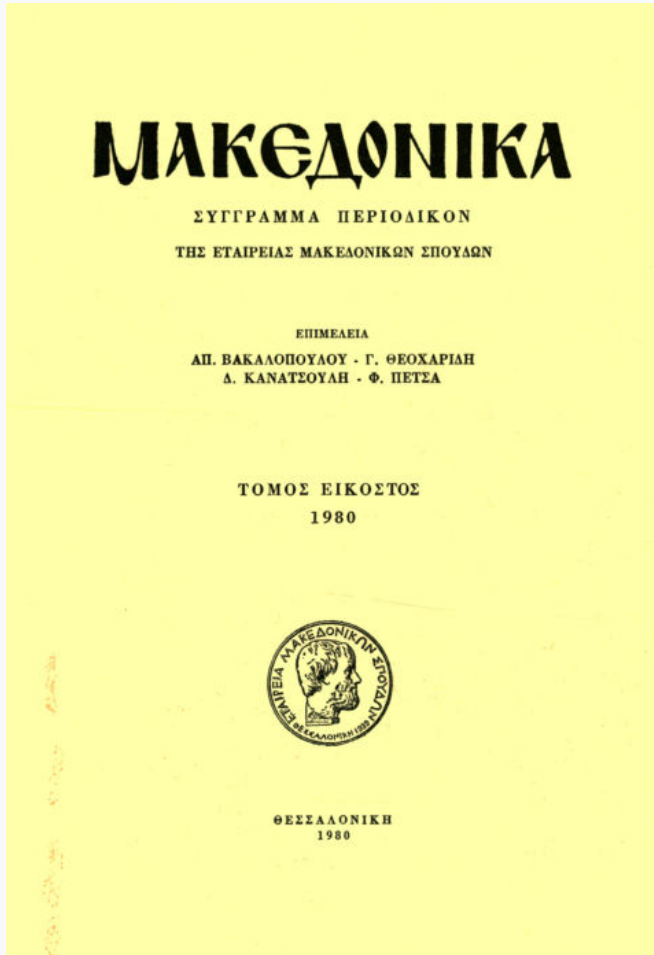


Μακεδονικά

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 γιά πρώτη φορά στήν Ἐκθεση Βυζαντινῆς Τέχνης πού ἔγινε στήν Ἀθήνα τὸ 1964¹ καὶ γιά δεύτερη φορά τὸ 1976 στήν Ἐκθεση Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν καὶ Εἰκόνων πάλι στήν Ἀθήνα με τὴν εὐκαιρία τοῦ 15ου Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου². Πρῶτος ὁ Α. Ξυγγόπουλος τῆς ἀφίερωσε ἕνα μικρὸ σημεῖωμα στὸ Symposium τῆς Soročani³ 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 ὅποιος μάλιστα φτάνει νὰ συσχετίζει τὶς φθορὲς πού παρουσιάζει ἡ εἰκόνα μὲ μιὰ πυρκαϊὰ τοῦ 1864⁶. Πρέπει ὅμως νὰ διευκρινήσουμε ὅτι ὁ ναὸς τοῦ Προφήτη Ἡλία χρησιμοποιοῦντο γιά 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. Χ α τ ζ η δ ά κ η, 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 ἐκθεση μεταφέρθηκε στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1977.

3. Α. Χ υ ν γ ο π ο υ λ ο ς, L'art byzantin du XIII^e S., «Symposium de Soročani 1963», Beograd 1967, σ. 77, εἰκ. 3.

4. D. T. R i c e, Byzantinische Malerei, Die letzte Phase, Frankfurt am Main 1968, σ.115 καὶ πίν. 101.

5. Ἀκολουθεῖ προφανῶς τὴν πληροφορία τοῦ Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, ὁ.π.

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

ή πρώτη ὄψη της είναι 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. Ξυλαπετσιδῆ, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ ναὸς ἤδη ἀπὸ τὸ 1314 ἀναφέρεται ὡς καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Σ ω τ ῆ ρ ο ς Χ ρ ι σ τ ο ῦ³.

Ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Παναγίας βρίσκεται σήμερα στὸ μουσεῖο τῆς Βέροιας⁴. Ἡ πρώτη ὄψη της (πίν. 1), ποὺ θὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ, σῶζεται σὲ ἱκανοποιητικὴ σχετικὰ κατάσταση, ἀν ἐξαιρέσει κανεὶς τὶς μικροφθορὲς στὸν κάμπο καὶ κάποιες ἄλλες στὸ αὐτόξυλο πλαίσιο της. Πρέπει ἀκόμη νὰ τονιστεῖ ὅτι ὡς ἓνα βαθμὸ ἔχουν ἀποσβεσθεῖ οἱ ψιμυθιὲς στὰ πρόσωπα καὶ οἱ ἀπομμήσεις χρυσοκονδυλιᾶς στὸ ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ. Τὸ πλαίσιο εἶναι χρυσομένο καὶ ὁ κάμπος ἔχει ἓνα σκοῦρο μολυβι χρῶμα. Τελειῶς 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 κανεὶς 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 ἴχνος τῆς σκληρῆς μεταλλικῆς ἐπιφάνειας τῶν ἐλασμάτων ποὺ ὀρίζονταν ὡς ἐκεῖ καὶ ὄχι σὰν ὀδηγοὶ τοῦ ζωγράφου, ἀφοῦ σὲ κανένα ἄλλο σημεῖο τῶν πτυχώσεων δὲν διακρίνονται τέτοιοι ὀδηγοί. Αὐτὴ ἡ ὑπόθεση δικαιολογεῖ ἴσως τὴν ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ ἀσυνήθιστου οὐδέτερου χρώματος τοῦ κάμπου.

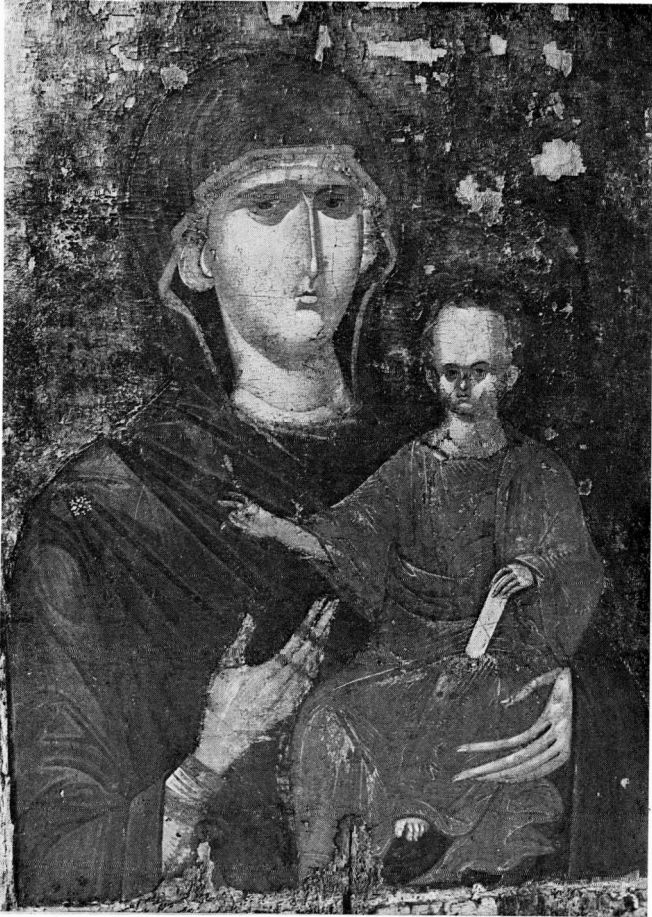
Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὡς τῆ μέση στὸν πιὸ συνηθισμένο τύπο τῆς

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

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

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

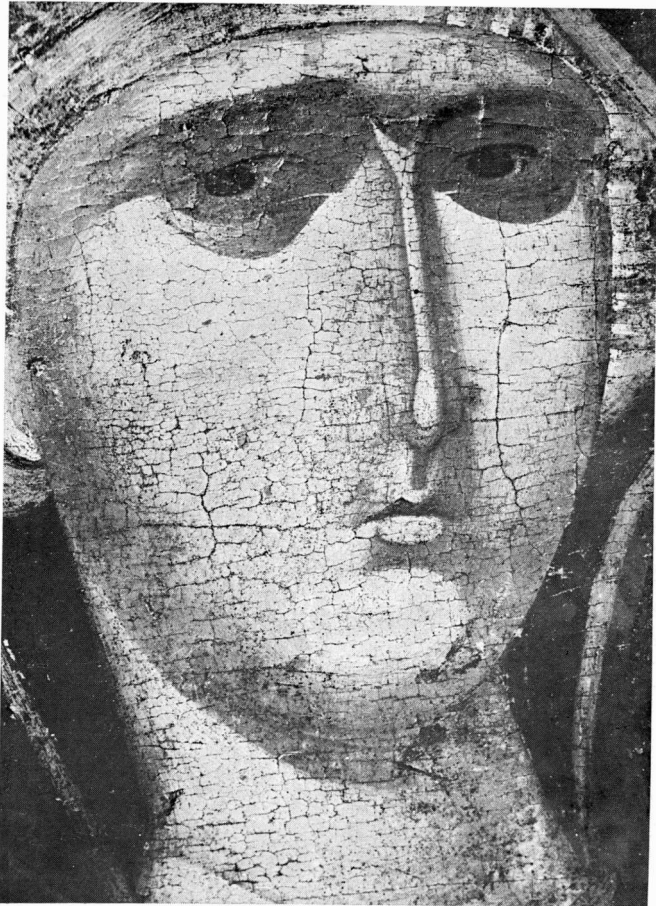
4. Ἄρ. Εὐρ. 117. Διαστάσεις: 115 × 85 ἐκ.



Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Βέροιας.
Παράσταση Παναγίας Ὁδηγήτριας στή μία ὄψη ἀμφιπρόσωπης
εἰκόνας ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ «Χριστοῦ»



Ἡ δεύτερη ὄψη τῆς ἀμφιπρόσωπης 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 ἀριστερὸ τῆς βραχίονα καὶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι μπρὸς στὸ στήθος τῆς. Φορεῖ μαβὶ μαφόριο μὲ σταρένια οὐγία. Λίγο γαλάζιο ὑπάρχει στὸ φακιοῖλο καὶ στὸ μανίκι τοῦ δεξιοῦ χειριοῦ τῆς. Εἰκονογραφικὰ εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὴ ἡ ἔλλειψη τῆς τυπικῆς ἀναδιπλώσεως τῆς ἄκρης τοῦ μαφοριοῦ μὲ τὴ χρυσοῦ οὐγία καὶ τοὺς χρυσοὺς κροσσοὺς πάνω στὸ δεξιὸ 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 μιμησεῖς χρυσοκονδυλιᾶς 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 τελειῶς 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 φακιοῖλο ποὺ καλύπτει τὴν κεφαλὴ ὡς κάτω ἀπὸ τ' αὐτιά. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἐλαφρῆς σκουρόχρωμες πινελιῆς καὶ τὸ χρῶμα τοῦ μαφοριοῦ περιγράφουν τὸ σχῆμα τῶν παρειῶν καὶ τοῦ λαιμοῦ. Ἡ ἐλαφρὰ 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 προπλασμὸ γρήγορες, σταθερῆς καὶ ἐπιδέξιες γραμμῆς 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 ἀραιωμένος ὠχροκίτρινος 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 προπλασμοῦ 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. Σταθερῆς γραμμῆς, 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 ὀλοκληρώνουν τὴ συγκεκριμένη ψυχολογικὴ ἔκφραση. Μιὰ τόσο ἐξαιρετικὴ γνώση τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, μιὰ τέτοια τεχνικὴ ὀριμότητα καὶ μιὰ τόσο προσεκτικὴ ἐκτέλεση προϋποθέτουν ὑψηλὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο καὶ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία.

Οἱ ὑπόλοιπες λεπτομέρειες βεβαιώνουν ὅσα ἔχουν λεχθεῖ γιὰ τὸ ζωγράφο. Προσεγμένες κινήσεις στὰ χέρια, δάκτυλα λεπτὰ καὶ μακριά, ἐπίμονη 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 ἐπηρεάσει τὸν Α. Ξυγγόπουλο γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ ἔργου. Διαπιστώνουμε καὶ ἐδῶ τὸ σταθερὸ γράψιμο, τὶς σίγουρες γραμμὲς στὰ μάτια ποῦ δίνουν στοχαστικὸ βλέμμα, τὴν ἰκανότητα 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 ὀρισμένες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες χρονολογεῖ τὸ ἔργο στὸ 13^ο αἰ.¹ Ὁ D. T. Rice ἀνεβάζει τὴ χρονολόγησίν της στὸ 14^ο αἰ.² Ἄν καὶ ἡ εἰκόνα παρουσιάζεται ὡς ἰδιότυπο ἔργο, μιὰ πιὸ προσεκτικὴ ματιὰ καθορίζει ἀκριβέστερα τὴν ὁμάδα ὁμοτύπων ἔργων μέσα στὴν ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ. Ἡ ρευστότητα ἐξἄλλου τῆς διατήρησης ἢ μὴ εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν δὲν ἀποτελεῖ πάντοτε βάσιμο στοιχεῖο χρονολόγησις. Ὡστόσο οἱ ἀπόψεις τῶν δύο μελετητῶν τοποθετοῦν τὸ ἔργο σὲ μιὰ χρονικὴ περίοδο ποῦ εἶναι ἢ 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. D j u r i ć, Icônes de Jougoslavie, Belgrad 1961, σ. 88. Ἀκόμη K. B a l a b a n o v, Icons from Macedonia, Beograd 1969, πίν. 30, S. R a d o j ě i ć, Ikonen aus Jugoslawien von 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, Frühe Ikonen, Wien-München 1965, πίν. 101 καὶ A. G r a b a r, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venise 1975, σ. 37 καὶ πίν. XVIII.

4. D. B o g d a n o v i ć - V. D j u r i ć - D. M e d a k o v i ć, Chilandar, Belgrade 1978, σ. 93 καὶ πίν. 71.

τίληψης. Ἡ εικόνα 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 ἀπλάσμα τῶν φώτων καὶ μὲ τοὺς ἴδιους περιορισμοὺς τῆς σκιάς. Ἀπὸ αὐτὴ τῆ γενικὴ παρατήρηση πρέπει νὰ ἐξαιρεθεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς εικόνας μας ποὺ εἶναι σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ φωτισμένο ἀπ' ὅ,τι τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ στὴν εικόνα τῆς Ἀχρίδας. Ἀκόμη πρέπει νὰ ἐξαιρεθεῖ τὸ φωτισμένο μέτωπο τῆς Παναγίας ποὺ στὴν εικόνα τῆς Περιβλέπτου φωτίζεται ἐλάχιστα πάνω ἀπὸ τὸ δεξι φρύδι. Γενικὰ θὰ σημειώναμε γιὰ τὰ δύο ἔργα τὴ διάθεση ἀνανέωσης ποὺ ὀρίζεται μὲ τὴν πλαστικὴ δεξιότητα, τὴν κλασικὴ ἡρεμία, τὴν ψυχογραφημένη ἔκφραση. Ἴδια τεχνικὴ ὀριμότητα καὶ ἴδιο συναισθηματικὸ κλίμα συναντᾶμε καὶ στὴν εικόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου. Ἄν ἐξαρτήσουμε τὴ χρονολόγηση τῆς βεροιώτικης εικόνας ἀπὸ τὴ χρονολόγηση τῆς εικόνας τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς εικόνας τῆς μονῆς Χελανδαρίου, τότε θὰ δικαιώναμε τὴν ἄποψη τοῦ Rice ποῦ, ὅπως προαναφέραμε, τὴ χρονολογεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. Ἄν συνδυάσουμε αὐτὴ τὴν ἄποψη μὲ τὴν πληροφορία ὅτι ἡ εικόνα προέρχεται ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ, τότε, νομίζω, θὰ ἔχουμε ἕνα πρόσθετο λόγο νὰ χρονολογήσουμε τὴν εικόνα 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 Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου στὸν Ἰγνάτιο Καλόθετο ὡς καθολικὸ μονῆς τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ². Ἄν ὁ ναὸς ἀρχισε νὰ λειτουργεῖ μετὰ τὸ τέλος τῆς διακόσμησης, θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἤδη εἶχε κατασκευαστεῖ τὸ τέμπλο καὶ οἱ εἰκόνες του. Μετὰ ἀπὸ ὅσα ἔχουν ἐκτεθεῖ φαίνεται ὅτι ἡ εικόνα τῆς Παναγίας Ὀδηγήτριας εἶχε ζωγραφιστεῖ γύρω στὰ 1315 καὶ βρισκόταν πλέον ἀναρτημένη στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ μετὰ τὸ τέλος τῆς τοιχογράφησης.

Εὐλόγα θὰ σκεφτόταν κανεὶς μήπως ἡ εικόνα θὰ πρέπει νὰ προσγραφεῖ στὶς δημιουργίες τοῦ Καλλιέργη, ἀφοῦ δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχουν στοιχεῖα ποῦ νὰ δείχνουν ὅτι ὁ Καλλιέργης χρησιμοποίησε ομάδα 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 εἰκοσιπενταεταίαν τοῦ 14ου αἰ. ὑπῆρξεν

1. Στ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὅλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθήνα 1973, σ. 7-12.

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

ἀπό τούς σπουδαιότερους διδασκάλους καί δημιουργούς τῆς ἐποχῆς»¹. Δέχεται ἀκόμη ὅτι ὀρισμένες παραστάσεις στό ναό τοῦ ἁγίου Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν στή Θεσσαλονίκη ἐγίναν ἀπό τόν 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, προδίδουν τὸ χέρι τοῦ ἀρίστου ζωγράφου πάσης Θεταλίας⁵. Σὲ βιβλίο γιὰ τὴ μονὴ Χελανδαρίου ποὺ κυκλοφόρησε τελευταῖα ὁ Σέρβος μελετητῆς καὶ οἱ συνεργάτες του φαίνεται νὰ ἔχουν ἐγκαταλείψει τὴν παλιὰ θεωρία⁶.

Εἶναι φανερό 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 στηριχτεῖ κανεὶς, ἂν θέλει νὰ δώσει μιὰν ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα ποῦ τέθηκε παραπάνω.

Στὸ ναὸ «τοῦ Χριστοῦ» οἱ περισσότερες μορφὲς στίς συνθέσεις ἀκόμη καὶ οἱ μορφὲς τῶν προφητῶν τῆς μεσαιῆς ζωῆς παριστάνονται σὲ στροφή 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 σάρκας 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 στή Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 230-232.

4. Στ. Πελεκανίδης, ὁ.π., σ. 112.

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

6. Chilandar, ὁ.π., σ. 92. Ἐδῶ δημοσιεύονται ὅλες σχεδὸν οἱ εἰκόνας τῆς μονῆς. Εἰκόνας 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 ὄμοιδὸς 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 — ιδιαίτερα γύρω ἀπὸ τὰ μάτια—, τὸ γράψιμο τῶν χειλιῶν καὶ οἱ σκιὲς σ' αὐτά, παρουσιάζουν κοινὴ τεχνικὴ ἀντίληψη καὶ προδίδουν μᾶλλον τὸ χέρι τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Ἄλλὰ 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 κάτι ἀπὸ τὴ φυσιογνωμία μιᾶς παιδικῆς κεφαλῆς. Ὡστόσο πέρα ἀπὸ αὐτὲς τὶς 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 προδιαγραμμένο ὅτι ἡ αὐστηρὴ ἐπανάληψη παραδοσιακῶν τύπων θὰ προδίκαζε τὴν τύχη τῆς τέχνης του, ἀφοῦ θὰ τῆς ἀφαιροῦσε 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 ὀργανώση 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 ὁμοίότητα τῆς περιοχῆς τῶν χειλιῶν καὶ τοῦ πηγουνοῦ 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 ζωγράφου Γεώρ-

1. Ὁ.π., πίν. 61, 62, 63, 64.

2. Ὁ.π., πίν. 74.

γιο Καλλιέργη. Τò κέρδος πòυ έχουµε από µιά τέτοιαν απόδοση είναι διπλό. Ένα έργο εξαιρετικῆς ὁµορφιάς προσγράφεται στίς δημιουργίες ἐνòς γνωστοῦ ζωγράφου τοῦ ὁποίου ἡ δράση ἐντοπίζεται κατὰ κύριο λόγο στò χῶρο τῆς Μακεδονίας. Έποµένως, πέρα ἀπò τῆ σµβολῆ τῆς εικόνας στή γνώση τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας τοῦ Καλλιέργη, τò γεγονόςò δτι πλησιάζουµε ἀπò κοντὰ τò ἐργαστήρι τῆς Θεσσαλονίκης, γιά τò ὁποιο στὸν τοµέα τῆς φορητῆς εικόνας, µόνον ὑποθέσεις ἔχουν γίνει, ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη βαρύτητα.

Έφορεία 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.