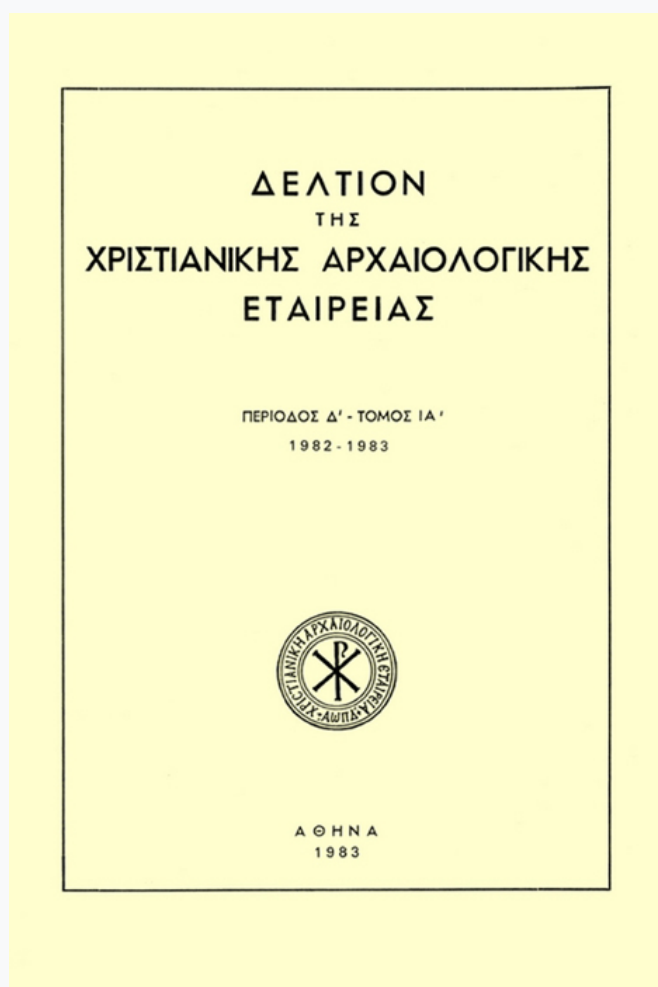


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 11 (1983)

Δελτίον ΧΑΕ 11 (1982-1983), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου (1887-1979)



στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα

Νανώ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.931](https://doi.org/10.12681/dchae.931)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν. (1983). στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 11, 127-180. <https://doi.org/10.12681/dchae.931>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου,
παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος
στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα

Νανώ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 11 (1982-1983), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Αναστασίου Κ. Ορλάνδου (1887-1979) • Σελ. 127-180

ΑΘΗΝΑ 1983

ΓΕΝΝΗΣΗ ΠΑΝΑΓΙΑΣ - ΓΕΝΝΗΣΗ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ,
ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΡΥΣΤΑΛΛΩΣΗ ΕΝΟΣ ΘΕΜΑΤΟΣ
ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 15ου - 16ου ΑΙΩΝΑ *

Ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ θέματα τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας. Ἡ εἰκονογραφικὴ του ἀντιστοιχία μὲ τὶς παραστάσεις τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἀλλὰ καὶ ἄλλων ἁγίων προσώπων ὁδήγησε τοὺς ἐρευνητές στὴν ταυτόχρονη ἐξέταση τοῦ θέματος αὐτοῦ μέσα σέ γενικότερες μελέτες γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας¹. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὕστερα ἀπὸ τὶς μελέτες τῆς J. Lafontaine - Dosogne ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος αὐτοῦ γιὰ τὰ βυζαντινὰ τουλάχιστον χρόνια εἶναι ἐξαντλημένο· ἀντίθετα, ἡ ἀπόδοσή του στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ δὲν ἔχει ἀκόμα διερευνηθεῖ. Ἄλλωστε, ἡ μελέτη τῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωση ἔχει νὰ καλύψει ἀκόμα πολλὰ κενὰ σχετικὰ μὲ τὰ προβλήματα τῆς εἰκονογραφίας, μιά καὶ ἡ γενικότερη μελέτη τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι ἓνας σχετικὰ νέος τομέας ἐρευνας πού συνεχῶς ἀνανεώνεται, ἀπὸ τὴ μιά μὲ τὴν ἀποκάλυψη νέων μνημείων καὶ ἔργων καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ τὰ νέα στοιχεῖα πού προκύπτουν γιὰ τὴν παρουσία καὶ τὸ ἔργο τῶν ζωγράφων τῆς Κρήτης στὸ 15ο καὶ 16ο αἰῶνα, ὕστερα ἀπὸ τὴ δημοσίευση ἀρχειακῶν πηγῶν².

Ἡ μελέτη πού ἀκολουθεῖ ἔχει σκοπὸ τὴν παρουσίαση μιᾶς ἀδημο-

*Ὁ πυρήνας τῆς μελέτης αὐτῆς ἀνακοινώθηκε στὰ πλαίσια τῶν ἐπιστημονικῶν ἀνακοινώσεων τῆς Χ.Α.Ε., στὴν αἴθουσα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας τὸν Ἰούνιο τοῦ 1977. Εὐχαριστῶ τὸν κ. Μ. Μπορμπουδάκη γιὰ τὴν παραχώρηση ἀδημοσιεύτων φωτογραφιῶν πού χρησιμοποιοῦνται στὴ μελέτη (Εἰκ. 15, 16, 17) καὶ τὸν κ. Π. Βοκοτόπουλο γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς φωτογραφίας τῆς Εἰκ. 18.

1. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καθὼς καὶ γιὰ τὴ σχέση της μὲ τὴν εἰκονογραφία τῆς Γέννησης ἄλλων ἁγίων βλ. Lafontaine - Dosogne (1965), σ. 91-121, τῆς ἰδίας (1975), σ. 174-176. Βλ. ἀκόμη H. Chirat, *La naissance et les trois premières années de la Vierge Marie dans l'art byzantin*, *Mémoires J. Chaine, Bibliothèque de la Faculté Catholique de Lyon* 5 (1950), σ. 86-96. G. Babic, *Sur l'iconographie de la composition «Nativité de la Vierge» dans la peinture byzantine*, *Sbornik Radova, Recueil des travaux de l'Institut d'Études Byzantines* 7 (1961), σ. 172. R. Neumann-H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Βερολίνο 1966, σ. 119-120. Ντ. Μουρίκη, *Περὶ βυζαντινοῦ κύκλου τοῦ βίου τῆς Παναγίας εἰς φορητὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Ὁρους Σινᾶ*, ΑΕ 1970, σ. 130-132.

2. Σημαντικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὴν εἰκονογραφία αὐτῆς τῆς περιόδου βρίσκουμε

σίευτης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Ἀθηνῶν μέ τήν παράσταση τῆς Γέννησης τοῦ Προδρόμου, πού χρονολογεῖται στό 15ο αἶωνα. Παράλληλα, θά ἐξεταστεῖ μιά σειρά ἀπό εἰκόνες καί τοιχογραφίες πού ἔχουν θέμα ὄχι μόνο τή Γέννηση τοῦ Προδρόμου ἀλλά καί τή Γέννηση τῆς Παναγίας στό 15ο καί 16ο αἶ., μιά καί ἡ ἀπεικόνιση τῶν δύο θεμάτων ἀκολουθεῖ κοινό εἰκονογραφικό πρότυπο.

*Α'. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ.
ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ*

Ἡ εἰκόνα (διαστ. 0,42×0,425 μ.) εἶναι ζωγραφισμένη σέ τετραγωνισμένη σανίδα πού σχηματίζει στενό χαμηλό ἀνάγλυφο πλαίσιο³ (Εἰκ. 1-4). Ἡ ζωγραφική —ἐπάνω σέ ὕφασμα— ἔχει σημαντικές φθορές κυρίως στό πλάσιμο τῶν προσώπων καί στήν πτυχολογία. Ὁφείλονται σέ παλιότερο καθαρισμό τῆς εἰκόνας μέ τή χρήση φωτιᾶς, γεγονός πού ἔχει ἀλλοιώσει τούς τόνους τῶν χρωμάτων.

Στή σκηνή, ἐκτός ἀπό τά δύο κύρια πρόσωπα, τήν Ἐλισάβετ καί τό Ζαχαρία, συμμετέχουν τρεῖς νέες κοπέλες-ἐπισκέπτριες καί μιά θεραπαινίδα πού παραστέκει τό λίκνο μέ τό νεογέννητο. Ἡ σύνθεση, σέ κλειστό σχῆμα, ὁργανώνεται γύρω ἀπό ἓνα τραπέζι σκεπασμένο μέ λευκό τραπεζομάντηλο. Τό μέγεθός του εἶναι τόσο μεγάλο ὅσο καί ἡ κλίνη τῆς λεχῶς πού ἔχει τοποθετηθεῖ λοξά στά ἀριστερά· ἔχει ὕφασμα κεραμιδί στήν ποδέα καί στρῶμα λευκό μέ μαξιλάρι. Ἡ Ἐλισάβετ, μέ σκουρόχρωμο πρασινογάλαζο μαφόριο, ἀνακάθεται ἐπάνω στό κρεβάτι μέ τό σῶμα καί τήν κεφαλή σέ ὀρθία θέση. Τό ἀριστερό της χέρι ἀπλώνει ἐπάνω σέ ἓνα λευκό ὕφασμα πού τῆς σκεπάζει τά πόδια ἐνῶ τείνει τό δεξί της πρός τήν πρώτη ἐπισκέπτρια πού τῆς προσφέρει μιά μικρή κανάτα καί στέκεται μαζί μέ τίς ἄλλες δύο πίσω ἀπό τό τραπέζι (Εἰκ. 3). Εἶναι ντυμένη μέ κοντομάνικο φόρεμα, σέ χρῶμα ἴδιο μέ τό μαφόρι τῆς Ἐλισάβετ καί ἔχει τήν κεφαλή ἀκάλυπτη. Ἡ δεύτερη κοπέλα, ντυμένη μέ σκούρο κεραμιδί φόρεμα μέ μακριά μανίκια, ἔχει σκεπασμένο μέ καλύπτρα (φακιόλι) τό κεφάλι, τό λαιμό

στis μελέτες τοῦ Ἀ. Ξυγγόπουλου καί τοῦ Μ. Χατζηδάκη. Ἐνδεικτικά σημειώνονται Ἀ. Ξυγγόπουλου, Σχεδίασμα καί τοῦ ἰδίου, Ἡ παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τήν μετά τήν ἄλωση ζωγραφικήν, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Β' (1960-61), σ. 77-98, Chatzidakis, Icônes de Venise καί τοῦ ἰδίου, Πάτμος. Βλ. ἀκόμη Νανῶ Χατζηδάκη (1983), σ. 9-15.

3. Ἡ εἰκόνα μέ ἀρ. Τ. 1547 ἀγοράστηκε τό 1953 ἀπό ἰδιώτη χωρίς νά ὑπάρχει κανένα στοιχεῖο γιά τόν τόπο προέλευσής της. Συντηρήθηκε τό 1953 ἀπό τό Μ. Νοκάκη καί τό 1977 ἀπό τή Φλ. Ἀσημάκου. Εὐχαριστῶ τόν κ. Στ. Μπαλτογιάννη γιά τή φωτογράφηση πού ἔκανε μέ ὑπερυθρες ἀκτίνες (Εἰκ. 2, 3, 4).



Εἰκ. 1. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Βυζαντινὸ Μουσεῖο.

καὶ τοὺς ὤμους. Μὲ τὸ ἀριστερό της κρατοῦσε πιθανότατα σκεῦος πού ἔχει καταστραφεῖ. Γυρίζει τὴν κεφαλὴ πρὸς τὴν τρίτη κοπέλα καὶ ὑψώνει πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση καὶ τὸ δεξί της χέρι, ἐνῶ τὸ σῶμα της εἶναι γυρισμένο κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴ λεχώ, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καὶ γιὰ τὶς τρεῖς τους. Ἡ τρίτη κοπέλα, μὲ φόρεμα κοντομάνικο κόκκινο-κιννάβρι, ἔχει στερεωμένο στὴν κεφαλὴ μακρὺ πέπλο, σκουῖρο μπλέ, πού πέφτει πίσω ἀπὸ τοὺς ὤμους. Κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια σκεῦος πού μόλις διακρίνεται, πιθανότατα μιά σκεπαστὴ πιατέλα (Εἰκ. 4). Ὁ Ζαχαρίας μὲ κόκκινο μανδύα φορεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ πῖλο τῶν προφητῶν. Κάθεται σὲ χαμηλὸ ξύλινο скаμνί, λοξὰ τοποθετημένο, σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὴν κλίνη τῆς Ἑλισάβετ, καὶ μπροστὰ ἀπὸ ἕνα χαμηλὸ κτίσμα μὲ τοξωτὸ ἄνοιγμα. Μὲ τὸ



Είκ. 2. Γέννηση του Προδρόμου. Βυζαντινό Μουσείο
(φωτογράφιση με υπέρυθρες ακτίνες).

ἀριστερό του χέρι κρατεί στά γόνατα τήν πινακίδα ὅπου ἔχει γράψει *Ἰωάν/ις ἐστί*, τό γνωστό κείμενο τοῦ Λουκᾶ Ι. 63 (*Ἰωάννης ἐστίν ὄνομα αὐτοῦ*). Τό λίκνο βρίσκεται στό μέσο, μπροστά ἀπό τό τραπέζι. Μιά θεραπαινίδα μικρή στέκει ὀρθία ἀπό πίσω καί ἀπλώνει τά δύο της χέρια στό προσκέφαλο τοῦ βρέφους.

Ἡ σκηνή διεξάγεται μπροστά ἀπό δύο ψηλά μονόχωρα κτίρια στά πλάγια. Οἱ στέγες τους συνδέονται μέ κόκκινο ὕφασμα. Κόκκινη κουρτίνα σκεπάζει τήν τοξωτή εἴσοδο τοῦ κτιρίου στά δεξιά. Ὁ κάμπος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσός. Μιά στενή ζώνη πράσινη δηλώνει τό ἔδαφος. Ἐπιγραφή ὑπάρχει μέ κόκκινα κεφαλαῖα γράμματα *Ἡ γένιςις τοῦ Προδρόμου*.

Ἡ στέρεη δομή καί ἡ χρωματική λιτότητα χαρακτηρίζουν τήν παρά-



Είκ. 3. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Λεπτομέρεια τῆς Είκ. 2.

σταση τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τό κλειστό σχῆμα τῆς αὐστηρά ἰσορροπημένης σύνθεσης, πού ὀρίζεται ἀπό τίς συμμετρικά καί μέ ἀντίστοιχο τρόπο καθισμένες μορφές τῆς Ἑλισάβετ καί τοῦ Ζαχαρία στίς δύο ἄκρες τοῦ τραπεζιοῦ, ἀποκτᾷ ρυθμό, καθώς τά καλοστημένα σώματά



Εἰκ. 4. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 2.

τους συνταιριάζονται μέ τούς παράλληλους κάθετους ἄξονες τῶν σωμάτων τῶν τριῶν ἐπισκεπτριῶν.

Ἡ κατακόρυφος εἶναι τό σημαντικό στοιχεῖο στή δομή τῆς παράστασης αὐτῆς. Πράγματι, ἐκτός ἀπό τά κύρια πρόσωπα ἀκόμα καί ἡ μικρή βοηθός πίσω ἀπό τό λίκνο στέκει ὀρθία ἔτσι, ὥστε νά τονίζεται ὁ κεντρι-

κός κατακόρυφος άξονας μέ τή μεσαία επισκέπτρια, ένώ κάθετες τονίζουν τό ύψος τών κτιρίων τοῦ βάθους. Τά στενά καί ψηλά αὐτά κτίρια μέ τίς επίπεδες επιφάνειες χαρακτηρίζονται ἀπό μία δομική λιτότητα πού έξασφαλίζει τή στατικότητα τῆς σύνθεσης. Τό κόκκινο ὕφασμα πού πέφτει μαλακά καί συνδέει τίς στέγες εἶναι ἡ ὀριζόντια ἐπίστεψη ὅλης τῆς παράστασης.

Συγκρατημένες κινήσεις καί ἐλαφρές κλίσεις τών κεφαλῶν ὑποδηλώνουν τή δράση καί συνδέουν τά πρόσωπα μεταξύ τους ἔτσι, ὥστε νά σχηματίζονται μικρότερες ὁμάδες μέ ἄξονες συγκλίνοντες πρὸς τοὺς δύο πόλους: τὴν Ἑλισάβετ καί τό βρέφος στό λίκνο. Ἑλισάβετ → λίκνο ← Ζαχαρίας καθὼς καί θεραπαινίδα → λίκνο σέ πρῶτο ἐπίπεδο, Ἑλισάβετ ↔ πρώτη επισκέπτρια σέ δεύτερο, δεύτερη ↔ τρίτη επισκέπτρια σέ τρίτο. Ἡ σημασιολογική βαρύτητα τῆς μορφῆς τῆς Ἑλισάβετ πού συμμετέχει καί συνδέει τά διαφορετικά ἐπίπεδα καί στίς δύο ὁμάδες καί βρίσκεται στό ἀριστερό τῆς εἰκόνας, ἐξισορροπεῖται στό δεξιό μέρος τῆς σύνθεσης μέ τή χρήση τοῦ ζωηροῦ κόκκινου χρώματος στό φόρεμα τῆς τελευταίας επισκέπτριας, καθὼς καί στό παραπέτασμα καί στό μανδύα τοῦ Ζαχαρία πού βρίσκονται στὸν ἴδιο κατακόρυφο ἄξονα.

Οἱ γυναικεῖς μορφές, μέ ἀναλογίες ἰσορροπες, ἀποτυπώνονται σέ στάσεις πού κρύβουν ἀβρότητα καί χάρη καθὼς ἀποφεύγουν τὴν αὐστηρή μεταπικότητα. Παριστάνονται σέ ἐλαφριά στροφή κατὰ τά τρία τέταρτα, πού τονίζεται μέ τὴν ἀνύψωση τοῦ ὤμου ἢ σέ ἀντικίνηση, ὅπως ἡ δεύτερη κοπέλα. Τά σχετικά μικρά κεφάλια πού στηρίζονται σέ ψηλοὺς ὀργανικοὺς λαιμούς, μέ κόμμωση πού θυμίζει μορφές ἀγγελικῆς εἴτε τυλιγμένα μέ ὑφάσματα (μαφόρι-φακιόλι-πέπλος), ζωγραφίζονται μέ λεπτοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά καί μαλακό πλάσιμο τῆς σάρκας μέ μικρές καί γρήγορες πινελιές σέ σκούρους τόνους, πού θερμαίνονται στίς παρειές τών νεαρῶν κοριτσιῶν καί φωτίζονται μέ λιγοστές καθαρές, μικρές παράλληλες, λευκές γραμμές στά μῆλα. Τά ὑφάσματα, τέλος, ἄνετα ἀλλά ὄχι πλούσια, σκεπάζουν τά σώματα σχηματίζοντας πτυχές σέ λίγα μικρά καί ἀπλά ἐπίπεδα γεωμετρικά σχήματα πού φωτίζονται στίς ἀκμές τους ἀπὸ μαλακές γραμμές λευκές.

Ὅλα τά παραπάνω χαρακτηριστικά, μαζί μέ τό περιορισμένο χρωματολόγιο (κεραμιδί - μπλέ σκούρο - ὠχρα - κόκκινο), δίνουν ἕναν ἐπίσημο καί ἀριστοκρατικό χαρακτήρα στή σύνθεση αὐτὴ ὅπου ἐπικρατεῖ τό κλασικό στοιχεῖο. Ἡ ἡρεμία πού προκύπτει ἀπὸ τὴ στατικότητα τῆς παράστασης, μαζί μέ τὴ λεπτολόγο ἐκτέλεση, μᾶς παραπέμπουν στὴν τέχνη τών Κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅταν σέ ἀντίθεση μέ τό δυναμισμό καί τὴ συναισθηματικὴ φόρτιση τών παλαιολόγειων ἔργων τοῦ 14ου αἰ. ἀποτυπώνουν στά ἔργα τους κάτι ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἡρεμία τών συνθέσεων τῆς

ιταλικής αναγέννησης. Καί μέ αὐτό τό πνεῦμα εἶναι ζωγραφισμένες πολλές εἰκόνες πού χρονολογοῦνται στήν ἐποχή αὐτή ⁴.

Ἀνάμεσα σ' αὐτές ἡ γνωστή σειρά τῶν εἰκόνων μέ τή Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ ⁵ μᾶς προσφέρει δείγματα τῶν καλλιτεχνικῶν τάσεων μιᾶς ἐποχῆς πού βρίσκεται πολύ κοντά σ' ἐκείνη τῆς εἰκόνας μας. Στίς εἰκόνες αὐτές, κυρίως τῆς Narbonne ⁶ καί τοῦ Λένινγκραντ ⁷, ἀλλά καί τοῦ Μουσείου Μπενάκη ⁸ πού χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα, ὑπάρχει μιᾶ ἀντιστοιχία στή δομή τῆς σύνθεσης μέ κεντρικό στοιχεῖο τό ὀρθογώνιο τραπέζι ἐνῶ τά πέντε πρόσωπα διατάσσονται τριγύρω. Ἀλλά καί οἱ ἀναλογίες τῶν σωμάτων μέ τά μικρά κεφάλια πού στηρίζουν λεπτοί λαιμοί, ὅπως στίς τρεῖς κοπέλες τῆς εἰκόνας τῆς Γέννησης τοῦ Προδρόμου, ἔχουν κοινό πρότυπο μέ τίς τρεῖς ἀγγελικές μορφές τῶν εἰκόνων τῆς Φιλοξενίας. Ἀκόμη κοινός εἶναι ὁ τρόπος ἀπόδοσης τῆς κεντρικῆς μορφῆς πίσω ἀπό τό τραπέζι καί στίς δύο συνθέσεις· παριστάνεται σέ ἀντικίνηση καθὼς μέ τήν ὕψωση τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου δηλώνεται μιᾶ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τά δεξιὰ ἐνῶ ἡ κεφαλὴ στρέφεται καί γέρνει πρὸς τά ἀριστερά. Τά χέρια παρακολουθοῦν αὐτή τήν κίνηση καθὼς ζωγραφίζονται χιαστί, τό ἓνα πρὸς τά ἐπάνω ἀριστερά καί τό ἄλλο πρὸς τά ἐμπρὸς δεξιὰ (Εἰκ. 4). Ἡ στάση αὐτή, γεμάτη κομψότητα καί χάρη, δέν ἀπέχει ἀπὸ ἐκείνη τῶν παθητικῶν μορφῶν πού ἐμφανίζονται κάθε φορά πού οἱ ζωγράφοι ἐπιστρέφουν στό κλασικό παρελθόν ⁹ καί γιὰ τοῦτο ἴσως ἔχει ἐνδιαφέρον νά παρατηρήσουμε ὅτι πολύ συχνά, ἀκριβῶς τήν ἴδια στάση, συναντοῦμε σέ μορφές πού βρίσκονται στὸν κεντρικό ἄξονα τῆς σύνθεσης κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 15ου αἱ. Ἐκτός ἀπὸ

4. Chatzidakis, *Débuts*, σ. 177 κ.έ., 206. Χατζηδάκης, Πάτμος, σ. 59-61, 77. Ὁ Ἰδιος, Théophane, σ. 336-338· ἀντίστοιχες παρατηρήσεις Μουρίκη, Φιλοξενία, σ. 102, Βοκοτόπουλος, Βαϊοφόρος, σ. 313.

5. Μουρίκη, Φιλοξενία, σ. 87-112, 90 κ.έ.

6. Ὁ.π., σ. 89, πίν. 35.

7. Ὁ.π., σ. 88, πίν. 34.

8. Ὁ.π., πίν. 36, 2· βλ. καί K. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojčić, *Icons*, Νέα Ὑόρκη (χωρίς χρονολογία), εἰκ. 110-111.

9. Ἀνάλογη στάση ἔχει καί ἡ μεσαία κοπέλα στή Γέννηση τῆς Παναγίας στό Δαφνί (Lafontaine-Dosogne (1965), σ. 97, εἰκ. 57), ὅπου ὥστόσο ἡ ὅλη σύνθεση διαφέρει ριζικά ἀπὸ ἐκείνη τῆς εἰκόνας· πρβλ. μορφές ἀπὸ τά ψηφιδωτά τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, Underwood, Kariye, 2, πίν. 144 (ἀρ. 94), 89 (ἀρ. 83). Βλ. καί ἀνάλογη παρατήρηση μέ ἀναδρομὴ στό κλασικιστικὸ παρισινὸ ψαλτήρι 139 γιὰ μιὰ ἀπὸ τίς μορφές τῶν προφητῶν τῆς Παμμακαρίστου ἀπὸ τὸν Belting, στό H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of Saint Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, DOS XV, Washington 1978, σ. 87, εἰκ. 40, 41. Γιὰ τήν ἀντικίνηση στοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων βλ. T. Velmans, *L'héritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin (1282-1321), L'art byzantin au début du XIVe siècle*, Symposium de Gračanića (1973), Βελιγράδι 1978, σ. 43.

τίς εικόνες της Φιλοξενίας, ή κεντρική μορφή του Χριστού παριστάνεται σέ ἀντίκλιση στη μέση της παράστασης σέ τοιχογραφίες καί εικόνες μέ την Κοίμηση της Παναγίας¹⁰ καί τή Βαΐοφόρο¹¹.

Τέλος, ή συνοπτική πτυχολογία, πού ἀποδίδεται μέ τονική κλιμάκωση σέ δύο βαθμίδες του ίδιου χρώματος καί μέ τή μετρημένη χρήση λευκῶν φώτων στίς ἀκμές, εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς διάθεσης αὐτῆς γιά τήν κλασική λιτότητα πού διαπιστώσαμε σ' ὁλόκληρη τή σύνθεση τῆς εἰκόνας του Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τή συναντοῦμε καί πάλι στίς παραπάνω εικόνες ἀλλά καί σέ ἄλλες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὅπως στή Γέννηση του Χριστοῦ τῆς Βενετίας¹² ἢ στή σειρά τῶν εἰκόνων τῆς Βαΐοφόρου¹³. Στήν εἰκόνα του Βυζαντινοῦ Μουσείου ὡστόσο οἱ πτυχές ζωγραφίζονται μέ μαλακότερο σχέδιο καί μέ χαμηλότερη κλιμάκωση τῶν τόνων, χωρίς νά ἀναλύεται σέ πολλαπλά μικρότερα γεωμετρικά ἐπίπεδα, δείχνοντας ἔτσι ὅτι ὁ ζωγράφος δέν ἀνήκει στή γενιά ἐκείνη τῶν Κρητικῶν του 15ου αἰ., ὅπως ὁ Ἄγγελος καί ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος, πού καθορίζουν μέ τό ἔργο τους τήν ἰδιαίτερη φυσιογνωμία τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς¹⁴.

Ἡ λιτότητα τῆς χρωματικῆς κλίμακας, τό πλάσιμο τῆς σάρκας μέ σκούρους τόνους καί μικρά λευκά φῶτα στίς ἀκμές, ὅπως φαίνεται καλύτερα στά πρόσωπα τῶν ἐπισκεπτριῶν καί του Ζαχαρία, συνδέουν τήν εἰκόνα μας μέ παλαιολόγια ἔργα τῆς κατηγορίας τῆς Περιβλέπτου στό Μυστρά¹⁵ ἀλλά καί τῶν εἰκόνων τῆς Πάτμου μέ τή Σταύρωση καί τήν Κοί-

10. Ὡπως στή Soroćani (S. Radojčić, Soroćani, Βελιγράδι 1963, πίν. XXVII, XXVIII) καί στή Gračanića (Hamman-MacLean-Hallesleben, πίν. 333) καί στήν εἰκόνα τῆς Πάτμου ὅπου ὁ Χριστός δέ γέρνει τήν κεφαλή (Χατζηδάκης, Πάτμος, ἀρ. 7, πίν. 7). Διαφορετική στάση συναντοῦμε σέ σειρά ἄλλων μνημείων, ὅπως στή Μονή τῆς Χώρας (Underwood, Kariye, 2, πίν. 320-325), πού ἐπαναλαμβάνει ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος στήν εἰκόνα τῆς Κοίμησης στό Τουρίνο (Χατζηδάκης, Πάτμος, εἰκ. 200).

11. Εἰκόνα συλλογῆς Κανελλοπούλου (Théano Chatzidakis (1982), ἀρ. 11 καί Νανῶ Χατζηδάκη (1983), σ. 37, ἀρ. 27). Σκλαβεροχώρι, ναός Εἰσοδίων (1481), βλ. παρακάτω ἀρ. κατ. 18 καί Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 122. Τοιχογραφίες Θεοφάνη στόν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσά στά Μετέωρα καί σέ εἰκόνες τῆς Λαύρας (δ.π., εἰκ. 10, 39, 74). Οἱ εἰκόνες τῆς σειρᾶς τῆς Βαΐοφόρου τῆς Λευκάδας (Βοκοτόπουλος, Βαΐοφόρος, πίν. 116, 117) καί τῆς Πάτμου (Χατζηδάκης, Πάτμος, ἀρ. 25, πίν. 23) ἀκολουθοῦν διαφορετικό εἰκονογραφικό τύπο ὅπου ὁ Χριστός ἔχει σῶμα καί κεφαλή γυρισμένα στήν ἴδια κατεύθυνση.

12. Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. 30-31, πίν. V καί 17.

13. Βλ. σημ. 11.

14. Γιά τίς εἰκόνες τῶν ζωγράφων αὐτῶν καί τή σημασία τους βλ. Chatzidakis, Débuts, σ. 177 κ.έ., του ἰδίου, Πάτμος, σ. 59-61, Νανῶ Χατζηδάκη (1983), σ. 9 κ.έ., 17 κ.έ.

15. Ἄ. Ξυγγόπουλος, Ἡ παλαιολόγιος παράδοσις (ὅπως στή σημ. 2), σ. 77-98. Chatzidakis, Théophane, σ. 337 κ.έ.

μηση της Παναγίας¹⁶, καθώς και της εικόνας των Μετεώρων με την Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, ἀφιέρωμα τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς¹⁷. Ὁ τρόπος πού ζωγραφίζονται οἱ λεπτοὶ βραχίονες, πού ξεπροβάλλουν μέσα ἀπὸ κοντὰ μανίκια σχηματίζοντας ἓνα στρογγυλεμένο ἐξόγκωμα στήν ἄρθρωση τοῦ ὤμου, εἶναι καί αὐτός χαρακτηριστικό στοιχεῖο τῆς παλαιολόγειας τεχνικῆς ὅπως τὴ συναντοῦμε στή Μονή τῆς Χώρας καί ἄλλοι¹⁸.

Μιά σειρά παραστάσεων ἀπὸ χρονολογημένες ἐκκλησίες τῆς Κρήτης μᾶς προσφέρουν χρήσιμα στοιχεῖα, γιὰ ἓναν καλύτερο προσδιορισμὸ τῆς χρονολογίας τῆς εικόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Στόν Ἅγιο Γεώργιο στήν Ἑμπαρο μέ τοιχογραφίες τοῦ Μανουήλ Φωκᾶ (μνεῖες 1436-1454)¹⁹, στή σκηνή τῆς Ἀνάληψης²⁰ τὰ κεφάλια τῶν ἀγγέλων θυμίζουν ἐκεῖνα τῶν τριῶν ἐπισκεπτριῶν, μέ παρόμοια κόμμωση, καί οἱ κεφαλές τῶν ἀποστόλων ἔχουν τεχνικὴ ἐκτέλεση ἀνάλογη μέ ἐκείνη τῆς μορφῆς τοῦ Ζαχαρία στήν εἰκόνα μας. Στὴ μορφή τοῦ ἀγγέλου ἀπὸ τόν Ἅγιο Γεώργιο στήν Ἐπάνω Σύμη Βιάννου (1436-1445)²¹, ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου, συναντοῦμε παρόμοια στάση καί ἀντίστοιχο τρόπο ἀπόδοσης τῶν χαρακτηριστικῶν μέ τίς γυναικεῖες μορφές τῆς εικόνας μας. Ἀνάλογη ἐκτέλεση διαπιστώνεται καί στόν ἄγγελο ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς Ἐπισκοπῆς Πεδιάδος²², μορφή πού ἀνακαλεῖ τὰ πρότυπα τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά. Τέλος, μερικές μορφές ἀπὸ τὸ Βαλσαμόνερο, στό κλίτος τῆς Παναγίας κυρίως²³, ἀλλὰ καί ἀπὸ τὸ Σκλαβεροχώρι²⁴, μποροῦν νά παραβληθοῦν μέ θετικό τρόπο μέ τὴν εἰκόνα μας. Οἱ γεροντι-

16. Χατζηδάκης, Πάτμος, σ. 52-57, πίν. 7, 9, 10, 11.

17. Chatzidakis-Weitzmann-Radojčić, Icons, σ. 82, εἰκ. 110-111 (Φιλοξενία).

18. Underwood, Kariye, 2, εἰκ. 98, 124, 169. Arilje (Hamman-MacLean-Hallesleben, εἰκ. 152). Studenića (δ.π., εἰκ. 267).

19. Μπορμπουδάκης, Κρητ. Χρον. 20 (1966), σ. 332-334. M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πεπραγμένα Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Ἀθήνα 1968, Γ', σ. 38.

20. Μπορμπουδάκης, δ.π., πίν. Γ' 2 (ἄγγελος στήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ). Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 121.

21. Μπορμπουδάκης, Κρητ. Χρον. 23 (1971), σ. 504, πίν. ΠΓ'. Γιὰ ἄλλες τοιχογραφίες, Ὁ Ἱδιος, Κρητ. Χρον. 20 (1966), σ. 334-335, πίν. Δ' 1, 2.

22. Στ. Παπαδάκη-Ökland, ΑΔ 21 (1966): Χρονικά, σ. 434-435, Πίν. 476 α. Chatzidakis, Théophane, σ. 336, εἰκ. 123 (κόγχη Ἱεροῦ, ἄγγελος).

23. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στήν Κρήτη, σ. 72-75. Ξυγγόπουλος, Σχεδιασμοί, σ. 83-84. Γιὰ τὸ ζωγράφο Κωνσταντῖνο Εἰρηνικό βλ. Cattapan, δ.π., σ. 38, ἀρ. 52 (μνεῖες 1424-1480). Σχετικά μέ τίς παραστάσεις τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καί τοῦ Προδρόμου στό μνημεῖο αὐτὸ βλ. παρακάτω ἀρ. κατ. 16, 17.

24. Χατζηδάκης, δ.π., σ. 72-75. Ξυγγόπουλος, δ.π., σ. 81-83.

κές μορφές των Ἰουδαίων στή Βαϊοφόρο²⁵ συγγενεύουν μέ τό Ζαχαρία καί οἱ ἄγγελοι μέ τίς μορφές των τριῶν κοριτσιῶν τῆς εἰκόνας μας, κυρίως στόν τρόπο πού διατάσσονται τά λευκά φῶτα ἐπάνω στό σκούρο προπλάσμο.

Αὐτές οἱ τοιχογραφίες, μερικές ἀπό τίς ὁποῖες ὅπως εἶδαμε ἐντάσσονται στόν κύκλο των ἔργων τῆς οἰκογένειας των Φωκάδων, χρονολογοῦνται γύρω στά μέσα καί στό γ' τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα. Ὁ ὑψηλός βαθμός ὁμοιότητος τῆς εἰκόνας μας ὀριοθετεῖ τά πιθανά χρονολογικά πλαίσια μέσα στά ὁποῖα πρέπει νά ζωγραφίστηκε καί μᾶς ὑποδεικνύει τήν ποιότητα καί τό ἐπίπεδο τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου της.

Μιά σειρά ἀπό παραστάσεις τῆς σκηνῆς τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἢ/καί τοῦ Προδρόμου σέ εἰκόνες καί τοιχογραφίες μᾶς βοηθοῦν γιά μιᾶ ἀκριβέστερη τοποθέτηση τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου στό χρόνο καί στό χῶρο. Ἀκόμη μᾶς βοηθοῦν στή διατύπωση ὀρισμένων ὑποθέσεων γιά τίς εἰκονογραφικές μεθόδους πού διαμορφώνονται στά χρόνια μετά τήν ἄλωση στήν Κρήτη. Θά τίς ἐξετάσουμε μαζί ἀνεξάρτητα ἀπό τό θέμα πού εἰκονίζουν, μιᾶ καί τά περισσότερα εἰκονογραφικά στοιχεῖα εἶναι κοινά καί στίς δύο περιπτώσεις.

Β'. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Στό μέρος αὐτό ἀκολουθεῖται μιᾶ διαφορετική διαδικασία προσέγγισης τοῦ θέματος. Ἐπειδή ὁ ἀριθμός των παραστάσεων πού θά ἐξετάσουμε εἶναι ἄρκετά μεγάλος (34 δείγματα), ἡ ἐπανάληψη πανομοιότυπων προτάσεων στή διατύπωση των συγκρίσεων πού πρέπει νά γίνουν θά ἦταν ἀναπόφευκτη ἐνῶ ταυτόχρονα τό κείμενο τῆς μελέτης θά γινόταν μακροσκελές καί ἀνιαρό. Κρίθηκε σκόπιμη λοιπόν μιᾶ πιό συνοπτική ἔκφραση των ὁμοιοτήτων καί των διαφορῶν πού στηρίζεται σέ μιᾶ τυποποίηση τῆς περιγραφῆς²⁶. Ἔτσι, σέ ἓνα πρῶτο μέρος ἡ περιγραφή τῆς σκηνῆς διακρίνεται σέ τριάντα διαφορετικές ἐνότητες, μορφολογικά στοιχεῖα πού βρίσκονται παρακάτω. Ἀκολουθεῖ ἓνας πίνακας-μήτρα (Πίν. I), ὅπου περιλαμβάνονται στήν κάθετη στήλη τά δείγματα μέ ἓναν αὐξοντα ἀριθμό πού ἀντιστοιχεῖ στόν κατάλογο των παραστάσεων καί στήν ὀριζόντια στήλη τά διακριτικά περιγραφικά στοιχεῖα. Οἱ ὁμοιότητες καί οἱ διαφορές ἀπεικονίζονται καθαρά

25. Chatzidakis, Théophane, σ. 336, σημ. 109, εἰκ. 122 (Βαϊοφόρος).

26. Γιά σχετικά θεωρητικά μεθοδολογικά προβλήματα βλ. Théano Chatzidakis - Bacharas, *Projet d'un code pour l'analyse descriptive de l'iconographie byzantine*, Δωδώνη, Ἐπιστημονική Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων, Ἰωάννινα 1981, σ. 449-490.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	α β γ	α β γ	α β γ		α β γ δ			α β	α β γ		α β γ δ ε		α β γ
1	0 1 1	0 1 0	0 0 1	1	1 0 1 1	0	0	1 0	0 0 1	0	0 0 1 1 0	1	0 0 0
2	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	0	0	0 1	1 1 0	1	1 1 0 0 0	0	0 0 0
3	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	0	0	0 1	1 0 0	1	1 1 0 0 0	1	1 0 0
4	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	0	0	0 1	0 1 0	1	1 0 0 0 1	0	1 1 0
5	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	0	0	1 0	1 1 0	1	1 1 0 0 0	1	1 0 0
6	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	1	0	1 0	1 1 0	1	1 1 0 0 0	1	1 1 0
7	0 1 1	1 0 0	1 0 0		1 0 1 1	1	0	1 0			1 1 1 0 0 0	1	1 ; 0
8	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	1	0	1 0	1 1 0	1	1 1 0 0 0	1	1 1 0
9	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	1	0	1 0	1 1 0	1	1 1 0 0 0	1	1 1 0
10	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 0 1	0	1	1 0	1 1 0	0	1 1 1 0 1	1	1 1 1
11	0 1 0	1 0 0	1 0 0	0	0 1 0 0	0	1	1 0	1 1 0	0	0 0 0 0 0	0	0 0 0
12	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	0	0	1 0	1 1 0	1	1 0 0 0 1	0	0 0 0
13	0 1 1	0 0 1	1 0 0	1	0 1 1 1	0	0	1 0	0 1 0	1	1 1 0 0 0	1	0 0 0
14	0 1 1	1 0 0	0 0 1	1	1 0 1 1	0	0	1 0	1 1 0	1	0 1 0 0 1	1	0 0 0
15	0 1 0	1 0 0	0 0 1	1	1 0 0 1	0	0	1 0	1 1 0	1	1 0 0 0 1	1	1 1 0
16	0 1 1	1 0 0	0 1 0	1	1 0 1 1	0	0	1 0	1 ; 1 ; 0	1	1 1 0 0 0	1	1 1 0
17	0 1 0	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	1	0	1 0			1 0 0 1 0 0	1	1 0 0
18	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 0 1	0	0	1 0	1 ; 1 ; 0	0	1 0 0 0 0	1	1 0 0
19	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	0	0	1 0	0 0 1	1	0 1 0 0 1	1	0 0 0
20	0 1 1	1 0 0	0 1 0	1	1 0 1 1	1	0	1 0	1 0 0	1		1 0 0 0	1 1 0 0
21	0 1 0	1 0 0	1 0 0	1	1 0 1 1	0	0	1 0	1 1 0	1	1 1 0 0 0	1	0 0 0
22	0 1 0	1 0 0	1 0 0	1	0 0 0 0	0	0	1 0	1 1 0	1	0 0 0 0 1	0	0 0 0
23	0 1 0	1 0 0	1 ; 0 0	1	1 0 0 1	0	0	1 0	1 1 0	0	0 0 0 0 1	0	0 1 0
24	0 1 0	1 0 0	1 0 0	0	1 0 1 1	0	0	1 0	0 1 0	1	0 0 0 0 1	0	0 0 0
25	0 1 1	1 0 0	1 0 0	0	1 0 1 1	0	0	1 0	1 1 0	1	0 0 0 0 1	0	0 0 0
26	1 0 0	1 0 0	1 0 0	1	1 0 0 1	0	1	0 1	0 0 1	1	0 0 0 0 1	0	0 0 1
27	1 0 0	1 0 0	1 0 0	1	0 1 0 0	0	1	0 1	0 1 0	1			0 0 0 0
28	1 0 0	1 0 0	1 0 0	1	0 1 0 0	0	1	1 0	0 1 0	1	0 0 0 0 1	1	0 0 0
29	0 0 1	0 0 1	1 0 0	1	0 1 0 0	0	1	0 0	0 0 0	0	0 0 0 0 1	0	0 0 1
30	0 0 1	0 0 1	1 0 0	1	0 1 0 0	0	0	0 1	1 1 0	1	0 0 0 0 1	0	0 0 0
31	0 0 1	1 0 0	1 0 0	0	0 1 1 1	0	0	0 1	1 1 0	1	1 0 0 0 0	1	0 0 0
32	0 0 1	1 0 0	1 0 0	1	0 1 0 0	0	0	1 0	1 1 0	1	1 1 0 0 0	1	0 0 0
33	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1			1 ; 1	0 1	1 0	1 1 0	1	1 0 0 0 1	1 0 0 0
34	0 1 1	1 0 0	1 0 0	1			1 ; 1	0 0	0 1	1 1 0	1	0 1 0 0 1	1 0 0 0

μέ την ένδειξη παρουσίας (1) ή απουσίας (0) των στοιχείων αυτών από την παράσταση. Όταν υπάρχει φθορά ή όταν δέ διακρίνεται καθαρά υπάρχει ερωτηματικό (;). Ακολουθεί τέλος αναλυτικός κατάλογος των 34 παραστάσεων με αρίθμηση που αντιστοιχεί σε εκείνη του Πίν. Ι.

Στόν κατάλογο περιλαμβάνονται όσες παραστάσεις μās είναι γνωστές από την κρητική ζωγραφική του 15ου έως τό 17ο αιώνα καί σε αυτές περι-

λαμβάνονται και οι συνθέσεις στην ηπειρωτική Ελλάδα, έργα του ζωγράφου Ξένου Διγενή που θήτευσε στην Κρήτη στην περίοδο που μας ενδιαφέρει καθώς και του Κρητικού Θεοφάνη στον Άγιον Όρος, όπου διαδίδονται τα κρητικά πρότυπα στο 16ο αιώνα. Θά πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι στον κατάλογο περιλαμβάνονται οι παραστάσεις που παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη εικονογραφική συγγένεια με την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Όπως είναι φυσικό ο κατάλογος αυτός δεν είναι εξαντλητικός, μπορεί όμως να θεωρηθεί επαρκής για το επίπεδο της ανάλυσής μας και για την έγκυρότητα των συμπερασμάτων μας. Η ανάγνωση του συγκριτικού πίνακα πρέπει να είναι παράλληλη με την ανάγνωση του καταλόγου των παραστάσεων όπου σχολιάζονται τα δεδομένα του πίνακα και προστίθενται σύντομες παρατηρήσεις για την τεχνοτροπία και τη χρονολόγησή τους.

Η ανάλυση των περιγραφικών στοιχείων, καθώς και η καταγραφή τους με τις σχετικές ενδείξεις παρουσίας ή απουσίας στον Πίν. Ι επέτρεψαν στη συνέχεια την ταξινόμησή τους με τη συνηθισμένη διαισθητική προσέγγιση, καθώς και με τη στατιστική επεξεργασία των δεδομένων με ηλεκτρονικό υπολογιστή από τους Μ. Μεϊμάρη και Δ. Διαλέτη στη μελέτη που ακολουθεί²⁷. Η μέθοδος αυτή, προσφέρει σε μικρή κλίμακα μία εικόνα των δυνατοτήτων που παρέχονται από τη χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή και επιβεβαιώνει τη χρησιμότητά της για την ανάλυση και τη σύγκριση μεγάλου αριθμού παραστάσεων. Η διάκριση των ομάδων είναι όμοια και με τις δύο μεθόδους προσέγγισης· η στατιστική επεξεργασία ωστόσο προσφέρει μία προφανή οικονομία εφόσον τα αναγκαία και επαρκή διακριτικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται για την ταξινόμηση είναι μόνον οκτώ αντί για τα τριάντα που περιλαμβάνονται στην ανάλυσή μας (βλ. παρακάτω, σ. 181). Η χρησιμότητά της μπορεί να φανεί ακόμα και στη μελλοντική ανάγκη ταξινόμησης άλλων παραστάσεων με το ίδιο θέμα ή ακόμη και για την αναγνώριση παραστάσεων που μέρη τους έχουν καταστραφεί.





Ι. ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Ι. Κλίνη στα αριστερά της σύνθεσης

- α. Σκέτη.
- β. Με στρώμα.
- γ. Με μαξιλάρι.

27. Ταξινόμηση 34 παραστάσεων της Γέννησης της Παναγίας ή/και του Προδρόμου με μεθόδους «παραγοντικής ανάλυσης», βλ. παρακάτω, σ. 181-188.

2. Λεχώ επάνω στην κλίνη
 - α. Ανακαθισμένη και σκυφτή, τυλιγμένη με τό μαφόρι της.
 - β. Ανακαθισμένη με τό σῶμα σέ ὀρθία στάση ἀπλώνει τά χέρια.
 - γ. Ἄλλη στάση.
3. Τραπέξι στό κέντρο τῆς σύνθεσης, ὀρθογώνιο, μέ διάφορα σκεύη
 - α. Ἀκάλυπτο.
 - β. Μέ «χειρόμακτρο» μαζεμένο στίς ἄκρες.
 - γ. Μέ στρωμένο τραπεζομάντηλο.
4. Ἀνδρική μορφή στά δεξιά τῆς σύνθεσης: Ὁ Ἰωακείμ ὀρθίος στή Γέννηση τῆς Παναγίας καί ὁ Ζαχαρίας καθιστός σέ χαμηλό σκαμνί στή Γέννηση τοῦ Προδρόμου
5. Κοπέλες κρατοῦν προσφορές καί προχωροῦν πρὸς τή λεχώ παρατακτικά πίσω ἀπό τό τραπέξι
 - α. Τρεῖς κοπέλες.
 - β. Δύο κοπέλες.
 - γ. Φορέματα (ὁμοίου τύπου): ἡ πρώτη μέ κοντό μανίκι καί τό κεφάλι ἀκάλυπτο· ἡ δεύτερη, μακρύ μανίκι καί σφιχτοδεμένη καλύπτρα (φακιόλι) στό κεφάλι· ἡ τρίτη, κοντό μανίκι καί μακρὺς πέπλος, δεμένος στήν κορυφή τῆς κεφαλῆς.
 - δ. Στάσεις: ἡ πρώτη προχωρεῖ καί στρέφεται πρὸς τή λεχώ· ἡ δεύτερη προχωρεῖ πρὸς τή λεχώ ἀλλά γυρίζει τό κεφάλι πίσω, πρὸς τήν τρίτη, μέ ἀντικίνηση· ἡ τρίτη ἔχει ὅμοια στάση μέ τήν πρώτη καί προχωρεῖ πρὸς τή λεχώ.
6. Μία μικρότερη θεραπαινίδα μέ ριπίδιο
7. Ἄλλη κοπέλα
8. Λίκνο μέ τό βρέφος
 - α. Στό κέντρο (μπροστά ἀπό τό τραπέξι).
 - β. Στό πλάι.
9. Κοπέλα, μικρή θεραπαινίδα πλάι στό λίκνο
 - α. Γνέθει.
 - β. Κουνάει τό λίκνο μέ τό πόδι.
 - γ. Ἄλλη δράση.
10. Τεῖχος στό βάθος
11. Δύο κτίρια, ἀριστερά καί δεξιά στή σύνθεση

<ol style="list-style-type: none"> α. Τύπος α'.  β. Τύπος β'.  γ. Τύπος γ'.  	<ol style="list-style-type: none"> δ. Τύπος δ'.  ε. Ἄλλος τύπος.
--	---

12. Ὑφασμα συνδέει τίς στέγες τῶν κτιρίων

13. Σκηνές δευτερεύουσες

α. Ἀσπασμός.

β. Εὐαγγελισμός τοῦ πατέρα Ἰωακείμ ἢ Ζαχαρία ἀπὸ ἄγγελου μικροῦ ποῦ κατεβαίνει ἀπὸ τὸν οὐρανό.

γ. Λουτρό τοῦ βρέφους.

II. ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Συνοπτικά ἀπὸ τὸν πίνακα τῶν ὁμοιοτήτων καὶ τῶν διαφορῶν (Πίν. I), μποροῦμε νὰ συνάγουμε τὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα, πού ἐπιβεβαιώνονται ἀπὸ τὴ στατιστικὴ ἐπεξεργασία τῶν στοιχείων.

Οἱ εἰκόνες ἀρ. κατ. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, καθὼς καὶ οἱ τοιχογραφίες ἀρ. κατ. 15, 16, 17, 18, 20 καὶ 21, ἔχουν τόσο μεγάλο ἀριθμὸ κοινῶν στοιχείων, ὥστε μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι προέρχονται ἀπὸ ἓνα κοινὸ πρότυπο ἢ καὶ ἀνθίβολο. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ παραστάσεις αὐτές ἀνήκουν σέ κρητικὰ ἐργαστήρια τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ. καὶ ἀκόμη σέ μνημεῖα μέ τοιχογραφίες ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικές τοῦ 15ου καὶ τοῦ 16ου αἰ. Πιστὰ τὸ πρότυπο αὐτὸ ἀκολουθεῖ ὁ Ξένος Διγενής καὶ ὁ Θεοφάνης σέ ὀρισμένες ἀπὸ τίς τοιχογραφίες του στὰ Μετέωρα καὶ στὸ Ἅγιον Ὅρος.

Ὅλες αὐτές τίς παραστάσεις μποροῦμε νὰ τίς ἐντάξουμε στὴν ἴδια ὁμάδα πού θὰ τὴν ὀνομάσουμε Α'. Οἱ ἄλλες παραστάσεις ἀποτελοῦν ἀπλές παραλλαγές τοῦ προτύπου τῆς ὁμάδας Α' καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἡ κατάταξή τους σέ ὁμάδες εἶναι ἀρκετὰ ἐπισφαλής. Μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε ὥστόσο τὴν ὁμάδα Β', ὅπου συγκεντρώνονται παραστάσεις πού χαρακτηρίζονται συχνότερα ἀπὸ τὸ μειωμένο ἀριθμὸ τῶν ἐπισκεπτριῶν (στοιχεῖο 5β) ἢ ἀπὸ τὴν προσθήκη τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ βρέφους (στοιχεῖο 13γ), ὅπως τὴ συναντοῦμε σέ ὀρισμένες παραστάσεις τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Στὴν ὁμάδα αὐτὴ ἐντάσσονται οἱ παραστάσεις ἀρ. κατ. 7, 11, 26, 27, 28, 29, 30. Στὴν ὁμάδα Γ' συγκεντρώνονται τέλος παραστάσεις πού διαφέρουν σέ διάφορα σημεῖα ἀπὸ τὴν ὁμάδα Α', χωρὶς ὥστόσο νὰ ἔχουν καὶ μεταξύ τους τόσα κοινὰ στοιχεῖα ὥστε νὰ τίς θεωρήσουμε ἀποτέλεσμα κάποιου κοινοῦ προτύπου. Στὴν ὁμάδα ἀνήκουν οἱ παραστάσεις ἀρ. κατ. 4, 10, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 25, 33, 34.

Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν παραστάσεων καὶ ἀπὸ τὸ συγκριτικὸ πίνακα ἡ παλιότερη ἐμφάνιση τοῦ προτύπου τῆς ὁμάδας Α' γίνεται στὴν Κρήτη, στίς τοιχογραφίες τοῦ κλίτους τῆς Παναγίας στὸ Βαλσαμόνερο, γύρω στὸ 1400, καὶ διαδίδεται σέ κρητικὲς εἰκόνες κυρίως τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα. Στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα χρησιμοποιεῖται πρῶτα ἀπὸ τὸν Ξένο Διγενή καὶ στὸ 16ο αἰῶνα ἀπὸ τὸ Θεοφάνη στὰ Μετέωρα

καί στό "Άγιον Όρος. Δείγματα παραστάσεων πού νά χρονολογούνται στό β' μισό τοῦ 16ου αἰώνα δέ μᾶς εἶναι γνωστά ἐνῶ λίγες παραστάσεις ἀπό τό 17ο αἰώνα ἐπιβεβαιώνουν τή σημασία τῶν προτύπων τοῦ 15ου αἰώνα. Τέλος, πρέπει νά σημειωθεῖ ἡ ὁμοιότητα μέ τό κρητικό πρότυπο τῆς μικρῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀρ. κατ. 15), πού τεχνοτροπικά κατατάσσεται σέ ἐργαστήρια τῆς Βόρειας Ἑλλάδας.

Ἀπό τήν παραβολή τῶν παραστάσεων τοῦ καταλόγου μποροῦμε νά διαπιστώσουμε ἀκόμα ὅτι τά σταθερά χαρακτηριστικά τοῦ εἰκονογραφικοῦ προτύπου εἶναι τά ἀκόλουθα:

1) Ὁ ἀριθμός τῶν πρωταγωνιστῶν καί τῶν ἄλλων βασικῶν προσώπων πού συμμετέχουν πάντα στή σκηνή

Ἡ λεχώ: Ἑλισάβετ ἢ Ἄννα.

Ὁ ἄνδρας τῆς: Ζαχαρίας ἢ Ἰωακείμ.

Τό βρέφος: Ἰωάννης Πρόδρομος ἢ Παναγία.

Οἱ τρεῖς κοπέλες: Ἐπισκέπτριες.

Μιά θεραπαινίδα δίπλα στό λίκνο.

2) Τό σκηνικό καί τά ἀντικείμενα πού παριστάνονται στήν εἰκόνα

α. Ἕνα μεγάλο ὀρθογώνιο τραπέζι ξύλινο στό κέντρο.

β. Τό κρεβάτι τῆς λεχῶς (θέση, εἶδος καί μέγεθος).

γ. Τό λίκνο.

δ. Δύο κτίρια στά πλάγια.

3) Κοινή ἀκόμη εἶναι ἡ διάταξη τῶν παρακάτω στοιχείων

α. Τό κλειστό σχῆμα τῆς σύνθεσης, καθῶς ὀργανώνεται γύρω ἀπό τό ὀρθογώνιο τραπέζι καί παράλληλα ἡ προσπάθεια γιά μιά πραγματική ἀναπαράσταση ἑνός σκηνικοῦ χώρου, καθῶς ὀρίζεται ἀπό δύο κτίρια πού συνδέονται μεταξύ τους μέ τό κόκκινο ὕφασμα.

β. Ἡ λοξή τοποθέτηση τῆς κλίνης τῆς λεχῶς σέ πρῶτο ἐπίπεδο στό ἀριστερό συνήθως μέρος τῆς παράστασης.

γ. Ἡ προβολή τῆς καθισμένης μορφῆς πού τοποθετεῖται στό δεξιό μέρος, εἴτε αὐτή εἶναι ὁ Ζαχαρίας στή Γέννηση τοῦ Προδρόμου εἴτε ὁ Ἰωακείμ πού στέκει ὀρθῶς στό ἀντίστοιχο σημεῖο στή Γέννηση τῆς Παναγίας εἴτε ἄλλοτε ἡ μικρή θεραπαινίδα στή Γέννηση τῆς Παναγίας σέ πρῶτο ἐπίπεδο, ὥστε νά ξεχωρίζει μέ τήν παρεμβολή ἑνός χαμηλοῦ τοίχου μέ ἀψίδωμα ἀπό πίσω τῆς.

4) Ἡ στάση καί ἡ θέση τῶν τριῶν ἐπισκεπτριῶν, οἱ παράλληλοι ἄξονες πού ἀκολουθοῦν τά σώματά τους.

Τά παραπάνω βασικά στοιχεῖα εἶναι κοινά καί σταθερά μέ ἑλαφρές μόνο ἀποκλίσεις σέ ὅλες τίς παραστάσεις καί στή Γέννηση τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Στίς εἰκόνες τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας τή σύνθεση συμ-

πληρώνουν συχνά ο Ἰωασμὸς τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς τοῦ Ἰωακείμ (βλ. ἀρ. κατ. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18 καὶ 20). Οἱ σκηνές αὐτές διαδραματίζονται μέσα στὰ κτίρια τοῦ βάθους, σέ δεύτερο ἐπίπεδο, καὶ ἐντάσσονται μέσα στοῦ συνθετικὸ σχῆμα χωρὶς νά ἀλλοιώνουν τὸ βασικὸ του χαρακτήρα. Σέ μερικές εἰκόνες (ἀρ. κατ. 6, 7, 8, 9, 17, 20) προστίθεται τέταρτο πρόσωπο, μιὰ μικρὴ θεραπαινίδα πού κρατεῖ συχνά ριπίδιο καὶ ξεπροβάλλει πίσω ἀπὸ τὴν πρώτη ἐπισκέπτρια. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀρ. κατ. 1) τῇ θέσει πού ἔχει ὁ Ἰωακείμ στὴ Γέννηση τῆς Παναγίας, γιὰ τὴν ἰσορροπία τῆς σύνθεσης, παίρνει μιὰ κολόνα μέ ἐπίθημα πού μοιάζει μάλιστα νά μὴν ἔχει κανέναν ἄλλο ὀργανικὸ λόγο ὑπαρξης. Στὶς παρατηρήσεις αὐτές μπορούμε νά προσθέσουμε καὶ μερικές διαπιστώσεις γιὰ τὰ χρώματα τῶν ἐνδυμάτων πού ἀντιστοιχοῦν στὴν ιδιότητα τοῦ κάθε προσώπου. Ἡ Ἄννα φορεῖ πάντα ἓνα κόκκινο μαφόρι ἐνῶ ἡ Ἐλισάβετ βαθύ γαλάζιο, ἴσως λόγω τῆς προχωρημένης ἡλικίας της. Τὰ φορέματα τῶν τριῶν ἐπισκεπτριῶν ἔχουν συνήθως τὸ ἴδιο χρῶμα, βαθύ γαλάζιο ἢ πρώτη, σκούρο κεραμιδί ἢ δεύτερη καὶ κόκκινο-κιννάβαρι ἢ τρίτη. Ὁ Ζαχαρίας τέλος φορεῖ πάντοτε τὸν κόκκινο μανδύα καὶ τὸ σκούφο, ἐνδεικτικὸ τῆς προφητικῆς του ιδιότητος.

Τὸ γεγονὸς ὅτι συναντήσαμε τὰ βασικὰ αὐτὰ στοιχεῖα καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μᾶς ὁδηγεῖ καὶ στὸν κύκλο ὅπου μπορεῖ νά ἐνταχθεῖ ἡ εἰκόνα αὐτή. Μέσα στὸν κύκλο αὐτὸ τῶν εἰκόνων (ὁμάδα Α') θὰ πρέπει νά ἐπισημάνουμε ὥστόσο καὶ μερικές ἄλλες ὁμοιότητες πού δὲ συναντοῦμε στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου.

1. Στὴ μεγάλη πλειοψηφία τῶν παραστάσεων τὸ ξύλινο τραπέζι εἶναι ἀκάλυπτο (στοιχεῖο 3α).

2. Ἡ στάση τῆς λεχῶς σέ ὅλες σχεδὸν τίς παραστάσεις εἶναι κοινή. Τυλιγμένη στό μαφόρι της ἔχει μαζεμένα τὰ πόδια καὶ μέ γυρτὸ σῶμα στηρίζει τὸ πρόσωπό της στό σκεπασμένο χέρι της (στοιχεῖο 2α).

3. Ἡ μικρὴ θεραπαινίδα κοντὰ στό λίκνο κάθεται σέ χαμηλὸ σκαμνὶ στό πλάι καὶ γνέθει ἢ κουνάει τὸ λίκνο μέ τὸ πόδι της (στοιχεῖο 9α, β).

4. Στὶς περισσότερες παραστάσεις ὑπάρχει πρόσθετη μορφή θεραπαινίδας μέ ριπίδιο (στοιχεῖο 6).

5. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν κτιρίων τοῦ βάθους εἶναι κοινὴ στίς περισσότερες συνθέσεις, ὅπου ἐπαναλαμβάνονται οἱ ἀρχιτεκτονικοὶ τύποι πού εἶδαμε στίς τοιχογραφίες τῆς Κρήτης, ὅπως στό Βαλσαμόνερο. Τὰ κτίρια εἶναι ψηλά, μονώροφα καὶ μονόχωρα, ὀρθογώνια καὶ μέ μεγάλη στενὴ εἴσοδο. Ἡ ἐπίστεψη τοῦ ἀριστεροῦ φαίνεται ἀπὸ μιὰ χαμηλωμένη ὀπτικὴ γωνία (στοιχεῖο 11α). Εἶναι μιὰ ἐπίπεδη στέγη πού στηρίζουν δύο προεξέχοντες κιλλίβαντες. Τὸ δεξιὸ κτίριο φαίνεται ἀντίθετα ἀπὸ μιὰ ὑπερυψωμένη ὀπτι-

κή γωνία (στοιχείο 11β). Είναι ένα κτίσμα με άνοιχτή όροφή που σκεπάζει ένα κουβούκλιο στηριγμένο σε τέσσερις μικρές κολόνες.

III. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Α'. Εἰκόνες

1. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Βυζαντινό Μουσείο.

(βλ. παραπάνω, σ. 128 κ.έ.).

2. Γέννηση Προδρόμου. Λένινγκραντ, Μουσείο Ermitage (διαστ. 0,65×0,63 μ.). Β' μισό 15ου αἰ. (Εἰκ. 5).

Ὁ Lazarev τὴ χρονολογεῖ στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ., ἡ Bank στὸ τέλος τοῦ 15ου αἰ., ὁ Χατζηδάκης στὴν κρητικὴ σχολή τοῦ 16ου αἰ. καὶ ὁ Ξυγγόπουλος τὴ θεωρεῖ παλαιολόγια.

Ἡ σύνθεση εἶναι ὅμοια μὲ ἐκείνη τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ διαφορὲς σὲ δευτερεύοντα στοιχεῖα μόνο. Οἱ διαφορὲς τοῦ αἰσθητικοῦ κλίματος ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες εἶναι προφανεῖς, παρά τίς πιθανές ὁμοιότητες στὸν τρόπο ἐπεξεργασίας τῆς σάρκας καὶ τῆς ἀπόδοσης τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου. Ὁ ὄγκος τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σκηνικοῦ βάθους εἶναι πρῶτο μέλημα τοῦ ζωγράφου καὶ δηλώνεται μὲ μιὰ πλησιέστερη στὸ ἀναγεννησιακὸ πνεῦμα ἀντίληψη τοῦ χώρου. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Lazarev εἶχε διακρίνει δυτικές ἐπιδράσεις στὴ λαμπρότητα τῶν χρωμάτων, ἐνῶ παράλληλα ἐπεσήμαινε καὶ ἕναν παλαιολόγειο τρόπο στὴ ζωγραφικὴ τῶν προσώπων, ποὺ συνδέεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, ποὺ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν χαρακτηριστικὰ μιᾶς γενικότερης τάσης στὴ ζωγραφικὴ τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ., θὰ τὰ συναντήσουμε καὶ σὲ ἄλλες εἰκόνες τῆς σειρᾶς, ὅπως στίς ἀρ. κατ. 3, 5, 6, 7.

Βιβλιογραφία: V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Τουρίνο 1967, σ. 376, 418, εἰκ. 533. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 184. W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Λωζάννη - Olten 1956, σ. 97, πίν. 126 B. Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. 114, σημ. 1. A. Bank, L'art byzantin dans les Musées de l'Union Soviétique, Λένινγκραντ-Μόσχα 1977, σ. 330, πίν. 317-318.

3. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Μουσείο Μπενάκη (διαστ. 0,42×0,32 μ.). Ἀρχές 16ου αἰ. (Εἰκ. 6).

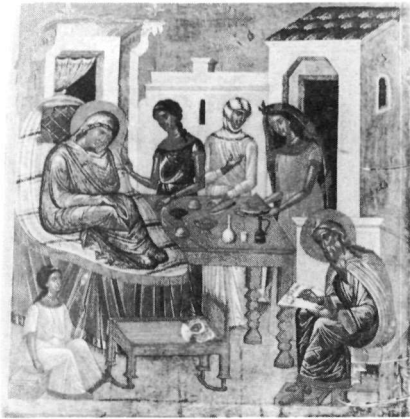
Ἡ εἰκόνα περιλαμβάνει, ἐκτός ἀπὸ τὸ κύριο θέμα, καὶ τὴ σκηνή τοῦ Ἀσπασμοῦ, σκηνή ποὺ συναντοῦμε συχνότερα στίς παραστάσεις τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας. Σὲ σύγκριση μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐδῶ λείπει ἡ αὐστηρότητα καὶ ἡ ἰσόρροπη διάταξη τῶν στοιχείων

της σύνθεσης. Ἡ ἐκτέλεση τῶν λεπτομερειῶν ὥστόσο δείχνουν ἐπιδεξιότητα καί γνώση τῶν μεθόδων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου αἱ.

Βιβλιογραφία : Νανώ Χατζηδάκη (1983), ἀρ. 51.

4. Γέννηση τοῦ Προδρόμου μέ ὑπογραφή Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ. Συλλογή Ἰωάννας Βασιλειάδου-Λοβέρδου. Τέλος 16ου αἱ.

Ὁ Ξυγγόπουλος τήν κατατάσσει στήν πρώτη ὁμάδα τῶν εἰκόνων τοῦ



Εἰκ. 5. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Λένινγκραντ, Ermitage (ἀρ. κατ. 2).



Εἰκ. 6. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Μουσείο Μπενάκη (ἀρ. κατ. 3).

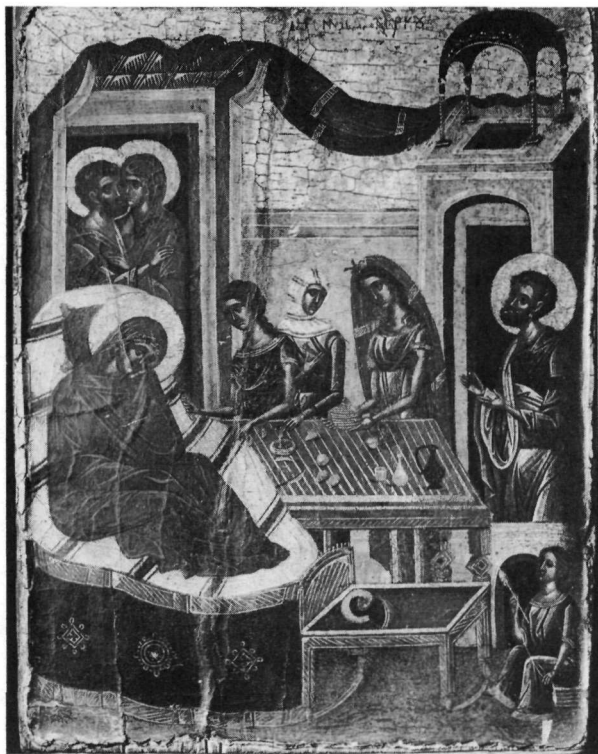
Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ καί τή συγκρίνει μέ τήν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραντ. Ἀλλά ἡ ὑπογραφή τοῦ Δαμασκηνοῦ πρέπει νά εἶναι πλαστή. Ἡ εἰκόνα ἔχει πολλές ἐπιζωγραφήσεις καί νεότερες προσθήκες πού ἔχουν ἀλλοιώσει σημαντικά τήν ἀρχική της ἐμφάνιση καί δυσκολεύουν τίς τεχνολογικές παρατηρήσεις. Στή γνωστή κεντρική σύνθεση ἔχουν προστεθεῖ διαφορετικοῦ τύπου κτίρια στό βάθος· τό ἀριστερό ἔχει παρόμοια διαμόρφωση τῆς στέγης ὅπως καί στήν εἰκόνα τῆς Σταύρωσης τοῦ Ἀνδρέα Παβία στήν Ἐθνική Πινακοθήκη²⁸.

Βιβλιογραφία: Ἀ. Παπαγιαννόπουλος - Παλαιός, Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου, σ. 45, ἀρ. 288. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 144-145, 184, πίν. 40, 1. Ἡ Βυζαντινή Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκή, 9η Ἐκθεσις ὑπό τήν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Ἀθήνα 1964, ἀρ. 195.

28. Νανώ Χατζηδάκη (1983), ἀρ. 20.

5. Γέννηση τῆς Παναγίας. Μουσείο Μονάχου (Bayerisches Museum), ἄρ. εὐρ. MA 367 (διαστ. $0,325 \times 0,25$ μ.) (Εἰκ. 7).

Ὁ Wulff τὴ χρονολογεῖ στὸ 14ο-15ο αἰ. Στὸν κατάλογο Βυζαντινὴ Τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, ἡ τέχνη τῆς χαρακτηρίζεται κρητικὴ καὶ χρονολογεῖται στὸ α' μισό τοῦ 16ου αἰ., ἡ J. Lafontaine-Dosogne ἀναφέρεται



Εἰκ. 7. Γέννηση τῆς Παναγίας. Μόναχο, Bayerisches Museum (ἄρ. κατ. 5).

στὸ παλαιολόγειο στίλ τῆς καὶ τὴ χρονολογεῖ στὸ 14ο αἰ. μαζί μέ τὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (βλ. παρακάτω ἄρ. κατ. 6), ὁ Μ. Χατζηδάκης τὴν τοποθετεῖ στὴν κρητικὴ σχολή τοῦ 16ου αἰῶνα, ὁ Ν. Mitropoulos ἀκολουθεῖ τὴ χρονολογία τοῦ Wulff.

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι τό πλησιέστερο τεχνοτροπικὰ παράδειγμα στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τὴ λιτότητα τῆς σύνθεσης ἀκολουθεῖ ἀντίστοιχη λιτότητα στὴ χρωματικὴ κλίμακα. Οἱ γυναικεῖες μορφές, λεπτές καὶ λιγερές ὅπως στὴν εἰκόνα μας, ἐξισορροποῦνται μέσα στὸ χῶρο πού ὀρίζεται ἀπὸ δύο κτίρια. Τό πλάσιμο τῆς σάρκας καὶ ἡ μαλακὴ πτυχολογία τῶν ὕφασμάτων θυμίζουν τὴν τέχνη τῶν προσώπων καὶ τῶν ὕφασμάτων τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (πρβλ. ἀκόμη τὴ στρογγυλεμένη

ἄρθρωση τοῦ ὧμου). Ἐνδιαφέρουσα λεπτομέρεια ἐδῶ εἶναι ἡ μικρὴ θεραπαινίδα πού γνέθεται δίπλα στό λίκνο· ἀποδίδεται μέ τρόπο νατουραλιστικό, ὅπως ἐπίσης καί ἡ μικρὴ γυάλινη καράφα καί τό ποτήρι γεμάτο νερό ἐπάνω στό τραπέζι. Νομίζω ὅτι τά στοιχεῖα αὐτά ἐπιβεβαιώνουν τή χρονολόγησή της στά μέσα τοῦ 15ου αἱ.



Εἰκ. 8. Γέννηση τῆς Παναγίας. Σινᾶ, μονή Ἁγίας Αἰκατερίνης (ἄρ. κατ. 6).

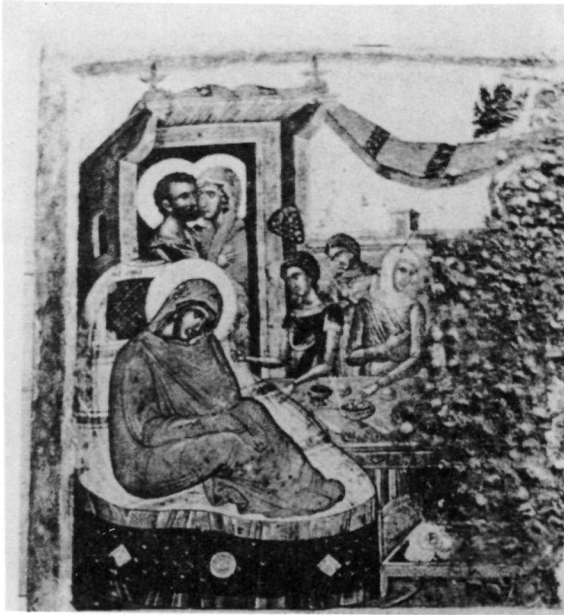
Βιβλιογραφία: O. Wulff - M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Helebrau bei Dresden 1925, σ. 144-145, εἰκ. 59. Lafontaine-Dosogne (1965), σ. 53, 116, 212, εἰκ. 66. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. 114, σημ. 1. Βυζαντινὴ Τέχνη, ὁ.π., ἄρ. 195 (ὅπου καί προηγ. βιβλιογρ.). N. Mitropoulos, *Marienikonen*, Ettal 1964, σ. 39, πίν. 1 (χρῶμ.). *Ikonen 13. bis 19. Jahrhunderts*, Haus der Kunst, München, 11 October bis 4 Januar 1970, ἄρ. 4.

6. Γέννηση τῆς Παναγίας. Μονή Ἁγίας Αἰκατερίνης στό Σινᾶ. Β' μισό 15ου αἱ. (Εἰκ. 8).

Ὁ Μ. Χατζηδάκης χρονολογοῦσε τήν εἰκόνα στό 16ο αἰῶνα καί σημείωνε τήν ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῆς τέχνης της. Τά ἔντονα καί φωτεινά χρώματα, τό ἐνδιαφέρον γιά τήν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τῶν σωμάτων, τά στρογγυλεμένα γυναικεῖα πρότυπα μέ τό λεῖο πλάσιμο τῆς σάρκας τοποθετοῦν

τήν εικόνα αυτή στον ίδιο καλλιτεχνικό χώρο με την εικόνα του Λένινγκραντ (βλ. άρ. 2).

Βιβλιογραφία: Μ. Χατζηδάκης, 'Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 'Αφιέρωμα στον έορτασμό των 1400 έτών από της ιδρύσεως της Μονής Σινά, 'Αθήνα 1967. Φωτογραφία της εικόνας υπάρχει στο Καλοκύρης, Θεοτόκος, πίν. 114β, με τη λανθασμένη ένδειξη στη λεζάντα και στο κείμενο (σ. 92) ότι η εικόνα βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο.



Είκ. 9. Γέννηση της Παναγίας και Εισόδια. Σινά, μονή 'Αγίας Αικατερίνης (άρ. κατ. 7).

7. Γέννηση της Παναγίας. Μονή 'Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. 'Αρ. 236 (διαστ. 0,56×0,35 μ.). Μέσα 15ου αϊ. (Είκ. 9).

'Η εικόνα είναι δίζωνη. 'Η Γέννηση παριστάνεται κάτω, ενώ επάνω παριστάνονται τά Εισόδια. Τό δεξί μέρος της εικόνας έχει σημαντικές φθορές. Οί Σωτηρίου διαπιστώνουν τή διαφορά του εικονογραφικού προτύπου που επικρατεί από τό 1500 και έξής και χρονολογούν τήν εικόνα στό β' μισό του 15ου αϊ. 'Η J. Lafontaine-Dosogne πιστεύει ότι προέρχεται από τό ίδιο εργαστήριο μέ τήν εικόνα του Μονάχου και τή χρονολογεί στό 14ο αιώνα.

'Η εικόνα, μέ τήν έξοχη τεχνική της και τό έκλεπτυσμένο σχέδιο, θυμίζει έργα όπως ή Κοίμηση του 'Ανδρέα Ρίτζου στο Τουρίνο²⁹ και κυρίως ή παράσταση των Εισοδίων στην εικόνα που βρίσκεται σήμερα στη Θεο-

29. Χατζηδάκης, Πάμμος, πίν. 200.

λογική Ἀκαδημία τῆς Μόσχας³⁰. Εἶναι πιθανότατα ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου μέ ἐκεῖνον τῆς εἰκόνας ἀρ. κατ. 6.

Βιβλιογραφία: Γ. καί Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθήναι 1956, σ. 206, ἀρ. 236.



Εἰκ. 10. Γέννηση τῆς Παναγίας. Μουσεῖο Κανελλοπούλου (ἀρ. κατ. 8).

8. Γέννηση τῆς Παναγίας. Ἀθήνα, Μουσεῖο Κανελλοπούλου (διαστ. 0,448×0,393 μ.). Ἀρχές 16ου αἰ. (Εἰκ. 10).

Ἡ παράσταση τῆς εἰκόνας ἀκολουθεῖ τόν ἴδιο ἀκριβῶς εἰκονογραφικό τύπο μέ τίς δύο εἰκόνες τοῦ Σινᾶ (βλ. Εἰκ. 8 καί 9). Ὁ ζωγράφος δέν εἶναι ὥστόσο ἐξίσου ἔμπειρος καί ἔτσι οἱ περισσότεροι ὁγκῶδεις μορφές ἔχουν χάσει κάτι ἀπό τήν ἰσορροπία τους σέ βάρος τῆς ἁρμονίας τῆς σύνθεσης. Τό πλάσιμο τῆς σάρκας καί ἡ πτυχολογία ὁδηγοῦν καί πάλι στά κρητικά ἐργαστήρια τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ.

30. V. Putsko, Les icones byzantines de la basse époque conservées à l'Académie de Théologie de Moscou, Byzantion XLVII (1977), σ. 258-267, εἰκ. 1. Τήν ἴδια εἰκονογραφία ἀκολουθεῖ καί ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀγγέλου (μέσα 15ου αἰ.) τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Νανὼ Χατζηδάκη (1983), σ. 19, ἀρ. 3).

Βιβλιογραφία: Théano Chatzidakis (1982), ἀρ. 25. Νανώ Χατζηδάκη (1983), ἀρ. 50, σ. 56.

9. Γέννηση τῆς Παναγίας. Εἰκόνα στό παλαιό Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου πού κάηκε στούς σεισμούς τοῦ 1953 (Εἰκ. 11).

Ἡ εἰκόνα τοποθετεῖται στή μικρο-ομάδα τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ καί τοῦ Μουσείου Κανέλλοπούλου, ὅχι μόνο γιά τόν εἰκονογραφικό της τύπο ἀλλά καί γιά τήν τεχνοτροπία της, ὅσο μπορεῖ κανεῖς νά κρίνει ἀπό τή



Εἰκ. 11. Γέννηση τῆς Παναγίας. Ζάκυνθος, Παλαιό Μουσεῖο (ἀρ. κατ. 9).

φωτογραφία. Οἱ ὄγκοι τῶν σωμάτων καί τό σχέδιο δέν ἔχουν τήν ἀρμονική ἀπόδοση τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ (ἀρ. κατ. 6, 7) καί ἡ πτυχολογία καί τό πλάσιμο εἶναι πολύ πύο σκληρά. Γιά τούς λόγους αὐτούς θά τή χρονολογούσαμε στίς ἀρχές τοῦ 16ου αἰ.

Βιβλιογραφία: Ἀδημοσίευτη (φωτογραφία Μ. Χατζηδάκη).

10. Γέννηση τῆς Παναγίας. Μονή Διονυσίου στό Ἅγιον Ὅρος. 16ος αἰ. Προέρχεται ἀπό δωδεκάορτο ἐπιστυλίου τέμπλου τῆς μονῆς (Εἰκ. 12).

Ἡ εἰκόνα τοποθετεῖται στήν ἴδια ὁμάδα μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου

Όρους. Ο ζωγράφος προσθέτει στο κρητικό εικονογραφικό πρότυπο ένα πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος και τη σκηνή του λουτρού, πού όπως θα δούμε στον Πίν. Ι εξαφανίζεται στα δείγματα του κρητικού τύπου ενώ αντίθετα επιβιώνει σε έργα πού ακολουθούν διαφορετικό, ίσως άγιορείτικο, πρότυπο (βλ. παραπάνω, σ. 141). Τεχνοτροπικά φαίνεται ή ισχυρή προσωπικότητά του στη διαμόρφωση ιδιαίτερου δικού του ιδιώματος βασισμένου στην κρητική διδασκαλία των έργων του 15ου αϊ. Χρώματα λαμπερά και έντονα, ενδιαφέρον για τό ένδυματολογικό στοιχείο και τη δια-



Είκ. 12. Γέννηση της Παναγίας. Άγιον Όρος, μονή Λιογυσίου (αρ. κατ. 10).

κόσμηση των ύφασμάτων (οί επισκέπτριες φορούν κάτω από τά φορέματά τους πουκαμίσεις με μακριά μανίκια, τό κρεβάτι έχει δυό μαξιλάρια με κεντήματα και ποδέα με τά τυπικά ψευδοκουφικά κοσμήματα του 15ου αϊ.). Τέλος, έμπλουτισμός των σκηνικών στοιχείων πού προβάλλουν μέ σωστή στερεομετρική απόδοση στο βάθος της παράστασης³¹.

Βιβλιογραφία: P. Mylonas, *Athos, Formes dans un Lieu Sacré*, Άθήνα 1974, πίν. 21.

31. Οί τοιχογραφίες της μονής έγιναν από τον Κρητικό ζωγράφο Ζώρζη τό 1547, βλ. και παρακάτω αρ. κατ. 28, 29, 30.

11. Εικόνα της Παναγίας με διάφορες σκηνές. Μουσείο Κανελλοπούλου. Ἀρχές 16ου αἰ. (Εἰκ. 13).

Οἱ περισσότερες σκηνές στό πλαίσιο τῆς εἰκόνας αὐτῆς προέρχονται ἀπό τόν κύκλο τῆς ζωῆς τῆς Παναγίας. Ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας τοποθετεῖται στό ἐσωτερικό ἐνός δωματίου ἐνῶ ὁ ἀριθμός τῶν προσώπων, λόγω χώρου, περιορίζεται στά ἀπαραίτητα. Στίς σκηνές τοῦ πλαισίου τῆς εἰκόνας αὐτῆς συνδυάζονται, καί στήν εἰκονογραφία (ἅγιος Ἱερώνυμος) καί στήν τεχντροπία, πολλά στοιχεῖα ἀπό τήν ἰταλική ζωγραφική, ὅπως τά συναντοῦμε συχνότερα στήν κρητική ζωγραφική τοῦ 15ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰώνα.

Βιβλιογραφία: Ἀδημοσίευτη.

12. Εικόνα τῆς Παναγίας μέ σκηνές ἀπό τή ζωή της στό πλαίσιο. Ἀθήνα, Βυζαντινό Μουσείο (Τ. 1561). Μέσα 16ου αἰώνα.

Ἡ εἰκόνα ἔχει σχολιαστεῖ ἀπό τή J. Lafontaine-Dosogne, πού τή χρονολογεῖ στίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ. Ἡ σκηνή τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἀποτελεῖ μέρος τοῦ κύκλου τοῦ Ἀκαθίστου. Ἡ διάταξη τῶν σημαντικῶν στοιχείων τῆς σύνθεσης ἀκολουθεῖ τό εἰκονογραφικό πρότυπο τῶν εἰκόνων τῆς σειρᾶς μέ τή διαφορά ὅτι ἐδῶ ὁ Ἰωακείμ προβάλλει πίσω ἀπό ἕνα χαμηλό τοῖχο. Τήν καμαρωτή στέγη (ἡμικυλινδρική) συναντοῦμε σέ ἄλλες σκηνές τῆς ἴδιας εἰκόνας, ὅπως στήν Κολακεία καί στή σκηνή ὅπου ἡ Παναγία προσάγεται στούς ἀρχιερεῖς. Γιά τεχντροπικούς λόγους ἡ εἰκόνα πρέπει νά χρονολογηθεῖ στά μέσα τοῦ 16ου αἰ. Ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν τῆς ζωῆς της ἀκολουθεῖ κάποιο παλαιολόγειο πρότυπο πού ἔχει προσαρμοστεῖ στή νεότερη εἰκονογραφία τῶν Κρητικῶν ζωγράφων, ὅπως φαίνεται στή σκηνή τῶν Εἰσοδίων ὅπου ἀκολουθεῖ τό πρότυπο τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀγγέλου στό Βυζαντινό Μουσείο (15ος αἰ.)³².

Βιβλιογραφία: Lafontaine-Dosogne (1965), σ. 55, 119, εἰκ. 31. Ἡ ἰδία (1975), σ. 190, εἰκ. 28. Καλοκύρης, Θεοτόκος, πίν. 104, 115.

13. Γέννηση τῆς Παναγίας. Βενετία, Ἑλληνικό Ἰνστιτοῦτο. Ἐκκλησία Ἀγίου Γεωργίου (ἀρ. εὐρ. 210) (διαστ. 0,60×0,48 μ.). Τέλη 17ου αἰ.

Ὁ Χατζηδάκης τή χρονολογεῖ στίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰώνα καί τήν τοποθετεῖ στήν κρητική παράδοση μαζί μέ τήν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραντ (βλ. ἀρ. κατ. 2). Στή σύνθεση ὑπάρχουν δύο κοπέλες-ἐπισκέπτριες ἐνῶ τά ἄλλα στοιχεῖα παραμένουν σταθερά (βλ. Πίν. Ι). Ἡ δυσαναλογία στά μέρη τοῦ σώματος καί τό σχετικά μικρό μέγεθος τῶν μορφῶν μέσα στό χώρο δείχνουν ὅτι ἡ εἰκόνα εἶναι ἔργο μέτριου ζωγράφου τοῦ τέλους ἴσως τοῦ 17ου αἰ.

Βιβλιογραφία: Chatzidakis, Icônes de Venise, ἀρ. 94 (210), σ. 114 καί σημ. 1.

32. Νανῶ Χατζηδάκη (1983), ἀρ. 3, σ. 18-19.

14. Εικόνα με τέσσερις σκηνές από τή ζωή τής Παναγίας. Βυζαντινό Μουσείο (άρ. Τ. 307) (διαστ. $1,15 \times 0,80$ μ.). Α' μισό 17ου αϊ.

Ἡ εἰκόνα χωρίζεται σέ τέσσερα διάχωρα. Ἐπάνω παριστάνεται ὁ Εὐαγγελισμός τοῦ Ζαχαρία καί ὁ Ἀσπασμός. Κάτω παριστάνεται ἡ Γέννηση καί τὰ Εἰσόδια. Ὁ εἰκονογραφικός τύπος, παρόμοιος μέ ἐκεῖνον τῶν ἄλλων κρητικῶν εἰκόνων, ἔχει τό πρόσθετο στοιχεῖο τοῦ λευκοῦ τραπεζομάντηλου πού εἶναι στρωμένο ἐπάνω στό τραπέζι. Ἐντονη σχηματοποίηση,



Εἰκ. 13. Γέννηση τῆς Παναγίας. Μουσείο Κανελλοπούλου (λεπτομέρεια ἀπό εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ διάφορες σκηνές στό πλαῖσιο) (άρ. κατ. 11).



Εἰκ. 14. Γέννηση τῆς Παναγίας. Βυζαντινό Μουσείο (άρ. κατ. 15).

ζωηρά χρώματα καί πλούσια πραγματολογικά καί διακοσμητικά στοιχεῖα ἐπιτρέπουν τή χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στό α' μισό τοῦ 17ου αἵωνα.

Βιβλιογραφία: Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγός τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, Ἀθῆναι 1931, σ. 90. Lafontaine-Dosogne (1965), σ. 55 (ἀναφέρει λανθασμένα πέντε σκηνές). Καλοκύρης, Θεοτόκος, πίν. 116.

15. Γέννηση τῆς Παναγίας. Βυζαντινό Μουσείο (Τ. 2502) (διαστ. $0,295 \times 0,25$ μ.). Τέλος 17ου αἵ. (Εἰκ. 14).

Στήν εἰκόνα ἐπαναλαμβάνεται τό κρητικό πρότυπο μέ τίς δύο δευτερεύουσες σκηνές, τόν Ἀσπασμό καί τόν Εὐαγγελισμό τοῦ Ἰωακείμ. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ παρουσία τοῦ λευκοῦ τραπεζομάντηλου πού συναντήσαμε στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀρ. κατ. 14. Στήν εἰκόνα ξεχωρί-

ζουν τά φωτεινά κόκκινα χρώματα και ό σκούρος προπλασμός στό πλάσιμο τής σάρκας, πού θυμίζει περισσότερο τοιχογραφίες τής Βόρειας Έλλάδας του τέλους του 17ου αιώνα³³.

Βιβλιογραφία: Άδημοσίευτη.

Β'. Τοιχογραφίες

Κρήτη

Τοιχογραφημένες παραστάσεις του θέματος τής Γέννησης τής Παναγίας ή/και του Προδρόμου σε χρονολογημένες τοιχογραφίες του 15ου αϊ. τής Κρήτης μās δείχνουν μέ σαφήνεια τήν καταγωγή και τά χρονολογικά πλαίσια μέσα στά όποια άποκρυσταλλώνεται ή εικονογραφία του θέματος. Οί τοιχογραφίες τής Κρήτης άκόμα δέν είναι όλες γνωστές, λείπουν οί πλήρεις δημοσιεύσεις των μνημείων τής εποχής, έτσι οί παρατηρήσεις πού ακολουθούν έχουν χαρακτήρα προσωρινό³⁴. Οί παραστάσεις πού θά εξετάσουμε ανήκουν ώστόσο σε μνημεία πού κατέχουν σημαντική θέση στή ζωγραφική του 15ου αϊ., κυρίως γιά τό επίπεδο και τήν ποιότητα τής τέχνης τους. Μπορούν έτσι, πιστεύω, νά άποτελέσουν έναν άρκετά σημαντικό δείκτη γιά τίς εικονογραφικές προτιμήσεις τής εποχής αυτής.

16. Βαλσαμόνερο. Βόρειο κλίτος άφιερωμένο στήν Παναγία. Γέννηση τής Παναγίας στήν καμάρα του Ίεροϋ (Εικ. 15). Οί τοιχογραφίες χρονολογούνται άπό χάραγμα πριν άπό τό 1400.

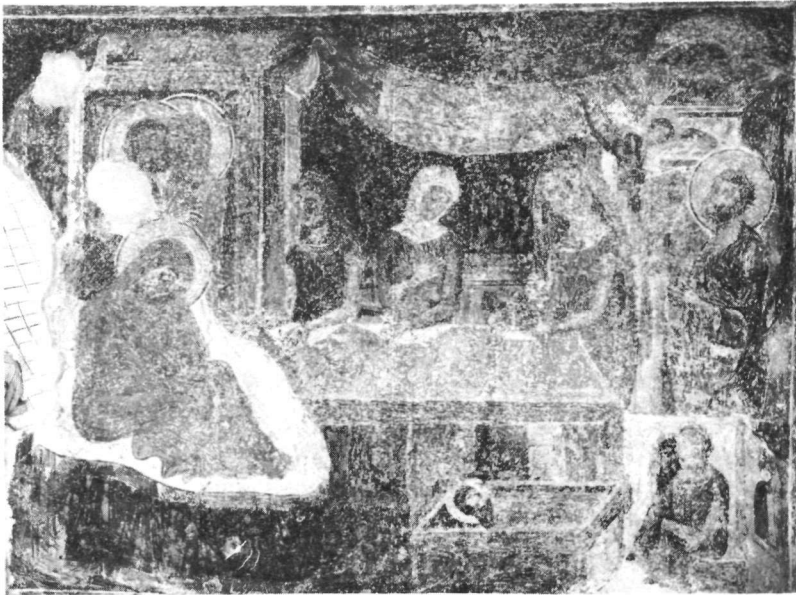
Η διάταξη τής σύνθεσης είναι ακριβώς όμοια μέ εκείνη των εικών πού είδαμε προηγουμένως (πρβλ. Πίν. Ι). Τό στενό ύφασμα επάνω στό τραπεζί μπροστά άπό τίς κοπέλες, όπως στίς γνωστές μας εικόνες τής Φιλοξενίας του Άβραάμ (βλ. παραπάνω, σ. 134), είναι φαίνεται στοιχείο τής ζωγραφικής του 15ου αϊ., γιati τό συναντούμε πάλι στίς τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στήν Πωγώνιανη (άρ. κατ. 20) καθώς και στήν εικόνα τής μονής Διονυσίου (άρ. κατ. 10). Στή σκηνή προστίθενται τά έπειςόδια του Άσπασμου και του Εϋαγγελισμού του Ίωακείμ μέ τόν ίδιο ακριβώς τρόπο όπως στίς εικόνες του Σινά (άρ. κατ. 6, 7), του Μουσείου Κανελλοπούλου (άρ. κατ. 11), τής Συλλογής Λοβέρδου (άρ. κατ. 4) και τής μονής Διονυσίου (άρ. κατ. 10). Η σύνθεση, εκτός άπό τά κοινά μέ τίς εικόνες τής σειράς αυτής στοιχεία πού χρησιμοποιεί, έχει και τεχνοτροπικά γνωρίσματα πού δείχνουν ζωγράφο μέ αίσθηση του κλασικού, καθώς

33. Γιά τή ζωγραφική στή Βόρεια Έλλάδα βλ. Μ. Χατζηδάκη, 'Ιστορία του Έλληνικού Έθνους, Ι', έκδ. Έκδοτική Άθηνών, Άθήνα 1974, σ. 418, 424, 436.

34. Βλ. σχετική βιβλιογραφία παρακάτω στον κατάλογο των παραστάσεων άρ. 16, 17, 18, 19.

φροντίζει για τήν ισορροπία τῶν μορφῶν, τή συγκρατημένη κίνηση, τήν ἀριστοκρατική ἔκφραση. Τά στοιχεῖα αὐτά θά ξαναβροῦμε στήν τέχνη τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἀλλά καί τῶν κρητικῶν εἰκόνων τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ.

Βιβλιογραφία: Ἀδημοσίευτη. Γιά τίς τοιχογραφίες βλ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στήν Κρήτη, σ. 73, τοῦ ἰδίου, Théophane, σ. 336, Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, σ. 83-84.



Εἰκ. 15. Βαλσαμόνερο. Βόρειο κλίτος. Γέννηση τῆς Παναγίας (ἀρ. κατ. 16).

17. Βαλσαμόνερο. Μεσαῖο κλίτος, ἀφιερωμένο στόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Πρόδρομο μέ τοιχογραφίες πού χρονολογοῦνται ἀπό ἐπιγραφές τό 1407 καί 1428. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (Εἰκ. 16).

Ἐνα ἕνα τά στοιχεῖα χωριστά καθώς καί ἡ διάταξή τους μέσα στό χῶρο ἀνήκουν στό κοινό πρότυπο ἀλλά ὁ γενικότερος χαρακτήρας τῆς σύνθεσης εἶναι διαφορετικός ἀπό τήν προηγούμενη παράσταση. Ἡ λεχώ καθώς καί ὁ Ζαχαρίας προβάλλουν ἔντονα καί σέ μεγάλο μέγεθος στό πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ οἱ κοπέλες παριστάνονται σέ διαφορετική ἢ καθεμία κλίμακα. Τά πρόσωπα τελικά συνωστιζονται σέ περιορισμένη ἐπιφάνεια μέ ἕνα ἀρκετά ἄτεχνο καί ἀδέξιο τρόπο, πού δείχνει, τουλάχιστον ἐδῶ, τή διαφορετική καλλιτεχνική παιδεία τῶν τοιχογράφων ἀπό ἐκείνη τῶν παλιότε-

ρων ζωγράφων του κλίτους της Παναγίας καθώς και των φορητών εικόνων της ίδιας εποχής.

Βιβλιογραφία: Ἀδημοσίευστη. Γιά τίς τοιχογραφίες βλ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στην Κρήτη, σ. 74.



Εικ. 16. Βαλσαμόνερο. Μεσαίο κλίτος. Γέννηση του Προδρόμου (ἀρ. κατ. 17).

18. Σκλαβεροχώρι. Οί τοιχογραφίες ἀποδίδονται στον περίφημο ζωγράφο Μανουήλ Φωκά και χρονολογούνται από ένα χάραγμα μετά το 1481. Γέννηση της Παναγίας (Εικ. 17).

Ἡ σύνθεση ἀπέχει ἀρκετά ἀπό τό κλασικό πρότυπο τῆς παράστασης στό Βαλσαμόνερο (ἀρ. κατ. 17) καί ἔχει ἐμφανεῖς ἀδυναμίες στήν ἐξισορρόπηση τῶν μορφῶν μέσα στό χῶρο σέ σύγκριση μάλιστα μέ τίς παραστάσεις στίς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα. Μπορεῖ ὥστόσο νά διαπιστώσει κανεῖς τεχνοτροπικές συγγένειες μέ τά ἔργα αὐτά στίς λεπτομέρειες, ὅπως στό πλάσιμο τῆς σάρκας μέ τά λευκά φῶτα στή μορφή τοῦ Ἰωσήφ, πού θυμίζουν τή μορφή τοῦ Ζαχαρία στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Εικ. 2).

Βιβλιογραφία: Ἀδημοσίευστη. Γιά τίς τοιχογραφίες βλ. Χατζηδάκη, ὁ.π., σ. 69-70, Ξυγγόπουλου, ὁ.π., σ. 81-83, Chatzidakis, Théophane, σ. 336 καί σημ. 109.



Εικ. 17. Σκλαβεροχώρι. Γέννηση της Παναγίας (άρ. κατ. 18).

Τοιχογραφίες Ξένου Διγενή

Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής ζωγράφισε τό θέμα τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ὄχι μόνο στίς δύο παρακάτω ἐκκλησίες ἀλλά καί στή μονή Μυρτιάς τῆς Αἰτωλίας τό 1491³⁵. Ἡ ἐπιλογή τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων γιά τή

35. Ἄ. Ὁρλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 96-97, πίν. 8. Γιά τόν Ξένο Διγενή βλ. καί Chatzidakis, *Contribution*, σ. 19 κ.έ., τοῦ ἰδίου Théophane, σ. 336 καί τοῦ ἰδίου, *Χρονολόγηση μιᾶς εἰκόνας τῆς Καστοριάς*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε' (1969), σ. 303 κ.έ.

ζωγραφική του ίδιου θέματος από ένα ζωγράφο, πού δρᾷ στο β' μισό του 15ου αἰ. καί πού ταξιθεύει από τήν Πελοπόννησο στήν Κρήτη καί από τήν Κρήτη στήν Αἰτωλία καί τήν Ἡπειρο, μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἐνδεικτική γιά τόν τρόπο διάδοσης τῶν κρητικῶν προτύπων στήν ἡπειρωτική Ἑλλάδα.

Στήν ἐρειπωμένη σήμερα ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Πατέρων στά Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου τῆς Κρήτης ἡ παράσταση εἶναι ὁμοια μέ ἐκείνη τῶν κρητικῶν εἰκόνων τῆς ομάδας Α'. Ἀντίθετα, στή μονή Μυρτιάς τό πρότυπο εἶναι τελείως διαφορετικό, πλησιέστερο στά παλαιολόγια δείγματα, ἐφόσον ἡ σύνθεση πού δέν περιλαμβάνει τό τραπέζι μέ τά σκεύη ἀρθρώνεται γύρω ἀπό τή μορφή τῆς λεχῶς. Στίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τῆς Κάτω Μερόπης στό Πωγώνι ὁ Διγενής ἐπανέρχεται στό κρητικό πρότυπο· στήν παράσταση αὐτή μάλιστα πέρα ἀπό τά κοινά εἰκονογραφικά στοιχεῖα διαπιστώνουμε μιᾶ ἐπιστροφή στούς τρόπους τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ α' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ.· οἱ μορφές τῶν κοριτσιῶν εἶναι πιό λεπτές καί λυγρές, μέ μικρά κεφάλια καί θυμίζουν ἐκεῖνες τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καθὼς καί τῆς τοιχογραφίας στό κλίτος τῆς Παναγίας στό Βαλσαμόνερο (βλ. ἀρ. κατ. 16). Ἡ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ὑποθέτει ὅτι οἱ τοιχογραφίες αὐτές χρονολογοῦνται πρὶν ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς μονῆς Μυρτιάς.

19. Κρήτη. Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου. Ἅγιοι Πατέρες. Γέννηση τῆς Παναγίας. Χρονολογία ἀπὸ ἐπιγραφή 1462.

Βιβλιογραφία: Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενῆς καί ἡ ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Πατέρων στά Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου τῆς Κρήτης. Πεπραγμένα Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Β', Ἀθήνα 1981, σ. 567, πίν. 154.

20. Ἡπειρος. Πωγώνι. Κάτω Μερόπη. Γέννηση τῆς Παναγίας. Χρονολογία ἀπὸ ἐπιγραφή 1493 (;) (Εἰκ. 18).

Βιβλιογραφία: Π. Βοκοτόπουλος, ΑΔ 24 (1969): Χρονικά, σ. 256-257, Πίν. 260. Ὁ Ἰδιος, Βαῖφορος, σ. 319, σημ. 38. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονή τῶν Φιλανθρωπινῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα 1983, σ. 233, σημ. 46.

Τοιχογραφίες Ἀγίου Ὁρους καί Μετεώρων

Ὁ Θεοφάνης εἰσάγει τό κρητικό πρότυπο στίς ἐκκλησίες τοῦ Ἀγίου Ὁρους καί στά Μετέωρα. Στίς περισσότερες θά συναντήσουμε μιᾶ παραλλαγή τοῦ σχήματος αὐτοῦ μέ μόνιμες καί σταθερές διαφορές στήν ἀπόδοση τῶν κτιρίων, στή θέση τοῦ λίκνου, ἐνῶ ἄλλοῦ προστίθεται τό λουτρό.

Στίς τοιχογραφίες αὐτές ἡ σύνθεση ἀρθρώνεται γύρω ἀπὸ τό τραπέζι μέ διάφορες παραλλαγές στή θέση τῆς κλίνης ἢ στόν ἀριθμό τῶν θεραπεινίδων. Ἡ πιό συγγενική παράσταση εἶναι ἐκείνη τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Λαύρας ὅπως φαίνεται στό συγκριτικό πίνακα. Τό γεγονός ὅτι τό

θέμα περιλαμβάνεται στην εξιστόρηση μεγάλων κύκλων πού αποτελούνται από πολλές μικρές σκηνές αφαιρεί από τη σκηνή τό μνημειακό χαρακτήρα πού αυτή έχει στίς κρητικές τοιχογραφίες τοῦ Βαλσαμόνερου, καθώς καί



Εἰκ. 18. Πωγώνι. Κάτω Μερόπη. Γέννηση τῆς Παναγίας, τοῦ Ξένου Διγενῆ (ἀρ. κατ. 20).

στίς κρητικές εἰκόνες τοῦ α' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ. καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ.

Στίς τοιχογραφίες, πού μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὅτι δέν ἀνήκουν στό ἄμεσο περιβάλλον τοῦ Θεοφάνη, ὅπως στίς μονές Ξενοφώντος, Διονυσίου καί Δοχειαρίου, συναντοῦμε παραλλαγές τοῦ κρητικοῦ προτύπου μέ διαφορές στόν ἀριθμό τῶν κοριτσιῶν, στή θέση τῆς κλίνης τῆς λεχῶς πού μετατίθεται στά δεξιά καί στήν προσθήκη τοῦ λουτροῦ πού δέ συναντοῦμε στή σειρά τῶν κρητικῶν εἰκόνων τῆς ὁμάδας Α'. Στά δεξιά ἀκόμη τοποθετεῖται ἡ κλί-

νη καί στήν τοιχογραφία τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας ἀπό τό Θεοφάνη.

Τέλος, εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι στίς ἡπειρώτικες τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν³⁶ καί τῆς μονῆς Ντίλιου³⁷ στό νησί τῶν Ἰωαννίνων ὁ κρητικός αὐτός τύπος τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας δέ βρίσκει καμία ἀπήχηση, καθώς οἱ ζωγράφοι προτιμοῦν μιᾶ σύνθεση πού ἀνάγεται σέ διαφορετικό, παλαιολόγειο πρότυπο. Ἀκόμη καί στά Μετέωρα, στή μονή



Εἰκ. 19. Μεγάλο Μετέωρο (1552). Γέννηση τοῦ Προδρόμου (ἀρ. κατ. 34).

Βαρλαάμ-παρεκκλήσι Τριῶν Ἱεραρχῶν (1637), ἡ σύνθεση προέρχεται ἀπό τελείως διαφορετικό πρότυπο³⁸.

Μονή τῆς Λαύρας. Καθολικό. Θεοφάνης, 1535:

21. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (Millet, Athos, πίν. 130, 1. Γιά τίς τοιχογραφίες βλ. Chatzidakis, Théophane, σ. 317 κ.έ.).

Μονή τῆς Λαύρας. Τράπεζα. Θεοφάνης (ἀπόδοση), 1536 (:) (Chatzidakis, ὁ.π., σ. 319 κ.έ.):

22. Γέννηση τῆς Παναγίας μέσα σέ κύκλο τῆς ζωῆς τῆς (Millet, ὁ.π., πίν. 140, 2).

36. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 50-51, πίν. 30α.

37. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου, ἔκδ. Ἑταιρείας Ἑπειρωτικῶν Μελετῶν, Ἰωάννινα 1980, σ. 121-122, εἰκ. 49.

38. Κ. Ἀλοκύρης, Θεοτόκος, πίν. 113.

23. Γέννηση τῆς Παναγίας μέσα σέ κύκλο τοῦ Ἀκαθίστου (ὅ.π., πίν. 146, 2).

24. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (ὅ.π., πίν. 142, 2).

Μολυβοκκλησιά. Θεοφάνης (:), 1536:

25. Γέννηση τῆς Παναγίας (ὅ.π., πίν. 157, 3). Βλ. καί Chatzidakis, ὅ.π., σ. 322).

Μονή Ξενοφώντος, 1544:

26. Γέννηση τῆς Παναγίας (Millet, ὅ.π., πίν. 182, 3).

27. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (ὅ.π., πίν. 183, 2).

Μονή Διονυσίου. Καθολικό. Κρητικός ζωγράφος Ζώρξης, 1547 (Chatzidakis, Contribution, σ. 19):

28. Γέννηση τῆς Παναγίας (Millet, ὅ.π., πίν. 204, 1).

29. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (ὅ.π., πίν. 205, 1).

Μονή Διονυσίου. Τράπεζα:

30. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (ὅ.π., πίν. 212, 3).

Μονή Δοχειαρίου. 1568:

31. Γέννηση τῆς Παναγίας (ὅ.π., πίν. 227, 1).

32. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (ὅ.π., πίν. 225, 2).

Μεγάλο Μετέωρο. Ἀποδίδεται στόν κύκλο τοῦ Θεοφάνη, 1552 (Chatzidakis, Théophane, σ. 321):

33. Γέννηση τῆς Παναγίας (ἀδημοσίευτη, φωτογραφία Βυζαντινοῦ Μουσείου).

34. Γέννηση τοῦ Προδρόμου (ἀδημοσίευτη, φωτογραφία Βυζαντινοῦ Μουσείου) (Εἰκ. 19).

IV. Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΠΡΟΤΥΠΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος ἔχει μελετηθεῖ διεξοδικά γιά τή βυζαντινή ἐποχή στό ἔργο τῆς J. Lafontaine-Dosogne³⁹. Στήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων, χωρίς νά ἔχει τυποποιηθεῖ, ἡ σκηνή ἀποδίδεται μέ ποικιλία

39. Βλ. σημ. 1.

καί ἐλευθερία σύμφωνα μέ τά γνωστά αἰσθητικά πρότυπα τῆς ἐποχῆς. Τό κεντρικό θέμα τῆς σύνθεσης εἶναι ἡ λεχώ στό κρεβάτι. Συμπληρωματικά ἐπεισόδια μέ συμμετοχή περισσότερων προσώπων πλαισιώνουν τή λεχώ καί προσδίδουν συχνά ἓνα γραφικό χαρακτήρα στήν παράσταση. Μέ διάθεση ρεαλιστική ἀπεικονίζονται συχνά οἱ θεραπεινίδες πού ὑποβαστάζουν τή λεχώ, οἱ κοπέλες-ἐπισκέπτριες πού φέρνουν δῶρα, καθὼς καί ἡ σκηνή τοῦ λουτροῦ. Ὁ Εὐαγγελισμός τοῦ Ἰωσήφ καί ὁ Ἀσπασμός ἀποτελοῦν καί αὐτά συμπληρωματικά στοιχεῖα, πού ἔρχονται νά τονίσουν τόν ἀφηγηματικό κυρίως χαρακτήρα τῶν παραστάσεων αὐτῶν. Οἱ σκηνές αὐτές διεξάγονται συνήθως μπροστά ἀπό πολύπλοκα κτίρια, ἀνάμεσα σέ χαμηλοῦς τοίχους ἢ κάτω ἀπό ὑφάσματα πού σκεπάζουν τίς στέγες· εἶναι στοιχεῖα πού βοηθοῦν στή διάκριση τῶν πολλαπλῶν ἐπιπέδων καί τῶν διαφορετικῶν στιγμῶν τῆς ἀφήγησης. Ἡ J. Lafontaine-Dosogne διακρίνει δύο τύπους στήν ἐποχή αὐτή: τήν πολυπρόσωπη καί τήν ὀλιγοπρόσωπη σύνθεση⁴⁰.

Οἱ πολυπρόσωπες συνθέσεις ἐπικρατοῦν στίς περισσότερες γνωστές παραστάσεις τοῦ 14ου αἰ., ὅπως στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Ἀχιλλεῖου στό Arilje, στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, στή Studenića καί στή Μονή τῆς Χώρας⁴¹. Ἀντίθετα, ἡ ὀλιγοπρόσωπη σύνθεση πού ἐντοπίζεται στό Δαφνί καί στίς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου⁴² στόν 11ο αἰώνα εἶναι πολύ πιο σπάνια· τή συναντοῦμε σέ δύο σημαντικά μνημεῖα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα πού ἔχουν καί ἀρκετές ἄλλες συγγένειες μεταξύ τους: στό Gradač⁴³ καί στό πρῶτο στρώμα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρά⁴⁴. Τά στοιχεῖα ὥστόσο πού ξεχωρίζουν τήν ὁμάδα τῶν

40. Lafontaine-Dosogne (1975), σ. 174.

41. W. Volbach-J. Lafontaine-Dosogne, *Propyläen Kunstgeschichte, Byzanz und der christliche Osten*, Βερολίνο 1968, εἰκ. 242 (Arilje). Millet, *Mistra*, I, 2, πίν. 127.1 (Περίβλεπτος). Millet-Frolow, III, πίν. 1.2 (Περίβλεπτος Ἀχρίδας), πίν. 60.1 (Studenića). Στά παραδείγματα τῆς Lafontaine-Dosogne (1965), σ. 105 κ.έ., πρέπει νά προστεθοῦν καί ἡ τοιχογραφία ἀπό τοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης (A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Βενετία 1971, σ. 86, εἰκ. 8), ἡ τοιχογραφία ἀπό τό παρεκκλήσι τοῦ Προδρόμου στήν Ἀγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας (G. Subotić, *Le peintre d'Ochrid Konstantin et son fils Jean, Zograph* 5 (1974), σ. 47, εἰκ. στή σ. 46) καί ἡ τοιχογραφία ἀπό τή μονή Προδρόμου Σερρών (1345-1355) (Ἰ. Α. Ξυγγόπουλος, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μονῆς Προδρόμου παρά τὰς Σέρρας, Θεσσαλονίκη* 1973, σ. 29-30, πίν. 26). Γιά τήν ἀπόδοση τοῦ χώρου στά χρόνια τῶν Παλαιολόγων βλ. T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, CA XIV* (1964), σ. 202-206.

42. Lafontaine-Dosogne (1965), εἰκ. 57. Gr. Longvin, *Sofija Kievskajia, Κίεβο* 1971, εἰκ. 156.

43. Millet-Frolow, II, πίν. 61.1.

44. Μ. Χατζηδάκης, Νεώτερα γιά τήν ἱστορία καί τήν τέχνη τῆς Μητρό-

παραστάσεων του 15ου αἰ. ἀπὸ τὶς προηγούμενες εἶναι σημαντικά: ἡ ἀπόδοση τοῦ χώρου καὶ ἡ ὀργάνωση τῆς σύνθεσης διαφέρουν ριζικά, καθὼς τείνουν σὲ μιὰ στατική καὶ ἰσορροπημένη ἀπεικόνιση πού δὲν ἔχει πλὴν σχέση με τὸ δυναμισμό πού προέκυπτε ἀπὸ τὴ σύγκρουση ἢ τὴν ἀντιπαράθεση τῶν πολλαπλῶν ἐπιπέδων στὶς παλαιολόγειες συνθέσεις. Κέντρο γίνεται τὸ μεγάλο ὀρθογώνιο τραπέζι γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο τοποθετοῦνται τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς. Ὁ πόλος τῆς παλαιολόγειας σύνθεσης, ἡ λεχὼ στό κρεβάτι, μετατίθεται ἀπὸ τὸ κέντρο στό πλάι ἀριστερά καὶ ἐξισορροπεῖται μετὰ τὴν τοποθέτηση τῆς ἀνδρικῆς μορφῆς, ὄρθιας (Ἰωακείμ) ἢ καθιστῆς (Ζαχαρίας), στό δεξιό μέρος τῆς παράστασης. Ὁ ἀριθμὸς τῶν θεραπεινίδων περιορίζεται (τρεῖς) καὶ σταθεροποιεῖται· ἀποκτοῦν σημαντικὴ θέση μέσα στὴ σύνθεση, καθὼς ἐμφανίζονται στὴ σειρά πίσω ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ προχωροῦν πρὸς τὴ λεχὼ κρατώντας σκεύη-προσφορές. Τέλος, ὁ σκηνικός χώρος δηλώνεται σταθερά ἀπὸ δύο κτίρια στὰ πλάγια πού ἐνώνει τεῖχος. Ἄν διερευνήσουμε ὥστόσο τὶς παλαιολόγειες συνθέσεις θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ παραπάνω στοιχεῖα τοῦ κρητικοῦ προτύπου ἀποτελοῦν μέρος τοῦ εἰκονογραφικοῦ λεξιλογίου τῶν προηγούμενων ἐποχῶν, ὅχι μόνο στὴ σκηνὴ αὐτὴ ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες. Ἡ θέση τους καὶ ὁ ρόλος τους στὴ σύνθεση ὥστόσο εἶναι τελείως διαφορετικά.

Τὸ ξύλινο σκαλιστὸ τραπέζι μετὰ διάφορα μικρά σκεύη μᾶς εἶναι γνωστὸ στὶς τοιχογραφίες τῆς Bogorodića-Ljeviska στὸ Prizren στὴ σκηνὴ τῆς Γέννησης τοῦ Ἀγίου Νικολάου⁴⁵. Πολὺ μικρότερο σὲ σχέση μετὰ τὸ μέγεθος τῶν προσώπων, χρησιμεύει κυρίως γιὰ τὸ διαχωρισμὸ τοῦ κεντρικοῦ θέματος πού εἶναι ἡ λεχὼ στό κρεβάτι ἀπὸ τὸ δευτερεῦον ἐπεισόδιο τοῦ λουτροῦ. Στὴ Μονὴ τῆς Χώρας⁴⁶ τὸ ξύλινο τραπέζι παρίστανται λοξὰ καὶ πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη τῆς λεχῶς, ὅπως καὶ στὶς τοιχογραφίες στὸ Βατοπέδι⁴⁷. Τὸ μέγεθός του ἄλλωστε τὸ προσδιορίζει ὡς δευτερεῦον στοιχεῖο τῆς σύνθεσης. Ἡ ἀπαθὴς στάση τῆς λεχῶς κατὰγεται ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη στάση τῆς σὲ γνωστὰ μνημεῖα τοῦ 11ου αἰ., ὅπως τὸ Δαφνὶ καὶ ἡ Ἀγία Σοφία τοῦ Κιέβου⁴⁸, στάση πού συναντᾶται σπανιότερα στὴν παλαιολόγια ἐποχὴ, ὅπου ἡ λεχὼ ζωγραφίζεται εἴτε ξαπλωμένη στό κρεβάτι εἴτε νὰ τὴ συγκρατοῦν ἀπὸ πίσω οἱ θεραπεινίδες. Ἡ συνήθης στάση τῆς στὴν εἰκόνα μας (στοιχεῖο *1a*) εἶναι ὅμοια μετὰ ἐκείνῃ πού συναντοῦμε στὸ Gradač καὶ στὴ

πολὴς τοῦ Μυστρᾶ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Θ' (1977-1979), σ. 162, πίν. 49 β (νέα χρονολόγηση στὰ 1270-1285).

45. V. Djurić-Sv. Mandić-Sv. Radojčić-G. Babić, Bogorodića Ljeviska, Βελιγράδι 1975, πίν. XXXII.

46. Underwood, Kariye, 2, πίν. 98.

47. Millet, Athos, πίν. 88.1.

48. Βλ. σημ. 42.

Μητρόπολη του Μυστρά⁴⁹. Ὁ καθισμένος Ζαχαρίας πού γράφει στήν πινακίδα εἶναι γνωστός ἀπό τίς παραστάσεις τῆς Γέννησης τοῦ Προδρόμου στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας (παρεκκλήσι τοῦ Προδρόμου) καί τῆς μονῆς Προδρόμου Σερρών⁵⁰. Ὁ ἀριθμός τῶν θεραπεινίδων περιορίζεται στίς τοιχογραφίες στό Gradač καί στή Μητρόπολη τοῦ Μυστρά⁵¹. Ἡ θεραπεινίδα μέ τό ριπίδιο ὑπάρχει στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στό Ρεč, στή Studenica, στή Bogorodiča-Ljeviska στό Prizren καί στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, γνωστή καί ἀπό μικρογραφία στό χειρόγραφο τοῦ Κοκκινοβάφου⁵². Τέλος, ὁ τύπος τῶν κτιρίων εἶναι ἤδη γνωστός ἀπό ἄλλες σκηνές τῆς παλαιολόγιας ζωγραφικῆς. Ὁ τύπος τοῦ πυργωτοῦ κτιρίου μέ τό κουβούκλιο (στοιχεῖο *IIβ*) χρησιμοποιεῖται σέ εἰκόνες τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καί τῆς Κοίμησης⁵³, στά ψηφιδωτά τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στή σκηνή «Ἡ πρὸς τόν Ἰωσήφ παράδοσις»⁵⁴, στὸν Ἅγιο Νικήτα στό Cučer καί στή Studenica⁵⁵. Τό ἀριστερό κτίριο, μέ τὴ μεγάλη εἴσοδο μέ τοὺς δύο κιλίβαντες πού στηρίζουν μικρὸ ὑπόστεγο (στοιχεῖο *IIα*), συναντοῦμε τέλος πάλι στή Μονή τῆς Χώρας στή σκηνή τῆς Κολακειᾶς τῆς Παναγίας⁵⁶.

Ἄν στά παραπάνω παραδείγματα δείξαμε ὅτι πολλὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης τῆς ομάδας τῶν κρητικῶν εἰκόνων εἶναι γνωστά καί χρησιμοποιοῦνται στήν παλαιολόγια ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ., μιὰ ἀναλογία στήν ἴδια τὴ σύνθεση μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε στίς ὀλιγοπρόσωπες παραστάσεις τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἀπὸ τό β' μισό τοῦ 13ου αἰ. καί μάλιστα πρὶν ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς ἀκμῆς τῶν ἐργαστηρίων τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ., ἔργο τῶν ὁποίων εἶναι τὰ παραπάνω παραδείγματα. Στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά καί στό Gradač (1276) κοινὰ στοιχεῖα εἶναι, ἐκτός ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων πού συμμετέχουν στήν παράσταση, ἡ τοποθέτηση τῆς λεχῶς στήν κλίνη στὰ ἀριστερά καί ἡ παρατακτικὴ ἀπει-

49. Βλ. σημ. 43, 44.

50. Ἡ μορφή του παρουσιάζεται στή σκηνή πρὶν ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Ἰωακείμ στή Γέννηση τῆς Παναγίας, γνωστή μόνο ἀπὸ τό 14ο αἰ. καί ἔπειτα, Lafontaine-Dosogne (1965), σ. 99 καί σημ. 1, ἡ ἰδία (1975), σ. 174, βλ. καί παραπάνω σημ. 41.

51. Στίς ἄλλες παραστάσεις ὁ ἀριθμὸς τους ἀλλάζει· παριστάνονται σέ διάφορες θέσεις καί στάσεις, συχνά ἀνὰ ζεύγη. Ἡ παρουσία τους ἀπαιτεῖ ἔθιμα τῆς αὐλῆς. Lafontaine-Dosogne (1975), σ. 176 καί σημ. 73, 74. Babic (ὅπως στή σημ. 1), σ. 174.

52. Βλ. παραπάνω σημ. 41, 45.

53. O. Wulff-M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellebrau bei Dresden* 1925, εἰκ. 45 (Εὐαγγελισμός), 60 (Κοίμηση 15ου αἰ.), βλ. καί Chatzidakis, *Débuts*, σ. 177.

54. Underwood, *Kariye*, 2, εἰκ. 146, 148 (ἀρ. 18, 99).

55. Millet-Frolow, III, πίν. 37.1 (Cučer, Ὁ ἐν Κανᾷ γάμος), 57.3 (Studenica, εὐαγγελιστὴς Μάρκος).

56. Underwood, *Kariye*, 2, εἰκ. 108, 114.

κόνιση τῶν τριῶν θεραπεινίδων ἢ ἐπισκεπτριῶν. Ὑπάρχουν ὥστόσο καί μερικές ἀξιοσημειώτες διαφορές. Πρώτη καί σημαντικότερη ἡ ἀπουσία τοῦ τραπεζιοῦ· στή θέση του ὥστόσο βρίσκεται ἕνας χαμηλός τοῖχος, πίσω ἀπό τόν ὁποῖο προβάλλουν οἱ τρεῖς ἐπισκέπτριες. Πρέπει νά σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι ὁ τοῖχος ἔχει ἕνα ὀρθογώνιο σχῆμα ὅπως ἀντίστοιχα ὀρθογώνιο εἶναι καί τόν σχῆμα τοῦ τραπεζιοῦ. Δεύτερον, οἱ κοπέλες δέν κρατοῦν προσφορές, μόνο ἡ τελευταία κρατεῖ ριπίδιο. Τέλος, ὑπάρχει ἕνα μόνο κτίριο στά ἀριστερά.

Παραλλαγές τοῦ προτύπου αὐτοῦ συναντοῦμε καί σέ μερικές παραστάσεις τοῦ 14ου αἰ., ὅσες μᾶς εἶναι γνωστές ἀπό τίς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης. Σέ δύο ἐκκλησίες τοῦ 14ου αἰ. στό Ἀμάρι, στὸν Ἅγιο Γεώργιο (1347;) καί στήν Παναγία τοῦ Σμιλέ (14ος αἰ.)⁵⁷, ἡ σύνθεση ὁργανώνεται μέ συμμετοχή μικροῦ ἀριθμοῦ προσώπων καί κέντρο τή λεχώ, χωρίς τήν παρεμβολή τραπεζιοῦ. Τά λίγα πρόσωπα συνωστίζονται, τό λουτρό ὥστόσο, ἀπό ἔλλειψη χώρου ἴσως, παραλείπεται. Ὁ ἀπλουστευτικός χαρακτήρας τῆς εἰκονογράφησης τῶν ἐκκλησιῶν αὐτῶν μᾶς ἀπομακρύνει ἀπό ὅποιαδήποτε δυνατή προσέγγιση μέ τίς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰ. Οἱ τοιχογραφίες στή μονή Κερᾶς Καρδιώτισσας Πεδιάδος (ἀρχές 14ου αἰ.)⁵⁸ μᾶς προσφέρουν ἀκόμη ἕνα δείγμα πιθανοῦ προτύπου τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας, ὅπου ἐπαναλαμβάνεται ἕνας τύπος παρόμοιος μέ ἐκεῖνον τοῦ Gradač καί τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ. Κοινά εἶναι τά παρακάτω στοιχεῖα:

1. Ἡ Ἄννα ἐπάνω στήν κλίνη τοποθετεῖται στά ἀριστερά καί ἀνακάθεται τυλιγμένη στό μαφόρι της.
2. Ἡ θέση καί τό μέγεθος τοῦ λίκνου κατέχουν θέση ἀντίστοιχη μέ τό τραπέζι στίς παραστάσεις τῆς σειρᾶς τῶν εἰκόνων.
3. Ὁ ἀριθμός τῶν προσώπων (ἕξι) καί ὁ τρόπος πού παρατάσσονται οἱ τρεῖς ἐπισκέπτριες.
4. Ἡ θεραπεινίδα στά δεξιὰ ἔχει τή θέση πού θά πάρει ὁ Ζαχαρίας. Γνέθει καί κουνάει τό λίκνο μέ τό πόδι της, ὅπως στίς παραστάσεις τῆς ομάδας Α'.

5. Τά δύο κτίρια στίς ἄκρες πού συνδέονται μέ ὕφασμα.

Ἀλλά τό συγγενέστερο ἀπό κάθε ἄποψη δείγμα στήν εἰκονογραφία τῶν κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 15ου αἰ. εἶναι ἡ παράσταση τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας στίς τοιχογραφίες τοῦ νότιου κλίτους τῆς Παναγίας τῆς Κερᾶς στήν

57. Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι, πίν. XCVI 1. Kalokyris, Crete, σ. 122, εἰκ. BW 80.

58. Μπορμπουδάκης, Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεῖα τῆς Κρήτης, Κρητ. Χρον. ΚΕ' (1973), πίν. Κ' (Κερά Καρδιώτισσα Πεδιάδος· ἡ τοιχογραφία ἔχει ἀποτοιχιστεῖ καί βρίσκεται στό Ἱστορικό Μουσεῖο τοῦ Ἡρακλείου).



Είκ. 20. Κριτσά. Παναγία Κερά. Νότιο κλίτος. Γέννηση της Παναγίας.

Κριτσά⁵⁹ (Εικ. 20). Ἡ χρονολογία τοῦ στρώματος αὐτοῦ τῶν τοιχογραφιῶν παραμένει ἀσαφής, ὥστόσο ἀρκετές ἐνδείξεις πείθουν γιά μιὰ χρονολόγησή τους στά τέλη τοῦ 13ου αἰ. (μετά τό 1292) ἤ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ., ὅταν ἤδη ἡ Κρήτη βρίσκεται κάτω ἀπό βενετική κυριαρχία⁶⁰.

Τό τραπέζι ἀποτελεῖ τό κύριο στοιχεῖο πού γύρω του διαρθρώνεται ἡ σύνθεση. Ὁ ἀριθμός τῶν προσώπων ἀλλά καί ἡ θέση τους στή σύνθεση εἶναι ἀνάλογη μέ ἐκεῖνη τῶν κρητικῶν εἰκόνων. Ἡ ἀγία Ἄννα στά ἀριστερά, ἄν καί πολύ καταστραμμένη, φαίνεται ὅτι ἀνακάθεται ἐπάνω σέ κρεβάτι μέ στρῶμα καί συγγενεῦει ἔτσι μέ τόν τύπο *1a*. Οἱ τρεῖς κοπέλες μέ προσφορές ἐμφανίζονται παρατακτικά πίσω ἀπό τό τραπέζι, ἔχουν ὅμως διαφορετικές στάσεις καί διαφορετικοῦ τύπου φορέματα ἀπό ἐκεῖνα πού συναντοῦμε στόν κύκλο τῶν παραστάσεων τοῦ 15ου αἰ. Δευτερεύοντα ἐπεισόδια δέν ὑπάρχουν, ἐμφανίζεται ὅμως ἡ μικρή θεραπαινίδα πού κρατεῖ ἐδῶ, ἀντί γιά ριπίδιο, κλαριά δέντρου πίσω ἀπό τό προσκεφάλι τῆς λεχῶς. Τά κτίρια τέλος τοποθετοῦνται στά πλάγια ἀλλά σέ διαφορετική ἀρχιτεκτονική ἀπόδοση ἀπό τίς εἰκόνες τῆς ὁμάδας Α' τοῦ 15ου αἰ. Ὁ τύπος ὥστόσο τοῦ ἀριστεροῦ κτιρίου (μονόχωρο μέ ἡμικυλινδρική στέγη) ἀποτελεῖ ἕνα ἀξιοσημείωτο στοιχεῖο ὁμοιότητας μέ τήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Εἰκ. 1 καί 20) (στοιχεῖο *11δ*). Ἰσχυρότερο ἀκόμη ἐμφανίζεται ἕνα δεύτερο στοιχεῖο ὁμοιότητας μέ τήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Εἶναι τό λευκό τραπεζομάντηλο ἐπάνω στό τραπέζι, πού δέν ὑπάρχει σέ ἄλλες παραστάσεις Γέννησης καί πού στήν Κριτσά ὥστόσο τό συναντοῦμε στό Μυστικό Δεῖπνο καί στό Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη⁶¹. Γιά τή χρήση αὐτοῦ τοῦ εἶδους τοῦ τραπεζομάντηλου ἔχει σημειωθεῖ ἀπό τό Μ. Χατζηδάκη, μέ ἀφορμή παραστάσεις στρωμένου τραπεζιοῦ στή σκηνή τοῦ Δείπνου εἰς Ἑμμαούς ἀπό τό Θεοφάνη στή Λαύρα καί στή μονή Σταυρονικήτα καί στό Μυστικό Δεῖπνο τῆς Τράπεζας τῆς ἰδίας μονῆς, ὅτι πρόκειται γιά εἰσαγωγή δυτικῶν συνηθειῶν στήν κρητική ζωγραφική⁶². Καί ἴσως αὐτή ἡ ἄποψη νά ἐνισχύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι πολύ νωρίτερα στίς τοιχογραφίες τῆς Κριτσᾶς διαπιστώνεται ἡ παρουσία σημαντικῶν δυτικῶν ἐπιδράσεων, ὅχι μόνο στήν εἰκονογραφία ἀλλά καί στήν ἐπιλογή τῶν ἁγίων, ἐφόσον μεταξύ ἄλλων παριστάνεται καί ὁ ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσίζης⁶³.

59. Μ. Μπορμπουδάκης, Παναγία Κερά, Βυζαντινές τοιχογραφίες στήν Κριτσά, ἐκδ. Hannibal, Ἀθήνα 1983, εἰκ. 45.

60. Μπορμπουδάκης, ὅ.π., βλ. καί Στ. Παπαδάκη - Ökland, Ἡ Κερά τῆς Κριτσᾶς, ΑΔ 22 (1967): Μελέται, σ. 87-111.

61. Μπορμπουδάκης, ὅ.π., εἰκ. 31.

62. Chatzidakis, Théophane, σ. 332, εἰκ. 105, 54.

63. Μπορμπουδάκης, ὅ.π., εἰκ. 25, 38.

Μέ την παρέσταση τώρα της Κριτσᾶς φαίνεται ὅτι τό πρότυπο εἶναι ἤδη γνωστό στήν Κρήτη στά τέλη τοῦ 13ου ἢ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ. Ἀλλά ἐνῶ μέ τά στοιχεῖα αὐτά γίνεται φανερό ὅτι τό παράδειγμα τῆς Κριτσᾶς ἀποτελεῖ ἕως τώρα τό μόνο γνωστό στόν ἐλλαδικό χῶρο δεῖγμα τοῦ προτύπου πού συναντοῦμε στίς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰ., μέ κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα τόν ἀριθμό τῶν προσώπων καί τήν ὀργάνωση τῆς σύνθεσης γύρω ἀπό ἕνα ὀρθογώνιο τραπέζι, ἕνα ἄλλο δεῖγμα πού συναντοῦμε σέ παραστάσεις τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς μπορεῖ νά εἶναι διδακτικό τουλάχιστον γιά τή διάδοσή του. Πράγματι, σέ μερικά λατινικά χειρόγραφα ἀπό τήν ομάδα τῆς Bologna (τέλος 13ου - ἀρχές 14ου αἰ.)⁶⁴ συναντοῦμε τόν κεντρικό πυρήνα τῆς σύνθεσης τῶν εἰκόνων τοῦ 15ου αἰ. Τό συγγενέστερο παράδειγμα βρίσκεται στό χειρόγραφο τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης στό Παρίσι γνωστό ὡς Smith-Lesouëf (Εἰκ. 21)⁶⁵. Τό τραπέζι ἀποτελεῖ τόν κεντρικό ἄξονα τῆς σύνθεσης ἐνῶ ὁ ἀριθμός καί ἡ διάταξη τῶν προσώπων ἀντιστοιχεῖ μέ ἐκεῖνη τῶν παραστάσεων τοῦ 15ου αἰ. Τά χειρόγραφα αὐτά ξεχωρίζουν γιά τίς βυζαντινές ἐπιδράσεις πού ἔχουν δεχθεῖ καί χρονολογοῦνται στήν ἴδια ἐποχή μέ τίς τοιχογραφίες πού μᾶς ἀπασχόλησαν ἀπό τήν Κριτσά, δηλαδή στό τέλος τοῦ 13ου ἢ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ.

Ἐάν τώρα προσπαθήσουμε νά συνδέσουμε τά στοιχεῖα ὁμοιότητας τῆς τοιχογραφίας τῆς Κριτσᾶς μέ τόν κύκλο τῶν κρητικῶν παραστάσεων τοῦ 15ου αἰ. γενικά καί εἰδικότερα μέ τήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, καθώς καί μέ ἐκεῖνα πού ἔχουμε ἤδη ἐπισημάνει στά χειρόγραφα τῆς ὁμάδας τῆς Bologna, θά ὀδηγηθοῦμε σέ μερικές πιθανές ὑποθέσεις σχετικές μέ τή δημιουργία καί τή διάδοση τοῦ τύπου αὐτοῦ τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἢ/καί τοῦ Προδρόμου καθώς καί τή θέση τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μέσα στόν κύκλο τῶν γνωστῶν μας παραστάσεων.

Γ'. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ὅπως εἶδαμε προηγουμένως ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου παρουσιάζει μερικές διαφορές σημαντικές, εἰκονογραφικές ἰδιομορφίες, πού δείχνουν ὅτι ἐδῶ ὁ ζωγράφος εἴτε ἀγνοεῖ τό πρότυπο εἴτε ἀκολουθεῖ μιά παραλλαγή του. Τά στοιχεῖα αὐτά, πού ἀποτελοῦν τίς διαφορές τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου σέ σχέση μέ τόν κύκλο τῶν εἰκόνων μέσα στόν ὁ-

64. La fontaine - Dosogne (1965), II, σ. 90 κ.έ., εἰκ. 40. T. Velmans, Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIVe siècle, CA XX (1970), σ. 207-233, εἰκ. 5, 6.

65. Velmans, ὅ.π., σ. 212, εἰκ. 5.



Εικ. 21. Παρίσι. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Χειρόγραφο Smith-Lesouëf, 21, φ. 13 V
Γέννηση τῆς Παναγίας.

ποῖο ἐγγράφεται καὶ ἡ ἴδια, δέν εἶναι, ὅπως θά δοῦμε, καινοτομίες τοῦ ζωγράφου. Προσφέρουν πρόσθετες ἐνδείξεις γιὰ μιὰ ἀκριβέστερη χρονολογικὴ τοποθέτηση αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου.

Τὰ διαφορετικὰ στοιχεῖα πού θά ἐξετάσουμε τώρα εἶναι τὰ παρακάτω:

1. Ἡ στάση καὶ ἡ χειρονομία τῆς λεχῶς (στοιχεῖο 2β).

2. Τό τραπεζομάντηλο ἐπάνω στό τραπέζι (στοιχείο 3β).
3. Ἡ ὄρθια στάση τῆς θεραπαινίδας πλάι στό λίκνο (στοιχείο 9γ).
4. Ὁ ἀρχιτεκτονικός τύπος τῶν δύο κτιρίων (στοιχεῖα 11γ, δ).

1. Ἡ στάση καί ἡ χειρονομία τῆς λεχῶς στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Εἰκ. 3) ἀποτελοῦν τό μοναδικό δεῖγμα ὅλης τῆς σειρᾶς τῶν παραστάσεων τοῦ 15ου αἰ.· ἀλλά καί στήν προηγούμενη εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἡ στάση αὐτή εἶναι ἀρκετά σπάνια ἀπ' ὅσο μπορούμε νά ξέρουμε. Τό ὕφασμα πού τῆς σκεπάζει τά πόδια συναντοῦμε στή Γέννηση τῆς Παναγίας σέ μνημεῖα ἀπό τό 12ο αἰ. κ.έ., ὅπως στό Nerezi, στή γεωργιανή τοιχογραφία στό Berturbani καί ἀργότερα στή Theraponte⁶⁶· στίς δύο τελευταῖες παραστάσεις μάλιστα πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι ἡ θέση τῶν χειρῶν τῆς λεχῶς εἶναι ἀντίστοιχη μέ ἐκείνη τῆς εἰκόνας μας, δηλαδή καί τά δύο χέρια εἶναι ἀπλωμένα κατά μήκος τοῦ σώματος. Ὁμοῖα θέση ἔχουν τά χέρια τῆς Ἀννας καί στήν παράσταση τῆς Γέννησης στή Μονή τῆς Χώρας⁶⁷, παράσταση πού παρουσιάζει ὅπως εἶδαμε καί ἄλλες ὁμοιότητες μέ τήν εἰκονογραφία τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (τραπέζι, ἀριθμός κτιρίων, τρεῖς θεραπαινίδες πίσω ἀπό τό τραπέζι, θεραπαινίδα μέ ριπίδιο). Ἀλλά ἀκόμη περισσότερο ἡ στάση τῆς Ἑλισάβετ στήν εἰκόνα μας συγγενεῖ μέ ἐκείνη τῆς Ἀννας στήν παράσταση τοῦ χειρογράφου Smith-Lesouëf (Εἰκ. 21), ὅπου τό ὕφασμα πού σκεπάζει τά πόδια τῆς λεχῶς ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό μιά πετσέτα ἐπάνω στήν ὁποία ἔχει τοποθετηθεῖ μιά λεκάνη. Ἡ πρώτη κοπέλα ἄλλωστε στή μικρογραφία κρατεῖ ἓνα μικρό κανάτι καί ἐτοιμάζεται νά ρίξει νερό, ἐνῶ ἡ λεχῶ ἀπλώνει τά χέρια της γιά νά τά πλύνει. Ἔτσι στό λατινικό χειρόγραφο συγκεκριμενοποιεῖται μιά δράση πού σημασιοδοτεῖ καί τή στάση τῶν προσώπων. Ἡ ἀντίστοιχη στάση τῶν ἰδίων προσώπων στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου σημασιοδοτεῖται διαφορετικά, ἐφόσον τό μικρό κανάτι ἀπό λειτουργικό σκεῶς γίνεται προσφορά καί ἡ λεχῶ ὁ ἀποδέκτης της.

Εἶναι δύσκολο αὐτή τή στιγμή νά κάνουμε ὑποθέσεις γιά τή χρονική προτεραιότητα τῆς κάθε σκηνῆς, κάτι πού ἄλλωστε δέν ἔχει καί τόσο μεγάλη σημασία, μιά καί οἱ δύο ἐκδοχές τοῦ τύπου εἶναι ἐξίσου λογικές. Ὡστόσο, ἡ καθημερινότητα τοῦ ἐπεισοδίου στήν παράσταση τοῦ λατινικοῦ χειρογράφου μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἀποτέλεσμα τῆς προσαρμογῆς τοῦ βυζαντινοῦ προτύπου στίς συνήθειες τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς. Πρέπει νά σημειωθεῖ πάντως ὅτι, ὅπως εἶναι σπάνια, ἂν ὄχι μοναδική, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ «ἐπεισοδίου» αὐτοῦ στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μου-

66. Lafontaine-Dosogne (1965), πίν. XXI, εἰκ. 40.

67. Underwood, Kariye, 2, εἰκ. 98.

σειού, άλλο τόσο σπάνια είναι και η αντίστοιχη απεικόνισή του στά λατινικά χειρόγραφα.

2. Έπισημάναμε παραπάνω ότι τό τραπεζομάντηλο στό τραπέξι τής εικόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου συναντοῦμε στήν τοιχογραφία τής Κριτσᾶς καί ἀργότερα στίς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη στή Λαύρα καί στή μονή Σταυρονικήτα⁶⁸. καί ἐάν ἐκεῖ μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς ἀποτέλεσμα ἰταλικῶν ἐπιδράσεων, παραδείγματα σέ ἄλλες σκηνές, ὅπως στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά, στό Λέσνοβο (1345) ἢ στό Μάρκο (1366-1371)⁶⁹, καθώς καί σέ χειρόγραφα ὅπως τό Ἰβήρων 5⁷⁰ ἢ στήν εἰκόνα τής Φιλοξενίας τοῦ Μουσείου Μπενάκη⁷¹, πείθουν γιά τήν εὐρύτητα τής χρήσης τοῦ στήν παλαιολόγεια ζωγραφική. Στίς εἰκόνες τής Γέννησης πού μᾶς ἀπασχολοῦν εἶναι σπανιότερο καί μόνο στά λίγα δείγματα τοῦ 17ου καί τοῦ 18ου αἱ. τό ξανασυναντοῦμε (ἀρ. κατ. 15, Εἰκ. 14).

Τέλος, στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στή Σκότινα Πιερίας τοῦ 1618⁷², ὅπου συναντοῦμε μιά λαϊκότερη ἐκδοχή τοῦ κρητικοῦ εἰκονογραφικοῦ προτύπου πού πρέπει ὁ ζωγράφος νά τό δανείστηκε ἀπό τίς ἀγιορείτικες τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη, τό τραπέξι ἔχει τραπεζομάντηλο ὅπως στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τραπεζομάντηλο συναντοῦμε ἐπίσης στήν Καστοριά, στόν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ ἀρχοντος Θωμανοῦ (1656;) τοῦ ζωγράφου Νικολάου ἀπό τό Λινοτόπι⁷³.

3. Τή θεραπαινίδα σέ ὄρθια στάση πλάι στό λίκνο συναντοῦμε μόνο σέ παλιότερες παραστάσεις τοῦ θέματος, ὅπως στή Μονή τής Χώρας⁷⁴, μέ τή διαφορά ὅτι ἐκεῖ σκύβει καί ἐτοιμάζει τό λίκνο γιά νά δεχθεῖ τό βρέφος πού παριστάνεται μόνο στή σκηνή τοῦ λουτροῦ. Στό Μυστρά, στήν Περίβλεπτο καί στήν Ἁγία Σοφία⁷⁵, συνθέσεις διαφορετικές μέ κεντρικό ἄξονα

68. Βλ. παραπάνω, σ. 167.

69. G. Millet - T. Velmans, *La peinture du moyen age en Yougoslavie*, IV, Παρίσι 1969, πίν. 21.44 (Λέσνοβο, Κιβωτός), 81.154 (Μάρκο, Μετάδοση τῶν ἀποστόλων).

70. Σ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σ. Καδᾶς, *Οἱ Θεσαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, ἐκδ. Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα, 1975, εἰκ. 14 (φ. 94 β, Ἡ παραβολή τῶν βασιλικῶν γάμων), εἰκ. 38 (φ. 363 β, Ὁ ἐν Κανᾶ γάμος). Τό χειρόγραφο αὐτό μαζί μέ τό παρισινό gr. 54 ἔγιναν τήν ἐποχή τής λατινικῆς κατάκτησης στήν Κωνσταντινούπολη, βλ. σχετ. K. Weitzmann, *Constantinopolitan book illumination in the period of the Latin Conquest*, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ἐκδ. H.L. Kessler, Σικάγο καί Λονδίνο 1971, σ. 323-325.

71. Βλ. καί παραπάνω, σ. 134 καί σημ. 8.

72. Καλοκύρης, Θεοτόκος, πίν. 112.

73. Σ. Πελεκανίδης, Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 244.

74. Underwood, Kariye, 2, εἰκ. 98.

75. Millet, Mistra, 1, πίν. 127.1 (Περίβλεπτος), 133.1 (Ἁγία Σοφία).

τή λεχώ στο κρεβάτι, από τις δύο θεραπεινίδες που παραστέκουν τό λίκνο ή μία στέκει ὀρθια ἀπό πίσω.

4. Θά σταθοῦμε λίγο περισσότερο στή μορφολογία τῶν δύο κτιρίων. Τό ἀριστερό (στοιχεῖο *IIa*) ἔχει ἓνα ὑπερυψωμένο δῶμα ἐπάνω ἀπό τήν πύλη τῆς εἰσόδου πού σκεπάζεται μέ ριχτή στέγη μέ κεραμίδια. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ διαμόρφωση τῆς πύλης μέ τό τοξωτό ἄνοιγμα καί τήν τοξωτή ἐσοχή πάνω ἀπό τήν ὀρθογώνια εἴσοδο. Τό κτίριο αὐτό δέν ὑπάρχει σέ καμιά ἀπό τίς εἰκόνες τῆς ομάδας Α'· τό συναντοῦμε ἀντίθετα στήν τοιχογραφία τῆς μονῆς Μυρτιάς⁷⁶, ὅπου ὅμως ἡ σύνθεση ἀκολουθεῖ διαφορετικό εἰκονογραφικό πρότυπο ἀπό ἐκεῖνο τῶν εἰκόνων μας. Ὡστόσο, τό κτίριο αὐτό δέν εἶναι ἄγνωστο στούς Κρητικούς ζωγράφους. Τό συναντοῦμε σέ ἄλλες σκηνές πού γιά διαφορετικούς λόγους συνδέονται τυπολογικά μέ τή σκηνή τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας, ὅπως σέ εἰκόνες τῆς Κοίμησης τῆς Παναγίας ὅπου ἡ σύνθεση ἀρθρώνεται γύρω ἀπό τήν κεντρική μορφή ξαπλωμένη στο κρεβάτι ἢ ὅπως στή Φιλοξενία, σύνθεση πού ἀρθρώνεται γύρω ἀπό ἓνα τραπέζι.

Ἔτσι, σέ δύο εἰκόνες μέ τήν Κοίμηση, τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στό Τουρίνο καί σέ μιᾶ ἄλλη πού πρέπει νά χρονολογηθεῖ στήν ἴδια περίοδο καί βρίσκεται στό Μουσεῖο τῆς Μόσχας⁷⁷, διακρίνουμε τό ἴδιο κτίριο στό ἀντίστοιχο σημεῖο τῆς σύνθεσης, ἀριστερά.

Ἐδῶ θά πρέπει νά ὑπενθυμίσουμε ὅτι ἐνῶ στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τό ἀριστερό κτίριο συνδέεται μέ τά πρότυπα τῆς Κοίμησης, τό δεξιό κτίριο (στοιχεῖο *IIβ*) τῶν εἰκόνων τῆς Γέννησης (ομάδας Α') συνδέεται ἀντίστοιχα μέ τό δεξιό κτίριο στήν εἰκόνα τῆς Μόσχας. Τό κτίριο τύπου *IIa* τό συναντοῦμε σέ παραστάσεις Κοίμησης παλιότερων ἐποχῶν ὅπως στό *Arilje* καί στήν Περίβλεπτο στό Μυστρά⁷⁸. Στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας ἄλλωστε ὑπάρχει κτίριο ὁμοίου τύπου στήν παράσταση τοῦ «ἐνυπνίου τοῦ Ναβουχοδονόσορα»⁷⁹, σκηνή μέ ἀναλογία τυπολογική μέ τήν Κοίμηση, ἐφόσον τό κεντρικό στοιχεῖο τῆς σύνθεσης εἶναι πάλι μιᾶ μορφή ξαπλωμένη σέ μεγάλο κρεβάτι.

Τέλος, σημειώνουμε ὅτι ἴδιου τύπου κτίριο συναντοῦμε στήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας ἀπό τήν Κέρκυρα⁸⁰, πού χρονολογεῖται στό β' μισό τοῦ 15ου αἰ.

76. Βλ. σημ. 36.

77. Χατζηδάκης, Πάτμος, εἰκ. 200. Wulff-Alpatov (ὅπως στή σημ. 53), εἰκ. 60.

78. Hamman-MacLean-Hallesleben, εἰκ. 154. Millet, Mistra, 1, πίν. 116.4.

79. Millet-Frolow, III, πίν. 113.1.

80. Μουρική, Φιλοξενία, σ. 111, πίν. 37.2.

Στήν εικόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καί τό δεξιό κτίριο (τύπος 11δ) διαφέρει ριζικά ἀπό ἐκεῖνο πού συναντοῦμε στίς εἰκόνες τῆς ομάδας Α΄. Στόν πρόσοψη διακρίνεται μιά στέγαση ιδιόρρυθμη, πού ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα ἡμικύκλιο μέσα στό ὁποῖο ἐγγράφεται ἕνα τριγωνικό σχῆμα. Τό σχῆμα αὐτό ἀποτελεῖ μέρος ἑνός παραλληλεπιδέδου πού ἐπικαλύπτεται ἀπό μιά στέγη καμαρωτή μέ κεραμίδια. Τέτοιου τύπου στέγαση συναντήσαμε στό κτίριο τῆς σκηνῆς στήν Παναγία τῆς Κριτσᾶς (Εἰκ. 20), καθὼς καί στήν Περίβλεπτο καί στήν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας, στή Studenica, στόν Ἅγιο Δημήτριο στό Ρεέ⁸¹ καί στήν παράσταση ἄλλων σκηνῶν, ὅπως στόν Εὐαγγελισμό τῆς Μονῆς τῆς Χώρας καί στήν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραντ⁸². Ἀκόμη σέ παραστάσεις τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου αἰ. στό Βαλσαμόνερο καί σέ μερικές εἰκόνες ὅπως ἡ Παναγία Ζωοδόχος Πηγὴ στό Σινᾶ⁸³.

Δ'. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντας, ἐκεῖνο πού γίνεται φανερό ἀπό τά παραπάνω εἶναι ὅτι στά χρόνια τῶν Παλαιολόγων ὑπάρχουν περισσότεροι τρόποι γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἢ/καί τοῦ Προδρόμου. Ἡ καθεμία παράσταση διαφέρει ἀπὸ τὴν ἄλλη σέ πολλὰ καί σημαντικά στοιχεῖα, ὥστε εἶναι δύσκολη μιά τυπολογικὴ ταξινόμηση καί ἀπόδοση σέ ἕνα συγκεκριμένο καί κοινὸ πρότυπο-ἀνθίβολο πού ἐνδεχόμενα χρησιμοποιοῦσαν οἱ ζωγράφοι.

Ἀντίθετα ἀπὸ τά κρητικὰ παραδείγματα τοῦ 15ου καί 16ου αἰ. συνάγεται ὅτι οἱ ὁμοιότητες εἶναι τόσο πολλές καί τόσο ἰσχυρές ὡς πρὸς τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο πού χρησιμοποιεῖται σέ εἰκόνες ἢ σέ τοιχογραφίες, ὥστε μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε βέβαια ὅτι ὑπῆρχε κάποιο κοινὸ πρότυπο-ἀνθίβολο πού χρησιμοποιοῦσαν οἱ ζωγράφοι τῆς Κρήτης τὴν ἐποχὴ αὐτή.

Μέ τά παραδείγματα πού ἀναφέραμε ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ζωγραφικὴ καί ἀπὸ τὴν παραβολὴ τους μέ κρητικὲς εἰκόνες εἶναι φανερό ὅτι τό πρό-

81. Βλ. παραπάνω σημ. 42.

82. Underwood, Kariye, 2, ἀρ. 98, πίν. 146. Bank, L'art byzantin, ὁ.π., εἰκ. 272. Βλ. καί Millet, Mistra, 1, πίν. 116.1-3. Βλ. ἀκόμη τὴν Πεντηκοστή στόν Ἅγιο Νικήτα στό Cučer (Millet-Frolow, III, πίν. 51.4) καί τό Νιπτῆρα στόν Ἅγιο Ἀνδρέα τῆς Treska (Djuric, Byzantijske Freske, Βελιγράδι 1974, εἰκ. 96).

83. Παράσταση τῆς Μετάληψης τῶν ἀποστόλων στό Ἱερό, Βαλσαμόνερο, ἀδημοσίευτη. Χατζηδάκης, Πάτριος, σ. 147, πίν. 204β. Παραλλαγές τοῦ κτιρίου σέ πολὺ μικρότερη κλίμακα συναντοῦμε καί σέ ἄλλες κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰ., ὅπως στή Βαῖοφόρο (Βοκοτόπουλος, Βαῖοφόρος, πίν. 116, 117, 120, 121, 122) καί στήν Κοίμηση τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου (Volbach-Lafontaine-Dosogne, ὅπως στή σημ. 41, εἰκ. 51).

τυπο τῶν εἰκόνων δέν εἶναι μιά ἀπλή εἰκονογραφική παραλλαγή ἑνός παλιότερου προτύπου ἀλλά ἕνας νέος εἰκονογραφικός τύπος πού θά θεωρηθεῖ «μοντέρνος» καί γι' αὐτό θά τόν ἀκολουθήσουν οἱ ζωγράφοι στά ἐργαστήρια τῆς Κρήτης στό 16ο αἰ. καί θά τόν μεταφέρουν στήν ἡπειρωτική Ἑλλάδα (Διγενής, Θεοφάνης).

Ἔτσι, στίς παραστάσεις τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου αἰ. παρακολουθοῦμε τήν ἀποκρυστάλλωση τοῦ νέου αὐτοῦ τύπου. Οἱ Κρητικοί ζωγράφοι διαμορφώνουν τή νέα εἰκονογραφία, ἀνασυνθέτοντας μέ ἐκλεκτική λιτότητα γνωστά στοιχεῖα ἀπό παλαιολόγειες συνθέσεις τοῦ ἴδιου θέματος εἴτε ἄλλων πού ἔχουν ὅμως τυπολογική συνάφεια μέ τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς, ὅπως ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ ἢ ἡ Κοίμηση τῆς Παναγίας. Τά στοιχεῖα αὐτά συνδυάζουν μέ εἰκονογραφικούς τύπους πού εἶναι γνωστοί καί στήν Κρήτη ἀπό τά τέλη τοῦ 13ου αἰ., ὅπως φαίνεται ἀπό τίς τοιχογραφίες τῆς Κριτσᾶς. Πρόσθετοι ἀγωγοί τῆς νέας σύνθεσης μπορεῖ νά θεωρηθοῦν ἀκόμη ἡ ομάδα τῶν ἰταλικῶν χειρογράφων τῆς Bologna, ὅπως τό χειρόγραφο Smith-Lesouëf καί ἐδῶ πρέπει νά ὑπενθυμίσουμε τήν εἰκονογραφική συγγένεια τῶν δύο αὐτῶν παραστάσεων μέ τήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καθώς καί τά στοιχεῖα πού διαφοροποιοῦν τήν εἰκόνα αὐτή ἀπό τήν κύρια ομάδα τῶν παραστάσεων τοῦ 15ου αἰώνα.

Ὁ ρόλος τῶν λατινικῶν χειρογράφων ὥστόσο στή διακίνηση τῶν εἰκονογραφικῶν μεθόδων, σχημάτων καί τεχνοτροπικῶν διαδικασιῶν ἀπό τόν ἕνα χῶρο στόν ἄλλο γιά τό 15ο αἰ. δέν ἔχει ἀκόμη ἀποσαφηνιστεῖ. Οἱ διαπιστώσεις, ὅσες ἔχουν γίνει, γιά τήν ἀλληλεπίδραση τῶν δύο πολιτισμικῶν χώρων, τοῦ βυζαντινοῦ καί τοῦ δυτικοῦ, ἀναφέρονται ἤδη στήν περίοδο τῆς σταυροφορικῆς ἐπέκτασης καθώς καί στό χῶρο τῶν ἐργαστηρίων χειρογράφων τῆς αὐτῆς τῶν Νορμανδῶν στό Παλέρμο, ἀπό τοὺς Weitzmann καί Buchthal⁸⁴. Ἐχει βεβαιωθεῖ ὥστόσο ἡ δυνατότητα τῶν ζωγράφων μικρογραφιῶν νά συνδυάζουν τοὺς δυτικούς μέ τοὺς βυζαντινοὺς τρόπους στήν τέχνη τους καί σέ χειρόγραφα ἰταλικά μέ τεχνοτροπία πού μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ σέ ἐργαστήρια τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰ. στήν Κρήτη. Οἱ μικρογραφίες τοῦ γνωστοῦ χειρογράφου (Olschki) τῆς Βαλτιμόρης πού ἔγιναν στήν Κρήτη τό 1415⁸⁵, ἀλλά καί τό χειρόγραφο μέ τό ἑλληνικό κείμενο τοῦ

84. K. Weitzmann, Various aspects of byzantine influence on the Latin Countries from the sixth to the twelfth century καί ὁ ἴδιος, Icon painting in the Crusader Kingdom, DOP 20 (1966), σ. 1-24 καί 49-84. H. Buchthal, Early fourteenth-century illuminations from Palermo, DOP 20 (1966), σ. 103-118. Βλ. καί ἄλλες σχετικές μελέτες συγκεντρωμένες στό DOP, δ.π. Βλ. ἀκόμη πρόσφατα Angeliki Laiou, Venice as a center of trade and of artistic production in the thirteenth century, *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo* (a cura di H. Belting), Μπολόνια, σ. 11-26.

85. Δ. Πάλλας, Οἱ βενετοκρητικὲς μικρογραφίες Olschki 35398 τοῦ ἔτους 1415,

Ἐκκαθίστου στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἑσχοριάλ στὴ Μαδρίτη μαρτυροῦν γι' αὐτό ⁸⁶. Ἀκόμη ἐδῶ θὰ πρέπει νά προσθέσουμε, τέλος, τὸ κρητικὸ χεירוγράφο τοῦ Πλουσιαδινοῦ (1478) μὲ μικρογραφίες πού ἀκολουθοῦν εἰκονογραφικοὺς τύπους πού καθιερώνονται στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 15ου καὶ τοῦ 16ου αἰ. ⁸⁷. Διαπιστώνεται μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἓνα κοινὸ ὑπόβαθρο στὴ ζωγραφικὴ τῶν χειρογράφων αὐτῶν, πού ἴσως μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἐπιβεβαίωση τῆς ἐπικοινωνίας πού ὑπῆρχε μεταξύ τῶν δύο χώρων καὶ σὲ αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς τέχνης.

Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη ὑποθέσουμε ὅτι τὸ πρότυπο τῆς εἰκονογραφίας τῶν λατινικῶν χειρογράφων καὶ τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἰδικότερα εἶναι κάποιο καθαρὰ βυζαντινὸ ἀνθίβολο πού δὲν ἔχει διασωθεῖ, ἓνα πᾶγμα εἶναι βέβαιο: ὅτι αὐτὸς ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Γέννησης δὲ βρῆκε μεγάλη ἀπήχηση, ὅσο γνωρίζουμε, οὔτε στὴν ἐποχὴ πού ἐγίνε ἀλλὰ οὔτε καὶ στὰ ἐπόμενα χρόνια.

Ὁ διαφορετικὸς τύπος τῆς Γέννησης, ὅπως ἐμφανίζεται στὴν τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας στὸ Βαλσαμόνερο γύρω στὸ 1400, θὰ εἶναι ὁ καθοριστικὸς γιὰ τὴ διάδοση τῆς νέας εἰκονογραφίας στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τῶν ἐπόμενων χρόνων ἐνῶ ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου θὰ μείνει ἓνα δείγμα τῶν ἀναζητήσεων τῆς ἐποχῆς γιὰ τὴ νέα εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος.

Σύμφωνα μὲ τίς παραστάσεις πού ἐξετάσαμε ἡ ἀποκρυστάλλωση καὶ ἡ διάδοση τοῦ νέου τύπου πού ἐμφανίζεται στὸ Βαλσαμόνερο συντελεῖται κυρίως τὸ β' μισὸ τοῦ 15ου αἰ., ἐποχὴ ὅπου ἡ τυποποίηση, ἡ προσκόλληση καὶ ἡ ἐπανάληψη ἑνὸς συγκεκριμένου προτύπου βρίσκεται μέσα στὰ πλαίσια τοῦ τρόπου δουλειᾶς τῶν Κρητικῶν ζωγράφων ⁸⁸. Πραγματικά, ἡ τάση αὐτὴ μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ καὶ στὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση ἄλλων θεμάτων, ὅπως ἡ Γέννηση, ἡ Βαῖοφόρος, ἡ Σταύρωση, ἡ Ἀνάσταση, ἡ Φιλοξενία ἢ τὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας· ἀκόμη, οἱ πολυάριθμες εἰκόνες μὲ τὴν Παναγία τοῦ Πάθους μαρτυροῦν γι' αὐτό ⁸⁹. Ξέρουμε ἄλλωστε ὅτι οἱ εἰκόνες τῶν

Πεπραγμένα Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, I, Ἀθήνα 1967, σ. 362-373. Chatzidakis, Débuts, σ. 197-198.

86. T. Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, CA XXII (1972), σ. 131-165. Βλ. καὶ Chatzidakis, Débuts, σ. 198.

87. K. Weitzmann, Illustrated manuscripts at St. Catherine Monastery on Mount Sinai, St. John University Press, Collegeville, Minnesota 1973, σ. 30 κ.έ. Βλ. καὶ Théano Chatzidakis (1982), ἀρ. 9 καὶ Νανὼ Χατζηδάκη (1983) ἀρ. 11, σ. 26.

88. Chatzidakis, Débuts, σ. 175 κ.έ. σποραδικά. Νανὼ Χατζηδάκη, (1983), σ. 9-14.

89. Théano Chatzidakis (1982), ἀρ. 10. Βοκοτόπουλος, Βαῖοφό-

μεγάλων Κρητικῶν ζωγράφων, ὅπως ὁ Ἄγγελος, ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος καί ὁ γιός του Νικόλαος καί ὁ Ἀνδρέας Παβίας, ἀποτέλεσαν τὸ πρότυπο γιὰ σειρές κρητικῶν εἰκόνων⁹⁰. Θά μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει μάλιστα ὅτι οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι καθιερώνονται ὕστερα ἀπὸ τὴ χρήση τους ἀπὸ τοὺς μεγάλους ζωγράφους τῶν μέσων καὶ τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα. Ἀπὸ τίς εἰκόνες πού ἐξετάσαμε καμιά δέν ἔχει ὑπογραφή, ὥστόσο ἡ ποιότητα τῆς τέχνης τους, κυρίως ἐκείνων τῆς ομάδας Α', δείχνει ὅτι προέρχονται ἀπὸ ἐργαστήρια ἀνάλογου ἐπιπέδου μέ ἐκεῖνο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου· οἱ εἰκόνες τοῦ Λένινγκραντ, τοῦ Μονάχου καὶ τοῦ Σινᾶ (ἀρ. κατ. 2, 5, 6, 7) εἶναι ἀπὸ τὰ λαμπρότερα δείγματα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου αἰώνα. Μπορεῖ ἐπομένως νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἡ χρήση τοῦ ἀνθίβολου αὐτοῦ ἀπὸ ἐργαστήρια τέτοιας κατηγορίας συνετέλεσε καὶ στὴ διάδοσή του στὶς ἐπόμενες γενιές τῶν Κρητικῶν ζωγράφων.

Μέ τὴν περιορισμένη αὐτὴ μελέτη ἑνὸς συγκεκριμένου θέματος τῆς εἰκονογραφίας ἀγγίζουμε ἓνα πολὺ πιὸ σύνθετο πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 15ου κυρίως αἰώνα: τὴ σχέση τῶν ζωγράφων μέ τὰ πρότυπά τους. Μέ τὴ μελέτη αὐτὴ ἐπαληθεύτηκε μιὰ γνωστὴ ὑπόθεση, ὅτι δηλαδή οἱ ζωγράφοι ἀντιγράφουν συχνά τὸ ἴδιο ἀνθίβολο-πρότυπο, κάτι πού ἐξηγεῖται ἀπὸ τίς γενικότερες συνθῆκες τῆς ἐποχῆς, ὅπου τὸ ἐμπόριο τῶν εἰκόνων ἀνθεῖ καὶ ὅπου γίνονται μαζικὲς παραγγελίες εἰκόνων⁹¹. Τὰ ἀνθίβολα ἐπομένως ἀποκτοῦν μιὰ ἰδιαίτερα σημαντικὴ θέση στὴν παραγωγή τῶν εἰκόνων, θέση πού μαρτυρεῖται ἔμμεσα καὶ ἀπὸ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς⁹². Ποιὲς εἶναι οἱ νοητικὲς διαδικασίες, μέσα

ρος, σ. 314 κ.έ. Μουρίκη, Φιλοξενία, σ. 90 κ.έ. Chatzidakis, Débuts, σ. 180 κ.έ. Νανὼ Χατζηδάκη (1983), ἀρ. 3, 26, 27, 28, 29, 35.

90. Νανὼ Χατζηδάκη (1983), σ. 9-10.

91. Γιὰ τίς συνθῆκες παραγωγῆς τῶν εἰκόνων στὴν Κρήτη ἔχουν συγκεντρωθεῖ πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τίς ἔρευνες στὰ ἀρχεῖα τῆς Βενετίας. Ἀπὸ τὴν πλουσία βιβλιογραφία σημειῶνω Μ. Chatzidakis, *La peinture des «madonneri» ou «venéto-crétoise» et sa destination*, Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente. Atti del II convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (1973), Φλωρεντία 1977, σ. 675-690, Μ. Κωνσταντοπούδου, *Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στὸ Χάνδακα σὲ ἔγγραφα τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰώνα*, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 35-136, τῆς ἰδίας, *Εἰδήσεις γιὰ τὴ συντεχνία τῶν ζωγράφων τοῦ Χάνδακα τὸν 16ο αἰώνα*, *Πεπραγμένα Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (1976), II, Ἀθήνα, 1981, σ. 123-145. Σὲ πρόσφατη ἀνακοίνωση ἡ κ. Λασκαρίνα Μπούρα (Μουσεῖο Μπενάκη, Ἰούνιος 1983) παρουσίασε ἀνθίβολο μέ παράσταση τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας πανομοιότυπο μέ ἐκεῖνο πού ἀκολουθοῦν οἱ εἰκόνες τῆς ομάδας Α'. Ἀνήκει στὴ συλλογὴ τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ χρονολογεῖται πιθανότατα στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα.

92. Στὴ διαθήκη του ὁ Ἄγγελος Ἀκοτάντος κληροδοτεῖ «τὰ τεσενιάσματα» «τούτέστιν τὰ σκιασμάτα», δηλαδή τὰ ἀνθίβολά του, στὸ παιδί πού θά ἀποκτήσει ἔάν εἶναι

από τις οποίες δημιουργούνται και καθιερώνονται αυτά τα αντίβολα πρότυπα, ήταν ή άλλη όψη του ίδιου προβλήματος που θελήσαμε να προσεγγίσουμε στη μελέτη μας. Μέσα από τις παλαιολόγιες παραστάσεις καθώς και εκείνες της κρητικής ζωγραφικής προσπαθήσαμε να προσδιορίσουμε χρονικά την εμφάνιση του νέου αντίβολου-προτύπου και να ανιχνεύσουμε τις διαδικασίες επιλογής που οδήγησαν στη σύνθεση που επικράτησε στην κρητική ζωγραφική του 15ου και του 16ου αιώνα.

NANΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Βοκοτόπουλος, Βαϊοφόρος: Π. Βοκοτόπουλος, Μιά πρώτη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στη Λευκάδα, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Θ' (1977-1979), σ. 309 κ.έ.
- Chatzidakis, Contribution: M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, L'Hellénisme Contemporain 1953. Ανατύπωση: Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, Λονδίνο 1976.
- Chatzidakis, Icônes de Venise: M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Βενετία 1962.
- Chatzidakis, Théophane: M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-24 (1969-70), σ. 311-352. Ανατύπωση: Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, Λονδίνο 1976.
- Chatzidakis, Débuts: M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνο Σοφίας Ανωτάτης, Βενετία 1974, σ. 169-211. Ανατύπωση: Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, Λονδίνο 1976.
- Théano Chatzidakis (1982): Théano Chatzidakis, L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance. Europalia - Grèce, Palais des Beaux-Arts, Charleroi 1982.
- Νανώ Χατζηδάκη (1983): Νανώ Χατζηδάκη, Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος-16ος αιώνας. Κατάλογος Έκθεσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.
- Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στην Κρήτη: Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στην Κρήτη, Κρητ. Χρον. 6 (1952), σ. 59-91.

αγόρι και εάν γίνει ζωγράφος ή στην αντίθετη περίπτωση στον αδελφό του Ιωάννη (Μ. Μανούσας, Η διαθήκη του Άγγελου Ακοτάντου (1436), άγνωστου Κρητικού ζωγράφου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Β' (1960-1961), σ. 143, 147, 150) και ο Άνδρέας Ριτζος φροντίζει να αποκτήσει πενήντα αντίβολα του ζωγράφου Ιωάννη Ακοτάντου (Μ. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo di Candia, Θησαυρίσματα 10 (1973), σ. 246, 262).

- Χατζηδάκης, Πάτμος: Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, Έθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977.
- Hamman-Mac Lean-Hallesleben: R. Hamman-Mac Lean-H. Hallesleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963.
- Καλοκύρης, Θεοτόκος: Κ. Καλοκύρης, ΈΗ Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Άνατολής και της Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι: Κ. Καλοκύρης, Αί βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης Άθηναι, 1957.
- Kalokyris, Crete: K. Kalokyris, The Byzantine wall paintings of Crete, Νέα Ύόρκη 1973.
- Lafontaine-Dosogne (1965): Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident, I-II, Βρυξέλλες 1965.
- Lafontaine-Dosogne (1975): Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Iconography of the cycle of the life of the Virgin, στο P. Underwood (ed.), The Kariye Djami, 4, Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background, Series LXX, Princeton University Press, Princeton 1975, σ. 161-194.
- Millet, Athos: G. Millet, Monuments de l'Athos, I. Les peintures, Παρίσι 1927.
- Millet, Mistra: G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Παρίσι 1910.
- Millet-Frolov: G. Millet - A. Frolov, La peinture du moyen age en Yougoslavie, I-III, Παρίσι 1954, 1957, 1962.
- Μουρίκη, Φιλοξενία: Ντούλα Μουρίκη, ΈΗ παράσταση της Φιλοξενίας του Άβραάμ σέ μιά εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Γ' (1962-63), σ. 90 κ.έ.
- Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα: Ά. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ίστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν, Άθήνα 1957.
- Underwood, Kariye : P. Underwood, The Kariye Djami, Bollingen Series LXX, Princeton University Press, Princeton, 1-3, 1966.

R É S U M É

NATIVITÉ DE LA VIERGE - NATIVITÉ DE SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR. VARIATIONS ET CRISTALLISATION D'UNE SCÈNE DANS LA PEINTURE CRÉTOISE DU XV^e ET XVI^e SIÈCLE

Cette étude qui est limitée à l'examen d'un type iconographique précis de la Nativité de la Vierge et/ou de saint Jean le Précurseur, touche un côté du problème de la création artistique dans la peinture crétoise du XV^e-XVI^e siècle. Il s'agit du rapport des peintres à leurs modèles. Ainsi d'une part l'hypothèse que les peintres copient souvent le même modèle (poncif) est vérifiée et d'autre part les structures mentales qui sous-tendent la création et la consécration des "nouveaux" modèles sont repérées à travers les représentations de la même scène aux siècles précédents.

Une icône inédite du Musée Byzantin d'Athènes avec la Nativité de saint Jean le Précurseur (Fig. 1, 2, 3, 4) offre le point de départ de l'étude. Elle présente des traits qui permettent son attribution à un atelier crétois des débuts du XV^e siècle. L'étude du type iconographique a conduit à une confrontation de 34 représentations de la même scène qui présentent des similitudes typologiques frappantes. Dans le catalogue qui suit on peut trouver des informations utiles sur ces représentations dont les nos 1, 9, 11, 15, 16, 17, 18, 33, 34 sont des inédits. Une analyse descriptive a permis la segmentation de la scène en 30 unités qui correspondent à des traits formels des représentations (traits 1-13 β). La présence ou l'absence de ces traits est indiquée sur une matrice (sch. I) où l'on peut trouver dans l'axe horizontal les traits descriptifs et dans le vertical la liste de 34 représentations qui peuvent ainsi être facilement comparées entre elles. Cette manière de procéder a permis le traitement des données par ordinateur dans l'étude de M. Méimaris et D. Dialétis (v. p. 181-188).

Les représentations sont ainsi regroupées dans les trois groupes suivants:

Groupe A: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 15, 16, 17, 18, 20 et 21.

Groupe B: 7, 11, 26, 27, 28, 29, 30.

Groupe C: 4, 10, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 25, 33, 34.

Dans le groupe A on peut constater un très haut degré de ressemblance des traits iconographiques, ressemblance qui témoigne de l'emploi d'un même modèle. Les représentations de ce groupe appartiennent pour la plupart à la peinture crétoise du XV^e siècle et des débuts du XVI^e. L'icône du Musée Byzantin (no cat. 1) qui est classée dans ce groupe se distingue par l'attitude d'Elisabeth (trait 1 β) et la présence d'une nappe sur la table (trait 3 γ).

Les deux autres groupes constituent des variantes du modèle utilisé par le groupe A. Le groupe B se distingue par la présence de deux jeunes filles aux offrandes (trait 5 β) à la place des trois du groupe A (trait 5 α) et du bain de l'enfant (trait 13 γ). Dans le dernier groupe (C) les représentations divergent sur des traits différents sans pour autant présenter des points communs suffisants pour qu'on les attribue à un autre modèle.

Les données de l'étude permettent de constater que les représentations des trois groupes suivent un modèle iconographique (poncif) commun qui se cristallise au cours du XVe siècle dans la peinture crétoise, la première représentation connue étant datée vers 1400 à Valsamonéro (no cat. 16, Fig. 15). La formation de ce type, qui se différencie sur plusieurs points de l'iconographie de la scène des époques précédentes, s'effectue par l'adoption sélective des traits de l'iconographie byzantine (exemples de Gradač et de la Métropole de Mistra) traits qui sont également rencontrés en Crète et dont l'exemple le plus proche serait celui de la Panaghia Kéra à Kritsa (fin XIIIe - début XIVe siècle, Fig. 20) dont le décor trahit souvent des influences de l'art italien.

Le rôle des manuscrits latins (psautier Smith-Lesouëf, Fig. 21) est également pris en considération dans l'examen de la formation et/ou de la diffusion du nouveau type. L'icône du Musée Byzantin sera un exemple des recherches des peintres du début du XVe siècle pour le renouvellement du langage artistique, alors que le type iconographique de Valsamonéro repris par des peintres de très haute qualité (nos cat. 2, 5, 6, 7) sera adopté et ainsi diffusé par la suite dans la peinture crétoise de la deuxième moitié du XVe et du XVIe siècle.

THEANO CHATZIDAKIS