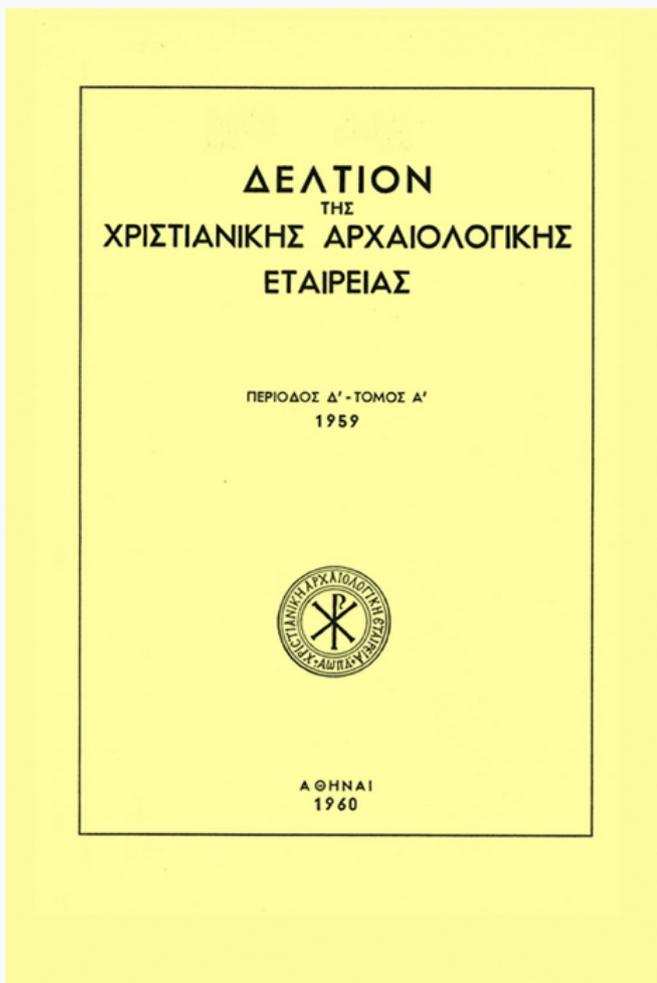


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 Ὀδηγητρίας τοῦ 15<sup>ου</sup> αἰ. (ἀρ. 157), ἡ ὁποία προέρχεται ἐκ δωρεᾶς τῆς ἄλλοτε Μονῆς Εὐαγγελιστρίας παρὰ τὸ χωρίον Πέτα πλησίον τῆς Ἄρτης τῆς Ἡπείρου<sup>1</sup>. Εἰς τὴν ὀπισθίαν πλευρὰν τῆς εἰκόνης αὐτῆς ἀνεφάνη κατόπιν καθαρισμοῦ ἢ παραστάσις 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 βᾶθος πλήρες μεγάλων πορφυρῶν ἀστέρων. Ὁ Χριστὸς ἔχει ἔλαφρῶς κεκλιμένην τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ σῶμα· τὴν ὀσφὺν περιβάλλει πορφυροῦν περιζώμα, ἀπὸ δὲ τῆς πλευρᾶς χύνεται αἷμα καὶ ὕδωρ. Καίτοι τὸ κατώτατον μέρος τοῦ σταυροῦ ἔχει καταστραφῆ, δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρχεν ὁ βράχος τοῦ Γολγοθᾶ καὶ τὸ κρανίον τοῦ Ἀδάμ.

Οἱ δύο συμπαραστάται τοῦ Ἐσταυρωμένου 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 εὐρέθη 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 παρεῖαν, 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, ὡς θὰ ἴδωμεν, εἰς προγενεστέραν εἰκόνα. Ὑψηλὰ οἱ δύο ἀρχάγγελοι μὲ πόδας πτηνοῦ ἐπικάθηνται ἐπὶ τῆς ὀριζοντίας κεραίας τοῦ σταυροῦ, εἰς δὲ τὰς ἀνοικτὰς χεῖρας των ἀπλοῦται ὕφασμα στενὸν ὡς προσόψιον. Μέρος τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἔχει ἀπολεπισθῆ.

Ἐπύραρχουν 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, Ὀδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου, Ἀθῆναι 1924, σ. 97, εἰκ. 31.

Ὁ ἐπιμελής καθαρισμὸς τῆς εἰκόνης διεπίστωσε τρεῖς ἐποχάς: Ὁ πλατύς σταυρός, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ἡ μικρὰ χεὶρ ἢ προβάλλουσα παραπλευρῶς 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 περίοδον<sup>1</sup>.

Εἰς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ εἶχε κλίσιν μικροτέραν, ὡς μαρτυροῦν λείψανα τοῦ ἀρχικοῦ σταυροῦ τοῦ φωτιστεφάνου δεξιώτερα τοῦ σημερινοῦ, ἡ δὲ γενομένη ἀκτινογράφησις ἔδειξε τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ ἀνοικτούς<sup>2</sup>. 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 11<sup>ου</sup> αἰῶνος<sup>3</sup>. Προσέτι εἰς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα τὰ δύο πρόσωπα, μαθητοῦ καὶ μητροῦ, ἦσαν ἀρκετὰ μικρότερα, ὡς πιστοποιεῖται ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν θέσιν τῶν ἐπιγραφῶν, αἱ ὁποῖαι ἐν μέρει καλύπτονται ἀπὸ τὰς μεταγενεστέρας, μεγαλυτέρας κλίμακος παραστάσεις.

Παρὰ τὸν ἀριστερὸν ὄμον τῆς Θεοτόκου ἀνεφάνη κατὰ τὸν καθαρισμὸν προεξοχὴ ἐκ διπλῆς γραμμῆς σχηματιζούσης εἶδος χειλέων δοχείου, εἰς τὸ κέντρον τοῦ ὁποῦ λίπτει 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 ἐπιζῆ μέχρι τοῦ 11<sup>ου</sup> αἰῶνος, καίτοι τὸ πρῶτον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 9<sup>ου</sup> αἰῶνος ἐμφανίζεται σποραδικῶς καὶ ὁ νέος τύπος τοῦ Χριστοῦ γυμνοῦ, νεκροῦ μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς κλειστούς<sup>4</sup>. 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'Évangile, 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. ἐνθα ἀναφέρονται καὶ αἱ προγενέστερα γῶμαι 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 εἰκόνας τῆς Σταυρώσεως  
(λεπτομέρεια τοῦ πίν. 54).

11ου αιώνας ή παράστασις τοῦ Χριστοῦ νεκροῦ ἐπικρατεῖ εἰς ὄλην τήν βυζαντινήν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς, ἐξαιρέσει μικρογραφιῶν τινων, αἵτινες ἀντιγράφουν ἀρχαιότερα πρότυπα, ὡς τὸ τετραευαγγέλιον τοῦ Βερολίνου (Κωδ. Berol. 66) τοῦ 13ου αἰῶνος<sup>1</sup>. Δεῖγμα ἀρχαιότητος εἰς τὴν ἡμετέραν εἰκόνα εἶναι τὸ βαθὺ πορφυροῦν χροῶμα 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 ἀνήκει 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. Ἄφ' ἑτέρου ἡ ροῆ τοῦ ὕδατος καὶ αἵματος ἐκ τῆς πλευρᾶς, καίτοι προϋποθέτει νεκρὸν τὸν Χριστόν, οὐχ' ἦτιον ἀπεικονίζεται καὶ εἰς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ζῶντος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ<sup>2</sup>.

Μοναδικὴ εἶναι καὶ ἡ παράστασις τῶν ἀρχαγγέλων μὲ πόδας πτηνοῦ, σπάνιον δὲ τὸ ἰδιαίτερον ἐν εἴδει προσοψίου ὕφασμα, ποὺ ἀπλοῦται εἰς τὰς ἀνοικτὰς χεῖρας των, ἐνῶ συνήθως οἱ ἄγγελοι κρατοῦν τμημα 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 δόξης<sup>3</sup>.

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 πτυχᾶς. Πλατεῖαι 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 Στουδένιτσας 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 Κλεισοῦρας 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 ὁμοῦς 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 παράδοσεως, ἥτις συνεχίζει τὴν τέχνην τῶν συρο-παλαιστινιακῶν εἰκόνων τῆς πρώτης χιλιετηρίδος, παραδείγματα τῶν ὁποίων ἔχομεν εἰς σιναϊτικὰς εἰκόνας τοῦ 9ου αἰῶνος<sup>1</sup>. 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 χρονολόγησις τῆς πρέπει νὰ τεθῆ εἰς ἐποχὴν μεταγενεστέραν τῆς τῶν σιναϊτικῶν εἰκόνων, οὐχὶ ὅμως πέραν τοῦ 11ου αἰ., ὡς 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 Ducento. Ἡ νέα παλαιολόγιος 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 λεπτότερα<sup>2</sup>.

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 ἢ δεξιὰ χεῖρ ἐκτείνεται πρὸς αὐτόν, ἢ δὲ ἀριστερὰ εὐρίσκειται 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 ἀυθόρμητον ὅπως στιγμιαία καὶ ἐλευθέρα 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' ἄν., τ. II, σελ. 31 κ.εξ., τ. I, εἰκ. 24-28.

2. Πρὸβλ. 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' ἄν., τ. I, εἰκ. 204, 205).

τοῦσαν μέρος τοῦ ἱματίου ἀνήκει εἰς ἓνα τῶν πλέον διαδεδομένων βυζαντινῶν τύπων. Ἐν τῶν ἀρχαιοτέρων παραδειγμάτων συναντῶμεν εἰς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ὁσίου Λουκά. Καὶ ἐδῶ ἡ παραδεδομένη χειρονομία θλίψεως τῆς δεξιᾶς ἐπὶ τῆς παρειᾶς ἔχει λάβει ὅλως φυσικὴν στάσιν, ὡς νὰ στηρίζῃ ἡ χεὶρ τὴν κεφαλὴν. Ἡ ἔκφρασις λεπτομέρεια, καθ' ἣν δύο δάκτυλοι κάμπτονται ὡσάν ν' ἀπομάσσον διακριτικὰ τὸ δάκρυ, παρατηρεῖται τὸ πρῶτον εἰς τὴν Σταύρωσιν τῶν μωσαϊκῶν τῆς Νέας Μονῆς Χίου καὶ ἐπανέρχεται εἰς μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ ἀρχῆς τοῦ 13ου αἰ.<sup>1</sup>, ὁπόθεν τὴν παρέλαβον οἱ Ἴταλοι τοῦ Ducento, ὅπως ὁ Giunta Pisano εἰς τὸν περίφημον Ἐσταυρωμένον τοῦ S. Renierino τῆς Πίζης<sup>2</sup>.

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 χαρακτῆρας περισσότερον προχωρημένους, ἐνῶ ἀπ' ἑτέρου ἐντείνεται ἡ δύναμις τῆς φυσιογνωμίας εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ πάθους καὶ τοῦ ἀνθρωπίνου πόνου.

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

Τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ εἶναι εἰργασμένον ὀλόκληρον μὲ σκιερὰ χρώματα σιέννας καὶ μέσους πρασίνοὺς τόνους. Κίτρινα ἀνταύγεια ἐπιτίθενται, ἐν εἶδει ζωηρῶν κηλίδων καὶ γραμμῶν, μὲ ἱμπρεσιονιστικὴν ἐλευθερίαν, πὺ ὑπερβαίνει τὰς ἐπιτεύξεις τῶν μέσων καὶ τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ.<sup>3</sup>. Ἡ τολμηρὰ ὠχρὰ γραμμὴ εἰς τὸ στόμα δίδει ἔντονα τὴν παραμόρφωσιν τοῦ θανάτου καθὼς καὶ ἡ στενὴ σκιὰ 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 ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς ἑλαφροὶ, κινούμενοι βόστρυχοι, προέρχονται ἀπὸ ἀκριβῆ φυσικὴν παρατήρησιν. Ἐπίσης ἡ βαθεῖα ἔκφρασις πόνου καὶ ἐγκαταλείψεως ἡ ἐπικεχυμένη ἐπὶ τῆς μορφῆς τοῦ Ἐσταυρωμένου 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 Περούγιας (G. Millet, ἔ.ἀ., εἰκ. 437) καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς Κοιμήσεως τοῦ Mileševu (Millet-Frolov, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, πίν. 73) καὶ τῆς Sopoćani (Millet-Frolov, 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 Ἁγ. 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 Ἁγ. 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 ὄχρας ἀνάμικτοι μὲ ἔλαφρά 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 σκιάς τὰς στρογγυλότητας τοῦ προσώπου καὶ τὰς προεξοχὰς τῶν χαρακτηριστικῶν. Ἡ λεπτολόγος αὐτῆ πλαστικότης συνδυάζεται μὲ σπάνιον αἴσθημα ρεαλισμοῦ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν ἔκφραστικὴν δύναμιν τῆς φυσιογνωμίας. Τὰ λεπτά, ἄχρωμα χεῖλη συσπᾶ ὁ θρήνος, 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, πού ἀντὶ τῶν συνήθων ἀναδιπλώσεων λαμβάνει ἐδῶ ἀνήσυχον τεθλασμένον σχῆμα, γύρω ἀπὸ τὸ τραγικὸν πρόσωπον τῆς μητρὸς. Ἀπὸ τὴν παραδεδομένην τυπολογίαν διατηρεῖται μόνον ἢ κατὰ μῆκος τῆς παρειάς σκιά, ἢ ὅποια παρατηρεῖται εἰς τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς τοῦ Θρήνου μεσοβυζαντινῶν τινῶν τοιχογραφιῶν, ὅπως τῶν ναῶν τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος Νέρεζι<sup>1</sup>, Ἁγ. Ἀναγύρων Καστοριάς<sup>2</sup>, Μονῆς Κουτσοβέντη Κύπρου<sup>3</sup> κ.ἄ.

Εἰς τὴν ὠραίαν κεφαλὴν τοῦ Ἰωάννου ὅμοια χρώματα πρὸ τὰ τῆς Θεοτόκου παρατίθενται ἐδῶ μὲ πλατυτέραν πινελιὰν κατὰ τὸν τρόπον τῶν τοιχογραφιῶν. Τὸ πρόσωπον, μολοντί νατουραλιστικὸν καὶ μὲ βαθεῖαν τὴν ἔκφρασιν τῆς βουβῆς ὀδύνης 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 ὄλην 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 βυζαντινά μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθήναι 1935, πίν. 77. A. Grabar, L'art byzantin, Paris 1938, εἰκ. 73. Ἡ τοιχογραφία αὕτη δὲν χρονολογεῖται τῷ 1183 - 1193 ὡς ἀναφέρει ὁ Grabar, εὐρίσκεται δὲ εἰς ἐρειπωμένον ναὸν παρὰ τὸν ναὸν τοῦ Ἁγ. Χρυσοστόμου Κουτσοβέντη καὶ οὐχὶ παρὰ τὴν Μονὴν τοῦ Ἁγ. Νεοφύτου, τὴν χρονολογουμένην τῷ 1183 - 1193. Ἐκ τῆς τεχνοτροπίας ἢ τοιχογραφία αὕτη τοῦ Θρήνου χρονολογεῖται μᾶλλον εἰς τὸν 11ον αἰῶνα.

τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος. Ἡ ἀπλή πτυχολογία τοῦ ἱματίου χωρίς 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 ἀναλογία νὰ προσέξω τὰς μικρογραφίας τοῦ Εὐαγγελίου Ἰβήρων 5, τὰς χρονολογουμένας εἰς τὸν 13<sup>ον</sup> αἰῶνα<sup>1</sup>.

Εὐρισκόμεθα εἰς μίαν νέαν φάσιν τῆς ἐξελιξέως 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 ἀνθρωπίνου 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 ὀδύνης<sup>2</sup>. Ἡ ἐκτέλεσις ὅμως εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεξι εὐρίσκεται ἀκόμη εἰς τὸ ὕφος τοῦ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος μὲ τὴν σχεδιάζουσαν γραμμὴν τῶν χαρακτηριστικῶν, τὰ ἐπίπεδα, λεπτὰ σώματα καὶ τὴν ἐκζήτησιν τῆς ἀφθόνου ρυθμικῆς πτυχολογίας<sup>3</sup>. Προϊούσας βαθμίδας ἐξελιξέως ἀποτελοῦν κατόπιν αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ἀκλιείας τοῦ τέλους τοῦ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος, τοῦ Mileševno κατὰ τὸ 1230 καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ Τετραευαγγελίου τοῦ Βερολίνου (κώδ. Berol. gr. 66) τοῦ 13<sup>ου</sup> αἰῶνος<sup>4</sup>, 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 Ἐσταυρωμένους, τοὺς εὐρισκομένους εἰς τὸν ναὸν τοῦ S. Renierino Πίζης καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Παναγίας τῶν Ἀγγέλων κάτωθεν τοῦ ἁγ. Φραγκίσκου Ἀσσίζης<sup>5</sup>. Εἰς τὰς εἰκόνας αὐτὰς ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ, ἐπιμελὴς ἐκτέλεσις,

1. Πρὸβλ. ἀπεικονίσεις παρὰ Lasareff, 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 Ἀποκαθηλώσεως 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.

ευαισθησία σχεδίου και φωτισιάσεως και έντασις τοῦ πόνου εἰς τὴν ἔκφρα-  
σιν, μαρτυροῦν τὴν στενὴν ἐξάρτησιν ἀπὸ βυζαντινὰ πρότυπα. Μέγας ἀριθμὸς  
Ἐσταυρωμένων εἰς τὴν κεντρικὴν Ἰταλίαν κατὰ τὸν 13<sup>ον</sup> 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 Ἐσταυρωμένοι τοῦ ὁποῖου  
ὑπάρχουν εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Περουγίας<sup>1</sup>, και ὁ ἕτερος ἀνώνυμος, ὁ  
γνωστὸς ὡς Maestro τοῦ Ἐσταυρωμένου τῶν Φραγκισκανῶν εἰς τοὺς ναοὺς  
τοῦ Ἀγ. Φραγκίσκου Βολωνίας και Ἀσσίζης<sup>2</sup>.

Μέχρι σήμερον ἔλειπον σύγχρονοι αὐθεντικαὶ εἰκόνες τῆς Σταυρώσεως  
δυνάμεναι νὰ δώσουν ἀκριβῆ ἰδέαν τῶν προτύπων, τὰ ὁποῖα εἶχον ὑπ' ὄψιν  
ὁ Giunta Pisano και οἱ λοιποὶ Ἰταλοὶ ζωγράφοι τοῦ 13<sup>ου</sup> αἰῶνος. Ἀπὸ  
τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἢ εἰκῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι ἐξαιρετικῶς σημαν-  
τικὴ, διότι ρίπτει ἀποκαλυπτικὸν φῶς εἰς τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων Ἰτα-  
λίας και Βυζαντίου κατὰ τὸν 13<sup>ον</sup> αἰῶνα, τὸ ὁποῖον ἐπραγματεύθη ὁ Millet  
εἰς τὸ ἄρθρον του *L'art des Balcans et l'Italie au XIIIe siècle*<sup>3</sup> μὲ  
κάποιαν ἐπιφύλαξιν. Αἱ εἰς ἀρίστην διατήρησιν ἀποκαλυφθεῖσαι μετὰ τὸν  
καθαρισμὸν κεφαλαὶ τῶν τριῶν προσώπων τῆς Σταυρώσεως δεικνύουν τὸ  
ἀνώτερον καλλιτεχνικὸν ἐπίπεδον τῶν βυζαντινῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα ὑπῆρξαν  
τὰ πρότυπα τῶν Ἰταλικῶν τοῦ Ducento. Παραβάλλοντες τὰς κεφαλὰς τοῦ  
Χριστοῦ και τοῦ Ἰωάννου τῶν δύο Ἰταλικῶν Ἐσταυρωμένων<sup>4</sup> πρὸς τὰς  
κεφαλὰς τῆς ἡμετέρας εἰκόνος βλέπομεν πόσον καλλιτεχνικῶς ἀνωτέρα εἶναι  
ἢ διάπλασις τῆς μορφῆς εἰς τὸ βυζαντινὸν ἔργον και πόσον βαθύτερον ἢ  
φυσιογνωμία δονεῖται ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν τοῦ πάθους<sup>5</sup>.

Και ἀπὸ ἄλλης ὅμως ἀπόψεως εἶναι σημαντικὴ ἢ εἰκῶν τῆς Σταυρώ-  
σεως. Αὕτη εὗρισκετο, ὡς εἶπομεν ἀνωτέρω, εἰς Μοῆν τῆς περιοχῆς τῆς  
Ἄρτης και εἶναι δύσκολον νὰ ὑποθέσωμεν, ὅτι μετεφέρθη ἄλλοθεν, διότι  
προέρχεται ἐξ ἐπιζωγραφῆσεως ἀρχαιοτέρας εἰκόνος. 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. Πρὸβλ. λεπτομερειακὰς ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ και τοῦ Ἰωάννου τοῦ Ἐσταυρωμένου τοῦ Assisi παρὰ Marble, ἔνθ' ἀν., εἰκ. 159 και 160, και τοῦ Ἰωάννου τοῦ Ἐσταυρωμένου τοῦ S. Renierino παρὰ Sirén, ἔνθ' ἀν., πίν. 42.

5. Περὶ τῶν νέων ἀπόψεων ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὰς βυζαντινὰς ἐπιδράσεις εἰς τὴν τέχνην τοῦ Ducento και τῆς ποιοτικῆς ἀνωτερότητος τῶν ἔργων τοῦ Βυζαντίου πρὸβλ. O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, εἰς: *Berichte zum XI Intern. Byzantinisten-Kongress*, München 1958, σελ. 37, ἔνθα και 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 »<sup>1</sup> καὶ « βαθὺς ἐπαρχιακὸς χαρακτήρ »<sup>2</sup>. Ἄλλ' αἱ ἀπόψεις αὐταὶ δὲν στηρίζονται πλέον κατόπιν τῶν ἀποκαλυφθέντων λαμπρῶν μωσαϊκῶν τῶν Προφητῶν εἰς τὸν τροῦλλον τοῦ Ναοῦ τῆς Παρηγορητίσσης Ἄρτης<sup>3</sup>, τὰ ὁποῖα μαρτυροῦν ὅτι ἡ Ἡπειρος κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ 13<sup>ου</sup> αἰ. ἔλαβεν ἐνεργὸν μέρος εἰς τὴν δημιουργίαν τοῦ νέου στυλ τῆς παλαιολογίου 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 11<sup>ον</sup> Βυζαντινολογικὸν Συνέδριον τοῦ Μονάχου (Σεπτέμβριος 1958) μὴ δημοσιευθεῖσα εἰσέτι.