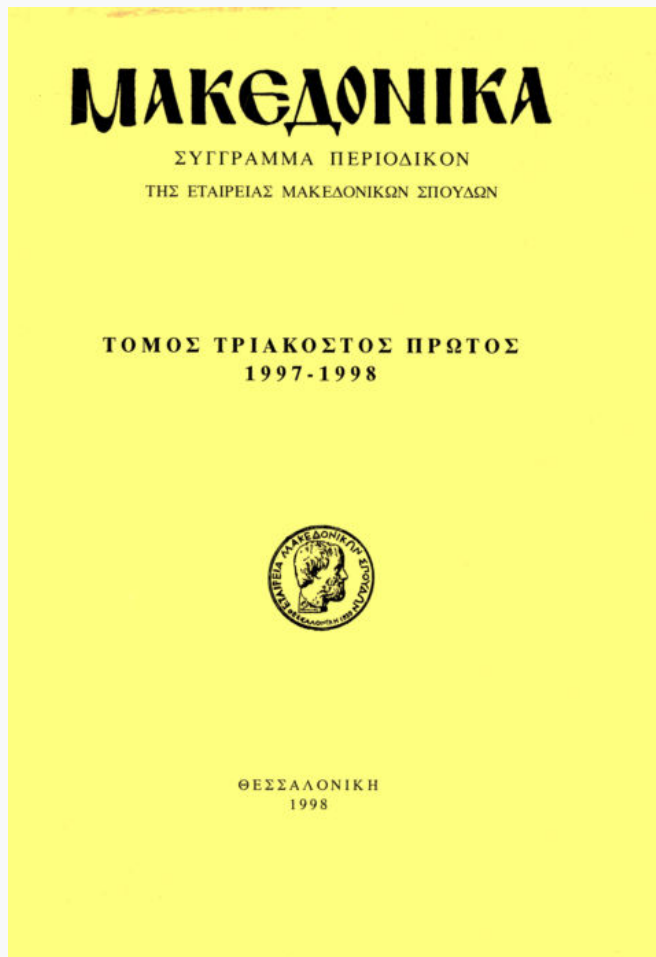


Μακεδονικά

Τόμ. 31, Αρ. 1 (1998)



Εικόνες από το εκκλησιαστικό μουσείο των Σερρών: πρώτη παρουσίαση

Αγγελική Στρατή

doi: [10.12681/makedonika.132](https://doi.org/10.12681/makedonika.132)

Copyright © 2014, ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Στρατή Α. (1998). Εικόνες από το εκκλησιαστικό μουσείο των Σερρών: πρώτη παρουσίαση. *Μακεδονικά*, 31(1), 323–344. <https://doi.org/10.12681/makedonika.132>

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΩΝ ΣΕΡΡΩΝ ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ*

Η συλλογή εικόνων και εκκλησιαστικών κειμηλίων των Σερρών ιδρύθηκε το 1986-87 από τον μητροπολίτη Σερρών και Νιγρίτας κ.κ. Μάξιμο και βρίσκεται στον δεύτερο όροφο του μητροπολιτικού μεγάρου της πόλης. Εδώ εκτίθενται κυρίως φορητές εικόνες, ξυλόγλυπτα τμήματα τέμπλων από ναούς της περιοχής, εκκλησιαστικά κειμήλια, ιερατικά άμφια και λειτουργικά υφάσματα που προέρχονται είτε από τις Σέρρες είτε από τη Νιγρίτα και την ευρύτερη περιοχή της Βισαλτίας¹.

Ο κυριότερος πυρήνας του Μουσείου αποτελείται από ένα σύνολο εκατόν τριάντα περίπου φορητών εικόνων και τμημάτων τέμπλων που στο μεγαλύτερο τους μέρος έχουν συντηρηθεί από τον συντηρητή Ιωάννη Γκερέκο. Αυτές χρονολογούνται από τα όψιμα βυζαντινά (τέλος 14ου με αρχές 15ου αιώνα) έως και τα τελευταία μεταβυζαντινά χρόνια (19ος αιώνας) και αντιπροσωπεύουν αρκετά ρεύματα και τάσεις της ζωγραφικής τους. Οι περισσότερες —γύρω στις πενήντα— έχουν προέλευση την Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Ορισμένες από αυτές συνδέονται πολύ στενά με τις τοιχογραφίες τόσο του καθολικού όσο και των παρεκκλησίων της, γεγονός που συμβάλλει καθοριστικά στην ανίχνευση και εντοπισμό παραλλήλων ζωγραφικών εργασιών και κοινών ομάδων ζωγράφων². Οι υπόλοιπες εικόνες ανήκαν, αρ-

* Η εργασία αυτή αποτελεί ανάπτυξη μέρους του θέματος ομότιτλης ανακοίνωσής μου στο 19ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών στην Κολεγχάγη (18-24/8/1996): Α. Στρατή, «Εικόνες από το Εκκλησιαστικό Μουσείο των Σερρών. Πρώτη παρουσίαση (περιλάμβανε ένα σύνολο εννέα εικόνων)», *Byzantium, Identity, Image, Influence, Abstracts of Communications, XIX International Congress of Byzantine Studies*, Copenhagen 1996, σφ. 5214.

Οφείλω να εκφράσω και από τη θέση αυτή τις ευχαριστίες μου στον σεβασμιώτατο μητροπολίτη Σερρών και Νιγρίτας κ.κ. Μάξιμο για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης των εικόνων και εκκλησιαστικών κειμηλίων του παρσπάνω μουσείου και στον καθηγητή κ. Ευθύμιο Τσιγαρίδα για τις χρήσιμες και πολύτιμες παρατηρήσεις του στη συνολική διαπραγμάτευση του θέματος.

Η φωτογράφιση των εικόνων έγινε από τον φωτογράφο Σωτήρη Χαϊδεμένο, εκτός από τις υπ' αριθ. 7, 10, 11, που προέρχονται από το φωτογραφικό αρχείο της 12ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

1. ΑΔ 43 (1988), Χρονικά, τ. Β2 (Α. Στρατή), σφ. 447-8.

2. Βλ. κυρίως Α. Στρατή, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Νιγρίτας και η συμβολή των στη ζωγραφική του 18ου αι. στην Ανατολική Μακεδονία», *Πρακτικά Α' Επιστημονικού Συμποσίου «Η Νιγρίτα - Η Βισαλτία διά μέσου της Ιστορίας»*, Νιγρίτα 1995, σφ. 145-147 της ίδιας, «Ζωγραφικό εργαστήριο του 18ου αιώνα στην περιοχή Σερρών και Νιγρίτας», *Μνήμη*

χικά, σε ναούς των Σερρών, όπως πιθανότατα η Παλαιά Μητρόπολη (γνωστή ως Άγιοι Θεόδωροι), ο Άγιος Αντώνιος, ο Άγιος Γεώργιος ο Κρουνερίτης, ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, ο Άγιος Παντελεήμων, οι Άγιοι Ανάργυροι και άλλοι, αλλά και της επαρχίας Σερρών (Πεντάπολη, Εμμανουήλ Παπλάς, Ελαιών, Ν. Σούλι και άλλα χωριά) και Βισαλτίας (Νιγρίτα, Τερπνή, Δάφνη, Βέργη, Σιτοχώρι και άλλα).

Οι φορητές εικόνες εικονογραφούνται με ποικίλα εικονογραφικά θέματα, ανταποκρινόμενα τόσο στο εορτολόγιο της ανατολικής ορθόδοξης Εκκλησίας, όσο και στις λατρευτικές ανάγκες προσκύνησης κυρίως και λειτουργικής φύσης. Εκφράζουν επίσης γνωστές και κυρίαρχες καλλιτεχνικές τάσεις των μεγάλων κέντρων του Βυζαντίου, όπως της Κωνσταντινούπολης και της Θεσσαλονίκης³, αλλά και της κρητικής τέχνης⁴, ενώ άλλες προσφέρουν πολύτιμες μαρτυρίες για τα έργα παραγωγής τοπικών εργαστηρίων⁵. Η πλειονότητά τους αφορά εικόνες προσκύνησης, δεσποτικές, δωδεκαόρτου τέμπλου, ενώ άλλες αποτελούν, μαζί με την ξυλόγλυπτη προσθήκη τους, ενιαίο σύνολο που ανήκει σε τμήμα του τέμπλου.

Ως πρώτη παρουσίαση έχουμε επιλέξει να ασχοληθούμε με ένα σύνολο πέντε φορητών εικόνων, με σκοπό την εξαγωγή κάποιων πρώτων σκέψεων και συμπερασμάτων, απαραίτητων στην πληρέστερη γνώση μας για την παρουσία, ανάπτυξη και εξέλιξη της ζωγραφικής στην περιοχή των Σερρών και ευρύτερα της Ανατολικής Μακεδονίας στους 15ο και 16ο αιώνες κυρίως.

Από τις παλαιότερες εικόνες που ανήκουν στη συλλογή και προέρχονται από τον Ι. Ν. Αγίου Αντωνίου Σερρών⁶ είναι το ζευγάρι των εικόνων του

Μανόλη Ανδρόνικου, Θεσσαλονίκη 1997, σσ. 337-339 κυρίως της ίδιας, «Η ζωγραφική των εικόνων του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης», *Θησαυρού της Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης (Το Εκκλησιαστικό Μουσείο: Ι. Γκερέκος - Α. Κανλής)*, Σέρες 1998, σσ. 9-11 (παρουσίαση των εικόνων μας στον κατάλογο βλ. σσ. 14-21, 24-25).

3. Επίσης βλ. Α. Στρατή, «Τρεις εικόνες από το Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών», ανακοίνωση στο 17ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 23-25/5/1997, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1997, σσ. 68-69 (για τις παραπάνω εικόνες θα ασχοληθούμε εκτενώς σε προσεχή δημοσίευση).

4. Σε ανακοίνωσή μας στο Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο «Η Νιγρίτα - Η Βισαλτία διά μέσου της Ιστορίας» που έγινε στη Νιγρίτα στο διάστημα από 17 έως 20 Οκτωβρίου 1996, με τίτλο «Εικόνες από ναούς της Βισαλτίας στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών», αναφερθήκαμε στην εικόνα του Αγ. Ιωάννη Προδρόμου από τον Άγιο Γεώργιο Σιτοχωρίου (αφ. καταγρ. 55 της 12ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων), κρητικής τέχνης. Τα πρακτικά του Συμποσίου είναι υπό έκδοση.

5. Βλ. σημ. 2.

6. Ο Γ. Καφαντζίης στην *Ιστορία της πόλεως Σερρών και της περιφέρειάς της (από τους προϊστορικούς χρόνους μέχρι σήμερα)*, Α΄ τόμος, Αθήνα 1967, σσ. 156-157, αναφέρει, χωρίς όμως την παράθεση πειστικών επιχειρημάτων, ότι οι εικόνες αρχικά ανήκαν στο τέμπλο της Παλαιάς Μητροπόλης Σερρών και αργότερα μεταφέρθηκαν στον ναό Αγίων Αντωνίου και Μαρίνης της πόλης.

Χριστού Σωτήρος και της Θεοτόκου Οδηγητρίας, διαστάσεων 0,96×0,655×0,04 και 0,97×0,72×0,035 μ. αντίστοιχα (εικ. 1 και 2). Πιθανόν ήταν δεσποτικές εικόνες τέμπλου ναού, άγνωστης προέλευσης. Αποτελούνται από ένα ενιαίο κομμάτι ξύλου, με αυτόξυλο πλαίσιο και δύο τρέσα. Είναι σκαφωτής μορφής και έχουν ζωγραφιστεί με αυγοτέμπερα πάνω σε προετοιμασία από γύψο και μεσολάβηση υφάσματος. Η κατάσταση τους παρουσιάζεται, σε γενικές γραμμές, καλή, με μερικές διακρινόμενες φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια. Διάσπαρτες επιζωγραφήσεις συναντιούνται τόσο στα πρόσωπα, όσο και στα ρούχα των παριστανόμενων μορφών.

Ο Ιησούς Χριστός που εδώ φέρει την προσωνυμία ο *Σωτήρ* (εικ. 1) εικονίζεται στον γνωστό εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορος, σε χρυσό βάθος, από τη μέση και πάνω, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο με το αριστερό. Φορεί ροδοκόκκινο χιτώνα με ποταμούς σκουρότερους και διάσπαρτα λευκά φώτα. Το «σημείο» στον δεξιό ώμο είναι ανοικτού κόκκινου χρώματος και η παρυφή του στολίζεται από χρυσή ταινία με εύκαμπτη πτυχή. Στικτός, ένσταυρος φωτοστέφανος πλαισιώνει το κεφάλι με την επιγραφή Ο ΩΝ. Το ευαγγέλιο διακοσμείται με πλούσια μαργαριτοπερίκλειστη στάχωση. Πάνω διακρίνονται οι επιγραφές IC XC (με κόκκινα μετάλλια) και Ο CΩ/ΤΗΡ (με κόκκινα γράμματα).

Η Παναγία παριστάνεται στον γνωστό εικονογραφικό τύπο της Οδηγητρίας (εικ. 2), σε χρυσό βάθος, από τη μέση και πάνω, κρατώντας τον μικρό Χριστό με το αριστερό της χέρι και φέροντας το δεξί της μπροστά στο στήθος σε δέηση. Ο μικρός Χριστός γυρίζει προς τη μητέρα του, ευλογεί με το δεξί και κρατεί κλειστό ειλητήριο στο αριστερό. Η Θεοτόκος φορεί χιτώνα και μαφόριο σκούρο βυσσινί που καταλήγουν σε χρυσή και πορτοκαλί περιέκλειση στο κεφάλι, λαιμό, δεξιό ώμο και χέρι. Ο κεφαλόδεσμός της αποδίδεται με σκούρο γαλάζιο χρώμα. Ο Χριστός είναι ντυμένος με σκούρο γαλάζιο χιτώνα και μάτιο ανοικτό κεραμίδι με πολλές χρυσοκονδυλιές. Οι χρυσοί φωτοστέφανοί τους έχουν ζωγραφιστεί απ' ευθείας πάνω στην προετοιμασία, με χρήση ειδικού αιχμηρού οργάνου. Στις επάνω γωνίες της εικόνας υπάρχουν ανάγλυφα κυκλικά διάχωρα με την επιγραφή ΜΡ ΘΥ, στη μέση Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ, IC XC (κόκκινα γράμματα) και Ο ΩΝ (χρυσά γράμματα) στον ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού.

Οι εικόνες αυτές, παρά τις διάσπαρτες επιζωγραφήσεις που υπάρχουν, κυρίως στα πρόσωπα των μορφών, αποτελούν εξαιρετικά δείγματα της καλλιτεχνικής έκφρασης και τεχνολογίας που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική των εικόνων της κρητικής τέχνης. Ο ζωγράφος διακρίνεται για τη μεγάλη δεξιότητά του στη χρησιμοποίηση του σκουροπράσινου προπλάσμου, της θερμής ώχρας και του ρόδινου χρώματος για την απόδοση των σαρκωμάτων. Η μετάβαση από το φως στη σκιά γίνεται σταδιακά με τη διασταύρωση των φώ-

των και των λεπτών πινελιών στο χρώμα του προπλασμού, που ακολουθούν το σχήμα του προσώπου. Το απαλό πλάσιμο του προσώπου του Χριστού (εικ. 3) με το βαθύ καστανό προπλασμό, το θερμό ρόδινο του σαρκώματος και τις μικρές φωτεινές κηλίδες που σχηματίζουν λευκές παράλληλες γραμμές, είναι δουλεμένο έντεχνα με όλη τη γνώση και λεπτόλογη τεχνική της κρητικής ζωγραφικής. Με τις ίδιες γραμμές αποδίδονται εντελώς σχηματικά τα μαλλιά, τα γένια και τα μουστάκια.

Η πτυχολογία παρουσιάζεται σχηματοποιημένη με σκούρες και φωτεινές γραμμές, ίσιες ή τεθλασμένες, και με μικρά τριγωνικά, φωτεινά επίπεδα (εικ. 1).

Η εικόνα του Χριστού Σωτήρος έχει κάποια σχέση με την εικόνα του ζωγράφου Ανδρέα Παβία που βρίσκεται στο Camposanto Teutonico της Ρώμης⁷. Οι διαφορές μεταξύ τους αφορούν περισσότερο στην τραχύτερη απόδοση της εικόνας του Παβία (κυρίως μορφή Χριστού, πλάσιμο των δακτύλων με έντονες αρθρώσεις και χοντρές κλειδώσεις).

Περισσότερο κοντά εμφανίζεται η εικόνα μας με την παράδοση και την τέχνη του Ανδρέα Ριτζου, περιήμιου κρητικού ζωγράφου του 15ου αιώνα, καθώς και με μία σειρά εικόνων με το ίδιο θέμα του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης⁸ (14ος αι.), της σκήτης του Αγίου Δημητρίου (15ος αι.) Αγίου Όρους⁹ και της Πάτμου (τέλος 15ου αι.)¹⁰. Τεχνοτροπική ομοιότητα παρατηρείται επίσης και με την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος της βιβλιοθήκης της Ι. Μ. Αγίου Παύλου (πρώτο μισό του 15ου αι.)¹¹.

Η εικόνα της Παναγίας Οδηγητρίας (εικ. 2 και 4) εντυπωσιάζει με το χαρακτηριστικό, κυρίως για τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας του Πάθους, θλιμμένο βλέμμα της που διαπερνά και τον προσοκνητή.

Τέτοια εξωτερικά στοιχεία που ισχύουν για τον τύπο αυτό, με τον τρόπο που απεικονίζεται στην κρητική ζωγραφική, είναι το τριγωνικό άνοιγμα του μαφορίου της μπροστά στο στήθος και το γερμένο προς τα δεξιά κεφάλι της. Στην κρητική ζωγραφική οδηγούν και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της

7. Για τον Κρητικό ζωγράφο Α. Παβία βλ. κυρίως Μ. Chatzidakis, «Les débuts de l'école dite crétoise et le question de l'école dite italogrecque», *Variorum Reprints* IV, London 1976, σσ. 188-195, πίν. Κ' σφ. 1 (εικόνα του Camposanto).

8. Μ. Chatzidakis, «Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style», *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines I, Rapports*, Bucarest 1974, σ. 184, fig. 18. Η εικόνα αυτή ήταν παλαιότερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, αλλά το 1994 μεταφέρθηκε στη Θεσσαλονίκη. Βλ. σχετικά την έκδοση του Υπουργείου Πολιτισμού και της 9ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, *Βυζαντινοί Θεσσαuroί της Θεσσαλονίκης, Το ταξίδι της επιστροφής*, Αθήνα 1994, σσ. 15, 36, πίν. 20.

9. Μ. Chatzidakis, *Classicisme*, fig. 19.

10. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, σ. 86, πίν. 29, 94.

11. Η εικόνα είναι αδημοσίευτη. Η πληροφορία μας είναι από το αρχείο της 10ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

εικόνας, όπως το περίτεχνο στικτό φυτικό κόσμημα του φωτοστεφάνου της Παναγίας που εικονίζεται και σε εικόνες του Ανδρέα Ριτζου, τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια με τις μεγάλες λαμπρές λιρίδες (εικ. 4), αλλά και η επικράτηση του παλαιολόγειου τύπου του μικρού Χριστού (εικ. 5) με το μεγάλο μέτωπο, την κοντή μύτη με τη σφαιρική απόληξη, τα κυματιστά μαλλιά και τα παχουλά χέρια, στοιχεία ταυτόσημα της τέχνης του μεγάλου κρητικού ζωγράφου. Στοιχεία δικά του είναι και η κοινή διαμόρφωση των φώτων στα πρόσωπα των δύο μορφών, με τις λεπτές παράλληλες λευκές ψιμυθιές και την κάθετη σκιά στη μύτη της Θεοτόκου που κατεβαίνει ως κάτω¹².

Η Παναγία εδώ δεν ακολουθεί την απόδοση της Οδηγήτριας των βυζαντινών χρόνων με τον αυστηρό μετωπικό τύπο. Αντίθετα δηλώνεται έντονα η στοργική κίνηση της Παναγίας προς το παιδί με την ελαφρά κλίση της κεφαλής της προς το μέρος του. Το στοιχείο αυτό μαζί με τη διάχυτη θλίψη που τονίζεται στα εκφραστικά μάτια τη σχετίζουν πολύ στενά με τον γνωστό τύπο της Παναγίας του Πάθους που κυριαρχεί στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα¹³.

Στην ίδια καλλιτεχνική ομάδα ανήκει πλήθος εικόνων, από τις οποίες παραθέτουμε μερικές, με σκοπό την ενίσχυση της παραπάνω άποψής μας:

- α) Παναγία Οδηγήτρια, ιδιωτικής συλλογής Αθηνών, του 15ου αι.¹⁴.
- β) Θεοτόκος η Ελεούσα, ιδιωτικής συλλογής Κέρκυρας, των μέσων ή του τρίτου τέταρτου του 15ου αι.¹⁵.
- γ) Παναγία Οδηγήτρια, ιδιωτικής συλλογής Ρώμης, του δεύτερου μισού του 15ου αι.¹⁶.
- δ) Παναγία Οδηγήτρια, ιδιωτικής συλλογής Αθηνών, του τρίτου τέταρτου του 15ου αι.¹⁷.
- ε) Παναγία Οδηγήτρια, ιδιωτικής συλλογής Θεσσαλονίκης, του τρίτου τέταρτου του 15ου αι.¹⁸.

Μετά τις διαπιστώσεις αυτές και τις κοινές τεχνολογικές σχέσεις που

12. Για τη ζωγραφική του Α. Ριτζου βλ. κυρίως το άρθρο της Χρ. Μπαλτογιάννη, «Παραλλαγή της Παναγίας του Πάθους σε εικόνα της Θεσσαλονίκης από τον κύκλο του Ανδρέου Ριτζου», *Θυμιάμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, τ. Ι, Αθήνα 1994, σσ. 28-29, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

13. Για τον τύπο αυτό και τη δημιουργία του που αποδίδεται στον Ανδρέα Ριτζό βλ. Μ. Chatzidakis, *Les débuts*, σσ. 180-81. Επίσης του ίδιου, *Εικόνες*, σ. 68, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

14. Κ. Φ. Καλαφάτη, «Εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας σε ιδιωτική συλλογή», *Αντίφωνο: αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 158-162, πίν. σσ. 710, 711.

15. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σσ. 13, 14, πίν. 6 (έγχρ.) και 75-77.

16. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, σ. 218, πίν. 100-102.

17. *Ο.π.*, σσ. 219-20, πίν. 104-105.

18. *Ο.π.*, σσ. 220-22, πίν. 106-109. Βλ. επίσης της ίδιας, «Παραλλαγή», *ό.π.*, σσ. 23-33.

βρειωθήκαν με τη ζωγραφική των εικόνων της κρητικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα και ιδίως εκείνη του φημισμένου Ανδρέα Ριτζου, μπορούμε να κατατάξουμε, ανεπιφύλακτα, τις εικόνες του Χριστού Σωτήρος και της Παναγίας Οδηγητρίας του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σερρών στην τέχνη αυτή, της οποίας η παρουσία σπανίζει στον χώρο της Ανατολικής Μακεδονίας¹⁹, και να τις χρονολογήσουμε στον 15ο αιώνα.

Από την Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών προέρχεται η σκαφωτή εικόνα της Θεοτόκου Οδηγητρίας (εικ. 6), διαστάσεων 1,03x0,8x0,03 μ., αποτελούμενη από δύο κομμάτια ξύλου, ενωμένα μεταξύ τους με δύο τρέσα. Έχει γίνει με αυγοτέμπερα, σε προετοιμασία από γύψο και με παρεμβολή υφάσματος (λινάτσας). Η κατάσταση διατήρησής της είναι αρκετά καλή, παρά τις μερικές φθορές και απολεπίσεις της ζωγραφικής επιφάνειας. Υπάρχουν απώλειες του ξύλινου μέρους της εικόνας τόσο στο επάνω, όσο και στο κάτω τμήμα της και μία κάθετη ρωγμή στη δεξιά πλευρά της. Η εικόνα σε κάποιο σημείο παρουσιάζει, δεξιά και αριστερά, δύο ομοιόμορφες εγκοπές που πιθανώς χρησιμοποιούνταν σε λειτουργική χρήση της.

Σε κίτρινο βάθος εικονίζεται η Θεοτόκος στο γνωστό τύπο της Οδηγητρίας, κρατώντας τον μικρό Χριστό στο αριστερό της χέρι και έχοντας το δεξί απλωμένο μπροστά από το στήθος σε στάση δέησης. Η μορφή της, μετωπική και στητή, χαρακτηρίζεται από μνημειακότητα και εσωτερικό «ήθος», στοιχείο πολύ γνωστό και από άλλες εικόνες του ίδιου θέματος. Φορεί σκουροπράσινο χειριδωτό χιτώνα και πορφύρο μαφόριο που καταλήγει σε χρυσή περίκλιση στο μαφόριο και χρυσοσπῆ στο δεξί της χέρι. Αστερόμορφοι ρόδακες στολίζουν τους ώμους και το μαφόριο²⁰, κάτω από το οποίο διακρίνεται γαλάζια μαντήλα.

Ο μικρός Χριστός, καθισμένος στο αριστερό χέρι της μητέρας του, ευλογεί με το υψωμένο δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κρατεί κλειστό ειλητήριο. Φορεί λευκό χιτώνα με γαλάζιους ποταμούς και απλές πτυχές. Το μάτιο, που αφήνει ακάλυπτος και τους δύο ώμους, είναι πορτοκαλίζουσας ώχρας με χρυσοκονδυλιές και αρκετές φθορές, κυρίως στο κάτω μέρος του. Ίδιο χρώμα έχουν και τα δύο «σημεία» του χιτώνα, ενώ η μέση τονίζεται με κόκκινη ζώνη με χρυσοκονδυλιά. Οι δύο μορφές φέρουν απλούς φωτιστεφάνους, πορτοκαλί χρώματος (εικ. 7). Οι επιγραφές ΜΡ ΘΥ, ΙC ΧC και Ο ΩΝ —με κόκκινα γράμματα— διακρίνονται στις καθορισμένες θέσεις τους. Ο τύπος του

19. Βλ. σημ. 4 και επίσης Α. Στρατή, «Εικόνα Δέησης στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας», *Μακεδονικά* 27 (1989-1990) 183-189, πίν. 1-6 (πρόκειται για εικόνα κρητικής τέχνης).

20. Τα χρυσά αστεροστά κοσμήματα συμβολίζουν την Αγία Τριάδα και τονίζουν τον ρόλο της Παναγίας στο συνολικό νόημα της ενσάρκωσης σύμφωνα με τον G. Galavaris, «The Stars of the Virgin: An Ekphrasis of an Ikon of the Mother of God», *Eastern Churches Review* 1 (1967-68) 364-369.

προσώπου της Παναγίας έχει όλα τα γνωστά φυσιολογικά χαρακτηριστικά της Οδηγητριάς: ωοειδές πρόσωπο, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, καμαρωτά φρύδια, μακριά καμπυλόμορφη μύτη και μικρό σαρκώδες στόμα (εικ. 8). Είναι πλασμένο μαλακά, με την ωμή σιένα του προπλάσμου και το θερμό χρώμα του σαρκώματος, και χαρακτηρίζεται από τη μαλακή μετάβαση (γλυκασμός) του προπλάσμου στο σάρκωμα. Το ίδιο πλάσιμο έχουν τόσο τα χέρια της Θεοτόκου με τα ωραία κοντυλένια μακριά δάκτυλα, όσο και το πρόσωπο του Χριστού (εικ. 6 και 9). Η μορφή της Παναγίας παριστάνεται με μνημειακότητα και έντεχνα πλασμένα τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά, ενώ η αντίστοιχη του Χριστού —παρά τις φθορές— εντυπωσιάζει με τα αποτυπωμένα εκφραστικά και συναισθηματικά παιδικά χαρακτηριστικά.

Στην εικόνα μας απουσιάζει ο γνωστός, από άλλα πολυάριθμα παραδείγματα, χρυσός κάμπος και αποδίδεται με πλακάτο χρώμα ανοικτής ώχρας. Με τον ίδιο τρόπο πλάθονται οι φωτιστέφανοι απλοί και με χρήση σκουρότερης ώχρας.

Η εικόνα των Σερρών παρουσιάζει πολλές σχέσεις, κυρίως τεχνολογικής φύσης, με αρκετές εικόνες του βορειοελλαδικού και του γειτονικού του βαλκανικού χώρου. Ενδεικτικά παρουσιάζουμε τις ακόλουθες:

- α) Παναγία Οδηγήτρια του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς, του 16ου αι.²¹. Πρόκειται για τη μία όψη αμφιπρόσωπης εικόνας που φέρει τον τίτλο «Η Παραμυθία».
- β) Θεοτόκος η Οδηγήτρια της Συλλογής της Βέροιας, του τέλους του 15ου αι.²². Προέρχεται από τον ναό της Παναγίας Χαβιαρά της ίδιας πόλης.
- γ) Παναγία Φανερωμένη του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σόφιας, του 1541²³. Είναι αμφιπρόσωπη, προέρχεται από τη Σωζόπολη και σύμφωνα με το μελετητή της V. Pandurski αποτελεί αντίγραφο εικόνας ομώνυμης Παναγίας της Λευκωσίας Κύπρου²⁴.
- δ) Παναγία Παντοβασιλίσα της Εθνικής Πινακοθήκης Σόφιας, του 16ου αι.²⁵, από τη Σωζόπολη.

Στις εικόνες αυτές παρατηρούμε, ανάμεσα σε αρκετά κοινά εικονογραφικά στοιχεία, πολλά κοινά τεχνολογικά που οδηγούν στη διαμόρφωση ίδιου ύφους και ήθους. Είναι χαρακτηριστική η απόδοση της γεμάτης γαλήνη και έντονη στοχαστικότητα μορφής της Παναγίας, σε αντίθεση με το τρυφερό και

21. Γ. Κακαβιάς, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς*, Αθήνα 1996, οδηγός ΤΑΠ, εικόνα οπισθοφύλλου, αρ. κατ. 29Α.

22. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Νέα Σμύρνη 1995, σ. 73, πίν. 122.

23. Κ. Paskaleva, *Icons from Bulgaria*, Sofia Press, πίν. σ. 68.

24. V. Pandourski, *Art Treasures in the Ecclesiastical Museum of History and Archaeology* (κείμενο στα βουλγαρικά), Sofia 1973, σ. 388, πίν. 28, 29.

25. Κ. Paskaleva, *ό.π.*, πίν. σ. 70.

συνάμα αυστηρό πρόσωπο του μικρού Χριστού που θυμίζουν πολύ έντονα την εικόνα από τη Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Μετά την επισήμανση και τελική διαπίστωση των κοινών εικονογραφικών, τεχνοτροπικών, αλλά και τεχνικής φύσης σχέσεων και αναλογιών με σειρά εικόνων του βορειοελλαδικού και συνακόλουθα του βαλκανικού χώρου, μπορούμε να εντάξουμε την εικόνα μας στην καλλιτεχνική δραστηριότητα και εμβέλεια του χώρου αυτού και να τη χρονολογήσουμε στον 16ο αιώνα και περισσότερο κοντά στο πρώτο μισό του.

Τη σύντομη επισκόπηση κάποιων εικόνων από τη συλλογή του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σερρών συμπληρώνει ένα δεύτερο ζευγάρι — με μεγάλη πιθανότητα δεσποτικών εικόνων— με προέλευση και πάλι την ιστορική Μονή του Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες. Πρόκειται για τον Κύριο ευλογούντα και τη Θεοτόκο Οδηγήτρια, διαστάσεων 0,965×0,725×0,03 και 1,08×0,81×0,03 μ., αντίστοιχα (εικ. 10 και 11). Είναι σκαφωτές και αποτελούνται από ένα κομμάτι ξύλου με αυτόξυλο πλαίσιο. Η κατάστασή τους είναι μέτρια ως καλή, με φθορές που εντοπίζονται περισσότερο στα πρόσωπα των μορφών. Έχουν γίνει με αυγοτέμπερα πάνω σε προετοιμασία από γύψο και παρεμβολή λινάτσας.

Ο Χριστός (εικ. 10) εικονίζεται στον γνωστό εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορος, μετωπικός, σε χρυσό βάθος, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας με το αριστερό ανοικτό ενεπίγραφο ευαγγέλιο, στο οποίο διαβάζονται: «ΔΕΥΤΕ ΟΙ / ΕΥΛΟΓΗΜΕ/ΝΟΙ ΤΟΥ ΠΑ/ΤΡΟΣ ΜΟΥ / ΚΛΗΡΟΝΟ/ΜΗΣΑ-ΤΕ ΤΗΝ / ΗΤΟΙΜΑΣ/ΜΕΝΗΝ ΥΜ/ΙΝ ΒΑΣΙΛΕΙ/ΑΝ ΑΠΟ ΚΑ/ΤΑΒΟΛΗΣ ΚΟ-ΣΜΟΥ» (Ματθαίος: 25, 34).

Φορεί βαθυκόκκινο χιτώνα με χρυσό «σημείο» και μιάτιο γαλάζιο με ενδιάμεσες λευκές ανταύγειες, διακοσμημένο με σειρά χρυσών λουλουδιών. Ο φωτιστέφανός του είναι χρυσός, σταυροφόρος, με ακιδωτή φυτική διακόσμηση. Δεξιά και αριστερά της κεφαλής του, μέσα σε ζωγραφιστούς κύκλους, βάθους γαλάζιου, διακρίνεται η επιγραφή IC XC, ελαφρά κατεστραμμένη.

Άξιο προσοχής είναι ότι η σύνθεση συνεχίζεται στο κάτω μέρος και έξω από την εκβάθυνση του ξύλου, πάνω στο ανάγλυφο πλαίσιο που περιβάλλει την εικόνα. Το ίδιο συμβαίνει και στην εικόνα της Παναγίας, γεγονός που επιβεβαιώνει, εκτός από άλλα συναφή τεχνικά στοιχεία, την κοινή παραγωγή και πιθανότατα τον ίδιο ζωγράφο για τις δύο εικόνες.

Ο Χριστός επιβάλλεται τόσο με την αυστηρότητα της σύνθεσης, όσο και με το μελίχιο και ήρεμο βλέμμα που κατευθύνεται στον θεατή (εικ. 12). Ιδιαίτερη χάρη και λεπτότητα αποδίδουν στην εύρωστη και ρωμαλέα μορφή με τον ψηλό κυλινδρικό λαϊμό και τους δυνατούς ώμους το συγκριτικά μικρό χέρι με τα λεπτεπίλεπτα δάκτυλα και η πλούσια πτυχολογία του ιματίου.

Εικόνες του Χριστού που ευλογεί με τη δεξιά παλάμη και κρατά ανοικτό

ευαγγέλιο στο αριστερό, όχι τόσο διαδεδομένες από εκείνες όπου το ευαγγέλιο είναι κλειστό, συναντιούνται ήδη από τα βυζαντινά χρόνια, με την πλειονότητά τους όμως να ανήκει στα μεταβυζαντινά. Ενδεικτικά παραθέτουμε την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος ως «Σοφίας του Θεού», του 14ου αι. του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης²⁶.

Αργότερα, τον ίδιο τύπο χρησιμοποίησε ο Μιχαήλ Δαμασκηνός στη δεσποτική εικόνα της σύλλογής Λοβέρδου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών²⁷. Οι δύο εικόνες διαφέρουν ως προς την κλίση του σώματος, το κείμενο του ευαγγελίου και γενικά την τεχνοτροπική απόδοση.

Η εικόνα του Χριστού Σωτήρος της Πινακοθήκης των Σκοπίων του 16ου αι.²⁸ εικονογραφικά μοιάζει πολύ με την εικόνα μας τόσο στη στάση του Χριστού, όσο κυρίως στο κείμενο του ανοικτού ευαγγελίου που είναι πανομοιότυπο στο μεγαλύτερο τμήμα του.

Άλλα παρόμοια παραδείγματα υπάρχουν και αλλού, όπως στην Πάτμο, Κρήτη, Άγιον Όρος, Βουλγαρία²⁹ και αλλού.

Η Θεοτόκος (εικ. 11) εικονίζεται στον γνωστό τύπο της Οδηγητρίας, σε χρυσό βάθος, ελαφρά στραμμένη προς τον θεατή, κρατώντας με το αριστερό της χέρι τον Χριστό και έχοντας το δεξί μπροστά στο στήθος. Ο Ιησούς προτείνει το δεξί χέρι σε ευλογία, ενώ κρατεί κλειστό ειλητήριο με το αριστερό.

Στις πάνω γωνίες της εικόνας εικονίζονται, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, στραμμένοι προς τη Θεοτόκο, οι προτομές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ που σεβίζουν με τα χέρια τους κάτω από το μάτιο. Η Παναγία φορεί φακιόλι πρασινογάλαζο και μαφόριο πορφυρό. Τα ρούχα καταλήγουν σε παρυφές με απόχρωση προς το πορτοκαλί, ενώ το μέτωπο και οι ώμοι στολίζονται με χρυσά άστρα. Κάτω από το δεξιό της ώμο υπάρχει διπλή χρυσή παρυφή με κρόσσια. Ανάμεσα στις δύο παρυφές διαβάζεται επιγραφή με χρυσά γράμματα, μισοκατεστραμμένη: «Η ΕΝ ΚΡΟΣΟΤΗΣ ... ΠΕΡΙΒΕΒΛΗΜΕΝΗ» (Ψαλμός: 44, 14)³⁰. Ο χιτώνας του Χριστού είναι ανοικτού κεραμιδι χρώμα-

26. Βλ. σημ. 8.

27. Α. Συγγρόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση*, Αθήνα 1957, σ. 142, πίν. 39.2.

28. K. Balabanov, *Icons from Macedonia*, Beograd 1969, πίν. 57.

29. Βλ. πρόσφατα Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες*, πίν. 13, 14, 96· *Εικόνες της κρητικής τέχνης (από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, πίν. 77, 104, 217· I. M. Κουτλουμουσιού, *Ορθοδοξία-Ελληνισμός πορεία στην τρίτη χιλιετία*, Α' τόμος, έκδ. I. M. Κουτλουμουσιού, Άγιον Όρος 1995, εικ. σ. 28· S. Sophocleous, *Icons of Cyprus 7th-20th Century*, Nicosia 1994, πίν. 50, 53, 64, και K. Paskaleva, *ό.π.*, πίν. σ. 94.

30. Για την επίδραση της υμνογραφίας στην εικονογραφία της Θεοτόκου Οδηγητρίας βλ. κυρίως τα άρθρα των G. Babič, «Le maphorion de la Vierge et le psaume 44 (45) sur les images du XIVe siècle», *Ευφρόσυνον Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, Α' τόμος, Αθήνα 1991, σσ. 57-64, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία, και M. Tatfić-Djurić, «L'icône de l'Odigitria et son culte au XIVe siècle», *Byzantine East, Latin West Art-Historical Studies in Honor of Kurt*

τους με χρυσές ανταύγειες και το μιάτιό του σκούρο πράσινο με σκουρότερους ποταμούς και γαλάζια φώτα. Τα ρούχα των αρχαγγέλων ζωγραφίζονται με κιννάβαρι και μπλε, σε αντίθετη τοποθέτηση χιτώνα μιατίου. Τα φτερά του αριστερού αγγέλου είναι μπλε, ενώ του δεξιού κεραμιδί, όπως ο χιτώνας του Χριστού. Το κεφάλι της Παναγίας (εικ. 11, 13) περιβάλλεται από χρυσό φροτοστέφανο, περίτεχνα σκαλισμένο, με πλούσιο φυτικό διάκοσμο που καταλήγει στο συνηθισμένο τελείωμα από κυκλάκια, ακιδωτής τεχνικής, ενώ του Χριστού (εικ. 11, 14) είναι σταυροφόρος και από την επιγραφή Ο ΩΝ που προφανώς θα υπήρχε σώζεται μόνο το γράμμα Ο. Αμυδρά διακρίνονται στον χρυσό κάμπο τα γράμματα ΜΡ ΘΥ.

Μεγάλη φθορά υπάρχει στο δεξί μέρος της εικόνας, αλλά και διάσπαρτες καταστροφές έχουν προκληθεί στα μάτια και των τεσσάρων προσώπων, προφανώς από χρήση αιχμηρού οργάνου.

Παρόμοιες φθορές παρατηρήσαμε και στον Κύριο ευλογούντα (εικ. 10, 12) και κυρίως στα μάτια του, πιθανώς από το ίδιο όργανο.

Τεχνοτροπικά οι δύο εικόνες παρουσιάζουν ίδια χαρακτηριστικά και κοινή τεχνική, γεγονός που οδηγεί στη διαπίστωση της ύπαρξης είτε του ίδιου ζωγράφου είτε ενός κοινού εργαστηρίου. Ο προπλασμός είναι βαθνκάστανος, ο γλυκασμός πλάθεται πρασινωπός και στα περιγράμματα υπερισχύει το σκούρο καστανό. Ελάχιστη χρήση του ρόδινου γίνεται για τον τονισμό των χειλιών και των παρειών κυρίως. Αντίθετα χρησιμοποιούνται, σε μεγάλη έκταση, τα λευκά φώτα τόσο πάνω από τα μάτια στο μέτωπο, όσο και στο πηγούνι και λαιμό για τον τονισμό και την ανάδειξη των όγκων και φυσιολογικών χαρακτηριστικών των προσώπων. Οι χρυσοκονδυλίες κάνουν αισθητή την παρουσία τους τόσο στον χιτώνα του Κυρίου ευλογούντος (εικ. 10), όσο και σ' εκείνον του μικρού Χριστού (εικ. 14). Σκουρόχρωμη καστανή γραμμή, αρκετά παχιά και έντονη, τονίζει και αναδειχνει τη μύτη, τα μάτια, τα φρύδια και το λαιμό κυρίως.

Η πτυχολογία στο κάτω τμήμα των μορφών είναι γραμμική και περισσότερο σχηματοποιημένη, δηλωμένη με ευθείες και τεθλασμένες, σε βαθύτερο τόνο, παράλληλες γραμμές.

Τα παραπάνω τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά ορίζουν μία χρονολόγηση των δύο εικόνων της Μονής Προδρομού Σεργών ανάμεσα στο δεύτερο μισό του 16ου και στα πρώτα δέκα ή είκοσι χρόνια του 17ου αιώνα.

Την άποψη αυτή επιβεβαιώνουν και ορισμένες συγκρίσεις με εικόνες, χρονολογημένες την ίδια περίπου εποχή, όπως ενδεικτικά αναφέρουμε:

α) αρχάγγελος Μιχαήλ, χρονολογημένη στον 16ο παρά στον 15ο αιώνα, του

Μουσείου της Σόφιας, από τη Φιλιππούπολη³¹.

Παρατηρούνται περισσότερο κοινές σχέσεις με τους αγγέλους της εικόνας της Παναγίας Οδηγητριάς (εικ. 11, 15) τόσο στα εξωτερικά —εικονογραφικά— χαρακτηριστικά, λ.χ. στο φωτοστέφανο, αλλά και στις πολλές τεχνοτροπικές συγγένειες.

β) Δέηση, του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σόφιας, του 1577³².

Όλες οι επιγραφές της εικόνας είναι στα ελληνικά. Είναι πολλές οι σχέσεις, περισσότερο τεχνοτροπικής απόδοσης, ανάμεσα στα δύο πρόσωπα του Χριστού.

Οι εικόνες που παρουσιάστηκαν παραπάνω αντιπροσωπεύουν διάφορες τεχνοτροπικές τάσεις και ρεύματα της πρώιμης μεταβυζαντινής εποχής και του 16ου αι. κυρίως, που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική της φορητής εικόνας στην ευρύτερη περιοχή των Σερρών. Σ' αυτήν παρατηρήθηκαν, σε γενικές γραμμές, τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του βορειοελλαδικού και του βαλκανικού χώρου³³, εκτός από τις δεσποτικές εικόνες που προέρχονται από τον Άγιο Αντώνιο, δημιουργήματα της κρητικής σχολής³⁴.

Έτσι φαίνεται ότι η περιοχή των Σερρών και της Ανατολικής Μακεδονίας δεν είναι αμέτοχη των εξελίξεων που διαμορφώνουν τη συνολική πορεία και παραγωγική παρουσία της ζωγραφικής των φορητών εικόνων, αλλά συμμετέχει γόνιμα και συμβάλλει καθοριστικά στην ανάπτυξη της στο πέρασμα των αιώνων.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΤΡΑΤΗ

31. V. Pandourski, *ό.π.*, σ. 390, πίν. 58.

32. *Ο.π.*, πίν. 56.

33. Βλ. κυρίως τις μελέτες και άρθρα που παραθέσαμε πιο πάνω, όπως των Α. Ξυγγόπουλου, Μ. Χατζηδάκη, Χρ. Μπαλτογιάννη και άλλων πολλών μελετητών.

34 Βλ. τις σημ. 4 και 19 (εικόνες κρητικής τέχνης στον χώρο της Ανατολικής Μακεδονίας). Αξίζει να σημειώσουμε ότι μέχρι τώρα, εξαιρώντας βέβαια τις μονές του Αγίου Ορους, μόνο στην Καστοριά, από όλη τη Μακεδονία, είχαν επισημανθεί φορητές εικόνες της κρητικής σχολής, αρκετά πρώιμες χρονολογικά. Βλ. σχετικά Ε. Τσιγαρίδας, «Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα», *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Εορταστικός Τόμος, 50 χρόνια, 1939-1989*, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 164-165· του ίδιου, «Φορητές εικόνες του 15ου αι. του Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς», *Διεθνές Συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη 29-31/10/1992, Θεσσαλονίκη 1995, σσ. 346, 352-354, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

SUMMARY

A. Strati, *Icons in the Ecclesiastical Museum in Serres: An Introduction.*

The collection of icons and ecclesiastical treasures on display in the Ecclesiastical Museum in Serres is on the second floor of the Diocesan Centre and was put together in 1986-87 by the Metropolitan of Serres and Nigrita, Maximos. The collection consists chiefly in portable icons, pieces of carved wooden sanctuary screens from local churches, ecclesiastical treasures, vestments, and liturgical fabrics either from Serres or from Nigrita and the wider area of Bisaltia.

The nucleus of the Museum consists in a collection of some 130 portable icons and parts of screens that date from the late Byzantine (late 14th - early 15th cent.) to the end of the post-Byzantine period (19th cent.). They are illustrated with a variety of iconographical themes and reflect the predominant artistic trends of the major centres of the Byzantine Empire, such as Constantinople and Thessaloniki, as also Cretan art, while others offer valuable evidence of the work of local ateliers.

By way of introduction, we have elected to present a group of five important portable icons which are of use in drawing conclusions that will assist a fuller understanding of the presence, development, and evolution of painting in the Serres area and Eastern Macedonia in general, particularly in the 15th and 16th centuries.

Two of the oldest icons in the collection are from the Church of St Antony in Serres and portray Christ Pantocrator and the Theotokos Hodegetria (Figs. 1, 2). They were probably painted as 'principal icons' (*despotikes eikones*) for the screen of an unknown church. Despite the overpainting on the faces, all the hallmarks of the Cretan school of painting are clearly apparent. An examination of their outstanding artistry leads us to similar icons of the Cretan school of the 15th century, most notably those of the celebrated painter Andreas Ritzos, and helps us to date them to the 15th century and include them in the output of this school of painting, examples of which are few and far between in Eastern Macedonia.

Despite some damage and flaking of the paint film, the icon of the Panagia Hodegetria (Fig. 6) from the Monastery of St John the Baptist, Serres, stands out for the monumentality and the inner ethos that characterises

other icons of the same subject. It reveals many, chiefly stylistic, similarities to a number of icons from northern Greece and adjacent parts of the Balkan Peninsula, and this helps us to include it within the artistic output of this general area and to date it to the 16th century, closer to the first half.

Another pair of icons, again probably *despotikes eikones*, of the Lord giving a blessing and the Theotokos Hodegetria (Figs. 10, 11), brings this brief review to a close. Stylistically, they present similar characteristics and the same technique, which suggests that they were both painted by the same artist or else by members of the same atelier, and helps to date them to the second half of the 16th or at least no later than the first decade of the 17th century.

It may thus be concluded that the area of Serres and Eastern Macedonia did not remain uninvolved in the developments, the progress, and the productive presence of the painting of portable icons over the centuries, but rather played a fruitful part in the whole process and made a decisive contribution to its development and evolution.



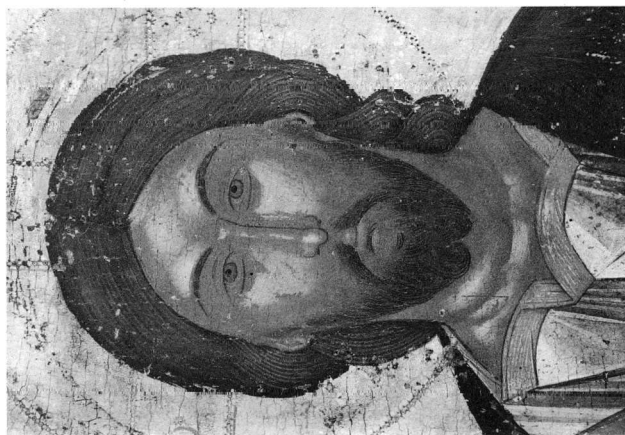
Εικ. 2. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Ὀδηγητρίδος.



Εικ. 1. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Χριστοῦ Σωτήρος.



Εικ. 4. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σεφρών. Εικόνα
Γεωτοκού Οδηγητριάς (Λεπτομέρεια).



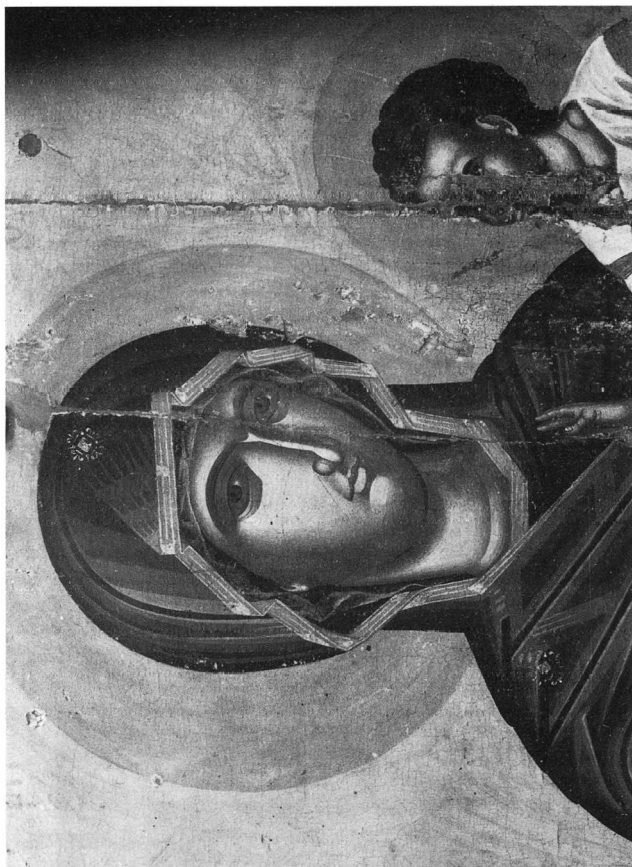
Εικ. 3. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σεφρών. Εικόνα
Χριστού Σωτήρος (Λεπτομέρεια).



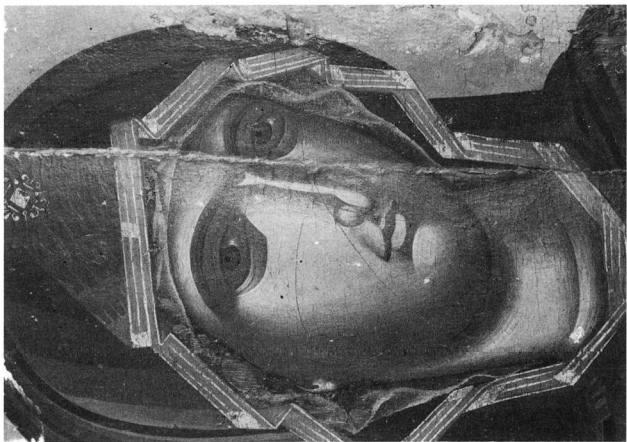
Εικ. 5. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Οδηγητριάς (λεπτομέρεια).



Εικ. 6. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Οδηγητριάς.



Εικ. 7. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Φωτόκου Οδηγηρίας Λεπτομέρεια.



Εικ. 8. Ελληνισιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Οδηγητρίας (λεπτομέρεια).



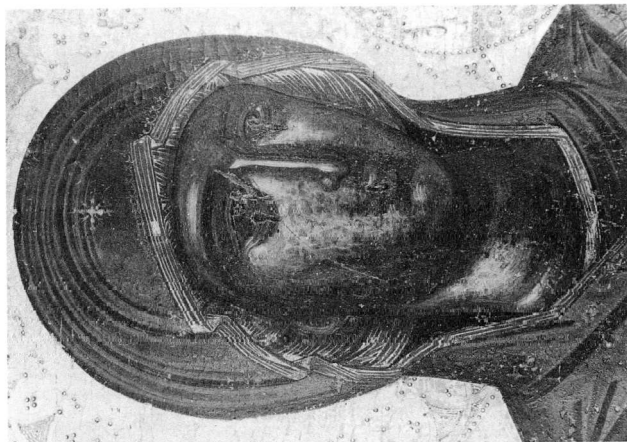
Εικ. 9. Ελληνισιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Οδηγητρίας (λεπτομέρεια).



Εικ. 10. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Κυρίου ευλογούντος (λεπτομέρεια).



Εικ. 11. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Οδηγητρίας.



Εικ. 13. Εξομωτική Μουσείο Σεφρών. Εικόνα
Θεοτόκου Οδηγήτριας (Αετιομέρεια).



Εικ. 12. Εκκλησιαστικό Μουσείο Σεφρών. Εικόνα
Κριού Πνευματώτος (Αετιομέρεια).



Εικ. 15. Εκκλησιαστικό Μοναστήριον Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Οδηγήτριας (λεπτομέρεια).



Εικ. 14. Εκκλησιαστικό Μοναστήριον Σερρών. Εικόνα Θεοτόκου Οδηγήτριας (λεπτομέρεια).