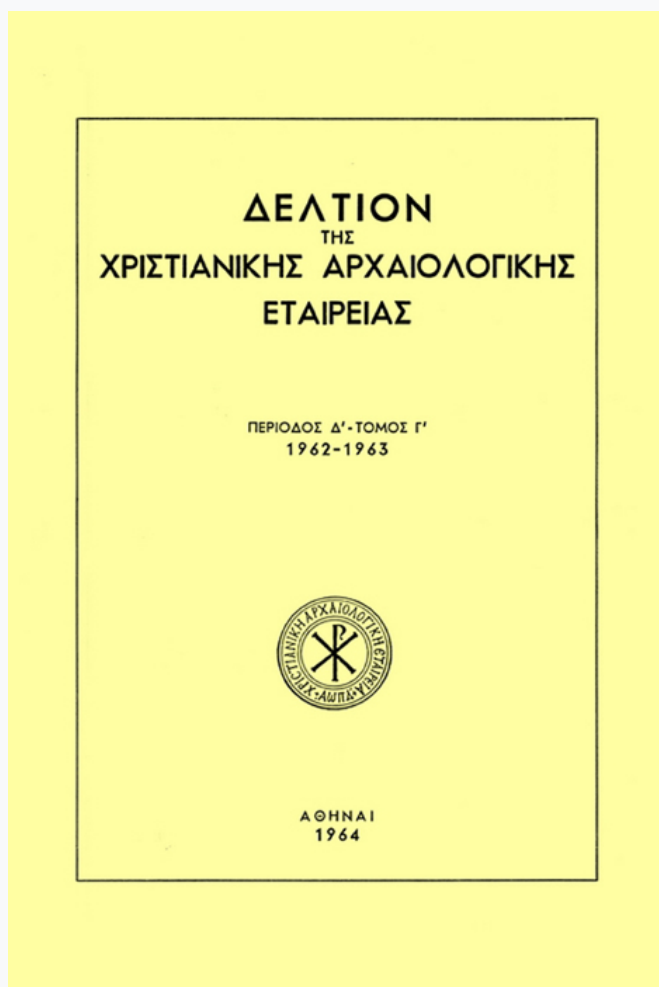


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 3 (1964)

Δελτίον ΧΑΕ 3 (1962-1963), Περίοδος Δ'



Η σκηνή του «Μη μου άπτου», όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα (πίν. 61-66)

Αιμιλία ΚΑΛΛΙΓΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.743](https://doi.org/10.12681/dchae.743)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΛΛΙΓΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ Α. (1964). Η σκηνή του «Μη μου άπτου», όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα (πίν. 61-66). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 3, 203-230. <https://doi.org/10.12681/dchae.743>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η σκηνή του «Μη μου άπτου», όπως εμφανίζεται σε
βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον
16ο αιώνα (πίν. 61-66)

Αιμιλία ΚΑΛΛΙΓΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 3 (1962-1963), Περίοδος Δ' • Σελ. 203-230

ΑΘΗΝΑ 1964

Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ « ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ »
ΟΠΩΣ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ
ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΗ ΠΟΥ ΠΑΙΡΝΕΙ ΣΤΟΝ 16^ο ΑΙΩΝΑ¹

(Πίν. 61 - 66).

Ἡ παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου », ἡ ἐμφάνιση δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ στὴ Μαρία τῇ Μαγδαληνῇ μετὰ τὴν Ἀνάσταση, εἰκονίζεται συνήθως μὲ τὸν Χριστὸ ὄρθιο στὸ δεξιὸ μέρος τῆς εἰκόνας νὰ εὐλογεῖ τὴ Μαγδαληνή, γονατισμένη στὸ ἀριστερὸ μέρος, ποὺ ἀπλώνει τὰ χέρια της γιὰ ν' ἀγγίσει τὸ ἱμάτιό του.

Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη², καὶ ἔδωσε συχνὰ ἀφορμὴ σὲ θεολογικὲς συζητήσεις³.

Οἱ παραστάσεις τοῦ κύκλου τῆς Ἀναστάσεως, ὅπως οἱ σκηνὲς τῶν Μυροφόρων στὸ Μνήμα καὶ τῆς Ἑμφανίσεως τοῦ Χριστοῦ σ' αὐτές⁴, ἦταν

1. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν κύριο Μ. Χατζηδάκη, Διευθυντὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ τοῦ Μουσείου Μπενάκη, γιὰ τὴν καθοδήγηση καὶ τὶς πολὺτιμες συμβουλές του. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὴν κυρία Ντούλα Μουρίκη γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴ βοήθειά της.

2. Κεφ. κ', 11 - 18. « Μαρία δὲ εἰστέκει πρὸς τὸ μνημεῖον κλαίουσα ἕξω· ὡς οὖν ἔκλαιε, παρέκυνεν εἰς τὸ μνημεῖον, καὶ θεωρεῖ δύο ἀγγέλους ἐν λευκοῖς καθεζομένους, ἓνα πρὸς τῇ κεφαλῇ, καὶ ἓνα πρὸς τοῖς ποσίν, ὅπου ἔκειτο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. Καὶ λέγουσι αὐτῇ ἐκεῖνοι, Γύναι, τί κλαίεις; λέγει αὐτοῖς, ὅτι ἤραν τὸν Κύριόν μου, καὶ οὐκ οἶδα ποῦ ἔθηκαν αὐτόν. Καὶ ταῦτα εἰποῦσα ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω, καὶ θεωρεῖ τὸν Ἰησοῦν ἐστῶτα. Καὶ οὐκ ᾔδει ὅτι ὁ Ἰησοῦς ἐστι. Λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Γύναι, τί κλαίεις; τίνα ζητεῖς; Ἐκείνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρὸς ἐστι, λέγει αὐτῷ, Κύριε, εἰ σὺ ἐβάστασας αὐτόν, εἰπέ μοι ποῦ αὐτόν ἔθηκες· κἀγὼ αὐτόν ἀρῶ. Λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Μαρία. Στραφεῖσα ἐκείνη λέγει αὐτῷ, Ῥαββουνί· ὃ λέγεται, Διδάσκαλε. Λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Μὴ μοῦ ἄπτου· οὕτω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα μου πορεύου δὲ πρὸς τοὺς ἀδελφούς μου καὶ εἰπὲ αὐτοῖς, Ἀναβαίνω πρὸς τὸν πατέρα μου καὶ πατέρα ὑμῶν καὶ Θεὸν μου καὶ Θεὸν ὑμῶν ».

3. Βλ. Ἰωάννου Χρυσόστομου, Ὁμ. εἰς Ἰωάννην 86. 1, Θεοφάνους Κεραιέως, Ὁμ. 30 εἰς τὸ 7ον ἐκθινόν, Migne, P.G. 132, 630, καὶ ἸΓρηγόριου Παλαμά, Ὁμ. 18 εἰς τὴν Κυριακὴν τῶν Μυροφόρων. Migne, P.G. 4151, 237 καὶ 245.

4. Πρβλ. τὶς Μυροφόρες στὸ Μνήμα στὶς Εὐλογίες τῆς Monza (A. Grabar, Les ampoules de Monza, Παρίσι 1958, πίν. XI, XII, XIII) καὶ τὴν Ἑμφάνιση τοῦ

συχνές στη βυζαντινή εικονογραφία. Ἀντίθετα, ἡ παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου », μ' ὅλο πού ἀνήκει στὸν ἴδιο κύκλο, ἦταν σπάνια στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ καὶ δὲν ἀκολούθησε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἕναν καθιερωμένο εἰκονογραφικὸ τύπο. Μόνο μετὰ τὴν Ἀλωσὴ καὶ κυρίως τὸν 16^ο αἰῶνα, μὲ διάφορες ἐπιδράσεις, παλιότερες βυζαντινὲς καὶ σύγχρονες δυτικὲς, παίρνει μιὰ μορφή πού θὰ τὴν κρατήσῃ ἄλλους δύο αἰῶνες καὶ πού θὰ δώσει ἀφορμὴ σὲ πολ- λὲς νέες δημιουργίες.

Ἐνδειξὴ γιὰ τὸ πόσο σπάνια ἦταν ἡ εἰκονογράφηση τοῦ θέματος στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, ἀποτελεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν συναντᾶμε παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » πρὶν ἀπὸ τὸν 11^ο - 12^ο αἰῶνα. Κεῖνο ὅμως πού μὲ εὐκολία γίνεται ἀντιληπτό, ἀπὸ τὰ λίγα σωζόμενα παραδείγματα, εἶναι ὁ καθαρὰ βυζαντινὸς χαρακτήρας τῶν παραστάσεων αὐτῶν.

Τὸν 12^ο αἰῶνα βρίσκουμε τὸ θέμα στὰ καθαρὰ Κωνσταντινοπολίτικα χειρόγραφα μὲ τὴ συνεχῇ εἰκονογράφηση. Ὅπως ὅλο τὸ Εὐαγγέλιο, ἀποδί- δεται καὶ αὐτὴ ἡ σκηνὴ διηγηματικά. Ἡδὴ ὅμως, ξεχωρίζουν δύο τρόποι στὴν ἀπόδοση τῆς σκηνῆς καὶ οἱ δύο παρμένοι ἀπὸ παράσταση παλιότερα γνωστή, πού εἰκονίζεται σύμφωνα μὲ ὁρισμένους τύπους. Ἡ παράσταση, πού ἔδω χρησιμεύει σὰν πρότυπο, εἶναι τὸ « Χαίρετε » στὶς δύο Μαρίες¹ στοὺς δύο γνωστοὺς τύπους, τὸ συμμετρικὸ καὶ τὸν ἀσύμμετρο, ὅπως τοὺς ὀνόμασε ὁ Millet².

Ὁ πρῶτος τύπος, πού δεῖγμα του βρίσκουμε στὸ χειρόγραφο μὲ τίς Ὅμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ (Pag. 510)³, εἰκονίζει τὸν Χρι- στὸ αὐστηρὸ καὶ μετωπικὸ καὶ τίς δύο Μαρίες γονατισμένες δεξιὰ καὶ ἀρι- στερὰ στὴν ἴδια ἀπὸ τὸν Ἰησοῦ ἀπόσταση. Στὸ Τετραευάγγελο (Pag. 74)⁴, στὴ σκηνὴ τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου », (εἰκ. 1) ὁ Χριστὸς στέκεται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο κατὰ μέτωπο, οἱ κινήσεις εἶναι τὸ ἴδιο ἀπλὲς καὶ συγκρατημέ-

Χριστοῦ σ' αὐτὲς στὸ Εὐαγγέλιο Rabula I, 56 τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης στὴν Φλωρεντία (C. Cecchelli - G. Furlani - M. Salmi, The Rabula Gospels, Λωζάννη 1959, fol. 13a) καὶ στὶς Ὅμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ Gr. 510 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle, Παρίσι 1929, πίν. XXI).

1. Ἡ σκηνὴ αὕτὴ περιγράφεται στὸ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιο κεφ. κη', 1 - 11. « ὅτε δὲ σαββάτων... ἦλθε Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ καὶ ἡ ἄλλη Μαρία... ὡς δὲ ἐπορεύοντο ἀπαγγεῖλαι τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ, καὶ ἰδοὺ ὁ Ἰησοῦς ἀπήντησεν αὐταῖς λέγων, Χαίρετε. αἱ προσελθοῦσαι ἐκράτησαν αὐτοῦ τοὺς πόδας καὶ προσεκύνησαν αὐτῷ ».

2. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Παρίσι 1916, σ. 42 κ.ε.

3. Πρβλ. H. Omont, Miniatures, ἔνθ' ἀνωτ.

4. Πρβλ. H. Omont, Évangiles avec peintures byzantines du XI^e s., Παρίσι 1908, τόμ. 2, πίν. 183.

νες, χωρίς να φαίνεται καμιά τάση της Μαγδαληνής να αγγίξει τὸν Χριστὸ οὔτε καμιά ἐκ μέρους του ἀπόληψη. Θὰ μπορούσε λοιπὸν κανεὶς μὲ εὐκολία νὰ συνδέσει τὶς δύο σκηνές καὶ νὰ θεωρήσει τὸ συμμετρικὸ τρόπο παραστάσεως τοῦ «Χαίρετε» σὰν πρότυπο σ' αὐτὴν τὴν παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου».

Ὁ ἀσύμμετρος τύπος τοῦ «Χαίρετε», ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται γυρισμένος πλάγια, μὲ τὶς δύο Μαρίες γονατισμένες μπροστά του καὶ ποὺ τὸν συναντᾶμε στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ραμπουλά¹, καθὼς καὶ στὸ ἐλεφαντίνιο ἀνάγλυφο τῆς Δρέσδης², θὰ μπορούσε ἐπίσης νὰ θεωρηθῇ σὰν πρότυπο σὲ μιὰ ἄλλη μορφή τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου», τῇ μορφῇ ποὺ ἔχει στὸ Εὐαγγέλιο Laur. VI, 23³ (εἰκ. 2) στὸ χωρίο τοῦ Μάρκου⁴ αὐτὴ τῇ φορᾷ, ποὺ εἶναι καὶ ὁ μόνος ἄλλος Εὐαγγελιστὴς ποὺ ἀναφέρει τὴν σκηνή.

Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, ἂν ἀφαιρέσει κανεὶς τὴ μία ἀπὸ τὶς δύο Μαρίες ἀπὸ τὰ πρότυπα, ἀντιλαμβάνεται γιατί αὐτὰ διευκόλυναν τὸν καλλιτέχνη στὴ σύνθεσή του. Θέλει νὰ ἀποδώσει στὴ σκηνὴ τὴν ἴδια κίνηση εὐλογίας καὶ διαλέγει γι' αὐτὸ τὴν παράσταση ὅπου τὸ περιεχόμενο καὶ οἱ στάσεις εἶναι ἀνάλογες.

Παράλληλα μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἴδια συγγένεια μὲ παλιότερα βυζαντινὰ πρότυπα, στὶς παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» σὲ εἰλητάρια τοῦ Exultet τῆς Νοτίου Ἰταλίας, τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰώνα. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θέμα μας, ἐνδιαφέρει αὐτὸ καὶ γενικώτερα, γιατί φαίνεται καθαρὰ πόση ἐπίδραση εἶχε σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις ἡ βυζαντινὴ παράδοση στὴν εἰκονογράφηση τῶν Exultet, ἔστω καὶ ἂν τὰ κοινὰ στοιχεῖα δὲν εἶναι κατ' εὐθείαν παρμένα ἀπὸ τὶς πηγές⁵.



Εἰκ. 1. Μικρογραφία χειρογράφου Εὐαγγελίου (Par. Gr. 74).



Εἰκ. 2. Μικρογραφία χειρογράφου Εὐαγγελίου (Laur. VI, 23).

1. Πρβλ. C. Cecchelli - G. Furlani - M. Salmi, ἐνθ' ἄνωτ.

2. Πρβλ. A. Goldschmidt - K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts, Βερολίνο 1931, II, πίν. 41α.

3. Πρβλ. προχείρως G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ., εἰκ. 593.

4. Εὐαγγέλιον κατὰ Μάρκον κεφ. ις', 9 - 11: α' *Ἀναστὰς δὲ πρῶτῃ πρώτῃ Σαββάτῳ ἐφάνη πρῶτον Μαρίᾳ τῇ Μαγδαληνῇ...* ».

5. Ὅρισμένες ἀπόψεις γιὰ συσχετίσεις σκηνῶν στὰ Exultet, μὲ τὸν κύκλο τῶν

Πάλι τὸν συμμετρικὸν τύπον τοῦ «Χαίρετε» ἔχει γιὰ πρότυπο ἡ παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» στὸ Exultet Cod. 364 τῆς Bibliothéque Mazarine¹, (εἰκ. 3) τοῦ 12^{ου} αἰῶνα. Ἡ σκηνὴ ἀποδίδεται ὅπως στὸ Par. 74².



Εἰκ. 3. Μικρογραφία χειρογράφου Exultet (Bibl. Mazarine, Cod. 364).



Εἰκ. 4. Μικρογραφία χειρογράφου Exultet (Βρετανικὸ Μουσεῖο, Add. 30337).

Ἦχει τὴν ἴδια ἥρεμη καὶ μετωπικὴ στάση τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι πού ἐὺλογεῖ τὴ Μαγδαληνή, τὸ δεξιὸ πόδι, στὸ ὁποῖο στηρίζεται τὸ σῶμα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἀπλῶς ἀκουμπάει «ἄνετο» στὴ γῆ. Ἐδῶ ὁ Χριστὸς κρατᾷ τὸ εἰλητάριο στὸ ἀριστερὸ χέρι ὅπως σὲ ὅλες περίπου τὶς σύγχρονες παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε»³, ὅπου ἐπίσης ἔχει τὴν ἴδια ἥρεμη καὶ μετωπικὴ στάση. Ἡ Μαγδαληνή, συγκρατημένη καὶ γονατισμένη σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὸν Χριστό, καθὼς καὶ τὰ δύο δέντρα πού πλαισιώνουν τὴ σκηνὴ εἶναι καὶ αὐτὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα πού ἐπαναλαμβάνονται κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο καὶ σὲ παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε» καὶ στὸ «Μὴ μοῦ ἄπτου» τοῦ Par. 74 καὶ στὴν παράσταση τοῦ Exultet τῆς Bibliothéque Mazarine.

Μιὰ ἐντελῶς διαφοροετικὴ μορφή τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» συναντᾷμε σὲ δυὸ πολὺ σχετικὰ μεταξύ τους Exultet τοῦ 11^{ου} αἰῶνα, τὸ ἓνα τοῦ Βατικα-

ψηφιδωτῶν τοῦ 11^{ου} αἰ., βλ. Ott. Morisani, L'iconografia della Discesa al Limbo nella pittura dell'area di Montecassino, ἐν Siculorum Gymnasium N.S.A. XVI, ἀριθ. 1 (1961), σ. 84-97.

1. Πρὸβλ. M. Avery, The Exultet Rolls of South Italy, Princeton 1936, πίν. CXCIX.

2. Πρὸβλ. H. Omont, Évangiles..., τόμ. 2, πίν. 183.

3. Σὰν παραδείγματα γιὰ τὴ σκηνὴ αὕτὴ βλ. μεταξὺ ἄλλων, τὸ Εὐαγγέλιο Rockefeller McCormick (H. Willoughby, The Rockefeller McCormick New Testament, Chicago 1932, fol. 34) καὶ τὴν ψηφιδωτὴν παράσταση στὸν Ἅγιον Μάρκο τῆς Βενετίας (προχείρως G. Millet, Recherches..., εἰκ. 588).

νοῦ Vat. Barb. Lat. 592¹, καὶ τὸ ἄλλο τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου Add. Ms. 30337² (εἰκ. 4). Ἡ σκηνὴ ἐδῶ παίρνει ἕναν ἰδιότυπο χαρακτήρα, πὺν ὀφείλεται ἰδιαίτερα στὴν ἔντονη κίνηση τοῦ Χριστοῦ. Μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι γυρισμένο πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας καὶ σὲ μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ τὸ δεξιόν, μὲ τὸ ἱμάτιό του νὰ ἀνεμίζει πρὸς τὰ πίσω, τείνει τὰ δύο χέρια στὴ Μαγδαληνὴ, πὺν μοιάζει κι αὐτὴ νὰ τρέχει πρὸς τὸν Χριστὸ μὲ λυγισμένα τὰ πόδια, σχεδὸν σὰν νὰ γονατίζει.

Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ σ' αὐτὲς τὶς δύο παραστάσεις φαίνεται νὰ ἔχει κάποια ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ ὅπως τὴ βλέπουμε στὴν εἰς Ἀδου Κάθοδο τῆς Νέας Μονῆς στὴ Χίο³ (εἰκ. 5) καὶ στὴν ἴδια παράσταση τοῦ Δαφνιοῦ⁴. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ στάση αὐτὴ τοῦ Χριστοῦ στὰ Exultet ξαναβρίσκεται ὅμοια στὴ λίγο μεταγενέστερη παράσταση τῆς εἰς Ἀδου Καθόδου τοῦ Monreale⁵. Ὁ Demus τὴν συνδέει μὲ αὐτὰ τὰ δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδας⁶.

Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι ὁ δυτικὸς καλλιτέχνης διαλέγει βυζαντινὰ πρότυπα⁷, ἀκόμα καὶ ἂν προσδίδει διαφορετικὸ νόημα στὴν παράσταση, ὅπως π.χ. ἐδῶ πὺν θέλει μὲ τὴ στάση τοῦ Χριστοῦ νὰ ἀποδόσει μιὰ τάση φυγῆς καὶ γενικὰ νὰ προσδώσει κίνηση σὲ ὅλη τὴ σκηνή.

Σὲ ὅλον τὸν 13^ο αἰῶνα καὶ μέχρι τὸν 14^ο πὺν θὰ βροῦμε στὴ Σερβία



Εἰκ. 5. Ἡ εἰς Ἀδου Κάθοδος.
Ψηφιδωτὸ Καθολικοῦ Νέας Μονῆς Χίου.

1. Πρβλ. M. Avery, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. CL.
2. Πρβλ. Αὐτόθι, πίν. XLIX.
3. Πρβλ. προχέιρως V. Lazarev, Istorija Vizantiskoj Živopisi ('Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς), Μόσχα 1948, τόμ. II, πίν. 103.
4. Πρβλ. G. Millet, Le Monastère de Daphni, Παρίσι 1899, πίν. XVII.
5. Πρβλ. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, Λονδίνο 1949, πίν. 71b.
6. Αὐτόθι, σ. 288 καὶ σ. 343 σημ. 306.
7. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ παραστάσεις τελείως διαφορετικῆς συνθέσεως, μὲ καθαρά δυτικὴ μορφή. Σὰν παράδειγμα βλ. τὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » στὸ Exultet Troia 3 (M. Avery, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. CLXXXI). Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ ἐδῶ, μὲ δυνατὴ κάμψη τοῦ σώματος καὶ μεγάλη ἐπιτήδευση στὶς κινήσεις, εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογη μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἴδια παράσταση σὲ ἕνα ρομανικὸ κιονόκρανο τοῦ Autun (F. Uhler, France Romane, Neuchatel et Paris 1957, πίν. 18).

τοιχογραφίες με τὴ σκηνὴ τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου », δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχουν ἄλλες παραστάσεις τοῦ θέματος, ἐνῶ τὸ « Χαίρετε » ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι συχνὸ καὶ ἀγαπητὸ θέμα τοῦ κύκλου τῆς Ἀναστάσεως.



Εἰκ. 6. Τοιχογραφία
Ἀγ. Γεωργίου Staro - Nagoričino.

Στὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας, ἡ μορφή τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » ἐμφανίζεται διαφορετικὴ, μὲ περισσότερη κίνηση καὶ ρεαλισμό, μὲ ἐντονη ἀπόδοση τῶν συναισθημάτων.

Στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Staro - Nagoričino, ποὺ ζωγραφήθηκε τὸ 1316 - 1317 ἀπὸ τὸν Εὐτύχιο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, καὶ στὴν Παναγία τῆς Gračanića τοῦ 1321, ἔχουμε δύο πολὺ ἐνδιαφέρουσες παραστάσεις τοῦ θέματος. Καὶ οἱ δύο θυμίζουν μὲ τὴ διηγηματικὴ τους εἰκονογράφηση τὰ ἀνάλογα χειρόγραφα¹.

Στὸ Staro - Nagoričino² (εἰκ. 6), ὁ Χριστὸς στὴ μία ἄκρη ἐμφανίζεται στὶς δύο Μαρίες ἀκολουθεῖ ἡ σαρκοφάγος, ὅπου κάθονται οἱ δύο ἄγγελοι

καὶ στὴ βάση τῆς κοιμοῦνται οἱ φύλακες. Πιο πέρα οἱ τρεῖς Μυροφόρες πλησιάζουν καὶ στὰ δεξιὰ τῆς σκηνῆς ὁ Χριστὸς ἐμφανίζεται στὴ Μαγδαληνή.

Στὴν Gračanića³, εἰκονίζεται μόνο ὁ τάφος μὲ τοὺς φύλακες καὶ τοὺς ἀγγέλους καὶ πάλι στὸ δεξιὸ ἄκρο τὸ « Μὴ μοῦ ἄπτου » μὲ τὸν Χριστὸ σὲ δόξα καὶ τὴ Μαγδαληνὴ ὅχι ἐντελῶς γονατισμένη, ἀλλὰ μὲ δυνατὴ κάμψη τοῦ σώματός της, ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὸ Staro - Nagoričino. Ἡ παράσταση τῆς Gračanića εἶναι βέβαια πολὺ λιγώτερο ἀφηγηματικὴ, ἀλλὰ καὶ μόνη ἡ παρουσία τοῦ τάφου καὶ τῶν ἀγγέλων ποὺ ἀνήκει στὸ προηγούμενο ἐπεισόδιο, δηλαδὴ τὴ Μαγδαληνὴ στὸ Μνήμα, δίνει ἓνα διηγηματικὸ χαρακτήρα στὴν ὅλη σκηνή, ὅπως τὴ βρήκαμε στὸ Εὐαγγέλιο Par. 74⁴.

Ἡ στάση τῆς Μαγδαληνῆς στὴν Gračanića καὶ στὸ Staro - Nagoričino εἶναι τελείως ἀνάλογη μὲ τὴ στάση τῆς Μαρίας στὰ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ

1. Βλ. τὰ χειρόγραφα Εὐαγγέλια Par. 74 καὶ Laur. VI. 23.

2. Πρβλ. G. Millet - A. Frolov, La peinture du moyen age en Yougoslavie, III, Paris 1962, πίν. 95,2.

3. Πρβλ. V. Petković, La peinture serbe du moyen age, τόμ. 2, Βελιγράδι 1934, πίν. LXXVIII.

4. Πρβλ. H. Omont, Évangiles..., τόμ. 2, πίν. 183.

στο Χιλανδάρι, στην παράσταση του «Χαίρετε»¹ (εἰκ. 7). Στο Χιλανδάρι πάλι, στην ἴδια παράσταση, ξαναβρίσκουμε τὴ δόξα πού περιβάλλει τὸν Χριστὸ στὴν Γρατσινίτσα. Τέλος τὴν ἐλαφριά κλίση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὸ μέρος τῆς Μαγδαληνῆς, ἐνῶ τὸ σῶμα του ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι κατὰ μέτωπο, συναντᾶμε πάλι στὸ Χιλανδάρι, ἀλλὰ κυρίως στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ στὴ Θεσσαλονίκη, στὴν παράσταση τοῦ «Χαίρετε»² (Πίν. 61.2), ὅπου ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ἀπωθητικὴ καὶ προχωρεῖ πέρα ἀπὸ τὴν ἀπλὴ εὐλογία τοῦ Πατ. 74, σὲ μιὰ ἀνθρώπινη κατανόηση, μιὰ συγκρατημένη συγκίνηση, μιὰ ἀποκοσμὴ ἐπαφῆς.



Εἰκ. 7. Τοιχογραφία
Καθολικοῦ Μονῆς Χιλανδαρίου.

Ἐνα μεῖγμα εἰκονογραφικῶν στοιχείων³ ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῶν μνημείων τῆς Σερβίας καὶ τὴ συννηθισμένη μορφὴ τοῦ «Χαίρετε» τῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» στὸ Βατοπέδι⁴ τοῦ 14^{ου} αἰῶνα. Ἡ παράσταση ἔχει τὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα τῆς Γρατσινίτσας: τὸν τάφο καὶ τοὺς ἀγγέλους στὴ μιὰ πλευρά, δίπλα στὸ Χριστὸ καὶ τὴ Μαγδαληνῆ. Ἡ ἀλύγιστη ὁμως καὶ μειωπικὴ στάση τοῦ Χριστοῦ⁵ καὶ ἡ κανονικὰ γονατισμένη Μαγδαληνὴ μοιάζουν περισσότερο μὲ τὶς σύγχρονες παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε»⁶.

Ὑπάρχει ἀκόμα ἡ περίπτωση — τὴν συναντᾶμε στὴ Σερβία — συνθέσεις νὰ ἔχουν δυτικὸ χαρακτῆρα, ἡ ἐκτέλεση ὁμως νὰ εἶναι καθαρὰ βυζαντινὴ. Στὸ Dečani εἶναι πιά παραδεγμένο πὼς ὑπάρχει ἐπίδραση ἀπὸ τὴν Ἰταλία⁷.

1. Πρβλ. G. Millet, Monuments de l'Athos, Παρίσι 1927, πίν. 63,4.

2. Εὐχαριστῶ θερμότατα τὸν καθηγητὴ Α. Ξυγγόπουλο γιὰ τὴ φωτογραφία τῆς τοιχογραφίας καὶ τὴν ἄδεια πού μοῦ ἔδωσε νὰ τὴν περιλάβω στὴ μελέτη μου.

3. Ξαναζωγραφισμένη ἡ παράσταση αὐτὴ στὸ Βατοπέδι, τὸ 18^ο αἰ., δὲν δείχνει ἀπόλυτα τὸ χαρακτῆρα πού εἶχαν δώσει στὴ σκηνὴ οἱ καλλιτέχνες τοῦ 1312 καὶ ἔτσι μόνο ἀπὸ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε τὴ σκηνὴ σὲ σχέση μὲ ἄλλες παραστάσεις τῆς ἐποχῆς.

4. Πρβλ. G. Millet, Athos, πίν. 89a.

5. Ὁ Χριστὸς ἐδῶ μοιάζει τελείως ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὴν στά δεξιὰ του γονατισμένη Μαγδαληνῆ· οὔτε καὶ ἡ στάση τῆς Μαγδαληνῆς ἀφίνει νὰ φαίνεται καμμιὰ ἐπαφὴ στὰ δύο πρόσωπα, σὰν αὐτὴ πού εἶδαμε στὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας.

6. Σὰν παραδείγματα βλ. μεταξὺ ἄλλων τὶς παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε» στὸ Πρωτάτο (G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 33) καὶ στὸ Χιλανδάρι (αὐτόθι, πίν. 63,4).

7. Βλ. Α. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macedonienne, Ἀθῆναι 1955, σ. 60.

Πραγματικά ἡ ἔντονη κίνηση φυγῆς τοῦ Χριστοῦ στο « Μὴ μοῦ ἄπτου » τοῦ Dečani¹ (εἰκ. 8) εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν κλίση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ στὶς δυτικὲς παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » π.χ. στο Ἰσπανικὸ παρεκ-



Εἰκ. 8. Τοιχογραφία Dečani.

ή ἄρρωστη ἄγγισε τὸ ἱμάτιό του, γονατισμένη πίσω του, χωρὶς ἐκεῖνος νὰ τὸ ἀντιληφθῇ⁶. Ἄν συγκρίνουμε λοιπὸν τὴν παράσταση τοῦ θέματος στο

κλήσι τῆς Santa Maria Novella στὴ Φλωρεντία στὴ σύνθεση τοῦ Taddeo Gaddi² καὶ στὴ Maestà τοῦ Duccio³, ὅπου εἰκονίζεται ἡ ἴδια τάση ἀπωθέσεως. Αὐτὸ εἶναι κυρίως δυτικὸ στοιχεῖο στὴν παράσταση, ἐπειδὴ, ὅπως εἶδαμε, στὰ βυζαντινὰ μνημεῖα ὁ Χριστὸς ἔχει στάση ἡρεμῆ καὶ εὐλογεῖ τὴ Μαγδαληνή. Ἕνας τέτοιος λοιπὸν νεωτερισμὸς στο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, μᾶς κάνει νὰ ζητήσουμε τὴν προέλευσή του σὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις. Εἰκονογραφικὰ ὅμως θὰ δοῦμε ὅτι εὐκόλα μποροῦμε νὰ συνδέσουμε τὴ στάση αὐτὴ τοῦ Χριστοῦ μὲ μιὰ παράσταση, ἄσχετη μὲ τὸν κύκλο τῆς Ἀναστάσεως, τὸ θαῦμα τῆς Αἱμορροούσας. Στὶς παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ θαύματος⁴ ὁ Χριστὸς ἔχει μιὰ κίνηση φυγῆς, σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο⁵ ποὺ λέει καθαρὰ ὅτι ὁ Χριστὸς βρισκόταν σὲ κίνηση καὶ

1. Πρβλ. O. Bihalji-Merin, *Byzantine Frescoes and Icons in Yugoslavia*, Λονδῖνο 1960, πίν. 59.

2. Πρβλ. προχειρῶς L. Justi, *Die Italienische Malerei des XV. Jahrhunderts*, Βερολῖνο, πίν. 12.

3. Πρβλ. Enzo Carli, *Les primitifs Siennois*, Paris 1957, πίν. 19.

4. Βλ. παραδείγματα γιὰ τὴν παράσταση στο χειρόγραφο Εὐαγγέλιο Par. 74 (H. Oumont, *Évangiles...*, πίν. 111), στο Εὐαγγέλιο Laur. VI, 23 (H. Wiltoughby, *ἔνθ' ἄνωτ.*, πίν. XL), τὸ Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5 (αὐτόθι, πίν. XLI) καὶ στο Εὐαγγέλιο Rockefeller McCormick (αὐτόθι, fol. 43).

5. Τὴν σκηνὴ ἀναφέρουν ὁ Ματθαῖος, κεφ. θ', 20 - 22, ὁ Μάρκος, κεφ. ε', 25 - 35, καὶ ὁ Λουκᾶς, κεφ. η', 43 - 49.

6. Ὑπάρχουν καὶ παραστάσεις ὅπου εἰκονίζεται ἡ Αἱμορροοῦσα γονατισμένη μπροστὰ στὸν Χριστὸ καὶ ἐκεῖνος τὴν εὐλογεῖ (G. Bovini, *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna, Il Ciclo Cristologico*, Φλωρεντία 1958, πίν. V). Ἀλλὰ τότε, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Bovini (αὐτόθι, σ. 30 - 31), εἰκονίζεται τὸ δεύτερο ἐπισόδιο τοῦ θαύματος, ὅπου, ἀφοῦ ἔχει γιатρευθῇ ἡ Αἱμορροοῦσα, ἔρχεται μπροστὰ στὸν Χριστὸ καὶ προσκυνᾷ, ἐνῶ ἐκεῖνος τὴν εὐλογεῖ.

χειρόγραφο Par. 54¹ π.χ., (εἰκ. 9) μετὰ τὴν παράστασιν στὸ Dečani, θὰ δοῦμε ὅτι ὁ Χριστὸς ἔχει ἀκριβῶς τὴν ἴδια τάση φυγῆς, πρᾶγμα ποὺ φανερώγει ἐνδεχόμενη σχέση μετὰ τοῦ Κωνσταντινουπολίτικου αὐτοῦ χειρογράφου καὶ τοῦ Σέρβικου μνημείου.



Εἰκ. 9. Τὸ θαῦμα τῆς Αἱμορροούσας.
Μικρογραφία χειρογράφου
Εὐαγγελίου (Par. Gr. 54).



Εἰκ. 10. Τοιχογραφία Θεοφάνη
τοῦ Ἑλλήνος, Volotono.

Ἡ περίπτωσις αὕτη δὲν εἶναι ἡ μόνη ὅπου διαπιστώνουμε τὴν συγγένειαν τῶν δύο αὐτῶν θεμάτων. Στὸ Volotono, τὸ 1360, ὁ Θεοφάνης ὁ Ἑλλήν ζωγραφίζει τὸ «Μὴ μοῦ ἄπτου»² (εἰκ. 10) σὲ ἀπόλυτη ὁμοιότητα καὶ ἀντιστοιχία μετὰ τὴν Αἱμορροούσα τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολιν³. Ἡ ἐξάρτησις τοῦ Volotono ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν εἶναι γνωστὴ, ἀλλὰ κάνει πραγματικὰ ἐντύπωση ἡ τόση ὁμοιότης ποὺ καὶ παλιότερα εἶχε παρατηρηθῇ⁴ καὶ βεβαιώνει πὺς ὁ καλλιτέχνης ἔχει τὴν ἐλευθερίαν νὰ δανεῖζεται εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ διαφορετικὰ πρότυπα, ὅταν αὐτὸ τὸν βοηθάει γιὰ τὴ σύνθεσιν.

1. Πρβλ. H. O m o n t, Miniatures..., πίν. XCIIa.

2. Πρβλ. P. M u r a t o f f, La peinture byzantine, Παρίσι 1928, πίν. CCXLIX καὶ τελευταία V. L a z a r e v, Feofan Grek i ego škola (ὁ Θεοφάνης ὁ Ἑλληνας καὶ ἡ σχολή του), Μόσχα 1961, εἰκ. 50a.

3. Πρβλ. D. A i n a l o v, Vizantiskaja živopis XIV veka (ἡ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ.), Πετρούπολις 1917, πίν. XIXz.

4. Αὐτόθι, σ. 125 καὶ 132.

*Απὸ τὰ παραπάνω μπορεῖ νὰ βγῇ σὰν συμπέρασμα,

1ον ὅτι δὲν ὑπάρχει ἐνιαῖος τύπος γιὰ τὴν παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία καὶ

2ον ὅτι σὰν πρότυπο γιὰ τὴν παράσταση, δὲν παίρνουν οἱ ζωγράφοι παλιότερη παράσταση τοῦ ἴδιου θέματος, ἀλλὰ ἀντλοῦν τὴν εἰκονογράφηση, ὥς πρὸς τὶς κινήσεις τῶν προσώπων καὶ τὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα τουλάχιστον, ἀπὸ ἄλλα συγγενῆ θέματα, παλιότερα γνωστὰ καὶ ἀγαπητά, συγγενῆ εἴτε πρὸς τὸ θέμα — κύκλος Ἀναστάσεως — εἴτε πρὸς τὶς στάσεις — Αἰμορροοῦσα.

Ὅπως στὸν 13^ο αἰῶνα, ἔτσι καὶ στὸν 15^ο δὲν ἔχουμε παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου».

Στὸν 16^ο αἰῶνα ὅμως συναντᾶμε πολὺ συχνὰ τὸ θέμα. Φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ, τὶς περισσότερες φορές, ἓνα συγκεκριμένο εἰκονογραφικὸν τύπον, πού, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι ἡ συνισταμένη διαφόρων στοιχείων πού προέρχονται ἀπὸ τὰ παλιότερα καὶ τὰ νεώτερα ρεύματα στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς.

Θὰ περιγράψουμε ἐδῶ ἐκτενέστερα τρεῖς παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου», σχεδὸν ἴδιες μεταξύ τους, τὶς δύο ἀπὸ τὸν Ἀθῶ καὶ τὴν μία ἀπὸ τὰ Μετέωρα. Ἀρχίζουμε ἔτσι, γιὰ αὐτὲς οἱ παραστάσεις εἶναι τὰ τυπικότερα δείγματα τῆς μορφῆς πού παίρνει τὴν ὥρα ἡ σκηνή, καὶ θὰ βοηθήσουν ἐπὶ πλεόν στὴν καλλίτερη κατανόηση ἀκόμα καὶ λίγο προγενέστερων παραστάσεων, ὅπως π.χ. τῶν φορητῶν εἰκόνων τῶν ἀρχῶν τοῦ 16^{ου} αἰῶνα.

Οἱ τρεῖς αὐτὲς παραστάσεις βρίσκονται μία στὴ Μονὴ Διονυσίου στὸν Ἀθῶ, τοῦ ζωγράφου Ζώρζη, τοῦ 1547¹, μία στὴ Μονὴ Μεταμορφώσεως στὰ Μετέωρα, τοῦ 1552² (Πίν. 61.1), καὶ ἡ τρίτη στὴ Μονὴ Δοχειαρίου, πάλι στὸν Ἀθῶ, τοῦ 1568³. Ὁ Χριστὸς στὶς παραστάσεις αὐτὲς στέκεται μετωπικὸς στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας καὶ γέρνει τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ δεξιὰ ἐνῶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὰ ἔξω. Στὸ ἀριστερὸ χέρι σηκωμένο στὸ ὕψος τοῦ ὤμου κρατᾷ εἰλητάριο· τὸ ἀριστερὸ πόδι στρέφει πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ τὸ δεξιόν, μὲ μιὰ ἐλαφρεῖα κάμψη στὸ γόνατο, στηρίζεται στὴ γῆ, λίγο πιὸ μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ὁ χιτῶνας, σὲ διαφορετικὸ συνήθως χρῶμα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ἀφίνει νὰ φαίνεται στὸ δεξιὸ πλευρὸ ἢ πληγὴ ἀπὸ τὸ τρύπημα τῆς λόγχης. Ἡ κόμη, χωρισμένη στὴ μέση, φαίνεται νὰ πέφτει στὸν ἀριστερὸν ὄμο σχηματίζοντας πλόκαμο. Ὁ Χριστὸς ἔχει κοντὸ γένι καὶ ἔνσταυρο φωτοστέφανο, ὅπου σημειώνονται τὰ σημεῖα Ο ΩΝ. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς εἰκόνας ἡ Μαγδαληνή, καὶ αὐτὴ μὲ φωτοστέφανο, γονατιστὴ τείνει τὰ χέρια της

1. G. Millet, Athos, πίν. 203,2.

2. Φωτογραφία Παπαχαραζηδάκη (Φωτοθήκη Βυζαντινοῦ Μουσείου).

3. Πρβλ. G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 230 καὶ 231.

πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Τὸ μαφόριό της, ἀφίνοντας ἀκάλυπτη τὴν κεφαλὴν, σκεπάζει τὰ χέρια της, ἀφίνει στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ στὸ λαιμὸ νὰ φαίνεται σκοῦρος ὁ χιτῶνας ποὺ καταλήγει σὲ σειρῇτι ἀνοιχτόχρωμο στὶς ἄκρες καὶ τέλος ἀπλώνεται στὴ γῆ. Τὰ μακρὰ πυροόξανθα μαλλιά της πέφτουν σὲ κανονικοὺς πλόκαμους ἐπάνω στὸ μαφόριο. Στὸ βάθος ὑψώνεται, δεξιὰ ἀπὸ τὸν Χριστό, ὁ σκαλωτὸς βράχος καὶ τὸ σπήλαιο σκοτεινὸ ἀνοίγεται στὴ μέση ἀφίνοντας νὰ φαίνεται μὲ κάποια προοπτικὴ ὁ λευκὸς τάφος σὲ σχῆμα σαρκοφάγου ποὺ ἔχει μιὰ διακόσμηση σὰν πελεκητῆς πέτρας. Μέσα στὴ σαρκοφάγο φαίνεται τὸ σουδάριο καὶ τὰ ὀθόνια καὶ πάνω, στὸ βάθος τοῦ σπηλαίου, ἡ ἐπιγραφή « ὁ Ἅγιος Τάφος ». Τὸ ἔδαφος, ἀνηφορικὸ, μὲ μικρὰ λουλούδια καὶ θάμνους, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ γυμνὴ πέτρα τοῦ βράχου, ποὺ πιάνει σχεδὸν ὅλο τὸ ὕψος τῆς παραστάσεως. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἡ συνέχεια τοῦ βράχου ἔχει χαμηλότερο ὕψος. Στὸ σκοῦρο βάθος σημειώνεται ἡ ἐπιγραφή, σὰν τίτλος στὴν παράσταση, « Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν πρὸς τὴν Μαγδαληνὴν Μαρίαν τοῦ Σωνῆρος ἐμφάνεια ». Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἡ βραχυγραφία IC XC καὶ χαμηλότερα, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Μαγδαληνὴν, ἄλλες ἐπιγραφές σχετικὲς μὲ τὴν παράσταση καὶ παρμένες ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη¹.

Δὲν μᾶς κάνει ἐντύπωση ἡ ὁμοιότητα στὰ τρία αὐτὰ ἔργα, γιατί μᾶς εἶναι γνωστὸ πόσο ἡ Κρητικὴ σχολή, μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16^{ου} αἰῶνα, ἀντιγράφει πιά πιστὰ τὰ ἔργα τῶν πρώτων μεγάλων ζωγράφων, ποὺ μεταξὺ τους θὰ βρῖσκεται πιθανῶς κι ὁ δημιουργὸς τοῦ νέου αὐτοῦ τύπου ποὺ θὰ ἐπικρατήσῃ στὸν ὑπόλοιπο 16^ο καὶ στὸν 17^ο αἰῶνα. Τὸ ἔργο τοῦ Ζώρζη εἶναι τὸ πρῶτο χρονολογημένο δείγμα τοῦ τύπου ποὺ γνωρίζουμε. Τοῦτο δὲν σημαίνει βέβαια ὅτι ὁ Ζώρξης εἶναι αὐτὸς ποὺ τὸν δημιούργησε, γιατί ἔχουμε δείγματα φορητῶν εἰκόνων στὸν ἴδιο τύπο πού, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι προγενέστερος τῆς δημιουργίας τοῦ Ζώρζη.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθήσῃ κανεὶς τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Κρητικῆς σχολῆς — γιατί εἶναι πιθανώτατο σ' αὐτὴν νὰ ἀνήκει ἡ δημιουργία τοῦ τύπου² — στὰ παραδείγματά μας ἀπὸ τὸν Ἄθω καὶ τὰ Μετέωρα, καθὼς καὶ νὰ ἐξετάσῃ τί στοιχεῖα ἔχει δανεισθῇ ἀπὸ παλιότερες παραστάσεις καὶ πῶς τὰ ἔχει ἀφομοιώσει.

Παρατηροῦμε κατ' ἀρχὴν ὅτι ἡ σκηνὴ ἔχει ἀπομονωθῇ ἀπὸ κάθε ἄλλο ἐπεισόδιο. Ἐνῶ στὴ Σεβρία εἴχαμε δῆ ὅτι συνδέεται μὲ τὶς Μυροφόρες στὸ μνήμα, ἐδῶ ἀποτελεῖ ἡ σκηνὴ αὐτὴ χωριστὴ παράσταση καὶ οἱ Μυροφόρες εἰκονίζονται παραπλευρῶς σὰν τελειῶς διαφορετικὸ ἐπεισόδιο. Ἡ σύνθεση

1. Πρὸβλ. τὸ κείμενο τοῦ Εὐαγγελίου στὴν ὑπόσημείωση 2 τῆς σ. 203.

2. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, σ. 116.

ἔχει μιὰ λιτότητα χαρακτηριστική τῆς Κρητικῆς σχολῆς¹ καὶ μιὰ παντελῆ ἔλλειψη δευτερευόντων προσώπων ἢ ἀντικειμένων. Τὰ δύο κύρια πρόσωπα καὶ στὸ βάθος ὁ βράχος μὲ τὸν τάφο εἶναι οὐσιαστικά τὰ μόνα στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ σκηνή. Τὸ βάθος συμβατικὸ δίνει μιὰ ἐπίπεδη ἐμφάνιση στὴ σκηνή, ποὺ τὴ χαρακτηρίζει μιὰ ἡρεμὴ καὶ μετρημένη ἰσορροπία. Στὴν αἴσθηση αὐτὴ τῆς ἰσορροπίας συντελεῖ καὶ ἡ αὐστηρὴ γεωμετρικὴ διάρθρωση τῆς σκηνῆς· ἡ παράσταση στηρίζεται στοὺς δύο διαγώνιους ἄξονες, σὲ σχῆμα Χ, ποὺ διαγράφονται ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, στὴ γραμμὴ ποὺ σχηματίζεται στὸ χέρι του, καὶ ποὺ ἐξακολουθεῖ στὴν πλάτη τῆς Μαγδαληνῆς ἀφ' ἐνός, καὶ ἀπὸ τὴ ράχη τοῦ βράχου τοῦ βάθους στὴ γραμμὴ ποὺ συνεχίζεται καὶ καταλήγει στὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ Χριστοῦ ἀφ' ἑτέρου. Ὁ συντηρητικὸς χαρακτήρας τῆς σκηνῆς δὲν τὴ στερεῖ ἀπὸ χάρη καὶ ζωή, οὔτε ἐμποδίζει νὰ ἔχει ἀφομοιώσει ὁ καλλιτέχνης παλιότερα στοιχεῖα παλαιολόγεια ὅσο καὶ ὀρισμένα δυτικά.

Ὁ βράχος ἔτσι ξερὰ σκαλωτός, ὅπως εἰκονίζεται ἐδῶ, εἶναι στοιχεῖο ποὺ συχνὰ τὸ ἔχουμε συναντήσει στὴν Παλαιολόγεια ἐποχὴ². Ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, πιστὴ στὴ βυζαντινὴ παράδοση, ραδινή, διατηρεῖ τὴν ἐλαφρεία καὶ συγκρατημένη αὐτὴ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ, ποὺ συναντήσαμε καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ στὴ Θεσσαλονίκη, ἀλλὰ καὶ ἐν μέρει στὴ σύγχρονη Грачица. Ὁ τάφος μὲ τὸ σονδάριο καὶ τὰ ὀθόνια μᾶς εἶναι ἐπίσης γνωστὸς στὸ Βυζάντιο, ἀπὸ τὸν 14^ο αἰῶνα, ποὺ ἀντικαθιστᾷ τὸ ὡς τότε γνωστὸ κυκλικὸ μνημεῖο³. Σὰν καινούργιο στοιχεῖο, ἐμφανίζεται τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸ εἰλητάριο, ὑψωμένο σὲ ζωερὴ κίνηση. Σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» ὡς τώρα, καὶ ἀκόμα σὲ παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε», βλέπουμε τὸν Χριστὸ νὰ κρατᾷ εἰλητάριο, μὲ τὸ χέρι κατεβασμένο στὸ ὕψος τῆς μέσης. Προφανῶς ἡ ἀνυψωμένη αὐτὴ στάση τοῦ χειριοῦ δικαιολογεῖται⁴, γιατί ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιοῖ δυτικὰ πρότυπα, ὅπου ὁ

1. Περὶ τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτῶν τῆς Κρητικῆς Σχολῆς βλ. Μ. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post byzantine, ἐν L'hellénisme contemporain, Ἀθῆναι 1953, ἀνάτυπον σ. 8.

2. Γιὰ ἀνάλογες παραστάσεις βράχων πρβλ. μεταξὺ ἄλλων, α) στὴ Μονὴ τῆς Χώρας τὴν παράσταση τῆς Πορείας πρὸς τὴν Βηθλεὲμ (Th. Schmitt, Kahrié Djami, εἰς Δελτίον (Izvestija) τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, 11, 1906, πίν. XXXII, 88), β) τὴ Γέννηση τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Παρίσι 1910, πίν. 118a), γ) τὴ σκηνὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν Ἀποστόλων στὴν Παντάνασσα (αὐτόθι, πίν. 144s) καὶ δ) τὴ Μεταμόρφωση στὸ χειρόγραφο τοῦ Καντακουζηνοῦ (D. Talbot Rice-M. Hirmer, L'art byzantin, Παρίσι - Βρυξέλλες 1959, πίν. XXXIX).

3. Βλ. D. Ainalov, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 131.

4. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μ. Χατζηδάκης (Icônes..., σ. 116).

Χριστός εικονίζεται συνήθως με ύψωμένο τὸ χέρι, κρατώντας τὸ λάβαρο τῆς 'Αναστάσεως'. Στὸ ἴδιο συμπέρασμα θὰ καταλήξουμε ἂν δεχθοῦμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης γνώριζε τὶς παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» στὶς παλιότερες εἰκόνες ποὺ ἀναφέραμε προηγουμένως, οἱ ὁποῖες ὅμως, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι ἐπίσης ζωγραφισμένες με ἔντονη δυτικὴ ἐπίδραση. Εἶναι λοιπὸν ἐνδιαφέρον νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι ὁ Κρητικὸς ζωγράφος δὲν δέχεται νὰ εἰκονίσει τὸ λάβαρο, τὸ ὁποῖο θεωρεῖ ὡς κατ' ἐξοχὴν δυτικὸ στοιχεῖο, τὸ ἀντικαθιστᾷ με εἰλητάριο, διατηρώντας ἔτσι τὴν ὀρθόδοξη παράδοση, ἐξακολουθεῖ ὅμως νὰ ἀφίνει τὸ χέρι ἀνυψωμένο. Στὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ ἐμφανίζεται καὶ ἓνα ἀκόμα καινούργιο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο, ποὺ κάνει ἐντύπωση, γιατί ξέρουμε με πόση δυσκολία γίνεται κάθε ἀλλαγὴ στὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ λόγῳ τῆς μακριᾶς παραδόσεως ποὺ ὑπάρχει γύρω στὸ πρόσωπό του. Πραγματικά, ὅπως θὰ δοῦμε ἀργότερα καὶ στοὺς τολμηρότερους καλλιτέχνες σὰν τὸ Δαμασκηνὸ ποὺ δανείστηκε πολλὰ δυτικὰ στοιχεῖα γιὰ τὶς συνθέσεις του, στὰ κύρια ἱερὰ πρόσωπα διατηρεῖ τὴν παράδοση. Τὸ καινούργιο στοιχεῖο στὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ θέση τοῦ χειριοῦ, εἶναι ἡ πληγὴ ἀπὸ τὸ λογισμὸ στὸ δεξι πλευρό, ποὺ φαίνεται μέσα ἀπὸ τὸν σχισμένον χιτῶνα στὸ σημεῖο αὐτό. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ψηλαφήσεως τοῦ Θωμᾶ, σὲ κανένα βυζαντινὸ παράδειγμα ἀπὸ ὅσα ξέρουμε, δὲν εἰκονίζεται ἔτσι ὁ Χριστὸς σὲ παραστάσεις τῆς ἐμφανίσεώς του μετὰ τὴν Ἀνάσταση². Πρῶτὴ φορὰ βρίσκουμε αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια στὴν Κρητικὴ Σχολὴ στὴν παράσταση τοῦ «Χαίρετε» στὶς Μυροφόρες τοῦ Θεοφάνη στὴ Λαύρα³. Ἐκεῖ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται με τὴν πληγὴ τῆς λόγχης στὸ δεξι πλευρό⁴.

1. Πρὸβλ. τὴν παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» στὴ Maestà τοῦ Duccio (Enzo Carli, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 19).

2. Οὔτε στὴν εἰς Ἄδου Κἀθοδο, βλ. σὰν παραδείγματα παραστάσεις, α) στὸ Toledo (V. Lazarev, Istorija..., πίν. 240), β) στὴ Μονὴ τῆς Χώρας (Τοιχογ. Παρεκκλησίου, Talbot Rice-Hirmer, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. XXXII), γ) στὸ Χιλανδάρη (G. Millet, Athos, πίν. 69s), οὔτε στὴν Ἑμφάνιση στὶς Μυροφόρες, βλ. σὰν παραδείγματα παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε», α) σ' ἓνα Δωδεκάορτο 9ου-10ου αἰ. τῆς Μονῆς Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1956, πίν. 41), β) στὴν τοιχογραφία τοῦ Pskov (V. Lazarev, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 211a), γ) στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Monreale (O. Demus, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 72), δ) στὸ Πρωτάτο (G. Millet, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 33s), οὔτε ἀκόμα στὸ Γεῦμα στοὺς Ἑμμαούς, βλ. σὰν παράδειγμα παραστάσεις α) στὸ Monreale (O. Demus, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 73A) καὶ β) στὸ Staro-Nagoričino (Millet-Frolow, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 981).

3. Πρὸβλ. G. Millet, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 119s.

4. Καὶ στὴ δυτικὴ εἰκονογραφία ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν εἶναι συχνὴ πρὶν ἀπὸ τὸν 15ο αἰ. Τὴ βρίσκουμε στὸν πίνακα τοῦ Χριστοῦ Πάσχοντος τοῦ G. Bellini στὸ Λοῦβρο (B. Berenson, The Italian Painters of the Renaissance, Λονδῖνο 1956, πίν. 17), στὸν πίνακα τῆς Ἀναστάσεως τοῦ P. della Francesca στὸ Palazzo

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ δυτικὸ αὐτὸ στοιχεῖο, ὁ Θεοφάνης εἰσάγει στὶς δικές του δημιουργίες καὶ ἕνα ἀκόμα στὴν εἰκονογράφηση τῆς Μαγδαληνῆς, τὸ ὅτι τὴν εἰκονίζει, πάλι στὴν παράσταση τοῦ « Χαίρετε » στὴ Λαύρα, ἀκάλυπτη, ἐνῶ στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία ὅσες φορὲς παριστάνεται ἡ Μαγδαληνὴ ἔχει τὸ κεφάλι σκεπασμένο¹ ὅπως οἱ ἄλλες γυναῖκες. Τόσο πιστὰ κρατιέται αὐτὴ ἡ παράδοση πού καὶ στὴ Δύση ἀκόμα ἔργα πού ἔχουν κάποια βυζαντινὴ ἐπίδραση² δὲν εἰκονίζουν συνήθως τὴ Μαγδαληνὴ ἀκάλυπτη. Ἡ μαλακώτερη καὶ πλουσιώτερη τέλος πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῆς Μαγδαληνῆς, ἐν σχέσει μὲ αὐτὰ τοῦ Χριστοῦ, μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ σὰν μιὰ ἀπαρχὴ τῆς ἰταλικῆς ἐπιδράσεως στὴν πτυχολογία, πού ἀργότερα θὰ ἐπικρατήσῃ γιὰ τὸ μαφόριο τῆς Μαγδαληνῆς.

Ἀπὸ ὅ,τι εἶδαμε, οἱ παραστάσεις αὐτὲς — κυρίως τοῦ Ζώρζη καὶ σὰν μίμηση ἀκαδημαϊκώτερη, ἀλλὰ ἐπίσης σημαντικὴ, οἱ ἄλλες δύο — ἐνῶ μένουν πιστὲς στὴν παλαιολόγια παράδοση, δέχονται τὸ νεωτεριστικὸ δανεισμὸ ἀπὸ

Comunale Borgo S. Sepolcro (αὐτόθι, πίν. 282) καὶ στὴ σκηνὴ τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Schongauer ἀπὸ τὸν Dominikaneraltar στὸ Μουσεῖο τοῦ Colmar (L. Blum, Martin Schongauer, Colmar 1958, πίν. XIII), ἀλλὰ ὄχι πρὶν, π.χ. στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Maestro di Codice di S. Giorgio (Enzo Carli, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 39), οὔτε στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ πίνακα τῆς Ἀγίας Μαγδαληνῆς τοῦ Maestro della Madalena στὴν Accademia τῆς Φλωρεντίας (Venturi, La peinture italienne, Skira, Γενεύη 1950, πίν. σ. 30), οὔτε στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » στὴν Maestà τοῦ Duccio (Enzo Carli, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 19), οὔτε στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Giotto στὸ παρεκκλήσιο τῆς Arena στὴν Padova (προχειρῶς L. Justi, ἐνθ' ἄνωτ.), οὔτε τέλος στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Fra Angelico στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Μάρκου στὴ Φλωρεντία (B. Berenson, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 134).

1. Τόσο στὴ Σταύρωση — βλ. σὰν παραδείγματα, α) τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἀγίου Μάρκου τῆς Βενετίας (προχειρῶς G. Millet, Recherches, εἰκ. 451), β) ἕνα τμήμα ἐπιστηλίου ἀπὸ εἰκονοστάσι τῆς Μονῆς Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄνωτ., εἰκ. 87-89), γ) ἄλλη εἰκόνα τοῦ 13ου αἰ. τῆς Μονῆς Σινᾶ (αὐτόθι, εἰκ. 194) καὶ δ) τὴν τοιχογραφία στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιᾷ Αἰγίνης (Γ. Σωτηρίου, ἐν Ε.Ε.Β.Σ., τ. Β', Ἀθῆναι 1925, εἰκ. 16) — ὅσο καὶ στὴ σκηνὴ τῶν Μυροφόρων στὸ Μνῆμα — βλ. σὰν παραδείγματα, α) τὸ κάλυμμα χρυσοῦς λειψανοθήκης τοῦ Λούβρου (Talbot Rice-Hirmer, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 167), β) τὴν τοιχογραφία τοῦ Pskov (V. Lazarev, Istorija..., πίν. 211α), γ) τὸ χειρόγραφο Leningrad 21 (προχειρῶς G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ., εἰκ. 570), δ) τὴν τοιχογραφία τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Αἴγινα (Γ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄνωτ., εἰκ. 14) καὶ ε) τὴν τοιχογραφία στὴν Περιβλεπτο τοῦ Μυστρά (G. Millet, Mistra, πίν. 121ε) — καὶ ἀκόμα στὶς γνωστὲς παραστάσεις τοῦ « Χαίρετε » — βλ. σὰν παραδείγματα, α) τὸ Δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 41), β) τὸ χειρόγραφο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Α. Ξυγγοπούλου, Σπαράγματα Ἱστορημένου Εὐαγγελίου, Δ.Χ.Α.Ε. 1923, περίοδος Β', τόμ. Α', εἰκ. 10), γ) τὴν τοιχογραφία τοῦ Πρωτάτου (G. Millet, Athos, πίν. 33ε) — καὶ τέλος στὶς παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » ἀπ' τὰ χειρόγραφα καὶ ἀπ' τὶς τοιχογραφίες τῆς Σερβίας πού ἤδη ἐξετάσαμε.

2. Βλ. τὴν ἀνάλογη παράσταση τοῦ Duccio (Enzo Carli, ἐνθ' ἄνωτ.).



1. Τοιχογραφία Καθολικοῦ
Μονῆς Μεταμορφώσεως Μετεώρων.



2 Τὸ « Χαίρετε τῶν Μυροφόρων ».
Τοιχογραφία Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ, Θεσσαλονίκης.



1. Εικόνα Μουσείου Ermitage. Leningrad.



2. Εικόνα του ζωγράφου Χάννα.
Βυζαντινό Μουσείο (αρ. 1620).



3. Τοιχογραφία εκκλησίας *Αγ. Μαγδαληνῆς.
Μακρονίτσα. Πήλιον.



1. Εικόνα Βυζαντινού Μουσείου (άρ. 1635).



2. Εικόνα Μουσείου Ermitage, Leningrad.



1. Τοιχογραφία ἐκκλησίας Ταξιαρχῶν.
Θάρι Ρόδου.



2. Εἰκόνα Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ.
Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου.



1. Εικόνα Παλαιού Μουσείου Ζακύνθου.



2. Εικόνα (φύλλον τριπτύχου) Μουσείου Μπενάκη.



1. Εικόνα Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων.



2. Εικόνα Ἑμμανουὴλ Τζάνε.
Παναγία Ἀντιβουνιώτισσα Κερκύρας.

τῇ Δύσει καὶ ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τῆς καλλιτεχνικῆς τάσεως τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, ὅπως ἐμφανίζεται στὸν Ἅθω καὶ τὰ Μετέωρα τὸν 16^ο αἰῶνα.

Ὁ νεώτερος αὐτὸς τύπος εἶχε τὴν μεγαλύτερή του διάδοση μὲ τὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16^{ου} καὶ 17^{ου} αἰῶνα καί, ὅπως θὰ δοῦμε, θὰ διατηρηθῇ σχεδὸν ὁ ἴδιος, μὲ μικρὸς μόνον παραλλαγές. Ἐξαίρεση θὰ ἀποτελέσει ἡ δημιουργία τοῦ Δαμασκηνοῦ στὸν Ἅγιο Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου, ποὺ θὰ δώσει στὴν εἰκονογράφηση τοῦ τύπου νέα ζωντανὰ καὶ πολύτιμα στοιχεῖα.

Μέσα σ' αὐτὴν τὴν φαινομενικὴ μονοτονία τῶν παραστάσεων ξεχωρίζει ὅμως μιὰ ομάδα εἰκόνων, γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε παρακάτω, ποὺ διαφοροποιεῖ τὴ σύνθεση προσθέτοντας σαφέστερα δυτικὰ στοιχεῖα, ὅχι μὲ τρόπο διακριτικὸ ὅπως εἶδαμε στὸν Θεοφάνη καὶ στὸν Ζώρζη, ἀλλὰ φτάνοντας σὲ σημεῖο, πολλὰς φορὲς, νὰ χάνεται ὁ ἀρχικὸς βυζαντινὸς χαρακτήρας τῶν συνθέσεων. Τοῦτα τὰ παραδείγματα, μὲ ἔντονα δυτικὰ στοιχεῖα καὶ συγχρόνως μιὰ τεχνικὴ ποὺ συνεχίζει τὴν παλιότερη παράδοση, τὰ συναντοῦμε κυρίως στὶς ἀρχὲς τοῦ 16^{ου} αἰῶνα¹.

Δὲν γνωρίζουμε ἂν ὁ Θεοφάνης εἶχε ποτὲ ζωγραφίσει τὸ «Μὴ μοῦ ἄπτου». Ἡ μεγάλη ὅμως διάδοση τοῦ θέματος στὴ Σχολή του καὶ ἡ ὁμοιοτήτα στοιχείων τῶν παραστάσεων αὐτῶν μὲ τὸ «Χαίρετε» τοῦ Θεοφάνη² μᾶς κάνει νὰ τὸ βρῖσκουμε ἀρκετὰ πιθανό. Ἄν ὑπῆρχε λοιπὸν σύνθεση δική του, περίπου σὰν αὐτὴ τοῦ Ζώρζη τῆς Μονῆς Διонуσίου³, δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπῆρχε μιὰ παράλληλη ἀνάπτυξη τοῦ θέματος στὸν Ἅθω ἢ τὰ Μετέωρα καὶ στὶς παλιότερες εἰκόνες τῶν ἀρχῶν τοῦ 16^{ου}, μιὰ ἀνταλλαγὴ στοιχείων ἢ καὶ μιὰ διαφορετικὴ ἀπόδοση παλιότερου, ἄγνωστου σὲ μᾶς προτύπου.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 16^{ου} αἰῶνα θὰ πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τρεῖς εἰκόνες τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου», δύο τοῦ Ermitage καὶ μία ἀνέκδοτη τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν μὲ τὸν ἀριθμὸ 1635.

Σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Ermitage⁴ (Πίν. 62.1) εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἡ Ἀνάσταση μὲ τὸν Χριστὸ νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸν τάφο μὲ τὸ χιτῶνα ριγμένο πάνω ἀπὸ τὸν ἔναν ὄμο, ἐνῶ δεξιὰ παριστάνεται τὸ «Μὴ μοῦ ἄπτου». Μία τέτοια παράσταση τῆς Ἀναστάσεως δείχνει σαφῆ ἐξάρτηση ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα. Τὸ «Μὴ μοῦ ἄπτου» σὰν σύνθεση θυμίζει τὶς παρα-

1. Γιὰ τὶς τάσεις αὐτὲς στὴ ζωγραφικὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16^{ου} αἰ. βλ. Μ. Chatzidakis, *Icons...*, σελ. XXXVIII.

2. Στὴν Λαύρα, πρβλ. G. Millet, *Athos*, πίν. 119s.

3. Πρβλ. αὐτόθι, πίν. 203z.

4. Πρβλ. Ν. Kondakov, *The Russian Icon*, τόμ. 2, Πράγα 1927, πίν. 30. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν Ἐφορὰ τῆς Βυζαντινῆς συλλογῆς τοῦ Ermitage κυρίαν Alice Banck γιὰ τὴν φωτογραφία τῆς εἰκόνας ποὺ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ στείλει.

στάσεις του "Αθω, ιδίως στη θέση των μορφών, στις αναλογίες και άλλα δευτερεύοντα στοιχεία (τάφος, βράχος κλπ.). Έδω όμως η σύνθεση έχει περιορισθεί σε πλάτος, ο βράχος στα αριστερά του Χριστού δεν υπάρχει πιά. Το βάθος της εικόνας είναι χρυσό και δεν υπάρχει η επιγραφή, « Ή μετά την έγερσιν... » που βρίσκεται στον "Αθω και τα Μετέωρα. Δεξιά του Χριστού βρίσκεται η επιγραφή, « Γύναι τί κλαίεις, τίνα ζητείς » και παρακάτω, « Κ(ύρι)ε εἰ σὺ ἐβάστασας... », « Ρυββουνί »· τέλος κοντά στα πόδια του Χριστού, « Μὴ μοῦ ἄπτου ». Στὴν ἄκρη τοῦ βράχου ἐμφανίζεται ἐδῶ ἓνα δένδρῦλλο μὲ ἀραιὸ φύλλωμα. Τοῦτα τὰ νέα στοιχεία ποὺ παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τοῦ Leningrad θὰ τὰ συναντήσουμε σὲ ὅλες περίπου τὶς μεταγενέστερες εἰκόνες ποὺ θὰ ἐξετάσουμε παρακάτω. Έδω παραλείπεται τὸ σπῆλαιο μὲ τὴ σαρκοφάγο, ἴσως γιατί σ' αὐτὴν τὴν παράσταση ἡ σαρκοφάγος εἰκονίζεται σὲ σημαντικώτερη θέση στὴν παράσταση τῆς Ἀναστάσεως.

Σὰν νέο ἐπίσης καθαρὰ δυτικὸ στοιχεῖο βλέπουμε τὸν Χριστὸ νὰ κρατᾷ στὸ ὑψωμένο (ὅπως στὸν "Αθω) ἀριστερὸ τοῦ χέρι ἓνα ἐργαλεῖο κηπουρικῆς¹, στοιχεῖο ποὺ δείχνει καὶ μιὰ ἀπομάκρυνση τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὸν αὐστηρὰ θρησκευτικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς. Ἡ ραδινὴ ὅμως μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, ἡ πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῆς Μαγδαληνῆς καὶ ἡ μαλακώτερη ἀπόδοση τοῦ σκαλωτοῦ βράχου, δίνουν ἓναν ἀρχαϊκὸ χαρακτήρα στὴ σκηνή, πού, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ φανερά δυτικὰ στοιχεῖα ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, μᾶς ὁδηγεῖ μὲ πεποίθηση νὰ τοποθετήσουμε τὴν εἰκόνα στὶς ἀρχὲς τοῦ 16^{ου} αἰώνα.

"Εντονα δυτικὰ στοιχεῖα ἔχει καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου² (Πίν. 63.1) ποὺ σὰν σύνθεση ξεφεύγει ἐντελῶς ἀπὸ τὶς ἀνάλογες παραστάσεις τοῦ "Αθω καὶ τῶν Μετεώρων. Στὴ μέση τῆς εἰκόνας μεγάλῃ καὶ ἐπιβλητικῇ ἔχει ζωγραφηθῇ ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ σὲ μιὰ ζωερὴ ἀποστροφή ἀπὸ τὴ Μαγδαληνὴ, γονατισμένη στὰ δεξιὰ του. Ὁ Χριστὸς κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι ἓνα μεγάλο σταυρό. Πίσω του, πρὸς τὰ ἀριστερά, εἰκονίζεται ἡ σαρκοφάγος ἀνοικτὴ μὲ τὸ κάλυμμα ριγμένο πίσω λοξά· στὸ βάθος πυκνὴ βλάστηση καὶ τρεῖς δέντρα ποὺ τὸ φύλλωμά τους προβάλλεται πάνω στὸ χρυσὸ βάθος. Καὶ ἐδῶ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα ἀνακατεύονται μὲ τὴν ἀρχαικώτερη τεχνοτροπία τῆς παραστάσεως. Δυτικὰ στοιχεῖα μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν, ὁ σταυρὸς, σὰν ὑποκατάστατο τοῦ λαβάρου³, ἡ σαρκοφάγος, ἀπὸ ὅπου πρόσφατα ἀναστήθηκε ὁ Χριστός, ἡ στάση φυγῆς σχεδὸν ποὺ ἔχει ὁ Χριστὸς καὶ τέλος ἡ πυκνὴ

1. Στοιχεῖο καθαρὰ δυτικὸ ποὺ γίνεται ἀγαπητὸ μετὰ τὸν 15^ο αἰ. Βλ. τὴν παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » τοῦ Dürer στὴν Kleine Passion (W. W a e t z o l d t, Dürer und seine Zeit, Λειψία 1938, εἰκ. σ. 152) καὶ τοῦ Τισιανοῦ στὴν National Gallery τοῦ Λονδίνου.

2. Ἀρ. εὔρ. 1635. Τὸν διευθυντὴ τοῦ Μουσείου κύριον Μ. Χατζηδάκη εὐχαριστῶ γιὰ τὴν ἄδεια νὰ περιλάβω τὴν εἰκόνα στὴ μελέτη μου.

3. Πρβλ. παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » τοῦ Duccio, τοῦ T. Gaddi κ.ἄ.

βλάβιση με τὰ τρία δέντρα¹. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ μορφή τῆς Μαγδαληνῆς ζωγραφισμένη σὲ διαφορετικὴ κλίμακα ἀπὸ τὸν Χριστό, μετὰ τὸ κεφάλι καλυμμένο καὶ μόνο ἓναν πλόκαμο νὰ βγαίνει κάτω ἀπὸ τὸ μαφόριο² μετὰ τὶς ἀπλὲς πτυχές, τὸ πλάσιμο τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ παράλειψη τῆς πληγῆς τῆς λόγχης, καθὼς ἀκόμα καὶ ἡ μορφή ὁρισμένων λουλουδιῶν³, δίνουν ἓναν ἀρχαῖο χαρακτήρα στὴ σύνθεση.

Πιστότερη στὸν τύπο τοῦ Ἀθω, ἡ δευτέρη εἰκόνα τοῦ Leningrad⁴ (Πίν. 63.2), σὰν δυτικὸ στοιχεῖο ἔχει καὶ πάλι τὸ σταυρὸ πὺν κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι ὁ Χριστός. Καὶ ἐδῶ ὅπως καὶ στὸ προηγούμενο παράδειγμα τοῦ Leningrad οἱ πτυχές εἶναι ἀπλές, οἱ μορφὲς ραδινές καὶ ἀπλὰ καὶ μαλακὰ τὰ σχήματα τοῦ βράχου. Ἐδῶ, ὅπως στὸν Ἀθω, εἰκονίζεται τὸ σπήλαιο μετὰ τὴν σαρκοφάγο, ὁ Χριστὸς μετὰ τὴν πληγὴ στὸ πλευρὸ καὶ ἡ Μαγδαληνὴ ἀκάλυπτη μετὰ ἔκφραση γλυκύτερα δοσμένη, μετὰ πλατύτερα φῶτα καὶ μαλακώτερες γραμμές.

Πρὶν προχωρήσουμε στὶς φορητὲς εἰκόνες πὺν ζωγραφήθηκαν μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα, θὰ πρέπει νὰ σταματήσουμε σὲ μία ἐνδιαφέρουσα τοιχογραφία πὺν βρίσκεται στὸν Ταξιάρχῃ τοῦ Θάρι στὴ Ρόδο⁵ (Πίν. 64.1) καὶ πὺν εἶναι χρονολογημένη ἀπὸ μία ἐπιγραφή στὰ 1506. Ἡ παράσταση ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα πὺν ἔχει ὁ τύπος πὺν συναντήσαμε στὸν Ἀθω καὶ τὰ Μετέωρα ἢ στὶς εἰκόνες τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου. Ἐχει τὸ βράχο μετὰ τὸ σπήλαιο καὶ τὴ σαρκοφάγο. Ὅπως ὅμως στὶς παλιότερες παραστάσεις, δίπλα τοῦ εἶναι οἱ δύο ἄγγελοι. Ὁ Χριστὸς, ὄρθιος, ἔχει τὴν ἴδια στάση, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ, πὺν κρατώντας τὸ βυζαντινὸ εἰλητάριο⁶ βρίσκεται στὸ ὕψος τῆς μέσης καὶ ἀπὸ πάνω τοῦ πέφτει σὲ πλούσιες πτυχές ὁ χιτῶνας. Ὁ Χριστὸς δὲν ἔχει

1. Τὰ συναντοῦμε μετὰξὺ ἄλλων στὴν παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » τοῦ Σιεννέζου ζωγράφου Maestro del Codice di S. Giorgio (Enzo Carli, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 39).

2. Ὅπως εἶδαμε στὴν παράσταση τοῦ « Χαίρετε » στὸ Πρωτάτο, πρβλ. G. Millet, Athos, πίν. 33.

3. Τὰ λουλούδια ἔτσι ἀφύσια καὶ σχηματικὰ θυμίζουν διακοσμητικὰ λουλούδια χειρογράφου.

4. Πρβλ. Ph. Schweinfurth, Geschichte der Russischen Malerei, Χάγη 1930, εἰκ. 159. Καὶ αὐτὴ τὴ φωτογραφία ὀφείλω στὴν Ἐφορὸ τοῦ Ermitage κυρίαν Alice Banck τὴν εὐχαριστῶ θερμά.

5. Βλ. Α. Ὁρλάνδου, Α.Β.Μ.Ε., τόμ. 6, Ἀθῆναι 1948, σ. 199. Στὸν ἴδιο τόμο σ. 207 ὁ καθηγητὴς Α. Ὁρλάνδος ἀναφέρει μιὰ ἄλλη τοιχογραφία μετὰ θέμα τὸ « Μὴ μοῦ ἄπτου » στὴν Παναγία τῆς Λίνδου, τοῦ 1637, γιὰ τὴν ὁποία ὅμως δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ περισσότερα στοιχεῖα.

6. Τὸ περίεργον εἶναι ὅτι στὴν παράσταση τοῦ « Χαίρετε », πάλι στὸν Ταξιάρχῃ τοῦ Θάρι, ὅπου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς γυρισμένος πλάγια, μετὰ τὶς δύο Μαρίες γονατισμένες ἀπ' τὴν ἴδια πλευρά, ὁ Χριστὸς κρατᾷ ἓνα μεγάλο σταυρὸ.

ἔδω τὴν πληγὴ τῆς λόγχης, καὶ φορεῖ ἓνα τελείως διαφορετικὸ λευκὸ ἱμάτιο μὲ μικροὺς διακοσμητικοὺς σταυροὺς. Ἡ λεπτομέρεια αὐτῇ, καθὼς καὶ τὸ κάλυμμα ποὺ φέρει ἡ Μαγδαληνὴ γύρω στὸ λαιμὸ της, σὰν συμπλήρωμα στὸ μαφόριό της, θυμίζουν διάφορες καθαρὰ δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος¹. Ἡ ὑπόλοιπη ἐμφάνιση τῆς Μαγδαληνῆς εἶναι ἐντελῶς κανονικὴ καὶ εἰκονίζεται καὶ ἔδω ἀκάλυπτη. Ἡ σκηνὴ ἔχει τὴν ἐπιγραφὴ, « Τῷ Μῇ Μου Ἀπτοῦ ». Ἡ παράσταση αὐτῇ, μὲ τὴ χρονολόγησή της, ἐνισχύει τὴν ἀποψη τοῦ παλιότερου κοινοῦ προτύπου² συγχρόνως, φαίνεται νὰ ἔχει δάνεια δυτικά, διαφορετικὰ ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου, ἐπίσης ὅμως ἐμφανῆ καὶ ἔντονα.

Πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα, τοποθετοῦνται τρεῖς ἀκόμα παραστάσεις τοῦ « Μῇ μου Ἀπτοῦ » σὲ φορητὲς εἰκόνες, μία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας, ἡ ἄλλη τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τέλος μία στὸ παλὸ Μουσεῖο Ζακύνθου ποὺ κήκε τὸ 1953. Στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας³, ἡ σύνθεση ξαναβρίσκει τὸ βυζαντινὸ της χαρακτῆρα, ἀποβάλλει περιττὰ καὶ ξένα στοιχεῖα χωρὶς ὅμως νὰ χάνει τὴ χάρη καὶ τὴ ζωντάνια τῶν προηγουμένων παραστάσεων. Ἀντίθετα, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι μιὰ ἐξαιρετικὰ πετυχημένη δημιουργία πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ποὺ ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὴν προσωπικότητα τοῦ ἀξίου καὶ ἄγνωστου καλλιτέχνη.

Ὁ Χριστὸς, στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας, κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ του χέρι τὸ διπλωμένο εἰλητάριο, ὅπως τόσο συχνὰ στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, ἐνῶ ὁ χιτῶνας πέφτει σὲ κανονικὲς πτυχὲς πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Πλούσια δοσμένες μὲ χρυσοκονδυλίες καὶ πλατιὰ φῶτα, οἱ πτυχὲς τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Χριστοῦ ἔρχονται σὲ μιὰ ἀντίθεση μὲ τὶς μαλακὲς καὶ βαριεὲς ἀναδιπλώσεις στὸ κόκκινο κινάβαρι μαφόριο τῆς Μαγδαληνῆς, δίνοντας ἓνα διαφορετικὸ χαρακτῆρα στὰ δυὸ πρόσωπα τῆς σκηνῆς, κρατώντας τὴν αὐστηρὴ πατροπαράδοτὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ καὶ δίνοντας στὴ Μαγδαληνὴ

1. Ὁμοία διακόσμηση στὸ ἱμάτιό του ἔχει ὁ Χριστὸς, σὲ μιὰ παράσταση τοῦ « Μῇ μου Ἀπτοῦ », σ' ἓνα ἀπ' τὰ χωρίσματα τοῦ Ἱεροῦ τοῦ 14ου αἰώνα στὴν Notre Dame στὸ Παρίσι (P. - M. Anzias, Notre Dame de Paris, Παρίσι 1956, πίν. 47 ἄνω). Στὴν ἴδια παράσταση ἡ Μαγδαληνὴ φέρει τὸ λευκὸ κάλυμμα γύρω στὸ λαιμὸ ποὺ συμπληρώνεται μὲ ἓνα ἀνάλογο κάλυμμα τῆς κεφαλῆς. Στὶς δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος συχνὰ ἡ Μαγδαληνὴ εἰκονίζεται ντυμένη σὰν κυρία τῆς ἐποχῆς καὶ ἡ παράσταση τοῦ Θάρι εἶναι ἓνα ἀκόμα παράδειγμα αὐτῆς τῆς στάσης. Ὡς πρὸς σημεῖο μπορεῖ νὰ φτάσει ἡ τάση αὐτὴ τὸ βλέπουμε στὸν πίνακα τοῦ Jacob Cornelisz van Oostanen, ὅπου ἡ Μαγδαληνὴ φέρει πλήρη καὶ πλούσια ἐνδυμασία χαρακτηριστικὴ τῆς ἐποχῆς.

2. Πρβλ. M. Chatzidakis, Icônes..., πίν. VII. Γιὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας βλ. αὐτόθι, σ. 115 - 117, ἀριθ. 96.

πιό δυτικό χαρακτήρα. Σὲ τοῦτο βοηθοῦν καὶ τὰ μακριὰ ξανθὰ μαλλιά τῆς πού ἀκάλυπτα πέφτουν στοὺς ὤμους σὲ κανονικοὺς πλοκάμους. Στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς εἰκόνας ὁ βράχος ὑψώνεται ἐντυπωσιακός, μὲ ἀπότομες βαθμίδες καὶ μὲ σκληρὰ φῶτα. Στὴ μέση, κι ἐδῶ τὸ σπήλαιο μὲ τὴ σαρκοφάγο σὲ ροδαλὴ χροῶμα, πού σπάει τὴ μονοτονία τῆς ὄχρας τοῦ βράχου καὶ τονίζει τὸ σουδάριο καὶ τὰ ὀθόνια. Καὶ ἐδῶ ὑπάρχει τὸ δενδρύλλιο, ὅπως τὸ βρήκαμε στὶς εἰκόνες τοῦ *Leníngrad* καὶ ἐδῶ πάλι παραλείπεται ἡ ἐπιγραφή τοῦ Ἁθω, « Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν... », ἐνῶ οἱ ἄλλες ἀντιγράφονται πιστά. Αὐτὸ πού μὲ πολὺ φροντίδα ἔχει δουλευτῇ εἶναι τὸ ἔδαφος, σ' ἓνα ὥραϊο πράσινο χροῶμα, γεμάτο λουλούδια σὲ βαθύτερο πράσινο μὲ χρυσὲς πινελιές. Δυὸ θάμνοι, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς Μαγδαληνῆς, ποικίλλουν καὶ αὐτοὶ τὴν μονοτονία τοῦ βράχου στὸ κάτω μέρος.

Τῆς ἴδιας σχεδὸν ἐποχῆς μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας πρέπει νὰ εἶναι τὸ φύλλο τριπτύχου πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη¹ (Πίν. 65.2) καὶ πού στὴν πίσω μεριὰ εἰκονίζει τὸν Ἅγιο Φραγκίσκο δεχόμενο τὰ στίγματα. Πιὸ στενὴ, ἡ εἰκόνα αὐτὴ περιορίζει τὸ θέμα τῆς στὸ χῶρο πού διαθέτει. Ἐδῶ εἶναι ἀπὸ τὶς λίγες περιπτώσεις πού λείπει τὸ δενδρύλλιο, ἴσως γιὰ λόγους χώρου. Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ὅχι τόσο ραδιῆ ὅσο τῆς Βενετίας, δὲν διαφέρει πολὺ ἀπὸ αὐτήν, ἐκτὸς ἴσως στὸ πλάσιμό τοῦ προσώπου. Ἡ Μαγδαληνὴ μὲ μαφόριο πού οἱ πτυχές του, περισσότερο γραμμικὲς ἀπὸ τῆς Βενετίας, δίνουν λιγώτερο τὴν ἔννοια τοῦ βάρους τοῦ ὑφάσματος. Ἀκόμα καὶ τὰ φῶτα στὸ βράχο, δοσμένα μὲ χρυσοκονδυλιές, τὸν κάνουν πιὸ ἐπίπεδο. Σὰν ἐπιγραφὲς στὸ σπήλαιο σημειώνεται Ἑλληνικά, « ὁ Ἅγιος Τάφος », ὅλες ὅμως οἱ ἄλλες παραλείπονται. Προστίθεται ἀφ' ἑτέρου ἡ Λατινικὴ, « *Santa María Magdalena* », πού ἀρχίζει ἀριστερὰ τῆς Μαγδαληνῆς καὶ τελειώνει στὰ δεξιὰ τῆς. Προφανῶς ἡ παράσταση τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὴν ἄλλη μεριὰ τῆς εἰκόνας, ἔγινε ἀπὸ ἄλλον καλλιτέχνη, γιατί σὰν τεχνοτροπία εἶναι τελείως διαφορετικὴ. Τὰ ρούχα ἐδῶ πιὸ πλούσια σὲ πτυχές, τὰ πρόσωπα πιὸ φωτεινὰ καὶ ὁ βράχος χωρὶς τὶς χρυσοκονδυλιές δὲν μᾶς θυμίζουν καθόλου τὴν παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου », πού ἔχει ζωγραφηθῇ πιστὰ στὴν παράδοση καὶ ἀπὸ εἰκονογραφικῆς ἀπόψεως καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας.

Ἡ εἰκόνα τῆς Ζακύνθου² (Πίν. 65.1), πιστὴ στὸν τύπο τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες, δίνει στὰ πρόσωπα μιὰ ἐντονώτερη

1. Βλ. μνεία *M. Chatzidakis*, *Icons...*, σ. 117, σημ. 7. Φωτογραφία Μουσείου Μπενάκη. Τὸν διευθυντὴ τοῦ Μουσείου κύριον *Μ. Χατζηδάκη* εὐχαριστῶ γιὰ τὴν ἄδεια νὰ περιλάβω τὴν εἰκόνα στὴν ἐργασία μου.

2. Βλ. μνεία αὐτόθι, σ. 117, σημ. 7. Τὶς πληροφορίες καὶ τὴν φωτογραφία ὀφείλω στὸν κύριον *Μ. Χατζηδάκη* τὸν εὐχαριστῶ θερμὰ.

έκφραση συγκινήσεως, πού αργότερα, όταν τυποποιηθῇ, θά αφαιρέσει από τήν χάρη καί τήν πλαστικότητα τῶν μορφῶν.

Θά αναφέρουμε, ἐν συνεχείᾳ, μέ κάποια συντομία, ὁρισμένες ἀπό τίς φορητές εἰκόνες τοῦ 17^{ου} αἰῶνα, πού ἔχουν σάν θέμα τους τὸ « Μὴ μοῦ ἄπτου », μόνο γιά νά δοῦμε πόσο πιστά διαδίδεται ὁ τύπος πού τὰ πρῶτα του δείγματα εἶδαμε παραπάνω.

Ἡ εἰκόνα τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » πού βρίσκεται στό Dubrovnik τῆς Γιουγκοσλαβίας¹, ἔχει τήν ὑπογραφή τοῦ Λαμπάρδου καί εἶναι χρονολογούμενη τὸ 1603. Ἀκολουθεῖ σέ ὅλες τίς λεπτομέρειες καί σιά χρώματα πιστότατα τήν εἰκόνα τῆς Βενετίας, ἀλλά ἐδῶ ὁ Χριστὸς ἔχει γίνει λιγώτερο ραδινός, μέ τὸ κεφάλι μεγαλύτερο σέ ἀναλογία μέ τὸ σῶμα καί χωμένο περισσότερο στοὺς ὤμους. Τὸ πρόσωπο τῆς Μαгдаληνῆς, μέ φανερά τὰ σημάδια τοῦ πόνου, ἔχει χάσει ἀπὸ τήν ἀρχικὴ γλυκύτητα πού εἶχε στὸν Ἀθῶ καί ἀκόμα στήν εἰκόνα τῆς Βενετίας. Ἡ εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου ἔχει σάν τίτλο στήν παράσταση, τὸ « Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν... » καί ἐκτὸς ἀπὸ τίς ἄλλες ἐπιγραφές πού εἶδαμε στήν εἰκόνα τῆς Βενετίας ἔχει ἐπάνω ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ, σέ μία σειρὰ τῇ λέξει « Μαρία », πράγμα πού ὡς τώρα δὲν ἔχουμε ξαναδεῖ. Κάτω, « Γύναι τί κλαίεις τίνα ζητεῖς », ὅπως στή μία εἰκόνα τοῦ Leningrad.

Μέ τήν εἰκόνα αὐτὴ συνδέεται μία ἄλλη στό Πατριαρχεῖο τῶν Ἱεροσολύμων² (Πίν. 66.1), πού ἀκολουθεῖ σ' ὅλες τίς λεπτομέρειες τήν εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου διατηρώντας τίς ἴδιες σχεδὸν ἀδυναμίες στήν ἀπόδοση τῶν ἄκρων, στὴ σκληρότητα τῶν προσώπων καί στήν ἐλίπεδη ἀπόδοση τοῦ βράχου. Μόνο πού στίς ἀναλογίες τοῦ Χριστοῦ καί στό φωτισμὸ πλησιάζει περισσότερο τήν εἰκόνα τῆς Βενετίας.

Γύρω στό 1641 χρονολογεῖ ὁ Bettini τήν εἰκόνα τῆς συλλογῆς Schiff στήν Πίζα³. Ἀτεχνα δοσμένα καί ἐδῶ τὰ ἄκρα, μέ καταφανῇ τὴ δυνατὴ λύπη στό πρόσωπο τῆς Μαгдаληνῆς, πού καί ἐδῶ ἀποδίδεται μέ ἔντονα τὰ φωτεινὰ τρίγωνα κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, δίνοντας μεγάλη σκληρότητα στό πρόσωπο. Ὁ Bettini ἀποδίδει τήν εἰκόνα στοὺς καλλιτέχνες πού ζωγράφι-σαν τὴν SS. Annunziata dei Greci στό Lìvorno.

Μεταγενέστερη ἡ εἰκόνα τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » τοῦ Τζάνε⁴ (Πίν. 66.2),

1. Πρβλ. V. Djuric, *Icônes de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961, σ. 57, 120, ἀριθ. 59, πίν. LXXX.

2. Εὐχαριστῶ τὸν κύριο Μ. Χατζηδάκη πού μοῦ ὑπέδειξε τὴν εἰκόνα αὐτή, καθὼς καί τὸν ἀρχιτέκτονα κύριο Κόλλα γιά τὴν φωτογραφία.

3. Πρβλ. S. Bettini, *La Pittura di icone creteze - veneziana e i Madonneri*, Πάδουα 1933, πίν. X2.

4. Φωτογραφία Π. Βοκοτόπουλου· τὸν εὐχαριστῶ θερμὰ γι' αὐτὴν, ὅπως καί

στήν Παναγία τὴν Ἀντιβουნიώτισσα τῆς Κέρκυρας, ἔχει χάσει ἀπὸ τὴ χάρη τῶν παραδειγμάτων πὺν μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε νωρίτερα. Οἱ ἀναλογίες τοῦ Χριστοῦ ἀκόμα λιγώτερο ἀρμονικὲς ἀπὸ τοῦ Λαμπάρδου, τὸ ἀνοιχτό-χρῶμο ἔνδυμά του κάνει νὰ ὑπερτεροῦν στὴν εἰκόνα οἱ ψυχροὶ τόνοι, μ' ὅλο πὺν ἡ Μαгдаληνὴ διατηρεῖ τὸ ἴδιο κόκκινο μαφόριο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς παραστάσεως, « Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν... », ἡ εἰκόνα φέρει ὅλες τὶς ἐπιγραφὰς πὺν ἔχει ἡ εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου. Φέρει ὑπογραφή « Ἐμμανουὴλ ἱερέως τοῦ Τζάνε » κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ καὶ ἓνα οἰκόσημο. Χρονολογία δὲν ὑπάρχει, ἀλλὰ μᾶλλον μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἔχει ζωγραφηθῇ ὅταν ὁ Τζάνε βρισκόταν στὴν Κρήτη ἢ στὴν Κέρκυρα πρὶν φύγει γιὰ τὴν Ἰταλία τὸ 1655¹, ἐπειδὴ μένει μὲ κάποιον τρόπο πιστὸς ἐδῶ στὴ βυζαντινὴ παράδοση ἐνῶ ἀργότερα θὰ τὸν δοῦμε νὰ δημιουργεῖ στὴ Βενετία τελείως δυτικὰ ἔργα ὅπως εἶναι τὸ σχετικὸ θέμα τῶν Μυροφόρων².

Ἀφίσαμε τελευταία³, ἐκτὸς χρονολογικῆς σειρᾶς, σὰν κατ' ἐξοχὴν νέα δημιουργία στὸ θέμα, τὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ στὸν Ἅγιο Μηνᾶ στὰ 1590⁴ (Πίν. 64.2).

Ὁ Δαμασκηνὸς ξεφεύγει ἀπὸ τὸν τύπο προσθέτοντας στοιχεῖα δικὰ του ἢ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν Δύση καὶ μὲ ἓναν τρόπο δικό του, ἰδιαίτερα δημιουργικὸ, δίνει μία καινούργια αἴγλη στὸ θέμα, μία αἴγλη πὺν μετὰ τοὺς Κρητικὸς ζωγράφους πὺν δούλεψαν στὸ Ἅγιον Ὅρος δὲν γνώρισε συχνὰ ἢ παρὰσταση. Στὸν ἴδιο πίνακα ὁ Δαμασκηνὸς ζωγραφίζει διάφορα ἐπεισόδια τῆς Ἀναστάσεως. Τοποθετεῖ στὴν κεντρικὴ θέση σὲ μεγαλύτερη κλίμακα τὸ ἐπεισόδιο τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου ». Διατηρώντας γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ Χρι-

γιὰ τὶς πληροφορίες πὺν μοῦ ἔδωσε σχετικά. Στὴν Κέρκυρα ὑπάρχει ἄλλη μιὰ εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Βρίσκεται στὸ Νεκροταφεῖο καί, κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη, εἶναι τεχνοτροπίας Ε. Τζάνε. Ἄλλη μία τοῦ 1680, κατὰ Χατζηδάκη ἔργο πιθανῶς τοῦ Βίκτωρος, βρίσκεται τώρα στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου (Μ. Chatzidakis, *Icônes...*, σ. 117, σημ. 8).

1. Βλ. Ν. Δρανδάκη, Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, Ἀθῆναι 1962, σ. 3.

2. Πρβλ. αὐτόθι, σ. 134 - 142, πίν. 62α καὶ τελευταίως Μ. Chatzidakis, *Icônes...*, σ. 136 - 138, πίν. 63.

3. Δὲν ἀναφέραμε δύο εἰκόνες πὺν χρονολογοῦνται κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη (αὐτόθι, σ. 117, σημ. 7) πρὶν ἂν τὸν Δαμασκηνό. Ἡ μία, φύλλο τριπτύχου, ἰδιωτικῆς συλλογῆς τοῦ Μιλάνου (S. Bettini, *Pittura bizantina*, Φλωρεντία 1938, εἰκ. σ. 59), ὅπου ὁ Χριστὸς εἶναι ἰδιαίτερα ραδινὸς ὅπως στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας· ἡ ἄλλη στὴν Μονὴ Προδρόμου Λαγκάδας στὴ Ζάκυνθο μὲ κομμένο τὸν χρυσὸ κάμπο ἀκριβῶς ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Ἐνταφιασμοῦ τοῦ Τζάνε στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο τῆς Βενετίας (Μ. Chatzidakis, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 60).

4. Πρβλ. S. Bettini, *Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte cretese - veneziana*. *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 94, 1934 - 1935, πίν. 9.

στοῦ τὸν τύπο πού γνωρίσαμε στὸν Ἄθω καὶ μὴ θέλοντας νὰ νεωτερίσει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο¹, δημιουργεῖ μία τελείως διαφορετικὴ Μαγδαληνή, μὲ μεγάλη κίνηση καὶ ἀνεμιζόμενο μαφόριο πού πέφτει σὲ πλούσιες πτυχές ἀφίνοντας νὰ φαίνεται τὸ φόρεμά της πολὺ πλουσιώτερο καὶ αὐτὸ οὐ πυχολογία, μὲ ζωηρὴ ἔκφραση ἐκπλήξεως καὶ ἱκεσίας στὸ πρόσωπο καὶ ἀπότομη κίνηση στὰ ἀπλωμένα χέρια², μὲ πολὺ πλουσιώτερη κόμη, χωρὶς ὅμως φωτοστέφανο. Προσθέτει στὴν παράσταση μία βλάστηση πυκνὴ καὶ δὲν παραλείπει τὸ φράκτη, πού κυρίως σὲ Ἰταλικά καὶ Γερμανικά ἔργα εἶχαμε ὡς τώρα συναντήσεϊ³. Χάμω, κοντὰ στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, εἶναι ἀκουμπισμένο τὸ μυροδοχεῖο, χαρακτηριστικὸ σκεῦος τῆς Ἀναγεννήσεως⁴. Οἱ ἐπιγραφές μὲ Ἑλληνικὰ γράμματα εἶναι γραμμένες μὲ κόκκινο στὰ λόγια τοῦ Χριστοῦ καὶ μὲ μαῦρο στῆς Μαγδαληνῆς. Φέρει ὑπογραφή καὶ οἰκόσημο.

Σὰν δευτερεύουσες σκηῖς ἔχει τὸ « Χαῖρε » τῶν Μυροφόρων στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ πίνακα, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο δοσμένο ὅπως τὸ παριστάνει ὁ Φράγκος Καταλᾶνος⁵ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Λαύρας, ἕναν τρόπο ἀρχαῖκὸ μᾶλλον, ὅπως συχνὰ προτιμᾷ νὰ μεταχειρίζεται ὁ Καταλᾶνος, δηλαδὴ τὸν ἀσύμμετρο τρόπο, ὅπως τὸν χαρακτηρίζει ὁ Millet. Λίγο πρὶς πάνω καὶ πρὸς τὸ κέντρο εἰκονίζεται ὁ βράχος μὲ τὴ σαρκοφάγο ἔξω ἀπὸ τὸ σπήλαιο καὶ ἐπάνω της εἶναι καθισμένοι οἱ δύο ἄγγελοι. Δίπλα ἡ Μαγδαληνή, πρὶς μέσα ἄλλος βράχος πάλι μὲ τὴ σαρκοφάγο καὶ ἕναν ἄγγελο αὐτὴ τὴ φορὰ καὶ τὶς τρεῖς Μυροφόρες καὶ τέλος στὸ βάθος τρίτος βράχος μὲ τὸν Ἰωάννη καὶ τὸν Πέτρο πού παρατηροῦν τὴν ἄδεια σαρκοφάγο. Στὸ κέντρο πίσω παριστάνεται ἡ πόλη τῶν Ἱεροσολύμων ἀριστερὰ οἱ τρεῖς σταυροὶ ὑψώνονται ἐντυπωσιακοὶ στὸ χρυσὸ κάμπο, ἐνῶ στὸν μεσαῖο ἀκουμπᾷ μία σκάλα.

1. Ὁ Bettini, αὐτόθι, σ. 331-380, βλέπει σὰν πρότυπο τῆς εἰκόνας τὴν παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου » τοῦ Πολυπτύχου 21 τῆς Accademia τῆς Βενετίας. Οὔτε ὅμως ὅλη ἡ σύνθεση οὔτε ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ οὔτε ἡ Μαγδαληνὴ δὲν ἔχουν κοινὰ στοιχεῖα στὶς δύο αὐτὲς παραστάσεις.

2. Σὰν πρότυπο τῆς Μαγδαληνῆς, ὅπως παρατήρησε ὁ Μ. Χατζηδάκης (Icones..., σ. 116-117, σημ. 7), μπορούμε νὰ βροῦμε πολλὰ γυναικεῖες μορφές τοῦ Bassano.

3. Πρὸς τὶς παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἄπτου », α) τοῦ Fra Angelico στὸ S. Marco τῆς Φλωρεντίας (Benson, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 134), β) στὴν ξυλογραφία τοῦ Schongauer στὸ Colmar (L. Blum, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 39) καὶ γ) στὸ γλυπτό τοῦ Riemenschneider στὸ Munnherstadt (Kunstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, πίν. 283).

4. Πρὸς μεταξὺ ἄλλων ἀνάλογα σκεῦη στὶς παραστάσεις, α) B. Vivarini, Προσκύνσεις τῶν Μάγων (Benson, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 2), β) Tintoretto, Τὸ Λουτρὸ τῆς Σουζάννας (Venturi, La Peinture Italienne, Skira, I, πίν. σ. 141) καὶ ὁ Χριστὸς ἐνάπιον τοῦ Πιλάτου (αὐτόθι, σ. 146), γ) Botticelli, Ἡ Προσκύνσεις τῶν Μάγων (Botticelli, Phaidon, πίν. 15).

5. Πρὸς G. Millet, Athos, πίν. 259.

Μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ὁ Δαμασκηνός, μὲ αὐτὴν τὴ νέα σύλληψη, δημιουργεῖ ἕναν καινούργιο εἰκονογραφικὸ τύπο γιὰ τὴν παράσταση, ποὺ βρῖσκει μιμητές. Παράδειγμα ἀποτελεῖ μία εἰκόνα σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ Λονδίνου, ποὺ ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸν τύπο ποὺ δημιούργησε ὁ Δαμασκηνός καὶ ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἕνα μοναστήρι τῆς Κορήτης¹. Τὸ παράδειγμα τῆς νέας αὐτῆς μορφῆς ἀκολουθήθηκε γενικὰ λιγώτερο, ἐνῶ ὁ τύπος τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας, ὅπως εἶδαμε, γνώρισε μεγαλύτερη διάδοση.

Τελειώνοντας θὰ διαπιστώσουμε πὼς τὸ θέμα δὲν ἔπαψε νὰ εἰκονογραφεῖται καὶ ὅτι ἔχουμε πολλὰς δημιουργίες, συχνὰ ἀξιόλογες, σὲ ὅλον τὸν 17^ο μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 18^{ου} αἰώνα. Ὅλες αὐτὲς οἱ δημιουργίες δὲν εἶναι ὅμοιες μεταξύ τους οὔτε ἔχουν ἕνα κοινὸ πρότυπο. Ἄλλες ἀκολουθοῦν μᾶλλον πιστὰ τὸν τύπο τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας, ἄλλες τὸν πλουτίζουν μὲ νέα στοιχεῖα, συχνὰ παρμένα καὶ ἀπὸ τὸν Δαμασκηνό, ἐνῶ ἄλλες θὰ ξεφύγουν ἀκόμα περισσότερο ἀκολουθώντας ἄλλοτε δυτικὰ καὶ ἄλλοτε παλιότερα πρότυπα.

Στὴν πρώτη ομάδα θὰ ἀναφέρουμε μία τοιχογραφία στὸ Πυργὶ τῆς Χίου², ποὺ φέρει ἀκόμα καὶ τὴν ἐπιγραφή, «Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν...», καθὼς καὶ μία ἄλλη τοιχογραφία ἀπὸ τὸ Μαυρίλο³, λαϊκῆς μᾶλλον τέχνης τοῦ 1728.

Στὴ δεύτερη ομάδα τῶν παραστάσεων ποὺ ποικίλλουν τὴ σύνθεση μὲ νέα στοιχεῖα, ἀνήκει καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Καισαριανῆς⁴ τοῦ ζωγράφου Ἰωάννου Ὑπάτου τοῦ 1682, ὅπου εἰκονίζεται ἡ σαρκοφάγος μὲ τοὺς ἀγγέλους καὶ τὴ Μαγδαληνὴ ποὺ πλησιάζει καὶ δίπλα τὸ «Μὴ μοῦ ἄπτου». Στὸ βάθος ἕνα κτίριο μὲ πύργο δίνει δυτικὸ χαρακτήρα στὴ σύνθεση, ἡ ὁποία μᾶς θυμίζει, μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν δύο γεγονότων, μία τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστοῦ στὴ Λευκωσία τῆς Κύπρου⁵, ὅπου ὁμοως ἡ σκηνὴ εἶναι δοσμένη ἄτεχνα καὶ ἔχει λαϊκὸ χαρακτήρα.

Μία ἀχρονολόγητη σύνθεση πάνω στὸ θέμα βρίσκεται σὲ μία εἰκόνα στὴν Ἀγία Μαγδαληνὴ τῆς Μακρονίτσας⁶ (Πίν. 62.3'), ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς εἰκόνας κρατώντας εἰλητῆριο καὶ στρέ-

1. Πρβλ. J. Chittenden - Ch. Seltman, Greek Art, Λονδῖνο 1946, σ. 50, ἀριθ. 356, πίν. 94.

2. Πρβλ. A. Orlandos, Monuments de Chios, Ἀθῆναι 1930, πίν. 374.

3. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Ἐφορο κ. Π. Λαζαρίδη γιὰ τὴ φωτογραφία καὶ τὶς πληροφορίες ποὺ μοῦ ἔδωσε σχετικὰ μὲ αὐτὴν τὴν τοιχογραφία.

4. Πρβλ. Φ. Κόντογλου, Τοιχογραφίαι Ἐκκλησιῶν τοῦ Ὑμητοῦ, Ἀθῆναι 1933, σ. 37, πίν. 96.

5. Φωτογραφία ἀρχείου Παπαχατζηδάκη.

6. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν κύριο Μ. Χατζηδάκη γιὰ τὴ φωτογραφία ποὺ μοῦ ἔδωσε.

φοντας πίσω νά δῇ τὴ Μαγδαληνή. Αὐτὴ, γονατισμένη, μὲ ξέπλεκα μακριὰ μαλλιά, ἔχει ἀκουμπήσει τὸ μυροδοχεῖο στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὸ ὁποῖο καὶ γενικώτερα ἀκολουθεῖ ὁ ζωγράφος.

Ἰδιαίτερη ἐντύπωση κάνουν τὰ δουλεμένα φωτοστέφανα.

Τρεῖς Μυροφόρες στὸ βάθος εἰκονίζει καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Ἱεροσολυμίτη ζωγράφου Χάννα πού βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο ¹ (Πίν. 62.2). Ἡ εἰκόνα φέρει ὑπογραφή, «Χεῖρ Χάννα» καὶ θὰ πρέπει νὰ ἔχει ζωγραφηθῇ στὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ 18ου αἰῶνα ².

Σαφῆ ἐπιρροὴ ἀπὸ τὸν Δαμασκηνὸ ἔχει τέλος ἓνα βημόθυρο ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἀθανάσιο τοῦ Μυλοποτάμου στὰ Κύθηρα ³ (εἰκ. 11). Τὸ ἓνα φύλλο εἰκονίζει τὸν Χριστὸ καὶ τὸ ἄλλο τὴ Μαγδαληνή. Στὸ βάθος, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ εἶναι ζωγραφισμένα τὰ Ἱεροσόλυμα, πίσω ἀπὸ τὴ Μαγδαληνὴ ὁ τάφος μὲ ἓναν ἄγγελο καὶ πίσω στὸ βράχο τρεῖς σταυροί. Φέρει καὶ ἐπιγραφή, «*Δέσις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δημητρίου Καρύδη*», καὶ θὰ ζωγραφήθηκε ὅπως τὸ ὑπόλοιπο τέμπλο τὸ 1719 ⁴.

Δυτικὲς τελείως εἶναι πρῶτα ἡ τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ Θεολόγου τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας ⁵ πού εἰκονίζει τὸν τάφο μὲ τοὺς ἀγγέλους ὅπως τὸν εἶδαμε στὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸ Λαμπαδιστὴ καὶ κάτω τὸ «Μὴ μοῦ



Εἰκ. 11. Βημόθυρο
Ἐκκλησίας Ἁγ. Ἀθανασίου
Μυλοποτάμου Κυθήρων.

1. Ἀδημοσίευτη. Ἀριθ. εὐρ. 1620. Εὐχαριστῶ τὸν διευθυντὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κύριον Μ. Χατζηδάκη γιὰ τὴν ἄδεια νὰ περιλάβω τὴν εἰκόνα στὴν μελέτη μου. Ἐδῶ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται κανονικὰ στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας. Πίσω ἀπ' τὴν Μαγδαληνὴ, σὲ μικρότερη κλίμακα, οἱ τρεῖς Μυροφόροι μὲ μυροδοχεῖα καὶ στὸ βάθος ὁ τάφος μὲ τὴ σαρκοφάγο καὶ τοὺς δύο ἀγγέλους.

2. Βλ. γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν ἔργων τοῦ Χάννα Α. Ὁ ρ λ ά ν δ ο ν, εἰς Ε.Ε.Β.Σ., 26, 1956, σ. 341 κ.ἐξ., ἀριθ. 5, 6. Βλ. καὶ σ. 357.

3. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Ἐφορο κ. Π. Λαζαρίδη γιὰ τὴν φωτογραφία καὶ τίς πληροφορίες πού μοῦ ἔδωσε σχετικά μὲ τὸ βημόθυρο.

4. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε μιὰ μικρὴ εἰκόνα, πιστὴ στὸν ἀρχικὸ τύπο, πού βρίσκεται σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ καὶ πού τοποθετεῖται στὸ τέλος τοῦ 17ου - ἀρχὲς 18ου αἰ.. Ἐπίσης μιὰ παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἄπτου» τοῦ Σπ. Βεντιούρα στὸν Ἅγιο Νικόλαο Λευκάδος, γιὰ τὴν ὁποία δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ περισσότερες πληροφορίες.

5. Φωτογραφία ἀρχείου Παπαχατζηδάκη.

ἄπτου» μὲ τὸν Χριστὸ κρατώντας τὸ φτυάρι, καθὼς καὶ τὰ «Μὴ μοῦ ἄπτου» τοῦ Μάρκου, ἕνα συντηρητικώτερο στὴ Μονὴ Πετράκη (1719) καὶ τὸ ἄλλο, τελείως διαφορετικό, στὴ Φανερωμένη τῆς Σαλαμίνας (1735)¹. Ὅλα εἶναι συνθέσεις χωρὶς ἰδιαίτερη σημασία, πὺς τὶς ἀναφέρουμε μόνο γιὰ νὰ φανῇ πὺς τὸ θέμα δὲν παύει νὰ εἰκονίζεται καὶ στοὺς τελευταίους χρόνους τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης.

ΑΙΜΙΛΙΑ ΚΑΛΛΙΓΑ - ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ

1. Περί τῶν συνθέσεων αὐτῶν βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 287.

SUMMARY

THE «NOLI ME TANGERE» IN BYZANTINE AND POST-BYZANTINE PAINTING (Pl. 61-66).

The scene of «Noli me Tangere» presents the apparition of Jesus to Mary Magdalene after the Resurrection, as described in St. John, 20, 11-18, and, in lesser detail, in St. Marc, 16, 9-11.

In the usual representation Christ is standing on the right, tending his right hand towards Mary, who reaches to grasp it, but halts reluctantly in compliance to his words «touch me not». We practically always find the empty tomb, sometimes inside the garden in which the scene takes place, guarded by two angels, later hewn out of the rocky mountainside in the background.

The «Noli me Tangere» is hardly ever to be found before the 12th century, while other scenes from the Cycle of the Resurrection, as for example the apparition of Jesus to both «Mary Magdalene and the other Mary» (St. Matthew, 28, 1-10) are fairly frequent.

It can be stated that until the 16th century the scene of «Noli me Tangere» is not presented according to some specifically laid-down type, as happens with so many other scenes in byzantine painting. Inspiration for the representation is drawn alternatively from various similar or relative scenes which had been familiar and more frequently encountered in early byzantine iconography. Thus, in Par. 74 (fig. 1) it is reminiscent of the scene of the apparition to both Mary Magdalene and the other Mary as known from older works, e.g. Par. 510. The same scene is used as a prototype to the «Noli me Tangere» of the Exultet Bibl. Mazarine 364 (fig. 3). In both these cases it is reproduced with the omission of the one woman. Alternatively, in the Exultets Vat. Barb. Lat. 592 and Brit. Mus. Add. 30337 (fig. 4) the posture of Christ has a direct counterpart in the scene of the Anastassis (Descent into Hell) as found in Monreale, Nea Moni of Chios (fig. 5) and Hossios Loukas.

Later, in Serbian frescoes (Staro-Nagoričino (fig. 6), Gračanića), the «Noli me Tangere» has strong iconographic connections to the Apparition to the Holy Women in Chilandarion (fig. 7) and St. Nicholas Orphanos in Thessaloniki (Pl. 61.2). Contrarily at Dečani (fig. 8) the figures of Christ and Mary Magdalene can be closely correlated to those of the Miracle of the Woman with the Issue of Blood in the

manuscript Par. 54 (fig. 9). The same scene from the mosaics in the church of St. Saviour in Chora may have been used as a prototype for the « Noli me Tangere » by Theophan the Greek in Volotovo (fig. 10).

From the early 16th century onwards the scene seems to be painted more and more after a specific pattern. This is evident from a series of paintings dated within this period and characterized by strong western influences, e.g. two icons of the Ermitage Collection in Leningrad (Pl. 62.1 and 63.2), another in the Byzantine Museum in Athens (no. 1635, Pl. 63.1), and a fresco in a church at Thari in Rhodes (Pl. 64.1). Its final form, however, is given to it by masters of the Cretan school in paintings of the Athos and Meteora monasteries (the Dionysiou Monastery of Athos, 1547, the Monastery of the Transfiguration, Meteora, 1552 (Pl. 61.1), and the Dochiariou Monastery of Athos, 1568). These frescoes keep in style and composition the characteristics of the Cretan school, i.e. absence of all narrative elements, balance in composition, and adherence to the older byzantine patterns, as seen in the posture of Christ, the rugged mountainous background, the sarcophagos. Discretely, a number of western elements is now introduced, among others Christ's raised hand as a remnant of western representations where he is holding the cross, the wound of the lance in Christ's side, the bare-headed Magdalene and the richer drapery of her mantle.

The « Noli me Tangere » now becomes fairly popular and is found repeatedly in post-byzantine iconography, sometimes represented by important paintings, such as the icon by Michael Damascenos (Pl. 64.2) in St. Minas in Crete; there the type of Athos is not followed strictly, however, insofar as more western elements are utilized for the figure of Mary Magdalene, while the background is animated with various secondary scenes.

Outstanding examples of faithful adherence to the Athos type from the end of the 16th century are an icon of the Hellenic Institute in Venice, the center of a triptych in the Benaki Museum (Pl. 65.2), and another icon from Zante (Pl. 65.1), destroyed by fire following the earthquake of 1953. These compositions are suffused by a deep religious feeling, as well as a feeling of classical balance and austerity, while retaining at the same time profound human warmth.

From the beginning of the 17th century, in the icons of Lambar-dos in Dudrovnic, one in the Orthodox Patriarchate of Jerusalem (Pl. 66.1), in yet another from the Schiff Collection in Pisa, and finally in one by Emmanuel Tzane (Pl. 66.2) in the Antivouniotissa Church

in Corfu, begins a stylization, with a touch of added pathos in the expressions, to which the diminishing refinement and elegance of the forms can be ascribed.

The «Noli me Tangere» continues to be painted until the 18th century, sometimes faithful to the Athos type (frescoes of Pyrgi in Chios, and of Mavrilo), sometimes with obvious western affiliations (frescoes of the Theologos Church in Nicosia, by the painter Markos in the Moni Petraki in Athens, and the Phaneromeni in Salamis). Finally, we must mention a large number of works embellished with various elements, borrowed even from Damascenos: frescoes from Kaisariani and St. John Lambadist in Nicosia, an icon in Makrynitsa (Pl. 62.3), another by the painter Hanna in the Byzantine Museum in Athens (Pl. 62.2), and an iconostasis wooden door (fig. 11) from Kythera.

AIMILIA KALLIGA - YEROULANOU