

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 37 (2016)

Δελτίον ΧΑΕ 37 (2016), Περίοδος Δ'



Αμφιπρόσωπη εικόνα του βυζαντινού μουσείου Αθηνών. Ποίημα αριστοκρατικής ζωγραφικής των Παλαιολόγων.

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.10691](https://doi.org/10.12681/dchae.10691)

Copyright © 2016, Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (2016). Αμφιπρόσωπη εικόνα του βυζαντινού μουσείου Αθηνών. Ποίημα αριστοκρατικής ζωγραφικής των Παλαιολόγων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 37, 107–124. <https://doi.org/10.12681/dchae.10691>

Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου

ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ. ΠΟΙΗΜΑ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΚΗΣ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Η αμφιπρόσωπη εικόνα της Θεοτόκου και της Σταύρωσης, του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, καταλέγεται στα σπουδαία δημιουργήματα της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Η Παναγία στην κύρια όψη ανήκει σε σπανιότερη παραλλαγή του τύπου της Οδηγήτριας. Η Σταύρωση, έργο του ίδιου ζωγράφου και εξίσου ιδιαίτερη για την εκλεκτική ερμηνεία της, συγκεντρώνει σημαντικά τυπολογικά χαρακτηριστικά. Αυτά αφορούν κυρίως στη λεπταίσθητη μορφή της Παναγίας, στο τοπιογραφικό περιβάλλον, με τη μοναδική απεικόνιση της πόλης Ιερουσαλήμ στη σκηνή, και στις σπάνιες λαμπρές ακτίνες στο φωτοστέφανο του Εσταυρωμένου, που παραπέμπουν στον εξυμνούμενο «ήλιο της δικαιοσύνης» Χριστό. Τα ακριβά και άριστα επεξεργασμένα χρώματα, η σύνθεση, τα εικονογραφικά και τα τεχνοτροπικά στοιχεία των δύο παραστάσεων οδηγούν στην άποψη ότι η εικόνα θα πρέπει να δημιουργήθηκε από σπουδαίο ζωγράφο της Κωνσταντινούπολης, ίσως όχι πολύ αργότερα από τη δεύτερη δεκαετία του 14ου αιώνα.

The bilateral icon of the Virgin with the child and the Crucifixion in the Byzantine Museum of Athens is among the great creations of Palaiologan painting. On the main face, the Virgin belongs to a rare variant of the Hodegetria type. On the other face, the Crucifixion, is a work by the same painter and equally unusual for its eclectic interpretation, brings together important typological characteristics, primarily relating to the slender figure of the Virgin, the surrounding landscape with its unique depiction of the city of Jerusalem, and the rare shimmering rays in the halo of Christ Crucified, which refer to the exalted Christ 'Sun of Justice (ήλιος της δικαιοσύνης)'. The costly and superbly-processed colors, the composition, and the iconographic and stylistic details of these two representations lead us to conclude that the icon must have been created by an important painter in Constantinople, perhaps not long after the second decade of the 14th century.

Λέξεις κλειδιά

Βυζαντινή ζωγραφική, 14ος αιώνας, αμφιπρόσωπες εικόνες, εικονογραφία, Παναγία Οδηγήτρια, Σταύρωση, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Κωνσταντινούπολη.

Keywords

Byzantine painting, 14th century, bilateral icons, iconography, Virgin Hodegetria, Crucifixion, Byzantine Museum of Athens, Constantinople.

Η μεγάλη αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα και τη Σταύρωση του Χριστού ζωγραφημένες στις δύο όψεις (Εικ. 1, 2), λαμπρό έργο ακ-

μής του 14ου αιώνα, είναι από τις γνωστότερες εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Τ.169, ΒΧΜ 1354). Καίτοι με πολλές, προσέτι μακρές, αναφορές και μεστές εκτιμήσεις¹, δεν έχει τύχει να της αφιερωθεί

* ε.τ. Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, snpotam@gmail.com

¹ Βλ. με παλαιότερη βιβλιογραφία Μ. Chatzidakis, «Ikonen aus

ιδιαίτερη μελέτη. Το κενό μιας πληρέστερης έρευνας τείνει να καλύψει η παρούσα εργασία.

Η εικόνα, διαστάσεων 1,03×0,85 μ., είχε αρχικά μεγαλύτερο ύψος. Στην οικεία καταγραφή του Μουσείου σημειώνεται η προέλευσή της από τον ναό του Αγίου Νικολάου της Θεσσαλονίκης, όπου θα βρισκόταν κατά νεότερη χρήση. Το δείχνει η χαμένη κάτω πλευρά του πλαισίου, προιονισμένη, μάλλον με μικρό τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας, για την προσαρμογή σε δεύτερη θέση –προφανώς στο διάχωρο δεσποτικής εικόνας του τέμπλου. Η παράσταση της Θεοτόκου έφερε επιζωγράφηση του 19ου αιώνα, που αφαιρέθηκε κατά τις εργασίες συντήρησης, με την προσωνυμία «Η Πορταΐτισσα», η οποία υποδηλώνει σχέση με το Άγιον Όρος². Οι πολλές και σοβαρές κατά τόπους ζημιές της ζωγραφικής, ιδίως στην πρόσθια όψη της Παναγίας, η επιζω-

γράφισή της και η αποκοπή του ξύλου χαμηλά μαρτυρούν τη μακρά χρήση της εικόνας στη λατρεία. Η μετέπειτα τύχη, η έκταση των φθορών και παράλληλα τα εικονογραφικά θέματα στην ακολουθία τους και οι διαστάσεις σηματοδοτούν και την αρχική θέση της ως δεσποτικής της Παναγίας στο εικονοστάσιο ναού³. Σχετικά δείγματα προσάγουν σωζόμενες άλλες αμφιπρόσωπες εικόνες της Θεοτόκου, του 14ου και 15ου αιώνα, στη ζώνη των δεσποτικών του τέμπλου, με τη Σταύρωση πίσω να βλέπει στο Ιερό, όπως στους ναούς της Θεοσκεπάστης στο Κάστρο της Νάξου⁴ και της Παναγίας στη Λίνδο της Ρόδου⁵.

Οι δύο παραστάσεις είναι σύγχρονες, έργο σπουδαίου ζωγράφου, καθώς εξ αρχής προσδιορίζουν η διαμόρφωση του ξύλου, η τεχνική και η τεχνοτροπία, σε ό,τι αφορά στην εύμετρη σύνθεση και τη χρωματική αρμονία, στο σχέδιο και το πλάσσιο των μορφών. Οι όψεις έχουν την ίδια κατασκευή, πλατύ ανάγλυφο και λοξό-τητο πλαίσιο, προετοιμασία με ύφασμα και γύψο και κάμπο χρυσό, που χαρακτηρίζει τις αριβότερες εικόνες αυτής της κατηγορίας. Η ποιότητα του χρυσού, η άριστη επεξεργασία των χρωμάτων και η χρήση του σπανιότερου *lapis lazuli* για το κυανό στα φορέματα ταυτοποιούν επίσης τις δύο παραστάσεις⁶. συνάμα, δηλώνουν την υψηλή στάθμη και αναδεικνύουν το κάλλος της τέχνης τους.

Η Θεοτόκος στην κύρια όψη (Εικ. 1) παριστάνεται έως κάτω από την οσφύ, με τον νήπιο Χριστό, υψηλόσωμο παιδί, από αριστερά καθισμένο στην αγκαλιά της. Σε στάση στοργικής ανταπόκρισης, το παιδί αναγερνοντας το κεφάλι υψώνει το βλέμμα και ευλογεί τη μητέρα, που το αγγίζει με το δεξιό χέρι της απαλά στο πόδι, κατά παρέκκλιση από τον τύπο της Οδηγήτριας,

Griechenland», K. Weitzmann – M. Chatzidakis – K. Miatev – Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen, Sinai Griechenland Bulgarien Jugoslawien*, Wien – München 1965, XXXIII, LXXXIV, εικ. 55. Ο ίδιος, «Griechenland», V. F. Volbach – J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968, 238, αριθ. XXVI, εικ. XXVI. Γ. Χρυσουλάκης – Θ. Χατζηδάκη, «Συμβολή των φυσιοκοχημικών μεθόδων ανάλυσης στη μελέτη τεσσάρων αμφιπρόσωπων βυζαντινών εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών», *Φυσιοκοχημικές μέθοδοι διερεύνησης των έργων τέχνης (Πίνακες, Εικόνες, Τοιχογραφίες)*, Ελληνογαλλικός Επιστημονικός και Τεχνικός Σύνδεσμος, Αθήνα 1983, 174 κ.ε., 183, 192, εικ. σ. 187. Π. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα 1995, 209 κ.ε., αριθ. 82. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 44 κ.ε., αριθ. 10, εικ. σ. 45, 47-49. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία με το Θείον. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1998, 80 κ.ε., αριθ. 10, εικ. σ. 78, 79, 82. *Μυστήριο Μέρα και Παράδοξον*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2001, 312 κ.ε., αριθ. 113, εικ. σ. 314, 315 (Χρ. Μπαλτογιάννη). Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, 335 κ.ε., αριθ. 58, πίν. 117, 118. H. C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004, 182 κ.ε., αριθ. 103 (K. Ph. Kalafati). A. Drandaki – D. Papanikola-Bakirtzi – A. Tourta (ed.), *Heaven and Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, κατάλογος έκθεσης, Athens 2013, 136 κ.ε., αριθ. 56 (A. Lazaridou).

² Μ. Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν Μουσείον 1961», *ΑΔ* 17 (1961), Χρονικά, 8, πίν. 4β-γ. Κατά πληροφορία του ζωγράφου και συντηρητή της εικόνας Α. Μαργαριτάφ, διαπιστώθηκε κατά τις εργασίες ότι τα υποδήματα της Παναγίας ανήκουν σε νεότερη επέμβαση. Για την Πορταΐτισσα, βλ. K. Chryssochoidis, «The Portaitissa icon at Iveron monastery and the cult of the Virgin on Mount Athos», M. Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, 133 κ.ε.

³ Δεν σώζονται ενδείξεις για την, πιθανή, χρήση της ως λιτανευτικής.

⁴ Ν. Δρανδάκης, «Μεσαιωνικά Κυκλάδων», *ΑΔ* 19 (1964), Χρονικά, 423, πίν. 501β-503β. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία στις φορητές εικόνες», Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, 152, πίν. 93, 94.

⁵ Αδημοσίευτη. Μ. Αχειμάστου, «Αμφιπρόσωπες εικόνες της Ρόδου. Η εικόνα της Οδηγήτριας και του αγίου Νικολάου», *ΑΔ* 21 (1966), Μελέται, 62, 63. Η. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Αθήνα 1994, 120. Χ. Μ. Κουτελάκης, *Ευλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα – Γιάννινα 1986, πίν. 18β.

⁶ Χρυσουλάκης – Χατζηδάκη, «Συμβολή», ό.π. (υποσημ. 1), 183, 192.



Εικ. 1. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα. Η Θεοτόκος στην κύρια όψη.

ενώ στρέφει ελαφρά το πρόσωπο και το βλέμμα μπροστά, σε επικοινωνία με τον πιστό. Συνοδοί τους οι μικρογραφημένοι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ σε προτομή, που σώζονται εν μέρει στα άκρα επάνω, απλώνουν τα χέρια με σέβας καλυμμένα από το μιάτιο.

Η *CTAYPΩCIC* στη δεύτερη όψη (Εικ. 2) αντιθέτει στην εικόνα της Ενσάρκωσης την κορυφαία παράσταση του Πάθους. Τη θεμελιώδη δογματική και λειτουργική σημασία που εμπεριέχει η σύνδεση των δύο θεμάτων, η οποία επικρατεί στις αμφιπρόσωπες εικόνες, υπογραμμίζει ο συνηθέστερός τους, επίσης, συνοπτικός τύπος της Σταύρωσης, που θέτει επί σκηνης μόνο τα κύρια πρόσωπα. Ο *I(HCOY)C X(PICTO)C, O BACI-ΛEY[C THC ΔOΞHC]* «κρεμάται ἐπὶ ξύλου» νεκρός. Βυθισμένοι στον θρήνο, παραστέκουν τον Εσταυρωμένο στα δεξιά του η *MH(TH)P Θ(EO)Y* και απέναντι ο *IΩ(ANNHC) O ΘEOΛOΓOC* και, σε μικρή κλίμακα μορφής, δύο ιπτάμενοι ημίσωμοι άγγελοι αντίστοιχα στα ύψη. Πέρα από τον λόφο του Γολγοθά, εκτείνεται κάτω η τειχιωμένη Ιερουσαλήμ. Οι επιγραφές είναι γραμμένες με χρυσό στις κεραίες του σταυρού, τα ονόματα της Παναγίας και του Ιωάννη με κόκκινο στο χρυσό βάθος.

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης στην πρόσθια όψη (Εικ. 1) ανήκει σε σπανιότερη παραλλαγή της Οδηγήτριας, που υιοθετήθηκε από τους παλαιούς χρόνους για την ολόσωμη, έως την οσφύ είτε ένθρονη Θεοτόκο. Κύριο στοιχείο του συνιστά η χειρονομία της Παναγίας, που αγγίζει τρυφερά το πόδι του παιδιού σμιά στο γόνατο και ωσάν να μεταφέρει, με ανάλογο της Οδηγήτριας νόημα, τις ικεσίες των πιστών στον Χριστό, που εισακούει την υπαινικτική, εκφρασμένη με χάδι, δέηση της μητέρας. Χαρακτηριστικές από τα αρχαιότερα δείγματα είναι οι ψηφιδωτές παραστάσεις του ναού της Παναγίας Αγγελοκτίστου στο Κίτιο της Κύπρου και, άλλοτε, της Κοίμησης της Παναγίας στη Νίκαια, του 6ου-7ου και του 11ου αιώνα, αντίστοιχα⁷.

⁷ Ν. Χατζηδάκη, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, 231 κ.ε., αριθ. 21. Β. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, The Pennsylvania State University 2006, 110 εικ. 74, 177 εικ. 118. Για άλλες παραστάσεις, βλ. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, «Σημειώσεις σε μία εικόνα βρεφοκρατούσας της Μονής Βατοπεδίου», *ΔΧΑΕ Ε'* (1966-1969), 203 κ.ε. Μ. Tatić-Djurić, «L'icône de l'Odigitria et son culte au XVIe siècle», C. Moss – K. Kiefer (ed.), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton,

Συχνότερα επανέρχεται ο τύπος κατά την παλαιολόγεια περίοδο και αυτό δεν θα πρέπει να είναι άσχετο, επίσης, με το ανθρωπιστικό πνεύμα των Βυζαντινών της εποχής, καθώς εκδηλώνεται στις γνωστές παραστάσεις με τη θερμή αμοιβαιότητα των μορφών, τη γλυκύτητα και την αισθαντικότητα των χειρονομιών και των στάσεων. Επισημαίνεται σε ύστερους χρόνους του 13ου αιώνα στην εξαιρετική αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας και του αγίου Ιωάννη του Προδρομού στη μητρόπολη των Καθολικών στο Κάστρο της Νάξου⁸ και σε ωραία εικόνα της μονής Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος⁹. Κατά τον 14ο αιώνα ο τύπος σημειώνεται, εκτός από την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, σε τοιχογραφία της εκκλησίας του Κράλη στη Studenica, του έτους 1313/14¹⁰, σε δύο ακόμη εικόνες της μονής Βατοπεδίου¹¹ και στις αμφιπρόσωπες της Παναγίας με τη Σταύρωση του ναού του Σωτήρος Χριστού στο Διδυμότειχο¹² και της μονής του Αγίου Παύλου

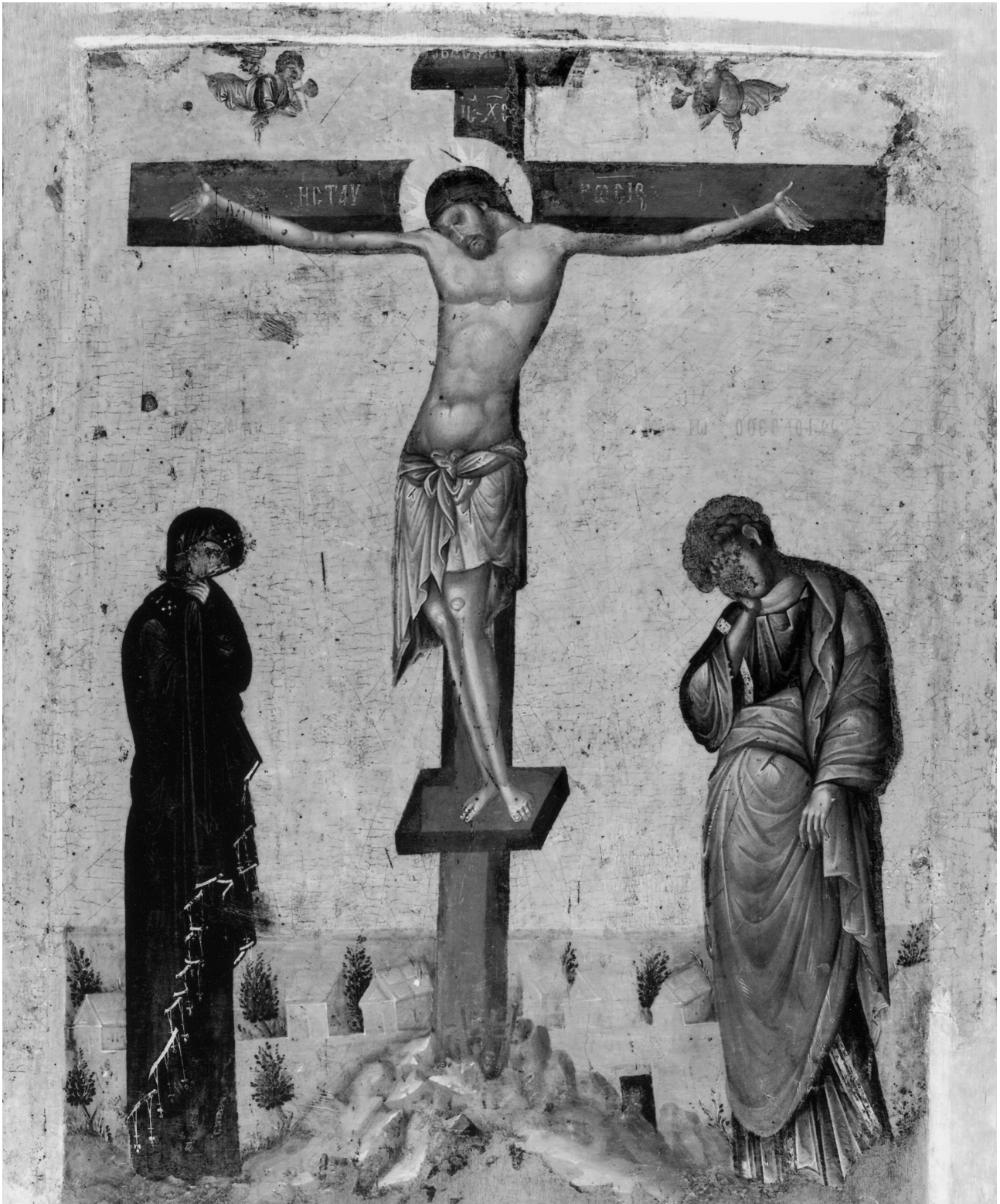
N.J. 1995, 559 κ.ε., εικ. 7. R. W. Corrie, «The Kahn and Mellon Madonnas and their place in the history of the Virgin and Child Enthroned in Italy and the East», Vassilaki, *Images of the Mother of God*, ό.π. (υποσημ. 2), 293 κ.ε., 296, πίν. 20, εικ. 24.1, 24.2. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, 235 κ.ε., αριθ. 96. Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 47, 49, 88, 107, 117, 169, εικ. σ. 393, 439, 479. Για την ίδια χειρονομία σε παραστάσεις της Θεοτόκου του τύπου της Γλυκοφιλούσας, βλ. Ν. Chatzidakis, «A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens», Moss – Kiefer, *Byzantine East, Latin West*, ό.π., 496 κ.ε., εικ. 1, 3. Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*, ό.π., 478 κ.ε., αριθ. 80 (Α. Τούρτα).
⁸ Ν. Ζίας, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία νήσων Αιγαίου», *ΑΔ* 28 (1973), Χρονικά, 554 κ.ε., πίν. 522. Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 4), 434 κ.ε., αριθ. 67, εικ. σ. 434 (Χρ. Μπαλτογιάννη). Evans, *Byzantium: Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 497, αριθ. 300 (P. Lurati).

⁹ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», Ι. Παπάγγελος (επιμ.), *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, Β', Άγιον Όρος 1996, 363 κ.ε., εικ. 308. Ε. Ν. Τσιγαρίδας – Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Άγιον Όρος 2006, 87 κ.ε., αριθ. 10, εικ. 59.

¹⁰ R. Hamann-Mac Lean – H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, εικ. 271. C. Ćirković – V. Korać – G. Babić, *Studenica Monastery*, Belgrade 1986, 140, εικ. 112.

¹¹ Βασιλάκη-Καρακατσάνη, «Σημειώσεις», ό.π. (υποσημ. 7), 200 κ.ε., πίν. 82. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, ό.π. (υποσημ. 9), 117 κ.ε., αριθ. 19, εικ. 85, 174 κ.ε., αριθ. 39, εικ. 132, 370 κ.ε., αριθ. 12, εικ. 336.

¹² Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Παλαιολόγεια αμφιπρόσωπη εικόνα από το Διδυμότειχο», *ΑΔ* 56 (2001), Μελέτες, 383 κ.ε., εικ. 1.



Εικ. 2. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα. Η Σταύρωση στη δεύτερη όψη.

στον Άθω¹³. Η Παναγία της Νάξου και της Studenica παριστάνονται ολόσωμες. Της Νάξου φέρει την επωνυμία «Η Ελεούσα», της μονής του Αγίου Παύλου «Η Οδηγήτρια». Σημαίνουσα θέση στην ίδια ομάδα έχει η ψηφιδωτή, ολόσωμη Θεοτόκος «Η Χώρα του Αχωρήτου» της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, περί το 1315-1320¹⁴. Με λεπτή στην εικονογραφική σύνθεσή της διατύπωση πυκνών νοημάτων, η εξαιρετική εικόνα διακρίνεται από τις άλλες ως η μόνη με την Παναγία δεξιοκρατούσα.

Η κλίση της κεφαλής, η κατεύθυνση του βλέμματος και οι χειρονομίες ωσαύτως, η ένδυση του παιδιού και η διευθέτηση του μαφορίου της Παναγίας, με ερμητικό κλείσιμο στον λαιμό ή με βαθύ άνοιγμα στο στήθος, καθώς και η παρουσία ή μη των συνοδών αρχαγγέλων, εναλλάσσονται και διαφοροποιούν στα επί μέρους τις αναφερόμενες παραστάσεις. Από την άποψη και αυτών των στοιχείων, η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με τη σημαντικότερη από τις δύο εικόνες του 14ου αιώνα στη μονή Βατοπεδίου, που κοσμεύεται με αργυρεπίχρυση επένδυση¹⁵. Εξάλλου, η χάρη στη στάση της Παναγίας, το απαλό άγγιγμά της με τα ακροδάχτυλα σιαμά στο γόνατο του παιδιού, η ευλογία του Χριστού με το χέρι χαμηλωμένο σε παράλληλη του δικού της θέσης και όμοια με αβρό λύγισμα του καρπού, με το κλειστό στο άλλο χέρι του ειλητήριο που φέρεται οριζόντια, την προσεγγίζουν στην παλαιότερη, κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Νάξου¹⁶ και λιγότερο στη σύγχρονη εκείνης εικόνα στο Βατοπέδι¹⁷.

Η Σταύρωση στη δεύτερη όψη (Εικ. 2-5), εξίσου ιδιαίτερη για την εκλεκτική εικονογραφική ερμηνεία της, συγκεντρώνει σημαντικά τυπολογικά χαρακτηριστικά,

προπάντων σε ό,τι αφορά στη μορφή της Θεοτόκου και στο τοπιογραφικό περιβάλλον της σκηνής, καθώς και σε ενδιαφέροντα άλλα σημεία. Πρόκειται δε για γνωρίσματα τα οποία σπανίζουν στην παλαιολόγια τέχνη.

Ο Χριστός ψηλά στον σταυρό κρέμεται με γαληνεμένο σώμα, καμπτόμενο σε ήρεμη αντικίνηση κατά τον κύριο άξονα, με τα μακριά και λιγνά χέρια του απλωμένα στην οριζόντια κεραία και τα πόδια κοντά στο δεξιό άκρο του ξύλου, κλίνοντας άπνους την κεφαλή του στον ώμο βαθιά (Εικ. 3). Ο θάνατος του Υιού του Ανθρώπου, οικονομούμενος κατά θεία συγκατάβαση για τη σωτηρία του κόσμου, αποδίδεται με ευγένεια κλασικού πνεύματος. Το περιζώμα του Εσταυρωμένου έχει πυκνή και εύρυθμη πτύχωση, πολύπλοκο χαλαρό κόμβο στη μέση και οξεία απόληξη στο αριστερό άκρο, ωσάν να κρατεί την ανάμνηση από το μαρτύριο της ανθρώπινης φύσης. Στον θεϊκό φωτοστέφανο ανά δύο στις σταυρικές κεραίες του ακτίνες, που μορφώνονται με σφηνοειδείς σχηματισμούς στο χρυσό¹⁸, φανερώνουν τον αεί εξυμνούμενο «ήλιο τῆς δικαιοσύνης», που θα λάμπει στο ξημέρωμα της Ανάστασης¹⁹.

Στην υπερβατική ατμόσφαιρα του χρυσού τονισμένος, ο θρήνος της μητέρας και του νεαρού μαθητή, στην τραγική σιωπή του απύθμενος, εκφέρεται με πνοή που ανακαλεί, και στις στάσεις, τα επιτύμβια ανάγλυφα της ελληνικής αρχαιότητας. Η Θεοτόκος αριστερά (Εικ. 4), κατάκλειστη στο βαθύ κυανό μαφόριο, με τη χρυσή κροσσωτή παρυφή του θλαστή να αναταράζει μπροστά την επιφάνεια του υφάσματος, παρίσταται ψηλή και λεπτοφυής, κλίνοντας την κεφαλή²⁰ με το αριστερό χέρι της να προβάλλει μόλις από το ένδυμα στον λαιμό, με τον αντίχειρα αγγίζοντας κοντά στα χείλη το πρό-

¹³ *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, 94 κ.ε., αριθ. 2.30, εικ. σ. 94 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας). Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Εικόνες 12ου-14ου αιώνα», Μ. Βασιλάκη – Γ. Ταβλάκης – Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Εικόνες*, Άγιον Όρος 1998, 32 κ.ε., εικ. 11.

¹⁴ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 1-2, New York, N.Y. 1966, 168, 170, πίν. 4 [187], 329, 330. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εικ. 449.

¹⁵ Βασιλάκη-Καρακατσάνη, «Σημειώσεις», ό.π. (υποσημ. 7). Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, ό.π. (υποσημ. 9), εικ. 132, 336.

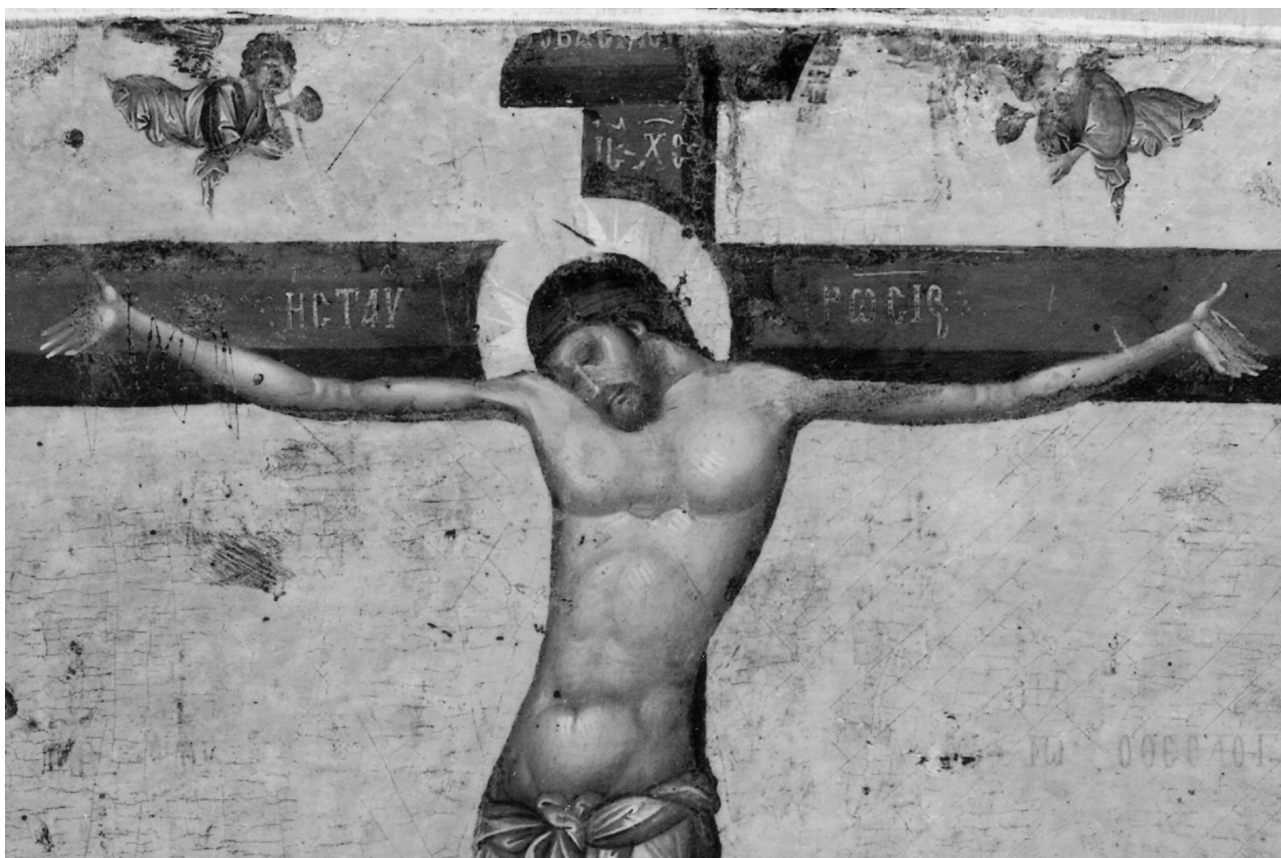
¹⁶ Βλ. υποσημ. 8.

¹⁷ Βλ. υποσημ. 9.

¹⁸ Για έγχρωμες φωτογραφίες, βλ. κυρίως Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 117, 118.

¹⁹ Βλ. *Πεντηκοστάριον*, Εν Αθήναις 1959, 39: «[...] τῆ παρουσίῃ τοῦ Πάσχα, ἡμέρα εὐφρανθῶμεν, ἐν ἧ ὁ Χριστός, δικαιοσύνης ὡς ἥλιος, ἐκ τῶν νεκρῶν ἀνατείλας [...]»· 51: «[...] καὶ αὐτὸς ἐκ τοῦ τάφου ὥρατος, δικαιοσύνης ἡμῖν ἔλαμψεν ἥλιος»· 90: «Ἐπαρθέντα σε ἰδοῦσα ἡ Ἐκκλησία, ἐπὶ σταυροῦ, τὸν ἥλιον τῆς δικαιοσύνης, ἔστη ἐν τῇ τάξει αὐτῆς, εἰκότως κραυγάζουσα· Δόξα τῇ δυνάμει σου Κύριε [...]».

²⁰ Η παρομοίωσή της με στήλη (ἤδη από τον Γ. Α. Σωτηρίου, *Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εν Αθήναις 1931², 79, αριθ. 169) έχει σημειωθεί επανειλημμένως, και με νεκρική λαμπάδα από τη Χρ. Μπαλτογιάννη [*Συνομιλία με το Θεῖον*, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 80. *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον*, ό.π. (υποσημ. 1), 312].



Εικ. 3. Τμήμα της Σταύρωσης, ο Εσταυρωμένος (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

σωπο. Ο Ιωάννης από την άλλη πλευρά του σταυρού (Εικ. 5), με εύρος μορφής που συναινεί στο σφρίγος της νιότης και με καμπύλες στη στάση κλασικής αντικίνησης που απηχούν τις παράλληλες του Εσταυρωμένου, αφήνεται στους θλιβερούς λογισμούς, στηρίζοντας το σκυμμένο κεφάλι στο δεξιό χέρι του και με το άλλο χαλαρά κάτω αγγίζοντας το παλλόμενο μιάτιο. Προσερχόμενοι από τα ουράνια με υψωμένα φτερά, οι δύο μικρογραφημένοι άγγελοι συμμετέχουν στον θρήνο, έχοντας, όπως σπανιότερα, το ένα χέρι στο πρόσωπο και το άλλο προς τον Χριστό.

Ο σταυρός είναι προσηλωμένος με ξύλινους πασσάλους στον πετρώδη λόφο του Γολγοθά. Μπροστά διακρίνεται το σπήλαιο, αλλά έχει καταστραφεί το κρανίο του Αδάμ, το καθαιρόμενο με το αίμα που ρέει από τις πληγές του Εσταυρωμένου. Το έδαφος συνεχίζεται ανώμαλο έως τα άκρα της παράστασης, χλοϊσμένο, με προεξέχοντες βράχους, ολάνθιστα δέντρα και ανάερους

θάμνους. Στο βάθος εκτείνεται η Ιερουσαλήμ. Στα τείχη της περικλείονται, σχηματικά δηλωμένα, ορθογώνια κεραμοσκεπή κτίσματα και δέντρα ανάμεσα. Στην πρόσθια πλευρά του τείχους ανοίγεται δεξιά μικρή ορθογώνια πύλη που μισοκρύβεται από τον λόφο.

Ο εικονογραφικός τύπος έχει το πλησιέστερο ως προς τις μορφές του Χριστού και του Ιωάννη στη μικρή ψηφιδωτή εικόνα της μονής Βατοπεδίου, που τοποθετείται στο τέλος του 13ου ή στην αρχή του 14ου αιώνα²¹, και στην πολυπρόσωπη τοιχογραφία του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στον ναό του Αγίου Δημητρίου της Θεσσαλονίκης²². Ανάλογα εικονίζεται ο

²¹ Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 9), 369 κ.ε., εικ. 314. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, ό.π. (υποσημ. 9), 37 κ.ε., αριθ. 2, εικ. 13-15, 327 κ.ε., αριθ. 5, εικ. 264. *Heaven and Earth*, ό.π. (υποσημ. 1), 161 κ.ε., αριθ. 79 (I. Tavlakis).

²² Th. Gouma-Peterson, «The Frescoes of the Parecclesion of St.

Ιωάννης στα σωζόμενα τμήματα της ψηφιδωτής παράστασης στους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης, στα 1310-1314, όπου επίσης διακρίνονται χαμηλό τείχος με ορθογώνιο άνοιγμα και λείψανα θάμνου²³. Αξιοσημείωτη είναι, εξάλλου, η συγγένεια των αγγέλων με εκείνους της Σταύρωσης στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Διδυμοτείχου²⁴, η οποία τοποθετείται στη δεύτερη δεκαετία του 14ου αιώνα και αποδίδεται σε ζωγράφο της Κωνσταντινούπολης²⁵.

Η Θεοτόκος προσομοιάζει ως προς τη στάση και τη χειρονομία στο πρόσωπο με της τοιχογραφίας του Αγίου Ευθυμίου, με τη διαφορά ότι εκεί φέρει ελεύθερο το δεξιό χέρι της στο στήθος προς τον Χριστό. Σε μεταγενέστερα έργα το εικονογραφικό αντίστοιχο της μορφής της σημειώνεται στη Σταύρωση που εντάσσεται στον μεγάλο σταυρό της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος²⁶. Ας προστεθεί ότι την ίδια της Παναγίας χειρονομία, με τον αντίχειρα σιαμα στα σφαλισμένα χείλη, έχει, σε αντιμετάθεση, ο Ιωάννης στις ομοιότυπες απεικονίσεις του στις αμφιπρόσωπες εικό-

Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style», Sl. Ćurčić (ed.), *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, Princeton 1991, 122, εικ. 10. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008, 107 κ.ε., εικ. 69, 70. Οξύληκτο είναι επίσης το περιζώμα του Χριστού στα δύο έργα, όπως και στην ψηφιδωτή Σταύρωση του Βερολίνου [Evans, *Byzantium: Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 220 κ.ε., αριθ. 130 (A. Effenberger)], σε αμφιπρόσωπη εικόνα της Αχρίδας [Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 68] και στις τοιχογραφίες των ναών του Πρωτάτου και της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (Gouma-Peterson, στο ίδιο, εικ. 34, 40).

²³ Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Baden-Baden 1986, 68 κ.ε., εικ. 8. Ν. Νικονάνος, *Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1986, 47, εικ. 19.

²⁴ Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Παλαιολόγεια εικόνα», ό.π. (υποσημ. 12), 391 κ.ε., εικ. 8-12. Βλ. επίσης τη Σταύρωση στον ναό της Gračanica [Hamann-Mac Lean – Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, ό.π. (υποσημ. 10), εικ. 330]. Ας σημειωθούν από τα προηγούμενα και οι ομοιότυποι άγγελοι στην τοιχογραφία του Θρήνου στη μονή Μιροζ του Pskov [H. Maguire, «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP* 31 (1977), εικ. 63].

²⁵ Παπαθεοφάνους-Τσουρή, ό.π., 401. Η Α. Τριφοнова [«Παλαιολόγεια εικόνα της Σταύρωσης στο Μουσείο της Βάρνας», *ΔΧΑΕ ΛΑ΄* (2010), 95 υποσημ. 25, εικ. 7] τοποθετεί την εικόνα, χωρίς τεκμηρίωση, στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.

²⁶ Τ. Παπαμιαστοράκης, «Εικόνες 13ου-16ου αιώνα», *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος, Άγιον Όρος* 1998, 76, εικ. 33, 35.



Εικ. 4. Τμήμα της Σταύρωσης, η Παναγία.



Εικ. 5. Τμήμα της Σταύρωσης, ο Ιωάννης.

νες του Χριστού Ψυχοσώστη από την Περιβλεπτο της Αχρίδας, των αρχών του 14ου αιώνα²⁷, του Διδυμοτείχου²⁸ και της Θεοσκέπαστης στο Κάστρο της Νάξου²⁹, καθώς και σε επομένη εικόνα της Σταύρωσης στη μονή της Μεγίστης Λαύρας³⁰. Δεν μένει, εξάλλου, απαρατήρητη η αντιστοιχία της στάσης του Χριστού με εκείνη της Σταύρωσης στην Αχρίδα και η αντιστροφή των χειρονομιών στο πρόσωπο του Ιωάννη επίσης όμοια με της Παναγίας εκεί.

Πέραν τούτων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία εικόνα του προχωρημένου 14ου αιώνα με θέμα τη Σταύρωση από τη νήσο Χάλκη της Προποντίδας (Εικ. 6)³¹. Αυτό για τον λόγο ότι, με την εξαίρεση του τοπίου και με άλλες μικρές διαφορές που εξαπλουστεύουν τη σύνθεση, η Σταύρωση της Προγκηποννήσου είναι η μόνη, με τα γνωστά, της παλαιολόγιας περιόδου που σώζει, μάλιστα στο περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης, αυτούσιο τον τύπο της παράστασης του Βυζαντινού Μουσείου. Καθώς διατηρεί ακέραιες όλες τις ταυτιζόμενες ως προς τη θέση, τη στάση και τις χειρονομίες, μορφές, οι οποίες στην προγενέστερη εικόνα έχουν εν μέρει κατεστραμμένο το πρόσωπο, αυτή βοηθεί να αναγνωρισθούν στις ακριβείς λεπτομέρειες οι χειρονομίες της Παναγίας και του μαθητή.

Έχει ήδη επισημανθεί³² η παλαιότερη χρήση αυτού

²⁷ Sv. Radojčić, «Ikonen aus Jugoslawien vom 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts», Weitzmann κ.ά., *Frühe Ikonen*, ό.π. (υποσημ. 1), LXV κ.ε., XCIV, εικ. 173. Ο ίδιος, «Jugoslawien», Volbach – Lafontaine-Dosogne, *Byzanz*, ό.π. (υποσημ. 1), 272, αριθ. XXXVI. D. and T. Talbot Rice, *Icons and Their Dating. A Comprehensive Study of Their Chronology and Provenance*, London 1974, 13 κ.ε., 28, πίν. 7a-b. *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, κατάλογος έκθεσης, Paris 1999, 78, αριθ. 27 (V. Popovska Korobar). Τελευταία, η Μ. Βασιλάκη θεωρεί, χωρίς αιτιολόγηση, ως πιθανή χρονολογία της εικόνας τον ύστερο 14ο αιώνα [Μ. Vassilaki, «Praying for the Salvation of the Empire?», *Images of the Mother of God*, ό.π. (υποσημ. 2), 269].

²⁸ Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Παλαιολόγια εικόνα», ό.π. (υποσημ. 12), 398, εικ. 8, 11, 12.

²⁹ Δρανδάκης, «Μεσαιωνικά Κυκλάδων», ό.π. (υποσημ. 4), 423, πίν. 501β, 502β. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία στις φορητές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 4), εικ. 94.

³⁰ Τρίφοнова, «Παλαιολόγια εικόνα», ό.π. (υποσημ. 25), 94, εικ. 2.

³¹ Α. Μήλλας, *Αναδρομή στα Προγκηπόννησα*, Αθήνα 2006, εικ. σ. 253. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Παλαιολόγια εικόνα», ό.π. (υποσημ. 12), 398 σημ. 66. Θεριμές ευχαριστίες οφείλω στον κ. Μήλλα για την παραχώρηση διαφάνειας της εικόνας.

³² *Συνομιλία με το Θεϊόν*, ό.π. (υποσημ. 1), 80. Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός*, ό.π. (υποσημ. 1), 335 κ.ε.



Εικ. 6. Χάλκη στην Προποντίδα. Εικόνα της Σταύρωσης.

του τύπου της Σταύρωσης σε ό,τι αφορά στα γενικά του γνωρίσματα και βασικά στην απόδοση των κυρίων προσώπων, σε έργα της τέχνης των Σταυροφόρων, στις παραλλαγές των οποίων υπόκειται κοινό βυζαντινό πρότυπο. Μικρογραφίες χειρογράφων και φορητές εικόνες, ιδίως από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, που ζωγραφίστηκαν στα εργαστήρια της Άκρας, ενδεχομένως και της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, όπου βρίσκονται πολλές από τις εικόνες, είτε της Κύπρου³³, εμφανίζουν πρόδηλες τυπολογικές ομοιότητες με τη νεότερη παράσταση του Βυζαντινού Μουσείου. Στα συγγενέστερα έργα περιλαμβάνονται οι μικρογραφίες της Σταύρωσης στο Missale της Perugia³⁴ και του Λονδίνου³⁵, καθώς και εικόνες στη μονή Σινά³⁶. Ξεχωρίζει η μικρογραφία στο αναφερόμενο Missale του Λονδίνου (British Museum, Egerton 3153) για την πανομοιότυπη με εκείνη της παλαιολόγιας εικόνας απόδοση των προσώπων, μηδέ των αγγέλων εξαιρουμένων. Αντίστοιχοι είναι επίσης οι άγγελοι στη συναφή παράσταση μιας δίπτυχης σταυροφορικής εικόνας στο Σικάγο³⁷.

Εκτός από τον συνοπτικό τύπο, η μνημειακή επιβολή επίσης της σύνθεσης στη Σταύρωση του Μουσείου και η κλασική στην αντίληψη της συγκράτηση που διακρίνει την απόδοση του Εσταυρωμένου και την άκρατη λύπη της Παναγίας και του Ιωάννη υποδεικνύουν αρχέτυπο της Κωνσταντινούπολης από τους μέσους βυζαντινούς χρόνους. Ειδικότερα, η μορφή του Ιωάννη, με μακρά εικονογραφική διαδρομή³⁸, ανακαλεί με τη

στάση, τις χειρονομίες και τη διάταξη των ματιών την απεικόνισή του σε κορυφαία έργα της Σταύρωσης του 10ου και του 11ου αιώνα, όπως είναι χαρακτηριστικά δύο διαφορετικής κλίμακας δημιουργήματα υψηλής τέχνης της Βασιλεύουσας: ένα εικονίδιο από ελεφαντοστό στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης³⁹ και η ψηφιδωτή παράσταση της μονής της Παναγίας στο Δαφνί⁴⁰. Η κοντή βοστρυχωτή κόμη, η στάση και οι χειρονομίες του νεαρού μαθητή παραπέμπουν στη μορφή του εικονιδίου, καθώς και οι αλληπάλληλες καμπύλες στο μιάτιό του μπροστά, ωσάν του Ιωάννη, στην ίδια στάση, στη Σταύρωση του Δαφνίου, όπου όμοια φορεί δίσημο κυανό χιτώνα, ενώ και η ευθυτενής Παναγία, με βαθυκύανα φορέματα και στο Δαφνί, κλίνει την κεφαλή όπως ανάλογα η ραδινή μορφή της στο ελεφαντοστό του 10ου αιώνα.

Σε έργα της Κωνσταντινούπολης προσιδιάζει επίσης η σπανιότερη δήλωση του φυσικού τοπίου στη Σταύρωση. Στη μνημειακή παράσταση του Δαφνίου το έδαφος εκτείνεται βαθυπράσινο, δεξιά με βραχώδεις κυματισμούς, και δύο σύμμετροι θάμνοι εκατέρωθεν του λόφου του Γολγοθά απλώνουν ψηλούς κλάδους

Era A.D. 843-1261, κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, αριθ. 30, 97, 105, 110, 245, εικ. σ. 390. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, εικ. 191. Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, 144, πίν. 32, 33, 165. Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα. Όσιος Λουκάς*, γεν. εποπτ. Μ. Χατζηδάκης, Αθήνα 1996, εικ. 19, 81. S. Bettini, «Venice, The Pala d'Oro, and Constantinople», D. Buckton (ed.), *The British Museum. The Treasury of San Marco Venice*, κατάλογος έκθεσης, Milan 1984, εικ. σ. 36. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 29, 83. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, ό.π. (υποσημ. 9), αριθ. 1, εικ. 22, 23, 29. R. Cormack – M. Vassilaki (ed.), *Byzantium 330-1453*, κατάλογος έκθεσης, London 2009, εικ. 211. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 1, εικ. σ. 13. Gouma-Petersen, «The frescoes of St. Euthymios», ό.π. (υποσημ. 22), εικ. 34. E. N. Τσιγαρίδας, «Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες», *I. Μ. Μονή Βατοπαιδίου*, ό.π. (υποσημ. 9), Α', εικ. 194.

³⁹ A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, 2, Berlin 1934, αριθ. 6, πίν. II. Evans – Wixom, *The Glory of Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 38), 151 κ.ε., αριθ. 97 (C. T. Little).

⁴⁰ Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, ό.π. (υποσημ. 7), 243, αριθ. 116. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Εικαστικές εκφράσεις των Παθών και της Αναστάσεως του Χριστού», *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. σ. 53.

³³ Βλ. σχετικά, Ντ. Μουρίκη, «Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα», Κ. Α. Μανάφης (γεν. εποπτ.), *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, 102 κ.ε., 118 κ.ε. (με παλαιότερη βιβλιογραφία). Η Μουρίκη σημειώνει (στο ίδιο, 118) ότι σώζονται στο μοναστήρι περί τις 120 σταυροφορικές εικόνες του 13ου αιώνα.

³⁴ H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, 48 κ.ε., 144, πίν. 57a. K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *DOP* 20 (1966), 56 κ.ε., 62, εικ. 10. Evans, *Byzantium: Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 466 κ.ε., αριθ. 276 (R. W. Corrie).

³⁵ Buchthal, ό.π. (υποσημ. 34), σ. 51, 145 κ.ε., πίν. 57b.

³⁶ Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά, Α' Β'*, Αθήνα 1956 και 1958, εικ. 193. Weitzmann, «Icon Painting», ό.π., εικ. 9, 22, 27. Evans, *Byzantium: Faith and Power*, ό.π., 362 κ.ε., αριθ. 220 (J. Kotsonis), 366 κ.ε., αριθ. 223 (J. Folda).

³⁷ Buchthal, ό.π. (υποσημ. 34), 51, πίν. 145b. Evans, *Byzantium: Faith and Power*, ό.π., 479, αριθ. 288 (R. Corrie).

³⁸ Για παραδείγματα, βλ. H. C. Evans – W. D. Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine*

και άνθη⁴¹. Στη μικρή ψηφιδωτή εικόνα της μονής του Βατοπεδίου το γλοερό και ανθόσπαρτο έδαφος προσδιορίζει το φυσικό περιβάλλον της σκηνης⁴². Δείψανα θάμνου διακρίνονται, καθώς σημειώθηκε, στην ψηφιδωτή παράσταση των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης⁴³. Αργότερα, στη Σταύρωση της αμφιπρόσωπης εικόνας της Παναγίας της Πανσολύτης από τη Χάλκη της Προποντίδας, ο χώρος μπροστά από το υψωμένο τείχος της Ιερουσαλήμ διαμορφώνεται με στεγνούς και κρημνώδεις βράχους σε ενιαίο με του Γολγοθά ορεινό τοπίο⁴⁴. Τέλος, στην εξαίρετη Σταύρωση της αμφιπρόσωπης εικόνας του Χριστού Ψυχοσώστη από την Περιβλεπτο της Αχρίδας το έδαφος χαμηλότερα από τον λόφο απλώνεται γλοερό και ανώμαλο, με βράχους, αραιά δέντρα και θάμνους⁴⁵. Και είναι ακριβώς σε αυτή την παράσταση όπου βρίσκει το εγγύτερό της η απόδοση της φύσης στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου⁴⁶.

Στη Σταύρωση της Αχρίδας διαφέρει το δομημένο περιβάλλον της σκηνης⁴⁷. Στο επιβλητικό τείχος εκεί, που φθάνει έως τους ώμους της Παναγίας και του Ιωάννη, όπως και στην ψηφιδωτή εικόνα στο Βατοπέδι, η παράσταση του Μουσείου αντιπαραθέτει την πόλη της Ιερουσαλήμ. Κλεισμένη στα τείχη, με απλά, συμβατικά

κτίσματα⁴⁸, στη χρωματική μονωδία της ποικιλιμένη με ανθισμένα δέντρα, η οχυρωμένη πόλη εκτείνεται στον χαμηλό ορίζοντα της εικόνας ως προς την παρουσία στη Σταύρωση και την απόδοσή της μοναδική.

Στοιχείο εξίσου μοναδικό στις παραστάσεις της Σταύρωσης αποτελεί η δήλωση των ακτίνων στον φωτοστέφανο του Εσταυρωμένου. Τα σφηνοειδή σχέδια στις κεραίες του, που μορφοποιούν τις ακτίνες, αποδίδονται με ειδική διεργασία του χρυσού, η οποία δημιουργεί διαφορετική στην επιφάνειά τους αντανάκλαση του φωτός και προβάλλει το σχήμα τους. Πρόκειται για τεχνική γνωστή από τον 10ο αιώνα σε σπουδαίες εικόνες της μονής Σινά, κατά κανόνα από την Κωνσταντινούπολη ή αποδιδόμενες σε ζωγράφους της Πόλης που θα εργάστηκαν στο μοναστήρι⁴⁹. Η ίδια επεξεργασία, πάντα σε κυκλικά σχήματα, σημειώνεται και σε τρεις εικόνες από τον 13ο αιώνα στο Βατοπέδι⁵⁰.

Στη Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου διαφέρουν τα λαμπερά οξύγωνα σχέδια που σχηματίζουν στον ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού ανά δύο στις κεραίες του ακτίνες (Εικ. 3). Το όμοιο δεν εντοπίζεται παρά σε μία ακόμη, σύγχρονη παράσταση. Στην εξαίρετη αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας και του αγίου Νικολάου στη Ρόδο, με πιθανότατη προέλευση από την Κωνσταντινούπολη, πάλι ο φωτοστέφανος του νήπιου Χριστού στην κύρια όψη έχει το ίδιο, εργασμένο με την αυτή τεχνική, σφηνοειδές σχέδιο που αναλάμπει μονό στις κεραίες του⁵¹ (Εικ. 7). Όπως στη

⁴¹ Βλ. επίσης το ανοικτό τοπίο στη Σταύρωση της κρύπτης του Οσίου Λουκά [Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, ό.π. (υποσημ. 38), 71, εικ. 81].

⁴² Βλ. υποσημ. 21.

⁴³ Βλ. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, ό.π. (υποσημ. 23), 68, εικ. 8.

⁴⁴ Evans, *Byzantium: Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 167 κ.ε., αριθ. 90 (A. Weyl Carr). Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Χειρ Αγγέλου, Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2010, 71, εικ. σ. 73 (A. Weyl Carr).

⁴⁵ Βλ. υποσημ. 27.

⁴⁶ Αξίζει να παρατηρηθεί σε λεπτομέρεια η ομοιότητα που έχουν στο σχήμα τα πυκνόφυλλα δέντρα στην αθηναϊκή εικόνα με εκείνα που βλέπουμε σε ψηφιδωτές παραστάσεις της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη [Underwood, *The Kariye Djami*, ό.π. (υποσημ. 14), 2, πίν. 94, 104, 108, 109, 112, 152, 203. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, ό.π. (υποσημ. 7), αριθ. 187-189].

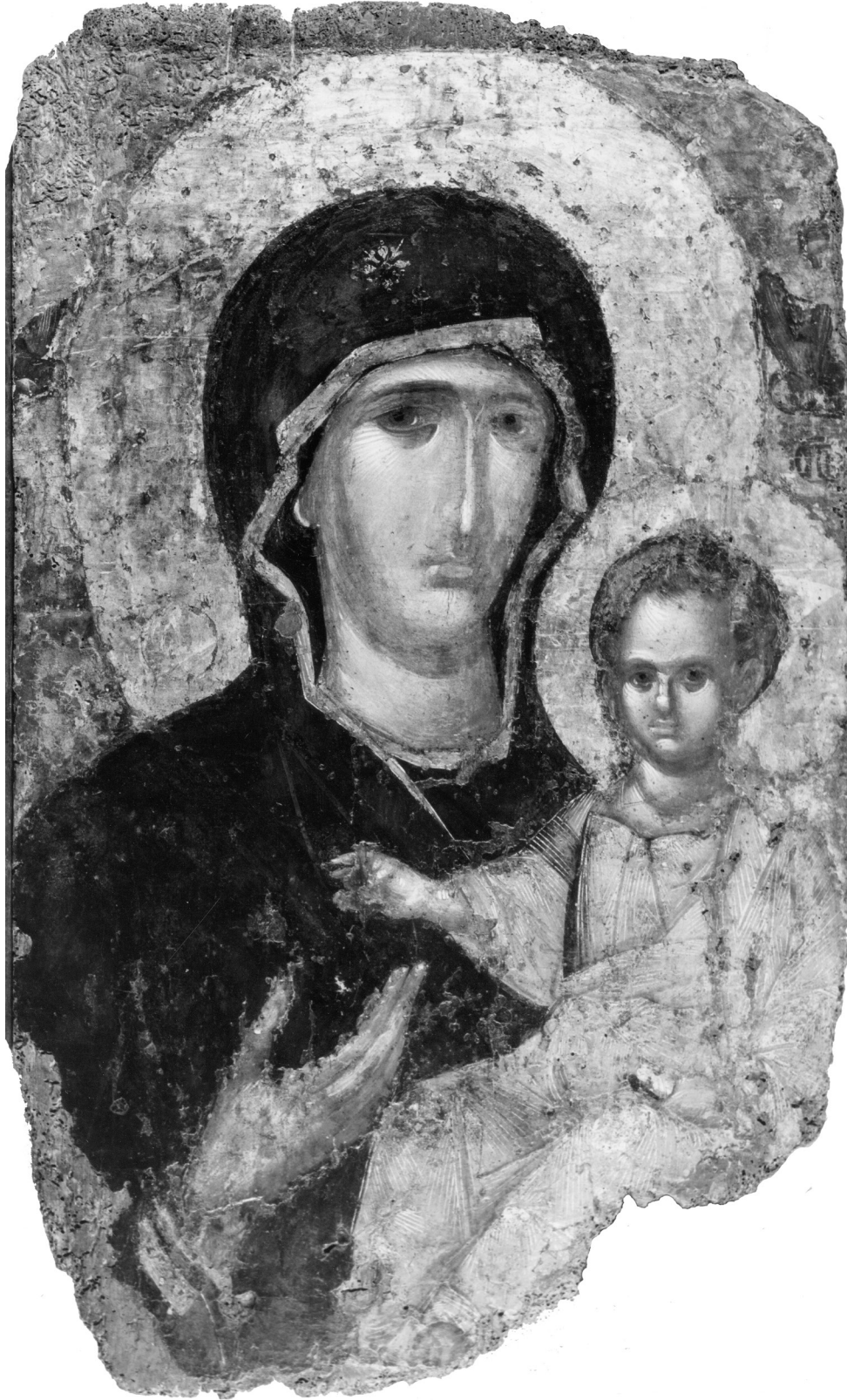
⁴⁷ Βουνά και οικοδομήματα σημειώνονται σε μερικές συνθέσεις στα πλάγια της σκηνης. Μουρίκη, «Εικόνες», ό.π. (υποσημ. 33), 108, εικ. 28. Γ. Γαλάβαρης, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, Αθήνα 1995, αριθ. 11. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 18, 34. Weitzmann, «Icon Painting», ό.π. (υποσημ. 34), εικ. 5-7, 22. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π. (υποσημ. 7), αριθ. 74. Gouma-Peterson, «The Frescoes of St. Euthymios», ό.π. (υποσημ. 22), εικ. 10, 40. Τσιγαρίδας, «Τα ψηφιδωτά», ό.π. (υποσημ. 38), εικ. 194.

⁴⁸ Βλ. παραπλήσια κτίσματα σε ψηφιδωτή παράσταση της μονής της Χώρας, Underwood, *The Kariye Djami*, ό.π. (υποσημ. 14), 2, πίν. 200, 203.

⁴⁹ Γ. Γαλάβαρης, «Εικόνες, Πρώιμες εικόνες στο Σινά από τον 6ο ως τον 11ο αιώνα», Μανάφης, *Σινά. Οι θσαυροί*, ό.π. (υποσημ. 33), 94, 98, εικ. 14-18. Μουρίκη, «Εικόνες», στο ίδιο, 105, 117 κ.ε., εικ. 19-33, 40, 61. Μυστήριον *Μέγα και Παράδοξον*, ό.π. (υποσημ. 1), 114, αριθ. 17, εικ. σ. 115 και 474, αριθ. 182, εικ. σ. 475-477 (Π. Λ. Βοκοτόπουλος).

⁵⁰ Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 9), 364, 365, εικ. 309, 312. Βλ. επίσης Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, ό.π. (υποσημ. 9), 95. Α. Παπαδοπούλου, «Οι περιπέτειες μιας βυζαντινής εικόνας από τη Θεσσαλονίκη: Ζητήματα συντήρησης», Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία, Διεθνές Συμπόσιο (Αθήνα 1998)*, Ηράκλειο 2002, 195 κ.ε., εικ. 7.

⁵¹ Βλ. Μ. Acheimastou-Potamianou (ed.), *From Byzantium to El Greco. Frescoes and Icons*, κατάλογος έκθεσης, Athens 1987, αριθ. 18. Η ίδια (ed.), *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, κατάλογος έκθεσης, Athens 1988, αριθ. 18.



Εικ. 7. Ρόδος. Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας και του αγίου Νικολάου.

Σταύρωση του Μουσείου, το ιδιαίτερο στοιχείο των ακτίνων σημειογραφεί με ταυτόσημο νόημα στην εικόνα της Ρόδου τον «ήλιο τῆς δικαιοσύνης» Χριστό που ανέτειλε εκ της Παρθένου, καθώς υμνείται στη λειτουργία των Χριστουγέννων⁵².

Παράλληλα με την άρτια τεχνική της κατασκευής στις δύο όψεις, κυρίως σε ό,τι αφορά στη χρήση και στην άριστη επεξεργασία των ακριβών υλικών, οι τυπολογικές συνάψεις των παραστάσεων της Θεοτόκου και της Σταύρωσης, πολλές στις ιδιαιτερότητές τους με εκλεκτών έργων της κωνσταντινουπολίτικης τέχνης, αξιώνουν την τοποθέτηση της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου ανάμεσα στις σπουδαιότερες του 14ου αιώνα. Συντελούν στην εξέχουσα θέση της η αρμονία της σύνθεσης, η κοσμιότητα του σχεδίου και η ευγένεια του χρώματος. Είναι δε το ύφος που στο σύνολο των συστατικών στοιχείων του, υποστηρίζει με δύναμη και ευαισθησία την πρόκριση των εικονογραφικών τύπων και με την ποιητική του αντίληψη συνεπικουρεί στη θεολογική εμβάθυνση, ερμηνεύει τα σημειώματα και επικυρώνει, στην αλληλουχία των ιστορουμένων, τα προέχοντα νοήματα της εικόνας.

Η υπεροχή της ζωγραφικής και τα ειδικότερα τεχνοτροπικά γνωρίσματα των δύο παραστάσεων εντάσσουν την αμφιπρόσωπη εικόνα σε ένα στενό κύκλο έργων της Κωνσταντινούπολης, τα οποία διακρίνονται για το υψηλό επίπεδο και τον λόγο, αριστοκρατικό χαρακτήρα της τέχνης τους. Πρόκειται, ιδίως, για τις εικόνες του Χριστού Ψυχοσώστη και της Σταύρωσης στην Αχρίδα⁵³ και του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών⁵⁴.

Παρατηρήθηκε στα προηγούμενα ως ενδιαφέρον σημείο συνδέσμου της Σταύρωσης με εκείνη της Αχρίδας η ομοιότυπη δήλωση του φυσικού περιβάλλοντος, το οποίο και αποτελεί σημαντική στην εντύπωση και ασυνήθιστη στο είδος της παραχώρηση της λιτής σύνθεσης των δύο παραστάσεων στο αφηγηματικό στοιχείο της ιστορίας (Εικ. 2). Το έδαφος εκτείνεται έως τα

άκρα και ενοποιεί τον χώρο, η διακριτική βλάστηση προσδιορίζει με λυρική των σχημάτων διάθεση το εαρινό περιβάλλον του δράματος και ο λόφος στο κέντρο τρικυμίζει όμοια στη ζωγραφική απόδοσή του με μικρά και ανώμαλα, φωτεινά και σκιασμένα στα πλάγια, ανήσυχια επίπεδα βράχων. Το σπάνιο στη σκηνή φυσιοκρατικό τοπίο κλείνει στη Σταύρωση της Αχρίδας το τείχος που ορθώνεται πίσω και σκιάζει με τεφρό, δυσοίωνο χρώμα τον χώρο. Αντίθετα, καίτοι με ανάλογη διάθεση, η έκταση της τειχισμένης πόλης χαμηλά στο βάθος επιτείνει στην αθηναϊκή εικόνα με την ωχρή και ροδίζουσα, ωσάν στο φως του ήλιου που δύει, μονοχρωμία της και υποβάλλει επίσης με την ομοιόμορφη, άσημη περιγραφή των κτισμάτων την αίσθηση σιωπής και ερημίας του τόπου, που συνηχεί στο τελούμενο μυστήριο.

Στα στοιχεία που συνδέουν τις δύο παραστάσεις, μπορεί να ενταχθεί και η ομοιότροπη απόδοση του Εσταυρωμένου σε ό,τι αφορά στη στάση, την ανατομία του σώματος και τη ζωγραφική φωτοσκίαση της μορφής του⁵⁵, το ανάλογο πτυχωμένο και πλούσιο στη γραμμική διάρθρωσή του περιζώμα. Συντάσσονται στην εντύπωση τα σκοτεινόχρωμα φορέματα που σηματοδοτούν βαριά το πένθος της Παναγίας, ο γαλάζιος χιτώνας και το ανοικτόχρωμο μιάτιο του νεαρού μαθητή, το οποίο αντανακλά, ζωηρότερα και σε έκταση στην εικόνα της Αχρίδας, το φως και η ίδια, κοντή καστανή κόμη του που στεφανώνει στην κορυφή με πυκνούς βοστρύχους το πρόσωπο (Εικ. 5). Η ογκηρή μορφή του Ιωάννη από το άλλο μέρος, η λεπταίσθητη εργασία της γραμμής στα κοσμητικά στοιχεία που φιλοκαλούν το θέμα σημειοδοτούν επίσης τη συνάφεια ως προς το πνεύμα της τέχνης και συμβάλλουν στη συγγένεια των δύο εικόνων.

Από τη συμφωνία των εικονογραφικών και των τεχνοτροπικών στοιχείων που επισημάνθηκαν, επίσης από το είδος και την ανώτερη ποιότητα της ζωγραφικής, εκτιμάται ότι τα αναφερόμενα έργα δημιουργήθηκαν στο αυτό, υψηλής στάθμης, καλλιτεχνικό περιβάλλον, σε χρόνους που δεν θα πρέπει να απέχον πολύ μεταξύ τους. Μάλλον αργότερα από την εικόνα της Αχρίδας, με την εύχρημη διάπλαση των μορφών, τοποθετεί τη Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου η

⁵² *Μηναίον του Δεκεμβρίου*, Αθήνα 1971, 383, 387.

⁵³ Βλ. υποσημ. 27.

⁵⁴ Μ. Γ. Σωτηρίου, «Παλαιολόγειος εικόν του αρχαγγέλου Μιχαήλ», *ΔΧΑΕ Α'* (1959), 80 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 1), 36 κ.ε., αριθ. 8, εικ. σ. 37-39. *Συνομιλία με το Θεόν*, ό.π. (υποσημ. 1), 68 κ.ε., εικ. σ. 67.

⁵⁵ Βλ. και Μπαλτογιάννη, *Ο Χριστός*, ό.π. (υποσημ. 1), πίν. 117, 118 (έγχρωμη φωτογραφία).

ακαδημαϊκή αντίληψη που χαρακτηρίζει, συγκριτικά, το ύφος της ως προς την κλασικίζουσα απόδοση των εικονιζομένων προσώπων και την καθόλου σύνθεση της σκηνής. Είναι έκδηλη στην πανύψηλη και, ωσάν να τη λιώνει η λύπη, λεπτόσχημη Παναγία· στην ιδιότυπη αντίθεση της μορφής της με την εύρωστη κορμοστασιά του Ιωάννη, απέναντι, και στην απομάκρυνση των δύο μορφών από τον Εσταυρωμένο, που υπερυψώνεται σε απόσταση πίσω, σε ύψος τονισμένο από τη θέση του υποποδίου, επάνω από το γήινο τοπίο που εκτείνεται στον χαμηλό ορίζοντα⁵⁶.

Συναινούν στην άποψη η πλαστική πραότητα των μορφών και η αξιοπρέπεια των στάσεων, η ευρυθμία της σύνθεσης και του χρώματος και το ποιόν της συγκίνησης που αναδίδει η εικόνα. Προστίθεται η κομψότητα περιγράμματος και πτυχών, την οποία επιτείνουν η εύγλωττη πολυτέλεια και η καλλιγραφία της κόσμησης στα φορέματα της Θεοτόκου και του Ιωάννη, με τα χρυσά «σημεία» στον γαλάζιο χιτώνα του μαθητή, με περικλείσεις και λεπτά κρόσια στις παρυφές τους.

Στο σύνολο, πρόκειται για διακριτά γνωρίσματα της εικόνας, τα οποία στην ποιητική διάθεση και ιδιοσυστασία τους αποδίδουν το δράμα με διαλεκτική συνοχή και ένταση, που φανερώνουν στη σύλληψή τους, παράλληλα, λεπτό αριστοκρατικό πνεύμα και βάθος θεολογικού στοχασμού στα ενεχόμενα νοήματα της παράστασης.

Χαρακτηριστική, ειδικότερα, του αριστοκρατικού περιβάλλοντος και του καλλιτεχνικού κλίματος, όθεν απέρρευσε η εικόνα, η λεπτοφυής Παναγία έχει ίσως το πλησιέστερο της μορφής της ως προς τις σωματικές αναλογίες και την αβρότητα της στάσης στην ψηφιδωτή παράσταση της Απογραφής του Ηρώδη στη μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη⁵⁷. Η νεαρή

Παναγία εκεί παρίσταται ευθυτενής ενώπιον του Κηρυναίου, κλίνοντας με συστολή την κεφαλή ελαφρά, όμοια υπερύψηλη και ραδινή, κατάκλειστη στα κυανά επίσης φορέματα, κρατώντας με το ορατό χέρι της την άκρη του μαφορίου στο στήθος. Με άλλο τρόπο, η Θεοτόκος στη Σταύρωση συγκρατεί σηκωμένο με το αριστερό χέρι της το μαφόριο (Εικ. 4), ωσάν να θέλει στην απελπισία της να καλύψει το πρόσωπο με το ένδυμα⁵⁸ –στοιχείο που δεν σημειώνεται σε άλλη από τις ομοiotυπες μορφές της που αναφέρθηκαν. Με την εκφραστική κίνηση, το ύφασμα συγκεντρώνεται μπροστά και πέφτει με κατακόρυφες, διακριτικά δηλωμένες πτυχές, καταλήγοντας στη μακριά και πολύσπαστη γραμμή της παρυφής με τη χρυσή κροσσωτή περίκλειση, που αντηχεί εμφαντικά στη βαθυκύανη επιφάνεια.

Η παράσταση της Θεοτόκου στην κύρια όψη (Εικ. 1) παρουσιάζει, εξάλλου, αξιοπρόσεκτη συγγένεια τέχνης με την έξοχη εικόνα του Μεγάλου Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Βυζαντινό Μουσείο, που προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη⁵⁹. Η σύνδεση στα ιδιαίτερα γνωρίσματα των διαφορετικών προσωπογραφιών φθάνει σε σημείο που δεν φαίνεται ασύστατη η υπόθεση ότι οι δύο εικόνες μπορεί να φιλοτεχνήθηκαν στο ίδιο ζωγραφικό εργαστήριο.

Σημαντικό, από πρώτη όψη, στοιχείο προς αυτή την κατεύθυνση προσφέρει η χαρακτηριστική αναλογία κεφαλής και κορμού των παριστανόμενων μορφών. Είναι δε ενδιαφέρον ότι παρόμοια με το στεφάνι της πυκνής καστανής κόμης του αρχαγγέλου το μαφόριο της Παναγίας πλαταίνει και υψώνεται στην κε-

Χώρας είχε επισημάνει και ο Μ. Χατζηδάκης [«Griechenland», ό.π. (υποσημ. 1), 238]. Η Θεοτόκος έχει συγκριθεί επίσης με την Παναγία Καταφυγή στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Σόφιας από τον ναό του Θεολόγου στο Ρογανόνο [Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 4), 490 κ.ε., αριθ. 86 (Ε. Βακαλόνα). Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 176] και με την ομοiotυπή της μωροφόρο στην Αποκαθήλωση της αμφιπρόσωπης εικόνας στη μονή του Τιμίου Προδρόμου Σερρών [Α. Στρατή, «Εικόνες του 14ου αιώνα από την περιοχή των Σερρών», *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη*, ό.π. (υποσημ. 50), 108, εικ. 6. Α. Αναγνωστόπουλος, «Παλαιολόγεια εικόνα Αποκαθλώσεως από τη Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *34ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 2014)*, 17 κ.ε.] μορφές συγγενείς, αλλά στις αναλογίες βαρύτερες (πρβλ. Βοκοτόπουλος, στο ίδιο, 210, αριθ. 82) και γενικά διαφέρουσες στο σχέδιο, σε τυπολογικά και άλλα στοιχεία τους.

⁵⁸ Βλ. και Maguire, «The Depiction of Sorrow», ό.π. (υποσημ. 24), 158, εικ. 66.

⁵⁹ Βλ. υποσημ. 54.

⁵⁶ Η αναλογία ως προς τη θέση των τριών προσώπων ανακαλεί επίσης τη Σταύρωση στο ελεφαντοστό του 10ου αιώνα της Νέας Υόρκης (βλ. υποσημ. 39) και στην ψηφιδωτή εικόνα της μονής Βατοπεδίου, ως προς την τοποθέτηση του Εσταυρωμένου ψηλά (βλ. υποσημ. 21). Σε επομένη εικόνα του 14ου αιώνα στη μονή Σινά [Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 1), 210, αριθ. 83], με παρόμοιο τον τύπο του Ιωάννη, η υπερυψωμένη θέση του Εσταυρωμένου, σε συνάφεια και με τον χαμηλό ορίζοντα που οροθετεί το τείχος της Ιερουσαλήμ, φθάνει στην υπερβολή.

⁵⁷ Underwood, *The Kariye Djami*, ό.π. (υποσημ. 14), 2, 89, πίν. 159, 161, 163. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, ό.π. (υποσημ. 7), 258, αριθ. 194. Τη συγγένειά της με μορφές της μονής της

φαλή, όπως σπανιότερα, περιβάλλοντας το πρόσωπο με τον πρόσθετο όγκο του⁶⁰. Εικονισμένες και οι δύο μορφές έως κάτω από την οσφύ, ζυγίζονται ομοιότροπα στο ζωγραφικό πεδίο που, άλλωστε, δεν διαφέρει στο μέγεθος, με επιβολή μνημειακής παρουσίας, με χάρη και ευγένεια ευέλικτης στάσης. Η Παναγία «τους άπορητους εκείνους καθ' έαυτην ανέλιπτουσα λογισμούς», καθώς έγραφε ο Γεώργιος Νικομηδείας⁶¹, βλέπει πέρα από τον πιστό, στο μελλοντικό Πάθος του Υιού της, που ιστορείται στην άλλη πλευρά της εικόνας ο Μιχαήλ ατενίζει τον θεατή με την ίδια βαθιά και συγκεντρωμένη έκφραση, με το σοβαρό ήθος, την πνευματικότητα και προσήνεια που συνάδουν στην όψη του ουράνιου απεσταλμένου.

Κοινά άλλα στοιχεία προσδιορίζουν την ευδιάκριτη στις δύο παραστάσεις τεχνοτροπική ομοιογένεια. Το πλάσιμο στα γυμνά μέρη των μορφών αποδίδεται με συναφείς χρωματικούς τόνους, στο ωραίο ωσειδές πρόσωπό τους τα λεπτά και έντονα χαρακτηριστικά προσομοιάζουν στη γραφή και στο σχήμα. Οι σκιές, πυκνές και διάφανες στη μετάβασή τους, ισομοιράζονται ανάλογα με τη στάση, με ίδια κατανομή στα αφώτιστα μέρη, οι ζωηρές γραμμικές δέσμες των φώτων στις ανοικτόχρωμες επιφάνειες δίνουν λάμψη στους όγκους και όμοια οι πλατιές ερυθρές κηλίδες των παρειών απλώνονται χαμηλά. Πυκνότερο το πλάσιμο του Μιχαήλ και σε τούτο αισθητά διαφορετικό από των άλλων προσώπων, με αλληπάλληλες μακρές γραμμικές πινελιές και στις παρειές με ακτινωτή διάταξη, είναι πιθανό ότι συντάσσεται και με το υπόδειγμα της μορφής του, που είναι κοινό με του ομοιότυπου αρχαγγέλου στις τοιχογραφίες του ταφικού παρεκκλησίου στη μονή της Χώρας⁶². Στις ψηφιδωτές παραστά-

σεις του καθολικού στην ίδια μονή παραπέμπει και η σχεδόν ίσια, δίχως βοστρύχους, ιδιότυπη κόμη του νήπιου Χριστού στην αμφιπρόσωπη εικόνα⁶³.

Τα φορέματα της Θεοτόκου και το μιάτιο του Μιχαήλ σε βαθύ κυανό και πορφυρό και σε σκοτεινό πράσινο χρώμα, αντίστοιχα, με σχεδόν αφώτιστες πτυχές, έχουν ισότονη βαρύτητα στην εντύπωση των μορφών. Στο βαθμό που σώζονται, τα μιάτια του μικρού Χριστού αποδίδονται σε ροδίζουσα ανοικτή απόχρωση του χαλκού καθώς ο χιτώνας του Ταξιάρχη, με ίδια σκίαση στις γραμμές της μαλακής πτύχωσης, και καλύπτονται όμοια με πολύ ψιλές και πυκνές χρυσοκοντυλιές⁶⁴. Χαρακτηριστικές είναι, εξάλλου, στις δύο εικόνες οι λεπτότατες περικλίσεις της παρυφής στα φορέματα, με κυματιστή επίσης γραμμή, όπως και στο μιάτιο του Ιωάννη στη Σταύρωση. Η έφεση, γενικά, στα λεπτορρηγμένα στοιχεία –παράδειγμα ο μικρός σταυρός στην κορυφή της σφαιράς που κρατεί ο Ταξιάρχης και τα ασυνήθιστα για τη μορφή του νεαρού Ιωάννη, μόλις διαγραφόμενα, κρόσσια της παρυφής χαμηλά στο μιάτιό του (Εικ. 5)– προσογράφεται στα σημεία τους που δείχνουν εγγύτητα τέχνης.

Σε σύνοψη, η έρευνα των εικονογραφικών και των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, επίσης της κατασκευής ως προς τα πολύτιμα υλικά και την άριστη τεχνική συμφωνούν στην άποψη ότι η ωραία αμφι-

άλλο κάλλος, Αθήνα χ.χρ., εικ. 43] και σε εικόνα της Παναγίας στη μονή Βατοπεδίου [Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, ό.π. (υποσημ. 9), εικ. 9, 53, 54].

⁶³ Underwood, *The Kariye Djami*, ό.π. (υποσημ. 14), 2, πίν. 21, 23, 68, 70, 316. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, ό.π. (υποσημ. 7), αριθ. 176, 182. Όμοια και σε τοιχογραφίες της μονής της Χώρας [Underwood, *The Kariye Djami*, ό.π. (υποσημ. 62), 3 πίν. 411, 449]. Ασυνήθιστο, και για την ομοιοχρωμία, είναι επίσης το κυανό στο κλειστό ειλητό και στο σημείο του χιτώνα του παιδιού, που έχει το αντίστοιχο στο κυανό ειλητό και στην ταινία που ζώνει το στήθος του στην παλαιότερη ψηφιδωτή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στη μονή Σινά [K. Weitzmann, «Sinai. Die Ikonenmalerei des 6.-12. Jahrhunderts», Weitzmann, κ.ά., *Frühe Ikonen*, ό.π. (υποσημ. 1), XVII, εικ. 36. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 1), αριθ. 74].

⁶⁴ Βλ. επίσης τις λεπτές χρυσογραφίες των μαιών του στην πάριση του Ψυχοσώστη αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Ψυχοσώστριας και του Ευαγγελισμού στην Αχρίδα (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π., αριθ. 75) και στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Οδηγήτριας (Εικ. 5) και του αγίου Νικολάου στη Ρόδο [Αχειμάστου, «Αμφιπρόσωπες εικόνες», ό.π. (υποσημ. 5), πίν. Α', α-β. Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 4), αριθ. 66, εικ. σ. 419 (Α. Κατσιώτη)].

⁶⁰ Για χαρακτηριστικά δείγματα σε εικόνες του 13ου και 14ου αιώνα, βλ. Τσιγαρίδας – Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, ό.π. (υποσημ. 9), 83, αριθ. 7, εικ. 9, 51. Evans, *Byzantium: Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 163 κ.ε., αριθ. 86 (E. Gladysheva), 215 κ.ε., αριθ. 126 (M. Vassilaki).

⁶¹ Βλ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, der Ritus – das Bild*, München 1965, 176.

⁶² P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, New York, N.Y. 1966, πίν. 340, 472, 473. Βλ. επίσης το ομοιότροπο πλάσιμο του Άβελ στην Ανάσταση (Underwood, στο ίδιο, πίν. 356) και του μικρού Χριστού σε εικόνες από τα τέλη του 13ου αιώνα, στην αμφιπρόσωπη της Παναγίας και του Προδρόμου στο Κάστρο της Νάξου [N. Ζίας, «Άγιος Ιωάννης εις Κεραμί Τραγαίας Νάξου», *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά, πίν. 571β. Γ. Στ. Μαστορόπουλος, *Νάξος. Το*

πρόσωπη εικόνα της Θεοτόκου και της Σταύρωσης θα πρέπει να δημιουργήθηκε από σπουδαίο ζωγράφο της Κωνσταντινούπολης κατά το πρώτο μισό του 14ου αιώνα και ίσως όχι πολύ αργότερα από τη δεύτερη δεκαετία του. Ανθός εξαιρετικής τέχνης, η εικόνα συνιστά στην εμπνευσμένη εικονογραφική και ζωγραφική ερμηνεία των δύο παραστάσεων τα ιδεώδη και

ανταποκρίνεται στην εκλεπτυσμένη νοοτροπία αριστοκρατικού περιβάλλοντος.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-5: Αρχείο του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Εικ. 6: Αρχείο Ακύλα Μήλλα. Εικ. 7: Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου.

Myrtali Acheimastou-Potamianou

BILATERAL ICON IN THE BYZANTINE MUSEUM OF ATHENS. A POEM OF ARISTOCRATIC PALAIOLOGAN PAINTING

The large bilateral icon depicting the Virgin with the child and the Crucifixion (Figs 1-5), one of the great creations of Palaiologan painting, is among the Byzantine Museum of Athens' best-known icons. It is from Agios Nikolaos in Thessaloniki. Cut along its lower side when re-used and displaying much damage, its original position would have been in the zone of despotic icons on the templon of some unknown church. Its two faces are the work of the same painter, as its construction technique, costly and expertly-processed colors, and artistic style demonstrate.

On the main face, the Virgin belongs to an old and rare variant of the Hodegetria type. Its major characteristic, the Virgin's right hand tenderly touching the right leg near the knee of the tall Christ child, is most often noted in works of the 13th and 14th century.

The Crucifixion, which is equally unusual for its eclectic iconographic interpretation, is depicted summarily with the chief personages, in the manner customary for bilateral icons. The scene gathers together im-

portant typological characteristics, mainly the slender figure of the Virgin and the scene's landscape, as well as a number of other interesting points. These were rare features in Palaiologan art.

The earliest employment of this type of Crucifixion as regards the general depiction of personages is noted in manuscripts and icons of Crusader art, particularly from the second half of the 13th century, whose variants were subject to a common Byzantine model. Noteworthy iconographic details of the figures in the Athenian icon, some of which are shared with important works as early as the 10th and 11th centuries, include the conciseness of the composition and the decorum of expression traceable to a middle Byzantine archetype in Constantinople, though found to some extent in other select representations of the Palaiologan period. In addition, an important late 14th century icon from Chalke in the Propontis (Fig. 6) is the only icon known to faithfully depict the scene (apart from the landscape) on the Byzantine Museum icon.

In some Constantinopolitan works of the 11th-13th century, this more unusual expression of the scene's natural landscape is a special feature. Its closest parallel is noted on the bilateral icon of Christ Psychosotes (Savior of Souls) and the Crucifixion at Ohrid dating to the early 14th century. In contrast, the depiction on the Byzantine Museum's icon of Jerusalem as a walled city with simple, inconspicuous buildings and trees extending across the scene's low horizon is unique.

Another distinctive detail is that of the shimmering rays of the halo of Christ Crucified, two by two in the shape of a wedge on its bars. They were rendered by a special treatment of gold known on Constantinopolitan and other icons from Mt. Sinai from the 10th-13th century, and on a few 13th century icons from the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos, though always in circular designs. The rays in the halo of Christ Crucified recall the exalted Christ 'Sun of Justice'. They have a rare, identical counterpart in a contemporary bilateral icon of the Hodegetria and Agios Nikolaos in the Museum of Rhodes (Fig. 7), in all probability a work by an outstanding painter in Constantinople, where the same single acute-angle rays, done in the same technique, shimmer in the halo of the young Christ on the icon's main face.

Together with the evidence provided by technique and iconography, the stylistic components, harmony of

proportions of the monumental composition, refinement of colors, powerful and sensitive drawing, and painterly modelling of the figures situate this icon within a narrow circle of contemporary works of high Constantinopolitan art. These include primarily the Crucifixion on the bilateral icon of Christ Psychosotes in Ohrid and the icon of the Archangel Michael in the Byzantine Museum of Athens, with which the Virgin Hodegetria presents a marked affinity, while important details – especially the slender figure of the Virgin in our icon's Crucifixion– recall the mosaic decoration of the Chora Monastery.

Summarizing, research concerning iconographic and stylistic features as well as construction features such as the use of costly materials and expert technical processing lead to agreement that the beautiful bilateral icon of the Virgin and Crucifixion must have been created by a great painter in Constantinople during the first half of the 14th century, perhaps not long after its second decade. The finest flowering of exquisite art, it distils ideals in its inspired iconographic, theological, and painterly interpretation of these two scenes, reflecting the refined mentality of its aristocratic environment.

*Director emerita of the
Byzantine Museum, Athens,
snpotam@gmail.com*