

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 4 (1966)

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964-1965), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881-1965)



Εικόνες επιστυλίου από το Άγιον Όρος (πίν. 77-93)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.777](https://doi.org/10.12681/dchae.777)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. (1966). Εικόνες επιστυλίου από το Άγιον Όρος (πίν. 77-93). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 4, 377-403. <https://doi.org/10.12681/dchae.777>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνες επιστυλίου από το Άγιον Όρος (πίν. 77-93)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964-1965), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Γεωργίου Α. Σωτηρίου (1881-1965) • Σελ. 377-403

ΑΘΗΝΑ 1966

ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΠΙΣΤΥΛΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

(Πίν. 77 - 93)

Μία από τις σημαντικώτερες προσφορές του βιβλίου του Γεωργίου και της Μαρίας Σωτηρίου για τὸ Σινᾶ ἦταν ὅτι σ' αὐτὸ παρουσιάσθηκαν καὶ μελετήθηκαν, γιὰ πρώτη φορά, δείγματα ἀπὸ μία κατηγορία εἰκόνων ποὺ εἶχαν μείνει ὡς τότε ἀπαρατήρητες: ἐννοοῦμε τίς μακρόστενες εἰκόνες ποὺ στόλιζαν καὶ στολίζουν στὸ μοναστήρι τοῦ Σινᾶ τὸ ἐπιστύλιο, τὸν «κοσμήτη» τέμπλων. Παριστάνουν σειρὰ Ἑορτῶν ἢ σκηνές βίου ἁγίων, συνήθως συνδυασμένες μετὰ τὴν Δέησι, κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία, καὶ χρονολογοῦνται στὸν 11ο - 12ο αἰώνα¹. Τελευταῖα ὁ Β. Ν. Λάζαρεφ σὲ μιὰ σημαντικὴ μελέτη του γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ τέμπλου, δημοσιευμένη ἐδῶ, στὸν ἴδιο τιμητικὸ τόμο, ἀπέδωσε μερικὲς γνωστὲς εἰκόνες τῆς Ρωσίας προερχόμενες ἀπὸ τὸ "Ἅγιον Ὅρος σ' αὐτὴ τὴν κατηγορίαν εἰκόνων τέμπλου² καὶ ὁ Κ. Weitzmann πρόσθεσε, σὲ πρόσφατο δημοσίευμα, νέα δείγματα τοῦ εἴδους ἀπὸ τὸ Σινᾶ³.

Γι' αὐτὸ νομίζω ταιριαστὸ ἀλλὰ καὶ ἐπίκαιρο νὰ συμπληρωθοῦν ἐδῶ ὅσα ἄλλου παρεκβατικὰ σημειώθηκαν γιὰ παρόμοιες εἰκόνες προερχόμενες ἀπὸ τὸ "Ἅγιον Ὅρος⁴, μετὰ ταυτόχρονη παρουσίαση μερικῶν ἀνέκδοτων παραδειγμάτων. Ὡς βάση τῆς μελέτης θὰ χρησιμεύσει ἡ μόνη γνωστὴ σὲ μένα, ὡς τώρα, σχεδὸν ἀκέραιη εἰκόνα ἐπιστυλίου τοῦ Ἁγ. Ὁρους, ποὺ φυλάσσεται εὐλαβικὰ στὴν Ἱ. Μ. Βατοπεδίου. Εἶναι, βέβαια, ἀπὸ τίς σημαντικώτερες τοῦ Ἁθω, ἀλλὰ ἔχει παραμείνει οὐσιαστικὰ ἀνέκδοτη⁵.

1. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α' (πίνακες), Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 87 - 117, τ. Β' (κείμενον), Ἀθῆναι 1958, σ. 100 - 114.

2. V. Lasareff, Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin, Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τόμ. Δ' (Τιμητικὸς Γ. Σωτηρίου), 1964, σ. 117 - 143, πίν. 31 - 37 (πὺδ κάτω παραπέμπεται: Λάζαρεφ).

3. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, Chr. Mijatev, S. Radojčić, Frühe Ikonen aus Sinai, Griechenland, Bulgarien und Jugoslawien, Μόναχο 1965, σ. XIV κέξ., εἰκ. 25 - 27, 32 - 35 (πὺδ κάτω παραπέμπεται: Frühe Ikonen), βλ. π.χ. σ. 381, σημ. 1.

4. Μ. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητ. Χρον., τ. Ι', 1956, σ. 276 - 281. Μ. Chatzidakis, L'icône byzantine, Saggi e Memorie dell'Istituto di Storia dell'Arte G. Cini, τ. II, Βενετία 1959, σ. 25, ὁ ἴδιος στὸ Frühe Ikonen (βλ. σημ. 3), σ. XXIV - XXV, εἰκ. 37, 43.

5. Δημοσιεύθηκαν μόνον λεπτομέρειες κεφαλῶν: Μ. Chatzidakis, L'icô-

I

Ἡ εἰκόνα ἐπιστυλίου τῆς Μ. Βατοπεδίου ἀποτελεῖται τώρα ἀπὸ τέσσερα χωριστὰ τμήματα ποὺ στολίζονται μὲ ἀνάγλυφη τοξοστοιχία, πλαίσιο γιὰ δεκατρία συνολικὰ διάχωρα μὲ παραστάσεις. Ἐπάνω καὶ κάτω πλασιώνεται ἡ τοξοστοιχία ἀπὸ ἐξέχουσα ζώνη ἀκόσμητη, πλάτους 10 ἐκ. Στὴν πραγματικότητά πρόκειται γιὰ ἐπιπεδόγλυφο ὅπου ἔχει γίνεи ἀφαίρεση τοῦ ξύλου, ὥστε νὰ μείνει σὲ βαθύτερο ἐπίπεδο ἡ ἐπιφάνεια γιὰ τὴν κάθε εἰκόνα καὶ νὰ ἐξέχουν ἡ τοξοστοιχία καὶ τὰ πλαίσια. Ἡ προετοιμασία μὲ πανὶ λινὸ καὶ γύψο ἔχει καλύψει ὅλην τὴν ἐπιφάνεια.

Τὰ τμήματα εἶναι τὰ ἀκόλουθα :

Α. Κάτω ἀπὸ δύο τόξα, τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ Παράδοσις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν Ἰωσήφ (Πίν. 78). Ἐχει ὅλα τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ ὅμοια μὲ τὰ ἄλλα κομμάτια. Ὁ συνδυασμὸς σκηνῶν τοῦ Βίου τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Δωδεκαῶρου δὲν ἀποτελεῖ μοναδικὴ περίπτωσις¹. Λεῖπει μέρος ἑπάνω. Ὑψος 45 ἐκ., μῆκος 71 ἐκ., πᾶχ. 3,5 ἐκ.

Β. Κάτω ἀπὸ δύο τόξα παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τῆς Γεννήσεως (;). Διατηρεῖται πολὺ ἄσχημα, ὥστε μόλις νὰ διακρίνονται φθαρμένες μερικὲς μορφές ποὺ καθορίζουν τὶς παραστάσεις. Λεῖπει μέρος κάτω. Ὑψος 43,2 ἐκ., μῆκος 75 ἐκ., πᾶχος 3,5 ἐκ. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρη ἔχει ἐγκοπή 4,6 ἐκ. γιὰ νὰ πακτώνεται.

Γ. Ἑπτὰ παραστάσεις, κάτω ἀπὸ ἰσάριθμα τόξα, ποὺ στηρίζονται σὲ ἕξη ὀλόκληρα καὶ δύο μισὰ κολονάκια στὶς ἄκρες (Πίν. 77). Οἱ παραστάσεις εἶναι οἱ ἀκόλουθοι : 1) στὸ κέντρο ὁ Χριστὸς ἑνθρονος· πρὸς τὰ ἀριστερὰ 2) ἡ Παναγία σὲ δέηση μὲ ἓναν ἀρχάγγελο, 3) δύο Εὐαγγελιστὲς ὄρθιοι γυρισμένοι πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ 4) ἡ Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου· πρὸς τὰ δεξιὰ 5) ὁ Πρόδρομος μὲ ἓναν ἀρχάγγελο, 6) δύο Εὐαγγελιστὲς ὄρθιοι καὶ γυρισμένοι πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ 7) ἡ Βαῖοφόρος. Στὰ τριγωνικὰ διάκενα ποὺ σχηματίζονται ἑπάνω ἀπὸ τὴ συμβολὴ τῶν τόξων παριστάνονται ἕξη προτομὲς ἀγγέλων μέσα σὲ δίσκο, γυρισμένων πρὸς τὸ κέντρο, ἀλλὰ τὰ ἀκροῖα διάκενα δὲν ἔχουν ζωγραφισθῇ. Διατηρεῖται ἄσχημα. Ἡ προετοιμασία ἔχει σκάσει, σὲ πολλὰ μέρη ἔχει πέσει μαζὶ μὲ τὸ χροῶμα καὶ τὸ ὕφασμα ἔχει ἀπο-

ne byzantine, σελ. 25, εἰκ. 13 καὶ 14 καὶ ὁ Ἰδιος, στὸ Frühe Ikonen, σ. XXIV, εἰκ. 43. Εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ θερμὰ τοὺς ἀγίους Προϊσταμένους τῆς Ἱ. Μ. Βατοπεδίου, γιὰτὶ μὲ ὑψηλὸ πνεῦμα συνεργασίας ἔκαμαν προσιτὰ στὴν ἐπιστημονικὴ ἀποστολὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους (Ἱπ. Παιδείας) τοῦ 1954 πολὺτιμα κειμήλια μὲ εὐλάβεια προφυλαγμένα ἐπὶ ἑκατονταετίες ἀπὸ τὴν φθορὰ καὶ τὴν βεβήλωση.

1. Βλ. πιδὸ κάτω, σ. 392 - 393.

κολληθῇ σὲ μερικὰ σημεῖα ἀπὸ τὸ ξύλο ποὺ εἶναι σκουληκοφαγωμένο. Στὶς δύο ἄκρες, ἐγκοπὲς γιὰ νὰ πακτώνεται. Εἶναι τὸ κεντρικὸ τμήμα καὶ διατηρεῖται ἀκέραιο. Ὑψος 69 ἐκ., μῆκος 2,13 ἐκ., πάχος 3,5 ἐκ.

Δ. Κάτω ἀπὸ δύο τόξα, ἡ Σταύρωσις καὶ ἡ Ἀποκαθήλωσις, ποὺ διατηροῦνται καλύτερα ἀπὸ τὶς ἄλλες παραστάσεις (Πίν. 79). Ἀνάμεσα στὰ δύο τόξα μικρὸς ἄγγελος σὲ δίσκο (Πίν. 86 β). Ἀκέραιο. Ὑψος 69 ἐκ., μῆκος 71,5 ἐκ., πάχος 3,5 ἐκ.

Στὴν ἄλλη πλευρὰ καὶ τῶν τεσσάρων τμημάτων, ἐπάνω σὲ ἐπίχρισμα λευκὸ, παριστάνεται μὲ καστανὸ χρῶμα κόσμημα ἀπὸ κύκλους «σηρικοὺς» (Πίν. 86 α). Ὁ κάθε κύκλος ἔχει διάμετρο 55,2 ἐκ. καὶ περιφέρεια πλάτους 9 ἐκ. μὲ κάμπο καστανό, γεμάτο ἐλικόμορφα κοσμήματα μουσουλμανικοῦ τύπου καὶ περίγραμμα τονισμένο ἀπὸ λευκὲς κουκίδες, μαργαριτάρια. Μέσα σὲ κάθε κύκλο παριστάνεται σταυρὸς μὲ τὴν ἴδια διακόσμηση καὶ μέσα στὸν κάμπο, ἀνάμεσα στὶς κεραῖες, τέσσερα κοσμήματα¹.

Τὸ συνολικὸ μῆκος τῶν τεσσάρων τμημάτων φθάνει σήμερα τὰ 4,30 μ. ἀλλὰ, γιὰ τὴ συμμετρίᾳ πρὸς τὴν κεντρικὴ παράσταση τοῦ Χριστοῦ, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι μᾶς λείπει ἓνα πέμπτο καὶ τελευταῖο τμήμα διαστάσεων 71 ἐκ., ὁπότε τὸ ἀρχικὸ μῆκος θὰ ἔφθανε τὰ 5 μέτρα, μὲ δεκαπέντε συνολικὰ διάχωρα.

Τὰ ἐπιστύλια ποὺ γνωρίζαμε ἕως τώρα προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἰ. Μ. τοῦ Σινᾶ, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μιὰ μικρὴ ἐπιλογή δημοσιεύθηκε ἀπὸ τοὺς Σωτηρίου². Ὑπάρχουν ὅμως στὸ ἴδιο μοναστήρι καὶ ἄλλα, εἴτε στὴν ἀρχικὴ θέση τους, εἴτε ξαναχρησιμοποιημένα σὲ ξύλινα τέμπλα νεώτερα, ὅπως στὰ παρεκκλήσια τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, τῆς Κοιμήσεως, τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς καθὼς καὶ στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἀγ. Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης, μέσα στὸ ναὸ καὶ σὲ ἐξωκλήσια. Τὸ ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπεδίου διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ Σινᾶ σὲ δύο σημεῖα: α) στὸ μέγεθος, γιὰτὶ εἶναι καὶ πιὸ μακρὺ καὶ πρὸ πάντων πιὸ ψηλὸ (69 ἐκ.), ἐνῶ ἐκεῖνα τοῦ Σινᾶ σπάνια φθάνουν στὸ μῆκος τὰ 4,50 μ.³ καὶ στὸ ὕψος τὰ 45 ἐκ. καὶ β) οἱ τοξοστοιχίες στὸ Ἅγιον

1. Βλ. π.κ. σ. 396.

2. Βλ. π.π. σελ. 377, σημ. 1. Σημειώνουμε ἀκόμη δύο εἰκόνες ἐπιστυλίου: 1) σὲ τρία τμήματα στὸ Π. Κάιρο, ἀλλὰ εἶναι τόσο σκοτεινὴ, ὥστε δὲν διακρίνονται τὰ θέματα τῶν παραστάσεων. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἐκθεσις περὶ τοῦ Ἑκκλ. Μουσείου τῆς Ἰ. Μ. τοῦ Ἀγ. Γεωργίου ἐν Π. Καίρῳ, ἀνάτ. ἀπὸ τὸν Ἀ' Ἑκκλ. Φάρον, 1938, σ. 17, ἀρ. 91 - 93. Πρβλ. Ε. Μιχαηλίδου, Εἰκονογραφημένον Λεύκωμα Ἰ. Μ. Ἀγ. Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καίρῳ, Ἀλεξάνδρεια 1959, σ. 104 (δύο φωτογραφίες) καὶ 2) ἓνα τμήμα μὲ τρεῖς παραστάσεις κάτω ἀπὸ τόξα ποὺ σχηματίζονται ἀπὸ ἐπιγραφές, στὴ Χρυσαινιώτισσα τῆς Κύπρου (41 x 78 ἐκ.), νομίζω 14ου αἰῶνα. Βλ. D. T. Rice, The Icons of Cyprus, Λονδῖνον 1935, ἀρ. 146, σ. 270 - 271, π. XLIX (17ου αἰ.).

3. Ὁ K. Weitzmann, στὸ Frühe Ikonen, σ. XIV καὶ LXXXI, πίν. 25 - 26 - 27, δημοσιεύει δύο τμήματα ἐνὸς ἐπιστυλίου μὲ Δωδεκάροτο, ποὺ ἀποτελεῖται

Ὅρος εἶναι ἀνάγλυφες ἐνῶ στὸ Σινᾶ εἶναι ζωγραφιστές. Ἡ διαφορὰ στὸν τρόπο ποὺ παριστάνονται τὰ τόξα φαίνεται ἀσήμαντη, ὅπως σωστά παρατηρεῖ ὁ Λάζαρεφ¹. Ἡ διαφορὰ ὅμως στὸ μέγεθος μπορεῖ νὰ σημαίνει ὅτι τὸ εἶδος τῶν εἰκόνων αὐτῶν μποροῦσε νὰ στολίζει τὰ ἐπιστύλια τέμπλων καὶ μεγαλυτέρων ναῶν. Ἡ συνέπεια εἶναι ὅτι ἔτσι ἐπιβεβαιώνεται ἡ γνώμη τοῦ Σωτηρίου, τοῦ Α. Grabar καὶ τοῦ Λάζαρεφ ὅτι τὰ ζωγραφιστὰ αὐτὰ ἐπιστύλια δὲν ἔστεφαν μονάχα ξύλινα ἀλλὰ καὶ μαρμάρινα τέμπλα².

II

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ἐπιστυλίου μας κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Μεγάλης Δεήσεως μὲ ἐννέα συνολικὰ πρόσωπα : στὶς δεκαπέντε εἰκόνες οἱ πέντε, στὸ κέντρο, ἀποτελοῦν τὴν σύνθεση αὐτὴ (Πίν. 77). Γιὰ νὰ καταλάβομε τὴ σημασίαν αὐτῆς τῆς ἔκτασης, πρέπει νὰ συνοψίσουμε ὅσα εἶναι γνωστά γιὰ τὸ θέμα.

Ἡ Μεγάλη Δέησις στόλιζε τὸν «κοσμήτην» τοῦ τέμπλου τοῦλάχιστον ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Βασιλείου τοῦ Α'. Οἱ φιλολογικὲς μαρτυρίες ἀνάγονται καὶ στὴν προεικονοκλαστικὴ ἐποχὴ³, ἀλλὰ παραδείγματα σώζονται μόνο ἐπάνω σὲ μαρμαρίνους «κοσμηῆτες» ἀπὸ τὴ Θήβα καὶ τὴ Μ. Ἀσία τοῦ 9ου αἰῶνα⁴. Μποροῦμε βάσιμα νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ ἐπαρχιακὰ

ἀπὸ τέσσερα τμήματα. Ἄλλα τμήματα ἔχουν μῆκος 1,13 καὶ ἄλλα 1,18 καὶ ὅλα ὕψος 41 ἐκ. Ὅλα μαζί, περὶ τὰ 4,50 μέτρα. Βλ. Σωτηρίου, σελ. 100 - 101.

1. Λάζαρεφ, σ. 118.

2. Πρῶτοι οἱ Σωτηρίου, σ. 100 - 101, ὑποστήριξαν ὅτι οἱ στενόμακρες αὐτὲς εἰκόνες ἦταν προορισμένες καὶ γιὰ μαρμάρινα τέμπλα. Ὁ Grabar, C.A., τ. X, 1959, σ. 316, νομίζοντας ὅτι διαφωνεῖ μὲ τοὺς ἐκδότες τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ, ἐτόνισε τὴν ἴδια ἀποψη καὶ τέλος ὁ Λάζαρεφ, σ. 134, ἀκολουθώντας τὸν Grabar, ἐπανελάβε τὴν ἴδια γνώμη.

3. Τέμπλο Ἁγ. Σοφίας : Π. Σιλεντιάριος, P.G., τ. 86, στ. 2145 - 2147. Βλ. : St. Xydis, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, Art Bull., τ. 29, 1947, σ. 10 - 11. Γιὰ ἀνάλογη παράσταση σὲ ναὸ τῆς Ἀλεξάνδρειας : Πατριάρχης Ἱεροσολύμων Σωφρόνιος, περὶ τὸ 630 (;) P.G., τ. 87, στ. 3557. Πρβλ. Χατζηδάκης, Εὐφρόσυκος, σ. 277 - 278, Λάζαρεφ, σ. 121 - 123.

4. Α. Ὁρλάνδου, Γλυπτὰ Μουσείου Θηβῶν, A.B.M.E., τ. Ε', 1939 - 40, σ. 126 - 128, εἰκ. 7, καὶ Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 17. W. H. Buckler - W. M. Calder - W. K. C. Guthrie, Monum. As. Min. Ant., τ. IV, Manchester 1933, πίν. 17, ἀρ. 40, σ. 13 καὶ τ. VI, 1939, ἀρ. 359, σ. 122, πίν. 62. Πρβλ. St. Xydis, ὅπου π.π., εἰκ. 17. Λάζαρεφ, σ. 126, εἰκ. 7. Ἐνα κομμάτι ἀπὸ τὴ Χίο (15 x 39 ἐκ.) παρουσιάζει ἐντελῶς ἀνάλογη διακόσμηση στὴν ἴδια τεχνοτροπία, μὲ τὸν Ἁγ. Ἰσίδωρο στηθάριο καὶ μέρος στηθαρίου τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ἀλλὰ δὲν εἶναι πιθανὸν νὰ ἀνήκει σὲ ἐπιστύλιο τέμπλου, γιὰτί, μετὰ τὴν συγκόλληση τῶν σπασμένων κομματιῶν, φάνηκε ὅτι διακοσμοῦσε κυρ-

αὐτὰ παραδείγματα, μᾶλλον πενιχρὰ ὡς τέχνη, προϋποθέτουν τὴν ὑπαρξὴ ἀναλόγων διακοσμήσεων σὲ κεντρικὲς περιοχάς, ἐκτελεσμένων μὲ πολυτελέστερα ὕλικά, ὅπως σμάλτα, ἐλεφαντοστᾶ¹ ἢ πολύτιμα μέταλλα. Ἀκόμη καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν ἐνθέτων μαρμάρων θὰ χρησιμοποιήθηκε, ὅπως διδάσκουν τὰ ὑπολείμματα τέμπλου τῆς Μονῆς τοῦ Λιβὸς στὴν Κωνσταντινούπολη (10ος αἰ.)² ἢ ἀκόμη ἡ μεικτὴ τεχνικὴ ποὺ παρουσιάζει ἡ γνωστὴ πλάκα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπὸ τῆ Θεσσαλονίκης μὲ τοὺς τρεῖς ὁλόσωμους Ἀποστόλους : μαρμαρίνη, ἐπιτεδόγλυφη, ὅπου μένουν ἀνάγλυφα τὰ περιγράμματα, μὲ ζωγραφισμένα πρόσωπα καὶ φορέματα ἐπάνω σὲ συμπληρωματικὸ κηρομάστιχο³. Ἐχει ἐκφρασθῇ ἡ γνώμη ὅτι εἶναι πιθανὸν ἡ πλάκα αὐτὴ (47×93 ἐκ.), ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθῇ στὸν 10ο - 11ο αἰώνα, ν' ἀνήκει σὲ παράσταση Μ. Δεήσεως τέμπλου⁴. Παραστάσεις στηθαρίων ἀποστόλων μέσα σὲ δίσκους, σὲ ἐπιτεδόγλυφη τεχνικὴ, βρίσκομε καὶ σ' ἓνα ἐπιστύλιο ἀπὸ τῆ Μ. Ἀσία τοῦ 11ου - 12ου αἰώνα⁵.

Ὁ Λάζαρεφ σημειώνει τὴν βαθμιαία ἐξαφάνιση τῶν ἀναγλύφων ἢ χαρακτῶν παραστάσεων, μορφῶν Μ. Δεήσεως ἢ ἄλλων ἁγίων, ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο στοὺς 11ο καὶ 12ο αἰῶνες, καὶ μνημονεύει σὰν μοναδικὴ ἐξαίρεση τὸ τέμπλο τῆς Βλαχερνῆτισσας στὴν Ἄρτα μὲ τὴν Παναγίαν σὲ δέηση ἀνά-

τὴ ἐπιφάνεια. Βλ. : A. O r l a n d o s, Monuments byzantins de Chios, τ. II, Athènes 1930, πίν. 7. Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, 1964, ἀρ. 26 καὶ εἰκόνα.

1. Ὁ καθ. K. Weitzmann, στὴ μελέτῃ του Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung, ποὺ δημοσιεύεται στὸ Festchrift K. Usener, ἀποδεικνύει ὅτι οἱ τέσσερις πλάκες μὲ ὁλόσωμες ὄρθιες μορφές τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου, ποὺ στολιζοῦν τὴ στάχωση δίτομου Graduale τοῦ 11ου αἰώνα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν ἄγγελο τῆς Συλλ. Tyler (G o l d s c h m i d t - W e i t z m a n n, Die byz. Elfenbeinskulpt., τ. II, σ. 44-45, ἀρ. 65-66-67, πίν. XXV - XXVI) ἀποτελοῦν μορφές Μ. Δεήσεως, ποὺ θὰ στόλιζε ἐπιστύλιο τέμπλου, τοῦ 10ου αἰ. (Τὰ ἐλεφαντοστᾶ ἀνήκουν στὴν ὁμάδα «Ρωμανοῦ»). Εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ τὸν καθ. Weitzmann ὅχι μόνον γιατί μοῦ ἔδωσε τὴ δυνατότητα νὰ διαβάσω τὸ χειρόγραφο τῆς μελέτης του, ἀλλὰ καὶ γιατί σὲ μακρὲς συζητήσεις μοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐλέγξω γνώμες καὶ νὰ τεκμηριώσω καλύτερα ἀπόψεις τῆς μελέτης αὐτῆς.

2. Βλ. A. G r a b a r, Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e - X^e siècle), Παρίσι 1963, σ. 109 κέξ., πίν. 55 - 56. Πρβλ. Th. M a c r i d y, The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) with contribution by A. H. S. M e g a w, C. M a n g o, E. J. W. H a w k i n s, D.O.P., no. XVIII, 1964, σ. 272 - 276 καὶ 304 - 306 (ἄποψη ἀντίθετῃ μὲ τοῦ Grabar), εἰκ. 75 - 83.

3. M i l j u k o v, Izvestija Russ. Arch. Inst. v Konstantinopole, τ. IV, 1 (1899) 29, πίν. 31. N. K o n d a k o v, Makedonija, Πετρούπολις 1909, σ. 87. Α. Ἀδαμαντίου, Α.Ε. (1917), σ. 105, Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου, β' ἐκδ. 1931, σ. 34, εἰκ. 20 (γαλλ. ἐκδ. 1932, εἰκ. 22).

4. Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 23.

5. Βλ. σελ. 380, σημ. 4. Ὁ C. M a n g o, D.O.P., τ. 18, 1964, σ. 306, σημειώνει, χωρὶς ἄλλες ἐνδείξεις, ἀνάλογα κομμάτια στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἀγίου Καραχισσάρ.

μεσα σὲ δύο ἀγγέλους σεβίζοντας, πού χρονολογεῖται, ἄλλωστε, στὸν 13ον αἰώνα¹. Θὰ μπορούσε νὰ προσθέσει κανεὶς σὲ παραλληλισμὸ μὲ τὸ τέμπλο τῆς Βλαχερνῆτισσας, ὅπως ἔκαμεν ἤδη ὁ Α. Ευγγούπουλος, τὸ τέμπλο τῆς Ἀγ. Παρασκευῆς τῆς Χαλκίδας, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώζεται μόνο ἡ μορφή τῆς Παναγίας, νομίζω τοῦ 10ου αἰ.², ἓνα κομμάτι επιστυλίου στὸ Μουσεῖο τῆς Σμύρνης μὲ Δέησι³, ἓνα κομμάτι επιστυλίου στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο μὲ ἄγγελο σεβίζοντα πού προϋποθέτει τὴν Παναγία⁴, ἓνα ἐπιστύλιο στὴ Μικρασιατικὴ Φιλαδέλφεια μὲ παράσταση τοῦ Χριστοῦ⁵, ἀκόμη τμήματα ἐπιστυλίου μὲ Δέησι στὴ Ραιδεστό⁶.

1. Λάζαρεφ, σ. 130.

2. Α. Ευγγούπουλου, Τὸ τέμπλον τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς ἐν Χαλκίδι, Δ.Χ.Α.Ε., περ. Β', τ. Δ', 1928, σ. 67 - 74.

3. Ὁρλάνδος, Α.Β.Μ.Ε., τ. Γ', 1937, σ. 144, εἰκ. 17 - 18.

4. Ἀρ. 252. Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζ. Μουσείου, 1955, σ. 13.

5. Γ. Λαμπάκη, Οἱ ἐπτὰ ἀστέρες τῆς Ἀποκαλύψεως, Ἀθήναι 1909, εἰκ. 214.

6. Βλ. *Izvestija Russ. Arch. Inst. v Konst.*, τ. XVI, 1912, σ. 382, πίν. V. Ἐδῶ πρέπει νὰ μνημονευθῇ ἡ ἀνάγλυφη Μ. Δέησις πού στολίζει τὸ ὑπέρθυρο τῆς ἀνατολικῆς θύρας τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Πίζας, γιατί ὁ καθηγητὴς S. Bettini ὑποστήριξε τελευταῖα μὲ ἐμφαση, ὅτι εἶναι «τὸ μεγαλοπρεπέστερο καὶ ἀπὸ κάθε ἀποψη σημαντικώτερο πολυπρόσωπο ἔργο τῆς Βυζαντινῆς μαρμαρογλυφίας» καὶ τὸ χρονολόγησε στὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν, νομίζοντας ὅτι θὰ ἔχει ἀφαιρεθῇ ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους ἀπὸ κάποιο τέμπλο ναοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως (Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, 1964, σ. 86, τῆς ἀγγλ. ἐκδ. σ. 127 - 128). Παριστάνονται ἔνδεκα στηθάριά, ὁ Χριστὸς ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο καὶ οἱ τέσσερις εὐαγγελιστὲς μὲ τέσσερις ἀγγελικὲς μορφές. Ἡδὲ ὁ Βαζάρι (Vite, ἐκδ. Milanese, τ. I, σ. 239) εἶχεν ἀποδώσει τὸ ἀνάγλυφο στὴ maniera greca, καὶ μεταγενέστεροι μελετητὲς (Aug. Schmarsow, San Martin von Lucca, Breslau 1890, σ. 217 κ.ἐξ., P. Schubring, Pisa, 1902, σ. 33 κ.ἐξ., A. Venturi, Storia dell'arte Italiana, t. III, σ. 964, εἰκ. 847 - 848, G. Pizzi, Rivista d'Arte, a. VI, 1909, σ. 9 - 18, R. Papini, Catalogo delle cose d'arte..., Ρώμη 1912, σ. 219 - 220, 224 - 225, εἰκ. σ. 223, 225, 226, κ.ἐξ.) συμφωνοῦν ὅτι τὸ γλυπτὸ αὐτὸ ἔχει ἔντονες ἐπιδράσεις βυζαντινῆς καὶ ὅτι πιθανὸν μιμεῖται κάποιο βυζαντινὸ ἐλεφαντοστό. Πιὸ πρόσφατες ἐργασίες ἀποδίδουν τὸ ἐπιστύλιο σὲ βυζαντινοὺς τεχνίτες (Em. Lavagnino, Storia dell'arte medievale in Italia, Τουρίνο 1953, σ. 351, εἰκ. 407). Ὑστερα ἀπὸ ἐξέταση τοῦ ἀναγλύφου σὲ φωτογραφίες (Alinari, ἀρ. 37163 - 37165) μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει ὅτι ὁ Βαζάρι εἶχε δίκιο, γιατί τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ ἀκολουθεῖ στὴν εἰκονογραφία πιστὰ βυζαντινὸ πρότυπο, ἀλλὰ διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὰ σύγχρονά του βυζαντινὰ ἔργα: α) στὴν τεχνικὴ, γιατί χρησιμοποιεῖ πολὺ τὸ τρυπάνι, σὲ προσπάθεια ἐπιστροφῆς σὲ παλαιο-χριστιανικοὺς τρόπους, β) στὶς στάσεις μὲ τὴν ἔντονη πρόκυψη τῆς κεφαλῆς, στὶς χειρονομίες, στὶς κομώσεις, στὰ κοντὰ φτερά τῶν ἀγγέλων καί, ἀκόμη, στὶς φυσιογνωμίες, πού ἔχουν ἓνα ρεαλιστικὸ γοτθικὸ χαρακτήρα, καὶ γ) στὴν διακόσμηση, γιατί ἡ Μ. Δέησις πλαισιώνεται ἀπὸ δύο φοινικίες. Σ' αὐτοὺς τοὺς λόγους, πού μᾶς ἐμποδίζουν νὰ κατατάξουμε τὸ ἔργο στὶς βυζαντινὲς Δεήσεις πού στόλιζαν τὰ μαρμάρινα τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν, μπορούμε νὰ προσθέσουμε ὅτι ἡ ψηφιδωτὴ ἐπιγραφή, πού στόλιζε τὸ κάτω μέρος τοῦ ὑπέρθυρου, δὲν ἦταν ἐλληνικὴ (Bettini, σ. 86) ἀλλὰ λατινικὴ, ὅπως μπορεῖ νὰ κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὰ λίγα γράμματα πού σώθηκαν.

Ὅπως δὲ ποτε, ἡ διαπίστωση τοῦ Λάζαρεφ παραμένει κατ' ἀρχὴν σωστή. Σὲ ἀναλογία μὲ τὸν σχετικὰ μεγάλο ἀριθμὸ γλυπτῶν τέμπλων ποὺ ξέρομε τώρα ἀπὸ τὸν 11ο - 12ο αἰῶνα, ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν ἀνάγλυφες παραστάσεις Μ. Δεήσεως ἢ μόνον ἁγίων εἶναι σχετικὰ λίγα¹ καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι αὐτὸ ἔγινε, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Ρῶσσος καθηγητής, γιατί προτιμήθηκαν οἱ μακρόστενες ζωγραφιστὲς εἰκόνες, ποὺ ἔμπαιναν ἐπάνω στὰ μαρμάρινα ἢ στὰ ξύλινα τέμπλα².

Πραγματικά, στὶς εἰκόνες ἐπιστυλίου ποὺ ξέρομε τὸ κεντρικὸ θέμα παραμένει ἡ Μεγάλῃ Δέησις, ποὺ ἀπλώνεται περισσότερο ἢ λιγώτερο. Στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπεδίου οἱ 9 μορφές ἔχουν συμπτυχθῇ ἀνὰ δύο ὥστε νὰ χωρέσουν σὲ πέντε διάχωρα, ἀλλὰ γι' αὐτὸ δὲν παύει νὰ παραμένει ἡ σύνθεσις αὐτὴ μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ πολυπρόσωπες Μεγάλες Δεήσεις ποὺ ξέρομε σὲ εἰκόνες ἐπιστυλίου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Στὶς γνωστὲς ἕως τώρα σχετικὲς εἰκόνες τοῦ 12ου αἰῶνα ἡ Δέησις περιορίζεται στὸ Τρίμορφο μέσα σ' ἓνα μόνον τοξωτὸ διάχωρο, τόσο στὶς εἰκόνες μὲ σκηνὲς Δωδεκαόρτου, ὅσο καὶ στὴν εἰκόνα μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Ἁγ. Εὐστρατίου³. Ἡ ἀρχικὴ δηλ. σημασία τῆς Μ. Δεήσεως, ποὺ ἦταν μόνη στὰ γλυπτὰ ἐπιστύλια — θέμα ἐσχολογικὸ ἀλλὰ σχετιζόμενο μὲ τίς «δεήσεις» τῆς λειτουργίας — τείνει νὰ περιορισθῇ καὶ οἱ εἰκόνες τῶν Ἑορτῶν — θέμα καθαρὰ λειτουργικὸ — τείνουν νὰ κυριαρχήσουν στὰ ζωγραφιστὰ ἐπιστύλια. Πραγματικά, φιλολογικὲς μαρτυρίες συμφωνοῦν ὅτι στὸν 11ον αἰῶνα ὑπῆρχε στὸ τέμπλο μόνον τὸ Δωδεκάορτο: α) στὸ Τυπικὸν τῆς Μονῆς Μπατοκόβου (περὶ τὸ 1083) δίδεται παραγγελία νὰ ἀνάβουν δώδεκα κανδηλὲς *ἐμπροσθεν τῶν δεσποτικῶν δώδεκα ἑορτῶν καθεκάστην ἡμέραν καί, πιὸ κάτω, στὴν ἀναγραφὴ τῶν ἱερῶν κειμηλίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων...* ἀναφέρεται, μετὰξὺ πολλῶν πολυτίμων εἰκόνων καὶ *τέμπλων ἐν ἔχον τὰς δώδεκα ἑορτάς*⁴ καὶ β) ἡ «ἀπογραφὴ» τῆς Μονῆς Ἁγίου Παν-

1. Σὲ ὅσα τέμπλα ἀναφέρει ὁ Λάζαρεφ σ. 127 - 130 — τὰ περισσότερα ὁφείλονται στὶς πραγματικὲς ἢ σχεδιαστικὲς ἀποκαταστάσεις τοῦ Γ. Σωτηρίου καὶ τοῦ Α. Ὀρλάνδου — πρέπει νὰ προστεθοῦν τὰ ἀξιόλογα τέμπλα τῆς Μάνης, βλ. Ν. Δρανδάκη, Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μάνης, Ἀθῆναι 1964, σ. 69 - 77, πίν. 11β, 12, 13, 14, 54, 55.

2. Λάζαρεφ, σ. 130.

3. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 95, 106, 115.

4. Ὁ L. Petit στὰ Βυζαντινὰ Χρονικά (Viz. Vrem.) τ. XI, 1904, Παράρτ., σ. 28 καὶ 52. Ὁ Petit (σ. XVI) παρερμήνευσε τὸ τέμπλο: *un rideau du sanctuaire où sont représentées les douze fêtes principales*. Ὁ Λάζαρεφ, σ. 132, ἀπὸ παραδρομῆς, ἀναφέρει ὅτι τὸ τυπικὸ τῆς Μονῆς Κεχαριτωμένης, ποὺ εἶχεν ἰδρύσει στὴν Πόλῃ ἡ αὐτοκράτειρα Εἰρήνη, σύζυγος τοῦ Ἀλεξίου Α' Κομνηνοῦ (1081 - 1118), μνημονεύει τὸ Δωδεκάορτο τέμπλο, μὲ πηγὴ τὸν Du Cange, στὴ λέξη *προσκυβεῖν*, στ. 1252. Στὴν πραγματικότητά, οὔτε στὸ χωρίο ποὺ μνημονεύει ὁ Du Cange, οὔτε σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ τυπικοῦ (P. G., τ. 127, στ. 1080 κέξ.) γίνεται μνεῖα Δωδεκαόρτου.

τελεήμονος τοῦ Ἀγίου Ὁρους, τοῦ 1142, καταγράφει: *Τέμπλον τῆς Ἀγίας Ἐκκλησίας ἐν μετὰ χρυσοπετάλου ἔχον τὰς δεσποτικὰς εὐορτὰς, ἕτεραι εἰκόναι μεγάλαι τε καὶ μικραὶ ὀλογραφίαι ἐνενήκοντα*¹. Πολὺ πιθανὸν ἡ κατάστασις τοῦ τέμπλου ποὺ περιγράφεται νὰ ἔχει διαμορφωθῇ στὸν 11ο αἰῶνα.

Οἱ μαρτυρίες αὐτὲς δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἔχει καταργηθῇ ἐντελῶς ἡ σειρὰ μὲ τὴν Μ. Δέησι, γιατί τὴν βρίσκομε στὰ ἐλεφαντοστὰ τῆς Bamberg, στὴν πλάκα μὲ τοὺς Ἀποστόλους τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ στὸ κομμάτι ἀπὸ ζωγραφιστὸ ἐπιστύλιο τοῦ Ἀγίου Ὁρους μὲ στρατιωτικὸς Ἀγίους, τῶρα στὸ Ermitage².

Τὰ μνημεῖα αὐτὰ ἀποτελοῦν θετικὲς μαρτυρίες γιὰ τοὺς 10ον καὶ 11ον αἰῶνες. Ἀκόμη, μιὰ ἔμμεση μαρτυρία προσφέρει μιὰ εἰκόνα στὸ Σινᾶ (42 × 52 ἐκ.) τοῦ 11ου αἰῶνα ἢ ἀρχῶν 12ου, ποὺ παριστάνει τὴν Μ. Δέησι ἐπάνω, καὶ τὸ Δωδεκάορτο κάτω. Φαίνεται νὰ ἀντιγράφει τὴν εἰκονογράφιση ἐπιστυλίου τέμπλου ποὺ θὰ εἶχε δύο σειρὲς εἰκόνων, γιατί στὴν εἰκόνα αὐτὴ ἡ Μ. Δέησι, σὲ τύπο ἐντελῶς ἀνάλογο μὲ τῆς εἰκόνας στὸ Βατοπέδι, ἔχει ἀναπτυχθῇ σὲ ἐννέα διάχωρα καὶ τὸ Δωδεκάορτο εἶναι ὁλόκληρο³. Ἐπομένως, τουλάχιστο γιὰ τοὺς 10ο καὶ 11ον αἰῶνες μποροῦμε νὰ δεχθοῦμε ὅτι χρησιμοποιοῦσαν στὰ τέμπλα παράλληλα δυὸ διαφορετικὸς τύπους εἰκονογράφισης: ὁ ἓνας μὲ τὸ Δωδεκάορτο, ὁ ἄλλος μὲ τὴν Μεγάλῃ Δέησι. Γιὰ τὴν εἰκονογράφιση τοῦ ἴδιου τέμπλου καὶ μὲ τίς δύο σειρὲς παραστάσεων, ἡ μόνη ἔνδειξη ποὺ γνωρίζομε εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ ποὺ μνημονεύσαμε ἀμέσως πρὶν πάνω⁴.

Γιὰ τὸν κυρίως 12ο σημειώσαμε τὸν περιορισμὸ τῆς Δεήσεως σ' ἓνα Τρίμορφο, μέσα σ' ἓνα μόνον διάχωρο, ἀνάμεσα στὶς σκηνὲς τοῦ Δωδεκαόρτου, καὶ αὐτὸ μόνον στὰ ζωγραφιστὰ ἐπιστύλια τοῦ Σινᾶ, γιατί αὐτὰ γνωρίζομε. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος αὐτοῦ στὴν εἰκόνα μας, ἡ ὁποία συνδέεται στενὰ μὲ τὰ ἐπιστύλια τοῦ Σινᾶ καὶ ἀποτελεῖ, κατὰ κάποιον τρόπο, τὴ συνέχειά τους⁵, ἐνδέχεται νὰ ὑποδηλώνει μιὰ τάση ἐπιστροφῆς στὴν παλιότερη ἀντίληψη γιὰ τὴν σημασίαν τῆς Μ. Δεήσεως, ὥστε νὰ ἀποκτήσει πάλι τὸ θέμα αὐτὸ ἑκτασὴ ἀντιστοιχίαν μὲ τοῦ Δωδεκαόρτου. Αὐτό, τουλάχιστο, ἀφήνει νὰ ἐννοηθῇ ἡ μεταγενέστερη ἐξέλιξη τοῦ τέμπλου, ὅταν στὴν παλαιολόγια ἐποχὴ ἡ Μ. Δέησις θὰ κατέχει πολὺ συχνά, ὅσο ξέρομε, μιὰ ξεχωριστὴ σειρὰ στὸ τέμπλο. Σ' αὐτὴν θὰ ἐνταχθοῦν ὅλοι οἱ ἀπόστολοι καὶ γι' αὐτὸ ἀργότερα θὰ ὀνομασθῇ «τὰ ἀπο-

1. Acta praesertim Graeca, Rossici in Monte Athos monasterii κλπ., Κίεβο 1873, σ. 54. Τὸ μοναστήρι ἰδρύθηκε τὸ 1030. Πρβλ. Λάζαρεφ, σ. 132.

2. Βλ. πρὶν πάνω, σ. 381, σημ. 1 καὶ 3 καὶ Λάζαρεφ, σ. 117 - 118, πίν. 31, εἰκ. 1.

3. Βλ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 57, Β', σ. 75 - 77.

4. Ὁ Λάζαρεφ, σ. 134, φαίνεται βέβαιος ὅτι τὸν 11ο - 12ο αἰῶνα στόλιζαν τὸ τέμπλο καὶ οἱ δύο σειρὲς τῶν εἰκόνων. Ὁ Κ. Weitzmann, βλ. π.π. σ. 381, σημ. 1, εἶναι πολὺ διστακτικός.

5. Βλ. πρὶν κάτω, σ. 396 - 397.

στολικά». Τὸ παλιότερο ἴσως κομμάτι μὲ «ἀποστολικά» ποὺ ἔχει δημοσιευθῇ ἀπὸ τὸ Σινᾶ, τοῦ 13ου αἰ., παρουσιάζει κάποιες δυτικές ἐπιδράσεις — ὀξυκόρυφα τόξα —¹ ἀλλ' αὐτὸ δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὅτι σχετίζεται μὲ τὴ δημιουργία τῆς ξεχωριστῆς αὐτῆς σειρᾶς. Θὰ πρέπει ὅμως νὰ ξεχωρίσουμε ἀπὸ ἐδῶ καὶ ὕστερα τὴν σειρὰ μὲ ὅλους τοὺς ἀποστόλους σ' ἐνιαῖο ξύλο, κάτω ἀπὸ τόξα, ἀπὸ τὶς γνωστὲς Μ. Δεήσεις τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, μὲ τὶς μεγάλες χωριστὲς τετράγωνες εἰκόνες — πέντε ἢ ἑπτὰ — γιὰ τὶς ὁποῖες ἔχομε μιλήσει ἄλλοῦ². Τὰ μακρόστενα «ἀποστολικά» ἀποτελοῦν χωριστὴ κατηγορία, ποὺ θὰ ἐπιζῇ αὐτόνομη ἕως τὶς μέρες μας, ἄσχετα μὲ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴν τελικὴ ἐξαφάνιση τοῦ θέματος τῆς Μεγάλης Δεήσεως ἀπὸ τὰ μεγάλα τέμπλα, στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα³.

Ὅπως δὴποτε, τὸ ζήτημα τῆς ταυτόχρονης διακόσμησης τοῦ τέμπλου καὶ μὲ τὶς δύο σειρὲς εἰκόνων βρίσκεται σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ συνολικοῦ ὅψους τῆς πιθανῆς διπλῆς ἐπίστεψης τοῦ επιστυλίου καί, συνεπῶς, μὲ τὴ μορφή ποὺ κράτησε τὸ τέμπλο στὴν ἐποχὴ μετὰ τὸν 11ο αἰῶνα, ὅποτε ἐμφανίζονται οἱ ζωγραφιστὲς εἰκόνες επιστυλίου. Ὁ Λάζαρεφ παρατηρεῖ ὅτι οἱ Βυζαντινοὶ προτιμοῦσαν πάντοτε τὴ χαμηλὴ μορφή τοῦ τέμπλου⁴. Θὰ προσθέταμε, ἐπειδὴ δὲν ἔχαναν ποτὲ τὴν αἴσθηση τῆς τεκτονικῆς λειτουργίας τοῦ τέμπλου, σὰν ἀπλοῦ χωρίσματος, ποὺ δὲν ἔπρεπε νὰ ἀποσυνδέσει καίρια μέλη ἀπὸ τὸν ὀργανισμό τοῦ ναοῦ, ὅπως ἦταν ἡ ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, μὲ τὴν παράσταση τῆς Παναγίας, ποὺ ἀποτελοῦσε μέρος τοῦ ἐνιαίου εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῆς ἐκκλησίας. Δὲν ἦταν δυνατόν, γιὰ τὴ βυζαντινὴ ἀντίληψη, ποὺ διατηροῦσε ἀπὸ τὴν παράδοση τὴν ἐλληνικὴ αἴσθηση τοῦ μέτρου, νὰ ὑψωθῇ ἕνας τοῖχος μὲ εἰκόνες — τὸ εἰκονοστάσι — τόσο ὥστε νὰ διακόπτει αὐθαίρετα τὸ χῶρο. Στὴν ἐλληνικὴ ἐκκλησία αὐτὸ ἔγινε μόνο στὸ 18ο αἰ., μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ μπαρόκ⁵.

1. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 117.

2. Χατζηδάκης, Εὐφρόσυνος, σ. 279 - 280.

3. Στὸ ἴδιο, σ. 278 - 279. Πρβλ. Λάζαρεφ, σ. 140. Στῆς Μ. Čorović-Ljubinković, Les bois sculptés du Moyen-Age dans les régions orientales de la Yougoslavie, Βελιγράδι 1965, εἰκ. 12, πίν. XLVI, LI, LIV, LXXII, XCIII, XCIV. καὶ στοῦ S. V. Radojčić, στὸ Frühe Ikonen, Μόναχο 1965, σ. XCVI, πίν. 208, μεταγενέστερα «ἀποστολικά» στὰ Βαλκάνια.

4. Λάζαρεφ, σ. 140.

5. Στὴ σλαβικὴ ἐκκλησία τὸ τέμπλο ὑψώνεται ἐνωρὶς ἕως τὴν ὀροφὴ σχεδὸν καὶ ἡ συνέπεια ἦταν νὰ δημιουργηθοῦν περισσότερες σειρὲς εἰκόνες γιὰ τὴ στέψη τοῦ τέμπλου. Βλ. Μ. Čorović-Ljubinković, Quelques icônes de la vieille iconostase de Gračnica datant du XIV^e siècle et le problème de l'iconostase haute au Moyen-Age en Serbie, Zbornik du Musée National, 1958 - 1959 (II), σ. 135 - 152 καὶ τῆς Ίδίας, Les bois sculptés du Moyen-Age dans les régions orientales de la Yougoslavie, Βελιγράδι 1965, σ. 142 - 143 (γαλλ. περὶ.).

Τὸ θέμα τοῦ συνολικοῦ ὕψους λοιπὸν ποὺ θὰ εἶχαν οἱ εἰκόνες ἐπιστυλίου — πότε δηλ. θὰ εἶχαν μία καὶ πότε δύο σειρὲς εἰκόνες — ἔχει σχέση κυρίως μὲ τὸ ὕψος τῆς κάθε σειρᾶς. Δὲν ξέρομε δυστυχῶς παραδείγματα διπλῶν εἰκόνων ποὺ νὰ βρίσκονται στὴν ἀρχικὴ θέση τους γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ μαντεύσουμε ὀριακοὺς, τουλάχιστον, κανόνες. Στὶς περιπτώσεις ποὺ ἔχομε σὲ μιὰ σειρὰ μόνο Ἑορτὲς ἢ μόνο Μεγάλῃ Δέησι (ἀποστολικά) θὰ πρέπει νὰ υπολογίσουμε τὴν σχέση τοῦ ὕψους μὲ τὸ συνολικὸ μᾶκρος τοῦ ἐπιστυλίου γιὰ νὰ συμπεράνομε, πάντα κατὰ τρόπο ὑποθετικόν, ἐὰν ὑπῆρχε καὶ δευτέρῃ σειρᾷ. Ἀπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ ξέρομε ἕως τώρα ἐλάχιστα ἐπιτρέπουν μιὰ τέτοια ὑπόθεση. Π.χ. μιὰ σειρὰ χωριστῶν τετράγωνων εἰκόνων μὲ ἑορτὲς (Πίν. 87α.β) ἔχει ὕψος 22 ἐκ. καὶ θὰ εἶχε συνολικὸ μῆκος (12×24) 2,90 μ. Εἶναι πιθανὸν στὴν περίπτωση αὐτὴ νὰ ὑπῆρχε καὶ δευτέρῃ σειρᾷ μὲ «ἀποστολικά», μὲ τὸ ἴδιο μέγεθος εἰκόνων καὶ τότε οἱ δυὸ μαζὶ σειρὲς θὰ εἶχαν ὕψος 45 ἐκ. περίπου, δηλ. ὅσο ἔχουν οἱ περισσότερες εἰκόνες ἐπιστυλίου. Ἴσως δὲν θ᾿ ἔπρεπε ν' ἀποκλεισθῇ ἡ ἀνάλογη περίπτωση διπλῆς σειρᾶς σὲ εἰκόνες Ἑορτῶν ποὺ ἔχουν ὕψος ἕως 35 ἐκ., ἐφ' ὅσον τὸ ὕψος τῶν εἰκόνων τῆς Μ. Βατοπεδίου εἶναι περίπου 70 ἐκ., ἀλλὰ μόνο σὲ περιπτώσεις ὅπου τὸ μῆκος τοῦ τέμπλου θὰ ἔφθανε τὰ 5 μέτρα. Ἐπομένως, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι μᾶλλον σπάνια θὰ ἦταν ἡ περίπτωση τῆς δευτέρας σειρᾶς εἰκόνων ποὺ ἔστεφαν τὸ τέμπλο, ἀκόμα καὶ σχετικὰ μεγάλῃς ἐκκλησίαις¹.

Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι τὰ γνωστὰ ἕως τώρα «ἀποστολικά» σ' ἐνιαῖο ξύλο, ἢ σὲ λίγες ἐνότητες, μὲ τίς μορφὲς κάτω ἀπὸ τόξα, εἶναι στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων σπανιώτερα ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο σὲ ἀνάλογη μορφή. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Μεγάλῃ Δέησι τῆς Μ. Σινᾶ ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω², ἐλά-

1. Εἶναι καὶ αὐτὸς ἓνας ἐπὶ πλέον λόγος γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ ρητορικὴ περιγραφή τοῦ Θεοδώρου Πεδιάσιμου (ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα) γιὰ τὴ «στοὰ τοῦ βήματος» στὴ Μητρόπολη τῶν Σερραῶν δὲν πρέπει νὰ ἐρμηνευθῇ ὡς περιγραφή δύο σειρῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου, ὅπως ἔκαμαν ὁ L. Bréhier καὶ ὁ Λάζαρεφ (σ. 136), ἀλλὰ ὡς ψηφιδωτὲς παραστάσεις ποὺ «ἐκόσμουν προφανῶς τὰς θολωτὰς ἐπιφανείας καὶ τοὺς τοίχους τοῦ πρεσβυτερίου», ὅπως ἐρμηνεύει ὁ Ὁρλάνδος (Ε.Ε.Β.Σ., 19, 1949, 266). Ἀλλωστε ὁ Πεδιάσιμος περιγράφει μὲ ἀκρίβεια μόνο μιὰ τρίμορφῃ Δέησι καὶ μιὰ ὑπερκεῖμενῃ μεγάλῃ Ἀνάληψι, παραστάσεις ἀνεπαρκεῖς γιὰ νὰ καλύψουν δύο σειρὲς εἰκόνων τοῦ τέμπλου, ἀλλὰ κατὰλληλες καὶ ὡς θέμα καὶ ὡς ἀριθμὸς νὰ διακοσμήσουν τὴν κόγχη καὶ τὴν καμάρα τοῦ Βήματος. Δὲν μένει ἐπομένως ἀμφιβολία ὅτι ἐντοίχια ψηφιδωτὰ περιγράφει ὁ Πεδιάσιμος. Τὸ πρόβλημα ποὺ παραμένει εἶναι ὅτι ἡ περιγραφή αὐτὴ δὲν συμπίπτει ἐντελῶς μὲ τὰ ψηφιδωτὰ ποὺ εἶχαν διατηρηθῇ καὶ φωτογραφηθῇ ἕως τίς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας καὶ ποὺ εἶναι ἀναμφισβήτητα παλιότερα ἀπὸ τὸν Πεδιάσιμο: ἦταν μόνο μιὰ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων. Βλ. πρόχειρα Dalton, B.A.A., σ. 398, εἰκ. 233 καὶ 423. Diehl, Manuel², σ. 524, εἰκ. 234. Κατάλογος Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 141 καὶ εἰκόνα.

2. Βλ. Σωτηρίου, Α', εἰκ. 117.

χιστα «άποστολικά» έχουν σημειωθῇ στὴ Ρωσσία καὶ στὴ Σερβία, χωρὶς νὰ συνοδεύονται ὅμως ἀπὸ φωτογραφίες¹. Μποροῦμε νὰ προσθέσουμε τώρα δύο ἀνέκδοτες εἰκόνες, ποὺ ἀποτελοῦσαν μέρος μιᾶς ἀρχικᾶς ἐνιαίας εἰκόνας με «άποστολικά» στὸ "Άγιον Όρος"² (Πίν. 92-93). Ἐπιτρέπεται νὰ συμπεράνομε ὅτι γύρω ἀπὸ κεντρικὸ Τρίμορφο — σὲ τρία τοξωτὰ διάχωρα — παριστάνονταν σὲ ἕξ διάχωρα οἱ δώδεκα ἀπόστολοι, ἀνὰ δύο, ὄρθιοι, ὀλόσωμοι, γυρισμένοι πρὸς τὴν κεντρικὴ μορφή. Συνολικὰ δηλ. θὰ ὑπῆρχαν ἐννέα (9) διάχωρα καί, ἐπομένως, ὀλόκληρο τὸ μῆκος τῆς σύνθεσης θὰ ἔφθανε τὰ 3,60 μέτρα περίπου (9×40 ἐκ.). Ὁ ρυθμὸς τῆς πορείας τῶν ἀποστόλων εἶναι ἀνήσυχος, καθὼς δὲν ἔχουν ὅλοι τὴν ἴδια στάση καὶ οἱ μορφές τους ἔχουν ὀγκώδη διάπλαση, με ταραγμένη πτυχολογία, ὅπου κυριαρχεῖ ὁ ζωγραφικώτερος τρόπος τῆς παράστασης με συμπληρωματικὰ χρώματα γιὰ τὴ δῆλωση τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς ἐπάνω στὸ ἴδιο ὕφασμα. Μπορεῖ νὰ παρατηρηθῇ ὅτι στὴν πτυχολογία δὲν εἶναι ἐντελῶς ἐνιαία ἡ ἀντίληψη σὲ ὅλες τὶς μορφές· π.χ. στὸν ἀγένειο ἀπόστολο οἱ κάπως ἐπιτηδευμένες πτυχές σχηματίζονται πρὸ πάντων ἀπὸ μικρὲς τσακισμένες εὐθεῖες καὶ μερικὲς σκληρὲς καμπύλες, ἐνῶ στὸν διπλανὸ τὸν Εὐαγγελιστὴ ὅλες οἱ καμπύλες τῶν πτυχώσεων εἶναι πλατιὲς καὶ ρευστὲς καὶ οἱ ἀντιθέσεις τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων πιὸ ἀρμονικές. Ὁ ἐκλεκτισμὸς αὐτός, σὲ συνδυασμὸ με τὴν ἀγάπη στὶς εὐρωστες καὶ ταραγμένες μορφές, θυμίζει τοιχογραφίες ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως τῆς Παντάνασσας τοῦ Μυστρά³. Οἱ ἐπιβιώσεις ἐδῶ «μακεδονικῶν» τρόπων εἶναι φανερὲς καὶ τὰ προφανῆ γοτθικὰ στοιχεῖα — ὀξυκόρυφο τόξο, πολύλοβος οὐρανὸς — ὀδηγοῦν σὲ καλλιτεχνικὸ κέντρο με δυτικὲς ἐπιδράσεις, ποὺ δὲν ἐπιχειροῦμε τώρα νὰ καθορίσουμε ἀκριβέστερα.

1. V. J. Djurić, Über den Čin von Chilandar, B.Z., 53 (1960), σ. 348, Λάζαρεφ, σ. 140.

2. Α) Εἰκόνα ἀπὸ τὸ "Άγιον Όρος ποὺ κατασχέθηκε στὴν Καβάλα (1962). Διαστ. 41×40 ἐκ. Παριστάνονται ὁ ἀπόστολος Παῦλος (;) καὶ ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος. Ἐχει κοπῇ γύρω γύρω καὶ ἀπὸ κάτω γιὰ νὰ προσαρμοσθῇ σὲ νεώτερο τέμπλο. Ἡ φωτογραφία ὀφείλεται στὸν κ. Μύρ. Μιχαηλίδη, προῖστάμενο τῆς Β' Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων (Θεσσαλονίκης). Β) Μουσεῖο Μπενάκη. Διαστ. 42×40 ἐκ. Παριστάνονται ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς καὶ ἀγένειος ἀπόστολος. Δίπλα του ὑπάρχει τὸ γράμμα Θ(ωμᾶς), ἀλλὰ ὅλες οἱ ἐπιγραφές εἶναι πολὺ μεταγενέστερες. Ἐδῶ δὲν ἔχει κοπῇ τὸ ἐπάνω ἀπὸ τὸ τόξο μέρος, ὅπου σὲ πράσινο κάμπο παριστάνεται ἄστρο ὀκτάκτινο. Ἀπὸ κάτω ἔχει κοπῇ ὅπως καὶ ἡ εἰκόνα Α. Γιὰ τὴν ἐμφάνιση τῶν ὀρθίων μορφῶν στὰ «άποστολικά» τὸν 15ο αἰῶνα βλ. V. Lazareff, Viz. Vrem., τ. 9, 1956, σ. 193-200. Βλ. ὅμως τὶς ὀρθιες μορφές ἀποστόλων τῆς σελ. 384, σημ. 2 καὶ τοῦ επιστολίου τοῦ Βατοπεδίου.

3. Βλ. G. Millet, Mistra, πίν. 137.3, 144.1-3, 145.2-3. Μ. Χατζηδάκη, Μυστράς, Ἀθήνα² 1956, σ. 90-92.

III

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα κάθε μία χωριστὰ τὶς παραστάσεις τῆς εἰκόνας ἐπιστυλίου τῆς Μονῆς Βατοπεδίου πού μᾶς ἀπασχολεῖ.

Ὁ Χριστὸς εἶναι ἐνθρονος, ὅπως στὴ Β' Παρουσία, καὶ μὲ τὸ μέγεθος τῆς μορφῆς του, πού ξεπερνᾷ αἰσθητὰ τὸ μέγεθος ὅλων τῶν ἄλλων, δεσπόζει σὲ ὅλη τὴν εἰκόνα (Πίν. 77 καὶ 80). Ἡ κακὴ κατάσταση τῆς εἰκόνας δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε οὔτε τὴν θέση τῶν χειρῶν, οὔτε τὸ σχῆμα τοῦ θρόνου. Διακρίνομε μόνο ὅτι ὁ ἀπλὸς θρόνος μὲ ράχη ἦταν στολισμένος μὲ λευκὲς κουκίδες - ἐνθετα μαργαριτάρια, ὅτι τὴν ἴδια διακόσμηση εἶχε καὶ τὸ τετράγωνο ὑποπόδιο πού μόλις διακρίνεται. Τὸ κεφάλι διατηρεῖται εὐτυχῶς καλὰ (Πίν. 80) καὶ μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι φυσιογνωμικὰ πλησιάζει τὴν εὐγενικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ Εὐεργέτη τῆς Μπογιάνα (1259), στὰ λεπτὰ φρύδια μὲ τὴν ἐλαφρὴ καμπύλωση πού προσδίδει μιὰ ἐγρήγορη στὸ πρόσωπο, στὸ σχιστὸ ἀμυγδαλωτὸ σχῆμα τῶν ματιῶν, στὴ λεπτοκαμωμένη μύτη¹. Ἀκόμη περισσότερο πλησιάζει τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητῇ στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης (τέλος 12ου, ἀρχὲς μᾶλλον 13ου αἰῶνα) στὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, στὸ πλάγιο βλέμμα, στὸ ἦθος². Ὅπωςδήποτε ἀνταποκρίνεται σ' ἓνα τύπο ἀνδρικήs μορφῆs ἀρκετὰ κοινὸ αὐτῇ τὴν ἐποχῇ³.

Ἡ Παναγία, οἱ ἀρχάγγελοι καθὼς καὶ οἱ ἀπόστολοι ἔχουν ἀναστήματα ψηλὰ καὶ ραδινα (Πίν. 77), ὅπως συνηθίζεται στὸ τέλος τοῦ 12ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰῶνα⁴. Οἱ ἀρχάγγελοι φοροῦν στολὴ ἀξιωματοῦχων μὲ χειριδωτὸ χιτῶνα καὶ χλαμύδα πού κατεβαίνει ὡς κάτω καὶ κουμπώνει μὲ πόρπη στὸν δεξιὸν ὤμο. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι σφαῖρα μὲ ἐγγεγραμμένο σταυρό, ἐνῶ μικρὸ μέρος μόνο διαγράφεται τῆς φτερούγας κάθε ἀρχαγγέλου.

Ἀπὸ τοὺς τέσσερεις εὐαγγελιστὲς διατηρεῖται καλύτερα ὁ τελευταῖος δεξιὰ, πού μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ Λουκᾶς. Ψῆλός, τυλιγμένος στὸ πολύπτυχο ἱμάτιο, ἀπ' ὅπου προβάλλουν τὰ χέρια πού ἀναικροῦν τὸ ἀνοικτὸ βιβλίο,

1. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, σ. 151, πίν. IX.

2. Ν. Δρανδάκη, Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μάνης, Ἀθῆναι 1964, σ. 87, πίν. 64.

3. Ὁ καθ. Α. Ευγγόπουλος, σὲ ἀνακοίνωσή του γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Ἑλλάδα (*Σοπότσανη*, Σεπτ. 1965) παράβαλε τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ μὲ τοῦ Ἰβήρων 5, φ. 131^ν, στὴν Ἐμφάνισι τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρες.

4. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό, Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Α', 1960, σ. 106.

στέκει σὲ στάση συγκρατημένη, γεμάτη εὐγένεια καὶ σεβασμό. Οἱ ἄλλοι τρεῖς εὐαγγελιστὲς ἔχουν ἀνάλογες στάσεις. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι καμιὰ ἀπὸ τὶς μορφές τῆς Μ. Δεήσεως δὲν φαίνεται νὰ ἔχει φωτιστέφανο.

Τὰ πέντε τοξωτὰ διάχωρα μὲ τὰ ἑννέα πρόσωπα τῆς Μ. Δεήσεως ἀποτελοῦν μιὰ χωριστὴ ἐνιαία σύνθεση αὐτόνομη, ποὺ διακόπτει τὴ σειρὰ τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου (Πίν. 77). Ρυθμισμένη γύρω ἀπὸ τὴν μεγάλη κεντρικὴ καὶ μόνη μετωπικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ἔχει ὅλες τὶς ἄλλες μορφές ἡρεμες, κατακόρυφες, γυρισμένες πρὸς τὴν ἐπιβλητικὴ μορφή τοῦ κέντρου μὲ ἐλαφρὴ κλίση τῆς κεφαλῆς καὶ ἔτσι παρέχει ἓνα στοιχεῖο νέο, τὸν στενότερο ρυθμικὸ σύνδεσμο ἀνάμεσα στὶς σχετικὰ πολυάριθμες μορφές¹, ποὺ γίνεται θερμότερος μὲ τὴν πολὺ ἀνθρώπινη, σχεδὸν τρυφερὴ ἔκφραση τῶν προσώπων (Πίν. 81). Εἶναι ἀξιοσημείωτο ἀκόμη ὅτι τὰ διάχωρα αὐτὰ εἶναι στενώτερα ἀπὸ τὰ ἄλλα, ἴσως γιὰ νὰ δηλωθῇ ὅτι ἀποτελοῦν χωριστὴ σύνθεση.

Οἱ ἕξ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου ποὺ παριστάνονται στὴν εἰκόνα τοῦ Βατοπεδίου εἶναι οἱ ἀκόλουθες: Εὐαγγελισμός, Γέννησις (;), "Εγερσις Λαζάρου, Βαῖοφόρος (Πίν. 77), Σταύρωσις, Ἀποκαθήλωσις (Πίν. 79). Σ' αὐτὲς πρέπει νὰ προσθέσουμε δύο ἀκόμη τελευταῖες ἑορτὲς ποὺ θὰ παριστάνονταν στὸ πέμπτο καὶ τελευταῖο τμήμα τῆς εἰκόνας, τοῦ ὁποῖου ἡ ὑπαρξὴ ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ τὴ συμμετρίαν ὡς πρὸς τὴν Μεγ. Δέησι (βλ. σ. 379). Οἱ ἑορτὲς θὰ ἦταν: ἡ Εἰς Ἀδου Κάθοδος καὶ ἡ Πεντηκοστὴ ἢ ἡ Ἀνάληψις ἢ ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας. Πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ἡ ἐπιλογὴ τῶν ὁκτὼ αὐτῶν εἰκόνων ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο δίδει περιληπτικὰ τὶς κυριώτερες σκηνές, ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό ἕως τὸ τέλος. Χαρακτηριστικὸ εἶναι μόνο ὅτι ἐνῶ λείπουν οὐσιώδεις σκηνές, ποὺ ἀνταποκρίνονται καὶ σὲ μεγάλες ἑορτὲς, ὅπως ἡ Βάπτισις, ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ἡ Μεταμόρφωσις, δίπλα στὴ Σταύρωσι παριστάνεται ἡ Ἀποκαθήλωσις. Θὰ εἶχε νὰ προτείνει κανεὶς ὡς ἐρμηνεία αὐτῆς τῆς ιδιομορφίας τὴν ιδέα ὅτι ὁ ζωγράφος, ποὺ θὰ εἶχε χαλαρὴ τὴν ἔννοια τῆς λειτουργικῆς σημασίας τῶν Δώδεκα δεσποτικῶν εἰκόνων, παίρνει τὰ θέματα ἀπὸ κύκλο εὐαγγελικῶν σκηνῶν ὅπου τὰ Πάθη θὰ εἶχαν ἀπεικονισθῇ ἀναλυτικὰ (βλ. π.κ. σ. 393).

Ἡ πολὺ κακὴ διατήρησις τῆς εἰκόνας (τμήμα Β) δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπιμείνομε στὴν περιγραφὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τῆς Γεννήσεως. Ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου (Πίν. 77), ποὺ διακρίνεται κάπως καλύτερα, παρουσιάζει τὴν τυπικὴ λιγοπρόσωπη συμμετρικὴ σύνθεσι τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν μὲ τὰ δύο κύρια πρόσωπα, τὸν Χριστὸ ἀριστερά, τὸν Λάζαρο σαβανωμένο ὀρθοῖ δεξιὰ, κάτω ἀπὸ τὴν ἀπλὴ τοξωτὴ πόρτα τοῦ λαξευτοῦ στοῦ βράχου τάφου, ὅπως συνηθίζεται στὰ Εὐαγγέλια τοῦ 12ου καὶ 13ου καὶ στὶς

1. Εἶναι χρήσιμη ἡ παραβολὴ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, ποὺ σημειώσαμε πρὶ πάντων (σ. 384), ὅπου οἱ ἀπόστολοι δὲν ἔχουν ἐνιαία κατεύθυνση.

εἰκόνες ἐπιστυλίου τῆς ἐποχῆς, καθὼς καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Λαζάρου (Πίν. 87 α, βλ. π.κ. σ. 398). Δὲν διακρίνονται ἀλλὰ εἶναι πιθανὸ νὰ ὑπάρχουν ἀκόμη : δύο μαθητές, οἱ ἀδελφές τοῦ Λαζάρου, ἕνας ὑπηρέτης¹. Ἡ Βαΐτοφόρος διατηρεῖται κάπως καλύτερα. Ὁ Χριστὸς προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ («ἐπὶ πώλου ὄνου», ποὺ ἔχει χαμηλωμένο τὸ κεφάλι. Ἐνα ψηλὸ δένδρο ποὺ λυγίζει πρὸς τὸ μέρος τοῦ Χριστοῦ τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸν δυσδιάκριτο λαὸ τῶν Ἰουδαίων καὶ τὴν πόλιν τῆς Ἱερουσαλήμ. Στὴ σύνθεση πλησιάζει πρὸς τὴν εἰκόνα ἐπιστυλίου τοῦ Σινᾶ (Σωτηρίου 87 - 88), ἀλλὰ οἱ στάσεις τῶν προσώπων εἶναι περισσότερο κινήμενες, ὥστε νὰ ὑπάρχει συναισθηματικὴ ἀνταπόκριση μεταξύ των : μεταξύ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν μαθητῶν καὶ μεταξύ τῶν δύο μαθητῶν. Ἡ σχέση αὐτὴ ἀποδίδεται μᾶλλον σπάνια, γιατί ἀλλοιώνει τὸ νόημα τῆς εἰκόνας, δηλ. τῆς θριαμβευτικῆς εἰσόδου. Ἀνάλογο παράδειγμα παρέχει ὁ ἀθηναϊκὸς κώδ. 93, στὸ φ. 130^v². Ἡ Σταύρωσις διατηρεῖ καὶ αὐτὴ τὸν ὀλιγοπρόσωπο τύπο (Πίν. 82). Ὁ Χριστὸς ἔχει τὸ κεφάλι γυρτό, τὰ ἀπλωμένα χέρια ἐλαφρὰ καμπυλωμένα κάτω ἀπὸ τὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ καὶ τὸ σῶμα διαγράφει ἕνα ἐλαφρὸ τόξο πρὸς τ' ἄριστερά, ὅπου στέκουν οἱ τρεῖς Γυναῖκες, ἐνὼ δεξιὰ βρίσκονται μόνο ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Ἐκατόνταρχος. Δυὸ μικροὶ ἄγγελοι φεύγουν πετώντας ἐπάνω ἀπὸ τὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ, θέμα σπάνιο ἀλλὰ ὅχι ἄγνωστο³. Στὸ βάθος μιὰ τοξοστοιχία δηλώνει τὴν μακρινὴν Ἱερουσαλήμ. Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ θυμίζει τὸν Ἑσταυρωμένο στὸ Ἰβήρων 5⁴ καὶ λιγώτερο τὸ Τετραβάγγελο τῆς Πάρμας 5⁵, ὅπου ὁμως ξαναβρίσκομε τὴν τοξοστοιχίαν τοῦ βάθους. Μὲ τὸ χειρόγραφο τῆς Πάρμας ἔχει ἡ Σταύρωσις μας κοινὴ μιὰ ἀκόμη λεπτομέρεια: τὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ εἶναι διάφανο. Ἀκόμη πλησιέστερα πρὸς τὸν Ἑσταυρωμένο μας εἶναι ἕνα σχέδιο στὸν σύμμεικτο κώδικα τῆς Βιέννης (Theol. Gr. 40) τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπου τὸ σῶμα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἴδια στάση, ἔχει καὶ τὸ ἴδιο πλάτος στὴ διάπλαση τοῦ θώρακα καί, ἀκόμη, φορεῖ τὸ διάφανο περίζωμα⁶. Αὐτὴ τὴν τελευταία χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια, ποὺ τὴν ξανα-

1. Millet, *Iconographie*, εἰκ. 212 (Ἰβήρων 5), 229 (Βερολ. Qu. 66), 233 (Harley 1810) καὶ 234 (Κιέβου τετραβάγγελο). Σωτηρίου, Σινᾶ, εἰκ. 95, 97, 113, 116. Frühe Ikonen, εἰκ. 25 καὶ 37.

2. Ἡ μικρογραφία ἀνέκδοτη. Βλ. Κατάλογος Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1963, ἀρ. 317. Πρβλ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 88, 116.

3. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ Σταύρωσις τοῦ Ἐλκομένου τῆς Μονεμβασίας, Πελοποννησιακά, τ. Α', 1955, σ. 27.

4. Millet, στὸ ἴδιο, εἰκ. 450. Πρβλ. εἰκ. 465 (Ἀθην. 93), εἰκ. 475 (τοιχογρ. Ἀκυλίας).

5. Στὸ ἴδιο, εἰκ. 427.

6. P. Buberl-H. Gerstinger, *Die byz. Handschriften der National Bibl. in Wien*, τ. 2, Λειψία 1938, σ. 59, πίν. 28.

βρίσκομε στην 'Αποκαθήλωσι, την αναγνωρίζομε ήδη στα ψηφιδωτά του νάρθηκα του 'Οσίου Λουκά¹, αργότερα, στον Βατοπεδινό κώδικα 610² καθώς και στον κώδικα της Βασιλισσας Μελισσάνθης περί το 1140, γραμμένο στα 'Ιεροσόλυμα³. Μιά σειρά τοιχογραφιών, εικόνων και μικρογραφιών του τέλους 12ου και αρχών 13ου έχει το ίδιο χαρακτηριστικό περιζώμα, σημάδι για ιδιαίτερη αντίληψη ως προς την γυμνότητα του 'Ιησού⁴.

Η 'Αποκαθήλωσις (Πίν. 83) είναι η πιο πρωτότυπη σύνθεση. Παριστάνεται η στιγμή που η Παναγία, δεξιά, δέχεται στην αγκαλιά της το σώμα του νεκρού 'Ιησού και το ανακρατεί από πίσω έχοντας το άριστερό χέρι κάτω από το άριστερό πλευρό του και το δεξί επάνω στον δεξιό του ώμο. Πίσω από τον Χριστό στέκει ο 'Ιωσήφ παρακολουθώντας με λύπη τον Νικόδημο, σκυμμένο, να βγάζει με μια μεγάλη τανάλια τα τελευταία καρφιά από τα πόδια του νεκρού. Πίσω από τον Νικόδημο, ο 'Ιωάννης, μόνος, σκύβει με ζωνηρή έκφραση θλίψης. Ο τύπος αυτός της 'Αποκαθηλώσεως, όπου η Παναγία, παράμερα, δέχεται μόνη τον 'Ιησού, και όπου τα δύο κεφάλια των κυρίων προσώπων, ένωμένα σε τρυφερή στάση, βρίσκονται στην άκρη του πίνακα, είναι αρκετά σπάνιος, αλλά όχι άγνωστος. Τον συναντούμε τον 10ο αιώνα, κάπως δυσδιάκριτο, στο Τοqale II της Καππαδοκίας⁵ και, καθαρότατα, σ' ένα έλεφαντοστό, στο Μουσείο του 'Αννόβερου, που ανήκει στην άριστοκρατική ομάδα «Ρωμανού»⁶. Τον ίδιο τύπο τον ξαναβρίσκομε με λεπτομερειακές διαφορές, σ' ένα εὐαγγέλιο της β' πενηνταετίας του 11ου αϊ., όπου οι μικρογραφίες αντιγράφουν μνημειακό κύκλο του 9ου - 10ου

1. Diez - Demus, πίν. έγχρ. XIII.

2. Millet, εικ. 428.

3. H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, 'Οξφόρδη 1957, πίν. 8α. (Brit. Mus. Egerton 1139).

4. Π.χ. Μικρογραφίες: Millet, εικ. 457 - 458 (Laur. VI, 23, φ. 162 και 208), εικ. 505 ('Αποκαθήλωσις, Βερολ. Qu. 66), Dalton, B.A.A., εικ. 261 (Harley 1810). Τοιχογραφίες: Jerphanion, Cappadoce, τ. II, πίν. 100 (Qaranleq Kil.), A. Grabar, *La peinture byzantine*, σ. 143 (Θρήνος στο Νέρεζι του 1164), Millet, εικ. 499 ('Αποκαθήλωσις, τοιχογρ. Φώτη - Γερακάρι Κρήτης, βλ. και Κ. Καλοκύρη, *Αι βυζαντιναι τοιχογραφίαι της Κρήτης*, 'Αθήναι 1957, πίν. 40), Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 71 (Μαυριώτισσα), Εικόνες στο Σινά: Σωτηρίου, Α', εικ. 26 (10ου αϊ.), 40 (12ου), 57 (11ου - 12ου), 64 (βλ. και Κ. Weitzmann στο *Frühe Ikonen*, σ. XII, εικ. 21, 12ου), 78 (12ου - 13ου), 89 και 93 (12ου), 140. Πρβλ. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges-des-Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, σ. 178. Το θέμα άπαντά σέ Ιταλικούς 'Εσταυρωμένους του 12ου: E. Sandberg - Vavalà, *La croce dipinta italiana*, Βερόνα 1929, εικ. 544 - 548, 556, 557, 560 - 564, κ.ά.

5. Millet, εικ. 508, Jerphanion, Cappadoce, τ. II, πίν. 85.3.

6. Millet, σ. 479, εικ. 508-509. Goldschmidt - Weitzmann, II, σ. 37, άρ. 40, πίν. 17.

αἰώνα¹. Τὸν συναντοῦμε τὸν τύπον αὐτὸν ἀργότερα σ' ἓνα ἐλεφαντοστὸ τοῦ Ermitage κάπως ἀτεχνότερο, ὅπου βλέπομε στὴν ἴδια θέση τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Παναγίας, μόνον πὺ ἀπὸ τὸν ὧμο ἔχει μετακινήθῃ στὰ γένεια τοῦ Χριστοῦ². Ἡ παρουσία τοῦ ἰδίου περίπου τύπου καὶ σ' ἓνα χειρόγραφο τοῦ 13ου αἰῶνα (British Mus. M. S. Harley 1810, φ. 295^v)³ μαρτυρεῖ καὶ ἐπιβεβαιώνει ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀγαποῦν νὰ ἐπιστρέφουν σὲ κάπως ἀσυνήθιστους τύπους τοῦ 10ου αἰ. Στὴν εἰκόνα μας ὁμως (Πίν. 83) ἡ σύνθεση ἔχει ἀποκτήσει μεγαλύτερη ἄνεση καὶ ἡρεμία, καθὼς τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ δὲν τσακίζει πιά στὰ γόνατα, ὅπως στὰ ἐλεφαντοστὰ καὶ στὶς μικρογραφίες ἀλλὰ ἐκτείνεται σ' ἓνα χαλαρὸ κυματισμό. Ὅλες οἱ στάσεις καὶ οἱ κινήσεις εἶναι πῶ εὐγενικὲς καὶ συγκρατημένες, ἐν τούτοις ὁ γενικὸς τόνος τῆς παράστασης γίνεται βαθύτερα δραματικὸς μὲ τὴν ρυθμικὴ ἀποκέντρωση τῆς σύνθεσης, ὅπου δεσπάζει ὁ μεγάλος ἔρημος σταυρός, μὲ τὴν αὐξημένη περιπάθεια στὴν ἐκφραση τῆς Παναγίας καί, ἀκόμη περισσότερο, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη: φαίνεται νὰ στηρίζει τὸ θλιμμένο κεφάλι σὲ διπλωμένο πολλὰς φορὲς ὕφασμα, ὥστε νὰ μοιάζει μὲ προσκεφάλι πὺ ἀνακρατεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια (Πίν. 84). Ἀνάλογη ἐκφραστικὴ στάση τοῦ ἀγαπημένου μαθητῆ βρίσκομε σὲ χειρόγραφα τοῦ 13ου, στὸ Harley 1810, στὸ Petrop. 105 καὶ στὸν κώδικα Qu. 66 τοῦ Βερολίνου (τώρα στὴν Τυβίγγη)⁴ πὺ ἀντιπροσωπεύει ἀρκετὰ ἱκανοποιητικὰ τὶς νέες τάσεις τῆς ζωγραφικῆς.

Πρέπει ἀκόμα νὰ ἐξετάσουμε τὶς δύο παραστάσεις ἀπὸ τὸν Βίο τῆς Παναγίας πὺ, ὅπως εἶδαμε, παριστάνονται σὲ χωριστὸ ξύλο (Πίν. 78). Ἀριστερά, στὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, ἡ Παναγία παριστάνεται πάρα πολὺ μικρὴ, καθὼς καὶ οἱ ἑπτὰ παρθένες μὲ τὶς λαμπάδες πὺ τὴ συνοδεύουν, μπροστὰ στὶς πανύψηλες μορφὲς τῶν γονέων τῆς πὺ τὴν ἀκολουθοῦν καὶ τοῦ Ζαχαρία πὺ σκύβει νὰ τὴν δεχθῇ κάτω ἀπὸ ἓνα μεγάλο θολωτὸ κιβώριο. Πιθανότατα στὸ ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας πὺ λείπει, παριστάνονταν «τὰ Ἅγια τῶν Ἀγίων». Στὴ σύνθεση αὐτὴ τὰ κύρια πρόσωπα εἶναι οἱ μεγάλοι, ἀντίρροποι καὶ συμμετρικὰ τοποθετημένοι ὡς πρὸς τὸν ἄξονα πὺ διαγράφει ἡ Παναγία καὶ ἡ κολόνα, ἐνῶ οἱ μικρὲς παρθένες εἶναι παραγκωνισμένες. Ἡ ἐπόμενη σκηνὴ εἶναι ἡ Μνηστεία τῆς Παναγίας ἢ ἡ Παράδοσις τῆς Παναγίας εἰς τὸν Ἰωσήφ. Ἡ παράσταση παρουσιάζει ἐδῶ τὴν

1. Βλ. K. Weitzmann. The constantinopolitan Lectionary, Morgan 639, στὸ Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green, Princeton 1954, σ. 366-367 καὶ 368.

2. Goldschmidt-Weitzmann, τ. II, σ. 81, ἀρ. 232, πίν. 75.

3. Βλ. K. Weitzmann, The origin of the Threnos, in Essays in Honor of Erwin Panofsky, 1961, σ. 484, εἰκ. 11.

4. Βλ. σημ. 2 καὶ Millet, σ. 590, σημ. 2, εἰκ. 505. Πρβλ. Κατάλογο Βυζ. Ἐκθ. Ἀθηνῶν, ἀρ. 322.

πρωτοτυπία, ὅτι οἱ ἱερεῖς εἶναι δύο καὶ ὄχι ἓνας, ὅπως συνήθως, ἡ Παναγία ὅμως, σύμφωνα μὲ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα, εἶναι μεγαλύτερη ἀπὸ ὅτι ἦταν στὰ Εἰσόδια της, καὶ ἀριστερά, ὁ Ἰωσήφ, ἐπὶ κεφαλῇς ὁμάδας μνηστήρων, σκύβει πρὸς τὸ μέρος τῆς Παναγίας, χωρὶς νὰ κρατεῖ, ὅπως συνήθως, τὸ ραβδί ἀνθισμένο ἢ μὲ περιστέρι¹.

Οἱ δύο αὐτὲς σκηνές συνδέονται ἀμέσως μὲ τὸν κύκλο τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ εἰδικώτερα, τὸ θέμα τῆς Μνηστείας, καθὼς δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ ἑορτὴ τῆς Παναγίας, ὅπως ἡ Γέννησις καὶ τὰ Εἰσόδια, δὲν θὰ ἔχει ἄλλο λόγο σ' ἓνα περιληπτικὸ κύκλο παραστάσεων, παρὰ μόνον σὰν προοίμιο τοῦ κύκλου τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ². Ἐπομένως τὸ κομμάτι αὐτὸ τοῦ ἐπιστυλίου ταιριάζει νὰ μπαίνει μπροστὰ ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό καὶ τὴν Γέννησι³.

Γενικὰ ἡ εἰκονογραφία στὰ θέματα τῶν ἑορτῶν βρίσκεται μέσα στὰ πλαίσια τῶν ἀρχῶν τῆς λιτότητας ποὺ ἐπικρατοῦν στὸν 12ο καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου, τόσο στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ὅσο καὶ στὴ μικρογραφία τῆς Πρωτεύουσας, παρατηρήσαμε ὅμως ὅτι δὲν λείπει ἐντελῶς ἡ ἀναζήτηση τῆς πρωτοτυπίας ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὸ ξαναζωντάνεμα παλαιοτέρων τύπων (Μ. Δέησις, Ἀποκαθήλωσις, Εἰσόδια)⁴ καὶ τὴν φανερὴ πρόθεση ν' ἀποκτήσουν οἱ σκηνές περισσότερο συναισθηματικὸ φόρτο καὶ νὰ συνδέσουν μὲ περισσότερη θέρμη τὰ πρόσωπα μετὰξὺ των. Ἀντίστοιχα, παρατηρήσαμε καὶ στὴν ἐπιλογή τῶν παραστάσεων τῆς εἰκόνας τοῦ ἐπιστυλίου στὸ Βατοπέδι, μιὰ θεληματικὴ, ἀσφαλῶς, παρέκκλιση ἀπὸ τὰ καθιερωμένα, ὅπως εἶναι ἡ προτίμηση μιᾶς δευτερεύουσας σκηνῆς, τῆς Μνηστείας, ἀπὸ τὴν ἑορτὴ τῆς Γεννήσεως τῆς Παναγίας καὶ ἡ προτίμηση τῆς Ἀποκαθηλώσεως, στὴ θέση μιᾶς ἀπὸ τὶς μεγάλες «εορτές», ὅπως θὰ ἦταν ἡ Βάπτισις, ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ἡ Μεταμόρφωσις. Τὴν χαλαρότητα αὐτὴν στὴ σχέση μὲ τὶς αὐστηρὲς εἰκονογραφικὲς παραδόσεις τοῦ 12ου αἰῶνα θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἀποδώσουμε σὲ μιὰ διάθεση ἀνανέωσης καὶ ἀλλαγῆς μὲ συγκεκριμένους τάσεις, ἔκφραση τοῦ νέου συναισθηματικοῦ κλίματος ποὺ ἀποκρυσταλλώνεται στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ ταραχμένου 13ου αἰῶνα, καὶ ποὺ θὰ βρεῖ τὴν πληρέστερη πλαστικὴ του ἔκφραση στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τῶν μέσων τοῦ 13ου αἰῶνα.

1. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, τ. I, Βρυξέλλες 1964, σ. 167-179.

2. Στὸ ἴδιον, σ. 168.

3. Συνήθως προτιμοῦν, ὅπως εἶναι φυσικόν, τὴν Γέννησι τῆς Παναγίας (μὲ τὰ Εἰσόδια) πρὶν ἀπὸ τὶς καθ'αυτὸ δεσποτικὲς εορτές. Βλ. π.χ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εἰκ. 99.

4. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἀναβίωσης στὸν 13ο αἰ. θεμάτων τοῦ 10ου, βλ. K. Weitzmann, *Eine Pariser - Psalter - Kopie des 13. Jh. auf dem Sinai*, *Jahrbuch d. Österreichischen Byz. Gesellschaft*, τ. VI, 1957, σ. 125 κέξ.

IV

Ἡ εἰκόνα ἔχει ἐκτελεσθῇ μὲ μεγάλη προσοχὴ καὶ ἐπιμέλεια, ἂν καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει ὅτι στὴ Μ. Δέηση ἔχει δοθῇ περισσότερη σημασία, ἐνῶ στὶς δύο σκηνές τοῦ βίου τῆς Παναγίας ἡ ἐκτέλεση εἶναι συνοπτικώτερη, οἱ μορφές πιδ δύσκαμπτες, τὸ σύνολο, μὲ τὶς μεγάλες διαφορὲς στ' ἀναστήματα, ἀρχαϊκώτερο. Ἀλλὰ ὅμως στοιχεῖα ἐντείνουν τὴν τεχνολογικὴν ἐνότητα τῶν διαφόρων σκηνῶν. Τὸ πλάσιμο στὴ σάρκα, μὲ λεπτὲς ἀποχρώσεις πρασινωπὲς στὰ σκιασμένα μέρη καὶ θερμότερους τόνους στὰ φωτισμένα, μὲ λεπτὲς δέσμες φώτων στὶς ἀκμές, γίνεται μαλακό, σχεδὸν ἀπαλό, ἀλλὰ μὲ καθαρὸ τὸν ζωγραφικὸ χαρακτήρα ποὺ δὲν μειώνει κατὰ τίποτε τὴν πλαστικότητα τῶν μορφῶν (Πίν. 80-81). Στὰ ὑφάσματα οἱ πτυχώσεις εἶναι πλατειέες, μαλακές, εὐκαμπτες καὶ οἱ ἀνοιχτόχρωμες γραμμὲς ποὺ ὀρίζουν τὰ φῶτα στὶς ἀκμές τῶν πτυχῶν εἶναι λεπτὲς καὶ εὐκίνητες, ἀλλὰ διατηροῦν τὸν ὀργανικὸν τοὺς χαρακτήρα (Πίν. 84). Ἰδιαίτερα στὸ διάφανο περίζωμα τοῦ Ἰησοῦ εἶναι οἱ πτυχὲς φιλοδοουλεμένες μόνο μὲ φωτεινὲς γραμμὲς, γιὰ νὰ δοθῇ τὸ ἐλαφρὸ μαλακὸ ὕφασμα (Πίν. 85). Εἶναι κρῖμα ποὺ ἡ κατάστασις τῆς εἰκόνας, ὅπως εἶναι σήμερα, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ μιλήσουμε περισσότερο γιὰ τὴν χρωματολογία της. Ὅπως οἱ παρατηρήσεις ποὺ σημειώσαμε στὰ καλύτερα διατηρημένα μέρη μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ὁ ζωγραφικὸς αὐτὸς τρόπος ἀνήκει γενικὰ στὴν παράδοσις τῆς μικρογραφίας περισσότερο παρὰ τῶν φορητῶν εἰκόνων, ποὺ διατηροῦν συνήθως ἐμφανέστερη τὴν σχέσιν τοὺς μὲ τὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Εἰδικώτερα θὰ μπορούσε νὰ σχετισθῇ μὲ τοὺς τρόπους ποὺ συναντοῦμε στὰ χειρόγραφα ποὺ ἔχουν ἀποδοθῇ στὴν Κωνσταντινούπολιν, στὴ διάρκεια τῆς Φραγκοκρατίας, δηλ. στὴν α' πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα. Ὁ Ἰβήρων 5, ὁ Ἀθηναῖκος 118 παρέχουν τὶς πλησιέστερες ἀναλογίαις¹. Στὴν ἐκτέλεσιν τῶν κυριωτέρων προσώπων δίδεται προσοχὴ γιὰ μιὰ πιδ συγκεκριμένη ψυχολογικὴ ἔκφρασις καὶ γιὰ ἓνα πιδ ὁλοκληρωμένο ἥθος, ποὺ προσδίδουν ἓνα πολὺ θερμὸ ἀνθρώπινο χαρακτήρα. Ἡ κεντρικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ ἐκφράζει, μέσα ἀπὸ τὰ κανονικὰ χαρακτηριστικὰ ἐνὸς ὠραίου ἀνδρικοῦ

1. K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination in the period of the Latin Conquest, *Gaz. des Beaux-Arts*, τ. 25, 1944, σ. 192-214, fig. 4-5 (Andreaskiti 753), 10 (Vatic. gr. 1208), A. Ξυγγοπούλου, Ἱστορημένα εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγ. Ὁρους, πίν. 25, 26, 35, 43. (Ἰβ. 5) M. Chatzidakis - A. Grabar, *La peinture byzantine et du haut moyen âge*, Paris (1965), p. 33, fig. 96. (Ἀθην. 118) Βλ. καὶ Μόσχας 101, Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), τ. II, πίν. 259.

προσώπου, τὴν ἐπιβλητικὴ σοβαρότητα, ποὺ ταιριάζει στὸν Παντοκράτορα, καί, συνάμα, τὴν διάχυτὴ μελαγχολία θανάτου τοῦ Θεανθρώπου (Πίν. 80). Στὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου, ποὺ μοιάζουν μεταξὺ τους στὴν ἀριστοκρατικὴ εὐγένεια καὶ στὴν ἀναζήτησὴ κάποιας φυσικῆς ὁμορφιάς, ἡ ἔκφραση, γεμάτῃ σεβασμῷ, ἔχει ἔντονη τὴν ἀπόχρωση τῆς τρυφερῆς ἐνατένισης (Πίν. 81).

Δὲν βρίσκουμε σ' ὅλες τὶς ἄλλες σκηνὲς ἀντίστοιχες ἐκλεπτύνσεις. Στὴ Σταύρωσι, στὴν Ἀποκαθήλωσι, οἱ συναισθηματικὲς ἐκφράσεις εἶναι πιὸ ἔντονες καὶ πιὸ ἀδρές. Στὸ βίο τῆς Θεοτόκου εἶναι πιὸ ἀδιάφορες. Ἀναμφίβολα ἡ κατάκτηση τῆς ψυχολογημένης συναισθηματικῆς ἔκφρασης εἶναι κατόρθωμα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τῶν μέσων τοῦ 12ου αἰῶνα (Παναγία Βλαδιμήρ κλπ.), γενικεύεται ὅμως στὸ 13ο αἰ., ὥστε νὰ ἀποτελεῖ καὶ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ του. Στὴν εἰκόνα μας, ὅπως παρατηρήσαμε πιὸ πάνω, ἡ εἰκονογραφία ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ ροπὴ αὐτὴ καὶ οἱ συνθέσεις, ὁργανωμένες ἐπάνω σὲ γνωστὰ σχήματα, διαρρυθμίζονται ἔτσι ὥστε, χωρὶς νὰ χάνουν τὸν μνημειακὸ τους χαρακτήρα, νὰ θερμαίνονται μὲ τὸ στενότερο σύνδεσμο ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα. Ὑπενθυμίζομε ἀκόμη ὅτι ἀναγνωρίσαμε μιὰ τάση ἐπιστροφῆς σὲ τύπους καὶ τρόπους τοῦ 10ου αἰ., τάση ποὺ ἔχει διαπιστωθῇ ὅτι ἐμφανίζεται στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 13ου σὲ ἀντίδραση στὴν τεχνοτροπία τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 12ου αἰ.¹ Μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ ἡ εἰκόνα μας ξεχωρίζει ἀπὸ μικρογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν καὶ εἰδικὰ τοῦ τέλους τοῦ 12ου, ὅπου συχνὰ φανερώνεται ἡ κυριαρχία ἐνὸς γραμμικοῦ διακοσμητισμοῦ, θὰ λεγες μανιερισμοῦ, ποὺ ἐμφανίζεται παράλληλα μὲ μιὰ διάθεση πρὸς τὸ μνημειακόν: καθαρὰ περιγράμματα, στερεὲς μορφές μὲ συγκροτημένα ἐπίπεδα². "Ὅλοι αὐτοὶ οἱ λόγοι, καθὼς καὶ οἱ σχέσεις ποὺ σημειώσαμε μὲ τὰ κωνσταντινουπολίτικα χειρόγραφα τοῦ 13ου αἰ., μπορεῖ νὰ βοηθήσουν γιὰ νὰ προτιμήσουμε νὰ ἐντάξουμε τὴν εἰκόνα μας στὸν 13ο μᾶλλον παρὰ στὸν 12 αἰ. Ἀκόμη, ἡ κάποια ἀστάθεια στὶς προτιμήσεις μπορεῖ νὰ προσδιορίσει τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα.

Ἡ ἐξάρετη ποιότητα τῆς εἰκόνας, ἐξάλλου, μπορεῖ νὰ γίνῃ ὁδηγὸς γιὰ τὸν ἐντοπισμὸ τοῦ ἐργαστηρίου, γιὰτὶ προϋποθέτει ὑψηλὸ πνευματικόν

1. Βλ. σελ. 393, σημ. 4.

2. Βλ. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Intern. Byzantinischen Kongress, München 1958. Καὶ τοῦ Ἰδίου, Studien zur byz. Buchmalerei des 13. Jh., Jahrb. d. Österr. Byz. Gesellschaft, τ. 9, 1960, σ. 77 κἑξ. K. Weitzmann, Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byz. Welle des 12. Jhs. Festschrift Herbert von Einem, Berlin 1965, σ. 299-312. Πρβλ. τὸν Ἰδιο στὸ Frühe Ikonen, σ. XIV, εἰκ. 25-27.

επίπεδο και μακροχρόνια παράδοση καλλιτεχνική. 'Επί πλέον ή άκρα ευγένεια στις φυσιογνωμίες, στις στάσεις, στις χειρονομίες, το ύψηλο φρόνημα τών προσώπων — ό 'Ιωσήφ στην 'Αποκαθήλωσι μοιάζει με άρχαίο φιλόσοφο — όλα συνηγορούν για νά θεωρήσουμε ότι το έργαστήριο πρέπει νά συνδέεται άμέσως με την Κωνσταντινούπολη. Είηαι δύσκολο όμως νά καθορίσουμε άν, στην περίοδο που το έργαστήριο δημιουργεί την εικόνα αυτή, βρίσκεται ακόμη στην λατινοκρατούμενη πρωτεύουσα ή άν οι ιστορικές συνθήκες το άνάγκασαν νά μεταφερθῇ άλλοι.

'Εδω πρέπει νά θυμίσουμε ένα άλλο σημάδι που συνδέει την εικόνα μας με μερικές εξάιρετες εικόνες στο Σινᾶ, άν και δέν συγγενεύει ιδιαίτερα μ' αυτές από τεχνοτροπική άποψη. Πρόκειται για την χαρακτηριστική και σπάνια διακόσμηση της πίσω πλευράς του επιστολίου στο Βατοπέδι¹, ένδειξη ιδιαίτερα φροντισμένης κατασκευής, που βρίσκεται όμοια: 1) στον Εύαγγελισμό του τέμπλου του καθολικού του Σινᾶ, έργο εξάιρετο της πρωτεύουσας· είναι ίσως ή μοναδική γνωστή φορητή εικόνα όπου έκδηλώνεται ή τελευταία φάση της κομνηνικής μνημειακής τεχνοτροπίας, που σημειώσαμε πιο πάνω², 2) στην Κλίμακα Πνευματική, εικόνα σε φιλοδουλεμένη τεχνοτροπία μικρογραφίας του 12ου αιώνα³, και 3) στο τετράπτυχο (Σωτηρίου 78)⁴, που παρουσιάζει άρκετες εικονογραφικές συγγένειες με την εικόνα μας, αλλά και σημαντικές διαφορές, ιδίως ως προς την γραμμικώτερη αντίληψη της μορφής, την πολυπλοκώτερη πτυχολογία, τις ζωηρές αλλά κάπως άπρόσωπες εκφράσεις τών προσώπων. Διατηρεί, δηλ., το τετράπτυχο τά περισσότερα από τά κύρια γνωρίσματα του 12ου αιώνα, πάντα σε εξάιρετη ποιότητα. 'Η παρουσία τών ίδιων διακοσμητικών τρόπων και θεμάτων στην πίσω πλευρά τεσσάρων εικόνων διαφορετικής τεχνοτροπίας, που βρίσκονται σε μεγάλα, αλλά διαφορετικά προσκυνήματα της 'Ορθοδοξίας, δέν μπορεί, νομίζω, νά σημαίνει άλλο από την προέλευσή τους από κοινό κέντρο και πιθανώτατα από κοινό έργαστήριο, μέσα στην ίδια χρονική περίοδο, με διαφορές όφειλόμενες σε διαφορετικούς τεχνίτες και σε κάποια χρονική κλιμάκωση τουλάχιστον μιᾶς γενεάς. Διαφορές, άλλωστε, διακρίναμε και ανάμεσα στις παραστάσεις της δικής μας εικόνας. 'Ετσι

1. Βλ. πιο πάνω, σ. 379 και πίν. 86α.

2. Βλ. K. Weitzmann, Eine spätkomn. Verkündigungssikone κλπ. Την πίσω όψη της εικόνας, που είναι στερεωμένη στο τέμπλο, είδα σε φωτογραφία της 'Αμερικ. 'Αποστολής του Σινᾶ, στο Princeton (K. Weitzmann).

3. Βλ. τον ίδιο, στο Frühe Ikonen, σ. XIII - XIV, πίν. 19.

4. Βλ. Σωτηρίου, Σινᾶ, Α', εικ. 172, Β', σ. 158, όπου από παραδρομή άποδίδεται σε άλλη εικόνα ή πίσω όψη του τετραπτύχου (στο ίδιο, Α' εικ. 76 - 79, Β', σ. 90 - 92) που καθαρίστηκε το 1965 από συνεργείο της 'Ελλην. 'Υπηρεσίας 'Αρχαιοτήτων, υπό τον καλλιτέχνη - συντηρητή κ. Τ. Μαργαριτώφ.

ἡ εἰκόνα στὸ Βατοπέδι δένεται στενότερα μ' ἓνα σημαντικό ἐργαστήριο τῆς πρωτεύουσας.

Ἡ γνώση μας γιὰ τὰ φορητὰ ἔργα ζωγραφικῆς τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 13ου αἰ. εἶναι τόσο πενιχρή, καὶ μάλιστα γιὰ ὅσα προέρχονται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ὥστε ἡ προσθήκη σ' αὐτὰ ἐνὸς πολυσήμαντου ἔργου τέχνης προσφέρει πολλὰ γιὰ τὴν γνωριμία μὲ τὴν ζωγραφικὴ τῆς πρωτεύουσας σ' αὐτὴ τὴν κρίσιμη περίοδο.

V

Ἡ εἰκόνα ἐπιστυλίου τῆς Μ. Βατοπεδίου δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ τοῦ Ἁγ. Ὄρους. Ὁ Λάζαρεφ ἀπέδωσε σὲ ἐπιστόλιο ἀγιορείτικο τὸ κομμάτι μὲ τρεῖς ὀρθίους ἀγίους κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία στὸ Ermitage καὶ τὸ χρονολόγησε στὸν 110 - 120 αἰ.¹ Στὸ ἴδιο ἄρθρο ἐρμήνευσε δυὸ ἄλλες γνωστὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸ ἴδιο Μουσεῖο, προερχόμενες ἀπὸ ἄγνωστο μοναστήρι τοῦ Ἁθω, μία εἰς Ἁδου Κάθοδο καὶ μία Πεντηκοστή, ὡς τμήματα ἐπιστυλίου μὲ ἀνάγλυφα τόξα (Πίν. 89 - 90). Τὴν ὑπόθεση ποὺ διατυπώνει ὁ Λάζαρεφ ὅτι εἶναι πιθανὸν νὰ βρεθοῦν σὲ κάποιο ἄθωνικὸ μοναστήρι κομμάτια ἀπὸ τὴν ἴδια εἰκόνα², νομίζω ὅτι τώρα μπορούμε νὰ τὴν ἐπαληθεύσουμε ἐν μέρει τουλάχιστον. Πραγματικά, στὴν Μεγίστη Λαύρα, στὴ διάρκεια ἐργασιῶν συντηρήσεως εἰκόνων μὲ ἐντολὴ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ὁ συντηρητής - καλλιτέχνης κ. Φ. Ζαχαρίου στερέωσε καὶ καθάρισε δύο εἰκόνες, τμήματα ἀναμφισβήτητα ἀπὸ τὴν ἴδια εἰκόνα ἐπιστυλίου τέμπλου: παριστάνονται ἡ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας³ (Πίν. 88 καὶ 91). Τὶς δύο εἰκόνες τοῦ Ermitage ὁ Wulff συσχέτιζε, τεχνοτροπικὰ καὶ χρονολογικά, μὲ τὶς χαμένες τώρα τοιχογραφίες τοῦ Σπᾶς Νερέντιτσι (1199)⁴ καὶ ὁ Λάζαρεφ τὶς χρονολογεῖ στὸ τέλος τοῦ 12ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ., θεωρώντας τὶς, γιὰ τὴν κάποια ἀμέλεια στὴν ἐκτέλεση, τὴν χαλαρότητα στὴν ἐπίπεδη σύνθεση, τὸ τυχαῖο στὴν χρωματολογία, ἔργο ἐπαρχιακὸ, ἴσως ἐνὸς ἐργαστηρίου τοῦ Ἁθω⁵. Οἱ δυὸ καινούριες εἰκόνες τοῦ ἱδίου Δωδεκαῶρτου

1. Λάζαρεφ, σ. 117-119, πίν. 31.

2. Στὸ ἴδιο, σ. 119 καὶ σημ. 3, πίν. 32-33.

3. Ἡ ταύτιση γίνεται εὐκόλα μὲ τὶς διαστάσεις, τὶς τεχνικὲς λεπτομέρειες καὶ τὴν τεχνοτροπία.

4. Wulff - Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau b. Dresden 1925, σ. 74-77 καὶ 264, ἀρ. 28. Πρβλ. Α. Ευγυποπούλου, Ὁ ὁμολογικὸς τύπος τῆς εἰς Ἁδου Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, Ε.Ε.Β.Σ., 1941, σ. 115. κέξ. Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), τ. II, πίν. 200. D. T. Rice, Byz. Kunst, Μόναχο 1964, εἰκ. 333.

5. Λάζαρεφ, σ. 119.

ἐπιβεβαιώνουν τις γνώμες αυτές. Στη Βάπτισι (Πίν. 88) τὰ χρώματα εἶναι μᾶλλον φτωχά. Τὰ ὄρη εἶναι καστανά, τὰ σώματα τοῦ Προδρόμου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἀγγέλου ἔχουν ἓνα πρασινωπὸ χρῶμα ποὺ διαφέρει πολὺ λίγο ἀπὸ τὸ χρῶμα τοῦ νεροῦ στὸν Ἰορδάνη. Στὴν Κοίμησι τὰ χρώματα γίνονται κάπως ζωηρότερα μὲ τὰ κοκκινωπὰ κτήρια, ἀλλὰ οἱ ἄλλοι τόνοι εἶναι μᾶλλον ἀδιάφοροι (Πίν. 91).

Ὑπενθυμίζομε ἀκόμη τὴν σειρὰ μὲ τὰ «ἀποστολικά» τοῦ 15ου αἰ. ποὺ ἀναφέραμε πρὶν ἀπάνω (σ. 387, πίν. 92-93),

Στὸ "Άγιον Όρος θὰ ὑπῆρχαν καὶ ἄλλες εἰκόνες επιστυλίου, ἂν κρίνομε ἀπὸ τὴν ἀπογραφή τῆς Μ. Ἀγίου Παντελεήμονος τοῦ 1142, ποὺ μνημονεύει ἀνάμεσα σὲ πολλὲς εἰκόνες καὶ ἓνα Δωδεκάορτο ποὺ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ τέμπλο¹. Μποροῦμε νὰ περιμένομε σὲ μεταγενέστερες ἐρευνες νὰ βρεθοῦν καὶ ἄλλες εἰκόνες αὐτοῦ τοῦ τύπου. Τώρα εἶναι δυνατὸν μόνο νὰ παρατηρήσομε ὅτι στὸ "Άγιον Όρος δὲν ὑπῆρχαν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σὲ τέμπλα μόνον αὐτὲς οἱ στενόμακρες μονοκόμματα εἰκόνες ἀλλὰ καὶ Δωδεκάορτα ζωγραφισμένα σὲ χωριστὲς εἰκόνες. Ἴσως καὶ γιὰ αὐτὲς ὁμιλεῖ ὁ Δουκάγιος στὴ λέξη *προσκυνητὶν* (σ. 1252) καὶ αὐτὲς τὰ κείμενα ἀναφέρουν καὶ ὡς *προσκυνησεις*, γιὰτί, ὅπως συμβαίνει καὶ σήμερα, τὴν ἡμέρα ποὺ ἀντιστοιχοῦσε στὴν ἑορτή, ἡ ὁμώνυμη εἰκόνα κατέβαινε ἀπὸ τὸ τέμπλο καὶ ἔμπαινε στὸ προσκυνητάρι γιὰ προσκύνημα. Ὁ Λάζαρεφ ἀποδίδει στὴν κατηγορία αὐτή, γιὰ τὸν 12ο αἰῶνα, δύο εἰκόνες ἀγγέλων τοῦ Σινᾶ, ποὺ θ' ἀποτελοῦσαν μέρος Μεγάλης Δεήσεως, καθὼς καὶ τὴν γνωστὴ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Λούβρου μὲ τὴν Μεταμόρφωσι². Θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσομε καὶ ἄλλες μονωμένες εἰκόνες ἀπὸ τὸ "Άγιον Όρος καὶ τὸ Σινᾶ, ἀλλὰ περιοριζόμαστε νὰ σημειώσομε ἐδῶ μιὰ ἄλλη σειρὰ ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχομε δύο εἰκόνες. Ἡ μία, γνωστὴ ἀπὸ καιρό, βρίσκεται τώρα στὸ Ermitage καὶ παριστάνει τὴν Μεταμόρφωσι³ (Πίν. 87 β). Ἡ ἄλλη παρουσιάσθηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεσὴ Ἀθηνῶν τὸ 1964 καὶ ἀπὸ τότε δημοσιεύθηκε μερικὲς φορές. Παριστάνει τὴν Ἐγερσι τοῦ Λαζάρου⁴ (Πίν. 87 α). Καὶ οἱ δύο εἰκόνες ἔχουν τίς

1. Βλ. π.π. σ. 384.

2. Λάζαρεφ, σ. 133. Σωτηρίου, εἰκ. 72-73. E. Coche de la Ferté, *L'antiquité chrétienne au Louvre*, Παρίσι 1958, σ. 117-118, ἀρ. 74. Κατάλογος Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, ἀρ. 163.

3. Wulff-Alpatov, σ. 27. Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζ. ζωγραφικῆς (ρωσ.), πίν. 203. A. Bank, *L'art byzantin au Musée de l'Ermitage*, Λένινγκραντ 1960, εἰκ. 96.

4. Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀρ. 180 καὶ εἰκόνα. Μ. Chatzidakis στὸ *Frühe Ikonen*, σ. XXIV καὶ LXXXIII, ἀρ. 37. Βλ. πρὶν ἀπάνω σ. 386.

ἴδιες σχεδὸν διαστάσεις (Μεταμόρφωσις 23,2×23,7 ἐκ., "Εγερσις 21,5×24 ἐκ.), ἔχουν τὸν ἴδιο ἀσυνήθιστο κόκκινο κάμπο, τὴν ἴδια ἐντελῶς τέχνη καὶ προέρχονται ἀπὸ τὸ "Ἁγιον Ὄρος. Οἱ ὁμοιότητες αὐτὲς προϋποθέτουν ὅτι ἀνήκουν καὶ οἱ δύο στὴν ἴδια σειρὰ εἰκόνων. Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ μᾶλλον ἀσυνήθιστο τετράγωνο σχῆμα. Εἶναι ὅμως τὸ ἴδιο ποὺ εἶχαν καὶ οἱ δεκατρεῖς εἰκόνες (Iconas ... quadratas paris mensurae) ποὺ στόλιζαν τὸ χάλκινο ἐπιστυλίον τοῦ τέμπλου στὸ Monte Cassino, φερμένες μαζὶ μὲ τὸ τέμπλο ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, στὰ μέσα τοῦ 11ου αἰώνα¹. Οἱ δύο εἰκόνες - προσκυνήσεις τοῦ "Αθω εἶναι ἐξαίρετης τέχνης, μᾶλλον ἀρχῶν 13ου, καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ἦρθαν καὶ αὐτὲς ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἐὰν ὑποθέσουμε ὅτι καὶ στὸ ἄγνωστο τέμπλο τοῦ Ἁγίου Ὄρους ποὺ στόλιζαν τὸ σύνολο τῶν εἰκόνων ἦταν 12, τότε θὰ εἶχε ὅλη ἡ σειρὰ μῆκος περίπου 2,90 μ., δηλαδὴ θὰ στόλιζε τὸ τέμπλο κάποιας μεγάλης ἐκκλησίας, ἐπομένως ἄξιζε νὰ τίς φέρουν ἀπὸ τὴν Πόλη.

Ἀπὸ τὴ μελέτῃ τοῦ ἐπιστυλίου τῆς Μ. Βατοπεδίου, συμπληρωμένη μὲ τίς πληροφορίες καὶ τίς παρατηρήσεις στὶς ἄλλες γνωστὲς καὶ ἄγνωστες ἕως τώρα εἰκόνες, μποροῦν νὰ ἐξαχθοῦν ἀβίαστα μερικὰ συμπεράσματα ποὺ δὲν τοὺς λείπει κάποιο ἐνδιαφέρον, ὅπως π.χ. ὅτι οἱ εἰκόνες ἐπιστυλίου εἶχαν πολὺ μεγαλύτερη διάδοση ἀπὸ ὅ,τι μπορούσαμε νὰ φαντασθοῦμε ἀπὸ τὰ ἕως τώρα γνωστὰ μνημεῖα, ὅτι παρὰ τὴν ποικιλία στὴν τεχνικὴ (τόξα ἀνάγλυφα, τόξα ζωγραφιστά, εἰκόνες μακρόστενες μὲ πολλὲς σκηνές - εἰκόνες τετράγωνες, χωριστὲς γιὰ κάθε σκηνή κλπ.) ὅλες παρουσιάζουν ἐνότητα στὴν γενικὴ ἀντίληψη ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν ἐξέλιξή της καὶ, πολὺ συχνά, ἐξαίρετη καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Ὅλα αὐτὰ ὁδηγοῦν στὴν πεποίθησιν ὅτι καὶ στὸ "Ἁγιον Ὄρος καὶ στὸ Σινᾶ ἡ ἐξέλιξιν τοῦ τέμπλου, μὲ τίς διακυμάνσεις της, πρὸς τὴν πληρέστερη ζωγραφιστὴ παράστασιν τῆς Δεήσεως καὶ τοῦ Δωδεκαόρτου, πρέπει νὰ ἐξαρτᾶται ἀμέσως ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἀκόμη, φαίνεται ὅτι ἡ πρωτεύουσα ἢ τὰ ἐργαστήρια ποὺ ἐξαρτῶνται ἀμέσως ἀπὸ αὐτήν, στέλνουν τίς καλύτερες εἰκόνες ἐπιστυλίου στὰ δύο αὐτὰ μεγάλα μοναστικὰ κέντρα. Τέλος, θυμίζομε ὅτι ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη ἔρχεται τὸ πολυτελέστερο γνωστὸ τμῆμα Δωδεκαόρτου: οἱ ἐξ με-

1. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Λάζαρεφ, σ. 131-132. Πρβλ. J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters, Βιέννη 1896, σ. 207. Πρβλ. H. Hahnloser (σημ. 1 ἐπομένης σελίδας), σ. 82-83. Οἱ δέκα εἰκόνες εἶχαν ἔρθει ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, οἱ τρεῖς εἶχαν γίνει ἐπὶ τόπου. Στῆς E. Holt, A documentary history of art, Princeton 1957, εἰκ. 1, προσπάθεια τοῦ H. W. Willard ν' ἀναπαράσῃ τὸ τέμπλο τοῦ Monte Cassino.

γάλες παραστάσεις ἐορτῶν σὲ χρυσὸ καὶ σμάλτο τῆς σημερινῆς Pala d'Oro τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας στόλιζαν, ὡς φαίνεται, τὸ τέμπλο τῆς αὐτοκρατορικῆς Μονῆς Παντοκράτορος, στὴν Πόλη, πρὶν ἀπὸ τὴν impresa τῶν Σταυροφόρων¹.

Ἀθήνα, Δεκέμβριος 1965

Princeton N.J., Μάρτιος 1966.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

1. I tesori di San Marco, vol. I. H. Hahnloser-W. F. Volbach, La Pala d'Oro, Φλωρεντία 1965. H. Hahnloser, Magistra Latinitas und peritia greca, Festschrift H. von Einem, Βερολίνο 1965, σ. 77-93 καὶ εἰδικώτερα σ. 91.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Εἰκόνα ἐπιστολίου. Μεσαῖο τμήμα.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Εἰκόνα ἐπιστυλίου. Πρῶτο τμήμα.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Εικόνα ἐπιστυλίου. Τελευταῖο τμήμα.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Θεοτόκος και Ἀρχάγγελος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 77.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Σταύρωσις. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 79.



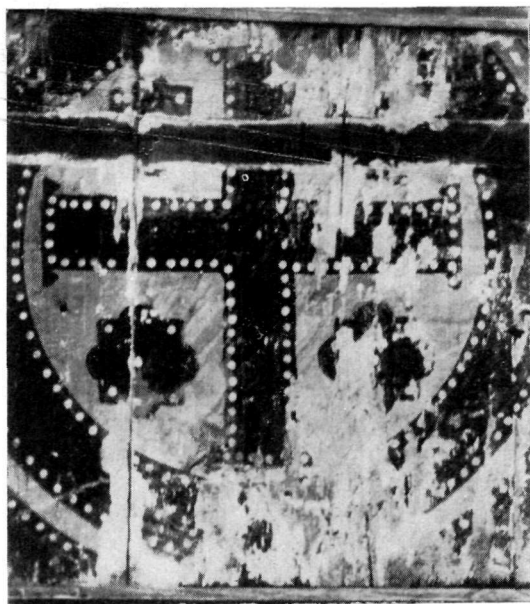
ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
᾽Αποκαθήλωσις. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 79.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 82.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 83.



ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ

α. Διακόσμηση στήν ἄλλη ὄψη τοῦ ἐπιστυλίου.



β. Ἄγγελος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 77.



ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ
α. Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου.



ERMITAGE
β. Μεταμόρφωσις.



ΜΟΝΗ ΛΑΥΡΑΣ
Βάπτισις.



ERMITAGE
Εἰς Ἄδου Κάθοδος.



ERMITAGE
Πεντηκοστή.



ΜΟΝΗ ΛΑΥΡΑΣ
Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.



ΜΟΥΣΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
Ἀποστολικά (τμήμα).



ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
Ἀποστολικά (τμήμα).

R É S U M É

ICONES D'ARCHITRAVES PROVENANT DU MONT ATHOS

L'auteur voudrait ajouter, par cette note, quelques pièces inédites au dossier de ce genre spécial d'icônes, constitué pour la première fois par Sotiriou (Note 1), complété dernièrement par Lazarev (Note 2) et Weitzmann (Note 3) et, à ce propos, récapituler ce que l'auteur avait noté ailleurs à ce sujet (Note 4).

La pièce principale est une icône conservée dans le dépôt du Monastère de Vatopédi; elle serait constituée de cinq pièces, dont on connaît actuellement les quatre, la dernière faisant défaut. La hauteur est de 69 cm., la longueur de la pièce centrale (Pl. 77) est de 213 cm., et de chacune des pièces latérales 72 à 75 cm. On pourrait calculer que la longueur totale atteindrait à l'origine les 5 m. Il s'agirait donc de l'icône la plus longue et la plus haute connue actuellement. Au centre est représentée la Grande Déisis (Pl. 77) qui occupe 5 panneaux arqués, et, à ses côtés, s'étalent: deux scènes de la vie de la Vierge: Entrée au Temple et Fiançailles de la Vierge (deux panneaux) (Pl. 78) et six Fêtes: L'Annonciation et la Nativité du Christ, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem (Pl. 77), Crucifiement et Descente de Croix (Pl. 79, 82, 83, 84, 85). Sur la pièce perdue seraient représentées: la Descente aux Limbes et l'Ascension ou la Dormition de la Vierge, etc.

L'étude de l'évolution de la représentation, sur l'épistylon (l'architrave) du templon, de la Grande Déisis (Déisis élargie avec les figures des anges et des apôtres) montre que cette composition domine d'abord l'architrave du templon (décor sculpté, gravé ou en émail, IX^e-X^e siècle) (p. 380-382). Avec l'introduction des longues icônes peintes qui surmontent l'architrave du templon, en bois ou en marbre (XI^e siècle?), les Fêtes y apparaissent. D'après les indications de textes comme le Typikon du Monastère de Pétritzos et l'inventaire du Rossikon, le templon serait décoré, au XI^e siècle, seulement du Dodékaorton; pourtant, des pièces, comme les plaques d'ivoire de Bamberg, la plaque de marbre du Musée Byzantin et le fragment d'épistyle de l'Ermitage avec les saints militaires indiquent que la Grande Déisis n'avait pas disparue à cette époque (pp. 383-384). En tous cas, au XII^e siècle il paraît que les Fêtes (cycle liturgique) s'étendent aux dépens de la Grande Déisis qui se réduit à un Trimorphon, à savoir à une simple Déisis à trois

personnes, représentées toutes les trois dans un seul panneau. La Grande Déisis de Vatopédi, constituée de neuf personnages, étalée sur cinq panneaux arqués — contre dix des Fêtes — indiquerait une reprise vers le XIII^e siècle du thème de la Grande Déisis, thème qui aboutira à occuper de nouveau seul une série entière. (D'ailleurs, il n'est pas possible de savoir actuellement si, en réalité, la Grande Déisis avait cessé d'occuper une série à part sur l'épistyle aux XII^e siècle, ce qui ne paraît pas d'usage fréquent). Deux icônes inédites faisant, à l'origine, partie d'une même série constituée de longues planches unies, qui ornait un templon athonite, y sont à ajouter aux rares exemples d'époque byzantine signalés jusqu'ici (Pl. 92-93, p. 386-387). Quatre apôtres y sont représentés en pied, par deux sur chaque panneau arqué d'une ogive, et la pièce, d'un style «macédonien» retardataire, daterait du début du XV^e siècle. Ce type d'icônes longues, dites «apostolika», a survécu dans les églises grecques et balkaniques jusqu'à la fin du XIX^e siècle (p. 385 et n. 5).

Quant aux icônes longues avec les Fêtes, aux deux pièces connues de l'Ermitage (Pl. 89-90, p. 397-398) sont à ajouter encore deux pièces inédites de Lavra (Pl. 88 et 91). Toutes les quatre appartenaient au même Dodécaorton — icône longue découpée plus tard — qui dateraient du XIII^e plutôt que du XII^e siècle. Lazarev l'attribue — à cause de sa qualité médiocre — à un atelier provincial, probablement athonite.

On peut encore rapprocher deux autres pièces connues: une Résurrection de Lazare à Athènes et une Transfiguration à l'Ermitage (Pl. 87 a et b), de forme carrée et de dimensions réduites (23 × 24 cm.), et reconstituer ainsi une partie d'une série d'icônes de Fêtes, séparées l'une de l'autre, toujours au Mont Athos. Elles dateraient plutôt du début du XIII^e siècle (p. 398-399).

Au point de vue iconographique, les scènes représentées sur l'icône-épistyle de Vatopédi suivent, avec des différences minimes, les types courants, surtout dans la miniature, du XII^e et XIII^e siècle (p. 388-391). A noter, le type de la Descente de Croix, plutôt rare (Pl. 83, p. 391-392) et aussi une certaine liberté dans le choix des scènes, qui n'est pas conforme aux canons des grandes Fêtes. Ce qui distingue la plupart de ces scènes, c'est la tendance d'enrichir le contenu émotionnel et de rendre les rapports humains entre les personnes représentées plus chaleureux; l'auteur y voit des caractéristiques plutôt du XIII^e siècle. Les deux scènes de la vie de la Vierge (Pl. 78) servent d'introduction aux scènes de la vie du Christ (p. 392-393). La qualité artistique n'est pas partout égale. Les meilleures parties sont: la Grande Déisis (particulièrement la belle tête du Christ, pl. 80), le Crucifiement et la Descente de

Croix (Pl. 79, 82, 83-85). La facture, très soignée, est plutôt picturale, avec des transitions nuancées, des draperies molles (p. 394-395). La qualité de la pièce et les rapprochements avec des miniatures du XIII^e indiquent un atelier constantinopolitain, ou, en tous cas, lié directement à la capitale.

D'autre part, l'identité du décor du revers de l'icône de Vatopédi (Pl. 86A) avec celui de certaines icônes du Sinaï, de style, pourtant, différent, indiquerait une provenance commune du même atelier de première classe, travaillant dans les limites d'une période qui pourrait dépasser celle d'une génération (p. 396).

Le résultat de cette petite recherche serait la conviction que l'évolution de la forme et du caractère du templon vers l'iconostase dépend de Constantinople, que ces longues icônes d'entablements étaient beaucoup plus répandues que l'on ne pensait, et que les meilleures d'entre elles étaient envoyées de la capitale vers les grands centres monastiques — le Mont Athos et le Mont Sinaï.

M. CHATZIDAKIS