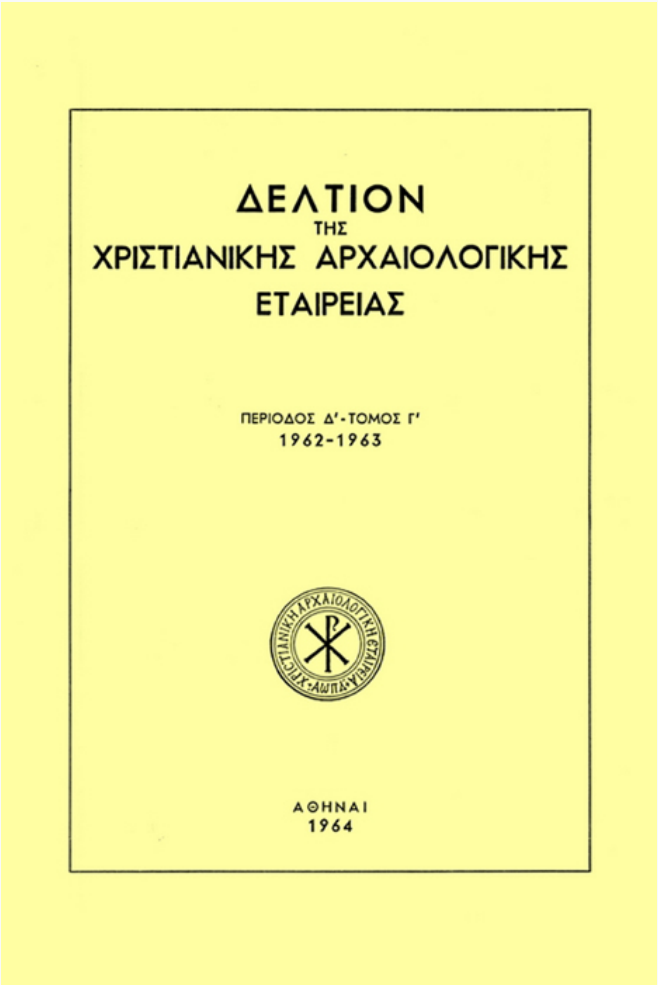
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

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

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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 25/04/2024 12:33:51

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

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ «ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ» ΟΠΩΣ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΗ ΠΟΥ ΠΑΙΡΝΕΙ ΣΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ[1]

(Πίν. 61 - 66).

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

Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη[2], καὶ ἔδωσε συχνὰ ἀφορμὴ σὲ θεολογικὲς συζητήσεις[3].

Οἱ παραστάσεις τοῦ κύκλου τῆς Ἀναστάσεως, ὅπως οἱ σκηνὲς τῶν Μυροφόρων στὸ Μνῆμα καὶ τῆς Ἐμφανίσεως τοῦ Χριστοῦ σ' αὐτές[4], ἦταν

---

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

2. Κεφ. κ', 11 - 18. «*Μαρία δὲ εἱστήκει πρὸς τὸ μνημεῖον κλαίουσα ἔξω· ὡς οὖν ἔκλαιε, παρέκυψεν εἰς τὸ μνημεῖον, καὶ θεωρεῖ δύο ἀγγέλους ἐν λευκοῖς καθεζομένους, ἕνα πρὸς τῇ κεφαλῇ, καὶ ἕνα πρὸς τοῖς ποσίν, ὅπου ἔκειτο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. Καὶ λέγουσι αὐτῇ ἐκεῖνοι, Γύναι, τί κλαίεις; λέγει αὐτοῖς, ὅτι ἦραν τὸν Κύριόν μου, καὶ οὐκ οἶδα ποῦ ἔθηκαν αὐτόν. Καὶ ταῦτα εἰποῦσα ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω, καὶ θεωρεῖ τὸν Ἰησοῦν ἑστῶτα. Καὶ οὐκ ἤδει ὅτι ὁ Ἰησοῦς ἐστι. Λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Γύναι, τί κλαίεις; τίνα ζητεῖς; Ἐκείνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρός ἐστι, λέγει αὐτῷ, Κύριε, εἰ σὺ ἐβάστασας αὐτόν, εἰπέ μοι ποῦ αὐτὸν ἔθηκας· κἀγὼ αὐτὸν ἀρῶ. Λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Μαρία. Στραφεῖσα ἐκείνη λέγει αὐτῷ, Ῥαββουνί· ὃ λέγεται, Διδάσκαλε. Λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Μή μοῦ ἅπτου· οὔπω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα μου· πορεύου δὲ πρὸς τοὺς ἀδελφούς μου καὶ εἰπὲ αὐτοῖς, Ἀναβαίνω πρὸς τὸν πατέρα μου καὶ πατέρα ὑμῶν καὶ Θεόν μου καὶ Θεὸν ὑμῶν*».

3. Βλ. Ἰωάννου Χρυσοστόμου, Ὁμ. εἰς Ἰωάννην 86. 1, Θεοφάνους Κεραμέως, Ὁμ. 30 εἰς τὸ 7ον ἑωθινόν, Migne, P.G. 132, 630 καὶ Γρηγορίου Παλαμᾶ, Ὁμ. 18 εἰς τὴν Κυριακὴν τῶν Μυροφόρων. Migne, P.G. 151, 237 καὶ 245.

4. Πρβλ. τὶς Μυροφόρες στὸ Μνῆμα στὶς Εὐλογίες τῆς Monza (A. Grabar, Les ampoules de Monza, Παρίσι 1958, πίν. XI, XII, XIII) κ.ἀ., τὴν Ἐμφάνιση τοῦ

συχνὲς στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία. Ἀντίθετα, ἡ παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου», μ' ὅλο ποὺ ἀνήκει στὸν ἴδιο κύκλο, ἦταν σπάνια στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ καὶ δὲν ἀκολούθησε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἕναν καθιερωμένο εἰκονογραφικὸ τύπο. Μόνο μετὰ τὴν Ἅλωση καὶ κυρίως τὸν 16ο αἰώνα, μὲ διάφορες ἐπιδράσεις, παλιότερες βυζαντινὲς καὶ σύγχρονες δυτικές, παίρνει μιὰ μορφὴ ποὺ θὰ τὴν κρατήσει ἄλλους δύο αἰῶνες καὶ ποὺ θὰ δώσει ἀφορμὴ σὲ πολλὲς νέες δημιουργίες.

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

Τὸν 12ο αἰώνα βρίσκουμε τὸ θέμα στὰ καθαρὰ Κωνσταντινοπολίτικα χειρόγραφα μὲ τὴ συνεχῆ εἰκονογράφηση. Ὅπως ὅλο τὸ Εὐαγγέλιο, ἀποδίδεται καὶ αὐτὴ ἡ σκηνὴ διηγηματικά. Ἤδη ὅμως, ξεχωρίζουν δύο τρόποι στὴν ἀπόδοση τῆς σκηνῆς καὶ οἱ δύο παρμένοι ἀπὸ παράσταση παλιότερα γνωστή, ποὺ εἰκονίζεται σύμφωνα μὲ ὁρισμένους τύπους. Ἡ παράσταση, ποὺ ἐδῶ χρησιμεύει σὰν πρότυπο, εἶναι τὸ «Χαίρετε» στὶς δύο Μαρίες[1] στοὺς δύο γνωστοὺς τύπους, τὸ συμμετρικὸ καὶ τὸν ἀσύμμετρο, ὅπως τοὺς ὀνόμασε ὁ Millet[2].

Ὁ πρῶτος τύπος, ποὺ δεῖγμα του βρίσκουμε στὸ χειρόγραφο μὲ τὶς Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ (Par. 510)[3], εἰκονίζει τὸν Χριστὸ αὐστηρὸ καὶ μετωπικὸ καὶ τὶς δύο Μαρίες γονατισμένες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὴν ἴδια ἀπὸ τὸν Ἰησοῦ ἀπόσταση. Στὸ Τετραευάγγελο (Par. 74)[4], στὴ σκηνὴ τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου», (εἰκ. 1) ὁ Χριστὸς στέκεται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο κατὰ μέτωπο, οἱ κινήσεις εἶναι τὸ ἴδιο ἁπλὲς 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. 13α) καὶ στὶς Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ Gr. 510 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, Παρίσι 1929, πίν. XXI).

1. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ περιγράφεται στὸ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιο κεφ. κη', 1 - 11. «*ὀψὲ 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.ἑ.

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

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

νες, χωρὶς νὰ φαίνεται καμμιὰ τάση τῆς Μαγδαληνῆς νὰ ἀγγίξει τὸν Χριστὸ οὔτε καμμιὰ ἐκ μέρους του ἀπώθηση. Θὰ μποροῦσε λοιπὸν κανεὶς μὲ εὐκολία νὰ συνδέσει τὶς δύο σκηνὲς καὶ νὰ θεωρήσει τὸ συμμετρικὸ τρόπο παραστάσεως τοῦ « Χαίρετε » σὰν πρότυπο σ' αὐτὴν τὴν παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου ».

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

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 Ραμπουλᾶ [1], καθὼς καὶ στὸ ἐλεφάντινο ἀνάγλυφο τῆς Δρέσδης [2], θὰ μποροῦσε ἐπίσης νὰ θεωρηθῆ σὰν πρότυπο σὲ μιὰ ἄλλη μορφὴ τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου », τὴ μορφὴ ποὺ ἔχει στὸ Εὐαγγέλιο Laur. VI, 23 [3] (εἰκ. 2) στὸ χωρίο τοῦ Μάρκου [4] αὐτὴ τὴ φορά, 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.

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

Παράλληλα μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἴδια συγγένεια μὲ παλιότερα βυζαντινὰ πρότυπα, στὶς παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » σὲ εἰλητάρια τοῦ Exultet τῆς Νοτίου Ἰταλίας, τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνα. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θέμα μας, ἐνδιαφέρει αὐτὸ καὶ γενικώτερα, γιατὶ 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 πηγές [5].

---

1. Πρβλ. C. Cecchelli-G. Furlani-M. Salmi, ἔνθ' ἀνωτ.

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

3. Πρβλ. προχείρως G. Millet, ἔνθ' ἀνωτ., εἰκ. 593.

4. Εὐαγγέλιον κατὰ Μάρκον κεφ. ις', 9 - 11 : « *Ἀναστὰς δὲ πρωῒ πρώτῃ Σαββάτου ἐφάνη πρῶτον Μαρίᾳ τῇ Μαγδαληνῇ...* ».

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

Πάλι τὸν συμμετρικὸ τύπο τοῦ « Χαίρετε » ἔχει γιὰ πρότυπο ἡ παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » στὸ Exultet Cod. 364 τῆς Bibliothèque Mazarine[1], (εἰκ. 3) τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ σκηνὴ ἀποδίδεται ὅπως στὸ Par. 74[2].

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

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

Ἔχει τὴν ἴδια ἤρεμη καὶ μετωπικὴ στάση τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὸ δεξὶ χέρι ποὺ εὐλογεῖ τὴ Μαγδαληνή, τὸ δεξὶ πόδι, στὸ ὁποῖο στηρίζεται τὸ σῶμα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἁπλῶς ἀκουμπάει « ἄνετο » στὴ γῆ. Ἐδῶ ὁ Χριστὸς κρατάει τὸ εἰλητάριο στὸ ἀριστερὸ χέρι ὅπως σὲ ὅλες περίπου τὶς σύγχρονες παραστάσεις τοῦ « Χαίρετε »[3], ὅπου ἐπίσης ἔχει τὴν ἴδια ἤρεμη καὶ μετωπικὴ στάση. Ἡ Μαγδαληνή, συγκρατημένη καὶ γονατισμένη σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὸν Χριστό, καθὼς καὶ τὰ δύο δέντρα ποὺ πλαισιώνουν τὴ σκηνὴ εἶναι καὶ αὐτὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ ἐπαναλαμβάνονται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ σὲ παραστάσεις τοῦ « Χαίρετε » καὶ στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Par. 74 καὶ στὴν παράσταση τοῦ Exultet τῆς Bibliothèque Mazarine.

Μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφὴ τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » συναντᾶμε σὲ δυὸ πολὺ σχετικὰ μεταξύ τους Exultet τοῦ 11ου αἰώνα, τὸ ἕνα τοῦ Βατικα-

---

ψηφιδωτῶν τοῦ 11ου 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. Πρβλ. M. Avery, The Exultet Rolls of South Italy, Princeton 1936, πίν. CXCIX.

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

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

νοῦ Vat. Barb. Lat. 592[1], καὶ τὸ ἄλλο τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου Add. Ms. 30337[2] (εἰκ. 4). Ἡ σκηνὴ ἐδῶ παίρνει ἕναν ἰδιότυπο χαρακτήρα, ποὺ ὀφείλεται ἰδιαίτερα στὴν ἔντονη κίνηση τοῦ Χριστοῦ. Μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι γυρισμένο πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας καὶ σὲ μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ τὸ δεξί, μὲ τὸ ἱμάτιό του νὰ ἀνεμίζει πρὸς τὰ πίσω, τείνει τὰ δύο χέρια στὴ Μαγδαληνή, ποὺ μοιάζει κι αὐτὴ νὰ τρέχει πρὸς τὸν Χριστὸ μὲ λυγισμένα τὰ πόδια, σχεδὸν σὰν νὰ γονατίζει.

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

Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ σ' αὐτὲς τὶς δύο παραστάσεις φαίνεται νὰ ἔχει κάποια ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ ὅπως τὴ βλέπουμε στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδο τῆς Νέας Μονῆς στὴ Χίο[3] (εἰκ. 5) καὶ στὴν ἴδια παράσταση τοῦ Δαφνιοῦ[4]. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ στάση αὐτὴ τοῦ Χριστοῦ στὰ Exultet ξαναβρίσκεται ὅμοια στὴ λίγο μεταγενέστερη παράσταση τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου τοῦ Monreale[5]. Ὁ Demus τὴν συνδέει μὲ αὐτὰ τὰ δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδας[6].

Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι ὁ δυτικὸς καλλιτέχνης διαλέγει βυζαντινὰ πρότυπα[7], ἀκόμα καὶ ἂν προσδίδει διαφορετικὸ νόημα στὴν παράσταση, ὅπως π.χ. ἐδῶ ποὺ θέλει μὲ τὴ στάση τοῦ Χριστοῦ νὰ ἀποδόσει μιὰ τάση φυγῆς καὶ γενικὰ νὰ προσδόσει κίνηση σὲ ὅλη τὴ σκηνή.

Σὲ ὅλον τὸν 13ο αἰώνα καὶ μέχρι τὸν 14ο ποὺ θὰ βροῦμε στὴ Σερβία

---

1. Πρβλ. M. Avery, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. CL.

2. Πρβλ. Αὐτόθι, πίν. XLIX.

3. Πρβλ. προχείρως 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, Λονδῖνο 1949, πίν. 71b.

6. Αὐτόθι, σ. 288 καὶ σ. 343 σημ. 306.

7. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ παραστάσεις τελείως διαφορετικῆς συνθέσεως, μὲ καθαρὰ δυτικὴ μορφή. Σὰν παράδειγμα βλ. τὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » στὸ Exultet Troia 3 (M. Avery, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. CLXXXI). Ἡ μορφὴ 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 μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου », 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 Ἁγ. Γεωργίου Staro - Nagoričino.

Στὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας, ἡ μορφὴ τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » ἐμφανίζεται διαφορετική, μὲ περισσότερη κίνηση καὶ ρεαλισμό, μὲ ἔντονη 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 διηγηματική τους εἰκονογράφηση τὰ ἀνάλογα χειρόγραφα [1].

Στὸ Staro - Nagoričino [2] (εἰκ. 6), ὁ Χριστὸς στὴ μία ἄκρη ἐμφανίζεται στὶς δύο Μαρίες· ἀκολουθεῖ ἡ σαρκοφάγος, ὅπου κάθονται οἱ δύο ἄγγελοι καὶ στὴ βάση της κοιμοῦνται οἱ φύλακες. Πιὸ πέρα οἱ τρεῖς Μυροφόρες πλησιάζουν καὶ στὰ δεξιὰ τῆς σκηνῆς ὁ Χριστὸς ἐμφανίζεται στὴ Μαγδαληνή.

Στὴν Gračanića [3], εἰκονίζεται μόνο ὁ τάφος μὲ τοὺς φύλακες καὶ τοὺς ἀγγέλους καὶ πάλι στὸ δεξιὸ ἄκρο τὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » μὲ τὸν Χριστὸ σὲ δόξα καὶ τὴ Μαγδαληνὴ ὄχι ἐντελῶς γονατισμένη, ἀλλὰ μὲ δυνατὴ κάμψη τοῦ σώματός της, ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὸ Staro - Nagoričino. Ἡ παράσταση τῆς Gračanića εἶναι βέβαια πολὺ λιγώτερο ἀφηγηματική, ἀλλὰ καὶ μόνη ἡ παρουσία τοῦ τάφου καὶ τῶν ἀγγέλων ποὺ ἀνήκει στὸ προηγούμενο ἐπεισόδιο, δηλαδὴ τὴ Μαγδαληνὴ στὸ Μνῆμα, δίνει ἕνα διηγηματικὸ χαρακτήρα στὴν ὅλη σκηνή, ὅπως τὴ βρήκαμε στὸ Εὐαγγέλιο Par. 74 [4].

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. Frolow, 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.

στὸ Χιλανδάρι, στὴν παράσταση τοῦ « Χαίρετε »[1] (εἰκ. 7). Στὸ Χιλανδάρι πάλι, στὴν ἴδια παράσταση, ξαναβρίσκουμε τὴ δόξα ποὺ περιβάλλει τὸν Χριστὸ στὴν Gračanića. Τέλος τὴν ἐλαφριὰ 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 Ὀρφανὸ 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 ἁπλὴ εὐλογία τοῦ Par. 74, σὲ μιὰ ἀνθρώπινη κατανόηση, μιὰ συγκρατημένη συγκίνηση, μιὰ ἀπόκοσμη ἐπαφή.

Εἰκ. 7. Τοιχογραφία Καθολικοῦ Μονῆς Χιλανδαρίου.

Ἕνα μεῖγμα εἰκονογραφικῶν στοιχείων[3] ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῶν μνημείων τῆς Σερβίας καὶ τὴ συνηθισμένη μορφὴ τοῦ « Χαίρετε » τῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » στὸ Βατοπέδι[4] τοῦ 14ου αἰώνα. Ἡ παράσταση ἔχει τὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα τῆς Gračanića: τὸν τάφο καὶ τοὺς ἀγγέλους στὴ μιὰ πλευρά, δίπλα στὸ Χριστὸ καὶ τὴ Μαγδαληνή. Ἡ ἀλύγιστη ὅμως καὶ μετωπικὴ στάση τοῦ Χριστοῦ[5] 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 χαρακτήρα, ἡ ἐκτέλεση ὅμως νὰ εἶναι καθαρὰ βυζαντινή. Στὸ Dečani εἶναι πιὰ παραδεγμένο πὼς ὑπάρχει ἐπίδραση ἀπὸ τὴν Ἰταλία[7].

---

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 ποὺ μοῦ ἔδωσε νὰ τὴν περιλάβω στὴ μελέτη μου.

3. Ξαναζωγραφισμένη ἡ παράσταση αὐτὴ στὸ Βατοπέδι, τὸ 18ο αἰ., δὲν δείχνει ἀπόλυτα τὸ χαρακτήρα ποὺ εἶχαν δώσει στὴ σκηνὴ οἱ καλλιτέχνες τοῦ 1312 κι 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 στὰ δεξιά του γονατισμένη Μαγδαληνή· οὔτε καὶ ἡ στάση τῆς Μαγδαληνῆς ἀφίνει νὰ φαίνεται καμμιὰ ἐπαφὴ στὰ δύο πρόσωπα, σὰν αὐτὴ ποὺ εἴδαμε στὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας.

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

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

Πραγματικὰ ἡ ἔντονη κίνηση φυγῆς τοῦ Χριστοῦ στὸ «Μὴ μοῦ ἅπτου» τοῦ Dečani[1] (εἰκ. 8) εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν κλίση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ στὶς δυτικὲς παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου» π.χ. στὸ Ἱσπανικὸ παρεκκλήσι τῆς Santa Maria Novella στὴ Φλωρεντία στὴ σύνθεση τοῦ Taddeo Gaddi[2] καὶ στὴ Maestà τοῦ Duccio[3], ὅπου εἰκονίζεται ἡ ἴδια τάση ἀπωθήσεως. Αὐτὸ εἶναι κυρίως δυτικὸ στοιχεῖο στὴν παράσταση, ἐπειδή, ὅπως εἴδαμε, στὰ βυζαντινὰ μνημεῖα ὁ Χριστὸς ἔχει στάση ἤρεμη καὶ εὐλογεῖ τὴ Μαγδαληνή. Ἕνας τέτοιος λοιπὸν νεωτερισμὸς στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, μᾶς κάνει νὰ ζητήσουμε τὴν προέλευσή του σὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις. Εἰκονογραφικὰ ὅμως θὰ δοῦμε ὅτι εὔκολα 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 θαύματος[4] ὁ Χριστὸς ἔχει μιὰ κίνηση φυγῆς, σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο[5] ποὺ λέει καθαρὰ ὅτι ὁ Χριστὸς βρισκόταν σὲ κίνηση καὶ γονατισμένη πίσω του, χωρὶς ἐκεῖνος νὰ ἡ ἄρρωστη ἄγγισε τὸ ἱμάτιό του, τὸ ἀντιληφθῆ[6]. Ἂν συγκρίνουμε λοιπὸν τὴν παράσταση τοῦ θέματος στὸ

Εἰκ. 8. Τοιχογραφία Dečani.

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

2. Πρβλ. προχείρως 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 στὸ χειρόγραφο Εὐαγγέλιο Par. 74 (H. Omont, Évangiles..., πίν. 111), στὸ Εὐαγγέλιο Laur. VI, 23 (H. Willoughby, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. XL), τὸ Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5 (αὐτόθι, πίν. XLI) καὶ στὸ 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 ἐπεισόδιο τοῦ θαύματος, ὅπου, ἀφοῦ ἔχει γιατρευθῆ ἡ Αἱμορροοῦσα, ἔρχεται μπροστὰ στὸν Χριστὸ καὶ προσκυνᾶ, ἐνῶ ἐκεῖνος τὴν εὐλογεῖ.

χειρόγραφο Par. 54[1] π.χ., (εἰκ. 9) μὲ τὴν παράσταση στὸ Dečani, θὰ δοῦμε ὅτι ὁ Χριστὸς ἔχει ἀκριβῶς τὴν ἴδια τάση φυγῆς, πρᾶγμα ποὺ φανερώνει ἐνδεχόμενη σχέση μεταξὺ τοῦ Κωνσταντινοπολίτικου αὐτοῦ χειρόγραφου καὶ τοῦ Σέρβικου μνημείου.

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

Εἰκ. 10. Τοιχογραφία Θεοφάνη τοῦ Ἕλληνος, Volotovo.

Ἡ *περίπτωση* αὐτὴ δὲν εἶναι ἡ μόνη ὅπου διαπιστώνουμε τὴν συγγένεια τῶν δύο αὐτῶν θεμάτων. Στὸ Volotovo, τὸ 1360, ὁ Θεοφάνης ὁ Ἕλλην ζωγραφίζει τὸ «Μὴ μοῦ ἅπτου»[2] (εἰκ. 10) σὲ ἀπόλυτη ὁμοιότητα καὶ ἀντιστοιχία μὲ τὴν Αἱμορροοῦσα τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη[3]. Ἡ ἐξάρτηση τοῦ Volotovo ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη εἶναι γνωστή, ἀλλὰ κάνει πραγματικὰ ἐντύπωση ἡ τόση ὁμοιότης ποὺ καὶ παλιότερα εἶχε παρατηρηθῆ[4] καὶ βεβαιώνει πὼς ὁ καλλιτέχνης ἔχει τὴν ἐλευθερία νὰ δανείζεται εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ διαφορετικὰ πρότυπα, ὅταν αὐτὸ τὸν βοηθάει γιὰ τὴ σύνθεση.

---

1. Πρβλ. H. Omont, Miniatures..., πίν. XCII3.

2. Πρβλ. P. Muratoff, La peinture byzantine, Παρίσι 1928, πίν. CCXLIX καὶ τελευταῖα V. Lazarev, Feofan Grek i ego škola (ὁ Θεοφάνης ὁ Ἕλληνας καὶ ἡ σχολή του), Μόσχα 1961, εἰκ. 50a.

3. Πρβλ. D. Ainalov, Vizantiskaja živopis XIV veka (ἡ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ.), Πετρούπολις 1917, πίν. XIX2.

4. Αὐτόθι, σ. 125 καὶ 132.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω μπορεῖ νὰ βγῆ σὰν συμπέρασμα,

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

2ον ὅτι σὰν πρότυπο γιὰ τὴν παράσταση, δὲν παίρνουν οἱ ζωγράφοι παλιότερη παράσταση τοῦ ἴδιου θέματος, ἀλλὰ ἀντλοῦν τὴν εἰκονογράφηση, ὡς 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 — Αἱμορροοῦσα.

Ὅπως στὸν 13ο αἰώνα, ἔτσι καὶ στὸν 15ο δὲν ἔχουμε παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου ».

Στὸν 16ο αἰώνα ὅμως συναντᾶμε πολὺ συχνὰ τὸ θέμα. Φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ, τὶς περισσότερες φορές, ἕνα συγκεκριμένο εἰκονογραφικὸ τύπο, πού, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι ἡ συνισταμένη διαφόρων στοιχείων ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὰ παλιότερα καὶ τὰ νεώτερα ρεύματα στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς.

Θὰ περιγράψουμε ἐδῶ ἐκτενέστερα τρεῖς παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου », σχεδὸν ἴδιες μεταξύ τους, τὶς δύο ἀπὸ τὸν Ἄθω καὶ τὴν μία ἀπὸ τὰ Μετέωρα. Ἀρχίζουμε ἔτσι, γιατὶ αὐτὲς οἱ παραστάσεις εἶναι τὰ τυπικώτερα δείγματα τῆς μορφῆς ποὺ παίρνει τώρα ἡ σκηνή, καὶ θὰ βοηθήσουν ἐπὶ πλέον στὴν καλλίτερη κατανόηση ἀκόμα καὶ λίγο προγενέστερων παραστάσεων, ὅπως π.χ. τῶν φορητῶν εἰκόνων τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰώνα.

Οἱ τρεῖς αὐτὲς παραστάσεις βρίσκονται μία στὴ Μονὴ Διονυσίου στὸν Ἄθω, τοῦ ζωγράφου Ζώρζη, τοῦ 1547 [1], μία στὴ Μονὴ Μεταμορφώσεως στὰ Μετέωρα, τοῦ 1552 [2] (Πίν. 61.1), καὶ ἡ τρίτη στὴ Μονὴ Δοχειαρίου, πάλι στὸν Ἄθω, τοῦ 1568 [3]. Ὁ Χριστὸς στὶς παραστάσεις αὐτὲς στέκεται μετωπικὸς στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας καὶ γέρνει τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ δεξιὰ ἐνῶ ἁπλώνει τὸ δεξὶ χέρι πρὸς τὰ ἔξω. Στὸ ἀριστερὸ χέρι σηκωμένο στὸ ὕψος τοῦ ὤμου κρατάει εἰλητάριο· τὸ ἀριστερὸ πόδι στρέφει πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ τὸ δεξί, μὲ μιὰ ἐλαφρειὰ κάμψη στὸ γόνατο, στηρίζεται στὴ γῆ, λίγο πιὸ μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ὁ χιτώνας, σὲ διαφορετικὸ συνήθως χρῶμα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ἀφίνει νὰ φαίνεται στὸ δεξὶ πλευρὸ ἡ πληγὴ ἀπὸ τὸ τρύπημα τῆς λόγχης. Ἡ κόμη, χωρισμένη στὴ μέση, φαίνεται νὰ πέφτει στὸν ἀριστερὸν ὦμο 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 Παπαχατζηδάκη (Φωτοθήκη Βυζαντινοῦ Μουσείου).
3. Πρβλ. G. Millet, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 230 καὶ 231.

πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Τὸ μαφόριό της, ἀφίνοντας ἀκάλυπτη τὴν κεφαλή, σκεπάζει τὰ χέρια της, ἀφίνει στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ στὸ λαιμὸ νὰ φαίνεται σκοῦρος ὁ χιτώνας ποὺ καταλήγει σὲ σειρῆτι ἀνοιχτόχρωμο στὶς ἄκρες καὶ τέλος ἁπλώνεται στὴ γῆ. Τὰ μακρυὰ πυρρόξανθα 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 ἐπιγραφὴ « ὁ Ἅγιος Τάφος ». Τὸ ἔδαφος, ἀνηφορικό, 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 Σωτῆρος ἐμφάνεια ». Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἡ βραχυγραφία IC XC καὶ χαμηλότερα, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Μαγδαληνή, ἄλλες ἐπιγραφὲς σχετικὲς μὲ τὴν παράσταση καὶ παρμένες ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη [1].

Δὲν μᾶς κάνει ἐντύπωση ἡ ὁμοιότητα στὰ τρία αὐτὰ ἔργα, γιατὶ μᾶς εἶναι γνωστὸ πόσο ἡ Κρητικὴ σχολή, μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα, ἀντιγράφει πιὰ πιστὰ τὰ ἔργα τῶν πρώτων μεγάλων ζωγράφων, ποὺ μεταξύ τους θὰ βρίσκεται πιθανῶς κι ὁ δημιουργὸς τοῦ νέου αὐτοῦ τύπου ποὺ θὰ ἐπικρατήσει στὸν ὑπόλοιπο 16ο καὶ στὸν 17ο αἰώνα. Τὸ ἔργο τοῦ Ζώρζη εἶναι τὸ πρῶτο χρονολογημένο δεῖγμα τοῦ τύπου ποὺ γνωρίζουμε. Τοῦτο δὲν σημαίνει βέβαια ὅτι ὁ Ζώρζης εἶναι αὐτὸς ποὺ τὸν δημιούργησε, γιατὶ ἔχουμε δείγματα φορητῶν εἰκόνων στὸν ἴδιο τύπο πού, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι προγενέστερος τῆς δημιουργίας τοῦ Ζώρζη.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Κρητικῆς σχολῆς — γιατὶ εἶναι πιθανώτατο σ' αὐτὴν νὰ ἀνήκει ἡ δημιουργία τοῦ τύπου [2] — στὰ παραδείγματά μας ἀπὸ τὸν Ἄθω καὶ τὰ Μετέωρα, καθὼς καὶ νὰ ἐξετάσει τί στοιχεῖα ἔχει δανεισθῆ ἀπὸ παλιότερες παραστάσεις καὶ πῶς τὰ ἔχει ἀφομοιώσει.

Παρατηροῦμε κατ' ἀρχὴν ὅτι ἡ σκηνὴ ἔχει ἀπομονωθῆ ἀπὸ κάθε ἄλλο ἐπεισόδιο. Ἐνῶ στὴ Σερβία εἴχαμε δῆ ὅτι συνδέεται μὲ τὶς Μυροφόρες στὸ μνῆμα, ἐδῶ ἀποτελεῖ ἡ σκηνὴ αὐτὴ χωριστὴ παράσταση καὶ οἱ Μυροφόρες εἰκονίζονται παραπλεύρως σὰν τελείως διαφορετικὸ ἐπεισόδιο. Ἡ σύνθεση

---

1. Πρβλ. τὸ κείμενο τοῦ Εὐαγγελίου στὴν ὑποσημείωση 2 τῆς σ. 203.

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

ἔχει μιὰ λιτότητα χαρακτηριστικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς[1] καὶ μιὰ παντελῆ ἔλλειψη δευτερευόντων προσώπων ἢ ἀντικειμένων. Τὰ δύο κύρια πρόσωπα καὶ στὸ βάθος ὁ βράχος μὲ τὸν τάφο εἶναι οὐσιαστικὰ τὰ μόνα στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ σκηνή. Τὸ βάθος συμβατικὸ δίνει μιὰ ἐπίπεδη ἐμφάνιση στὴ σκηνή, ποὺ τὴ χαρακτηρίζει μιὰ ἤρεμη 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' ἑνός, 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 ὁρισμένα δυτικά.

Ὁ βράχος ἔτσι ξερὰ σκαλωτός, ὅπως εἰκονίζεται ἐδῶ, εἶναι στοιχεῖο ποὺ συχνὰ τὸ ἔχουμε συναντήσει στὴν Παλαιολόγεια ἐποχή[2]. Ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, πιστὴ στὴ βυζαντινὴ παράδοση, ραδινή, διατηρεῖ τὴν ἐλαφρειὰ καὶ συγκρατημένη αὐτὴ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ, ποὺ συναντήσαμε καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ στὴ Θεσσαλονίκη, ἀλλὰ καὶ ἐν μέρει στὴ σύγχρονη Gračanića. Ὁ τάφος μὲ τὸ σουδάριο καὶ τὰ ὀθόνια μᾶς εἶναι ἐπίσης γνωστὸς στὸ Βυζάντιο, ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα, ποὺ ἀντικαθιστᾶ τὸ ὡς τότε γνωστὸ κυκλικὸ μνημεῖο[3]. Σὰν καινούργιο στοιχεῖο, ἐμφανίζεται τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸ εἰλητάριο, ὑψωμένο σὲ ζωηρὴ κίνηση. Σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου» ὡς τώρα, καὶ ἀκόμα σὲ παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε», βλέπουμε τὸν Χριστὸ νὰ κρατάει εἰλητάριο, μὲ τὸ χέρι κατεβασμένο στὸ ὕψος τῆς μέσης. Προφανῶς ἡ ἀνυψωμένη αὐτὴ στάση τοῦ χεριοῦ δικαιολογεῖται[4], γιατὶ ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ δυτικὰ πρότυπα, ὅπου ὁ

---

1. Περὶ τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτῶν τῆς Κρητικῆς Σχολῆς βλ. M. 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. 144β) 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, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 131.

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

Χριστὸς εἰκονίζεται συνήθως μὲ ὑψωμένο τὸ χέρι, κρατώντας τὸ λάβαρο τῆς Ἀναστάσεως[1]. Στὸ ἴδιο συμπέρασμα θὰ καταλήξουμε ἂν δεχθοῦμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης γνώριζε τὶς παραστάσεις τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου» στὶς παλιότερες εἰκόνες ποὺ ἀναφέραμε προηγουμένως, οἱ ὁποῖες ὅμως, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι ἐπίσης ζωγραφισμένες μὲ 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 ἀντικαθιστᾶ μὲ εἰλητάριο, διατηρώντας ἔτσι τὴν ὀρθόδοξη παράδοση, ἐξακολουθεῖ ὅμως νὰ ἀφίνει τὸ χέρι ἀνυψωμένο. Στὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ ἐμφανίζεται καὶ ἕνα ἀκόμα καινούργιο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο, ποὺ κάνει ἐντύπωση, γιατὶ ξέρουμε μὲ 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 χεριοῦ, εἶναι ἡ πληγὴ ἀπὸ τὸ λογχισμὸ στὸ δεξὶ πλευρό, ποὺ φαίνεται μέσα ἀπὸ τὸν σχισμένο χιτώνα 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 Ἀνάσταση[2]. Πρώτη φορὰ βρίσκουμε αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια στὴν Κρητικὴ Σχολὴ στὴν παράσταση τοῦ «Χαίρετε» στὶς Μυροφόρες τοῦ Θεοφάνη στὴ Λαύρα[3]. Ἐκεῖ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μὲ τὴν πληγὴ τῆς λόγχης στὸ δεξὶ πλευρό[4].

---

1. Πρβλ. τὴν παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου» στὴ Maestà τοῦ Duccio (Enzo Carli, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 19).

2. Οὔτε στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδο, βλ. σὰν παραδείγματα παραστάσεις, α) στὸ Toledo (V. Lazarev, Istorija..., πίν. 240), β) στὴ Μονὴ τῆς Χώρας (Τοιχογ. Παρεκκλησίου, Talbot Rice-Hirmer, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. XXXII), γ) στὸ Χιλανδάρι (G. Millet, Athos, πίν. 69₃), οὔτε στὴν Ἐμφάνιση στὶς Μυροφόρες, βλ. σὰν παραδείγματα παραστάσεις τοῦ «Χαίρετε», α) σ' ἕνα 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' ἀνωτ., πίν. 211a), γ) στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Monreale (O. Demus, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 72), δ) στὸ Πρωτᾶτο (G. Millet, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 33₃), οὔτε ἀκόμα στὸ Γεῦμα στοὺς Ἐμμαούς, βλ. σὰν παράδειγμα παραστάσεις α) στὸ Monreale (O. Demus, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 73 A) καὶ β) στὸ Staro-Nagoričino (Millet-Frolow, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 98₁).

3. Πρβλ. G. Millet, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 119₃.

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 σκεπασμένο [1] ὅπως οἱ ἄλλες γυναῖκες. Τόσο πιστὰ κρατιέται αὐτὴ ἡ παράδοση ποὺ καὶ στὴ Δύση ἀκόμα ἔργα ποὺ ἔχουν κάποια βυζαντινὴ ἐπίδραση [2] δὲν εἰκονίζουν συνήθως τὴ Μαγδαληνὴ ἀκάλυπτη. Ἡ μαλακώτερη καὶ πλουσιώτερη τέλος πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῆς Μαγδαληνῆς, ἐν σχέσει μὲ αὐτὰ τοῦ Χριστοῦ, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν μιὰ ἀπαρχὴ τῆς ἰταλικῆς ἐπιδράσεως στὴν πτυχολογία, ποὺ ἀργότερα θὰ ἐπικρατήσει γιὰ τὸ μαφόριο τῆς Μαγδαληνῆς.

Ἀπὸ ὅ,τι εἴδαμε, οἱ παραστάσεις αὐτὲς — κυρίως τοῦ Ζώρζη καὶ σὰν μίμηση ἀκαδημαϊκώτερη, ἀλλὰ ἐπίσης σημαντική, οἱ ἄλλες δύο — ἐνῶ μένουν πιστὲς στὴν παλαιολόγεια 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 πρίν, π.χ. στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Maestro di Codice di S. Giorgio (Enzo Carli, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 39), οὔτε στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ πίνακα τῆς Ἁγίας 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, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 19), οὔτε στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Giotto στὸ παρεκκλήσιο τῆς Arena στὴν Padova (προχείρως L. Justi, ἔνθ' ἀνωτ.), οὔτε τέλος στὸ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Fra Angelico στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Φλωρεντία (B. Berenson, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 134).

1. Τόσο στὴ Σταύρωση — βλ. σὰν παραδείγματα, α) τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας (προχείρως G. Millet, Recherches, εἰκ. 451), β) ἕνα τμῆμα ἐπιστηλίου ἀπὸ εἰκονοστάσι τῆς Μονῆς Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἀνωτ., εἰκ. 87 - 89), γ) ἄλλη εἰκόνα τοῦ 13ου αἰ. τῆς Μονῆς Σινᾶ (αὐτόθι, εἰκ. 194) καὶ δ) τὴν τοιχογραφία στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ 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 χρυσῆς λειψανοθήκης τοῦ Λούβρου (Talbot Rice-Hirmer, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 167), β) τὴν τοιχογραφία τοῦ Pskov (V. Lazarev, Istorija..., πίν. 211α), γ) τὸ χειρόγραφο Leningrad 21 (προχείρως G. Millet, ἔνθ' ἀνωτ., εἰκ. 570), δ) τὴν τοιχογραφία τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Αἴγινα (Γ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἀνωτ., εἰκ. 14) καὶ ε) τὴν τοιχογραφία στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ (G. Millet, Mistra, πίν. 121₂) — καὶ ἀκόμα στὶς γνωστὲς παραστάσεις τοῦ « Χαίρετε » — βλ. σὰν παραδείγματα, α) τὸ Δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἀνωτ., 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. 333) — καὶ τέλος στὶς παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » ἀπ' τὰ χειρόγραφα καὶ ἀπ' τὶς τοιχογραφίες τῆς Σερβίας ποὺ ἤδη ἐξετάσαμε.

2. Βλ. τὴν ἀνάλογη παράσταση τοῦ Duccio (Enzo Carli, ἔνθ' ἀνωτ.).

1. Τοιχογραφία Καθολικοῦ
Μονῆς Μεταμορφώσεως Μετεώρων.

2 Τὸ « Χαίρετε τῶν Μυροφόρων ».
Τοιχογραφία Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ, Θεσσαλονίκης.

1. Εἰκόνα Μουσείου Ermitage. Leningrad.

2. Εἰκόνα τοῦ ζωγράφου Χάννα. Βυζαντινὸ Μουσεῖο (ἀρ. 1620).

3. Τοιχογραφία ἐκκλησίας Ἁγ. Μαγδαληνῆς. Μακρυνίτσα. Πήλιον.

1. Εἰκόνα Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀρ. 1635).

2. Εἰκόνα Μουσείου Ermitage. Leningrad.

1. Τοιχογραφία ἐκκλησίας Ταξιαρχῶν.
Θάρι Ρόδου.

2. Εἰκόνα Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ.
Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου.

1. Εἰκόνα Παλαιοῦ Μουσείου Ζακύνθου.

2. Εἰκόνα (φύλλον τριπτύχου) Μουσείου Μπενάκη.

1. Εἰκόνα Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων.

2. Εἰκόνα Ἐμμανουὴλ Τζάνε.
Παναγία Ἀντιβουνιώτισσα Κερκύρας.

τὴ Δύση καὶ ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τῆς καλλιτεχνικῆς τάσεως τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, ὅπως ἐμφανίζεται στὸν Ἄθω καὶ τὰ Μετέωρα τὸν 16ο αἰώνα.

Ὁ νεώτερος αὐτὸς τύπος εἶχε τὴν μεγαλύτερή του διάδοση μὲ τὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα καί, ὅπως θὰ δοῦμε, θὰ διατηρηθῆ σχεδὸν ὁ ἴδιος, μὲ μικρὲς 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 ὁμάδα εἰκόνων, γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε παρακάτω, ποὺ διαφοροποιεῖ τὴ σύνθεση προσθέτοντας σαφέστερα δυτικὰ στοιχεῖα, ὄχι μὲ τρόπο διακριτικὸ ὅπως εἴδαμε στὸν Θεοφάνη καὶ στὸν Ζώρζη, ἀλλὰ φτάνοντας σὲ σημεῖο, πολλὲς φορές, 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 16ου αἰώνα [1].

Δὲν γνωρίζουμε ἂν ὁ Θεοφάνης εἶχε ποτὲ ζωγραφίσει τὸ «Μὴ μοῦ ἅπτου». Ἡ μεγάλη ὅμως διάδοση τοῦ θέματος στὴ Σχολή του καὶ ἡ ὁμοιότητα στοιχείων τῶν παραστάσεων αὐτῶν μὲ τὸ «Χαίρετε» τοῦ Θεοφάνη [2] μᾶς κάνει νὰ τὸ βρίσκουμε ἀρκετὰ πιθανό. Ἂν ὑπῆρχε λοιπὸν σύνθεση δική του, περίπου σὰν αὐτὴ τοῦ Ζώρζη τῆς Μονῆς Διονυσίου [3], δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπῆρχε μιὰ παράλληλη ἀνάπτυξη τοῦ θέματος στὸν Ἄθω ἢ τὰ Μετέωρα καὶ στὶς παλιότερες εἰκόνες τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου, μιὰ ἀνταλλαγὴ στοιχείων ἢ καὶ μιὰ διαφορετικὴ ἀπόδοση παλιότερου, ἄγνωστου σὲ μᾶς προτύπου.

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

Σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Ermitage [4] (Πίν. 62.1) εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἡ Ἀνάσταση μὲ τὸν Χριστὸ νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸν τάφο μὲ τὸ χιτώνα ριγμένο πάνω ἀπὸ τὸν ἕναν ὦμο, ἐνῶ δεξιὰ παριστάνεται τὸ «Μὴ μοῦ ἅπτου». Μία τέτοια παράσταση τῆς Ἀναστάσεως δείχνει σαφῆ ἐξάρτηση ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα. Τὸ «Μὴ μοῦ ἅπτου» σὰν σύνθεση θυμίζει τὶς παρα-

---

1. Γιὰ τὶς τάσεις αὐτὲς στὴ ζωγραφικὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ. βλ. M. Chatzidakis, Icônes..., σελ. XXXVIII.

2. Στὴν Λαύρα, πρβλ. G. Millet, Athos, πίν. 119₃.

3. Πρβλ. αὐτόθι, πίν. 203₂.

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

στάσεις τοῦ Ἄθω, ἰδίως στὴ θέση τῶν μορφῶν, στὶς ἀναλογίες καὶ ἄλλα δευτερεύοντα στοιχεῖα (τάφος, βράχος κλπ.). Ἐδῶ ὅμως ἡ σύνθεση ἔχει περιορισθῆ σὲ πλάτος, ὁ βράχος στὰ ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ δὲν ὑπάρχει πιά. Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσὸ καὶ δὲν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή, «Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν...» ποὺ βρίσκεται στὸν Ἄθω καὶ τὰ Μετέωρα. Δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ βρίσκεται ἡ ἐπιγραφή, «Γύναι τί κλαίεις, τίνα ζητεῖς» καὶ παρακάτω, «Κ(ύρι)ε εἰ σὺ ἐβάστασας...», «Ραββουνί»· τέλος κοντὰ στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, «Μὴ μοῦ ἅπτου». Στὴν ἄκρη τοῦ βράχου ἐμφανίζεται ἐδῶ ἕνα δενδρύλλιο μὲ ἀραιὸ φύλλωμα. Τοῦτα τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τοῦ Leningrad θὰ τὰ συναντήσουμε σὲ ὅλες περίπου τὶς μεταγενέστερες εἰκόνες ποὺ θὰ ἐξετάσουμε παρακάτω. Ἐδῶ παραλείπεται τὸ σπήλαιο μὲ τὴ σαρκοφάγο, ἴσως γιατὶ σ' αὐτὴν τὴν παράσταση ἡ σαρκοφάγος εἰκονίζεται σὲ σημαντικώτερη θέση στὴν παράσταση τῆς Ἀναστάσεως.

Σὰν νέο ἐπίσης καθαρὰ δυτικὸ στοιχεῖο βλέπουμε τὸν Χριστὸ νὰ κρατᾶ στὸ ὑψωμένο (ὅπως στὸν Ἄθω) ἀριστερό του χέρι ἕνα ἐργαλεῖο κηπουρικῆς[1], 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 ἕναν ἀρχαϊκὸ χαρακτήρα στὴ σκηνή, πού, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ φανερὰ δυτικὰ στοιχεῖα ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, μᾶς ὁδηγεῖ μὲ πεποίθηση νὰ τοποθετήσουμε τὴν εἰκόνα στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα.

Ἔντονα δυτικὰ στοιχεῖα ἔχει καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[2] (Πίν. 63.1) ποὺ σὰν σύνθεση ξεφεύγει ἐντελῶς ἀπὸ τὶς ἀνάλογες παραστάσεις τοῦ Ἄθω καὶ τῶν Μετεώρων. Στὴ μέση τῆς εἰκόνας μεγάλη καὶ ἐπιβλητικὴ ἔχει ζωγραφηθῆ ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ σὲ μιὰ ζωηρὴ ἀποστροφὴ ἀπὸ τὴ Μαγδαληνή, γονατισμένη στὰ δεξιά του. Ὁ Χριστὸς κρατάει στὸ ἀριστερὸ χέρι ἕνα μεγάλο σταυρό. Πίσω του, πρὸς τὰ ἀριστερά, εἰκονίζεται ἡ σαρκοφάγος ἀνοικτὴ μὲ τὸ κάλυμμα ριγμένο πίσω λοξά· στὸ βάθος πυκνὴ βλάστηση καὶ τρία δέντρα ποὺ τὸ φύλλωμά τους προβάλλεται πάνω στὸ χρυσὸ βάθος. Καὶ ἐδῶ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα ἀνακατεύονται μὲ τὴν ἀρχαϊκότερη τεχνοτροπία τῆς παραστάσεως. Δυτικὰ στοιχεῖα μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν, ὁ σταυρός, σὰν ὑποκατάστατο τοῦ λαβάρου[3], 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 15ο αἰ. Βλ. τὴν παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου» τοῦ Dürer στὴν Kleine Passion (W. Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Λειψία 1938, εἰκ. σ. 152) καὶ τοῦ Τισιανοῦ στὴν National Gallery τοῦ Λονδίνου.

2. Ἀρ. εὑρ. 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 ἅπτου» τοῦ Duccio, τοῦ T. Gaddi κ.ἄ.

βλάστηση μὲ τὰ τρία δέντρα[1]. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ μορφὴ τῆς Μαγδαληνῆς ζωγραφισμένη σὲ διαφορετικὴ κλίμακα ἀπὸ τὸν Χριστό, μὲ τὸ κεφάλι καλυμμένο καὶ μόνο ἕναν πλόκαμο νὰ βγαίνει κάτω ἀπὸ τὸ μαφόριο[2] μὲ τὶς ἁπλὲς πτυχές, τὸ πλάσιμο τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ παράλειψη τῆς πληγῆς τῆς λόγχης, καθὼς ἀκόμα καὶ ἡ μορφὴ ὁρισμένων λουλουδιῶν[3], δίνουν ἕναν ἀρχαϊκὸ χαρακτήρα στὴ σύνθεση.

Πιστότερη στὸν τύπο τοῦ Ἄθω, ἡ δεύτερη εἰκόνα τοῦ Leningrad[4] (Πίν. 63.2), σὰν δυτικὸ στοιχεῖο ἔχει καὶ πάλι τὸ σταυρὸ ποὺ κρατάει στὸ ἀριστερό του χέρι ὁ Χριστός. Καὶ ἐδῶ ὅπως καὶ στὸ προηγούμενο παράδειγμα τοῦ Leningrad οἱ πτυχὲς εἶναι ἁπλές, οἱ μορφὲς ραδινὲς καὶ ἁπλὰ καὶ μαλακὰ τὰ σχήματα τοῦ βράχου. Ἐδῶ, ὅπως στὸν Ἄθω, εἰκονίζεται τὸ σπήλαιο μὲ τὴν σαρκοφάγο, ὁ Χριστὸς μὲ τὴν πληγὴ στὸ πλευρὸ καὶ ἡ Μαγδαληνὴ ἀκάλυπτη μὲ ἔκφραση γλυκύτερα δοσμένη, μὲ πλατύτερα φῶτα καὶ μαλακώτερες γραμμές.

Πρὶν προχωρήσουμε στὶς φορητὲς εἰκόνες ποὺ ζωγραφήθηκαν μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα, θὰ πρέπει νὰ σταματήσουμε σὲ μία ἐνδιαφέρουσα τοιχογραφία ποὺ βρίσκεται στὸν Ταξιάρχη τοῦ Θάρι στὴ Ρόδο[5] (Πίν. 64.1) καὶ ποὺ εἶναι χρονολογημένη ἀπὸ μία ἐπιγραφὴ στὰ 1506. Ἡ παράσταση ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχει ὁ τύπος ποὺ συναντήσαμε στὸν Ἄθω καὶ τὰ Μετέωρα ἢ στὶς εἰκόνες τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου. Ἔχει τὸ βράχο μὲ τὸ σπήλαιο καὶ τὴ σαρκοφάγο. Ὅπως ὅμως στὶς παλιότερες παραστάσεις, δίπλα του εἶναι οἱ δυὸ ἄγγελοι. Ὁ Χριστός, ὄρθιος, ἔχει τὴν ἴδια στάση, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ χέρι του, ποὺ κρατώντας τὸ βυζαντινὸ εἰλητάριο[6] βρίσκεται στὸ ὕψος τῆς μέσης κι ἀπὸ πάνω του πέφτει σὲ πλούσιες πτυχὲς ὁ χιτώνας. Ὁ Χριστὸς δὲν ἔχει

---

1. Τὰ συναντοῦμε μεταξὺ ἄλλων στὴν παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου » τοῦ Σιεννέζου ζωγράφου Maestro del Codice di S. Giorgio (Enzo Carli, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 39).

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

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

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

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

6. Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι στὴν παράσταση τοῦ « Χαίρετε », πάλι στὸν Ταξιάρχη τοῦ Θάρι, ὅπου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς γυρισμένος πλάγια, μὲ τὶς δύο Μαρίες γονατισμένες ἀπ' τὴν ἴδια πλευρά, ὁ Χριστὸς κρατάει ἕνα μεγάλο σταυρό.

ἐδῶ τὴν πληγὴ τῆς λόγχης, καὶ φορεῖ ἕνα τελείως διαφορετικὸ λευκὸ ἱμάτιο μὲ μικροὺς διακοσμητικοὺς σταυρούς. Ἡ λεπτομέρεια αὐτή, καθὼς καὶ τὸ κάλυμμα ποὺ φέρει ἡ Μαγδαληνὴ γύρω στὸ λαιμό της, σὰν συμπλήρωμα στὸ μαφόριό της, θυμίζουν διάφορες καθαρὰ δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος[1]. Ἡ ὑπόλοιπη ἐμφάνιση τῆς Μαγδαληνῆς εἶναι ἐντελῶς κανονικὴ καὶ εἰκονίζεται καὶ ἐδῶ ἀκάλυπτη. Ἡ σκηνὴ ἔχει τὴν ἐπιγραφή, « Τω Μη Μου Απτου ». Ἡ παράσταση αὐτή, μὲ τὴ χρονολόγησή της, ἐνισχύει τὴν ἄποψη τοῦ παλιότερου κοινοῦ προτύπου· 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 « Μὴ μοῦ ἅπτου » σὲ φορητὲς εἰκόνες, μία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἱνστιτούτου τῆς Βενετίας, ἡ ἄλλη τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τέλος μία στὸ παλιὸ Μουσεῖο Ζακύνθου ποὺ κάηκε τὸ 1953. Στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας[2], ἡ σύνθεση ξαναβρίσκει τὸ βυζαντινό της χαρακτήρα, ἀποβάλλει περιττὰ καὶ ξένα στοιχεῖα χωρὶς ὅμως νὰ χάνει τὴ χάρη καὶ τὴ ζωντάνια τῶν προηγουμένων παραστάσεων. Ἀντίθετα, θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι μιὰ ἐξαιρετικὰ πετυχημένη δημιουργία πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ποὺ ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὴν προσωπικότητα τοῦ ἄξιου καὶ ἄγνωστου καλλιτέχνη.

Ὁ Χριστός, στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας, κρατάει στὸ ἀριστερό του χέρι τὸ διπλωμένο εἰλητάριο, ὅπως τόσο συχνὰ στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, ἐνῶ ὁ χιτώνας πέφτει σὲ κανονικὲς πτυχὲς πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Πλούσια δοσμένες μὲ χρυσοκονδυλιὲς καὶ πλατιὰ φῶτα, οἱ πτυχὲς τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Χριστοῦ ἔρχονται σὲ μιὰ ἀντίθεση μὲ τὶς μαλακὲς καὶ βαριὲς ἀναδιπλώσεις στὸ κόκκινο κινάβαρι μαφόριο τῆς Μαγδαληνῆς, δίνοντας ἕνα διαφορετικὸ χαρακτήρα στὰ δυὸ πρόσωπα τῆς σκηνῆς, κρατώντας τὴν αὐστηρὴ πατροπαράδοτη μορφὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ δίνοντας στὴ Μαγδαληνὴ

---

1. Ὅμοια διακόσμηση στὸ ἱμάτιό του ἔχει ὁ Χριστός, σὲ μιὰ παράσταση τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου », σ' ἕνα ἀπ' τὰ χωρίσματα τοῦ Ἱεροῦ τοῦ 14ου αἰώνα στὴν Notre Dame στὸ Παρίσι (P. - M. Anzas, Notre Dame de Paris, Παρίσι 1956, πίν. 47 ἄνω). Στὴν ἴδια παράσταση ἡ Μαγδαληνὴ φέρει τὸ λευκὸ κάλυμμα γύρω στὸ λαιμὸ ποὺ συμπληρώνεται μὲ ἕνα ἀνάλογο κάλυμμα τῆς κεφαλῆς. Στὶς δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος συχνὰ ἡ Μαγδαληνὴ εἰκονίζεται ντυμένη σὰν κυρία τῆς ἐποχῆς καὶ ἡ παράσταση τοῦ Θάρι εἶναι ἕνα ἀκόμα παράδειγμα αὐτῆς τῆς στάσης. Ὡς πιὸ 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 χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας βλ. αὐτόθι, σ. 115 - 117, ἀριθ. 96.

πιὸ δυτικὸ χαρακτήρα. Σὲ τοῦτο βοηθᾶν καὶ τὰ μακριὰ ξανθὰ μαλλιά της ποὺ 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 ροδαλὶ χρῶμα, ποὺ σπάει τὴ μονοτονία τῆς ὤχρας τοῦ βράχου καὶ τονίζει τὸ σουδάριο καὶ τὰ ὀθόνια. Καὶ ἐδῶ ὑπάρχει τὸ δενδρύλλιο, ὅπως τὸ βρήκαμε στὶς εἰκόνες τοῦ Leningrad· καὶ ἐδῶ πάλι παραλείπεται ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ Ἀθω, «Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν...», ἐνῶ οἱ ἄλλες ἀντιγράφονται πιστά. Αὐτὸ ποὺ μὲ πολὺ φροντίδα ἔχει δουλευτῆ εἶναι τὸ ἔδαφος, σ' ἕνα ὡραῖο πράσινο χρῶμα, 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 ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη[1] (Πίν. 65.2) καὶ ποὺ στὴν πίσω μεριὰ εἰκονίζει τὸν Ἅγιο Φραγκίσκο δεχόμενο τὰ στίγματα. Πιὸ στενή, ἡ εἰκόνα αὐτὴ περιορίζει τὸ θέμα της στὸ χῶρο ποὺ διαθέτει. Ἐδῶ εἶναι ἀπὸ τὶς λίγες περιπτώσεις ποὺ λείπει τὸ δενδρύλλιο, ἴσως γιὰ λόγους χώρου. Ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, ὄχι τόσο ραδινὴ ὅσο τῆς Βενετίας, δὲν διαφέρει πολὺ ἀπὸ αὐτήν, ἐκτὸς ἴσως στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου. Ἡ Μαγδαληνὴ μὲ μαφόριο ποὺ 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 Λατινική, «Santa Maria Magdalena», ποὺ ἀρχίζει ἀριστερὰ τῆς Μαγδαληνῆς καὶ τελειώνει στὰ δεξιά της. Προφανῶς ἡ παράσταση τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὴν ἄλλη μεριὰ τῆς εἰκόνας, ἔγινε ἀπὸ ἄλλον καλλιτέχνη, γιατὶ σὰν τεχνοτροπία εἶναι τελείως διαφορετική. Τὰ ροῦχα ἐδῶ πιὸ πλούσια σὲ πτυχές, τὰ πρόσωπα πιὸ φωτεινὰ καὶ ὁ βράχος χωρὶς τὶς χρυσοκονδυλιὲς δὲν μᾶς θυμίζουν καθόλου τὴν παράσταση τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου», ποὺ ἔχει ζωγραφηθῆ πιστὰ στὴν παράδοση καὶ ἀπὸ εἰκονογραφικῆς ἀπόψεως καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας.

Ἡ εἰκόνα τῆς Ζακύνθου[2] (Πίν. 65.1), πιστὴ στὸν τύπο τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες, δίνει στὰ πρόσωπα μιὰ ἐντονώτερη

---

1. Βλ. μνεία M. Chatzidakis, Icônes..., 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 κύριο Μ. Χατζηδάκη· τὸν εὐχαριστῶ θερμά.

ἔκφραση συγκινήσεως, ποὺ ἀργότερα, ὅταν τυποποιηθῆ, θὰ ἀφαιρέσει ἀπὸ τὴν χάρη καὶ τὴν πλαστικότητα τῶν μορφῶν.

Θὰ ἀναφέρουμε, ἐν συνεχεία, μὲ κάποια συντομία, ὁρισμένες ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ 17ου αἰώνα, ποὺ ἔχουν σὰν θέμα τους τὸ «Μὴ μοῦ ἅπτου», μόνο γιὰ νὰ δοῦμε πόσο πιστὰ διαδίδεται ὁ τύπος ποὺ τὰ πρῶτα του δείγματα εἴδαμε παραπάνω.

Ἡ εἰκόνα τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου» ποὺ βρίσκεται στὸ Dubrovnik τῆς Γιουγκοσλαβίας[1], ἔχει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Λαμπάρδου καὶ εἶναι χρονολογημένη τὸ 1603. Ἀκολουθεῖ σὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες καὶ στὰ χρώματα πιστότατα τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας, ἀλλὰ ἐδῶ ὁ Χριστὸς ἔχει γίνει λιγώτερο ραδινός, μὲ τὸ κεφάλι μεγαλύτερο σὲ ἀναλογία μὲ τὸ σῶμα καὶ χωμένο περισσότερο στοὺς ὤμους. Τὸ πρόσωπο τῆς Μαγδαληνῆς, μὲ φανερὰ τὰ σημάδια τοῦ πόνου, ἔχει χάσει ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ γλυκύτητα ποὺ εἶχε στὸν Ἄθω καὶ ἀκόμα στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας. Ἡ εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου ἔχει σὰν τίτλο στὴν παράσταση, τὸ «Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν...» καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἄλλες ἐπιγραφὲς ποὺ εἴδαμε στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας ἔχει ἐπάνω ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ, σὲ μία σειρὰ τὴ λέξη «Μαρία», πράγμα ποὺ ὡς τώρα δὲν ἔχουμε ξαναδεῖ. Κάτω, «Γύναι τί κλαίεις τίνα ζητεῖς», ὅπως στὴ μία εἰκόνα τοῦ Leningrad.

Μὲ τὴν εἰκόνα αὐτὴ συνδέεται μία ἄλλη στὸ Πατριαρχεῖο τῶν Ἱεροσολύμων[2] (Πίν. 66.1), ποὺ ἀκολουθεῖ σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες τὴν εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου διατηρώντας τὶς ἴδιες σχεδὸν ἀδυναμίες στὴν ἀπόδοση τῶν ἄκρων, στὴ σκληρότητα τῶν προσώπων καὶ στὴν ἐπίπεδη ἀπόδοση τοῦ βράχου. Μόνο ποὺ στὶς ἀναλογίες τοῦ Χριστοῦ καὶ στὸ φωτισμὸ πλησιάζει περισσότερο τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας.

Γύρω στὸ 1641 χρονολογεῖ ὁ Bettini τὴν εἰκόνα τῆς συλλογῆς Schiff στὴν Πίζα[3]. Ἄτεχνα δοσμένα καὶ ἐδῶ τὰ ἄκρα, μὲ καταφανῆ τὴ δυνατὴ λύπη στὸ πρόσωπο τῆς Μαγδαληνῆς, ποὺ καὶ ἐδῶ ἀποδίδεται μὲ ἔντονα τὰ φωτεινὰ τρίγωνα κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, δίνοντας μεγάλη σκληρότητα στὸ πρόσωπο. Ὁ Bettini ἀποδίδει τὴν εἰκόνα στοὺς καλλιτέχνες ποὺ ζωγράφισαν τὴν SS. Annunziata dei Greci στὸ Livorno.

Μεταγενέστερη ἡ εἰκόνα τοῦ «Μὴ μοῦ ἅπτου» τοῦ Τζάνε[4] (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 ποὺ μοῦ ὑπέδειξε τὴν εἰνόνα αὐτή, καθὼς καὶ τὸν ἀρχιτέκτονα κύριο Κόλλα γιὰ τὴν φωτογραφία.

3. Πρβλ. S. Bettini, La Pittura di icone creteze-veneziana e i Madonneri, Πάδουα 1933, πίν. Χ2.

4. Φωτογραφία Π. Βοκοτόπουλου· τὸν εὐχαριστῶ θερμὰ γι' αὐτήν, ὅπως καὶ

στὴν Παναγία τὴν 'Αντιβουνιώτισσα τῆς Κέρκυρας, ἔχει χάσει ἀπὸ τὴ χάρη τῶν παραδειγμάτων ποὺ μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε νωρίτερα. Οἱ ἀναλογίες τοῦ Χριστοῦ ἀκόμα λιγώτερο ἁρμονικὲς ἀπὸ τοῦ Λαμπάρδου, τὸ ἀνοιχτόχρωμο ἔνδυμά του κάνει νὰ ὑπερτεροῦν στὴν εἰκόνα οἱ ψυχροὶ τόνοι, μ' ὅλο ποὺ ἡ Μαγδαληνὴ διατηρεῖ τὸ ἴδιο κόκκινο μαφόριο. 'Εκτὸς ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς παραστάσεως, « 'Η μετὰ τὴν ἔγερσιν... », ἡ εἰκόνα φέρει ὅλες τὶς ἐπιγραφὲς ποὺ ἔχει ἡ εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου. Φέρει ὑπογραφὴ « 'Εμμανουὴλ ἱερέως τοῦ Τζάνε » κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ καὶ ἕνα οἰκόσημο. Χρονολογία δὲν ὑπάρχει, ἀλλὰ μᾶλλον μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἔχει ζωγραφηθῆ ὅταν ὁ Τζάνες βρισκόταν στὴν Κρήτη ἢ στὴν Κέρκυρα πρὶν φύγει γιὰ τὴν 'Ιταλία τὸ 1655[1], ἐπειδὴ μένει μὲ κάποιο τρόπο πιστὸς ἐδῶ στὴ βυζαντινὴ παράδοση ἐνῶ ἀργότερα θὰ τὸν δοῦμε νὰ δημιουργεῖ στὴ Βενετία τελείως δυτικὰ ἔργα ὅπως εἶναι τὸ σχετικὸ θέμα τῶν Μυροφόρων[2].

'Αφίσαμε τελευταία[3], ἐκτὸς χρονολογικῆς σειρᾶς, σὰν κατ' ἐξοχὴν νέα δημιουργία στὸ θέμα, τὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ στὸν "Αγιο Μηνᾶ στὰ 1590[4] (Πίν. 64.2).

'Ο Δαμασκηνὸς ξεφεύγει ἀπὸ τὸν τύπο προσθέτοντας στοιχεῖα δικά του ἢ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν Δύση καὶ μὲ ἕναν τρόπο δικό του, ἰδιαίτερα δημιουργικό, δίνει μία καινούργια αἴγλη στὸ θέμα, μία αἴγλη ποὺ μετὰ τοὺς Κρητικοὺς ζωγράφους ποὺ δούλεψαν στὸ "Αγιον "Ορος δὲν γνώρισε συχνὰ ἡ παράσταση. Στὸν ἴδιο πίνακα ὁ Δαμασκηνὸς ζωγραφίζει διάφορα ἐπεισόδια τῆς 'Αναστάσεως. Τοποθετεῖ στὴν κεντρικὴ θέση σὲ μεγαλύτερη κλίμακα τὸ ἐπεισόδιο τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου ». Διατηρώντας γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ Χρι-

---

γιὰ τὶς πληροφορίες ποὺ 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. "Αλλη μία τοῦ 1680, κατὰ Χατζηδάκη ἔργο πιθανῶς τοῦ Βίκτωρος, βρίσκεται τώρα στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου (M. Chatzidakis, Icônes..., σ. 117, σημ. 8).

1. Βλ. Ν. Δρανδάκη, 'Εμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, 'Αθῆναι 1962, σ. 3.

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

3. Δὲν ἀναφέραμε δύο εἰκόνες ποὺ χρονολογοῦνται κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη (αὐτόθι, σ. 117, σημ. 7) πρὶν ἀπ' τὸν Δαμασκηνό. 'Η 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 'Ενταφιασμοῦ τοῦ Τζάνε στὸ 'Ελληνικὸ 'Ινστιτοῦτο τῆς Βενετίας (M. Chatzidakis, ἔνθ' ἀνωτ., 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 ποὺ γνωρίσαμε στὸν Ἄθω καὶ μὴ θέλοντας νὰ νεωτερίσει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο[1], δημιουργεῖ μία τελείως διαφορετικὴ Μαγδαληνή, μὲ μεγάλη κίνηση καὶ ἀνεμιζόμενο μαφόριο ποὺ πέφτει σὲ πλούσιες πτυχὲς ἀφίνοντας νὰ φαίνεται τὸ φόρεμά της πολὺ πλουσιώτερο καὶ αὐτὸ σὲ πτυχολογία, μὲ ζωηρὴ ἔκφραση ἐκπλήξεως καὶ ἱκεσίας στὸ πρόσωπο καὶ ἀπότομη κίνηση στὰ ἁπλωμένα χέρια[2], μὲ πολὺ πλουσιώτερη κόμη, χωρὶς ὅμως φωτοστέφανο. Προσθέτει στὴν παράσταση μία βλάστηση πυκνὴ καὶ δὲν παραλείπει τὸ φράκτη, ποὺ κυρίως σὲ Ἰταλικὰ καὶ Γερμανικὰ ἔργα εἴχαμε ὡς τώρα συναντήσει[3]. Χάμω, κοντὰ στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, εἶναι ἀκουμπισμένο τὸ μυροδοχεῖο, χαρακτηριστικὸ σκεῦος τῆς Ἀναγεννήσεως[4]. Οἱ ἐπιγραφὲς μὲ Ἑλληνικὰ γράμματα εἶναι γραμμένες μὲ κόκκινο στὰ λόγια τοῦ Χριστοῦ καὶ μὲ μαῦρο στῆς Μαγδαληνῆς. Φέρει ὑπογραφὴ καὶ οἰκόσημο.

Σὰν δευτερεύουσες σκηνὲς ἔχει τὸ « Χαῖρε » τῶν Μυροφόρων στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ πίνακα, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο δοσμένο ὅπως τὸ παριστάνει ὁ Φράγκος Καταλᾶνος[5] στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Λαύρας, ἕναν τρόπο ἀρχαϊκὸ μᾶλλον, ὅπως συχνὰ προτιμᾶ νὰ μεταχειρίζεται ὁ Καταλᾶνος, δηλαδὴ τὸν ἀσύμμετρο τρόπο, ὅπως τὸν χαρακτηρίζει ὁ Millet. Λίγο πιὸ 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, πιὸ μέσα ἄλλος βράχος πάλι μὲ τὴ σαρκοφάγο κι ἕναν ἄγγελο αὐτὴ τὴ φορὰ καὶ τὶς τρεῖς Μυροφόρες καὶ τέλος στὸ βάθος τρίτος βράχος μὲ τὸν Ἰωάννη καὶ τὸν Πέτρο ποὺ παρατηροῦν τὴν ἄδεια σαρκοφάγο. Στὸ κέντρο πίσω παριστάνεται ἡ πόλη τῶν Ἱεροσολύμων· ἀριστερὰ οἱ τρεῖς σταυροὶ ὑψώνονται ἐντυπωσιακοὶ στὸ χρυσὸ κάμπο, ἐνῶ στὸν μεσαῖο ἀκουμπᾶ μία σκάλα.

---

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

2. Σὰν πρότυπο τῆς Μαγδαληνῆς, ὅπως παρατήρησε ὁ Μ. Χατζηδάκης (Icônes..., σ. 116 - 117, σημ. 7), μποροῦμε νὰ βροῦμε πολλὲς γυναικεῖες μορφὲς τοῦ Bassano.

3. Πρβλ. τὶς παραστάσεις τοῦ « Μὴ μοῦ ἅπτου », α) τοῦ Fra Angelico στὸ S. Marco τῆς Φλωρεντίας (Berenson, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 134), β) στὴν ξυλογραφία τοῦ Schongauer στὸ Colmar (L. Blum, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 39) καὶ γ) στὸ γλυπτὸ τοῦ Riemenschneider στὸ Münnerstadt (Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, πίν. 283).

4. Πρβλ. μεταξὺ ἄλλων ἀνάλογα σκεύη στὶς παραστάσεις, α) B. Vivarini, Προσκύνησις τῶν Μάγων (Berenson, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 2), β) Tintoretto, Τὸ Λουτρὸ τῆς Σουζάννας (Venturi, La Peinture Italienne, Skira, I, πίν. σ. 141) καὶ ὁ Χριστὸς ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου (αὐτόθι, σ. 146), γ) Botticelli, Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων (Botticelli, Phaidon, πίν. 15).

5. Πρβλ. G. Millet, Athos, πίν. 259.

Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ὁ Δαμασκηνός, μὲ αὐτὴν τὴ νέα σύλληψη, δημιουργεῖ ἕναν καινούργιο εἰκονογραφικὸ τύπο γιὰ τὴν παράσταση, ποὺ βρίσκει μιμητές. Παράδειγμα ἀποτελεῖ μία εἰκόνα σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ Λονδίνου, ποὺ ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸν τύπο ποὺ δημιούργησε ὁ Δαμασκηνὸς καὶ ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἕνα μοναστήρι τῆς Κρήτης[1]. Τὸ παράδειγμα τῆς νέας αὐτῆς μορφῆς ἀκολουθήθηκε γενικὰ λιγώτερο, ἐνῶ ὁ τύπος τῆς εἰκόνας τῆς Βενετίας, ὅπως εἴδαμε, γνώρισε μεγαλύτερη διάδοση.

Τελειώνοντας θὰ διαπιστώσουμε πὼς τὸ θέμα δὲν ἔπαψε νὰ εἰκονογραφεῖται καὶ ὅτι ἔχουμε πολλὲς δημιουργίες, συχνὰ ἀξιόλογες, σὲ ὅλον τὸν 17ο μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου 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 ὁμάδα θὰ ἀναφέρουμε μία τοιχογραφία στὸ Πυργὶ τῆς Χίου[2], ποὺ φέρει ἀκόμα καὶ τὴν ἐπιγραφή, «Ἡ μετὰ τὴν ἔγερσιν...», καθὼς καὶ μία ἄλλη τοιχογραφία ἀπὸ τὸ Μαυρίλο[3], λαϊκῆς μᾶλλον τέχνης τοῦ 1728.

Στὴ δεύτερη ὁμάδα τῶν παραστάσεων ποὺ ποικίλλουν τὴ σύνθεση μὲ νέα στοιχεῖα, ἀνήκει καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Καισαριανῆς[4] τοῦ ζωγράφου Ἰωάννου Ὑπάτου τοῦ 1682, ὅπου εἰκονίζεται ἡ σαρκοφάγος μὲ τοὺς ἀγγέλους καὶ τὴ Μαγδαληνὴ ποὺ πλησιάζει καὶ δίπλα τὸ «Μὴ μοῦ ἅπτου». Στὸ βάθος ἕνα κτίριο μὲ πύργο δίνει δυτικὸ χαρακτήρα στὴ σύνθεση, ἡ ὁποία μᾶς θυμίζει, μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν δύο γεγονότων, μία τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστοῦ στὴ Λευκωσία τῆς Κύπρου[5], ὅπου ὅμως ἡ σκηνὴ εἶναι δοσμένη ἄτεχνα καὶ ἔχει λαϊκὸ χαρακτήρα.

Μία ἀχρονολόγητη σύνθεση πάνω στὸ θέμα βρίσκεται σὲ μία εἰκόνα στὴν Ἁγία Μαγδαληνὴ τῆς Μακρυνίτσας[6] (Πίν. 62.3΄), ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς εἰκόνας κρατώντας εἰλητάριο 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. 37α.

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

4. Πρβλ. Φ. Κόντογλου, Τοιχογραφίαι Ἐκκλησιῶν τοῦ Ὑμηττοῦ, 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 νὰ δῆ τὴ Μαγδαληνή. Αὐτή, 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.

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

Τρεῖς Μυροφόρες στὸ βάθος εἰκονίζει καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Ἱεροσολυμίτη ζωγράφου Χάννα ποὺ βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο[1] (Πίν. 62.2). Ἡ εἰκόνα φέρει ὑπογραφή, «Χεὶρ Χάννα» καὶ θὰ πρέπει νὰ ἔχει ζωγραφηθῆ στὸ πρῶτο ἥμισυ τοῦ 18ου αἰῶνα[2].

Σαφῆ ἐπιρροὴ ἀπὸ τὸν Δαμασκηνὸ ἔχει τέλος ἕνα βημόθυρο ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἀθανάσιο τοῦ Μυλοποτάμου στὰ Κύθηρα[3] (εἰκ. 11). Τὸ ἕνα φύλλο εἰκονίζει τὸν Χριστὸ καὶ τὸ ἄλλο τὴ Μαγδαληνή. Στὸ βάθος, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ εἶναι ζωγραφισμένα τὰ Ἱεροσόλυμα, πίσω ἀπὸ τὴ Μαγλαληνὴ ὁ τάφος μὲ ἕναν ἄγγελο καὶ πίσω στὸ βράχο τρεῖς σταυροί. Φέρει καὶ ἐπιγραφή, *«Δέησις 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] ποὺ εἰκονίζει τὸν τάφο μὲ τοὺς ἀγγέλους ὅπως τὸν εἴδαμε στὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸ Λαμπαδιστὴ καὶ κάτω τὸ «Μὴ μοῦ

---

1. Ἀδημοσίευτη. Ἀριθ. εὑρ. 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 Μαγδαληνή, 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. Ὀ ρ λ ά ν δ ο ν, εἰς Ε.Ε.Β.Σ., 26, 1956, σ. 341 κ.ἑξ., ἀριθ. 5, 6. Βλ. καὶ σ. 357.

3. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Ἔφορο κ. Π. Λαζαρίδη γιὰ τὴν φωτογραφία καὶ τὶς πληροφορίες ποὺ μοῦ ἔδωσε σχετικὰ μὲ τὸ βημόθυρο.

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

5. Φωτογραφία ἀρχείου Παπαχατζηδάκη.

ἅπτου» μὲ τὸν Χριστὸ κρατώντας τὸ φτυάρι, καθὼς καὶ τὰ «Μὴ μοῦ ἅπτου» 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, ποὺ τὶς ἀναφέρουμε μόνο γιὰ νὰ φανῇ πῶς τὸ θέμα δὲν παύει νὰ εἰκονίζεται καὶ στοὺς τελευταίους χρόνους τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης.

ΑΙΜΙΛΙΑ ΚΑΛΛΙΓΑ - ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ

1. Περὶ τῶν συνθέσεων αὐτῶν βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, 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 infuences, 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 Lambardos 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 Pyrghi 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