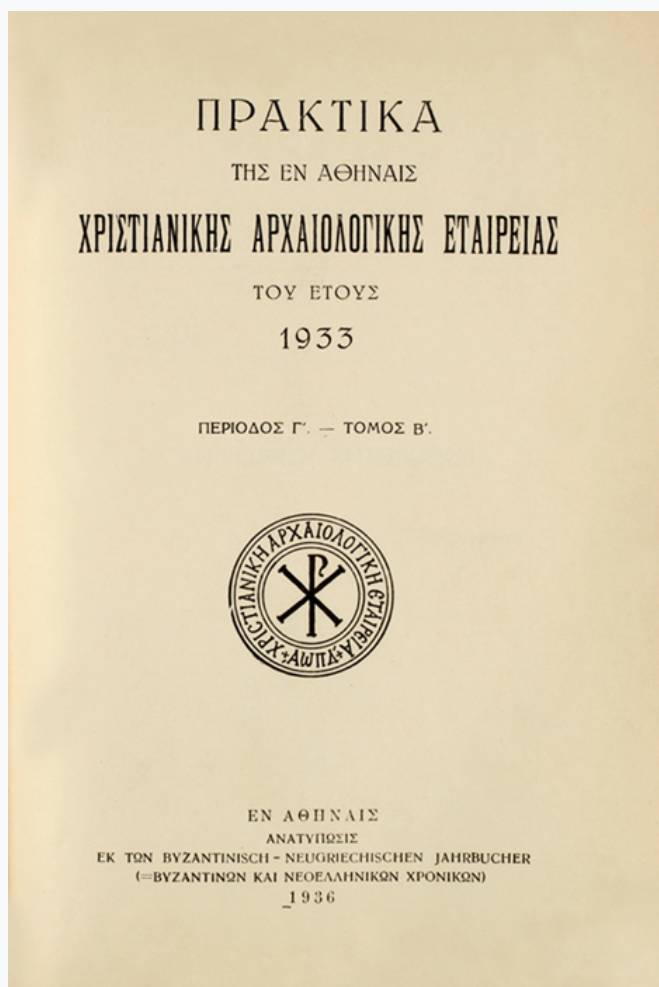


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 2 (1936)

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1933), Περίοδος Γ'. Χαριστήριον Αντωνίω Μπενάκη



Χριστιανικό επιγονάτιον του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών μετά παραστάσεως της Εις Άδου Καθόδου

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1363](https://doi.org/10.12681/dchae.1363)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (2013). Χριστιανικό επιγονάτιον του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών μετά παραστάσεως της Εις Άδου Καθόδου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 2, 108–120. <https://doi.org/10.12681/dchae.1363>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Χριστιανικό επιγόνάτιον του Βυζαντινού Μουσείου
Αθηνών μετά παραστάσεως της Εις Άδου Καθόδου

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1933), Περίοδος Γ'. Χαριστήριον Αντωνίω
Μπενάκη • Σελ. 108-120

ΑΘΗΝΑ 1936

Ε'. ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Ὑπὸ

ΜΑΡΙΑΣ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΟΝ ΕΠΙΓΟΝΑΤΙΟΝ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΜΕΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΙΣ ΑΙΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΥ

Κατὰ τὴν ἐν ἔτει 1931 νέαν κατάταξιν τῶν ἀντικειμένων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν εὐρέθη μεταξὺ τῶν πολλῶν χρυσοκεντήτων ἐπιγονατίων καὶ τὸ ἐκ τῆς συλλογῆς τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας προερχόμενον ἐπιγονάτιον (ὑπ' ἀριθ. εὐρετηρίου τῆς ΧΑΕ. 1145) εἰς σχῆμα ὀρθογωνίου ρόμβου ¹⁾ (0.35×0.35). Τοῦτο κατὰ μέγα μέρος ἦτο κεκαλυμ-

¹⁾ Τὸ εἰς σχῆμα ὀρθογωνίου ρόμβου ἐπιγονάτιον, τὸ κρεμάμενον ἀπὸ τῆς ζώνης τῶν ἀξιοματούχων ὀρθοδόξων κληρικῶν, προῆλθεν ἐκ τοῦ ἀρχαιότερου ἐγγχειρίου (βλπ. Braun, Die liturgische Gewänder im Orient und Occident, Freiburg 1907, σ. 551-2). Ὁ Braun παρὰ τὴν μαρτυρίαν τοῦ Ψευδοσωφρονίου («τὰ ἐγγχειρία ἅτινα βασιτάζουσιν οἱ διάκονοι») δέχεται, ὅτι ἔφερον ταῦτα μόνον οἱ ἐπίσκοποι (βλπ. Γ. Σωτηρίου, Τὸ Ὁράριον τοῦ διακόνου ἐν τῇ Ἀνατολικῇ ἐκκλησίᾳ, ἐν Ἐπιστημονικῇ Ἐπετηρίδι τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς, Ἀθῆναι 1926. Τ. Α', σελ. 451 κ. ἐ.). Πάντως ὑπάρχει διάκρισις μεταξὺ ἐγγχειρίου πρὸς χρῆσιν, τὸ ὁποῖον θὰ εἶχον οἱ διάκονοι, καὶ τοῦ ἀπὸ τῆς ζώνης ἱερατικοῦ ἐγγχειρίου, τὸ ὁποῖον ἔφερον οἱ ἀρχιερεῖς. Τὴν σχέσιν ἐγγχειρίου καὶ ἐπιγονατίου ἐπιμαρτυρεῖ ἡ ἀλληγορικὴ σημασία ἀμφοτέρων, ὡς συμβολιζόντων τὸ *λέντιον τοῦ Χριστοῦ*: «Τὸ δὲ ἐγγχειρίον ἐπὶ τῆς ζώνης ἐστὶ τὸ ἀπομάξαν τὰς χεῖρας αὐτοῦ λέντιον» (πρβλ. Ψευδογερμανόν, ἐν Migne P. Gr. 98. σελ. 396.) «Τὸ ἐπιγονάτιον εἰς τύπον τοῦ λεντίου ἐστὶ, ὃ Κύριος ἐνεδύσατο καὶ τοὺς πόδας τῶν μαθητῶν ἔνιψεν» (βλπ. Βαλαμῶνα παρὰ Ράλλη καὶ Ποτλῆ, «Σύνταγμα θείων καὶ ἱερῶν κανόνων», Δ', σελ. 478).

Πότε τὸ ἀπὸ τῆς ζώνης καὶ κατὰ μῆκος τοῦ μηροῦ κρεμάμενον μαλακὸν ἐγγχειρίον μετονομάζεται ἐπιγονάτιον καὶ μετατρέπεται εἰς ρομβοειδές, σκληρὸν καὶ χρυσοκεντήτον ἄμφιον δὲν εἶνε ἀκριβῶς γνωστὸν ἐκ τῶν πηγῶν. Εἶνε πιθανόν, ὅτι ἡ μετατροπὴ αὕτη εἶχεν ἤδη συντελεσθῇ κατὰ τὸν ΙΒ' αἰῶνα, ἀφοῦ ὁ Βαλαμῶν κατὰ τὰ τέλη τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ μεταχειρίζεται τὴν λέξιν ἐπιγονάτιον. Τῷ 1054 ἀναφέρονται ἐν χωρίῳ τοῦ Πέτρου Ἀντιοχείας πρὸς τὸν Μιχαὴλ Κηρουλάριον «ἐγγχειρία χρυσόπαστα». Καὶ εἰς τὰ μνημεῖα, ἥδη ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΑ' αἰῶνος, τὰ ἐγγχειρία παρίστανται ὀλοκέντητα καὶ μακρὰ μέχρι σχεδὸν τοῦ γόνατος, μαλακὰ ὁμῶς καὶ ἀναδιπλούμενα (βλπ. Ἱεράρχας εἰς μωσαϊκὰ Ὁσίου Λουκᾶ (E. Diez καὶ O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas, Cambridge 1931, εἰκ. 26,31). Ὁμοῖα εἶναι

μένον ὑπὸ μεταγενεστέρων ὑφασμάτων. Μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν αὐτῶν ἀπεκαλύφθη ἐφθαρμένον μὲν πολλαχοῦ, ἀλλ' ἀξιολογώτατον βυζαντινὸν κέντημα, ἐργασμένον μετ' ἐξαιρέτου λεπτότητος καὶ εἰκονίζον τὴν εἰς Ἄδου κάθοδον τοῦ Χριστοῦ (Ἀνάστασιν). Τόσον ἡ τεχνικὴ τοῦ κεντήματος τούτου ὅσον καὶ ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος καὶ ἡ τεχνοτροπία δὲν ἀφίνει ἀμφιβολίαν, ὅτι

καὶ τὰ ἐγχειρίδια τῶν ἱεραρχῶν τῆς Cappella Palatina τοῦ Παλέριου (1140-1150), βλπ. P. Muratoff, *La peinture byzantine*, Paris, 1928, πίν. CXXIII, ἐνῶ οἱ ἱεράρχαι τῶν συγχρόνων μωσαϊκῶν τοῦ ναοῦ τῆς Cefalu φέρουσιν ἐγχειρίδια ἐπίσης κατάκοσμα, μακρύτερα ὅμως καὶ ἀλύγιστα χωρὶς ν' ἀναδιπλοῦνται (Muratoff, ἐνθ' ἄνωτ. πίν. CXXII). Τὰ τελευταῖα ταῦτα δύνανται νὰ ἐκληφθῶσιν ὡς ἀποτελοῦντα τὴν μεταβατικὴν μορφήν ἀπὸ τοῦ ἐγχειρίου εἰς τὸ ἐπιγονάτιον. Ὅμοια παρατηροῦνται καὶ εἰς δύο ἀναγλύφους παραστάσεις ἱεραρχῶν ἐπὶ πλακῶν ἐκ στεατίτου τοῦ Μουσείου Λούβρου, ἀναγομένης εἰς τὸν IB' αἰῶνα (G. Schlumberger, *L'Épopée byzantine*, τόμ. II, σ. 41, καὶ τόμ. III, σ. 85).

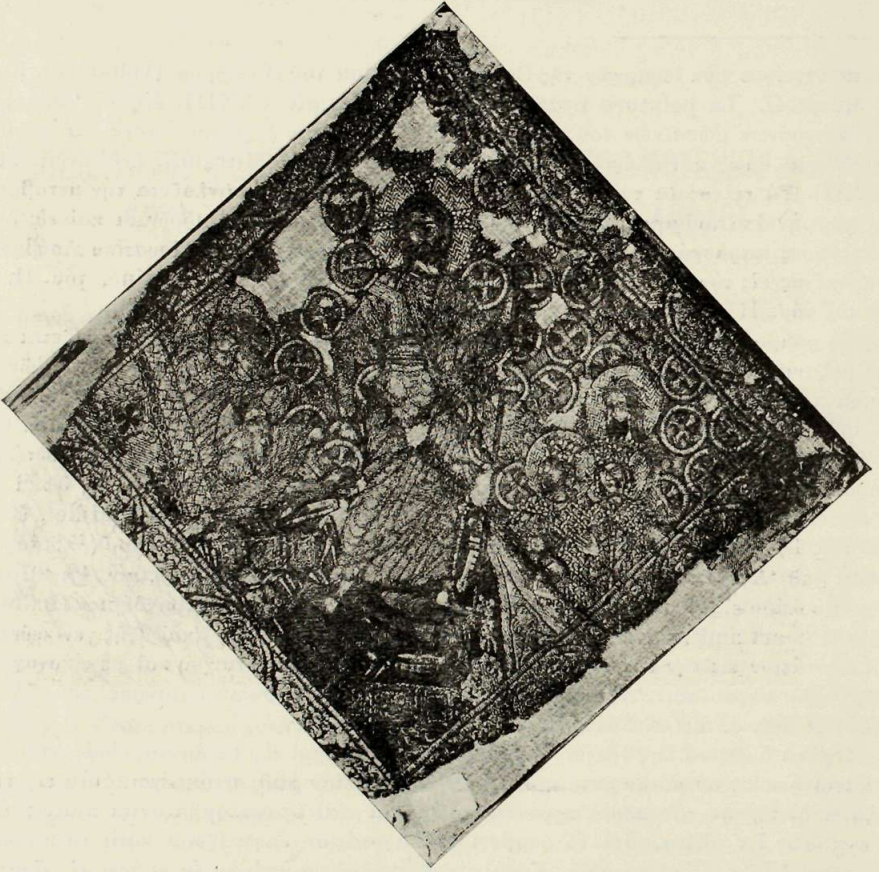
Τὸ ρομβοειδὲς ἐπιγονάτιον φερόμενον ὑψηλά, ὅπως τὸ ἐγχειρίδιον, ἐμφανίζεται εἰς τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν τὸ πρῶτον εἰς μνημεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΔ' αἰῶνος. Πρβλ. προσωπογραφίαν τοῦ Ἀγ. Σάββα ἄνωθεν τοῦ τάφου αὐτοῦ ἐν τῷ καθολικῷ τῆς Μ. τοῦ Χιλανδαρίου Ἀθῶ (Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, I πίν. 60. 2). Ἐν Μητροπόλει τοῦ Μυστρᾶ εἰς παραστάσεις ἱεραρχῶν εἰς τὴν σκηνὴν τῆς δευτέρας Παρουσίας (Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, πίν. 81, 5 καὶ 82 3) καὶ εἰς παράστασιν τοῦ Ἀγ. Χρυσοστόμου ἐν τῇ Περιβλέπτῃ Μυστρᾶ (Millet, ἔ. ἀ., πίν. 110, 1.) χωρὶς νὰ ἐκλείπῃ καὶ τὸ ὑπὸ μορφήν πεποικιλμένου ἐγχειρίου (βλ. παράστασιν τοῦ Ἀγ. Παταπίου ἐν Πρωτάτῳ (ΙΔ' αἰών, πρβλ. Millet, ἔ. ἀ., πίν. 40, 2), τοῦ Ἀγ. Νικολάου εἰς τὸ σπήλαιον τοῦ S. Biagio (ΙΔ' αἰών) παρὰ τὸ Βρινδήσιον (Dalton, *Byzantin art and Archeology* εἰκ. 190). Μόλις δὲ ἀπὸ τοῦ ΙΣ' καὶ ἑξῆς γενιέζεται τὸ ἐπιγονάτιον εἰς τὴν ἀγιογραφίαν, κοσμούμενον μάλιστα ἐνιαχοῦ καὶ μὲ εἰκονογραφίας (πρβλ. παράστασιν Ἀγ. Ἰωάννου Ἐλεήμονος ἐν Καθολικῷ Λαύρας τοῦ Ἀθῶ (1535) Millet, ἔ. ἀ., πίν. 118, 3).

Πρέπει ὅμως νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι οἱ νεωτερισμοὶ εἰς τὰ ἄμφια εἰσάγονται εἰς τὴν ἀγιογραφίαν οὐ μόνον μετὰ φειδουῆς, ἀλλὰ καὶ λίαν καθυστερημένοι, διότι εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τὰ παλαιὰ πρότυπα τηροῦνται καὶ ἐπαναλαμβάνονται πιστῶς ἐπὶ αἰῶνας. Τὸν ΙΔ' αἰῶνα, ὅτε τὸ ρομβοειδὲς ἐπιγονάτιον ἐμφανίζεται κατὰ τὸ πρῶτον καὶ σποραδικῶς εἰς τὰ μνημεῖα, ὅφειλε πρὸ πολλοῦ νὰ ὑπάρχῃ ἐν χρήσει εἰς ἄμφια, διότι τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἶχε πλέον χαθῇ πᾶσα σχέσις μὲ τὸ ἐγχειρίδιον καὶ τὴν ἀλληγορικὴν αὐτοῦ ἔνεκα δὲ τοῦ νέου σχήματος εἶχε τὸ ἐπιγονάτιον προσλάβει διάφορον συμβολικὴν σημασίαν. Διαφωτιστικὰ εἶναι ἐπὶ τοῦ προκειμένου, χωρὶς τοῦ Συμεῶν Θεσσαλονίκης: «Τὸ ἐπιγονάτιον τὴν τοῦ θανάτου νίκην δηλοῖ καὶ τὴν τοῦ Σωτῆρος ἀνάστασιν, ὅπερ καὶ τὸ σχῆμα ρομφαίας ἔχει. Καὶ ἡ εὐχὴ τοῦτο φησι: περιῶσαι τὴν ρομφαίαν σου ἐπὶ τῶν μηρῶν σου δυνατὲ. καὶ «Τὸ ἐπιγονάτιον τὸν τε σταυρὸν ἐκτυποῦν καὶ τὴν ἀνάστασιν γεγραμμένην ἔχον. » (βλπ. Συμεῶν Θεσ/νίκης, *Περὶ Ναοῦ κλπ.*, Ἰάσιον 1683, σ. 95, 158, 277).

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω συνάγεται, ὅτι τὰ πρῶτα μὲ τὸ ρομβοειδὲς σχῆμα ἐπιγονάτια ἦσαν ἤδη ἐν χρήσει πρὸ τοῦ ΙΔ' αἰ. καὶ ἐκοσμοῦντο συμφώνως πρὸς τὸν νέον συμβολισμόν αὐτῶν μὲ τὴν παράστασιν τῆς Ἀναστάσεως (πρβλ. καὶ ἐπιγονάτιον τοῦ 1370 μὲ Ἀνάστασιν, ἀνῆκον εἰς τὴν Μονὴν Tismana Ρουμανίας, Diehl *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925 σ. 880) ἀργότερον δὲ ἔφερον παντὸς εἶδους σκηνάς.

πρόκειται περὶ χρυσοκεντήτου ἔργου βυζαντινῶν χρόνων (εἰκ. 1 καὶ 2).

ὑπὸ τῶν Σιλεντιαρίου, Πορφυρογεννήτου, Μανουὴλ Φιλῆ καὶ ἄλλων βυζαντινῶν συγγραφέων ἀναφέρονται συχνὰ τὰ χρυσοκέντητα, ἀργυροκέντητα, δλοκέντητα, χρυσόκλαβα, χρυσοκλαβάρικα, συρμάντινα, διάλιθα ἱστορη-

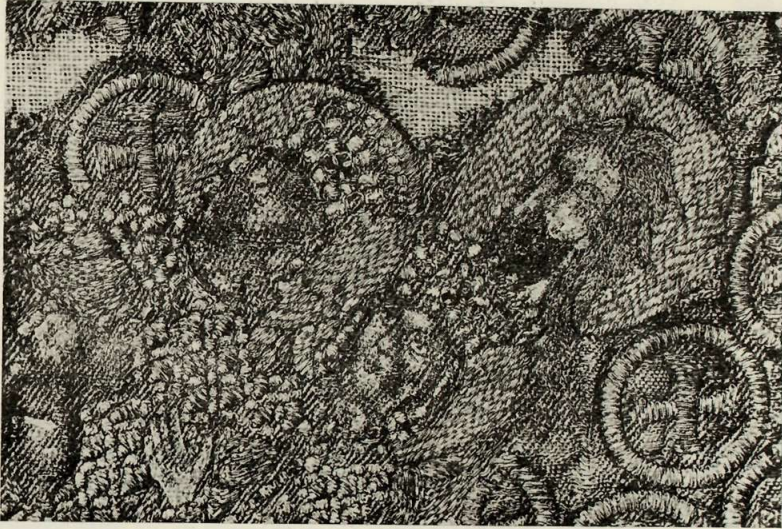


Εἰκ. 1. Ἐπιγονάτιον Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν.

μένα ὑφάσματα, κεντημένα δλόκληρα ἢ ἐν μέρει διὰ λεπτοφρεστάτων συρμάτων ἀληθοῦς χρυσοῦ ἢ ἀργύρου. Τὰ χρυσοκέντητα αὐτὰ ὑφάσματα μεγάλως ἐξετιμῶντο εἰς τὴν ἐποχὴν των καὶ προσεφέροντο ἀπὸ τοὺς Αὐτοκράτορας εἰς τὴν ἐκκλησίαν ἢ εἰς ἄλλας αὐλὰς ὡς βαρύτιμα δῶρα. Εἰς τὴν Δύσιν τὰ βυζαντινὰ αὐτὰ χρυσοκέντητα ἦσαν γνωστὰ ὡς ouvrages de Romanie, ὡς ἀναφέρουν γαλλικαὶ πηγαὶ τοῦ ΙΔ' αἰῶνος¹⁾. Ἐχρησιμοποιοῦντο δὲ εἰς τὰς ἐκ-

¹⁾ Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904.

κλησίας ὡς παραπετάσματα ἢ βῆλα κιβωρίων τέμπλων καὶ θυρῶν, ὡς «ποδέαι» εἰκόνων, ὡς λειτουργικὰ ἄμφια, κυρίως ἐπιταφίους, ὡς ἄμφια κληρικῶν, ἰδίᾳ ἐπισκόπων καὶ πατριαρχῶν καὶ καθεξῆς. Ὁ διάκοσμος τῶν χρυσοκεντήτων ἐκκλησιαστικῶν αὐτῶν ὑφασμάτων ἦτο κατὰ τὸ πλεῖστον εἰκονογραφικὸς ἐκ προσώπων ἱερῶν καὶ σκηνῶν τοῦ Εὐαγγελίου· ἡ σχέσις δὲ τῶν ἱστορημένων τούτων ἔργων τῆς κεντητικῆς πρὸς τὴν σύγχρονον ζωγραφικὴν καὶ ἰδίως τὰς φορητὰς εἰκόνας εἶναι στενὴ, ἔνεκα τῆς τεχνικῆς τοῦ κεντήματος, ἥτις ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ ὑφαντὰ ἐπιτρέπει εὐκόλως πλήρη ἐλευθερίαν εἰς τὸ σχέδιον καὶ τὴν τεχνοτροπίαν. Καίτοι δὲ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία τῶν ἱστορημένων βυ-



Εἰκ. 2. Οἱ Προφῆται καὶ ὁ Πρόδρομος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 1.

ζαντινῶν χρυσοκεντήτων ἔχει πρὸ πολλοῦ ἔξαρθῇ, ἡ μελέτη καὶ ἡ δημοσίευσις αὐτῶν εἶναι εἰσέτι λίαν ἐλλιπής. Ὅχι μόνον συνολικὸν ἔργον περὶ αὐτῶν δὲν ἔχει γραφῇ, ἀλλὰ λείπουν περιγραφαὶ καὶ πλήρεις ἀπεικονίσεις καὶ τινὼν ἐκ τῶν ἐξοχωτέρων ἀκόμη ἔργων τῆς βυζαντινῆς χρυσοκεντικῆς. Δὲν ὑπάρχει δὲ ἀμφιβολία, ὅτι πολλὰ ἀρχαῖα ἱστορημένα χρυσοκέντητα λανθάνουσιν ἐν διαφόροις μοναῖς, δημοσίοις μουσείοις καὶ ἰδιωτικαῖς συλλογαῖς, τὰ ὁποῖα μόνον συγκριτικὴ ἔρευνα ἠδύνατο νὰ διαφωτίσῃ καὶ κατατάξῃ χρονολογικῶς.

Τεχνική. Τὸ ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν εἶναι κεντημένον ἐπὶ στερεοῦ ὀλοσηρικῷ διμήτου ὑφάσματος, χρώματος ἐρυθροῦ κινναβάρεως μὲ τὴν συνήθη τεχνικὴν τῶν βυζαντινῶν χρυσοπάστων, καθ' ἣν τὰ χρυσὰ νήματα ἔχουσιν ἐπιρραφῇ ἐπὶ τοῦ ὑφάσματος, στερεοῦμενα εἰς αὐτὸ κατὰ κανονικὰ διαστήματα διὰ χρωματιστοῦ μεταξίνου νήματος· ἀπὸ τὰ σημεῖα δὲ αὐτὰ τῆς στηρίξεως, τὰ ὁποῖα τίθενται κατὰ διαφόρους τρόπους σχηματίζονται τὰ διάφορα εἶδη «βελονιάς» τοῦ χρυσοκεντήματος. Παραβαλλομένη ἡ

τεχνική τοῦ κεντήματος τοῦ ἐπιγονατίου πρὸς τὴν τοῦ Ἐπιταφίου Θεσσαλονίκης (ΙΔ' αἰ.)¹⁾ παρουσιάζει μικρὰς τινὰς διαφορὰς: Τὸ χρυσοῦν κέντημα εἶναι κατ' εὐθεΐαν ἐπιτεθειμένον ἐπὶ τοῦ μεταξωτοῦ ὑφάσματος, χωρὶς νὰ ὑπάρχῃ κάτωθεν τοῦ κεντήματος «γέμισμα», ἵνα σχηματίζεται τοῦτο ἐλαφρῶς ἀνάγλυφον. Αἰτία δὲ τούτου εἶνε προφανῶς, ὅτι εἰς τὸ χρυσοκέντημα τοῦ ἐπιγονατίου δὲν γίνεται χρῆσις ἀπλῶν λεπτοφυῶν συρμάτων μετάλλου, ἀλλὰ μεταξίνων νημάτων, ἐπενδεδυμένων διὰ χρυσοῦ σύρματος, ἅτινα ὡς ὀγκωδέστερα σχηματίζουν μόνον τὸ ἐλαφρὸν ἀνάγλυφον²⁾. Ἐπίσης λείπει εἰς τὸ ἡμέτερον ἐπιγονάτιον καὶ ἡ διὰ διαφορετικοῦ χρώματος μετάξης στερέωσις τῶν χρυσῶν νημάτων εἰς τὰ ἐνδύματα τῶν διαφόρων προσώπων, ὅπως εἰς τὸν Ἐπιτάφιον Θεσσαλονίκης, δι' ὧν ἐπιτυγχάνεται ἡ ἀδιόρατος ἐκεῖνη δῆλωσις χρώματος εἰς τὸ μονότονον χρυσοῦν ἢ ἀργυροῦν κέντημα. Ἐνταῦθα τὸ μεταξίνον νῆμα τῆς στερεώσεως εἶναι παντοῦ καστανόν, τὸ δὲ χρῶμα ὑποδηλώνεται διὰ μόνον τῶν πτυχῶν, τῶν ὁποίων αἱ γραμμαὶ ἀφινόμεναι κεναὶ πληροῦνται διὰ χρωματιστῆς μετάξης. Εἶναι ὅμως αἱ γραμμαὶ αὐταὶ τῶν πτυχῶν τόσον πυκναὶ καὶ ἰσχυραὶ, ὥστε ἡ ἐντύπωσις τοῦ χρώματος δίδεται ἄρκετὰ ἔντονος. Λείπει ἐπίσης τὸ διὰ λινοῦ ὑφάσματος «φοδράρισμα» τοῦ ὀλοσηρικοῦ, τὸ παρατηρούμενον εἰς τὰ βυζαντινὰ χρυσοκέντητα καὶ διὰ τὸν λόγον πιθανῶς, ὅτι τὸ ὑφασμα τοῦ ἐπιγονατίου εἶναι χονδρὸν καὶ μεγάλης ἀντοχῆς. Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ τεχνική τοῦ κεντήματος εἶναι ἡ αὐτὴ μὲ τὸν Ἐπιτάφιον τῆς Θεσσαλονίκης. Παρατηροῦνται δηλ. καὶ ἐνταῦθα τέσσαρα εἶδη «βελονιάς»,³⁾ τὰ ὁποῖα ἔχουσιν ἐκτελεσθῇ μὲ ἄκραν λεπτότητα καὶ ἀκριβείαν ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ μεταβυζαντινὰ χρυσοκέντητα, καθ' ἃ τὰ εἶδη τῆς βελονιάς αὐξάνουσι καὶ ἡ κατασκευὴ καθίσταται ὁλονὲν χονδροειδέστερα.

Αἱ κεφαλαὶ εἶναι εἰργασμέναι διὰ λεπτοῦ μεταξίνου νήματος μὲ τὴν ἀρχαιοτάτην «ριζοβελονιάν», ἡ ὁποία χρησιμοποιεῖται ἤδη εἰς κοπτικὰ ὑφάσματα⁴⁾. Διὰ τὰ διαγράμματα καὶ τὰς σκιὰς πλὴν τοῦ καστανοῦ χρώματος

¹⁾ Διὰ τὴν τεχνικὴν τοῦ Ἐπιταφίου Θεσσαλονίκης πρβλ. Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου, Ἀθήναι 1931, σ. 112 κ. ἑ.

²⁾ Ἀμφοτέρων τῶν εἰδῶν τούτων γίνεται χρῆσις εἰς τὸ βυζαντινὸν χρυσόσπαστον βλ. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance. Paris 1923, σ. 116.

³⁾ Τὰ εἶδη ταῦτα τῆς βελονιάς δύνανται νὰ συσχετισθῶσι πρὸς ἀνάλογα τῶν κεντημάτων τῆς λαϊκῆς ἑλληνικῆς τέχνης, τὰ ὁποῖα ὅμως εἶναι εἰργασμένα διὰ μετάξης, ἥτις διατηρεῖ ἀπ' εὐθείας τὸ ὑφασμα εἶναι δὲ αὐταὶ μὲ τὰς λαϊκὰς τῶν ὀνομασίας ἡ «σκέτη ἀναχυτὴ» εἰς τὸ κόσμημα τῆς παρυφῆς καὶ τῶν σταυρῶν, ἡ «ζίκ-ζάκ» εἰς τοὺς φωτοστεφάνους, ἡ «νατουραλίσια» εἰς τὰ ἐνδύματα καὶ ἡ ἐν εἰδει διμήτου «ἀσταχωτὴ» εἰς τὴν σαροκοφάγον ἀριστερά. Βλπ. Ἀγγ. Χατζημιχάλη, Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Τέχνη. Σκυροῦς. Ἀθήναι 1925, σελ. 113 κ.ἑ., εἰκ. 111-115, καὶ τῆς αὐτῆς, Ἑπειρωτικὴ Λαϊκὴ Τέχνη. = Ἑπειρωτικὰ Χρονικά, τόμ. Γ', 1930, σελ. 253 κ. ἑξῆς.

⁴⁾ Βλ. ἀπεικόνισιν κοπτικοῦ κεντήματος μὲ παράστασιν ἀγγέλου τοῦ Βυζαντι-

γίνεται χοῆσις καὶ τοῦ κυανοπρασίνου διὰ τοὺς μέσους τόνους. Ἐκ τῶν καλ-
λύτερον σφριζομένων προσώπων δύναται τις νὰ δεχθῇ, ὅτι ἡ ἐκτέλεσις ὑπερέ-
βαινεν εἰς λεπτότητα καὶ αὐτὰς τὰς περιφήμους κεφαλὰς τοῦ Ἐπιταφίου Θεσ-
σαλονίκης, ἡ δὲ ἀτομικὴ ἔκφρασις τοῦ προσώπου ἀπεδίδετο μὲ τὴν δύναμιν
τῶν ἔργων τῆς ζωγραφικῆς.

Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς Ἄδου Καθό-
δου τοῦ Χριστοῦ, δι' ἧς κοσμεῖται τὸ Ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μου-
σείου μαρτυρεῖ βυζαντινὴν περίοδον. Ὁ Χριστὸς ἴσταται κατ' ἐνώπιον δει-
κνύων μόνον εἰς τὴν στάσιν τῶν ποδῶν κάποιαν κίνησιν, τὴν ὁποίαν ἐξαί-
ρει καὶ ἡ φορὰ τῶν πτυχώσεων διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατεῖ μέγαν σταυρόν,
διὰ δὲ τῆς δεξιᾶς μὲ κίνησιν ἡρεμον ἀνεγείρει τὸν Ἀδάμ, εὐρισκόμενον ἐν-
τὸς σαρκοφάγου μέχρι τοῦ στήθους, καθὼς καὶ τὴν Εὐάν, ἡ ὁποία ὑψώνει
ἐν ἱκεσίᾳ κεκαλυμμένης τὰς χεῖρας. Ἀπέναντι, εἰς τὴν δεξιὰν γωνίαν, ὁμοίως
ἐντὸς σαρκοφάγου, οἱ δύο Βασιλεῖς — Προφῆται, Δαβὶδ καὶ Σολομών, ἐνδε-
δυμένοι κατακόσμον βασιλικὰς στολὰς καὶ ὑψηλὰ διαδήματα, καὶ ὁ Πρόδρο-
μος μὲ στάσεις ἱεροπρεπεῖς ἰσορροποῦσι τὴν σύνθεσιν.

Ὁ τόπος, ἔνθα εἰκονίζεται ἡ σκηνή, δὲν δηλοῦται οὔτε ὥς χώρος
οὔτε ὥς τοπεῖον, ἐξαιρέσει εἶδονς τινὸς ὁμφαλοῦ κάτωθεν τῶν ποδῶν τοῦ Χρι-
στοῦ, μὲ σκοτεινὰ χρώματα, παριστῶντος σχηματικῶς τὸν Ἄδην, γύρω τοῦ
ὁποίου εἶναι ἐρριμμένοι αἱ θρανθεῖσαι πύλαι τοῦ Ἄδου, αἱ κλεῖδες καὶ οἱ
μογλοὶ αὐτοῦ.

Ἡ εἰκονογραφία αὕτη τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου μὲ τινὰς ἐλαφροὺς καὶ
δευτερευούσας παραλλαγὰς εἰς τὰ διάφορα μνημεῖα εἶναι ἡ ἀπὸ τῆς ἐποχῆς
τῶν Μακεδόνων ἀποκρυσταλλωθείσα καὶ ἰδίᾳ κατὰ τὸν ΙΑ' καὶ ΙΒ' αἰῶνα
κυριαρχήσασα ἐν τῇ βυζαντινῇ ζωγραφικῇ. Ἡ εἰκονογραφία, ὅπως παρατη-
ρεῖται, καὶ εἰς ἄλλας σκηνὰς τοῦ δωδεκαόρου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς περιορίζει
εἰς τὸ ἐλάχιστον τὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα, — στάσεις δηλ. καὶ ἐκφράσεις, αἱ
ὁποῖαι ἔχουσι σκοπὸν νὰ καταστήσωσι ζωντανὴν καὶ παραστατικὴν τὴν σκη-
νὴν — ἀποκαθαίρει τὰς γραφικὰς λεπτομερείας διὰ νὰ τονισθῇ μὲ μορφικὰ
μέσα λιτὰ καὶ ὑποβλητικὰ ἡ ἰδέα, ἡ πνευματικὴ καὶ δογματικὴ σημασία τῆς
παριστωμένης σκηνῆς. Οὕτω τὸ παριστώμενον θέμα μὲ τὴν ἔλλειψιν πάσης
ρεαλιστικῆς τάσεως, ἀφηρημένον καὶ ἐπίσημον, ὑψοῦται εἰς ἀλληγορίαν.

Ἡ ἰδέα, ἥτις ὑποβάλλεται μὲ τὴν γλῶσσαν τῶν μορφῶν εἰς τὴν σκη-
νὴν τῆς Καθόδου εἶναι: ἡ ἀπὸ τοῦ θανάτου λύτρωσις διὰ τῆς νίκης τοῦ

νοῦ Μουσείου (*Ἄννης Ἀποστολάκη*, Τὰ κοπτικὰ ὑφάσματα, Ἀθῆναι 1932, σελ. 170).

Ἡ ἄλυσιδωτὴ μορφή τῆς ριζοβελονιάς εἰς τὰ βυζαντινὰ ἔργα εἶναι μόνον φαι-
νομενική, ὀφειλομένη εἰς τὴν διὰ τῆς βελόνης διάσχισιν τοῦ μεταξίνου νήματος καὶ δὲν
ἔχει σχέσιν μὲ τὴν πολὺ μεταγενεστέραν ἄλυσιδωτὴν τὴν γνωστὴν ὑπο τὴν λαϊκὴν ὀνο-
μασίαν «κασινάκι».

Ἰδου καὶ ὁ θρίαμβος τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἰδέα αὕτη λαμβάνει μορφήν μετὰ τὴν ἔξαρσιν τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ, ὅστις ἴσταται ἐν ἡρεμίᾳ ἐν τῷ κέντρῳ τῆς σκηνῆς κατὰ πολὺ ὑπερέχων τῶν ἄλλων προσώπων, ὑψώνων ὡς σύμβολον τοῦ θριαμβοῦ τὸν σταυρόν· ὁμοίως μετὰ τὰς γαληνιαίας καὶ ἐπισήμους στάσεις τῶν Προφητῶν, οἱ ὅποιοι συμπαρίστανται ὡς ἀπλοῖ μάρτυρες, χωρὶς νὰ λαμβάνωσιν ἐνεργὸν μέρος καὶ τέλος, μετὰ τὴν αὐστηράν συμμετρίαν τῆς συνθέσεως καὶ τὴν ἐκτὸς τόπου καὶ χώρου παράστασιν τῆς σκηνῆς.

Τὸν βαθμὸν τῆς πνευματικῆς παραστάσεως τῆς εἰς Ἰδου Καθόδου εἰς τὴν μεσοβυζαντινὴν τέχνην δύναται τις νὰ ἀντιληφθῇ, ἂν συγκρίνῃ αὐτὴν πρὸς προγενεστέρας τοῦ ΙΑ' αἰῶνος ἀπεικονίσεις, αἵτινες ἔχουσιν τὰς ρίζας τῶν εἰς τὴν ἀνατολικήν, τὴν συροπαλαιστινιακὴν δηλ. τέχνην τῶν πρώτων αἰώνων, ὅπου τὸ πρῶτον φαίνεται διεμορφώθη ἡ σκηνή¹⁾, εἶναι στενωὺς προςκολλημέναι εἰς τὸ γράμμα τῆς ἀφηγήσεως.

Εἰς αὐτὰς ὁ Χριστὸς παρίσταται κατερχόμενος εἰς τὸν Ἰδου, συνήθως ἐντὸς φωτοστεφάνου, ὀρμητικὸς μετὰ κυματίζοντα ἐνδύματα, συνδιαλεγόμενος μετὰ τὸν Ἀδάμ, τὸν ὅποιον σύρει ἐκ τοῦ καρποῦ τῆς χειρός, πατεῖ δὲ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ προσωποποιημένου καὶ ἀλυσσοδέτου Ἰδου, ὅστις κρατεῖ ἐκ τοῦ ποδὸς τὸν Ἀδάμ. Ἡ παραστατικὴ αὕτη εἰκονογράφησις πλουτίζεται κατὰ τὸν Θ' καὶ Ι' αἰῶνα μετὰ ἄλλας σκηνὰς ἐκ τῶν πηγῶν εἰλημμένας²⁾: τὴν παρουσίαν τῶν Προφητῶν, ³⁾ τοὺς ἀγγέλους ὁδηγοῦντας εἰς τὸν Παρά-

¹⁾ Αὕτη εἶναι ἡ γνώμη τοῦ Baumstark, βλ. *Palaestiniensia*, ἐν *Röm. Quartalschrift*, τόμ. XX, 1905, σ. 125. Τὸνναντίον ὁ Wielpert, στηριζόμενος εἰς τὰ σχετικῶς πολυάριθμα παραδείγματα διασωθέντα ἐν Ρώμῃ, δέχεται τὴν Ρώμην ὡς διαμορφώσαν τὸ θέμα. *Wielpert, Die Römischen Mosaiken und Malereien*, τόμ. II σ. 887 κ. ἐ. "Ὅταν ὁμως λάβῃ τις ὑπ' ὄψιν, ὅτι ἡ διάσωσις τῶν μνημείων εἶναι τυχαία καὶ ὅτι ἡ εἰκονογραφία τῶν παραδειγμάτων τῆς Ρώμης, τῶν μὲν ἀρχαιοτέρων τῆς *S. Maria Antiqua* (πίν. 167, 1) τῶν γενομένων ἐπὶ Πάπα Ἰωάννου VII (705) σχετίζεται μετὰ ἑλληνικὰ ἔργα ὡς μαρτυρεῖ ἡ τεχνοτροπία, τῶν δὲ μεταγενεστέρων: Ἀγ. Ζήνωνος Θ' αἰ. (πίν. III σ. 114) Ἀγ. Κλήμεντος, Θ' αἰ. (πίν. 209, 5) καὶ δευτέρου τοῦ Ι, αἰ. (πίν. 229) ἀπῆχῃ τὸ ἀπλοϊκόν, ἀφηγηματικὸν πνεῦμα τῆς Ἀνατολῆς καὶ συνδέεται στενωτάτα πρὸς τὰς σκηνὰς τοῦ ἀρχαικοῦ κύκλου τῶν ναῶν *Guerémé, Qeledjlar* καὶ *Tocale* (Θ'-Ι' αἰῶνος) τῆς Καππαδοκίας, τῶν ἐσχάτως ἐλθόντων εἰς φῶς, (πρβ. *G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1934, τόμ. I., πίν. 31,3, 51,2 καὶ 64,2) πείθεται περὶ τῆς ἐξαρτήσεως τῆς Ρώμης ἀπὸ τοῦ πλατὺ ρεῦμα τῆς τέχνης τῶν ἀνατολικῶν χωρῶν τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους.

²⁾ Ὡς πηγαί ἐχρησίμευον τὸ ἀπόκρυφον Εὐαγγέλιον τοῦ Νικοδήμου, οἱ ψαλμοὶ τοῦ Μ. Σαββάτου καὶ δραματικαὶ ὁμιλίαι τῶν Πατέρων, ἰδίᾳ τοῦ Ψευδεπιφανίου. Βλ. πλείονερα περὶ αὐτοῦ ἐν *Wielpert*, ἔ. ἀ., σ. 887 κ. ἐ. *E. Diez* καὶ *O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge 1931, σ. 69 κ. ἐ. καὶ *Γ. Σωτηρίου*, Ἡ εἰκὼν τῆς Ἀναστάσεως, ἐν «Ἀναπλάσει» 1933, ἀρ. 8-9, σ. 114 κ. ἐξ. Γενικώτερον δὲ περὶ τῆς Ἰδου Καθόδου βλ. *Morey, East Christian paintings*, New York 1918, σ. 45 κ. ἐ.

³⁾ Εἰς τοιχογραφίας Ἀγ. Ζήνωνος Ρώμης (817-824), *Wielpert*, ἔ. ἀ., σελ. 114 καὶ *Qeledjlar* Καππαδοκίας. *G. de Jerphanion*, ἔ. ἀ., πίν. 51.

δεισον τοὺς προπάτορας ¹⁾, τὴν ἀνάστασιν τῶν νεκρῶν ²⁾. Ἐν δὲ τῷ χειρογράφῳ τοῦ Ἰωβ τῆς Πάτιμου (ἀριθ. 118), τὸ ὁποῖον ἀνάγεται εἰς τὸν Ζ' αἰῶνα ³⁾, εἰκονογραφεῖται δὲ τὸ χωρίον «ἀνοίγονται δέ σοι φόβῳ πύλαι θανάτου, πυλωροὶ δὲ Ἰησοῦ ἰδόντες σε ἔπηξαν», ὁ Χριστὸς παρίσταται μόνος πρὸ τῆς πύλης τοῦ Ἰησοῦ, παρὰ τὴν ὁποίαν εἰκονίζονται ἔντρομοι οἱ πυλωροί. Εἰς τὴν ἀξιόλογον αὐτὴν μικρογραφίαν βλέπομεν τὸ πρῶτον *χιαστὶ* τὰς καταπεσούσας πύλας τοῦ Ἰησοῦ, θέμα, τὸ ὁποῖον ἀπὸ τοῦ IB' αἰῶνος ἀπέβη τυπικὸν καὶ ἀντικατέστησεν ἐν πολλοῖς τὴν προσωποποίησιν τοῦ Ἰησοῦ.

Εἰς τὰς προγενεστέρας αὐτὰς σκηνάς, τὰς εἰσέτι ἀδιαμορφώτους καὶ εἰκονογραφούσας συνήθως ψαλμούς, παρίσταται ἡ Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ ἢ ἡ λύτρωσις τοῦ Ἀδάμ ἢ ἡ ἀνάστασις τῶν νεκρῶν κλπ. ἀναλόγως τοῦ κειμένου, τὸ ὁποῖον ἀκολουθοῦσι διαφωτιστικαὶ εἶναι ἐπὶ τοῦ προκειμένου αἱ ἐπιγραφαί: «*ἡ ἀνάστασις τοῦ Ἀδάμ*» ἐν τῷ περιφήμῳ ψαλτηρίῳ Chloudof (Θ' αἰῶνος), «*τότε ἀνέστησε τὰ ὅσα*» ἐπὶ ἐλεφαντοστοῦ, τὸ ὁποῖον ἀνάγεται εἰς τὸν Θ' αἰῶνα, ἐναπόκειται δ' ἐν τῷ Βρεταν. Μουσείῳ ⁴⁾ κ.λπ.

Ἀφ' ὅτου ὅμως ἡ μνημειώδης τέχνη τοῦ Βυζαντίου σχετικῶς πρὸς τὴν σκηνὴν τῆς Καθόδου ἔζηρε τὴν ἰδέαν τοῦ θριάμβου τοῦ Χριστοῦ, ἀπέβη αὕτη ἡ κυρία σκηνὴ ἐκ τοῦ κύκλου τῆς Ἀναστάσεως ⁵⁾, ἡ ἐκπροσωποῦσα αὐτὴν τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Χριστοῦ, ὅπως μαρτυροῦσι καὶ ἐπιγραφαὶ μεταγενεστέρων ἔργων: ἡ «*ἀγία ἀνάστασις*» ἢ «*ἡ ἀνάστασις τοῦ Κυρίου*» ⁶⁾, ἀπετέλεσε δὲ μίαν τῶν σκηνῶν τοῦ δωδεκάοργου, εἰκονιζομένη εἰς πολλὰ μνημεῖα τοῦ ΙΑ' αἰῶνος καὶ ἔξης, οὐχὶ εἰς τὴν σειρὰν τῶν Παθῶν, ἀλλ' εἰς ἔξέχοντα μέρη τοῦ κυρίως Ναοῦ (Δαφνί, Νέα Μονὴ Χίου, Περίβλεπτος Μυστρᾶ).

Τὴν ἀποκρυσταλλωθεῖσαν παράστασιν τῆς Ἀναστάσεως ἐν τῇ τέχνῃ τοῦ ΙΑ'-ΙΒ' αἰῶνος, δυνάμεθα εἰς τρεῖς παραλλαγὰς νὰ κατατάξωμεν. Ὁμιλος μνημειώδους μορφῆς ἐξαίρει τὸν Χριστὸν διὰ τῆς κατ' ἐνώπιον στάσεως, διατηρεῖ δέ, μεμονωμένως ἀπαντιῶντα, δευτερεύοντα ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα τῆς προγενεστέρας τέχνης, ὅπως π. χ. τὴν στερεότυπον στάσιν τοῦ Ἀδάμ, τὴν κίνησιν τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὰ πλάγια, τὸ ἀνεμιζόμενον ἔν-

¹⁾ Εἰς τοιχογραφίας Ἀγ. Βαρβάρας Καπαδοκίας (976-1025), Jerphanion, ἔ. ἀ., πίν. 190, 2.

²⁾ Εἰς τοιχογραφίας διόδου μεταξὺ S. Maria Antiqua καὶ Παλατίου, Wilpert, ἔ. ἀ., πίν. 168, 2.

³⁾ Βλ. G. Jacopi ἐν Clara Rhodos 1927-1929, τ. VI-VII, μέρος III, σελ. 574 καὶ 589, εἰκ. 110.

⁴⁾ Dalton, Catalogue of the Christian Antiquities, πίν. XI, ἀρ. 299.

⁵⁾ Περὶ τῶν σκηνῶν τοῦ κύκλου τῆς Ἀναστάσεως βλ. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, σ. 53 κ. ἔ. καὶ 517 κ. ἔ.

⁶⁾ Εἰς Ναὸν Χιλιανδαρίου Ἀθῶ, Millet, ἔ. ἀ., πίν. 85, 3.

δυμα, ἐλαφρὰν στροφήν τοῦ προσώπου πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ἀδάμ¹⁾. Δεύτερος ὄμιλος, ἐξαρτώμενος περισσότερον ἐξ ἀρχαιοτέρων ἀνατολικῶν προτύπων παριστᾷ τὸν Χριστὸν ἐν ζωηρᾷ στροφῇ πρὸς τὸν Ἀδάμ, μὲ τὴν προσωποποίησιν τοῦ ἁλυσσοδέτου Ἰλδοῦ ὑπὸ τοὺς πόδας του καὶ προσθήκην ἐνίοτε δευτερευόντων προσώπων. Πάντοτε ὁμοῦς ὁ Χριστὸς ἐξάιρεται εἰς τὸ κέντρον



Εἰκ. 3. Μικρογραφία κωδ. Ἰβήρων ἀρ. 1.

τῆς συνθέσεως κρατῶν μέγαν σταυρόν¹⁾. Εἰς τρίτον ὄμιλον ἀντιπροσωπευτικώτερον τῆς καθαρῶς πνευματικῆς τέχνης, ὅλα τὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα πα-

¹⁾ Πρβλ. τὰ ἀναφερόμενα κατωτέρω συγγενῇ μνημεῖα πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ ἐπιγονατίου.

²⁾ Εἰς Μουσ. Δαφνίου, τέλους ΙΑ' αἰ. (Millet, Monastère de Daphni, πίν. 16), εἰς τὸ ὡραῖον δίπτυχον τοῦ Μουσείου Δρέσδης, ΙΒ' αἰῶνος (Schlumberger, L'Épopée, σ. 216), εἰς Μωσαϊκὰ Νέας Μονῆς Χίου, (ΙΑ' αἰ. πρβ. Ἄ. Ὁρλάνδου. Monuments byzantins de Chios, II πίν. 19), Καθεδρικοῦ Ναοῦ Torcello (Diehl, ἔ.ἀ., εἰκ. 259) κλπ.

ραμερίζονται, ακόμη και αὐτὴ ἡ ἔγερσις τοῦ Ἀδάμ, ὡς βλέπομεν εἰς μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Ἰβήρων ἀριθ. 1 (εἰκ. 3), εἰς φορητὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Πιτροπολέως τοῦ IB' αἰῶνος ¹⁾ καὶ εἰς Εὐαγγέλιον τοῦ Βατικανοῦ τοῦ 1128 (Urbini, 2) ²⁾. Ἡ ἰδιάζουσα ἔξαρσις τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὴν μεγαλειώδη ἡρεμίαν του, τὴν ἔκτασιν τῶν δύο χειρῶν του (ὅπως παρίσταται καὶ εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἐμφανίσεως πρὸ τῶν ἁγίων γυναικῶν μὲ τὴν ἐπιγραφὴν *Χαίρετε*), ἡ σμίχρυνσις τῶν ἄλλων προσώπων εἰς ὁμοιομόρφους στάσεις ἱκεσίας καὶ ὁ αὐστηρὸς ρυθμὸς τῆς συνθέσεως παρέχουσιν εἰς τὰς παραστάσεις αὐτὰς τῆς Ἀναστάσεως τὸν τόνον τῆς ὑψηλῆς ἐκεῖνης ἀφαιρέσεως, ἣτις ὑπῆρξεν ἀσφαλῶς δημιουργήμα τοῦ αὐστηροῦ θεολογικοῦ πνεύματος τῶν φημισμένων μονῶν τοῦ Βυζαντίου.

Ὁ ΙΔ' αἰὼν φέρει βαθεῖαν ἀλλαγὴν, εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀναστάσεως ὀφειλομένην κυρίως εἰς τὸ νέον πνεῦμα τῆς τελευταίας Ἀναγεννήσεως. Ἡ εἰκονογραφία δέχεται ὅλα τὰ παραστατικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαιοτέρας ἐποχῆς, ὅχι πλεόν μὲ ἀφελῇ καὶ στερεότυπον τρόπον, ἀλλὰ μὲ τὸν δραματικόν, νατουραλιστικὸν καὶ πλουσίως γραφικὸν χαρακτῆρα τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων. Ἡ σκηνὴ δὲν ἐκτυλίσσεται εἰς τὸ κενόν, ἀλλ' εἰς τοπεῖον μὲ ὑψηλὸν ὀρίζοντα ³⁾. Ὁ Χριστὸς σύρει τὸν Ἀδὰμ μὲ κίνησιν εἰς τὴν ὁποίαν ζωγραφίζεται ὅλη ἡ προσπάθεια τῆς ἀνεγέρσεως ⁴⁾. Οἱ Προφῆται καὶ τὰ αὐξηθέντα πρόσωπα τῶν δικαίων δὲν ἴστανται ἀπαθῇ καὶ ἀκίνητα διαπερῶνται ὑπὸ τῆς συγκινήσεως τῆς μεγάλης στιγμῆς ⁵⁾. Ἡ σκηνὴ πλουτίζεται ὅχι μόνον μὲ τὴν αὐξήσιν τῶν προσώπων, ἀλλὰ καὶ μὲ δευτερεύοντα ἐπεισόδια εἰλημμένα ἐκ τῶν Ἀποκρύφων, ἥτοι προστίθενται ἀρχαγγέλοι δένοντες τὸν Ἄδην εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς συνθέσεως ⁶⁾ καὶ στρατιαὶ τῶν ἀγγέλων ἄνω ⁷⁾.

Τέλος ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς λαμβάνει νέαν μορφήν: Ὁ Χριστὸς σύρει διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς τὸν Ἀδὰμ καὶ διὰ τῆς ἄλλης τὴν Εὐαν. Ἡ καινοτομία αὕτη ἀνήκει εἰς τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων. Τὸ πρῶτον δεῖγμα

¹⁾ Βλ. Wulff-Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Berlin 1925, σ. 74 εἰκ. 28.

²⁾ Millet ἐν Monuments Piot, τ. II, 1895, σ. 206.

³⁾ Βλ. Μωσαϊκὴν εἰκόνα Μουσείου de l'Opéra del Duomo Φλωρεντίας (Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1925, εἰκ. 268), πλαίσιον μωσαϊκῆς εἰκόνας Βατοπεδίου, (Millet, Recherches, εἰκ. 2). Βραχῶδες βάθος ἐμφανίζεται τὸ πρῶτον εἰς τινὰ μνημεῖα τοῦ IB' αἰ. (Μικρογραφίαι Harley 1810, Ἰβήρων 1, βλ. εἰκ. 3), ὅπως ὁμως σχηματικὸν καὶ ἄστονον.

⁴⁾ Τοιχογραφίαι παρεκκλησίου Ἀγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης (1303) (Γ. Σωτηρίου, Guide du Musée byzantin d'Athènes, 1932, εἰκ. 87), Πρωτάτου Ἀθῶ (Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1925, πίν. 7, 1).

⁵⁾ Χιλιαδαρίου Ἀθῶ (Millet, εἰκ. 85, 3).

⁶⁾ Περιβλέπτου Μυστρᾶ (Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 116, 3).

⁷⁾ Λαύρας Ἀθῶ (Millet, εἰκ. 129, 1).

ἐμφανίζεται κατὰ τὸν ΙΓ' αἰῶνα ¹⁾, κυρίως ὅμως ἐνεκολπώθη αὐτὴν ἡ τέχνη τοῦ ᾿Αθω. Εἰς τὴν μεγάλην, τὴν πλήρη ζωῆς καὶ ρεαλισμοῦ τοιχογραφίαν τοῦ Βατοπεδίου (ἀρχῶν ΙΔ' αἰῶνος) ὁ Χριστὸς στρέφων πρὸς τ' ἀριστερὰ ἀνασύρει διὰ τῶν δύο αὐτοῦ χειρῶν τοὺς δύο προπάτορας ²⁾· ἀλλ' ἡ σύνθεσις, ἣτις ἐπεβλήθη, ὑπῆρξεν ἡ συμμετρικὴ τοῦ Χιλιανδαρίου: Ὁ Χριστὸς κατ' ἐνώπιον ἐκτείνων τὰς δύο χεῖρας ἐγείρει τοὺς ἐκατέρωθεν αὐτοῦ ἱσταμένους προπάτορας ³⁾. Ἡ σύνθεσις αὕτη ἐν τῇ τέχνῃ τῶν μετὰ τὴν ᾿Αλωσιν χρόνων κατέστη πλέον ἀποκλειστικὴ καὶ ἔζησεν—εἰς τὰ μέρη ὅπου δὲν εἰσῆλθη ἡ νέα ἐκ τῆς Δύσεως ἐμπνευσθεῖσα εἰκονογραφία—μέχρι τοῦ



Εἰκ. 4. ᾿Εγκόλπιον τοῦ ἔτους 1811
(Ἐκ τῆς συλλογῆς ᾿Αγγ. Χατζημυχάλη).

ΙΗ' αἰ. Ὡς τελευταῖον δεῖγμα τῆς ἐπιβιώσεως τοῦ θέματος φέρομεν ἀργυροῦν ἐγκόλπιον τοῦ 1811 ⁴⁾ (εἰκ. 4) παριστάνον εἰς τεχνοτροπίαν σχηματικὴν καὶ ἀφελῇ τὴν εἰς ᾿Αδου Κάθοδον μὲ ὅλας τὰς λεπτομερείας τῆς παλαιότητος εἰκονογραφίας.

Ἐκ τῆς ὅλης εἰκονογραφικῆς αὐτῆς ἀναπτύξεως τοῦ θέματος συνάγεται, ὅτι ἡ παράστασις τῆς Καθόδου εἰς τὸ ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου συνδέεται πρὸς τοὺς παλαιότερους τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς τύπους. Ὡς συγγεσυνέστερα παρὰ

λῆλα ἀναφέρομεν τὴν εἰς ᾿Αδου Κάθοδον τοῦ μωσαϊκοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκά ⁵⁾, τοῦ διπτύχου Barberini τοῦ Μουσείου Βερολίνου ⁶⁾, μνημείων τοῦ ΙΑ' αἰῶνος, καθ' ἃ ὁ Χριστὸς ἵσταται κατ' ἐνώπιον κρατῶν τὸν σταυρόν. Διαφορὰ ὑπάρχει ὥς πρὸς τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα, ἅτινα παρίστανται συνήθως ὁλόσωμα. Ἐπίσης στενὴ εἰκονογραφικὴ σχέσις ὑπάρχει καὶ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῶν ναῶν Καππαδοκίας τοῦ ΙΑ'-ΙΒ' αἰῶνος Qaranleq Kilissé, Tcharegle Kilissé καὶ ναοῦ ᾿Αρχαγγέλου ⁷⁾, ἐπηρεασμέ-

¹⁾ Εἰς μικρογραφίαν Εὐαγγελίου Βατοπεδίου ἀρ. 735, πρβλ. Millet, ἐν Monuments Piot, τ. II, 1895, σ 210.

²⁾ Πρβλ. Millet, ἔ. ἀ., πίν. 85, 3.

³⁾ Millet, ἔ. ἀ., πίν. 69, 3.

⁴⁾ Τὸ ἐγκόλπιον παρεχωρήθη εὐγενῶς ὑπὸ τῆς κ. ᾿Αγγ. Χατζημυχάλη.

⁵⁾ E. Diez and O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece. Daphni and Hosios Lucas, Cambridge 1931, πίν. 14.

⁶⁾ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris 1916, εἰκ. 4.

⁷⁾ Jerphanion, ἔ. ἀ., πίν. 102, 130, 5 καὶ 157, 1.

νας από την τέχνην τοῦ Βυζαντίου. Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τῆς Καππαδοκίας οἱ Βασιλεῖς φοροῦν καταστολίστους στολάς, ὅπως εἰς τὸ ἡμέτερον, ἀλλὰ προστίθεται ἐκ παλαιότερας εἰκονογραφίας ὁ ἀλυσόδετος Ἄδης, ὅπως καὶ εἰς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἀγ. Μάρκου καὶ τοῦ Torcello ¹⁾. Πολυπληθέστερα εἶναι τὰ συγγενῇ μνημεῖα ἐκ τοῦ IB' αἰῶνος ὡς: μικρογραφία Εὐαγγελίου Βρεττανικοῦ Μουσείου (Harley 1810) ²⁾, στεατίτης Τολέδου ³⁾, μικρογραφία χειρογράφου Πάτμου ⁴⁾ καὶ τοιχογραφίαι Λάτμου ⁵⁾. Ἐκ τοῦ IG' τέλος αἰῶνος ἀναφέρομεν τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ναοῦ τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης ⁶⁾, πρὸς τὰς ὁποίας σχετίζεται τὸ ἡμέτερον ἐπιγονάτιον ὡς πρὸς τὰς στολάς τῶν Προφητῶν καὶ τὸν διὰ ρόμβων διάκοσμον τῶν σαρκοφάγων ¹⁾, διαφέρει ὅμως εἰς τὴν στάσιν τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν παράστασιν τοῦ Ἄδου.

Πρὸς τὸν IB' αἰῶνα καὶ ἀρχὰς IG' εἶναι σύμφωνος καὶ ἡ τεχνολογία τῆς πτυχολογίας εἰς τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὕας. Αἱ πτυχώσεις δὲν ἔχουσι τὴν εὐρύτητα, τὴν φυσικὴν ἐὺλυγιστίαν καὶ τὸ περίτεχνον τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς, ἀλλ' εἶνε γραμμικώτεραι, πυκνότεραι, χρησιμοποιοῦμεναι κατ' ἐξοχὴν ὡς φορεῖς τῆς κινήσεως, ὡς καὶ τοῦ ρυθμοῦ, ὀλιγώτερον δὲ ὡς μέσον ἀποδόσεως τῆς πραγματικῆς ὑφῆς καὶ τῆς μαλακότητος τοῦ ἐνδύματος. Τὰ ὑψηλὰ διαδήματα τῶν Προφητῶν ἰδιάζουσιν κατ' ἐξοχὴν εἰς τὴν Παλαιολογίαν ἐποχὴν, ἀπαντῶσιν ὅμως ἤδη ἀπὸ τοῦ IB' αἰῶνος ⁴⁾).

Οἱ σταυροὶ ἐντὸς κύκλων, οἵτινες πληροῦσιν τὸ βάθος, διακοσμοῦσιν εἰς ἀραιότερα διαστήματα καὶ τὴν περίφημον Δαλματικὴν τοῦ Καρολομάγνου τοῦ Σκενοφυλακίου Ἀγ. Πέτρου Ρώμης, ἣτις δὲν θεωρεῖται πλέον ἔργον τοῦ IA' αἰῶνος, ἀλλὰ τοῦ IA' ⁹⁾· δὲν γνωρίζομεν ὅμως ἂν ὁ διάκοσμος αὐτὸς ἔχη τὴν ἀρχὴν πολὺ προγενεστέραν.

¹⁾ Βλ. Diehl, *ἔ. ἀ.*, εἰκ. 256 καὶ 259.

²⁾ Πρβλ. Dalton, *Byzantine art and archeog.* Oxford 1911, εἰκ. 157.

³⁾ Dalton, *ἔ. ἀ.*, εἰκ. 149.

⁴⁾ G. Jacopi ἐν Clara Rhodos, 1927-1929 I. VI-VII, μέρος III, πίν. V.

⁵⁾ Wiegand-Wulff, *Latmos*, πίν. VII, σ. 219.

⁶⁾ Γ. Σωτηρίου, ἐν Ἑπετηρίδι Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, τόμ. Β', 1925, εἰκ. 14.

⁷⁾ Αἱ ἐνίστε χτίζεται κατ' ἰσοδόμον τρόπον παριστώμεναι σαρκοφάγοι ἰδιάζουσιν εἰς δυτικὰ ἔργα, ὡς εἰς ἔλεφαντοστοῦν Σαλέρνου IA' αἰ., πρβλ. E. Berteaux, *L'art de l'Italie méridionale*, Paris 1904, πίν. XIX, εἰς χειρόγραφον τοῦ Mont Cassin τῆς βιβλιοθ. Mazarine (1909), Berteaux, *ἔ. ἀ.*, εἰκ. 91, εἰς ἔλεφαντοστοῦν Βερολίνου (IA' αἰ.), πρβλ. Schlumberger, *L'Épopée Byz.* II σ. 101, εἰς φραγγοβυζαντινὰ τόξα Βυζαν. Μουσείου Ἀθηνῶν, πρβλ. Ἀ. Ευγγόπουλον, *Α. Ε.*, 1931, εἰκ. 13. Ἀπαντῶσιν ὅμως καὶ εἰς ἀνατολικά ἔργα ὡς εἰς Ναὸν Ἀρχαγγέλου Καππαδοκίας, πρβλ. Jerphanion, *ἔ. ἀ.*, πίν. 157, 1.

⁸⁾ Πρβλ. μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Urbini τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης ἐν Ρώμῃ, ἐνθα εἰκονίζονται μὲ ὑψηλὰ στέμματα οἱ προσωποποιημένοι μορφαὶ τῆς ἐλεημοσύνης καὶ δικαιοσύνης. Πρβλ. Σ. Π. Λάμπρου, *Λεύκωμα Βυζαντινῶν Αυτοκρατόρων*, πίν. 68.

⁹⁾ Πρβλ. Diehl, *ἔ. ἀ.*, σ. 886, εἰκ. 440.

Τέλος ἡ παρυφή ἢ πλαισιοῦσα τὸ ἐπιγονάτιον φέρει διάκοσμον, ὅστις δὲν ἔχει ἀνάλογα εἰς τὰ γνωστὰ ἔργα τῆς κεντητικῆς τοῦ ΙΔ' καὶ ΙΕ' αἰῶ-
νος. Ἐνταῦθα κυματοειδῆς ἔλιξ πληροῦται μὲ ἀραβουργηματοειδῆ φυτικὸν
διάκοσμον (εἰκ. 5). Τὸ θέμα τοῦτο εἶναι σύνηθες εἰς γλυπτὰ τοῦ IB'-ID' αἰῶ-
νος, διαφέρει ὅμως ὥς πρὸς τὴν μορφήν τῶν φυτῶν, τὰ ὅποια εἰς τὰ γλυπτὰ
εἶναι ἀνθεμοειδῆ, ἐδῶ δὲ σχηματίζονται ἐκ φύλλων εἰς ὁρὴν ἀποληγόντων καὶ
πενταφύλλων. Τοιούτων ὅμως φύλλων ἡ μορφή συναντᾶται κατ' ἐξοχὴν εἰς
ἐπίτιτλα χειρογράφων τοῦ ΙΑ' καὶ IB' αἰῶνος. Ἡ διάφορος ἐντύπωσις ἔγ-



Εἰκ. 5. Κόσμημα τῆς παρυφῆς τοῦ ἐπιγονατίου.

κεῖται ἐν τούτῳ, ὅτι τὰ στελέχη εἶναι παχύτερα ἐξ αἰτίας τῆς τεχνικῆς τοῦ χρυ-
σοκεντήματος.

Ὅλοι αἱ ἀνωτέρω ἐκτεθεῖσαι ἐνδείξεις ἐκ τῆς τεχνικῆς τοῦ κεντήματος,
τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος, τῆς τεχνοτροπίας καὶ ἐκ τοῦ διακόσμου τῆς
παρυφῆς πείθουσιν, ὅτι τὸ ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου δύναται νὰ
θεωρηθῇ ἔργον τοῦ IB' ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΓ' αἰῶνος· παρ' ὅλην δὲ τὴν
φθορὰν αὐτοῦ εἶναι πολυτιμώτατον, διότι τὰ ἀρχαιότερα τῆς Παλαιολογείου
ἐποχῆς ἔργα τῆς κεντητικῆς εἶναι πράγματι σπανιώτατα.