

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)



Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού  
Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους

Νικόλαος ΓΚΙΟΛΕΣ

doi: [10.12681/dchae.1110](https://doi.org/10.12681/dchae.1110)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΚΙΟΛΕΣ Ν. (1994). Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 249–258. <https://doi.org/10.12681/dchae.1110>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού  
Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους

Νικόλαος ΓΚΙΟΛΕΣ

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της  
Ντούλας Μουρίκη (1934-1991) • Σελ. 249-258

ΑΘΗΝΑ 1994

# ΟΙ ΨΗΦΙΔΩΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΑΘΕΤΕΣ ΤΟΥΣ

Ο άειμνηστος Γεώργιος Σωτηρίου τό 1933 καί τό 1936, σέ δύο ανακοινώσεις στήν 'Ακαδημία 'Αθηνών, παρουσίασε γιά πρώτη φορά τίς δύο ψηφιδωτές εικόνες τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, τῆς Παναγίας τῆς Παμμακαρίστου καί τοῦ ἁγίου 'Ιωάννου τοῦ Προδρόμου ἀντίστοιχα<sup>1</sup>. Οἱ δύο εἰκόνες ἐκτίθενται σήμε-  
ρα στή λατρεία στή νοτιοανατολική γωνία τοῦ νότιου κλίτους τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ τοῦ 'Αγίου Γεωργίου στήν Κωνσταντινούπολη. Τό κλίτος αὐτό ὀνομάζεται παρεκκλήσιο τῆς Παμμακαρίστου καί τῆς 'Αγίας Εὐ-  
φημίας, τό λείψανο τῆς ὁποίας φυλάσσεται ἐκεῖ. Οἱ δύο ψηφιδωτές εἰκόνες πιστεύεται ὅτι προέρχονται ἀπό τό ναό τῆς μονῆς τῆς Παμμακαρίστου πού ὑπῆρξε ἔδρα τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου ἀπό τό 1456 μέ-  
χρι τό 1587, ὅποτε μετατράπηκε σέ τζαμί (Fethiye Camii)<sup>2</sup>.

Οἱ εἰκόνες ἦταν καλυμμένες μέ ἐπαργύρωση. 'Ο Γ. Σωτηρίου τό 1933 φρόντισε μέ τή βοήθεια τοῦ ζωγράφου Κ. Βασματζίδη νά ἀφαιρεθεῖ ἡ ἐπαργύρωση, νά καθαριστοῦν καί νά στερεωθοῦν οἱ ψηφίδες. Μεγάλα ὅμως τμήματα τῶν εἰκόνων εἶχαν ἤδη καταστραφεῖ. Αὐτά συμπληρώθηκαν «διά τσιμέντου καταλλήλως χρωματισθέντος»<sup>3</sup>.

'Η εἰκόνα τῆς Παναγίας ἔχει διαστάσεις 0,60 × 0,85 μ. 'Η Θεοτόκος ἐντάσσεται στήν παραλλαγή τοῦ εἰκονο-  
γραφικοῦ τύπου τῆς ἀριστεροκρατοῦσας σέ προτομή 'Οδηγήτριας<sup>4</sup>. Φορεῖ πορφύρο μαφόριο στολισμένο μέ χρυσή παρυφή καί τρεῖς ἀκτινωτοὺς σταυρούς, ἓνα στό μέτωπο καί δύο στό δεξιό ὄμο<sup>5</sup>. Εἶναι στραμμένη ἐλαφρά πρὸς τὰ ἀριστερά καί κρατεῖ τό Χριστό μέ τό ἀριστερό, ἐνῶ φέρνει τό δεξιό χέρι σέ δέηση μπροστά στό στήθος. 'Ο Χριστός ντυμένος μέ χρυσοῦφанта κάθεται στό ἀριστερό χέρι τῆς μητέρας Του ἔχοντας τά πόδια χιαστί σταυρωμένα. 'Υψώνει ἐλαφρά τό κεφάλι, εὐλογεῖ μέ τό δεξιό καί κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητό στό ἀριστερό. Πάνω, στή δεξιὰ γωνία, μέσα σέ τεταρτοκύ-  
κλιο οὐρανοῦ, προτομή ἀγγέλου<sup>6</sup> (Εἰκ. 1).

'Η εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, διαστάσεων 0,62 × 0,95 μ., ἔχει ἀρκετές φθορές στό κάτω καί πάνω τμήμα τῆς. 'Ο ἅγιος εἰκονίζεται ὁλόσωμος, μετωπικός, φορεῖ καφέ χιτῶνα καί μπλέ ἱμάτιο. 'Υψώνει τό δεξιό σέ χειρονομία λόγου καί κρατεῖ μέ τό ἀριστερό ἀναπτυγμένο εἰ-  
λητό μέ τήν ἐπιγραφή +ΙΔΕ Ο Α/ΜΝΟΣ ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ Ο ΕΡΩΝ / ΤΗΝ ΑΜΑΡ/ΤΗΝ ΤΟΥ / ΚΟΣΜΟΥ ('Ιω. α, 29). Στήν πάνω ἀριστερή γωνία, μέσα σέ τεταρτοκύ-

κλιο οὐρανοῦ, ἀποκαταστάθηκε ἐσφαλμένα ἀπό τόν Βασματζίδη προτομή ἀγγέλου. Πρέπει ὅμως νά ὑπῆρ-  
χε ἐκεῖ προτομή τοῦ Χριστοῦ, πράγμα πού σχετίζεται μέ τό κείμενο τοῦ εἰλητοῦ καί τῆ χειρονομία<sup>7</sup>. Τοῦτο παρατηρεῖται στόν εἰκονογραφικό αὐτό τύπο τοῦ

1. Γ. Σωτηρίου, 'Η εἰκὼν τῆς Παμμακαρίστου, ΠΑΑ 8 (1933), σ. 359-368. 'Ο ἴδιος, Ψηφιδωτὴ εἰκὼν τοῦ Προδρόμου τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ, ΠΑΕ 11 (1936), σ. 70-76. 'Ο ἴδιος, Κεϊμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, 'Αθήναι 1938, σ. 23-25, πίν. 9-11.

2. 'Α. Γ. Πασπάτης, Βυζαντινὰ μελέται τοπογραφικαὶ καὶ ἱστο-  
ρικαὶ, Κωνσταντινούπολις 1877, σ. 302. Μ. Γεδεών, Χρονικά τοῦ  
πατριαρχικοῦ οἴκου καὶ τοῦ ναοῦ, Κωνσταντινούπολις 1884, σ. 99.  
H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, The Mosaics and Frescoes  
of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, DOS 15,  
Washington, D.C. 1978, σ. 9-10, πίν. 113 (στό ἔξῃς: Pammakaristos).

3. Γ. Σωτηρίου, 'Η εἰκὼν τῆς Παμμακαρίστου, ὁ.π., σ. 361.

4. Γιά τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον βλ. Ν. Ρ. Kondakov, Ikonografija  
Bogomateri, II, Petersburg 1915, σ. 152 κ.ε., πίν. 99. V. Lazareff,  
Studies in the Iconography of the Virgin, ArtB 20 (1938), σ. 46-65. H.  
Hallensleben, Marienbild, LChrl 3 (1971), στ. 168-169. Κ.  
Καλοκύρης, 'Η Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν 'Ανατολῆς καὶ  
Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 60-66. H. Belting, Bild und Kult,  
Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München  
1991, σ. 87-91. D. Mouriki, Variants of the Hodegetria on Two  
Thirteenth-Century Sinai Icons, CahArch 39 (1991), σ. 153-182.

5. Γιά τὴ σημασία τῶν τριῶν σταυρῶν, ἓνα στό μέτωπο καὶ ἀπὸ ἓνα  
στοὺς δύο ὄμους βλ. Chr. Konstantinides, Les sens théologiques  
du signe croix-étoile sur le front de la Vierge des images byzantines,  
Akten des XI. Internationalen Byzantinisten Kongresses (München  
1958), München 1960, σ. 254-266. G. Galavaris, The Stars of the  
Virgin. An Ekphrasis of an Icon of the Mother of God, Eastern  
Churches Review 14 (1967-68), σ. 364-369. R. Hamann-MacLean,  
Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumental-  
malerei in Serbien und Makedonien, Gießen 1976, σ. 80-86. 'Η ἀπει-  
κόνιση στήν εἰκόνα δύο σταυρῶν στόν ἴδιο ὄμο θά μπορούσε νά  
ἐρμηνευθεῖ ἀπὸ τό γεγονός ὅτι ὁ ἀριστερός ὄμος τῆς Παναγίας  
καλύπτεται ἀπὸ τό Χριστό καὶ λόγω τῆς θεολογικῆς σημασίας τῶν  
τριῶν σταυρῶν ὁ ψηφοθέτης μετέφερε τὸν τρίτο σταυρὸ δίπλα σέ  
αὐτόν τοῦ δεξιοῦ ὄμου. 'Ορθότερη ὅμως φαίνεται ἡ ἄποψη ὅτι στό  
πρότυπο ἡ παρυφή τοῦ μαφορίου θά ἦταν στολισμένη μέ σειρά  
σταυρῶν, ὅπως συμβαίνει καὶ σέ ἄλλα μνημεῖα: A. Weyl Carr - L.  
Morrocco, A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-  
Century Murals of Lysi, Cyprus, Austin, Texas Univ. 1991, πίν. 23,  
30. 'Α. Παπαγεωργίου, Εἰκόνες τῆς Κύπρου, Λευκωσία 1991,  
εἰκ. 20. Κ. Μαναφῆς (ἐκδ.), Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Μονῆς τῆς  
'Αγίας Αἰκατερίνης, 'Αθήνα 1990, εἰκ. 19, 49, 60, 63. P. A.  
Underwood, The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mo-  
saics of the Church of the Dormition at Nicaea, DOP 13 (1959), πίν. 2.  
6. Τό θέμα εἶναι πολὺ συχνό σέ εἰκόνες τῆς Παναγίας, ὅπου συνή-  
θως εἰκονίζονται δύο ἄγγελοι.

7. Πρβλ. Belting-Mango-Mouriki, Pammakaristos, σ. 9-10.

Προδρόμου ήδη από τό παλαιότερο σωζόμενο παράδειγμα του τύπου, στην εικόνα από τή μονή Σινά, σήμερα στο Κίεβο, του 7ου αιώνα<sup>8</sup>. Στην κάτω άριστερή γωνία εικονίζεται μικροσκοπική μορφή γονατισμένου δεόμενου δωρητή (Εικ. 2-3).

Οί δύο εικόνες, πού φαίνεται νά μή σώζονται στίς άρχικές τους διαστάσεις, προέρχονται πιθανώς από τό τέμπλο του ναού της Παμμακαρίστου<sup>9</sup>. Δέν άνήκουν όμως στον ίδιο ψηφιδογράφο. Τουτο διαπιστώνεται από μερικές τεχνικές διαφορές. Οί χρυσές ψηφίδες του βάθους στην εικόνα της 'Οδηγήτριας τοποθετούνται έλεύθερα, ενώ στην εικόνα του Προδρόμου σέ παράλληλες όριζόντιες σειρές. 'Ο ζωγράφος του Προδρόμου δέν χρησιμοποιεί στή ράχη της μύτης καί στά πάνω βλέφαρα των ματιών κόκκινη γραμμή, όπως αυτός της 'Οδηγήτριας, ούτε τά κοκκινωπά περιγράμματα στά χέρια έχουν τήν ίδια απόχρωση μέ αυτά της Παναγίας. 'Η απόδοση της πτυχολογίας στην Παναγία είναι περισσότερο γραμμική, καθώς οί μαύρες άκμές των πτυχών του μαφορίου καί οί κόκκινες των ένδυμάτων του Χριστού δέν συνοδεύονται πάντα μέ ένδιάμεσες άποχρώσεις, όπως συμβαίνει στον Πρόδρομο. Φαίνεται ότι οί δύο εικόνες δέν έγιναν συγχρόνως αλλά μέ κάποια μικρή χρονική διαφορά. 'Ο κάποιος τεχνοτροπικός άρχαϊσμός στην εικόνα της 'Οδηγήτριας, όπου διατηρούνται έντονότερα τά στοιχεία του 12ου αιώνα, θά όφείλεται στην άντιγραφή σημαντικού παλαιότερου προτύπου. 'Η όλη σύλληψη του εικονογραφικού προγράμματος μέ όμοια διάταξη στή μία από τίς πάνω γωνίες του τεταρτοκυκλίου του ούρανού μέ τήν προτομή, οί διαστάσεις των ψηφίδων<sup>10</sup>, τά χρώματα, ιδίως αυτά μέ τά όποία άποδίδεται ή σάρκα, καί οί γενικές τεχνοτροπικές όμοιότητες δείχνουν ότι οί εικόνες προέρχονται ίσως από τό ίδιο εργαστήριο. Οί δύο εικόνες έχουν κατά καιρούς χρονολογηθεί σέ διάφορες έποχές. 'Ο Ν. Kondakov<sup>11</sup> συνέδεσε τήν εικόνα της Παναγίας μέ τό παρεκκλήσιο της μονής της Παμμακαρίστου καί τή χρονολόγησε στο 14ο αιώνα. 'Ο Γ. Σωτηρίου<sup>12</sup> συσχέτισε τήν εικόνα της Παναγίας μέ τον 'Ιωάννη Κομνηνό († 1067) καί τήν Άννα Δαλασσινή καί τή χρονολόγησε στο β' μισό του 11ου αιώνα. Στην ίδια έποχή άνήγαγε καί τήν εικόνα του Προδρόμου λόγω της τεχνοτροπικής της συγγένειας μέ τήν προηγούμενη. Τήν άποψη αυτή δέχθηκαν άρκετοί στή συνέχεια<sup>13</sup>. 'Ο Ο. Demus ύποστηρίζει χρονολόγηση γύρω στο 1100 στηριζόμενος σέ λεπτομερειακές τεχνικές καί τεχνοτροπικές συσχετίσεις μέ έργα της έποχής αυτής καί όχι στή συνολική τεχνοτροπική έκφραση των εικόνων<sup>14</sup>. 'Ο Κ. Weitzmann συνέδεσε τίς εικόνες μέ τον αυτοκράτορα 'Ιωάννη Κομνηνό (1118-1143) καί τίς χρονολόγησε στο α' μισό του 12ου αϊ.<sup>15</sup> 'Ο C. Mango<sup>16</sup> ύπογραμμίζει τή λε-

πτομέρεια των άνάγλυφων φωτοστεφάνων<sup>17</sup> πού ύπήρχαν άρχικά στην εικόνα της Παναγίας. Αυτή ή τεχνική ήλθε από τή Δύση μέ τους σταυροφόρους καί είναι άγνωστη στο Βυζάντιο πριν από τό 12ο αιώνα. Διατυπώνει λοιπόν άπλά τήν άποψη ότι μιά χρονολόγηση των εικόνων μέσα στο 12ο αιώνα δέν θά ήταν «αύθαι-

8. K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I, Princeton 1976, σ. 32-35. K. Corrigan, The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev, DOP 42 (1988), σ. 1-11, εικ. 1.

9. Πρβλ. Ο. Demus, Die byzantinischen Mosaikikonen, I: Die grossformatigen Ikonen, Wien 1991, σ. 19, 39 (στό έξής: Mosaikikonen).

10. Belting-Mango-Mouriki, Pammakaristos, σ. 9-10. Demus, δ.π. σ. 39, 44.

11. Kondakov, δ.π. (ύποσημ. 4), II, σ. 199-200, εικ. 92. Γ. Σωτηρίου, 'Η εικών της Παμμακαρίστου, δ.π., σ. 367.

12. "Όπως στην ύποσημ. 1. 'Η άποψη του στηρίχθηκε κυρίως στο έσφαλμένο τότε έρμηνευθέν έπίγραμμα πού ύπήρχε στην άψίδα του Βήματος του ναού της Παμμακαρίστου καί μας παραδόθηκε από κώδικα της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης (Ξ. 'Α. Σιδερίδης, Περί της έν Κωνσταντινουπόλει μονής της Παμμακαρίστου καί των κτιτόρων αυτής, ΕΦΣΚ 29 (1907), σ. 271-272. Βλ. τήν όρθή έρμηνεία του C. Mango, στο Belting-Mango-Mouriki, Pammakaristos, σ. 5-10. Πρβλ. Demus, Mosaikikonen, σ. 39, 43.

13. M. Chatzidakis, L'icone byzantine, Saggi e memorie 2 (1959), σ. 11-12 (= Studies in Byzantine Art and Archaeology, Variorum Reprints, London 1979, XVI, σ. 21-22, εικ. 7-8). V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, σ. 203, 256 σημ. 70-71, εικ. 316. 'Ο 'Ιδιος, Istoriija bizantskoj živopisi, Moskva 1986, σ. 97, εικ. 318. D. Talbot Rice, Arte di Bizanzio, Firenze 1959, σ. 93, εικ. 155. V. Glasberg, Répertoire de la mosaïque médiévale parietale et portative, Amsterdam 1974, σ. 204-205. I. Furlan, Le icone bizantine a mosaico, Milano 1979, σ. 37-40, εικ. 2-3 (στό έξής: Le icone). 'Α. Παλιούρας, εις: Τό Οικουμενικό Πατριαρχείο (έκδ. Ε. Τζαφέρης), 'Αθήνα 1989, σ. 87-89, εικ. 67-68. A. M. Schneijder, Byzanz, Berlin 1936, σ. 41-42 (α' μισό 11ου αϊ.).

14. Demus, Mosaikikonen, σ. 41, 44.

15. K. Weitzmann - G. Alibegasvili - A. Volskaja - M. Chatzidakis - G. Babić - A. Alpatov - T. Voinescu, The Icon, London 1981, σ. 17, εικ. 52. 'Αλλού, ό 'Ιδιος (K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons, I, Princeton 1976, σ. 34) στον 11ο αιώνα.

16. Belting - Mango - Mouriki, Pammakaristos, σ. 10.

17. M. S. Frinta, Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West, Gesta 20 (1981), σ. 336-337. 'Ο 'Ιδιος, Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and its Propagation in the West, Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (1982), Β: Μεσαιωνικό Τμήμα, Λευκωσία 1986, σ. 539-544. Σ. Καλοπίση-Βέρτη, Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σέ εικόνες καί τοιχογραφίες της Κύπρου καί του έλλαδικού χώρου, στο 'Ιδιο, σ. 555-566. D. Mouriki, A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens, DOP 41 (1987), σ. 413.





Είκ. 1. Κωνσταντινούπολη, Οίкуμενικό Πατριαρχείο. Εικόνα Παναγίας Παμμακαρίστου μετά τή συμπλήρωση.

ρετη». Μέσα στο 12ο αιώνα τοποθετεί τις εικόνες και η Anke-Angelika Krickelberg-Pütz<sup>18</sup>.

Η λεπτομέρεια των ανάγλυφων φωτοστεφάνων πιστεύω ότι έχει ιδιαίτερη σημασία. Η δυτική αυτή τεχνική εμφανίστηκε στην Ανατολή πρώτα στο λατινικό βασίλειο της Ιερουσαλήμ και είχε μεγάλη διάδοση στο Σινά και στην Κύπρο, όπου σώζονται πολλά παραδείγματα. Όλα όμως δεν χρονολογούνται νωρίτερα από τη γύρω στο 1200 εποχή<sup>19</sup>. Τα παραδείγματα δέ στην πρώην Νότια Γιουγκοσλαβία χρονολογούνται όλα από το 13ο αιώνα και μετά<sup>20</sup>. Το πρωιμότερο παράδειγμα στο σημερινό έλλαδικό χώρο άπαντά στην τοιχογραφία των επώνυμων αγίων στο ναό των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά, που χρονολογούνται στην τελευταία δεκαετία του 12ου αιώνα και μάλλον μπορεί να έρμηνευθεί ως δυτική επίδραση που ήλθε από τη Δαλματία<sup>21</sup>. Στο νότιο έλλαδικό χώρο σώζονται άρκετά παραδείγματα από τη γύρω στο 1300 εποχή<sup>22</sup>.

Η χρήση των ανάγλυφων από γύψο φωτοστεφάνων και διακοσμήσεων σε εικόνες της Ανατολής ήταν αποτέλεσμα της οικονομικής δυσπραγίας που προκάλεσε η λατινική κυριαρχία. Η επέκταση της ετελοϋς αυτής τεχνικής και σε πράγματι πολύτιμα έργα, όπως οι ψηφιδωτές εικόνες, δείχνει ότι το νέο αυτό στοιχείο που ήταν στην άρχή λύση ανάγκης έγινε του συρμού στη διάρκεια του 13ου αιώνα και μέσα στον αιώνα αυτό θά πρέπει να χρονολογηθεί ή εικόνα της Παναγίας και ή μέ αυτήν συγγενεύουσα του Προδρόμου.

Σε αυτή τη χρονολόγηση, εκτός από τά ανάγλυφα φωτοστεφάνα, οδηγεί και ή τεχνοτροπία. Υπάρχει εμφανώς και στίς δύο εικόνες τό ενδιαφέρον για τη δήλωση του όγκου και τό τρισδιάστατο στήσιμο της μορφής στο χώρο. Τοϋτο επιτυγχάνεται στην Παναγία μέ τόν ιδιαίτερα πλατύ και όγκώδη δεξιό ώμο και τήν έλαφρά στροφή του σώματος προς τά άριστερά. Κίνηση που επιτείνεται μέ τήν ανάλογη του δεξιού χεριού. Στην προσπάθεια δήλωσης της τρίτης διάστασης πολύ συμβάλλει ή αντίρροπη κίνηση του Χριστού μέ τά διασταυρωμένα πόδια και τη ρεαλιστική προβολή της πατούσας του ενός, καθώς και τήν άρκετά άνετη πρόταση των χεριών. Ανάλογη προσπάθεια παρατηρείται και στην εικόνα του Προδρόμου. Η μορφή είναι πλατιά. Το σώμα στρέφεται έλαφρά προς τά άριστερά καθώς προβάλλει τό δεξιό πόδι και τό αντίστοιχο ύψωμένο χέρι. Οι άνοιχτές, πλατιές αυτές μορφές δεν άπαντούν στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, εποχή που συνεχίζεται ακόμα σε μεγάλο ποσοστό ή παράδοση του 12ου αιώνα και επικρατούν οι σχετικά ραδινές μορφές<sup>23</sup>.

Τό πλάσιμο δεν είναι σφιχτό, ύπάρχει σαφώς ή τάση για ήρεμη έναλλαγή φωτεινών και σκοτεινών τόνων.



Εικ. 2. Κωνσταντινούπολη, Οικουμενικό Πατριαρχείο. Εικόνα αγίου Ιωάννου του Προδρόμου πριν από τη συμπλήρωση.

18. Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid, Aachener Kunstblätter 50 (1982), σ. 63, 81-83, 111, εικ. 44-47. Τήν ίδια άποψη δέχεται και ή Α. Weyl Carr, ό.π. (ύποσημ. 5) σ. 112, εικ. 21.

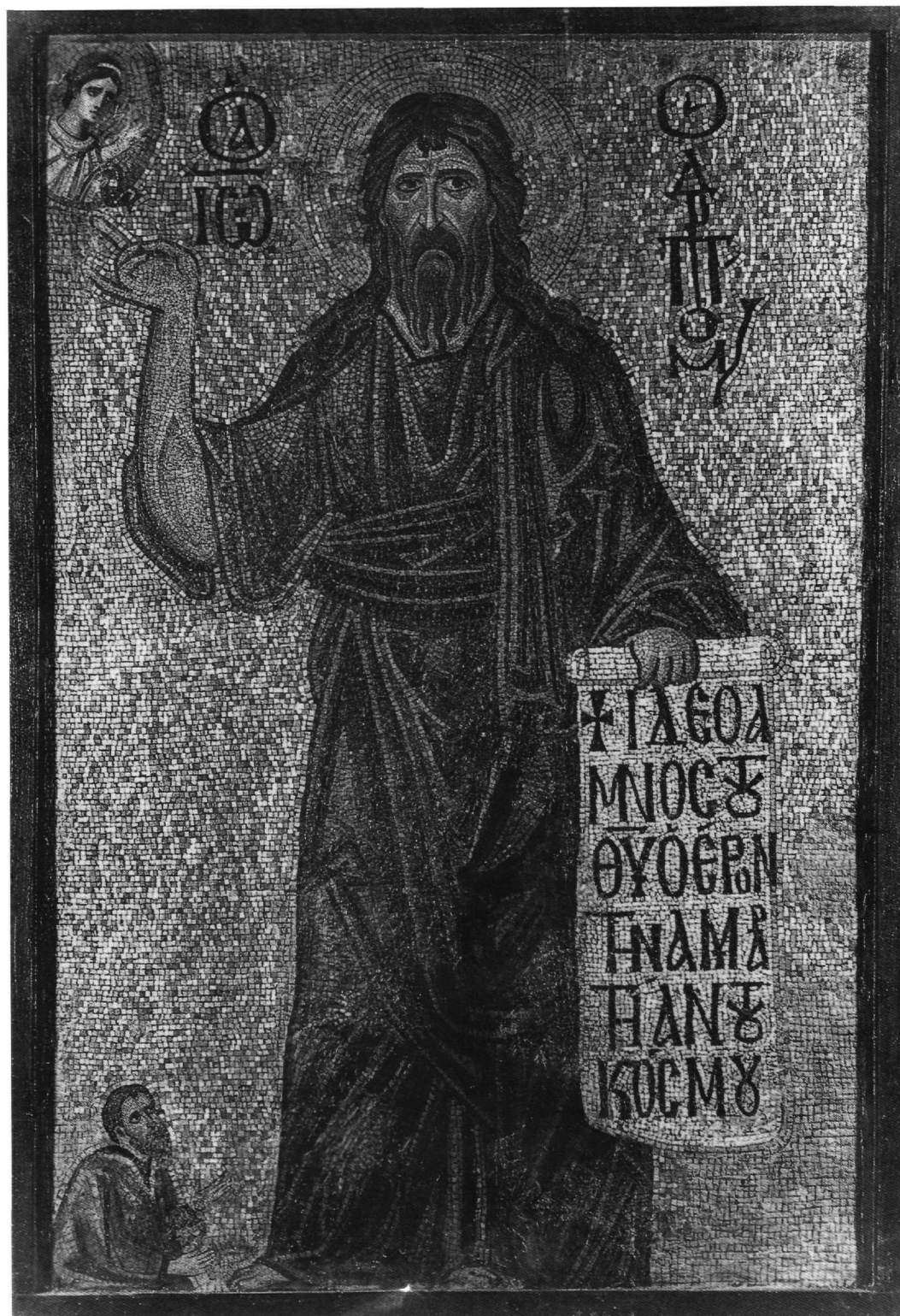
19. K. Weitzmann, Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai, ArtB 45 (1963), σ. 179-203. Ο ίδιος, Icon Painting in the Crusader Kingdom, DOP 20 (1966), σ. 51-83. Ντ. Μουρίκη, Σινά (βλ. ύποσημ. 5), εικ. 58-60, 63-64. D. Talbot Rice, Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds, JÖB 21 (1972), σ. 269-278. Α. Pappageorgiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Nicosia 1965, σ. 19, 35-36, πίν. XVI.1, XLVI, XLVII.1. Ο ίδιος, Ikonen aus Zypern, München-Genf-Paris 1969, πίν. 14-15, 18, 21, 27, 34-37. Ο ίδιος, Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου, Αθήνα 1976, άριθ. 8, 11, 13-17, 19 κ.έ. Ο ίδιος, Εικόνες της Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 30 κ.έ. Μουρίκη, ό.π. (ύποσημ. 17), σ. 413.

20. Καλοπίση-Βέρτη, ό.π. (ύποσημ. 17), σ. 556 και σημ. 5.

21. Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά (Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, έκδ. Μέλισσα), Αθήνα 1984, εικ. 32.

22. Καλοπίση-Βέρτη, ό.π., σ. 556-560.

23. Πρβλ. Ντ. Μουρίκη, Σινά (βλ. ύποσημ. 5), εικ. 34-41, 47-55. V. J. Djurić, La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècle, Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, I: Art et Archéologie, Athènes 1979, σ. 197, 201, 202 κ.ά. R. Naumann - H. Belting, Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre



Είκ. 3. Κωνσταντινούπολη, Οικουμενικό Πατριαρχείο. Εικόνα αγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου μετὰ τὴ συμπλήρωση.



Ἡ σκιά στό περίγραμμα τοῦ προσώπου γύρω ἀπό τά μάτια καί τή μύτη, ἰδίως στό Χριστό καί στήν Παναγία βγαίνει ἀπαλά ἀπό τά περιγράμματα καί τά μετριάζει δίνοντας ἔτσι μιά διακριτική στερεομετρική ὑπόσταση στό κεφάλι. Τά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου ὑπογραμμίζονται μέ μιά κόκκινη σειρά ψηφίδων. Μέ τόν ἴδιο τρόπο περιγράφονται καί τά ἄκρα τοῦ σώματος. Ἡ γραμμική γενικά διαδραματίζει πολύ περιορισμένο ρόλο στήν ἀπόδοση τῆς σάρκας. Τά φωτεινά χρώματα ἀπλώνονται σέ πλατιές ἐπιφάνειες καί ἐναλλάσσονται ἤρεμα μέ τά σκοτεινότερα. Ἐπιτυγχάνεται ἔτσι ἕνα ρευστό ζωγραφικό ἀποτέλεσμα πού ἀναδεικνύει τή γαλήνια ἐσωστρέφεια τῆς μορφῆς καί τονίζει τή σωματικότητα. Ἐχει σαφῶς ὑποχωρήσει ἡ κομνηνική αἰσθητική γιά ζωηρά λαμπερά χρώματα καί ἔντονη δραματικότητα στήν ἔκφραση. Δέν ὑπάρχει τό ἐξεζητημένο πάθος στά πρόσωπα μέ τά συνοφρυωμένα ὀρθά νοήματα. Τοῦτο φαίνεται πολύ καθαρά στή μορφή τοῦ Προδρόμου, ἡ ὁποία συχνά χαρακτηρίζεται ἀπό αὐστηρότητα καί ταραχή<sup>24</sup>. Κυριαρχεῖ πιά ἡ νέα τάση, ἡ ὁποία ἀρχίζει στά πρῶτα χρόνια τοῦ 13ου αἰώνα<sup>25</sup> καί ὀριμαίνει στό β' μισό του. Τάση πού χαρακτηρίζεται ἀπό πνεῦμα λιτότητας καί ἡρεμίας στήν ψυχολογική ἔκφραση. Ἡ ἀρκετά ἡρεμὴ μορφή τοῦ Προδρόμου θυμίζει αὐτή ἀπό τό ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Studenica (περ. 1240)<sup>26</sup>, ὅπου τό πλάσιμο εἶναι ἀκόμα πολύ πιό σφιχτό, καί περισσότερο τήν ἴδια μορφή ἀπό τή Δέηση στήν ἀψίδα τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στό Ρεό (περ. 1260) μέ τό ἰδιαίτερα ἀπαλό πλάσιμο καί τή γαλήνια ἔκφραση<sup>27</sup>.

Συγκρινόμενος ὁ Πρόδρομος τῆς εἰκόνας μέ αὐτόν ἀπό τή Δέηση στό νότιο ὑπερῶο τῆς Ἀγίας Σοφίας στήν Κωνσταντινούπολη<sup>28</sup>, πού ἀνάγεται στήν ἀμέσως μετά τήν ἐκδίωξη τῶν Λατίνων ἀπό τήν Πρωτεύουσα ἐποχή (1261), ἂν καί διακρίνεται γιά ἕνα σχετικά σφιχτό, συντηρητικό πλάσιμο, ὑπάρχει μιά γενικότερη ὁμοιότητα στήν ἔκφραση καί μπορεῖ κανεῖς νά πει ὅτι ὁ Πρόδρομος τῆς εἰκόνας τῆς Παμμακαρίστου μέ τήν περισσότερο τονισμένη σωματικότητα εἶναι λίγο μεταγενέστερος.

Τό ἴδιο μποροῦμε νά ποῦμε ἂν συσχετίσουμε τίς μορφές τῶν δύο εἰκόνων μέ μερικές ἀπό τό ναό τοῦ προφήτου Ἡλίας στή Morača (περ. 1260)<sup>29</sup> καί τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Manastir (1271)<sup>30</sup>. Ἡ τάση γιά ἀνάγλυφη δήλωση τῶν μυῶν τοῦ ὑψωμένου δεξιοῦ χεριοῦ τοῦ Προδρόμου μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ σέ μιά πιό προχωρημένη προσπάθεια ἀπό αὐτή πού βρίσκουμε σέ μερικές μορφές τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στό Ρεό (περ. 1260)<sup>31</sup> καί τῆς Ἀγίας Τριάδας στή Sopoćani (περ. 1265)<sup>32</sup>, καί πρίν ἀπό αὐτή τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα πού βρίσκουμε στόν Ἁγιο Κλήμεντα στήν Ἀχρίδα (1294/5)<sup>33</sup> καί στήν ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς Ἀκρας Ταπείωσης

στό ναό τοῦ S. Croce di Gerusalemme στή Ρώμη<sup>34</sup>, ἡ ὁποία προέρχεται ἀπό τό Σινᾶ καί χρονολογεῖται γύρω στό 1300, μέ τόν κυλινδρικό πλέον τρόπο δήλωσης τοῦ ὄγκου.

Ὁ τρόπος ἀπόδοσης τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας, ἂν συσχετιστεῖ μέ ἴδιας τεχνικῆς ἔργα, πού χρονολογοῦνται ἀπό τό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα μέχρι τό 1300 περίπου καί συνδέονται μέ τήν καλλιτεχνική παράδοση τῆς Κωνσταντινούπολης, δείχνει μέ ἀρκετή σαφήνεια τή θέση τῆς εἰκόνας μέσα στήν τεχνολογική ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου.

Ἄς δοῦμε πρῶτα τήν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας στή μονή Χελανδαρίου, πού χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα<sup>35</sup>. Ἡ μορφή τῆς Παναγίας εἶναι μετωπική καί ἐπίπεδη μέ τονισμένα τά περιγράμματα καί ψυχρή ἔκφραση. Ἡ εἰκόνα τῆς Δεξιοκρατοῦσας ἀφ' ἑτέρου τῆς Συλλογῆς τῆς μονῆς Σινᾶ μπορεῖ νά χρονολογηθεῖ στό α' μισό τοῦ 13ου αἰώνα<sup>36</sup>. Στήν εἰκόνα ἐπιβιώνουν ἀρκετά στοιχεῖα τῆς ὀψιμης κομνηνικῆς τεχνολογίας, ὅπως ἡ κάπως στενή μορφή, ἡ διστακτική δήλωση τοῦ ὄγκου, ὁ γραμμικός τρόπος ἀπόδοσης τῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς πτυχολογίας καί μερικές ἐκζητήσεις στήν πτυχολογία. Ἡ τάση ὅμως πού παρατηρεῖται γιά ἡρεμὴ δήλωση τῆς σωματικότητας, τό ἀπαλό πλάσιμο, ἡ ἐσωστρέφεια στήν ἔκφραση, καθώς καί ἡ ἀμεσότερη τρυφερή σύνδεση τῶν δύο μορφῶν, δείχνουν ὅτι ἀκολουθοῦν τήν πρῶτη τεχνολογική τάση τοῦ 13ου αἰώνα<sup>37</sup>. Στήν ὀψιμότερη φάση τῆς τεχνολογικῆς αὐτῆς τάσης πού ἐμφανίζεται γύρω στό 1300 καί δίνει ἰδιαίτερη ἔμφαση στή στερεομετρική ἀπόδοση τῶν μορφῶν, τοῦ «βαρέος» ἢ «ὀγκηροῦ στύλ»<sup>38</sup> ἀνήκουν τό σπάραγμα μωσαϊκοῦ τῆς Ἐθνικῆς Πανακότητος τοῦ Παλέρμου<sup>39</sup> καί ἡ εἰκόνα τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας<sup>40</sup>.

Κοντά στίς παραπάνω εἰκόνες, πού διακρίνονται γιά τό εὖρος καί τόν ὄγκο τῶν μορφῶν καί τή στερεομετρική προβολή τῆς κεφαλῆς μέ τή βοήθεια τῆς ἔντονης φωτοσκίασης γύρω ἀπό τὰ χαρακτηριστικά καί τό περίγραμμα τοῦ προσώπου, βρίσκεται ἡ Ὁδηγήτρια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Ἡ τελευταία ὅμως, μέ τό ἀπαλότερο πλάσιμο, τή διακριτικότερη δήλωση τοῦ ὄγκου τοῦ σώματος, τήν ἀνετότερη κίνηση καί τή συγκρατημένη δήλωση τῆς τρυφερῆς σχέσης τῶν δύο προσώπων πού διαχέεται ἀπό μελαγχολική διάθεση, βρίσκεται ἀσφαλῶς στήν προηγούμενη τεχνολογική φάση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰώνα, τῆς «μνημειακῆς-πλαστικῆς» τάσης τῶν πρώτων παλαιολόγειων χρόνων, πού εἶναι γνωστή ἀπό ἀρκετά μνημεῖα τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα<sup>41</sup>.

Ἡ φωτοσκίαση τῶν προσώπων ἀποδίδεται μέ ἀρκετά λευκά φῶτα, τὰ ὁποία ὑπογραμμίζουν τὰ φυσιογνωμι-

κά χαρακτηριστικά και τονίζουν τά εξέχοντα σημεία. Μέ τον ίδιο τρόπο δηλώνεται και ο όγκος των υπόλοιπων γυμνών μελών του σώματος. Τά φώτα αυτά έναλλάσσονται με ευαισθησία και ήρεμιά με τά κοκκινωπά σαρκώματα, τον καστανοκίτρινο προπλασμό και την γκριζοπράσινη σκιά. Ο τρόπος αυτός φωτοσκίασης θυμίζει μορφές από την 'Αγία Τριάδα στη Sopoćani (μετά τό 1265)<sup>42</sup>, πού είναι τό σημαντικότερο πρωιμότερο παράδειγμα της νέας «μνημειακής-πλαστικής» τεχνοτροπίας ή του «πρώτου παλαιολόγειου στύλ». 'Ανάλογη φωτοσκίαση άπαντά στα λίγα σωζόμενα πρόσωπα από τίς σκηνές του βίου της άγίας Εϋφημίας στην όμώνυμη εκκλησία στον 'Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης, πού χρονολογείται μεταξύ του 1280 και του 1290<sup>43</sup>. Τό κεφάλι του Χριστού με τό μικρό στόμα, την κοντή σαρκώδη μύτη, τό ήρεμο και βαθύ βλέμμα και την έντονη σκιά στο περίγραμμα, πού του δίνει στερεομετρική υπόσταση, θυμίζει μορφή νεαρού στρατιώτη από τή σκηνή του μαρτυρίου στην κάμινω της άγίας Εϋφημίας. Η ίδια μορφή έχει αρκετές αναλογίες με νεανικές μορφές στην 'Οκτάτευχο της μονής Βατοπεδίου, κώδ. 602, στον 'Αθω, πού ανάγεται στην περίοδο της βασιλείας του Μιχαήλ Η' (1259-1282)<sup>44</sup>, καθώς και με μορφές του τετραευάγγελου της μονής 'Ιβήρων, κώδ. 5, της ίδιας εποχής<sup>45</sup>. 'Αρκετές αναλογίες της μορφής του Χριστού υπάρχουν με άγγελο του νάρθηκα στο ναό του Gradač (πρίν από τό 1276)<sup>46</sup>, καθώς και με τούς άγγέλους της 'Ετοιμασίας στη Μητρόπολη του Μυστρά (1270-1285)<sup>47</sup>. Μόνον πού στην τελευταία περίπτωση οι μορφές είναι περισσότερο όγ-

Fresken, IstF 25, Berlin 1966, σ. 181-182, πίν. 36-37 (στό έξής: Die Euphemia-Kirche).

24. Πρβλ. τή μορφή στην Παναγία της Studenica (1208/9) (V. J. Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976, πίν. XVI), την κυπριακή εικόνα από τό ναό της 'Ασίνου ('Α. Παπαγεωργίου, Εικόνες της Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 14, εικ. 6), την εικόνα του Σινά (πρώιμος 13ος αϊ.) (Ντ. Μουρίκη, Σινά, βλ. ύποσημ. 5, εικ. 52).

25. Sv. Tomeković, L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica, Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 (έπιμ. V. Korać), Beograd 1988, σ. 238-239, 241.

26. Djurić, δ.π. (ύποσημ. 24), πίν. XXV.

27. 'Ο.π., πίν. XXIV. V. J. Djurić - S. Djirković - V. Korać, Pečka Patrijaršija, Beograd 1990, σ. 33, εικ. 9-10.

28. Th. Whitmore, The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery, Oxford 1952. A. Grabar, Byzantine Painting (έκδ. Skira), Geneva 1953, εικ. 104. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress, IV.2, München 1958, σ. 16, 29-30, 56-57, εικ. 22 (στό έξής: Die Entstehung).

29. Sv. Petković, Morača, Beograd 1986, εικ. 6, 7, 8, 9, 10, 11.

30. D. Koco - P. Miljković-Peppek, Manastir, Skopje 1958, πίν. IX, εικ. 37.

31. V. J. Djurić - S. Djirković - V. Korać, Pečka Patrijaršija, εικ. 23, 25.

32. V. J. Djurić, Sopoćani, Leipzig 1967, πίν. X.

33. Djurić, δ.π. (ύποσημ. 24), πίν. XIV.

34. C. Bertelli, The Image of Pity in S. Croce in Gerusalemme, Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, II, σ. 40 κ.έ. H. Belting, An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, DOP 34/35 (1981), σ. 1 κ.έ. 'Ο ίδιος, Das Bild und sein Publikum in Mittelalter, Berlin 1981, σ. 66-67, 186-187. 'Ο ίδιος, Bild und Kult, σ. 379-389, εικ. 207. Klickelberg-Pütz, δ.π. (ύποσημ. 18), σ. 89-90, εικ. 56.

35. V. J. Djurić, Mosaička ikona Bogorodice Odigitrije iz monastira Hilandara, Zograf 1 (1966), σ. 16-20. D. Bogdanović - V. J. Djurić - D. Medaković, Hilandar, Beograd 1978, σ. 66, εικ. 37. Sv. Tomeković, δ.π. (ύποσημ. 25), σ. 235, εικ. 6. I. Furlan, Le icone (ύποσημ. 13), άριθ. 7. V. Lazaref, Istorija (ύποσημ. 13), II, σ. 97, εικ. 322. Klickelberg-Pütz, δ.π. (ύποσημ. 18), σ. 62-63, εικ. 4. Demus, Mosaikikonen, άριθ. 2, σ. 19-22, πίν. II.

36. Furlan, δ.π., άριθ. 8. Demus, Die Entstehung, σ. 55, εικ. 16. 'Ο ίδιος, Mosaikikonen, άριθ. 10, σ. 51-55, πίν. XI. Naumann-Belting, Die Euphemia-Kirche, σ. 183. Lazaref, Istorija (ύποσημ. 13), σ. 129, εικ. 422. K. Weitzmann, Thirteenth-Century Crusader Icons, σ. 196, εικ. 23. Klickelberg-Pütz, δ.π. (ύποσημ. 18), σ. 84-85, εικ. 50.

37. Πρβλ. Mouriki, δ.π. (ύποσημ. 17), σ. 159-160.

38. Bl. Demus, Die Entstehung, σ. 30. 'Ο ίδιος, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, εϊς: P. A. Underwood (έκδ.), The Kariye Djami, IV. Studies in the Art of the Kariye Djami, Princeton 1975, σ. 145. Th. Gouma-Peterson, The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style, εϊς: Sl. Ćurčić - D. Mouriki (έκδ.), The Twilight of Byzantium, Princeton 1991, σ. 113-115. E. C. Constantines, The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elason in Northern Thessaly, Athens 1992, I, σ. 261 κ.έ.

39. Lazaref, Istorija (ύποσημ. 13), II, σ. 129, εικ. 420. Klickelberg-Pütz, δ.π., σ. 84, εικ. 40. Demus, Mosaikikonen, άριθ. 12, σ. 59-60, εικ. 12.

40. Lazaref, Istorija, II, σ. 129, εικ. 421. Klickelberg-Pütz, δ.π., σ. 84-85, εικ. 50. Demus, Mosaikikonen, άριθ. 11, σ. 51-55, εικ. XI.

41. Demus, Die Entstehung, σ. 55-57. Naumann-Belting, Die Euphemia-Kirche, σ. 162 κ.έ. O. Demus, Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, JÖB 9 (1960), σ. 87-88. Belting-Mango-Mouriki, Pammakaristos, σ. 98 κ.έ.

42. Djurić, Sopoćani, πίν. III, VII, X, XIV, XXV, XXXV-XLI, XLIV.

43. Naumann-Belting, Die Euphemia-Kirche, σ. 125-126, εικ. 29c.

44. P. Huber, Bild und Botschaft, Zürich-Freiburg i. Br. 1973, εικ. 16 κ.έ. Π. Χρήστου - Χ. Μαυροπούλου-Τσούμη - Σ. Καδάς - 'Α. Καλαματζή-Κατσαροϋ, Οίθησαυροί του 'Αγίου 'Ορους, Δ', 'Αθήνα 1991, εικ. 48 κ.έ.

45. Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χ. Μαυροπούλου-Τσούμη - Σ. Καδάς, Οίθησαυροί του 'Αγίου 'Ορους, Α', 'Αθήνα 1975, εικ. 11 κ.έ.

46. G. Millet - A. Frolov, La peinture de moyen âge en Yougoslavie, Serbie, Macédoine et Monténégro, Paris 1954-63, II, πίν. 66.4, 65.3.

47. Μ. Χατζηδάκης, Νεώτερα γιά την Ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Θ' (1977-79), πίν. 45-48.



κώδεις. Ἡ Ἀξιοσημείωτες εἶναι οἱ ὁμοιότητες τῆς μορφῆς τοῦ μικροῦ Χριστοῦ καθὼς καὶ τῆς Παναγίας μέ αὐτὲς τῆς κωνσταντινουπολίτικης προέλευσης ψηφιδωτῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας τῆς S. Maria della Salute στὴ Βενετία, πού χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰώνα<sup>48</sup>.

Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας ἔχει πολλές ἀναλογίες μέ αὐτὸ τῆς Παναγίας ἀπὸ τῆ Δέσηση στὸ νότιο ὑπερῶο τῆς Ἀγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη. Οἱ ὁμοιότητες ἐπικεντρώνονται κυρίως στὸν τρόπο διαγραφῆς καὶ φωτοσκίασης τῆς μύτης, τῶν ματιῶν καὶ τοῦ περιγράμματος τοῦ προσώπου μέ τὸ ἰδιαίτερα στενὸ μέτωπο, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη εἰκόνα ἀπὸ τῆς Βενετίας, καὶ τῆς γαλήνια μελαγχολικῆς ἔκφραση. Ὁ ὄγκος ὅμως στὴν εἰκόνα τῆς Παμμακαρίστου εἶναι περισσότερο αἰσθητός.

Ἀναλογίες στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου καὶ τῆς διευθέτησης τῆς κόμης τοῦ Προδρόμου βρίσκουμε στοὺς προφήτες τοῦ κωνσταντινουπολίτικου κώδικα Vat. gr. 1153 πού χρονολογεῖται μεταξύ τοῦ 1261 καὶ τοῦ 1282<sup>49</sup>. Μόνο πού στὸ χειρόγραφο τὰ φῶτα ἀπλώνονται σὲ εὐρύτερες ἐπιφάνειες μέ ἀποτέλεσμα ἡ δῆλωση τοῦ ὄγκου νὰ εἶναι ἐντονότερη. Τὸ ἴδιο ἰσχύει ἂν συσχετιστεῖ ἡ ἴδια μορφή μέ αὐτὴν τοῦ προφήτη Γεδεών στὸ Gradač (1276)<sup>50</sup>, καὶ αὐτὲς τοῦ ἁγίου Κλήμεντα, πάπα τῆς Ρώμης, καὶ τοῦ προφήτη Ἰερεμία στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Manastir (1271)<sup>51</sup>. Ὁμοιότητες στὸ πλάσιμο τῆς μορφῆς τοῦ Προδρόμου βρίσκει κανεὶς καὶ σὲ μορφές τῆς Ἀγίας Τριάδας στὴ Soročani (1265)<sup>52</sup> καὶ κυρίως στὸν Πρόδρομο τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Δέησης στὴν Ἀγία Σοφία τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>53</sup> καὶ τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας στὸ Θησαυροφυλάκιο τοῦ Ἀγίου Μάρκου στὴ Βενετία (β' μισὸ 13ου αἰ.)<sup>54</sup>.

Ἡ πτυχολογία καὶ στίς δύο εἰκόνες εἶναι ἀρκετά λιτὴ καὶ ἀπλή. Δέν παρουσιάζει ἐκζητήσεις, οὔτε ἐπιβιώσεις τῆς ἐπιτήδευσης τοῦ 12ου αἰώνα, ὅπως παρατηρεῖται σὲ πολλά, ἐπαρχιακά κυρίως ἔργα, μέχρι καὶ τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα<sup>55</sup>. Τὰ ἐνδύματα διατηροῦν κάποια αὐτονομία ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ δέν ἐπιδιώκουν νὰ ἐξάρουν τὰ μέλη του μέ ἰδιαίτερη ἔμφαση ἀλλὰ νὰ τὰ περιβάλλουν μέ ἄνεση καὶ ρευστότητα, χωρὶς τίς ἐντονες κυβιστικὲς τάσεις καὶ τὴν ἔμφαση στὴ στερεομετρικὴ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τῶν μορφῶν μέ τὸ ἀφύσικο πολλὰς φορὲς φούσκωμα τῶν ἐνδυμάτων. Ἡ τεχνολογικὴ αὐτὴ τὰση τοῦ «βαρέος» ἢ «ὀγκηροῦ» στύλ<sup>56</sup> τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα εἶναι ἀπούσα ἀπὸ τίς εἰκόνες. Ἀκολουθεῖται σαφῶς ἐδῶ ἡ ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν κλασικὴ παράδοση «μνημειακὴ-πλαστικὴ» τὰση τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα, τὸ πρῶτο παλαιολόγειο στύλ. Ἀναλογίες στὸ στήσιμο τῆς μορφῆς καὶ τὴν πτυχολογία βρίσκει κανεὶς σὲ μορφές τῆς

Ἀγίας Τριάδας στὴ Soročani<sup>57</sup> (περ. 1265), τοῦ Gradač (1276)<sup>58</sup>, τοῦ προφήτη Ἡλία στὴ Morača (περ. 1260)<sup>59</sup>, ὅπου ὅμως οἱ μορφές εἶναι ἀκόμη ἀρκετά ραδινές. Φαίνεται καθαρά ὅτι οἱ μορφές τῶν δύο εἰκόνων βρίσκονται στὸ προχωρημένο στάδιο τῆς πρώιμης παλαιολόγειας τεχνολογίας. Ἡ μορφή μάλιστα τοῦ Προδρόμου τῆς εἰκόνας τοῦ Πατριαρχείου βρίσκεται πολὺ κοντὰ σὲ μερικές μετωπικές καὶ πλατιές μορφές μέ ἀρκετά γραμμικὴ πτυχολογία στὸ Manastir (1271)<sup>60</sup>. Χαρακτηριστικά εἶναι τὰ ἐλλειπτικὰ σχήματα στοὺς ὤμους, πού ἀπαντοῦν στὸν Πρόδρομο τοῦ Πατριαρχείου καὶ σὲ ἀρκετές μορφές τοῦ σερβικοῦ μνημείου. Ἀναλογίες στὴν πτυχολογία παρατηροῦνται καὶ μέ τὴ μικρὴ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Σταύρωσης τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, τὴν ὁποία ὁ O. Demus χρονολογεῖ στὴν ἐποχὴ τοῦ Μιχαήλ Η' <sup>61</sup>, καθὼς καὶ μέ τὰ ἀθωνίτικα χειρόγραφα πού προαναφέραμε, τὸν κώδ. 5 τῆς μονῆς Ἰβήρων καὶ τὸν κώδ. 605 τῆς μονῆς Βατοπεδίου, πού χρονολογοῦνται στὴν ἴδια ἐποχὴ<sup>62</sup>.

Οἱ δύο ψηφιδωτὲς εἰκόνες, λοιπόν, τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου μποροῦν μέ βάση τὴ συνολικὴ καλλιτεχνικὴ ἔκφρασή τους πού ἀναλύθηκε παραπάνω νὰ ἐνταχθοῦν στὴν τεχνολογικὴ τάση τοῦ πρώτου παλαιολόγειου στύλ, δηλαδή στὴν κλασικίζουσα τάση πού ἐπικρατεῖ μεταξύ τοῦ 1260 καὶ τοῦ 1290. Αὐτὴ ἡ ἀναγεννησιακὴ κίνηση ἔχει ἀρκετές ἀναλογίες μέ παλαιότερες καὶ κυρίως αὐτὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ 10ου καὶ 11ου αἰώνα<sup>63</sup>, πράγμα πού ἔκανε πολλοὺς νὰ συσχετίσουν τίς εἰκόνες μέ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς μονῆς Δαφνίου. Οἱ δύο ψηφιδωτὲς εἰκόνες τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἂν πράγματι προέρχονται ἀπὸ τὴ μονὴ τῆς Παμμακαρίστου, ὅπως ἄλλωστε εἶναι ἡ ἐπικρατούσα ἄποψη, μποροῦν νὰ συσχετιστοῦν σύμφωνα μέ τὴν ὑποστηριζόμενη ἐδῶ χρονολόγηση, μέ τοὺς νέους κτήτορες τῆς μονῆς μετὰ τὸ τέλος τῆς λατινικῆς κατοχῆς τῆς Πόλης, τὸν πρωτοστράτορα Μιχαήλ Γλαβᾶ Ταρχανειώτη καὶ τὴ σύζυγό του Μαρία. Σὲ αὐτοὺς ἔχει ἤδη ἀπὸ τὸ 1263 περιέλθει ἡ μονὴ τῆς Παμμακαρίστου καὶ αὐτοὶ ἀνέλαβαν τὴν ἀναδιοργάνωσή της μετὰ τὴ μακρόχρονη ἐγκατάλειψη καὶ τίς καταστροφές πού ὑπέστη στὴ διάρκεια τῆς φραγκοκρατίας<sup>64</sup>.

Ὁ ποιητὴς Μανουὴλ Φιλῆς, πού εἶχε στενὲς σχέσεις μέ τὴν οἰκογένεια τοῦ Γλαβᾶ, ἔχει ἀφιερῶσει δύο ἐπιγράμματα σὲ εἰκόνες τῆς Παναγίας, τὰ ὁποῖα συνέθεσε κατ' ἐντολὴν τῆς πρωτοστρατόρισσας Μαρίας. Ἡ μία ἀπὸ τίς εἰκόνες αὐτὲς, ἡ ὁποία ἐγινε μέ τὴν εὐχὴ νὰ ἀποκτήσει παιδιὰ, ζωγραφίστηκε «ἐξ ὕλων ὑπερτίμων»<sup>65</sup>. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ δεχθεῖ ὅτι μέ τὴ φράση αὐτὴ ὑπονοεῖ ψηφιδωτὴ εἰκόνα πού ἔθεωρεῖτο πάντα ἰδιαίτερα πολυτελὲς ἔργο ζωγραφικῆς. Ὁ ἴδιος ποιητὴς ἀφιερώνει ἐπίγραμμα κατ' ἐντολὴν τοῦ Μιχαήλ Γλαβᾶ σὲ σαφῶς προσδιοριζόμενη ψηφιδωτὴ εἰκόνα

τοῦ Προδρόμου πού ἀνέθεσε ὁ πρωτοστράτορας ὡς εὐχαριστία γιὰ τίς πολλές εὐεργεσίες τοῦ ἁγίου πρὸς τὴν οἰκογένειά του<sup>66</sup>. Ἴσως ἡ εἰκόνα αὐτὴ νά εἶναι ἡ σωζόμενη σήμερα στὸν πατριαρχικὸ ναὸ καὶ ὁ γονατιστὸς δεόμενος δωρητὴς στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία νά εἶναι ὁ πρωτοστράτορας Μιχαήλ Γλαβᾶς Ταρχανειώτης.

Ὁ Γλαβᾶς φαίνεται νά εἶχε ἰδιαίτερη σχέση μετὰ τὴ λατρεία τοῦ Προδρόμου, τὸν ὁποῖο θεωροῦσε προστάτη, ὅπως δηλώνεται σαφῶς στὸ ἐπίγραμμα ἀποκαλῶντας τον «πολλῶν ἀγαθῶν τοῖς ποθοῦσι ἐργάτην». Ὁ πρωτοστράτορας Γλαβᾶς εἶχε ἐκτός αὐτοῦ ἀναστηλώσει τὴ μὴν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου στὴ Σωζόπολη τῆς Θράκης κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πρώτης ἐκστρατείας του κατὰ τῶν Βουλγάρων<sup>67</sup>. Ἀργότερα, τὸ 1278, ἐνῶ μιὰ δεύτερη ἐκστρατεία κατὰ τῶν Βουλγάρων εὐρίσκετο σὲ ἐξέλιξη, ἀρρώστησε ξαφνικά βαριά καὶ ἀναγκάστηκε νά ἐπιστρέψει στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>68</sup>. Εἶναι πιθανὸ ἐπ' εὐκαιρία τῆς ἀνάρρωσής του νά ἀνέθεσε τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου στὸ ναὸ τῆς Παμμακαρίστου καὶ νά ζήτησε ἀπὸ τὸν ἐπιγραμματοποιὸ Μανουὴλ Φιλῆ νά συντάξει τὸ ἐπίγραμμα γιὰ τὴν ψηφιδωτὴ αὐτὴ εἰκόνα. Ἡ χρονικὴ αὐτὴ περίοδος, γύρω στὸ 1280, εἶναι ἡ προσφορότερη ἀπὸ τεχνολογικὴ ἄποψη γιὰ τὴν ἀνιστόριση τῆς εἰκόνας τοῦ Προδρόμου.

48. Demus, *Die Entstehung*, σ. 16, σημ. 70. I. Furlan, *Le icone*, σ. 76-77, εἰκ. 26. Lazarev, *Storia*, σ. 368, 414, σημ. 35. D. Talbot Rice, *Byzantine Painting: The Last Phase*, New York 1968, σ. 157. Klickelberg-Pütz, ὁ.π., σ. 100-101, εἰκ. 69.

49. J. Lowden, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, London 1988, σ. 32 κ.ε., πίν. VIII, εἰκ. 76-89.

50. Millet - Frolow, ὁ.π., πίν. 64.3.

51. Koco - Miljković-Peprek, ὁ.π. (ὑπόσημ. 30), πίν. IX, XXIII.

52. V. J. Djurić, Sopoćani, πίν. XXVI, XXVIII.

53. Grabar, ὁ.π. (ὑπόσημ. 28), πίν. 105.

54. I. Furlan, *Le icone*, ἀριθ. 33. R. Gallo, *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia-Roma 1967, σ. 241. A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venezia 1975, σ. 73, εἰκ. 43, πίν. LV, εἰκ. 99. Klickelberg-Pütz, ὁ.π., σ. 87-88, εἰκ. 53.

55. Βλ. L. Hadermann-Misguich, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle*, Actes du XVe Congrès International d'études byzantines, I: Art et Archéologie, Athènes 1976, σ. 268-272. V. J. Djurić, *La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècle*, στὸ ἴδιο, σ. 196-246. S. Kalopissi-Verti, *Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo*, *CorsiRav* 31 (1984), σ. 221-253.

56. Belting - Mango - Mouriki, *Pammakaristos*, σ. 98-99. Kalopissi-Verti, ὁ.π., σ. 232-233. Constantinides, ὁ.π. (ὑπόσημ. 38), σ. 261 κ.ε.

57. V. J. Djurić, Sopoćani, πίν. III, IV, IX, XII, XXVI-XXVIII.

58. Millet - Frolow, ὁ.π., I, πίν. 64.1, 64.3, 65.3, 50.3-4.

59. Sr. Petković, Morača, Beograd 1986, πίν. 6, 7, 8, 9, 10, 11.

60. Koco - Miljković-Peprek, ὁ.π. (ὑπόσημ. 51), εἰκ. 37 73-79, πίν. XXI, XXII, XXIII, XXV, XXXIV, XLI, XLII, LX.

61. A. Effengerger - H. G. Severin, *Das Museum für Spätantike und byzantinische Kunst*, Berlin, Mainz 1992, ἀριθ. 148, σ. 247-249.

62. Βλ. ὑπόσημ. 44 καὶ 45.

63. Βλ. Sv. Radojčić, *Die Entstehung des Malerei der Paläologischen Renaissance*, *JÖB* 7 (1958), σ. 105-123. M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*, εἰς: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 69-71.

64. Belting - Mango - Mouriki, *Pammakaristos*, σ. 11 κ.ε.

65. Manuelis Philae Carmina (ἐκδ. E. Miller), Amsterdam 1962<sup>2</sup>, I, ἀριθ. CLXV, σ. 75-76, ἀριθ. CLXIV, σ. 74-75.

66. Ὁ.π., ἀριθ. CLXX, σ. 79-80.

67. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Ἡ ἐν Σωζόπολει βασιλικὴ μὴν Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, *VizVrem* 7 (1900), σ. 661 κ.ε. Belting - Mango - Mouriki, *Pammakaristos*, σ. 13.

68. N. Zlatarski, *Istorija na Bulgarskata durzava*, III, Sofia 1940, σ. 560-568. Belting - Mango - Mouriki, *Pammakaristos*, σ. 13.

## THE MOSAIC ICONS OF THE OECUMENICAL PATRIARCHATE IN CONSTANTINOPLE AND THEIR DONORS

The Patriarchate of Constantinople still possesses two fairly large portable mosaic icons, one representing the Virgin Pammakaristos and the other Saint John the Baptist. Both are said to have come from the Pammakaristos monastery (Fethiye Camii). It is not unreasonable to assume that the icons originally belonged to the same set; they have a great deal in common. G. A. Soteriou, who published the icons, first dated them to the second half of the 11th century. Other scholars, without presenting detailed stylistic analysis, have proposed various dates ranging from the 11th to the 14th century.

In the present study, I attempt to show that the icons belong to the period immediately after the end of the Latin occupation of Constantinople (1204-1261), more specifically the years 1270-1290. The first argument involves the original gilded gesso haloes of the Virgin and Child, now clumsily restored to resemble mosaic. The use of such haloes appears to have been imported from the West during the period of Latin occupation. This

date is based on stylistic affinities with the monuments of the first "Palaeologan Style", that of the reign of Michael VIII (1258-1282). There exists one even more important argument for this date: the connection of the *protostrator* Michael Glabas Tarchaneiotes (*ca* 1235-1304) and his wife with the Pammakaristos monastery, which may have begun as early as *ca* 1263. They restored the church, which appears to have suffered some damage during Latin rule. The poet Manuel Philes appears to have been an habitu   of the Glabas household and some twenty poems were commissioned by the *protostrator* and his wife. One poem deals with a mosaic image of Saint John the Baptist and two others are addressed to the Virgin Mary. I propose that Philes, when writing these epigrammes, had in mind precisely these two icons, now in the Oecumenical Patriarchate of Constantinople. Moreover, the kneeling donor at Saint John's feet could well represent Michael Glabas, who considered Saint John the Baptist his patron.