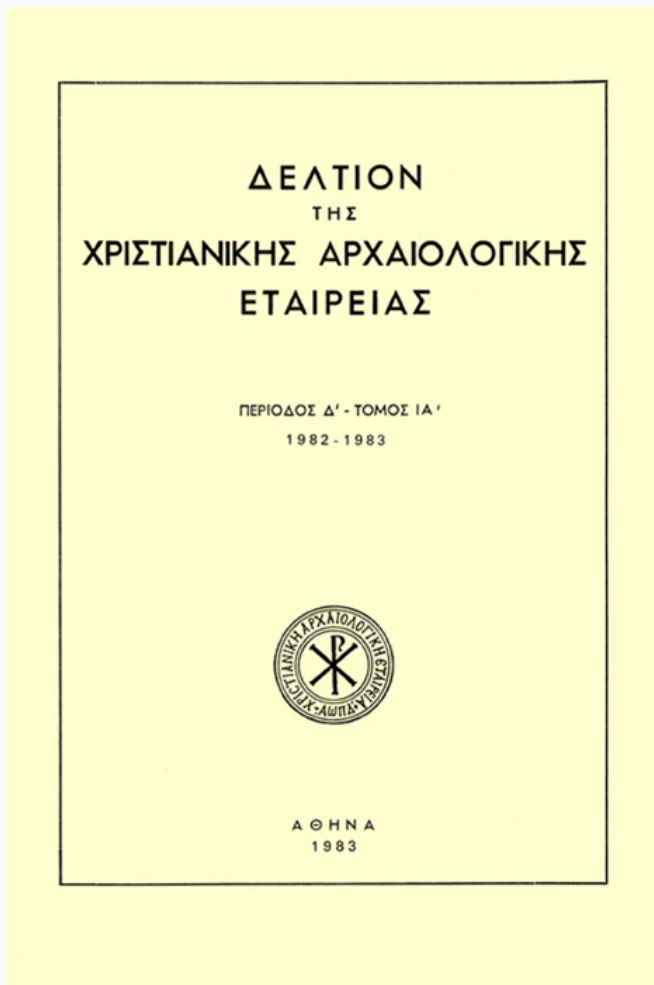


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου,
παραλλαγές και αποκρουστάλλωση 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 ἀπό τά γνωστά θέματα τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας. Ἡ εἰκονογραφική του ἀντιστοιχία μέ τίς παραστάσεις τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἀλλά καί ἄλλων ἁγίων προσώπων ὁδήγησε τοὺς ἐρευνητές στήν ταυτόχρονη ἐξέταση τοῦ θέματος αὐτοῦ μέσα σέ γενικότερες μελέτες γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας¹. Μποροῦμε νά θεωρήσουμε ὕστερα ἀπό τίς μελέτες τῆς J. Lafontaine - Dosogne ὅτι τό πρόβλημα τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος αὐτοῦ γιά τά βυζαντινά τουλάχιστον χρόνια εἶναι ἐξαντλημένο· ἀντίθετα, ἡ ἀπόδοσή του στή μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ δέν ἔχει ἀκόμα διερευνηθεῖ. Ἄλλωστε, ἡ μελέτη τῆς ζωγραφικῆς μετὰ τήν ἄλωση ἔχει νά καλύψει ἀκόμα πολλὰ κενά σχετικά μέ τά προβλήματα τῆς εἰκονογραφίας, μιά καί ἡ γενικότερη μελέτη τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι ἓνας σχετικά νέος τομέας ἐρευνας πού συνεχῶς ἀνανεώνεται, ἀπό τή μιά μέ τήν ἀποκάλυψη νέων μνημείων καί ἔργων καί ἀπό τήν ἄλλη μέ τά νέα στοιχεῖα πού προκύπτουν γιά τήν παρουσία καί τό ἔργο τῶν ζωγράφων τῆς Κρήτης στό 15ο καί 16ο αἰώνα, ὕστερα ἀπό τή δημοσίευση ἀρχαιολογικῶν πηγῶν².

Ἡ μελέτη πού ἀκολουθεῖ ἔχει σκοπό τήν παρουσίαση μιᾶς ἀδημο-

*Ἡ πυρῆνας τῆς μελέτης αὐτῆς ἀνακοινώθηκε στά πλαίσια τῶν ἐπιστημονικῶν ἀνακοινώσεων τῆς Χ.Α.Ε., στήν αἴθουσα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας τόν Ἰούλιο τοῦ 1977. Εὐχαριστῶ τόν κ. Μ. Μπορμπουδάκη γιά τήν παραχώρηση ἀδημοσιεύτων φωτογραφιῶν πού χρησιμοποιοῦνται στή μελέτη (Εἰκ. 15, 16, 17) καί τόν κ. Π. Βοκοτόπουλο γιά τήν παραχώρηση τῆς φωτογραφίας τῆς Εἰκ. 18.

1. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καθώς καί γιά τή σχέση της μέ τήν 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 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. Neuman-H. Beltin, 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 γιά τήν 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.

*A. 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. Ὀφείλονται 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, ὀργανώνεται γύρω ἀπό ἕνα 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 ὄρθια θέση. Τό ἀριστερό της χέρι ἀπλώνει ἐπάνω σέ ἕνα 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 σκουρό κεραμιδί φόρεμα μέ μακριά μανίκια, ἔχει σκεπασμένο μέ καλύπτρα (φακιόλι) τό κεφάλι, τό λαιμό

στίς μελέτες τοῦ Ἀ. Ξυγγόπουλου καί τοῦ Μ. Χατζηδάκη. Ἐνδεικτικά σημειώνονται Ἀ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα καί τοῦ ἰδίου, Ἡ παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τήν μετά τήν ἄλωσιν 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. Νουκάκη καί τό 1977 ἀπό τή Φλ. Ἀσημάκου. Εὐχαριστῶ τόν κ. Στ. Μπαλτογιάννη γιά τή φωτογράφιση πού ἔκανε μέ ὑπερυβρες ἀκτίνες (Εἰκ. 2, 3, 4).



Εικ. 1. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Βυζαντινό Μουσείο.

καί τούς ὤμους. Μέ τό ἀριστερό της κρατοῦσε πιθανότατα σκεῦος πού ἔχει καταστραφεῖ. Γυρίζει τήν κεφαλή πρός τήν τρίτη κοπέλα καί ὑψώνει πρός τήν ἴδια κατεύθυνση καί τό δεξί της χέρι, ἐνῶ τό σῶμα της εἶναι γυρισμένο κατά τά τρία τέταρτα πρός τή λεχώ, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καί γιά τίς τρεῖς τους. Ἡ τρίτη κοπέλα, μέ φόρεμα κοντομάνικο κόκκινο-κιννάβαρι, ἔχει στερεωμένο στήν κεφαλή μακρῦ πέπλο, σκουρο μπλέ, πού πέφτει πίσω ἀπό τούς ὤμους. Κρατεῖ μέ τά δύο χέρια σκεῦος πού μόλις διακρίνεται, πιθανότατα μιά σκεπαστή πιατέλα (Εἰκ. 4). Ὁ Ζαχαρίας μέ κόκκινο μανδύα φορεῖ τό χαρακτηριστικό πῖλο τῶν προφητῶν. Κάθεται σέ χαμηλό ξύλινο скаμνί, λοξά τοποθετημένο, σέ ἀντιστοιχία μέ τήν κλίνη τῆς Ἐλισάβετ, καί μπροστά ἀπό ἕνα χαμηλό κτίσμα μέ τοξωτό ἄνοιγμα. Μέ τό



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 ὄρθια ἀπό πίσω καί ἀπλώνει τά δύο τῆς 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 στό 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 του Προδρόμου. Λεπτομέρεια της Είκ. 2.

σταση της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου. Τό κλειστό σχήμα της α-
στηρά Ισοροπημένης σύνθεσης, πού δρίζεται από τίς συμμετρικά και μέ
άντίστοιχο τρόπο καθισμένες μορφές της Έλισάβετ και του Ζαχαρία στίς
δύο άκρες του τραπεζιού, άποκτᾶ ρυθμό, καθώς τά καλοστημένα σώματά



Εικ. 4. Γέννηση του Προδρόμου. Λεπτομέρεια της Εικ. 2.

τους συνταιριάζονται με τούς παράλληλους κάθετους άξονες τών σωμάτων τών τριών επισκεπτριών.

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

κός κατακόρυφος άξονας μέ τή μεσαία επισκέπτρια, ένῶ κάθετες τονίζουν τό ύψος τῶν κτιρίων τοῦ βάθους. Τά στενά καί ψηλά αὐτά κτίρια μέ τίς επίπεδες ἐπιφάνειες χαρακτηρίζονται ἀπό μία δομική λιτότητα πού ἐξασφαλίζει 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 τῶν 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 μανδῦα τοῦ Ζαχαρία πού βρίσκονται στὸν ἴδιο κατακόρυφο ἄξονα.

Οἱ γυναικεῖες μορφές, μέ ἀναλογίες ἰσόρροπες, ἀποτυπώνονται σέ στάσεις πού κρύβουν ἀβρότητα καί χάρη καθὼς ἀποφεύγουν τὴν αὐστηρή μετωπικότητα. Παριστάνονται σέ ἐλαφριά στροφή κατὰ τά τρία τέταρτα, πού τονίζεται μέ τὴν ἀνύψωση τοῦ ὄμου ἢ σέ ἀντικίνηση, ὅπως ἡ δεύτερη κοπέλα. Τά σχετικά μικρά κεφάλια πού στηρίζονται σέ ψηλοὺς ὀργανικοὺς λαιμούς, μέ κόμμωση πού θυμίζει μορφές ἀγγελικῆς εἶτε 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 τῶν 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 ἀπό μαλακές γραμμές λευκές.

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

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

Ἐνάμεσα 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 καθῶς μέ τήν ὕψωση τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου δηλώνεται μιᾶ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τά δεξιὰ ἐνῶ ἡ κεφαλή στρέφεται καί γέρνει πρὸς τά ἀριστερά. Τά χέρια παρακολουθοῦν αὐτή τήν κίνηση καθῶς ζωγραφίζονται χιαστί, τό ἕνα πρὸς τά ἐπάνω ἀριστερά καί τό ἄλλο πρὸς τά ἐμπρός δεξιὰ (Εἰκ. 4). Ἡ στάση αὐτή, γεμάτη κομψότητα καί χάρη, δέν ἀπέχει ἀπό ἐκείνη τῶν παθητικῶν μορφῶν πού ἐμφανίζονται κάθε φορά πού οἱ ζωγράφοι ἐπιστρέφουν στό κλασικό παρελθόν ⁹ καί γιά τοῦτο ἴσως ἔχει ἐνδιαφέρον νά παρατηρήσουμε ὅτι πολύ συχνά, ἀκριβῶς τήν ἴδια στάση, συναντοῦμε σέ μορφές πού βρίσκονται στόν κεντρικό ἄξονα τῆς σύνθεσης κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 15ου αἰ. Ἐκτός ἀπό

4. Chatzidakis, *Débuts*, σ. 177 κ.έ., 206. Χατζηδάκης, Πάτμος, σ. 59-61, 77. Ὁ ἴδιος, 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 ὡστόσο ἡ ὅλη σύνθεση διαφέρει ριζικά ἀπό ἐκείνη τῆς εἰκόνας· πρβλ. μορφές ἀπό τά ψηφιδωτά τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, *Underwood*, *Kariye*, 2, πίν. 144 (ἀρ. 94), 89 (ἀρ. 83). Βλ. καί ἀνάλογη παρατήρηση μέ ἀναδρομή στό κλασικιστικό παρισινό ψαλτήρι 139 γιά μιᾶ ἀπό τίς μορφές τῶν προφητῶν τῆς Πάμμακαρίστου ἀπό τόν *Belting*, στό *H. Belting-C. Mango-D. Morigi*, *The Mosaics and Frescoes of Saint Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, DOS XV, Washington 1978, σ. 87, εἰκ. 40, 41. Γιά τήν ἀντικίνηση στοῦς 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 τῆς Φιλοξενίας, ἡ κεντρικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ παριστάνεται σέ ἀντικίνηση στή μέση τῆς παράστασης σέ τοιχογραφίες καί εικόνες μέ τὴν Κοίμηση τῆς Παναγίας¹⁰ καί τὴ Βαΐοφόρο¹¹.

Τέλος, ἡ συνοπτικὴ πτυχολογία, πού ἀποδίδεται μέ τονικὴ κλιμάκωση σέ δύο βαθμίδες τοῦ ἴδιου χρώματος καί μέ τὴ μετρημένη χρῆση λευκῶν φώτων στίς ἀκμές, εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς διάθεσης αὐτῆς γιά τὴν κλασικὴ λιτότητα πού διαπιστώσαμε σ' ὀλόκληρη τὴ σύνθεση τῆς εικόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τὴ συναντοῦμε καί πάλι στίς παραπάνω εικόνες ἀλλὰ καί σέ ἄλλες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὅπως στή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ τῆς Βενετίας¹² ἢ στή σειρά τῶν εικόνων τῆς Βαΐοφόρου¹³. Στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ὡστόσο οἱ πτυχές ζωγραφίζονται μέ μαλακότερο σχέδιο καί μέ χαμηλότερη κλιμάκωση τῶν τόνων, χωρίς νά ἀναλύεται σέ πολλαπλά μικρότερα γεωμετρικὰ ἐπίπεδα, δείχνοντας ἔτσι ὅτι ὁ ζωγράφος δέν ἀνήκει στή γενιά ἐκείνη τῶν Κρητικῶν τοῦ 15ου αἰ., ὅπως ὁ Ἄγγελος καί ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος, πού καθορίζουν μέ τὸ ἔργο τους τὴν ἰδιαίτερη φυσιογνωμία τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς¹⁴.

Ἡ λιτότητα τῆς χρωματικῆς κλίμακας, τὸ πλάσιμο τῆς σάρκας μέ σκούρους τόνους καί μικρὰ λευκά φῶτα στίς ἀκμές, ὅπως φαίνεται καλύτερα στὰ πρόσωπα τῶν ἐπισκεπτριῶν καί τοῦ Ζαχαρία, συνδέουν τὴν εἰκόνα μας μέ παλαιολόγια ἔργα τῆς κατηγορίας τῆς Περιβλέπτου στό Μυστρά¹⁵ ἀλλὰ καί τῶν εικόνων τῆς Πάτμου μέ τὴ Σταύρωση καί τὴν Κοί-

10. Ὅπως στή Sorocani (S. Radojcić, Sorocani, Βελιγράδι 1963, πίν. XXVII, XXVIII) καί στή Gračaniča (Hamman-MacLean-Hallesleben, πίν. 333) καί στὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου ὅπου ὁ Χριστός δὲ γέρνει τὴν κεφαλὴ (Χατζηδάκης, Πάτμος, ἀρ. 7, πίν. 7). Διαφορετικὴ στάση συναντοῦμε σέ σειρά ἄλλων μνημείων, ὅπως στή Μονὴ τῆς Χώρας (Underwood, Kariye, 2, πίν. 320-325), πού ἐπαναλαμβάνει ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος στὴν 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). Σκλαβεροχόρι, ναός Εἰσοδίων (1481), βλ. παρακάτω ἀρ. κατ. 18 καί Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 122. Τοιχογραφίες Θεοφάνη στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ στὰ 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 διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ὅπου ὁ Χριστός ἔχει σῶμα καί κεφαλὴ γυρισμένα στὴν 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 τὴ σημασία τους βλ. Chatzidakis, Débuts, σ. 177 κ.έ., τοῦ ἴδιου, 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 τῆς Παναγίας¹⁶, καθώς καί τῆς εἰκόνας τῶν Μετεώρων μέ τήν Ἁπιστία τοῦ Θωμᾶ, ἀφιέρωμα τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς¹⁷. Ὁ τρόπος πού ζωγραφίζονται οἱ λεπτοί βραχίονες, πού ξεπροβάλλουν μέσα ἀπό κοντά μανίκια σχηματίζοντας ἕνα στρογγυλεμένο ἐξόγκωμα στήν ἄρθρωση τοῦ ὤμου, εἶναι καί αὐτός χαρακτηριστικό στοιχεῖο τῆς παλαιολόγειας τεχνικῆς ὅπως τή συναντοῦμε στή Μονή τῆς Χώρας καί ἄλλοῦ¹⁸.

Μιά σειρά παραστάσεων ἀπό χρονολογημένες ἐκκλησίες τῆς Κρήτης μᾶς προσφέρουν χρήσιμα στοιχεῖα, γιά ἕναν καλύτερο προσδιορισμό τῆς χρονολογίας τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Στόν Ἅγιο Γεώργιο στήν Ἐμπαρο μέ τοιχογραφίες τοῦ Μανουήλ Φωκᾶ (μνεῖες 1436-1454)¹⁹, στή σκηνή τῆς Ἀνάληψης²⁰ τά κεφάλια τῶν ἀγγέλων θυμίζουν ἐκεῖνα τῶν τριῶν ἐπισκεπτριῶν, μέ παρόμοια κόμμωση, καί οἱ κεφαλές τῶν ἀποστόλων ἔχουν τεχνική ἐκτέλεση ἀνάλογη μέ ἐκεῖνη τῆς μορφῆς τοῦ Ζαχαρία στήν εἰκόνα μας. Στή μορφή τοῦ ἀγγέλου ἀπό 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 εἰκόνας μας. Ἀνάλογη ἐκτέλεση διαπιστώνεται καί στόν ἄγγελο ἀπό τήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς Ἐπισκοπῆς Πεδιάδος²², μορφή πού ἀνακαλεῖ τά πρότυπα τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά. Τέλος, μερικές μορφές ἀπό τό Βαλσαμόνερο, στό κλίτος τῆς Παναγίας κυρίως²³, ἀλλά καί ἀπό τό Σκλαβεροχώρι²⁴, μποροῦν νά παραβληθοῦν μέ θετικό τρόπο μέ τήν 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' Διεθνούς 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'. Γιά ἄλλες τοιχογραφίες, Ὁ Ἴδιος, 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, Σχεδίασμα, σ. 83-84. Γιά τό ζωγάφο 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 αὐτό βλ. παρακάτω ἀρ. κατ. 16, 17.

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

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

Αὐτές οἱ τοιχογραφίες, μερικές ἀπό τίς ὁποῖες ὅπως εἶδαμε ἐντάσσονται στόν κύκλο τῶν ἔργων τῆς οἰκογένειας τῶν Φωκάδων, χρονολογοῦνται γύρω στά μέσα καί στό γ' τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα. Ὁ ὑψηλός βαθμός ὁμοιότητας 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.

B'. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Στό μέρος αὐτό ἀκολουθεῖται μιᾶ διαφορετική διαδικασία προσέγγισης τοῦ θέματος. Ἐπειδή ὁ ἀριθμός τῶν παραστάσεων πού θά ἐξετάσουμε εἶναι ἀρκετά μεγάλος (34 δείγματα), ἡ ἐπανάληψη πανομοιότυπων προτάσεων στή διατύπωση τῶν 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 τῶν ὁμοιοτήτων καί τῶν 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 αὐξόντα ἀριθμό πού ἀντιστοιχεῖ στόν κατάλογο τῶν 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			4	5				8	9		10	11					12	13			
	α	β	γ		α	β	γ	δ		α	β		α	β	γ	δ	ε		α	β	γ	
1	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0
2	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
3	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1
4	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	1	1	0
5	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0
6	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	1	0	1	1	0	1	1	1	0	0	0	1
7	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	1	0	1	0	1	1	1	0	0	0	1	0
8	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	1	0	1	1	0	1	1	1	0	0	0	1
9	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	1	0	1	1	0	1	1	1	0	0	0	1
10	0	1	1	1	0	0	1	0	1	1	0	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1
11	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
12	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	0	1	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0
13	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0
14	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	1	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	1
15	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0	0	1	0	1	1	0	1	1	0	0	0	1
16	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	1	0	1	1	1	0	0	0	1	1
17	0	1	0	1	0	0	1	1	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	1
18	0	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	1
19	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	1
20	0	1	1	0	0	1	1	0	1	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0	0	1	1
21	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	1	0	1	1	1	0	0	0	0
22	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0
23	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0
24	0	1	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0
25	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0
26	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0
27	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
28	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0
29	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
30	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
31	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	1	0
32	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	1	1	1	0	0	0	1
33	0	1	1	0	0	1	1	0	1	1	0	1	1	0	1	1	0	0	0	1	1	0
34	0	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	1	1	0	1	0	1	0	0	1	1	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 ήθτεσε 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 νά σημειώσουμε ότι στον κατάλογο περιλαμβάνονται οι παραστάσεις που παρουσιάζουν τή μεγαλύτερη εικονογραφική συγγένεια μέ τήν εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Όπως είναι φυσικό ό κατάλογος αυτός δέν είναι εξαντλητικός, μπορεί όμως νά θεωρηθεί έπαρκής για τό επίπεδο τής ανάλυσής μας και για τήν έγκυρότητα τών συμπερασμάτων μας. Η ανάγνωση του συγκριτικού πίνακα πρέπει νά είναι παράλληλη μέ τήν ανάγνωση του καταλόγου τών παραστάσεων όπου σχολιάζονται τά δεδομένα του πίνακα και προστίθενται σύντομες παρατηρήσεις για τήν τεχνοτροπία και τή χρονολόγησή τους.





Η ανάλυση τών περιγραφικών στοιχείων, καθώς και ή καταγραφή τους μέ τίς σχετικές ένδείξεις παρουσίας ή άπουσίας στον Πίν. Ι έπέτρεψαν στή συνέχεια τήν ταξινόμησή τους μέ τή συνηθισμένη διαισθητική προσέγγιση, καθώς και μέ τή στατιστική έπεξεργασία τών δεδομένων μέ ήλεκτρονικό ύπολογιστή από τούς Μ. Μεϊμάρη και Δ. Διαλέτη στή μελέτη που ακολουθεί²⁷. Η μέθοδος αυτή, προσφέρει σέ μικρή κλίμακα μία εικόνα τών δυνατοτήτων που παρέχονται από τή χρήση ήλεκτρονικού ύπολογιστή και επιβεβαιώνει τή χρησιμότητά της για τήν ανάλυση και τή σύγκριση μεγάλου αριθμού παραστάσεων. Η διάκριση τών ομάδων είναι όμοια και μέ τίς δύο μεθόδους προσέγγισης· ή στατιστική έπεξεργασία ώστόσο προσφέρει μία προφανή οικονομία εφόσον τά αναγκαία και έπαρκή διακριτικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται για τήν ταξινόμηση είναι μόνον όκτώ αντί για τά τριάντα που περιλαμβάνονται στην ανάλυσή μας (βλ. παρακάτω, σ. 181). Η χρησιμότητά της μπορεί νά φανεϊ άκόμα και στή μελλοντική ανάγκη ταξινόμησης άλλων παραστάσεων μέ τό ίδιο θέμα ή άκόμη και για τήν αναγνώριση παραστάσεων που μέρη τους έχουν καταστραφεί.

I. ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

1. Κλίνη στά άριστερά τής σύνθεσης

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

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

2. Λεχώ ἐπάνω στήν κλίνη
 α. Ἀνακαθισμένη καί σκυφτή, τυλιγμένη μέ τό μαφόρι της.
 β. Ἀνακαθισμένη μέ τό σῶμα σέ ὀρθία στάση ἀπλώνει τά χέρια.
 γ. Ἄλλη στάση.
3. Τραπέζι 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 ὀρθιος 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 τραπέζι
 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 ὁμοία 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 τραπέζι).
 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
- α. Τύπος α'.  δ. Τύπος δ'. 
- β. Τύπος β'.  ε. Ἄλλος τύπος.
- γ. Τύπος γ'. 

12. Ὑφασμα συνδέει τίς στέγες τῶν κτιρίων

13. Σκηνές δευτερεύουσες

α. Ἀσπασμός.

β. Εὐαγγελισμός τοῦ πατέρα Ἰωακείμ ἢ Ζαχαρία ἀπό ἄγγελου μικροῦ πού κατεβαίνει ἀπό τόν οὐρανό.

γ. Λουτρό τοῦ βρέφους.

II. ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Συνοπτικά ἀπό τόν πίνακα τῶν ὁμοιοτήτων καί τῶν διαφορῶν (Πίν. I), μπορούμε νά συνάγουμε τά ἀκόλουθα συμπεράσματα, πού ἐπιβεβαιώνονται ἀπό τή στατιστική ἐπεξεργασία τῶν στοιχείων.

Οἱ εἰκόνες ἀρ. κατ. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, καθῶς καί οἱ τοιχογραφίες ἀρ. κατ. 15, 16, 17, 18, 20 καί 21, ἔχουν τόσο μεγάλο ἀριθμό κοινῶν στοιχείων, ὥστε μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὅτι προέρχονται ἀπό ἓνα κοινό πρότυπο ἢ καί ἀνθίβολο. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι οἱ παραστάσεις αὐτές ἀνήκουν σέ κρητικά ἐργαστήρια τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ. καί ἀκόμη σέ μνημεῖα μέ τοιχογραφίες ἀπό τίς πιό σημαντικές τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰ. Πιστά τό πρότυπο αὐτό ἀκολουθεῖ ὁ Ξένος Διγενής καί ὁ Θεοφάνης σέ ὀρισμένες ἀπό τίς τοιχογραφίες του στά Μετέωρα καί στό Ἅγιον Ὅρος.

Ὅλες αὐτές τίς παραστάσεις μπορούμε νά τίς ἐντάξουμε στήν ἴδια ὁμάδα πού θά τήν ὀνομάσουμε Α'. Οἱ ἄλλες παραστάσεις ἀποτελοῦν ἀπλές παραλλαγές τοῦ προτύπου τῆς ὀμάδας Α' καί γιά τό λόγο αὐτό ἢ κατάταξή τους σέ ὀμάδες εἶναι ἀρκετά ἐπισηφαλής. Μποροῦμε νά ξεχωρίσουμε ὡστόσο τήν ὀμάδα Β', ὅπου συγκεντρώνονται παραστάσεις πού χαρακτηρίζονται συχνότερα ἀπό τό μειωμένο ἀριθμό τῶν ἐπισκεπτριῶν (στοιχεῖο 5β) ἢ ἀπό τήν προσθήκη τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ βρέφους (στοιχεῖο 13γ), ὅπως τή συναντοῦμε σέ ὀρισμένες παραστάσεις τοῦ Ἅγίου Ὁρους. Στήν ὀμάδα αὐτή ἐντάσσονται οἱ παραστάσεις ἀρ. κατ. 7, 11, 26, 27, 28, 29, 30. Στήν ὀμάδα Γ' συγκεντρώνονται τέλος παραστάσεις πού διαφέρουν σέ διάφορα σημεῖα ἀπό τήν ὀμάδα Α', χωρίς ὡστόσο νά ἔχουν καί μεταξύ τους τόσα κοινά στοιχεῖα ὥστε νά τίς θεωρήσουμε ἀποτέλεσμα κάποιου κοινοῦ προτύπου. Στήν ὀμάδα ἀνήκουν οἱ παραστάσεις ἀρ. κατ. 4, 10, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 25, 33, 34.

Ὅπως φαίνεται ἀπό τόν κατάλογο τῶν παραστάσεων καί ἀπό τό συγκριτικό πίνακα ἢ παλιότερη ἐμφάνιση τοῦ προτύπου τῆς ὀμάδας Α' γίνεται στήν Κρήτη, στίς τοιχογραφίες τοῦ κλίτους τῆς Παναγίας στό Βαλσαμόνερο, γύρω στό 1400, καί διαδίδεται σέ κρητικές εἰκόνες κυρίως τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα. Στήν ἠπειρωτική Ἑλλάδα χρησιμοποιεῖται πρῶτα ἀπό τόν Ξένο Διγενή καί στό 16ο αἰῶνα ἀπό τό Θεοφάνη στά 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.

Ἐπίσης, 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. Ἐνα 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 ἢ προσπάθεια γιά μιά πραγματική ἀναπάρασταση 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 ἐλαφρές μόνο ἀποκλίσεις σέ ὅλες τίς παραστάσεις καί στή Γέννηση τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Στίς εἰκόνας τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας τή σύνθεση συμ-

πληρώνουν συχνά ο Ἴωακείμ καὶ τῆς Ἄννας καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς τοῦ Ἴωακείμ (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, σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, καὶ ἐντάσσονται μέσα στοῦ συνθετικὸ σχῆμα χωρὶς νὰ ἀλλοιώνουν τὸ βασικὸ του χαρακτήρα. Σὲ 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) τῆ θέσης πού ἔχει ὁ Ἴωακείμ στὴ Γέννηση τῆς Παναγίας, γιὰ τὴν ἰσορροπία τῆς σύνθεσης, παίρνει μιὰ κολόνα μὲ ἐπίθημα πού μοιάζει μάλιστα νὰ μὴν ἔχει κανέναν ἄλλο ὀργανικὸ λόγο ὑπαρξης. Στὶς παρατηρήσεις αὐτές μπορούμε νὰ 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, σκοῦρο κεραμιδί ἢ δεύτερη καὶ κόκκινο-κιννάβαρι ἢ τρίτη. Ὁ Ζαχαρίας τέλος φορεῖ πάντοτε τὸν κόκκινο μανδύα καὶ τὸ σκοῦφο, ἐνδεικτικὸ τῆς προφητικῆς του ιδιότητας.

Τὸ γεγονός ὅτι συναντήσαμε τὰ βασικὰ αὐτὰ στοιχεῖα καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μᾶς ὀδηγεῖ καὶ στὸν κύκλο ὅπου μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ ἡ εἰκόνα αὐτή. Μέσα στὸν κύκλο αὐτὸ τῶν εἰκόνων (ὀμάδα Α΄) θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε ὡστόσο 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 σὲ ὅλες σχεδὸν τίς παραστάσεις εἶναι κοινή. Τυλιγμένη στὸ μαφόρι της ἔχει μαζεμένα τὰ πόδια καὶ μὲ γυρτὸ σῶμα στηρίζεται τὸ πρόσωπό της στὸ σκεπασμένο χέρι της (στοιχεῖο 2α).

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

4. Στὶς περισσότερες παραστάσεις ὑπάρχει πρόσθετη μορφὴ θεραπαινίδας μὲ ριπίδιο (στοιχεῖο 6).

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

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

III. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Α'. Εἰκόνες

1. Γέννηση του 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 σχολὴ τοῦ 16ου αἰ. καὶ ὁ Ξυγγόπουλος τὴ θεωρεῖ παλαιολόγια.

Ἡ σύνθεση εἶναι ὁμοία μὲ ἐκείνη τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ διαφορὲς σὲ δευτερεύοντα στοιχεῖα μόνο. Οἱ διαφορὲς τοῦ αἰσθητικοῦ κλίματος ἀνάμεσα στὶς 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 σκηنيκοῦ 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 δυτικὲς ἐπιδράσεις στὴ λαμπρότητα τῶν χρωμάτων, ἐνῶ παράλληλα ἐπεσήμαινε καὶ ἕναν παλαιολόγιο 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 στὶς ἀρ. κατ. 3, 5, 6, 7.

Βιβλιογραφία: V. L a z a r e v, 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. Ch a t z i d a k i s, Icônes de Venise, σ. 114, σημ. 1. A. B a n k, L'art byzantin dans les Musées de l'Union Soviétique, Λένινγκραντ-Μόσχα 1977, σ. 330, πίν. 317-318.

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

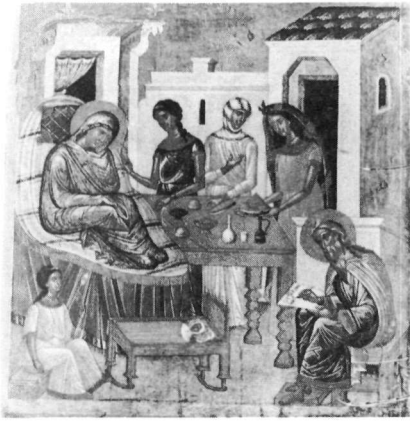
Ἡ εἰκόνα περιλαμβάνει, ἐκτός ἀπὸ τὸ κύριο θέμα, καὶ τὴ σκηνὴ τοῦ Ἄσπασμου, σκηνὴ ποὺ συναντοῦμε συχνότερα στὶς παραστάσεις τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας. Σὲ σύγκριση μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐδῶ λείπει ἡ αὐστηρότητα καὶ ἡ ἰσόρροπη διάταξη τῶν στοιχείων

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

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

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

Ὁ Ξυγγόπουλος τὴν κατατάσσει στὴν πρώτη ὁμάδα τῶν εἰκόνων τοῦ



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



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

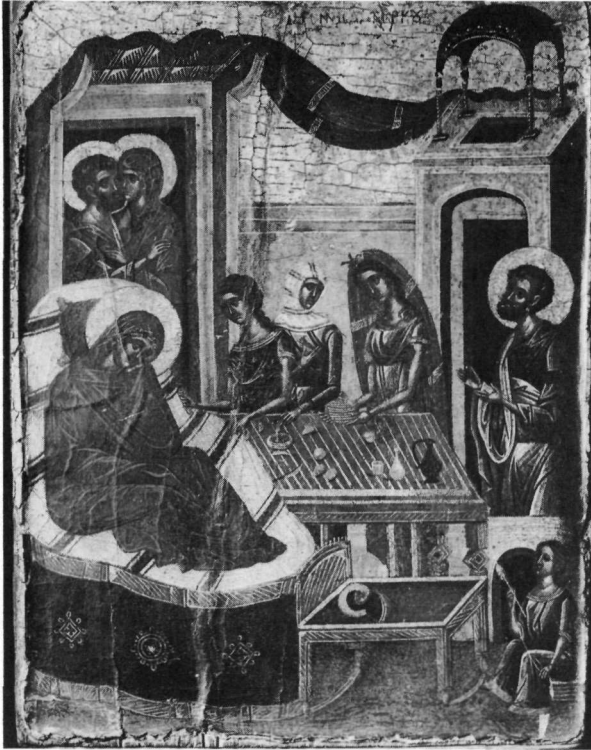
Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ καί τὴ συγκρίνει μέ τὴν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραντ. Ἄλλὰ ἡ ὑπογραφή τοῦ Δαμασκηνοῦ πρέπει νά εἶναι πλαστή. Ἡ εἰκόνα ἔχει πολλές ἐπιζωγραφήσεις καί νεότερες προσθήκες πού ἔχουν ἀλλοιώσει σημαντικά τὴν ἀρχικὴ τῆς ἐμφάνιση καί δυσκολεύουν τίς τεχνολογικές παρατηρήσεις. Στὴ γνωστὴ κεντρικὴ σύνθεση ἔχουν προστεθεῖ διαφοροτικοῦ τύπου κτίρια στό βάθος· τό ἀριστερό ἔχει παρόμοια διαμόρφωση τῆς στέγης ὅπως καί στὴν εἰκόνα τῆς Σταύρωσης τοῦ Ἀνδρέα Παβία στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη²⁸.

Βιβλιογραφία: Ἄ. Παπαγιαννόπουλος - Παλαιός, Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου, σ. 45, ἀρ. 288. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 144-145, 184, πίν. 40, 1. Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, 9η Ἐκθεσις ὑπὸ τὴν 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. 0,325×0,25 μ.) (Εἰκ. 7).

Ὁ Wulff τὴ χρονολογεῖ στό 14ο-15ο αἰ. Στόν κατάλογο Βυζαντινὴ Τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, ἡ τέχνη τῆς χαρακτηρίζεται κρητικὴ καὶ χρονολογεῖται στό ἀ΄ μισό τοῦ 16ου αἰ., ἢ J. Lafontaine-Dosogne ἀναφέρειται



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

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

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι τό πλησιέστερο τεχνοτροπικὰ παράδειγμα στήν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τὴ λιτότητα τῆς σύνθεσης ἀκολουθεῖ ἀντίστοιχη λιτότητα στὴ χρωματικὴ κλίμακα. Οἱ γυναικεῖες μορφές, λεπτές καὶ λιγερές ὅπως στήν εἰκόνα μας, ἐξισορροποῦνται μέσα στό χῶρο πού ὀρίζεται ἀπό 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 ὄμου). Ἐνδιαφέρουσα λεπτομέρεια ἐδῶ εἶναι ἡ μικρὴ θεραπαινίδα πού γνέθει 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 αἰ.



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

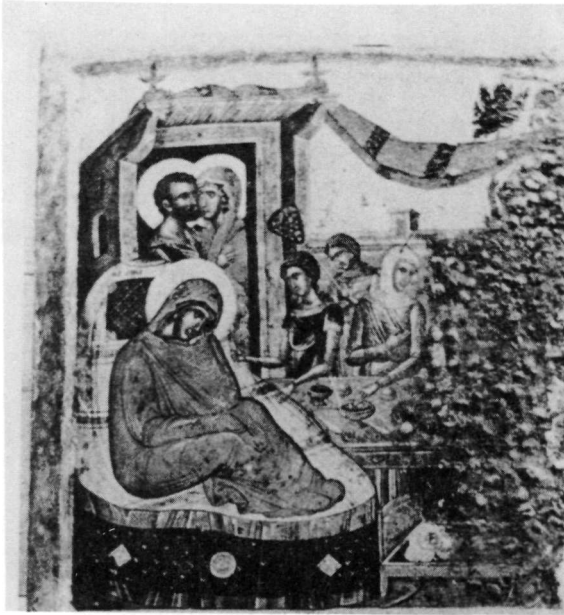
Βιβλιογραφία: O. Wulff - M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Helbrau bei Dresden 1925, σ. 144-145, εἰκ. 59. Lafontaine-Dosogne (1965), σ. 53, 116, 212, εἰκ. 66. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. 114, σημ. 1. Βυζαντινὴ Τέχνη, ὅ.π., ἄρ. 195 (ὅπου καί προηγ. βιβλιογρ.). N. Mitropoulos, *Marienikonen*, 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 αἰ. (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 έτων 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 ή εικόνα βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο.



Εικ. 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. (Εικ. 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 στο β' μισό του 15ου αϊ. 'Η J. Lafontaine-Dosogne πιστεύει ότι προέρχεται από τό ίδιο εργαστήριο με τήν εικόνα του Μονάχου και τή χρονολογεί στο 14ο αιώνα.

'Η εικόνα, με 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, Πάμπος, 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 ὡστόσο ἐξίσου ἔμπειρος καί ἔτσι οἱ περισσότερο ὀγκώδεις μορφές ἔχουν χάσει κάτι ἀπό τήν ἰσορροπία τους σέ βάρος τῆς ἁρμονίας τῆς σύνθεσης. Τό πλάσιμο τῆς σάρκας καί ἡ πτυχολογία ὀδηγοῦν 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 (Νανῶ Χατζηδάκη (1983), σ. 19, ἀρ. 3).

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

9. Γέννηση τής Παναγίας. Εικόνα στό παλαιό Μουσείο τής Ζακύνθου πού κάηκε στους σεισμούς του 1953 (Είκ. 11).

Ἡ εικόνα τοποθετεῖται στή μικρο-ομάδα τῶν εικόνων του Σινᾶ καί του Μουσείου Κανελλοπούλου, ὄχι μόνο γιά τόν εικονογραφικό της τύπο ἀλλά καί γιά τήν τεχνοτροπία της, ὅσο μπορεῖ κανεῖς νά κρίνει ἀπό τή



Είκ. 11. Γέννηση τής Παναγίας. Ζάκυνθος, Παλαιό Μουσείο (άρ. κατ. 9).

φωτογραφία. Οἱ ὄγκοι τῶν σωμάτων καί τό σχέδιο δέν ἔχουν τήν ἀρμονική ἀπόδοση τῶν εικόνων του Σινᾶ (άρ. κατ. 6, 7) καί ἡ πτυχολογία καί τό πλάσιμο εἶναι πολύ πύ σκληρά. Γιά τούς λόγους αὐτούς θά τή χρονολογούσαμε στίς ἀρχές του 16ου αἱ.

Βιβλιογραφία: Ἀδημοσίευτη (φωτογραφία Μ. Χατζηδάκη).

10. Γέννηση τής Παναγίας. Μονή Διονυσίου στό Ἅγιον Ὄρος. 16ος αἱ. Προέρχεται ἀπό δωδεκάορτο ἐπιστυλίου τέμπλου τής μονῆς (Είκ. 12).

Ἡ εικόνα τοποθετεῖται στήν ἴδια ὁμάδα μέ τίς τοιχογραφίες του Ἁγίου

Όρος. Ο ζωγράφος προσθέτει στο κρητικό εικονογραφικό πρότυπο ένα πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος και τή 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 καί έντονα, ενδιαφέρον για τό ένδυματολογικό στοιχείο καί τή δια-



Είκ. 12. Γέννηση τής Παναγίας. Άγιον Όρος, μονή Λιονισίου (άρ. κατ. 10).

κόσμηση των ύφασμάτων (οί επισκέπτριες φορούν κάτω από τά φορέματά τους πουκαμισές με μακριά μανίκια, τό κρεβάτι έχει δύο μαξιλάρια με κεντήματα καί ποδέα με τά τυπικά ψευδοκουφικά κοσμήματα του 15ου αϊ.). Τέλος, εμπλουτισμός των σκηνικών στοιχείων πού προβάλλουν με σωστή στερεομετρική απόδοση στο βάθος τής παράστασης ³¹.

Βιβλιογραφία: Ρ. Μυλωνας, Athos, Formes dans un Lieu Sacré, Άθήνα 1974, πίν. 21.

31. Οί τοιχογραφίες τής μονής έγιναν από τον Κρητικό ζωγράφο Ζώρζη τό 1547, βλ. καί παρακάτω άρ. 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 (ἄγιος 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 ἴδια (1975), σ. 190, εἰκ. 28. Καλοκύρης, Θεοτόκος, πίν. 104, 115.

13. Γέννηση τῆς Παναγίας. Βενετία, Ἑλληνικό Ἰνστιτοῦτο. Ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου (ἀρ. εὔρ. 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. I). Ἡ δυσαναλογία στά μέρη τοῦ σώματος καί τό σχετικά μικρό μέγεθος τῶν μορφῶν μέσα στό χωρο 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. Νανώ Χατζηδάκη (1983), ἀρ. 3, σ. 18-19.

14. Εικόνα με τέσσερις σκηνές από τη ζωή της Παναγίας. Βυζαντινό Μουσείο (άρ. Τ. 307) (διαστ. 1,15×0,80 μ.). Α΄ μισό 17ου αϊ.

Ἡ εικόνα χωρίζεται σέ τέσσερα διάχωρα. Ἐπάνω παριστάνεται ὁ Εὐαγγελισμός τοῦ Ζαχαρία καί ὁ Ἄσπασμός. 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 πλαίσιο) (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 αἴωνα.

Βιβλιογραφία: Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγός τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, Ἀθήναι 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. 0,295×0,25 μ.). Τέλος 17ου αἴ. (Εἰκ. 14).

Στήν εἰκόνα ἐπαναλαμβάνεται τό κρητικό πρότυπο μέ τίς δύο δευτερεύουσες σκηνές, τόν Ἄσπασμό 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 σκοδρος προπλασμός στο 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 αι. τής Κρήτης μάς δείχνουν μέ σαφήνεια τήν καταγωγή και τά χρονολογικά πλαίσια μέσα στα 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 ακολουθοδν έχουν χαρακτήρα προσωρινό³⁴. Οί παραστάσεις πού θά εξετάσουμε ανήκουν ώστόσο σε μνημεία πού κατέχουν σημαντική θέση στή ζωγραφική του 15ου αι., κυρίως για τό επίπεδο και τήν ποιότητα τής τέχνης τους. Μποροδν έτσι, πιστεύω, νά άποτελέσουν έναν άρκετά σημαντικό δείκτη για τίς εικονογραφικές προτιμήσεις τής εποχής αυτής.

16. Βαλσαμόνερο. Βόρειο κλίτος άφιερωμένο στην Παναγία. Γέννηση τής Παναγίας στην καμάρα του Ίεροδ (Εικ. 15). Οί τοιχογραφίες χρονολογοδνται άπό χάραγμα πριν άπό τό 1400.

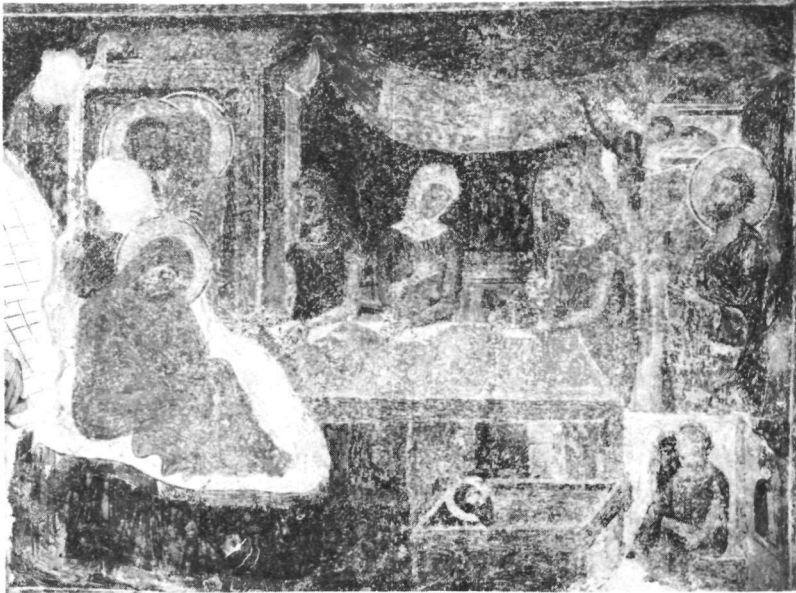
Ή διάταξη τής σύνθεσης είναι ακριβώς όμοια μέ εκείνη των εικόνων πού είδαμε προηγουμένως (πρβλ. Πίν. Ι). Τό στενό ύφασμα επάνω στο τραπέζι μπροστά άπό τίς κοπέλες, όπως στις γνωστές μας εικόνες τής Φιλοξενίας του Άβραάμ (βλ. παραπάνω, σ. 134), είναι φαίνεται στοιχείο τής ζωγραφικής του 15ου αι., γιατί τό συναντοδμε πάλι στις τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στην Πωγώνιανη (άρ. κατ. 20) καθώς και στην εικόνα τής μονής Διονυσίου (άρ. κατ. 10). Στή σκηνή προστίθενται τά επεισόδια του Άσπασμοδ και του Ευαγγελισμοδ του Ίωακείμ μέ τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως στις εικόνες του Σινά (άρ. κατ. 6, 7), του Μουσείου Κανελλοπούλου (άρ. κατ. 11), τής Συλλογής Λοβέρδοδ (άρ. κατ. 4) και τής μονής Διονυσίου (άρ. κατ. 10). Ή σύνθεση, εκτός άπό τά κοινά μέ τίς εικόνες τής σειράς αυτής στοιχεία πού χρησιμοποιεί, έχει και τεχνοτροπικά γνωρίσματα πού δείχνουν ζωγράφο μέ αίσθηση του κλασικοδ, καθώς

33. Για τή ζωγραφική στή Βόρεια Έλλάδα βλ. Μ. Χατζηδάκη, 'Ιστορία του Έλληνικοδ Έθνους, Γ', έκδ. Έκδοτική Άθηνων, 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: Ἀδημοσίετη. Για 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).

Ἔνα ἔνα 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 συνωστίζονται σέ περιορισμένη ἐπιφάνεια μέ ἔνα 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: Ἀδημοσίευτη. Γιά τίς τοιχογραφίες βλ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στην Κρήτη, σ. 74.



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

18. Σκλαβεροχώρι. Οί τοιχογραφίες ἀποδίδονται στόν περίφημο ζωγράφο Μανουήλ Φωκά καί χρονολογούνται ἀπό ἓνα χάραγμα μετά τό 1481. Γέννηση τῆς Παναγίας (Εἰκ. 17).

Ἡ σύνθεση ἀπέχει ἀρκετά ἀπό τό κλασικό πρότυπο τῆς παράστασης στό Βαλσαμόνερο (άρ. 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 (Εἰκ. 2).

Βιβλιογραφία: Ἀδημοσίευτη. Γιά τίς τοιχογραφίες βλ. Χατζηδάκη, ὀ.π., σ. 69-70, Ξυγγόπουλου, ὀ.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 τής Γέννησης τής Παναγίας ὄχι μόνο στίς δύο παρακάτω ἐκκλησίες ἀλλά καί στή μονή Μυρτιάς τής Αἰτωλίας τό 1491³⁵. Ἡ ἐπιλογή τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων γιά τή

35. Ἄ. Ὀρλάνδος, *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, *Χρονολόγησι μιᾶς εἰκόνας τής Καστοριάς*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε' (1969), σ. 303 κ.έ.

ζωγραφική του ίδιου θέματος από ένα ζωγράφο, πού δρᾶ στό β' μισό του 15ου αἰ. καί πού ταξιθεύει ἀπό τήν Πελοπόννησο στήν Κρήτη καί ἀπό 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 Ἁγίων Πατέρων στά Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου τῆς Κρήτης ἡ παράσταση εἶναι ὅμοια μέ ἐκείνη τῶν κρητικῶν εἰκόνων τῆς ομάδας Α'. Ἀντίθετα, στή μονή Μυρτιᾶς τό πρότυπο εἶναι τελειῶς διαφορετικό, πλησιέστερο στά παλαιολόγια δείγματα, ἐφόσον ἡ σύνθεση πού δέν περιλαμβάνει τό τραπέζι μέ τά σκευή 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 ἐκείνες τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καθώς καί τῆς τοιχογραφίας στό κλίτος τῆς Παναγίας στό Βαλσαμόνερο (βλ. ἀρ. κατ. 16). Ἡ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ὑποθέτει ὅτι οἱ τοιχογραφίες αὐτές χρονολογοῦνται πρὶν ἀπό ἐκείνες τῆς μονῆς Μυρτιᾶς.

19. Κρήτη. Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου. Ἁγιοι Πατέρες. Γέννηση τῆς Παναγίας. Χρονολογία ἀπό ἐπιγραφή 1462.

Βιβλιογραφία: Μ. Β α σ ι λ ἄ κ η - Μ α υ ρ α κ ἄ κ η, Ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενής καί ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων 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 ἀπό ἐπιγραφή 1493 (;) (Εἰκ. 18).

Βιβλιογραφία: Π. Β ο κ ο τ ὀ π ο υ λ ο ς, ΑΔ 24 (1969): Χρονικά, σ. 256-257, Πίν. 260. Ὁ ἴ δ ι ο ς, Βαῖφορος, σ. 319, σημ. 38. Μ. Ἀ χ ε ι μ ἄ σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ἄ ν ο υ, Ἡ μονή τῶν Φιλανθρωπῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα 1983, σ. 233, σημ. 46.

Τοιχογραφίες Ἁγίου Ὅρους καί Μετεώρων

Ὁ Θεοφάνης εἰσάγει τό κρητικό πρότυπο στίς ἐκκλησίες τοῦ Ἁγίου Ὅρους 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 ἀπό 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 εξέιστόρηση μεγάλων κύκλων πού αποτελούνται από πολλές μικρές σκηνές αφαιρεί από τή σκηνή τό μνημειακό χαρακτήρα πού αὐτή ἔχει 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 δεξιὰ καί στήν προσθήκη τοῦ λουτροῦ πού δέ συναντοῦμε στή σειρά τῶν κρητικῶν εἰκόνων τῆς ομάδας Α΄. Στά δεξιὰ ἀκόμη τοποθετεῖται ἡ κλί-

νη και στην τοιχογραφία της Τράπεζας της Λαύρας από το Θεοφάνη.

Τέλος, είναι αξιοσημείωτο ότι στις ηπειρώτικες τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών³⁶ και της μονής Ντίλιου³⁷ στο νησί των Ίωαννίνων ο κρητικός αυτός τύπος της Γέννησης της Παναγίας δέ βρίσκει καμία απήχηση, καθώς οι ζωγράφοι προτιμούν μία σύνθεση που ανάγεται σε διαφορετικό, παλαιολόγειο πρότυπο. Ἀκόμη και στα Μετέωρα, στη μονή



Είκ. 19. Μεγάλο Μετέωρο (1552). Γέννηση του Προδρόμου (άρ. κατ. 34).

Βαρλαάμ-παρεκκλήσι Τριών Ἱεραρχῶν (1637), ἡ σύνθεση προέρχεται ἀπὸ τελείως διαφορετικό πρότυπο³⁸.

Μονή τῆς Λαύρας. Καθολικό. Θεοφάνης, 1535:

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

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

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

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

37. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου, ἔκδ. Ἐταιρείας Ἠπειρωτικῶν Μελετῶν, Ἰωάννινα 1980, σ. 121-122, είκ. 49.

38. Καλοκύρης, Θεοτόκος, πίν. 113.

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

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

Μολυβοκκλησιά. Θεοφάνης (:), 1536:

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

Μονή Ξενοφώντος, 1544:

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

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

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

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

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

Μονή Διονυσίου. Τράπεζα:

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

Μονή Δοχειαρίου. 1568:

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

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

Μεγάλο Μετέωρο. Ἀποδίδεται στὸν 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 γιὰ τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ στό ἔργο τῆς J. Lafontaine-Dosogne³⁹. Στὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων, χωρὶς νὰ ἔχει τυποποιηθεῖ, ἡ σκηνὴ ἀποδίδεται μὲ ποικιλία

39. Βλ. σημ. 1.

καί ἐλευθερία σύμφωνα μέ τά γνωστά αισθητικά 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 ἕνα γραφικό χαρακτήρα στήν παράσταση. Μέ διάθεση ρεαλιστική ἀπεικονίζονται συχνά οἱ θεραπευτρίδες πού ὑποβαστάζουν τή λεχώ, οἱ κοπέλες-ἐπισκέπτριες πού φέρνουν δῶρα, καθώς 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 χαμηλούς 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 Ἁγίου 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 Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου⁴² στόν 11ο αἰώνα εἶναι πολύ πιό σπάνια· τή συναντοῦμε σέ δύο σημαντικά μνημεῖα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα πού ἔχουν καί ἀρκετές ἄλλες συγγένειες μεταξύ τους: στό Gradac⁴³ 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*, 1. 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 Ἁγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης (A. Xynopoulos, *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 Ἁγία 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) (Ἁ. 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 Kievskajja*, Κιέβο 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 αι. από τις προηγούμενες είναι σημαντικά: η απόδοση του χώρου και η οργάνωση της σύνθεσης διαφέρουν ριζικά, καθώς τείνουν σε μία στατική και ισορροπημένη απεικόνιση που δεν έχει πλέον σχέση με το δυναμισμό που προέκυπτε από τη σύγκρουση ή την αντιπαράθεση των πολλαπλών επιπέδων στις παλαιολόγιες συνθέσεις. Κέντρο γίνεται το μεγάλο ορθογώνιο τραπέζι γύρω από το οποίο τοποθετούνται τα πρόσωπα της σκηνής. Ο πόλος της παλαιολόγιας σύνθεσης, ή λεχώ στο κρεβάτι, μετατίθεται από το κέντρο στο πλάι αριστερά και εξισορροπείται με την τοποθέτηση της ανδρικής μορφής, ὄρθιας (Ίωακείμ) ή καθιστής (Ζαχαρίας), στο δεξιό μέρος της παράστασης. Ο αριθμός των θεραπεινίδων περιορίζεται (τρεις) και σταθεροποιείται: αποκτούν σημαντική θέση μέσα στη σύνθεση, καθώς εμφανίζονται στη σειρά πίσω από το τραπέζι και προχωρούν προς τη λεχώ κρατώντας σκεύη-προσφορές. Τέλος, ο σκηνικός χώρος δηλώνεται σταθερά από δύο κτίρια στα πλάγια που ενώνει τείχος. Αν διερευνήσουμε ωστόσο τις παλαιολόγιες συνθέσεις θα διαπιστώσουμε ότι αρκετά από τα παραπάνω στοιχεία του κρητικού προτύπου αποτελούν μέρος του εικονογραφικού λεξιλογίου των προηγούμενων εποχών, όχι μόνο στη σκηνή αυτή αλλά και σε άλλες. Η θέση τους και ο ρόλος τους στη σύνθεση ωστόσο είναι τελείως διαφορετικά.

Το ξύλινο σκαλιστό τραπέζι με διάφορα μικρά σκεύη μās είναι γνωστό στις τοιχογραφίες της Bogorodića-Ljeviska στο Prizren στη σκηνή της Γέννησης του Ἁγίου Νικολάου⁴⁵. Πολύ μικρότερο σε σχέση με το μέγεθος των προσώπων, χρησιμεύει κυρίως για το διαχωρισμό του κεντρικού θέματος που είναι η λεχώ στο κρεβάτι από το δευτερεύον επεισόδιο του λουτροῦ. Στη Μονή της Χώρας⁴⁶ το ξύλινο τραπέζι παριστάνεται λοξά και πίσω από την κλίνη της λεχῶς, ὅπως και στις τοιχογραφίες στο Βατοπέδι⁴⁷. Το μέγεθος του ἄλλωστε το προσδιορίζει ως δευτερεύον στοιχείο της σύνθεσης. Η ἀπαθής στάση της λεχῶς κατάγεται από την αντίστοιχη στάση της σε γνωστά μνημεῖα του 11ου αι., ὅπως το Δαφνί και η Ἁγία Σοφία του Κιέβου⁴⁸, στάση που συναντᾶται σπανιότερα στην παλαιολόγια εποχή, ὅπου η λεχώ ζωγραφίζεται είτε ξαπλωμένη στο κρεβάτι είτε νά τή συγκρατοῦν από πίσω οἱ θεραπεινίδες. Η συνήθης στάση της στην εἰκόνα μας (στοιχείο *Ια*) είναι ὅμοια με ἐκείνη που συναντοῦμε στο Gradač και στη

πολης του Μυστρᾶ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Θ' (1977-1979), σ. 162, πίν. 49 β (νέα χρονολόγηση στα 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 Ἁγίου Δημητρίου στό Peč, στή Studenića, στή Bogorodića-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 Κοίμησις⁵³, στά ψηφιδωτά τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στή σκηνή «Ἡ πρός τόν Ἰωσήφ παράδοσις»⁵⁴, στόν Ἅγιο Νικήτα στό Cučer καί στή Studenića⁵⁵. Τό ἀριστερό κτίριο, μέ τή μεγάλη εἴσοδο μέ τούς δύο κίλιβαντες πού στηρίζουν μικρό ὑπόστεγο (στοιχεῖο *IIα*), συναντοῦμε τέλος πάλι στή Μονή τῆς Χώρας στή σκηνή τῆς Κολακειάς τῆς Παναγίας⁵⁶.

Ἄν στά παραπάνω παραδείγματα δείξαμε ὅτι πολλά στοιχεῖα τῆς σύνθεσης τῆς ὁμάδας τῶν κρητικῶν εἰκόνων εἶναι γνωστά καί χρησιμοποιοῦνται στήν παλαιολόγια ζωγραφική τοῦ 14ου αἰ., μιά ἀναλογία στήν ἴδια τή σύνθεση μποροῦμε νά διαπιστώσουμε στίς ὀλιγοπρόσωπες παραστάσεις τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἀπό τό β' μισό τοῦ 13ου αἰ. καί μάλιστα πρὶν ἀπό τήν περίοδο τῆς ἀκμῆς τῶν ἐργαστηρίων τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ., ἔργο τῶν ὁποίων εἶναι τά παραπάνω παραδείγματα. Στή Μητρόπολη τοῦ Μυστρά καί στό Gradač (1276) κοινά στοιχεῖα εἶναι, ἐκτός ἀπό τόν ἀριθμό τῶν προσώπων πού συμμετέχουν στήν παράσταση, ἡ τοποθέτηση τῆς λεχῶς στήν κλίνη στά ἀριστερά καί ἡ παρατακτική ἀπει-

49. Βλ. σημ. 43, 44.

50. Ἡ μορφή του παρουσιάζεται στή σκηνή πρὶν ἀπό ἐκείνη τοῦ Ἰωακείμ στή Γέννηση τῆς Παναγίας, γνωστή μόνο ἀπό 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 ἀριθμός τους ἀλλάζει· παριστάνονται σέ διάφορες θέσεις καί στάσεις, συχνά ἀνά ζεύγη. Ἡ παρουσία τους ἀπηχεῖ ἔθιμα τῆς αὐλῆς. Lafontaine-Dosogne (1975), σ. 176 καί σημ. 73, 74. Babić (ὄπως 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 (Κοίμησις 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 Κανῶ γάμος), 57.3 (Studenića, εὐαγγελιστής 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 Ἄμαρι, στόν 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 ὁποιαδήποτε 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 δεξιά ἔχει τή θέση πού θά πάρει ὁ Ζαχαρίας. Γνέθει καί κουνάει τό λίκνο μέ τό πόδι της, ὅπως στίς παραστάσεις τῆς ὁμάδας Α'.
5. Τά δύο κτίρια στίς ἄκρες πού συνδέονται μέ ὕφασμα.

Ἄλλά 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, Τοιχογραφίαί, 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 τῆς 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 στῶμα καί συγγενεῦει ἔτσι μέ τόν τύπο *Ia*. Οἱ τρεῖς κοπέλες μέ προσφορές ἐμφανίζονται παρατακτικά πίσω ἀπό τό τραπέζι, ἔχουν ὁμως διαφορετικές στάσεις καί διαφορετικοῦ τύπου φορέματα ἀπό ἐκεῖνα πού συναντοῦμε στόν κύκλο τῶν παραστάσεων τοῦ 15ου αἰ. Δευτερεύοντα ἐπεισόδια δέν ὑπάρχουν, ἐμφανίζεται ὁμως 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 *IIδ*). 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 Ἐμμαούς ἀπό τό Θεοφάνη στή Λαύρα καί στή μονή Σταυρονικήτα καί στό Μυστικό Δεῖπνο τῆς Τράπεζας τῆς ἴδιας μονῆς, ὅτι πρόκειται γιά εἰσαγωγή δυτικῶν συνηθειῶν στήν κρητική ζωγραφική⁶². Καί ἴσως αὐτή ἡ ἀποψη νά ἐνισχύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι πολύ νωρίτερα στίς τοιχογραφίες τῆς Κριτσᾶς διαπιστώνεται ἡ παρουσία σημαντικῶν δυτικῶν ἐπιδράσεων, ὄχι μόνο στήν εἰκονογραφία ἀλλά καί στήν ἐπιλογή τῶν ἀγίων, 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 παράσταση τώρα της Κριτσᾶς φαίνεται ὅτι τό πρότυπο εἶναι ἤδη γνωστό στήν Κρήτη στά τέλη τοῦ 13ου ἢ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ. Ἄλλά ἐνῶ μέ τά στοιχεῖα αὐτά γίνεται φανερό ὅτι τό παράδειγμα τῆς Κριτσᾶς ἀποτελεῖ ἕως τώρα τό μόνο γνωστό στόν ἐλλαδικό χῶρο δείγμα 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 δείγμα 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 Ἐθνικῆς 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 εἶτε ἀγνοεῖ τό πρότυπο εἶτε 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 ὀ-

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, ὀ.π., σ. 212, εἰκ. 5.



Εικ. 21. Παρίσι. Έθνική Βιβλιοθήκη. Χειρόγραφο Smith-Lesouéf, 21, φ. 13 V
Γέννηση τής Παναγίας.

ποῖο ἐγγράφεται καί ἡ ἴδια, δέν εἶναι, ὅπως θά δοῦμε, καινοτομίες τοῦ ζωγράφου. Προσφέρουν πρόσθετες ἐνδείξεις γιά μιά ἀκριβέστερη χρονολογική τοποθέτηση αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου.

Τά διαφορετικά στοιχεῖα πού θά ἐξετάσουμε τώρα εἶναι τά παρακάτω:

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

2. Τό τραπεζομάντηλο επάνω στο τραπέζι (στοιχείο 3β).
3. Ἡ ὄρθια στάση τῆς θερααινίδας πλάι στο 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. Ὅμοια θέση ἔχουν τά χέρια τῆς Ἄννας 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 θερααινίδες πίσω ἀπό τό τραπέζι, θερααινίδα μέ ριπίδιο). Ἀλλά ἀκόμη περισσότερο ἡ στάση τῆς Ἐλισάβετ στήν εἰκόνα μας συγγενεῖ μέ ἐκείνη τῆς Ἄννας στήν παράσταση τοῦ χειρογράφου Smith-Lesouëf (Εἰκ. 21), ὅπου τό ὕφασμα πού σκεπάζει τά πόδια τῆς λεχῶς ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό μιά πετσέτα επάνω στήν ὁποία ἔχει τοποθετηθεῖ μιά λεκάνη. Ἡ πρώτη κοπέλα ἄλλωστε στή μικρογραφία κρατεῖ ἕνα 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 σκεῦος 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, ἄν 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 στα λατινικά χειρόγραφα.

2. Έπισημάναμε παραπάνω ότι το τραπεζομάντηλο στο τραπέζι της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου συναντούμε στην τοιχογραφία της Κριτσᾶς και ἀργότερα στις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη Λαύρα και στη μονή Σταυρονικήτα⁶⁸· και εάν εκεί μπορεί να θεωρηθεί ως ἀποτέλεσμα ἰταλικῶν ἐπιδράσεων, παραδείγματα σέ ἄλλες σκηνές, ὅπως στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά, στό Λέσνοβο (1345) ἢ στό Μάρκο (1366-1371)⁶⁹, καθὼς καί σέ χειρόγραφα ὅπως τό Ἰβήρων 5⁷⁰ ἢ στήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Μουσείου Μπενάκη⁷¹, πείθουν γιά τήν εὐρύτητα τῆς χρήσης τοῦ στήν παλαιολόγεια ζωγραφική. Στίς εἰκόνες τῆς Γέννησης πού μᾶς ἀπασχολοῦν εἶναι σπανιότερο καί μόνο στά λίγα δείγματα τοῦ 17ου καί τοῦ 18ου αἰ. τό ξανασυναντοῦμε (ἀρ. κατ. 15, Εἰκ. 14).

Τέλος, στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στή Σκότινα Πιερίας τοῦ 1618⁷², ὅπου συναντοῦμε μιᾶ λαϊκότερη ἐκδοχή τοῦ κρητικοῦ εἰκονογραφικοῦ προτύπου πού πρέπει ὁ ζωγράφος νά τό δανείστηκε ἀπό τίς ἀγιορείτικες τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη, τό τραπέζι 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 τῆς 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 - Γ. Σιοῦμ - Σ. Καδᾶς, *Οἱ Θεσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 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 τῆς 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 ὁμάδας Α'· τό συναντοῦμε ἀντίθετα στήν τοιχογραφία τῆς μονῆς Μυρτιάς⁷⁶, ὅπου ὁμως 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 Ἄνδρέα Ρίτζου στοῦ Τουρίνο καί σέ μιά ἄλλη πού πρέπει νά χρονολογηθεῖ στήν ἴδια περίοδο καί βρίσκεται στοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας⁷⁷, διακρίνουμε τό ἴδιο κτίριο στοῦ ἀντίστοιχο σημείου 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 δεξί κτίριο (στοιχεῖο *IIβ*) τῶν εἰκόνων τῆς Γέννησης (ὁμάδας Α') συνδέεται ἀντίστοιχα μέ τό δεξί κτίριο στήν εἰκόνα τῆς Μόσχας. Τό κτίριο τύπου *IIa* τό συναντοῦμε σέ παραστάσεις Κοίμησης παλιότερων ἐποχῶν ὅπως στοῦ *Arilje* καί στήν *Περίβλεπτο* στοῦ 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 μιά μορφή ξαπλωμένη σέ μεγάλο κρεβάτι.

Τέλος, σημειώνουμε ὅτι ἴδιου τύπου κτίριο συναντοῦμε στήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας ἀπό τήν Κέρκυρα⁸⁰, πού χρονολογεῖται στοῦ β' μισοῦ 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. Μουρίκη, 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 ὁμάδας Α΄. Στόν πρόσοψη διακρίνεται μιά στέγαση ἰδιόρρυθμη, πού ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα ἡμικύκλιο μέσα στό ὁποῖο ἐγγράφεται ἕνα τριγωνικό σχῆμα. Τό σχῆμα αὐτό ἀποτελεῖ μέρος ἑνός παραλληλεπιπέδου πού ἐπικαλύπτεται ἀπό μιά στέγη καμαρωτή μέ κεραμίδια. Τέτοιου τύπου στέγαση συναντήσαμε στό κτίριο τῆς σκηνῆς στήν Παναγία τῆς Κριτσᾶς (Εἰκ. 20), καθώς 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 Πηγῆ στό Σινᾶ⁸³.

Δ΄. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντας, ἐκεῖνο πού γίνεται φανερό ἀπό τά παραπάνω εἶναι ὅτι στά χρόνια τῶν Παλαιολόγων ὑπάρχουν περισσότεροι τρόποι γιά τήν εἰκονογραφική ἀπόδοση τοῦ θέματος τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας ἢ/καί τοῦ Προδρόμου. Ἡ καθεμία παράσταση διαφέρει ἀπό τήν ἄλλη σέ πολλά καί σημαντικά στοιχεῖα, ὥστε εἶναι δύσκολη μιά τυπολογική ταξινόμηση καί ἀπόδοση σέ ἕνα συγκεκριμένο καί κοινό πρότυπο-ἀνθίβολο πού ἐνδεχόμενα χρησιμοποιοῦσαν οἱ ζωγράφοι.

Ἀντίθετα ἀπό τά κρητικά παραδείγματα τοῦ 15ου καί 16ου αἰ. συνάγεται ὅτι οἱ ὁμοιότητες εἶναι τόσο πολλές καί τόσο ἰσχυρές ὡς πρός τόν εἰκονογραφικό τύπο πού χρησιμοποιεῖται σέ εἰκόνες ἢ σέ τοιχογραφίες, ὥστε μποροῦμε νά ὑποθέσουμε βέβαια ὅτι ὑπῆρχε κάποιο κοινό πρότυπο-ἀνθίβολο πού χρησιμοποιοῦσαν οἱ ζωγράφοι τῆς Κρήτης τήν ἐποχή αὐτή.

Μέ τά παραδείγματα πού ἀναφέραμε ἀπό τήν παλαιολόγια ζωγραφική καί ἀπό τήν παραβολή τους μέ κρητικές εἰκόνες εἶναι φανερό ὅτι τό πρό-

81. Βλ. παραπάνω σημ. 42.

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

83. Παράσταση τῆς Μετάληψης τῶν ἀποστόλων στό Ἱερό, Βαλσαμόνερο, ἀδημοσίευτη. Χατζηδάκης, Πάμμος, σ. 147, πίν. 204β. Παραλλαγές τοῦ κτιρίου σέ πολύ μικρότερη κλίμακα συναντοῦμε καί σέ ἄλλες κρητικές εἰκόνες τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰ., ὅπως στή Βαϊοφόρο (Βοκοτόπουλος, Βαϊοφόρος, πίν. 116, 117, 120, 121, 122) καί στήν Κοίμηση τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου (Vobach-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. Ἔχει βεβαιωθεῖ ὥστόσο ἡ δυνατότητα τῶν ζωγράφων μικρογραφικῶν 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, ὁ.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. Παλάας, Οἱ βενετοκρητικὲς μικρογραφίες Olschki 35398 τοῦ ἔτους 1415,

Ἐκκαθίστου στή Βιβλιοθήκη τοῦ Ἑσκοριάλ στή Μαδρίτη μαρτυροῦν γι' αὐτό⁸⁶. Ἄκόμη ἐδῶ θά πρέπει νά προσθέσουμε, τέλος, τό κρητικό χειρόγραφο τοῦ Πλουσιαδινοῦ (1478) μέ μικρογραφίες πού ἀκολουθοῦν εἰκονογραφικούς τύπους πού καθιερώθηκαν στήν κρητική ζωγραφική τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰ.⁸⁷ Διαπιστώνεται μέ τόν τρόπο αὐτό ἕνα κοινό ὑπόβαθρο στή ζωγραφική τῶν χειρογράφων αὐτῶν, πού ἴσως μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἐπιβεβαίωση τῆς ἐπικοινωνίας πού ὑπῆρχε μεταξύ τῶν δύο χώρων καί σέ αὐτό τό εἶδος τῆς τέχνης.

Ἄλλά καί ἄν ἀκόμη ὑποθέσουμε ὅτι τό πρότυπο τῆς εἰκονογραφίας τῶν λατινικῶν χειρογράφων καί τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἰδικότερα εἶναι κάποιο καθαρά βυζαντινό ἀνθίβολο πού δέν ἔχει διασωθεῖ, ἕνα πρᾶγμα εἶναι βέβαιο: ὅτι αὐτός ὁ εἰκονογραφικός τύπος τῆς Γέννησης δέ βρῆκε μεγάλη ἀπήχηση, ὅσο γνωρίζουμε, οὔτε στήν ἐποχή πού ἔγινε ἀλλά οὔτε καί στά ἐπόμενα χρόνια.

Ἐο διαφορετικός τύπος τῆς Γέννησης, ὅπως ἐμφανίζεται στήν τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας στό Βαλσαμόνερο γύρω στό 1400, θά εἶναι ὁ καθοριστικός γιά τή διάδοση τῆς νέας εἰκονογραφίας στήν κρητική ζωγραφική τῶν ἐπόμενων χρόνων ἐνῶ ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου θά μείνει ἕνα δείγμα τῶν ἀναζητήσεων τῆς ἐποχῆς γιά τή νέα εἰκονογραφική ἀπόδοση τοῦ θέματος.

Σύμφωνα μέ τίς παραστάσεις πού ἐξετάσαμε ἡ ἀποκρυστάλλωση καί ἡ διάδοση τοῦ νέου τύπου πού ἐμφανίζεται στό Βαλσαμόνερο συντελεῖται κυρίως τό β' μισό τοῦ 15ου αἰ., ἐποχή ὅπου ἡ τυποποίηση, ἡ προσκόλλησις καί ἡ ἐπανάληψη ἑνός συγκεκριμένου προτύπου βρίσκεται μέσα στά πλαίσια τοῦ τρόπου δουλειᾶς τῶν Κρητικῶν ζωγράφων⁸⁸. Πραγματικά, ἡ τάση αὐτή μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ καί στήν εἰκονογραφική ἀπόδοση ἄλλων θεμάτων, ὅπως ἡ Γέννησις, ἡ Βαῖοφόρος, ἡ Σταύρωσις, ἡ Ἀνάστασις, ἡ Φιλοξενία ἢ τά Εἰσόδια τῆς Παναγίας: ἀκόμη, οἱ πολυάριθμοι εἰκόνες μέ τήν Παναγία τοῦ Πάθους μαρτυροῦν γι' αὐτό⁸⁹. 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. καί 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. καί Théano Chatzidakis (1982), ἀρ. 9 καί Νανῶ Χατζηδάκη (1983) ἀρ. 11, σ. 26.

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

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

μεγάλων Κρητικῶν ζωγράφων, ὅπως ὁ Ἅγγελος, ὁ Ἄνδρέας Ρίτζος καί ὁ γιός του Νικόλαος καί ὁ Ἄνδρέας Παβίας, ἀποτέλεσαν τό πρότυπο γιά σειρές κρητικῶν εἰκόνων⁹⁰. Θά μπορούσε κανεῖς νά ὑποθέσει μάλιστα ὅτι οἱ εἰκονογραφικοί τύποι καθιερώνονται ὕστερα ἀπό τή χρήση τους ἀπό τοὺς μεγάλους ζωγράφους τῶν μέσων καί τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα. Ἀπό τίς εἰκόνες πού ἐξετάσαμε καμιά δέν ἔχει ὑπογραφή, ὥστόσο ἡ ποιότητα τῆς τέχνης τους, κυρίως ἐκείνων τῆς ομάδας Α', δείχνει ὅτι προέρχονται ἀπό ἐργαστήρια ἀνάλογου ἐπιπέδου μέ ἐκεῖνο τοῦ Ἄνδρέα Ρίτζου· οἱ εἰκόνες τοῦ Λένινγκραντ, τοῦ Μονάχου καί τοῦ Σινᾶ (ἀρ. κατ. 2, 5, 6, 7) εἶναι ἀπό τά λαμπρότερα δείγματα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου αἰώνα. Μπορεῖ ἐπομένως νά θεωρηθεῖ ὅτι ἡ χρήση τοῦ ἀνθίβολου αὐτοῦ ἀπό ἐργαστήρια τέτοιας κατηγορίας συνετέλεσε καί στή διάδοσή του στίς ἐπόμενες γενιές τῶν Κρητικῶν ζωγράφων.

Μέ τήν περιορισμένη αὐτή μελέτη ἑνός συγκεκριμένου θέματος τῆς εἰκονογραφίας ἀγγίζουμε ἓνα πολύ πιά σύνθετο πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας στήν κρητική ζωγραφική τοῦ 15ου κυρίως αἰώνα: τῆ σχέση τῶν ζωγράφων μέ τά πρότυπά τους. Μέ τή μελέτη αὐτή ἐπαληθεύτηκε μιά γνωστή ὑπόθεση, ὅτι δηλαδή οἱ ζωγράφοι ἀντιγράφουν συχνά τό ἴδιο ἀνθίβολο-πρότυπο, κάτι πού ἐξηγεῖται ἀπό τίς γενικότερες συνθήκες τῆς ἐποχῆς, ὅπου τό ἐμπόριο τῶν εἰκόνων ἀνθεῖ καί ὅπου γίνονται μαζικές παραγγελίες εἰκόνων⁹¹. Τά ἀνθίβολα ἐπομένως ἀποκτοῦν μιά ἰδιαίτερα σημαντική θέση στήν παραγωγή τῶν εἰκόνων, θέση πού μαρτυρεῖται ἔμμεσα καί ἀπό ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς⁹². Ποιές εἶναι οἱ νοητικές διαδικασίες, μέσα

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

90. Νανώ Χατζηδάκη (1983), σ. 9-10.

91. Γιά τίς συνθήκες παραγωγῆς τῶν εἰκόνων στήν Κρήτη ἔχουν συγκεντρωθεῖ πολλά στοιχεῖα ἀπό τίς ἔρευνες στά ἀρχεῖα τῆς Βενετίας. Ἀπό τήν πλουσία βιβλιογραφία σημειῶνω Μ. Chatzidakis, *La peinture des «madonneri» ou «venéto-crétioise» 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 Χατζηδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα σέ ἔγγραφα τοῦ 16ου καί τοῦ 17ου αἰώνα, Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 35-136, τῆς ἰδίας, *Εἰδήσεις γιά τή συντεχνία τῶν ζωγράφων τοῦ Χάνδακα τόν 16ο αἰώνα, Πεπραγμένα Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (1976), II, Ἀθήνα, 1981, σ. 123-145. Σέ 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 στή συλλογή τοῦ Μουσείου Μπενάκη καί χρονολογεῖται πιθανότατα στό τέλος τοῦ 16ου αἰώνα.

92. Στή διαθήκη του ὁ Ἅγγελος Ἀκοτάντος κληροδοτεῖ «τά τεσενιάσματα» «τούτέστιν τά σκιασματα», δηλαδή τά ἀνθιβολά του, στό παιδί πού θά ἀποκτήσει ἔάν εἶναι

από τις όποιες δημιουργούνται και καθιερώνονται αυτά τὰ αντίβολα πρό-
τυπα, ήταν ή άλλη όψη του ίδιου προβλήματος που θελήσαμε νά προσεγγί-
σουμε στη μελέτη μας. Μέσα από τις παλαιολόγιες παραστάσεις καθώς και
εκείνες της κρητικής ζωγραφικής προσπαθήσαμε νά προσδιορίσουμε χρο-
νικά τήν εμφάνιση του νέου αντίβολου-προτύπου και νά ανιχνεύσουμε τις
διαδικασίες επίλογής που όδήγησαν στη σύνθεση που επικράτησε στην
κρητική ζωγραφική του 15ου και του 16ου αιώνα.

NANΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Βοκοτόπουλος, Βαϊοφόρος: Π. Βοκοτόπουλος, Μιά πρώτη κρητική εί-
κόνα 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. Ἀνατύπωση: 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 Théo-
phane le Crétois, DOP 23-24 (1969-70), σ. 311-352. Ἀνατύπωση: Études sur la pein-
ture postbyzantine, Variorum Reprints, Λονδίνο 1976.
- Chatzidakis, Débuts: M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la que-
stion de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη, Βενετία 1974,
σ. 169-211. Ἀνατύπωση: 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, Εἰκόνας Κρητικῆς Σχολῆς,
15ος-16ος αἰώνας. Κατάλογος Ἐκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Ἀθήνα 1983.
- Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στην Κρήτη: Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στην
Κρήτη, Κρητ. Χρον. 6 (1952), σ. 59-91.

άγορι και ἔαν γίνει ζωγράφος ἢ στην αντίθετη περίπτωση στον ἀδελφό του Ἰωάννη
(Μ. Μανούσακας, Ἡ διαθήκη του Ἁγγελου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου Κρητι-
κοῦ ζωγράφου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Β' (1960-1961), σ. 143, 147, 150) και ὁ Ἀνδρέας Ριτζος
φροντίζει νά ἀποκτήσει πενήντα τέσσερα αντίβολα του ζωγράφου Ἰωάννη Ἀκοτάντου
(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, Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι: Κ. Καλοκύρης, Αί βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης Αθήνα, 1957.
- Kalokyris, Crete: K. Kalokyris, The Byzantine wall paintings of Crete, Νέα Υόρκη 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-Frolow: G. Millet - A. Frolow, La peinture du moyen age en Yougoslavie, I-III, Παρίσι 1954, 1957, 1962.
- Μουρίκη, Φιλοξενία: Ντούλα Μουρίκη, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Άβραάμ σε μιá εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Γ' (1962-63), σ. 90 κ.έ.
- Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα: Ά. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν, Αθήνα 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 *I-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 *I 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 5β) à la place des trois du groupe A (trait $5a$) et du bain de l'enfant (trait 13γ). 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.

THÉANO CHATZIDAKIS