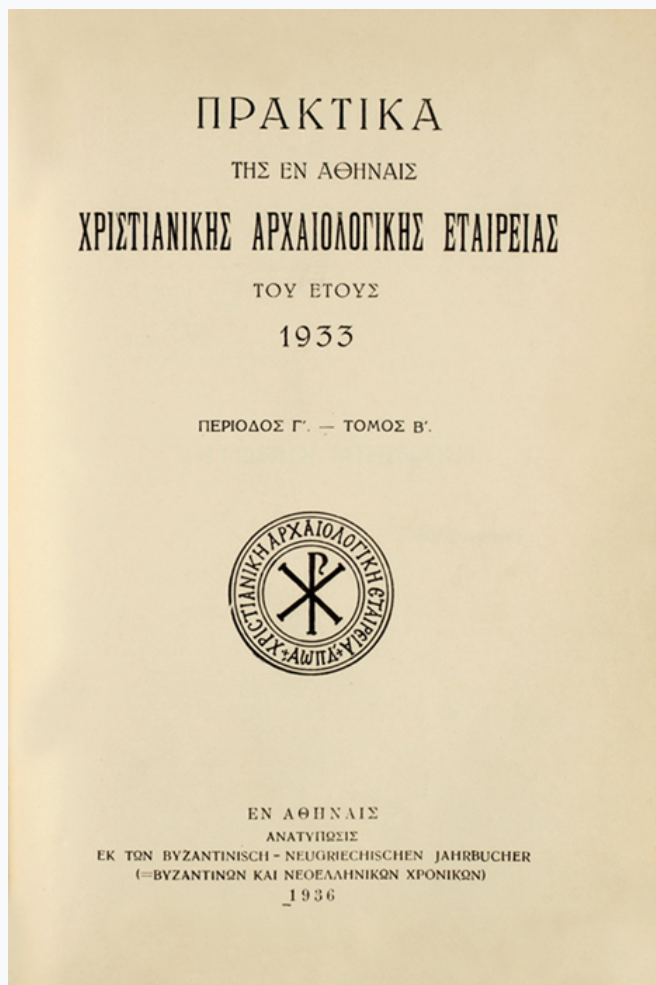


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 2 (1936)

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1933), Περίοδος Γ'. Χαριστήριο 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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Χριστιανικό επιγρονάτιον του Βυζαντινού Μουσείου
Αθηνών μετά παραστάσεως της Εισ Άδου Καθόδου

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1933), Περίοδος Γ'. Χαριστήριον Αντωνία
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, προήλθεν 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 Ἑπιστημονικῇ 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 ἐγγχειριον 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. Βαλασαμῶνα παρὰ Ράλλη καὶ Ποτλῆ, «Σύνταγμα θεῶν καὶ ἱερῶν κανόνων», Δ', σελ. 478).

Πότε τὸ ἀπὸ τῆς ζώνης καὶ κατὰ μῆκος τοῦ μηροῦ κρεμάμενον μαλακὸν ἐγγχειριον 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 συντελεσθῆ κατὰ τὸν ΙΒ' αἰῶνα, ἀφοῦ ὁ Βαλασαμῶν κατὰ τὰ τέλη τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ μεταχειρίζεται τὴν λέξιν ἐπιγονάτιον. Τῷ 1054 ἀναφέρονται ἐν χωρίῳ τοῦ Πέτρου Ἀντιοχείας πρὸς τὸν Μιχαὴλ Κηρουλάριον «ἐγγχειρία χρυσοπάστα». Καὶ εἰς τὰ μνημεῖα, ἤδη 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). Ὁμοια 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).

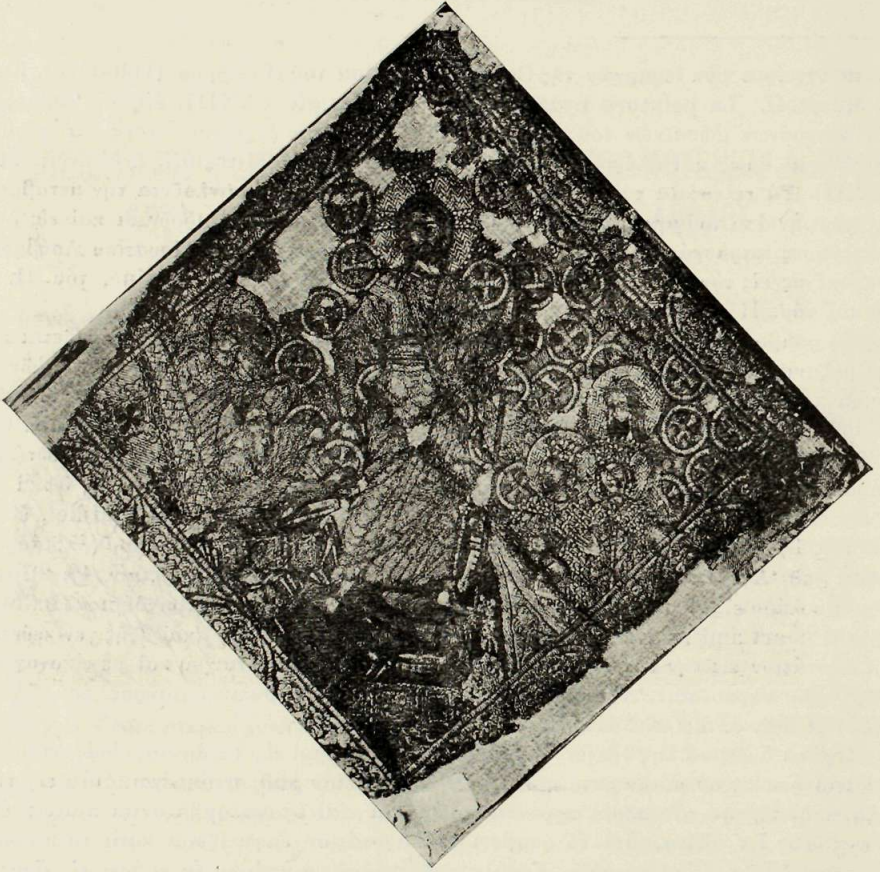
Τὸ ρομβοειδὲς ἐπιγονάτιον φερόμενον ὑψηλά, ὅπως τὸ ἐγχειρίδιον, ἐμφανίζεται εἰς τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν τὸ πρῶτον εἰς μνημεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΔ' αἰῶνος. Πρβλ. προσωπογραφίαν τοῦ Ἁγ. Σάββα ἄνωθεν τοῦ τάφου αὐτοῦ ἐν τῷ καθολικῷ τῆς Μ. τοῦ Χιλανδαρίου Ἄθω (Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, I 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 Ἁγ. Χρυσοστόμου ἐν τῇ Περιβλέπτῳ Μυστρᾶ (Millet, ἔ. ἀ., πίν. 110, 1.) χωρὶς νὰ ἐκλείπῃ καὶ τὸ ὑπὸ μορφήν πεποικιλμένου ἐγχειρίου (βλ. παράστασιν τοῦ Ἁγ. Παταπίου ἐν Πρωτάτῳ (ΙΔ' αἰών. πρβλ. Millet, ἔ. ἀ., πίν. 40, 2), τοῦ Ἁγ. Νικολάου εἰς τὸ σπήλαιον τοῦ S. Biagio (ΙΔ' αἰών) παρὰ τὸ Βρινδήσιον (Dalton, *Byzantin art and Archeology* εἰκ. 190). Μόλις δὲ ἀπὸ τοῦ ΙΓ' καὶ ἔξῃς γενιεύεται τὸ ἐπιγονάτιον εἰς τὴν ἀγιογραφίαν, κοσμούμενον μάλιστα ἐνιαχοῦ καὶ μὲ εἰκονογραφίας (πρβλ. παράστασιν Ἁγ. Ἰωάννου Ἐλεήμονος ἐν Καθολικῷ Λαύρας τοῦ Ἄθω (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 φειδῶς, 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, ὄφειλε πρὸ πολλοῦ νὰ ὑπάρχῃ ἐν χρήσει εἰς ἄμφια, διότι τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἶχε πλέον χαθῆ 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: περιζῶσαι 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 Ἀναστασεως (πρβλ. καὶ ἐπιγονάτιον τοῦ 1370 μὲ Ἀνάστασιν, ἀνῆκον εἰς τὴν Μοῆν Tismania Ρουμανίας, Diehl *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925 σ. 880) ἀργότερον δὲ ἔφερον παντὸς εἶδους σκηνάς.

πρόκειται περί χρυσοκεντήτου έργου βυζαντινῶν χρόνων (εἰκ. 1 καὶ 2).

ὑπὸ τῶν Σιλεντιαρίου, Πορφυρογεννήτου, Μανουὴλ. Φιλῆ καὶ ἄλλων βυζαντινῶν συγγραφέων ἀναφέρονται συχνὰ τὰ χρυσοκένητα, ἀργυροκένητα, ὀλοκένητα, χρυσόκλαβα, χρυσοκλαβάρικα, σουμάντινα, διάλιθα ἱστορη-

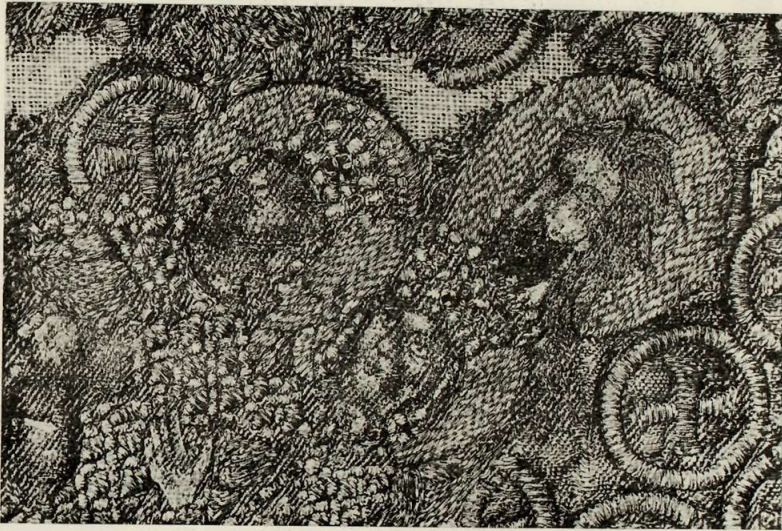


Εἰκ. 1. Ἐπιγονάτιον Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν.

μένα ὑφάσματα, κεντημένα ὀλόκληρα ἢ ἐν μέρει διὰ λεπτοφρεστάτων σουμάτων ἀληθοῦς χρυσοῦ ἢ ἀργύρου. Τὰ χρυσοκένητα αὐτὰ ὑφάσματα μεγάλως ἐξετιμῶντο εἰς τὴν ἐποχὴν τῶν καὶ προσεφέροντο ἀπὸ τοὺς Αὐτοκράτορας εἰς τὴν ἐκκλησίαν ἢ εἰς ἄλλας ἀνδράς ὡς βαρύτερα δῶρα. Εἰς τὴν Δύσιν τὰ βυζαντινὰ αὐτὰ χρυσοκένητα 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 παραπετάσμαια 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 στενή, ἔνεκα τῆς τεχνικῆς τοῦ κεντήματος, ἣτις 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 ἐξαρθῆ, ἡ μελέτη καὶ ἡ δημοσίευσίς αὐτῶν εἶναι εἰσέτι λίαν ἐλλιπής. Ὅχι μόνον συνολικὸν ἔργον περὶ αὐτῶν δὲν ἔχει γραφῆ, ἀλλὰ λείπουν περιγραφαὶ καὶ πλήρεις ἀπεικονίσεις καὶ τινὸν ἐκ τῶν ἐξοχωτέρων ἀκόμη ἔργων τῆς βυζαντινῆς χρυσοκεντητικῆς. Δὲν ὑπάρχει δὲ ἀμφιβολία, ὅτι πολλὰ ἀρχαῖα ἱστορημένα χρυσοκέντητα λανθάνουσιν ἐν διαφόροις μοναῖς, δημοσίοις μουσείοις καὶ ἰδιωτικαῖς συλλογαῖς, τὰ ὅποια μόνον συγκριτικὴ ἔρευνα ἠδύνατο νὰ διαφωτίσῃ καὶ κατατάξῃ χρονολογικῶς.

Τεχνικῆ. Τὸ ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν εἶναι κεντημένον ἐπὶ στερεοῦ ὄλοσηρικῷ διμήτου ὑφάσματος, χρώματος ἐρυθροῦ κινναβάρεως μὲ τὴν συνήθη τεχνικὴν τῶν βυζαντινῶν χρυσοπάστων, καθ' ἣν τὰ χρυσᾶ νήματα ἔχουσιν ἐπιρραφῆ ἐπὶ τοῦ ὑφάσματος, στερεοῦμενα εἰς αὐτὸ κατὰ κανονικὰ διαστήματα διὰ χρωματιστοῦ μεταξίνου νήματος· ἀπὸ τὰ σημεῖα δὲ αὐτὰ τῆς στηρίξεως, τὰ ὅποια 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' εὐθείαν ἐπιτεθειμένον ἐπὶ τοῦ μεταξωτοῦ ὑφάσματος, χωρὶς νὰ ὑπάρῃ 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 μόνα 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 ἐκείνη δῆλωσις χρώματος εἰς τὸ μονότονον χρυσοῦν ἢ ἀργυροῦν κέντημα. Ἐγκαῦθα τὸ μεταξίνον νῆμα τῆς στερεώσεως εἶναι παντοῦ καστανόν, τὸ δὲ χρῶμα ὑποηλώνεται διὰ μόνον τῶν πτυχῶν, τῶν ὁποίων αἱ γραμμαὶ ἀφινόμεναι κεναὶ πληροῦνται διὰ χρωματιστῆς μετάξης. Εἶναι ὁμως αἱ γραμμαὶ αὐταὶ τῶν πτυχῶν τόσον πυκναὶ καὶ ἰσχυραὶ, ὥστε ἡ ἐντύπωσις τοῦ χρώματος δίδεται ἀρκετὰ 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 τεχνικὴ τοῦ κεντήματος εἶναι ἡ αὐτὴ μὲ τὸν Ἐπιτάφιον τῆς Θεσσαλονίκης. Παρατηροῦνται δηλ. καὶ ἐνταῦθα τέσσαρα εἶδη «βελονιάς»,³⁾ τὰ ὁποῖα ἔχουσιν ἐκτελεσθῆ με ἄκραν λεπτότητα καὶ ἀκρίθειαν ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ μεταβυζαντινὰ χρυσοκέντητα, καθ' ἃ τὰ εἶδη τῆς βελονιάς αὐξάνουσι καὶ ἡ κατασκευὴ καθίσταται ὀλονὲν χονδροειδέστερα.

Αἱ κεφαλαὶ εἶναι εἰργασμένοι 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, Ὀδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου, Ἀθήναι 1931, σ. 112 κ. ἑ.

²⁾ Ἀμφοτέρων τῶν εἰδῶν τούτων γίνεται χρῆσις εἰς τὸ βυζαντινὸν χρυσοσπαστον 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 ὁμως εἶναι εἰργασμένα διὰ μετάξης, ἧτις διατηροῦν ἀπ' εὐθείας τὸ ὑφασμα εἶναι δὲ αὐταὶ μὲ τὰς λαϊκὰς τῶν ὀνομασίας ἢ «σκέτη ἀναχυτὴ» εἰς τὸ κόσμημα τῆς παρυφῆς καὶ τῶν σταυρῶν, ἢ «ζικ-ζάκ» εἰς τοὺς φωτοστεφάνους, ἢ «νατουραλίσια» εἰς τὰ ἐνδύματα καὶ ἢ ἐν εἴδει διμήτου «ἀσταχωτὴ» εἰς τὴν σαροκοφάγον ἀριστερά. Βλπ. Ἀγγ. Χατζημιχάλη, Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Τέχνη. Σκυροσ. 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 καλύτερον σφριζομένων προσώπων δύναται τις νὰ δεχθῆ, ὅτι ἡ ἐκτέλεσις ὑπερέβαινε εἰς λεπτότητα καὶ αὐτὰς τὰς περιφήμους κεφαλὰς τοῦ Ἐπιταφίου Θεσσαλονίκης, ἡ δὲ ἀτομικὴ ἔκφρασις τοῦ προσώπου ἀπεδίδετο μὲ τὴν δύναμιν τῶν ἔργων τῆς ζωγραφικῆς.

Ἡ εἰς Ἄδου Καθόδου. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου τοῦ Χριστοῦ, δι' ἧς κοσμεῖται τὸ Ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μαρτυρεῖ βυζαντινὴν περίοδον. Ὁ Χριστὸς ἴσεται κατ' ἐνώπιον δεικνύων μόνον εἰς τὴν στάσιν τῶν ποδῶν κάποιαν κίνησιν, τὴν ὁποίαν ἐξαίρει 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, ἐνδεδυμένοι κατακόσμους βασιλικὰς στολὰς καὶ ὑψηλὰ διαδήματα, καὶ ὁ Πρόδρομος μὲ στάσεις ἱεροπρεπεῖς ἰσορροποῦσι τὴν σύνθεσιν.

Ὁ τόπος, ἔνθα εἰκονίζεται ἡ σκηνή, δὲν δηλοῦται οὔτε ὡς χώρος οὔτε ὡς τοπεῖον, ἐξαιρέσει εἶδος τινὸς ὀμφαλοῦ κάτωθεν τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ, μὲ σκοτεινὰ χρώματα, παριστῶντος σχηματικῶς τὸν Ἄδην, γύρω τοῦ ὁποίου εἶναι ἐρριμμένα αἱ θραυθεῖσαι 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 ἀποκρυσταλλωθεῖσα καὶ ἰδίᾳ κατὰ τὸν ΙΑ' καὶ ΙΒ' αἰῶνα κυριαρχήσασα ἐν τῇ βυζαντινῇ ζωγραφικῇ. Ἡ εἰκονογραφία, ὅπως παρατηρεῖται, καὶ εἰς ἄλλας σκηνὰς τοῦ δωδεκάορθου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς περιορίζει εἰς τὸ ἐλάχιστον τὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα, — στάσεις δηλ. καὶ ἐκφράσεις, αἱ ὁποῖαι ἔχουσι σκοπὸν νὰ καταστήσωσι ζωντανὴν καὶ παραστατικὴν τὴν σκηνήν — ἀποκαθαίρει τὰς γραφικὰς λεπτομερείας διὰ νὰ τονισθῆ 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 σκηνὴν τῆς Καθόδου εἶναι: ἡ ἀπὸ τοῦ θανάτου λύτρωσις διὰ τῆς νίκης τοῦ

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

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

Ἰσίδου καὶ ὁ θριάμβος τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἰδέα αὕτη λαμβάνει μορφήν μετὰ τὴν ἔξαρσιν τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ, ὅστις ἴσεται ἐν ἡρεμίᾳ ἐν τῷ κέντρῳ τῆς σκηνῆς κατὰ πολὺ ὑπερέχων τῶν ἄλλων προσώπων, ὑψώνων ὡς σύμβολον τοῦ θριάμβου 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 αὐστηρὰν συμμετρίαν τῆς συνθέσεως καὶ τὴν ἐκτὸς τόπου καὶ χώρου παράστασιν τῆς σκηνῆς.

Τὸν βαθμὸν τῆς πνευματικῆς παραστάσεως τῆς εἰς Ἰσίδου Καθόδου εἰς τὴν μεσοβυζαντινὴν τέχνην δύναται τις νὰ ἀντιληφθῆ, ἂν συγκρίνη αὐτὴν πρὸς προγενεστέρας τοῦ ΙΑ' αἰῶνος ἀπεικονίσεις, αἵτινες ἔχουσαι τὰς ρίζας τῶν εἰς τὴν ἀνατολικὴν, τὴν συροπαλαιστινιακὴν δηλ. τέχνην τῶν πρώτων αἰώνων, ὅπου τὸ πρῶτον φαίνεται διεμορφώθη ἡ σκηνή¹⁾, εἶναι στενωῶς προσκολλημένα εἰς τὸ γράμμα τῆς ἀφηγήσεως.

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

¹⁾ Αὕτη εἶναι ἡ γνώμη τοῦ Baumstark, βλ. *Palaestiniensia*, ἐν *Röm. Quartalschrift*, τόμ. XX, 1905, σ. 125. Τοῦναντίον ὁ Wielpert, στηριζόμενος εἰς τὰ σχετικῶς πολυάριθμα παραδείγματα διασωθέντα ἐν Ρώμῃ, δέχεται τὴν Ρώμην ὡς διαμορφώσαν τὸ θέμα. Πρβ. Wielpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, τόμ. II σ. 887 κ. ἐ. Ὅταν ὁμοῦ 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 τεχνολογία, 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) ἀπῆχει τὸ ἀπλοϊκόν, ἀφηγηματικὸν πνεῦμα τῆς Ἀνατολῆς καὶ συνδέεται στενωτάτα πρὸς τὰς σκηνὰς τοῦ ἀρχαικοῦ κύκλου τῶν ναῶν *Guerémé, Qeledjlar* καὶ *Tocale* (Θ'-Γ' 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 τὸ 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. πλείοτερα 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 Ἰσίδου 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, πλωροὶ δὲ Ἄδου ἰδόντες σε ἔπηξαν», ὁ Χριστὸς παρίσταται μόνος πρὸ τῆς πύλης τοῦ Ἄδου, παρὰ τὴν ὁποίαν εἰκονίζονται ἔντρομοι οἱ πλωροὶ. Εἰς τὴν ἀξιόλογον αὐτὴν μικρογραφίαν βλέπομεν τὸ πρῶτον *χιαστὶ* τὰς καταπεσούσας πύλας τοῦ Ἄδου, θέμα, τὸ ὁποῖον ἀπὸ τοῦ IB' αἰῶνος ἀπέβη τυπικὸν καὶ ἀντικατέστησεν ἐν πολλοῖς τὴν προσωποποίησιν τοῦ Ἄδου.

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 ὄσπᾶ*» ἐπὶ ἑλεφαντοστοῦ, 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: ἢ «*ἁγία ἀνάστασις*» ἢ «*ἡ ἀνάστασις τοῦ Κυρίου*» ⁶⁾, ἀπετέλεσε δὲ μίαν τῶν σκηνῶν τοῦ δωδεκαόρου, εἰκονιζομένη εἰς πολλὰ μνημεῖα τοῦ IA' αἰῶνος καὶ ἐξῆς, οὐχὶ εἰς τὴν σειρὰν τῶν Παθῶν, ἀλλ' εἰς ἐξέχοντα μέρη τοῦ κυρίως Ναοῦ (Δαφνί, Νέα Μονὴ Χίου, Περίβλεπτος Μυστρᾶ).

Τὴν ἀποκρυσταλλωθεῖσαν παράστασιν τῆς Ἀναστάσεως ἐν τῇ τέχνῃ τοῦ IA'-IB' αἰῶνος, δυνάμεθα εἰς τρεῖς παραλλαγὰς νὰ κατατάξωμεν. Ὁμιλος μνημειώδους μορφῆς ἐξαιρεῖ 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 Παλατινοῦ, 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 ἸΑδάμ¹⁾. Δεύτερος ὄμιλος, ἐξαρτώμενος περισσότερο ἐξ ἀρχαιότερων ἀνατολικῶν προτύπων παριστᾷ τὸν Χριστὸν ἐν ζωηρᾷ στροφῇ πρὸς τὸν ἸΑδάμ, μὲ τὴν προσωποποίησιν τοῦ ἄλυσοδέτου ἸΑδου ὑπὸ τοὺς πόδας του καὶ προσθήκην ἐνίοτε δευτερευόντων προσώπων. Πάντοτε ὅμως ὁ Χριστὸς ἐξαιρείται 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⁾ Πρὸβλ. τὰ ἀναφερόμενα κατωτέρω συγγενῆ μνημεῖα πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ ἐπιγονατίου.

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

ραμερίζονται, ακόμη και αυτή η ἔγερσις τοῦ Ἀδάμ, ὡς βλέπομεν εἰς μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Ἰβήρων ἀριθ. 1 (εἰκ. 3), εἰς φορητὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Πετροπόλεως τοῦ IB' αἰῶνος ¹⁾ και εἰς Εὐαγγέλιον τοῦ Βατικανοῦ τοῦ 1128 (Urbini, 2) ²⁾. Ἡ ἰδιαίτουσα ἔξαρσις τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, μετὰ τὴν μεγαλειώδη ἡρεμίαν του, τὴν ἔκτασιν τῶν δύο χειρῶν του (ὅπως παρίσταται και εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἐμφανίσεως πρὸ τῶν ἁγίων γυναικῶν μετὰ τὴν ἐπιγραφὴν *Χαίρετε*), ἡ σμίχρυνσις τῶν ἄλλων προσώπων εἰς ὁμοιομόρφους στάσεις ἰκεσίας και ὁ αὐστηρὸς ρυθμὸς τῆς συνθέσεως παρέχουσιν εἰς τὰς παραστάσεις αὐτὰς τῆς Ἀναστάσεως τὸν τόνον τῆς ὑψηλῆς ἐκεῖνης ἀφαιρέσεως, ἣτις ὑπῆρξεν ἀσφαλῶς δημιουργία 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, ὄχι πλέον μετὰ ἀφελῆ και στερεότυπον τρόπον, ἀλλὰ μετὰ τὸν δραματικόν, νατουραλιστικόν και πλουσίως γραφικὸν χαρακτῆρα τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων. Ἡ σκηνὴ δὲν ἐκτυλίσεται εἰς τὸ κενόν, ἀλλ' εἰς τοπεῖον μετὰ ὑψηλὸν ὄριζοντα ³⁾. Ὁ Χριστὸς σύρει τὸν Ἀδὰμ μετὰ κίνησιν εἰς τὴν ὁποίαν ζωγραφίζεται ὅλη ἡ προσπάθεια τῆς ἀνεγέρσεως ⁴⁾. Οἱ Προφῆται και τὰ ἀυξηθέντα πρόσωπα τῶν δικαίων δὲν ἴστανται ἀπαθῆ και ἀκίνητα διαπερῶνται ὑπὸ τῆς συγκινήσεως τῆς μεγάλης στιγμῆς ⁵⁾. Ἡ σκηνὴ πλουτίζεται ὄχι μόνον μετὰ τὴν ἀύξισιν τῶν προσώπων, ἀλλὰ και μετὰ δευτερεύοντα ἐπεισόδια εἰλημμένα ἐκ τῶν Ἀποκρύφων, ἣτοι προστίθενται ἀρχάγγελοι δένοντες τὸν Ἄδην εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς συνθέσεως ⁶⁾ και στρατιαὶ τῶν ἀγγέλων ἄνω ⁷⁾.

Τέλος ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς λαμβάνει νέαν μορφὴν: Ὁ Χριστὸς σύρει διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς τὸν Ἀδὰμ και διὰ τῆς ἄλλης τὴν Εὐάν. 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 τινα μνημεῖα τοῦ IB' αἰ. (Μικρογραφίαι Harley 1810, Ἰβήρων 1, βλ. εἰκ. 3), ὅπως ὁμοῦ σχηματικὸν και ἄτινον.

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

⁵⁾ Χιλιαδαρίου Ἁθῶ (Millet, ἔ. ἀν. 85, 3).

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

⁷⁾ Λαύρας Ἁθῶ (Millet, ἔ. ἀ., πίν. 129, 1).

ἐμφανίζεται κατὰ τὸν ΙΓ' αἰῶνα ¹⁾, κυρίως ὅμως ἐνεκολπώθη αὐτὴν ἡ τέχνη τοῦ Ἁθω. 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 Ἄλωσιν χρόνων κατέστη πλέον ἀποκλειστικὴ καὶ ἔζησεν—εἰς τὰ μέρη ὅπου δὲν εἰσήχθη ἡ νέα ἐκ τῆς Δύσεως ἐμπνευσθεῖσα εἰκονογραφία—μέχρι τοῦ



Εἰκ. 4. Ἐγκόλπιον τοῦ ἔτους 1811
(Ἐκ τῆς συλλογῆς Ἀγγ. Χατζημυχάλη).

ΙΗ' αἰ. Ὡς τελευταῖον δεῖγμα τῆς ἐπιβιώσεως τοῦ θέματος φέρομεν ἀργυροῦν ἐγκόλπιον τοῦ 1811 ⁴⁾ (εἰκ. 4) παριστᾶνον εἰς τεχνοτροπίαν σχηματικὴν καὶ ἀφελῆ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδον μεῖστας 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

λληλα ἀναφέρομεν τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδον τοῦ μωσαϊκοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ ⁵⁾, τοῦ διπτύχου Barberini τοῦ Μουσείου Βερολίνου ⁶⁾, μνημείων τοῦ ΙΑ' αἰῶνος, καθ' ἃ ὁ Χριστὸς ἵσταται κατ' ἐνώπιον κρατῶν τὸν σταυρόν. Διαφορὰ ὑπάρχει ὡς πρὸς τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα, ἅτινα παρίστανται συνήθως ὀλόσωμα. Ἐπίσης στενὴ εἰκονογραφικὴ σχέσις ὑπάρχει καὶ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῶν ναῶν Καππαδοκίας τοῦ ΙΑ'-ΙΒ' αἰῶνος Qaranleq Kilissé, Tcharegle Kilissé καὶ ναοῦ Ἀρχαγγέλου ⁷⁾, ἐπιηρεασμέ-

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. Ἀγγ. 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. 102,1 130,5 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 Ἁγ. Μάρκου καὶ τοῦ Torcello ¹⁾. Πολυπληθέστερα εἶναι τὰ συγγενῆ 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 τεχνότροπία τῆς πυχνολογίας εἰς τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὐας. Αἱ πτυχώσεις δὲν ἔχουσι τὴν εὐρύτητα, τὴν φυσικὴν ἐδλυγιστίαν καὶ τὸ περίτεχνον τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς, ἀλλ' εἶνε γραμμικώτεροι, πυκνότεροι, χρησιμοποιοῦμενοι 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 ²⁾.

Οἱ σταυροὶ ἐντὸς κύκλων, οἵτινες πληροῦσιν τὸ βάθος, διακοσμοῦσιν εἰς ἀραιότερα διαστήματα καὶ τὴν περίφημον Δαλματικὴν τοῦ Καρολομάγνου τοῦ Σκευοφυλακίου Ἁγ. Πέτρου Ρώμης, ἣτις δὲν θεωρεῖται πλέον ἔργον τοῦ IA' αἰῶνος, ἀλλὰ τοῦ IA' ³⁾: 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.

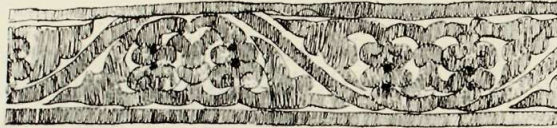
⁶⁾ Γ. Σωτηρίου, ἐν Ἑπετηρίδι Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, τόμ. Β', 1925, εἰκ. 14.

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

²⁾ Πρβλ. μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Urbini τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης ἐν Ρώμῃ, ἔνθα εἰκονίζονται μὲ ὑψηλὰ στέμματα οἱ προσωποποιημένοι μορφαὶ τῆς ἐλεημοσύνης καὶ δικαιοσύνης. Πρβλ. Σ. Π. Λάμπρου, *Λεύκωμα Βυζαντινῶν Αὐτοκρατόρων*, πίν. 68.

³⁾ 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 ΙΒ'-ΙΔ' αἰῶ-
νος, διαφέρει ὅμως ὡς πρὸς τὴν μορφήν τῶν φυτῶν, τὰ ὅποια εἰς τὰ γλυπτὰ
εἶναι ἀνθεμοειδῆ, ἐδῶ δὲ σχηματίζονται ἐκ φύλλων εἰς ὅξυ ἀποληγόντων καὶ
πενταφύλλων. Τοιούτων ὅμως φύλλων ἢ μορφῆ συναντᾶται κατ' ἔξοχὴν εἰς
ἐπίτιτλα χειρογράφων τοῦ ΙΑ' καὶ ΙΒ' 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 χρο-
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 ΙΒ' 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.