[3], η εικόνα της Παναγίας Αθανασιώτισσας και της Αποκαθήλωσης[4] από τον Καλοπαναγιώτη κ.ά. Όπως και στις άλλες περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν, ο πάσσαλος, στον οποίο στηριζόταν η εικόνα της Παναγίας Θεοσκέπαστης, κόπηκε για να προσαρμοστεί η εικόνα στο μεταγενέστερο εικονοστάσιο της εκκλησίας. Για τον ίδιο λόγο κόπηκε και τμήμα του αριστερού και του κάτω έξεργου πλαισίου της εικόνας.

Η εικόνα αποτελείται από μια μονοκόμματη σανίδα, διαστάσεων 1 × 0,72 μ. σήμερα. Στη μια πλευρά η σανίδα είναι ελαφρά σκαμμένη ώστε να σχηματίζεται μια πλατιά επιφάνεια, που περιβάλλεται από στενό έξεργο πλαίσιο. Και στις δύο πλευρές της εικόνας η προετοιμασία είναι τοποθετημένη απ' ευθείας στο ξύλο. Τούτο είχε σαν συνέπεια την πτώση της προετοιμασίας και του χρώματος στο σημείο που δημιουργήθηκε κατακόρυφη ρωγμή και στις δύο πλευρές της εικόνας.

Στην πλευρά που περιβάλλεται από το έξεργο πλαίσιο είναι ζωγραφισμένη η Παναγία δεξιοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας. Η πλευρά αυτή, που ήταν εκτεθειμένη στο εικονοστάσι, έπαθε και τη μεγαλύτερη φθορά. Ο Χριστός και το κάτω μέρος της Θεοτόκου καταστράφηκαν σχεδόν τελείως από τα φιλήματα των πιστών και τα κεριά που, φαίνεται, κολλούσαν στην εικόνα. Μόνο έτσι μπορεί να εξηγηθεί το κάψιμο του ξύλου στην πρόσθια όψη της εικόνας. Από τον Χριστό σώζεται σήμερα μόνο το ευρύ μέτωπο και μεγάλο μέρος της κόμης, τμήμα του έξεργου φωτοστεφάνου, τα φρύδια, το βλέφαρο και τμήμα του αριστερού ματιού και τα πέλματα των ποδιών στο αριστερό μέρος της εικόνας. Διατηρείται όμως καλά το πρόσωπο και τμήμα του αριστερού ώμου και του σώματος της Θεοτόκου. Στην άλλη όψη εικονίζεται στηθαίος άγιος, νέος, μαυροδιχαλογένης, σε στάση μετωπική, που κρατά στο δεξί χέρι δόρυ που μόλις διακρίνεται, και ασπίδα και ξίφος στο αριστερό.

[1] C. Mango - E. Hawkins, The hermitage of St Neophytos and its wall paintings, *DOP* 20 (1966), 160-162, εικ. 54-57. A. Papageorghiou, *Icônes de Chypre*, Paris-Genève 1967 (στο εξής: *Icônes*), 19, 23. Α. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου*, Μουσείο Μπενάκη (Εισαγωγή, περιγραφή και φωτογράφηση εικόνων Α. Παπαγεωργίου), Αθήνα 1976 (στο εξής: *Βυζαντινές εικόνες*), 30-31 (Παναγία), 32-33 (Χριστός).

[2] Α. Παπαγεωργίου, Δύο βυζαντινές εικόνες του 12ου αιώνα, *RDAC* 1976. Ο ίδιος, *Βυζαντινές εικόνες*, 34-35.

[3] D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, πίν. XLI, 114 και 115. Papageorghiou, *Icônes*, 27, 36-37. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 56-57, 74-77.

[4] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 84-87.

Η Θεοτόκος (Πίν. 255) εικονίζεται στο συνηθισμένο τύπο της δεξιοκρατούσας Οδηγήτριας. Φορεί καστανόχρωμο μαφόριο με πολλές χρυσοκονδυλιές και πλατιά ταινία σε πιο βαθύ χρώμα, που στολίζεται με κόκκινους τριγωνικούς και στρογγύλους πολύτιμους λίθους. Η πάνω πλευρά της ταινίας καταλήγει σε προεξοχές με τριγωνική απόληξη. Κάτω από το μαφόριο μόλις διακρίνεται ο κεκρύφαλος, χρώματος μπλε με χρυσή ταινία. Πάνω από το μαφόριο η Θεοτόκος φορεί λοξά κόκκινο πέπλο, όπως η Κυκκώτισσα[5]. Το πέπλο αυτό, που πέφτει μέχρι τους ώμους, είναι διακοσμημένο με χρυσούς ρόμβους. Το άκρο του πέπλου είναι διακοσμημένο με ταινία που αποτελείται από χρυσές γραμμές.

Τα πρόσωπα πλάθονται με πράσινη σκιά στο σκοτεινόχρωμο προπλασμό, που ξανοίγεται στο μέτωπο, τη μύτη και τα χείλη με λευκοκίτρινη ώχρα. Τα βλέφαρα, η μύτη και το πηγούνι διαγράφονται με κόκκινη γραμμή, όπως σε μια σειρά εικόνες και τοιχογραφίες του τέλους του 12ου και του 13ου αι.[6]. Τα χείλη είναι κόκκινα. Λείπουν όμως οι πλατιές κόκκινες βούλες στα μάγουλα, που συναντούμε στις εικόνες της Ελεούσας της Εγκλείστρας[7], της Παναγίας Αρακιώτισσας[8], του Ελκομένου[9] στην εκκλησία του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι, της Δεξιοκρατούσας από το Δωρό[10], του Ευαγγελισμού στην εκκλησία του Τιμίου Σταυρού στα Λεύκαρα[11], του αγγέλου στο μοναστήρι του Χρυσοστόμου του Κουτζοβέντι[12] κ.ά. Το πρόσωπο της Θεοτόκου είναι μάλλον στρογγύλο και σαρκώδες, όπως το πρόσωπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας[13] από την εκκλησία της Χρυσαλινιώτισσας, της Παναγίας που φέρνει το χέρι του Χριστού στα χείλη της, πάλι από την εκκλησία της

[5] Το αρχαιότερο παράδειγμα του πέπλου που φέρεται λοξά πάνω από το μαφόριο της Θεοτόκου βρίσκεται σε βημόθυρο στο Σινά που χρονολογείται από τον Κ. Weitzmann στον 11ο αι. Πρόκειται για τη Θεοτόκο από σκηνή Ευαγγελισμού και όχι Κυκκώτισσα. Κ. Weitzmann, Fragments of an early St Nicholas triptych on Mount Sinai, *Studies in the Arts of Sinai*, Princeton 1982, εικ. 3. Για έγχρωμη φωτογραφία, βλ. Κ. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojčić, *Le grand livre des icônes*, Paris 1987, 33. Στο παράδειγμα όμως αυτό το πέπλο πέφτει όπως το μαφόριο και σκεπάζει όλο το σώμα, ενώ το πέπλο της Κυκκώτισσας είναι κοντό και μόλις καλύπτει τους ώμους. Αντίθετα, στο πρωιμότερο παράδειγμα της Θεοτόκου Κυκκώτισσας που είναι γνωστό, στην εικόνα του Σινά, η Θεοτόκος που εικονίζεται ολόσωμη και ένθρονη φορεί μεν το πέπλο, αλλά όχι λοξά. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, Α΄, Αθήναι 1956, εικ. 54-55. Στα τέλη του 12ου ή στις αρχές του 13ου αι. το λοξό πέπλο χρησιμοποιείται σε εικόνα της Παναγίας «Ουμιλένιε» στη μονή Ουσπένσκυ στο Κρεμλίνο. V. Lasaref, Μελέτες για την εικονογραφία της Θεοτόκου (ρωσικά), στο έργο του *Βυζαντινή ζωγραφική* (ρωσικά), Μόσχα 1971, 319, και σε εικόνα της Οδηγήτριας του Λένινγκραντ, V. Lasaref, ό.π., 320. Το λοξό όμως πέπλο συνδέθηκε αργότερα με την εικόνα της Κυκκώτισσας. Το αρχαιότερο παράδειγμα της Κυκκώτισσας (η εικόνα της Ελεούσας του Κύκκου που χρονολογείται τουλάχιστον από τον 11ο αι., αν όχι νωρίτερα, εξακολουθεί να παραμένει καλυμμένη και αθέατη), απ' ό,τι ξέρω, είναι η γνωστή «σταυροφορική» εικόνα στο Σινά (K. Weitzmann, Icon painting in the Crusader kingdom αναδημοσιευμένο στο *Studies in the Arts of Sinai*, εικ. 34) και ύστερα η Παναγία Κυκκώτισσα από την εκκλησία της Χρυσαλινιώτισσας (Papageorghiou, *Icônes*, 48, Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 75 και 82). Το κύριο βέβαια χαρακτηριστικό της εικόνας της Κυκκώτισσας είναι ο τρόπος με τον οποίο κρατεί τον Χριστό και η στάση του Χριστού.

[6] Τοιχογραφίες του κελιού της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου, της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος και της εκκλησίας της Αγίας Μαρίνας στην τοποθεσία Πύργος, στα ανατολικά της Γιαλούσας. Εικόνες της Θεοτόκου Ελεούσας της Εγκλείστρας, της Παναγίας και του Χριστού της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος, της αγίας Μαρίνας από την εκκλησία της Αγίας Μαρίνας του Πεδουλά, της δεξιοκρατούσας Οδηγήτριας από το Δωρό, της Κυκκώτισσας από την Ασίνου κ.ά.

[7] Papageorghiou, *Icônes*, 19.

[8] Βλ. υποσημ. 2.

[9] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 40-41.

[10] Α. Παπαγεωργίου, Δύο υστεροκομνήνειες εικόνες, *RDAC* 1988, ΙΙ, πίν. LXXII-LXXIII.

[11] Α. Παπαγεωργίου, Δύο βυζαντινές εικόνες του 12ου αιώνα, *RDAC* 1976, 267-274, ιδιαίτερα 272-273.

[12] Papageorghiou, *Icônes*, 14-15.

[13] Ό.π., 25. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 28-29. D. Mouriki, Thirteenth-century icon painting in Cyprus, *The Griffon* N.S. 1-2 (1985-1986), 29, εικ. 11.

Χρυσαλινιώτισσας[14], της Οδηγήτριας[15] από τη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά κ.ά. Τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια της Παναγίας φαίνονται βυθισμένα στο άπειρο. Η έκφραση του προσώπου μάλλον θλιμμένη, αντικατοπτρίζει την αγωνία που τη διακατέχει, ύστερα από την προφητεία του Συμεών *σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία* (Λουκ. β΄, 35). Ο Χριστός στην αγκαλιά της Θεοτόκου έχει σχεδόν καταστραφεί τελείως. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, μόνο το ευρύ μέτωπο και το μεγαλύτερο μέρος της κόμης, το αριστερό φρύδι και βλέφαρο και το αριστερό μάτι έχουν σωθεί. Σώζονται ακόμη, στο άλλο άκρο της εικόνας, τα πέλματα των ποδιών του Χριστού. Αν και το σώμα του Χριστού έχει καταστραφεί τελείως, εν τούτοις η κλίση της κεφαλής, η θέση και το ύψος στο οποίο βρίσκονται τα πέλματα των ποδιών φανερώνουν ότι ο Χριστός ήταν ξαπλωμένος, όπως στην τοιχογραφία της Παναγίας Αρακιώτισσας[16] στο καθολικό της μονής της Παναγίας του Άρακος και τη «σταυροφορική» εικόνα του Σινά[17], όπου όμως ο Χριστός στρέφει το κεφάλι μακριά από τη Θεοτόκο. Στην εικόνα της Θεοσκέπαστης ο Χριστός στρέφει το βλέμμα προς τη Θεοτόκο, όπως φαίνεται από την κατεύθυνση του βλέμματος στο αριστερό μάτι (Πίν. 255). Από την άποψη αυτή η εικόνα της Θεοσκέπαστης βρίσκεται κοντά στην τοιχογραφία της Παναγίας της Αρακιώτισσας. Το πρόσωπο του Χριστού πλάθεται με τον ίδιο τρόπο που πλάθεται το πρόσωπο της Παναγίας. Το βλέφαρο του αριστερού ματιού διαγράφεται με κόκκινη γραμμή και τα φρύδια είναι καστανά με μαύρες γραμμές, όπως και της Θεοτόκου. Η κόμη του Χριστού είναι καστανή.

Ο τρόπος που μπαίνουν τα φώτα κάτω από τα μάτια και δίπλα από το πτερύγιο της μύτης της Θεοτόκου θυμίζουν τοιχογραφίες και εικόνες του τέλους του 12ου αι., όπως οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Παναγίας Αμασγού κοντά στο Μονάγρι[18], του καθολικού της Μεταμόρφωσης στη μονή Μιρόφσκι του Πσκοφ[19], του Σωτήρος στη Νερέντιτσα[20] κ.ά., στην εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο καθολικό της μονής του Χρυσοστόμου του Κουτζοβέντι[21], που έκλεψαν οι Τούρκοι εισβολείς το 1974, κ.ά. Ο αρχικός φωτοστέφανος της Θεοτόκου ήταν μεγαλύτερος από το νεότερο, όπως φαίνεται και στον Πίν. 255. Ήταν ελαφρά έξεργος και διακοσμημένος με φυτικό βλαστό (κληματίδα), πολύ κανονικό και σφιχτό. Αντίθετα, ο υπερυψωμένος νεότερος φωτοστέφανος διακοσμείται από χαλαρό βλαστό, πολύ σχηματοποιημένο. Τμήμα του αρχικού φωτοστεφάνου διακρίνεται στο πάνω δεξί μέρος των εικόνων (Πίν. 255 και 256). Ο αρχικός φωτοστέφανος της Θεοτόκου είναι διακοσμημένος με απλό φυτικό βλαστό, όπως οι φωτοστέφανοι των εικόνων του αρχαγγέλου της μονής Χρυσοστόμου[22] και της Παναγίας δεξιοκρατούσας του Δωρού[23]. Λείπουν από το διάκοσμο των φωτοστεφάνων της Θεοσκέπαστης οι κύκλοι με τις μαργαρίτες και τα κρινάνθεμα που συναντούμε στο διάκοσμο των φωτοστεφάνων των εικόνων του αγίου Νικολάου της Στέγης[24], της Παναγίας από τον Άγιο Κασσιανό[25], του Χριστού και της Παναγίας της εκκλη-

[14] Papageorghiou, *Icônes*, 18. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 60-61. D. Mouriki, ό.π., εικ. 22.

[15] Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 71. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radojčič, *Frühe Ikonen*, Wien-München 1965, εικ. 36.

[16] A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, εικ. 85.

[17] K. Weitzmann, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 34.

[18] S. Boyd, The church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its wall paintings, *DOP* 28 (1976), εικ. C, D, 23, 36-37, 39.

[19] V. Lazaref, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, εικ. 77-81.

[20] Ό.π., εικ. 96-97.

[21] Papageorghiou, *Icônes*, 14-15.

[22] Ό.π.

[23] Α. Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 10), πίν. LXXII-LXXIII.

[24] Papageorghiou, *Icônes*, 35. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 53.

[25] Papageorghiou, *Icônes*, 34.

σίας της Παναγίας του Μουτουλλά[26] κ.ά. και χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αι.

Ο κάμπος της εικόνας της Παναγίας είναι διακοσμημένος με ανάγλυφους ρόμβους επιχρυσωμένους. Ο διάκοσμος αυτός είναι αρκετά ασυνήθιστος. Ελαφρή ομοιότητα παρουσιάζει μόνο με το διάκοσμο των επιμανίκων και του επιγονατίου του αγίου Νικολάου της Στέγης[27]. Οι μεταγενέστεροι υπερυψωμένοι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι της Θεοτόκου και του Χριστού με τον εκφυλισμένο φυτικό βλαστό και την κακή απομίμηση των κρινάνθεμων και των μαργαριτών φανερώνουν χρόνους όπου η τεχνική αυτή είχε εκφυλισθεί.

Παρά την καταστροφή που έχει υποστεί, η εικόνα της Δεξιοκρατούσας από την εκκλησία της Παναγίας Θεοσκέπαστης παραμένει μια από τις πιο σημαντικές εικόνες της εποχής της. Η χρονολόγηση της εικόνας δεν είναι πολύ δύσκολη. Τα τεχνικά και τεχνοτροπικά στοιχεία που έχουν ήδη αναφερθεί περιορίζονται σε μια αρκετά ευρεία περίοδο, που μπορεί όμως να περιορισθεί περισσότερο. Έτσι η κόκκινη γραμμή που διαγράφει τα βλέφαρα και τη μύτη πρωτοπαρουσιάζεται στις τοιχογραφίες της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου[28] το 1183 και στην εικόνα της Παναγίας Ελεούσας της Εγκλείστρας[29]. Τη συναντούμε ακόμη στις τοιχογραφίες της εκκλησίας της Αγίας Μαρίνας στην τοποθεσία Πύργος της Γιαλούσας[30] και σε μια σειρά εικόνες που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Η λαδοπράσινη σκιά χαρακτηρίζει πάλι μια σειρά τοιχογραφίες[31] και εικόνες[32] της υστεροκομνήνειας περιόδου. Το πρόσωπο όμως της Παναγίας είναι στρογγύλο και σαρκώδες σε σύγκριση με τις εικόνες της Παναγίας της Ελεούσας της Εγκλείστρας[33] και της Παναγίας Αρακιώτισσας[34] και τις τοιχογραφίες της Εγκλείστρας (1183) και της Παναγίας του Άρακος (1192). Ήδη όμως σε ορισμένες τοιχογραφίες της Παναγίας του Άρακος (Παναγία Αρακιώτισσα, η Παναγία στη Γέννηση του Χριστού[35]) το πρόσωπο της Παναγίας είναι περισσότερο στρογγύλο παρά ωοειδές. Το πρόσωπο της Παναγίας της Θεοσκέπαστης είναι πιο κοντά στο πρόσωπο της Παναγίας στην εικόνα της Παναγίας[36] που φέρει το χέρι του Χριστού στα χείλη της, στην εικόνα της Παναγίας του Μουτουλλά[37] και στην εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου του Πεδουλά[38]. Από την άλλη, ο ανάγλυφος κάμπος και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι παρουσιάζονται στα τέλη του 12ου αι. και εξελίσσονται βαθμιαία σ' όλο το 13ο αι. Στην αρχή ο φυτικός βλαστός είναι πολύ ελεύθερος (όπως στα βημόθυρα των Λευκάρων[39] και στην εικόνα της Σταύρωσης[40] από την εκκλησία του Αγίου Λουκά). Αργότερα ο φυτικός βλαστός περιορίζεται στους φωτοστεφάνους, ενώ ο κάμπος της εικόνας διακοσμείται διαφορετικά[41]. Ο φυτικός βλαστός των φωτοστεφάνων της εικόνας της Θεο-

[26] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 49, 51.

[27] Papageorghiou, *Icônes*, 35. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 53.

[28] Βλ. υποσημ. 1 και 6.

[29] Papageorghiou, *Icônes*, 19. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 30-31.

[30] Βλ. υποσημ. 6 και Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 44.

[31] Τοιχογραφίες της Παναγίας του Άρακος, τοιχογραφίες της εκκλησίας του Σωτήρος στη Σωτήρα Αμμοχώστου κ.ά.

[32] Ελεούσα της Εγκλείστρας, Χριστός Άρακος, Παναγία του Μουτουλλά, Αγία Μαρίνα Πεδουλά κ.ά.

[33] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 30-31.

[34] Α. Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 11), πίν. XLIV-XLV. Ο ίδιος, *Βυζαντινές εικόνες*, 35.

[35] Αρακιώτισσα, A. and J. Stylianou, ό.π., εικ. 35. Γέννηση του Χριστού, A. Papageorghiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1966, XXV, 1.

[36] Papageorghiou, *Icônes*, 18. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 61.

[37] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 49.

[38] Ό.π., 39.

[39] Α. Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 11), 271.

[40] Papageorghiou, *Icônes*, 27. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 57.

[41] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 49, 51.

σκέπαστης είναι κανονικός και θυμίζει αρχαία γλυπτά και ψηφιδωτά, όπως και ανάγλυφα σε κοσμήτες εικονοστασίων του 16ου αι. Στο φυτικό βλαστό των φωτοστεφάνων δεν περικλείονται κύκλοι με μαργαρίτες και κρινάνθεμα, όπως οι φωτοστέφανοι εικόνων που χρονολογούνται πειστικά στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αι., όπως οι εικόνες του Χριστού και της Παναγίας του Μουτουλλά[42], του αγίου Νικολάου της Στέγης[43], του αποστόλου Παύλου[44] από την εκκλησία της Χρυσαλινιώτισσας κ.ά. Για τους πιο πάνω λόγους πιστεύω ότι η εικόνα της Παναγίας της Θεοσκέπαστης πρέπει να χρονολογηθεί στις αρχές του 13ου αι.

Ο αδιάγνωστος άγιος (Πίν. 256) στην άλλη πλευρά της εικόνας εικονίζεται από τη μέση και πάνω, σε στάση μετωπική, μέσα σε κάμπο σήμερα γκρίζο, αρχικά χρυσό. Στο δεξί χέρι κρατούσε δόρυ που μόλις διακρίνεται σήμερα και στο αριστερό ασπίδα και ξίφος. Μόνο το ένα τέταρτο της ασπίδας παρουσιάζεται στην εικόνα. Η ασπίδα είχε προφανώς το κανονικό κυκλικό σχήμα των βυζαντινών ασπίδων και είναι διακοσμημένη με ομόκεντρους κύκλους σε λευκό βάθος και με ψευδοκουφικά γράμματα. Ο άγιος φορεί ακαθόριστου, σήμερα, χρώματος, περίπου γκρίζου, χιτώνα με εξαγωνικό άνοιγμα στο λαιμό και με μαύρο «σημείο» διάστικτο με λευκούς μαργαρίτες στο δεξιό ώμο, και χλαμύδα έντονα κόκκινη που πορπούται μπροστά στο στήθος. Στο κεφάλι φορεί κόκκινο πιλίδιο, όπως το περσοχαλδαϊκό πιλίδιο που φορεί ο προφήτης Δανιήλ και οι Μάγοι. Κατά συνέπεια ο άγιος φαίνεται να κατάγεται από τη Μικρά Ασία, τη Μεσοποταμία ή την Περσία. Την καταγωγή του από την περιοχή αυτή ενισχύει και το σκουλαρίκι που φορεί στο δεξί αυτί.

Τα γυμνά πλάθονται με φαιοπράσινο προπλασμό, όπως στην εικόνα της Παναγίας Ελεούσας της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου, στην εικόνα του Χριστού[45] της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος, της Παναγίας[46] από την εκκλησία του Δωρού κ.ά. Στο μέτωπο και τα ζυγωματικά απλώνεται κόκκινο χρώμα, όπως στο πρόσωπο του Χριστού της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος[47] ή στα πρόσωπα της εικόνας του Ελκομένου[48] της εκκλησίας του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι, ενώ η μύτη και τα βλέφαρα περιγράφονται με κόκκινη γραμμή, όπως σε μια σειρά εικόνες του τέλους του 12ου και του 13ου αι.[49]. Τα φρύδια είναι τοξωτά και δεν ενώνονται μεταξύ τους. Ανάμεσα στα φρύδια και στη βάση της μύτης διαγράφεται ισχυρά σχηματοποιημένο ύψιλον (υ) μέσα στο οποίο υπεισέρχεται άλλο, όπως σε μια σειρά τοιχογραφιών και εικόνων του 12ου αι.[50]. Έντονα κόκκινα είναι και τα χείλη. Η κόμη και η γενειάδα είναι καστανές. Η κόμη χωρίζεται στα δύο και πέφτει πλούσια στις δύο πλευρές του κεφαλιού, αλλά δεν φτάνει μέχρι τους ώμους. Εκεί που χωρίζεται η κόμη, ψηλά στο μέτωπο, σχηματίζεται μικρός απλουστευμένος σγούρδος, όπως και στο μέτωπο του Χριστού στην εικόνα της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος[51]. Ο τρόπος που αποδίδεται η γενειάδα θυμίζει την καλλιγραφική απόδοση της γενειάδας του Χριστού στην εικόνα της εκκλησίας του Άρακος και στην τοιχογραφία της Δέησης στο κελί του Αγίου

[42] Papageorghiou, *Icônes*, 35. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 53.

[43] Papageorghiou, *Icônes*, 54. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 55.

[44] Papageorghiou, *Icônes*, 19.

[45] Α. Παπαγεωργίου, Εικών του Χριστού εν τω ναώ της Παναγίας του Άρακος, *ΚυπρΣπουδ* ΛΒ΄ (1968) (στο εξής: Εικών του Χριστού), 47, 52. Papageorghiou, *Icônes*, Frontispice. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 36-37.

[46] Α. Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 10), 240, πίν. LXXII, LXXIII, 2. 240, πίν. LXXII, LXXIII, 2.

[47] Βλ. υποσημ. 45.

[48] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 41.

[49] Βλ. υποσημ. 6-12.

[50] D. Winfield, Hagios Chrysostomos, Trikomo, Asinou, Byzantine painters at work, *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία 1969)*, ΙΙ, Λευκωσία 1972, 287 κ.ε.

[51] Βλ. υποσημ. 45.

Νεοφύτου και στις τοιχογραφίες του Χριστού στην εκκλησία της Παναγίας του Άρακος[52]. Ο ανθερεώνας τονίζεται έντονα όπως στην εικόνα του Χριστού της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος[53]. Ασυνήθιστο είναι το χρώμα της χλαμύδας και του πιλιδίου, παρόλο που το συναντούμε και στο ιμάτιο του Χριστού στην εικόνα της δεξιοκρατούσας Οδηγήτριας του Δωρού[54] και στο μαφόριο της αγίας Μαρίνας[55] από την εκκλησία της Αγίας Μαρίνας στον Πεδουλά. Αντίθετα, το πλάσιμο του προσώπου είναι πολύ συνηθισμένο στις κυπριακές εικόνες του τέλους του 12ου και των αρχών του 13ου αι.[56].

Η χρήση ψευδοκουφικών δεν είναι πολύ συνηθισμένη. Στην Κύπρο ελάχιστα παραδείγματα παρουσιάζονται το 12ο και το 13ο αι. Ψευδοκουφικά γράμματα παρουσιάζονται σαν διακοσμητικό στοιχείο στην τοιχογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου στην εκκλησία της Ασίνου (1105/6)[57], στο δισκάριο στη σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων[58] στην αψίδα της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων στο Πέρα Χωριό και στο στρώμα της Θεοτόκου στη σκηνή της Γέννησης του Χριστού στην ίδια εκκλησία[59], στο κάλυμμα του μαξιλαριού του θρόνου της Θεοτόκου στην αψίδα της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος (1192)[60], στην υδροχόη και στις περικνημίδες των στρατιωτών στη σκηνή με τον Χριστό ενώπιον του Πιλάτου[61] στο ναό της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου, που χρονολογείται στις αρχές του 13ου αι.

Η χρήση των ψευδοκουφικών για διακόσμηση ασπίδων κατά τρόπο παρόμοιο με την ασπίδα του αδιάγνωστου αγίου της εικόνας της Θεοσκέπαστης δεν είναι καθόλου άγνωστη. Παρουσιάζεται στις ασπίδες δύο στρατιωτών στη σκηνή με τις Μυροφόρες μπροστά στο κενό μνημείο στο Tchareqle Kilisse[62] της Καππαδοκίας, στην ασπίδα του αγίου Δημητρίου στην Qarabach Kilisse[63], στις ασπίδες του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου στην Cefalú[64], στην ασπίδα ενός στρατιώτη που φυλάσσει τον απόστολο Πέτρο στη φυλακή στην Cappella Palatina του Παλέρμου[65] και στην ασπίδα στρατιώτη στη σκηνή με τις Μυροφόρες μπροστά στο κενό μνημείο στο Monreale[66].

Η εικονογραφική ανάλυση της εικόνας του αδιάγνωστου αγίου απέδειξε ότι τα στοιχεία που τη συνθέτουν παρουσιάζονται στο δεύτερο, κυρίως, μισό του 12ου και στις αρχές του 13ου αι. Στην ίδια εποχή οδηγεί και η τεχνική και η τεχνοτροπία της εικόνας. Γι' αυτό πιστεύω ότι η εικόνα του αγίου πρέπει να είναι σύγχρονη με την εικόνα της Θεοτόκου και ότι και οι δύο όψεις της αμφιπρόσωπης εικόνας της εκκλησίας της Παναγίας της Θεοσκέπαστης ζωγραφίσθηκαν στις αρχές του 13ου αι.

[52] Παπαγεωργίου, Εικών του Χριστού.

[53] Ό.π., εικ. 3.

[54] Βλ. υποσημ. 23.

[55] Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες*, 44.

[56] D. Mouriki, ό.π. (υποσημ. 13), σποραδικά.

[57] A. H. S. Megaw - A. Stylianou, *Cyprus, Byzantine Mosaics and Frescoes*, New York 1963, πίν. VIII. Α. Παπαγεωργίου, *Η παλαιοχριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη εν Κύπρω κατά τα έτη 1965-1966*, Λευκωσία 1967, εικ. 30.

[58] A. H. S. Megaw - E. Hawkins, The church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and its frescoes, *DOP* 16 (1962), εικ. 23.

[59] Ό.π., εικ. C, 6 και σ. 318.

[60] A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, εικ. 36.

[61] C. Mango - E. Hawkins, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 30.

[62] G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-42, I, 468, πίν. 130, 4.

[63] Ό.π., II, 337, εικ. 103.

[64] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 7a.

[65] Ό.π., πίν. 41b.

[66] Ό.π., πίν. 72.

Summary

THE BILATERAL ICON OF THE CHURCH OF PANAGIA THEOSKEPASTI, PAPHOS

A. PAPAGEORGIOU

The bilateral icon of the church of Panagia Theoskepasti of Paphos (Pls. 255-256) was, originally, a processional icon. Later on the pole on which the icon was carried during the religious processions was cut. At the same time the left and the lower frame of the icon were also cut and the icon was fixed to the later iconostasis.

On the obverse, the Virgin and Child were painted while on the reverse a young military saint, with a Phrygian hat is represented. The lower part of the Virgin and most of the Child were destroyed. The main iconographic features of the icon of the Virgin are the Kykkotissa veil, the almost horizontal position of the Child, the modelling with green and the delineation of the eyes and nose with a red line and the original haloes decorated with rinceau in relief. The raised haloes were added later. The technical and stylistic features suggest a date to the beginning of the thirteenth century.

The young military saint on the reverse betrays several characteristics found in icons and wall-paintings of the end of the twelfth and the beginning of the thirteenth century. These are, the flat appearance, the modelling and colouring, the rendering of the hair and beard, and the decoration of the shield with "cufic" letters. It seems therefore that both sides of the icon are contemporary painted at the beginning of the thirteenth century.

ΔΥΤΙΚΟΤΡΟΠΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ. Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ ΜΙΑΣ ΑΜΦΙΔΡΟΜΗΣ ΣΧΕΣΗΣ;

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND

Επανειλημμένα κατά τις τελευταίες δεκαετίες έχουν απασχολήσει τη βιβλιογραφία οι επιπτώσεις που είχε η αμεσότερη προσέγγιση του ανατολικού με το δυτικό κόσμο μετά τις σταυροφορίες και ιδιαίτερα η ανατροπή των παραδοσιακών κανόνων πολιτισμικής ανέλιξης, που το γεγονός αυτό συνεπέφερε στις λατινοκρατούμενες περιοχές της Ανατολής[1]. Όσον αφορά στον τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής, στον ελληνικό ειδικότερα χώρο, η έρευνα, καίτοι κάθε άλλο παρά συστηματική μπορεί ακόμη να χαρακτηρισθεί, έχει ήδη φέρει στο φως αξιοσημείωτης έκτασης υλικό και στοιχεία που επιβεβαιώνουν το θεωρητικά αυτονόητο, την επίδραση δηλαδή της δυτικής τέχνης στην ντόπια καλλιτεχνική παραγωγή, που ο αναπόφευκτος συγχρωτισμός με ξενόφερτα κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία είχε ως συνέπεια[2]. Ωστόσο, ιδιαίτερα στην περίπτωση της μνημειακής ζωγραφικής, οι έως σήμερα προσπάθειες περιορίζονται συνήθως στην επισήμανση των φαινομένων, χωρίς να προχωρούν σε μία ακριβέστερη προσέγγιση και παρακολούθηση των μηχανισμών που εκάστοτε λειτούργησαν. Άλλωστε, στον τομέα αυτό ελλιπής και χασματική παραμένει ακόμη και η κάλυψη του σχετικού αρχαιολογικού υλικού, τόσο από χρονολογική όσο και από γεωγραφική άποψη. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ως προς το τελευταίο αποτελεί η περίπτωση της Κρήτης, όπου ενώ για την περίοδο από το 15ο αι. και εξής το θέμα έχει φωτισθεί ικανοποιητικά σε πολλές από τις πτυχές του, για τους δύο αιώνες Βενετοκρατίας που προηγούνται η έρευνα δεν έχει ακόμη ξεπεράσει το στάδιο των αναζητήσεων και των προκαταρκτικών παρατηρήσεων[3]. Στη σημασία που από νωρίς της αναγνωρίσθηκε και στην αίγλη που ασκεί

[1] Από την πλούσια σχετική βιβλιογραφία αναφέρουμε τις περιεκτικότερες μελέτες και επισκοπήσεις, όπου γίνεται αναφορά και στα ειδικότερα θέματα: D. Baker, *Relations between East and West in the Middle Ages*, Edinburgh Univ. Press 1973. D. Geanakoplos, *Byzantine East and Latin West. Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance*, 2η έκδ. Hamden, Connecticut 1976. Ο ίδιος, Important recent research in Byzantine-Western relations: Intellectual and artistic aspects 500-1500, *Charanis Studies: Essays in Honor of Peter Charanis*, New Brunswick N.J. 1980, 60-78. H. and R. Kahane, The western impact on Byzantium. The linguistic evidence, *DOP* 36 (1982), 127-153. Βλ. και τους συλλογικούς τόμους, *The Meeting of the Two Worlds: Cultural Exchange between East and West during the Period of the Crusades*, έκδ. V. P. Goss, Kalamazoo 1986, και Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters, *SBWien*, τ. 432, έκδ. I. Hutter, Wien 1984, και *Βυζάντιο και Ευρώπη, Α΄ Διεθνής Συνάντηση Δελφών*, Ιούλιος 1985, Αθήνα 1987.

[2] Βλ. επισκόπηση των σχετικών με τον ελληνικό χώρο αποτελεσμάτων της έρευνας εις Δ. Πάλλα, Ευρώπη και Βυζάντιο, *Βυζάντιο και Ευρώπη* (βλ. υποσημ. 1), 24-61. Όσον αφορά στη ζωγραφική της φορητής εικόνας σε συσχετισμό με την εθνικότητα των ζωγράφων, βλ. D. Mouriki, Thirteenth-century icon painting in Cyprus (ανάτυπο), *The Griffon* N.S. 1-2 (1985-1986), Αθήνα 1986, 1-78, με πλήρη επισκόπηση σχετικής βιβλιογραφίας.

[3] Βλ. σύντομη αναφορά στην περίοδο αυτή εις M. Chatzidakis, Essai sur l'école dite «italogrecque» precédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. Pertusi, II, Firenze 1974 (στο εξής: Essai), 70-81. Βλ. και M. Vassilakis-Mavrakakis, Western influences on the fourteenth century art of Crete, *Akten, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress*, II/5, *JÖB* 32/5 (1982), 301-311, και Δ. Πάλλας, ό.π., 31, 39, 46, 56. Στις δύο τελευταίες συγκεντρωμένα τα στοιχεία των επιμέρους επισημάνσεων και παραπομπή στη σχετική βιβλιογραφία.

σε ευρείς μάλιστα κύκλους η «κρητική σχολή» ζωγραφικής αλλά, και το σημαντικότερο ίσως, στην ενασχόληση με αυτή μορφών, όπως ο τιμώμενος με τον παρόντα τόμο, μορφών ιδρυτικών μιας άλλης, ερευνητικής αυτή τη φορά, σχολής, θα πρέπει να αναζητήσει κανείς τους κύριους λόγους αυτής της σχετικής αδιαφορίας για την τέχνη της πρώιμης Βενετοκρατίας[4]. Ελάχιστη συμβολή στη συνέχιση της προσπάθειας και εξισορρόπηση των τάσεων ίσως αποτελέσουν οι σκέψεις που ακολουθούν και που περισσότερο αποβλέπουν στο να θέσουν ερωτήματα και ενδεχομένως να διευρύνουν τις προοπτικές, παρά να διατυπώσουν οριστικά συμπεράσματα.

Αντικείμενο της συζήτησης θα αποτελέσουν οι τοιχογραφίες τριών εκκλησιών της δυτικής Κρήτης, που συνδέονται πολλαπλά μεταξύ τους: βρίσκονται σε μικρή σχετικά απόσταση η μία από την άλλη, χρονολογούνται στις πρώτες δεκαετίες του 14ου αι. και χαρακτηρίζονται από ιδιάζουσας μορφής δυτικά στοιχεία. Στην ανίχνευση των συνθηκών εμφάνισης και εν μέρει το χαρακτήρα των τελευταίων θα επικεντρωθεί η προσπάθεια στην παρούσα φάση. Και οι τρεις εκκλησίες βρίσκονται στην επαρχία Σελίνου, και είναι: ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, ο Χριστός στα Τεμένια και ο Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους κοντά στη Σκλαβοπούλα. Από αυτές μόνο στην πρώτη σώζεται ακόμη αμυδρά γραπτή επιγραφή, με τη χρονολογία 1311/2 ή 1315/6[5]. Σκόπιμο ίσως είναι εκ των προτέρων να διευκρινισθεί ότι εκ των πραγμάτων δεν είναι δυνατόν να γίνει εδώ μία διεξοδική παρουσίαση και μελέτη του συνόλου των τοιχογραφιών, όπως και του συνόλου των με αυτές σχετιζομένων κρητικών μνημείων ή εμπλεκομένων θεμάτων και προβλημάτων. Την αδυναμία αυτή μετριάζει ως ένα βαθμό και κυρίως από την άποψη της τεκμηρίωσης το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες του Λειβαδά και των Τεμενίων δεν είναι τελείως άγνωστες στη βιβλιογραφία[6]. Παρά ταύτα, προκειμένου να εξασφαλισθεί κάποια ομοιογένεια στην παρουσίαση του υλικού, όπως και η στοιχειώδης συνοχή στο κείμενο, δεν θα εξετασθεί εδώ λεπτομερειακά ούτε και το τρίτο από τα μνημεία, ο ναός του Αγίου Φώτη, καίτοι αυτό είναι ουσιαστικά τελείως άγνωστο[7].

Και οι τρεις ναοί, τουλάχιστον όσον αφορά στην αρχική τους μορφή[8], είναι κτισμένοι στο συνηθέστατο για την κρητική ύπαιθρο τύπο του απλού καμαροσκέπαστου, με πλευρικά αψιδώματα,

[4] Βλ. M. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei, *ZKg* 59 (1940), 147-161. Ο ίδιος, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970) (στο εξής: Recherches), 309-352. Ο ίδιος, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 169-211. Ο ίδιος, Essai, 69-124, και ο ίδιος, La peinture des «madonneri» ou «vénéto-crétoise» et sa destination, *Venezia, Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, Atti del II Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana, 1973*, II, Firenze 1977, 675-690. Επίσης, ο ίδιος, Recherches, 330-335, και *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, έκδ. Ιερά Μονή Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.

[5] G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, IV, Venezia 1932, 471, αριθ. 55.

[6] Για την εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Χριστού στα Τεμένια, βλ. Κ. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, *ΚρητΧρον* ΚΒ΄ (1970), 365-368, σχέδ. 87, εικ. 342-349, M. Borboudakis - K. Gallas - K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983 (στο εξής: *Byzantinisches Kreta*), 225-227. Για την ίδια εκκλησία και τον Άγιο Δημήτριο στο Λειβαδά, βλ. Κ. Λασσιθιωτάκης, ό.π., 365-368, σχέδ. 87, εικ. 342-349 (Τεμένια), και 377-379, σχέδ. 92-92α, εικ. 369-372 (Λειβαδάς), και Στ. Μαδεράκης, Βυζαντινά μνημεία του Νομού Χανίων. Ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά Σελίνου και οι τοιχογραφίες του, *Χανιά* (Ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων), Χανιά 1987, 69-95.

[7] Σύντομη παρουσίαση και επισήμανση της παρουσίας δύο ζωγράφων, βλ. εις Στ. Παπαδάκη-Oekland, Μεσαιωνικά Κρήτης, *ΑΔ* 21 (1968): Χρονικά, 430-431, όπου ανακριβώς σημειώνεται ότι η μορφή του Εσταυρωμένου φέρει ακάνθινο στέφανο.

[8] Στο ναό του Χριστού στα Τεμένια έχει προστεθεί στη δυτική πλευρά είδος νάρθηκα στον τύπο του μονόχωρου σταυροειδούς με τρούλο. Βλ. *Byzantinisches Kreta*, 225, σχέδ. 173.

των οποίων ο αριθμός ποικίλλει, εξαρτώμενος εν μέρει και από τις διαστάσεις του κτιρίου[9]. Στο εσωτερικό και οι τρεις δεν παρουσιάζουν σημαντική έκπτωση τοιχογραφιών, γεγονός που πρώτα επιβεβαιώνει το ότι ήταν κατάγραφες και ακόμη προσφέρει στο μελετητή, εκτός λίγων χασμάτων, πλήρες το εικονογραφικό τους πρόγραμμα[10]. Από τα τρία εκτενέστερο, και αυτό όχι μόνο λόγω των μεγαλύτερων διαστάσεων του κτιρίου, είναι το πρόγραμμα του ναού στα Τεμένια, και «κλασικότερο» ως προς την έκταση και τη συγκρότηση εκείνο του Αγίου Φώτη. Δεδομένου ότι και το στοιχείο αυτό είναι χρήσιμο από τη σκοπιά που τα τρία αυτά σύνολα εξετάζονται, της ανάλυσης θα προταχθεί ένα λακωνικό διάγραμμα του κύκλου θεμάτων που σώζονται και στα τρία μνημεία.

Χριστός στα Τεμένια (Πίν. 257-263α)

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται η Δέηση με το Χριστό στηθαίο και πιο κάτω, σε στενή ζώνη, η Κοινωνία των Αποστόλων. Από τους ιεράρχες της κατώτερης ζώνης στο ιερό διατηρούνται καλά οι τρεις μετωπικοί που καλύπτουν το τύμπανο του βόρειου αψιδώματος. Στο επάνω τμήμα της καμάρας του ιερού αναπτύσσεται η Ανάληψη, από την οποία διατηρούνται ελάχιστα τμήματα, και στα λοιπά ευαγγελικές σκηνές από τις οποίες σώζονται: στη βόρεια πλευρά η Παρουσίαση της Παρθένου στους Ιερείς μαζί με τα Εισόδια (;), η Πεντηκοστή, η Βάπτιση (;), ο Μυστικός Δείπνος, και κάτω ο Χριστός προ του Πιλάτου (;) και του Καϊάφα και η Απόνιψη του Πιλάτου, ενώ στο νότιο διακρίνονται αμυδρά, κάτω από το στρώμα αλάτων και επιχρισμάτων, η Γέννηση του Χριστού, η Προδοσία (;) και τμήμα της Ανάστασης.

Στο δυτικό τοίχο σημαντικό μέρος από τις τοιχογραφίες έχει καταστραφεί, κατά τη διεύρυνση του δυτικού ανοίγματος, που έγινε για τη συνένωση του ναού με το δυτικό πρόσκτισμα. Έτσι από τον κύκλο σκηνών από τα Πάθη που, όπως φαίνεται, αποτελούσε το κεντρικό θέμα, σώζονται σήμερα οι εξής: στην κορυφή του τυμπάνου η Βαϊοφόρος, στη μεσαία ζώνη η Μαστίγωση, ο Χριστός προ του Άννα και προ του Πιλάτου, και από την κατώτερη, αριστερά ο Επιτάφιος Θρήνος και δεξιά η Ανάβαση στο Σταυρό. Η κατώτερη ζώνη όλων των τοίχων καλύπτεται κατά τα συνήθη από μορφές μεμονωμένων αγίων, ανάμεσα στους οποίους και δύο έφιπποι, οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, που εικονίζονται στα τύμπανα των δύο δυτικών αψιδωμάτων.

Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά (Πίν. ΛΑ΄-ΛΓ΄, 263β-267)

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας, στηθαίος, και στο κυλινδρικό τμήμα οι ιεράρχες Βασίλειος και Χρυσόστομος συλλειτουργούντες και με το Μελισμό στο κέντρο. Στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου παριστάνεται το Άγιο Μανδήλιο πλαισιωμένο από τις στηθαίες μορφές του Ιωακείμ και της Άννας. Ολόκληρο το ανατολικό τμήμα της καμάρας καταλαμβάνει η παράσταση της Ανάληψης, ενώ το δυτικό της μοιράζεται άνισα ως εξής: στη νότια πλευρά εικονίζονται η Γέννηση και η Υπαπαντή και στη βόρεια, πάνω, σειρά πέντε στηθαρίων με τις μορφές των αγίων Σεργίου και Βάκχου και τριών προφητών, και κάτω τρεις σκηνές από το συναξάρι του αγίου Δημητρίου, στην αριστερότερη από τις οποίες περιέχεται και η παράσταση

[9] Κ. Λασσιθιωτάκης, Κυριαρχούντες τύποι χριστιανικών ναών από τον 12ο αιώνα και εντεύθεν στη Δυτική Κρήτη, *Κρητ Χρον* ΙΕ΄-ΙΣΤ΄, ΙΙ (1961-1962), 177-190, σχέδ. 11, εικ. 4 (Τεμένια).

[10] Και στα τρία μνημεία οι τοιχογραφίες παρουσιάζουν τις συνήθεις φθορές από ρηγματώσεις των τοίχων και των επιχρισμάτων, το κατά περιοχές ιδιαίτερα παχύ στρώμα αλάτων και τα μεταγενέστερα επιχρίσματα. Συντήρηση και καθαρισμός έχει αρχίσει μόνο στις τοιχογραφίες των Τεμενίων.

του ίδιου αγίου έφιππου. Κάτω από την τελευταία αυτή βρίσκεται η κτητορική επιγραφή, εξίτηλη σήμερα κατά το πλείστον, γραμμένη με καστανά μικρά γράμματα πάνω σε υπόλευκο κάμπο. Από τη χρονολογία της διακρίνονται σήμερα αμυδρά τα δύο πρώτα γράμματα: ϛΩ. Στο ίδιο ύψος, δεξιότερα, σώζονται σε σχέδιο οι στηθαίες μορφές δύο νέων αγίων. Τέλος, στο τύμπανο του δυτικού τοίχου αναπτύσσεται η Σταύρωση και στην κάτω ζώνη των τοίχων εικονίζονται και πάλι μεμονωμένες μορφές[11].

Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους (Πίν. ΛΔ΄-ΛΣΤ΄, 268-274)

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης διατηρούνται ίχνη από την παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα, στηθαίου, και στο κυλινδρικό τμήμα διακρίνονται αμυδρά μορφές συλλειτουργούντων ιεραρχών. Την αψίδα πλαισιώνουν, στην κατώτερη ζώνη, οι μετωπικές μορφές δύο διακόνων και πιο πάνω οι μορφές του αρχαγγέλου και της Θεοτόκου από την παράσταση του Ευαγγελισμού. Τέλος, στην κορυφή του ανατολικού τυμπάνου εικονίζεται το Άγιο Μανδήλιο, που παρουσιάζεται να το κρατούν μαζεμένο από τις άκρες δύο χέρια και το συνοδεύουν οι μορφές του Ιωακείμ και της Άννας, που εικονίζονται μετωπικές, σε προτομή.

Η σειρά των ιεραρχών συνεχίζεται και στους πλευρικούς τοίχους του ιερού, όπου εικονίζονται, πάντα μετωπικοί, στο μεν βόρειο ένας ολόσωμος και ένας σε προτομή — σύντμηση που οφείλεται στην παρουσία εδώ της θυρίδας της Πρόθεσης — και στο νότιο δύο ολόσωμοι. Την καμάρα του ιερού καταλαμβάνει η παράσταση της Ανάληψης και στις επιφάνειες που υπολείπονται έως το ενισχυτικό τόξο εικονίζονται από μία ευαγγελική σκηνή — Γέννηση και Υπαπαντή — και αμέσως πιο κάτω δύο σκηνές στη βόρεια πλευρά και μία στη νότια από το συναξάρι του αγίου Φωτίου. Τέλος, στην κατώτερη ζώνη, εικονίζεται στο βόρειο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο, ο άγιος Φώτιος ολόσωμος και μετωπικός με στρατιωτική στολή[12].

Το ίδιο σύστημα ακολουθεί η διάταξη των θεμάτων και στο δυτικό τμήμα του ναού. Στην καμάρα εικονίζονται τέσσερις σκηνές από το Δωδεκάορτο, η Βάπτιση και η Μεταμόρφωση στη βόρεια πλευρά και η Βαϊοφόρος με την Έγερση του Λαζάρου στη νότια. Κάτω από τις συνθέσεις αυτές εκτείνεται μια στενότερη ζώνη, που περιλαμβάνει τέσσερις εκάστοτε στηθαίες μορφές αγίων, που εικονίζονται μέσα σε συμπλεκόμενους κύκλους. Μόνον η δεξιότερη από αυτές του βόρειου τοίχου, ο άγιος Ερμόλαος (;), εικονίζεται μέσα σε ξεχωριστό ορθογώνιο πλαίσιο. Ταυτίζονται όλες οι μορφές του νότιου τοίχου (η αγία Θεοδότη πλαισιωμένη από τους Κοσμά και Δαμιανό και ο άγιος Παντελεήμων) και από του βόρειου οι άγιοι Ιωάννης (;), Κύρος, Μάμας και ο προαναφερθείς Ερμόλαος. Τέλος, την κατώτερη ζώνη των τοίχων καταλαμβάνουν οι μορφές τεσσάρων στρατιωτικών αγίων, Γεωργίου και Σεργίου (;) στο βόρειο, Δημητρίου (Θεσσαλονίκης, κατά την επιγραφή) και Θεοδώρου Στρατηλάτη στο νότιο, ενώ στα μέτωπα των παραστάδων του ενισχυτικού τόξου διακρίνονται υπολείμματα από την παράσταση της Θεοτόκου, στον τύπο της Ελεούσας, και του Χριστού.

Στο δυτικό τοίχο κυριαρχεί η παράσταση της Σταύρωσης, που καλύπτει όλο το τύμπανο ως το ύψος της θύρας, δίπλα από την οποία εικονίζονται οι μορφές δύο αγίων γυναικών, της αγίας Κυριακής (;) στα αριστερά, και της αγίας Ειρήνης δεξιά.

[11] Βλ. υποσημ. 5 και 6.

[12] Ο τιμώμενος εδώ άγιος θα πρέπει να είναι ο μάρτυς Φώτιος, αδελφός του αγίου Ανικήτου μαζί με τον οποίο και μαρτύρησε στα χρόνια του Διοκλητιανού. Γιορτάζονται μαζί στις 8 Αυγούστου. Βλ. *Synaxarium CP*, στ. 885-886.

Δύο χαράγματα, στο νότιο τοίχο δίπλα στη μορφή του αγίου Δημητρίου και στο δυτικό πάνω από την παράσταση της αγίας Κυριακής, δίνουν τη χρονολογία 1417.

Όπως εξαρχής διευκρινίσθηκε, το στοιχείο που ιδιαίτερα χαρακτηρίζει και ως εκ τούτου συνδέει στενά τα τρία αυτά σύνολα τοιχογραφιών μεταξύ τους είναι η στενή σχέση που παρουσιάζουν από την άποψη τόσο της εικονογραφίας όσο και της εκτέλεσης με τη δυτική παράδοση. Με αυτό δεν πρέπει ωστόσο να εννοηθεί ότι πρόκειται για έργα ταυτόσημα, που θα μπορούσαν άνετα να αποδοθούν σε έναν καλλιτέχνη ή ένα εργαστήριο. Επιπρόσθετα, η επαφή με τη δυτική παράδοση δεν εμφανίζεται και στα τρία μνημεία με την ίδια έκταση και τον ίδιο ακριβώς χαρακτήρα και ως εκ τούτου δεν παραπέμπει σε κοινά πρότυπα ή πάντα στις ίδιες διαδικασίες, ενώ, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται τόσο ουσιαστική, που να μην μπορεί να προσγραφεί απλώς στην κατηγορία των «επιδράσεων», όπως έχει προταθεί για την περίπτωση των ναών στα Τεμένια και το Λειβαδά[13].

Τα σημεία επαφής των συνόλων αυτών με τη δυτική τέχνη, σημεία που ταυτόχρονα αποκαλύπτουν χαλάρωση των δεσμών με τη βυζαντινή παράδοση, ή ακόμη και την απουσία ουσιαστικής επαφής με αυτή, μπορούν σχηματικά κάπως να ταξινομηθούν στις εξής κατηγορίες: Πρώτον, σκηνές που εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά συνδέονται με τη δυτική παράδοση. Δεύτερον, δυτικές εικονογραφικές ή άλλες λεπτομέρειες, που έχουν περάσει σε θέματα καθαρά βυζαντινά, όπως και αποκλίσεις ή παρανοήσεις στην απόδοση βυζαντινών τύπων. Τέλος, εκτέλεση τόσο βυζαντινών όσο και δυτικότροπων θεμάτων σε μια μεικτή ή καθαρά δυτική τεχνοτροπία. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να υπογραμμισθεί ότι και οι τρεις αυτοί τρόποι διαπιστώνονται μεν σε όλα τα υπό εξέταση μνημεία, ωστόσο δεν εμφανίζονται σε κάθε ένα πάντα με την ίδια έκταση και με τον ίδιο ακριβώς χαρακτήρα.

Η πιο εκτεταμένη και αμεσότερη ίσως επαφή με τύπους και τρόπους της δυτικής τέχνης εκδηλώνεται στις τοιχογραφίες του **Χριστού στα Τεμένια**, όπου παρατηρείται μια συσσώρευση θεμάτων που έχουν αποδοθεί με τρόπο άγνωστο στη βυζαντινή τέχνη. Μια και, όπως σημειώθηκε, το μνημείο έχει παρουσιασθεί ήδη από τον κ. Μαδεράκη, θα περιορισθούμε εδώ στη δειγματολογική αναφορά-υπόμνηση μέρους μόνον από τα στοιχεία εκείνα που υποδεικνύουν μια διαφορετική εν μέρει ερμηνεία και εκτίμηση του φαινομένου από εκείνη που έχει υποστηρίξει ο παραπάνω μελετητής.

Με βάση τα τμήματα των τοιχογραφιών που διατηρούνται σε καλή κατάσταση ή έχουν συντηρηθεί επιτρέποντας έτσι ακριβέστερες παρατηρήσεις, συνάγεται ότι το πρόγραμμα στις γενικές του γραμμές ακολουθεί χωρίς ουσιαστικές παρεκκλίσεις τις βυζαντινές αρχές. Ως προς την αξιολόγηση των ευαγγελικών σκηνών ειδικότερα, εφαρμόζεται ένα μεικτό σύστημα: κεντρικά θέματα του Δωδεκαόρτου, που προβάλλονται σε μεγάλους πίνακες (βεβαιωμένα είναι τα Εισόδια της Θεοτόκου, η Ανάληψη, η Γέννηση, η Βάπτιση, ο Μυστικός Δείπνος, η Πεντηκοστή και η Βαϊοφόρος), συμπληρώνονται από μία σειρά μικρών σκηνών, που αναπτύσσονται στη μεσαία στενή ζώνη ή συγκεντρώνονται στο δυτικό τοίχο και, αν κρίνουμε από αυτά που έχουν αποκαλυφθεί, αποσκοπούν στην αφηγηματική λεπτομερειακή παρουσίαση του Θείου Πάθους. Και στις δύο αυτές θεματικά αλλά και συνθετικά διακεκριμένες ενότητες, ευδιάκριτη είναι η ενδοτική στάση του καλλιτέχνη προς τη δυτική παράδοση, με μία όμως σημαντική διαφορά. Στον κύκλο των μεγάλων συνθέσεων, όπως ακριβώς και στις παραστάσεις μεμονωμένων μορφών και θεμάτων του λειτουργι-

[13] Στ. Μαδεράκης, ό.π. (υποσημ. 6), κυρίως σ. 93.

κού κύκλου, τα πρότυπα που χρησιμοποιεί είναι κατά κανόνα βυζαντινά, τα οποία άλλοτε εμπλουτίζει με δυτικά στοιχεία και άλλοτε παρερμηνεύει ή και παραλλάσσει. Αντίθετα, τα πρότυπα που χρησιμοποιεί στις μικρές σκηνές από τα Πάθη είναι κατά το πλείστον δυτικά, τα οποία και αποδίδει με έκδηλη άνεση στο χρωστήρα και, όπως φαίνεται, πιστότητα στο πρότυπο.

Ξεκινώντας από τις τελευταίες παρατηρούμε, κατά πρώτον ότι η αρχή της λεπτομερειακής, αφηγηματικής παρουσίασης του κύκλου των Παθών ακολουθείται κυρίως κατά την επιλογή των σκηνών που απεικονίζονται, όχι όμως και κατά τη διάταξή τους στις διαθέσιμες επιφάνειες, οι οποίες, σημειωτέον, δεν ήταν περιοριστικές από αυτή την άποψη (Πίν. 257α). Έτσι η ιστορική διαδοχή των θεμάτων παραβιάζεται τόσο στις σκηνές Κρίσης όσο και στην τοποθέτηση της παράστασης της Μαστίγωσης και ίσως του Επιτάφιου Θρήνου. Η ανακολουθία αυτή θα μπορούσε να προσγραφεί εν μέρει ίσως σε αμέλεια ή ανεπάρκεια του καλλιτέχνη, όχι όμως και αποκλειστικά. Η προφανώς συνειδητή επιλογή και ο συνδυασμός των δραματικότερων επεισοδίων από την αφήγηση των ευαγγελιστών Ματθαίου (κστ΄, 57-κζ΄, 34) και Λουκά (κβ΄, 54-κγ΄, 25) υποδεικνύει ότι ίσως εφαρμόστηκε και στη διάταξη των θεμάτων ένα σύστημα που αποσκοπούσε στον περαιτέρω τονισμό του δραματικού στοιχείου μέσα από συγκεκριμένους συσχετισμούς των σκηνών, σύστημα που ίσως μας αποκαλυφθεί πληρέστερα με την ολοκλήρωση του καθαρισμού των τοιχογραφιών. Τότε θα είναι εφικτός και ο ακριβέστερος προσδιορισμός του ή των προτύπων που χρησιμοποιήθηκαν ιδιαίτερα σε αυτό τον κύκλο θεμάτων[14]. Προς το παρόν μονάχα την κατεύθυνση που πρέπει να ακολουθήσουν οι αναζητήσεις μας υποδεικνύουν, πέρα από την ίδια την πρόθεση να ιστορηθούν εν πάση λεπτομερεία τα Θεία Πάθη, που αυτή την εποχή είχε ήδη συμπληρώσει μία σχετικά μακρόχρονη εφαρμογή στη δυτική τέχνη[15], η εικονογραφία και ο τρόπος απόδοσης των επί μέρους θεμάτων, από όπου θα απομονωθούν εδώ ορισμένα από τα αποκαλυπτικότερα στοιχεία.

Και πρώτα, ξένος προς τη βυζαντινή παράδοση, από όσα γνωρίζω, είναι ο τρόπος που αποδίδεται η μορφή του Χριστού στις μικρές αυτές σκηνές από τα Πάθη: στη σκηνή προσαγωγής προς τον Πιλάτο εικονίζεται πεσμένος στα γόνατα και τυλιγμένος σε ένα λαδί μονόχρωμο ένδυμα, το ίδιο που φορεί και στην επόμενη σκηνή, όπου το επεισόδιο του Εμπαιγμού έχει συγχωνευθεί με τη σκηνή της Κρίσης από τον ηγεμόνα και τους ιερείς (Πίν. 257β και 260β). Εδώ ο Χριστός παριστάνεται όρθιος, με το κάτω μέρος του σώματος δοσμένο από το πλάι, τα πόδια τοποθετημένα σταυρωτά, το ένα δίπλα στο άλλο, και το πάνω τμήμα του κορμού μετωπικά, με τα χέρια σταυρωμένα μπρος στο στήθος και το κεφάλι γερμένο στο δεξιό ώμο, κίνηση που θα μπορούσε να σημαίνει

[14] Τη σπανιότητα του κύκλου σκηνών στις τοιχογραφίες της Κρήτης επισημαίνει και ο Μ. Μπορμπουδάκης (*Byzantinisches Kreta*, 226), αναγνωρίζει όμως στο σύνολο έναν ιδιόμορφο εκλεκτικισμό, συσχετίζει ορισμένα στοιχεία με ιταλικά πρότυπα, υποθέτει τη συμμετοχή περισσότερων ζωγράφων, χωρίς να αποκλείει και το ενδεχόμενο διαφορετικών φάσεων στη διακόσμηση, και χρονολογεί τελικά το σύνολο στα τέλη του 16ου ή ακόμη και στο 17ο αι.

[15] Συγκεντρωμένο υλικό εις E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting, an Illustrated Index*, 2η έκδ., New York 1976 (στο εξής: *Romanesque Panel Painting*). Για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες αναπτύχθηκε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του κοινού στα Θεία Πάθη και τις επιπτώσεις του γεγονότος αυτού στην εικονογραφία και το ρόλο της εικόνας, βλ. γενικά G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, 2η έκδ., Paris 1960 (στο εξής: *Recherches*), 622 κ.ε., G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, New York 1972 (στο εξής: *Iconography*), τ. 2, 10-12. Για τα θρησκευτικά τάγματα και τις Αδελφότητες στην Ιταλία, βλ. G. G. Meerseman, *Ordo fraternitatis: confraternità e pietà dei laici nel medioevo*, I-III, Roma 1977, και G. M. Monti, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, Venezia 1927. Ως προς τις βαθύτερες μεταλλαγές στη σύλληψη και το ρόλο της εικόνας ιδιαίτερα του Πάθους κατά το 13ο αι., βλ. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, κυρίως 199-276. Για την περίπτωση της βυζαντινής τέχνης, βλ. S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIe siècle, *L'art byzantin du XIIe siècle, Symposium de Sopočani*, Beograd 1967, 42-43.

αποστροφή ή τη φυσική αντίδραση προς τα ραπίσματα που πρόκειται να δεχθεί από το ανασηκωμένο χέρι των δύο από τις τρεις μορφές — δύο υπηρετών και ενός Εβραίου — που τον περιβάλλουν. Σε ανάλογη παθητική στάση, έσχατης ταπείνωσης, εικονίζεται και στη σκηνή της Μαστίγωσης (Πίν. 257α και 258), όπου παρουσιάζεται δεμένος από τους καρπούς και τα σφυρά πίσω από τον κίονα, ντυμένος στο λευκό περίζωμα και έχοντας το κεφάλι πάλι γερμένο ανάμεσα στους ανασηκωμένους ώμους. Τέλος, εξίσου εκφραστικά αποδίδεται και στην Ανάβαση στο Σταυρό (Πίν. 259)· ντυμένος τώρα το κοκκινωπό κολόβιον και με το σώμα τσακισμένο στη μέση, πατά με το ένα πόδι στο πρώτο σκαλοπάτι της κλίμακας και στρέφει προς τα πίσω το κεφάλι για να αποκαλύψει στο θεατή τα τραχιά χαρακτηριστικά ενός κάθε άλλο παρά εξιδανικευμένου προσώπου.

Από τους τρόπους αυτούς απόδοσης της μορφής του Χριστού σε δυτικούς τύπους παραπέμπουν, άμεσα ή έμμεσα, εκείνοι από τη σκηνή του Εμπαιγμού, της Μαστίγωσης και της Ανάβασης στο Σταυρό. Το χαρακτηριστικότερο στοιχείο του πρώτου, η παρουσίαση της μορφής του Χριστού με τα πόδια σταυρωτά, αποτελεί μία από τις επινοήσεις της ρωμανικής τέχνης, που εφαρμόστηκε τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική της Δύσης, ιδιαίτερα στις δεκαετίες γύρω από το 1200, και η διάδοσή της ανιχνεύεται έως και την Κρήτη στις αρχές του 14ου αι.[16]. Σε αντίθεση προς τον τύπο αυτό, όπου φαίνεται να έχουν ενσωματωθεί επιμέρους εκφραστικά στοιχεία, χαρακτηριστικά του δυτικού καλλιτεχνικού λεξιλογίου, συνδυασμένα κατά τρόπο ίσως πρωτότυπο, η μορφή του Χριστού από την παράσταση της Μαστίγωσης (Πίν. 258) παραπέμπει αμεσότερα σε δυτικά πρότυπα με το ίδιο θέμα[17], όπως και εκείνη στη σκηνή της Ανάβασης στο Σταυρό[18] (Πίν. 259). Άγνωστος, ωστόσο, σε μένα τουλάχιστον, τόσο από τη δυτική όσο και τη βυζαντινή παράδοση, παραμένει ο εξόχως τολμηρός τρόπος απόδοσης του Χριστού στη σκηνή της προσαγωγής του προ του Πιλάτου[19] (Πίν. 257 και 259). Το ίδιο αδόκιμη σε σχέση και με τις δύο παραδόσεις

[16] Η στάση που μοιάζει χορευτική στην πρωταρχική της εφαρμογή και κατάγεται από τη βορειοευρωπαϊκή ρωμανική παράδοση (H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, New York 1974, κυρίως εικ. 397, 398, 412), όπου και κατά κανόνα συνδυάζεται με ακτινωτή ανάπτυξη των πτυχών στις παρυφές των φορεμάτων (πρβλ. χαρακτηριστικά δείγματα των αρχών του 13ου αι. εις H. Belting, Zwischen Gotik und Byzanz, *ZKg* 41 (1978), εικ. 28, 29), που υιοθετείται και στα ψηφιδωτά του Αγίου Μάρκου για τις προσωποποιήσεις των ποταμών (O. Demus, *The Mosaics of San Marco*, Chicago and London 1984, I, τ. 1, 194, τ. 2 (πίνακες), εικ. 327, 329) και πολύ αργότερα στις τοιχογραφίες του βόρειου κλίτους της Κεράς στην Κριτσά στη μορφή του αγγέλου από τη Δευτέρα Παρουσία, που «ελίσσει τον ουρανόν» (Κ. Καλοκύρης, Βυζαντινά μνημεία της Κρήτης. Ι. Η Παναγία της Κριτσάς, *ΚρητΧρον* ΣΤ΄ (1952), ΙΙ, 244). Ο τρόπος που εδώ χρησιμοποιείται, μόνον ως απόηχος του γνήσιου τύπου μπορεί να χαρακτηρισθεί, όπως άγνωστος είναι και ο συνδυασμός του με τον τρόπο παράστασης του πάνω μέρους της μορφής, που θα πρέπει να αποτελεί μεταφορά από τον τύπο του Χριστού «Άκρα Ταπείνωση».

[17] Άσχετα προς το πρόβλημα της καταγωγής του παλαιολόγειου τύπου του θέματος (βλ. Αν. Τούρτα, Εικόνα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων, *Μακεδονικά* ΚΒ΄ (1982), 165-167), η παράσταση εδώ εντάσσεται τόσο ως προς τη μορφή του Χριστού όσο και εκείνες των υπηρετών στη δυτική εικονογραφία. Βλ. Millet, *Recherches*, 652-653, Schiller, *Iconography*, τ. 2, 66-68, εικ. 226-228. Βλ. και Στ. Μαδεράκης, ό.π. (υποσημ. 6), 90.

[18] Η σκηνή συνεχίζεται στη διπλανή επιφάνεια του βόρειου τοίχου, όπου διακρίνεται η μορφή υπηρέτη που σπεύδει, ντυμένος το χαρακτηριστικό δυτικής προέλευσης κοντό ριγωτό χιτώνα και κρατώντας το καλάθι με τα καρφιά, και μια μορφή στρατιώτη. Εκτός από τις δύο αυτές μορφές, τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία που παραπέμπουν στη δυτική παράδοση ως προς τη μορφή του Χριστού, το κολόβιον και ο ιδιάζων τύπος του προσώπου του, βρίσκουν το πλησιέστερο παράλληλο στη συναφή παράσταση του Ελκομένου από το δίπτυχο του Χιλανδαρίου, έργο βενετσιάνικου εργαστηρίου του 13ου αι. Βλ. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β΄, Αθήνα 1975, εικ. 441 και σ. 397 με βιβλιογραφία. Για το θέμα γενικά, βλ. Millet, *Recherches*, 385-388, και Schiller, *Iconography*, τ. 2, 87.

[19] Η ταύτιση της παράστασης με τον Εμπαιγμό δεν προκύπτει με βεβαιότητα από τις εικονογραφικές λεπτομέρειες που διακρίνονται σήμερα, ενώ ο συσχετισμός του τρόπου απόδοσης του Χριστού πεσμένου στα πόδια με την απεικόνισή του

εμφανίζεται και η σκηνή Κρίσης με τον Εμπαιγμό, όπου ηγεμόνας (αβέβαιο είναι αν πρόκειται για τον Ηρώδη ή τον Πιλάτο) και αρχιερέας εμφανίζονται καθισμένοι πλάι πλάι, ο δεύτερος μάλιστα πλαισιωμένος από δύο ιερείς[20].

Κατά ανάλογο τρόπο, σε πρότυπα εκτός της βυζαντινής παράδοσης παραπέμπουν και τα πραγματολογικά και ιδιαίτερα τα ενδυματολογικά στοιχεία, όπου εμφανής είναι η προσπάθεια να αποδοθούν κατά το δυνατόν ακριβέστερα τύποι που αναπτύχθηκαν στις ιπποτικές αυλές και γνώρισαν διάδοση στη Δύση κατά τα τέλη του 13ου αι. Επισημαίνουμε, ενδεικτικά, το κοκκινωπό ένδυμα του Πιλάτου με την αλυσίδα μπρος στο στήθος, που συμπληρώνει ομοιόχρωμο δυτικού τύπου καπέλο, στη σκηνή προσαγωγής προς αυτόν του Χριστού, όπως και το επίσης στενό και κοκκινωπό ένδυμα της γυναίκας που συμπληρώνει το γούνινο επανωφόρι και το χαρακτηριστικό γυναικείο κάλυμμα της κεφαλής, από την ίδια παράσταση (Πίν. 260α). Το πιο χαρακτηριστικό όμως στοιχείο της κατηγορίας αυτής, ενδεικτικό ίσως της πρόθεσης να επιτευχθεί ο μέγιστος βαθμός αυθεντικότητας στις σκηνές αυτές, είναι μία λεπτομέρεια που συμπληρώνει την επίσημη στολή του ηγεμόνα στις σκηνές της Κρίσης και της Απόνιψης. Πρόκειται για ένα λευκό γάντι, που στην πρώτη περίπτωση ο Πιλάτος (;) εξακολουθεί να φορεί στο αριστερό χέρι και στη δεύτερη έχει βγάλει και αποθέσει στην ποδιά του προκειμένου να νίψει τα χέρια του (Πίν. 260β). Παρόλο που δεν μπορεί να αποδειχθεί, δεν αποκλείεται στην παρουσία του ενδυματολογικού αυτού στοιχείου να ενυπάρχει και η σημασία που του απέδιδε το μεσαιωνικό αυλικό τυπικό κατά τις πραγματικές περιπτώσεις κρίσης από τον ηγεμόνα[21].

Το δυτικό αυλικό τυπικό και συνακόλουθα τη δυτική εικονογραφία ακολουθούν και στις λοιπές λεπτομέρειές τους οι παραστάσεις του Πιλάτου και των περί αυτόν. Ο ηγεμόνας και τις δύο φορές εμφανίζεται με την πλάτη στραμμένη προς τους εκάστοτε προσερχομένους, καθισμένος σε θρόνο με ογκώδη βάση, διάτρητη από μεγάλα ανοίγματα, και ψηλό ερεισίνωτο (Πίν. 259 και 260). Στη σκηνή της Κρίσης πάλι εικονίζεται τυλιγμένος σε κόκκινο μανδύα που αναδιπλώνεται σε πλούσιες πτυχές για να αποκαλύψει τη δεξιά κνήμη με την άσπρη κάλτσα, που η μορφή έχει σταυρώσει πάνω από το αριστερό γόνατο, ενώ σε παρόμοια, επίσης χαρακτηριστική για τη δυτική εικονογραφία στάση, εικονίζεται και στην πρώτη παράσταση της σειράς[22] (Πίν. 259). Σύμφωνη με

στην ίδια σκηνή καθιστού ανάμεσα στους στρατιώτες, όπως είναι γνωστή από ιταλικά έργα, που προτείνει ο Στ. Μαδεράκης, ό.π., 89, δεν είναι πειστικός. Η δεδομένη ασάφεια που παρουσιάζει ο κύκλος αυτών των σκηνών στο κρητικό μνημείο απαιτεί λεπτομερειακή έρευνα προκειμένου να διασαφηνισθούν οι συνθήκες συγκρότησής του και να εξηγηθούν στο σύνολό τους οι ιδιομορφίες του όσο και οι προθέσεις του ζωγράφου.

[20] Η παρουσίαση ηγεμόνος και ιερέων μαζί σε σκηνή Κρίσης θα ήταν κατανοητή με βάση τη βιβλική διήγηση (κατά Μάρκον ιε΄, 1-15), αν ο ηγεμόνας μπορούσε να ταυτισθεί με τον Ηρώδη, πράγμα που όμως αντικρούουν στην περίπτωσή μας τα λοιπά στοιχεία της παράστασης. Όπως φαίνεται, ο καλλιτέχνης αυτενέργησε και εδώ συνδυάζοντας στοιχεία από διάφορες σκηνές στην προσπάθειά του ίσως να προσαρμόσει τα διαθέσιμα πρότυπα στις ειδικές συνθήκες του χώρου ή και να περιλάβει σε ένα μικρό αριθμό συνθέσεων, συγχωνεύοντάς τα, όλα τα δραματικότερα επεισόδια της ιστορίας των Παθών.

[21] Βλ. E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, 5η έκδ., Wilhelmshaven - Locano - Amsterdam 1980, 108-114, όπου και αναφορά στη σημασία που είχαν τα γάντια όλο το Μεσαίωνα ως συμπλήρωμα της επίσημης στολής του ηγεμόνα και στη συμβολική χρήση τους. Πρβλ. πρόχειρα και παράσταση αφιέρωσης του αββαείου του St-Dié από τον αυτοκράτορα Ερρίκο Δ΄ στον άγιο Δονάτο (*PKg*, Das Mittelalter II, εικ. 122). Για τη δυτική προέλευση ενδυμάτων, βλ. και M. Vassilakis-Mavrakakis, ό.π. (υποσημ. 3), 303.

[22] Από τα πολυάριθμα παραδείγματα (βλ. και Στ. Μαδεράκης, ό.π., 90) παράστασης ηγεμόνα με τους τρόπους αυτούς και ιδιαίτερα τα πόδια σταυρωμένα το ένα πάνω στο άλλο, που αποβαίνει σχεδόν τυπική στάση στην πρώιμη γοτθική τέχνη, πρβλ., ειδικά για τη μορφή του Πιλάτου, τις παραστάσεις, στο χαμένο σήμερα αλτάριο από τον Άγιο Ελπίδιο στην

το ίδιο τυπικό είναι και η στάση και εμφάνιση της μορφής με το κανάτι στη σκηνή της Απόνιψης: γονατισμένη στο ένα πόδι προσφέρει σε θέα το άλλο, που επίσης καλύπτει λευκή κάλτσα, ενώ φορεί μανδύα βαθύχρωμο με κοκκινωπή φόδρα, που απλώνεται γύρω της απτύχωτος, και έχει μαλλιά κοντά, κομμένα ίσια πίσω στον αυχένα, όπως και μπροστά στο μέτωπο. Οι παρατηρήσεις αυτού του είδους θα μπορούσαν να επεκταθούν και στις δευτερεύουσες μορφές, υπηρέτες και στρατιώτες, εδώ όμως θα περιορισθούμε μόνο στην επισήμανση μιας άλλου είδους εικονογραφικής λεπτομέρειας επίσης συνήθους στη δυτική παράδοση. Πρόκειται για τη μορφή που σε όλες τις σκηνές κρίσης εικονίζεται να πλησιάζει από πίσω ή το πλάι και να ψιθυρίζει στο αυτί του εκάστοτε κριτή προφανώς υποδείξεις ή συμβουλές, που συμβάλλουν στη λήψη από μέρους του της τελικής απόφασης[23].

Σε ανάλογες διαπιστώσεις οδηγεί και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται οι εν λόγω μικρές σκηνές των Παθών (Πίν. 257-260). Αποκαλυπτικότερος από αυτήν την άποψη είναι ο τρόπος που υποδηλώνεται στις συνθέσεις ο χώρος και η σχέση των μορφών με αυτόν. Η ζώνη εδάφους δεν σημειώνεται πουθενά, ενώ στοιχεία αρχιτεκτονικού βάθους χρησιμοποιούνται μόνο σε ορισμένες σκηνές, ως στοιχεία τοπογραφικού κυρίως προσδιορισμού — αυλότοιχος με πλευρικά πυργόμορφα κτίρια στη Μαστίγωση, κιβώριο θρόνου στις σκηνές του Πιλάτου — που ουδόλως συμβάλλουν στη δημιουργία της εντύπωσης του χώρου στην παράσταση. Ακόμη όμως αφαιρετικότερη και συχνά άκρως «αφύσικη» είναι η σχέση των μορφών με το χώρο, όπως της μορφής της γυναίκας του Πιλάτου και εκείνης του αυλικού, που και οι δύο εικονίζονται κυριολεκτικά μετέωρες. Οι δύο αυτές περιπτώσεις αποτελούν τις ακραίες και γι' αυτό ίσως χαρακτηριστικότερες λύσεις, παρατήρηση που όμως δεν επηρεάζει ουσιαστικά τη γενική εντύπωση, δεδομένου ότι σε καμιά σύνθεση δεν γίνεται διάκριση ανάμεσα στη ζώνη εδάφους και βάθους, ακόμη και σε εκείνες — για παράδειγμα σκηνή Κρίσης — όπου η διάταξη των μορφών προδίδει μια ορθολογικότερη οργάνωση.

Κοντά σε αυτά, χαρακτηριστική είναι η χρήση καστανωπής ώχρας για την απόδοση της σάρκας, που πλάθεται ανεπαίσθητα με αχνούς φωτισμούς και σκιάσεις σε μαλακό, χυτό ανάγλυφο. Η λειτουργία της γραμμής περιορίζεται εδώ στη σχεδίαση των περιγραμμάτων και των χαρακτηριστικών του προσώπου, ενώ στα υφάσματα εφαρμόζονται δύο τρόποι, ανάλογα προς το είδος και επομένως την υφή τους. Έτσι, στα ενδύματα του Πιλάτου, της γυναίκας του και του αυλικού το ανάγλυφο αφήνεται συνεχές και αδιατάρακτο, ενώ οι πτυχές στα πλούσια φορέματα των βιβλικών

Quedlinburg των μέσων του 13ου αι. (Schiller, *Iconography*, τ. 2, εικ. 215), στο δυτικό τύμπανο της Μητρόπολης του Στρασβούργου του τέλους του 13ου αι. με κύκλο των Παθών (*PKg*, ό.π., εικ. 236), όπως και στο Antependium του 1340/50 στη Βέρνη (ό.π., πίν. LXII), και από άλλες σκηνές Κρίσης, την παράσταση του Σολομώντα, σε θρόνο μάλιστα με ψηλό βάθρο, στον καθεδρικό της Auxerre, περί το 1260 (ό.π., εικ. 77) και τον κύκλο σκηνών από το βίο του αγίου Στεφάνου στο νότιο τύμπανο της Παναγίας των Παρισίων (ό.π., εικ. 78 και W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270* (χ.χρ.), εικ. 283, όπως και 269, 285, 302, 303). Ο τύπος πέρασε και στην τέχνη της Ιταλίας, όπως δείχνει η εικόνα της Παναγίας με σκηνές από το βίο της αγίας Αγάθης από την Κρεμώνα, όπου ο ηγεμόνας μάλιστα φορεί λευκές κάλτσες και παρόμοια υποδήματα, βλ. έγχρωμη απεικόνιση εις F. Bologna, *Die Anfänge der italienischen Malerei* (γερμ. μετάφραση από την αρχική ιταλική έκδοση, Roma 1962), Dresden 1964, πίν. 74-75.

[23] Βλ. προαναφερθείσα παράσταση Πιλάτου με Μαστίγωση στο αλτάρι του Αγίου Ελπιδίου (πιο πάνω, υποσημ. 22) και άλλα παραδείγματα εις Schiller, *Iconography*, τ. 2, εικ. 23, 208, 210, 218, 222. Η παρουσία της μορφής εξηγείται από την ευαγγελική διήγηση στη σκηνή της Κρίσης του Πιλάτου μόνον όταν από την παράσταση απουσιάζει η μορφή της γυναίκας του (Ματθ. κζ', 19), όχι όμως και στις σκηνές Κρίσης των αρχιερέων. Από τις τελευταίες σε συνομιλία με τον αρχιερέα παρουσιάζεται η μορφή αυτή μόνο στις τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 77), που δεν αποκλείεται να αντανακλά επίσης δυτικά πρότυπα.

μορφών σχεδιάζονται με ευέλικτες γραμμές και πλάθονται με περιορισμένης έκτασης σκιές στο ίδιο με το βασικό ή του σχεδίου χρώμα, πάντα όμως χωρίς «φώτα». Τέλος, θα πρέπει να υπογραμμισθεί η εκτεταμένη χρήση, ειδικά για τις κοσμικές μορφές, φυσιογνωμικών τύπων ξένων προς τη βυζαντινή παράδοση, τύπων που βασίζονται στο τετράγωνο ή στρογγυλό σχήμα προσώπου και έχουν χαρακτηριστικά μικρό πηγούνι[24].

Με δεδομένα τα χαρακτηριστικά αυτά, που μόνο σε γενικές γραμμές ήταν δυνατόν να παρουσιασθούν εδώ, δεν μπορεί, νομίζω, να υπάρξει αμφιβολία ως προς τη δυτική προέλευση του ή των προτύπων που χρησιμοποιήθηκαν για τον κύκλο αυτό σκηνών ή, εν πάση περιπτώσει, για τις δυτικές καλλιτεχνικές τους καταβολές. Και ο μεν ακριβέστερος γεωγραφικός και χρονολογικός προσδιορισμός των δυτικών πηγών που ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε, όπως και ο βαθμός των επεμβάσεών του πάνω σε αυτές και των πρωτοβουλιών που πήρε, ξεφεύγει από τα περιορισμένα πλαίσια και τους στόχους της παρούσας έρευνας· ωστόσο, αναφορικά προς το είδος τους, θα μπορούσε ήδη να διατυπωθεί η υπόθεση ότι ανήκαν στην κατηγορία των δυτικών αλταρίων, που παρουσιάζουν γύρω από ένα ή δύο κεντρικά θέματα έναν κύκλο σκηνών από τα Πάθη και τα οποία γνώρισαν ευρύτατη χρήση στην Ιταλία και γενικά στη Δύση από το 13ο αι. και εξής[25]. Την υπόθεση αυτή στηρίζει και η ανακολουθία στη διάταξη των θεμάτων που διαπιστώνεται στον κρητικό κύκλο όπου, όπως διαπιστώθηκε, τουλάχιστον η Μαστίγωση και η Απόνιψη του Πιλάτου δεν έχουν ενταχθεί ορθά στην αφήγηση. Η ανακολουθία αυτή που αναμφίβολα πιστοποιεί και την ανεπάρκεια του ζωγράφου στο να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες που παρουσίαζε ο σχεδιασμός του προγράμματος και η προσαρμογή του συγκεκριμένου κύκλου σκηνών στις διαθέσιμες επιφάνειες, ίσως παράλληλα να οφείλεται, τουλάχιστον εν μέρει, στο ειδικό σύστημα διάταξης των σκηνών στο πρότυπο[26].

Συνεκτιμώντας τις ως εδώ παρατηρήσεις, μπορεί, νομίζω, να διατυπωθεί η άποψη ότι ο κύκλος των μικρών σκηνών από τα Πάθη στην εκκλησία των Τεμενίων έχει εκτελεσθεί με βάση κυρίως δυτικά πρότυπα και από έναν τεχνίτη που ήταν σε θέση να κατανοήσει και να αποδώσει με αξιοσημείωτη ευχέρεια τα πρότυπα αυτά ως προς τις ειδικές δυτικές, εικονογραφικές όσο και τεχνοτροπικές, ιδιαιτερότητές τους.

Περνώντας κατόπιν αυτών στη δεύτερη ομάδα τοιχογραφιών από το ίδιο μνημείο, υπενθυμίζουμε την προκαταρκτική παρατήρηση που διατυπώθηκε σχετικά με τις ουσιαστικές διαφορές που τις διακρίνει από τον κύκλο των Παθών, παρατήρηση που βέβαια ισχύει για τα τμήματα που σώζονται και προσφέρονται για μελέτη. Θα σταθούμε και πάλι σε ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Και πρώτα, στην παράσταση της Βαϊοφόρου που εικονίζεται στην κορυφή του δυτικού τοίχου (Πίν. 261α) διαπιστώνονται ορισμένες ουσιαστικές επεμβάσεις στην εικονογραφία, επεμβάσεις που προδίδουν, από τη μια πλευρά, άμβλυνση της προσληπτικότητας από μέρους του ζωγράφου επάνω στη σημασία της εικονογραφικής ακρίβειας και πιστότητας και, από την άλλη, τη διάθεσή του να ερμηνεύσει με διαφορετικό τρόπο τα παραδοσιακά δεδομένα. Έτσι, ως προς την πρώτη

[24] Βλ. σχετικά σύντομα σχόλια πάνω στις οδηγίες και τα σχέδια του Villard de Honnecourt για την «τέχνη του πορτραίτου» εις E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (Sinn und Deutung in der bildenden Kunst)*, Köln 1975, 87-89, σχέδ. 3-5.

[25] Βλ. Garrison, *Romanesque Panel Painting*, αριθ. 285, 300-303, 324, 345, 348, 351, 354, 355, 381-388.

[26] Βλ. για παράδειγμα το σύστημα οργάνωσης σκηνών στη Maestà του Duccio, J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, 119-134.

παρατήρηση, χρησιμοποιεί ως σκηνικό υπόβαθρο και για τις δύο ομάδες μορφών — Χριστό με μαθητές στην αριστερή πλευρά και Ιουδαίους στη δεξιά — δύο λόφους και τοποθετεί την παράσταση της Ιερουσαλήμ στην αριστερή άκρη, στα νώτα δηλαδή του ομίλου των μαθητών, με συνέπεια η πομπή να μοιάζει ότι προσπερνά την πόλη αντί να κατευθύνεται προς αυτή. Ανάλογη περίπτωση «παρανόησης» ή αμέλειας είναι, σε μένα τουλάχιστον, άγνωστη από τη βυζαντινή παράδοση και επίσης αδιανόητη για έμπειρο βυζαντινό ζωγράφο. Όπως προκύπτει και από άλλα στοιχεία, ο καλλιτέχνης θα πρέπει να αντιμετώπισε δυσκολίες κατά την ένταξη και προσαρμογή στη διαθέσιμη επιφάνεια του εικονογραφικού τύπου που του προσέφερε το ανά χείρας πρότυπο[27]. Παρά ταύτα το γεγονός αυτό δεν τον απαλλάσσει απόλυτα της ευθύνης για μια τόσο σοβαρή αλλοίωση της σκηνής.

Το δεύτερο σημείο ουσιαστικής πρωτοβουλίας από μέρους του ζωγράφου μας στην ίδια παράσταση αποκαλύπτει πέρα από την άνεση της συμπεριφοράς του προς την παράδοση, επίσης και την τάση του να προσφέρει μια άλλη ερμηνεία στα στοιχεία της. Συγκεκριμένα, ενώ διατηρεί τη γραφική λεπτομέρεια των μικρών παιδιών (εδώ δύο τον αριθμό) που έχουν στρώσει τα ενδύματά τους στο έδαφος για την υποδοχή του Χριστού, συγχρόνως τα παρουσιάζει να επιστρέφουν τρομαγμένα και τα δύο προς τον όμιλο των Ιουδαίων, επιλογή που θα πρέπει να αποδοθεί μάλλον στην πρόθεσή του να προσδώσει ρεαλιστικότερη χροιά στο επεισόδιο.

Ανάλογη συμπεριφορά παρατηρείται και στην παράσταση της Ανάληψης, όπου, όπως διαπιστώνεται από τα τμήματα που σώζονται ακόμη, στους τέσσερις αγγέλους που κατά τα παραδεδομένα φέρουν τη δόξα του Αναλαμβανομένου, έχουν προστεθεί και άλλοι. Συγκεκριμένα, στο δυτικότερο τμήμα της σύνθεσης που διακρίνεται καθαρά, ανάμεσα στην κανονική δυάδα προβάλλουν οι μορφές τριών ακόμη αγγέλων, που όλοι εικονίζονται μετωπικά και φορούν κοσμημένους διάλιθους λώρους (Πίν. 261β). Για το ότι και εδώ πρόκειται για επέμβαση πάνω στον κανονικό βυζαντινό τύπο, μαρτυρεί η γενική διάταξη της σκηνής, όπως και ο τρόπος παράστασης ορισμένων από τις μορφές των αποστόλων που διακρίνονται καθαρά και όπου παρά το «ξεθώριασμα» που έχει επιφέρει η απόσταση και η χαλαρή σχέση του ζωγράφου με το πρότυπό του μπορεί ακόμη να αναγνωρισθεί η παρουσία του ως βασικού «υποκειμένου»[28] (Πίν. 261γ).

Αν οι δύο παραπάνω παραστάσεις επιτρέπουν ακόμη την ανίχνευση των βυζαντινών τύπων, στην παράσταση της Πεντηκοστής (Πίν. 262α) οι συμφύσεις ανάμεσα στις δύο παραδόσεις εμφανίζονται με έναν τρόπο που, προς το παρόν τουλάχιστον, δεν επιτρέπει τη διατύπωση ανεπιφύλακτης πρότασης. Εδώ οι μαθητές εικονίζονται μοιρασμένοι σε δύο ομάδες στις δύο πλευρές του πίνακα με τις μορφές καθεμιάς διατεταγμένες μπρος και πίσω από ένα έδρανο με ψηλή πλάτη, τοποθετημένο κατά τον οριζόντιο άξονα της σύνθεσης και ορατό μόνο στο κέντρο. Σε αυτό εικονίζονται καθισμένοι και με τα πόδια πάνω σε λιθοκόσμητα υποπόδια μόνο πέντε από τους αποστόλους, ενώ οι λοιποί συνωθούνται στα «πίσω επίπεδα», έτσι ώστε από ορισμένους να είναι ορατό

[27] Οι δυσκολίες αυτές θα ήταν μεγαλύτερες και η αμηχανία από μέρους του πιο κατανοητή, στην περίπτωση που το παλαιολόγειο πρότυπο ήταν του τύπου που παραδίδει η παράσταση στα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (Α. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, 22-25, πίν. 22 και 23.1) ή η παραλλαγή που ακολουθεί η τοιχογραφία στο Πυργί Ευβοίας (Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, Τοιχογραφίαι του τέλους του 13ου αιώνος στην Εύβοια: Ο Σωτήρας στο Πυργί και η Αγία Θέκλα, *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται, 18-19, πίν. 6α).

[28] Αυτό εντοπίζεται στη ζωγραφική του τέλους του 12ου αι., όπως δείχνει η παραβολή με την παράσταση του ίδιου θέματος στις τοιχογραφίες του κυρίως ναού στον Άγιο Νεόφυτο Κύπρου, βλ. C. Mango - E. Hawkins, The hermitage of St. Neophytos and its wall paintings, *DOP* 20 (1966), εικ. 64.

μόνο μέρος από το φωτοστέφανο. Είναι γνωστό ότι, καίτοι σπάνια, δεν είναι ανύπαρκτη στη βυζαντινή παράδοση η παρουσίαση των μορφών των αποστόλων στη σκηνή αυτή σε οριζόντια διάταξη, αντί της τυπικής ημικυκλικής[29]. Ωστόσο, το ειδικό σχήμα που εφαρμόζεται στην κρητική τοιχογραφία, με τις μορφές των αποστόλων σε δύο διακεκριμένες μεταξύ τους ομάδες, αποτελεί κατά αντίστροφο ακριβώς τρόπο το συνήθη τύπο για τη δυτική εικονογραφία. Άλλωστε η εξάρτηση από το δυτικό αυτό τύπο μπορεί να εξηγήσει ικανοποιητικότερα και το μικρό κενό που έχει αφεθεί στο κέντρο της παράστασης, ανάμεσα στους κορυφαίους αποστόλους, και που αντιστοιχεί προς το χώρο που προορίζεται για την κεντρική μορφή στο δυτικό τύπο, εκείνη της Παναγίας (ή του Πέτρου αλλού) — για χάρη ακριβώς της οποίας και η διάκριση των αποστόλων σε δύο ομίλους και η «απώθησή» τους από το κέντρο στο δυτικό σχήμα — που εδώ ευνοήτω τω λόγω παραλείπεται[30]. Με βάση και μόνον αυτά τα στοιχεία έχει κανείς το δικαίωμα να υποθέσει την εξάρτηση της σύνθεσης από — ή τουλάχιστον τη στενή σχέση της με — ένα δυτικό πρότυπο. Ο αντίλογος σε αυτό θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ως κύριο επιχείρημα τις ουσιαστικές τεχνοτροπικές διαφορές που χωρίζουν τη σύνθεση αυτή από τις υπόλοιπες στο μνημείο και που επισημαίνονται κυρίως στον τρόπο απόδοσης των μορφών. Τα τεχνικά μέσα όπως και η χρωματική κλίμακα παραμένουν σταθερά, το σχέδιο όμως και το πλάσιμο στις μορφές χαρακτηρίζονται από δυσκαμψία και ξηρότητα, χαρακτηριστικά που, πέρα από την έλλειψη δεξιοτεχνίας εκ μέρους του καλλιτέχνη, αποκαλύπτουν, κατά τη γνώμη μου, και την πρόθεσή του να προσδώσει στο θέμα έναν αυστηρότερο-ιερατικότερο, ένα, με άλλα λόγια, βυζαντινό χαρακτήρα. Την εξήγηση αυτή στηρίζει και το γεγονός ότι ο ζωγράφος μας δεν ήταν σε θέση να αποδώσει ούτε τους αποστόλους με τα καθιερωμένα βυζαντινά φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά. Από όλες τις μορφές, οι μόνες που μπορούν να ταυτισθούν με βάση αυτά από ένα μελετητή της βυζαντινής τέχνης είναι οι μορφές του Πέτρου και του Λουκά και αυτές όχι γιατί αποδίδονται με πιστότητα προς τους βυζαντινούς τύπους, αλλά γιατί ακριβώς για τις δύο αυτές μορφές εφαρμόζονται κοινοί τύποι και στις δύο παραδόσεις, δυτική και βυζαντινή. Για το λόγο ακριβώς αυτό και είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικές, όταν εμφανίζονται να ταιριάζουν περισσότερο με δυτικές παρά με βυζαντινές παραστάσεις. Το πρόσωπο του Πέτρου είναι πολύ λεπτότερο από ό,τι η βυζαντινή παράδοση το θέλει και περιβάλλεται από μαλλιά κομμένα κυκλικά σε κανονικές «σκάλες», κόμμωση που συναντάται όχι μόνο στην παράσταση της Προσευχής στη Γεθσημανή στα ψηφιδωτά του Αγίου Μάρκου Βενετίας, αλλά, όπως σωστά έχει παρατηρηθεί, ξαναβρίσκεται και σε μορφή αποστόλου στο τετράδιο σχεδίων της Βιβλιοθήκης του Wolfenbuettel, όπως και σε άλλα έργα του βενετικού κύκλου[31]. Αν έγινε ειδική αναφορά στα ψηφιδωτά του Αγίου Μάρκου, είναι γιατί εκεί συναντάται επίσης μία ιδιόμορφη

[29] Βλ. για παράδειγμα τη Μαυριώτισσα Καστοριάς (Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, εικ. 12). Βλ. για τον τύπο A. Grabar, Le schéma iconographique de la Pentecôte, *L'art de la fin de l'Antiquité*, I, Paris 1968, 615-627.

[30] Η μορφή της Παναγίας-Εκκλησίας εμφανίζεται στο δυτικό τύπο σποραδικά από τον 11ο και κανονικά πια από το 13ο αι., ενώ υπάρχουν και οι λύσεις με κάποιον από τους κορυφαίους αποστόλους στο κέντρο, συνηθέστερα τον Πέτρο. Ως προς τη διάταξη των μορφών υπάρχει σχετική ποικιλία λύσεων, ανάμεσα στις οποίες συχνή η εφαρμογή του τύπου της κρητικής παράστασης, βλ. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, τ. 4.1, 23-24 και εικ. 24, 29, 32, 44, 56 και 61. Πρβλ. επίσης τη μικρογραφία από το λεγόμενο Ψαλτήριο της βασίλισσας Ingeborg, έγχρ. απεικόνιση εις A. Martindale, *Gothic Art (The World Art Library)*, London 1967. εικ. 46.

[31] Η επισήμανση της παρουσίας του ίδιου τύπου στα δύο έργα, από H. Belting, ό.π. (υποσημ. 16), 256-257, εικ. 44-45. Για τη μικρογραφία του Wolfenbuettel, βλ. H. Buchthal, *The "Musterbuch" of Wolfenbuettel and its Position in the Art of the Thirteenth Century (Byzantina Vindobonensia*, τ. XII), Wien 1979, εικ. 13. Για το ψηφιδωτό του Αγίου Μάρκου και το πρόβλημα των ζωγράφων, βλ. O. Demus, ό.π. (υποσημ. 16), τ. 2.1, κυρίως 8-16 και τ. 2.2, πίν. 4 και 1a, 3, 14.

φυσιογνωμία μαθητού, εκείνου με το στρογγυλό πρόσωπο και το μικρό μαύρο μουστάκι, που στην κρητική παράσταση εικονίζεται στο δεξιό όμιλο, πάνω αριστερά, και στον ενετικό ναό στο κέντρο περίπου της ίδιας παράστασης με το κεφάλι ακουμπισμένο στην αριστερή παλάμη.

Οι δυσκολίες, ωστόσο, που ο ζωγράφος των Τεμενίων αντιμετωπίζει κατά τη μεταφορά τύπων της βυζαντινής παράδοσης, δεν εντοπίζονται μόνο στην παράσταση της Πεντηκοστής ή απλώς σε φυσιογνωμικούς τύπους μορφών. Διαπιστώνονται και σε άλλα στοιχεία που ίσως θεωρούνται δευτερεύοντα, δεν παύουν όμως να συμβάλλουν στην τελική εντύπωση, της μεικτής τέχνης, που αποκομίζει κανείς από τη δουλειά του. Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι τα ωμοφόρια των τριών ιεραρχών που εικονίζονται μετωπικοί στο τύμπανο του βορειοανατολικού αψιδώματος αποδίδονται χρωματιστά: σκούρο καστανόχρωμο και γκριζογάλανο των δύο και δίχρωμο — λευκό με γαλάζια ταινία στο μέσον — του τρίτου στα αριστερά. Ακόμη, στη μορφή του Χριστού από τη Δέηση της κόγχης του ιερού (Πίν. 262β) δεν γίνεται διάκριση ανάμεσα σε χιτώνα και ιμάτιο, αλλά εφαρμόζεται σε ολόκληρη την επιφάνεια των ενδυμάτων η γνωστή και από αλλού τεχνική απομίμησης της χρυσογραφίας με λευκό πάνω σε κιτρινωπή ώχρα. Η ίδια αυτή, τέλος, μορφή του Χριστού αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα πρόσμειξης επιμέρους στοιχείων από τις δύο παραδόσεις ή καλύτερα μετάπλασης του βυζαντινού τύπου για τον Παντοκράτορα, που δημιούργησε η βυζαντινή κοινή του τέλους του 12ου αι.: πρόσωπο «κομμένο» πάνω στο σχήμα του ρόμβου, με τα τονισμένα μήλα μετατεθειμένα προς τους κροτάφους, τα μάτια αντίθετα κοντά το ένα στο άλλο, όπως και τα ίσια φρύδια, και πλασμένο χαλαρά σε μέσους τόνους και καστανοπράσινη σκιά που παρακολουθεί το περίγραμμα. Αντιβυζαντινός είναι και ο τρόπος που αποδίδεται η κόμη, σαν μια αδιαφοροποίητη στη σύστασή της πλαστική ενότητα, σκιασμένη στην περιφέρεια και χρυσίζουσα στα φωτεινά της τμήματα. Το τελικό αποτέλεσμα είναι η παρουσία μιας φυσιογνωμίας ελάχιστα μεν ελκυστικής, όμως εκφραστικής, καθώς, μέσα από τον ιδιόρρυθμο συνδυασμό του ρεαλισμού των χαρακτηριστικών με τη γεωμετρική σύνθεση του όλου, αποκτά εσωτερική ένταση και ήπια αυστηρότητα. Ίδιας καταγωγής προσωπογραφικά και αισθητικά πρότυπα διέπουν και την παράσταση μορφής ηλικιωμένου μάρτυρα που κοσμεί την άντυγα του βορειοδυτικού αψιδώματος (Πίν. 263α), όπου η εκτέλεση είναι πιο ελεύθερη και γι'αυτό και το αποτέλεσμα πιο αντιπροσωπευτικό και αποκαλυπτικό του είδους των δυτικών αυτών προτύπων. Μικρή λεπτομέρεια, αλλά επίσης σημαντική, και η έκκεντρη σχεδίαση του φωτοστέφανου που διαπιστώνεται στη μορφή αυτή όπως και σε άλλες και ασφαλώς προέρχεται από την ίδια παράδοση[32].

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι στις τοιχογραφίες του ναού στα Τεμένια διακρίνουμε από τη μία πλευρά έναν κύκλο παραστάσεων — από τα Πάθη — που τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά εντάσσονται στη δυτική παράδοση. Στην εκτέλεσή τους ο ζωγράφος δεν εμφανίζεται να παραπαίει ούτε και να δυσκολεύεται στην εφαρμογή ή ακόμη και την προσωπική επεξεργασία ειδικών τύπων και τρόπων στην απόδοση επιμέρους θεμάτων. Αυτό, αντίθετα, παρατηρείται γενικά κατά τη μεταφορά τύπων από τη βυζαντινή παράδοση. Γιατί, από τις υπόλοιπες τοιχογραφίες και ειδικότερα εκείνες που ασφαλώς βασίζονται σε βυζαντινά πρότυπα, καμιά δεν έχει αποδοθεί κατά τρόπο αμιγώς βυζαντινό. Όλες φέρουν τη σφραγίδα μιας καλλιτεχνικής προσωπικότητας — όχι ιδιαίτερα ισχυρής ή δημιουργικής, που όμως δεν ανήκει και στην κατηγορία των λαϊκών ζωγράφων — η οποία αναμειγνύει άλλοτε ενσυνείδητα και άλλοτε ακούσια εικονογραφικά στοιχεία και τεχνικούς-αισθητικούς τρόπους της δυτικής παράδοσης με το βυζαντινό πρότυπο. Η ειδική αυτή

[32] Ο τρόπος αυτός σχεδίασης του φωτοστέφανου εφαρμόζεται σποραδικά σε μεμονωμένες μορφές, οπως στον έφιππο άγιο του βορειοδυτικού αψιδώματος, αλλά και στους αγγέλους της Ανάληψης.

αντιμετώπιση των βυζαντινών προτύπων και ιδιαίτερα οι επεμβάσεις πάνω σε αυτό δεν μπορούν να αποδοθούν απλώς σε ελλιπή ενημέρωση του ζωγράφου, αλλά πρέπει να αναγνωρισθούν ως στοιχεία ενδεικτικά της απουσίας εξοικείωσης από μέρους του με βασικές αρχές και τεχνικές της βυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης. Συνακόλουθα, συνδυαζόμενες οι παρατηρήσεις αυτές σκιαγραφούν μια καλλιτεχνική φυσιογνωμία διαμορφωμένη μάλλον στο δυτικό καλλιτεχνικό ιδίωμα, η οποία προσπαθεί να πλησιάσει και τους βυζαντινούς τρόπους, παρά το αντίθετο.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο ακριβέστερος προσδιορισμός της καταγωγής του ζωγράφου και του έργου του δεν μπορεί να αποτελέσει θέμα του παρόντος, το ίδιο και οι ιστορικές προεκτάσεις του φαινομένου. Σημασία έχει εδώ κυρίως η επισήμανση των ιδιαιτεροτήτων του, το ότι δηλαδή σε μία ελληνορθόδοξη εκκλησία του 14ου αι. στην Κρήτη την τοιχογράφηση αναλαμβάνει ένας καλλιτέχνης που δεν διαθέτει ακριβώς την απαιτούμενη παιδεία, σημασία που επιτείνεται από το γεγονός ότι το φαινόμενο δεν παραμένει μεμονωμένο. Επαναλαμβάνεται και στα μνημεία που ακολουθούν, τα οποία, σημειωτέον, επίσης δεν είναι και τα μόνα που προσφέρουν υλικό για συζήτηση από τη συγκεκριμένη άποψη.

Στο ναό του **Αγίου Δημητρίου στο Λειβαδά** ο εικονογραφικός κύκλος είναι συγκριτικά με τον προηγούμενο πολύ πιο περιορισμένος, και αυτό λόγω των μικρότερων διαστάσεων του κτιρίου αλλά και γιατί εδώ τα θέματα γενικά σχεδιάζονται σε μεγαλύτερη κλίμακα. Από την άποψη του βαθμού σύνδεσης με τη βυζαντινή παράδοση διαπιστώνεται και πάλι μία διττότητα ως προς την επιλογή των προτύπων και παράλληλα παρανόηση ή παραποίηση βυζαντινών τύπων ή παρείσφρυση σε αυτούς δυτικών στοιχείων. Από την άλλη πλευρά όμως, ως προς την εκτέλεση, οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου παρουσιάζουν ομοιογένεια ύφους και σταθερότητα στην τεχνική, έτσι ώστε να συνιστούν μία πιο πρωτότυπη και ολοκληρωμένη αισθητική πρόταση.

Ξεκινώντας και πάλι από τις συνθέσεις που εν όλω ή εν μέρει βασίζονται σε δυτικά πρότυπα, αναφέρομε τις τρεις σκηνές από το συναξάρι του αγίου Δημητρίου, που εικονίζονται στο δυτικό τμήμα της βόρειας πλευράς της καμάρας. Οι δύο μικρότερες στα δεξιά εικονογραφούν την πάλη του Νέστορα με το Λυαίο, η πρώτη (Πίν. 263β) και η δεύτερη το λογχισμό του αγίου Δημητρίου (Πίν. 263γ), θέματα και τα δύο γνωστά στη βυζαντινή εικονογραφία. Ως προς τον εικονογραφικό πυρήνα των δύο παραστάσεων, ουσιαστική απόκλιση από τους βυζαντινούς τύπους διαπιστώνεται μόνο στη δεύτερη σκηνή, όπου ο άγιος δεν εικονίζεται καθιστός τη στιγμή του λογχισμού του, που εκτελείται από ομάδα στρατιωτών, αλλά πεσμένος σχεδόν και στηριζόμενος στο κεκαμμένο αριστερό του πόδι, ενώ δέχεται το πλήγμα από τη λόγχη ενός μόνο στρατιώτη. Ο περιορισμός του αριθμού των δημίων στο ελάχιστο θα μπορούσε να εξηγηθεί, καίτοι όχι απόλυτα πειστικά, από τη στενότητα της προσφερόμενης επιφάνειας, συνδυαζόμενο όμως το στοιχείο αυτό με τη συμβατική στάση του αγίου και τον καθαρά δυτικό τρόπο απόδοσης του δημίου, υποδεικνύει τουλάχιστον την επενέργεια δυτικών τύπων, ακριβώς όπως και τα ενδυματολογικά στοιχεία και ο τρόπος απόδοσης των μορφών στη σκηνή της πάλης του Νέστορα με το Λυαίο[33].

Το ίδιο ισχύει και για την τρίτη παράσταση, όπου συνδυάζεται η απεικόνιση του αγίου έφιππου με το θαύμα της διέλευσης του Δούναβη από τον έπαρχο Λεόντιο, κατά τη μεταφορά από τον τελευταίο αυτό του χιτώνα του αγίου[34] (Πίν. ΛΑ΄ και 264α). Η εικονογράφηση του θαύματος

[33] Βλ. και Στ. Μαδεράκης, ό.π. (υποσημ. 6), 84-85.

[34] Για τον άγιο Δημήτριο, βλ. Chr. Walter, St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika, *Eastern Churches Review*, V (1973), 157-178 (τώρα και εις *Studies in Byzantine Iconography*, *Variorum Reprints*, V, London 1977). Για την εικονογραφία του, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1970, και I. Djordjević,

αυτού είναι και σε μένα άγνωστη τόσο από τη βυζαντινή όσο και τη δυτική τέχνη. Ο άγιος εικονίζεται έφιππος στο κέντρο, δεξιά και σε μικρότερη κλίμακα ο έπαρχος συνοδευόμενος από μία γυναικεία μορφή και στην πάνω αριστερή γωνία η παράσταση της πόλης της Θεσσαλονίκης. Η απουσία παράλληλου και από τις δύο παραδόσεις σε συνδυασμό με τον άκρως ιδιόρρυθμο τρόπο, που από όσο ξέρω δεν έχει εντοπισθεί ούτε στη ζωγραφική της Κρήτης, με τον οποίο συνδυάζονται τα αφηγηματικά στοιχεία με την παράσταση-εικόνα του αγίου, επιτρέπει την υπόθεση ότι η σύνθεση αποτελεί ως ένα βαθμό ένα ad hoc δημιούργημα του ζωγράφου. Η δημιουργική δε αυτή συμβολή του έγκειται όχι μόνο στη σύνθεση στοιχείων αλλά ίσως και στην επινόηση ορισμένων από αυτά. Εκείνο που θα πρέπει να επανέλαβε, με ελαφρές ίσως τροποποιήσεις από το βυζαντινό πρόγραμμα που είχε στη διάθεσή του, ήταν η μορφή του αγίου Δημητρίου έφιππου, όπου, με εξαίρεση ορισμένες λεπτομέρειες ιδιαίτερα στην απόδοση του αλόγου, είναι εμφανής η εξάρτηση από ένα βυζαντινό πρότυπο. Αυτό όμως δεν ισχύει και για το ζεύγος των μορφών του επάρχου και της γυναίκας του, που εικονίζονται σε μικρότερη κλίμακα στα δεξιά (Πίν. 264β). Το γεροντικό πρόσωπο του πρώτου, που περιβάλλει ένας καταρράκτης ασπρόξανθων μαλλιών που πλάθονται ανεπαίσθητα με φωτεινό καστανό στους πλούσιους βοστρύχους και κυρίως σχεδιάζονται με συστάδες κυματιστών λευκών γραμμών, εντάσσεται ως προς την κατατομή του στο φωτεινό ρόμβο που ορίζουν, από τη μια, το περίγραμμα του καπέλου που το επιστέφει και, από την άλλη, η χρυσή παρυφή του πορφυρού μανδύα. Το σχήμα ζωντανεύει με την αντιθετική κίνηση που πραγματοποιείται εντός των ορίων του από την ελαφρά στροφή της κεφαλής προς τα πίσω, προς την παράσταση του αγίου Δημητρίου, προς την οποία η μορφή κατευθύνει και το βλέμμα, ενώ στηρίζεται από το σχήμα των σταυρωμένων μπρος στο στήθος χεριών, που λειτουργεί ως συνθετική αφετηρία στη συγκρότηση ολόκληρης της μορφής. Εφεύρημα επίσης αξιοπρόσεκτο, η χρήση ως συνθετικού στοιχείου του κόκκινου χιτώνα του αγίου που εμφανίζεται, δεξιά, κρεμασμένος από το ραβδί του επάρχου, όπως το σακούλι στο ραβδί του οδοιπόρου[35], αριστερά, να σημαδεύει ως παλλάδιον την πύλη της Θεσσαλονίκης και στο κέντρο, εδώ και κει, πάνω στην ίδια τη μορφή του αγίου. Και ακόμη η σοφή χρήση της κλίμακας, η διάταξη των εικονογραφικών μονάδων και η σύνθεση μεταξύ τους με τρόπο που εικόνα και αφήγηση να συμπλέκονται εντασσόμενες σε μια ημικυκλική, προοπτικά οργανωμένη κίνηση, έτσι ώστε ταυτόχρονα η εικόνα να διατηρεί ακέραια την ταυτότητά της. Οι διαπιστώσεις αυτές, που βοηθούν στην κατανόηση της προσωπικότητας του ζωγράφου, παράλληλα, νομίζω, ενισχύουν περαιτέρω την πιο πάνω διατυπωμένη υπόθεση, ότι η σύνθεση αποτελεί μια ad hoc δημιουργία. Η επιλογή του συγκεκριμένου θαύματος, που, σημειωτέον, δεν ανήκει στα σημαντικότερα και πιο χαρακτηριστικά του κύκλου, ίσως δεν οφείλεται αποκλειστικά σε πρωτοβουλία του ζωγράφου, αλλά σε επιθυμία των αφιερωτών του ναού, που δικαιολογημένα το είχαν ξεχωρίσει μια και συχνά θα πρέπει να επικαλούνταν τη βοήθεια του αγίου, καθώς συχνά διέτρεχαν ανάλογους με τον έπαρχο κινδύνους διαβαίνοντας το χείμαρρο που χωρίζει την κοινότητά τους από τον υπόλοιπο κόσμο.

Der heilige Demetrios in der serbischen adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle (Recueil des Rapports du IVe Colloque Serbo-Grec)*, Beograd 1987, 67-88. Για το θαύμα του χιτώνα του αγίου κατά τη μεταφορά του από τον έπαρχο, όπως παραδίδεται από το Συμεών Μεταφραστή, βλ. *PG* 116, στ. 1181, 1184, 1200-1201, 1220 κ.ε.

[35] Η λεπτομέρεια αυτή έρχεται σε αντίθεση με το αγιογραφικό κείμενο (βλ. πιο πάνω, υποσημ. 34), το οποίο αποδίδει πιστότερα η μεταβυζαντινή εικονογραφία με το Θεόδωρο Πουλάκη, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Ανθιβόλια δύο εικόνων του Θεοδώρου Πουλάκη, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Γ΄ (1962-1963), 82, πίν. 30.1. Βλ. και Στ. Μαδεράκης, ό.π., 83.

Καταλήγοντας, θα έλεγε κανείς ότι τις σκηνές από το συναξάρι του αγίου Δημητρίου ο ζωγράφος μας συνέθεσε κυρίως με στοιχεία που άντλησε από συγκεκριμένα δυτικά πρότυπα ή από τα εικονογραφικά αποθέματα τύπων που είχε στη διάθεσή του, τα οποία συνέδεσε με κάποια βυζαντινά, όπως για παράδειγμα την προαναφερθείσα παράσταση του αγίου Δημητρίου έφιππου. Σε όλες αυτές τις συνθέσεις προδίδει την εξοικείωσή του με τους δυτικούς τύπους, ενώ στην τελευταία ιδιαίτερα επιδεικνύει και τις συνθετικές του ικανότητες. Πρόσθετη επιβεβαίωση του τελευταίου προσφέρει και μία, η καλύτερα διατηρημένη, μορφή από τη σειρά των προφητών, που μαρτυρεί την ίδια επιδεξιότητα στην υλοποίηση των συνθετικών και πλαστικών αξιών που και η μορφή του επάρχου Λεοντίου ενσαρκώνει (Πίν. 265α).

Δίπλα στις παραστάσεις της κατηγορίας αυτής, σε άλλες, που αποτελούν και το μεγαλύτερο μέρος της διακόσμησης, ο ζωγράφος εμφανίζεται να βασίζεται ή να λαμβάνει υπόψη του βυζαντινά πρότυπα, τα οποία όμως δεν μεταφέρει με ακρίβεια και πιστότητα ούτε ως προς την εικονογραφία ούτε ως προς την εκτέλεση. Ο διφυής, ιδιόρρυθμος αυτός χαρακτήρας της τέχνης του αποκαλύπτεται κατά τον εντυπωσιακότερο τρόπο στη μεγάλη σύνθεση της Σταύρωσης που καλύπτει ολόκληρη την επιφάνεια του δυτικού τυμπάνου (Πίν. ΛΒ΄ και 266). Τα δυτικά στοιχεία, πολλά, αναγνωρίζονται εύκολα στην εικονογραφία, όπως για παράδειγμα: στο εύρωστο και άκαμπτο νεκρό σώμα του Χριστού, που τριπλά προσηλωμένο στο σταυρό κάνει τα γόνατα να υποχωρούν κάτω από το βάρος του, με συνέπεια οι κνήμες να σχεδιάζονται από το πλάι· στη μορφή της λιπόθυμης Παναγίας που πέφτει προς τα πίσω πάνω στις δύο γυναίκες που την ανακρατούν· στην πρόθεση πλαστικής απόδοσης του κάθετου στελέχους του σταυρού και την υποδήλωση των κεραιών του ίδιου σχήματος στο φωτοστέφανο του Χριστού με δέσμη από μικρές λευκές, ακτινωτά διατεταγμένες πινελιές· τέλος, στο μοτίβο του φτερωτού δράκοντα που κοσμεί την ασπίδα του εκατόνταρχου[36].

Πέρα όμως από αυτά, εκείνο που σφραγίζει τη σύνθεση είναι το πνεύμα που τη διαπερνά και συγχρόνως συνέχει. Ξεκινώντας από τη δεξιά πλευρά της, το τεντωμένο προς το Σταυρό δεξί χέρι του εκατόνταρχου που παρακολουθεί η «σπασμένη» στη μέση μορφή του Ιωάννη, από κει στο γερμένο κεφάλι του Χριστού και τέλος στη μορφή της Παναγίας, μια κίνηση σταδιακά επιταχυνόμενη και δραματικά εντεινόμενη διαπερνά την πάνω ζώνη της παράστασης, ανακόπτεται χαμηλά στην ακραία γυναικεία μορφή για να συνεχίσει αντίρροπα στο κάτω τμήμα, ώσπου να παραλειφθεί από την απόληξη του μανδύα και της ασπίδας του εκατόνταρχου, και να συνεχίσει την ίδια τροχιά. Αυτή η ιδέα της περιδίνησης, που παραπέμπει σε αισθητικές αναζητήσεις και επιτεύγματα ιταλών καλλιτεχνών του τέλους του 13ου αι., όπου όμως συνεργάζεται με την υποδήλωση της τρίτης διάστασης, από τη μια πλευρά υποδεικνύει τα αισθητικά πρότυπα του καλλιτέχνη μας ή εν πάση περιπτώσει τις καταβολές της τέχνης του και, από την άλλη, μέσα από το είδος των συμβιβασμών που έχουν ανακόψει την ολοκληρωμένη εφαρμογή της, τη μέριμνά του να συμφιλιώσει τις δύο απόψεις[37]. Έτσι, ενώ δεν δίστασε να αντικαταστήσει το τείχος της Ιερουσαλήμ με τους δύο συμβατικούς λόφους, που χρησιμοποίησε ως ολιγότερο θίγοντες τη συνθετική του ιδέα σαν φόντο για τις πλευρικές μορφές, και να τροποποιήσει κατά τρόπο αφύσικο και αδόκιμο τη διευθέτηση του

[36] Τα δυτικά στοιχεία επισημαίνονται και εδώ από το Στ. Μαδεράκη, ό.π., 78-79, οι συσχετισμοί όμως και τα εξ αυτών εξαγόμενα συμπεράσματα που προτείνονται χρειάζονται περαιτέρω επεξεργασία. Για τη μορφή του δράκοντα στην ασπίδα, βλ. πιο κάτω υποσημ. 47.

[37] Βλ. από αυτή την άποψη τις ανάγλυφες συνθέσεις του Giovanni Pisano στους άμβωνες της Pistoia και του Duomo στην Πίζα (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1906, εικ. 134 και 135) και την ίδια παράσταση στη Maestà του Duccio (J. White, ό.π. (υποσημ. 26), εικ. 45).

ιματίου του Ιωάννη για λόγους χρωματικής σύνθεσης, παράλληλα προσπάθησε να σεβασθεί τις επιφυλάξεις των βυζαντινών προτύπων που του είχαν υποδειχθεί ως προς την τρίτη διάσταση. Με δεξιοτεχνία πέτυχε να μεταφέρει από το στερεομετρικό σύστημα σε ένα μάλλον γεωμετρικό κάνναβο και στην ένταση που αυτός το επέτρεπε ένα αισθητικό εφεύρημα προορισμένο να λειτουργήσει σε άλλα πλαίσια.

Αν στην παράσταση της Σταύρωσης μπορεί κανείς να διαγνώσει την ενημέρωση του καλλιτέχνη στα επιτεύγματα της ιταλικής τέχνης του τέλους του 13ου αι. και την επιδέξια, όσο και προσεκτική πρόσμειξή τους με ορισμένες βασικές αρχές της βυζαντινής παράδοσης, έτσι που να εμφανίζεται ως ένας επιδέξιος συγκεραστής των δύο «τρόπων», σε άλλα θέματα εμφανίζεται λιγότερο προσεκτικός με συνέπεια να αποκαλύπτει καθαρότερα τη βασική παιδεία του. Έτσι, για παράδειγμα, στην παράσταση του Μανδηλίου που εικονίζεται στην κορυφή του ανατολικού τοίχου (Πίν. 267β), έδωσε τη δική του προσωπική και ολωσδιόλου «ανορθόδοξη» ερμηνεία σε ένα θέμα που αφ' εαυτού δεν άφηνε μεγάλα περιθώρια σε πρωτοβουλίες: εικόνισε τη μορφή του Χριστού σε προτομή, στον τύπο του Παντοκράτορα, να προβάλλει μέσα από τις αναδιπλώσεις μιας πλουμιστής πετσέτας, σαν μέσα από ένα ιδιόρρυθμο τοξωτό άνοιγμα. Προφανώς δεν είχε μπροστά του ένα συγκεκριμένο πρότυπο και από μνήμης ή με βάση προφορικές υποδείξεις προσάρμοσε κατά την κρίση του μια εικόνα του Παντοκράτορα στις ειδικές απαιτήσεις της παράστασης, ή δεν κατανόησε το ακριβές νόημα και τους εκ τούτου προερχόμενους περιορισμούς του βυζαντινού προτύπου του[38]. Από τα δύο αυτά ενδεχόμενα το πιθανότερο είναι το δεύτερο, γιατί επιβεβαιώνεται και από άλλες παρόμοιες περιπτώσεις. Συγκεκριμένα, στην παράσταση της Ανάληψης (Πίν. 267α), όπου, όπως και στη μορφή του Χριστού από το Μανδήλιο, εύκολα μπορεί να αναγνωρισθεί ότι ο ζωγράφος είχε στη διάθεσή του ένα βυζαντινό πρότυπο του τέλους του 12ου αι., τόσο ο τρόπος που αναδιπλώνεται το ιμάτιο γύρω από το δεξιό χέρι και τους ώμους της μορφής, όσο και ο χαρακτήρας του προσώπου δείχνουν την αδυναμία του να κατανοήσει και να μεταφέρει ορθά το πρότυπό του[39].

Σε ανάλογη διαπίστωση οδηγείται κανείς και από την παράσταση των ιεραρχών στην αψίδα του ιερού. Στη μορφή του αγίου Βασιλείου (Πίν. ΛΓ΄) όχι μόνο τα παραδοσιακά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά έχουν αλλοιωθεί αλλά και το φαιλόνιο έχει αποδοθεί κατά τρόπο άγνωστο, από όσο ξέρω, αυτή την εποχή στη βυζαντινή τέχνη: δοσμένο σε υποκίτρινο χρώμα κοσμείται στην παρυφή του από πλατιά τριπλή ταινία με γεωμετρικά σχέδια και στη λοιπή επιφάνεια κυρίως με επαναλαμβανόμενα τετράφυλλα κλεισμένα σε διπλό κύκλο, με χρώμα κοκκινωπό και καστανό. Εκτός αυτών, τόσο ο Βασίλειος όσο και ο Χρυσόστομος (Πίν. 265β), στη δεξιά πλευρά, εικονίζονται να έχουν περασμένο στο προτεταμένο δεξί τους χέρι μία κατάκοσμη υφασμάτινη ταινία, το manipel, εξάρτημα των αμφίων αποκλειστικά των καθολικών ιερέων[40]. Τέλος, και όχι λιγότερο αποκαλυπτικό των χαλαρών δεσμών του ζωγράφου με τους κανόνες της βυζαντινής εικονογραφίας, είναι το γεγονός ότι τα αποσπάσματα των κειμένων που κανονικά περιέχουν τα ειλητά που οι ιεράρχες κρατούν στην ίδια παράσταση, λόγω της επιλογής του ζωγράφου να τους εικονίζει τον

[38] Για τους βυζαντινούς τύπους του Αγίου Μανδηλίου, βλ. Στ. Παπαδάκη-Oekland, Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-1988), 283-294.

[39] Πρβλ. για παράδειγμα με μορφή Χριστού ένθρονου από τη Δέηση στον Άγιο Νεόφυτο Κύπρου, βλ. C. Mango - E. Hawkins, ό.π. (υποσημ. 28), εικ. 94.

[40] Βλ. πρόχειρα, E. Thiel, ό.π. (υποσημ. 21), 94. Βλ. και J. Braun, Die liturgische Gewandung, Freiburg im Breisgau 1907, 204 και 530-535.

ένα με κλειστό ευαγγέλιο και τον άλλο με μισάνοιχτο ειλητό, έχουν γραφεί στη λευκή επιφάνεια που υπάρχει στο κέντρο της αψίδας, πάνω από την παράσταση του Μελισμού, όπου καμιά φορά εμφανίζεται σχετική με την ιστόρηση του ναού επιγραφή[41].

Καταλήγοντας, δεν θα πρέπει να παραλείψει κανείς να υπογραμμίσει την ιδιάζουσα και εξαιρετικά ευχάριστη χρωματική κλίμακα που εφαρμόζεται σε όλη τη διακόσμηση. Ο τόνος που κυριαρχεί είναι το φωτεινό κόκκινο-πορτοκαλί, που χρησιμοποιείται ατόφιο ή σε διαβαθμίσεις και συνδυάζεται με υπόφαιο, καστανό και τόνους της ώχρας, τόσο στη σύνθεση όσο και στο πλάσιμο των επιφανειών. Συνεργάζεται με ψυχρά και σποραδικά σκληρά χρώματα (βαθυκύανο-κυπαρισσί) για την οργάνωση των συνθέσεων ή την έξαρση των αντιθέσεων και τον τονισμό του δραματικού στοιχείου.

Άμεσα συναρτημένος με την επιλογή και το συνδυασμό των χρωμάτων, ο τρόπος επεξεργασίας της ζωγραφικής επιφάνειας συμβάλλει εξίσου στο ιδίαζον ύφος της διακόσμησης. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, που οφείλονται στην προσπάθεια πιστότερης απόδοσης του βυζαντινού προτύπου (παράδειγμα η χρυσογραφία στο ένδυμα του Χριστού από την Ανάληψη, Πίν. 267α), η πλαστική αρχή που εφαρμόζεται, ιδιαίτερα στα γυμνά μέρη, αποσκοπεί στην αποφυγή κατάτμησης του αναγλύφου. Η λειτουργική χρήση της γραμμής είναι διακριτική και περιορισμένη τόσο κατά τη δήλωση των περιγραμμάτων όσο και κατά τη σχεδίαση των επιμέρους. Χρησιμοποιείται κατά κανόνα προκειμένου να αποφευχθεί σύγχυση των πλαστικών μονάδων, πάντα σε χαμηλότερους τόνους από το βασικό χρώμα της περιοχής, ως διακριτική στήριξη του αναγλύφου. Το τελευταίο αυτό πλάθεται μαλακά με μέσα κυρίως γλυπτικά, περιορισμένη πρόσμειξη ψυχρότερων τόνων στις σκιάσεις και διακριτική υποδήλωση των εξάρσεων, τόσο στην πτυχολογία όσο και στα σαρκώματα (εδώ συχνά παρατηρείται και ο περιορισμός μόνο στο βασικό χρώμα, όπως στη μορφή του προφήτη που προαναφέρθηκε), έτσι ώστε οι όγκοι και στο σύνολο και στα επιμέρους τους να αποκτούν κίνηση και ρευστότητα. Συνδυαζόμενα όλα αυτά — χρώμα, ευέλικτη γραμμή, ρευστότητα όγκων — προσδίδουν μια ιδιόρρυθμη ζωντάνια στις μορφές που εμφανίζονται λουσμένες από ένα χρυσίζον φως.

Συνεκτιμώντας όσα παραπάνω επισημάνθηκαν, διαμορφώνει κανείς την αντίληψη ότι πρόκειται για το έργο ενός ζωγράφου κατ' αρχήν πολύ ικανότερου από εκείνον των Τεμενίων, ο οποίος, αντιμετωπίζοντας ανάλογο πρόβλημα με τον τελευταίο, αντιδρά στην ουσία και με ανάλογο τρόπο: σε ορισμένα θέματα υιοθετεί, κατά την περίσταση, δυτικούς εικονογραφικούς τύπους, ενώ στα άλλα, που είναι και τα περισσότερα, προσπαθεί να αποδώσει κατά το δυνατόν πιστά το βυζαντινό πρότυπο που διαθέτει, δεν μπορεί όμως και στις δύο περιπτώσεις να αποκρύψει την πραγματική καλλιτεχνική του ταυτότητα, η οποία δεν είναι βυζαντινή. Στο τρίτο μνημείο που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια οι συνθήκες είναι λίγο διαφορετικές και γι' αυτό και ο τρόπος αντίδρασης του ζωγράφου ίσως ακόμη πιο ενδιαφέρων.

Η κοιμητηριακή εκκλησία του **Αγίου Φώτη** βρίσκεται στις παρυφές του μικρού οικισμού των Αγίων Θεοδώρων και, όπως δείχνουν τα λείψανα μιας ευρύτερης αψίδας και παλαιότερων τοίχων που είναι ορατά στη βόρεια και την ανατολική πλευρά του, θα πρέπει να έχει κτιστεί στη θέση παλαιότερου ναού. Οι τοιχογραφίες που καλύπτουν όλες τις εσωτερικές του επιφάνειες διακρίνονται σε δύο τεχνοτροπικά σαφώς απέχουσες μεταξύ τους ομάδες. Η πρώτη περιλαμβάνει τα τμήματα που ιστορούν ολόκληρο το ανατολικό μισό του ναού και ακόμη δύο από τις συνεχόμενες

[41] Όπως για παράδειγμα στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα, στην ίδια επαρχία, βλ. Στ. Παπαδάκη-Oekland, ό.π. (υποσημ. 38), 283, με βιβλιογραφία.

ευαγγελικές σκηνές της καμάρας (Βάπτιση και Βαϊοφόρος, Πίν. 269) και η δεύτερη τις υπόλοιπες του δυτικού τμήματος. Η απουσία οποιασδήποτε τομής στο στρώμα της ζωγραφικής ή του επιχρίσματος, όπως και το γεγονός ότι η πρώτη ομάδα παρεισφρύει στην «περιοχή» της άλλης, αποκλείει το ενδεχόμενο οι τοιχογραφίες να έχουν εκτελεσθεί σε δύο διαφορετικές φάσεις. Επομένως, πρόκειται για ένα πρόγραμμα που εκτελέσθηκε συγχρόνως από δύο διαφορετικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι μοίρασαν περίπου σε ίσα μέρη τη δουλειά μεταξύ τους.

Οι τοιχογραφίες του ανατολικού τμήματος, που δεν θα μας απασχολήσουν εδώ άμεσα, μπορούν με βάση εικονογραφικά και τεχνοτροπικά κριτήρια να ενταχθούν σε ένα είδος ζωγραφικής που πιστοποιείται στην Κρήτη σε ευρύ κύκλο μνημείων των πρώτων δεκαετιών του 14ου αι.[42] (Πίν. 268-269). Επιγραμματικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι χαρακτηρίζεται από την εμμονή σε παραδοσιακούς τρόπους — ολιγοπρόσωπες σκηνές, συμβατικότητα στη σχεδίαση των μορφών και την επιπεδομετρική οργάνωση των συνθέσεων, συντηρητικοί χρωματικοί συνδυασμοί, κυρίως βαθυκόκκινο με κυανό και γκρίζο, αποφυγή κάθε είδους σύγκρουσης και αντιπαράθεσης στοιχείων — που διακριτικά εμπλουτίζονται με στοιχεία εισαγμένα από την παλαιολόγεια τέχνη, όπως προσπάθεια πλαστικότερης απόδοσης των επιμέρους και την αναζήτηση αληθοφάνειας μέσα και από γραφικές λεπτομέρειες[43]. Αξιοσημείωτο επίσης χαρακτηριστικό της «συντηρητικής» αυτής ομάδας τοιχογραφιών είναι η απουσία απ' αυτές κάθε είδους δυτικών στοιχείων, πράγμα ιδιαίτερα αξιοσημείωτο, δεδομένης της άμεσης γειτνίασής τους με την πλούσια σε δυτικές αποχρώσεις ζωγραφική του δυτικού τμήματος του ναού.

Όπως εξ αρχής παρατηρήθηκε, η διάταξη και επιλογή των θεμάτων προϋποθέτει ένα ενιαίο πρόγραμμα για όλες τις επιφάνειες, πράγμα που επιβεβαιώνεται και από την εικονογραφία των επιμέρους θεμάτων της δεύτερης ομάδας τοιχογραφιών, που είναι εμφανές ότι επαναλαμβάνουν ένα βυζαντινό πρότυπο που ανήκει στην ίδια χρονολογική-εξελικτική βαθμίδα με εκείνες της πρώτης ομάδας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι λιτές, λόγω και των διαστάσεων της προσφερόμενης επιφάνειας, συνθέσεις της Έγερσης του Λαζάρου και της Μεταμόρφωσης (Πίν. 270), όπου η επαφή με τη δυτική παράδοση διαπιστώνεται σε επουσιώδεις εικονογραφικές λεπτομέρειες και κυρίως στον τρόπο απόδοσης. Δεδομένου ότι η σημασία της εικονογραφικής σχέσης ή πιστότητας προς το βυζαντινό πρότυπο μπορεί να αξιολογηθεί ακριβέστερα στην παράσταση της Σταύρωσης που καταλαμβάνει ολόκληρο το τύμπανο του δυτικού τοίχου, θα σταθούμε ιδιαίτερα σε αυτή (Πίν. ΛΔ΄ και 271-272). Εικονογραφικά η σκηνή συγγενεύει αρκετά με την ίδια παράσταση στον Άγιο Δημήτριο του Λειβαδά (Πίν. 266α), τόσο που να μην μπορεί να αποφύγει κανείς τη σκέψη ότι ίσως να πρόκειται για έργο του ίδιου ζωγράφου, πρόβλημα που όμως δεν μπορεί να μας απασχολήσει προς το παρόν.

Το στοιχείο που εξ αρχής εντυπωσιάζει στη σχετικά μεγάλη αυτή σύνθεση, στοιχείο που ως εκ τούτου μπορεί να παραπλανήσει ως προς την τελική εκτίμηση του συνόλου της παράστασης, είναι η μορφή του Εσταυρωμένου (Πίν. 271), που εικονίζεται κατά το δυτικό τρόπο ως προς όλες τις λεπτομέρειες: το νεκρό σώμα έχει αποσπασθεί από το σταυρό, το κεφάλι πέφτει μπροστά και δεξιά, και τα πόδια, προσηλωμένα με ένα καρφί, σπάνε στα γόνατα, το περίζωμα λευκό και τυλιγμένο γύρω από την οσφύ δένεται πίσω, έτσι ώστε οι άκρες του να καλύπτουν το κενό διάστημα που

[42] Βλ. Στ. Παπαδάκη-Oekland, ό.π. (υποσημ. 7).

[43] Όπως, για παράδειγμα, στη Βαϊοφόρο το υποζύγιο παρουσιάζεται να ξύνει με τα δόντια την οπλή του πίσω δεξιού ποδιού του — «διόρθωση» επί το κατανοητότερον του τύπου που προαναφέρθηκε από το Πυργί Ευβοίας (βλ. υποσημ. 27) — και τα δύο παιδιά στην ίδια σκηνή εικονίζονται ντυμένα με χαρούμενα ριγωτά φορέματα της εποχής (Πίν. 269).

δημιουργείται ανάμεσα στα λυγισμένα πόδια και το σταυρό· επίσης, ο φωτοστέφανος αποδίδεται με λευκό χρώμα πάνω στο οποίο προβάλλουν έντονα οι κόκκινες κεραίες του σταυρού, που κοσμούνται με άσπρα πετράδια. Δυτικές επίσης αντιλήψεις απηχεί και η παράσταση της ομάδας των γυναικών στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Η Παναγία τυλιγμένη σε βαθυκύανο μαφόριο πέφτει προς τα πίσω λιπόθυμη· η μία από τις γυναίκες, εκείνη που βρίσκεται δίπλα της, στο «δεύτερο επίπεδο», τη στηρίζει με το κεκαμμένο δεξί της πόδι, ενώ συγχρόνως την έχει αγκαλιάσει με τα δύο της χέρια από τη μέση. Το σύμπλεγμα επαναλαμβάνει το σχήμα των κεντρικών μορφών από τον εικονογραφικό τύπο του Επιτάφιου Θρήνου, εντύπωση που επιτείνεται από το γεγονός ότι η γυναίκα εμφανίζεται να ακουμπά το πρόσωπό της σε εκείνο της Παναγίας (Πίν. 272). Ως προς τις δύο άλλες γυναικείες μορφές αξιοσημείωτο είναι ότι η παράσταση εκείνης στα αριστερά ακολουθεί έναν τύπο που στη βυζαντινή εικονογραφία χρησιμοποιείται για την απόδοση της μορφής της Παναγίας: με το αριστερό της χέρι συγκρατεί το μαφόριο ψηλά μπρος στο στήθος και το άλλο τείνει προς το Σταυρό, προς τον οποίο υψώνει και το βλέμμα[44]. Η τελευταία γυναικεία μορφή, στο εσώτερο επίπεδο και γι' αυτό ορατή μόνον εν μέρει, παριστάνεται με τα δύο χέρια απλωμένα προς το Σταυρό. Το στοιχείο πάντως που κάνει την ομάδα αυτή μορφών να ξεχωρίζει είναι το ότι όλες, της Παναγίας συμπεριλαμβανομένης, έχουν τα ξανθά μαλλιά τους λυτά· δύο εξαιρετικά μακριοί βόστρυχοι έχουν ξεφύγει από το κάλυμμα της κεφαλής και κρέμονται από τις δύο πλευρές του προσώπου τους[45].

Πάνω σε βυζαντινούς τύπους εμφανίζονται να έχουν στις γενικές τους γραμμές σχεδιασθεί και οι μορφές του Ιωάννη και του εκατόνταρχου που εικονίζονται στα δεξιά. Αποκλίσεις επισημαίνονται σε λεπτομέρειες που όμως, όπως και στην προηγούμενη ομάδα, συντείνουν στο συνολικό ιδιόμορφο ύφος. Οι αναδιπλώσεις που κάνει το ιμάτιο του Ιωάννη μπροστά δείχνουν δυσκολία στην κατανόηση ή σκόπιμη τροποποίηση του προτύπου και η μορφή του φτερωτού δράκοντα που κοσμεί την τεραστίων διαστάσεων ασπίδα του Λογγίνου, όπως και στο Λειβαδά, αποτελεί αυθαίρετη μεταφορά, με αλλαγή ίσως του σημαινομένου, μιας διακοσμητικής μονάδας πολύ συνηθισμένης και εφαρμοσμένης σε ποικίλες παραλλαγές στα υστερορωμανικά και πρωτογοτθικά, από το χώρο των ιστορημένων πρωτογραμμάτων σε εκείνο των εμβλημάτων[46]. Από τους δύο συσταυρωμένους που κλείνουν στα δύο άκρα τη σύνθεση, χαρακτηριστική είναι η μορφή εκείνου στα δεξιά, που εικονίζεται να αποστρέφει το κεφάλι από το Χριστό· το γυμνό σώμα του, ανόργανα και χαλαρά διαρθρωμένο, μοιάζει χορδή τόξου που φθίνει μαλακά στα ενωμένα πέλματα[47] (Πίν. 271β).

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η παράσταση συντίθεται από στοιχεία επιλεκτικά αντλημένα από τη βυζαντινή και τη δυτική παράδοση. Τα στοιχεία αυτά αποκαλύπτουν τις πηγές τους, ενίοτε απερίφραστα, και στον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται, όπως στη μορφή του νεκρού Χριστού και του κακού ληστή, τα δυτικά, και σε εκείνες του Ιωάννη, του εκατόνταρχου και λιγό-

[44] Βλ. μορφή της Παναγίας στην αμφιπρόσωπη εικόνα από τον Άγιο Λουκά της Λευκωσίας και σχετικές παρατηρήσεις από D. Mouriki, ό.π. (υποσημ. 2), 21, εικ. 16.

[45] Λυτά, όμως όχι ξανθά, μαλλιά έχουν όλες οι γυναικείες μορφές και στη Σταύρωση του Μιχαήλ Αρχαγγέλου (Ασώματος) στις Αρχάνες της Κρήτης του 1315/6 (έγχρ. απεικόνιση εις *Byzantinisches Kreta*, εικ. 104), όπου όμως διαπιστώνονται επίσης πολλά δυτικά στοιχεία. Το ίδιο και στην παράσταση του Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά του 1359/60, βλ. Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 29), 98, εικ. 10. Για δυτικά παράλληλα με ξανθούς τους βοστρύχους, βλ. *La pittura in Italia, Il Ducento e il Trecento*, Electa, 1986, I, εικ. 347 και 463.

[46] Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα εις E. Garrison, Twelfth-century initial styles of central Italy: Indices for the dating of manuscripts, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, I, Firenze 1953, 18-32. Βλ. και μικρογραφίες στο χφ. της Morgan Library στη Νέα Υόρκη (ψοδ. 565) από το Goslar, H. Belting, ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 5, 6.

[47] Το πλησιέστερο ίσως παράλληλο προσφέρει η μορφή του Χριστού από τη Σταύρωση στο Treviso, Convento di S. Nicolo, sala capitolare, βλ. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, II, Torino 1927, εικ. 657.

τερο καθαρά ίσως στη μορφή της πρώτης μυροφόρου, τα βυζαντινά. Στις τελευταίες αυτές η επενέργεια του βυζαντινού προτύπου αναγνωρίζεται κυρίως στο χειρισμό των υφασμάτων, όπου συνδυάζεται η γραμμική χάραξη του σχεδίου με τονικό πλάσιμο και περιορισμένης έκτασης, σκληρά στις ακμές τους, φωτεινά επίπεδα, ενώ στα πρόσωπα, ιδιαίτερα σε εκείνο του Ιωάννη, η τεχνική διαφέρει. Εδώ χρησιμοποιούνται ψυχρότεροι τόνοι, οι όγκοι πλάθονται μαλακά και ενιαία, πράγμα που, συνδυαζόμενο με τα λεπτά χαρακτηριστικά και την «κλασική» κατατομή του προσώπου, υποδηλώνει την αναζήτηση ενός «ιδεώδους» τύπου (Πίν. 271β).

Κοντά σε αυτά η εκτεταμένη χρήση και εδώ, όπως στην ίδια παράσταση στο Λειβαδά, των θερμών χρωμάτων, με κυριαρχικούς τους τόνους της κιτρινωπής ώχρας, που πάλι διακόπτονται από κηλίδες σκληρού βαθυκύανου, επιτείνουν την εντύπωση ότι πρόκειται για μια ζωγραφική που βρίσκεται πλησιέστερα στη δυτική παρά στη βυζαντινή αισθητική αντίληψη και αποκρύπτουν τις προσπάθειες που ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να είχε καταβάλει προκειμένου να παρακολουθήσει και τεχνοτροπικά τα βυζαντινά πρότυπά του. Ο τρόπος που αντιμετωπίζει το πρόβλημα δείχνει ότι ή διέθετε λιγότερη αυτοπεποίθηση και δεξιοτεχνία από ό,τι ο συνάδελφός του στο Λειβαδά ή ότι η συμβατική δέσμευσή του να ακολουθήσει το προδιαγεγραμμένο πρόγραμμα, που μοιράστηκε με τον ακραιφνώς βυζαντινό τεχνίτη — τον προϊστάμενο ασφαλώς του έργου — ήταν πολύ αυστηρότερη. Τις σκέψεις αυτές υποβάλλουν καί το λοιπό μέρος της δουλειάς του στο ίδιο μνημείο αλλά και ορισμένα ακόμη χαρακτηριστικά της ίδιας της παράστασης της Σταύρωσης. Στην τελευταία αυτή η σύνθεση παραμένει στατική και τα δραματικά στοιχεία, καθώς δεν εντάσσονται σε καθολικής σύλληψης αρχή, παραμένουν απομονωμένα ή βρίσκουν μόνο μερική ανταπόκριση μεταξύ τους. Η σύγκρουση αυτή δείχνει ότι η επιλογή επεβλήθη έξωθεν. Αυτό δείχνει και η ατυχής «μετάφραση» του σχεδίου του προτύπου ως προς τη μεσαία ζώνη του βάθους, που κοσμείται με το διαδεδομένο στην ιταλική ζωγραφική της εποχής θέμα των επαναλαμβανόμενων διπλών ομόκεντρων κύκλων, με τον εσωτερικό κόκκινο ή γαλάζιο οριζόμενο στην περιφέρεια από λευκές στιγμές[48].

Οι δεσμεύσεις αυτές, που επέβαλε το προδιαγεγραμμένο πρόγραμμα και ενδεχομένως οι κρατούσες στο συγκεκριμένο περιβάλλον αντιλήψεις, φαίνεται ότι δεν επεκτείνονταν σε ορισμένους εικονογραφικούς τύπους και σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, που αφορούσαν τόσο στην εικονογραφία όσο και στην εκτέλεση. Στους πρώτους θα πρέπει να συγκαταλέγονταν και οι δυτικοί τύποι του Εσταυρωμένου και της ομάδας των γυναικών με τη λιπόθυμη Παναγία, αν κρίνει κανείς από τη συχνή σχετικά εμφάνισή τους σε μνημεία της περιοχής αυτή την εποχή[49]. Έτσι εξηγείται και η δυνατότητα που είχε ο ζωγράφος να δουλέψει στην παράστασή του με σχετική ελευθερία τα δύο αυτά θέματα, όπως και τη μορφή του κακού ληστή.

Σε ανάλογες διαπιστώσεις οδηγείται κανείς και από την εξέταση των μεμονωμένων μορφών αγίων, όπως για παράδειγμα των τεσσάρων που εικονίζονται έφιπποι στην κατώτερη ζώνη των

[48] Από τα πολυάριθμα δείγματα του ποικίλης εφαρμογής διακοσμητικού αυτού στοιχείου, βλ. τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Συλβέστρου στους Santi Quattro Coronati Ρώμης (G. Matthiae, *Pittura romana dell' Medioevo*, Roma 1966, εικ. 166-170, O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, εικ. 55-57), της κρύπτης του S. Vito Vecchio στην Gravina (A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939, εικ. 18-19, και K. Weitzmann, Icon painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20 (1966), 70, εικ. 45), της Κρύπτης της Μητρόπολης του Anagni (F. Bologna, ό.π. (υποσημ. 22), εικ. 48) και του S. Vicenzo στο Galliano (ό.π., εικ. 59).

[49] Εκτός από τον Άγιο Δημήτριο στο Λειβαδά, στην κατηγορία αυτή ανήκει και η επίσης μεγάλων διαστάσεων σύνθεση στο ναό Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Κεφάλι Κισάμου του 1320, όπου οι τοιχογραφίες παρουσιάζουν έναν επίσης διφυή χαρακτήρα, βλ. Στ. Παπαδάκη-Oekland, ό.π. (υποσημ. 7), 431, πίν. 478α-β, και Κ. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, *ΚρητΧρον* ΚΑ΄, Ι (1969), 212-217, εικ. 62-72.

πλευρικών τοίχων (Πίν. 273β, 274α). Στις παραστάσεις αυτές εφαρμόζονται σε γενικές γραμμές οι βυζαντινοί εικονογραφικοί τύποι, όμως στις δυναμικές μορφές των εξαιρετικά εύρωστων αλόγων, στη στρατιωτική εξάρτυση των μορφών, σε ένα πλήθος εικονογραφικών λεπτομερειών και κυρίως στην εκτέλεση και τη διαγραφή των χαρακτήρων κυριαρχεί η δυτική αντίληψη. Χαρακτηριστικότερη ίσως η παράσταση του αδιάγνωστου αγίου (Σεργίου;) (Πίν. 273β) στο βόρειο τοίχο: η ανάπτυξη της μορφής σε πολλά επίπεδα, η αντιθετική φορά κεφαλής και βλέμματος, με την οποία εξασφαλίζει τη στιγμιαία άμεση επικοινωνία της με το θεατή ενώ συγχρόνως προσδίδει στη μορφή ζωντάνια και κάποιο ηρωικό, αγέρωχο ύφος, τέλος ο εκρηκτικός δυναμισμός του αλόγου, αποτελούν τα κύρια μέσα προσέγγισης του πραγματικού και προσδίδουν εντυπωσιακή ζωντάνια και κίνηση στο σύμπλεγμα. Ωστόσο, αυτά δεν συμβαδίζουν ή ακόμη και έρχονται σε σύγκρουση με άλλα συστατικά της παράστασης, όπως τη γραμμική λεπτολόγο σχεδίαση των επιμέρους και τη διακριτική, με γλυπτικά μέσα έξαρση των όγκων. Ακόμη και η επικουρική επιστράτευση συμπληρωματικών στοιχείων, όπως της χλαμύδας που ανεμίζει πίσω από τη μορφή του αναβάτη και συντίθεται από ατέλειωτες, ομοιότυπα επαναλαμβανόμενες κυματιστές πτυχές ή της μορφής του δράκοντα με τις πολλαπλές δυναμικές περιελίξεις (Πίν. 274β), προσθέτει δυναμισμό και κίνηση όχι όμως και αληθοφάνεια στο όλο. Ακριβώς δε αυτή η ιδιότυπη σύγκρουση των συνθετικών και ζωγραφικών στοιχείων είναι που προσδίδουν στο σύνολο των συμπλεγμάτων αυτών έναν ξεχωριστό χαρακτήρα.

Η διεξοδική αποκρυπτογράφηση των συστατικών στοιχείων των παραστάσεων αυτών με σκοπό τον κατά το δυνατόν ακριβή προσδιορισμό της καταγωγής τους και των τρόπων ενσωμάτωσής τους στη ζωγραφική του κρητικού μνημείου ξεπερνά, όπως ήδη παρατηρήθηκε, τις δυνατότητες και τα όρια της παρούσας μελέτης. Έτσι, περιοριζόμενοι με βάση τα προκαθορισμένα πλαίσια στη διάκριση μεταξύ δυτικού-βυζαντινού, επισημαίνουμε τα ακόλουθα: Η αναζήτηση της τρίτης διάστασης με συνθετικά μέσα, ο δυναμισμός στην κίνηση, ο ρεαλισμός στην απόδοση των ρωμαλέων ίππων — στην παράσταση των Αγίων Θεοδώρων το άλογο στρέφει το κεφάλι προς το θεατή έτσι ώστε να αποδίδεται μετωπικά —, η επιδίωξη απόδοσης προσωπογραφικών χαρακτήρων στις μορφές και ακόμη λεπτομέρειες, όπως η κόσμηση της ασπίδας και του κάμπου γύρω από την παράσταση του αδιάγνωστου αγίου που προαναφέρθηκε με ανάγλυφες κωνικές εξάρσεις (Πίν. 273β) ή η περιστερά που έχει αντικαταστήσει το χέρι του Θεού στην παράσταση του αγίου Γεωργίου, είναι τα κυριότερα από τα στοιχεία που αναμφισβήτητα έχουν δυτικές καταβολές[50]. Στην επενέργεια, αντίθετα, του βυζαντινού προτύπου θα πρέπει να αποδοθεί, πέρα από την επιλογή των συγκεκριμένων μορφών και τύπων, η γραφική σχεδίαση των επιμέρους, η λεπτολόγος επεξεργασία και το είδος ορισμένων κοσμημάτων, η βασική ιδέα της χλαμύδας που ανεμίζει σε πλούσιες αναδιπλώσεις. Ενώ όμως το τελευταίο αυτό στοιχείο ο ζωγράφος ανέπτυξε υπερβολικά προκειμένου να το χρησιμοποιήσει ως μέσον έξαρσης του δυναμισμού και της κίνησης, από την άλλη μεριά, μετρίασε κατά το δυνατόν το λειτουργικό ρόλο των γραφικών μέσων, έτσι ώστε η γραμμή, εξαιρετικά διακριτική και ευέλικτη, να λειτουργεί περισσότερο ως στοιχείο πλαστικό παρά ως μέσον ορισμού επιπέδων και κύριος φορέας της έκφρασης.

Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα ότι η περίπτωση της ομάδας αυτής τοιχογραφιών από την εκκλησία του Αγίου Φώτη δεν διαφέρει από την άποψη της

[50] Του ίδιου τύπου ανάγλυφη κόσμηση φέρει στο πλαίσιο η μεγάλη εικόνα με τη Θεοτόκο ένθρονη στην Πινακοθήκη Νεάπολης, από την Καμπανία, βλ. έγχρ. απεικόνιση εις *La pittura in Italia* (βλ. υποσημ. 45), II, εικ. 715. Βλ. επίσης και ανάλογα παραδείγματα εις Garrison, *Romanesque Panel Painting*, αριθ. 115, 232.

ταυτότητας του καλλιτέχνη που τις εξετέλεσε από εκείνες των δύο προηγούμενων μνημείων. Όπως εκεί, έτσι και εδώ είναι προφανές ότι ο ζωγράφος προσπαθεί να συνταιριάσει δύο αισθητικές αντιλήψεις, στη μία από τις οποίες πρέπει να είναι περισσότερο εξοικειωμένος. Το ότι αυτή είναι η γενικά προσδιοριζόμενη με τον όρο «δυτική» συνάγεται με βάση τα ήδη εκτεθέντα, κατ'αρχήν από το αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι το γενικό πρότυπο πάνω στο οποίο δούλεψε ήταν βυζαντινό και ακόμη από το ότι το πρότυπο αυτό προσπάθησε μεν να παρακολουθήσει και τεχνοτροπικά, δεν ήταν όμως σε θέση ούτε την ουσία των ιδιαιτεροτήτων του, σε όλη τους την έκταση, να συλλάβει (παράδειγμα άγνοιας βασικών αρχών η αντίθετη κίνηση έφιππων αγίων νότιου τοίχου) ούτε και ήταν ίσως διατεθειμένος, απεμπολώντας ολοκληρωτικά τις δικές του απόψεις, να το επαναλάβει με απόλυτη πιστότητα και να περιπέσει έτσι στη δουλική αντιγραφή.

Κοντά σε αυτό όμως η περίπτωση της συγκεκριμένης ομάδας τοιχογραφιών από τους Αγίους Θεοδώρους διαφέρει από τις δύο προηγούμενες ως προς το είδος της δέσμευσης που επέβαλε το πρότυπο, από τη μία μεριά, και, το κυριότερο, ως προς την ιστορική μαρτυρία που προσφέρει. Ως προς το πρώτο, ο καλλιτέχνης που τις εξετέλεσε θα πρέπει να εργάστηκε κάτω από αυστηρότερη, άμεσα και έμμεσα επιβεβλημένη, καθοδήγηση. Οι περιορισμένης έκτασης εικονογραφικοί «νεωτερισμοί» που εισήγαγε, όπως για παράδειγμα στη Σταύρωση, δεν αποκλείεται να είχαν τύχει της έγκρισης των υπεύθύνων του έργου. Η δική του «αναπόφευκτη» και απρόβλεπτη ίσως ως ένα βαθμό συμβολή εντοπίζεται στα τεχνικά μέσα και ως κάποιο βαθμό στον τρόπο απόδοσης, που και ακριβώς προσδίδει το ιδιαίτερο ύφος στη δουλειά του και τη διαφοροποιεί από το έργο του βυζαντινού ζωγράφου που εξετέλεσε τις τοιχογραφίες του ανατολικού τμήματος του ναού, αποκλείοντας συγχρόνως την κατάταξή της στην κατηγορία των απλών «επιδράσεων».

Όσον αφορά στο δεύτερο, και σημαντικότερο, στην ιστορική δηλαδή μαρτυρία που προσφέρει, η περίπτωση του ναού των Αγίων Θεοδώρων διαφέρει από εκείνες των προηγούμενων μνημείων, ως προς το ότι αποτελεί τη μοναδική ως σήμερα γνωστή περίπτωση, όπου την ιστόρηση ενός βυζαντινού μνημείου αναλαμβάνουν από κοινού ένας βυζαντινός ζωγράφος που δουλεύει με τον αυστηρά παραδοσιακό τρόπο και ένας «δυτικοτραφής» καλλιτέχνης. Σημαντικό ακόμη είναι ότι αυτοί οι δύο εργάζονται μεν πλάι πλάι, αλλά μοιράζονται το έργο και μάλιστα με έναν τρόπο αποκαλυπτικό και επιβεβαιωτικό των συμπερασμάτων μας: ο παραδοσιακός βυζαντινός αναλαμβάνει το ανατολικό τμήμα και φέρει προφανώς τη γενική ευθύνη του προγράμματος, ενώ ο δυτικοτραφής το λιγότερο σημαντικό δυτικό τμήμα. Αξιοσημείωτο ακόμη είναι ότι ενώ το ξενόφερτο ιδίωμα έχει γίνει, έστω υπό κάποιους όρους, αποδεκτό, δεν έχει επηρεάσει τον προσκολλημένο στους παραδοσιακούς τρόπους καλλιτέχνη του ανατολικού τμήματος. Ωστόσο, όσο αξιοσημείωτη και αν είναι η αντίδραση αυτή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη, δεν πρέπει να υπερεκτιμηθεί και να θεωρηθεί ότι αποτελούσε τον κανόνα. Αν λάβει μάλιστα κανείς υπόψη τις μετέπειτα εξελίξεις στα καλλιτεχνικά πράγματα του νησιού, θα ήταν δικαιολογημένο να σταθεί περισσότερο στο γεγονός αυτό καθαυτό της άμεσης συνεργασίας δύο διαφορετικής παιδείας καλλιτεχνών, γεγονός το οποίο καίτοι παραμένει, προς το παρόν τουλάχιστον, μεμονωμένο, συνδυαζόμενο με τη μαρτυρία των δύο προηγούμενων μνημείων, αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Όσον αφορά, τέλος, στο ερώτημα αν η διαφορετική παιδεία του δεύτερου ζωγράφου, όπως και εκείνων που εργάστηκαν στα δύο άλλα μνημεία, σήμαινε και διαφορετική εθνικότητα, ενδεχόμενο που μάλλον στηρίζουν τα προεκτεθέντα[51], δεν είναι δυνατόν να μας απασχολήσει στην παρούσα φάση, η οποία άλλωστε αποτελεί μία πρώτη προσέγγιση ενός πολύπλευρου φαινομένου.

[51] Παρά τις υπάρχουσες αρχειακές μαρτυρίες για την παρουσία δυτικών, κυρίως βενετών, ζωγράφων στην Κρήτη κατά το 14ο αι. (M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, *Πεπραγμένα του Β΄ Διεθνούς Κρητολογι-*

Summary

FOURTEENTH-CENTURY WESTERNIZED FRESCOES IN CRETE; THE OTHER SIDE OF A RECIPROCAL RELATION?

STELLA PAPADAKI-OEKLAND

During the early Venetian period in Crete Western elements were gradually incorporated into the painting of the region. This study, based on the frescoes of three Cretan churches dating to the first decades of the fourteenth century, is a first attempt at formulating a new approach to the problem raised by this "infiltration".

All three churches, Christos at Temenia, St. Demetrios at Leivadas and St. Photios at Ayii Theodori, are situated in the eparchy of Selinou, in the southwest part of the island. They are all built in an architectural type very common in Cretan countryside chapels, with a single barrel vault, and only the church at Temenia possesses an annex on the west side, an aisleless domed cruciform structure, which serves as a narthex. A donor's inscription, partly preserved, can be found today only in the church at Leivadas. Of its date, which Gerola had read at the beginning of this century as 1311/2 or 1315/6, only the first letters ϛΩ (68- -), are still faintly visible.

Of these three fresco ensembles, the two first are better known, due to an article by Mr St. Maderakis. Only a brief description of the third, pointing out its peculiarities, has been published by the undersigned in the *ΑΔ* (Chronika).

The feature which apart from their chronological and geographical proximity strongly connects these three decorations is the adundance of Western elements, iconographic as well as stylistic, a feature which has so far been explained, like the presence in general of Western elements in Cretan painting, as the result of the specific historical conditions of the period, that is, the Venetian occupation. This general explanation, on the whole justified, ascribes the role of the intermediary mainly to the Western objects of art imported in the island and their impact on the work of the Byzantine

κού *Συνεδρίου*, Γ΄, Αθήνα 1968, 29-46, και ο ίδιος, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 202-235), η απουσία επιγραφικών ενδείξεων αλλά και η μη εκμετάλλευση με συστηματική παρουσίαση και μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής έχουν κρατήσει ουσιαστικά τη συζήτηση στο επίπεδο των απλών υποθέσεων. Βλ. και M. Muraro, Creta fra Bizanzio e Venezia, *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β΄, Αθήνα 1981, 292-297. Βλ. και πιο πάνω, υποσημ. 3.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Τις φωτογραφίες των Πιν. 258, 260α, 262α, 263γ, 264α-β 265β, 266α-β μου παραχώρησε ο κ. Στ. Μαδεράκης, που θερμά ευχαριστώ και από εδώ.

painters active there. The present study contrasts with this prevailing view in explaining the adoption of these specific decorations from Western artistic tradition not as the result of a general influence exerted on the work of Byzantine painters but of the fact that the frescoes were executed by artists who were, if not of Western origin, at least trained in the Western idiom.

To this conclusion one is led mainly by evidence that shows that in all three cases the contact with the Western artistic modes seems extensive and substantial and is also accompanied by a general weakening of the bonds with Byzantine iconographic and aesthetic principles, with the result that one can no longer speak of plain "influences" but of a Westernized or hybrid art. The close relation, however, of these decorations to each other does not go far beyond this point, which would enable one to attribute them all to the same artist. Instead it looks as if they were executed by different artists who had a similar artistic background and each of whom worked under specific conditions and restraints.

Due to the restricted possibilities of an article, the present study does not enter into a detailed analysis of the material; nor does it touch upon the question of other associated monuments and the closer definition of the Western models and the painters' personalities. It does not cover either the historical and other implications of the findings to which it leads. It mainly focuses on the problem of the painters' familiarity with and attitude towards Byzantine and Western tradition respectively, in order to clarify, on the one hand, their artistic background and, on the other, the way in which they fulfilled their task.

The brief analysis of the decorations concerned has shown that their peculiarities derived from their connexion with Western artistic tradition can be generally classified as follows: firstly, iconographic subjects or figure-types borrowed from Western iconographic repertoire which have mostly been rendered in a Westen manner; secondly, iconographic and other motifs which have been incorporated into purely Byzantine themes; thirdly, deviations based on misconception by the rendering of Byzantine themes and types, and finally, the execution of all the themes and motifs in a mixed style. Of all these peculiarities, the most characteristic and at the same time indicative of the artists' identity is the second to last, that is, the misunderstanding or modification of iconographic themes and motifs in a way that violates basic principles of Byzantine iconography, as, for example, in the following cases.

In the church at Temenia in the representation of the Entry into Jerusalem the position of the traditional motifs — town and hill in the background — is exchanged so that the group of Christ with the Apostles are shown leaving the town instead of entering it. Furthermore, in the Ascension a large number of angels are shown carrying Christ's mandorla, instead of the long established four. In the church of Leivadas, on the other hand, among the most characteristic examples is the representation of the hierarchs Basil and John Chrysostom who are depicted in the apse. They both have the maniple of the Catholic clerics over their right wrist, while the text of their rolled-up scrolls is written on the wall surface beside them. Furthermore, Basil is wearing a phelonion decorated with geometric patterns in different tones of brown, instead of the black-on-white crosses of the Byzantine type.

In contrast with these two churches, instances of such misconceptions are very rare in the third, the church of St. Photios at Ayii Theodori. This is explained by the fact that the frescoes here were executed by two artists, a Byzantine who, in a pure, conservative, Byzantine manner painted the eastern part of the church but was also apparently responsible for the whole lay-out, and a second artist who finished the remaining part of the decoration, which is characterized by strong Western influences.

The case of the last church is, from a certain point of view, even more important than the others, because it testifies to the close collaboration, side by side, of a Byzantine painter and a Western orientated artist. As for the question of whether the latter's different training also implies a different nationality — a question imposed by all three decorations — one has to note that however strong

their positive impression on us and despite the existing documentary evidence on the presence of Western painters on the island during the fourteenth century, only a thorough investigation into this category of Cretan paintings can produce a definite answer.

ICONOGRAPHIC SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN SERBIAN AND GREEK PAINTING FROM THE MIDDLE OF THE FIFTEENTH TO THE END OF THE SEVENTEENTH CENTURIES

SRETEN PETKOVIĆ

From the twelfth century to the fall of the independent Serbian state in mid-fifteenth century Serbian painting had very close links with the contemporary Byzantine painting. A number of painters from Constantinople and Thessaloniki came to work in Serbian regions. These centres also provided iconographic models and influenced the stylistic development of Serbian painting. The flowering of Serbian art in the thirteenth century was largely inspired by the studios of Constantinople[1], and later, at the beginning of the fourteenth century when the Palaeologan style finally emerged in the frescoes and mosaics of the Chora, it was in Serbia that it found the most fertile soil for its further growth[2]. The most beautiful frescoes of the so-called Morava School, which flourished at the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century are also thought to have been painted under the direct influence of the artists from Thessaloniki[3].

When the Turks conquered the Byzantine Empire, Serbia and other countries in the middle of the fifteenth century the Serbian and Greek territories were incorporated into the same empire. Although there were no longer art centres of undisputed authority, and although the conditions of artistic activity considerably changed, the links between the Greek and Serbian art were not severed. Byzantine painting continued to be held in high esteem, for great importance was attached, during the first centuries of the Turkish rule, to the upholding of the old traditions. Besides, the Archbishopric of Ohrid favoured Greek models and supported Greek artists, and its influence was great from the middle of the fifteenth to the middle of the sixteenth century when its jurisdiction was extended over many regions which had been previously administered by the Serbian Church[4]. Finally, Greek influence was also promoted, especially in the seventeenth century by the monastery of Chilandar on Mount Athos, for Greek culture and art had a firm tradition in it ever since its foundation in the time of St. Sava of Serbia at the end of the twelfth century. Always an important centre, Chilandar

[1] S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 32, 49 *passim*; V. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 33, 43, 46, *passim* (with older literature).

[2] S. Radojčić, *ibid.*, 87-88, *passim*; V. Djurić, *ibid.*, 48, 50, 52, 53, *passim* (with older literature).

[3] V. Djurić, Solunsko poreklo resavskog živopisa, *ZRVI* 6 (1960), 111-128; id, Freske crkvice sv. Besrebrenika despota Jovana Uglješe u Vatopedu i njihov značaj za ispitivanje solunskog porekla resavskog živopisa *ZRVI* 7 (1961), 125-138.

[4] P. Kostić, Dokumenti o buni smederevskog episkopa Pavla protiv potčinjavanja Pećke petrijaršije archiepiskopiji Ohridskoj, *Spomenikska* LXI (1922), 32-39; Dj. Radojičić, Dva primera Ruvarčeve tačnosti, *Spomenica Ilariona Ruvarca*, Novi Sad 1955, 124-133; B. Djurdjev, Srpska crkva pod turskom vlašću do 1557. god, *Historijski pregled* I (1958), 20-28; id., Odnos izmedju Ohridske archiepiskopije i srpske crkve od pada Smedereva (1459) do obnavljanja Pećke patrijaršije (1557), *Radovi Akademija Nauka Bosnei Hercegovine* XXXVIII (1970), 185-209.

continued to exercise undiminished influence upon the Serbian lands even after the coming of the Turks[5].

In the period from the middle of the fifteenth to the end of the seventeenth century the influence of Greek art on Serbian painting was continuous, but uneven. For a hundred years after the final fall under the Turkish domination it was considerable, for the Archbishopric of Ohrid promoted the activity of Greek painters in the newly-acquired northern regions inhabited by the Slavs. In 1557 the Serbian church organization was restored, and during the following five decades Greek artists were seen only rarely within the boundaries of the Patriarchate of Peć. Even the style of the paintings from this period was largely based on the Serbian frescoes from the first half of the fourteenth century. From the beginning of the seventeenth century Greek influence became stronger again. It operated in a specific way, for its main promoters were not Greek painters, but Serbian artists, such as Georgije Mitrofanović and his disciples, who adopted the achievements of Greek painting and adapted them to local Serbian conditions[6]. These developments were also reflected in the iconography of the Serbian painting of the time.

It is natural that Greek and Serbian painting, which belonged to the same Orthodox world and had strong and lasting mutual links, display many iconographic similarities in this period. Iconographic traditions from the time of the Palaeologan dynasty were fostered both in Serbia and in a large part of Greece, and that in itself accounts for many iconographic analogies in the Serbian and Greek paintings of the time. This is especially true of the scenes of the Great Feasts and of the Passion, as well as of the compositions forming the established decoration of the sanctuary. Scenes such as the Presentation in the Temple, the Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem or the Dormition of the Virgin retained the traditional fourteenth-century iconography both in Serbia and in Greece. Only occasionally do we notice some new iconographic details in Greek paintings. Thus the Descent of the Holy Spirit shows not only the apostles, on whom the gifts of the Holy Spirit are bestowed, but also the Virgin sitting in their midst[7]. In Serbian painting this iconographic detail is found only in the church at Tutin (1646) (Fig. 1) but the frescoes in that church are known to be the work of Greek painters[8]. Some compositions of the Nativity painted in Greece from the sixteenth century onwards show the Virgin kneeling before her newly-born son, which is a detail taken over from Western iconography[9]. This detail does not appear in the Serbian painting of the fifteenth-seventeenth centuries. Outside Serbia such a figure of the Virgin is to be found in the Church of St.

[5] D. Bogdanović - V. Djurić - D. Medaković, *Hilandar*, Beograd 1978, 135, 154-156, *passim*.

[6] S. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557-1614* (hereinafter cited as *Zidno slikarstvo*), Novi Sad 1965, 154-155.

[7] N. Pokrovkij, *Evangelie v pamjatnikah ikonografii*, S. Peterburg 1892, 457; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, II/2, Nouveau Testament*, Paris 1957, 594.

[8] R. Stanić, Crkva sv. Petra i Pavla u Tutinu, *Raška baština* 2 (1981), 147, 155-156, N. Kyriakoudis, Les artistes grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa rénovation (1557-1690), *BalkSt* 24/2 (1983), 507-509.

[9] L. Réau, *op.cit.*, 218-226. In Greek painting of the sixteenth century there are many examples. See: G. Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Paris 1927, pls. 222, 258 (Dochiariou 1568, Lavra, St. Nicholas 1560); Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, I, Thessaloniki 1953, pl. 237 (in the church of Panagia archontos Apostolaki, 1606); N. B. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής*, Athens 1962, pl. 45 (icons); M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970) (hereinafter cited as Recherches), fig. 69 (icon from Stavronikita, 1546); id., Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venise 1974, 17 (two icons); *Καστοριά*, Thessaloniki 1972, 44, fig. 11 (church of Panaghia of Oikonomus, 1606) etc.

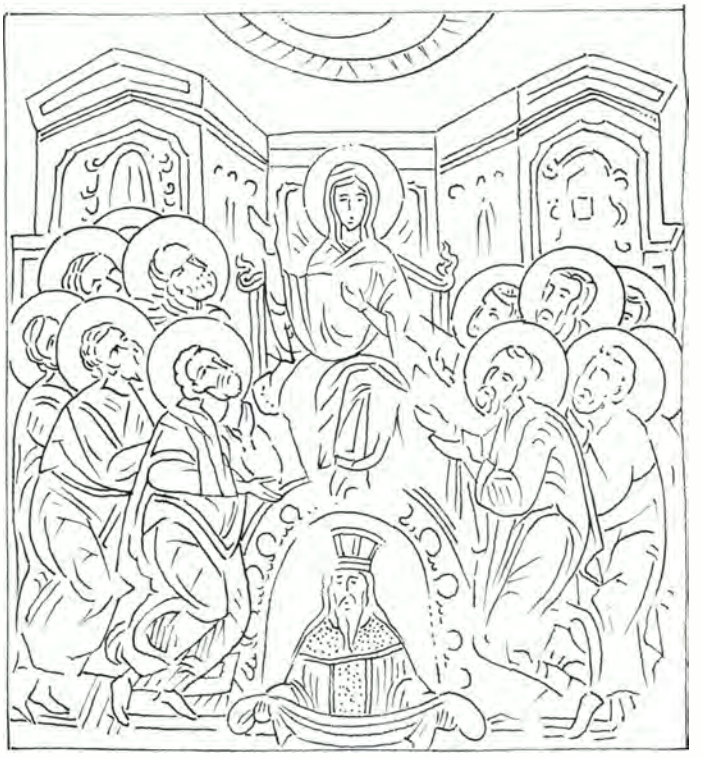


Fig. 1. Tutin, Pentecost, 1646.

Nicholas in Chilandar (1667) (Pl. 275), but its painter, priest Danilo, obviously followed some Greek model from Mount Athos. Also the detail of Judas spitting out the Eucharist in the composition of the Communion of the Apostles frequently appears in Greek painting[10]; in the territory of the Patriarchate of Peć it is found only at Poganovo (1499), Strezovce (1606) (Pl. 276) and Novo Hopovo (1608)[11], where, again, Greek artists were engaged by Serbian patrons to paint the frescoes.

Generally speaking, the iconography of the Greek paintings of this period is more complex and detailed because its theological base is richer and more varied. This difference can be easily seen if we compare compositions of the same content in the churches in the territory of the Patriarchate of Peć painted by Greek artists with those done by Serbian masters. The Serbian representations of the Last Judgment followed the earlier iconographic patterns, although in a somewhat simplified form. In small village churches representations of the punishment of sins typical of peasant life were slightly more detailed, and we find scenes showing the torturing of outlaws, sorceresses, sodomites and those who appropriate other people's land[12]. When, however, Greek painters came to Tutin in 1646, they painted a very complex composition of the Last Judgment of the eastern wall of the narthex. It

[10] For Greek examples see: M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1983, pl. 22a; A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 169, fig. 58, Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Athens 1991, pls. 33α-β and 104α.

[11] For Strezovce see: Petković, *Zidno slikarstvo*, 203, fig. 103.

[12] *Ibid.*, 77.

includes not only the stock iconographic details, established as early as the fourteenth century, but also the Vision of prophet Daniel, personified figures and other rare elements[13]. Serbian masters from the period of the Turkish rule never painted such compositions, not even when they adorned large churches.

The scene of St. George on horseback, which was frequently shown in the Serbian painting of the sixteenth and seventeenth centuries, presents a similar case. He is always represented on a rampant horse spearing the dragon. In Greek wall-paintings and, particularly, icons this composition often includes a small boy holding a vessel, who sits on the horse behind the warrior saint[14]. This is an illustration of the posthumous miracle of St. George, who rescued a boy from Bulgarian captivity[15], which has many points of similarity with the miracle of St. Nicholas, who rescued Basil from the Saracens. In Serbian painting, however, the only representation of St. George with the boy is to be found in the narthex of the monastery of Ajdanovac (1492). The inscriptions contain many indicative mistakes which show that the authors of these frescoes were Greeks and that the introduction of this new detail in the representation of St. George should be ascribed to them.

In northern Greece whence, as far as we know, most of the Greek artists working in the territory of the Patriarchate of Peć came, there are many churches containing not only detailed compositions, but also very full cycles of the Passion, scenes from Christ's life or cycles dedicated to some less known saints. In the territory of the Patriarchate of Peć the inclination for such detailed treatment is less in evidence. We may mention priest Strahinja, who painted the Passion in twenty-four scenes in the Church of the Trinity near Pljevlja in 1595[16], and master Radul, who described the life and miracles of St. Nicholas in great detail in the small church dedicated to that saint in the Patriarchate of Peć[17]. The latter church shows that the dimensions of the space available for painting was not the factor which determined whether a cycle would be treated in greater or lesser detail. The church at Peć is only about eight metres long and four and a half metres wide, but its vaults are covered with twenty-six crowded compositions dedicated to St. Nicholas.

The reluctance of Serbian patrons and artists to elaborate upon the old iconographic schemes or to extend cycles is also noticeable in the attitude of high church dignitaries and educated laymen towards novel or untraditional subject-matter. Some of the subjects which were popular not only in Greece, but also in the other parts of the Orthodox world — in Russia or Rumania — remained alien to Serbian iconography. One of them is the Exaltation of the Holy Cross. In the territory of the Patriarchate of Peć it is found only in Novo Hopovo (Pl. 277), where it was painted by Greek masters in 1608[18]. Another representation of this subject has been preserved in the monastery of Temska (1646)[19], which, however, was not under the jurisdiction of the Serbian Church. Another

[13] R. Stanić, *op.cit.* (n. 8), 151-152, drawing 12, figs. 33-38; D. Simić-Lazar, Le Jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie, *Cahiers Balkaniques* 6 (1984), 233-255.

[14] See, for example, *Καστορία* (see n. 9), 51, fig. 12; M. Chatzidakis - V. Djurić, *Les icônes dans les collections suisses*, Genève 1968, pls. 46, 69; Σ. Γ. Τσακύρογλου, *Εικόνες*, Athens 1980, pls. 59, 150, 160, 161, 174, 343; A. and J. Stylianou, *op.cit.*, 209 and others.

[15] I. Dujčev, Razkaz za "čudoto" na velikom'čenik Georgi s's sina na L'v Paflagonski - plennik u B'lgarite, *Sbornik isledovanija v pamet na Karel Škorpil*, Sofija 1961, 189-200.

[16] S. Petković, *Manastir Sveta Trojica kod Pljevalja*, Beograd 1974, 66-67.

[17] J. Radovanović, Crkva sv. Nikole u Pečkoj patrijaršiji, off-print from *Glasnik Srpske prav. crkve* 12 (1962), 5-27.

[18] M. Milošević - O. Milanović, Crkva sv. Nikole manastira Novog Hopova, *Rad vojvodjanskih muzeja* 4 (1955), 258; Petković, *Zidno slikarstvo*, 104; N. Kyriakoudis, *op.cit.* (n. 8) 501-504.

[19] V. Petković, Srpski spomenici XVI-XVIII veka, *Starinar* n.r. VI, sv. 1-2 (1914), 196; L. Pavlović, *Manastir Temska*, Smederevo 1966, 63, fig. 82.

popular subject in Greek monastic centres — St. Sisoes at the grave of Alexander the Great — was represented in Serbia very rarely. The choice of this subject, for example, at Lomnica (1608)[20], may be explained by the fact that this church was painted by a mixed group of artists — Georgije, Nikola and two masters named Jovan — consisting of both Serbs and Greeks[21]. It is quite likely that this subject was introduced into Lomnica by a Greek member of this group.

The composition of the Seven Sleepers of Ephesus presents a similar case. With the sole exception of Novo Hopovo[22], painted by Greek artists in 1608, this subject does not appear in Serbian churches.

There was even less willingness to adopt subjects and iconographic details taken over from Western engravings which reached Greece via islands held by the Republic of Venice or via Mount Athos. For example, illustrations of the Revelation, adapted to Byzantine forms, were shown on Mount Athos[23], but not a single example is to be found in the Serbian painting of this period. The scene of the Massacre of the Innocents presents a similar case. An engraving of it was made by Marcantonio Raimondi after a drawing by Raphael. Later, it was re-worked in the spirit of Byzantine traditions by Theophanes, the famous Cretan painter[24], and it was through this artist, who painted the Massacre of the Innocents in the monastery of Lavra on Mount Athos, that this subject gained popularity not only on Mount Athos, but also elsewhere. When Greek painters from the neighbourhood of Thessaloniki came north to paint Novo Hopovo in 1608, they represented the Massacre of the Innocents in a conspicuous place — in the southern apse[25] (Pl. 278). These subjects and their specific iconography are not found in any other Serbian church painted during the seventeenth century.

We should also mention that even the choice of saints and the manner of their presentation differ in Serbian and Greek churches painted in the period between the middle of the fifteenth and the end of the seventeenth century. Some saints were revered in Greek churches and were therefore frequently painted, while they hardly ever appear in the wall-painting in the territory of the Patriarchate of Peć. Thus St. Govdelas was shown only in the monastery of Poganovo (1499), probably because its church was adorned by Greek artists[26]. Similarly, representations of the Three Fathers of the Church — Basil the Great, John Chrysostom and Gregory the Theologian — were very popular in Greek iconography[27], but are found rarely in Serbian wall-paintings and icons. At Slankamen there is a

[20] Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971, 339. For Greek examples see: R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971, 83-87; Σ. Γ. Τσακύρογλου, *op.cit.* (n. 14), 79, pl. 113; A. and J. Stylianou, *op.cit.* (n. 14), 81, fig. 35.

[21] S. Petković, Vreme nastanka i majstori zidne dekoracije u Lomnici, *ZLU* 1 (1965), 165-170; Z. Kajmaković, *op.cit.*, 260-263; N. Kyriakoudis, *op.cit.* (n. 8), 504-506.

[22] S. Petković, *Zidno slikarstvo*, 206. For Greek examples see: M. Chatzidakis - V. Djurić, *op.cit.* (n. 14), pl. 51; Σ. Γ. Τσακύρογλου, *op.cit.* (n. 14), pl. 168; *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Catalogue of the Exhibition, Athens 1986, 126-127 and many others.

[23] L. N. Heidenreich, Der Apokalypsen Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, *ZKg* VIII, 1/2 (1939), 1-40; J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou*, Paris 1943; M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, *L'Hellénisme contemporain*, 2ème série, 7ème année, Athènes 1953, 21-22, figs. 7-8.

[24] G. Millet, *op.cit.* (n. 9), pls. 122, 224; M. Hatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinische-kretische Malerei, *ZKg*, LIX, erster Halbband, 1940, 151; id., Recherches, 330-331, fig. 101-103; Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *op.cit.* (n. 10), pls. 4, 83; N. Kyriakoudis, *op.cit.* (n. 8), 501.

[25] M. Miloševič - O. Milanovič, *op.cit.* (n. 18), 258; Petković, *Zidno slikarstvo*, 104.

[26] S. Radojčić, Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka, *ZLU* 1 (1965), 69-103.

[27] A. Andrejević, Ikona "Tri jerarha" Štrosmajerove galerije u Zagrebu, *JAZU* XIV, L.3 (1966), 144-151.

painting showing the three saints grouped together — not clearly distinguished, as in Greek painting — on a pillar (end of the fifteenth century)[28], and there is another representation of them in an icon of a much later date — icon of the Three Fathers of the Church from the monastery of St. Trinity near Pljevlja (Pl. 279), painted by Andreja Raičević in 1644/5[29]. Even these rare representations of the Three Fathers seem to have been painted after some Greek model. This is indicated by the fact that the engraving from the Menologion of Božidar Vuković — printed in Venice in 1538 — certainly imitates a Greek icon which happened to be in Venice at that time[30].

These examples — and many others could be adduced — show that the more elaborate iconographic patterns, unless they were of long standing, were simplified in Serbia. Nevertheless, this period saw some enrichment of the iconographic programme on the basis of the native tradition. The Patriarchate of Peć sought to popularize its saints — rulers and archbishops — and therefore it fostered their cult by representing them frequently in Serbian churches. St. Sava, St. Simeon Nemanja — Simeon of Serbia — and King Stefan Dečanski were especially popular after the restoration of the Patriarchate of Peć. Archbishop Arsenije, Prince Lazar and other Serbian saints were also often represented[31]. Longin was commissioned by the fraternity of the monastery of Dečani to paint a large icon of Stefan Dečanski with seventeen scenes from his life (1577)[32] (Pl. 282). In doing this, he used literary sources, including an abbreviated version of the biography of Stefan Dečanski by Grigorije Camblak from the beginning of the fifteenth century — the Prolog version —, as well as the saint's service. A scene from the life of that saint — St. Nicholas restoring sight to Stefan Dečanski — was regularly shown among the miracles of St. Nicholas in the Serbian churches of the sixteenth and seventeenth centuries.[33]. Several decades later a monk-painter — Georgije Mitrofanović — from Chilandar illustrated very fully the life of St. Sava in the Chilandar refectory (1622)[34]. A disciple of Mitrofanović reproduced almost all the details of this cycle in an icon in the monastery of Morača (1645)[35] (Pl. 280). Neither cycle was known, at least not in such an elaborate form, in the time of the independent Serbian state.

Two sixteenth-century compositions related to contemporary events from the ecclesiastical life provided additional proof of original iconographic development in Serbia in the period from the middle of the fifteenth to the end of the seventeenth century. A composition showing old Patriarch Makarije resigning the patriarchal throne to the Metropolitan of Hercegovina Antonije was painted on the northern wall of the narthex in the church of Nikola Dabarski at Banja Pribojska around 1572[36]. Wishing to commemorate the death of Dionisije, the Metropolitan of Gračanica and a close relative of theirs from the Sokolović family, Patriarch Makarije and Metropolitan Antonije commis-

[28] S. Petković, Freska sa likovima Tri jerarha u crkvi sv. Nikole u Starom Slankamenu, *ZLU* 6 (1970), 313-330.

[29] V. Djurić, U potrazi za delom slikara Andrije Raičevića, *Starine Crne Gore* I (1963), 25-26, 31, fig. 4.

[30] S. Petković, Poreklo ilustracija u štampanim knjigama Božidara Vukovića, *ZLU* 12 (1976), 119-135, especially 131.

[31] Petković, *Zidno slikarstvo*, 81-86.

[32] V. Djurić, *Ikona svetog kralja Stefana Dečanskog*, Beograd 1985 (with older literature).

[33] Petković, *Zidno slikarstvo*, 83.

[34] V. Petković, Legenda sv. Save u starom živopisu srpskom, *Glas Srpske Kraljevske Akademije* CLIX (1933), 6-59; Z. Kajmaković, *Georgije Mitrofanović*, Sarajevo 1977, 238-254.

[35] V. Petković, *op.cit.*, 8-59.

[36] R. Grujić, Freska patrijarha Makarija kako ustupa presto svome nasledniku Antoniju, *Glasnik Skopskog naučnog društva* XII (1933), 273-277; M. Šakota, O ktitorskoj kompoziciji u priprati crkve manastira Banje kod Priboja, *Saopštenja* XIII, Beograd 1981, 47-56.

sioned a painting showing his death (Pl. 281). This composition was modelled on the pattern of the Dormition and shows, among other things, the various classes of the Serbian society of the time[37].

These new subjects and the originality evidenced in their presentation remain, however, solitary phenomena in the Serbian painting of the fifteenth-seventeenth centuries.

Generally speaking, we may say that the iconography of the Serbian painting of the fifteenth-seventeenth centuries is, in comparison with the Greek iconography of the same period, much simpler, more firmly rooted in tradition and less inclined to adopt new subjects or iconographic schemes. The iconography of Greek painting was freer and more varied, so that it even exhibited, at a very early date, some Baroque elements alongside of very traditional forms. Strangely enough, the Greeks, with their considerably longer tradition in painting, were much more flexible and prepared to accept innovations or to modify the existing forms.

If we try to discover the causes of this conservative attitude of the Serbian Church, we shall see that they spring from the conditions in which the Serbian Church developed its activity. Since its eparchies lay on the periphery of the Orthodox world, they were frequently threatened by aggressive Catholicism. During the sixteenth and seventeenth centuries Catholic missionaries persistently sought to induce the Serbian Church to form a union with Rome, vaguely promising in return to aid it in the struggle against the Turks. On the other hand, the Serbs were constantly exposed to the danger of Islamization since they lived in the Turkish state. This was quite a real danger, as the developments in Bosnia and, partly, Kosovo, showed[38]. Thus, threatened from two sides, the Serbian Church found a solution in the tenacious guarding of its traditions. This was also reflected in the preservation of the iconography that had been established to the centuries before the coming of the Turks.

[37] S. Petković, Slikarstvo spoljašnje priprate Gračanice, *Zbornik Vizantijska umetnost početkom XIV veka*, Beograd 1978, 210-211; B. Todić, *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd 1988, 258.

[38] S. Petković, Artistic activity and the struggle for survival of the Serbian Church during the sixteenth and seventeenth centuries, *BalkSt* 24/2 (1983), 617-630.

FRESQUES TARDO-COMNÈNES À GOTLAND

ELISABETH PILTZ

Suite à une publication récente dans la série inaugurée par M. Manolis Chatzidakis, le *Corpus de la peinture monumentale byzantine*[1] pour les monuments se trouvant sur le territoire suédois, la nécessité d'un commentaire plus étendu se fait sentir à cause de nouvelles découvertes, résultant de la première documentation photographique de ces monuments en couleur. Parce que le camera est plus sensible que nos yeux, les photos ont ajouté substantiellement à notre connaissance de détails importants.

Avant d'entrer dans une analyse détaillée du système de décoration des fresques se trouvant à Garda et à Källunge, datant évidemment de la seconde moitié du XIIe siècle, il faut commencer par dire quelques mots sur l'historiographie de ces monuments. Etant les uniques monuments de peinture monumentale byzantine à proprement parler en Scandinavie et se trouvant dans une ambiance occidentale (tous les autres églises à Gotland de la même époque sont fidèles à leur état juridictionnel, déterminé par l'église triomphale de Rome) ils sont en fait des anomalies, même si les conséquences de l'anathème reciproque de 1054 de Rome et la Nouvelle Rome ne se fait particulièrement marquer dans la périphérie ultérieure du Nord. De toute façon, il est justifié de reconnaître ces monuments comme des éléments indiquant la présence de l'Eglise russe orthodoxe sur l'île de Gotland aux XIe-XIIe siècles, dont témoigne déjà le fragment de stéatite d'une scène de Crucifixion trouvé à la paroisse de Källunge datant du XIe siècle (Pl. 283).

La mission othodoxe a apparemment pénétré jusqu'en Scandinavie, mais avec le temps elle a été repoussée par l'Eglise romaine au cours du XIIe siècle. L'existence même des fresques liturgiques dans deux églises consacrées très tôt et appartenant aux premières églises construites en pierre sur cet île, témoigne d'une ambition déterminée de la part de l'orthodoxie grecque-byzantine de pénétrer la Scandinavie.

A cause de la couche de colle couvrant entièrement les murs au XVIIIe siècle, il est impossible de déterminer aujourd'hui le programme iconographique de ces églises et leurs patrons. Aucune inscription n'est préservée sur laquelle on pourrait baser des spéculations. Reste le fait que le système iconographique est parfaitement classique pour l'époque tardo-comnène surtout à Garda, même avec un peu d'influence occidentale à Källunge. Il est évident que l'église de Garda a joué un rôle dominant.

A cause de la situation juridictionnelle extraordinaire qui caractérise cette époque de contacts fréquents par mer entre les marchands guthniques, russes et allemands, *in partibus infidelium*, du point de vue de l'Eglise orthodoxe, les églises à Garda et Källunge appartiennent à une catégorie «russe-byzantine»[2] comme centre de culte pour la colonie de voyageurs-marchands venant de «Gardariki», de Novgorod et Smolensk. Par contre, en ce qui concerne les aspects stylistiques de ces

[1] *Corpus de la peinture monumentale byzantine: La Suède*, Upsal 1989. L'excellente documentation photographique est faite par M. Calle Brobäck à Visby.

[2] T. J. Arne, Rysk-bysantinska målningar i en gotlandskyrka, *Fornvännen* 7 (1912), 57-64 ; E. Piltz, Zwei russische Kaufmannskirchen auf der Insel Gotland aus dem 12. Jhdt., *Les pays du Nord et Byzance, Acta Universitatis Upsaliensis, series Figura*, n.s. 19 (1981), 359-406.

monuments, l'ancienne détermination de ceux-ci par T. J. Arne comme des fresques «russes-byzantines» est certainement basé sur des conjectures impropres.

Vers le même temps, deuxième moitié du XIIe siècle, on trouve en l'ancienne Rus' encore quelques monuments qui datent de presque la même période et qui sont purement byzantins, créés par des maîtres byzantins venant de Constantinople et où les influences russes font entièrement défaut. Le chef-d'œuvre le plus important se trouve à Vladimir, l'église Saint-Dmitrij datant environ 1199. Nos fresques à Gotland, sont par analogie, à considérer comme des peintures murales purement byzantines situées en dehors de la Rus', mais transmises par la Rus' à la périphérie scandinave.

Cette distinction de terminologie est nécessaire à faire, pour donner des instruments permettant de séparer les monuments tout à fait byzantins de ce temps et peints par des maîtres byzantins, importés de la capitale de l'empire, des autres fresques qu'on peut désigner par le terme «russe-byzantine» avec l'implication qu'elles ont été peintes par des maîtres russes dans la tradition byzantine, mais avec des traits stylistiques nouveaux. Même sur l'île de Gotland il existe un certain nombre de monuments fragmentaires qui appartiennent à cette catégorie. Ce sont les fragments de bois représentant en peinture russe-byzantine des scènes tirées du Jugement dernier, servant des buts différents, ornements autour de l'autel et ailleurs.

Les bâtiments de ces églises appartiennent à un groupe de bâtiments romanesques, qui manquent de socle, construits en pierre à chaux. Par analogie avec les églises servant de centres commerciaux à Novgorod ou à Smolensk, on peut supposer qu'ils ont été construits sur des endroits servant de marchés provinciaux (*torg*) sur l'île, fréquentés non seulement par des marchands russes avec leur prêtre, mais aussi par les Allemands. Une église ornée pour toute sorte de communauté de voyageurs, alternant comme temple orthodoxe et catholique déjà au début. Il semble vraisemblable qu'au XIe siècle, les sanctuaires pour les petites communautés de marchands voyageurs ont été construits en bois, ce qui explique les différents fragments de bois peints.

L'état de préservation de nos fragments de peinture murale est très mauvais. Déjà au XVIIIe siècle, l'iconoclasme protestant a tout fait pour détruire complètement les scènes, à l'aide d'instruments aigus. Après la couverture de colle très peu reste de la magnificence originale, couvrant les murs à l'origine par tout comme de véritables tapis. Le principe ornemental était de transformer ces petites chapelles en «bijoux».

L'appelation de Garda a en fait été tirée de la terminologie commerciale courante en Gardariki, l'Etat de Kiev. L'endroit appelé Garda à Gotland doit avoir été un centre de commerce, un marché, correspondant au terme de *torg*, distingué de grands centres commerciaux de petites villes, *kaupangr*, dont le prototype se développait autour de l'ancien centre de culte, le Vi, de Visby[3].

L'église de Garda

Une paire de martyrs debout accueillent ceux qui entrent dans le naos par le narthex. Par un heureux hasard ces deux représentants de la haute administration de l'empire de l'époque tardo-comnène n'ont jamais été couverts de colle (en vérité les saints sont représentés dans les vêtements d'ap-

[3] K. Zernach, Handelsterminologie, Frühes Städtewesen und Kulturbeziehungen in Altrussland und Skandinawien, *Geschichte Altrusslands in der Begriffswelt ihrer Quellen, Festschrift zum 60. Geburtstag von Günter Stökl*, Stuttgart 1986, 169-170. «Die Handelsterminologie des frühen Kiever Reiches muß auf den großen Märkten in Gardariki den varägischen Rus'-Fahrern so geläufig geworden sein, daß sie diese auch in der Heimat zu verwenden begannen. Das ist nicht sonderlich schwer vorstellbar, wenn man an andere zentrale Begriffe in der Varägersprache denkt, wie eben 'gardr', 'silki' etc.».

parat rouge et vert qui indiquent en particulier un haut niveau dans la hiérarchie). Le chlamys vert ou pourpre, agrafé, avec des pierres précieuses et des perles serties en or sur l'épaule droite, et le scaramangion blanc et noir orné de bandes d'or montrent que ces vêtements sont de ceux portés par la classe première des archontes (Pl. 284). Ils tournent leurs yeux en direction du naos et vers l'abside pour marquer leur position intermédiaire.

Pseudo-Kodinos[4] indique que les vêtements verts étaient portés par le protosébaste de l'époque d'Alexis Comnène qui créa ce titre et qu'il continua à le porter jusqu'au temps de Michel VIII Paléologue (vers 1281). Le chlamys rouge est souvent mentionné dans les sources du Xe siècle comme le vêtement d'apparat collectif pour les hauts dignitaires. Bolli qui retourne en Islande après le service dans la garde du corps des Varanges est vêtu du scaramangion blanc et du chlamys rose[5]. Leurs visages se rangent dans un groupe de portraits saints de la même époque avec des visages soigneusement modelés, les cheveux avec des boucles bien ondulées. Les oreilles sont marquées en couleur clair.

Les vêtements de soie sont ornés de bandes d'ornement en or typiques pour l'époque. L'arc qui entoure les personnages est similaire aux arcs entourant les scènes représentatives des diptyques consulaires. L'ornement de colimaçons est souvent trouvé sur les enluminures, en réalité le développement d'un arc avec l'ancien kymation grec, une ligne de perles.

Ce qui existe encore comme fragment du Jugement dernier montre une représentation très aristocratique. Les chaises de trône des apôtres sont ornées de doubles lignes de perles. Leurs visages sont modelés avec le même soin que les deux martyrs avec des physionomies typiquement grecques de forme ovale. En principe, seulement les couleurs de fond sont préservées (Pl. 285a).

Les deux premières scènes de la suite La Vie du Christ, grandes scènes, dominant sur les murs horizontalement, reflètent encore des variations uniques des thèmes bien connus. La Nativité est préservée seulement au centre de la composition. La Vierge, dont la couleur pourpre de sa robe et son voile, le maphorion, est clairement visible, se trouve debout du côté gauche de la crèche, où repose l'enfant Jesus, la tête tournée. A côté de lui, on voit le visage du bœuf, au-dessus deux anges flottant vers la gauche avec un corps préservé en détail. Au-dessous à droite on voit une partie du corps de Joseph assis.

La deuxième scène, l'Annonciation aux Bergers, une composition complexe, est marquée par un ciel nocturne, où apparaissent les figures de trois anges. Les figures de trois bergers vêtus de bleu clair sont bien visibles (Pl. 285b).

Au-dessus de ces deux scènes fragmentaires, encadrés de lignes doubles en couleur de contraste avec des lignes fines en blanc les séparant l'un de l'autre, se trouvent la moitié (c.à.d. vingt) des Quarante martyrs de Sébaste. Seulement deux personnages, demi-corps, sous un arc sont préservés.

Ils sont représentés en buste avec la main droite tenant une croix et sur le bras gauche une pyxide en analogie avec le même cycle dans les arcs soutenant la grande coupole centrale à Sainte-Sophie de Kiev. Le cycle des Quarante martyrs de Sébaste continuant sur le mur sud range l'église de Garda dans un groupe d'églises typiques pour l'époque tardo-comnène. Svetozar Radojčić a montré que la présence des bustes ou figures des Quarante martyrs peints dans la partie supérieure d'un certain

[4] *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, éd. J. Verpeaux, Paris 1966, 134.

[5] Le scaramangion et le chlamys sont souvent mentionnés par Constantin Porphyrogénète, *De ceremoniis aulae byzantinae* I, éd. Vogt, Paris 1957, chap. 38 (29), 149; *The Laxdaela Saga*, éd. M. Arendt, Seattle, 236; J. Verpeaux, Hiérarchie et préséances sous les Paléologues, *TM* I (1965), 422.

nombre d'églises à partir du XIIe siècle révèle la foi en leur puissance prophylactique[6]. Déjà au VIIIe siècle la tradition de représenter les Quarante martyrs comme soutien d'une coupole est mentionnée pour l'église d'Anastasis à Jérusalem. Pour une église servant de dépôt pour des marchandises cette fonction doit être une nécessité (Pl. 286a).

Sur le mur sud, la bande d'ornement dans la fenêtre en haut est un bel ornement classique de l'époque, un acanthus stylisé. On voit sous la fenêtre le saint visage du Christ, *l'acheiropoiéton* par excellence. Seulement la moitié du visage est préservée en couleur du fond.

Mais malgré cela la peinture montre un visage modelé avec des formes et couleurs classiques et harmonieuses, en un mot sublimes. La présence réelle du Seigneur est très fortement sentie encore malgré tout le dommage causé à la peinture. Un fragment de la toile est préservé. La mandorle est ornée de pierres précieuses distinctes (Pl. 286b et 287a).

Une riche scène dramatique est préservée en détail — le Christ sur le lac Tibériade — où saint Pierre doit se trouver nageant dans les ondes et le Christ approchant sur la mer. Ce qu'on voit encore de cette scène est le filet, conçu d'une manière abstraite remarquable, s'approchant de la peinture moderne et le bateau de pêche avec quelques apôtres. Les gestes et les draperies plastiques des vêtements et les valeurs des couleurs sont très raffinés. Aussi les volumes du corps sont très bien marqués ainsi que les boucles des longs cheveux (Pl. 287b et 288).

Dans l'arc de la porte de l'entrée on voit une bande d'ornement avec des formes de croix patriarcale d'un type qui est fréquent en Rus' de la même période indiquant l'entrée d'un prince. Elle se trouve au mur sud et constitue par ce fait une anomalie à Gotland (Pl. 292d).

Les ornements «marbrés» à la base des murs reflètent dans une matière plus simple le décor constantinopolitain ornant les églises en pierre de cette époque. Ils sont peints dans des manières variées.

C'est avant tout à l'aide des ornements et la mode d'encadrer les grandes scènes, qu'on peut trouver des monuments analogues. Ce qui caractérise l'ornement autour des scènes sont les lignes doubles rectangulaires qui séparent les grandes scènes. En bas les losanges «marbrés», puis deux cycles de grandes scènes séparées l'un de l'autre et en haut le cycle des Quarante martyrs. Les scènes couvrent les murs complètement sans laisser de taches non ornés comme un véritable «tapis» (Pl. 289a).

L'arc du narthex et l'arc d'une fenêtre sont très bien conservés avec des couleurs lumineuses, et ceux-là non plus n'ont jamais été couverts de colle.

Les nimbes sont jaunes. Il est impossible de dire, si la couleur a été couverte d'or ou non. Les nimbes rappellent ceux qui ont été peints pour le monastère Mirosh à Pskov.

Les gestes et le port des figures sont très auliques, très aristocratiques, la frontalité des visages totale. Les sentiments retenus, la grâce, le silence et la majesté sont réfléchis dans les vêtements et les attributs.

L'ornement floral autour du narthex est un motif classique, qu'on trouve souvent dans les pièces ornementales des vignettes du frontispice des enluminures des XIe-XIIe siècles.

Sur les murs de la tour originale on trouve des graffiti montrant des navires marchands, un homme avec un faucon et deux inscriptions remarquables et énigmatiques, en lettres runiques, dont l'une semble importante (G 107a):

[6] S. Radojčić, Temnički natpis, *ZLU* 5 (1969), 1-11; Z. Z. Gavrikovič, The Forty in art, *The Byzantine Saint*, éd. Sergei Hackel, London 1981, 190-194.

«Voici une de nos églises (marchandes?). Beaucoup de prêtres y sont restés. Priez pour Nicolas s.v.p.» (Les prêtres de toute confession, de toute nationalité, Nicolas, un marchand-voyageur?)

Le saint patron de l'église est inconnu. Aucune inscription n'est préservée sur les scènes. Aucune interprétation n'est plus justifiée qu'une autre. L'abside a probablement été décoré d'une Vierge entourée des anges en analogie avec l'Ossuaire de Bačkovo et avec des apôtres, saints, évêques et patrons.

C'est impossible de terminer l'analyse de cette église étrange sur l'île baltique sans mentionner l'évêque Manuel de Smolensk (1136-après 1156) et Nifon de Novgorod (1131-1156), grand administrateur et admirateur de la culture grecque, constructeur des églises de Pskov et de Novgorod dans le quartier des marchands, ornées par des maîtres grecs. Il a eu des maîtres grecs à sa disposition pour propager la foi orthodoxe en images parfaites, montrant toute la gloire du monde transcendental. Les marchands russes fréquentaient souvent l'île de Gotland et restaient régulièrement pendant la période de l'hiver avec leur petite colonie sur l'île.

Garda — une église associée par son nom à la terminologie de commerce de Novgorod et de Smolensk — est préservée comme un monument de la périphérie ultérieure du monde byzantin, chef-d'œuvre orné exclusivement pour le culte liturgique, plein d'icônes dont on peut seulement deviner la magnificence.

L'église de Källunge

Il est évident qu'à Källunge ont travaillé d'autres artels, plus complexes, composés de maîtres grecs, qui ont aussi, semble-t-il, été influencés par certains éléments de l'iconographie occidentale. On peut même discerner en principe deux groupes de peintres, qui se distinguent à des niveaux différents. A l'exception du mur ouest avec le motif traditionnel, le Jugement dernier en petite version, où la qualité de la peinture est excellente, et le mur est avec la séquence de la Vie du Christ et le cycle intérieur de l'arc de l'abside, on note qu'une main secondaire a ajouté, semble-t-il, les dernières peintures à l'intérieur de l'abside. Les évangélistes de ce côté sont peints avec une tendance stéréotypée, qui caractérise aussi la bande d'ornement de la porte, en comparaison avec la bande correspondante à Garda.

Le Jugement dernier, dont les éléments sont encore plus fragmentaires, est tout à fait classique comme à Garda. Le nimbe bleu a une couleur qu'on trouve aussi sur les nimbes des anges à Saint-Dmitrij à Vladimir. Ici l'archange porte le *loros*, orné de perles, croisé sur la poitrine. Ici également les physionomies sont très soigneusement modelés avec un caractère purement grec. Les corps nus de l'enfer sont représentés avec une sorte d'intérêt schématique pour les détails anatomiques (Pl. 289b).

Les scènes de la Vie du Christ sur le mur est montrent un répertoire des éléments iconographiques, qu'on trouve encore représentés sur les icônes russes des XIVe-XVe siècles. Le Christ conduit à Golgotha par un officier romain et Simon de Cyrène portant la Croix ont des figures expressives créées à l'aide de *contrapposto* dramatique (Pl. 290a). Les chevaux portant les trois rois persans (le troisième à gauche a disparu, seulement le cheval est vu) en route vers la grotte de Bethléem avec la grande étoile, devant la grotte, sont peu modelés et conçus sans organisme, s'approchant à peu près du cheval qu'on voit à Spas Néréditza, modelé probablement sur un prototype commun pour les maîtres de cette époque.

Les archistratèges dont nous identifions tentativement comme saint Démétrius et saint Georges montrent des éléments de vêtement d'apparat typiques pour l'époque, avec des bandes ornées d'or similaires à celles qu'on trouve à Garda sur les grands martyrs de l'arc du narthex (Pl. 290b). Malheureusement la porte élevée vers 1925 a détruit une grande partie de ce qui reste de leur entourage. L'arc entourant la scène est un type d'arc caractéristique pour Källunge, avec trois parties trilobales, qui entoure toutes les scènes préservées. Deux autres des quatre évangélistes ornant l'arc de triomphe

conduisant vers l'abside et les ornements de lignes autour de la porte prouvent que d'autres maîtres ont travaillé ici, caractérisés par une tendance à stéréotyper et à schématiser.

Il y a une grande différence entre l'archange sur le mur sud et le portrait d'évangéliste sur le mur ouest de l'abside. Même la mesure des tondos diverge considérablement pour les deux évangélistes sur le mur est du naos et celui de l'ouest de l'abside. La scène en haut à droite montre aussi sous une composition des arcs trilobales, la Crucifixion. Seulement les pieds des personnages entourant la Croix et leurs vêtements ornés de bandes d'or sont préservés.

Saint Michel tuant le dragon est une scène évidemment influencée de l'iconographie occidentale. Saint Michel est descendu de son cheval et met les pieds sur le dragon, qu'il tue avec sa lance.

La scène en bas à gauche montre un escalier, une sorte de bâtiment devant lequel est debout une figure nimbée (peut-être la Vierge dans la scène d'Annonciation?) (Pl. 291a).

La paire des martyrs anonymes appartient aux peintures faites par l'artel dominant. Leurs visages sont peu modelés, rendus dans un état immobile avec un minimum d'émotion et de volume, parfaitement frontaux. Ils tiennent dans la main gauche un bouclier rond avec la Croix, témoignage de leur caractère de soldat chrétien (Pl. 291b). En comparaison avec les figures à Garda, il leur manque le caractère sculptural dans tous les détails et les draperies.

Les losanges «marbrés» avec des variations montrent aussi que le programme de cette église imite les schèmes pratiqués en Rus' imitant dans la peinture des ornements en marbre couvrant les parties inférieures des murs des églises palatines à Constantinople à l'époque tardo-comnène.

Une marque de distinction importante de Källunge est le fait que toutes les grandes et petites scènes sont placées dans des arcs tripartites avec des ornements de colimaçons, ce qu'on trouve encadrant ainsi les grands martyrs de Garda. Au contraire à Garda les grandes scènes de la Vie du Christ sont placées dans de simples cadres de doubles lignes de deux couleurs rouge et noir avec les bandes les plus minces en blanc.

A Källunge, des scènes secondaires, les rois persans et saint Michel tuant le dragon sont encadrées par un simple ligne en couleur rouge. Ainsi la bande encadrant les grandes scènes sur le mur ouest est simple et mince en couleur rouge et donne une impression plus pauvre que la composition structurale et ferme de Garda.

Les étoffes sont souvent peintes en couleurs de pastel très pures et claires, ce qu'on trouve aussi fréquemment dans les églises peintes par des maîtres grecs en Rus' de la même époque.

Quatre physionomies sont préservés presque intacts — les visages de deux martyrs debout à Garda et les deux anges dans le Jugement à Källunge. Ils représentent un type de visage «classique» au XIIe siècle, qu'on rencontre sur l'icône de saint Georges au Kremlin (Pl. 292a), en contraste avec le style de Staraja Ladoga de la même époque (Pl. 292b). Des visages volumineuses de forme presque géométrique avec des yeux et des sourcils bien marqués et ombrés et les yeux fixés à côté. Un nez très long et droit et une petite bouche ombrée avec des coins tournés en haut. Le cou est aussi marqué par des ombres sur le menton et plus inférieur par une volume presque similaire au goitre. Les boucles de cheveux sont finement «ciselées». La prise de la main droite ressemble à celle de saint Georges au Kremlin.

Le caractère général des couleurs et la mode consistant à encadrer les scènes ne se trouvent pas préservés en Rus' du XIIe siècle. En fragment on trouve un type de fresques similaires tirant leur origine des églises de la région de Kiev, datant du XIe siècle. Cela se laisse constater en analysant les fresques en fragments se trouvant dans la collection de l'Ermitage à Saint Peterbourg[7].

[7] Nous tenons à remercier tout particulièrement M. le directeur Dr. Oleg M. Ioannisian, Otdel russkaja kul'tura, l'Ermitage, Saint Peterbourg, et M. le directeur Boris G. Vasiliev, Musée de Staraja Ladoga, pour nous avoir donné la possibilité de voir les collections de fragments de peinture et pour leurs informations précieuses.

Par conséquent, il faut conclure que la mode byzantine consistant à décorer par peintures murales l'intérieur entier d'une église a pénétré jusqu'à la périphérie ultérieure nordique, à l'ultima Thule, et malgré la distance longue, a maintenu son caractère original de la ville impériale. A cette époque les Varanges ont servi comme mercenaires et comme gardes du corps de l'empereur à la cour byzantine. Un certain nombre d'entre eux, dont les plus renommés sont Harald Hardrada et Nabis (mentionné par Anne Comnène), ont été investis des vêtements d'apparat appartenant à leur rang moyen à la cour. Ils ne pouvaient pas avancer plus qu'au niveau de spatharocandidate ou manglavitès. L'investiture des étrangers dans un niveau de bureaucratie impériale plus élevé était interdite et le fait que Harald a réussi à gagner cette dignité doit être expliqué par sa qualité de prince de Norvège.

Nous sommes loin de pouvoir expliquer toute l'histoire de ces monuments exclusifs sur l'île baltique. Mais ils témoignent en général de la capacité de l'art monumental byzantin de pénétrer sans déformation ou assimilation aux pays très distancés, malgré cela d'importance vitale pour l'empire (Pl. 292c).

Et même en Scandinavie, on peut sentir un reflet de la magnificence de la luxe comnène, la sérénité du culte purement liturgique et la conception monarchique d'un Christ proclamé comme le maître de tout l'univers - l'icône de Dieu.

О ГРАНИЦАХ ВИЗАНТИЙСКО-РУССКОГО ИСКУССТВА

Василий Пуцко

Более десяти лет назад при осмотре росписей Кирилловской церкви в Киеве спросили профессора Манолиса Хатзидакиса, византийская ли это живопись. Известный ученый ответил: «Византия, но деформированная». Этим ответом, может быть даже сам того не подозревая, греческий историк искусства затронул один из самых острых вопросов развития русского искусства домонгольского периода, из числа тех, на которые чаще всего предлагаются весьма уклончивые и двусмысленные ответы. Проблема «деформации» византийского наследия на русской почве может иметь различные решения: это или простое огрубление эллинистической традиции в неумелых руках, или же ее последовательная естественная адаптация, соответствующая определенным эстетическим вкусам не только мастеров, но и заказчиков, финансирующих дорогостоящие работы.

Всем известны прямо противоположные взгляды, высказывавшиеся в литературе на природу древнерусского искусства XI-XIII веков. Для одних специалистов это – провинциальная ветвь византийской культуры, для других – самостоятельное творчество, лишь отчасти инспирированное культурными движениями Византии; наконец, есть и сторонники концепции, согласно которой Киевская Русь более всего была озабочена борьбой с византийскими влияниями, словно их Империя навязывала с настойчивостью применимой при налогообложении. И самое удивительное явление заключается в том, что теории эти далеко не всегда опираются на свидетельства самих памятников; к слову сказать, изданными лишь отчасти и нуждающимися в осмыслении остаются и самые выдающиеся среди них, не исключая фрески Софийского собора в Киеве, уже упомянутые росписи Кирилловской церкви, многочисленные ювелирные изделия, составляющие содержимое кладов, иллюминованные рукописи. Специалистов же охотно работающих на черном дворе науки становится все меньше, поскольку изучение «мелочей» не является престижным по сравнению с выдвижением теорий, даже самых беспочвенных. Но сколь ни велик застой в расширении материала, – едва ли следует отказываться от обобщений, хотя бы руководствуясь теми данными, которыми располагаем.

Начальная пора русского искусства явилась предметом особого внимания Д.В. Айналова, чрезвычайно внимательного к историческим фактам и наделенного редким качеством видеть за ними большие явления духовной культуры[1]. По его словам, «не может быть сомнения в том, что строительные формы принесены были в Киев греческими мастерами, но вполне понятно также и то, что эти мастера должны были считаться с местными условиями русского зодчества»[2]. Говоря же об Успенском соборе Печерского

[1] Д. Айналов. Летопись о начальной поре русского искусства, в кн.: *Отчет о состоянии и деятельности имп. С.-Петербургского университета за 1903* г. С. - Петербург 1904, отд. II, с. 1-33; Он же. К вопросу о строительной деятельности св. Владимира, в кн.: *Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира*, т. I. Петроград 1917, с. 21-39; Он же. *Лекции по истории древнерусского искусства: Киев - Царьград - Херсонес.* Симферополь 1919.

[2] Там же, с. 90.

монастыря, Д. В. Айналов замечает: «Три инициативы соединились в одном стремлении построить этот храм, на несколько столетий ставший особо чтимой святыней древней Руси: Русская с Антонием и Феодосием, Ярославом и Святославом во главе, греческая при посредстве Влахернского храма и варяжская с Шимоном и его родом во главе»[3]. Сложное сплетение различных тенденций, тем не менее, оставляло широкий простор для деятельности на Руси византийских кадров мастеров, результаты творчества которых в одних случаях слишком хорошо известны, а в других – как бы умышленно не замеченными остаются по сей день. Это, в частности, достаточно наглядно показал А. Н. Грабарь[4]. Наконец, один из самых серьезных исследователей русского язычества, Е. В. Аничков, имел все основания заявить: «До XI века Русь жадно пьет из разных водоемов. Мы еще не резобрались во всех влияниях, сказавшихся на ее судьбах. Важнейшие идут с юга и севера. С юга – христианство, т.е. юго-славянская и византийская образованность. Но давно ли с севера тоже шло особое влияние? О нем мы пока знаем мало»[5]. Итак, христианизированная Русь еще не так давно представлялась преимущественно как своеобразное место скрещения различных культурных традиций, из которых самой жизнеспособной оказалась византийская. Слишком ли это утверждение далеко от истины?

Наиболее открыто с проблемой неделимости даже весьма сложного, но органичного процесса пришлось встретиться В. Н. Лазареву и как историку византийской, и как историку древнерусской живописи. Мозаики св. Софии в Киеве им трактованы как последний памятник македонской монументальной живописи, занимающий особое место, а при характеристике софийских фресок высказано предположение о привлечении к их выполнению местных русских живописцев[6]. С течением времени оно фигурирует у того же ученого как твердо установленный факт[7]. Мозаики Михайловского монастыря в Киеве рассматриваются как работа константинопольских мастеров, а соседствовавшие с ними фрески - русских[8]. Фрески Дмитриевского собора во Владимире признаны памятником столичной монументальной живописи XII века[9]; что же касается остальных русских стенописей того же времени, то, по словам В. Н. Лазарева, «их своеобразный стиль ясно указывает на сложность их художественного генезиса, восходящего к самым различным источникам»[10]. Говоря о русских иконах XII-XIII веков, исследователь отмечает присутствие в них архаических пережитков, выделяет наиболее близкие к греческим образцам и констатирует, что «византийские влияния постепенно растворяются на Руси в отвлеченном, геоме-

[3] Там же, с. 99-100. См. также: К. Широцький. Українська-штука за часів старокнязівських та її виучення: *Наше минуле,* 1918, № 1, с. 90-91.

[4] А. Н. Грабар. Крещение Руси в истории искусства, в кн.: *Владимирский сборник в память 950-летия Крещения Руси, 988-1938.* Белград 1938, с. 73-88.

[5] Е. В. Аничков. *Язычество и Древняя Русь.* С. - Петербург 1914, с. 275.

[6] В. Н. Лазарев. *История византийской живописи,* т. I. Москва 1947, с. 92-94.

[7] Он же. *История византийской живописи.* Москва 1986, с. 77-79. Как пишет автор, «уже в XI веке началась кристаллизация национальной русской школы» (с. 79). Подробнее см.: В.Н. Лазарев. *Мозаики Софии Киевской.* Москва 1960.

[8] В. Н. Лазарев. *История византийской живописи,* т. 1, с. 119 (по изд. 1986 г. - с. 93). Подробнее см.: Он же. *Михайловские мозаики.* Москва 1966.

[9] В. Н. Лазарев. *История византийской живописи,* т. 1, с. 123 (по изд. 1986 г. - с. 96). Ср.: Он же. О методе сотрудничеств византийских и русских мастеров, в его кн.: *Русская средневековая живопись.* Москва 1970, с. 140-149.

[10] В. Н. Лазарев. *История византийской живописи,* т. 1, с. 138 (по изд. 1986 г.: «На протяжении XII века и первой трети XIII процесс кристаллизации местных черт развивался очень быстро, и есть основания говорить, что уже в это время существовала национальная русская школа живописи» - с. 109).

тризирующем стиле, величественном и монументальном»[11]. Эту позицию, но с акцентированием внимания на вкладе местных мастеров, В. Н. Лазарев последовательно отстаивает и на страницах «Истории русского искусства»[12]. Позднее автор имел возможность еще раз изложить свои взгляды на те же проблемы византино-русских связей XI-XIII веков в книге посвященной древнерусским мозаикам и фрескам[13], а также в двух специальных статьях, рассматривающих проблему византийского наследия и распространение византийских образцов[14]. В первой из них подчеркивается, что «постепенно элементы византийской культуры вошли органической составной частью в древнерусскую культуру», что «византийские образцы обостряли у русских живописцев и скульпторов чувство органического, нередко они служили проводниками далеких эллинистических веяний»[15], но во второй из них предлагается несколько иной вывод: «Как тесно ни связана была древняя Русь с Византией и как широко она ни пользовалась византийскими образцами, развитие ее искусства не протекало синхронно с развитием византийского искусства», а «широкое использование византийских образцов русскими художниками если и замедляло процесс художественного развития, то не в состоянии было его задержать»[16]. Характерно, что во всех этих построениях Византия и Русь фигурируют как две вполне изолированные величины, искусство которых лишь соприкасается, едва ли не эпизодически, в результате приездов греческих мастеров и распространения византийских моделей. О существовании же греко-русского искусства нет и речи. Как будто оно никогда не развивалось.

Некоторые из отмеченных выше положений уже были сформулированы Н. П. Кондаковым, стремившимся выяснить, что именно вынесли русские из византийского культурного наследия, из общения с высшею культурою[17]. По словам ученого, «история первых шагов европейских национальных искусств в XI и XII веках слагалась под большим или меньшим влиянием византийской художественной промышленности, и национальные успехи зависели именно от этого влияния и полноты его усвоения и, в противоположность доселе господствующим в исторических науках политическим предрассудкам, сила иноземного влияния пропорциональна потребности, народившейся в стране, а, следовательно, и ее культурным успехам, и каждое искусство, нарождающееся к действительной жизни, основано на полном усвоении стиля»[18]. Позднее Н. П. Сычев подчеркивал, что Киев становится роводником особой культуры, начало которой находится в несомненной связи

[11] В. Н. Лазарев. *История византийской живописи*, т. 1, с. 142-144 (по изд. 1986 г. - с. 112-113). Ср.: Он же. *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*. Москва 1983, с. 31-47.

[12] В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Киевской Руси; Живопись Владимиро-Суздальской Руси, в кн.: *История русского искусства*, т. 1. Москва 1953, с. 155-232, 442-504; Он же. Живопись и скульптура Новгорода; Живопись Пскова, в кн.: *История русского искусства*, т. II Москва 1954, с. 72-137, 340-348.

[13] В. Н. Лазарев. *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV веков*. Москва 1973 (книга издана по-английски в 1966 г.).

[14] V. Lazarev, Byzanz und die altrussische Kunst, in: *JÖB*, Bd. 21. *Festschrift für O. Demus zum 70. Geburtstag*, Wien 1972, 179-188; idem, Verbreitung der byzantinischen Vorlagen und die altrussische Kunst, in: *Actes du XXVIe Congrès international d'histoire de l'art*, 1969, t. I, Budapest 1972, 111-117. То же: Византия и древнерусское искусство; Распространение византийских образцов и древнерусское искусство, в кн.: В. Н. Лазарев. *Византийское и древнерусское искусство*. Москва 1978, с. 211-221, 222-226.

[15] Там же, с. 221.

[16] Там же, с. 225, 226.

[17] Подробнее см.: И. Л. Кызласова. *История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории)*. Москва 1985.

[18] Н. П. Кондаков. *Русская икона*, т. 3, ч. 1. Прага 1931, с. 129-130. П. П. Муратов считал всю живопись до XIII века на Руси византийской, и именно поэтому начал историю собственно русской лишь с XIV века. См.: И. Грабарь. *История русского искусства*, т. VI Москва, б. г., с. 61 сл.

с разветвлениями эллинистических культур Средиземноморья, именно со времени установления политического и церковного контакта с Константинополем[19]. Суммируя приведенные мнения, весьма трудно отрешиться от мысли, что речь идет о феномене, требующем серьезных разъяснений, имеющих своей целью обосновать оригинальность скрещивания разнородных культур.

Христианизация Киевской Руси вызвала необходимость усвоения и достижений византийской культуры, разумеется, далеко не в полном их объеме и по программе определяемой прежде всего миссионерскими задачами. Поскольку инициатива введения христианства исходила от княжеской власти, была реальная возможность субсидирования дорогостоящих работ по возведению храмов и украшению их резным камнем, мозаиками и фресками, церковной утварью. Это был путь перенесения на Русь готовых византийских художественных форм, чаще всего в столичном варианте, так как мастеров приглашали преимущественно из Константинополя. Отмеченные особенности необходимо иметь ввиду, говоря о зарождении того искусства, которое появляется на русской почве на рубеже X-XI веков[20] и которое с одинаковыми основаниями рассматривают как начальную главу русского и украинского искусства[21]. Нам представляется оно преимущественно византийско-русским, созданным совместными усилиями греческих мастеров и их русских помощников, а также русских князей, выступавших в роли заказчиков, предопределявших ориентацию на определенную линию развития. Следовательно, это искусство в значительной мере «интернациональное», хотя и всецело остающееся в рамках византийского культурного круга, предполагавшего опять-таки сотрудничество различных народов.

Наиболее ранние каменные христианские храмы на Руси возведены греческими мастерами-строителями. Письменные источники говорят лишь об их причастности к сооружению Десятинной церкви (989-996) и Успенского собора Киево-Печерского монастыря (заложен в 1073 году). Однако она устанавливается и применительно к иным храмам: Софийскому собору и собору Кловского монастыря в Киеве, церкви Архангела Михаила в Переяславле, Спасскому собору, Успенскому собору Елецкого монастыря, Борисоглебской и Ильинской церквей в Чернигове, Благовещенской церкви в Витебске, Борисоглебской церкви в Новогрудке, церквей первой половины XII века в Полоцке, собора Мирожского монастыря в Пскове[22]. Причем строили мастера и из Константинополя, и из византийских провинций. Благодаря этому обстоятельству Древняя Русь восприняла различные архитектурные традиции, различные строительные приемы, отчасти видоизмененные на русской почве вследствие необходимости использования местных материалов. Поэтому, даже не отводя исключительную роль воле заказчиков, невозможно не учитывать изменения характерных для Византии архитектурных форм. Это определяло начало становления собственных архитектурно-стрительных традиций, получивших широкое развитие в

[19] Н. П. Сычев. Искусство средневековой Руси, в кн.: *История искусств всех времен и народов.* Ленинград 1929, с. 182, 186, 196-197.

[20] В. Г. Пуцко. Древнерусская культура на пороге второго тысячелетия, в кн.: *Исследования по древней и новой литературе.* Ленинград 1987, с. 303-309.

[21] *История русского искусства,* т. 1; *Історія українського мистецтва,* т. 1. Київ 1966; О. И. Сопощинский, В. М. Василенко. Искусство Древней Руси, в кн.: *История искусства народов СССР,* т. 2. Москва 1973, с. 327-402.

[22] П. А. Раппопорт. О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры. *Византийский временник,* т. 45, 1984, с. 185-191.

практике зодчих XII-XIII веков[23]. Памятники византийско-русского зодчества преимущественно относятся к концу X - началу XII веков, хотя в целом не укладываются в жесткие хронологические рамки, как не укладывается в них живое художественное творчество. О том, каким путем проходило развитие форм в начальный период, могут дать наглядное представление интерьеры близких по времени Спасского собора в Чернигове и Софийского собора в Киеве, с характерными аркадами, украшенными каменными рельефами с орнаментальной резьбой (табл. 293, 294). Последнюю принято рассматривать в числе образцов византийской скульптуры XI века[24]. Однако фактически она образует ее отдельную ветвь, византийско-русскую, подобно зодчеству, с которым монументальная каменная резьба непосредственно связана[25].

Византийские резные мраморы в отделке интерьера русских храмов применялись в очень ограниченном количестве, и только в течение лишь столетия, последовавшего за Крещением Руси. В Десятинной церкви в Киеве, возведенной князем Владимиром в качестве дворцового храма, нашли применение мраморы юстиниановскóго времени, из числа херсонесских трофеев[26]. Мраморными были алтарные преграды в Софийском соборе в Киеве и в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря, тогда как основная масса их, судя по археологическим данным, оставалась деревянной[27]. Эпизодическим явлением оказались на киевской почве выполненные по византийским моделям монументальные сюжетные рельефы с христианской и античной тематикой[28]. Не получила широкого распространения в XI веке и орнаментальная резьба по пирофилитовому сланцу, обычно называемому красным шифером, образцы которой представляют рельефы парапетов хор Спасского собора в Чернигове, Софийского собора в Киеве и Успенского собора Киево-Печерского монастыря[29]. Их мастерское выполнение не позволяет усомниться в причастности к изготовлению рельефов весьма квалифицированных и опытных резчиков, творчеству которых были и робкие подражания[30]. Эти своеобразные эксперименты художественной обработки шифера лучше всего отражает резьба саркофага второй четверти XI ве-

[23] См.: П. А. Раппопорт. *Зодчество Древней Руси.* Ленинград 1986; А. И. Комеч. *Древнерусское зодчество конца X - начала XII* в. Москва 1987.

[24] A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe-XIVe siècle),* t. II, Paris 1976, 29, 83-84, N. 76 (pl. LX), N. 77 (pl. LXI-LXII).

[25] В. Г. Пуцко. Киевская скульптура XI века. - *Byzantinoslavica,* t. XLIII, 1982, с. 51-60; Idem, Die kiever architektonische Plastik des 10. bis 11. Jahrhunderts, *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte,* Bd. 36 (1985), 7-14.

[26] Г. Ю. Ивакин, В.Г. Пуцко. Импостная капитель из киевских находок. - *Советская археология,* 1980, № 1, с. 293-299. См. также: В. Пуцко. Византийский художественный импорт в древнем Киеве. - *Slavia Antiqua,* t. XXIX (1983), с. 127-142.

[27] В. Пуцко. Фрагмент мраморного архитрава алтарной преграды Софии Киевской, в кн.: *Археолошки музей на Македония, Зборник,* кн. X-XI. Скопье 1983, с. 101-104; Он же. Царские врата из Кривецкого погоста. К истории алтарной преграды на Руси. *Зборник за ликовне уметности,* кн. XI. Нови Сад, 1975.

[28] В. П. Даркевич. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре, в кн.: *Славяне и Русь.* Москва 1968, с. 410-419; С. Радојчић. Кијевски рельефи Диониса, Хераклa и светих ратника. - *Старинар,* н.с., кн. XX-1969. Београд 1970, с. 331-337; В. Пуцко. Киевские рельефы святых всадников. *Старинар,* н.с., кн. XXVII - 1976. Београд 1977, с. 111-124, табл. I-VI; Он же. Шиферный рельеф из церкви св. Ирины в Киеве, в кн.: *Древнерусское искусство. Художественная культура X - первой половины XIII* в. Москва 1988, с. 287-292; Он же. Київський світський рельеф XI ст. - *Народна творчість та етнографія,* 1987, № 4, с. 44-49.

[29] М. Новицкая. Орнаментальная резьба так называемых шиферных изделий великокняжеской эпохи в Киеве, *Acta Historiae Artium,* t. XXV (1979), с. 3-12; В. Г. Пуцко. Черниговская каменная резьба XI в., в кн.: *Историко-археологический семинар «Чернигов и его округа в IX-XIII вв».* Тезисы докладов. Чернигов 1988, с. 52-54.

[30] В. Г. Пуцко. Шиферные рельефы в лапидарии Софии Киевской. - *Советская археология,* 1984, № 1, с. 210-219.

ка, обнаруженного у северной стены Десятинной церкви, иногда безосновательно называемого гробницей княгини Ольги[31]. Составленный из отдельных пластин упомянутый саркофаг объединяет итоги творчества нескольких резчиков, трудившихся одновременно, но отнюдь не с одинаковыми качественными результатами. Насколько мастерски выполнена композиция с перевивами и розеттами, настолько вяло воспроизведены аркада с крестами и пальмами и крупные процветшие кресты на тыльных частях. Искусство здесь граничит с ремеслом, притом весьма явно (табл. 295а). Черты архаики резьбы в какой-то мере объяснимы использованием ранних моделей, среди которых, по-видимому, был и широко известный саркофаг, находящийся ныне в Софийском соборе в Киеве[32]. Явления, прослеживаемые на киевском локальном материале XI века, отнюдь не были свойственны лишь древнерусской практике: это свойство свободного воспроизведения образцов, как правило более совершенных и привлекательных, широко распространенного и в самой Византии.

Как выясняется из анализа летописного текста молитвы князя Владимира, произнесенной им в Десятинной церкви, система росписей этого храма соответствовала константинопольской традиции, предполагавшей в куполе образ Христа Пантократора, а в конхе алтарной апсиды – фигуру Богоматери-Оранты[33]. Эта же система сохранена и в мозаичной росписи Софийского собора в Киеве[34] (рис. 1). Была она, судя по сказанию дошедшему в составе Киево-Печерского патерика, и в стенописи Успенского собора прославленного киевского монастыря, выполненной почти столетием позже после Десятинной церкви, столичными византийскими мастерами при помощи Алимпия Печерского[35]. Приведенные факты позволяют говорить о некоторой стабильности системы декора, обязанной воздействию Константинополя. По-видимому, связь со столичным искусством Византии следует усматривать и в стиле киевских стенописей, несмотря на зафиксированные восточнохристианские черты как в фрагментах фресок Десятинной церкви[36], так и в росписях Софийского собора[37]. Едва ли можно ошибиться, утверждая, что все сохранившиеся (а также и погибшие) мозаики древних киевских храмов выполнены византийскими мастерами. Мозаики Софийского собора относятся ко второй четверти XI века, а украшавшие алтарное пространство собора Михайловского Златоверхого монастыря датируются временем около 1112 года. Между тем, несмотря на разделяющий их хронологический интервал и обусловленные этим определенные стилистические отличия, нельзя не признать в обоих циклах произведения одной и той же художественной традиции. И если в отношении михайловских мозаик была высказана уверенность относительно их выполнения константинопольскими мастерами, то, соответственно, она должа быть распространена и на софийские, несмотря на присутствующие в них архаические индивидуальные

[31] М. Макаренко. Скульптура й різбярство Київської Руси передмонгольських часів, в кн.: *Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва,* зб. 1. Київ 1930, с. 46-49, табл. I-V.

[32] В. Пуцко. Мраморный саркофаг Ярослава Мудрого. *Byzantino-bulgarica,* t. VIII, Sofia (1986), с. 287-312.

[33] Д. В. Айналов. К вопросу о строительной деятельности св. Владимира, с. 26-28; В. Пуцко. Литературные тексты и проблема реконструкции киевских стенописей X-XI веков. *Slavia Orientalis,* t. XXVI (1977), с. 192-194.

[34] В. Н. Лазарев. *Мозаики Софии Киевской,* с. 7-38.

[35] В. Пуцко. Киевский художник XI века Алимпий Печерский. (По сказаниям Поликарпа и данным археологических исследований). - *Wiener Slavistisches Jahrbuch,* Bd. 25 (1979), с. 68-73.

[36] Н. П. Сычев. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи. *SemKond,* t. II (1928), с. 91-104. Ср.: Ю. А. Коренюк, Р. В. Фурман. Фрагменти стінного розпису Десятинної церкви у Києві. - *Археологія,* вип. 61, 1986, с. 57-67.

[37] А. Грабар. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора. - *Записки Отделения русской и славянской археологии Русского Археологического общества,* т. XII. Петроград 1918, с. 98-106.

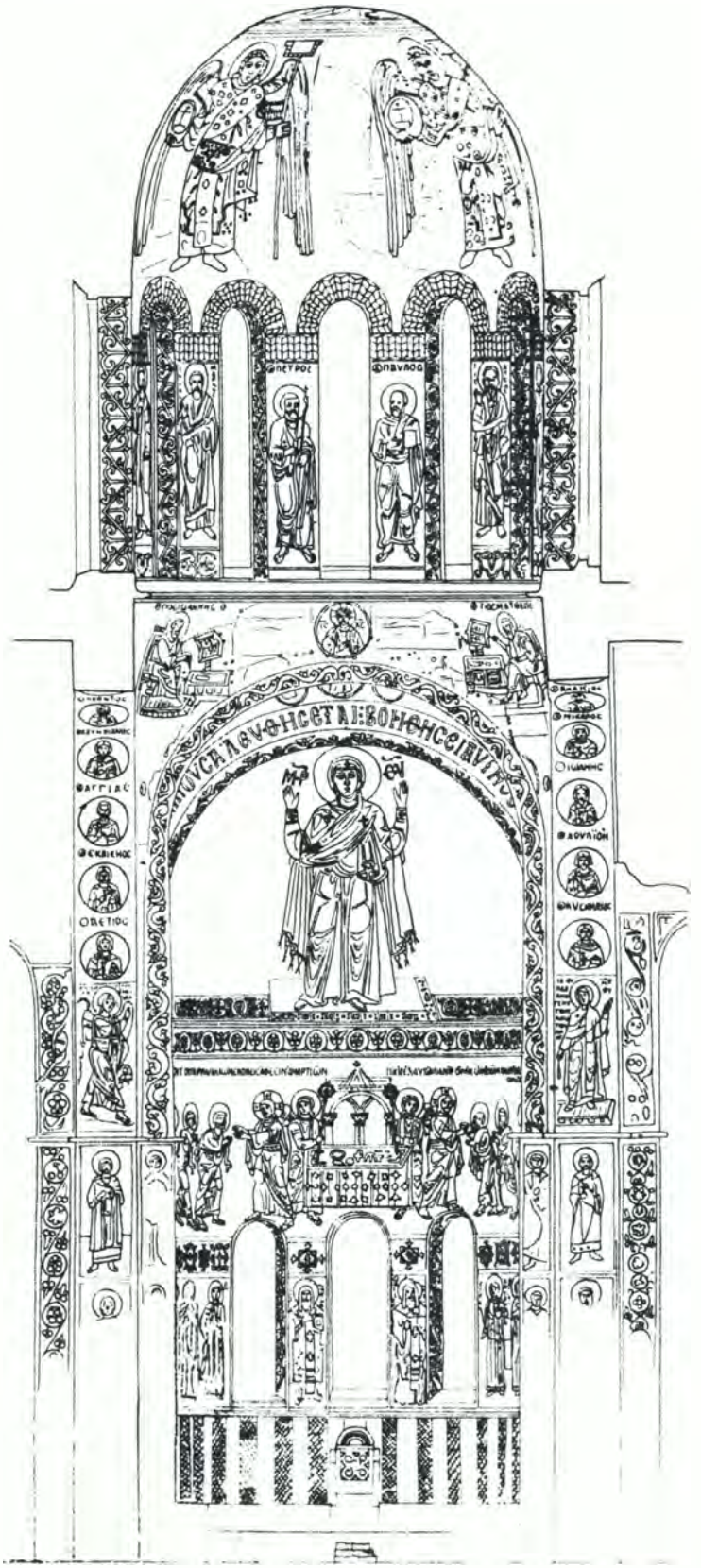


Рис. 1. Схема мозаической росписи Софийского собора в Киеве.

манеры. Черты сходства и различия вполне распознаются и визуально (табл. 295b-c). Использование мозаической стенописи в Древней Руси почти не вышло за пределы Киева, где оно по большей части ограничивалось алтарем и подкупольным пространством (если не одним алтарем вообще). Кроме уже упомянутых Десятинной церкви, Софийского собора, Успенского собора и собора Михайловского Златоверхого монастыря, судя по археологическим данным, мозаики были еще в следующих киевских храмах XI века: в церкви на митрополичьей усадьбе, церкви св. Георгия и соборе Дмитриевского монастыря[38]. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что все это княжеские постройки, за исключением собора Киево-Печерского монастыря; однако и он был построен и отделан не без помощи киевского князя. И если что отличает киевские мозаические росписи от собственно византийских, – так это их объединение с фресками, прослеживаемое уже в Десятинной церкви.

Фрески сохранились в различных храмах XI-XIII веков в Киеве, Чернигове, Новгороде, Пскове, Полоцке, Владимире, Суздале, Старой Ладоге, Старогородке. Одни из них уже изучены, опубликованы, другие – все еще ждут анализа и осмысления. В одних из этих росписей (таких как обнаруженные в Спасском соборе в Чернигове, Софийском соборе в Киеве, Софийском соборе в Новгороде, Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря, Спасо-Преображенском соборе Евфросиниева монастыря в Полоцке, Дмитриевском соборе во Владимире) факт участия в выполнении греческих мастеров не подлежит сомнению. Однако есть и такие фрески, в отношении которых больше оснований предполагать авторство русских живописцев либо художников усвоивших романскую манеру письма и даже элементы западной иконографии (собор Рождества Богородицы Антониева монастыря и церковь Благовещения на Мячине близ Новгорода). Тем не менее, в целом фресковые циклы росписей на территории Древней Руси не выпадают из широкого круга византийских, находящихся в храмах Греции, хотя порой столь же отличаются от них, как и последние различны между собой[39]. Таким образом, в своей основной части древнерусские фрески есть все основания воспринимать как памятники византийско-русской монументальной живописи.

Не следует упускать из виду, что предметом истории искусства сегодня является в количественном отношении лишь весьма незначительная часть стенописей, украшавших древнерусские храмы, о которых большей частью можно судить только на основании археологических данных: по обломкам штукатурки с остатками фресок[40].

Для того, чтобы внести определенную ясность в положение дела, следовало бы различать византийские и византинизирующие фрески, даже несмотря на то, что никакая классификация оригинального художественного творчества не может претендовать на абсолютную точность. Ее задача: выявить этапы адаптации византийского стиля на местной почве, не выводящей, однако, за пределы того византийско-русского искусства, о котором здесь идет речь и которое характеризуется в целом единством как стиля, так и эволюцией иконографической программы росписей[41].

[38] П. А. Раппопорт. *Русская архитектура X-XIII вв.* Каталог памятников. Ленинград 1982, № № 13, 14, 19.

[39] См.: K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece,* Pretoria 1982.

[40] Сведения о них приведены в приготовленной к печати нашей работе: *Интерьер древнерусского храма. X-XIII вв.*

[41] Подробнее см.: V. Djurić, La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles, in: *XVe Congrès international d'études byzantines.* Rapports et co-rapports, t. III, Athènes 1976, 1-96, pl. I-XX; J. Lafontaine-Dosogne, L'évolution du programme décoratif des églises, *ibid.,* 131-156.

М. Хатзидакис весьма обстоятельно проследил эволюцию византийской иконы в связи с развитием (а, следовательно, и с видоизменением) алтарной преграды на протяжении XI-XIII веков[42]. Сколь ни ограниченны возможности, предоставляемые исследователю этих же вопросов русским материалом, все же оказывается достаточно реальным и выделение среди сохранившихся на Руси византийских икон, и определение их места в церковном интерьере[43]. Иконы, датируемые XII-XIII веками, неоднократно служили предметом изучения весьма авторитетных историков искусства[44]. В. Н. Лазарев признавал, что в Киевскую Русь завозилось много греческих икон, как и то, что по своей иконографии русские иконы XI-XIII веков мало чем отличаются от византийских, к которым они близки и по стилю, но не совсем правомерно заключал, что почти все дошедшие ранние русские иконы прямого отношения к алтарной преграде не имеют и даже не ставил вопрос об авторстве греческих мастеров применительно к самым «византинизирующим» иконам, происходящим из Новгорода. Конечно в искусстве не может иметь решающего значения национальная принадлежность художника, хотя о ней нередко свидетельствует индивидуальная манера письма, воспитанная на твердом усвоении большой художественной традиции. Разумеется, весьма лестно видеть в художнике «Устюжского Благовещения» (табл. 296) или в иконе «Богоматерь Умиление» Успенского собора в Московском Кремле (табл. 297) свидетельства столь основательного усвоения комниновского живописного стиля[45]. Но тогда весьма затруднительно дать убедительное объяснение резко возрастающей примитивизации русского иконописания второй половины XIII века, такой разительной после блестящих памятников начала того же столетия, в ряде случаев явно выполненных мастерами покинувшими Византию после захвата Константинополя крестоносцами в 1204 году. Именно тогда, как известно, широко разворачивается деятельность и греческих художников выполнявших заказы тех же крестоносцев[46]. Характерно, что уровень русского иконописания выравнивается лишь в следующем XIV столетии, при иных исторических условиях[47]. Впрочем при всех отмечаемых дискуссионных моментах общий византийско-русский характер живописи выполненных в XI-XIII веках на Руси икон остается неоспоримым. Причем положение примерно то же, что и в общих свойствах зодчества и монументальной живописи указанного периода.

Совершенно иным путем развивалось на Руси книжное искусство, в ощутимо меньшей мере связанное с непосредственным творчеством греческих мастеров, которые могли применить свои дарования разве что в качестве иллюминаторов либо миниатюристов. Но иллюминованные рукописи составляли лишь сравнительно незначительный объем по отношению к числу переписываемых книг, а лицевые кодексы встречались еще реже. Кни-

[42] M. Chatzidakis, L'évolution de l'icone aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *ibid.*, 159-191, pl. XXVI-XL.

[43] В. Пуцко. Икона в домонголкоі и Руси, в кн.: *Ikone und frühes Tafelbild*, Halle-Wittenberg 1988, c. 88-98.

[44] См.: А. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи, в кн.: *Вопросы реставрации*, т. 2. Москва 1928, с. 102-180; В. Н. Лазарев. *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, с. 31-47, 163-169, табл. 1-29.

[45] T. Velmans. Rayonnement de l'icone au XIIe et début du XIIIe siècle, in: *XVe Congrès international d'études byzantines.* Rapports et co-rapports, t. III, 222-224.

[46] K. Weitzmann, Icon painting in the Crusader Kingdom, in: *DOP* 20 (1966), 49-83, figs. 1-68; Idem, Byzantium and the West around the year 1200, in: *The Year 1200. A Symposium.* New York 1975, 53-93. Ср.: В. Пуцко. Крестоносцы и западные тенденции в искусстве Руси XII - начала XIV в., в кн.: *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines*, t. II, Athènes 1981, 953-972.

[47] Подробнее см.: В. Г. Пуцко. Новые направления в русском искусстве XIV века. *Russia Mediaevalis*, t. IV, München 1979, с. 35-70.

гописание было связано прежде всего с древней славянской традицией, унаследованной от болгар[48]. Лишь в середине XI века в киевском княжеском скриптории под воздействием эмальерного стиля, получившего широкое распространение в оформлении константинопольских кодексов, вырабатывается подобная ему система иллюминации, а вместе с тем приходит и получившая впоследствии самое широкое распространение в практике древнерусских книгописцев манера украшения рукописей выполненными киноварью заставками и инициалами с растительными мотивами[49]. Процесс усвоения эмальерного стиля, сопровождавшийся трансформацией старых моделей, с удивительной отчетливостью прослеживается на примере иллюминации выполненного в 1056-1057 годах Остромирова евангелия, особенно его инициалов[50]. Изборник Святослава 1073 года в целом имеет более «византийский» облик, но и на его страницах можно обнаружить аналогичные явления[51]. Они косвенно говорят о том, что даже в княжеском скриптории скорее всего отсутствовала практика копирования художественного оформления рукописей в целом виде из константинопольских оригиналов. Сам эмальерный стиль на этот раз в указанной киевской книгописной мастерской продержался очень недолго: до начала XII века, чтобы появиться повторно уже в иную эпоху, при других условиях. Тем не менее, приведенные факты отнюдь не свидетельствуют о том, что славяно-русская книга так и осталась навсегда изолированной от греческих художников, работавших на Руси. Их могли привлекать прежде всего как миниатюристов. Во всяком случае к первым десятилетиям XIII века относятся несколько примеров их вполне вероятного участия в выполнении фронтисписов. Один из них украшает ростовскую рукопись Апостола толкового, переписанную в 1220 году (табл. 298a)[52]. Столь же определенно выступают черты позднекомниновского живописного стиля в их чистой форме в миниатюрах фронтисписов Хутынского служебника, выполненного между 1220-1225 годами в Перемышле для новгородского архиепископа Антония (табл. 298b). Весьма показательно, что присутствие византийских художников в далеко отстоящих русских землях опять-таки приходится на период существования Латинской империи.

Книжная иллюминация эмальерного стиля была явно связана с искусством перегородчатой эмали, которое она имитировала, хотя и не на золоте, а на пергамене. Эмаль

[48] В. Г. Пуцко. Славянская письменность и развитие книжного искусства домонгольской Руси, в кн.: *Проблемы изучения культурного наследия.* Москва 1985, с. 65-73; Он же. Славянская иллюминованная книга X-XI веков. *Byzantinoslavica,* XLVI (1985), с. 140-152; Он же. Художественное оформление древнейших славянских рукописей. *Slovo,* sv. 37. Zagreb 1987, с. 55-88; Он же. Пандекты Антиоха Черноризца: художественное оформление кириллической рукописи XI века. - *Cyrillomethodianum,* t. XI, Thessalonique 1987, с. 45-87.

[49] В. Г. Пуцко. Книжкова продукція київських та південно-західних скрипторіїв XI-XIII ст., в кн.: *Писемність Київської Русі і становлення української літератури.* Київ, 1988, с. 8-24; Он же. Огласительные слова Кирилла Иерусалимского (Москва ГИМ, Син. 478) - памятник книжного искусства XII в. - *Старобългарска литература,* кн. 18. София 1985, с. 120-138.

[50] *Остромирово евангелие. 1056-1057.* Факсимильное издание. Ленинград-Москва 1988. См.: В. Пуцко. Этюды об Остромировом евангелии: 1. Византийские и западные элементы иконографии миниатюр, в кн.: *Преслав,* сб. 3. Варна 1983, с. 27-68; Он же. Этюды об Остромировом евангелии: Инициалы. *Etudes balkaniques,* 1981, № 4, с. 70-91; Он же. Функциональная роль и художественная концепция декора Остромирова евангелия. *Paleobulgarica* VII (1983), № 1, с. 21-34; Он же. Остромирово евангелие и декор глаголической книги X-XI вв. *Ibid.* XII (1988), № 2, с. 66-74.

[51] *Изборник Святослава 1073 года.* Факсимильное издание. Москва 1983. См.: В. Пуцко. Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 года. *Etudes balkaniques,* 1980, № 1, с. 101-119; Он же. Знаки зодиака на полях Изборника Святослава 1073 года. *Paleobulgarica,* VIII (1984), № 2, с. 65-77.

[52] Г. И. Вздорнов. *Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII - начала XV веков.* Москва 1980, с. 24-26; описание, № 6.

пришла в древнерусское ювелирное искусство из Византии, и ее внедрение на киевской почве во второй половине XI века, когда создавались уже упомянутые рукописи, было осуществлено благодаря участию весьма квалифицированных греческих мастеров[53]. Впоследствии эмальерное дело в Древней Руси получило широкое развитие. В XII-XIII веках русские эмальеры трудились не только в Киеве, но также во Владимире, Рязани, Новгороде (кроме того еще выявлена продукция центра, который не локализован). Произведения перегородчатой эмали в своем большинстве имеют вполне «византийский» облик, притом среди них встречаются подлинные шедевры, такие как золотая диадема из Сахновки, с Александром Македонским (табл. 299a-b). Доля участия греческих и местных эмальеров в изготовлении подобных чрезвычайно изысканных изделий вряд ли может быть установлена, да в этом и нет особой необходимости. Существеннее иное: то, что здесь наглядно проявляется общий характер византийско-русского искусства, хотя по определенным признакам эти перегородчатые эмали все же отличимы и от собственно византийских, и от во многом подобных им грузинских[54]. В отличие от эмалей в литературе не принято говорить о «византийском» характере древнерусских черневых изделий, которые не меньше связаны с орнаментикой книжной иллюминации и которые, возможно, столь же тесно связаны деятельностью греческих мастеров на Руси[55].

Остается еще сказать о пластическом искусстве малых форм. И, разумеется, прежде всего относительно миниатюрных сюжетных рельефов из различных пород камня, воспроизводящих иконные композиции. Большая часть из них лишь с неизбежными оговорками может быть включена в число византийских. Однако на этом фоне вполне отчетливо выделяются памятники представляющие предмет византийского импорта либо принадлежащие резцу греческих мастеров. Они в основном выполнены из стеатита[56]. На первый взгляд едва ли может настораживать то обстоятельство, что эти стеатитовые иконки с признаками стиля рубежа XII-XIII веков, тогда как более ранние экземпляры отсутствуют, несмотря на то, что аналогичные по типу изделия среди сохранившихся византийских рельефов из стеатита отнюдь не являются редкостью[57]. Разгадку дают здесь киевские стеатиты группы «1200 года», несомненно выполненные константинопольским резчиком начала XIII века, но со славянскими сопроводительными надписями, сделанными одной рукой[58]. Это широко известные «Уверение апостола Фомы» в Национальном музее в Варшаве (табл. 300a) и «Иоанн Богослов» (ошибочно в надписи именуемый Продромом) в Музее Киева (табл. 300b). Работали в указанное время на Руси и другие греческие резчики. В их числе – мастер четырехчастного стетитового рельефа в Оружейной палате Московского Кремля[59], а также выполнившие иконы, обнаруженные в 1981 году при раскопках мастерской в старом Галиче. Продукция такая в качественном отношении не столь высо-

[53] Подробнее см.: Т. И. Макарова. *Перегородчатые эмали Древней Руси*. Москва 1975.

[54] Ср.: K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst von 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967; Л. З. Хускивадзе. *Грузинские эмали*. Тбилиси 1981.

[55] См.: Т. И. Макарова. *Черневое дело Древней Руси*. Москва 1986.

[56] Т. В. Николаева. *Древнерусская мелкая пластика из камня. XI-XV вв.* Москва 1983, №№ 9, 16, 235, 362.

[57] См.: I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985.

[58] Подробнее см.: В. Пуцко. Киевская сюжетная пластика малых форм (XI-XIII вв.), в кн.: *Зборник посветен на Бошко Бабик*. Прилеп 1986, с. 174-177.

[59] М. Н. Пуцко-Бочкарева. Стеатитовый рельеф из кремлевского Благовещенского собора, в кн.: *Византия и Русь*. Москва 1989, с. 100-106.

кого уровня (табл. 300c-d). Но она показательна как свидетельствующая о деятельности на Руси мастеров различных по своей квалификации и тем более по дарованиям. Вместе с тем становится очевидной условность термина «импорт», применяемого по отношению к изделиям явно византийского облика, которые в действительности, как можно убедиться, выполнены на Руси греческими резчиками. Следовательно, и здесь правомерность понятия греко-русское искусство вряд ли может быть оспорена.

В той же мастерской галичского ремесленника были обнаружены две бронзовые иконы, притом более высокого художественного уровня чем каменные. Это само по себе далеко не сенсационное событие важно учесть в связи с тем обстоятельством, что некоторые из моделей распространенных в Древней Руси бронзовых крестов-энколпионов XI-XIII веков выделяются почти классической правильностью форм изображенных фигур, свойственной большей частью константинопольской традиции (табл. 301). До настоящего времени вопрос о причастности византийских мастеров к изготовлению киевских крестов-энколпионов, если не ошибаемся, даже не возникал. Между тем киевское художественное литье в ряде случаев сохранило воспроизведения икон привезенных в эпоху христианизации Руси из Константинополя и впоследствии утраченных[60], подобно иным византийским реликвиям, о которых известно лишь из письменных источников[61].

Итак, в результате даже довольно суммарного по необходимости обзора памятников и художественных явлений, характеризующих развитие искусства Древней Руси, можно было вполне убедиться в том, что оно создавалось усилиями как византийских, так и местных мастеров, и поэтому с полным основанием может быть определено в качестве византийского-русского. Это определение более точно выражает его специфику, притом нисколько не затрагивая национальные амбиции, мешающие признать определяющую роль греческих учителей, дело которых суждено было продолжить их способным русским ученикам. Без этих условий становление и развитие древнерусского искусства оказалось бы невозможным. Что касается границ византийско-русского искусства, то они во временном отношении вполне могут быть признаны соответствующими тому блестящему периоду истории древнерусской культуры, который оказался так внезапно трагически прерванным вследствие монголо-татарского нашествия.

[60] См.: В. Пуцко. «Богородица Десятинная» и ранняя иконография Покрова, в кн.: *Festschrift für Fairy von Lilienfeld,* Erlangen 1982, с. 355-373; Он же Киевский крест-энколпион с Княжей Горы. *Slavia Antiqua* XXXI (1988), с. 209-225; Он же. Произведения искусства - реликвии древнего Киева. *Russia Mediaevalis,* VI, 1. München 1987, с. 135-156.

[61] Д. Айналов. Судьба киевского художественного наследия. - *Записки Отделения русской и славянской археологии Русского Археологического общества,* т. XII, с. 23-39.

ΔΥΟ ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΤΟΝ 11ο ΑΙΩΝΑ

ΜΑΡΙΑ ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ

Ρόμβος εγγεγραμμένος σε ορθογώνιο[1] και το μονόγραμμα του Χριστού σε κυκλικό πλαίσιο[2] ανήκουν στα θέματα της παλαιοχριστιανικής γλυπτικής. Ιδιαίτερα διαδεδομένα τον 5ο και 6ο αι., συνήθως συνυπάρχουν, συχνά και στο ίδιο αρχιτεκτονικό μέλος[3].

Το πρώτο (Πίν. 302α), γεωμετρικής αντίληψης διακοσμητικό, μεταφορά από τις ξύλινες κατασκευές, απαντά στις κλινόμορφες αττικές σαρκοφάγους του 2ου-3ου αι. μ.Χ. και στη συνέχεια, με μικρές παραλλαγές, σε χριστιανικές σαρκοφάγους και θωράκια. Στα παλαιότερα παραδείγματα ανήκουν τα γωνιακά τμήματα θωρακίων από τον Άγιο Μηνά της Θεσσαλονίκης του τέλους του 4ου αι., στα οποία παριστάνονται σε ψηλό ανάγλυφο βλαστός, πουλί, ιχθύς[4].

Ομόκεντροι, εγγεγραμμένοι σε ορθογώνιο, ρόμβοι αποτελούν ένα από τα κύρια θέματα στον κύκλο της τέχνης της Κωνσταντινούπολης τον 5ο και 6ο αι. και κυρίως τους χρόνους του Ιουστινιανού. Χαρακτηριστική είναι και η προτίμηση της εποχής στα πλαίσια και στα πολλαπλά κυμάτια, στη βαθιά λάξευση ανάμεσά τους, στη χρησιμοποίηση στοιχείων που επαναλαμβάνονται, καθώς και στην παράθεση ζωόμορφων και φυτικών διακοσμητικών στο εσωτερικό των ρόμβων και στα τρίγωνα που σχηματίζονται στις γωνίες του ορθογωνίου[5]. Σταυροί, καρποί, πουλιά, φύλλα άκανθας σε σταυρική διάταξη, τετράφυλλα ή συμπλεκόμενοι βλαστοί περικλείονται στους ρόμβους και στα τρίγωνα, ενώ συχνά και οι γωνίες των ρόμβων διαμορφώνονται σε μικρά φύλλα[6].

Ορθογώνια με ρόμβους χρησιμοποιήθηκαν εναλλάξ με άλλα θέματα σε τμήματα της κάτω επιφάνειας του θριγκού των ναών Αγίας Σοφίας και Αγίων Σεργίου και Βάκχου της Κωνσταντινούπολης[7].

[1] Δ. Πάλλας, Παλαιοχριστιανικά θωράκια μετά ρόμβου, *BCH* LXXIV (1950), II, 233-249.

[2] J. Laurent, Delphes chrétien, *BCH* VII-XI (1899), 246 κ.ε. J. Ebersolt, *Mission archéologique de Constantinople*, Paris 1921, 40, πίν. XXXV, XXXVI, 2. Γ. Σωτηρίου, *Ανασκαφαί του εν Εφέσω ναού Ιωάννου του Θεολόγου*, εν Αθήναις 1922, 174, σημ. 3. G. Barruol, L'autel et les cancels paléochrétiens de Limans, *CahArch* XIV (1964), 73.

[3] Βλ. τμήματα επενδύσεων πύλης από τη βασιλική Α΄ της Νέας Αγχιάλου, του 5ου αι., Γ. Σωτηρίου, Αι χριστιανικαί Θήβαι της Θεσσαλίας, *AE* 1929, 84, εικ. 103-104. Αμφίγλυφο θωράκιο από τη βασιλική Δουμετίου στη Νικόπολη, Α. Φιλαδελφεύς, Νικοπόλεως ανασκαφαί, *AE* 1918, 35-36, εικ. 2.

[4] Θ. Παζαράς, Κατάλογος χριστιανικών αναγλύφων πλακών εκ Θεσσαλονίκης με ζωομόρφους παραστάσεις, *Βυζαντινά* 9 (1977), 30-31, πίν. I, 1-2.

[5] A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris 1963, 75, πίν. XXV, 1, 2. 4.

[6] Βλ. θωράκια από την Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης, J. Ebersolt, ό.π., 42, πίν. XXXVIII, 1, τη βασιλική Α΄ της Νέας Αγχιάλου, Γ. Σωτηρίου, ό.π., 76-77, τις βασιλικές Α΄ και Β΄ των Φιλίππων, P. Lemerle, *Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine*, Paris 1945, 408, εικ. 28, σ. 510, πίν. XIIIc-f, XLIXb-g, τον Άγιο Δημήτριο της Θεσσαλονίκης, Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, εν Αθήναις 1952, 172, πίν. 48α-γ. Επίσης σε θωράκια από τη Μικρά Ασία, C. Mango - I. Ševčenko, Some churches and monasteries on the southern shore of the sea of Marmara, *DOP* 27 (1973), 238, εικ. 15, 16.

[7] F. Th. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul*, The Pennsylvania State University 1976, 251 (29-14), 259 (29-30), 310 (31-85).

Το θέμα των εγγεγραμμένων σε ορθογώνιο ρόμβων διατηρήθηκε με τη γραμμική του μορφή μέχρι τον 7ο αι.[8]. Από τον 9ο-10ο αι. το ίδιο θέμα αποδίδεται σε συνθετότερο συνδυασμό από το ταινιωτό πλέγμα και τα τρία γεωμετρικά σχήματα, ορθογώνιο - ρόμβος - τρίγωνα, συναποτελούν ενιαίο σύνολο που σχηματίζεται από την ταινία του πλέγματος και συνδέονται με κόμβους. Ο τύπος αυτός κυριαρχεί στη γλυπτική του 11ου αι. και ο ρόμβος περικλείει συνήθως ρόδακα, σπανιότερα σταυρό, πουλί ή άλλα θέματα.

Το μονόγραμμα του Χριστού μέσα σε δάφνινο ή ταινιωτό πλαίσιο αποτελεί σύμβολο σωτηρίας ισοδύναμο με το σταυρό[9]. Το δάφνινο στεφάνι, δάνειο από τα ελληνιστικά θέματα, χρησιμοποιήθηκε από τον 3ο-4ο αι. ως πλαίσιο του μονογράμματος για να τονίσει τη θριαμβική σημασία του συμβόλου. Το μονόγραμμα από σταυρό και Χ, από Χ και Ι, από Χ και Ρ και ο τύπος του μονογραμματικού σταυρού αποτελεί τον 5ο και 6ο αι. κύριο θέμα σε θωράκια (Πίν. 302β), επιστύλια, υπέρθυρα. Το δάφνινο στεφάνι απλοποιείται και αντικαθίσταται από ταινία που τα άκρα της διασταυρώνονται στο κάτω τμήμα της κυκλικής περιφέρειας, με ελαφρό κυματισμό εκτείνονται δεξιά και αριστερά και καταλήγουν σε καρδιόσχημα φύλλα κισσού, που συνήθως στηρίζουν σταυρούς. Άλλοτε το πλαίσιο αποτελεί μονός ή διπλός κύκλος. Σε γλυπτά ορισμένων μνημείων διατηρούνται παράλληλα και οι δύο τύποι πλαισίου, το δάφνινο στεφάνι και ο ταινιωτός κύκλος. Στο μεσαίο διάχωρο των σαρκοφάγων του Πάθους (Πίν. 303), του 4ου αι., δάφνινο στεφάνι που περικλείει μονόγραμμα έχει αντικαταστήσει την άνω κατακόρυφη κεραία του σταυρού, στα κάτω διάκενα του οποίου δύο στρατιώτες, οι ρωμαίοι φύλακες του τάφου, κοιμούνται[10]. Αποτελεί συμβολική συνοπτική παράσταση της Ανάστασης, εμπνευσμένη από τους ρωμαϊκούς στρατιωτικούς θριάμβους, όπου το δάφνινο στεφάνι με το μονόγραμμα στη θέση της άνω κεραίας του σταυρού εκφράζει την ιδέα της νίκης απέναντι στο θάνατο, σύμφωνα με τη χριστιανική αντίληψη που αντικαθιστά το στρατιωτικό θρίαμβο με το σταυρό. Από την εικονογραφία των σαρκοφάγων του Πάθους του 4ου αι. διατηρήθηκε στις σαρκοφάγους του 5ου και 6ου αι. το στεφάνι με το μονόγραμμα, με τη σημασία του θριαμβικού συμβόλου της Ανάστασης[11]. Θριαμβική παράσταση κλασικής αντίληψης αποτελούν οι δύο φτερωτοί άγγελοι που κρατούν δάφνινο στεφάνι με το μονόγραμμα του Χριστού στη μακρά πλευρά σαρκοφάγου του 4ου αι. από την Κωνσταντινούπολη[12], καθώς και σε τοιχογραφία τάφου της ίδιας εποχής από τη Θεσσαλονίκη[13]. Ο αναστάσιμος συμβο-

[8] Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π., 173, πίν. 49β. A. Frantz, From Paganism to Christianity in the temples of Athens, *DOP* 19 (1965), 202, εικ. 14. A. Megaw, Supplementary excavations on a castle site at Paphos, Cyprus, 1970-71, *DOP* 26 (1972), 328, εικ. 26.

[9] M. Sulzberger, Le symbole de la croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens, *Byzantion* II (1926), 337-448. Βλ. και υποσημ. 2.

[10] Fr. Gerke, *Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage*, Budapest (χ.χρ.), 75, πίν. VII-VIII. Ch. R. Morey, *Early Christian Art*, Princeton 1953, 132-133, 282, εικ. 137. A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris 1966, 265. Ο ίδιος, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Washington D.C. 1968, 124-125. Ο ίδιος, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, 114.

[11] J. Doignon, Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le passage de la mer Rouge, *CahArch* XII (1962), 72 κ.ε. *«Corpus» della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, Roma 1968, II, εικ. 13d, 14d, 15b, 16a, 17a, 23a, 24a, 25a. P. A. Fevrier, La sculpture funéraire à Arles au IVe et début du Ve siècle, *CorsiRav* XXV (1978), 165.

[12] A. Grabar, ό.π. (υποσημ. 5), 30, πίν. VII, 1.

[13] St. Pelekanidis, Die Malerei der konstantinischen Zeit, *Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trier, 5-7 September 1965*, Città del Vaticano, Berlin 1969, 215-235. Ο ίδιος, *Μελέτες παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής αρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1977, 86-87, εικ. 22.

λισμός του μονογράμματος μέσα σε δάφνινο ή ταινιωτό πλαίσιο είναι γνωστός και από τα νεκρικά ψηφιδωτά[14]. Ο ρόμβος στο σχήμα της ρομφαίας με τη συμβολική σημασία της Ανάστασης, όπως ερμηνεύεται το σε σχήμα ρόμβου επιγονάτιο από το Συμεώνα Θεσσαλονίκης[15], απαντά στη νεκρική τέχνη. Διπλή παράσταση ρόμβου εγγεγραμμένου σε ορθογώνιο, με φυτική διακόσμηση στον κεντρικό ρόμβο και στα γωνιακά τρίγωνα, διαγράφεται στη μακρά πλευρά σαρκοφάγου του 6ου αι. στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης[16]. Σε τάφο των μέσων του 3ου αι., στο κοιμητήριο του Βατικανού, που από εθνικός μετατράπηκε σε χριστιανικό, ρόμβος αποτελεί μέρος της γραπτής διακόσμησης[17]. Σε πλάκα από βασάλτη, 5ου-6ου αι., από τη Συρία[18], που χρησίμευε ως θύρα τάφου, μονογραμματικός σταυρός σε κύκλο και εγγεγραμμένος σε ορθογώνιο ρόμβος παριστάνονται παράλληλα με άλλα συμβολικά θέματα που εκφράζουν τη χριστιανική πίστη για τη νίκη της ζωής απέναντι στο θάνατο με την Ανάσταση. Σε νεκρική αίθουσα στη Νίκαια της Μικράς Ασίας (Πίν. 304α), 8ου-9ου αι., το μονόγραμμα και εγγεγραμμένος ρόμβος ανήκουν στη γραπτή διακόσμηση[19]. Ο ρόμβος ιδιαίτερα κατέχει εξέχουσα θέση ανάμεσα σε θέματα παραδεισιακού τοπίου. Μονόγραμμα και ρόμβος απαντούν ανάγλυφα σε πλάκες λαξευμένες σε βράχο, στο νάρθηκα υπόγειας προεικονομαχικής εκκλησίας στη Μηδεία της Θράκης[20].

Τα παραπάνω θέματα επανέρχονται στη γλυπτή διακόσμηση ορισμένων μνημείων του 11ου αι. Διατηρούν το παλαιοχριστιανικό τους σχήμα με μικρές παραλλαγές που οφείλονται στην επίδραση της τέχνης της εποχής.

Σε πλάκα από τον Όσιο Λουκά[21], εντοιχισμένη κάτω από το τρίλοβο παράθυρο της νότιας πλευράς, παριστάνεται παραλλαγή του θέματος του μονογράμματος σε κυκλικό πλαίσιο. Αντί του μονογράμματος περικλείεται ρόδακας σε πλαίσιο από ταινία, που τα άκρα της στο κάτω τμήμα της κυκλικής περιφέρειας διασταυρώνονται, με ελαφρό κυματισμό εκτείνονται δεξιά και αριστερά και στηρίζουν σταυρούς, σύμφωνα με παλαιοχριστιανικά πρότυπα. Σε πλάκα από την Αγία Σοφία του Κιέβου (Πίν. 304β) μονόγραμμα από Χ και την οριζόντια μόνο κεραία του σταυρού πλαισιώνεται από δάφνινο στεφάνι[22]. Ταινίες στο κάτω τμήμα καταλήγουν σε μεγάλους σταυρούς, ακολουθώντας παλαιοχριστιανικό πρότυπο. Στο δεξιό τμήμα της ίδιας πλάκας ταινιωτό πλέγμα σχηματίζει ορθογώνιο που περικλείει ένα μεγάλο κύκλο και έξι μικρούς, ανά τρεις δεξιά και αριστερά, σχήματα που συνδέονται με κόμβους, σύμφωνα με την αισθητική αντίληψη και τεχνική του 11ου αι. Σε σαρκοφάγο από τον ίδιο ναό μονόγραμμα από Ι και Χ μέσα σε δάφνινο πλαίσιο αποτελεί αντιγραφή παλαιοχριστιανικού προτύπου. Σε γλυπτά του 11ου αι. από τον Άγιο Μάρκο της Βενετίας

[14] G. Barruol, ό.π. (υποσημ. 2), 71, εικ. 5. N. Duval et A. Lézine, Nécropole chrétienne et baptistère souterrain à Carthago, *CahArch* X (1959), 82, εικ. 6. N. Duval, Les mosaïques funéraires d'Algérie comparées à celles de Tunisie, *CorsiRav* 1970, 149-159, εικ. 3, 6.

[15] *PG* 155, στ. 95, 96: *Ἔπειτα τὸ ἐπιγονάτιον τὴν κατὰ τοῦ θανάτου νίκην δηλοῦν καὶ τὴν τοῦ Σωτῆρος ἀνάστασιν, ὅπερ καὶ ὡς σχῆμα ρομφαίας ἔχει.*

[16] R. Farioli, Ravenna, Costantinopoli: considerazioni sulla scultura del VI secolo. *CorsiRav* XXX (1983), 225-226, εικ. 21.

[17] Murray Charles Sister, *Rebirth and Afterlife,* BAR International Series 100, Oxford 1981, 67, εικ. 16.

[18] *East Christian Art, A 12th Anniversary Exhibition.* Catalogue compiled and edited by Yanni Petsopoulos, London 1987, 14, εικ. σ. 15.

[19] N. Thierry, Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Acikel Aga Kilisesi, *CahArch* XVIII (1968), 66, εικ. 20.

[20] S. Eyice et N. Thierry, Le monastère et la source sainte de Midye en Thrace turque, *CahArch* XX (1970), 47-76, εικ. 5, 6, 8, 34.

[21] A. Grabar, Les reliefs des chancels des tribunes de Saint-Marc et leurs modèles byzantines, *ArtVen* XXIX (1975), 43-49 και *L'art du Moyen Age en Occident, Variorum Reprints,* VII, London 1980, 5, εικ. 3.

[22] A. Grabar, ό.π., 7, εικ. 5. Ο ίδιος, *Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe-XIVe siècle),* II, Paris 1976, πίν. LVIIIa, LIXa.

αντιγράφονται περισσότερα παλαιοχριστιανικά θέματα[23]. Οι εγγεγραμμένοι ρόμβοι αποδίδονται με τη γραμμική τους μορφή, ενώ πολύφυλλος ρόδακας αντικαθιστά το μονόγραμμα και η ταινία του πλαισίου σε ορισμένες περιπτώσεις διαμορφώνεται πλατύτερη στο μέσον, λεπτότερη στα άκρα, όπως η ταινία του πλέγματος από το 10ο αι.

Ομόκεντροι εγγεγραμμένοι ρόμβοι και το μονόγραμμα σε κυκλικό πλαίσιο εικονίζονται στις επιφάνειες των σαρκοφάγων της Ανάστασης στα τρία μεγάλα μνημεία, Όσιο Λουκά, Νέα Μονή Χίου και Δαφνί.

Στην παράσταση της Ανάστασης του Οσίου Λουκά (Πίν. 305α) δύο μαρμάρινες σαρκοφάγοι δεξιά και αριστερά αποδίδονται επίπεδες, με τη μακρά πλευρά προς το θεατή, και αποτελούν δύο βασικά στοιχεία στη δομή της σκηνής. Στην επιφάνεια της δεξιάς σαρκοφάγου, από την οποία προβάλλουν ο Αδάμ και η Εύα, διαγράφεται σε όλη του την έκταση ο παλιός τύπος του μονογράμματος του Χριστού από το συνδυασμό του σταυρού και του Χ, μέσα σε κυκλικό πλαίσιο από τριπλή ισομερή ταινία. Οι άκρες της ταινίας διασταυρώνονται στο κάτω τμήμα της κυκλικής περιφέρειας, με ελαφρό κυματισμό εκτείνονται δεξιά και αριστερά, διαχωρίζονται και μετασχηματίζονται σε δύο βλαστούς, από τους οποίους ο ένας καταλήγει σε καρδιόσχημο φύλλο κισσού που στηρίζει σταυρό, ενώ ο άλλος κλίνει προς τα κάτω. Από την αριστερή σαρκοφάγο έχει αποσπασθεί τμήμα της πλάκας και στα κενά διακρίνεται η άνιση λιθοδομή. Φέρει την παράσταση των ομόκεντρων εγγεγραμμένων ρόμβων, που μέρος της διαγράφεται και στο αποκομμένο τμήμα.

Στην παράσταση της Ανάστασης της Νέας Μονής Χίου[24] τρεις σαρκοφάγοι, απομίμηση μαρμάρινων, είναι διατεταγμένες δύο δεξιά και μία αριστερά σε ορθογώνια σχήματα, με προοπτική απόδοση του βάθους. Οι δύο σαρκοφάγοι δεξιά (Πίν. 306α) εικονίζονται σε διαφορετικά επίπεδα, ώστε εκείνη που βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο να καλύπτει τμήμα της δεύτερης. Στην πλευρά της σαρκοφάγου από την οποία προβάλλουν ο Αδάμ και η Εύα, στο πρώτο επίπεδο, εικονίζεται το θέμα των ομόκεντρων ρόμβων. Το κάτω δεξιά γωνιακό τρίγωνο που δείχνει αποκομμένο, φέρει μέρος της παράστασης. Στην επιφάνεια της πλάκας της δεύτερης σαρκοφάγου, από την οποία προβάλλει ο όμιλος με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, εικονίζεται μονόγραμμα από σταυρό και Χ σε διπλό κυκλικό πλαίσιο. Η κάθετη κεραία του σταυρού διαχωρίζεται στο κάτω τμήμα της σε δύο ταινίες, που στη συνέχεια καταλήγουν στο εσωτερικό κυκλικό πλαίσιο. Οι απολήξεις της εξωτερικής ταινίας μετασχηματίζονται σε βλαστούς. Δεξιά από το μονόγραμμα εικονίζεται μικρός ρόδακας, ενώ ο αντίστοιχος αριστερά καλύπτεται από τη σαρκοφάγο του πρώτου επιπέδου. Στην τρίτη αριστερά καλύπτεται από τη σαρκοφάγο του πρώτου επιπέδου. Στην τρίτη σαρκοφάγο (Πίν. 306β), από την οποία προβάλλουν οι δύο προφήτες, εικονίζεται μεγάλο μονόγραμμα από σταυρό και Χ, χωρίς πλαίσιο, με την κάθετη κεραία του σταυρού να διαχωρίζεται στο κάτω τμήμα σε δύο ελικοειδείς βλαστούς.

Στην παράσταση της Ανάστασης στο Δαφνί[25] (Πίν. 305β) διακρίνεται δεξιά τμήμα από τη σαρκοφάγο του ομίλου του Προδρόμου, στο οποίο εικονίζεται το άνω γωνιακό τρίγωνο από το θέμα των ομόκεντρων ρόμβων. Από τη σαρκοφάγο αριστερά, από την οποία προβάλλουν ο Αδάμ και η Εύα, αποδοσμένη προοπτικά, διακρίνεται η διακόσμηση δύο πλευρών. Στην επιφάνεια της μακράς πλευράς, το ταινιωτό κυκλικό πλαίσιο από διπλή ταινία με απολήξεις που μετασχηματίζο-

[23] F. Zuliani, *I marmi di San Marco*, Venezia 1970. Βλ. και υποσημ. 21.

[24] Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Έκδοση Εμπορικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα 1985, 146-152, πίν. 180, 182, 183.

[25] Ευχαριστώ την 1η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων για την παραχώρηση της φωτογραφίας.

νται σε βλαστούς, περικλείει στη θέση του μονογράμματος ρόδακα. Στη στενή πλευρά εικονίζεται μικρός ελεύθερος ρόμβος. Μονόγραμμα από το συνδυασμό σταυρού και Χ χωρίς πλαίσιο διαγράφεται και στην κτιστή σαρκοφάγο της Ανάστασης του Τορτσέλο, από την οποία προβάλλουν οι δύο προφήτες[26].

Στις σαρκοφάγους των παραστάσεων της Ανάστασης ρόμβος και μονόγραμμα σε κύκλο συνυπάρχουν στην ίδια αναλογία. Αναστάσιμοι συμβολισμοί της σκηνής αντιγράφουν συνειδητά τα παλαιοχριστιανικά πρότυπα στην αναζήτηση και προσέγγιση της αρχικής τους σημασίας. Διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στην απόδοση των λεπτομερειών οφείλονται στην αισθητική αντίληψη της τέχνης της εποχής και αφορούν στα επιμέρους. Ο μετασχηματισμός της κάτω κεραίας του σταυρού του μονογράμματος και των άκρων της ταινίας του πλαισίου σε βλαστούς στη Νέα Μονή, στον Όσιο Λουκά και στο Δαφνί θα πρέπει να αποδοθεί στην επίδραση της τέχνης του 11ου αι., με τη μεγάλη χρήση των φυλλοφόρων βλαστών. Η παρουσία του ρόδακα, συνηθισμένου επίσης διακοσμητικού του 11ου αι.[27], δεν καταργεί τη σημασία του μονογράμματος-συμβόλου, που διατηρείται με το πλαίσιο στο παλαιοχριστιανικό του σχήμα.

Ομόκεντροι ρόμβοι εγγεγραμμένοι σε ορθογώνιο αποδόθηκαν ζωγραφικά με έντονες διατομές και σαφή διάκριση ορθογωνίου, ρόμβων και τριγώνων, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη γραμμική μορφή του παλαιοχριστιανικού προτύπου. Η απεικόνιση απλού ρόμβου στη στενή πλευρά σαρκοφάγου από Κοίμηση αγίου στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄, του τέλους του 10ου-αρχών 11ου αι.[28], η παράσταση ρόμβων στο κάλυμμα της κλίνης στην παράσταση της Κοίμησης της Παναγίας[29], καθώς και η διατήρηση του ρόμβου στις σαρκοφάγους της Ανάστασης σε χειρόγραφα του 12ου αι.[30], μας οδηγεί στο ρόμβο-ρομφαία με τον αναστάσιμο συμβολισμό[31].

[26] R. Polacco, *La cattedrale di Torcello*, Milano 1984, εικ. 64.

[27] Θ. Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Αθήνα 1988, 111-112.

[28] C. Mango, Antique statuary and the Byzantine beholder, *DOP* 17 (1963), 73-74, εικ. 14.

[29] Πρβλ. Ιβήρων κώδ. 1, αρχών 11ου αι., φ. 307r. K. Weitzmann, Das Evangelion im Skevophylakion zu Lavra, *SemKond* VIII (1936), 83-98. *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels, Variorum Reprints*, XI, London 1980, 92, πίν. IV, 5.

[30] Στην παράσταση της Ανάστασης στο ευαγγέλιο gr. 75 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού (φ. 225r), δύο σαρκοφάγοι δεξιά και αριστερά ορίζουν τη σκηνή. Στη δεξιά εικονίζεται σταυρός σε διπλό κύκλο, στην αριστερή ελεύθερος ρόμβος που επίσης περικλείει σταυρό. S. Tsuji, Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis, *CahArch* XXXI (1983), 5, εικ. 1. Στην παράσταση της Ανάστασης στον Cod. Vat. urb. gr. 2, φ. 260v διακρίνονται τμήματα των δύο σαρκοφάγων. Στη δεξιά εικονίζεται ρόμβος που περικλείει ρόδακα, στην αριστερή κυκλικό πλαίσιο που περικλείει σταυρό. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, τ. 3, 51 και 352, εικ. 114.

[31] Παραστάσεις ρόμβων απαντούν και στη διακόσμηση αμβώνων, συμβολισμοί πιθανώς της σχέσης του θείου λόγου και της Ανάστασης.

Summary

TWO SUBJECTS OF ELEVENTH-CENTURY EARLY CHRISTIAN SCULPTURE

M. SKLAVOU-MAVROEIDI

Rhomb inscribed in a rectangle and Christ's monogram in a circular frame are two of the principal subjects found in Early Christian sculpture. The first, a geometric ornament in conception, is formed of one or more concentric rhombs inscribed in a rectangle with deep chiselling between them, and plant and animal motifs in the central rhomb and corner triangles. The subject is known from the fourth century and is particularly widespread in the fifth and sixth, chiefly in the Constantinopolitan school of art.

The monogram in a laurel wreath in the place of the upper arm of the cross on the central panel of sarcophagi of the Passion in the fourth century constitutes a concise symbolic representation of the Resurrection and expresses the idea of victory over death. In a laurel wreath borne by two angels on a fourth-century sarcophagus from Constantinople and in a tomb fresco of the same period from Thessaloniki, it is a triumphal representation classical in concept. The resurrectional symbolism of the monogram in a laurel or banded frame is known from its use in funerary mosaics. The rhomb, a shape with the significance of the sword as a symbol of the Resurrection, as the rhomb-shaped epigonation is interpreted by Symeon of Thessaloniki, is found in funerary art on sarcophagi and tombs, along with paradisiacal and symbolic resurrectional subjects.

The inscribed rhomb and the monogram in a circular frame are found on the sculptural decoration of eleventh-century churches: Hosios Loukas, St. Sophia in Kiev, and St. Mark in Venice. They are also found on sarcophagi in mosaic representations of the Resurrection in three large churches: Hosios Loukas, Nea Moni on Chios, and at Daphni. Resurrectional symbolisms of the scene are also preserved in the corresponding representations in some twelfth-century manuscripts, following Early Christian models in a conscious search for their original meaning.

RESTES BYZANTINS AU SUD DE FETHIYE (MAKRI, TELMESSOS) EN LYCIE OCCIDENTALE

JEAN-PIERRE SODINI

Une rapide excursion faite en 1987 dans la région au Sud de Fethiye, en Lycie occidentale (Fig. 1), m'a permis de visiter le village quasi abandonné de Kaya-Levisi, la côte aux alentours d'Ölü Deniz et l'île de Gemile, encore connue sous le mon d'Aï (ou Haghios) Nikolaos (Fig. 2). Avant de décrire certains vestiges byzantins repérés sur ces sites, je souhaiterais retrouver la trace de ces sites dans des documents médiévaux pour fixer, dans la mesure du possible, une toponymie encore obscure et mouvante.

Toponymie des environs de Levisi

Levisi-Kaya n'offre pas de vestiges antiques et peu de restes paléochrétiens (uniquement des sculptures architecturales, pièces éminemment transportables). La ville présente des maisons étagées à flanc de montagnes parcourues par des rues pavées, étroites et sinueuses qui s'élargissent en places arrondies et ombreuses (figuiers). Elle dégage une impression d'homogénéité, qui exclut qu'elle ait été habitée depuis l'Antiquité. L'utilisation de l'espace évoque celui des kastra médiévaux mais dans son état actuel, rien ne paraît antérieur aux XVIe-XVIIe siècles.

L'identification de ce site avec la ville antique de Karmylessos, fondée uniquement sur un texte de Strabon (XIV, C 665) donnant l'emplacement de cette cité dans le massif de l'Antikragos, est au moins hasardeuse[1]. Ce ne sont pas les quelques monuments funéraires trouvés au Nord de Kaya, aux alentours de Keçiler (ou Keçilen) et de «Kelemther» (Kelaminar sur la carte de R. Heberdey dans *Tituli Asiae Minoris* I ?), dont les propriétaires connus sont presque tous de Telmessos (aucune mention de Karmylessos), qui peuvent étayer cette hypothèse[2].

Le nom de Levisi n'est pas attesté avant les *Notitiae Episcopatuum* dont la plus ancienne remonte à Héraclius[3]. L. Robert avait cru pouvoir identifier Levisi avec le port de Marcien, soit l'évêché de Markianè des *Notitiae*[4]. Cette fusion paraît impossible au vu du tableau suivant, compilé d'après

[1] *RE* X, 2, col. 1961, s.v. *Karmylessos* (Ruge 1919). La localisation de ce site à Kaya-Levisi place Karmylessos sur les franges occidentales de ce massif, ce qui n'est pas pleinement conforme au texte de Strabon.

[2] *TAM* I (en fin de volume, la carte de R. Heberdey déjà mentionnée donne correctement à l'îlot de Gemile le nom d'Haghios Nikolaos), inscriptions 7 et 8 (les propriétaires des tombeaux sont les uns de Sidyma, les autres de Telmessos); *TAM* II, *Tituli Lyciae*, fasc. 1, inscr. 119 (propriétaires du tombeau de Telmessos), 119b (= *TAM* I, 7), 120-122 (Telmessos), 123, 124 (Telmessos), 125, 126, 126a (= *TAM* I, 6), 126b (relief des Douze Dieux amené à Levisi d'un site proche, peut-être de Gömbe en Lycie centrale).

[3] J. Darrouzès, *Notitiae episcopatuum ecclesiae constantinopolitanes*, Paris 1981. Levisi ne figure pas dans le Synecdemos d'Hieroclès, texte du milieu du Ve siècle modifié au VIe siècle: E. Honigmann, *Le Synecdemos d'Hieroclès et l'opuscule géographique de Georges de Chypre*, Bruxelles 1939, 31-32 (Lycie).

[4] L. Robert, *Hellenika* X (1955), 201, n. 5: «On peut d'autre part se demander s'il ne faut pas identifier le port de Marcien, l'évêché de Markiané et Levisi...». Sur l'évêché de Markianè, cf. *RE* XIV, 2, col. 1849 (Ruge 1930): il paraît plus ancien que celui de Levisi car des évêques sont attestés en 448, 459 et 578.

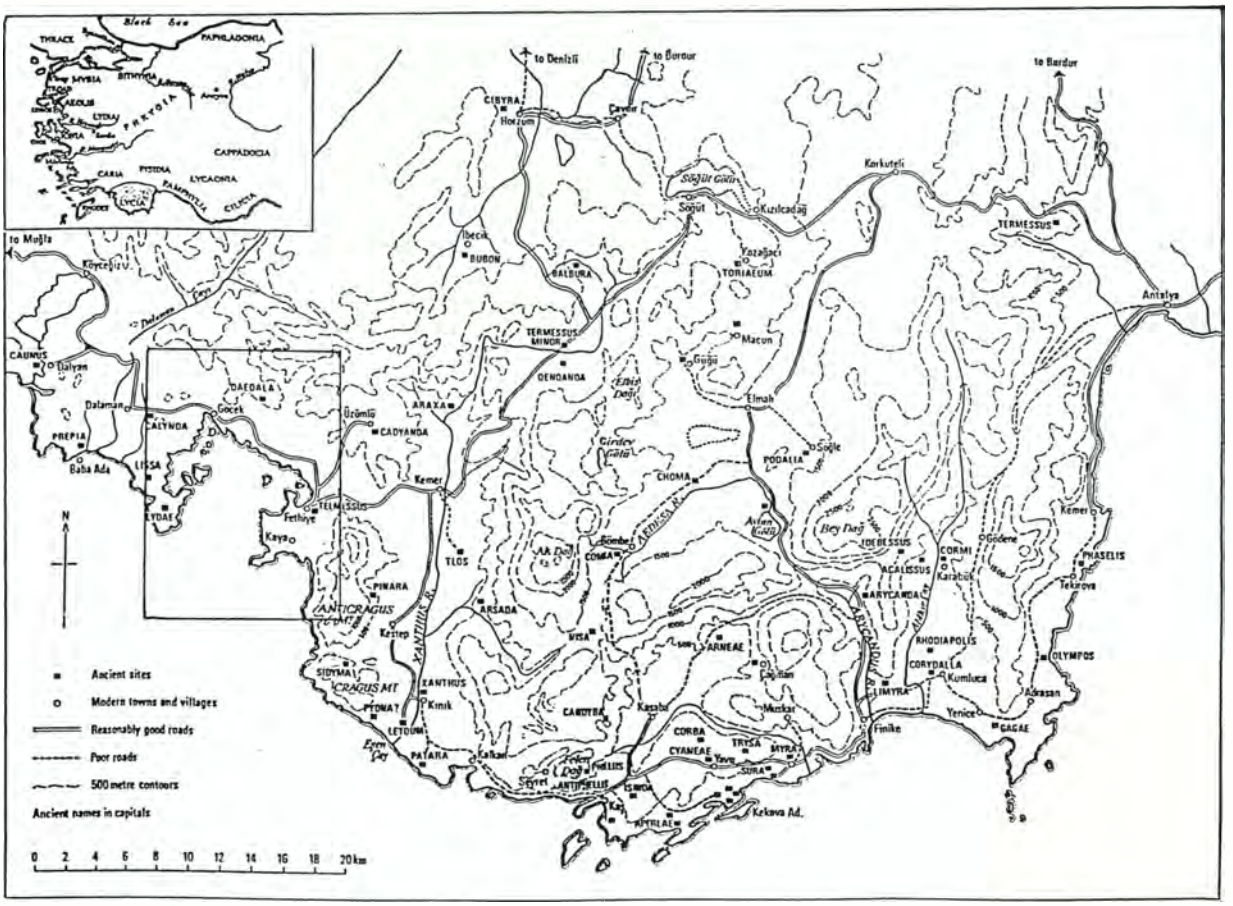


Fig. 1. Carte de Lycie (d'après G. E. Bean, *Lycian Turkey*, Londres 1978, 188-189).

les *Notitiae* et qui montre la coexistence dans les mêmes listes de ces deux sites qui sont donc distincts:

NOTITIAE	TELMESSOS	MARKIANÈ	LEVISI	MAKRÈ
1 (VIIe: Héraclius)	[248]*	[265]	[273]	
2 (700-825)	[310]	[327]	[336]	
3 (IXe)	[360] Anastasioupolis	[377]	[386] Λεμήσου	
4 (v. 850)	[265] Te(l)messos	[282]	[291]	
7 (900-910)		[338]	[360] Λυβισοῦ	[342]
9 (v. 850)		[220]	[242]	[224]
10 (Xe)	[259] Telmessos	[269]	[291]	[373]
13 (1000-1120)		[272]	[295]	[277]

* entre crochets, le rang dans la *Notitia*.



Fig. 2. Carte des confins de la Lycie occidentale et de la Carie (*TAM* I, carte d'H. Kiepert revue par H. Heberdey).

L'évêché de Makri est identifié généralement à celui de Telmessos car son nom dérive de l'île de Makra (l'actuelle Fethiye Adasi), placée à l'entrée du golfe de Fethiye[5]. Aussi est-on surpris de constater la double présence, dans la Notitia 10, de Telmessos et de Makri. S'agit-il d'une erreur? Y-a-t'il eu, à cette date, transformation éphémère de Makri en évêché distinct de Telmessos? On ne peut trancher. Mais, cette liste mise à part, on constate qu'à chaque mention de Makri correspond l'absence de Telmessos. Admettons qu'effectivement les deux sites ne constituent qu'une seule juridiction, bien attestée, du reste, par la signature de l'évêque de Telmessos au Concile de Chalcédoine: ἐπίσκοπος τῆς Τελμησσῶν πόλεως καὶ Μακρᾶς τῆς νήσου[6].

Si la localisation de Telmessos et de Makri ne posent aucun problème, il n'en va pas de même pour Markianè et même Levisi. Les itinéraires, à l'exception du Stadiasme[7], trop ancien, nous livrent quelques indices sur leur localisation. De plus, l'un d'entre eux nous donne une indication précise sur l'île de Saint-Nicolas. Le port de Marcien, tout d'abord, est mentionné dans le récit du transport de la relique de saint Nicolas à Bari (1087). Les marins quittent Perdiciae (site connu du Stadiasme et localisé au Nord des Sept Caps appelés dans le Stadiasme Ἱερά Ἄκρα) pour atteindre le port de Marcien avant de dépasser le Golfe de Makri (*Gulfus Tracheae*) pour mouiller dans l'île de Tershane[8]. C'est un trajet rapide, qui coupe au plus court et ne suit guère les côtes, puisqu'ils évitent Telmessos. On peut donc aussi supposer qu'ils traversent le golfe de Levisi pour mouiller dans la presqu'île dont la pointe occidentale est constituée par le Cap Angistro, l'actuel Ilbis Burnu, qu'ils franchissent le lendemain. Or la pointe orientale contient des ruines importantes (maisons, quais avec citernes et traces d'aménagement, église avec annexes et vaste portique au Sud) tout comme la plus grande des îles avoisinantes (Karaca Ören Adalari). Je serais donc tenté, mais sans avoir de preuve, de voir dans ce site le Port de Marcien (Fig. 3).

Les portulans italiens et grecs décrivent beaucoup plus en détail cette portion de côte. Vers 1300, Marino Sanudo Torsello dans sa *Descriptio riperiae marinae* mentionne le site de S. Nicolaus de Livixo: «De Perdiciae (site ottoman de Gülmet sur la carte, Fig. 2) à Saint Nicolas de Levisi, il y a quatre milles: l'endroit offre un bon port et une eau abondante; il ne présente aucun danger du côté de la terre». Si cette hypothèse est correcte, le site était un bon port, doté d'une eau abondante et sûr du côté de la terre[9]. De manière surprenante cette indication excluerait toute identification avec le site actuel de Kaya-Levisi. Mais la mention de terre ferme interdit aussi, malgré l'homonymie, de le confondre avec l'île de Saint-Nicolas. L'existence d'un port à Levisi, distinct de surcroît de l'îlot de

[5] G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, Berlin-Leipzig 1917, 535.

[6] E. Schwartz, *Acta conciliorum oecumenicorum*, t. II, vol. I, pars 3, Berlin 1933, Actio XVII, 91, 79e rang.

[7] Σταδιασμός ἤ περίπλους τῆς Μεγάλης Θαλάσσης dans C. Müller, *Geographi graeci minores*, Paris 1882, 494.

[8] Texte grec dans Anrich, I, *Translatio Barim Graece*, 11-12, 442-443; traduction latine de Nicéphore éd. par Falconius, *Sancti Nicolai Acta primigenia*, 1751, 8-9, 135; traduction de Jean éd. par Surius, *De probatis sanctorum vitis*, 1618, 237 (textes latins communiqués par B. Bavant que je remercie): le dernier texte est vague sur le trajet des marins de Bari, ne mentionnant ni Perdiciae ni le port de Marcien et indiquant Macri comme escale au lieu de Tershane. Sur l'emplacement du *Gulfus Trachese*, mal identifié par Anrich (cf. toutefois, II, 535, port de Marcien, et 537, Perdiciae), je suis les conclusions de L. Robert, *Hellenika* X (1955), 201, n. 5.

[9] *Gesta Dei per Francos*, éd. J. Bongars, Hanau 1601, II, 90 (repris également par K. Kretschmer, *Die italienischen Portolane des Mittelalters*, Berlin 1909, 245-246, n° 26): «... A Perdichiis ad S. Nicholaum de Livixo, milliaria sunt quattuor: bonum portum retinet, aquamque fluenter; nec dubitatur ex parte (terrae). De S. Nicholao de Livixo ad caput Trachili, sunt milliaria quinque: bonumque habet portum, aquam in habundantia in Insula Cisternarum; nec dubitatur ex parte terrae. A Trachilo usque ad portum terra de Macre, milliaria sunt XV. Bonum habet portum, in cujus introitu, sub aqua circa duos vel tres pedes est quaedam sicca...»: texte analysé par W. Tomaschek, Zur historischen Topographie von Kleinasien im Mittelalter, *SbWien* 124, VIII (1891), 44.

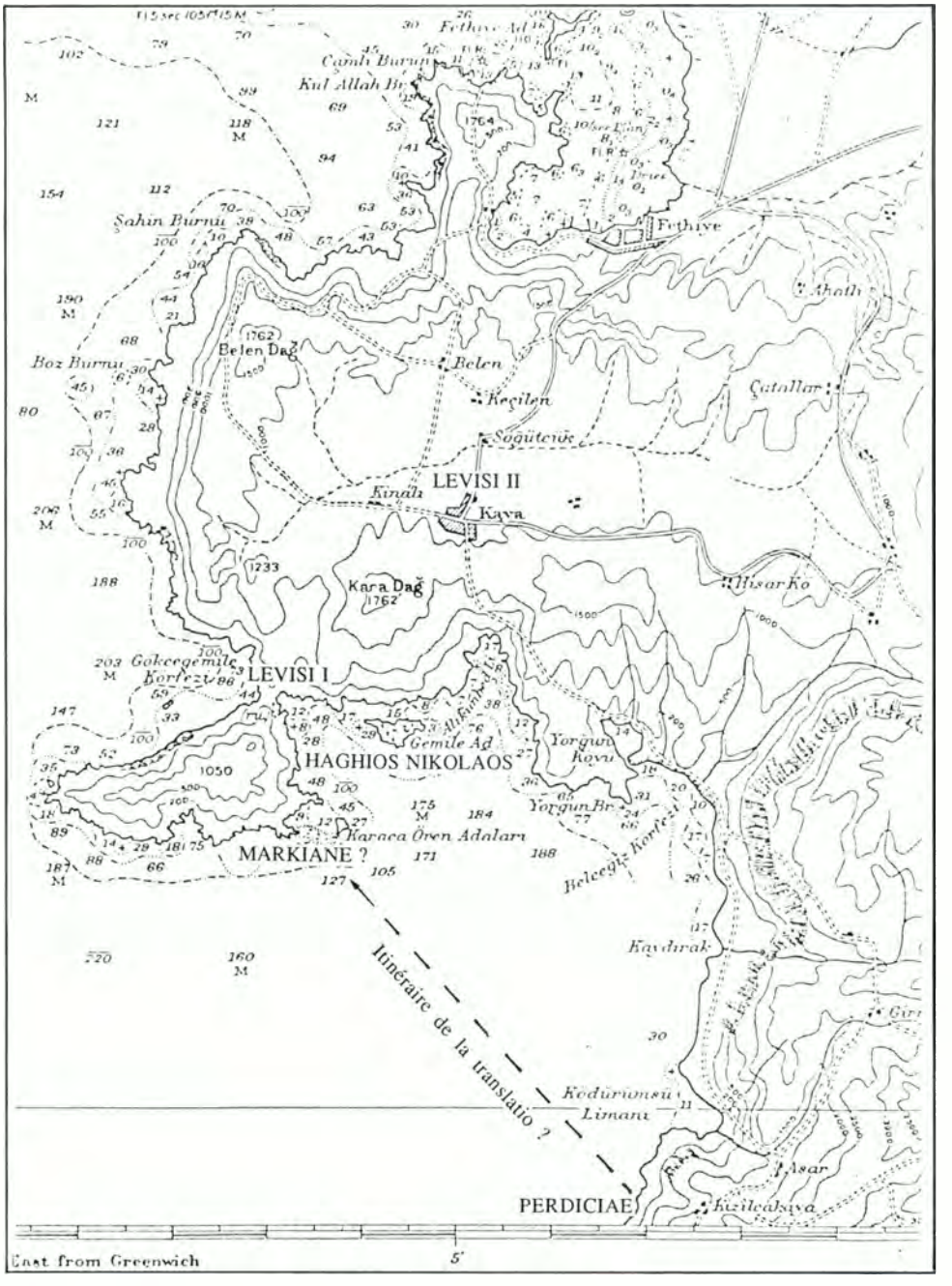


Fig. 3. Environs de Fethiye (Telmessos). Carte de l'Amirauté Britannique (Londres, 1er Juin 1962). Ech. en miles. Les noms antiques en capitales ont été rajoutés par moi.

Saint-Nicolas, apparaît clairement dans deux autres textes sur lesquels M. Jacques Paviot, ingénieur d'études au CNRS, a attiré mon attention. Le premier est le portulan Rizo, datant de 1490 qui donne les précisions suivantes[10]. «De Macri à Levisi, quart de garbin (vent du Sud-Ouest) vers le Sud, vingt milles. Levisi est un bon port et a l'entrée vers le Sud. De Levisi à Saint-Nicolas, c'est à dire l'île de Perdicae, quart de Sud vers le sirocco, dix milles. Le golfe de Perdicae s'ouvre à environ dix mille». Le second texte est le portulan grec n° II édité par A. Delatte qui le date du XVIe siècle[11]. Voici la traduction du passage concernant notre région: «Le cap de Makri et le cap de Levisi sont visibles sur la carte du garbi (Sud), dans sa partie sud (ὄστρια); leur distance est de vingt milles. Levisi est un bon port et tu y accèdes par l'ostria (vent du Sud), le garbi (vent du Sud-Ouest) et le sirocco (vent de Sud-Est). De Levisi jusqu'à Perdiconisi où se trouve l'église de Saint-Nicolas située en haut, au sommet de la colline, dans la partie orientale — ce monument est le signe caractéristique de l'île —, il y a un mille. A trois milles à l'Est de Perdiconisi se trouve un bon port, appelé Sipolo (Symbolon). C'est un bon port et on ne le reconnaît que lorsqu'on atteint la plage tout au pied de la montagne: c'est alors qu'apparaît l'embouchure au marin. A l'intérieur de l'anse, il y a une île noire; laisse-la à ta gauche et va où tu veux. Mouille vers le greco (vent du Nord-Est). Le tour du golfe de Levisi fait environ dix milles».

Ces deux textes nous permettent de replacer assez exactement le port de Levisi. Dans les deux cas la description du golfe de Levisi se fait d'Ouest en Est. Le premier site mentionné est Levisi, qui se trouve donc dans la partie occidentale du golfe. Il est à cinq milles du Cap Angistro, selon Sanudo, ce qui exclut l'emplacement que nous avons déjà attribué au port de Marcien, trop proche du Cap, mais convient parfaitement aux ruines qui occupent l'angle nord-ouest de la baie (Fig. 3). A un mille vers l'Est, ce qui correspond à la distance exacte (et non dix, comme indiqué dans le Portulan Rizo), se trouve Gemile/Saint-Nicolas, île appelée aussi dans les deux derniers portulans île de Perdicae, site dont elle n'est pas très éloignée. Chez Rizo, c'est l'île entière qui est sous le vocable de saint Nicolas alors que le texte grec nous précise que c'est le vocable de l'église située au sommet de l'île qui est encore bien conservée comme nous le voyons sur la Fig. 4[12]. Fait suite dans le portulan grec une description remarquable de la petite baie de Symbolon (Ölü Deniz) qui se trouve effectivement à trois milles à l'Est de l'île. Tout y est: l'accès étroit qu'on ne découvre qu'à partir d'un certain point, l'île d'aspect sombre (en raison d'une forêt dense de conifères) qu'il faut laisser à sa gauche. Une compa-

[10] K. Kretschmer, *op.cit.*, 524, n° 252: «E dito chavo (di Pendali) si e al intrada del colfo de Macri. E sovra lo dito chavo per ostro si e una ixola che a nome Plenisi lonzi mio uno. Da chavo Pendali al fondi del colfo de Macri per tramontana sono mia 30. E in fondi del colfo sie do ixole la mazor fo habitada. E dal ixola granda ala citade de Macri per siroco mia 3. La intrada sua sie da ver ostro in la ponta che e murada. E innanci che tu vegni al isola ivi e una secha in mar prodexe uno e mezo lo colfo si e largo in la bocha mia 30 zoe da Pendi alo Levisi quarta de ostro ver lo sirocco... Da Macri a Leviso quarta de garbin ver l'ostro mia 20. Levisi si e bon porto e sia l'intrada da ver ostro. Da Levisi a San Nichola zoe al ixola de Pernixe quarta de ostro ver sirocho mia 10. Lo colfo de Pernixe entra circha mia 10. La staria de sette chavi tien quarta de levante vers lo g° (greco ?, garbino ?) mia 10».

[11] A. Delatte, *Les portulans grecs*, Liège-Paris 1947, 252-253. Le portulan I décrit plus brièvement cette partie de la côte, la parcourant de l'Est vers l'Ouest, sans mentionner l'île ni l'anse de Simbolo: «A partir de là et vers le Nord, sont les Sept Caps, à sept milles de Patara. Et à l'extrémité du sable, aux Sept Caps, par vents de Provenza (vent d'Ouest-Sud/Ouest) et du Nord, tu peux toujours ancrer la coque; de cette pointe jusqu'à Makri, il y a vingt milles. Va terre, terre, terre, n'aie aucune crainte des récifs. Et quant tu pointes droit sur Makri (?) (στραπουντάρης στήν Μάκρην) et que tu découvres le golfe, tu vois au milieu la plage de Levisi. En cas de coup de vent, si tu ne peux pénétrer à l'intérieur, mouille devant la plage à onze orgyes; l'endroit est sain (net), ne crains rien». (A. Delatte, *Les portulans grecs, II, Compléments*, Bruxelles 1958, 25).

[12] Cf. *infra*.

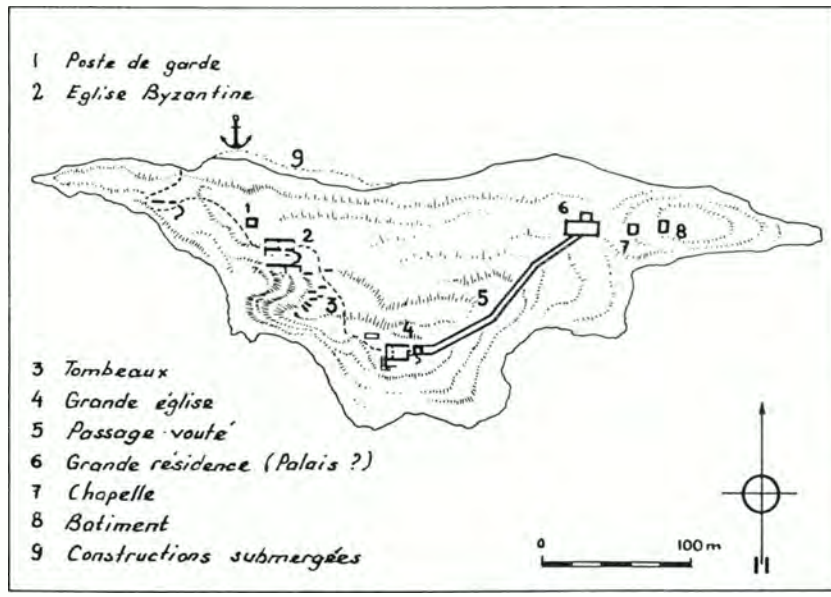


Fig. 4. Relevé sommaire des vestiges de l'île de Aï-Nikolaos (J. Elsner, *Sites antiques du Sud-Ouest de l'Anatolie*, 53-55).

raison avec une carte récente pour la navigation de plaisance (Fig. 5) montre la précision de notre texte[13].

Le livre d'instructions nautiques de Piri Reis, composé vers 1521, décrit plus superficiellement le golfe de Levisi[14]. Il va d'Est en Ouest. Il commence par décrire l'embouchure du Göksu, où les navires viennent se ravitailler en eau potable. Puis mentionne les Sept Caps qui constituent des mouillages sûrs. A cinq milles vers le Nord, se trouve le port de Gökertme, que les marins appellent aussi Simbole et qui n'est autre que le crique d'Ölü Deniz. Il signale à l'entrée du port le récif que le portulan grec présentait comme l'île sombre. Il parte ensuite d'Iblis, qui paraît désigner la baie de Levisi, plus particulièrement la zone où nous localisons le port de Marcien, en face des îles Karaca Ören, sans doute «les petites îles» du Karayel (direction Nord-Ouest) dont parle Piri Reis (voir en particulier la position du site sur les cartes données p. 789 et 791 du fac-simile: Iblis dériverait-il de Levisi?) et non le cap d'Ilbis qui n'est autre que le cap Angistro ainsi que nous l'avons déjà indiqué. Il vante ensuite les qualités du port de Magri/Makri, port naturel et très large, à l'abri des vents. Il évoque l'île de Makra, qu'il appelle Petelos, désignation à rapprocher de celle du Cap Pendoulès

[13] R. Heikell, *Turkish Waters Pilot*, Huntingdon 1989, 177.

[14] Piri Reis, *Kitabi Bahriye*, éd. et trad. P. Kahle, Berlin 1926; Piri Reis, *Kitab-i-Bahriye, Türk Tarih Kurumu*, Istanbul 1935 (fac-simile du mss n° 2612 de la bibl. d'Aya Sofya): je remercie Mme I. Beldiceanu qui a bien voulu vérifier sur le texte de cette édition la traduction des passages concernant mon enquête. Il en existe une traduction turque défectueuse: Piri Reis, *Kitabi bahriyye, Denizcilik Kitabi*, Baskiya hazirlayani V. Semenoglu, *Tercüman*, II, Istanbul 1973, 292-296. La nouvelle et excellente édition de ce texte, en cours de publication sous les auspices du Ministère et du Tourisme de la République Turque (Piri Reis, *Kitab-I Bahriye*, éd. E. Zekai Ökte avec une traduction turque et anglaise, I, Istanbul 1988), n'a pas encore abordé les passages relatifs à notre étude.



Fig. 5. Ölü Deniz (baie de Symbolon) (R. Heikell, *Turkish Waters Pilot*, 177).

(portulan grec n° II) ou Pendali (portulan Rizo), le cap Pedalium, indiqué dans le Stadiasme et bien attesté dans les sources antiques[15]. Toutefois ce cap, traditionnellement situé sur la rive occidentale du golfe de Fethiye[16], est à huit milles marins de l'île de Makra. On peut donc s'étonner de l'appellation retenue par Piri Reis. Immédiatement au Nord-Ouest de l'île de Makra, il parle d'une petite île qui contient une église dédiée à saint Georges qui ne peut être que Lagusa (Legose sur la carte du Bahriye, p. 791 du fac-simile), l'actuelle Kizil Adasi[17].

Les itinéraires examinés nous permettent donc d'affirmer que jusqu'au XVIe siècle Levisi est un port fréquenté. Cette ville est toujours un évêché. En 1316, on remarque la fusion des évêchés de

[15] C. Müller, *op.cit.*, 494-495. Son emplacement probable figure sur la carte des *TAM* I (notre Fig. 2).

[16] Ce cap est proche de l'île de Tershane, où abordent les marins de Bari après leur escale au port de Marcien (L. Robert, *op.cit.* (n. 4).

[17] On ne doit donc pas confondre cette île (situation, dédicace de l'église) avec celle de Saint-Nicolas qui est décrite dans le portulan grec n° II.

Makri (Telmessos) et de Levisi et leur soumission à l'autorité du métropolite de Myra[18]. L'évêché de Levisi est encore mentionné en 1644[19]. A cette date, on constate le rétablissement de l'archevêché de Myra et de son réseau d'évêchés suffragants. Il y a peu de chance qu'alors le site ait déjà été transféré en pleine montagne. Malheureusement, en dépit des recherches effectuées auprès des anciens habitants grecs de ce site et de leurs descendants, je ne suis pas arrivé à établir quand avait eu lieu ce transfert[20]. Il est fait mention d'un registre où sont consignés les impôts remontant à 1816[21]. A cette date, on peut penser que la ville avait été refondée à son endroit actuel. A titre d'hypothèse, on admettra que le transfert de la ville de la côte vers l'intérieur des terres a pu prendre place dans la seconde moitié du XVIIe siècle ou au XVIIIe siècle. Les modalités de ce transfert nous échappent complètement. Est-ce que la nouvelle Levisi a été occupée progressivement, passant du statut de ville refuge ou de résidence d'été à celui d'habitat permanent? Y-a-t-il eu abandon total du port puis réoccupation après un certain laps de temps par une population différente? Dans ce cas, comment expliquer le maintien du nom de Levisi? Autant de questions auxquelles l'état des recherches ne permet pas de répondre.

Restes byzantins des environs de Levisi

A Levisi même, dans l'église située au centre du village, se trouvent quelques sculptures paléochrétiennes, les unes murées dans le mur sud de l'église, les autres entreposées à l'intérieur (au moins en 1987).

Les sculptures murées comprennent un chapiteau ionique à imposte et un pilier de chancel.

Le chapiteau ionique à imposte (Pl. 307a; larg. restituée abaque 58 cm; haut. 24 cm; larg. restituée lit de pose 46 cm) est pourvu d'une imposte dont la face principale est ornée d'une croix pattée. La partie ionique a, en face principale, deux volutes bien marquées et une échine décorée d'un losange central flanqué de deux fleurons obliques. Le balustre est indiqué par des feuilles allongées et pointues; aucun n'est conservé jusqu'à un éventuel baudrier. Le recueil de Mme V. Vemi permet de regrouper autour de l'échine et du balustre un certain nombre de parallèles[22]. Il s'agit d'un chapiteau banal, assignable à la fin du Ve siècle et à la première moitié du VIe siècle.

Le pilier de chancel (Pl. 307b; haut. cons. 40 cm; section 21,5 × 18 cm) est orné sur sa face principale du décor habituel (baguette centrale cernée de deux cannelures se rejoignant aux extrémités et séparées de la bordure par un listel). Ce type de pilier peut dater de la première moitié du Ve siècle à la fin du VIe siècle.

[18] Mentionné par Tomaschek, *loc.cit.* Voir J. Darrouzès, *Les régestes des actes du Patriarcat de Constantinople, I, Les actes des patriarches*, V, *Les régestes de 1310 à 1376*, Paris 1977, n° 2069, p. 49: par ordre synodal, le patriarche annule l'élection d'un évêque de Makrès et de Libysion.

[19] Mentionné par Tomaschek, *loc.cit.* C. Sathas, *Bibliotheca Graeca Medii Aevi*, III, Venise 1872, 577: «Parthenios I-1644, indiction 12; en janvier, tome sur le rétablissement du métropolite de Myra, avec rattachement des évêques d'Attalia, Castellorizo, Alaja, Lybision et de ceux d'alentour et élection du hiérodidascale Jeremias».

[20] Je remercie R. Etzéoglou de m'avoir communiqué de précieux documents concernant la communauté grecque de Levisi en particulier l'article anonyme «Περί Λυκίας καί Λυκίων, περί Μακρῆς καί Λειβησίου», paru dans *Ξενοφάνης* I (1896), 86-93 ainsi que le livre cité note suivante. Mention des habitants de Levisi au XIXe siècle dans G. Fauden, *Μελετήματα* 10 (1990), 364.

[21] K. Μουσαίου-Μπουγιόκου, *Παροιμίες τοῦ Λιβισίου καί τῆς Μακρῆς*, Athènes 1961, 13.

[22] V. Vemi, *Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne*, Paris 1989, 65 (échine «à feuilles trilobées juxtaposées», n^{os} 117 et 119 (Néa-Anchialos), 269a (Cos).

L'insertion de ces deux fragments de sculpture provenant d'une église antérieure, alors qu'il n'y a pas un seul remploi dans le village, peut s'expliquer par le désir d'assurer à la nouvelle construction un peu du prestige des temps primitifs du christianisme. Elle ne saurait démontrer l'existence d'une basilique paléochrétienne au même endroit.

A l'intérieur de l'église étaient regroupées en 1987 d'autres sculptures paléochrétiennes.

La plus intéressante est sans aucun doute un chapiteau-corbeille (Pl. 308a-b, 309a; abaque: 73 × 73 cm; haut. 54 cm; diam. inf. 41 cm)[23]. Conservation bonne, éclats sur l'abaque de l'une des faces, saillies des angles sous l'abaque érodées. Trou de goujon sur le lit de pose. Le décor de l'astragale met en jeu trois motifs qui alternent dans l'ordre suivant: dans le prolongement de chaque angle, un ove flanqué de ses deux demi-coques; au milieu de chaque face, un culot simplifié d'acanthe offrant les habituelles découpures géométrisées (losange, triangle); entre les deux, un fleuron à trois folioles, pointes vers le bas, relié aux motifs précédents par des pédoncules.

La corbeille est décorée de deux rameaux de laurier qui s'entrecroisent et s'enroulent autour des bosses des angles, sous l'abaque. Dans les intervalles des entrelacs sont disposés des éléments végétaux: fleurons à trois ou cinq branches, rameaux feuillus décrivant des inflexions diverses suivant l'espace disponible, demi-palmettes dos à dos. Les branches de laurier sont fréquentes sur les chapiteaux corbeille où elle servent généralement à décorer l'astragale ou l'abaque ou encore à séparer les quatre faces. Leur utilisation ici évoque celle des baguettes disposées en treillis, encore que leur tracé soit moins raide et que leur épaisseur restreigne le nombre et la surface des champs losangiformes. Les treillis sont utilisés sur des chapiteaux corbeille, des impostes, mais aussi sur des plaques de chancel de Constantinople et de Ravenne. F. W. Deichmann en a dressé récemment le catalogue[24]. On pourrait y ajouter un curieux chapiteau corbeille inédit de Tyr, certains chapiteaux de Saraçhane où les intersections des baguettes sont soulignées par des cabochons ou des rosaces[25] et l'imposte du Musée d'Istanbul n° inv. 6229[26]. Ces treillis sont typiques du second quart et du milieu du VIe siècle. Les chapiteaux à décor analogue au nôtre sont peu nombreux. Deux sont conservés au Musée d'Istanbul sous les n^{os} inv. 1235[27] et 2792[28]. Un autre, provenant d'Andria, se trouve au Musée de Berlin[29]. Un dernier est remployé dans la Mosquée des Oulémas au Caire[30].

[23] En 1989, le chapiteau avait été sorti hors de l'église (information de C. Le Roy).

[24] F. W. Deichmann, *Ravenna, II, Kommentar*, 3. Teil, Stuttgart 1989, 292-293 et 325.

[25] R. M. Harrison, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, I, Princeton 1986, 3 bi, p. 128, pl. 130 et 5 ci et ii, fig. F et pl. 151.

[26] C. Mango, *Corsi di Studi di Bari*, I, Bari 1976, 321 et 349, fig. 69; O. Hjort, *DOP* 33 (1979), 284-285, fig. 129.

[27] R. Kautzsch, *Kapitellstudien*, Berlin-Leipzig 1936, n° 663, p. 199, pl. 40. D'après cette photo, il ne semble pas y avoir de bandeau médian sur les tranches divisant le chapiteau en deux moitiés.

[28] R. Kautzsch, *op.cit.*, n° 662. Photographies de ce chapiteau dans C. F. Lehmann-Haupt, *Klio* 17 (1921), fig. 1, p. 271 et 2, p. 272 (avec un commentaire hardi), dans S. Eyice, *Bizans Devrinde Boğaziçi*, Istanbul 1976, 120, fig. 10 et 11 (qui lui donne le n° 5452 comme n° d'inventaire) et dans C. Strube, *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia*, Munich 1984, 83, fig. 77, pl. 19 (p. 112, corriger 2702 en 2792). Le chapiteau est séparé en deux moitiés identiques par un bandeau vertical en saillie disposé sur les flancs. Un troisième, encore plus proche de celui de Levisi, se trouve dans les jardins du Musée (n° inv. 5460): C. Barsanti, *RIASA*, serie III, Anno XII, 1989 (1990), 182-184, fig. 135.

[29] O. Wulff - W. F. Volbach, *Die altchristlichen und mittelalterlichen Bildwerke*, III, Berlin-Leipzig 1923, 7, n° J 6666; R. Kautzsch, *op.cit.*, n° 664, p. 199; H. Schlunk, *ZKg* 6 (1937), 383-388 qui donne d'excellentes photos du chapiteau (p. 384, fig. 1-3) et en fait un brillant commentaire. Le chapiteau comprend deux moitiés juxtaposées séparées par un bandeau médian: l'une correspond à notre type, avec, sous le bossage médian, un monogramme proche de ceux de Justinien; l'autre appartient au type VIII de la nomenclature des chapiteaux corinthiens de Kautzsch (J.-P. Sodini, *Rayonnement grec, Hommages à Ch. Delvoye*, Bruxelles 1982, 336).

[30] H. G. Niemeyer, *MDIK* 18 (1962), 145-146, pl. XXXV a et b. Il n'est pas divisé en deux moitiés et est très proche du chapiteau de Levisi par les bosses aux angles sous l'abaque, la disposition des rameaux de laurier et les motifs végétaux sous l'abaque.

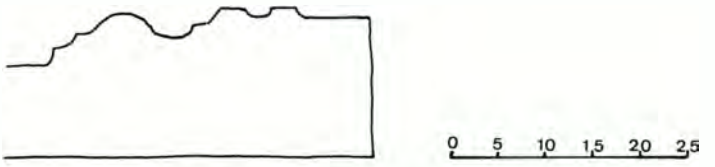


Fig. 6. Kaya. Plaque d'ambon.

A côté du chapiteau, un angle inférieur de plaque, toujours en marbre (Pl. 309b; long. cons. 76 cm; haut. cons. 38 cm; ép. max. 15 cm). La forme des moulures (Fig. 6)[31], l'épaisseur de la plaque semblent caractéristiques des plaques d'ambon.

Le hameau voisin de Kinali, à env. 1 km, 5 de Kaya, que C. Naour visita au début des années 1980[32], présentait, au bord de la route, deux chapiteaux. Le premier est exactement du même type que celui découvert à Kaya (Pl. 310a). Si l'on compare la photographie prise par C. Naour qui montre, sur deux faces contiguës, un rameau de laurier déclinant vers la gauche avec les faces correspondantes du chapiteau de Kaya (Pl. 308b et 309a), il me semble qu'il y a des différences sensibles qui excluent que ces chapiteaux ne soient qu'une seule et même pièce. Dans le chapiteau de Kaya, l'abaque est détruit et la cassure paraît ancienne; les motifs disposés dans les losanges semblent différents même si l'on tient compte des distorsions dues à la prise de vue de C. Naour. Ce dernier n'avait apparemment pas pris les dimensions mais elles devaient être proches de celles du chapiteau de Kaya. Ces deux chapiteaux ont donc dû appartenir à la même église du VIe siècle.

Le second chapiteau est de type composite ionique de type courant, fortement abîmé sur deux faces contiguës (Pl. 310b). Il comprend un astragale fait de feuillettes obliques pointes en bas, deux rangs de huit feuilles d'acanthe finement dentelées avec dédoublement des lobes inférieurs. Entre les volutes prend place une collerette de palmettes à sept pointes. L'abaque a reçu des écailles incisées qui devaient converger de part et d'autre du bossage médian. Relancés par les ateliers constantinopolitains vers le milieu du Ve siècle, les chapiteaux de ce type sont encore utilisés au milieu du VIe siècle, voire légèrement au-delà[33]. Cette pièce peut donc être contemporaine des chapiteaux corbeille et appartenir au même bâtiment qu'eux. Où chercher cette église datant en gros de l'époque de Justinien? Il faudrait mieux connaître l'arrière-pays de Fethiye. Mais on peut suggérer que le site ancien de Levisi, où devait se dresser une église importante, pourrait bien être l'emplacement primitif de ces sculptures qui auraient donc été montées du niveau de la mer vers l'intérieur. Un site non encore reconnu à l'Ouest de Kaya/Levisi aurait pu également les livrer.

Les ruines les mieux conservées sont dans l'îlot de Haghios Nikolaos[34]. Ou y trouve une cité qui s'étend sur tout l'îlot: de nombreuses maisons, deux églises, un réseau unique et inexpliqué de ruelles couvertes en berceau se croisant (avec coupole au carrefour) et, sur la partie sud-est de l'île, une nécropole étendue faite de tombes maçonnées voûtées. L'église inférieure[35], située dans la partie ouest

[31] Je remercie E. Hansen de son aide pour le dessin du profil.

[32] Je remercie Th. Drew-Bear de m'avoir fait parvenir ces deux photographies trouvées dans les archives de C. Naour après son décès.

[33] F. W. Deichmann, *op.cit.*, 284-287; J.-P. Sodini, *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin, IVe-VIIe siècle*, Paris 1989, 175, 178, fig. 7, pl. IIIc.

[34] Description rapide et plan sommaire (mais c'est le seul: notre Fig. 4) dans J. Elsner, *Sites antiques du Sud-Ouest de l'Anatolie*, Bodrum-Istanbul 1987, 53-55 (référence communiquée par C. Le Roy).

[35] Visitée en dix minutes par F. Stark, *The Lycian Shore*, Londres 1956, 134-135 (voir en outre la photo de l'île face à la p. 132). Je remercie C. Le Roy de m'avoir signalé ce texte.

de l'île, est bien conservée à l'Est et au Nord. Le sanctuaire avec une abside intacte surmontée d'un fronton dont ne subsiste que la base avec sa fenêtre cruciforme (Pl. 311) est flanquée d'une sacristie au Sud et d'un passage au Nord. L'abside, percée de cinq fenêtres, est doublée à l'intérieur d'un synthronon de quatre à cinq degrés de hauteur primitive (trois sont conservés) dont les deux extrémités se terminent par une voûte en berceau qui ne forme pas un couloir annulaire continu (*kyklion*) mais en constitue peut-être une copie. Quelques éléments de plaquage (?) en marbre gisent sur le sol et confirment ce que révèlent les trous de crampon visibles sur la paroi interne du mur de l'abside. Des mosaïques de pavement apparaissent en plusieurs points. Epars au sol se trouvent une base de type simplifié, deux chapiteaux ioniques à imposte en marbre, l'un décoré sur son échine simplement d'un ove (Pl. 312a), le second plus élaboré, avec l'échine ornée d'entrelacs avec fleurons ou de feuilles cordiformes sur pédoncules incurvés (Pl. 312b), un fragment de plaque qui a pu appartenir à un parapet d'escalier d'ambon. L'église a été réoccupée à l'époque médio-byzantine. On a alors réduit la hauteur des fenêtres de l'abside et peint sur l'épaisseur du mur des fresques dont subsiste un ange (Pl. 313a: XIIIe-XIVe siècle ?) en tunique courte et manteau rouge. D'autres fresques existent aussi dans le passage qui flanque l'église au Nord. Au-dessus de la porte d'accès, une tête ceinte d'une auréole (Pl. 313b), placée dans un médaillon, dont ne subsiste que la moitié supérieure. Sur le mur ouest de cette même pièce, restes d'un personnage en manteau blanc-bleuâtre semble avoir le bras droit ramené sur la poitrine.

L'église supérieure, dédiée à saint Nicolas, comme nous l'a appris le portulan grec mentionné plus haut, est également bien préservée. Elle est à trois nefs avec accès par le côté sud (Pl. 314), le narthex, à l'Ouest, est excavé dans le rocher et inaccessible de l'extérieur. La porte qui ouvre sur la nef centrale réutilise comme linteau une architrave d'époque romaine. La nef centrale au moins est pourvue d'un pavement de mosaïque. A l'intérieur de la nef se trouvent les restes d'un ambon qui paraît essentiellement fait d'un calcaire dur, à grains serrés, de couleur rosâtre (Pl. 315a, parapet d'escalier). A cet ambon appartiennent peut-être quelques plaques décorées de croix occupant tout le champ (Pl. 315b) ou incluses dans un losange. Quelques piliers de chancel gisent également dans l'église.

Documents et vestiges archéologiques témoignent de l'importance de cette partie de la côte lycienne à partir du Ve siècle, ainsi que de leur survie à l'époque médiévale comme étapes sur des routes maritimes fréquentées. L'absence de ruines à Levisi-Kaya ainsi que la mention constante de Levisi comme un port jusqu'au XVIe siècle au moins nous a amené à chercher le site primitif de la ville sur un site portuaire situé en orientation et en distance par rapport à l'îlot de Saint-Nicolas, l'actuelle Gemile, et à supposer que les sculptures paléochrétiennes de Kaya et de Kinali proviennent peut-être de l'antique Levisi. J'ai indiqué aussi que la pointe orientale du cap qui sert d'entrée au golfe de Levisi pourrait être le port de Marcien. Toutefois le nom paléochrétien de l'île de Saint-Nicolas nous échappe. Il ne saurait être en tout cas confondu avec celui de Levisi. L'abondance des ruines et la richesse de la sculpture caractérisent toutes les côtes lyciennes, à l'Ouest comme à l'Est, témoignant de l'importance des échanges maritimes dans cette partie du bassin méditerranéen à la veille de la conquête arabe.

POST-SCRIPTUM

Ce texte était déjà composé et prêt à paraître quand j'ai pris connaissance de l'intéressante notice consacrée à l'île de Gemile Ada par R. S. Carter, A Turkish exploration by boat: Visiting the Byzantine site on Gemile Ada, *Archaeology*, May/June 1985, 16-21. L'auteur complète sur certains points notre description de l'îlot qu'il a visité à plusieurs reprises et utilise pour son identification certaines des sources que nous avons examinées dans notre contribution.

J.-P. S.

REMARQUES SUR SAINT-DÉMÉTRIUS DE THESSALONIQUE

JEAN-MICHEL SPIESER

L'état des sources, aussi bien textes écrits que bâtiment lui-même, dont nous disposons pour connaître l'histoire de Saint-Démétrius de Thessalonique, est tel qu'il sera sans doute difficile d'arriver à des certitudes, d'autant plus qu'il y a peu de chances que des éléments vraiment neufs surgissent. Les seuls progrès qui permettraient de sortir d'une controverse opposant sans fin et sans argument nouveau les partisans des diverses datations déjà proposées ne peuvent venir que d'une réflexion approfondie, qui essaierait de mieux intégrer à leur contexte l'histoire du culte du saint, celle du bâtiment et la signification de son décor. Comme cette entreprise, dont il n'est pas sûr, *a priori*, qu'elle aboutisse à des résultats certains, ne peut se mener dans un cadre limité, il m'a semblé intéressant d'exposer encore une fois les principaux résultats auxquels j'ai cru pouvoir arriver[1], en insistant sur les principales articulations du raisonnement, en y ajoutant quelques précisions supplémentaires et en modifiant certaines perspectives[2].

A cause des incertitudes sur le monument, il faut hiérarchiser les problèmes et les conclusions, en allant du plus certain au moins certain. Avant donc de proposer une date, il faut se poser la question de l'unité architecturale de Saint-Démétrius, en prenant évidemment comme référence le bâtiment tel qu'il subsistait avant l'incendie de 1917 (Fig. 1).

Je suis parti de l'hypothèse que le plan de l'église a d'abord été tracé à partir d'un projet géométriquement conçu suivant un procédé dont on peut dire maintenant qu'il est très largement utilisé à l'époque paléochrétienne[3]: ses auteurs sont partis d'un carré dont le côté représentait la largeur de la basilique; à partir de celui-ci, ils ont construit, par rabattement successif des diagonales, deux rectangles dont les longs côtés mesuraient donc $\sqrt{2}$ et $\sqrt{3}$. Afin de pouvoir être réalisé dans la pratique, ce plan doit être coté et les rapports irrationnels être transcrits par un rapport qui a une valeur proche.

Or on se rend compte que si on admet l'utilisation d'un pied de 32 cm de longueur, les rapports entre les principales dimensions de l'édifice correspondent tout à fait à ce système. Si on considère en effet les deux premières colonnes du tableau ci-dessous (Fig. 2), où sont indiquées les dimensions dans le système métrique, puis ces mêmes dimensions converties en pieds de 32 cm, on voit que pour une largeur de 100 pieds, la longueur de la nef jusqu'à la naissance du transept est également de 100 pieds, la longueur de la nef jusqu'à la naissance de l'abside est de 140 pieds (exactement jusqu'à l'axe de la colonne engagée marquant le retour de la colonnade du transept): le rapport entre longueur et largeur de la nef est donc de 140/100 soit 7/5, qui est le rapport le plus fréquemment utilisé pour exprimer $\sqrt{2}$.

[1] Cf. J.-M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments. Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne*, Paris 1984 (cité ensuite: *Thessalonique*), 165-214.

[2] Je reprends ici, avec des modifications, un exposé que j'ai eu l'occasion de faire au 23rd Spring Symposium of Byzantine Studies: Salonica, The Second City, Birmingham 1989. Je voudrais aussi remercier M. B. Brenk dont les avis et suggestions ont été très enrichissants.

[3] Cf. A. Papakonstantinou, Métrologie et projet architectural dans l'Antiquité tardive (article à paraître).

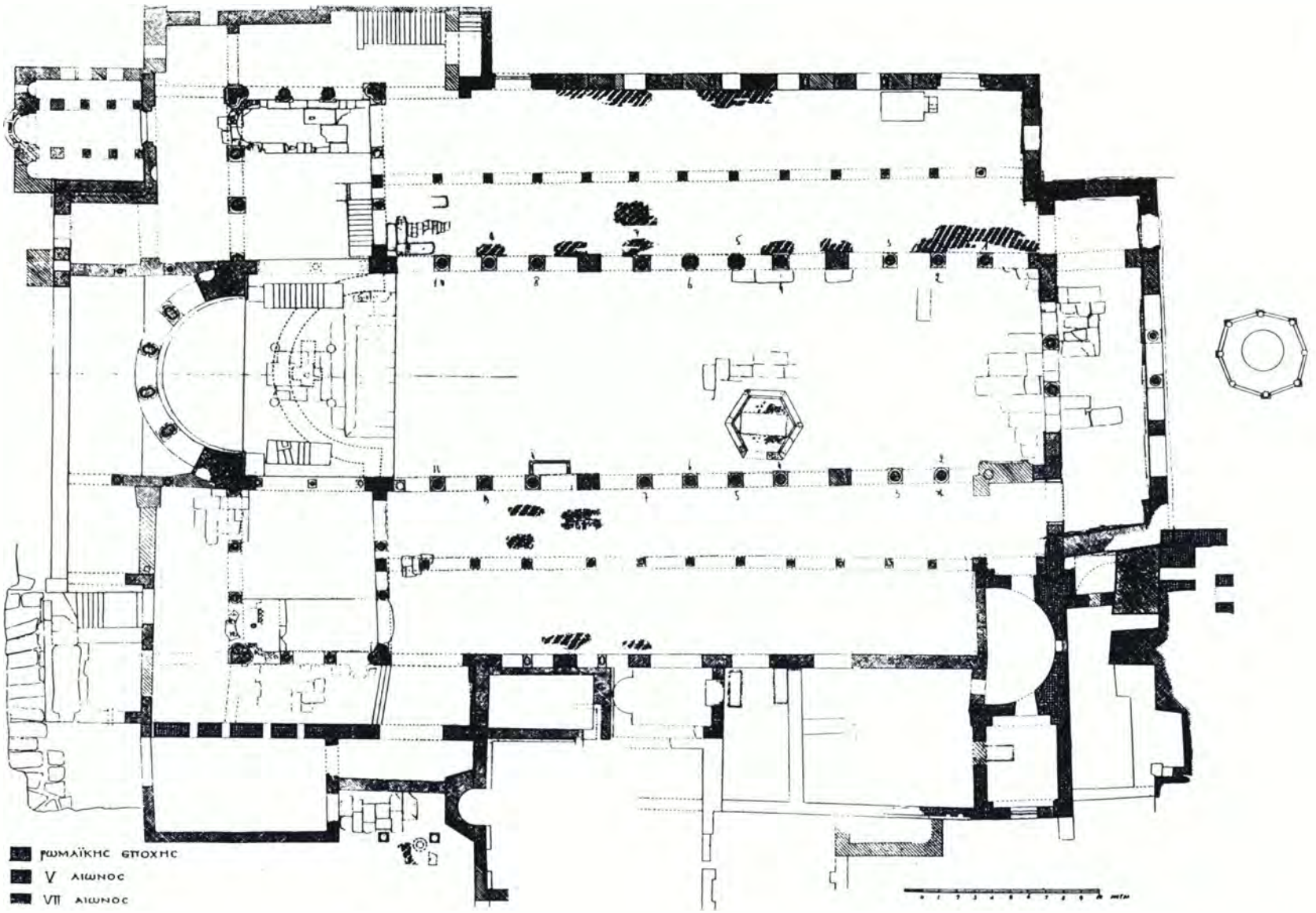


Fig. 1. Plan de Saint-Démétrius (d'après Sotiriou).

	DÉCIMAL	PIEDS	MODULE	RAPPORT GÉOMÉTRIQUE
entraxe	256	8	1	
pilier	118	4	½	
largeur totale	3200	100	12½	1
largeur (nef centrale)	1165	36	4½	
largeur (nef latérale)	1040	32	4	
longueur	4460	140	17½	$\sqrt{2}$
long. colonnade (sans transept)	3581	112	14	$2\sqrt{3}/3$
long. nef (jusqu'au transept)	3160	100	12½	1
longueur totale	5376	168	21	$\sqrt{3}$

Fig. 2. Principales dimensions de Saint-Démétrius.

La situation paraissait moins claire pour la longueur totale de l'édifice, narthex exclu que, d'après le plan de Sotiriou, j'évaluais à environ 54 m[4]. Cette longueur devait correspondre à environ 170 pieds, ce qui indiquait, pour le rapport longueur/largeur, 170/100, soit 17/10, qui est une bonne approximation pour $\sqrt{3}$ (Fig. 3).

Ces chiffres permettent de supposer l'utilisation d'un module de construction de 8 pieds, correspondant à l'entraxe, comme le fait apparaître le tableau de la Fig. 2. On voit également ainsi que la longueur totale de l'édifice était sans doute égale à 168 pieds plutôt qu'à 170, car 168 pieds correspondent exactement à 21 modules de 8 pieds.

Une indication supplémentaire montre la cohérence du système: la longueur de la colonnade jusqu'au pilier qui marque le point de départ du transept est de 112 pieds, soit les deux tiers de la longueur totale de l'édifice (14 modules sur 21). Or d'une part, le dernier tiers est divisé exactement en deux par la colonnade qui marque le retour du transept, 28 pieds, soit trois modules et demi[5], et, d'autre part, ce point peut aussi se construire géométriquement par l'abaissement d'une perpendiculaire sur la diagonale du rectangle qui a pour côté $\sqrt{3}$.

La cohérence des résultats et la simplicité de la mise en œuvre suffisent à montrer que ces relations font véritablement partie du projet initial. Le seul point douteux pouvait être la longueur totale de l'édifice, où l'évaluation avait été faite à partir d'un plan à échelle relativement petite et par là même imprécis.

Il était seulement clair qu'il fallait aller jusqu'au mur qui se trouve à l'extrémité est de l'édifice, derrière l'abside, et qui sépare l'église de la rue qui la longe à l'Est. En effet, par suite de la situation topographique très particulière du monument et de la déclivité du terrain en direction de l'Est, l'abside se trouve surélevée par rapport à cette rue et tout le chevet de l'église repose sur des fondations plus anciennes[6]. Cette situation a été utilisée pour l'aménagement de ce que l'on appelle d'habitu-

[4] Γ. et M. Σωτηρίου, *Ἡ βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Θεσσαλονίκης*, Athènes 1952 (cité ensuite: *Saint-Démétrius)*, pl. V. Pour cette dimension, voir ci-dessous.

[5] Cf. les 140 pieds de la longueur totale de la nef.

[6] On sait que ces substructions ont été diversement interprétées: thermes romains, vestiges d'une ancienne basilique élevée à l'emplacement de thermes. Le problème n'a pas à être repris ici.

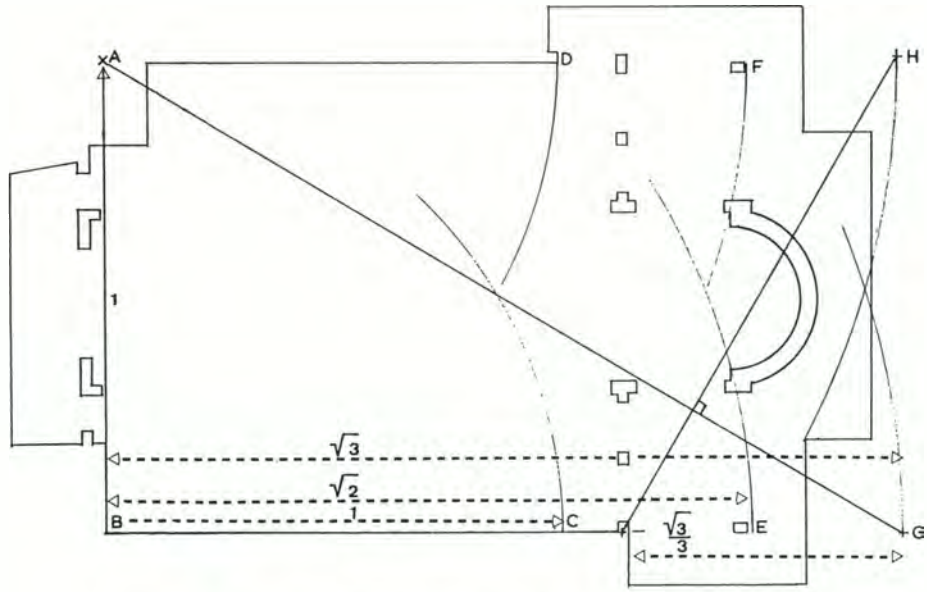


Fig. 3. Reconstitution du projet de Saint-Démétrius.

de une crypte, mais qui ne mérite pas vraiment son nom puisque cette partie de l'édifice était ouverte vers l'extérieur et accessible directement à partir de la rue. Sotiriou la décrit avec beaucoup de détails[7].

Alors que, généralement, le mur qui constitue la limite orientale d'une basilique paléochrétienne, est à peu près aligné sur la naissance de l'abside, cet emplacement est occupé à Saint-Démétrius par un troisième côté de la colonnade du transept. Cette aile orientale du transept est aujourd'hui limitée par un mur qui, par sa situation, correspond à peu près à la saillie de l'abside et dans lequel se trouve, au Sud, l'accès à la chapelle de Saint-Euthyme. Ce mur, qui est à mi-distance entre la naissance de l'abside et la limite est de l'édifice, n'a d'ancien que la partie qui se trouve au Nord et au Sud des deux portiques dont nous allons parler et qui constituent l'angle oriental du mur déterminé par la saillie du transept.

En effet, deux petits portiques prolongeaient le transept vers l'Est aussi bien au Nord qu'au Sud. Leurs deux colonnes étaient alignées, vers l'Est, sur le pilier qui marque la naissance de l'abside. Ces colonnes existent toujours, mais partiellement prises dans un mur qui a fermé les portiques (Pl. 316). Les portiques aboutissaient à la limite est de l'édifice, qui se confondait, si l'on peut dire, avec le mur de façade de la crypte. Vraisemblablement, comme le suggère Sotiriou, les entrecolonnements étaient fermés par des chancels et des fenêtres, mais il ne donne pas beaucoup de précision à ce sujet[8].

[7] Σωτηρίου, *Saint-Démétrius,* 47-57 pour la crypte proprement dite, mais de nombreux renseignements nécessaires à la compréhension se trouvent dispersés dans les pages suivantes, en particulier dans les passages concernant le sanctuaire et les transepts. Le dessin le plus clair n'est pas le plan en fin de volume qui ne donne aucune indication de niveau, mais celui de la fig. 44, p. 116, qui indique en rouge le plan du niveau supérieur, c'est-à-dire celui de l'église.

[8] Cf. Σωτηρίου, *Saint-Démétrius*, pl. I (en tête du volume de texte).

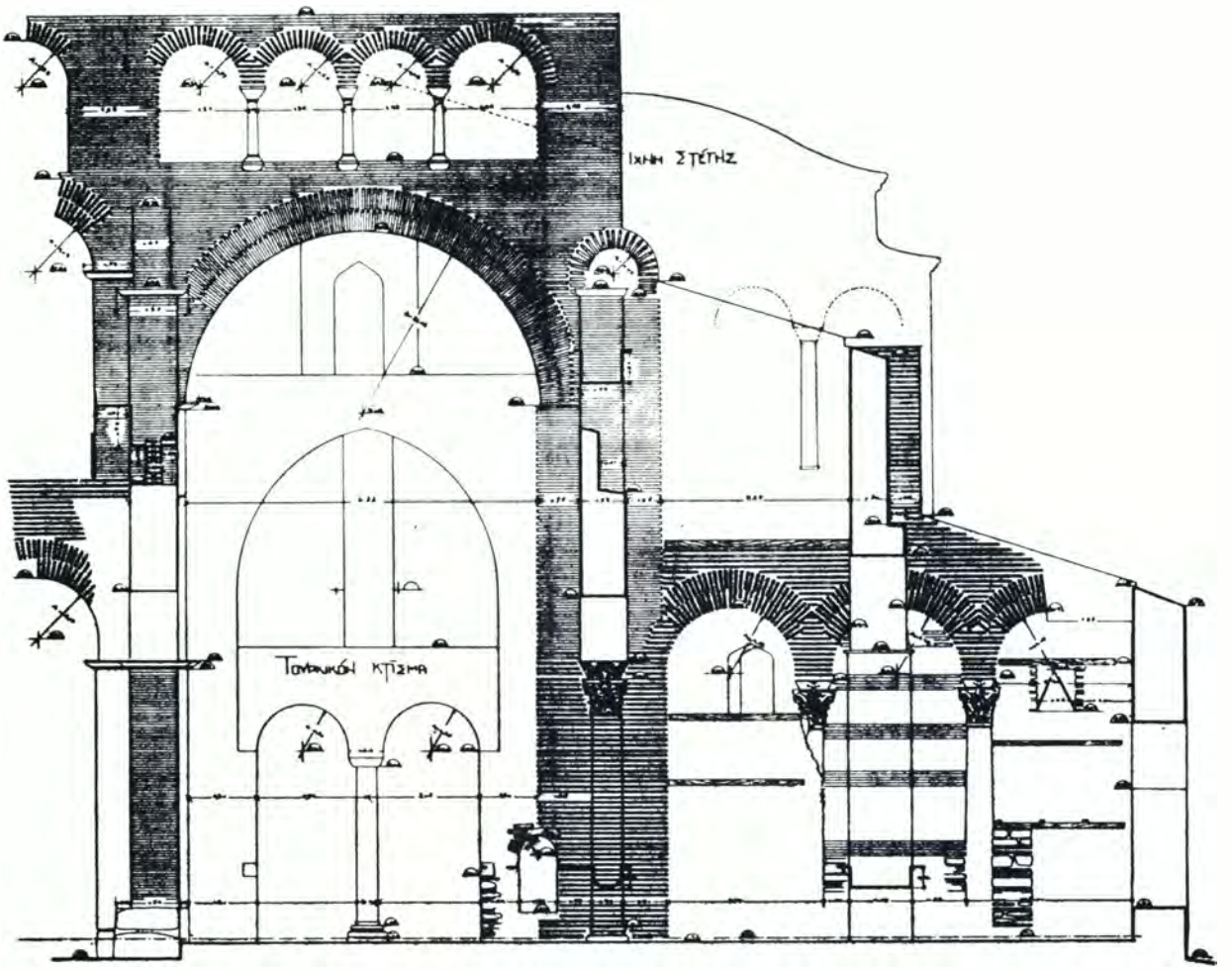


Fig. 4. Coupe sur la partie est de Saint-Démétrius (vue vers le Nord) (d'après Sotiriou).

De part et d'autre de ces deux portiques, un escalier, visiblement public au Sud, occupant toute la largeur de l'actuelle chapelle de Saint-Euthyme, sans doute de service au Nord, permettait d'accéder à l'aile orientale du transept depuis l'extérieur. D'autres escaliers qui reliaient la crypte à la partie orientale de l'église étaient vraisemblablement réservés au clergé, en particulier ceux liant sanctuaire et crypte, mais aussi sans doute ceux entre transepts et crypte. On a ainsi une organisation tout-à-fait originale du chevet, dont un dessin de Sotiriou peut donner une idée: l'abside dominait largement la rue à partir de laquelle on entrait par trois portes dans un espace aménagé, qui est celui de l'actuelle crypte et dont certainement une partie seulement était accessible au public, constituant sans doute un *agiasma*, dont l'essentiel de l'installation remontait aux thermes romains ayant précédé l'église.

Or, contrairement à ce que j'avais pensé, il paraît possible de déterminer de manière très précise, grâce à des indications données par Sotiriou lui-même, la distance qui sépare la naissance de l'abside de ce mur est. En effet, sur la fig. 29, p. 98, de sa publication est représentée une coupe sur le transept sud en direction du Nord, coupe qui va depuis la naissance du transept jusqu'à la limite de la basilique (Fig. 4). Cette coupe est cotée: on a certes besoin d'une loupe pour distinguer à peu près les chiffres, mais il semble bien que les résultats suivants soient assurés:

demi-diamètre de la colonne engagée à la naissance de l'abside: 32 cm.
épaisseur de la partie est du pilier de l'abside: 68 cm.
distance jusqu'à l'arête est de la première colonne du portique: 270 cm.
distance jusqu'à l'arête ouest de la deuxième colonne du portique: 40 + 118 + 88 cm.
distance jusqu'à la face interne du mur du fond: 300 cm.

Nous aboutissons donc à un total 916 cm, soit 28 pieds de 32 cm (exactement 28,63 pieds), soit encore 3 modules et demi de 8 pieds. Cette confirmation du résultat déjà supposé renforce donc les conclusions auxquelles on avait abouti[9]: l'existence d'un projet, mais aussi l'unité de la construction, qui est montrée en particulier par le fait que l'alternance piliers/colonnes s'inscrit exactement dans ce schéma, puisque que les deux piliers intercalés dans la colonnade correspondent chacun à un demi-module, soit quatre pieds[10].

Je considère que l'unité de construction est démontrée de cette manière et doit être tenue pour acquise, quelles que soient les conclusions auxquelles on aboutisse pour la date à laquelle elle remonte.

On sait que le débat chronologique est lui-même à double détente puisque, avant de réfléchir sur la date de la structure originelle, il faut déterminer l'étendue des travaux nécessités par l'incendie du VIIe siècle.

Pour ce point, pour lequel notre conclusion ci-dessus apporte déjà des éléments importants, la discussion a surtout porté sur le fait de savoir s'il fallait se fier au fait que l'auteur des *Miracula Demetrii* parle d'une destruction complète de l'église ou, plutôt, à sa mention que l'incendie et le déblaiement n'avaient duré que deux heures[11]. Posée sous cette forme, la discussion n'a aucune possibilité de se clore de manière définitive. Aussi je propose de l'aborder par un autre biais et de poser une autre question: peut-on dire quelque chose de vraisemblable sur l'état dans lequel un incendie laisse une église? Peut-on même donner une définition de ce que l'on entend par «détruire» dans un cas pareil? Il serait sans doute instructif de rechercher toutes les mentions de l'incendie de 1917 et de voir combien de fois le mot «détruire» est employé à propos de Saint-Démétrius sans être corrigé par un adverbe comme «partiellement». Par ailleurs, ayant eu récemment l'occasion de visiter l'église du monastère de Zica, j'ai entendu l'architecte chargé de la restauration parler des destructions successives de cette église, dans laquelle subsistent des fresques des XIIIe et XIVe siècles, d'une manière qui montrait qu'il allait de soi, sans nécessité de l'expliciter, que destruction voulait dire destruction partielle et, en particulier, destruction du toit.

Par ailleurs, plusieurs indications peuvent être tirées des conséquences de l'incendie de 1917: d'abord le fait qu'un incendie, dont personne ne conteste la violence, a laissé en place les structures essentielles de l'église, c'est-à-dire le plan et les soutiens (Pl. 317a). Cela n'a pas empêché des modifications lors de la reconstruction: adjonction de tours en façade, reconstruction des murs avec un parement qui n'a rien à voir avec le parement antérieur à l'incendie, remplacement en sous-œuvre de certaines colonnes ou de certains chapiteaux[12]. Mais pour des raisons au moins autant d'économie et de commodité que de fidélité au monument antérieur, ses structures les plus importantes ont été

[9] Cf. n. 1.

[10] Cf. ci-dessus longueur de la colonnade 112 pieds, soit 13 entraxes de 8 pieds auxquels il faut ajouter les deux piliers de 4 pieds chacun.

[11] Spieser, *Thessalonique*, 197; P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius*, I, Paris 1979, 192, n. 4 et II, 107-110.

[12] Faut-il dire ici que malheureusement la liste des altérations subies par le monument ne s'arrête pas là et que des fresques intempestives, que j'ai «découvertes» en 1989 montrent un manque de respect surprenant à son égard.

réutilisées. Ne peut-on pas penser, ne faut-il pas penser qu'il en allait de même au moment de l'incendie du VIIe siècle, quelle qu'ait été sa gravité[13]? J'ai essayé de montrer que le fait d'intercaler des piliers dans une colonnade supposait un changement complet dans la disposition et dans le rythme des soutiens, changement pour lequel il n'y a pas d'argument solide[14]. L'idée que le système des soutiens et, plus généralement, le plan de l'église, soient les mêmes avant et après l'incendie me paraît donc être un deuxième point sur lequel l'accord peut se faire[15].

On entre dans une question plus complexe quand on cherche à dater la première phase de l'église. Les arguments échangés utilisent les différents aspects du décor — mosaïques, chapiteaux, *opus sectile* — soit ayant échappé à l'incendie de 1917, soit connus par des documents antérieurs. En toute rigueur, il faudrait, à chaque fois, montrer que l'aspect considéré ne peut pas être une réfection du VIIe siècle, puis proposer une date plus ancienne. Nous ne pouvons plus nous appuyer sur des vraisemblances ou des quasi-certitudes liées à des considérations sur les dégâts dus à l'incendie. Dans le détail, ceux-ci sont très aléatoires. L'incendie de 1917 nous en fournit encore un exemple: qui penserait que, dans une église qui a subi un incendie violent et dont, en particulier, la charpente a été détruite, une fresque, au niveau de la claire-voie, ait pu résister? C'est pourtant ce qui est arrivé à Saint-Démétrius où des fresques qui décoraient la claire-voie à proximité de l'abside n'ont pas été détruites par l'incendie (Pl. 317b)[16].

L'étude de ces décors apporte peu d'arguments qui ne peuvent pas être mis en doute. Si l'on peut dire de manière assurée qu'une partie des mosaïques est antérieure à l'incendie[17], la controverse sur la datation de ces dernières montre bien qu'il n'y a pas d'argument définitif qui ait été présenté.

Pour le très riche *opus sectile*, j'ai essayé de montrer qu'il était peu probable que ce décor ait été fait après 620-630 à la fois à cause du coût qui était certainement le sien, à cause aussi de ce qu'il suppose non seulement comme savoir-faire dans une technique qui n'est plus guère attestée à cette époque, mais aussi comme possibilité d'approvisionnement en marbres d'origines diverses. Mon opinion sur ce point n'a pas changé, mais elle n'en est pas devenue plus démontrable[18]. A plus forte

[13] A ce que j'ai dit (*Thessalonique*, 197-198), sur l'inscription qui commémore cet incendie, ajouter maintenant Θ. Παπαζῶτος, Τό ψηφιδωτό τῶν κτητόρων τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, *Ἀφιέρωμα στήν μνήμην Στυλιανοῦ Πελεκανίδη*, Thessalonique 1983, 365-375: il insiste à nouveau et à juste titre sur la ressemblance entre les deux personnages qui entourent le saint dans les médaillons de la nef nord et, d'une part, l'évêque de la mosaïque des fondateurs, et, d'autre part, le diacre qui est représenté en pied à côté du saint sur la face est du pilier sud-est (ou, comme le dit l'auteur, reprenant les termes de Sotiriou, le pilier sud-ouest du sanctuaire). A partir de là, il développe l'idée intéressante que les deux mosaïques doivent être considérées comme un seul ensemble, cette disposition étant une solution astucieuse pour contourner la difficulté d'une représentation de saint Démétrius entouré de trois personnages. Je ne pense pourtant pas que cet ensemble était fait pour être vu de la nef centrale, même si un passage pouvait exister entre le templon du VIIe siècle et le pilier (cf. Θ. Παπαζῶτος, *op.cit.*, fig. 1 et Σωτηρίου, *Saint-Démétrius*, 107-108). Au contraire, cette interprétation donne force à une hypothèse de A. Grabar, Notes sur les mosaïques de Saint-Démétrius de Thessalonique, *Byzantion* 48 (1978), 64-77 (cf. 75-76), que l'image, en l'occurence les deux images, devaient être interprétées comme la présentation par le saint des fondateurs à un personnage sacré représenté dans l'abside (ce qui pourrait aussi indiquer que le décor primitif de l'abside n'avait pas été détruit, car sinon ces images auraient sans doute pris place dans l'abside même).

[14] Spieser, *Thessalonique*, 193-194.

[15] Ce point serait encore plus sûr si on pouvait démontrer que le décor en *opus sectile* qui surmontait les colonnes de la nef centrale et dont seule une faible partie est conservée aujourd'hui était nécessairement antérieur au VIIe siècle: voir ci-dessous.

[16] Σωτηρίου, *Saint-Démétrius*, 204-205 et pl. 31 et 75. Ces fresques, qui, à ma connaissance, n'ont pas fait l'objet d'une autre étude, paraissent avoir été détruites au moment de la restauration des murs: cf. *ibid.*, 204, n. 1.

[17] L'article essentiel reste celui de R. Cormack, The mosaic decoration of S. Demetrios, Thessaloniki, *BSA* 64 (1969), 17-52.

[18] Voir la façon dont est posé le problème par Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακᾶ, *Ἡ τεχνική opus sectile στήν ἐντοίχια διακόσμηση*, Thessalonique 1980, 78-95 (voir en particulier p. 94) qui retient la date tardive uniquement parce qu'elle pense l'histoire du monument assurée.

raison, on ne peut que difficilement proposer une datation dans la période antérieure: j'avais suggéré une date antérieure à la Sainte-Sophie de Justinien, mais, plus que sur des faits précis, elle reposait sur une impression d'ensemble liée à une certaine idée de l'évolution de cette technique. Mais l'on sait bien que des évolutions d'ensemble de ce genre ne sont ni rectilignes, ni sans exception, si bien que cet argument reste relativement faible.

On est, me semble-t-il, sur un terrain un peu plus solide avec les chapiteaux. Si l'on admet en effet les conclusions auxquelles nous sommes déjà parvenus, à savoir l'unité de conception et de réalisation de l'église, ce qui inclut l'idée que l'alternance des supports, piliers et colonnes, remonte à l'origine de l'édifice, il est difficile de ne pas accorder un certain crédit aux indications chronologiques données ou suggérées par les chapiteaux encore en place dans l'église de 1917. Je rappelle que ces chapiteaux étaient répartis de manière très réfléchie. A une exception près, ils se correspondent d'abord d'une colonnade à l'autre: en face d'un chapiteau d'un type de la colonnade sud est utilisé un chapiteau du même type dans la colonnade nord. Ensuite, à l'intérieur de chaque colonnade, on a une répartition également régulière entre chapiteaux composites à acanthes finement dentelées et chapiteaux de types plus rares-polylobés, à feuilles retournées par le vent, à protomes[19]. On sait que ces dernières séries apparaissent à une date relativement tardive et qu'elles font difficulté lorsqu'on veut placer Saint-Démétrius, comme il est traditionnel, avant le début du VIe siècle.[20].

On peut certes supposer un remplacement de tous les chapiteaux après l'incendie ou encore une destruction sélective d'une majorité d'entre eux (quatorze sur vingt) et leur remplacement par de plus récents, mais toujours de manière à permettre une disposition très étudiée de l'ensemble. Si l'on veut se passer de ces hypothèses qui paraissent bien peu solides, on ne peut guère échapper à l'alternative suivante: ou bien il faut renoncer à des conclusions qui nous paraissaient sûres[21], ou bien il faut intégrer les données fournies par les chapiteaux les plus récents dans les conclusions sur la date de l'église. Il me semble qu'en bonne logique, on ne peut choisir le premier terme de l'alternative que si l'on a, par ailleurs, des raisons fortes, qui soient autre chose que le poids et l'autorité de la datation traditionnelle, de refuser une datation basse. Il faut donc examiner de près le second terme.

La première conclusion à en tirer est clairement que la date d'apparition du chapiteau le plus tardif de ceux qui sont utilisés à Saint-Démétrius est un *terminus post quem*, au mieux *non ante quem* pour la construction de l'édifice, indépendamment même de la question de savoir s'il s'agit d'un réemploi ou d'une première utilisation. S'il n'est pas possible de reprendre ici la question de la datation de ces séries qui a été longuement discutée, il est pourtant intéressant de récapituler les conclusions sur les chapiteaux de Saint-Démétrius auxquelles est arrivée Chr. Strube[22]: pour la plus grande partie, entre autres les chapiteaux composites, les chapiteaux à feuilles retournées par le vent, la dernière décennie du Ve siècle ou la première du VIe lui semble très bien convenir[23]; la même datation semble convenir pour les chapiteaux à double zone[24]; seuls les chapiteaux polylobés («Faltkapitelle») seraient postérieurs à 527[25].

[19] Chr. Strube, *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia, Umbildung und Auflösung antiker Formen, Entstehen des Kämpferkapitells, AbhMünchen*, neue Folge, Heft 92, 1984, 44-45 signale aussi des correspondances entre les chapiteaux ou les plaques imitant les chapiteaux qui couronnent les piliers.

[20] Pour les différentes datations proposées, cf. Spieser, *Thessalonique*, 165-169.

[21] Cf. ci-dessus, 566 et 567.

[22] Chr. Strube, *op.cit.*

[23] *Ibid.*, 38-39 et n. 168.

[24] *Ibid.*, 40-41 et n. 178.

[25] *Ibid.*, 85 à propos d'un chapiteau qui se trouve dans la cour de la mosquée omeyyade de Damas (fig. 86) et qui est très proche d'un chapiteau de Saint-Démétrius (Spieser, *Thessalonique*, pl. XXXV, 2). Strube paraît se décider pour une date de

Je m'étais fondé sur cette dernière série pour proposer, en plus de l'idée que l'incendie du VIIe siècle n'avait pas entraîné de changements importants dans la structure, ni même dans le décor de l'édifice, une date «510-520», qu'il faudrait remplacer par «fin du 1er quart du siècle» ou même «début du 2ème quart», si on peut tenir pour acquis, comme semble y inviter le livre de Strube, que le chapiteau polylobé n'est pas possible avant cette date[26].

Mais peut-être faut-il une dernière précision. J'ai en effet adopté cette conclusion comme si j'avais démontré que Saint-Démétrius a été construit à cette date, ou du moins montré que cette datation était la plus probable compte tenu des prémisses que j'avais acceptées. Mais en toute logique, ce raisonnement a seulement montré, si l'on veut bien admettre que j'ai montré quelque chose, que Saint-Démétrius n'a pas pu être construit avant cette date. Cette remarque, purement formelle en apparence, ouvre en réalité un large champ d'investigation pour qui voudra réfléchir sur Saint-Démétrius en se dégageant des controverses anciennes et du poids des datations traditionnelles. En effet, celle que j'ai proposée tient pour négligeables un certain nombre de points qui peuvent faire difficulté pour le début du VIe siècle[27]. Plus qu'à la question des réemplois, dont on sait maintenant qu'ils ne sont pas à interpréter d'une manière systématiquement négative[28], je veux faire allusion aux alternances de couleur des colonnes, à la variété des chapiteaux qui n'a guère de parallèles en Grèce au Ve et au début du VIe siècle[29], à l'alternance surtout de colonnes et de piliers qui fait de Saint-Démétrius un monument tout-à-fait original[30]. Si on entreprenait d'ajouter à ces considérations les résultats d'une réflexion sur les mosaïques de la nef nord faites sur de nouvelles bases, en particulier iconographiques, et d'une autre réflexion sur le développement du culte des saints, plus particulièrement sur le saint ou la relique protecteurs d'une ville, il devrait être possible, en le replaçant dans un contexte plus large, de poser en des termes nouveaux le problème de Saint-Démétrius.

490-510 pour Saint-Démétrius, attribuant les chapiteaux postérieurs à la réfection du VIIe siècle: voir, en plus des références ci-dessus, *op.cit.*, 43-44, 52.

[26] Le livre récent de V. Vemi, *Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne, BCH*, Suppl. XVII, 1989, permet de faire entrer en ligne de compte en particulier le très beau chapiteau ionique qui se trouve au Nord-Est de l'abside et qu'on distingue sur notre Planche 316): cf. p. 30-31 et p. 135-136 (catalogue n° 133) où il est attribué au premier quart du VIe siècle. L'auteur met la naissance de ce type en rapport avec le courant stylistique qui se développe autour de Saint-Polyeucte et n'exclut pas qu'il ait connu une certaine durée.

[27] Ils ont donc été souvent utilisés pour indices d'une reconstruction complète après l'incendie du VIIe siècle, mais, encore une fois, cette possibilité me semble absolument exclue.

[28] F. W. Deichmann, *Die Spolien in der spätantiken Architektur, SBMünchen* 1975, 6.

[29] Cf. Spieser, *Thessalonique*, 205-210. Voir aussi, Chr. Strube, *op.cit.*, 43-44 et 52 qui rapproche Saint-Démétrius de la basilique A de Néa Anchialos et de la basilique de l'évêque Philippe à Stobi (mais la diversité me paraît bien plus grande à Saint-Démétrius que dans ces deux églises); voir aussi, pour la diversité des chapiteaux, Chr. Strube, Die Kapitelle von Qasr Ibn Wardan, Antiochia und Konstantinopel im 6. Jahrh., *JbAChr* 26 (1983), 59-106, en particulier 98 sq.

[30] Si on essaie d'expliquer ce fait, qu'on ne fait en général que mentionner, je ne vois que deux possibilités: l'une étant une inspiration donnée par un monument sinon à plan central, du moins à coupole où une telle alternance est normale; l'autre m'a été indiquée par M. Mainstone, que je remercie pour sa suggestion: c'est le souci de renforcer une colonnade par quelques points d'appui, indication qu'on aurait reconnu la fragilité relative d'un long alignement de colonnes.

THE MILITARIZATION OF THE BETRAYAL AND ITS EXAMPLES IN THE PAINTED CHURCHES OF CYPRUS

ANDREAS STYLIANOU - JUDITH A. STYLIANOU

According to the Synoptic Gospels (Matt. 26:47-56, Mark 14:43-52, Luke 22:47-53), Judas was accompanied by "the multitude - ὄχλος - from the chief priests and the scribes and the elders of the people", carrying "swords and staves - μετὰ μαχερῶν καὶ ξύλων". Luke adds that the "chief priests and the captains - στρατηγοί - of the temple and the elders" were also present at the taking of Christ, as he rebukes them for coming at him as against a thief. For the "multitude - ὄχλος -" of the Synoptics, John (18:3) uses the word "σπεῖρα", which is translated into "a band of men" in the English "Authorized Version of the Bible"; they were accompanied by the "officers - ὑπηρέτας - from the chief priests and Pharisees", carrying "lanterns and torches and weapons". When he comes to the actual taking of Jesus, he adds a "χιλίαρχος" — translated into "captain" — as the leader of the "σπεῖρα". Matthew (27:27) and Mark (15:16) use the word σπεῖρα in connection with troops after Jesus was delivered to Pilate[1]. Here the "Authorized Version of the Bible" translates the word as "a band of soldiers" for Matthew's entry and just as "a band" for that of Mark, although in both cases it is connected with the word "soldiers - στρατιῶται", appearing for the first time. John (19:2) also uses the word "soldiers" after Christ was delivered to Pilate. Luke (23:11) mentions "men of war" after Christ was delivered to Herod: "σὺν τοῖς στρατεύμασιν αὐτοῦ".

In the above context, the presence of Roman soldiers at the actual taking of Christ is not clear. A "σπεῖρα" need not be a military one. But John's "χιλίαρχος" is a leader of a military contingent of a thousand soldiers and therefor the "σπεῖρα" at the taking of Christ should be seen as a military band. In support of this we have a passage in Matthew (27:62-66) which states that when the chief priests and the Pharisees went to Pilate asking him to command that the sepulchre be made safe against the stealing of the body of Christ by his disciples, they received the answer: "Ye have a watch — ἔχετε κουστωδίαν — go your way, make it as sure as ye can"[2]. In Roman times the custody of the Temple — the base of the operations during the night of the Betrayal — was in the hands of the High Priest assisted by the priests officiating in rota[3]. These may be the "ἀρχιερεῖς καὶ στρατηγοὶ τοῦ ἱεροῦ", mentioned by Luke. As far as we know there is no historical information about a permanent Roman Temple guard. How can we then reconcile the contradictory information? A circumstantial statement by the Jewish historian Josephus, concerning a military episode at the Temple during the

[1] J. C. Stobart, *The Grandeur that Was Rome*, London 1912, ed. 1925, 207, mentions that the auxiliary troops under Pilate were nearly all of Jewish birth.

[2] According to the apocryphal Gospel of St. Peter, "Pilate gave them Petronius the centurion with soldiers to watch the sepulchre". See M. R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924, repr. 1945, 92.

[3] F. L. Cross (ed.), *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, 1957, entry *Temple, the.*

time of Cumanus, sheds light on the presence of a "κουστωδία" at the temple during the Passover, which makes the assistance of Roman troops at the taking of Christ feasible: "for when the multitude were come together to Jerusalem to the feast of unleavened bread, and a Roman cohort stood over the cloisters of the Temple (for they *always* were armed and kept guard at the festivals to prevent any innovation which the multitude thus gathered together might make), one of the soldiers"[4], etc.

The relevant passages of the Gospels reflect the confusion that existed during the fateful night of the Betrayal, when, according to Matthew and Mark, all the disciples of Jesus forsook him and fled. John (18:7-9) justifies this by stating that Jesus asked the assailants to let the disciples go, as he was the one they were looking for.

The Betrayal was a very popular theme in Christian art from the very beginning and the confusion noted in the Gospels is reflected in its development, in the East and in the West, with mutual influences at various stages[5]. The developed scene evolves around the kiss of Judas, with a supplementary scene of the Peter-Malchus incident. The degree of militarization of the assailants varies according to place and time. The Byzantines were more conservative in this respect, until the end of the middle-Byzantine period. In two wall-paintings of the subject in the cave-churches of Cappadocia of *c.* 900, the assailants are styled by inscriptions as Ἰουδαῖοι[6]; they wear short tunics and pantaloons and hold knives, spears, pole-axes and flails, which satisfy the opening statements of all the Gospels, including John's addition of "weapons", and appear in most of the later Byzantine representations of the theme.

In the "Khludov" Psalter (ninth century, renovated in the fourteenth-fifteenth century), one of the three figures in the taking of Christ is depicted with a round shield hanging on his back and a sword at his side; he has no helmet[7]. In the mosaic representation of the theme in the church of Nea Moni on Chios (middle eleventh century), Malchus holds a pole-axe and an oval shield which justify Peter to cut his ear[8]. These are timid exceptions (there may be others) of additional military gear in the hands of the assailants in the Byzantine representations of the theme. In several representations, however, the leader of the assailants is differentiated by his apparel and is usually styled by the Byzantinologists as the "λοχαγός", following the sentimental description of the scene in the church of the Apostles at Constantinople, by Nicolaos Messarites.

The tendency towards the militarization of the scene in the West is bolder. For example, in the "Stuttgart Psalter" (820-830) the two figures attending the Betrayal are definitely soldiers in battle-gear including helmets[9]. In a painting of the subject on a painted cross, dated 1138, the few Jews are supported by a contingent of rigid troops holding spears and wearing armour including conical helmets[10].

After the temporary occupation of the Byzantine Empire by the Crusaders in 1204, we find that many representations of the Betrayal develop into a full scale military operation with the assailants for the taking of Christ dominated by troops in full armour and fighting gear. We believe that this

[4] W. Whiston, *The Works of Flavius Josephus*, London (n.d.), 604.

[5] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe-XVIe siècles*, Paris 1916, repr. 1960, 326ff.; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 2, London 1972 (hereinafter cited as *Iconography*), 51ff., figs. 159-182.

[6] M. Restle, *Byzantine Wall-painting in Asia Minor*, Recklinghausen 1967, vol. II, Göreme, chapel 29, "Kiliçlar Kilise", fig. 271, vol. III, Göreme, chapel 15a, fig. 554.

[7] Schiller, *Iconography*, fig. 162.

[8] D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, II, Athens 1985, fig. 102.

[9] Schiller, *Iconography*, fig. 164.

[10] *Ibid.*, fig. 172, detail from a *Croce dipinta* by Guglielmo Sarzana.

militarization of the theme in the East is a byproduct of the Crusades and the establishment of the Latin Kingdoms in the Byzantine area. This thirteenth-century development may reflect political as well as iconographical implications. Was there an equation of the Roman soldiers of the Betrayal of Christ with the Crusader soldiers of the betrayal of Byzantium in the mind of at least some of the pioneer Byzantine painters? Two of the Cypriot examples point to this effect.

Before we discuss the Cypriot examples we may be allowed to mention some of the early examples of the extensively militarized version of the theme outside the island, selected from the publications of various authors. They will help us to establish our new approach to the theme in combination with the many militarized versions in Cyprus.

The earliest step we can trace in this direction, in monumental painting, is in the trapeza of the monastery of St. John the Theologian in Patmos[11]. The assailants are divided into two groups on either side of the protagonists. Judas embraces Christ from the left (spectator), followed by an "ὑπηρέτης" with the elders and Pharisees.

A contingent of soldiers in chain mail and conical or rounded helmets of various colours arrive from the right (second plain), suggesting the "χιλίαρχος" with the "σπεῖρα", as mentioned by John. Some are in strict profile and all have strong, rounded jaws. The "χιλίαρχος" is differentiated with a white helmet, white hose and boots and a sword hanging from his waist. He is depicted in a rushing posture, seizing Christ with both hands. The white parts of his gear point to a transitional period.

The Peter-Malchus incident is depicted in a cave-looking recess on the left and shows Peter kneeling on the prostrate youth. In a similar inset on the right (below the arriving soldiers), we have the departing apostles. The main point of interest to us is the armour of the soldiers, which is an advanced development compared with the same subject in the Enkleistra of St. Neophytos in Cyprus, which we shall present below.

Orlandos dates the group of paintings that go with the Betrayal to the first decades of the thirteenth century and attributes them to refugee artists from Constantinople, after its occupation by the Latins in 1204 (*op.cit.* (n. 11), 199, 270, 271). Kollias (see n. 11), dates them to *c.* 1200, agreeing with an earlier suggestion by M. Chatzidakis. As they all accept a Constantinopolitan origin for the quality of the paintings and if our new approach concerning the militarization of the theme is correct, then the suggestion by Orlandos may be nearer to the truth.

In an illuminated MS of the four Gospels, originally in Kalavryta in the Peloponnese and now in the University Library of Tübingen, Germany[12], we have an outstanding thirteenth-century example of an almost complete militarization of the theme. Two contingents of troops in coat of mail and conical helmets, holding swords, spears and other pole-weapons, arrive in tight formations from either side of the protagonists. The left hand group is led by a Jewish elder[13]. An echo of this militarization of the theme is reflected in a Coptic MS of the four Gospels of the same century[14]. Here, the bare-footed Jewish civilians, in long garments, hold round and pear-shaped shields and brandish swords and staves.

[11] Α. Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονική καί αἱ βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Athens 1970, pls. 73-74; Α. Δ. Κομίνης (γενική ἐποπτεία), *Οἱ θησαυροί τῆς μονῆς Πάτμου* (διάφοροι συγγραφεῖς, Τοιχογραφίες, ὑπό Η.Ε. Κόλλια), Athens 1988, fig. 35. This illustration includes the contingent of soldiers and the departing apostles which are missing from the publication by Orlandos.

[12] Previously at Berlin, Preuss. Staatsbibliothek, Cod. Gr. Quart. 66. See *Byzantine Art, A European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Athens 1964, entry 323.

[13] G. Millet, *op.cit.* (n. 5), fig. 347.

[14] Bibliothèque Nationale, Copte 13; G. Millet, *op.cit.*, fig. 340.

We shall close our examples from outside Cyprus with a wall-painting, dated 1401, in the chapel of St. George at Artos, a deserted village at the west end of the district of Rethymnon, in the sister island of Crete, then under the Venetians (since 1204). The theme is extensively militarized[15]. The tall soldiers wear Western armour, conical helmets variously coloured blue, red and yellow, and hold a great variety of spears. They form a circle around the protagonists. The Jews are reduced to four. Judas approaches from the left (spectator), Christ is *en face* with his right hand blessing and the Peter-Malchus incident is in the right hand corner, in a miniature form. Behind Judas there is a young ὑπηρέτης with his right hand menacingly raised; next to him stands an elderly Jew with a hood. On the opposite side a hooded elder seizes Christ by the left arm; the fourth Jew appears from behind him. The style of the painting is characterized as "metropolitan".

The introduction of the militarized version of the theme into monumental painting was widely spread and transmitted into the late-Byzantine and post-Byzantine world and its environs, in a variety of interpretations.

The Cyprus examples

Fourteen wall-paintings of the Betrayal have been recorded in the painted churches of Cyprus[16]. There must be more waiting to be recorded and probably some to be discovered. In this short paper we shall dwell on the evolutionary, unusual and even unique details in these Cyprus specimens of the subject. We note that they fall within the Latin occupation of the island (its conquest by Richard Cœur de Lion and the ensued Lusignan kingdom, 1191-1489, Venetian rule, 1489-1571), excepting a fragment with the Peter-Malchus incident in the church of St. Anthony at Kellia, which may be earlier.

In this context, our earliest surviving specimen for discussion is in the naos section of the Enkleistra of St. Neophytos[17], near the village of Tala in the district of Paphos. The cycle of paintings to which the Betrayal belongs is dated by an inscription to the year 1196[18]. The unknown painter appears to have been well acquainted with the art of decorating cave-churches. The style of his paintings is severely monastic, reminiscent of Cappadocian interpretation.

The scene of the Betrayal is part of a special cycle of eleven scenes numbered with Greek numerals (A′-IA′): the Last Supper, the Washing of the Feet, the Agony in the Garden, the Betrayal, Pilate Washing his Hands, the *Via Crucis*, the Crucifixion, the Deposition, the Burial, the Anastasis and "All Hail"[19] (Matt. 28:9). This numbering of the Passion cycle is unique in the known surviving paintings of the Byzantine world (as far as we know) and its source not directly traceable. The

[15] N. B. Δρανδάκης, Ὁ εἰς Ἀρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, *ΚρητΧρον* ΙΑ′ (1957), 115, pl. Η′.

[16] A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985 (hereinafter cited as *The Painted Churches*).

[17] C. Mango and E. J. W. Hawkins, The hermitage of St. Neophytos and its wall paintings, *DOP* 20 (1966).

[18] The inscription was renewed during the redecoration of the upper south-west corner of the cave in 1503, after a collapse of the original wall-paintings in this section. Some scholars dispute the date of 1196 recorded in the renewed inscription. Mango and Hawkins, *op.cit.*, suggest a date *c.* 1200, or even early thirteenth century. A. Papageorgiou prefers the early thirteenth century. See Ἀ. Παπαγεωργίου, Ἰδιάζουσαι βυζαντιναί τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος ἐν Κύπρῳ, *Πρακτικά Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (1969)*, Nicosia 1972. We have no reason to dispute the date of 1196. See A. and J. Stylianou, Some problems concerning the Enkleistra of St. Neophytos and its wall-paintings, *ΚυπρΣπουδ* 26 (1962); see also Stylianou, *The Painted Churches*.

[19] The first two belong to the redecoration of 1503. The post-Byzantine painter evidently was not aware of the numbering of the scenes and so he did not use it.

themes depicted summarize the extracts from the Gospels read between Maundy Thursday and Holy Saturday.

The Betrayal is depicted against a gorge between two stylized, rounded hills, the latter framing the two groups of the assailants on either side of the protagonists who are depicted in the centre against the blue sky (Pl. 318). Christ is depicted facing the spectator with a rope already thrown round his shoulders, which reflects the Gospel of St. John (18:12-13) and is not usually portrayed[20]. Judas embraces him from the right (spectator)[21]. The Peter-Malchus incident is placed in the left hand bottom corner and is framed by a smaller hillock, which makes it look like an inset and neutralizes its smaller scale; they are in running postures. Their setting reminds us of the Betrayal in the refectory of the monastery of St. John at Patmos (already mentioned) where the incident is shown in a cave with Peter kneeling over the prostrate Malchus, reflecting the later date of the painting. In our painting Christ stretches his blessing hand towards Peter who responds by turning his head to look at him.

The assailants display knives, a sword, a flail, spears, pole-axes and torches. The figure who carries the sword and the flail is standing behind Judas and wears a short tunic, a cloak, Eastern type of hose (ἀναξυρίδες) and white boots. The figure next to him pulls the rope of Christ.

So far, we are within existing middle-Byzantine developments. Additionally, however, we now find that all the assailants, but one, are wearing military head-gear consisting of a chain mail hood with nape protection, supplemented either with a conical plate helmet[22] or with a metal frame. The plate helmets are either brown or red and the chain mail hoods (when they are supplemented with only a frame) display grey, ochre or red background. The exception without the military helmet is a youth leading the left hand group of the assailants; he holds a knife and raises his right hand against Christ, a posture reflected in the wall-painting in the church of St. George at Artos (see above). In some cases a similar young figure lays his hands on Christ and is occasionally identified as Malchus and Peter cuts his ear in this position (Millet, *op.cit.* (n. 5), figs. 341-345).

Most of the left hand group of the militarized assailants are in strict profile and many of them have beards and moustaches differentiated in length, shape and colour, some suggesting Jewish characters. The right hand group are all beardless and in profile. They all have round, fat faces with strong jaws, betraying Western prototypes. We point out that none of them wear body armour. This militarization of the assailants is a new development in the sphere of Byzantine art which points to Crusader influence and marks a transition towards their further militarization with the addition of full armour in many later representations of the theme, as we have already pointed out in the introduction of this article.

Although the militarization of the assailants appears in Western representations much earlier, as we have already noted, its sudden appearance in a Byzantine scheme of decoration at the beginning of the Crusader rule of the island may be considered as having specific political implications. This

[20] At "Elmali kilise" in Cappadocia, with paintings dated *c.* 1190/1200, we meet a separate scene depicting Christ being led away with a rope round his neck. See M. Restle, *op.cit.*, II, fig. 182. The beginning of the inscription reads: καὶ δήσαντες αὐτόν..., which reflects Matthew 27:1-2 (Mark 15:1 is similar), although Christ already bears the wreath which is a later development.

[21] The direction from which Judas approaches Christ is no longer accepted as an iconographical point for classification. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-London 1987 (hereinafter cited as *The Mosaics of San Marco*), I, chapter 16, n. 11.

[22] J. F. Haldon, Some aspects of Byzantine military technology from the sixth to the tenth centuries, *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1975), 26.

suggestion is further supported by an unusual sub-title to our painting: "ἐκύκλωσάν με κύνες πολλοί, ταῦροι πίονες περιέσχον με - many dogs have compassed me, fat bulls have beset me round". This is a combination of extracts from paragraphs 17 and 13 of psalm 21 (22)[23] and was here inserted probably under the direction of the recluse Neophytos himself. It reminds us of a special but little known marginal illumination in the "Khludov" psalter depicted below the verse: "Ὅτι ἐκύκλωσάν με κύνες πολλοί, συναγωγὴ πονηρευομένων περιέσχον με - For dogs have compassed me: the assembly of the wicked have inclosed me". The illustration shows Christ surrounded by dog-headed figures, some of them brandishing knives and stretching their hands to seize him[24]. A vertical title (faded) describes them as: ΕΒΡΙΔΙΟΙ *(sic)* ΟΙ ΛΕΓΟΜΕΝΟΙ ΚΥΝΕΣ, i.e. "Jews who are called dogs". Bearing in mind the folk-monastic character of the miniatures we presume that the recluse Neophytos would have known the tradition. But the accusation was here transferred to the specially militarized assailants of Christ in the Betrayal, historically speaking, the Roman soldiers. However, we believe that they are here identified with the Crusaders. This suggestion is further supported by the caustic remarks of St. Neophytos about their conquest of the island and their failure to reclaim Jerusalem, contained in a letter to a friend who fled to Constantinople. We shall quote enough of the letter to support our view: "The sovereigns of Germany and England, and nearly every nation are moved, I say, on behalf of Jerusalem and have done nothing. For Providence was not well pleased to thrust out dogs and bring wolves in their room... But the English king, the wretch, landed in Cyprus and found a nursing mother: had it not been so, he too perchance would have suffered the fate of the German... The wicked wretch achieved nought against his fellow wretch Saladin, but achieved this only, that he sold our country to the Latins for two hundred thousand pounds of gold"[25]. The accusation against the Crusaders for a betrayal is clear and strong.

Although the monastic branch of Byzantine art was already established in the island, we believe that in this case we have a refugee artist from the Holy Land who found a willing employer in the person of the earnest recluse Neophytos, a passionate lover of Jerusalem and the Holy Places. His Enkleistra was dedicated to the Holy Cross.

For our next example of the subject in Cyprus we move to the well-known Byzantine church of Panagia Phorbiotissa of Asinou, near Nikitari, with several series of paintings dating from the early twelfth to the seventeenth centuries[26]. The Betrayal belongs to a redecoration of the central bay of the naos, variously dated between 1333 and the second half of the fifteenth century. Stylistically and iconographically they fall within the provincial revivals of the fourteenth and fifteenth centuries, drawing material from earlier prototypes enriched with up-to-date details infiltrating into the island from the late Byzantine world as well as from the West, which, in certain cases, lead to hybrid solutions and degeneration; hence the difficulty for their dating. A date in the third quarter of the fourteenth century is perhaps nearer to the truth.

The Betrayal was a new-comer into the Christological cycle of the church (Pl. 319). Judas embraces Christ from the right (spectator). His features and his long hair are not Byzantine. He has a

[23] Psalm 21 is read on Good Friday: Τῇ ἁγίᾳ καὶ Μεγάλῃ Παρασκευῇ, Ἀκολουθία τῶν Μεγάλων Ὡρῶν, Ὥρα Πρώτη. (The information was kindly provided by the Archimandrite Chariton of the monastery of St. Neophytos).

[24] M. V. Shchepkina, *Miniatyuri Khludovski Psaltiri, Grecheski illyustrirovani kodeks IX veka*, Moskva "Iskusstvo" 1977, fol. 19v.

[25] C. D. Cobham, *Excerpta Cypria*, Cambridge 1908, "Neophytus", 9-13. The letter was written in 1196 (or 1197).

[26] Bishop of Gibraltar, V. Seymer, W. H. Buckler and Mrs Buckler, The church of Asinou, Cyprus, and its frescoes, *Archaeologia* LXXXIII (1934); Γ. Ἀ. Σωτηρίου, *Τά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Athens 1935; D. C. Winfield, *Asinou* (a guide), Antiquities department, Nicosia 1969.

grey halo to which we shall return later. The assailants now are completely militarized. There are no civilians or priests present, excepting Malchus with Peter cutting his right ear, depicted in a miniature form in the right hand corner. The troops, with spiky weapons and torches, stand in symmetrical groups on either side of the protagonists. They are rigid and impassive. Their clean-shaven faces are in strict profile showing rounded jaws and pointed chins, reminiscent of certain figures in the Betrayal in the church of San Marco in Venice[27]. Their short chitons reach to above their knees. The differentiated patterns of their hip-length armour (*clibanion*) appear to have been gleaned from earlier Byzantine sources[28]. Only the leader of the right hand group is differentiated with chain mail (*lorikion*), and a round shield hanging in profile from his left arm (Pl. 319b), as found on soldiers in Byzantine paintings based on classical prototypes. In his right hand he holds a Western type of mace. The leader of the opposite group also holds a similar mace. From the back of their red and grey spiky helmets hangs a flexible nape-guard (a common accessory to the Byzantine and Western military head-gear, differentiated in shape and material). Christ extends his blessing hand towards the Peter-Malchus incident, although his gaze is fixed on the soldiers. The artist produced an unusual, hybrid composition of the theme. There is a complete differentiation from the theme in the middle-Byzantine Gospels, Psalters and monumental paintings. The absence of the civilians is striking.

The rare motif of the grey halo of Judas appears as early as the second half of the twelfth century and in *c.* 1200/10 in two cave-chapels in Cappadocia[29]. We shall either have to accept the motif as a survival from the earlier connections of Cyprus with Cappadocia, or as a new introduction from the monastic centres of Apulia and Calabria of south Italy, where the detail in question has also been recorded (loosely in a lecture). On the other hand, we cannot preclude its introduction through Western sketches of the Betrayal (with no colour), depicting Judas with a nimbus[30], which, in a final painting, would be painted in the colour of the artist's discretion. A replica of the Asinou painting was repeated in the domed church of the Holy Cross at Pelendri, by the same artist (only an upper section of the painting survives). Here, the halo of Judas is painted ochre (for gold). In this context, we might be allowed to introduce an Italo-Byzantine portable icon of the theme (more Italian than Byzantine) on the wood-carved templon of the middle sixteenth century, in the church of Panagia Katholiki at Pelendri (Cyprus), in which Judas is provided with a black nimbus (Pl. 320). He has a beard which stresses the Western character of the prototype. The acanthus decoration of the helmets and the spiral leafy decoration of the cuirass of the soldiers point to the Italian renaissance. There are only three Jewish faces appearing in the back. The Latin inscription on the red shield of one of the soldiers (extreme right) defies our interpretation.

Back to our wall-paintings we find our next example in the domed church of St. Heracleidios which is part of a complex of church buildings forming the katholikon of the monastery of St. John Lampadistis at Kalopanayiotis[31]. The Betrayal belongs to a partial redecoration of the domed church in *c.* 1400[32]. It comprises a Christological cycle of thirty-one scenes with stress on the Passion of

[27] Demus, *The Mosaics of San Marco*, colour pl. 66-7.

[28] J. F. Haldon, *op.cit.*, 27; I. Heath, A. Mcbride, *Byzantine Armies, 886-1118*, London 1979, ill. on p. 31.

[29] M. Restle, *op.cit.* (n. 6), II, Göreme, chapel 22, "Çarikli Kilise", fig. 207; chapel 23, "Karanlik kilise", fig. 236. The illustrations are in black and white and the colour of the haloes is not recorded. The colour of the halo of Judas in the "Karanlik kilise" is grey, judging by a colour illustration of the theme published in: J. Milton and others, *The Rise and Fall of Empires*, London 1980, ill. on p. 52 (wrongly described as Christ and his Apostles).

[30] Schiller, *Iconography*, fig. 168.

[31] Γ. Α. Σωτηρίου, *op.cit.*, fig. 17.

[32] Stylianou, *The Painted Churches.*

Christ. There are some double scenes drawn from different Gospels. These paintings also fall within the provincial developments of the Palaeologan period, here imbued with Western iconographical elements, especially the soldiers and their panoply in the many dramatic scenes of the Passion cycle. The hybrid works of the Crusader kingdom of Jerusalem may be responsible for these Western influences.

The composition of the Betrayal is here dominated by a multitude of soldiers with very few Jews confined to the foreground, including a conspicuous bearded elder with a black hood talking to an army officer, at the end of the right hand group (Pls. 321-322). The armour of the soldiers appears to be of Western character, dominated by the "bascinet" with the "camail" or "curtain mail", i.e., a slightly pointed helmet with a piece of mail attached to its bottom rim and spread out over the shoulders, overlapping the cuirass as an additional protection of this upper part of the body, a development of the fourteenth century[33]. One of the "bascinets" — in the background of the left hand group — bears a white plume. At the end of the shoulders they have a decorative, tasselled epaulet, certainly of a Western character; to two of these epaulets we shall return later.

Judas embraces Christ from the right (spectator). The Peter-Malchus incident is in the left hand corner, but Christ ignores it as he is facing the other way. Peter has no halo. A young civilian in ochre tunic and red hose and shoes, pushes Judas from behind with no apparent reason except producing a dramatic scuffle.

Several spears and two flaming torches rise above the heads of the soldiers in the background. From one of the spears (extreme right) flies a white pennon with a red crescent. The composition is set against a landscape composed of sections of the walls of Jerusalem appearing between three outcrops of rocky hills, in late-Byzantine fashion.

We return to the detail of the epaulets. On the showing epaulet of the soldier who siezes Christ (Pl. 322a) and on that of the soldier who talks to the Jewish elder (Pl. 322b) is painted the sign of the cross which obviously defines them as Crusader knights and thus brands them as traitors in a more direct way than in the late-twelfth-century Betrayal in the Enkleistra of St. Neophytos. That the Roman soldiers of the time of Christ are here equated with the Latin soldiers of the Crusading and post-Crusading periods there is no doubt. Cyprus was still under the descendants of the Crusaders. We point out that this anachronistic detail does not appear on any of the soldiers in the many other scenes of the Passion cycle of this series of paintings. Why only in the Betrayal? Does it reflect the feelings of the painter or was it added in collaboration with the donors of the redecoration? To answer these questions we must open a parenthesis: Other circumstantial evidence leads us to the conclusion that the monastery of St. John Lampadistis came under Popish domination after the Latin occupation of the island and the subjection of the Orthodox Church of Cyprus to the Catholic Church. In a Crucifixion of the thirteenth century the Good Centurion holds a shield blazoned with the lion rampant of the Lusignans. Two Orthodox priests depicted as donors of the fifteenth-century decoration of the narthex bear the Catholic tonsure and in their supplicatory inscription they admit allegiance to the Pope under the rules of the subjection of their Church. The Crusader coat of arms on the shoulders of the soldiers in the Betrayal should be seen as the other side of the coin.

For our next step of the development of the theme in Cyprus we visit the wood-roofed small church of the Archangel Michael at Pedoulas. It retains most of its paintings dated by a dedicatory inscription to the year 1474. In a second supplicatory inscription the artist tells up that he is the

[33] A. Ch. Fox-Davies, *The Art of Heraldry*, London 1904, ed. 1986, 242 with relevant drawings. The "camail" is also called "aventail" by later authors. See F. A. Greenhill, *Incised Effigial Slabs*, London 1976, 141, pl. 54b.

humble painter Menas from Myrianthousa. It has been observed that his paintings reflect "Macedonian" prototypes[34] with minor iconographic Western influences, especially in the scene of the Betrayal which follows local developments.

Menas returns to the complete militarization of the assailants as in the Asinou specimen, but with more action in the postures of the soldiers who are also completely differentiated in type and apparel (Pl. 323). There is a strictly symmetrical arrangement. Their faces are in three-quarter profile and their helmets are of a stylized fanciful character reminiscent of those worn by the soldiers in the scene in which Herod orders the Massacre of the Innocents in the church of St. Saviour in Chora[35]. The blowing of horns by the lateral soldiers looks a pointless innovation. Their armour appears to be of padded jerkins reaching to above their knees, where they are viewed from below. This projection of the human body from a view-point other than normal has been described as a Byzantine introduction during the Palaeologan period[36]. Their hose and boots reflect earlier Byzantine illuminations[37]. Judas embraces Christ from the right (spectator), but the latter ignores him and turns his head to face the soldier who seizes him from behind. The miniature of the Peter-Malchus incident is in the left hand corner. Peter turns his head to look at Christ. If Christ's turn of the head was meant for Peter, the artist was not successful.

Very pointed daggers, sheathed swords, two tiny pear-shaped shields and one round one, some well-tended, false-looking moustaches and beards complete the hybrid composition. The spears, pole-axes and torches rising above their heads in the background are held by nobody. They look like another remnant of the Byzantine past. The village artist likes playing with his colours in the whole of his repertory. In this colourful composition he differentiates four of the leading soldiers (two on either side of the protagonists) with red head-gear. We have met this meaningless discrepancy before. The posture of Christ's legs is confused. His lifted right knee does not conform with the position of his right foot on the ground. How much the village artist contributed to the composition of his theme we cannot tell. It looks more like a tableau of a stage production. Here we would like to mention that Cyprus had its own Passion play as early as the thirteenth century[38].

We now move to the wood-roofed monastic church of the Holy Cross of Agiasmati, near Platanistasa, for our next painting on the subject under study. The church retains a complete series of paintings of 1494, signed by the painter Philip Goul, a Greek-speaking Genoese, evidently of the Orthodox faith, whose ancestors came from Syria and settled in Cyprus after the final dissolution of the Latin kingdom of Jerusalem.

His rich and well informed post-Byzantine programme is basically Palaeologan with inclination towards the "Macedonian" school, enriched with Western architectural backgrounds and certain figures and details borrowed from Western prototypes with the intention of new creations within the Byzantine boundaries. He is careful not to introduce Western dogmatic details. His best results are in the individual saints. There are weaknesses in his compositions as in those of his contemporaries.

Contrary to what we have seen so far, his painting of the Betrayal is dominated by the "multitude" (Pl. 324a). Evidently his composition is based on the Gospel of St. Mark as we shall presently

[34] Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωσιν*, Athens 1957, 62.

[35] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, II, New York 1966, pl. 107-8.

[36] O. Demus, The style of the Kariye Djami and its place in the Palaeologan art (pp. 109-160), in P. A. Underwood (ed.), *The Kariye Djami, Four Studies in the Art of the Kariye Djami*, Princeton 1975, 117 and pl. 62.

[37] As in most of the cavalry scenes in the eleventh-century Menologion, Monastery of Esphigmenou, cod. 14. See S. M. Pelekanides - P. C. Christou - Ch. Tsioumis - S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, 2, Athens 1975.

[38] A. C. Mahr, *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947.

see. Judas approaches Christ from the left (spectator) for the first time among the Cyprus examples we have examined so far. The Peter-Malchus incident is on the right, behind Christ. Christ turns his head and gazes into space. Peter does not turn his head to look at him. There is a disconnection between them as at Kalopanayiotis and Pedoulas. But Mark does not mention Peter by name nor his admonition by Christ.

In the left hand group of the assailants there is a Jewish elder with his back to the spectator, obviously borrowed from Western prototypes. Christ is seized by two youths. In the back, a youth holds a large horn-shaped torch and further up another one blows a horn towards the sky!

The most important new introduction into the iconography of the subject in the Cyprus examples, however, is a haloed youth wearing only a loin-cloth, who steps into the scene gazing towards the spectator (right hand side). Obviously here we have young Mark himself who was an eye-witness of the Betrayal according to his graphic account: "And they all forsook him, and fled. And there followed him a certain young man, having a linen cloth cast about his naked body (περιβεβλημένος σινδόνα ἐπὶ γυμνοῦ); and the young men laid hold on him: And he left the linen cloth and fled from them naked" (14:50-52). Although it has been observed that in some Byzantine representations of the Betrayal we have a fleeing disciple representing this passage in Mark[39], we have not been able to trace any example in which the figure is depicted naked, or with a loin-cloth, either in the Byzantine world or in the West[40]. It appears that the figure was borrowed from a Western prototype where he was probably depicted with his hands behind his back, which is not a Byzantine posture. Philip's poor rendering of the right arm (the only one showing) makes it look maimed[41].

In spite of the above, Philip cannot escape from the militarized version of the Betrayal. In the right hand group he has inserted three heads of soldiers with helmets decorated with leafy curling projections, which were either adapted from Italian versions as we have seen them in the portable icon from Pelendri mentioned above, or from earlier hybrid works of the school of Acre, like the middle-thirteenth-century illuminated Old Testament Bible (now in the Bibliothèque de l'Arsenal, Paris)[42]. With the few spears rising in the background there are two lateral curved projections which look like crooks of shepherds, especially the right hand side one. This innovation appears to be a development from the curved projections of the helmets of soldiers in the prototype, here eliminated.

A year later, Philip Goul painted a completely different composition of the Betrayal in the small, wood-roofed church of St. Mamas at Louvaras. He now reverts to the extensively militarized version of the subject, with the balance of the assailants reversed (Pl. 324b). Two elders of the people peep on to the scene from the back (right) and a youth is holding a lantern (left, foreground). The soldiers wear conical helmets, short tunics and boots. Apparently the soldiers in the prototype wore armour which Philip eliminated. This is betrayed by the "camail" — "aventail" — appearing on some of the soldiers; on the young soldier who pulls Christ's himation (left), this has been turned into a decorative border round the neck of his tunic. There is violence in the postures of the two young soldiers attacking from the right, one of them hiding behind a large, round shield. Christ here faces the

[39] Demus, *The Mosaics of San Marco*, 198.

[40] In the Betrayal depicted in the Gospels of Heinrich III, 1043-6, a youth leaves a linen cloth in the hands of his assailants, but he is dressed. Schiller, *Iconography*, fig. 170.

[41] A strange passage in St. Mark's synaxarion implies that his face looked maimed owing to his long and straight nose: ρὶς ἐπ' εὐθείας ἠγμένη μακρότερον καὶ οὐ διὰ σιμότητα ἠκροτηριασμένην καὶ κολοβὴν ὥσπερ τὴν ὄψιν προφαίνουσα. Σ. Εὐστρατιάδου, *Ἁγιολόγιον τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας*, Ἀποστολική Διακονία τῆς Ἑλλάδος.

[42] H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957.

spectator and Judas embraces him from behind (right). The Peter-Malchus incident is by their feet. Peter has no halo.

The last two completely differentiated versions of the Betrayal, created by the same artist working from various models at his disposal, are very interesting and instructive to the historian of Byzantine art. This radical differentiation extends to other subjects in the two churches.

The militarized types of the Betrayal appear to have been the most popular in Cyprus. Philip's militarized version was copied by the local painter Symeon Axenti for the two churches he painted in the village of Galata, namely St. Sozomenos, signed and dated 1513, and Panagia Theotokos-(Archangel), signed and dated 1514 (Pl. 325). The unknown painter of the church of the Saviour at Palaeochorio also used the same composition a little later in the same decade. There are minor variations in these copies, but the over all characteristics of the compositions are the same. Some of the helmets bear the acanthus decoration as on the sixteenth-century portable icon we mentioned above, which betrays Italian prototypes circulating during the Venetian period.

In the early-Byzantine five-domed church of St. Paraskevi at Yeroskipos we find another Betrayal in a series of paintings of the end of the fifteenth century, here imbued with Italian-Venetian influence. Here we have the second example in Cyprus with Judas approaching from the left (spectator)[43]. The Peter-Malchus incident is in the right hand corner. Peter (no halo) turns his head to look at Christ who responds by turning his head with an oblique glance towards him.

The assailants are composed of four soldiers and three Jews mingled together. They hold torches, lanterns and swords but there are no spears. The soldiers wear padded jerkins and helmets with cloth neck-protections. A young soldier, behind Judas, dramatically draws a sword; he has no helmet. Another young soldier, with his back towards the spectator and his face in profile, clutches Christ by the left arm and raises a sword in a dramatic posture. Such executioners are usually seen as Western infiltrations into post-Byzantine art. But if we divest this last soldier of his padded jerkin and helmet we have almost a replica of the youth who arrests Christ in the same scene in the church of the Protaton on Mount Athos[44].

In the small domed church of St. Mavra at Kilani we meet a rustic late-fifteenth-century version of the theme. Judas embraces Christ from the right. For lack of space the Peter-Malchus incident is eliminated and the assailants are reduced to four soldiers and three Jews. The armour of the soldiers is reduced to the helmets, two of them peculiarly polygonal. A Jewish figure with a hood is provided with a triangular Western type of shield and a spear (Pl. 326). A youth with a lantern follows. Short spears and pole-axes rise above their heads. The rustic painter (probably a monk) covers the theme in a simple but interesting manner.

Finally, we must mention the Betrayal in the wood-roofed chapel of the Archangel Michael at Vizakia, with its extremely naive paintings of the end of the Venetian rule of the island[45]. The rustic artist produced an expressive militarized version of his own, dominated by a formidable army of dwarfish soldiers with harsh features, wearing pointed helmets, short tunics, spotted hose and shallow shoes; they clutch sheathed Venetian swords hanging from their belts. A cluster of spears appear above their heads in the background. They approach from the right led by Judas who is embracing Christ at the left end of the composition. One soldier with a torch stands behind Christ. The Peter-

[43] Stylianou, *The Painted Churches*, fig. 235.

[44] R. Byron - D. T. Rice, *The Birth of Western Painting*, London 1930, pl. 47.

[45] A. Stylianou, The painted chapel of the Archangel Michael, Vizakia, Cyprus, *ΔΧΑΕ*, Δ', Ι' (1980-1981), 95-102, pls. 13-16.

Malchus incident is almost in the centre of the foreground. Peter has no halo. Malchus has a small beard which points to Western prototypes used by the simple painter.

In conclusion we might say that Cyprus leads the way in the field of militarization of the Betrayal in the Byzantine world, as a byproduct of the third and fourth Crusades. After the initial introduction of the theme in the Enkleistra of the recluse Neophytos, the subject in the painted churches of Cyprus remains predominantly militarized to the end, with versatile iconographical developments. The soldiers are always provided with armour, or the remnants of it in degenerated specimens.

Outside Cyprus, Dionysios of Fourna sees nothing but soldiers in his prescription for the Betrayal, including Malchus (without naming him): "A garden, with Judas in the midst of it, embracing Christ and kissing him; Behind Judas is Peter kneeling on a young soldier and cutting off his ear with a knife. Soldiers surround Christ, some with drawn swords, others with lances, others with torches, some holding Christ, others striking him"[46]. He does not specify their uniforms, but he does not usually go into such details. We note that in the scenes of the Betrayal in the churches of the Protaton, Vatopedi[47], Lavra and Stavronikita[48] on Mount Athos (as in many cases elsewhere), none of the assailants of Christ are dressed in armour. Looking at the well-known example of the theme in the church of the Peribleptos (St. Clement) at Ochrid (*c.* 1295), we find that its core answers to the generalized description of Dionysios, although it is over four hundred years earlier[49]. The excited attackers wear short chitons, cloaks and a variety of leggings, and brandish daggers, swords and lances, but none of them bear any body armour, helmets or shields. Obviously, the text of Dionysios reflects a variety of pictorial interpretations of the militarized version of the theme, as far as the outfit of the soldiers is concerned. His description of Malchus as a young, nameless soldier is a point of late degeneration.

Cyprus was never regained by the Byzantines. The underlying accusations against the Crusaders as traitors of Eastern Christendom initiated by St. Neophytos were repeated about two hundred years later in the wall-painting of the theme in the monastic church of St. Heracleidios at Kalopanayiotis. Whether similar accusations are hinted by iconographical details in representations of the subject outside Cyprus remains to be investigated.

[46] P. Hetherington, *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, London 1974, 37.

[47] R. Byron - D. T. Rice, *op.cit.*, pls. 47-48.

[48] Μ. Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στίς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἅγιον Ὄρος 1986, 66, fig. 90.

[49] J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970, fig. 270.

LE PORTRAIT FUNÉRAIRE BYZANTIN. NOUVELLES DONNÉES

NICOLE THIERRY

Le portrait funéraire byzantin nous est surtout connu par des exemples tardifs conservés principalement dans les Balkans et à Constantinople. Leur nombre a même pu faire croire qu'il s'agissait d'une tradition propre au Bas Moyen Age[1]. Il n'en est rien cependant et le manque observé est en partie dû à la disparition des monuments les plus anciens. Ce manque n'est d'ailleurs pas total, comme l'attestent littérature et archéologie.

Les textes, en effet, parlent de ces images qui conservent les traits des êtres chers et devant lesquelles on venait prier et se recueillir, qu'il s'agisse de membres de la famille, de saints locaux ou de supérieurs de pieuses communautés[2]. Et pour les monuments, l'exemple du catholicon d'Hosios Loucas est tout à fait probant; les trois saints higoumènes peints au-dessus d'une des tombes, dans la crypte, étaient suffisamment typés pour que M. Chatzidakis les reconnaissent, près de l'entrée, en tête d'un groupe de moines anonymes; et qu'il puisse identifier le fondateur, Philotéos, qu'on voit offrant son sanctuaire à saint Luc, dans le bas-côté nord de l'église[3]. Enfin, l'importance attribuée au portrait funéraire de saint Luc lui-même se juge au nombre de ses représentations, dans la crypte et dans l'église, et notamment à proximité de ses reliques[4].

La tradition du portrait funéraire, si vivace dans l'Antiquité, ne s'est pas perdue à l'époque chrétienne. Au VIIIe siècle, Jean de Damas écrivait: «Beaucoup dans leurs maisons ont peint des images d'hommes, les parents celles de leurs enfants ou les enfants celles de leurs parents par affection mutuelle et pour ne pas les oublier. En sorte qu'ils les embrassent, non comme des dieux mais par affection. Il faut ainsi raisonner à propos des icônes saintes. Elles ont été peintes dans les livres et les églises pour conserver parmi nous le souvenir des originaux et entretenir notre affection»[5].

De tradition hellénistique, le portrait funéraire fut d'abord réservé aux familles patriciennes de Rome; puis l'usage en devint général. Masque de cire, buste sculpté ou peinture, l'image était réaliste et évocatrice[6].

[1] Velmans 1971, 134-144, en arrive à nier l'existence de portraits anciens: «Aucun monument funéraire byzantin à représentations portraitiques antérieures au XIIIe siècle ne nous est parvenu. De tels monuments n'ont pas dû exister».

[2] Exemples de portraits de saints cités par Millet 1911, 1-2. Pour Luc le Gournikiote et Nicon le Métanoïte, représentés parmi les mosaïques d'Hosios Loukas, en Phocide, cf. Στίκας 1970, pl. 27 et 66; pour saint Jean de Kolovos figuré deux fois, Chatzidakis-Bacharas 1982, 102-103, fig. 68; ces portraits commémoratifs sont à distinguer du portrait funéraire de saint Luc lui-même auquel est consacré une chapelle à programme. Dans une lettre du 11-9-1984, C. Mango nous disait: «Les textes que j'ai pu recueillir concernent surtout des saints, fondateurs de monastères etc., depuis le XIe siècle, et démontrent que la tradition du portrait funéraire n'a pas été interrompue. Les portraits doubles (en civil et en moine) apparaissent dès le XIe siècle. Ceci découle des épitaphes, assez nombreuses qui sont transmises par voies littéraires».

[3] Chatzidakis 1969, 135-146, fig. 6, 15-20. La crypte funéraire montre plusieurs images de Luc, et deux fois les trois higoumènes. Une fois en médaillons et qualifiés: OCIOC, la seconde fois en groupe de moines, face à Luc, qui intercèdent pour eux auprès du Christ.

[4] Chatzidakis 1969, fig. 1-5, 8, 11, 12, 23, 24, 26 (complété par Chatzidakis 1972).

[5] Traduction de Millet 1911, 1. *PG* 95, col. 313 (*Adversus Constantinum Caballinum*).

[6] Bandinelli 1969, 74-105; Bandinelli 1970, 127-129, 169, 283-291.

A côté des portraits-effigies se multiplièrent également des portraits qu'on peut déjà appeler «eschatologiques». Ils montrent le défunt héroïsé, participant au banquet funèbre, «banquet éternel», où figuré dans la couronne de laurier qui symbolise la «couronne de vie» réservée aux élus appelés au séjour des Immortels[7]. Enfin, le mort reposant sur sa couche dans une léthargie temporaire à laquelle la résurrection mettra fin, illustre une pensée qui survivra dans le monde chrétien[8], comme celle des jardins fleuris des Champs élyséens[9].

Le culte rendu aux morts souffrit des édits de Théodose II contre les cérémonies païennes (438)[10]. Le portrait rituel prit de nouvelles formes et l'image des défunts se multiplia sous l'aspect de l'orante, «l'âme-piété»[11].

En Egypte se répandit un type de portrait funéraire qui montre le défunt tenant la croix ansée dans la main gauche et levant la dextre, paume ouverte, en signe d'adoration (Pl. 327)[12]. La figuration deviendra celle des saints martyrs mais ne sera pas complètement abandonnée pour les défunts puisque nous la retrouvons en Cappadoce.

Le matériel cappadocien offre un bon nombre de portraits funéraires mais il n'est pas toujours facile de les différencier des portraits de donateurs. Dans bien des cas, la définition n'est possible qu'en raison du contexte archéologique.

L'église du derviche Akın à Selme

L'exemple le plus significatif est celui des deux portraits d'une fondatrice de l'église du derviche Akın à Selme, qui remonte au XIe siècle[13]. Le monument comprend deux parties, une église en croix inscrite à coupole et une grande salle attenante qui servait de narthex et de chambre funéraire (Fig. 1). Les peintures se limitent à quelques images dispersées, la Dormition au centre du mur nord de l'église, Michel et Gabriel sur les piliers orientaux, comme gardiens du sanctuaire, les saints Georges et Théodore (?) se faisant face sur les piliers occidentaux, saint Démètre sur le montant oriental de la porte d'entrée principale (Pl. 328); enfin, la Vierge portant l'Enfant dans le narthex, à gauche de cette entrée (Pl. 329). La fondatrice, anonyme aujourd'hui, est représentée deux fois: l'église, debout près de Démètre (seule sa tête est vraiment conservée, Pl. 328), et dans le narthex au près de la Théotokos

[7] Cumont 1966, 371-373, 417-452, 487-488.

[8] *Ibid.*, 1966, 355-417, et particulièrement, les pages sur l'origine orientale «du juste dormant en paix sur sa couche de pierre» et la transmission par le culte de Mithra (p. 361-363), sur le passage du formulaire païen au chrétien, l'idée du repos dans les épitaphes et les rituels (p. 380-388).

[9] Voir Chapouthier 1954, 193-198, 209-210, pl. B, C; Dunand 1965, 12-20, pl. III-VIII. Les équivalents chrétiens sont connus, ex. dans Grabar 1966, 82-97. Les prières précisent que le défunt repose «dans le sein d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, dans le lieu de la lumière et du rafraichissement», «dans le lieu de verdure du repos, des eaux, au paradis de délice». *DACL* IV, 1, col. 451 (*défunt*), et XIV, 2, col. 1769 (*prière*); sur les inhumations dans les jardins et vergers, XV, 1, col. 1281 (*sépulture*).

[10] Mommsen - Meyer, 897-905 (p. 903 : interdiction des agapes, XVI, 10, 19). Les lois de Théodose Ier ne sont publiées que sous Théodose II. Pour Grüneisen 1922, 38, «L'empereur Théodose émane des édits contre l'emploi dans les sépultures du portrait rituel mais les autorités ecclésiastiques et civiles ne furent pas toujours aussi rigoureuses».

[11] *DACL* I, 1, col. 1496-1519 (*âme*); Grabar 1966, 116-121.

[12] Portrait du Fayoum des collections du Musée Benaki, n° 6877 (Nous sommes reconnaissants à †Laskarina Bouras de nous avoir autorisée à photographier cette peinture). Sur la croix ansée (*hankh*) comme équivalent de la croix, *DACL* III, 2, col. 3121-3122 (*croix*); Grüneisen 1922, 74. Le *hankh* (dit *kuh, kuk*), était «signe de vie», cf. J. Pijoan, *El arte egipcio, Summa Artis*, III, Madrid 1950, 371-373.

[13] Ötüken 1984. Nous avons réuni (Fig. 1) les deux plans de l'auteur, celui de l'église et celui de la salle funéraire attenante, présentés séparément. Nos visites datent des années 1974 et 1984.

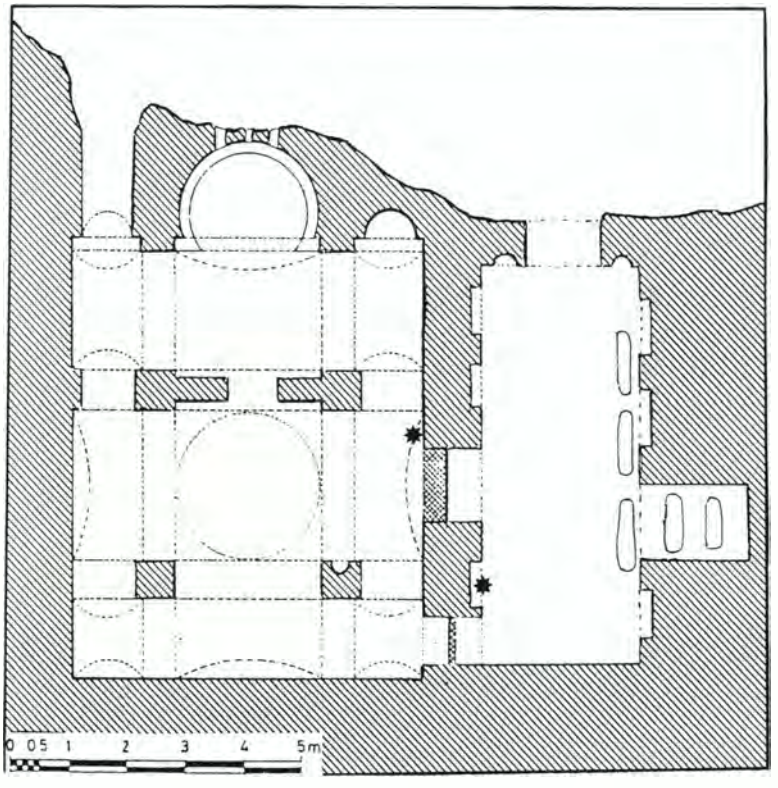


Fig. 1. Plan de l'église du derviche Akın à Selme (d'après Y. Ötüken). Les deux étoiles marquent l'emplacement des portraits.

(son état est meilleur, Pl. 330). Malgré l'altération des peintures, on constate que le costume est le même dans les deux cas (tunique, manteau et long voile de tête dit *başlık*) et que le geste des deux mains tendues est identique, reproduisant l'attitude bien connue de la prière. Il est cependant vraisemblable que la femme est figurée comme une simple donatrice dans le premier cas et comme chrétienne protégée au jour du Jugement, ou admise au Paradis, dans le deuxième cas, car on distingue la main droite de la Vierge posée sur sa tête (Pl. 330). Face à cette seconde image se trouvent une série de tombes parmi lesquelles celle de la donatrice, et un long texte de considérations générales qui font de ce narthex une salle sépulcrale[14]. Cependant, l'unité de l'ensemble architectural et des panneaux votifs qui sont du même peintre nous prouve que le monument a été conçu d'une seule volée et que sa fonction funéraire a été prévue.

L'image d'intervention de la Vierge a donné lieu à un culte attesté par quelques graffiti, dont l'un, arménien, est daté du 13 avril 1904.

[14] Ötüken 1984, fig. 16. Nous remercions le regretté Père J. Darrouzès de sa traduction : «Cette vie... En vain tu cours, homme, en cette vie. De courte vie est ce monde-ci, de longue durée sont les siècles du monde de là-bas. Dédaigne donc de passer ta vie dans la joie. Aime le grand roi, avant que tu atteignes l'heure et que le Créateur te trouve non préparé. Confesse (tes fautes) avec fervent repentir. Car Dieu le veut et ne lui désobéis pas. Ecoute (le) plutôt et cours avec empressement... Vous recevrez son royaume éternel afin de vivre pour les siècles».

Nous n'avons pas d'autre exemple cappadocien du geste protecteur de la Théotokos. Le plus souvent, les portraits des morts sont de plus petits personnages diversement représentés. Dans un tombeau collectif près d'Egri Taş Kilisesi, une femme est agenouillée aux pieds de la Vierge trônant[15]. Dans la chapelle funéraire de Karabaş Kilisesi, un moine et trois novices brandissent la croix, naïves figurines dessinés par les religieux eux-mêmes[16]. Dans la chapelle n° 28 de Göreme, de fonction funéraire, un des morts, Théodore, est debout de face auprès du Christ, les deux mains levées comme un orant[17]. Dans l'église de Göreme que nous avons nommée n° 2d, église en croix inscrite à coupole sur colonnes caractéristique du XIe siècle[18], le narthex présente un programme funéraire: Dormition, figures de saints et deux portraits de donateurs, qu'en raison du contexte nous pensons être des portraits funéraires; seul est conservé celui qui, les mains levées, invoque un grand archange Michel.

En septembre 1989, nous avons découvert dans le vallon d'Erdemli, près de Yeşilhisar, une église sans doute dédiée aux Saints-Apôtres[19] où deux petits personnages étaient peints sur la base du chancel de l'abside nord. L'un est en buste et très abîmé. L'autre, en pieds, est particulièrement petit (30 cm) si bien que nous pensons qu'il s'agit d'un enfant ou d'un adolescent; il tient la croix dans sa main droite et lève de face sa main gauche, comme un martyr (Fig. 2). L'attitude correspond à un schéma d'iconographie funéraire défini plus bas[20]; d'autre part, des tombes creusées dans le sol même de l'église peuvent être attribuées aux deux figures, sans doute des novices.

Ailleurs, dans l'abside de l'église du village d'Ayvalı, deux petits jeunes gens imberbes, Jean et Eustrate, sont représentés les deux mains croisées sur la poitrine[21]. L'attitude nous autorise à reconnaître là des effigies funéraires[22], bien que les épitaphes ne soient pas explicites, les noms étant simplement accompagnés de la mention «serviteur du Christ» (Pl. 331).

On voit que les gestes attribuées au défunt sont variés et l'on retrouve en Cappadoce ceux que l'on connaît ailleurs, les mains croisées, la prière des deux mains levées parallèlement sur le côté, celle de l'orant de face et la figuration de tradition pour les martyrs, une main tenant la croix, l'autre présentée paume en avant[23].

Il faut supposer aussi que parmi les nombreuses images de donateurs cappadociens figurés de trois quarts, les mains levées, certaines sont également funéraires. Mais en l'absence d'épitaphe ou de contiguité des tombes, il est difficile de les identifier.

D'autre part, ces représentations de petites dimensions, la plupart de 50 à 70 cm de haut, sont autant des portraits que des figures de remplacement du fidèle, vivant ou mort. L'image incarne sa présence auprès de la divinité, ce qui impose sa taille réduite. Cette hiérarchie des proportions caractérise la conception religieuse de la divinité et de son servant. En cela, les images chrétiennes de

[15] N. et M. Thierry 1963, 71, pl. 36. L'image comprenait la prière de la défunte, malheureusement illisible.

[16] Ces portraits isolés auprès des tombes et accompagnés d'épitaphes sont de la fin du IXe siècle ou du début du Xe. Jerphanion, II, 356-359, pl. 200, n^{os} 3 et 4; Rodley 1985, 196. Deux de ces portraits ont été détruits, les salles profondes ayant été recreusées en 1965 et surtout entre 1980 et 1982, pour permettre un meilleur accès aux touristes.

[17] Jerphanion, I, 482, pl. 134, n° 2; Restle 1967, fig. 245. Même geste pour la «servante de Dieu» Eudokia, peinte entre saint Basile et le prophète Daniel, dans la chapelle n° 10; l'inscription précise qu'il s'agit de son lieu de repos, Jerphanion, I, 173-174, pl. 39, n° 4. Les deux exemples sont du XIe siècle.

[18] Eglise découverte en 1985, présentée à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, *Annuaire* XCIV (1985-1986), 489. Inédite, à paraître.

[19] Cf. N. Thierry, Erdemli, Une vallée monastique inconnue en Cappadoce, *Zograf* 20 (1989), 5-21 (14-16).

[20] Dans le tombeau de la nécropole de Göreme et dans l'église du village de Karlık; *infra*.

[21] Thierry 1974, 8, fig. 9 et 10.

[22] C'est le geste de saint Néophyte sur la peinture chypriote, notre Pl. 334b.

[23] Pl. 334b; Chatzidakis 1969, fig. 11, 16, 24-26.



Fig. 2. Erdemli, église des Saints-Apôtres. Portraits funéraires de novices.

Cappadoce sont les répliques de ces figurines de fidèles retrouvées dans les sanctuaires du Proche Orient antique.

Trois représentations se distinguent des précédentes.

Le portrait du prêtre Jean à Ihlara

Dans cette église qui porte son nom[24], le prêtre Jean était inhumé le long de la paroi ouest du narthex. Son portrait en pied et d'assez grandes dimensions surmontait sa tombe. Il était figuré en tenue de prêtre, vêtu d'une tunique blanche et d'une chasuble brun foncé. Il porte du côté gauche le livre, attribut de son ministère, et de l'autre, il agite un encensoir suspendu à trois chaines (Pl. 332a). Le visage, très abîmé, était encadré par une chevelure blanche assez courte et une barbe large et bien épointée. La frontalité de l'image lui confère un aspect commémoratif. La brève épitaphe est d'orthographe défectueuse: ΥΠΕΡ ΑΝΑΠΑΥΕΟC Τδ ΔδΛδ Θδ ΠΡΕCΒΗΤΕΡδ ΗδΑΝΥ, pour: Ὑπέρ ἀναπαύσεως τοῦ δούλου τοῦ Θε(οῦ) πρεσβυτέρου Ἰωάννου (Pour le repos du serviteur de Dieu, le prêtre Jean).

[24] Vision d'Eustache, Vision de Procope. Nouvelles données sur l'iconographie funéraire byzantine, *Ἀρμός* Γ΄ (1991), 1846-1851. Les icônes votives s'échelonnent du début du Xe siècle à celui du XIe; le portrait de Jean étant sans doute des premières décennies du XIe.

Malgré le caractère provincial de l'œuvre, on voit qu'il s'agit d'un portrait destiné à mémoriser les traits du prêtre, sans doute fort aimé des ses ouailles. L'image se rattache à la tradition du portrait funéraire réaliste.

On remarque l'absence d'une figure sacrée à laquelle le mort s'adresserait, ce que l'on voit par exemple pour Paul l'ermite dans la grotte qui porte son nom au Latmos (Pl. 332b)[25]. On sait que Paul le Jeune, enseveli en 955, donna lieu à un culte dont témoignent les peintures du XIIe siècle qui lui sont dédiées. On le représenta dans l'abside, priant la Théotokos[26], son portrait, de type reáliste, étant à la fois image commémorative et votive.

Les portraits funéraires du tombeau peint de Göreme

En 1984, nous avons découvert toute une série d'établissements funéraires dans le fond du vallon de Göreme. Ils s'échelonnent de l'Antiquité païenne au XIe siècle, la nécropole romaine ayant été réutilisée au début du Xe siècle, lorsque se développa la petite ville voisine de Maçan[27].

Le monument le plus remarquable est le tombeau peint du rocher funéraire n° 2; il s'agit d'un tombeau à programme datant des débuts du Xe siècle. Outre les portraits des défunts, on avait peint deux scènes symboliques, sur le côté, la Vision-conversion d'Eustathe, image de la grâce divine[28], et au-dessus de la porte, le lion et le bœuf paisiblement affrontés, image du paradis conforme à la prophétie d'Isaïe (XI, 6-9)[29].

Le tombeau était familial et les trois tombes béantes s'offrent encore au regard. Au fond de la petite salle voûtée était représenté un couple de défunts, malheureusement en très mauvais état, l'épitaphe étant détruite (Fig. 3; Pl. 333a). On reconnaît cependant la femme à droite, vêtue d'une robe et d'un manteau fermé en avant, et l'homme, qui porte une tunique à empiècement pectoral. Tous deux sont coiffés d'un petit voile qui serre leurs cheveux, les pans libres reposant sur leurs épaules; il est vraisemblable qu'il s'agit du suaire tel qu'il était au Xe siècle[30]. Les deux défunts ont la même attitude; en situation frontale, ils tiennent la croix dans la main droite et lèvent la gauche, paume en avant, gestuelle des morts qui les apparente aux martyrs (lesquels portent le nimbe de la sainteté).

Le couple est encadré par deux ceps de vigne et deux grandes croix elles-mêmes sur fond de pampres. L'image renoue ainsi avec la tradition des fonds végétaux évoquant le paradis; s'y ajoute la symbolique de la vigne. Les morts sont les «participants de la vigne sainte», suivant la formule de Cyrille de Jérusalem s'adressant à un cathécumène[31]. La vigne est également «l'Eglise des fidèles produisant des pampres abondants et des fruits» (Isaïe V, 1, 7)[32]. Les croix latérales rappellent le Bois vivifiant et la victoire sur la mort.

[25] Schiemenz 1971, complétant l'étude de Th. Wiegand. Nous remercions l'auteur de nous avoir communiqué l'original de sa fig. 2.

[26] C'est par erreur que T. Velmans, Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha, *CahArch* 36 (1988), 144, décrit la Vierge accostée par l'apôtre Paul, et suppose la présence symétrique de Pierre.

[27] Thierry 1984 et 1987, A. Les peintures se rattachent aux «archaïques» de Cappadoce, et plus particulièrement à un atelier apparenté à celui de l'église d'En Nazar (Göreme n° 1).

[28] Sur la Vision d'Eustache, Thierry 1987, B.

[29] Thierry 1984, 666-678.

[30] On le retrouve sur saint Cyrille dans la crypte de Saint-Clément, à Rome (Pl. 334a) et en Cappadoce, dans l'église de Karlık (Pl. 333b).

[31] Thérel 1969, 243-244, 250-252, 269-270, *PG* 33, col. 373.

[32] *DACL* I, 1, col. 1994-98 (à propos de la célèbre mosaïque d'Ancône).

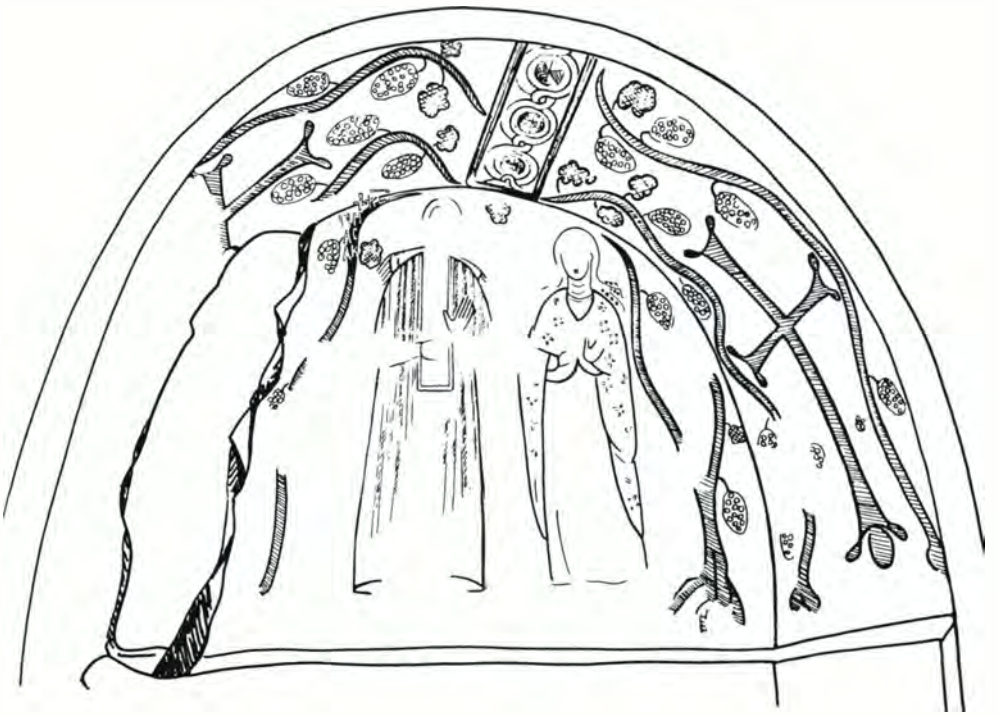


Fig. 3. Tombeau de Göreme. Le couple de défunts dans les rinceaux de la vigne sainte.

Un troisième mort était représenté sur le côté droit du tombeau, face à la Vision d'Eustache; il était sur un fond de vignes et d'arbres évoquant un verger. Il est encore plus abîmé que les deux premiers mais on reconnaît qu'il s'agit d'un jeune homme à barbe rase, ce qui nous a amenée à conclure que le tombeau avait abrité les corps d'un couple et de leur fils.

Tout le programme du monument concourt à présenter la mort comme l'accès à la vraie Vie. Les défunts sont situés au paradis, ce qui constitue des images eschatologigues nettement distinctes des effigies plus ou moins réalistes. Le peintre se réfère à une tradition primitive encore bien représentée par des peintures de catacombes, des portraits égyptiens et des mosaïques funéraires d'Espagne et d'Afrique du nord[33]. Il est vraisemblable que des monuments disparus ont servi d'intermédiaires entre les peintures funéraires antiques, les chrétiennes des premiers siècles et les peintures médiévales de Göreme. Rappelons, en effet, que dans cette nécropole et dans le rocher même où se trouve le tombeau peint, des tombes païennes sont encore visibles, assurant la continuité de l'époque romaine et byzantine.

Cette surprenante survie du portrait eschatologique est encore attestée par une image plus rustique, dans le petit village de Karlık.

[33] Grabar 1966, fig. 119-120; Grabar 1968, fig. 1 et 6; Battle-Huguet 1947, 219-223; Duval 1976, fig. 22, 32. Sur les liens avec l'iconographie funéraire païenne, n. 9.

Le couple de défunts de l'église de Karlık

L'image avait échappée au Père de Jerphanion qui avait fait une rapide description de ces peintures qu'on peut attribuer au milieu ou au troisième quart du Xe siècle[34]. Dans l'angle sud-ouest de l'église en croix inscrite, un arcosolium creusé au-dessus d'une tombe abrite le portrait d'un couple présenté de face (Pl. 333b). Le mauvais état de la peinture ne permet pas de définir l'attitude exacte des deux défunts; leurs mains sont ramenées devant leur poitrine, ce qui permet de supposer qu'ils tenaient la croix et levaient la main libre, comme sur la peinture de Göreme (Fig. 3; Pl. 333a). Les visages sont détruits mais les épaules étroites du personnage de gauche et la façon dont le voile enserre sa tête nous fait supposer qu'il s'agit de la femme. Là encore, l'épitaphe est illisible, comme les noms des deux saints représentés sur les versants de la voûte. Par chance, les deux arbres qui encadraient le couple sont conservés, rappel du jardin paradisiaque et de la tradition antique perpétuée dans les prières et les épitaphes anciennes[35].

En conclusion, on remarquera que les portraits de caractère eschatologique qui, en Cappadoce, perpétuent les traditions anciennes appartiennent au Xe siècle. Les plus significatifs, dans le tombeau de Göreme, appartiennent aux décors «archaïques» des confins de l'an 900. Tous les autres portraits, qui relèvent de l'effigie commémorative plus ou moins réaliste, sont du XIe siècle. Il semble donc que ce siècle marque la rupture avec le passé, constatation qui ne se limite pas d'ailleurs à l'iconographie funéraire.

Ailleurs, cette conception du portrait du mort dans un contexte eschatologique ne se retrouve que de façon ponctuelle et disparate, et, apparemment en milieu monastique. L'exemple le plus évocateur est celui de la tombe identifiée comme celle de saint Cyrille à Rome, dans la crypte de Saint-Clément[36]. La peinture du IXe siècle intègre le portrait funéraire du moine à l'image de l'Anastasis (Pl. 334a). Dans l'encadrement de son tombeau, le défunt se présente comme un nouveau Lazare; il ressuscite conformément à la symbolique qui fait de la Descente aux Limbes l'image de la résurrection universelle. On note que Cyrille tient la livre de son ministère et lève la main droite, en orant. La coiffe qui enserre la tête nous semble être un suaire analogue à celui des défunts du tombeau peint de Göreme (Fig. 3; Pl. 333a).

D'un autre type se révèle le portrait de saint Néophyte qui le montre entrainé par les archanges Michel et Gabriel. Le visage expressif du vieil ascète donne une impression de vie intense à cette surprenante composition (Pl. 334b). Conçue du vivant de Néophyte (1183), celle-ci s'accompagne du vœu que l'image devienne réalité[37]. Le saint moine se voulait-il seulement escorté au Jugement dernier ou déjà emporté au ciel?

La représentation a un équivalent plus modeste dans les pages d'un manuscrit antérieur, le grec 74 de la B.N. de Paris[38]. Au verso du folio 101, on voit face à face le supérieur du couvent où fut copié le manuscrit et saint Marc. Les deux figures, debout sous des arcades fleuries, se situent dans un autre monde que celui du réel. Dans l'écoinçon, la main de Dieu bénit l'higoumène. Celui-ci tend les mains vers Marc qui lève les siennes vers le ciel, soit pour intercéder (mais Dieu a déjà répondu), soit pour accueillir. Le supérieur est encore représenté avec Matthieu qui lui tend son évangile (fol. 61v) et

[34] Jerphanion, II, 183-184.

[35] «O Dieu, donne-lui le repos avec les pieux et les justes, dans le lieu de verdure...», *DACL* XIV, col. 1769.

[36] Osborne 1984, 192-197.

[37] Mango - Hawkins 1966, 165-166, 193-194, fig. 61, 66-69. Notre figure est reprise dans A. Papageorghiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965, pl. XIX.

[38] Omont, pl. 91 (fol. 101v), 56 (fol. 61v), 187 (fol. 213).



Fig. 4. Erdemli, église de l'ours. Programme funéraire de la paroi nord.

avec Jean, qui lui tend le bâton, insigne de sa dignité (fol. 213), les deux images rappelant la traditionnelle intervention du Christ et de Marie, remettant à saint Nicolas le livre et l'omophorion, attributs de son ministère. On note que dans les trois cas, l'higoumène est nimbé ce qui fait penser qu'il était mort quand il a été représenté, l'ouvrage lui étant vraisemblablement dédié. Ainsi, la miniature du folio 101 peut être interprétée comme l'accueil au paradis, le saint moine y étant reçu par Marc[39].

Notre enquête n'est pas exhaustive et d'autres exemples s'ajouteront sans doute à cette petite série de portraits de caractère plus ou moins eschatologique. La tentation était forte, en effet, d'anticiper pour le mort et de le situer au paradis, traduisant de nouveau l'espérance qui habitait la pensée païenne et chrétienne des premiers siècles de notre ère. Les portraits des défunts du tombeau de Göreme et de l'église de Karlık sont de précieux témoins de cette iconographie funéraire particulière et constituent un relais entre l'Antiquité et le Moyen Age.

A côté de ces portraits, qui étaient comme projetés à la fin des temps, nous avons vu que les effigies commémoratives qui sont conservées en Cappadoce sont le plus souvent d'échelle réduite, en raison de leur situation dans les églises, à côté des figures sacrées du Christ et des saints. Le portrait du prêtre Jean est donc exceptionnel et se rattache à la tradition des portraits funéraires d'usage

[39] Cette opinion nous a été donnée par A. Grabar lors d'un entretien du 4-10-1984. Sur le manuscrit, la main divine est dirigée vers l'higoumène et non vers Marc; ce point, comme le décor d'architecture idéale, différencient la composition de celle de Saint-Luc en Phocide qui montre saint Luc béni par le Christ et intercédant pour l'higoumène Basile (Chatzidakis 1969, fig. 10).

familial tels que les décrivait Jean de Damas[40]. Malheureusement, ces images de la vie profane ont disparu avec les maisons et leur mobilier, et nous n'avons plus guère que les portraits inscrits dans un contexte religieux.

Cependant, bien que parcellaire, cette documentation nous permet de conclure que la tradition du portrait funéraire n'a jamais complètement disparu, quelles qu'aient été les contraintes du christianisme.

NOTE ADDITIONNELLE

En septembre 1990, nous avons étudié une nouvelle église à Erdemli (cf. n. 19), Ayı Kilisesi (Eglise de l'ours), église funéraire à nef transversale dont la paroi nord était réservée à un vaste arcosolium et à son programme (Fig. 4).

Les peintures, très abîmées, comprenaient: une grande Déisis au fond, les deux archanges Michel et Gabriel, debout face à face à la voûte, deux saints en pied encadrant l'arcosolium sur la paroi, Georges, à gauche étant seul conservé. La fonction de la Déisis était objectivée par le couple de défunts représentés latéralement, la femme à droite, vraisemblablement, derrière la Vierge, l'homme symétriquement, derrière Jean-Baptiste. Il reste peu de chose de ces deux morts implorant leur salut: le bas du corps et une main tendue de la femme, une partie du caftan et la main levée de l'homme.

Malgré son mauvais état, cette composition funéraire est un remarquable témoignage d'une commande laïque de composition monumentale avec portaits des défunts. Elle peut aisément être datée du XIe siècle, sur l'ensemble des détails vestimentaires, du costume impérial des archanges et de l'équipement de saint Georges.

ABRÉVIATIONS

Bandinelli 1969	B. Bandinelli, *Rome. Le centre du pouvoir*, Paris.
Bandinelli 1970	B. Bandinelli, *Rome. La fin de l'art antique*, Paris.
Battle-Huguet 1947	P. Battle-Huguet, *Arte paleocristiano, Ars Hispaniae*, II, Madrid.
Chapouthier 1954	F. Chapouthier, Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf, *Syria* 31, 172-211.
Chatzidakis 1969	M. Chatzidakis, A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc, *CahArch* 19, 127-150.
Chatzidakis 1972	M. Chatzidakis, Précisions sur le fondateur de Saint-Luc, *CahArch* 22.
Chatzidakis-Bacharas 1982	Théano Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes.
Cumont 1966	F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, rééd. 1966.
Dunand 1965	M. Dunand, Tombe peinte dans la campagne de Tyr, *BMBeyr* XVIII, 5-59.
Duval 1976	N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenne.
Grabar 1966	A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris.
Grabar 1968	A. Grabar, Deux monuments chrétiens d'Egypte, *Synthronon*, Paris, 1-10.
Grüneisen 1922	W. de Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte*, Florence.
Jerphanion	G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942.
Leroy 1957	J. Leroy, Mosaïques funéraires d'Edesse, *Syria* 34, 306-342.
Leroy 1961	J. Leroy, Nouvelles découvertes archéologiques relatives à Edesse, *Syria* 38, 159-169.

[40] *Supra*.

Mango - Hawkins 1966	C. Mango - J. W. Hawkins, The hermitage of St. Neophytos and its wall paintings, *DOP* 20, 120-206.
Millet 1911	G. Millet, Portraits byzantins, *Revue de l'art chrétien* 5, 1-7.
Mommsen - Meyer	Th. Mommsen - P. M. Meyer, *Theodosianus*, Berlin 1905.
Omont	H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, s.d.
Osborne 1984	J. Osborne, *Early Medioeval Wall-painting in the Lower Church of San Clemente*, Rome/ London 1984.
Ötüken 1984	Vıldız Ötüken, Selime de derviş Akın kilisesi ve mezar odasi (L'église du derviche Akın à Selime et la chambre funéraire), *Suut Kemal Vetkin'e Armağan Hacettepe Universitesi Armağan*, Dizisi 1, Ankara, 239-316.
Restle 1967	M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen.
Rodley 1985	Lyn Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge University Press.
Schiemenz 1971	G. P. Schiemenz, Die Malereien der Paulus-Höhle auf dem Latmos, *Pantheon* 29, 1, 46-53.
Στίκας 1970	Γ. Στίκας, *Τό οἰκοδομικόν χρονικόν τῆς μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος* (Chronique des travaux exécutés au monastère de St-Luc en Phocide), Athènes (résumé français, 259-261).
Thérel 1969	Marie-Louise Thérel, La composition et le symbolisme de l'iconographie du Mausolée de l'Exode à El Bagawat, *Rivista di Archeologia Cristiana* 45, 223-270.
Thierry N. et M. 1963	N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. La région du Hasan dağı*, Paris 1963.
Thierry 1974	N. Thierry, A propos des peintures d'Ayvalı köy. Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie, *Zograf* 5, 7-22.
Thierry 1984	N. Thierry, Découvertes à la nécropole de Göreme, *CRAI*, 656-691.
Thierry 1987, A	N. Thierry, La nécropole de Göreme, *L'art religieux de Cappadoce. Dossiers Histoire et Archéologie*, n° 121, 50-55.
Thierry 1987, B	N. Thierry, Le culte du cerf en Anatolie, *Dossiers, ibid.*, n° 121, 62-79.
Velmans 1971	T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paléologues, *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 93-148.

N. T.

Ο ΑΓΙΟΣ ΑΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΑ ΣΚΑΛΙΑ

ΕΒΗ ΤΟΥΛΟΥΠΑ

Το 1972 ο Μανόλης Χατζηδάκης, Προϊστάμενος τότε της 1ης Εφορείας Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Αρχαιοτήτων, ερεύνησε στη μικρή πλατεία, κοντά στην οδό Βρυσακίου, τα ερείπια της εκκλησίας του Αγίου Θωμά[1]. Ήταν μια αφορμή, όπως είπε ο ίδιος αργότερα, να ασκηθούν οι επιμελητές της Εφορείας σε μια ανασκαφή. Όμως και η σύντομη δημοσίευσή του στάθηκε ένα δίδαγμα. Έτσι, όταν, μέσα στο πρόγραμμα καθαρισμών, ανασκαφών και αποκαταστάσεως που εκτελείται τα τελευταία χρόνια στο χώρο της Βιβλιοθήκης Αδριανού[2], χρειάσθηκε να γίνουν ορισμένες τομές στο δυτικό πρόπυλο και να ερευνηθεί ο χώρος όπου βρισκόταν άλλοτε η εκκλησία του Αγίου Ασώματου, ανατρέξαμε στις ανασκαφικές έρευνες που είχαν γίνει στις γειτονικές εκκλησίες και πιο συγκεκριμένα του Αγίου Θωμά και των Αγίων Αποστόλων της Αγοράς[3]. Από τη μελέτη των τάφων και των ευρημάτων που αποκαλύφθηκαν κάτω από το δάπεδο της εκκλησίας του Αγίου Ασώματου, ελπίζουμε να φωτισθεί άλλο ένα κομμάτι από την ιστορία του χώρου και από τη ζωή της μεσαιωνικής Αθήνας[4].

Η εκκλησία του Αγίου Ασώματου ανήκε στην οικογένεια Χαλκοκονδύλη από το 1576 τουλάχιστον, οπότε ανακαινίσθηκε από τον Μιχαήλ Χαλκοκονδύλη. Δεν αποκλείεται όμως να ανήκε στην ίδια οικογένεια από τον 11ο ή 12ο αι., όταν κτίσθηκε ως καθολικό της ομώνυμης μονής[5]. Από τα ενεπίγραφα χαράγματα της στοάς[6], το πρώτο αναφέρεται στον Βασίλειο Χαλκοκονδύλη, το δεύτερο και τρίτο στην ανίδρυση του ναού, το τέταρτο και πέμπτο στον Μιχαήλ· τρία ακόμη χαράγματα, του 1492 και του 1517, είναι αφιερωμένα στη Λουΐζα Χαλκοκονδύλη[7].

Συνεπτυγμένος σταυροειδής μετά τρούλου, με το ιερό στο βορρά και την είσοδο στο νότο, ο ναός ακουμπούσε πάνω στο βόρειο τμήμα της δυτικής κιονοστοιχίας της Βιβλιοθήκης. Ο κυρίως ναός εκτεινόταν έως τη δεύτερη βορινή κολόνα, ενώ ο νότιος τοίχος του νάρθηκα έφθανε έως τα μέσα του προπύλου. Ένα πρόσκτισμα προς βορρά του κυρίως ναού, το οποίο έκρυβε την ημικυκλική εξωτερικά κόγχη του, εκτεινόταν έως την τρίτη κολόνα (Πίν. 335).

Μια δεύτερη είσοδος υπήρχε στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα, που συνέπιπτε με το κεφαλόσκαλο. Η θέση αυτή έδωσε το όνομα στην εκκλησία: «Άγιοι Ασώματοι στα Σκαλία», αλλά η σωστή ονομασία είναι Άγιος Ασώματος, γιατί η εκκλησία ήταν αφιερωμένη στον αρχάγγελο Μιχαήλ, προφανώς γιατί ο ανακαινιστής λεγόταν Μιχαήλ και πιθανότατα και ο πρώτος ιδρυτής να είχε το ίδιο όνομα. Το πρόπυλο της Βιβλιοθήκης εχρησιμοποιείτο ως μια από τις κυριότερες

[1] Μ. Χατζηδάκης, *ΑΔ* 29 (1973-1974): Χρονικά, 192. Βλ. και προηγούμενα Χρονικά από το 1969 (έρευνες Π. Λαζαρίδη).

[2] Από το 1979 οι αρχιτέκτονες Γιάννης Κνιθάκης και Γιάννα Τιγγινάγκα έχουν αρχίσει τη συστηματική έρευνα του χώρου. Την αρχαιολογική επιστασία έως το 1984 είχε η Φανή Μαλλούχου. Από το 1985 ανατέθηκε η εποπτεία στην Άλκηστη Χωρέμη. Βλ. *Επώνυμα αρχοντικά των χρόνων της Τουρκοκρατίας*, έκδ. ΕΜΠ, Σπουδαστήριο Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, 1986.

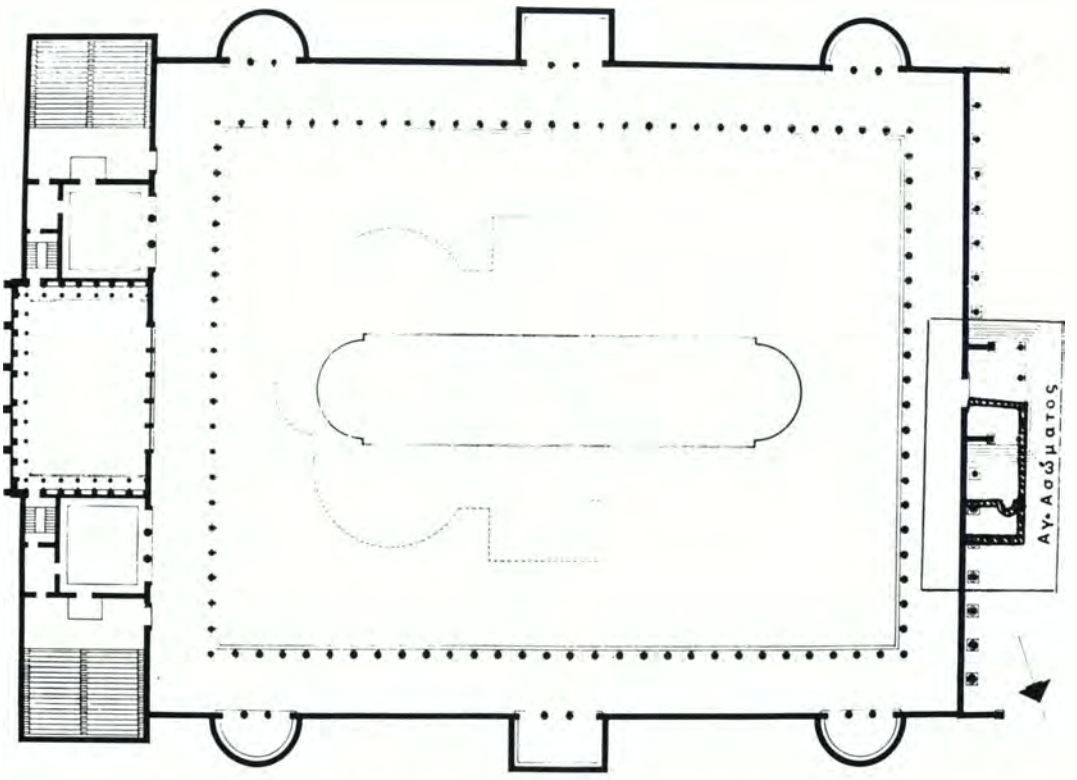
[3] A. Frantz, *The Church of the Holy Apostles, The Athenian Agora*, XX, 1971.

[4] Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 192.

[5] Δ. Γ. Καμπούρογλου, *Χαλκοκονδύλαι*, Αθήναι 1926, 16.

[6] Κ. Ζήσιος, *ΔΙΕΕ* II, 23 κ.ε.

[7] Δ. Γ. Καμπούρογλου, ό.π., 220.



Σχέδ. 1. Κάτοψη της Βιβλιοθήκης του Αδριανού, όπου σημειώνεται η θέση του Αγίου Ασώματου.

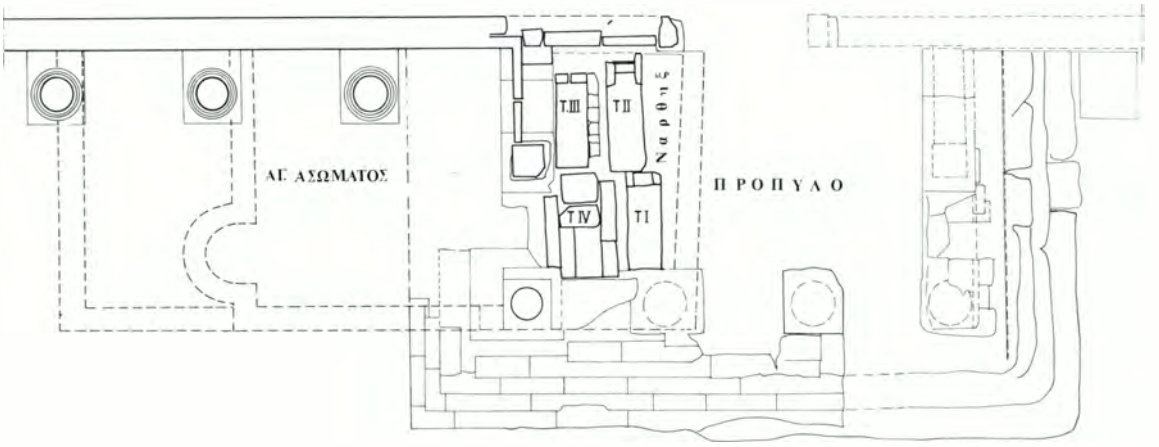
εισόδους της πόλεως, «Πόρτα των Σκαλίων», από τα οποία πήρε το όνομα και η ενορία. Στις αρχές του 18ου αι. ο νάρθηκας καταργήθηκε και γκρεμίσθηκε, για να ελευθερωθεί η θέα του σπιτιού του βοεβόδα. Το 1849 ο ναός κατεδαφίσθηκε μαζί με τόσους άλλους βυζαντινούς ναούς της Αθήνας[8] και δεν μας έμεινε παρά η εικόνα του σε χαλκογραφίες και υδατογραφίες[9]. Μόνο μία τοιχογραφία του ναού σώθηκε στο δυτικό τοίχο της βόρειας κιονοστοιχίας της Βιβλιοθήκης, που εικονίζει την Προσευχή στη Γεθσημανή, την Προδοσία του Ιούδα και στηθάρια αγίων.

Το 1953 ο Γιάννης Θρεψιάδης ανέσκαψε οικοδομικά λείψανα κοντά στη δυτική περίφραξη της Βιβλιοθήκης, που φαίνεται ότι ανήκαν στα κελιά της μονής. Ο ίδιος ήθελε να συμπληρωθεί η ανασκαφή και μπροστά στη στοά, για να φανούν τα θεμέλια της εκκλησίας, αλλά δυστυχώς η ανασκαφή δεν ολοκληρώθηκε από έλλειψη χρημάτων[10]. Πιθανότατα και στον κυρίως ναό υπήρχαν τάφοι που χάθηκαν χωρίς να ερευνηθούν· έτσι οι τέσσερις τάφοι που διασώθηκαν στο νάρθηκα αποκτούν μεγαλύτερη σημασία (Σχέδ. 1 και 2).

[8] Α. Ξυγγόπουλος, Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών, *ΕΜΜΕ* Α΄, 1 Β΄, 1929, 90-91. Ι. Τραυλός, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών*, Αθήναι 1960, 174, 212, εικ. 141, 143 και σ. 213. Ο ίδιος, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, 246, 316. Α. Κόκκου, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Αθήνα 1977, 175 κ.ε., 42 εικ. 19, 20, 113 εικ. 42.

[9] Σχέδια Carrey (1674), Du Moncel (1843), A Ravoisiê (1829), J. Thürmer (1819), υδατογραφία C. W. von Heydeck (1819).

[10] *AE* 1971, Αρχαιολ. Χρον., 27-30.



Σχέδ. 2. Κάτοψη της δυτικής πλευράς της Βιβλιοθήκης του Αδριανού και του προπύλου με τους τάφους στο νάρθηκα του Αγίου Ασώματου και την υποθετική κάτοψη του ναού.

Το 1980 η 1η Εφορεία Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Αρχαιοτήτων είχε ανοίξει έναν τάφο (βλ. παρακάτω, Τ. ΙΙ), αλλά τον ξανασκέπασε χωρίς να τον ερευνήσει. Η Άλκηστη Χωρέμη, στην οποία η Εφορεία Ακροπόλεως έχει αναθέσει την αρχαιολογική έρευνα της Ρωμαϊκής Αγοράς και της Βιβλιοθήκης Αδριανού, ανέλαβε και την ανασκαφή των τάφων του νάρθηκα του Αγίου Ασώματου[11]. Οι τάφοι είναι κιβωτιόσχημοι με κατεύθυνση από Δ. προς Α. Οι Ι, ΙΙ και IV ήταν καμαροσκέπαστοι με στενή βαθμιδωτή είσοδο στα ανατολικά (όπως στους Αγίους Αποστόλους και στον Άγιο Θωμά), ενώ ο ΙΙΙ ήταν απλός ορθογώνιος, σκαμμένος στο opus (το γέμισμα του δαπέδου) στο χώρο του προπύλου και είχε κάλυμμα από πλάκες που δεν σώθηκαν. Τα τοιχώματα όλων των τάφων ήταν χτισμένα με πλίνθους, λίγους λίθους και κονίαμα, ενώ η καμάρα με επιμήκεις λίθους και κονίαμα (Πίν. 336). Από την εξέταση του σκελετικού υλικού[12] και από τα αρχαιολογικά αντικείμενα των τάφων προκύπτει ότι για έξι αιώνες θάβονταν εδώ ιερείς αλλά και μέλη της οικογένειας Χαλκοκονδύλη, άνδρες, γυναίκες και παιδιά.

Παρατηρούνται δύο επίπεδα ταφών, ένα παλιότερο σε βάθος ± 0,90-1,20 μ., με ευρήματα που χρονολογούνται στο 13ο και στο 14ο αι., δηλαδή πριν από την ανακαίνιση του ναού, και ένα νεότερο σε βάθος ± 1,20-1,45 μ. που αρχίζει το 15ο και φθάνει έως το 17ο αι.

Χρησιμοποιήθηκαν τρεις τρόποι ταφής: α) συσσώρευση της προηγούμενης σε μια άκρη του

[11] Η ανασκαφή έγινε το 1988 με υποδειγματικό τρόπο από την κ. Α. Χωρέμη, στην οποία χρωστώ όλα τα στοιχεία που δίνω εδώ. Περισσότερες λεπτομέρειες, σχέδια και φωτογραφίες υπάρχουν στο αρχείο της Εφορείας. Σχετική διάλεξη έδωσε η ίδια στο Κέντρο Μελετών Ακροπόλεως το Μάιο του 1989.

[12] Ο κ. Θ. Πίτσιος, ανθρωπολόγος, λέκτωρ της Ιατρικής Σχολής, εξήτασε τους σκελετούς και διαπίστωσε ότι στους τάφους αυτούς τάφηκαν πενήντα περίπου άτομα (άνδρες, γυναίκες και παιδιά), στο διάστημα που ήταν σε χρήση οι τάφοι.

τάφου, β) τοποθέτηση νεότερου νεκρού πάνω στον προηγούμενο και γ) τοποθέτηση νεότερου νεκρού μετά τον καθαρισμό των υπολειμμάτων της παλιότερης ταφής[13].

ΤΑΦΟΣ Ι (μήκ. με τη βαθμιδωτή είσοδο 2,76, πλ. 1, ύψ. 1,47 μ.).

Σκελετός ενήλικου ανδρός, σχεδόν ακέραιος, εκτάδην, χέρια σταυρωμένα στο στήθος, σε βάθος 0,92 μ. Επάνω του μια χάντρα από κομπολόι και σιδερένιο έλασμα. Πολλά μεταβυζαντινά αγγεία, μία πρόχους με γαλαζωπή εφυάλωση[14], ένα μαστραπαδάκι και όστρακα 16ου και 17ου αι. (Πίν. 337α).

Σε βάθος 1,30 μ. οστά από άλλο σκελετό στη βορειοδυτική γωνία του τάφου. Κοντά μία προχοΐσκη με πράσινη εφυάλωση, όστρακα αβαφή και λίγα εφυαλωμένα 11ου-12ου αι. Η βάση ενός γυάλινου βαθυκύανου μυροδοχείου βρέθηκε κοντά στον πρώτο σκελετό και ο λαιμός κοντά στο δεύτερο[15]. Επτά νομίσματα Φραγκοκρατίας[16] (τορνήσια 13ου-14ου αι.) και διάφορα μικροαντικείμενα[17].

ΤΑΦΟΣ ΙΙ (μήκ. με τη βαθμιδωτή είσοδο 2,60, πλ. 1, ύψ. 1,40 μ.).

Πρόχοι (Πίν. 337β), μία αβαφής και δύο με πράσινη εφυάλωση. Τα νομίσματα είναι 15ου έως και 17ου αι. (ένα ασημένιο και ένα χάλκινο, τουρκικά, ένα ασημένιο ευρωπαϊκό). Κοντά στο δάπεδο, σε βάθος 1,10-1,45 μ., διάσπαρτα οστά και θραύσματα γυάλινου αγγείου, χρώματος βαθυκύανου, με ανάγλυφες λοξές ραβδώσεις στο λαιμό (Πίν. 338α).

Κοσμήματα: σκουλαρίκι κρικοειδές, χάλκινη ταινία αδιακόσμητη, χάλκινο νόμισμα φθαρμένο, δεμένο σε médaillon, τέσσερα σιδερένια πέταλα και ένδεκα σιδερένια καρφιά.

ΤΑΦΟΣ ΙΙΙ (μήκ. 2, πλ. 0,80, βάθ. 1,15 μ.).

Ίσως ο παλιότερος· δεν είναι όπως οι άλλοι καμαροσκεπής, αλλά κιβωτιόσχημος, κατασκευασμένος μέσα στο opus του δαπέδου του προπύλου, σε επαφή σχεδόν με την υποθεμελίωση του βόρειου τοίχου-προβόλου του προπύλου. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι στη βόρεια πλευρά του βόρειου τοίχου-προβόλου του προπύλου κατασκευάσθηκε τάφος-θήκη (διαστ. 1,92 × 0,75 μ.) με τοιχάριο στα ανατολικά και αρκοσόλιο από πάνω του. Η άφθονη αιθάλη που υπάρχει στο αρκοσόλιο δείχνει ότι σ' αυτό τον τάφο θα πρέπει να ήταν θαμμένος κάποιος επιφανής ιερέας ή ηγούμενος της μονής, στον οποίο απέδιδαν τιμές οι Χαλκοκονδύληδες[18].

Ευρήματα του τάφου ΙΙΙ: Πολλά μετα- και υστεροβυζαντινά όστρακα (13ου-14ου αι.) και λίγα βυζαντινά, μέσα σ' ένα πλήθος οστών σε μεγάλη πυκνότητα και ελάχιστο χώμα, δικαιολογούν την άποψη της κας Χωρέμη ότι χρησίμευε ως οστεοφυλάκιο. Οστεοφυλάκια ήταν και οι δύο ορθογώνιοι χώροι που βρέθηκαν στον Άγιο Θωμά.

Κοσμήματα: ζεύγος αργυρών ενωτίων σε σχήμα αμφορίσκων με σειρά από θηλιές κάτω από τις λαβές, ίχνη επιχρυσώσεως (Πίν. 338β), και ένα άλλο σε σχήμα κρίκου. Δύο χάλκινα δακτυλί-

[13] Δ. Μακρόπουλος, *Από το υστεροβυζαντινό νεκροταφείο της μονής Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1985, 292 κ.ε.

[14] Δεν θα τολμούσα να καταπιαστώ με τη χρονολόγηση των αγγείων, αν δεν ήταν η φίλη Τζέλλη Χαριτωνίδου, στην οποία καταφεύγουμε όλοι στην Εφορεία Ακροπόλεως κάθε φορά που βρίσκουμε βυζαντινή ή μεταβυζαντινή κεραμική.

[15] Τη συντηρήτρια Νάνσυ Λαζάρου, που εργάσθηκε με πολλή επιμέλεια στην αποκατάσταση των γυαλιών και των κεραμικών, οφείλω ιδιαίτερα να επαινέσω, γιατί πάντα με πολλή προθυμία αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας ό,τι της ανατεθεί.

[16] Ευχαριστώ τη συνάδελφο Μάντω Οικονομίδου, Διευθύντρια του Νομισματικού Μουσείου, που, όπως πάντα, προλαβαίνει να ικανοποιήσει όλους με τα «βιαστικά» μας αιτήματα.

[17] Η συντηρήτρια Αννίτα Μωραΐτου έδωσε τις «πρώτες βοήθειες» στα φτωχά μεταλλικά μας ευρήματα· σοβαρότερες ασχολίες της στην Ακρόπολη δεν της επέτρεψαν να τις συνεχίσει κι έτσι κατέφυγα, με τη φροντίδα του Πέτρου Καλλιγά, στο εργαστήριο του Εθνικού Μουσείου.

[18] Πρβλ. A. Frantz, ό.π., 27 και 34.

δια, δύο μικροί χάλκινοι σταυροί, που ήταν ίσως επάργυροι (Πίν. 338γ), δύο χάλκινα νομίσματα 14ου αι., οστέινο κομβίο, τέσσερα σιδερένια πέταλα και είκοσι επτά σιδερένια καρφιά. Το πιο σημαντικό εύρημα είναι ένα χάλκινο δακτυλίδι με ορθογώνια σφενδόνη, πάνω στην οποία είναι χαραγμένο το γράμμα Χ και άλλα δύο εγχάρακτα Χ πάνω στον κρίκο. Ίσως πρόκειται για τα αρχικά της ή του κατόχου-μέλους της οικογένειας Χαλκοκονδύλη (Πίν. 338δ). Όλα βρέθηκαν σε βάθος 1 μ. περίπου.

ΤΑΦΟΣ IV (μήκ. με τη βαθμιδωτή είσοδο 2,80, πλ. 1,10, βάθ. 1,50 μ.).

Ο τάφος ήταν ασύλητος, αλλά η υγρασία είχε εισχωρήσει, όπως και στους άλλους τάφους, με αποτέλεσμα να βρεθούν πολύ φθαρμένα τα μεταλλικά αντικείμενα και τα οστά αποσαθρωμένα. Σε βάθος 1,30 μ. ένα ακέραιο αγγείο 15ου-16ου αι. με εγχάρακτες οριζόντιες κυματοειδείς γραμμές και άλλο (συγκολλημένο) με καστανοελαιόχρωμη εφυάλωση, 16ου-17ου αι. (Πίν. 339α). Διάφορα όστρακα εφυαλωμένα. Κάτω από βάθος 1,30 μ. όστρακα από χοντρό πηλό, 13ου-15ου αι. και ελάχιστα 12ου αι.

Μικροαντικείμενα: ασημένιο σκουλαρίκι, χάλκινος κρίκος, χάλκινη λαβή, χάλκινο (οδοντιατρικό;) εργαλείο, σιδερένια καρφιά, τέσσερα φιλντισένια κουμπιά κι ένα οστέινο, τμήμα κτένας οστέινης, θραύσματα από φλυτζανάκια με μπλε και χρυσή διακόσμηση, λαιμός γυάλινου αγγείου.

Στο δεύτερο επίπεδο του τάφου βρέθηκαν ελάχιστα οστά· πιθανότατα ο σκελετός διαλύθηκε από τη μεγάλη υγρασία. Σε βάθος 1,10 μ., στη νοτιοδυτική γωνία, βρέθηκε ένα γυάλινο μυροδοχείο ακέραιο· η κοιλιά σφαιρική πεπιεσμένη και κοίλη στην κάτω επιφάνεια (Πίν. 339β), ο ραδινός λαιμός αποτελείται από ένα τμήμα σφαιρικό στο κάτω μέρος και ένα ατρακτοειδές που στενεύει και απολήγει σε πλατύ περιχείλωμα στο στόμιο. Στην κοιλιά ίχνη ερυθρού και λευκού χρώματος. Γραπτή ταινία περιτύλιγε το λαιμό. Στον ίδιο τάφο υπήρχε λαιμός παρόμοιου μυροδοχείου με ανάγλυφες λοξές ραβδώσεις και ίχνη λευκής ταινίας που περιτύλιγε το λαιμό. Στο κοσκίνισμα βρέθηκαν φθαρμένα νομίσματα 14ου αι. (τρία χάλκινα και ένα αργυρό).

Το σχήμα του γυάλινου αγγείου από τον τάφο IV είναι σχεδόν όμοιο με τα δύο που βρήκε ο Χατζηδάκης στον Άγιο Θωμά[19] και που ο ίδιος τοποθετεί στην εποχή της Φραγκοκρατίας[20]. Γενικά δεν είναι συνηθισμένος ο τύπος αυτός των αγγείων. Βέβαια, όλες οι φιάλες (bottles), κυρίως του 17ου αι., από τις Κάτω Χώρες[21] έχουν ένα παρόμοιο σχήμα, περισσότερο όμως ο δικός μας τύπος πλησιάζει κάποιες περσικές, που χρονολογούνται από τον 8ο έως το 10ο αι.[22]· είναι σχήμα πολύ διαδεδομένο στη Μέση Ανατολή, όπως λέει η Weinberg-Davidson[23], που κάνει τη σύγκριση με φιάλες που βρέθηκαν στην Κόρινθο (ένα θραύσμα φιάλης από την Κόρινθο έχει τον ίδιο δακτύλιο στο λαιμό με τις φιάλες από το Ιράν του 11ου-12ου αι.)[24]. Η ίδια είχε την τύχη να ανακαλύψει στην Κόρινθο ένα εργαστήριο κατασκευής γυαλιών στο χώρο της αρχαίας Αγοράς, που φαίνεται ότι άρχισε να παράγει γυαλιά στις αρχές του 11ου αι. Το εργαστήριο διατηρήθηκε και μετά την επιδρομή των Νορμανδών, έως τα τέλη του 12ου. Η Weinberg πιστεύει ότι οι ομοιότητες είναι

[19] Βυζαντινό Μουσείο, αριθ. ευρ. 7284· υπάρχει και άλλο με αριθ. 7285, του οποίου σώζεται μόνο το κυρίως σώμα.

[20] Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 1), πίν. 127δ. Ο Χατζηδάκης χρονολογεί το μυροδοχείο στα χρόνια της Φραγκοκρατίας.

[21] *JGS* 1 (1959), 111, εικ. 27. Mus. Boymans, Rotterdam.

[22] C. J. Lamm, *Mittelalterliche Gläser und Steinarbeiten aus dem Nahen Osten*, Berlin 1929/30, πίν. 6, αριθ. 20 και πίν. 5, αριθ. 10.

[23] G. B. Davidson, A mediaeval glass factory at Corinth, *AJA* 44 (1940), 297. Βλ. και A. von Saldern, *The Hans Cohn Collection-Los Angeles (Cal.)*, Mainz 1980, αριθ. 165.

[24] E. Baumgartner - I. Krueger, *Phönix aus Sand und Asche, Glas des Mittelalters*, München 1988, 23 και 266, σημ. 1.

μεγαλύτερες με γυάλινα αγγεία της Αιγύπτου και ότι πιθανώς ήρθαν από εκεί Έλληνες, που οργάνωσαν το εργαστήριο της Κορίνθου. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, τα ωραία αυτά σκεύη να επωλούντο και στην Αθήνα και να κατέληξαν στους τάφους των Χαλκοκονδύληδων και των Λίμπονα. Βέβαια και η Βενετία, όπως διαπιστώθηκε από ανασκαφές στο Torcello[25], είχε εργαστήρια παραγωγής γυαλιών από τον 7ο αι., που ήταν σε μεγάλη ακμή όλα τα μεσαιωνικά χρόνια. Τα προϊόντα της θα άρεσαν στην ευρωπαϊκή της πελατεία και μάλιστα στα τέλη του 13ου αι. αναφέρεται ότι ένας Γρηγόριος από το Ναύπλιο εργάσθηκε στο Murano στη διακόσμηση των γυαλιών[26]. Ασφαλώς στα εργαστήρια της Βενετίας εργάσθηκαν Έλληνες από την Πόλη, που κατείχαν την τέχνη. Ένας καλόγηρος, ο Θεόφιλος, που έζησε μετά τον 11ο αι., εξαίρει στο έργο του *Diversarum Artium Schedula* την ποιότητα των Ελλήνων στην κατασκευή γυάλινων αγγείων και συγκεκριμένα στις φυσητές μακρύλαιμες φιάλες (ampulla) που χρησιμοποιούνται στη Δύση τον 11ο και το 12ο αι. για το αγίασμα (ή orcel) και που προέρχονται ίσως από φιάλες περσικές σκαλισμένες ή χαραγμένες[27].

Από την εξέταση των παραπάνω βγαίνει το συμπέρασμα ότι οι φιάλες του Αγίου Ασώματου και του Αγίου Θωμά αποτελούν μια σπάνια κατηγορία, στην οποία θα πρέπει να ανήκουν και οι φιάλες-μυροδοχεία από τους τάφους της μονής Βλατάδων[28]. Συγγένεια υπάρχει και με κάποιες φιάλες από τις Σάρδεις[29], που έχουν άσπρη σπειροειδή γραμμή στο λαιμό και με εκείνες από το Dvin της Αρμενίας του 11ου αι.[30]. Παρόμοιο σχήμα έχουν και τα omom της Συρίας, που προέρχονται από φιάλες προσκυνητών και χρονολογούνται στο 13ο και το 14ο αι., με τη διαφορά ότι ο ψηλός λαιμός δεν απολήγει σε περιχείλωμα, όπως των αθηναϊκών μυροδοχείων[31].

Τα πήλινα αγγεία, κυρίως πρόχοι, χρονολογούνται μεταξύ 15ου-17ου αι. Ελάχιστα όστρακα είναι 12ου-13ου αι. Το νόημα της προσφοράς των αγγείων είναι άγνωστο. Είναι άραγε ένα νεκρικό έθιμο, όπως έχει παρατηρηθεί και σε άλλους τόπους, π.χ. στη Θεσσαλονίκη[32], ή μήπως τα σκεύη χρησίμευαν για κρασί με το οποίο έπλεναν τα οστά; Όλα τα αγγεία είναι από τοπικά εργαστήρια· όμοια σχεδόν βρέθηκαν στις ανασκαφές της Αρχαίας Αγοράς.

Τα νομίσματα είναι κυρίως φραγκικά και ενετικά, 13ου-14ου αι., όπως 14ου αι. είναι τα περισσότερα νομίσματα που βρέθηκαν στους τάφους του Θησείου[33]. Υπάρχουν ακόμη δύο τουρκικά 15ου-16ου και ένα ευρωπαϊκό 17ου αι.

Τα κοσμήματα είναι λίγα και φτωχά και δεν μπορούμε να πιστέψουμε ότι οι Χαλκοκονδύληδες, που είχαν ζήσει και στην Ιταλία, δεν είχαν αποκτήσει δακτυλίδια και σκουλαρίκια πολυτιμότερα από αυτά που βρέθηκαν στους τάφους τους, αλλά είναι γνωστό ότι τη βυζαντινή εποχή είχε απαγορευθεί να θάβονται οι νεκροί με κοσμήματα. Τα έξοχα σκουλαρίκια σε σχήμα αμφορίσκων, που διέφυγαν την απαγόρευση, είναι δύσκολο να χρονολογηθούν.

[25] G. Gasparetto, Mattrici e aspetti della vetraria veneziana e veneta medievale, *JGS* 21 (1979), 76-97. Στη σ. 94, σημ. 98, παραπέμπει στον J. Philipp, βλ. παρακάτω και στον J. Barrelet, *La verrerie en France*, Paris 1953, εικ. XV, για αντίστοιχα σκεύη που βρέθηκαν σε ρωμανικούς τάφους του Bordeaux.

[26] L. Zecchin, Un decoratere di vetri a Murano alla fine del Duecento, *JGS* 11 (1969), 39-42. Ο ίδιος, Fornaci muranesi fra il 1279 e il 1290, *JGS* 12 (1970), 70-83.

[27] J. Philipp, *Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie (Ve-XVIe s.)*, Bologna 1970, 105 κ.ε.

[28] *Θεσσαλονίκη, Ιστορία και τέχνη* (ΥΠΠΟ-ΤΑΠ 1986), 59, πίν. 57, ΙΙΙ, 13, 3, Συλλογή Ροτόντας (10ου αι.;), και 80, πίν. 57, IV, 18, 1, Νεκροταφείο Μονής Βλατάδων, 13ου-14ου αι.

[29] A. von Saldern, *Ancient and Byzantine Glass from Sardis* (Archaeol. Explor. of Sardis. The Corning Museum of Glass, 102, πίν. 18, αριθ. 789, 790). Χρονολογούνται από το 10ο έως το 12ο αι.

[30] *ΑΡΧΕΟΛΟΓΙΥΕ ΣΚΙΕ ΠΑΜΗ ΓΗΙΚΙ ΑΡΜΕΝΙΙΙ* 7 (1974), 46-53, εικ. 86,88. Είναι εισηγμένα βυζαντινά 11ου αι.

[31] C. J. Lamm, ό.π. (υποσημ. 22), II, πίν. 6.

[32] Βλ. υποσημ. 13.

[33] W. B. Dinsmoor, *Observations on the Hephaisteion, Hesperia*, Suppl. 5, 1941, 6 κ.ε.

Τέλος, τα σιδερένια πέταλα στους τάφους ΙΙ και ΙΙΙ πρέπει να προέρχονται από τα υποδήματα των νεκρών και τα σιδερένια καρφιά από τα ξύλινα φέρετρα.

Οι εκκλησίες του Αγίου Θωμά και του Αγίου Ασώματου ανήκουν σε δύο παλιές και μεγάλες οικογένειες της Αθήνας· ο Άγιος Θωμάς ανήκε στις οικογένειες Παλαιολόγων, Λίμπονα, Παχυμέρη και Μπόλμπατζα, που φαίνεται ότι είχαν συγγένεια μεταξύ τους. Ο Άγιος Ασώματος ανήκε στην οικογένεια Χαλκοκονδύλη, που κι αυτή είχε συγγένεια με τους Μελισσηνούς από το 1576, αν όχι και παλιότερα. Για τις περιπέτειες του Γεωργίου Χαλκοκονδύλη, που ήταν γιος του Μιχαήλ και που είχε συγγενέψει με τους Accaioli (1390-1466), γράφει πολύ γλαφυρά ο Καμπούρογλου[34] και ο Μπενιζέλος[35]. Εστάλη δέσμιος στην Κωνσταντινούπολη, φυλακίσθηκε επανειλημμένα και τέλος θανατώθηκε. Και οι δύο οικογένειες είχαν σχέσεις με την Ιταλία· ο Μ. Λίμπονας έζησε στη Βενετία, όπου έγραψε τη διαθήκη του το 1673, ενώ είναι γνωστή η δράση του ιστορικού Λαόνικου Χαλκοκονδύλη του «Αθηναίου» (1430-1490) στην Ιταλία, όπου έγραψε Γενική Ιστορία του 14ου και 15ου αι. από της αλώσεως της Αδριανουπόλεως (1361) μέχρι των συγκρούσεων Βενετών - Τούρκων. Νέος είχε ζήσει στο Μυστρά κοντά στον Πλήθωνα. Ο αδελφός ή εξάδελφός του Δημήτριος (1423-1511) έδρασε στη Φλωρεντία, στο Μιλάνο, στην Πάδοβα, στην Περούτζια και στη Ρώμη[36]. Εθεωρείτο νεοπλατωνικός φιλόσοφος, αλλά ασχολήθηκε με την έκδοση των σωζομένων του Ομήρου. Είναι γνωστή η εικόνα του, έργο του Guirlandaio στη Santa Maria Novella της Φλωρεντίας, ενώ μια επιτύμβια επιγραφή με το όνομά του βρίσκεται στη Santa Maria della Passione. Τον συνέδεε φιλία με τον πάπα Νικόλαο Ε΄ Βησσαρίωνα. Στην Ιταλία έζησαν και τα δέκα παιδιά του[37].

Ένα από αυτά, ο Βασίλειος (1480-1514), πέθανε νεότατος· τη μόρφωσή του είχε αναλάβει ο πάπας Ιωάννης (Μέδικος) στη Ρώμη. Άλλος γιος, ο Θεόφιλος (1486-1510), που πέθανε 24 ετών, είχε μεταφράσει Κικέρωνα και δίδαξε Όμηρο στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβας. Ο εγγονός του Λαόνικου, Γεώργιος Χαλκοκονδύλης, εγκαταστάθηκε μετά το 1458 στην Αθήνα και όλη η οικογένεια παρέμεινε και έδρασε πια εδώ. Επομένως, οι νεότερες ταφές στον Άγιο Ασώματο ανήκουν πια σίγουρα στην οικογένεια, αλλά είναι πολύ πιθανό να ανήκαν στην ίδια οικογένεια και οι παλιότερες ταφές, γιατί αλλιώς θα είχαν ίσως καθαριστεί οι τάφοι ριζικότερα.

Είναι γνωστό ότι και οι κτήτορες της εκκλησίας του Αγίου Θωμά είχαν εθνικούς μάρτυρες. Ο Μιχαήλ Λίμπονας σκοτώθηκε το 1578 από τους Τούρκους στην Αθήνα και το λείψανό του μεταφέρθηκε στην Πόλη[38]. Ο Σταμάτιος Χαλκοκονδύλης, που ανήκε στην ομάδα των δημογερόντων, έζησε την ενετική επιδρομή του 1687, εκπατρίσθηκε και πέθανε μακριά από την Αθήνα. Απόγονός του ήταν και ο Παναγής Χαλκοκονδύλης, που ανέλαβε το 1818 *τήν τακτοποίησιν τῶν κοινοτικῶν πραγμάτων καί τήν ἄρσιν τῶν μετά τοῦ Πασσᾶ καί τῆς Πύλης Προστριβῶν*[39].

Το θλιβερό είναι ότι και οι δύο εκκλησίες γκρεμίσθηκαν μετά την απελευθέρωση της Ελλάδος[40]. Οι Άγιοι Απόστολοι, που διασώθηκαν, είχαν την τύχη να ερευνηθούν συστηματικότερα αρχαιολογικά και να αναστηλωθούν, έτσι που σήμερα να τον χαιρόμαστε μέσα στο χώρο της Αρχαίας Αγοράς. Να ευχηθούμε ότι και οι χώροι όπου ήταν κάποτε οι εκκλησίες του Αγίου Θωμά και του Αγίου Ασώματου θα διαμορφωθούν έτσι, που να διατηρηθεί τουλάχιστον η ανάμνησή τους.

[34] Ό.π. (υποσημ. 5), 99 κ.ε.

[35] *Ιστορία των Αθηνών*, 110, 114.

[36] *ΙστΕΕ*, Ι΄, 1975, 358, 359.

[37] Δ. Γ. Καμπούρογλου, ό.π. (υποσημ. 5), 212.

[38] Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 190, 192.

[39] Δ. Γ. Καμπούρογλου, ό.π., 232.

[40] Α. Κόκκου, ό.π. (υποσημ. 8), 102-112.

Summary

AYIOS ASOMATOS STA SKALIA

EVI TOULOUPA

A short distance from the church of Ayios Thomas, east of the Ancient Agora, which Manolis Chatzidakis excavated in 1972, stood the church of Ayios Asomatos, built by the west propylon of Hadrian's Library (Pl. 335). Both churches belonged to great Athenian families that were active in the time of Frankish rule and suffered hardships under the Turks. Both churches were demolished after Independence.

An excavation by the Ephorate of the Acropolis in 1988 in the narthex of Ayios Asomatos revealed four tombs (Pl. 336) in which two burials were found: the older one with finds of the twelfth-fourteenth century and the later one with finds of the fifteenth-sixteenth century.

The excavation of the tombs produced a few Byzantine and rather more post-Byzantine sherds, silver earrings, and coins dating from the thirteenth to the seventeenth century (Pls. 337-339). The most striking find was an intact glass chrismatory similar to the one found by Chatzidakis in Ayios Asomatos.

ΕΓΚΟΛΠΙΟ ΣΤΕΑΤΙΤΗ ΑΠΟ ΤΗ ΒΕΡΟΙΑ*

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΟΥΡΑΤΣΟΓΛΟΥ

Σύμφωνα με την άποψη των περισσότερων μελετητών, ο εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου Αγιοσορίτισσας ανάγεται στη λατρευτική εικόνα της Θεομήτορος, που φυλασσόταν στο ναό των Χαλκοπρατείων στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί δηλαδή όπου στα χρόνια της βασιλείας του αυτοκράτορα Αρκαδίου είχε αποτεθεί, μέσα σε ειδικό κιβωτίδιο (Αγία Σορός), η Ζώνη της Θεοτόκου[1]. Ωστόσο, υπάρχει και η θεωρία ότι το επίθετο αυτό της Παναγίας μάλλον θα πρέπει να σχετισθεί με το παρεκκλήσιο της Αγίας Σορού στο σύμπλεγμα των Βλαχερνών, παρά με το ναό των Χαλκοπρατείων[2].

Όπως και να έχει πάντως το πρόβλημα του πρωτοτύπου, ο εικονογραφικός τύπος της Αγιοσορίτισσας είναι βεβαιωμένος τόσο από ενεπίγραφες εικόνες όσο και από νομίσματα και μολυβδόβουλλα[3]. Η μορφή της Θεοτόκου σε κατατομή ή σε τρία τέταρτα, άλλοτε προς τα δεξιά και άλλοτε προς τα αριστερά, ολόσωμη αλλά και σε προτομή, με προτεταμένα τα χέρια σε στάση δέησης, γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής στην τέχνη του Βυζαντίου από το 10ο, κυρίως όμως από τον 11ο αι. κ.ε. — αν κρίνει κανείς από τα σωζόμενα μνημεία. Στη διάδοση αυτή του τύπου ασφαλώς συνέβαλε και το γεγονός ότι το ιερό κειμήλιο της Αγίας Ζώνης απέκτησε δημοτικότητα ύστερα από την ίαση, χάρη σ' αυτό, της Ζωής Ζαουτζίνας, δεύτερης συζύγου του αυτοκράτορα Λέοντα ΣΤ' (886-912).

Το μικρό, κολοβωμένο στο κάτω του τμήμα, εγκόλπιο-εικονίδιο από γκριζόμαυρο και με υπόλευκες φλεβώσεις στεατίτη (Πίν. 340α), που παρουσιάζεται στη συνέχεια — μικρή συμβολή στον εορτασμό του έργου του ακαδημαϊκού Μ. Χατζηδάκη — είναι ενδιαφέρον για δύο λόγους: ανασκαφικό εύρημα από τη Βέροια προστίθεται στα ελάχιστα σήμερα γνωστά παραδείγματα του είδους με βεβαιωμένο τον τόπο προέλευσης[4]. Αποτελεί επίσης και το δεύτερο, ως φαίνεται, εικονίδιο από στεατίτη με παράσταση Αγιοσορίτισσας[5].

* Οι φωτογραφίες αποτελούν έργο του αγαπητού φίλου, καλλιτέχνη φωτογράφου, Ηλία Ηλιάδη. Το φιλόξενο περιβάλλον του Βυζαντινού Μουσείου και η πηγαία προθυμία και ευγενής συμπαράσταση της κας Γ. Θεοδωράκη διευκόλυναν την αναζήτηση των απαραίτητων βοηθημάτων.

[1] Για την ονομασία, τον εικονογραφικό τύπο και τις παραλλαγές του — παραλλαγές που οφείλονται ασφαλώς στο διαφορετικό κάθε φορά τρόπο διάδοσης του τύπου — βλ. S. Der Nersessian, Two images of the Virgin, *DOP* 14 (1960), 77 κ.ε., D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild, Misc. Byz. Monac.* 2, 1965, 114 κ.ε., B. Dab-Kalinowska, Die Krakauer Mosaikikone, *JÖB* 22 (1973), 285-299, V. Pučko, Ikona bogomateri Agiosoritissy, *Zbor-MuzBeograd* 8 (1975), 354-362. Πρβλ. H. Hallensleben, Das Marienbild der byz.-ostkirchl. Kunst nach dem Bilderstreik, *LChrI* III, 1971, 174-175, αριθ. 11, Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, 1972, 70.

[2] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Ie partie, III, 1969, 161 κ.ε. Βλ. ωστόσο και P. Pezaud, Le sanctuaire de la Vierge aux Chalcopratia, *EO* XXIII (1924), 36, εικ. 2, 3 και 5.

[3] Για την απεικόνιση της Αγιοσορίτισσας στα νομίσματα και στα μολυβδόβουλλα, βλ. αντίστοιχα τα άρθρα του T. Bertelè, La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica bizantina, *REB* 16 (1958), 233-234 (πρωτότυπο για την εποχή του) και Seibt 1987, 48 κ.ε. (βλ. στο τέλος και πληρέστερο κατάλογο και για τις δύο κατηγορίες αντικειμένων).

[4] Στον κατάλογο περιάπτων από στεατίτη της κατηγορίας αυτής που παραθέτει η A. Bank, Les stéatites. Essai de classification. Méthodes de recherches, *CorsiRav* XVII (1970), 356-357, και από τον οποίο απουσιάζει η Μακεδονία, θα πρέπει τώρα να προστεθούν και τα παραδείγματα από τη Χερσόνησο του Αίμου: P. Slavčev, Icône de saint-guerrier de Carevec (XIIe-

Βρέθηκε το 1973 μέσα σε αποθέτη οστράκων εφυαλωμένων αγγείων των παλαιολόγειων χρόνων, κατά την ανασκαφή του οικοπέδου Γ. Χαρωνιτάκη (Ο.Τ. 136), βορειοδυτικά του μεταβυζαντινού ναού της Αγίας Άννας[6] και σε βάθος 2,30 μ. Το σωζόμενο ύψος κυμαίνεται στα 6 εκ., ενώ το μέγιστο πλάτος μετρά 5,40 εκ. Ταλαιπωρημένο όχι μόνο από τον καιρό αλλά προφανώς και από τον ευλαβικό του κάτοχο που μοιάζει να μην το αποχωριζόταν (μαρτυρία αποτελεί η απόπειρα συγκόλλησης ήδη στην αρχαιότητα των δύο θραυσμάτων από τα οποία σύγκειται σήμερα το εγκόλπιο), διατηρεί σε μάλλον μέτρια κατάσταση την παράσταση της Θεοτόκου στραμμένης προς τα δεξιά και κάτω από αψιδωτό επιστέγασμα που φέρει κιονόσχημα υποστηρίγματα. Οι διαμπερείς, ομόκεντρες προς το ανάγλυφο, διακοσμημένο με εγχάρακτους κύκλους φωτοστέφανο, οπές θα στήριζαν πιθανότατα αρχικά κάποιον επίθετο μεταλλικό διάκοσμο — σήμερα χαμένο. Η επιγραφή, αριστερά και δεξιά της ολόσωμης μάλλον μορφής της Θεοτόκου, με ανάγλυφα γράμματα, θα πρέπει κατά πάσα πιθανότητα — αναλογικά προς τα αντίστοιχα παραδείγματα σε νομίσματα και μολυβδόβουλλα — να διαβαστεί: *M̄P̄-Θ̄Y, H-A/[ΓΙ/O/CO]* αριστερά, *P[H/TH/CA]* δεξιά. Η πίσω όψη του εγκολπίου είναι αδρά εργασμένη.

Τόσο η τεχνοτροπική ανάλυση της ανάγλυφης μορφής όσο και τυπολογικές παρατηρήσεις που αναφέρονται στον αρχιτεκτονικό διάκοσμο, αλλά και σ' αυτό το ίδιο το πλακίδιο ως σχήμα, οδηγούν στη χρονολόγηση του εικονιδίου στο β΄ μισό του 13ου αι.

Η οπωσδήποτε πρόστυπη, πλατιά στην απόδοσή της, με σαρκωμένο ωστόσο το σώμα, μορφή της Θεοτόκου (Πίν. 340β) διατηρεί, κάτω από το σωληνόσχημο των πτυχώσεων του μαφορίου, τον όγκο του κορμιού. Οι εγχάρακτες γραμμές προσδίδουν στο ένδυμα μια περίεργη ακαμψία, ενώ οι στρογγυλεμένες ακμές του προσώπου τονίζουν ακόμη περισσότερο, όπως εξάλλου και εκείνες του ρούχου, μια διάθεση υπερβολής και παραμόρφωσης των αναλογιών, εντύπωση που ελλοχεύει σε όλη την παράσταση. Η Παναγία του εικονιδίου από τη Βέροια βρίσκει το αντίστοιχό της στη Θεοτόκο της Σταύρωσης και της Ανάστασης στο πλακίδιο του Βατικανού, έργο του προχωρημένου 13ου αι. (Kalavrezou-Maxeiner 1985, αριθ. 118) και φέρνει στο νου τις μορφές στο εικονίδιο με τη Σταύρωση στο Βρετανικό Μουσείο (Kalavrezou-Maxeiner 1985, αριθ. 117) της ίδιας εποχής. Το συγκριτικό υλικό εξαντλείται με το εικονίδιο της Μεταμόρφωσης στο Richmond (Kalavrezou-Maxeiner 1985, αριθ. 116) και το πλακίδιο της μονής Ξενοφώντος (Kalavrezou-Maxeiner 1985, αριθ. 115) με το ίδιο θέμα, όπου το πλατύ πρόσωπο του ευαγγελιστή Ματθαίου στην πρώτη περίπτωση και ο συνεκδοχικός τρόπος απόδοσης των πτυχώσεων των ενδυμάτων και των σωμάτων των αποστόλων στη δεύτερη μαρτυρούν ακριβώς εκείνη τη νέα τεχνική χάραξης που επικρατεί στη μικρογλυπτική των πρώιμων παλαιολόγειων χρόνων.

Στην ίδια περίοδο όμως οδηγεί και το αψιδωτό οικοδόμημα που στεγάζει την Αγιοσορίτισσα στο εικονίδιο της Βέροιας: Τα στάμενα του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328: Bendall - Donald 1979, 220-221 Τύπος 24) και της βασιλείας του Μανουήλ Β΄ (1369-1387: Bendall - Donald

XIIIe s.), *Arheologija* 1977 (3), 60-65. N. Ovčarov, Relief en stéatite de Tărgovište à représentation rare de St Artemios, *Arheologija* 1984 (1), 63-66. Ν. Ζήκος, Εικονίδιο στεατίτη από το Παπίκιο, *ΑΑΑ* XVIII (1985), 205-210.

[5] Το άλλο γνωστό, ανεπίγραφο, εικονίδιο φυλάσσεται στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου και χρονολογείται από την I. Kalavrezou-Maxeiner (Kalavrezou-Maxeiner 1985, 170-171, αριθ. 82), στους 12ο-13ο αι. Το ίδιο χρονολογείται από την D. Milosevič (*Art in Mediaeval Serbia from the 12th to the 17th Century*, 1980, 96-97, αριθ. 81) στο 12ο αι.

[6] Εντελώς πρόσφατα η αρμόδια Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων διενήργησε ανασκαφική έρευνα στα ανατολικά της κόγχης του ιερού, κατά την οποία διαπιστώθηκε ύπαρξη παλαιότερης φάσης του υπάρχοντος κτίσματος, που ανάγεται στους παλαιολόγειους χρόνους. Το νέο εύρημα σε συνδυασμό και με εκείνο του 1973 επιβεβαιώνει παλαιότερη προσωπική εικασία, ότι ο μεταβυζαντινός ναός της Αγίας Άννας εδράζεται σε ομώνυμό του της παλαιολόγειας περιόδου. Ασφαλώς από την «οικοσκευή» του ναού αυτού προέρχονται τόσο τα εφυαλωμένα όστρακα όσο και το εγκόλπιο με την Αγιοσορίτισσα.

1979, 260-261 Τύπος 4) αποτελούν το καλύτερο παράλληλο για την περίπτωση, παρόλο που σ' αυτά το αρχιτεκτόνημα παρουσιάζεται πολυπλοκότερο και συνθετότερο. Αντίθετα, το σχήμα των πλακιδίων, με τα οποία θα μπορούσε να συγκριθεί το μακεδονικό εικονίδιο, είναι απλούστερο στην άρθρωσή του και εντοπίζεται στο 12ο αι. (Kalavrezou-Maxeiner 1985, αριθ. 88, 89, 93 και 95).

Όπως σημειώθηκε και παραπάνω, ο τύπος της Αγιοσορίτισσας υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητός μετά το 10ο-11ο αι. Περισσότερο μάλιστα από οπουδήποτε αλλού η μορφή της δεομένης Παναγίας απεικονίστηκε σε αντικείμενα μικροτεχνίας: Στο 12ο αι. χρονολογείται ένας κειμήλιος λίθος (cameo) στο Dumbarton Oaks με τη Θεοτόκο σε προτομή (M. Ch. Ross, *DOC* I, 1962, 101, αριθ. 122, πίν. LVIII) και στα τέλη του ίδιου αιώνα τοποθετείται ένας άλλος στην ίδια συλλογή (M. Ch. Ross, ό.π., αριθ. 123). Η χυμευτή εικόνα (λειψανοθήκη) στο θησαυροφυλάκιο του ναού της Θεοτόκου στο Maastricht (Kl. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst*, 1967, 121-122, αριθ. 39) αποτελεί έργο του τέλους του 11ου αι., το εικονίδιο στο Novi Sad της Γιουγκοσλαβίας (D. Milosević, *Art in Mediaeval Serbia from the 12th to the 17th Century*, 1980, 97, αριθ. 83) του 12ου-13ου αι., ενώ το μικρό εγκόλπιο από το Veliko Tirnovo (A. Bank, Byzantinobulgarica VII, *Bulgaria Pontica Medii Aevi*, I, 1981, 120, εικ. 10) χρονολογείται στο 13ο-14ο αι. (η πρώτη εκδότρια M. Vaklinova, Icône reliquaire en or byzantine, *Arheologija* 1972, 13-19, το χρονολογεί στον 11ο-12ο αι.). Αχρονολόγητο παραμένει από τους ειδικούς το επίβλημα ενός εικονιδίου στον Άγιο Μάρκο Βενετίας (A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, 1975, αριθ. 44, εικ. 100).

Το ασημένιο, τέλος, περικάρπιο του Μουσείου Μπενάκη, που σχετικά πρόσφατα έγινε γνωστό (*Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1985, αριθ. 201), τοποθετείται στον 11ο αι.

Παρόλο ότι γενικά επικρατεί ένας κάποιος σκεπτικισμός σχετικά με τη δυνατότητα εντοπισμού εργαστηρίων κατασκευής στεατιτών, ακόμα και στην περίπτωση παράθεσης του τόπου ανεύρεσης των συγκεκριμένων παραδειγμάτων (πρβλ. A. Bank, Les stéatites. Essai de classification. Méthodes de recherches, *CorsiRav* XVII (1970), 356 κ.ε.), ίσως δεν θα 'ταν παρακινδυνευμένο, το εγκόλπιο από τη Βέροια — και αυτό για λόγους γειτνίασης και μόνο — να προσγραφόταν στην καλλιτεχνική παραγωγή της Θεσσαλονίκης. Άσχετα βέβαια από το γεγονός ότι η ύπαρξη και τοπικών περιφερειακών εργαστηρίων (γιατί όχι και της Βέροιας) θα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον βέβαιη (πρβλ. A. Bank, Les principales tendances de l'évolution des arts mineurs byzantins aux XIIe-XIIIe siècles, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines*, II, 1981, 43 κ.ε.).

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Νομισμάτων και μολυβδοβούλλων με παράσταση Αγιοσορίτισσας

ΝΟΜΙΣΜΑΤΑ

Μανουήλ Α΄ Κομνηνός	Τεταρτηρό. Νομισματοκοπείο Κωνσταντινούπολης. Τύπος B. Hendy 1969, 119-120, πίν. 17.7-8.
Αλέξιος Γ΄ Άγγελος	Τεταρτηρό. Νομισματοκοπείο Κωνσταντινούπολης. Τύπος — . Hendy 1969, 152, πίν. 23.8.
Λατινική απομίμηση (μεγάλο μέγεθος)	Τραχύ. Νομισματοκοπείο Κωνσταντινούπολης. Τύπος S. Hendy 1969, 196, πίν. 27.8-9 (*M̄P Θ̄Y H AΓIOCOPITICA*).
Ιωάννης Γ΄ Βατάτζης	Τεταρτηρό. Νομισματοκοπείο Μαγνησίας. Τύπος F. Hendy 1969, 245, πίν. 34.8.
Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος	Τραχύ. Νομισματοκοπείο Κωνσταντινούπολης. Τύπος C7. Bendall - Donald 1974, 7-8 και Τύπος C15. Bendall - Donald 1974, 11-12.

Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος Τραχύ. Νομισματοκοπείο Κωνσταντινούπολης. Τύπος 10. Bendall - Donald 1979, 40-41.

Ανώνυμα (1310-1340) Τραχύ. Νομισματοκοπείο Κωνσταντινούπολης. Τύπος 6. Bendall - Donald 1979, 194-195 = Bendall 1988, 75, αριθ. 375.

ΜΟΛΥΒΔΟΒΟΥΛΛΑ

Α΄. Θεοτόκος ολόσωμη προς δεξιά

α. Ενεπίγραφα

1. Zacos - Veglery, *BLS* I, αριθ. 2735 bis (1166-1183): *Η Α-ΓΙΟ-CO-PI/T-H-CA* (σφραγίς Λαπαρδά).

2. *Iskustvo Vizantii v Sobranija CCCP*, Κατάλογος Έκθεσης, 3, 1977, 164, αριθ. 1032 (13ος αι.): *Η / ΑΓΙ/Ο-CO-PI-TI-CA*.

3. Speck, *BBB*, αριθ. 120: *[Μ-Ρ] Θδ, [Η ΑΓΙ]Ο[COPITICA]* (11ος αι.) (σφραγίς Λέοντος).

4. Laurent, *Orghidan*, 189, αριθ. 370 (11ος-12ος αι.): *...-PI-TI-CA* (σφραγίς μητροπολίτου Αθηνών).

β. Ανεπίγραφα

1. Zacos - Veglery, *BLS* I, αριθ. 2721 (προ του 1138) = Oikonomides 1986, 111, αριθ. 116 (σφραγίς Ιωάννου Δαλασσηνού).

2. Zacos, *BLS* II, αριθ. 810 (α΄ μισό 11ου αι.) (σφραγίς Ευστρατίου).

3. Oikonomides 1986, 116, αριθ. 122 (1181) (σφραγίς Ανδρονίκου Βατάτζη).

Β΄. Θεοτόκος ολόσωμη προς αριστερά

α. Ενεπίγραφα

1. Zacos, *BLS* II, 316, αριθ. 648 (11ος-12ος αι.): *Η-Α-ΓΗ-Ο/C-O-PI-TH-CA* (σφραγίς Νικήτα επόπτου). Πρβλ. και Κωνσταντόπουλος 1917, αριθ. 335.

2. S. Der Nersessian, *DOP* 14 (1960), 78, εικ. 3 (12ος αι.): *Η Α-ΓΙ-Ο/CO-PH-TI-CA*.

3. Laurent, *Corpus* V, 2, αριθ. 1431 (12ος αι.): *Η-Α-ΓΙ-Ο/CO-PI-TI-CA* (σφραγίς μητροπολίτου Νικολάου) = Κωνσταντόπουλος 1917, αριθ. 599α.

β. Ανεπίγραφα

1. Laurent, *Corpus* V, 1, αριθ. 467 (1081-1091) (σφραγίς επισκόπου Κίτρους).

2. Laurent, *Orghidan*, 298, αριθ. 661 (12ος αι.): *Η Α-[ ]-CO-PI-TI-CA* (ανώνυμα).

Γ΄. Θεοτόκος σε προτομή δεξιά

α. Ενεπίγραφα

Δεν παραδίδονται

β. Ανεπίγραφα

1. Oikonomides 1986, 93-94, αριθ. 95 (πριν από το 1072/3) (σφραγίς Νέστορος).

2. Oikonomides 1986, 107, αριθ. 111 (1112) (σφραγίς Γεωργίου Νικαέα).

Δ΄. Θεοτόκος σε προτομή αριστερά

α. Ενεπίγραφα

Δεν παραδίδονται

β. Ανεπίγραφα

1. Seibt 1987, 48, αριθ. 11 (μέσα 11ου αι.) (σφραγίς Ρωμανού πατρικίου κτλ.).
2. Zacos, *BLS* II, αριθ. 797 (μέσα 11ου αι.) (σφραγίς Βασιλείου, βέστη κτλ.).

Σημ. Στο μολυβδόβουλλο του Σαμωνόπουλου, που ο V. Laurent περιγράφει και απεικονίζει στο έργο του *La Collection C. Orghidan*, 1952, αριθ. 466, η παράσταση της Θεοτόκου Αγιοσορίτισσας, Βρεφοκρατούσας, είναι οπωσδήποτε μοναδική.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Bendall - Donald 1974	S. Bendall - P. Donald, *The Billon Trachea of Michael VIII Palaeologos 1258-1282,* London 1974.
Bendall - Donald 1979	S. Bendall - P. Donald, *The Later Palaeologan Coinage*, 1979.
Bendall 1988	S. Bendall, A *Private Collection of Palaeologan Coins*, 1988.
Hendy 1969	M. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081-1261*, 1969.
Kalavrezou-Maxeiner 1985	I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, 1985.
Κωνσταντόπουλος 1917	Κ. Μ. Κωνσταντόπουλος, *Βυζαντιακά μολυβδόβουλλα του εν Αθήναις Εθνικού Νομισματικού Μουσείου*, Αθήναι 1917.
Laurent, *Orghidan*	V. Laurent, *La Collection C. Orghidan*, 1952.
Laurent, *Corpus* V, 1-2	V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, Tome V: L'église. Première partie, 1963, Deuxième partie, 1965.
Oikonomides 1986	N. Oikonomides, *A Collection of Dated Byzantine Lead Seals*, 1986.
Seibt 1987	W. Seibt, Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegel besonders im 11. Jahrhundert, *Studies in Byzantine Sigillography*, 1987, 35-56.
Speck, *BBB*	P. Speck, *Byzantinische Bleisiegel in Berlin (West)*, 1986.
Zacos - Veglery, *BLS* I	G. Zacos - A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, Volume one, 1972.
Zacos, *BLS* II	G. Zacos, *Byzantine Lead Seals*, Volume two, 1984.

Γ. Τ.

Summary

THE HAGHIOSSORITISSA STEATITE FROM VEROIA

J. TOURATSOGLOU

Found in 1973 during rescue excavations in the G. Charonitakis (O.T. 136) real estate at Veroia, this grey, with whitish vains steatite pendant constitutes not only one of the few examples of its kind with known provenance, but also one among a very limited number of monuments of this category with the image of the Virgin Haghiossoritissa (Pl. 340a).

Despite its fragmentary state of preservation, the Veroia steatite provides all these elements which characterize a manieristic work from the second half of the thirteenth century: Voluminous figure with broad, convex face, rounded surface accentuated and underlined by incisions, tubular folds and heavy drapery; finally, exaggeration of the volume of the body which leads to slight distortions (Parallels concerning the technique as well as the rendering of the figures present the Vatican icon with the scene of the Crucifixion-Anastasis (Kalavrezou-Maxeiner 1985, no. 118), the Crucifixion icon in the British Museum (*op.cit.*, no. 117), the Richmond (*op.cit.*, no. 116) and the Xenophontos Monastery icons (*op.cit.*, no. 115), both with the Transfiguration themes).

The Haghiossoritissa iconographic type, so familiar after the tenth, especially the eleventh century, is not only known after the steatite icons and pendants or after large scale marble (i.e. S. Der Nersessian, Two images of the Virgin, *DOP* 14 (1960), 77 ff.), mosaic (i.e. Kl. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst*, 1967, 121-122, no. 39) and painted icons (i.e. Γ. and M. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, 1956, fig. 147), but as well attested through coins (from the reign of Manuel I Comnenus onwards) and lead seals; for the latter complete catalogue is provided.

ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΞΙΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Α. ΤΟΥΡΤΑ

Λιγοστές είναι οι παλιές φορητές εικόνες που σώζονται σήμερα στη Θεσσαλονίκη· μία από αυτές και η εικόνα που παρουσιάζουμε (Πίν. ΛΖ΄ και 341). Δεν πρόκειται για έργο άγνωστο στην επιστημονική κοινότητα, αφού πρωτοπαρουσιάστηκε το 1964 στο Ζάππειο Μέγαρο, με την ευκαιρία της 9ης Έκθεσης του Συμβουλίου της Ευρώπης[1] και από το 1985 εκτίθεται στη μόνιμη μουσειακή έκθεση στο Λευκό Πύργο[2] και περιλαμβάνεται στα σύντομα λήμματα των σχετικών καταλόγων. Μια πληρέστερη δημοσίευσή του, ωστόσο, επέβαλαν η υψηλή ποιότητά του, η σπανιότητα ανάλογων έργων στον ελλαδικό χώρο και οι νέες επιστημονικές απόψεις για τη λεγόμενη ζωγραφική των σταυροφόρων.

Η εικόνα, διαστάσεων 52 × 29,50 × 2 εκ., εντοπίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 στον κοιμητηριακό ναό της Αγίας Παρασκευής του δυτικού νεκροταφείου της Θεσσαλονίκης[3]. Καλυμμένη με παχύ στρώμα ρητινωδών ουσιών εθεωρείτο ότι απεικονίζει την αγία Παρασκευή[4], γι' αυτό και αποτελούσε το κεντρικό διάχωρο μιας μεγαλύτερης μεταβυζαντινής εικόνας με σκηνές από το βίο της αγίας ολόγυρα[5] (Πίν. 342). Παρουσιάζει πολλές φθορές καθώς έχουν αποκοπεί μεγάλα κομμάτια ξύλου, ιδίως στα πλάγια και το πρόσθετο πλαίσιο, προφανώς για να προσαρμοσθεί στο κέντρο της μεταβυζαντινής εικόνας (Σχέδ. 1). Ζωγραφίστηκε σε ελαφρά κυρτωμένη σανίδα με τοξωτή απόληξη άνω, σε προετοιμασία γύψου. Η διατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας είναι μέτρια, αφού έχει υποστεί χαράξεις και απολεπίσεις. Δεν υπάρχουν ίχνη των φωτοστεφάνων ούτε ενδείξεις χρυσώματος του κάμπου. Ιδιαίτερα δοκιμάστηκαν το κάτω μέρος της εικόνας, όπου έχουν καταστραφεί τα πόδια του Χριστού, και το μαφόριο της Παναγίας, από το οποίο έχουν χαθεί οι πτυχές.

Η Παναγία εικονίζεται ως τη μέση με στροφή προς το Χριστό που κρατεί δεξιά της. Το γενικό περίγραμμα του σώματός της, όπως και το περίγραμμα της μορφής του Χριστού, οριοθετεί

[1] Στο λήμμα του καταλόγου χρονολογείται γύρω στο 12ο αι. και θεωρείται ότι ανήκει στη βυζαντινίζουσα τεχνοτροπία της ζωγραφικής της Βόρειας Ιταλίας. *Byzantine Art, A European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe*, Athens 1964, Supplement, αριθ. 714, σ. 575. Με την ευκαιρία της έκθεσης η εικόνα συντηρήθηκε από το Στ. Μπαλτογιάννη. Μ. Χατζηδάκης, *ΑΔ* 20 (1965): Χρονικά, 13, αριθ. 3, όπου χρονολογείται στο 12ο-13ο αι. και χαρακτηρίζεται ως τέχνη της εποχής των σταυροφόρων. Ο ίδιος, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 18, αριθ. 2, πίν. 8α-β.

[2] *Θεσσαλονίκη, Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1986, 85, αριθ. IV 22, όπου προτείνεται η χρονολόγησή της στα τέλη του 12ου-αρχές 13ου αι.

[3] Το ορθόδοξο νεκροταφείο της Αγίας Παρασκευής ιδρύθηκε το 1900 από τη Φιλόπτωχο Αδελφότητα Ανδρών, πιθανότατα καταλαμβάνοντας τμήμα ενός αρχαίου νεκροταφείου. Π. Ν. Παπαγεωργίου, *Λόγος ρηθείς επί τοις εγκαινείοις του ιερού ναού της Αγίας Παρασκευής του εν τω νεκροταφείω της Ορθοδόξου Κοινότητος Θεσσαλονίκης*, εν Αθήναις 1900. Ε. Κακουλίδου, Τα ελληνικά ορθόδοξα νεκροταφεία της Θεσσαλονίκης το 19ο αιώνα, *Μακεδονικά* 22 (1982), 391 κ.ε.

[4] Η αποκάλυψη της παλιότερης εικόνας έγινε από το ζωγράφο Γ. Δούκα, ο οποίος έκανε τον πρώτο καθαρισμό, και το γεγονός αναγγέλθηκε από τον τοπικό Τύπο. Βλ. εφημ. *Θεσσαλονίκη*, φύλλο της 23ης Μαΐου 1963.

[5] Η εικόνα, διαστ. 79 × 50 εκ., μπορεί να χρονολογηθεί στο 18ο αι. Εξακολουθεί να βρίσκεται στο προσκυνητάρι του νάρθηκα του ναού και στο κέντρο της έχει τοποθετηθεί σύγχρονη εικόνα της αγίας Παρασκευής.



Σχέδ. 1. Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος. Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας. Αποκατάσταση της αρχικής μορφής της εικόνας.

εγχάρακτη γραμμή, η οποία διακρίνεται στο ύψος του λαιμού και των ώμων. Το δεξί της χέρι, που περιβάλλει προστατευτικά το Χριστό, σχηματίζει ανοικτή καμπύλη ψηλά από τον ώμο. Ο αντίχειρας με το δείκτη απομακρύνονται αφύσικα, δίνοντας την εντύπωση άγκιστρου που συγκρατεί το Βρέφος. Το αριστερό της χέρι έχει την τυπική χειρονομία ικεσίας και προσκύνησης της Οδηγήτριας. Κλίνει το κεφάλι της προς το Χριστό περισσότερο από το συνηθισμένο και το μαφόριό της υψώνεται ασυνήθιστα στον κατακόρυφο άξονα της εικόνας, σ' ένα τέλεια ωοειδές σχήμα, μέσα στο οποίο εγγράφεται διαγώνια το μακρόστενο πρόσωπο. Η διόγκωση της κορυφής του μαφορίου προσδίδει ύψος και εκφραστικότητα στη μορφή, καθώς κυριαρχεί το κεφάλι με το επίμηκες σχήμα.

Το μικρόσωμο παιδί στρέφει προς τη μητέρα υψώνοντας το δεξί χέρι σε ευλογία, ενώ στο αριστερό κρατεί κλειστό ειλητό, το οποίο στηρίζει διαγώνια στον αριστερό μηρό. Η απώλεια του πίσω μέρους του κεφαλιού και της πλάτης επιτείνει την παραμόρφωση της δύσμορφης έτσι κι αλλιώς μορφής, εντύπωση που επαυξάνουν και τα ακρωτηριασμένα πόδια.

Στο σύμπλεγμα των δύο μορφών κυριαρχεί χρωματικά το μαύρο μαφόριο της Παναγίας, που ξανοίγει κατά τόπους στο κεφάλι με βαθύ πρασινογάλαζο για να αποδώσει τα φωτισμένα μέρη. Το σκοτεινό χρώμα του μαφορίου τονίζει την εύθραυστη σωματική διάπλαση της Παναγίας, αναιρώντας κάθε πλαστική αξία του σώματος και προσδίδοντας υπερβατικότητα στη μορφή. Έχουν χαθεί οι πτυχώσεις του και από το μαύρο μαντίλι οι λεπτομέρειες. Η χρυσή ταινία της παρυφής του μαφορίου γύρω από το κεφάλι, οριοθετημένη με κόκκινη γραμμή που μόλις διακρίνεται, πλαισιώνει φωτίζοντας το μικρό πρόσωπο που μοιάζει να αναδύεται από τη σκοτεινή μάζα του υφάσματος.

Ο Χριστός, με υπόλευκο χιτώνα, αποτελεί το χρωματικό αντίβαρο στην κλειστή, κορεσμένη χρωματικά, μορφή της Θεοτόκου. Οι κολπώσεις του ενδύματος διαγράφουν τους όγκους του σώματος με αρκετά οργανικό τρόπο. Στο ύφασμα οι ακμές των πτυχών δηλώνονται με παχιές εύκαμπτες γραμμές πράσινου της ελιάς και η διακόσμησή του συνίσταται από ψιλά σχέδια φωτεινού κόκκινου του καρμίνιου, του ίδιου χρώματος που χρησιμοποιείται και στο ειλητό. Κόκκινη γραμμή οριοθετεί το «σημείον» στο χέρι, που χρωματίζεται με χονδροκόκκινο.

Το λεπτό καλογραμμένο πρόσωπο της Παναγίας κυριαρχείται από τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και τα έντονα τοξωτά φρύδια (Πίν. 343). Οι ίριδες των ματιών είναι μεγάλες και οι κόρες μικρές. Η μύτη, μακριά και γαμψή, έχει έντονο το τρίγωνο στη ρίζα της. Το μικρό καλοσχηματισμένο στόμα έχει το άνω χείλος στενότερο και με κατεβασμένες τις άκρες. Το πλάσιμο του προσώπου βασίζεται στην τολμηρή μείξη θερμών χρωμάτων, που δε διαβαθμίζονται ομαλά στις περιοχές μετάβασης από το ένα στο άλλο, αλλά διατηρούν ως ένα βαθμό την αυτοτέλειά τους, κάνοντας σκληρό το παιχνίδι φωτός και σκιάς. Η ανοικτή ώχρα της σάρκας αφήνει ακάλυπτο το σκούρο ελαιόχρωμο προπλασμό στο περίγραμμα του προσώπου, στη δεξιά σκιασμένη πλευρά της μύτης, στο τρίγωνο στη ρίζα της και στην περιοχή των ματιών. Κόκκινο σε σβησμένες επιφάνειες φωτίζει τη δεξιά πλευρά του προσώπου και του λαιμού, την αριστερή πλευρά της μύτης και το πηγούνι. Κόκκινο του καρμίνιου χρωματίζει το στόμα. Το ίδιο κόκκινο, ξανοιγμένο με άσπρο σε συμπαγή κηλίδα που σβήνει προς τον κρόταφο, τονίζει το αριστερό μάγουλο. Χονδροκόκκινο σε γραμμές περιγράφει τη ράχη και τα ρουθούνια της μύτης, το πηγούνι και τις ρυτίδες του λαιμού. Για το περίγραμμα των χεριών χρησιμοποιείται χονδροκόκκινο και ψημένη σιέννα. Εξαιρετική φροντίδα καταβάλλεται στην απόδοση των ματιών. Τα σπαθωτά φρύδια σχηματίζονται με βαθύ πράσινο και υπογραμμίζονται με παχιά μαύρη πινελιά που λεπταίνει προς τους κροτάφους. Με το ίδιο πράσινο δίνεται το περίγραμμα των ματιών και παχιά μαύρη γραμμή τονίζει την απόληξη του άνω βλεφάρου. Με καστανό σε δύο τόνους αποδίδονται οι μεγάλες ίριδες. Η οφθαλμική κόγχη φωτίζεται με επάλληλες πινελιές χονδροκόκκινου και λευκού στο άνω βλέφαρο, ενώ τρεις κυματιστές λευκές πινελιές ξεκινούν από την εξωτερική γωνία του ματιού και καταλήγουν στην άκρη του φρυδιού. Λευκό, σε μικρές σβησμένες επιφάνειες και πινελιές διαφορετικού πάχους χρησιμοποιημένες με ελευθερία, φωτίζει την περιοχή πάνω από τα φρύδια, τονίζει την καμπύλη του άνω χείλους και του αριστερού ρουθουνιού και οριοθετεί την κόκκινη κηλίδα στο μάγουλο.

Το εύσαρκο πρόσωπο του παιδιού με τα χονδροκομμένα χαρακτηριστικά αποτελεί ζωηρή αντίθεση στην καλλιγραφημένη αριστοκρατική μορφή της Παναγίας (Πίν. 344). Κοντή μύτη με πλατιά ρουθούνια, μεγάλα σαρκώδη χείλη, μικρά μάτια σκιασμένα με παχιά τριγωνικά φρύδια και το παραμορφωμένο αριστερό κάτω μέρος του προσώπου δημιουργούν μορφή αδρή, δύσμορφη, που ελάχιστα ταιριάζει στην τρυφερή ηλικία του εικονιζόμενου. Κατά τα άλλα το πρόσωπο πλάθεται με τον ίδιο με της Παναγίας τρόπο, όχι όμως με την ίδια λεπτόλογη ακρίβεια αλλά με συνοπτικότητα που προδίδει κάποια ηθελημένη αμέλεια στην επεξεργασία του.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο εικονογραφικός τύπος του θέματος. Η δεξιοκρατούσα Παναγία εμ-

φανίζεται τον 6ο αι. στην εγκαυστική εικόνα της Santa Maria Nova de Urbe της Ρώμης[6]. Κατά τον A. Grabar, ο τύπος δημιουργήθηκε στην Παλαιστίνη με βάση την αχειροποίητη εικόνα που λατρευόταν σε ναό της Λύδδας-Διόσπολης[7]. Σε ποικιλία παραλλαγών — ολόσωμη, ως τη μέση, ένθρονη — αποτυπώθηκε σε κάθε είδους υλικό σ' ολόκληρη τη βυζαντινή τέχνη και ανάλογη διάδοση είχε ο τύπος και στη Δύση. Σε απεικονίσεις της σε μολυβδόβουλλα ονομάζεται κατά περίπτωση «Σπηλαιώτισσα», «Βασιώτισσα», «Αχειροποίητος», «Ευεργέτις»[8]. Ιδιαίτερη διάδοση γνώρισε ο τύπος στη μεσοβυζαντινή εποχή. Σε έργα του 11ου και του 12ου αι. διαμορφώνονται τα ιδιαίτερα τυπολογικά χαρακτηριστικά της δεξιοκρατούσας Παναγίας. Στο ψηφιδωτό του Οσίου Λουκά[9], στο ελεφαντοστό του Βερολίνου[10], στη μικρογραφία του κώδικα 762 της μονής Βατοπεδίου[11], σε εικονίδια και φυλακτά από στεατίτη στη Στουτγάρδη, το Κλήβελαντ, τη Φλωρεντία και το Βατικανό[12] αποκρυσταλλώνονται η στροφή και κλίση της Παναγίας προς το Βρέφος, που ζωογονούν την άκαμπτη ιερατικότητα της στάσης της μ' έναν αέρα ανθρώπινης οικειότητας στην τρυφερή συνδιαλλαγή μητέρας-παιδιού.

Η αύξηση, από τα μέσα του 12ου αι., των απεικονίσεων της Θεοτόκου δεξιοκρατούσας, της οποίας το αρχέτυπο ανάγεται σε αχειροποίητη εικόνα, έναντι του καθιερωμένου ιερατικού τύπου της Οδηγήτριας, συμπίπτει με την έμφαση στη λατρεία της Παναγίας, την ανάπτυξη του μαριολογικού κύκλου και την εμφάνιση μιας λαϊκής, γεμάτης συναισθηματισμό, ευσέβειας, που αποδίδει στις εικόνες της Θεοτόκου, και μάλιστα στις αχειροποίητες, θαυματουργές ιδιότητες[13]· επίσης με την εισαγωγή, από το γ΄ τέταρτο του αιώνα, του συγκινησιακού και παθητικού στοιχείου και της εξατομίκευσης της έκφρασης της κάθε μορφής[14]. Οι προϋποθέσεις αυτές ευνοούν παραστάσεις

[6] A. Grabar, Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaustique, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris 1968, 529 κ.ε.

[7] Σύμφωνα με βυζαντινούς συγγραφείς του 6ου-9ου αι. η αχειροποίητη εικόνα της Θεοτόκου δεξιοκρατούσας δημιουργήθηκε με την εμφάνιση της ίδιας της Παναγίας, με το Χριστό στο αριστερό χέρι, σε ναό της Διόσπολης και τη θαυμαστή αντίστροφη αποτύπωση των δύο μορφών σε τοίχο ή κίονα του ναού. A. Grabar, ό.π., 532 κ.ε.

[8] N. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, I, St. Petersburg 1914, 272 κ.ε. M. Tatić-Djurić, De notre mariologie médiévale. L'icône de la Mère de Dieu Evergetide, *ZLU* 6 (1970), 15 κ.ε.

[9] E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass. 1931, εικ. 21 και πρόχειρα Κ. Δ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 52.

[10] V. Lazareff, Studies in the iconography of the Virgin, *ArtB* XX (1938), 26 κ.ε., εικ. 42.

[11] N. Kondakov, ό.π., εικ. 156. S. Der Nersessian, A psalter and New Testament manuscript at Dumbarton Oaks, *DOP* 19 (1965), 155 κ.ε., εικ. 56. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Εικονογραφικά στοιχεία από τον κώδικα αριθ. 762 της μονής Βατοπεδίου, *Κληρονομία* 6 (1974), τχ. Β΄, 360 κ.ε., εικ. 1. Για τη χρονολόγηση του κώδικα, βλ. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, An Exhibition in Honor of K. Weitzmann* (ed. by G. Vikan), Princeton-New Jersey 1973, 106, αριθ. 22, σ. 106.

[12] I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985, τ. 1, 122 κ.ε., αριθ. 31, 32, 33, 34, σ. 122 κ.ε., τ. 2, πίν. 18 και 19.

[13] T. Velmans, Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines (Athènes 1976)*, I, Athènes 1979, 380 κ.ε.

[14] Τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται για πρώτη φορά στις τοιχογραφίες του Nerezi (1164). Από την πλούσια βιβλιογραφία για το χαρακτήρα και τις τάσεις της υστεροκομνήνειας τέχνης επιλεκτικά σημειώνουμε τα εξής: K. Weitzmann, Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin 1965, 299 κ.ε. Ο ίδιος, *Byzantium and the West around the Year 1200. A Symposium*, New York 1975, 53 κ.ε. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975. Η ίδια, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines (Athènes 1976)*, I, Athènes 1979, 255 κ.ε. V. J. Djurić, La peinture murale byzantine, XIIe et XIIIe siècles, ό.π. (στο εξής: La peinture murale), 167 κ.ε. K. M. Skawran, Stylistic cross currents in twelfth century painting in Greece, IIB, 697 κ.ε. Η ίδια, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, 81 κ.ε. D.

στις οποίες μπορεί να τονισθεί εμφατικά το ανθρώπινο συναίσθημα στις πιο τρυφερές εκδηλώσεις του και ταυτόχρονα μπορούν να παραπέμψουν στα θεμελιώδη δόγματα της Ενσάρκωσης και της Οικονομίας της Σωτηρίας.

Μια λεπτομερέστερη εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση της εικόνας θα επιτρέψει τον ακριβέστερο προσδιορισμό της ως προς τη χρονολόγηση και το καλλιτεχνικό περιβάλλον προέλευσής της.

Σπάνια είναι η εικονογραφική απόδοση του δεξιού χεριού της Θεοτόκου με την ασυνήθιστη και αφύσικη απομάκρυνση του αντίχειρα από το δείκτη. Πρόκειται για χειρονομία που στερείται χάριτος, αλλά προδίδει την εσωτερική παρόρμηση να συγκρατηθεί το Βρέφος από το μελλοντικό Πάθος, που ήδη οραματίζεται και υπαινίσσεται το μελαγχολικό βλέμμα της Παναγίας. Εξάλλου, με τον τρόπο αυτό το Βρέφος κάθεται σταθερά και άνετα στο βαθύ άνοιγμα της παλάμης, ενώ κατά κανόνα σε ανάλογες βυζαντινές παραστάσεις μοιάζει μετέωρο, αφού το χέρι της Παναγίας μόλις το αγγίζει, υπογραμμίζοντας έτσι το θεϊκό και άυλο της υπόστασής του. Όμοια με της εικόνας μας απόδοση του χεριού της Παναγίας απαντά συχνά σε ιταλικά έργα, όπως η εικόνα του ναού της Santa Chiara στην Pisa γύρω στο 1200, μια χαμένη εικόνα του β΄ μισού του 13ου αι., άλλοτε στη Νέα Υόρκη και η εικόνα του Duccio στο Μουσείο του Duomo στη Σιέννα, του 1285-95[15]. Με πραγματιστικό τρόπο, αλλά με σωστότερο σχεδιασμό του χεριού στηρίζει η Παναγία το Βρέφος στην εικόνα της Αρακιότισσας της ομώνυμης μονής στα Λαγουδερά της Κύπρου, του τέλους του 12ου αι.[16], και στη μεγάλη εικόνα της Οδηγήτριας της Αρχαιολογικής Συλλογής Καστοριάς, του τέλους του 12ου ή των αρχών του 13ου αι.[17].

Η υπερβολική ανύψωση της κορυφής του μαφορίου, ως εκφραστικού μέσου αύξησης του όγκου της Παναγίας, είναι στοιχείο σπάνιο αλλά όχι άγνωστο. Η ανάλογη διαμόρφωση του κρανιακού θόλου του αγίου Νικολάου της εικόνας στην Πινακοθήκη Tretiakov, που χρονολογείται γύρω στο 1200[18], και η παρόμοια με της εικόνας μας διόγκωση του μαφορίου στο κεφάλι της Παναγίας στην εικόνα της Νέας Υόρκης[19], που ήδη σημειώσαμε, μαρτυρούν την έκταση της χρήσης ανάλογων εκφραστικών τρόπων. Πρόκειται, εξάλλου, για χαρακτηριστικό που σε ηπιότερη μορφή εμφανίζεται και σε παλιότερα έργα, για παράδειγμα στη μικρογραφία της δεξιοκρατούσας Παναγίας στον κώδικα 762 της μονής Βατοπεδίου του τέλους του 11ου αι. και στην έξοχη εικόνα της Γλυκοφιλούσας στο Βυζαντινό Μουσείο του προχωρημένου 12ου αι.[20].

Mouriki, Stylistic trends in monumental painting in Greece during the eleventh and twelfth centuries, *DOP* 24-25 (1980-81), 100 κ.ε. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 157 κ.ε. Sv. Tomeković, L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 (Septembre 1986)*, Beograd 1988 (στο εξής: *Studenica*), 233 κ.ε.

[15] E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting, An Illustrated Index*, New York 1976, 62, αριθ. 110, 53, αριθ. 67 και σ. 65, αριθ. 123, αντίστοιχα.

[16] Α. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήναι 1976, αριθ. 6. D. Mouriki, Thirteenth-century icon painting in Cyprus, *The Griffon* (Gennadius Library, Athens), N.S. 1-2 (1985-86) (στο εξής: Icon painting), 13 κ.ε., εικ. 2.

[17] Ε. Πελεκανίδου, Η εικόνα της Οδηγήτριας της Αρχαιολογικής Συλλογής Καστοριάς, *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Θεσσαλονίκη 1983, 389 κ.ε., πίν. 2. E. Tsigaridas, La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200. Fresques et icônes, *Studenica*, 317 κ.ε., εικ. 36-37.

[18] K. Onasch, *Icons*, Leipzig 1963, 346 κ.ε., αριθ. 9. E. S. Smirnova, L'icône du Pantocrator du Musée d'Art Russe Ancien Andréi Roublev de Moscou et les problèmes des contacts artistiques entre Byzance et la Russie à la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle, *Studenica*, 438 κ.ε., εικ. 9.

[19] E. B. Garrison, ό.π., 67.

[20] *Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)*, Κατάλογος, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, Αθήνα 1984, 15, αριθ. 4.

Ιδιαίτερα εντυπωσιάζει η παραμόρφωση της αριστερής κάτω πλευράς του προσώπου του Χριστού, που έχει το ανάλογό της στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου από το ναό της Παναγίας Ζυγωτής στον Παρνασσό, του πρώιμου 13ου αι., η οποία πρόσφατα αναγνωρίστηκε ως κυπριακό έργο[21]. Ορισμένα στοιχεία του προσώπου, όπως τα παχιά φρύδια, υπάρχουν και στο Βρέφος της μικρογραφίας με τη δεξιοκρατούσα Παναγία ενός ευαγγελίου στο Κίεβο από τη Νικομήδεια, του 13ου αι.[22]. Το εύσαρκο πρόσωπο του παιδιού με τα έντονα χαρακτηριστικά θυμίζει το αντίστοιχο στην εικόνα της Andria, που αποδίδεται σε κυπριακό εργαστήριο και χρονολογείται στο 13ο αι.[23]. Ωστόσο, στην τελευταία ο Χριστός διατηρεί την παιδικότητά του, ενώ στην εικόνα της Θεσσαλονίκης η δυσμορφία και το σκληρό σχέδιο του προσώπου τον συνδέουν περισσότερο με ιταλικά έργα του 13ου αι., όπως η εικόνα της Οδηγήτριας στο Εθνικό Μουσείο της Pisa[24].

Άξια προσοχής είναι η στήριξη του ειλητού που κρατεί ο Χριστός στο μηρό, αντί να το κρατεί στο χέρι. Πρόκειται για λεπτομέρεια όχι ασυνήθιστη, καθώς πιστοποιούν η μικρογραφία της δεξιοκρατούσας Παναγίας στον κώδικα 762 της μονής Βατοπεδίου και οι εικόνες της Παναγίας Αρακιότισσας, της δεξιοκρατούσας Παναγίας στη μονή Σινά, του τέλους του 12ου ή των αρχών του 13ου αι.[25], η όμοιου θέματος ψηφιδωτή εικόνα στην ίδια μονή του πρώιμου 13ου αι.[26], η εικόνα της Οδηγήτριας στην Αρχαιολογική Συλλογή της Καστοριάς και αυτή του Βυζαντινού Μουσείου από το ναό στον Παρνασσό. Το κόκκινο χρώμα του ειλητού συνήθως προσμετράται στα ιδιαίτερα τυπολογικά χαρακτηριστικά των κυπριακών εικόνων του τέλους του 12ου και του 13ου αι.[27].

Η ανύψωση του χεριού του Χριστού που ευλογεί συντονίζεται με την κατεύθυνση του βλέμματός του προς την Παναγία, δημιουργώντας ανάμεσά τους μια αμεσότερη επαφή. Πρόκειται για ένα ακόμη στοιχείο που αποκλίνει από το συνήθη βυζαντινό τύπο — όπως αυτός παρουσιάζεται για παράδειγμα στις δύο εικόνες της μονής Σινά που ήδη αναφέραμε —, συνυπάρχει ωστόσο με αυτόν καθώς συνάγεται και από άλλες παραστάσεις, όπως η μικρογραφία της δεξιοκρατούσας Παναγίας στο χειρόγραφο 762 της μονής Βατοπεδίου και η εικόνα της δεξιοκρατούσας Παναγίας στο μοναστήρι του Αγίου Νείλου στην Grottaferrata, που χρονολογείται γύρω στο 1200 ή στις αρχές του 13ου αι.[28]. Η κατεύθυνση του χεριού που ευλογεί και του βλέμματος του Χριστού προς την Παναγία παρουσιάζεται συχνά σε σταυροφορικές εικόνες, όπως αυτή της δεξιοκρατούσας Παναγίας στη μονή Σινά[29] και σε ιταλικά έργα των πρώτων δεκαετιών του 13ου αι. με ισχυρές βυζα-

[21] Ό.π., 16, αριθ. 5, όπου και έγχρωμη απεικόνιση. Mouriki, Icon painting, 71 κ.ε. Η ίδια, A thirteenth-century icon with a variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens, *DOP* 41 (1987), 403 κ.ε.

[22] V. Lazareff, ό.π. (υποσημ. 10), 58, εικ. 45.

[23] G. Cavallo - V. von Falkenhausen - R. Farioli-Campanati - M. Gigante - V. Pace - F. Panvini-Rosati, *I Bizantini in Italia*, Milano 1986, 473, έγχρ. εικ. 421. P. Belli d'Elia, *Icone di Puglia e Basilicata dal medioevo al settecento*, Milano 1988, 46 και 105, αριθ. 3. V. Pace, Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana, *CorsiRav* XXXII (1985), 260 κ.ε., εικ. 1.

[24] K. Weitzmann, Crusader icons and maniera greca, *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Wien 1984, 147 κ.ε., εικ. 1.

[25] K. Weitzmann, Icon painting in the crusader kingdom, *DOP* 20 (1966), 81, εικ. 66. J. H. Stubblebine, Byzantine influence in thirteenth-century Italian panel painting, *DOP* 20 (1966), 89, εικ. 4.

[26] Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, Β΄, Αθήναι 1958, 85 κ.ε., αριθ. 71. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien und München 1965, αριθ. 36. K. Weitzmann, *The Icon, Holy Images, Sixth to Fourteenth Century*, London 1978, 102, πίν. 32.

[27] Mouriki, Icon painting, 14.

[28] Ο Weitzmann θεωρεί την εικόνα σταυροφορική, πρόσφατα όμως ο V. Pace την απέδωσε σε κυπριακό εργαστήρι. K. Weitzmann, ό.π. (υποσημ. 25), 75, εικ. 52. G. Cavallo κ.ά., ό.π. (υποσημ. 23), 474, εικ. 423. V. Pace, ό.π., 265, εικ. 4-5.

[29] K. Weitzmann, Thirteenth-century crusader icons on Mount Sinai, *ArtB* XLV (1963), 196, εικ. 22.

ντινές επιδράσεις, όπως η εικόνα του Berlinghiero στον καθεδρικό ναό της Pisa, που χρονολογείται στα 1200-1220[30].

Μια λεπτομέρεια που αξίζει, τέλος, να επισημανθεί είναι το ύφασμα του ενδύματος του Χριστού. Υπόλευκο, κοσμείται με κόκκινους κύκλους με τέσσερις στιγμές στην περιφέρεια. Ο τύπος αυτός υφάσματος, με ελαφρές παραλλαγές, χρησιμοποιήθηκε στη σινδόνη όπου απόκειται ο Χριστός στη χαμένη τοιχογραφία του Επιτάφιου Θρήνου στην Παναγία Χαλκέων, του β΄ μισού του 12ου αι.[31], στο σάβανο του Λαζάρου στο Nerezi (1164)[32], στο περίζωμα του Χριστού στην Αποκαθήλωση του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Βέροια, του α΄ μισού του 13ου αι.[33], στο Άγιο Μανδήλιο και στη σινδόνη της Παναγίας στην Κοίμηση του Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά, στο ζωγραφικό στρώμα του 1359/60[34]. Αναρωτιέται κανείς αν η επιλογή του συγκεκριμένου υφάσματος, που η χρήση του συνηθίζεται κυρίως σε νεκρικά ρούχα, δεν αποτελεί υπαινιγμό για το μελλοντικό Πάθος και το θάνατο του Βρέφους.

Τα τεχνοτροπικά, όπως άλλωστε και τα εικονογραφικά, γνωρίσματα της εικόνας οδηγούν σε συγκρίσεις με έργα του τέλους του 12ου και του πρώιμου 13ου αι. Όπως ήδη σημειώσαμε, δύο εικόνες της μονής Σινά — η μία εξαίρετο έργο αποδοσμένο με την εκλεπτυσμένη τεχνική του ψηφιδωτού σε φορητά έργα — παρουσιάζουν το ίδιο με της εικόνας μας θέμα. Τη γενική εντύπωση συνάφειας των τριών εικόνων, που οφείλεται στον κοινό εικονογραφικό τύπο και σε ανάλογη μέθοδο πλασίματος των μορφών, αναιρεί η διαφορετική χρήση των εκφραστικών μέσων και το ήθος των σιναϊτικών έργων. Στην πρώτη εικόνα του Σινά το πρόσωπο της Παναγίας, με τη μακριά ελαφρά γαμψή μύτη και τη μικρή καμπύλη στη ρίζα της, πλάθεται με μαλακές σκιές και αρμονικές γραμμές. Μολονότι κλίνει ελαφρά το κεφάλι προς το Βρέφος, το βλέμμα της, που κατευθύνεται προς την αντίθετη πλευρά, υποβάλλει την αίσθηση του απόμακρου και του θείου. Με αρμονική μείξη θερμών χρωμάτων και διακριτική χρήση κόκκινου χρώματος σε σβησμένες επιφάνειες και γραμμές πλάθεται το πρόσωπο της Παναγίας στην ψηφιδωτή εικόνα. Η κυριαρχημένη στα αισθήματά της έκφραση του προσώπου και το απλανές βλέμμα δίνουν έμφαση στον υπερβατικό χαρακτήρα της μορφής. Τη στάση του Βρέφους και στις δύο εικόνες ρυθμίζουν πολύσπαστοι άξονες, καθώς το κάτω μέρος του σώματος στρέφεται δεξιά, ο κορμός ελαφρά προς τ' αριστερά και το κεφάλι προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η αόριστη έκφραση του προσώπου του και η τυπική θέση του χεριού που ευλογεί, υπογραμμίζουν τον ιερατικό του χαρακτήρα.

Συγκρινόμενη η εικόνα της Θεσσαλονίκης με αυτές του Σινά διαφοροποιείται ως προς το σκληρότερο γραμμικό πλάσιμο με τις απότομες μεταβάσεις από τα σκοτεινά στα φωτισμένα μέρη, την εντονότερη κλίση του κεφαλιού της Παναγίας, τη δραματική της έκφραση που δημιουργούν το μελαγχολικό βλέμμα και οι κατεβασμένες άκρες των χειλιών, την απλούστερη στάση του Βρέφους με το εκφραστικό ως την παραμόρφωση πρόσωπο και την ανύψωση του χεριού που ευλογεί προς την Παναγία. Οι παραπάνω αρνητικές διαπιστώσεις καθορίζουν κυρίως διαφορετικό περιβάλλον δημιουργίας και προέλευσης των συγκρινόμενων έργων, και για τις δύο εικόνες του Σινά είναι αποδεκτή η καταγωγή τους από την Πρωτεύουσα.

[30] E. Garrison, Post-war discoveries: Early Italian paintings, III. The Madonna "di sotto gli organi", *Early Italian Painting: Selected Studies*, I, London 1984, 223 κ.ε., πίν. 1.

[31] Ε. Ν. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 14), 149 κ.ε., πίν. 112-114.

[32] K. Balabanov, *St. Pantelejmon, Nerezi-Skopje*, Zagreb 1975, εικ. χωρίς αρίθμηση στη σ. 25.

[33] M. Michailidis, Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Théologien a Véria, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines (Athènes 1976)*, IIB, Athènes 1981, 469 κ.ε., εικ. 11.

[34] Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, Ι. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 122 και 128. Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, 101, εικ. 14.

Ιδιαίτερες σχέσεις συνάφειας παρουσιάζει η εικόνα μας με τις κυπριακές εικόνες της εποχής που εξετάζουμε. Το γραμμικό πλάσιμο των προσώπων, που βασίζεται στο συνδυασμό ανοικτών τόνων της σάρκας και πράσινων σκιών, ο κυρίαρχος ρόλος του κόκκινου χρώματος, σε σβησμένες επιφάνειες και κηλίδες στα μάγουλα, σε γραμμές για τον τονισμό της μύτης, των βλεφάρων και του περιγράμματος του πηγουνιού, οι μεγάλες ανοικτόχρωμες ίριδες με τις μικρές κόρες είναι στοιχεία που απαντούν κατ' επανάληψη στο άφθονο κυπριακό υλικό. Τα στοιχεία αυτά μαζί με ορισμένα άλλα, όπως η συχνή δήλωση των ανατομικών λεπτομερειών στη βάση του λαιμού, το κόκκινο χρώμα στο ειλητάριο που κρατεί ο Χριστός, τα σχέδια με ρόμβους στα ενδύματα και στο πλαίσιο, ο ασημένιος κάμπος και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι ισχύουν για τις κυπριακές εικόνες του τέλους του 12ου και του 13ου αι. και ως σταθερά γνωρίσματα επέτρεψαν να προταθεί ο όρος maniera cypria για το καλλιτεχνικό ιδίωμα που εκφράζουν[35].

Από τα πλησιέστερα προς την εικόνα της Θεσσαλονίκης κυπριακά έργα είναι η εικόνα της Ελεούσας στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, που χρονολογείται στην τελευταία δεκαετία του 12ου αι.[36]. Κοινά στα δύο έργα είναι ο φυσιογνωμικός τύπος της Παναγίας με τα γωνιώδη και ασκητικά χαρακτηριστικά και η ψυχογραφημένη έκφραση θλίψης, που δηλώνεται με το σμίξιμο των φρυδιών στην κυπριακή εικόνα, τις κατεβασμένες άκρες των χειλιών στην εικόνα της Θεσσαλονίκης. Διαφοροποιούνται κυρίως στη γραμμική διατύπωση και το διαχωρισμό των όγκων στο πρόσωπο της Παναγίας στη Θεσσαλονίκη, ενώ η εικόνα της Εγκλείστρας, με το ρευστότερο πλάσιμο, την καλλιγραφική καθαρότητα των γραμμών και άλλα χαρακτηριστικά, έχει παραβληθεί με την Παναγία από τη Σταύρωση των τοιχογραφιών της Studenica (1208/9)[37].

Ανάλογες διαπιστώσεις συνάφειας ισχύουν και στο συσχετισμό της εικόνας μας με δύο ακόμη έργα, που βρίσκονται εκτός Κύπρου, αλλά αποδόθηκαν σε εργαστήρια του νησιού. Πρόκειται για τις εικόνες της Οδηγήτριας στην Andria και της δεξιοκρατούσας Παναγίας στην Grottaferrata, στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε σε επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες. Κοινά στοιχεία με την εικόνα της Andria είναι ο διαχωρισμός των όγκων στα πρόσωπα, που πετυχαίνεται με την κόκκινη κηλίδα στα μάγουλα και το σύστημα των φώτων γύρω από τα μάτια, τα ρουθούνια και το πηγούνι, αν και το πρόσωπο της Παναγίας της Andria είναι πιο χυμώδες. Με την εικόνα της Grottaferrata σχετίζεται στο σχήμα του προσώπου και των φρυδιών της Παναγίας, αλλά το πλάσιμο στην κυπριακή εικόνα είναι πιο χαλαρό και η έκφραση της Παναγίας πιο ήπια. Το μελαγχολικό βλέμμα της Παναγίας και στις τρεις εικόνες είναι στοιχείο που απαντά τόσο σε βυζαντινά όσο και σε δυτικά έργα γύρω στο 1200[38].

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας στη Θεσσαλονίκη, με την ένταση της γραμμής, τη διάθεση ρεαλισμού, η οποία εκφράζεται με τη συγκρατημένη εκδήλωση των συναισθημάτων, την κόκκινη κηλίδα στο μάγουλο και την τολμηρή χρήση λαμπερών χρωμάτων στο πλάσιμο των μορφών, υποδεικνύουν να τη χρονολογήσουμε γύρω στο 1200, εποχή κατά την οποία είναι ζωντανή η παράδοση της υστεροκομνήνειας ζωγραφικής.

Ο διφορούμενος χαρακτήρας του έργου, καθώς δεν είναι ούτε τυπικά βυζαντινό ούτε καθαρά δυτικό, καθιστά προβληματικό τον καθορισμό της προέλευσής του. Ήδη σημειώσαμε τη σχέση

[35] Βλ. σχετικά Mouriki, Icon painting, 54 κ.ε.

[36] C. Mango - E. Hawkins, The hermitage of St. Neophytos and its wall paintings, *DOP* 20 (1966), 201 κ.ε., εικ. 54, 56. Α. Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 16), αριθ. 4. A. Papageorgiou, *Ikonen aus Zypern*, Genf 1969, έγχρ. πίν. στη σ. 19.

[37] Djurić, La peinture murale, 202 κ.ε.

[38] D. Mouriki A thirteenth-century icon (βλ. υποσημ. 21), 413.

που παρουσιάζει με ιταλικά έργα του 13ου αι. σε επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες. Αλλά και το σχήμα της εικόνας, με την τοξωτή απόληξη, είναι συνηθισμένο σε ιταλικά και δαλματικά έργα. Σημειώνουμε την εικόνα της Οδηγήτριας στο Εθνικό Μουσείο της Pisa, την εικόνα της δεξιοκρατούσας Παναγίας του Berlinghiero στον καθεδρικό ναό της ίδιας πόλης, στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε, την εικόνα της Γλυκοφιλούσας στο Μουσείο των Βενεδικτίνων στη Zara της Δαλματίας, του 13ου αι.[39], και την εικόνα με την παραλλαγή της Οδηγήτριας στον καθεδρικό ναό της ίδιας πόλης, των μέσων του 13ου αι.[40].

Οι βασικές διαφορές της εικόνας στη Θεσσαλονίκη από τα δύο ιταλικά έργα αφορούν κυρίως στην έμφαση, στην απόδοση των πλαστικών αξιών των μορφών, στην πυκνή διαπραγμάτευση του χώρου και στους διακοσμημένους φωτοστεφάνους, στοιχεία που συνιστούν τυπικά γνωρίσματα της ιταλικής ζωγραφικής του 13ου αι.[41]. Και στις δύο εικόνες στην Pisa ο όγκος της Παναγίας καλύπτει σχεδόν ολόκληρη τη ζωγραφική επιφάνεια και το μεγαλόσωμο παιδί έχει έντονη φυσική παρουσία· μάλιστα στην εικόνα του Berlinghiero πατά στο πλαίσιο, υπογραμμίζοντας τη σφικτή σχέση ανάμεσα στις μορφές και στο χώρο. Ανάλογες διαπιστώσεις ισχύουν και για τις δύο εικόνες στη Zara, πράγμα φυσικό άλλωστε, αφού από τα τέλη του 12ου αι. εξασθενούν οι δεσμοί της Δαλματίας με το βυζαντινό κόσμο, η οποία περνά πλέον στην άμεση επιρροή της ιταλικής τέχνης[42].

Η πιθανότητα κατασκευής της εικόνας στη Θεσσαλονίκη δε διαθέτει επαρκή τεκμήρια στήριξης. Η σύντομη κατοχή της πόλης από τους Λατίνους (1204-1224) δε φαίνεται να ανέκοψε τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες σ' αυτήν, όπως μαρτυρούν οι ιστορικές πηγές και τα αρχαιολογικά δεδομένα[43]. Τα σπαράγματα τοιχογραφιών που πρόσφατα αποκαλύφθηκαν στο μεσοβυζαντινό ναό της Κολχίδας στο νομό Κιλκίς και αποδίδονται σε εργαστήριο της Θεσσαλονίκης της εποχής αυτής[44], και οι τοιχογραφίες του νότιου κλίτους της Αχειροποιήτου, που κατά μία άποψη τοποθετούνται στην περίοδο της λατινοκρατίας[45], κινούνται αυστηρά στα πλαίσια της βυζαντινής ζωγραφικής. Είναι ακόμη αμφίβολο αν πρόλαβαν να δημιουργηθούν στη Θεσσαλονίκη φραγκικά εργαστήρια παραγωγής έργων μεικτής εικονογραφίας και τεχνοτροπίας, όπως συνέβη στην περίπτωση του λατινικού βασιλείου της Ιερουσαλήμ και της Κωνσταντινούπολης, η οποία παρέμεινε στα χέρια των σταυροφόρων για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα (1204-1261), ικανό ώστε να αναπτυ-

[39] I. Petricioli, Une icône de la Vierge nouvellement découverte à Zadar, *Zograf* 6 (1975), 11 κ.ε.

[40] V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 109, αριθ. 42, πίν. LVIII. I. Fisković, 13th century panel painting in Dalmatia, *Studenica*, 486, έγχρ. απεικόνιση στην εικ. 1.

[41] Βλ. σχετικά J. H. Stubblebine, ό.π. (υποσημ. 25), 87 κ.ε.

[42] I. Fisković, ό.π., 481 κ.ε.

[43] Ο σέρβος μοναχός Θεοδόσιος, βιογράφος του αγίου Σάββα του Σέρβου, παρέχει μαρτυρίες για τη λειτουργία εργαστηρίου εικόνων στη Θεσσαλονίκη στη διάρκεια της λατινικής κατάκτησης. Ο άγιος Σάββας, στη διάρκεια της παραμονής του στην πόλη το 1219, παρήγγειλε σε ζωγράφους της δύο μεγάλες εικόνες για να τις προσφέρει στη μονή Φιλοκάλου (Djurić, La peinture murale, 214 κ.ε.). Μια ανασκόπηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στη Θεσσαλονίκη την εποχή αυτή κάνει ο Σ. Κίσσας. Βλ. S. K. Kissas, L'art de Salonique du début du XIIIème siècle et la peinture de Mileševa, *Mileševa dans l'histoire du peuple Serbe (Juin 1985)*, Beograd 1987, 37 κ.ε.

[44] S. K. Kissas, ό.π., 38, εικ. 1.

[45] Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται συνήθως στο β΄ τέταρτο του 13ου αι., αμέσως μετά την κατάλυση του φραγκικού βασιλείου της Θεσσαλονίκης από το Θεόδωρο Άγγελο της Ηπείρου. Α. Ξυγγόπουλος, Αι τοιχογραφίαι των αγίων Τεσσαράκοντα εις την Αχειροποίητον Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1956, 6 κ.ε. Ο Σ. Κίσσας τις τοποθετεί στην εποχή της λατινικής κατοχής, επειδή ο ναός δεν καταλήφθηκε από τους Λατίνους, όπως συνάγεται από συνοδική πράξη της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας (S. K. Kissas, ό.π., 38 κ.ε.).

χθούν τοπικά εργαστήρια λατίνων καλλιτεχνών με αναγνωρίσιμη δράση σε μνημεία της Πρωτεύουσας[46].

Η πιο πιθανή απάντηση στο ζήτημα που μας απασχολεί είναι ότι πρόκειται για έργο εισηγμένο, ίσως από την Κύπρο. Πράγματι στην Κύπρο, στη διάρκεια της κατοχής της από τους Lusignan, διαμορφώθηκε στη ζωγραφική των εικόνων ένα ιδιότυπο καλλιτεχνικό ιδίωμα, βασισμένο στην ισχυρή κομνήνεια παράδοση του νησιού με εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία δυτικής και ανατολικής προέλευσης[47]. Η καλλιτεχνική παραγωγή της Κύπρου το 13ο αι. φαίνεται ότι δεν περιοριζόταν στην κάλυψη τοπικών αναγκών. Την εξαγωγή εικόνων ευνοούσε και η καίρια γεωγραφική θέση του νησιού[48]. Πάντως η κυκλοφορία εικόνων στη Μακεδονία από τις λατινοκρατούμενες περιοχές της ανατολικής Μεσογείου δεν αποκλείεται. Η ανάγλυφη εικόνα του αγίου Γεωργίου με σκηνές του βίου του στο Βυζαντινό Μουσείο από την Καστοριά, η οποία κατά τον Weitzmann είναι προϊόν συνεργασίας έλληνα ζωγράφου και λατίνου γλύπτη, ίσως στο Σινά, προσφέρει κάποιες ενδείξεις[49]. Το ενδεχόμενο εισαγωγής της εικόνας στη Θεσσαλονίκη από την Κύπρο καθιστά πιθανό η στενή σχέση της με το κυπριακό υλικό στο εικονογραφικό και τεχνοτροπικό επίπεδο, και η εμμονή στους ζωγραφικούς τρόπους της κομνήνειας παράδοσης. Είναι άλλωστε εύλογες οι σχέσεις ενός κέντρου όπως η Θεσσαλονίκη με άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας. Ενδεικτική από την άποψη αυτή είναι η μετάβαση στην Κύπρο την άνοιξη του 1191 του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης, πιθανότατα του Ευστάθιου, για να διαπραγματευθεί, ως εκπρόσωπος του αυτοκράτορα Ισαάκ Β΄ Αγγέλου, με τον Ισαάκ Κομνηνό, ο οποίος είχε αυτοανακηρυχθεί εκεί αυτοκράτορας, όπως επίσης και η παρουσία του ίδιου μητροπολίτη στο στρατόπεδο των σταυροφόρων στην πολιορκία της Άκρα λίγο αργότερα[50].

Είναι άγνωστο πού βρισκόταν αρχικά η εικόνα, πριν μεταφερθεί το 1900 στο νεοσύστατο δυτικό νεκροταφείο της πόλης. Το βέβαιο είναι ότι εθεωρείτο πως παρίστανε την αγία Παρασκευή, τουλάχιστον από το 18ο αι. οπότε και αποτέλεσε τον πυρήνα της μεταβυζαντινής εικόνας. Αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος μεταφοράς της στον κοιμητηριακό ναό του νεκροταφείου, ο οποίος τιμάται στο όνομα της αγίας Παρασκευής. Δεν αποκλείεται κατά τη βυζαντινή περίοδο να βρισκόταν η εικόνα σε ναό αφιερωμένο στην αγία Παρασκευή και τέτοιος ναός «πάνσεπτος και μέγας» είναι βέβαιο ότι υπήρχε στη Θεσσαλονίκη, είχε όμως περιπέσει σε κατάσταση εγκατάλειψης ήδη από το 1432[51]. Αν η εικόνα προερχόταν από το ναό της Αγίας Παρασκευής, δεν αποκλείεται στην κατάσταση που βρισκόταν να θεώρησαν ότι απεικονίζει την τιμώμενη αγία. Τα ερείπια εκκλησιαστικού κτιρίου, που σωζόταν ως τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας νότια του ναού του Σωτήρα,

[46] Όπως οι τοιχογραφίες με σκηνές από τη ζωή του αγίου Φραγκίσκου της Ασσίζης στο παρεκκλήσι της μονής Ακαταλήπτου. C. L. Striker - Y. Doğan Kuban, Work at Kalenderhane Camii in Istanbul, Second preliminary report, *DOP* 22 (1968), 190 κ.ε.

[47] Για το θέμα, βλ. Mouriki, Icon painting, 9 κ.ε.

[48] C. Mango, Chypre, carrefour du monde byzantin, *XVe Congrès international d'études byzantines, Rapports et corapports, V, Chypre dans le monde byzantin*, Athènes 1976, 2 κ.ε.

[49] K. Weitzmann κ.ά., ό.π. (υποσημ. 26), αριθ. 49. Ο ίδιος, ό.π. (υποσημ. 24), 157 κ.ε., εικ. 20.

[50] F. Wirth, Die Flucht des Erzbischofs Eustathios aus Thessalonike, *BZ* 53 (1960), 83 κ.ε. V. Laurent, La succession épiscopale de la métropoie de Thessalonique dans la première moitié du XIIIe siècle, *BZ* 56 (1963), 289 κ.ε.

[51] Σ. Ευστρατιάδου, Ο ναός της Αγίας μεγαλομάρτυρος Παρασκευής εν Θεσσαλονίκη, *Γρηγόριος Παλαμάς* 1 (1917), 130 κ.ε. και 11 (1927), 366. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 404. Λόγω του μεγέθους του ναού και του ενδιαφέροντος των πρώτων μετά την άλωση μητροπολιτών Θεσσαλονίκης να μην περιέλθει στους Τούρκους, ο Ι. Τσάρας πιστεύει ότι πρόκειται για τον τέταρτο καθολικό ναό της Θεσσαλονίκης. Ι. Τσάρας, Ο τέταρτος καθολικός ναός της Θεσσαλονίκης στο χρονικό του Ιωάννη Αναγνώστη, *Βυζαντινά* 5 (1973), 167 κ.ε.

σημείωναν ίσως τη θέση του βυζαντινού ναού ο οποίος, σύμφωνα με τις ιστορικές μαρτυρίες, πρέπει να βρισκόταν κοντά στο ναό της Αγίας Σοφίας, δηλαδή σε όμορη του ναού του Σωτήρα περιοχή[52]. Σε επαφή με το κατεστραμμένο κτίριο κτίστηκε σε νεότερους χρόνους παρεκκλήσι της Αγίας Παρασκευής, σήμερα κατεστραμμένο, και υπάρχει μαρτυρία για την ανεύρεση παλαιών φορητών εικόνων στα ερείπιά του[53].

Summary

ICON OF THE PANAYIA DEXIOKRATOUSA AT THESSALONIKI

A. TOURTA

The icon (52 × 29 × 2 cm) is exhibited in the White Tower and comes from the funerary chapel of Ayia Paraskevi in the west cemetery of the city (Pls. ΛΖ′ and 341). Covered with a thick layer of resin, it was thought to depict St. Paraskevi and thus to have formed the central panel of a larger icon of the eighteenth century showing scenes from the life of the saint (Pl. 342).

Iconographical details indicate that the work deviates from the usual Byzantine type and connect it with the artistic production of regions in the Eastern Mediterranean and with Italian works having strong Byzantine influences. But also the way of modelling the figures and its stylistic features link it chiefly with Cypriot icons and point to a date of *c.* 1200. The iconographic and stylistic features of the icon make it unlikely that it was painted in Thessaloniki. The brief occupation of the city by the Latins (1204-1224) was too short for the emergence of local Frankish workshops producing works of mixed iconography and style, which occurred in other regions that remained in the hands of the Crusaders for a longer interval. It is undoubtedly an imported painting, probably from Cyprus.

As for the location of the icon during the Byzantine period, it is suggested that it was probably in the church of Ayia Paraskevi, which is known from historical sources and which had already fallen into disuse by 1432. If the icon did come from this church, it is possible, given its condition, that they believed it depicted the saint to whom that church was consecrated, and thus in the eighteenth century they incorporated it in the icon depicting scenes from the life of the saint. For the same reason it was transferred in 1900 to the recently constructed cemetery of Ayia Paraskevi and became the principal cult icon in the cemetery chapel.

[52] G. Tafrali, *Topographie de Thessalonique*, Paris 1913, 183, αριθ. 20. Απ. Βακαλόπουλος, Το εν Θεσσαλονίκη παρεκκλήσιον Παναγίας της Ελεούσας και ο περί αυτό χώρος, *ΕΕΒΣ* ΙΒ′ (1936), 245, εικ. 5.

[53] Την πληροφορία διασώζει ο Απ. Βακαλόπουλος (ό.π.), δεν αναφέρει όμως ούτε το χρόνο ανεύρεσης των εικόνων ούτε τα θέματα που απεικόνιζαν αλλά ούτε και την τύχη τους.

ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΟ «ΚΥΡ ΑΓΓΕΛΟ»*

ΝΙΚΗ Γ. ΤΣΕΛΕΝΤΗ

Τα πέντε έγγραφα που παρουσιάζουμε εδώ αναφέρονται στο 17ο αιώνα, στις παραμονές της πολιορκίας του Χάνδακα, και αποτελούν πολύτιμες μαρτυρίες για μια εποχή αβεβαιότητας, όχι μόνο για την τύχη της πόλεως αλλά και του υπόλοιπου νησιού μετά την κατάληψή του από τους Τούρκους[1]. Τα έγγραφα αυτά προέρχονται από το Παλαιό Αρχείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας[2] και αφορούν στην υπόθεση αντικαταστάσεως μιας εικόνας της Παναγίας σε επίχρυση κορνίζα μέσα σε πλαίσιο, ζωγραφισμένη από το χέρι του κυρ Αγγέλου, ζωγράφου διασημοτάτου (per mano del chir Angelo pitor famosissimo), με άλλη του ίδιου εικονογραφικού θέματος[3].

Η υπόθεση έχει ως εξής: ο Μιχαήλ Σερμόνης από το Χάνδακα της Κρήτης, με τη διαθήκη του που συντάσσει στις 25 Οκτωβρίου του 1660 στο νοτάριο του Χάνδακα Μαθιό Πασιδιώτη, ορίζει ως πληρεξούσιούς του το Μιχαήλ Γραδενίγο και τη σύζυγό του Κατερούτσα Κανάλ, ανηψιά και κληρονόμο του παραπάνω Μιχαήλ Σερμόνη, επίσης από το Χάνδακα[4].

Ο Μιχαήλ Γραδενίγος και η Κατερούτσα Κανάλ, με το πληρεξούσιο που κάνουν στο δουκικό νοτάριο του Χάνδακα Γεώργιο Κομινό στις 25 Ιανουαρίου 1661[5], ορίζουν ως πληρεξούσιό τους το φλαμανδό έμπορο Gio Vanaelst, κάτοικο Βενετίας[6], με την εντολή να πάρει από το Δημήτριο Σεμινέλο, επίσης κάτοικο Βενετίας, ένα κιβώτιο που ανήκε στο μακαρίτη θείο τους Μιχαήλ Σερμόνη και να τους το στείλει. Μαζί του στέλνουν ένα αντίγραφο του ευρετηρίου των πραγμάτων που περιέχονται στο κιβώτιο, ώστε να τους τα στείλει όλα, εκτός απ' αυτά που ο ίδιος ο Μιχαήλ Σερμόνης είχε αφήσει με τη διαθήκη του στον παραπάνω Δημήτριο Σεμινέλο[7].

Όπως προκύπτει από το αντίγραφο του επιτροπικού εγγράφου του βιβλίου της Magior Cancellaria του Χάνδακα, στις 26 Μαΐου 1662 ο παραπάνω πληρεξούσιος Gio Vanaelst βεβαιώνει ότι πράγματι, στα πλαίσια της εντολής που είχε, παρέλαβε από τα χέρια του Δημητρίου Σεμινέλο το κιβώτιο του ποτέ Μιχαήλ Σερμόνη με τα πράγματα που περιείχε μέσα, σύμφωνα με το ευρετήριο το οποίο καταχωρείται παρακάτω και συντάχθηκε στις 2 Μαΐου 1649 στο Χάνδακα[8]. Ακολουθεί το ευρετήριο των πραγμάτων που περιέχονται στο κιβώτιο και το οποίο έχει συνταχθεί από τον Μι-

* Το μελέτημα αυτό παρουσιάστηκε ως ανακοίνωση στο Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, που οργανώθηκε από τη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία στην Αθήνα, 1 έως 3 Ιουνίου 1984. Βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, 48. Και από εδώ εκφράζω τις ευχαριστίες μου στην κα Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου, για τις πολύτιμες υποδείξεις της, που βοήθησαν σημαντικά στην τελική διαμόρφωση της μελέτης αυτής.

[1] Ι. Χασιώτης, Ο κρητικός πόλεμος (1645-1669) και η εποποιΐα της πολιορκίας τουΧάνδακος (1648-1669), *ΙστΕΕ* Ι΄, 1975, 334-341.

[2] Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας, Παλαιό Αρχείο, φάκελος 62: Carte Seminello 1662-1663.

[3] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 21-22.

[4] Έγγραφο Α΄, στίχ. 2-6.

[5] Έγγραφο Α΄.

[6] Έγγραφο Α΄, στίχ. 7-8.

[7] Έγγραφο Α΄, στίχ. 10-17.

[8] Έγγραφο Γ΄.

χαήλ Σερμόνη[9]. Ανάμεσα στα πράγματα καταγράφεται μία εικόνα της Παναγίας[10] και μία εικόνα του αγίου Ιωάννη Βαπτιστή[11], χωρίς άλλη ένδειξη.

Με την επιστολή της 6 Ιουνίου 1663 από το Χάνδακα, ο Μιχαήλ Γραδενίγος πληροφορεί το Δημήτριο Σεμινέλο ότι έλαβε από τη Βενετία, από τον Gio Vanaelst, το κιβώτιο με τα πράγματα[12]. Διαπιστώνει όμως, μεταξύ των άλλων, ότι αντί για την εικόνα της Παναγίας η οποία, όπως είχε ακούσει (ο Μ. Γραδενίγος) από τον ίδιο το Μιχαήλ Σερμόνη, είχε γίνει από το χέρι του κυρ Αγγέλου, ζωγράφου διασημότατου (che intesi del medesimo Signor Sermoni esser fatta per mano del chir Angelo pitor famosissimo)[13], και της οποίας την ποιότητα και την αξία της ζωγραφικής της, τόσο άριστη και τέλεια (cosi ottima e perfetta)[14], γνωρίζει ο ίδιος όσο και η σύζυγός του, που άλλωστε είναι ανηψιά και κληρονόμος του μακαρίτη Μιχαήλ Σερμόνη, και θυμούνται ακόμη και το μέγεθος της επίχρυσης κορνίζας της εικόνας, η οποία διετηρείτο μέσα σε πλαίσιο (in cassata) και κρεμόταν στο σπίτι του Μιχαήλ Γραδενίγου. Αντί για την εικόνα αυτή, λοιπόν, του στέλνει (ο Gio Vanaelst) μια άλλη, την οποία αναγνώρισαν ότι δεν είναι η πραγματική από το μικρότερο μέγεθος της κορνίζας της in carton, που τοποθέτησαν στην άλλη και του την έστειλαν in cassata[15]. Ο Μιχαήλ Γραδενίγος στέλνει την ψεύτικη εικόνα αμέσως πίσω και εξουσιοδοτεί τον Μπενέτο Μπαρμπαρίγο, πληρεξούσιό του στη Βενετία, να επανακτήσει την αληθινή εικόνα του Μιχαήλ Σερμόνη[16].

Ο Μιχαήλ Γραδενίγος υποθέτει ότι ο φλαμανδός έμπορος Gio Vanaelst, παρά τη διαφορετική πίστη του, θέλησε να κρατήσει την εικόνα για τον εαυτό του, μη γνωρίζοντας ότι αυτός (ο Μ. Γραδενίγος) ξέρει πολύ καλά την ποιότητα και την αξία της ζωγραφικής της[17]. Παραγγέλνει λοιπόν στο Δημήτριο Σεμινέλο να ξεκαθαρίσει την υπόθεση και να του στείλει την εικόνα του, επειδή αυτός (ο Μ. Γραδενίγος) τρέφει γι' αυτή μεγάλη ευλάβεια. Και για να την επανακτήσει θα κάνει ό,τι χρειαστεί, ακόμα και να έρθει στη Βενετία. Ακόμα, εκπλήσσεται που ο Δημήτριος Σεμινέλος δε λογάριασε αρκετά την αγάπη που είχε για την εικόνα αυτή ο Μιχαήλ Σερμόνης, που του την εμπιστεύθηκε. Επίσης διευκρινίζει ότι περισσότερο απ' όλα τα πράγματα εκτιμά την εικόνα αυτή του Μιχαήλ Σερμόνη, ακόμα περισσότερο γιατί του παράγγειλε με διάταξη τελευταίας βουλήσεώς του να τη διατηρεί με την ίδια αγάπη που αυτός ο ίδιος τη διατηρούσε, γεγονός που φαίνεται άλλωστε από τον πλούτο της επίχρυσης κορνίζας της, της οποίας η αξία είναι 50 ρεάλια. Και να σκεφτεί ο Δημήτριος Σεμινέλος, αν δεν την έχει παραδώσει στο φλαμανδό έμπορο (τον G. Vanaelst), να μην του την αφήσει, γιατί αυτόν (το Μ. Γραδενίγο) δε θα τον ικανοποιούσε να πάρει αντί για την εικόνα ακόμα και εκατό χρυσά τσεκίνια. Επειδή «η ευλάβεια δεν είναι κάτι που το υποθέτει κανείς ή το αντικαθιστά»[18].

Στο τελευταίο φύλλο της επιστολής του Μ. Γραδενίγου, σημείωμα του παραλήπτη (δηλαδή του Δημ. Σεμινέλο) μας πληροφορεί ότι η επιστολή παρελήφθη στις 7 Σεπτεμβρίου 1663, και έχει γραφτεί στις 6 Ιουνίου 1663, και ότι στις 11 Σεπτεμβρίου του 1663 (ο Δ. Σεμινέλος) παρέδωσε στον

[9] Έγγραφο Γ΄, στίχ. 3.
[10] Έγγραφο Γ΄, στίχ. 12.
[11] Έγγραφο Γ΄, στίχ. 13.
[12] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 2-4.
[13] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 16-17.
[14] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 16.
[15] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 22.
[16] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 23-24.
[17] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 12-16.
[18] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 39.

πληρεξούσιό του Μ. Γραδενίγο την εικόνα της Παναγίας του ποτέ Μ. Σερμόνη με ανταλλαγή της δικής του, που από λάθος αλλάχθηκε. Και έτσι η εικόνα που ζωγράφισε ο κυρ Άγγελος παραδόθηκε στα χέρια του Μ. Γραδενίγου.

Με τη συμβολαιογραφική πράξη του Μ. Μπαρμπαρίγου, πληρεξούσιου στη Βενετία του Μ. Γραδενίγου και της συζύγου του Κατερούτσας Κανάλ, μαθαίνουμε ότι αυτός πήρε από το Δ. Σεμινέλο τα πράγματα που έλειπαν. Για την εικόνα δε γίνεται ιδιαίτερη μνεία.

Ο κυρ Άγγελος είναι, πιθανότατα, ο γνωστός κρητικός ζωγράφος Άγγελος του 15ου αι., ο οποίος ταυτίζεται ίσως με το γνωστό από τις αρχειακές πηγές Άγγελο Ακοτάντο[19], που πρέπει να ήταν διάσημος στην εποχή του, γιατί γνωρίζουμε ότι έργα του υπάρχουν παντού, στην Κρήτη, στην Πάτμο, στη Νάξο, στη Φολέγανδρο, στη Ζάκυνθο, στο Βυζαντινό Μουσείο, σε ιδιωτικές συλλογές και αλλού[20]. Τα έργα του διακρίνονται για την υψηλή καλλιτεχνική τους ποιότητα και όσα απ' αυτά είναι ενυπόγραφα φέρουν την υπογραφή *Χειρ Ἀγγέλου*[21]. Η μέχρι τώρα έρευνα δε μας έχει δώσει στοιχεία για κάποιο ζωγράφο Άγγελο, ο οποίος να ζει και να εργάζεται στο Χάνδακα στο α΄ μισό του 17ου αι. ή και πιο πριν, στο 16ο αι., και του οποίου μάλιστα τα έργα να χαρακτηρίζονται για την ποιότητα και την αξία της ζωγραφικής τους «τόσο άριστη και τέλεια» (cosi ottima e perfetta)[22].

Μέχρι πρόσφατα μοναδικό κριτήριο για τη χρονολόγηση του έργου του αποτελούσε μια εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου στο Κάιρο, που σύμφωνα με πληροφορίες του τέλους του περασμένου αιώνα φέρει την υπογραφή *Χειρ κυρ Ἀγγέλου τοῦ Κρητὸς* και τη χρονολογία *ΑΧΔ* (1604)[23]. Από τότε, η πληροφορία αυτή δεν έχει εξακριβωθεί και σήμερα αμφισβητείται σοβαρά από τους νεότερους μελετητές[24]. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η υπογραφή στην εικόνα του Καΐρου είναι ίσως μεταγενέστερη προσθήκη, που οφείλεται μάλλον στον κρητικό ζωγράφο του 18ου αι., Ιωάννη Κορνάρο[25].

Όσα προκύπτουν από τα έγγραφα που δημοσιεύουμε εδώ, παρέχουν ισχυρές ενδείξεις ότι αφορούν σε εικόνα του γνωστού ζωγράφου Αγγέλου του 15ου αι. Αυτές οι ενδείξεις είναι: 1) Η καταγραφή της εικόνας της Παναγίας μαζί με τα άλλα αντικείμενα στο ευρετήριο του Μιχαήλ Σερμόνη, που συντάχθηκε το 1649, και τα οποία αυτός έστειλε στη Βενετία, προφανώς για να τα διαφυλάξει, επειδή τα θεωρούσε πολύτιμα[26]. Από τα έργα του Αγγέλου ξέρουμε ότι είχε ζωγραφί-

[19] Μ. Ι. Μανούσακας, Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1436), αγνώστου κρητικού ζωγράφου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Β΄ (1960-1961), 139-151. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436), *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 290-298.

[20] Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1987 (στο εξής: *Έλληνες ζωγράφοι*), 147-154.

[21] Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 1983, 17, 19, 24. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 147.

[22] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 16.

[23] Γερ. Μαζαράκης, *Σημειώσεις περί των εν τη κατά το παλαιόν Κάιρον ιερά μονή του Αγίου Γεωργίου ευρεθεισών ιερών εικόνων*, Κάιρο 1888, 272. J. Strzygowski, Die Gemäldesammlung des griechischen Patriarchats in Kairo, *BZ* 4 (1895), 590-591.

[24] Ο Μανόλης Χατζηδάκης σε σύντομη επίσκεψή του το 1967 δεν αναγνώρισε την εικόνα, Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, έκδ. Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, 1977 (στο εξής: *Εικόνες της Πάτμου*), 116.

[25] Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, ό.π., 292-293.

[26] Είναι γνωστό ότι πριν από την πολιορκία του Χάνδακα (1669), μέσα στο γενικότερο κλίμα της αβεβαιότητας που επικρατούσε, οι κάτοικοι φυγάδευαν έξω από το νησί τους για ασφαλέστερα μέρη, πολύτιμα αντικείμενα και μεταξύ αυτών

σει εικόνες με θέμα την Παναγία και συγκεκριμένα την ενυπόγραφη εικόνα της Παναγίας Καρδιώτισσας, των μέσων του 15ου αι., που υπάρχει στο Βυζαντινό Μουσείο και της οποίας αυτός καθιερώνει τον εικονογραφικό τύπο[27]. Του ίδιου ζωγράφου υπάρχει επίσης μια εικόνα με την υπογραφή του, της Παναγίας και της αγίας Αικατερίνης στη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, παράσταση καθαρά σιναϊτικού χαρακτήρα[28]. Αρχειακή μαρτυρία για μια άλλη εικόνα με την ίδια παράσταση, την οποία όμως δε γνωρίζουμε, βρίσκουμε στην ιδιόγραφη διαθήκη του κρητικού ιερέως Γρηγορίου Μαρά (1704), που κληροδοτεί στον παπά Ιωάννη Μπούμπουλη στην Αγκόνα *μίαν εἰκόνα, ἡ ὁποία ἔχει τὴν Παναγία καί τὴν Ἁγία Αἰκατερίνα ζωγραφία τοῦ Κύρ Ἀγγέλου*[29]. Οι δύο αυτές εικόνες οδήγησαν το Μανόλη Χατζηδάκη να διατυπώσει την άποψη ότι ο Άγγελος είχε στενές σχέσεις με το σιναϊτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στο Χάνδακα[30]. 2) Η διαβεβαίωση που δίνει ο Μ. Γραδενίγος, ότι τόσο ο ίδιος όσο και η σύζυγός του, ανηψιά του Μ. Σερμόνη, γνωρίζουν την εικόνα, την οποία θυμούνται και από το μέγεθος της χρυσής κορνίζας της, μέσα σε πλαίσιο, να κρέμεται στο σπίτι τους. Ο μακαρίτης ο θείος τους είχε μιλήσει για την εικόνα αυτή αλλά και για το ζωγράφο της, που φέρεται ως «διασημότατος» το 17ο αι., και καθώς η ποιότητα της ζωγραφικής της είναι «τόσο άριστη και τέλεια» (cosi ottima e perfetta), δημιουργείται η εντύπωση ότι πρόκειται για ζωγράφο που έζησε σε πολύ προηγούμενα χρόνια[31]. 3) Ακόμα, το γεγονός ότι ο φλαμανδός έμπορος Gio Vanaelst στη Βενετία κράτησε για τον εαυτό του την εικόνα αυτή δείχνει ότι γνώριζε πολύ καλά την καλλιτεχνική της αξία και το ζωγράφο της, η φήμη του οποίου είχε ξεπεράσει τα όρια της πατρίδας του και είχε φτάσει στη Βενετία.

Παρ' όλα αυτά, η υπογραφή του ζωγράφου *Χεὶρ Ἀγγέλου*, που υπάρχει στα σωζόμενα έργα του και αυτή που αναφέρεται στο έγγραφό μας *Χεὶρ κυρ Ἀγγέλου*, μπορεί να δημιουργήσει ζητήματα για τη βεβαιότητα της παραπάνω ταυτίσεως. Παρόμοια όμως υπογραφή «Χεὶρ κυρ Ἀγγέλου» δεν έχει βρεθεί σε κανένα από τα σωζόμενα έργα της κρητικής ζωγραφικής ούτε οι μέχρι τώρα αρχειακές έρευνες έχουν δώσει στοιχεία για την ύπαρξη άλλου ζωγράφου στο 17ο αι. ή πιο πριν με το όνομα Άγγελος. Πιστεύουμε ότι η λέξη «κυρ», που συναντάμε στο έγγραφό μας, συνηθίζεται να μπαίνει μπροστά από τα ονόματα σε έγγραφα αυτής της εποχής, όπως φαίνεται από το έγγραφο των Κυθήρων, και την ιδιόγραφη διαθήκη του κρητικού ιερέως Γρηγορίου Μαρά, για την οποία έγινε λόγος[32]. Και τα δύο αυτά έγγραφα αναφέρονται στον «κυρ Άγγελο». Το πρώτο είναι μια καταγραφή των ετών 1687-1690 των αφιερωμάτων κτλ. της μονής του Αγίου Ιωάννη Βαπτιστή ή

και έργα τέχνης, προκειμένου να τα διαφυλάξουν από τους κατακτητές (Σ. Αντωνιάδη, Οικονομική κατάσταση των πόλεων της Κρήτης κατά την εποχή του πολέμου 1645-1669. Συναλλαγές του Γεωργίου Μόρμορη, *Θησαυρίσματα* 4 (1967), 43. Μ. Καζανάκη-Λάππα, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά το 17ο αιώνα. Ειδήσεις από τα νοταριακά έγγραφα, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 185).

[27] Ν. Χατζηδάκη, ό.π., 17. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Κατάλογος, Αθήνα 1987, αριθ. 35. Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας της Καρδιώτισσας του Αγγέλου εμφανίζεται και σε μια άλλη εικόνα της Παναγίας αριστερόκρατούσας με την ίδια επωνυμία *Η ΚΑΡΔΙ-ΟΤΗΣΑ* του 15ου αι., που βρίσκεται στο ναό της Κοιμήσεως της Παναγίας στη Σίφνο και αποδίδεται από την κα Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου πιθανότατα στον Άγγελο (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 36 (1981): Χρονικά, 384).

[28] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 117.

[29] Κ. Δ. Μέρτζιος, Η ιδιόγραφος διαθήκη Γρηγορίου ιερέως του Μαρά του Κρητός (1704), *ΚρητΧρον* 14 (1960), 79-80.

[30] Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 117.

[31] Και η εικόνα με τα γράμματα JHS (Jesus Hominum Salvator) του Ανδρέα Ρίτζου, του βενετικού στυλ του 14ου-15ου αι., που καταγράφεται το 1611 στη διαθήκη του ευγενούς βενετού Ανδρέα Κορνάρο, κατοίκου Χάνδακα Κρήτης, χαρακτηρίζεται ως «cosa pretiosa per pittura greca» (M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, 176-177, πίν. Η'. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 80).

[32] Βλ. παραπάνω και υποσημ. 29.

των Κρημνών, στα Κύθηρα, στην οποία σημειώνεται ότι μια εικόνα του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή ήταν έργο του ζωγράφου κυρ Αγγέλου, και την είχε προσφέρει στη μονή ο Cancelier Pietro Castrofilaca[33]. Είναι δε γνωστό ότι ο Άγγελος ζωγράφισε εικόνες του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου σε εικονογραφικό τύπο που ο ίδιος καθιέρωσε. Η σημαντικότερη εικόνα του μ' αυτό το θέμα υπάρχει σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (πρώην Συλλογή Εμμ. Χατζηδάκη)[34]. Δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον από μια άποψη ότι ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στην *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* αναφέρει ότι έμαθε την τέχνη του *...σπουδάζοντας παιδιόθεν καὶ μιμούμενος κατὰ τὸ δυνατόν μοι τὸν ἐκ Θεσσαλονίκης δίκην σελήνης λάμψαντα κυρ Μανουὴλ τὸν Πανσέληνον...*[35].

Θα τελειώσουμε τη μικρή αυτή μελέτη με μια αξιοσημείωτη μαρτυρία που προκύπτει από τα ίδια τα έγγραφα για τη διαφορά πίστεως μεταξύ ορθόδοξου και καθολικού κόσμου. Η διαφορά αυτή εμφανίζεται έντονα από τον ίδιο το Μ. Γραδενίγο, που τονίζει ότι ο φλαμανδός έμπορος είναι διαφορετικής πίστεως, γι' αυτό δεν μπορεί να κατανοήσει την αγάπη που τρέφει αυτός για την εικόνα του και ότι η ευλάβεια δεν είναι κάτι που το «υποθέτει κανείς ή το αντικαθιστά»[36]. Από το έγγραφο αυτό επιβεβαιώνεται και πάλι ότι οι εικόνες της κρητικής σχολής, εκτός από αντικείμενα λατρείας, έχουν στη Δύση συλλεκτική[37] και επομένως χρηματική αξία, ενώ την ίδια εποχή στον ελληνικό χώρο κυριότερο στοιχείο είναι ο λατρευτικός τους χαρακτήρας και η συναισθηματική σύνδεσή τους με την εθνική ή οικογενειακή παράδοση. Η προσήλωση στην ορθόδοξη παράδοση και η αντιμετώπιση της εικόνας ως αντικειμένου ευλάβειας φαίνεται και έναν αιώνα πριν, όταν τα μέλη της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας το 1597 αποφάσισαν να συμπληρώσουν τη διακόσμηση του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων με την ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στην κόγχη του ιερού. Τελικά απέρριψαν το σχέδιο του βενετού ζωγράφου Giacomo Palma του νεότερου, γιατί η τεχνοτροπία του (maniera) δεν ήταν σύμφωνη με το ορθόδοξο δόγμα και προέκριναν τον πίνακα-προσχέδιο του Θωμά Μπαθά, «καθηγητή της ελληνικής ζωγραφικής» (professor di pittura greca), που ήταν σύμφωνη με τους «παλαιούς τρόπους» (uso antico) και την «ευσεβή ελληνικήν τεχνοτροπίαν»[38] (alla divota maniera greca). Είναι εύκολο να υποθέσει κανείς ότι ο φλαμανδός έμπορος κράτησε για τον εαυτό του την εικόνα του ποτέ Μιχαήλ Σερμόνη, μια και ήξερε ότι μπορεί να τη διαθέσει το ίδιο εύκολα και στην ορθόδοξη και στην καθολική πελατεία[39]. Αυτό τον κίνδυνο προσπαθεί να προλάβει ο Μ. Γραδενίγος, για να μη χάσει την εικόνα του, που γι' αυτόν αποτελεί πολύτιμο κειμήλιο, γιατί τον συνδέει με την πατρογονική και πολιτιστική παράδοσή του. Η προσήλωση αυτή στην ορθόδοξη πίστη και η αντιμετώπιση της εικόνας ως αντικειμένου ευλάβειας ανταποκρίνεται στις αντιλήψεις που κυριαρχούσαν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, στις πα-

[33] Χ. Μαλτέζου, Ειδήσεις για ναούς και μονές στα Κύθηρα από αρχειακές πηγές, Ε΄ Πανιόνιο Συνέδριο, 1986. Όταν γραφόταν η εργασία αυτή, ο τόμος των Πρακτικών του Συνεδρίου δεν είχε ακόμα εκδοθεί, γι' αυτό εκφράζω και από εδώ τις ευχαριστίες μου στην καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Κρήτης κα Χ. Μαλτέζου, που μου έδειξε τη μελέτη της πριν ακόμα δημοσιευθεί.

[34] Ν. Χατζηδάκη, ό.π., 18.

[35] Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εν Πετρουπόλει 1909, 3.

[36] Έγγραφο Δ΄, στίχ. 39.

[37] Στις ιδιωτικές συλλογές που δημιουργούνται κατά το 17ο αι. στη Βενετία, ανάμεσα στα άλλα έργα τέχνης υπάρχουν και εικόνες βυζαντινής τεχνοτροπίας, βλ. S. S. Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965, 120, 148, 160. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη βενετοκρατία, *ΚρητΧρον* 26 (1986), 253 κ.ε.

[38] Μ. Ι. Μανούσακας, *Τα κυριώτερα έγγραφα (1536-1599) για την οικοδομή και τη διακόσμηση του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας*, Εις μνήμην Παναγιώτου Α. Μιχελή, Αθήνα 1971, 352-353. Μ. Χατζηδάκης, Το έργο του Θωμά Βαθά ή Μπαθά και η divota maniera greca, *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 239-250.

[39] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., 247.

ραμονές της πολιορκίας του Χάνδακα[40]. Η αστική τάξη, φορέας του πολιτισμού στην τελευταία περίοδο της Βενετοκρατίας, διακρίνεται για τον έντονο ελληνικό χαρακτήρα της, που της επιτρέπει να προβάλλει συνειδητή αντίσταση στις δυτικές επιρροές[41]. Η επιστροφή στην παράδοση και η αναζήτηση των πολιτιστικών στοιχείων που τη συνδέουν μ' αυτή αποτελεί ζωτική ανάγκη του Ελληνισμού στην προσπάθειά του να διατηρήσει την ταυτότητά του, μέσα σε δύσκολες πολιτικές και οικονομικές καταστάσεις, όπως είναι αυτές του τελευταίου αιώνα της Βενετοκρατίας στην Κρήτη, και μάλιστα στις κρίσιμες ώρες που ζούσε ο πολιορκούμενος Χάνδακας.

Α΄. ΠΛΗΡΕΞΟΥΣΙΟ ΤΩΝ ΜΙΧΑΗΛ ΓΡΑΔΕΝΙΓΟΥ ΚΑΙ ΚΑΤΕΡΟΥΤΣΑΣ ΚΑΝΑΛ ΠΡΟΣ ΤΟΝ GIO VANAELST, ΕΜΠΟΡΟ ΦΛΑΜΑΝΔΟ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

Χάνδακας, 1661 Ιανουαρίου 25

Περίληψη. Ο Μιχαήλ του ποτέ Πόλο Γραδενίγος, πληρεξούσιος του ποτέ Μιχαήλ Σερμόνη και η σύζυγός του Κατερούτσα Κανάλ, ανηψιά και κληρονόμος του παραπάνω κυρίου Μ. Σερμόνη, όπως ορίζεται στη διαθήκη του που βρίσκεται στις πράξεις του δημοσίου νοταρίου του Χάνδακα Μαθιού Πασιδιώτη, έκαναν το παρόν πληρεξούσιο στο δουκικό νοτάριο του Χάνδακα Γεώργιο Κομινό στις 25 Ιανουαρίου 1661, σύμφωνα με το οποίο ορίζουν ως πληρεξούσιό τους το φλαμανδό έμπορο Gio Vanaelst, κάτοικο Βενετίας, με την εντολή να πάρει από το Δημήτριο Σεμινέλο του ποτέ Ιωάννη, επίσης κάτοικο Βενετίας, ένα κιβώτιο που ανήκε στο μακαρίτη θείο τους Μ. Σερμόνη, και να τους το στείλει. Μαζί του στέλνουν ένα αντίγραφο του ευρετηρίου των πραγμάτων που περιέχονται στο κιβώτιο, ώστε να τους τα στείλει όλα, εκτός απ' αυτά που ο ίδιος ο Μιχαήλ Σερμόνης είχε αφήσει με τη διαθήκη του στον παραπάνω Δημήτριο Σεμινέλο.

Πρωτότυπο: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας - Παλαιό Αρχείο, φάκελος 62: Carte Seminello 1662-1663.

Λυτό, τρίφυλλο (α-γ), κατάσταση διατηρήσεως πολύ καλή, γραφή ευανάγνωστη, όλα τα φύλλα είναι γραμμένα. Στο φύλλο α^{r-v}, το πληρεξούσιο των Μιχαήλ Γραδενίγου και της Κατερούτσας Κανάλ (βλ. έγγρ. Α΄). Λίγο πιο κάτω από τη μέση του φύλλου α^{v} και στο φύλλο β^{r} το αντίγραφο του επιτροπικού εγγράφου από το βιβλίο της Magior Cancellaria του Χάνδακα με ημερομηνία 26 Μαΐου 1662 (βλ. έγγρ. Β΄). Στο φύλλο β^{v} και σχεδόν σ' όλο το γ^{r} το ευρετήριο των πραγμάτων του ποτέ Μιχαήλ Σερμόνη, που έγινε από τον ίδιο στις 2 Μαΐου 1649 στο Χάνδακα (βλ. έγγρ. Γ΄). Στο τέλος του φύλλου γ^{r} και στο γ^{v}, η συμβολαιογραφική πράξη του Μπενέτο Μπαρμπαρίγο πληρεξουσίου του Μ. Γραδενίγου και της συζύγου του Κατερούτσας Κανάλ στη Βενετία, στις 2 Μαΐου 1664 (βλ. έγγρ. Ε΄).

[40] Ι. Χασιώτης, ό.π. (υποσημ. 1).

[41] Ν. Μ. Παναγιωτάκης, Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα, *Θέατρο*, Αθήναι 1966, τχ. 27-28, 39-53. Ο ίδιος, Έρευναι εν Βενετία. Περί της Ακαδημίας του Χάνδακος και της πνευματικής ζωής εν Κρήτη κατά τον 16ον και τον 17ον αι., *Θησαυρίσματα* 5 (1968), 58-105. Σ. Αλεξίου, Κοινωνία και οικονομία στην Κρήτη κατά τον 16ον και 17ον αιώνα, *ΙστΕΕ*, Ι΄, 1975, 207-210. Ο ίδιος, *Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Αθήνα 1985, 45-78. Α. Παπαδία-Λάλα, *Το Monte di Pietà του Χάνδακα (1613-μέσα 17ου αιώνα). Συμβολή στην κοινωνική και οικονομική ιστορία της βενετοκρατούμενης Κρήτης*, Αθήνα 1987, 25-31. Για την κοινωνική διαστρωμάτωση στην κρητική κοινωνία κατά τους δύο τελευταίους αιώνες της Βενετοκρατίας, βλ. Α. Παπαδία-Λάλα, Cittadini και κάτοικοι πόλεων. Κοινωνική διαστρωμάτωση στα βενετοκρατούμενα Χανιά (μέσα 16ου-17ου αιώνα), *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας «Νεοελληνική Πόλη»*, της Εταιρείας Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1985, 59-64 (ανάτυπο).

Adi 25 Genaro 1661

Il cl(arissi)mo S(igno)r Michiel Gradenico q(uondam) N.C. S(igno)r Polo commissario | del q(uondam) m(agnifi)co Ill(us)tre S(ignor) Michiel Sermoni, et la cl(arissim)a S(ignor)a Catteruzza | Canal q(uondam) cl(arissi)mo S(igno)r Marin sua consorte, et residuaria di detto q(uondam) | S(igno)r Sermoni suo barba, lasciata col suo testam(en)to fatto nel'i atti | del S(igno)r Mattio Pacidioti nod(ario) publico sotto di 25 Otto(bre) 1660, riconosciuti | ambidue da mè infrascritto nod(ario) Ducal, d'anno in nota | per loro procurator, e commesso legitimo, il m(agnifi)co Ill(us)re S(igno)r Gio | Vanaelst mercante fiamengo habitante à Venetia, | al quale conferiscono omnimoda, et general autorita | ad hoc spetiale, di poter tuor, ricever, et recoperar dalle mani | del no(s)tro Ill(ust)re S(igno)r Demetrio Seminelo, parim(en)te habitor di | Venetia, il forcier, che si trova tener de ragion di detto q(uondam) | S(igno)r Sermoni con tutte le robbe in esso posteris, giusta la forma | della nota sine inventario essistente appresso il med(esi)mo S(igno)r Seminelo | la copia del quale di presente li soprascritti S(igno)ri comitenti | mandano al detto S(igno)r Vanaelst affine di ricever come sopra | tutte esse robbe puntualm(en)te nella forma che viene espresso | nel med(esi)mo inventario, eccettuate quelle, che il detto q(uondam) S(igno)r Sermoni | per il sudetto suo testam(en)to há benefitiato detto S(igno)r Seminelo,| che sono l'infrascritte cose.

Tovagioli de renso vinti quattro, | n° 24 dodese brazzi di mantil da tavola, et una coltra | di seda à sua elettione. E di piu dichiarano che il soprascritto | q(uondam) S(igno)r Sermoni há mandato vivente à levar una muda | de drappi cioé braghette, e zipón di panno colorito, et il resto | tutto dovra detto S(igno)r Procurator ricever nel modo, e forma | espressa in detto inventario come di sopra, dovendo far | tutte le cautioni, et quietanze congrue, et necessaire | al detto S(igno)r Seminelo, promettendo tener tutto per fermo, raso, e grato si come detti S(igno)ri comitenti presenti fossero | e far potessero, et scriver.

Gio Andr(ea) Cernota N(ostro) Seg(reta)rio D(uca)l Noi Zaccaria Mocenigo per la ser(enissi)ma Rep(ubli)ca di Venetia e, Duca | col cons(igli)o n(ost)ro attestiamo il spetabil D(omino). Gio And(re) Cernota esser nod(ari)o, e sec(retari)o n(ost)ro Ducal, legale, et di stima, e esperimentata fedeltà data dalla Cancellaria Ducal di Candia li 26 Genaro 1661

Géorgio Comino Nod(ari)o Sec(retari)o Ducal, é qui é il fine della soprade(tta) Procura ut sopra registrata

ΣΧΟΛΙΑ

8-9. *Gio Vanaelst mercante fiamengo habitante à Venetia.* Ο Gio Vanaelst είναι φλαμανδός έμπορος, εγκατεστημένος στη Βενετία, τον οποίο έχουν ως πληρεξούσιό τους ο Μιχαήλ Γραδενίγος και η Κατερούτσα Κανάλ, κάτοικοι Χάνδακα Κρήτης. Οι εμπορικές σχέσεις που συνέδεαν την Κρήτη με τη Φλάνδρα είναι γνωστές από το 12ο αι. Οι σχέσεις αυτές γίνονται ισχυρότερες μετά το βενετοτουρκικό πόλεμο, βλ. Fr. Thiriet, *La Romanie vénitienne au Moyen Age. Le développement et l'exploitation du domaine colonial vénitien (XIIe-XVe siècles)*, Paris 1959, 320, 342, 415, 437.

Β'. ΑΝΤΙΓΡΑΦΟ ΕΠΙΤΡΟΠΙΚΟΥ ΕΓΓΡΑΦΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ MAGIOR CANCELLARIA ΤΟΥ ΧΑΝΔΑΚΑ

1662, Μαΐου 26

Περίληψη. Με το αντίγραφο αυτό του επιτροπικού εγγράφου από το βιβλίο της Magior Cancellaria του Χάνδακα, με ημερομηνία 26 Μαΐου 1662, βεβαιώνεται ότι ο Gio Vanaelst, έμπορος στη Βενετία και πληρεξούσιος του Μιχαήλ Γραδενίγου και της συζύγου του Κατερούτσας Κανάλ,

σύμφωνα με το πληρεξούσιο που έγινε στις 25 Ιανουαρίου 1661 (βλ. έγγρ. Α΄), και στα πλαίσια της εντολής που είχε, παρέλαβε από τα χέρια του Δημητρίου Σεμινέλο το κιβώτιο του ποτέ Μιχαήλ Σερμόνη με τα πράγματα που περιείχε μέσα, σύμφωνα με το ευρετήριο το οποίο καταχωρείται παρακάτω και συντάχθηκε στις 2 Μαΐου 1649 στο Χάνδακα. Εκτός από τα πράγματα που ο ίδιος ο ποτέ Μ. Σερμόνης είχε αφήσει με τη διαθήκη του στον παραπάνω Δ. Σεμινέλο, και απ' αυτά που ο ίδιος ο Μ. Σερμόνης είχε ζητήσει να του στείλει με τα γράμματά του τις 3 Ιουλίου 1652, και τα οποία γράμματα τα έχει ο Δ. Σεμινέλος. Και ακόμα, ο Δ. Σεμινέλος κράτησε ορισμένα αντικείμενα έναντι των εξόδων που έκανε.

Πρωτότυπο: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας - Παλαιό Αρχείο, φάκελος 62: Carte Seminello 1662-1663. Η περιγραφή του κώδικα στη σ. 623.

In dei éterni nomine amen, anno ab incarnatione| Domini nostri Jesù Christi, millesimo sexcentisimo sexage(nte)simo in | secundo inditione 15ta die vero veneris 26 m(ens) is Magio. Il-(lustrissi)mo Ill(ust)re S(igno)r Gio Vanaelst negosiante in questa Cittá | q(uondam) S(igno)r Isberto facendo come procuratore del cl(arissim)o S(igno)r | Michiel Gradenico q(uondam) N.C. S(igno)r Polo commessario del q(uondam) Ill(ustre) | S(ignor) Michiel Sermoni, e della cl(arissim)a S(igno)ra Catteruzza Canal q(uondam)| cl(arissim)o S(igno)r Marin sua consorte, e residuaria di detto q(uondam) S(igno)r Sermoni | suo barba lasciata nel suo testamento fatto nelli atti | del S(igno)r Mattio Pacidioti notaro in Candia sotto li 25 Ottb(re)| 1660. Come per procura fatta nel libro delle proc(urato)re | della Cancellaria, maggior di Candia sotto li 25 Ge(n)naro | prossimo passato 1661, firmata dal S(igno)r Gio Andrea Cernota, | Nod(ario) Se-g(reta)rio Ducal, con autorita speciale di far le cose presenti come in detta procura, con sua legalitá da mé | conosciuta, veduta, letta, et qui sotto registrati | spontanea(me)nte per detti nomi, héredi, et successori confessa | in presentia di mé notaro, et testimonij infrascritti | haver havuto, et effutiva(me)nte ricevuto dal n(ostr)o Ill(ust)re | S(igno)r Demetrio Siminelo q(uon-dam) S(igno)r Zuane de Candia, il | forciero che si trovava nelle sue mani di ragione di detto q(uondam) S(igno)r Sermoni insieme con le robbe contenute in uno | inventario di 2 Maggio 1649 S.V. qui sotto regis(trato) eccetuati peró tovagioli de renso vinti quattro,| dodesi brazza di mantil di renso, et una coltra di seda | con fodra zal, quali sono stati a d(etto) S(igno)r Siminelo lasciati | dal sudetto q(uondam) S(igno)r Michiel Sermoni per il sopradetto suo testa(me)n-to. Ite(m) oltre due mude di drappi, una di sagia sopra signoria | negra con le sue romanese, et l'altra di pan(n)o colorido | co(n) guarniso(n), quali due mude di drappi haveva mandato | in Candia, esso S(igno)r Siminelo à d(ett)o q(uonda)m S(igno)r Sermoni, et da lui | fù avvisato della ricevuta di essi, come per sue lettere | di 3 Lugio 1652, essistenti appresso detto S(igno)r Demetrio. | Item una dosena de corteli con maneghi d'ambra trattenuti | da d(ett)o S(igno)r Demetrio per spese da lui fatte per le soprad(et)te robbe, | et tutte le restanti robbe afferma detto S(igno)r Vanaelst | haverle incontrate à cao per cao, et ritrovate esser | giuste conforme detto inventario, et perció deto S(igno)r | Vanaelst p(er) detti nomi, heredi, et successori ha fato, et fa | perpetua quietanza, et assolutione al sopradetto S(igno)r Dem(itrio) | Siminelo presente, et stipulante per sé heredi, et successori suoi in ogni ampla valida, et solenne forma senza | obligatione de cadauni geni di detti principali presenti, et | futuri in ogni luoco posti, Rogantes et

Il tenor della sopradetta Procura segue videlicet la
Copia dal libro delle Procure della Cancellaria maggior
di Candia da soto.

Γ'. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΣΕΡΜΟΝΗ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΔΙΟ

1649, Μαΐου 2

Περίληψη. Δίνεται το ευρετήριο των πραγμάτων που ανήκουν στο Μιχαήλ Σερμόνη και που ο ίδιος συνέταξε στο Χάνδακα στις 2 Μαΐου 1649. Ανάμεσα στα αντικείμενα καταγράφονται δύο εικόνες, μία με την παράσταση της Παναγίας και μία άλλη με την παράσταση του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, χωρίς άλλη ένδειξη.

Πρωτότυπο: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας - Παλαιό Αρχείο, φάκελος 62: Carte Seminello 1662-1663. Η περιγραφή του κώδικα στη σ. 623.

Segue l'Inventario sopra detto
Anno D(omi)no 1649 il die 2 Maggio S.V. Candia

Inventario delle robbe, che qui entro nel forzier s'attrovano | di ragion di mé Michiel Sermogni, e prima

Casseta una d'albeo nel fondi di esso forcier, con tovagioli rossi | di renso figurati di fiandra sessanta cinque ..... *nº 65.-*
Pezzo uno di mantil di renso largo brazza duo e mezo | figurato nuovo L. trenta cinque, et altri pezzi doi, l'uno de L. quattro, l'altro L. tre, in tutto L. quaranta do ..... *nº 42.-*
Paro uno di poste d'ormesin negro cuside schiette ..... *nº 1.-*
Pezze tré tella, de lino L. quaranta otto per far duo pera de lincioli ..... *nº 48.-*
Camise sette da huomo nove cuside schiete ..... *nº 7.-*
Una imagine della nostra Donna ..... *nº 1.-*
Un'altra di S(an) Giovan(n)e Battista ..... *nº 1.-*
Intim(m)ele sie quattro grande, e doi piccole, in tutto ..... *nº 6.-*
Fazzoleti da viso doi lavorati nelli lai ..... *nº 2.-*
Fazzoleti nuovi cinque ..... *nº 5.-*
Paro uno di calzete di tela chiara con romanese per portar sotto i stivali ..... *nº 1.-*
Lincioli para duo usadi lavoradi ..... *nº 2.-*
Scatola una entro in essa, vaso uno di sale, e maneghi | doi di coltelo d'ambra ..... *nº 1.-*
Un altra scatola entro in essa un vaso di laton pieno di | balsamo artifitiale ..... *nº 1.-*
Cavezzo uno di satinisco negro L. dodese ..... *nº 12.-*
Un altro de ormesin negro pargo L. quindese ..... *nº 15.-*
Sponza una sotile grande ..... *nº 1.-*
Una muda de drappi ferandina negra braghesse, e sopra cipon con guarnison ..... *nº 1.-*
in Candia Un altra simile di sagia sopra signoria negra nova | con le so romanese ..... *nº 1.-*
Un'altra muda di damasco negro figurato co(n) guarniso(n) ..... *nº 1.-*
in Candia Un'altra muda di panno colorido simile co(n) guarniso(n) ..... *nº 1.-*
Coltre duo di seda rossa nove di dimitto lavorate | co(n) le loro fodre di cendal l'uno amarizo l'altro zalo ..... *nº 2.-*
Ferarioli negri duo l'uno di ferandina fodra di damasco, l'altro sagia sopra signoria fodra con ormesin negro ..... *nº 2.-*
Colteli de Inglitera duzene tré, entro alle so vasine, | le duo con maneghi de ambra lavora a foza di tesse, | romane l'altra d'avolio in tutto ..... *nº 3.-*
Zipon di raso negro uno di romanese pieno ..... *nº 1.-*

Adi 29 Novembre 1651 in Venetia ho consegniato al S(igno)r | Nicolo Zabó duo mude di drappi dalli soprascritti | per portarli in Candia al S(igno)r Michiel Sermogni, | che mi há scritto mandarli, e é una di panno sagio, | e braghette, et l'altra di scotto sopra signoria, sagio, e braghette.

Et qui anco é il fine del sop(rascri)tto Inventario ut sup(ra) registrato.

Actis Venetiis in scripto ria mei notarÿ infrascritti posita | sup(ra) Platea Sancti Marci Presentib(us) D(omino) Leva Jsepo Hubreo. | D(omi)ni Petri, et D(omino) Bettin Bettini q(uondam) D(omi)no Francisci, testibus | Ego Nicolaus Velano Publicus Venetiar(um) notarius, rog(atu)s p(er) fide sub(scrip)si, et sig(ula)ris.

Δ΄. ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΓΡΑΔΕΝΙΓΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΧΑΝΔΑΚΑ, ΠΡΟΣ ΤΟ ΔΗΜΗΤΡΙΟ ΣΕΜΙΝΕΛΟ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

Χάνδακας, 1663, Ιουνίου 6

Περίληψη. Με την επιστολή αυτή ο Μιχαήλ Γραδενίγος πληροφορεί το Δημήτριο Σεμινέλο ότι έλαβε από τη Βενετία από τον Gio Vanaelst το κιβώτιο με τα πράγματα του Μιχαήλ Σερμόνη, το οποίο βρισκόταν στα χέρια του. Διαπιστώνει όμως, μεταξύ των άλλων ελλείψεων, ότι αντί για την εικόνα της Παναγίας, η οποία καταγράφεται στο παραπάνω ευρετήριο (βλ. έγγρ. Γ΄, στίχ. 12) και η οποία, όπως είχε ακούσει (ο Μ. Γραδενίγος) από τον ίδιο το Μ. Σερμόνη, έγινε από το «χέρι του κυρ Άγγελου», ζωγράφου διασημότατου, και την οποία γνωρίζει τόσο αυτός όσο και η σύζυγός του, που είναι άλλωστε ανηψιά και κληρονόμος του μακαρίτη Μ. Σερμόνη, ακόμη και το μέγεθος της επίχρυσης κορνίζας της εικόνας, η οποία διετηρείτο μέσα σε πλαίσιο (in cassata) και κρεμόταν στο σπίτι του, αντί λοιπόν για την εικόνα αυτή, του στέλνει μια άλλη, την οποία αναγνώρισαν ότι δεν είναι η πραγματική από το μικρότερο μέγεθος της κορνίζας in cassata. Ο Μ. Γραδενίγος στέλνει την ψεύτικη εικόνα αμέσως πίσω και εξουσιοδοτεί τον Μπενέτο Μπαρμπαρίγο, πληρεξούσιό του στη Βενετία, να επανακτήσει την αληθινή εικόνα του Μ. Σερμόνη και να του τη στείλει, μαζί με τα άλλα αντικείμενα που λείπουν. Γιατί, διαφορετικά, επειδή αυτός τρέφει μεγάλη αγάπη για την εικόνα, θα κάνει ο,τιδήποτε για να την επανακτήσει.

Πρωτότυπο: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας - Παλαιό Αρχείο, φάκελος 62: Carte Seminello 1662-1663.

Λυτό, τρίφυλλο (α-γ)· ως επικεφαλίδα τίθεται η προσφώνηση προς τον παραλήπτη (Δημήτριο Σεμινέλο), η κατάσταση διατηρήσεως και η γραφή είναι καλές, το κείμενο γράφεται στα φύλλα $α^{r-v}$. Φέρει τρεις διπλώσεις οριζόντιες στο φύλλο $γ^{v}$, μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης διπλώσεως σημείωμα του παραλήπτη: *R(icevu)ta li 7 Settembre 1663 e scrita li 6 Zugnio pas(sa)to | Alli 11 deto ho consegnato all Ill(ustrissi)mo Sig(no)r Beneto | Barbarigo la Imagine della Madona del q(uondam) | S(ignor) Michel Sermoni, et m'ha dato la mia che p(er) | erori fu cambiatto.*

M(agnifi)co Ill(ust)re Sig(no)r mio oss(ervantissi)mo

Hora solam(en)te che siamo ali 27 Maggio 1663 ho ricevuto il forc(ie)ro | che si trovava nelle mani di V(ostra) S(ignoria) mandatomi dal S(igno)r Gio(vanni) Van Helst | che per mia comissione l'ha ricevuto da ella per non voler lej | haver tal impallo, haveduto le robbe che in esso si ritrovano | e fatto l'incontro con l'inventario d'esse trovo mancarmi oltre | la coltra, et altro a V(ostra) S(ignoria) lassiato dal q(uondam) Sig(no)r Sermonj mio barba. | Una docena di cortelli con maneghi d'ambra riposti in vagina | et uno mantil da tavola di rensso usado de brazza sette ne só | penetrare da dove deriva questo mancam(en)to mentre resto confuso | stante che da ella

non mi fù come l'hon cercata con mie lett(e)re | mandata la ricevuta et caut(io)ne del sud(ett)o S(igno)r Van Helst p(er) veder | se gli ha consignato dette robbe o che siano rimaste nel potere | di lej come supono che gli restó la Immagine della Mad(on)na | chiamata pure in d(ett)o inventario. Persuadendomi creder | cosi per q(ua)nto la ragg(io)ne mi sumministra gia che il sud(ett)o S(igno)r | Van Helst essendo di nat(io)ne fiamenga non havera superala la divo-(tio)ne di luj quella di V(ostra) S(ignoria) che come divota e da bene | havera forsi voluto tenere per se d(ett)a Imagine non credendo | che io fosse consapevole della qualità e valore della pitura | cosi ottima e perfeta come è la sud(ett)a che intesi dal med(esi)mo | Sig(no)r Sermonj esser fatta per mano del chir Angelo pitor | famosiss(i)mo onde il veder quella che mi fu mandata habbia | mo visto cosi per la cognit(io)ne che tiene della sud(ett)a Imagine la | mia consorte e neza di d(ett)o S(igno)r Sermonj come pure dalla gra(n) | dezza della cornise dorata di essa Imagine che qui ancora si conserva in cassata e pendente nella casa mia | conosciuta infalibil-m(en)te la mutat(io)ne e cambio fato di d(ett)a Ima | gine il che facio vedere co la misura tolta dalla cornise | in carton posta con l'altra imagine mandatami in cassata e la spedisco subito all'Ill(ustrissi)mo S(igno)r Benetto Barbarigo | perche da questo S(igno)re procuri di ricuperar la vera imagine di | deto S(igno)r Sermonj con restituire questa altra pur mandatemi | come la docena delli cortelli d'ambra colla sua vagina e man | til non havendo io trovato dalle doi donzene di cortelli chiama | te nell'inventario che L(ira) una sola. Questo tanto aviso v(ostra) S(ignoria) acio si risolva di mandarmi la | medema imagine che é della grandezza della misura sud(ett)a perché | jo ancora tengo grandiss(i)mo conto e divot(io)ne di quella e non trala | sciaro certo tute le cose per ricoperarla se credessi venir in | p(er)sona costa benche spero nella bonta del sud(ett)o gentil'huomo | di conseguire il mio per via di Giust(izi)a come é di dovere anzi | stupisco che lej ha fatto cosi poco conto del amor che d(ett)o mio bar | ba le teneva per il quale si confidò tanto nella de lej p(er)sona | e perche questo fatto resto maggiorm(en)te in cognit(io)ne da chi sia pro | venuto scrivo che si chiami in Giud(izi)o anco d(ett)o S(igno)r Van Helstacio | o da luj da ella si trovi l'imagine, et altro non essendo dovere. | Che jo per di niuna cosa stimando piú d(ett)a Imagine che il resto della | robba tanto piú che mi fu racomandata in articulo mortis | da esso S(igno)r Sermonj di tener conto di essa come luj teneva e si vede anco della richezza della cornise in che la teneva | che vale da 50 realli eperti bene V(ostra) S(ignoria) se non l'ha conseg(na)ta al | mercante che non gli la lassere ne mi contentara ne haver per | quella cento cechinj d'orro perche dove è la divot(io)ne non é cosa | suposta suplire e con tal fine felice

Cand(i)a li 6 Zugno 1663

Aff(ermo) p(er) scritu(ra)
Michel Grad(eni)co

Ε΄. ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ ΜΠΕΝΕΤΟ ΜΠΑΡΜΠΑΡΙΓΟ, ΠΛΗΡΕΞΟΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΓΡΑΔΕΝΙΓΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΖΥΓΟΥ ΤΟΥ ΚΑΤΕΡΟΥΤΣΑΣ ΚΑΝΑΛ, ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

Βενετία, 1664, Μαΐου 2

Περίληψη. Με τη συμβολαιογραφική πράξη που έκανε ο Μπενέττο Μπαρμπαρίγο, πληρεξούσιος του Μιχαήλ Γραδενίγου και της Κατερούτσας Κανάλ, στο νοτάριο Νικόλαο Βέλανο στη Βενετία, βεβαιώνει ότι παρέλαβε από τα χέρια του Δημητρίου Σεμινέλο τα πράγματα που έλειπαν. Για την εικόνα της Παναγίας δε γίνεται ιδιαίτερη μνεία.

Πρωτότυπο: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας - Παλαιό Αρχείο, φάκελος 62: Carte Seminello 1662-1663. Η περιγραφή του κώδικα στη σ. 623.

Die [secun]da m(ens)is May 1664

Il Nob(il) Ho[mo] S(er) Benetto Barbarigo fù de S. Michiel facendo | come Proc(urato)re dissoprascritto cl(arissi)mo S(igno)r Michiel Graden(n)ico | com(m)issario soprad(ett)o, e della soprad(ett)a S(igno)ra Catteruzza Canal | sua consorte, residuaria del soprad(ett)o q(uondam) S(igno)r Michiel Sermoni | suo barba, per li quali esso Nob(il) Ho(mo) S(er) Benetto promesse | de raso in proprys bonis et che ratificheranno la presenta | quietanza. Spontan(eamen)te per detti nomi há ricevuto quest' | hora in presentia di mé notaro, e testimoj infrascritti | dal soprascritto S(igno)r Demetrio Seminelo, li sopra detti | corteli dodeci con maneghi d'ambra che d(ett)o S(igno)r Demetrio | havena trattenuto per spese da lui fatte per le soprascritte | robbe, come nella soprascritta quietanza di 26 Maggio 1662, | all'incontro vera(men)te d(ett)o S(igno)r Siminelo ha havuto da d(ett)o N(obil) H(omo) | S(er) Benetto quest'hora alla nostra presentia un scudo | d'argento per saldo d'ogni spesa fatta p(er) d(et)te robbe, e p(er) cio | le sopradete parti in detti nomi, heredi e successori fanno ampla e reciproca quietanza, rogatus est Presentibus ibi(dem) li Gentil(uomi) Joanne Marign(u)s q(uondam) D(ig)ni(ssimi) Pauli, e D(omino) Joanne Tricalioti q(uondam) D(ig)ni(ssimi) Zaphiri testibus.
Idest Nicolaus Velano Pub(licu)s not(ariu)s in fedes. Subscripsit et signavit.

Summary

NEW EVIDENCE FOR THE PAINTER "KYR ANGELOS"

NIKI G. TSELENTI

The five documents presented here relate to the seventeenth century, to the eve of the siege of Candia; they come from the Ancient Archives of the Greek Institute at Venice (file 62: Carte Seminello 1662-1663), and concern the replacement of an icon of the Virgin in a gilded surround within a frame, painted by the hand of Kyr Angelos, a very famous painter (*per mano del chir Angelo pitor famosissimo*), by another one with the same iconographic subject.

This Kyr Angelos was probably the fifteenth-century Cretan painter Angelos, who is perhaps to be identified with the Angelos Akotantos known from archival sources. These documents refer to the posthumous reputation of the painter and his lost works.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΜΒΩΝΑΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ*

ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

Το φθινόπωρο του 1984 η 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων μου ανέθεσε την εποπτεία εργασιών εξωραϊσμού και συντηρήσεως της Κρύπτης του ναού του Αγίου Δημητρίου. Για την ολοκλήρωση των εργασιών αυτών κρίθηκε απαραίτητη η οργάνωση νέας εκθέσεως των αρχαιολογικών ευρημάτων που προέρχονται από τις έρευνες και τις ανασκαφές στο μνημείο[1]. Οι εργασίες κράτησαν μέχρι την άνοιξη του 1988 και κατά τη διάρκειά τους εντοπίστηκαν πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία, που αφορούν κυρίως τις οικοδομικές φάσεις και το σύστημα υδροδοτήσεως της Κρύπτης[2]. Τα περισσότερο εντυπωσιακά ευρήματα εντοπίστηκαν στους χώρους της βόρειας πλευράς της Κρύπτης[3], συγκεκριμένα στη μεγάλη πεσσοστήρικτη αίθουσα του δυτικού τμήματος και στη μικρότερη, ανατολικά (Σχέδ. 1). Η μεγάλη δυτική αίθουσα είχε κατά τους Μ. και Γ. Σωτηρίου δύο φάσεις οικοδομικές, μία ρωμαϊκή και μία δεύτερη, χριστιανική, ενώ η μικρή ανατολική αίθουσα ανήκει στην ύστερη χριστιανική φάση[4]. Τα αποτελέσματα των ερευνών μας ανακατατάσσουν τις οικοδομικές φάσεις και λύνουν κάποια από τα προβλήματα χρονολογήσεώς τους.

Συγκεκριμένα, διαπιστώθηκε ότι η μεγάλη δυτική αίθουσα στη βόρεια πλευρά της Κρύπτης έχει κτιστεί πάνω σε ελληνιστικό κτίσμα, του οποίου ένας τοίχος με κατεύθυνση από Β. προς Ν. εντοπίστηκε σε βάθος 1,20 μ. κάτω και δυτικά από το μεσαίο πεσσό της (Σχέδ. 2· Πίν. 345α).

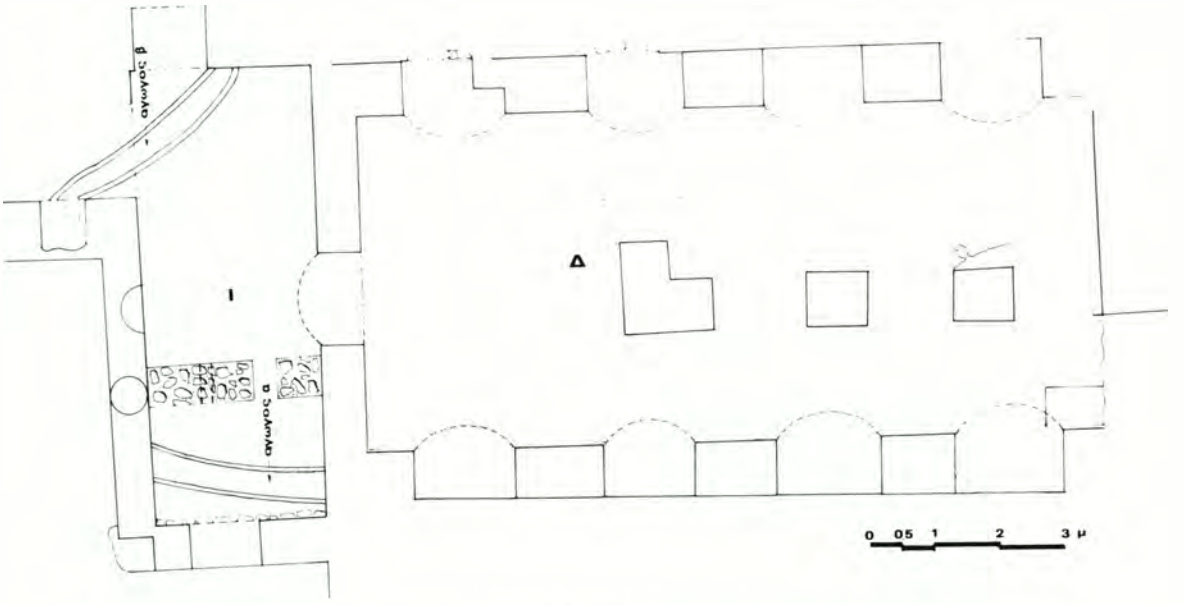
* Μια πρώτη παρουσίαση του θέματος έγινε στο Συμπόσιο της ΧΑΕ το 1987 από τη συγγραφέα.

[1] Παλαιότερη έκθεση είχε οργανωθεί στον ίδιο χώρο από τον τότε Έφορο Αρχαιοτήτων Στ. Πελεκανίδη.

Η νέα έκθεση περιλαμβάνει αντιπροσωπευτικά δείγματα αρχιτεκτονικών γλυπτών και κεραμικών από την αρχαιολογική συλλογή του μνημείου και βασίστηκε στις νέες τάσεις της μουσειολογίας. Τα εγκαίνιά της έγιναν στις 12 Δεκεμβρίου 1988.

[2] Οι εργασίες αυτές περιλάμβαναν, εκτός από τη συντήρηση των τοίχων και των οροφών του κτιρίου, συντήρηση και αποκατάσταση, όπου ήταν δυνατό, των δαπέδων, εργασίες που κάποτε απαιτούσαν ανασκαφικές έρευνες. Τέτοιες έρευνες έγιναν σε τέσσερα σημεία της Κρύπτης και τα αποτελέσματά τους ανακοινώσαμε στις 10.12.88, στη Δεύτερη Αρχαιολογική Συνάντηση που οργανώθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και το Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης στη Θεσσαλονίκη, για την παρουσίαση των ετήσιων ανασκαφικών ερευνών της Βόρειας Ελλάδας. Βλ. Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Νέα ανασκαφικά ευρήματα στην κρύπτη του Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, *Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη*, 2, Θεσσαλονίκη 1991 (στο εξής: Νέα ανασκαφικά ευρήματα), 257-270. Ελπίζουμε σύντομα να εκδοθούν και τα πρακτικά αυτής της συνάντησης και για το λόγο αυτό θα αναφέρουμε μόνο συνοπτικά τα συμπεράσματα των ερευνών μας, επειδή σχετίζονται και με το θέμα που θα παρουσιάσουμε.

[3] Νέα στοιχεία μας έδωσαν οι ανασκαφές και σε άλλα σημεία της Κρύπτης, αλλά δεν αφορούν άμεσα το θέμα μας. Αναφερόμαστε ειδικά στη διαπίστωση ότι η κλίμακα που οδηγεί σήμερα από το ναό στην Κρύπτη ανήκει στο «θερμαντικό διάδρομο» των ρωμαϊκών θερμών, και επισκευές, πιθανότατα του 5ου αι., κάλυψαν το τελευταίο σκαλοπάτι της με το σωζόμενο μέχρι σήμερα ψηφιδωτό δάπεδο, που από τους Μ. και Γ. Σωτηρίου τοποθετείται «στίς δύο παλαιοχριστιανικές περιόδους τοῦ ναοῦ, τόν 5ον καί τόν 7ον αἰῶνα», βλ. *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου* (στο εξής: *Άγιος Δημήτριος*), Αθήναι 1952, 99. Νεότερες όμως έρευνες τοποθετούν τα ψηφιδωτά αυτού του τύπου στο χώρο της Ελλάδας, στον 5ο αι. Βλ. P. Assimacopoulou-Atzaka, I mosaici pavimentali paleocristiani in Grecia, *CorsiRav* XXXI (1984), 29-33 και Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Νέα ανασκαφικά ευρήματα, 257-259.



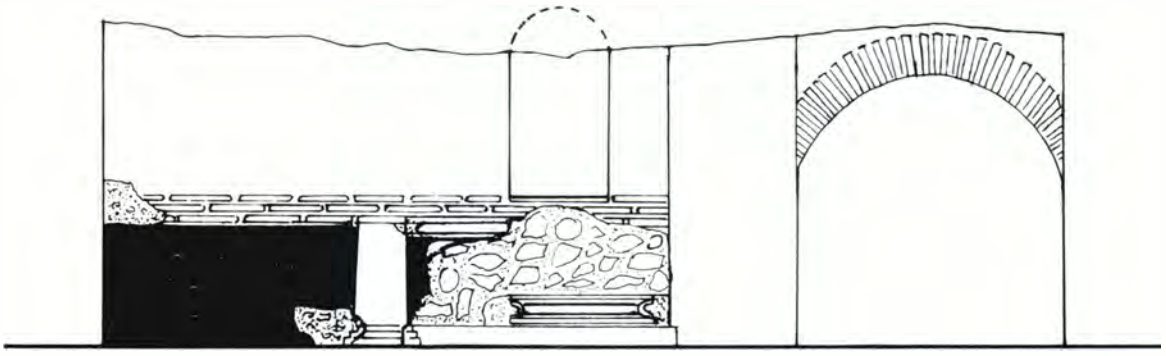
Σχέδ. 1. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης. Κάτοψη των δύο βόρειων αιθουσών της Κρύπτης.

Διαπιστώθηκε επίσης ότι αρχικά η αίθουσα αυτή είχε ένα ενιαίο και χωρίς ανοίγματα νότιο τοίχο, που βρισκόταν 0,45 μ. βόρεια του σημερινού γεμάτου τοξωτά ανοίγματα νότιου τοίχου που πατάει πάνω στον ελληνιστικό (Πίν. 345β), χωρίς να τον καταστρέφει. Γύρω στον 5ο αι. η αίθουσα αυτή βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο και έχει το ίδιο ψηφιδωτό δάπεδο με την αντίστοιχη στη νότια πλευρά αίθουσα και χωρίζεται όπως και αυτή από τους κεντρικούς χώρους της Κρύπτης με στενό διάδρομο, που στις ρωμαϊκές θέρμες πρέπει να χρησίμευε ως «θερμαντικός διάδρομος». Επίσης ο ανατολικός τοίχος της αίθουσας αυτής δεν είναι ο αρχικός, που πρέπει να ήταν ανατολικότερα, αφού ο νότιος τοίχος εντοπίστηκε και στη μικρή αίθουσα που ακολουθεί, χωρίς όμως να βρεθεί το πέρας του (Σχέδ. 1). Ο σημερινός, πάντως, ανατολικός τοίχος της αίθουσας, έχει υποστεί επανειλημμένες επισκευές και μετατροπές. Το κτίσιμό του μπορεί να θεωρηθεί σύγχρονο με τη διεύρυνση της αίθουσας, οπότε γίνεται και το άνοιγμα επικοινωνίας με τη μικρή ανατολική αίθουσα[5]. Τότε φαίνεται ότι το ψηφιδωτό δάπεδο του 5ου αι. έχει καταστραφεί (στις τομές μας βρήκαμε μόνο ίχνη του) και η αίθουσα δέχεται επίχωση που ανεβάζει το επίπεδό της κατά 1,10 μ., ενώ κατασκευάζονται οι τρεις πεσσοί στον κεντρικό της άξονα, που σκοπό είχαν τη στήριξη του υπερκείμενου ναού. Επίσης γκρεμίζεται ο νότιος τοίχος της, για να διευρυνθεί προς Ν. η αίθουσα, και αντικαθίσταται από το σημερινό με τα τοξωτά ανοίγματα[6]. Το δάπεδό της σ' αυτή τη φάση βρίσκεται σε επαφή σχεδόν με τον γκρεμισμένο τοίχο και καλύπτεται από παραλληλόγραμμες πλάκες, πήλινες. Σήμερα σώζεται στο ανατολικό περίπου ήμισυ της αίθουσας (Πίν. 345α). Την

[4] Βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, σχέδ. ΙΙΙ.

[5] Το άνοιγμα αυτό δε φαίνεται να είχε θύρα και είναι ανυψωμένο κατά μία βαθμίδα από το δάπεδο της δυτικής αίθουσας. Το κατώφλι του καλύπτεται από πήλινες πλάκες, όμοιες με αυτές του δαπέδου της δυτικής αίθουσας.

[6] Την ίδια εποχή υποθέτουμε ότι κατεδαφίστηκε και το ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου του διαδρόμου, του οποίου τα ίχνη έχουν αφεθεί ακάλυπτα στο έδαφος, δημιουργώντας ανωμαλίες μπροστά στα τοξωτά ανοίγματα του νότιου τοίχου.



Σχέδ. 2. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης. Όψη του ανατολικού τοίχου του βορειοανατολικού διαμερίσματος της Κρύπτης.

ίδια εποχή με το δάπεδο πρέπει να κατασκευάστηκε τοιχάριο που συνδέει το βάθρο του δυτικού πεσσού με τον γκρεμισμένο νότιο τοίχο της αίθουσας, με σκοπό πιθανότατα να ενισχύσει τη βάση του πεσσού (Πίν. 345β).

Διαπιστώθηκε ακόμη ότι η μικρή αίθουσα στο βορειοανατολικό άκρο της Κρύπτης αρχικά δεν ήταν κλεισμένη ανατολικά. Ο ανατολικός της τοίχος, στον οποίο διακρίνονται επανειλημμένες επεμβάσεις, δεν υπήρχε στην εποχή που ο χώρος ανήκε στο ισόγειο διαμέρισμα των θερμών, και στη θέση του υπήρχε κίονας[7], που σχημάτιζε στο σημείο αυτό δίβηλο άνοιγμα (Σχέδ. 2). Το δίβηλο αυτό ανήκε ίσως σε μια από τις εισόδους των θερμών[8]. Η βάση, άλλωστε, και ο στυλοβάτης του κίονα βρίσκονται στο ίδιο σχεδόν επίπεδο με το ρωμαϊκό δρόμο που εντοπίστηκε ανατολικά της Κρύπτης. Σε νεότερη φάση, τοίχος χαμηλός με τοιχοβάτη από μαρμάρινες πλάκες, που συνδέονται με πιόσχημα ελάσματα, υψώνεται στο άνοιγμα του διβήλου καλύπτοντας το στυλοβάτη και μέρος της βάσεως του κίονα. Είναι πιθανό σ' αυτή τη φάση το άνοιγμα του διβήλου να έφρασσε κιγκλίδωμα, του οποίου σώζονται ίχνη στηρίξεως πάνω στον τοιχοβάτη. Σε μια τρίτη φάση η είσοδος φράσσεται οριστικά από τοίχο, ο οποίος περικλείει και τον κίονα του διβήλου, για να κατασκευαστεί θολοσκέπαστη κλίμακα, που οδηγούσε σε μια από τις ανατολικές εισόδους του ναού[9]. Η κλίμακα αυτή αργότερα καταστρέφεται και ο χώρος της μετατρέπεται σε δεξαμενή. Για τη χρονολογία μετατροπής του χώρου της κλίμακας σε δεξαμενή προσφέρουν νέα στοιχεία οι αγωγοί που εντοπίστηκαν στο δάπεδο της μικρής αυτής αίθουσας[10]. Έτσι, φαίνεται ότι η δεξαμενή τροφοδοτείται, με νερά της βροχής πιθανότατα, από τη βόρεια πλευρά του ναού, που μεταφέρονται από τον αγωγό α΄ (Σχέδ. 1), ο οποίος βαίνει παράλληλα προς το βόρειο τοίχο της αίθουσας. Ο αγωγός β΄, με κατεύθυνση Β.-Ν. και έντονη κλίση, πρέπει να μετέφερε νερό από τη δεξαμενή στο

[7] Πρόκειται για αρράβδωτο κίονα, διαμ. 0,35 μ., με βάση, πλίνθο και στυλοβάτη ή βάθρο, που βρίσκονται 0,25 μ. κάτω από το σημερινό επίπεδο του δαπέδου. Το ύψος του κίονα, όσο έγινε δυνατό να μετρηθεί, υπερβαίνει το 1,35 μ. Εντοίχιση κιόνων έχει γίνει και στο «προστῶο τῆς πύλης τοῦ πτερυγίου» του ναού, βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 137, πίν. 37.

[8] Πρβλ. ανάλογη αρχιτεκτονική κατασκευή στο ανατολικό άκρο της νότιας πλευράς του ναού, που σήμερα δεν είναι είσοδος, βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, σχέδ. ΙΙΙ. Υπενθυμίζουμε ότι υπήρχε είσοδος προς την Κρύπτη και στη νότια πλευρά, σε αντίστοιχο σημείο.

[9] Βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 138.

[10] Οι αγωγοί αυτοί (βλ. Σχέδ. 1) έχουν κτιστά και επιχρισμένα με κονίαμα τοιχώματα, που οι διαστάσεις τους διαφοροποιούνται και κυμαίνονται από 0,45-0,60 μ. βάθος και 0,35-0,45 μ. πλάτος. Ο πυθμένας τους καλύπτεται από πλίνθους με αρμούς που εξέχουν, ώστε να διευκολύνεται η ροή του νερού. Πιστεύουμε ότι πρέπει να κατασκευάστηκαν μετά την κατα-

εσωτερικό της Κρύπτης. Όστρακα και κυρίως νομίσματα από την επίχωση των αγωγών χρονολογούν την καταστροφή τους γύρω στο 13ο αι., γεγονός που τοποθετεί την κατασκευή της δεξαμενής πριν από αυτή τη χρονολογία[11].

Στα νέα στοιχεία που έδωσε η ανασκαφική έρευνα στο χώρο αυτό της Κρύπτης, ήλθε να προστεθεί τον Αύγουστο του 1986 ένα ακόμα σημαντικό εύρημα, κινητό αυτή τη φορά. Για το χτίσιμο του ανατολικού τοίχου της μικρής βορειοανατολικής αίθουσας της Κρύπτης, κατά την κατασκευή της κλίμακας[12] χρησιμοποιήθηκαν διάφορα αρχιτεκτονικά μέλη[13]. Ανάμεσά τους και σε απόσταση 0,40 μ. από το δάπεδο και 1,50 μ. από τη βορειοανατολική γωνία του χώρου, υπήρχε θραύσμα γλυπτού διακοσμημένο με αχιβαδόσχημη κόγχη που εξείχε από την επιφάνεια του τοίχου. Η πρωτοτυπία της διακοσμήσεως και η επιμέλεια στην εκτέλεση μας έκαναν να ζητήσουμε έγκριση αποτοιχίσεώς του. Η απόσπασή του από τον τοίχο υπήρξε επίπονη, γιατί το κουρασάνι που το περιέβαλλε ήταν εξαιρετικά σκληρό. Όταν καθαρίστηκε πρόχειρα, φάνηκε ότι ανήκε σε πολύπλευρη πλάκα με λειασμένη τη μία επιφάνεια και διακοσμημένη την άλλη με χαμηλό ανάγλυφο (Πίν. 346α), στο οποίο αναγνωρίζονταν ίχνη από δάφνινο στεφάνι. Είχε πάχος 0,19 μ. και οι κάθετες πλευρές του ήταν διακοσμημένες με τμήματα δύο αχιβαδόσχημων κογχών. Τα στοιχεία αυτά, συνδυασμένα με τη μεγάλη παράδοση που υπάρχει στη Βόρεια Ελλάδα, και στη Θεσσαλονίκη ιδιαίτερα, κατασκευής αμβώνων με εξώστη κοσμημένο από αχιβαδόσχημες κόγχες, μας έκαναν στην αρχή να υποθέσουμε ότι βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα κομμάτι από τον εξώστη του χαμένου οκτάπλευρου άμβωνα του Αγίου Δημητρίου, του οποίου το βάθρο σώζεται στο βόρειο προαύλιο του ναού και είναι δημοσιευμένο από το Σωτηρίου[14] (Πίν. 346β).

Η σημασία του ευρήματος και το γεγονός ότι στην ίδια θέση φάνηκε ότι υπήρχαν και άλλα γλυπτά, μας έκανε να συνεχίσουμε τις έρευνες, οι οποίες απέδωσαν είκοσι πέντε μικρά και μεγάλα θραύσματα γλυπτών που ανήκαν στον ίδιο άμβωνα και είχαν χρησιμοποιηθεί ως οικοδομικό υλικό γύρω από τον αρράβδωτο κίονα του διβήλου. Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι υπήρξε φροντίδα να συγκεντρωθούν όλα τα κομμάτια των δύο αυτών μελών και να τοποθετηθούν γύρω από τον κίονα με μεγάλη προσοχή, ώστε να μην υποστούν μεγαλύτερη φθορά[15].

Τα είκοσι πέντε κομμάτια που αποσπάσαμε από τον τοίχο με μεγάλη δυσκολία[16], καθαρίστηκαν[17] και διαπιστώθηκε ότι ανασυνθέτουν[18] σχεδόν πλήρως τον οκτάπλευρο εξώστη (Σχέδ. 3) και

στροφή του νότιου τοίχου της δυτικής αίθουσας, που απαντά και στην αίθουσα αυτή, αλλά σε χαμηλότερο επίπεδο. Βλ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Νέα ανασκαφικά ευρήματα, 259-261.

[11] Η μετατροπή αυτή τοποθετήθηκε από τους Σωτηρίου στο 14ο αι., βλ. *Άγιος Δημήτριος*, 138.

[12] Οι Σωτηρίου στην κάτοψη της Κρύπτης σημειώνουν τον τοίχο αυτό και τη δεξαμενή πίσω του ως κτίσματα του 7ου αι., βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, σχέδ. ΙΙΙ, αν και τη δεξαμενή θεωρούν κτίσμα του 14ου πιθανώς αι. (ό.π., 138).

[13] Πρόκειται για τρεις πεσσίσκους θωρακίων, οι οποίοι παρέμειναν «κατά χώραν» και διακρίνονται στο Σχέδ. 2.

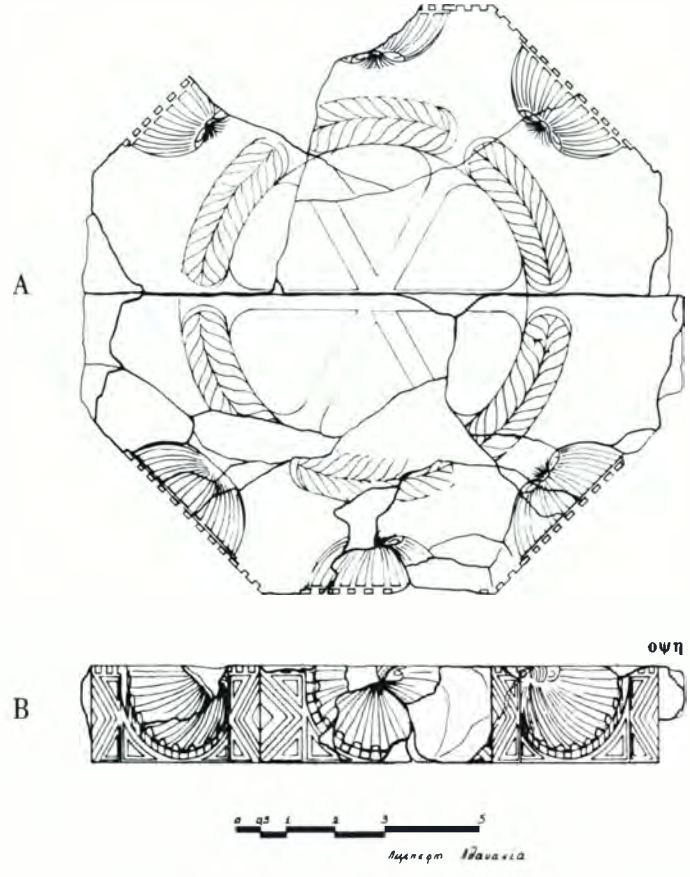
[14] Βλ. Γ. Σωτηρίου, Αι παλαιοχριστιανικαί βασιλικαί της Ελλάδος, *ΑΕ* 1929 (στο εξής: Βασιλικαί), 245-246, εικ. 78-79. Πρβλ. και Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 171, όπου όμως παραπέμπει και σε καμπύλο «ἐκ λευκοῦ μαρμάρου τμῆμα, εἰς τρία τεμάχια, προερχόμενον ἐκ τῆς ἐπιστέψεως τῶν θωρακίων», πίν. 46α, το οποίο ταυτίστηκε και συγκολλήθηκε ήδη στη λεκάνη της φιάλης του ναού (ό.π., 68-70), από τον Αργύρη Κούνδουρα.

[15] Παρατηρήσαμε ήδη ότι τα πρώτα κομμάτια που αφαιρέθηκαν ήταν τοποθετημένα έτσι, ώστε μικρό μέρος τους εξείχε και δημιουργούσε έξαρμα στην επιφάνεια του τοίχου, δυσκολεύοντας τυχόν επίχριση.

[16] Οι τεχνικοί χρειάστηκε να σπάσουν το κονίαμα, χτυπώντας το με σκαρπέλο και σφυρί. Μετά την αφαίρεση των κομματιών έγινε ανάκτιση του τοίχου και με έλασμα δηλώνεται ο χώρος της επέμβασης. Αφέθηκαν άκτιστα δύο μόνο σημεία, ώστε να μπορεί κανείς να δει τον κίονα και τη θέση που κατέχει.

[17] Αναφερόμαστε κυρίως στην απομάκρυνση με μηχανικό καθαρισμό των ιχνών του κουρασανιού, από το συνεργείο συντηρήσεως γλυπτών της Εφορείας με επικεφαλής το γλύπτη Γ. Χρήστου. Τα έντονα ίχνη φωτιάς που διακρίνονται σε πολλά σημεία των κομματιών φροντίσαμε να μην απαλειφθούν.

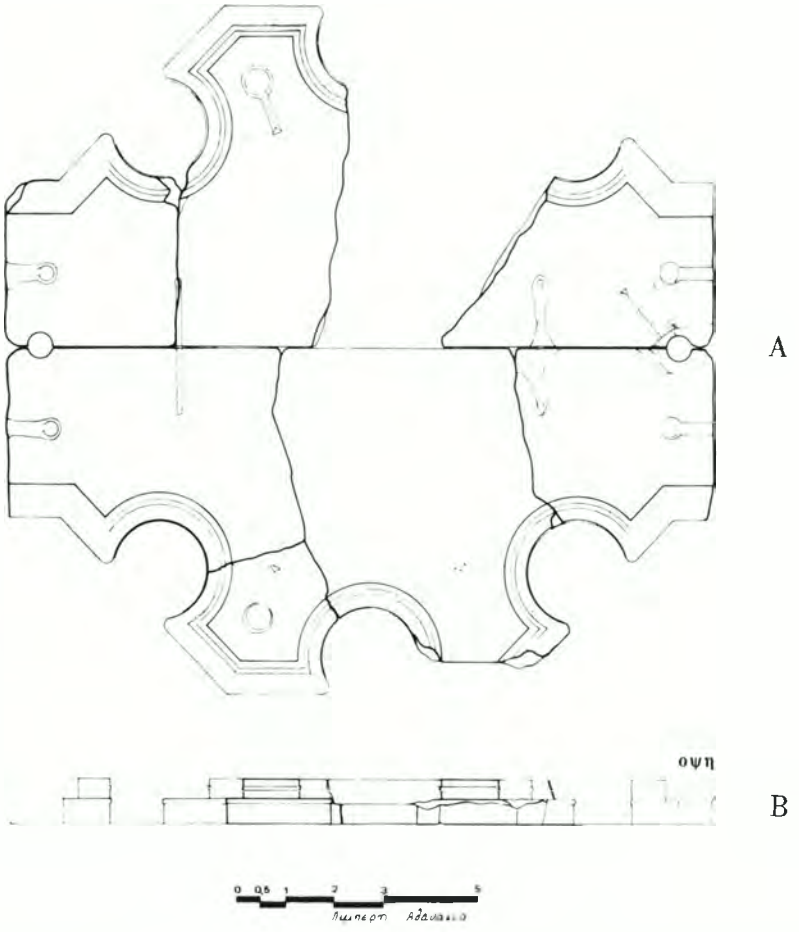
[18] Στην ανασύνθεση των κομματιών πολύτιμο βοηθό είχα το φίλο σχεδιαστή της Εφορείας Αργύρη Κούνδουρα. Η συ-



Σχέδ. 3. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης. Ο εξώστης του άμβωνα στην αρχική του κατάσταση. Α. Κάτω όψη, Β. Πλάγια όψη.

την όμοιου σχήματος βάση άμβωνα (Σχέδ. 4) με δύο κλίμακες στον ίδιο άξονα. Παρατηρήσαμε επίσης ότι ενώ η βάση έχει σπάσει σε λίγα και μεγάλα κομμάτια, τα κομμάτια του εξώστη είναι πολλά και διαφόρων μεγεθών με ανώμαλα πλάγια τοιχώματα (Πίν. 347-348), γεγονός που νομίζουμε ότι δείχνει ότι ο εξώστης κατά την πτώση του δέχθηκε πιθανότατα κάποιο βάρος από ψηλά που τον τσάκισε, που δεν ήταν μόνο το βάρος των θωρακίων του. Οι διαστάσεις του συγκολλημένου εξώστη είναι οι εξής: σωζόμενο μήκος 1,36 μ., πάχος 0,19 μ., μήκος πλευράς της κλίμακας 0,52 μ., μήκος λοιπών πλευρών οκταπλεύρου 0,48 μ., άνοιγμα κόγχης 0,30 μ. Οι διαστάσεις της συγκολλημένης βάσεως είναι οι εξής: σωζόμενο μήκος 1,45 μ., πάχος 0,096 μ., μήκος πλευράς κλίμακας 0,59 μ., άνοιγμα πεταλόσχημης εσοχής 0,30 μ., πλευρά οκταπλεύρου 0,48 και 0,57 μ.

γκόλληση των κομματιών έγινε από το συνεργείο της Εφορείας, αφού προηγουμένως ο γλύπτης Γ. Χρήστου αποτύπωσε σχεδιαστικά τις επιφάνειες που θα συγκολλούσε και τις θέσεις όπου θα τοποθετούσε τα «τζινέτια», που φροντίσαμε να παρέχουν κάθε ασφάλεια σε σχέση με την οξείδωση και να είναι μικρού διαμετρήματος. Συμπληρώσεις έγιναν μόνο όπου ήταν απολύτως απαραίτητο για την ασφάλεια του άμβωνα κατά την έκθεση.



Σχέδ. 4. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης. Η βάση του άμβωνα στην αρχική της κατάσταση. Α. Άνω όψη, Β. Πλάγια όψη.

Ο άμβωνας λοιπόν ανήκε στον τύπο με δύο κλίμακες κατά τον άξονα, που για δεύτερη φορά εντοπίζεται στη Θεσσαλονίκη[19]. Ο άμβωνας αυτός, του οποίου ο τύπος εμφανίζεται από τα μέσα του 4ου αι. στη Μακεδονία[20] και κυριαρχεί τον 6ο αιώνα, πρέπει να ήταν τοποθετημένος σε βάθρο[21]. Αλλά το βάθρο αυτό δεν μπορεί να είναι το βάθρο που βρήκε ο Σωτηρίου στο νεότερο

[19] Βλ. παρακάτω, υποσημ. 57 και 86.

[20] Ίδιου τύπου άμβωνας στο Οκτάγωνο των Φιλίππων χρονολογείται με βάση ανασκαφικά δεδομένα στο τελευταίο τέταρτο του 4ου αι., βλ. G. Gounaris, Le problème de l'existence de deux ambons dans l'Octagone de Philippes, *Πρακτικά του 10ου Διεθνούς Συνεδρίου Χριστιανικής Αρχαιολογίας*, Β', Ανακοινώσεις, Θεσσαλονίκη 1984, 137. Κατά τον Ορλάνδο, η αρχή αυτού του τύπου είναι τα μέσα του 5ου αι., βλ. Α. Ορλάνδος, *Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης*, ΙΙ, Αθήναι 1954 (στο εξής: *Ξυλόστεγος βασιλική*), 555. Πρβλ. και P. Jakobs, *Die frühchristlichen Ambone Griechenlands*, Bonn 1987, 307, ο οποίος τοποθετεί τον άμβωνα του Ιερού Βήματος των Φιλίππων στον 6ο αι. και τον τύπο των αμβώνων με μία κλίμακα, που ονομάζει τύπο ΙΙΙ, από τον 6ο μέχρι τα μέσα του 7ου αι. (ό.π., 162).

[21] Οι λόγοι που στηρίζουν αυτή την υπόθεση εκτίθενται πιο κάτω, στην περιγραφή των κομματιών.

τουρκικό δάπεδο του μνημείου[22], γιατί, αν και είναι και αυτό οκτάπλευρο, έχει άλλες διαστάσεις και κυρίως προορίζεται για άμβωνα με μία μόνο κλίμακα ανόδου (Πίν. 346β). Άμβωνες αυτού του τύπου απαντούν σε πολλά παλαιοχριστιανικά μνημεία της Θεσσαλονίκης[23]. Πλησιέστερα βρίσκονται οι άμβωνες της Αγίας Σοφίας[24] και του Αγίου Μηνά[25], του οποίου το βάθρο έχει εξαγωνικό σχήμα. Οι άμβωνες όμως αυτοί ήταν λαξευμένοι σ' ένα κομμάτι μαρμάρου και δεν είχαν χωριστό βάθρο. Το χωριστό βάθρο φανερώνει εξελιγμένη μορφή του τύπου και πιθανότατα δεν ανήκε σε μονόλιθο άμβωνα, αλλά σε άμβωνα που είχε συντεθεί από πολλά χωριστά κομμάτια[26] ή είχε κτιστό πυρήνα[27] ή ακόμη έφερε εξώστη στηριγμένο σε κιονίσκους[28]. Πάντως, όποια και αν ήταν η μορφή που είχε ο άμβωνας, του οποίου μόνο το βάθρο βρέθηκε στον Άγιο Δημήτριο, είναι βέβαιο ότι δεν έχει σχέση με τα θραύσματα που βρέθηκαν στην Κρύπτη του ναού. Τα θραύσματα αυτά ανήκουν σ' ένα δεύτερο άμβωνα, του οποίου τα βασικά μέρη φανερώνουν έργο με πρωτοτυπία, αλλά μέσα σε παραδοσιακές φόρμες. Η βάση και ο εξώστης του άμβωνα αυτού έχουν συντεθεί από δύο ίσου μεγέθους και ίδιου σχήματος κομμάτια γκριζόλευκου μαρμάρου, τα οποία συνδέονται με πιόσχημα μεταλλικά ελάσματα στερεωμένα με μολύβι[29], σχηματίζοντας ευθύγραμμο αρμό. Η τεχνική είναι γνωστή και από άλλους άμβωνες, όπως της βασιλικής του Λαυρεωτικού Ολύμπου[30], της σταυρικής βασιλικής της Θάσου[31] κ.ά. Στο οκτάπλευρο σχήμα της βάσεως όλες οι πλευρές είναι ίσες, δηλαδή 0,48 μ., εκτός από δύο που, απέναντι η μία στην άλλη, έχουν ως άξονα το διαχωριστικό αρμό των δύο κομματιών και είναι λίγο μεγαλύτερες, 0,52 μ. Αυτές συνοδεύονται από μικρές εξοχές, που προδίδουν την ύπαρξη δύο κλιμάκων στο σημείο αυτό.

Η βάση σχηματίζεται από επτά κομμάτια: τα κομμάτια αριθ. 15, 16, 17, 19, που σχηματίζουν το ένα ήμισυ, και τα κομμάτια αριθ. 4, 14 και 23, που σχηματίζουν το άλλο, μ' ένα μεγάλο κενό ανάμεσά τους (Σχέδ. 4· Πίν. 349α). Η άνω και η κάτω επιφάνεια είναι λειασμένες, αλλά φέρουν έντονα ίχνη φωτιάς. Μοναδική διακόσμηση της βάσεως είναι το κυμάτιο που φέρει στην παρυφή της (βλ. Σχέδ. 5), ενώ στο μέσο κάθε πλευράς του οκταπλεύρου που σχημάτιζε, εκτός των πλευρών που αντιστοιχούσαν στις κλίμακες, υπάρχει πεταλόσχημη εσοχή. Η ύπαρξη των εσοχών καθώς και η μορφή του κυματίου, που μόνο με την ύπαρξη κυματίου σε βάθρο θα μπορούσε να ολοκληρωθεί, κάνουν αναγκαία την ύπαρξη βάθρου, το οποίο πιθανότατα θα επεκτεινόταν και στις

[22] Βλ. υποσημ. 14. Πρβλ. P. Jakobs, ό.π., 329-330.

[23] Αναφερόμαστε στους άμβωνες των ναών της Αχειροποιήτου, του Οκταγώνου, της Αγίας Σοφίας και του Αγίου Μηνά, βλ. Ορλάνδος, *Ξυλόστεγος βασιλική*, 546 κ.ε. E. Kourkoutidou-Nikolaidou, Les ambons paléochrétiens à Thessalonique et à Philippes, *CorsiRav* XXXI (1984) (στο εξής: Les ambons), 255-260. Πρβλ. P. Jakobs, ό.π., 328 κ.ε.

[24] Βλ. P. Jakobs, ό.π., 336-338, εικ. 33, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

[25] Βλ. Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, Αρχιτεκτονικά γλυπτά από τον Άγιο Μηνά Θεσσαλονίκης, *Πρακτικά του 10ου Διεθνούς Συνεδρίου Χριστιανικής Αρχαιολογίας*, Β΄, Ανακοινώσεις, Θεσσαλονίκη 1984, 232, σημ. 2 και κυρίως P. Jakobs, ό.π., 334-335, εικ. 338, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

[26] Βλ. άμβωνα της βασιλικής της Ερμιόνης, *BCH* 94 (1970), 753 και P. Jakobs, ό.π., 248-49, εικ. 8a, πίν. 35.

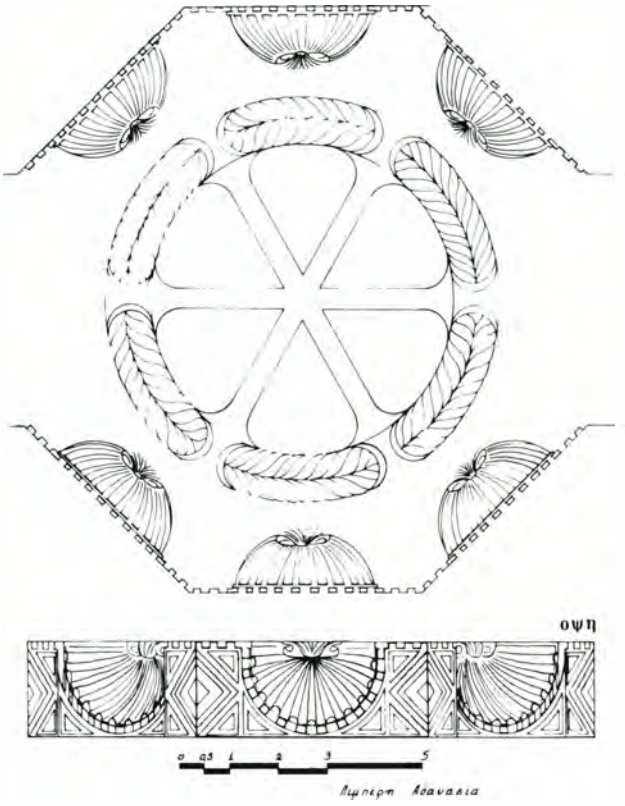
[27] Βλ. μικρό άμβωνα του Οκταγώνου των Φιλίππων και το μικρό άμβωνα της βασιλικής Ε΄ του Μουσείου των Φιλίππων, Kourkoutidou-Nikolaidou, Les ambons, 265 και 267, και P. Jakobs, ό.π., 307 και 309-310.

[28] Οι άμβωνες αυτοί σχετίζονται τυπολογικά με τη Δαλματία και την Παλαιστίνη, βλ. P. Jakobs, ό.π., 156-157.

[29] Οι σύνδεσμοι αυτοί, για να τοποθετηθούν, χρειάστηκε να χαραχθεί αυλάκι και να ανοιχθούν βαθύνσεις, που έκαναν το μάρμαρο στα σημεία αυτά πιο εύθραυστο, όπως αποδεικνύει και το γεγονός ότι τα κομμάτια της βάσεως έχουν σπάσει στα σημεία αυτά ή κοντά σ' αυτά.

[30] Βλ. Ν. Κοτζιάς, Ανασκαφαί της βασιλικής του Λαυρεωτικού Ολύμπου, *ΠΑΕ* 1952, 97 κ.ε. Πρβλ. P. Jakobs, ό.π., 225.

[31] Βλ. Α. Ορλάνδος, Η σταυρική βασιλική της Θάσου, *ABME* Ζ΄ (1951) (στο εξής: Σταυρική βασιλική), 38 και P. Jakobs, ό.π., 327-328, εικ. 34c. Ανάλογη τεχνική απαντά και στη βάση του άμβωνα της Ροτόντας, αλλά τα ελάσματα είναι περισσότερα και πυκνότερα τοποθετημένα, βλ. P. Jakobs, ό.π., εικ. 34c. Την ίδια μέθοδο συνδέσεως δύο πλακιδίων μαρμάρου συναντήσαμε και στον τοιχοβάτη της βορειοανατολικής αίθουσας, όπου εντοιχίσθηκαν τα θραύσματα του άμβωνα.



Σχέδ. 5. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης. Ο εξώστης του άμβωνα (σχεδιαστική ανασύνθεση).

δύο κλίμακες του άμβωνα. Η άνω επιφάνεια της βάσεως φέρει ίχνη που δηλώνουν τον τρόπο στηρίξεως του εξώστη του άμβωνα, καθώς και τον τρόπο συνδέσεως των κλιμάκων με τη βάση και τον εξώστη. Πρόκειται για επτά σήμερα, αλλά αρχικά οκτώ κυκλικές βαθύνσεις, διαμέτρου 2-3,20 εκ., οι οποίες πρέπει να χρησίμευαν ως υποδοχές τόρμων κιονίσκων και οι οποίες συνοδεύονται από μικρές αύλακες εγχύσεως του μολύβδου. Ίχνη μολύβδου βρέθηκαν σε τρεις από αυτές τις υποδοχές. Η θέση των τεσσάρων βρίσκεται μεταξύ των πεταλόσχημων εσοχών, στις γωνίες του οκταγώνου. Γύρω τους η επιφάνεια σε σχήμα εξαπλεύρου δεν έχει λειανθεί τελείως, φανερώνοντας ότι στα σημεία αυτά υπήρχαν στηρίγματα του εξώστη του άμβωνα, εξάπλευρης διατομής, πιθανότατα κιονίσκοι με συμφυή βάση και εξάπλευρη πλίνθο, ανάλογοι με τους ημικίονες του άμβωνα της βασιλικής Γ΄ της Αμφιπόλεως[32]. Οι πλευρές του οκταπλεύρου που συνδέονται με τις κλίμακες έχουν στο μέσο και πάνω ακριβώς στον αρμό των δύο κομματιών της βάσεως δύο κυκλικές οπές, διαμέτρου περίπου 4 εκ., οι οποίες απέχουν από την παρυφή περί τα 6 εκ. Στη μία από αυτές διακρίνεται και αυλάκι εγχύσεως μολύβδου[33]. Είναι πιθανό ότι, εκτός από τη στήριξη της ορθο-

[32] Βλ. Ε. Στίκας, Ανασκαφή βασιλικής Γ΄ Αμφιπόλεως, *ΠΑΕ* 1964, πίν. 32α και P. Jakobs, ό.π., 230-232, εικ. 3c.

[33] Το μικρό αυτό αυλάκι με το μήκος του μπορεί κατά προσέγγιση να μας φανερώσει την ακτίνα της βάσεως του ημικιονίσκου, που βρισκόταν στη θέση αυτή. Αν και δυστυχώς δεν υπάρχουν άλλες ενδείξεις που να φανερώνουν αν ο κιονίσκος αυτός είχε συμφυή βάση με εξάπλευρη πλίνθο, πιστεύουμε ότι αυτό είναι το πιθανότερο, ώστε να επιτευχθεί η συνηθισμένη στις περιπτώσεις αυτές ομοιομορφία.

μαρμαρώσεως και των ημικιονίσκων, οι διάτρητες αυτές υποδοχές τόρμων θα στερέωναν και τη βάση του άμβωνα με το βάθρο του. Τέσσερις μικρότερες βαθύνσεις υποδοχής τόρμων, σε μικρότερη απόσταση από την παρυφή της βάσεως και με πλατύ αυλάκι εγχύσεως μολύβδου, πλαισιώνουν ανά δύο τις οπές. Πρέπει να έχουν σχέση με τη σύνδεση των κλιμάκων του άμβωνα με τη βάση του και τον εξώστη, αλλά και με την ορθομαρμάρωση που πιθανότατα θα είχαν δεχθεί. Η θέση των τριών βαθύνσεων, σχεδόν στον ίδιο άξονα σε κάθε πλευρά, μας κάνει να υποθέτουμε ότι η σύνδεση αυτή είχε πιθανότατα τη μορφή συμπαγούς μαρμάρου με συμφυή τον ημικιονίσκο[34].

Η στήριξη λοιπόν του εξώστη γινόταν σε τέσσερις κιονίσκους με συμφυείς εξάπλευρες βάσεις[35], τοποθετημένους στις τέσσερις γωνίες του οκταπλεύρου, και στις δύο κλίμακες με τις οποίες ήταν συνδεδεμένος. Η σύνδεση αυτή είχε πιθανότατα τη μορφή συμπαγούς μαρμάρου με συμφυή ημικιονίσκο στο μέσο κάθε πλευράς (Σχέδ. 7).

Ο εξώστης του άμβωνα αποτελείται επίσης από δύο κομμάτια[36] και έχει το ίδιο οκτάπλευρο σχήμα και τις ίδιες περίπου διαστάσεις με τη βάση (Σχέδ. 6), αλλά με σπασμένες σχεδόν τελείως τις εξοχές στα σημεία συνδέσεώς του με τις κλίμακες, που στη βάση σώζονται σχεδόν ακέραιες. Η άνω επιφάνειά του είναι λειασμένη, αδιακόσμητη, αλλά και χωρίς ίχνη τόρμων ή άλλων βαθύνσεων. Διακοσμημένες είναι οι κάθετες πλευρές του και η κάτω επιφάνεια. Η διακόσμηση των κάθετων πλευρών γίνεται από αχιβαδόσχημες κόγχες στο μέσο κάθε πλευράς του οκταγώνου. Οι κόγχες αυτές περιβάλλονται από ταινία με ομόλογους ρόμβους, πλαισιωμένους από ορθογώνια τρίγωνα. Η διακόσμηση με αχιβαδόσχημες κόγχες βρίσκεται μέσα στην παράδοση των αμβώνων της Θεσσαλονίκης και του χώρου επιρροής της, όπως θα αναλύσουμε πιο κάτω. Ο εξώστης φέρει διακόσμηση και στην κάτω επιφάνειά του, όπως συμβαίνει και με άλλους άμβωνες αυτού του τύπου[37], αλλά χωρίς να έχει κοιλανθεί[38]. Το διακοσμητικό θέμα είναι δάφνινος στέφανος χωρισμένος σε τέσσερα μέρη από ταινία. Ο στέφανος περιβάλλει μονόγραμμα του Χριστού, που αποτελεί για πολλούς απλοποιημένη μορφή χρίσματος[39].

[34] Υπάρχουν πολλά ανάλογα παραδείγματα, όπως αυτό της διπλής βασιλικής της Αλυκής Θάσου, βλ. στο *Aliki II,* J. P. Sodini - K. Kolokotsas, La basilique double, Paris 1984 (στο εξής: *Aliki*), 98, εικ. 100.

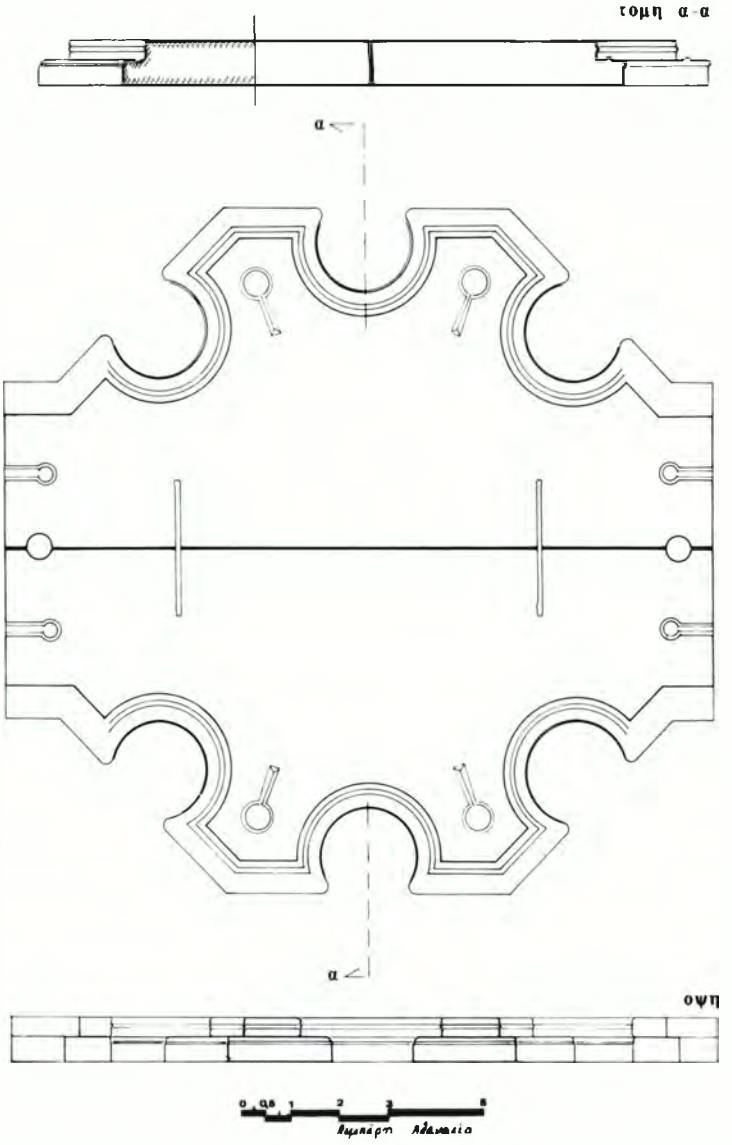
[35] Η περίπτωση της χρήσεως εξάπλευρων πεσσίσκων, όπως στον άμβωνα της βασιλικής του Σαλώνος (βλ. πρόχειρα Ορλάνδος, *Ξυλόστεγος βασιλική*, εικ. 513), φαίνεται λιγότερο πιθανή, επειδή δύσκολα θα μπορούσαμε να δούμε στη θέση του ημικίονα πεσσίσκο.

[36] Με δύο κομμάτια συντίθενται και άλλοι άμβωνες, όπως του Αγίου Τίτου της Γόρτυνας, βλ. Α. Ορλάνδος, Νεώτεραι έρευναι εν Αγίω Τίτω της Γορτύνης, *ΕΕΒΣ* 3 (1926), 307-314, εικ. 4 και P. Jakobs, ό.π., 267-268, εικ. 13b, πίν. 48-51, και της σταυρικής βασιλικής της Θάσου, βλ. Ορλάνδος, Σταυρική βασιλική, εικ. 4.

[37] Συχνά η κάτω επιφάνεια του εξώστη κοιλαίνεται και διακοσμείται με σταυρό ή μονόγραμμα του Ιησού με έξι ή οκτώ κεραίες ή ακόμη και εικονιστικό θέμα, βλ. σχετικά P. Jakobs, ό.π., 92-96 και ιδίως σημ. 77 και σ. 157.

[38] Η κοίλανση αυτή αποδίδεται στην ανάγκη να μειωθεί το βάρος του μαρμάρινου εξώστη και απαντά στους περισσότερους μονόλιθους εξώστες. Εξαιρούνται κάποιοι ιδιαίτερα λεπτοί εξώστες, που παρέμειναν επίπεδοι, βλ. σχετικά Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 113, όπου αναφέρονται και σχετικά παραδείγματα. Πιστεύουμε όμως ότι αρχικά οι βαθύνσεις αυτές, και μάλιστα διακοσμημένες με σύμβολα, είχαν άλλο προορισμό, που πρέπει να συνδέεται με τη σημασία κσι το συμβολισμό του χώρου κάτω από τον άμβωνα.

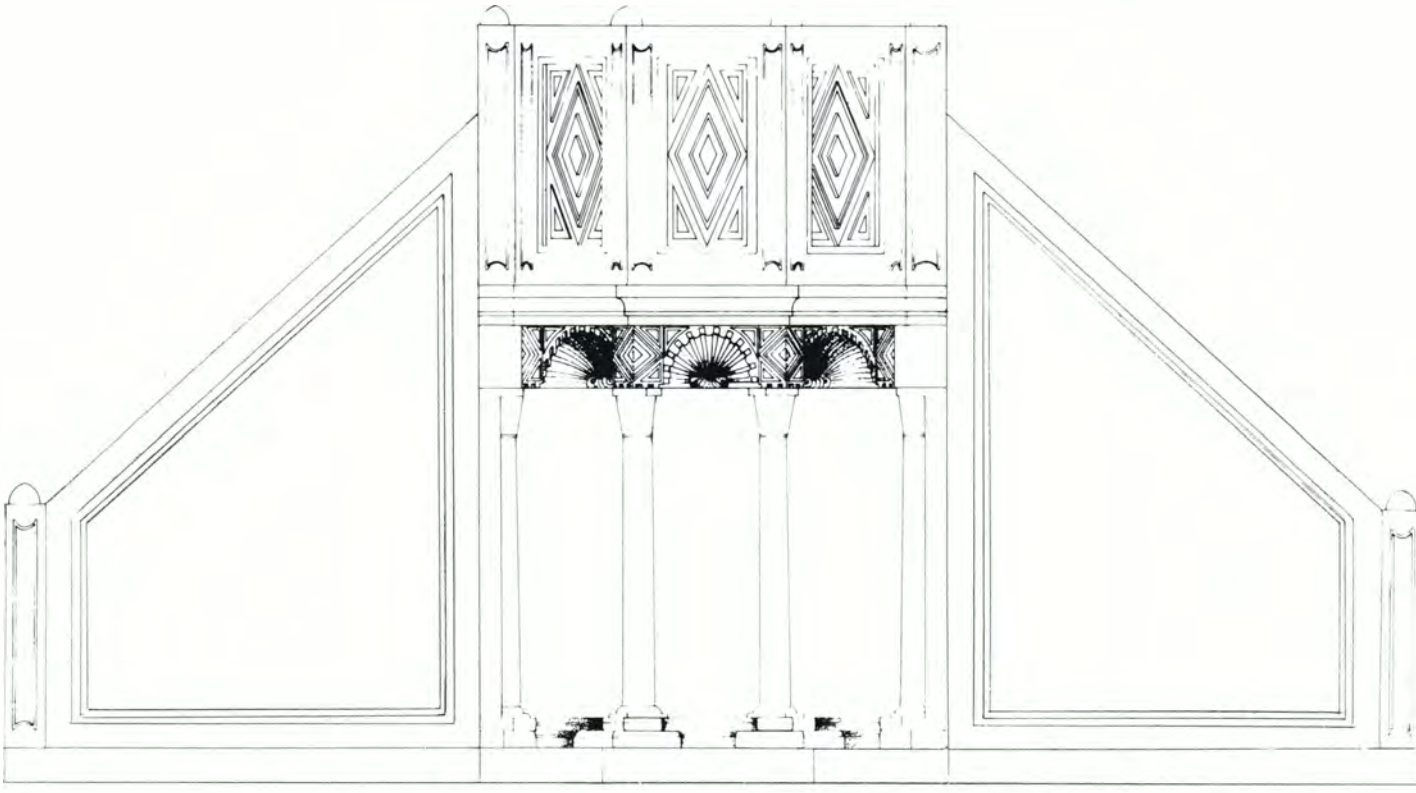
[39] Συνδυασμός των γραμμάτων *X-P·* κατά τον Ευσέβιο, *Vita Constantini,* 1. III, απεικονιζόταν στο λάβαρο του Μεγάλου Κωνσταντίνου, βλ. Ed. Urech, *Dictionnaire des symboles,* Neuchatel 1972, 32-36. Ανάλογη διακόσμηση με το ίδιο μονόγραμμα του Ιησού Χριστού απαντά στους άμβωνες της βασιλικής Δ΄ της Νέας Αγχιάλου και του Αγίου Απολλιναρίου του Νέου της Ραβέννας, βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 113, σημ. 541. Μονόγραμμα με οκτώ, αντί των έξι κεραιών, το οποίο πρέπει να είναι συνδυασμός σταυρού και μονογράμματος του Χριστού, απαντά στους άμβωνες της βασιλικής των Θερμών της Κω (βλ. Ορλάνδος, *Ξυλόστεγος βασιλική*, 557, εικ. 523) και της διπλής βασιλικής της Αλυκής Θάσου (βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 71 και 98).



Σχέδ. 6. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης. Η βάση του άμβωνα.

Μετά την περιγραφή των δύο τμημάτων του άμβωνα, τα οποία, όπως είπαμε, σχηματίστηκαν μετά από τη συγκόλληση είκοσι πέντε θραυσμάτων, τίθενται ερωτήματα για τη μορφή του άμβωνα στον οποίο ανήκαν, τη χρονολόγησή του, το χρόνο καταστροφής του και εντοιχίσεως των θραυσμάτων και της σχέσεώς του με τον άμβωνα με μία κλίμακα του ναού, του οποίου σώζεται το βάθρο, ερωτήματα στα οποία θα προσπαθήσουμε να δώσουμε κάποιες απαντήσεις[40].

[40] Η προσοχή με την οποία εντοιχίσθηκαν τα σπασμένα κομμάτια του άμβωνα στην Κρύπτη και το γεγονός ότι πολύ λίγα έλειπαν ώστε να ολοκληρωθούν ο εξώστης και η βάση του άμβωνα μας κάνει να πιστεύουμε ότι δεν πρόκειται για τυχαίο οικοδομικό υλικό που μεταφέρθηκε από άλλο σημείο της πόλεως για τις ανάγκες της διαμορφώσεως του ναού, αλλά για τον άμβωνα του ναού, που οι οικοδόμοι γνώριζαν.



Σχέδ. 7. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης. Πρόταση αναπαραστάσεως του άμβωνα.

Ο άμβωνας, όπως ήδη αναφέραμε, ανήκει στην κατηγορία αυτών οι οποίοι έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό την πρόσβαση στον εξώστη από δύο κλίμακες, τοποθετημένες κατά τον άξονα. Ο τύπος αυτός θεωρείται δημιούργημα της Κωνσταντινουπόλεως και παρουσιάζει εξαιρετική διάδοση στη Μικρά Ασία, τα νησιά του Αιγαίου, την Κρήτη, την Κύπρο και το βόρειο τμήμα του Ανατολικού Ιλλυρικού[41]. Τα γενικά χαρακτηριστικά του τύπου που έχουν εντοπιστεί από τη συγκριτική μελέτη του μέχρι τώρα γνωστού υλικού επιτρέπουν να συμπληρωθούν οι γενικές γραμμές των μερών του άμβωνα που λείπουν, είτε γιατί έχουν οριστικά χαθεί είτε γιατί δεν έχουν ακόμη εντοπιστεί στο πλούσιο υλικό αρχιτεκτονικών γλυπτών που διαθέτει η Θεσσαλονίκη.

Η βάση του άμβωνα, πιστεύουμε, όπως ήδη αναφέραμε, ότι πατούσε πάνω σε βάθρο, στοιχείο απαραίτητο στους άμβωνες αυτού του τύπου. Το βάθρο συνήθως συντίθεται από οκταγωνικό τμήμα στο κέντρο και δύο παραλληλόγραμμες προεκτάσεις εκατέρωθεν, οι οποίες δέχονται τις κλίμακες

[41] Περιγραφή του τύπου, βλ. Ορλάνδος, *Ξυλόστεγος βασιλική*, 555-562, Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 105-112, όπου διατυπώνονται νέες απόψεις για την προέλευση του τύπου και τις παραλλαγές του, και P. Jakobs, ό.π., 44-50, με νέα κατάταξη του τύπου και των υποδιαιρέσεών του, βασισμένη στη θέση τους κυρίως μέσα στο ναό. Με την εξάπλωση του τύπου στην Ελλάδα ασχολείται διεξοδικά ο Jakobs, ενώ ο Sodini ερευνά και την εξάπλωση του τύπου γενικά. Μετά τον εντοπισμό όμως του θραύσματος του άμβωνα της Αγίας Σοφίας (βλ. αναλυτικά υποσημ. 87) και κυρίως του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου, η Θεσσαλονίκη δεν αποτελεί εξαίρεση κατά την εξάπλωση του τόσο διαδεδομένου αυτού τύπου, βλ. J. P. Sodini, L'ambon de la Rotonde-Saint George: Remarques sur la typologie et le décor, *BCH* 100 (1976) (στο εξής: Rotonde), 497.

και βρίσκονται στον ίδιο άξονα και στο ίδιο επίπεδο με το οκταγωνικό μεσαίο τμήμα. Στην περίπτωση του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου όμως παρατηρούνται δύο πρωτοτυπίες: το μεσαίο οκταγωνικό τμήμα φέρει βάση, οκταγωνική επίσης, η οποία έχει πεταλόσχημες βαθύνσεις, που φαίνεται πως είχαν σκοπό να δηλώνουν τις κόγχες που απαντούν σε άμβωνες άλλων τύπων[42].

Οι κλίμακες του άμβωνα αυτού του τύπου ήταν συνήθως ψηλές και είχαν το λιγότερο τέσσερα σκαλοπάτια, τα οποία ορίζονταν από τραπεζιόσχημα θωράκια, στα οποία είχαν συνήθως ενσωματωθεί η κουπαστή και ο πεσσίσκος που όριζε το κάτω άκρο της κλίμακας. Τα τραπεζιόσχημα αυτά θωράκια ήταν διακοσμημένα συνήθως με θέματα που συνδέονται τόσο με τη διακόσμηση των θωρακίων του εξώστη όσο και με αυτήν του ίδιου του εξώστη[43]. Για τα μέλη αυτά δυστυχώς δεν υπάρχουν στοιχεία. Πιστεύουμε όμως ότι η διακόσμηση τόσο των θωρακίων των κλιμάκων όσο και των θωρακίων του εξώστη θα πρέπει να είχε σχέση με τους ομόλογους ρόμβους, θέμα πολύ κοινό στην παλαιοχριστιανική περίοδο, που απαντά και σε θωράκια του Αγίου Δημητρίου που σώθηκαν[44]. Τα τραπεζιόσχημα θωράκια του επισκοπικού θρόνου στο σύνθρονο[45], τα οποία διακοσμούνται με μονόγραμμα του Χριστού, όπως και ο εξώστης του άμβωνα, αλλά με οκτώ κεραίες, είναι πιθανό να παρουσιάζουν επίσης αναλογίες με τα θωράκια των κλιμάκων του άμβωνα.

Ο εξώστης, στους άμβωνες αυτού του τύπου, στηρίζεται συνήθως σε τέσσερα στηρίγματα και στις κλίμακες. Τα στηρίγματα είναι συνήθως τοποθετημένα στις γωνίες του εξώστη και έχουν τη μορφή ημικιονίσκων ή είναι τοποθετημένα στην περιφέρεια του εξώστη και έχουν τη μορφή κιονίσκων[46]. Στην περίπτωση του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου τα στηρίγματα ήταν τέσσερις κιονίσκοι τοποθετημένοι στην περιφέρεια της βάσεως και δύο ημικιονίσκοι, πιθανότατα συμφυείς με τις κλίμακες ή την επένδυσή τους. Άμβωνες των οποίων ο εξώστης στηρίζεται και σε κιονίσκους είναι σπάνιοι στον ελληνικό χώρο[47]. Ο τύπος όμως αυτός, εκτός από το ναό της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, απαντά και σε άμβωνες ναών της Μικράς Ασίας και της Συρίας[48]. Ίσως λοιπόν θα έπρεπε να δούμε στη στήριξη του εξώστη σε κιονίσκους και κλίμακες επίδραση της Πρωτεύουσας[49].

[42] Συμφυή βάση φέρει το βάθρο του άμβωνα του εξαγώνου της Αμφιπόλεως, βλ. P. Jakobs, ό.π., 234, εικ. 4. Κόγχες φέρουν οι άμβωνες της Αγίας Σοφίας και του Αγίου Μηνά, όπως και οι ριπιδιόσχημοι άμβωνες, βλ. P. Jakobs, ό.π., 330 κ.ε.

[43] Πρβλ. τα διακοσμητικά θέματα των αμβώνων της Αλυκής της Θάσου, βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, εικ. 107-108, και του Οκταγώνου των Φιλίππων, βλ. P. Jakobs, ό.π., 304-307.

[44] Βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, πίν. 48α-β, 49β. Πρβλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 76.

[45] Βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 109, εικ. 40.

[46] Οι λοιπές μορφές στηρίξεως είναι λίγες. Βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 105, σημ. 418 και P. Jakobs, ό.π., 157, όπου αναφέρεται σε τρεις μορφές στηρίξεως.

[47] Στη βάση του άμβωνα της σταυρικής βασιλικής της Θάσου, που παρουσιάζει, όπως ήδη αναφέραμε, και άλλες ομοιότητες με τη βάση του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου (βλ. υποσημ. 31 και 36), υπάρχουν ανάλογα ίχνη στηρίξεως τεσσάρων κιονίσκων και ίσως τεσσάρων ημικιονίσκων ή πλακών ορθομαρμαρώσεως των κλιμάκων, βλ. Ορλάνδος, Σταυρική βασιλική, σημ. 37, εικ. 30. Ο P. Jakobs, ό.π., 328, πιστεύει ότι τον εξώστη στηρίζει βάθρο επενδεδυμένο με μάρμαρο. Την ίδια στήριξη με κιονίσκους είναι πιθανό να είχε και ο άμβωνας της βασιλικής Δ΄ της Νέας Αγχιάλου, ο οποίος παρουσιάζει εντυπωσιακά στοιχεία ομοιότητας με αυτόν του Αγίου Δημητρίου (αχιβαδόσχημες κόγχες, μονόγραμμα του Χριστού στο κάτω μέρος του εξώστη με έξι κεραίες). Κατά τον P. Jakobs, ό.π., 284-285, εικ. 18b-d, τη στήριξη έκαναν ημικίονες.

[48] Βλ. Sodini, Rotonde, 494, σημ. 6 και Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 105, σημ. 417.

[49] Εκτός του ιουστινιάνειου άμβωνα της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, που γνωρίζουμε από την «έκφραση του Παύλου Σιλεντιαρίου», βλ. P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Berlin-Leipzig 1912, 257 κ.ε. και ανάλυσή της στον P. Jakobs, ό.π., 27 κ.ε., πίν. 6-7, με τις ως τώρα προσπάθειες αναπαραστάσεως ανάλογος είναι και ο άμβωνας της βασιλικής Α΄, του Βαγιαζήτ, βλ. T. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople*, Pennsylvania 1971, 67, εικ. 56-58, ο ίδιος, *Byzantine Churches of Istanbul*, Pennsylvania 1976, 30, εικ. 5.2.

Ο εξώστης δέχεται συνήθως δύο φράγματα, καμπύλα εσωτερικά, που εξωτερικά ακολουθούν το σχήμα του, και είναι χωρισμένα σε διάχωρα που μιμούνται θωράκια. Η στήριξη αυτών των φραγμάτων στον εξώστη ποικίλλει[50], και για τον άμβωνα του Αγίου Δημητρίου παραμένει προβληματική, επειδή στην άνω επιφάνεια του εξώστη δε σώζεται οποιοδήποτε βοηθητικό ίχνος. Την έλλειψη αυτή θα μπορούσε να δικαιολογήσει η χρήση «στέψεως», η οποία φέρει διακόσμηση στις παρυφές και τοποθετείται πάνω στον εξώστη[51]. Στη «στέψη» αυτή θα μπορούσαν να στηρίζονται τα θωράκια ή και να είναι συμφυή με αυτήν, όπως συμβαίνει σε άμβωνες του λεγόμενου «μεικτού τύπου», που απαντούν στην περιοχή επιρροής της Θεσσαλονίκης, τη Θεσσαλία δηλαδή και τη Μακεδονία[52]. Με τα στοιχεία όμως που διαθέτουμε από τον άμβωνα του Αγίου Δημητρίου μπορούμε μόνο να συμπεράνουμε ότι τον εξώστη του πρέπει να ολοκλήρωνε «στέψη», της οποίας τη μορφή και τη σχέση με τα θωράκια δεν μπορούμε με βεβαιότητα να προσδιορίσουμε.

Ο άμβωνας λοιπόν αυτός είχε χαρακτηριστικά που τον συνέδεαν με την Πρωτεύουσα, όπως η στήριξη του εξώστη σε κίονες (Σχέδ. 7), αλλά παράλληλα συνδεόταν άμεσα με τη Θεσσαλονίκη και τα εργαστήριά της, όπως φανερώνει η διακόσμηση του εξώστη του[53]. Ο τύπος του μπορεί να συνδεθεί με το λεγόμενο «μεικτό τύπο», μια απλοποιημένη κατασκευαστικά μορφή του κωνσταντινουπολίτικου τύπου[54], δείγμα της οποίας είναι ο άμβωνας της βασιλικής Α΄ της Αμφιπόλεως[55] (Πίν. 350α). Άλλωστε, απλοποιήσεις αυτής της μορφής μπορεί να παρατηρήσει κανείς και σε άλλους τύπους, που προέρχονται από τα εργαστήρια της Θεσσαλονίκης και αναπαράγονται στην περιφέρεια επιρροής της[56] αλλά και στην ίδια την πόλη πιθανώς[57].

Η εξέταση σωζόμενων στον εξώστη διακοσμητικών στοιχείων συνδέει τον άμβωνα αυτό όχι μόνο με τη Θεσσαλονίκη αλλά και με γλυπτά του ναού του Αγίου Δημητρίου, όπως ήδη αναφέ-

[50] Αναφερόμαστε στη στήριξη ενιαίου φράγματος του εξώστη με τόρμους στα σημεία όπου συνδέεται με τις κλίμακες, βλ. άμβωνα της Φιλιππιάδος, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εύρημα παλαιοχριστιανικού άμβωνος ναού Παντανάσσης Φιλιππιάδος, *ΑΑΑ* VIII (1975), 95 κ.ε., και στην κατασκευή του εξώστη με συμφυή τα φράγματα, βλ. βασιλική Α΄ της Αμφιπόλεως, P. Jakobs, ό.π., 229, εικ. 3a, Beil. II.

[51] Ο Ορλάνδος στην περιγραφή του άμβωνα της βασιλικής Α΄ της Αμφιπόλεως χρησιμοποιεί τον όρο «κυματιοφόρος βάσις», βλ. *Έργον* 1969, 64, εικ. 64. Επειδή όμως ο όρος «βάσις» μπορεί να αφορά και άλλο μέρος του άμβωνα, όπως είδαμε, και κυρίως επειδή το μέρος αυτό αποτελεί ολοκλήρωση του εξώστη, θεωρούμε πλέον δόκιμο τον όρο «στέψη», που χρησιμοποιεί ο Στίκας για την περιγραφή του ίδιου άμβωνα, βλ. *ΠΑΕ* 1971, 46, εικ. 56.

[52] Βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 109, σημ. 474.

[53] Ο Sodini, Rotonde, 500, σημειώνει χαρακτηριστικά: «La tentation est grande d'attribuer la présence des niches à une école thessalonicienne». Η προσθήκη δύο ακόμη δειγμάτων αμβώνων με αχιβαδόσχημες κόγχες από τη Θεσσαλονίκη ενισχύει την άποψη αυτή.

[54] Η απλοποίηση έγκειται στη στήριξη στο συμπαγές βάθρο και όχι σε κίονες του εξώστη και του συμφυούς φράγματός του, του οποίου το βάρος πρέπει να ήταν ιδιαίτερα μεγάλο. Ο τρόπος αυτός στηρίξεως δεν παρουσίαζε ιδιαίτερες κατασκευαστικές δυσκολίες και οπωσδήποτε πρέπει να ήταν πιο οικονομικός.

[55] Βλ. P. Jakobs, ό.π., 227-228, και αναπαράσταση του άμβωνα, Beil. II.

[56] Απλοποίηση του τύπου των μονόλιθων αμβώνων της Θεσσαλονίκης στη ζώνη επιρροής της μπορεί να θεωρηθεί η αντικατάσταση του μονόλιθου πυρήνα τους με κτιστό, επενδεδυμένο με μαρμάρινες πλάκες στους άμβωνες εντός του Βήματος του Οκταγώνου των Φιλίππων και της βασιλικής του Μουσείου της ίδιας πόλεως, βλ. Kourkoutidou-Nikolaidou, Les ambons, 269. Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για τους ριπιδιόσχημους άμβωνες της περιοχής επιρροής της Θεσσαλονίκης, τους άμβωνες της βασιλικής Α΄ της Νέας Αγχιάλου, βλ. Sodini, Rotonde, 493, σημ. 2, P. Jakobs, ό.π., 280-283, εικ. 16-17, και του Οκταγώνου των Φιλίππων, βλ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Οι δύο άμβωνες της βασιλικής του Μουσείου στους Φιλίππους, *Αφιέρωμα στη μνήμη Στ. Πελεκανίδη*, Θεσσαλονίκη 1983 (στο εξής: Δύο άμβωνες), 201.

[57] Ο Jakobs εκφράζει την άποψη ότι ο άμβωνας της Αγίας Σοφίας της Θεσσαλονίκης, θραύσματα του οποίου δημοσιεύει (ό.π., 336-338), πρέπει να ανήκει σε τύπο ανάλογο με αυτόν του άμβωνα της βασιλικής Α΄ της Αμφιπόλεως, βλ. υποσημ. 50.

ραμε. Οι αχιβαδόσχημες κόγχες που διακοσμούν τις κάθετες πλευρές του εξώστη, απαντούν σε άμβωνες της Θεσσαλονίκης — και της περιοχής της επιρροής της — και των τριών τύπων[58]. Το γνωστό και αγαπητό στη ρωμαϊκή τέχνη θέμα της αχιβαδόσχημης επιστέψεως κόγχης έχει μεγάλη διάδοση στην παλαιοχριστιανική γλυπτική και μάλιστα σ' αυτήν που προέρχεται ή επηρεάζεται άμεσα από την Πρωτεύουσα[59]. Στη Θεσσαλονίκη, η οποία εκτός των έμμεσων επιδράσεων από την Πρωτεύουσα δέχθηκε και άμεσες επιδράσεις από τα υπάρχοντα στην πόλη ρωμαϊκά μνημεία, όπως η αψίδα του Γαλερίου, έγινε ποικίλη χρήση του θέματος στη γλυπτική, με έμφαση στους άμβωνες, στους οποίους, τολμάμε να πούμε, αποτέλεσε διακριτικό στοιχείο[60].

Τεχνοτροπικά και τεχνικά οι κόγχες του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου βρίσκονται πολύ κοντά στις κόγχες του εξώστη του άμβωνα της βασιλικής Δ΄ της Νέας Αγχιάλου[61], στην αχιβαδόσχημη επίστεψη των κογχών του άμβωνα της Ροτόντας[62] και του Αγίου Μηνά Θεσσαλονίκης, που παρουσιάζει παράλληλα ομοιότητες, λόγω του πολυγωνικού του βάθρου (Πίν. 350β), με τον άμβωνα με μία κλίμακα του Αγίου Δημητρίου. Μάλιστα πιστεύεται ότι η ομοιότητα αυτή πρέπει να είχε επεκταθεί και στην ανωδομή των δύο αμβώνων[63].

Το διακοσμητικό θέμα της κάτω επιφάνειας του εξώστη, το μονόγραμμα του Χριστού με έξι κεραίες, απαντά στην ίδια θέση στη βασιλική Δ΄ της Αγχιάλου, έχοντας την ίδια τεχνοτροπική απόδοση, του χαμηλού αναγλύφου[64], αλλά στον άμβωνα του Αγίου Δημητρίου περικλείεται από δάφνινο στέφανο. Το μονόγραμμα αυτό του Ιησού, το οποίο ονομάζεται και «αστερόσχημο μονόγραμμα», «άστρο της Σοφίας», «άστρο του Βαρλαάμ»[65] ή «άστρο του Ιακώβ»[66], αποτελεί μια μορφή προεικονίσεως του Ιησού και είναι θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στη διακόσμηση θωρακίων και αμβώνων βασιλικών της περιοχής του Ανατολικού Ιλλυρικού[67] και της Θεσσαλονίκης ιδιαίτερα[68].

Είναι όμως ενδιαφέρον να εξετασθεί ο λόγος για τον οποίο διακοσμείται το σημείο αυτό του

[58] Στους άμβωνες με μία κλίμακα (τύπος ΙΙΙ κατά τον Jakobs) οι αχιβαδόσχημες κόγχες διακοσμούν το άνω μέρος ημικυλινδρικών κογχών που ανοίγονται στην περιφέρεια του πυρήνα τους, ως επιστέψεις (άμβωνες Αγίας Σοφίας και Αγίου Μηνά Θεσσαλονίκης, 2ος άμβωνας Οκταγώνου των Φιλίππων). Οι ριπιδιόσχημοι άμβωνες (τύπος ΙΙ κατά τον Jakobs) κάνουν την ίδια χρήση στις αχιβαδόσχημες κόγχες (άμβωνες Ροτόντας, βασιλικής Α΄ Νέας Αγχιάλου και 1ος Οκταγώνου Φιλίππων). Στους άμβωνες με δύο κλίμακες κατά τον άξονα χρησιμοποιούν τις κόγχες αυτές για διακόσμηση των κάθετων πλευρών του εξώστη (άμβωνες του εξαγώνου της Αμφιπόλεως, των βασιλικών Γ΄ και Δ΄ της Νέας Αγχιάλου, της διπλής βασιλικής της Αλυκής στη Θάσο, της Αγίας Σοφίας και του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη). Για το σχολιασμό των παραδειγμάτων, βλ. Sodini, Rotonde, 502, σημ. 37-43 και P. Jakobs, ό.π., 98-103, όπου εξετάζονται οι άμβωνες με αχιβαδόσχημες κόγχες ως κατηγορία των ιουστινιάνειων αμβώνων.

[59] Βλ. κυρίως σαρκοφάγους στο Μουσείο της Κωνσταντινουπόλεως και της Ραβέννας, προερχόμενες από την Πρωτεύουσα, Sodini, Rotonde, 498, σημ. 26 και 27.

[60] Βλ. και υποσημ. 53.

[61] Βλ. P. Jakobs, ό.π., 284-285, εικ. 18b-d.

[62] Βλ. Sodini, Rotonde, 493, σημ. 1, όπου και η βασική βιβλιογραφία.

[63] Πρβλ. P. Jakobs, ό.π., 334-335, εικ. 38b, πίν. 126-127, που τον τοποθετεί με ερωτηματικό στον 9ο αι.

[64] Βλ. P. Jakobs, ό.π., 284-285, εικ. 18c.

[65] Βλ. D. Forstner, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1962, 41.

[66] Βλ. J. Danielou, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris 1961, 109.

[67] Απαντά σε θωράκια των βασιλικών Α΄ και Β΄ της Νέας Αγχιάλου, βλ. Σωτηρίου, Βασιλικαί, 84, εικ. 103 και 135, εικ. 185, της βασιλικής της Τορώνης, βλ. Ν. Νικονάνος, *ΑΔ* 29 (1973-1974): Χρονικά, πίν. 568β, της σταυρικής βασιλικής της Θάσου, βλ. Ορλάνδος, Σταυρική βασιλική, 32, εικ. 32 και σ. 66, εικ. 4γ, της διπλής βασιλικής στην Αλυκή της Θάσου, βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 70-71.

[68] Απαντά στους άμβωνες της Αχειροποιήτου και του Αγίου Μηνά. Βλ. Kourkoutidou-Nikolaidou, Les ambons, 256, εικ. 1-2, P. Jakobs, ό.π., 328-329, εικ. 35a, πίν. 118 και σ. 334-335, εικ. 38b, πίν. 126-127.

άμβωνα και μάλιστα με σύμβολα του Χριστού ή και τον ίδιο το Χριστό[69], ιδίως όταν το ύψος του εξώστη δεν επιτρέπει το σημείο αυτό να είναι εύκολα ορατό. Κατ' αρχάς θέλουμε να υπενθυμίσουμε ότι συχνά το σημείο αυτό του άμβωνα έχει κυκλική βάθυνση, η οποία κατά κανόνα έφερε διακόσμηση[70]. Τη βάθυνση αυτή απέδωσαν σε προσπάθεια να μειωθεί το βάρος του εξώστη[71].

Αλλά ακόμα και αν γίνουν αποδεκτοί τεχνικοί λόγοι για τη δημιουργία αυτής της βαθύνσεως, οι λόγοι αυτοί δε θα μπορέσουν να ερμηνεύσουν την ανάγκη διακοσμήσεώς της ή τη διακόσμηση αυτού του σημείου, όταν δεν έχει μάλιστα βάθυνση, όπως είναι η περίπτωση του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου. Η διακόσμηση μάλιστα κάποιων αμβώνων στο σημείο αυτό έχει τη μορφή αχιβάδας[72] ή ομφαλωτής φιάλης[73], διακόσμηση που βρίσκεται πλησιέστατα σε αυτήν του εσωτερικού των κιβωρίων[74]. Μορφή κιβωρίου, άλλωστε, λαμβάνει το σημείο αυτό του άμβωνα κωνσταντινουπολίτικου τύπου — όταν κυρίως ο εξώστης του στηρίζεται σε κίονες — το οποίο συγκροτούσαν οι κίονες και η κοίλη επιφάνεια του εξώστη. Τα διακοσμητικά θέματα της επιφάνειας αυτής, σταυρός, μονόγραμμα του Χριστού και προτομή του, φανερώνουν την ιδιαίτερη σημασία που είναι πιθανό να έδιναν αρχικά στο χώρο αυτό, σημασία που πρέπει να συνδέεται με τη χρήση του άμβωνα[75].

Τη χρονολογία κατασκευής του άμβωνα με τα σημερινά δεδομένα είναι δύσκολο να καθορίσουμε με ασφάλεια. Η πρώτη αυτή προσέγγιση τον τοποθετεί στην περίοδο του Ιουστινιανού Α΄[76]. Ο καθορισμός όμως του χρόνου καταστροφής του προσδιορίζεται με περισσότερα ασφάλεια. Ήδη αναφέρθηκε ότι κατά τον καθαρισμό και τη συντήρηση των θραυσμάτων του παρατηρήθηκαν επάνω τους ίχνη φωτιάς. Εξάλλου, ο εξώστης, αντίθετα με τη βάση, ήταν σπασμένος σε πολλά μικρά κομμάτια. Τα στοιχεία αυτά φανερώνουν ότι η καταστροφή του άμβωνα πρέπει να προήλθε από πτώση την οποία ακολούθησε πυρκαγιά, μια και τα ίχνη φωτιάς απαντούν και στις σπασμένες πλευρές των θραυσμάτων. Η πυρκαγιά, που κατέστρεψε το ναό στο α΄ μισό του 7ου αι. (629-634)[77], είναι πιθανό να προξένησε την πτώση της στέγης του ναού, η οποία είχε ως συνέπεια την πτώση του άμβωνα. Έχοντας όμως υπόψη και τη συχνότητα των καταστροφικών σεισμών της Θεσσαλονίκης, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την περίπτωση η πτώση του άμβωνα να οφείλεται σε σεισμό

[69] Άμβωνας από την Τραϊανούπολη έφερε πιθανότατα εικονιστική απόδοση του Χριστού, από την οποία σώζεται μόνο τμήμα του φωτοστέφανου και η σύντμηση IC, βλ. Κ. Τσουρής, Άμβωνας από την Τραϊανούπολη, *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται, 234 και P. Jakobs, ό.π., 95, εικ. 40d-f, πίν. 133-134.

[70] Βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 113, P. Jakobs, ό.π., 157.

[71] Βλ. P. Jakobs, ό.π., 92.

[72] Βλ. Sodini - Kolokotsas, *Aliki*, 114, σημ. 542.

[73] Βλ. Ορλάνδος, *Ξυλόστεγος βασιλική*, 557, εικ. 525.

[74] Το κιβώριο του άμβωνα της βασιλικής Α΄ της Νέας Αγχιάλου πρέπει να είχε αυτή τη μορφή. Βλ. Σωτηρίου, Βασιλικαί, 87-97, εικ. 126.

[75] Απ' όσο γνωρίζω, για τη χρήση του χώρου κάτω από την εξέδρα του άμβωνα υπάρχει μόνο μία μαρτυρία, από τον Παύλο Σιλεντιάριο. Από αυτή συνάγεται ότι κάτω από τον άμβωνα της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως συνήθιζαν να στέκονται οι ψάλτες. Βλ. P. Friedländer, ό.π. (υποσημ. 49), 290, στ. 111 και σχόλιο στη σ. 300. Πρβλ. P. Jakobs, ό.π., 28, σημ. 12, περιγραφή άμβωνα, και προσπάθειες αναπαραστάσεών του, βλ. P. Jakobs, ό.π., 27-30. Γενικά για τις χρήσεις του άμβωνα, βλ. D. Pallas, L'édifice cultuel chrétien et la liturgie dans l'Illyricum oriental, *Πρακτικά του 10ου Διεθνούς Συνεδρίου Χριστιανικής Αρχαιολογίας*, Β΄, Ανακοινώσεις, Θεσσαλονίκη 1984 (στο εξής: L'édifice), 119-120 και P. Jakobs, ό.π., 28, σημ. 12.

[76] Καθοριστικός ρόλος για την τοποθέτηση αυτή υπήρξε η στενή σχέση του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου με τους άμβωνες της βασιλικής Α΄ της Αμφιπόλεως (α΄ τέταρτο 6ου αι.), της βασιλικής Δ΄ της Νέας Αγχιάλου (α΄ μισό 6ου αι.), της σταυρικής βασιλικής της Θάσου (β΄ μισό 6ου αι.).

[77] Βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 143 και σ. 23-25.

που συνοδεύτηκε από πυρκαγιά μικρής εκτάσεως, που δε μνημονεύεται από τις πηγές. Επισημαίνουμε μάλιστα ότι στο τέλος του 7ου αι. και ειδικότερα το 677 οι ιστορικές πηγές αναφέρουν καταστροφικό σεισμό για την πόλη και τα περίχωρα, που συμπίπτει με την πολιορκία της πόλεως από τους Αβάρους[78]. Δεν αναφέρεται όμως στην περίπτωση αυτή και πυρκαγιά του ναού. Βοηθητική είναι η έρευνα για τον προσδιορισμό της εποχής που χτίστηκε ο τοίχος, στον οποίο χρησιμοποιήθηκαν ως οικοδομικό υλικό τα κομμάτια του άμβωνα. Πρόκειται για τον τοίχο που στήριξε κλίμακα στην ανατολική πλευρά του ναού, η οποία οδηγούσε στις βόρειες θύρες της ανατολικής πλευράς του ναού και είχε κατασκευασθεί, σύμφωνα με τις ως τώρα απόψεις, στο τέλος του 6ου ή στις αρχές του 7ου αι.[79]. Το στοιχείο αυτό, συνδυαζόμενο με αυτά που δίνουν τα θραύσματα, οδηγεί, με πολλές πιθανότητες ακριβείας, στην τοποθέτηση της καταστροφής του άμβωνα κατά την πυρκαγιά του ναού την τρίτη δεκαετία του 7ου αι.

Τέλος, θα θέλαμε να θίξουμε το θέμα της παρουσίας δύο αμβώνων την ίδια εποχή στο ναό του Αγίου Δημητρίου. Αναφερόμαστε στο βάθρο του άμβωνα με μία κλίμακα, του οποίου το οκταγωνικό σχήμα τον συνδέει με τον άμβωνα του Αγίου Μηνά και τον άμβωνα με τις δύο κατά άξονα κλίμακες που παρουσιάσαμε. Η συνύπαρξή τους θα ήταν προβληματική αν δεν υπήρχε το προηγούμενο των δύο αμβώνων στη βασιλική του Μουσείου και στο Οκτάγωνο των Φιλίππων[80]. Μέχρι σήμερα η παρουσία δύο εξακριβωμένα σύγχρονων αμβώνων στους ναούς των Φιλίππων θεωρήθηκε «ως τοπική αρχιτεκτονική και λειτουργική ιδιορρυθμία»[81], «τοπική μορφή»[82] ή «ιδιαίτερο φαινόμενο, που προκλήθηκε από άμεση επίδραση της Testamentum Domini»[83].

Η παρουσία, τώρα, στον Άγιο Δημήτριο δύο αμβώνων συγχρόνως[84] οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το φαινόμενο δεν υπήρξε τοπικό όσο τα πρώτα ευρήματα επέτρεψαν να υποθέσουμε[85]. Ο εντοπισμός σε ανασκαφή της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης ενός δεύτερου άμβωνα με δύο κλίμακες κατά τον άξονα[86], παράλληλα με το εύρημα του Αγίου Δημητρίου, διευρύνει το φαινόμενο. Πρόκειται και πάλι για θραύσμα εξώστη διακοσμημένου με αχιβαδόσχημες κόγχες και για θραύσμα πεσσίσκου πλάγιας κλίμακας, που ανήκουν σε άμβωνα μορφολογικά συγγενικού τύπου προς τον

[78] J. Schmidt, *Studien über Vulkane und Erdbeben*, Leipzig 1881, II, 155. Πρβλ. και Γ. Θεοχαρίδης, *Ιστορία της Μακεδονίας κατά τους μέσους χρόνους (1285-1354)*, Θεσσαλονίκη 1980, 155-158.

[79] Η κλίμακα αυτή υπάρχει όταν στο τέλος του 6ου αι. ή στις αρχές του 7ου προστίθενται στο εγκάρσιο κλίτος του ναού παστοφόρια συριακού τύπου. Βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 144, εικ. 60 και P. Lemerle, Saint Demetrius de Thessalonique et les problèmes du Martyrion et du transept, *BCH* LXXVII (1953), 693. D. Pallas, Monuments et textes, *ΕΕΒΣ* ΜΔ΄ (1979-1980) (στο εξής: Monuments), 100-101, εικ. 39.

[80] Βλ. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Δύο άμβωνες, 197-210 και η ίδια, Les ambons, 263-267. Πρβλ. G. Gounaris, ό.π. (υποσημ. 20), 133-140.

[81] Βλ. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Δύο άμβωνες, 199.

[82] Βλ. Pallas, Monuments, 69. Πρβλ. G. Gounaris, ό.π., 137-138.

[83] Βλ. Pallas, L'édifice, 124.

[84] Ο άμβωνας με μία κλίμακα του Αγίου Δημητρίου τοποθετείται από τους Σωτηρίου στον 7ο αι., χρονολόγηση που αποδέχεται με ερωτηματικό και ο Jakobs. Βλ. Σωτηρίου, Βασιλικαί, 245 και ο ίδιος, *Άγιος Δημήτριος*, 329-330. Η Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου όμως (ό.π., υποσημ. 25) τον συνδέει με τον άμβωνα του Αγίου Μηνά, τον οποίο τοποθετεί στο τέλος του 5ου αι. Σύμφωνα με την άποψη αυτή ο άμβωνας αυτός του Αγίου Δημητρίου μπορεί να τοποθετηθεί στον 6ο αι.

[85] Ήδη το ερώτημα αυτό έχει τεθεί για το ναό της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, και μάλιστα πριν δημοσιευθούν τα θραύσματα του δεύτερου άμβωνα, βλ. Pallas, L'édifice, 124, σημ. 2. Πρβλ. G. Gounaris, ό.π., 139.

[86] Στις ανασκαφές του ναού της Αγίας Σοφίας βρέθηκαν θραύσματα άμβωνα με δύο κλίμακες, που έχουν καταγραφεί με τους αριθμούς ΑΣ 623-624 (εξώστης) και ΑΣ 656 (πεσσίσκος κλίμακας). Βλ. P. Jakobs, ό.π., 338-339, εικ. 40a-b. Πρβλ. Στ. Πελεκανίδης, *Παλαιοχριστιανικά μνημεία Θεσσαλονίκης. Η Αχειροποίητος και η μονή Λατόμου*, Θεσσαλονίκη 1949, 27.

άμβωνα του Αγίου Δημητρίου[87]. Στην περίπτωση που ο άμβωνας αυτός ανήκει στο ναό της Αγίας Σοφίας του 6ου αι., είναι πολύ πιθανό να ταυτίζεται με τον άμβωνα που μνημονεύει ο Συμεών Θεσσαλονίκης (Atheniensis, 2047)[88]. Θα πρέπει μάλιστα να εξεταστεί η περίπτωση γενικεύσεως του φαινομένου σε όλους τους μεγάλους ναούς της πόλεως, στους οποίους σώθηκαν οι μικροί μονόλιθοι άμβωνες, των οποίων η θέση πιστεύεται ότι πρέπει να ήταν μέσα στο Ιερό Βήμα[89]. Η θέση, άλλωστε, των μικρών αμβώνων στους ναούς των Φιλίππων έχει εξακριβωθεί ότι ήταν στη νότια πλευρά του Βήματος και είχαν πρόσβαση μόνο από αυτό[90]. Ανάλογη πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν η θέση και των μικρών αμβώνων με μία κλίμακα στους ναούς της Θεσσαλονίκης, των οποίων η χρήση έχει συνδεθεί με τον locus commemorationis, που, σύμφωνα με τη Διαθήκη του Κυρίου (1.19), πρέπει να βρίσκεται intra vellum, δηλαδή εντός του Βήματος, ενώ, αντίθετα ο locus legenti lectiones, σύμφωνα με το ίδιο κείμενο, πρέπει να βρίσκεται εκτός του Βήματος και σε κάποια απόσταση από την Αγία Τράπεζα[91].

Η ύπαρξη λοιπόν και στη Θεσσαλονίκη δύο αμβώνων στους ναούς του 6ου αι. πρέπει να ενταχθεί στις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζουν ναοί του Ανατολικού Ιλλυρικού, ανταποκρινόμενοι στις περιγραφές του κειμένου της Διαθήκης του Κυρίου[92]. Οι ιδιαιτερότητες αυτές δε φαίνεται να εξαφανίστηκαν όταν άρχισαν επιδράσεις λειτουργικών μορφών της Κωνσταντινουπόλεως στο τέλος του 5ου αι.

Με την παρουσίαση του άμβωνα του Αγίου Δημητρίου δόθηκε η ευκαιρία να επισημανθούν τα εξής: 1. Στη Θεσσαλονίκη υπήρχαν άμβωνες με δύο κλίμακες κατά τον άξονα. 2. Εκτός των Φιλίππων και στη Θεσσαλονίκη υπήρχαν δύο συγχρόνως άμβωνες, στους δύο τουλάχιστον πλέον σημαντικούς ναούς της πόλεως. 3. Ο άμβωνας με δύο κλίμακες του Αγίου Δημητρίου ανήκει σε τύπο επηρεασμένο από την Κωνσταντινούπολη, αλλά πρέπει να συνδέεται άμεσα με τη Θεσσαλονίκη, και μορφές απλοποιήσεώς του απαντούν στη ζώνη επιρροής της. 4. Ότι ο κάτω χώρος του άμβωνα πρέπει αρχικά να είχε ειδική χρήση ή ίσως ιδιαίτερη συμβολική σημασία, της οποίας η μνήμη διατηρήθηκε τουλάχιστον μέχρι τον 7ο αι., σε άμβωνες όπως αυτός του Αγίου Δημητρίου.

[87] Ήταν πιθανώς τυπολογικά πλησιέστατα με τον άμβωνα της βασιλικής Α΄ Αμφιπόλεως, βλ. P. Jakobs, ό.π., 227-228.

[88] Βλ. J. Darrouzès, Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel, *REB* 34 (1976), 45-61. Πρβλ. Pallas, Monuments, 69 και G. Gounaris, ό.π., 137-138.

[89] Βλ. P. Jakobs, ό.π., 61, 126 κ.ε. και 156.

[90] Βλ. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Δύο άμβωνες, ό.π., 210 κ.ε. Πρβλ. G. Gounaris, ό.π., 139-140.

[91] Pallas, Monuments, 66-69. Ο ίδιος, L'édifice, 124.

[92] Διατυπώθηκε επίσης η άποψη ότι η ύπαρξη των δύο αμβώνων στους Φιλίππους συνδέεται με την υψηλή εποπτεία που δεχόταν το Ανατολικό Ιλλυρικό από την παπική εκκλησία την περίοδο αυτή, βλ. G. Gounaris, ό.π., 139. Επίσης οι εντός του ιερού άμβωνες συνδέθηκαν με τις ψευδοκαθέδρες των συριακών ναών που ήταν τοποθετημένες εντός του Βήματος και από τις οποίες γινόταν ανάγνωση του Ευαγγελίου, βλ. P. Jakobs, ό.π., 61 και 157.

Summary

THE SECOND AMBO IN THE CHURCH OF AYIOS DIMITRIOS AT THESSALONIKI

KATIA LOVERDOU-TSIGARIDA

In the course of conservation work in the crypt of Ayios Dimitrios in 1986-1988 to make it ready for the exhibition of the archaeological collection that opened in December 1988, excavations were carried out that uncovered earlier phases of the building in the north side of the crypt (Fig. 1; Pl. 345α), the traces of the Hellenistic structure (Pl. 345β). Twenty five fragments of the platform (Pl. 346α) and base of the ambo of the naos were found built into the east wall of the northeast room (Fig. 2) and were extracted from it. The ambo was octagonal with two flights of steps axially (see restoration in Fig. 7); the platform (Figs. 3, 5) was decorated on the sides with scallop-shaped niches (Pl. 347β) flanked by homologous rhombs (Pl. 348α), and on the lower side by the monogram of Christ within a laurel wreath (Fig. 5; Pl. 348β). Horse-shoe recessess in the base, which must have been set on a pedestal, form the niches that were usual on ambos in Thessaloniki (Figs. 4, 6; Pl. 349). This ambo, which can be dated to the sixth century, was destroyed in the seventh century probably when the naos burned, and has no connection with the pedestal of the ambo, that was discovered in 1918 before the restoration of the church (Pl. 346β). This description of the two parts of the ambo and the attempted restoration of its shape in Fig. 7 provided an opportunity to make the following observations:

1. That a type of altar with two axial flights of steps existed in Thessaloniki, and it is only by chance that other examples have not so far been discovered.

2. That in Thessaloniki two ambos were in use simultaneously, as at Philippi, at least by the beginning of the seventh century.

3. That the ambo in Ayios Dimitrios described here belongs to the mixed type of ambo having two flights of steps. We think it indeed probable that this type was created in Thessaloniki, since the remaining examples were found in places that were under the influence of Thessaloniki, and also because the creation of other types or special features of ambos (fan-shape, niches with a scallop-shaped crowning) has also been attributed to Thessaloniki.

4. That the space below the altar must originally have had a special religious or established function or a particular symbolic significance, the memory of which survived at least until the seventh century.

Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΛΥΠΙΟΥ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ

Ε. Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

Ο ναός του Αγίου Αλυπίου[1] βρίσκεται στη συνοικία Οικονόμου της Καστοριάς, στη νότια πλευρά της χερσονήσου, πάνω στην οποία είναι κτισμένη η μεσαιωνική πόλη. Πρόκειται για μονόκλιτη ξυλόστεγη βασιλική μικρών διαστάσεων (Σχέδ. 1) με τρίπλευρη αψίδα και μεταγενέστερο νάρθηκα[2]. Στο εσωτερικό του κυρίως ναού διατηρείται αποσπασματικά μέρος της αρχικής διακοσμήσεως, ενώ άλλα τμήματα, άγνωστο σε ποια έκταση, πρέπει να σώζονται κάτω από τα μεταγενέστερα ασβεστώματα, που καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος των επιφανειών των τοίχων του κυρίως ναού[3].

Στο ζωγραφικό διάκοσμο του κυρίως ναού πρώτος αναφέρεται ο Χρηστίδης[4], το 1922, ο οποίος μνημονεύει τη γνωστή, από τη δημοσίευση του Πελεκανίδη[5], τοιχογραφία με την παράσταση της Παναγίας Ελεούσας στον τύπο της Γλυκοφιλούσας. Το 1938 ο Ορλάνδος[6] στην εκτενή μελέτη του για τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, αναφερόμενος στο ναό του Αγίου Αλυπίου, σημειώνει ότι διασώζει «ὀλίγας, πολύ καλῆς τέχνης τοιχογραφίας ἤτοι κατά μέν τόν δυτικόν τοῖχον τήν μεγάλην σύνθεσιν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ἔνθα ὁ Χριστός εἰκονίζεται ἐντός ἐλλειψοειδοῦς δόξης (mandorla) πλαισιουμένης ὑπό ἀγγέλων, κατά δέ τόν νότιον τήν Ὑπαπαντήν καί τέλος παρά τό τέμπλον ὁλόσωμον εἰκόνα τῆς Παναγίας, ἥτις φέρει τήν ἐπιγραφήν Μ(ήτ)ηρ Θ(εο)ῦ ἡ Ελεοῦσα». Τις τοιχογραφίες αυτές ο Ορλάνδος[7], στηριζόμενος σε επιγραφή που δημοσιεύει και η οποία σωζόταν στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού, χρονολογεί στα 1422, έτος κατά τον ίδιο ανεγέρσεως και ανιστορήσεως του ναού.

Ο Τσαμίσης[8], το 1949, στο βιβλίο του για την Καστοριά και τα μνημεία της σημειώνει αορίστως ότι στο ναό του Αγίου Αλυπίου σώζονται τοιχογραφίες «ὀλίγαι ἐν τῷ κυρίως ναῷ καί πλείονες ἐν τῷ ἱερῷ βήματι». Ως προς τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών αυτών επαναλαμβάνει τη χρονολόγηση του Ορλάνδου.

[1] Για πληροφορίες για το ναό, βλ. Γ. Χρηστίδης, Αι εκκλησίαι της Καστοριάς, *Γρηγόριος Παλαμάς* 6 (1922), 278. Α. Ορλάνδος, Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, *ΑΒΜΕ* Δ΄ (1938), 173-175. Π. Τσαμίσης, *Η Καστοριά και τα μνημεία της*, Αθήναι 1949, 118. Ο Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, Θεσσαλονίκη 1953 (στο εξής: *Καστορία*), 36, πίν. 178, δημοσιεύει φωτογραφία της τοιχογραφίας της Παναγίας Ελεούσας, ενώ ο Ν. Μουτσόπουλος, *Καστοριά, Λεύκωμα. Ιστορική, χωροταξική, πολεοδομική, μορφολογική μελέτη Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1972, 42, πίν. 1-3, δημοσιεύει κάτοψη του ναού και δύο φωτογραφίες των τοιχογραφιών του.

[2] Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., πίν. 1.

[3] Ο Π. Τσαμίσης, ό.π., 118, αναφερόμενος στο ναό, σημειώνει ότι ο ναός «ἐπισκευασθείς πρό πολλοῦ καί πρό δεκαετίας διατηρείται ἐν καλῇ καταστάσει».

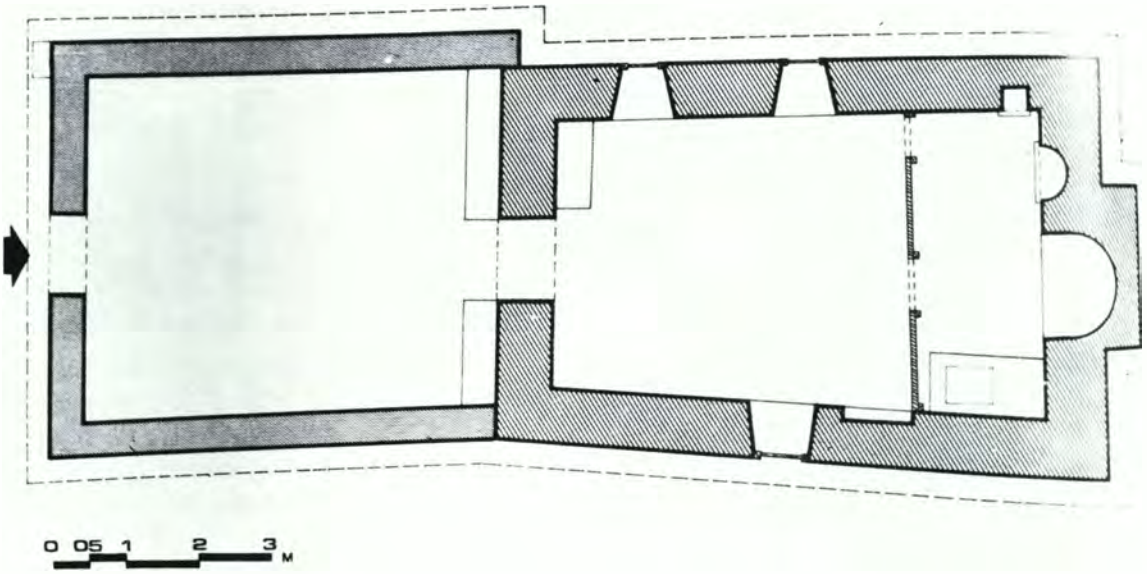
[4] Γ. Χρηστίδης, ό.π., 278.

[5] Την τοιχογραφία αυτή, εκτός από τον Πελεκανίδη, *Καστορία*, πίν. 178, έχει δημοσιεύσει ο Ορλάνδος, ό.π., εικ. 117 και ο Μουτσόπουλος, ό.π., πίν. 2.

[6] Α. Ορλάνδος, ό.π., 173.

[7] Α. Ορλανδός, ό.π., 175.

[8] Π. Τσαμίσης, ό.π., 118.



Σχέδ. 1. Άγιος Αλύπιος Καστοριάς. Κάτοψη (Ν. Μουτσόπουλος).

Ο Πελεκανίδης[9], στο λεύκωμα για τις βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες της Καστοριάς, που εκδόθηκε το 1953, από τις σωζόμενες τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Αλυπίου δημοσιεύει μόνο την τοιχογραφία της Παναγίας Ελεούσας, την οποία, ακολουθώντας τον Ορλάνδο, χρονολογεί στα 1422.

Το 1972 ο Μουτσόπουλος[10], στο λεύκωμα για την ιστορική, χωροταξική κτλ. μελέτη του για την Καστοριά, δημοσιεύει κάτοψη του μνημείου και δύο φωτογραφίες των σωζόμενων τοιχογραφιών, χωρίς κανένα άλλο στοιχείο.

Σήμερα, από τις τοιχογραφίες που αναφέρουν όσοι έχουν ασχοληθεί με το μνημείο, αναγνωρίζονται στον κυρίως ναό οι εξής παραστάσεις: στην αψίδα του Ιερού Βήματος, στην επάνω ζώνη, εικονίζεται σε προτομή η Παναγία δεομένη, στον τύπο της Παναγίας Βλαχερνίτισσας, έχουσα προ του στήθους τον Χριστό σε προτομή (Πίν. 351). Ο Χριστός, ο οποίος φορά ένσταυρο χιτώνα, ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Κάτω από την παράσταση της Παναγίας παριστάνονται οι ιεράρχες άγιος Αθανάσιος, άγιος Χρυσόστομος, άγιος Βασίλειος και ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος.

Στο νότιο τοίχο, με βάση τα σωζόμενα λείψανα τοιχογραφιών, φαίνεται πως η διακόσμηση αναπτυσσόταν σε τρεις ζώνες. Από τις τοιχογραφίες του νότιου τοίχου σώζονται λείψανα της μεσαίας ζώνης, με αγίους σε προτομή μέσα σε στηθάρια, καθώς και το κάτω τμήμα αδιάγνωστης σκηνής του Δωδεκαόρτου, που εικονιζόταν στην τρίτη ζώνη.

Σε αψίδωμα που ανοίγεται στον ίδιο τοίχο, δίπλα ακριβώς από το τέμπλο, σε θέση δηλαδή

[9] Πελεκανίδης, *Καστορία*, 36, πίν. 178.
[10] Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., πίν. 1-3.

όπου κατά κανόνα εικονίζεται ο προστάτης άγιος του ναού[11], σώζεται η παράσταση της ολόσωμης Παναγίας στον τύπο της Γλυκοφιλούσας[12], που φέρει την προσωνυμία «η Ελεούσα» (Πίν. 352).

Η Παναγία εικονίζεται όρθια, ολόσωμη, σε παραλλαγή του τύπου της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, έχοντας στην αγκαλιά της ξαπλωμένο τον Χριστό. Η Παναγία στραμμένη ελαφρά προς τον Χριστό έχει γύρει το κεφάλι της και τον ασπάζεται με τρυφερότητα, ενώ το βαθύ, μελαγχολικό βλέμμα της το κατευθύνει προς το θεατή[13].

Ο Χριστός είναι σχεδόν ξαπλωμένος στα χέρια της Παναγίας, έχοντας γερμένο το κεφάλι του προς τα πίσω, για να δεχτεί τον τρυφερό εναγκαλισμό της Παναγίας, προς την οποία στρέφει και το βλέμμα του. Με το δεξί του χέρι, αφημένο προς τα κάτω, αγγίζει το μαφόριο της Παναγίας, ενώ με το αριστερό, ανασηκωμένο, χαϊδεύει το πηγούνι της. Φορά κοντομάνικο χιτώνα χωρίς τιράντες, ζωσμένο στη μέση, που αφήνει γυμνά τα παχουλά μπράτσα και πόδια.

Στο δυτικό τοίχο του ναού σώζεται το αριστερό τμήμα από την παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Πίν. 353)[14]. Σε πρώτο επίπεδο, πάνω στο νεκρικό κρεβάτι, που φέρει πλούσια ποδέα και καλύπτεται με λευκή σινδόνη, εικονίζεται νεκρή η Παναγία, πλαισιωμένη από τους αποστόλους, που με τη στάση τους και την έκφρασή τους δηλώνουν τη βαθιά τους οδύνη. Αριστερά ο απόστολος Πέτρος σε στάση και χειρονομία οδύνης, θυμιατίζει, κινούμενος προς την Παναγία. Πίσω ένας άλλος απόστολος σκύβει συντετριμμένος πάνω από το κεφάλι της Παναγίας, κρατώντας με τα δύο του χέρια την κλίνη. Πίσω από το νεκρικό κρεβάτι εικονίζονται τρεις απόστολοι. Ο πρώτος, που ταυτίζεται με τον Ιωάννη, και ο δεύτερος, που ταυτίζεται με τον Λουκά, εικονίζονται σε βαθιά στάση προσκυνήσεως, ενώ ο τρίτος στηρίζει το κεφάλι του στο δεξί χέρι, αναμένοντας τη σειρά του να προσκυνήσει. Σε τρίτο επίπεδο απεικονίζεται ο Χριστός, όρθιος, κρατώντας στα χέρια την ψυχή της Παναγίας στη μορφή, όπως συνηθίζεται, σπαργανωμένου βρέφους. Τον Χριστό περιβάλλει διπλή, ελλειψοειδής δόξα, μέσα στην οποία εικονίζονται άγγελοι, οι οποίοι ανά δύο πλαισιώνουν από τις δύο πλευρές τον Χριστό. Η κορυφή της δόξης επιστέφεται από ένα σεραφείμ. Πίσω από τον αριστερό όμιλο των αποστόλων εικονίζονται δύο γυναίκες που θρηνούν, συμμετέχοντας στο πένθος, ενώ σε τρίτο επίπεδο παριστάνεται ένας από τους δύο ιεράρχες που εικονίζονταν στην Κοίμηση του ναού του Αγίου Αλυπίου[15]. Μπροστά από την κλίνη, πάνω σε ορθογώνιο χαμηλό υποπόδιο, είναι τοποθετημένη τετραφυλλόσχημη λεκανίδα. Η παράσταση κλείνει αριστερά με την απεικόνιση ενός οικοδομήματος.

[11] Με βάση την παρατήρηση αυτή, θα πρέπει να δεχτούμε ότι αρχικά ο ναός τιμώνταν στη μνήμη της Παναγίας Ελεούσας και όχι του αγίου Αλυπίου. Ανάλογη τοποθέτηση του προστάτη αγίου παρατηρείται σε μονόχωρους ναούς από την εποχή των Κομνηνών, βλ. σχετ. J. Lafontaine-Dosogne, L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines (Athènes 1976)*, I, Αθήνα 1979, 308 κ.ε. Σε μονόχωρους ναούς της Καστοριάς στην ίδια θέση εικονίζεται ο προστάτης άγιος στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη, στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας κ.ά. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 57α, 145β, 175α και 188α.

[12] Η τοιχογραφία αυτή από τη μέση και κάτω είναι ασβεστωμένη.

[13] Σε κάθε απεικόνιση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας εμπεριέχεται η ιδέα του μελλοντικού πάθους. Βλ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz* (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 2), München 1965, 167 κ.ε. M. Tatić-Djurić, Eleousa, *JÖB* 25 (1976), 265-267.

[14] Φωτογραφία της Κοιμήσεως έχει δημοσιεύσει ο Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., πίν. 3.

[15] Στην Κοίμηση της Θεοτόκου εικονίζονται δύο ή τέσσερις ιεράρχες, οι: Διονύσιος Αρεοπαγίτης, Ιάκωβος Αδελφόθεος, Ιερόθεος και Τιμόθεος. Βλ. πρόχειρα Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εν Πετρουπόλει 1909, 144. Πρβλ. και L. Wratislav-Mitrović - N.Okunev, La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, *Byzantinoslavica* 3 (1931), 139 κ.ε.

Η μέχρι σήμερα αποδεκτή χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου στα 1422, την οποία επανέλαβαν και όσοι ασχολήθηκαν με την τοιχογραφία της Παναγίας Ελεούσας, οφείλεται αποκλειστικά στην άποψη που διατύπωσε το 1938 ο Ορλάνδος[16]. Προσεκτική, ωστόσο, εξέταση των πληροφοριών που παρέχονται από τον Ορλάνδο, ανατρέπει τη χρονολογία αυτή και οδηγεί, όπως θα δούμε παρακάτω — σε συνδυασμό με την τεχνοτροπική εξέταση των τοιχογραφιών — στη χρονολόγηση του ναού και της διακοσμήσεώς του στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αι.

Ο Ορλάνδος για τη χρονολόγηση του ναού και των σωζόμενων τοιχογραφιών στηρίχτηκε αποκλειστικά σε αποσπασματικά και κακώς διατηρούμενη επιγραφή, που σωζόταν, όπως αναφέρει[17], «ἐν τῶ προνάῳ ἄνωθεν τῆς θύρας, κάτωθεν ἀβαθοῦς κόγχης». Με βάση την επιγραφή αυτή και τη χρονολογία της, που σήμερα δεν είναι ορατή, γιατί έχει επικαλυφθεί με στρώματα ασβέστου, ο Ορλάνδος διατύπωσε χωρίς επιφυλάξεις την άποψη ότι ο ναός του Αγίου Αλυπίου «ἀνηγέρθη καί ἀνιστορήθη κατά τό ἔτος 6928 ἀπό κτίσεως κόσμου ἤτοι ἀπό Χριστοῦ Γεννήσεως τό 1422». Ωστόσο, η επιγραφή αυτή, που σωζόταν στο νάρθηκα, πάνω από την είσοδο προς τον κυρίως ναό δεν είναι η κτητορική. Η επιγραφή αυτή, όπως προκύπτει από το περιεχόμενό της, ήταν αφιερωματικού χαρακτήρα και συνόδευε, πιθανότατα, την απεικόνιση «κεκοιμημένων», όπως συνηθίζεται στους εξωτερικούς τοίχους και άλλων ναών της Καστοριάς[18]. Συνεπώς το έτος που αναφέρεται στην επιγραφή αυτή χρονολογεί μόνο την τοιχογραφία των «κοιμηθέντων» που απεικονίζονταν στο νάρθηκα, στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού, και όχι, όπως θα δούμε, τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού.

Με τη χρονολογία διακοσμήσεως του κυρίως ναού σχετίζεται άλλη επιγραφή, που σωζόταν πάνω από το υπέρθυρο της εισόδου προς το ναό, σε θέση, δηλαδή, όπου κατά παράδοση τοποθετείται η κτητορική επιγραφή. Η ύπαρξη κτητορικής επιγραφής στο ναό του Αγίου Αλυπίου ήταν γνωστή στον Χρηστίδη[19], ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «ἐντός τοῦ ναοῦ ἄνωθεν τῆς εἰσόδου ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή τῆς ἀνεγέρσεως τοῦ ναοῦ». Την επιγραφή αυτή γνώριζε και ο Ορλάνδος, ο οποίος αναφέρει ότι «Ἄνωθεν τῆς πρός τόν ναόν εἰσόδου ὑπῆρχεν ἐσωτερικῶς ἐπιγραφή, ἐξ ἧς σήμερον διασώθηκαν μόνον αἱ λέξεις: *ἀνηγέρθη /χουμοσ*». Πράγματι, η αρχή της επιγραφής αυτής με τη λέξη *ἀνηγέρθη* διακρίνεται στο κάτω μέρος της φωτογραφίας με την παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, που δημοσίευσε το 1972 ο Μουτσόπουλος[20]. Συνεπώς η

[16] Α. Ορλάνδος, ό.π., 175.

[17] Απόγραφο της επιγραφής δημοσιεύει ο Γ. Χρηστίδης, ό.π., 278 και ο Α. Ορλάνδος, ό.π., 175 και επαναλαμβάνει ο Π. Τσαμίσης, ό.π., 118. Το κείμενο της επιγραφής, σύμφωνα με την ανάγνωση του Ορλάνδου, έχει ως εξής:

δουλου του θεου θεοσεβεστατου ἐν ιε[ρεῦσιν] *Παπασταματίου*
. . . . . *αγιωτάτου επισκοπου Καστω*(ρίας). . . .
[*γαμ*]*βρὸς τοῦ οσιω*[τάτου] *ἐν ιερομον*[άχοις] . . . *σιανου και κτιτο-*
ρος τοῦ μεγαλου | *του* . . . . . *εν μηνι Μαρτιῳ* . . *ἔτους*
*ϛ*ʹ *ΚΗ*΄ *ἰνδ. ΙΓ* . . | . . . *ημερων ε εκοιμηθη* ...
πρεσβυτερα και συνευνος του αυτου . . . | [μεγ]*άλου*
πρωτοπαπα κιριου . . . . . *αχθεντος Γαλακτιονος του*
αρχιμανδριτου . . . | *σας της τρυ* . . . . *ιδημε* | *το δὲ*
ετος ως προεγραφι | . . . . *παραδεισος νοε*[ρός] . . . *ξεν*
τας πυλας υπανοιξον Χ(ριστ)ὲ κα | . . . . . *σε κωλιας.*

[18] Βλ. απεικονίσεις «κοιμηθέντων» στην εξωτερική όψη του νότιου τοίχου του Ταξιάρχη της Μητροπόλεως, που χρονολογούνται στα 1436 και 1439, Α. Ορλάνδος, ό.π., 99-105.

[19] Γ. Χρηστίδης, ό.π., 278.

[20] Ν. Μουτσόπουλος, ό.π., 42, πίν. 3.

ύπαρξη της κτητορικής επιγραφής πάνω από το υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του κυρίως ναού είναι βεβαιωμένη. Δεν αποκλείεται, μάλιστα, μεγάλο μέρος αυτής να σώζεται ακόμα κάτω από τα μεταγενέστερα ασβεστώματα του ναού.

Με βάση τα παραπάνω προκύπτει αβίαστα το συμπέρασμα ότι δεν πρέπει να συνδέσουμε το χρόνο ανεγέρσεως και διακοσμήσεως του κυρίως ναού με την επιγραφή του 1422, που σωζόταν στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου του ναού. Η επιγραφή αυτή, η οποία δεν είναι κτητορική, σχετίζεται μόνο με τη διακόσμηση εν μέρει ή εν όλω των τοιχογραφιών, που σώζονταν στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου του ναού. Συνεπώς και εφόσον δεν μπορούμε να γνωρίζουμε σε ποια έκταση και σε ποια κατάσταση διατηρείται κάτω από τα νεότερα ασβεστώματα η κτητορική επιγραφή του ναού, θα επιχειρήσουμε με βάση εικονογραφικά στοιχεία και τεχνοτροπικά κριτήρια να χρονολογήσουμε και να αποτιμήσουμε καλλιτεχνικά τις τοιχογραφίες που σώζονται στον κυρίως ναό. Τα στοιχεία αυτά, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, μας οδηγούν να συνδέσουμε τη διακόσμηση του ναού του Αγίου Αλυπίου με τη ζωγραφική κατά το β΄ μισό του 14ου αι. στην Καστοριά και στο χώρο της μείζονος Μακεδονίας. Από εικονογραφική άποψη, η Παναγία σε προτομή με τον Χριστό προ του στήθους, που εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας στον τύπο της Παναγίας Βλαχερνίτισσας, επιχωριάζει σε ναούς της Καστοριάς, της Πρέσπας[21], της Φλώρινας[22], της Αχρίδας[23] και του Prilep[24] στο β΄ μισό του 14ου και στο 15ο αι. Ειδικότερα στην Καστοριά, απεικονίσεις της Παναγίας στο συγκεκριμένο τύπο σώζονται στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1383/4)[25], στην Παναγία Φανερωμένη (τελευταίο τέταρτο 14ου αι.), στον Ιωάννη Πρόδρομο Ομονοίας (τέλη 14ου-αρχές 15ου αι.) και στο ναό των Αγίων Τριών (1401)[26].

Ο εικονογραφικός τύπος της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, με βάση τα σωζόμενα λείψανα στο ναό, ακολουθεί ένα λιτό εικονογραφικό σχήμα που κινείται στο πνεύμα της εικονογραφίας της σκηνής του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη Καστοριάς (1383/4) και του ναού του Χριστού Ζωοδότου στην Borje της Κορυτσάς (1390)[27], στην Αλβανία. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα στα βασικά του στοιχεία, και κυρίως σε ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, απορρέει από την εικονογραφική παράδοση εργαστηρίων ενός μεγάλου καλλιτεχνικού κέντρου, της Θεσσαλονίκης, κατά την α΄ εικοσαετία του 14ου αι. Έτσι, η ομάδα των τριών αποστόλων, οι οποίοι με επικεφαλής τον Ιωάννη εικονίζονται στην Κοίμηση της Θεοτόκου του ναού του Αγίου Αλυπίου, αλλά και σε άλλα μνημεία της Καστοριάς και της Αχρίδας[28], κατά το β΄ μισό του 14ου αι., σε εντυπωσιακή μάλιστα κίνηση προσκυνήσεως προς την Παναγία, απορρέει αυτούσια από την εικονογραφία της σκηνής στο ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης και στο ναό του

[21] Βλ. το ναό της Παναγίας Ελεούσας (1409/10), Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960 (στο εξής: *Βυζαντινά*), 113 και G. Subotič, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980, σχέδ. 15.

[22] Βλ. το ναό του Αγίου Νικολάου στη Βεύη Φλωρίνης (1460), G. Subotič, ό.π., σχέδ. 68.

[23] Βλ. το ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (Cv. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980, εικ. 197), τον Άγιο Νικόλαο Bolnički (G. Subotič, ό.π., σχέδ. 84, εικ. 76) και το ναό της Παναγίας στο Velestevo της λίμνης Αχρίδας (ό.π., σχέδ. 41). Οι παραπάνω ναοί χρονολογούνται γύρω στα 1400, μετά το 1467, στα 1450/51 αντίστοιχα.

[24] Βλ. το ναό του προφήτου Ηλιού στο χωριό Dolgaec κοντά στο Prilep (1454/5), G. Subotič, ό.π., σχέδ. 32.

[25] Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, 109, εικ. 2.

[26] Για τη ζωγραφική των ναών αυτών, βλ. Ε. Τσιγαρίδας, Έρευνες στους ναούς της Καστοριάς, *Μακεδονικά* (1985-1986), 379-389, εικ. 7 (ναός του Ιωάννη του Προδρόμου Ομονοίας).

[27] Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 115, εικ. 9. V. Djurič, Mali Grad, Sv. Atanasije u Kostury - Borje, *Zograf* ΣΤ΄ (1975), εικ. 30, 31.

[28] Βλ. Άγιο Νικόλαο Κυρίτζη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 159α) και Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη (Cv. Grozdanov, ό.π., εικ. 195).

Χριστού Σωτήρος στη Βέροια[29]. Με τα ίδια μνημεία της Θεσσαλονίκης και της Βέροιας συνδέεται επίσης ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται στην Κοίμηση του Αγίου Αλυπίου ο απόστολος Πέτρος και κυρίως ο απόστολος που εικονίζεται πίσω του, κρατώντας με τα δύο του χέρια το προσκέφαλο της κλίνης.

Ορισμένα ωστόσο εικονογραφικά στοιχεία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου του ναού του Αγίου Αλυπίου, όπως ο περιορισμός των αποστόλων του αριστερού ομίλου σε δύο, η στάση του Χριστού που στρέφει το σώμα του προς τ' αριστερά κρατώντας το κεφάλι του όρθιο, στραμμένο προς το θεατή και όχι γερμένο προς την Παναγία, όπως συνηθίζεται σ' άλλα μνημεία του β΄ μισού του 14ου αι. στη Μακεδονία[30], και η παρουσία ενός μόνο ιεράρχη, αριστερά, συνδέουν την Κοίμηση του Αγίου Αλυπίου με την Κοίμηση του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη Καστοριάς (1383/4) και του Χριστού Ζωοδότη στην Borje της Κορυτσάς (1390)[31]. Με μνημεία επίσης του β΄ μισού του 14ου αι., συνάπτεται η απεικόνιση της σινδόνης με τις κυματοειδείς επαναλαμβανόμενες πτυχές, καθώς και της ποδέας με το πλέγμα ρόμβου, που περικλείει κρινόσχημο κόσμημα. Τα υφάσματα αυτά, που καλύπτουν το νεκρικό κρεβάτι της Παναγίας, απαντούν πανομοιότυπα στην Κοίμηση του ναού στο Mali Grad της Αλβανίας και στην Κοίμηση του ναού του Αγίου Νικολάου Κυρίτζη στην Καστοριά (τελευταίο τέταρτο 14ου αι.)[32].

Έτσι λοιπόν το λιτό εικονογραφικό σχήμα της Κοιμήσεως του ναού του Αγίου Αλυπίου με τη σφιχτή αρμονική σύνθεση — όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει με βάση τα σωζόμενα λείψανα της σκηνής — κινείται στο πνεύμα της εικονογραφίας των μνημείων της Καστοριάς και της μείζονος Μακεδονίας του β΄ μισού του 14ου αι., των οποίων η εικονογραφία επηρεάζεται από την εικονογραφική παράδοση της α΄ εικοσαετίας του 14ου αι. Αντίθετα, σε μνημεία του α΄ μισού του 15ου αι., όπως είναι η περίπτωση του ναού της Παναγίας Ελεούσας στην Πρέσπα (1409/10), του ναού του Προφήτου Ηλιού στο Dolgaec (1444) κοντά στο Prilep και του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο χωριό Velestovo της Αχρίδας (1450/51)[33], η εικονογραφία της σκηνής απλοποιείται ή διαφοροποιείται σε σημαντικό βαθμό, σε σχέση με την εικονογραφία της σκηνής κατά το β΄ μισό του 14ου αι. Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο ναό του Αγίου Αλυπίου ανήκει σε μια παραλλαγή του τύπου της Παναγίας Γλυκοφιλούσας[34], που γνώρισε διάδοση σε μνημεία της Καστοριάς και της μείζονος Μακεδονίας από τα μέσα του 14ου αι. Σύμφωνα με την παραλλαγή αυτή, που δεν πρέπει να συγχέεται, κατά τη γνώμη μας, με την παραλλαγή του τύπου της Παναγίας Γλυκοφιλούσας που είναι γνωστή ως Παναγία Πελαγονίτισσα[35], ο Χριστός

[29] Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 30. Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, πίν. ΙΓ΄.

[30] Mali Grad (V. Djurić, ό.π., εικ. 28), Άγιο Νικόλαο Κυρίτζη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 159α), Άγιο Γεώργιο του βουνού και Παναγία Φανερωμένη, αδημοσίευτα μνημεία της Καστοριάς, για τα οποία βλ. Ε. Τσιγαρίδας, ό.π., 379 κ.ε.

[31] Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 115, εικ. 9. V. Djuric, ό.π., εικ. 30, 31.

[32] V. Djurić, ό.π., εικ. 28. Πελεκανίδης, *Καστορία*, 159α.

[33] Πελεκανίδης, *Βυζαντινά*, πίν. XLVII και G. Subotić, ό.π. (υποσημ. 21), σχέδ. 35 και 44.

[34] Για την εικονογραφία της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, βλ. N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, II, Petrograd 1915, 267 κ.ε. και 380 κ.ε., A. Grabar, Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa, *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris 1930, 29-42, V. Lazareff, Studies in the iconography of the Virgin, *ArtB* 20 (1938), 36 κ.ε., D. I. Pallas, ό.π. (υποσημ. 13), 167 κ.ε., Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 67-70, M. Tatić-Djurić, ό.π. (υποσημ. 13), 259-267, A. Grabar, Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème, *Zograf* ΣΤ΄ (1975), 25-30, N. Thierry, La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne, *Zograf* Ι΄ (1979), 59-70.

[35] Για την παραλλαγή αυτή, βλ. V. Lazareff, ό.π., 42-46, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. Από τη νεότερη βιβλιογραφία, βλ. κυρίως M. Tatić-Djurić, Iconographie de la Vierge de Passion. De Cultu Mariano saeculis XII-XV, *Acta congressus mariologici mariani internationalis (Romae 1975)*, VI, 1981, 135-168. Για την Παναγία Πελαγονίτισσα, βλ. ό.π., 156-160.

είναι όρθιος ή ξαπλωμένος στην αγκαλιά της Παναγίας που τον ασπάζεται, ενώ εκείνος χαϊδεύει το πηγούνι της με το αριστερό χέρι. Όρθιος ο Χριστός, φορώντας τιράντες πάνω από το χιτώνα, απαντά στα παλαιότερα παραδείγματα του τύπου, όπως είναι μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου του 12ου αι. (Πίν. 354)[36], η οποία προέρχεται από τη Θεσσαλονίκη, καθώς και η λατρευτική εικόνα της μονής Φιλοθέου (μέσα 14ου αι.) (Πίν. 355)[37]. Ξαπλωμένος, φορώντας χιτώνα ζωσμένο στη μέση, εικονίζεται ο Χριστός, πανομοιότυπα επαναλαμβανόμενος στη στάση, στο ένδυμα και στη χειρονομία, σε μια σειρά εικόνων της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, που επιχωριάζουν στην Καστοριά και στο χώρο της μείζονος Μακεδονίας από τα μέσα του 14ου αι.

Στην Καστοριά ο τύπος αυτός εμφανίζεται ήδη απαρτισμένος στο ναό του Ταξιάρχη της Μητροπόλεως (1359/60) (Πίν. 356α) και επαναλαμβάνεται αυτούσιος στο ναό του Αγίου Αλυπίου (Πίν. 352) και στην Παναγία Ρασιώτισσα (1411) (Πίν. 356β)[38]. Ο ίδιος ακριβώς εικονογραφικός τύπος μ' αυτόν της Παναγίας του Αγίου Αλυπίου απαντά στο ναό της Παναγίας Ελεούσας στην Πρέσπα (1409/10) (Πίν. 357) και στο μοναστήρι στο Treskavac (1430) κοντά στο Prilep της γιουγκοσλαβικής Μακεδονίας[39].

Έτσι, λοιπόν, με βάση τα γνωστά παραδείγματα που ανέφερα παραπάνω, ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Γλυκοφιλούσας του Αγίου Αλυπίου απαντά, εκτός από τον Άγιο Αλύπιο, σε άλλα τέσσερα μνημεία της Καστοριάς και της Άνω Μακεδονίας, σε μια περίοδο που χρονικά εκτείνεται από τα μέσα σχεδόν του 14ου αι. έως και την α΄ τριακονταετία του 15ου αι.[40]. Στην περίοδο αυτή ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας και του Χριστού, στη συγκεκριμένη παραλλαγή της Παναγίας Γλυκοφιλούσας του ναού του Αγίου Αλυπίου, δεν παραλλάσσει, αλλά επαναλαμβάνεται πανομοιότυπος από το ένα μνημείο στο άλλο. Η διαπίστωση αυτή δείχνει ότι πρέπει να αναζητηθεί μία εικόνα — παραγωγής ενός εργαστηρίου της Θεσσαλονίκης ή της Κωνσταντινουπόλεως — του ίδιου εικονογραφικού τύπου μ' αυτόν της τοιχογραφίας του ναού του Ταξιάρχη της Καστοριάς (Πίν. 356α), που πρέπει να στάθηκε το πρότυπο για όλες τις απεικονίσεις του θέματος στο χώρο της Άνω Μακεδονίας από τα μέσα του 14ου αι. και μετά.

Από τεχνοτροπική άποψη ο εικονιστικός τύπος της Παναγίας με το πλατύ, μαλακά σκιασμένο πρόσωπο, το σαρκωμένο πηγούνι, τα στενά εκφραστικά μάτια με το έντονο πλάγιο βλέμμα και τη λεπτή χωρίς ρουθούνια μύτη, ανταποκρίνεται σε εικονιστικό τύπο της Παναγίας, που απαντά σε έργα του β΄ μισού του 14ου αι., όπως είναι η Παναγία Γλυκοφιλούσα του Ταξιάρχη Μητροπόλεως

Βλ. επίσης L. Hadermann-Misguich, Pelagonitissa et Kardiotissa: Variantes extrêmes dy type Vierge de Tendresse, *Byzantion* LII (1983), 9-16.

[36] M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux XIe-XIIIe siècles et la transformation du templon, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines (Athènes 1976)*, I, 1979, 359-360, πίν. XLVI.22.

[37] Πρόκειται για θαυματουργή εικόνα, την οποία, σύμφωνα με την παράδοση, ζωγράφισε ο απόστολος Λουκάς. Βλ. σχετ. Γ. Σμυρνάκης, *Το Άγιον Όρος*, εν Αθήναις 1903, 584. Η εικόνα είναι αμφιπρόσωπη με την παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στην κύρια όψη και τη Σταύρωση στη δευτερεύουσα. Η εικόνα συντηρήθηκε το 1977 από το συντηρητή Φ. Ζαχαρίου μερίμνη του υπογράφοντος.

[38] Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, 157-159, πίν. 43.

[39] Πελεκανίδης, *Βυζαντινά*, πίν. XLVIII και G. Subotič, ό.π. (υποσημ. 21), 51, σχέδ. 28.

[40] Παραλλαγή του βασικού εικονογραφικού τύπου επιβιώνει σε μεταβυζαντινές εικόνες του 15ου-16ου αι. Βλ. σχετ. Th. Chatzidakis, L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance, *Europalia*, Bruxelles 1982, εικ. αριθ. 6, W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Lausanne 1956, πίν. IIIb, Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, εν Αθήναις 1936 (στο εξής: *Κατάλογος*), πίν. 13 και ο ίδιος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, πίν. 38.2. Πρβλ. και την εικόνα της Βρεφοκρατούσας του Μουσείου Μπενάκη, την οποία ο Ξυγγόπουλος (*Κατάλογος*, αριθ. 1, πίν. 1), χρονολογεί στο 12ο αι.

Καστοριάς (1359/60) (Πίν. 356α), η εικόνα της Παναγίας Αβραμιώτισσας της μονής Χελανδαρίου, η Παναγία Γλυκοφιλούσα στον τύπο της Πελαγονίτισσας σε τοιχογραφία της ίδιας μονής[41] και η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στον τύπο της Πελαγονίτισσας στη μονή Σινά[42].

Ο εικονιστικός επίσης τύπος του Χριστού, με το μακρόστενο, παχουλό, παιδικό πρόσωπο, με τα βαθιά σκιασμένα μάτια, το ψηλό μέτωπο, τον κοντό, χοντρό και πλατύ στη βάση λαιμό, ανταποκρίνεται σε εικονιστικό τύπο που απαντά σε έργα του β΄ μισού του 14ου αι., όπως είναι η τοιχογραφία της Παναγίας Γλυκοφιλούσας της μονής Χελανδαρίου και η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας της μονής Σινά[43].

Αντίθετα, σε έργα της α΄ τριακονταετίας του 15ου αι., όπως στην Παναγία Ρασιώτισσα (1411) (Πίν. 356β), στην Παναγία Ελεούσα της Πρέσπας (1409/10) (Πίν. 357) και το μοναστήρι στο Treskavac (1430) κοντά στο Prilep[44], παρατηρείται διαφοροποίηση του εικονιστικού τύπου του Χριστού και κυρίως αισθητή μείωση του σωματικού όγκου σε σχέση με τον Χριστό του Αγίου Αλυπίου.

Σε μια χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Αγίου Αλυπίου στην τελευταία εικοσαετία του 14ου αι. μας οδηγούν ασφαλέστερα τα λείψανα της παραστάσεως της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Ιδιαίτερα ο εικονιστικός τύπος του Χριστού, του αποστόλου Πέτρου, αλλά και των αγγέλων που περιβάλλουν τη «δόξα», καθώς και τα ιδιαίτερα τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά στην απόδοση του προσώπου και του ρούχου συνδέουν την Κοίμηση του Αγίου Αλυπίου με την Κοίμηση του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη[45], του οποίου η διακόσμηση χρονολογείται με βάση την κτητορική επιγραφή στα 1383/4.

Συγκριτική επίσης τεχνοτροπική εξέταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, αλλά και του άλλου σωζόμενου τοιχογραφικού διακόσμου στο ναό του Αγίου Αλυπίου, με τοιχογραφίες της α΄ τριακονταετίας του 15ου αι., που συνεχίζουν τρόπους της ζωγραφικής του β΄ μισού του 14ου αι., οδηγούν στο ίδιο συμπέρασμα. Κι αυτό γιατί οι τοιχογραφίες του Αγίου Αλυπίου δεν παρουσιάζουν την τυποποίηση και την ξηρότητα των βασικών χαρακτηριστικών, που παρατηρείται στις τοιχογραφίες του Αγίου Ανδρέα Ρουσούλη στην Καστοριά (γύρω στα 1430) και της Παναγίας στο Ζευγοστάσι Καστοριάς (1432)[46], έργα που συνεχίζουν μέσα στο 15ο αι. την καλλιτεχνική παράδοση του β΄ μισού του 14ου αι.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, συνάγεται ότι οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αλυπίου, όπως προκύπτει από την εικονογραφική και τεχνοτροπική εξέταση του σωζόμενου διακόσμου, δεν χρονολογούνται στα 1422, όπως ήταν μέχρι σήμερα αποδεκτό, αλλά στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αι. και εντάσσονται στην παραγωγή ενός τοπικού εργαστηρίου της Καστοριάς, το οποίο επηρεά-

[41] O. Bogdanović - V. Djurić - D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade 1978, εικ. 92 και 97. Η Παναγία Γλυκοφιλούσα του Ταξιάρχη της Μητροπόλεως, της οποίας η φυσιογνωμική και τεχνοτροπική συγγένεια με την Παναγία Γλυκοφιλούσα του Αγίου Αλυπίου είναι προφανής, φέρει, όπως και η Παναγία του Αγίου Αλυπίου, την προσωνυμία Ελεούσα.

[42] Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, Αθήναι 1956, 1958, Ι, εικ. 235, ΙΙ, 205-206. Οι Σωτηρίου, ό.π., 205-206, χρονολογούν την εικόνα στην αρχή του 15ου αι. Έχοντας όμως υπόψη τη στενή τυπολογική και τεχνοτροπική συγγένεια που παρουσιάζει η εικόνα της μονής Σινά με την εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στη μονή Χελανδαρίου (βλ. Ο. Bogdanović - V. Djurić - D. Medaković, ό.π., εικ. 97) έχουμε τη γνώμη ότι η εικόνα της μονής Σινά μπορεί να τοποθετηθεί στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αι.

[43] O. Bogdanović - V. Djurić - D. Medaković, ό.π., εικ. 92 και Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π., Ι, εικ. 235.

[44] Βλ. υποσημ. 39.

[45] Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 25), 115, εικ. 9.

[46] Πελεκανίδης, *Καστορία*, 162-167 και Ευθ. Ν. Τσιγαρίδας, Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι Καστοριάς, *Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν*, Γ΄, 1989, 332-338, πίν. 81-87.

ζεται από την εικονογραφική παράδοση μνημείων της Θεσσαλονίκης της α΄ εικοσαετίας του 14ου αι. Την περίοδο αυτή, κατά την οποία η πόλη περιέρχεται από τη σερβική κατοχή στον έλεγχο της αλβανικής οικογένειας του Μουζάκη και λίγο μετά σκλαβώνεται στους Τούρκους (1385/6)[47], παρατηρείται ανέγερση και διακόσμηση πολλών ναών, που χρονικά εκτείνεται στο β΄ μισό και κυρίως στην τελευταία εικοσαετία του 14ου αι. Από το διάστημα αυτό ήταν γνωστές οι διακοσμήσεις των ναών: του Ταξιάρχη της Μητροπόλεως (1359/60), του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη (1383/4) και του Αγίου Νικόλαου του Κυρίτζη[48]. Προσωπικές όμως έρευνες τα τελευταία χρόνια έφεραν στο φως τη διακόσμηση άλλων πέντε ναών της πόλεως, που κτίστηκαν και διακοσμήθηκαν με χρονική κλιμάκωση μέσα στο β΄ μισό του 14ου αι.[49]. Οι ναοί αυτοί, στους οποίους διατηρείται το σύνολο ή μέρος της αρχικής διακοσμήσεως είναι: Ο Άγιος Νικόλαος της ενορίας του Αγίου Λουκά, ο Άγιος Νικόλαος της Μητροπόλεως, ο Άγιος Γεώργιος του βουνού, η Παναγία Φανερωμένη και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος[50]. Στο σύνολο αυτό των οκτώ ναών της Καστοριάς που διατηρούν τοιχογραφίες του β΄ μισού του 14ου αι. και των οποίων όλες οι επιγραφές είναι ελληνικές, ερχόμαστε με τη μελέτη αυτή να προσθέσουμε και τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αλυπίου.

Αποτέλεσμα των προσωπικών αυτών ερευνών στην Καστοριά είναι η διαπίστωση ότι κατά το β΄ μισό του 14ου αι. έχει ανεγερθεί και διακοσμηθεί στην πόλη της Καστοριάς ένα σύνολο οκτώ ναών, ενώ σ' έναν υφιστάμενο, το ναό του Ταξιάρχη της Μητροπόλεως, ανανεώνεται, όπως είναι γνωστό, η διακόσμηση (1359/60). Οι τοιχογραφίες των ναών αυτών αναδεικνύουν την Καστοριά σ' ένα σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο κατά το β΄ μισό του 14ου αι., του οποίου η δραστηριότητα απλώνεται στο χώρο της μείζονος Μακεδονίας, αλλά και της Αλβανίας[51]. Ανάλογο φαινόμενο στην ιστορία της πόλεως κατά τη βυζαντινή περίοδο παρατηρείται στο β΄ μισό του 12ου αι., αλλά και κατά το τελευταίο τέταρτο του 15ου αι., γεγονός που δείχνει το σημαντικό ρόλο της πόλεως ως κέντρου δραστηριότητας και ακτινοβολίας του μεσαιωνικού Ελληνισμού στο χώρο της Άνω Μακεδονίας και της Αλβανίας[52].

Θεσσαλονίκη 1989

[47] Α. Ορλάνδος, ό.π. (υποσημ. 1), 7. V. Djurič, ό.π. (υποσημ. 27), 39 και V. Kravari, *Villes et villages de Macédoine occidentale*, Paris 1989, 53-55.

[48] Βλ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 119-139, 142-154 και 155-160 και Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 25), 92-119. Ειδικότερα για το ναό του Αγίου Αθανασίου, βλ. V. Djurič, ό.π., 31.

[49] Ε. Ν. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 26), 379-389. Οι τοιχογραφίες των ναών αυτών αποτελούν αντικείμενο ειδικής μονογραφίας του υπογράφοντος.

[50] Από τους ναούς αυτούς ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ναός του Αγίου Γεωργίου του βουνού, γιατί μόνο σ' αυτόν σώζεται σχεδόν ακέραιη η αρχική διακόσμηση. Η διακόσμηση αυτή παρουσιάζει πολλά κοινά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία με τις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και κυρίως μ' αυτές του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη Καστοριάς.

[51] V. Djurič, ό.π. (υποσημ. 27), 31 κ.ε. και E. Tsigaridas, The monumental painting of Byzantine churches in Kastoria, στον τόμο *Macedonian Hellenism*, Melbourne 1990, 384-393.

[52] E. Tsigaridas, ό.π. Ο ίδιος, Monumental painting in Greek Macedonia during the fifteenth century, *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Athens 1988, 54-60 και Ε. Γεωργιτσογιάννη, Ένα εργαστήριο ανωνύμων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδρασή του στη μεταβυζαντινή τέχνη, *ΗπειρΧρον* 29 (1988-89), 145-172, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

Summary

THE DATE OF THE FRESCOES IN THE CHURCH OF AYIOS ALYPIOS AT KASTORIA

E. N. TSIGARIDAS

The remains of the decoration recorded by the writer in the church of Ayios Alypios at Kastoria are described and a date in the last two decades of the fourteenth century, is proposed for them.The church of Ayios Alypios was known from the fresco of the Panagia Eleousa in the Glykophilousa type (Pl. 352); the church was published by Orlandos (1938) and Pelekanidis (1953), and was dated by them to 1422.

The writer begins by showing that the date of 1422 for the frescoes arose from the fact that Orlandos mistakenly connected the frescoes of the main church, preserved in the narthex, with the painted inscription dating to 1422 on the exterior west wall of the church. This is followed by an iconographic and stylistic study of the frescoes with the object of dating them accurately.

An iconographic examination of the frescoes and particularly that of the Panayia Vrephokratousa (Pl. 352) shows that the latter belongs to a variation of the type of the Panayia Glykophilousa, which is not to be confused with the variation of the same type known as the Panayia Pelagonitissa. The iconographic type of the Panayia in the church of Ayios Alypios, of which the earliest example is an icon that came from Thessaloniki and is today in the Byzantine Museum of Athens (Pl. 354), occurs on Mt Athos (Pl. 355) and especially at Kastoria (Pl. 356), and very similar examples exist at Prespa (Pl. 357) and Treskavać, near Prilep in Yugoslavia.

Finally, from a stylistic examination of the surviving decoration in the church it is concluded that the frescoes in Ayios Alypios do not date to 1422, but to the last two decades of the fourteenth century and are assigned to the production of a local workshop in Kastoria that was influenced by the artistic tradition of churches in Thessaloniki during the first two decades of the fourteenth century.

Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ

Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ

Η μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη κατά το 14ο αι. επικεντρώθηκε ως τώρα βασικά στα έργα του α΄ μισού του αιώνα, εξαιτίας της διάσωσης στην πόλη μεγάλων ζωγραφικών συνόλων με αναμφισβήτητα υψηλή ποιότητα[1]. Η σχέση των έργων αυτών με τα έργα της Κωνσταντινούπολης παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι οι πολιτικές, οικονομικές, πνευματικές και καλλιτεχνικές σχέσεις ανάμεσα στα δύο μεγάλα κέντρα της εποχής αυτής είναι ιστορικά βεβαιωμένες. Οι σχέσεις αυτές εξακολούθησαν να είναι στενές και έγιναν ίσως ακόμη στενότερες στο β΄ μισό του 14ου αι., εξαιτίας των ιδιόμορφων ιστορικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν στη Θεσσαλονίκη[2]. Τα έργα όμως που σώζονταν στην πόλη από αυτή την περίοδο ήταν ελάχιστα και δε βοηθούσαν στην κατανόηση της καλλιτεχνικής της έκφρασης. Η έλλειψη στοιχείων για την τέχνη της ίδιας εποχής στην Κωνσταντινούπολη δημιουργούσε και δημιουργεί πρόσθετες δυσκολίες για τη διερεύνηση των καλλιτεχνικών τάσεων στην Πρωτεύουσα. Ακόμη, επειδή δεν υπήρχαν επαρκή στοιχεία για τα δύο μεγάλα κέντρα, δεν ήταν εύκολο να αξιολογηθούν τα έργα της εποχής αυτής στην περιφέρεια, τα οποία μάλιστα παρουσιάζουν μια ενδιαφέρουσα ποικιλία ανάλογα με το γεωγραφικό χώρο όπου βρίσκονται και με τους καλλιτέχνες που τα εκπόνησαν. Έτσι μπορούμε να θεωρήσουμε κάπως δικαιολογημένες ορισμένες αυστηρές κρίσεις για την τέχνη του β΄ μισού του 14ου αι., όπως π.χ. ότι η εποχή αυτή είναι εποχή «στασιμότητας, αν όχι οπισθοδρόμησης, που δεν κάνει τίποτε άλλο από το να διατηρεί και να μεταδίδει τις φόρμουλες που έχει παραλάβει»[3].

Οι έρευνες των τελευταίων χρόνων στη Θεσσαλονίκη άλλαξαν την εικόνα που είχαμε για τη ζωγραφική στο β΄ μισό του 14ου αι.[4]. Η μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής αυτής της εποχής

[1] Βλ. σχετικά M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style (στο εξής: Classicisme), *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines (Bucarest, 6-12 septembre 1971)*, I, Bucarest 1974, 97-134. D. Mouriki, Stylistic trends in monumental painting of Greece at the beginning of the fourteenth century, *L'art byzantin au début du XIVe siècle (Symposium de Gračanica, 1973)*, Beograd 1978, 58 κ.ε., και πρόσφατα A. Tsitouridou, La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIVe siècle, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec (Belgrade 1985)*, Belgrade 1987, 9-19.

[2] Β. Νεράντζη-Βαρμάζη, Η εποχή του Φιλόθεου Κόκκινου, *Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Φιλοθέου αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του Θεσσαλονικέως (14-16 Νοεμβρίου 1983)*, Θεσσαλονίκη 1986, 35-47, και η ίδια, Η Θεσσαλονίκη μετά το πέρας του κινήματος των Ζηλωτών (1350-1387), με βάση κυρίως τις επιστολές των λογίων της εποχής, *Η Θεσσαλονίκη* 1 (1985), 219-228.

[3] Ο M. Χατζηδάκης εκφράζει δικαιολογημένες επιφυλάξεις για τις θέσεις αυτές, βλ. σχετικά Chatzidakis, Classicisme, 117 και 122 και M. Χατζηδάκης, *ΙστΕΕ Θ΄*, 1979, 444.

[4] Για την αποκάλυψη των νέων στοιχείων βλ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου - Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη *ΑΔ* 34 (1979): Χρονικά, 285. Επίσης Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Π. Θεοδωρίδης, Μονή Βλατάδων, Νέα στοιχεία, *Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1982, 100-102.

στην πόλη παρουσιάζει αυξημένο ενδιαφέρον, γιατί σε μεγάλο βαθμό αντικαθιστά το χαμένο υλικό στην Κωνσταντινούπολη και μας δίνει εικόνα της υψηλής τέχνης της εποχής. Έτσι, μια πρώτη έρευνα του θέματος φαίνεται απαραίτητη, έστω κι αν τα ζωγραφικά σύνολα σε κάθε μνημείο χωριστά δεν έχουν ακόμη πλήρως μελετηθεί[5].

Ως το 1982, οπότε άρχισαν να εμφανίζονται τα νέα στοιχεία, ως ζωγραφικά έργα του β΄ μισού του 14ου αι. ή των αρχών του 15ου αι. στη Θεσσαλονίκη θεωρούνταν: 1) Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα-λιτής του ναού του Προφήτη Ηλία, που χρονολογήθηκαν στην εποχή γύρω στα 1360-1380[6]. 2) Οι τοιχογραφίες του νότιου παρεκκλησίου της μονής Βλατάδων, που θεωρήθηκαν παλιότερα ως έργο του τέλους του 14ου αι. ή των αρχών του 15ου αι.[7]. 3) Οι τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών, που χρονολογήθηκαν στο β΄ μισό του 14ου αι.[8]. 4) Η τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Δημητρίου που εικονίζει τον άγιο Ιωάσαφ με το Γρηγόριο τον Παλαμά. Κι αυτή η παράσταση χρονολογήθηκε παλιότερα στο β΄ μισό του 14ου αι. ή στις αρχές του 15ου αι. και τα τελευταία χρόνια γύρω στα 1360[9].

Οι τοιχογραφίες που αποκαλύφθηκαν μετά από τους σεισμούς του 1978 στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα και στο καθολικό της μονής Βλατάδων είναι αυτές που έδωσαν τις δυνατότητες για μια νέα θεώρηση της ζωγραφικής της εποχής αυτής και συνετέλεσαν στη διερεύνηση και ορθότερη χρονολογική κατάταξη και των ήδη γνωστών. Έτσι μπορούμε σήμερα να παρακολουθήσουμε σε κάποιο βαθμό την εξελικτική πορεία της τέχνης στο β΄ μισό του 14ου αι.

Πριν από τη γενική θεώρηση του συνόλου των ζωγραφικών έργων, θα πρέπει να δοθούν συνοπτικά τα νέα στοιχεία που έχουν προκύψει και τα οποία βοήθησαν στη χρονολόγηση των νέων ευρημάτων:

1. Μέσα στην τοιχοποιία του τρούλου της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα, στο χώρο δηλαδή όπου υπάρχει ουσιαστικά και το σωζόμενο ζωγραφικό σύνολο, βρέθηκε νόμισμα του 1340[10]. Το εύρημα αυτό έδωσε ένα όριο post quem για τη χρονολόγηση του κτίσματος[11] και των τοιχογραφιών, οι οποίες χρονολογήθηκαν με βάση και άλλα στοιχεία στην εικοσαετία 1350-1370[12].

2. Στο καθολικό της μονής Βλατάδων, στο βόρειο μέτωπο του νοτιοδυτικού πεσσού, στην είσοδο που οδηγεί από το νάρθηκα στον κυρίως ναό, αποκαλύφθηκε η προσωπογραφία του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά, αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης. Η τοιχογραφία αυτή έδωσε επίσης ένα

[5] Η μελέτη συνδέεται με προβλήματα συντήρησης και καθαρισμού των τοιχογραφιών.

[6] Chatzidakis, Classicisme, 121, και πρόσφατα E. Kyriakoudis, La peinture murale de Kastoria pendant la deuxième moitié du XIVème siècle et les relations avec l'art de Salonique et des pays balkaniques limitrophes, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec (Belgrade 1985)*, Belgrade 1987, 33-40 (και ιδιαίτερα σ. 38), όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[7] A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 71-72. Γ. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη πατριαρχική μονή των Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1971, 106-112.

[8] Α. Ξυγγόπουλος, Νεώτερα ευρήματα εις τον ναόν των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης, *Μακεδονικά* 3 (1953-1955), 281-289.

[9] Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήναι 1952, I, 211 και G. V. Popov, Ikona Grigoria Palamy 12 GMII i živopis Fessalonik pojdne vizantijskago perioda, *Iskustvo zapadnoj Evropji i Vizantii*, 1978, 262-275.

[10] Θ. Παπαζώτος, Αρχαιολογικά του ναού του Σωτήρος της Θεσσαλονίκης, *Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 7-9 Ιουνίου 1985, 75, και Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Ο ναός της Παρθένου στη Θεσσαλονίκη, *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη*, Χριστούγεννα 1985, 498-501 και 597.

[11] Το μνημείο είχε χρονολογηθεί παλιότερα στο α΄ μισό του 14ου αι., βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Τέσσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1952, 65-85.

[12] Θ. Παπαζώτος, ό.π., 75. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, ό.π. (υποσημ. 10), 501.

όριο post quem για τη χρονολόγηση και των υπόλοιπων τοιχογραφιών, γιατί ο Παλαμάς εικονίζεται ως άγιος με φωτοστέφανο. Είναι γνωστό ότι ο Παλαμάς, που πέθανε το 1359, ανακηρύχθηκε άγιος επίσημα το 1368. Με βάση και άλλα στοιχεία οι τοιχογραφίες αυτές χρονολογήθηκαν στην εικοσαετία 1360-1380[13].

Με τα νέα δεδομένα η αναθεώρηση της χρονολόγησης των τοιχογραφιών του ναού των Ταξιαρχών, που έχει προταθεί ήδη, και η τοποθέτησή τους όχι στο β΄ μισό του 14ου αι., αλλά προς τα μέσα του αιώνα, πρέπει να είναι σωστή. Άλλωστε, πρόσφατα αναθεωρήθηκε και η χρονολόγηση του κτίσματος, το οποίο θεωρείται έργο του α΄ μισού του 14ου αι.[14]. Γι' αυτό και δεν εντάσσουμε τις τοιχογραφίες του μνημείου αυτού στα έργα της εποχής που εξετάζουμε.

Με βάση τα ως τώρα στοιχεία και όσο το υλικό που σώζεται μας το επιτρέπει, θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τις εικονογραφικές και στυλιστικές αντιλήψεις που επικρατούν στη Θεσσαλονίκη και οι οποίες είναι αποτέλεσμα των ιστορικών συνθηκών που διαμορφώνονται στο βυζαντινό κράτος και ιδιαίτερα στην πόλη αυτή.

ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ

Ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα

Από τη ζωγραφική διακόσμηση του μικρού αυτού ναού, που ήταν πιθανότατα ταφικό μνημείο[15], σώθηκε ουσιαστικά μόνο η τοιχογράφηση του τρούλου. Σπαράγματα τοιχογραφιών στο κάτω τμήμα της νότιας πλευράς δείχνουν ότι ο ναός ήταν εικονογραφημένος στο σύνολο[16].

Το θέμα στον τρούλο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από εικονογραφική και στυλιστική άποψη. Συγκεκριμένα, στην κορυφή του τρούλου δεν εικονίζεται, όπως συνήθως, ο Παντοκράτορας, αλλά η Ανάληψη, της οποίας το εσχατολογικό περιεχόμενο είναι γνωστό. Ο Χριστός μέσα σε κυκλική δόξα κάθεται στο τόξο της ίριδας, σύμβολο του στερεώματος. Τη δόξα κρατούν έξι άγγελοι και όχι δύο ή τέσσερις, όπως συνήθως (Πίν. 358). Πιο κάτω οι απόστολοι με κεντρική μορφή την Παναγία ανάμεσα στους αρχαγγέλους παρακολουθούν με έντονες κινήσεις το γεγονός. Ιδιόμορφο στοιχείο της παράστασης είναι η απεικόνιση του ήλιου πάνω από τα κεφάλια των αποστόλων της βόρειας πλευράς. Ο ήλιος πλαισιώνεται από δύο ανέμους (*ΘΡΑΣΚΙΑΣ-ΒΟΡΑΣ*) με τη μορφή αγγέλων-ερωτιδέων που σαλπίζουν ο καθένας με μια μακριά σάλπιγγα. Στη νότια πλευρά, σε αντίστοιχη περίπου θέση, εικονίζεται η σελήνη με δύο άλλους ανέμους. Σώζεται μόνο μία επιγραφή (*ΛΙΒΑΣ*).

[13] Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οι τοιχογραφίες της μονής Βλατάδων, τελευταία αναλαμπή της βυζαντινής ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη, *Η Θεσσαλονίκη* 1 (1985), 231-237, και η ίδια, *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1988, 42-46.

[14] A. Tsitouridou, ό.π. (υποσημ. 1), 18, σημ. 50. Η χρονολόγηση αυτή είναι σύμφωνη και με τη νεότερη χρονολόγηση του κτίσματος. Σχετικά με το θέμα, βλ. Γ. Βελένης, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1984, 216-217, και P. Vocotopoulos, Church architecture in Thessaloniki in the 14th century. Remarks on the typology, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec (Belgrade 1985)*, Belgrade 1987, 115-116, που χρονολογούν το μνημείο στη δεκαετία 1310 ή 1320, σε αντίθεση με την παλιότερη χρονολόγηση γενικά στο β΄ μισό του 14ου αι., βλ. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 11), 5, 24, 79-85.

[15] Θ. Παπαζώτος, ό.π., 75.

[16] Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου - Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 4), 285, και Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Νέα στοιχεία για το βυζαντινό ναό του Σωτήρα (οι τοιχογραφίες και το εγκαίνιο), *Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 7-9 Ιουνίου 1985, 39-40. Ευχαριστώ την κ. Ε. Νικολαΐδου για την παραχώρηση των φωτογραφιών του μνημείου, το οποίο αποτελεί αντικείμενο μελέτης της.

Η σκηνή, πολυπρόσωπη για το μικρό χώρο του τρούλου, έντονα κινημένη και θριαμβική (με τους έξι αγγέλους να πετούν, τους φτερωτούς ανέμους να σαλπίζουν, τους αποστόλους έκθαμβους και με έντονες κινήσεις) είναι ολόκληρη ένας αίνος. Η παράσταση συνδέθηκε ήδη με κείμενα των ψαλμών (Ψαλμ. 46, στ. 6, Ψαλμ. 148 και 150) και συσχετίσθηκε με την παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα στο Λέσνοβο (1341-1348) και με το σερβικό ψαλτήριο του Μονάχου. Οι προσωποποιήσεις του ήλιου και της σελήνης συνδέθηκαν επίσης με την παλιά συριακή και κοπτική παράδοση και τονίσθηκε η προέλευσή τους από λειτουργικά κείμενα, όπως η συριακή λειτουργία του αγίου Ιακώβου και η ευχή της Αναφοράς της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων. Διατυπώθηκε όμως και η άποψη ότι η προέλευσή τους δεν πρέπει να αναζητηθεί σε τόσο μακρινά, χρονικά και τοπικά, πρότυπα[17].

Κάτω από τη σύνθεση αυτή και ανάμεσα από τα παράθυρα του τρούλου παριστάνονται οκτώ προφήτες, ο Δανιήλ στην ανατολική πλευρά και στη συνέχεια κυκλικά ο Δαβίδ, ο Σολομών, ο Ησαΐας (Πίν. 359α), ο Ιερεμίας (Πίν. 359β), ο Ιωνάς, ο Ζαχαρίας και ο Ηλίας. Η ταύτιση των προφητών έγινε με βάση τα κείμενά τους και ερμηνεύθηκε ήδη η απεικόνισή τους στην παράσταση.

Το εντελώς ιδιαίτερο στοιχείο της εικονογράφησης είναι το θέμα της κάτω ζώνης του τυμπάνου του τρούλου, που παριστάνει τη Θεία Λειτουργία. Στην ανατολική πλευρά εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος πίσω από μια Αγία Τράπεζα, όχι με τη μορφή του ιεράρχη που λειτουργεί, όπως συνήθως στις παραστάσεις της Θείας Λειτουργίας, αλλά με τη μορφή μιας Θεοφάνειας. Ακολουθούν ομάδες ιερέων, διακόνων, αναγνωστών ή ψαλτών και λαϊκών που αντιπροσωπεύουν το εκκλησίασμα. Ανάμεσά τους εικονίζονται η «Μικρά Είσοδος», η ανάγνωση του Ευαγγελίου κι ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός (Πίν. 360). Ο κύκλος κλείνει με παράσταση ιεραρχών γύρω από μια Τράπεζα. Προηγείται ο άγιος Νικόλαος, που κρατά τα Τίμια Δώρα.

Διατυπώθηκε ήδη η άποψη ότι η παράσταση εκφράζει το πνεύμα των λόγων του Νικολάου Καβάσιλα στο έργο του *Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας*, ότι δηλαδή *διὰ τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Κυρίου πρώτης, ἔμαθον ἄνθρωποι ὡς εἷη τρία πρόσωπα ὁ Θεός. Ταύτης δὲ τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Κυρίου μυσταγωγία ἐστὶ τὰ τελούμενα.* Παράλληλα τονίσθηκε η διαφοροποίηση του θέματος σε σχέση με ανάλογες παραστάσεις της ουράνιας Θείας Λειτουργίας, όπου ο Χριστός λειτουργεί ως αρχιερέας με τη βοήθεια των αγγέλων. Δόθηκε έτσι η ερμηνεία ότι στην παράσταση εικονίζονται τα κύρια σημεία μιας πραγματικής λειτουργίας και ότι τα μόνα στοιχεία ενός ιδεατού κόσμου, όπου τελείται η λειτουργία, είναι η παρουσία των ιεραρχών-λειτουργών και η Επιφάνεια του Χριστού. Γι' αυτό το λόγο θεωρήθηκε ότι η παράσταση απεικονίζει μια επίγεια λειτουργία ως συμμετοχή στην ουράνια Θεία Λειτουργία, ενώ η παράσταση της Ανάληψης με τον έντονο θριαμβικό χαρακτήρα αντιπροσωπεύει την αιώνια λατρεία του Θεού από τους αγγέλους στον ουρανό. Συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις δύο σκηνές είναι οι απόστολοι ως αντιπρόσωποι της επίγειας Εκκλησίας, η Παναγία ως αιώνια μαρτυρία της θείας Ενσάρκωσης και οι προφήτες που προφήτευσαν τη σωτηρία του κόσμου[18].

Βλέποντας το θέμα μέσα στα πλαίσια των θρησκευτικών αντιλήψεων της εποχής, θα θέλαμε να προσθέσουμε ότι στη σύνθεση αυτή διαβλέπει κανείς την επίδραση των ησυχαστικών ερίδων, γιατί ο Γρηγόριος Παλαμάς, ηγέτης του Ησυχασμού, ταύτιζε το επουράνιο με το επίγειο, ενώ ο Βαρλαάμ έκανε διάκριση ανάμεσα στο πρόσκαιρο και στο αιώνιο, σύμφωνα με τη δυτική αντί-

[17] Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, ό.π. (υποσημ. 10), 501.

[18] Ό.π., 499-501, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

ληψη[19]. Η παράσταση πρέπει επίσης να έχει στενή σχέση με τις ιστορικές συνθήκες και τις πνευματικές ανησυχίες της εποχής. Στη Θεσσαλονίκη έχουν προηγηθεί οι δυναστικοί εμφύλιοι πόλεμοι, η επανάσταση των Ζηλωτών και οι ησυχαστικές έριδες. Επίσης στα χρόνια αυτά το ζήτημα της προσέγγισης ή μη των δύο Εκκλησιών μπροστά στους ορατούς κινδύνους έχει διαιρέσει τον πνευματικό και πολιτικό κόσμο. Τα στοιχεία αυτά διαφαίνονται και στο έργο του κορυφαίου Θεσσαλονικέα πνευματικού ανθρώπου της εποχής αυτής, του Νικολάου Καβάσιλα, που με κάποιο ρεαλισμό αντιμετώπιζε τη φιλική προσέγγιση, χωρίς όμως δογματικές υποχωρήσεις[20].

Σημαντική ήταν επίσης η θέση του Καβάσιλα για το επίμαχο θέμα «περί Επικλήσεως», που προήλθε από τη διαφορετική ερμηνεία δυτικών και ανατολικών θεολόγων ως προς το χρόνο αγιασμού των Τιμίων Δώρων[21]. Συγκεκριμένα, αμφισβητήθηκε αρχικά από τους θεολόγους της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας η ορθόδοξη πίστη και αρχή ότι τα Τίμια Δώρα αγιάζονται με την Επίκληση, την αγιαστική δηλαδή ευχή του ιερέα *Καὶ ποίησον τὸν μὲν ἄρτον τοῦτον, τίμιον σῶμα τοῦ Χριστοῦ σου*... Κατά τους δυτικούς ο αγιασμός συντελείται πριν από την αγιαστική αυτή ευχή, όταν ο ιερέας απαγγέλλει το *Λάβετε, φάγετε*... Στο θέμα αυτό ο Νικόλαος Καβάσιλας επικαλείται την αρχαία λειτουργική παράδοση της Δυτικής Εκκλησίας τονίζοντας ότι αυτή είναι σύμφωνη με τη διδασκαλία «περί Επικλήσεως» και με τη λειτουργική παράδοση της Ανατολικής Εκκλησίας. Διατυπώνει μάλιστα τη γνώμη ότι η καινοφανής αυτή θεωρία είναι έργο ολίγων, αμφιβόλου αρετής ανδρών, που με τις καινοτομίες τους νοθεύουν τις πατρικές παραδόσεις και διασαλεύουν τα θεμέλια του Χριστιανισμού, της χριστιανικής ενότητας, πίστης και παράδοσης. Ο Καβάσιλας πιστεύει ότι η ενότητα αυτή επιτυγχάνεται με την εμμονή των χριστιανών στην «ἐν Χριστῷ» ζωή, στη ζωή δηλαδή των λειτουργικών μυστηρίων της Εκκλησίας και ιδιαίτερα της Θείας Ευχαριστίας, *δι' ἧς κατ' ἐξοχὴν ἡ ἑνότης τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ κόσμῳ σημαίνεται*[22].

Η ανησυχία του Καβάσιλα για τη διασάλευση των θεμελίων του Χριστιανισμού και της χριστιανικής ενότητας συνδέεται με τους υπαρκτούς κινδύνους εξαιτίας της εξάπλωσης των Τούρκων. Η προσπάθειά του να αποδείξει την ενότητα των δύο Εκκλησιών στηριζόμενος σε παλιά κείμενα δεν αποσυνδέεται από το πολιτικό θέμα.

Τα αγωνιώδη πολιτικά προβλήματα της εποχής συναρτημένα με τα θεολογικά βρήκαν, νομίζω, την έκφρασή τους μέσα στην ιδιαίτερη αυτή σύνθεση. Από την άποψη αυτή, η παράσταση στο ναό του Σωτήρα μπορεί να θεωρηθεί ως μια πραγματικά τολμηρή και πρωτοποριακή αντίληψη εικονογράφησης, που συνδέεται άμεσα με τα πολιτικά και πνευματικά ρεύματα της εποχής.

Η στυλιστική απόδοση των θεμάτων στηρίζεται ασφαλώς στη λαμπρή παράδοση του α΄ μισού του 14ου αι., διαφοροποιείται όμως στην ανήσυχη έκφραση και στην έντονη εσωτερική κίνηση των μορφών. Τα στοιχεία αυτά φαίνονται στα πρόσωπα των προφητών, ενώ μορφές όπως ο Ρωμανός ο Μελωδός με την απαισιόδοξη έκφραση και τις κάπως σκληρές γραμμές δείχνουν μια αντικλασική τάση. Έτσι συνυπάρχουν στο ίδιο το μνημείο δύο τάσεις-δυνατότητες. Οπωσδήποτε, όμως, οι μορφές, είτε έχουν κλασικιστικές είτε αντικλασικές τάσεις, εκφράζουν το ανήσυχο πνεύμα της εποχής αυτής, κατά την οποία ο ψυχισμός των ανθρώπων επηρεάζεται όχι μόνο από τη δυσμενή πολιτική κατάσταση αλλά και από την επιδημία χολέρας που μαστίζει τον κόσμο (1352).

[19] Αθ. Αγγελόπουλος, ***Νικόλαος Καβάσιλας Χαμαετός***, Θεσσαλονίκη 1970, 78.

[20] Γι' αυτό και στην υπεράσπιση των ορθόδοξων θέσεών του ο Καβάσιλας δεν εμφανιζόταν ως αδιάλλακτος ανθενωτικός. Χρησιμοποιούσε όρους, όπως π.χ. «καινοτομία» αντί «αίρεσις», οι οποίοι άλλωστε ανταποκρίνονταν περισσότερο στην ταραγμένη εκείνη εποχή των αντίθετων πνευματικών και πολιτικών τάσεων, βλ. Αθ. Αγγελόπουλος, ό.π., 95.

[21] Νικολάου Καβάσιλα, Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας, *PG* 150, στ. 428-437.

[22] Ό.π., 437Β.

Ναός του Προφήτη Ηλία

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον σύνολο αποτελούν οι τοιχογραφίες του ναού του Προφήτη Ηλία, ο οποίος ταυτίσθηκε παλιότερα με το καθολικό της Νέας Μονής του Μακαρίου Χούμνου και γι' αυτό χρονολογήθηκε στην εποχή γύρω στα 1360[23]. Ανεξάρτητα από την ταύτιση του καθολικού με τη συγκεκριμένη μονή, οι τοιχογραφίες του νάρθηκα-λιτής χρονολογήθηκαν επίσης γύρω στα 1360-1380[24].

Τοιχογραφίες σώθηκαν στην οροφή του νάρθηκα-λιτής, οι οποίες εικονίζουν βασικά σκηνές από τη ζωή του Χριστού και σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, καθώς και μεμονωμένες μορφές αγίων στα παράθυρα, στα τυπικαριά, στο διακονικό, στα παρεκκλήσια και στο περιστύλιο[25]. Η αποσπασματική διατήρηση και παράλληλα το γεγονός ότι οι σκηνές είναι δυσδιάκριτες σχεδόν στο σύνολο κάνουν πραγματικά δύσκολη τη μελέτη τους. Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών στηρίχθηκε βασικά στις μεμονωμένες μορφές, μερικές από τις οποίες διακρίνονται πολύ καλά.

Πολύ βοηθητική όμως για την κατανόηση των τοιχογραφιών είναι η σκηνή της Σφαγής των νηπίων (Πίν. 361-362). Η έντονα κινημένη και ανήσυχη έκφραση των μορφών, τα ζωντανά σε προφίλ πρόσωπα, τα μικρά ταραγμένα μάτια, ο ρεαλισμός στην απόδοση της σφαγής των νηπίων και στην έκφραση των συναισθημάτων των γυναικών συνθέτουν μια παράσταση πολύ προχωρημένη σε φυσική απόδοση καταστάσεων. Η έντονη αληθοφάνεια στην παράσταση δίνει την εντύπωση ότι ο ζωγράφος είχε μνήμες ανάλογων γεγονότων και δεν απέδωσε την παράσταση συμβατικά. Ίσως αξίζει να θυμηθούμε ανάλογες περιγραφές σφαγών που μας δίνουν τα κείμενα από την εποχή της επανάστασης των Ζηλωτών, κατά την οποία οι Θεσσαλονικείς έζησαν παρόμοιες δραματικές στιγμές[26].

Στην πολυπρόσωπη σκηνή της Θεραπείας των χωλών, τυφλών, κυλλών και άλλων αρρώστων ο ζωγράφος δεν έχει φυσικά ανάλογη αντιμετώπιση, δίνει ωστόσο και εδώ μια σύνθεση κινημένη, ρεαλιστική και πολύ λίγο συμβατική, με το πλήθος των ανήμπορων ανθρώπων. Έχει κανείς και εδώ την εντύπωση ότι δεν πρόκειται για μια απλή σκηνή των θαυμάτων του Χριστού, αλλά για την προβολή της ανθρώπινης δυστυχίας (Πίν. 363-364).

Αυτές οι δύο σκηνές που διακρίνονται καλύτερα μας δίνουν πιο σωστά τις αντιλήψεις του ζωγράφου απ' ό,τι οι μεμονωμένες μορφές (Πίν. 365). Σ' αυτές είναι φυσικό να περιμένει κανείς μια περισσότερο συμβατική απόδοση. Η σύγκριση όμως των μορφών αυτών με άλλα έργα μας οδηγεί στην εποχή από τα μέσα του 14ου αι. και ύστερα, ως το 1380 το αργότερο[27].

[23] Γ. Θεοχαρίδης, Δύο νέα έγγραφα αφορώντα εις την Νέαν Μονήν Θεσσαλονίκης, *Μακεδονικά* 4 (1955-1960), 343-351. Η ταύτιση αμφισβητήθηκε από το Β. Δημητριάδη, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης κατά την εποχήν της Τουρκοκρατίας 1430-1912*, Θεσσαλονίκη 1983, 301-303, αλλά επαναλήφθηκε από τον Γ. Θεοχαρίδη, *Μακεδονικά* 23 (1983), 398-401. Γενικά για το θέμα και την αρχιτεκτονική του ναού, βλ. P. Vocotopoulos, ό.π. (υποσημ. 14), 111-114, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[24] Chatzidakis, Classicisme, 118, και πρόσφατα, E. Kyriakoudis, ό.π. (υποσημ. 6), 38, όπου και η σχετική βιβλιογραφία, και Θ. Παπαζώτος, *Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, Θεσσαλονίκη 1985, 136.

[25] Ο Θ. Παπαζώτος, ό.π., 136, θεωρεί τις τοιχογραφίες των παρεκκλησίων μεταγενέστερες και ειδικά την παράσταση των Μαρτύρων στο βόρειο παρεκκλήσιο (τέλος 14ου-αρχές 15ου αι.). Η κατάσταση των τοιχογραφιών αυτών είναι τόσο κακή, ώστε δεν είναι εύκολη η ακριβής χρονολόγησή τους.

[26] Καντακουζηνός, Bonn, III, 581, 6 κ.ε.

[27] Για την εποχή αυτή, βλ. V. Lazareff, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967 (στο εξής: *Storia*), 373 κ.ε. και V. Lazareff, *Theophanes der Grieche*, Wien und München 1968 (στο εξής: *Theophanes*), 26 κ.ε. Chatzidakis, Classicisme, 130.

Καθολικό της μονής Βλατάδων

Μετά από την ολοκλήρωση της αποκάλυψης των σωζόμενων τοιχογραφιών στον κυρίως ναό μπορούμε σήμερα να έχουμε μια περίπου σαφή εικόνα της τοιχογράφησης του ναού[28]. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα και στη διάταξη των σκηνών δε φαίνεται να υπάρχουν ιδιορρυθμίες. Στον τρούλο που είναι επιζωγραφισμένος εικονίζεται ο Παντοκράτορας (στην κορυφή) και οκτώ αγγελικές δυνάμεις. Στο τύμπανο του τρούλου και ανάμεσα στα παράθυρα υπάρχουν όρθιες ολόσωμες μορφές προφητών (;), που είναι δυσδιάκριτες. Σκηνές του Δωδεκαόρτου εικονογραφούνται στα εσωρράχια των τόξων που στηρίζουν τον τρούλο. Η διατήρηση είναι πολύ κακή, εξαιτίας των σφυροκοπημάτων που δέχθηκαν οι τοιχογραφίες, για να κολλήσει το επίχρισμα της εποχής της τουρκοκρατίας. Είναι σαφής όμως η αντίληψη για άνετη κατανομή των συνθέσεων στο χώρο και για λιτές σε πρόσωπα συνθέσεις. Στο νότιο τόξο διακρίνονται η Γέννηση και η Βάπτιση, στο δυτικό η Μεταμόρφωση και η Βαϊοφόρος, στο βόρειο η Σταύρωση (Πίν. 366α) και η Ανάσταση. Στην καμάρα του ιερού σωζόταν τμήμα της Πεντηκοστής, που αποτοιχίσθηκε για αναστηλωτικούς λόγους και δεν έχει ακόμη επανατοποθετηθεί. Στο ιερό η τοιχογράφηση έχει καταστραφεί.

Στον υπόλοιπο κυρίως ναό και κάτω από τα τόξα η εικονογράφηση συνεχιζόταν με μορφές αγίων σε δύο ζώνες και πιο κάτω υπήρχε μια τρίτη διακοσμητική ζώνη. Ζώνη αγίων, κυρίως στρατιωτικών, υπήρχε και στους τοίχους της στοάς, από τους οποίους σώζονται αρκετές μορφές (Πίν. 366β-γ). Πάνω από αυτή τη ζώνη πρέπει να υπήρχαν σκηνές από τα θαύματα του Χριστού, τουλάχιστον στο δυτικό τοίχο, όπως φαίνεται από την παράσταση της θεραπείας του τυφλού στο δεξί τμήμα του δυτικού τοίχου. Τοιχογράφηση υπήρχε και στους εξωτερικούς τοίχους της στοάς. Αυτό φαίνεται από τα λείψανα που σώθηκαν στο πάνω τμήμα του νότιου τοίχου και στα μικρά τόξα της πλευράς αυτής.

Ιδιόμορφες φαίνονται δύο παραστάσεις στις δύο μικρές κόγχες που υπάρχουν στη δυτική πλευρά των δύο πεσσών (βορειοδυτικού και νοτιοδυτικού). Η σκηνή της Βάπτισης, μικρή σε μέγεθος και περιορισμένη σε χώρο, βρίσκεται στο βορειοδυτικό πεσσό. Δε διατηρείται ολόκληρη (Πίν. 367). Στην αντίστοιχη κόγχη του νοτιοδυτικού πεσσού σώζεται καλύτερα η γνωστή παράσταση «Οι Τρεις παίδες εν καμίνω» (Πίν. 368-369).

Η τοιχογράφηση του νότιου παρεκκλησίου σώζεται ολόκληρη, αλλά σε κακή κατάσταση (οι τοιχογραφίες είναι τελείως μαυρισμένες). Τα θέματα των τοιχογραφιών αυτών έχουν ήδη αναγνωρισθεί[29]. Αποτελούν ένα σύνολο που θυμίζει εικονογράφηση ναού. Στο κέντρο του θόλου εικονίζεται ο Παντοκράτορας και στα σφαιρικά τρίγωνα τέσσερις θεολόγοι της εκκλησίας, στον τύπο των τεσσάρων ευαγγελιστών, ο Γρηγόριος ο Θεολόγος, ο Ιωάννης ο Θεολόγος, ο Γρηγόριος ο Θεσσαλονίκης (Παλαμάς) και πιθανότατα ο Συμεών ο Νέος Θεολόγος. Μεγάλο μέρος της τοιχογράφησης του μικρού αυτού παρεκκλησίου καλύπτει ο βίος του Ιωάννου του Χρυσοστόμου. Το στοιχείο αυτό είναι ενδιαφέρον, αν αναλογισθούμε ότι την εποχή αυτή το έργο π.χ. του Νικολάου Καβάσιλα δέχεται την επίδραση του Μαξίμου του Ομολογητή (που εικονίζεται στο ναό) και του Συμεών του Νέου Θεολόγου στο θέμα της ανθρωπολογίας. Ο Νικόλαος Καβάσιλας επίσης ερμήνευσε τον απόστολο Παύλο μέσα από τα έργα του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, του οποίου ήταν άριστος ερμηνευτής, ιδιαίτερα στη διδασκαλία της Ορθόδοξης Εκκλησίας για τα θέματα της Θείας Ευχαριστίας και των άλλων μυστηρίων[30].

[28] Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων* (βλ. υποσημ. 13), 30 κ.ε.

[29] A. Xyngopoulos, ό.π. (υποσημ. 7), 71-72 και Γ. Στογιόγλου, ό.π. (υποσημ. 7), 106-124.

[30] Αθ. Αγγελόπουλος, ό.π. (υποσημ. 19), 81.

Από εικονογραφική άποψη υπάρχει στο ναό μια ιδιαιτερότητα που πρέπει να τονισθεί, κι αυτή αφορά το πρόσωπο του Γρηγορίου του Παλαμά. Όπως είδαμε, ο Παλαμάς εικονίζεται ως άγιος σε καίρια θέση, στην είσοδο που οδηγεί από το νάρθηκα στο ναό. Ρηξικέλευθη όμως και μοναδική είναι η απεικόνισή του ανάμεσα στους μεγάλους θεολόγους της Εκκλησίας. Η ένταξη του Παλαμά ανάμεσα στους μεγάλους θεολόγους έγινε πολύ νωρίς από τους Παλαμιστές και στο θέμα αυτό αναφέρεται ο πατριάρχης Φιλόθεος Κόκκινος το 1368. Η απεικόνισή του όμως στη μονή Βλατάδων στον τύπο του ευαγγελιστή που γράφει το κείμενό του συνδέεται σίγουρα με τον κύκλο των μαθητών του και είναι τολμηρή. Αποτελεί υπενθύμιση των θεολογικών αγώνων του αρχιεπισκόπου, των ησυχαστικών ερίδων αλλά και των πολιτικών και θρησκευτικών αντιθέσεων για το ζήτημα της ενότητας των δύο Εκκλησιών, ακόμη και μπροστά στον κίνδυνο της τουρκικής απειλής[31]. Έχει ήδη διατυπωθεί η άποψη ότι η εικονογράφηση του ναού και των παρεκκλησίων είναι ενιαία, δεδομένου ότι υπάρχει ενότητα εικονογραφικής και στυλιστικής αντίληψης στο σύνολο των τοιχογραφιών.

Από στυλιστική άποψη οι μορφές στη μονή Βλατάδων έχουν εσωτερική δυναμική κίνηση, χωρίς όμως την ένταση που υπάρχει στο Σωτήρα και στον Προφήτη Ηλία. Οι τοιχογραφίες θυμίζουν έργα της εποχής 1360-1380[32]. Οι μορφές είναι πιο ήρεμες και κατασταλαγμένες, όπως και η εποχή στην οποία έγιναν. Τα έντονα γεγονότα (εμφύλιοι πόλεμοι, επανάσταση των Ζηλωτών, ησυχαστικές έριδες, επιδημία χολέρας) έχουν περάσει, η άρχουσα τάξη και η Εκκλησία έχουν πια επιβληθεί και η πόλη περνά ως το 1383 μια αρκετά μακρά περίοδο ηρεμίας από τις τουρκικές και άλλες επιθέσεις που την ταλαιπωρούσαν στα προηγούμενα χρόνια. Οι τοιχογραφίες είναι κοντά στο πνεύμα της τέχνης του α΄ μισού του 14ου αι., με διαφορετική όμως αντιμετώπιση στις αναλογίες των σωμάτων (μακριά σώματα με εσωτερική δυναμική κίνηση, σχετικά μικρά κεφάλια, κομψές κινήσεις, κτλ.) και έχουν κλασικιστικό χαρακτήρα.

Ναός του Αγίου Δημητρίου

Στη νότια μεγάλη κιονοστοιχία του ναού, στον τελευταίο δυτικά πεσσό, αποκαλύφθηκε το 1907 η γνωστή τοιχογραφία που εικονίζει τον άγιο Ιωάσαφ με τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά[33]. Ο Ιωάσαφ, νεανική μορφή με βασιλικό ένδυμα και στέμμα, κρατεί στο δεξί χέρι σταυρό και με το αριστερό πιάνει προστατευτικά τον ώμο του Παλαμά που εικονίζεται μπροστά του σε πολύ μικρότερη κλίμακα. Επιγραφή που δε διακρίνεται σήμερα έδινε το όνομά του. Ο Γρηγόριος ο Παλαμάς, που εικονίζεται με αρχιερατικό ένδυμα, κρατεί στο αριστερό χέρι του κλειστό ευαγγέλιο και στο δεξί θυμιατήρι με το οποίο θυμιατίζει τον άγιο Ιωάσαφ. Στην πάνω δεξιά γωνία, μέσα σε κύκλο που υποδηλώνει τον ουρανό, εικονίζεται η Παναγία σε προτομή να κρατεί στην αγκαλιά της το Χριστό (Πίν. 370).

[31] Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οι πρώτες απεικονίσεις του Γρηγορίου Παλαμά στη Θεσσαλονίκη, *Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά (12-14 Νοεμβρίου 1984)*, Θεσσαλονίκη 1986 (στο εξής: Παλαμάς), 254-257.

[32] Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οι τοιχογραφίες της μονής Βλατάδων (βλ. υποσημ. 13), 263.

[33] Ο Π. Παπαγεωργίου, που δημοσίευσε πρώτος την τοιχογραφία, ταύτισε σωστά τον Ιωάσαφ με τη γνωστή μορφή από το μυθιστόρημα του Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, βλ. *BZ* 17 (1908), 348 κ.ε., πίν. V.2. Η ταύτιση όμως της άλλη μορφής με το Βαρλαάμ δεν ήταν σωστή, γιατί ο εικονιζόμενος άγιος είναι ιεράρχης και όχι μοναχός-ιερέας όπως ο Βαρλαάμ. Για την εικονογράφηση του μυθιστορήματος που αναφέρεται στο βίο του ινδού πρίγκιπα Ιωάσαφ και του δασκάλου του Βαρλαάμ, που είναι και οι δύο άγιοι της εκκλησίας, βλ. S. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Josaph*, Paris 1937.

Για την ερμηνεία της περίεργης αυτής σύνδεσης των μορφών υπάρχουν δύο απόψεις. Ο Γ. Σωτηρίου[34] διατύπωσε την άποψη ότι ο ζωγράφος απεικόνισε τον άγιο Ιωάσαφ παίρνοντας αφορμή από το όνομα του Βαρλαάμ, αντιπάλου του Παλαμά, και ξεκινώντας από την ανάμνηση του περίφημου μυθιστορήματος, «Βαρλαάμ και Ιωάσαφ». Επίσης τόνισε ότι «ως τον αληθή Βαρλαάμ», το δάσκαλο του Ιωάσαφ, ο ζωγράφος τοποθέτησε τον αρχιεπίσκοπο Θεσσαλονίκης Γρηγόριο τον Παλαμά που είχε ανακηρυχθεί μόλις από την Εκκλησία άγιος (1368). Τον τοποθέτησε μάλιστα μπροστά στον Ιωάσαφ να θυμιατίζει, σαν να τον εξιλεώνει για τη βεβήλωση του ονόματος του δασκάλου του.

Δεύτερη άποψη, που διατυπώθηκε από τον Α. Ξυγγόπουλο[35], έδωσε στην παράσταση αλληγορικό περιεχόμενο, ταυτίζοντας τη μορφή του αγίου Ιωάσαφ με τον αυτοκράτορα Ιωάννη Καντακουζηνό που, όπως είναι γνωστό, το 1355 παραιτήθηκε από το θρόνο και έγινε μοναχός με το όνομα Ιωάσαφ.

Η σύνδεση του Γρηγορίου του Παλαμά με τον Ιωάννη Καντακουζηνό είναι γνωστή. Ο Καντακουζηνός όχι μόνο υποστήριξε τον Παλαμά στην περίφημη έριδα των Ησυχαστών, αλλά κατά δική του απαίτηση ο πατριάρχης Ισίδωρος έκανε τον Παλαμά αρχιεπίσκοπο Θεσσαλονίκης το 1349 και πάλι με τη δική του θέληση συνήλθε η Σύνοδος στην Κωνσταντινούπολη, που δικαίωσε τις απόψεις του Παλαμά[36]. Έτσι, κατά τον Α. Ξυγγόπουλο, ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, θυμιατίζοντας τον άγιο Ιωάσαφ αποδίδει τις ευχαριστίες των Ησυχαστών στον αυτοκράτορα (μοναχό Ιωάσαφ) για την υποστήριξή του. Η τοιχογραφία πρέπει να έγινε μετά από την ανακήρυξη του Παλαμά ως αγίου (1368), γιατί ο άγιος εικονίζεται με φωτοστέφανο, και μετά το 1383, χρόνο θανάτου του Καντακουζηνού, γιατί θα ήταν απρεπές να εικονισθεί ο Καντακουζηνός με τα χαρακτηριστικά του αγίου Ιωάσαφ, ενώ ήταν ακόμη ζωντανός, και μάλιστα να θυμιατίζεται από τον Παλαμά που είχε ήδη ανακηρυχθεί άγιος[37].

Ο Γ. Σωτηρίου συνέδεσε την παράσταση αυτή με τη σκηνή που απεικονίζεται στο τρίβηλο και συγκεκριμένα στη δεξιά παραστάδα της εισόδου που οδηγεί από το νάρθηκα στο μεσαίο κλίτος του ναού. Το θέμα της τοιχογραφίας είναι η παραβολή από το μυθιστόρημα του Βαρλαάμ και Ιωάσαφ *τοῦ ἀνδρὸς τοῦ φεύγοντος ἀπὸ προσώπου μαινομένου μονοκέρωτος*[38].

Την άποψη αυτή δε δέχθηκε ο Α. Ξυγγόπουλος με το σκεπτικό ότι η παράσταση δεν είναι μοναδική στον Άγιο Δημήτριο, αλλά βρίσκεται επίσης σε χειρόγραφα, σε ανάγλυφα και σε τοιχογραφίες, και στα παραδείγματα αυτά δεν υπάρχει σχέση με την έριδα των Ησυχαστών. Η παράσταση έχει, για τον Α. Ξυγγόπουλο, ηθικό και διδακτικό περιεχόμενο και βρίσκεται κατά σύμπτωση κοντά στην εικόνα του Παλαμά με τον Ιωάσαφ[39].

Μια επανεξέταση του θέματος με τα σημερινά δεδομένα φαίνεται να είναι απαραίτητη, γιατί οι αυξημένες γνώσεις μας πάνω στην τέχνη της εποχής αυτής μπορούν να διαφωτίσουν καλύτερα το

[34] Γ. Σωτηρίου, *Γρηγόριος Παλαμάς* 2 (1918), 463 κ.ε. και Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 9), Ι, 211 και ΙΙ, πίν. 81α.

[35] Α. Ξυγγόπουλος, Άγιος Ιωάσαφ - Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, *Γρηγόριος Παλαμάς* 26 (1942), 194-200.

[36] Σε μικρογραφία του κώδικα 1242 της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι, ο οποίος περιέχει θεολογικά έργα του αυτοκράτορα Ιωάννη Καντακουζηνού, εικονίζεται η Σύνοδος αυτή με κεντρική μορφή τον αυτοκράτορα. Τον Καντακουζηνό πλαισιώνουν τέσσερις αρχιερείς και πλήθος μοναχών. Ανάμεσα στους αρχιερείς εικονίζεται και ο Παλαμάς. Η παράσταση αυτή δείχνει όχι μόνο τη σημασία της Συνόδου αλλά και τις αντιλήψεις του αυτοκράτορα. Απεικόνιση της μικρογραφίας, βλ. T. Rice, *The Art of Byzantium*, New York 1959, πίν. 190.

[37] Α. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 35), 198.

[38] Γ. Σωτηρίου, ό.π., 462 κ.ε. Ο ίδιος, *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, 1929, 111 κ.ε. και Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 9), Ι, 211-212.

[39] Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 199.

θέμα. Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι τελευταίες έρευνες επιβεβαίωσαν την άποψη του Α. Ξυγγόπουλου ότι ο εικονιζόμενος ιεράρχης είναι ο Γρηγόριος ο Παλαμάς. Αποδείχθηκε επίσης ότι ο συσχετισμός που έκανε ο Α. Ξυγγόπουλος για τη σχέση ανάμεσα στο Γρηγόριο τον Παλαμά και στον άγιο Ιωάσαφ, συνώνυμο με τον Ιωάννη Καντακουζηνό ως μοναχό Ιωάσαφ, είναι βάσιμη[40]. Στο σημείο αυτό θα πρέπει όμως να επισημάνουμε και ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο. Ο άγιος που εικονίζεται ως πρίγκιπας θυμίζει τη μορφή του αγίου Δημητρίου στη μονή Βλατάδων, ενώ τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αυτού του αγίου είναι διαφορετικά[41]. Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι ο άγιος Ιωάσαφ κρατεί στο αριστερό χέρι σταυρό, που αποτελεί συνήθως ένδειξη μάρτυρα αγίου, ενώ ο Ιωάσαφ δεν υπήρξε μάρτυρας. Ένας συμφυρμός στην παράσταση αυτή είναι πιθανός.

Μένει το θέμα της απεικόνισης της παραβολής του μονοκέρωτος που, κι αν ακόμη δε συνδεθεί με την υποδήλωση της γνωστής έριδας μεταξύ Βαρλαάμ και Γρηγορίου του Παλαμά, οπωσδήποτε συνδέεται με τη μορφή του αγίου Ιωάσαφ.

Η τοιχογραφία είναι σήμερα κατεστραμμένη σε τέτοιο βαθμό, ώστε δε μένει παρά να στηριχθούμε σε όσα περιέγραψε γι' αυτή το 1918 και το 1929 ο Γ. Σωτηρίου. Η χρονολόγηση της τοιχογράφησης είναι επίσης ένα πρόβλημα, όπως επίσης πρόβλημα είναι το αν υπήρχαν ανάλογες τοιχογραφίες και στους τοίχους του νάρθηκα, οι οποίες σήμερα δε σώζονται. Είτε όμως η τοιχογραφία αυτή ανήκει σ' ένα ευρύτερο σύνολο είτε όχι δε φαίνεται να αποσυνδέεται από την εικονογράφηση του αγίου Ιωάσαφ, αφού αποτελεί στοιχείο της αφήγησης του μυθιστορήματος. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επανεξετάσουμε την άποψη του Γ. Σωτηρίου, που πίστευε ότι στην τοιχογραφία απεικόνισαν «τόν Βαρλαάμ τόν Καλαβρόν, ὡς τόν ἄνθρωπον τῆς παραβολῆς τοῦ διηγήματος τοῦ Δαμασκηνού, ὅστις ἐπροτίμησε τήν γλυκύτητα τῆς φιλοδοξίας, προσέθηκαν δέ ἐν τέλει τήν λέξιν ΚΑΤΑΡΑ, ἥτις οὕτω δύναται νά νοηθεῖ ὡς κατάρα ἤ ἀνάθεμα τῷ αἱρετικῷ Βαρλαάμ»[42].

Στη συνηθισμένη απεικόνιση του θέματος της παραβολής δεν υπάρχει η λέξη ΚΑΤΑΡΑ, που είναι ένδειξη μιας άλλης αντιμετώπισης του θέματος. Η τοιχογράφηση των δύο συναφών θεμάτων σε πολύ κοντινή θέση δείχνει τουλάχιστον την πρόθεση να συνδεθούν τα δύο θέματα. Από την άλλη μεριά θα πρέπει να σταθούμε και να εξετάσουμε ιδιαίτερα την απεικόνιση και του ιεράρχη αγίου. Ο Παλαμάς κρατεί στα χέρια του κώδικα, υποδήλωση της ανακήρυξής του ως θεολόγου της Εκκλησίας. Ενδιαφέρουσα και μοναδική για την εποχή είναι η απόδοσή του να θυμιατίζει, απόδοση πολύ ρεαλιστική της επίγειας ζωής του ως μητροπολίτη Θεσσαλονίκης.

Μετά από όλα αυτά μπορούμε, νομίζω, να δούμε αυτή την εικονογράφηση σε νέα βάση. Είναι γνωστό από τις πηγές ότι οι φίλοι και οπαδοί του Παλαμά στήριξαν με ενθουσιασμό τις απόψεις του Παλαμά και είχαν μεγάλο θαυμασμό για το έργο του. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι θεωρούνταν άγιος πριν από την επίσημη ανακήρυξή του και ότι η πρώτη απεικόνιση του αγίου που έγινε στον τάφο του στην Αγία Σοφία προσείλκυσε μεγάλο αριθμό προσκυνητών[43]. Η απεικόνιση αυτή δεν υπάρχει σήμερα, σίγουρα όμως υπήρξε το πρότυπο για την εικονογράφηση του

[40] Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Παλαμάς, 254-257.

[41] Για τις απεικονίσεις των δύο αυτών μορφών, βλ. S. Der Nersessian, ό.π. και Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χ. Τσιούμη - Σ. Καδάς, *Θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Β΄, Αθήνα 1975, πίν. 55 κ.ε. (χφ. Ιβήρων 463).

[42] Γ. Σωτηρίου, ό.π., 464.

[43] Βλ. Φιλοθέου, Λόγος εγκωμιαστικός εις τον εν αγίοις πατέρα ημών Γρηγόριον, αρχιεπίσκοπον Θεσσαλονίκης τον Παλαμά, *PG* 151, στ. 645, 646, 648 και 650.

αγίου στη μονή Βλατάδων και στον Άγιο Δημήτριο. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι πρώιμες απεικονίσεις του αποδίδουν έντονα τα ίδια προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, ενώ οι επόμενες απεικονίσεις του έχουν ιδεαλιστικό χαρακτήρα[44]. Με αυτή την απλή παράσταση ο ζωγράφος, τιμώντας τις δύο σημαντικές αυτές μορφές, υπενθυμίζει τη νίκη της άρχουσας τάξης εναντίον των Ζηλωτών, τη νίκη των Ησυχαστών και το θρίαμβο της Ορθοδοξίας ενάντια στις απόψεις του Καλαβρού Βαρλαάμ.

Η στυλιστική απόδοση των μορφών αυτών δεν είναι δυνατό να εξετασθεί, δεδομένου ότι η παράσταση δε σώζεται σήμερα καλά. Σε προηγούμενη μελέτη μου χρονολόγησα την τοιχογραφία αυτή στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα, χρονολόγηση η οποία συμφωνεί και με τις απόψεις του Α. Ξυγγόπουλου ως προς το χρόνο εκτέλεσης της τοιχογραφίας[45].

Η σύντομη αυτή θεώρηση της μνημειακής ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη στο β΄ μισό του 14ου αι. δείχνει ότι τα μνημεία της εποχής αυτής δεν είναι λίγα. Στις τοιχογραφίες τους διαφαίνονται γενικά τα στοιχεία της ακμής του πρώτου μισού του αιώνα, διαφέρουν όμως η απόδοση των μορφών στο χώρο, οι αναλογίες των σωμάτων και η απόδοση των επιμέρους λεπτομερειών των προσώπων και του ενδύματος[46]. Παρατηρούνται κλασικιστικές και αντικλασικές τάσεις, τάσεις έντονης έκφρασης, σχεδόν εξπρεσιονιστικές (Προφήτης Ηλίας). Η δημιουργία θεμάτων σχετικών με τα ιστορικά γεγονότα δείχνει ελευθερία αλλά και μια πιο «γήινη» αντιμετώπιση. Οι ζωγράφοι που είχαν μέσα στην πόλη τους τόσο πλούσια παράδοση δεν επανέλαβαν πιστά τα πρότυπα που είχαν μπροστά τους, γιατί δεν εξέφραζαν την ταραγμένη εποχή τους. Αναζήτησαν δημιουργικά το δικό τους τρόπο έκφρασης και γι αυτό δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την εποχή αυτή, τουλάχιστον για τη Θεσσαλονίκη, ως εποχή στασιμότητας και οπισθοδρόμησης, αλλά ως μια εποχή νέας δημιουργίας. Η δημιουργική αυτή πορεία ανακόπηκε δυστυχώς με τις δυσμενέστατες συνθήκες οι οποίες διαμορφώθηκαν στην πόλη, εξαιτίας των Τούρκων, των Βενετών και των θρησκευτικοπολιτικών αντιθέσεων, και οι οποίες οδήγησαν στην τελική πτώση της πόλης στους Τούρκους στα 1430.

[44] Για τις μετέπειτα απεικονίσεις του αγίου, βλ. Ε. Τσιγαρίδας, Εικονιστικές μαρτυρίες του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά σε ναούς της Καστοριάς και Βέροιας, Συμβολή στην εικονογραφία του αγίου, *Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά (12-14 Νοεμβρίου 1984)*, Θεσσαλονίκη 1986, 263-274.

[45] Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Παλαμάς, 257.

[46] Για τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εποχής αυτής, βλ. Lazareff, *Storia*, 384, ο ίδιος, *Theophanes*, 26, Chatzidakis, Classicisme, 130 και Ε. Kyriakoudis, ό.π. (υποσημ. 6), 34-40.

Summary

CHURCH PAINTING IN THESSALONIKI IN THE SECOND HALF OF THE FOURTEENTH CENTURY

CH. MAVROPOULOU-TSIOUMI

The restoration of the Thessaloniki churches after the 1978 earthquakes produced fresh evidence for the painting of the second half of the fourteenth century in that city and enlarged our knowledge of the period. The quantity of church painting in Thessaloniki and Constantinople in the second half of the fourteenth century was very limited, and a study of that period was therefore forced to rely largely on works in the peripheral regions. The discovery, therefore, of wall-paintings of that period in the second great centre of Byzantium, Thessaloniki, acquires a special importance. It replaces to a considerable extent the lost material from Constantinople and assists in a better understanding of the painting of that time.

Previously unknown frescoes were discovered in the dome of the church of the Metamorphosis tou Sotira (Pls. 358-365) and in the katholikon of Moni Vlatadon (Pls. 366-369). The frescoes in the Metamorphosis tou Sotira are dated by a coin found in the masonry of the dome where they were painted to after 1340, or, to be more precise, to the years 1350-1370. The frescoes discovered in the Moni Vlatadon and in particular the portrait of Gregorios Palamas have helped to date the other, known frescoes in the church; these had previously been vaguely dated to the end of the fourteenth - beginning of the fifteenth century. All the frescoes in the church, on the basis of the evidence and the historical events in the city, have now been dated to the years 1360-1380.

The discovery of the new wall-paintings has also contributed to the confirmation or revision of the chronology of other frescoes attributed to the second half of the fourteenth century in Thessaloniki (Prophitis Ilias, Ayios Dimitrios). We are thus able to form a picture of how the art of that period developed in the city. At the same time it has made clear how the frescoes express the historically troubled history of those times and reflect its religious and political conceptions. Some of the elements from the artistic peak of the first half of the fourteenth century are evident in the style, but the splendid models that existed in the city in the first half of the century were not faithfully repeated. The treatment of the figures and the compositions is different. It is a creative art with strongly expressive tendencies and with more freedom in the employment of new themes.

L'IMAGE DE LA CONQUE ABSIDIALE DES SAINTS- APÔTRES DE PÉRACHORIO ET SON RAPPORT AVEC LE THÈME DOMINANT DU DÉCOR

TANIA VELMANS

Le décor absidial de l'église des Saints-Apôtres à Pérachorio (1160-1180) est bien connu. Dans leur étude A. H. S. Megaw et E. J. W. Hawkins[1] l'ont décrit, daté et situé par rapport aux peintures byzantines et à celles plus particulièrement chypriotes du XIIe siècle. Toutefois certains de ses aspects n'ont pas été étudiés et nous incitent à y revenir brièvement. Parmi eux, le schéma iconographique de la conque demeure étonnant et, somme toute, inexpliqué.

Cette conque montre, en effet, une image inhabituelle à Byzance (Pl. 371): la Vierge Blachernitissa-Episkepsis[2] avec l'Enfant en médaillon sur la poitrine fait le geste de l'orante en se tenant sur un étroit piédestal. Saint Pierre (à gauche) et saint Paul (à droite) s'approchent d'elle d'un pas relativement rapide (voir le drapé flottant de Paul) et font le geste de la prière ou de l'adoration. Des inscriptions identifient les personnages. Ainsi, les princes des apôtres remplacent les anges et chargent la composition d'une signification complémentaire. Quant aux deux grands archanges, Michel et Gabriel, expulsés de l'abside, ils sont représentés sous des arcs sur le mur occidental, où on leur donne une importance particulière.

Depuis la Basse Antiquité des schémas semblables à celui de la conque de Pérachorio sont répandus à Rome, siège de l'institution pontificale, où saint Pierre, bâtisseur de l'Eglise, est particulièrement vénéré et où Marie apparaît très tôt comme symbole de l'Ecclesia. Trois fonds de verre du IVe siècle, découverts à la catacombe Sainte-Agnès, montrent précisément la Vierge orante flanquée des saints Pierre et Paul, désignés par des inscriptions[3]. C'est sans doute déjà l'image de la Vierge Ecclesia qui prie et intercède pour les hommes. Pierre et Paul trouvent tout naturellement leur place à ses côtés. Pierre n'est-il pas celui que le Christ avait désigné comme fondement (la pierre, le rocher) de sa future Eglise (Matth. XVI, 17 sq.)? Il est aussi et à la fois, celui à qui Jésus voulait confier les clefs du Royaume (Matth. XVI, 19a) et celui qui représentait l'autorité ecclésiastique («ce que tu lieras sur terre...» (Matth. XVI, 19b). Enfin, son personnage est chargé d'une signification symbolique comme premier croyant et prototype de tous les chrétiens. A ces caractéristiques s'en ajoute une, valable pour la seule église catholique romaine, qui considère l'apôtre comme le prédécesseur et le fondateur de la papauté. De ce fait, l'importance de Pierre est très soulignée par l'iconographie occidentale et surtout romaine. Quant à Paul, on connaît son rôle éminent de missionnaire, penseur, polémiste, prédicateur, organisateur et homme de plume. L'ensemble de son action fait de lui le

[1] Cf. A. H. S. Megaw et E. J. W. Hawkins, The church of Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and its frescoes, *DOP* 16 (1962) (cité ensuite: The church of Holy Apostles), 279-348. A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres 1985, 422-423.

[2] Voir l'étude sur ce type, Megaw et Hawkins, The church of Holy Apostles, 297-300.

[3] Cf. N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, Saint-Pétersbourg 1911, 78 sq., fig. 58-60.

personnage le plus éminent des premiers temps chrétiens et probablement le fondateur réel et non seulement symbolique de l'Eglise, d'où son association quasi obligatoire à Pierre dans les textes apologétiques et en iconographie.

Au Ve siècle, l'image des fonds de verre réapparaît à Rome, sur les portes de Sainte-Sabine (422-432)[4]. Ici, le Christ de l'Ascension est entouré des quatre animaux, tandis que, plus bas, Marie est flanquée par Pierre et Paul qui remplacent le collège apostolique. Ils tiennent une couronne au-dessus de la tête de Marie. Ceci élargit le sens de l'ensemble de la composition. Elle doit être considérée à la fois comme la partie inférieure de l'Ascension et comme une image de la glorification de l'Eglise. La Vierge orante, flanquée des deux apôtres apparaît assez souvent sur des sarcophages. Il suffira de citer celui du Bon Pasteur au Latran[5].

La Vierge à l'Enfant, debout ou trônant, flanquée de Pierre et Paul, auxquels s'ajoutent parfois deux anges, apparaît un peu plus tard dans les conques absidiales romaines: à Sainte-Marie Antique (VIIe siècle, reconstitution du décor de la conque absidiale)[6], à la chapelle des Saints-Cyricus-et-Julitte[7], dans la chapelle, aujourd'hui détruite, de Saint-Nicolas du Latran[8], à Saint-Venance du Latran (640-642)[9], où le noyau central de la composition avec Pierre et Paul flanquant la Vierge orante est complété par d'autres personnages[10]. Comme on le voit à ces quelques exemples, notre schéma était courant dans la cité des papes, où sa présence est d'ailleurs compréhensible et justifiée. Il semble avoir été très répandu entre le IVe et le VIIIe siècle, une époque qui correspond à la consolidation de l'autorité pontificale. Plus tard, l'idée de l'Ecclesia est exprimée d'une façon plus subtile par des détails à portée symbolique que l'on ajoute à des schémas très divers relevant de l'iconographie mariale. Néanmoins, la Vierge à l'Enfant entouré des princes des apôtres décorait, selon Ciampini, l'abside de la cathédrale de Capoue (début XIIe siècle). On la retrouve sur un panneau rectangulaire d'origine florentine de 1270-1280, provenant de San Pietro in Pesa et actuellement à l'église San Leolino à Panzano[11]. La Vierge trônant avec l'Enfant y est flanquée des saints Pierre et Paul; aux deux extrémités du panneau apparaissent des épisodes de la vie et du martyr des deux apôtres.

Dans la périphérie orientale du monde byzantin, les analogies avec le schéma des Saints-Apôtres de Pérachorio sont moins directes et moins fréquentes à une haute époque. Marie est parfois flanquée des saints Pierre et Paul au second registre des absides de Baouît, sous le Christ en gloire, mais ceux-ci sont suivis des autres apôtres et composent un ensemble avec l'image de la conque[12]. Le revers de l'ampoule de Monza n° 11 montre une Ascension où l'on reconnaît clairement Pierre et Paul de part et d'autre de Marie, au second registre[13], mais là aussi il s'agit d'une analogie très imparfaite avec notre schéma. Plus tard (XIe-XIIe siècle), certaines absides du Latmos montrent la Vierge entre

[4] Cf. *ibid.*, 69 sq., fig. 50.

[5] Cf. Rehault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris 1878, pl. 84.

[6] Cf. Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 59, fig. 11.

[7] Cf. *ibid.*, 59, n. 17; G. Ladner, *Die Papstbilnisse* I, Cité du Vatican 1941, pl. XI.

[8] Cf. Christa Ihm, *op.cit.*, 59, n. 17.

[9] Ici l'on voit la Vierge en pied et en orante, tandis que dans les trois exemples cités précedemment, il s'agissait de Marie trônant. C'est ce dernier type qui sera retenu de préférence plus tard en Occident et qui deviendra celui de la Vierge-Reine.

[10] Cf. Marguerite van Berchem - E. Cluzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève 1924, 199 sq., fig. 251-252.

[11] Cf. E. B. Garrisson, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949, n° 374, p. 143.

[12] Par exemple, dans la chapelle n° 27 (cf. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, le Caire 1904, pl. XL).

[13] Voir surtout l'ampoule n° 11 (cf. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. XIX-XXI).

deux saints; malheureusement ces peintures sont très abîmées et, seul, Paul est reconnaissable[14].

Jusqu'ici, il apparaît que le schéma de la conque des Saints-Apôtres était typiquement romain, et repandu en Italie au Moyen Age, même si quelques analogies plus vagues existent également dans la périphérie orientale du monde byzantin. Cependant, la conquête de Chypre par les Latins (1191-1489) est postérieure aux peintures des Saints-Apôtres si l'on maintient la datation adoptée jusqu'ici. Dans ce cas, l'arrivée des Latins en 1191 n'expliquerait rien. Nous y reviendrons. Considérons pour l'instant ce que l'on observe dans le monde byzantin. Les décors monumentaux de cette époque manquent à Constantinople, mais dans les Balkans et en Russie où l'on suivait de près la *koinè* constantinopolitaine, aucun schéma de ce genre n'a été conservé dans une conque absidiale, ce qui permet de penser qu'il n'y en a jamais eu à cet emplacement. A. Megaw et E. Hawkins rappellent fort à propos qu'une telle image est mentionnée par Constantin Porphyrogénète, comme ayant existé sur l'arc ouest sous la coupole à Sainte-Sophie de Constantinople. C'est Basile Ier qui avait fait réparer cet arc après le tremblement de terre de 869, et c'est donc lui qui aurait fait également décorer la surface sous l'arc par la représentation de la Vierge à l'Enfant flanquée par Pierre et Paul[15]. On peut penser à cette occasion que l'empereur exprimait ainsi son désir de consolider l'Eglise au propre (Sainte-Sophie en était le joyau) et au figuré. L'existence d'une telle représentation à Sainte-Sophie est d'un intérêt limité, puisqu'elle était située très loin de l'abside.

On retrouve notre schéma, mais avec les apôtres entourés par deux anges (Pl. 372), dans la conque absidiale d'une église géorgienne postérieure aux Saints-Apôtres, celle du Sauveur à Calendžikha (1384-1396). Selon l'inscription conservée l'édifice a été décoré par un peintre constantinopolitain, Manuel Eugenicos qu'on avait fait venir exprès de la capitale byzantine[16]. Ajoutons tout de suite, afin d'éviter un malentendu, que deux études, l'une sur le style[17], l'autre sur l'iconographie[18] de ce décor ont abouti à la certitude que les peintures de l'abside n'ont précisément pas été exécutées par Eugenicos et que celui-ci n'a peint qu'une petite partie de l'édifice. Il reste, qu'aussi bien dans l'abside que dans l'ensemble du décor, on sent la présence de carnets de modèles venant probablement de Constantinople, même si de nombreuses anomalies iconographiques ont été relevées. Le décor de la conque est le même qu'à Pérachorio, sauf que l'Enfant n'est pas présent et que les deux apôtres sont suivis par les archanges Michel et Gabriel. Comme à Pérachorio, Marie adresse sa prière moins au Christ de l'Ascension, dans la voûte du bêma qu'au Pantocrator dans la coupole.

Pour comprendre toute la signification de l'image de la conque à Pérachorio, il faut examiner de

[14] La peinture dans l'abside de la caverne du Pantocrator (IXe siècle) montre la Vierge à l'Enfant entourée de quatre personnages dont l'un est saint Paul (cf. Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin 1913, 10, fig. 113, 114, pl. II). De même voit-on dans la conque absidiale du couvent de Stylos (XIe-XIIe siècle) la Vierge trônant avec saint Paul (à gauche), tandis que la figure à droite est détruite (cf. *ibid.*, 202-205, fig. 123, pl. III).

[15] Cf. Megaw et Hawkins, The church of Holy Apostles, 288.

[16] Voir les données historiques, les inscriptions et les descriptions succinctes de ces peintures chez M. Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécutés en 1847-48*, II, Saint-Pétersbourg 1853, 8 sq.; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 373 sq.; Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Moscou 1950, 247-249 (avec la bibliographie plus ancienne des premiers découvreurs du monument); Inga Lordkipanidze, La peinture de Tsalendjkha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos, *IIe Symposium international sur l'art géorgien*, Tbilisi 1977, 1-16; Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'art à Tbilisi; H. Belting a fait une étude très poussée des inscriptions et du style. Il donne accessoirement une liste des principaux sujets représentés (quelques lacunes) et une bibliographie complète, cf. Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie, *CahArch* 28 (1979), 103-114.

[17] Cf. *ibid.*, *passim*.

[18] Cf. Tania Velmans, Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha, *CahArch* 36 (1988), 137-160.

plus près le thème de l'intercession dans l'ensemble de ce décor. En fait, l'intercession y est représentée plusieurs fois. Car le Pantocrator de la coupole (sans tambour) reçoit déjà la prière de Marie, figurée en orante juste au-dessous de lui, les anges en prière s'ordonnent en procession de part et d'autre de la Vierge, sur tout le bord extérieur de la calotte. Marie et le Pantocrator forment une Déisis à deux personnages avec allusions à la seconde Venue, allusions dûes à la présence d'un tétramorphe et d'un séraphin à six ailes sur les pendentifs ouest. L'Annonciation, début de l'histoire du salut, figure sur les pendentifs est[19]. Ainsi, les représentations de la coupole suggèrent, outre la Déisis de la Seconde Venue, la durée totale du temps chrétien: de l'incarnation à la Deuxième Parousie.

L'explication que nous donnent MM. Megaw et Hawkins pour la présence de l'Annonciation à cet emplacement inhabituel, à savoir que l'église est petite et qu'on y manquait de place[20], n'est pas recevable. Car même si l'on pouvait manquer de surface à décorer pour y figurer l'Annonciation, le tétramorphe et l'hexaptérige ne sont nullement habituels dans les pendentifs à cette époque, dans les églises qui suivent la règle constantinopolitaine, et auraient donc pu être remplacés par deux paires d'évangélistes. Or, dans d'autres églises chypriotes[21] et dans les nombreuses églises de l'Orient byzantin[22] ce rapprochement entre le début et la fin des temps est souligné et voulu et parfois il est même exprimé dans la coupole à Chypre, comme c'est le cas à l'Arakiotissa de Lagoudera (1192), où l'Hétimasie apparaît sur le bord de la calotte et l'Annonciation dans les pendentifs[23]. Ces faits nous permettent d'affirmer que les images de la calotte et des pendentifs à Pérachorio ne sont pas le fruit d'une cause circonstantielle, mais qu'elles correspondent à une intention bien précise, liées les unes aux autres par une trame sémantique. Quant aux tétramorphes, hexaptériges ou animaux de l'Apocalypse, ils sont fréquents dans la Déisis de l'abside en Cappadoce, en Egypte et en Géorgie[24] et apparaissent à divers emplacements dans la coupole, soit dans les églises byzantines de haute époque, soit au Moyen Age en Orient[25] ou, exceptionnellement, à Sainte-Sophie de Mistra[26]. Le tétramorphe dans les pendentifs demeure le cas le plus rare avant le XVe siècle et apparaît à Cambazli kilise, en Cappadoce.

Notons sans insister, puisque nous avons traité ce sujet ailleurs, que la Déisis dans la coupole est courante en Géorgie au Moyen Age[27] et aussi, sous une forme plus proche du schéma de Pérachorio,

[19] Cf. Megaw et Hawkins, The church of Holy Apostles, 295, pl. 28, 29 ; Tania Velmans, Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècle, *CahArch* 32 (1984) (cité ensuite: Coupoles chypriotes), 137-159.

[20] Megaw et Hawkins, The church of Holy Apostles, 287.

[21] L'expression de cette idée du temps chrétien est obtenue par juxtaposition ou face à face de l'Annonciation avec une allusion à la fin des temps. Ceci est le cas à l'église de la Vierge à Moutoulla (1280), par exemple, où l'Hétimasie au-dessus de l'abside est flanquée des deux figures de l'Annonciation. A l'église de Sainte-Catherine à Pirgha (1425), la Déisis apparaît dans l'abside, tandis que l'Annonciation occupe un emplacement «anormal» pour lui faire rigoureusement face sur le tympan du mur occidental.

[22] Par exemple dans plusieurs églises géorgiennes et cappadociennes (cf. Velmans, Coupoles chypriotes, 150-151).

[23] Cf. *ibid.*, 137 sq., fig. 1.

[24] Voir de nombreux exemples chez Tania Velmans, L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie, et dans celles d'autres régions du monde byzantin, I, *CahArch* 29 (1981), 47-102.

[25] Notamment à Karlik Kilisse (Xe siècle), Ala Kilisse à Belisirama (XIe siècle, cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II, Paris 1942, 185), Yusuf Koş (XIe siècle, cf. N. Thierry, Yusuf Koş Kilisesi, église rupestre de Cappadoce, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie au Xe et XIe siècle*, Londres 1927, 199-200), Cambazli kilise (cf. N. et M. Thierry, Cambazli Kilise à Ortahisar, *JSav* 1943, 10). Des pendentifs sculptés du XIVe siècle avec les quatre animaux sont conservés à Areni, cf. M. S. Hasrathian et V. Karthiounian, *Monuments of Armenia*, Beyrouth 1975, 227.

[26] Cf. G. Millet, *Monuments de Mistra*, Paris 1910, pl. 132.2. Ce tétramorphe a disparu aujourd'hui.

[27] Cf. Tania Velmans, *op.cit.* (n. 24), II, 129-173, fig. 9-24.

à Chypre à la même époque[28]. Il s'agit là d'une substitution de l'image de la promesse du triomphe final du Christ qu'était l'Ascension, dans la coupole, à une haute époque, à la représentation de ce triomphe de la Seconde Venue lui même. Les deux sont donc loin d'être sans rapport et témoignent d'un attachement à l'iconographie triomphale typique pour l'Orient byzantin.

Quant aux inscriptions qui accompagnent la coupole de Pérachorio, elles ont été publiées plusieurs fois et il n'y a pas lieu de s'y attarder puisqu'elles n'apportent pas, à notre avis, d'élément confirmant ou infirmant ce qui vient d'être dit. L'inscription de la calotte: «Et tous les anges de Dieu doivent l'adorer» (Deut. XXXII, 43 et Hébreux I, 6) est reprise dans l'office du jour de l'Ascension. MM. Megaw et Hawkins en déduisent que l'inscription en question aurait pu accompagner des images de l'Ascension dans la coupole[29]. Rien ne s'oppose à cette hypothèse, mais rien ne la confirme non plus. Dans les pendentifs avec le séraphin et le tétramorphe on inscrit le triple hagios d'Isaïe (VI, 3) et le verset «le ciel et la terre remplis de ta gloire»[30], qui s'applique bien au Pantocrator et au Christ de la Seconde Venue.

Une autre figure de la Déisis est constituée à Pérachorio par le Pantocrator et les représentations des piliers est avec la Vierge et le Prodrome en prière. Il pourrait s'agir, ici, de la prière que la Vierge et saint Jean adressent en permanence au Seigneur. Dans ce «concert» sur le thème de l'intercession, le décor de la conque absidiale avec la Vierge à l'Enfant et les deux apôtres serait une allusion à l'Eglise (édifiée par ceux-ci), priant pour le pardon des péchés en sa qualité de médiatrice entre l'homme et Dieu.

L'image de Marie est chargée d'un symbolisme polyvalent. Elle est une figure de l'incarnation, de l'Eglise et aussi la médiatrice. De leur côté, Pierre et Paul représentent également l'ensemble des disciples du Christ auxquels est dedié ce petit sanctuaire.

On trouve donc dans l'abside de Pérachorio un schéma d'origine romaine qui s'intègre parfaitement à l'idée dominante exprimée par le programme de cette église: l'intercession comme garantie du salut. Autrement dit, dans le programme de Pérachorio, trois représentations de la prière d'intercession coexistent et se complètent mutuellement : celle de la fin des temps, qui n'aura lieu qu'une fois (coupole), celle que Marie et saint Jean adressent en permanence au Christ (images des piliers reliées au Pantocrator), enfin, celle que l'Eglise adresse à Dieu (abside). Cette insistance peu commune sur la prière d'intercession dans une si petite chapelle (7,67 × 5,60 m) où, nous dit-on, la place manquait pour les représentations obligatoires, nous incite à penser à l'Orient byzantin et plus particulièrement à la Cappadoce et à la Géorgie.

L'image de la conque et l'idée dominante de ce décor reflète ainsi la situation géographique particulière de Chypre, très proche de la périphérie orientale du monde byzantin et reliée par voie maritime à l'Occident. Néanmoins, les schémas iconographiques étudiés permettent de s'interroger à nouveau sur la date (1160-1180) de ces peintures, obtenue surtout par l'examen du style. Il est bien connu que ce type d'analyse n'est pas capable de dater un monument à dix ou vingt ans près. Certains décors ont même été antidatés d'un siècle, comme c'était le cas pour celui de l'église de Manastir (1271) que l'on croyait — avant la découverte de l'inscription — comme appartenant au XIIe siècle, parce qu'il en avait toutes les caractéristiques. Pour dater les peintures de Pérachorio on les a surtout comparé à des ensembles de qualité exceptionnelle, tel que celui de la Panaghia Arakiotissa à Lagoudera, sans tenir suffisamment compte de l'iconographie et sans envisager que le talent des peintres est

[28] Cf. Velmans, Coupoles chypriotes, *passim*.

[29] Cf. Megaw et Hawkins, The church of Holy Apostles, 292, 295 ; Velmans, Coupoles chypriotes, 146.

[30] Cf. Megaw et Hawkins, The church of Holy Apostles, 295.

inégal et que leurs œuvres peuvent être aussi légèrement archaïsantes. Or, si les peintures de Péracho-rio avaient été exécutées aux environs de 1191, autrement dit, après la conquête latine, cela expliquerait à la fois l'image de la conque et l'ensemble des influences orientales qui ont pu être favorisées par le relâchement des liens traditionnels entre l'île et Constantinople, et cela quelque soit l'origine du peintre.

Le but de cet article n'était pas, au départ, d'introduire une nouvelle datation pour le décor des Saints-Apôtres, sinon l'étude aurait été organisée autrement et davantage de place reservée à l'examen du style. C'est en essayant de comprendre le sens et l'origine de l'image de la conque absidiale et l'idée originale qui domine l'ensemble (coupole, piliers est, conque) qu'une remise en question de la chronologie s'est également imposée à notre attention. Nous formulons donc celle-ci à titre d'hypothèse, en arrêtant notre attention presqu'uniquement sur le côté exceptionnel des images analysées.

THE VITA BASILII OF CONSTANTINE PORPHYROGENITUS AND THE ABSORPTION OF ARMENIANS IN BYZANTINE SOCIETY*

SPEROS VRYONIS, JR.

There are three peoples who, for selected periods, formed the essential ethnographic ingredients in the demographic matrix of the Byzantine empire: the Greeks, Armenians, and South Slavs. Though there were, in addition, many other groups, i.e. Vlachs, Latins, Copts, Syriac speakers, Georgians, Lazes, Gypsies, and Jews, these formed groups of secondary importance either because they were soon removed from the orbit of Byzantine political culture, or else they were not so numerous as the first three groups. Of these three groups the Greeks and Armenians, being the "older" and more developed, are obviously in evidence from the beginning of the empire's history, the Slavs only from the sixth century. Whereas the intimate relation of the Armenians with the empire terminates with the Seljuk invasions of the second half of the eleventh century, the relations of Byzantium with the South Slavs remained intense up to 1453, and indeed the last emperor was half Slav. Though the number of emperors and generals of Armenian origin was significant prior to the end of the eleventh century, thereafter this number suffers precipitous decline. The reason is simple and historical. The traditional Armenian regions, as well as those Anatolian regions into which they migrated in the tenth-eleventh century, were lost forever to Byzantium, and the Armenians subsequently reoriented themselves to a new political, religious, linguistic and cultural environment: Seljuk, Turkish, and Persian. Matthew of Edessa chronicles the first reactions of the Armenians to the new historical circumstances: flight and demographic displacement on the one hand, and political and religious acculturation to Islam and the Turks on the other, including even the conversion to Islam of a number of local Armenian leaders[1].

The polyglot, multinational character of the Byzantine Empire is an undeniable historical fact and it is a fact which, along with others, has been, frequently, the subject of both scholarly agreement and disagreement[2]. The students and discussants of the ethnographic and cultural characteristics of Byzantium have often focused their attention on one or another of these three ethnic groups as having had this or that role in the politics and culture of the empire. At the same time that this discussion has advanced our knowledge of Byzantium's ethnography and policy, it has not been as successful in illustrating the structures and dynamics of this culture in the broader anthropological sense. All this attention to the concept of ethnos may seem a scholarly perversion of what is sup-

* This paper was delivered at the Dumbarton Oaks Symposium, "Byzantium and the Caucasus. Confrontation and Interaction between the Empire, Armenia, and Iberia", on April 29, 1988.

[1] S. Vryonis, *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Berkeley-Los Angeles 1986, 80-81, 155-160, 170-171, and *passim*.

[2] See especially the articles of P. Charanis in *Studies on the Demography of the Byzantine Empire*, London 1972.

posed to have been a salient feature of Byzantine political theory, to wit: ethnos or ethnic affiliation was not important in Byzantium, and that what constituted the social bonds of homogeneity were the political theory of the Roman Empire and religious Orthodoxy. At the same time we should acknowledge the historical fact that theory and practise most often operate at two different levels: the level of fantasy, in the former case, and the level of everyday realities, in the latter. The Byzantines themselves, both in the written word and in historical action, testify abundantly to a mentality which is extremely sensitive to ethnic differences as reflected in physiology, psychology, language, religion, and dress. The vocabulary of ethnic prejudice in medieval Greek is more variegated and richer than that of ancient Greek, not least of all in relation to the Armenians and Slavs. Armenian literature, similarly, contains a not inconsiderable contumely reserved for the Greek speaking, Chalcedonian Byzantines[3]. Even the late Romilly Jenkins, the passionate reviver of Gobineau's racial and biological theories in his treatment of Byzantines, at the same time that he underlined a doctrine of ethnic indifference in Byzantine political theory, ended by proclaiming his own ethnic theory of Byzantium. "The survival of the culture of the successors of Alexander the Great was due to the genius of the Hellenized Armenians and the vitality and adaptability of the Hellenized Slavs[4].

The title of this brief study is indicative of a particular approach to the problem of the nature of the existence of the Armenians in the Byzantine Empire. The word absorption, in the title, is quintessential as to one aspect of existence of a particular group of Armenians in Byzantium. It indicates that these Armenians found themselves in a culture, society, and polity that differed substantially and so the movement of these Armenians from Armenia to Byzantium exposed them to a very different milieu, one in which their cultural center of gravity and social orientation suffered a very substantial displacement. Further, the use of the term absorption indicates that this displacement was such that certain Armenian individuals or groups were reintegrated into a different culture and so their cultural institutions were altered in consonance with the new grids of Byzantium. This is manifested in their new political/cultural orientations and life. Such cultural absorption was more nearly thorough in the cases of individuals and small groups than it was in cases involving mass transplantations of Armenians. Further, the absorptive power of Byzantium was more powerful in the central core lands than in the peripheries. So long as Byzantium remained a vital political force its assimilative powers were not absent even from the borderlands. But here cultural absorption was incomplete and was often manifested in mixed cultural phenomena such as bilingualism and a loosening of religious lines via intermarriage.

Byzantine-Armenian relations have long been the subject of scholarly research and the historical importance of this relationship has been underlined and copiously demonstrated. The towering figure in this scholarly undertaking was, and remains, Nicholas Adontz[5], concerning whose historical analyses and theses Dr. Ruben Adalian has recently written a most interesting doctoral dissertation at the University of California, Los Angeles. In his magisterial work on Armenia in the period of Justinian the Great[6], Adontz has dressed an analytical narrative on the aristocratic system of the naxarars

[3] S. Vryonis, Byzantine and Turkish societies and their sources of manpower, *War Technology and Society in the Middle East*, ed. V. J. Parry and M. E. Yapp, London 1975, 125-152, reprinted in S. Vryonis, *Studies on Byzantium, Seljuks, and Ottomans*. Reprinted Studies, Malibu 1981; id., Cultural conformity in Byzantine society, Ninth-twelfth century, *Proceedings of the Fifth Giorgio Levi della Vida Biennial Conference*, ed. A. Banani and S. Vryonis, Wiesbaden 1977, 115-144.

[4] R. Jenkins, *Byzantium. The Imperial Centuries AD 610-1071*, New York 1969, 2, 18.

[5] N. Adontz, *Etudes arméno-byzantines*, London 1965.

[6] N. Adontz, *Armenia in the Period of Justinian. The Political Conditions Based on the Naxarar System*, translation and partial revision, bibliographical notes, and appendices by N. G. Garsoian, Lisbon 1970.

which he felt to be the spinal chord of ancient and medieval Armenian history, society, and culture. Once ensconced in Brussels and an active member of the Byzantinist circle of H. Grégoire, he turned his studies to the integration of Armenian princes and aristocrats, as well as of others, in Byzantium. This effort constituted a logical extension of his book on the naxarars, for the appearance of Armenian princes and aristocrats, and indeed their very consciousness of noble genealogy, seemed to carry over into Byzantium where they fitted neatly into Byzantine society and came to play a role in it, and on the imperial throne itself, which in importance was certainly disproportionate to their numbers as an ethnic group in Byzantium. The general picture drawn by Adontz has been confirmed in detail by the late Peter Charanis and more recently by Alexandre Kazhdan[7].

Whereas there can be no doubt whatever of the presence of this Armenian element, and of its importance, in the upper echelons of Byzantine society, scholars have not always looked closely at the mechanics and process by which it was integrated into the Byzantine system and society. Most often the absorptive process is reflected in language, religion, political affiliation and loyalty, and finally by the social institutions of these Byzantine Armenians. Scattered data testify to the actual process and institutions of absorption. There exists, for instance, an early bilingual papyrus, in Armenian and Greek, that constitutes a rough chrestomathy for the use of an Armenian soldier in the Byzantine army. The seventh century imperial general and pretender to the throne Vaanes, having lost the crucial battle of Yarmuk in 636, and there with the entire Levant, to the Muslim armies, thereafter retired to the Byzantine monastery of St. Catherine on Mount Sinai to contemplate the future of his immortal soul.

Certainly the Armeno-Byzantine emperors, empresses and aristocrats for the most part reveal their cultural orientation in language, education, political affiliations and loyalty, religion, and by their social interaction. Unlike the Armeno-Chalcedonian Tzats in the east, who demonstrated a strong attachment to Armenian culture by the use of Armenian for the liturgy, the Byzantinoarmenians who played such a role in Byzantine dynastic and aristocratic circles are ultimately very strongly Byzantinized. The circle of Theodora and Michael III as well as the Macedonian dynasty have clear and undeniable Armenian ancestral connections. But Theodora, from an Armeno-Greek family in Paphlagonia, became a saint in the Orthodox Church (not in the Armenian church) for her restoration of the icons so beloved to the Greek speaking Christians. As Byzantine empress and saint there is very little in her formal conduct that can be isolated as Armenian. The patriarch Photios was, similarly, of Armenian ancestry on his mother's side, and was related to Theodora through his uncle's marriage. Nevertheless he evolved as bureaucrat, intellectual and patriarch in a cultural milieu that was heavily Greek or Byzantine. He was, in a sense, a major force in the revival of classical Greek studies in medieval Byzantium, and finally a paedagogue to the children of Basil I. It is interesting to note that one of the scribes who copied classical Greek manuscripts for Arethas, the archbishop of Caesareia, had the Armenian name Vaanes. Over two and one-half centuries later, and in the same city (at this later date under Seljuk rule), the priest and protonotarios Basil of Melitene copied a tetraevangelion the colophon of which he inscribed both in Greek and Armenian[8].

Certainly as time passed the descendants of many of these Armenian or Armeno-Greek families were thoroughly integrated into the Greek speaking, Orthodox milieu of the central core lands of

[7] P. Charanis, *The Armenians in the Byzantine Empire*, Lisbon (n.d.); A. P. Kazhdan, *Armjane v sostave gospodstvujushchego klassa vizantijskoj imperii v XI-XII vv*, Erevan 1975.

[8] P. Charanis, *op.cit.* (n. 2); S. Vryonis, Byzantine images of the Armenians, in R. Hovannisian, *The Armenian Image in History and Literature*, Malibu 1981, 65-81.

Byzantium. Four examples from the twelfth century will demonstrate the thoroughness with which this was often effected. There is Curcuas Oxeites, patriarch of Constantinople; George Bourtzes, metropolitan of Athens; Gregory Taronites, metropolitan of Athens; and Taronites, the author of Greek religious polemic against the Latin Church[9].

One of the most striking examples of this high degree of cultural absorption is the Macedonian dynasty itself. Basil and his successors, though very hospitable to newly arrived Armenian princes and aristocrats, inaugurated policies which resulted in the extinction of the freedom of many of the independent Armenian principalities in the east and which led ultimately to the persecution of the Armenian church. In this the Macedonians acted as Byzantine and not as Armenian rulers. Further, their patronage of the church of Constantinople was magnificent. Basil has gone down in history as one of the great patrons and builders of the Constantinopolitan church, not of the Armenian church. Further, the rise of classical Greek studies and of education already noted in connection with the name of the Caesar Bardas was greatly advanced by this dynasty. As already noted the paedagogue of Basil's children was Photios. The writings of Leo VI and the efforts of the literary circle of Constantine Porphyrogenitus came out of this tradition of the renewal of Greek studies, and the records of the dynasty they recorded in Greek, not in Armenian[10].

Having mentioned the name of Constantine VII in conjunction with the Hellenization and Chalcedonization of these Armenian Byzantines we most naturally think of the famous Vita Basilii which he authored and then turned over to the compiler of the Theophanes Continuatus[11]. The Vita Basilii is very obviously an encomiastic description of the author's grandfather and founder of the dynasty in which the bloody deed by which Basil I ascended the throne goes all but unmentioned. As such, it is not the historical veracity of the tract which interests us here. Rather it is the cultural milieu with its social, moral, and political values and structures which it reflects that concern us and which form the cultural system within which Basil and his dynasty were completely absorbed. In turning to this famous and much discussed document we shall be concerned most immediately with the cultural environment within which a dynasty, ultimately and partially of Armenian ancestry, is finally absorbed and culturally reoriented. The author of this semi-fictitious tract presents us with the cultural structure that absorbed and thoroughly Byzantinized (if indeed it was not already Byzantinized in Basil's immediate ancestors) the Macedonian dynasty in an imperial-aristocratic culture that was anything but Armenian[12].

THE ETHNIC AND SOCIAL ORIGINS OF BASIL ACCORDING TO THE VITA BASILII

The Vita is clear on the fact that part of Basil's ancestry was Armenian[13]. The text states this generally in chapter two, and then in describing the origins of Basil's anonymous father, the latter's

[9] S. Vryonis, *op.cit.*, *passim*.

[10] A. Vogt, *Basile Ier empereur de Byzance (867-886) et la civilisation byzantine à la fin du IXe siècle*, New York 1972.

[11] *Theophanes Continuatus*, ed. I. Bekker, Bonn 1838 (hereinafter cited as *Theoph. Cont.*), 211.353. Since this article was written there has appeared the excellent study of P. Agapitos, Η εικόνα του αυτοκράτορα Βασιλείου Α΄ στη φιλομακεδονική γραμματεία, 867-959, *Ελληνικά* XL (1989), 285-323.

[12] For the rich encrustation of myth and legend, G. Moravscik, Sagen und Legenden über Kaiser Basileios I., *DOP* XV (1961), 60-126 and plates; A. Vogt, *Oraison funèbre à Basile I*, 1932; H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Munich 1978, 339, 342; R. Jenkins, The classical background of the scriptores post Theophanem, *DOP* VIII (1954), 13-30; Kazhdan, Iz istorii vizantijskoj chronografii XV. 3 'Kniga Carij'i 'Zhishnepisanie Vasilija', *VizVrem* XXI (1962), 95-117.

[13] N. Adontz, L'âge et l'origine de l'empereur Basile I, *Byzantion* VIII (1933), 475-500; IX (1934), 223-260.

father (Maiktes) and father-in-law (Leo) are said to be Armenian in origins. Finally, at a much later point in the Vita we are told than when Basil was about to wrestle the giant Bulgarian, the patrician Constantine suggested to the Caesar that sawdust be sprinkled on the wet floor so that Basil would not slip. The author gives the following reason for Constantine's intervention: "For he (Constantine) was very friendly to Basil as he too was of Armenian ancestry"[14]. Thus not only does the author state his conviction of Basil's Armenian origin, but he implies that it was sufficient in the case of these two men to create a feeling of ethnic commonality.

The Vita, at the same time, attributes a royal ancestry to Basil and his family by affiliating them with that branch of the Arsacid dynasty that had formerly ruled the Armenian lands in earlier times. Further, the text insists, half heartedly, that "the clan of the descendants of Arsaces had constituted a separate (and distinct) group"[15], thus implying that Basil and his family were conscious of a royal descent from the Arsacids.

Though the Armenian element in the ultimate origins of Basil seems fairly clear in the Vita this is not true either of the claims to royal descent or of the unmixed nature of his descent. In the very same text that the Vita states that his family constituted a separate and distinct Arsacid group, the author adds the following qualification, "even though they were often intermixed by intermarriages with the local populations"[16]. This indicates clearly that Basil's family was the product of the typical Byzantine transplanting of populations and the intermarriages which usually resulted in the social and cultural absorption of the newly settled and their descendants.

As to the royal, or even aristocratic, descent of Basil, this is obviously a crude fiction arising from that combination of filial piety and dynastic legitimacy which characterized the efforts of Basil and of his grandson Constantine VII, the author of the Vita Basilii. The evidence in this text as to the insignificant social origin of Basil is overpowering. The names of Basil's father and mother are never mentioned. Basil is depicted as a well built, powerful and very cunning village lad who relied exclusively on his personality and bodily characteristics to rise in the social ladder. Indeed, early on in the Vita the author in speaking of the prophetic signs foretelling Basil's ultimate rise to the basileia remarks that all these signs were ignored for no one could conceive that the child of such "a simple and common house" could ever become emperor[17]. The description of his family at work in the fields overseeing the harvesters presents us with the picture of a small free peasant family owning its own small farm, but not much more, as the mother is present and she has to place the small Basil all alone under a make-shift lean-to. There was not even a servant to take care of the small child at home.

By the ninth and tenth century the concept of aristocracy by birth, eugeneia, began to emerge in a very developed and crystallized form. We know that there came into existence Byzantine libro d'oros in which such families as the Ducas and Botaneiates usually traced their families back to the time of Constantine the Great, though in actuality it would seem that most of these families could prove no such distant ancestry[18]. It is obvious that the Vita is attempting to give an emperor of low peasant origin an illustrious background. The reason for picking the Arsacids must be due to the

[14] *Theoph. Cont.*, 230.

[15] *Ibid.*, 216.

[16] *Ibid.*, 216.

[17] *Ibid.*, 219.

[18] Attaliates, *Historia*, ed. I. Bekker, Bonn 1853, 216-223; Nicephorus Bryennius, *Commentarii*, ed. A. Meineke, Bonn 1836, 12-14; S. Vryonis, *The Internal History of Byzantium during the Time of Troubles 1057-81*, Harvard Dissertation, Cambridge 1956, 283-284.

Armenian element in Basil's ancestry. In effect, then, the author is applying the social values and practices of the Byzantine aristocracy of the time in which he wrote.

Let us look once more at what the Vita says about his ethnic background. We have already noted that the author refers to the intermarriage of the family of the Arsacids (so-called) with the local, indigenous population: ...καὶ ταῖς ἐπιγαμίαις πολλάκις τοῖς ἐγχωρίοις συνεκιρνᾶτο... Thus the Vita considers that Basil had not only Armenian ancestors, but also locals who were not Armenian. Since this is the case, and since it is likely that these local elements were also of a lower social stratum, the author enobles the non-Armenian side of Basil's family even more generously than he had done in the case of the Armenian side. Basil's anonymous father, we are told, was of such physical strength and endowed with such virtues that many wished to make of him their son-in-law. He finally decided to marry the daughter of a widow, an aristocrat who lived in Adrianople, who was renowned for her virtue. He preferred her daughter, the author informs the reader, because of her virtues and physical beauty: "And this imperial root, Basil, blossomed from them: on his father's side deriving family relation with the Arsacids. On the other hand his mother was ornamented by family descent from Constantine the Great and on the other side she boasted of the brilliance from Alexander"[19].

Both on the realistic and the phantasmagorical levels Basil, then, is derived from Armeno-Byzantine parents, that is from a mixed background, whether peasants/town dwellers, or royalty. Indeed he was probably from a family of Byzantines with both Armenian and Greek, possibly even Slavic, members. Further, Constantine VII in giving Basil royal ancestry, is quite generous and in his cultural values and scheme Roman and Greek royalty figure side by side with Armeno-Persian.

This aspect of Basil's social and ethnic origins is rounded out by two further episodes in the Vita. First, when Basil's family and he himself, as well as the inhabitants of the region of Adrianople are taken off to Bulgaria as captives, they begin to plant the seeds of Christianity there. The Bulgarian Khan Motragos, however, persecuted the Christians in an effort to induce apostasy from the Christian faith. Having failed in this, the metropolitan of the church of Adrianople and many other Christians, including members of Basil's family, underwent martyrdom. "And thus it occurred that many of the relatives of Basil attained glory, so that Basil was not without a share in their holiness therefrom"[20].

What is significant, at least according to the Vita, is that Basil's relatives were martyrs in the church of Constantinople, not of Armenia.

Finally, according to the Vita, Basil's mother dreamed frequent dreams of anxiety when she feared that Basil would leave the village to seek his fortune elsewhere and thus leave her all alone in her widowhood without solace or economic support to raise the younger children. Of the three dreams which the Vita recounts, the one has to do with an Old Testament prophet, and the other two are suspiciously similar to the dreams recorded in Herodotus and relating to the rise of the Achemenid dynasty. Thus Basil's mother in a sense had Greek, ancient Greek, dreams[21].

THE EDUCATION OF BASIL ACCORDING TO THE VITA BASILII

When one speaks of the education of Basil I one is speaking in paradoxes, for there is no indication that Basil had any substantial schooling when he was young. Nevertheless the question of

[19] *Theoph. Cont.*, 215-216.

[20] *Ibid.*, 217.

[21] *Ibid.*, 221-223; G. Moravscik, *op.cit.*, 88-91.

his education and that of his children and descendants is of some interest in the question of the absorption of the Armenians in Byzantium. In fact the text implies that Basil had no formal education as a child, again underlining the low social origins of the family:

> "The boy was raised by his father, having him as the teacher of deeds and explicator of what has been said, having him (the father) as teacher and trainer of all that is important and praiseworthy. Nor did he need a half man - half brute such as Cheiron as did Achilles, nor Lycurgus the lawgiver and Solon, nor a distant and foreign education."[22]

In other words his formation in childhood came from the example and teaching of his father. Of particular significance is the content of this teaching, as the Vita spells it out. He was taught, by his father, to display:

> "Holiness and piety toward God;
> Awe and obedience to his parents.
> Compliance before the elders;
> Guileless goodwill to those of the same age and clan;
> Obedience to rulers;
> Mercy to the poor..."[23]

In effect the author has spelled out the basic attitudes in social relations that characterized Byzantine society, a factor to which we shall return later in examining the social values of the Vita, as well as this author's political theory. It is enough to say here that Constantine VII places his grandfather's formation squarely within a Byzantine ethical and social context.

Obviously Basil's life, tumultuous and successful as it was, was undoubtedly his real education. Nevertheless the Vita adds an interesting note to this question. After Basil had become emperor we are told that despite his unceasing labors in government and war and despite his great native intelligence on the basis of which he confronted and solved so many of the problems concerning the state, there were times that he had to study, consult, read and write so as to come to informed decisions. Here the Vita presents Basil's solutions as attained after and during continuing education of sorts:

> "At times he directed some matters rightfully by intelligent management. At other times he submitted to listening, and carefully listened to historical narratives and political instructions and ethical lessons and paternal and spiritual admonitions and suggestions. At still other times he trained his hand in writing. Now he researched the characters and lives of generals and emperors and the manners of handling affairs and military struggles. And reviewing them and selecting the most excellent and praiseworthy of them he attempted to imitate (mimesis) these in his own deeds. Also he carefully examined the lives of those men who became eminent in the noblest polity (that of God) and so restrained the irrational impulses of the soul and therefrom he once more reaped profit..."[24]

This study of the older and ancient texts as a source of knowledge and inspiration for government was of course an old Byzantine tradition, and in particular it is to be seen in the writings of Basil's son Leo VI and of his grandson Constantine VII.

Having mentioned the offspring and imperial descendants of Basil it would be well to look, ever so briefly, at the education which Basil prescribed for them, though Basil had removed Photios from the patriarchal throne in 867, he held the man in such esteem that he gave him special quarters within

[22] *Theoph. Cont.*, 220.
[23] *Ibid.*, 220.
[24] *Ibid.*, 314.

the palace where, "he appointed him (Photios) educator and teacher of his own children"[25].

Photios is certainly the most commanding figure in the intellectual history of Byzantium at this time. The nephew of the patriarch Tarasios, he was, at least on his mother's side, related to the Armeno-Byzantine family of Arsavir. Nevertheless his intellectual formation, as well as his governmental and ecclesiastical activity are squarely within the structures of Byzantium, and not of Armenian culture. He was professor of logic and dialectic, Aristotle and Plato, mathematics and theology. In his career as professor he played a crucial role in the revival of the study and preservation of the classical Greek texts, and in his ecclesiastical career was central in controversies with the Latin Church[26]. Thus in appointing Photios paedagogue to his children, Basil insured them access to the best education available in the Greek classics anywhere in the world of that time, no matter what some scholars may think of its quality. The tradition of imperial paedagogues was an important one in Byzantium, and Basil, despite his lack of formal education, fell into the traditional Byzantine pattern in this regard. If one examines the writings of Photios' pupil, that is the son of Basil, we see that the imperial pupil bears the evidence of the influence of his illustrious teacher, especially in the type of Greek that he wrote and in the frequency of his mimesis in many of his compositions. The Greek literary culture of the dynasty is to be seen in particular in the circle and literary activities of Constantine VII and in the so-called Macedonian Renaissance. Thus Basil very consciously took on the mantle of the formal Greek literary culture of Byzantium, and the author of the Vita notes it en passant. Most impressive in regard to Basil's lack of formal education and his reverence for it is the description of the great mosaic decorations in the Kainourgion, the new addition to the imperial palace grounds, carried out under the orders of Basil himself:

> "Their children (of Basil and Eudocia) have been depicted on the buildings as brilliant stars, these too brilliantly adorned in the imperial garbs and diadems. Of these the males are displayed carrying books containing the holy commandments and according to which they were taught to think. The females are also to be seen holding some books containing the content of the holy laws, the craftsmen... wishing to show that not only the males but also the females were educated and are not without a share in divine wisdom, and (thus to show) that even if the progenitor of these children did not have a special education in the beginning, because of the fortunes of life, nevertheless he made all of his offspring sharers in wisdom."[27]

The importance of education, learning, reading and writing thus occupies a very central part in this iconography of the imperial family and of political theory, as Basil wished to promulgate it in the palace itself. Whatever Basil's lack of education, he early on, in the life of his children, acquired for them an excellent classicist as their paedagogue and had them brought up in the best possible Byzantine education.

BASIL'S CAREER AND RISE TO POWER IN THE VITA BASILII

When we examine Basil's career and his rise to power again we find ourselves in social, political and economic structures which are specifically Byzantine and not Armenian. As we saw in the section on his social origins Basil was of humble peasant origin and thus entered the structure of power and prominence by chance and pure ability and not as a result of aristocratic connections with the Ar-

[25] *Ibid.*, 276-277.

[26] P. Lemerle, *Byzantine Humanism. The First Phase. Notes and Remarks on Education and Culture in Byzantium from its Origins to the 10th Century*, tr. H. Lindsay and A. Moffatt, Canberra 1986, 205-236.

[27] *Theoph. Cont.*, 333-334.

menian aristocratic class of naxarars or with princely families, as in the case of the Taronites' and Tornices'. In these latter cases the Armenian aristocrats and princes often entered the charmed circle of Byzantine power on the basis of their wealth, their large bodies of troops or else on the basis of intermarriage with powerful Byzantine families. Once more the mosaic decoration of the Kainourgion which Basil commissioned is final on this point. According to the text of the Vita the great mosaic panel of Basil, Eudocia, and their children, all attired in imperial raiement, has embedded in it, an epigraphic thanksgiving and petition addressed by the imperial children to Christ:

> "We give thanks to You, o Word of God, that You raised our father out of Davidic poverty, and You annointed him with the unguent of Your Holy Spirit. Do You now guard him and her who bore us, with Your hand, deeming both them and us worthy also of Your heavenly kingdom."[28]

Thus Basil's fictitious Arsacid origin was of no actual help to him in his career.

The first and most important step in his rise was the decision to leave his village home and to go to Constantinople, when he entered the age of adolescence. For, the death of his father had placed the entire burden of the family on his shoulders, and the prospects of wresting a livelihood from the soil was unpromising: "For the sustenance from farming seemed to him meagre and ignoble"[29].

He reasoned that prospects were far better in Constantinople where he would find better employment of his talents and would thus more easily provide for his own needs and those of his family. The author of the Vita then applies a particular social theory in order to explain and to justify Basil's reasoning:

> "For he knew that it was in the large, and most of all in the imperial, cities that able natures prosper, and that (it is there) that those who are superior in something are acknowleded into some brighter fate. Similarly in the less illustrious and humble of the cities, just as in rural preoccupations, the virtues become mean and waste away and as they are neither displayed nor marvelled at, they fade and wither."[30]

The astyphilia of Greek culture is an important constant, though one is not to assume that it was universal at all times. Nevertheless Aristotle first captured its character in the phrase:

ἄνθρωπος πολιτικὸν ζῶον.

In the Politics Aristotle had conceived of all lesser institutions and organizations as culminating in the city as the summum bonum: "It is the first cause of the greatest good, and is the final result and perfection of all the smaller associations"[31].

The greatest good fortune that a human can hope to attain, according to the fourth century Libanius, is to become a citizen of such a large and renowned city as Antioch. The sentiment-theory is still to be seen in fourteenth century Byzantium when Theodore Metochites states that man's life attains the greatest refinement in the city. The author of the Vita is thus directly in the long tradition of astyphilia and attempts to explain it on the basis of a system of rewards for accomplishments and virtues. The larger the society and the more complex its structure, the more room for the acknowledgement of the man with virtues.

The large city, however, offers not only opportunity, it presents vastly more complex problems of survival, let alone of ascent. Thus when Basil set out from his village, he had a very simple, and yet a very specific plan in mind, by which he would be able to cope with the more complex society of the

[28] *Ibid.*, 335.
[29] *Ibid.*, 220.
[30] *Ibid.*, 221.
[31] S. Vryonis, Cultural conformity (see n. 3), 128.

imperial cosmopolis. The text reads: "He wished to encounter one of the powerful and illustrious and to place himself in his retinue and service"[32].

The rich and powerful aristocrats, both in the capital city and in the province very often surrounded themselves with a numerous retinue of strong, young males who performed various services and functions for the aristocrat: protected him, threatened others, ran his estates and stables and the like. The technical term for such a retinue is θεραπεία, and service in it is referred to as δουλεία. For Basil, service in the retinue of a powerful and wealthy individual was the only avenue open to him inasmuch as he was uneducated, had no craft skills, and finally no family connections. What he did possess were precisely those characteristics which were highly esteemed in the aristocratic retinues: youth, height of stature, great bodily strength, physical beauty, cunning, poverty and hunger. When Basil finally arrived at the edge of the imperial capital, dirty and fatigued from the journey and his face sun burned, he fell asleep in the courtyard of the monastery of St. Diomedes. As a result of the famous dream of the abbot, in which supposedly it was prophesied to the abbot that Basil would become emperor, the abbot arranged for Basil to enter the retinue of one of the powerful and influential men of the court circle, a certain Theophilitzes Paideumenos, a relative of the Caesar Bardas and of the emperor Michael III. The Vita's description of Theophilitzes is the prototype of the aristocratic individual who builds up his power base by keeping and cultivating an extensive retinue of youths:

> "This little Theophilos, being haughty in attitude and arrogant, (always) had a care to acquire brave men, well-formed and tall, and distinguished above all in bravery and strength of body. (And gathering these) about himself he was arrogant and respected. One immediately saw them garbed in silken dress and distinguished by the remaining garb. He enrolled among them the newly arrived Basil, and as he deemed him (Basil) to be far superior over the others as to bodily strength and courage, Theophilos made him protostrator (head groomsman). He loved him increasingly day by day and marvelled at his particular superiorities. For he appeared (to be) brave in hand, intelligent, and very quick and efficient (in response) to orders."[33]

The retinue as an important adjunct to aristocratic power is a familiar theme in middle Byzantine history. The Vita itself mentions that one of the reasons that Michael III had hesitated in the beginning to remove his uncle the Caesar Bardas from power was precisely not only because he had as his allies generals but also because of his "retinue and body of companions"[34].

We read of eleventh century generals from Anatolia who had numerous personal retinues of armed young men. It is not unlike the ghulam system in Seljuk Anatolia and in earlier Islam[35]. Thus there was a ready market for the type of physical qualities that Basil possessed. Further we see from the existence of the retinue, but also from other passages of this text as indeed of other texts, that physical prowess and physical beauty were highly prized in Byzantine society, as in antiquity. One need only look at the life of St. Philaretus the Merciful where the imperial concourses of beauty are depicted[36]. The Vita indicates that physical strength alone, however, was not prized without the qualities of native intelligence, obedience, and quickness. Thus when Michael III tries to calm the fears of his mother that Basil will be the destroyer of the dynasty, he calms her by stating that Basil

[32] *Theoph. Cont.*, 223, «τῶν δυνατῶν τινι καὶ περιφανῶν καὶ εἰς θεραπείαν καὶ δουλείαν αὐτοῦ ἑαυτὸν ὑποτάξαι καὶ καταστῆσαι»; H.-G. Beck, *Byzantinisches Gefolgschaftswesen, SBMünchen*, 1965, Heft 5.

[33] *Theoph. Cont.*, 225.

[34] *Ibid.*, 236.

[35] S. Vryonis, *op.cit.* (n. 18), 282-283; Seljuk Gulams and the Ottoman Devshirmes, *Der Islam* XLI (1965), 224-252, reprinted in S. Vryonis, *Byzantium: Its Internal History and Relations with the Muslim World*, London 1971.

[36] M. H. Fourney - M. Leroy, La vie de S. Philarète, *Byzantion* IX (1934), 85-170.

possess merely bravery and strength, like Sampson of old, and therefore she should not be fearful of him[37].

Consequently Basil's rise through the system of the retinue on the basis of his strength, youth and good looks, as well as his native intelligence, brings him within a crucial Byzantine institution in which his political ideas and behaviour are basically formed. Accordingly the political school or atmosphere of his rise and "education" is specifically Byzantine.

BASIL ADOPTED BY THE PROVINCIAL ARISTOCRACY, ACQUIRES WEALTH AND FAMILY CONNECTIONS

At one point in the narrative we are informed that Theophilitzes had to go to the Peloponnese on administrative affairs, and that he took Basil with him "to assist him in the ordained public service"[38].

From having been the protostrator of his master's stables we see that Basil is an official part of the staff that deals with public affairs, quite possibly of a fiscal nature. He has now become involved not only in the personal affairs of his patron as a member of the retinue, but in official administrative affairs as well. Thus his position is a double one: personal and public. As yet, however, he is still an undistinguished head of the stables living, no doubt, quite comfortably. The Vita describes him, at this stage of his slow rise, as belonging to the εὐτελεῖς, the poor or insignificant.

It was thanks to his prolonged stay in Patras that Basil broke out of the economic and social constraints that he had borne by the accident of birth. For in Patras, and indeed in the church of St. Andrew, a clairvoyant monk rose and greeted him as he would an imperial person. This having been brought to the attention of the richest and most powerful of the Patrenoi, the widow Danielis, she hastened to make an alliance with him. The widow began by inviting Basil to her establishment where she lavished gifts of gold, slaves (30) and textiles, hoping thus to cultivate him and later to reap her reward. All she asked in return at this time was "that he form the union of spiritual brotherhood with her son John". We are told that Basil at first refused "because he deemed her above him... and he deemed the woman illustrious and himself worthless"[39].

Whatever the reasons, Basil not only acquired a spiritual relationship with the greatest family of the Peloponnese, but he returned to Constantinople a wealthy man:

> "And from the money which accrued to him thence, after his return to Constantinople, he purchased great estates in Macedonia, and he rendered all his relatives quite wealthy, and he himself became rich, just as in virtues, so also in money. However he continued to accompany his master and to assist him."[40]

There are two aspects of this episode that need a slight elucidation. First, there is the fact that Basil's rise to wealth and aristocratic family connections took place in the Peloponnese and almost under the auspices of the church of St. Andrew. The union of Constantinopolitan bureaucrats or officials with the families of the provincial magnates, the dynatoi, are specifically forbidden by a law of Leo the Wise, the son of Basil. Nevertheless such an alliance was so mutually commodious that it must have been a constant practise in Byzantium, hence the law of Leo VI[41]. Second, this aristocratic

[37] *Theoph. Cont.*, 234.

[38] *Ibid.*, 226.

[39] *Ibid.*, 228.

[40] *Ibid.*, 228.

[41] Law of Leo VI in P. Noailles and A. Dain, *Les nouvelles de Léon VI le Sage*, Paris 1944, 91; S. Vryonis, *op.cit.* (n. 18), 271.

family connection and the rise in Basil's economic status took place with a Peloponnesian family, not with some Armenian family in the east. Finally, the spiritual bond of adelphopoiesis is well known from Byzantine canon law.

By now Basil has attained a sufficient economic base through Peloponnesian connections, and is quite comfortably ensconced in the middle ranks of Constantinopolitan society and administration by virtue of his leading position in the retinue of Theophilitzes.

The next stage in his meteoric rise takes Basil from the retinue of his master Theophilitzes to the retinue and service of the emperor Michael III himself. Again, his promotion is a direct result of his position in the retinue of the powerful and influential Theophilitzes, and of Basil's own physical prowess, agility, and his intelligence. On a certain day the Caesar Bardas decided to hold a banquet in the banquet hall built by the patrician Antigonos on the palace grounds. The Caesar brought with him to the banquet the leaders of the senate, his own retinue (οἰκείους) and the Bulgarian "friends, who at that time were usually residing in Constantinople".

Among those present was also the Caesar's kinsman, Theophilitzes:

> "As the Bulgarians are always conceited and braggarts, and since they happened to have with them at that time a Bulgar respected for his bodily prowess and happening to be a champion in wrestling whom hardly anyone that had wrestled up to that time had thrown down (defeated), they found it unbearable to consider the matter thus but boasted beyond measure. As the drinking proceeded and rejoicing danced at the table, that little Theophilos said to the Caesar, 'I have, o lord, a man who if you should order it will wrestle with this notorious Bulgar. For this is a great shame for the Rhomaioi and no one shall be able to bear their boastfulness should he return to Bulgaria unconquered...' Basil coming to grips with the Bulgar, and quickly grabbing and squeezing him, he quickly raised him up over the table and threw him down, like some light and lifeless bale of grass or like some dried out, light ram's fleece. This having taken place there was no one present who did not discuss and marvel at Basil. And the Bulgars also, struck by the great agility and strength remained speechless. From that day did Basil's fame henceforth go about the entire city, and it was carried about in the mouths of all, for he had now become famous (admired)."[42]

From this sensational feat of physical prowess Basil's name had become a household word in Constantinople and he was now only one step away from the palace itself. The emperor Michael had a very beautiful and fast horse which was very difficult to control, especially if it were left unmounted or untied, for then it was very difficult for the groomsman to get control of it again. On the occasion of an imperial hunt the emperor had struck a rabbit and dismounted from this proud horse in order to finish off the rabbit, whereupon the spirited horse bounded away. The imperial groomsmen were unable to bring it once more under control so the angry emperor ordered it to be hamstrung. The Caesar pleaded with his imperial nephew to spare such a beautiful animal, and Basil who was a witness to the scene discussed the matter with his own master, Theophilitzes:

> "Basil asked him (Theophilitzes) 'if I should run alongside the imperial horse and leaping from my horse become master of that one, would (not) the emperor be angry with me because the horse is adorned with the imperial cheek bosses (βασιλικοῖς φαλάροις)?' When the emperor was informed of this he ordered that it be done, and Basil did this readily and gracefully. Having witnessed this, and having liked the grace and intelligence of Basil's prowess, immediately the emperor took him from Theophilitzes and placed him among the imperial groomsmen."[43]

[42] *Theoph. Cont.*, 230.
[43] *Ibid.*, 231.

Eventually Michael promoted Basil to the rank of protostrator as he was superior to the other stratores in the imperial retinue. His path to service in the imperial retinue parallels exactly that which led him to service in the retinue of Theophilitzes in the first place. Again we see the importance of physical strength, agility, and native intelligence. Basil literally rode the horse to power.

Basil's entry into the imperial service and his rise to the rank of imperial protostrator, which entitled him to march at the head of the imperial procession on the way to the hunt and to carry the imperial mace projected him into the turbulent sea of conspiracies fed by the personal ambitions and envies of all those who aspired to share in some one or another of the aspects of imperial power. In the beginning Michael manifested considerable favor toward his protostrator to the point that the emperor's mother Theodora began to be fearful and also the suspicion of the Caesar was aroused. But the Caesar was distracted by his fear and envy of the parakoimomenos Damianos, a Slavic eunuch who had risen to a position of very considerable power. Thus in the struggle of Damianos and the Caesar to exercise influence over and control of Michael, the Caesar momentarily forgot his concerns over Basil and concentrated on the parakoimomenos. Finally the Caesar prevailed and the emperor dismissed the eunuch from the position of parakoimomenos. Inasmuch as this crucial position, which in effect amounted to the control of the emperor's person in the imperial chambers, lay vacant and because Basil had steadily risen in the esteem of the emperor, Michael suddenly promoted Basil to the now vacant position, thus giving the newly arrived Basil control of the security over the emperor's person. Further, he married Basil off to the daughter of one of the most important of the Byzantine aristocrats Inger. Again the Vita emphasized the qualities of physical beauty, retiring character, and aristocracy in the person of Basil's new wife:

> "The emperor having given him the title of patrician, he married him to a woman who was practically the first of all the aristocratic women as to shapeliness of body, beauty (of face), and in moderation."[44]

The Caesar now began to berate his advisors who had caused him to focus his attention on Damianos and thus prepared the way for the further ascent of Basil,

> "Having been persuaded beyond that which was necessary, and having ousted a fox, I brought in a lion so that he might swallow and devour us."[45]

The enmity of the "unstable" Michael soon turned against his uncle the Caesar and when the conspirators' hands cooled before the murderous deed Michael ordered Basil to take over the matter of the Caesar's assassination. Basil exhorted the assassins, encouraged them, and finally pushed them to the successful execution of the bloody deed in the presence of the emperor himself. With the disappearance of the Caesar and with the removal of his vigorous and intelligent hand from the direction of affairs, the Vita asserts that the affairs and business of state were neglected by the pleasure seeking Michael so that there arose a clamor:

> "There arose outcries and murmurs against the emperor from the senate, the citizenry, and from almost all those who are in the administration and look after affairs, as well as from the armies and from all the urban populace (Constantinopolitans)... and because the emperor feared insurrection or rebellion by the mob he decided to take on a sharer in affairs and in the rule. And since a little earlier he had adopted (υἱοποιησάμενος) Basil and he knew him to be superior to the many not only in courage but also in intelligence and knew him to be competent to fill the vacuum in governance of the wordly ship, and at the same time divine providence leading him to

[44] *Ibid.*, 235.
[45] *Ibid.*, 235.

this and strengthening his resolve so that he appointed Basil emperor... and he placed the imperial crown on Basil in the famous church named after God's wisdom..."[46]

Basil's ascent to the throne follows on (a) the assassination of the Caesar, (b) the outcry of senate, citizenry, administration, army and Constantinopolitans at the misgovernment of Michael, (c) Michael's adoption of Basil as his son. The last two items in particular fit very well into the Byzantine cultural structure. Adoption as predecessor to succession was often practiced in an effort to avoid rebellion and violent overthrow of the ruler. Further, the mention of senate, populace, administration and Constantinopolitans as almost constitutive elements in political legitimacy is of course an integral element in both the imperial political theory and in the historical events surrounding succession. The author of the Vita had studied his political history and knew it well[47].

BASIL AS SOLE EMPEROR AND THE RES GESTAE IN THE VITA BASILII

Two-thirds of the text of the Vita is dedicated to a well structured, apocopated presentation of the res gestae of the new emperor in which the various aspects of traditional Byzantine governance are underlined.

Economy and Administration

Basil turned immediately, upon his coronation, to the economic conditions of the government for, the Vita apostrophizes, "Money is a necessity, and without it it is impossible to carry out the necessary tasks"[48].

After having thanked God for his successful accession to solitary rule Basil next summoned the leaders of the senate and of the administration and together with them they opened the doors of the imperial treasury only to find that of the 1,000 kentenaria of gold that it had contained at the accession of Michael III only 3 kentenaria remained. Having demanded the ledger of expenditures from the elderly protospatharios Basil he then ordered that all recipients of gold from Michael should return one-half to the treasury and thus the latter recouped immediately 300 kentenaria. Aside from his private wealth, on which Basil had to rely in order to distribute largess to the citizenry when he went to St. Sophia to offer thanks for the reports of the new victories over the empire's foes there were other moneys forthcoming. Because of his mercy to the poor, says the Vita, God was so pleased that many buried treasures were uncovered at this crucial time. Further, there was much bulk gold in the treasury of the eidikon as a result of the fact that Michael III had melted down the most beautiful of the works in the palace, including the gold plane tree, the two gold griphins, the two gold lions, the golden organ and other such objects. Melted down originally to pay for Michael's pleasures, they had not been minted into coin.

In the realm of administration Basil had the very best men appointed to official positions, particularly those "who had clean hands", and those who honored justice above all else. Thus equity was about to govern through the realm. Specifically the author states that the rich no longer tyrannised the poor (πένητες), but succored them, with the result that the poor cultivated their own field and vineyard and no one dared to take away their olive and fig tree. Isonomia and dikaiosyne returned to every day life[49].

[46] *Ibid.*, 239-240.

[47] S. Vryonis, Byzantine imperial authority: theory and practise in the eleventh century, in G. Makdisi, D. and J. Sourdel, *La notion d'autorité au moyen âge*, Paris 1982, 141-161.

[48] *Theoph. Cont.*, 257.

[49] *Ibid.*, 258.

Justice and the law

The Vita recounts that Basil appointed to the courts those best fitted to judge. Specifically he appointed those who were testified to be competent on the basis of their legal studies (ἀπὸ μὲν μαθημάτων ἔχειν τὸ ἱκανὸν μαρτυρουμένους), but who at the same time were by choice pious and unbribable (τὸ εὐσεβές τε καὶ ἀδωρόληπτον). These he raised from the lower ranks, payed them well and then appointed them throughout. He rebuilt the great structure called the Chalke as the central court, and further provided nurture for all those forced to come to Constantinople to appeal for justice. The emperor went himself when he had free time from his many other duties, to hear the complaints, of citizens who had been wronged, as they were being lodged in the bureaus of the Genikon. Finally he simplified the official script for recording the fractions of numbers on the tax cadasters so that the codices should be simply written out and thus even the simple farmers could read the sums which they owed the fisc. Inasmuch as the legal codes had become massive and confused, he initiated a process by which this huge body was "cleansed", reduced in size, made more uniform, and arranged according to chapters which were easier to remember and to utilize[50].

The church and religion

Basil appears not only as a devoted patron of the church but also as its master. He brought peace and calm to the troubled church, first bringing together a synod in which he confirmed the Seventh Ecumenical Council and condemned the remnants of the iconoclasts. He removed from the patriarchal throne him who had previously replaced the legitimate patriarch. Later in the text Basil appears as the greatest patron and benefactor of the church in terms of the restoration of old churches and the creation of new ones[51]. Here again it is the Constantinopolitan, and not the Armenian, church of which Basil appears as the patron and protector.

Basil as conqueror and expander of the empire's boundaries

A very extensive section of the Vita delineates in considerable detail the various wars, battles and diplomatic manoeuvres by which Basil expanded the boundaries of the empire to the rule of which he had succeeded. His successful military operations, which resulted in the destruction of the Manichaean (Paulician) state, expansion in the east, salvation of the Dalmatian regions from the naval attacks of the Saracens, and his ongoing concern to remove the Saracen peril from southern Italy were all preceded by a general reform and build up of the armed services. Because his predecessor had cut the military subsidies, the armies had declined. Basil reversed the process by restoring the military salaries, by training new soldiers and then mingling them into the same batallions with the more experienced veterans. He accompanied the armies to the east on more than one occasion, setting the example of bravery, endurance, study of the military manuals, for all his officers and men, always attributing success to the support of Christ[52]. Obviously the author sets great value by the military qualities, abilities and successes of the emperor, all of which resulted in an expansion of the empire's boundaries and the repulsion of the threatening forces of its barbarian enemies.

[50] *Ibid.*, 261-262.
[51] *Ibid.*, 261-262.
[52] *Ibid.*, 267-312.

Religious conversion of the Jews and Slavs

Coupled with this military expansion of the boundaries of the empire of the Rhomaioi was the expansion of Christianity itself. Here, in an encapsulated form, the author underlines Basil's concern that he spread the Word of God, and tells us that he did so, only momentarily, to the Jews resident in the empire. Knowing, continues the Vita, that God rejoices in nothing so much as in the salvation of souls, Basil forced conversion on the nation of the Jews, regarding them with tax exemptions and honors, in vain, inasmuch as on his death they returned to Judaism. In the case of the South Slavs, Bulgars and Russians, the former began to convert as a result of God's mercy, justice and virtue, whereas in the case of the Bulgars Basil persuaded them to receive the archbishop and newly appointed bishops. The conversion of these peoples to the church of the seven ecumenical councils was important not only in the structure of Byzantine international politics but also in the domain of imperial theory, as we shall see[53].

Basil as builder and restorer

The building activities of Basil, according to the Vita, were of immense proportions, recalling in some sense and on a smaller scale the building acitivities of the greatest imperial builder of Byzantium, Justinian. This included basically rebuilding older buildings that had fallen into disrepair and been ravaged by the passage of time and the forces of nature, as well as new buildings. Ἀνασκευή and ἀνανέωσις are two words of particular importance in the text. Of primary importance in the former realm were the restorations of the church of the Holy Apostles and the donations to the great church of St. Sophia. In the latter domain he built the Nea within the palace complex. But his building activities were not restricted to the palace grounds, and included over a 100 buildings (churches, orphanages, hospitals, inns) throughout the city, as well as buildings outside Constantinople. In his building activities we see three aspects of the imperial idea. The emphasis on imperialization of power, its monumentalization, and its sacralization. The Kainourgion in the palace grounds is of particular interest in the monumentalization of Byzantine imperium depicting as it does important aspects of the imperial ideology[54].

Daily life in the empire under Basil I

The Vita paints a picture of life in the empire under Basil which is almost idyllic, as a result, naturally, of the personality, qualities, energies and programs of Basil:

> "And thus was it that such labors were accomplished in the years of the rule of the intelligent emperor Basil, for public affairs proceeded successfully under his direction, daily life bloomed, happiness danced about the city and the palace, and calm spread over practically every island and land."[55]

The brief consideration of the res gestae of Basil presents us with a tableau that comes directly and faithfully from the matrix of Byzantine political theory. There is nothing specifically Armenian about it.

[53] *Ibid.*, 341-344.

[54] *Ibid.*, 321-341; S. Vryonis, Byzantine Constantinople and Ottoman Istanbul: Evolution in a millenial imperial iconography, in I. Bierman (ed.), *The Ottoman City and its Parts. Urban Structure and Social Order,* New Rochelle 1991, 13-52.

[55] *Theoph. Cont.*, 344-345.

Basil the emperor and the political theory of the Vita

Not only is the Vita an official version of the res gestae coming directly out of the palace and the dynasty itself, it is at the same time a text in which the official Byzantine theory of the ruler is richly interwoven into the narrative of the official version of the res gestae. In this theory the basileus autocrator is chosen to rule by God, no matter what the actual historical events which culminate in his elevation. Throughout the narrative of Basil's ascent to the throne divine providence is ever present to guide him to the predestined goal. It intervenes to overcome the widowed mother's reluctance to release him from his family obligations on the farm so that he might go to Constantinople, to force the sacristan of the monastery of St. Diomedes to interfere on behalf of Basil so that he might enter the retinue of Theophilitzes. It causes the strife of Damianos and the Caesar as a result of which Basil is appointed parakoimomenos to the emperor, to his adoption, marriage and elevation as co-emperor. Finally he is made sole emperor by divine decree[56]. And on his sole accession Basil places himself and his empire under divine authority as having come from its originally. Thus the bloody murder of Michael III has been sanctioned by divine providence.

The presence of divine providence in working out this plan is variously manifested: through various prophesies, dreams and signs to the abbot of St. Diomedes, to Danielis by his monastic confessor. A certain Leo had prophesied to the Caesar that Basil would be the destroyer of the family. In fact it had, supposedly, been forecast that a member of the Arsacid dynasty would succeed to the throne in Constantinople in 350 years' time[57].

The signs of the divine providence and its plan were manifested, in Basil's own time through dreams and signs. At birth he is said to have been marked by a golden diadem about the head and that his swaddling clothes were purple. The Bulgarian Khan awarded him a large apple. When he slept, still a small child, in the fields of his parents, the eagle hovered over him to shade him from the sun's fierce heat. The avenue of the dream was also significant. His mother, ever solicitous of the fortunes of her oldest child, had frequent and rather cosmogonic dreams, like that of Astyages in which the birth of Cyrus was similarly foretold. Basil's mother saw Basil seated on top of a tall tree. The rise of Basil was foretold to the monk of St. Diomedes monastery through a dream[58].

As for the two coronations of Basil they followed the well known Byzantine political tradition and were accomplished by regularly acknowledged institutional processes. First he was adopted, then made co-emperor receiving the crown from Michael in St. Sophia. At this first accession he was acclaimed by senate, the administration, the army and the city populace, and we are told Michael had recourse to this co-emperorship in order to calm the outcry and complaints swelling up against him and in order to avoid revolution (ἐπανάστασις)[59]. But, according to the Vita, Michael's vicious conduct did not abate and as antagonism toward his person mounted Basil attempted to admonish him that: "We are hated by all (μισούμεθα), by the entire city, by the senate, by the bishops and by all". Thus, the Vita rather shamelessly proclaims, the senate and administration planned to kill Michael and to do so through the guards who slept near him. This is a euphemism for the parakoimomenos, and his guard, who was none other than Basil himself. After the murder Basil is officially proclaimed by the senate, the tagmata, the army, and the urban mob, who in their loud prayers demand the accession of Basil as sole emperor[60].

[56] *Ibid.*, 242.

[57] *Ibid.*, 241-242.

[58] *Ibid.*, 216-225; G. Moravscik, *op.cit.* (n. 12), *passim*, for this theme.

[59] *Theoph. Cont.*, 238-254.

[60] *Ibid.*, 255.

Thus in its theoretical aspect, the politics and institutions of the divine monarchy are clearly Byzantine and quite traditional.

Basil's virtues (ἀρεταί)

One should end this rather simple analysis by looking at the epithets, values and abstractions of this theory and as they appear in the Vita, and most of which are well known, deriving from Greek, Roman, and Christian types and models. These are all applied to Basil's physical, mental, spiritual and moral qualities, as well as to the various actions emanating from him in his life particularly after his accession as sole emperor. His qualities are termed ἀρεταί (virtues).

The Vita presents Basil as a composite of these virtues. At one point it speaks of the tetrad of the virtues... high mindedness with courage and justice with moderation (the term "tetraktys" is pythagorean), and that his virtues are to be imitated by the various officials administering the realm (μιμεῖσθαι)[61]. In addition he himself read the lives of famous men in order to effect an imitation (μίμησις) of their virtues and deeds. Among the lesser virtues, displayed early in his life, were physical strength and courage, also manifested by his father. At the same time he was intelligent (συνετός), just (δίκαιος), merciful, kindly, succoring of orphans, widows, the sick and the poor, he was God-loving (φιλόθεος) and pious (εὐλαβής), great souled (μεγαλόψυχος), lover of mankind (φιλάνθρωπος)[62]. By his power (δύναμις) he expanded the boundaries of the empire of the περιούσιος λαός and repelled the barbarians. By his justice (δικαιοσύνη) he brought back, to the lives of the citizenry ἰσονομία, εὐνομία, ἰσότης. He brought calm (γαλήνη) to the troubled life of the church. He ruled paternally (πατρικῶς), exercising care (πρόνοια) for all[63].

These and many other attributes, virtues and activities round out the contents of the traditional Byzantine theory of the ruler, and Basil has been cast squarely in the pattern by his grandson. The Vita ends the narrative of Basil's reign by encapsulating his essence as a Byzantine ruler with line 179 from book III of Homer's Iliad, which describes Agamemnon[64]:

ἀμφότερον, βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής·

("He is both a capable king and a mighty warrior").

Basil, already substantially Byzantinized in his village milieu through his family's intermarriage with the local Greek speaking Orthodox population, is completely assimilated in the imperial tradition of Constantinople, the Orthodox Church, Alexander the Great, and finally through Homer and Agamemnon. At least this is how his grandson, the emperor Constantine VII, imagined the process.

[61] *Ibid.*, 315. «καὶ ἀπὸ τούτου διηνεκῶς ἐνδιαιτωμένην παρ' αὐτῷ τὴν τῶν ἀρετῶν ὑπῆρχεν ὁρᾶν τετρακτύν, καὶ ἐθαυμάζετο αὐτοῦ μετὰ τῆς ἀνδρίας τὸ φρόνημα καὶ μετὰ τῆς σωφροσύνης τὸ δίκαιον, καὶ πάντα εἶχε τὴν πρὸς τὸ κρεῖττον ἐπίδοσιν... καὶ τῶν εἰς τὰς ἀρχὰς προβαλλομένων ἑκάστοτε μιμεῖσθαι σπουδαζόντων τὴν δεσποτικὴν καὶ περὶ τὸ Θεῖον εὐλάβειαν καὶ πρὸς τοὺς ἱερεῖς καὶ μονάζοντας αἰδῶ καὶ τὸν πρὸς τοὺς πένητας ἔλεον καὶ τὴν πρὸς πάντας δικαιοσύνην καὶ ἰσότητα».

[62] *Ibid.*, 258, 262, 263.

[63] *Ibid.*, *passim.*

[64] *Ibid.*, 352; *Iliad*, III, 179. On the classical element, M. V. Anastos, Byzantine political theory: Its classical precedents and legal embodiment, in S. Vryonis, *The "Past" in Medieval and Modern Greek Culture*, Malibu 1978, 13-54, especially 15-26.

ST. GEORGE "KEPHALOPHOROS"

CHRISTOPHER WALTER

The primary object of this article is to present six little-known icons of St. George "kephalophoros"[1]. Four of them are in Athens, one in the Arkadi monastery, Crete, while the sixth came up for sale at Sotheby's, London, in 1988. The iconographical theme is said to be rather rare. Indeed I know of no example for St. George of the Byzantine period. On the other hand, eleven have been published dating from the Post-Byzantine period, of which one is a wall-painting, eight are icons and two are engravings. Given the abundance of the available material, it seems desirable not only to present these six icons but also to situate them in relation to the other representations of St. George and "kephalophoroi" saints in general. The secondary object of this article will therefore be to trace the development of this iconographical theme. Many of my observations will necessarily be tentative and hypothetical, but they could hardly be made at all, were it not for the studies which Manolis Chatzidakis has published of post-Byzantine painting.

The "kephalophoros" saint in cult and art

The most prized relic of a martyr was his head, and, of these, the most celebrated was that of St. John the Baptist. In his Homily in honour of Sts. Juventinus and Maximinus, John Chrysostom recounted how martyrs, holding their severed head in their hands, offered it to Christ and so were able to obtain easily from the king of heaven all that they asked. He made particular reference to the severed head of St. John the Baptist, which was more eloquent after death than when he was alive[2].

In the ninth century a Greek translation was made of the Passion of St. Denys of Paris, with its account of the prodigy whereby he picked up his severed head and walked with it for several miles, presenting it to a pious woman called Catula[3]. St. Denys is the first martyr to be represented "kephalophoros" in Byzantine art, in the Menologium of Basil II, Vatican graec. 1613, p. 82. The iconography is faithful to the legend; that is to say, Catula is represented waiting to receive the head. However, the legend, edited by Symeon the Metaphrast, takes on a specifically Byzantine colour: St. Denys holds his head as "a prize..., a trophy..., a treasure"[4]. This is the meaning of the iconographi-

[1] The late Laskarina Bouras encouraged me to study this subject and to use the icons (13) and (15) in the Benaki Museum. I thank the Director of the Museum for authorizing me to publish photographs of them. I am also grateful to the Director of the Byzantine Museum for authorizing me to study and publish icon (17), to Mrs Paul Canellopoulos for the same permission with regard to icon (14), to Mr Michalis Andrianakis of the 13th Ephoria of Byzantine Antiquities, Chania, for the icon at Arkadi (12) and to Mr John Stuart of Sotheby's for icon (16). I also gratefully acknowledge help received from Mrs Chryssanthi Baltoyanni, Mrs Maria Vassilaki and Mr Charalambos Pennas who provided me with a photograph of the "kephalophoros" saint at Krina.

[2] John Chrysostom, *PG* 50, col. 576.

[3] Martyrium "Post beatum...", *PG* 4, col. 681; Ch. Walter, Notes on the iconography of Dionysius the Areopagite, *REB* 48 (1990), 268-274.

[4] *PG* 4, col. 605.

cal theme, when it recurs, for example, with St. Paul "kephalophoros" at Krina, Chios[5] (Pl. 373) or with St. John the Baptist "kephalophoros" at Arilje, Serbia, and in other churches in the fourteenth century[6]. It is only one of the iconographical themes connected with the cult of St. John the Baptist's head, which, more often, is placed in a vessel on the ground, while St. John, holding a scroll in his hand, is represented in profile looking up towards Christ blessing him from a segment[7].

Exceptionally in the Serbian Psalter a miniature, badly damaged, illustrating Psalm 111, 6-7, fol. 148, shows St. John the Baptist offering his head to Christ, with a legend: The decapitation of St. John Prodromos[8] (Fig. 1). This is the closest parallel to later representations of St. George "kephalophoros", for which the iconography seems to have been adapted from that of St. John the Baptist, combining elements from different types. Even the form of the dialogue, inscribed on the scrolls of St. George and Christ, is likely to have been inspired by the legends which accompany pictures of St. John the Baptist[9]. For none of them is it yet possible to indicate a literary source. However two slight distinctions should be made. Firstly, Christ is rarely represented replying to St. John the Baptist[10]. Secondly, there are many variants in the text inscribed on St. John's roll; only for the icons associated with Angelos was a standardized form at last elaborated. On the other hand, when there are legends on icons of St. George "kephalophoros", the text, apart from orthographical errors, is almost invariably the same. It reads: ὁρᾶς τι πεπράχασιν ἄνομοι, λόγε. ὁρᾶς κεφαλὴν ὑπὲρ σοῦ τετμημένην. ὁρῶ σε, μάρτυς, καὶ δίδωμί σοι στέφος. You see what (the) lawless have done, oh Word. You see (my) head cut off for your sake. I see you, martyr, and I give you (a) crown[11].

It is important to stress the almost consistent use of the same text. Since it can hardly have been composed more than once, it affords a connection between these seventeen representations of St. George "kephalophoros". Once the iconographical type had been created, other artists, while modifying details, tended to remain faithful to the central theme.

Published rerpesentations of St. George "kephalophoros"

The two earliest dated examples of St. George "kephalophoros" are on Mount Athos. Both have been attributed by Manolis Chatzidakis to the painter Antonios[12]. The first (1) from 1545 is a wall-painting in the catholicon of Xenophontos on the north wall of the east branch of the cross. St.

[5] The paintings at Krina, which Ch. Pennas is studying, may be dated between 1197 and 1296.

[6] Ch. Walter, Saint John the Baptist "kephalophoros", A new iconographical theme of the Palaeologan period, *Ἕνατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Athens 1989, 85-86.

[7] Mirjana Tatić-Djurić, Ikona Jovana krilatog iz Dečana, *ZborMuzBeograd* 7 (1973), 39-51; Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Une icône d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie du St Jean-Baptiste ailé, *BMAH* 48 (1976), 121-143; Ch. Walter, The Invention of John the Baptist's Head in the wall-calendar at Gračanica. Its place in Byzantine iconographical tradition, *ZLU* 16 (1980), 71-83; M. Chatzidakis, Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra, *CahArch* 36 (1988), 85-97.

[8] Suzy Dufrenne and R. Stichel, Inhalt und Ikonographie der Bilder, *Der serbische Psalter*, ed. H. Belting, Wiesbaden 1978, 237.

[9] Mirjana Tatić-Djurić, *art.cit.*, 43-44; Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *art.cit.*, 142.

[10] See, however, the icon by Michael Damaskinos in the Museum at Zakynthos, *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Catalogue of Exhibition, Athens 1988, no. 75, with references to previous exhibitions.

[11] The Echos for Great Vespers, April 23rd, *Menaia* 4, Rome 1898, 366, may be the remote source of inspiration: Στέφανον δόξης ἐπὶ κεφαλῆς σου ἀνεδήσω...

[12] M. Chatzidakis, Note sur le peintre Antoine de l'Athos, *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh 1975, 83-93; id., *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά την ἅλωση*, I, Athens 1987, Αντώνιος (2), 171-172.



Fig. 1. Serbian Psalter, fol. 148. St. John "kephalophoros" (drawing by Pamela Armstrong).

George is represented full-length, wearing a mantle over his armour and carrying a spear and sword of which only the scabbard is visible[13]. His pose is somewhat awkward: one leg is extended but it is not clear whether it is the left or the right. He holds both the scroll and his severed head, which is haloed, in his left hand. His right hand is extended towards Christ, whose bust figure emerges from a segment in the top right-hand corner. Christ holds a scroll in his left hand and extends a crown towards St. George with his right hand. St. George's figure resembles that on a Cretan triptych in the K. Levendis collection, London, dated by Nano Chatzidakis to the second half of the fifteenth century[14]. However the painting at Xenophontos has no specifically Cretan traits.

It is otherwise with the icon dated 1552 in the chapel of St. George at St. Paul's (2). The composition is in the form of a Deesis with Christ enthroned in the centre and St. Paul of Xeropotamou standing to the right offering him a model of the chapel[15]. St. George, to the left, offers his severed

[13] L. Duchesne and M. Bayet, *Mémoire sur une mission au Mont Athos*, Paris 1876, 307-308; G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, fig. 176.

[14] Nano Chatzidakis, *Icons of the Cretan School*, Catalogue of Exhibition, Benaki Museum, Athens 1983, no. 38, p. 44.

[15] M. Chatzidakis, *art.cit.* (n. 12), fig. 48b.

head, haloed and crowned, from which blood drips. St. George himself is also crowned, and he is dressed not in armour but in a tunic and mantle. This is unusual for St. George from the eleventh century, since it was normal to represent him as a warrior, although other military saints were dressed in a tunic and mantle. However one notable exception may be adduced: the fine biographical icon at Struga, Macedonia[16]. While this icon betrays no Cretan influence, that at St. Paul's has a number of stylistic traits which suggest that the painter had some familiarity with the work of Cretan painters, possibly of those who were then working on Mount Athos. The rendering is more soft and elegant than that of the painting at Xenophontos, and the lining of St. George's mantle is decorated with a delicate pattern. On this icon there are no inscribed rolls.

The central figure of the biographical icon at Čajniče, Bosnia, dated 1574 (3), closely resembles that at Xenophontos (1). St. George's armour is similar, but he now also carries a shield[17]. His pose is better rendered: the advanced leg is clearly the right one. He holds his scroll, as well as his severed head, in his right hand, a distinctive trait of the Xenophontos painting. However Christ now places the crown on the saint's head. The legends on the scrolls have been translated into Slavonic. There are no signs of Cretan influence. Consequently the iconographical type has been transmitted directly to the anonymous Serbian painter from the northern "school".

The central figure of the biographical icon at Blagaj, Hercegovina (4), belongs to the same tradition[18]. A date in the early eighteenth century has been proposed for it. St. George is represented three-quarter length. Christ again crowns him from the segment. However this time the severed head is also crowned and haloed. St. George's scroll, which hangs from the halo, has an unusual legend in Slavonic: "See your glory due to the knight's murder". Christ's scroll is not unfolded. This icon, popular in style, has other affinities besides those with the northern "school", to which I shall refer in due course.

An icon at Zografou, Mount Athos (5), also late, resembles rather that at St. Paul's (2). St. George, full-length in tunic and mantle, is accompanied by St. Demetrius[19] He holds his head in his left hand. Both saints look up towards Christ, who, from a segment in the centre, extends a crown to each of them. Apart from their names in Slavonic, there are no inscriptions.

Five other icons of St. George "kephalophoros" present him in bust form. They have a family resemblance in that they are squared off somewhat abruptly at the base, as if this type had been adapted from a full-length icon, and in that they are all connected, directly or indirectly, with the Cretan school.

The icon now in Busovača, formerly at Travnik (6), also in Bosnia, is dated 1620 and signed by Jovan Mangaf (Ἰωάννης Μαγγαφός), an artist of a Cretan family born in Bugojno, Bosnia[20]. St.

[16] V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Catalogue of Exhibition, Belgrade, no. 29, p. 102, dating it to the third quarter of the fourteenth century; K. Balabanov, *Freske i ikone u Makedoniji*, Belgrade/Zagreb 1983, no. 80, p. 141, 158, dating it to the fifteenth century; Gordana Babić, *Ikone*, Zagreb 1980, no. 45, p. 27, dating it to the fifteenth-sixteenth century. This last date seems the most plausible; the icon may be compared with the *œuvre* of Frangos Katelanos.

[17] The icon measures 72 × 52 × 2 cm, the central figure 36 × 18,2 cm. Dj. Mazalić, Nekoliko starih ikona Sv. Djordja sa legendom, *Naše starine*, Sarajevo, 2, 1954, 65-69; Lj. Kojić, O ikoni Sv. Djordja sa žitijem iz Čajniča, *ZLU* 7 (1971), 237-244; E. S. Ovčinnikova, Ikona "Georgij s otsečennoj golovoj" v sobranii Moskovskogo istoričeskogo muzeya, *Vizantiya južnie Slavyane i drevnyaya Rus' zapadnaja Evropa* (Mélanges V. Lazarev), Moscow 1973, 168.

[18] The icon measures 62 × 46.5 × 2.5 cm, the central figure 26.9 × 17.1 cm. Ivanka Ribarević-Nikolić, Žitijska ikona Sv. Djordja kefaloforosa iz Blagaja kod Mostara, *Saopštenje*, Belgrade, 18 (1986), 239-244.

[19] The icon measures 54 × 47 cm. A. Božkov, *B'lgarskata ikona*, Sofia 1984, nos. 448, 455, 480.

[20] The icon measures 33.7 × 28.8 × 2 cm. Dj. Mazalić, *art.cit.*, 58-59; id., *Slikarska umjetnost u B i H u tursko doba (1500-1878)*, Sarajevo 1965, 76-78; E. S. Ovčinnikova, *art.cit.*, 166; Ivanca Ribarević-Nikolić, *art.cit.*, 239.

George is heavily armed. Besides a spear and sword, he has a helmet, bow and quiver of arrows. His cuirass is elegantly ornamented with a pattern which recalls those in current use in Cretan painting from the fifteenth century. The icon has a border, wide at the bottom and broken at the top right-hand corner by the segment from which Christ extends a crown. The legends on St. George's scroll, which floats below his severed head, and Christ's are the usual ones, written in Greek. Thus two distinctive styles of rendering the same iconographical type, one from the north and the other from Crete, meet in Bosnia.

With this icon may be associated one in the Historical Museum, Moscow, formerly in the Lev Zubalov collection (7). St. George is now less heavily armed, carrying only a spear and sword[21]. The execution is far more refined than that of the Travnik icon. The border has been carefully carried all round the composition; the spear is slender, the pattern on the cuirass more delicate. Ovčinnikova dated this icon to the fifteenth or sixteenth century. However this dating is, to my mind, too precocious. Certain stylistic characteristics — the dark shading of the faces and hands, and the use of gold or white striation as well as the sharp geometrical outlining — recall the work of Emmanuel Lambardos[22].

The icon in the Sekulić collection, Belgrade (8), closely resembles the one in Moscow. However the execution is not of the same high quality[23]. The border is not continued round the composition; the decoration of the cuirass is less elegant and there is no striation. This icon was acquired by the Sekulić family in Sarajevo. It may be a version of the Moscow icon (7), executed in Crete and exported to Bosnia. If this hypothesis is acceptable, the Moscow icon would have been painted around 1600, and the Belgrade icon between that date and 1620, the date of Mangaf's icon.

A copper-plate engraving, of which the block, made in 1701, is still in the Serbian church at Pest (9), copies faithfully another version of this type[24]. There are slight differences in the detail from the three preceding icons. Blood drips from St. George's severed head, and the letters O ΩN are inscribed on Christ's halo. While the portrait of St. George is in the Cretan tradition, the biographical scenes in roundels and the decoration of the border surrounding it betray the engraver's familiarity with contemporary trends in Austrian art. Moreover the scenes in the roundels recall those on the Blagaj icon (4). These are also in roundels, and for the resuscitation of Glycerius's ox, both the engraving and the icon use the unusual iconography of Glycerius praying to an icon of St. George. This was a period when distinguished engravers, like Žefarović, were also painters[25]. There is clearly a connection between the icon and the engraving, although neither seems to be directly dependent on the other.

[21] The icon measures 76.7 × 57.2 × 2.5 cm. E. S. Ovčinnikova, *art.cit.*; *Iskusstvo Vizantii sobraniyih SSSR*, Catalogue of Exhibition 3, Moscow 1977, no. 979, p. 132-133; Irina Kyzlasova, *Russian Icons, 14th-16th Centuries*, The History Museum, Moscow, Leningrad 1988, no. 104.

[22] For example the St. John and St. Menas, M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Neri Pozza-Venise 1962, no. 55 and no. 54. See also the St. John the Baptist in the Museo Civico, Padua, Π. Βοκοτόπουλος, Επτά κρητικές εικόνες του 17ου αι., *Αμητός, τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο*, Thessaloniki 1986, 133-135.

[23] The icon measures 36 × 28.5 × 1.8 cm. S. Radojčić *et al.*, *La collection d'icônes Sekulić*, Belgrade 1967, no. 68, p. 58; E. S. Ovčinnikova, *art.cit.* (n. 17), 166; Ivanka Ribarević-Nikolić, *art.cit.* (n. 18), 239.

[24] The engraving measures 40 × 31.6 cm, the central figure 19.4 × 16.2 cm. Sz. Vuicsics, *A pesti szerb templom*, Budapest 1961, 34; D. Davidov, *Srpska grafika XVIII. veka*, Novi Sad 1978, no. 177, p. 337; Ντόρη Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά, 1665-1899*, I, Athens 1986, no. 208, p. 203-204. Other copies exist in the Louisa Lourda collection, Thessaloniki, and the Serbian patriarchate, Belgrade.

[25] D. Davidov, *op.cit.*, 105-109.

A further copper-plate engraving, of which the block is at Chilandar (10), was made by the monk Parthenius from Elasson for the monastery of Iviron in 1779[26]. He has followed closely the Pest engraving, but has executed the block with less technical skill. He omits the Slavonic texts and most of the Greek ones apart from the legends on St. George's and Christ's rolls, which are the traditional ones.

For the sake of completeness, the icon attributed to Damaskinos, formerly in the collection of H. Stathatos and now in the Benaki Museum (11), should be mentioned, although it belongs to a quite different iconographical tradition[27]. Four warrior saints on horseback are represented below the enthroned Christ in heaven. The only common characteristic with the icons previously described is that St. Theodore Stratilates and George hold their severed heads in their right and left hand respectively. Xyngopoulos maintained that Damaskinos painted the icon in Crete after his return from Venice in 1582 or 1584.

An examination of these published icons of St. George "kephalophoros" leads to the following conclusions. The first iconographical type was a full-length portrait, which was adapted from various iconographical types of St. John the Baptist. A dialogue between St. George and Christ was composed for it and generally inscribed on their scrolls. The earliest dated example is that at Xenophontos (1). There is no reason to suppose that any of the other icons so far described was painted earlier than 1545. Moreover it is likely that the original iconographical type was a northern one. It does not derive from the school of Angelos. This full-length type was transmitted to Bosnia (3, 4).

Soon after the painting at Xenophontos, a variant appears at St. Paul's (2), dated 1552. In this icon, the scrolls are omitted and St. George is already crowned. Moreover Cretan influence is evident in the style.

Half a century later, another iconographical type appears, the bust portrait. The earliest dated example (6) was painted in Bosnia in 1620. However this icon depends on a Cretan model. On the two which may be associated with it (7, 8), as well as later engravings (9, 10), St. George's scroll floats. There are reasons for associating the Moscow example (7) with Emmanuel Lambardos.

I shall now turn to the six little-known icons of St. George "kephalophoros". It is possible that an examination of them will entail some modification of the foregoing conclusions.

Six little-known icons of St. George "kephalophoros"

The icon in the Arkadi monastery, inventory no. 40, is large in size, 103 × 51 cm[28] (Pl. 374). Originally it was slightly wider (12). It is badly damaged along the left-hand side. Paint is also missing in the area of St. George's hands and severed head. It is a full-length portrait. St. George wears a blue tunic under his cuirass, fawn breeches and a red mantle. He is armed with a shield and spear. There are elaborate patterns on his cuff, shoe and roll. In the foreground there is a small lake with red banks, while the mountains in the background are coloured brown. St. George stands on a dragon. The presence of the dragon is unique for St. George "kephalophoros", although the standing warrior saint trampling a dragon is a common iconographical type on Cretan icons from the fifteenth cen-

[26] Ντόρη Παπαστράτου, *op.cit.*, no. 212.

[27] Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, Athens 1951, 4, pl. 2; M. Χατζηδάκης, *op.cit.* (n. 12), no. 9, p. 204, fig. 104.

[28] The icon is unpublished.

tury[29]. However this dragon is not the elegant beast to be seen on icons painted in the circle of Angelos. It has four heads attached to its neck, while a fifth, with a proboscis, emerges from its flank. In my research into the morphology of dragons, I have seen no similar beast in the numerous representations of St. George slaying the dragon. The nearest equivalent known to me is the mythical beast attacking Job portrayed in Patmos cod. 171, p. 51[30]. The text of the dialogue between St. George and Christ is written without orthographical errors. A further legend gives the names of those who commissioned the icon: ΔΕΗΣΗΣ ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΣΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Κ(αι) ΤΖΟ[Ρ]ΤΖΑΣ (*sic*) (Pl. 375).

The painter has not signed the icon, which is, however, a work of high quality. The use of gold and white striation recalls the technique of the Moscow icon (7). Moreover, for the upper part, the iconography is identical. Even more striking is the resemblance between the rendering of Christ in his segment on the two icons. It is highly probable that both icons were painted by the same artist. I am therefore inclined to associate the Arkadi icon with Emmanuel Lambardos too. Lambardos is known to have liked to produce truncated portraits[31]. It may be, therefore, that he was responsible for creating the half-length type of St. George. The Moscow icon (7) would then be a truncated version of the Arkadi icon, which would then have to be dated a little earlier than the former.

The icon recently acquired by the Benaki Museum, inventory no. 29516, is about half the size of the Arkadi icon, 50.3 × 40 × 2.8 cm (13)[32] (Pl. 376). St. George again wears a red mantle over his armour. It is marked with a rectangle in gold, recalling the primitive badge of nobility, a detail which recurs frequently on these half-length icons, (7), (9) and (14). Christ crowns St. George, as on these three icons. However, St. George is heavily armed, as on the Busovača icon (6), with a helmet, bow and quiver of arrows. The usual dialogue is inscribed on the scrolls, but there is no gold border. It seems to me that the date proposed by Laskarina Bouras, towards the end of the sixteenth century, is entirely plausible. It would be earlier than the Busovača icon (6), which must depend less on a model such as the Sekulić icon (8) than on a heavily-armed version similar to this.

The icon in the private collection of Mr and Mrs Paul Canellopoulos is yet smaller, 25.7 × 21.3 × 1.6 cm (14) (Pl. 377). It is identical in all its iconographical details with the Moscow icon (7). It has a gold border all the way round; Christ crowns St. George, whose scroll is floating. He is armed with a sword and spear, and the usual legends are inscribed on the scrolls. This icon was exhibited at the Institut Français d'Athènes in 1986. In her exhibition catalogue, Chryssanthi Baltoyanni dated it to the end of the fifteenth century[33].

So early a dating raises a number of difficulties. All the other half-length icons of St. George "kephalophoros" can be plausibly grouped together at the end of the sixteenth and the beginning of the seventeenth century. The iconography of the Canellopoulos icon is so close to that of the Moscow icon (7) that one must be dependent on the other. If the Canellopoulos icon is to be placed at so early a date, in which case the Moscow icon would be a copy of it, then it is surprising that this iconogra-

[29] For example the St. George and St. Phanourios at Patmos, M. Chatzidakis, *Icons of Patmos* (English edition), Athens 1985, no. 24 and no. 69, p. 75-76, 116-117; Maria Vassilakes-Mavrakakes, Saint Phanourios: cult and iconography, *ΔΧΑΕ*, Δ΄, Γ΄, (1980-1981), 230, 255, pl. 52b.

[30] The beast has a second head emerging from its flank. G. Jacopi, Le miniature dei codici di Patmo, *ClRh*, 6-7, III (1932-1933), 51, pl. XXVII. I am not insinuating that there is any direct relationship of dependence!

[31] For example, the St. John the Baptist cited above (n. 22).

[32] Λασκαρίνα Μπούρα, *Τα Νέα των Φίλων*, Benaki Museum, October-December 1987, 33-34.

[33] Chryssanthi Baltoyanni, *Icônes de collections privées en Grèce*, Catalogue of Exhibition, L'Institut Français d'Athènes, 1986, no. 11. (The measurements given in the catalogue are not correct).

phical type remained dormant for a century, to be taken up and frequently repeated around 1600. Furthermore the evidence suggests that the half-length type was adapted from the full-length type. However the earliest example of a full-length St. George in military attire dates only from 1545. Consequently, unless there are cogent arguments on stylistic grounds for situating the Canellopoulos icon in the late fifteenth century, I should prefer to associate it with the other half-length icons and date it around 1600.

Another icon in the Benaki Museum, inventory no. 3716, 25.1 × 19.4 × 1.7 cm (15) (Pl. 378) is signed by George Blastos: Χ(ει)Ρ ΓΕΩΡ(ι)ΟΥ ΒΛΑΣΤΟΥ, a painter whose work is found mainly in the Cyclades (fl. 1642, 1644)[34]. In many details the iconography is close to that of the Busovača (6) and the other Benaki icon (13). St. George is heavily armed, with helmet, bow and quiver of arrows. The artist makes considerable use of gold and white striation, although less delicately than the painter of the Moscow (7) and the Arkadi icon (12). The severed head is haloed and somewhat larger in size than is customary; normally the severed head is rendered as if it was slightly shrunken. The usual text is inscribed on St. George's floating scroll. However this time Christ and his scroll are omitted. Instead a blessing hand emerges from the segment, and St. George is already crowned. One other peculiarity should be noted: the angle of his spear is less abrupt, and its shaft is cut off at the edge of his mantle. We have, therefore, here another variant of the half-length portrait, in which the blessing hand is substituted for the half-figure of Christ emerging from the segment.

The same iconographical variant appears on an icon (16) which came up for sale at Sotheby's, London, on November 14th, 1988[35] (Pl. 379). The icon is a Deesis, 35.5 × 28 cm, with three half-length portraits below. St. George's portrait measures 5 × 4.5 cm. It was dated in the sale catalogue about 1700. Apart from being less heavily armed, St. George is represented as on the Blastos icon. Even his spear is at the same angle, although the shaft continues beyond his mantle. A hand blesses from a segment. This time the inscription on the floating roll is different. Only the first word ΕΥ-ΔΟΥΛΕ (good master) can be deciphered on the photograph. This icon may be readily associated with the one signed by George Blastos, whether or not he actually painted it. In consequence I should be inclined to date it rather earlier than 1700, and to place it about 1640-1650, when Blastos is known to have been active.

The last icon to be considered here was acquired by the Byzantine Museum in 1916, inventory no. T. 380, 45.4 × 32.2 × 1.5 cm (17)[36] (Pl. 380). St. George wears a blue tunic with brown sleeves, blue breeches with brown and vermilion stripes, brown shoes with ornamented buckles and a purple mantle. He holds his severed head, which is haloed and from which blood drips, in his left hand. He is placed in front of a landscape as against the back-drop of a stage. This landscape is executed in tonal perspective, with a white and pale blue sky and light blue mountains becoming progressively darker up to the lake, in which four swans swim. In the middle range to the right and left are buildings with trees before them. There may have been some retouching: patches of rose madder on St. George's face, hands and neck and patches of fawn on the gold haloes. The saint's name is inscribed in the top left-hand corner, while to the right is a legend: ΟΡΩ ΣΕ ΜΑΡΤΥΣ Κ(αι) ΣΤΕΦΩ ΤΗΝ ΣΗΝ ΚΑΡΑΝ. Christ, however, is not represented, nor, in fact, does St. George wear a crown.

The background with its tonal perspective recalls those of Giorgione (1477-1510) and his follow-

[34] Μ. Χατζηδάκης, *op.cit.* (n. 12), Βλαστός Γεώργιος (2), 202-203, fig. 65.

[35] *Catalogue of Sale, Icons, Russian Pictures and Works of Art*, Sotheby's, London, November 14th, 1988, no. 452.

[36] Unpublished.

ers. Angelos Bitzamanos used a similar technique of placing his figures against an Italianate backdrop for St. John the Baptist and St. Jerome on the predella, dated 1518, now in the Franciscan priory at Dubrovnik[37]. Even if the icon is not to be associated with Bitzamanos, it is nevertheless likely to have been painted in the early sixteenth century and thus to be the earliest known example of St. George "kephalophoros". The variant form of Christ's reply to St. George, with the word κάρα, common in legends concerned with St. John the Baptist's head, instead of κεφαλή, may provide evidence that the text was modified before being standardized. Abstracted from its landscape background, the representation of St. George is close to that on the icon at St. Paul's (2). In both cases the saint wears a mantle and tunic; in both cases blood drips from his severed head.

CONCLUSION

An examination of these six icons does significantly modify our understanding of the development of the iconographical theme of St. George "kephalophoros", even if some aspects still remain obscure. Earlier Ivanka Ribarević-Nikolić maintained that the theme was exclusively Bosnian in the seventeenth and eighteenth centuries[38]. Her hypothesis, based on a limited number of examples — (3), (4), (6), (8) — was already fragile, for, while the Čajniče (3), Blagaj (4) and Busovača (6) icons were certainly executed in Bosnia or Hercegovina, they derive from different traditions, while the Sekulić icon (8) was not necessarily executed in Bosnia simply because it was obtained in Sarajevo. The Serbian Orthodox are known to have imported icons painted in the Byzantine tradition from abroad.

These six icons are all productions of Cretan artists. We now have five examples, one of them dated, that by Blastos (15), of truncated portraits not painted in Bosnia. It can be affirmed that Mangaf copied a Cretan model similar to the other Benaki icon (13), and that the Sekulić icon (8), iconographically close to that in Moscow (7), was in all likelihood painted in Crete. A hypothesis for the origin of the truncated form can also be proposed. If both the Arkadi icon (12) and the Moscow icon (7) are due to Emmanuel Lambardos, then it was in his workshop that the type originated. Blastos introduced a new variant with the blessing hand (15), taken up in the Sotheby's icon (16). Thus Crete, not Bosnia, was the principal *foyer* in the seventeenth century for the production of icons of St. George "kephalophoros".

As to the origin of the iconographical type, much remains obscure. While it is certainly an adaptation of the iconography of St. John the Baptist, it is not clear when or where this adaptation was made. On previously available evidence, the most plausible hypothesis would have been that the type originated on Mount Athos at the time when the paintings at Xenophontos (1) and St. Paul's (2) were executed. However an examination of the icon in the Byzantine Museum (17) lessens the plausibility of the hypothesis. This icon, of the full-length type with St. George in tunic and mantle, is obviously related to that at St. Paul's. However a direct connection is unlikely, since it must have been painted in a region where the Giorgione style of tonal perspective was known, in Dalmatia, perhaps, where Bitzamanos worked, or in Venice itself. Neither on these two icons, nor on the much

[37] M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venice 1974, 195-196, pl. 26i; id. and Gordana Babić, Ikone Balkanskog poluostrva i grčkih ostrva (2), *Ikone*, ed. Snežana Pejaković, Belgrade 1981, 312, 326.

[38] Ivanka Ribarević-Nikolić, *art.cit.* (n. 18), 244.

later one of St. George in tunic and mantle at Zografou (5), is the dialogue with Christ represented, although a phrase similar to Christ's conventional response is inscribed, as has been noted, on the Byzantine Museum icon. This associates it with the more common variant of the full-length figure of the armed St. George, in which the dialogue is regularly represented with the conventional legends.

It seems necessary to multiply entities and to hypothesize an example of St. George "kephalophoros", earlier than the seventeen noted in this article, on which the phrases of the dialogue were already inscribed. This would not have been the work of a Cretan artist, because no Cretan influence is visible in the earliest dated example (1) at Xenophontos. E. Ovčinnikova proposed an ingenious hypothesis as to this prototype[39]. She argued that it existed on the façade of the church of St. George at Palermo. The mosaic was destroyed when the church was restored in 1769, but the mosaic is known from a drawing. It represented a saint, with his severed head at his feet, addressing his prayer to Christ. This type is, of course, well-known for St. John the Baptist. The legend accompanying the picture, part of which is recorded, is also familiar from representations of St. John the Baptist. However, Ovčinnikova considered that, on the façade of a church dedicated to him, it is more likely that St. George was represented. To me, her hypothesis seems a little far-fetched, and, in any case, the saint in question was not represented as "kephalophoros". For the present it may be advisable to leave open the question precisely when and where the iconographical theme originated.

On the other hand, thanks to an examination of these six little-known icons, a fairly coherent presentation of its development is possible. It is fortunate that eight of the "kephalophoros" paintings are dated. For those that have to be dated on stylistic grounds, I depart from previously emitted opinions in two cases: the Moscow icon (7) and that in the Canellopoulos collection (14). The validity of my revised datings depends on the strength of the case which I argue in favour of the creation of the half-length type of icon by Emmanuel Lambardos. Since it is unlikely that my list of seventeen representations of St. George "kephalophoros" is exhaustive, other examples may well come to light which confirm or invalidate my argument.

POSTSCRIPT

This article was submitted, as requested, in June 1989. Since then further bibliographical elements have come to my notice, which I now add.

Κ. Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστορικοφιλολογικάς πηγάς και την βυζαντινήν τέχνην*, second edition, Athens 1989, 82-90, 163-181; id., Παρατηρήσεις σε εικονογραφικές παραστάσεις του Αγ. Γεωργίου κεφαλοφόρου στο Άγ. Όρος, *Μακεδονικά* 25 (1986), 363-370.

Μαρία Καζανάκη-Λάππα, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά το 17ο αιώνα. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 216-217, n. 36 and n. 37, notes that two painters had the name Emmanuel Lambardos, the older, τοῦ Νικολάου, mentioned in documents from 1587 to 1631, the younger, his nephew τοῦ Πιέρο, from 1623 to 1644. We must await Mrs Kazanaki's study of these two painters before we can accurately distinguish their *œuvre*. Meanwhile, if my hypothesis is acceptable that an Emmanuel Lambardos created the icon-type of the truncated St. George "kephalophoros", this should be attributed to the uncle, not the nephew since it originated earlier than the icon dated to 1620 by Mangaf (6).

C. W.

[39] E. S. Ovčinnikova, *art.cit.* (n. 17), 168, 171.

AN IVORY PLAQUE WITH TWO OF THE FORTY MARTYRS OF SEBASTE IN THE GLENCAIRN MUSEUM, BRYN ATHYN, PA.

KURT WEITZMANN

To honor Manolis Chatzidakis, an esteemed colleague and devoted friend, it seemed to me appropriate to write on a subject in which for many years we have shared a common interest and to which he has made the most basic contributions.

In the second volume of the corpus of Byzantine ivories, Adolph Goldschmidt and I published a plaque with two saints which at that time (1934) was in the possession of the art dealer Demotte in New York[1] (Pls. 381-382). Previously it had belonged to Sir Julius Wernher in London. Demotte sold it to Raymond Pitcairn, and upon the latter's death it became part of the collections of the Glencairn Museum, which was established in Mr. Pitcairn's residence in Bryn Athyn, Pa.

Here, in 1982, I had the opportunity to see the plaque itself for the first time[2]. It was removed from its frame (with which it was published in the corpus) for me, so that I could have a close look at the back side. The back is heavily scratched all over for the purpose, if I am not mistaken, of providing a firm grip when glued to a wooden backing. There are two holes just above the lower edge of the frame, and most likely there were two corresponding ones, now lost, close to the upper edge. These holes indicate that the plaque was held to the wooden backing by ivory pins, the technique by which ivory plaques were fixed to the wooden cores of the so-called rosetted caskets[3].

The plaque is rather thick, and the broad, heavy frame, at least in those parts that are preserved at the top and bottom, has no holes. It is not likely that there were any holes in the sides of the frame, which have broken away together with narrow strips of ground next to them. The strip at the left surely contained the name of the saint at that side (we shall discuss his identification later), written vertically like that at the right, which reads Ο Α(γιος) CΜΑΡΑΓΔΟC.

The plaque presents two youthful, nimbed saints, standing frontally in hieratic poses. One has parted hair, while a row of curled locks frames the forehead of the other. Each wears a long-sleeved tunic, reaching to the ankle, with embroidered clavi and hem, and a chlamys with a tablion. Each holds the cross of martyrdom before his breast, and while the saint at the right hides his left hand under his chlamys, that at the left lifts the chlamys with his bare hand.

As was discussed in the corpus[4], the style is that of the "malerische Gruppe", marked by deep

[1] A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, II, Reliefs*, Berlin 1934 (hereinafter cited as *Reliefs*), 29, no. 18 and pl. V (reprinted 1979, giving the new location).

[2] I wish to thank Miss Lisa McQueen for her helpfulness, and for the photos, which are published here with her permission.

[3] A. Goldschmidt - K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, I, Kästen*, Berlin 1930 (reprinted 1979).

[4] Goldschmidt - Weitzmann, *Reliefs*, 13ff.

grooves in the garments which produce a shadowlike effect and thus a painterly impression. Along their outlines, the figures are cut deeply into the ground at right angles, giving them considerable corporeality despite their flat surfaces. This, as the majority of the plaques of this group, dates from the tenth century and surely is the product of a Constantinopolitan atelier.

But our concern in this study is iconography rather than style. Within the context of the ivory corpus, there was no need to go further than the identification of the inscribed saint, Smaragdos. Recently I became curious about the identity of this saint and his place in Greek hagiography. He is one of the Forty Martyrs of Sebaste, who in A.D. 320 under the emperor Licinius were put to death by freezing in an icy lake. Their calendar day is March 9. Besides the record of their martyrdom in the Constantinopolitan synaxary, the story of the peculiar manner of their torture has been told in encomia by Gregory of Nyssa and Basil of Caesarea, and in general has enjoyed great popularity in the Orthodox world.

In the synaxary, as published by Delehaye[5], the complete list of the names of the Forty Martyrs is recorded, and Smaragdos takes the thirty-second place, preceded by Klaudios. Thus we feel certain that the saint to the left of Smaragdos in the Pitcairn plaque must be Klaudios.

In literature and in art the Forty Martyrs form a cohesive group. The story stresses that they were inseparable, save for one who recanted and was replaced by one of the soldiers supervising the torture, who converted on the spot. It is therefore inconceivable that the Pitcairn plaque was produced as an isolated piece, separating two of the forty from the others. We consequently are led to postulate the existence of a full set of twenty ivory plaques, each with a pair of martyrs. Based on the list as recorded in the synaxary, the Forty Martyrs would be distributed over the twenty plaques in the following manner:

Plaque 1. 1-2: Kyrion and Kandidos
2. 3-4: Domnos and Severianos
3. 5-6: Eutychios and Kyrillos
4. 7-8: Theodoulos and Bibanos
5. 9-10: Aggias and Hesychios
6. 11-12: Eunoïkos and Meliton
7. 13-14: Eliades and Alexandros
8. 15-16: Sakedon and Vales
9. 17-18: Priskos and Choudion
10. 19-20: Herakleios and Ekdikios
11. 21-22: Johannes and Philoktemon
12. 23-24: Phlabios and Xanthios
13. 25-26: Valerios and Nikolaos
14. 27-28: Athanasios and Theophilos
15. 29-30: Lysimachos and Gaios
16. 31-32: Klaudios and Smaragdos
17. 33-34: Sisinnios and Leontios
18. 35-36: Aetios and Akakios
19. 37-38: Dometianos and Gorgonios
20. 39-40: Joulianos and Aglaïos

[5] *Synaxarium CP*, col. 521ff.

It will be noted that the Pitcairn plaque is the sixteenth in this set. Smaragdos, the thirty-second of the forty martyrs, is placed at the right of the plaque, as are all even-numbered saints, while the uninscribed saint whom we have identified as Klaudios, number thirty-one, is placed at the left, as are all odd-numbered saints.

The Forty Martyrs of Sebaste are a very common subject in Byzantine art, as would be expected from their great popularity. However, the depiction of these saints is almost exclusively confirmed to the scene of their martyrdom. A composition showing the saints in contorted poses arranged in several rows, often including an episode in which one of the forty tries to save his life by taking refuge in a warm bath house, occurs frequently in fresco painting, often in chapels dedicated to the Forty Martyrs[6], and in other media as well. Among the many icons, one of the most precious is at Dumbarton Oaks, dating from the Palaeologan period and executed in a mosaic technique of great refinement[7]. Within the rather limited number of ivories of the painterly group, to which the Pitcairn ivory belongs, there are two plaques, one in Berlin and the other in Leningrad, both of outstanding quality, which depict the subject in a manner that makes their dependence on a painted model particularly obvious[8].

The Pitcairn plaque, however, belongs to a different iconographic tradition, not concentrating on the dramatic event of the martyrdom, but rather depicting the forty martyrs fully dressed in the conventional poses of frontally standing soldier saints. While this type of representation is much rarer than the martyrdom compositions, it is by no means unique. In an illustrated manuscript in the University Library of Messina, cod. 27, dating from the twelfth century, there are selected saints' lives from February 1 to June 20. Here the text of the lives of the Forty Martyrs by Symeon Metaphrastes (March 9) is preceded by a title miniature[9] (Pl. 383a). Since the text is written in two columns (our miniature is in the right column), the painter was restricted in width and forced to use a vertical format. This narrow format permitted the depiction of only twenty of the Forty Martyrs, and it seems more than likely that there existed a more extensive model with all forty. All the figures in the Messina miniature are uniformly represented in strict frontality, wearing the long embroidered tunic and chlamys with golden tablion, and in their right hands they hold either white or red crosses of martyrdom. In every respect they agree with the two figures on the ivory. If the ivory originally had some applied gold, as was common in the more ambitious ivories, one would expect that the tablions would have been gold. In the miniature, the only differentiation among the figures is to be seen in the heads: the beards vary in shape, and in colors from dark to white, indicating varying ages. A similar differentiation surely must have prevailed also in the set of the twenty ivory plaques. Unfortunately, the figures in the miniature are not inscribed, and thus cannot be identified as surely as in the set of

[6] For recent writing on this composition, which includes frescoes and icons, cf. T. Velmans, Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie, *Zograf* 14 (1983), 40ff., with further bibliography, and ead., Le décor de la voûte de l'oratoire Santa Lucia. Une iconographie rare des Quarante martyrs, *La Sicilia rupestre nel contesto della civiltà mediterranea. Atti del sesto Convegno medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (settembre 1981)*, 1986, 341ff. Here the author discusses two monuments of special interest: (1) the frescoes of the vault of the Santa Lucia catacomb at Syracuse, and (2) the frescoes of the vault of the Forty Martyrs Church at Suveş, Cappadocia. In both instances the martyrs are depicted not as a dense group but aligned in single file as in our reconstructed epistyle; differently, they are not in soldiers' dress but half naked, standing in the waters of the icy lake.

[7] O. Demus, Two Palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks Collection, *DOP* 14 (1960), 96ff., pls. 1-3.

[8] Goldschmidt - Weitzmann, *Reliefs*, 27f., nos. 9-10, pl. III.

[9] C. Diehl, *MélRome*, 1888, 319; J. Mercati, *ST* 68 (1935), 238, 275, 285; A. Daneu-Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Florence 1966, 18 and figs. 3-4.

ivories. The background of the miniature is blue, suggesting that the figures stand in the open air.

The arrangement aligning the martyrs in single file, which we postulate for the set of ivories of which the Pitcairn plaque is the only survivor, does exist elsewhere, and is preserved in fresco painting. In the Basilica of Acheiropoietos in Thessaloniki, known for its Early Christian ornamental mosaic decoration, frescoes were added in the two aisles in the second quarter of the thirteenth century, with standing saints filling the spandrels between the arches (St. Cyril)[10] (Pl. 383b), and busts of saints filling medallions over the arches. Of the forty figures, only eighteen in the south aisle have emerged, badly damaged, from under the whitewash. Two are lost from this aisle, as are all twenty in the north aisle. As on the ivory, the martyrs are inscribed.

While Thessaloniki seems to be a unique survival of the Forty Martyrs in fresco in Byzantine art proper, there exist several examples in Jugoslavia dating from the eleventh century to the late Byzantine period. A complete set of the Forty is preserved in the fifteenth-century church of the Trinity in Pljevlja[11]. In the domed area between the narthex and the church proper there is a cupola resting on four arches, each with ten medallions of the Forty Martyrs, interrupted at the summit by a medallion of one of the four manifestations of Christ[12] (Pl. 384). Basically, these are of the same type as those in the frescoes in Thessaloniki, a monotonous repetition of soldier saints holding crosses of martyrdom in their right hands, distinguished in their appearance only by their head types, and identified by inscriptions[13]. These two examples from Greek and Jugoslavian fresco painting provide proof that sets of the Forty individualized martyrs were an established tradition in Byzantine art. Thus, our assumption that the Pitcairn ivory belonged to a full set of the Forty seems thoroughly justified.

Visualizing, then, a set of twenty ivory plaques (or rather icons — by far the majority of ivory plaques are actually icons[14]), each containing two saints, what kind of object could accommodate such a set? We can think of only one possibility, and that is the epistyle, or beam, of an iconostasis. There are two main problems to be resolved with respect to this conjecture. The first concerns the material: Does ivory occur in the decoration of epistyles, where the most common medium is, of course, painting? The second concerns iconography: While the normal program for epistyle decoration is the cycle of the twelve great feasts of the Orthodox church, the Dodecaorton[15], is there any evidence that hagiographical themes, that is, either portraits of saints or scenes from their lives, were used for this important part of the iconostasis?

As to the first problem, in 1967 I published a study of four ivory plaques in the State Library of Bamberg, representing Christ, the Virgin, Peter and Paul, which serve as bookcovers for a two-volume gradual produced for the emperor Henry II and the empress Kunigunde, and the fragment of a fifth representing the archangel Gabriel in the Dumbarton Oaks collection in Washington[16]. In this

[10] *Thessaloniki and its Monuments*, Thessaloniki 1985, 66ff. and figs. 51-53. The knowledge of this piece of bibliography as well as that of the subsequently mentioned Jugoslavian frescoes I owe to professor Slobodan Ćurčić, my colleague in the Princeton University Department of Art and Archaeology, and I am very grateful to him for this information.

[11] S. Radojčić, Temnički natpis, *ZLU* 5 (1975), 13 and figure; S. Petković, *Manastir sv. Trojica kod Plevalia*, Belgrade 1974.

[12] S. Petković, *ibid.*, fig. on p. 172.12.5

[13] These inscriptions are not in Petković's drawing, but in the schematic drawing in Radojčić's article, *op.cit.*, 13.

[14] The idea that most Byzantine ivory plaques were actually icons was expounded for the first time in the author's introductory remarks to the section "Ivories" in the exhibition catalogue, *Byzantine Art. A European Art*, Athens 1964, 141ff.

[15] K. Weitzmann, Icon programs of the 12th and 13th centuries at Sinai, *ΔΧΑΕ*, Δ′, IB′ (1984) (hereinafter cited as Icon programs), 64ff.

[16] K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung, *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für H. K. Usener*, Marburg 1967, 11ff. (reprinted in K. Weitzmann, *Byzantine Book Illumination and Ivories*, *Variorum Reprints*, London 1980, essay 7).

article I tried to prove that these plaques were not originally intended for bookcovers, but were rather remnants of a larger series that once adorned an epistyle, and whose subject was the Grand Deesis[17] (Pl. 385a), that is, Christ flanked by the Virgin, John the Baptist, the archangels Gabriel and Michael, and the apostles. This reconstructed epistyle would compare quite well in the number of its plaques with our postulated twenty-plaque epistyle with the Forty Martyrs, were it not for the fact that the set of Grand Deesis plaques actually had more than the nineteen plaques seen in my original reconstruction.

Shortly after the publication of this article, I came across a pair of ivory plaques in the Hermitage in Leningrad, representing between them the Presentation of Christ in the Temple[18]. From their style and size it became quite evident that these plaques belonged to the same set as the Bamberg plaques, and I felt quite sure that they were parts of the same epistyle. In this context, the Presentation in the Temple could only have been one of the twelve great lirurgical feasts. I thus produced a new reconstruction (Pl. 385b) with the twelve feasts, distributed over twenty-four plaques, flanking the Grand Deesis[19]. Keeping the thus-expanded epistyle within reasonable limits, I reduced the number of apostles to six, in analogy to a thirteenth-century epistyle at Sinai where the Deesis is flanked on either side by only three apostles[20]. Admittedly the reconstruction is arbitrary on this point, and the possibility that all twelve apostles were represented cannot be ruled out. In other words, I postulated thirty-five plaques in the reconstructed beam, where there may actually have been forty-one.

That indeed there existed iconostasis beams with approximately that many units is proved by the wooden iconostasis in the South Italian church of S. Maria in Valle Porclaneta[21]. Here a row of thirty arched panels of moderate size is interrupted in the center by three larger arches. Probably the smaller arches contained standing figures of saints, and the larger ones a Deesis, all surely painted or at least intended to be painted. There exists further evidence for the combination of the Grand Deesis with a cycle of the twelve feasts. An eleventh-century icon at Sinai[22] (Pl. 386) shows the Grand Deesis with the apostles grouped in pairs, as the martyrs are on the Pitcairn plaque, followed by the twelve feasts.

In analogy to the reconstruction of the epistyle that once included the ivory plaques in Bamberg and Leningrad, I have now reconstructed another epistyle composed of ivory plaques representing, on the basis of the Pitcairn plaque, the Forty Martyrs[23] (Pl. 387). I assume that each plaque had two frontal standing figures, each holding the cross of martyrdom. To the modern eye, such an arrange-

[17] *Ibid.* (English translation), fig. 6.

[18] K. Weitzmann, An ivory diptych of the Romanos group in the Hermitage (in Russian), *VizVrem* 32 (1971) (hereinafter cited as An ivory diptych of the Romanos group), 142-155, 142ff. and fig. 1 (reprinted in English translation in K. Weitzmann, *Byzantine Book Illumination and Ivories*, essay 8, fig. 1).

[19] *Ibid.* (English translation), fig. 4.

[20] G. and M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï. Album*, Athens 1956 (hereinafter cited as *Album*), figs. 117-124.

[21] Weitzmann, An ivory diptych of the Romanos Group (English translation), 8 and fig. 7.

[22] Sotiriou, *Album*, figs. 57-61, text p. 75.

[23] On the basis of a sketch I had made, the drawing here reproduced was executed by Mrs. Susanna L. Ćurčić. I am very grateful to her for her painstaking care and attention to detail. Unfortunately, though minor, there is one mistake: the Deesis plaque, which she gave a wider format because it contains three instead of two figures, should actually have been no wider than the other plaques, even if that meant crowding the figures closer together. For practical reasons, the drawing had to be made in three sections, although the beam was one long unit. Yet to some extent this division may reflect reality, since most of the painted beams at Sinai are actually painted on three wooden boards.

ment seems monotonous, but the iconographical force behind the tradition left little room for variation. All soldier saints, the Forty Martyrs were dressed in the same way, and each must have held the cross of martyrdom, although there may have been slight variations in which arm held the cross. The main differentiation was surely in the heads, as shown in the Pitcairn plaque, and thus it was felt prudent not to draw any faces in the reconstruction drawing. As in the Pitcairn plaque, the inscriptions must have been written vertically to the left of each figure. The one preserved plaque, indicated by shading, is number sixteen. One can see that the inscription Ο Α(γιος) ΚΛΑΥΔΙΟC easily fits in the broken area.

It will be noticed that I have inserted in the center of the epistyle an additional plaque with the Deesis. This seemed called for not only because it is a common feature in the beams with the twelve feasts[24], but, as we shall see later, also on beams containing scenes from the lives of saints. Actually, it is more or less a liturgical requirement to place the Deesis in the center of a beam (although there are exceptions[25]) and thus the Deesis is an iconographical unit somewhat independent of what is left or right of it.

While the Deesis is a common subject in Byzantine art and in ivories, only one example exists within the "painterly group", a plaque in the Berlin museum[26]. This plaque, however, could not have been the central piece of our Forty Martyrs epistyle for three reasons: 1) it is smaller in height than the Pitcairn plaque[27]; 2) though very similar in style, its draperies have denser folds; and 3) the plaque gives every indication of having been the center of a triptych. In fact, one of the wings, with the figure of St. Alexios, has been identified as part of this very triptych. As will be noted, the Berlin Deesis has John the Baptist at the right of Christ, and the Virgin at the left. This feature, rare but not unique in Byzantine art, is shared with the three luxurious triptychs of the imperial "Romanos group"[28] and presumably reflects the impact of imperial iconography, since John the Baptist and the relic of his head enjoyed special veneration by the Byzantine emperors. It is by no means impossible that the lost Deesis plaque of our epistyle also reflected this imperial iconography. The representation of John the Baptist at the left of Christ in our drawing was motivated by the fact that this arrangement is by far more common in Byzantine art in general. Admittedly our reconstruction is arbitrary on this point. Still, the Berlin plaque gives a general impression of what the epistyle must have looked like.

We cannot, of course, calculate with absolute certainty the original dimensions of the reconstructed epistyle with its twenty-one ivory plaques, but a certain approximation is possible. Moreover, we may speculate on the construction of an epistyle with inserted ivory plaques. The epistyle must have consisted of wooden planks which, on the evidence of the Sinai epistyles, would number two or three depending on the width of the total beam. The ivory plaques must have been inserted into the wooden framework so that the surface of the ivories was flush with the surface of the wood. This technique may be seen in the one case where the old setting is still preserved, a Nativity plaque in the Marquet de Vasselot Collection in Paris[29] (Pl. 388). This is the only Byzantine ivory icon still preserved with its original setting, and it is more than likely that most single plaques which did not form the centers of triptychs were not only mounted on wooden cores but, as the Marquet de Vasselot

[24] Sotiriou, *Album*, figs. 95-98, 113-116.

[25] *Ibid.*, figs. 87-94.

[26] Goldschmidt - Weitzmann, *Reliefs*, 27, no. 7 and pl. II.

[27] It measures 13.7 cm compared to 14.9 cm, for the Pitcairn plaque.

[28] Goldschmidt - Weitzmann, *Reliefs*, 33ff., nos. 31-33 and pls. X-XIII.

[29] *Ibid.*, 72, no. 197 and pl. LXV.

ivory, surrounded by an embossed metal frame. It is more than likely that also the ivory plaques of the Forty Martyrs epistyle were surrounded by similar metal bands, but whether they also contained medallion busts or only ornamental decorations may only be speculated. Indeed, a mere ornamental border may have sufficed.

Now, the Paris ivory measures 12.3 × 10.3 cm, and the total icon measures 26.3 × 23.4 cm; that is, the height of the icon is twice that of the ivory. If we apply a similar ratio to our Pitcairn plaque, which measures *c.* 15 cm, with ornamental strips at the top and bottom, the height of the beam would be around 30 cm. This is a reasonable height for a beam, considering that the height of the Sinai beam with the Five Martyrs of Sebaste, which we will discuss later (Pl. 389) is 35 cm. The width of the reconstructed epistyle is more difficult to assess because there is no way to know how widely apart the ivory plaques were spaced. There is no reason to assume that they were separated by metal bands of the same width as those on the top and bottom (7.5 cm), as would be the case with a single icon, like that in the Marquet de Vasselot plaque. The original width of the Pitcairn plaque, now damaged at the sides, must have been 13.2 cm. If we quite arbitrarily assume metal bands about 5 cm wide between the ivory plaques and multiply this figure by 22 (one strip for each of the twenty-one plaques plus one more at the end), we would have to add 110 cm to the total width of the twenty-one plaques, for a total width of 277.2 cm. This is a reasonable width compared to that of the above-mentioned Sinai beam with the Five Martyrs of Sebaste, whose two planks measure 136 and 139 cm, for a total width of 275 cm. In other words, the epistyle with the ivory plaques would have decorated a chapel of almost the same size as the Sinai chapel.

We previously mentioned that the most common subject for the decoration of an epistyle is the Dodecaorton, the cycle of the twelve great feasts, which usually flanks a central Deesis. But that figures and scenes from the lives of saints could also be the subject of epistyle decoration is evidenced by two examples in St. Catherine's Monastery at Mount Sinai. The first, a work by a Cypriot master from the first half of the twelfth century, represents the Five Martyrs of Sebaste[30] (Pl. 389) in scenic representations based not on the *Vita* of Symeon Metaphrastes, but on a postulated, no longer extant text of the *Miracula*[31]. Unlike the epistyle of the Forty Martyrs, which we have reconstructed with plaques representing frontally standing saints, the Sinai epistyle displays the narrative mode. That both methods — the dynamic narrative and the static single figures — were used for epistyle decoration, at times even within the same epistyle, is evident from the Sinai icon (Pl. 386), which surely reflects an epistyle and combines both modes, using the narrative for the twelve feasts and the static for the figures of the Grand Deesis, whose arrangement of the twelve apostles in pairs creates an artistic effect similar to our twenty pairs of martyrs.

Moreover, the use of the two modes within the same epistyle is also seen in another example at Sinai, which excerpts elements from three different iconographical realms (Pl. 390). Only two-thirds of the originally rather short epistyle is preserved, that is, seven of eleven original arches. What remains is in extremely poor condition, and were it not for remnants of the inscriptions it would be impossible to identify the scenes. I have described the reconstruction in detail elsewhere[32], and can therefore be brief. The Deesis, relatively the best preserved composition, must surely have marked the

[30] Sotiriou, *Album*, I, figs. 103-111; II, 109ff.

[31] K. Weitzmann, Illustrations to the lives of the Five Martyrs of Sebaste, *DOP* 33 (1979), 108ff. and figs. 28-39; id., Icon programs, 67f.

[32] Weitzmann, Icon programs, 68ff. See also M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux 11e-12e siècles et la transformation du templon, *XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports III. Art et archéologie*, Athens 1976.

center of the beam, thus indicating that four arches at the left are lost. This Deesis, with St. Nicholas replacing John the Baptist, is flanked by an Annunciation and a Nativity, that is, the first two scenes of a Dodecaorton, which no doubt was found in the model and excerpted here. To the right of the Nativity are three scenes from the life of St. Nicholas, the saint giving money to three poor maidens, saving the lives of three men about to be executed, and the death of the saint. Three more Nicholas scenes, now lost, were surely to the left. These must have depicted Nicholas' birth, education, and consecration as deacon, priest, or, most likely, bishop. At the extreme right end of the epistyle we find a pair of standing soldier saints, Demetrios and George, and surely a corresponding pair, quite likely St. Theodore and St. Procopios, was at the extreme left. These pairs constitute the most striking parallel to our pairs of the Forty Martyrs, who are likewise rendered as soldier saints.

There existed a strong tradition for the depiction of soldier saints in programs of epistyle decoration. One need only recall the much-published fragment in the Hermitage in Leningrad from the eleventh/twelfth century, which depicts at the right end of an epistyle, next to Philip, the only apostle remaining of the twelve, the knee-length figures of the soldier saints Theodore and Demetrios in frontal poses[33]. These examples, to which others could be added, are sufficient to prove both the popularity of the soldier saints in epistyle programs and their grouping in pairs. It therefore hardly comes as a surprise to find in this location of the iconostasis an epistyle with the Forty Martyrs of Sebaste, who rank as high in popularity as the Five Martyrs of Sebaste, and not far behind Theodore, Demetrios and Procopios.

There can be little doubt that the Forty Martyrs beam must have been made for a chapel dedicated to them, just as the two Sinai epistyles were made for chapels dedicated to the Five Martyrs of Sebaste and St. Nicholas. The Chapel of the Five Martyrs still exists, but the epistyle has been removed and brought into the basilica. Today the chapel contains only a fifteenth/sixteenth century icon with the Virgin and Five Martyrs, and a special service is still held there on the calendar day of the five saints, December 13. The other Sinai epistyle, with the scenes from the life of St. Nicholas, was surely once in the chapel dedicated to that saint, but the chapel no longer exists, having been destroyed when the wing which now houses the new library was built.

In analogy to these two examples, we can be certain that our reconstructed epistyle with the Forty Martyrs was made for a chapel dedicated to these saints. The style of the Pitcairn ivory, as we have discussed, is that of the so-called "painterly group", confined to tenth-century Constantinople. We would therefore conclude that our epistyle was probably made for a chapel or church dedicated to the Forty Martyrs and located somewhere in the capital. Yet, according to Janin, there were no fewer than nine churches dedicated to the Forty Martyrs located in and around Constantinople[34].

It may be taken for granted, and some evidence adduced, that precious materials were used to decorate iconostases in the churches of Constantinople at a time when the "arts somptuaires" ruled supreme. It is due to the plundering of the Venetians in 1204 that no iconostasis from before that date has survived, but part of a most precious epistyle with the Dodecaorton in enamel *cloisonné*, which today decorates the Pala d'Oro in San Marco in Venice, in all likelihood comes from the Pantocrator

[33] V. Lazareff, Trois fragments d'épistyle peintes et le templon byzantin, M. Χατζηδάκης, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος, both in *ΔΧΑΕ*, Δ', Δ' (1964-1965), 117 and fig. 1; 377ff.; A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the Soviet Union*, Leningrad 1977, pls. 239-241; K. Weitzmann, in: *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Vienna 1984, 158 and fig. 21.

[34] R. Janin, Les églises byzantines des saints militaires, *EO* 34 (1935), 64-70.

Church in Constantinople[35], an imperial foundation by the Comnenian emperor Manuel I. Historical considerations indicate that the reconstructed ivory epistyle with the Grand Deesis and feast scenes (Pl. 385a) was also an imperial donation, made by Theophanu, the Byzantine princess who became a German empress through her marriage to the emperor Otto II and apparently surrounded herself with Byzantine artists[36]. We would like to think that the Forty Martyrs epistyle might also have been an imperial donation, but this, of course, must remain hypothetical.

[35] H. R. Hahnloser *et al.*, *Il Tesoro di San Marco, I. La Pala d'Oro*, Florence 1965, 94ff. and pls. LXIX-LXX; Weitzmann, *op.cit.* (n. 33), 163 and fig. 28.

[36] Weitzmann, An ivory diptych of the Romanos group, 9.

ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗΣ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ. ΕΡΓΟ ΕΛΛΗΝΑ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Η παρουσίαση μιας αδημοσίευτης εικόνας με κύριο θέμα την προσφορά των δώρων των μάγων στο Χριστό μου φάνηκε θέμα ταιριαστό γι' αυτόν τον αφιερωματικό τόμο. Στη μελέτη της εικονογραφίας της σκηνής έχει άλλωστε συμβάλει ο τιμώμενος με άρθρο του στο περιοδικό *Byzantion* το 1939[1], όπου και απέδειξε ότι ορισμένα στοιχεία της εικονογραφίας της Προσκύνησης των Μάγων στις εκκλησίες της Καππαδοκίας, με αμφισβητούμενη έως τότε καταγωγή — η ηλικία, η σειρά εμφάνισής, τα ονόματά, η ενδυμασία και τα στέμματά τους, και τέλος η αναμονή των ακολούθων των μάγων με τα άλογα — ανήκουν στη βυζαντινή γραπτή και εικαστική παράδοση.

Η εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων ανήκει σε ιδιώτη και παρουσιάζεται εδώ για πρώτη φορά (Πίν. ΛΗ΄-ΜΒ΄ και 391-395). Έχει μεγάλες διαστάσεις (0,87 μ. ύψος, 1,345 μ. πλάτος και 0,02 μ. πάχος) και είναι ζωγραφισμένη σε δύο σανίδες που ενώνονται οριζόντια. Διατηρείται σε άριστη κατάσταση, με ελάχιστες φθορές στη ρωγμή που σχηματίζεται στο σημείο της ένωσης των δύο σανίδων.

Η εικόνα είναι εντυπωσιακή όχι μόνο για τις ασυνήθιστα μεγάλες διαστάσεις της, αλλά κυρίως για την ευφρόσυνη σύνθεσή της, αποτέλεσμα μιας στέρεης γνώσης της παράδοσης των κρητικών εικόνων του 15ου αι. και ενός σπάνιου εκφραστικού πλούτου στη γλώσσα της ζωγραφικής της πρώιμης Αναγέννησης. Η σκηνή της Προσκύνησης αναπτύσσεται παρατακτικά και δεσπόζει στη σύνθεση. Πλαισιώνεται από τα δευτερεύοντα επεισόδια της Άφιξης των έφιππων μάγων με την ακολουθία τους και της Αναμονής των ακολούθων, ενώ οι άγγελοι και οι βοσκοί με τα πρόβατα, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, συμπληρώνουν τη σύνθεση.

Οι σκηνές διεξάγονται μπροστά και μέσα σ' ένα πλούσιο τοπίο, που συνδυάζει στοιχεία της βυζαντινότροπης παράδοσης με στοιχεία της τέχνης της πρώιμης Αναγέννησης. Ο βράχος με το σπήλαιο με τις γυμνές και απόκρημνες πλαγιές του ανήκει στη βυζαντινή παράδοση και ορίζει το πρώτο πεδίο δράσης (Πίν. ΛΗ΄ και 391). Έχει το σχήμα πυραμίδας που διακόπτεται όμως απότομα στο αριστερό τμήμα, έτσι ώστε η αριστερή της πλευρά ακολουθεί την αντίστοιχη κατακόρυφη πλευρά της εικόνας και η δεξιά της συμπίπτει με τη νοητή διαγώνιο που χωρίζει την εικόνα από επάνω αριστερά έως κάτω δεξιά. Ο όγκος του βράχου προβάλλει στερεομετρικός ενώ οι σωστά ζωγραφισμένες τομές γύρω από το άνοιγμα του σπηλαίου, οι σκιασμένες πλευρές του στο αριστερό τμήμα καθώς και τα ζώα που προβάλλουν ανάγλυφα από μέσα, δηλώνουν έναν παράλληλο σύνδεσμο με την παράδοση της Δύσης. Με την ίδια παράδοση συνδέονται οι τρεις μικροί άγγελοι που

[1] M. Hatzidakis (sic), A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce, *Byzantion* XIV/1 (1939), 95-113. Στο άρθρο του αυτό, απαντώντας σε άρθρο του E. Weigand, Zur Datierung der kappadokischen Höhenmalerei, *BZ* 36, II (1936), 337-397, ο Χατζηδάκης προσέθετε καίρια επιχειρήματα για τη γνήσια βυζαντινή καταγωγή εικονογραφικών σχημάτων που χρησιμοποιούνται στις εκκλησίες της Καππαδοκίας, υποστηρίζοντας έτσι και τις απόψεις του père de Jerphanion.

εμφανίζονται κοντά στην κορυφή του: οι δύο σε στάση προσευχής προς το Χριστό, ο τρίτος γυρισμένος προς το χρυσό άστρο που ακτινοβολεί κρατεί ξεδιπλωμένο ειλητάριο με την επιγραφή σε κεφαλαία λατινικά GLOR.[IA] IN EXCEL.[SIS] DEO. Με την επιγραφή αυτή, που είναι και η μοναδική στην εικόνα, δηλώνεται έμμεσα και η εθνικότητα του αποδέκτη, όπως συμβαίνει συχνά σε ιταλοκρητικές εικόνες[2].

Η Παναγία με το Βρέφος κάθεται αριστερά, στο έδαφος, και μπροστά από το άνοιγμα του σπηλαίου που στεγάζεται από ξύλινη λεπτοκαμωμένη κατασκευή με δίρριχτη στέγη, ζωγραφισμένη προοπτικά, σχηματίζοντας αέτωμα τριγωνικό στην πρόσοψη. Γυρισμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τους μάγους, προτείνει το μικρό Χριστό που, καθισμένος στο αριστερό της γόνατο απλώνει τα χέρια προς το πολύτιμο σκεύος, το δώρο, που του προσφέρει ο πρώτος μάγος (Πίν. 393). Στα αριστερά και πίσω από την Παναγία ο Ιωσήφ κάθεται στο έδαφος. Ένα ψηλό ραβδί στηρίζεται στο δεξί του ώμο ενώ κοντά του, στο έδαφος, βρίσκονται σκεύη καθημερινής χρήσης: ένα δεμένο σακούλι στη γωνία και δίπλα ένα τσεκούρι και ένα ξύλινο βαρελάκι (Πίν. Μ΄). Είναι γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, σχεδόν απέναντι από τον πρώτο μάγο, με το δεξί του πόδι τεντωμένο κατά μήκος του εδάφους και το αριστερό λυγισμένο. Σκύβει ελαφρά το σώμα και στηρίζει το κεφάλι με το αριστερό του χέρι ενώ ακουμπά το δεξί στο γόνατο. Η μορφή του έτσι κλείνει τη σύνθεση στο αριστερό της τμήμα ενώ ταυτόχρονα συμπληρώνει, μαζί με το γονατισμένο πρώτο ηλικιωμένο μάγο, ένα νοητό ισοσκελές τρίγωνο, στον άξονα του οποίου τοποθετείται η Παναγία. Παράλληλα, η μορφή του πρώτου, γονατισμένου μάγου εγγράφεται σε δεύτερο νοητό τρίγωνο μεγαλύτερων διαστάσεων, στον άξονα του οποίου τοποθετείται όρθιος ο δεύτερος, μεσήλικας μάγος και συμπληρώνεται στα δεξιά από τον τρίτο και νεότερο μάγο, που γονατίζει με το ένα μόνο γόνατο στο έδαφος κλείνοντας έτσι ολόκληρη τη σύνθεση στο δεξί της τμήμα (Πίν. 391). Και οι τρεις μορφές του δεύτερου αυτού τριγώνου έχουν την ίδια κλίση του σώματος κατά τα τρία τέταρτα προς τη μεριά του πρώτου και σημαντικού συμπλέγματος με την Παναγία και το Χριστό, ενώ οι γονατιστές μορφές των δύο μάγων έχουν το ίδιο ύψος και βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο με τη μορφή του καθισμένου στο έδαφος Ιωσήφ, δηλαδή λίγο πιο μπροστά από την Παναγία και τον όρθιο μάγο. Αποτελούν λοιπόν τα κύρια πρόσωπα του «δράματος» μια κλειστή σύνθεση που στηρίζεται στην ισόρροπη διάταξη των μορφών, καθώς συνδέονται η μία με την άλλη με ποικίλους τρόπους, μέσα σ' ένα σοφά μελετημένο συνθετικό κάναβο.

Ανάλογη αρμονία υπάρχει και στη χρήση του χρώματος, που στηρίζεται στις εναλλαγές του κόκκινου και του βαθυγάλαζου επάνω στο βαθυπράσινο τόνο του τοπίου και τον πολύ σκοτεινό ουρανό στο επάνω τμήμα της εικόνας (Πίν. ΛΗ΄). Η Παναγία φοράει βαθυγάλαζο μαφόριο με διακοσμητικά χρυσά κρινάνθεμα, που ανοίγει μπροστά έτσι ώστε να φαίνεται το ανοιχτορόδινο φόρεμά της. Οι πτυχώσεις μαλακές, αφήνουν να φανεί η υφή του βαρύτιμου υφάσματος καθώς και η εσωτερική του επένδυση από λευκό ύφασμα. Λευκό αδιαφανές πέπλο σκεπάζει την κεφαλή της και συμπληρώνει την ιταλικής καταγωγής ενδυμασία της. Διαφορετική είναι η απόδοση των υφασμάτων στις άλλες μορφές, που συνδέονται έτσι περισσότερο με την παραδοσιακή τέχνη. Το ιμάτιο του Ιωσήφ έχει χρώμα υπόλευκο με ρόδινες αποχρώσεις στις εσοχές, ενώ ο χιτώνας του έχει χρώμα μουντό γκρι-μωβ με ανοιχτόχρωμες γκρι-μπλε πινελιές στις ακμές των πτυχών και σκούρες ευθείες ή καμπύλες γραμμές στις εσοχές (Πίν. Μ΄). Το βαθυκόκκινο ιμάτιο του πρώτου μάγου πορπώνεται στο κέντρο και καλύπτει το βαθυγάλαζο χιτώνα που διαφαίνεται στο μανίκι και στο γόνατο. Οι πτυχώσεις είναι και εδώ σε γεωμετρική διάταξη με έντονες ευθείες και ανοιχτές καμπύ-

[2] Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, Μουσείο Μπενάκη*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1983 (στο εξής: *Εικόνες*), αριθ. 20, 36, 48.

λες σε σκούρο, σχεδόν μαύρο χρώμα, όπως και στο χιτώνα του Ιωσήφ, ενώ στις ακμές χρησιμοποιείται πιο φωτεινό κόκκινο χρώμα. Ο δεύτερος μάγος φοράει ιμάτιο πορφυρό που αποδίδεται με βαθυκόκκινους τόνους στις εσοχές και βαθύ γαλάζιο στις ακμές των πτυχών που τονίζονται στο περίγραμμα από βαθυκόκκινες γραμμές. Πορπώνεται στο κέντρο κάτω από το λαιμό και αφήνει να φανεί σχεδόν ολόκληρος ο χιτώνας σε υπόλευκο χρώμα με πτυχώσεις επίσης γραμμικές που τονίζονται από αποχρώσεις της ώχρας. Φοράει στέμμα στα καστανά μακριά μαλλιά του και έχει κοντή γενειάδα. Απλώνει προς το Χριστό το δεξί του χέρι με κλειστό, πολύτιμο χρυσό σκεύος, κυλινδρικό, με οξυκόρυφο σκέπασμα. Ο τρίτος και νεότερος μάγος είναι αγένειος και φοράει στέμμα στα καστανά του μαλλιά που φθάνουν έως τον αυχένα (Πίν. ΜΒ΄ και 395). Το ιμάτιό του πορπώνεται στον αριστερό του ώμο. Το χρώμα του είναι βαθυκόκκινο-πορφυρό, όπως και του δεύτερου μάγου. Αφήνει ακάλυπτο το χιτώνα που έχει χρώμα βαθυγάλαζο, όπως του Ιωσήφ και του πρώτου μάγου.

Τα κύρια πρόσωπα δένονται μεταξύ τους και με μια σοφή χρωματική αρμονία καθώς και με έναν κοινό τρόπο απόδοσης της πτυχολογίας, που συναντούμε στις κρητικές εικόνες του 15ου και του 16ου αι. Κοινή είναι όχι μόνο η γραμμική πτυχολογία, που σχηματίζει επίπεδες και γεωμετρικού χαρακτήρα επιφάνειες, και οι χρωματικοί τόνοι, όπως το βαθυκόκκινο που ξανοίγει σε κόκκινο ανοιχτό στις επιφάνειες που φωτίζονται, το χρώμα της ώχρας αλλά και οι συνδυασμοί αντιθετικών τόνων όπως το βαθυγάλαζο με το κόκκινο για την απόδοση της πορφύρας[3]. Το μαφόριο της Παναγίας που ανήκει στην ιταλική παράδοση θα εξεταστεί παρακάτω πιο αναλυτικά (βλ. σ. 729 κ.ε.).

Στα παραπάνω πρέπει να προσθέσομε ότι το πλάσιμο της σάρκας στα πρόσωπα έχει ανάλογο σύνδεσμο με την παράδοση των ιταλοκρητικών εικόνων. Το πρόσωπο της Παναγίας έχει ηρεμία και χαρακτηριστικά ανάλογα με εκείνα που συναντούμε στις ιταλοκρητικές Madre. Πυκνό και λείο πλάσιμο, σχιστά μάτια και βαθιά σκιά στην παρειά για να δηλώσει τον όγκο. Ανάλογο πλάσιμο έχει και το πρόσωπο του νεαρού αγένειου μάγου που θυμίζει μορφές αγίων σε ιταλοκρητικές εικόνες του 15ου αι.[4] (Πίν. ΜΒ΄). Ωστόσο, από την εικόνα της Προσκύνησης λείπουν ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τεχνικής των κρητικών εικόνων, όπως είναι η χρήση του λευκού χρώματος στις ακμές των πτυχών καθώς και η περιορισμένη στο ελάχιστο χρήση του χρυσού. Λείπουν ακόμα και τα χρυσοκέντητα σιρίτια που στολίζουν συχνά τις παρυφές των υφασμάτων.

Με σπάνια ευκρίνεια τέλος ζωγραφίζονται οι μορφές στα δευτερεύοντα επεισόδια, οι έφιπποι μάγοι με την ακολουθία τους, οι ακόλουθοι που περιμένουν πίσω από το βράχο με το σπήλαιο, αλλά και καθένα χωριστά τα στοιχεία του φυσικού χώρου μέσα στον οποίο τοποθετούνται, το δάσος με τις βελανιδιές, η λίμνη και οι λόφοι με τα κτίσματα, που συμπληρώνουν τη σύνθεση και συμβάλλουν στην έξαρση του κεντρικού θέματος, προσθέτοντας προοπτικό βάθος στη σκηνή, που αποκτά έτσι έναν καθαρά αναγεννησιακό χαρακτήρα (Πίν. ΛΗ΄, ΛΘ΄, ΜΑ΄ και 392, 394-395). Οι σκηνές του βάθους έχουν ταυτόχρονα μια εικαστική αυτοτέλεια που φανερώνει την αγάπη για τη λεπτομέρεια, την ακρίβεια στο σχέδιο και μια μοναδική αίσθηση του χρώματος. Τα ρόδινα χρώ-

[3] *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum of Athens, The Walters Art Gallery, Baltimore, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1988 (στο εξής: *Holy Image, Holy Space)*, αριθ. 26, 58 (πορφυρό), 42 (ανοιχτό κίτρινο). Βλ. και Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Μορφωτικό Ίδρυμα, Αθήνα 1990, 17-19, εικ. 8, 9.

[4] Βλ. ανάλογο πλάσιμο στο πρόσωπο της Παναγίας σε ιταλοκρητικές εικόνες, όπως η Mater Misericordiae της Εθνικής Πινακοθήκης, η Παναγία ανάμεσα σε αγγέλους του Μουσείου Μπενάκη και εικόνες του Μουσείου της Ραβέννας, Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες*, 48, αριθ. 41. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII)*, Atene e Firenze, Palazzo Strozzi 16 Settembre-16 Novembre 1986, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1986, 122, αριθ. 76. G. Pavan, *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1979 (στο εξής: *Icone*), αριθ. 26, 98.

ματα στους βράχους και στα ζώα προβάλλουν επάνω στο σκουροπράσινο τοπίο και πλαισιώνονται στο επάνω μέρος από το βαθυγάλαζο ουρανό που φωτίζεται πάνω από τα γκριζογάλανα νερά της λίμνης.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Η Προσκύνηση των Μάγων περιλαμβάνεται στον κύκλο της Γέννησης του Χριστού. Παριστάνεται είτε ως αυτοτελές επεισόδιο είτε σε κύκλο με το Ταξίδι των Μάγων. Άλλοτε πάλι αποτελεί τμήμα της εικονογράφησης του Ακαθίστου. Η παράσταση είναι γνωστή από την παλαιοχριστιανική και τη βυζαντινή εποχή σε Ανατολή και Δύση[5]. Περισσότερο ανεπτυγμένος εμφανίζεται ο κύκλος με σειρά σκηνών από το ταξίδι, την άφιξη και την αναχώρηση από τη Βηθλεέμ, από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, όπως στις τοιχογραφίες της Καππαδοκίας και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα[6]. Επομένως και τα τρία επεισόδια του κύκλου της εικόνας ανήκουν στη βυζαντινή παράδοση. Ιδιαίτερες συγγένειες εμφανίζονται, όπως είναι φυσικό, σε παραστάσεις από την παλαιολόγεια τέχνη, όπου συνήθως, σε αντίθεση με την εικόνα, η σκηνή τοποθετείται μπροστά από ένα κτίριο και η Παναγία είναι καθισμένη σε πολυτελές σκαμνί ή θρόνο, σε αντιστοιχία με την περιγραφή που δίδει το ευαγγέλιο του Ματθαίου *...καὶ ἐλθόντες εἰς οἰκίαν εἶδον τὸ παιδίον μετὰ Μαρίας τῆς μητρὸς αὐτοῦ...* (Ματθ. ζ, 10-12). Κοινή όμως είναι η παρατακτική διάταξη των μάγων που προχωρούν προς την Παναγία στο δεξί ή στο αριστερό άκρο της σκηνής, ενώ οι στάσεις τους διαφέρουν, καθώς στα παλαιολόγεια δείγματα οι μάγοι δεν γονατίζουν στο έδαφος.

Η ενδυμασία των τριών μάγων της εικόνας μας απέχει αρκετά από τα βυζαντινά πρότυπα, όπου φορούν συνήθως αναξηρίδες, κοντό χιτώνα και μακρύ μανδύα ενώ το κεφάλι τους καλύπτεται συχνότερα από το φρυγικό σκούφο χωρίς να είναι άγνωστη και η βασιλική ενδυμασία με το στέμμα και τα περπενδούλια[7]. Σε άλλα δευτερεύοντα στοιχεία της σύνθεσης υπάρχουν σποραδικά ομοιότητες. Στη μονή της Χώρας για παράδειγμα η Άφιξη των Μάγων έχει αξιοσημείωτη ομοιότητα με την εικόνα μας για τη στάση των αλόγων και τη χρωματική διαφοροποίησή τους[8]. Στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό ένας νεαρός ιπποκόμος περιμένει πίσω από το λόφο κρατώντας τα χαλινάρια των αλόγων[9], ντυμένος με πολυτελή φορεσιά με το χαρακτηριστικό σαρίκι στο κεφάλι,

[5] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916 (στο εξής: *Recherches*), 136-155 (για τον κύκλο της Γέννησης), 155-157 (για τον κύκλο με το Ταξίδι των τριών μάγων). L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1955, 236 κ.ε. (για τον κύκλο), 246-249 (για την Προσκύνηση), 249-252 (κατάλογος παραστάσεων δυτικών). *LChrI* I, στ. 539-549 (A. Weis). G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Gutersloh 1966, 110-124, εικ. 247-286 (μεσαιωνικά δυτικά), εικ. 287-298 (14ος-15ος αι.). J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the cycle of the infancy of Christ, στο P. Underwood, *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton 1975 (στο εξής: Iconography), 214-224 (με βιβλιογραφία) και εικ. 42-53a (για τον κύκλο των μάγων). Βλ. επίσης η ίδια, L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami, *Byzantion* LIV/2 (1984), 648-702, κυρίως 681-687. G. Bezin, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris 1950 (με παραδείγματα έως το 13ο αι. κυρίως από δυτικά ανάγλυφα) (στο εξής: *L'Adoration*).

[6] Par. gr. 74, Laur. VI. 23, Vat. gr. 1156, Τάφου 14, Εσφιγμένου 14, βλ. Millet, *Recherches*, εικ. 86, 87, 95, και J. Lafontaine-Dosogne, L'illustration du cycle des Mages suivant l'Homélie sur la Nativité attribuée à Jean Damascène, *Le Muséon, Revue d'études orientales*, 100, τ. 1-4, Louvain-La-Neuve 1987, 211-224, εικ. 1, 2.

[7] Βλ. υποσημ. 1. Για τη βασιλική καταγωγή και το στέμμα των μάγων, βλ. M. Hatzidakis, ό.π., 105 κ.ε. Παραδείγματα στην Καππαδοκία, παρεκκλήσι του Αγίου Ευσταθίου, Tchaoush-In, και στο Neredicy.

[8] Υπήρχε σειρά πέντε επεισοδίων, η σκηνή της Προσκύνησης έχει καταστραφεί. P. Underwood, *The Kariye Djami*, I, Princeton-New York 1966, I, 92, 95, II, πίν. 173-176, 180a και Lafontaine-Dosogne, Iconography.

[9] Η σκηνή υπάρχει στον κύκλο του Ακαθίστου και στον κύκλο του Δωδεκαόρτου, βλ. Α. Τσιτουρίδου, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου του Ορφανού*, Θεσσαλονίκη 1978, 53-54, 70, 111-113, εικ. 55, 56, 209.

που χωρίς να είναι όμοια με εκείνη των ακολούθων της εικόνας μας αποτελεί ένα ενδιαφέρον βυζαντινό προηγούμενο ανατολίτικης ενδυμασίας[10]. Ο ιππόκομος εμφανίζεται επίσης στο Mateić[11], πίσω από το τείχος του βάθους απ' όπου προβάλλουν και τα κεφάλια των αλόγων, αλλά η φορεσιά του δεν έχει ανάλογη πολυτέλεια. Είναι λοιπόν φανερό ότι, ενώ υπάρχουν εικονογραφικοί σύνδεσμοι με την παλαιολόγεια παράδοση, η εικόνα μας δεν μπορεί να αναχθεί σε συγκεκριμένο βυζαντινό πρότυπο, από όσα τουλάχιστον μας είναι γνωστά. Η τεχνοτροπία της άλλωστε μας οδηγεί να αναζητήσουμε τα παράλληλά της στο έργο των κρητικών ζωγράφων που δέχονται την επίδραση της ιταλικής ζωγραφικής.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ

Η σκηνή της Προσκύνησης των Μάγων είναι ένα μάλλον σπάνιο θέμα στις εικόνες του 15ου αι. Όσες εικόνες μας είναι γνωστές δεν αποτελούν ομοιογενή με την εικόνα μας ομάδα γιατί σε καμιά από αυτές δεν συναντούμε σύνολο ομοιοτήτων που να υποδηλώνουν αν όχι κοινούς εκφραστικούς τρόπους τουλάχιστον κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

Η συγγενέστερη εικονογραφικά εικόνα ανήκει στη Συλλογή Αλ. Τσάτσου[12] (Πίν. 396β). Έχει μικρές διαστάσεις αλλά ανάλογη διάταξη της σύνθεσης που χωρίζεται στα δύο από τη διαγώνιο της πλαγιάς του σπηλαίου. Έχει τοπίο με βουνά και ίσως νερά λίμνης που ζωγραφίζονται με ασάφεια. Σκεπάζονται από φωτεινό γαλάζιο ουρανό με σύννεφα. Κοινή είναι η στάση της Παναγίας καθώς και του πρώτου, γονατισμένου στο έδαφος μάγου, ενώ οι υπόλοιποι διαφέρουν και για τις στάσεις αλλά και για τις αναγεννησιακές χρυσοκέντητες ενδυμασίες τους· ο τρίτος μάγος είναι νέγρος και φοράει τουρμπάνι και χρυσοκέντητο καφτάνι, που ωστόσο διαφέρει από εκείνο της εικόνας μας. Διαφέρει ακόμα η στάση του Ιωσήφ που βρίσκεται πίσω από το σύμπλεγμα της Παναγίας με τους μάγους. Στο τοπίο περιλαμβάνεται ο βοσκός με τα πρόβατα και δύο υπηρέτες που όρθιοι μέσα σε κάμπο, κρατούν τα χαλινάρια από τα τρία άλογα. Η εικόνα αυτή, με εμφανή δυτικό χαρακτήρα στην τεχνοτροπία της, θα μπορούσε να τοποθετηθεί κοντά στην τέχνη του Άγγελου Πιτζαμάνου, κυρίως για τις ομοιότητες στην απόδοση των γεροντικών προσώπων, καθώς και για το χωρίς ευκρίνεια τρόπο απόδοσης του τοπίου του βάθους, ενώ οι χρυσογραφίες στο μαφόριο της Παναγίας θυμίζουν την τεχνική του Barnaba da Modena[13].

Μια άλλη εικόνα ανήκει στη Συλλογή Οικονομοπούλου[14]. Είναι μακρόστενη και έχει μεγαλύτερες διαστάσεις, αλλά η σύνθεση διαφέρει αρκετά. Δεν υπάρχει ο βράχος, ο Ιωσήφ στέκει όρθιος πίσω από την Παναγία, ο τρίτος μάγος είναι νέγρος και παριστάνεται όρθιος φορώντας ανατολίτικη φορεσιά που διαφέρει από εκείνην των ακολούθων της εικόνας μας. Κοινό στοιχείο μπορεί να αναγνωριστεί στη στάση της Παναγίας και του πρώτου μάγου, στην παρουσία των υπηρετών με τα άλογα καθώς και στους δύο λευκούς κυνηγετικούς σκύλους ίδιας ράτσας (λεβριέ). Στην αναγεννησιακή παράδοση ανήκει το εκτεταμένο τοπίο με λόφους, έναν ποταμό και μια γέφυρα, τοπίο που ωστόσο δεν μπορεί να παραβληθεί με εκείνο της εικόνας μας. Η εικόνα θα μπορούσε να ενταχθεί

[10] Ο Ξυγγόπουλος θεωρώντας ότι το πρόσωπο αυτό δεν ενσωματώνεται στην εικονογραφία της Προσκύνησης πρότεινε την ταύτισή του με το πρόσωπο του ζωγράφου των τοιχογραφιών, Α. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήναι 1964, 13.

[11] Millet, *Recherches*, 157, εικ. 106.

[12] Διαστ.: 0,35 × 0,47 μ. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες*, αριθ. 47, β΄ μισό 15ου αι.

[13] Βλ. παρακάτω, υποσημ. 124.

[14] Διαστ.: 0,43 × 0,65 μ. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, αριθ. 24, πίν. 28-29, αρχές 16ου αι.

στην ίδια δυτική παράδοση με την εικόνα Αλ. Τσάτσου, που υιοθετείται εδώ από ήσσονα κρητικό ζωγράφο στις αρχές του 16ου αι.

Η τρίτη εικόνα ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη[15] (Πίν. 396α). Με μικρές διαστάσεις έχει έναν περισσότερο συντηρητικό χαρακτήρα. Ο κάμπος είναι χρυσός, δεν υπάρχει το τοπίο ενώ η Παναγία κάθεται σε θρόνο μπροστά από κτίριο βυζαντινού χαρακτήρα. Κοινό με την εικόνα μας στοιχείο μπορεί να θεωρηθεί η γονατιστή μορφή του πρώτου μάγου καθώς και η όρθια μορφή του δεύτερου, ενώ ο τρίτος μάγος είναι επίσης όρθιος. Ακόμα κοινή με την εικόνα μας μπορεί να θεωρηθεί η λιτή ενδυμασία των τριών μάγων, χωρίς όμως να υπάρχει ανάλογη χρωματική ποικιλία. Στη σειρά αυτή θα πρέπει να προστεθεί και η αρκετά φθαρμένη τοιχογραφία στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στη Ρόδο καθώς και η παράσταση στην επίστεψη μιας εικόνας με ανάλογη απόδοση των μάγων αλλά με την προσθήκη του υπηρέτη με το άλογο στο πλάι της σκηνής[16].

Τέλος, η σκηνή της Προσκύνησης ή και τα στοιχεία του κύκλου της, όπως η άφιξη των μάγων σε άλογα ή η αναμονή των υπηρετών με τα ζώα, περιλαμβάνονται συχνά σε παραστάσεις της Γέννησης[17], και γι' αυτό το λόγο θα συνεξετάσομε και τις παρακάτω παραστάσεις που ανήκουν στην ίδια χρονική περίοδο και παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με την εικόνα μας.

Πρώτη στη σειρά συγγένειας θα τοποθετήσομε τη λαμπρή ιταλοκρητική Γέννηση της Galerie Nikolenko[18], όπου διαπιστώνομε μια σημαντική ομοιότητα στο ρόλο του τοπίου στη σύνθεση: ο βράχος με το σπήλαιο στο πλάι σε αντίθεση με την καθιερωμένη εικονογραφία των κρητικών εικόνων της Γέννησης, όπου ο βράχος βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης, χωρίζει την εικόνα σε δύο μέρη με μια διαγώνιο που συμπίπτει με την πλαγιά του βράχου, όπως και στην εικόνα της Προσκύνησης. Μπροστά στον τριγωνικό βράχο τοποθετείται η παραδοσιακή Γέννηση ενώ στο συμπληρωματικό τριγωνικό χώρο εγγράφεται η Άφιξη των Μάγων σε άλογα, καθώς και ο Ευαγγελισμός των ποιμένων με τα πρόβατα μέσα σ' ένα αναγεννησιακό τοπίο που έχει αρκετές αναλογίες με εκείνο της εικόνας μας, καθώς στο βάθος απλώνεται γαλάζια λίμνη τριγυρισμένη από βουνά. Σε αντίθεση όμως με την εικόνα μας το τοπίο σκεπάζεται από λαμπερό γαλάζιο ουρανό με σύννεφα φωτεινά, ενώ αναλογία με την εικόνα μας συναντούμε στις μικρές αναγεννησιακές πόλεις που προβάλλουν και στις ενδιάμεσες πλαγιές του τοπίου του βάθους.

Στη Γέννηση του Νικολάου Τζαφούρη στο Λένινγκραντ[19], όπου η Παναγία παριστάνεται γονατισμένη, αναγνωρίζομε δευτερεύοντα, κοινά με της εικόνας μας στοιχεία: ανάλογη δομή στο

[15] Διαστ.: 0,47 × 0,418 μ. Η εικόνα έχει ξυλόγλυπτο πλαίσιο που σχηματίζει τρίλοβο τόξο (τέλος 15ου αι.). Λ. Μπούρα, Αγορά εικόνας με την Προσκύνηση των Μάγων, *Τα Νέα των Φίλων, Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη*, Γ΄ έτος, τχ. 1, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1986), 5-6, εικ. στη σ. 6.

[16] Κεντρικό φύλλο τριπτύχου με την Υπαπαντή (β΄ μισό 15ου αι.). Ο πρώτος μάγος είναι γονατιστός και έχει ακουμπήσει το στέμμα του στο έδαφος και οι τρεις φορούν μακρύ χιτώνα και μανδύα, Η. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της ιπποτοκρατίας, ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη*, χ.τ., 1986, 44-45, εικ. 152, 153. Τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο (1490-1510), 43-44, εικ. 15. Στην ίδια κατηγορία ανήκει και παράσταση σε κεντητό επιγονάτιο του 1696 της Δεσποινέτας, βλ. Ε. Βέη-Χατζηδάκη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα, Μουσείον Μπενάκη*, Αθήνα 1953, 30-31, αριθ. 41, πίν. ΙΖ΄.

[17] Έχουν συγκεντρωθεί στο M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite «italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974 (στο εξής: Débuts), 203 κ.ε. (με βιβλιογραφία), ανατύπωση στο *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, V, London 1976. Βλ. και *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum of Athens, Royal Academy of Arts, London, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1987, αριθ. 30 (N. Chatzidakis), 166-167 (με βιβλιογραφία).

[18] *Icônes grecques et russes, Galerie Nikolenko*, Paris 1975, αριθ. 1.

[19] Chatzidakis, Débuts, 186, πίν. ΙΖ΄ 1.

βράχο με το σπήλαιο και όμοιο τύπο στα δύο ζώα που προβάλλουν τα κεφάλια τους από μέσα, κοινό τύπο στο λεπτό ξύλινο στέγαστρο με τη δίρριχτη στέγη που φαίνεται από το πλάι. Μοιάζει ακόμη η στάση του Ιωσήφ, όπως και εκείνη του βοσκού που παίζει σουραύλι καθισμένος κοντά στα πρόβατα. Τέλος, διαπιστώνομε αναλογίες στην απόδοση των μικρών αγγέλων πίσω από το βράχο.

Κοινά στοιχεία διαπιστώνονται και σε μια μικρή σειρά παραστάσεων που έχουν πρότυπό τους τη Γέννηση του Τζαφούρη και μπορούν να χρονολογηθούν στην ίδια περίοδο, σε εικόνα στο Σινά[20] και σε μια από τις σκηνές εικόνας στο Μουσείο της Γενεύης[21]. Σε εικόνα Γέννησης, στην Πάφο της Κύπρου[22], με συντηρητικό χαρακτήρα και διακριτική ιταλική επίδραση, συναντούμε τις δύο καμήλες, ενώ υπάρχει αναλογία στη στάση της Παναγίας και του πρώτου μάγου. Η τέχνη της έχει συγγένειες με τη Γέννηση του Τζαφούρη αλλά και με τη βυζαντινή παράδοση· θα μπορούσε να χρονολογηθεί και στο τέλος του 15ου αι. Στην εικονογραφική παράδοση της Γέννησης του Τζαφούρη αλλά μετριότερης τέχνης είναι η ιταλοκρητική εικόνα με τη Γέννηση και την Προσκύνηση των Μάγων στο Μουσείο της Σερβικής Ορθοδόξου Εκκλησίας στο Βελιγράδι[23]. Έχει αρκετά κοινά τεχνοτροπικά γνωρίσματα με την Προσκύνηση της Συλλογής Τσάτσου. Οι στάσεις των αλόγων, η διάταξη και οι κινήσεις των μάγων, καθώς και ο τύπος της φορεσιάς τους — χλαμύδα μακριά και μανδύας όπως στην εικόνα μας. Ίδια επίσης είναι η στάση του βοσκού με τη φλογέρα. Το τοπίο καταλαμβάνει αρκετά μεγάλη επιφάνεια αλλά διαμορφώνεται διαφορετικά με πολλούς βράχους. Οι μάγοι προβάλλουν μπροστά από ψηλό τριγωνικό βράχο, πίσω από την κεντρική παράσταση.

Τέλος, πρέπει να αναφέρομε τη γνωστή σειρά ανάλογης εικονογραφίας και τέχνης εικόνων με τη Γέννηση στη Βενετία, στο Λένινγκραντ, στο Λονδίνο, στο Βυζαντινό Μουσείο και σε αθηναϊκή συλλογή[24], όπου περιλαμβάνονται η άφιξη των μάγων επάνω στα άλογα και ο κουλουριασμένος σκύλος που κοιμάται όπως και στην εικόνα μας. Αλλά σε αυτή τη σειρά των εικόνων τα άλογα των μάγων έχουν στάσεις διαφορετικές, περισσότερο ζωηρές, ενώ τα πλησιέστερα δείγματα βρίσκονται στις εικόνες της Γέννησης της Galerie Nikolenko και της ιδιωτικής συλλογής στην Αθήνα[25], όπου σε μικρότερη κλίμακα οι έφιπποι μάγοι προχωρούν από το βάθος, με τρόπο παρατακτικό και με ηρεμία κινήσεων όπως και στην εικόνα μας. Πρόσθετη ομοιότητα με την εικόνα μας παρουσιάζουν οι εικόνες του Λένινγκραντ[26] και της αθηναϊκής συλλογής, γιατί έχουν τοπίο αρκετά εκτεταμένο που σκεπάζεται από γαλάζιο ουρανό προσδίδοντας ατμοσφαιρικό βάθος στη σκηνή.

Στη σειρά αυτή των παραστάσεων πρέπει να προστεθεί η μεγάλη τοιχογραφία με τη Γέννηση στο νάρθηκα της μονής της Πάτμου[27]. Περιλαμβάνει το ταξίδι, την άφιξη και την προσκύνηση

[20] Διαστ.: 0,225 × 0,16 μ. Chatzidakis, Débuts, 186, πίν. ΙΖ΄ 2.

[21] Διαστ.: 0,91 × 0,74 × 0,029 μ. *Les icônes du Musée d'Art et d'Histoire Genève*, Genève 1985, αριθ. κατ. 3 (χωρίς αριθ. σ. όπου και έγχρ. εικ.), Κρήτη-Βενετία, 16ος αι., επίδραση Ανδρέα Παβία. Νομίζω ότι η εικόνα μπορεί να χρονολογηθεί στο β΄ μισό του 15ου αι.

[22] *Βυζαντινό Μουσείο*, Ιερά Μητρόπολις Πάφου, Πάφος 1987, έγχρ. πίν. χωρίς αρίθμηση (εισαγωγή Αθ. Παπαγεωργίου).

[23] Διαστ.: 0,45 × 0,475 μ. Sv. Dusanič, *Musée de l'église orthodoxe serbe*, έκδ. Jugoslavija, Beograd 1969, σ. XV, εικ. 31. Βλ. και J. Muller, *Icônes byzantines*, έκδ. Siloe, Paris 1978, πίν. LIX (έγχρ.) (έχει χρονολογηθεί στο 17ο-18ο αι.).

[24] Βλ. υποσημ. 17.

[25] Διαστ.: 0,97 × 0,76 μ. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες*, 34-36, αριθ. 24 (έγχρ. πίν. τυπωμένος ανάποδα, αριστερά αντί δεξιά), β΄ μισό 15ου αι. A. Embiricos, *L'école crétoise, Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967 (στο εξής: *L'école crétoise*), εικ. 122.

[26] Βλ. J. M/sliveč, *Ikona*, Πράγα 1947, έγχρ. πίν. εκτός κειμένου.

[27] Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977, 33 κ.ε., πίν. Β-Γ.

των μάγων, μέσα σε τοπίο που αποδίδεται με το συντηρητικό, βυζαντινό τρόπο στο σχέδιό του, απεικονίζει όμως ιταλικά στοιχεία, όπως πόλη με τείχη και ένα νερόμυλο με όμοια κατασκευή με εκείνην της εικόνας μας. Συναντούμε ακόμη το ξύλινο στέγαστρο μπροστά στο σπήλαιο, ενώ τα χρώματα ακόμη θυμίζουν ζωγραφική πρώιμης Αναγέννησης. Η Προσκύνηση τέλος εμφανίζεται αρκετά συχνά σε εικόνες κυρίως του 16ου και του 17ου αι. Ακολουθούν όμως διαφορετικό πρότυπο κάτω από την επίδραση του μανιερισμού, όπως η Προσκύνηση του Δαμασκηνού[28], του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου[29], του Εμμανουήλ Λαμπάρδου[30], του Εμμανουήλ Τζάνε και άλλων[31].

Συνοψίζοντας μπορούμε να παρατηρήσομε ότι, ενώ οι ομοιότητες εντοπίζονται στη στάση της Παναγίας, του πρώτου μάγου και του Ιωσήφ, στις φορεσιές των μάγων καθώς και σε στοιχεία του τοπίου (βράχος με το σπήλαιο, στέγαστρο) δεν εντοπίζομε κάποιο κοινό εικονογραφικό πρότυπο, αντίθετα, όπως θα ιδούμε, επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης φανερώνουν τη χρήση μιας «κοινής» γλώσσας που έχει συχνά την καταγωγή της στην ιταλική ζωγραφική όχι μόνο του 15ου αι. αλλά και των προηγούμενων περιόδων.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΔΥΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Το θέμα της Προσκύνησης έχει ευρύτατη διάδοση στη δυτική τέχνη με πλούσιο θεματολόγιο και άφθονα γραφικά στοιχεία κυρίως στα δευτερεύοντα επεισόδια του κύκλου[32]. Η σκηνή συνήθως

[28] Εικόνα Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Ηράκλειο, διαστ. 1,09 × 0,87 μ., γύρω στο 1590. Μοιάζουν με την εικόνα μας: η στάση της Παναγίας με το Βρέφος, η στάση του πρώτου μάγου, ο καθισμένος στο πλάι Ιωσήφ, που εδώ όμως δεν έχει τεντωμένο το πόδι και δεν στηρίζει το κεφάλι του στο χέρι, η εμφάνιση της ομάδας των υπηρετών με τις δύο καμήλες πίσω από τον κεντρικό, ψηλό βράχο. Διαφέρουν βέβαια όλα τα άλλα στοιχεία της εικονογραφίας και οι φορεσιές, εκτός από έναν Τούρκο με σαρίκι και μακρύ φόρεμα με γιακά μυτερό και κουμπιά μπροστά. M. Chatzidakis, La peinture des «madonneri» ou «vénéto-crétoise» et sa destination, *Venezia, Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI), Aspetti e problemi, Atti del II Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana, 1973*, II, Firenze 1977 (στο εξής: *Venezia, Centro*), 682-683, εικ. 46. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Υπουργείο Πολιτισμού, Βυζαντινό Μουσείο, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1986, 135-135, με δύο έγχρ. εικ., αριθ. 138 (Μ. Μπορμπουδάκης). Βλ. και εικόνα, αντίγραφο του Δαμασκηνού, στο Μουσείο Correr, G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957 (στο εξής: *Museo Correr*), 75, αριθ. 509.

[29] *Holy Image, Holy Space*, 230-231 αριθ. 72 (με βιβλιογραφία).

[30] Διαστ.: 0,46 × 0,50 μ. *Holy Image, Holy Space*, 232-233, αριθ. 74 (με βιβλιογραφία).

[31] Διαστ. 0,60 × 0,85 μ. (1667) Συλλογή Λοβέρδου: Η Παναγία στον τύπο της Madre· το στέγαστρο με την αετωματική πρόσοψη εικονίζεται μετωπικό. Embiricos, *L'école crétoise*, εικ. 99 και Δ. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, *Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου*, Αθήνα 1936, αριθ. 453. Βλ. και άλλες εικόνες στη Συλλογή Λοβέρδου, ό.π., 18, αριθ. 54, Παναγιώτη Δοξαρά, αριθ. 108 (18ος αι.), αριθ. 516 (18ος αι). Εικόνες Μουσείου Ραβέννας, ιταλοκρητικές, σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο από εκείνον της εικόνας μας, Pavan, *Icone*, αριθ. 119, 120, 121 (16ος-17ος αι.), αριθ. 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130 (17ος αι.), αριθ. 131-134 (18ος αι.). Βλ. και ανάλογης εικονογραφίας εικόνες στην Bologna (16ος-17ος αι.), P. Angiolini-Martinelli, *Icone bizantine nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1984, αριθ. 10, 67-69, πίν. έγχρ. στη σ. 10, και στη Λευκωσία, διαστ.: 0,80 × 1,013 μ., από το ναό Παναγίας Φανερωμένης (16ος αι.), *Βυζαντινό Μουσείο*, Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Πολιτιστικό Κέντρο, Λευκωσία 1983, έγχρ. εικ. 19 στη σ. 35, αριθ. 125. Σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Cesena η Προσκύνηση είναι πιστό αντίγραφο της σκηνής στο Δαφνί· η δημοσιευμένη φωτογραφία προκαλεί αμφιβολίες για τη γνησιότητά της, διαστ.: 0,36 × 0,43 × 0,03 μ., P. Angiolini-Martinelli, Una inedita «icona» di una collezione privata cesenate, *FelRav* (1/2, 1984-1/2, 1985), 1985, 13-19, εικ. 1 (τέχνη Κωνσταντινούπολης με ιταλική επίδραση, 14ος αι.)· βλ. και Προσκύνηση των βοσκών σε σκηνή Γέννησης του Θεόδωρου Πουλάκη (εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη). Embiricos, *L'école crétoise*, εικ. 115. K. Ambrozic, L'Adoration des Mages, Collection du Musée National de Belgrade, *Muzeju*, 1952, 7, σ. 92-107, εικ. στη σ. 92 (Προσκύνηση δυτικού τύπου, όπως του Μουσείου της Λευκωσίας, β΄ μισό 16ου αι.).

[32] Βλ. υποσημ. 5 καθώς και Kaplan, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann Arbor, Michigan 1985 (Ph.D.). C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, έκδ. Sansoni, 2, Firenze 1968, 98-101. R. De Fusco, Il Quattrocento in Italia, *Storia universale*

εκτυλίσσεται στο ύπαιθρο, μπροστά σε «οίκημα» και αποκτά έναν κοσμικό χαρακτήρα που οφείλεται κυρίως στις πλούσιες, αρχοντικές φορεσιές των μάγων και της ακολουθίας τους. Ανάμεσα στις πολυάριθμες παραστάσεις του θέματος στα έργα των Giotto, Duccio, Bartolo di Fredi, Lorenzo Monaco[33], Gentile da Fabriano[34], Masaccio[35] και Benozzo Gozzoli[36] δεν μπορούμε να εντοπίσομε ένα πρότυπο, κοινό με εκείνο που χρησιμοποιείται στην εικόνα μας. Στα επιμέρους στοιχεία ωστόσο συναντήσαμε αξιοσημείωτες ομοιότητες.

Η τοποθέτηση του πυραμιδοειδούς βράχου, έτσι ώστε να συμπίπτει η πλαγιά του με τη διαγώνιο της εικόνας και οι αναδιπλώσεις του στο χαμηλό τμήμα της παράστασης, χρησιμοποιείται με μεγάλη συχνότητα στην πρώιμη ιταλική ζωγραφική, όπως για παράδειγμα σε έργα του Giotto και του Taddeo Gaddi[37].

Το λεπτοφτιαγμένο ξύλινο στέγαστρο είναι δάνειο από την ιταλική ζωγραφική του 14ου και του 15ου αι.· το συναντούμε για παράδειγμα στην Προσκύνηση του Duccio, του Giotto στην Cappella dell'Arena στην Πάδοβα και στην Προσκύνηση του Masaccio.

Οι μάγοι που γονατίζουν μπροστά στην Παναγία, ενώ έχουν παλαιοχριστιανική καταγωγή, δεν απαντώνται στη βυζαντινή ζωγραφική· αντίθετα υπάρχουν πολλά παραδείγματα από τη δυτική τέχνη, όπως σε ρωμανικά ανάγλυφα από το 12ο αι. κ.ε., καθώς και στις τοιχογραφίες του Giotto

dell'arte, Torino 1984, 183-191. M. Boskovits, *Un adorazione dei Magi e gli inizi dell'Angelico*, Abegg-Stiftung Bern, 11 (1976), 6. Για τη συμβολή της συντεχνίας των μάγων στη διάδοση του θέματος της Προσκύνησης στη ζωγραφική της Φλωρεντίας, βλ. R. Hatfield, The Compagnia de' Magi, *JWCI* XXXIII (1970), 107-161.

[33] Giotto, Padova, Cappella del Arena, 1305-1307 (G. Schiller, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 288). Duccio, σχολή, Προσκύνηση σε τμήμα από altare (Henk Van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460*, I, Groningen 1984, 56-57, εικ. 70). Sasseta, μικρή εικόνα, 1432-1436, συλλογή Chigi-Saracini, Sienna (E. Carli, *Les primitifs Siennois*, Paris 1957, 52-53, εικ. 97). Στη Sienna, Accademia, βρίσκεται άλλος πίνακας του ίδιου τύπου με του Sasseta (B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central and North Italian Schools of Painting*, II, London 1968 (στο εξής: *Central and North Italian Schools*), εικ. 409). Bartolo di Fredi, τμήμα αποκομμένο από το κεντρικό φύλλο πολυπτύχου με την Προσκύνηση, από τη Lehman Collection, στο Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, περίπου 1385 (K. Christiansen, Fourteenth-century Italian altarpieces, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* XL/1 (summer 1982), 38-41, εικ. 37). Το επάνω μέρος του ίδιου πίνακα με το Ταξίδι των Μάγων βρίσκεται στην Dijon (ό.π., εικ. 38). Lorenzo Monaco, περίπου 1370-1423, διαστ.: 1,15 × 1,70 μ., Uffizi, Φλωρεντία (C. Argan, ό.π., 98-101, εικ. 95, και O. Siren, *Don Lorenzo Monaco*, Strasbourg 1905, πίν. XXIX, XXXV (Προσκύνηση), πίν. XLI, σ. 101 (σχέδιο με το Ταξίδι των Μάγων μέσα σε τοπίο με λόφους), πίν. XLII (Προσκύνηση στο Uffizi).

[34] Gentile da Fabriano, Φλωρεντία, Uffizi, 1423. C. Argan, ό.π., 98-101, εικ. 96. J. Dupont - C. Gnudi, *La peinture gothique, Les grands siècles de la peinture*, Genève 1954 (στο εξής: *Peinture gothique*), 194. F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, έκδ. Einaudi, Torino 1960, 441-442· η σκηνή φανερώνει «solo il piacere d'andare a caccia»· βλ. και αντίστοιχη σύνθεση του Antonio Vivarini με την Παναγία στο κέντρο, Βερολίνο, Staatliche Museen, γύρω στο 1440 (B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School of Painting*, I, London 1968 (στο εξής: *Venetian School*), 197, εικ. 74-76) καθώς και Domenico Ghirlandaio (M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford - New York 1972, εικ. 6, σ. 17, εικ. 2, σ. 7).

[35] Masaccio, Προσκύνηση από πολύπτυχο στην Πίζα, 1426, διαστ.: 0,21 × 0,61 μ., σήμερα στο Βερολίνο, Staatliche Museen (C. Argan, ό.π., 100-101, εικ. 97, βλ. και M. Meiss, *Masaccio and the Early Renaissance: The Circular Plan, The Painter's Choice, Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, 66 κ.ε., εικ. 56).

[36] Benozzo Gozzoli στο Palazzo Medici-Riccardi (1420-1497) (Berenson, *Venetian School*, I, 131, II, πίν. 732, βλ. και G. M. Boccabianca, *Gli affreschi di Benozzo Gozzoli nella cappella del Palazzo Medici-Riccardi di Firenze*, Milano 1959, C. Argan, ό.π., 221, εικ. 240). Βλ. και άλλους πίνακες με την Προσκύνηση που διαφέρουν τεχνοτροπικά και εικονογραφικά, που φθάνουν έως και την πρώτη δεκαετία του 16ου αι. (B. Berenson, *Central and North Italian Schools*, III, εικ. 1031, 1086, 1095, 1150, 1155, 1156, 1162, 1733, 1734).

[37] G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967 (β΄ έκδ. 1974), εικ. 59, 61, 133, 134, 441, 169 κ.ά. A. Laddis - T. Gaddi, *Critical Approach and Catalogue Raisonné*, Columbia and London 1982, αριθ. 41, σ. 210, αριθ. 35, σ. 203.

όπου ο πρώτος μάγος γονατίζει στο έδαφος και ασπάζεται το πόδι του Βρέφους[38]. Εάν η διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος (Παναγία, Χριστός, πρώτος μάγος) συναντάται στη σειρά των παραστάσεων της ιταλικής ζωγραφικής, η ρυθμική παράταξη των δύο γονατισμένων μάγων γύρω από την όρθια μορφή του δεύτερου, μεσήλικα μάγου της εικόνας μας είναι πολύ πιο σπάνια και μόνο στην Προσκύνηση του Lorenzo Monaco, παρ' όλη τη διαφορά της ενδυμασίας, αναγνωρίζομε ένα κοινό πρότυπο. Ο τρίτος ακόλουθος στην εικόνα μας έχει τα φυλετικά χαρακτηριστικά του νέγρου, χαρακτηριστικά που συναντούμε συχνότερα στο νεότερο μάγο, στην ιταλική τέχνη μετά το 12ο αι. και κυρίως από το τέλος του 14ου αι.[39]. Η στάση του Ιωσήφ χρησιμοποιείται συχνά σε σκηνές της Γέννησης στην πρώιμη ιταλική ζωγραφική σε πίνακες του Pacino di Buonaguida, του Giovanni da Milano και του Lorenzo Monaco[40].

Οι καμήλες εισάγονται στη σκηνή της Προσκύνησης από το Nicola και τον Giovanni Pisano και επανέρχονται σε μεγάλο αριθμό παραστάσεων της Προσκύνησης, όπως του Giotto, του Duccio, του Bartolo di Fredi καθώς και του Gentile da Fabriano[41]. Τέλος, σε τοιχογραφία του Giovanni da Modena (α΄ μισό 15ου αι.) με το Ταξίδι των Μάγων στη Βηθλεέμ[42] δύο καμήλες προβάλλουν πίσω από μεγάλο πρισματικό βράχο όπως και στην εικόνα μας.

Αξίζει τέλος να σημειωθεί η μερική συγγένεια της Προσκύνησης με ορισμένες παραστάσεις του ίδιου θέματος, με ποικίλη εικονογραφία, αλλά μέσα σε ανάλογα πλούσιο τοπίο με βράχους, κάστρα και λίμνες, όπως είναι η σκηνή της Γέννησης μαζί με την Προσκύνηση στις τοιχογραφίες του Masolino στο Castiglione d'Olona[43] και, ακόμη περισσότερο, σε σχέδιο του Leonardo Bellini όπως επίσης και του Jacopo Bellini[44]. Σε ακόμη πλουσιότερο τοπίο τοποθετείται τέλος η σκηνή στο γνωστό χειρόγραφο των αδελφών Limbourg[45]

Η ΑΦΙΞΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ, ΤΟ ΔΑΣΟΣ, ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ PAOLO UCELLO

Οι μάγοι με την ακολουθία τους προβάλλουν μέσα από ένα πυκνό δάσος με ψηλά δέντρα και φουντωτό σκουροπράσινο φύλλωμα στο δεξί τμήμα της εικόνας μας, σε φωτισμένο μονοπάτι, ενώ το άλλο έδαφος καλύπτεται από σκουροπράσινους πυκνούς θάμνους με σπαθωτά φύλλα, που απλώ-

[38] Bezin, *L'Adoration*, 62, πίν. XXVII, XXIXa, XXXVa-b. Οι στάσεις των μάγων θεωρήθηκαν ως αποτέλεσμα της επίδρασης του λειτουργικού δράματος στην τέχνη, E. Mâle, Les rois Mages et le drame liturgique, *GazBA*, 1910.

[39] L. Réau, ό.π. (υποσημ. 5), 240. Βλ. και υποσημ. 5.

[40] G. Schiller, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 187-190.

[41] Σιέννα, ανάγλυφο του επισκοπικού θρόνου, 1268 (L. Réau, ό.π., 244), Πίζα, Duomo, ανάγλυφο, 1302-1311 (G. Schiller, ό.π., εικ. 287). Η παρουσία της καμήλας στη σκηνή μπορεί να θεωρηθεί στοιχείο συρμού για τα εξωτικά ζώα. Πρίγκιπες της εποχής είχαν ιδιωτικούς ζωολογικούς κήπους. Στην Προσκύνηση του Gentile da Fabriano γίνεται φανερή αυτή η προτίμηση, όπου, εκτός από την καμήλα που προβάλλει στο βάθος με δύο μαϊμούδες επάνω στη ράχη της, υπάρχουν και άγρια θηρία (λεοπάρδαλη), βλ. σχετικά Dupont - Gnudi, *Peinture gothique*, έγχρ. πίν. (λεπτομέρεια) στη σ. 194. Βλ. και υποσημ. 34.

[42] Σύνθεση με μορφές σε έντονη κίνηση στην Bologna, San Petronio, γύρω στο 1420, βλ. Dupont - Gnudi, *Peinture gothique*, έγχρ. πίν. στη σ. 191.

[43] E. Micheletti, *Masolino da Panicale*, Milano 1959, 43, εικ. 53 (Γέννηση και Προσκύνηση μέσα σε τοπίο). Για το τοπίο του Masolino, βλ. και ό.π., εικ. 82-84. Βλ. και H. Kiel, Una proposta per Masolino «disegnatore», *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, 1, Milano 1977, 196-199, εικ. 192-194.

[44] C. Eisner, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York 1988 (στο εξής: *Jacopo Bellini*), πίν. 172, 173, 174, 175, 177 (η Προσκύνηση των Μάγων, σε παραλλαγές, με λεπτομέρειες του τοπίου του βάθους στα δύο σχεδιασματάρια του ζωγράφου στο Λούβρο και στο Λονδίνο), πίν. 170 (Προσκύνηση των βοσκών). G. Mariani Canova, Per Leonardo Bellini, *ArtVen* XXII (1968), 18 κ.ε., εικ. 21.

[45] M. Meiss, *The Limbourgs and their Contemporaries*, London 1974, εικ. 571, 572.

νονται ακτινωτά και από διάσπαρτα καστανά άνθη (Πίν. ΛΗ΄, ΜΑ΄ και 395). Το δάσος αυτό συνεχίζεται στο αριστερό τμήμα όπου φαίνονται οι κορυφές των ίδιων δέντρων πίσω από τους ακολούθους που περιμένουν πίσω από το βράχο με το σπήλαιο. Ορίζεται έτσι καθαρά ένας χώρος ανάμεσα στην πρώτη και κύρια σκηνή της Προσκύνησης και στο τοπίο με τη λίμνη του βάθους. Είναι ένας τρόπος εικονογράφησης που δεν μας είναι γνωστός έως τώρα σε καμιά κρητική εικόνα της Προσκύνησης είτε άλλου συναφούς θέματος. Μέσα σ' αυτό το τοπίο και στο χαμηλό τμήμα του εδάφους που απλώνεται πίσω από τον τρίτο μάγο που γονατίζει, εμφανίζονται στην εικόνα μας τέσσερις κυνηγετικοί σκύλοι με περιλαίμια, που ανήκουν σε διαφορετικές ράτσες, — δύο μαλλιαροί με καστανοκόκκινο τρίχωμα και πεσμένα αυτιά και δύο άσπρα leporarii (λεβριέ)[46]. Η παρουσία των σκύλων, η ράτσα τους, ο τρόπος με τον οποίο αυτοί ζωγραφίζονται, αλλά και το τοπίο μέσα στο οποίο παριστάνονται, ανήκουν στην πολύ διαδεδομένη στη Δύση εικονογραφία του κυνηγιού, και φανερώνουν και πάλι το σύνδεσμο του ζωγράφου με την ιταλική τέχνη της εποχής του.

Πραγματικά το κυνήγι μέσα σε δάσος είναι ένα από τα αγαπητά θέματα του Μεσαίωνα στη Δύση και αποτελεί το κύριο θέμα στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, όπου συχνά αποκτά και έναν αλληγορικό χαρακτήρα[47]. Πολύ γνωστή είναι η προσθήκη της σκηνής αυτής σε παραστάσεις της Προσκύνησης του 15ου αι., που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως στην τοιχογραφία του Benozzo Gozzoli στο Palazzo Medici-Riccardi στη Φλωρεντία, στον πίνακα του Gentile da Fabriano και σε πίνακα του Giovanni di Francesco στην Avignon[48]. Η ράτσα των κυνηγετικών σκύλων της εικόνας μας καθώς και τα σπιρούνια στις μπότες των μάγων δεν αφήνουν αμφιβολία για την έμμεση αναφορά σε μια σκηνή κυνηγιού, που παρεμβάλλεται στη σκηνή της Προσκύνησης, όπως συμβαίνει στην ιταλική ζωγραφική.

Ωστόσο με τις παραστάσεις αυτές η εικόνα μας έχει πολύ μικρή σχέση ως προς την εικονογραφική διάταξη των στοιχείων τους. Μεγαλύτερη συνάφεια αναγνωρίζομε σε παραστάσεις του 15ου αι. και μάλιστα σε φλαμανδικές ταπισερί, όπου συναντούμε ανάλογη απόδοση της βλάστησης καθώς και ανάλογες στάσεις στους σκύλους. Στη γνωστή φλαμανδική ταπισερί με σκηνή κυνηγιού, τη Chasse à la Licorne, το κυνήγι των ευγενών γίνεται μέσα σε σκούρο πράσινο δάσος που αποτελεί και το διακοσμητικό καμβά του βάθους[49]. Όπως και στην εικόνα μας, στο έδαφος υπάρχουν φυτά χαμηλά με σπαθωτά φύλλα σε σχηματική απόδοση, ενώ ανάλογα γραφική απόδοση έχουν και τα μικρά ζώα, λαγοί και σκύλοι.

Σε πίνακα γαλλικής σχολής του 15ου αι. με θέμα το κυνήγι του Philippe le Bon[50], περιλαμβάνονται πρόσθετα κοινά στοιχεία με την εικόνα μας, όπως το πλούσιο τοπίο στο βάθος με λίμνη και πάπιες μικρογραφικές που κολυμπούν, σκύλοι που τρέχουν και ένας που κοιμάται όπως εκείνος δίπλα στο βοσκό στην εικόνα μας κι ακόμη φυτά και πύργοι στο βάθος, σκεπασμένα όλα αυτά από ένα γαλάζιο ουρανό που φωτίζεται από ένα διάχυτο φως στο βάθος του όπως και στην εικόνα μας. Κυρίως όμως το τοπίο αυτό το συναντούμε σε συνδυασμό με σκηνές κυνηγιού σε φλωρεντινές

[46] Είναι σκύλοι ειδικοί για το κυνήγι του λαγού· αναφέρονται και ως chiens courants, M. Thiebaux, The medieval chasse, *Speculum* XLII (1967), 268, βλ. και *Arte della caccia, Testi di falconeria uccelagione e altre cacce* (a cura di Giuliano Innamorati), 1, Milano 1965, εικ. 225 και 337 (σκύλοι μαλλιαροί). Όμοιοι σκύλοι σε πιάτο majolica, γύρω στο 1515, *Paolo Ucello's Hunt in the Forest, Ashmolean Museum*, University of Oxford, Oxford 1986 (στο εξής: *Hunt in the Forest*), πίν. 13.

[47] M. Thiebaux, ό.π., 260-274. *Hunt in the Forest*, πίν. 10, 11, 12, 18a-b. *Arte della caccia* (βλ. υποσημ. 46), 216, 224.

[48] Βλ. υποσημ. 34, 36 και M. Laclotte, Une «Chasse» du Quattrocento florentin, *Revue de l'Art* 40-41 (1978), 65-70, εικ. 16.

[49] R.-A. d'Hulst, *Flemish Tapestries from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Brussels 1967, 7, 25, 27, 42-43, 47, κυρίως στο τμήμα που βρίσκεται στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum, F. Boucher, *Histoire du costume en occident, de l'antiquité à nos jours*, έκδ. Flammarion, Paris 1965, 215, εικ. 415-425. Βλ. επίσης Dupont - Gnudi, *Peinture gothique*, 160 (έγχρ. εικ.).

[50] Μουσείο των Βερσαλιών, F. Boucher, ό.π., εικ. 402.

κασέλες του 15ου αι., που έχουν άλλωστε κοινό με την εικόνα μας το μακρόστενο ορθογώνιο σχήμα[51]. Η σχέση είναι φανερή κυρίως στην πυκνή βλάστηση και στην ανάπτυξη του τοπίου του βάθους, όπου το υδάτινο στοιχείο (λίμνες, ποταμοί με βάρκες κτλ.) πλαισιώνεται με βουνά, πόλεις και κάστρα σε πολλαπλά επίπεδα δράσης και κυρίως στην προοπτική του απόδοση. Η διαφορά με τις κασέλες αυτές βρίσκεται στη μεγαλύτερη κλίμακα που χρησιμοποιείται στην εικόνα της Προσκύνησης για την προβολή του κυρίου θέματος.

Αλλά αν η εικόνα της Προσκύνησης έχει αρκετές συγγένειες με τις παραπάνω παραστάσεις ακόμα πιο σημαντικές ομοιότητες μπορούν να διαπιστωθούν στον πίνακα του Paolo Ucello στην Οξφόρδη[52], όπου η σκηνή κυνηγιού παριστάνεται μ' έναν αρκετά σπάνιο τρόπο όπου, όπως και σ' έναν πίνακα του Μουσείου της Toulouse που αποδίδεται στον Peselino[53], το κυνήγι διεξάγεται στις όχθες μικρού ποταμού με γεφυράκι, ενώ στο βάθος υπάρχει φλωρεντινό τοπίο — κάστρα με πύργους και τα νερά ποταμού. Το τοπίο, νυχτερινό με σύννεφα στον ουρανό, είναι πλούσιο σε δέντρα (βελανιδιές) όπως και στην εικόνα μας. Ο πίνακας του Ucello ξεχωρίζει από τις άλλες παραστάσεις, γιατί μοναδικά πρόσωπα της παράστασης είναι οι έφιπποι ευγενείς που κυνηγούν ελάφια μέσα σε πυκνό δάσος. Η ομοιότητα με την εικόνα μας όμως εντοπίζεται σε δύο πρόσθετα τεχνοτροπικά στοιχεία: α) στη ζωγραφική των ζώων και β) στη ζωγραφική του δάσους και της βλάστησης στο έδαφος.

Τα ζώα, άλογα, ελάφια και ιδιαίτερα οι κυνηγετικοί σκύλοι, στον πίνακα του Ucello χαρακτηρίζονται κυρίως από ένα δυναμισμό στην κίνηση, που συναντούμε στη ζωγραφική όχι μόνο των σκύλων της εικόνας μας αλλά και των άλλων μεγάλων ζώων. Ο δυναμισμός αυτός τονίζεται από το χαμηλό ανάγλυφο στο πλάσιμο της σάρκας και από το καθαρό σχέδιο που προσδιορίζει με ακρίβεια τα περιγράμματα. Πραγματικά, ο τρόπος που ζωγραφίζονται τα άλογα στην εικόνα μας είναι ανάλογος με εκείνο που συναντούμε στη ζωγραφική του Paolo Ucello και όχι μόνο στον πίνακα με το Νυχτερινό Κυνήγι αλλά και στους μεγάλους πίνακες με τις μάχες του San Romano στη Φλωρεντία, στο Λούβρο και στο Λονδίνο[54]. Στον πίνακα της Φλωρεντίας μάλιστα προστίθεται στο βάθος μια αταίριαστη θεματικά σκηνή κυνηγιού[55].

[51] P. Schubrig, *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, 1-2, Leipzig 1915, πίν. XVII, 103, 104, 105, πίν. XIX, 107, 108, 109, πίν. XX-XXV, XXX, 151. E. Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974, αριθ. 2, 6, 17, 24, 30, εικ. 11, 31, 43, 44, 145, 147, 149, 151, βλ. ακόμη *Cassoni italiani delle collezioni d'arte dei musei sovietici*, Perugia-Leningrado 1983 (introd. L. Faenson), έγχρ. πίν. στις σ. 8, 9, εικ. 1-3, 15-18, 20-27.

[52] *Hunt in the Forest*, πίν. 8 και εξώφ. Ο πίνακας έχει μεγάλες διαστάσεις (0,735 × 1,77 μ.) και αποτελείται από δύο ξύλα, ίσως λεύκας, τοποθετημένα οριζόντια όπως και στην εικόνα μας. Πιθανόν να είναι τμήμα κασέλας (cassone: κασέλα γάμου), παραγγελία του Federigo Montefeltro. Ίσως έγινε στα 1468. Ο Paolo Ucello γεννήθηκε γύρω στα 1396/7 και πέθανε το 1475. Ήταν μαθητής του Lorenzo Ghiberti στα 1407. Το 1425 πήγε από τη Φλωρεντία στη Βενετία, όπου έλαβε μέρος στη διακόσμηση του Αγίου Μάρκου ως ψηφιδογράφος με τον τίτλο του magister musaice. Βλ. J. Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, Complete edition, London/New York 1969 (στο εξής: *Paolo Ucello*), πίν. 101-106. Βλ. και παρακάτω, υποσημ. 71.

[53] Έχει διαστάσεις predella, 0,28 × 2,36 μ., αλλά το θέμα ταιριάζει και σε κασέλα· πιθανότερο να είναι τμήμα ξύλινης επένδυσης δωματίου spalliera, όπως πιθανόν και του Ucello. M. Laclotte, ό.π., 65, εικ. 1, 2, 11, και *Hunt in the Forest*.

[54] E. Flaiano, *L'opera completa di Paolo Ucello*, έκδ. Rizzoli, Milano 1971 (στο εξής: *Paolo Ucello. Opera completa*), αριθ. 49, 50, πίν. XXXVI-LI. Χρονολογούνται γύρω στα μέσα του 15ου αι., εξίσου πιθανή πρωιμότερη χρονολόγηση λίγα χρόνια μετά τη μάχη, στα 1432, οπότε και το έργο κατατάσσεται στα νεανικά του ζωγράφου. Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, 20, πίν. 59-76. Βλ. και E. Sindona, *Paolo Ucello*, Milano 1957, πίν. 107-108.

[55] Flaiano, *Paolo Ucello. Opera completa*, πίν. XXXVIII-XXXIX, Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, πίν. 63. Βλ. επίσης έργο ζωγράφου της βόρειας Ιταλίας της σχολής του Pisanello, γύρω στα 1450 (San Giovanni Boccadoro, Modena, Galer. Estense, Berenson, *Central and North Italian Schools*, II, εικ. 548: μεγάλος και μακρόστενος πίνακας, πιθανόν από κασέλα· η σκηνή διεξάγεται μέσα σε δάσος, όπου παρεμβάλλεται σκηνή κυνηγιού με άλογα και σκύλους που τρέχουν), και έργο που αποδίδεται στον Giovanni Bellini, Λονδίνο (National Gallery), και χρονολογείται γύρω στο 1509· το ίδιο θέμα στην Πινακοθήκη

Τέλος, για να γίνει καλύτερα κατανοητή η επίδραση του Ucello στη ζωγραφική των ζώων της εικόνας μας, αρκεί να τα συγκρίνουμε με εκείνα που συνήθως παριστάνονται στις κρητικές εικόνες του 15ου αι. ακολουθώντας, όπως έχει διαπιστωθεί, πρότυπα του Pisanello[56]. Στα έργα αυτά, όπως και στο όραμα του αγίου Ευσταθίου ή στον άγιο Γεώργιο με την πριγκίπισσα του Pisanello, όπου παριστάνονται και πάλι ζώα μέσα σε δάσος[57], η απόδοση του όγκου του σώματός τους χαρακτηρίζεται από το μαλακό και διαβαθμισμένο πλάσιμο, κάτι που τα κάνει να διαφέρουν ριζικά από τα ζώα του Ucello καθώς και από εκείνα της εικόνας μας.

Αυτή λοιπόν η συγγένεια με το έργο του Ucello υποδηλώνει και τη διαφορά της εικόνας μας από τις άλλες εικόνες της εποχής ως προς την επιλογή των ιταλικών προτύπων. Η επίδραση όμως του Ucello δεν είναι άγνωστη στην κρητική ζωγραφική. Στη μεγάλη τοιχογραφία του νάρθηκα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο με τη Βρεφοκτονία έχει διαπιστωθεί ανάλογη επίδραση[58], που μπορεί να επεκταθεί και στη σκηνή της Γέννησης, όπου τα άλογα των μάγων αποδίδονται με ανάλογα δυναμική κίνηση και οι όγκοι τους πλάθονται με ανάλογα στέρεο τρόπο.

Αλλά οι ομοιότητες με τους πίνακες του Ucello που αναφέραμε επεκτείνονται και στον τρόπο που ζωγραφίζεται το δάσος πίσω από το κύριο θέμα. Ιδιαίτερα στον πίνακα με το Κυνήγι, ο τρόπος που ζωγραφίζονται τα δέντρα του δάσους, που πρέπει να είναι βελανιδιές[59], είναι ακριβώς όμοιος με της εικόνας μας. Εδώ πρέπει να προστεθεί και η ομοιότητα στη ζωγραφική απόδοση του εδάφους στο χαμηλό τμήμα, πίσω από τους μάγους, με πυκνή βλάστηση σε πράσινους σκούρους τόνους και με φυλλώματα που αναλογούν σ' εκείνα που χρησιμοποιεί ο Ucello στον πίνακα με το Κυνήγι.

Αυτός ο γενικός τόνος του σκουροπράσινου χρώματος, κοινός στον πίνακα του Ucello και στην εικόνα της Προσκύνησης, αποδίδει τη νυχτερινή ατμόσφαιρα, που τονίζεται και από το βαθύ γαλάζιο χρώμα του ουρανού. Η σκηνή άλλωστε και στην Προσκύνηση όπως και στο Νυχτερινό Κυνήγι διαδραματίζεται τη νύχτα[60].

Ύστερα από τις παραπάνω διαπιστώσεις θα ήταν χρήσιμο να σταθούμε στη σχέση που έχει η εικόνα μας με τη μοναδική παράσταση Προσκύνησης που αποδίδεται σ' αυτό το ζωγράφο, την Predella της Quarata[61]. Η παράσταση παρουσιάζει ενδιαφέρον για τις ομοιότητες που έχει με την

του Courtauld Institute. Οι διαφορετικές απόψεις για την απόδοση και η σχετική βιβλιογραφία στο R. Ghiotto, *L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, έκδ. Rizzoli, Milano 1969 (στο εξής: *Giovanni Bellini. Opera completa*), 108, αριθ. 191, 192, έγχρ. πίν. LXIII.

[56] Chatzidakis, Débuts, 203 κ.ε. Ν. Χατζηδάκη, Κρητική εικόνα του αγίου Γεωργίου καβαλάρη «σε παρέλαση», *Τα Νέα των Φίλων. Οι Φίλοι του Μουσείου Μπενάκη* (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989), 20.

[57] Και οι δύο ζωγράφοι επιδίδονται στη ζωγραφική αλόγων, βλ. σχετικά, Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, 20 κ.ε., και A. Paronchi, *Paolo Ucello*, Bologna 1974, 55-56. E. Sindona, *Pisanello*, Milano 1961, 8 κ.ε., εικ. 120-122, πίν. 51-52, 60, 66, 76, 77, 84, 85. M. Fossi-Todorov, *I disegni del Pisanello e della sua cercha*, έκδ. Olschi, Firenze 1966, σποραδικά. G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Venezia 1972.

[58] Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 27), 34, πίν. Β, Γ, ΣΤ. Η τοιχογραφία θα μπορούσε να χρονολογηθεί από την τεχνοτροπία στο β΄ μισό του 15ου αι., η σχέση της όμως με τη χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi οδηγεί στο 16ο αι.

[59] Οι βελανιδιές είναι από τα πλέον συνηθισμένα δέντρα στην ιταλική ζωγραφική της εποχής, βλ. *Hunt in the Forest*, πίν. 14, 15, 16, 17. Βλ. και M. Laclotte, ό.π. (υποσημ. 48), 65, εικ. 1, 2, 11.

[60] Συχνά ο Ucello χρησιμοποιεί τη νυχτερινή ατμόσφαιρα, όπως στη μάχη του San Romano και στον άγιο Γεώργιο που σκοτώνει το δράκο, Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, πίν. 78, 82, 100.

[61] Flaiano, *Paolo Ucello. Opera completa*, αριθ. 22b, πίν. XXVI, A, B, διαστ.: 0,20 × 0,70 μ., βλ. σχετική βιβλιογραφία και διαφορετικές απόψεις, ό.π., 90. Θεωρείται είτε πρώιμο είτε και ύστερο έργο του, κοντά στο Κυνήγι της Οξφόρδης. Ο Sindona το θεωρεί νεανικό έργο και συνδέει το κεντρικό τμήμα με το tondo του Domenico Veneziano, Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, 167 (χρονολογεί στα 1440-1450, με βιβλιογραφία), εικ. XXVI-XXVIII. E. Sindona, ό.π. (υποσημ. 54), πίν. 6, 7 (έγχρ.) και ο ίδιος, Introduzione alla poetica di Paolo Ucello. Relazioni tra prospettiva e pensiero teoretico, *L'Arte* XVII (1972) (στο εξής: La poetica), 51, εικ. 5, 6.

εικόνα μας παρ' όλη τη διαφορά των δύο συνθέσεων. Το δάσος αριστερά και δεξιά της σκηνής αποτελεί κοινό στοιχείο με την εικόνα μας και έχει αντίστοιχο ρόλο για την προοπτική διάταξη της σύνθεσης[62]. Άλλα κοινά στοιχεία είναι η παρατακτική διάταξη της ολιγοπρόσωπης σύνθεσης με αντίστοιχη τοποθέτηση του κεντρικού πλέγματος της Παναγίας-Χριστού-πρώτου μάγου και την παρουσία αλόγου που συγκρατεί από το χαλινάρι ένας ακόλουθος, ενώ η στάση και η θέση του Ιωσήφ διαφέρει καθώς και η στάση του τρίτου μάγου που παριστάνεται όρθιος. Η φορεσιά των μάγων είναι η σύγχρονη της ιταλικής αριστοκρατίας με κοινό ωστόσο στοιχείο με την εικόνα μας το πολύ λιτό στέμμα.

Αξίζει να σημειώσομε τέλος ότι η εικόνα της Προσκύνησης έχει κάποιες ομοιότητες με την Προσκύνηση της Καρλσρούης[63], έργο που αποδίδεται στον Ucello και όπου, ενώ η σύνθεση είναι τελείως διαφορετική, η ένταξή της μέσα σε τοπίο με δέντρα, μπροστά από τα νερά ποταμού και μέσα σε νυχτερινή ατμόσφαιρα, την φέρνει αρκετά κοντά στο πρότυπο της εικόνας μας.

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ PAOLO UCELLO, Ή «OH CHE DOLCE COSA È QUESTA PROSPETTIVA»!![64]

Καταλήγοντας στην εξέταση της σχέσης του ζωγράφου μας με τον Paolo Ucello θα πρέπει να σταθούμε στο σημαντικό θέμα της προοπτικής διάταξης των επεισοδίων του πίνακα με έναν τρόπο που, απ' όσο γνωρίζω, για πρώτη φορά χρησιμοποιείται στη ζωγραφική ελληνικής εικόνας.

Αν παρατηρήσομε προσεκτικά την εικόνα της Προσκύνησης (Σχέδ. 1), θα δούμε ότι η διάταξη της παράστασης ακολουθεί δύο διαγώνιους άξονες που τέμνονται στο κέντρο του πίνακα. Σημείο φυγής μπορεί να θεωρηθεί η πηγή του φωτός πίσω από το δάσος στην επάνω δεξιά γωνία της σύνθεσης, ενώ ένα δεύτερο σημείο φυγής μπορεί να εντοπισθεί στο επάνω αριστερό τμήμα πίσω από το βράχο με το σπήλαιο. Η μία διαγώνιος ορίζεται από την πλαγιά του βράχου με το σπήλαιο. Ένα πλέγμα προοπτικών αξόνων με πολλαπλά σημεία φυγής, που διαφοροποιούν τα επίπεδα όπου διεξάγεται η δράση και ορίζουν το βάθος, εξισορροπείται από την προβολή του πρώτου επιπέδου με μορφές σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα που συμμετέχουν στο κύριο επεισόδιο και τοποθετούνται παρατακτικά και έξω από το δίκτυο των πλάγιων αξόνων. Είναι ένας τρόπος που φανερώνει όχι μόνο χρήση κοινών προτύπων για την προοπτική, αλλά μια συγγένεια που οφείλεται κυρίως σε μια κοινή στάση απέναντι στο πρόβλημα της προοπτικής[65], όπως απασχολούσε τον Paolo Ucello.

Πράγματι, και ο Ucello χρησιμοποιεί τρία σημεία φυγής σε μία θεματολογικά συγγενική σύνθεση με τη Γέννηση και τον Ευαγγελισμό των ποιμένων σε αποτοιχισμένη τοιχογραφία από το μοναστήρι του S. Martino della Scala της Φλωρεντίας[66] (Σχέδ. 2). Από αυτή την πολύ κατεστραμμένη τοιχογραφία έχει σωθεί η sinopia με τις χαράξεις της προοπτικής ολοκάθαρες επάνω στην επιφάνεια του σοβά. Και αυτές οι χαράξεις έχουν εντυπωσιακή ομοιότητα με τον κάναβο που

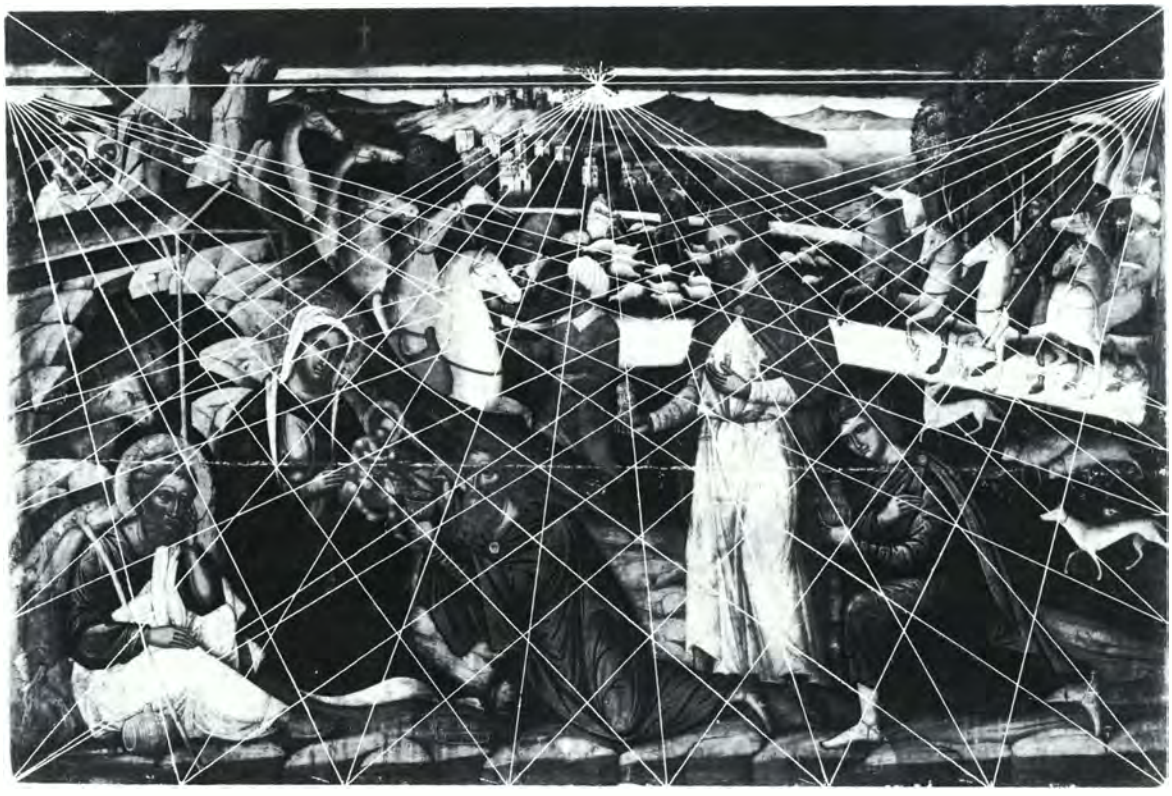
[62] Βλ. Sindona, La poetica, και D. Gioseffi, λ. Perspective, *Encyclopedia of World Art*, XII, London-Rome 1965, 90.

[63] Κοινά στοιχεία είναι εκτός από τη νυχτερινή ατμόσφαιρα η βλάστηση στο έδαφος, το δάσος με τις βελανιδιές και η λίμνη στο τοπίο του βάθους, βλ. Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, 167-168 (με βιβλιογραφία για την αμφισβητούμενη απόδοση), εικ. XXIX. Βλ. και Sindona, La poetica, 94-95, εικ. 38, 39.

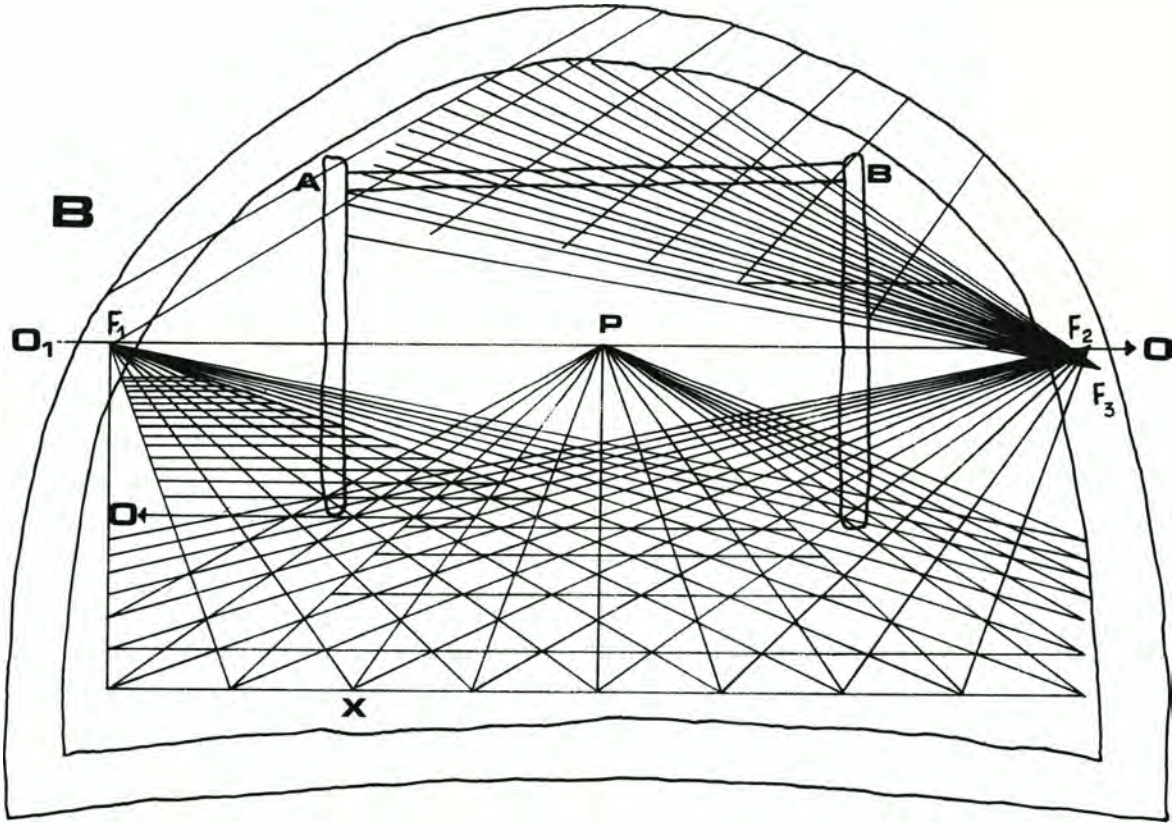
[64] Ο Paolo Ucello ξενυχτούσε απορροφημένος από τις μελέτες της προοπτικής· απαντώντας στη γυναίκα του που τον καλούσε να πάει για ύπνο είπε τη φράση: «Ω! τι γλυκό πράγμα είναι αυτή η προοπτική!» («Oh, che dolce cosa è questa prospettiva»), G. Vasari, *Le Vite*, testo a cura di R. Bettarini, έκδ. Paola Barocchi, Firenze 1966, 61 κ.ε., 72.

[65] Για την προοπτική στο έργο του Paolo Ucello, βλ. Sindona, La poetica, 97-100, Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, 12 κ.ε., και J. White, *Birth and Rebirth of the Pictorial Space*, London 1957, 205 κ.ε. Το προοπτικό σχέδιο (Σχέδ. 1) έγινε με τη βοήθεια του αρχιτέκτονα Αλέξη Χατζηδάκη.

[66] D. Gioseffi, ό.π., στ. 207, πίν. 93. Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, πίν. 83, 84, και Sindona, La poetica, 58 κ.ε., εικ. 12, 13, 15.



Σχέδ. 1. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Προοπτικό σχέδιο.



Σχέδ. 2. Φλωρεντία, μοναστήρι S. Martino della Scala. Αποτοιχισμένη τοιχογραφία της Γέννησης (Paolo Ucello). Προοπτικό σχέδιο (E. Sindona).

μπορούμε να διακρίνομε και στην εικόνα της Προσκύνησης. Υπάρχει όμως και μια πρόσθετη ομοιότητα με την τοιχογραφία αυτή του Ucello που αξίζει να σημειωθεί εδώ. Όπως είδαμε, τα τρία τελευταία επίπεδα στο μέρος που τους αναλογεί εγγράφονται στο επάνω τρίγωνο του συνθετικού ιστού. Αυτός ο τρόπος της προοπτικής διάταξης των σκηνών του βάθους, με την εγγραφή τους δηλαδή στο νοητό επάνω τρίγωνο του πίνακα, χρησιμοποιείται και από τον Ucello στον πίνακα με τη μάχη του San Romano στο Λονδίνο και στη Φλωρεντία όπου έχομε ήδη διαπιστώσει μια πρόσθετη ομοιότητα, την τοποθέτηση της σκηνής μπροστά σ' ένα δάσος[67]. Αλλά παρατηρώντας τον καμβά της εικόνας μπορούμε να διαπιστώσομε ότι ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ως μέτρο την όρθια μορφή του μεσαίου μάγου ακολουθώντας πιθανότατα έναν από τους βασικούς κανόνες της προοπτικής σύμφωνα με τη θεωρία του Alberti[68]. Εάν οι αναζητήσεις της προοπτικής αποτελούν ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της ζωγραφικής της πρώιμης Αναγέννησης και ιδιαίτερα του Paolo Ucello, όταν εντοπίζονται σε μια εικόνα αποκτούν ξεχωριστή σημασία.

Αυτή άλλωστε είναι και η βασική διαφορά της εικόνας μας με ανάλογες ιταλοκρητικές εικόνες, όπως εκείνες με τη Γέννηση στην Galerie Nikolenko ή της αθηναϊκής συλλογής[69], για να αναφέρω μόνο τις πιο σημαντικές, όπου ενώ χρησιμοποιείται το ατμοσφαιρικό βάθος δεν υπάρχει η προοπτική διάταξη των στοιχείων της σύνθεσης, καθώς η διαφορά των μεγεθών των προσώπων της κύριας σκηνής με εκείνα του βάθους είναι δυσανάλογα μεγάλη. Ο ζωγράφος της εικόνας της Προσκύνησης επομένως ανήκει στον κόσμο της Αναγέννησης συμμετέχοντας δημιουργικά στις αναζητήσεις των ομοτέχνων του. Η διαπίστωση αυτή μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ο ζωγράφος της πρέπει να γνώριζε καλά την ιταλική ζωγραφική. Είναι δύσκολο να υποθέσομε ότι αυτή η γνώση του προέρχεται μόνο από τα έργα των ιταλών ζωγράφων που στόλιζαν σπίτια και εκκλησίες στο νησί της Κρήτης[70]. Όλες οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν φανερώνουν μια προσέγγιση που πρέπει να οφείλεται σε μεγαλύτερης διάρκειας θητεία σε εργαστήριο ή εργαστήρια ζωγράφων στην Ιταλία.

Συνάντησε άραγε ο ζωγράφος μας ποτέ τον Ucello ή μήπως γνώρισε το έργο του αργότερα; Είναι ερωτήματα που γεννιούνται και που θα μπορούσαν να βρουν μια ελκυστική απάντηση, αν η εικόνα μπορούσε να χρονολογηθεί σε εποχή που θα συνέπιπτε με τα χρονολογικά όρια της δραστηριότητας του Ucello. Ακόμη, προς αυτή την κατεύθυνση θα μπορούσε να συνεκτιμηθεί το γεγονός της διαμονής του Ucello στη Βενετία ανάμεσα στα 1425 και 1430 και κυρίως της συμμετοχής του στις επισκευές της ψηφιδωτής διακόσμησης του Αγίου Μάρκου ως magister musaici[71].

[67] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 54, 55. Flaiano, *Paolo Ucello. Opera completa*, 84, πίν. XXVI-XXIX. Βλ. και Sindona, La poetica.

[68] Βλ. πρόχειρα, Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής, Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο Κρήτης 1988, 74: «Χωρίζω το ύψος της μορφής σε τρία μέρη... με το μέτρο αυτό διαιρώ τη βάση του τετραγώνου μου σε τόσα μέρη όσα χωράει... ορίζω ένα (κεντρικό) σημείο... σχεδιάζω ευθείες... προς κάθε μία από τις υποδιαιρέσεις της βάσης του τετραγώνου». Γενικότερα για το θέμα της προοπτικής, βλ. J. White, ό.π., 125 κ.ε., M. Emiliani-Dalai, La questione della prospettiva, 1960-1968, *L'Art*, 1968, 96-105 (με βιβλιογραφία), M. Baxandall, ό.π. (υποσημ. 34), 124 κ.ε., E. Panowsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris 1975, 148 κ.ε.

[69] Chatzidakis, Débuts, 190, 193 και σημ. 70, 71, 83, πίν. ΛΔ΄, καθώς και σ. 202 κ.ε., όπου παρατηρήσεις για την απόδοση του τοπίου. Βλ. και *From Byzantium to El Greco* (βλ. υποσημ. 17), αριθ. 49, σ. 118, 181 (N. Chatzidakis).

[70] Μ. Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στον Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα, *Θησαυρίσματα* 12 (1975) 35-136.

[71] M. Muraro, L'esperienza veneziana di Paolo Ucello, *Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte*, 1955, 197-199. Βλ. σχετικά και O. Demus, Probleme der Restaurierung der Mosaiken von San Marco in XV. und XVI. Jahrhundert στο *Venezia, Centro*, 635-636. Βλ. επίσης ενάπτυξη του θέματος στον E. Merkel, Problemi su i restauri dei mosaici marciani del Quattrocento e nel Cinquecento, *Venezia, Centro* (στο εξής: Problemi su i restauri), 659-661. Επίσης ο ίδιος, I mosaici rinascimentali di San Marco, *ArtVen* XLI (1977), 20-30, ειδικότερα 22, εικ. 1. Βλ. ακόμη σχετικά στο Flaiano, *Paolo Ucello.*

Αλλά οι επισκευές αυτές περιορίζονται σε διακοσμητικά θέματα και προφανώς δεν μπορούν να αποτελέσουν δείγμα αντιπροσωπευτικό της τέχνης του. Αξίζει πάντως να σημειώσομε ότι επιδιορθώνει και τμήμα από την Άφιξη των Μάγων στο Βαπτιστήριο[72]. Η υπόθεση της επαφής με το έργο του Ucello θα μπορούσε να ενισχυθεί από τα νεότερα δεδομένα της αρχειακής έρευνας[73], όπου αποδεικνύεται η συμμετοχή ζωγράφων από την Κρήτη στις επισκευές των ψηφιδωτών του Αγίου Μάρκου κατά την ίδια χρονική περίοδο.

Ο πιο σημαντικός ήταν ο Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, ο οποίος κατείχε, όπως άλλωστε και ο Ucello, την πολύ σημαντική θέση του «magister artis musaice in ecclesia Sancti Marci» στη Βενετία το 1435[74], είχε δηλαδή τον ίδιο τίτλο του «magister» με τον Ucello, λίγα μόνο χρόνια μετά την αναχώρηση του τελευταίου από τη Βενετία. Οι επισκευές των ψηφιδωτών αυτών γίνονται για να διατηρηθεί η «continuità della tradizione veneto-bizantina», άλλοτε με πνεύμα συντηρητικό «restauro conservativo» και άλλοτε με εκ νέου ανακατασκευή «rifascimento ex novo»[75]. Μπορεί επομένως να θεωρηθεί πολύ φυσική η συμμετοχή έμπειρων κρητικών ζωγράφων, όπως ο Νικόλαος Φιλανθρωπηνός, για τη διατήρηση της βυζαντινής παράδοσης στα ψηφιδωτά. Ακόμα μπορεί να θεωρηθεί αρκετά πιθανή η παρουσία στη Βενετία του ζωγράφου της Προσκύνησης αν όχι στα χρόνια που ασκούν την τέχνη τους οι παραπάνω κρητικοί ζωγράφοι, τουλάχιστον σε μια μεταγενέστερη εποχή, αλλά στο θέμα αυτό θα επανέλθομε παρακάτω (σ. 737 κ.ε.).

Βλέπομε λοιπόν πώς συνδυάζονται ένα ένα τα θέματα της εικόνας μας με παραστάσεις της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης αλλά και με ποιους τρόπους μπορεί ένας κρητικός ζωγράφος να συνδεθεί με την παράδοση των δύο μεγάλων κέντρων της τέχνης, τη Βενετία και τη Φλωρεντία.

Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Οι ενδυμασίες

Το μαφόριο της Παναγίας με την αραιή χρυσή (σταμπωτή) διακόσμηση που σχηματίζει σύνθετο κρινάνθεμο (Πίν. Μ΄ και 393) μας οδηγεί σε πρότυπα που συναντούμε στις ιταλοκρητικές Madre· ωστόσο είναι αρκετά τα στοιχεία που απομακρύνουν από μια υστερογοτθική αντίληψη στην απόδοση του υφάσματος: το ύφασμα με πλατιές μαλακές πτυχές καλύπτει με μια ευρύτητα το σώμα, που διαγράφεται κάτω από τις πτυχές, περισσότερο εύσαρκο απ' ό,τι στις λεπτοκαμωμένες υστερογοτθικές Παναγίες. Οδηγούμαστε έτσι σε μεταγενέστερη περίοδο, όπως στα έργα της βενετσιάνικης ζωγραφικής του τελευταίου τετάρτου του 15ου αι. Ο τρόπος της μαλακής πτύχωσης, καθώς και ο τρόπος που ανοίγει το μαφόριο μπροστά στο στήθος, έτσι ώστε να γυρίζει και να φαίνεται το εσωτερικό μέρος του υφάσματος με την υπόλευκη φόδρα, καθώς και το ανοιχτό ρόδινο φόρεμα (rosato) με τις καμπύλες μαλακές πτυχές, συναντώνται σε τρίπτυχο με την Παναγία και τον Ευαγγελισμό του Museo Correr της Βενετίας, που αποδίδεται στον Lazzaro Bastiani, και ακόμα σε

Opera completa, 84, και αριθ. 5, 6, 7, σ. 85-86, εικ. 5A, B, C, D, 6A, B, 7A, B, C, D. Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, 159-160 (με βιβλιογραφία).

[72] Ο Muraro αποδίδει στον Ucello επιδιόρθωση τμήματος «restauro di un brano» της Άφιξης των Μάγων στο Antibaptistero, στη δεύτερη διαμονή του στη Βενετία, ενώ ο Merkel στην πρώτη (Merkel, Problemi su i restauri, 660).

[73] M. Constantoudaki-Kitromilides, A fifteenth century Byzantine icon-painter working on mosaics in Venice, Unpublished documents, *Akten XVI. Internationaler Byzantinistenkongress*, II. Teil, *JÖB* 32/5 (1982), 265-272.

[74] Στη Βενετία πηγαίνει μετά το 1422. Άλλος ένας κρητικός ζωγράφος με το όνομα Νικόλαος εργάζεται στον Άγιο Μάρκο τα χρόνια 1440-1450, M. Constantoudaki-Kitromilides, ό.π., 269.

[75] Merkel, Problemi su i restauri, 657-658.

πίνακες του Giovanni Bellini[76]. Απόηχος αυτού του προτύπου του Bellini υπάρχει στη μεγάλη εικόνα της Παναγίας «di Constantinopoli» του 1539, έργο του κρητικού Donato Bitzamano στην Πινακοθήκη του Μπάρι[77]. Στην ίδια ζωγραφική παράδοση των βενετών ζωγράφων του τελευταίου τετάρτου του 15ου αι. θα πρέπει να τοποθετηθεί και το λευκό αδιαφανές πέπλο που καλύπτει το κεφάλι της Παναγίας, μια και το συναντούμε συχνότερα στα έργα του Giovanni Bellini[78], ενώ στις υστερογοτθικές Παναγίες όπως και στις κρητικές Madre della Consolazione το πέπλο είναι από λεπτό διαφανές ύφασμα[79].

Η ενδυμασία των μάγων της εικόνας μας (Πίν. ΛΗ΄ και 391, 395), με το μακρύ μανδύα με την πόρπη, που σκεπάζει μακρύ χιτώνα, τις μαλακές μπότες και ακόμη το πολύ απλό στέμμα, που αποτελείται από μια πολύ στενή στεφάνη με μυτερές ισοϋψείς κορυφές, φανερώνει καταγωγή από πρότυπα της ρωμανικής τέχνης[80]. Όπως είναι φανερό η ενδυμασία αυτή διαφέρει και από εκείνες που συναντούμε στα έργα της πρώιμης Αναγέννησης, όπου η περίτεχνη ενδυμασία των μάγων ανταποκρίνεται στη μόδα της εποχής. Μοναδικό κοινό στοιχείο στην εικόνα μας και στις αναγεννησιακού χαρακτήρα ενδυμασίες είναι τα σπιρούνια στις μπότες των μάγων, που διαγράφονται πολύ καθαρά στον πρώτο και τον τελευταίο μάγο της εικόνας μας, χωρίς να αλλοιώνουν το συντηρητικό χαρακτήρα της αμφίεσής τους.

Ανάλογο συντηρητισμό δεν συναντούμε στη ιταλική ζωγραφική της εποχής, παρά μόνο σε ορισμένες παραστάσεις των ψηφιδωτών του Αγίου Μάρκου. Ο τύπος της στολής, το στέμμα, καθώς και οι μαλακές μπότες των μάγων της εικόνας μας έχουν αρκετά κοινά στοιχεία με τον προφήτη Δαβίδ του Crisogono Novello, γύρω στο 1507[81]. Τα υφάσματα αποδίδονται με πλατιές και επίπεδες επιφάνειες βυζαντινής καταγωγής, «all'antiguo», με ευθύγραμμες πτυχώσεις όπως και στην εικόνα μας και όπου ο αναγεννησιακός νεωτερισμός φανερώνεται στον όγκο του σώματος και στην πλαστική απόδοση των ιδιαίτερων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του προσώπου[82]. Η τεχνοτροπία αυτή, που θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως νεο-βυζαντινή, έχει ένα συντηρητικό χαρακτήρα ανάλογο μ' εκείνον που διαπιστώσαμε στην εικόνα μας. Τέλος, ίδιου τύπου ενδυμασία, σε αντίθεση με τη συνήθεια της εποχής, έχουν οι τρεις μάγοι σε μια predella με τη σκηνή της Προσκύνησης που αποδίδεται στον Giovanni Bellini[83].

[76] Για το ύφασμα που ονομάζεται rosato, βλ. R. Levi-Pisetsky, *Storia del costume in Italia*, έκδ. Ist. ed. Italiano, Milano 1964, II, εικ. 70. Mariacher, *Museo Correr*, εικ. 243, 245, 260, 355 (Bellini). Βλ. και πίνακα του Pier Paolo Agabiti ή Agapiti με μαφόριο όμοιου τύπου στο Jesi, Pinacoteca (1528), Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 400. Μέτριος ζωγράφος, μαθητής του Cima da Conegliano, *Dizionario biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, 358 (με βιβλιογραφία).

[77] Διαστ.: 1,28 × 1,76 μ. στην Πινακοθήκη στο Bari, βλ. Pina Belli d'Elia, *Bari, Pinacoteca provenziale*, Bologna 1972, 38, εικ. 108. Βλ. και S. Maria Callo, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari 1969, 39-40, 44-46, εικ. 19, 24. Βλ. και η Παναγία ένθρονη, τύπου Madre με μαφόριο με αραιή στάμπα χρυσή, ανθεμοειδή, ό.π., 20, εικ. 20. Chatzidakis, Débuts, 195-196. M. Bianco-Fiorin, L'attività dei pittori Angelo e Donato Bitzamano: precisazioni ed aggiunte, *BA* 27 (1984), ser. VI, 89-94.

[78] Βλ. πρόχειρα, Mariacher, *Museo Correr*, αριθ. 1836, Παναγία με Βρέφος, γύρω στο 1460, Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 191, 207. Βλ. και Flaiano, *Giovanni Bellini. Opera completa*, πίν. XXII, αριθ. 73, 110, πίν. XXXIX, αριθ. 174, πίν. XLVII, αριθ. 157/A, πίν. LI, αριθ. 179, πίν. LIII, και αριθ. 76, 111, 115, 121, 123, 194, 195, 196, 212, 213, 216, 217.

[79] M. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 28), 681-682, εικ. 45.

[80] Βλ. και άλλα ανάλογα δείγματα, Bezin, *L'Adoration*, πίν. XX, XXIIb, XXIII, XXVIII, XXXI-XXXIII. Βλ. και Dupont - Gnudi, *Peinture gothique*, 17 (έγχρ. εικ.).

[81] Merkel, Problemi su i restauri, 666, 668, εικ. 31, ενυπόγραφο και χρονολογημένο στο 1507.

[82] Ο ίδιος ζωγράφος έκανε «riffacimento ex novo» του αγίου Παύλου με καθαρά αναγεννησιακό χαρακτήρα (Merkel, Problemi su i restauri, εικ. 29). Αντίστοιχη απόδοση βυζαντινότροπη και σε άλλους μεμονωμένους αγίους όπως του Pierro di Zorzi (1506-1510), «restauro conservativo», ό.π., 658 και εικ. 15, 16, 18, 20.

[83] Predella, Φλωρεντία, συλλογή Contini-Bonacossi, Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 195 και Ghiotto, *Giovanni Bellini.*

Ξεχωριστά θα πρέπει να εξετάσομε και την ενδυμασία των τριών ακολούθων των μάγων, που απεικονίζει πιστά την τούρκικη φορεσιά της εποχής (Πίν. ΛΗ΄ και 394-395). Φορούν ένα μακρύ καφτάνι που κλείνει μπροστά με πυκνή σειρά κουμπιών ενώ προβάλλει ο μεγάλος λευκός μυτερός γιακάς. Στο κεφάλι ο πρώτος φοράει τουρμπάνι, ο δεύτερος ψηλό γούνινο σκούφο και ο τρίτος ένα ιδιότυπο καπέλο σαν κράνος με μυτερή διπλή προεξοχή στο μέτωπο και κοντό λοφίο από φτερά. Η πιστή παράσταση τούρκικης φορεσιάς στην εικόνα μας πρέπει να συνδέεται περισσότερο με τη μόδα που διαδίδεται στη ζωγραφική της Βενετίας στα τέλη του 15ου αι.[84]. Πραγματικά, ανάλογες τούρκικες ενδυμασίες με σαρίκι και καφτάνι που κουμπώνει με πυκνή σειρά κουμπιών και στολίζεται με πλατύ μυτερό γιακά, όπως και στην εικόνα μας, είναι γνωστές στους πίνακες του Gentile Bellini και των μαθητών του, που χρονολογούνται κυρίως στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αι. Τούρκικες φορεσιές ανάλογες με εκείνες της εικόνας μας εμφανίζονται στον πίνακα με το Κήρυγμα του αγίου Μάρκου στην Αλεξάνδρεια[85], καθώς και στο πορτραίτο ενός νέου Τούρκου σε εικονογραφημένο χειρόγραφο του 1479-80[86]. Οι σχέσεις της Βενετίας με την Ανατολή και τα ταξίδια στις απόμακρες χώρες από το 13ο αι. είχαν κάποια επίδραση στην τέχνη και μάλιστα ύστερα από το ταξίδι του Κυριακού του Αγκωνίτη στην Αίγυπτο[87]· ωστόσο καθοριστικό ρόλο φαίνεται ότι έπαιξε το ταξίδι του Gentile Bellini στην Κωνσταντινούπολη (1479/80), ύστερα από πρόσκληση του σουλτάνου Μωάμεθ Β΄ για να του ζωγραφίσει το πορτραίτο[88]. Ο αδερφός του Giovanni ζωγραφίζει και αυτός ομάδες με τούρκικες φορεσιές με το χαρακτηριστικό τουρμπάνι και τα μακριά καφτάνια με το γιακά[89]. Σε δύο πίνακες του Giovanni Mansueti του έτους 1499[90], οι ανατολίτες φορούν όχι μόνο τη γνωστή φορεσιά με το σαρίκι και τα καφτάνια φορεμένα το ένα πάνω από το άλλο, αλλά και τον ψηλό γούνινο σκούφο που φοράει ο δεύτερος ακόλουθος της εικόνας μας. Τον ίδιο ψηλό γούνινο σκούφο συναντούμε σε φορεσιές Τούρκων και σε πίνακα του Cima da Conegliano γύρω στο 1499[91]. Είναι ο ίδιος γούνινος σκούφος που φοράει ο υπηρέτης στο Δείπνο εις Εμμαούς του Θεοφάνη και που όπως είναι γνωστό τον είχε υιοθετήσει από έναν πίνακα του Giovanni Bellini που παρίστανε το ίδιο θέμα[92]. Αντίστοιχη διάδοση της τούρκικης ενδυμασίας συναντούμε και σε εικονογραφημένα

Opera completa, 91, αριθ. 55, γύρω στο 1464-1468. Ο F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, I, Venezia 1959, 91, διαφωνεί με αυτή την απόδοση, το θεωρεί έργο του β΄ μισού του 15ου αι. «vicino di Girolamo da Treviso». Δεν έχει κανένα κοινό στοιχείο με την εικόνα μας, παρά μόνο το κεντρικό σύμπλεγμα Παναγίας και πρώτου μάγου και τη στολή και κυρίως τον ίδιο τύπο στέμματος.

[84] Για τις ενδυμασίες, βλ. W. Bruhn - M. Tilke, *Kostümgeschichte in Bildern*, έκδ. Wasmuth, Tübingen 1955, 90, αριθ. 1, 2, 4 (γύρω στο 1575) και σχέδιο του A. Dürer (1514) στο F. Boucher, ό.π. (υποσημ. 49), εικ. 529. F. Heinemann, ό.π., II, εικ. 107, σε συνεργασία με τον Giovanni Bellini, γύρω στο 1505.

[85] Boston, Mass. 1479-80, Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 184. Ανάλογες φορεσιές από μαθητή του Bellini, ό.π., εικ. 189, του 1512.

[86] P. Zampetti, L'Oriente del Carpaccio, στο A. Pertusi (έκδ.), *Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e Rinascimento*, Venezia 1966, II, 511-526, βλ. και Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 423, 428, 433, 434, 435.

[87] O. Pinto, Viaggiatori veneti in Oriente, dal sec. XIII al XVI, στο A. Pertusi, ό.π., 389-401. F. Gabrielli, Venezia e i Mamelucchi, *Venezia, Centro*, 417-432. Ph. W. Lehmann, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and its Reflections in Gentile Bellini and Hieromymus Bosch*, Bryn Mawr College, Mary Flexner Lecture, New York, χ.χρ.

[88] L. Thuasne, *Gentile Bellini et Sultan Mohammed II. Notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople (1479-1480)*, Paris 1888.

[89] Ghiotto, *Giovanni Bellini. Opera completa*, 110, αριθ. 218, Το Μαρτύριο του αγίου Μάρκου, 1515-1526.

[90] Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 369, 374, μαρτυρίες από το 1485, πέθανε το 1526/7.

[91] Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 455, βλ. και εικ. 456, 457, του ίδιου ζωγράφου.

[92] Ο πίνακας, αντίγραφο έργου του Bellini, βρισκόταν στο Μουσείο του Βερολίνου, βλ. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-70), ανατύπωση στο *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, V, London 1976, 331-332 και σημ. 83 με βιβλιογραφία, εικ. 105, 106, 107. Το ίδιο πρότυπο χρησιμοποιεί και ο ζωγράφος

χειρόγραφα της εποχής, όπως του Girolamo da Cremona που έμενε στη Βενετία το 1475/6[93].

Ενώ λοιπόν οι ακόλουθοι φορούν την τούρκικη ενδυμασία, μπορούμε να διακρίνομε ένα ετερόκλητο στοιχείο στο παράξενο κράνος που φοράει ο τρίτος ακόλουθος που είναι νέγρος (Πίν. 394). Αντίθετα με εκείνο που θα περίμενε κανείς δεν ανήκει στην τούρκικη ενδυμασία, ενώ θυμίζει μεσαιωνικό κράνος με ανασηκωμένη την προσωπίδα[94]. Θα μπορούσε να είναι και ένα από τα ιδιόρρυθμα καπέλα που αρέσουν στην Αναγέννηση, όπως ο ψηλός και μυτερός σκούφος με ενιαία μυτερή προεξοχή πάνω από το μέτωπο, όπως είναι το καπέλο του μάγου στην τοιχογραφία του Giovanni da Modena[95], όπου επιπλέον το κράνος στην κορυφή του έχει ίδιου τύπου λοφίο από φτερά, όπως και στην εικόνα μας.

Εάν επιμείναμε στην αναζήτηση της διάδοσης της ανατολίτικης φορεσιάς στην ιταλική ζωγραφική είναι γιατί και αυτή μαζί με τις προηγούμενες παρατηρήσεις προσδιορίζει σαφέστερα τα χρονολογικά αλλά και τα τεχνοτροπικά πλαίσια της δημιουργίας της εικόνας μας. Τούρκικες φορεσιές συναντούμε και παλιότερα στην Προσκύνηση του Duccio καθώς και σε έργα του Paolo Veneziano[96], αλλά διαφέρει ο τύπος τους, ενώ και στη ζωγραφική της Τοσκάνης τα ανατολίτικα στοιχεία συνταιριάζονται με τις περίτεχνες αναγεννησιακές φορεσιές των πριγκίπων[97]. Μόνο στη ζωγραφική της Βενετίας του τέλους του αιώνα συναντούμε ανάλογο ενδιαφέρον για την ακριβή απόδοση της τούρκικης φορεσιάς και αυτή η διαπίστωση φανερώνει έναν ακόμη ιδιαίτερο σύνδεσμο του ζωγράφου της Προσκύνησης με τη Βενετία.

Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΦΛΑΜΑΝΔΟΙ

Το τοπίο του βάθους

Ο τόπος όπου διαδραματίζονται τα δευτερεύοντα επεισόδια στην εικόνα μας, όπως είδαμε, έχει ιδιαίτερη σημασία επειδή καταλαμβάνει σημαντικό μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας. Εύκολα μπορεί να διακριθούν δύο διαφορετικές περιοχές. Εξετάσαμε προηγουμένως το δάσος μέσα απ' όπου προβάλλουν οι τρεις μάγοι με τους ακολούθους τους καθώς και οι κυνηγετικοί σκύλοι. Τώρα θα εξετάσομε το τοπίο του βάθους με την πλατιά λίμνη με τα βουνά τριγύρω, μπροστά από την οποία τοποθετούνται οι βοσκοί με το ποίμνιο (Πίν. ΛΗ΄, ΛΘ΄, ΜΑ΄ και 394-395). Το πρότυπο για τη ζωγραφική αυτών των δύο τμημάτων δεν είναι κοινό όπως θα δούμε και αξίζει να εξετάσομε καλύτερα τις πηγές της εικονογραφίας του.

Το τοπίο του βάθους κλιμακώνεται προοπτικά γύρω από μια λίμνη με επάλληλες σειρές βουνών. Τα ίδια βουνά συνεχίζονται και στο αριστερό τμήμα της εικόνας, πίσω από το βράχο με το

Τζώρτζης στη μονή Διονυσίου, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, έκδ. Ι. Μ. Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986, 73-74.

[93] J. J. G. Alexander, *Manuscrits de la Renaissance italienne*, έκδ. Chêne, New York 1977, 72-73, πίν. 17, 18 και G. Mariani-Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento 1450-1500*, έκδ. Alfieri, Venezia 1969, 117-121, επιρροή του Mantegna, πίν. 22, 23, αριθ. κατ. 72, σ. 154, πίν. 18.

[94] Βλ. W. Brunn - M. Tilke, ό.π. (υποσημ. 84), σ. 36, αριθ. 15, σ. 42, αριθ. 9, σ. 43. Βλ. και R. Levi-Pisetsky, ό.π. (υποσημ. 76), 24, 25, 125, εικ. 8, 9, 54, 58.

[95] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 42.

[96] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 33 (Duccio). M. Muraro, Varie fasi di influenza bizantina nel Trecento, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 180-201, εικ. 19 (Paolo Veneziano).

[97] Βλ. παραπάνω, σ. 721 και υποσημ. 33-36. Ανάλογες ενδυμασίες και στις εικόνες της Προσκύνησης του 15ου αι., βλ. παραπάνω, σ. 717 κ.ε.

σπήλαιο, ενώ ο ουρανός, βαθυγάλαζος, ζωγραφίζεται και αυτός σε μια ζώνη που ξεκινά πίσω από τα δέντρα του δάσους στο δεξί τμήμα της εικόνας, απλώνεται πάνω από το τοπίο της λίμνης και συνεχίζεται πίσω από το βράχο με το σπήλαιο για να καταλήξει πάνω από τα βουνά του αριστερού τμήματος της εικόνας. Το προοπτικό βάθος επιτείνεται από το φως που διαχέεται από μια αφανή πηγή, που χάνεται στον ορίζοντα και φωτίζει τα νερά της λίμνης καθώς και τα βουνά στις όχθες της στο βάθος δεξιά. Αλλά αν προσέξει κανείς θα δει ότι κατά έναν παράδοξο τρόπο φωτίζεται και η άλλη πλευρά ενός μόνο από τους λόφους του βάθους, εκείνου που βρίσκεται στο μέσο· με αυτό τον τρόπο δηλώνεται στην εικόνα αυτή ένας σπάνιος τρόπος φωτισμού, όπου το φως εκπέμπεται από δύο διαφορετικές πηγές. Η μία βρίσκεται όπως είπαμε στο βάθος αριστερά και θα μπορούσε να είναι ο ήλιος που ανατέλλει πίσω από τα βουνά, και η άλλη πηγή θα πρέπει να εντοπισθεί στο άστρο της Βηθλεέμ που λάμπει επάνω στο βαθυγάλαζο ουρανό και στον άξονα της μορφής του μικρού Χριστού. Η ίδια πηγή, δηλαδή το άστρο της Βηθλεέμ, φωτίζει και τα μονοπάτια καθώς και όλες τις ανοιχτόχρωμες επιφάνειες στην ομάδα των έφιππων μάγων και της συνοδείας τους και όχι μόνο αυτούς· θα έλεγε κανείς ότι από το ίδιο ψυχρό φως φωτίζονται οι λευκές επιφάνειες, οι κυνηγετικοί σκύλοι καθώς και τα πρόβατα των ποιμένων. Αυτός ο ζωγραφικά δύσκολος αλλά και σπάνιος συνδυασμός δύο διαφορετικών πηγών φωτός στην ίδια σύνθεση ανταποκρίνεται στη φυσική πραγματικότητα, την ώρα που χαράζει η αυγή ενώ ακόμη λάμπει το φεγγάρι στον ουρανό, και τη συναντούμε νωρίς στο 15ο αι. στους φλαμανδούς ζωγράφους, όπως στα εικονογραφημένα χειρόγραφα των αδελφών Limbourg[98] και στην πολύ αντιπροσωπευτική Γέννηση του Maître de Flemalle στην Dijon[99].

Αυτή η επίδραση της φλαμανδικής ζωγραφικής στο τοπίο του βάθους πρέπει να προστεθεί στις προηγούμενες παρατηρήσεις μας για την απόδοση του δάσους με τα ζώα (βλ. σ. 722 κ.ε.) και θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα δείγμα των γνωστών επιδράσεων της φλαμανδικής ζωγραφικής στη Βενετία κατά το 15ο αι. Ένας από τους πρώτους ζωγράφους που υιοθέτησαν και εισήγαγαν στη ζωγραφική της Βενετίας τους τρόπους της φλαμανδικής ζωγραφικής ήταν ο Antonello da Messina[100], ζωγράφος που είχε, όπως φαίνεται, στενούς δεσμούς με την Κρήτη, σύμφωνα με μαρτυρίες εγγράφων που έχουν δημοσιευθεί από το Mario Cattapan[101]. Άλλωστε, είναι γνωστή η παρουσία φλαμανδικών πινάκων στο Χάνδακα κατά το 16ο αι.[102]. Η εξοικείωση λοιπόν ενός κρητικού ζωγράφου με τη φλαμανδική ζωγραφική μπορεί να θεωρηθεί πολύ φυσική μέσα στο παραπάνω πλαίσιο.

[98] M. Meiss, ό.π. (υποσημ. 45), εικ. 170, 542, 546, 571, 572, 590, 640.

[99] Πριν από το 1430, διαστ.: 0,83 × 0,70 μ., J. Lassaigne - G. C. Argan, *Le quinzième siècle, Les grands siècles de la peinture*, έκδ. Skira, Genève 1955, έγχρ. πίν. στη σ. 34 και λεπτομέρεια στη σ. 33. Φαίνεται η ανατολή του ήλιου πάνω από τα νερά λίμνης με βουνά τριγύρω που κλιμακώνονται όπως και στην εικόνα μας. Υπάρχει ακόμα μικρό καραβάκι με φουσκωμένα πανιά. Όλα σε μικρογραφική κλίμακα στη επάνω αριστερή γωνία της παράστασης. Βλ. και σ. 25 (J. van Eyck, 1385/90-1441) και 40, 41 (R. van der Weyden, 1399/1400-1464). E. Panowsky, The Friesdam Annunciation and the problem of the Ghent altarpiece, *ArtB* VII (1935), 419-442.

[100] S. Bottari, *Antonello*, Milano-Messina 1953, 12 κ.ε., πίν. XXXVIII, XXXIX (Σταύρωση στο Sibiu). Βλ. και L. Castelfranchi-Vegas, *Italia e Flandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983, 75-129 και 189-231. Για φλαμανδικές ταπισερί στον Άγιο Μάρκο, βλ. M. Stucky-Schurer, *Die Passionsteppische von San Marco*, Venedig-Bern 1972, 125 κ.ε., εικ. 160-161. M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani*, Milano 1962, 12 κ.ε., εικ. VII, VIII, πίν. 1, 2, 3 (για ταπισερί στον Άγιο Μάρκο).

[101] Το 1446 παντρεύεται στην Κρήτη τη Susana, η οποία μετονομάζεται σε Giovanna, M. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 244, σημ. 10.

[102] Φλαμανδικοί πίνακες μαρτυρούνται σε έγγραφο του 1532, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, ό.π. (υποσημ. 70), 48. Ν. Παναγιωτάκης, Έρευναι εν Βενετία, *Θησαυρίσματα* 5 (1968), 54. Στη Ρόδο επίσης ο μεγάλος μάγιστρος P. d'Aubusson στα 1493 παρήγγειλε στη Φλάνδρα τάπητες, βλ. Η. Κόλλιας, ό.π. (υποσημ. 16), 228.

Ο τρόπος ωστόσο με τον οποίο ζωγραφίζεται το τοπίο αυτό στην εικόνα της Προσκύνησης έχει μερικά πρόσθετα γνωρίσματα, που μας οδηγούν στη ζωγραφική της Βενετίας του τέλους του 15ου αι. Ποταμοί, ρυάκια ή λίμνες μας είναι γνωστά στη ζωγραφική των Bellini. Ανάλογο αντικατοπτρισμό στα νερά συναντούμε σε πίνακες του Giovanni Bellini, όπως στη Σταύρωση και στην Pietà στο Μουσείο Correr, όπου υπάρχει τοπίο σε μικρογραφία με λόφους, ποταμούς και θάμνους που αντικατοπτρίζονται στο νερό[103], αλλά και στη ζωγραφική χειρογράφων που έγιναν στη Βενετία από το τελευταίο τέταρτο του 15ου αι.[104]. Είναι τα τοπία που θα εμπλουτισθούν αργότερα από την ατμοσφαιρική προοπτική που θα συναντήσουμε στις χαλκογραφίες του Campagnola[105]. Εκτός από το τοπίο του βάθους με τη λίμνη, με εντυπωσιακή ακρίβεια ζωγραφίζεται στην εικόνα της Προσκύνησης και ένας νερόμυλος που αντικατοπτρίζεται στα νερά της λίμνης (Πίν. ΛΘ΄). Νερόμυλο ανάλογου τύπου συναντούμε στην τοιχογραφία του νάρθηκα της μονής της Πάτμου, με τη μεγάλη παράσταση Γέννησης[106], αλλά εκεί το κτίσμα εικονίζεται, όπως άλλωστε και τα άλλα κτίρια, με έναν περισσότερο επίπεδο και σχηματικό τρόπο, αφομοιώνοντας τοσκανικά πρότυπα σε μια σύνθεση με αρκετά παραδοσιακό χαρακτήρα.

Συνδυασμό των δύο αυτών στοιχείων συναντούμε σε πίνακα του Lazzaro Bastiani με τον αρχάγγελο Μιχαήλ στη Ζυρίχη[107], ο νερόμυλος μάλιστα έχει τον ίδιο αρχιτεκτονικό τύπο με το νερόμυλο της Προσκύνησης, διαφέρει όμως τεχνοτροπικά γιατί, ενώ στο έργο του Bastiani επικρατεί η ατμοσφαιρική προοπτική, στην εικόνα της Προσκύνησης η απόδοση γίνεται με πολύ πιο καθαρά περιγράμματα. Περιέχει όμως στοιχεία που συναντούμε και στην εικόνα μας, όπως είναι η μεγάλη λίμνη με δέντρα και θάμνους στις όχθες της που αντικατοπτρίζονται, πύργους και τείχη πόλης, και ακόμη μικρά ζώα, λαγούς και υδρόβια πουλιά. Τη μεγάλη προσοχή του ζωγράφου στην ακριβή απόδοση των κτιρίων μπορούμε να διαπιστώσομε και στην εκκλησία που παριστάνεται στις όχθες της λίμνης (Πίν. ΛΘ΄). Είναι μια βασιλική με τρούλο, που ανταποκρίνεται στον αρχιτεκτονικό τύπο που συναντούμε σε πίνακα με τον άγιο Ιερώνυμο που αποδίδεται στον Bastiani γύρω στο 1470-80[108].

Αρκετά κοντά στο τοπίο της εικόνας μας βρίσκεται το τοπίο του βάθους σε μερικές κρητικές εικόνες που σημειώθηκαν στην αρχή[109]. Αλλά εκείνο που διαφέρει κυρίως στην εικόνα της Προ-

[103] Mariacher, *Museo Correr*, 45-49, αριθ. 28, 27, 39, βλ. και Ghiotto, *Giovanni Bellini. Opera completa*, πίν. I, II, V, XXVI. Βλ. και τοπία στα σχεδιασματάρια του Jacopo Bellini, Eisner, *Jacopo Bellini*, πίν. 31, 277 και 170, 174, 175. M. Meiss, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton Univ. Press 1964, πίν. 1, 2, 6, 8. Για άλλα παραδείγματα, βλ. H. Kiel - D. Neri, *Paesaggi in attesi nella pittura del Rinascimento*, Milano 1952, πίν. 96, 100, 101, 114, πίν. 5 (έγχρ.). Βλ. και έργο του Cima da Conegliano, E. Carli, *Il Paesaggio, l'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Milano 1979, εικ. στη σ. 83.

[104] J. J. G. Alexander, ό.π. (υποσημ. 93), πίν. 22, 23, σ. 117-121 (έργο του Girolamo da Cremona, 1475-1485). G. Mariani-Canova, ό.π. (υποσημ. 93), 166, εικ. 201 (παράσταση Προσκύνησης μέσα σε τοπίο πλούσιο με λίμνες σε χφ. του Giovanni Pietro Birago, του 1481), πίν. 42, εικ. 210.

[105] Βλ. πρόχειρα για την οικογένεια των Campagnola (Giulio, 1482-1512/3, Domenico, 1500-1564), *The Genius of Venice, 1500-1600*, Catalogue, Royal Academy of Arts, έκδ. J. Martineau and Ch. Hope, London 1983, κυρίως τα πρώιμα έργα τους σ. 249, 250, 251, 252, 324. Επίδραση του Campagnola έχει διαπιστώσει η Μαρία Κωνσταντουδάκη στην εικόνα του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου (πρώτες δεκαετίες 16ου αι.) με τον Τωβία και τον άγγελο, Μ. Κωνσταντουδάκη, Στοιχεία από ιταλικές χαλκογραφίες σε εικόνα του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 240-250, πίν. ΛΒ΄, ΛΓ΄, ΛΔ΄, ΛΕ΄.

[106] Βλ. υποσημ. 27.

[107] Berenson, *Venetian School*, I, εικ. 365. Βλ. και Mariacher, *Museo Correr*, 41, αριθ. 1105, Σχολή Bastiani, νερόμυλος στο βάθος της παράστασης.

[108] Mariacher, *Museo Correr*, 36-37, αριθ. 354 και παραλλαγές του τύπου σ. 174, αριθ. 671.

[109] Βλ. παραπάνω, σ. 717 κ.ε. και υποσημ. 12, 14, 18, 24, 26.

σκύνησης από τις παραπάνω παραστάσεις είναι η χρήση του χρώματος που αποδίδει τη σκοτεινιά και τη μουντή ατμόσφαιρα της λίμνης ενώ επιμένει στη λεπτομερή απεικόνιση των θάμνων και των κτιρίων στις όχθες καθώς και το χαρακτηριστικό καθρέφτισμά τους μέσα στα νερά.

ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΒΑΘΟΥΣ ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΕΡΜΕΝΙΑΤΗΣ

Αυτή η τόσο χαρακτηριστική για το ζωγράφο της Προσκύνησης απόδοση του τοπίου του βάθους αποτελεί και ένα είδος αναγνωριστικού σημείου για τον εντοπισμό μιας μικρής σειράς εικόνων που επιτρέπει κάποιες υποθέσεις για την ταύτιση του ζωγράφου αυτού.

Η περισσότερο συγγενική εικόνα βρίσκεται στο Fogg Art Museum του Harvard και παριστάνει την Προσευχή στη Γεθσημανή μέσα σε τοπίο όμοιο σε κάθε λεπτομέρεια με εκείνο της εικόνας της Προσκύνησης (Πίν. 392 και 397β)[110]. Η ομοιότητα φθάνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να είναι προφανές ότι ο ζωγράφος στις δύο αυτές εικόνες αντιγράφει κοινό πρότυπο, ίσως κάποια χαλκογραφία της εποχής. Αν σε αυτή την ομοιότητα προσθέσομε την απόδοση των προσώπων, τις ρυτίδες στα μέτωπα, τα υφάσματα και τις πτυχές τους, μπορούμε νομίζω χωρίς αμφιβολία να αποδώσομε την εικόνα αυτή στο χέρι του ίδιου ζωγράφου, χωρίς ωστόσο να αναγνωρίζομε ανάλογη φροντίδα για την προοπτική ανάπτυξη της σύνθεσης.

Αυτό το χαρακτηριστικό τρόπο απόδοσης του τοπίου, με ανάλογο συνδυασμό των στοιχείων της βενετσιάνικης ζωγραφικής, συναντούμε σε δύο λιγότερο γνωστά έργα που βρίσκονται στην Ιταλία. Το πλησιέστερο στην εικόνα μας βρίσκεται στο Μουσείο της Vicenza και παριστάνει τη Sacra Conversazione, τον άγιο Πέτρο πλαισιωμένο από τους αγίους Φραγκίσκο και Δομήνικο μπροστά σε τοπίο του βάθους[111]. Το άλλο έργο βρίσκεται στο Μουσείο της Πάρμας με την παράσταση του θαύματος του Παραλυτικού[112]. Και τα δύο είναι ανυπόγραφα αλλά το πρώτο έχει αποδοθεί από τη Marisa Bianco-Fiorin στον Ιωάννη Περμενιάτη, τον έλληνα ζωγράφο που ήταν μέλος της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας στα 1523[113]. Οι ομοιότητες στην απόδοση του τοπίου διαπιστώνονται εύκολα σε λεπτομέρειες: τη λίμνη με τα βουνά που την περιβάλλουν, τις τειχισμένες πόλεις και το νερόμυλο στις όχθες της, καθώς και τις μικροσκοπικές βάρκες και τους κύκνους που κολυμπούν. Οι ομοιότητες επεκτείνονται και στην παράσταση δάσους στο βάθος με ανάλογη απόδοση των δέντρων όπως και στην εικόνα της Προσκύνησης. Τέλος, κοινός είναι ο χρωματικός τόνος του ουρανού. Τα κοινά αυτά στοιχεία, με μοναδικό τρόπο ζωγραφισμένα και στις τρεις αυτές εικόνες, δείχνουν ότι προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο αν όχι και από το χέρι ενός ζωγράφου.

[110] E. Siple, The Fogg Museum of Art at Harvard, *BurlMag* L (May 1927), 309, πίν. III.A. Η εικόνα δημοσιεύεται στον πρώτο τόμο του παρόντος αφιερώματος από τη Μ. Βασιλάκη, την οποία ευχαριστώ θερμά για την υπόδειξη καθώς και για την παραχώρηση της φωτογραφίας (Μ. Βασιλάκη, Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 65 κ.ε., πίν. 23).

[111] Διαστ.: 0,56 × 0,77 μ. A. Ballarin, *Pinacoteca di Vicenza, Palazzo Chiericati*, Vicenza 1982, 62 (πίν. τυπωμένος ανάποδα). M. Bianco-Fiorin, Pittori cretesi-veneziani, «madonneri», nuove indagini ed attribuzioni, *BA* 47 (gen.-febr. 1988), 74 κ.ε., εικ. 3.

[112] Διαστ.: 0,78 × 1,005 μ. (αρχικά το ύψος ήταν χαμηλότερο 0,725 μ.), λατινικές επιγραφές, A. Rizzi, Le icone delle collezioni pubbliche parmensi, *Parma nell'Arte*, 2, 1976, Parma 1976, 24 κ.ε., εικ. 14. Στην εικόνα διαπιστώνονται επιδράσεις του Lazzaro Bastiani και ορθά νομίζω αποδίδεται σε έλληνα ζωγράφο που εργάζεται στη Βενετία στη β΄ δεκαετία του 16ου αι. Αυτές οι παρατηρήσεις του A. Rizzi ενισχύουν την ένταξη του έργου αυτού στον κύκλο του Περμενιάτη.

[113] Η σωστή χρονολόγηση του ζωγράφου αυτού έγινε ύστερα από τη δημοσίευση των σχετικών εγγράφων από το Μ. Μανούσακα, Έλληνες ζωγράφοι εν Βενετία, μέλη της ελληνικής αδελφότητας κατά τον 16ο αιώνα, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, 1974, 215, 216, και τον Α. Πάρδο, Αλφαβητικός κατάλογος των πρώτων μελών της ελληνικής αδελφότητος Βενετίας από το κατάστιχο 129 (1498-1530), *Θησαυρίσματα* 16 (1979), 366. Στις προηγούμενες δημοσιεύσεις χρονολογείται στο τέλος του 17ου αι. (βλ. υποσημ. 114).

Είναι πάντως γεγονός ότι τα τρία αυτά έργα μοιάζουν μεταξύ τους περισσότερο παρά με την ενυπόγραφη Παναγία του Ιωάννη Περμενιάτη στο Μουσείο Correr. Στη μεγάλη αυτή εικόνα (διαστ. 1,26 × 1,16 μ.) (Πίν. 397α), η Παναγία, καθισμένη σε μαρμάρινο θρόνο, πλαισιώνεται από τον άγιο Αυγουστίνο και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο[114]. Στο βάθος αναπτύσσεται σε μικρογραφική απόδοση, πλούσιο τοπίο και γαλάζιος ουρανός. Είναι ένα έργο όπου ενώ κυριαρχούν τα στοιχεία της βενετσιάνικης τέχνης διακρίνονται στοιχεία της τέχνης των Κρητικών στην πτυχολογία των υφασμάτων και στον περισσότερο γραμμικό τρόπο απόδοσης των χαρακτηριστικών του προσώπου. Σύμφωνα με την παράδοση η εικόνα μεταφέρθηκε στη Βενετία (Scuola dei Botteri) από το Χάνδακα. Πάντως μπορεί να θεωρείται βέβαιο ότι προοριζόταν για κάποιον ιταλό πελάτη, όχι μόνο επειδή η τεχνοτροπία της ανταποκρίνεται στις προτιμήσεις τους αλλά και γιατί ο ζωγράφος υπογράφει ιταλικά *Ioanes Permeniates P.(inxit).* Ωστόσο η απόδοση των ανυπόγραφων εικόνων που αναφέραμε στο ζωγράφο αυτό μπορεί να ενισχυθεί από μερικές ομοιότητες που διαπιστώνονται σε δευτερεύοντα στοιχεία του βάθους της σκηνής, όπως είναι οι καμήλες που προχωρούν με Τούρκους, το τμήμα δάσους από βελανιδιές, το δέντρο με τα γυμνά κλαδιά και τέλος ο ποταμός με τον πύργο, το νερόμυλο και τους θάμνους που αντικατοπτρίζονται στα νερά του. Τέλος, το κοπάδι με τα πρόβατα και δύο βοσκοί συμπληρώνουν την εντύπωση ότι η μεγάλη παράσταση της Παναγίας του Μουσείου Correr έχει τοποθετηθεί μπροστά από ένα τοπίο σκηνής Γέννησης ή Προσκύνησης. Ιδιαίτερη ομοιότητα με τις παραπάνω εικόνες παρουσιάζει το πρόσωπο του Ιωσήφ και του πρώτου ηλικιωμένου μάγου, που ζωγραφίζεται με πυκνές και γραμμικές πινελιές που τονίζουν τη συνοφρύωση στο μέτωπο. Ο συσχετισμός είναι ακόμα πιο φανερός στον τρόπο που σχεδιάζεται η κόμμωση και η γενειάδα, με παράλληλες μικρές κυματοειδείς πινελιές που έχουν ανάλογο διακοσμητικό χαρακτήρα όπως στη ζωγραφική των εικόνων αυτών. Εάν σε αυτά προσθέσομε κάποιες ομοιότητες στις αναλογίες των όρθιων μορφών, στην κατά τα τρία τέταρτα απεικόνισή τους και ακόμη κάποια συγγένεια των εκφράσεων των προσώπων, θα πρέπει πράγματι να περιορίσομε τις αμφιβολίες μας για την απόδοση στον Περμενιάτη και των τριών αυτών έργων που, ωστόσο, δεν έχουν την ίδια ποιότητα και προφανώς δεν ανήκουν στην ίδια περίοδο με το ενυπόγραφο έργο του Μουσείου Correr. Σε σύγκριση με το έργο αυτό η εικόνα της Προσκύνησης είναι πιο συντηρητική και θα πρέπει να τοποθετηθεί σε αμέσως προηγούμενη περίοδο.

Δεν γνωρίζομε ποια ήταν η καταγωγή του ζωγράφου αυτού, ωστόσο η πληροφορία που διατηρήθηκε από την παράδοση ότι η εικόνα του Μουσείου Correr έφθασε στη Βενετία από το Χάνδακα μπορεί να θεωρηθεί ως μια αρκετά ισχυρή ένδειξη τουλάχιστον για την καταγωγή του. Τελειώνοντας θα πρέπει να επισημάνομε τις εξαιρετικά μεγάλες διαστάσεις της εικόνας μας, διαστάσεις που ωστόσο δεν είναι άγνωστες σε κρητικές εικόνες όπως η πρόσφατα δημοσιευμένη από τον Π. Βοκοτόπουλο εικόνα του Θαύματος του Χριστού με τη μοιχαλίδα στην Κέρκυρα[115] και η Φλεγομένη Βάτος της Συλλογής Λοβέρδου[116]· εικόνες που έχουν ακριβώς ίδιο μήκος, δηλαδή 1,34 μ., και

[114] Mariacher, *Museo Correr*, 128-129. *Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, 9η Έκθεσις Συμβουλίου της Ευρώπης*, Αθήναι 1964, αριθ. 275, σ. 248. *Venezia e Bizanzio, Palazzo Duccale, Venezia, 8 giugno - 30 settembre 1974*, αριθ. 128 (S. Messinis). M. Bianco-Fiorin, Giovanni Permeniate pittore greco a Venezia e una tavola del Museo Nazionale di Ravenna, *BA* 11 (1981), 85-88 και η ίδια, ό.π. (υποσημ. 111), 74 κ.ε. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδει μια εικόνα του Μουσείου της Ραβένας όπου η Παναγία πλαισιώνεται από τέσσερις άγιους.

[115] Η εικόνα προέρχεται από τον Άγιο Λουκά στα Γουβιά, διαστ.: 0,82 × 1,33 × 0,03 μ. Π. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 3), 17-19, εικ. 8, 9, 81-85.

[116] Διαστ.: 2,025 × 1,34 μ., Παναγία Φλεγομένη Βάτος, της Συλλογής Λοβέρδου, Δ. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, ό.π., (υποσημ. 31), 34-35, αριθ. 213, με την υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου και τη χρονολογία 1593. Αποτελείται από έξι κομμάτια που έχουν συναρμοσθεί, ό.π., 35. Βλ. και Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν*, Αθήναι 1957, 165, πίν. 44.1. Η εικόνα αυτή θυμίζει την τοιχογραφία της Πάτμου (βλ. υποσημ. 27).

αντίστοιχο πλάγιο ορθογώνιο σχήμα. Η εικόνα της Κέρκυρας αποτελείται μάλιστα από δύο σανίδες που ενώνονται οριζόντια όπως και η εικόνα της Προσκύνησης. Με την εικόνα αυτή η συγγένεια επεκτείνεται σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως είναι η τούρκικη ενδυμασία ενός Εβραίου στο βάθος, οι αναλογίες του σώματος και η κατά τα τρία τέταρτα στάση του Χριστού, καθώς και η θέση των χεριών του, αντίστοιχη με εκείνην του όρθιου μάγου, και η χρήση του τοπίου με λόφους, λίμνες και πύργους που προβάλλεται επάνω σε ανοιχτό γαλάζιο ουρανό, χωρίς ωστόσο την ατμοσφαιρική προοπτική της εικόνας της Προσκύνησης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ. ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

Σύμφωνα με την εξέταση των διαφορετικών στοιχείων της σύνθεσης που προηγήθηκε μπορούμε να καταλήξομε στις παρακάτω διαπιστώσεις:

1. Ο ζωγράφος της εικόνας της Προσκύνησης ακολουθεί σε καίρια μέρη της σύνθεσης ανάλογους τρόπους με εκείνους που συναντούμε σε ιταλοκρητικές εικόνες του 15ου αι. Ανάμεσα σ' αυτές οι πιο ενδιαφέρουσες ομοιότητες εντοπίζονται σε εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη (Γέννηση), καθώς και στην εικόνα της Προσκύνησης της Συλλογής Αλ. Τσάτσου.

2. Ο ζωγράφος της εικόνας υιοθετεί πρότυπα της τοσκανικής ζωγραφικής γύρω στα μέσα του 15ου αι. (διάταξη των προσώπων στη σκηνή, συνδυασμός της σκηνής της Προσκύνησης με κυνήγι, δάσος). Ιδιαίτερα στενή φαίνεται να είναι η σχέση με έργα του Paolo Ucello (ζωγραφική ζώων, δάσος, κυνηγετικοί σκύλοι).

3. Ιδιαίτερα πρέπει να τονισθεί η χρήση μιας σύνθετης προοπτικής με πολλαπλά επίπεδα του βάθους καθώς και σημεία φυγής, που υπαινίσσονται γνώση της διδασκαλίας του Alberti ενώ θυμίζουν ανάλογες αναζητήσεις του Paolo Ucello.

4. Οι ενδυμασίες ανήκουν στο θεματολόγιο της βενετσιάνικης ζωγραφικής και ιδιαίτερα του Giovanni Bellini (μαφόριο και πέπλο Παναγίας - τουρκικές ενδυμασίες των ακολούθων - νεοβυζαντινές ενδυμασίες των μάγων).

5. Στο τοπίο του βάθους διαπιστώνεται διείσδυση στοιχείων της φλαμανδικής ζωγραφικής όπως αυτά εμφανίζονται στο έργο του Antonello da Messina αλλά και στους βενετούς ζωγράφους του τέλους του 15ου αι., ιδιαίτερα του Giovanni Bellini και Lazzaro Bastiani (λίμνη - λόφοι - βλάστηση - κτίσματα - νερόμυλος - φωτισμός - αντικατοπτρισμοί).

6. Το τοπίο του βάθους έχει παρόμοια απόδοση σε εικόνα της Προσευχής στη Γεθσημανή στο Fogg Art Museum καθώς και σε εικόνα του αγίου Πέτρου στη Sacra Conversazione στο Μουσείο της Vicenza και του Θαύματος του Παραλυτικού στο Μουσείο της Πάρμας. Πρόσθετες τεχνοτροπικές συγγένειες επιτρέπουν την απόδοση των εικόνων αυτών στον κύκλο του ζωγράφου Ιωάννη Περμενιάτη που είναι ένα από τα πρώτα μέλη της ελληνικής αδελφότητας στη Βενετία (πρώτη μνεία σε κατάλογο του 1523).

Η χρονολόγηση της εικόνας της Προσκύνησης, σύμφωνα με τα παραπάνω, δεν μπορεί να προηγείται από τα χρονολογικά πλαίσια της δραστηριότητας των ζωγράφων αυτών. Ο γενικότερος συντηρητικός της χαρακτήρας και η προσκόλληση σε πρότυπα του Paolo Ucello θα επέτρεπε μια χρονολόγηση ανάμεσα στα τελευταία χρόνια του 15ου αι. και τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αι.

Η σχέση του ζωγράφου της Προσκύνησης με τη βενετσιάνικη ζωγραφική εντοπίζεται, όπως είδαμε, σε κοινούς τρόπους με το έργο του Gentile και του Giovanni Bellini αλλά και σε ιδιαίτερες σχέσεις εικονογραφικές με το έργο του Lazzaro Bastiani[117]. Αξίζει να σημειώσομε ότι ο Gentile Bellini (ζει μεταξύ των ετών 1429-1507) πρέπει να είχε στενή σχέση με το ελληνικό στοιχείο της

[117] Βλ. παραπάνω, σ. 729-731, 734.

Βενετίας εφόσον πιθανότατα είχε ζωγραφίσει πορτραίτο του Παλαιολόγου και δύο, χαμένα σήμερα, πορτραίτα του Βησσαρίωνα, καθώς και το γνωστό πίνακα όπου παριστάνεται η Σταυροθήκη του[118]. Δεν μπορούμε άλλωστε να μη σταθούμε στο γεγονός ότι και ο Lazzaro Bastiani είχε εργασθεί όπως και ο Ucello (βλ. παραπάνω, σ. 728 κ.ε.) στις επισκευές των ψηφιδωτών του Αγίου Μάρκου[119], και ότι έτσι ο ζωγράφος της Προσκύνησης προσεγγίζει και πάλι τους ζωγράφους που εργάστηκαν στη μεγάλη εκκλησία του προστάτη της Γαληνοτάτης.

Αλλά η σχέση της εικόνας της Προσκύνησης με το έργο ζωγράφων που εργάστηκαν στις επισκευές των ψηφιδωτών του Αγίου Μάρκου στις αρχές του 16ου αι. επεκτείνεται, όπως διαπιστώσαμε ήδη, και στο έργο άλλων ζωγράφων, όπως ο Crisogono Novello (γύρω στο 1507) που ανήκε και αυτός στη σχολή του Bastiani, ο Pierro di Zorzi (1506-1510) που έκανε «restauro conservativo» στις ψηφιδωτές παραστάσεις μεμονωμένων αγίων με βυζαντινίζουσα τεχνοτροπία[120]. Οι παραστάσεις της Προσκύνησης στον Άγιο Μάρκο διαφέρουν ωστόσο από την Προσκύνηση της εικόνας μας[121] και καμιά από αυτές δεν μπορεί να θεωρηθεί ως πρότυπό της.

Η επίδραση της βενετσιάνικης ζωγραφικής του τέλους του αιώνα στους κρητικούς ζωγράφους είναι ένα μεγάλο θέμα που δεν μπορεί να ερευνηθεί στα πλαίσια αυτής της μελέτης. Είναι γνωστή η επίδραση του Giovanni Bellini στην κρητική ζωγραφική του τελευταίου τετάρτου του 15ου αι., ιδιαίτερα στο έργο του Νικολάου Τζαφούρη, όπως στο ενυπόγραφο τρίπτυχό του με την Pietà στο Λένινγκραντ[122]. Ακόμη δεν πρέπει να ξεχνούμε τη χρήση προτύπων του Giovanni Bellini από τον κρητικό Θεοφάνη, όπως την παρουσία ενός νερόμυλου, σε μικρογραφική λεπτομέρεια, στο τοπίο του βάθους της σκηνής με τη Σαμαρείτιδα στη μονή Σταυρονικήτα και ακόμη την ελεύθερη ζωγραφική απόδοση μιας βάρκας με τους κωπηλάτες της σε μια λεπτομέρεια από τη σκηνή του Μη μου Άπτου[123].

Σημαντικές επιρροές από τη ζωγραφική της Βενετίας της εποχής αυτής διαπιστώνονται ακόμη στις ιταλοκρητικές εικόνες του Άγγελου Πιτζαμάνου, τη γνωστή predella (1518), στο Komolać της Δαλματίας[124], κυρίως στο τοπίο του βάθους που αποδίδεται όμως με ασάφεια και χαλαρό σχέδιο,

[118] Βλ. υποσημ. 88 και Berenson, *Venetian School*, I, 28-29, εικ. 182 (1465-1470).

[119] Ο Lazzaro Bastiani, μαθητής του Vivarini και των Gentile και Giovanni Bellini, 1430-1512, διατηρούσε σχολή ζωγραφικής στη Βενετία (Berenson, *Venetian School*, I, 25. L. Collobi, Lazzaro Bastiani, *Critica d'Arte* 4 (1939), 43. S. Moschini-Marconi, *Galerie dell'Accademia di Venezia - Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955, 56-58). Οι γιοι του, Alvise και Vincenzo, έλαβαν μέρος στις επισκευές των ψηφιδωτών του Αγίου Μάρκου, με έργο που είχε καθαρά συντηρητικό χαρακτήρα. Βλ. Merkel, Problemi su i restauri, 666-668, εικ. 22, 23, 24, 26, 27, μορφές αγίων που χρονολογούνται από το 1487 έως το 1512 και δεν έχουν καμιά σχέση με την τεχνοτροπία της εικόνας μας. A. Chastel, La mosaïque à Venise et à Florence au XVe siècle, *ArtVen* 8 (1954), 119. Στα ψηφιδωτά εργάστηκε και ο Andrea del Castagno, βλ. σχετικά. F. Hartt, The earliest work of Andrea del Castagno, *ArtB* 41/3 (1959), 159 κ.ε., 225 κ.ε.

[120] Βλ. παραπάνω, σ. 730. Merkel, Problemi su i restauri, 666, 668, εικ. 29, καθώς και 658 κ.ε., εικ. 15, 16, 18, 20. Για τα ψηφιδωτά των Bastiani και του Pierro di Zorzi, βλ. και O. Demus, ό.π. (υποσημ. 71), 639-640, εικ. 6, 7, 8.

[121] Στο βαπτιστήριο η σκηνή είναι λιτή και ακολουθεί το παραδοσιακό βυζαντινό πρότυπο, διαφορετικό από εκείνο της εικόνας της Προσκύνησης (διακόσμηση εποχής Andrea Dandolo, 1343-1354). M. Stoyanova, La preistoria ed i mosaici del Battistero di San Marco, *AttiVen* CXLVII (1988-89), 25, πίν. III, εικ. V. Τελείως διαφορετική είναι η σκηνή που έγινε σύμφωνα με πρότυπο του Tintoretto, βλ. O. Demus, ό.π., 642, εικ. 10.

[122] Chatzidakis, Débuts, 185, πίν. ΙΕ΄ 1.

[123] Μ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 92), εικ. 10, 36 124, 125, βλ. και παραπάνω, σ. 731.

[124] Γεννήθηκε στο Χάνδακα γύρω στο 1467. Chatzidakis, Débuts, 195-196, εικ. ΚΣΤ΄ 1. Εργάστηκε για ένα διάστημα στην περιοχή της Δαλματίας (Predella από την Palla της αδελφότητας του Αγίου Πνεύματος στο Comolać, κοντά στο Ντουμπρόβνικ, το 1518 (K. Weitzmann - G. Alibegashvili - A. Volskaja - G. Babić - M. Chatzidakis - M. Alpatov - T. Voinescu, *Les icônes*, έκδ. Fernand-Nathan, Paris 1982, έγχρ. πίν. στη σ. 326), αργότερα εγκαθίσταται στο Otranto. Ζωγραφίζει μέτριας τέχνης εικόνες, βλ. και S. Maria Callo, ό.π. (υποσημ. 77), 39-40, εικ. 19. M. Bianco-Fiorin, ό.π. (υποσημ. 77), 89-94.

έτσι ώστε δεν μπορεί να γίνει λόγος για συγγένεια τεχνοτροπική με την εικόνα μας. Στους ζωγράφους αυτού του κύκλου πρέπει να προστεθεί και ο Γεώργιος Σωτήρχος, που στις αρχές του 16ου αι. υιοθετεί την εικονογραφία που προσφέρουν βενετσιάνικες χαλκογραφίες[125]. Δεν μπορούμε τέλος να μη σημειώσομε τη συγγένεια που διαπιστώσαμε, ως προς την επιλογή τουλάχιστον του εικονογραφικού προτύπου, με το έργο του μάλλον άσημου ζωγράφου Pier Paolo Agabiti[126] στη στάση και την ενδυμασία της Παναγίας. Αλλά πολύ μεγαλύτερη σχέση με το έργο του Bellini έχει το ενυπόγραφο έργο του Περμενιάτη στο Μουσείο Correr.

Με τα παραπάνω δεδομένα μπορούμε να διατυπώσομε την υπόθεση ότι υπήρξε μία σειρά κρητικών ζωγράφων που θήτευσαν στη Βενετία κοντά στους μεγάλους της εποχής, όπως οι Bellini ή οι Bastiani, και τούτο συνέβη πιθανότατα μέσω των συνεργείων που κάτω από τις οδηγίες τους εργάστηκαν στον Άγιο Μάρκο. Ωστόσο, δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί ακριβέστερα η σχέση του ζωγράφου της Προσκύνησης με αυτά τα εργαστήρια. Η σχέση πάντως αυτή επιβεβαιώνεται πραγματικά, εάν γίνει αποδεκτή η ταύτιση του ζωγράφου με τον Ιωάννη Περμενιάτη, ζωγράφο ο οποίος, απ' όσο γνωρίζομε έως σήμερα, αναφέρεται στους καταλόγους των μελών της ελληνικής κοινότητας για πρώτη φορά στα 1523, είναι δηλαδή από τα πρώτα μέλη της αδελφότητας[127], επομένως η διαμονή του στη Βενετία μπορεί να προηγείται αρκετά από τη χρονιά αυτή. Η εξέταση της εικόνας της Προσκύνησης επιτρέπει τη χρονολογική της ένταξη στην περίοδο γύρω από το έτος 1500, είτε στις αμέσως επόμενες δεκαετίες. Η χρονολογία αυτή δεν έρχεται σε αντίθεση με τα έως σήμερα δεδομένα για την παρουσία του ζωγράφου αυτού στη Βενετία, μια και μπορούμε να θεωρήσομε πολύ πιθανό ότι στα 1523, τη χρονιά της πρώτης γνωστής μας εγγραφής, είναι ήδη ένας ώριμος ζωγράφος.

Στην εικόνα της Προσκύνησης διαπιστώνεται ένα πραγματικά παράξενο συνταίριασμα στοιχείων ετερόκλητων τεχνοτροπικά, που μόνο ένας «ξένος» στην Ιταλία ζωγράφος θα μπορούσε να κάνει. Ο ζωγράφος της εικόνας της Προσκύνησης καινοτομεί και στην εικονογραφική σύνθεση και στην τεχνοτροπική του έκφραση και δημιουργεί ένα έργο μοναδικής ποιότητας που, ενώ έχει τα χαρακτηριστικά της κρητικής ζωγραφικής, ανήκει περισσότερο στον κόσμο της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης.

[125] Βλ. υποσημ. 105.
[126] Βλ. υποσημ. 76.
[127] Βλ. υποσημ. 113.

Summary

THE ADORATION OF THE MAGI. AN ICON BY A GREEK PAINTER OF THE EARLY RENAISSANCE

NANO CHATZIDAKIS

The icon of the Adoration of the Magi (Pls. ΑΗ′-ΜΒ′ and 391-395) from a private collection, Athens, first published in this article, is notable both for its unusually large size (0.87 × 1.345 × 0.02 m) and its excellent state of preservation. Especially impressive is the exceptional refinement of the composition due to the painter's firm training, in traditional Cretan icon painting as well as in the Italian art, manifested in the richness of the artist's expressive means through the vocabulary of early Renaissance painting. The painter, concerned with the perspective display of the action in different planes, reveals a high degree of invention. The main scene of the Adoration which unfolds in the first plane, dominates the composition in the forepart of the triangular rock with the cave. The Virgin with the Child seated in front of the opening of the cave accepts the offering of the first, the older, Magus who is kneeling. The second Magus is standing and the third and younger one is presented in genuflection. Joseph is on the ground at the left. The main scene of the Adoration is flanked at the background by the following secondary episodes displayed in a lavish and profuse landscape (a lake with playing birds, boats, bulrushes, houses, church and windmill reflected on the water, law hills with fortifications, forest of oaks and dense vegetation on the ground): 1. The arrival of the Magi accompanied by the attendants, all on horseback, at the right part coming out from a forest of oaks. They are followed by two camels and hunting dogs. 2. The waiting of the attendants with the animals which appear behind the triangular rock. 3. The shepherds with their sheep in a smaller scale appear at the middle near the lake.

The study of the icon's style and iconography has shown that there is no specific Byzantine example that served as a model to the painter, although some links with the Palaeologan paintings are apparent in terms of iconography. Much closer are some Italo-Cretan icons of the Adoration and the Nativity dated to the fifteenth-sixteenth centuries, but in no way do they offer similarities that could reveal a common iconographic model for the composition. However they display similarities in the linear treatment of the drapery, the combination of colours and the modelling of the flesh with dense parallel brushstrokes. Furthermore, interesting iconographic similarities are detected in significant details of some icons as the Adoration of the A. Tsatsos collection, Athens, the Adoration of the Ekonomopoulos collection, Thessaloniki, the Nativity by Nikolaos Tzafouris, Leningrad, and the Nativity of the Galerie Nikolenko, Paris.

The examination of the Italian influences on its style and iconography leads to different sources:

1. The painter adopted models from Tuscan painting of the fifteenth century as for example the figure composition and the affiliation of elements of hunting and forest scenes in the Adoration. Moreover, a closer connection is apparent in the work of Paolo Ucello (hunting scene, forest of oaks, flatter rendering of the animals — horses, camels and hounds).

2. The affinity with the work of Paolo Ucello is even more apparent in the use of a composite perspective with multiple background planes and receding points (Fig. 1). It suggests an acqaintance with the Alberti's theory of perspective and it displays similarities with the preoccupations of Paolo Ucello, as in the Nativity from San Martino della Scala, Florence (Fig. 2).

3. Venetian influence is detected in the rendering of the costumes. The painter of the icon was further influenced by the work of painters who participated in the restorations of the San Marco's mosaics, Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani, Crisogono Novello (robe and veil of the Virgin, Turkish garments of the attendants, neo-Byzantine costumes of the Magi).

4. An infiltration of Flemish painting is perceptible in the rendering of the background landscape, similar to that shown in the work of Antonello da Messina, Giovanni Bellini and Lazzaro Bastiani (lake, hills, vegetation, buildings, windmill, lighting, glittering on the water).

5. According to the above mentioned observations the Adoration painter could be one of those painters, trained in Venetian painting by the great masters who participated in the restorations of San Marco; but this is only an hypothesis and the question remains open.

6. The background landscape as well as other stylistic features of the figures (faces and draperies) are similar to those found on an icon with the Prayer in the Garden, at the Fogg Art Museum (Pl. 397β). This icon can be attributed to an atelier which produced an icon with St. Peter, in the Sacra Conversazione, at Vicenza and the Miracle of the Paralytic at Parma. Those icons can be attributed to one and the same workshop. Significant similarities with an icon of the Virgin at the Museo Correr (Pl. 397α) signed by a Greek painter, member of the Greek community in Venice at 1523, Ioannis Permeniates, allow the assignment of these icons to a milieu very close to him, around the year 1500 or at the first decades of the sixteenth century. This is a date which accords with the results of the study of the Adoration icon and permits its attribution to this same workshop.

ΑΓΝΩΣΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΜΑΛΑΚΗ

ΑΝΝΑ ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ - ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ

Τό χειρόγραφο ἀριθ. 308 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος περιέχει τίς Πλάκες Πνευματικές τοῦ Ἰωάννη τῆς Κλίμακος. Προέρχεται ἀπό τή μονή Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων.

Πρόκειται γιά ἐκλεκτό χειρόγραφο, διαστάσεων 24,4 × 18 ἑκ., γραμμένο μέ κιρρό μελάνι στήν ἀρχαΐζουσα γραφή τοῦ 13ου αἰ., γραφή πού ὁ Hunger χαρακτήρισε ὡς Fettaugenmode καί συγχρόνως ἐπισήμανε ὅτι αὐτή δυσκολεύει τούς μελετητές νά διακρίνουν ἄν πρόκειται γιά νεώτερο ἤ παλαιότερο κώδικα[1]. Ὁ Σακκελίων, πού σπάνια ἐξαπατᾶται στόν καθορισμό τῆς ἡλικίας τῶν κωδίκων, τόν εἶχε χρονολογήσει στό 10ο αἰ.[2].

Οἱ τίτλοι χαράσσονται μέ κιννάβαρι ἐπιχρυσωμένο. Ἐπίσης χρυσά εἶναι τά πολλά ἀρχικά γράμματα στό κείμενο καί ἀκόμη πολλές φράσεις στήν ἀρχή καί τό τέλος τῶν βαθμίδων. Ἄφθονη χρήση χρυσοῦ γίνεται στήν πλούσια διακόσμηση τῶν ἐπιτίτλων καί ἀρχικῶν γραμμάτων, τήν ὁποία περιγράφουμε μέ λεπτομέρειες:

φ. 1. Ἐπίτιτλο πιόμορφο (5,5 × 6,3 ἑκ.), ἔγχρωμο, πολύ ἐξίτηλο. Κοσμεῖται μέ ἐφαπτόμενους κύκλους καί ρόμβους ἐναλλάξ, πού περιέχουν πεταλωτά ἄνθη.

φ. 4. Ἐπίτιτλο ταινιοειδές (5,4 × 1 ἑκ.). Ἕξι βαθυκύανοι κύκλοι περιέχουν μικρά πράσινα-κυανά πεταλωτά ἄνθη. Οἱ δύο μεσαῖοι συνδέονται μέ λοξή, βαθυκύανη γραμμή. Τά σχηματιζόμενα κενά καλύπτουν τρίφυλλα πράσινα-κυανά, πού προβάλλουν ἀπό τούς κύκλους. Οἱ ἄλλοι κύκλοι συνδέονται ἐπάνω καί κάτω μέ μικρά ρόδινα-πορφυρά τρίφυλλα. Κάμπος χρυσός. Γύρω πλαίσιο μέ λεπτή, κλιμακωτή, λευκή ταινία. Στά ἀκρωτήρια σφαιρίδια (Πίν. 396α).

φ. 12ν, 193. Ἐπίτιτλα ταινιοειδῆ (5 × 1,5 ἑκ. περίπου). Σταυροειδῆ κοσμήματα, σέ δύο σειρές, σχηματίζονται μέ τό λευκό τῆς περγαμηνῆς ἐπάνω σέ χρυσό κάμπο. Γύρω γραμμικό πλαίσιο χρυσό. Στά ἀκρωτήρια τρίφυλλα (φ. 12ν) καί ἀμυγδαλόσχημα (φ. 193) (Πίν. 401α).

φ. 23ν, 81, 135, 170ν, 282ν. Ἐπίτιτλα ταινιοειδῆ (5,5 × 1 ἑκ. περίπου). Κοσμοῦνται μέ χρυσό ἑλικοειδῆ βλαστό ἀπό ὅπου ἐξέχουν ἡμιανθέμια καί τρίφυλλα. Ὁ κάμπος παραμένει στό λευκό τῆς περγαμηνῆς. Πλαίσιο χρυσό. Στά ἀκρωτήρια ἀμυγδαλόσχημα (Πίν. 399α).

φ. 28ν 142ν, 184. Ἐπίτιτλα ταινιοειδῆ (5,2 × 1 ἑκ. περίπου). Χρυσή, ὀρθογώνια ταινία καί γραμμικό πλαίσιο ἐπίσης χρυσό. Ἀμυγδαλόσχημα στά ἀκρωτήρια (Πίν. 396β).

φ. 34, 36, 261, 272. Ἐπίτιτλα ταινιοειδῆ (5,5 × 1 ἑκ. περίπου). Χρυσή γραμμή σχηματίζει τρίγωνα, μέσα στά ὁποῖα χρυσά κοσμήματα: σταυροί (φ. 34), ἀνθεμωτά (φ. 36), ἡμισταύρια (φ. 261) καί τριγωνικά (φ. 272). Κάμπος λευκός τῆς περγαμηνῆς. Πλαίσιο χρυσό, στά ἀκρωτήρια μικρά κοσμήματα (Πίν. 397α).

φ. 97. Ἐπίτιτλο ταινιοειδές (5 × 1 ἑκ.). Στό λευκό τῆς περγαμηνῆς χαράσσονται χρυσά καρδιόσχημα καί τρίφυλλα ἐναλλάξ. Γύρω πλαίσιο χρυσό καί ἀμυγδαλόσχημα στά ἀκρωτήρια (Πίν. 397β).

[1] H. Hunger, Archaisierende Minuskel und Gebrauchsschrift zur Blutezeit der Fettaugenmode, *Paléographie grecque et byzantine*, Paris 1977, 283.

[2] Ἰ. καί Ἀ. Σακκελίων, *Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθῆναι 1892, 32.

φ. 102, 116, 164. Ἐπίτιτλα ταινιοειδῆ (5,5 × 1 ἑκ. περίπου). Μικρές γραμμές χωρίζουν τή χρυσή ἐπιφάνεια σέ τετράγωνα διάχωρα, ὅπου ἄνθη πολύφυλλα στό λευκό τῆς περγαμηνῆς. Γύρω πλαίσιο χρυσό. Στά ἀκρωτήρια φυτικά κοσμήματα (Πίν. 399β).

φ. 2ν, 3, 3ν, 10ν, 123ν, 131, 132ν, 165, 167, 172, 175, 197, 211ν, 250, 256, 286. Ταινίες χρυσές κυματοειδεῖς μέ τριγωνικές γραμμές ἤ τρίγωνα στά κενά καί φύλλα κισσοῦ ἤ ἀνθεμωτά στίς ἀπολήξεις (Πίν. 398α, 401β).

φ. 129. Ἐπίτιτλο ταινιοειδές (5,5 × 1 ἑκ.). Ἰσχυρά ἀνακαμπτόμενος χρυσός βλαστός ἀπολήγει σέ ἀνθέμια, ἡμιανθέμια καί τρίφυλλα. Δέν ὑπάρχει πλαίσιο (Πίν. 398β).

φ. 176ν. Ἐπίτιτλο ταινιοειδές (5,5 × 1 ἑκ.). Πέντε τετράγωνα διάχωρα μέ χρυσούς σταυρούς στό λευκό τῆς περγαμηνῆς (Πίν. 400α).

φ. 189, 294. Ἐπίτιτλα ταινιοειδῆ (5 × 1 ἑκ.). Χρυσή ἁλυσιδωτή ταινία στό λευκό κάμπο τῆς περγαμηνῆς. Πλαίσιο καί ἀκρωτήρια ἐπίσης χρυσά (Πίν. 400β).

φ. 233. Ταινία 5,5 ἑκ. κοσμεῖται μέ χρυσούς σταυρούς καί σφαιρίδια ἐναλλάξ.

φ. 293. Στήν ἀριστερή ὦα καί κατά μῆκος τοῦ φύλλου διαγράφεται ἡ Κλῖμαξ τῶν ἀρετῶν, χαραγμένη μέ χρυσίζοντα κιννάβαρι. Δύο διπλές εὐθεῖες γραμμές κάθετες καί τριάντα ὁριζόντιες, λεπτές, σχηματίζουν τήν κλίμακα μέ τίς τριάντα βαθμίδες. Στήν κάθε μία γράφεται ὁ ἀριθμός της, ἀρχίζοντας ἀπό κάτω. Ἡ κλίμακα στηρίζεται σέ κλιμακωτή βάση πού ἀπολήγει κάτω σέ ἡμιανθέμια. Ἐπάνω τελειώνει μέ μικρό σταυρό πού προβάλλει ἀπό ἀνθεμωτό κόσμημα στό κέντρο καί ἡμιανθέμια στά ἄκρα. Στήν ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια του φύλλου οἱ τίτλοι τῶν ἀναβάσεων ἀπέναντι ἀπό τήν ἀντίστοιχη βαθμίδα τῆς κλίμακος (Πίν. 402).

Ὁ κώδικας περιέχει πολλά χρυσά ἀρχικά γράμματα, μεγάλα ἤ μικρότερα, σέ ἐξεζητημένη συχνά μορφή, στολισμένα μέ φυτικά καί ἀνθικά κοσμήματα, κόμβους καί δακτυλίους.

Στά φ. 420, 470, 54, 60, 66 καί ἀλλοῦ, στήν ὦα τῶν φύλλων, ἐπάνω ἤ κάτω ἀπό τό κείμενο, διαγράφονται μέ κιννάβαρι καί ἐπιχρυσώνονται κύκλοι ἁπλοί, ἰσομεγέθεις (διαμ. 3 ἑκ.). Μέσα στούς κύκλους συνήθως ἐξίτηλες λέξεις: στό φ. 294 φαίνεται καθαρά *τῇ βα΄ τῆς στ΄ ἑβδ. ὥρα Γ΄*. Παρόμοιο περιεχόμενο καί στούς ἄλλους κύκλους εἶναι πολύ ἐξίτηλο. Οἱ κύκλοι αὐτοί, πού θυμίζουν παραπλήσιους κύκλους σέ πασχάλια χρονικά, φαίνεται νά χρησίμευαν γιά νά ὑπενθυμίζουν στόν ἀναγνώστη τήν ἡμέρα τῆς μεγάλης σαρακοστῆς, ὁπότε κατά κανόνα διαβάζεται ἡ βαθμίδα τῆς Κλίμακας πού ἀκολουθεῖ.

Στό φ. 317, στό τέλος τοῦ κειμένου, διαβάζουμε τόν ἄγνωστο ὡς σήμερα κολοφώνα: *Κ(ύρι)ε Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστ)ὲ υἱὲ τοῦ Θ(εο)ῦ ἐλέησόν με τὸν ἁμαρτωλὸν ἀντώνιον τάχα καὶ μοναχὸν τὸν μαλάκην* (Πίν. 403). Ὁ κολοφώνας αὐτός μᾶς ὁδήγησε στούς πέντε γνωστούς κώδικες πού συνδέονται μέ τό βυζαντινό αὐτό ἐκκλησιαστικό ἄνδρα τοῦ 13ου αἰ., ὁ ὁποῖος ἔχει ἤδη ἀπασχολήσει πολλούς μελετητές.

Παλαιότερα ὁ Ἀντώνιος Μαλάκης ἀναφέρεται ὡς γραφέας ἀπό τούς Vogel - Garthausen[3], τόν Α. Ξυγγόπουλο[4] καί τήν Ἐ. Κακουλίδη[5]. Νεώτεροι ἐρευνητές θεωροῦν τον Α. Μαλάκη συλλέκτη ἐκλεκτῶν κωδίκων, ὅπως ὁ B. L. Fonkitch[6], ὁ Ἰ. Σπαθαράκης[7] καί ἄλλοι. Τήν ἄποψη αὐτή δέχεται

[3] M. Vogel - V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1909, 38.

[4] Α. Ξυγγόπουλος, Τό ἱστορημένον εὐαγγέλιον τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 1 (1962), 63-88.

[5] Ἐ. Κακουλίδη, Κατάλογος τῶν ἑλληνικῶν χειρογράφων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 8 (1971).

[6] B. L. Fonkitch, Notes paléographiques sur les manuscrits grecs des bibliothèques italiennes, *Θησαυρίσματα* 16 (1979), 158-159.

[7] J. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Leyden 1981, 76, ἀριθ. 313.

καί ὁ R. Nelson[8] σέ ἰδιαίτερη μελέτη γιά τόν Ἀντώνιο Μαλάκη, ὅπου ὑπάρχει καί πλήρης βιβλιογραφία.

Ἄς ἐξετάσουμε πρῶτα τούς δύο κώδικες, πού περιέχουν στό τέλος τοῦ κειμένου ὅμοιους κολοφῶνες μέ τοῦ χφ. 308 καί τήν ὑπογραφή τοῦ *τάχα καὶ μοναχοῦ Ἀντωνίου Μαλάκη*. Πρόκειται γιά τό Εὐαγγέλιο τοῦ Μουσείου Μπενάκη (βιτρίνα 34/4[9]) καί τόν Πραξαπόστολο ἀριθ. 34 τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Πανεπιστημίου Ann Arbor τοῦ Michigan[10]. Ἡ μόνη διαφορά στούς κολοφῶνες αὐτούς εἶναι ὅτι στόν πρῶτο ὁ μοναχός Ἀντώνιος Μαλάκης φέρεται ὡς *ἁμαρτωλότερος πάντων τῶν ἁμαρτωλῶν*, ἐνῶ στό δεύτερο ὡς *πολυαμάρτητος*. Στό δικό μας χειρόγραφο ὁ Ἀ. Μαλάκης εἶναι μόνον ἁμαρτωλός.

Ὁ R. Nelson[11] παρατήρησε ἤδη τήν ἀπόλυτη ὁμοιότητα τῆς γραφῆς τῶν δύο πρώτων κωδίκων, ὅπως καί ἄλλες συναφεῖς ἰδιομορφίες, ὅπως θά δοῦμε. Τώρα στούς δύο αὐτούς κώδικες προστίθεται καί ὁ ἀριθ. 308 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος.

Ἄς δοῦμε τά κοινά γνωρίσματα στά τρία αὐτά χειρόγραφα. Πρῶτα βέβαια τή γραφή μέ τή χαρακτηριστική συνεχῆ ἐναλλαγή τῶν διαφορετικῆς μορφῆς γραμμάτων καί τή συχνή χρησιμοποίηση μεγαλογραμμάτων στοιχείων, ὡς καί τίς συντμήσεις ὁρισμένων μόνο γραμμάτων.

Ἐκτός τῆς γραφῆς, ἡ παρουσίαση γενικά τοῦ κώδικα, ἡ στιλπνή μεμβράνη, ἡ φροντίδα γιά συμμετρική καί ποιοτική ἐμφάνιση τοῦ κειμένου εἶναι κοινά στά τρία χειρόγραφα.

Ἄλλο κοινό χαρακτηριστικό εἶναι ἡ ἄφθονη χρήση χρυσοῦ. Ὄχι μόνο τά μεγάλα ἀρχικά γράμματα στίς ἀρχές τῶν βαθμίδων τῆς Κλίμακος στό χφ. 308, ἀλλά καί τά ἄλλα μικρότερα κεφαλαῖα σέ κάθε φύλλο, εἶναι ὁλόχρυσα. Χρυσοί ἐπίσης γράφονται οἱ τίτλοι καί πολλές φράσεις καί ὁλόκληρες στῆλες στό τέλος τῶν βαθμίδων. Ὁ κολοφώνας γράφεται μέ χρυσά γράμματα, ὅπως φαίνεται στά δύο χειρόγραφα, γιατί στό χφ. 308 φ. 317 περάστηκε δυστυχώς μέ μαῦρο μελάνι, σέ πολύ νεώτερη ἐποχή βέβαια, ὄχι μόνον ὁ κολοφώνας ἀλλά καί ὅλο τό κείμενο τοῦ φ. 317, ὅπως καί ἄλλα φύλλα στήν ἀρχή τοῦ κώδικα, ὅταν προφανῶς ὁ χρυσός εἶχε ἐκπέσει. Διακρίνονται μόνον ἴχνη χρυσοῦ κάτω ἀπό τό μαῦρο μελάνι τοῦ κολοφώνα.

Διαχωριστικές ταινίες, χρυσές, πάντοτε κυματοειδεῖς, μέ σιγμοειδῆ κοσμήματα ἤ τριγωνικές γραμμές καί τρίγωνα, πού ἀπολήγουν στά ἄκρα σέ φύλλα κισσοῦ, ὅπως στά φ. 2ν, 3, 3ν, 10ν, 123, 132ν, 165, 167, 172, 175, 197, 211ν, 250, 256, 286 τοῦ χφ. 308, ἐπαναλαμβάνονται ὅμοιες στό χφ. τοῦ Μουσείου Μπενάκη, φ. 127, 209, 269 κ.ἄ.[12] ἤ στά φ. 323ν, 333ν, 365 τοῦ χφ. τοῦ Michigan[13]. Στά δύο τελευταῖα χφ. ἡ διακόσμηση γίνεται περισσότερο πλούσια. Χρησιμοποιεῖται ποικίλη γκάμα χρωμάτων καί ἐκτός ἀπό τά ταινιοειδῆ ὑπάρχουν καί μεγάλα ὀρθογώνια ἐπίτιτλα. Τό χφ. 308 περιέχει ἕνα μοναδικό, ἐξίτηλο, πιόμορφο ἐπίτιτλο στό φ. 1 καί ἕνα ταινιοειδές στό φ. 4, πού ποικίλλονται μέ χρωματιστά ἀνθικά κοσμήματα μέσα σέ κύκλους. Τά ὑπόλοιπα εἴκοσι τρία ταινιοειδῆ ἐπίτιτλα καί οἱ δώδεκα ταινίες χαράσσονται μόνο μέ χρυσό ἐπάνω σέ προετοιμασία μέ κιννάβαρι. Ὁ κάμπος παραμένει στό λευκό τῆς περγαμηνῆς. Χρησιμοποιοῦνται ἁπλά, γνωστά μοτίβα, ὅπως τά καρδιόσχημα, οἱ ἀνακαμπτόμενοι βλαστοί καί ἰδιαίτερα σταυροί σέ συμμετρική διάταξη συνήθως. Οἱ μικροί χρυσοί σταυροί μέσα σέ τετράγωνα, π.χ. φ. 193, θυμίζουν παρόμοια ἐπίτιτλα στό

[8] R. Nelson, The manuscripts of Antonios Malakes and the collecting and appreciation of illuminated books in the early Palaeologan period *JÖB* 36 (1986) (στό ἑξῆς: The manuscripts of Antonios Malakes), 229-254.

[9] Ὅ.π., 230-233 καί εἰκ. 13, 16.

[10] Ὅ.π., 230, 231 καί εἰκ. 14, 18, 19.

[11] Ὅ.π., 240.

[12] Ἀνέκδοτα.

[13] Nelson, The manuscripts of Antonios Malakes, 239.

χφ. τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης ἀριθ. 2546 φ. 281v[14]. Οἱ ἄλλοι, ἐπίσης χρυσοί, στή σειρά σταυροί τῶν φ. 34, 176v τοῦ χφ. 308 βρίσκονται παραπλήσιοι στό χφ. 2546 φ. 336v[15]. Οἱ σταυροί τοῦ φ. 164 συγκρίνονται μέ αὐτούς τοῦ χφ. 154 φ. 61[16] ἤ ἀκόμη οἱ χρυσοί ἑλικοειδεῖς βλαστοί τῶν φ. 23v, 81, 135, 170v, 282v θυμίζουν τά ἐπίτιτλα τοῦ φ. 187v τοῦ χφ. 2646[17] γιά νά περιοριστοῦμε μόνο στούς ἀθηναϊκούς κώδικες.

Γενικά ἡ πολυτέλεια τοῦ χρυσοῦ καί ἡ γραμμική διακόσμηση, ἰδίως σταυροειδῶν μοτίβων, καθώς καί ἡ σταθερή καλλιγραφημένη ἀπόδοσή της εἶναι βασικά στοιχεῖα καί στούς τρεῖς κώδικες. Τά τρία αὐτά χφ. δέν φέρουν χρονολογία. Μόνο στό χφ. τοῦ Μουσείου Μπενάκη ὑπάρχουν κάτω ἀπό τόν κολοφώνα τά γράμματα *ασμδ*, δηλαδή 1244[18]. Ἡ χρονολογία αὐτή ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ὡς μή γνήσια. Ὁ κυριότερος λόγος εἶναι ὅτι θά πρέπει νά θεωρηθεῖ ὡς ἡ πρωιμότερη χρησιμοποίηση τῆς χρονολογίας ἀπό Χριστοῦ Γεννήσεως σέ βυζαντινό χφ. Ἡ ἕως τώρα γνωστή ὡς παλαιότερη ἀνάγεται στά 1292 καί βρίσκεται στόν κώδικα 113 τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης τοῦ Λένινγκραντ *ἔτει χιλιοστῷ διακοσιοστῷ ἐνενηκοστῷ δευτέρῳ*[19]. Εἶναι δύσκολο νά βεβαιώσει κάνείς ὡς γνήσια χρονολογία ἀπό Χριστοῦ Γεννήσεως τόσο παλαιά χρονολογία, πού γίνεται συνηθισμένη ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ. κ.ἑ. Ἂν δεχθοῦμε ὅμως ρεαλιστικά τήν ὑπόθεση τῆς γνησιότητας τῆς χρονολογίας, θά μπορούσαμε νά συμπεράνουμε ὅτι ὁ γραφέας μοναχός Ἀντώνιος Μαλάκης ἦταν 20-25 χρονῶν τό 1244 καί 60-65 χρονῶν τό 1285, ὅταν συναντᾶται ὡς ἀρχιεπίσκοπος Βεροίας καί κάτοχος σπουδαίων κωδίκων.

Προτείνουμε νά θεωρηθεῖ ὁ Ἀντώνιος Μαλάκης γραφέας τῶν τριῶν παραπάνω κωδίκων. Οἱ κολοφῶνες, ὡς συνέχεια τῆς γραφῆς στό τέλος τοῦ κειμένου, ἔχουν ἐδῶ τήν κανονική θέση. Ὁ γραφέας, συμπληρώνοντας τό ἔργο του, ὑπογράφει συνοδεύοντας τήν ὑπογραφή του μέ μιά εὐχή.

Στά ἄλλα τρία γνωστά χειρόγραφα ὁ Ἀ. Μαλάκης δέν ὑπογράφει πλέον ὡς μοναχός. Γράφει τό ὄνομά του καί βεβαιώνει σαφῶς ὅτι τά χειρόγραφα αὐτά τοῦ ἀνήκουν.

Τό πρῶτο εἶναι χρονολογημένο. Βρίσκεται στήν Ἀμβροσιανή Βιβλιοθήκη τοῦ Μιλάνου ἀριθ. F104 Suppl. Στό φ. 435v ὑπάρχει ὁ ἑξῆς κολοφώνας: *ἐγράφη δὲ ἐν ἔτει ϛωιέ* (= 1286) *διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ πανιερωτάτου ἀρχιεπισκόπου Βερροίας κυροῦ Ἀντωνίου τοῦ Μαλάκη διὰ χειρὸς Παύλου μοναχοῦ*. Στά φ. 1 καί 111v ὁ Ἀντώνιος Μαλάκης προσθέτει: *Εὔχεσθέ μου πᾶς Ἀντωνίου Μαλάκη, τοῦ τήνδε κατέχοντος ἣν ὁρᾶς βίβλον*[20].

Τό δεύτερο χφ. εἶναι τό εἰκονογραφημένο εὐαγγελιστάριο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας ἀριθ. 2, χωρίς χρονολογία, πού δημοσίευσε πρῶτος ὁ Ἀ. Ξυγγόπουλος[21]. Στό φ. 411v ἡ γενική κτητική τοῦ ὀνόματος ὁρίζει τόν κτήτορα: *Ἀντωνίου ἁμαρτωλοῦ τοῦ Μαλάκη*. Οἱ νεώτεροι ἐρευνητές χρονολογοῦν τόν κώδικα αὐτόν ὄχι μόνον ἀπό ἄποψη γραφῆς ἀλλά καί μικρογράφησης, στό β΄ μισό τοῦ 11ου αἰ.[22].

Τό τρίτο, εἰκονογραφημένο ἐπίσης, εὐαγγέλιο τῆς πανεπιστημιακῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Göttin-

[14] Ἀ. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου καί Χ. Τουφεξῆ-Πάσχου, *Κατάλογος μικρογραφιῶν βυζαντινῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Β΄, Ἀθήνα 1985, εἰκ. 128.

[15] Ὅ.π., εἰκ. 131.

[16] Ὅ.π., εἰκ. 238.

[17] Ὅ.π., εἰκ. 146.

[18] Nelson, The manuscripts of Antonios Malakes, εἰκ. 13.

[19] A. Devresse, *Introduction à l'étude des manuscrits grecs*, Paris 1954, 52.

[20] A. Turyn, *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries of the Libraries of Italy*, Urbana 1972, πίν. 227c.

[21] Ἀ. Ξυγγόπουλος, ὅ.π. (ὑποσημ. 4).

[22] B. L. Fonkitch, ὅ.π. (ὑποσημ. 6), 230 κ.ἀ.

gen Theol. ἀριθ. 28, χρονολογεῖται στό 1289/90[23]. Στό φ. 170ν ἡ ὑπογραφή τοῦ Ἀντωνίου Μαλάκη συνοδεύεται ἀπό τή γνωστή εὐχή: *Κ(ύρι)ε Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστ)ὲ υἱὲ τοῦ Θ(εο)ῦ ἐλέησόν με τὸν ἁμαρτωλὸν Ἀντώνιον τὸν Μαλάκην.* Στό φ. 171 ἄλλη παρόμοια εὐχή μέ τή γραφή τοῦ Ἀ. Μαλάκη: *Κ(ύρι)ε Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστ)ὲ υἱὲ τοῦ Θ(εο)ῦ ἐλέησόν με.*

Ὁ R. Nelson ὑποστηρίζει ὅτι ὁ κώδικας αὐτός ἐγράφη ἀπό τόν κωδικογράφο Θεόδωρο Ἁγιοπετρίτη (1277-1307), πού πιστεύεται ὅτι ζοῦσε στή Θεσσαλονίκη. Μέ τήν ὑπογραφή του σώζονται δεκαέξι χρονολογημένοι κώδικες[24].

Καταλήγουμε καί πάλι στήν ἐκδοχή ὅτι τά τρία πρῶτα χειρόγραφα, πού ὑπογράφει ὁ μοναχός Ἀντώνιος Μαλάκης, γράφηκαν ἀπό τόν ἴδιο, ἐνῶ τά ἄλλα τρία τά ἀπέκτησε ἀργότερα, ὅταν ἦταν πλέον ἀρχιεπίσκοπος Βεροίας. Πλούτιζε τή βιβλιοθήκη του μέ πολύτιμους κώδικες καί δέν παρέλειπε νά βεβαιώνει μέ τήν ὑπογραφή του τόν κάτοχό τους.

Εἶναι γνωστή ἡ ἀγάπη τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀνδρῶν γιά τήν ἀπόκτηση κωδίκων καί ἀξιόλογων βιβλιοθηκῶν. Πολλοί μάλιστα ἀπό αὐτούς ἀντέγραφαν καί χειρόγραφα. Ὡς παραδείγματα, ἰδιαίτερα γιά τήν ἐποχή τῶν Παλαιολόγων, ἀναφέρουμε τόν σύγχρονο τοῦ Μαλάκη Νικηφόρο Μοσχόπουλο, ἀντιγραφέα καί συλλέκτη κωδίκων[25], τόν Θεόδωρο Μετοχίτη μέ τήν περίφημη βιβλιοθήκη τῆς μονῆς τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη[26] ἤ ἀκόμη τόν παλαιογράφο καί κάτοχο σπουδαίας βιβλιοθήκης Ἰωάννη Χορτασμένο[27] (1370-1436), πού ἐκτελοῦσε ὑψηλό λειτούργημα στό Πατριαρχεῖο τῆς Κωνσταντινουπόλεως καί κατόπιν ἐξελέγη μητροπολίτης Σηλυβρίας μέ τό μοναστικό ὄνομα Ἰγνάτιος.

Παρόμοιο παράδειγμα ἀντιγραφέα καί κατόχου κωδίκων πρέπει νά θεωρηθεῖ καί ὁ Ἀ. Μαλάκης. Ἀντέγραφε εἴτε γιά δική του χρήση εἴτε γιά τή μονή, ὅπου μόναζε καί συγχρόνως πιθανῶς σπούδαζε, καθώς ἑτοιμαζόταν γιά νά ἀνέλθει σέ μεγάλα ἀξιώματα. Ὁ Ἀ. Μαλάκης ἀνῆκε σέ διαπρεπῆ οἰκογένεια, πού εἶχε προσφέρει μέλη της ὄχι μόνον ὡς ἱεράρχες ἀλλά καί ὡς διοικητικούς ἀξιωματούχους στό Βυζάντιο. Ὁ Εὐθύμιος Μαλάκης, μητροπολίτης Νέων Πατρῶν, λόγιος τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ., συμφοιτητής τοῦ Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης, εἶναι θεῖος του[28]. Ἀπό τήν ἴδια οἰκογένεια ἄλλος Μαλάκης φέρεται ὡς διοικητής τῆς περιοχῆς τῆς Σμύρνης στό τέλος τοῦ 13ου αἰ.[29]. Ἀργότερα ὁ Θεοφάνης Μαλάκης ἐμφανίζεται ὡς μητροπολίτης Βεροίας (1567-1570)[30].

Φαίνεται πολύ πιθανό ὁ Ἀ. Μαλάκης νά μόνασε σέ μακεδονική μονή· καθώς προτείνει μάλιστα ὁ R. Nelson[31], ὁ Ἀ. Μαλάκης θά ἔπρεπε νά ἀναζητηθεῖ σέ παρόμοιο περιβάλλον μέ τόν κωδικογράφο Θεόδωρο Ἁγιοπετρίτη, τόν ὁποῖο ἐντοπίζουν στή Θεσσαλονίκη, ὅπου γράφει στή μονή Φιλοκάλου τό χφ. τοῦ Λονδίνου Burney 21 τό 1291[32].

[23] Nelson, The manuscripts of Antonios Malakes, 230, ὅπου καί ἄλλη βιβλιογραφία.

[24] R. Nelson, Théodore Hagiopetrites and Thessalonique, *JÖB* 32/4 (1982), 79-85 καί Nelson, The manuscripts of Antonios Malakes, 237.

[25] A. Turyn, ὅ.π., 113-116, ὅπου καί πλήρης βιβλιογραφία.

[26] I. Ševčenco, Theodore Metochites, the Chora and the intellectual trends of his time, *The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975, 80-82, ὅπου ἡ ἐπιστολή τοῦ Μετοχίτη πρός τούς μοναχούς τῆς μονῆς τῆς Χώρας.

[27] P. Canart - J. Prato - E. Gamillscheg - Jean Chortasmenos, Paléographe et collectioneur de manuscrits, *Résumés de Communications du XVIe Congrès international d'études byzantines*, Wien 1981, 7.1.

[28] J. Darrouzès, Notes sur Euthyme Tornikès, Euthyme Malakès et Georges Tornikès, *REB* 23 (1965), 148-165.

[29] H. Ahrweiler, L'histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081-1317), *TM* I (1965), 151.

[30] Γ. Χιονίδης, *Ἱστορία τῆς Βεροίας*, II, Θεσσαλονίκη 1970, 157.

[31] Nelson, The manuscripts of Antonios Malakes, 243.

[32] A. Turyn, *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Great Britain*, *DOS* 17, 1980, 60-61.

Εἶναι γνωστό ὅτι ἡ Θεσσαλονίκη μέ τίς Σέρρες, τή Βέροια καί τό γειτονικό Ἅγιον Ὄρος εἶναι κέντρα πολιτιστικῶν καί θρησκευτικῶν κινήσεων τό 13ο καί ἕως τά μέσα τοῦ 14ου αἰ., ὁπότε ἀρχίζει ὁ ἐμφύλιος πόλεμος καί οἱ συνέπειές του. Στή Θεσσαλονίκη εἶχαν καταφύγει πολλοί λόγιοι ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη μετά τήν κατάκτησή της ἀπό τούς Λατίνους τό 1204. Γνωστές εἶναι ἐπίσης οἱ πολλές βιβλιοθῆκες τῆς Θεσσαλονίκης καί τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Πολλοί ὑποστηρικτές τῶν ἀντιμαχόμενων ρευμάτων στά θέματα τῶν ἑνωτικῶν καί ἀνθενωτικῶν ζοῦν σέ αὐτό τό περιβάλλον. Ἀκόμη, ἀργότερα, στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ., ὁ κύριος ἐκπρόσωπος τοῦ Ἡσυχασμοῦ, ὁ Γρηγόριος Παλαμᾶς, μονάζει στό Ἅγιον Ὄρος καί κατόπιν σέ μονή τῆς Βεροίας, πρίν ἀναγορευθεῖ μητροπολίτης Θεσσαλονίκης[33].

Σέ μακεδονικό θρησκευτικό κέντρο βρίσκεται πιθανῶς καί ὁ Α. Μαλάκης, ὅταν χειροτονεῖται ἀρχιεπίσκοπος Βεροίας καί καλεῖται νά ὑπογράψει τόν τόμο τῆς δεύτερης συνόδου τῶν Βλαχερνῶν τό 1285, ἡ ὁποία σύνοδος καταδίκασε τόν πατριάρχη Ἰωάννη Βέκκο ὡς ὑπέρμαχο τῶν ἑνωτικῶν. Ἡ σύνοδος αὐτή εἶναι ἡ κατάληξη τῆς ριζικῆς ἀλλαγῆς τῆς θρησκευτικῆς πολιτικῆς τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄, πού ἐξαπέλυσε διωγμό κατά τῶν ἑνωτικῶν καί ὑποστήριξε τούς ἀνθενωτικούς. Ὅλοι σχεδόν οἱ ἐπίσκοποι, ὀπαδοί τῆς ἑνωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου καί τοῦ πατριάρχη Ἰωάννη Βέκκου, ἀντικαταστάθηκαν ἀπό νέους[34]. Ἀνάμεσα στούς νέους ἱεράρχες πρέπει νά ἀναζητηθεῖ καί ὁ Α. Μαλάκης, πού ὑπογράφει γιά πρώτη φορά ὡς ἀρχιεπίσκοπος Βεροίας στόν τόμο τῆς συνόδου. Τότε εἰκάζεται ὅτι χειροτονήθηκε μητροπολίτης Κρήτης καί ὁ πολύς Νικηφόρος Μοσχόπουλος, γραφέας καί συλλέκτης κωδίκων, πού προσθέτει ὡραῖα ἐπιγράμματα στούς πολυάριθμους κώδικες τῆς βιβλιοθήκης του[35].

Ὁ Α. Μαλάκης συνοδεύει μέ μιά ἁπλή εὐχή τούς κώδικες τῆς βιβλιοθήκης του, εἴτε ὡς ἀντιγραφέας εἴτε ὡς κάτοχος. Ὑπερήφανος γιά τό ἀπόκτημά του ὑπογράφει στό χειρόγραφο τοῦ Μιλάνου: *εὔχεσθέ μου Ἀ. Μαλάκη τοῦ τήνδε κατέχοντος τὴν βίβλον.* Πιστεύουμε ὅτι ὁ Α. Μαλάκης μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἕνας ἀκόμη ἱεράρχης κάτοχος καί γραφέας πολύτιμων χειρογράφων.

[33] *Μακεδονία, 4.000 χρόνια ἑλληνικῆς ἱστορίας καί πολιτισμοῦ*, Ἀθήνα 1982, 336.

[34] V. Laurent, Les signataires du second synode des Blachernes, *EO* 26 (1927), 148.

[35] Μ. Ἰ. Μανούσακας, Νικηφόρου Μοσχοπούλου ἐπιγράμματα σέ χειρόγραφα τῆς βιβλιοθήκης του, *Ἑλληνικά* 15 (1957), 232-246.

Résumé

MANUSCRIT INCONNU D'ANTONIOS MALAKIS

A. MARAVA-CHATZINICOLAOU - CHR. TOUFEXI-PASCHOU

Le manuscrit n° 308 de la Bibliothèque Nationale de Grèce, contenant l'Echelle du Paradis de saint Jean Climaque, a un colophon avec la signature du moine Antonios Malakis. Ce manuscrit, inconnu jusqu'à ce jour, nous a conduit à chercher le rapport de ce manuscrit avec les autres qui se refèrent à ce personnage byzantin du XIIIe siècle.

Antonios Malakis se présente comme un simple moine dans des colophons identiques des trois manuscripts: Premièrement l'évangile du Musée Benaki d'Athènes (vitrine 34/4), ensuite le Praxapostolos n° 34 de la Bibliothèque de l'Université Ann Arbor de Michingan et le nôtre. La comparaison de la signature, de l'écriture et d'autres détails de ces manuscrits nous ont emmenées à la conclusion que le moine Antonios Malakis était lui-même le copiste de ces trois manuscrits.

Mais il y a encore trois manuscrits où Antonios Malakis apparaît clairement comme possesseur de ces manuscrits. Ce sont: a) le n° F104 suppl. de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan daté en 1286 et copié par le scribe Paul pour l'archevêque de Veroia A. Malakis, selon le colophon, b) l'évangéliaire illustré du XIe siècle de l'Institut Hellénique de Venise où le nom de A. Malakis est écrit au génitif de possession et c) l'évangile de la Bibliothèque de l'Université de Göttingen, Theol. n° 28, daté en 1289. Ce dernier est écrit par le copiste Théodore Hagiopetritès, selon la conclusion de R. Nelson.

Après avoir étudié tous ces manuscrits nous pensons que nous pouvons considérer Antonios Malakis (comme plusieurs hommes ecclésiastiques de la société byzantine) comme copiste des manuscrits à son jeune âge, quand il était un simple moine, tandis qu'il devient collectioneur de manuscrits, enrichissant sa bibliothèque avec des livres précieux, plus tard, depuis qu'il a été élu archevêque de Veroia en 1285.

Συμπληρώσεις - Παροράματα 1ου τόμου

Τα «Δημοσιεύματα του Μανόλη Χατζηδάκη» (σ. 8-23) συνέταξε η αρχαιολόγος Ιωάννα Μπίθα.

Σελ. 139, σειρά 18η:
Αντί ...της Οδηγήτριας του Μυστρά (Πίν. 74α), διάβ. ...της Οδηγήτριας του Μυστρά (Πίν. 74β).

Σελ. 139, σειρά 19η:
Αντί ...είναι πιο κοντά στον Παύλο (Πίν. 74β), διάβ. ...είναι πιο κοντά στον Παύλο (Πίν. 74α).

Πίν. 74α-β. Έχει γίνει αντιμετάθεση στις λεζάντες.

ΠΙΝΑΚΕΣ





Τρίπτυχο Μουσείου Μπενάκη (ἀριθ. εὐρ. 29537).

ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ



Τρίπτυχο Μουσείου Μπενάκη (ἀριθ. εὑρ. 29537). Τό ἐξώφυλλο τοῦ τριπτύχου.

ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ



Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

ΠΙΝΑΚΑΣ Λ΄



Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Ο Ευαγγελισμός (λεπτομέρεια).

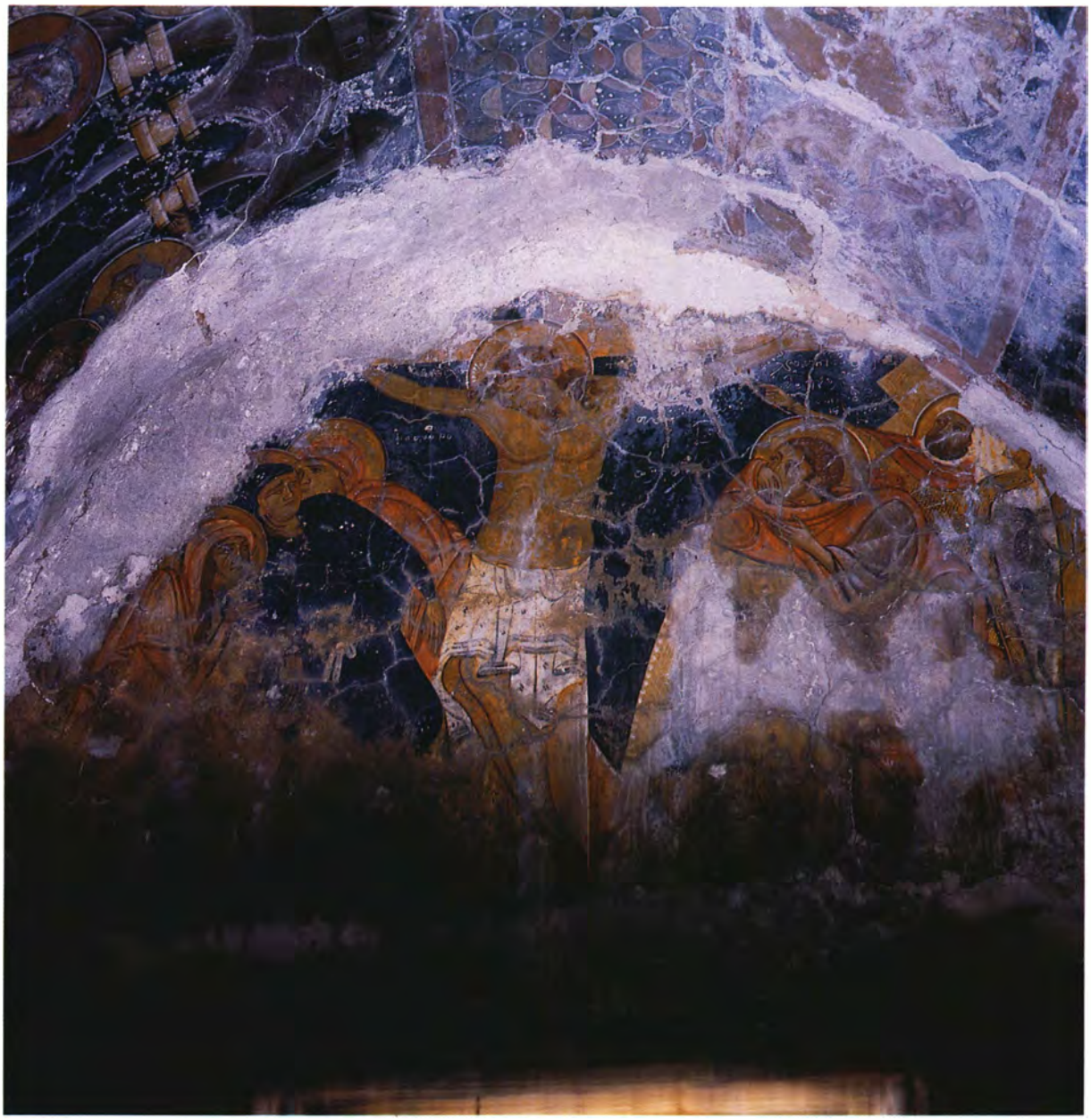
ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά. Ο άγιος Δημήτριος και το θαύμα του επάρχου Λεοντίου.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND

ΠΙΝΑΚΑΣ ΛΒ'



Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά. Η Σταύρωση.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά. Ο άγιος Βασίλειος.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους. Η Σταύρωση.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



΄Αγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους. ΄Εφιππος άγιος (Σέργιος;).

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚLAND



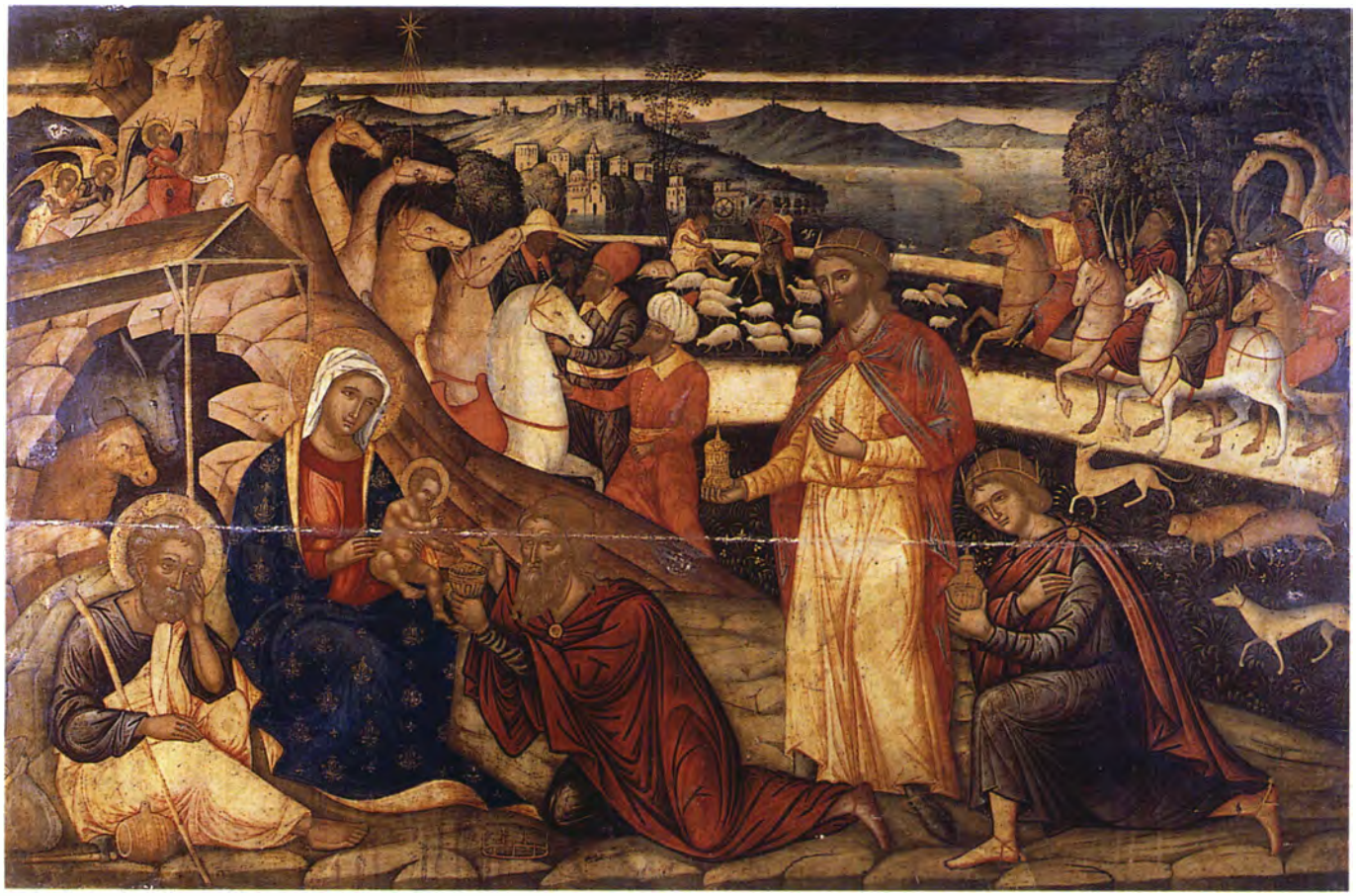
Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους. Ο άγιος Δημήτριος.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος. Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων.

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Τοπίο και βοσκοί (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΠΙΝΑΚΑΣ Μ'



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Ο Ιωσήφ και η Παναγία (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Η Άφιξη των Μάγων (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Ο τρίτος μάγος (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Τρίπτυχο Μουσείου Μπενάκη (ἀριθ. εὐρ. 29537): α) Ἡ κύρια ὄψη, β) Ἡ πίσω ὄψη.

ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ





α) Boston Museum of Fine Arts. Πολύπτυχο 'Απουλίας. Κεντρική σύνθεση, β) 'Ο ἅγιος 'Ιωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρεια ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ 'Ανδρέα Ρίτζου στήν Πάτμο.

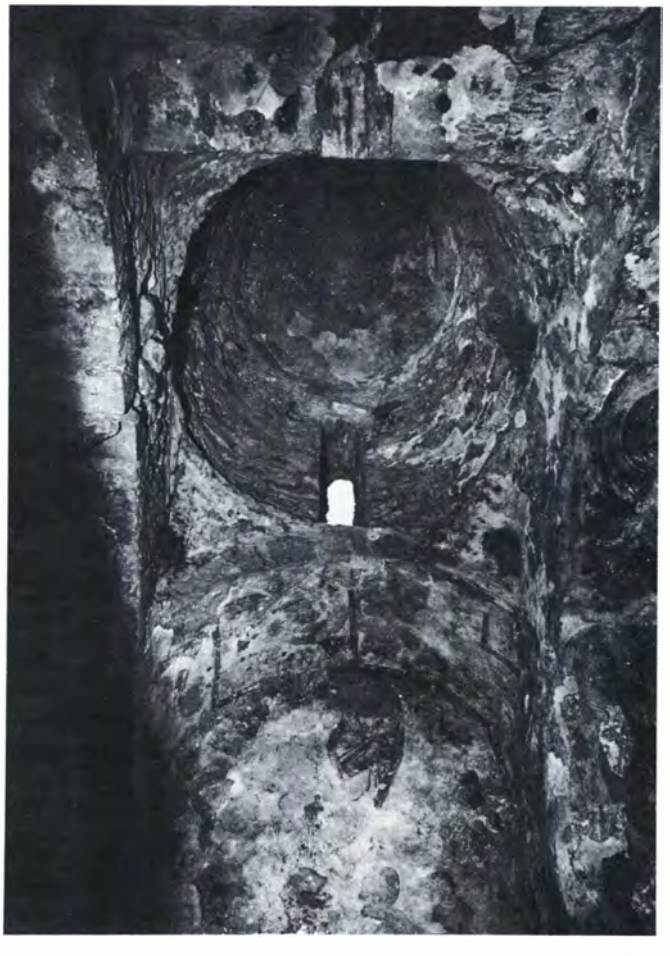
ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ



Τρίπτυχο Συλλογῆς Κ. Λεβέντη. Ἡ πίσω ὄψη.

ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ





Μπρίκι Μάνης, Ἅγιος Νικόλαος: α) Ἄποψη ἀπό τά νοτιοδυτικά, β) Ἄποψη τοῦ τρούλλου καί τῶν τόξων πού τόν στηρίζουν.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ





Ξανθιάνικα Μηλέας Μάνης, Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος: α) Ἄποψη ἀπό τά νοτιοδυτικά, β) Ἄποψη τοῦ τρούλλου καί τῶν καμαρῶν πού τόν στηρίζουν.

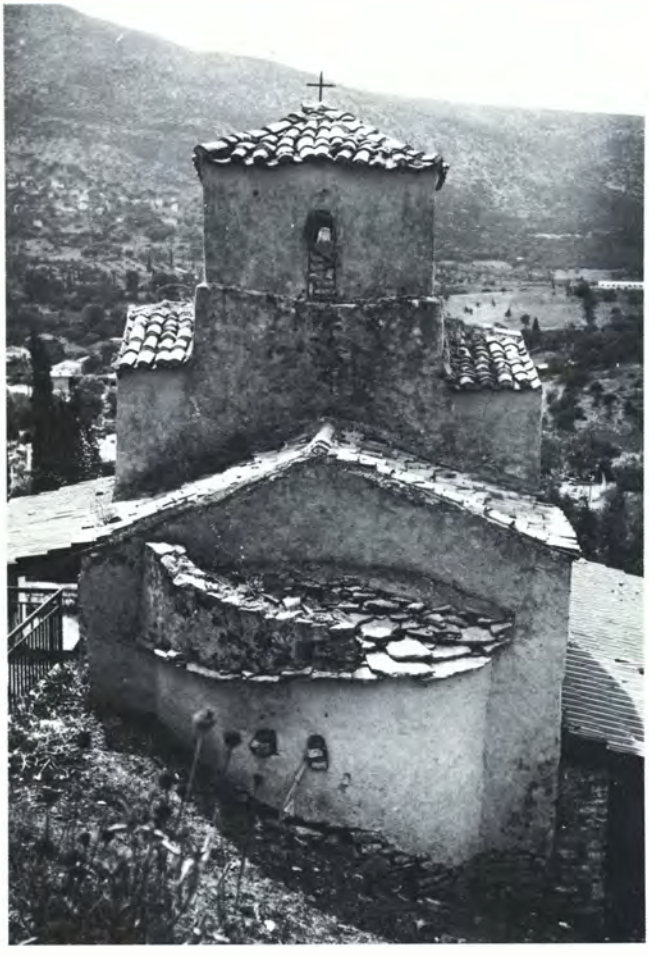
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ





Ἀμπύσολες-Κουτήφαρη Μάνης, Προφήτης Ἠλίας: α) Ἄποψη ἀπό τά νοτιοδυτικά, β) Ἄποψη τοῦ τρούλλου καί τῶν καμαρῶν πού τόν στηρίζουν.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ





Ἀχίλλειο (Βασιλόπουλο) Ἀκαρνανίας, Παναγία: α) Ἄποψη ἀπό τά ἀνατολικά, β) Ἄποψη τοῦ τρούλλου καί τῶν τόξων πού τόν στηρίζουν.

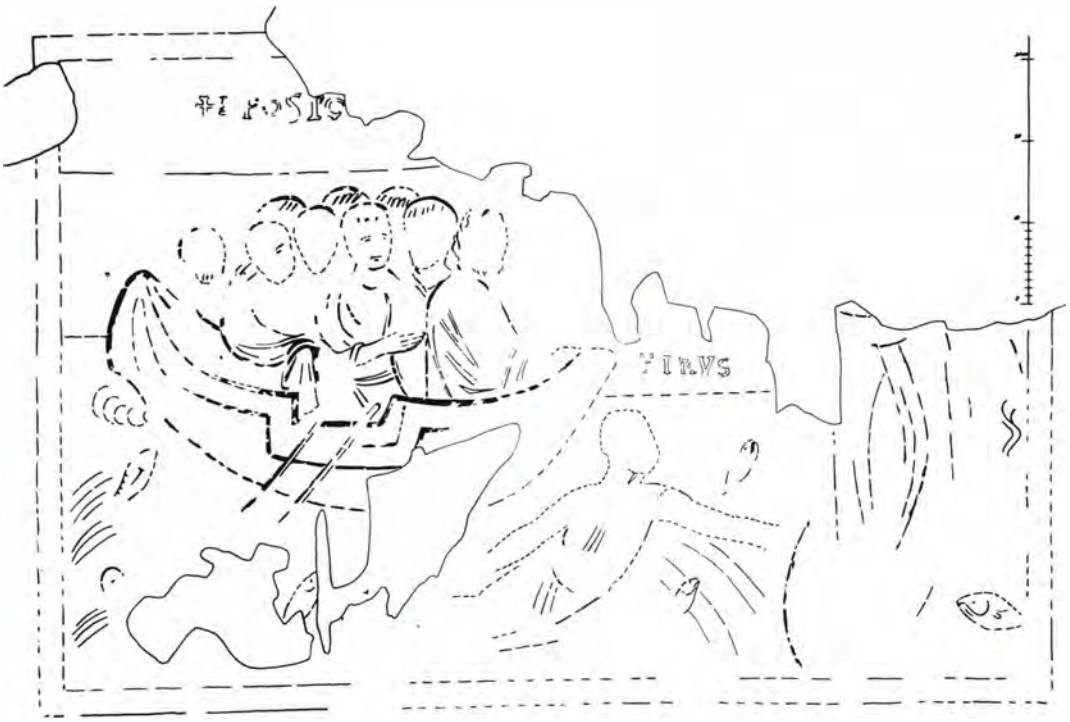
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ





Γύθειον, Παναγίτσα: α) Ἄποψη ἀπό τά νότια, β) Ἄποψη τοῦ τρούλλου καί τῶν τόξων πού τόν στηρίζουν.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ



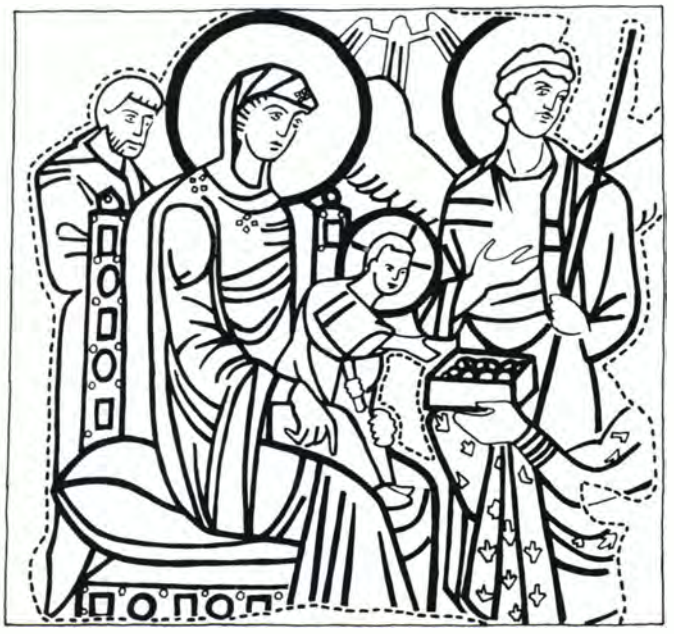


a) S. Maria Antiqua, Roma. Christus Erscheinung am See Genezareth. Kalkierung, 705-707 n. Chr., b) Cimitile, Basilica dei SS. Martiri. Judas-Verrat an Christus. 8.-9. Jh. n. Chr.

PER JONAS NORDHAGEN







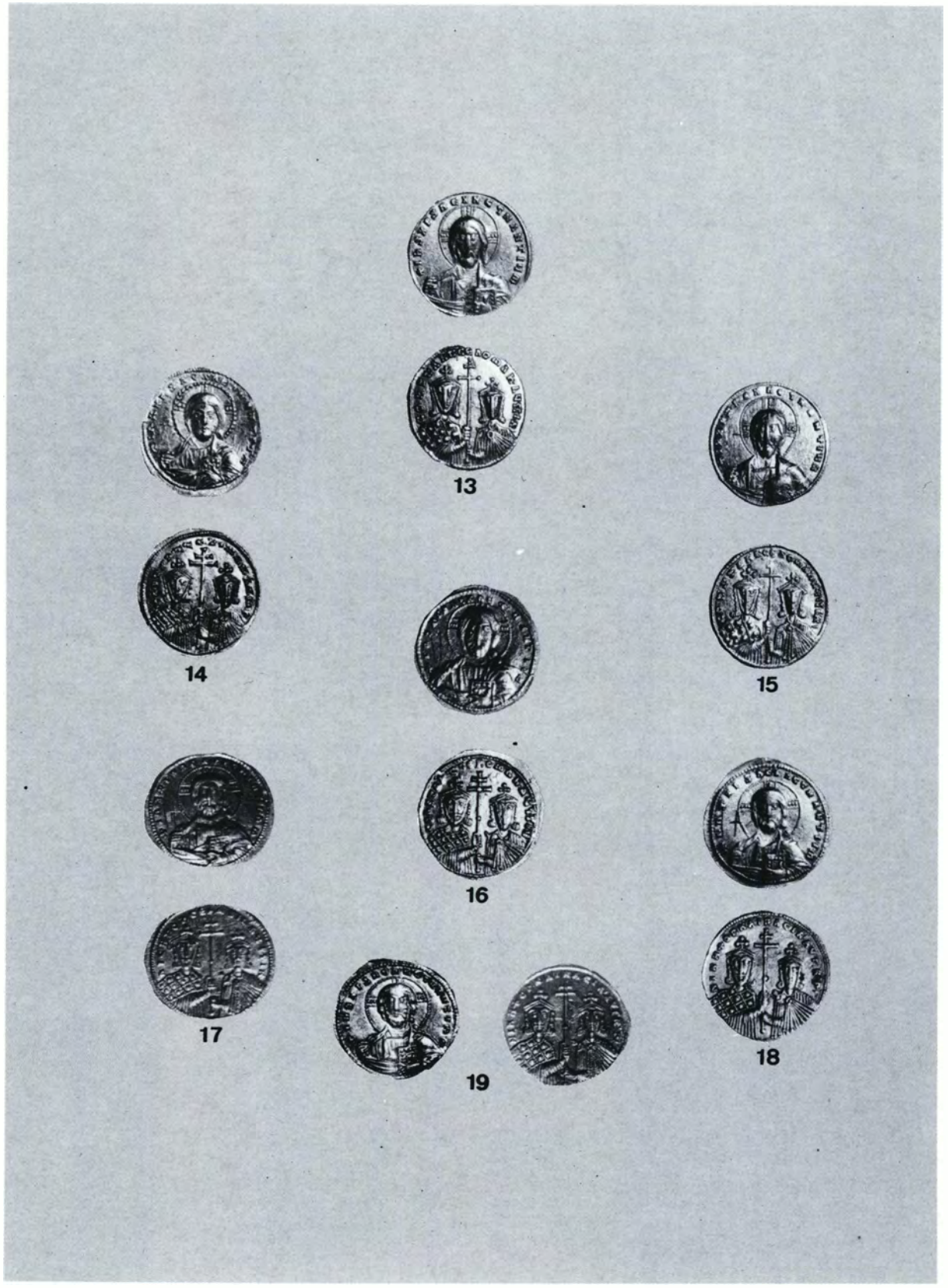
S. Maria Antiqua, Roma. Der Weg nach Golgatha: a) Gesamtbild, b) Christus-Hand, Ausschnitt. 705-707 n. Chr., c) Die Mosaiken Johannes VII., Fragment. Die Anbetung der Könige. Kalkierung. 705-707 n. Chr.

PER JONAS NORDHAGEN



«Θησαυρός» χρυσών νομισμάτων από τη Χρυσή Εδέσσης (10ος αι.).

ΜΑΝΤΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ



«Θησαυρός» χρυσών νομισμάτων από τη Χρυσή Εδέσσης (10ος αι.).

ΜΑΝΤΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ

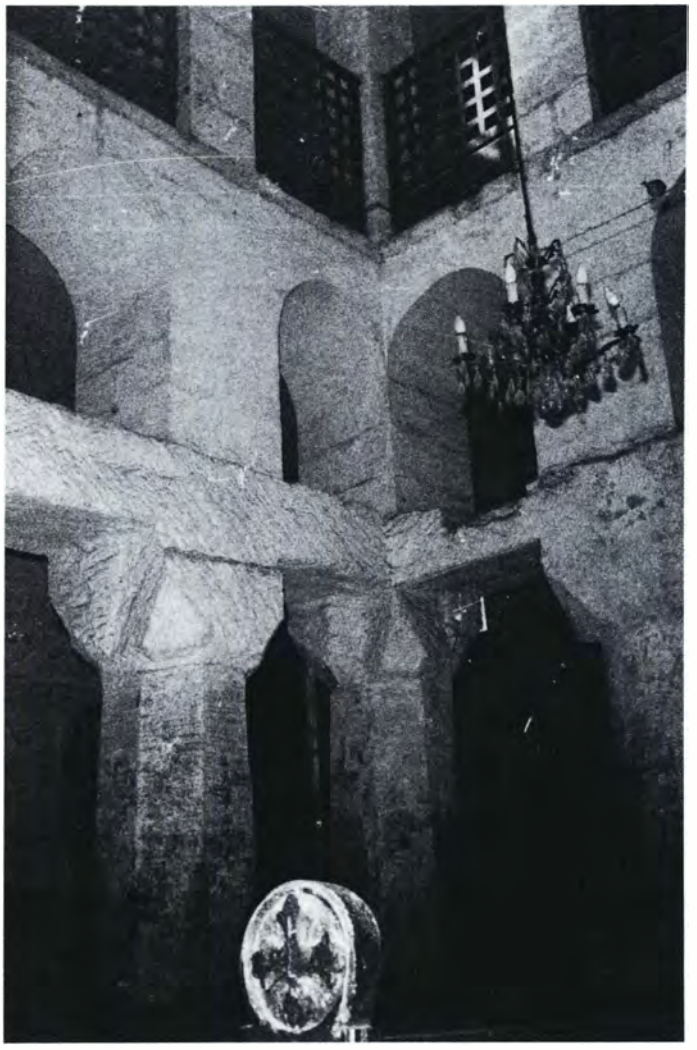






Deir el-'Adra: a) General view of the western edge of the village, b) General view of the exterior of the church, facing west, c) The apse in the external eastern wall of the church, facing north-west.

ASHER OVADIAH - CARLA GOMEZ DE SILVA - SONIA MUCZNIK





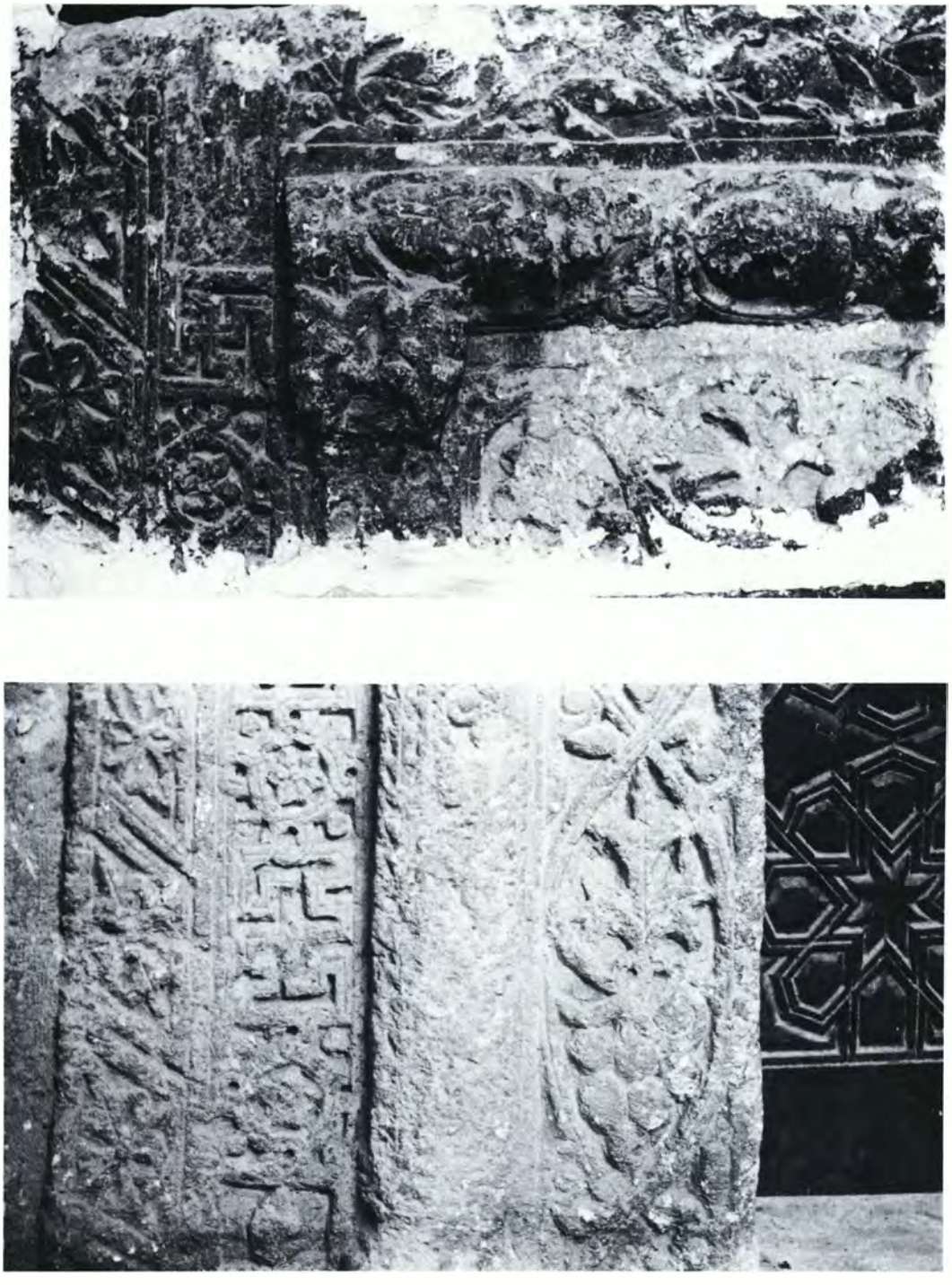
Deir el-'Adra: a) Interior of the church. Original columns and capitals hewn in the rock and the arches supporting the gallery, b) Interior of the church. The nave.

ASHER OVADIAH - CARLA GOMEZ DE SILVA - SONIA MUCZNIK





Deir el-'Adra: a) "Portal" and the reliefs, b) "Portal" and the reliefs (details).



Deir el-'Adra: a) Lintel-reliefs (detail), b) Doorpost-reliefs (detail).

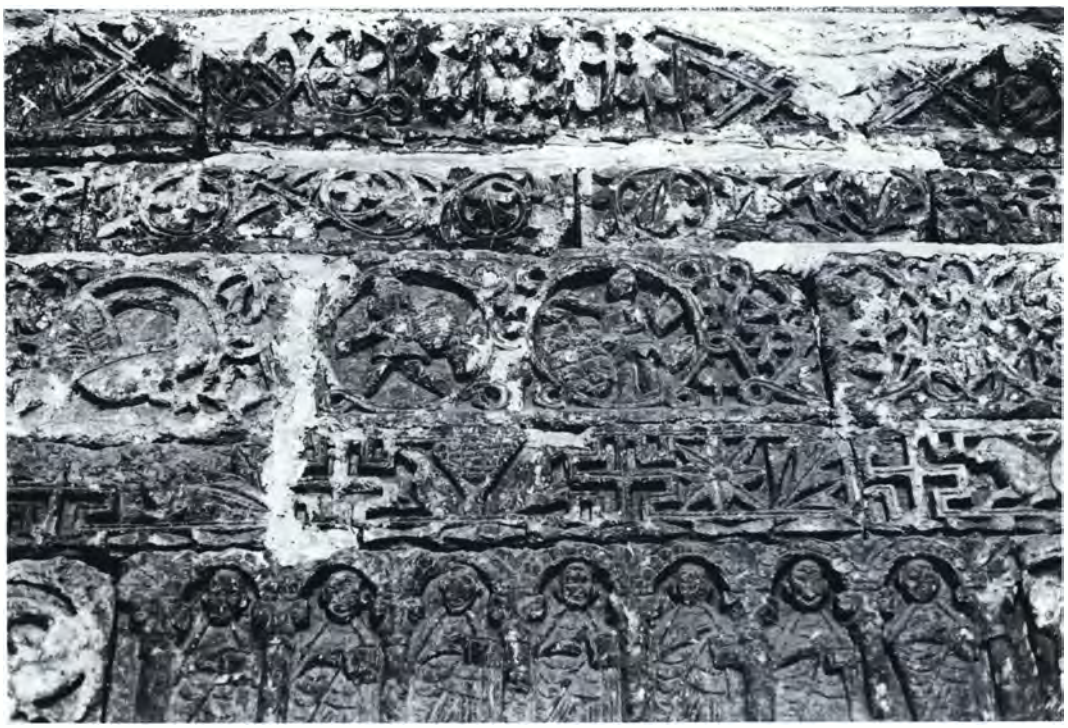




Deir el-'Adra: a) "Tympanum"-reliefs. Modern Arabic inscription, and reliefs above it, b) Lintel and "tympanum"-reliefs (details.)

ASHER OVADIAH - CARLA GOMEZ DE SILVA - SONIA MUCZNIK



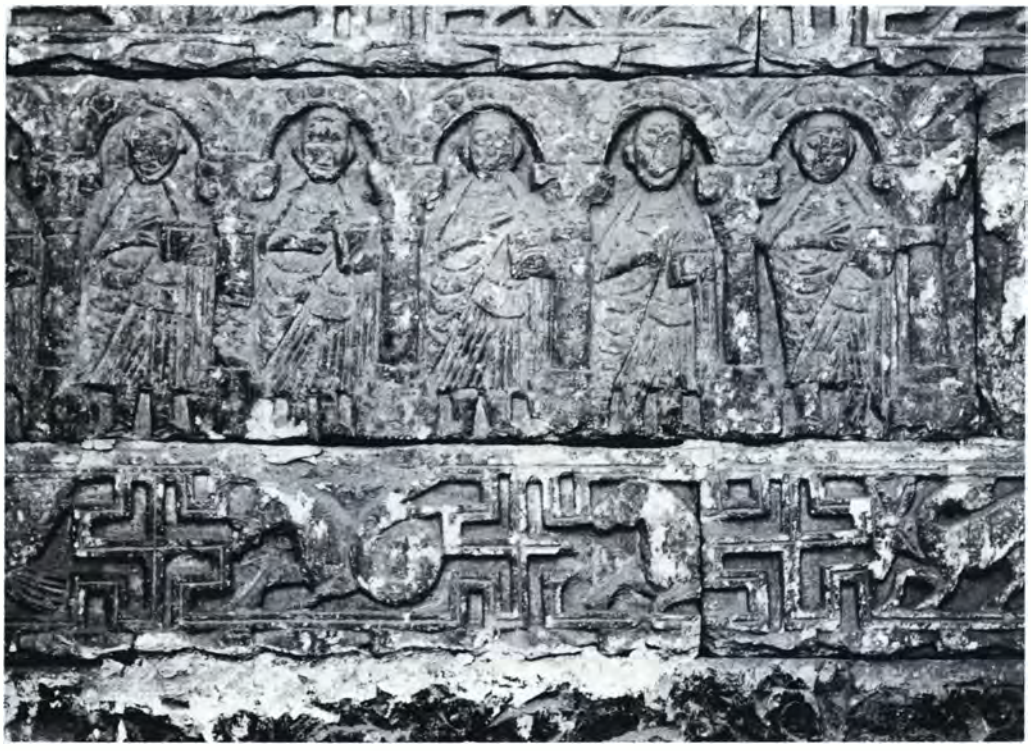


Deir el-'Adra: a) Lintel, 2nd and 3rd registers (details); "tympanum", registers I and II (details), b) "Tympanum", registers II to VI (details).





Deir el-'Adra: a) "Tympanum", registers I and II (details), b) "Tympanum", register I (detail).



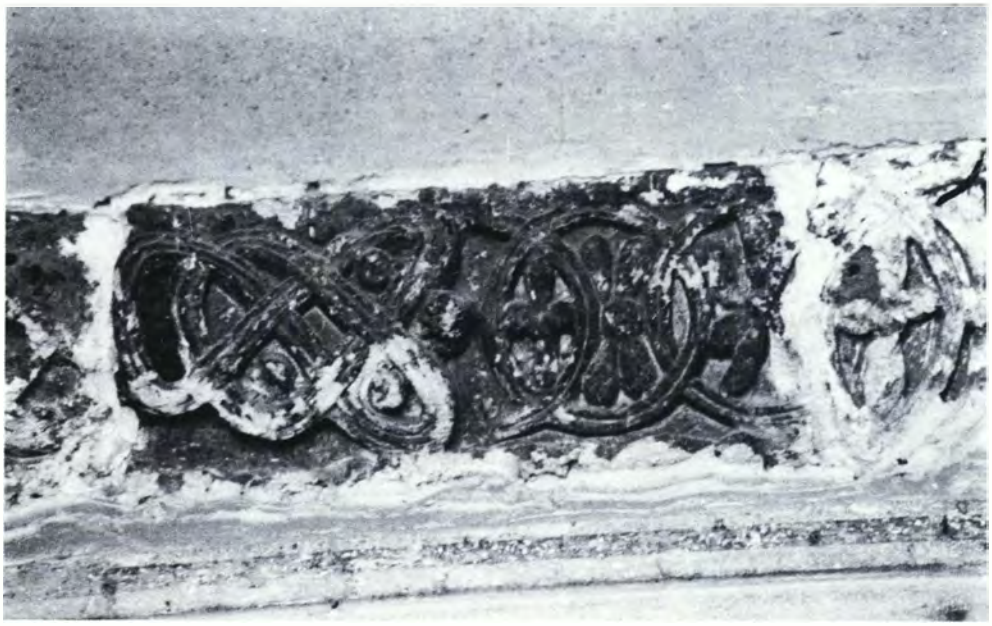


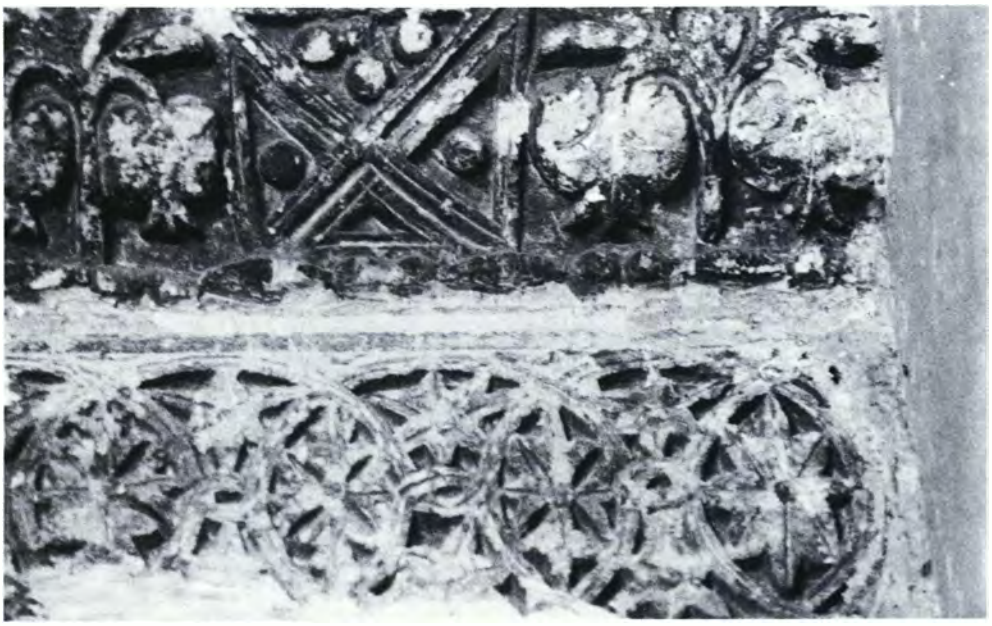
Deir el-'Adra: a) "Tympanum", registers I and II (details), b) "Tympanum", registers III and IV (details).





Deir el-'Adra: a) Reliefs above the "tympanum", registers VII and VIII, left of the inscription (details), b) Reliefs above the "tympanum", registers VII and VIII, right of the inscription (details).





Deir el-'Adra: a) Relief above the "tympanum", register VIII, above the inscription (detail), b) Reliefs above the "tympanum", registers VII and VIII, right of the inscription (details).

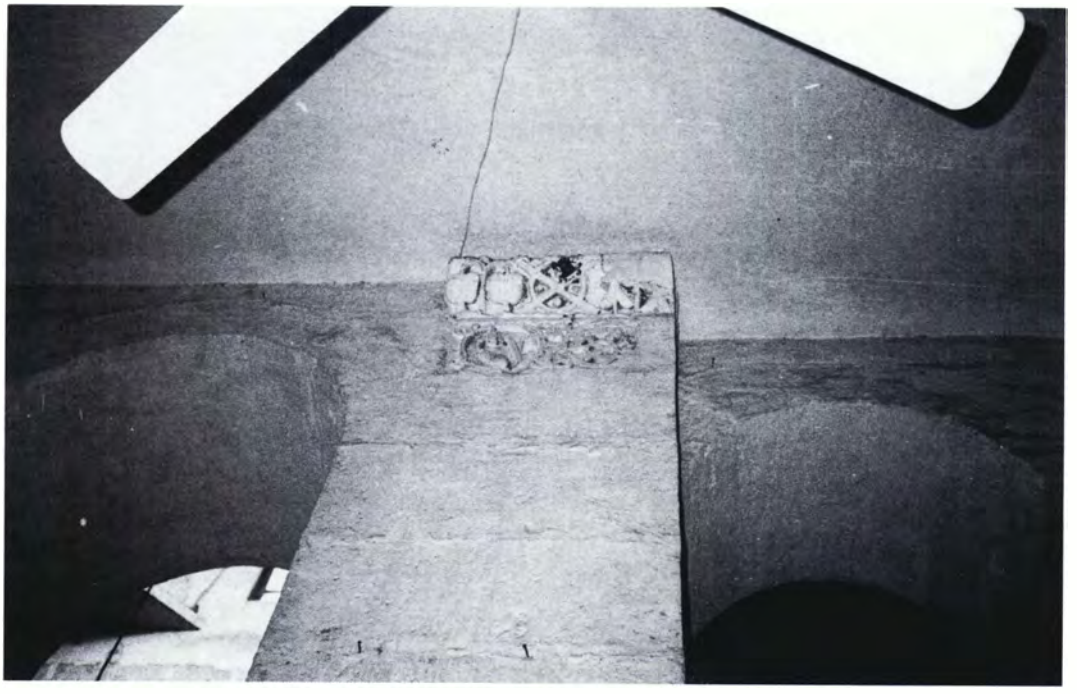






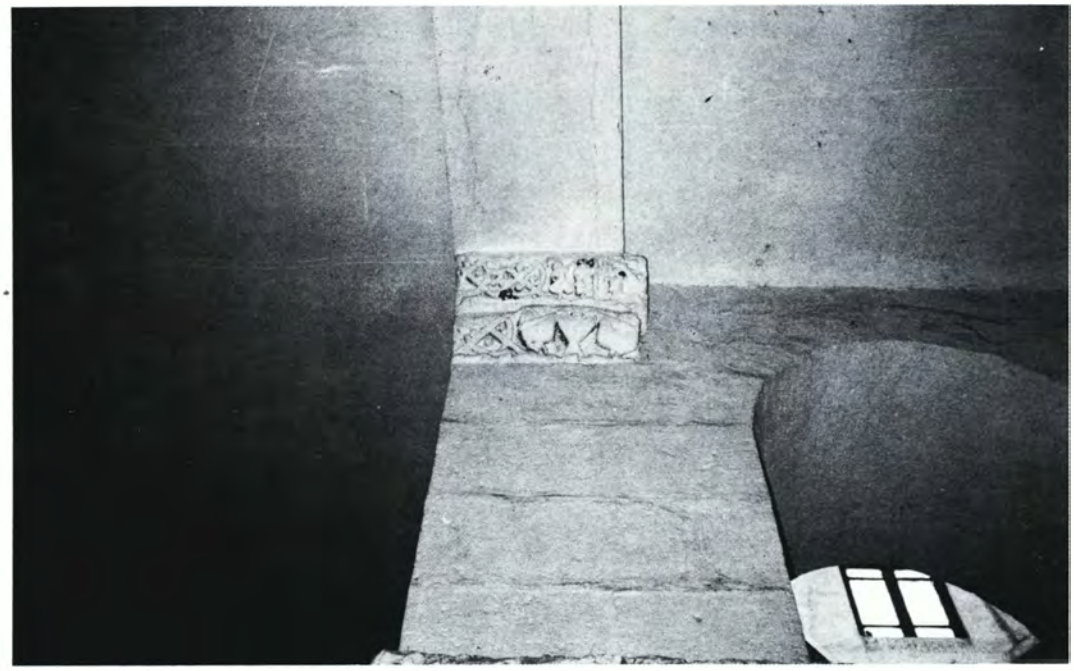
Deir el-'Adra: a-c) Reliefs in the gallery.

ASHER OVADIAH - CARLA GOMEZ DE SILVA - SONIA MUCZNIK





Deir el-'Adra: a-b) Reliefs within the church.





Deir el-'Adra: a-b) Reliefs within the church.



Bačkovo, μοναστήρι. Παναγία Γλυκοφιλούσα στη σημερινή κατάσταση.



Bačkovo, μοναστήρι. Παναγία Γλυκοφιλούσα με την επένδυση του 1311.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ





Καππαδοκία: α) Κόραμα, Νέα Εκκλησία Tokalı. Παναγία Γλυκοφιλούσα, β) Soğanlı, Αγία Βαρβάρα. Παναγία Γλυκοφιλούσα.







α) Σινά, Αγία Αικατερίνη. Θαυματουργές εικόνες της Θεοτόκου και σκηνές από τα θαύματα και τα πάθη του Χριστού. Λεπτομέρεια, Παναγία «η Βλαχερνίτισσα», β) Μόσχα, Συλλογή Tretjakov. Παναγία του Vladimir, γ) Bačkovo, μοναστήρι. Παναγία Γλυκοφιλούσα. Λεπτομέρεια, ο Χριστός.



α) Κύπρος, Παναγία Χρυσαλινιώτισσα. Παναγία Γλυκοφιλούσα, β) Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Παναγία Γλυκοφιλούσα.



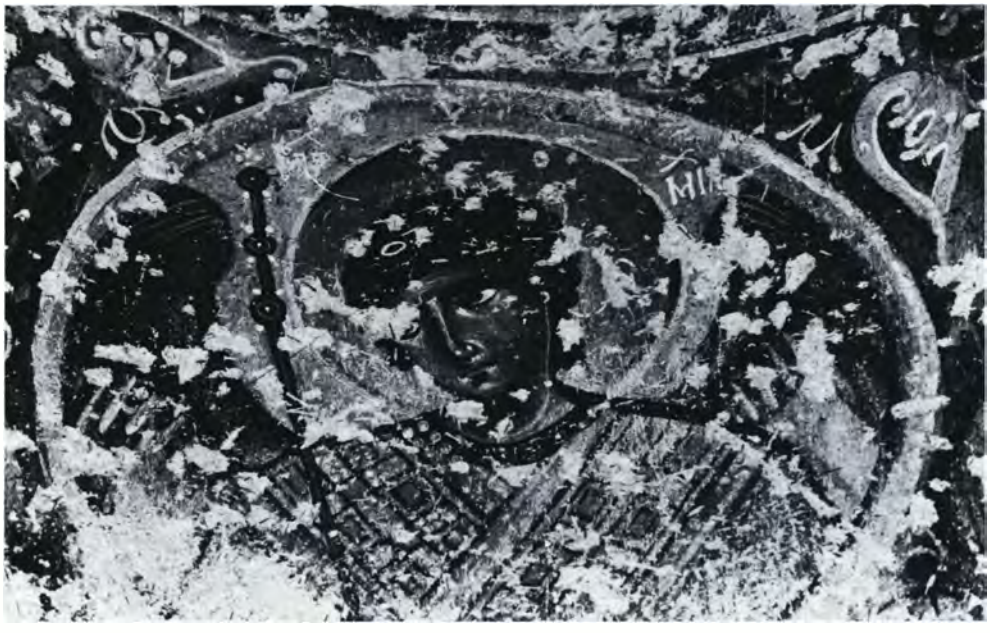


Σινά, Αγία Αικατερίνη: α) Δέηση, απόστολοι και Δωδεκάορτο. Λεπτομέρεια: Η Υπαπαντή, β) Επιστύλιο με σκηνές Δωδεκαόρτου. Λεπτομέρεια της Σταύρωσης: Ο Ιωάννης, η Παναγία και οι δύο γυναίκες.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ







α) Σινά, Αγία Αικατερίνη. Επιστύλιο με τη Δέηση και σκηνές από το βίο του αγίου Ευστρατίου. Λεπτομέρεια της Δέησης: η Παναγία, β) Κύπρος, Ασίνου. Παναγία Φορβιώτισσα. Ο Πρόδρομος, γ) Καππαδοκία, Κόραμα, εκκλησία Elmalı. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ





α) Ἅγιον Ὄρος, μονή της Λαύρας. Ἅγιος Παντελεήμονας, β) Κύπρος, Κουτσοβέντης, μονή Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου, παρεκκλήσι Αγίας Τριάδας. Ἅγιος.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ





Γεωργία, Ateni, εκκλησία της Σιών: α) Ο αρχάγγελος Γαβριήλ, β) Ιεράρχης.



Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (λεπτομέρεια).

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Κοίμηση της Θεοτόκου: α) Αριστερό οικοδόμημα, β) Δεξιό οικοδόμημα.





Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Κοίμηση της Θεοτόκου: α-β) Λεπτομέρειες.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



Κως, Μητροπολιτικό Παρεκκλήσιο Ευαγγελισμού. Εικόνα Κοίμησης της Θεοτόκου, β΄ μισό 16ου αι.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ







α) Μικρογραφία από το μαρκιανό κώδικα του Γεωργίου Κλόντζα, CL. VII No 22 (= 1466), φ. 30r. Ο Ευαγγελισμός, β) Συλλογή Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας. Εικόνα Ευαγγελισμού (αριθ. 74), 17ος αι., γ) Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Άγγελος και οι προφήτες Ιακώβ και Γεδεών.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



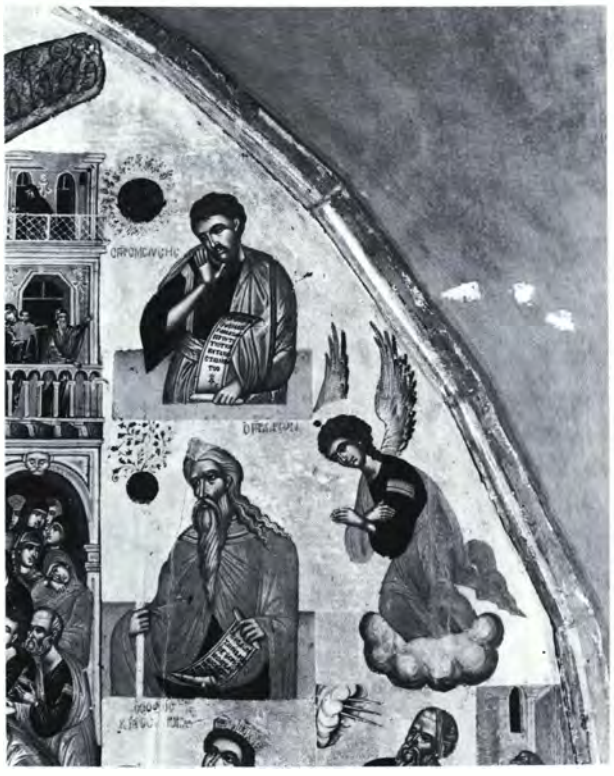




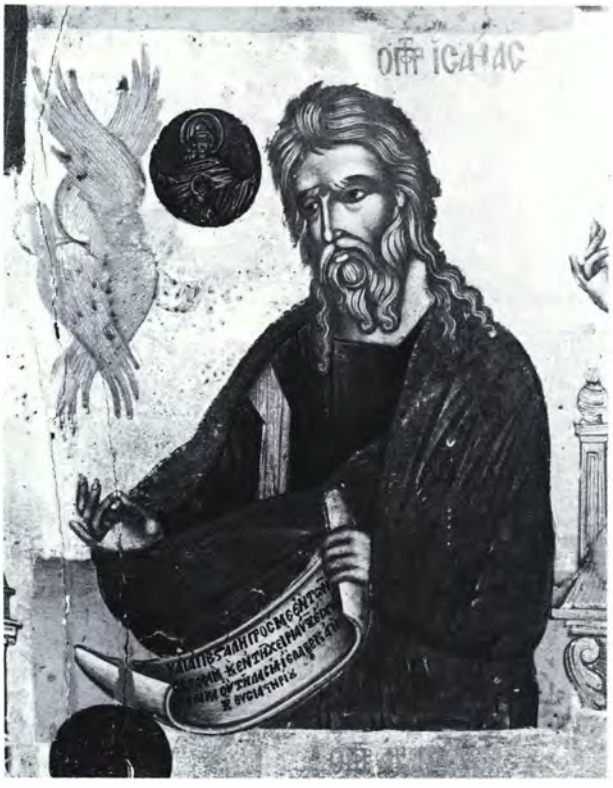


Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών: α) Ο προφήτης Δαβίδ, β) Ο προφήτης Ιερεμίας, γ) Ο προφήτης Ιεζεκιήλ, δ) Ο προφήτης Ζαχαρίας.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ









Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών: α) Οι προφήτες Μωυσής, Ααρών και άγγελος, β) Ο προφήτης Σολομών, γ) Ο προφήτης Ησαΐας, δ) Ο προφήτης Αββακούμ.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



Μονή Σινά. Η Παναγία Βρεφοκρατούσα ανάμεσα σε προφήτες και αγίους. Φορητή εικόνα, αρχές 12ου αι.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



Δουβλίνο, Εθνική Πινακοθήκη Ιρλανδίας. Η Παναγία Βρεφοκρατούσα ανάμεσα σε προφήτες.
Φορητή εικόνα, 15ος αι.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ





Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών: α) Ο ευαγγελιστής Ματθαίος, β) Ο ευαγγελιστής Ιωάννης ο Θεολόγος.

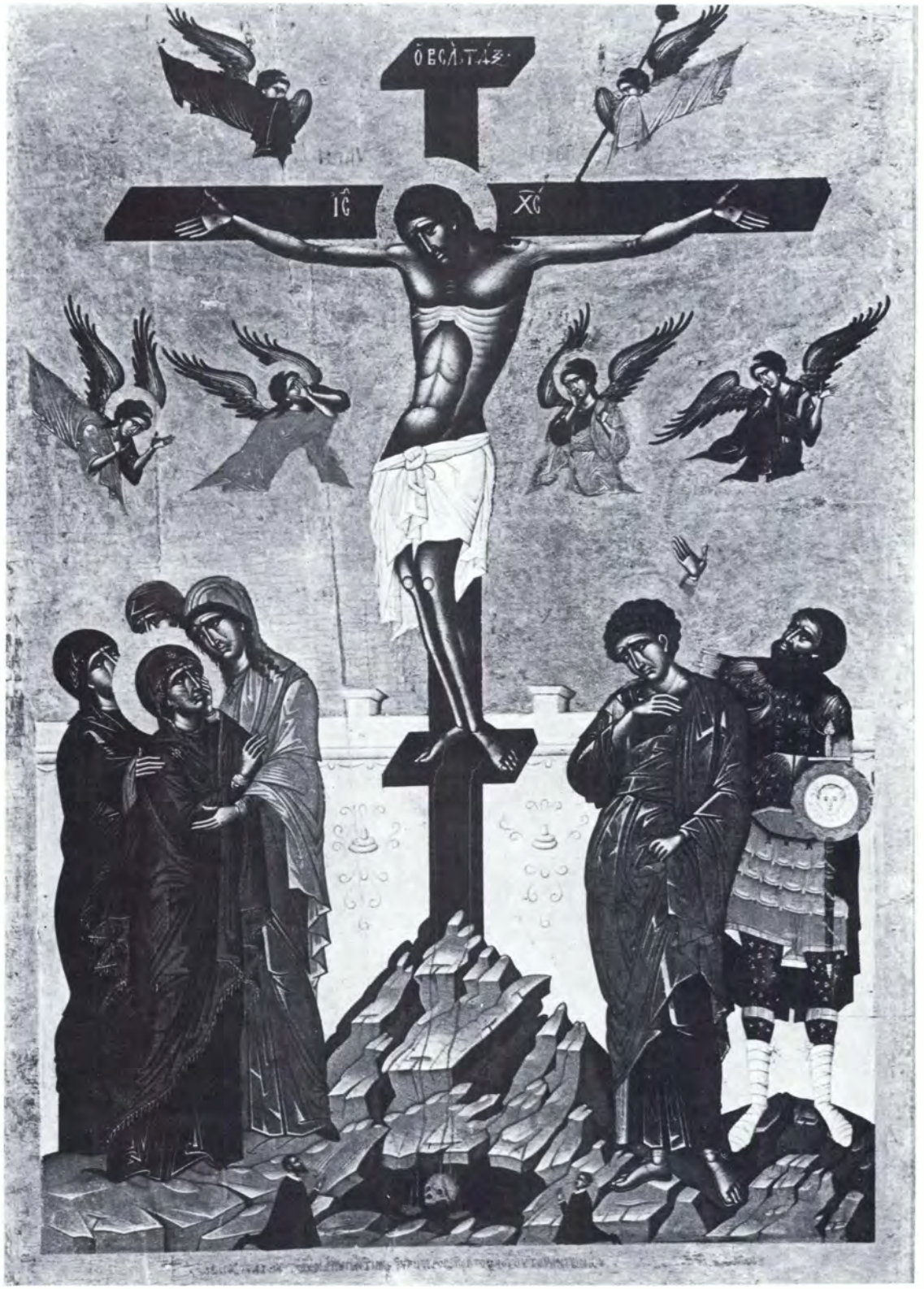






Εικόνα Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών: α) Ο άγιος Νικόλαος, β) Ο άγιος Γεώργιος, γ) Ο άγιος Ελευθέριος.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



Συλλογή Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας. Εμμανουήλ Λαμπάρδου: Η Σταύρωση με τους αφιερωτές Μάρκο και Αντώνιο Πάντιμο. Εικόνα, 1613-1618.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ



Πάφος, εκκλησία της Παναγίας Θεοσκέπαστης. Η πρόσθια όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας της Παναγίας.

ΑΘ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ



Πάφος, εκκλησία της Παναγίας Θεοσκέπαστης. Άγιος. Η πίσω όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας.

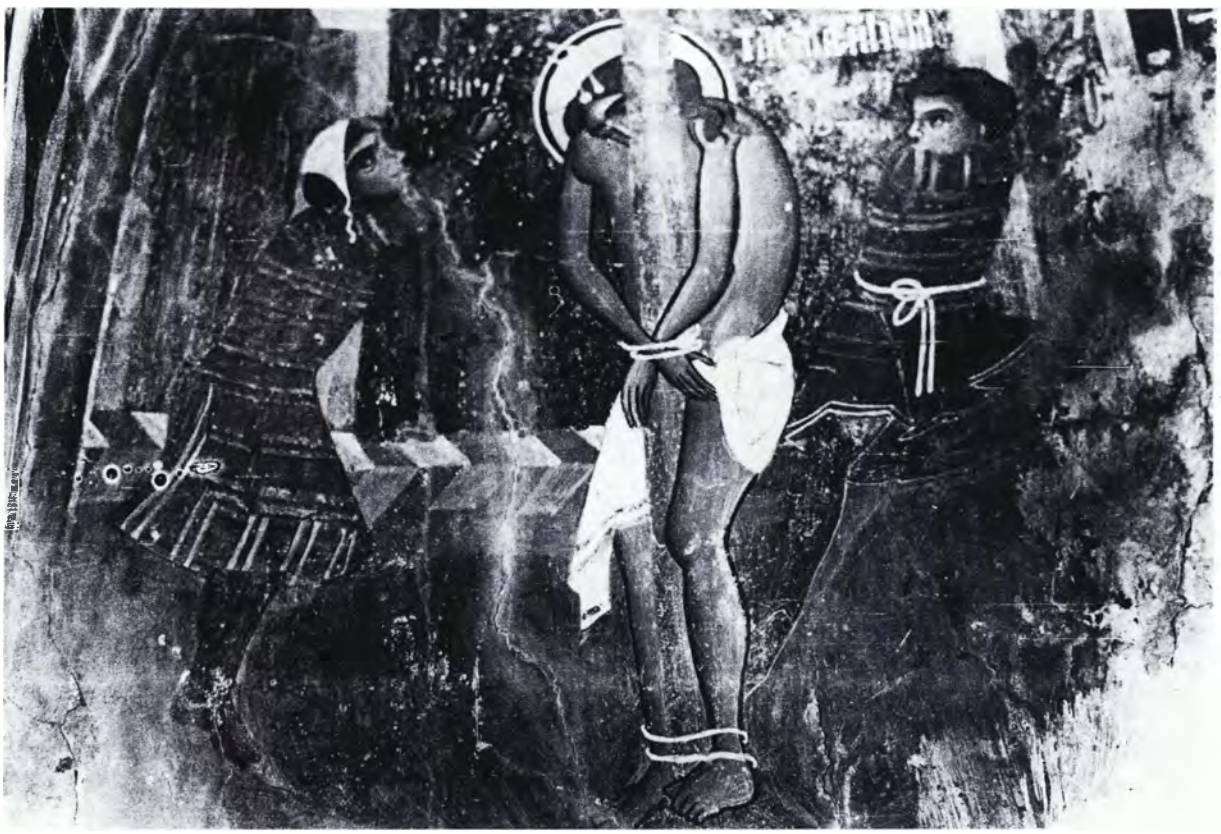
ΑΘ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ





Χριστός στα Τεμένια: α-β) Τοιχογραφίες δυτικού τοίχου και λεπτομέρεια.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Χριστός στα Τεμένια. Η Μαστίγωση.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Χριστός στα Τεμένια. Η Κρίση του Πιλάτου και η Ανάβαση στο σταυρό.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND





Χριστός στα Τεμένια: α) Ο Πιλάτος και η γυναίκα του. Λεπτομέρεια του Πίν. 259, β) Η Κρίση του Πιλάτου (;) και του Καϊάφα. Η Απόνιψη.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND







Χριστός στα Τεμένια: α) Η Βαϊοφόρος, β-γ) Λεπτομέρειες από την Ανάληψη.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚLAND

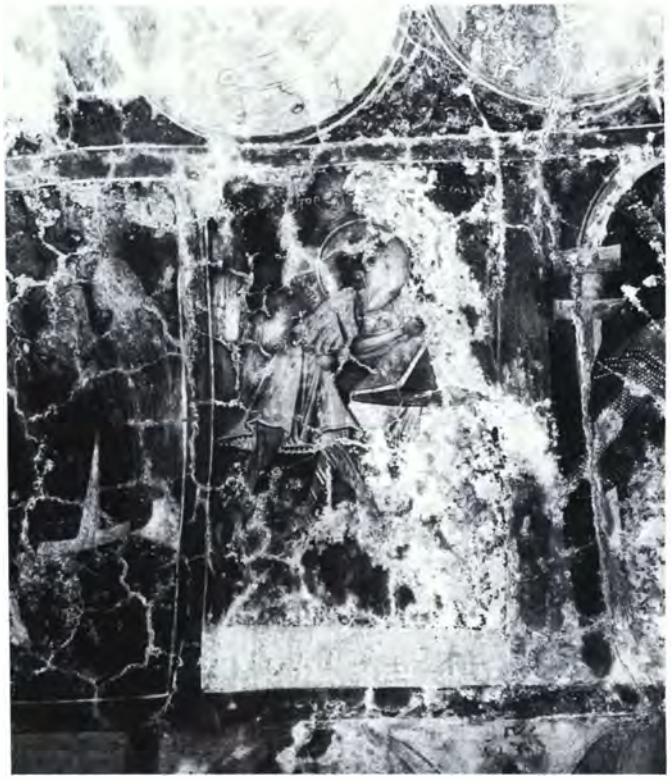




Χριστός στα Τεμένια: α) Τμήμα από την Πεντηκοστή, β) Η Δέηση στην κόγχη του ιερού.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND

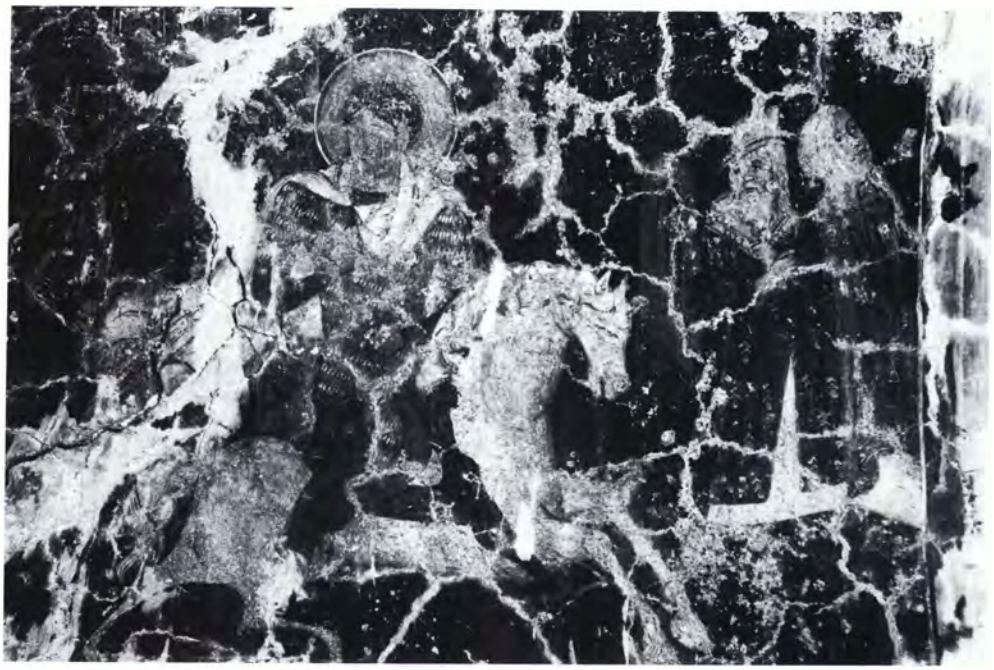






α) Χριστός στα Τεμένια. Άγιος στην άντυγα του βορειοδυτικού αψιδώματος, β) Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά. Η πάλη του Νέστορα με το Λυαίο, γ) Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά. Ο λογχισμός του αγίου Δημητρίου.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND





Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά: α-β) Ο άγιος Δημήτριος και το θαύμα του επάρχου Λεοντίου, και λεπτομέρεια.

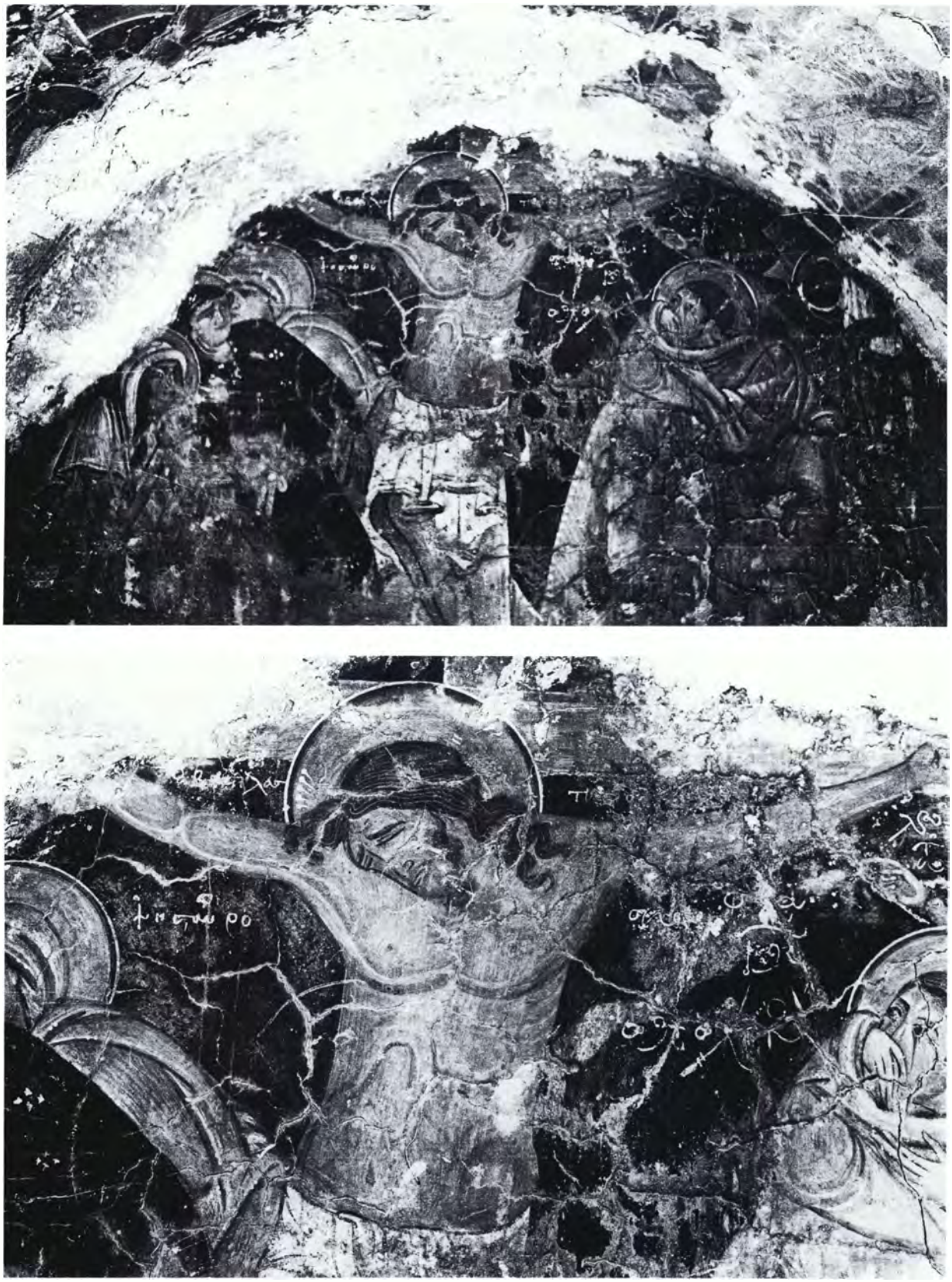
ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND





Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά: α) Προτομή προφήτη, β) Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά: α-β) Η Σταύρωση και λεπτομέρεια.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND





Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά: α) Ο Χριστός από την Ανάληψη, β) Λεπτομέρεια από το Άγιο Μανδήλιο.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους. Ο άγιος Φώτιος.



Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους. Η Βαϊοφόρος.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους. Η Μεταμόρφωση.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους: α-β) Η Σταύρωση και λεπτομέρεια.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Λεπτομέρεια του Πίν. 271α.





Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους: α) Λεπτομέρεια του Πίν. 271β, β) Ο άγιος Σέργιος (;).

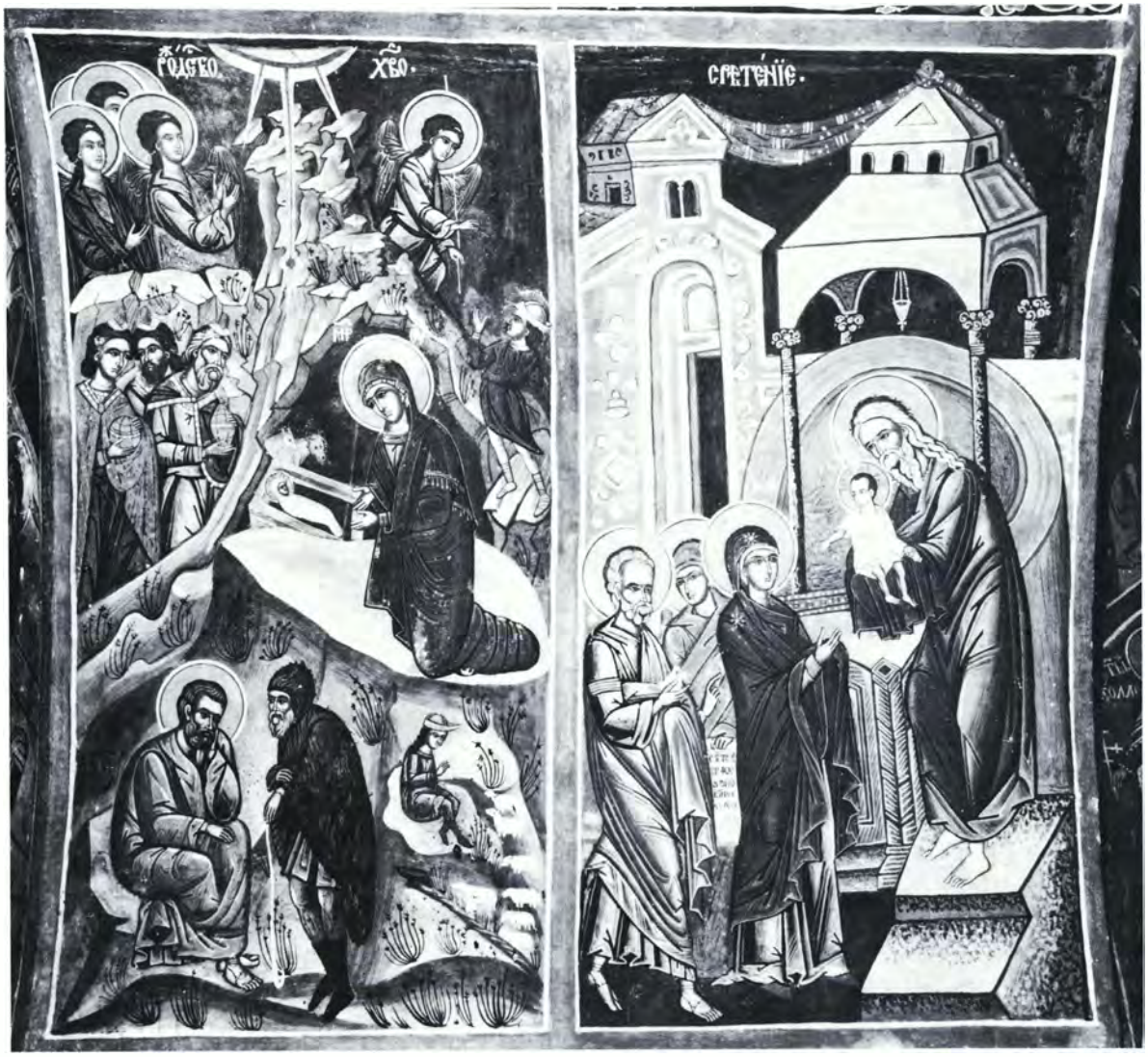
ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚLAND





Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους: α) Ο άγιος Γεώργιος, β) Το κατώτερο τμήμα από την παράσταση του αγίου Γεωργίου.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND



Chilandar, chapel of St. Nicholas. The Nativity of Christ and the Presentation to the Temple, 1667.

SRETEN PETKOVIĆ



Strezovce. The Communion of the Apostles and the three bishops, 1606.

SRETEN PETKOVIĆ



Novo Hopovo. The Exaltation of Holy Icons, 1608 (detail).

SRETEN PETKOVIĆ



Novo Hopovo. The Massacre of the Innocents, 1608.

SRETEN PETKOVIĆ



Monastery of St. Trinity near Pljevlja. Icon of the Three Hierarchs, 1644/5.

SRETEN PETKOVIĆ



Morača. Icon of St. Sava of Serbia and Simeon of Serbia with scenes of the life of St. Sava, 1645 (detail).

SRETEN PETKOVIĆ



Gračanica, Burial of Metropolitan Dionisije of Novo Brdo, 1570 (detail).

SRETEN PETKOVIĆ



Dečani. Icon of St. Stefan of Dečani with scenes from his life, 1577.

SRETEN PETKOVIĆ

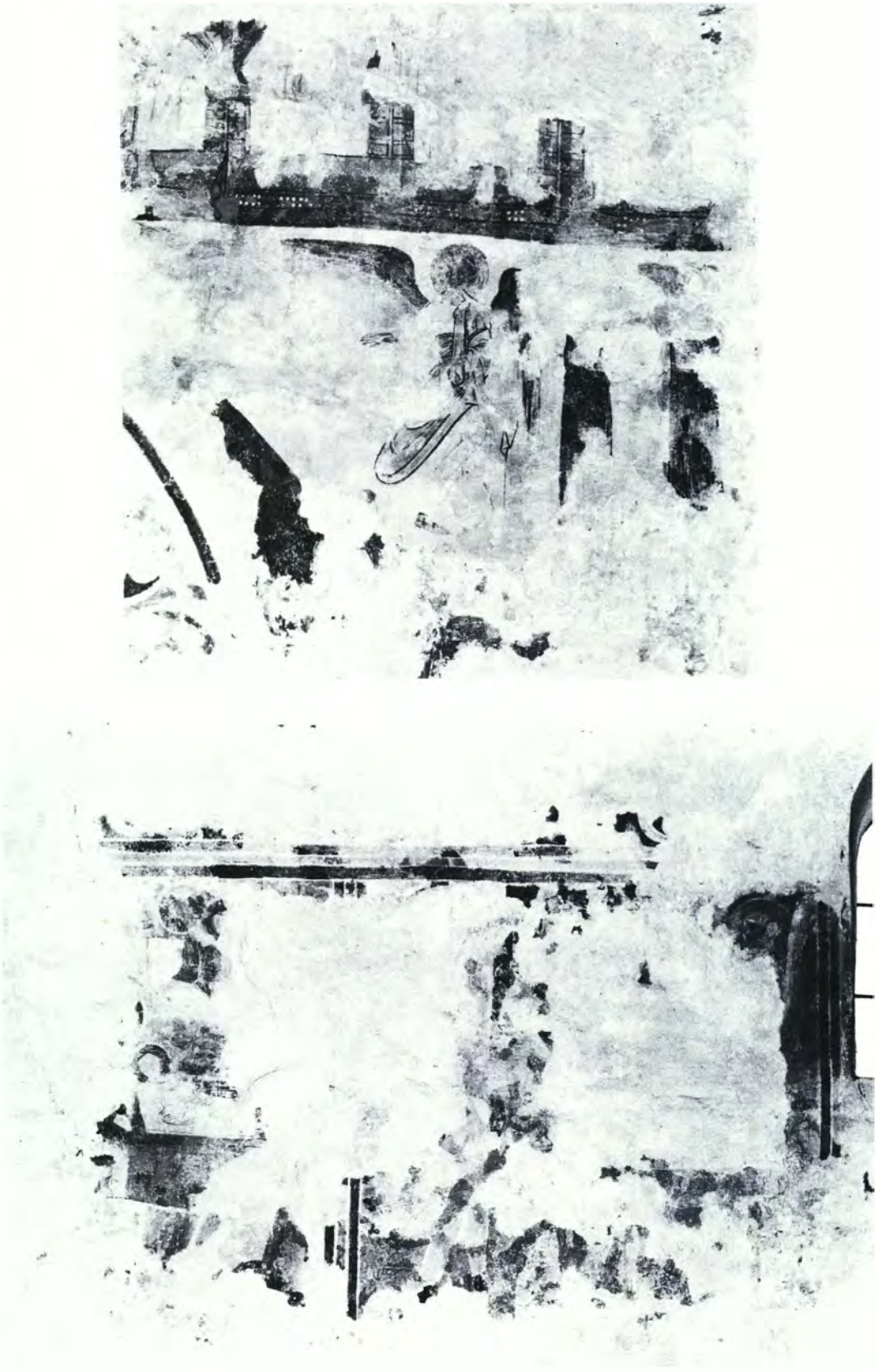


Paroisse de Källunge. Crucifixion, XIe siècle. Fragment de stéatite (Photo: ATA Stockholm).

ELISABETH PILTZ

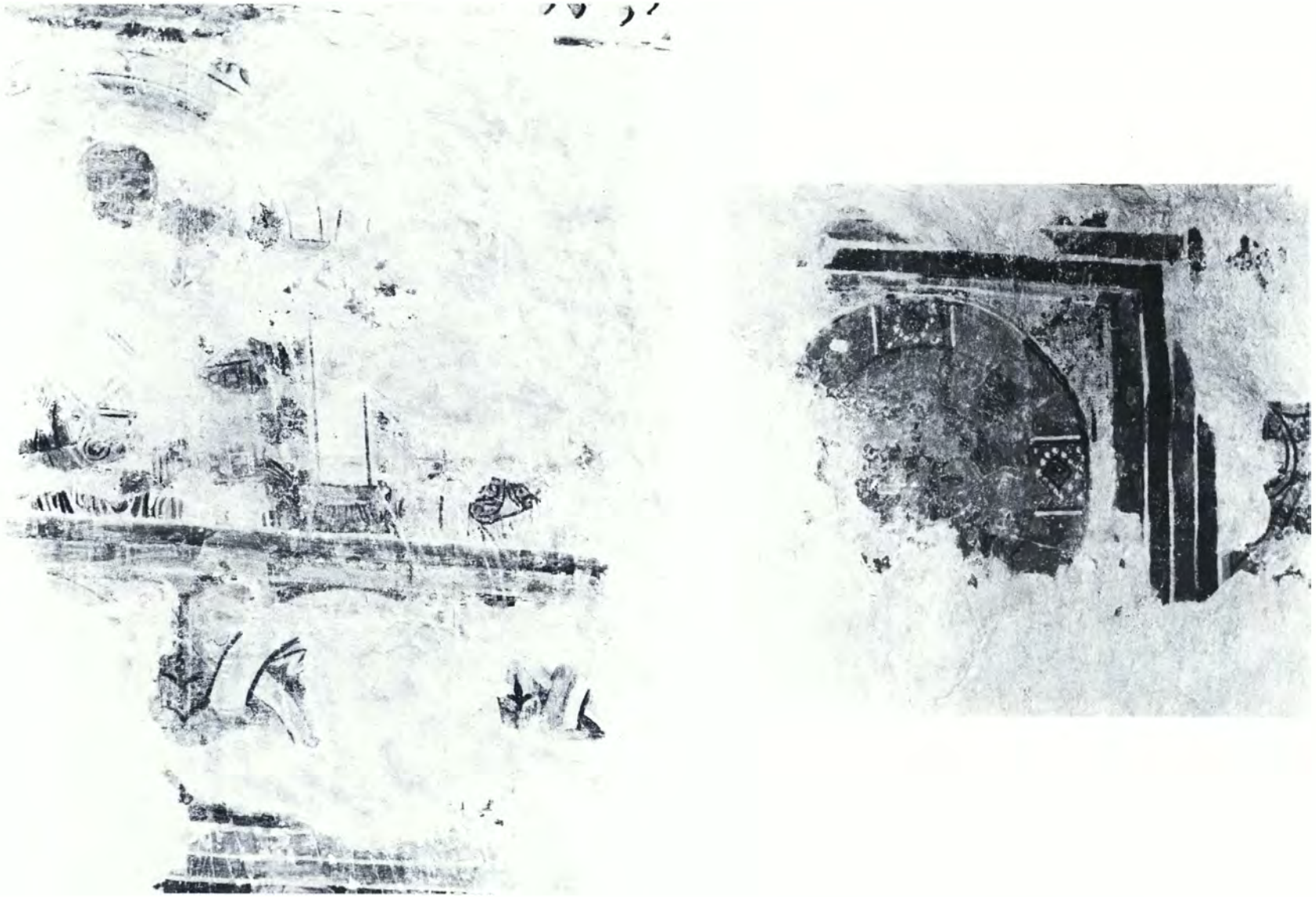


Eglise de Garda. Martyr. Tour du narthex, deuxième moitié du XIIe siècle.



Eglise de Garda : a) Fragment du Jugement dernier, mur ouest, b) La Nativité et l'Annonciation aux Bergers, mur nord.

ELISABETH PILTZ



Eglise de Garda : a) Fragment des Quarante martyrs de Sébaste, mur nord, b) Le saint visage du Christ, mur sud.

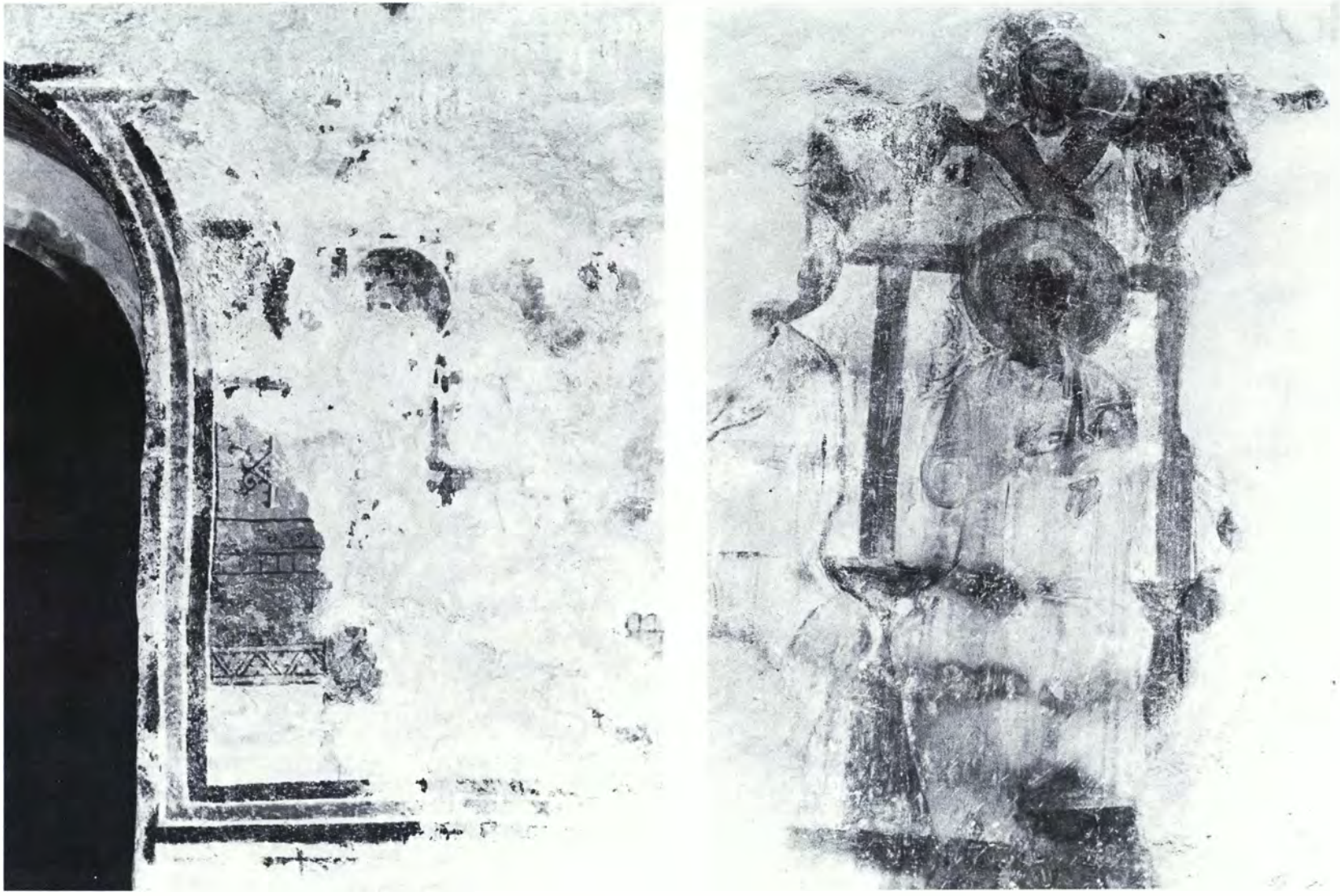




a) Moscou, Kremlin. Icône, Uspenskij sobor. Le saint visage du Christ, XIIe siècle, b) Eglise de Garda. Le Christ sur le lac Tibériade. Fragment, mur sud.

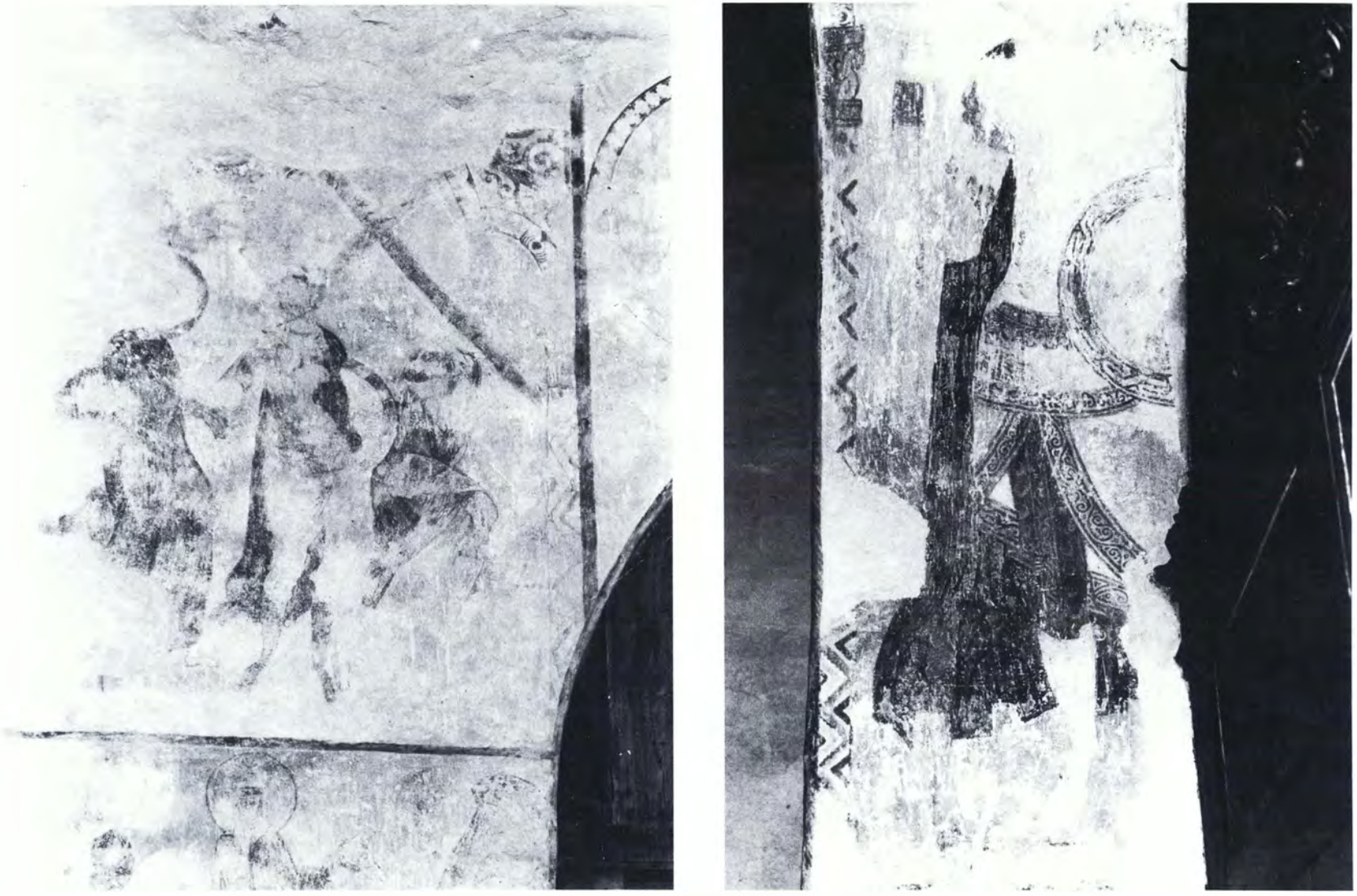


L'église de la Transfiguration, Mirosh monastère, Pskov. Le Christ sur le lac Tibériade, fin du XIIe siècle.

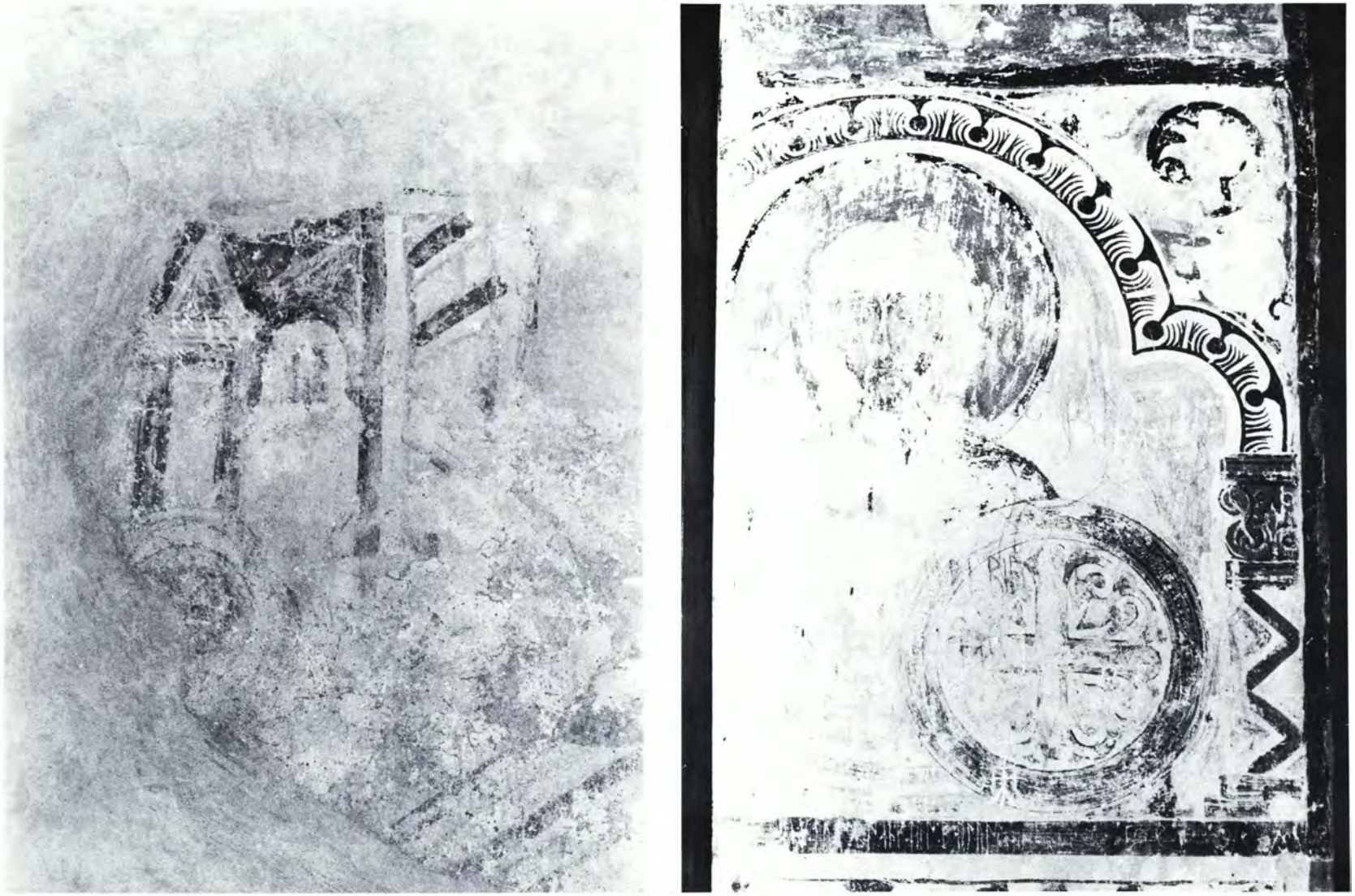


a) Eglise de Garda. Fragment de scène, mur sud, b) Eglise de Källunge. Fragment de Jugement dernier, mur ouest.

ELISABETH PILTZ



Eglise de Källunge : a) Le Chemin du Christ, mur est, b) Archistratège, tour de l'abside.



Eglise de Källunge : a) La Vierge (?), mur est, b) Martyr, tour de l'abside.









a) Moscou, Kremlin. Icône, Uspenskij sobor. Saint Georges, XIIe siècle, b) Staraja Ladoga. Fragment, 1157, c-d) Eglise de Garda. Ornements : fenêtre, mur sud, et portail, mur sud.



Интерьер Спасского собора в Чернигове. Вторая четверть XI века.

ВАСИЛИЙ ПУЦКО



Интерьер Софийского собора в Киеве. Вторая четверть XII века.

ВАСИЛИЙ ПУЦКО







a) Шиферный саркофаг, обнаруженный возле Десятинной церкви в Киеве. Вторая четверть XI века. b) Богоматерь. Фрагмент медальона мозаического Деисуса над аркой центральной апсиды Софийского собора в Киеве. Вторая четверть XI века. c) Голова ангела. Фрагмент мозаики с изображением Евхаристии алтарной апсиды собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Около 1112 года.



Устюжское Благовещение. XII век. Москва, Гос. Третьяковская галерея.



Богоматерь Умиление. XII-XIII век. Москва, Музеи Московского Кремля.

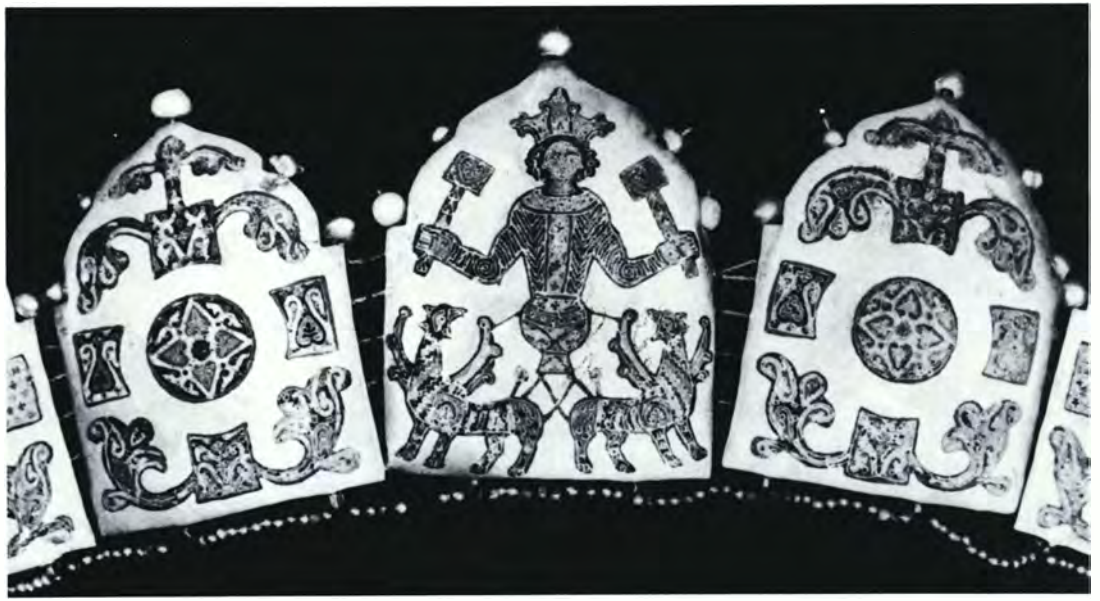
ВАСИЛИЙ ПУЦКО



a) Апостолы Петр и Павел. Миниатюра Апостола с толкованием. 1220 год. Москва, Гос. Исторический музей. b) Иоанн Златоуст. Миниатюра Хутынского служебника. 1220-1225 годы. Москва, Гос. Исторический музей.

ВАСИЛИЙ ПУЦКО





а) Золотая диадема из Сахновки с изображением Александра Македонского. XII век. Киев, Музей исторических драгоценностей Украины.
в) Центральная часть золотой диадемы из Сахновки.

ВАСИЛИЙ ПУЦКО

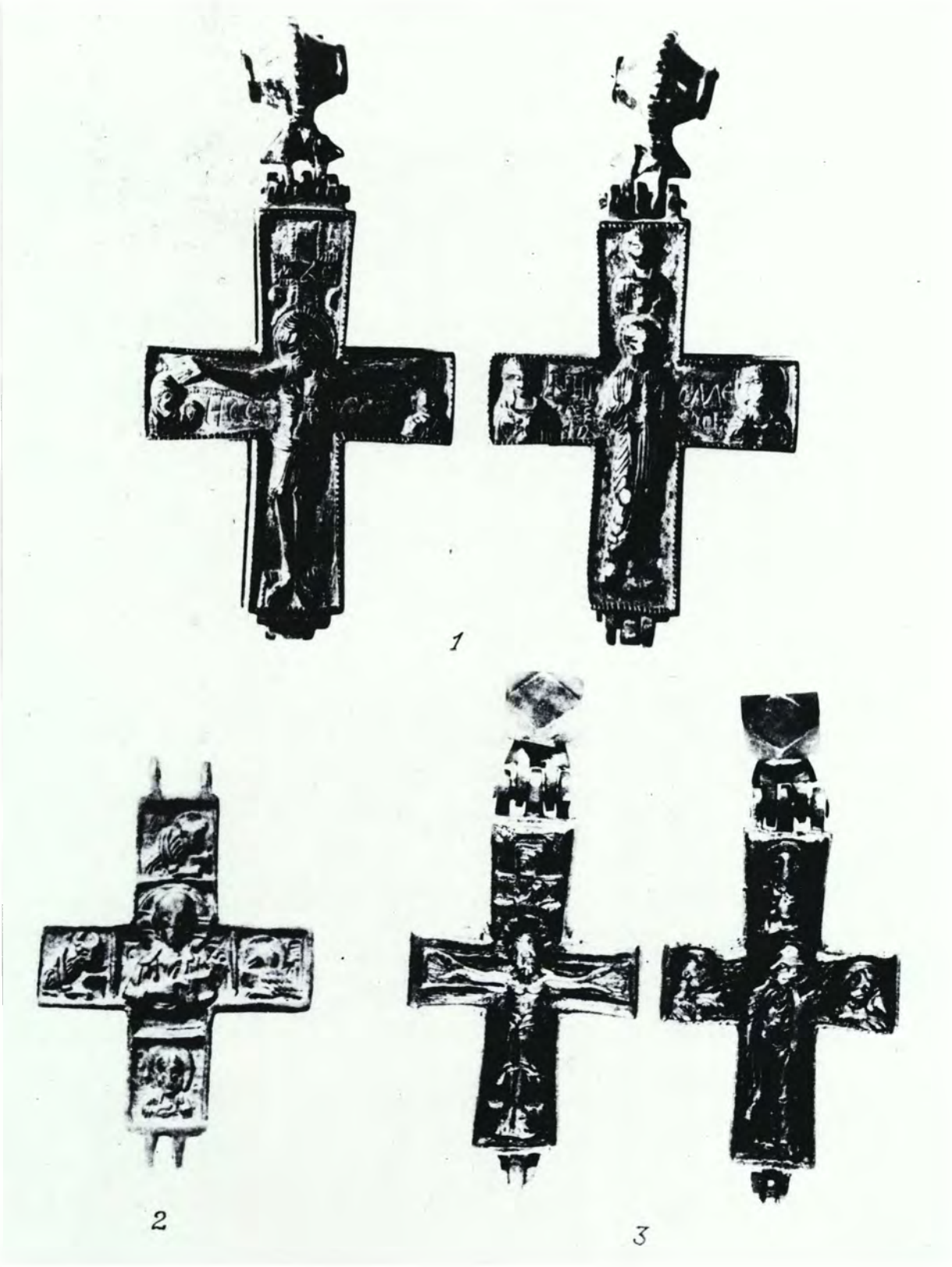






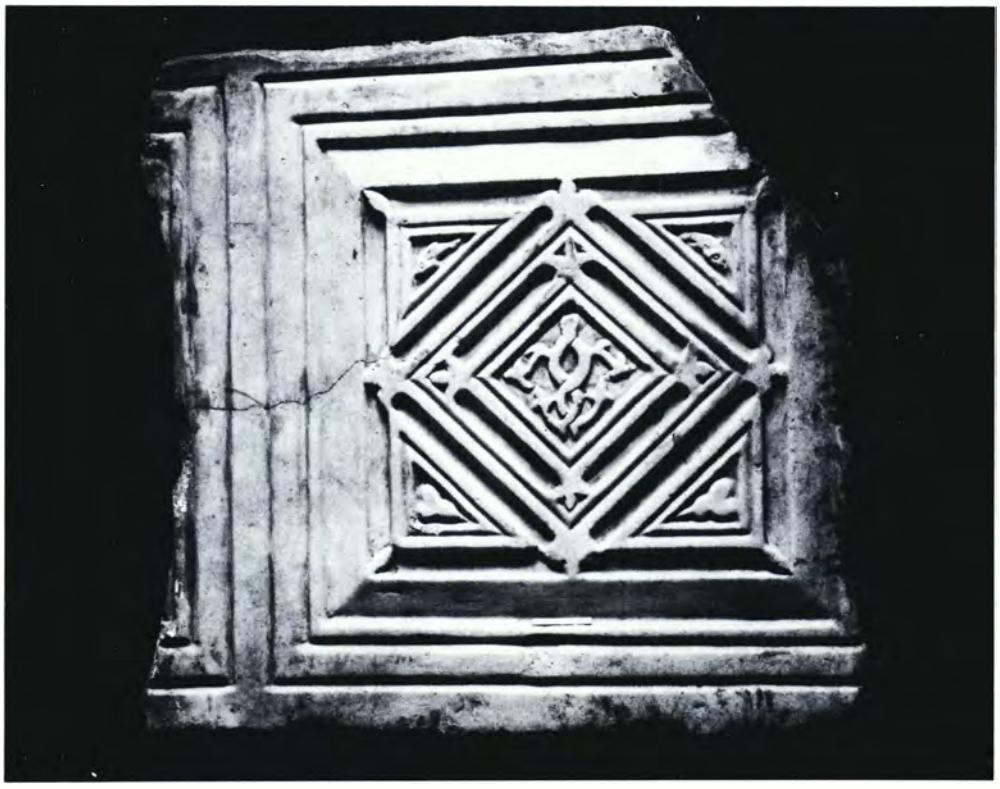


a) Уверение апостола Фомы. Стеатит. Начало XIII века. Варшава, Национальный музей. b) Иоанн Богослов. Стеатит. Начало XIII века. Киев, Музей Киева. c) Распятие. Камень. Начало XIII века. Ивано-Франковск, Областной краеведческий музей. d) Богоматерь с младенцем. Камень. Начало XIII века. Ивано-Франковск Областной краеведческий музей.



Киевские бронзовые кресты-энколпионы XI-XII веков.

ВАСИЛИЙ ПУЦКО





α) Θεσσαλονίκη, Άγιος Δημήτριος. Θωράκιο με ρόμβους, 5ος αι., β) Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Θωράκιο Τ. 33, 5ος αι.

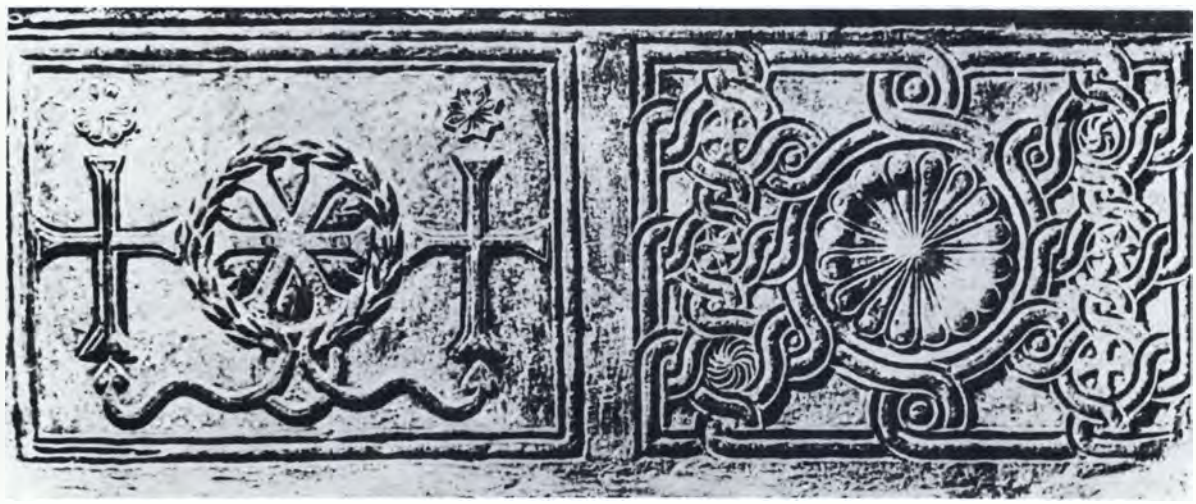
ΜΑΡΙΑ ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ



Μουσείο Βατικανού. Σαρκοφάγος, 4ος αι.

ΜΑΡΙΑ ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ





α) Νίκαια. Νεκρική αίθουσα, β) Αγία Σοφία Κιέβου. Διπλό θωράκιο.

ΜΑΡΙΑ ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ





α) Όσιος Λουκάς. Η Ανάσταση, β) Δαφνί. Η Ανάσταση.

ΜΑΡΙΑ ΣΚΛΑΒΟΥ-ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ





α-β) Νέα Μονή Χίου. Η Ανάσταση (λεπτομέρειες).





Kaya : a) Chapiteau ionique, b) Pilier de chancel.

JEAN-PIERRE SODINI





a-b) Kaya. Chapiteau corbeille.





Kaya : a) Chapiteau corbeille, b) Plaque d'ambon.

JEAN-PIERRE SODINI





Kinali : a) Chapiteau corbeille, b) Chapiteau composite ionique (photos C. Naour).

JEAN-PIERRE SODINI



Gemile, église inférieure, abside.

JEAN-PIERRE SODINI





Gemile, église inférieure : a-b) Chapiteaux ioniques à imposte.





Gemile, église inférieure : a) Angle, b) Tête nimbée.

JEAN-PIERRE SODINI



Gemile, église supérieure. Façade sud.

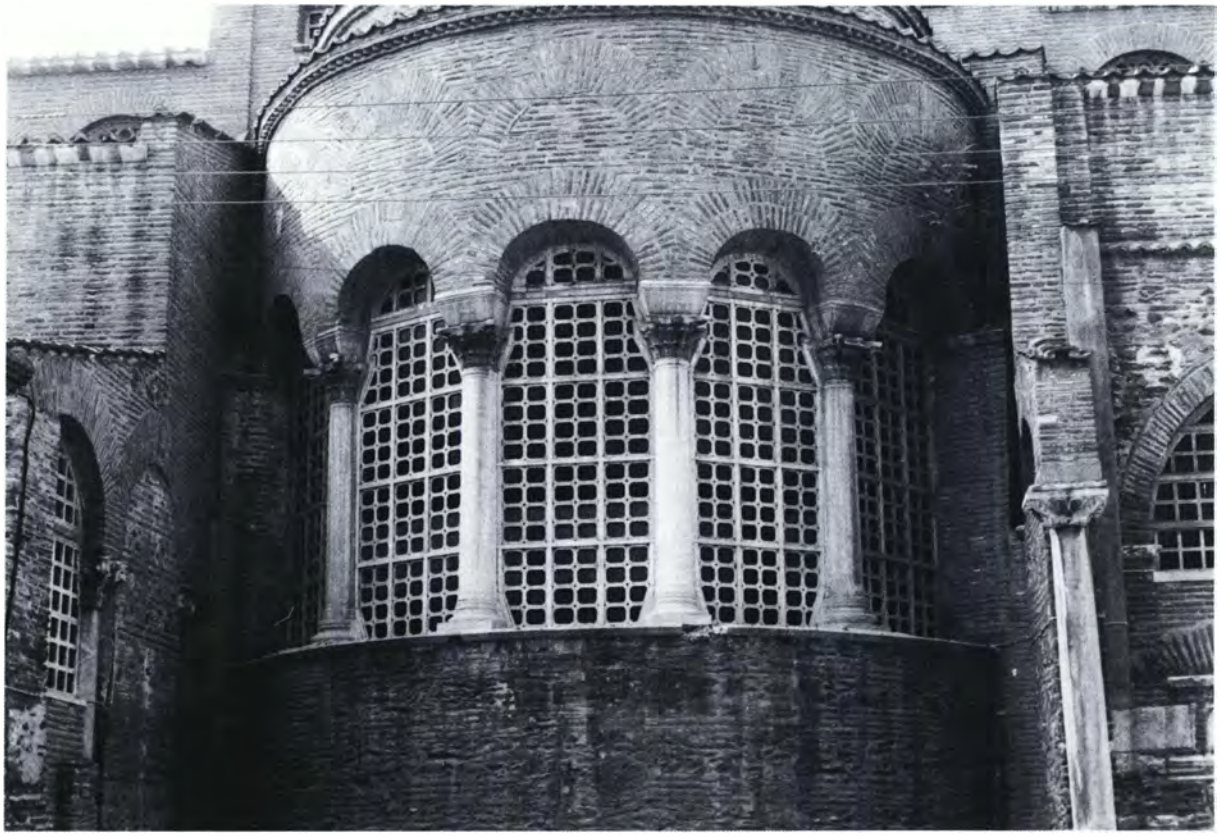
JEAN-PIERRE SODINI





Gemile, église supérieure : a) Parapet d'escalier d'ambon, b) Plaque avec croix.

JEAN-PIERRE SODINI



Thessalonique, Saint-Démétrius. Chevet de l'église : Abside et colonnes appartenant aux deux portiques nord-est et sud-est.

JEAN-MICHEL SPIESER





Thessalonique, Saint-Démétrius: a) Vue de l'église après l'incendie (d'après Sotiriou), b) Fresque de la claire-voie après l'incendie (d'après Sotiriou).

JEAN-MICHEL SPIESER





Paphos, Tala, cave-chapel of the Enkleistra of St. Neophytos. The Betrayal. Wall-painting, 1196: a) Detail of the kiss of Judas and of the right hand group of the assailants, b) Detail of the left hand group of the assailants.



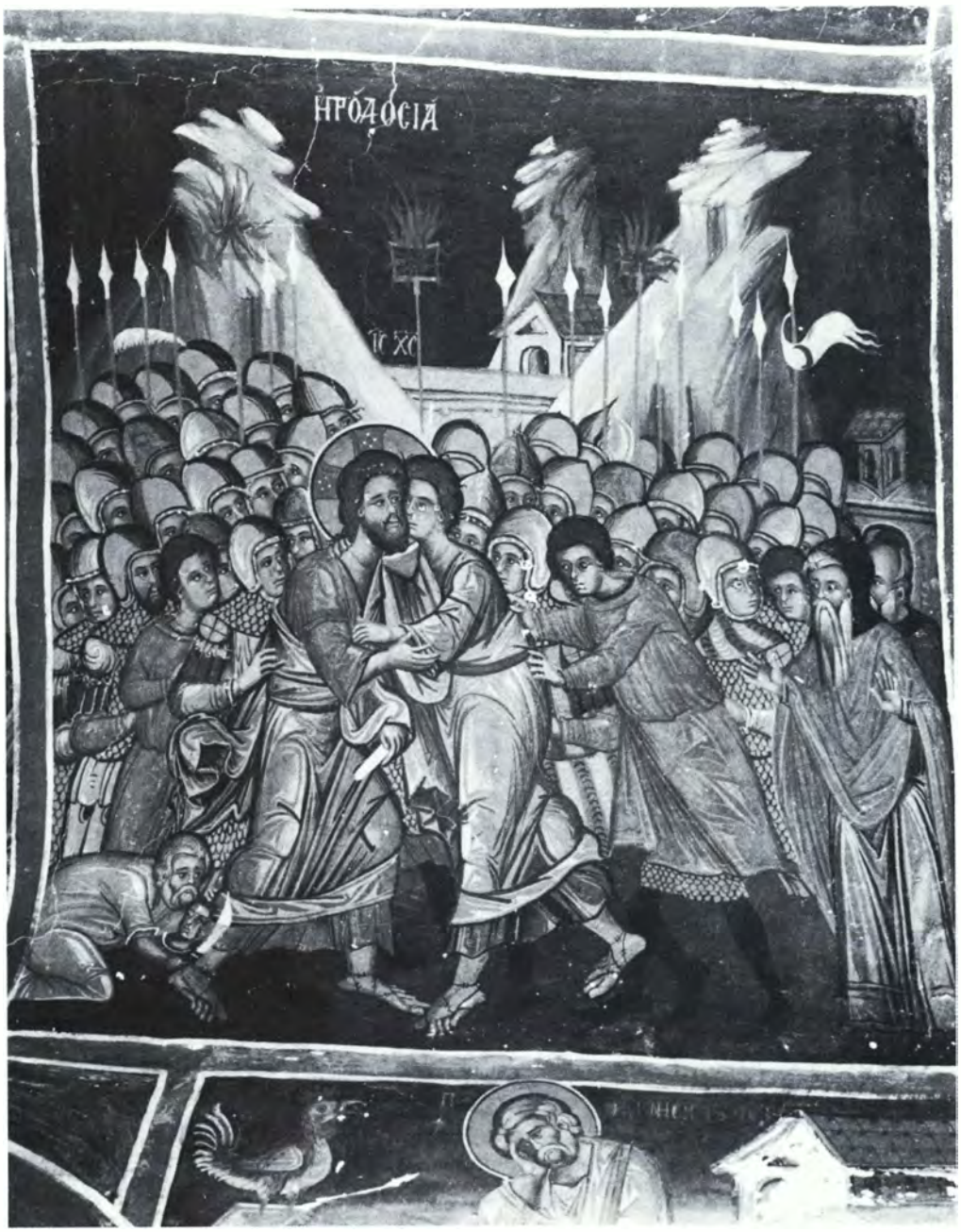


a-b) Asinou, church of Panagia Phorbiotissa. The Betrayal. Wall-painting, *c.* the third quarter of the fourteenth century, and detail.

ANDREAS STYLIANOU - JUDITH A. STYLIANOU



Pelendri, church of Panagia Katholiki. The Betrayal. Portable icon, *c.* the third quarter of the sixteenth century (photograph kindly supplied by Sophocles Sophocleous, Bishopric of Limasol).



Kalopanayiotis, church of St. Heracleidios of the monastery of St. John Lampadistis. The Betrayal.
Wall-painting, *c.* 1400.

ANDREAS STYLIANOU - JUDITH A. STYLIANOU





a-b) Details of Pl. 321.

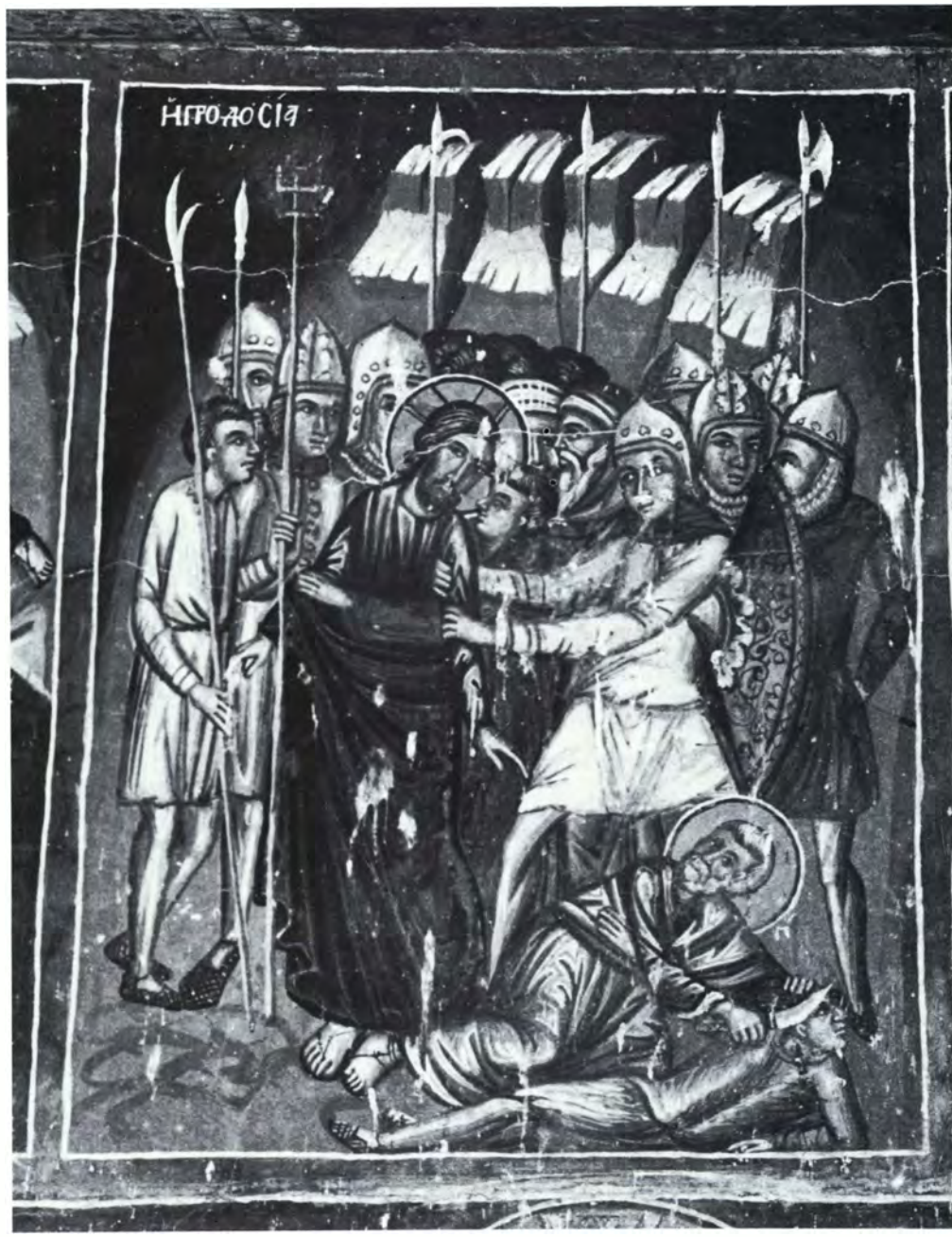


Pedoulas, church of the Archangel Michael. The Betrayal. Wall-painting, 1474, by Menas from Myrianthousa.

ANDREAS STYLIANOU - JUDITH A. STYLIANOU



a) Platanistasa, church of the Holy Cross of Agiasmati. The Betrayal. Wall-painting, 1494, by Philip Goul,
b) Louvaras, church of St. Mamas. The Betrayal. Wall-painting, 1495, by Philip Goul.



Galata, church of Panagia Theotokos (Archangel). The Betrayal. Wall-painting, 1514, by Symeon Axenti.

ANDREAS STYLIANOU - JUDITH A. STYLIANOY



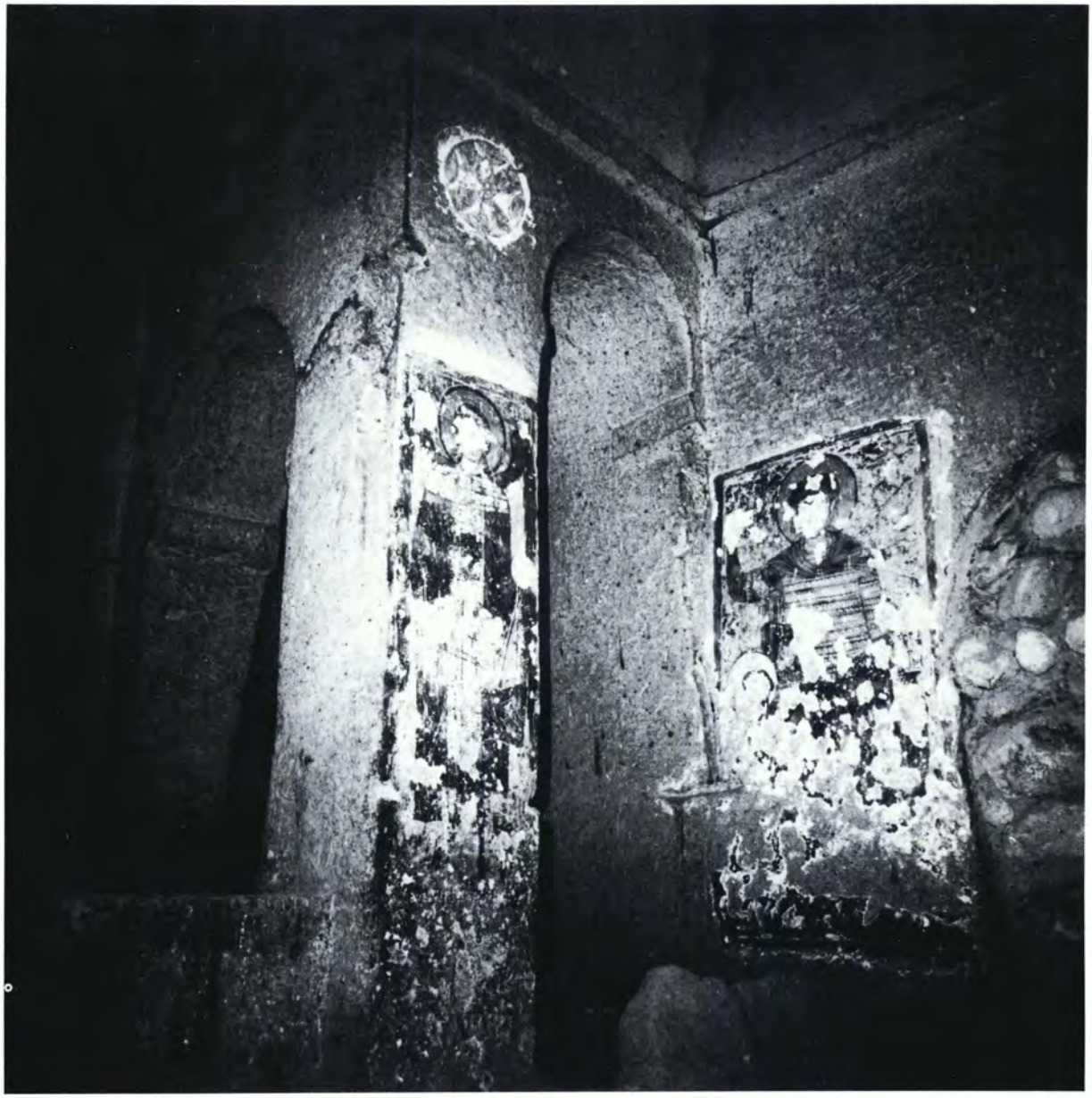
Kilani, church of St. Mavra. The Betrayal, detail of the assailants. Wall-painting, *c.* the end of the fifteenth century.

ANDREAS STYLIANOU - JUDITH A. STYLIANOY

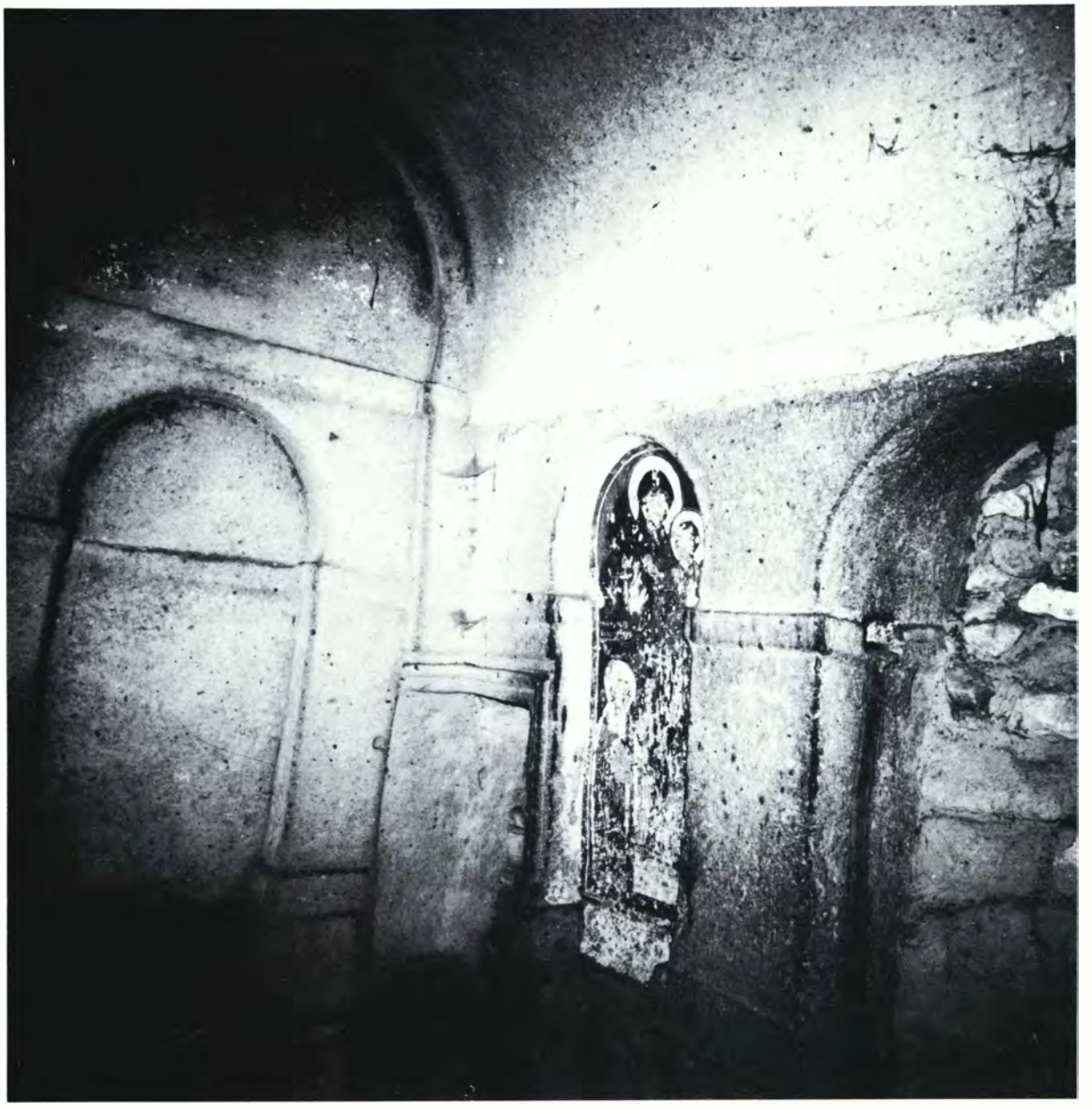


Athènes, Musée Benaki (n° 6877). Portrait du Fayoum.

NICOLE THIERRY



Selme. Angle sud-est de l'église. La donatrice aux pieds de saint Démètre.



Selme. Fond du narthex funéraire.

NICOLE THIERRY



Selme. La défunte aux pieds de la Théotokos.

NICOLE THIERRY



Ayvalı köy. Portrait funéraire d'Eustrate.

NICOLE THIERRY





a) Ihlara. Portrait et épitaphe du prêtre Jean, b) Latmos. Saint Paul le Jeune priant la Théotokos (photo G. Schiemenz).





a) Göreme. Tombeau du rocher n° 2. Le couple de défunts, b) Eglise de Karlık. Le couple de défunts.



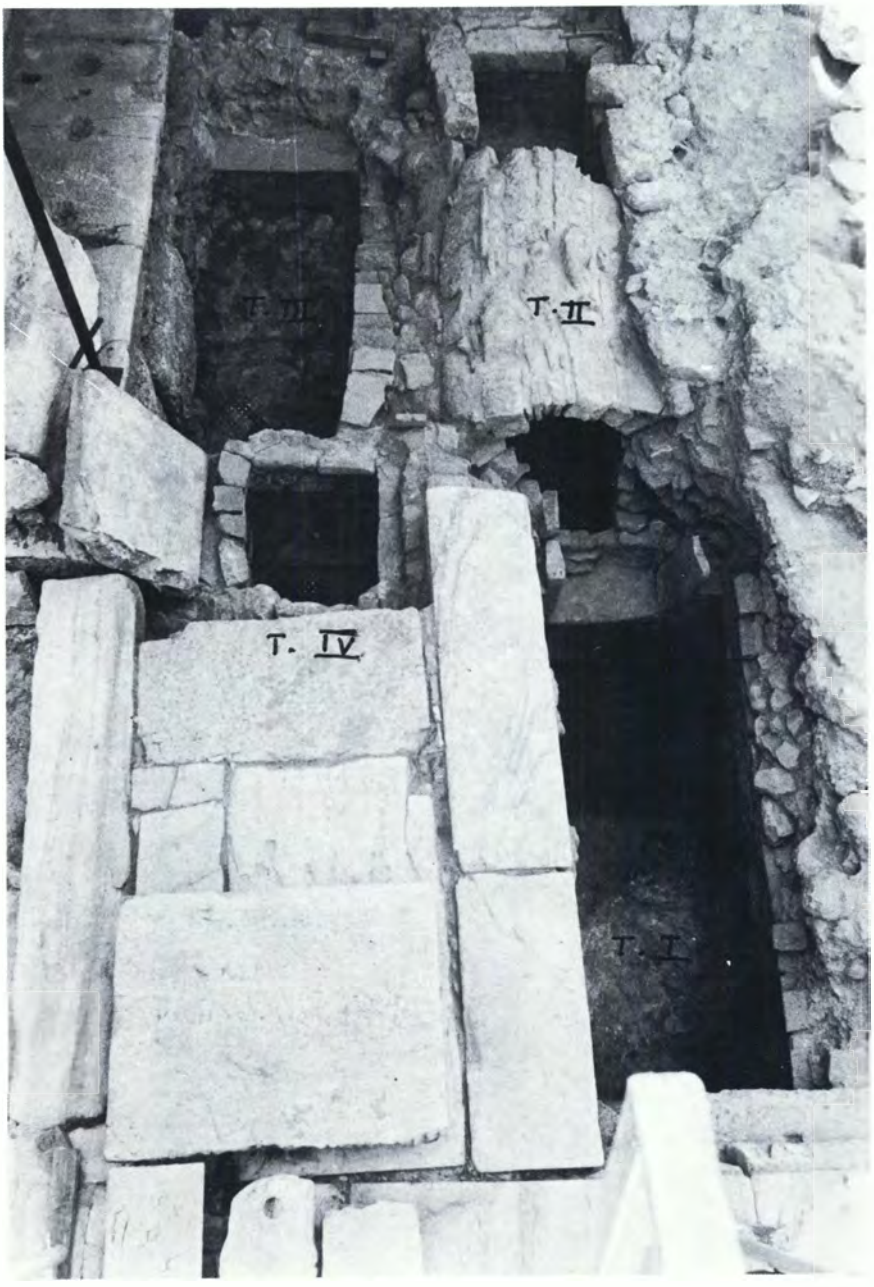


a) Crypte de Saint-Clément. Portrait du défunt dans la composition de l'Anastasis (photo Anderson), b) Béma de Saint-Néophyte. Le saint tenu par les archanges (photo A. Papageorghiou).



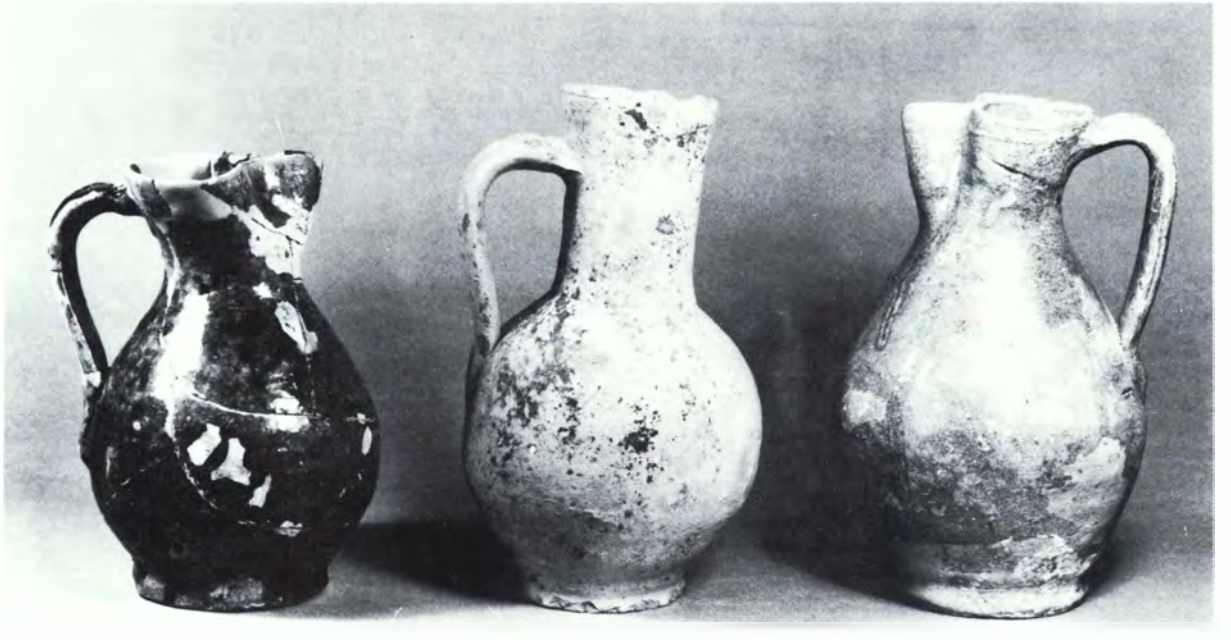
Άποψη του «Άγιου Ασώματου στα Σκαλία» στο πρόπυλο της Βιβλιοθήκης του Αδριανού. Χαλκογραφία του A. Gasparini (1844).

ΕΒΗ ΤΟΥΛΟΥΠΑ



Άγιος Ασώματος. Οι τάφοι στο νάρθηκα από τα δυτικά.





Άγιος Ασώματος: α) Τάφος Ι. Πρόχοι μεταβυζαντινών χρόνων, β) Τάφος ΙΙ. Πρόχοι μεταβυζαντινών χρόνων.

ΕΒΗ ΤΟΥΛΟΥΠΑ









Άγιος Ασώματος: α) Τάφος ΙΙ. Γυάλινη φιάλη-μυροδοχείο, β) Τάφος ΙΙΙ. Ασημένιο ενώτιο (φωτογραφία από ακτινογραφία), γ) Τάφος ΙΙΙ. Περίαπτο σε σχήμα σταυρού της Μάλτας, δ) Τάφος ΙΙΙ. Χάλκινο δακτυλίδι με εγχάρακτο Χ.

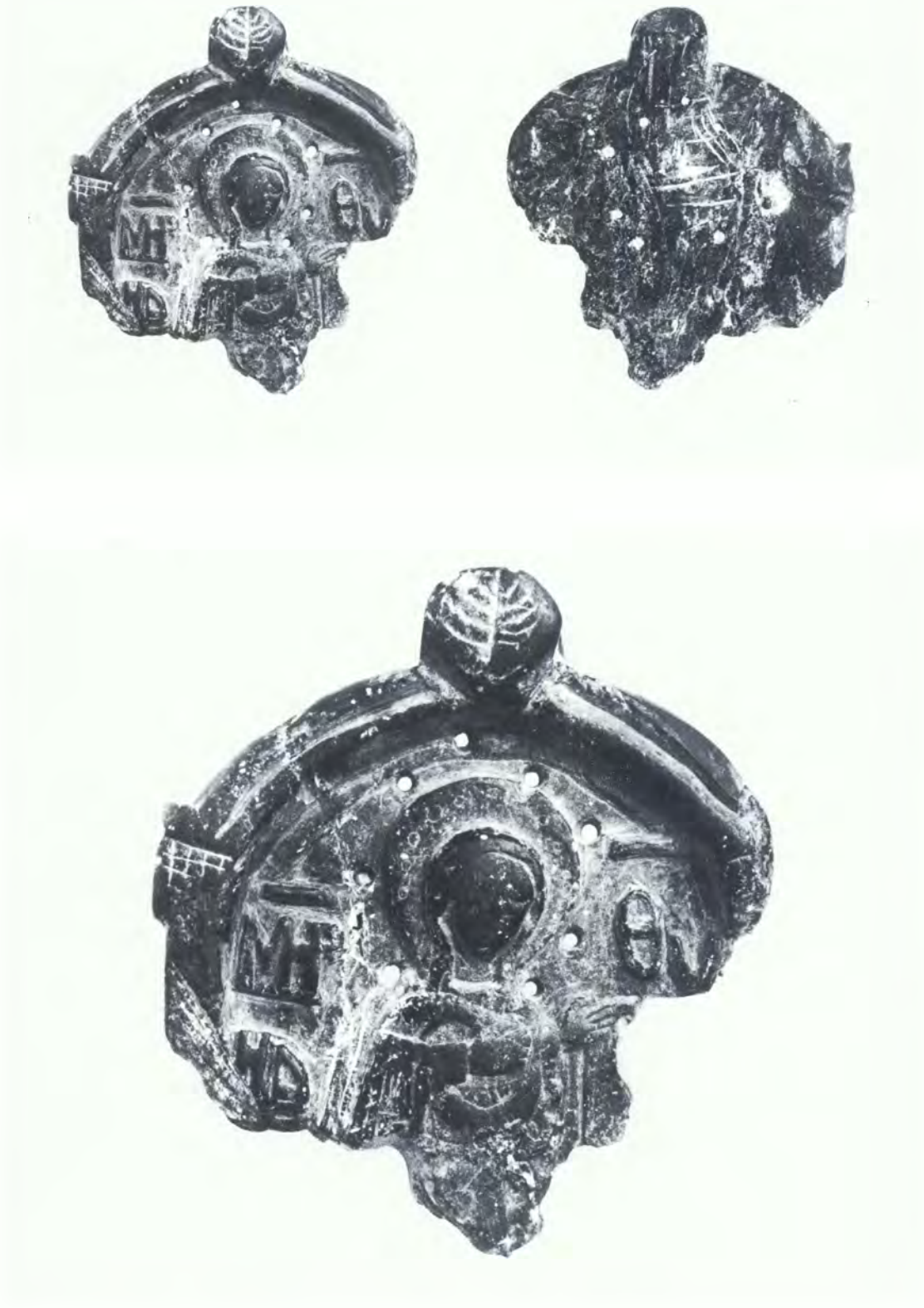
ΕΒΗ ΤΟΥΛΟΥΠΑ





Άγιος Ασώματος, τάφος IV: α) Πρόχοι μεταβυζαντινών χρόνων, β) Γυάλινη φιάλη-μυροδοχείο.

ΕΒΗ ΤΟΥΛΟΥΠΑ



Εγκόλπιο στεατίτη από τη Βέροια: α) Φυσικό μέγεθος, β) Η κύρια όψη.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΟΥΡΑΤΣΟΓΛΟΥ



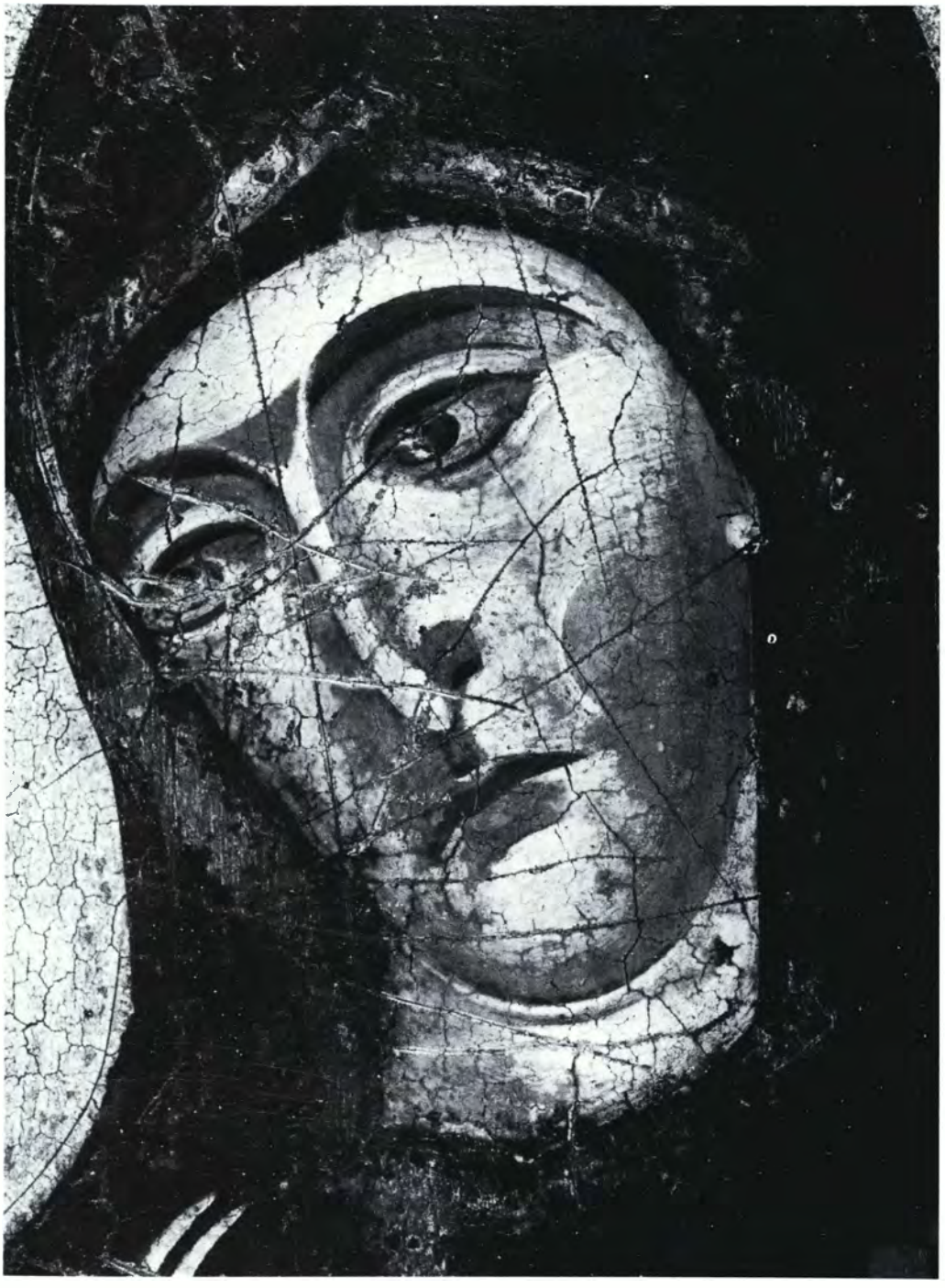
Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος. Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ



Θεσσαλονίκη, κοιμητηριακός ναός Αγίας Παρασκευής. Εικόνα της αγίας Παρασκευής με σκηνές του βίου της.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ



Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος. Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας. Το πρόσωπο της Παναγίας.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ



Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος. Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας. Ο Χριστός.





Κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, βορειοδυτική αίθουσα: α) Το νεοαποκαλυφθέν δάπεδο, β) Οι τρεις τοίχοι των παλαιότερων φάσεων που καλύπτονται από το δάπεδο. Εμπρός δεξιά ο ελληνιστικός (ανασκαφή 1988).

ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

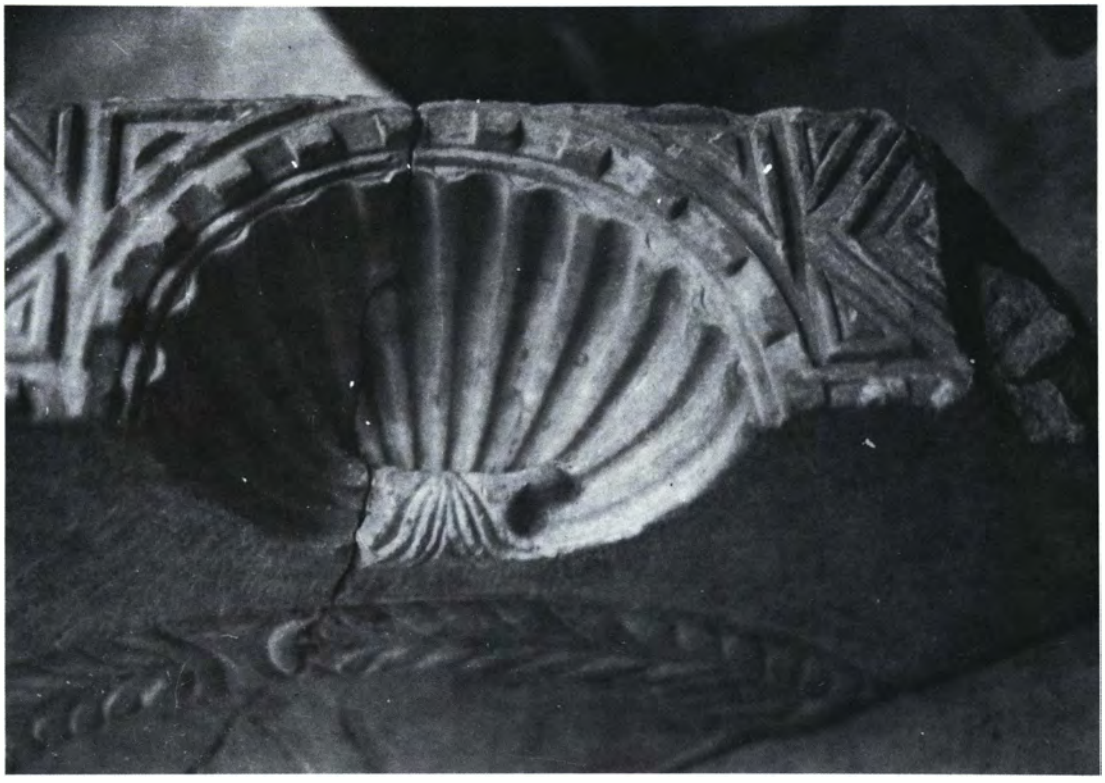




Ναός του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης: α) Το πρώτο θραύσμα του άμβωνα μετά την εξόρυξή του, β) Το βάθρο του άμβωνα με μία κλίμακα.

ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ





Ναός του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης: α) Το ήμισυ του εξώστη του άμβωνα, β) Αχιβαδόσχημη κόγχη του εξώστη του άμβωνα.

ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

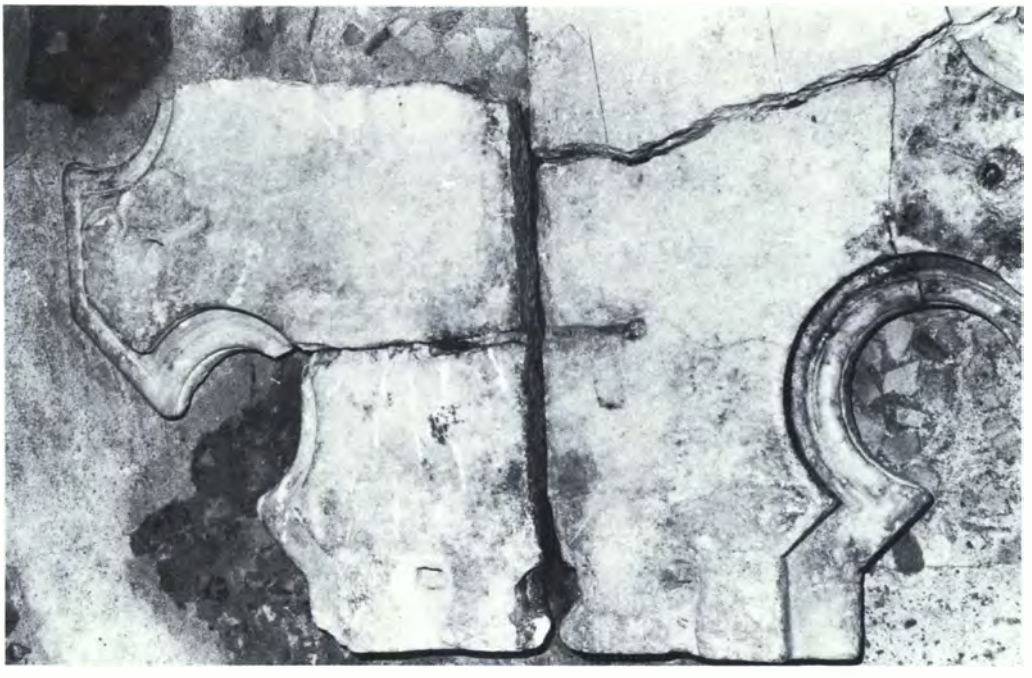




Ναός του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης: α) Η μεταξύ των κογχών γωνία του εξώστη του άμβωνα, β) Το ήμισυ του εξώστη του άμβωνα. Κάτω όψη.

ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ





Ναός του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης: α-β) Η βάση του άμβωνα πριν από τη συγκόλληση και λεπτομέρειά της.

ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ





α) Εξώστης με στέψη και συμφυή θωράκια από τη βασιλική Α΄ της Αμφιπόλεως (φωτ. Ε. Στίκας),
β) Ο εξώστης του άμβωνα συμπληρωμένος στην έκθεση της Κρύπτης του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης.

ΚΑΤΙΑ ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ



Καστοριά, Άγιος Αλύπιος. Η Παναγία με τον Χριστό στην αψίδα.

ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ



Καστοριά, Άγιος Αλύπιος. Παναγία Γλυκοφιλούσα.



Καστοριά, Άγιος Αλύπιος. Κοίμηση της Θεοτόκου (φωτ. Ν. Μουτσόπουλος).



Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Παναγία Γλυκοφιλούσα, 12ος αι.



Μονή Φιλοθέου Αγίου Όρους. Παναγία Γλυκοφιλούσα, 14ος αι.

ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ





α) Καστοριά, Ταξιάρχης Μητροπόλεως. Παναγία Γλυκοφιλούσα, 1359/60, β) Καστοριά, Παναγία Βλαχέρνα ή Ρασιώτισσα. Παναγία Γλυκοφιλούσα, 1411.

ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ



Πρέσπα, Παναγία Ελεούσα. Παναγία Γλυκοφιλούσα, 1409/10.

ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ



Θεσσαλονίκη, ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρα. Ο Χριστός της Ανάληψης.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ





Θεσσαλονίκη, ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρα. Τρούλος: α) Ο προφήτης Ησαΐας, β) Ο προφήτης Ιερεμίας.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ



Θεσσαλονίκη, ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρα. Ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ



Θεσσαλονίκη, ναός Προφήτη Ηλία. Η Σφαγή των νηπίων.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ









Θεσσαλονίκη, ναός Προφήτη Ηλία: α-δ) Λεπτομέρειες του Πίν. 361.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ



Θεσσαλονίκη, ναός Προφήτη Ηλία. Θεραπεία ασθενών.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ







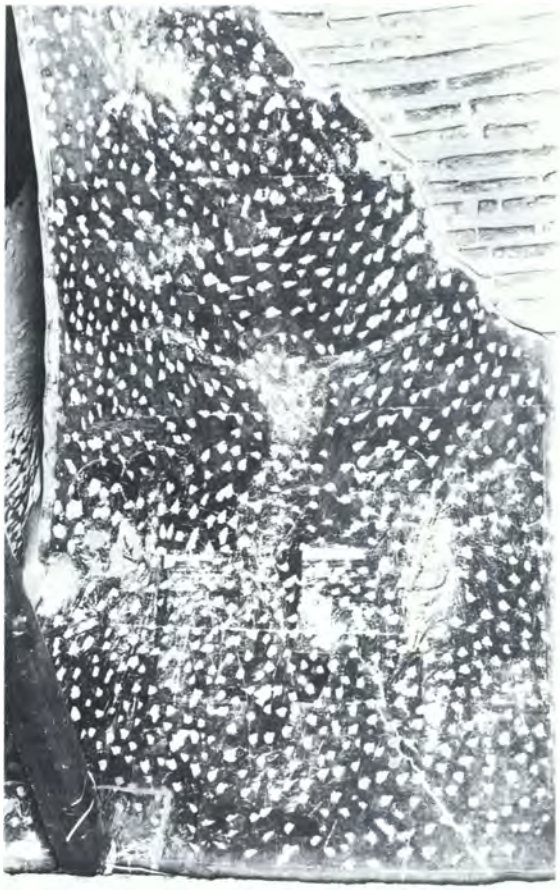
Θεσσαλονίκη, ναός Προφήτη Ηλία. Θεραπεία ασθενών, λεπτομέρειες: α) Ο Χριστός, β) Οι απόστολοι, γ) Ιουδαίοι.

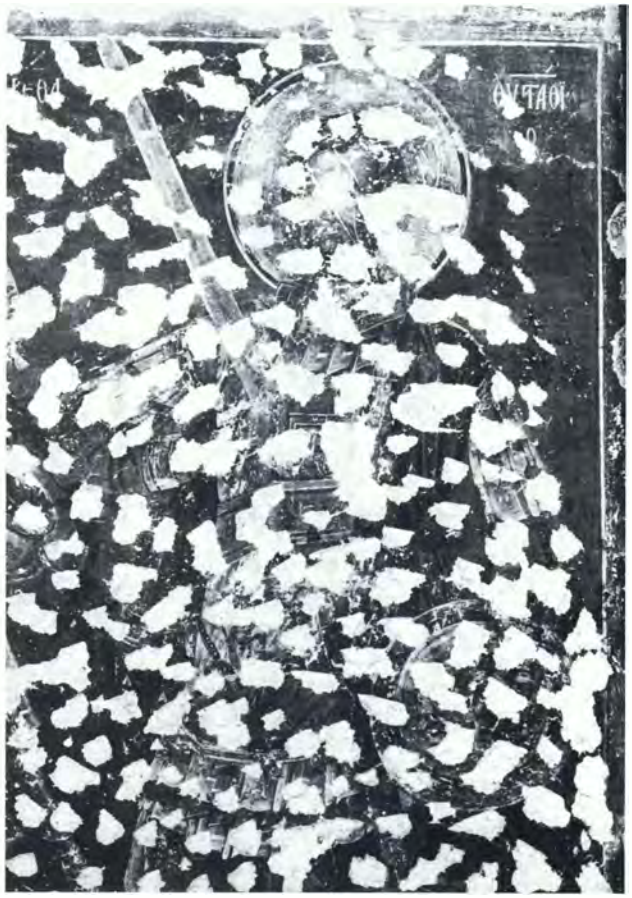
ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ

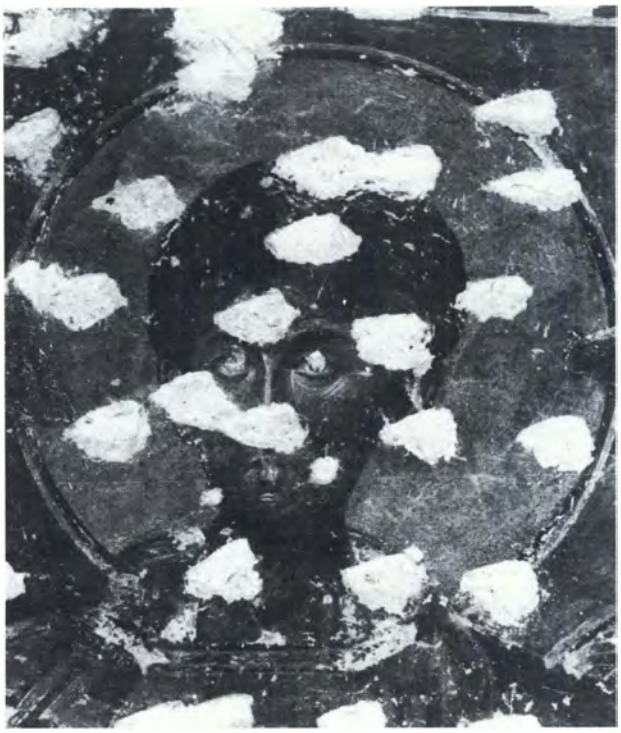


Θεσσαλονίκη, ναός Προφήτη Ηλία. Οι άγιοι Δωρόθεος, Δωσίθεος, Βαρλαάμ και Ιωάσαφ.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ







Καθολικό μονής Βλατάδων: α) Η Σταύρωση, β) Ο άγιος Ευστάθιος, γ) Ο άγιος Δημήτριος (λεπτομέρεια).

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ





Καθολικό μονής Βλατάδων: α-β) Η Βάπτιση και λεπτομέρεια.



Καθολικό μονής Βλατάδων. Οι Τρεις παίδες εν καμίνω.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ





Καθολικό μονής Βλατάδων: α-β) Λεπτομέρειες του Πίν. 368.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ



Θεσσαλονίκη, ναός Αγίου Δημητρίου. Ο άγιος Ιωάσαφ και ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ



Pérachorio, Saints-Apôtres. Marie entre Pierre et Paul. Communion des apôtres.



Calendžikha, église du Sauveur. La Vierge entre Pierre et Paul et deux anges.



Chios, Krina. St. Paul "kephalophoros".

CHRISTOPHER WALTER



Crete, Arkadi Museum. St. George "kephalophoros".



Detail of Pl. 374.

CHRISTOPHER WALTER



Athens, Benaki Museum. St. George "kephalophoros".

CHRISTOPHER WALTER



Athens, Paul Canellopoulos Collection. St. George "kephalophoros".

CHRISTOPHER WALTER



Athens, Benaki Museum. St. George "kephalophoros", signed George Blastos.



London, Sotheby's. Deesis with saints.

CHRISTOPHER WALTER



Athens, Byzantine Museum. St. George "kephalophoros".



Bryn Athyn, Pa., The Glencairn Museum. Ivory with Sts. Klaudios and Smaragdos.

KURT WEITZMANN



Bryn Athyn, Pa., The Glencairn Museum. Ivory with Sts. Klaudios and Smaragdos. Back side.

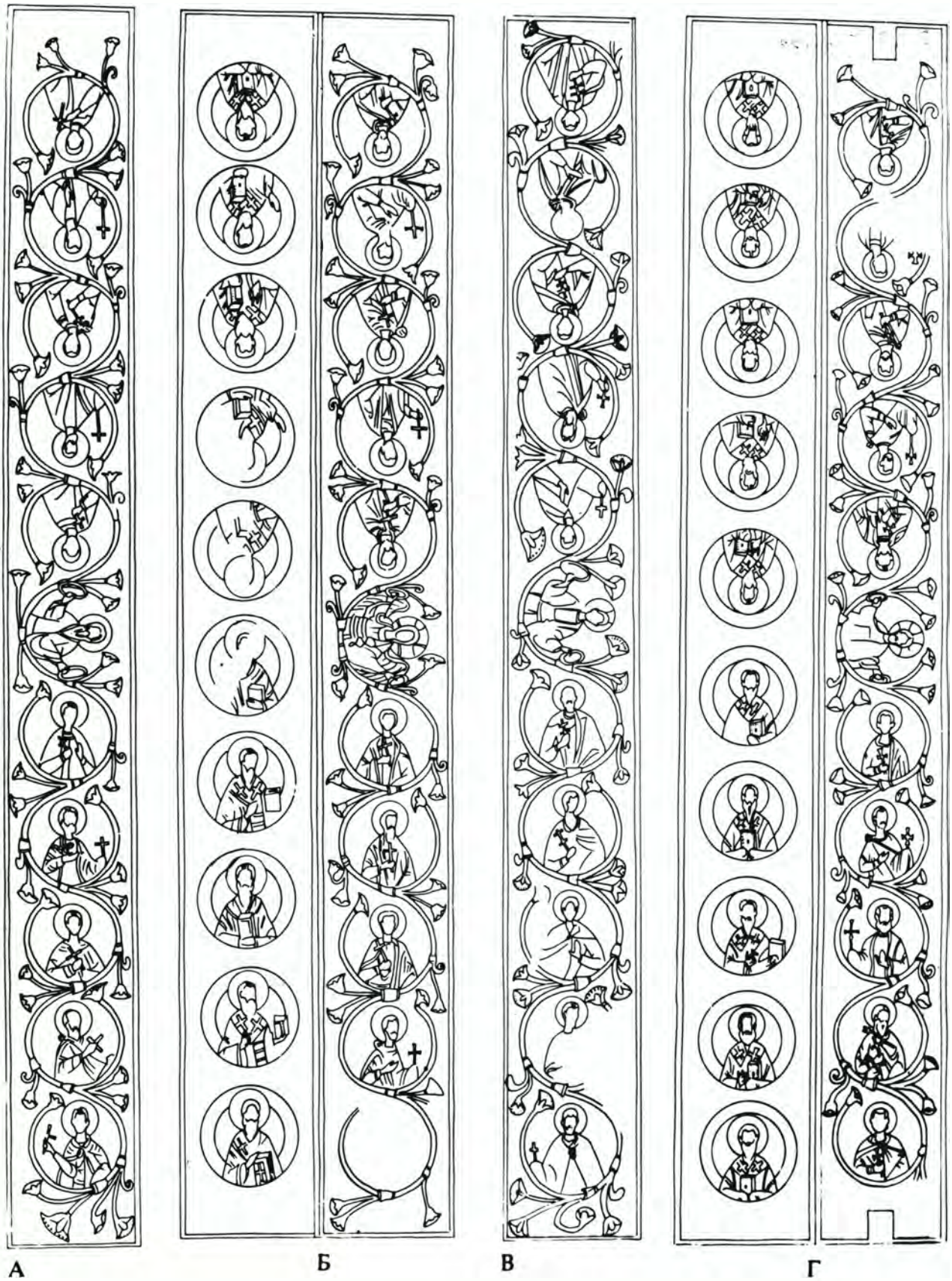
KURT WEITZMANN





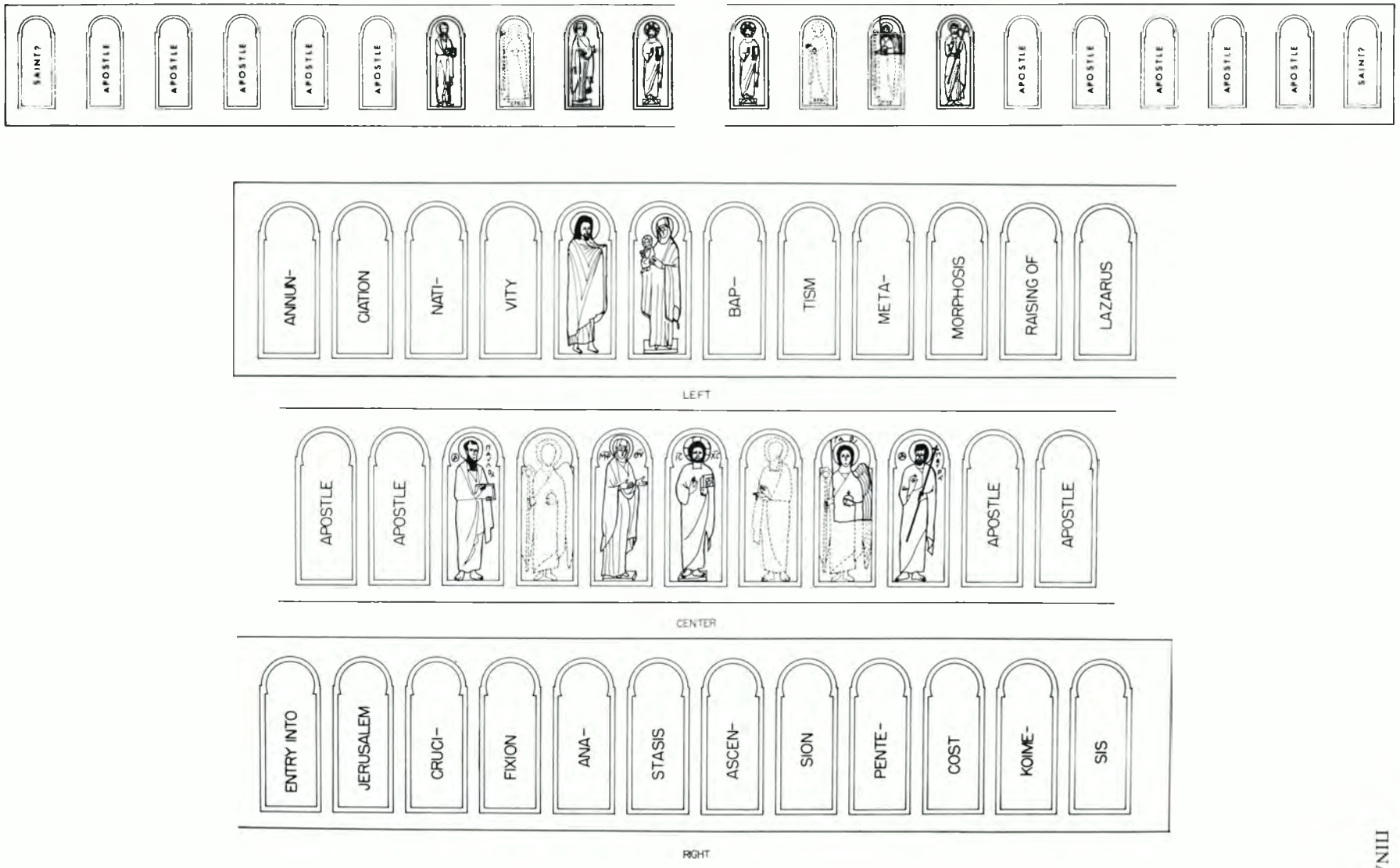
a) Messina University Library F.S. Salvatore cod. 27, fol. 190v. The Forty Martyrs, b) Thessaloniki, Acheiropoietos. Fresco of one of the Forty Martyrs.

KURT WEITZMANN



Pljevlja, Trinity church. Drawing of the medallions of the Forty Martyrs (after S. Petković).

KURT WEITZMANN

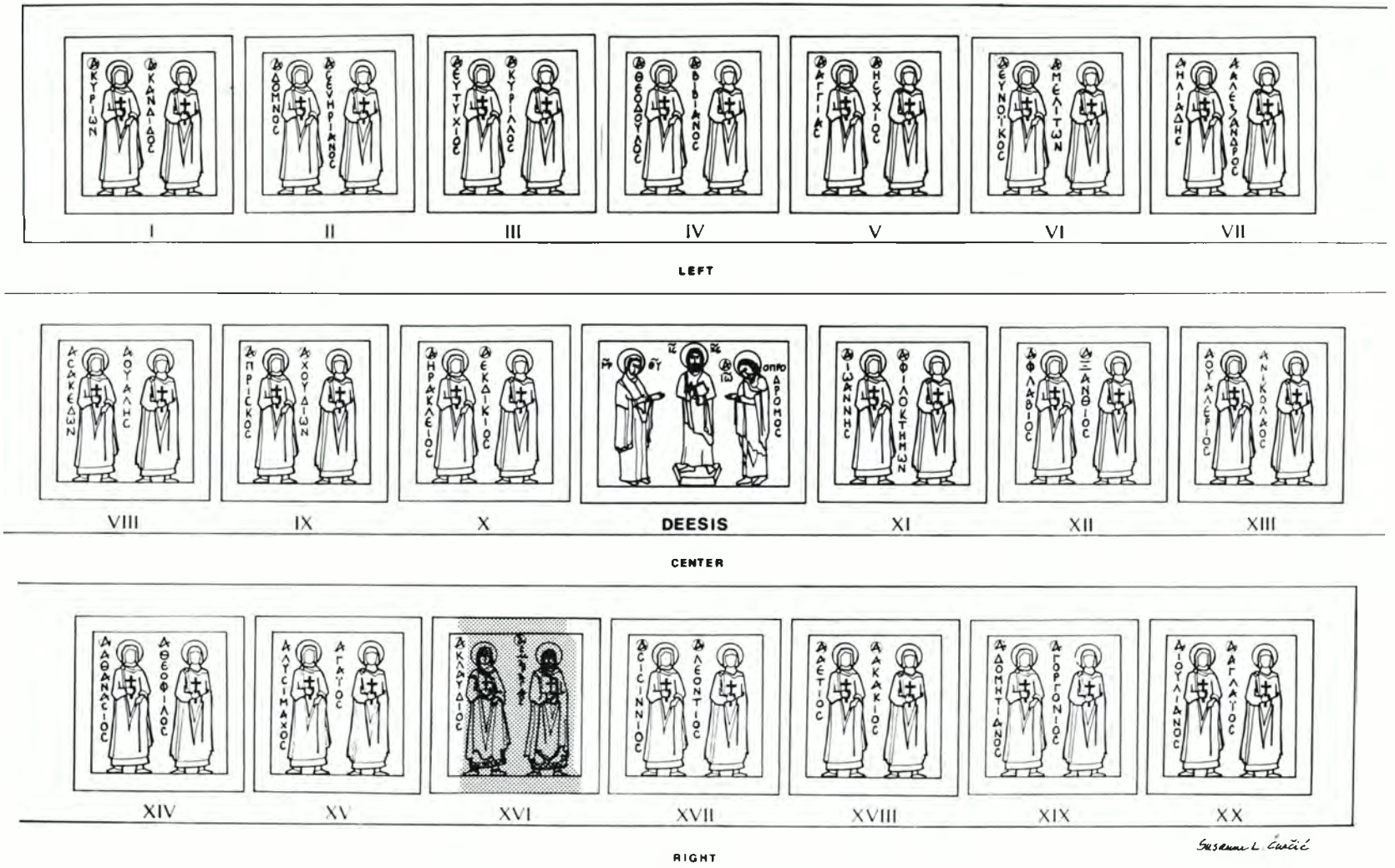


Epistyle with the Bamberg plaques: a) Initial reconstruction, b) Second reconstruction.



Sinai. Icon with Grand Deesis and the Twelve Feasts.

KURT WEITZMANN



Reconstruction of epistyle with the Forty Martyrs.

KURT WEITZMANN



Paris, collection Marquet de Vasselot. Ivory icon with the Nativity.

KURT WEITZMANN



Sinai: a-b) Epistyle with scenes of the Five Martyrs of Sebaste.





Sinai: a-b) Epistyle with scenes of the life of St. Nicholas.



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων.

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



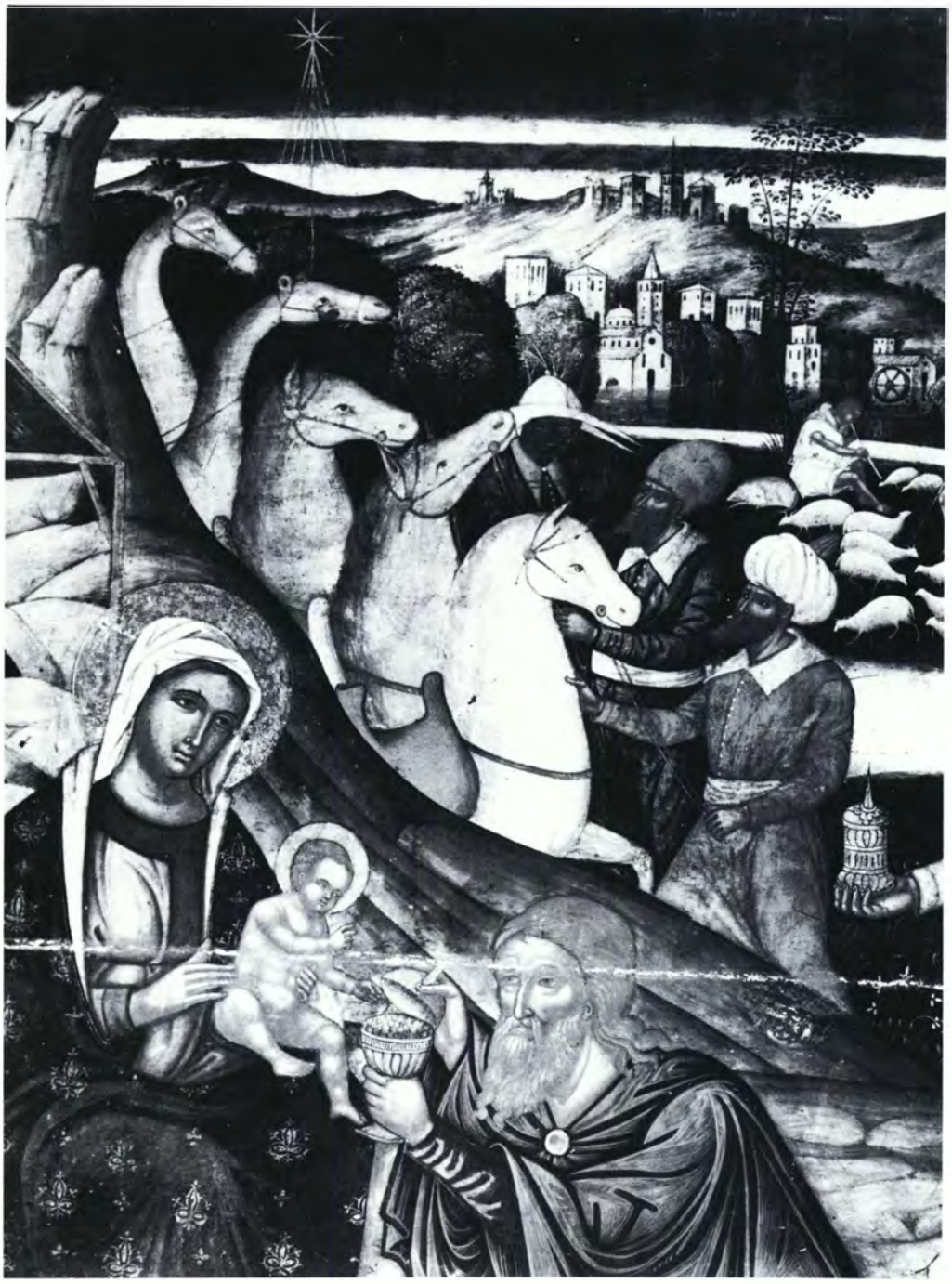
Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Ο Ιωσήφ, η Παναγία με το Χριστό, ο πρώτος μάγος (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Οι ακόλουθοι των μάγων (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



Αθήνα, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Ο δεύτερος και ο τρίτος μάγος, η Άφιξη των Μάγων (λεπτομέρεια).

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ





α) Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων, β) Αθήνα, Συλλογή Α. Τσάτσου. Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων.

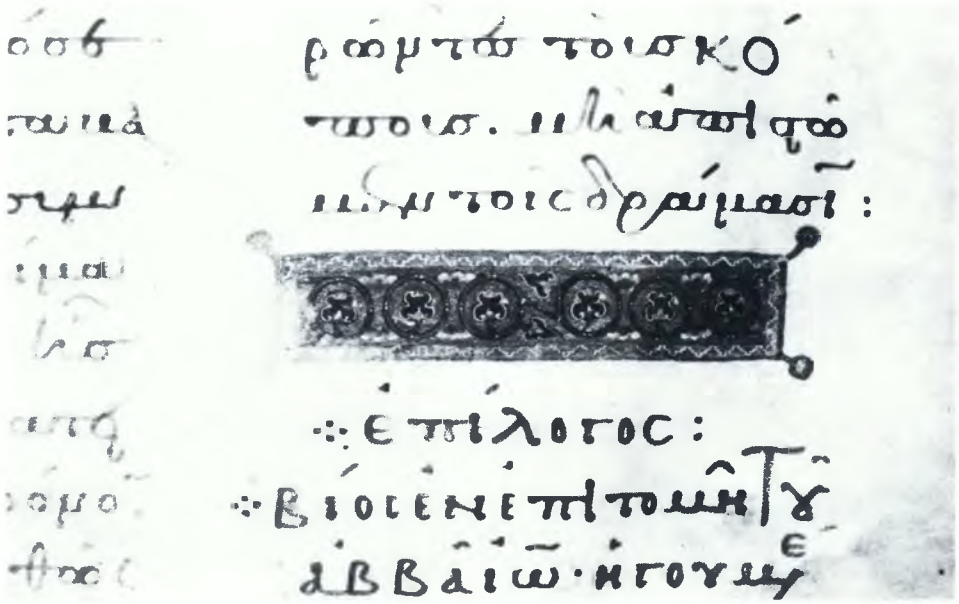
ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

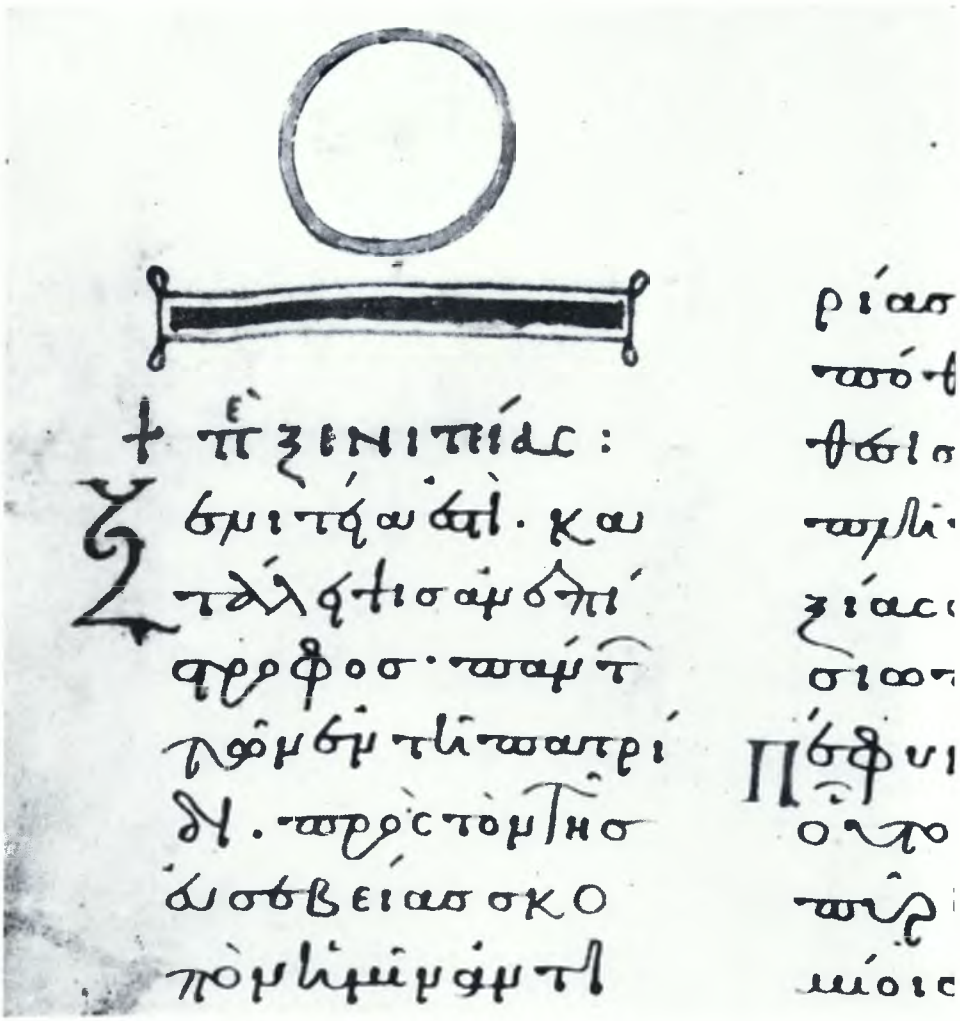




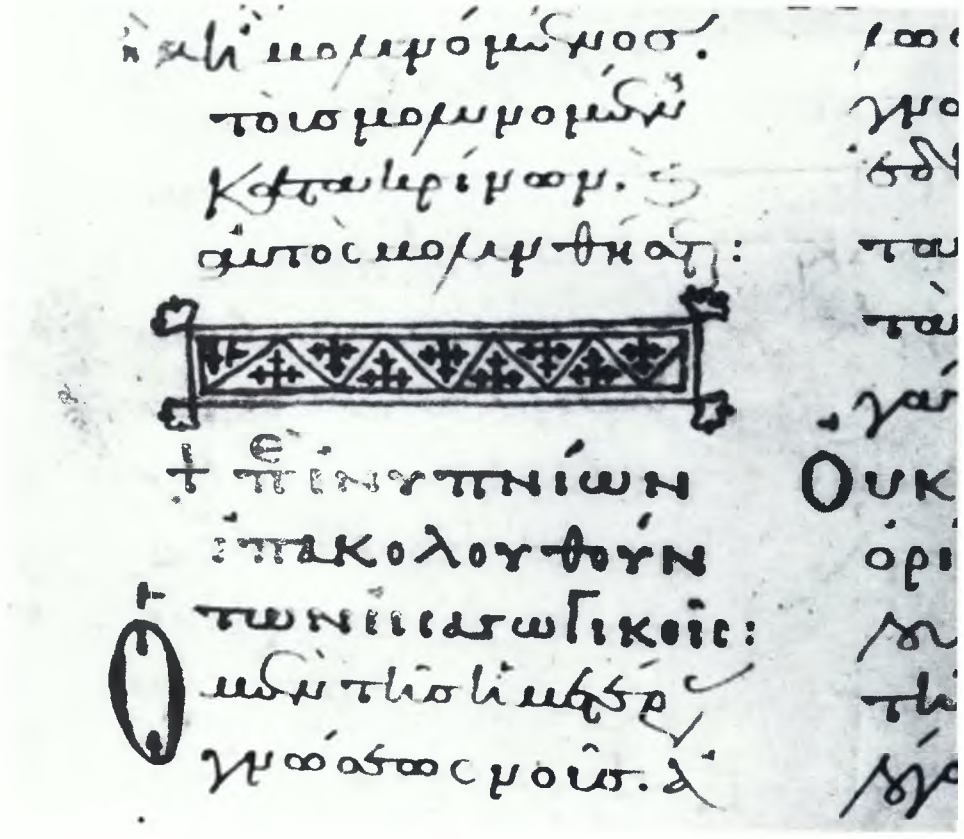
α) Βενετία, Μουσείο Correr. Εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη. Η Παναγία, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο άγιος Αυγουστίνος (λεπτομέρεια), β) Harvard, Fogg Art Museum. Εικόνα της Προσευχής στη Γεθσημανή.

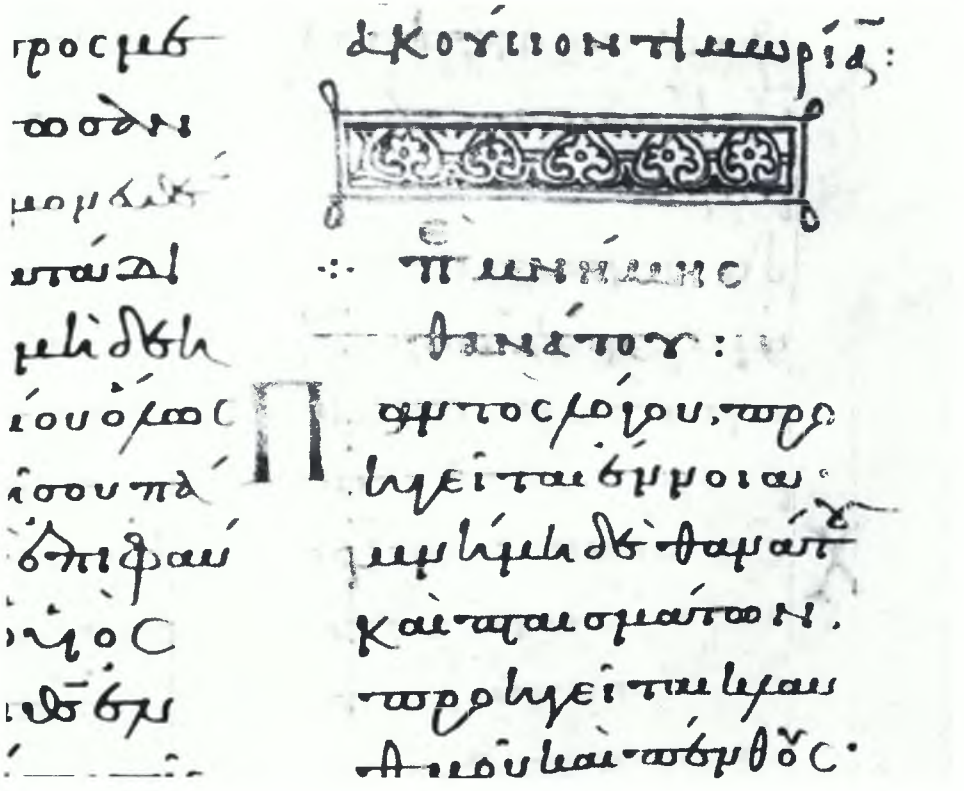
ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ



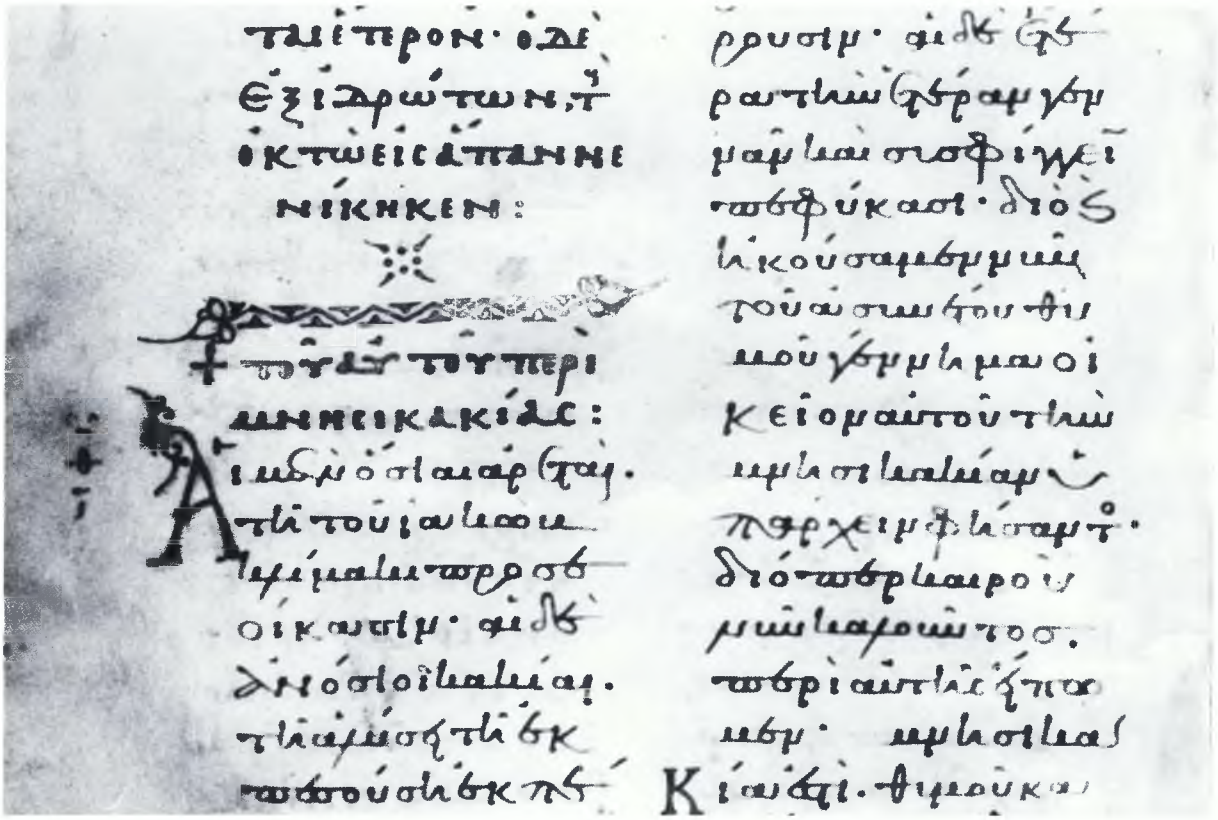


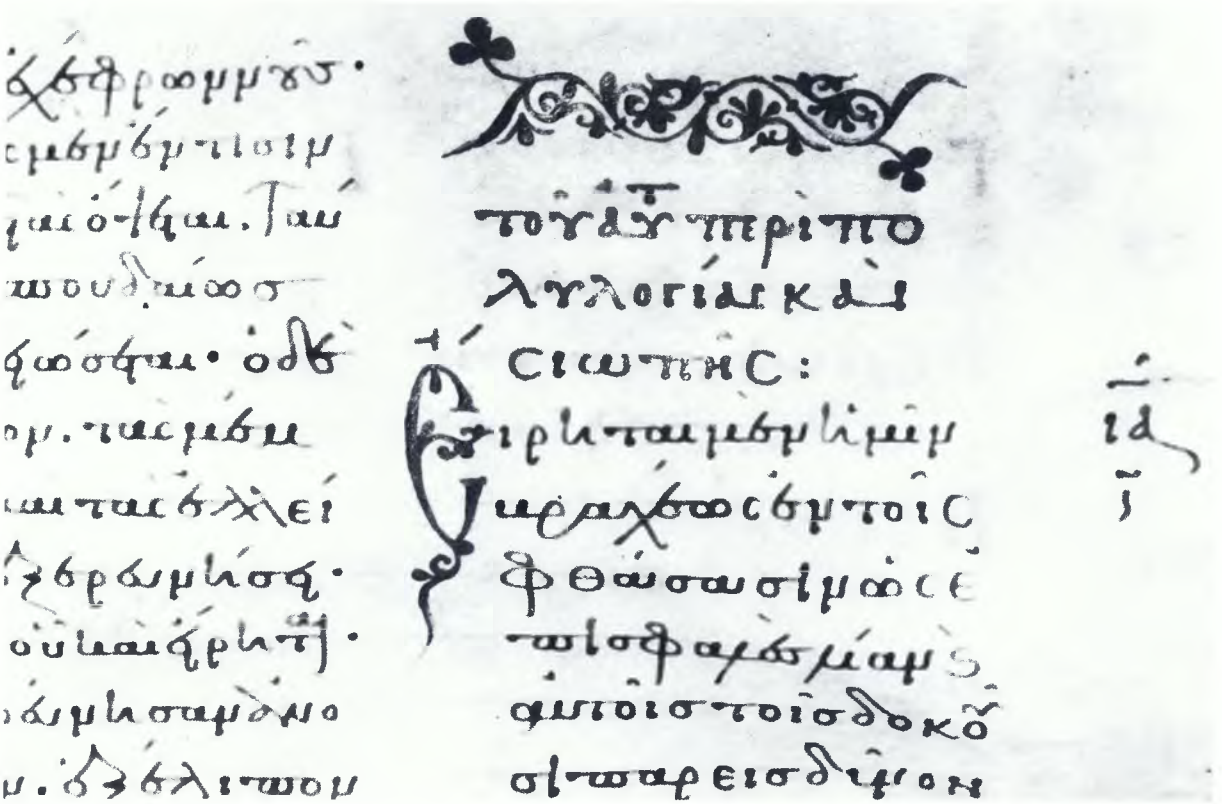
α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 4, 28ν.





α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 34, 97.



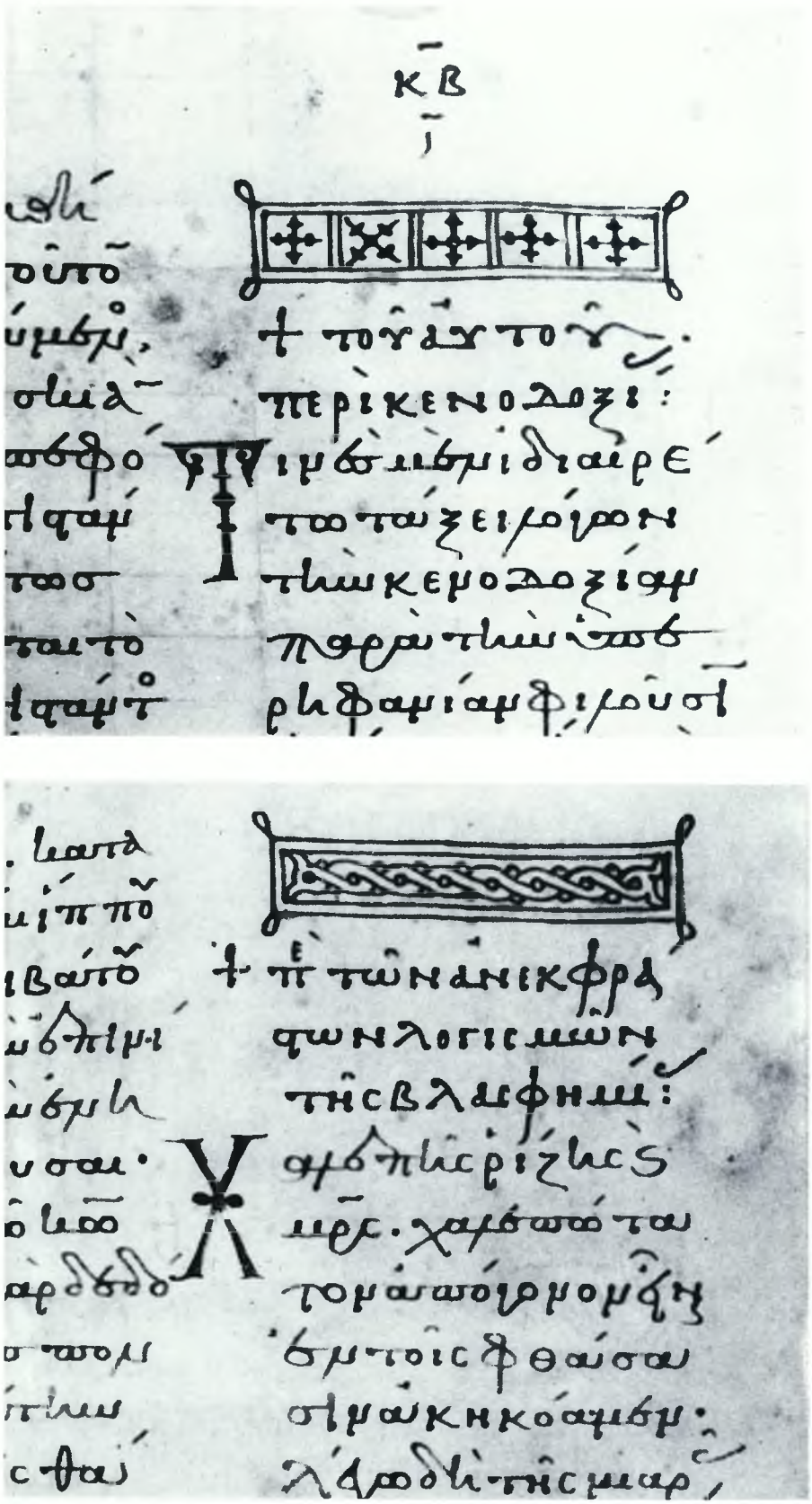


α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 123ν, 129.



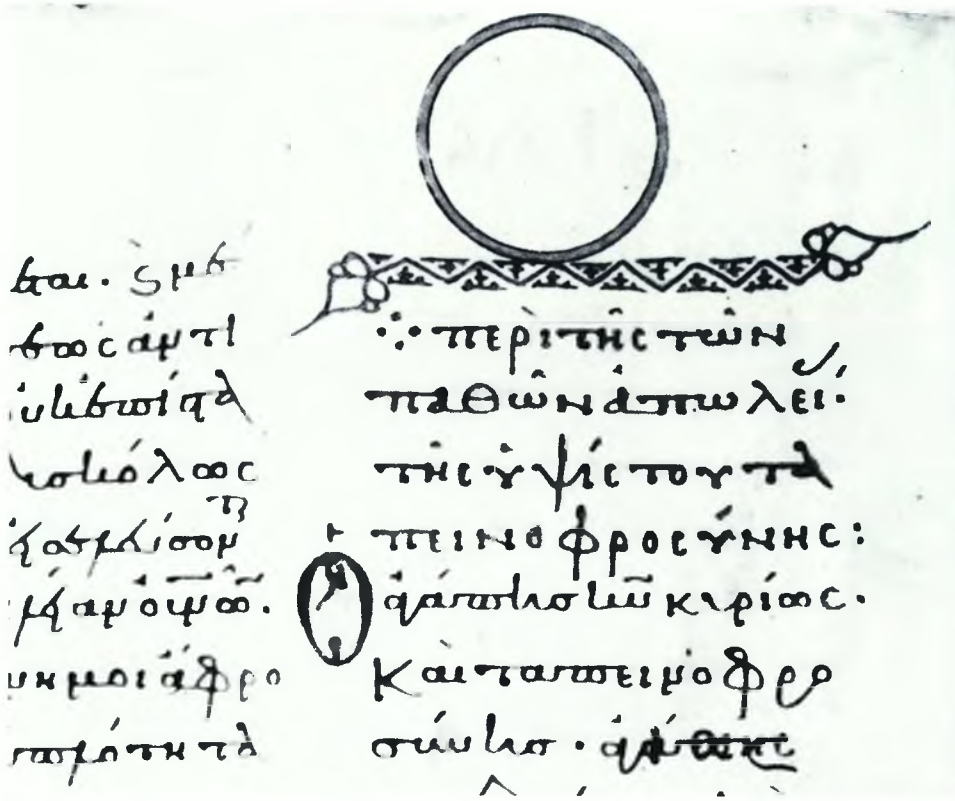


α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 135, 164.

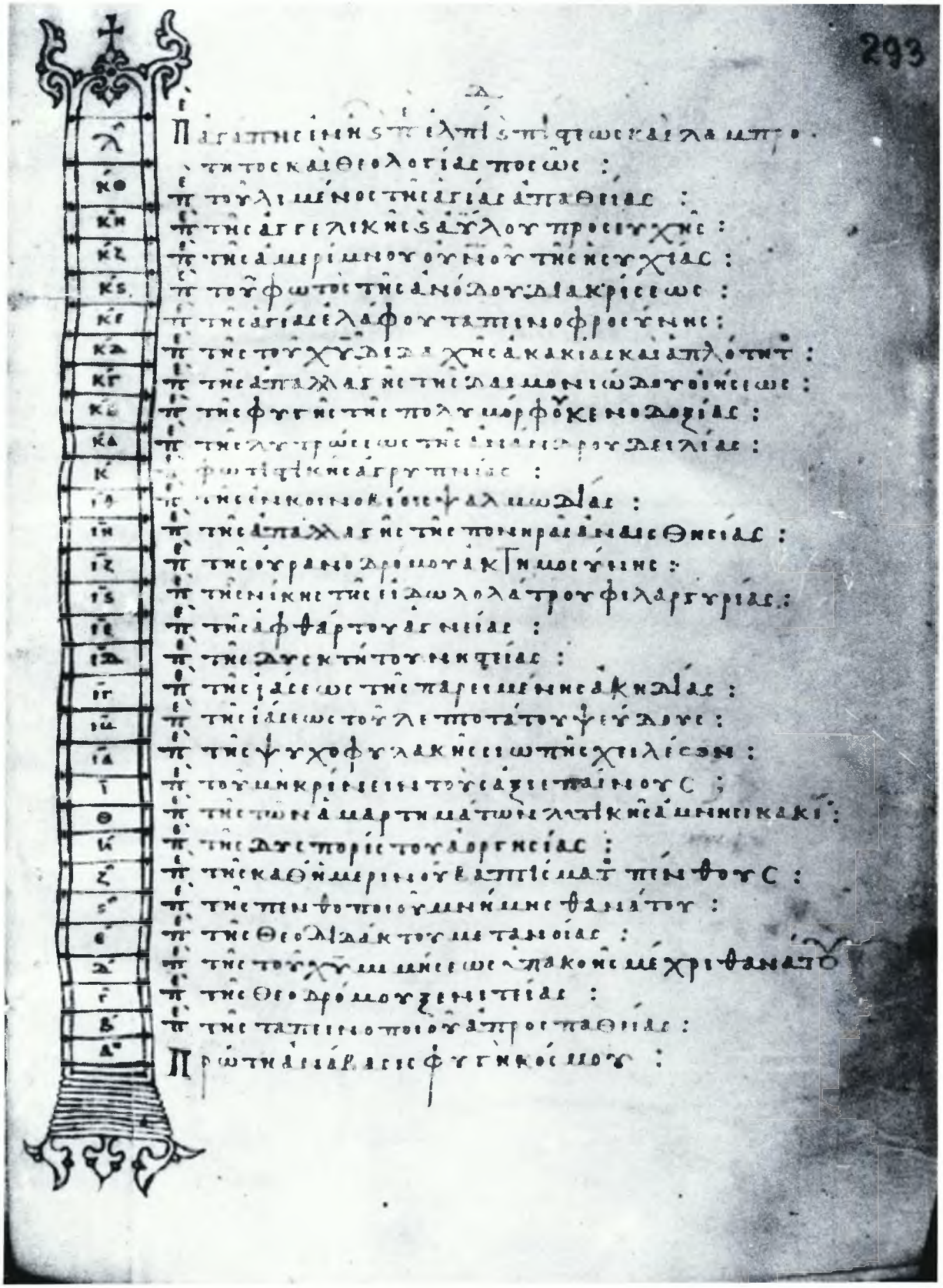


α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 176ν, 189.

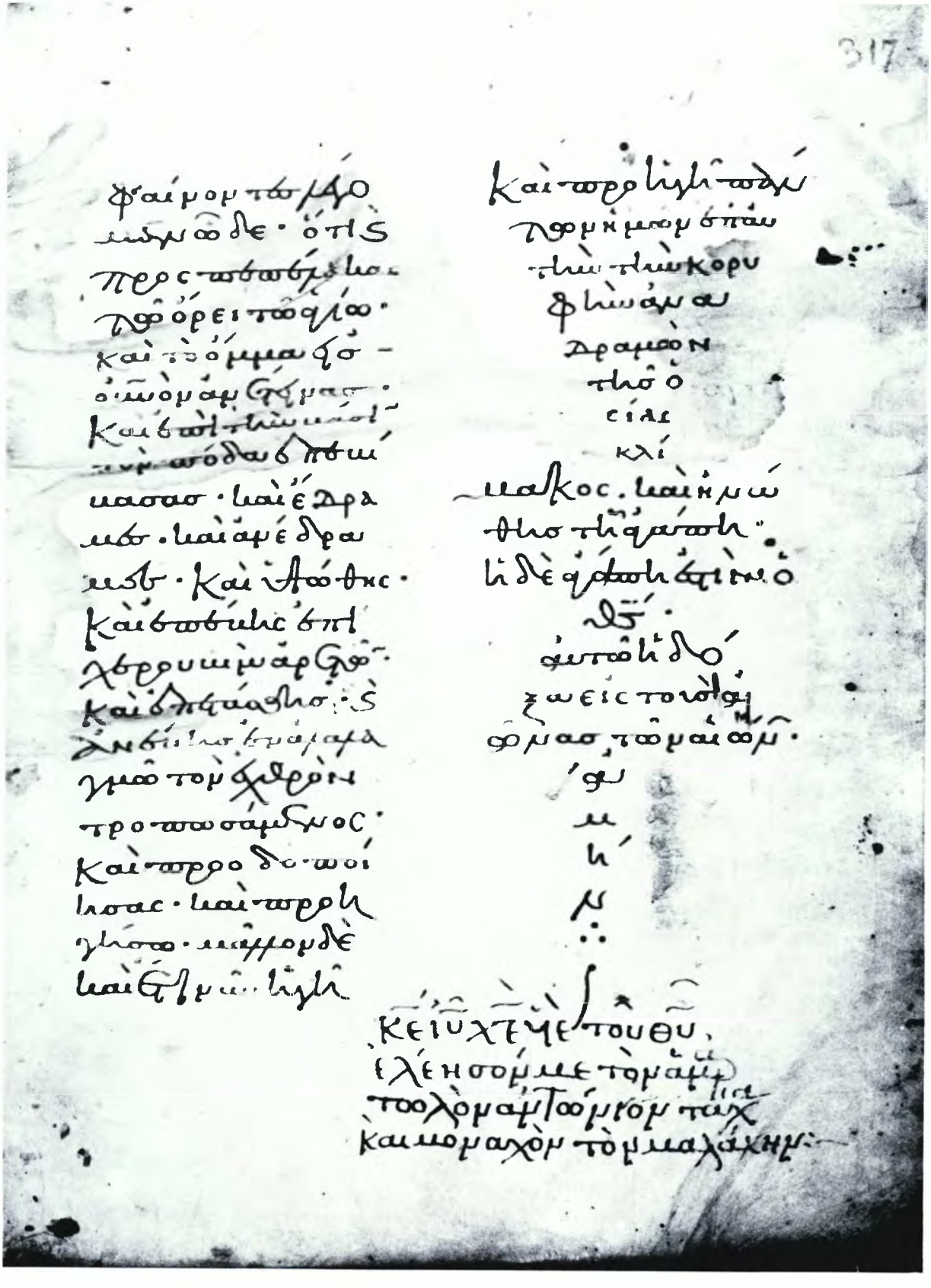




α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 193, 197.



α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 293.



α-β) Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Χφ. ἀριθ. 308, φ. 317.

ΑΝΝΑ ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ - ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ