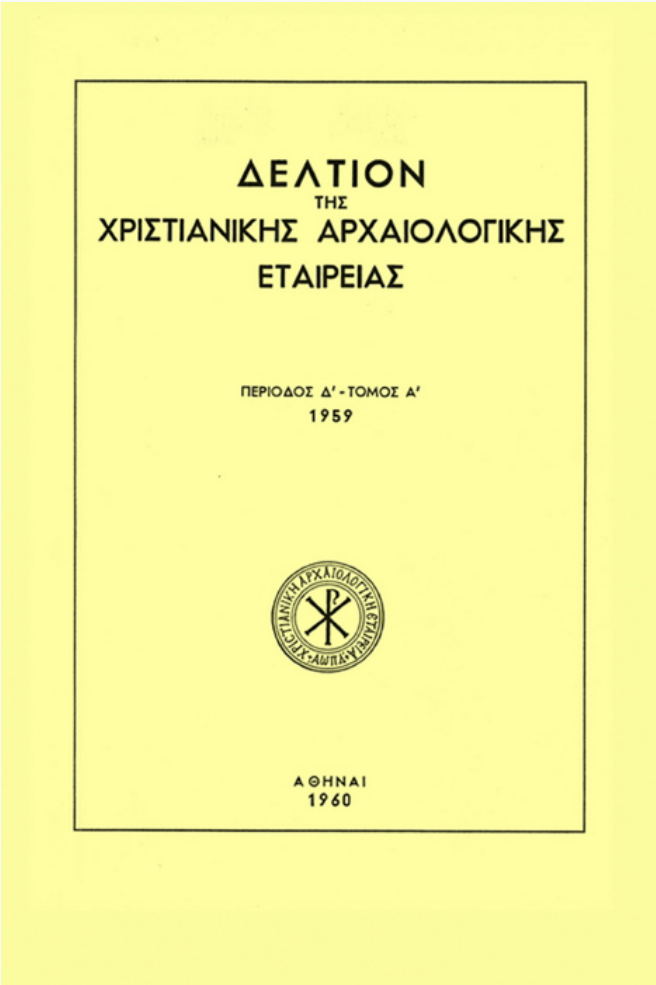
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

**Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας**

Τόμ. 1 (1960)

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883-1958)


ΔΕΛΤΙΟΝ
ΤΗΣ
ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ'-ΤΟΜΟΣ Α'
1959

ΑΘΗΝΑΙ
1960

**Παλαιολόγειος εικών του Αρχαγγέλου Μιχαήλ**

*Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ*

doi: 10.12681/dchae.707

**Βιβλιογραφική αναφορά:**

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (1960). Παλαιολόγειος εικών του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *1*, 80–86. https://doi.org/10.12681/dchae.707

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 19/11/2024 00:18:14

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

# Παλαιολόγειος εικών του Αρχαγγέλου Μιχαήλ

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883-1958)• Σελ. 80-86

**ΑΘΗΝΑ 1960**

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

# ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΕΙΚΩΝ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ

Τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν ἀπέκτησεν ἐσχάτως ἐκ δωρεᾶς μεγάλην εἰκόνα τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (πίν. 31, 32).

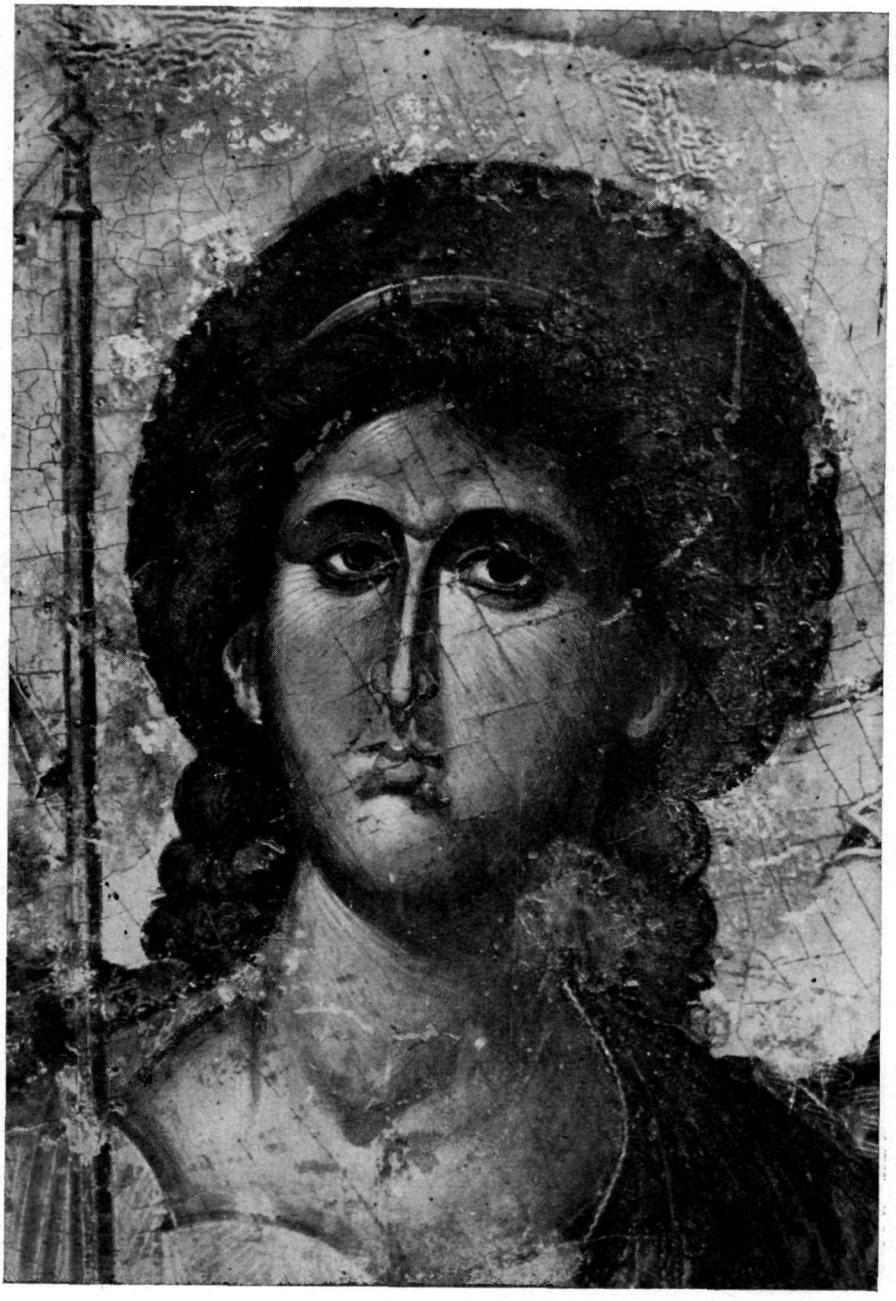
Ἡ εἰκών, διαστάσεων 1,10×0,80 μ., εἶναι ζωγραφημένη ἐπὶ λεπτοῦ λινοῦ ὑφάσματος ἐπιχρισμένου διὰ γύψου καὶ ἐπικολλημένου ἐπὶ ἑνιαίου ξύλου, τὸ ὁποῖον σχηματίζει γύρω ἐξέχον πλαίσιον ζωηρῶς ἐρυθρόν, πλατύτερον εἰς τὸ ἄνω καὶ κάτω μέρος (0,08 μ.)· τὸ κάτω πλαίσιον ἔχει ἀποχρωματισθῆ καὶ φθαρῆ.

Ὁ Ἀρχάγγελος παρίσταται ἐπὶ χρυσοῦ βάθους μέχρι τῆς ὀσφύος, κατ' ἐνώπιον, εἰς τὴν συνήθη στάσιν· διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ σκῆπτρον, διὰ δὲ τῆς ἀριστερᾶς τὴν σφαῖραν τῆς γῆς, ἡ ὁποία φέρει χρυσᾶ τὰ γράμματα Χ Δ Κ (Χριστὸς Δεσπότης Κόσμου;) καὶ ὑψηλὰ σταυρόν. Φορεῖ τὸ ἑλληνικὸν ἔνδυμα, ἤτοι χιτῶνα χρώματος σιέννας μὲ πλατὺ σημεῖον ἐρυθρὸν καὶ πράσινον ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου καὶ βαθυπράσινον ἱμάτιον. Χρυσοῦς γραμμικὸς φωτισμὸς διαστίζει τὸν χιτῶνα καὶ τὰς μεγάλας καστανοπρασίνας πτέρυγας. Ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς μὲ ἐρυθρὰ ἐπιζωγραφηθέντα γράμματα ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ Ο ΑΡΧ(άγγελος) ΜΙΧΑΗΛ Ο ΜΕΓΑΣ ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ.

Ἡ εἰκὼν διατηρεῖται ἄριστα ἐκτὸς μικρῶν κατὰ τόπους φθορῶν, λεπτῶν ρωγμῶν καὶ μερικῶν δευτερευουσῶν ἐπιζωγραφήσεων. Πλὴν τῆς ἐπιγραφῆς ἔχει ἐπίσης ἐπιζωγραφηθῆ τὸ πράσινον ἱμάτιον, ὁ σταυρὸς καὶ τὸ λευκὸν περίγραμμα τῆς σφαίρας, καθὼς καὶ τὸ περίγραμμα τοῦ ἱματίου. Ἡ σφαῖρα παρίσταται κυανοπρασίνη καὶ ἡμιδιαφανής, ὄπισθεν δὲ αὐτῆς διαγράφονται αἱ πτυχαὶ τοῦ ἀρχικοῦ ἱματίου, αἱ ὁποῖαι καὶ δὲν ἀνταποκρίνονται πρὸς τὴν πτύχωσιν τοῦ λοιποῦ ἐπιζωγραφηθέντος ἱματίου.

Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τοῦ Ἀρχαγγέλου, μὲ μικρὰς παραλλαγὰς εἰς τὰς στάσεις τῶν χειρῶν, εἶναι, ὡς γνωστόν, ἐκ τῶν πλέον συνηθεστέρων καὶ ἀπαντᾶται εἰς ὅλα τὰ εἴδη τῆς τέχνης: εἰκόνας, μικροτεχνίαν καὶ ἰδίως εἰς τὰς τοιχογραφίας καὶ τὰ μωσαϊκὰ τῶν ναῶν, ὅπου ὁλόσωμοι οἱ Ἀρχάγγελοι εἰκονίζονται ὡς φύλακες τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἢ τοῦ ναοῦ. Στενοτέραν εἰκονογραφικὴν ἀναλογίαν καὶ εἰς τὰς λεπτομερείας παρουσιάζει ἡ ἡμετέρα εἰκὼν πρὸς τὴν ἐσχάτως ἀποκαλυφθεῖσαν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, ἐντὸς ἐγκολπίου, εἰς τὸν θόλον ἄνωθεν τῆς Ἁψῖδος τοῦ Ἱ. Βήματος τῆς

Εἰκὼν τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ.
*(Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν)*



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 31.

Μονῆς τῆς Χώρας[1]. Ἡ σφαῖρα τοῦ κόσμου εἶναι καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν ὁμοίως ἡμιδιαφανής, καὶ φέρει τὰ αὐτὰ τρία γράμματα, ἀντὶ τοῦ συνήθους Χ ἢ τῆς παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ. Ὁμοία ἐπίσης, ὅπως διακρίνεται ἀπὸ τὰ διασωθέντα ὑπολείμματα τῆς τοιχογραφίας, ἦτο καὶ ἡ ἰδιάζουσα σχηματικὴ στάσις τῆς δεξιᾶς χειρὸς ποὺ κρατεῖ τὸ σκῆπτρον, μὲ ὑψωμένον καὶ γυρτὸν τὸν δείκτην, τὴν ὁποίαν συναντῶμεν καὶ εἰς ἕνα τῶν ὁλοσώμων Ἀρχαγγέλων τοῦ τρούλλου τοῦ Παρεκκλησίου[2]. Ἡ αὐτὴ στάσις παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸ ἐθνικὸν Μουσεῖον Μεσσήνης, ὅλως συντηρητικῆς τέχνης, τὸ ὁποῖον ὁ Lasareff χρονολογεῖ εἰς τὸν 13ον αἰῶνα[3] καὶ παραμένει καὶ ἀργότερον, ὅπως π.χ. εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Γεωργίου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (ἀριθ. 198), εἰς τοιχογραφίας τῆς Κύπρου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸν ναὸν ἁγ. Νικολάου πλησίον τοῦ χωρίου Ὄμοδος καὶ τοῦ Γαβριὴλ εἰς τὸν ναὸν ἁγ. Νικολάου τῆς Στέγης πλησίον τῆς Κακοπετριᾶς[4] κ.ἀ.

Ἡ κατ' ἐνώπιον ἐπιβλητικὴ στάσις τοῦ Ἀρχαγγέλου μὲ τὰς καθιερωμένας τυπικὰς χειρονομίας ἀπηχεῖ τὸ μνημειῶδες πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς τέχνης, πολλαὶ ἐν τούτοις λεπτομέρειαι ποὺ προέρχονται ἀπὸ παρατήρησιν, ζωγραφικαὶ λεπτότητες καὶ πλαστικὴ ἀντίληψις δίδουν τὴν πνοὴν ἐκείνην τῆς ζωντάνιας, ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὴ εἰς τὰ ἔργα τῶν παλαιολογείων χρόνων.

Ἡ ὅλη παράστασις προβάλλει μὲ ἔκδηλον σωματικότητα. Ἡ ὡραία κεφαλὴ μὲ τὰ πλούσια μαλλιὰ στηρίζεται μὲ χάριν καὶ μεγαλεῖον εὐθυτενὴς εἰς ὑψηλὸν εὐλύγιστον λαιμόν, οὐχὶ αὐστηρῶς κατὰ μέτωπον ἀλλὰ ἐλαφρῶς ἐστραμμένη πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅπως δείχνει ἡ κατὰ πλάτος σμίκρυνσις τοῦ ἡμίσεος προσώπου καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἰδίως τοῦ δεξιοῦ ὀφθαλμοῦ. Εἰς τὸ πρόσωπον ἡ θαυμασία καθαρότης τοῦ ὠοειδοῦς σχήματος δὲν διαγράφεται μὲ συγκεκριμένον περίγραμμα, ἀλλὰ δηλώνεται ζωγραφικὰ μὲ τὴν σκίασιν. Ἐξαίρετος πλάσις μὲ ἐναλλασσομένας χρωματικὰς διαβαθμίσεις μέσων τόνων ὑποπρασίνων, φωτεινῆς ὤχρας καὶ κατὰ τόπους λάμψεις, ἀναδεικνύουν μὲ ἁβρότητα τὰς πλαστικὰς στρογγυλότητας καὶ διαχέουν εἰς τὸ πρόσωπον ὑποβλητικὴν λαμπρότητα. Τὸ χρῶμα δὲν τίθεται ὁμοιομερῶς, ἀλλ' εἰς μίαν διαδοχὴν ἀπὸ πυκνάς, λεπτάς, σχεδὸν ἀδιοράτους παραλλήλους γραμμάς, εἰς

1. P. Underwood, The Frescoes in the Kariye Camii, εἰς Dumbarton Oaks Papers 9 and 10, 1955 - 1956, σ. 279, εἰκ. 84.

2. P. Underwood, ἔ.ἀ., εἰκ. 97.

3. V. Lasareff, Early Italo - Byzantine Painting in Sicily, εἰς περ. The Burlington Magazine, 1933, p. 288, πίν. Ιβ. Τοῦ αὐτοῦ, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς ΙΙ, Μόσχα 1948, πίν. 271 (ρωσ.).

4. Βλ. ἀπεικόνισιν παρὰ Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι 1935, πίν. 93.

τόνους κιτρίνους, ἐρυθροὺς καὶ ὑποπρασίνους, αἱ ὁποῖαι ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου. Ζωηρότεραι λευκοκίτριναι γραμμαὶ τονίζουν μὲ διακριτικότητα τὴν λάμψιν τῶν φωτεινῶν σημείων τοῦ προσώπου: εἰς τὸ μέτωπον, τοὺς κανθοὺς τῶν ὀφθαλμῶν, τὴν σιαγόνα, τὸν λαιμόν. Ἁπαλὰ ρόδινα χρώματα ἁπλοῦνται μὲ φυσικότητα εἰς τὰς παρειὰς καὶ τὴν σιαγόνα, ὑποπράσινα δὲ σκιάζουν τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν περιφέρειαν τοῦ προσώπου περισσότερον πρὸς τὴν δεξιὰν πλευράν, διότι τὸ φῶς πίπτει ἀριστερὰ ἐκ τῶν ἄνω. Βαθύτερον θερμὸν καστανὸν χρῶμα σκιάζει τὸν λαιμὸν κάτω ἀπὸ τὴν σιαγόνα καὶ ἐξαίρει τὴν προεξοχὴν τοῦ προσώπου καὶ τὴν πλαστικότητα τοῦ λαιμοῦ.

Τὸ ὡραῖον πρόσωπον μὲ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ ἀποπνέει ἔκφρασιν ὑψηλῆς γαλήνης καὶ ἀνθρωπίνης εὐγενείας καὶ θέρμης. Ὅλως ἰδιαιτέρως τονίζονται οἱ ὀφθαλμοί, ζωγραφισμένοι μὲ εὐαίσθητον πλαστικὸν σχέδιον καὶ ζωηρὰς τὰς ἀντιθέσεις τῶν χρωμάτων, τὸ δὲ βλέμμα των κατευθύνεται πρὸς τὸν θεατὴν μὲ σπανίαν δύναμιν ψυχικῆς ἐκφράσεως καὶ μαγικῆς σαγήνης. Ἀντιθέτως ἡ ἀρκετὰ ἐκλεπτυσμένη μύτη καὶ τὸ μικρὸν στόμα ἀποδίδονται μὲ σχεδιαστικὴν ἁπλοποίησιν καὶ ἐξιδανίκευσιν. Λεπτολόγως καὶ κάπως τυπικῶς σχεδιασμένη ἡ βαρεῖα σκοτεινὴ κόμη, σχηματίζει πλατὺν κύκλον γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπον καὶ ἀναδεικνύει τὸ λεπτὸν σχῆμα του καὶ τὴν φωτεινότητά του, μὲ χάριν δὲ ἀνεμίζονται τὰ ἄκρα τῆς φαιολεύκου ταινίας ποὺ προσδένει, ὡς συνήθως, τὴν κεφαλήν.

Τὸ σῶμα τοῦ Ἀρχαγγέλου προβάλλει πλατὺ καὶ ἰσχυρόν, μὲ ἐλαφρὰν στροφήν, τὴν ὁποίαν ἐπισημαίνει ἡ ἀνομοιομορφία τῆς καμπύλης τῶν ὤμων. Ἡ τρίτη διάστασις δηλώνεται εἰς τὴν εὐρωστίαν τῶν ὤμων καὶ τὴν ὀρθὴν σμίκρυνσιν τοῦ δεξιοῦ βραχίονος, τοῦ ὁποίου ὁ ὄγκος γίνεται αἰσθητὸς κάτω ἀπὸ τὰς πτυχὰς τοῦ ἐλαφροῦ χιτῶνος. Ἡ πτυχολογία τοῦ ἀρχικοῦ κυανοπρασίνου ἱματίου θὰ ἦτο ἀρχικῶς ἀρκετὰ εὐλύγιστος καὶ ἀνάγλυφος, ἂν κρίνωμεν ἀπὸ τὸ διαφαινόμενον τμῆμα ὄπισθεν τῆς διαφανοῦς σφαίρας. Ἀντιθέτως αἱ πτυχαὶ τοῦ χαλκόχρου χιτῶνος διατηροῦν ἀρχαιότροπον γραμμικότητα, ἀλλὰ καὶ πάλιν αἱ γραμμαί, εἰς θερμοὺς καστανοὺς καὶ πορφυροὺς τόνους, σχηματίζουν μὲ ἀρκετὴν ἐλευθερίαν τὰς μαλακὰς ἀναδιπλώσεις τοῦ ὑφάσματος εἰς τὸ στῆθος καὶ τὸν δεξιὸν βραχίονα.

Ἡ αὐτὴ διαλεκτικὴ φυσικῆς καὶ ἀντιπραγματικῆς ἐντυπώσεως παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸν παραδεδομένον χρυσοῦν φωτισμὸν τοῦ ἱματίου μὲ τριγωνικὰ σχήματα καὶ ἀκτινωτὰς γραμμάς, ὁ ὁποῖος, ἀντιρεαλιστικὸς καθ' ἑαυτὸν καὶ πρὸς τὸν σκοπὸν ὑπεραισθητῆς ἐντυπώσεως χρησιμοποιούμενος, φωτίζει ἐδῶ μὲ ἐξαιρετικὴν λεπτότητα καὶ φυσικότητα τὰ κατάλληλα σημεῖα τοῦ χιτῶνος, ἐν εἴδει ἀντανακλάσεων τοῦ ὑφάσματος καὶ εὑρίσκει ἀνταπόκρισιν εἰς τὴν φωτεινὴν κηλῖδα τῆς δεξιᾶς χειρὸς ποὺ κρατεῖ τὸ σκῆπτρον. Ὁ μυστικὸς φωτισμὸς ποὺ πάλλει εἰς τὸ πρόσωπον, τὸν χιτῶνα, τὴν χεῖρα ἑνώνει τὴν

παράστασιν τοῦ Ἀρχαγγέλου μὲ τὸ χρυσοῦν βάθος καὶ τὴν μεταθέτει εἰς περιβάλλον ὑπεραισθητόν.

Ἐκ τῆς ἀνωτέρω ἀναλύσεως συνάγεται ὅτι πρόκειται περὶ ἐξαιρέτου ἔργου κλασσικιζούσης τεχνοτροπίας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἡ ἀνωτέρα ποιότης τοῦ ὁποίου τὸ συνδέει μὲ τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Σύγκρισις πρὸς γνωστὰς παλαιολογείους εἰκόνας δεικνύει ὅτι ἡ ἡμετέρα δὲν συσχετίζεται πρὸς ἐκείνας τοῦ κύκλου τῆς Πρωτευούσης, αἱ ὁποῖαι χρονολογοῦνται εἰς τὴν πρώϊμον παλαιολόγειον ἐποχὴν τῆς πρώτης ὁρμῆς τῆς ἀναγεννήσεως, συμβαδίζουσαι μὲ τὴν στροφὴν τῆς μνημειώδους τέχνης πρὸς καθαρῶς ζωγραφικὰς μορφὰς πλήρεις ἐλευθερίας, δυναμισμοῦ καὶ πλαστικῆς λεπτότητος ὅλως ἑλληνικῆς ἐμπνεύσεως, ὅπως ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ τοῦ Μουσείου τῆς Πίζης[1], οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν Μόσχας[2], ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ Σταύρωσις τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Κλήμεντος Ἀχρίδος[3] καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς τοῦ Μουσείου Victoria and Albert Λονδίνου[4].

Ἐπίσης διαφέρει καὶ ἀπὸ τὰς καθαρῶς κλασσικῆς παραδόσεως εἰκόνας τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος, εἰς τὰς ὁποίας ἡ λεπτότης τῆς πλαστικῆς ἀποδόσεως εἶναι μεγαλυτέρα, ὅπως ἡ εἰκὼν τῆς Βρεφοκρατούσης Θεοτόκου τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν Μόσχας[5].

Μεγαλυτέρα συγγένεια συνδέει τὸν Ἀρχάγγελον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου πρὸς τὰς λοιπὰς εἰκόνας τὰς προερχομένας ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγ. Κλήμεντος, ὅπως ἡ Περίβλεπτος, ἡ Ὁδηγήτρια, ὁ Ψυχοσώστης καὶ ἡ Ψυχοσώστρια[6], καθὼς καὶ πρὸς τὰς εἰκόνας τοῦ Ζωοδότου τῆς Μονῆς Srse παρὰ τὴν Πρίλαπον[7] καὶ τοῦ Παντοκράτορος τοῦ Μουσείου Ἑρμιτὰζ τοῦ Λένινγραδ, ἡ ὁποία προέρχεται ἀπὸ τὴν Μονὴν Παντοκράτορος τοῦ Ἁγ. Ὄρους[8]. Αἱ εἰκό-

---

1. Βλ. ἀπεικόνισιν παρὰ V. Lasareff, Duccio and thirteenth century icons, εἰς περιοδ. The Burlington Magazine, 1931, 2, σ. 154, πίν. I. Τοῦ αὐτοῦ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, πίν. 274. W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Lausanne 1956, πίν. 98 B.

2. Wulff-Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden 1925, εἰκ. 43.

3. Βλ. ἐγχρώμους ἀπεικ. παρὰ Mirjana Ćorović-Ljubincović, Les Icones d'Ochrid, εἰς Jugoslavija, Beograd 1953, πίν. 2 καὶ 4. D. Talbot Rice-Max Hirmer, Kunst aus Byzanz, München 1959, πίν. XLI-XLII.

4. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικ. παρὰ D. Tabolt Rice-Max Hirmer, ἔ.ἀ., πίν. XXXVIII.

5. V. Lasareff, Ἱστορία Βυζ. Ζωγραφικῆς, πίν. 307.

6. Βλ. ἀπεικ. παρὰ W. Felicetti-Liebenfels, ἔ.ἀ., πίν. 88 A, 89 A, 90, 92, καὶ ἔγχρωμον τοῦ Ψυχοσώστου καὶ Περιβλέπτου παρὰ M. Ćorović-Ljubincović, ἔ.ἀ., πίν. 5, 6.

7. Βλ. ἀπεικ. παρὰ W. Felicetti-Liebenfels, ἔ.ἀ., πίν. 95 A.

8. Βλ. ἀπεικ. παρὰ Kondakov-Minns, The Russian Icon, Oxford 1927, σ. 93, πίν. XXII. Lasareff, ἔ.ἀ., πίν. 318.

νες αὗται παρουσιάζουν βεβαίως ἀρκετὰς ἐπὶ μέρους διαφορὰς μεταξύ των καὶ καμμία ἐξ αὐτῶν δὲν ἔχει ἀπόλυτον τεχνοτροπικὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸν Ἀρχάγγελον, ὅλας ὅμως τὰς συνδέουν κοινοὶ χαρακτῆρες: πνεῦμα συντηρητικὸν καὶ μνημειῶδες εἰς τὴν ὅλην σύνθεσιν, τονισμὸς τοῦ ὄγκου, ἰδιόμορφος κλασσικισμὸς μὲ αὔξησιν τοῦ γραμμικοῦ παράγοντος εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν, τῆς κόμης καὶ τῆς πτυχολογίας προσέτι δὲ φωτιστικαὶ λεπτότητες καὶ ἔντονος ἔκφρασις τοῦ προσώπου συγκεντρουμένη κατ' ἐξοχὴν εἰς τοὺς ὀφθαλμούς.

Ἐκ τῆς χρονολογίας τῶν δύο τελευταίων εἰκόνων, τῆς μὲν τοῦ Παντοκράτορος τοῦ Ἑρμιτὰζ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1360-1370[1] καὶ τοῦ Ζωοδότου εἰς τὸ 1394[2], θὰ πρέπει ὅλαι αἱ ἀνωτέρω εἰκόνες νὰ χρονολογηθοῦν εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος, ὁπότε καὶ εἰς μέγα μέρος τῆς μνημειώδους τέχνης παρατηρεῖται παρομοία ἐξέλιξις πρὸς συντηρητικὴν κατεύθυνσιν.

Σύγκρισις ἀφ' ἑτέρου πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Παντοκράτορος τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν Μόσχας (τέλους 14ου - ἀρχῶν 15ου αἰ.)[3], τοῦ ὁποίου ἡ ἐκτέλεσις παρουσιάζει ἀρκετὰ ἐντονωτέραν τὴν σχηματικὴν ἁπλούστευσιν τῆς γραμμικῆς σχεδιάσεως καὶ τῆς φωτοσκιάσεως, ἀποκλείει τὴν χρονολογικὴν τοποθέτησιν τῆς εἰκόνος τοῦ Ἀρχαγγέλου πέραν τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνος.

Ἐκτὸς τῆς τεχνοτροπίας, τὴν ἡμετέραν εἰκόνα συνδέει πρὸς τὸν κύκλον τῆς Πρωτευούσης τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς πλάσεως τοῦ προσώπου μὲ λεπτὰς παραλλήλους γραμμάς. Ἡ γραμμικὴ πλάσις ἐμφανίζεται σποραδικῶς λίαν ἐνωρὶς εἰς τὴν μνημειώδη τέχνην καὶ ἰδίως τὰ μωσαϊκά, ἐκ τῶν ὁποίων πιθανώτατα προῆλθε. Κατ' ἀρχὰς συναντᾶται εἰς ἔργα ἀνατολικῆς παραδόσεως ἐν εἴδει σχηματικοῦ φωτισμοῦ ἐκ ζωηρῶν μικρῶν γραμμῶν ποὺ περιορίζονται εἰς ὀλίγα μέρη τοῦ προσώπου καὶ εἰς τὴν σχεδίασιν τῶν ρυτίδων, ὅπως π.χ. εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῶν κτητόρων τοῦ ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης[4] καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου τῆς Μονῆς Σινᾶ[5], καὶ ἀκολούθως συνεχίζεται εἰς τὴν βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν ζωγραφικήν[6].

---

1. Πρβλ. P. Lemerle, Sur la date d'une Icone byzantine, εἰς Cahiers Archéologiques II, 1947, σ. 129 κ.ἑ.

2. Πρβλ. Z. Blazić εἰς Récueil des Travaux sur la protection des Monuments historiques, 1951, σ. 69 κ.ἑ.

3. V. Lasareff, Byzantine Icons of the fourteenth and fifteenth centuries, εἰς περ. The Burlington Magazine LXXI, 1937, σ. 239, πίν. IV B.

4. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικ. παρὰ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, πίν. 63.

5. Βλ. ἀπεικ. παρὰ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Αἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 23.

6. Πρβλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 16 κ.ἑ.

Διάφορος εἶναι ὁ γραμμικὸς τρόπος εἰς τὰ ἔργα ἑλληνικῆς παραδόσεως τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπου οὗτος χρησιμοποιεῖται πρὸς τὸν σκοπὸν λεπτολόγου φωτοσκιάσεως. Αἱ γραμμαὶ εἰς διαφόρους φωτεινοὺς καὶ μέσους τόνους ἁπλοῦνται εἰς ὅλον σχεδὸν τὸ πρόσωπον καὶ εἰς μὲν τὰ ἀνδρικὰ καὶ τὰ γεροντικὰ πρόσωπα ἀκολουθοῦν καὶ διαγράφουν τοὺς μῦς, εἰς δὲ τὰ νεανικὰ καὶ ἰδίως τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν ἀγγέλων κατευθύνονται παραλλήλως καὶ ὁμοιομερῶς. Τὰ ἀρχαιότερα παραδείγματα τῆς φωτοσκιάσεως ὁλοκλήρου τοῦ προσώπου διὰ παραλλήλων γραμμῶν ἔχομεν εἰς τὰς μωσαϊκὰς εἰκόνας τῆς Παμμακαρίστου τοῦ Πατριαρχικοῦ Ναοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ 11ου αἰῶνος [1] καὶ εἰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ S. Angelo in Formis (1058 - 1054) [2], ἔργον βυζαντινοῦ ζωγράφου, ὅπου λεπτότατα αἱ παράλληλοι γραμμαὶ κατευθύνονται ἐπὶ τῶν παρειῶν ὁριζοντίως. Ὁμοίαν ὁριζοντίαν κατεύθυνσιν γραμμῶν ἁδροτέρων συναντῶμεν συχνότερον εἰς μωσαϊκὰ τοῦ 12ου αἰῶνος, ὅπως τῆς Πλατυτέρας εἰς τὸν ναὸν τῆς ἁγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης, τοῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ εἰς τὸ ὑπερῷον τῆς ἁγ. Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως [3], τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας [4] καὶ Θεοτόκου τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν Capella Palatina τοῦ Παλέρμου [5], ἐνῷ εἰς τὰ λοιπὰ μωσαϊκὰ τῆς Σικελίας αἱ γραμμαὶ διαγράφουν ἁδρῶς τοὺς μῦς τοῦ προσώπου.

Κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν χρησιμοποιεῖται, ὡς γνωστόν, εὐρύτατα ὁ περιωρισμένος γραμμικὸς φωτισμός, τόσον εἰς τὴν μνημειώδη τέχνην ὅσον καὶ τὰς φορητὰς εἰκόνας· ἐλάχισται ζωηραὶ καὶ ἐλεύθεραι γραμμαὶ τονίζουν τὰ ἐξέχοντα σημεῖα τοῦ προσώπου, ἰδίως εἰς τὰ ἔργα τῆς ἰμπρεσσιονιστικῆς ἢ ζωγραφικῆς - ὀπτικῆς τεχνοτροπίας [6]. Παραλλήλως συναντᾶται εἰς τὰ κλασσικίζοντα ἔργα ἡ φωτοσκίασις ὁλοκλήρου ἢ μεγάλου μέρους τοῦ προσώπου διὰ λεπτοτάτων παραλλήλων γραμμῶν διαφόρων τόνων. Ἄριστα δείγματα τοιαύτης γραμμικῆς φωτοσκιάσεως ἔχομεν εἰς τὸ περίφημον μωσαϊκὸν τῆς Δεήσεως εἰς τὸ ὑπερῷον τῆς ἁγ. Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, τὸ

---

1. Βλ. ἀπεικ. παρὰ Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆναι 1938, πίν. 9. A. Schneider, Byzanz, Berlin 1936, πίν. 7.

2. Βλ. ἀπεικ. παρὰ V. Lasareff, Ἱστορία Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς, πίν. 222, 223.

3. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικ. παρὰ A. Grabar, La Peinture Byzantine (ἔκδοσις Skira), Génève 1953, πίν. εἰς σ. 103.

4. Βλ. ἀπεικ. παρὰ O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, πίν. 22.

5. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικ. παρὰ F. Di Pietro, La Capella Palatina di Palermo, I Mosaici, Milano 1954, πίν. IV.

6. V. Lasareff, Byzantine Icons of the fourteenth and fifteenth centuries, εἰς περ. The Burlington Magazine LXXI, 1937, σ. 250.

ὁποῖον τελευταίως τίθεται εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς παλινορθώσεως τῆς Αὐτοκρατορίας ἐπὶ τῶν πρώτων Παλαιολόγων (β' ἥμισυ 13ου αἰ.)[1] καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, καὶ δὴ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου[2], ὅπου λεπτόταται, μαλακαί, παράλληλοι γραμμαὶ ἁπλοῦνται εἰς ὅλον τὸ πρόσωπον, ὀλίγαι δὲ ζωηραὶ λευκαὶ ἐντείνουν διακριτικὰ τὸν φωτισμὸν εἰς τὰ συνήθη ἐξέχοντα μέρη, ἀκριβῶς ὅπως εἰς τὴν ἡμετέραν εἰκόνα τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ.

Ἡ γραμμικὴ πλάσις, ἀνεπαίσθητος καὶ εὐλύγιστος εἰς τὰ ἔργα τῆς σχολῆς τῆς Πρωτευούσης, ἀποβαίνει σὺν τῷ χρόνῳ, καὶ μάλιστα εἰς εἰκόνας ἐπαρχιακάς, πλέον ἄκαμπτος καὶ σχηματική, περιοριζομένη εἰς ὀλιγωτέραν ἔκτασιν, καὶ χρησιμοποιεῖ μόνον φωτεινοὺς τόνους. Τελευταῖον δεῖγμα τῆς γραμμικῆς φωτοσκιάσεως ὁλοκλήρου τοῦ προσώπου συναντῶμεν εἰς τὴν προσωπογραφίαν τοῦ Δεσπότου Θεοδώρου[3] εἰς τὸ Παρεκκλήσιον τοῦ Βροντοχίου τοῦ Μυστρᾶ (1443).

Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀρχαγγέλου χρονολογεῖ ἀκριβέστερον καὶ μίαν μικρὰν εἰκόνα τῆς κεφαλῆς τῆς ἁγ. Αἰκατερίνης τῆς Μονῆς Σινᾶ, τὴν ὁποίαν ὁ Gerhard τοποθετεῖ ἀορίστως μεταξὺ τοῦ 12ου καὶ 15ου αἰῶνος[4]. Τὸ πρόσωπον τῆς ἁγ. Αἰκατερίνης παρουσιάζει μεγάλην ὁμοιότητα ἐκτελέσεως πρὸς τὸν Ἀρχάγγελον εἰς ὅλας τὰς λεπτομερείας, ἐξαιρέσει μιᾶς κάπως ἰσχυροτέρας σχεδιάσεως τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ βαθυτέρας σκιᾶς. Ὅμοιος εἶναι ἐπίσης καὶ ὁ λεπτότατος γραμμικὸς φωτισμὸς διὰ παραλλήλων γραμμῶν κιτρίνων καὶ ροδίνων, ποὺ κάμνει τὸ φῶς νὰ πάλλῃ εἰς ὅλον τὸ πρόσωπον.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

---

1. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI Intern. Byz. Kongress, München 1958, σ. 12, 16, πίν. 21. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικ. τῆς Θεοτόκου παρὰ A. Grabar, ἔ.ἀ., πίν. εἰς σ. 104.

2. Βλ. ἀπεικ. παρὰ P. Underwood, ἔ.ἀ., πίν. 65.

3. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικ. παρὰ G. Millet, Portraits byzantins, Paris 1911, πίν. I, εἰς περιοδ. Revue de l'Art chretien, 1911, nº de novembre-décembre.

4. Βλ. ἔγχρωμον ἀπεικ. παρὰ H. P. Gerhard, Welt der Ikonen, 1957, πίν. V.