

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 24 (2003)

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



Παρατηρήσεις σε σιναϊτικό υστεροκομνήναιο τετράπτυχο

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.381](https://doi.org/10.12681/dchae.381)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ Μ. (2011). Παρατηρήσεις σε σιναϊτικό υστεροκομνήναιο τετράπτυχο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 24, 211-222. <https://doi.org/10.12681/dchae.381>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Παρατηρήσεις σε σιναϊτικό υστεροκομνήναιο
τετράπτυχο

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

Τόμος ΚΔ' (2003) • Σελ. 211-222

ΑΘΗΝΑ 2003

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΕ ΣΙΝΑΪΤΙΚΟ ΥΣΤΕΡΟΚΟΜΝΗΝΕΙΟ ΤΕΤΡΑΠΤΥΧΟ

Τα δίπτυχα, τρίπτυχα, τετράπτυχα και εξάπτυχα είναι μια κατηγορία μικρών συνήθως αλλά και μεγαλύτερων εικόνων, πολύ δημοφιλής στο Σινά, αν κρίνει κανείς από το μεγάλο αριθμό τους που σώζεται. Η θεματολογία της διακόσμησής τους παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία. Ορισμένα από τα πολύπτυχα αυτά με εκτεταμένα εικονογραφικά προγράμματα λειτουργικού χαρακτήρα, όπως Δωδεκάορτο, σκηνές από τη ζωή της Παναγίας, αγίους, σύμφωνα με διάταξη ιεραρχίας, ή μνηολόγια, δεν είχαν ως κύριο προορισμό την εξυπηρέτηση μόνο της ιδιωτικής λατρείας αλλά εχρησιμοποιούντο από τους ιερομονάχους για την τέλεση της λειτουργίας στα διάφορα καθίσματα, τις σχετικές με αυτά εορτές ή τις Κυριακές¹. Για λόγους προστασίας αλλά και διευκόλυνσης κατά τη μεταφορά τους κλείνουν, ενώ τοποθετούνται πολύ εύκολα μέσα στο ναΐσκο. Μια τέτοια χρήση πρέπει να είχε και το εξεταζόμενο τετράπτυχο με βάση τη διακόσμησή του, που περιλαμβάνει την πεμπτουσία του εικονογραφικού προγράμματος ενός ναού.

Στα δύο κεντρικά φύλλα του εικονίζονται το Δωδεκάορτο και η Δευτέρα Παρουσία (Εικ. 2 και 3), στο αριστερό ακραίο φύλλο παριστάνεται η Γέννηση της Πα-

ναγίας με επισκόπους και μάρτυρες (Εικ. 1) και στο δεξιό τα Εισόδια της Παναγίας με μοναχούς και αγίους² (Εικ. 4). Η πίσω όψη των κεντρικών φύλλων είναι ακόσμητη, ενώ των δύο ακραίων έχει γραπτούς συνεχόμενους κύκλους που περικλείουν ισοσκελείς σταυρούς σε ώχρινο βάθος. Φυτικά σχέδια ελικοειδούς βλαστού σε δύο τόνους του καστανού υπάρχουν στο πλατύ πλαίσιο των κύκλων και απλούστερα φυτικά στο σταυρό. Μαργαριτάρια τονίζουν το πλαίσιο του σταυρού και την περιφέρεια των κύκλων (Εικ. 12). Η ίδια διακόσμηση υπάρχει στην πίσω επιφάνεια και άλλων σιναΐτικων εικόνων, όπως της Κλίμακας³, του Ευαγγελισμού⁴ και ενός τετραπύχου με Δωδεκάορτο⁵.

Το ακραίο φύλλο με τη Γέννηση της Παναγίας, κυρτωμένο από το χρόνο, έχει επικαλυφθεί στο χρυσό από ώχρα και έχει περαστεί με βερνίκι που έχει βαθύνει τα χρώματα (Εικ. 1). Επίσης έχουν γίνει αρκετές επεμβάσεις στις μορφές, αλλά φαίνεται ότι πρόκειται για το ίδιο χέρι με τα άλλα τρία φύλλα. Από το ίδιο φύλλο έχει αποκοπεί μια κατακόρυφη λωρίδα στο σημείο που ενώνεται με το κεντρικό φύλλο του Δωδεκάορτου. Έχει ύψος 55,5 εκ. και πλάτος 39,8 εκ.

Στο τοξωτό πάνω τμήμα εικονίζεται Η ΓΕΝΙΚΗ ΤΗ

1. Ντ. Μουρίκη, Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα, Σινά. Οίθησαυροί της Γ. Μονής Αγίας Αικατερίνης, Αθήνα 1990, σ. 104.

2. Τα φύλλα με τη Δευτέρα Παρουσία και τα Εισόδια δημοσιεύθηκαν από τους Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, Αθήνα 1956, 1958, σ. 130-131, 167, εικ. 151, 180 (στο εξής: Εικόνες Σινά). Το τετράπτυχο συμπληρώθηκε από τον Κ. Weitzmann, Byzantine Miniature and Icon Painting Illumination, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο-Λονδίνο 1971, σ. 304-306, εικ. 304, 305, 306, 307. Βλ. και Π.Α. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινές εικόνες, Αθήνα 1995, όπου έγχρωμη είναι του φύλλου με τη Δευτέρα Παρουσία, εικ. 20, σ. 196 (στο εξής: Βυζαντινές εικόνες).

3. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261* (επιμ. Η. C. Evans και W. D. Wixom), κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 1997, σ. 376, εικ. 247 (Κ. Carrigan). Για την εικόνα βλ. Κ. Weitzmann, *The Icon*, Λονδίνο 1978, πίν. 25, σ. 88. Μουρίκη,

ό.π., εικ. 24, σ. 107 κ.ε. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινές εικόνες, εικ. 28, σ. 198.

4. *The Glory of Byzantium*, εικ. 246 (Α. Weyl Carr). Για την εικόνα βλ. Κ. Weitzmann, Eine spätbyzantinische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Βερολίνο 1965, σ. 299 κ.ε. Ο ίδιος, ό.π. (υποσημ. 2), πίν. 27, σ. 92. Η. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, εικ. 42, σ. 48 κ.ε. Κ. Weitzmann κ.ά., *Les icônes*, Παρίσι 1982, εικ. στη σ. 62. Μουρίκη, ό.π., σ. 107, εικ. 29. Η. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Σικάγο και Λονδίνο 1994, πίν. 167, σ. 278 κ.ε. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινές εικόνες, εικ. 49-50, σ. 202.

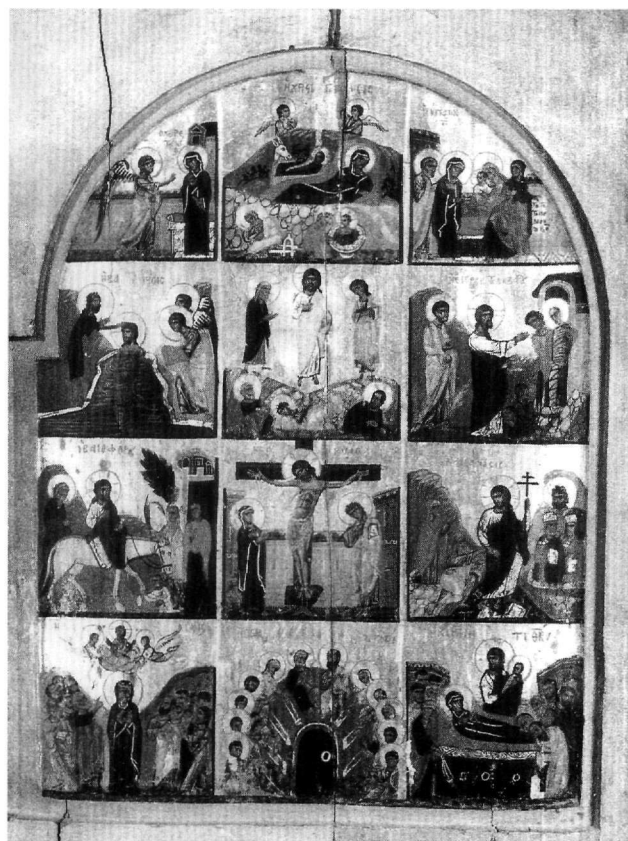
5. Σωτηρίου, Εικόνες Σινά, εικ. 172 (κατά λάθος αποδόθηκε στην εικόνα 171. Βλ. και Κ. Weitzmann, Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai, *ArtB* 45 (1963), αρθθ. 105).



Εικ. 1. Αριστερό ακραίο φύλλο του τετραπτύχου με Δωδεκάορτο και Δευτέρα Παρουσία: Το Γενέσιον της Παναγίας, ιεράρχες, στρατιωτικοί και ιαματικοί άγιοι.

Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ και από κάτω, σε δύο ζώνες, παριστάνονται: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΙΟΣ, [Ο ΑΓΙΟΣ] ΝΙΚΟΛΑΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΙΓΟΡΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΚΙΡΡΙΛΛΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ και Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ. Οι άγιοι εικονίζονται σύμφωνα με τη λειτουργική τάξη. Προηγούνται οι μεγάλοι πατέρες της Εκκλησίας και ακολουθούν οι στρατιωτικοί και οι ιαματικοί άγιοι.

Το δεξιό ακραίο φύλλο με την παράσταση των Εισοδίων της Παναγίας είναι επίσης κυρτωμένο, αλλά η ζωγραφισμένη επιφάνεια δεν φαίνεται να έχει δεχθεί επεμβάσεις (Εικ. 4). Έχει ύψος 55,5 εκ. και πλάτος 42,5 εκ. Στο τοξωτό πάνω τμήμα παριστάνονται τα Εισόδια της Παναγίας: ΤΑ ΑΓΙΑ Τ(Ο)Ν ΑΓΙΟΝ και από κάτω, σε δύο σειρές, οι μεγάλοι καθοδηγητές της ερήμου Ο Α-



Εικ. 2. Κεντρικό φύλλο του τετραπτύχου με Δωδεκάορτο και Δευτέρα Παρουσία: Το Δωδεκάορτο.

(ΓΙΟΣ) ΙΟΑΝΗΚΙΟΣ⁶, Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΣΑΒΑΣ, Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΕΥΘΙΜΟΣ, Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΑΝΤΟΝΙΟΣ, Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΑΡΣΕΝΙΟΣ, οι στυλίτες Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΔΑΝΙΗΛ Ο ΣΤΙΛΙΤΗΣ και Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΣΙΜΕΟΝ Ο ΣΤΙΛΙΤΗΣ και ακολουθούν στη δεύτερη σειρά Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ), Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΚΙΡΟΣ⁷, Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΕΡΜΟΛΑΟΣ, Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ, Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ, Ο Ά(ΓΙΟΣ) ΚΟΣΤΑΝΤΙΝΟΣ και Η [ΑΓΙΑ] Ε[ΛΕΝΗ].

Στο κεντρικό φύλλο με το Δωδεκάορτο έχουν προστεθεί δύο πηχάκια πάνω και κάτω, ώστε το συνολικό του ύψος είναι 65 εκ. και το πλάτος 45,5 εκ. Το εξέχον πλαίσιο έχει επιζωγραφηθεί και δεν φαίνεται η αρχική δια-

6. Οι Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, σ. 167, τον ονομάζουν Ιωάννη της Κλίμακος.

7. Ο.π., όπου αναφέρεται ως Κυρίκιος.



Εικ. 3. Κεντρικό φύλλο του τετραπτύχου με Δωδεκάορτο και Δευτέρα Παρουσία: Η Δευτέρα Παρουσία.



Εικ. 4. Δεξιό ακραίο φύλλο του τετραπτύχου με Δωδεκάορτο και Δευτέρα Παρουσία: Τα Εισόδια της Παναγίας, μοναστικοί και στυλίτες άγιοι και αγίες.

κόσμιση (Εικ. 2). Οι παχιές μαύρες γραμμές που οριοθετούν κάθε σύνθεση αποτελούν ωραίο τρόπο διαχωρισμού των σκηνών, αν και θα πρέπει να εξετασθεί μήπως οφείλονται σε μεταγενέστερη συμπλήρωση, επειδή υπάρχουν αρκετές επεμβάσεις και στις μορφές. Οι σκηνές ταξινομούνται σε τέσσερις ζώνες, από τρεις σε κάθε μία. Στο τοξωτό πάνω τμήμα εικονίζονται Ο ΧΕΡΕΤΙΣΜΟΣ, Η ΧΡΙΣΤΟΥ ΓΕΝΝΗΣΙΣ, Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ και ακολουθούν Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ, Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ, Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ, Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ, Η ΣΤΑΥΡΟΣΙΣ, Η ΑΝΑΪΤΑΣΙΣ, Η ΑΝΑΛΙΨΙΣ, Η ΠΕΝΤΙΚΟΣΤΙ και Η ΚΙΜΙΣΙΣ ΤΙ Θ(ΕΟΤ)ΚΟΥ.

Το εξέχον πλαίσιο του φύλλου με τη Δευτέρα Παρουσία –Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (sic)– έχει καστανή απόχρωση – ανάμειξη χρυσού και καστανού χρώματος–, που ίσως οφείλεται σε αισθητικούς λόγους, δηλαδή για να εναρμονισθεί με τη ζωγραφισμένη εξωτερική επιφάνεια των δύο ακραίων φύλλων (Εικ. 3). Στο κάτω τμήμα

του σώζεται, σε κόκκινο χρώμα, η επιγραφή: ΔΟΥΛΟΝ ΑΒΡΑΑΜ, ενώ επάνω, αριστερά και εν μέρει κάτω, υπάρχει διακόσμιση από χρυσούς κύκλους με διαβήτη διαφόρων μεγεθών. Οι μεγαλύτεροι στην εξωτερική τους ζώνη φέρουν πολύ μικρούς κύκλους. Το είδος αυτό της διακόσμησης φαίνεται, ως ένα βαθμό, επηρεασμένο από επιστύλια της μονής⁸. Το φύλλο έχει ύψος 62,3 εκ. και πλάτος 45,5 εκ.

Τον Χριστό στο πάνω τοξωτό τμήμα, μέσα σε χρυσή δόξα, πλαισιώνουν η Παναγία, ο Προδρόμος, άγγελοι με σφαίρες στα χέρια και οι ένθρονοι απόστολοι, οι οποίοι ταυτίζονται από το όνομά τους, γραμμένο πάνω στις πινακίδες που κρατούν. Δεξιά του Χριστού διακρίνο-

8. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 31-33. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινές εικόνες, εικ. 34-37.

νται οι ΠΕΤΡΟΣ, ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, ΜΑΡΚΟΣ, ΣΙΜΩΝ, ΒΑΡΘΟΛΟΜΕΟΣ και ΘΟΜΑΣ και αριστερά οι ΠΑΥΛΟΣ, ΜΑΤΘΑΙΟΣ, ΛΟΥΚΑΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ, ΙΑΚΟΒΟΣ και ΦΙΛΙΠΟΣ. Στις επόμενες σειρές εικονίζονται ΧΟΡΟΣ ΜΑΡΤΥΡΩΝ, ΧΟΡΟΣ ΠΡΟΦΗΤΩΝ, ΧΟΡΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΧΟΡΟΣ ΑΓΙΩΝ ΓΙΝΕΚΩΝ, ΧΟΡΟΣ ΑΣΚΗΤΩΝ (ασκητών), ΧΟΡΟΣ ΗΕΡΑΡΧΩΝ, Η ΕΤΙΜΑΣΙΑ, Ο ΑΔΑΜ και Η ΕΒΑ, Ο ΑΝΓΕΛΟΣ ΙΛΙΩΝ (sic) ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΩΝ, Ο ΠΙΡΙΝΟΣ Ο ΠΟΤΑΜΟΣ. Τους χορούς των διακάων συνοδεύει η επιγραφή: Δευτε ευλογημενι τον πατρος μου κληρονομησατε τιν επουρανιον βασιλιαν, ενω των αμαρτωλων: Πορεβεσθε απεμον, ι κατιραμενι ιε το πω το εξοτερον. Στο κάτω τμήμα της εικόνας παριστάνονται Ι Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟ(Σ) ΕΝ ΤΟ ΠΑΡΑΔΙΣΟ, Ο Α(ΓΙΟΣ) ΠΕΤΡΟΣ ΕΠΑΓΩΝ ΤΟΥΣ ΔΙΚΕΟΥΣ ΙΣ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΙΣΟΝ, Ο ΑΝΓΕΛΟΣ ΣΑΛΠΙΖΩΝ ΤΗΝ ΓΙΝ, Ο ΑΝΓΕΛΟΣ ΣΑΛΠΙΖΩΝ ΕΝ ΤΙ Θ[Α]ΛΑΣΙ, Ο [Τ]ΡΙΓΩΣ (sic), ΤΟ ΑΣΒΕΣΤΟ, Ο ΤΑΡΤΑΡΟΣ, Ο ΒΡΙΜΟΣ (sic), Ο ΠΛΟΥΣΙΟΣ, ΣΚΟΥΛΙΣ, ΣΚΟΤΟΣ.

Η εικονογραφία των ευαγγελικών σκηνών εμφανίζεται ιδιαίτερα λιτή. Η παράσταση του Ευαγγελισμού (Εικ. 2) ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον τύπο της Capella Palatina στο Παλέρμο (1148), όσον αφορά κυρίως τη στάση των δύο πρωταγωνιστών και τον ψηλό, στολισμένο με opus vermiculatum θρόνο της Παναγίας⁹. Τα στοιχεία αυτά απαντούν και σε επιστύλιο της μονής, που έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1200¹⁰. Σε σιναϊτικές εικόνες του 12ου αιώνα παραπέμπουν η χρυσογραφία των πτερυγίων του αγγέλου και τα κόκκινα, κεντημένα με μαργαριτάρια υποδήματα¹¹, καθώς και οι χρωματικοί συνδυασμοί στα ενδύματά του. Χιτώνα σε ανοιχτό γαλάζιο και μιάτιο σε ανοιχτό καστανό με πολλά φώτα

φέρει ο άγγελος στην ανάλογη σκηνή του σιναϊτικού τετραπύχου με Δωδεκάορτο (Εικ. 5), το οποίο έχει χρονολογηθεί γενικά στο δεύτερο μισό του 12ου¹² αιώνα και ειδικότερα στο τέλος¹³ ή το τρίτο τέταρτο του ίδιου αιώνα¹⁴. Η κτενοειδής χρυσογραφία στις πτέρυγες των αγγέλων και τα κόκκινα κεντημένα υποδήματα, δάνειο από την αυτοκρατορική εικονογραφία, έχουν ευρύτατη χρήση στις σιναϊτικές εικόνες¹⁵.

Η Γέννηση περιορίζεται στο γεγονός αυτό καθαυτό (Εικ. 2). Δεν παριστάνονται οι ποιμένες ούτε οι Μάγοι. Δύο ημίτομοι άγγελοι σε συμμετρική διάταξη εμφανίζονται πίσω από το βράχο του σπηλαίου, του οποίου δεν δηλώνεται το εσωτερικό. Κάτω, στο πρώτο επίπεδο της σκηνής, εικονίζονται αριστερά ο Ιωσήφ καθισμένος σε σαμάρι και δεξιά το Λουτρό χωρίς την παρουσία της μαιάς, προφανώς από έλλειψη χώρου. Η σύνθεση στο σύνολό της παραπέμπει στο σχετικό χρυσό δισκάριο του δίπτυχου Μηνολογίου για ολόκληρο το έτος¹⁶, που έχει χρονολογηθεί στο δεύτερο μισό του 11ου αιώνα. Στις λεπτομέρειες, ωστόσο, συμφωνεί με την ίδια σκηνή στο σιναϊτικό τετράπτυχο με Δωδεκάορτο (Εικ. 6)¹⁷. Παρά την αντίστροφη θέση της Παναγίας και της φάτνης, αναγνωρίζεται ο προσωπογραφικός τύπος και το ύφος της, και το ίδιο ισχύει για τον Ιωσήφ και τον Χριστό στο επεισόδιο του Λουτρού. Ωστόσο, καθοριστική είναι η λεπτομέρεια του ιδιόμορφου βραχώδους τοπίου με ποιότητες μαρμάρου, που χαρακτηρίζει τόσο τη Γέννηση στο τετράπτυχο, όσο και την ίδια σκηνή σε επιστύλιο της μονής¹⁸.

Στην Υπαπαντή τα τυπικά πρόσωπα της σύνθεσης εικονίζονται αριστερά και δεξιά της αγίας Τράπεζας σε συμμετρική διάταξη (Εικ. 2). Το βρέφος στα καλυμμένα

9. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, εικ. 11Α, σ. 265 κ.ε.

10. O. K. Weitzmann το ονόμασε «επιστύλιο των τριών ζωγράφων». Βλ. K. Weitzmann, *Byzantium and the West around the Year 1200, The Year 1200. A Symposium*, Νέα Υόρκη 1975, σ. 59 κ.ε. εικ. 13, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 28. Ο ίδιος, *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, ΔΧΑΕ ΙΒ'* (1984), σ. 75 κ.ε., εικ. 8-14. Έγχρωμη εκτύπωση ολόκληρου του επιστυλίου κυκλοφόρησε το 1996 σε ημερολόγιο της μονής με σύντομο σχόλιο του Γεωργίου Γαλάβαρη.

11. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 82, σ. 94 κ.ε.

12. Ό.π., εικ. 76-79, σ. 90 κ.ε. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 41, 42, σ. 200.

13. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 28, σ. 108. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Βρυξέλλες 1975, εικ. 51, 52, 59, 60, σ. 37 κ.ε. (γύρω στο 1191) (στο εξής: *Kurbinovo*).

14. Ευθ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου και η βυ-*

ζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα, Θεσσαλονίκη 1986, εικ. 56α, 59α, σ. 170 (στο εξής: *Μονή Λατόμου*).

15. Βλ. πρόχειρα, Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 25, 26, 28, 30, 33, 46. Πρβλ. και τον Ευαγγελισμό στον κώδικα 587μ της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος (1059), Σ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδάς, *Οί θησαυροί του Άγιου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Α', Αθήνα 1973, εικ. 264. Ανάλογα υποδήματα φορούν οι άγγελοι και στον κώδικα Vat. gr. 1162, C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell'evangelario greco urbinato (cod. Vat. Urb. gr. 2)*, Ρώμη 1910, πίν. 3, 10, 26, 37.

16. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 132, 134. Γαλάβαρης, *Πρώιμες εικόνες στο Σινά από τον 6ο ως τον 11ο αιώνα*, *Σινά. Οί θησαυροί* (βλ. υποσημ. 1), εικ. 17. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 16, 17. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 28.

18. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 99, 102, σ. 107 κ.ε. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 25, 26, σ. 106.

χέρια του Συμεών, ο οποίος ακουμπά το πρόσωπό του στο κεφάλι του, η προφήτισσα Άννα με το ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο, η χαρακτηριστική στάση της Παναγίας, που τείνει το ένα χέρι προς τον Χριστό, το μαρμάρινο δάπεδο και το αρχιτεκτονικό βάθος ξαναβρίσκονται στην ανάλογη σκηνή του τετραπτύχου (Εικ. 7), ενώ δεν εικονίζεται το κιβώριο από έλλειψη χώρου. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της Υπαπαντής, που αποτελεί συνδυασμό του Γ' και του Ε' τύπου, σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου, επικρατεί από το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα¹⁹.

Στη Βάπτιση (Εικ. 2) η παρουσία δύο μόνο αγγέλων αποτελεί τον κανόνα στις παραστάσεις του 10ου και του 11ου αιώνα αλλά συνεχίζεται με την ίδια συχνότητα και σε μνημεία του 12ου²⁰. Ο Βαπτιστής φέρει καστανή μηλωτή, η χρήση της οποίας περιορίζεται μέσα στα πλαίσια του 12ου αιώνα, ενώ στο ποτάμι γράφεται μόνο ένας κόκκινος βαθμιδωτός σταυρός. Η παρουσία του, που συνδέεται με την τελετή του καθαγιασμού των υδάτων, απαντά συχνά στη σκηνή από τον 11ο αιώνα²¹. Ο μικρόσωμος Χριστός ευλογεί με το δεξιό χέρι, τυπικό στοιχείο της εικονογραφίας του στη μεσοβυζαντινή περίοδο, οφειλόμενο στην επίδραση των λειτουργικών κειμένων της πέμπτης και της έκτης Ιανουαρίου²². Η σκηνή παραπέμπει στο σχετικό δισκάριο της σιναϊτικής εικόνας με το βίο του Προδρόμου, που τοποθετείται στο δεύτερο ή τρίτο τέταρτο του 12ου αιώνα²³. Από την άλλη πλευρά το έντονο περίγραμμα στις όχθες του Ιορδάνη ανακαλεί παραστάσεις σε χειρόγραφα²⁴. Η επίδραση από το σιναϊτικό τετράπτυχο φαίνεται κυρίως στις εκφραστικές φυσιογνωμίες των αγγέλων, στα χρυσά κτενοειδή φώτα στις πτέρυγές τους, στην εύρωστη μορφή του Χριστού, στην απόδοση των υδάτων του Ιορδάνη και στην παρου-

σία του κόκκινου βαθμιδωτού σταυρού, που στο τετράπτυχο με Δωδεκάορτο σώζεται αρκετά εξιτήριο, αριστερά, κοντά στα πόδια του Χριστού (Εικ. 8).

Η Μεταμόρφωση επίσης βασίζεται στην ανάλογη σκηνή του σιναϊτικού τετραπτύχου (Εικ. 5). Ο Χριστός, και στις δύο περιπτώσεις, παριστάνεται με χρυσό χιτώνα, λευκό μιάτιο, κρατεί κόκκινο ειλητάριο στο αριστερό χέρι και περιβάλλεται από χρυσή δόξα, η οποία διακρίνεται από το βάθος με ειδική επεξεργασία του χρυσού²⁵. Όμοια, δεξιά και αριστερά, στέκονται οι Μωυσής και Ηλίας αντίστοιχα. Ο Μωυσής, νέος και αγένειος, κρατεί τις μαρμάρινες δέλτους του Νόμου, ενώ ο Ηλίας φορεί χιτώνα και μιάτιο. Κοινή είναι και η διαμόρφωση του όρους Θαβώρ ως ενιαίου όγκου, χωρίς καθόλου βλάστηση και με μαρμάρινη υφή, όπως κοινός είναι και ο βαθμός της εγρήγορσης των άλλων τριών μαρτύρων της θεοφάνειας. Χαρακτηριστική είναι η στάση του Ιωάννη, που κρύβει εν μέρει το πρόσωπό του με τα καλυμμένα από το λέντιο χέρια του²⁶. Το σύστημα με τις τεμνόμενες δέσμες των ακτίνων, που σημαδεύουν και τα έξι πρόσωπα, είναι τυπικό για τη σκηνή, τουλάχιστον από τον 11ο αιώνα και έπειτα.

Η Έγερση του Λαζάρου (Εικ. 2) έχει την ολιγοπρόσωπη συμμετρική σύνθεση του 11ου και του 12ου αιώνα και έχει επίσης ως πρότυπο το τετράπτυχο με Δωδεκάορτο (Εικ. 5). Ο Χριστός, με χρυσό χιτώνα και βαθυγάλο μιάτιο, συνοδεύεται μόνο από τον Θωμά, στα πόδια του βρίσκονται οι αδελφές του Λαζάρου και δεξιά ο αναστημένος νεκρός μέσα σε μαρμάρινη σαρκοφάγο. Διαφοροποιείται η μορφή που στέκει δίπλα του, η οποία τον βοηθεί να ελευθερωθεί από τις κειρίες, ενώ στο πρότυπο φέρει το καλυμμένο χέρι του στη μύτη, που υποδηλώνει ότι από τον τάφο εκπέμπεται δυσοσμία.

19. Α. Ξυγγόπουλος, 'Η Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1926), σ. 329 κ.ε. D. Schorr, *The Iconographic Development of the Presentation*, *ArtB* 28 (1946), σ. 17.

20. Πρβλ. τους κώδικες: 1 της μονής Ιβήρων, φ. 247α (11ος αι.), *Θησαυροί*, Β', εικ. 3· 587μ της μονής Διονυσίου, φ. 141β (γ' τέταρτο 11ου αι.), *Θησαυροί*, Α', εικ. 255· 2 της μονής Παντελεήμονος στο Άγιον Όρος, φ. 221β (1120-1170), *Θησαυροί*, Β', εικ. 287· την τοιχογραφία της μονής Λατόμου, Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, πίν. XII, XIII, εικ. 32, 33. Βλ. Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995, εικ. 98, 74, 137.

21. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Παρίσι 1916, σ. 206 (στο εξής: *Recherches*). G. de Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans*

l'art chrétien, La voix des monuments, Etudes d'archéologie, Παρίσι 1930, σ. 170. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 125.

22. Millet, *Recherches*, σ. 201.

23. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 86, σ. 98 κ.ε. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 66.

24. Βλ. πρόχειρα Γαλάβαρης, *Πρώιμες εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 73, 74, 98, 137.

25. Το στοιχείο αυτό απαντάται και σε άλλες εικόνες της μονής. Βλ. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 27. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 16, 18, 20. Πρβλ. και την παράσταση στο Μηνολόγιο του Αυγούστου στους κίονες του καθολικού (προσωπική παρατήρηση).

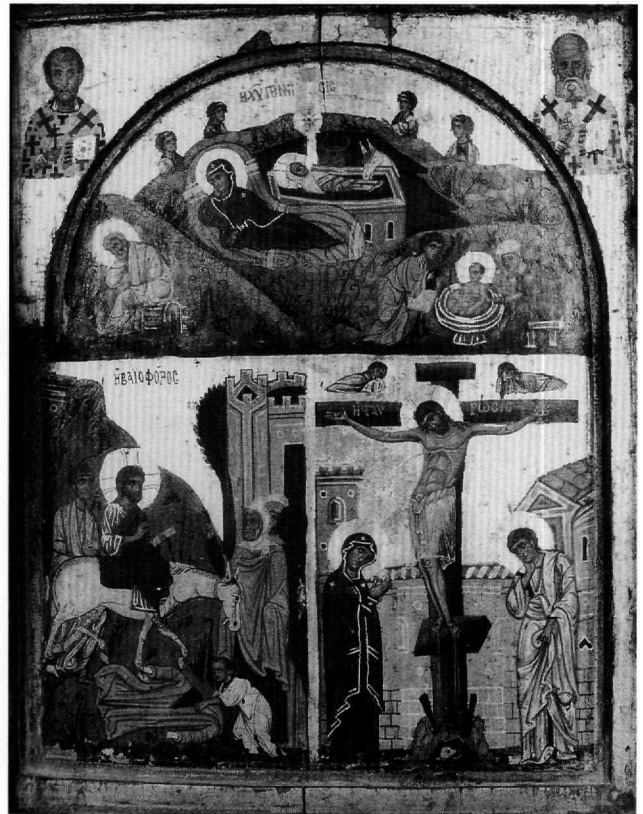
26. Βλ. τη μορφή του και στη σκηνή της Μεταμόρφωσης στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά (1160-1180), Μ. Αχμειάτου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, εικ. 41.



Εικ. 5. Αριστερό ακραίο φύλλο τετραπτύχου με Δωδεκάορτο: Ο Ευαγγελισμός, η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου.

Η Βαΐοφόρος (Εικ. 2) εικονίζεται λιτή, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της μεσοβυζαντινής εποχής²⁷. Ο Ιησούς, καθισμένος πάνω στο υποζύγιο, έχει στραμμένο το πάνω τμήμα του κορμού και της κεφαλής προς την κατεύθυνση της πορείας. Τον συνοδεύει ένας απόστολος²⁸, πιθανότατα ο Ανδρέας, ενώ στην είσοδο της πόλης τον υποδέχονται δύο Εβραίοι και ένα παιδί απλώνει τα ρούχα του για να πατήσει το ζώο. Η σκηνή ως προς τον αριθμό των προσώπων, την ένταξή τους στη σύνθεση, τις εκφραστικές φυσιογνωμίες, τις τοπογραφικές λεπτομέ-

27. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, σ. 255 κ.ε. *RbK*, II, λ. *Einzug in Jerusalem*, στ. 23-30 (E. Lucchesi-Palli).
 28. Πρβλ. και τη σκηνή στην κρύπτη της μονής του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα, C.L. Connor, *Art and Miracle in Medieval Byzantium. The Crypt at Hosios Loukas and its Frescoes*, Princeton, N.J. 1991, σ. 9 κ.ε., σ. 32 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 26), εικ. 14.
 29. Η μορφή του ομοιάζει με την αντίστοιχη του Ηλία στη σκηνή της Μεταμόρφωσης, όπου ο απόστολος απεικονίζεται εντελώς



Εικ. 6. Κεντρικό φύλλο τετραπτύχου με Δωδεκάορτο: Η Γέννηση του Χριστού, η Βαΐοφόρος, η Σταύρωση.

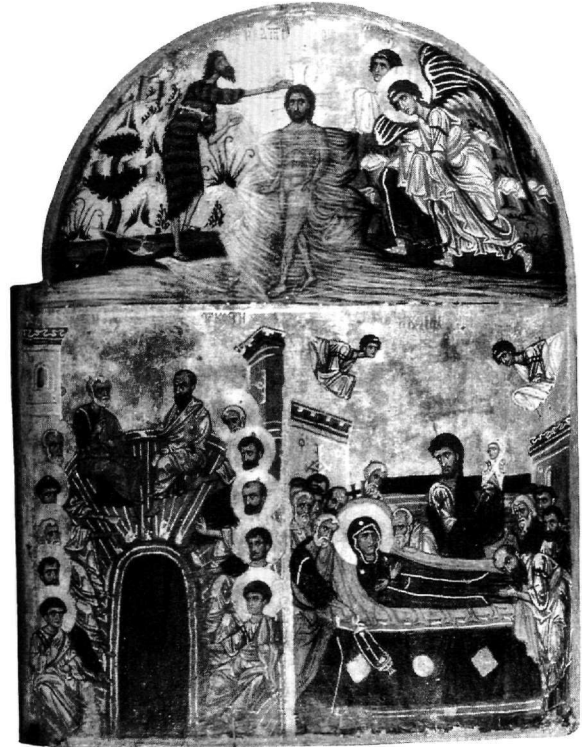
ρειες και το δένδρο, όπου δεν έχουν σακρφαλώσει παιδιά, ακολουθεί το τετράπτυχο (Εικ. 6). Διαφοροποιείται από αυτό στον τρόπο που κάθεται ο Χριστός πάνω στο υποζύγιο, στην παρουσία του Ανδρέα αντί του Θωμά²⁹, στο ότι το ζώο φέρει χαλινάρια, ενώ υπάρχει απόλυτη σύμπτωση στο σχεδιασμό των δύο μπροστινών ποδιών του.

Η Σταύρωση είναι τρίμορφη (Εικ. 2), όπως συμβαίνει εξάλλου σε πολλά μνημεία του 11ου και του 12ου αιώνα³⁰. Η στάση της Παναγίας με τα χέρια σταυρωμένα

όμοια και με τα ίδια ενδύματα (Εικ. 2 και 5).
 30. Πρβλ. τις σκηνές στο νάρθηκα, στο βορειοδυτικό παρεκκλήσιο και στην κρύπτη της μονής του Οσίου Λουκά. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982, σ. 44 κ.ε., εικ. 25-28, 78, 79. Η ίδια, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1996, εικ. 62. Επίσης βλ. την ψηφιδωτή παράσταση στο ναό της Κοίμησης της Παναγίας στο Δαφνί. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Παρίσι 1901, πίν. XVI. Χατζηδάκη, *Ψηφι-*



Εικ. 7. Κεντρικό φύλλο τετραπτύχου με Δωδεκάορτο: Η Υπαπαντή, η Ανάσταση, η Ανάληψη.



Εικ. 8. Δεξιό ακραίο φύλλο τετραπτύχου με Δωδεκάορτο: Η Βάπτιση, η Πεντηκοστή, η Κοίμηση της Θεοτόκου.

στο στήθος και το δεξί να δείχνει τον Χριστό είναι τυπική για τη σκηνή, ενώ ο τρόπος που τον ατενίζει θυμίζει το τετραεπάγγελο της μονής Βατοπεδίου αριθ. 610³¹. Ο Ιωάννης με τα δάχτυλα του δεξιού χεριού του να ακουμπούν στα χείλη είναι εντελώς παρόμοιος και στο ψαλτήριο της μονής Παντοκράτορος αριθ. 61³², ενώ με το ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι εικονίζεται και στο ευαγ-

γέλιο του Βατικανού (Vat. gr. 1156)³³ αλλά και στο σιναϊτικό επιστύλιο «των τριών ζωγράφων»³⁴. Η ελαφρά καμπύλη που έχει το σώμα του Χριστού εμφανίζεται από τα μέσα του 11ου αιώνα³⁵, ενώ το διάφανο περίζωμα απαντάται σε μια σειρά τοιχογραφιών, εικόνων και μικρογραφιών του τέλους του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα³⁶. Με το τετράπτυχο (Εικ. 6) η σκηνή έχει

δωτά, εικ. 116, τη μικρογραφία στο τετραεπάγγελο της μονής Βατοπεδίου αριθ. 610, Millet, *Recherches*, εικ. 428. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Millet, *Recherches*, σ. 400 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 147 κ.ε. Ντ. Μουρίκη, *Τά ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, σ. 142 κ.ε. E. Sandberg-Vavala, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929, σ. 384 κ.ε.

31. Millet, *Recherches*, εικ. 428.

32 'Ο.π., εικ. 462, σ. 402. Η κίνηση αυτή τον χαρακτηρίζει συχνά από τον 11ο αιώνα και υποδηλώνει την εξάρτηση της σκηνης από κλασικά πρότυπα. Βλ. σχετικά, Η. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *DOP* 31 (1977), σ. 140 κ.ε. Chatzidakis-Bacharas, ό.π. (υποσημ. 30), σ. 47 κ.ε.

33. Millet, *Recherches*, εικ. 426 και σ. 402, σημ. 7.

34. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 34.

35. Millet, *Recherches*, σ. 405.

36. Πρβλ. π.χ. τη Σταύρωση στο νάρθηκα του Οσίου Λουκά, E. Diez-O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Loukas*, Cambridge, Mass. 1931, πίν. XIII' τους κώδικες Βατοπεδίου αριθ. 610 και βασίλισσας Μελισσάνθης (γύρω στο 1140), Η. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Οξφόρδη 1957, πίν. 8α' αρκετές εικόνες στο Σινά, Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 26 (10ος αι.), 40 (12ος αι.), 57 (11ος-12ος αι.), 64 (μέσα 12ου). K. Weitzmann κ.ά., *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Βιέννη και Μόναχο 1965, σ. XII, εικ. 21 (12ος αι.), 78 (12ος-13ος αι.), 89 και



Εικ. 9. Μονή Σινά. Επιστύλιο «των τριών ζωγράφων». Η Ανάσταση.

κοινά την απόδοση του σώματος του Χριστού, το διάφανο περιζώμά του και το αρχιτεκτονικό βάθος, το οποίο υπάρχει και στη Σταύρωση ενός σιναϊτικού μηνολογίου για το μήνα Φεβρουάριο³⁷.

Στην Ανάσταση (Εικ. 2) ο Χριστός παριστάνεται σε *contrapposto*³⁸, ένας νέος τύπος που επικρατεί τον 11ο και το 12ο αιώνα και βασίζεται σε αρχαία πρότυπα³⁹. Έτσι, ενώ βαδίζει προς τα δεξιά, μοιάζει να στέκεται

απότομα για να σηκώσει τον Αδάμ, που βρίσκεται αριστερά έξω από τη σαρκοφάγο. Το εσωτερικό του σπηλαίου, η Εύα, που δέεται με ακάλυπτα τα χέρια, και οι μαρμάρινες σαρκοφάγοι, καθώς και οι προφητάνακτες Δαβίδ, Σολομών και ο Πρόδρομος, που εικονίζονται δεξιά, παραπέμπουν στη σχετική σκηνή του επιστυλίου «των τριών ζωγράφων» (Εικ. 9). Το ιδιότυπο κλειστό στέμμα που φέρουν οι βασιλείς, το καμελαύκιον, όπως είναι γνωστό, χρησιμοποιείται συστηματικά την εποχή των Κομνηνών⁴⁰.

Η σκηνή της Ανάληψης (Εικ. 2), παρά την αυθαίρετη συμπλήρωση που έχει δεχθεί στη δόξα του Χριστού, δεν διαφέρει ουσιαστικά από τη δόξα στο τετράπτυχο με Δωδεκάορτο (Εικ. 7) και στο επιστύλιο «των τριών ζωγράφων». Και στις δύο περιπτώσεις απουσιάζουν οι άγγελοι εκατέρωθεν της Παναγίας⁴¹, ενώ για την απόδοση των αποστόλων κρατήθηκαν η διάταξη και οι συγκρατημένες στάσεις τους στο τετράπτυχο. Διαφοροποιημένο εμφανίζεται το πάνω τμήμα της σκηνής. Ο Χριστός ευλογεί και με τα δύο χέρια, χειρονομία που φαίνεται να προέρχεται από τη σκηνή της Ευλογίας των Αποστόλων⁴². Οι στάσεις των δύο αγγέλων, που κρατούν τη δόξα και φορούν κόκκινα, κεντημένα με μαργαριτάρια υποδήματα, ξαναβρίσκονται στο επιστύλιο των «τριών ζωγράφων»⁴³.

Η λιτή σκηνή της Πεντηκοστής (Εικ. 2) παραπέμπει στη σιναϊτική εικόνα με Δέηση και Δωδεκάορτο⁴⁴, καθώς και στο δισκάριο του μηνολογίου για το μήνα Μάρτιο⁴⁵. Δεν υπάρχουν κτίρια⁴⁶ ούτε το ημικύκλιο του ουρανού. Η επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος δηλώνεται με τις πύρινες γλώσσες⁴⁷ πάνω στα κεφάλια των αποστόλων, οι οποίοι συνδιαλέγονται καθισμένοι αντικριστά, όπως

93 (12ος αι.), 140. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες επιστυλίου από τό Άγιον Όρος, ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965), πίν. 82, σ. 391, σημ. 4, όπου και άλλα παραδείγματα. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 18 (β' μισό 11ου αι.), 29 (β' ή γ' τέταρτο 12ου αι.).

37. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 144, 145.

38. Πρβλ. τη μορφή του στον κώδικα Urb. gr. 2, φ. 260ν, C. Stornajolo, *Omīlie* (υποσημ. 15), φ. 118, πίν. 90· στο ευαγγελιστάριο (του Φωκά), κώδικας Σκενοφυλακίου 1 Μεγίστης Λαύρας (1120-1130), Γαλάβαρης, *Χειρόγραφα* (υποσημ. 20), εικ. 119· στη σιναϊτική εικόνα με Δέηση και Δωδεκάορτο, Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 57, 59. Βοκοτόπουλος *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 18· στο δισκάριο του δίπτυχου μηνολογίου για όλο το έτος, Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 17· στην τοιχογραφία στο κελλί του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο (1183), Α. και J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, Λονδίνο 1964, εικ. 211. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες* (υποσημ. 26), εικ. 48.

39. *RbK I*, λ. *Anastasis*, στ. 145 (E. Lucchesi-Palli). K. Weitzmann, *SemKond 8* (1936), σ. 83-98, 88. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 164.

40. Ό.π., σ. 166.

41. Βλ. σχετικά, Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψης τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981, σ. 315 κ.ε.

42. Ό.π., σ. 282 κ.ε.

43. Βλ. Γαλάβαρης, *Ημερολόγιο* (βλ. υποσημ. 10). Ανάλογα υποδήματα φορούν και οι άγγελοι στην ίδια σκηνή στο τετράπτυχο με Δωδεκάορτο (Εικ. 7).

44. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 18.

45. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 135.

46. Πρβλ. και την ψηφιδωτή παράσταση στη Νέα Μονή της Χίου, Μουρίκη, *Νέα Μονή* (υποσημ. 30), σ. 208, εικ. 112-115, 280-287.

47. Πρβλ. και την ψηφιδωτή παράσταση του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα, Diez - Demus, ό.π. (υποσημ. 36), πίν. XV.

φαίνεται από τις ζωηρές χειρονομίες τους⁴⁸. Ωστόσο, οι εκφραστικές φυσιογνωμίες των αποστόλων δείχνουν επηρεασμένες από τις αντίστοιχες στο τετράπτυχο με Δωδεκάορτο (Εικ. 8).

Η Κοίμηση της Παναγίας (Εικ. 2) συμπίπτει εικονογραφικά με την ομώνυμη σκηνή στην εικόνα με Δέηση και Δωδεκάορτο, καθώς και στο τετράπτυχο (Εικ. 8), μόνο που οι απόστολοι είναι ένδεκα και οι ιεράρχες παραλείπονται, προφανώς από έλλειψη χώρου⁴⁹.

Στο δεύτερο κεντρικό φύλλο η Δευτέρα Παρουσία (Εικ. 3), παρόλο που πιθανότατα αντιγράφει την παλαιότερη εικόνα με τις γεωργιανές επιγραφές⁵⁰, δεν βλέπουμε τη σιναϊτική θέση ως προς την ταυτότητα ορισμένων αγίων που προτάσσονται των αντίστοιχων χορών στην παραπάνω εικόνα. Έτσι, στο χορό των προφητών προηγείται ο Δαβίδ αντί του Μωυσή, στο χορό των ασκητών ο Ευθύμιος αντί του Αντωνίου, στο χορό των αγίων γυναικών η Μαρία η Αιγυπτία, μεγάλο σύμβολο μετάνοιας και ασκητισμού, αντί της Αικατερίνης, και δίπλα της η αγία Βαρβάρα. Σύμπτωση υπάρχει στο χορό των μαρτύρων, όπου προηγείται ο Στέφανος, και των ιεραρχών, όπου προηγείται ο Χρυσόστομος. Αυτός ο υποκειμενισμός του ζωγράφου, εμφανής και στην επιλογή των αγίων στα ακραία φύλλα – συμπίπτουν με τους αγίους στους χορούς της Δευτέρας Παρουσίας – αντανακλά ασφαλώς τις προτιμήσεις του δωρητή, κάποιας ενδεχομένως εκκλησιαστικής προσωπικότητας. Μία ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι η απουσία του πλήθους των αμαρτωλών που συνήθως παρασύρει το πύρινο ποτάμι. Εδώ υπάρχουν μόνο μία σε μεγάλη κλίμακα γεροντική μορφή με λευκό μανδύα, που ωθείται από τους αγγέλους στα τάρταρα, και μία άλλη, νεότερη, που τον συνοδεύει. Να πρόκειται για το δούλο Αβραάμ της επιγραφής; Πολύ πιθανόν. Ο καλός ληστής στον Παράδεισο φέρει διάφανο περιζώμα, όπως ο Χριστός στη Σταύρωση.

Στο αριστερό ακραίο φύλλο το Γενέσιον της Παναγίας (Εικ. 10) έχει τη σκηνογραφική λιτότητα της παρ

σης σε εικόνες μηνολογίων⁵¹. Το σεντόνι με τα κρόσια υπάρχει στις σκηνές του επιστυλίου του αγίου Ευστρατίου⁵² αλλά συναντάται και σε διάφορες παραστάσεις στο Παλέρμο⁵³ και στο Monreale⁵⁴. Από τους αγίους που περιλαμβάνονται στο φύλλο αυτό οι ιεράρχες ανακαλούν την παρουσία τους στον κώδικα Vat. gr. 1162, φ. 55⁵⁵, ο τρόπος όμως που κρατούν τα ευαγγέλια, καθώς και η διακόσμησή τους, δείχνουν επίδραση από μηνολόγια της μονής⁵⁶. Για τους τρεις ιαματικούς αγίους Κοσμά, Παντελεήμονα και Δαμιανό, το πρότυπο φαίνεται να ήταν η γνωστή σιναϊτική εικόνα που έχει χρονολογηθεί στο τέλος του 11ου αιώνα. Ο ζωγράφος διατήρησε και ενδυματολογικές λεπτομέρειες, όπως τις λεπτές μακριές ζώνες που συγκρατούν τους χιτώνες στη μέση⁵⁷. Στη σκηνή των Εισοδίων η συνομιλία του Ιωακείμ και της Άννας είναι μια σπάνια λεπτομέρεια που συναντάται και στις εκκλησίες της Παναγίας του Αράκου (1198) και του Αγίου Νικολάου της Στέγης στην Κύπρο⁵⁸. Τα φλεβωτά μαρμάρινα δάπεδα, ο τοίχος του βάθους και ο χώρος του Ιερού με τις ανοιχτές θύρες θυμίζουν μικρογραφίες των Ομιλιών του Ιακώβου από τη μονή Κοκκινοβάφου (κώδ. Vat. gr. 1162, φ. 8v)⁵⁹.

Από τους εικονιζόμενους αγίους η Βαρβάρα παραπέμπει στην αντίστοιχη ψηφιδωτή μορφή του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα⁶⁰. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι δεν έχει δοθεί έμφαση στην επιλογή σιναϊτικών αγίων, μολονότι, όπως φάνηκε από την εικονογραφική ανάλυση, το έργο αυτό έχει γίνει στο Σινά. Ίσως ο παραγγελιοδότης Αβραάμ της επιγραφής να διέμενε στο Σινά και ήθελε το συγκεκριμένο τετράπτυχο για ιδιωτική λατρεία και όχι ως προσφορά στη μονή.

Η τέχνη του τετραπτύχου είναι αρκετά αδρή με ορισμένες αποκλίσεις από τους κομνηνικούς κανόνες. Οι μορφές είναι κοντές και χονδρές, τα πρόσωπα βασανισμένα και το κακό σχέδιο έχει επηρεαστεί ακόμη περισσότερο από τις μεταγενέστερες επεμβάσεις. Τα μάτια είναι

48. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. A. Grabar, *Le schéma iconographique de la Pentecôte, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, Παρίσι 1968, σ. 615 κ.ε.

49. Οι ιεράρχες απουσιάζουν επίσης από τη σκηνή της εκκλησίας Sumbulu στην Ιχλάρα της Καππαδοκίας, M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, III, Recklinghausen 1967, πίν. 494. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 183.

50. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 150.

51. Ό.π., εικ. 134. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 17.

52. Ό.π., εικ. 20.

53. Demus, *Norman Sicily* (υποσημ. 9), εικ. 42b.

54. Ό.π., εικ. 83, 86b.

55. Stornajolo, *Omilie* (υποσημ. 15), εικ. 3.

56. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 51.

57. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, εικ. 85.

58. Stylianos, ό.π. (υποσημ. 38), εικ. 88.

59. Stornajolo, *Omilie* (υποσημ. 15), εικ. 4.

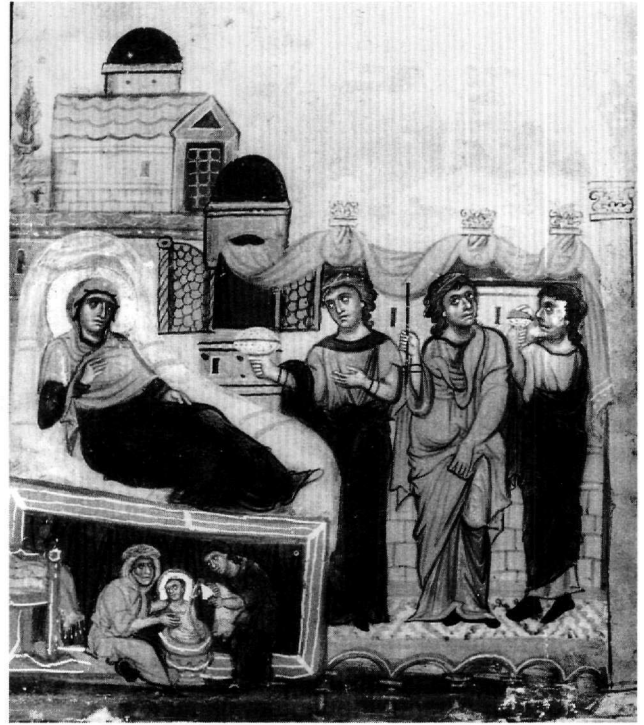
60. Ε. Στίκας, *Τό οικοδομικόν χρονικόν τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά Φωκίδος*, Αθήνα 1970, πίν. 15 και 16. Πρβλ. και τη μορφή της αγίας Βαρβάρας στην εκκλησία του Χριστού στη Neredica, T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, Παρίσι 1977, πίν. LXXI, εικ. 179.



Εικ. 10. Το Γενέσιον της Παναγίας. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

μικρά σαν κουκκίδες, η πινελιά μάλλον γρήγορη και υπάρχει μεγάλη ψυχική ένταση στις μορφές, που επιτείνεται και από το δραματικό παίγνιτι των άφθωνων λευκών φώτων στις ενδυμασίες. Η παρουσία τους έχει καταλυτική επίδραση στο χρώμα, που ξεφεύγει κάπως από το κλίμα του 12ου αιώνα. Δεν υπάρχουν οι «toothpaste» πτυχώσεις αλλά κάποτε διαγράφονται μέλη του σώματος κάτω από το ένδυμα, όπως π.χ. στο Γενέσιον της Παναγίας (Εικ. 10). Στις σκηνές δεν υπάρχει βάθος. Το έδαφος ορίζεται από μια πολύ στενή λωρίδα εδάφους, ενώ υπάρχουν και κάποιες προτιμήσεις, σε χονδροκομμένη απόδοση, στοιχείων αγαπητών στην κομνήνεια ζωγραφική, όπως τα ζωγραφικά μάγμαρα με νερά.

Η τεχνοτροπία είναι μικρογραφική και πολύ καλής ποιότητας, αν κρίνουμε από το φύλλο με τη Δευτέρα Παρουσία, που δεν έχει υποστεί μεταγενέστερες επεμβάσεις, όμως η εκτέλεση των μορφών είναι άνιση στα τέσσερα φύλλα. Ενότητα ύφους χαρακτηρίζει κυρίως την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, όπου οι μορφές έχουν γίνει με πολύ λεπτότητα και έχει χρησιμοποιηθεί περισσότερο πράσινο χρώμα στο πλάσιμο. Αντίθετα, στα άλλα φύλλα η εκτέλεση μοιάζει λαϊκότερη, με πρόσωπα λιγότερο ή περισσότερο πλατιά, όπως στη σκηνή των Εισοδίων της Παναγίας, όπου το κεφάλι της Άννας είναι δυσανάλογα μεγάλο σε σχέση με των παρθένων (Εικ. 4). Το Δωδεκάορτο κινείται ανάμεσα στην τέχνη του τετραπύχου με το ανάλογο θέμα και του επιστυλίου των «τριών ζωγράφων». Σκηνές, όπως η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου, η Κοίμηση της Θεοτόκου κτλ., είναι μέσα στο κλίμα των σχετικών σκηνών του πρώτου, ενώ ο Ευαγγελισμός, η Ανάσταση και η Ανάληψη στο κλίμα των σχετι-



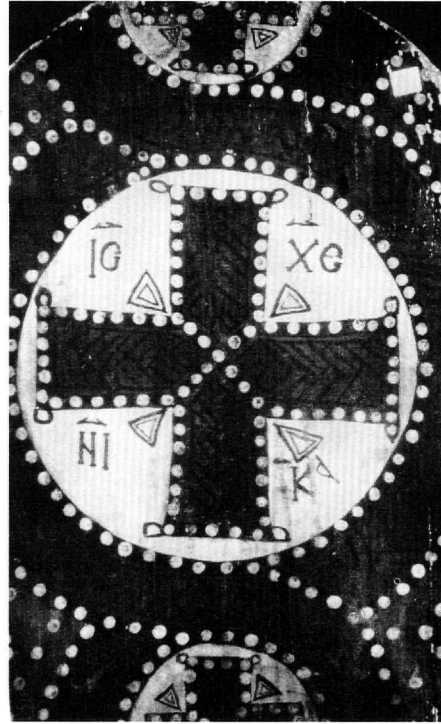
Εικ. 11. Επιστύλιο «των τριών ζωγράφων». Το Γενέσιον της Παναγίας.

κών σκηνών του δευτέρου. Όσον αφορά τις μορφές των ακραίων φύλλων, ειδικότερα του Γενεσίου (Εικ. 10) και των Εισοδίων της Παναγίας, είναι πολύ κοντά στις μορφές του «συντηρητικού» ζωγράφου στο επιστύλιο των «τριών ζωγράφων» (Εικ. 11). Και εδώ τα πρόσωπα είναι χονδροειδή, πλάθονται με ευρύτατη χρήση της πράσινης σκιάς, τα χαρακτηριστικά είναι τονισμένα και πεζά, το πλάσιμο ελεύθερο και πρόχειρο. Πρόκειται για μια ρωμαλέα ζωγραφική χωρίς μητροπολιτικό αέρα.

Από το άλλο μέρος οι άγιοι των ακραίων φύλλων (Εικ. 1 και 4) διαθέτουν την ποιότητα των μορφών του τετραπύχου, όπως φαίνεται από τις προτομές των ιεραρχών που βρίσκονται στα γωνιακά τμήματα, πάνω από τα τόξα των δύο κεντρικών φύλλων (Εικ. 6 και 7). Κοινός είναι και ο διάκοσμος στα ευαγγέλια που κρατούν.

Το τετράπτυχο έχει γίνει στο Σινά, όπως φάνηκε από την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση που προηγήθηκε. Ένα επιπλέον στοιχείο, που ενισχύει αυτή την άποψη, είναι και οι γνωστοί «περιστρεφόμενοι» φωτοστέφανοι των μορφών στα φύλλα με τη Δευτέρα Παρουσία και τα Εισόδια, που αντανακλούν το χρυσό, τυπικό χαρακτηριστικό των σιναϊτικών εικόνων. Στα δύο άλλα φύλλα, μετά το πέρασμα με βερνίκι, η λαμπε-

ρή επιφάνεια εξαφανίστηκε και προστέθηκε κόκκινη γραμμή στην περιφέρεια. Μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 1200 με βάση και την παρουσία του κοσμήματος στην πίσω όψη των δύο τοξωτών φύλλων (Εικ. 12). Το κόσμημα αυτό έχει ήδη επισημανθεί στην ωραία κοινή-εικόνα με τον Ευαγγελισμό⁶¹, η χρονολόγηση της οποίας τοποθετείται, κατά γενική αποδοχή, στο τέλος του 12ου αιώνα, στην εικόνα με την Κλίμακα του Ιωάννη⁶² και στο τετράπτυχο με Δωδεκάορτο, έργα που επίσης μπορούν να χρονολογηθούν στο τέλος του 12ου αιώνα. Αν η διακόσμηση αυτή έχει σχέση με ορισμένο εργαστήριο δεν συνεπάγεται και ταυτότητα ζωγράφων, δεδομένου ότι το τετράπτυχο δεν έχει την ποιότητα πρωτευουσιάνικης δημιουργίας αλλά είναι μια τοπική αντιγραφή από συντηρητικό ζωγράφο σιναϊτικών έργων υψηλής στάθμης.



Εικ. 12. Το κόσμημα στην πίσω όψη των δύο ακραίων φύλλων του τετραπτύχου με Δωδεκάορτο και Δεύτερα Παρουσία. Λεπτομέρεια.

Mary Aspra-Vardavaki

OBSERVATIONS ON A SINAI TETRPTYCH OF THE LATE COMNENIAN PERIOD

The tetraptych (Figs 1-4) is not unknown to research. The leaves with the Last Judgement and the Presentation of the Virgin in the Temple were published, as independent of one another, by the Soterious, while K. Weitzmann's subsequent discovery of the two other leaves, with the Birth of the Virgin and the Dodecaorton, helped him to complete it. From the iconographic and stylistic study of the work it

becomes clear that this was painted on Sinai and is the product of an inept copying of other Sinai icons, such as the tetraptych with Dodecaorton (Figs 5-8). Its art is quite crude, with certain deviations from Comnenian art: squat figures, tortured faces, poor drawing which has been affected even more by later interventions. Unity of style can be seen mainly in the representation of the Last Judgement, in which the

61. *The Glory of Byzantium* (υποσημ. 4), εικ. 246.

62. Ο.π., εικ. 247.

figures are executed with finesse and more green has been used in the modelling. In contrast, the workmanship on the other leaves is more in the vein of folk art, with broad faces – sometimes more sometimes less – as in the scene of the Presentation of the Virgin in the Temple, in which the head of Anne is disproportionately large in relation to the countenances of the other figures. In general, the figures in the scenes on the end leaves are very close to those of the “conservative” painter on the architrave of “the three painters” (Fig. 11), which has been dated to the late twelfth or the early thirteenth century.

The tetrptych can be dated around 1200 on the basis also of

the presence of the ornament on the back of the two arched leaves. This ornament exists also on the icon with the Comnenian Annunciation, the dating of which to the late twelfth century is generally accepted, on that of the Ladder of John Climax and on the tetrptych with Dodecaorton (Fig. 12), works which can also be assigned to the late twelfth century. However, even if this ornament is associated with a particular workshop this does not necessarily imply that the identity of the painter is the same, given that the tetrptych is not of the quality of a Constantinopolitan creation but is a local copy of Sinai works of superior quality, made by a conservative painter.