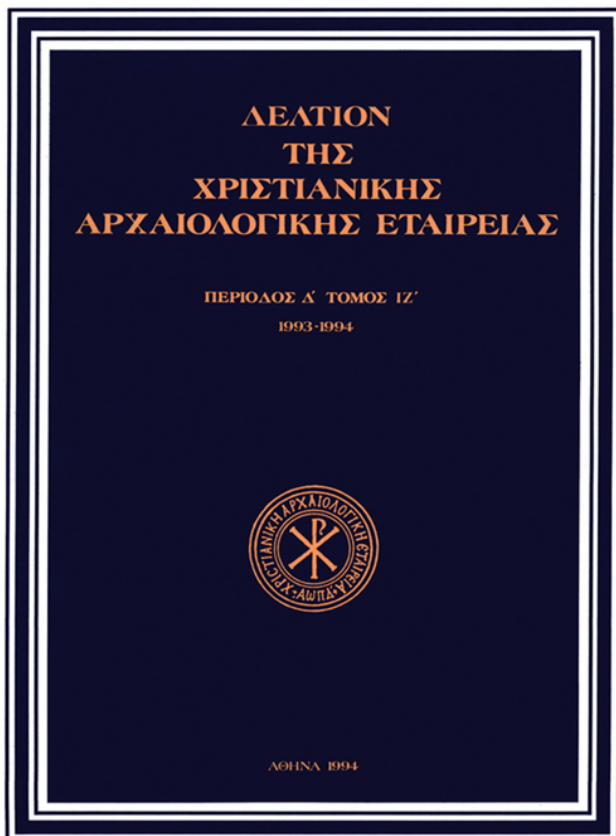


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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

^ε Ο άείμνηστος Γεώργιος Σωτηρίου τό 1933 καί τό 1936, σέ δύο ανακοινώσεις στήν 'Ακαδημία 'Αθηνών, παρουσίασε γιά πρώτη φορά τίς δύο ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου, τής Παναγίας τής Παμμακαρίστου καί του άγιου 'Ιωάννου του Προδρόμου αντίστοιχα¹. Οί δύο εικόνες εκτίθενται σήμερα στή λατρεία στή νοτιοανατολική γωνία του νότιου κλίτους του πατριαρχικού ναού του 'Αγίου Γεωργίου στήν Κωνσταντινούπολη. Τό κλίτος αυτό όνομάζεται παρεκκλήσιο τής Παμμακαρίστου καί τής 'Αγίας Ευφημίας, τό λείψανο τής όποίας φυλάσσεται εκεί. Οί δύο ψηφιδωτές εικόνες πιστεύεται ότι προέρχονται από τό ναό τής μονής τής Παμμακαρίστου πού ύπήρξε έδρα του Οικουμενικού Πατριαρχείου από τό 1456 μέχρι τό 1587, όποτε μετατράπηκε σέ τζαμί (Fethiye Camii)².

Οί εικόνες ήταν καλυμμένες μέ έπαργύρωση. 'Ο Γ. Σωτηρίου τό 1933 φρόντισε μέ τή βοήθεια του ζωγράφου Κ. Βασματζίδη νά αφαιρεθεί ή έπαργύρωση, νά καθαριστούν καί νά στερεωθούν οί ψηφίδες. Μεγάλα όμως τμήματα των εικόνων είχαν ήδη καταστραφεί. Αύτά συμπληρώθηκαν «διά τσιμέντου καταλλήλως χρωματισθέντος»³.

'Η εικόνα τής Παναγίας έχει διαστάσεις 0,60 × 0,85 μ. 'Η Θεοτόκος έντάσσεται στήν παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου τής άριστεροκρατούσας σέ προτομή 'Οδηγήτριας⁴. Φορεί πορφύρο μαφόριο στολισμένο μέ χρυσή παρυφή καί τρεις άκτινωτούς σταυρούς, ένα στό μέτωπο καί δύο στό δεξιό ώμο⁵. Είναι στραμμένη έλαφρά προς τά άριστερά καί κρατεί τό Χριστό μέ τό άριστερό, ένώ φέρνει τό δεξιό χέρι σέ δέηση προςτά στό στήθος. 'Ο Χριστός ντυμένος μέ χρυσοϋφαντα κάθεται στό άριστερό χέρι τής μητέρας Του έχοντας τά πόδια χιαστί σταυρωμένα. 'Υψώνει έλαφρά τό κεφάλι, εύλογεί μέ τό δεξιό καί κρατεί τυλιγμένο ειλητό στό άριστερό. Πάνω, στή δεξιά γωνία, μέσα σέ τεταρτοκύκλιο ούρανοϋ, προτομή άγγέλου⁶ (Εικ. 1).

'Η εικόνα του Προδρόμου, διαστάσεων 0,62 × 0,95 μ., έχει άρκετές φθορές στό κάτω καί πάνω τμήμα της. 'Ο άγιος εικονίζεται όλόσωμος, μετωπικός, φορεί καφέ χιτώνα καί μπλέ ιμάτιο. 'Υψώνει τό δεξιό σέ χειρονομία λόγου καί κρατεί μέ τό άριστερό αναπτυγμένο ειλητό μέ τήν έπιγραφή +ΙΔΕ Ο Α/ΜΝΟΣ ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ Ο ΕΡΟΝ / ΤΗΝ ΑΜΑΡ/ΤΗΝ ΤΟΥ / ΚΟΣΜΟΥ ('Ιω. α, 29). Στήν πάνω άριστερή γωνία, μέσα σέ τεταρτοκύ-

κλιο ούρανοϋ, άποκαταστάθηκε έσφαλμένα από τον Βασματζίδη προτομή άγγέλου. Πρέπει όμως νά ύπήρχε εκεί προτομή του Χριστού, πράγμα πού σχετίζεται μέ τό κείμενο του ειλητού καί τή χειρονομία⁷. Τούτο παρατηρείται στον εικονογραφικό αυτό τύπο του

1. Γ. Σωτηρίου, 'Η εικών τής Παμμακαρίστου, ΠΑΑ 8 (1933), σ. 359-368. 'Ο ίδιος, Ψηφιδωτή εικών του Προδρόμου του πατριαρχικού ναού, ΠΑΕ 11 (1936), σ. 70-76. 'Ο ίδιος, Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου, 'Αθήνα 1938, σ. 23-25, πίν. 9-11.

2. 'Α. Γ. Πασπάτης, Βυζαντινά μελέται τοπογραφικά καί ιστορικά, Κωνσταντινούπολις 1877, σ. 302. Μ. Γεδεών, Χρονικά του πατριαρχικού οίκου καί του ναού, Κωνσταντινούπολις 1884, σ. 99. Η. 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 έξής: Pammakaristos).

3. Γ. Σωτηρίου, 'Η εικών τής Παμμακαρίστου, ό.π., σ. 361.

4. Γιά τον εικονογραφικό τύπο βλ. Ν. Ρ. Kondakov, Ikonografija Bogomateri, II, Petersburg 1915, σ. 152 κ.έ., πίν. 99. V. Lazareff, Studies in the Iconography of the Virgin, ArtB 20 (1938), σ. 46-65. Η. Hallensleben, Marienbild, LChrl 3 (1971), σ. 168-169. Κ. Καλοκέρης, 'Η Θεοτόκος εις τήν εικονογραφίαν 'Ανατολής καί Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 60-66. Η. 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 τή σημασία των τριών σταυρών, ένα στό μέτωπο καί από ένα στους δύο ώμους 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 Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gießen 1976, σ. 80-86. 'Η άπεικόνιση στήν εικόνα δύο σταυρών στον ίδιο ώμο θά μπορούσε νά έρμηνευθεί από τό γεγονός ότι ό άριστερός ώμος τής Παναγίας καλύπτεται από τό Χριστό καί λόγω τής θεολογικής σημασίας των τριών σταυρών ό ψηφοθέτης μετέφερε τον τρίτο σταυρό δίπλα σέ αυτόν του δεξιού ώμου. 'Ορθότερη όμως φαίνεται ή άποψη ότι στό πρότυπο ή παρυφή του μαφορίου θά ήταν στολισμένη μέ σειρά σταυρών, όπως συμβαίνει καί σέ άλλα μνημεία: Α. Weyl Carr - L. Morrococo, A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus, Austin, Texas Univ. 1991, πίν. 23.

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

Προδρόμου ήδη από το παλαιότερο σωζόμενο παράδειγμα του τύπου, στην εικόνα από τη μονή Σινά, σήμερα στο Κίεβο, του 7ου αιώνα⁸. Στην κάτω άριστερή γωνία εικονίζεται μικροσκοπική μορφή γονατισμένου δεόμενου δωρητή (Εικ. 2-3).

Οι δύο εικόνες, που φαίνεται να μη σώζονται στις αρχικές τους διαστάσεις, προέρχονται πιθανώς από το τέμπλο του ναού της Παμμακαρίστου⁹. Δεν ανήκουν όμως στον ίδιο ψηφιδογράφο. Τουτό διαπιστώνεται από μερικές τεχνικές διαφορές. Οι χρυσές ψηφίδες του βάθους στην εικόνα της 'Οδηγήτριας τοποθετούνται ελεύθερα, ενώ στην εικόνα του Προδρόμου σε παράλληλες οριζόντιες σειρές. 'Ο ζωγράφος του Προδρόμου δεν χρησιμοποιεί στη ράχη της μύτης και στα πάνω βλέφαρα των ματιών κόκκινη γραμμή, όπως αυτός της 'Οδηγήτριας, ούτε τα κοκκινωπά περιγράμματα στα χέρια έχουν την ίδια απόχρωση με αυτά της Παναγίας. 'Η απόδοση της πτυχολογίας στην Παναγία είναι περισσότερο γραμμική, καθώς οι μαύρες ακμές των πτυχών του μαφορίου και οι κόκκινες των ενδυμάτων του Χριστού δεν συνοδεύονται πάντα με ενδιάμεσες αποχρώσεις, όπως συμβαίνει στον Πρόδρομο. Φαίνεται ότι οι δύο εικόνες δεν έγιναν συγχρόνως αλλά με κάποια μικρή χρονική διαφορά. 'Ο κάποιος τεχνοτροπικός αρχαισμός στην εικόνα της 'Οδηγήτριας, όπου διατηρούνται έντονα τα στοιχεία του 12ου αιώνα, θα οφείλεται στην αντιγραφή σημαντικού παλαιότερου προτύπου. 'Η όλη σύλληψη του εικονογραφικού προγράμματος με όμοια διάταξη στη μία από τις πάνω γωνίες του τεταρτοκυκλίου του ουρανού με την προτομή, οι διαστάσεις των ψηφίδων¹⁰, τα χρώματα, ιδίως αυτά με τα όποια αποδίδεται ή σάρκα, και οι γενικές τεχνοτροπικές ομοιότητες δείχνουν ότι οι εικόνες προέρχονται ίσως από το ίδιο εργαστήριο. Οι δύο εικόνες έχουν κατά καιρούς χρονολογηθεί σε διάφορες εποχές. 'Ο Ν. Kondakov¹¹ συνέδεσε την εικόνα της Παναγίας με το παρεκκλήσιο της μονής της Παμμακαρίστου και τη χρονολόγησε στο 14ο αιώνα. 'Ο Γ. Σωτηρίου¹² συσχέτισε την εικόνα της Παναγίας με τον 'Ιωάννη Κομνηνό († 1067) και την Άννα Δαλασσινή και τη χρονολόγησε στο β' μισό του 11ου αιώνα. Στην ίδια εποχή ανήγαγε και την εικόνα του Προδρόμου λόγω της τεχνοτροπικής της συγγένειας με την προηγούμενη. Την άποψη αυτή δέχθηκαν αρκετοί στη συνέχεια¹³. 'Ο Ο. Demus υποστηρίζει χρονολόγηση γύρω στο 1100 στηριζόμενος σε λεπτομερειακές τεχνικές και τεχνοτροπικές συσχετίσεις με έργα της εποχής αυτής και όχι στη συνολική τεχνοτροπική έκφραση των εικόνων¹⁴. 'Ο Κ. Weitzmann συνέδεσε τις εικόνες με τον αυτοκράτορα 'Ιωάννη Κομνηνό (1118-1143) και τις χρονολόγησε στο α' μισό του 12ου αι.¹⁵. 'Ο C. Mango¹⁶ υπογραμμίζει τη λε-

πτομέρεια των ανάγλυφων φωτοστεφάνων¹⁷ που ύπηρχαν αρχικά στην εικόνα της Παναγίας. Αυτή η τεχνική ήλθε από τη Δύση με τους σταυροφόρους και είναι άγνωστη στο Βυζάντιο πριν από το 12ο αιώνα. Διατυπώνει λοιπόν απλά την άποψη ότι μιά χρονολόγηση των εικόνων μέσα στο 12ο αιώνα δεν θα ήταν «αυθαί-

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. O. 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 έσφαλμένα τότε ερμηνευθέν επίγραμμα που ύπηρχε στην άψίδα του Βήματος του ναού της Παμμακαρίστου και μάς παραδόθηκε από κώδικα της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης (Ξ. 'Α. Σιδερίδης, *Περί της έν Κωνσταντινουπόλει μονής της Παμμακαρίστου και των κτιτόρων αυτής*, ΕΦΣΚ 29 (1907), σ. 271-272. Βλ. την όρθή έρμηνεία του C. Mango, στό 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 ίδιος, *Istorija bizantskoj zivopisi*, 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 pariétale 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, εϊς: *Τό Οικουμενικό Πατριαρχείο* (έκδ. Ε. Τζαφέρης), 'Αθήνα 1989, σ. 87-89, εικ. 67-68. A. M. Schneiferg, *Byzanz*, Berlin 1936, σ. 41-42 (α' μισό 11ου αι.).

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 ίδιος (K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons, I*, Princeton 1976, σ. 34) στόν 11ο αιώνα.

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

17. M. S. Franta, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West*, Gesta 20 (1981), σ. 336-337. 'Ο ίδιος, *Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and its Propagation in the West*, *Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου* (1982), Β: *Μεσαιωνικό Τμήμα*, Λευκωσία 1986, σ. 539-544. Σ. Καλοπίση-Βέρτη, *Διακοσμημένοι φωτοστεφάνοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του έλλαδικού χώρου*, στό ίδιο, 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, Οίκουμενικό Πατριαρχεῖο. Εἰκόνα Παναγίας Παμμακαρίστου μετὰ τῆ συμπλήρωση.

ρετη». Μέσα στο 12ο αιώνα τοποθετεί τις εικόνες και η Anke-Angelika Krickelberg-Pütz¹⁸.

Ἡ λεπτομέρεια τῶν ἀνάγλυφων φωτοστεφάνων πιστεύω ὅτι ἔχει ἰδιαίτερη σημασία. Ἡ δυτική αὐτὴ τεχνικὴ ἐμφανίστηκε στὴν Ἀνατολή πρῶτα στὸ λατινικὸ βασίλειο τῆς Ἱερουσαλὴμ καὶ εἶχε μεγάλη διάδοση στὸ Σινᾶ καὶ στὴν Κύπρο, ὅπου σώζονται πολλὰ παραδείγματα. Ὅλα ὁμοῦ δὲν χρονολογοῦνται νωρίτερα ἀπὸ τὴ γύρω στὸ 1200 ἐποχὴ¹⁹. Τὰ παραδείγματα δὲ στὴν πρῶην Νότια Γιουγκοσλαβία χρονολογοῦνται ὀκτα ἀπὸ τὸ 13ο αἰῶνα καὶ μετὰ²⁰. Τὸ πρωιμότερο παράδειγμα στὸ σημερινὸ ἑλλαδικὸ χῶρο ἀπαντᾷ στὴν τοιχογραφία τῶν ἐπάνυμων ἀγίων στὸ ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὴν Καστοριά, πού χρονολογοῦνται στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ μᾶλλον μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ὡς δυτικὴ ἐπίδραση πού ἦλθε ἀπὸ τὴ Δαλματία²¹. Στὸ νότιο ἑλλαδικὸ χῶρο σώζονται ἀρκετὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴ γύρω στὸ 1300 ἐποχὴ²².

Ἡ χρῆση τῶν ἀνάγλυφων ἀπὸ γύψο φωτοστεφάνων καὶ διακοσμῆσεων σὲ εἰκόνες τῆς Ἀνατολῆς ἦταν ἀποτέλεσμα τῆς οἰκονομικῆς δυσπραγίας πού προκάλεσε ἡ λατινικὴ κυριαρχία. Ἡ ἐπέκταση τῆς εὐτελοῦς αὐτῆς τεχνικῆς καὶ σὲ πράγματι πολὺτιμα ἔργα, ὅπως οἱ ψηφιδωτὲς εἰκόνες, δείχνει ὅτι τὸ νέο αὐτὸ στοιχεῖο πού ἦταν στὴν ἀρχὴ λύση ἀνάγκης ἐγινε τοῦ συρμοῦ στὴ διάρκεια τοῦ 13ου αἰῶνα καὶ μέσα στὸν αἰῶνα αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας καὶ ἡ μὲ αὐτὴν συγγενεῦσα τοῦ Προδρόμου.

Σὲ αὐτὴ τὴ χρονολόγηση, ἐκτός ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα φωτοστεφάνα, ὀδηγεῖ καὶ ἡ τεχνοτροπία. Ὑπάρχει ἐμφανῶς καὶ στίς δύο εἰκόνες τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ δήλωση τοῦ ὄγκου καὶ τὸ τρισδιάστατο στήσιμο τῆς μορφῆς στὸ χῶρο. Τοῦτο ἐπιτυγχάνεται στὴν Παναγία μὲ τὸν ἰδιαίτερα πλατὺ καὶ ὀγκώδη δεξιὸ ὄμο καὶ τὴν ἐλαφρὰ στροφὴ τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά. Κίνηση πού ἐπιτείνεται μὲ τὴν ἀνάλογη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Στὴν προσπάθεια δήλωσης τῆς τρίτης διάστασης πολὺ συμβάλλει ἡ ἀντίρροπη κίνηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ διασταυρωμένα πόδια καὶ τὴ ρεαλιστικὴ προβολὴ τῆς πατούσας τοῦ ἐνός, καθὼς καὶ τὴν ἀρκετὰ ἄνετη πρόταση τῶν χερῶν. Ἀνάλογη προσπάθεια παρατηρεῖται καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου. Ἡ μορφή εἶναι πλατιά. Τὸ σῶμα στρέφεται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά καθὼς προβάλλει τὸ δεξιὸ πόδι καὶ τὸ ἀντίστοιχο ὑψωμένο χέρι. Οἱ ἀνοιχτές, πλατιές αὐτές μορφές δὲν ἀπαντοῦν στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 13ου αἰῶνα, ἐποχὴ πού συνεχίζεται ἀκόμα σε μὲγάλο ποσοστὸ ἢ παράδοση τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ ἐπικρατοῦν οἱ σχετικὰ ραδινές μορφές²³.

Τὸ πλάσιμο δὲν εἶναι σφιχτό, ὑπάρχει σαφῶς ἡ τάση γιὰ ἡρεμὴ ἐναλλαγὴ φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν τόνων.



Εἰκ. 2. Κωνσταντινούπολη, Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο. Εἰκόνα ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου πρὶν ἀπὸ τὴ συμπλήρωση.

18. Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid, Aachener Kunstblätter 50 (1982), σ. 63, 81-83, 111, εἰκ. 44-47. Τὴν ἴδια ἀποψη δέχεται καὶ ἡ A. Weyl Carr, ὁ.π. (ὑπόσημ. 5) σ. 112, εἰκ. 21.

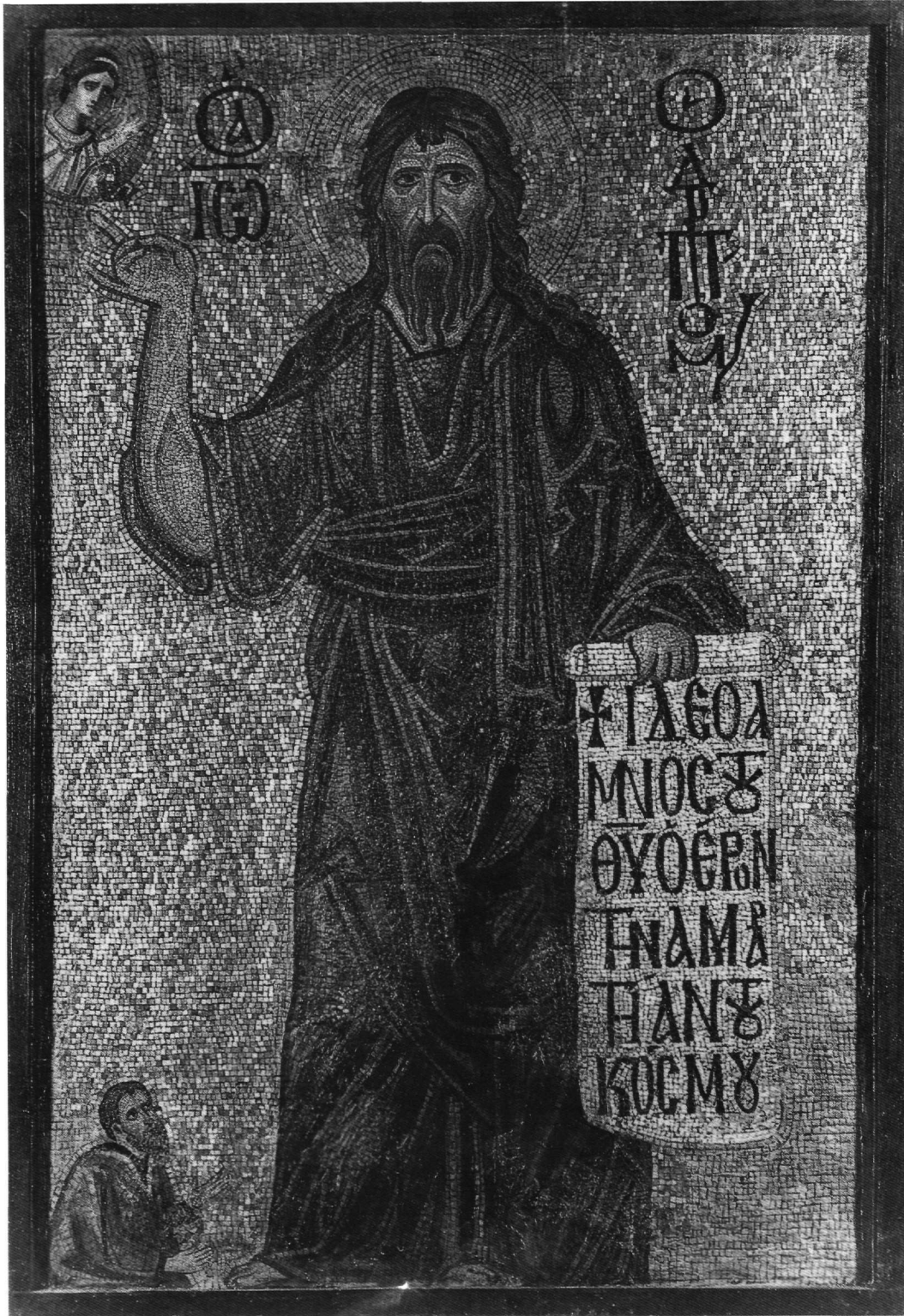
19. K. Weitzmann, Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai, ArtB 45 (1963), σ. 179-203. Ὁ ἴδιος, Icon Painting in the Crusader Kingdom, DOP 20 (1966), σ. 51-83. Ντ. Μουρίκη, Σινᾶ (βλ. ὑπόσημ. 5), εἰκ. 58-60, 63-64. D. Talbot Rice, Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds, JÖB 21 (1972), σ. 269-278. A. Pappageorgiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Nicosia 1965, σ. 19, 35-36, πίν. XVI.1, XLVI, XLVII.1. Ὁ ἴδιος, Ikonen aus Zypern, München-Genf-Paris 1969, πίν. 14-15, 18, 21, 27, 34-37. Ὁ ἴδιος, Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου, Ἀθήνα 1976, ἀριθ. 8, 11, 13-17, 19 κ.έ. Ὁ ἴδιος, Εἰκόνες τῆς Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 30 κ.έ. Μουρίκη, ὁ.π. (ὑπόσημ. 17), σ. 413.

20. Καλοπίση-Βέρτη, ὁ.π. (ὑπόσημ. 17), σ. 556 καὶ σημ. 5.

21. Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά (Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, ἐκδ. Μέλισσα), Ἀθήνα 1984, εἰκ. 32.

22. Καλοπίση-Βέρτη, ὁ.π., σ. 556-560.

23. Πρβλ. Ντ. Μουρίκη, Σινᾶ (βλ. ὑπόσημ. 5), εἰκ. 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. Beltz, 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 μιὰ διακριτική στερεομετρική ὑπόσταση στό κεφάλι. Τά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου ὑπογραμμίζονται μέ μιὰ κόκκινη σειρά ψηφίδων. Μέ τόν ἴδιο τρόπο περιγράφονται καί τά ἄκρα τοῦ σώματος. Ἡ γραμμή 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 κομνήνεια αἰσθητική γιά ζωηρά λαμπερά χρώματα καί ἔντονη δραματικότητα στήν ἔκφραση. Δέν ὑπάρχει τό ἐξεζητημένο πάθος στά πρόσωπα μέ τά συνοφρυωμένα ὀρθάνοιχα μάτια. Τοῦτο φαίνεται πολύ καθαρά στή μορφή τοῦ Προδρόμου, ἡ ὁποία συχνά χαρακτηρίζεται ἀπό αὐστηρότητα καί ταραχή²⁴. Κυριαρχεῖ πιά ἡ νέα τάση, ἡ ὁποία ἀρχίζει στά πρῶτα χρόνια τοῦ 13ου αἰώνα²⁵ καί ὠριμάζει στό β' μισό του. Τάση πού χαρακτηρίζεται ἀπό πνεῦμα λιτότητας καί ἡρεμίας στήν ψυχολογική ἔκφραση. Ἡ ἄρκετά ἤρεμη μορφή τοῦ Προδρόμου θυμίζει αὐτή ἀπό τό ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Studenica (περ. 1240)²⁶, ὅπου τό πλάσιμο εἶναι ἀκόμα πολύ πιό σφιχτό, καί περισσότερο τήν ἴδια μορφή ἀπό τή Δέηση στήν ἀνίδα τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στό Ρεέ (περ. 1260) μέ τό ἰδιαίτερα ἀπαλό πλάσιμο καί τή γαλήνια ἔκφραση²⁷.

Συγκρινόμενος ὁ Πρόδρομος τῆς εἰκόνας μέ αὐτόν ἀπό τή Δέηση στό νότιο ὑπερῶο τῆς Ἁγίας Σοφίας στήν Κωνσταντινούπολη²⁸, πού ἀνάγεται στήν ἀμέσως μετά τήν ἐκδίωξη τῶν Λατίνων ἀπό τήν Πρωτεύουσα ἐποχή (1261), ἄν καί διακρίνεται γιά ἕνα σχετικά σφιχτό, συντηρητικό πλάσιμο, ὑπάρχει μιὰ γενικότερη ὁμοιότητα στήν ἔκφραση καί μπορεῖ κανεῖς νά πεῖ ὅτι ὁ Πρόδρομος τῆς εἰκόνας τῆς Παμμακαρίστου μέ τήν περισσότερο τονισμένη σωματικότητα εἶναι λίγο μεταγενέστερος.

Τό ἴδιο μποροῦμε νά ποῦμε ἄν συσχετίσουμε τίς μορφές τῶν δύο εἰκόνων μέ μερικές ἀπό τό ναό τοῦ προφήτου Ἡλία στή Μογαča (περ. 1260)²⁹ καί τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Manastir (1271)³⁰. Ἡ τάση γιά ἀνάγλυφη δήλωση τῶν μυῶν τοῦ ὑψωμένου δεξιοῦ χεριοῦ τοῦ Προδρόμου μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ σέ μιὰ πιό προχωρημένη προσπάθεια ἀπό αὐτή πού βρίσκομε σέ μερικές μορφές τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στό Ρεέ (περ. 1260)³¹ καί τῆς Ἁγίας Τριάδας στή Σοροάκι (περ. 1265)³², καί πρῖν ἀπό αὐτή τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα πού βρίσκομε στόν Ἁγιο Κλήμεντα στήν Ἀχρίδα (1294/5)³³ καί στήν ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς Ἀκρας Ταπεινώσεως

στό ναό τοῦ S. Croce di Gerusalemme στή Ρώμη³⁴, 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, ἄν 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 ἄρκετή 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 αἰώνα³⁵. 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 αἰώνα³⁶. Στήν εἰκόνα ἐπιβιώνουν ἄρκετά στοιχεῖα τῆς ὀψιμης κομνήνειας τεχνολογίας, ὅπως ἡ κάπως στενή μορφή, ἡ διστακτική δήλωση τοῦ ὄγκου, ὁ γραμμικός τρόπος ἀπόδοσης τῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς πυχολογίας καί μερικές ἐκζητήσεις στήν πυχολογία. Ἡ τάση ὅμως πού παρατηρεῖται γιά ἤρεμη 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 αἰώνα³⁷. Στήν ὀψιμότερη φάση τῆς τεχνολογικῆς αὐτῆς τάσης πού ἐμφανίζεται γύρω στό 1300 καί δίνει ἰδιαίτερη ἔμφαση στή στερεομετρική ἀπόδοση τῶν μορφῶν, τοῦ «βαρέος» ἢ «ὄγκηροῦ στόλ»³⁸ ἀνήκουν τό σπάραγμα μωσαϊκοῦ τῆς Ἐθνικῆς Πανακothῆκης τοῦ Παλέριμου³⁹ καί ἡ εἰκόνα τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας⁴⁰.

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 τά 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 ἄρκετά μνημεῖα τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα⁴¹.

Ἡ φωτοσκίαση τῶν προσώπων ἀποδίδεται μέ ἄρκετά λευκά φῶτα, τά ὁποία ὑπογραμμίζουν τά φυσιογνωμι-

κά χαρακτηριστικά και τονίζουν τά εξέχοντα σημεία. Μέ τον ίδιο τρόπο δηλώνεται και ό όγκος τών υπόλοιπων γυμνών μελών του σώματος. Τά φώτα αυτά έναλλάσσονται μέ εδαισθησία και ήρεμία μέ τά κοκκινωπά σαρκώματα, τόν καστανοκίτρινο προπλασμό και τήν γκριζοπράσινη σκιά. Ό τρόπος αυτός φωτοσκίασης θυμίζει μορφές από τήν Άγία Τριάδα στη Soroćani (μετά τό 1265)⁴², πού είναι τό σημαντικότερο πρωιμότερο παράδειγμα τής νέας «μνημειακής-πλαστικής» τεχνοτροπίας ή του «πρώτου παλαιολόγειου στύλ». Άνάλογη φωτοσκίαση άπαντά στα λίγα σωζόμενα πρόσωπα από τίς σκηνές του βίου τής άγίας Εύφημίας στην όμώνυμη εκκλησία στον Ίππόδρομο τής Κωνσταντινούπολης, πού χρονολογείται μεταξύ του 1280 και του 1290⁴³. Τό κεφάλι του Χριστού μέ τό μικρό στόμα, τήν κοντή σαρκώδη μύτη, τό ήρεμο και βαθύ βλέμμα και τήν έντονη σκιά στο περίγραμμα, πού του δίνει στερεομετρική υπόσταση, θυμίζει μορφή νεαρού στρατιώτη από τή σκηνή του μαρτυρίου στην κάμινο τής άγίας Εύφημίας. Η ίδια μορφή έχει άρκετές άναλογίες μέ νεανικές μορφές στην Όκτάτευχο τής μονής Βατοπεδίου, κώδ. 602, στον Άθω, πού άνάγεται στην περίοδο τής βασιλείας του Μιχαήλ Η΄ (1259-1282)⁴⁴, καθώς και μέ μορφές του τετραευάγγελου τής μονής Ίβήρων, κώδ. 5, τής ίδιας εποχής⁴⁵. Άρκετές άναλογίες τής μορφής του Χριστού ύπάρχουν μέ άγγελου του νάρθηκα στο ναό του Gradać (πρίν από τό 1276)⁴⁶, καθώς και μέ τους άγγέλους τής Έτοιμασίας στη Μητρόπολη του Μυστρα (1270-1285)⁴⁷. 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 τής Studenica (1208/9) (V. J. Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976, πίν. XVI), τήν κυπριακή εικόνα από τό ναό τής Άσίνου (Ά. Παπαγεωργίου, Εικόνες τής Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 14, εικ. 6), τήν εικόνα του Σινά (πρώμος 13ος αι.) (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, ό.π. (ύποσημ. 24), πίν. XXV.

27. Ό.π., πίν. XXIV. V. J. Djurić - S. Djirković - V. Korać, Pećka 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-Peprek, Manastir, Skorje 1958, πίν. IX, εικ. 37.

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

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

33. Djurić, ό.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. Ό Ίδιος, Das Bild und sein Publikum in Mittelalter, Berlin 1981, σ. 66-67, 186-187. Ό Ίδιος, Bild und Kult, σ. 379-389, εικ. 207. Klickelberg-Pütz, ό.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, ό.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, ό.π. (ύποσημ. 18), σ. 62-63, εικ. 4. Demus, Mosaikikonen, άριθ. 2, σ. 19-22, πίν. II.

36. Furlan, ό.π., άριθ. 8. Demus, Die Entstehung, σ. 55, εικ. 16. Ό 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, ό.π. (ύποσημ. 18), σ. 84-85, εικ. 50.

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

38. Bl. Demus, Die Entstehung, σ. 30. Ό Ίδιος, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, ες: 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, ες: Sl. Čurčić - D. Mouriki (έκδ.), The Twilight of Byzantium, Princeton 1991, σ. 113-115. E. C. Constantines, The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly, Athens 1992, I, σ. 261 κ.έ.

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

40. Lazaref, Istorija, II, σ. 129, εικ. 421. Klickelberg-Pütz, ό.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, Soroćani, 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 - Ά. Καλαμαρτζή-Κατσαροϋ, Οίθησαυροί του Άγίου Όρους, Δ΄, Άθήνα 1991, εικ. 48 κ.έ.

45. Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χ. Μαυροπούλου-Τσούμη - Σ. Καδάς, Οίθησαυροί του Άγίου Όρους, Α΄, Άθήνα 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 για τήν Ιστορία και τήν τέχνη τής Μητρόπολης του Μυστρα, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄ - τ. Θ΄ (1977-79), πίν. 45-48.

κώδεις. Ἐξιοσημειώτες εἶναι οἱ ὁμοιότητες τῆς μορφῆς τοῦ μικροῦ Χριστοῦ καθὼς καὶ τῆς Παναγίας μὲ αὐτὴς τῆς κωνσταντινουπολίτικης προέλευσης ψηφιδωτῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας τῆς S. Maria della Salute στὴ Βενετία, πού χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα⁴⁸.

Τό πρόσωπο τῆς Παναγίας ἔχει πολλές ἀναλογίες μὲ αὐτό τῆς Παναγίας ἀπό τῆ Δέηση στό νότιο ὑπερῶο τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη. Οἱ ὁμοιότητες ἐπικεντρώνονται κυρίως στόν τρόπο διαγραφῆς καὶ φωτοσκίασης τῆς μύτης, τῶν ματιῶν καὶ τοῦ περιγράμματος τοῦ προσώπου μὲ τό ιδιαίτερα στενό μέτωπο, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη εἰκόνα ἀπό τῆ Βενετία, καὶ τῆ γαλήνια μελαγχολικὴ ἔκφραση. Ὁ ὄγκος ὅμως στὴν εἰκόνα τῆς Παμμακαρίστου εἶναι περισσότερο αἰσθητός.

Ἐναλογίες στό 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 1282⁴⁹. Μόνο πού στό χειρόγραφο τά φῶτα ἀπλώνονται σέ εὐρύτερες ἐπιφάνειες μὲ ἀποτέλεσμα ἡ δήλωση τοῦ ὄγκου νά εἶναι ἐντονότερη. Τό ἴδιο ἰσχύει ἂν συσχετιστεῖ ἡ ἴδια μορφή μὲ αὐτὴν τοῦ προφήτη Γεδεών στό Gradač (1276)⁵⁰, καὶ αὐτὴς τοῦ ἁγίου Κλήμεντα, πάπα τῆς Ρώμης, καὶ τοῦ προφήτη Ἱερμία στόν Ἅγιο Νικόλαο στό Manastir (1271)⁵¹. Ὁμοιότητες στό πλάσιμο τῆς μορφῆς τοῦ Προδρόμου βρίσκει κανεὶς καὶ σέ μορφές τῆς Ἁγίας Τριάδας στὴ Sorocani (1265)⁵² καὶ κυρίως στόν Πρόδρομο τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Δέησης στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινούπολης⁵³ καὶ τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας στό Θησαυροφυλάκιο τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Βενετία (β' μισό 13ου αἰ.)⁵⁴.

Ἡ πτυχολογία καὶ στίς δύο εἰκόνες εἶναι ἀρκετά λιτὴ καὶ ἀπλή. Δέν παρουσιάζει ἐκζητήσεις, οὔτε ἐπιβιώσεις τῆς ἐπιτήδευσης τοῦ 12ου αἰώνα, ὅπως παρατηρεῖται σέ πολλά, ἐπαρχιακά κυρίως ἔργα, μέχρι καὶ τό τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα⁵⁵. Τά ἐνδύματα διατηροῦν κάποια αὐτονομία ἀπό τό σῶμα καὶ δέν ἐπιδιώκουν νά ἐξάρουν τά μέλη του μὲ ιδιαίτερη ἔμφαση ἀλλά νά τά περιβάλλουν μὲ ἄνεση καὶ ρευστότητα, χωρίς τίς ἐντονες κυβιστικές τάσεις καὶ τὴν ἔμφαση στὴ στερεομετρικὴ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τῶν μορφῶν μὲ τό ἀφύσικο πολλές φορές φούσκωμα τῶν ἐνδυμάτων. Ἡ τεχνολογικὴ αὐτὴ τάση τοῦ «βαρέος» ἢ «ὀγκηροῦ στυλ»⁵⁶ τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα εἶναι ἀπούσα ἀπό τίς εἰκόνες. Ἀκολουθεῖται σαφῶς ἐδῶ ἡ ἐμπνευσμένη ἀπό τὴν κλασικὴ παράδοση «μνημειακὴ-πλαστικὴ» τάση τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 13ου αἰώνα, τό πρῶτο παλαιολόγειο στυλ. Ἐναλογίες στό στησιμο τῆς μορφῆς καὶ τὴν πτυχολογία βρίσκει κανεὶς σέ μορφές τῆς

Ἁγίας Τριάδας στὴ Sorocani⁵⁷ (περ. 1265), τοῦ Gradač (1276)⁵⁸, τοῦ προφήτη Ἡλία στὴ Morača (περ. 1260)⁵⁹, ὅπου ὅμως οἱ μορφές εἶναι ἀκόμη ἀρκετά ραδινές. Φαίνεται καθαρά ὅτι οἱ μορφές τῶν δύο εἰκόνων βρίσκονται στό προχωρημένο στάδιο τῆς πρώιμης παλαιολόγειας τεχνολογίας. Ἡ μορφή μάλιστα τοῦ Προδρόμου τῆς εἰκόνας τοῦ Πατριαρχείου βρίσκεται πολὺ κοντὰ σέ μερικές μετωπικές καὶ πλατιές μορφές μὲ ἀρκετά γραμμικὴ πτυχολογία στό Manastir (1271)⁶⁰. Χαρακτηριστικά εἶναι τὰ ἐλλειπτικὰ σχήματα στοὺς ὄμους, πού ἀπαντοῦν στόν Πρόδρομο τοῦ Πατριαρχείου καὶ σέ ἀρκετές μορφές τοῦ σερβικοῦ μνημείου. Ἐναλογίες στὴν πτυχολογία παρατηροῦνται καὶ μὲ τὴ μικρὴ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Σταύρωσης τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, τὴν ὁποία ὁ O. Demus χρονολογεῖ στὴν ἐποχὴ τοῦ Μιχαήλ Η' ⁶¹, καθὼς καὶ μὲ τὰ ἄθωνίτικα χειρόγραφα πού προαναφέραμε, τόν κώδ. 5 τῆς μονῆς Ἰβήρων καὶ τόν κώδ. 605 τῆς μονῆς Βατοπεδίου, πού χρονολογοῦνται στὴν ἴδια ἐποχὴ⁶².

Οἱ δύο ψηφιδωτὲς εἰκόνες, λοιπόν, τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου μποροῦν μὲ βάση τὴ συνολικὴ καλλιτεχνικὴ ἔκφρασή τους πού ἀναλύθηκε παραπάνω νά ἐνταχθοῦν στὴν τεχνολογικὴ τάση τοῦ πρώτου παλαιολόγειο στυλ, δηλαδή στὴν κλασικίζουσα τάση πού ἐπικρατεῖ μεταξύ τοῦ 1260 καὶ τοῦ 1290. Αὐτὴ ἡ ἀναγεννησιακὴ κίνηση ἔχει ἀρκετές ἀναλογίες μὲ παλαιότερες καὶ κυρίως αὐτὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ 10ου καὶ 11ου αἰώνα⁶³, πράγμα πού ἔκανε πολλοὺς νά συσχετίσουν τίς εἰκόνες μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς μονῆς Δαφνίου. Οἱ δύο ψηφιδωτὲς εἰκόνες τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἂν πράγματι προέρχονται ἀπό τὴ μονὴ τῆς Παμμακαρίστου, ὅπως ἄλλωστε εἶναι ἡ ἐπικρατοῦσα ἄποψη, μποροῦν νά συσχετιστοῦν σύμφωνα μὲ τὴν ὑποστηριζόμενη ἐδῶ χρονολόγηση, μὲ τοὺς νέους κτήτορες τῆς μονῆς μετὰ τό τέλος τῆς λατινικῆς κατοχῆς τῆς Πόλης, τόν πρωτοστράτορα Μιχαήλ Γλαβᾶ Ταραχανιώτη καὶ τὴ σύζυγό του Μαρία. Σέ αὐτοὺς ἔχει ἤδη ἀπό τό 1263 περιέλθει ἡ μονὴ τῆς Παμμακαρίστου καὶ αὐτοὶ ἀνέλαβαν τὴν ἀναδιοργάνωσή της μετὰ τὴ μακρόχρονη ἐγκατάλειψη καὶ τίς καταστροφές πού ὑπέστη στὴ διάρκεια τῆς φραγκοκρατίας⁶⁴.

Ὁ ποιητὴς Μανουὴλ Φιλῆς, πού εἶχε στενές σχέσεις μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ Γλαβᾶ, ἔχει ἀφιερῶσει δύο ἐπιγράμματα σέ εἰκόνες τῆς Παναγίας, τὰ ὁποία συνέθεσε κατ' ἐντολὴν τῆς πρωτοστρατόρισσας Μαρίας. Ἡ μία ἀπό τίς εἰκόνες αὐτές, ἡ ὁποία ἐγινε μὲ τὴν εὐχὴ νά ἀποκτήσει παιδιὰ, ζωγραφίστηκε «ἐξ ὑλῶν ὑπερτίμων»⁶⁵. Θά μπορούσε κανεὶς νά δεχθεῖ ὅτι μὲ τὴ φράση αὐτὴ ὑπονοεῖ ψηφιδωτὴ εἰκόνα πού ἔθεωρεῖτο πάντα ιδιαίτερα πολυτελές ἔργο ζωγραφικῆς. Ὁ ἴδιος ποιητὴς ἀφιερώνει ἐπίγραμμα κατ' ἐντολὴν τοῦ Μιχαήλ Γλαβᾶ σέ σαφῶς προσδιοριζόμενη ψηφιδωτὴ εἰκόνα

του Προδρόμου πού ανέθεσε ο πρωτοστράτορας ως ευχαριστία για τις πολλές ευεργεσίες του αγίου προς την οικογένειά του⁶⁶. Ίσως ή εικόνα αυτή νά είναι ή σωζόμενη σήμερα στόν πατριαρχικό ναό και ό γονατιστός δεόμενος δωρητής στην κάτω άριστερή γωνία νά είναι ό πρωτοστράτορας Μιχαήλ Γλαβᾶς Ταρχαλειώτης.

Ό Γλαβᾶς φαίνεται νά είχε ιδιαίτερη σχέση μέ τή λατρεία του Προδρόμου, τόν όποιο θεωρούσε προστάτη, όπως δηλώνεται σαφῶς στό επίγραμμα άποκαλώντας τον «πολλῶν αγαθῶν τοῖς ποθοῦσι έργάτην». Ό πρωτοστράτορας Γλαβᾶς είχε εκτός αὐτοῦ άναστηλώσει τή μονή του Ἁγίου Ἰωάννου του Προδρόμου στή Σωζόπολη τῆς Θράκης κατά τή διάρκεια τῆς πρώτης εκστρατείας του κατά τῶν Βουλγάρων⁶⁷. Ἀργότερα, τό 1278, ἐνῶ μιᾶ δεύτερη εκστρατεία κατά τῶν Βουλγάρων εὐρίσκειτο σέ ἐξέλιξη, άρρώστηκε ξαφνικά βαριά και άναγκάστηκε νά ἐπιστρέψει στήν Κωνσταντινούπολη⁶⁸. Είναι πιθανό ἐπ' εὐκαιρία τῆς άνάρρωσής του νά ανέθεσε τήν εικόνα του Προδρόμου στό ναό τῆς Παμμακαρίστου και νά ζήτησε άπό τόν ἐπιγραμματοποιό Μανουήλ Φιλῆ νά συντάξει τό επίγραμμα για τήν ψηφιδωτή αὐτή εικόνα. Ἡ χρονική αὐτή περίοδος, γύρω στό 1280, είναι ή προσφορότερη άπό τεχνολογική άποψη για τήν άνιστόριση τῆς εικόνας του Προδρόμου.

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

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

50. Millet - Frolow, δ.π., πίν. 64.3.

51. Koco - Miljković-Perek, δ.π. (ύποσημ. 30), πίν. IX, XXIII.

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

53. Grabar, δ.π. (ύποσημ. 28), πίν. 105.

54. I. Furlan, Le icone, άριθ. 33. R. Gallo, Il Tesoro di S. Marco e la sua storia, Venezia-Roma 1967, σ. 241. A. Grabar, Les révétements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge, Venezia 1975, σ. 73, εικ. 43, πίν. LV, εικ. 99. Klickelberg-Pütz, δ.π., σ. 87-88, εικ. 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, στό 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, δ.π., σ. 232-233. Constantinides, δ.π. (ύποσημ. 38), σ. 261 κ.έ.

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

58. Millet - Frolow, δ.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-Perek, δ.π. (ύποσημ. 51), εικ. 37 73-79, πίν. XXI, XXII, XXIII, XXV, XXXIV, XLI, XLII, LX.

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

62. Βλ. ύποσημ. 44 και 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, εις: L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 69-71.

64. Belting - Mango - Mouriki, Pammakaristos, σ. 11 κ.έ.

65. Manuelis Philae Carmina (έκδ. E. Miller), Amsterdam 1962², I, άριθ. CLXV, σ. 75-76, άριθ. CLXIV, σ. 74-75.

66. Ό.π., άριθ. CLXX, σ. 79-80.

67. Ἁ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Ἡ ἐν Σωζόπολει βασιλική μονή Ἰωάννου του Προδρόμου, VizVrem 7 (1900), σ. 661 κ.έ. 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.