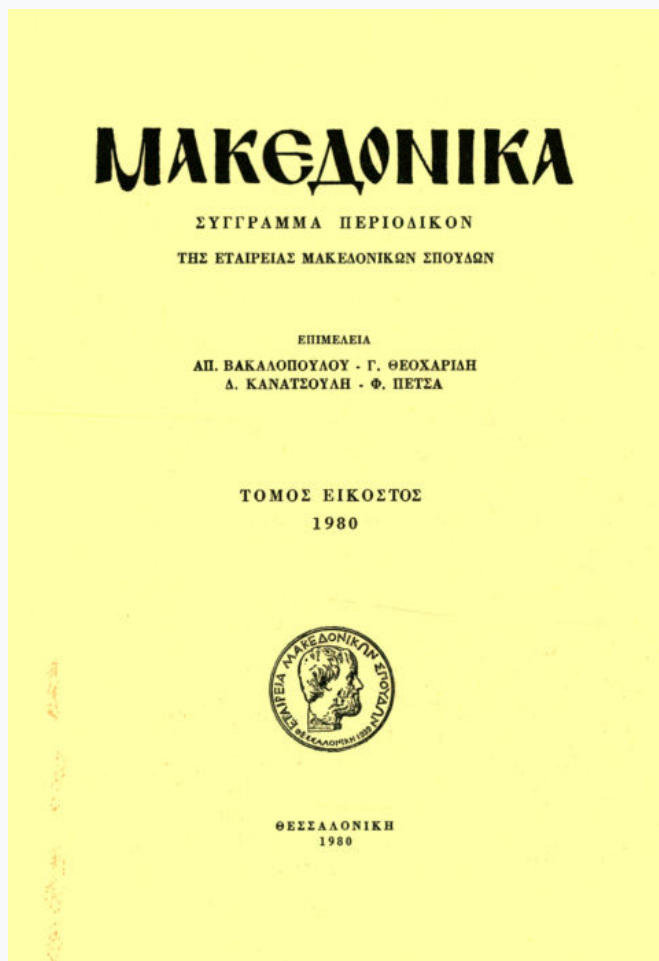


Μακεδονικά

Τόμ. 20, Αρ. 1 (1980)



Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας από το ναό "του Χριστού" Βέροιας

Θανάσης Παπαζώτος

doi: [10.12681/makedonika.402](https://doi.org/10.12681/makedonika.402)

Copyright © 2014, Θανάσης Παπαζώτος



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Παπαζώτος Θ. (1980). Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας από το ναό "του Χριστού" Βέροιας. *Μακεδονικά*, 20(1), 167–174. <https://doi.org/10.12681/makedonika.402>

ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ
ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ «ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» ΒΕΡΟΙΑΣ

Ἡ εἰκόνα πού θά μᾶς ἀπασχολήσει παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορά στήν Ἑκθεση Βυζαντινῆς Τέχνης πού ἔγινε στήν Ἀθήνα τὸ 1964¹ καὶ γιὰ δεύτερη φορά τὸ 1976 στήν Ἑκθεση Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν καὶ Εἰκόνων πάλι στήν Ἀθήνα με τὴν εὐκαιρία τοῦ 15ου Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου². Πρῶτος ὁ Α. Ξυγγόπουλος τῆς ἀφιέρωσε ἓνα μικρὸ σημεῖωμα στὸ Symposium τῆς Sopočani³ καὶ ἀργότερα ὁ D. T. Rice τὴν περιέλαβε στὸ βιβλίο του *Byzantinische Malerei, Die letzte Phase*⁴. Τὰ λιγοστὰ πού ἔχουν γραφεῖ ὡς τώρα ἀγγίζουν γενικὰ τὰ προβλήματα της, εἴτε εἶναι προβλήματα ἐργαστηρίου εἴτε χρονολόγησής. Ἡ ἀνίχνευση ὅμως τῆς προέλευσής τῆς εἰκόνας νομίζω ὅτι θά λύσει κύρια τὰ ἐπιμέρους αὐτὰ προβλήματα.

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος ἀναφέρει ὅτι ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Προφήτη Ἡλία τῆς Βέροιας⁵ καὶ ὁ D. T. Rice μεταφέρει τὴν ἴδια πληροφορία στὸ βιβλίο του. Τὸ ἴδιο γράφει καὶ ὁ Γ. Χιονίδης, ὁ ὁποῖος μάλιστα φτάνει νὰ συσχετίζει τὶς φθορὰς πού παρουσιάζει ἡ εἰκόνα μὲ μιὰ πυρκαϊὰ τοῦ 1864⁶. Πρέπει ὅμως νὰ διευκρινήσουμε ὅτι ὁ ναὸς τοῦ Προφήτη Ἡλία χρησιμοποιοῦντο γιὰ πολλὰ χρόνια ὡς χώρος συλλογῆς βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων, ἀφοῦ ἡ πόλη δὲν διέθετε τότε ἀρχαιολογικὸ μουσεῖο. Γι' αὐτὸ στηρίζομαι στήν πληροφορία τοῦ κ. Π. Ξυλαπετσίδη, τοῦ ἀρχαιότερου φύλακα βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων στὴ Βέροια, πού μὲ διαβεβαίωσε ὅτι ὁ ἴδιος εἶχε μεταφέρει ἀπὸ τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ» στὸ διπλανὸ ναὸ τοῦ Προφήτη Ἡλία τὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, πού

1. Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινὴ Τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, Ἀθήνα 1964, ἀρ. κατ. 221, καὶ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, ΑΔ 20(1965)13 καὶ πίν. 11 α-β.

2. Βυζαντινὲς Τοιχογραφίες καὶ Εἰκόνες, Ἀθήνα 1976, σ. 47, ἀρ. 102. Ἡ ἑκθεσις μεταφέρθηκε στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1977.

3. Α. Ξυγγόπουλος, *L'art byzantin du XIII^e S.*, «Symposium de Sopočani 1963», Beograd 1967, σ. 77, εἰκ. 3.

4. D. T. Rice, *Byzantinische Malerei, Die letzte Phase*, Frankfurt am Main 1968, σ.115 καὶ πίν. 101.

5. Ἀκολουθεῖ προφανῶς τὴν πληροφορία τοῦ Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, ὅ.π.

6. Ἱστορία τῆς Βεροίας, II, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 194.

ή πρώτη ὄψη της εἶναι τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς μελέτης¹. Ὁ ἴδιος εἶχε μεταφέρει ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ «Χριστοῦ» καὶ μιὰ εἰκόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα ποὺ ἐπιγράφεται ὡς ΩΝΤΗΡ². Αὐτὴ ἡ εἰκόνα καὶ ἡ δευτέρη ὄψη τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας (πίν. 4) χρονολογοῦνται στὸ 16^ο αἰ. καὶ εἶναι ἔργα ἐνὸς ζωγράφου. Ἡ ἐπιγραφή τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ συμπληρώνει τὴν πληροφορία τοῦ κ. Π. Ξυλαπετσίδη, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ ναὸς ἤδη ἀπὸ τὸ 1314 ἀναφέρεται ὡς καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ³.

Ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Παναγίας βρίσκεται σήμερα στὸ μουσεῖο τῆς Βέροιας⁴. Ἡ πρώτη ὄψη της (πίν. 1), ποὺ θὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ, σώζεται σὲ ἱκανοποιητικὴ σχετικὰ κατάσταση, ἀν ἐξαιρέσει κανεῖς τὶς μικροφθορὰς στὸν κάμπο καὶ κάποιες ἄλλες στὸ αὐτόξυλο πλαίσιο της. Πρέπει ἀκόμη νὰ τονιστεῖ ὅτι ὡς ἓνα βαθμὸ ἔχουν ἀποσβεσθεῖ οἱ ψιμυθίες στὰ πρόσωπα καὶ οἱ ἀπομμήσεις χρυσοκονδυλίας στὸ ἐνδυμα τοῦ Χριστοῦ. Τὸ πλαίσιο εἶναι χρυσωμένο καὶ ὁ κάμπος ἔχει ἓνα σκοῦρο μολυβι χρῶμα. Τελείως φθαρμένη εἶναι ἡ ἐπιγραφή ΜΗΡ ΘΥ γραμμένη μὲ κόκκινα γράμματα στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας. Ἡ ἐπιλογή τοῦ οὐδέτερου χρώματος τοῦ κάμπου εἶναι ἐντελῶς πρωτότυπη. Θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεῖς ὅτι πρωταρχικὰ αὐτὴ ἡ σκοτεινὴ ἐπιφάνεια καλυπτόταν ἀπὸ ἀργυρὰ στολισμένα ἐλάσματα. Ἐτοί ἡ σκληρὴ χάραξη τοῦ περιγράμματος τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ θὰ πρέπει νὰ ἐξηγηθεῖ σὰν ἔχνος τῆς σκληρῆς μεταλλικῆς ἐπιφάνειας τῶν ἐλασμάτων ποὺ ὀρίζονταν ὡς ἐκεῖ καὶ ὄχι σὰν ὁδηγοὶ τοῦ ζωγράφου, ἀφοῦ σὲ κανένα ἄλλο σημεῖο τῶν πτυχώσεων δὲν διακρίνονται τέτοιοι ὁδηγοί. Αὐτὴ ἡ ὑπόθεση δικαιολογεῖ ἴσως τὴν ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ ἀσυνήθιστου οὐδέτερου χρώματος τοῦ κάμπου.

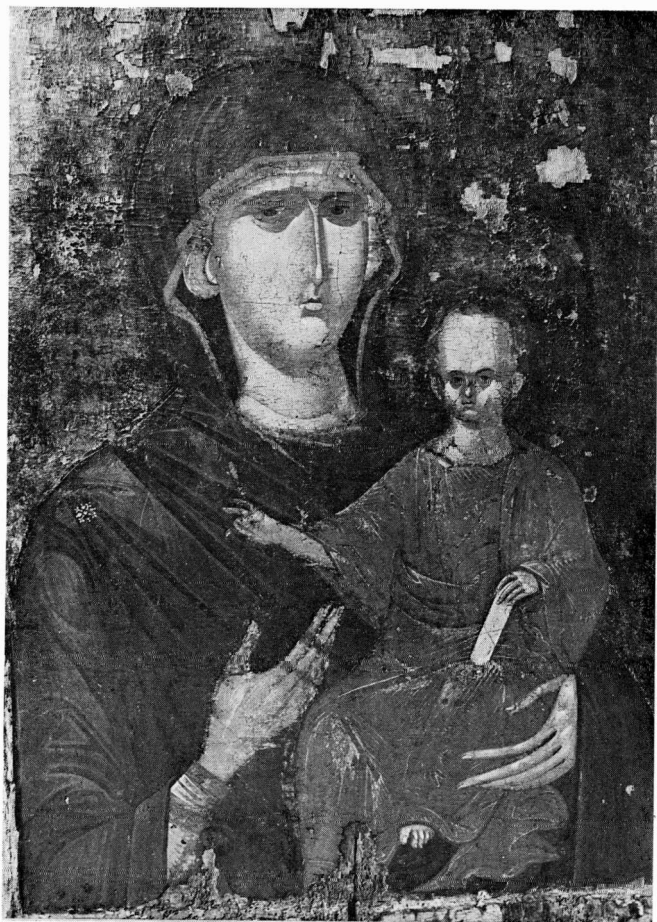
Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὡς τὴ μέση στὸν πῶς συνηθισμένο τύπο τῆς

1. Θ. Παπαζώτου, Ἡ λατρευτικὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας Φανερωμένης στὴ Βέροια, «Μακεδονικά» 18(1978)207, σημ. 3.

2. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὴ Τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, δ.π., ἀρ. κατ. 205, Βυζαντινὲς Τοιχογραφίες καὶ Εἰκόνες, δ.π., ἀρ. 101. Ἡ προσπάθειά μου νὰ βρῶ ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες τῆς Βέροιας μιὰ παλιά εἰκόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα, ποὺ νὰ εἶχε ἴδιες διαστάσεις μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας καὶ νὰ παρουσίαζε τεχνολογικὰς ὁμοιότητες μὲ ἐκείνην, στάθηκε ἀκαρπῆ. Ὑποθέτω ὅτι ἤδη στὸ 16^ο αἰ. ἡ παλιά δεσποτικὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἦταν καταστραμμένη, ἐνῶ ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ ἦταν ὁλότελα μαυρισμένη παρουσίαζε λίγες φθορές. Φαίνεται ὅτι ἔκριναν σκόπιμο τότε νὰ τὴν ἀφήσουν ἀθικτὴ καὶ νὰ ζωγραφίσουν στὴ δευτέρῃ ὄψη της τὸ ἴδιο θέμα. Στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ» ὑπῆρχαν πλέον δύο εἰκόνες, μιὰ νέα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀπὸ τὸ 16^ο αἰ. καὶ μιὰ βυζαντινὴ μὲ ζωγραφικὴ τοῦ 16^{ου} αἰ. στὴ δευτέρῃ ὄψη της.

3. P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - D. Papachryssanthou, Actes d Lavra II, Paris 1977, ἀριθ. 103.

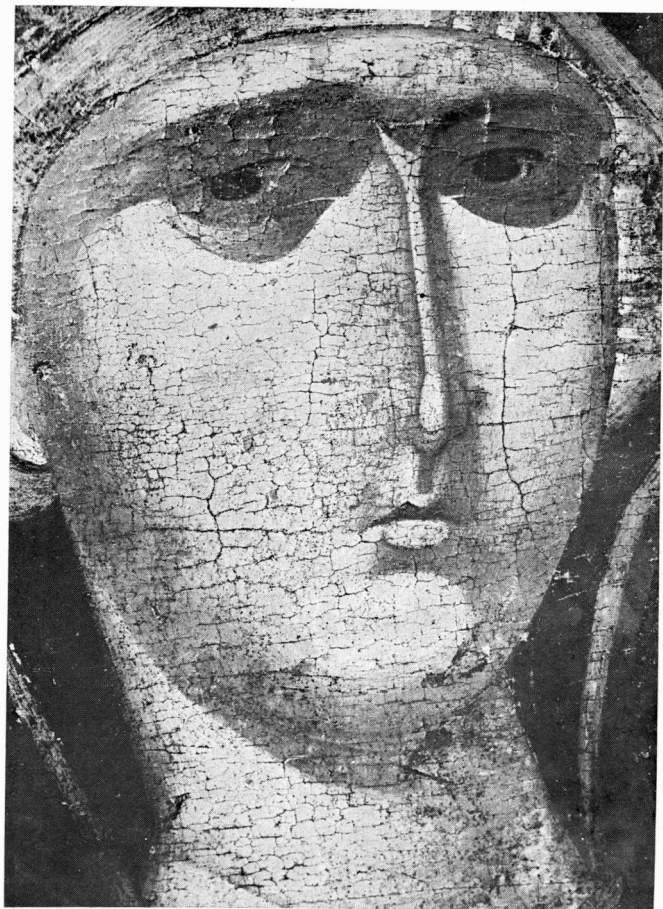
4. Ἀρ. Εὐρ. 117. Διαστάσεις: 115 × 85 ἐκ.



Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Βέροιας.
Παράσταση Παναγίας Ὁδηγήτριας στὴ μίᾳ ὄψῃ ἀμφιπρόσωπης
εἰκόνας ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ «Χριστοῦ»



Ἡ δεύτερη ὀψη τῆς ἀμφιπροσώπης εἰκόνας. Παναγία Ὁδηγήτρια (16ος αἰ.)



Λεπτομέρεια τοῦ πιν. 1



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 1

Ὁδηγήτριας. Στητή κοιτάζει κατάματα τὸ θεατὴ. Στηρίζει τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ πάνω στὸν ἀριστερό της βραχίονα καὶ ὑψώνει τὸ δεξι χέρι μπρὸς στὸ στήθος της. Φορεῖ μαβὶ μαφόριο μὲ σταρένια οὐγία. Λίγο γαλάζιο ὑπάρχει στὸ φακίολο καὶ στὸ μανίκι τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ της. Εἰκονογραφικὰ εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὴ ἡ ἔλλειψη τῆς τυπικῆς ἀναδίπλωσης τῆς ἄκρης τοῦ μαφοριοῦ μὲ τὴ χρυσὴ οὐγία καὶ τοὺς χρυσοὺς κροσσοὺς πάνω στὸ δεξι μπράτσο.

Ὁ Χριστὸς καθισμένος ὅπως σὲ θρόνο εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ ἀπὸ πάνω μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἓνα κλειστὸ εἰλητό, στηριγμένο στὸ γόνατό του. Ἰμάτιο καὶ χιτῶνας εἶναι σταρόχρωμοι μὲ μιμήσεις χρυσοκονδυλιάς σὲ ὠχροκίτρινο.

Εἶναι γεγονός ὅτι ὁ οὐδέτερος κάμπος τῆς εἰκόνας ἀδικεῖ τὸ ἔργο, καθὼς ἡ χρωματικὴ διαβάθμιση ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας εἶναι, θὰ ἔλεγε κανεῖς, σχεδὸν ἀνύπαρκτη. Ὑποθέσαμε παραπάνω ὅτι μετάλλινα κοσμημένα ἐλάσματα, ποὺ κάλυπταν ἴσως κάποτε ὅλον τὸν κάμπο τῆς εἰκόνας, θὰ ἔδιναν στὸ ἔργο τελείως διαφορετικὸ ὕφος. Βλέποντας τὴν εἰκόνα ὅπως εἶναι σήμερα, ἡ προσοχή μας στρέφεται κατὰ κύριο λόγο στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ποὺ εἶναι δουλεμένα μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιμέλεια καὶ φωτισμένα μὲ ἀσυνήθιστη ἔνταση.

Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας (πίν. 2) ὀρίζεται στὸ μέτωπο, λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὰ φρύδια, μὲ τὸ φακίολο ποὺ καλύπτει τὴν κεφαλὴ ὥς κάτω ἀπὸ τ' αὐτιά. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἐλαφρὲς σκουρόχρωμες πινελιὲς καὶ τὸ χρῶμα τοῦ μαφοριοῦ περιγράφουν τὸ σχῆμα τῶν παρειῶν καὶ τοῦ λαιμοῦ. Ἡ ἐλαφριά κλίση τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ ἀσυνήθιστη γιὰ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο ἀπόδοσης κλίση τοῦ λαιμοῦ στηρίζεται περισσότερο στὴ φυσικὴ παρατήρηση παρά στὴ μίμηση προτύπων. Πάνω στὸν καστανοπράσινο προπλάσμο γρήγορες, σταθερὲς καὶ ἐπιδέξιες γραμμὲς σχηματίζουν τὶς λεπτομέρειες τοῦ προσώπου. Ὁ καθορισμὸς τῶν λεπτομερειῶν ἀφήνει ἐλεύθερη πλέον τὴν πινελιὰ στὸ ἄπλωμα τῶν φώτων καὶ στὴν προσεκτικὴ ἀνάδειξη τῶν ὀγκων. Στὶς ἄκρες τῶν παρειῶν ἀραιωμένους ὠχροκίτρινο γλυκασμὸς ἀπαλύνει τὴν ἀντίθεση σκιάς καὶ φωτὸς στὸ πρόσωπο. Τὸ φῶς αὐγάζει πλούσιο σὲ ὅλο τὸ πρόσωπο καὶ ιδιαίτερα κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Ὁλη γενικὰ ἡ περιοχὴ τῶν ματιῶν μὲ τὴ διατήρηση τοῦ σκοτεινοῦ χρώματος τοῦ προπλάσμου καὶ μὲ τὶς ἔντονα φωτισμένες περιοχὲς γύρω γύρω ἐκφράζει τὴ μεγάλῃ εὐαισθησία, τὴν καλλιτεχνικὴ ὀριμότητα τοῦ ζωγράφου καὶ τὴ βαθιὰ γνώση του τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Τὸ ἓνα φρύδι εἶναι ἐλαφρὰ γωνιασμένο πάνω ἀπὸ τὴ ρίζα τῆς μύτης. Σταθερὲς γραμμὲς, μὲ ἀριστοτεχνικὴ ἀκρίβεια σχηματισμένες, ὀρίζουν τὰ βλέφαρα καὶ τὶς κόρες. Ἡ ἀκρίβεια τῆς περιγραφῆς, τὸ γωνιασμένο φρύδι, τὰ χαμηλωμένα βλέφαρα, οἱ κόρες τῶν ματιῶν, ὁ φωτισμὸς τοῦ βολβοῦ, δίνουν στὰ μάτια μιὰν ἐκφραση συγκρατημένης μελαγχολίας.

Τὰ σφιγμένα χεῖλη ὁλοκληρώνουν τὴ συγκεκριμένη ψυχολογικὴ ἔκφραση. Μιὰ τόσο ἐξαιρετικὴ γνῶση τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, μιὰ τέτοια τεχνικὴ ὠριμότητα καὶ μιὰ τόσο προσεκτικὴ ἐκτέλεση προϋποθέτουν ὕψηλὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο καὶ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία.

Οἱ ὑπόλοιπες λεπτομέρειες βεβαιώνουν ὅσα ἔχουν λεχθεῖ γιὰ τὸ ζω-γράφο. Προσεγμένες κινήσεις στὰ χέρια, δάκτυλα λεπτὰ καὶ μακριά, ἐπιμονὴ δουλειὰ στὸ χρῶμα. Οἱ χρωματικὲς τονικὲς διαβαθμίσεις στὸ ἔνδυμα τῆς Παναγίας ἐπιλέγονται μὲ βασικὸ κριτήριον τὴν ἀπόλυτη σύζευξη καὶ ὁμαλὴ μετάβαση τῶν τόνων, γιὰ τὸ μάτι ἀναζητᾷ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας ἀδιάσπαστο ἀπὸ τυχαίους ἔντονους περισπασμούς.

Ὁ Χριστὸς (πίν. 3) ἔχει περίεργο φυσιογνωμικὸ τύπο μὲ τὸ λαμπερὸ ψηλὸ μέτωπο ποῦ ὡς ἓνα σημεῖο ἐπηρέασε τὸν Α. Ξυγγόπουλο γιὰ τὴ χρονολόγησιν τοῦ ἔργου. Διαπιστώνουμε καὶ ἐδῶ τὸ σταθερὸ γράψιμο, τὶς σίγουρες γραμμὲς στὰ μάτια ποῦ δίνουν στοχαστικὸ βλέμμα, τὴν ἱκανότητα στὴν ἀνάδειξη τῶν ὄγκων. Ἡ σχεδὸν φυσικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἱματίου καὶ τοῦ χιτῶνα δὲν ξεπέφτει στὴ συνηθισμένη πολύπλοκη ἢ γραμμικὴ, καμιά φορά, πτυχολογία.

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος στηριγμένος σὲ ὁρισμένους εἰκονογραφικὰς λεπτομέρειες χρονολογεῖ τὸ ἔργο στὸ 13^ο αἰ.¹ Ὁ D. T. Rice ἀνεβάζει τὴ χρονολόγησιν τῆς στὸ 14^ο αἰ.² Ἄν καὶ ἡ εἰκόνα παρουσιάζεται ὡς ἰδιότυπο ἔργο, μιὰ πιὸ προσεκτικὴ ματιά καθορίζει ἀκριβέστερα τὴν ὁμάδα ὁμοτύπων ἔργων μέσα στὴν ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ. Ἡ ρευστότητα ἐξάλλου τῆς διατήρησης ἢ μὴ εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν δὲν ἀποτελεῖ πάντοτε βάσιμο στοιχεῖο χρονολόγησιν. Ὡστόσο οἱ ἀπόψεις τῶν δύο μελετητῶν τοποθετοῦν τὸ ἔργο σὲ μιὰ χρονικὴ περίοδο ποῦ εἶναι ἡ πιὸ ἀνθηρὴ τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς. Θέτοντας ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη τὴν εἰκόνα τῆς Βέροιας δίπλα στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας³ καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στὴ μονὴ Χελανδαρίου⁴, παρόλο ποῦ αὐτῆς τῆς τελευταίας ἔχουν ἀποσβεσθεῖ σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ φῶτα καὶ οἱ ψιμυθιές, ἔχουμε μιὰ ὁμάδα ἔργων κοινῆς ἀν-

1. Ὁ.π., σ. 77.

2. Byzantinische Malerei, δ.π., σ. 115.

3. Ἡ εἰκόνα ἔχει δημοσιευθεῖ πολλές φορές, βλ. τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία στοῦ V. Djurić, Ikonos de Jugoslavie, Belgrad 1961, σ. 88. Ἀκόμη K. Balabanov, Icons from Macedonia, Beograd 1969, πίν. 30, S. Radović, Ikonen aus Jugoslawien von 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, Frühe Ikonen, Wien-München 1965, πίν. 101 καὶ A. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venise 1975, σ. 37 καὶ πίν. XVIII.

4. D. Bogdanović-V. Djurić-D. Medaković, Chilandar, Belgrade 1978, σ. 93 καὶ πίν. 71.

τίληψης. Ἡ εἰκόνα ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο ἔχει μελετηθεῖ ἀπὸ παλιά. Ἡ παραβολὴ τῶν δύο ἔργων μᾶς παρέχει πολὺ ὠφέλιμες διαπιστώσεις. Καὶ στὰ δύο ὑπάρχει ἡ ἴδια φωτεινὴ ἔνταση στὰ πρόσωπα μὲ τὸ ἴδιο πάνω κάτω ἀπλῶμα τῶν φώτων καὶ μὲ τοὺς ἴδιους περιορισμοὺς τῆς σκιάς. Ἀπὸ αὐτὴ τὴ γενικὴ παρατήρηση πρέπει νὰ ἐξαιρεθεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνας μᾶς πού εἶναι σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ φωτισμένο ἀπ' ὅ,τι τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδας. Ἀκόμη πρέπει νὰ ἐξαιρεθεῖ τὸ φωτισμένο μέτωπο τῆς Παναγίας πού στὴν εἰκόνα τῆς Περιβλέπτου φωτίζεται ἐλάχιστα πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ φρύδι. Γενικὰ θὰ σημειώναμε γιὰ τὰ δύο ἔργα τὴ διάθεση ἀνανέωσης πού ὀρίζεται μὲ τὴν πλαστικὴ δεξιότητα, τὴν κλασικὴ ἡρεμία, τὴν ψυχογραφημένη ἔκφραση. Ἰδια τεχνικὴ ὀριμότητα καὶ ἴδιο συναισθηματικὸ κλίμα συναντᾶμε καὶ στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου. Ἄν ἐξαρτήσουμε τὴ χρονολόγηση τῆς βεροιώτικης εἰκόνας ἀπὸ τὴ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς εἰκόνας τῆς μονῆς Χελανδαρίου, τότε θὰ δικαιώναμε τὴν ἄποψη τοῦ Rice πού, ὅπως προαναφέραμε, τὴ χρονολογεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. Ἄν συνδυάσουμε αὐτὴ τὴν ἄποψη μὲ τὴν πληροφορία ὅτι ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ, τότε, νομίζω, θὰ ἔχουμε ἕναν πρόσθετο λόγο νὰ χρονολογήσουμε τὴν εἰκόνα πιὸ στενὰ σὲ συνάρτηση μὲ τὸν τοιχογραφικὸ διάκοσμο τοῦ ναοῦ. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Γεώργιος Καλλιέργης τελειώνει τὴν τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ στὰ 1315¹. Ἦδη ἀπὸ τὸ 1314 ὁ ναὸς παραχωρεῖται μὲ χρυσόβουλλο τοῦ Ἀνδρόνικου Β' Παλαιολόγου στὸν Ἰγνάτιο Καλόθετο ὡς καθολικὸ μονῆς τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ². Ἄν ὁ ναὸς ἀρχίσει νὰ λειτουργεῖ μετὰ τὸ τέλος τῆς διακόσμησης, θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡδη εἶχε κατασκευαστεῖ τὸ τέμπλο καὶ οἱ εἰκόνες του. Μετὰ ἀπὸ ὅσα ἔχουν ἐκτεθεῖ φαίνεται ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας εἶχε ζωγραφιστεῖ γύρω στὰ 1315 καὶ βρισκόταν πλέον ἀναρτημένη στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ μετὰ τὸ τέλος τῆς τοιχογράφησης.

Εὐλόγα θὰ σκεφτόταν κανεὶς μήπως ἡ εἰκόνα θὰ πρέπει νὰ προσγραφεῖ στὶς δημιουργίες τοῦ Καλλιέργη, ἀφοῦ δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχουν στοιχεῖα πού νὰ δείχνουν ὅτι ὁ Καλλιέργης χρησιμοποίησε ὁμάδα βοηθῶν στὴν ἐκτέλεση τοῦ τοιχογραφικοῦ διακόσμου τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ».

Ὁ καθηγητὴς Στ. Πελεκανίδης στὴ μονογραφία του γιὰ τὸ ζωγράφο καταλήγει στὴν ἄποψη ὅτι «πρόκειται περὶ ζωγράφου, ὁ ὁποῖος κατὰ τὰς ἀρχὰς ἢ μᾶλλον κατὰ τὴν πρώτην εἰκοσιπενταετίαν τοῦ 14ου αἰ. ὑπῆρξεν

1. Στ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὁλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, σ. 7-12.

2. P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - D. Papachryssanthopoulos, Actes de Lavra II, Paris 1977, ἀριθ. 103.

ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους διδασκάλους καὶ δημιουργοὺς τῆς ἐποχῆς»¹. Δέχεται ἀκόμη ὅτι ὀρισμένες παραστάσεις στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν στὴ Θεσσαλονίκη ἐγίναν ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο, ἐνῶ τὸ συνεργεῖο του εἶχε ἀναλάβει τὴν ὑπόλοιπη διακόσμηση τοῦ ναοῦ². Ἡ δ. Α. Τσιτουρίδου ἀποκλείει ἐντελῶς αὐτὴ τὴ θεωρία γιὰ τὸ ναὸ τῆς Θεσσαλονίκης³. Ὁ Στ. Πελεκανίδης ἀποκλείει ἀκόμη τὴν παλιότερη ἄποψη ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Χελανδαρίου θὰ μπορούσαν ν' ἀποδοθοῦν στὸν Καλλιέργη⁴. Ὁ V. Djurić σὲ πρόσφατο σχετικὰ βιβλίο του φαίνεται ν' ἀποκλίνει στὴν παλιότερη ἄποψη καὶ νὰ ὑποθέτει ὅτι μιὰ εἰκόνα Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου καὶ ἐνὸς ἀρχάγγελου, ποὺ ὑπάρχουν στὸ Χελανδάρη, προσδίδουν τὸ χέρι τοῦ «ἀρίστου ζωγράφου πάσης Θεταλίας»⁵. Σὲ βιβλίο γιὰ τὴ μονὴ Χελανδαρίου ποὺ κυκλοφόρησε τελευταῖα ὁ Σέρβος μελετητὴς καὶ οἱ συνεργάτες του φαίνεται νὰ ἔχουν ἐγκαταλείψει τὴν παλιὰ θεωρία⁶.

Εἶναι φανερὸ ὅτι οἱ ἀπόψεις οἱ σχετικὲς μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τοῦ Γεώργιου Καλλιέργη χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἄρκετὴ σύγχυση. Ἀπομένουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ» τὸ μοναδικὸ ἔργο στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ στηριχθεῖ κανεὶς, ἂν θέλει νὰ δώσει μιὰν ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα ποὺ τέθηκε παραπάνω.

Στὸ ναὸ «τοῦ Χριστοῦ» οἱ περισσότερες μορφὲς στίς συνθέσεις ἀκόμη καὶ οἱ μορφὲς τῶν προφητῶν τῆς μεσαίας ζώνης παριστάνονται σὲ στροφὴ κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἢ ἀπὸ τὰ πλάγια, κάτι ποὺ προϋποθέτει ὀργάνωση τῶν λεπτομερειῶν ἀπὸ γωνία. Ἀκόμη εἶναι λίγα τὰ νεανικὰ πρόσωπα ἢ οἱ γυναικεῖες μορφὲς ποὺ προσφέρονται γιὰ σύγκριση, μιὰ καὶ οἱ μικροφθορὲς ἔχουν καταστρέψει ἀνεπανόρθωτα τὸ ὕφος τους.

Στὸ τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ διατηροῦνται σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση καὶ μᾶς παρέχουν στοιχεῖα γιὰ σύγκριση τῆς τεχνικῆς στὸ ἄπλωμα τῆς σάρκα καὶ στὸν ὀρισμὸ τῶν λεπτομερειῶν⁷.

1. Στ. Πελεκανίδης, ὁ.π., σ. 106.

2. Ὁ.π., σ. 121.

3. Α. Τσιτουρίδου, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴ Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 230-232.

4. Στ. Πελεκανίδης, ὁ.π., σ. 112.

5. V. Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1976, σ. 74 καὶ σημ. 55, ὅπου ὅλη ἡ παλιότερη σχετικὴ βιβλιογραφία.

6. Chilandar, ὁ.π., σ. 92. Ἐδῶ δημοσιεύονται ὅλες σχεδὸν οἱ εἰκόνες τῆς μονῆς. Εἰκόνες Εἰσοδίων ὑπάρχουν δύο. Ἡ μία χρονολογεῖται στίς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. καὶ ἡ ἄλλη γύρω στὰ 1360, ὁ.π., πίν. 72, 73, 88. Ὁ V. Djurić φαίνεται ὅτι θεωροῦσε ἔργο τοῦ Καλλιέργη τὴν πρώτη.

7. Στ. Πελεκανίδης, ὁ.π., πίν. Α καὶ πίν. 12.

Πρῶτα πρῶτα ὁ ἴδιος φυσιογνωμικὸς τύπος τῆς Παναγίας συνδέει τὴν εἰκόνα μας μὲ τὴν τοιχογραφία, ἂν καὶ παρατηροῦμε ὅτι ὑπάρχουν κάποιες ποιοτικὲς διαφορὲς στὸ χρῶμα. Τὰ χρώματα στὴν τοιχογραφία εἶναι σχεδὸν διάφανα, ἐνῶ στὴν εἰκόνα περισσότερο φωτεινά. Τὸ ὁμοειδὲς σχῆμα τοῦ προσώπου, οἱ πολὺ μεγάλες παρειές, τὸ γερὸ πηγούνι, ἡ λεπτὴ καὶ μακριὰ μύτη, τὰ μικρὰ σφιγμένα χεῖλη, ἀποτελοῦν κοινὰ προσωπογραφικὰ στοιχεῖα στὶς δύο παραστάσεις. Οἱ σκιὲς γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, ὁ φωτισμὸς στὸ μέτωπο καὶ στὶς παρειές — ἰδιαίτερα γύρω ἀπὸ τὰ μάτια—, τὸ γράψιμο τῶν χειλῶν καὶ οἱ σκιὲς σ' αὐτά, παρουσιάζουν κοινὴ τεχνικὴ ἀντίληψη καὶ προδίδουν μᾶλλον τὸ χέρι τοῦ ἰδίου ζωγράφου.

Ἀλλὰ καὶ ἡ σύγκριση τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς τοιχογραφίας θὰ βοηθήσει μὲ τὴ σειρά της, ὡς ἓνα βαθμὸ, γιατί, ἂν καὶ ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ στὰ δύο ἔργα παρουσιάζει γενικὲς διαφορὲς, οἱ εὐκαμπτες γραμμές, ἡ ἀνάγλυφη σάρκα, ὁ ὀρισμὸς τῶν λεπτομερειῶν, μένουν οὐσιαστικὰ κοινές. Στὴν τοιχογραφία τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὴν ἔκφραση ἑνὸς παιδικοῦ προσώπου. Στὴν εἰκόνα τὸ ψηλὸ μέτωπο τοῦ ἀφαιρεῖ κατὶ ἀπὸ τὴ φυσιογνωμία μιᾶς παιδικῆς κεφαλῆς. Ὡστόσο πέρα ἀπὸ αὐτὲς τίς τυπολογικὲς διαφορὲς, ὁ σχηματισμὸς τῶν τόξων τῶν φρυδιῶν, τὰ μάτια, ἡ μύτη, τὰ χεῖλη, οἱ σκιὲς γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὰ χεῖλη, τὸ ἄπλωμα τῶν φώτων στὰ μάγουλα, ἀποτελοῦν κοινούς τεχνικούς τρόπους καὶ στοιχεῖα ἀναγνώρισης τοῦ χεριοῦ τοῦ ζωγράφου. Οἱ διαφορὲς στὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι πολὺ λογικὸ νὰ ὑπάρχουν, γιατί σὲ ἓνα δημιουργὸ ὅπως ὁ Καλλιέργης εἶναι ἀπόλυτα προδιαγραφμμένο ὅτι ἡ αὐστηρὴ ἐπανάληψη παραδοσιακῶν τύπων θὰ προδίδεκε τὴν τύχη τῆς τέχνης του, ἀφοῦ θὰ τῆς ἀφαίρουσε κάθε πνοὴ δημιουργίας.

Παράλληλα ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο σχεδιάζονται ὀρισμένες ἀνατομικὲς λεπτομέρειες καὶ στὰ ἄλλα πρόσωπα τῶν τοιχογραφιῶν «τοῦ Χριστοῦ» δίνει τὸν πιὸ ὀρθὸ δρόμο γιὰ τὴν ἀναγνώριση τοῦ χεριοῦ τοῦ Καλλιέργη στὴν εἰκόνα. Σὲ μερικὰ πρόσωπα ποὺ ἔχουν ἀποδοθεῖ μετωπικὰ ἢ ὀργανωσὴ τῶν λεπτομερειῶν στὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν καὶ τῆς μύτης εἶναι πάνω κάτω κοινὴ μὲ αὐτὴν ποὺ ὑπάρχει στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνας¹. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ἀκόμη τὴν ὁμοιότητα τῆς περιοχῆς τῶν χειλῶν καὶ τοῦ πηγουνιοῦ στὸ νεανικὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Γεωργίου² μὲ τὰ χεῖλη καὶ τὸ πηγούνι τοῦ Χριστοῦ.

Ὅλες οἱ παραπάνω συγκρίσεις ὅσο καὶ ἡ προέλευση τῆς εἰκόνας συνηγοροῦν γιὰ νὰ ποῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἔγινε ἀπὸ τὸ ζωγράφο Γεώρ-

1. Ὁ.π., πίν. 61, 62, 63, 64.

2. Ὁ.π., πίν. 74.

γιο Καλλιέργη. Τὸ κέρδος ποὺ ἔχουμε ἀπὸ μιὰ τέτοιαν ἀπόδοση εἶναι διπλό. Ἐνα ἔργο ἐξαιρετικῆς ὁμορφιάς προσγράφεται στὶς δημιουργίες ἐνὸς γνωστοῦ ζωγράφου τοῦ ὁποῖου ἡ δράση ἐντοπίζεται κατὰ κύριο λόγο στὸ χῶρο τῆς Μακεδονίας. Ἐπομένως, πέρα ἀπὸ τὴ συμβολὴ τῆς εἰκόνας στὴ γνώση τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τοῦ Καλλιέργη, τὸ γεγονός ὅτι πλησιάζουμε ἀπὸ κοντὰ τὸ ἐργαστήρι τῆς Θεσσαλονίκης, γιὰ τὸ ὁποῖο στὸν τομέα τῆς φορητῆς εἰκόνας, μόνον ὑποθέσεις ἔχουν γίνει, ἀποκτᾷ ἰδιαίτερη βαρύτητα.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκης

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ

ZUSAMMENFASSUNG

T h. P a p a z o t o s, Eine Hodegetria-Ikone aus der Kirche des Erlösers Christi im Museum von Veroia.

Die Hodegetria-Ikone im Museum von Veroia ist schon veröffentlicht und im 13 Jh. oder im 14 Jh. datiert.

Es ist festgestellt, daß die Ikone aus der Kirche des Erlösers Christi stammt. Die Wandmalereien dieser Kirche sind von dem Maler Georgios Kalliergis im Jahre 1315 ausgeführt worden.

Die stilistische Züge der Ikone und ihre hohe Qualität verbinden sie mit den hohen Werken der Palaeologen-Renaissance und besonders mit der Malerei der Kirche des Erlösers Christi in Veroia. Die Ikone muß das Werk eines großen Malers sein. Wir vermuten, daß dieser Maler Georgios Kalliergis ist.