

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 9 (1979)

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979)



Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου (πίν. 99-102)

Μαρία ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ

doi: [10.12681/dchae.879](https://doi.org/10.12681/dchae.879)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ Μ. (1979). Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου (πίν. 99-102). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 9, 249-260. <https://doi.org/10.12681/dchae.879>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις
μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου (πίν. 99-102)

Μαρία ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της
Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979) • Σελ. 249-260

ΑΘΗΝΑ 1979

ΜΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ
ΜΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ*

(ΠΙΝ. 99 - 102)

Σύμφωνα με τις τελευταίες αρχαιακές έρευνες στη Βενετία¹, ó ζωγράφος 'Ανδρέας Ρίτζος έζησε και εξάσκησε τó επάγγελμά του στó 'Ηράκλειο τής Κρήτης, στó β' μισό του 15ου αιώνα, στην ίδια πόλη δηλαδή και στην ίδια περίοδο πού διαμορφώθηκε στη ζωγραφική ή λεγόμενη κρητική σχολή². 'Επειδή τó πρόβλημα τής καταγωγής και τής όριστικής διατύπωσης τών χαρακτηριστικών τής σχολής αúτης μένει άκόμη άνοιχτό³, τó έργο του

*Τó κείμενο πού άκολουθεί είναι ή άνακοίνωση, με την προσθήκη ύποσημειώσεων, πού έγινε στó Δ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο ('Ηράκλειο Κρήτης, Αύγουστος 1976).

1. M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πραγμαμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 3, 'Αθήναι 1968, 29 - 46. Το υ ίδιο υ, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θησαυρίσματα 9 (1972), 202 - 235. Το υ ίδιο υ, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θησαυρίσματα 10 (1973), 238 - 282.

2. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνον Σοφίας 'Αντωνιάδη, Βενετία 1974, και Études sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints, London 1976, IV, 175 - 182, όπου και ή προηγούμενη βιβλιογραφία. Το υ ίδιο υ, Essai sur l'école dite «italogrecque» précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois, jusqu'à 1500, Venezia e il Levante fino al secolo XV a cura di Agostino Pertusi, vol. II, Φλωρεντία 1974, 69 - 124.

3. M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, L'Hellénisme Contemporain 1953, και Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, I, 11 - 14. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα ιστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την 'Αλωσιν, 'Αθήναι 1957, 80 - 112. M. Chatzidakis, Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise 1962 και M. Χατζηδάκη, Εικόνας του 'Αγίου Γεωργίου τών 'Ελλήνων και τής Συλλογής του 'Ινστιτούτου. Λεύκωμα VIII + 79 πίν., Βενετία 1975. A. Embiricos, L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine, Paris 1967. V. Lazareff, Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XII - XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (II^o), Arte Veneta 20 (1967), 48 - 61. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, DOP 23 - 24 (1969 - 1970) και Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, V, 335 - 343. Το υ ίδιο υ, Les débuts. . . ό.π. 169 - 211, πίν. Ζ' - ΛΔ'. Το υ ίδιο υ, La peinture des «Madonner» ou «Vénéto-crétoise» et sa destination, στó Venezia Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV - XVI). Aspetti e Problemi. Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà

Ἄνδρέα Ρίτζου, πὸ εἶναι ἀναμφισβήτητα ζωγράφος μὲ δυνατὸ ταλέντο, ἀποκτᾶ πολὺ μεγάλη σημασία, καὶ κάθε ἐρμηνευτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ζωγραφικῆς του εἶναι ἰδιαίτερα χρήσιμο⁴. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ θὰ ἤθελα νὰ ἐκθέσω μερικὲς παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὶς προοπτικὲς συμβάσεις⁵ πὸ χαρακτηρίζουν τὴ δομὴ τῆς εἰκόνας του μὲ τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, πὸ βρίσκεται στὴν πινακοθήκη Sabaudo τοῦ Τουρίνου, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ συμβάλω στὴ μελέτη τοῦ ἔργου του⁶. Γιὰ νὰ τοποθετήσω χονδρικὰ σὲ ὀρισμένα πλαίσια καὶ τέλος νὰ προσδιορίσω τὰ στοιχεῖα πὸ θὰ προκύβουν ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῆς εἰκόνας, θὰ ἐξετάσω κάτω ἀπὸ τὸ ἴδιο πρίσμα τὶς παραστάσεις τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, γιὰτι ἔχει ἤδη ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ τοῦ Ρίτζου μένει πιστὴ στὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων⁷, καὶ μάλιστα, ὅτι ὀρισμένα τεχνολογικὰ τῆς χαρακτηριστικὰ θυμίζουν τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ καὶ δὲν ξαναβρίσκονται στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰώνα⁸. Ἐξάλλου ἡ παλαιότερη παράσταση τῆς Κοίμησης πὸ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς λεγόμενης κρητικῆς σχολῆς, τουλάχιστον σύμφωνα μὲ ὅσα ξέρουμε μέχρι σήμερα, εἶναι αὐτὴ πὸ ζωγράφησε ὁ Θεοφάνης στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων τὸ 1527⁹.

Veneziana... (1973), II, Φλωρεντία 1977, 673 - 690. Τοῦ ἴδιου, Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1977, 24 - 27.

4. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1453 - 1700) καὶ ἡ ἀκτινοβολία τῆς, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, I' 421. Τοῦ ἴδιου, La peinture des «Madonneri». ..., ὁ.π. 676.

5. Θερμὰ εὐχαριστῶ τὸν ἀρχιτέκτονα κ. Ἀπόστολο Βέττα, βοηθὸ τῆς Ἐδρας Εἰκαστικῶν Τεχνῶν τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, πὸ μὲ βοήθησε στὴ μελέτη αὐτῆ. Στὶς ὑποδείξεις καὶ κατευθύνσεις του ὀφείλει πολλὰ ἡ ἐργασία.

6. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ καὶ μία ἄλλη, πὸ βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Δυτικῆς Τέχνης, στὸ Τόκιο, μὲ κεντρικὲς παραστάσεις τὴν Ἀνάληψη καὶ τὴν Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου, Koichi Koshi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio, Bulletin annuel du Musée National d'Art Occidental 7 (Tokyo 1973), Ἰαπ., γερμανικὴ περίληψη σ. 37 - 44, pl. 1, εἶναι οἱ μόνες ἐνυπόγραφες εἰκόνες πὸ ξέρουμε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Α. Ρίτζου μὲ ἀπεικόνιση σκηνῶν. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ὁ.π. 200 - 201.

7. J. F. Willumsen, La jeunesse du peintre El-Greco, Paris 1927, I, 54 - 64. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδίασμα, ὁ.π. 162.

8. M. Chatzidakis, Les débuts..., ὁ.π. 177.

9. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 - 1550), Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, II, 194 - 195. Τοῦ ἴδιου, Recherches, ὁ.π. 315 - 317, 327.

Ἡ παράσταση τῆς Κοίμησῆς τῆς Θεοτόκου εἶναι μία ἀπὸ τὶς πλουσιότερες τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας, γιατί σ' αὐτὴν πολλὰ καὶ διάφορα σὲ χῶρο καὶ χρόνο γεγονότα συντίθενται σὲ ἓνα σύνολο¹⁰. Εἶναι ἐπομένως ἡ πιὸ κατάλληλη σύνθεση γιὰ τὴ μελέτη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων μὲ τὶς ὁποῖες ἀποδίδονται τόσο οἱ λεπτομέρειες ὅσο καὶ ἡ συνολικὴ σκηνή.

Μία ἐνδογενῆς ἀδυναμία τῆς μελέτης εἶναι ἡ παράλληλη ἐξέταση εἰκόνας καὶ τοιχογραφιῶν, ἀδυναμία ποὺ θὰ πρέπει πάντα νὰ τὴν ἔχουμε ὑπόψη. Ἡ ὁρολογία ἐπίσης σχετικὰ μὲ τὴν προοπτικὴ καὶ τὴν τρίτη διάσταση χρησιμοποιεῖται κατὰ προσέγγιση, καθὼς ἀναφέρεται σὲ μιὰ προοπτικὴ ἐμπειρικὴ, χωρὶς συνειδητοῦς καὶ συστηματικοῦς κανόνες, ἡ ὁποία πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἀκρίβεια τῆς γεωμετρικῆς προοπτικῆς τῆς Ἀναγέννησης.

Εἶναι ἤδη γνωστὸ ὅτι ἡ προοπτικὴ ἀρχὴ ποὺ χαρακτηρίζει τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀποβλέπει στὸ νὰ ἀποδώσει πολλὰς ὄψεις καὶ πολλαπλὰς ἀπόψεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων, μὲ πολλὰ σημεῖα ὄρασης¹¹. Ἡ κλίμακα τῶν εἰκονιζομένων θεμάτων καὶ τῶν ἐπιμέρους λεπτομερειῶν συνήθως ὑποτάσσεται στὴν ἀρχὴ αὐτὴ· πολλὰς φορὲς ὅμως ἡ κλίμακα μπορεῖ νὰ εἶναι μόνο ἀξιολογικὴ. Οἱ μορφὲς καὶ τὰ ἀντικείμενα ποὺ βρίσκονται σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα δὲν σχεδιάζονται μὲ σχετικὴ μείωση ἢ αὐξηση τοῦ μεγέθους τους. Τὰ σημεῖα ὄρασης τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων καὶ συχνὰ τῶν ἐπιμέρους λεπτομερειῶν τους βρίσκονται σὲ διάφορες θέσεις, ἀνάλογα μὲ τὸ τί θέλει νὰ παραστήσει ἢ νὰ προβάλλει ὁ καλλιτέχνης¹².

Ἐνα σχεδὸν σταθερὸ χαρακτηριστικὸ ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς προοπτικῆς αὐτῆς ἀρχῆς εἶναι ἡ ὑπερύψωση τῶν ἐπιπέδων ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Στὰ πρόσωπα δηλαδὴ, μιὰ μορφὴ ποὺ βρίσκεται πιὸ πίσω ζωγραφίζεται σὰν νὰ εἶναι τοποθετημένη σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες ποὺ βρίσκονται μπροστὰ τῆς, γιὰ νὰ φαίνεται ὅσο γίνεται περισσότερο. Στὰ ἀντικείμενα, ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νὰ δείξει καὶ τὴν ἐπάνω ὄψη τους. Στὰ ἀντικείμενα ἡ προοπτικὴ αὐτὴ σύμβαση ἐφαρμόζεται μὲ δύο «τύπους»: α) Σὲ ἓνα ὀρθογώνιο παραλλη-

10. Ludmila Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134 - 180, πίν. I - XIX.

11. Miriam Schild Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective...*, New York 1940, 39 - 41. Liliane Brion-Guerry, *L'espace et les perspectives*, *Χρονικὰ Αἰσθητικῆς* 13 - 14 (1974 - 1975), 30 - 32.

12. Tania Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, *Cah. Arch.* 14 (1964), 183 - 216. Anka Stojaković, *La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII^e siècle*, *L'art byzantin du XIII^e siècle*, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, 169 - 178, βλ. κυρίως σ. 175.

λεπίπεδο (Πίν. 99α) ή γωνία 1 (ω_1) είναι μικρότερη από τη γωνία 2 (ω_2) και αυτή μικρότερη από τη γωνία 3 (ω_3), ($\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$). 'Αντίστοιχος στη φυσική προοπτική μπορεί να θεωρηθεί «ό τύπος» $\omega_1 > \omega_2 > \omega_3$. β) Στο ίδιο ὀρθογώνιο παραλληλεπίπεδο (Πίν. 99β) ή γωνία 1 είναι περίπου ἴση με τη γωνία 2 και αυτή περίπου ἴση με τη γωνία 3 ($\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$). «'Ο τύπος» αὐτὸς θὰ μποροῦσε νὰ παραλληλισθεῖ με τὴν ἀπεικόνιση τῶν πολὺ μικρῶν ἀντικειμένων πὺν θὰ ἔδινε ἡ φυσικὴ προοπτικὴ. Αὐτὸ συμβαίνει ὅταν οἱ ἀκμὲς τῶν πλευρῶν τείνουν νὰ συναντηθοῦν στὸ ἄπειρο. Οἱ παράλληλες γραμμὲς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἔχουν κάποια ἀντιστοιχία με τοὺς νόμους τοῦ ἀξονομετρικοῦ παραστατικοῦ σχεδίου. Τὰ χρώματα με τὶς δικές τους συμβάσεις δὲν θὰ μελετηθοῦν στὴν ἀνάλυση πὺν ἀκολουθεῖ, παρὰ μόνο ὅπου παίζουν ἰδιαίτερο ρόλο στὴν προοπτικὴ ἀπεικόνιση.

Στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου (Πίν. 100) μποροῦν νὰ διακριθοῦν συμβατικὰ ἑπτὰ μικρότερες ἐνότητες, γιὰ νὰ ἐξετασθοῦν οἱ προοπτικὲς συμβάσεις πὺν τὴ διέπουν:

- α) ὁ Χριστὸς μέσα στὴ δόξα με τοὺς ἀγγέλους·
- β) ἡ Παναγία στὴν κλίνη, τὸ ὑποπόδιο καὶ τὰ κηροπήγια·
- γ) οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ ἱεράρχες·
- δ) 1. ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων με τὶς στρατιωτικὲς στολές·
2. οἱ γυναῖκες στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς εἰκόνας·
- ε) οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα·
- στ) τὰ κτίσματα·
- ζ) ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης καὶ ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ.

'Η προοπτικὴ σύμβαση πὺν χαρακτηρίζει τὴν πρώτη ἐνότητα, τὸ Χριστὸ μέσα στὴ δόξα με τοὺς ἀγγέλους, εἶναι «τῆς ὑπερψώσεως». Οἱ ἄγγελοι πὺν εἶναι πὺν πίσω ὑπερψώνονται γιὰ νὰ φαίνονται ὅσο γίνεται περισσότερο. Με τὴ μονοχρωματικὴ τους ὁμως ἀπόδοση ἐξαίρουν τὴν κεντρικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ. Οἱ φωτοστέφανοι πὺν περιβάλλουν τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων εἶναι κύκλοι καὶ ὄχι ἐλλείψεις, σὰν νὰ ἦταν ἡ ἀπεικόνισή τους μετωπικὴ, ἐνῶ ὅλα τὰ πρόσωπα εἶναι ζωγραφισμένα σὲ τρία τέταρτα ἢ κροταφικά¹³.

Στὴ δεύτερη ἐνότητα κατατάσσεται ἡ Παναγία με τὴν κλίνη, τὸ ὑποπόδιο καὶ τὰ κηροπήγια. 'Ο φωτοστέφανος τῆς Παναγίας εἶναι κυκλικός, ἂν καὶ ἡ κεφαλὴ της εἶναι ζωγραφισμένη σὲ τρία τέταρτα. 'Η κλίνη εἰκονίζεται ἀπὸ γωνία καὶ σὲ ὄψη καὶ ἀπὸ ἐπάνω. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ ἡ ἐπάνω ἀκμὴ ἀποκλίνει καθὼς κατευθύνεται πρὸς τὸ βάθος, ὥστε $\omega_1 < \omega_2$. Στὴ δεξιὰ ὁμως πλευρὰ, ἡ ἐπάνω ἀκμὴ εἶναι σχεδὸν παράλληλη με τὴν κάτω, ὥστε $\omega_1' \simeq \omega_2'$. 'Η

13. 'Η παρατήρηση ἰσχύει, ἐὰν δεχθοῦμε ὅτι οἱ φωτοστέφανοι εἶναι φωτεινοὶ δίσκοι (κύκλοι καὶ ὄχι σφαῖρες), πὺν περιβάλλουν τὶς κεφαλὲς τῶν ἁγίων, πρόχειρα C a b r o l - L e c l e r c q, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, XII, col. 1275.

ορίζοντα επιφάνεια του κρεβατιού φαίνεται ολόκληρη, αποδίδεται δηλαδή ή κάτω ή της. Αυτό επιτυγχάνεται με το συνδυασμό «των τύπων» $\omega_1 > \omega_2$ της φυσικής προοπτικής και $\omega_1 \simeq \omega_2$ (βλ. στὸν Πίν. 100 τις ἄκρες τῆς ἐπάνω ὄψης πὸν σημειώνονται με διακεκομμένες γραμμές). Οἱ κάθετες πλευρές τοῦ κρεβατιού φέρουν μακρὸ κάλυμμα με κοσμήματα. Ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο ἔχουν σχεδιαστεί τὰ διακοσμητικὰ θέματα τοῦ καλύμματος ἀλλοιώνει τὴν προοπτικὴ αἴσθηση. Οἱ ρόμβοι δηλαδή στὶς γωνίες τοῦ καλύμματος καὶ ὁ κύκλος στὴ μέση τῆς μακρᾶς πλευρᾶς ἀπεικονίζονται μετωπικά. Οἱ δύο ταινίες ἐπίσης, στὴν ἐπάνω καὶ κάτω παρυφῆ τοῦ καλύμματος, φέρουν σχηματοποιημένο φυτικὸ κόσμημα πὸν ἐπαναλαμβάνεται ὁμοιόμορφα ὡς τὶς ἄκρες. Μόνο στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς ἐπάνω ταινίας παρατηρεῖται κάποια συμπύκνωση στὰ κοσμήματα, πὸν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς ὑποτυπώδης δήλωση προοπτικῆς. Τὰ πόδια τῆς κλίνης, ἀκολουθώντας τὴ φορά τῆς, δίνουν αἴσθηση προοπτικῆς. Τὸ ὑποπόδιο εἶναι ζωγραφισμένο ἀπὸ γωνία, σὲ ὄψη καὶ ἀποδίδεται καὶ ἡ ἐπάνω του πλευρά, με τὸ συνδυασμὸ «των τύπων» $\omega_1 < \omega_2$ καὶ $\omega_2 \simeq \omega_3$. Τὰ κηροπήγια φαίνονται σὲ ὄψη, ἐνῶ ὁ δίσκος τῆς βάσης τῶν κεριῶν ἀποδίδεται σὲ σχῆμα ἔλλειψης πὸν εἶναι κάπως ἀνοιγμένη, «ὑπερύψωση». Τὸ δεξιὸ κηροπήγιο, ἀκολουθώντας τὴν ἀπόκλιση τοῦ κρεβατιού, εἰκονίζεται σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ, πρᾶγμα πὸν δίνει τὴν αἴσθηση τῆς τρίτης διάστασης.

Ἡ προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» χαρακτηρίζει τὰ πρόσωπα τῆς τρίτης ἐνότητας, τοὺς ἀποστόλους δηλαδή με τοὺς ἱεράρχες στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας.

Στὴν τέταρτη ἐνότητα: 1. ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων με τὶς στρατιωτικὲς στολὲς ἀκολουθεῖ κατὰ κάποιο τρόπο τὴ φυσικὴ προοπτικὴ, με ἓνα σημεῖο ὄρασης. Ἄν καὶ οἱ κεφαλὲς τῶν ἀγγέλων εἶναι ζωγραφισμένες σὲ τρία τέταρτα, οἱ φωτοστέφανοι ἔχουν ἀποδοθεῖ μετωπικά σὰν κύκλοι πὸν ὅμως κρύβονται ὅλο καὶ περισσότερο, ὅπως ἔχουν διαταχθεῖ σὲ σχῆμα πυραμίδας. Ἡ σχεδιάσή τους δηλαδή εἶναι σχεδὸν προοπτικὴ. Σὰν ἀπλὴ παρατήρηση σημειώνεται ὅτι ὁ ὀρίζοντας πὸν διαγράφεται περνᾷ περίπου ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ. Με τὴν προοπτικὴ τῆς ὁμάδας τῶν ἀγγέλων δημιουργεῖται ἡ αἴσθηση τῆς τρίτης διάστασης καὶ ἡ ἐξωτερικὴ ἔλλειπτικὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ φαίνεται σὰν νὰ βρίσκεται σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο· 2. οἱ γυναῖκες ἔχουν ἀποδοθεῖ σύμφωνα με τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» ἢ μία ὅμως γυναῖκα ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν τριῶν πὸν βρίσκονται πίσω ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους παρουσιάζει μειώσεις πὸν ἀκολουθοῦν τοὺς κανόνες τῆς φυσικῆς προοπτικῆς.

Στὴν πέμπτη ἐνότητα ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀποστόλων στὰ σύννεφα εἶναι σχεδὸν μετωπικὴ. Διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς σκηνῆς με τὸ χρῶμα, ἐπειδὴ ἀνήκουν σὲ ἄλλο χῶρο καὶ χρόνο.

Στὴν ἕκτη ἐνότητα ἀνήκουν τὰ κτίσματα στὶς δυὸ ἐπάνω γωνίες τῆς εἰκό-

νας. Είναι σχεδιασμένα και τα δύο από την ίδια πλάγια θέση και φαίνονται και μετωπικά και από ψηλά. Πιο συγκεκριμένα, στο άριστερό κτίσμα, εκεί όπου μπορούν να φανούν οι αποκλίσεις των άκμων, εφαρμόζεται «ό τύπος» $\omega_1 < \omega_2$ αλλά με μικρή διαφορά γωνιών, ώστε οι άκμες να είναι περίπου παράλληλες, οπότε είναι σχεδόν $\omega_1 \simeq \omega_2$. Κάτω οι άκμες των πλευρών κρύβονται. Με την ομοιόμορφη επανάληψη όμως του κοσμήματος που αποδίδεται μετωπικά στη βάση του κτηρίου οι πλευρές δίνουν την εντύπωση ότι εικονίζονται κατά μέτωπο. Τα ανοίγματα ακολουθούν τη γωνιακή απεικόνιση του κτηρίου. Το δεξιό κτίσμα έχει την ίδια φορά με το άριστερό και ακολουθεί τους ίδιους κανόνες προοπτικής. Φαίνεται σχεδόν μετωπικά και από τις δύο πλευρές· τα ανοίγματα ακολουθούν τη γωνιακή απεικόνιση του κτηρίου και φαίνεται ή κάτοψη των στεγών. Έχει χρησιμοποιηθεί ή προοπτική σύμβαση «της υπερέψωσης» με «τους τύπους» $\omega_1 < \omega_2$ που είναι σχεδόν $\omega_1 \simeq \omega_2$. Το δεξιό κτήριο είναι μικρότερο από το άριστερό και φαίνεται σαν να βρίσκεται πιο πίσω. Η κλίμακα των ανοιγμάτων γενικά είναι δυσανάλογη προς των κτισμάτων και καθορίζεται περισσότερο από την κλίμακα των προσώπων. Η πόρτα του άριστερού κτηρίου π.χ. παίζει κάποιο ρόλο μεταβατικό από την κλίμακα των προσώπων στην κλίμακα των κτισμάτων.

Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι η απεικόνιση των κτισμάτων έγινε με αίσθηση τρίτης διάστασης, ή οποία αλλοιώνεται από τη μετωπική απόδοση ορισμένων τμημάτων και από τη δυσανάλογη κλίμακα των ανοιγμάτων. Με τον τρόπο εξάλλου που έχει αποδοθεί ή γωνία των κτισμάτων δημιουργείται στη σύνθεση αίσθηση προοπτική. Οι πλευρές τους δηλαδή που βλέπουν προς τα μέσα, αν προεκταθούν νοητά, συγκλίνουν προς τα πίσω.

Στην έβδομη ένότητα ανήκει ή Παναγία μέσα στην έλλειπτική δόξα που κρατούν οι άγγελοι, ο Θωμάς και ή πύλη του ούρανοῦ. Η Παναγία στη δόξα με τους άγγέλους που την κρατούν και ο Θωμάς έχουν αποδοθεί με τη σύμβαση «της υπερέψωσης». Τα θυρόφυλλα της πύλης του ούρανοῦ κατευθύνουν, με την κλίση που έχουν, την ὄραση προς τα ἔπάνω.

Ο Ἄνδρέας Ρίτζος λοιπόν από την ἄποψη των προοπτικῶν συμβάσεων βρίσκεται μέσα στη βυζαντινή παράδοση. Ἐφαρμόζεται στην εικόνα που ἐξετάσαμε ή προοπτική σύμβαση «της υπερέψωσης» που, όταν πρόκειται για ἀντικείμενα, ἐκφράζεται με «τους τύπους» $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ και $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$. Τα κοσμήματα και οι κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά. Παρόλα αυτά ὁμως ὑπάρχουν, σὲ ἄλλη ένότητα περισσότερο σὲ ἄλλη λιγότερο, και στοιχεῖα ἐμπειρικής προοπτικής ἀπεικόνισης, με ἀποτέλεσμα νὰ ἔχει ή δομή της εἰκόνας μία αἴσθηση τρίτης διάστασης. Η Παναγία στην κλίση, για νὰ ἀναφέρουμε τὰ πιο σημαντικά στοιχεῖα, παρουσιάζεται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐξαιτίας των προοπτικῶν στοιχείων που ἔχει ή ὁμάδα των ἀγγέλων της τέταρτης ένότητας· ὁ Χριστὸς ἐπίσης προβάλλεται, ἐξαιτίας της μονοχρωματικής ἀπόδο-

σης τῶν ἀγγέλων στήν ἐξωτερική ἐλλειπτική δόξα. Τά κτήρια ἐξάλλου, μέ τή γωνιακή ἀπόκλιση πού ἔχουν, κατευθύνουν τήν ὄραση πρὸς τὸ βάθος, ἐνῶ ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ πρὸς τὰ ἐπάνω.

Στὴν παράσταση τῆς Κοίμησης στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστραῖ (Πίν. 101) μποροῦν νὰ διακριθοῦν συμβατικά ὀκτὼ μικρότερες ἐνότητες:

- α) ὁ Χριστὸς μέ τοὺς ἀγγέλους μέσα στήν ἐλλειπτική δόξα·
- β) ἡ Παναγία στήν κλίνη καὶ τὰ κηροπήγια·
- γ) τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία·
- δ) οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ γνωστοὶ τῆς Παναγίας·
- ε) ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων μέ τὶς στρατιωτικὲς στολές·
- στ) οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα·
- ζ) τὰ κτίσματα·
- η) ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης.

Στὴν πρώτη ἐνότητα, στήν ὁποία εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μέ τοὺς ἀγγέλους στήν ἐλλειπτική δόξα, ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Οἱ φωτοστέφανοι εἶναι κύκλοι, ἂν καὶ οἱ κεφαλὲς εἶναι στραμμένες σὲ τρία τέταρτα.

Στὴ δευτέρη ἐνότητα, ὅπου εἰκονίζεται ἡ Παναγία στήν κλίνη καὶ τὰ κηροπήγια, ὁ φωτοστέφανος τῆς Παναγίας εἶναι κυκλικός, μολονότι ἡ κεφαλὴ της εἶναι στραμμένη σὲ τρία τέταρτα καὶ ἡ κλίνη εἰκονίζεται ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρὲς καὶ εἶναι ὑπερυψωμένη, ὥστε νὰ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω της ὄψη· ἐφαρμόζονται δηλ. σ' αὐτὴν «οἱ τύποι» $\omega_1 < \omega_2$ καὶ $\omega_2 \simeq \omega_3$. Τὰ κοσμήματα πού ἔχει τὸ κάλυμμα εἰκονίζονται μετωπικά (βλ. τὴν β' ἐνότητα τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου) Στὰ κηροπήγια ἢ κάτω βάση ἔχει σχεδιασθεῖ ἐλλειπτική ἀλλὰ κάπως ἀνοιγμένη, ἔτσι πού νὰ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω της ὄψη· ὑπάρχει δηλαδή κάποια προοπτικὴ ἀπόδοση συνδυασμένη μέ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Ἐπάνω ὁ δίσκος πού ἀποτελεῖ τὴ βάση τῶν κεριῶν ἔχει σχῆμα ἐλλειψης, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ προοπτικὴ.

Στὴν τρίτη ἐνότητα τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία εἰκονίζεται ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ κρεβάτι, ἀλλὰ ἀποδίδεται σὲ πολὺ μικρὴ κλίμακα· μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν ἐμποδίζει καθόλου τὴ θέα τῶν λεπτομερειῶν τῆς σκηνῆς πού εἶναι ζωγραφισμένες πιὸ πίσω. Ὁ ἄγγελος εἶναι στραμμένος σὲ τρία τέταρτα ἀλλὰ ὁ φωτοστέφανος ἀποδίδεται κυκλικός.

Στὴν τέταρτη ἐνότητα οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ γνωστοὶ τῆς Παναγίας γύρω ἀπὸ τὴν κλίνη ἔχουν ἀποδοθεῖ σύμφωνα μέ τὴ «σύμβαση τῆς ὑπερύψωσης». Ἄν καὶ οἱ ἱεράρχες εἶναι στραμμένοι σὲ τρία τέταρτα, οἱ φωτοστέφανοι πού φέρουν καὶ οἱ σταυροὶ πού κοσμοῦν τὰ ὠμοφόρια καὶ τὰ φαιλόνια ἔχουν ἀποδοθεῖ μετωπικά.

Στὴν πέμπτη ἐνότητα οἱ ἄγγελοι τοῦ ἀριστεροῦ ἄκρου τῆς εἰκόνας ἔχουν ἀπεικονισθεῖ μέ κάποια προοπτικὴ. Οἱ ἄγγελοι πού βρίσκονται πιὸ πίσω

ἀποκρύβονται ἀπὸ αὐτοὺς πὸν εἰκονίζονται μπροστά, ἔτσι ὥστε νὰ φαίνεται μόνο ἓνα τμήμα τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ φωτοστεφάνου τους. Μπορεῖ νὰ σημειωθεῖ καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου (δ' ἐνότητα), ἡ διαγραφὴ ἑνὸς ὀρίζοντα πὸν περνᾷ ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ.

Στὴν ἕκτη ἐνότητα, ὅπου εἰκονίζονται οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα, οἱ μορφές πὸν βρίσκονται ἐμπρὸς παριστάνονται μεγαλύτερες, καὶ μικρότερες αὐτὲς πὸν εἶναι πιὸ πίσω.

Στὴν ἑβδομη ἐνότητα τὰ κτήρια, σὲ σύγκριση μὲ τὰ κτήρια τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου, δὲν ἔχουν σαφήνεια. Ἡ ἡμικυκλικὴ ὄψη ἑνὸς ἀδιάνγνωστου κτίσματος πὸν καταλαμβάνει σχεδὸν ὅλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης, τονίζει ἀπλῶς τὴν κυκλικὴ δομὴ τῆς σύνθεσης. Ἡ σκεπὴ τοῦ ἔχει ὑπερυψωθεῖ καὶ φαίνεται ἀπὸ ἐπάνω. Τὰ ἀνοίγματα ἔχουν σχεδιαστεῖ σὰν νὰ φαίνονται ἀπὸ τὸ κέντρο. Δύο μικρὰ κτήρια πὸν προεξέχουν ἔχουν ἀποδοθεῖ ἀπὸ γωνία, καὶ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω τους ὄψη, σύμφωνα μὲ «τὸν τύπο» $\omega_1 \simeq \omega_2$. Στὰ ἄκρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ εἰκονίζονται δύο ὑψηλὰ διώροφα κτήρια. Φαίνονται καὶ τὰ δύο ἀπὸ γωνία καὶ ἀπὸ ἐπάνω καὶ ἀποδίδονται κυρίως μὲ «τὸν τύπο» $\omega_1 \simeq \omega_2$. Ἐφαρμόζεται ὁμοῦ καὶ «ὁ τύπος» $\omega_1 < \omega_2$ (βλ. τὶς διακεκομμένες γραμμὲς τῶν προεκτάσεων τῶν ἀκμῶν τῶν στεγῶν στὸν Πίν. 101). Τὰ ἀνοίγματα πὸν διακρίνονται στὸ δεξιὸ κτήριο φαίνονται ἀπὸ κάτω καὶ δεξιὰ, ἔξω δηλαδὴ ἀπὸ τὴ σύνθεση. Οἱ χαρακτηριστικὲς ἀκμὲς πὸν δίνουν οἱ στέγες τοῦ κτηρίου, ἐὰν προεκταθοῦν πρὸς τὰ μέσα, συναντιῶνται σὲ ἓνα κεντρικὸ σημεῖο τῆς σύνθεσης¹⁴.

Στὴν ὄγδοη ἐνότητα ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης ἔχει ἀποδοθεῖ μετωπικά, ἀν καὶ οἱ κεφαλὲς τῶν ἀγγέλων εἶναι ζωγραφισμένες σὲ τρία τέταρτα.

Ἡ προοπτικὴ σύμβαση λοιπὸν πὸν χαρακτηρίζει τὴ δομὴ τῆς παράστασης εἶναι «ἡ ὑπερύψωση», πὸν διατυπώνεται στὴν περίπτωσι τῶν ἀντικειμένων μὲ «τὸν τύπο» $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$. Ἐφαρμόζεται καὶ «ὁ τύπος» $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ ἀλλὰ πολὺ λιγότερο ἀπὸ ὅσο στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου. Τὸ κύριο θέμα προβάλλεται ἐξαιτίας τῆς κεντρικῆς τοῦ θέσης καὶ ἐξαιτίας τῆς κλίμακάς του. Ὅλες οἱ λεπτομέρειες μοιάζουν νὰ τονίζουν τὴν κεντρικὴ σκηνὴ (*perspective rayonnante*)¹⁵. Τὰ κοσμήματα καὶ οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά καὶ κάποια αἴσθησι προοπτικῆς, πὸν δίνει ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοσι τῶν ἀγγέλων καὶ τῶν ἀποστόλων μέσα στὰ σύννεφα, φαίνεται ξένη πρὸς τὴν ὅλη σύνθεση.

Τέλος, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, ὅπου ἡ ἴδια

14. Anka Stojaković, ὁ.π. 176 - 177, εἰκ. 4, 5, 6, 8.

15. Χαρακτηρίζεται «*perspective rayonnante*» μὲ κάποια προσέγγισι. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν τυπικὴ μορφή ὅπως τὴν περιγράφει γιὰ τὴν πρώιμη χριστιανικὴ τέχνη ὁ Α. G r a b a r, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, Cah. Arch. 1 (1961), 21 - 22, 26 πίν. 2 καὶ L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age I, Paris 1968, 19 - 20, 23, Album εἰκ. 1β.

παράσταση είναι λιτή (Πίν. 102α), μπορούν να διακριθούν συμβατικά τέσσερις ενότητες:

- α) ο Χριστός με τους άγγέλους μέσα στην έλλειπτική δόξα·
- β) η Παναγία στην κλίνη, το βάθρο και τὰ κηροπήγια·
- γ) οί απόστολοι, οί ιεράρχες και οί γυναίκες·
- δ) τὰ κτίσματα.

Στήν πρώτη ενότητα ο Χριστός προβάλλεται χάρη στη χρωματική διαφοροποίησή του από τους άγγέλους τής έξωτερικῆς έλλειπτικῆς δόξας. Οί φωτοστέφανοι είναι κύκλοι, άν και τὰ πρόσωπα είναι στραμμένα σε τρία τέταρτα (βλ. τὴν α' ενότητα τής εικόνας τοῦ Ρίτζου).

Στὴ δεύτερη ενότητα ο φωτοστέφανος τής Παναγίας είναι κυκλικός, μολονότι τὸ πρόσωπό της είναι ζωγραφισμένο σε τρία τέταρτα. Ἡ κλίνη αποδίδεται ἀπὸ γωνία με τὶς δύο ὄψεις και φαίνεται και ἀπὸ ἐπάνω, με τὸ συνδυασμὸ «τῶν τύπων» $\omega_1 < \omega_2$ και $\omega_1' \simeq \omega_2'$. Ἡ κάτοψή της ἀποδίδεται με «τοὺς τύπους» $\omega_1 > \omega_2$ και $\omega_1 \simeq \omega_2$ (βλ. στὸν Πίν. 102α τὶς ἀκμὲς ποὺ σημειώνονται με διακεκομμένες γραμμές, βλ. τὴν κλίνη στὴν εικόνα τοῦ Ρίτζου, β' ενότητα). Τὰ κοσμήματα στὸ κάλυμμα τοῦ κρεβατιοῦ ἀποδίδονται μετωπικά (βλ. τὸ ἀντίστοιχο κόσμημα τής εικόνας τοῦ Ρίτζου, β' ενότητα, και τής τοιχογραφίας τής Περιβλέπτου, β' ενότητα). Τὰ πόδια τής κλίνης ὅμως ἔχουν ἀποδοθεῖ προοπτικά. Τὸ βάθρο (Πίν. 102β) εἰκονίζεται σε ὄψη ἀπὸ γωνία και φαίνεται και ἀπὸ ἐπάνω, με τὴν ἐφαρμογή «τῶν τύπων» $\omega_1 < \omega_2$ και $\omega_2 \simeq \omega_3$ (βλ. τὸ ὑποπόδιο στὴν εικόνα τοῦ Ρίτζου, β' ενότητα). Τὸ κηροπήγιο ποὺ εἶναι ἀκουμπισμένο ἐπάνω του ἀποδίδεται σχεδὸν προοπτικά, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν έλλειπτικὴ σχεδίαση τής βάσης ἐνῶ ἡ παράλληλη πρὸς τὴ βάση πλευρά εἶναι ἔλλειψη με «ὑπερύψωση». Τὰ πλαινά κηροπήγια ἔχουν ἀποδοθεῖ σε ὄψη, με έλλειπτικὴ σχεδίαση και «ὑπερύψωση» τής βάσης τῶν κεριῶν.

Στὴν τρίτη ενότητα (Πίν. 102α), στὴν ὁποία εἰκονίζονται οί απόστολοι, οί ιεράρχες και οί γυναίκες, ἰσχύει ἡ σύμβαση «τής ὑπερύψωσης». Τὰ σταυρόσχημα κοσμήματα στὰ φαιλόνια και στὰ ὠμοφόρια τῶν ἱεραρχῶν ἀποδίδονται μετωπικά (βλ. τὴν δ' ενότητα τής τοιχογραφίας τής Περιβλέπτου).

Τὰ κτίσματα τής τέταρτης ενότητας (Πίν. 102α), εἶναι σχεδιασμένα και τὰ δύο ἀπὸ τὴν ἴδια γωνία και φαίνονται τόσο σε ὄψη ὅσο και ἀπὸ ἐπάνω. Ἀποδίδονται με τὴν ἐφαρμογή «τοῦ τύπου» $\omega_1 < \omega_2$ ποὺ εἶναι σχεδὸν $\omega_1 \simeq \omega_2$. Σε μερικὲς λεπτομέρειες ὅμως ἰσχύει και «ὁ τύπος» $\omega_1 > \omega_2$ τής φυσικῆς προοπτικῆς (βλ. στὸν Πίν. 102α τὶς γωνίες τῶν ἀκμῶν ποὺ οί προεκτάσεις τους ἔχουν σημειωθεῖ με διακεκομμένες γραμμές). Ἡ κατεύθυνση ποὺ δίνουν τὰ κτήρια στὴ σύνθεση, με τὴ γωνία ποὺ ἔχουν ζωγραφιστεῖ, εἶναι προοπτικὴ, γιατί οί πλευρὲς ποὺ βλέπουν πρὸς τὰ μέσα συγκλίνουν νοητὰ πρὸς τὰ πίσω (βλ. τὴν στ' ενότητα τής εικόνας τοῦ Ρίτζου).

Ἡ προοπτική σύμβαση λοιπὸν ποὺ ἐπικρατεῖ στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη εἶναι «ἡ ὑπερύψωση», μὲ τὴν ἐφαρμογὴ «τῶν τύπων», ὅταν πρόκειται γιὰ ἀντικείμενα, $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ καὶ $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$. Τὰ κοσμήματα καὶ οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά. Ὑπάρχουν ὁμως λεπτομέρειες ποὺ ἀποδίδονται προοπτικά. Ἐτσι ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης δημιουργεῖ τὴν αἴσθησι τῆς τρίτης διάστασης. Ἡ Παναγία π.χ. εἰκονίζεται σ' ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο καὶ ὁ Χριστὸς προβάλλεται, χάρις στὴ μονοχρωμία τῶν ἀγγέλων τῆς ἐξωτερικῆς ἐλλειπτικῆς δόξας. Τὰ κτήρια ἐπίσης μὲ τὴν ἀπόκλιση τῶν πλευρῶν κατευθύνουν τὴν ὄραση πρὸς τὸ βάθος. Ἡ ὅλη σύνθεση, χωρὶς νὰ ἔχει ἓνα σημεῖο ὄρασης, διατηρεῖ παρόλα αὐτὰ ὀπτική ἐνότητα.

Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῶν παραστάσεων τῆς Κοίμησις τῆς Θεοτόκου στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσῆ τῶν Μετεώρων ἐγινε, νομίζω, φανερὸ ὅτι καὶ οἱ τρεῖς ἀπεικονίσεις βρίσκονται μέσα στὴν ἴδια παράδοσι ἀπὸ ἄποψη προοπτικῆς. Καὶ στὶς τρεῖς ἐφαρμόζεται βασικά ἡ ἴδια προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» καὶ ἀποδίδονται πολλὲς ὄψεις καὶ πολλαπλὲς ἀπόψεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων, μὲ πολλὰ σημεῖα ὄρασης. Πρόκειται γιὰ συνθέσεις μὲ «διαχωρικὴ» καὶ διαχρονικὴ ἀντίληψη. Οἱ κύκλοι καὶ τὰ διακοσμητικὰ θέματα ἀποδίδονται μετωπικά, στοιχεῖο ποὺ τονίζει τὴν ἀπουσία τρίτης διάστασης. Παρόλα αὐτὰ ὁμως ὑπάρχουν μερικὲς λεπτομέρειες ποὺ μαρτυροῦν προοπτικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου. Κι αὐτές, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴ θέση ποὺ ἔχουν μέσα στὴ σύνθεση, μποροῦν κάποτε νὰ παίξουν ρόλο στὴ δομὴ τοῦ συνόλου. Κάτι τέτοιο δὲν διαπιστώθηκε στὴν Περιβλέπτο. Στὸ Θεοφάνη ὁμως ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης εἶναι διαφοροετικῆ. Ἄν καὶ οἱ δυνατότητες εἶναι περιορισμένες σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἄλλες παραστάσεις, γιὰ τὴ σκηνὴ εἶναι περισσότερο λιτὴ καὶ τὰ πρόσωπα πιὸ λίγα, ὑπάρχουν ὅστοςο λεπτομέρειες μὲ προοπτικὴ ἀπεικόνισι καὶ διαφαίνεται στὴ σύνθεση ἡ τρίτη διάστασι. Τὴν ἴδια αἴσθησι δίνει καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Ἡ πολυπρόσωπη παράστασι βέβαια, ἡ κορμοστασιὰ τῶν μορφῶν καὶ ἡ κίνησή τους θυμίζουν τὴν τοιχογραφία τῆς Περιβλέπτου. Ἡ δομὴ ὁμως τῆς σύνθεσης τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου εἶναι πολὺ πιὸ κοντὰ στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη, ὅπως καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν προοπτικῶν συμβάσεων ποὺ τὴν διέπουν. Ἡ εἰκόνα λοιπὸν τοῦ Ρίτζου, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων, ἔχει ἤδη τὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ σχολὴ ποὺ ἐγινε γνωστὴ μὲ τὸ Θεοφάνη¹⁶.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ

16. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ὁ.π. 26 - 27.

Ἡ φωτογραφία τοῦ Πίν. 100 προέρχεται ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχειο τῆς Πινακοθήκης Sabaudo τοῦ Τουρίνου, τοῦ Πίν. 101 ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχειο τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τῶν Πίν. 102α-β ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχειο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν.

S U M M A R Y

SOME OBSERVATIONS ON THE PERSPECTIVE IN AN ICON OF ANDREAS RITZOS

(Pl. 99 - 102)

This article is a comparative analysis of the treatment of perspective in three depictions of the Dormition: an icon by Andreas Ritzos, and two frescoes, one in the church of the Peribleptos at Mystras, and one in that of Aghios Nikolaos Anapausas at Meteora, by Theophanes. The analysis springs from an assessment of the perspective techniques used by Andreas Ritzos, whose work falls in the second half of the 15th century and is of considerable importance in the formation of the Cretan school.

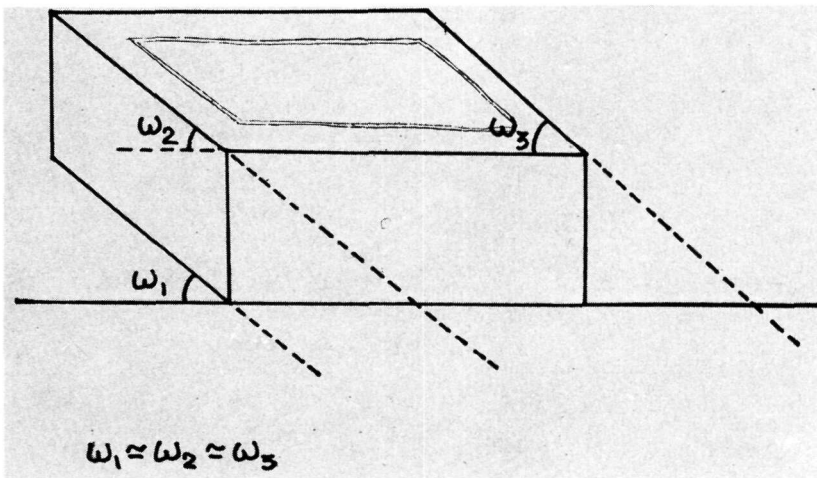
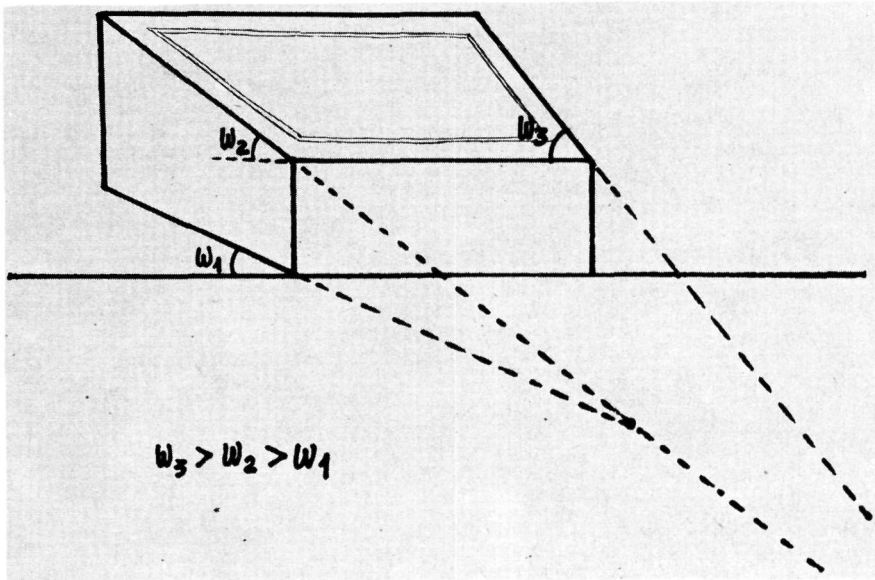
The icon by Ritzos (Pl. 100) may be divided into seven units for the purpose of the analysis: a) Christ in the glory with the angels; b) the Virgin on the bed, with the footstool and the candlesticks; c) the apostles and the archbishops; d) 1: the group of angels wearing military uniform, 2: the women at the left edge of the icon; e) the apostles in the clouds; f) the buildings; g) the scene of the Assumption and the gate of heaven. The predominant perspective convention deployed is that of «superimposition»: in the case of the human figures, this involves figures in the background being placed on a higher level, and in the case of objects, the use of the formulae $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ (Pl. 99 α) and $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ (Pl. 99 β). The ornaments and the circles in the icon are rendered frontally. There are also, however, some elements of practical perspective which are more pronounced in some of the units than in others; the result is to give the icon a certain three-dimensional effect. The most important of these elements are as follows: the perspective treatment of the angels in the fourth unit has the effect of projecting the Virgin on the bed into the foreground; the figure of Christ also stands out as a result of the monochrome rendering of the angels in the outer elliptical glory. Finally, the lines of the buildings deviate from the vertical and lead the eye into the background, while the gate of heaven leads it upwards.

The fresco in the Peribleptos (Pl. 101) is divided into eight units: a) Christ with the angels in an elliptical glory; b) the Virgin on the bed with the candlesticks; c) the episode of Hiephonias; d) the apostles, the archbishops and the friends of Mary; e) the group of angels wearing military uniform; f) the apostles in the clouds; g) the buildings; h) the scene of the Assumption. The perspective convention used is again that of «superimposition» which, in the case of the objects is normally expressed by the formula $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ and more rarely $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$. The main motif stands out by virtue of its central position, the scale on which it is executed, and the fact that all the details appear to be designed to emphasize the central scene. The decorations and circles are rendered frontally, and the slight feeling of perspective evoked by the painting of the angels is foreign to the rest of the composition.

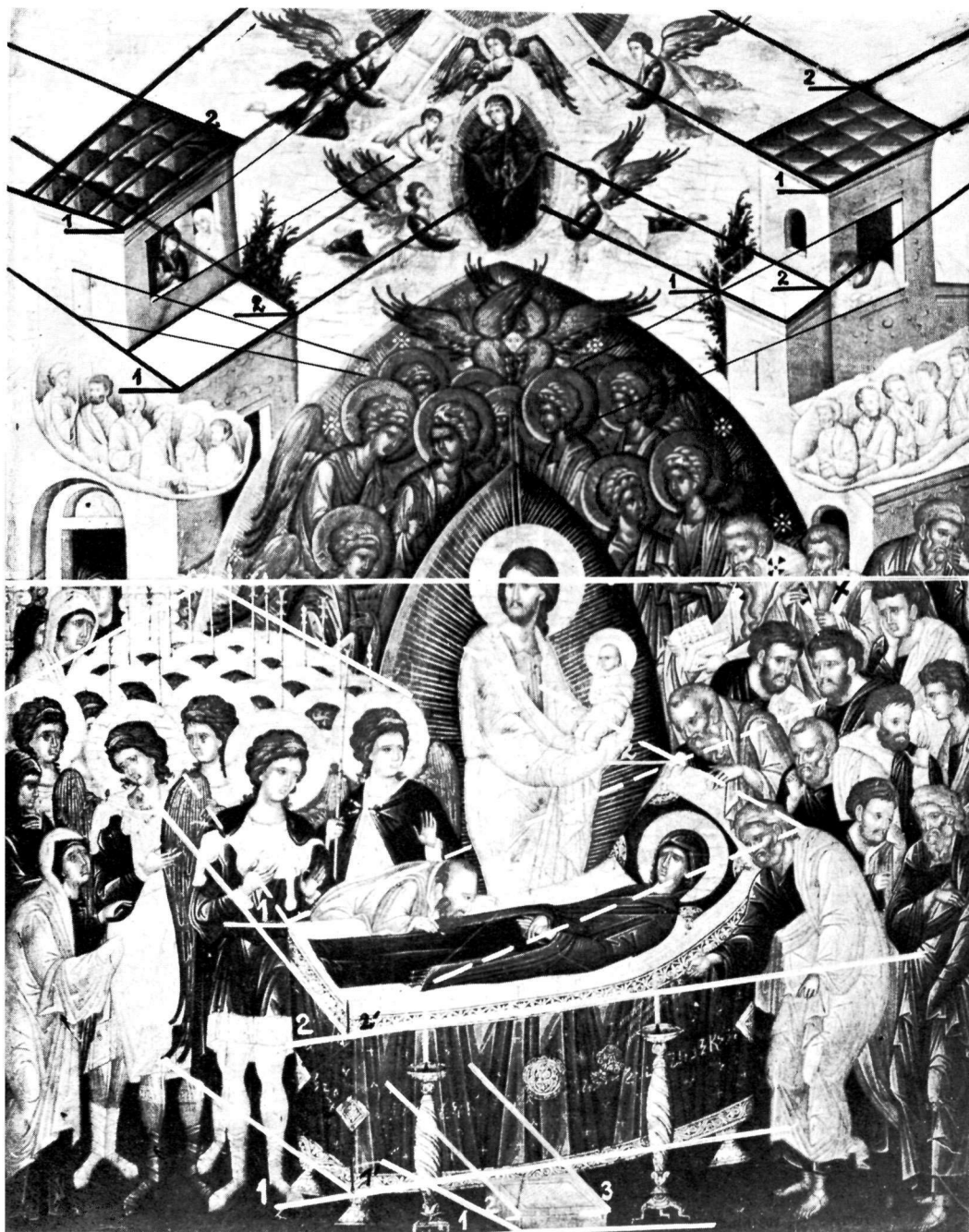
Finally, the fresco of the church of Aghios Nikolaos Anapausas at Meteora (Pl. 102a) is divided into four units: a) Christ with the angels in the elliptical glory; b) the Virgin on the bed with the pedestal and the candlesticks (Pl. 102b); c) the apostles, the archbishops and the women; d) the buildings. Again the predominant perspective convention is that of «superimposition», with the formulae $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ and $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ applied to the objects. The decorations and circles are again rendered frontally. A number of details are rendered in perspective, however, so that the structure of the composition has a certain three-dimensional effect. Mary, for example, is portrayed in the foreground, and Christ stands out because of the monochrome treatment of the angels in the outer elliptical glory. The sides of the buildings incline and lead the eye into the background. The composition as a whole has a visual unity, despite the fact that it is not conceived from a single centre of vision.

The analysis of the three paintings thus indicates that the structure of the composition in the icon by Ritzos is closer to the fresco of the church of Aghios Nikolaos Anapausas at Meteora; consequently, we may conclude that, at least in terms of its perspective treatment, the Cretan school was already formed in the work of Andreas Ritzos, in the second half of the 15th century.

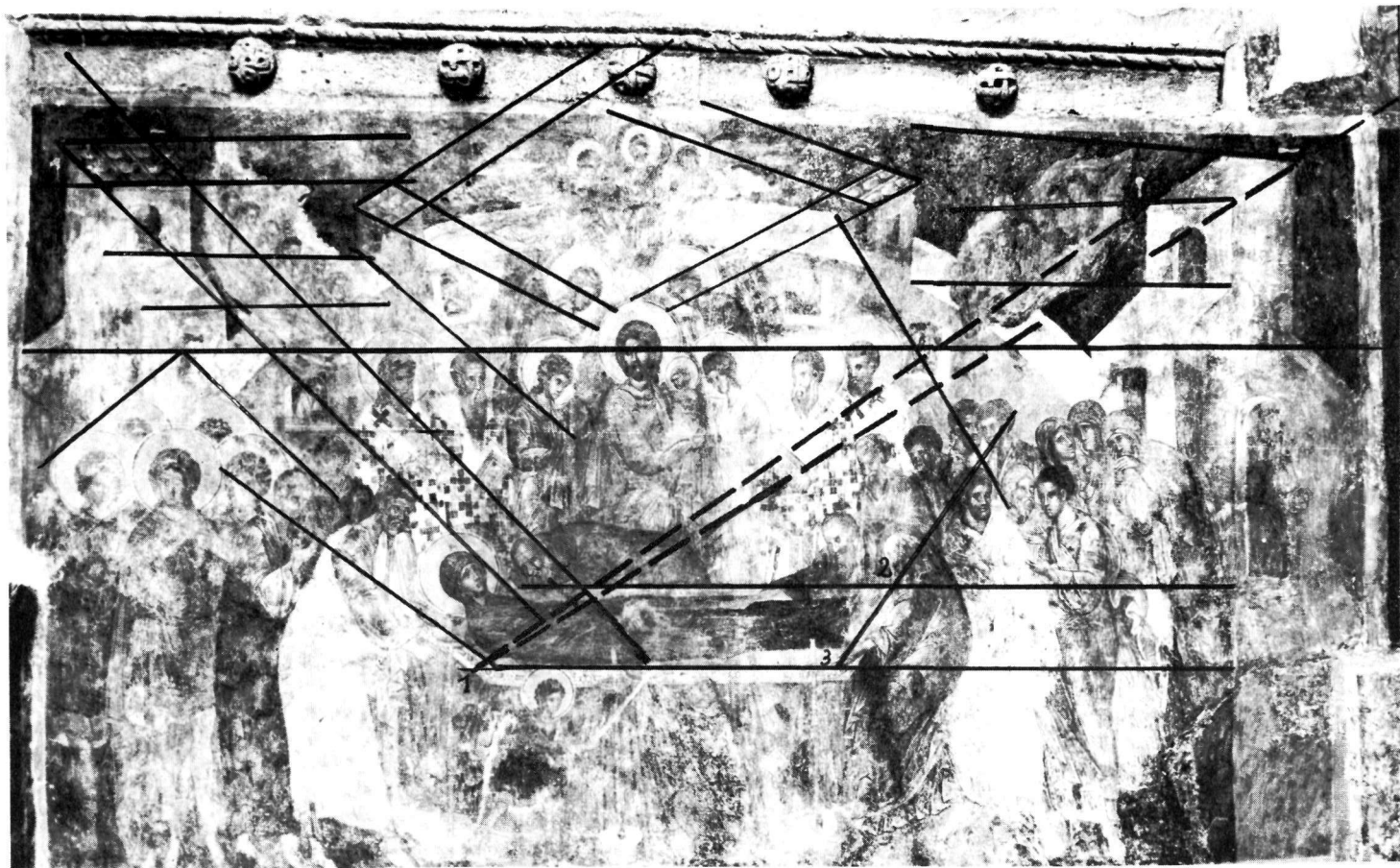
MARIA PANAYOTIDI



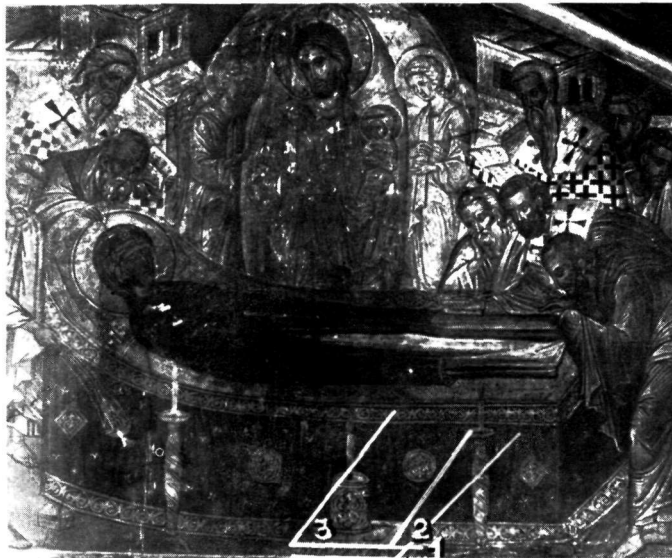
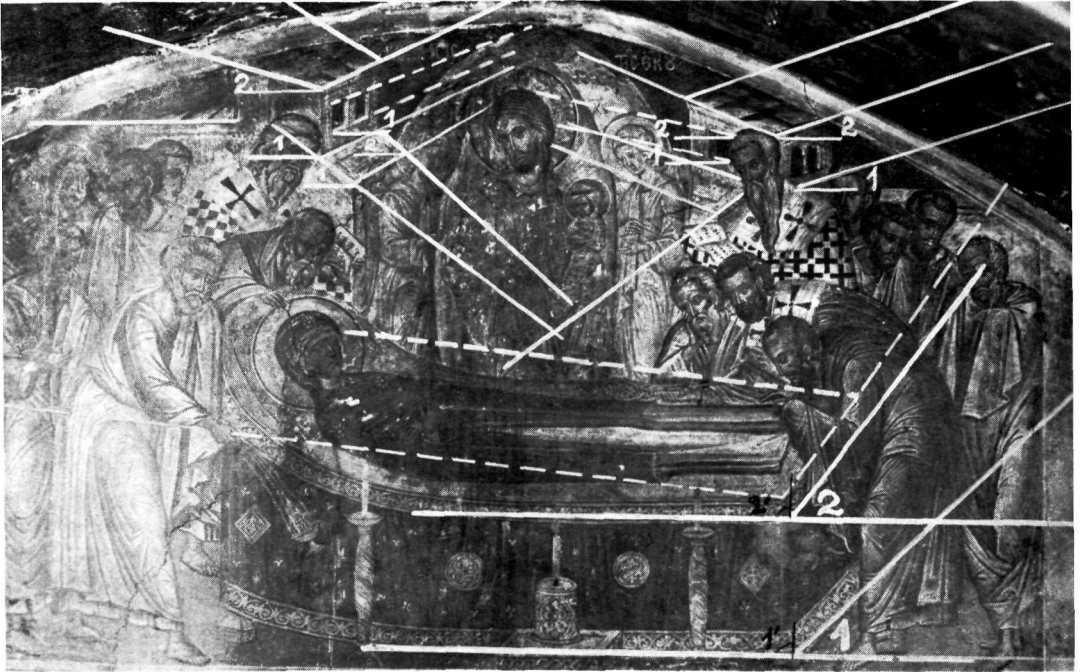
Σχηματική παράσταση ὀρθογωνίου παραλληλεπίπεδου ὅπου ἰσχύει:
 α) $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$, β) $\omega_1 \approx \omega_2 \approx \omega_3$.



Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, εἰκόνα με τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου, Πινακοθήκη Sabaudo, Τουρίνο.



Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τοιχογραφία, Περίβλεπτος, Μυστράς.



α. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τοιχογραφία, Ἅγιος Νικόλαος Ἀναπαυσᾶς, Μετέωρα. β. Λεπτομέρεια τῆς ἴδιας τοιχογραφίας.