

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 24 (2003)

Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Οικονομίδη (1934-2000)



Ο Χριστός Σωτήρ. Μία εικόνα του 12ου αιώνα σε ιδιωτική συλλογή στη Μόσχα,

Engelina SMIRNOVA

doi: [10.12681/dchae.380](https://doi.org/10.12681/dchae.380)

Βιβλιογραφική αναφορά:

SMIRNOVA, E. (2011). Ο Χριστός Σωτήρ. Μία εικόνα του 12ου αιώνα σε ιδιωτική συλλογή στη Μόσχα,. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 24, 203–210. <https://doi.org/10.12681/dchae.380>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Le Sauveur. Une icône du XIIe siècle dans une
collection privée à Moscou

Engelina SMIRNOVA

Τόμος ΚΔ' (2003) • Σελ. 203-210

ΑΘΗΝΑ 2003

Engelina Smirnova

LE SAUVEUR. UNE ICÔNE DU XII^e SIÈCLE DANS UNE COLLECTION PRIVÉE À MOSCOU

Le nombre des collections privées contenant des objets d'art a considérablement augmenté en Russie durant la dernière décennie, où l'on retrouve des oeuvres très anciennes et de haute qualité. Les rentrées d'argent en Russie étant devenues beaucoup plus importantes avec la « perestroïka » dans les années 1990, le commerce des icônes a, depuis, beaucoup prospéré. Les brasseurs d'affaires, prévoyants et circonspects, qui avaient gardé des icônes, ont attendu l'arrivée d'un marché avantageux. De même des gens de conditions plutôt modestes ont longtemps conservé des icônes héritées de leurs familles et qu'ils ont transmis d'une génération à une autre. Les musées officiels où autrefois les meilleures icônes russes étaient accumulées ne peuvent plus se procurer ces oeuvres là à cause de leur prix très élevé. Actuellement elles sont acquises par de riches hommes d'affaires. Sans le laisser montrer certains d'entre eux sont devenus des possesseurs de grandes collections. On a assisté en l'an 2000 à l'apparition dans l'une de ces collections (le propriétaire préférant rester anonyme a permis cette publication) d'une icône représentant le Christ (Fig. 1 et 2).

Des restaurateurs de grande renommée comme Victor Filatov et Adolphe Ovčinnikov ont étudié les particularités physiques de cette icône. L'expertise qu'ils ont effectuée est d'une importance primordiale, vu l'existence d'un grand nombre de fausses icônes faites en Russie à la fin du XIX^e-premières décennies du XX^e siècle par des falsificateurs qui profitaient de la grande demande de collectionneurs d'icônes anciennes. La redémarration actuelle du marché des icônes russes a encouragé l'activité des falsificateurs qui ont repris de plus belle. Néanmoins, l'expertise accomplie sur l'icône du Sauveur a confirmé l'authenticité de cette dernière.

La planche de l'icône (dimensions 49×36 cm) a le cadre en relief. Une planchette étroite est restée en haut (« chponka ») qui, selon la technologie médiévale, devait empêcher la déformation de toute la planche. On voit les clous de bois qui fixent la planchette d'en haut. Les rayons-x nous montrent ces clous enfoncés dans la planche originelle. La planchette qui devait lui faire pendant en bas est disparue, mais elle a été récemment remplacée par un nouveau détail. Tou-

te la planche, vraisemblablement vieillie par le temps, a été plus tard amincie : elle a été charpentée sur le revers et renforcée par une autre planche collée à la surface du revers.

La peinture est légèrement effacée, des craquelures et quelques retouches apparaissent par endroits. Le *levkas* sur le cadre et, partiellement, sur le fond a été remplacé lors d'une des restaurations antérieure. Le fond ancien, de couleur grisâtre et couvert par le blanc de céruse, est visible sur les épaules du Christ (plus à gauche qu'à droite). Le nimbe est aussi endommagé : son contour extérieur se trouvait à l'origine sur le cadre. Sa largeur originelle s'entrevoit à travers le dessin d'ornement des branches de la croix. On voit à gauche la moitié d'une grande « pierre » rouge, et deux « perles ». Il est clair que le contour du nimbe atteignait, approximativement, le milieu du cadre. Une composition semblable représentant la tête relativement grande et le contour du nimbe débordant sur le cadre se rencontre, par exemple, dans l'icône de l'Archange Gabriel (l'Ange aux cheveux d'or), vers 1200 (Saint-Petersbourg, Musée Russe).

L'inscription avec le monogramme du Christ se trouvait probablement en haut, dans les coins de la composition. En outre, si on prend en considération les restes des petits trous sur le fond qui témoignent de l'existence d'un revêtement, aujourd'hui disparu, on pourrait supposer qu'il y avait aussi une inscription sur ce revêtement.

Le Christ est représenté de face. La composition est limitée par une ligne légèrement plus basse que les clavicules. Les contours des épaules sont de même coupés à droite et à gauche. Le chiton pourpre, l'himation bleu, couleurs caractéristiques des vêtements du Christ dans les scènes représentant les Évangiles. Les mêmes couleurs sont employées dans le décor du nimbe. La teinte du nimbe-même est ocre jaune-claire, les branches de la croix sont pourpre, leurs bordures sont bleues.

La composition est équilibrée mais, en même temps, elle contient une légère allusion au mouvement. La structure du front, comme aussi le dessin de deux courtes mèches, sont asymétriques. Les cheveux tombent de part et d'autre du cou de façons différentes. Le dessin des draperies est aussi

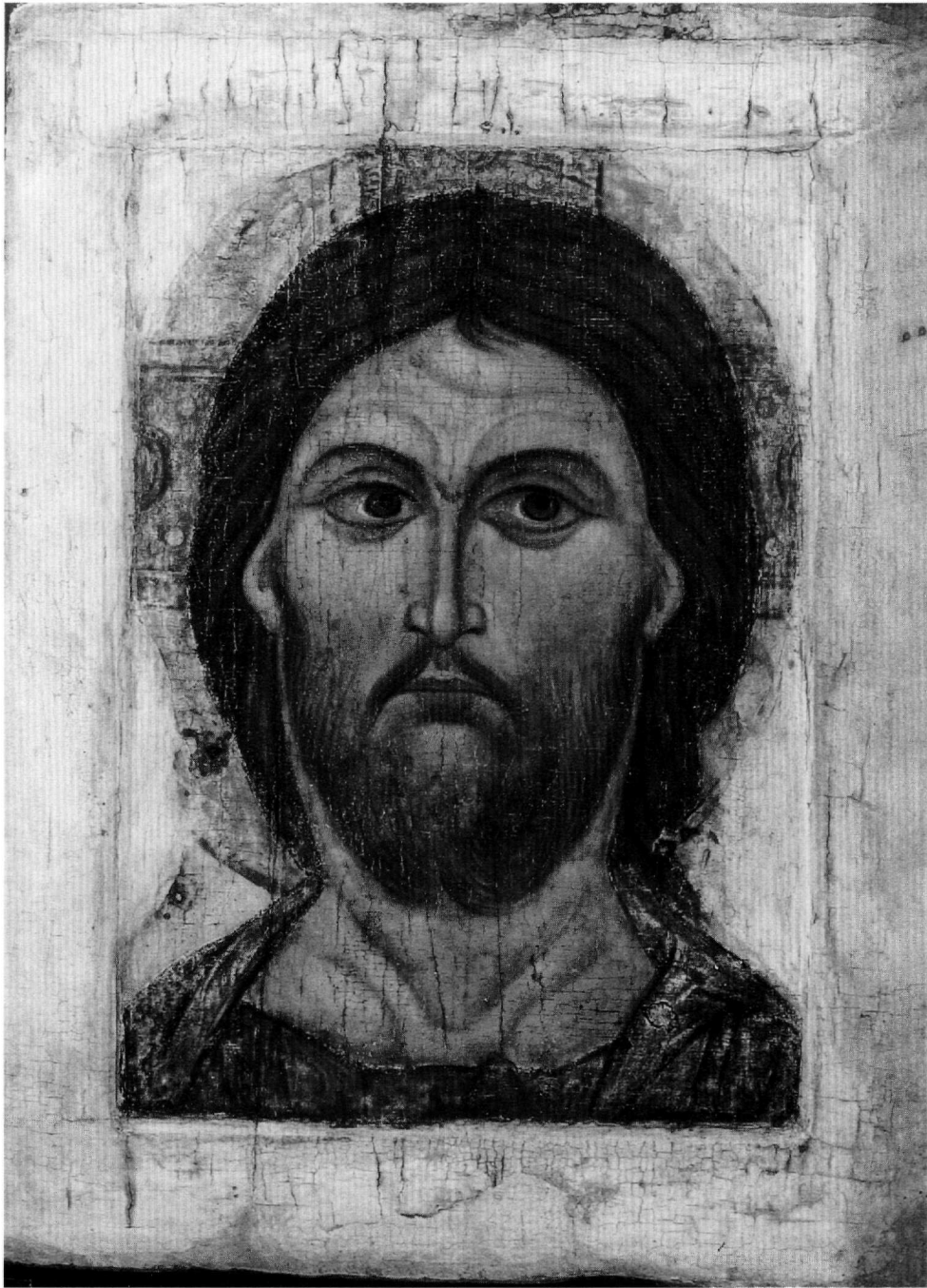


Fig. 1. Le Christ. Premier tiers du XIIe siècle. Icône dans la collection privée, Moscou.

asymétrique. L'impression du mouvement potentiel dépend par excellence du dessin des yeux: le regard du Christ est dirigé un peu à droite (du point de vue du spectateur), tandis que le dessin des cheveux et des épaules manifeste plutôt un mouvement vers la gauche.

Les particularités du style nous montrent que l'icône a été créée pendant la période des Comnènes. Ceci se révèle dans les proportions balancées, les traits peu accentués du visage, le relief délicat et peu élevé, le rôle de la ligne, le procédé spécifique de la carnation. Cette manière de peindre les vi-

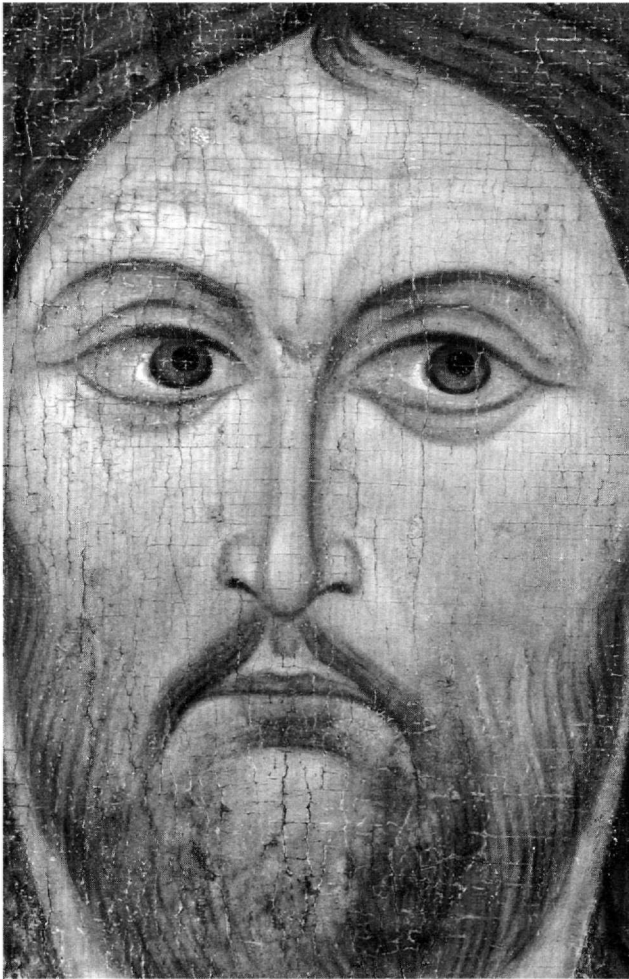


Fig. 2. *Le Christ. Detail d'icône (Fig. 1).*

sages, empruntée aussi par les artistes russes et devenue très répandue en Russie, procède tout d'abord par le tracé du dessin préliminaire sur le fond blanc, après quoi est apposée la couche fine et transparente de la couleur de chair ombrée. Les lignes du dessin transparaissent à travers cette couche. Le relief du visage est formé de l'application de plusieurs couches fines ocre, sur lesquelles on ajoute successivement le blanc de céruse. Grâce à ce procédé, les endroits qui doivent être plus en relief semblent être plus clairs. Pour obtenir la couleur chair on ajoute l'ocre rosâtre dans les endroits les

plus éclairés. Pour terminer le modelé, les contours et les ombres sont quelque peu accentués.

L'image du Christ dans l'icône de la collection privée s'approche, de part son contenu intérieur, de la mesure du monde humain, où l'allusion au contexte des événements des Évangiles est perceptible. Par contre, dans l'art du XI^e siècle, même dans son dernier tiers, quand la période comnénienne est déjà amorcée, on voit dans les images du Christ une intonation plutôt cosmique préconisant le thème du Pantocrateur, qui se répète non seulement dans les représentations des coupes (comme, par exemple, dans la mosaïque de Daphni, vers 1100), mais aussi dans les miniatures (voir une miniature de la Galerie Tretiakov à Moscou, sur la feuille du Psautier du monastère du Pantocrateur au Mont Athos, maintenant à Dumbarton Oaks, datée de 1084¹, Fig. 3). À partir de la fin du XI^e-début du XII^e siècle, parallèlement au développement du cycle des Évangiles, on remarque une corrélation plus visible entre les images du Christ et l'intonation évangélique (par exemple, les scènes à Daphni, vers 1100, l'Eucharistie en mosaïque du monastère de l'Archange Michel à Kiev, vers 1112). Ces qualités se manifestent même dans les représentations isolées hors des scènes des Évangiles (par exemple, l'icône en mosaïque du Christ Eleimon au Musée de Berlin, premier quart du XII^e siècle², Fig. 4 ; les mosaïques monumentales en Sicile, et surtout celles de la Chapelle Palatine, vers 1143³, Fig. 5). Ce changement paru dans les images du Christ dépendait sans doute de l'atmosphère qui existait à cette époque et qui était marquée par les discussions christologiques.

Les particularités artistiques, elles aussi, témoignent de la création de l'icône au XII^e siècle : la peinture fine, transparente et sans accent énergique, le relief délicatement gradué, le refus de la plasticité soulignée si typique dans la tradition du XI^e siècle.

Par ailleurs, cette icône d'après son style ne peut être datée du milieu ou de la deuxième moitié du XII^e siècle. Les éléments constituant la forme n'ont pas encore de schématisation et de stylisation ; le mouvement de la ligne est calme et libre ; le coloris, en particulier dans la peinture du visage, est enrichi par des nuances fines rosâtres, ocres, verdâtres (sur les ombres), brunes (dans la représentation des cheveux).

Prise dans le contexte de l'histoire de l'art byzantin, il serait nécessaire de dater cette icône du début de XII^e siècle et de

1. A. Cutler, *The Dumbarton Oaks Psalter and New Testament: the Iconography of the Moscow Leaf*, *DOP* 37 (1983), p. 35-45.

2. O. Demus, *Die byzantinische Mosaikikonen, I: Die Grossformatige Iko-*

nen, Vienne 1991, Kat. 5, Taf. VI.

3. W. Tronzo, *The Cultures of his Kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997, fig. 94, colorpl. 1.

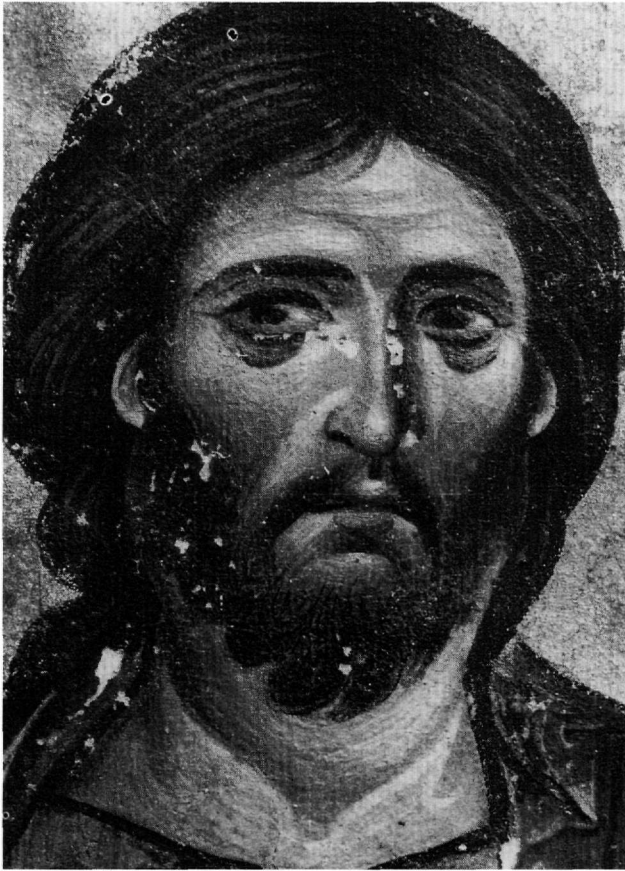


Fig. 3. *Le Christ*. Detail de la miniature du manuscrit du Psautier et Nouveau Testament, monastère du Pantocrateur, Mont Athos. 1084. Feuille à la Galerie Tretiakov, Moscou (Photo de Prof. Olga Popova).

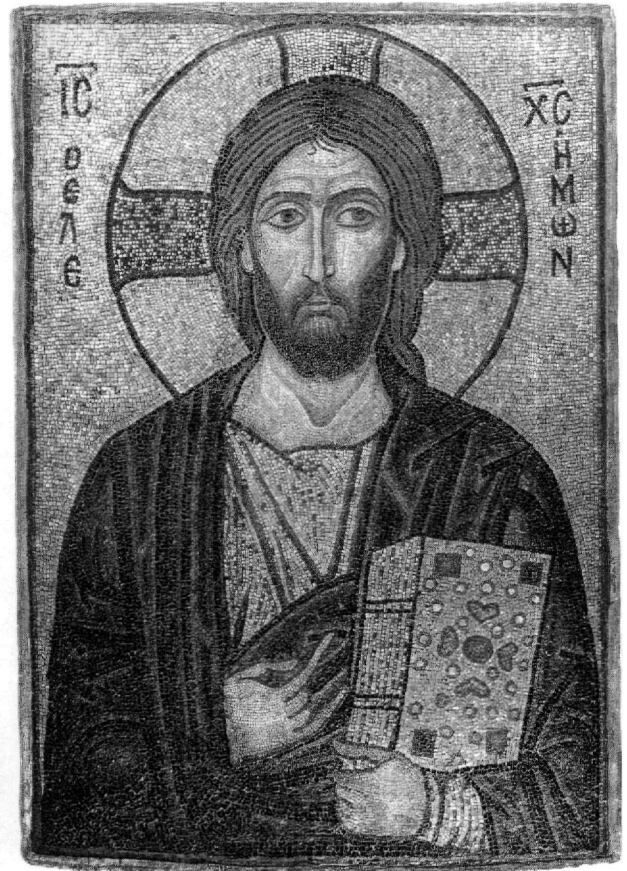


Fig. 4. *Le Christ Eleimon*. Premier quart du XIIe siècle. Icône en mosaïque. Berlin, Staatliche Museen, Frühchristlich-byzantinische Sammlung (Photo d'après O. Demus, *Die byzantinische Mosaikikonen*).

l'attribuer non à l'un des courants principaux de tendances raffinées, mais, au contraire, à l'un de ceux qui portaient une légère empreinte de provincialisme. Ceci se devine à travers différents éléments comme la tension, l'effort dans le regard du Christ, le dessin du front, des sourcils et des narines, l'expression du visage. Par cette intonation (mais non par des procédés ou bien des particularités concrètes) l'icône de la collection russe privée ressemble à quelques oeuvres de Chypre, et plus précisément à celles qui appartiennent à la tendance modérée de la peinture chypriote. On peut men-

tionner les peintures murales dans le monastère de Saint Jean Chrysostome à Koutsovendis, vers 1100⁴, l'icône de Saint Jean le Précurseur d'Asinou, vers 1105/1106 (Nicosia, Musée byzantin, Fig. 7)⁵, l'épistyle avec les scènes des douze fêtes dans le monastère de Sainte Catherine au Sinaï, début du XIIe siècle (surtout la figure du Christ de l'Anastasis, Fig. 6)⁶.

Quelle est la provenance de l'icône? La restauration de sa planche a été faite selon la tradition russe des « vieux croyants » bien connue des collectionneurs russes durant les XVIIIe-XIXe siècles. Ceci signifie que cette icône se trouvait en

4. C. Mango, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its Wall Painting, Part 1: Description*, *DOP* 44 (1990), p. 63-74 and ill.

5. S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Nicosia 1994, Cat. 5.

6. G. et M. Sotiriou, *Eixónes tēs Monēs Sinaï*, Athènes 1956, 1958, 1, fig. 87-94. A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris 1996, p. 271, fig. 224-226.

Russie depuis une époque assez lointaine, la période médiévale et qu'elle n'a pas été importée de l'étranger à l'époque moderne. La méthode de la découverte de la peinture originale se trouvant sous les couches de la peinture tardive, le remplacement partiel du *levkas* et les retouches sont des pratiques exercées par la tradition russe, suivant aussi le système de restauration qui a existé jusqu'au milieu du XX^e siècle et même plus tard. C'était cette manière-même qui a été adoptée par les restaurateurs de Moscou dirigés par M. Igor Grabar (1871-1960), peintre célèbre et grand organisateur dans le domaine de restauration d'œuvres d'art.

L'icône du Sauveur aurait été achetée au XVIII^e-XIX^e siècles par un adepte des « vieux-croyants ». Ceux-ci avaient parmi eux beaucoup de connaisseurs et de collectionneurs qui appréciaient les anciennes icônes russes et pouvaient les évaluer. L'icône est donc devenue la possession des descendants de ce vieux-croyant où elle s'est transmise de père en fils en tant que relique familiale ; cette habitude s'est conservée pendant toute l'époque soviétique. Ce n'est qu'en ces dernières années qu'elle a été présentée au marché des antiquaires.

Vraisemblablement l'icône a été peinte en Russie par un artiste byzantin ou par son disciple russe. Ceci se manifeste non seulement dans le provincialisme à peine sensible du style, mais aussi dans une autre particularité qu'on retrouve dans plusieurs œuvres russes : il s'agit de la sincérité de l'âme exprimée à travers le regard. On pourrait y voir une nuance de goût, une marque de poésie slave. Citons aussi les traits qui sont devenus plus tard typiques de la peinture russe, voire l'importance de la silhouette et l'expressivité des lignes calmes, coulantes formant une belle structure rythmique. La composition où la figure est coupée juste en dessous des clavicules était très répandue dans les icônes russes du XII^e-XIII^e siècles et était répétée plusieurs fois dans l'art russe tardo-médiéval.

En examinant l'hypothèse de l'origine russe de cette icône, il faudrait s'adresser de nouveau à sa datation. C'était Kiev qui était au XI^e-XII^e siècles le plus grand centre de la culture russe. Mais comme la ville était, avec d'autres villes de la Russie méridionale (aujourd'hui le territoire de l'Ukraine) dévastée dans les années 1230-1240, par les Mongoles, les icônes anciennes ne nous sont pas parvenues. Le plus probable serait que cette icône ait été peinte dans un autre



Fig. 5. Le Christ Pantocrateur. Vers 1143. Mosaïque de la coupole de la Chapelle Palatine, Palerme.

grand centre de la culture russe, comme Novgorod. Rappelons que les icônes conservées de Novgorod remontant au premier quart du XII^e siècle sont grandes, monumentales et sont, dans une certaine mesure, orientées vers l'art du XI^e siècle.

L'art, relativement modéré, auquel appartient le nouveau Christ, est apparu à Novgorod avec l'évêque Nifont qui a occupé ce siège entre 1131 et 1156. D'origine grecque, il vivait avant de venir à Novgorod au monastère bien connu Pečerskij à Kiev.

Beaucoup d'activités et d'initiatives dans le domaine de l'art sont liées au nom de Nifont, citons entre autre la décoration de l'église de la Transfiguration dans le monastère de Mirož de Pskov, remontant au début des années 1140⁷ (Fig. 8-9), la fresque de 1144 représentant la Deïsis dans la galerie Martir'ievskaja de la cathédrale de Sainte Sophie à Novgorod⁸, une icône bilatérale de la Vierge du Signe sur le côté principal et les figures Theopatères de Joachim et Anne sur le revers datant des années 1130 – début des années 1140 (la ca-

7. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres 1966, p. 99-107, 227-249. V. Sarabianov, Kiev e le terre russe nell'ultimo terzo dell'XI e nel XII secolo: assimilazione delle

tradizione byzantine, *La pittura russa* (a cura di E. Smirnova, dir. ed. C. Pirovano), Milano 2001, p. 80, 87-97.

8. Lazarev, op.cit., p. 251.

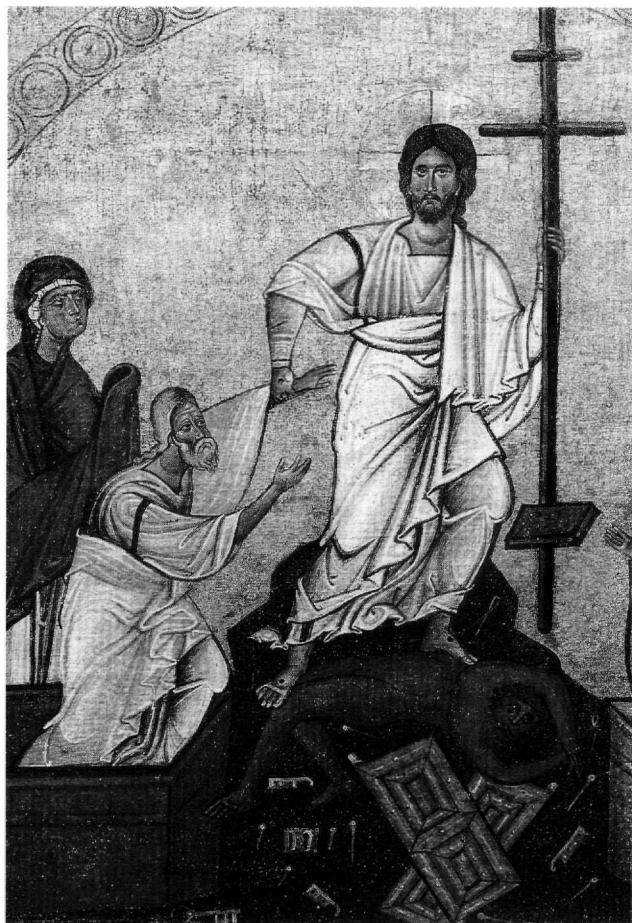


Fig. 6. Le Christ d'Anastasis. Detail d'épistyle. Début du XIIe siècle. Monastère de Sainte Catherine, Sināi (Photo d'après A. Cutler - J.-M. Spiesser, *Byzance médiévale*).

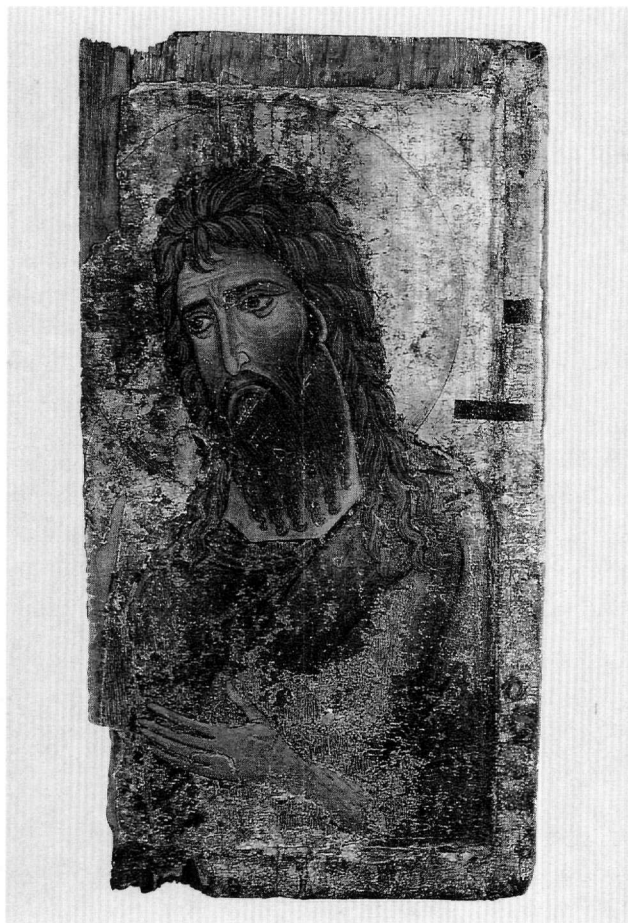


Fig. 7. Saint Jean le Précurseur. Vers 1105/1106. Icône d'Asinou. Nicosia, Musée byzantin (Photo d'après S. Sophocleous, *Icons of Cyprus*).

thédrale de Sainte Sophie à Novgorod)⁹. Le nouveau Sauveur, ressemble à ces oeuvres, d'une part, par les proportions du visage et par la retenue de l'expression, mais, d'autre part, il est plus proche de la tradition classique de la peinture byzantine. Tout restant dans le cadre de ce raisonnement, considérons cette icône comme une oeuvre faite d'après une commande de Nifont. Il serait raisonnable donc de la dater des années 1130, et notamment de la période se situant entre l'arrivée de l'évêque à Novgorod en 1131 et

l'arrivée d'un groupe de fresquistes byzantins. Ces derniers auraient travaillé dans les églises de Novgorod et de Pskov suivant sa commande, pendant des années 1140.

En même temps, il faut souligner que la peinture à Novgorod pendant la troisième décennie du XIIe siècle est inconnue. Nous n'en connaissons que les fresques bien effacées dans la chapelle à l'église de Saint Georges au monastère Juriev. La peinture murale dans l'église-même est détruite. Quelques fragments des ces fresques trouvés pendant les re-

9. E. Smirnova, The Novgorodian Icon of the "Znamenie": Some Problems of the Iconography of the Virgin in the 12th Century, *Drevnerusskoe iskusstvo: Balkany, Rus'*, Sankt-Peterburg 1995, p. 288-310 (en russe). Sarabianov, op.cit., p. 93-94, fig. 72-73. E. Smirnova, Some Contri-

butions to the Iconography of the Blachernitissa (the Study of the Two Russian Icons of the 12th-13th Centuries), *Volume in the Memory of Doula Mouriki* (ed. M. Aspra-Vardavakis, in print).

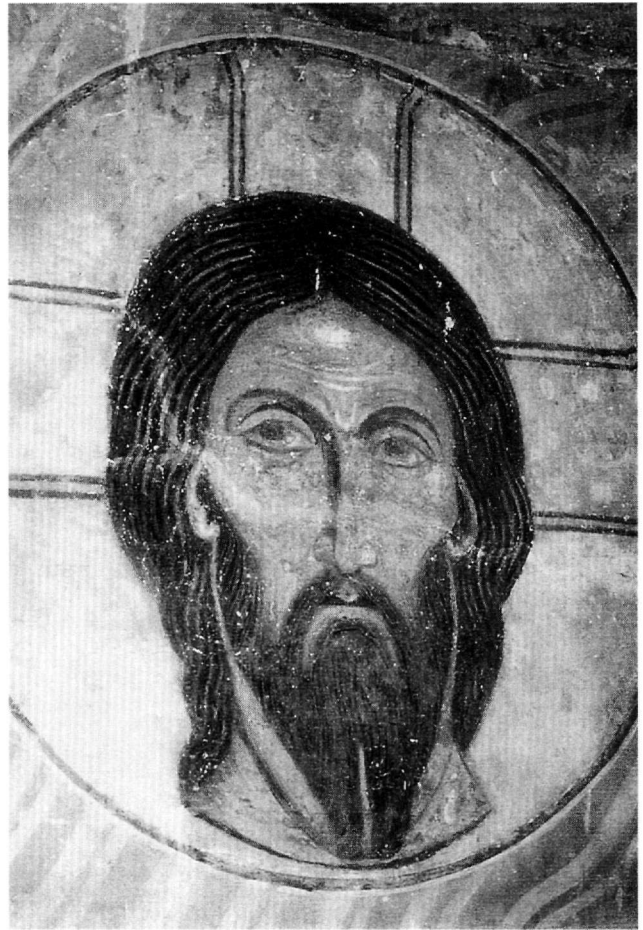


Fig. 8-9. Mandylion et Keramion. 1140es. Fresques de l'église de la Transfiguration, monastère de Mirož, Pskov (Photos de V. Sarabianov).

cherches archéologiques ressemblent partiellement notre icône¹⁰.

Le regretté Nikos Oikonomides, personnalité fort attrayante, très érudite et assoiffée de connaissance m'a souvent consulté lors de nos séjours simultanés dans la bibliothèque de Dumbarton Oaks à Washington pour des questions concernant la peinture byzantine et, plus précisément, des

problèmes touchant les domaines iconographique et historique. N. Oikonomides aurait été très intéressé d'apprendre qu'une icône byzantine du premier tiers du XII^e siècle a été découverte en Russie. Cette attribution nous semble être assez bien fondée. Par ailleurs signalons que les réflexions se rapportant à l'origine novgorodienne de cette icône ne sont que des hypothèses.

10. V. Sarabianov, Rospisi severo-zapadnoj bahni Georgievskogo sobora Jur'eva monastyria, *Drevnerusskoe iskusstvo: Rus' i strany vizantijskogo miera, XII vek*, Sankt-Peterburg 2002, p. 365-398. *Idem*, Freski XII

v. v osnovnom ob'eme Georgievskogo sobora Jur'eva monastyria, *Pamiatniki kul'tury. Nove otkrytija*, 1998, Moskva 1999, p. 199-216.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΩΤΗΡ. ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ 12ου ΑΙΩΝΑ ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΣΤΗ ΜΟΣΧΑ

Η αγοραπωλησία αρχαιοτήτων έχει αναπτυχθεί πολύ στη Ρωσία κατά τη διάρκεια των τελευταίων ετών. Μεταξύ των εικόνων που έχουν εμφανιστεί στην αγορά και που έχουν περιέλθει σε ιδιωτικές συλλογές, οι οποίες πολλές φορές είναι πιο πλούσιες από τις συλλογές των κρατικών μουσείων, την πρώτη θέση κατέχει η εικόνα του Χριστού Σωτήρος.

Πρόκειται για σχετικά μικρή εικόνα (διαστ. 49×36 εκ.). Ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός (Εικ. 1), ενώ η σύνθεση ορίζεται από μία γραμμή που βρίσκεται λίγο χαμηλότερα από τους ώμους. Η ίδια σύνθεση απαντά στις περισσότερες εικόνες που σώζονται στη Ρωσία, οι οποίες ήταν τοποθετημένες στο τέμπλο του εικονοστασίου, είτε χωριστά είτε ως τμήματα των παλαιών συνθέσεων της Δέησης.

Τα χρώματα έχουν ελαφρώς ατονίσει, το υπόλευκο χρώμα στο βάθος και το πλαίσιο έχει εν μέρει αντικατασταθεί. Ο αρχικός φωτοστέφανος έχει επίσης καταστραφεί –το περιγράμμα του διακρίνεται στο πλαίσιο. Το είδος των συντηρήσεων που υπέστη δείχνει ότι οι εργασίες αυτές πραγματοποιήθηκαν το αργότερο κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Η εικόνα πιθανώς ανήκε σε μία οικογένεια παλαιών πιστών χριστιανών, μεταξύ των οποίων υπήρχαν πολλοί συντηρητές εικόνων.

Τεχνοτροπικά η εικόνα δημιουργήθηκε την εποχή των Κομνηνών, όπως υποδηλώνουν οι ισορροπημένες αναλογίες, οι λίγο τονισμένες γραμμές του προσώπου, το κομψό και ελαφρά ψηλό ανάγλυφο, η θέση της γραμμής, η ειδική επεξεργασία στο χρώμα της σάρκας (Εικ. 2). Η ζωγραφική είναι αρίστης ποιότητας, διαφανής και χωρίς έντονες αποχρώσεις, καθώς ο ζωγράφος απομακρύνεται από την υπογραμμισμένη σωματικότητα, τυπική στην παράδοση του 11ου αιώνα.

Η εικόνα του Χριστού πλησιάζει, όσον αφορά το εσωτερικό της περιεχόμενο, στα μέτρα του ανθρώπινου κόσμου, όπου γίνεται αντιληπτός ο υπαινιγμός στα γεγονότα των Ευαγγελίων. Αντίθετα, στην τέχνη του 11ου

αιώνα, ακόμη και στο τελευταίο τρίτο, παρατηρείται μια πιο κοσμική έμφαση (τρούλος στο Δαφνί, ψαλτήριο στο Dumbarton Oaks, βλ. υποσημ. 1· Εικ. 3). Από το τέλος του 11ου-αρχές του 12ου αιώνα, παράλληλα με την ανάπτυξη του κύκλου των Ευαγγελίων, παρατηρείται μια πιο πρόδηλη σχέση ανάμεσα στις απεικονίσεις του Χριστού και την έμφαση που δίδεται στα Ευαγγέλια (οι σκηνές στο Δαφνί, ο Χριστός Ελεήμων στο Μουσείο του Βερολίνου (Εικ. 4) τα ψηφιδωτά στη Σικελία (βλ. Εικ. 5) και κυρίως στην Cappella Palatina, βλ. υποσημ. 2 και 3).

Με βάση την τεχνοτροπία της η εικόνα δεν μπορεί να χρονολογηθεί στα μέσα ούτε στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα, εφόσον τα στοιχεία που απαρτίζουν τη μορφή δεν έχουν υποστεί ακόμα σχηματοποίηση και σχεδιαστική απλοποίηση. Η εικόνα αυτή, μέσα στο πλαίσιο της ιστορίας της βυζαντινής τέχνης, θα έπρεπε να χρονολογηθεί στις αρχές του 12ου αιώνα και να αποδοθεί σε ένα από τα καλλιτεχνικά ρεύματα που χαρακτηρίζονται από ελαφρά αποτύπωση τοπικού ιδιοματισμού (π.χ. η ένταση και η δύναμη στο βλέμμα του Χριστού, η σχεδίαση στο μέτωπο, τα φρύδια και τα ρουθούνια). Με την ένταση που τη χαρακτηρίζει η εικόνα μας παραπέμπει σε κάποια κυπριακά έργα (βλ. υποσημ. 4-6· Εικ. 6 και 7).

Το πιθανότερο είναι η εικόνα να προέρχεται από το Novgorod. Είχε ζωγραφιστεί από βυζαντινό καλλιτέχνη ή από ρώσο μαθητή του στη δεκαετία του 1130, στους χρόνους του επισκόπου Νήφωνος (1131-1156). Έλληνας στην καταγωγή, πριν έλθει στο Novgorod ο Νήφων ζούσε στη γνωστή μονή Pečerskij στο Κίεβο. Από την άλλη πλευρά, τα νέα στοιχεία, στα οποία δίδεται έμφαση και τα οποία είναι ορατά στην εικόνα μας, θα μπορούσαν να είναι γνωστά στο Novgorod λίγο νωρίτερα, κατά τη δεκαετία του 1120, όπως υποδηλώνουν τα σπαράγματα τοιχογραφιών στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη μονή Juriev, που ιδρύθηκε το 1119 και τοιχογραφήθηκε πριν από το 1131.