

ΔΕΛΤΙΟΝ  
ΤΗΣ  
ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ  
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ' - ΤΟΜΟΣ Θ'  
1977-1979



ΑΘΗΝΑΙ  
1979

ΜΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ  
ΜΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ\*

(ΠΙΝ. 99 - 102)

Σύμφωνα με τις τελευταίες αρχαιακές έρευνες στη Βενετία<sup>1</sup>, ο ζωγράφος 'Ανδρέας Ρίτζος έζησε και έξάσκησε τὸ ἐπάγγελμά του στὸ 'Ηράκλειο τῆς Κρήτης, στὸ β' μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα, στὴν ἴδια πόλη δηλαδὴ καὶ στὴν ἴδια περίοδο πὸν διαμορφώθηκε στὴ ζωγραφικὴ ἢ λεγόμενῃ κρητικὴ σχολή<sup>2</sup>. 'Επειδὴ τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς καὶ τῆς ὀριστικῆς διατύπωσης τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς σχολῆς αὐτῆς μένει ἀκόμη ἀνοιχτό<sup>3</sup>, τὸ ἔργο τοῦ

\*Τὸ κείμενο πὸν ἀκολουθεῖ εἶναι ἡ ἀνακοίνωση, μετὰ τὴν προσθήκη ὑποσημειώσεων, πὸν ἔγινε στὸ Δ' Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο ('Ηράκλειο Κρήτης, Αὐγούστου 1976).

1. M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνὸς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, 3, 'Αθήναι 1968, 29 - 46. Τοῦ Ἰδίου, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θεσσαυρίσματα 9 (1972), 202 - 235. Τοῦ Ἰδίου, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θεσσαυρίσματα 10 (1973), 238 - 282.

2. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνον Σοφίας 'Αντωνιάδῃ, Βενετία 1974, καὶ Études sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints, London 1976, IV, 175 - 182, ὅπου καὶ ἡ προηγούμενῃ βιβλιογραφία. Τοῦ Ἰδίου, Essai sur l'école dite «italogrecque» précédé 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 Agostino Pertusi, vol. II, Φλωρεντία 1974, 69 - 124.

3. M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, L'Hellénisme Contemporain 1953, καὶ Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, I, 11 - 14. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν 'Αλωσιν, 'Αθήναι 1957, 80 - 112. M. Chatzidakis, Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise 1962 καὶ Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τοῦ 'Αγίου Γεωργίου τῶν 'Ελλήνων καὶ τῆς Συλλογῆς τοῦ 'Ινστιτούτου. Λεύκωμα VIII + 79 πίν., Βενετία 1975. Α. Embiricos, L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine, Paris 1967. V. Lazareff, Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XII - XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (II<sup>o</sup>), Arte Veneta 20 (1967), 48 - 61. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, DOP 23 - 24 (1969 - 1970) καὶ Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, V, 335 - 343. Τοῦ Ἰδίου, Les débuts... ὀ.π. 169 - 211, πίν. Ζ' - ΛΔ'. Τοῦ Ἰδίου, La peinture des «Madonneri» ou «Vénéto-crétoise» et sa destination, στὸ Venezia Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV - XVI). Aspetti e Problemi. Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà

Ἄνδρᾶ Ρίτζου, πού εἶναι ἀναμφισβήτητα ζωγράφος μὲ δυνατὸ ταλέντο, ἀποκτᾷ πολὺ μεγάλη σημασία, καὶ κάθε ἐρμηνευτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ζωγραφικῆς του εἶναι ἰδιαίτερα χρήσιμο<sup>4</sup>. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ θὰ ἤθελα νὰ ἐκθέσω μερικὲς παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὶς προοπτικὲς συμβάσεις<sup>5</sup> πού χαρακτηρίζουν τὴ δομὴ τῆς εἰκόνας του μὲ τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, πού βρίσκεται στὴν πινακοθήκη Sabaudo τοῦ Τουρίνου, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ συμβάλω στὴ μελέτη τοῦ ἔργου του<sup>6</sup>. Γιὰ νὰ τοποθετήσω χονδρικὰ σὲ ὀρισμένα πλαίσια καὶ τέλος νὰ προσδιορίσω τὰ στοιχεῖα πού θὰ προκύψουν ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῆς εἰκόνας, θὰ ἐξετάσω κάτω ἀπὸ τὸ ἴδιο πρίσμα τὶς παραστάσεις τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, γιατί ἔχει ἤδη ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ τοῦ Ρίτζου μένει πιστὴ στὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων<sup>7</sup>, καὶ μάλιστα, ὅτι ὀρισμένα τεχνολογικὰ τῆς χαρακτηριστικὰ θυμίζουν τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ καὶ δὲν ξαναβρίσκονται στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰώνα<sup>8</sup>. Ἐξἄλλου ἡ παλαιότερη παράσταση τῆς Κοίμησης πού θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς λεγόμενης κρητικῆς σχολῆς, τουλάχιστον σύμφωνα μὲ ὅσα ξέρουμε μέχρι σήμερα, εἶναι αὐτὴ πού ζωγράφησε ὁ Θεοφάνης στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων τὸ 1527<sup>9</sup>.

Veneziana... (1973), II, Φλωρεντία 1977, 673 - 690. Τοῦ Ἰδίου, Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1977, 24 - 27.

4. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1453 - 1700) καὶ ἡ ἀκτινοβολία τῆς, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους, Γ' 421. Τοῦ Ἰδίου, La peinture des «Madonneri». . ., ὁ.π. 676.

5. Θεομὰ εὐχαριστῶ τὸν ἀρχιτέκτονα κ. Ἀπόστολο Βέττα, βοηθὸ τῆς Ἐδρας Εἰκαστικῶν Τεχνῶν τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, πού μὲ βοήθησε στὴ μελέτη αὐτῆ. Στὶς ὑποδείξεις καὶ κατευθύνσεις του ὀφείλει πολλὰ ἡ ἐργασία.

6. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ καὶ μία ἄλλη, πού βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Δυτικῆς Τέχνης, στὸ Τόκιο, μὲ κεντρικὲς παραστάσεις τὴν Ἀνάληψη καὶ τὴν Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου, K o i c h i K o s h i, 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 (Tokyo 1973), Ἰαπ., γερμανικὴ περίληψη σ. 37 - 44, pl. I, εἶναι οἱ μόνες ἐνυπόγραφες εἰκόνες πού ξέρουμε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Α. Ρίτζου μὲ ἀπεικόνιση σκηνῶν. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ὁ.π. πίν. 200 - 201.

7. J. F. Willumsen, La jeunesse du peintre El-Greco, Paris 1927, I, 54 - 64. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, ὁ.π. 162.

8. Μ. Chatzidakis, Les débuts... , ὁ.π. 177.

9. Μ. Chatzidakis, Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 - 1550), Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, II, 194 - 195. Τοῦ Ἰδίου, Recherches, ὁ.π. 315 - 317, 327.

Ἡ παράσταση τῆς Κοίμησῆς τῆς Θεοτόκου εἶναι μία ἀπὸ τὶς πλουσιότερες τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας, γιατί σ' αὐτὴν πολλὰ καὶ διάφορα σὲ χῶρο καὶ χρόνο γεγονότα συντίθενται σὲ ἓνα σύνολο<sup>10</sup>. Εἶναι ἐπομένως ἡ πιὸ κατάλληλη σύνθεση γιὰ τὴ μελέτη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων μὲ τὶς ὁποῖες ἀποδίδονται τόσο οἱ λεπτομέρειες ὅσο καὶ ἡ συνολικὴ σκηνή.

Μία ἐνδογενῆς ἀδυναμία τῆς μελέτης εἶναι ἡ παράλληλη ἐξέταση εἰκόνας καὶ τοιχογραφιῶν, ἀδυναμία ποὺ θὰ πρέπει πάντα νὰ τὴν ἔχουμε ὑπόψη. Ἡ ὀρολογία ἐπίσης σχετικὰ μὲ τὴν προοπτικὴ καὶ τὴν τρίτη διάσταση χρησιμοποιεῖται κατὰ προσέγγιση, καθὼς ἀναφέρεται σὲ μιὰ προοπτικὴ ἐμπειρική, χωρὶς συνειδητοὺς καὶ συστηματικοὺς κανόνες, ἡ ὁποία πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἀκρίβεια τῆς γεωμετρικῆς προοπτικῆς τῆς Ἀναγέννησης.

Εἶναι ἤδη γνωστὸ ὅτι ἡ προοπτικὴ ἀρχὴ ποὺ χαρακτηρίζει τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀποβλέπει στὸ νὰ ἀποδώσει πολλὰς ὄψεις καὶ πολλαπλὰς ἀπόψεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων, μὲ πολλὰ σημεῖα ὄρασης<sup>11</sup>. Ἡ κλίμακα τῶν εἰκονιζομένων θεμάτων καὶ τῶν ἐπιμέρους λεπτομερειῶν συνήθως ὑποτάσσεται στὴν ἀρχὴ αὐτὴ· πολλὰς φορὲς ὅμως ἡ κλίμακα μπορεῖ νὰ εἶναι μόνον ἀξιολογική. Οἱ μορφὲς καὶ τὰ ἀντικείμενα ποὺ βρίσκονται σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα δὲν σχεδιάζονται μὲ σχετικὴ μείωση ἢ αὐξηση τοῦ μεγέθους τους. Τὰ σημεῖα ὄρασης τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων καὶ συχνὰ τῶν ἐπιμέρους λεπτομερειῶν τους βρίσκονται σὲ διάφορες θέσεις, ἀνάλογα μὲ τὸ τί θέλει νὰ παραστήσει ἢ νὰ προβάλλει ὁ καλλιτέχνης<sup>12</sup>.

Ἐνα σχεδὸν σταθερὸ χαρακτηριστικὸ ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς προοπτικῆς αὐτῆς ἀρχῆς εἶναι ἡ ὑπερύψωση τῶν ἐπιπέδων ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Στὰ πρόσωπα δηλαδὴ, μιὰ μορφή ποὺ βρίσκεται πιὸ πίσω ζωγραφίζεται σὰν νὰ εἶναι τοποθετημένη σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες ποὺ βρίσκονται μπροστὰ τῆς, γιὰ νὰ φαίνεται ὅσο γίνεται περισσότερο. Στὰ ἀντικείμενα, ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νὰ δείξει καὶ τὴν ἐπάνω ὄψη τους. Στὰ ἀντικείμενα ἡ προοπτικὴ αὐτὴ σύμβαση ἐφαρμόζεται μὲ δύο «τύπους»: α) Σὲ ἓνα ὀρθογώνιο παραλλη-

10. Ludmila Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134 - 180, πίν. I - XIX.

11. Miriam Schild Bunim, Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective. . ., New York 1940, 39 - 41. Liliane Brion-Guerry, L'espace et les perspectives, *Χρονικά Αἰσθητικῆς* 13 - 14 (1974 - 1975), 30 - 32.

12. Tania Velmans, Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, *Cah. Arch.* 14 (1964), 183 - 216. Anka Stojaković, La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII<sup>e</sup> siècle, *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967*, 169 - 178, βλ. κυρίως σ. 175.

λεπίπεδο (Πίν. 99α) ή γωνία 1 ( $\omega_1$ ) είναι μικρότερη από τη γωνία 2 ( $\omega_2$ ) και αυτή μικρότερη από τη γωνία 3 ( $\omega_3$ ), ( $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ ). Ἀντίστοιχος στή φυσική προοπτική μπορεί νά θεωρηθεῖ «ό τύπος»  $\omega_1 > \omega_2 > \omega_3$ . β) Στό ἴδιο ὀρθογώνιο παραλληλεπίπεδο (Πίν. 99β) ἡ γωνία 1 εἶναι περίπου ἴση μέ τή γωνία 2 καί αὐτή περίπου ἴση μέ τή γωνία 3 ( $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ ). «Ὁ τύπος» αὐτός θά μπορούσε νά παραλληλισθεῖ μέ τήν ἀπεικόνιση τῶν πολὺ μικρῶν ἀντικειμένων πού θά ἔδινε ἡ φυσική προοπτική. Αὐτό συμβαίνει ὅταν οἱ ἀκμές τῶν πλευρῶν τείνουν νά συναντηθοῦν στό ἄπειρο. Οἱ παράλληλες γραμμές μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὅτι ἔχουν κάποια ἀντιστοιχία μέ τοὺς νόμους τοῦ ἀξονομετρικοῦ παραστατικοῦ σχεδίου. Τά χρώματα μέ τίς δικές τους συμβάσεις δέν θά μελετηθοῦν στήν ἀνάλυση πού ἀκολουθεῖ, παρά μόνο ὅπου παίζουν ιδιαίτερο ρόλο στήν προοπτική ἀπεικόνιση.

Στήν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου (Πίν. 100) μποροῦν νά διακριθοῦν συμβατικά ἑπτὰ μικρότερες ἐνότητες, γιά νά ἐξετασθοῦν οἱ προοπτικές συμβάσεις πού τή διέπουν:

- α) ὁ Χριστός μέσα στή δόξα μέ τοὺς ἀγγέλους·
- β) ἡ Παναγία στήν κλίνη, τὸ ὑποπόδιο καί τὰ κηροπήγια·
- γ) οἱ ἀπόστολοι καί οἱ ἱεράρχες·
- δ) 1. ἡ ομάδα τῶν ἀγγέλων μέ τίς στρατιωτικές στολές·  
2. οἱ γυναῖκες στό ἀριστερὸ ἄκρο τῆς εἰκόνας·
- ε) οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα·
- στ) τὰ κτίσματα·
- ζ) ἡ σκηνή τῆς Μετάστασης καί ἡ πόλη τοῦ οὐρανοῦ.

Ἡ προοπτική σύμβαση πού χαρακτηρίζει τήν πρώτη ἐνότητα, τὸ Χριστὸ μέσα στή δόξα μέ τοὺς ἀγγέλους, εἶναι «τῆς ὑπερύψωσης». Οἱ ἄγγελοι πού εἶναι πιὸ πίσω ὑπερυψώνονται γιά νά φαίνονται ὅσο γίνεται περισσότερο. Μέ τή μονοχρωματική τους ὄμως ἀπόδοση ἐξαίρουν τήν κεντρική μορφή τοῦ Χριστοῦ. Οἱ φωτιστέφανοι πού περιβάλλουν τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων εἶναι κύκλοι καί ὄχι ἐλλείψεις, σὰν νά ἦταν ἡ ἀπεικόνισή τους μετωπική, ἐνῶ ὅλα τὰ πρόσωπα εἶναι ζωγραφισμένα σὲ τρία τέταρτα ἢ κροταφικά<sup>13</sup>.

Στὴ δεύτερη ἐνότητα κατατάσσεται ἡ Παναγία μέ τήν κλίνη, τὸ ὑποπόδιο καί τὰ κηροπήγια. Ὁ φωτιστέφανος τῆς Παναγίας εἶναι κυκλικός, ἂν καί ἡ κεφαλή της εἶναι ζωγραφισμένη σὲ τρία τέταρτα. Ἡ κλίνη εἰκονίζεται ἀπὸ γωνία καί σὲ ὄψη καί ἀπὸ ἐπάνω. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ ἡ ἐπάνω ἀκμὴ ἀποκλίνει καθὼς κατευθύνεται πρὸς τὸ βάθος, ὥστε  $\omega_1 < \omega_2$ . Στὴ δεξιὰ ὁμοῦς πλευρὰ, ἡ ἐπάνω ἀκμὴ εἶναι σχεδὸν παράλληλη μέ τήν κάτω, ὥστε  $\omega_1' \simeq \omega_2'$ . Ἡ

13. Ἡ παρατήρηση ἰσχύει, ἐὰν δεχθοῦμε ὅτι οἱ φωτιστέφανοι εἶναι φωτεινοὶ δίσκοι (κύκλοι καί ὄχι σφαῖρες), πού περιβάλλουν τίς κεφαλές τῶν ἁγίων, πρόχειρα C a b r o l - L e c l e r c q, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, XII, col. 1275.

οριζόντια επιφάνεια του κρεβατιού φαίνεται ολόκληρη, αποδίδεται δηλαδή ή κάτω ή της. Αυτό επιτυγχάνεται με το συνδυασμό «των τύπων»  $\omega_1 > \omega_2$  της φυσικής προοπτικής και  $\omega_1 \approx \omega_2$  (βλ. στον Πίν. 100 τις άκμες της επάνω όψης που σημειώνονται με διακεκομμένες γραμμές). Οί κάθετες πλευρές του κρεβατιού φέρουν μακρύ κάλυμμα με κοσμήματα. Ο τρόπος με τον οποίο έχουν σχεδιαστεί τα διακοσμητικά θέματα του καλύμματος αλλοιώνει την προοπτική αίσθηση. Οί ρόμβοι δηλαδή στις γωνίες του καλύμματος και ο κύκλος στη μέση της μακρᾶς πλευρᾶς απεικονίζονται μετωπικά. Οί δύο ταινίες επίσης, στην επάνω και κάτω παρυφή του καλύμματος, φέρουν σχηματοποιημένο φυτικό κόσμημα που επαναλαμβάνεται ομοιόμορφα ως τις άκρες. Μόνο στο άριστερό άκρο της επάνω ταινίας παρατηρείται κάποια συμπίκνωση στα κοσμήματα, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως υποτυπώδης δήλωση προοπτικής. Τα πόδια της κλίνης, ακολουθώντας τη φορά της, δίνουν αίσθηση προοπτικής. Το υποπόδιο είναι ζωγραφισμένο από γωνία, σε όψη και αποδίδεται και η επάνω του πλευρά, με το συνδυασμό «των τύπων»  $\omega_1 < \omega_2$  και  $\omega_2 \approx \omega_3$ . Τα κηροπήγια φαίνονται σε όψη, ενώ ο δίσκος της βάσης των κεριών αποδίδεται σε σχῆμα έλλειψης που είναι κάπως άνοιγμένη, «υπερύψωση». Το δεξιό κηροπήγιο, ακολουθώντας την απόκλιση του κρεβατιού, εικονίζεται σε ψηλότερο επίπεδο από το άριστερό, πράγμα που δίνει την αίσθηση της τρίτης διάστασης.

Η προοπτική σύμβαση «της υπερύψωσης» χαρακτηρίζει τα πρόσωπα της τρίτης ενότητας, τους αποστόλους δηλαδή με τους ιεράρχες στη δεξιά πλευρά της εικόνας.

Στην τέταρτη ενότητα: 1. η ομάδα των αγγέλων με τις στρατιωτικές στολές ακολουθεί κατά κάποιο τρόπο τη φυσική προοπτική, με ένα σημείο δράσης. "Αν και οί κεφαλές των αγγέλων είναι ζωγραφισμένες σε τρία τέταρτα, οί φωτοστέφανοι έχουν αποδοθεί μετωπικά σαν κύκλοι που όμως κρύβονται όλο και περισσότερο, όπως έχουν διαταχθεί σε σχῆμα πυραμίδας. Η σχεδιάσή τους δηλαδή είναι σχεδόν προοπτική. Σαν άπλη παρατήρηση σημειώνεται ότι ο ορίζοντας που διαγράφεται περνά περίπου από τα μάτια του Χριστού. Με την προοπτική της ομάδας των αγγέλων δημιουργείται ή αίσθηση της τρίτης διάστασης και ή εξωτερική έλλειπτική δόξα του Χριστού φαίνεται σαν να βρίσκεται σε δεύτερο επίπεδο. 2. οί γυναίκες έχουν αποδοθεί σύμφωνα με τη σύμβαση «της υπερύψωσης» ή μία όμως γυναίκα από την ομάδα των τριών που βρίσκονται πίσω από τους αγγέλους παρουσιάζει μειώσεις που ακολουθούν τους κανόνες της φυσικής προοπτικής.

Στην πέμπτη ενότητα ή απεικόνιση των αποστόλων στα σύννεφα είναι σχεδόν μετωπική. Διαφοροποιούνται από το σύνολο της σκηνής με το χρώμα, επειδή ανήκουν σε άλλο χῶρο και χρόνο.

Στην έκτη ενότητα ανήκουν τα κτίσματα στις δυο επάνω γωνίες της εικό-

νας. Είναι σχεδιασμένα και τὰ δύο ἀπὸ τὴν ἴδια πλάγια θέση και φαίνονται και μετωπικά και ἀπὸ ψηλά. Πιὸ συγκεκριμένα, στὸ ἀριστερὸ κτίσμα, ἐκεῖ ὅπου μποροῦν νὰ φανοῦν οἱ ἀποκλίσεις τῶν ἀκμῶν, ἐφαρμόζεται «ὁ τύπος»  $\omega_1 < \omega_2$  ἀλλὰ μὲ μικρὴ διαφορά γωνιῶν, ὥστε οἱ ἀκμὲς νὰ εἶναι περίπου παράλληλες, ὁπότε εἶναι σχεδὸν  $\omega_1 \simeq \omega_2$ . Κάτω οἱ ἀκμὲς τῶν πλευρῶν κρύβονται. Μὲ τὴν ὁμοιόμορφη ἐπανάληψη ὅμως τοῦ κοσμήματος ποῦ ἀποδίδεται μετωπικά στη βάση τοῦ κτηρίου οἱ πλευρὲς δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι εἰκονίζονται κατὰ μέτωπο. Τὰ ἀνοίγματα ἀκολουθοῦν τὴ γωνιακὴ ἀπεικόνιση τοῦ κτηρίου. Τὸ δεξιὸ κτίσμα ἔχει τὴν ἴδια φορὰ μὲ τὸ ἀριστερὸ και ἀκολουθεῖ τοὺς ἴδιους κανόνες προοπτικῆς. Φαίνεται σχεδὸν μετωπικά και ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς· τὰ ἀνοίγματα ἀκολουθοῦν τὴ γωνιακὴ ἀπεικόνιση τοῦ κτηρίου και φαίνεται ἡ κάτοψη τῶν στεγῶν. Ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ἡ προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» μὲ «τοὺς τύπους»  $\omega_1 < \omega_2$  ποῦ εἶναι σχεδὸν  $\omega_1 \simeq \omega_2$ . Τὸ δεξιὸ κτήριο εἶναι μικρότερο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ και φαίνεται σὰν νὰ βρίσκεται πιὸ πίσω. Ἡ κλίμακα τῶν ἀνοιγμάτων γενικά εἶναι δυσανάλογη πρὸς τῶν κτισμάτων και καθορίζεται περισσότερο ἀπὸ τὴν κλίμακα τῶν προσώπων. Ἡ πόρτα τοῦ ἀριστεροῦ κτηρίου π.χ. παίζει κάποιον ρόλο μεταβατικὸ ἀπὸ τὴν κλίμακα τῶν προσώπων στὴν κλίμακα τῶν κτισμάτων.

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τῶν κτισμάτων ἔγινε μὲ αἴσθηση τρίτης διάστασης, ἡ ὁποία ἀλλοιώνεται ἀπὸ τὴ μετωπικὴ ἀπόδοση ὀρισμένων τμημάτων και ἀπὸ τὴ δυσανάλογη κλίμακα τῶν ἀνοιγμάτων. Μὲ τὸν τρόπο ἐξάλλου ποῦ ἔχει ἀποδοθεῖ ἡ γωνία τῶν κτισμάτων δημιουργεῖται στὴ σύνθεση αἴσθηση προοπτικῆ. Οἱ πλευρὲς τοὺς δηλαδὴ ποῦ βλέπουν πρὸς τὰ μέσα, ἂν προεκταθοῦν νοητά, συγκλίνουν πρὸς τὰ πίσω.

Στὴν ἑβδόμη ἐνότητα ἀνήκει ἡ Παναγία μέσα στὴν ἐλλειπτικὴ δόξα ποῦ κρατοῦν οἱ ἄγγελοι, ὁ Θωμᾶς και ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ. Ἡ Παναγία στὴ δόξα μὲ τοὺς ἄγγέλους ποῦ τὴν κρατοῦν και ὁ Θωμᾶς ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Τὰ θυρόφυλλα τῆς πύλης τοῦ οὐρανοῦ κατευθύνουν, μὲ τὴν κλίση ποῦ ἔχουν, τὴν ὄραση πρὸς τὰ ἐπάνω.

Ὁ Ἄνδρέας Ρίτζος λοιπὸν ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων βρίσκεται μέσα στὴ βυζαντινὴ παράδοση. Ἐφαρμόζεται στὴν εἰκόνα ποῦ ἐξετάσαμε ἡ προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» ποῦ, ὅταν πρόκειται γιὰ ἀντικείμενα, ἐκφράζεται μὲ «τοὺς τύπους»  $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$  και  $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ . Τὰ κοσμήματα και οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά. Παρόλα αὐτὰ ὅμως ὑπάρχουν, σὲ ἄλλη ἐνότητα περισσότερο σὲ ἄλλη λιγότερο, και στοιχεῖα ἐμπειρικῆς προοπτικῆς ἀπεικόνισης, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἔχει ἡ δομὴ τῆς εἰκόνας μία αἴσθηση τρίτης διάστασης. Ἡ Παναγία στὴν κλίνη, γιὰ νὰ ἀναφέρουμε τὰ πιὸ σημαντικὰ στοιχεῖα, παρουσιάζεται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐξαιτίας τῶν προοπτικῶν στοιχείων ποῦ ἔχει ἡ ομάδα τῶν ἀγγέλων τῆς τέταρτης ἐνότητας· ὁ Χριστὸς ἐπίσης προβάλλεται, ἐξαιτίας τῆς μονοχρωματικῆς ἀπόδο-



σης τών ἀγγέλων στήν ἐξωτερική ἔλλειπτική δόξα. Τά κτήρια ἐξάλλου, μέ τή γωνιακή ἀπόκλιση πού ἔχουν, κατευθύνουν τήν ὄραση πρὸς τὸ βάθος, ἐνῶ ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ πρὸς τὰ ἐπάνω.

Στὴν παράσταση τῆς Κοίμησης στήν Περιβλεπτο τοῦ Μυστρά (Πίν. 101) μποροῦν νὰ διακριθοῦν συμβατικά ὀκτώ μικρότερες ἐνότητες:

- α) ὁ Χριστὸς μέ τοὺς ἀγγέλους μέσα στήν ἔλλειπτική δόξα·
- β) ἡ Παναγία στήν κλίνη καὶ τὰ κηροπήγια·
- γ) τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφονία·
- δ) οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ γνωστοὶ τῆς Παναγίας·
- ε) ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων μέ τὶς στρατιωτικὲς στολές·
- στ) οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα·
- ζ) τὰ κτίσματα·
- η) ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης.

Στὴν πρώτη ἐνότητα, στήν ὁποία εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μέ τοὺς ἀγγέλους στήν ἔλλειπτική δόξα, ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Οἱ φωτοστέφανοι εἶναι κύκλοι, ἂν καὶ οἱ κεφαλὲς εἶναι στραμμένες σὲ τρία τέταρτα.

Στὴ δευτέρη ἐνότητα, ὅπου εἰκονίζεται ἡ Παναγία στήν κλίνη καὶ τὰ κηροπήγια, ὁ φωτοστέφανος τῆς Παναγίας εἶναι κυκλικός, μολονότι ἡ κεφαλὴ της εἶναι στραμμένη σὲ τρία τέταρτα καὶ ἡ κλίνη εἰκονίζεται ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρὲς καὶ εἶναι ὑπερυψωμένη, ὥστε νὰ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω της ὄψη· ἐφαρμόζονται δηλ. σ' αὐτὴν «οἱ τύποι»  $\omega_1 < \omega_2$  καὶ  $\omega_2 \simeq \omega_3$ . Τὰ κοσμήματα πού ἔχει τὸ κάλυμμα εἰκονίζονται μετωπικά (βλ. τὴν β' ἐνότητα τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου) Στὰ κηροπήγια ἡ κάτω βάση ἔχει σχεδιαστεῖ ἔλλειπτική ἀλλὰ κάπως ἀνοιγμένη, ἔτσι πού νὰ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω της ὄψη· ὑπάρχει δηλαδή κάποια προοπτικὴ ἀπόδοση συνδυασμένη μέ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Ἐπάνω ὁ δίσκος πού ἀποτελεῖ τὴ βάση τῶν κεριῶν ἔχει σχῆμα ἔλλειψης, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ προοπτικὴ.

Στὴν τρίτη ἐνότητα τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφονία εἰκονίζεται ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ κρεβάτι, ἀλλὰ ἀποδίδεται σὲ πολὺ μικρὴ κλίμακα· μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν ἐμποδίζει καθόλου τὴ θέα τῶν λεπτομερειῶν τῆς σκηνῆς πού εἶναι ζωγραφισμένες πρὸ πίσω. Ὁ ἄγγελος εἶναι στραμμένος σὲ τρία τέταρτα ἀλλὰ ὁ φωτοστέφανος ἀποδίδεται κυκλικός.

Στὴν τέταρτη ἐνότητα οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ γνωστοὶ τῆς Παναγίας γύρω ἀπὸ τὴν κλίνη ἔχουν ἀποδοθεῖ σύμφωνα μέ τὴ «σύμβαση τῆς ὑπερύψωσης». Ἄν καὶ οἱ ἱεράρχες εἶναι στραμμένοι σὲ τρία τέταρτα, οἱ φωτοστέφανοι πού φέρουν καὶ οἱ σταυροὶ πού κοσμοῦν τὰ ὠμοφόρια καὶ τὰ φαιλόνια ἔχουν ἀποδοθεῖ μετωπικά.

Στὴν πέμπτη ἐνότητα οἱ ἄγγελοι τοῦ ἀριστεροῦ ἄκρου τῆς εἰκόνας ἔχουν ἀπεικονιστεῖ μέ κάποια προοπτικὴ. Οἱ ἄγγελοι πού βρίσκονται πρὸ πίσω



ἀποκρύβονται ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ εἰκονίζονται μπροστά, ἔτσι ὥστε νὰ φαίνεται μόνο ἓνα τμήμα τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ φωτοστεφάνου τους. Μπορεῖ νὰ σημειωθεῖ καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου (δ' ἐνότητα), ἡ διαγραφή ἑνὸς ὀρίζοντα ποὺ περνᾷ ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ.

Στὴν ἕκτη ἐνότητα, ὅπου εἰκονίζονται οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα, οἱ μορφές ποὺ βρίσκονται ἐμπρὸς παριστάνονται μεγαλύτερες, καὶ μικρότερες αὐτὲς ποὺ εἶναι πιὸ πίσω.

Στὴν ἔβδομη ἐνότητα τὰ κτήρια, σὲ σύγκριση μὲ τὰ κτήρια τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου, δὲν ἔχουν σαφήνεια. Ἡ ἡμικυκλικὴ ὄψη ἑνὸς ἀδιάγνωστου κτίσματος ποὺ καταλαμβάνει σχεδὸν ὅλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης, τονίζει ἀπλῶς τὴν κυκλικὴ δομὴ τῆς σύνθεσης. Ἡ σκεπή του ἔχει ὑπερυψωθεῖ καὶ φαίνεται ἀπὸ ἐπάνω. Τὰ ἀνοίγματα ἔχουν σχεδιαστεῖ σὰν νὰ φαίνονται ἀπὸ τὸ κέντρο. Δύο μικρὰ κτήρια ποὺ προεξέχουν ἔχουν ἀποδοθεῖ ἀπὸ γωνία, καὶ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω τους ὄψη, σύμφωνα μὲ «τὸν τύπο»  $\omega_1 \simeq \omega_2$ . Στὰ ἄκρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ εἰκονίζονται δύο ὑψηλὰ διώροφα κτήρια. Φαίνονται καὶ τὰ δύο ἀπὸ γωνία καὶ ἀπὸ ἐπάνω καὶ ἀποδίδονται κυρίως μὲ «τὸν τύπο»  $\omega_1 \simeq \omega_2$ . Ἐφαρμόζεται ὁμοίως καὶ «ὁ τύπος»  $\omega_1 < \omega_2$  (βλ. τὶς διακεκομμένες γραμμὲς τῶν προεκτάσεων τῶν ἀκμῶν τῶν στεγῶν στὸν Πίν. 101). Τὰ ἀνοίγματα ποὺ διακρίνονται στὸ δεξιὸ κτήριο φαίνονται ἀπὸ κάτω καὶ δεξιὰ, ἔξω δηλαδὴ ἀπὸ τὴ σύνθεση. Οἱ χαρακτηριστικὲς ἀκμὲς ποὺ δίνουν οἱ στέγες τοῦ κτηρίου, ἐὰν προεκταθοῦν πρὸς τὰ μέσα, συναντιῶνται σὲ ἓνα κεντρικὸ σημεῖο τῆς σύνθεσης<sup>14</sup>.

Στὴν ὄγδοη ἐνότητα ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης ἔχει ἀποδοθεῖ μετωπικά, ἂν καὶ οἱ κεφαλὲς τῶν ἀγγέλων εἶναι ζωγραφισμένες σὲ τρία τέταρτα.

Ἡ προοπτικὴ σύμβαση λοιπὸν ποὺ χαρακτηρίζει τὴ δομὴ τῆς παράστασης εἶναι «ἡ ὑπερύψωση», ποὺ διατυπώνεται στὴν περίπτωση τῶν ἀντικειμένων μὲ «τὸν τύπο»  $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ . Ἐφαρμόζεται καὶ «ὁ τύπος»  $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$  ἀλλὰ πολὺ λιγότερο ἀπὸ ὅσο στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου. Τὸ κύριο θέμα προβάλλεται ἐξαιτίας τῆς κεντρικῆς τοῦ θέσης καὶ ἐξαιτίας τῆς κλίμακας του. Ὅλες οἱ λεπτομέρειες μοιάζουν νὰ τονίζουν τὴν κεντρικὴ σκηνὴ (perspective rayonnante)<sup>15</sup>. Τὰ κοσμήματα καὶ οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά καὶ κάποια αἴσθησις προοπτικῆς, ποὺ δίνει ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοσις τῶν ἀγγέλων καὶ τῶν ἀποστόλων μέσα στὰ σύννεφα, φαίνεται ξένη πρὸς τὴν ὅλη σύνθεση.

Τέλος, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, ὅπου ἡ ἴδια

14. Anka Stojaković, ὁ.π. 176 - 177, εἰκ. 4, 5, 6, 8.

15. Χαρακτηρίζεται «perspective rayonnante» μὲ κάποια προσέγγιση. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν τυπικὴ μορφή ὅπως τὴν περιγράφει γιὰ τὴν πρώτην χριστιανικὴ τέχνη ὁ A. G a b a r, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, Cah. Arch. 1 (1961), 21 - 22, 26 πίν. 2 καὶ L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age I, Paris 1968, 19 - 20, 23, Album εἰκ. 1β.

παράσταση είναι λιτή (Πίν. 102α), μπορούν να διακριθούν συμβατικά τέσσερις ένότητες:

- α) ο Χριστός με τους αγγέλους μέσα στην έλλειπτική δόξα·
- β) η Παναγία στην κλίνη, το βάθρο και τα κηροπήγια·
- γ) οί απόστολοι, οί ιεράρχες και οί γυναίκες·
- δ) τά κτίσματα.

Στήν πρώτη ένότητα ο Χριστός προβάλλεται χάρη στη χρωματική διαφοροποίησή του από τους αγγέλους της έξωτερικης έλλειπτικής δόξας. Οί φωτιστέφανοι είναι κύκλοι, αν και τά πρόσωπα είναι στραμμένα σε τρία τέταρτα (βλ. τήν α' ένότητα τής εικόνας του Ρίτζου).

Στή δεύτερη ένότητα ο φωτιστέφανος τής Παναγίας είναι κυκλικός, μολοντι τὸ πρόσωπό της είναι ζωγραφισμένο σε τρία τέταρτα. Ἡ κλίνη ἀποδίδεται ἀπὸ γωνία μὲ τις δύο ὄψεις καὶ φαίνεται καὶ ἀπὸ ἐπάνω, μὲ τὸ συνδυασμὸ «τῶν τύπων»  $\omega_1 < \omega_2$  καὶ  $\omega_1 \simeq \omega_2$ . Ἡ κάτοψή της ἀποδίδεται μὲ «τοὺς τύπους»  $\omega_1 > \omega_2$  καὶ  $\omega_1 \simeq \omega_2$  (βλ. στὸν Πίν. 102α τις ἀκμὲς ποὺ σημειώνονται μὲ διακεκομμένες γραμμές, βλ. τήν κλίνη στήν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου, β' ένότητα). Τά κοσμήματα στὸ κάλυμμα τοῦ κρεβατιοῦ ἀποδίδονται μετωπικά (βλ. τὸ ἀντίστοιχο κόσμημα τής εἰκόνας τοῦ Ρίτζου, β' ένότητα, καὶ τής τοιχογραφίας τής Περιβλέπτου, β' ένότητα). Τά πόδια τής κλίνης ὁμως ἔχουν ἀποδοθεῖ προοπτικά. Τὸ βάθρο (Πίν. 102β) εἰκονίζεται σὲ ὄψη ἀπὸ γωνία καὶ φαίνεται καὶ ἀπὸ ἐπάνω, μὲ τήν ἐφαρμογὴ «τῶν τύπων»  $\omega_1 < \omega_2$  καὶ  $\omega_2 \simeq \omega_3$  (βλ. τὸ ὑποπόδιο στήν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου, β' ένότητα). Τὸ κηροπήγιο ποὺ εἶναι ἀκουμπισμένο ἐπάνω του ἀποδίδεται σχεδὸν προοπτικά, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τήν έλλειπτικὴ σχεδίαση τής βάσης ἐνῶ ἡ παράλληλη πρὸς τὴ βάση πλευρὰ εἶναι έλλειψη μὲ «ὑπερύψωση». Τά πλαϊνὰ κηροπήγια ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ ὄψη, μὲ έλλειπτικὴ σχεδίαση καὶ «ὑπερύψωση» τής βάσης τῶν κεριῶν.

Στήν τρίτη ένότητα (Πίν. 102α), στήν ὁποία εἰκονίζονται οί ἀπόστολοι, οί ιεράρχες καὶ οί γυναίκες, ἰσχύει ἡ σύμβαση «τής ὑπερύψωσης». Τά σταυρόσημα κοσμήματα στὰ φαιλόνια καὶ στὰ ὁμοφῶρια τῶν ἱεραρχῶν ἀποδίδονται μετωπικά (βλ. τήν δ' ένότητα τής τοιχογραφίας τής Περιβλέπτου).

Τά κτίσματα τής τέταρτης ένότητας (Πίν. 102α), εἶναι σχεδιασμένα καὶ τὰ δύο ἀπὸ τήν ἴδια γωνία καὶ φαίνονται τόσο σὲ ὄψη ὅσο καὶ ἀπὸ ἐπάνω. Ἀποδίδονται μὲ τήν ἐφαρμογὴ «τοῦ τύπου»  $\omega_1 < \omega_2$  ποὺ εἶναι σχεδὸν  $\omega_1 \simeq \omega_2$ . Σὲ μερικὲς λεπτομέρειες ὁμως ἰσχύει καὶ «ὁ τύπος»  $\omega_1 > \omega_2$  τής φυσικῆς προοπτικῆς (βλ. στὸν Πίν. 102α τις γωνίες τῶν ἀκμῶν ποὺ οί προεκτάσεις τους ἔχουν σημειωθεῖ μὲ διακεκομμένες γραμμές). Ἡ κατεύθυνση ποὺ δίνουν τὰ κτήρια στή σύνθεση, μὲ τὴ γωνία ποὺ ἔχουν ζωγραφιστεῖ, εἶναι προοπτικὴ, γιατί οί πλευρὲς ποὺ βλέπουν πρὸς τὰ μέσα συγκλίνουν νοητὰ πρὸς τὰ πίσω (βλ. τήν στ' ένότητα τής εἰκόνας τοῦ Ρίτζου).

Ἡ προοπτική σύμβαση λοιπὸν ποὺ ἐπικρατεῖ στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη εἶναι «ἡ ὑπερύψωση», μὲ τὴν ἐφαρμογὴ «τῶν τύπων», ὅταν πρόκειται γιὰ ἀντικείμενα,  $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$  καὶ  $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ . Τὰ κοσμήματα καὶ οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά. Ὑπάρχουν ὅμως λεπτομέρειες ποὺ ἀποδίδονται προοπτικά. Ἐτσι ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης δημιουργεῖ τὴν αἴσθηση τῆς τρίτης διάστασης. Ἡ Παναγία π.χ. εἰκονίζεται σ' ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο καὶ ὁ Χριστὸς προβάλλεται, χάρις στὴ μονοχρωμία τῶν ἀγγέλων τῆς ἐξωτερικῆς ἑλλειπτικῆς δόξας. Τὰ κτήρια ἐπίσης μὲ τὴν ἀπόκλιση τῶν πλευρῶν κατευθύνουν τὴν ὄραση πρὸς τὸ βάθος. Ἡ ὅλη σύνθεση, χωρὶς νὰ ἔχει ἓνα σημεῖο ὄρασης, διατηρεῖ παρόλα αὐτὰ ὀπτική ἐνότητα.

Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῶν παραστάσεων τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἐναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων ἔγινε, νομίζω, φανερὸ ὅτι καὶ οἱ τρεῖς ἀπεικονίσεις βρίσκονται μέσα στὴν ἴδια παράδοση ἀπὸ ἄποψη προοπτικῆς. Καὶ στὶς τρεῖς ἐφαρμόζεται βασικά ἡ ἴδια προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» καὶ ἀποδίδονται πολλὲς ὄψεις καὶ πολλαπλὲς ἀπόψεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων, μὲ πολλὰ σημεῖα ὄρασης. Πρόκειται γιὰ συνθέσεις μὲ «διαχωρικὴ» καὶ διαχρονικὴ ἀντίληψη. Οἱ κύκλοι καὶ τὰ διακοσμητικὰ θέματα ἀποδίδονται μετωπικά, στοιχεῖο ποὺ τονίζει τὴν ἀπουσία τρίτης διάστασης. Παρόλα αὐτὰ ὅμως ὑπάρχουν μερικὲς λεπτομέρειες ποὺ μαρτυροῦν προοπτικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου. Κι αὐτές, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴ θέση ποὺ ἔχουν μέσα στὴ σύνθεση, μποροῦν κάποτε νὰ παίξουν ρόλο στὴ δομὴ τοῦ συνόλου. Κάτι τέτοιο δὲν διαπιστώθηκε στὴν Περιβλέπτο. Στὸ Θεοφάνη ὅμως ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης εἶναι διαφορετικὴ. Ἄν καὶ οἱ δυνατότητες εἶναι περιορισμένες σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἄλλες παραστάσεις, γιὰ τὴ σκηνὴ εἶναι περισσότερο λιτὴ καὶ τὰ πρόσωπα πιὸ λίγα, ὑπάρχουν ὡστόσο λεπτομέρειες μὲ προοπτικὴ ἀπεικόνιση καὶ διαφαίνεται στὴ σύνθεση ἡ τρίτη διάσταση. Τὴν ἴδια αἴσθηση δίνει καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Ἡ πολυπρόσωπη παράσταση βέβαια, ἡ κορμοστασιὰ τῶν μορφῶν καὶ ἡ κίνησή τους θυμίζουν τὴν τοιχογραφία τῆς Περιβλέπτου. Ἡ δομὴ ὅμως τῆς σύνθεσης τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου εἶναι πολὺ πιὸ κοντὰ στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη, ὅπως καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν προοπτικῶν συμβάσεων ποὺ τὴν διέπουν. Ἡ εἰκόνα λοιπὸν τοῦ Ρίτζου, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων, ἔχει ἤδη τὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ σχολὴ ποὺ ἔγινε γνωστὴ μὲ τὸ Θεοφάνη<sup>16</sup>.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΑΗ

16. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, δ.π. 26 - 27.

Ἡ φωτογραφία τοῦ Πίν. 100 προέρχεται ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχειο τῆς Πινακοθήκης Sa-  
baudo τοῦ Τουρίνου, τοῦ Πίν. 101 ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχειο τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τῶν  
Πίν. 102α-β ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχειο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν.

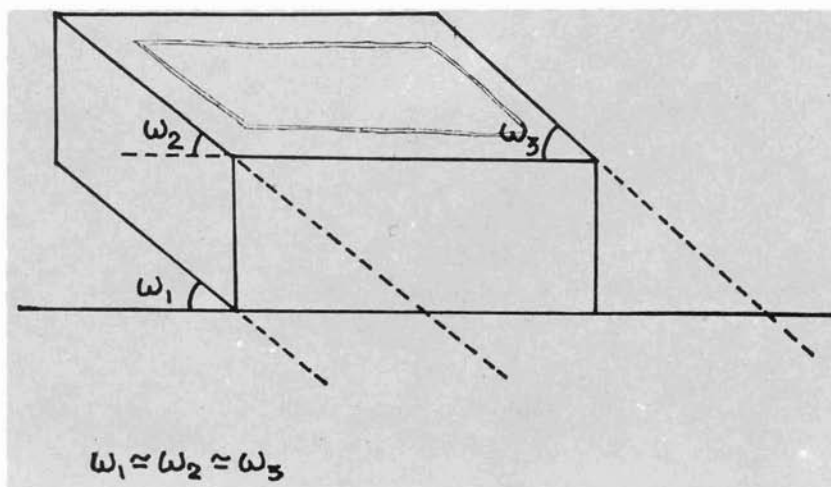
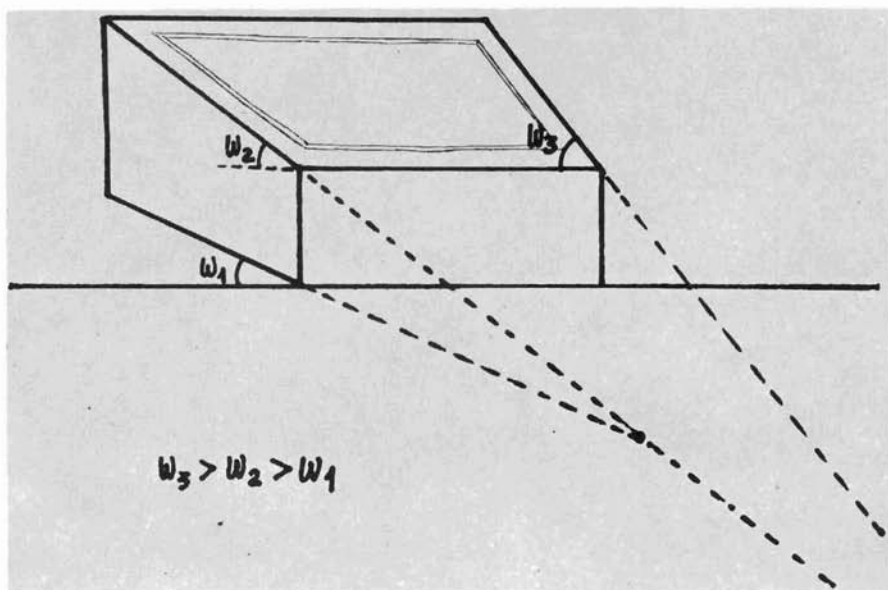
## S U M M A R Y

### SOME OBSERVATIONS ON THE PERSPECTIVE IN AN ICON OF ANDREAS RITZOS

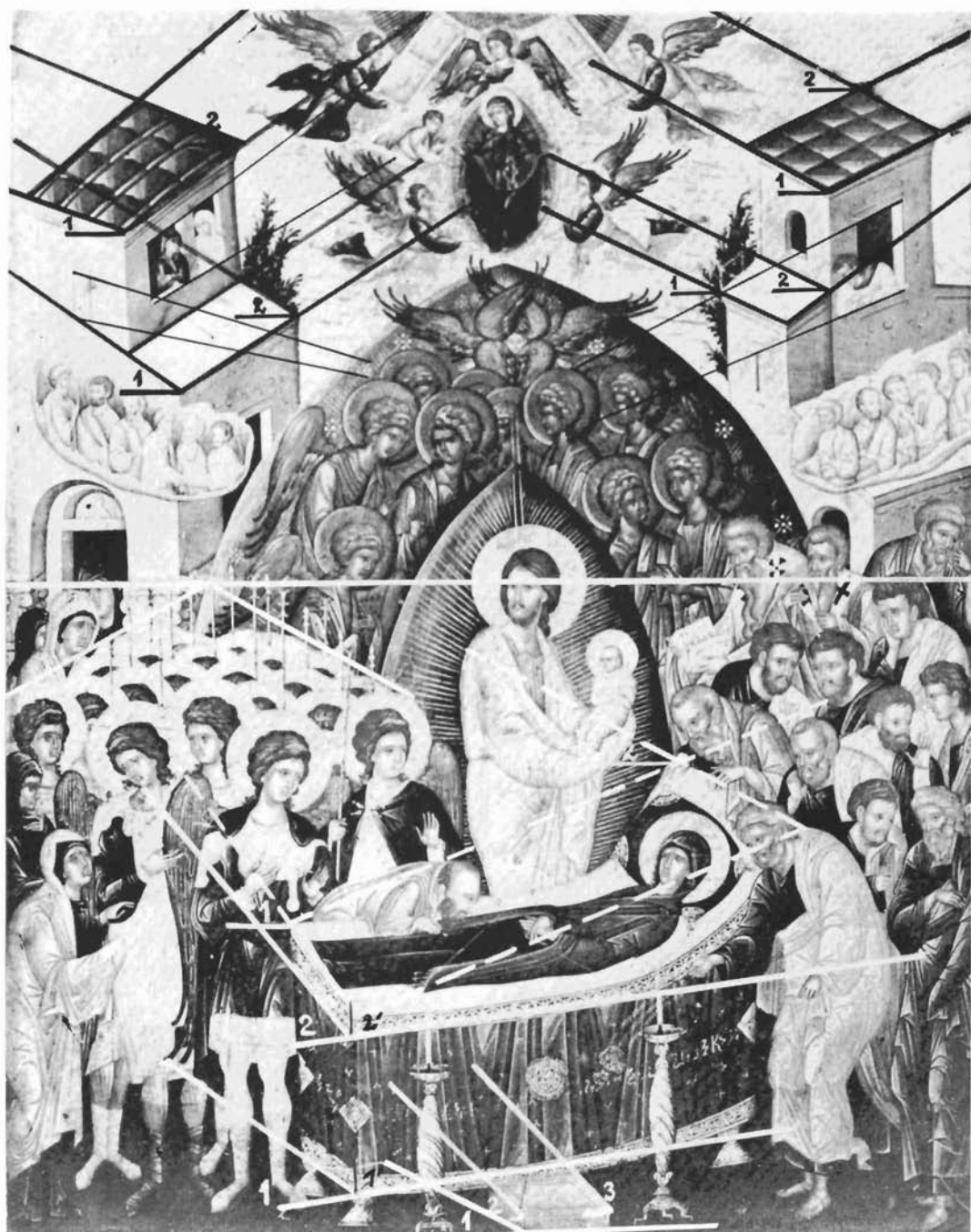
(Pl. 99 - 102)

This article is a comparative analysis of the treatment of perspective in three depictions of the Dormition: an icon by Andreas Ritzos, and two frescoes, one in the church of the Peribleptos at Mystras, and one in that of Aghios Nikolaos Anapausas at Meteora, by Theophanes. The analysis springs from an assessment of the perspective techniques used by Andreas Ritzos, whose work falls in the second half of the 15th century and is of considerable importance in the formation of the Cretan school.

The icon by Ritzos (Pl. 100) may be divided into seven units for the purpose of the analysis: a) Christ in the glory with the angels; b) the Virgin on the bed, with the footstool and the candlesticks; c) the apostles and the archbishops; d) 1: the group of angels wearing military uniform, 2: the women at the left edge of the icon; e) the apostles in the clouds; f) the buildings; g) the scene of the Assumption and the gate of heaven. The predominant perspective convention deployed is that of «superimposition»: in the case of the human figures, this involves figures in the background being placed on a higher level, and in the case of objects, the use of the formulae  $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$  (Pl. 99 $\alpha$ ) and  $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$  (Pl. 99 $\beta$ ). The ornaments and the circles in the icon are rendered frontally. There are also, however, some elements of practical perspective which are more pronounced in some of the units than in others; the result is to give the icon a certain three-dimensional effect. The most important of these elements are as follows: the perspective treatment of the angels in the fourth unit has the effect of projecting the Virgin on the bed into the foreground; the figure of Christ also stands out as a result of the monochrome rendering of the angels in the outer elliptical glory. Finally, the lines of the buildings deviate from the vertical and lead the eye into the background, while the gate of heaven leads it upwards.

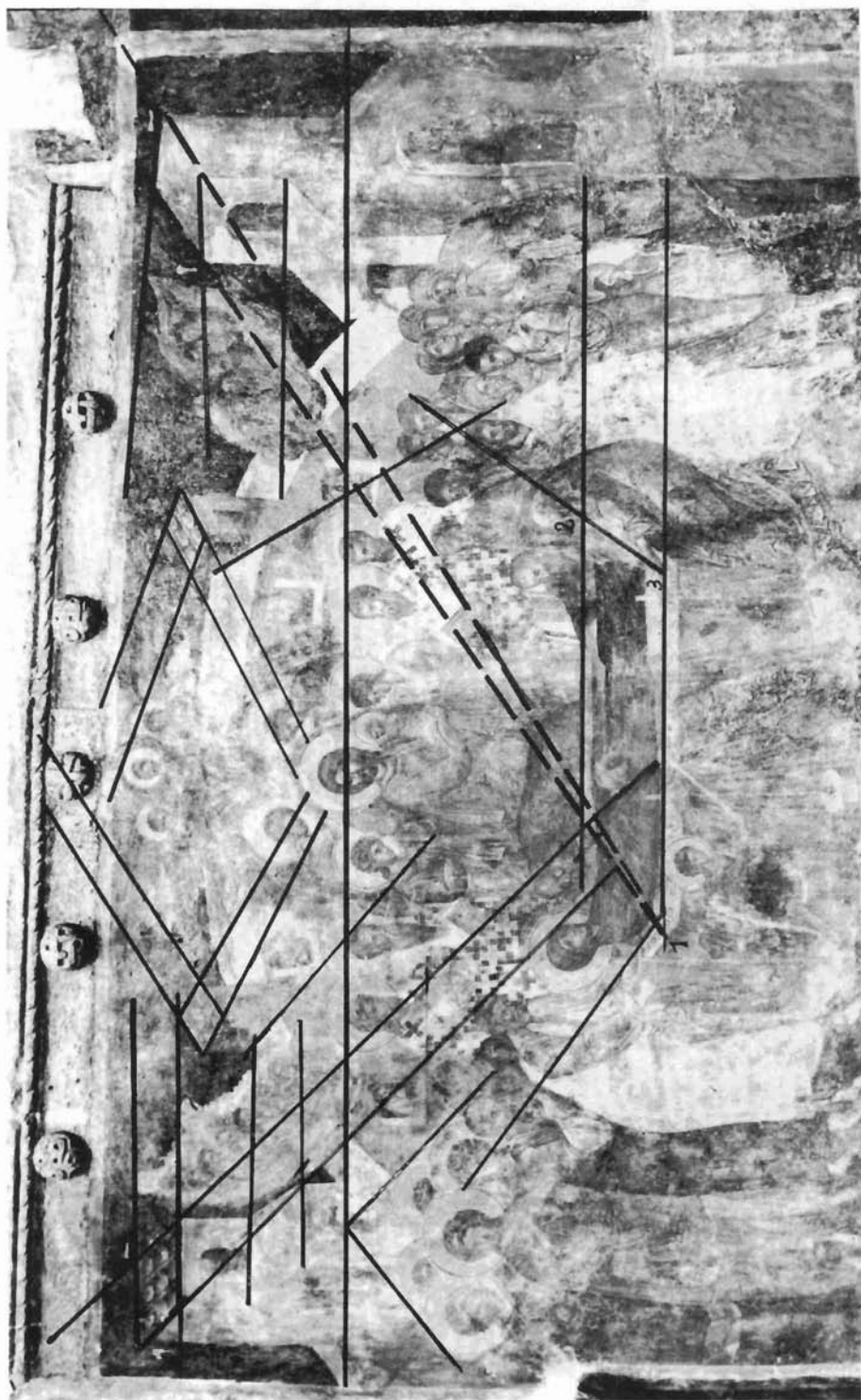


Σχηματική παράσταση ὀρθογωνίου παραλληλεπιπέδου ὅπου ἰσχύει:  
 α)  $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ , β)  $\omega_1 \approx \omega_2 \approx \omega_3$ .



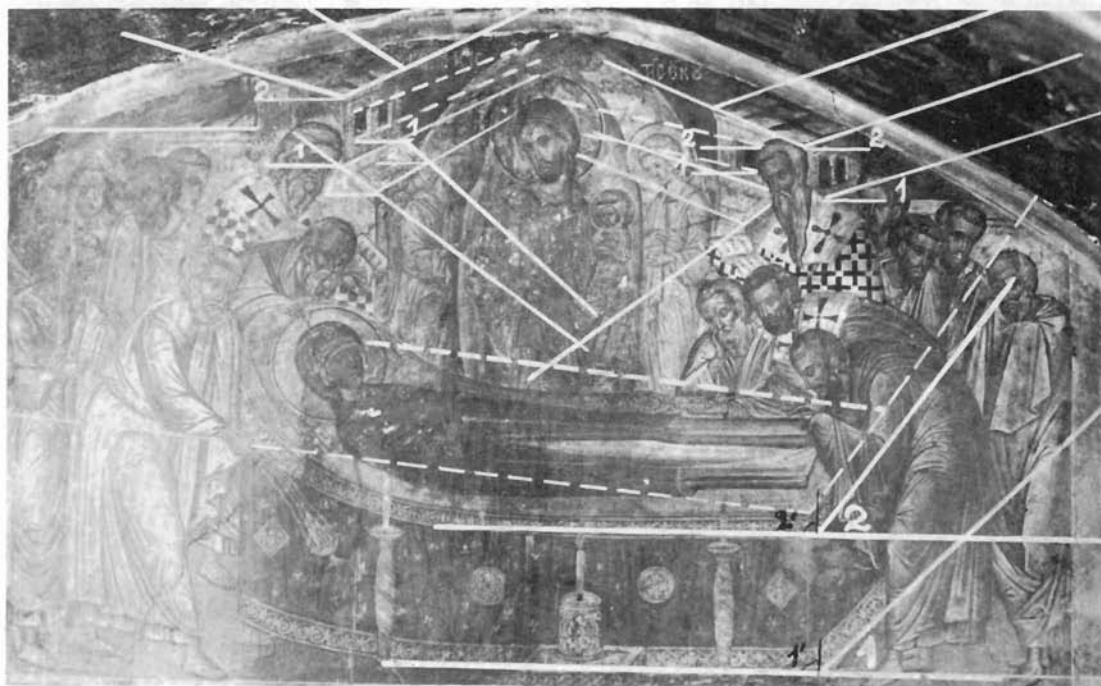
Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, εἰκόνα με τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου, Πινακοθήκη Sabaudo, Τουρίνο.





Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τοιχογραφία, Περιβλεπτός, Μουστράς.





α. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τοιχογραφία, Ἅγιος Νικόλαος Ἀναπauσᾶς, Μετέωρα. β. Λεπτομέρεια τῆς ἴδιας τοιχογραφίας.