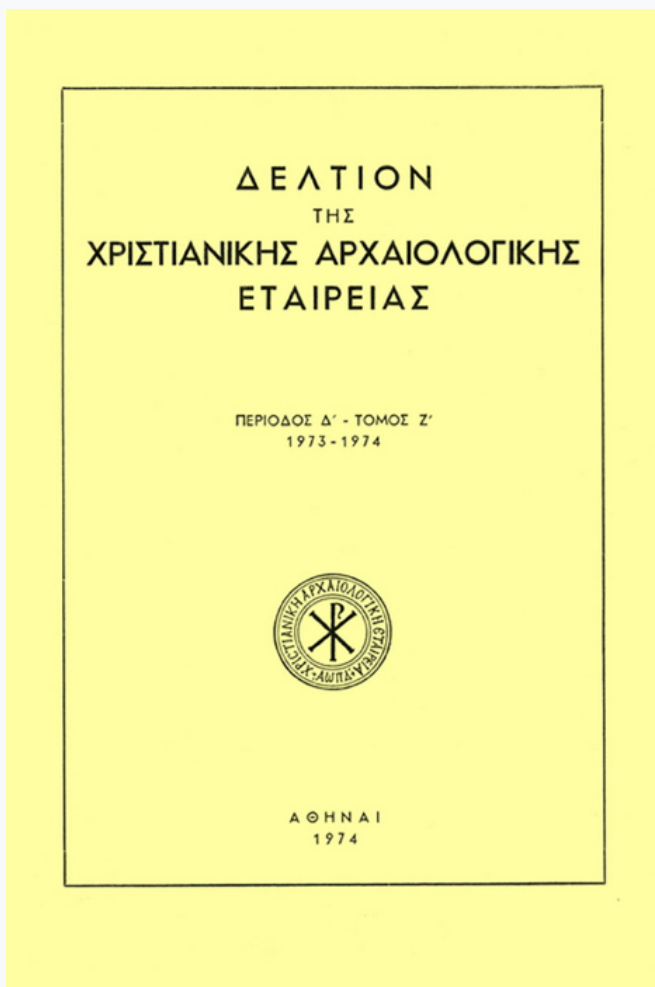


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 7 (1974)

Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973-1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolov (1906-1972)



Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.835](https://doi.org/10.12681/dchae.835)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (1974). Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 7, 139-148. <https://doi.org/10.12681/dchae.835>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973-1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Anatole Frolov (1906-1972) • Σελ. 139-148

ΑΘΗΝΑ 1974

Ε Ν Τ Α Φ Ι Α Σ Μ Ο Σ — Θ Ρ Η Ν Ο Σ

(Π Ι Ν . 47 - 50)

Ἐχει γίνει γενικώτερα δεκτὸ ὅτι ὁ Θρήνος εἶναι θέμα δευτερογενές, ποῦ προήλθε μὲ βαθμιαία μετατροπὴ ἀπὸ τὸν Ἐνταφιασμό¹. Τῇ γνώμῃ αὐτῇ πρῶτος διατύπωσε ὁ Millet² καὶ κατόπιν ἀνέπτυξε ὁ Weitzmann³.

Μιὰ ἐκ νέου ἀντιμετώπιση καὶ μιὰ συστηματικὴ κατάταξη—τουλάχιστον τῶν κυριωτέρων σωζομένων μνημείων⁴ ποῦ ἀποτελοῦν βαθμοὺς τῆς ἐξελιξέως—ὀδηγεῖ σὲ διαφορετικὰ συμπεράσματα.

Τὰ ἀρχαιότερα μνημεῖα, ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν εὐαγγελικὴ ἀφήγηση ἰδίως τοῦ Ἰωάννη (Ἰω. ιθ', 41-42), ἀνήκουν στὸν Ἐνταφιασμό. Ὁ Ἰωσήφ, βοηθούμενος ἀπὸ τὸν Νικόδημο, μεταφέρει στὸ λαξευτὸ μνήμα τὸ ἀλύγιστο σῶμα τοῦ Χριστοῦ, δεμένο στὰ ἐντάφια ὀθόνια μαζί μὲ ἀρώματα, κατὰ τὸ ἔθιμο τῶν Ἰουδαίων (μικρογραφίες Ψαλτηρίων Παντοκράτορος 61, φ. 122 καὶ Chludon Μόσχας, φ. 87, τοῦ 9ου αἰ. (πίν. 47, 1), Ὅμιλιες Γρηγορίου Paris grec 510, φ. 30ν, τοῦ 9ου αἰ.⁵, τοιχογραφίες τοῦ Tokale Kilise καὶ Çvanuşin Καππαδοκίας τοῦ 10ου αἰώνα⁶).

Ἦδη ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα ἡ ἀπλούστατη αὐτῇ εἰκονογραφία πλουτίζεται μὲ τὴν προσθήκη δύο μυροφόρων, τὴν Μαρία Μαγδαληνὴ καὶ τὴν ἄλλη Μαρία, ποῦ κατὰ τὴν ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου (κζ' 61) ἦταν «καθί-

1. Πρβλ. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 268. Ἄ. Ὀρλάνδοῦ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μενῆς Θεολόγου Πάτμου, Ἀθῆναι 1970, σ. 254. L. Hadermann—Misguich, *Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Épithaphios Thrénos dans une icône du XVe siècle conservée à Patmos*, Byz. Zeit. 59, 2, 1966, σ. 359—360.

2. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, σ. 493.

3. K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos*, Essays in honor of Ervin Panofsky, New York 1961, σ. 476—490.

4. Μιὰ σειρά μνημείων δημοσίευσε ἡ Velmans (T. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter*, L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 97—99, εἰκ. 1—5.

5. Βλ. Weitzmann, ἔ.ἀ., εἰκ. 1, 2, 4.

6. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Album I, Paris 1925, πίν. 66,2, 69. M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, 1967, II, εἰκ. 93, III, εἰκ. 309.

μεναι ἀπέναντι τοῦ τάφου» (μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Petropol. 21, φ. 8ν (πίν. 47, 2). Στὸ Ψαλτήρι τοῦ Θεοδώρου Στουδίτου τοῦ 1066, φ. 116 τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, ἡ Παναγία ἀκολουθοῦμενη ἀπὸ τὶς δύο μωροφόρες συνοδεύει ἀπὸ μακρὰ τὴν ταφή (πίν. 47, 3).

Ὁ ἀρχικὸς αὐτὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἐνταφιασμοῦ τοῦ 9ου—11ου αἰ., μὲ τὸν Χριστὸ σαβανωμένο, ποὺ μεταφέρεται στὸν τάφο, συνεχίζεται σ' ὅλη τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ, μὲ τὴν προσθήκη τοῦ Ἰωάννη καὶ ἄλλων γυναικῶν στὴ συνοδεία, σύμφωνα μὲ τὰ Ἀπόκρυφα⁷ (Monreale 12ου αἰ. (πίν. 47,4), Soroćani 13ου αἰ., Nagorićino 14ου αἰ. (πίν. 47, 5), Ἁγ. Γεώργιος Ἑλλήνων Κύπρου 15ου αἰ., Μονὴ Δοχειαρίου Ἄθω 16ου αἰ., Μονὴ Ὁσίου Νικάνορος Γρεβενῶν 16ου αἰ., ὄπου ὁ Ἐνταφιασμὸς εἰκονίζεται σὲ ἐνιαία σύνθεση μὲ τὸν Θρῆνο⁸). Στὰ παλαιολόγια καὶ τὰ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα ὁ Ἰωάννης παίρνει τὴ θέση τοῦ Νικοδήμου, κρατώντας τὸν σαβανωμένο νεκρὸ ἀπὸ τὰ πόδια. Ὁ Νικόδημος στὴ θύρα τοῦ λαξευτοῦ τάφου ἀπλώνει τὰ χέρια, ἔτοιμος γιὰ τὴν κατάθεση στὴ σαρκοφάγο (πίν. 47,5).

Παράλληλα, ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 11ου αἰ., στὶς τοιχογραφίες τῆς Κρύπτης τοῦ Ὁσίου Λουκά, ἡ ταφή τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται σὲ τύπο στατικό, ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ σειρά τῶν ἀνωτέρω μνημείων, ἀλλὰ σύμφωνα μὲ τὸ γράμμα τῆς ἀφηγήσεως τοῦ Εὐαγγελίου «καὶ ἔθηκεν αὐτὸν ἐν τῷ καινῷ αὐτοῦ μνημείῳ» (Ματθ. κζ', 61, Λουκ. κγ', 56). Ἐμπρὸς ἀπὸ σχηματικὸ λόφο, ὄπου ἀνοίγεται λαξευτὸς τάφος, ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Νικόδημος, πᾶνοντας ὁ ἕνας τοὺς ὄμους καὶ ὁ ἄλλος τὰ πόδια, καταθέτουν τὸ σαβανωμένο σῶμα σὲ εἶδος σαρκοφάγου καὶ ἡ Παναγία γέρνει θλιμμένη στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ μάτια προσηλωμένα στὸ πρόσωπό του⁹. Στὴν τοιχογραφία αὐτὴ ποὺ τὴν χαρακτηρίζει στασιμότητα, καὶ ποὺ ἡ Παναγία γιὰ πρώτη φορὰ παρουσιάζεται νὰ σκύβει ἐπάνω στὸ Χριστὸ ἔχουμε μιὰ προκαταρκτικὴ μορφή τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος τοῦ Θρήνου. Ὁ θρῆνος τῆς Παναγίας στὴν ταφή τοῦ Χριστοῦ, ποὺ δὲν ἀναφέρεται στὰ Εὐαγγέλια,

7. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1833, *Evang. Nicodemi*, I. B., σ. 292.

8. Monreale (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, εἰκ. 71 B). Soroćani (Millet—Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, Paris 1957, πίν. 98,5). Nagorićino (αὐτ., III, 93,2). Ἁγ. Γεώργιος Ἑλλήνων (Γ. Σωτηρίου, *Τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Ἄθηναι 1935, εἰκ. 98). Μονὴ Δοχειαρίου (G. Millet, *Monuments de l' Athos*, Paris 1927, πίν. 223,2). Μονὴ Γρεβενῶν (Μ. Μιχαηλίδη, Ἡ Ἱ. Μονὴ Ὁσίου Νικάνορος (Ζάβορδας) Γρεβενῶν (ὑπὸ ἐκτύπωση).

9. G. Sotiriou, *Peintures murales byzantines du XIe siècle dans la Crypte de Saint Luc*, Actes du IIIe Congrès Intern. des Etudes Byzantines, Athènes 1932, σ. 389 κ. ἑ., εἰκ. 10. Velmans, ἑ. ἄ., εἰκ. 2.

περιγράφεται στὰ Ἀπόκρυφα, καθὼς καὶ σὲ σύγχρονα περίπου πατερικὰ κείμενα, ὅπως οἱ Ὅμιλίες τοῦ Γεωργίου Νικομηδεῖας καὶ τοῦ Συμεὼν Μεταφράστου¹⁰.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ Θρήνου τῆς Κρύπτῃς τοῦ Ὁσίου Λουκά δὲν βρίσκει συνέχεια. Ἀπεναντίας ἕνας δεύτερος εἰκονογραφικὸς τύπος ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὰ εὐαγγελικὰ κείμενα, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἀρχικοῦ Ἐνταφιασμοῦ, ὑπῆρξε ὁ πυρήνας μακρᾶς ἐξελίξεως τοῦ Θρήνου.

Σὲ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639, ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἀποκτήματα τῆς Βιβλιοθήκης Pierpont Morgan, χρονολογούμενο στὴ δευτέρα πενηνταετία τοῦ 11ου αἰ. καὶ προερχόμενο ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη¹¹, ὁ Θρήνος παρουσιάζει ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφή. Κάτω ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση ὁ Χριστὸς κεῖται στὴ γῆ γυμνὸς πάνω στὴ «σινδόνα» τῆς Ἀποκαθηλώσεως, ἡ Παναγία γονατιστὴ τοῦ ἀνασηκῶνει τὸ κεφάλι καὶ οἱ δύο μυροφόρες εἶναι πεσμένες στὰ πόδια του· ἢ μιὰ τὰ καταφιλεῖ (πίν. 48,1). Ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Θρήνου ἔχει ἡ γυμνότητα τοῦ Χριστοῦ ξαπλωμένου σὲ σεντόνι, πού γίνεται πλεόν μόνιμο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο τοῦ ἱστορικοῦ Θρήνου καὶ ἀκόμη δίνει τὸ πρότυπο στὸν λειτουργικὸ Ἀμνὸ¹².

Ἡ συνένωση τῆς Ἀποκαθηλώσεως μὲ τὴν ἀνάκλιση τοῦ Χριστοῦ στὴ γῆ σὲ ἐνιαία σκηνή, στὴ μικρογραφία τοῦ Morgan 639, φ. 280 r. συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν δραματικὴ περιγραφή τῆς ταφῆς τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἡ΄ Λόγο τοῦ Γεωργίου Νικομηδεῖας «... οὕτω τοὺς μὲν ἀνελκομένους ἦλους κόλπους ὑπέδεχτο (ἢ Θεοτόκος) τὰ δὲ ἀπολυόμενα μέλη περιπτυσσομένη κατεφιλεῖ καὶ ἀγκάλαις ἐπιτιθεῖσα μόνη τῇ ἀπὸ τοῦ σταυροῦ καταβάσει προεθυμεῖτο. Ἐπεὶ δὲ κατηνέχθη καὶ πρὸς τῇ γῆ τὸ πανάγιον ἀνεκλήθη σῶμα, τούτω περιπεσοῦσα αὐτὸ θερμοτάτοις κατέλουε δάκρυσι...»¹³.

Μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη ὅτι ἡ σύνθετη αὐτὴ μικρογραφία Ἀποκαθηλώσεως καὶ Θρήνου τοῦ Εὐαγγελίου Morgan ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν Λόγο τοῦ Γεωργίου Νικομηδεῖας εἶναι καὶ ἡ πρωτότυπη εἰκονογραφία τῆς Ἀποκαθηλώσεως,

10. Γεωργίου Νικομηδεῖας (+ 860), Εἰς τὴν τῆς ἀχράντου Θεοτόκου ἐν τῷ τάφῳ παρεδρεῖαν καὶ εὐχαριστήριος τῆς ὑπερλάμπρου Ἀναστάσεως, Λόγος Θ', Migne P. G. 100, 1492—1496. Συμεὼν Μεταφράστου (10ος αἰ.), Λόγος εἰς τὸν Θρήνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, αὐτ. 114, 201—215.

11. K. Weitzmann, The Constantinopolitan Lectionary Morgan 639, Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green, Princeton N. Y. 1954, σ. 357—373.

12. Millet, Recherches, εἰκ. 536. H. Grigoriadou—Cabagnols, Le décor peint de l' église de Samari en Messénie, Cahiers Archéologiques, XX, 1960, σ. 177 κ. ἐ., εἰκ. 4, 5.

13. Γεωργίου Νικομηδεῖας, Εἰς τὴν θεόσωμον Ταφὴν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τῇ Ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ, Migne P. G. 100, 1458.

δπου ή Παναγία ὄρθια, δεξιὰ στήν ἄκρη, δέχεται μόνη στήν ἀγκαλιὰ της τὸ πεσμένο σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ καταφιλεῖ. Ἔτσι ἐρμηνεύεται καὶ ἡ καταγωγή τοῦ σπάνιου αὐτοῦ τύπου τῆς Ἀποκαθηλώσεως, τοῦ ὁποῖου ἓνα παράδειγμα στοῦ ἔλεφαντοστοῦ τοῦ Ἀννοβέρου χρονολογεῖται στὸν 10ο αἰ.¹⁴ Ἡ χρονολογία τοῦ ἔλεφαντοστοῦ ἀποτελεῖ ἐνδειξη ὅτι ἡ ἰδιάζουσα εἰκονογραφία τῆς Ἀποκαθηλώσεως, τῆς ἐμπνευσμένης ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Γεωργίου Νικομηδεῖας, καὶ κατ' ἐπέκταση καὶ ὁ Θρήνος, εἶχε εἰσαχθῆ στήν τέχνη ἤδη τὸν 10ο αἰώνα. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἐπιζεῖ σποραδικὰ ὡς τὸν 13ον αἰώνα¹⁵.

Ἀνάλογη μὲ τὸν Θρήνο τῆς μικρογραφίας τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639 εἶναι ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς σχετικὲς μικρογραφίες τοῦ Εὐαγγελίου Laur. VI. 23, φ. 163¹⁶. Πληρέστερα ὅμως διαμορφωμένος ὁ Θρήνος παρουσιάζεται στοῦ ἔλεφαντοστοῦ τοῦ Μουσείου Victoria and Albert τοῦ Λονδίνου τοῦ 11ου αἰ., ὅπου παριστάνεται ἐπίσης κάτω ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση (πίν. 48, 2). Ἡ Παναγία θρηνεῖ σκύβοντας βαθειὰ πάνω στοῦ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, στὰ πόδια του γονατίζουν οἱ δύο μαθηταὶ καὶ ψηλὰ προστρέχουν ἄγγελοι, ἀπλώνοντας τὰ χέρια. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα γίνονται τυπικὰ στοῦ ἐξῆς στοῦ θέμα τοῦ Θρήνου.

Στὴν ἐπόμενη βαθμίδα ὁ Θρήνος παίρνει τὴν ὀριστικὴ του μορφή, πὸ ἐπικρατεῖ σ' ὅλη τὴν κομνήνεια ἐποχὴ ὡς τὴν παλαιολόγια. Τὸ ἀποφασιστικὸ αὐτὸ βῆμα γιὰ τὴν τυπολογικὴ καθιέρωση τοῦ Θρήνου συναντᾶται στὴν ἐξαιρετικὴ τοιχογραφία ἐρειπωμένου ναοῦ κοντὰ στὴ Μονὴ Χρυσοστόμου Κουτσοβέντη στὴν Πάφο Κύπρου (πίν. 48, 3). Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται τώρα ἀνάμεσα σὲ δύο ψηλοὺς βράχους τοῦ Γολγοθᾶ. Τὰ πρόσωπα αὐξάνουν καὶ ὅλα μεταλλάζουν ἐλαφρὰ στάσεις καὶ θέσεις. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ πάνω στοῦ σεντόνι δὲν βρίσκεται πλέον στὴ γῆ, ἀλλὰ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας, πὸ μὲ ἐκδηλῆ ἔνταση ἀνθρώπινου πάθους σκύβει καὶ ἀκουμπᾶ τὸ πρόσωπὸ της πάνω στοῦ πρόσωπο τοῦ νεκροῦ. Μὲ τὸ ἓνα χέρι κάτω ἀπὸ τὸ σεντόνι στηρίζει τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀπλώνει τὸ ἄλλο στοῦ κορμί, πιάνοντας καὶ τὸ χέρι, γιὰ νὰ συγκρατήσῃ τὸ σῶμα πάνω στὰ γόνατά της. Ἡ χειρονομία αὐτὴ τῆς Παναγίας θὰ διατηρηθῆ

14. Goldschmidt-Weitzmann, Die byzantinische Elfenbeinsculpturen, II, Berlin 1934, πίν. XVII, No 40. Millet, ἔ. ἀ., εἰκ. 509.

15. Μικρογραφία Εὐαγγελίου Harley 1810, εἰκόνα ἐπιστολίου Ἀγ. Ὅρους. Γιὰ τὸν τύπο αὐτὸν τῆς Ἀποκαθηλώσεως καὶ τὰ παραδείγματα βλ. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες ἐπιστολίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὅρος, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. 4 (1964-1965), σ. 377 κ.ε. καὶ ἰδίως σ. 391—392.

16. Millet, ἔ. ἀ., εἰκ. 529. T. Velmans, Le Tétraévangile de la Laurentienne, Paris 1971, φ. 163r, πίν. 58, εἰκ. 265.

ὡς τὴν παλαιολόγεια ἐποχή. Νέο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο—ποῦ γίνεται στὸ ἐξῆς πάγιο—εἶναι ἡ προσθήκη τοῦ Ἰωάννη στὸ κέντρο, ποῦ σκυμμένος σηκώνει καὶ φιλεῖ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, ὅπως στὴν Ἀποκαθήλωση. Οἱ δύο μαζί μυροφόρες ὄρθιες, ἀκίνητες, γεμάτες δέος, στέκουν κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ καὶ ἀπέναντι, πέρα ἀπὸ τὰ πόδια του, ἀνοίγεται ὁ τάφος. Ἡ ἀπλότητα τῆς ρυθμικῆς, ρευστῆς γραμμῆς τῆς πτυχολογίας καὶ οἱ κανονικὲς ἀναλογίαι τοῦ σώματος, ποῦ ἀπηχοῦν ἀκόμη τὴν τέχνη τῆς ἀναγεννήσεως τῶν Μακεδόνων, χρονολογοῦν τὴν τοιχογραφία πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνανέωση τῆς τέχνης ἐπὶ τῶν Κομνηνῶν.

Σ' ἓνα δεῦτερο ὅμοιο παράδειγμα τοῦ 11ου—12ου αἰ., τὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Gelati, βυζαντινοῦ χειρογράφου ποῦ ἐγινε στὸ Ἅγιον Ὄρος¹⁷, ἡ Παναγία καθισμένη μὲ τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος σὲ θέση μετωπική, κρατᾷ στὰ γόνατά της τὸν Χριστό, ὅπως στὴ δυτικὴ Pietà, καὶ ὑψώνοντας τὸ κεφάλι του τὸν φιλεῖ. Μιὰ μυροφόρος, πιθανώτατα ἡ Μαγδαληνὴ, ὄρθια πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ, ὑψώνοντας τὰ χέρια σὲ χειρονομία θρήνου, γνωστὴ ἀπὸ ἀρχαία παράδοση (πίν. 48,4)¹⁸.

Ὁ ὁλοκληρωμένος αὐτὸς τύπος τοῦ Θρήνου κυριαρχεῖ στὴν κομνηνεια ἐποχή.

Συναντᾶται στὴν ἀρκετὰ καταστραμμένη τοιχογραφία τῆς βυζαντινῆς Μονῆς τοῦ Πετριτζοῦ στὸ Βαζκονο Βουλγαρίας, στὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας Χαλκέων, τοιχογραφία ποῦ σήμερα δὲν σώζεται, στὴ μικρογραφία τοῦ Ψαλτηρίου τῆς Μελισσάνθης¹⁹ καὶ σὲ μιὰ σειρά ἐλεφαντοστῶν: τοῦ Μουσείου τῆς Κωνσταντίας (πίν. 48,5), τῆς συλλογῆς Wernher τοῦ Luton Hoo, τοῦ Μουσείου Ραβέννας, καὶ τῆς κρατικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βερολίνου²⁰. Τὰ ὅμοια μὲ ἐλάχιστες παραλλαγὲς ἐλεφαντοστὰ αὐτὰ εἶναι προφανῶς ἔργα σύγχρονα τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου, ὅπως δείχνει ἡ ὅμοια τεχντροπία καὶ οἱ ἰδιάζουσες πτυχὲς ποῦ πέφτουν πυκνὲς καὶ κατακόρυφες στὸ

17. V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, σ. 264, σημ. 171.

18. Ἡ χειρονομία αὐτὴ τῆς Μαγδαληνῆς συναντᾶται τὸν 12ο αἰ. καὶ στὸ Δίπτυχο Barberini τοῦ Βερολίνου, ὅπου ὁ Θρήνος παρουσιάζει ὅπως πρωτότυπη εἰκονογραφία: ὁ Χριστὸς κεῖται γυμνὸς σὲ εἶδος κλίνης ὄρθιοι παραστέκουν στὸ κεφάλι ἡ Παναγία καὶ στὰ πόδια ὁ Ἰωάννης (Millet, Recherches, εἰκ. 4, Wulff, Altchristliche und mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Berlin 1911, II, πίν. IV).

19. Bačkovo (A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 39, εἰκ. 13). Παναγία Χαλκέων (Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ Αἰ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφία τῆς Παναγίας Χαλκέων, Μακεδονικά 1955 - 1960, σ. 1 - 19, πίν. Α, εἰκ. 1). Ψαλτήρι Μελισσάνθης (Millet, ἔ. ἀ., εἰκ. 534).

20. W e i t z m a n n, The Origin of the Threnos, εἰκ. 12, 13, 14. Στὰ ἐλεφαντοστὰ αὐτὰ τὸ μετωπικὸ κάθισμα τῆς Παναγίας, ἡ θέση τοῦ τάφου στὸ πρῶτο ἐπίπεδο χαμηλότερα καὶ ἡ σχεδὸν ὄρθια στάση τῶν δύο μαθητῶν μαρτυροῦν καθαρὰ ὅτι ὁ Χριστὸς δὲν εἶναι ξαπλωμένος στὴ γῆ, ὅπως δέχεται ὁ W e i t z m a n n, ἔ. ἀ., σ. 485.

σεντόνι. Σ' όλα η Παναγία ακίνητη, καθιστή κρατάει τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιὰ της καὶ σκύβει ἐπάνω ἀπὸ τὸ πρόσωπό του ἢ τὸ φιλεῖ. Ὁ Ἰωάννης καὶ οἱ δύο μαθητὲς εἰκονίζονται στὶς τυπικὲς στάσεις.

Τὸ μόνο διαφορετικὸ στοιχεῖο, ὅπως καὶ στὴ μικρογραφία τῆς Μελισσάνθης, εἶναι ὅτι ὁ τάφος δὲν βρίσκεται δεξιά, πέρα ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ κοντὰ στὸ κεφάλι μὲ τὶς δύο μυροφόρες νὰ προβάλλουν ψηλά. Ἡ θέση αὐτὴ τοῦ τάφου εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν δευτέρη φάση τοῦ Ἑνταφιασμοῦ, ὅπως γίνεται λόγος ἀμέσως παρακάτω.

Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ Θρήνου, ὅπως βαθμιαῖα ἐξελιχθηκε καὶ τελικὰ ἐπικράτησε κατὰ τὸν 12ο αἰ., συντέλεσε στὴ δημιουργία ἑνὸς νέου τύπου τοῦ Ἑνταφιασμοῦ κατὰ τὴν κομνήνεια ἐποχὴ, πὺ δανεῖζεται ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς εἰκονογραφίας ἀπὸ τὸν Θρήνο, μὲ μόνη τὴ διαφορὰ ὅτι τὰ πρόσωπα, ἀντὶ νὰ στέκουν, προχωροῦν πρὸς τὸν λαξευτὸ τάφο, πλησιάζοντας τὴν τοξωτὴ πύλη, πὺ τώρα ἀνοίγεται κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ. Σὲ δύο συγγενέστατα μνημεῖα τοῦ 12ου αἰ., τὴν τοιχογραφία τοῦ Nerezi καὶ τὴν μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156 (πίν. 49, 1 καὶ 2) διακρίνουμε τὴν μεταπήδηση ἀπὸ τὸν Θρήνο στὸν Ἑνταφιασμό.

Στὴν ἐξαιρετὴ γιὰ τὸν λυρισμὸ τοῦ ὕφους τοιχογραφία τοῦ Nerezi ὑπάρχει στὴ στάση τῆς Παναγίας ἐντατικὴ προσπάθεια νὰ συγκρατήσῃ αὐτὴ μόνη τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα στὰ ἀνοιγμένα πόδια της, λυγίζοντας βαθειὰ τὸ ἓνα γόνατο, πὺ ἐγγίζει σχεδὸν τὸ ἔδαφος, σὲ στάση μετέωρη καὶ ἀφύσικη ²¹ (πίν. 49, 1).

Στὴ μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156 παρατηρεῖται μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγὴ: κάτω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ προβάλλουν καὶ τὰ δύο πόδια τῆς Παναγίας. Λυγισμένα στὰ γόνατα καὶ σὲ θέση πλάγια, δηλώνουν καθαρὰ τὴν κίνηση τῆς πορείας πρὸς τὸν τάφο. Ἐπομένως πρόκειται γιὰ Ἑνταφιασμό ²². Ἀνάλογη εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τῆς Πάρμας (Palat. 5) μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι λείπει ὁ Ἰωάννης καὶ ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται κάτω

21. Ἡ στάση αὐτὴ τῆς Παναγίας διακρίνεται στὴν ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση (A. G r a b a r, *La peinture byzantine*, Genève 1953, ἔκδ. Skira, σ. 143) ὅπου τὰ λυγισμένα πόδια τῆς Παναγίας, σκεπασμένα μὲ τὸ γαλάζιο μαφόριο, ἐξέχουν καὶ ἀπὸ τὰ δύο μέρη τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ. Μὲ ὅμοιο τρόπο — ἀνάμεσα στὰ ἀνοιχτὰ γόνατα — κρατᾷ ἡ Παναγία τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στὸ ἔλεφαντοστὸ τοῦ Luton Hoo μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι τὸ κάθισμά της εἶναι μετωπικόν. (W e i t z m a n n, *The Origin of the Threnos*, εἰκ. 12).

22. Ὁ Weitzmann κατατάσσει τὴ μικρογραφία τοῦ Βατικανοῦ στὸν Θρήνο καὶ διαβλέπει μορφολογικὴ ἐπίδραση ἀπὸ ἑλληνικὰ πρότυπα, ὅπως τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Θρήνου τοῦ Ἀνταίου σὲ σαρκοφάγο τοῦ Λούβρου (W e i t z m a n n, ἔ. ἀ., σ. 487). Ἡ σχέση αὐτὴ εἶναι ἐντονότερη στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἑνταφιασμοῦ τοῦ Kurbinovo καὶ τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων Καστοριάς, ἰδίως στὴ στάση τοῦ Ἰωσήφ πὺ κρατᾷ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ (πίν. 49, 3 καὶ 4).

ἀπὸ τὸν μεγάλου σταυρό. Ἡ μικρογραφία ἔχει τὴν ἐπιγραφή: Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ²³.

Οἱ μικρογραφίες αὐτὲς εἶναι τὰ πρῶτα παραδείγματα τοῦ Ἐνταφιασμοῦ, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸ θέμα τοῦ Θρήνου.

Τὴν πλήρη ἀνάπτυξη τοῦ νέου τύπου τοῦ Ἐνταφιασμοῦ συναντοῦμε στὴν τοιχογραφία τοῦ Kurbinovo τοῦ 1192 (πίν. 49, 3). Ὅλα τὰ πρόσωπα προχωροῦν ζωηρὰ πρὸς τὴν ἀνοιχτὴ θύρα τοῦ τάφου, συγκρατώντας σταθερὰ τὸ ἀλύγιστο γυμνὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ: ἡ Παναγία, τῆς ὁποίας τὸ κάτω σῶμα ἔχει καταστραφεῖ, ἀγκαλιάζει τὸν κορμό. Ὁ Ἰωάννης μὲ βαθεῖα τὴν ἔκφραση τοῦ πόνου στὴ φυσιογνωμία, στὰ γεμάτα δάκρυα μάτια καὶ τὰ συσπασμένα φρύδια, ὑποστηρίζει μὲ τὸ ἓνα χέρι τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ στὰ γόνατα καὶ μὲ τὸ ἄλλο φιλεῖ τὸ χέρι του. Ὁ Νικόδημος προχωρεῖ μὲ μεγάλο βῆμα, ὄλος σέβας, κρατώντας μὲ τὰ χέρια κάτω ἀπὸ τὸ σεντόνι τὰ πόδια. Οἱ ταραγμένες γραμμὲς τοῦ τοπίου ἀκολουθοῦν τὴν συνοδεία σὰν πετρωμένα κύματα ἄγριας θάλασσας.

Συγγενέστατη μὲ τὸ Kurbinovo—ὄχι μόνον εἰκονογραφικὰ ἀλλὰ καὶ τεχνοτροπικὰ—εἶναι ἡ τοιχογραφία τῶν Ἁγ. Ἀναργύρων Καστοριάς (πίν. 49,4), ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα αὐτὴ χρονολογεῖται ἀσφαλῶς στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Ἐδῶ ὁ ρεαλισμὸς εἶναι ἐντονώτερος. Τὸ σῶμα τῆς Παναγίας, καθὼς κρατᾶει ἀπὸ τὸν ὄμο σφιχτὰ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς τὸν Χριστό, ἀνασηκῶνεται κυρτωμένο· τὰ πόδια τῆς σὲ ἴδια κίνηση μὲ τὰ πόδια τῆς Θεοτόκου στὴ μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156, ἀλλὰ πιὸ ὀρθια καὶ ἐλεύθερα, λυγίζουν ἀπὸ τὸ βάρος καὶ τὰ φορέματά τῆς ἀνεμίζουν μαζὶ μὲ τὸ σεντόνι στὴ βιαστικὴ πορεία πρὸς τὸν τάφο. Ἐπάνω ἀπὸ τοὺς λόφους προβάλλουν οἱ μυροφόρες καὶ ἀπὸ μακρυὰ συνοδεύουν ἄγγελοι τὴν πομπή.

Ἡ εἰκονογραφία αὐτὴ τοῦ δεύτερου τύπου τοῦ Ἐνταφιασμοῦ συνεχίζεται καὶ τὸν 13ο αἰώνα στὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου Harley 1810, φ. 205ν, κάτω ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ Ἀποκαθήλωση τοῦ σπάνιου τύπου τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639²⁴, καὶ τέλος ἐκλείπει τὸν 14ο αἰώνα.

Κατὰ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ, ὅταν ἡ ὁμολογία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου μὲ τὰ ἐγκώμια εἰσάγεται στὴν ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου, κυριαρχεῖ στὴν τέχνη ὁ Θρῆνος, πλούσια καὶ ἐλεύθερα διαμορφωμένος. Οἱ δεσμεύσεις τῆς παραδόσεως χαλαρώνονται, θέσεις καὶ στάσεις τῶν προσώπων ἀλλάζουν καὶ ἡ σκηνὴ γίνεται ρεαλιστικώτερη καὶ δραματικώτερη. Τὸ κάθε σχεδὸν μνημεῖο παρουσιάζει διαφορετικὴ σύνθεση.

23. Millet, Recherches, εἰκ. 531.

24. Βλ. ἀπεικόνιση εἰς Weitzmann, ἔ. ἀ., εἰκ. 13.

Ὁ Χριστὸς δὲν βρίσκεται πλέον στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας, ἀλλὰ κεῖται πάνω σὲ μαρμάρινη σαρκοφάγο, ποὺ σχετίζεται μὲ τὸν «ἐρυθρὸ λίθον», ὅπου ἐσμυρνίσθη καὶ ἐσαβανώθη μετὰ τὴν Ἀποκαθήλωση²⁵. Συχνὰ ὁ Νικόδημος κρατᾶει ὄρθια τὴ σκάλα καὶ ὁ Ἰωάννης ἀντὶ νὰ φιλεῖ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ στηρίζει τὸ σκυμμένο κεφάλι του μὲ τὸ χέρι, ὅπως παρατηρεῖται συχνὰ στὴν παλαιολόγια Σταύρωση²⁶. Ἡ Μαγδαληνὴ παίρνει κύρια θέση στὸ κέντρο, πάνω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἀπὸ ἐπίδραση τῶν Ἀποκρύφων, ὅπου ἀναφέρεται ἰδιαίτερα ὁ θρῆνος τῆς Μαγδαληνῆς²⁷.

Μιὰν ἀπὸ τὶς πλουσιώτερες συνθέσεις παρουσιάζει ὁ Θρῆνος τοῦ Ἁγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας (1295), ὅπου οἱ ὀλοφυρόμενες γυναῖκες πληθαίνουν γύρω ἀπὸ τὸν νεκρὸ, καθὼς καὶ τὰ σμήνη τῶν ἀγγέλων ψηλά, καὶ ἡ Παναγία λιποθυμεῖ (πίν. 50, 1).

Ὁ Θρῆνος τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ Βατοπεδίου φθάνει στὸ ἔπακρο τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἐκδηλώσεως τοῦ σπαραγμοῦ τῶν γυναικῶν (πίν. 50, 2).

Στὴ μεγάλη μνημειακὴ σύνθεση τοῦ καθολικοῦ τοῦ Βατοπεδίου (πίν. 50, 3) καὶ τοῦ Χιλανδαρίου ὁ Θρῆνος εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὸ μεγάλο σταυρὸ, ὁ ὁποῖος στὴν παλαιολόγια ἐποχὴ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς Ἁγ. Θεοδώρους Μυστρά²⁸, ἀπὸ ἀρχαιότερα σπάνια πρότυπα τοῦ 12ου αἰ., ὅπως ἡ μικρογραφία τῆς Πάρμας (Palat. 5), συνεχίζοντας τὴν ἀρχικὴ διαμόρφωση τοῦ Θρήνου κάτω ἀπὸ τὸ σταυρὸ, ἀμέσως μετὰ τὴν Ἀποκαθήλωση.

Στὰ δύο ἄθωνικὰ μνημεῖα ἡ Παναγία μετατίθεται πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ. Ἡ θέση αὐτὴ, καθὼς καὶ ὁ σταυρὸς διατηροῦνται στὶς μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ἁθῶ²⁹. Τὰ παλαιολόγια μνημεῖα καὶ σὲ συνέχεια τὰ μεταβυζαντινὰ φέρουν τὴν ἐπιγραφή: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ.

Ἀπὸ τὴν ἐπισκόπηση τῆς ἐξελιξέως τοῦ Ἐνταφιασμοῦ καὶ τοῦ Θρήνου ἐξάγονται τὰ ἐξῆς συμπεράσματα:

Ὁ Θρῆνος δὲν προήλθε ἀπὸ τὸν Ἐνταφιασμό, ἀλλὰ τὰ δύο θέματα βαίνουν καὶ ἐξελισσονται παράλληλα· ἔχουν διαφορετικὴ πηγὴ, ὁ Ἐνταφιασμός τὸ Εὐαγγέλιο, ὁ Θρῆνος τὰ Ἀπόκρυφα καὶ κείμενα Πατέρων. Κατὰ τὴν κομνήνεια ἐποχὴ δημιουργεῖται νέος τύπος Ἐνταφιασμοῦ, ποὺ

25. Πρβλ. Millet, Recherches, σ. 498—500.

26. Βλ. π.χ. Σ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, Ἀθήνα 1973, πίν. 28.

27. Πάτμος (Ὁρλάνδου, Πάτμος, πίν. 94), Χιλανδάρη (Millet, Athos, πίν. 67,1), κ. ἄ.

28. Millet, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 88.

29. Millet, Athos, πίν. 127, 4 (Λαύρα), 154, 2 (Μολυβοκκλησιά), 173, 1 (Ξενοφώντος), 199, 2 (Διονυσίου).

ὀφείλει ὅλα τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα στὸν σύγχρονο ἐξελιγμένο Θρῆνο. Κατὰ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ ἐπικρατεῖ γενικὰ ὁ Θρῆνος καὶ παρουσιάζει ζωνερὴ δραματικότητα, ἐλευθερία καὶ ποικιλία στὴν εἰκονογραφικὴ διαμόρφωση.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

R É S U M É

MISE AU TOMBEAU — THRÈNE

(PL. 47 - 50)

Contrairement à l'opinion établie d'après laquelle la *Thrène* provient de la *Mise au Tombeau* (Millet, Weitzmann et autres), l'auteur soutient que les deux thèmes vont de pair et que, dans son évolution, l'iconographie de la *Mise au Tombeau* est influencée par le *Thrène*.

Parallèlement au type iconographique des plus anciennes miniatures de la *Mise au Tombeau* (pl. 47,1-3) — qui suit le récit de l'Évangile et qui tout en s'enrichissant d'autres personnages reste le même jusqu'à l'époque des Paléologues (Monreale, Sopoćani, Nagoričino, pl. 47,4-5) — il existe des figurations du *Thrène* du XI^e siècle qui, inspirées d'Homélies d'auteurs ecclésiastiques (Georges de Nikomédie — †860 — Homélie VIII), représentent, au bas de la Descente de Croix, le Christ nu allongé par terre, sur le suaire, et la Vierge à genoux relevant sa tête dans ses bras, comme la miniature de l'Évangile Morgan 639 (pl. 48,1). Cette miniature marque le début de l'évolution du *Thrène*. L'ivoire de Londres (pl. 48,2), où la Vierge se penche sur la tête du Christ en attitude de *thrène* et où ses disciples sont à genoux à ses pieds, en représente une nouvelle étape. Le thème se trouve complètement formé sur la peinture murale de Paphos (pl. 48,3) : la Vierge soulève le Christ dans ses bras, au centre s'ajoute Jean qui lui baise la main, et les saintes Femmes sont près de la tête du Christ.

Ce type de *Thrène* qui prédomine, à l'époque des Comnènes, avec un grand nombre d'exemples (miniatures Gelati — pl. 48,4 — Mélisende, fresques de Bačkovo, Vierge Chalkéon, série d'ivoires — pl. 48,5) a influencé

le thème de la Mise au Tombeau en créant une deuxième phase qui ne diffère qu' en ce que les personnages ne sont pas immobiles, mais se meuvent en direction du tombeau.

Dans les deux monuments les plus anciens et les plus apparentés, la peinture murale de Nerezi et la miniature du Vat. gr. 1156 (pl. 49, 1-2) nous distinguons le passage du Thrène à la Mise au Tombeau.

A Nerezi, la Vierge soutient le Christ entre ses genoux écartés; dans le Vat. gr. 1156, la position inclinée des jambes fléchies sous le corps du Christ indique clairement la marche vers le tombeau. A la fin du XIIe siècle, cette deuxième phase de la Mise au Tombeau évolue, pleine de mouvement et de passion, sur les peintures murales de Kurbinovo et des Saints-Anargyres de Kastoria (pl. 49, 3-4) et se poursuit au XIIIe siècle dans la miniature de Harley 1810.

A l' époque des Paléologues, lorsque l' hymnologie funèbre du Thrène est introduite dans l'Office de la Passion, le Thrène prévaut dans l'art. La vivacité dramatique s' accroît et l' iconographie du thème s' enrichit présentant une certaine liberté et variété de composition (pl. 50, 1-3).

MARIA SOTIRIOU



1. Ψαλτήρι Chludon, Add. 129, φ. 87.



2. Εὐαγγέλιο Petropoli. 21, φ. 8ν.



3. Ψαλτήρι Θεοδώρου, Βρετανικὸ
Μουσείου, Add. 19352, φ. 116.



4. Ψηφιδωτὸ Monreale.



5. Τοιχογραφία Νογορίδινο.

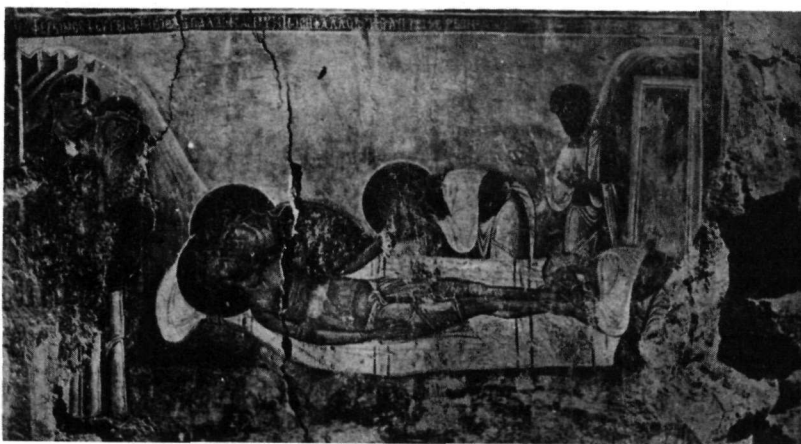
ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ 9ου - 14ου αιώνα



1. Εὐαγγέλιο Morgan 639, φ. 280.



2. Ἐλεφαντοστό Μουσείου Victoria and Albert.



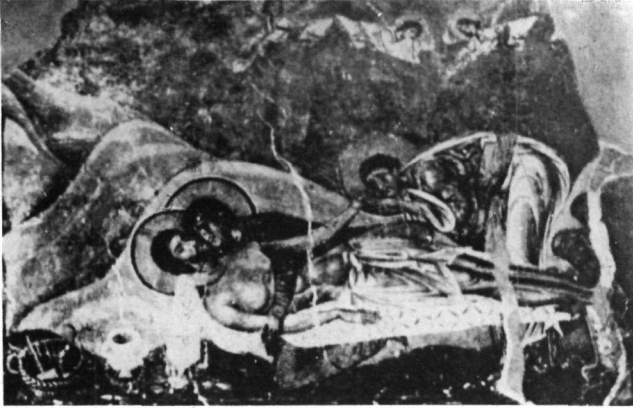
3. Τοιχογραφία ἐρειπωμένου ναοῦ Πάφου Κύπρου.



4. Εὐαγγέλιο Μονῆς Gelati.



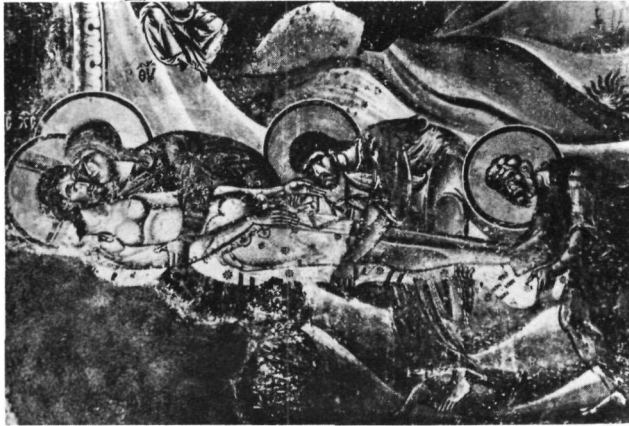
5. Ἐλεφαντοστό Μουσείου Rosgarten Κωνσταντίας.



1. Τοιχογραφία Nerezi.



2. Μικρογραφία Vat. Gr. 1156, φ. 194ν.



3. Τοιχογραφία Kurbinovo.



4. Τοιχογραφία 'Αγ. 'Αναργύρων Καστοριάς.

ΚΟΜΝΗΝΕΙΟΣ ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ.



1. Τοιχογραφία Ἁγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας.



2. Τοιχογραφία ἐξωνάρθηκα Βατοπεδίου.



3. Τοιχογραφία Καθολικοῦ Βατοπεδίου.