



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνες επιστυλίου από το Άγιον Όρος (πίν. 77-93)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964-1965), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881-1965) • Σελ. 377-403

ΑΘΗΝΑ 1966

ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΠΙΣΤΥΛΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

(Πίν. 77 - 93)

Μία από τις σημαντικώτερες προσφορές του βιβλίου του Γεωργίου και της Μαρίας Σωτηρίου για τὸ Σινᾶ ἦταν ὅτι σ' αὐτὸ παρουσιάσθηκαν καὶ μελετήθηκαν, γιὰ πρώτη φορά, δείγματα ἀπὸ μία κατηγορία εἰκόνων ποὺ εἶχαν μείνει ὡς τότε ἀπαρατήρητες: ἐννοοῦμε τίς μακρόστενες εἰκόνες ποὺ στόλιζαν καὶ στολίζουν στὸ μοναστήρι τοῦ Σινᾶ τὸ ἐπιστύλιο, τὸν «κοσμήτη» τέμπλων. Παριστάνουν σειρὰ Ἑορτῶν ἢ σκηνές βίου ἁγίων, συνήθως συνδυασμένες μετὰ τὴν Δέησι, κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία, καὶ χρονολογοῦνται στὸν 11ο - 12ο αἰῶνα¹. Τελευταῖα ὁ Β. Ν. Λάζαρεφ σὲ μιὰ σημαντικὴ μελέτη του γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ τέμπλου, δημοσιευμένη ἐδῶ, στὸν ἴδιο τιμητικὸ τόμο, ἀπέδωσε μερικὲς γνωστὲς εἰκόνες τῆς Ρωσίας προερχόμενες ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος σ' αὐτὴ τὴν κατηγορία εἰκόνων τέμπλου² καὶ ὁ Κ. Weitzmann πρόσθεσε, σὲ πρόσφατο δημοσίευμα, νέα δείγματα τοῦ εἴδους ἀπὸ τὸ Σινᾶ³.

Γι' αὐτὸ νομίζω ταιριαστὸ ἀλλὰ καὶ ἐπίκαιρο νὰ συμπληρωθοῦν ἐδῶ ὅσα ἀλλοῦ παρεκβατικὰ σημειώθηκαν γιὰ παρόμοιες εἰκόνες προερχόμενες ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος⁴, μετὰ ταυτόχρονη παρουσίαση μερικῶν ἀνέκδοτων παραδειγμάτων. Ὡς βάση τῆς μελέτης θὰ χρησιμεύσει ἡ μόνη γνωστὴ σὲ μένα, ὡς τώρα, σχεδὸν ἀκέραιη εἰκόνα ἐπιστυλίου τοῦ Ἅγ. Ὄρους, ποὺ φυλάσσεται εὐλαβικὰ στὴν Ἱ. Μ. Βατοπεδίου. Εἶναι, βέβαια, ἀπὸ τίς σημαντικώτερες τοῦ Ἄθω, ἀλλὰ ἔχει παραμείνει οὐσιαστικὰ ἀνέκδοτη⁵.

1. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α' (πίνακες), Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 87 - 117, τ. Β' (κείμενον), Ἀθῆναι 1958, σ. 100 - 114.

2. V. Lasareff, Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin, Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τόμ. Δ' (Τιμητικὸς Γ. Σωτηρίου), 1964, σ. 117 - 143, πίν. 31 - 37 (πὺρ κάτω παραπέμπεται: Λάζαρεφ).

3. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, Chr. Mijatev, S. Radojić, Frühe Ikonen aus Sinai, Griechenland, Bulgarien und Jugoslawien, Μόναχο 1965, σ. XIV κέξ., εἰκ. 25 - 27, 32 - 35 (πὺρ κάτω παραπέμπεται: Frühe Ikonen), βλ. π.κ. σ. 381, σμ. 1.

4. Μ. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνοσ, Κρητ. Χρον., τ. Γ', 1956, σ. 276 - 281. Μ. Chatzidakis, L'icône byzantine, Saggi e Memorie dell'Istituto di Storia dell'Arte G. Cini, τ. II, Βενετία 1959, σ. 25, ὁ ἴδιος στὸ Frühe Ikonen (βλ. σμ. 3), σ. XXIV - XXV, εἰκ. 37, 43.

5. Δημοσιεύθηκαν μόνον λεπτομέρειες κεφαλῶν: Μ. Chatzidakis, L'icô-

I

Ἡ εἰκόνα ἐπιστυλίου τῆς Μ. Βατοπεδίου ἀποτελεῖται τώρα ἀπὸ τέσσερα χωριστὰ τμήματα πὺ στολίζονται μὲ ἀνάγλυφη τοξοστοιχία, πλαίσιο γιὰ δεκατρία συνολικὰ διάχωρα μὲ παραστάσεις. Ἐπάνω καὶ κάτω πλαίσιωνεται ἡ τοξοστοιχία ἀπὸ ἐξέχουσα ζώνη ἀκόσμητη, πλάτους 10 ἐκ. Στὴν πραγματικότητά πρόκειται γιὰ ἐπιπεδόγλυφο ὅπου ἔχει γίνεи ἀφαίρεση τοῦ ξύλου, ὥστε νὰ μείνει σὲ βαθύτερο ἐπίπεδο ἢ ἐπιφάνεια γιὰ τὴν κάθε εἰκόνα καὶ νὰ ἐξέχουν ἡ τοξοστοιχία καὶ τὰ πλαίσια. Ἡ προετοιμασία μὲ πανὶ λινοῦ καὶ γύψο ἔχει καλύψει ὅλην τὴν ἐπιφάνεια.

Τὰ τμήματα εἶναι τὰ ἀκόλουθα :

Α. Κάτω ἀπὸ δύο τόξα, τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ Παράδοσις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν Ἰωσήφ (Πίν. 78). Ἐχει ὅλα τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ ὅμοια μὲ τὰ ἄλλα κομμάτια. Ὁ συνδυασμὸς σκηνῶν τοῦ Βίου τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Δωδεκαῶρου δὲν ἀποτελεῖ μοναδικὴν περίπτωσιν¹. Λεῖπει μέρος ἐπάνω. Ὑψος 45 ἐκ., μῆκος 71 ἐκ., πᾶχ. 3,5 ἐκ.

Β. Κάτω ἀπὸ δύο τόξα παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τῆς Γεννήσεως (;). Διατηρεῖται πολὺ ἄσχημα, ὥστε μόλις νὰ διακρίνονται φθαρμένες μερικὲς μορφές πὺ καθορίζουν τὶς παραστάσεις. Λεῖπει μέρος κάτω. Ὑψος 43,2 ἐκ., μῆκος 75 ἐκ., πᾶχος 3,5 ἐκ. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρη ἔχει ἐγκοπὴ 4,6 ἐκ. γιὰ νὰ πακτώνεται.

Γ. Ἐπτὰ παραστάσεις, κάτω ἀπὸ ἰσάριθμα τόξα, πὺ στηρίζονται σὲ ἕξη ὀλόκληρα καὶ δύο μισὰ κολονάκια στὶς ἄκρες (Πίν. 77). Οἱ παραστάσεις εἶναι οἱ ἀκόλουθοι : 1) στὸ κέντρο ὁ Χριστὸς ἔνθρονος· πρὸς τὰ ἀριστερὰ 2) ἡ Παναγία σὲ δέηση μὲ ἓναν ἀρχάγγελο, 3) δύο Εὐαγγελιστὲς ὄρθιοι γυρισμένοι πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ 4) ἡ Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου· πρὸς τὰ δεξιὰ 5) ὁ Πρόδρομος μὲ ἓναν ἀρχάγγελο, 6) δύο Εὐαγγελιστὲς ὄρθιοι καὶ γυρισμένοι πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ 7) ἡ Βαῖοφόρος. Στὰ τριγωνικὰ διάκενα πὺ σχηματίζονται ἐπάνω ἀπὸ τὴ συμβολὴ τῶν τόξων παριστάνονται ἕξη προτομὲς ἀγγέλων μέσα σὲ δίσκο, γυρισμένων πρὸς τὸ κέντρο, ἀλλὰ τὰ ἀκραιὰ διάκενα δὲν ἔχουν ζωγραφισθῆ. Διατηρεῖται ἄσχημα. Ἡ προετοιμασία ἔχει σκάσει, σὲ πολλὰ μέρη ἔχει πέσει μαζὶ μὲ τὸ χρῶμα καὶ τὸ ὕφασμα ἔχει ἀπο-

ne byzantine, σελ. 25, εἰκ. 13 καὶ 14 καὶ ὁ ἴδιος, στὸ Frühe Ikonen, σ. XXIV, εἰκ. 43. Εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ θερμὰ τοὺς ἀγίους Προϊσταμένους τῆς Ἱ. Μ. Βατοπεδίου, γιὰτὶ μὲ ὑψηλὸ πνεῦμα συνεργασίας ἔκαμαν προσιτὰ στὴν ἐπιστημονικὴ ἀποστολὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους (Ἰπ. Παιδείας) τοῦ 1954 πολὺτιμα κειμήλια μὲ εὐλάβεια προφυλαχμένα ἐπὶ ἑκατονταετίες ἀπὸ τὴν φθορὰ καὶ τὴν βεβήλωσιν.

1. Βλ. πὺ κάτω, σ. 392 - 393.

κολληθῆ σὲ μερικὰ σημεῖα ἀπὸ τὸ ξύλο πὺ εἶναι σκουληκοφαγωμένο. Στὶς δύο ἄκρες, ἔγκοπες γιὰ νὰ πακτώνεται. Εἶναι τὸ κεντρικὸ τμήμα καὶ διατηρεῖται ἀκέραιο. Ὑψὸς 69 ἐκ., μῆκος 2,13 ἐκ., πάχος 3,5 ἐκ.

Δ. Κάτω ἀπὸ δύο τόξα, ἡ Σταύρωσις καὶ ἡ Ἀποκαθήλωσις, πὺ διατηροῦνται καλύτερα ἀπὸ τὶς ἄλλες παραστάσεις (Πίν. 79). Ἀνάμεσα στὰ δύο τόξα μικρὸς ἄγγελος σὲ δίσκο (Πίν. 86 β). Ἀκέραιο. Ὑψὸς 69 ἐκ., μῆκος 71,5 ἐκ., πάχος 3,5 ἐκ.

Στὴν ἄλλη πλευρὰ καὶ τῶν τεσσάρων τμημάτων, ἐπάνω σὲ ἐπίχρισμα λευκὸ, παριστάνεται μὲ καστανὸ χρῶμα κόσμημα ἀπὸ κύκλους «σηρικοὺς» (Πίν. 86 α). Ὁ κάθε κύκλος ἔχει διάμετρο 55,2 ἐκ. καὶ περιφέρεια πλάτους 9 ἐκ. μὲ κάμπο καστανό, γεμάτο ἐλικόμορφα κοσμήματα μουσουλμανικοῦ τύπου καὶ περίγραμμα τονισμένο ἀπὸ λευκὲς κουκίδες, μαργαριτάρια. Μέσα σὲ κάθε κύκλο παριστάνεται σταυρὸς μὲ τὴν ἴδια διακόσμηση καὶ μέσα στὸν κάμπο, ἀνάμεσα στὶς κεραῖες, τέσσερα κοσμήματα¹.

Τὸ συνολικὸ μῆκος τῶν τεσσάρων τμημάτων φθάνει σήμερα τὰ 4,30 μ. ἀλλὰ, γιὰ τὴ συμμετρία πρὸς τὴν κεντρικὴ παράσταση τοῦ Χριστοῦ, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι μᾶς λείπει ἓνα πέμπτο καὶ τελευταῖο τμήμα διαστάσεων 71 ἐκ., ὁπότε τὸ ἀρχικὸ μῆκος θὰ ἔφθανε τὰ 5 μέτρα, μὲ δεκαπέντε συνολικὰ διάχωρα.

Τὰ ἐπιστύλια πὺ γνωρίζαμε ἕως τώρα προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἰ. Μ. τοῦ Σινᾶ, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μιὰ μικρὴ ἐπιλογή δημοσιεύθηκε ἀπὸ τοὺς Σωτηρίου². Ὑπάρχουν ὅμως στὸ ἴδιο μοναστήρι καὶ ἄλλα, εἴτε στὴν ἀρχικὴ θέση τους, εἴτε ξαναχρησιμοποιημένα σὲ ξύλινα τέμπλα νεώτερα, ὅπως στὰ παρεκκλήσια τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, τῆς Κοιμήσεως, τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς καθὼς καὶ στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Κωνσταντίνου καὶ Ἐλένης, μέσα στὸ ναὸ καὶ σὲ ἐξωκλήσια. Τὸ ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπεδίου διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ Σινᾶ σὲ δύο σημεῖα: α) στὸ μέγεθος, γιὰτὶ εἶναι καὶ πιὸ μακρὺ καὶ πρὸ πάντων πιὸ ψηλὸ (69 ἐκ.), ἐνῶ ἐκεῖνα τοῦ Σινᾶ σπάνια φθάνουν στὸ μῆκος τὰ 4,50 μ.³ καὶ στὸ ὕψος τὰ 45 ἐκ. καὶ β) οἱ τοξοστοιχίες στὸ Ἁγιον

1. Βλ. π.κ. σ. 396.

2. Βλ. π.π. σελ. 377, σημ. 1. Σημειώνομε ἀκόμη δύο εἰκόνες ἐπιστυλίου: 1) σὲ τρία τμήματα στὸ Π. Κάιρο, ἀλλὰ εἶναι τόσο σκοτεινὴ, ὥστε δὲν διακρίνονται τὰ θέματα τῶν παραστάσεων. Βλ. Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ἐκθεσις περὶ τοῦ Ἐκκλ. Μουσείου τῆς Ἰ. Μ. τοῦ Ἁγ. Γεωργίου ἐν Π. Καίρω, ἀνάτ. ἀπὸ τὸν Ἄ'Εκκλησ. Φάρον», 1938, σ. 17, ἀρ. 91 - 93. Πρβλ. Ε. Μ ι χ α η λ ί δ ο υ, Εἰκονογραφημένον Λεύκωμα Ἰ. Μ. Ἁγ. Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καίρω, Ἀλεξάνδρεια 1959, σ. 104 (δύο φωτογραφίες) καὶ 2) ἓνα τμήμα μὲ τρεῖς παραστάσεις κάτω ἀπὸ τόξα πὺ σχηματίζονται ἀπὸ ἐπιγραφές, στὴ Χρυσαινωτίσσα τῆς Κύπρου (41 x 78 ἐκ.), νομίζω 14ου αἰῶνα. Βλ. D. T. R i c e, The Icons of Cyprus, Λονδῖνον 1935, ἀρ. 146, σ. 270 - 271, π. XLIX (17ου αἰ.).

3. Ὁ K. W e i t z m a n n, στὸ Frühe Ikonen, σ. XIV καὶ LXXXI, πίν. 25 - 26 - 27, δημοσιεύει δύο τμήματα ἐνὸς ἐπιστυλίου μὲ Δωδεκάροτο, πὺ ἀποτελεῖται

Ἅγιον Ὅρος εἶναι ἀνάγλυφες ἐνῶ στὸ Σινᾶ εἶναι ζωγραφιστές. Ἡ διαφορὰ στὸν τρόπο ποῦ παριστάνονται τὰ τόξα φαίνεται ἀσήμαντη, ὅπως σωστά παρατηρεῖ ὁ Λάζαρεφ¹. Ἡ διαφορὰ ὅμως στὸ μέγεθος μπορεῖ νὰ σημαίνει ὅτι τὸ εἶδος τῶν εἰκόνων αὐτῶν μποροῦσε νὰ στολίζει τὰ ἐπιστύλια τέμπλων καὶ μεγαλυτέρων ναῶν. Ἡ συνέπεια εἶναι ὅτι ἔτσι ἐπιβεβαιώνεται ἡ γνώμη τοῦ Σωτηρίου, τοῦ Α. Grabar καὶ τοῦ Λάζαρεφ ὅτι τὰ ζωγραφιστὰ αὐτὰ ἐπιστύλια δὲν ἔστεφαν μονάχα ξύλινα ἀλλὰ καὶ μαρμάρινα τέμπλα².

II

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ἐπιστυλίου μας κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Μεγάλης Δέησης με ἐννέα συνολικὰ πρόσωπα : στὶς δεκαπέντε εἰκόνες οἱ πέντε, στὸ κέντρο, ἀποτελοῦν τὴν σύνθεση αὐτὴ (Πίν. 77). Γιὰ νὰ καταλάβομε τὴ σημασία αὐτῆς τῆς ἔκτασης, πρέπει νὰ συνοψίσουμε ὅσα εἶναι γνωστά γιὰ τὸ θέμα.

Ἡ Μεγάλη Δέηση στολίζε τὸν «κοσμητὴν» τοῦ τέμπλου τοῦλάχιστον ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Βασιλείου τοῦ Α'. Οἱ φιλολογικὲς μαρτυρίες ἀνάγονται καὶ στὴν προεικονοκλαστικὴ ἐποχὴ³, ἀλλὰ παραδείγματα σώζονται μόνο ἐπάνω σὲ μαρμάρινους «κοσμητῆτες» ἀπὸ τὴ Θήβα καὶ τὴ Μ. Ἀσία τοῦ 9ου αἰῶνα⁴. Μποροῦμε βέβαια νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ ἐπαρχιακὰ

ἀπὸ τέσσερα τμήματα. Ἄλλα τμήματα ἔχουν μῆκος 1,13 καὶ ἄλλα 1,18 καὶ ὅλα ὕψος 41 ἐκ. Ὅλα μαζί, περὶ τὰ 4,50 μέτρα. Βλ. Σωτηρίου, σελ. 100 - 101.

1. Λάζαρεφ, σ. 118.

2. Πρῶτοι οἱ Σωτηρίου, σ. 100 - 101, ὑποστήριξαν ὅτι οἱ στενόμακρες αὐτὲς εἰκόνες ἦταν προορισμένες καὶ γιὰ μαρμάρινα τέμπλα. Ὁ Grabar, C.A., τ. X, 1959, σ. 316, νομίζοντας ὅτι διαφωνεῖ με τοὺς ἐκδότες τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ, ἐτόνισε τὴν ἴδια ἀποψη καὶ τέλος ὁ Λάζαρεφ, σ. 134, ἀκολουθώντας τὸν Grabar, ἐπανελάβε τὴν ἴδια γνώμη.

3. Τέμπλο Ἁγ. Σοφίας : Π. Σιλεντιάριος, P.G., τ. 86, στ. 2145 - 2147. Βλ. : St. Xydis, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, Art Bull., τ. 29, 1947, σ. 10 - 11. Γιὰ ἀνάλογη παράσταση σὲ ναὸ τῆς Ἀλεξάνδρειας : Πατριάρχης Ἱεροσολύμων Σωφρόνιος, περὶ τὸ 630 (;) P.G., τ. 87, στ. 3557. Πρβλ. Χατζηδάκης, Εὐφρόσυνος, σ. 277 - 278, Λάζαρεφ, σ. 121 - 123.

4. Α. Ὁρλάνδου, Γλυπτὰ Μουσείου Θηβῶν, A.B.M.E., τ. Ε', 1939 - 40, σ. 126 - 128, εἰκ. 7, καὶ Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 17. W. H. Buckler - W. M. Calder - W. K. C. Guthrie, Monum. As. Min. Ant., τ. IV, Manchester 1933, πίν. 17, ἀρ. 40, σ. 13 καὶ τ. VI, 1939, ἀρ. 359, σ. 122, πίν. 62. Πρβλ. St. Xydis, ὅπου π.π., εἰκ. 17. Λάζαρεφ, σ. 126, εἰκ. 7. Ἐνα κομμάτι ἀπὸ τὴ Χίο (15 x 39 ἐκ.) παρουσιάζει ἐντελῶς ἀνάλογη διακόσμηση στὴν ἴδια τεχνοτροπία, με τὸν Ἅγ. Ἰσιδώρο στηθᾶριο καὶ μέρος στηθαρίου τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ἀλλὰ δὲν εἶναι πιθανὸν νὰ ἀνήκει σὲ ἐπιστύλιο τέμπλου, γιὰτί, μετὰ τὴν συγκόλληση τῶν σπασμένων κομματιῶν, φάνηκε ὅτι διακοσμοῦσε κυρ-

αὐτὰ παραδείγματα, μᾶλλον πενιχρὰ ὡς τέχνη, προϋποθέτουν τὴν ὕπαρξιν ἀναλόγων διακοσμῆσεων σὲ κεντρικὲς περιοχές, ἐκτελεσμένων μὲ πολυτελέστερα ὕλικά, ὅπως σμάλτα, ἐλεφαντοστᾶ¹ ἢ πολύτιμα μέταλλα. Ἀκόμη καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν ἐνθέτων μαρμάρων θὰ χρησιμοποιήθηκε, ὅπως διδάσκουν τὰ ὑπολείμματα τέμπλου τῆς Μονῆς τοῦ Λιβὸς στὴν Κωνσταντινούπολη (10ος αἰ.)² ἢ ἀκόμη ἡ μεικτὴ τεχνικὴ ποὺ παρουσιάζει ἡ γνωστὴ πλάκα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπὸ τῆ Θεσσαλονίκης μὲ τοὺς τρεῖς ὀλόσωμους Ἀποστόλους : μαρμαρίνη, ἐπιπεδόγλυφη, ὅπου μένουν ἀνάγλυφα τὰ περιγράμματα, μὲ ζωγραφισμένα πρόσωπα καὶ φορέματα ἐπάνω σὲ συμπληρωματικὸ κηρομάστιχο³. Ἔχει ἐκφρασθῆ ἡ γνώμη ὅτι εἶναι πιθανὸν ἡ πλάκα αὐτὴ (47×93 ἐκ.), ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ στὸν 10ο - 11ο αἰώνα, ν' ἀνήκει σὲ παράσταση Μ. Δεήσεως τέμπλου⁴. Παραστάσεις στηθαρίων ἀποστόλων μέσα σὲ δίσκους, σὲ ἐπιπεδόγλυφη τεχνικὴ, βρισκομε καὶ σ' ἓνα ἐπιστύλιο ἀπὸ τῆ Μ. Ἀσία τοῦ 11ου - 12ου αἰώνα⁵.

Ὁ Λάζαρεφ σημειώνει τὴν βαθμιαία ἐξαφάνιση τῶν ἀναγλύφων ἢ χαρακτῶν παραστάσεων, μορφῶν Μ. Δεήσεως ἢ ἄλλων ἁγίων, ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο στοὺς 11ο καὶ 12ο αἰῶνες, καὶ μνημονεύει σὰν μοναδικὴ ἐξαίρεση τὸ τέμπλο τῆς Βλαχερνῆτισσας στὴν Ἄρτα μὲ τὴν Παναγία σὲ δέηση ἀνά-

τῆ ἐπιφάνεια. Βλ. : A. O r l a n d o s, Monuments byzantins de Chios, τ. II, Athènes 1930, πίν. 7. Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, 1964, ἀρ. 26 καὶ εἰκόνα.

1. Ὁ καθ. K. Weitzmann, στὴ μελέτη του Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung, ποὺ δημοσιεύεται στὸ Festschrift K. Usener, ἀποδεικνύει ὅτι οἱ τέσσερις πλάκες μὲ ὀλόσωμες ὄρθιες μορφές τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου, ποὺ στολιζοῦν τὴ στάχωση δίτομου Graduale τοῦ 11ου αἰώνα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν ἄγγελο τῆς Συλλ. Tyler (G o l d s c h m i d t - W e i t z m a n n, Die byz. Elfenbeinskulpt., τ. II, σ. 44-45, ἀρ. 65-66-67, πίν. XXV - XXVI) ἀποτελοῦν μορφές Μ. Δεήσεως, ποὺ θὰ στόλιζε ἐπιστύλιο τέμπλου, τοῦ 10ου αἰ. (Τὰ ἐλεφαντοστᾶ ἀνήκουν στὴν ομάδα «Ρωμανοῦ»). Εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ τὸν καθ. Weitzmann ὅχι μόνον γιατί μοῦ ἔδωσε τὴ δυνατότητα νὰ διαβάσω τὸ χειρόγραφο τῆς μελέτης του, ἀλλὰ καὶ γιατί σὲ μακρὲς συζητήσεις μοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐλέγξω γνώμες καὶ νὰ τεκμηριώσω καλύτερα ἀπόψεις τῆς μελέτης αὐτῆς.

2. Βλ. A. G r a b a r, Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e - X^e siècle), Παρίσι 1963, σ. 109 κέξ., πίν. 55 - 56. Πρβλ. Th. M a c r i d y, The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) with contribution by A. H. S. M e g a w, C. M a n g o, E. J. W. H a w k i n s, D.O.P., no. XVIII, 1964, σ. 272 - 276 καὶ 304 - 306 (ἄποψη ἀντίθετη μὲ τοῦ Grabar), εἰκ. 75 - 83.

3. M i l j u k o v, Izvestija Russ. Arch. Inst. v Konstantinopole, τ. IV, 1 (1899) 29, πίν. 31. N. K o n d a k o v, Makedonija, Πετρούπολις 1909, σ. 87. Α. Ἄδαμαντίου, Α.Ε. (1917), σ. 105, Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου, β' ἐκδ. 1931, σ. 34, εἰκ. 20 (γαλλ. ἐκδ. 1932, εἰκ. 22).

4. Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 23.

5. Βλ. σελ. 380, σημ. 4. Ὁ C. M a n g o, D.O.P., τ. 18, 1964, σ. 306, σημειώ-
νει, χωρὶς ἄλλες ἐνδείξεις, ἀνάλογα κομμάτια στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἁγίου Καραχισσάρ.

μεσα σὲ δύο ἀγγέλους σεβίζοντας, πού χρονολογεῖται, ἄλλωστε, στὸν 13ον αἰώνα¹. Θὰ μπορούσε νὰ προσθέσει κανεὶς σὲ παραλληλισμὸ μὲ τὸ τέμπλο τῆς Βλαχερνῆτισσας, ὅπως ἔκαμεν ἤδη ὁ Α. Ευγγόπουλος, τὸ τέμπλο τῆς Ἁγ. Παρασκευῆς τῆς Χαλκίδας, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώζεται μόνο ἡ μορφή τῆς Παναγίας, νομίζω τοῦ 10ου αἰ.², ἓνα κομμάτι επιστυλίου στὸ Μουσεῖο τῆς Σμύρνης μὲ Δέησι³, ἓνα κομμάτι επιστυλίου στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο μὲ ἄγγελο σεβίζοντα πού προϋποθέτει τὴν Παναγία⁴, ἓνα ἐπιστύλιο στὴ Μικρασιατικὴ Φιλαδέλφεια μὲ παράσταση τοῦ Χριστοῦ⁵, ἀκόμη τμήματα ἐπιστυλίου μὲ Δέησι στὴ Ραιδεστό⁶.

1. Λάζαρεφ, σ. 130.

2. Α. Ευγγόπουλου, Τὸ τέμπλον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς ἐν Χαλκίδι, Δ.Χ.Α.Ε., περ. Β', τ. Δ', 1928, σ. 67 - 74.

3. Ὁρλάνδος, Α.Β.Μ.Ε., τ. Γ', 1937, σ. 144, εἰκ. 17 - 18.

4. Ἄρ. 252. Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζ. Μουσείου, 1955, σ. 13.

5. Γ. Λαμπάκη, Οἱ ἑπτὰ ἀστέρες τῆς Ἀποκαλύψεως, Ἀθῆναι 1909, εἰκ. 214.

6. Βλ. *Izvestija Russ. Arch. Inst. v Konst.*, τ. XVI, 1912, σ. 382, πίν. V. Ἐδῶ πρέπει νὰ μνημονεῦθῇ ἡ ἀνάγλυφη Μ. Δέησις πού στολιζεῖ τὸ ὑπέρθυρο τῆς ἀνατολικῆς θύρας τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Πίζας, γιατί ὁ καθηγητῆς S. Bettini ὑποστήριξε τελευταῖα μὲ ἔμφαση, ὅτι εἶναι «τὸ μεγαλοπρεπέστερο καὶ ἀπὸ κάθε ἄποψη σημαντικώτερο πολυπρόσωπο ἔργο τῆς Βυζαντινῆς μαρμαρογλυφίας» καὶ τὸ χρονολόγησε στὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν, νομίζοντας ὅτι θὰ ἔχει ἀφαιρεθῇ ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους ἀπὸ κάποιο τέμπλο ναοῦ τῆς Κωνσταντινούπολης (Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, 1964, σ. 86, τῆς ἀγγλ. ἐκδ. σ. 127 - 128). Παριστάνονται ἔνδεκα στηθάγια, ὁ Χριστὸς ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο καὶ οἱ τέσσερις εὐαγγελιστὲς μὲ τέσσερις ἀγγελικὲς μορφές. Ἡδὴ ὁ Βαζάρι (Vite, ἐκδ. Milanese, τ. I, σ. 239) εἶχεν ἀποδώσει τὸ ἀνάγλυφο στὴ maniera greca, καὶ μεταγενέστεροι μελετητῆς (A u g. S c h m a r s o w, San Martin von Lucca, Breslau 1890, σ. 217 κ.ἐξ., P. S c h u b r i n g, Pisa, 1902, σ. 33 κ.ἐξ., A. V e n t u r i, Storia dell'arte Italiana, t. III, σ. 964, εἰκ. 847 - 848, G. P o z z i, Rivista d'Arte, a. VI, 1909, σ. 9 - 18, R. P a p i n i, Catalogo delle cose d'arte..., Ρώμη 1912, σ. 219 - 220, 224 - 225, εἰκ. σ. 223, 225, 226, κ.ἐ.) συμφωνοῦν ὅτι τὸ γλυπτὸ αὐτὸ ἔχει ἔντονες ἐπιδράσεις βυζαντινῆς καὶ ὅτι πιθανὸν μιμεῖται κάποιο βυζαντινὸ ἔλεφαντοστό. Πιὸ πρόσφατες ἐργασίες ἀποδίδουν τὸ ἐπιστύλιο σὲ βυζαντινοὺς τεχνίτες (E m. L a v a g n i n o, Storia dell'arte medievale in Italia, Τουρίνο 1953, σ. 351, εἰκ. 407). Ὑστερα ἀπὸ ἐξέταση τοῦ ἀναγλύφου σὲ φωτογραφίες (Alinari, ἀρ. 37163 - 37165) μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει ὅτι ὁ Βαζάρι εἶχε δίκιο, γιατί τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ ἀκολουθεῖ στὴν εἰκονογραφία πιστὰ βυζαντινὸ πρότυπο, ἀλλὰ διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὰ σύγχρονά του βυζαντινὰ ἔργα: α) στὴν τεχνικὴ, γιατί χρησιμοποιεῖ πολὺ τὸ τρυπάνι, σὲ προσπάθεια ἐπιστροφῆς σὲ παλαιохριστιανικοὺς τρόπους, β) στὶς στάσεις μὲ τὴν ἔντονη πρόκυψη τῆς κεφαλῆς, στὶς χειρονομίες, στὶς κομῶσεις, στὰ κοντὰ φτερά τῶν ἀγγέλων καί, ἀκόμη, στὶς φυσιογνωμίες, πού ἔχουν ἓνα ρεαλιστικὸ γοθικὸ χαρακτήρα, καὶ γ) στὴν διακόσμηση, γιατί ἡ Μ. Δέησις πλαισιώνεται ἀπὸ δύο φοινικιές. Σ' αὐτοὺς τοὺς λόγους, πού μᾶς ἐμποδίζουν νὰ κατατάξουμε τὸ ἔργο στὶς βυζαντινῆς Δεήσεις πού στολιζαν τὰ μαρμάρινα τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν, μπορούμε νὰ προσθέσουμε ὅτι ἡ ψηφιδωτὴ ἐπιγραφή, πού στολιζε τὸ κάτω μέρος τοῦ ὑπέρθυρου, δὲν ἦταν ἑλληνικὴ (Bettini, σ. 86) ἀλλὰ λατινικὴ, ὅπως μπορεῖ νὰ κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὰ λίγα γράμματα πού σώθηκαν.

‘Όπωςδήποτε, η διαπίστωση του Λάζαρεφ παραμένει κατ’ αρχήν σωστή. Σε αναλογία με τον σχετικά μεγάλο αριθμό γλυπτών τέμπλων που ξέρομε τώρα από τον 11ο - 12ο αιώνα, εκείνα που έχουν ανάγλυφες παραστάσεις Μ. Δεήσεως ή μόνον αγίων είναι σχετικά λίγα¹ και είναι πολύ πιθανόν ότι αυτό έγινε, όπως υποστηρίζει ο Ρώσος καθηγητής, γιατί προτιμήθηκαν οι μακρόστενες ζωγραφιστές εικόνες, που έμπαιναν επάνω στα μαρμάρινα ή στα ξύλινα τέμπλα².

Πραγματικά, στις εικόνες επιστυλίου που ξέρομε το κεντρικό θέμα παραμένει η Μεγάλη Δέησις, που απλώνεται περισσότερο ή λιγώτερο. Στην εικόνα της Μονής Βατοπεδίου οι 9 μορφές έχουν συμπυκνωθεί ανά δύο ώστε να χωρέσουν σε πέντε διάχωρα, αλλά γι’ αυτό δεν παύει να παραμένει η σύνθεση αυτή μια από τις πιο πολυπρόσωπες Μεγάλες Δεήσεις που ξέρομε σε εικόνες επιστυλίου της εποχής αυτής. Στις γνωστές έως τώρα σχετικές εικόνες του 12ου αιώνα η Δέησις περιορίζεται στο Τρίμορφο μέσα σ’ ένα μόνο τοξωτό διάχωρο, τόσο στις εικόνες με σκηνές Δωδεκαόρτου, όσο και στην εικόνα με σκηνές από τον βίο του ‘Αγ. Ευστρατίου³. Η αρχική δηλ. σημασία της Μ. Δεήσεως, που ήταν μόνη στα γλυπτά επιστύλια — θέμα εσχολογικό αλλά σχετιζόμενο με τις «δεήσεις» της λειτουργίας — τείνει να περιορισθεί και οι εικόνες των ‘Εορτών — θέμα καθαρά λειτουργικό — τείνουν να κυριαρχήσουν στα ζωγραφιστά επιστύλια. Πραγματικά, φιλολογικές μαρτυρίες συμφωνούν ότι στον 11ον αιώνα υπήρχε στο τέμπλο μόνο το Δωδεκάορτο :

α) στο Τυπικόν της Μονής Μπατοσκόβου (περί το 1083) δίδεται παραγγελία να ανάβουν δώδεκα κανδήλες *εμπροσθεν των δεσποτικών δώδεκα εορτών καθεκάστην ημέραν και, πιο κάτω, στην αναγραφή των ιερών κειμηλίων και σεπτών εικόνων... αναφέρεται, μεταξύ πολλών πολυτίμων εικόνων και τέμπλων εν έχον τας δώδεκα εορτάς*⁴ και β) η «άπογραφη» της Μονής ‘Αγίου Παν-

1. Σε όσα τέμπλα αναφέρει ο Λάζαρεφ σ. 127 - 130 — τα περισσότερα όφείλονται στις πραγματικές ή σχεδιαστικές αποκαταστάσεις του Γ. Σωτηρίου και του Α. ‘Ορλάνδου — πρέπει να προστεθούν τα αξιόλογα τέμπλα της Μάνης, βλ. Ν. Δρανδάκη, Βυζαντινά τοιχογραφία της Μάνης, ‘Αθήνα 1964, σ. 69 - 77, πίν. 11β, 12, 13, 14, 54, 55.

2. Λάζαρεφ, σ. 130.

3. Σωτηρίου, Σινά, Α’, εικ. 95, 106, 115.

4. ‘Ο L. Petit στα Βυζαντινά Χρονικά (Viz. Vrem.) τ. XI, 1904, Παράρτ., σ. 28 και 52. ‘Ο Petit (σ. XVI) παρερμήνευσε το τέμπλο: un rideau du sanctuaire où sont représentées les douze fêtes principales. ‘Ο Λάζαρεφ, σ. 132, από παραδρομή, αναφέρει ότι το τυπικό της Μονής Κεχαριτωμένης, που είχε ιδρύσει στην Πόλη ή αυτοκράτειρα Ειρήνη, σύζυγος του ‘Αλεξίου Α’ Κομνηνού (1081 - 1118), μνημονεύει το Δωδεκάορτο τέμπλο, με πηγή τον Du Cange, στη λέξη *προσκυνητήν*, στ. 1252. Στην πραγματικότητα, ούτε στο χωρίο που μνημονεύει ο Du Cange, ούτε σε άλλο σημείο του τυπικού (P. G., τ. 127, στ. 1080 κέξ.) γίνεται μνεία Δωδεκαόρτου.

τελεήμενος τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τοῦ 1142, καταγράφει: *Τέμπλον τῆς Ἁγίας Ἐκκλησίας ἐν μετὰ χρυσοπετάλου ἔχον τὰς δεσποτικὰς εὐορτὰς, ἕτεροι εἰκόναί μεγάλαι τε καὶ μικραὶ ὀλογραφαὶ ἐνενήκοντα*¹. Πολὺ πιθανὸν ἢ κατὰ σταση τοῦ τέμπλου ποὺ περιγράφεται νὰ ἔχει διαμορφωθῆ στὸν 11ο αἰώνα.

Οἱ μαρτυρίες αὐτὲς δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἔχει καταργηθῆ ἐντελῶς ἢ σειρὰ μὲ τὴν Μ. Δέσησι, γιατί τὴν βρῖσκομε στὰ ἔλεφαντοστά τῆς Bamberg, στὴν πλάκα μὲ τοὺς Ἀποστόλους τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ στὸ κομμάτι ἀπὸ ζωγραφιστὸ επιστύλιο τοῦ Ἁγίου Ὁρους μὲ στρατιωτικὸς Ἁγίους, τῶρα στὸ Ermitage².

Τὰ μνημεῖα αὐτὰ ἀποτελοῦν θετικὲς μαρτυρίες γιὰ τοὺς 10ον καὶ 11ον αἰῶνες. Ἀκόμη, μιὰ ἔμμεση μαρτυρία προσφέρει μιὰ εἰκόνα στὸ Σινᾶ (42×52 ἐκ.) τοῦ 11ου αἰώνα ἢ ἀρχῶν 12ου, ποὺ παριστάνει τὴν Μ. Δέσησι ἐπάνω, καὶ τὸ Δωδεκάροτο κάτω. Φαίνεται νὰ ἀντιγράφει τὴν εἰκονογράφιση επιστυλίου τέμπλου ποὺ θὰ εἶχε δύο σειρὲς εἰκόνων, γιατί στὴν εἰκόνα αὐτὴ ἡ Μ. Δέσησι, σὲ τύπο ἐντελῶς ἀνάλογο μὲ τῆς εἰκόνας στὸ Βατοπέδι, ἔχει ἀναπτυχθῆ σὲ ἐννέα διάχωρα καὶ τὸ Δωδεκάροτο εἶναι ὀλόκληρο³. Ἐπομένως, τουλάχιστο γιὰ τοὺς 10ο καὶ 11ον αἰῶνες μποροῦμε νὰ δεχθοῦμε ὅτι χρησιμοποιοῦσαν στὰ τέμπλα παράλληλα δυὸ διαφορετικὸς τύπους εἰκονογράφισης: ὁ ἓνας μὲ τὸ Δωδεκάροτο, ὁ ἄλλος μὲ τὴν Μεγάλῃ Δέσησι. Γιὰ τὴν εἰκονογράφιση τοῦ ἴδιου τέμπλου καὶ μὲ τίς δύο σειρὲς παραστάσεων, ἡ μόνη ἔνδειξη ποὺ γνωρίζομε εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ ποὺ μνημονεύσαμε ἀμέσως πῶς πάνω⁴.

Γιὰ τὸν κυρίως 12ο σημειώσαμε τὸν περιορισμὸ τῆς Δεήσεως σ' ἓνα Τρίμορφο, μέσα σ' ἓνα μόνον διάχωρο, ἀνάμεσα στὶς σκηνὲς τοῦ Δωδεκαόρτου, καὶ αὐτὸ μόνον στὰ ζωγραφιστὰ επιστύλια τοῦ Σινᾶ, γιατί αὐτὰ γνωρίζομε. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος αὐτοῦ στὴν εἰκόνα μας, ἡ ὁποία συνδέεται στενὰ μὲ τὰ επιστύλια τοῦ Σινᾶ καὶ ἀποτελεῖ, κατὰ κάποιον τρόπο, τὴ συνέχειά τους⁵, ἐνδέχεται νὰ ὑποδηλώνει μιὰ τάση ἐπιστροφῆς στὴν παλιότερη ἀντίληψη γιὰ τὴν σημασία τῆς Μ. Δεήσεως, ὥστε νὰ ἀποκτήσει πάλι τὸ θέμα αὐτὸ ἕκταση ἀντίστοιχη μὲ τοῦ Δωδεκαόρτου. Αὐτό, τουλάχιστο, ἀφήνει νὰ ἐννοηθῆ ἢ μεταγενέστερη ἐξέλιξη τοῦ τέμπλου, ὅταν στὴν παλαιολόγια ἐποχὴ ἡ Μ. Δέσησις θὰ κατέχει πολὺ συχνά, ὅσο ξέρομε, μιὰ ξεχωριστὴ σειρὰ στὸ τέμπλο. Σ' αὐτὴν θὰ ἐνταχθοῦν ὅλοι οἱ ἀπόστολοι καὶ γι' αὐτὸ ἀργότερα θὰ ὀνομασθῆ κατὰ ἀπο-

1. Acta praesertim Graeca, Rossici in Monte Athos monasterii κλπ., Κίεβο 1873, σ. 54. Τὸ μοναστήρι ἰδρύθηκε τὸ 1030. Πρβλ. Λάζαρεφ, σ. 132.

2. Βλ. πῶς πάνω, σ. 381, σημ. 1 καὶ 3 καὶ Λάζαρεφ, σ. 117 - 118, πίν. 31, εἰκ. 1.

3. Βλ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 57, Β', σ. 75 - 77.

4. Ὁ Λάζαρεφ, σ. 134, φαίνεται βέβαιος ὅτι τὸν 11ο - 12ο αἰώνα στόλιζαν τὸ τέμπλο καὶ οἱ δύο σειρὲς τῶν εἰκόνων. Ὁ Κ. Weitzmann, βλ. π.π. σ. 381, σημ. 1, εἶναι πολὺ διστακτικὸς.

5. Βλ. πῶς κάτω, σ. 396 - 397.

στολικά». Το παλιότερο ίσως κομμάτι με «άποστολικά» που έχει δημοσιευθῆ ἀπὸ τὸ Σινᾶ, τοῦ 13ου αἰ., παρουσιάζει κάποιες δυτικές ἐπιδράσεις — ὀξυκόρυφα τόξα —¹ ἀλλ' αὐτὸ δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὅτι σχετίζεται μὲ τὴ δημιουργία τῆς ξεχωριστῆς αὐτῆς σειρᾶς. Θὰ πρέπει ὅμως νὰ ξεχωρίσουμε ἀπὸ ἐδῶ καὶ ὕστερα τὴν σειρὰ μὲ ὄλους τοὺς ἀποστόλους σ' ἑνιαῖο ξύλο, κάτω ἀπὸ τόξα, ἀπὸ τὶς γνωστὲς Μ. Δεήσεις τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, μὲ τὶς μεγάλες χωριστὲς τετράγωνες εἰκόνες — πέντε ἢ ἑπτὰ — γιὰ τὶς ὁποῖες ἔχομε μιλῆσει ἄλλοῦ². Τὰ μακρόστενα «άποστολικά» ἀποτελοῦν χωριστὴ κατηγορία, πού θὰ ἐπιζῆσει αὐτόνομη ἕως τὶς μέρες μας, ἄσχετα μὲ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν τελικὴ ἐξαφάνιση τοῦ θέματος τῆς Μεγάλης Δεήσεως ἀπὸ τὰ μεγάλα τέμπλα, στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα³.

Ὅπωςδήποτε, τὸ ζήτημα τῆς ταυτόχρονης διακόσμησης τοῦ τέμπλου καὶ μὲ τὶς δύο σειρὲς εἰκόνων βρίσκεται σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ συνολικοῦ ὕψους τῆς πιθανῆς διπλῆς ἐπίστεψης τοῦ επιστυλίου καί, συνεπῶς, μὲ τὴ μορφή πού κράτησε τὸ τέμπλο στὴν ἐποχὴ μετὰ τὸν 11ο αἰῶνα, ὅποτε ἐμφανίζονται οἱ ζωγραφιστὲς εἰκόνες επιστυλίου. Ὁ Λάζαρεφ παρατηρεῖ ὅτι οἱ Βυζαντινοὶ προτιμοῦσαν πάντοτε τὴ χαμηλὴ μορφή τοῦ τέμπλου⁴. Θὰ προσθέταμε, ἐπειδὴ δὲν ἔχαναν ποτὲ τὴν αἴσθηση τῆς τεκτονικῆς λειτουργίας τοῦ τέμπλου, σὰν ἀπλοῦ χωρίσματος, πού δὲν ἔπρεπε νὰ ἀποσυνδέσει καίρια μέλη ἀπὸ τὸν ὄργανισμό τοῦ ναοῦ, ὅπως ἦταν ἡ ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, μὲ τὴν παράσταση τῆς Παναγίας, πού ἀποτελοῦσε μέρος τοῦ ἑνιαίου εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῆς ἐκκλησίας. Δὲν ἦταν δυνατόν, γιὰ τὴ βυζαντινὴ ἀντίληψη, πού διατηροῦσε ἀπὸ τὴν παράδοση τὴν ἐλληνικὴ αἴσθηση τοῦ μέτρου, νὰ ὑψωθῆ ἕνας τοίχος μὲ εἰκόνες — τὸ εἰκονοστάσι — τόσο ὥστε νὰ διακόπτει αὐθαίρετα τὸ χῶρο. Στὴν ἐλληνικὴ ἐκκλησία αὐτὸ ἔγινε μόνο στὸ 18ο αἰ., μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ μπαρόκ⁵.

1. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 117.

2. Χατζηδάκης, Εὐφρόσυνος, σ. 279 - 280.

3. Στὸ ἴδιο, σ. 278 - 279. Πρβλ. Λάζαρεφ, σ. 140. Στῆς Μ. Čorović-Ljubinković, Les bois sculptés du Moyen-Age dans les régions orientales de la Yougoslavie, Βελιγράδι 1965, εἰκ. 12, πίν. XLVI, LI, LIV, LXXII, XCIII, XCIV. καὶ στοῦ S v. Radojčić, στὸ Frühe Ikonen, Μόναχο 1965, σ. XCVI, πίν. 208, μεταγενέστερα «άποστολικά» στὰ Βαλκάνια.

4. Λάζαρεφ, σ. 140.

5. Στὴ σλαβικὴ ἐκκλησία τὸ τέμπλο ὑψώνεται ἑνωρὶς ἕως τὴν ὀροφή σχεδὸν καὶ ἡ συνέπεια ἦταν νὰ δημιουργηθοῦν περισσότερες σειρὲς εἰκόνες γιὰ τὴ στέψη τοῦ τέμπλου. Βλ. Μ. Čorović-Ljubinković, Quelques icônes de la vieille iconostase de Gračnica datant du XIV^e siècle et le problème de l'iconostase haute au Moyen-Age en Serbie, Zbornik du Musée National, 1958 - 1959 (II), σ. 135 - 152 καὶ τῆς Ἰδίας, Les bois sculptés du Moyen-Age dans les régions orientales de la Yougoslavie, Βελιγράδι 1965, σ. 142 - 143 (γαλλ. περὶλ.).

Τὸ θέμα τοῦ συνολικοῦ ὕψους λοιπὸν ποὺ θὰ εἶχαν οἱ εἰκόνες επιστυλίου — πότε δηλ. θὰ εἶχαν μία καὶ πότε δύο σειρὲς εἰκόνες — ἔχει σχέση κυρίως μὲ τὸ ὕψος τῆς κάθε σειρᾶς. Δὲν ξέρομε δυστυχῶς παραδείγματα διπλῶν εἰκόνων ποὺ νὰ βρίσκονται στὴν ἀρχικὴ θέση τους γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰμαντεύσουμε ὀριακοὺς, τουλάχιστον, κανόνες. Στις περιπτώσεις ποὺ ἔχομε σὲ μιὰ σειρά μόνο Ἐορτὲς ἢ μόνο Μεγάλῃ Δέησι (ἀποστολικά) θὰ πρέπει νὰ υπολογίσουμε τὴν σχέση τοῦ ὕψους μὲ τὸ συνολικὸ μᾶκρος τοῦ επιστυλίου γιὰ νὰ συμπεράνομε, πάντα κατὰ τρόπο ὑποθετικὸ, ἐὰν ὑπῆρχε καὶ δευτέρῃ σειρά. Ἄπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ ξέρομε ἕως τώρα ἐλάχιστα ἐπιτρέπουν μιὰ τέτοια ὑπόθεση. Π.χ. μιὰ σειρά χωριστῶν τετράγωνων εἰκόνων μὲ ἑορτὲς (Πίν. 87α.β) ἔχει ὕψος 22 ἐκ. καὶ θὰ εἶχε συνολικὸ μῆκος (12×24) 2,90 μ. Εἶναι πιθανὸν στὴν περίπτωση αὐτῇ νὰ ὑπῆρχε καὶ δευτέρῃ σειρά μὲ «ἀποστολικά», μὲ τὸ ἴδιο μέγεθος εἰκόνων καὶ τότε οἱ δυὸ μαζὶ σειρὲς θὰ εἶχαν ὕψος 45 ἐκ. περίπου, δηλ. ὅσο ἔχουν οἱ περισσότερες εἰκόνες επιστυλίου. Ἴσως δὲν θᾶπρεπε ν' ἀποκλεισθῇ ἡ ἀνάλογη περίπτωση διπλῆς σειρᾶς σὲ εἰκόνες Ἐορτῶν ποὺ ἔχουν ὕψος ἕως 35 ἐκ., ἐφ' ὅσον τὸ ὕψος τῶν εἰκόνων τῆς Μ. Βατοπεδίου εἶναι περίπου 70 ἐκ., ἀλλὰ μόνο σὲ περιπτώσεις ὅπου τὸ μῆκος τοῦ τέμπλου θὰ ἔφθανε τὰ 5 μέτρα. Ἐπομένως, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι μᾶλλον σπάνια θὰ ἦταν ἡ περίπτωση τῆς δευτέρης σειρᾶς εἰκόνων ποὺ ἔστεφαν τὸ τέμπλο, ἀκόμα καὶ σχετικὰ μεγάλης ἐκκλησίας¹.

Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι τὰ γνωστὰ ἕως τώρα «ἀποστολικά» σ' ἐνιαῖο ξύλο, ἢ σὲ λίγες ἐνόττητες, μὲ τίς μορφὲς κάτω ἀπὸ τόξα, εἶναι στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων σπανιώτερα ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο σὲ ἀνάλογη μορφή. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Μεγάλῃ Δέησι τῆς Μ. Σινᾶ ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω², ἐλά-

1. Εἶναι καὶ αὐτὸς ἓνας ἐπὶ πλέον λόγος γιὰ τὸν ὅποιον ἡ ρητορικὴ περιγραφή τοῦ Θεοδώρου Πεδιάσιμου (ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα) γιὰ τὴ «στοὰ τοῦ βήματος» στὴ Μητρόπολη τῶν Σερρῶν δὲν πρέπει νὰ ἐρμηνευθῇ ὡς περιγραφή δύο σειρῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου, ὅπως ἔκαμαν ὁ L. Bréhier καὶ ὁ Λάζαρεφ (σ. 136), ἀλλὰ ὡς ψηφιδωτὲς παραστάσεις ποὺ «ἐκόσμουν προφανῶς τὰς θολωτὰς ἐπιφανείας καὶ τοὺς τοίχους τοῦ πρεσβυτερίου», ὅπως ἐρμηνεύει ὁ Όρλάνδος (E.E.B.S., 19, 1949, 266). Ἄλλωστε ὁ Πεδιάσιμος περιγράφει μὲ ἀκρίβεια μόνο μιὰ τρίμορφη Δέησι καὶ μιὰ ὑπερκείμενη μεγάλη Ἀνάληψι, παραστάσεις ἀνεπαρκεῖς γιὰ νὰ καλύψουν δύο σειρὲς εἰκόνων τοῦ τέμπλου, ἀλλὰ κατάλληλες καὶ ὡς θέμα καὶ ὡς ἀριθμὸς νὰ διακοσμήσουν τὴν κόγχη καὶ τὴν καμάρα τοῦ Βήματος. Δὲν μένει ἐπομένως ἀμφιβολία ὅτι ἐντοίχια ψηφιδωτὰ περιγράφει ὁ Πεδιάσιμος. Τὸ πρόβλημα ποὺ παραμένει εἶναι ὅτι ἡ περιγραφή αὐτὴ δὲν συμπίπτει ἐντελῶς μὲ τὰ ψηφιδωτὰ ποὺ εἶχαν διατηρηθῇ καὶ φωτογραφηθῇ ἕως τίς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας καὶ ποὺ εἶναι ἀναμφισβήτητα παλιότερα ἀπὸ τὸν Πεδιάσιμο: ἦταν μόνο μιὰ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων. Βλ. πρόχειρα Dalton, B.A.A., σ. 398, εἰκ. 233 καὶ 423. Diehl, Manuel², σ. 524, εἰκ. 234. Κατάλογος Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 141 καὶ εἰκόνα.

2. Βλ. Σωτηρίου, Α', εἰκ. 117.

χιστα «άποστολικά» έχουν σημειωθῆ στή Ρωσία και στή Σερβία, χωρίς νά συνοδεύονται ὅμως ἀπό φωτογραφίες¹. Μποροῦμε νά προσθέσουμε τώρα δύο ἀνέκδοτες εἰκόνες, πού ἀποτελοῦσαν μέρος μιᾶς ἀρχικά ἐνιαίας εἰκόνας με «άποστολικά» στό "Άγιον Όρος"² (Πίν. 92 - 93). Ἐπιτρέπεται νά συμπεράνουμε ὅτι γύρω ἀπό κεντρικό Τρίμορφο — σέ τρία τοξωτά διάχωρα — παριστάνονταν σέ ἕξ διάχωρα οἱ δώδεκα ἀπόστολοι, ἀνά δύο, ἕρθιοι, ὀλόσωμοι, γυρισμένοι πρὸς τὴν κεντρικὴ μορφή. Συνολικά δηλ. θά ὑπῆρχαν ἐννέα (9) διάχωρα καί, ἐπομένως, ὀλόκληρο τὸ μῆκος τῆς σύνθεσης θά ἔφθανε τὰ 3,60 μέτρα περίπου (9×40 ἐκ.). Ὁ ρυθμὸς τῆς πορείας τῶν ἀποστόλων εἶναι ἀνήσυχος, καθὼς δὲν ἔχουν ὅλοι τὴν ἴδια στάση καί οἱ μορφές τους ἔχουν ὀγκώδη διάπλαση, με ταραγμένη πτυχολογία, ὅπου κυριαρχεῖ ὁ ζωγραφικώτερος τρόπος τῆς παράστασης με συμπληρωματικά χρώματα γιὰ τὴ δῆλωση τοῦ φωτὸς καί τῆς σκιᾶς ἐπάνω στό ἴδιο ὕφασμα. Μπορεῖ νά παρατηρηθῆ ὅτι στὴν πτυχολογία δὲν εἶναι ἐντελῶς ἐνιαία ἡ ἀντίληψη σὲ ὅλες τὶς μορφές· π.χ. στὸν ἀγένειο ἀπόστολο οἱ κάπως ἐπιτηδευμένες πτυχές σχηματίζονται πρὸ πάντων ἀπὸ μικρὲς τσακισμένες εὐθεῖες καί μερικὲς σκληρὲς καμπύλες, ἐνῶ στὸν διπλανὸ τὸν Εὐαγγελιστὴ ὅλες οἱ καμπύλες τῶν πτυχώσεων εἶναι πλατιῆς καί ρευστὲς καί οἱ ἀντιθέσεις τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων πιὸ ἀρμονικὲς. Ὁ ἐκλεκτισμὸς αὐτός, σὲ συνδυασμὸ με τὴν ἀγάπη στὶς εὐρωστες καί ταραγμένες μορφές, θυμίζει τοιχογραφίες ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως τῆς Παντάνασσας τοῦ Μυστρᾶ³. Οἱ ἐπιβιώσεις ἐδῶ («μακεδονικῶν») τρόπων εἶναι φανερὲς καί τὰ προφανῆ γοτθικὰ στοιχεῖα — ὀξυκόρυφο τόξο, πολύλοβος οὐρανὸς — ὀδηγοῦν σὲ καλλιτεχνικὸ κέντρο με δυτικὲς ἐπιδράσεις, πού δὲν ἐπιχειροῦμε τώρα νά καθορίσουμε ἀκριβέστερα.

1. V. J. Djurić, Über den Čin von Chilandar, B.Z., 53 (1960), σ. 348, Λάζαρεφ, σ. 140.

2. Α) Εἰκόνα ἀπὸ τὸ "Άγιον Όρος πού κατασχέθηκε στὴν Καβάλα (1962). Διαστ. 41×40 ἐκ. Παριστάνονται ὁ ἀπόστολος Παῦλος (;) καί ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος. Ἐχει κοπῆ γύρω γύρω καί ἀπὸ κάτω γιὰ νά προσαρμοσθῆ σὲ νεώτερο τέμπλο. Ἡ φωτογραφία ὀφείλεται στὸν κ. Μύρ. Μιχαηλίδη, προϊστάμενο τῆς Β' Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων (Θεσσαλονίκης). Β) Μουσεῖο Μπενάκη. Διαστ. 42×40 ἐκ. Παριστάνονται ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκάς καί ἀγένειος ἀπόστολος. Δίπλα του ὑπάρχει τὸ γράμμα Θ (ὠμᾶς), ἀλλὰ ὅλες οἱ ἐπιγραφές εἶναι πολὺ μεταγενέστερες. Ἐδῶ δὲν ἔχει κοπῆ τὸ ἐπάνω ἀπὸ τὸ τόξο μέρος, ὅπου σὲ πράσινο κάμπο παριστάνεται ἄστρο ὀκτάκτινο. Ἀπὸ κάτω ἔχει κοπῆ ὅπως καί ἡ εἰκόνα Α. Γιὰ τὴν ἐμφάνιση τῶν ὀρθίων μορφῶν στὰ «άποστολικά» τὸν 15ο αἰῶνα βλ. V. Lazareff, Viz. Vrem., τ. 9, 1956, σ. 193 - 200. Βλ. ὅμως τὶς ὀρθιες μορφές ἀποστόλων τῆς σελ. 384, σημ. 2 καί τοῦ επιστολίου τοῦ Βατοπεδίου.

3. Βλ. G. Millet, Mistra, πίν. 137.3, 144.1-3, 145.2-3. Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, Ἀθήνα² 1956, σ. 90 - 92.

III

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα κάθε μία χωριστὰ τὶς παραστάσεις τῆς εἰκόνας ἐπιστυλίου τῆς Μονῆς Βατοπεδίου πού μᾶς ἀπασχολεῖ.

Ὁ Χριστὸς εἶναι ἔνθρονος, ὅπως στὴ Β' Παρουσία, καὶ μὲ τὸ μέγεθος τῆς μορφῆς του, πού ξεπερνᾷ αἰσθητὰ τὸ μέγεθος ὄλων τῶν ἄλλων, δεσπόζει σὲ ὅλη τὴν εἰκόνα (Πίν. 77 καὶ 80). Ἡ κακὴ κατάσταση τῆς εἰκόνας δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε οὔτε τὴν θέση τῶν χειρῶν, οὔτε τὸ σχῆμα τοῦ θρόνου. Διακρίνομε μόνο ὅτι ὁ ἀπλὸς θρόνος μὲ ράχη ἦταν στολισμένος μὲ λευκὲς κουκίδες - ἔνθετα μαργαριτάρια, ὅτι τὴν ἴδια διακόσμηση εἶχε καὶ τὸ τετράγωνο ὑποπόδιο πού μόλις διακρίνεται. Τὸ κεφάλι διατηρεῖται εὐτυχῶς καλὰ (Πίν. 80) καὶ μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι φυσιογνωμικὰ πλησιάζει τὴν εὐγενικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ Εὐεργέτη τῆς Μπογιάννα (1259), στὰ λεπτὰ φρύδια μὲ τὴν ἐλαφρὴ καμπύλωση πού προσδίδει μιὰ ἐγρήγορη στὸ πρόσωπο, στὸ σχιστὸ ἀμυγδαλωτὸ σχῆμα τῶν ματιῶν, στὴ λεπτοκαμωμένη μύτη¹. Ἀκόμη περισσότερο πλησιάζει τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητῆ στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης (τέλος 12ου, ἀρχὲς μᾶλλον 13ου αἰώνα) στὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, στὸ πλάγιο βλέμμα, στὸ ἦθος². Ὅπως δὲποτε ἀνταποκρίνεται σ' ἓνα τύπο ἀνδρικήσ μορφῆς ἀρκετὰ κοινὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ³.

Ἡ Παναγία, οἱ ἀρχάγγελοι καθὼς καὶ οἱ ἀπόστολοι ἔχουν ἀναστήματα ψηλὰ καὶ ραδινα (Πίν. 77), ὅπως συνηθίζεται στὸ τέλος τοῦ 12ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα⁴. Οἱ ἀρχάγγελοι φοροῦν στολὴ ἀξιωματοῦχων μὲ χειριδωτὸ χιτῶνα καὶ χλαμύδα πού κατεβαίνει ὡς κάτω καὶ κουμπώνει μὲ πόρπη στὸν δεξιὸν ὄμο. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι σφαῖρα μὲ ἐγγεγραμμένο σταυρό, ἐνῶ μικρὸ μέρος μόνο διαγράφεται τῆς φτερούγας κάθε ἀρχαγγέλου.

Ἀπὸ τοὺς τέσσερεις εὐαγγελιστὲς διατηρεῖται καλύτερα ὁ τελευταῖος δεξιὰ, πού μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ Λουκᾶς. Ψῆλός, τυλιγμένος στὸ πολύπτυχο ἱμάτιο, ἀπ' ὅπου προβάλλουν τὰ χέρια πού ἀνακρατοῦν τὸ ἀνοικτὸ βιβλίο,

1. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, σ. 151, πίν. IX.

2. Ν. Δρανδάκη, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μάνης*, Ἀθήναι 1964, σ. 87, πίν. 64.

3. Ὁ καθ. Α. Ξυγγόπουλος, σὲ ἀνακοίνωσή του γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Ἑλλάδα (*Σοπὸτσανη*, Σεπτ. 1965) παράβαλε τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ μὲ τοῦ Ἰβήρων 5, φ. 131^ν, στὴν Ἐμφάνισι τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρες.

4. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὄρωπό*, Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Α', 1960, σ. 106.

στέκει σὲ στάση συγκρατημένη, γεμάτη εὐγένεια καὶ σεβασμό. Οἱ ἄλλοι τρεῖς εὐαγγελιστὲς ἔχουν ἀνάλογες στάσεις. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι καμιὰ ἀπὸ τὶς μορφές τῆς Μ. Δεήσεως δὲν φαίνεται νὰ ἔχει φωτιστέφανο.

Τὰ πέντε τοξωτὰ διάχωρα μὲ τὰ ἑννέα πρόσωπα τῆς Μ. Δεήσεως ἀποτελοῦν μιὰ χωριστὴ ἑνιαία σύνθεση αὐτόνομη, πού διακόπτει τὴ σειρά τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου (Πίν. 77). Ρυθμισμένη γύρω ἀπὸ τὴν μεγάλη κεντρικὴ καὶ μόνη μετωπικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ἔχει ὅλες τὶς ἄλλες μορφές ἤρεμες, κατακόρυφες, γυρισμένες πρὸς τὴν ἐπιβλητικὴ μορφή τοῦ κέντρου μὲ ἐλαφρὴ κλίση τῆς κεφαλῆς καὶ ἔτσι παρέχει ἓνα στοιχεῖο νέο, τὸν στενότερο ρυθμικὸ σύνδεσμο ἀνάμεσα στὶς σχετικὰ πολυάριθμες μορφές¹, πού γίνεται θερμότερος μὲ τὴν πολὺ ἀνθρώπινη, σχεδὸν τρυφερὴ ἔκφραση τῶν προσώπων (Πίν. 81). Εἶναι ἀξιοσημείωτο ἀκόμη ὅτι τὰ διάχωρα αὐτὰ εἶναι στενώτερα ἀπὸ τὰ ἄλλα, ἴσως γιὰ νὰ δηλωθῇ ὅτι ἀποτελοῦν χωριστὴ σύνθεση.

Οἱ ἕξι σκηνές τοῦ Δ ω δ ε κ α ὄ ρ τ ο υ πού παριστάνονται στὴν εἰκόνα τοῦ Βατοπεδίου εἶναι οἱ ἀκόλουθες : Εὐαγγελισμός, Γέννησις (;), Ἐγερσις Λαζάρου, Βαῖοφόρος (Πίν. 77), Σταύρωσις, Ἀποκαθήλωσις (Πίν. 79). Σ' αὐτὲς πρέπει νὰ προσθέσουμε δύο ἀκόμη τελευταῖες Ἑορτὲς πού θὰ παριστάνονταν στὸ πέμπτο καὶ τελευταῖο τμήμα τῆς εἰκόνας, τοῦ ὁποῦ ἡ ὑπαρξὴ ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ τὴ συμμετρία ὡς πρὸς τὴν Μεγ. Δέησι (βλ. σ. 379). Οἱ ἑορτὲς θὰ ἦταν : ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος καὶ ἡ Πεντηκοστὴ ἢ ἡ Ἀνάληψις ἢ ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας. Πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ἡ ἐπιλογή τῶν ὀκτῶ αὐτῶν εἰκόνων ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο δίδει περιληπτικὰ τὶς κυριώτερες σκηνές, ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό ἕως τὸ τέλος. Χαρακτηριστικὸ εἶναι μόνον ὅτι ἐνῶ λείπουν οὐσιώδεις σκηνές, πού ἀνταποκρίνονται καὶ σὲ μεγάλες ἑορτὲς, ὅπως ἡ Βάπτισις, ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ἡ Μεταμόρφωσις, δίπλα στὴ Σταύρωσι παριστάνεται ἡ Ἀποκαθήλωσις. Θὰ εἶχε νὰ προτείνει κανεὶς ὡς ἐρμηνεία αὐτῆς τῆς ἰδιομορφίας τὴν ἰδέα ὅτι ὁ ζωγράφος, πού θὰ εἶχε χαλαρὴ τὴν ἔννοια τῆς λειτουργικῆς σημασίας τῶν Δώδεκα δεσποτικῶν εἰκόνων, παίρνει τὰ θέματα ἀπὸ κύκλο εὐαγγελικῶν σκηνῶν ὅπου τὰ Πάθη θὰ εἶχαν ἀπεικονισθῇ ἀναλυτικὰ (βλ. π.κ. σ. 393).

Ἡ πολὺ κακὴ διατήρησις τῆς εἰκόνας (τμήμα Β) δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπιμείνουμε στὴν περιγραφὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τῆς Γεννήσεως. Ἡ Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου (Πίν. 77), πού διακρίνεται κάπως καλύτερα, παρουσιάζει τὴν τυπικὴ λιγοπρόσωπη συμμετρικὴ σύνθεση τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν μὲ τὰ δύο κύρια πρόσωπα, τὸν Χριστὸ ἀριστερά, τὸν Λάζαρο σαβανωμένο ὄρθιο δεξιὰ, κάτω ἀπὸ τὴν ἀπλὴ τοξωτὴ πόρτα τοῦ λαξευτοῦ στοῦ βράχου τάφου, ὅπως συνηθίζεται στὰ Εὐαγγέλια τοῦ 12ου καὶ 13ου καὶ στίς

1. Εἶναι χρήσιμη ἡ παραβολὴ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, πού σημειώσαμε πιὸ πάνω (σ. 384), ὅπου οἱ ἀπόστολοι δὲν ἔχουν ἑνιαία κατεύθυνση.

εἰκόνες επιστυλίου τῆς ἐποχῆς, καθὼς καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Λαζάρου (Πίν. 87 α, βλ. π.κ. σ. 398). Δὲν διακρίνονται ἀλλὰ εἶναι πιθανὸ νὰ ὑπάρχουν ἀκόμη: δύο μαθητές, οἱ ἀδελφὲς τοῦ Λαζάρου, ἕνας ὑπηρέτης¹. Ἡ Βαῖοφόρος διατηρεῖται κάπως καλῶτερα. Ὁ Χριστὸς προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ (ἐπὶ πώλου ὄνου), ποὺ ἔχει χαμηλωμένο τὸ κεφάλι. Ἐνα ψηλὸ δένδρο ποὺ λυγίζει πρὸς τὸ μέρος τοῦ Χριστοῦ τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸν δυσδιάκριτο λαὸ τῶν Ἰουδαίων καὶ τὴν πόλιν τῆς Ἱερουσαλήμ. Στὴ σύνθεση πλησιάζει πρὸς τὴν εἰκόνα επιστυλίου τοῦ Σινᾶ (Σωτηρίου 87 - 88), ἀλλὰ οἱ στάσεις τῶν προσώπων εἶναι περισσότερο κινημένες, ὥστε νὰ ὑπάρχει συναισθηματικὴ ἀνταπόκριση μεταξύ των: μεταξύ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν μαθητῶν καὶ μεταξύ τῶν δύο μαθητῶν. Ἡ σχέση αὐτὴ ἀποδίδεται μᾶλλον σπάνια, γιατί ἀλλοιώνει τὸ νόημα τῆς εἰκόνας, δηλ. τῆς θριαμβευτικῆς εἰσόδου. Ἐνάλογο παράδειγμα παρέχει ὁ ἀθηναϊκὸς κώδ. 93, στὸ φ. 130^v². Ἡ Σταύρωσις διατηρεῖ καὶ αὐτὴ τὸν ὀλιγοπρόσωπο τύπο (Πίν. 82). Ὁ Χριστὸς ἔχει τὸ κεφάλι γυρτό, τὰ ἀπλωμένα χέρια ἐλαφρὰ καμπυλωμένα κάτω ἀπὸ τὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ καὶ τὸ σῶμα διαγράφει ἕνα ἐλαφρὸ τόξο πρὸς τ' ἀριστερά, ὅπου στέκουν οἱ τρεῖς Γυναῖκες, ἐνῶ δεξιὰ βρίσκονται μόνο ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Ἐκατόνταρχος. Δυὸ μικροὶ ἄγγελοι φεύγουν πετώντας ἐπάνω ἀπὸ τὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ, θέμα σπάνιο ἀλλὰ ὄχι ἄγνωστο³. Στὸ βάθος μιὰ τοξοστοιχία δηλώνει τὴν μακρινὴν Ἱερουσαλήμ. Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ θυμίζει τὸν Ἐσταυρωμένο στὸ Ἰβήρων 5⁴ καὶ λιγώτερο τὸ Τετραβάγγελο τῆς Πάρμας 5⁵, ὅπου ὁμως ξαναβρίσκομε τὴν τοξοστοιχία τοῦ βάθους. Μὲ τὸ χειρόγραφο τῆς Πάρμας ἔχει ἡ Σταύρωσις μας κοινὴ μιὰ ἀκόμη λεπτομέρεια: τὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ εἶναι διάφανο. Ἀκόμη πλησιέστερα πρὸς τὸν Ἐσταυρωμένο μας εἶναι ἕνα σχέδιο στὸν σύμμεικτο κώδικα τῆς Βιέννης (Theol. Gr. 40) τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπου τὸ σῶμα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἴδια στάση, ἔχει καὶ τὸ ἴδιο πλάτος στὴ διάπλαση τοῦ θώρακα καὶ, ἀκόμη, φορεῖ τὸ διάφανο περίζωμα⁶. Αὐτὴ τὴν τελευταία χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια, ποὺ τὴν ξανα-

1. Millet, *Iconographie*, εἰκ. 212 (Ἰβήρων 5), 229 (Βερολ. Qu. 66), 233 (Harley 1810) καὶ 234 (Κιέβου τετραβάγγελο). Σωτηρίου, Σινᾶ, εἰκ. 95, 97, 113, 116. Frühe Ikonen, εἰκ. 25 καὶ 37.

2. Ἡ μικρογραφία ἀνέκδοτη. Βλ. Κατάλογος Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1963, ἀρ. 317. Πρβλ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 88, 116.

3. Βλ. Α. Ευγυποπούλου, Ἡ Σταύρωσις τοῦ Ἐλκομένου τῆς Μονεμβασίας, Πελοποννησιακά, τ. Α', 1955, σ. 27.

4. Millet, στὸ ἴδιο, εἰκ. 450. Πρβλ. εἰκ. 465 (Ἀθην. 93), εἰκ. 475 (τοιχογρ. Ἀκυλίας).

5. Στὸ ἴδιο, εἰκ. 427.

6. P. Buberl-H. Gerstinger, *Die byz. Handschriften der National Bibl. in Wien*, τ. 2, Λειψία 1938, σ. 59, πίν. 28.

βρίσκομε στὴν Ἀποκαθήλωσι, τὴν ἀναγνωρίζομε ἤδη στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ νάρθηκα τοῦ Ὁσίου Λουκά¹, ἀργότερα, στὸν Βατοπεδινὸ κώδικα 610² καθὼς καὶ στὸν κώδικα τῆς Βασιλισσας Μελισσάνθης περὶ τὸ 1140, γραμμένο στὰ Ἱεροσόλυμα³. Μιὰ σειρά τοιχογραφιῶν, εἰκόνων καὶ μικρογραφιῶν τοῦ τέλους 12ου καὶ ἀρχῶν 13ου ἔχει τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὸ περιζῶμα, σημάδι γιὰ ἰδιαίτερη ἀντίληψη ὡς πρὸς τὴν γυμνότητα τοῦ Ἰησοῦ⁴.

Ἡ Ἀποκαθήλωσις (Πίν. 83) εἶναι ἡ πιὸ πρωτότυπη σύνθεσις. Παριστάνεται ἡ στιγμή πού ἡ Παναγία, δεξιά, δέχεται στὴν ἀγκαλιά της τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ καὶ τὸ ἀνακρατεῖ ἀπὸ πίσω ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλευρὸ του καὶ τὸ δεξιὸ ἐπάνω στὸν δεξιὸ του ὤμο. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ στέκει ὁ Ἰωσήφ παρακολουθώντας με λύπη τὸν Νικόδημο, σκυμμένο, νὰ βγάζει με μιὰ μεγάλη τανάλια τὰ τελευταῖα καρφιά ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ νεκροῦ. Πίσω ἀπὸ τὸν Νικόδημο, ὁ Ἰωάννης, μόνος, σκύβει με ζωνρὴ ἔκφραση θλίψης. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Ἀποκαθηλώσεως, ὅπου ἡ Παναγία, παράμερα, δέχεται μόνη τὸν Ἰησοῦ, καὶ ὅπου τὰ δύο κεφάλια τῶν κυρίων προσώπων, ἐνωμένα σὲ τρυφερὴ στάση, βρίσκονται στὴν ἄκρη τοῦ πίνακα, εἶναι ἀρκετὰ σπάνιος, ἀλλὰ ὄχι ἄγνωστος. Τὸν συναντοῦμε τὸν 10ο αἰῶνα, κάπως δυσδιάκριτο, στὸ Τοqale II τῆς Καππαδοκίας⁵ καί, καθαρότατα, σ' ἓνα ἐλεφαντοστό, στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἀννόβερου, πού ἀνήκει στὴν ἀριστοκρατικὴν ὁμάδα «Ρωμανοῦ»⁶. Τὸν ἴδιο τύπο τὸν ξαναβρίσκομε με λεπτομερειακὲς διαφορὲς, σ' ἓνα εὐαγγέλιο τῆς β' πενηνταετίας τοῦ 11ου αἰ., ὅπου οἱ μικρογραφίες ἀντιγράφουν μνημειακὸ κύκλο τοῦ 9ου - 10ου

1. Diez - Demus, πίν. ἐγχρ. XIII.

2. Millet, εἰκ. 428.

3. H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Ὁξφόρδη 1957, πίν. 8α. (Brit. Mus. Egerton 1139).

4. Π.χ. Μικρογραφίες: Millet, εἰκ. 457 - 458 (Laur. VI, 23, φ. 162 καὶ 208), εἰκ. 505 (Ἀποκαθήλωσις, Βερολ. Qu. 66), Dalton, B.A.A., εἰκ. 261 (Harley 1810). Τοιχογραφίες: Jerphanion, Cappadoce, τ. II, πίν. 100 (Qaranleq Kil.), A. Grabar, La peinture byzantine, σ. 143 (Θρῆνος στὸ Νέρεζι τοῦ 1164), Millet, εἰκ. 499 (Ἀποκαθήλωσις, τοιχογρ. Φώτη - Γερακάρη Κρήτης, βλ. καὶ Κ. Καλοκύρη, Αἰ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, πίν. 40), Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 71 (Μαυριώτισσα), Εἰκόνες στὸ Σινᾶ: Σωτηρίου, Α', εἰκ. 26 (10ου αἰ.), 40 (12ου), 57 (11ου - 12ου), 64 (βλ. καὶ Κ. Weitzmann στὸ Frühe Ikonen, σ. XII, εἰκ. 21, 12ου), 78 (12ου - 13ου), 89 καὶ 93 (12ου), 140. Πρβλ. Μ. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges-des-Grecs et de la Collection de l'Institut, Βενετία 1962, σ. 178. Τὸ θέμα ἀπαντᾷ σὲ ἰταλικὸς Ἐσταυρωμένους τοῦ 12ου: E. Sandberg - Vavalà, La croce dipinta italiana, Βερόνα 1929, εἰκ. 544 - 548, 556, 557, 560 - 564, κ.ἄ.

5. Millet, εἰκ. 508, Jerphanion, Cappadoce, τ. II, πίν. 85.σ.

6. Millet, σ. 479, εἰκ. 508-509. Goldschmidt - Weitzmann, II, σ. 37, ἀρ. 40, πίν. 17.

αἰώνα¹. Τὸν συναντοῦμε τὸν τύπον αὐτὸν ἀργότερα σ' ἓνα ἔλεφαντοστό τοῦ Ermitage κάπως ἀτεχνότερο, ὅπου βλέπομε στὴν ἴδια θέση τὸ δεξι χέρι τῆς Παναγίας, μόνο πὺ ἀπὸ τὸν ὄμο ἔχει μετακινηθῆ στὰ γένεια τοῦ Χριστοῦ². Ἡ παρουσία τοῦ ἴδιου περιήπου τύπου καὶ σ' ἓνα χειρόγραφο τοῦ 13ου αἰώνα (British Mus. M. S. Harley 1810, φ. 295^v)³ μαρτυρεῖ καὶ ἐπιβεβαιώνει ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀγαποῦν νὰ ἐπιστρέφουν σὲ κάπως ἀσυνήθιστους τύπους τοῦ 10ου αἰ. Στὴν εἰκόνα μας ὅμως (Πίν. 83) ἡ σύνθεση ἔχει ἀποκτήσει μεγαλύτερη ἄνεση καὶ ἡρεμία, καθὼς τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ δὲν τσακίζει πιά στὰ γόνατα, ὅπως στὰ ἔλεφαντοστά καὶ στὶς μικρογραφίες ἀλλὰ ἐκτείνεται σ' ἓνα χαλαρὸ κυματισμὸ. Ὅλες οἱ στάσεις καὶ οἱ κινήσεις εἶναι πιὸ εὐγενικὲς καὶ συγκρατημένες, ἐν τούτοις ὁ γενικὸς τόνος τῆς παράστασης γίνεται βαθύτερα δραματικὸς μὲ τὴν ρυθμικὴ ἀποκέντρωση τῆς σύνθεσης, ὅπου δεσπόζει ὁ μεγάλος ἔρημος σταυρός, μὲ τὴν αὐξημένη περιπάθεια στὴν ἔκφραση τῆς Παναγίας καὶ, ἀκόμη περισσότερο, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη : φαίνεται νὰ στηρίζεται τὸ θλιμμένο κεφάλι σὲ διπλωμένο πολλὰς φορὲς ὕφασμα, ὥστε νὰ μοιάζει μὲ προσκεφάλι πὺ ἀνακρατεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια (Πίν. 84). Ἀνάλογη ἔκφραστικὴ στάση τοῦ ἀγαπημένου μαθητῆ βρίσκομε σὲ χειρόγραφα τοῦ 13ου, στὸ Harley 1810, στὸ Petrop. 105 καὶ στὸν κώδικα Qu. 66 τοῦ Βερολίνου (τώρα στὴν Τυβίγγη)⁴ πὺ ἀντιπροσωπεύει ἀρκετὰ ἱκανοποιητικὰ τὶς νέες τάσεις τῆς ζωγραφικῆς.

Πρέπει ἀκόμα νὰ ἐξετάσομε τὶς δύο παραστάσεις ἀπὸ τὸν Βίο τῆς Παναγίας πὺ, ὅπως εἶδαμε, παριστάνονται σὲ χωριστὸ ξύλο (Πίν. 78). Ἀριστερά, στὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, ἡ Παναγία παριστάνεται πάρα πολὺ μικρὴ, καθὼς καὶ οἱ ἑπτὰ παρθένες μὲ τὶς λαμπάδες πὺ τὴ συνοδεύουν, μπροστὰ στὶς πανύψηλες μορφὲς τῶν γονέων τῆς πὺ τὴν ἀκολουθοῦν καὶ τοῦ Ζαχαρία πὺ σκύβει νὰ τὴν δεχθῆ κάτω ἀπὸ ἓνα μεγάλο θολωτὸ κιβώριο. Πιθανότατα στὸ ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας πὺ λείπει, παριστάνονταν «τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων». Στὴ σύνθεση αὐτὴ τὰ κύρια πρόσωπα εἶναι οἱ μεγάλοι, ἀντίρροποι καὶ συμμετρικὰ τοποθετημένοι ὡς πρὸς τὸν ἄξονα πὺ διαγράφει ἡ Παναγία καὶ ἡ κολόνα, ἐνῶ οἱ μικρὲς παρθένες εἶναι παραγκωνισμένες. Ἡ ἐπόμενὴ σκηνὴ εἶναι ἡ Μνηστεία τῆς Παναγίας ἢ ἡ Παράδοσις τῆς Παναγίας εἰς τὸν Ἰωσήφ. Ἡ παράσταση παρουσιάζει ἐδῶ τὴν

1. Βλ. K. Weitzmann. The constantinopolitan Lectionary, Morgan 639, στὸ Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green, Princeton 1954, σ. 366-367 καὶ 368.

2. Goldschmidt-Weitzmann, τ. II, σ. 81, ἀρ. 232, πίν. 75.

3. Βλ. K. Weitzmann, The origin of the Threnos, in Essays in Honor of Erwin Panofsky, 1961, σ. 484, εἰκ. 11.

4. Βλ. σημ. 2 καὶ Millet, σ. 590, σημ. 2, εἰκ. 505. Πρβλ. Κατάλογο Βυζ. Ἐκθ. Ἀθηνῶν, ἀρ. 322.

πρωτοτυπία, ὅτι οἱ ἱερεῖς εἶναι δύο καὶ ὄχι ἓνας, ὅπως συνήθως, ἡ Παναγία ὅμως, σύμφωνα μὲ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα, εἶναι μεγαλύτερη ἀπὸ ὅτι ἦταν στὰ Εἰσόδια τῆς, καὶ ἀριστερά, ὁ Ἰωσήφ, ἐπὶ κεφαλῆς ὁμάδας μνηστήρων, σκύβει πρὸς τὸ μέρος τῆς Παναγίας, χωρὶς νὰ κρατεῖ, ὅπως συνήθως, τὸ ραβδί ἀνθισμένο ἢ μὲ περιστέρι¹.

Οἱ δύο αὐτὲς σκηνὲς συνδέονται ἀμέσως μὲ τὸν κύκλο τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ εἰδικώτερα, τὸ θέμα τῆς Μνηστείας, καθὼς δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ ἑορτὴ τῆς Παναγίας, ὅπως ἡ Γέννησις καὶ τὰ Εἰσόδια, δὲν θὰ ἔχει ἄλλο λόγο σ' ἓνα περιληπτικὸ κύκλο παραστάσεων, παρὰ μόνον σὰν προοίμιο τοῦ κύκλου τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ². Ἐπομένως τὸ κομμάτι αὐτὸ τοῦ επιστυλίου ταιριάζει νὰ μπαίνει μπροστὰ ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμὸ καὶ τὴν Γέννησι³.

Γενικὰ ἡ εἰκονογραφία στὰ θέματα τῶν ἑορτῶν βρίσκεται μέσα στὰ πλαίσια τῶν ἀρχῶν τῆς λιτότητας ποὺ ἐπικρατοῦν στὸν 12ο καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου, τόσο στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ὅσο καὶ στὴ μικρογραφία τῆς Πρωτεύουσας, παρατηρήσαμε ὅμως ὅτι δὲν λείπει ἐντελῶς ἡ ἀναζήτηση τῆς πρωτοτυπίας ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὸ ξαναζωντάνεμα παλαιότερων τύπων (Μ. Δέησις, Ἀποκαθλίωσις, Εἰσόδια)⁴ καὶ τὴν φανερὴ πρόθεση ν' ἀποκτήσουν οἱ σκηνὲς περισσότερο συναισθηματικὸ φόρτο καὶ νὰ συνδέσουν μὲ περισσότερη θέρμη τὰ πρόσωπα μεταξύ των. Ἀντίστοιχα, παρατηρήσαμε καὶ στὴν ἐπιλογή τῶν παραστάσεων τῆς εἰκόνας τοῦ επιστυλίου στὸ Βατοπέδι, μιὰ θεληματικὴ, ἀσφαλῶς, παρέκκλιση ἀπὸ τὰ καθιερωμένα, ὅπως εἶναι ἡ προτίμηση μιᾶς δευτερεύουσας σκηνῆς, τῆς Μνηστείας, ἀπὸ τὴν ἑορτὴ τῆς Γεννήσεως τῆς Παναγίας καὶ ἡ προτίμηση τῆς Ἀποκαθλίωσεως, στὴ θέση μιᾶς ἀπὸ τὶς μεγάλες «εορτές», ὅπως θὰ ἦταν ἡ Βάπτισις, ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ἡ Μεταμόρφωσις. Τὴν χαλαρότητα αὐτὴν στὴ σχέση μὲ τὶς αὐστηρὲς εἰκονογραφικὲς παραδόσεις τοῦ 12ου αἰώνα θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἀποδώσωμε σὲ μιὰ διάθεση ἀνανέωσης καὶ ἀλλαγῆς μὲ συγκεκριμένους τάσεις, ἔκφραση τοῦ νέου συναισθηματικοῦ κλίματος ποὺ ἀποκρυσταλλώνεται στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ ταραγμένου 13ου αἰώνα, καὶ ποὺ θὰ βρεῖ τὴν πληρέστερη πλαστικὴ του ἔκφραση στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τῶν μέσων τοῦ 13ου αἰώνα.

1. J. Lafontaine - Dosogne, Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, τ. I, Βρυξέλλες 1964, σ. 167-179.

2. Στὸ ἴδιο, σ. 168.

3. Συνήθως προτιμοῦν, ὅπως εἶναι φυσικὸ, τὴν Γέννησι τῆς Παναγίας (μὲ τὰ Εἰσόδια) πρὶν ἀπὸ τὶς καθ'αυτὸ δεσποτικὲς εορτές. Βλ. π.χ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 99.

4. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἀναβίωσης στὸν 13ο αἰ. θεμάτων τοῦ 10ου, βλ. K. Weitzmann, Eine Pariser - Psalter - Kopie des 13. Jh. auf dem Sinai, Jahrbuch d. Österreichischen Byz. Gesellschaft, τ. VI, 1957, σ. 125 κέξ.

IV

Ἡ εἰκόνα ἔχει ἐκτελεσθῆ με μεγάλη προσοχή καὶ ἐπιμέλεια, ἂν καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει ὅτι στὴ Μ. Δέηση ἔχει δοθῆ περισσότερη σημασία, ἐνῶ στίς δύο σκηνές τοῦ βίου τῆς Παναγίας ἡ ἐκτέλεση εἶναι συνοπτικώτερη, οἱ μορφές πιὸ δύσκαμπτες, τὸ σύνολο, με τὶς μεγάλες διαφορές στ' ἀναστήματα, ἀρχαιώτερο. Ἄλλα ὅμως στοιχεῖα ἐντείνουσι τὴν τεχνολογικὴν ἐνότητα τῶν διαφορῶν σκηνῶν. Τὸ πλάσιμο στὴ σάρκα, με λεπτὲς ἀποχρώσεις πρασινωπὲς στὰ σκιασμένα μέρη καὶ θερμότερους τόνους στὰ φωτισμένα, με λεπτὲς δέσμες φώτων στίς ἀκμές, γίνεται μαλακό, σχεδὸν ἀπαλό, ἀλλὰ με καθαρὸ τὸν ζωγραφικὸ χαρακτήρα ποὺ δὲν μειώνει κατὰ τίποτε τὴν πλαστικότητα τῶν μορφῶν (Πίν. 80 - 81). Στὰ ὑφάσματα οἱ πτυχώσεις εἶναι πλατειέες, μαλακές, εὐκαμπτες καὶ οἱ ἀνοιχτόχρωμες γραμμὲς ποὺ ὀρίζουν τὰ φῶτα στίς ἀκμές τῶν πτυχῶν εἶναι λεπτὲς καὶ εὐκίνητες, ἀλλὰ διατηροῦν τὸν ὀργανικὸ τους χαρακτήρα (Πίν. 84). Ἰδιαίτερα στὸ διάφανο περιζῶμα τοῦ Ἰησοῦ εἶναι οἱ πτυχὲς φιλοδουλεμένες μόνο με φωτεινὲς γραμμὲς, γιὰ νὰ δοθῆ τὸ ἐλαφρὸ μαλακὸ ὕφασμα (Πίν. 85). Εἶναι κρῖμα ποὺ ἡ κατάστασις τῆς εἰκόνας, ὅπως εἶναι σήμερα, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ μιλήσομε περισσότερο γιὰ τὴν χρωματολογία της. Ὅπως ὅποτε, οἱ παρατηρήσεις ποὺ σημειώσαμε στὰ καλύτερα διατηρημένα μέρη μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαπιστώσομε ὅτι ὁ ζωγραφικὸς αὐτὸς τρόπος ἀνήκει γενικὰ στὴν παράδοσι τῆς μικρογραφίας περισσότερο παρὰ τῶν φορητῶν εἰκόνων, ποὺ διατηροῦν συνήθως ἐμφανεστερὴ τὴν σχέση τους με τὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Εἰδικώτερα θὰ μπορούσε νὰ σχετισθῆ με τοὺς τρόπους ποὺ συναντοῦμε στὰ χειρόγραφα ποὺ ἔχουν ἀποδοθῆ στὴν Κωνσταντινούπολι, στὴ διάρκεια τῆς Φραγκοκρατίας, δηλ. στὴν ἀ' πενηνταετία τοῦ 13ου αἰώνα. Ὁ Ἰβήρων 5, ὁ Ἀθηναϊκὸς 118 παρέχουν τὶς πλησιέστερες ἀναλογίες¹. Στὴν ἐκτέλεσι τῶν κυριωτέρων προσώπων δίδεται προσοχή γιὰ μιὰ πιὸ συγκεκριμένη ψυχολογικὴ ἔκφρασι καὶ γιὰ ἓνα πιὸ ὀλοκληρωμένο ἦθος, ποὺ προσδίδουν ἓνα πολὺ θερμὸ ἀνθρώπινο χαρακτήρα. Ἡ κεντρικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ ἐκφράζει, μέσα ἀπὸ τὰ κανονικὰ χαρακτηριστικὰ ἐνὸς ὠραίου ἀνδρικοῦ

1. K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination in the period of the Latin Conquest, *Gaz. des Beaux - Arts*, τ. 25, 1944, σ. 192 - 214, fig. 4 - 5 (Andreaskiti 753), 10 (Vatic. gr. 1208), A. Ξυγοπούλου, Ἱστορημένα εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἁγ. Ὄρους, πίν. 25, 26, 35, 43. (Ἰβ. 5) M. Chatzidakis - A. Grabar, *La peinture byzantine et du haut moyen âge*, Paris (1965), p. 33, fig. 96. (Ἰβ. 118) Βλ. καὶ Μόσχας 101, Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), τ. II, πίν. 259.

προσώπου, τὴν ἐπιβλητικὴ σοβαρότητα, ποὺ ταιριάζει στὸν Παντοκράτορα, καί, συνάμα, τὴν διάχυτὴ μελαγχολία θανάτου τοῦ Θεοανθρώπου (Πίν. 80). Στὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου, ποὺ μοιάζουν μεταξύ τους στὴν ἀριστοκρατικὴ εὐγένεια καὶ στὴν ἀναζήτησὴ κάποιας φυσικῆς ὁμορφιάς, ἡ ἔκφραση, γεμάτη σεβασμὸ, ἔχει ἔντονη τὴν ἀπόχρωση τῆς τρυφερῆς ἐνατένισης (Πίν. 81).

Δὲν βρίσκομε σ' ἄλλες τὶς ἄλλες σκηνὲς ἀντίστοιχες ἐκλεπτύνσεις. Στὴ Σταύρωσι, στὴν Ἀποκαθήλωσι, οἱ συναισθηματικὲς ἐκφράσεις εἶναι πιὸ ἔντονες καὶ πιὸ ἀδρές. Στὸ βίο τῆς Θεοτόκου εἶναι πιὸ ἀδιάφορες. Ἀναμφίβολα ἡ κατάκτηση τῆς ψυχολογημένης συναισθηματικῆς ἔκφρασης εἶναι κατόρθωμα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τῶν μέσων τοῦ 12ου αἰῶνα (Παναγία Βλαδιμῆρ κλπ.), γενικεύεται ὅμως στὸ 13ο αἰ., ὥστε νὰ ἀποτελεῖ καὶ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ του. Στὴν εἰκόνα μας, ὅπως παρατηρήσαμε πιὸ πάνω, ἡ εἰκονογραφία ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ ροπὴ αὐτὴ καὶ οἱ συνθέσεις, ὀργανωμένες ἐπάνω σὲ γνωστὰ σχήματα, διαρυθμίζονται ἔτσι ὥστε, χωρὶς νὰ χάνουν τὸν μνημειακὸ τους χαρακτήρα, νὰ θερμαίνονται μὲ τὸ στενωτέρου σύνδεσμο ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα. Ὑπευθυμίζομε ἀκόμη ὅτι ἀναγνωρίσαμε μιὰ τάση ἐπιστροφῆς σὲ τύπους καὶ τρόπους τοῦ 10ου αἰ., τάση ποὺ ἔχει διαπιστωθῆ ὅτι ἐμφανίζεται στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 13ου σὲ ἀντίδραση στὴν τεχνοτροπία τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 12ου αἰ.¹ Μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ ἡ εἰκόνα μας ξεχωρίζει ἀπὸ μικρογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν καὶ εἰδικὰ τοῦ τέλους τοῦ 12ου, ὅπου συχνὰ φανερώνεται ἡ κυριαρχία ἑνὸς γραμμικοῦ διακοσμητισμοῦ, θά λεγες μανιερισμοῦ, ποὺ ἐμφανίζεται παράλληλα μὲ μιὰ διάθεση πρὸς τὸ μνημειακὸ: καθαρὰ περιγράμματα, στερεὲς μορφές μὲ συγκροτημένα ἐπίπεδα². "Ὅλοι αὐτοὶ οἱ λόγοι, καθὼς καὶ οἱ σχέσεις ποὺ σημειώσαμε μὲ τὰ κωνσταντινουπολίτικα χειρόγραφα τοῦ 13ου αἰ., μπορεῖ νὰ βοηθήσουν γιὰ νὰ προτιμήσομε νὰ ἐντάξομε τὴν εἰκόνα μας στὸν 13ο μᾶλλον παρὰ στὸν 12 αἰ. Ἀκόμη, ἡ κάποια ἀστάθεια στὶς προτιμήσεις μπορεῖ νὰ προσδιορίσει τὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα.

Ἡ ἐξαιρετὴ ποιότητα τῆς εἰκόνας, ἐξἄλλου, μπορεῖ νὰ γίνῃ ὁδηγὸς γιὰ τὸν ἐντοπισμὸ τοῦ ἐργαστηρίου, γιὰτὶ προϋποθέτει ὑψηλὸ πνευματικὸ

1. Βλ. σελ. 393, σημ. 4.

2. Βλ. O. Demus, Die Entstehung des Paläogenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Intern. Byzantinischen Kongress, München 1958. Καὶ τοῦ Ἰδίου, Studien zur byz. Buchmalerei des 13. Jh., Jahrb. d. Österr. Byz. Gesellschaft, τ. 9, 1960, σ. 77 κἄξ. K. Weitzmann, Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byz. Welle des 12. Jhs. Festschrift Herbert von Einem, Βερολίνο 1965, σ. 299-312. Πρβλ. τὸν Ἰδιο στὸ Frühe Ikonen, σ. XIV, εἰκ. 25-27.

επίπεδο καὶ μακροχρόνια παράδοση καλλιτεχνική. Ἐπὶ πλέον ἡ ἄκρα εὐγένεια στὶς φυσιογνωμίες, στὶς στάσεις, στὶς χειρονομίες, τὸ ὑψηλὸ φρόνημα τῶν προσώπων — ὁ Ἰωσήφ στὴν Ἀποκαθήλωσι μοιάζει μὲ ἀρχαῖο φιλόσοφο — ὅλα συνηγοροῦν γιὰ νὰ θεωρήσουμε ὅτι τὸ ἐργαστήριο πρέπει νὰ συνδέεται ἀμέσως μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη. Εἶναι δύσκολο ὅμως νὰ καθορίσουμε ἄν, στὴν περίοδο ποὺ τὸ ἐργαστήριο δημιουργεῖ τὴν εἰκόνα αὐτή, βρίσκεται ἀκόμη στὴν λατινοκρατούμενη πρωτεύουσα ἢ ἂν οἱ ἱστορικὲς συνθήκες τὸ ἀνάγκασαν νὰ μεταφερθῆ ἄλλοῦ.

Ἐδῶ πρέπει νὰ θυμίσουμε ἓνα ἄλλο σημάδι ποὺ συνδέει τὴν εἰκόνα μας μὲ μερικὲς ἐξαιρετεὲς εἰκόνες στὸ Σινᾶ, ἂν καὶ δὲν συγγενεῖται ἰδιαίτερα μ' αὐτὲς ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη. Πρόκειται γιὰ τὴν χαρακτηριστικὴ καὶ σπάνια διακόσμηση τῆς πίσω πλευρᾶς τοῦ επιστολίου στὸ Βατοπέδι¹, ἔνδειξη ἰδιαίτερα φροντισμένης κατασκευῆς, ποὺ βρίσκεται ὅμοια: 1) στὸν Εὐαγγελισμό τοῦ τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τοῦ Σινᾶ, ἔργο ἐξαιρετοῦ τῆς πρωτεύουσας· εἶναι ἴσως ἡ μοναδικὴ γνωστὴ φορητὴ εἰκόνα ὅπου ἐκδηλώνεται ἡ τελευταία φάση τῆς κομνηνειακῆς μνημειακῆς τεχνοτροπίας, ποὺ σημειώσαμε πρὸ πάντων², 2) στὴν Κλίμακα Πνευματικῆ, εἰκόνα σὲ ψιλοδουλεμένη τεχνοτροπία μικρογραφίας τοῦ 12ου αἰώνα³, καὶ 3) στὸ τετράπτυχο (Σωτηρίου 78)⁴, ποὺ παρουσιάζει ἀρκετὲς εἰκονογραφικὲς συγγένειες μὲ τὴν εἰκόνα μας, ἀλλὰ καὶ σημαντικὲς διαφορὲς, ἰδίως ὡς πρὸς τὴν γραμμικώτερη ἀντίληψη τῆς μορφῆς, τὴν πολυπλοκώτερη πτυχολογία, τὶς ζωηρὲς ἀλλὰ κάπως ἀπρόσωπες ἐκφράσεις τῶν προσώπων. Διατηρεῖ, δηλ., τὸ τετράπτυχο τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τοῦ 12ου αἰώνα, πάντα σὲ ἐξαιρετὴ ποιότητα. Ἡ παρουσία τῶν ἰδίων διακοσμητικῶν τρόπων καὶ θεμάτων στὴν πίσω πλευρὰ τεσσάρων εἰκόνων διαφορετικῆς τεχνοτροπίας, ποὺ βρίσκονται σὲ μεγάλα, ἀλλὰ διαφορετικὰ προσκυνήματα τῆς Ὁρθοδοξίας, δὲν μπορεῖ, νομίζω, νὰ σημαίνει ἄλλο ἀπὸ τὴν προέλευσή τους ἀπὸ κοινὸ κέντρο καὶ πιθανώτατα ἀπὸ κοινὸ ἐργαστήριο, μέσα στὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο, μὲ διαφορὲς ὀφειλόμενες σὲ διαφορετικοὺς τεχνίτες καὶ σὲ κάποια χρονικὴ κλιμάκωση τουλάχιστον μιᾶς γενεᾶς. Διαφορὲς, ἄλλωστε, διακρίναμε καὶ ἀνάμεσα στὶς παραστάσεις τῆς δικῆς μας εἰκόνας. Ἔτσι

1. Βλ. πρὸ πάντων, σ. 379 καὶ πίν. 86α.

2. Βλ. K. Weitzmann, Eine spätkomn. Verkündigungssikone κλπ. Τὴν πίσω ὄψη τῆς εἰκόνας, ποὺ εἶναι στερεωμένη στὸ τέμπλο, εἶδα σὲ φωτογραφία τῆς Ἀμερικ. Ἀποστολῆς τοῦ Σινᾶ, στὸ Princeton (K. Weitzmann).

3. Βλ. τὸν Ἰδιο, στὸ Frühe Ikonen, σ. XIII - XIV, πίν. 19.

4. Βλ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 172, Β', σ. 158, ὅπου ἀπὸ παραδρομὴ ἀποδίδεται σὲ ἄλλη εἰκόνα ἢ πίσω ὄψη τοῦ τετραπτύχου (στὸ ἴδιο, Α' εἰκ. 76 - 79, Β', σ. 90 - 92) ποὺ καθαρίστηκε τὸ 1965 ἀπὸ συνεργεῖο τῆς Ἑλλην. Ἰπηρεσίας Ἀρχαιοτήτων, ὑπὸ τὸν καλλιτέχνη - συντηρητὴ κ. Τ. Μαργαριτώφ.

ἡ εἰκόνα στὸ Βατοπέδι δένεται στενώτερα μ' ἓνα σημαντικό ἐργαστήριο τῆς πρωτεύουσας.

Ἡ γνώση μας γιὰ τὰ φορητὰ ἔργα ζωγραφικῆς τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 13ου αἰ. εἶναι τόσο πενιχρή, καὶ μάλιστα γιὰ ὅσα προέρχονται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ὥστε ἡ προσθήκη σ' αὐτὰ ἐνὸς πολυσήμαντου ἔργου τέχνης προσφέρει πολλὰ γιὰ τὴν γνωριμία μὲ τὴν ζωγραφικὴ τῆς πρωτεύουσας σ' αὐτὴ τὴν κρίσιμη περίοδο.

V

Ἡ εἰκόνα επιστυλίου τῆς Μ. Βατοπεδίου δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ τοῦ Ἅγ. Ὄρους. Ὁ Λάζαρεφ ἀπέδωσε σὲ επιστύλιο ἀγιορεϊτικὸ τὸ κομμάτι μὲ τρεῖς ὄρθιους ἀγίους κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία στὸ Ermitage καὶ τὸ χρονολόγησε στὸν 110 - 120 αἰ.¹ Στὸ ἴδιο ἄρθρο ἐρμήνευσε δυὸ ἄλλες γνωστὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸ ἴδιο Μουσεῖο, προερχόμενες ἀπὸ ἄγνωστο μοναστήρι τοῦ Ἄθω, μία εἰς Ἄδου Κάθοδο καὶ μία Πεντηκοστή, ὡς τμήματα επιστυλίου μὲ ἀνάγλυφα τόξα (Πίν. 89 - 90). Τὴν ὑπόθεση ποὺ διατυπώνει ὁ Λάζαρεφ ὅτι εἶναι πιθανὸν νὰ βρεθοῦν σὲ κάποιο ἄθωνικὸ μοναστήρι κομμάτια ἀπὸ τὴν ἴδια εἰκόνα², νομίζω ὅτι τώρα μποροῦμε νὰ τὴν ἐπαληθεύσουμε ἐν μέρει τουλάχιστον. Πραγματικά, στὴν Μεγίστη Λαύρα, στὴ διάρκεια ἐργασιῶν συντηρήσεως εἰκόνων μὲ ἐντολὴ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ὁ συντηρητὴς - καλλιτέχνης κ. Φ. Ζαχαρίου στερέωσε καὶ καθάρισε δύο εἰκόνες, τμήματα ἀναμφισβήτητα ἀπὸ τὴν ἴδια εἰκόνα επιστυλίου τέμπλου: παριστάνονται ἡ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας³ (Πίν. 88 καὶ 91). Τὶς δύο εἰκόνες τοῦ Ermitage ὁ Wulff συσχέτιζε, τεχνολογικὰ καὶ χρονολογικὰ, μὲ τὶς χαμένες τώρα τοιχογραφίες τοῦ Σπᾶς Νερέντιτσι (1199)⁴ καὶ ὁ Λάζαρεφ τὶς χρονολογεῖ στὸ τέλος τοῦ 12ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ., θεωρώντας τὶς, γιὰ τὴν κάποια ἀμέλεια στὴν ἐκτέλεση, τὴν χαλαρότητα στὴν ἐπίπεδη σύνθεση, τὸ τυχαῖο στὴν χρωματολογία, ἔργο ἐπαρχιακὸ, ἴσως ἐνὸς ἐργαστηρίου τοῦ Ἄθω⁵. Οἱ δυὸ καινούριες εἰκόνες τοῦ ἴδιου Δωδεκαῶρτου

1. Λάζαρεφ, σ. 117-119, πίν. 31.

2. Στὸ ἴδιο, σ. 119 καὶ σημ. 3, πίν. 32-33.

3. Ἡ ταύτιση γίνεται εὐκόλα μὲ τὶς διαστάσεις, τὶς τεχνικὲς λεπτομέρειες καὶ τὴν τεχνολογία.

4. Wulff - Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau b. Dresden 1925, σ. 74-77 καὶ 264, ἀρ. 28. Πρβλ. Α. Ευγγουπούλου, Ὁ ὕμνολογικὸς τύπος τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, Ε.Ε.Β.Σ., 1941, σ. 115. κέξ. Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), τ. II, πίν. 200. D. T. Rice, Byz. Kunst, Μόναχο 1964, εἰκ. 333.

5. Λάζαρεφ, σ. 119.

ἐπιβεβαιώνουν τις γνώμες αυτές. Στη Βάπτισι (Πίν. 88) τὰ χρώματα εἶναι μᾶλλον φτωχά. Τὰ ὄρη εἶναι καστανά, τὰ σώματα τοῦ Προδρόμου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἀγγέλου ἔχουν ἕνα πρασινωπὸ χρώμα ποὺ διαφέρει πολὺ λίγο ἀπὸ τὸ χρώμα τοῦ νεροῦ στὸν Ἰορδάνη. Στὴν Κοίμησι τὰ χρώματα γίνονται κάπως ζωηρότερα μὲ τὰ κοκκινωπὰ κτήρια, ἀλλὰ οἱ ἄλλοι τόνοι εἶναι μᾶλλον ἀδιάφοροι (Πίν. 91).

Ἐπενθυμίζομε ἀκόμη τὴν σειρὰ μὲ τὰ «ἀποστολικὰ» τοῦ 15ου αἰ. ποὺ ἀναφέραμε πρὸ πάνω (σ. 387, πίν. 92-93),

Στὸ "Άγιον Όρος θὰ ὑπῆρχαν καὶ ἄλλες εἰκόνες ἐπιστυλίου, ἂν κρίνομε ἀπὸ τὴν ἀπογραφή τῆς Μ. Ἀγίου Παντελεήμονος τοῦ 1142, ποὺ μνημονεύει ἀνάμεσα σὲ πολλὲς εἰκόνες καὶ ἕνα Δωδεκάορτο ποὺ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ τέμπλο¹. Μποροῦμε νὰ περιμένομε σὲ μεταγενέστερες ἐρευνες νὰ βρεθοῦν καὶ ἄλλες εἰκόνες αὐτοῦ τοῦ τύπου. Τώρα εἶναι δυνατὸν μόνο νὰ παρατηρήσομε ὅτι στὸ "Άγιον Όρος δὲν ὑπῆρχαν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σὲ τέμπλα μόνον αὐτὲς οἱ στενόμακρες μονοκόμματες εἰκόνες ἀλλὰ καὶ Δωδεκάορτα ζωγραφισμένα σὲ χωριστὲς εἰκόνες. Ἴσως καὶ γιὰ αὐτὲς ὁμιλεῖ ὁ Δουκάγιος στὴ λέξη π ρ ο σ κ υ ν ε ῖ ν (σ. 1252) καὶ αὐτὲς τὰ κείμενα ἀναφέρουν καὶ ὡς π ρ ο σ κ υ ν ῆ σ ε ι ς, γιὰτί, ὅπως συμβαίνει καὶ σήμερα, τὴν ἡμέρα ποὺ ἀντιστοιχοῦσε στὴν ἐορτή, ἡ ὁμώνυμη εἰκόνα κατέβαινε ἀπὸ τὸ τέμπλο καὶ ἔμπαινε στὸ προσκυνητᾶρι γιὰ προσκύνημα. Ὁ Λάζαρεφ ἀποδίδει στὴν κατηγορία αὐτὴ, γιὰ τὸν 12ο αἰώνα, δύο εἰκόνες ἀγγέλων τοῦ Σινᾶ, ποὺ θ' ἀποτελοῦσαν μέρος Μεγάλης Δεήσεως, καθὼς καὶ τὴν γνωστὴ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Λούβρου μὲ τὴν Μεταμόρφωσι². Θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσομε καὶ ἄλλες μονωμένες εἰκόνες ἀπὸ τὸ "Άγιον Όρος καὶ τὸ Σινᾶ, ἀλλὰ περιοριζόμαστε νὰ σημειώσομε ἐδῶ μιὰ ἄλλη σειρὰ ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχομε δύο εἰκόνες. Ἡ μία, γνωστὴ ἀπὸ καιρὸ, βρίσκεται τώρα στὸ Ermitage καὶ παριστάνει τὴν Μεταμόρφωσι³ (Πίν. 87 β). Ἡ ἄλλη παρουσιάσθηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθέσις Ἀθηνῶν τὸ 1964 καὶ ἀπὸ τότε δημοσιεύθηκε μερικὲς φορές. Παριστάνει τὴν Ἐγερεσι τοῦ Λαζάρου⁴ (Πίν. 87 α). Καὶ οἱ δύο εἰκόνες ἔχουν τις

1. Βλ. π.π. σ. 384.

2. Λάζαρεφ, σ. 133. Σωτηρίου, εἰκ. 72-73. E. Coche de la Ferté, L'antiquité chrétienne au Louvre, Παρίσι 1958, σ. 117-118, ἀρ. 74. Κατάλογος Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, ἀρ. 163.

3. Wulff-Alpatov, σ. 27. Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζ. ζωγραφικῆς (ρωσ.), πίν. 203. A. Bank, L'art byzantin au Musée de l'Ermitage, Λένινγκραντ 1960, εἰκ. 96.

4. Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 180 καὶ εἰκόνα. Μ. Chatzidakis στὸ Frühe Ikonen, σ. XXIV καὶ LXXXIII, ἀρ. 37. Βλ. πρὸ πάνω σ. 386.

ἴδιες σχεδὸν διαστάσεις (Μεταμόρφωσις 23,2×23,7 ἐκ., "Ἐγερσις 21,5×24 ἐκ.), ἔχουν τὸν ἴδιο ἀσυνήθιστο κόκκινο κάμπο, τὴν ἴδια ἐντελῶς τέχνη καὶ προέρχονται ἀπὸ τὸ "Ἁγιον Ὄρος. Οἱ ὁμοιότητες αὐτὲς προϋποθέτουν ὅτι ἀνήκουν καὶ οἱ δύο στὴν ἴδια σειρὰ εἰκόνων. Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ μᾶλλον ἀσυνήθιστο τετράγωνο σχῆμα. Εἶναι ὅμως τὸ ἴδιο πού εἶχαν καὶ οἱ δεκατρεῖς εἰκόνες (Iconas ... quadratas paris mensurae) πού στόλιζαν τὸ χάλκινο ἐπιστύλιό τοῦ τέμπλου στὸ Monte Cassino, φερμένες μαζὶ μὲ τὸ τέμπλο ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, στὰ μέσα τοῦ 11ου αἰώνα¹. Οἱ δύο εἰκόνες - προσκυνήσεις τοῦ Ἁθῶ εἶναι ἐξαιρετικῆς τέχνης, μᾶλλον ἀρχῶν 13ου, καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ἤρθαν καὶ αὐτὲς ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἐὰν ὑποθέσουμε ὅτι καὶ στὸ ἄγνωστο τέμπλο τοῦ Ἁγίου Ὄρους πού στόλιζαν τὸ σύνολο τῶν εἰκόνων ἦταν 12, τότε θὰ εἶχε ὅλη ἡ σειρὰ μῆκος περίπου 2,90 μ., δηλαδὴ θὰ στόλιζε τὸ τέμπλο κάποιας μεγάλης ἐκκλησίας, ἐπομένως ἄξιζε νὰ τίς φέρουν ἀπὸ τὴν Πόλη.

Ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ ἐπιστυλίου τῆς Μ. Βατοπεδίου, συμπληρωμένη μὲ τίς πληροφορίες καὶ τίς παρατηρήσεις στὶς ἄλλες γνωστὲς καὶ ἄγνωστες ἕως τώρα εἰκόνες, μποροῦν νὰ ἐξαχθοῦν ἀβίαστα μερικὰ συμπεράσματα πού δὲν τοὺς λείπει κάποιο ἐνδιαφέρον, ὅπως π.χ. ὅτι οἱ εἰκόνες ἐπιστυλίου εἶχαν πολὺ μεγαλύτερη διάδοση ἀπὸ ὅ,τι μπορούσαμε νὰ φαντασθοῦμε ἀπὸ τὰ ἕως τώρα γνωστὰ μνημεῖα, ὅτι παρὰ τὴν ποικιλία στὴν τεχνικὴ (τόξα ἀνάγλυφα, τόξα ζωγραφιστά, εἰκόνες μακρόστενες μὲ πολλὰ σκηνές - εἰκόνες τετράγωνες, χωριστὲς γιὰ κάθε σκηνή κλπ.) ὅλες παρουσιάζουν ἐνότητα στὴν γενικὴ ἀντίληψη ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν ἐξέλιξή της καὶ, πολὺ συχνά, ἐξαιρετικὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Ὅλα αὐτὰ ὀδηγοῦν στὴν πεποίθηση ὅτι καὶ στὸ "Ἁγιον Ὄρος καὶ στὸ Σινᾶ ἡ ἐξέλιξη τοῦ τέμπλου, μὲ τίς διακυμάνσεις της, πρὸς τὴν πληρέστερη ζωγραφιστὴ παράσταση τῆς Δεήσεως καὶ τοῦ Δωδεκαόρτου, πρέπει νὰ ἐξαρτᾶται ἀμέσως ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἀκόμη, φαίνεται ὅτι ἡ πρωτεύουσα ἢ τὰ ἐργαστήρια πού ἐξαρτῶνται ἀμέσως ἀπὸ αὐτήν, στέλνουν τίς καλύτερες εἰκόνες ἐπιστυλίου στὰ δύο αὐτὰ μεγάλα μοναστικὰ κέντρα. Τέλος, θυμίζομε ὅτι ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη ἔρχεται τὸ πολυτελέστερο γνωστὸ τμήμα Δωδεκαόρτου: οἱ ἐξ με-

1. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Λάζαρεφ, σ. 131-132. Πρβλ. J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters, Βιέννη 1896, σ. 207. Πρβλ. H. Hahnloser (σημ. 1 ἐπομένης σελίδας), σ. 82-83. Οἱ δέκα εἰκόνες εἶχαν ἔρθει ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, οἱ τρεῖς εἶχαν γίνει ἐπὶ τόπου. Στῆς E. Holt, A documentary history of art, Princeton 1957, εἰκ. 1, προσπάθεια τοῦ H. W. Willard ν' ἀναπαράσῃ τὸ τέμπλο τοῦ Monte Cassino.

γάλες παραστάσεις ἐορτῶν σὲ χρυσὸ καὶ σμάλτο τῆς σημερινῆς Pala d'Oro τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας στόλιζαν, ὡς φαίνεται, τὸ τέμπλο τῆς αὐτοκρατορικῆς Μονῆς Παντοκράτορος, στὴν Πόλη, πρὶν ἀπὸ τὴν impresa τῶν Σταυροφόρων¹.

Ἀθήνα, Δεκέμβριος 1965

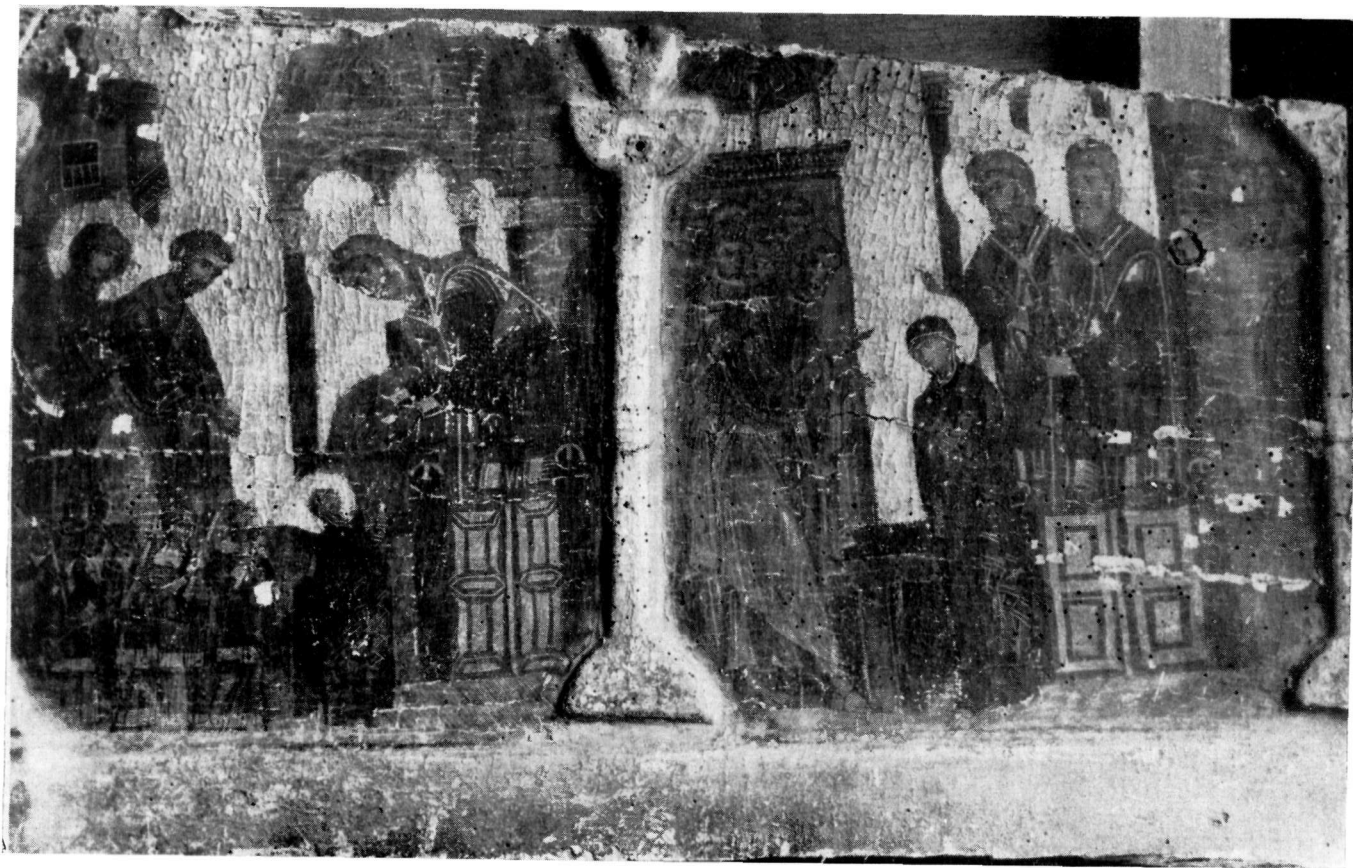
Princeton N.J., Μάρτιος 1966.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

1. I tesori di San Marco, vol. I. H. Hahnloser-W. F. Volbach, La Pala d'Oro, Φλωρεντία 1965. H. Hahnloser, Magistra Latinitas und peritia greca, Festschrift H. von Einem, Βερολίνο 1965, σ. 77-93 καὶ ειδικώτερα σ. 91.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Εικόνα ἐπιστολίου. Μεσαῖο τμήμα.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Εικόνα ἐπιστυλίου. Πρώτο τμήμα.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Εικόνα ἐπιστυλίου. Τελευταῖο τμήμα.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ

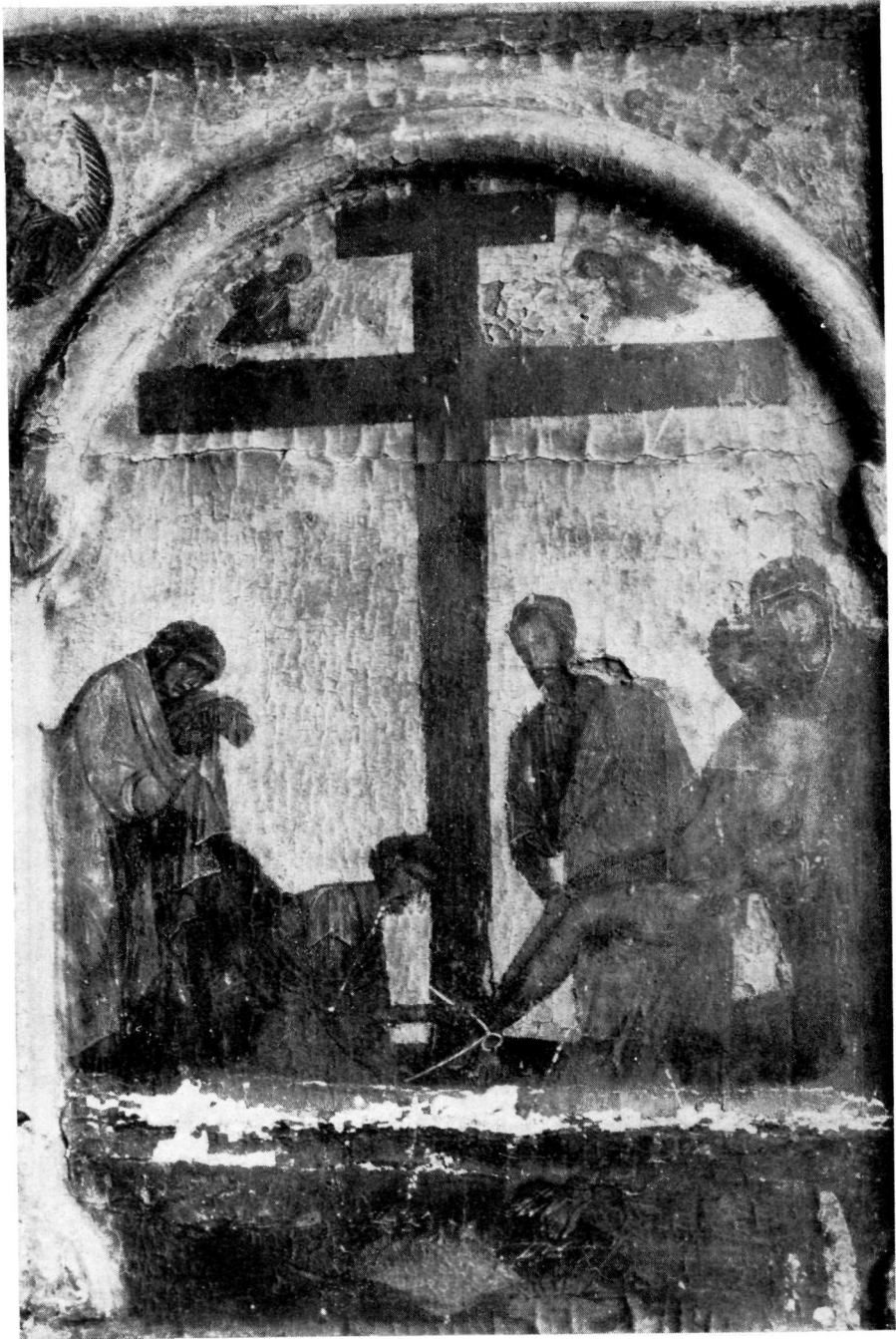


ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ

Θεοτόκος καὶ Ἀρχάγγελος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 77.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Σταύρωση. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 79.



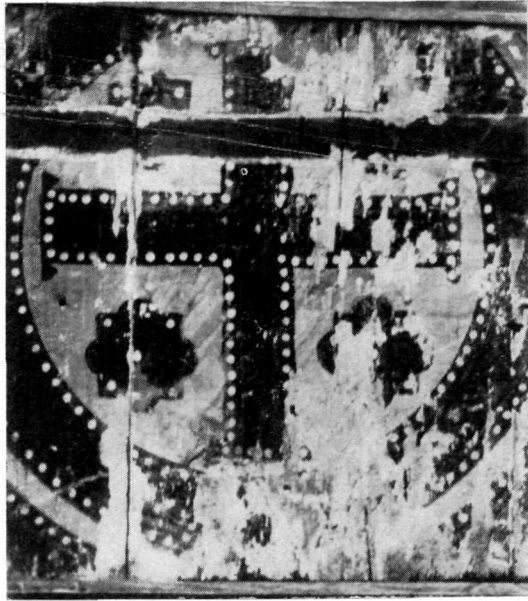
ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Ἀποκαθήλωσις. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 79.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 82.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 83.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ

α. Διακόσμηση στην έλλη ύψη τοῦ ἐπιστυλίου.



β. Ἄγγελος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 77.



ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ
α. Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου.



ERMITAGE
β. Μεταμόρφωσις.



ΜΟΝΗ ΛΑΥΡΑΣ
Βάπτισις.



ERMITAGE
Εἰς Ἄδου Κάθοδος.



ERMITAGE
Πεντηκοστή.



ΜΟΝΗ ΛΑΥΡΑΣ
Κόμησης τῆς Θεοτόκου.



ΜΟΥΣΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
Ἀποστολικά (τμήμα).



ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
Ἀποστολικὰ (τμήμα).

R É S U M É

ICONES D'ARCHITRAVES PROVENANT DU MONT ATHOS

L'auteur voudrait ajouter, par cette note, quelques pièces inédites au dossier de ce genre spécial d'icônes, constitué pour la première fois par Sotiriou (Note 1), complété dernièrement par Lazarev (Note 2) et Weitzmann (Note 3) et, à ce propos, récapituler ce que l'auteur avait noté ailleurs à ce sujet (Note 4).

La pièce principale est une icône conservée dans le dépôt du Monastère de Vatopédi; elle serait constituée de cinq pièces, dont on connaît actuellement les quatre, la dernière faisant défaut. La hauteur est de 69 cm., la longueur de la pièce centrale (Pl. 77) est de 213 cm., et de chacune des pièces latérales 72 à 75 cm. On pourrait calculer que la longueur totale atteindrait à l'origine les 5 m. Il s'agirait donc de l'icône la plus longue et la plus haute connue actuellement. Au centre est représentée la Grande Déisis (Pl. 77) qui occupe 5 panneaux arqués, et, à ses côtés, s'étalent: deux scènes de la vie de la Vierge: Entrée au Temple et Fiançailles de la Vierge (deux panneaux) (Pl. 78) et six Fêtes: L'Annonciation et la Nativité du Christ, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem (Pl. 77), Crucifiement et Descente de Croix (Pl. 79, 82, 83, 84, 85). Sur la pièce perdue seraient représentées: la Descente aux Limbes et l'Ascension ou la Dormition de la Vierge, etc.

L'étude de l'évolution de la représentation, sur l'épistylon (l'architrave) du templon, de la Grande Déisis (Déisis élargie avec les figures des anges et des apôtres) montre que cette composition domine d'abord l'architrave du templon (décor sculpté, gravé ou en émail, IX^e-X^e siècle) (p. 380-382). Avec l'introduction des longues icônes peintes qui surmontent l'architrave du templon, en bois ou en marbre (XI^e siècle?), les Fêtes y apparaissent. D'après les indications de textes comme le Typikon du Monastère de Pétritzos et l'inventaire du Rossikon, le templon serait décoré, au XI^e siècle, seulement du Dodékaorton; pourtant, des pièces, comme les plaques d'ivoire de Bamberg, la plaque de marbre du Musée Byzantin et le fragment d'épistyle de l'Ermitage avec les saints militaires indiquent que la Grande Déisis n'avait pas disparue à cette époque (pp. 383-384). En tous cas, au XII^e siècle il paraît que les Fêtes (cycle liturgique) s'étendent aux dépens de la Grande Déisis qui se réduit à un Trimorphon, à savoir à une simple Déisis à trois

personnes, représentées toutes les trois dans un seul panneau. La Grande Déisis de Vatopédi, constituée de neuf personnages, étalée sur cinq panneaux arqués — contre dix des Fêtes — indiquerait une reprise vers le XIII^e siècle du thème de la Grande Déisis, thème qui aboutira à occuper de nouveau seul une série entière. (D'ailleurs, il n'est pas possible de savoir actuellement si, en réalité, la Grande Déisis avait cessé d'occuper une série à part sur l'épistyle aux XII^e siècle, ce qui ne paraît pas d'usage fréquent). Deux icônes inédites faisant, à l'origine, partie d'une même série constituée de longues planches unies, qui ornait un temple athonite, y sont à ajouter aux rares exemples d'époque byzantine signalés jusqu'ici (Pl. 92-93, p. 386-387). Quatre apôtres y sont représentés en pied, par deux sur chaque panneau arqué d'une ogive, et la pièce, d'un style «macédonien» retardataire, daterait du début du XV^e siècle. Ce type d'icônes longues, dites «apostolika», a survécu dans les églises grecques et balkaniques jusqu'à la fin du XIX^e siècle (p. 385 et n. 5).

Quant aux icônes longues avec les Fêtes, aux deux pièces connues de l'Ermitage (Pl. 89-90, p. 397-398) sont à ajouter encore deux pièces inédites de Lavra (Pl. 88 et 91). Toutes les quatre appartenaient au même Dodécaorton — icône longue découpée plus tard — qui dateraient du XIII^e plutôt que du XII^e siècle. Lazarev l'attribue — à cause de sa qualité médiocre — à un atelier provincial, probablement athonite.

On peut encore rapprocher deux autres pièces connues: une Résurrection de Lazare à Athènes et une Transfiguration à l'Ermitage (Pl. 87 a et b), de forme carrée et de dimensions réduites (23 × 24 cm.), et reconstituer ainsi une partie d'une série d'icônes de Fêtes, séparées l'une de l'autre, toujours au Mont Athos. Elles dateraient plutôt du début du XIII^e siècle (p. 398-399).

Au point de vue iconographique, les scènes représentées sur l'icône-épistyle de Vatopédi suivent, avec des différences minimes, les types courants, surtout dans la miniature, du XII^e et XIII^e siècle (p. 388-391). A noter, le type de la Descente de Croix, plutôt rare (Pl. 83, p. 391-392) et aussi une certaine liberté dans le choix des scènes, qui n'est pas conforme aux canons des grandes Fêtes. Ce qui distingue la plupart de ces scènes, c'est la tendance d'enrichir le contenu émotionnel et de rendre les rapports humains entre les personnes représentées plus chaleureux; l'auteur y voit des caractéristiques plutôt du XIII^e siècle. Les deux scènes de la vie de la Vierge (Pl. 78) servent d'introduction aux scènes de la vie du Christ (p. 392-393). La qualité artistique n'est pas partout égale. Les meilleures parties sont: la Grande Déisis (particulièrement la belle tête du Christ, pl. 80), le Crucifiement et la Descente de

Croix (Pl. 79, 82, 83-85). La facture, très soignée, est plutôt picturale, avec des transitions nuancées, des draperies molles (p. 394-395). La qualité de la pièce et les rapprochements avec des miniatures du XIII^e indiquent un atelier constantinopolitain, ou, en tous cas, lié directement à la capitale.

D'autre part, l'identité du décor du revers de l'icône de Vatopédi (Pl. 86A) avec celui de certaines icônes du Sinaï, de style, pourtant, différent, indiquerait une provenance commune du même atelier de première classe, travaillant dans les limites d'une période qui pourrait dépasser celle d'une génération (p. 396).

Le résultat de cette petite recherche serait la conviction que l'évolution de la forme et du caractère du templon vers l'iconostase dépend de Constantinople, que ces longues icônes d'entablements étaient beaucoup plus répandues que l'on ne pensait, et que les meilleures d'entre elles étaient envoyées de la capitale vers les grands centres monastiques — le Mont Athos et le Mont Sinaï.

M. CHATZIDAKIS