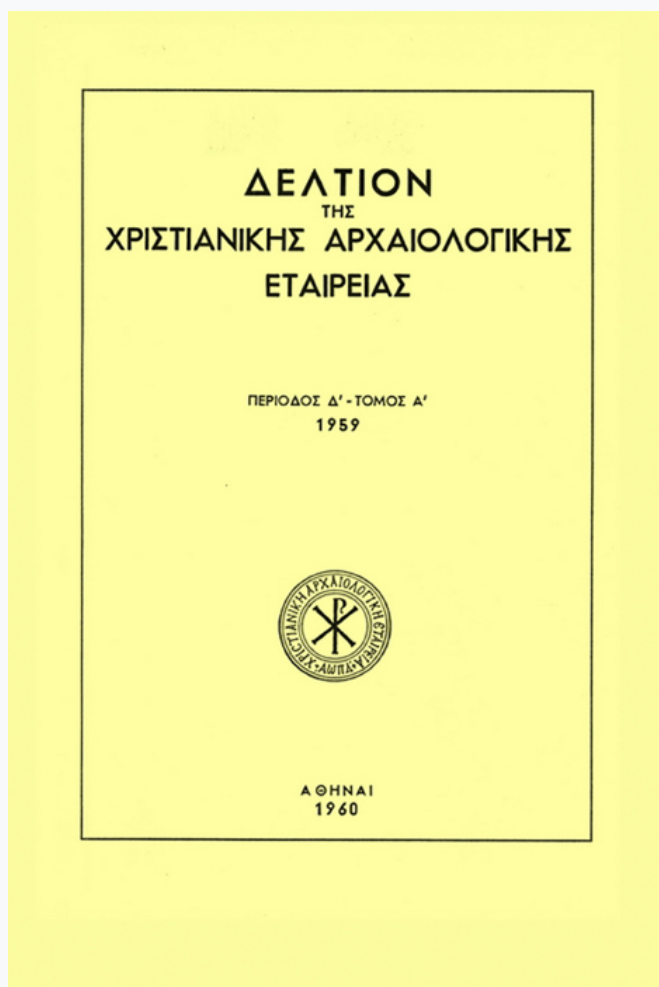


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 1 (1960)

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



**Αμφιπρόσωπος εικόν του Βυζαντινού Μουσείου
Αθηνών εκ της Ηπείρου**

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.712](https://doi.org/10.12681/dchae.712)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (1960). Αμφιπρόσωπος εικόν του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών εκ της Ηπείρου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 1, 135-143. <https://doi.org/10.12681/dchae.712>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αμφιπρόσωπος εικόν του Βυζαντινού Μουσείου
Αθηνών εκ της Ηπείρου

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου
Βέη (1883-1958) • Σελ. 135-143

ΑΘΗΝΑ 1960

ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΕΙΚΩΝ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΕΚ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν φυλάσσεται εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας τοῦ 15ου αἰ. (ἀρ. 157), ἡ ὁποία προέρχεται ἐκ δωρεᾶς τῆς ἄλλοτε Μονῆς Εὐαγγελιστρίας παρὰ τὸ χωρίον Πέτα πλησίον τῆς Ἀρτης τῆς Ἡπείρου¹. Εἰς τὴν ὀπισθίαν πλευρὰν τῆς εἰκόνης αὐτῆς ἀνεφάνη κατόπιν καθαρισμοῦ ἡ παρὰστασις ἀρχαιοτέρας Σταυρώσεως, τὴν ὁποίαν ἐξετάζομεν ἐνταῦθα (πίν. 54).

Τὰ τρία πρόσωπα καὶ οἱ δύο μικροὶ ἀρχάγγελοι τῆς καθιερωμένης εἰκονογραφίας τῆς Σταυρώσεως παρίστανται μέσα εἰς κίτρινον βάθος πλήρες μεγάλων πορφυρῶν ἀστέρων. Ὁ Χριστὸς ἔχει ἐλαφρῶς κεκλιμένην τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ σῶμα τὴν ὁσφὺν περιβάλλει πορφυροῦν περιζώμα, ἀπὸ δὲ τῆς πλευρᾶς χύνεται αἷμα καὶ ὕδωρ. Καίτοι τὸ κατώτατον μέρος τοῦ σταυροῦ ἔχει καταστραφῇ, δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρχεν ὁ βράχος τοῦ Γολγοθᾶ καὶ τὸ κρανίον τοῦ Ἀδάμ.

Οἱ δύο συμπαραστίται τοῦ Ἑσταυρωμένου εἰκονίζονται εἰς στάσεις ἀντιρρόπους: Ἡ Θεοτόκος ὑψώνει τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ βλέμμα πρὸς τὸν Χριστὸν ἔχουσα τὴν δεξιὰν εἰς στάσιν δεήσεως, διὰ δὲ τῆς ἀριστερᾶς συγκρατεῖ τὸ πορφυροῦν μαφόριον ἐπὶ τοῦ στήθους. Τὸ κάτω ἡμῖς τοῦ σώματος αὐτῆς εὗρέθη κατὰ τὸ πλεῖστον κατεστραμμένον. Ὁ Ἰωάννης εἰς μικρὰν ἀπόστασιν ἀπὸ τοῦ σταυροῦ, ἐνδεδυμένος πορφυροῦν χιτῶνα καὶ ἀνοικτόχρωμον ὑποκίτρινον ἱμάτιον, κλίνει τὴν κεφαλὴν μὲ τὴν δεξιὰν εἰς τὴν παρειάν, διὰ δὲ τῆς ἀριστερᾶς κρατεῖ μέρος τοῦ ἱματίου — διασφίζεται μέχρι τῶν γονάτων. Ἀριστερὰ παρὰ τὸ πλευρὸν τοῦ Ἰωάννου προβάλλει μικρὰ χεῖρ καὶ τμῆμα πορφυροῦ ἐνδύματος, ἀνήκοντα, ὥς θὰ ἴδωμεν, εἰς προγενεστέραν εἰκόνα. Ὑψηλὰ οἱ δύο ἀρχάγγελοι μὲ πόδας πτηνοῦ ἐπικάθηνται ἐπὶ τῆς ὀριζοντίας κεραίας τοῦ σταυροῦ, εἰς δὲ τὰς ἀνοικτὰς χεῖρας τῶν ἀπλοῦται ὕφασμα στενὸν ὡς προσόψιον. Μέρος τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἔχει ἀπολεπισθῇ.

Ὑπάρχουν αἱ ἐπιγραφαί: Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ, Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ, ΜΘ, Ο Α(γιος) ΙΩ(άννης), Ο Α(ρχάγγελος) ΜΙΧΑΗΛ, Ο Α(ρχάγγελος) ΓΑΒΡΙΗΛ.

Ἡ εἰκὼν ὅπως ἔχει σήμερον δὲν προέρχεται ἐκ μιᾶς ἐποχῆς, ὅπως γίνεται εὐθὺς ἀμέσως φανερὸν ἐκ τῆς ἀσυμμετρίας τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὸ σῶμα καὶ ἐκ τῆς μεταξὺ αὐτῶν μεγάλης διαφορᾶς τῆς τεχνοτροπίας.

1. Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου, Ἀθῆναι 1924, σ. 97, εἰκ. 31.

Ὁ ἐπιμελής καθαρισμὸς τῆς εἰκόνης διεπίστωσε τρεῖς ἐποχάς: Ὁ πλατὺς σταυρός, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ἡ μικρὰ χεὶρ ἡ προβάλλουσα παραπλεύρως τοῦ Ἰωάννου καὶ οἱ ἀρχάγγελοι προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα, τὸ χρυσοῦν βάθος μὲ τοὺς ἀστέρας καὶ τὰς ἐπιγραφὰς ἐπεζωγραφήθησαν εἰς δευτέραν ἐποχὴν, ἡ δὲ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ αἱ παραστάσεις Θεοτόκου καὶ Ἰωάννου ἀνήκουν εἰς τρίτην περίοδον¹.

Εἰς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ εἶχε κλίσιν μικροτέραν, ὥς μαρτυροῦν λείψανα τοῦ ἀρχικοῦ σταυροῦ τοῦ φωτοστεφάνου δεξιώτερα τοῦ σημερινοῦ, ἡ δὲ γενομένη ἀκτινογράφησις ἔδειξε τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ ἀνοικτούς². Ὅτι δὲ ὁ Χριστὸς παρίστατο ἀρχικῶς ζῶν ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, πιστοποιεῖ τὸ ρόδινον χρῶμα τοῦ γυμνοῦ σώματος, ὅπως τοῦτο ἀπεκαλύφθη μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν τῆς ἐφθαρμένης εἰς πολλὰ μέρη ἐπιζωγραφήσεως.

Ἡ προβάλλουσα μικρὰ χεὶρ τοῦ Ἰωάννου τῆς ἀρχαιοτέρας αὐτῆς Σταυρώσεως δεικνύει ὅτι οὗτος εἶχε τὴν στάσιν τοῦ μαρτυροῦντος Εὐαγγελιστοῦ, εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀρχαϊκοῦ, ὅστις διετηρήθη μέχρι τοῦ 11ου αἰῶνος³. Προσέτι εἰς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα τὰ δύο πρόσωπα, μαθητοῦ καὶ μητρός, ἦσαν ἀρκετὰ μικρότερα, ὥς πιστοποιεῖται ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν θέσιν τῶν ἐπιγραφῶν, αἱ ὁποῖαι ἐν μέρει καλύπτονται ἀπὸ τὰς μεταγενεστέρας, μεγαλυτέρας κλίμακος παραστάσεις.

Παρὰ τὸν ἀριστερὸν ὦμον τῆς Θεοτόκου ἀνεφάνη κατὰ τὸν καθαρισμὸν προεξοχὴ ἐκ διπλῆς γραμμῆς σχηματιζούσης εἶδος χειλέων δοχείου, εἰς τὸ κέντρον τοῦ ὁποίου πίπτει τὸ αἷμα ἐκ τῆς πλευρᾶς τοῦ Χριστοῦ. Μολονότι τὸ σημεῖον τοῦτο εἶναι ἐφθαρμένον, εἶναι πιθανὸν ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ συνήθους θέματος τοῦ ἀγ. ποτηρίου, βασταζομένου ὑπὸ ἀγγέλου ἢ τῆς Ἐκκλησίας.

Ἡ παράστασις τοῦ Χριστοῦ ζῶντος, ἐπὶ τοῦ σταυροῦ μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνοικτούς καὶ ἐνδεδυμένον μακρὸ πορφυροῦν κολόβιον, ἀνήκει εἰς τὴν ἀρχαιοτέραν εἰκονογραφίαν, ἣτις ἐπιζῇ μέχρι τοῦ 11ου αἰῶνος, καίτοι τὸ πρῶτον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 9ου αἰῶνος ἐμφανίζεται σποραδικῶς καὶ ὁ νέος τύπος τοῦ Χριστοῦ γυμνοῦ, νεκροῦ μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς κλειστούς⁴. Ἀπὸ τοῦ

1. Βλ. ἔκθεσιν καθαρισμοῦ ὑπὸ τοῦ ἐνεργήσαντος αὐτὴν Τ. Μαργαριτόφ, κατωτέρω, σ. 144, εἰκ. 1.

2. Ἡ ἀκτινογραφία παρουσίασε καὶ ἕτερον ζεῦγος ἀνοικτῶν ὀφθαλμῶν, βλ. ἀνωτέρω ἔκθεσιν, σ. 148, εἰκ. 2.

3. Βλ. παραδείγματα παρὰ Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, σελ. 401, σημ. 3.

4. John R. Martin, *The died Christ on the Cross in Byzantin art*, εἰς *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mattias Friend*, Princeton, New Jersey 1955, σελ. 189 κ.ἑξ. ἔνθα ἀναφέρονται καὶ αἱ προγενέστεραι γνῶμαι καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.



Εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως. Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν.



Ὁ Χριστὸς τῆς εἰκόνης τῆς Σταυρώσεως
(λεπτομέρεια τοῦ πίν. 54).



Ἡ Θεοτόκος τῆς εἰκόνης τῆς Σταυρώσεως
(λεπτομέρεια τοῦ πίν. 54).



Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης τῆς εἰκόνης τῆς Σταυρώσεως
(λεπτομέρεια τοῦ πίν. 54).

11ου αἰῶνος ἡ παράστασις τοῦ Χριστοῦ νεκροῦ ἐπικρατεῖ εἰς ὅλην τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς, ἐξαιρέσει μικρογραφίων τινων, αἵτινες ἀντιγράφουν ἀρχαιότερα πρότυπα, ὡς τὸ τετραευαγγέλιον τοῦ Βερολίνου (Κωδ. Berol. 66) τοῦ 13ου αἰῶνος¹. Δεῖγμα ἀρχαιότητος εἰς τὴν ἡμετέραν εἰκόνα εἶναι τὸ βαθὺ πορφυροῦν χρῶμα τοῦ περιζώματος τοῦ Χριστοῦ ἐξ ἀναμνήσεως τοῦ πορφυροῦ κολοβίου, καθὼς καὶ ἡ παράλειψις τοῦ κρανίου τοῦ Ἀδάμ εἰς τὴν βάσιν τοῦ σταυροῦ. Τοῦναντίον ἡ κάμψις τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς κεφαλῆς ἀνῆκει εἰς τὴν νεωτέραν, τὴν ἀπὸ τοῦ 11ου αἰ. καὶ ἐξῆς εἰκονογραφίαν, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς παρίσταται νεκρός, ὁ δὲ συνδυασμὸς τῆς κλίσεως κεφαλῆς καὶ σώματος μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνοικτοὺς εἶναι παράδειγμα σπάνιον ἂν μὴ μοναδικὸν καθ' ὅσον γνωρίζομεν. Ἀφ' ἑτέρου ἡ ροὴ τοῦ ὕδατος καὶ αἵματος ἐκ τῆς πλευρᾶς, καίτοι προϋποθέτει νεκρὸν τὸν Χριστόν, οὐχ' ἦτον ἀπεικονίζεται καὶ εἰς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ζῶντος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ².

Μοναδικὴ εἶναι καὶ ἡ παράστασις τῶν ἀρχαγγέλων μὲ πόδας πτηνοῦ, σπάνιον δὲ τὸ ἰδιαίτερον ἐν εἴδει προσοπίου ὕφασμα, ποὺ ἀπλοῦται εἰς τὰς ἀνοικτὰς χεῖρας των, ἐνῶ συνήθως οἱ ἄγγελοι κρατοῦν τμῆμα τοῦ ἱματίου των, μὲ τὸ ὁποῖον συχνὰ ἀπομάσσουν τὰ δάκρυα ἀπὸ τὸ πρόσωπον αὐτῶν. Σπανιώτατα ἐπίσης παρίσταται διάστερον τὸ βάθος εἰς ἔργα βυζαντινῆς ἐποχῆς ἐξ ἐπιβιώσεως παλαιοχριστιανικῶν συμβολικῶν ἰδεῶν ὑπεργείου δόξης³.

Τὴν ἐκτέλεσιν τῆς ἀρχαιότερας αὐτῆς Σταυρώσεως διακρίνει ἀδρότης καὶ σχηματικὴ ἀπλούστευσις. Ἰσχυρὰ καστανὰ περιγράμματα ἀποδίδουν χωρὶς λεπτότητα σχεδιάσεως τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ ἰδίως δὲ τοὺς πόδας καὶ τὰ ἄκρα τῶν χειρῶν. Μὲ τὴν αὐτὴν ἔντονον γραμμικότητα ζωγραφίζονται καὶ οἱ μικροὶ ἀρχάγγελοι, ἐνδεδυμένοι πορφυρᾷ ἐνδύματα μὲ καστανὰ περιγράμματα καὶ πτυχάς. Πλατεῖται γραμμαὶ βαθέος καστανοῦ καὶ ἐρυθροῦ διαγράφουν σχηματικῶς τὰς πτέρυγας· διὰ γραμμῶν σχεδιάζονται καὶ τὰ

1. Βλ. G. Millet, Recherches, σ. 430, εἰκ. 452.

2. Βλ. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925, Λεύκωμα 1ον, πίν. 51, 1. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Αἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1956, I, εἰκ. 26.

3. Βλ. τὸ αὐτὸ εἰς τοιχογραφίας τῆς Σταυρώσεως ἐν τῷ Ναῷ τῆς Θεοτόκου τῆς Μονῆς Στουδέντισσας τοῦ 1208 (G. Millet-A. Frolov, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, Paris 1954, pl. 37, 3) καὶ τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου τοῦ Ναοῦ τῆς Θεοτόκου Βρονταμᾶ τοῦ 1201 (Ν. Δρανδάκη, Ἡ ἱστορικὴ μονὴ τῆς Κλεισούρας ἢ Παληομονάστηρο Βρονταμᾶ Λακωνίας, Ἀθῆναι 1958). Συχνότατα τὸ διάστερον βάθος παρατηρεῖται εἰς χρυσοκέντητα ἄμφια καὶ ἰδίᾳ ἐπιταφίους (G. Millet, Broderies religieuses de style byzantin, Paris 1947, pl. CLXXVI-CLXXXIX. Δ. Πάλλα, Ὁ ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς, εἰς ΕΕΒΣ, τ. ΚΖ', 1957, σελ. 127, εἰκ. 1-5, 8) ὅπου ὁμως ὑπάρχουν καὶ τεχνικοὶ λόγοι, δηλ. νὰ στερεώνεται κατὰ τόπους τὸ διπλοῦν ὕφασμα.

χαρακτηριστικά εἰς τὰ μονόχρωμα πρόσωπα, τὰ ὁποῖα ζωηρεύουν ὁμοίου ἐρυθροῦ χρώματος κηλίδες εἰς τὸ στόμα καὶ τὰς παρεῖας.

Ἡ τεχνοτροπία αὕτη μαρτυρεῖ περὶ ἔργου ἀνατολικῆς μοναχικῆς παραδόσεως, ἥτις συνεχίζει τὴν τέχνην τῶν συρο-παλαιστινιακῶν εἰκόνων τῆς πρώτης χιλιετηρίδος, παραδείγματα τῶν ὁποίων ἔχομεν εἰς σιναϊτικὰς εἰκόνας τοῦ 9ου αἰῶνος¹. Ἡ ἡμετέρα εἰκὼν δεικνύει μεγαλυτέραν εὐλυγισίαν εἰς τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος καὶ τῶν βραχιόνων τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καὶ εἰς τὸ ὕφασμα τὸ ὁποῖον κρατοῦν οἱ ἄγγελοι. Ἡ χρονολόγησίς της πρέπει νὰ τεθῇ εἰς ἐποχὴν μεταγενεστέραν τῆς τῶν σιναϊτικῶν εἰκόνων, οὐχὶ ὅμως πέραν τοῦ 11ου αἰ., ὥς δεικνύει ὁ συγκερασμὸς εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν παλαιότερων καὶ νεωτέρων.

Διαφορετικῆς ὅλως τεχνοτροπίας καὶ κατὰ πολὺ ἀνωτέρας ποιότητος εἶναι τὰ τμήματα τῆς εἰκόνης τὰ προερχόμενα ἐκ τῆς ἐπιζωγραφήσεως, ἥτοι ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ αἱ παραστάσεις τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννου (πίν. 55-57).

Καὶ πρῶτον ὅσον ἀφορᾷ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους : ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ ἐπιμήκους σχήματος καὶ κανονικοῦ μεγέθους μὲ τὴν κλίσιν ἐλαφράν, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου μᾶλλον μεγάλα, τὸ στρογγύλον γένειον, εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν προτιμώμενος τύπος κατὰ τὸν 12ον συνεχιζόμενος καὶ τὸν 13ον αἰῶνα· ἀπαντᾶται εἰς πλεῖστα μνημειώδη ἔργα καὶ μικρογραφίας καὶ γίνεται τὸ πρότυπον διὰ τὰ βυζαντινίζοντα ἰταλικά ἔργα τοῦ Duecento. Ἡ νέα παλαιολόγειος τυπολογία — ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. καὶ ἐξῆς — παρουσιάζει τὴν κεφαλὴν τοῦ Χριστοῦ στρογγύλου σχήματος, μικροτέραν καὶ βαθύτερον κλίνουσαν ἐπὶ τοῦ ὤμου, τὰ δὲ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου λεπτότερα².

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Θεοτόκου ἀφίσταται ἐλαφρῶς ἀπὸ τοὺς παραδεδομένους τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰ. Συνήθως ὅταν ἡ Θεοτόκος στρέφῃ τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν Χριστὸν ἡ δεξιὰ χεὶρ ἐκτείνεται πρὸς αὐτόν, ἡ δὲ ἀριστερὰ εὐρίσκεται πλησίον τοῦ λαιμοῦ ἢ τοῦ στόματος ἢ ἐπὶ τῆς παρεῖας εἰς ἔνδειξιν θλίψεως. Εἰς τὴν ἡμετέραν εἰκόνα ἡ ἀριστερὰ σφίγγει τὸ μαφόριον χαμηλότερα ἐπὶ τοῦ στήθους μὲ τρόπον ποῦ ἐνέχει κάτι τὸ ἐλεύθερον καὶ αὐθόρμητον ὅπως στιγμιαίᾳ καὶ ἐλευθέρᾳ εἶναι καὶ ἡ στροφή καὶ ὕψωσις τῆς κεφαλῆς.

Ὁ Ἰωάννης μὲ τὴν δεξιὰν ἐπὶ τῆς παρεῖας καὶ τὴν ἀριστερὰν συγκρα-

1. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἀν., τ. II, σελ. 31 κ.εξ., τ. I, εἰκ. 24-28.

2. Πρὸς μωσαϊκὴν εἰκόνα Βερολίνου (Wulff-Alpatof, Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden 1925, εἰκ. 39), εἰκόνας Ἀχρίδος (Myrjana Corovic-Ljulinkovic, Les Icones d'Ochrid, εἰς : « Jugoslavija » 1953, πίν. 4) καὶ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἀν., τ. I, εἰκ. 204, 205).

τοῦσαν μέρος τοῦ ἱματίου ἀνήκει εἰς ἓνα τῶν πλέον διαδεδομένων βυζαντινῶν τύπων. Ἐν τῶν ἀρχαιοτέρων παραδειγμάτων συναντῶμεν εἰς τὰ μωσαϊκά τοῦ Ὁσίου Λουκά. Καὶ ἐδῶ ἡ παραδεδομένη χειρονομία θλίψεως τῆς δεξιᾶς ἐπὶ τῆς παρειᾶς ἔχει λάβει ὅλως φυσικὴν στάσιν, ὥς νὰ στηρίξη ἡ χεὶρ τὴν κεφαλὴν. Ἡ ἐκφραστικὴ λεπτομέρεια, καθ' ἣν δύο δάκτυλοι κάμπτονται ὡσάν ν' ἀπομάσσουν διακριτικὰ τὸ δάκρυ, παρατηρεῖται τὸ πρῶτον εἰς τὴν Σταύρωσιν τῶν μωσαϊκῶν τῆς Νέας Μονῆς Χίου καὶ ἐπανερχεται εἰς μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ ἀρχῆς τοῦ 13ου αἰ.¹, ὁπόθεν τὴν παρέλαβον οἱ Ἱταλοὶ τοῦ Ducento, ὅπως ὁ Giunta Pisano εἰς τὸν περίφημον Ἑσταυρωμένον τοῦ S. Renierino τῆς Πίζης².

Ὅπως ἡ εἰκονογραφία εὐρίσκεται μὲν εἰς τὸ πλαίσιον τῆς κομνηνεῖου ἐποχῆς, στάσεις ὅμως καὶ κινήσεις λαμβάνουν κάποιαν ἐλευθερίαν καὶ ἀλήθειαν, οὕτω καὶ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία δεικνύουν χαρακτηριστικὰ περισσότερον προχωρημένους, ἐνῶ ἀπ' ἑτέρου ἐντείνεται ἡ δύναμις τῆς φυσιογνωμίας εἰς τὴν ἐκφρασιν τοῦ πάθους καὶ τοῦ ἀνθρωπίνου πόνου.

Τὰ τρία πρόσωπα παρουσιάζουν τρεῖς διαφορετικοὺς τρόπους ἐκτέλεσεως, πρᾶγμα οὐχὶ ἀσύνηθες εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν, ὅπερ δὲν εὔρεν ἀκόμη ἱκανοποιητικὴν ἐρμηνείαν.

Τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ εἶναι εἰργασμένον ὁλόκληρον μὲ σκιερὰ χρώματα σιέννας καὶ μέσους πρασίνοὺς τόνους. Κίτρινα ἀνταύγεια ἐπιτίθενται, ἐν εἵδει ζωηρῶν κηλίδων καὶ γραμμῶν, μὲ ἱμπερσσιονιστικὴν ἐλευθερίαν, πού ὑπερβαίνει τὰς ἐπιτεύξεις τῶν μέσων καὶ τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ.³. Ἡ τολμηρὰ ὠχρὰ γραμμὴ εἰς τὸ στόμα δίδει ἔντονα τὴν παραμόρφωσιν τοῦ θανάτου καθὼς καὶ ἡ στενὴ σκιά μέσα εἰς τὴν ὁποίαν οἱ ὀφθαλμοὶ φαίνονται βυθισμένοι. Ὅπως τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται ζωγραφικὰ χωρὶς σύνορα σχεδίου, οὕτω καὶ τὸ γένειον ἀραιὸν καὶ ἄτακτον, ὅπως καὶ οἱ ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς ἐλαφροὶ, κινούμενοι βόστρυχοι, προέρχονται ἀπὸ ἀκριβῆ φυσικὴν παρατήρησιν. Ἐπίσης ἡ βαθεῖα ἐκφρασις πόνου καὶ ἐγκαταλείψεως ἡ ἐπικεχυμένη ἐπὶ τῆς μορφῆς τοῦ Ἑσταυρωμένου δὲν συναντᾶται εἰς τὰ

1. Πρβλ. τὴν τοιχογραφίαν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὴν Κρύπτην τοῦ Καθεδρικοῦ τῆς Ἀκιλείας, ἔργον Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ. (G. Millet, *Recherches*, εἰκ. 475), τὴν μικρογραφίαν τῆς Σταυρώσεως τοῦ κώδ. 21 τοῦ Καθεδρικοῦ τῆς Περουγίας (G. Millet, ἑ.δ., εἰκ. 437) καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς Κοιμήσεως τοῦ Mileševu (Millet-Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, πίν. 73) καὶ τῆς Sopoćani (Millet-Frolow, ἔνθ' ἄν., πίν. 21, 2).

2. O. Sirén, *Toskanische Malerei im XIII Jahr.*, σελ. 158, πίν. 41, 42.

3. Πρβλ. πρὸς σύγκρισιν τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ Ἀγ. Παντελεήμονος τοῦ Νέρεξι τοῦ 1164 (A. Grabar, *L'art byzantin*, Paris 1938, πίν. 74, τοῦ αὐτοῦ, *La peinture byzantine*, Genève 1953, σελ. 142, 143) καὶ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου Βλαδιμίρ τοῦ 1194 (Lasaref, *Ἱστορία τῆς Βυζαντ. ζωγραφικῆς*, τ. II, πίν. 188, 191).

μνημεῖα τῆς κομνηνείου ἐποχῆς, εἰς τὰ ὅποια τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ διατηρεῖ συνήθως περισσότερον ἤρεμον καὶ γαλήνιον ὕφος.

Εἰς τὸ πρόσωπον τῆς Θεοτόκου φωτεινότεροι τόνοι τῆς σιέννας καὶ τῆς ὠχρας ἀνάμικτοι μὲ ἐλαφρὰ ρόδινα, τονισμὸς σημείων τινῶν τῶν χαρακτηριστικῶν μὲ ἐρυθρὸν κινναβάρεως καὶ ζωηρότεραι πράσινα σκιαὶ παρὰ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ, πλάθουν μὲ μεγάλην ἀπαλότητα διαβαθμίσεων φωτὸς καὶ σκιᾶς τὰς στρογγυλότητας τοῦ προσώπου καὶ τὰς προεξοχὰς τῶν χαρακτηριστικῶν. Ἡ λεπτολόγος αὐτὴ πλαστικότης συνδυάζεται μὲ σπάνιον αἶσθημα ρεαλισμοῦ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν ἔκφραστικὴν δύναμιν τῆς φυσιογνωμίας. Τὰ λεπτά, ἄχρωμα χεῖλη συσπᾷ ὁ θυρήνος, τὸ δὲ βλέμμα προσηλωμένον ἐπὶ τοῦ σταυροῦ κατοπτρίζει τὸ φοβερὸν θέαμα. Ὁ καλλιτέχνης διοχετεύει τὸ προσωπικόν του πάθος εἰς τὴν συγκλονιστικὴν αὐτὴν ἔκφρασιν τοῦ ἀνθρωπίνου πόνου. Ἡ λεπτὰ φωτοσκιαμένη ἀριστερὰ χεὶρ τραβᾷ εἰς τὸ στῆθος τὸ μαφόριον, ποὺ ἀντὶ τῶν συνήθων ἀναδιπλώσεων λαμβάνει ἐδῶ ἀνήσυχον τεθλασμένον σχῆμα, γύρω ἀπὸ τὸ τραγικὸν πρόσωπον τῆς μητρός. Ἀπὸ τὴν παραδεδομένην τυπολογίαν διατηρεῖται μόνον ἢ κατὰ μῆκος τῆς παρεῖδς σκιά, ἢ ὅποια παρατηρεῖται εἰς τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς τοῦ Θρήνου μεσοβυζαντινῶν τινῶν τοιχογραφιῶν, ὅπως τῶν ναῶν τοῦ Ἀγ. Παντελεήμονος Νέρεζι¹, Ἀγ. Ἀναργύρων Καστοριᾶς², Μονῆς Κουτσοβέντη Κύπρου³ κ.ἄ.

Εἰς τὴν ὥραίαν κεφαλὴν τοῦ Ἰωάννου ὅμοια χρώματα πρὸ τὰ τῆς Θεοτόκου παρατίθενται ἐδῶ μὲ πλατυτέραν πινελιὰν κατὰ τὸν τρόπον τῶν τοιχογραφιῶν. Τὸ πρόσωπον, μολονότι νατουραλιστικὸν καὶ μὲ βαθεῖαν τὴν ἔκφρασιν τῆς βουβῆς ὁδύνης εἰς τὸ βλέμμα, παρουσιάζει δομὴν περισσότερον στερεὰν καὶ ἀπλουστευμένα σχήματα, προσδίδοντα τόνον πνευματικότητος. Ἡ περιφέρεια τοῦ προσώπου καὶ ἡ στερεὰ γραμμὴ τοῦ λαιμοῦ διαγράφονται μὲ καθαρότητα. Ἡ καμπύλη τῆς κόμης ἐπὶ τοῦ μετώπου ἐπαναλαμβάνεται εἰς τὴν καμπύλην τῶν συνεσπασμένων ὀφρῶν, τὸ κλαῖον στόμα σχεδιάζεται μὲ ἔντονον γραμμὴν, χωρὶς τὴν λεπτὴν πλαστικότητα, μὲ τὴν ὁποίαν ἀποδίδονται τὰ χεῖλη τῆς Θεοτόκου.

Τὴν ὅλην παράστασιν τοῦ Ἰωάννου — τῆς μόνης διατηρουμένης ὀπισθόθεν καλῶς — διακρίνουν ὀρθαὶ ἀναλογίαι καὶ ἐν γένει ὀργανικὴ ἀντίληψις

1. Grabar, ἐνθ' ἀν., πίν. 74.

2. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 18.

3. Γ. Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθήναι 1935, πίν. 77. A. Grabar, L'art byzantin, Paris 1938, εἰκ. 73. Ἡ τοιχογραφία αὕτη δὲν χρονολογεῖται τῷ 1183 - 1193 ὥς ἀναφέρει ὁ Grabar, εὐρίσκεται δὲ εἰς ἐρειπωμένον ναὸν παρὰ τὸν ναὸν τοῦ Ἀγ. Χρυσοστόμου Κουτσοβέντη καὶ οὐχὶ παρὰ τὴν Μονὴν τοῦ Ἀγ. Νεοφύτου, τὴν χρονολογουμένην τῷ 1183 - 1193. Ἐκ τῆς τεχνοτροπίας ἢ τοιχογραφία αὕτη τοῦ Θρήνου χρονολογεῖται μᾶλλον εἰς τὸν 11ον αἰῶνα.

τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος. Ἡ ἀπλὴ πτυχολογία τοῦ ἱματίου χωρὶς τὴν ρυθμικὴν καλλιγραμμίαν καὶ διακοσμητικὴν ἀφθονίαν τῆς κομνηνείου ἐποχῆς ἀποδίδει τὴν ὑφὴν τοῦ ὑφάσματος καὶ ἀφίνει νὰ διαγράφεται ὁ πλαστικὸς ὄγκος τοῦ σώματος. Εἰς τὴν ἀντίληψιν τῆς ἀνθρωπίνης παραστάσεως καὶ τὸ ὕφος τῆς πτυχολογίας ἡ ἡμετέρα εἰκὼν παρουσιάζει στενὴν ἀναλογίαν πρὸς τὰς μικρογραφίας τοῦ Εὐαγγελίου Ἰβήρων 5, τὰς χρονολογουμένας εἰς τὸν 13ον αἰῶνα¹.

Εὐρισκόμεθα εἰς μίαν νέαν φάσιν τῆς ἐξελίξεως τῆς μεσοβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, καθ' ἣν αἱ ἄσαρκοι, πανύψηλοι ἀνθρώπινοι παραστάσεις τῆς κομνηνείου ἐποχῆς ἀρχίζουν νὰ λαμβάνουν ὄγκον καὶ τὰς κανονικὰς διαστάσεις, ἡ διακοσμητικὴ πτυχολογία νὰ ὑποχωρῇ, πνοὴ ρεαλισμοῦ νὰ ἐλευθερώσῃ τὰς κινήσεις καὶ νὰ ζωντανεύῃ τὰς μορφάς, ἡ δὲ ἔκφρασις τοῦ ἀνθρώπου πάθους νὰ ἐντείνεται εἰς τὰς φυσιογνωμίας. Τὰ ρεαλιστικὰ καὶ δραματικὰ στοιχεῖα ἐμφανίζονται τὸ πρῶτον εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεξι (1164), ὅπου ἡ μορφή τῆς θρηνοῦσης Θεοτόκου εἰς τὸν Θρῆνον δεικνύει ὁμοίαν ἔντασιν τῆς ἀνθρωπίνης ὁδύνης². Ἡ ἐκτέλεσις ὅμως εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεξι εὐρίσκεται ἀκόμη εἰς τὸ ὕφος τοῦ 12ου αἰῶνος μὲ τὴν σχεδιάζουσαν γραμμὴν τῶν χαρακτηριστικῶν, τὰ ἐπίπεδα, λεπτὰ σώματα καὶ τὴν ἐκζήτησιν τῆς ἀφθόνου ρυθμικῆς πτυχολογίας³. Προϊούσας βαθμίδας ἐξελίξεως ἀποτελοῦν κατόπιν αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ἀκιλείας τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνος, τοῦ Mileševno κατὰ τὸ 1230 καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ Τετραευαγγελίου τοῦ Βερολίνου (κώδ. Berol. gr. 66) τοῦ 13ου αἰῶνος⁴, εἰσάγουσαι πλέον ἔντονα τὰ δραματικὰ στοιχεῖα εἰς τὰς σκηνὰς τοῦ Πάθους μὲ τὴν πλήρη ρεαλισμοῦ καὶ τραγικοῦ μεγαλείου εἰκονογραφίαν των.

Τὴν αὐτὴν ἐποχὴν, ἥτοι περὶ τὸ 1230 - 1240, εἰς τὴν Τοσκάναν τῆς Ἰταλίας ὁ Giunta Pisano ζωγραφίζει τοὺς δύο περιφήμους Ἑσταυρωμένους, τοὺς εὐρισκομένους εἰς τὸν ναὸν τοῦ S. Renierino Πίζης καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Παναγίας τῶν Ἀγγέλων κάτωθεν τοῦ ἁγ. Φραγκίσκου Ἀσσίζης⁵. Εἰς τὰς εἰκόνας αὐτὰς ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ, ἐπιμελὴς ἐκτέλεσις,

1. Πρβλ. ἀπεικονίσεις παρὰ Lasaref, Ἰστ. Βυζαντ. ζωγραφικῆς, II, πίν. 247 - 249.

2. Βλ. ἀρίστην ἀπεικόνισιν παρὰ Grabar, L'art byzantin, πίν. 74.

3. Βλ. G. Millet, L'art des Balcanes et l'Italie au XIII siècle, εἰς: Atti del V Congresso internazionale di Studi Bizantini, Roma 1940, πίν. LXXVII, LXXXI.

4. Βλ. προχείρως ἀπεικόνισιν τῆς μικρογραφίας τῆς Ἀποκαθλώσεως παρὰ G. Millet, Recherches, εἰκ. 505.

5. O. Sirén, Toskanische Malerei im XIII Jahrhundert, Berlin 1922, πίν. 41 - 43. R. van de Marle, The Italian Schools of Painting, Hague 1923, πίν. 157 - 160.

εὐαισθησία σχεδίου καὶ φωτοσκιάσεως καὶ ἔντασις τοῦ πόνου εἰς τὴν ἔκφρασιν, μαρτυροῦν τὴν στενὴν ἐξάρτησιν ἀπὸ βυζαντινὰ πρότυπα. Μέγας ἀριθμὸς Ἑσταυρωμένων εἰς τὴν κεντρικὴν Ἱταλίαν κατὰ τὸν 13^{ον} αἰ. μέχρι τοῦ Cimabue ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν τέχνην εἴτε ἀπ' εὐθείας εἴτε διὰ μέσου τῶν ἔργων τοῦ Giunta, ὡς εἶναι κατ' ἐξοχὴν ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος ὁ γνωστὸς ὡς Maestro τοῦ Ἀγ. Φραγκίσκου, δύο Ἑσταυρωμένοι τοῦ ὁποῖου ὑπάρχουν εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Περουγίας¹, καὶ ὁ ἕτερος ἀνώνυμος, ὁ γνωστὸς ὡς Maestro τοῦ Ἑσταυρωμένου τῶν Φραγκισκανῶν εἰς τοὺς ναοὺς τοῦ Ἀγ. Φραγκίσκου Βολωνίας καὶ Ἀσσίζης².

Μέχρι σήμερον ἔλειπον σύγχρονοι αὐθεντικαὶ εἰκόνες τῆς Σταυρώσεως δυνάμεναι νὰ δώσουν ἀκριβῆ ἰδέαν τῶν προτύπων, τὰ ὁποῖα εἶχον ὑπ' ὄψιν ὁ Giunta Pisano καὶ οἱ λοιποὶ Ἱταλοὶ ζωγράφοι τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἡ εἰκὼν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι ἐξαιρετικῶς σημαντική, διότι ρίπτει ἀποκαλυπτικὸν φῶς εἰς τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων Ἱταλίας καὶ Βυζαντίου κατὰ τὸν 13^{ον} αἰῶνα, τὸ ὁποῖον ἐπραγματεύθη ὁ Millet εἰς τὸ ἄρθρον του *L'art des Balcans et l'Italie au XIII^e siècle*³ μὲ κάποιαν ἐπιφύλαξιν. Αἱ εἰς ἀρίστην διατήρησιν ἀποκαλυφθεῖσαι μετὰ τὸν καθαρισμόν κεφαλαὶ τῶν τριῶν προσώπων τῆς Σταυρώσεως δεικνύουν τὸ ἀνώτερον καλλιτεχνικὸν ἐπίπεδον τῶν βυζαντινῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα ὑπῆρξαν τὰ πρότυπα τῶν ἱταλικῶν τοῦ Duecento. Παραβάλλοντες τὰς κεφαλὰς τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰωάννου τῶν δύο ἱταλικῶν Ἑσταυρωμένων⁴ πρὸς τὰς κεφαλὰς τῆς ἡμετέρας εἰκόνης βλέπομεν πόσον καλλιτεχνικῶς ἀνωτέρα εἶναι ἡ διάπλασις τῆς μορφῆς εἰς τὸ βυζαντινὸν ἔργον καὶ πόσον βαθυτέρον ἡ φυσιογνωμία δονεῖται ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν τοῦ πάθους⁵.

Καὶ ἀπὸ ἄλλης ὁμως ἀπόψεως εἶναι σημαντικὴ ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως. Αὕτη εὐρίσκετο, ὡς εἵπομεν ἀνωτέρω, εἰς Μονὴν τῆς περιοχῆς τῆς Ἀρτης καὶ εἶναι δύσκολον νὰ υποθέσωμεν, ὅτι μετεφέρθη ἄλλοθεν, διότι προέρχεται ἐξ ἐπιζωγραφήσεως ἀρχαιοτέρας εἰκόνης. Ἐπομένως πρόκειται

1. O. Sirén, ἔνθ' ἀν., πίν. 69-70.

2. O. Sirén, ἔνθ' ἀν., πίν. 81-83.

3. Εἰς *Atti del V Congresso Intern. di Studi Bizantini*, Roma 1940, σελ. 272 κέξ.

4. Πρβλ. λεπτομερειακὰς ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Ἑσταυρωμένου τοῦ Assisi παρὰ Marle, ἔνθ' ἀν., εἰκ. 159 καὶ 160, καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Ἑσταυρωμένου τοῦ S. Renierino παρὰ Sirén, ἔνθ' ἀν., πίν. 42.

5. Περὶ τῶν νέων ἀπόψεων ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὰς βυζαντινὰς ἐπιδράσεις εἰς τὴν τέχνην τοῦ Duecento καὶ τῆς ποιτικῆς ἀνωτερότητος τῶν ἔργων τοῦ Βυζαντίου πρβλ. O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, εἰς: *Berichte zum XI Intern. Byzantinisten-Kongress*, München 1958, σελ. 37, ἔνθα καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

περὶ ἀρίστου δείγματος τῆς τέχνης τῆς πρωτευούσης τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου, περὶ τῆς ὁποίας ἐπεκράτει μέχρι πρὸ ὀλίγου ἡ γνώμη ὅτι τὴν διακρίνει « συντηρητισμὸς »¹ καὶ « βαθὺς ἐπαρχιακὸς χαρακτήρ »². Ἀλλ' αἱ ἀπόψεις αὗται δὲν στηρίζονται πλέον κατόπιν τῶν ἀποκαλυφθέντων λαμπρῶν μωσαϊκῶν τῶν Προφητῶν εἰς τὸν τρούλλον τοῦ Ναοῦ τῆς Παρηγορητίσσης Ἀρτῆς³, τὰ ὁποῖα μαρτυροῦν ὅτι ἡ Ἡπειρος κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ 13ου αἰ. ἔλαβεν ἐνεργὸν μέρος εἰς τὴν δημιουργίαν τοῦ νέου στυλ τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

1. O. Demus, ἔνθ' ἀν., σελ. 49.

2. V. Lasaref, Ἱστορία Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τ. I, σελ. 171 (ρωσ.).

3. Ἀνακοίνωσις Α. Ὁρλάνδου εἰς τὸ 11ον Βυζαντινολογικὸν Συνέδριον τοῦ Μονάχου (Σεπτέμβριος 1958) μὴ δημοσιευθεῖσα εἰσέτι.