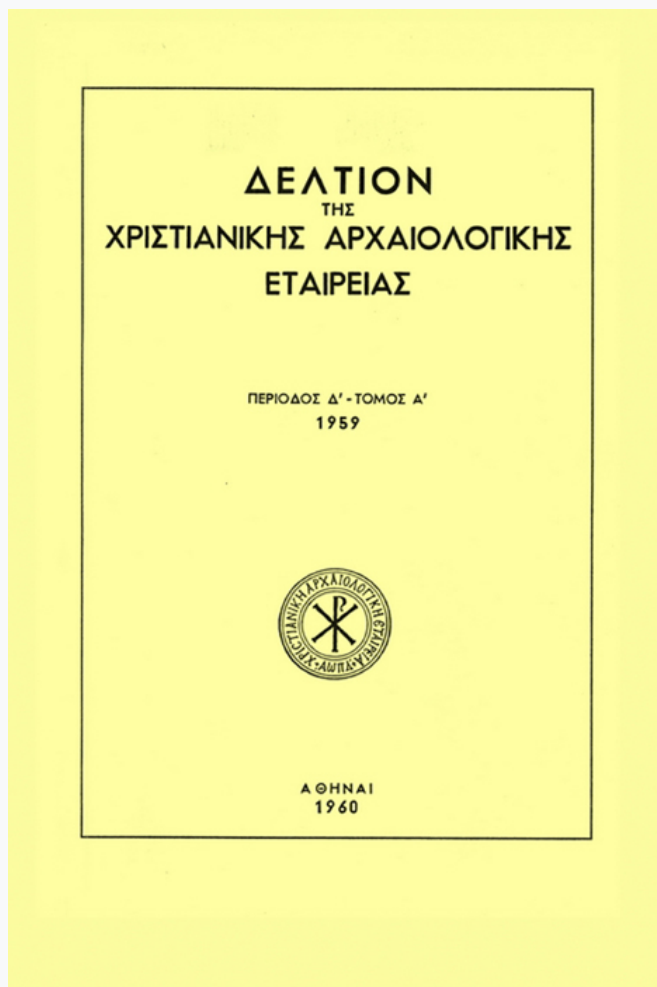


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 1 (1960)

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



Παλαιολόγειος εικόν του Αρχαγγέλου Μιχαήλ

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.707](https://doi.org/10.12681/dchae.707)

Βιβλιογραφική αναφορά:

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



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Παλαιολόγειος εικόν του Αρχαγγέλου Μιχαήλ

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

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

ΑΘΗΝΑ 1960

ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΕΙΚΩΝ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ

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

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

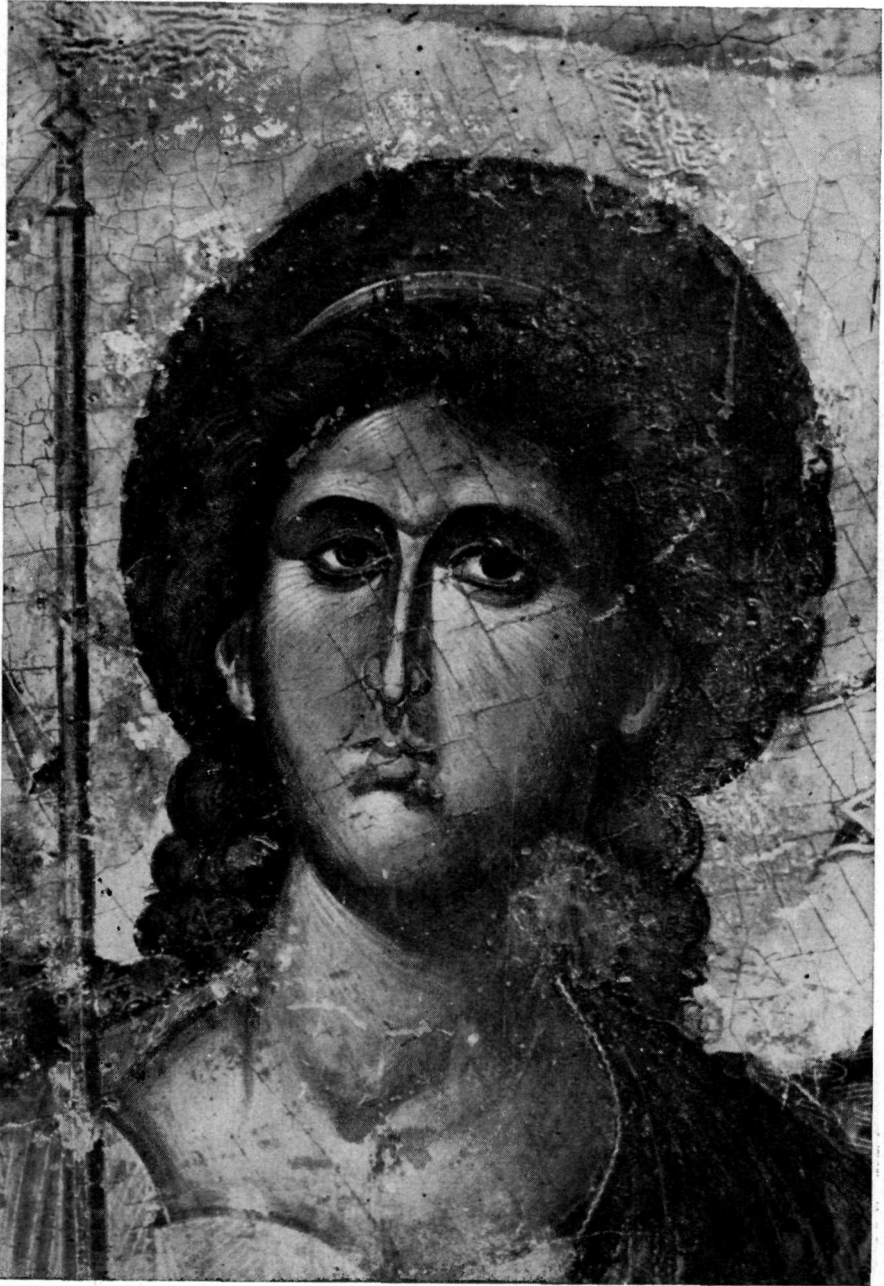
Ὁ Ἀρχάγγελος παρίσταται ἐπὶ χρυσοῦ βάθους μέχρι τῆς ὀσφύος, κατ' ἐνώπιον, εἰς τὴν συνήθη στάσιν· διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ σκῆπτρον, διὰ δὲ τῆς ἀριστερᾶς τὴν σφαῖραν τῆς γῆς, ἣ ὁποία φέρει χρυσᾶ τὰ γράμματα Χ Δ Κ (Χριστὸς Δεσπότης Κόσμου;) καὶ ὑψηλὰ σταυρὸν. Φορεῖ τὸ ἑλληνικὸν ἔνδυμα, ἧτοι χιτῶνα χρώματος σιέννας μὲ πλατὺ σημεῖον ἐρυθρὸν καὶ πράσινον ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου καὶ βαθυπράσινον ἱμάτιον. Χρυσσοῦς γραμμικὸς φωτισμὸς διαστίζει τὸν χιτῶνα καὶ τὰς μεγάλας καστανοπράσινας πτέρυγας. Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς μὲ ἐρυθρὰ ἐπιζωγραφηθέντα γράμματα ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή 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 κυανοπράσινη καὶ ἡμιδιαφανής, ὅπισθεν 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 γνωστὸν, ἐκ τῶν πλέον συνηθεστέρων καὶ ἀπαντᾶται εἰς ὅλα τὰ εἶδη τῆς τέχνης: εἰκόνας, μικροτεχνίαν καὶ ἰδίως εἰς τὰς τοιχογραφίας καὶ τὰ μωσαϊκὰ τῶν ναῶν, ὅπου ὀλόσωμοι 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 Ἀψίδος τοῦ Ἱ. Βήματος τῆς



Εἰκὼν τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ.
(Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν)



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 31.

Μονῆς τῆς Χώρας¹. 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. Ὅμοία ἐπίσης, ὅπως διακρίνεται ἀπὸ τὰ διασωθέντα ὑπολείμματα τῆς τοιχογραφίας, ἦτο καὶ ἡ ἰδιάζουσα σχηματική στάσις τῆς δεξιᾶς χειρὸς ποῦ κρατεῖ τὸ σκῆπτρον, μὲ ὑψωμένον καὶ γυρτὸν τὸν δείκτην, τὴν ὁποίαν συναντῶμεν καὶ εἰς ἕνα τῶν ὀλοσώμων Ἀρχαγγέλων τοῦ τρούλλου τοῦ Παρεκκλησίου². Ἡ αὐτὴ στάσις παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸ ἔθνικὸν Μουσεῖον Μεσσηνίας, ὅπως συντηρητικῆς τέχνης, τὸ ὁποῖον ὁ Lasareff χρονολογεῖ εἰς τὸν 13ον αἰῶνα³ καὶ παραμένει καὶ ἀργότερον, ὅπως π.χ. εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγ. Γεωργίου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (ἀριθ. 198), εἰς τοιχογραφίας τῆς Κύπρου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸν ναὸν ἁγ. Νικολάου πλησίον τοῦ χωρίου Ὁμοδος καὶ τοῦ Γαβριὴλ εἰς τὸν ναὸν ἁγ. Νικολάου τῆς Στέγης πλησίον τῆς Κακοπετριᾶς⁴ 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 ποῦ προέρχονται ἀπὸ παρατήρησιν, ζωγραφικαὶ λεπτότητες καὶ πλαστικὴ ἀντίληψις δίδουν τὴν πνοὴν ἐκείνην τῆς ζωντανίας, ποῦ εἶναι χαρακτηριστικὴ εἰς τὰ ἔργα τῶν παλαιολογίων χρόνων.

Ἡ ὅλη παράστασις προβάλλει μὲ ἔκδηλον σωματικότητα. Ἡ ὠραία κεφαλὴ μὲ τὰ πλούσια μαλλιά στηρίζεται μὲ χάριν καὶ μεγαλεῖον εὐθυτενῆς εἰς ὑψηλὸν εὐλύγιστον λαιμόν, οὐχὶ αὐστηρῶς κατὰ μέτωπον ἀλλὰ ἐλαφρῶς ἐστραμμένη πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅπως δείχνει ἢ κατὰ πλάτος σμίκρυνσις τοῦ ἡμίσεος προσώπου καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἰδίως τοῦ δεξιοῦ ὀφθαλμοῦ. Εἰς τὸ πρόσωπον ἢ θαυμασίᾳ 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 ὄχρας καὶ κατὰ τόπους λάμψεις, ἀναδεικνύουν μὲ ἀβρότητα τὰς πλαστικὰς στοργυλότητας καὶ διαχέουν εἰς τὸ πρόσωπον ὑποβλητικὴν λαμπρότητα. Τὸ χρῶμα δὲν τίθεται ὁμοιομερῶς, ἀλλ' εἰς μίαν διαδοχὴν ἀπὸ πυκνὰς, λεπτὰς, 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. IV. Τοῦ αὐτοῦ, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς II, Μόσχα 1948, πίν. 271 (ρωσ.).

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

τόνους κιτρίνους, ξερυθρούς και υποπρασίνους, αἱ ὁποῖαι ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου. Ζωηρότεροι λευκοκίτρινοι γραμμαὶ τονίζουσι μὲ διακριτικότητα τὴν λάμπιν τῶν φωτεινῶν σημείων τοῦ προσώπου: εἰς τὸ μέτωπον, τοὺς κανθοὺς τῶν ὀφθαλμῶν, τὴν σιαγόνα, τὸν λαιμόν. Ἐπαλὰ ρόδινα χρώματα ἀπλοῦνται μὲ φυσικότητα εἰς τὰς παρεΐας καὶ τὴν σιαγόνα, ὑποπράσινα δὲ σκιάζουσι τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν περιφέρειαν τοῦ προσώπου περισσότερο πρὸς τὴν δεξιὰν πλευράν, διότι τὸ φῶς πίπτει ἀριστερὰ ἐκ τῶν ἄνω. Βαθύτερον θερμὸν καστανὸν χρῶμα σκιάζει τὸν λαιμόν κάτω ἀπὸ τὴν σιαγόνα καὶ ἐξαιρεῖ τὴν προεξοχὴν τοῦ προσώπου καὶ τὴν πλαστικότητα τοῦ λαιμοῦ.

Τὸ ὄραϊον πρόσωπον μὲ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ ἀποπνέει ἔκφρασιν ὑψηλῆς γαλήνης καὶ ἀνθρωπίνης εὐγενείας καὶ θέρμης. Ὅπως ἰδιαίτερος 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 ἀπλοποίησιν 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 κεφαλὴν.

Τὸ σῶμα τοῦ Ἀρχαγγέλου προβάλλει πλατὺ καὶ ἰσχυρόν, μὲ ἑλαφρὰν στροφὴν, τὴν ὁποῖαν ἐπισημαίνει ἡ ἀνομοιομορφία τῆς καμπύλης τῶν ὤμων. Ἡ τρίτη διάστασις δηλώνεται εἰς τὴν εὐρωστίαν τῶν ὤμων καὶ τὴν ὀρθὴν σμίκρυνσιν τοῦ δεξιοῦ βραχίονος, τοῦ ὁποῖου ὁ ὄγκος γίνεται αἰσθητὸς κάτω ἀπὸ τὰς πτυχὰς τοῦ ἑλαφροῦ χιτῶνος. Ἡ πτυχολογία τοῦ ἀρχικοῦ κυανοπρασίνου ἱματίου θὰ ἦτο ἀρχικῶς ἀρκετὰ εὐλύγιστος καὶ ἀνάγλυφος, ἂν κρίνωμεν ἀπὸ τὸ διαφαινόμενον τμήμα ὀπισθεν τῆς διαφανοῦς σφαίρας. Ἀντιθέτως αἱ πτυχαὶ τοῦ χαλκόχρου χιτῶνος διατηροῦν ἀρχαιότροπον γραμμικότητα, ἀλλὰ καὶ πάλιν αἱ γραμμαὶ, εἰς θερμοὺς καστανοὺς καὶ πορφυροὺς τόνους, σχηματίζουσι μὲ ἀρκετὴν ἑλευθερίαν τὰς μαλακὰς ἀναδιπλώσεις τοῦ ὑφάσματος εἰς τὸ στήθος 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 ὑπεραισθητικῆς ἐντυπώσεως χρησιμοποιοῦμενος, φωτίζει ἐδῶ μὲ ἐξαιρετικὴν λεπτότητα καὶ φυσικότητα τὰ κατάλληλα σημεῖα τοῦ χιτῶνος, ἐν εἴδει ἀντανακλάσεως τοῦ ὑφάσματος καὶ εὐρίσκει ἀνταπόκρισιν εἰς τὴν φωτεινὴν κηλίδα τῆς δεξιᾶς χειρὸς ποὺ κρατεῖ τὸ σκήπτρον. Ὁ μυστικὸς φωτισμὸς ποὺ πάλαι εἰς τὸ πρόσωπον, τὸν χιτῶνα, τὴν χεῖρα ἐνώνει τὴν

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

Ἐκ τῆς ἀνωτέρω ἀναλύσεως συνάγεται ὅτι πρόκειται περὶ ἐξαιρέτου ἔργου κλασικιστοῦ τεχνοτροπίας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἢ ἀνωτέρα ποιότητος τοῦ ὁποίου τὸ συνδέει μὲ τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Σύγκρισις πρὸς γνωστὰς παλαιολογεῖους εἰκόνας δεικνύει ὅτι ἡ ἡμετέρα δὲν συσχετίζεται πρὸς ἐκεῖνας τοῦ κύκλου τῆς Πρωτευούσης, αἱ ὁποῖαι χρονολογοῦνται εἰς τὴν πρῶτον παλαιολογεῖον ἐποχὴν τῆς πρώτης ὁμιῆς τῆς ἀναγεννήσεως, συμβαδίζουσαι μὲ τὴν στροφὴν τῆς μνημειώδους τέχνης πρὸς καθαρῶς ζωγραφικὰς μορφὰς πλήρεις ἐλευθερίας, δυναμισμού καὶ πλαστικῆς λεπτότητος ὅπως ἑλληνικῆς ἐμπνεύσεως, ὅπως ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ τοῦ Μουσείου τῆς Πίζης¹, οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν Μόσχας², ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ Σταύρωσις τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Κλήμεντος Ἀχιρίδος³ καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς τοῦ Μουσείου Victoria and Albert Λονδίνου⁴.

Ἐπίσης διαφέρει καὶ ἀπὸ τὰς καθαρῶς κλασικῆς παραδόσεως εἰκόνας τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, εἰς τὰς ὁποίας ἡ λεπτότης τῆς πλαστικῆς ἀποδόσεως εἶναι μεγαλυτέρα, ὅπως ἡ εἰκὼν τῆς Βρεφοκρατούσης Θεοτόκου τοῦ Μουσείου Καλῶν Τεχνῶν Μόσχας⁵.

Μεγαλυτέρα συγγένεια συνδέει τὸν Ἀρχάγγελον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου πρὸς τὰς λοιπὰς εἰκόνας τὰς προερχομένας ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγ. Κλήμεντος, ὅπως ἡ Περίβλεπτος, ἡ Ὀδηγήτρια, ὁ Ψυχοσώστης καὶ ἡ Ψυχοσώστρια⁶, καθὼς καὶ πρὸς τὰς εἰκόνας τοῦ Ζωοδότου τῆς Μονῆς Srse παρὰ τὴν Πρίλαπον⁷ καὶ τοῦ Παντοκράτορος τοῦ Μουσείου Ἐρμιτάζ τοῦ Λένινγκραδ, ἢ ὁποῖα προέρχεται ἀπὸ τὴν Μονὴν Παντοκράτορος τοῦ Ἁγ. Ὁρους⁸. 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 Čorović-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. ἐγχρωμον ἀπεικ. παρὰ D. Talbot 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 ἐγχρωμον τοῦ Ψυχοσώστου καὶ Περίβλεπτου παρὰ M. Čorović-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 αὐται παρουσιάζουν βεβαίως ἀρκετὰς ἐπὶ μέρος διαφοράς 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, τוניσμός τοῦ ὄγκου, ἰδιόμορφος κλασικισμὸς μὲ ἀύξισιν τοῦ γραμμικοῦ παράγοντος εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν, τῆς κόμης καὶ τῆς πτυχολογίας προσέτι δὲ φωτιστικαὶ λεπτότητες καὶ ἔντονος ἔκφρασις τοῦ προσώπου συγκεντρουμένη κατ' ἔξοχὴν εἰς τοὺς ὀφθαλμούς.

Ἐκ τῆς χρονολογίας τῶν δύο τελευταίων εἰκόνων, τῆς μὲν τοῦ Παντοκράτορος τοῦ Ἐρμιτάζ μεταξύ τῶν ἐτῶν 1360-1370¹ καὶ τοῦ Ζωοδότου εἰς τὸ 1394², θὰ πρέπει ὅλοι αἱ ἀνωτέρω εἰκόνες νὰ χρονολογηθοῦν εἰς τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 14^{ου} 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 14^{ου} - ἀρχῶν 15^{ου} αἰ.)³, τοῦ ὁποίου ἡ ἐκτέλεσις παρουσιάζει ἀρκετὰ ἔντονωτέραν τὴν σχηματικὴν ἀπλούστευσιν τῆς γραμμικῆς σχεδιάσεως καὶ τῆς φωτοσκιάσεως, ἀποκλείει τὴν χρονολογικὴν τοποθέτησιν τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀρχαγγέλου πέραν τοῦ τέλους τοῦ 14^{ου} 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 γραμμὰς. Ἡ γραμμικὴ πλάσις ἐμφανίζεται σποραδικῶς λίαν ἔνωρις 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 πὸν περιορίζονται εἰς ὀλίγα μέρη τοῦ προσώπου καὶ εἰς τὴν σχεδίασιν τῶν ρυτίδων, ὅπως π.χ. εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῶν κτητόρων τοῦ ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης⁴ καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου τῆς Μονῆς Σινᾶ⁵, καὶ ἀκολουθῶς συνεχίζεται εἰς τὴν βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν ζωγραφικὴν⁶.

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

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

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. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 16 κ.έ.

Διάφορος είναι 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 ἀπλοῦνται 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 ὀλοκλήρου τοῦ προσώπου διὰ παραλλήλων γραμμῶν ἔχομεν εἰς τὰς μωσαϊκὰς εἰκόνας τῆς Παμμακαρίστου τοῦ Πατριαρχικοῦ Ναοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ 11^{ου} αἰῶνος¹ καὶ εἰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ S. Angelo in Formis (1058 - 1054)², ἔργον βυζαντινοῦ ζωγράφου, ὅπου λεπτόταται αἱ παράλληλοι γραμμαὶ κατευθύνονται ἐπὶ τῶν παρεῖων ὀριζοντίως. Ὅμοιαν ὀριζοντίαν κατεύθυνσιν γραμμῶν ἀδροτέρων συναντῶμεν συχνότερον εἰς μωσαϊκὰ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος, ὅπως τῆς Πλατυτέρας εἰς τὸν ναὸν τῆς ἁγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης, τοῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ εἰς τὸ ὑπερῶν τῆς ἁγ. Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως³, τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας⁴ καὶ Θεοτόκου τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν Capella Palatina τοῦ Παλέρμου⁵, ἐνῶ εἰς τὰ λοιπὰ μωσαϊκὰ τῆς Σικελίας αἱ γραμμαὶ διαγράφουν ἀδρῶς τοὺς μῦς τοῦ προσώπου.

Κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν χρησιμοποιεῖται, ὡς γνωστόν, εὐρύτατα ὁ περιορισμένος 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 ἱμπρεσιονιστικῆς ἢ ζωγραφικῆς - ὀπτικῆς τεχνοτροπίας⁶. Παραλλήλως συναντᾶται εἰς τὰ κλασσικίζοντα ἔργα ἢ φωτοσκιάσις ὀλοκλήρου 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 ὑπερῶν τῆς ἁγ. Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, τὸ

1. Βλ. ἀπεικ. παρὰ Γ. Σωτηρίου, Κεμήλια 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' ἡμισυ 13^{ου} αἴ.)¹ καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, καὶ δὴ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου², ὅπου λεπτόταται, μαλακαί, παράλληλοι γραμμαὶ ἀπλοῦνται εἰς ὅλον τὸ πρόσωπον, ὀλίγαι δὲ ζωηραὶ λευκαὶ ἐντείνουσι διακριτικὰ τὸν φωτισμὸν εἰς τὰ συνήθη ἑξέχοντα 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 ἀκαμπτος καὶ σχηματικὴ, περιοριζομένη εἰς ὀλιγωτέραν ἔκτασιν, καὶ χρησιμοποιεῖ μόνον φωτεινοὺς τόνους. Τελευταῖον δεῖγμα τῆς γραμμικῆς φωτοσκιάσεως ὀλοκλήρου τοῦ προσώπου συναντῶμεν εἰς τὴν προσωπογραφίαν τοῦ Δεσπότη Θεοδώρου³ 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 12^{ου} καὶ 15^{ου} αἰῶνος⁴. Τὸ πρόσωπον τῆς ἁγ. Αἰκατερίνης παρουσιάζει μεγάλην ὁμοιότητα ἐκτελέσεως πρὸς τὸν Ἀρχάγγελον εἰς ὅλας τὰς λεπτομερείας, ἑξαιρέσει μίᾳ κάπως ἰσχυροτέρας σχεδιάσεως τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ βαθυτέρας σκιᾶς. Ὅμοιος εἶναι ἐπίσης καὶ ὁ λεπτότατος γραμμικὸς φωτισμὸς διὰ παραλλήλων γραμμῶν κιτρίνων καὶ ροδίων, πὺν κάμνει τὸ φῶς νὰ πάλῃ 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,³1911, n° de novembre-décembre.

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