

Μακεδονικά

Τόμ. 18, Αρ. 1 (1978)



Η λατρευτική εικόνα της Παναγίας Φανερωμένης στη Βέροια

Θανάσης Παπαζώτος

doi: [10.12681/makedonika.495](https://doi.org/10.12681/makedonika.495)

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. (1978). Η λατρευτική εικόνα της Παναγίας Φανερωμένης στη Βέροια. *Μακεδονικά*, 18(1), 207–218.
<https://doi.org/10.12681/makedonika.495>

Η ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ

Ἡ πρόσφατη δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «Χριστοῦ» τῆς Βέροιας ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Στ. Πελεκανίδη¹ ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες προσφορὲς γιὰ τὴ γνώση τῆς καλλιτεχνικῆς κίνησης στὴν πόλη, πού, ἂν καὶ ἦταν γνωστὸ ὅτι διατηροῦσε ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ μνημειῶν², ἔχει παραμείνει ὡς τώρα ἄγνωστη στοὺς μελετητὲς τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Ἐνῶ ἡ δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «Χριστοῦ» ὑπῆρξε τὸ πρῶτο βῆμα μέσα στὸν ἀπεριόριστο πλοῦτο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς πού διασώθηκε ὡς τὶς μέρες μας, οἱ φορητὲς εἰκόνες, πού παρουσιάζουν μιὰ ἄλλη πτυχή τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς στὴν πόλη, μένουν ἐντελῶς ἀνέκδοτες³. Θὰ ἦταν βέβαια ὑπερβολὴ νὰ πιστέψει κανεὶς ὅτι ἡ δημοσίευση ἐδῶ μιᾶς παλιᾶς βυζαντινῆς εἰκόνας ἀπὸ τὶς ἑκατὸ περίπου πού ὑπάρχουν στὴ Βέροια ἔρχεται νὰ συμπληρώσει αὐτὸ τὸ κενό⁴.

1. Στ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὁλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973.

2. Γ. Χιονίδη, Ἱστορία τῆς Βεροίας, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 175-195, ὅπου ἀναφέρονται οἱ παλιότερες μνεῖες τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Βέροιας.

3. Ὁ Α. Ξυγγόπουλος, L'art byzantin du XIII^e s., «Symposium de Sopočani 1965», Beograd 1967, εἰκ. 3, δημοσίευσε μιὰ εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὴ Βέροια. Βλ. παλιότερες μνεῖες τῆς εἰκόνας: Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, ΑΔ 20(1965) 13, πίν. 11α-β καὶ τοῦ ἰδίου, Βυζαντινὴ τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκῇ, Ἀθῆναι 1964, ἀριθ. καταλ. 221 καὶ τελευταία, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, Ἀθῆναι 1976, σ. 47. Ὁ Ξυγγόπουλος σημειώνει ὅτι ἡ εἰκόνα, πού θεωρεῖ ἔργο τοῦ 13ου αἰ., προέρχεται ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ προφήτη Ἡλία καὶ τὴν πληροφορία αὐτὴ τὴ μεταφέρει καὶ ὁ D. T. Rice, Byzantinische Malerei, Die letzte Phase, Frankfurt am Main 1968, σ. 115 καὶ σ. 136, πίν. 101, ὁ ὁποῖος ὁμῶς τὴ χρονολογεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. Ἡ μεταφορὰ τῆς εἰκόνας αὐτῆς ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ «Χριστοῦ» στὸ ναὸ τοῦ προφήτη Ἡλία, πού γιὰ χρόνια χρησιμοποιοῦταν ὡς πρόχειρος χώρος συλλογῆς ἀρχαίων, καὶ ἀπὸ κεῖ τώρα τελευταία στὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (ἀριθ. εὐρ. 117) εἶναι βεβαιωμένη ἀπὸ τὸ φύλακα ἀρχαιοτήτων κ. Π. Ξυλαπετισίδη. Ἡ πληροφορία εἶναι πολὺ σημαντικὴ, γιατί πιστεῖω πὼς ἡ θαυμάσια αὐτὴ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς δεσποτικὲς τοῦ βυζαντινοῦ τέμπλου τοῦ «Χριστοῦ».

4. Τὸ 1975 ἡ ἐπιμελήτρια βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων κα Χρ. Τσιούμη μοῦ ἀνάθεσε τὴν καταγραφή καὶ τὴ φωτογράφηση ὅλων τῶν πολύτιμων ἀντικειμένων πού βρίσκονταν μέσα στοὺς ναοὺς τῆς Βέροιας. Ἡ μελέτη αὐτῆς τῆς εἰκόνας ὀφείλεται σὲ προτροπὴ τῆς Ἰδίας. Τὴν εὐχαριστῶ θερμὰ. Τὸ σύνολο τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων ἀποτελεῖ ἀντικείμενο μελέτης τῆς Ἰδίας.

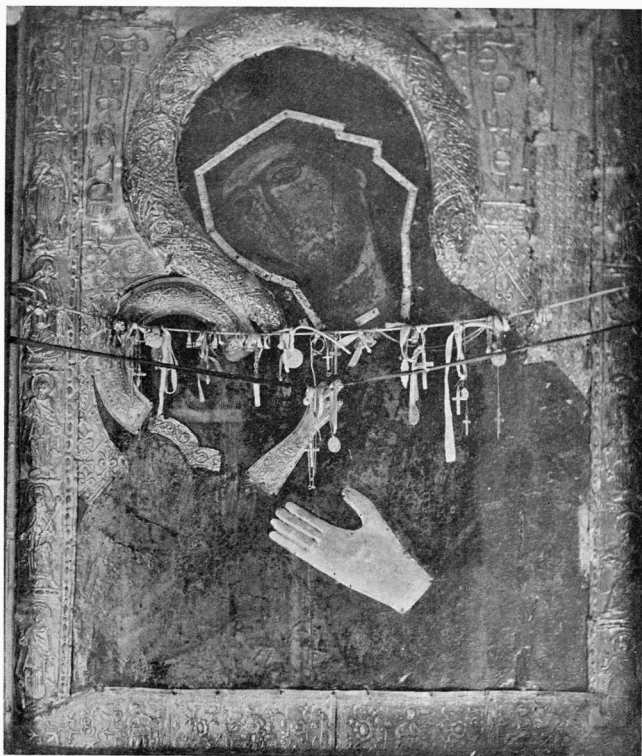
Ἡ μεγάλη λατρευτική εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ πρόκειται νὰ μᾶς ἀ-
 πασχολήσει φυλάγεται στὸ διακονικὸ τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης¹. Σήμερα
 δὲ σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση² (εἰκ. 1). Παλιότερες ἐπεμβάσεις ἔ-
 χουν ἐξαλείψει τὸ χρῶμα σὲ ὀρισμένα σημεῖα τῶν προσώπων καὶ τοῦ ἐνδύ-
 ματος. Τὸ ὕφασμα ποὺ εἶναι στρωμένο κάτω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια
 καὶ ὁ γύψος τῆς προετοιμασίας φαίνονται στὰ σημεῖα ἐκεῖνα. Ἐπιζωγρα-
 φίσαις σὲ μικρὴ κλίμακα, ποὺ ἔγιναν γιὰ νὰ τονίσουν τὰ σθησμένα ἢ μαυρι-
 σμένα χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων, ἀλλοίωσαν ὥς ἓνα σημεῖο τὴν ἔκφρα-
 σὴ τους.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς δεξιοκρατοῦσας Ὁδηγήτριας³.
 Ἡ πλατιά μορφή της καλύπτει τὴν πιὸ μεγάλη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας. Ζω-
 γραφίστηκε ὥς τὴ μέση ἔχοντας στραμμένο τὸ κορμὶ της πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἡ
 κεφαλὴ της ποὺ γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ κάτω ἀκολουθεῖ αὐτὴ τὴ στροφῇ.
 Τὸ ἀριστερὸ χέρι της βρίσκεται μπροστὰ στὸ στήθος ὅπως δείχνει τὸ μετα-

1. Ὁ ναὸς αὐτὸς εἶναι χαρακτηριστικὸ κτίσμα τῆς τουρκοκρατίας καὶ ὀφείλει τὴν
 ὀνομασία του στὴν παλιὰ εἰκόνα τῆς Παναγίας. Μιὰ πιθανὴ ἄποψη εἶναι ὅτι κατασκευά-
 στηκε γιὰ νὰ τὴν προστατεύσει. Δὲν εἶναι ἐξακριβωμένο, ἀν ὁ ναὸς κτίστηκε στὴ θέση βυ-
 ζαντινοῦ ναοῦ ποὺ εἶχε τὴν ὀνομασία αὐτῇ. Βλ. Γ. Χιοβίδη, Ἱστορία, ὁ.π., σ. 173.
 Πάντως εἶναι σίγουρο ὅτι ὁ ναὸς γιὰ μιὰ περίοδο ἦταν ἐνοριακός, ὁ.π., σ. 172, σημ. 1. Αὐ-
 τὸ δικαιολογεῖται μὲ τὸν ἐξαιρετικὸ σεβασμὸ ποὺ ἔτρεφαν οἱ κάτοικοι γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς
 Παναγίας Φανερωμένης.

2. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται ἀναρτημένη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ διακονικοῦ μέσα σὲ
 ξύλινο πλαίσιο καρφωμένο στὸν τοῖχο. Ἐνα γυαλὶ τὴν προστατεύει ἀπὸ τοὺς καπνοὺς.
 Ἡ μεταφορὰ τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ εἶναι ἀδύνατη, ὅπως ἀδύνατη εἶναι καὶ ἡ ἀκρι-
 βὴς μέτρηση τῶν διαστάσεών της. Ἐχει ὕψος 107 ἐκ. περίπου καὶ πλάτος 89 ἐκ.

3. Παλαιότερο δεῖγμα τοῦ τύπου τῆς δεξιοκρατοῦσας Ὁδηγήτριας εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς
 Santa Maria Nuova στὴ Ρώμη, βλ. Α. Grabar, *L' age d'or de Justinien*, 1966, πίν. 206.
 Στὶς ἀρχὲς τῆς δευτέρας χιλιετίας ξαναβρίσκουμε τὸν ἴδιο τύπο στὸν Ὅσιο Λουκᾶ τῆς Λει-
 βαδίας, E. Diez-O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece*, Cambridge (Mass) 1931,
 εἰκ. 21 καὶ κάπως διαφοροποιημένο σὲ ψαλτήριο τοῦ Βερολίνου, V. Lazarev, *Storia
 della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 238. Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. συναντᾶται μὲ
 ἰδιαίτερη συχνότητα βλ. τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου (1192), Α. Στυ-
 λιανοῦ, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά Κύπρος,
 «Πεπραγμένα τοῦ Ὁ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου», Ἀθῆναι 1955, πίν. 153, τὴν
 ψηφιδωτὴ εἰκόνα στὸ Σινᾶ (περίπου 1200), Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς
 Σινᾶ, Ἀθῆναι 1958, πίν. 71 καὶ K. Weitzmann, *Sinai, Die Ikonenmalerei des 6-12
 Jahrhunderts*, Frühe Ikonen, Wien-München 1965, πίν. 36, ἀκόμη δύο εἰκόνες στὸ Σινᾶ,
 Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ὁ.π., πίν. 192 καὶ 200, τὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου τοῦ
 Ἀγίου Ὁρους, Στ. Πελεκανίδη, Ἡ φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὁδηγήτριας τῆς μονῆς Χε-
 λανδαρίου, AE 8 (1953-4) 75-83, τὴν Ὁδηγήτρια σὲ τοιχογραφία στὴ Μπογιάνη (1259),
 K. Mijatev, *The Boyana Murals*, Sofia 1961, πίν. 39 καὶ 41, τὴν τοιχογραφία στὴν Ἀ-
 γήτρια Μάνης, Ν. Δρανδάκη, Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Μέσης Μάνης, Ἀθῆναι
 1964, πίν. 77α, κ.λ..



Εἰκ. I. Ἡ δεξιοκρατοῦσα Ὁδηγήτρια τοῦ ναοῦ
τῆς Φανερωμένης στὴ Βέροια

γενέστερο άργυρό κάλυμμα που ύπάρχει εκεί¹. Αυτή ή θέση του σώματος της, που άποδίδεται σχεδόν προοπτικά στο χώρο, σχηματίζει μια πλατιά άγκαλιά όπου κάθεται ό Χριστός, συσπειρωμένος πάνω στο στήθος της. Ή κλίση της κεφαλής της Παναγίας και ή άνάταση της κεφαλής του Χριστού, παρόλο που τό βλέμμα τους δέ συναντιέται, δίνουν μια πρώτη ιδέα της έσωτερικής σχέσης τους.

Άργυρά καταστόλιστα έλάσματα είναι προσηλωμένα στον κάμπο της εικόνας. Σε δύο τέτοια έλάσματα είναι γραμμένη με μεγάλο άκανόνιστο γράμμα σε κάθετη και όριζόντια διάταξη ή έπιγραφή: Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟΥ) Η ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ Η ΠΗΛΗ ΟΥΝΑ Θ(ΕΟΥ)².

Τό πρόσωπο της Παναγίας έχει όμοιδές σχήμα με περίγραμμα σταθερό και καλλίγραμμο. Ό λεπτός χειρισμός των χρωμάτων, που φαίνεται στα άθικτα από έπιζωγραφίσεις σημεία, άποδίδει με ζωγραφικότητα την προβολή του όγκου του προσώπου μέσα από τό φακίόλιο και τό μαφόριο. Οί παρειές πλάθονται με σκούρο λαδί χρώμα και ξανοίγονται με θερμότερους τόνους, ρόδινους και ώχροκίτρινους. Είναι κρίμα που ή σημερινή κατάσταση του έργου δέν μάς έπιτρέπει νά μιλήσουμε πιό πλατιά γιά τη χρήση του χρώματος και την τεχνική της κατασκευής των όγκων. Ωστόσο οί έκφραστικές δυνατότητες του ζωγράφου φαίνονται στη σταθερή σχεδίαση των λεπτομερειών του προσώπου. Οί σπαθάτες γραμμές των φρυδιών που χάνονται μέσα στο χρώμα του προπλασμού και ή έπιδέξια γραμμή στο σχέδιο της μύτης εκφράζουν την τεχνική ώριμότητα και γνώση του ζωγράφου. Οί βαθιές κόγχες των ματιών άποδομένες με τό σκούρο χρώμα του προπλασμού δημιουργούν μια αντίθεση με τό φωτισμένο μέτωπο και τίς παρειές που τονίζει τη βαθυστόχαστη έκφραση που έχουν τα μάτια. Οί κυματιστές, γεμάτες δύναμη, γραμμές των βλεφάρων σκιάζουν κόρες με καθαρή γραφή. Οί δύο άνοιχτόχρωμες γραμμές στο πάνω βλέφαρο έγιναν μάλλον σε άλλη έποχή γιά νά τονίσουν τό μαυρισμένο και φθαρμένο από την πολυκαιρία πρόσωπο. Αυτές άδυνατίζουν ως ένα σημείο την ψυχολογημένη έκφραση των ματιών που είναι γεμάτα από συγκρατημένη μελαγχολία και έσωτερική ύποβολή. Τα χείλη έμειναν σχεδόν άθικτα από φθορές. Ή λεπτή μίξη των θερμών χρωμάτων και ή άκρίβεια της περιγραφής τους δίνουν στο πρόσωπο άριστοκρατική ευγένεια και επιβάλλουν μαζί με τα θλιμμένα μάτια τη διά-

1. Γιά τίς γνώμες που προβλήθηκαν τελευταία σχετικά μ' αυτήν την εικονογραφική λεπτομέρεια, βλ. Α. Βασιλάκη - Καρακτσάνη, Εικόνα βρεφοκρατούσης της μονής Βατοπεδίου, ΔΧΑΕ περίοδος Δ' Ε' (1966-69), Άθήναι 1969, σ. 203.

2. Ό χαρακτηρισμός «ΠΥΛΗ» της Παναγίας είναι παρμένος από τίς προφητείες του 'Ιεζεκιήλ: «ή πόλη αυτή κεκλεισμένη έσται», 'Ιεζ. XLIV 2. Βλ. και όλη τη μεταγενέστερη έκκλησιαστική φιλολογία, Κ. Καλοκύρη, Ή Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Άνατολής και Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 243, 257 και 268.

χυτὴ σοβαρότητά του. Ἡ ὑποταγὴ τῶν ζωγραφικῶν τρόπων στὴν ἔκφραση ἑνὸς συγκεκριμένου συναισθήματος δείχνει τὴν ἔξαρση τῆς καλλιτεχνικῆς εὐαισθησίας τοῦ ζωγράφου.

Τὸ σκούρο βυσσινὶ μαφόριο διατηρεῖται καλὰ γύρω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τῆς. Ἕνα μεγάλο ὀκτάκτινο ἀστέρι ὑπάρχει πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ μέτωπό τῆς. Ἡ οὐγία καλύπτεται ἀπὸ λεπτὰ ἀργυρὰ ἐλάσματα κοσμημένα μὲ κυματοειδῆ



Σχέδ. 1. Σχέδιο τῶν ἐλασμάτων τῆς εἰκόνας

βλαστὸ καὶ φυλλαράκια στοὺς μυχοὺς. Στὸ στήθος ἢ φθορὰ τοῦ χρώματος ἔφτασε σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε φαίνονται οἱ χαρακτηριστικὲς γραμμὲς—ὀδηγοὶ—ποὺ τράβηξε ὁ ζωγράφος πάνω στὴν προετοιμασία. Ἡ πυκνὴ χάραξη αὐτῶν τῶν γραμμῶν δηλώνει τὸ εἶδος τῆς πτυχολογίας ποὶ σήμερα σὲ ἄλλα σημεῖα δὲν εἶναι ὁρατὴ ἀλλ' οἱ καπνιὲς ποὺ ἔχουν ἐπικαθίσει ἐκεῖ. Ἡ οὐγία τοῦ ἀναδιπλωμένου μαφοριοῦ πάνω στὸν ἀριστερὸ ὄμο διακρίνεται κάπως ἀχνά. Οἱ γραμμὲς τῆς δὲν συνεχίζονται πέρα ἀπὸ τὴν κάθετη ρωγμὴ τοῦ ξύλου σ' ἐκεῖνο τὸ σημεῖο τῆς εἰκόνας. Αὐτὸ εἶναι δύσκολο νὰ ἐξηγηθεῖ, ὅπως εἶναι δύσκολο νὰ ἐξηγηθεῖ καὶ ἀκόμη ἓνα σημάδι. Ἡ καμπύλη τοῦ ὄμου τῆς

Παναγίας πέρα από τη ρωγμή δεν ακολουθεί φυσιολογικά τη στροφή του σώματος. Φαίνεται πώς μια ξεχωριστή τάβλα είχε προστεθεί αργότερα στο καταστραμμένο δεξί πλαίσιο της παλιάς εικόνας με συμπληρωματική ζωγραφική.

Ο Χριστός και το δεξί χέρι της Παναγίας μόλις διακρίνονται. Οί πτυχές του καστανοκίτρινου ενδύματος του Χριστού χάνονται κι αυτές κάτω από το παχύ στρώμα που σχημάτισαν οί καπνίες και τὰ βερνίκια πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια.

Η εξαιρετική ποιότητα της εικόνας, ή κατάκτηση ενός συγκεκριμένου συναισθήματος με ζωγραφικά μέσα, τη συνδέουν με μιὰ σειρά πρώιμων παλαιολόγειων έργων. Ο μνημειακός χαρακτήρας της μορφής της Παναγίας, ό υπερφυσικός όγκος της κεφαλής της, ή αναλογική σχέση του σώματός της με τὸ άρκετὰ εὔσωμο παιδικό κορμί του Χριστού, συνθέτουν ένα σύνολο στοιχείων που χαρακτηρίζουν παραστάσεις Παναγίας βρεφοκρατούσας από τὸ τέλος του 12ου αἰ. και πὸν κυριαρχοῦν σ' όλο τὸ 13ο αἰ.¹ Έπειτα ή συχνότητα με τὴν όποία συναντᾶμε τὸν τύπο της δεξιοκρατούσας 'Οδηγήτριας στο 13ο αἰ. δείχνει τὴν αὐξημένη διάδοσή του κατὰ τὸν αἰώνα αὐτό.

1. Τὸν υπερφυσικό όγκο της κεφαλής της Παναγίας τὸν συναντᾶμε ως τεχνοτροπικό στοιχείο σὲ σειρά έργων πὸν χρονολογούνται από τὸ τέλος του 12ου ως τὴς άρχές του 14ου αἰ.

α) Τέλος 12ου αἰ.: τοιχογραφία δεξιοκρατούσας του 'Αρακα, Α. Στυλιανοῦ, δ.π., εικόνα της Παναγίας 'Αρακιώτισσας, Α. Παπαγεωργίου, Βυζαντινές εἰκόνες της Κύπρου - Μουσείο Μπενάκη 1976, εἰκ. σ. 34, εικόνα Παναγίας δεομένης από τὴν 'Εγκλείστρα του ἁγίου Νεοφύτου, C. Mango - E. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, DOP 20 (1966) 161-2 και 201-2, εἰκ. 54, 56, 58 και στοῦ Α. Παπαγεωργίου, Icônes de Chypre, Genève 1969, εἰκ. σ. 19.

β) 13ος αἰ.: εικόνα 'Οδηγήτριας από τὸ Μοντουλλά, Α. Παπαγεωργίου, δ.π., εἰκ. σ. 49, τοιχογραφίες στη Mileševa, C. Радочић Милешева, Beograd 1963, πίν. XXIII, εικόνα 'Ελεούσας στην Andria, W. Volbach - J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten, «Propyläen Kunstgeschichte», Berlin 1968, πίν. 49b, τοιχογραφία στην 'Αγήτρια Μάνης, Ν. Δρανδάκη, δ.π., δύο εἰκόνες στη μονή Σινᾶ, Γ. και Μ. Σωτηρίου, δ.π., Παναγία δεομένη σὲ ἐπιστόλιο της μονῆς Βατοπεδίου, Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες ἐπιστολίου από τὸ 'Άγιον 'Ορος, ΔΧΑΕ περίοδος Δ' Δ' (1966), πίν. 81, εικόνα Παναγίας δεομένης στο Fremo της 'Ιταλίας, Α. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venise 1975, σ. 44-5, εἰκ. 42, εικόνα δεξιοκρατούσας στη μονή Χελανδαρίου, Στ. Πελεκανίδη, δ.π., τοιχογραφία δεξιοκρατούσας στη Μιογιάνα, Κ. Mijatev, δ.π., εικόνα Παναγίας δεομένης στο Freising, Μ. Καλλιγᾶ, Φορητή εἰκὼν ἐν Freising, AE (1937) 501-6, Παναγία δεομένη στη Sopočani, V. Djurić, Sopočani, Leipzig 1967, πίν. LIV, εικόνα 'Οδηγήτριας στην 'Αχρίδα, V. Djurić, Icônes de Yougoslavie, Belgrad 1961, σ. 85-6 με ὅλη τὴν καλύτερη βιβλιογραφία γι' αὐτήν, κ.λ.

γ) 'Αρχές 14ου αἰ.: εἰκόνα της Ψυχωσώστριας στην 'Αχρίδα, V. Djurić, Icônes, δ.π., σ. 91-2.

Ἡ συγκεκριμένη τάση γιὰ τὴ δήλωση τοῦ μνημειακοῦ μὲ τὴν ὑπερβολὴ στὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς σὲ σχέση με τὸ σῶμα εἶναι ἓνα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον τεχνολογικὸ στοιχεῖο, κατὰκτηση ἀναμφισβήτητη τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ. Ἐνα ἀπὸ τὰ πλέον ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα αὐτῆς τῆς τάσης εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (δεξιοκρατούσα) τῆς μονῆς Χελανδαρίου¹. Οἱ εἰκονογραφικὲς παραλλαγὲς ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα αὐτὴ καὶ τὴ δική μας εἶναι σχεδὸν ἀσήμαντες. Τὰ ἴδια στοιχεῖα κυριαρχοῦν καὶ στὴ δεξιοκρατούσα τῆς Μπογιάνας ποὺ ἡ τεχνικὴ τῆς εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας². Οἱ ὑπερφυσικὲς διαστάσεις, ποὺ συναντᾶμε στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Φανερωμένης, ὡς ἓνα ἰδιαίτερα τονισμένο στοιχεῖο, ἂν καὶ δὲν χάνονται ὁλότελα ἀπὸ ἔργα τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 14ου αἰ.³, ὥστόσο πρὸς ἀπώθοιτον ἀπὸ τὶς πιὸ φυσιοκρατικὲς καὶ πιὸ συγκεντρωμένες φόρμες ποὺ ἀρχίζουν νὰ ἐπικρατοῦν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρόνικου Β' Παλαιολόγου (1296-1320). Τυπικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀνανέωσης εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδας⁴. Σὲ σχέση με αὐτὴν τὴν ἐξέλιξη βρίσκεται καὶ ἡ ὀργάνωση τῶν πτυχώσεων στὴν οὐγία τοῦ μαφοριοῦ γύρω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τῆς Παναγίας. Στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. καὶ στίς ἀρχὲς τοῦ 13ου οἱ πτυχὲς δηλώνονται μὲ μιὰ κυματιστὴ, χωρὶς γωνιές, εὐλύγιστη γραμμὴ ποὺ στεφανώνει τὴν κεφαλὴ τῆς⁵, ἐνῶ πρὸς τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰ. οἱ πτυχὲς γίνονται ἀπανωτὲς μὲ γωνιώδεις ἀναδιπλώσεις⁶. Οἱ ἴδιες πτυχὲς στὸ τέλος τοῦ 13ου καὶ στίς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. ἀραιώνουν καὶ γίνονται γραμμικὲς μὲ μεγάλο μήκος ἢ κάθε μία⁷. Ἡ χαλαρὴ πτυχολο-

1. Στ. Πελεκανίδης, δ.π., καὶ С. Рadojunth, Старо Српско Сликаство, Beograd 1966, σ. 78 καὶ πίν. XXXV. Ὁ τελευταῖος τὴ χρονολογεῖ στὸ 13ο αἰ.

2. K. Mijatev, δ.π.

3. Βλ. τὴν εἰκόνα τῆς Ψυχασώστριας στὴν Ἀχρίδα, S. Radojčić, Ikonen aus Jugoslawien von 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, Frühe Ikonen, Wien-München 1965, πίν. 159. Τὴν εἰκόνα τῆς Βέροιας ποὺ πρώτος δημοσίευσε ὁ Ξυγγόπουλος, ἂν δεχτοῦμε τὴ χρονολόγησιν ποὺ προτείνει ὁ Rice, θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἐντάξουμε σ' αὐτὴ τὴν ὁμάδα.

4. S. Radojčić, δ.π., πίν. 171 καὶ V. Djurić, Icónes, δ.π., σ. 87-8, ὅπου ὅλη ἡ παλιότερη βιβλιογραφία γι' αὐτὴν.

5. Τὰ παραδείγματα σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες εἶναι πολλὰ. Ἐδῶ ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὴν εἰκόνα στὸ Σινᾶ, K. Weitzmann, δ.π., πίν. 31, τὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα στὸ Σινᾶ, δ.π., πίν. 33, τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὴν Ἐγκλείστρα τοῦ ἁγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο, A. Parageorgiou, Icónes, δ.π., M. Χατζηδάκη, δ.π., κ.λ.

6. Κι ἐδῶ τὰ παραδείγματα εἶναι ἄφθονα. Ἀναφέρουμε σάν πιὸ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ τρόπου τὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου, С. Рadojунth, Старо Српско Сликаство, δ.π., πίν. XXXV, μιὰ εἰκόνα στὸ Σινᾶ, Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, δ.π., πίν. 199, τὴν εἰκόνα στὸ Fremo, A. Grabar, Les revêtements., δ.π., κ.λ.

7. Βλ. εἰκόνα ἀπὸ τὴ Βέροια, A. Ξυγγόπουλος, δ.π., εἰκόνα τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδας, S. Radojčić, δ.π., εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν, M. Chatzidakis, Ikonen aus Griechenland, «Frühe Ikonen», Wien-München 1965, πίν. 58 κ.λ.

γία της ούγιας του μαφοριού της Παναγίας Φανερωμένης τη φέρνει πιό κοντά στα έργα της βασιλείας του 'Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου.

Δύο μοτίβα της διακόσμησης του άσημένιου καλύμματος του κάμπου της εικόνας αποτελούν σημαντικό τεκμήριο χρονολόγησής της. Προτού όμως εξετάσουμε με λεπτομέρεια τα σωζόμενα τμήματα της παλαιάς διακόσμησης, είναι σκόπιμο να ξεχωρίσουμε πρώτα τις μεταγενέστερες προσθήκες. Ξεχωρίζουμε έλάσματα από δύο χρονικές περιόδους. 'Η νεώτερη προσθήκη (18ος ή 19ος αϊ.) είναι τέσσερα άσημένια έλάσματα προσηλωμένα στο κάτω πλαίσιο της εικόνας που εικονίζουν τούς τέσσερις ευαγγελιστές και τα σύμβολά τους (εικ. 1). Στην ίδια περίοδο ανήκει τὸ φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ κάλυμμα στὸ χέρι του. Κατὰ τὸ 17ο αἶ. προσηλώθηκαν δύο έλάσματα στὰ κάθετα πλαίσια της εικόνας. Εικονίζονται δώδεκα προφήτες (ἀπὸ ἑξὶ στὸ καθένα) πὸν εἶναι δύσκολο νὰ ταυτιστοῦν, γιὰτὶ δὲ συνοδεύονται ἀπὸ ἐπιγραφές¹. 'Ισως τὰ έλάσματα αὐτὰ πῆραν τὴ θέση ἄλλων παλιότερων μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Στὴν ἴδια περίοδο χρονολογοῦνται καὶ ἐκεῖνα μὲ τὶς ἐπιγραφές.

Τὰ παλιότερα έλάσματα πὸν εἶναι σύγχρονα μὲ τὴν εἰκόνα ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεία τοῦ κάμπου, ὅπως δείχνει τὸ σχέδιο 1². 'Υπάρχουν ἑξὶ μοτίβα:

α') 'Απὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 2). Τὸ θέμα εἶναι γεωμετρικὸ. 'Ανάμεσα σὲ δύο παράλληλες γραμμὲς ἐγγράφεται κύκλος καὶ ἄλλοι μικρότεροι σὲ δύο σειρὲς πὸν ἐφάπτονται μεταξύ τους. Λεπτὴ ταινία μέσα στὸ μεγάλο κύκλο πλέκεται σὲ διάφορους γεωμετρικοὺς σχηματισμοὺς. Οἱ μικροὶ κύκλοι περιέχουν ταινίες πὸν ἐνώνονται σὲ διακοσμητικὸ ρομβοειδὲς θέμα.

β') Κυματοειδὲς βλαστὸς μὲ φυλλαράκια στοὺς σχηματιζόμενους μυχοὺς κοσμεῖ τὴν οὔγια τοῦ μαφοριού καὶ ἓνα έλασμα πὸν σήμερα βρίσκεται προσηλωμένο στὸν ὅμο τοῦ Χριστοῦ.

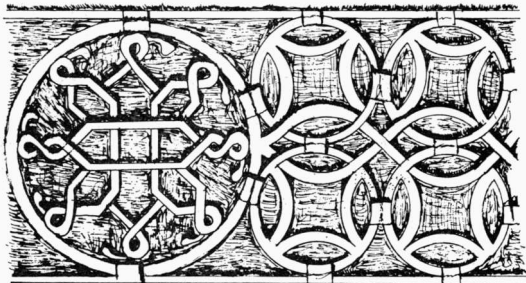
γ') Τὸ φωτοστέφανο της Παναγίας κοσμεῖται μὲ ἓνα θέμα πιὸ ἐλεύθερο στὴν ἐκτέλεση (σχ. 3). Δύο κυματιστὲς ταινίες πλέκονται μεταξύ τους καὶ σχηματίζουν μεγάλα ὀφθαλμωτὰ σχήματα πάνω στὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια τοῦ φωτοστέφανου. Τὰ περισσότερα σχήματα περιέχουν δύο λεπτοὺς βλαστοὺς

1. 'Ορισμένες μορφὲς μπορεῖ νὰ ταυτιστοῦν ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τους τύπο. Στὸ πάνω μέρος τῶν δύο έλασμάτων εἰκονίζονται οἱ προφῆτες Δαυὶδ καὶ Σολομών. Κάτω ἀπὸ αὐτοὺς ὁ προφήτης 'Ηλίας ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ὁ 'Ααρών. Στὸ ἀριστερὸ πλαίσιο σὲ συνέχεια κάτω ἀπὸ τὸν προφήτη 'Ηλία εἰκονίζονται ὁ Μωϋσῆς, ὁ Δανιὴλ καὶ ὁ Ζαχαρίας.

2. Τὰ κομμάτια της παλιᾶς διακόσμησης τοῦ κάμπου δὲ βρίσκονται σήμερα στὴν ἀρχικὴ τους θέση, ἐκτὸς ἀπὸ μερικά. Φαίνεται ὅτι μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ 17ου αἶ. μεταφέρθηκαν καὶ προσηλώθηκαν στὸ δεξιὸ μέρος της εικόνας πάνω στὴν τάβλα πού, ὅπως ὑποθέτουμε παραπάνω, προστέθηκε ἐκεῖ τὸ 17ο αἶ.

ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ κοινὴ βάση. Οἱ βλαστοὶ αὐτοὶ καὶ τὰ παρακλάδια τοὺς ἐλίσσονται σὲ ἀντίθετη φορὰ τὸ καθένα καὶ ἀπολήγουν σὲ τρίφυλλα ἀνθέμια ἢ σὲ περισσότερα φύλλα. Ὡστόσο ὁφθαλμῶς σχήματα κοσμοῦνται μὲ ἐλίσσόμενους βλαστοὺς ποὺ κυκλώνουν πεντάφυλλα ἀνθέμια.

δ') Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 4). Μικροὶ ἐφαπτόμενοι κύκλοι περιέχουν ἀπὸ ἓνα τετράφυλλο ὁ καθένας. Τὰ τετράφυλλα τοῦ ἑνὸς κύκλου μὲ τὰ τετράφυλλα τοῦ ἄλλου ἐνώνονται μὲ λεπτὸ μίσχο.



Σχέδ. 2. Σχέδιο ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῆς εἰκόνας

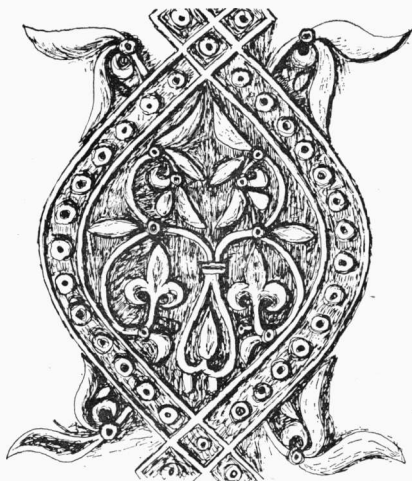
ε') Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 5). Μικροὶ ἐφαπτόμενοι κύκλοι κοσμοῦνται μὲ ἓνα ἀνθέμιο διαφορετικὸ σὲ κάθε κύκλο χωριστά.

στ') Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 6). Ἕνα σύστημα συμπλεκόμενων βλαστῶν σχηματίζει κύκλους μέσα στοὺς ὁποίους ὑπάρχει ἓνα μικρὸ ἀνθέμιο διαφορετικοῦ σχήματος κάθε φορὰ. Ἰδιο ἀκριβῶς μοτίβο κοσμεῖ ὅλο τὸν κάμπο τῆς εἰκόνας τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδας¹. Τὸ κόσμημα αὐτὸ ἀποτελεῖ σοβαρὴ χρονολογικὴ ἔνδειξη, ἂν συνδυαστεῖ μὲ ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα.

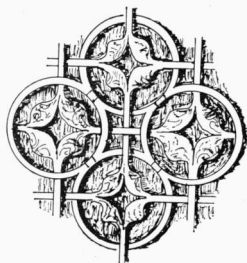
ζ') Πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο τῆς Παναγίας καὶ πάνω ἀπὸ τὴν πλάτη τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχουν στὴ θέση τοὺς δύο ἐλάσματα μὲ ἴδια διακόσμηση (σχ. 1 καὶ εἰκ. 1). Ρομβοειδῆ πλαίσια ἄλλοτε μεγάλα καὶ ἄλλοτε μικρὰ περιέχουν ἀπὸ ἓνα κρινάνθεμο ἐντελῶς ὅμοιο μὲ αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει στὸ verso ἑνὸς νομίσματος τοῦ Μιχαὴλ Η' τοῦ Παλαιολόγου (1259-1282). Τὸ νόμισμα αὐτὸ εἶναι μάλιστα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τῆς βασιλείας του².

1. A. Grabar, *Les revêtements*, δ.π., σ. 37 πίν. XVIII.

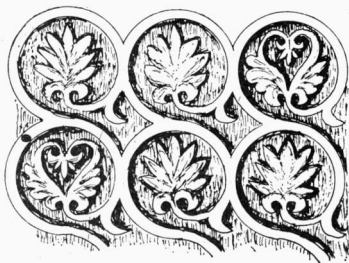
2. J. Touratzoglou, *A contribution to the lily-type issues of Michael VIII Paleologus*, ΑΔ 26 (1971) Α' Μελέται, σ. 189-93, πίν. 41.



Σχέδ. 3. Σχέδιο τοῦ φωτοστέφανου
τῆς Παναγίας



Σχέδ. 4. Ἀπὸ τῆ διακόσμηση
τοῦ κάμπου



Σχέδ. 5, 6. Ἀπὸ τῆ διακόσμηση τοῦ κάμπου

Ἡ μελέτη τῆς εἰκόνας καὶ οἱ σποραδικοὶ ἀλλὰ σίγουροι συσχετισμοὶ μὲ κάπως χρονολογημένα ἔργα μᾶς δίνουν τὸ πλαίσιο μιᾶς ἀρκετὰ στενῆς χρονολόγησής της. Οἱ ἀναλογίες τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ σὲ σχέση μετὰ τὸ σῶμα τῆς Παναγίας καθὼς καὶ ἡ περιγραφή τῶν ὄγκων χαρακτηρίζουν ἕνα ζωγραφικὸ τρόπο πού συναντᾶμε μὲ ἐξαιρετικὴ συχνότητα στὶς φορητὲς εἰκόνες καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ 13ου αἰ. Ἡ εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου καὶ ἡ τοιχογραφία στὴν Μπογιᾶνα ἀποτελοῦν τυπικὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ τρόπου. Ἡ ἀνάπτυξη αὐτῶν τῶν στοιχείων στὴ δική μας εἰκόνα προσδιορίζει βέβαια τὴν ἐποχὴ πού πρέπει νὰ κατασκευάστηκε, ἀλλ' ὅμως τὰ πολὺ σημαντικὰ γιὰ τὴ χρονολόγησή της μοτίβα στ' καὶ ζ' τῆς διακόσμησης τοῦ κάμπου περιορίζουν ἀκόμη πιὸ ἀποφασιστικὰ τὸ χρονικὸ πλαίσιο τῆς κατασκευῆς της. Τὸ νόμισμα τοῦ Μιχαὴλ Η' Παλαιολόγου πού ἔχει στὸ verso κόσμημα ἴδιο μὲ τὸ κόσμημα ζ' τοῦ κάμπου τῆς εἰκόνας χρονολογεῖται στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς βασιλείας του. Τὸ ἄλλο μοτίβο στ', πού ὁμοίῳ του κοσμεῖ τὸν κάμπο τῆς εἰκόνας τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδας (ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ.), μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς *terminus ante quem* γιὰ τὴ χρονολόγησή τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Φανερωμένης. Ἀπομένει νὰ δεχτοῦμε ὡς χρόνον κατασκευῆς της τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ.

Θὰ ἦταν βέβαια παράτολμο αὐτὴ τὴ στιγμή νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐντοπίσουμε τὸ καλλιτεχνικὸ ἐργαστήρι, ἀπ' ὅπου προέρχεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Φανερωμένης, μιὰ καὶ ἡ σημερινὴ κατάστασή της δὲν ἐπιτρέπει ἀπὸλυτα σίγουρες συγκρίσεις μὲ ἄλλες γνωστὲς εἰκόνες, γιὰ τίς ὁποῖες οἱ μελετητὲς ἔχουν καταλήξει σὲ κάποια συμπεράσματα ὡς πρὸς τὸν τόπον προέλευσής τους. Ὡστόσο, ὅσα στοιχεῖα τῆς ἐξετάσαμε μὲ ἀναλυτικὸ τρόπο ἔδειξαν ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα ἔργο πού πρέπει νὰ προσγραφεῖ στὶς δημιουργίες ἐνὸς ἐργαστηρίου μὲ μακροχρόνια καλλιτεχνικὴ παράδοση. Τὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα στὴ Βέροια στὸ δεῦτερο μιστὸ τοῦ 13ου αἰ. μᾶς εἶναι ἄγνωστο, ἂν καὶ ὑποθέτουμε ὅτι αὐτὸ καθοδηγοῦνταν ἀπὸ τὴν ἀκτινοβολία τῆς δευτέρας πολιτείας τοῦ Βυζαντίου, τῆ Θεσσαλονίκης. Σήμερα ὁ ἐξαιρετικὸς σεβασμὸς τῶν κατοίκων γιὰ τὴν εἰκόνα αὐτὴ ἀπηχεῖ λατρεῖα αἰῶνων πού μόνον σὲ «ἀχρεαίτικα» ἔργα συμβαίνει νὰ ὑπάρχει. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι χρήσιμο νὰ ἀναφέρουμε τὴ διαθήκη τοῦ Θεοδώρου Σαραντηνοῦ¹, ὅπου ἀπαριθμοῦνται ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀντικείμενα τῆς κινητῆς περιουσίας του καὶ δεκαῖς εἰκόνες. Γιὰ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς σημειώνεται χαρακτηριστικὰ «προσκύνημα ὁ Τίμιος Πρόδρομος ὃν ἀπὸ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔφερον»², πράγμα

1. Γ. Θεοχαρίδου, Μία διαθήκη καὶ μία δίκη βυζαντινὴ, Θεσσαλονίκη 1962, σ. 17-28. Ἡ διαθήκη τοῦ Σαραντηνοῦ (1326) ἀναφέρει τὰ κτήματα καὶ τὴν κινητὴ περιουσία του πού χάρισε σὲ μοναστήρι τῆς Βέροιας.

2. Ὁ.π., σ. 20.

που δείχνει τη μεταφορά λατρευτικών εικόνων από μια πόλη σε μια άλλη. Είναι λογικό να δεχτούμε πώς η λατρεία της Παναγίας Φανερωμένης που πλησιάζει στη λατρεία μιας «άχεραιτικής» εικόνας δεν θα υπήρχε, αν αυτή είχε κατασκευαστεί στη Βέροια. Έπομένως η Κωνσταντινούπολη ή η Θεσσαλονίκη, που ακολουθεί βήμα προς βήμα κάθε ανανεωτική τάση της πρωτεύουσας, αποτελούν τον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο στον οποίο θα μπορούσε να προσγραφεί ή δική μας εικόνα.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ

ZUSAMMENFASSUNG

A. P a p a s o t o s, Odigitria-Ikone von der Kirche Panagia Phaneromeni in Veria.

Im Diakonikon der Kirche von Panagia Phaneromeni in Veria, ist eine Odigitria-Ikone mit silbernem Überzug erhalten. Einige Stücke des silbernen Überzugs sind aus den 18-19 Jh. und andere aus dem 17 Jh. Es gibt auch Stücke, die gleichzeitig mit der Ikone entstanden sind. Eines von diesen ist die Verzierung des Lilien Anthemion. Es gleicht der Verzierung im verso der Münze von Michael VIII. Paleologos (1259-1282) und der Verzierung der Ikone von Peribleptos in Ochris (Anfang 14 Jhs.).

Aus stilistischen Gründe ist die Ikone im letzten Viertel des 13. Jhs zu datieren. Konstantinopel oder Thessaloniki könnte der Ort sein, wo vielleicht diese Ikone hergestellt worden ist.