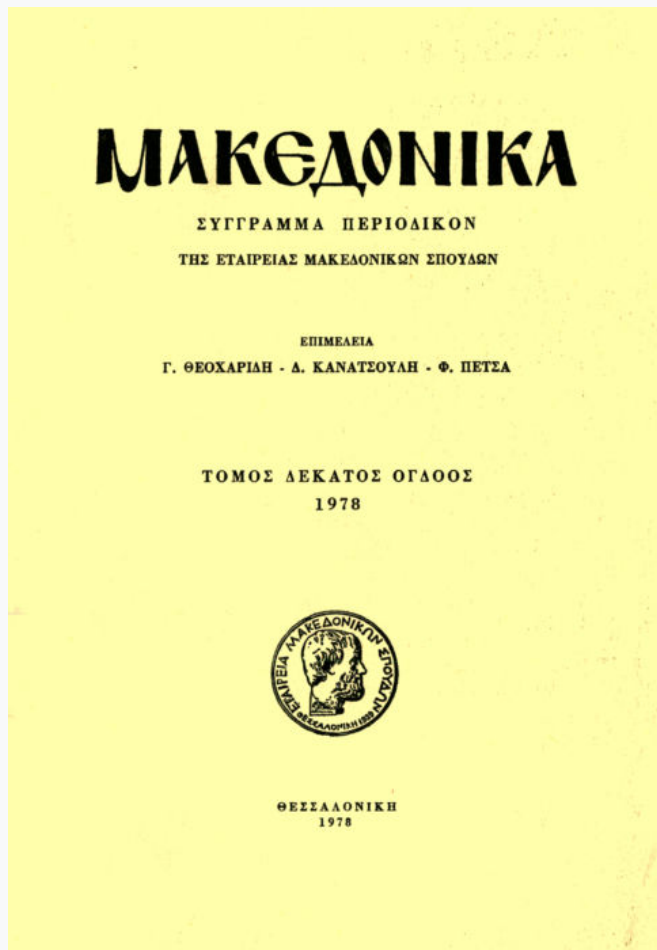


## Μακεδονικά

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. Πελεκανίδη<sup>1</sup> ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες προσφορὲς γιὰ τὴ γνώση τῆς καλλιτεχνικῆς κίνησης στὴν πόλη, πού, ἂν καὶ ἦταν γνωστὸ ὅτι διατηροῦσε ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ μνημειῶν<sup>2</sup>, 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 πτυχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς στὴν πόλη, μένουν ἐντελῶς ἀνέκδοτες<sup>3</sup>. 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 κενό<sup>4</sup>.

1. Στ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὀλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθήνα 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 XIIIe s., «Symposium de Soročani 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 Εὐρωπαϊκῆ, Ἀθήνα 1964, ἀριθ. καταλ. 221 καὶ τελευταία, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, Ἀθήνα 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 Mein 1968, σ. 115 καὶ σ. 136, πίν. 101, ὁ ὁποῖος ὅμως 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 χῶρος συλλογῆς ἀρχαίων, καὶ ἀπὸ κεῖ τώρα τελευταία στὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (ἀριθ. εἰρ. 117) εἶναι βεβαιωμένη ἀπὸ τὸ φύλακα ἀρχαιοτήτων κ. Π. Ξυλαπτεσιδῆ. Ἡ πληροφορία εἶναι πολὺ σημαντικὴ, γιὰτὶ πιστεῖθαι πὼς ἡ θαμάσια 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 πολυτιμῶν 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.

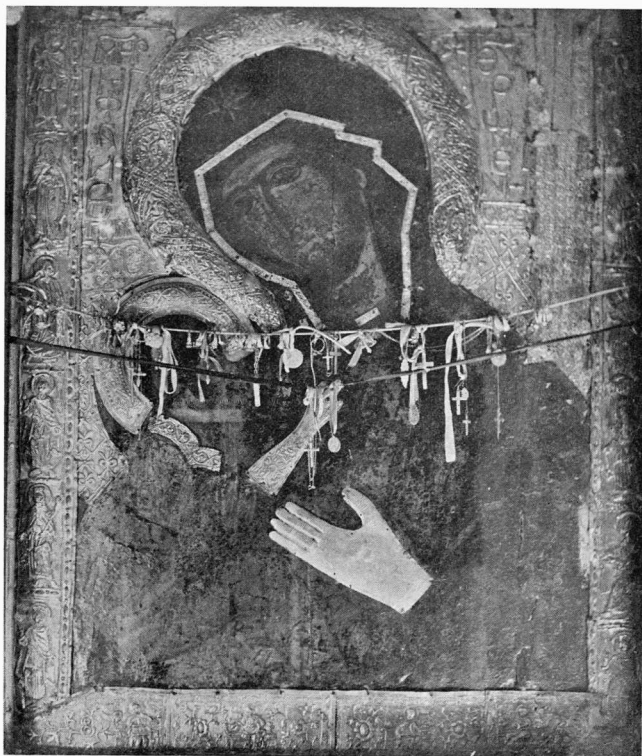
Ἡ μεγάλη λατρευτική εἰκόνα τῆς Παναγίας ποῦ πρόκειται νὰ μᾶς ἀ-  
 πασχολήσει φυλάγεται στὸ διακονικὸ τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης<sup>1</sup>. Σήμερα  
 δὲ σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση<sup>2</sup> (εἰκ. 1). Παλιότερες ἐπεμβάσεις ἔ-  
 χουν ἐξαλείψει τὸ χρῶμα σὲ ὀρισμένα σημεῖα τῶν προσώπων καὶ τοῦ ἐνδύ-  
 ματος. Τὸ ὕφασμα ποῦ εἶναι στρωμένο κάτω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια  
 καὶ ὁ γύψος τῆς προετοιμασίας φαίνονται στὰ σημεῖα ἐκεῖνα. Ἐπιζωγρα-  
 φίες σὲ μικρὴ κλίμακα, ποῦ ἔγιναν γιὰ νὰ τονίσουν τὰ σθησιμῆνα ἢ μαυρι-  
 σμένα χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων, ἀλλοίωσαν ὡς ἓνα σημεῖο τὴν ἔκφρα-  
 σὴ τους.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς δεξιοκρατοῦσας Ὁδηγήτριας<sup>3</sup>.  
 Ἡ πλατιὰ μορφή της καλύπτει τὴν πιὸ μεγάλη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας. Ζω-  
 γραφίστηκε ὡς τὴ μέση ἔχοντας στραμμένο τὸ κορμὶ της πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἡ  
 κεφαλὴ της ποῦ γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ κάτω ἀκολουθεῖ αὐτὴ τὴ στροφῆ.  
 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 ποῦ εἶχε τὴν ὀνομασία αὐτῆ. Βλ. Γ. Χιο νί δ η, Ἱστορία, ὅ.π., σ. 173.  
 Πάντως εἶναι σίγουρο ὅτι ὁ ναὸς γιὰ μιὰ περίοδο ἦταν ἐνοριακός, ὅ.π., σ. 172, σημ. 1. Αὐ-  
 τὸ δικαιολογεῖται μὲ τὸν ἐξαιρετικὸ σεβασμὸ ποῦ 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 αὐτῆ εἶναι ἀδύνατη, ὅπως ἀδύνατη εἶναι καὶ ἡ ἀκρι-  
 βὴς μέτρηση τῶν διαστάσεών της. Ἐχει ὕψος 107 ἐκ. περίπου καὶ πλάτος 89 ἐκ.

3. Παλιότερο 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 Λουκά τῆς Λει-  
 βαδίας, E. Diez-O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece*, Cambridge (Mass) 1931,  
 εἰκ. 21 καὶ κάπως διαφοροποιημένο σὲ ψαλτήρι τοῦ Βερολίνου, V. Lazarev, *Storia  
 della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 238. Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. συναντάται μὲ  
 ἰδιαίτερη συχνότητα βλ. τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκα (1192), Α. Σ τ υ-  
 λ ι α ν ο ὦ, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερὰ Κύπρος,  
 «Πεπραγμένα τοῦ Ὁ Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου», Ἀθήναι 1955, πίν. 153, τὴν  
 ψηφιδωτὴ εἰκόνα στὸ Σινᾶ (περίπου 1200), Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Εἰκόνες τῆς μονῆς  
 Σινᾶ, Ἀθήναι 1958, πίν. 71 καὶ K. Weitzmann, *Sinai, Die Ikonmalerei des 6-12  
 Jahrhunderts, Frühe Ikonen*, Wien-München 1965, πίν. 36, ἀκόμη δύο εἰκόνες στὸ Σινᾶ,  
 Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, ὅ.π., πίν. 192 καὶ 200, τὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου τοῦ  
 Ἀγίου Ὁρους, Σ τ. Π ε λ ε κ α ν ί δ η, Ἡ φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὁδηγήτριας τῆς μονῆς Χε-  
 λανδαρίου, *AE* 8 (1953-4) 75-83, τὴν Ὁδηγήτρια σὲ τοιχογραφία στὴ Μπογιάνια (1259),  
 K. Mijatov, *The Boyana Murals*, Sofia 1961, πίν. 39 καὶ 41, τὴν τοιχογραφία στὴν Ἀ-  
 γήτρια Μάνης, Ν. Δ ρ α ν δ ᾶ κ η, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσης Μάνης, Ἀθήναι  
 1964, πίν. 77α, κ.λ.



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

γενέστερο άργυρό κάλυμμα που ύπάρχει εκεί<sup>1</sup>. Αυτή ή θέση του σώματός της, που άποδίδεται σχεδόν προοπτικά στο χώρο, σχηματίζει μιá πλατιά άγκαλιά όπου κάθεται ό Χριστός, συσπειρωμένος πάνω στο στήθος της. Ή κλίση τής κεφαλής τής Παναγίας και ή άνάταση τής κεφαλής του Χριστού, παρόλο που τό βλέμμα τους δέ συναντιέται, δίνουν μιá πρώτη ιδέα τής έσωτερικής σχέσης τους.

Άργυρά καταστόλιστα έλάσματα είναι προσηλωμένα στον κάμπο τής 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 ΠΙΛΗ ΟΥΑ Θ(ΕΟΥ)<sup>2</sup>.

Τό πρόσωπο τής Παναγίας έχει όμοιδές σχήμα με περίγραμμα σταθερό και καλλιγραφμένο. Ό λεπτός χειρισμός τών χρωμάτων, που φαίνεται στα άθικτα από έπιζωγραφίσεις σημεία, άποδίδει με ζωγραφικότητα τήν 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 μäs έπιτρέπει νά μιλήσουμε πιό πλατιά για τή χρήση του χρώματος και τήν τεχνική τής κατασκευής τών όγκων. Ωστόσο οί έκφραστικές δυνατότητες του ζωγράφου φαίνονται στη σταθερή σχεδίαση τών λεπτομερειών του προσώπου. Οί σπαθάτες γραμμές τών φρυδιών που χάνονται μέσα στο χρώμα του προπλασμού και ή έπιδέξια γραμμή στο σχέδιο τής μύτης εκφράζουν τήν τεχνική ώριμότητα και γνώση του ζωγράφου. Οί βαθιές κόγχες τών ματιών άποδομένες με τό σκούρο χρώμα του προπλασμού δημιουργούν μιá αντίθεση με τό φωτισμένο μέτωπο και τίς παρειές που τονίζει τή βαθυστόχαστη έκφραση που έχουν τά μάτια. Οί κυματιστές, γεμάτες δύναμη, γραμμές τών βλεφάρων σκιάζουν κόρες με καθαρή γραφή. Οί δύο άνοιχτόχρωμες γραμμές στο πάνω βλέφαρο έγιναν μάλλον σε άλλη έποχή για νά τονίσουν τό μαυρισμένο και φθαρμένο από τήν πολυκαιρία πρόσωπο. Αυτές άδυνατίζουν ως ένα σημείο τήν ψυχολογημένη έκφραση τών ματιών που είναι γεμάτα από συγκρατημένη μελαγχολία και έσωτερική ύποβολή. Τά χείλη έμειναν σχεδόν άθικτα από φθορές. Ή λεπτή μίξη τών θερμών χρωμάτων και ή άκρίβεια τής περιγραφής τους δίνουν στο πρόσωπο άριστοκρατική ευγένεια και επιβάλλουν μαζί με τά θλιμμένα μάτια τή διά-

1. Για τίς γνώμες που προβλήθηκαν τελευταία σχετικά μ' αυτήν τήν εικονογραφική λεπτομέρεια, βλ. Α. Β α σ ι λ ά κ η - Κ α ρ α κ α τ σ ά ν η, Εικόνα βρεφοκρατούσης τής μονής Βατοπεδίου, ΔΧΑΕ περίοδος Δ' Ε' (1966-69), Άθήναι 1969, σ. 203.

2. Ό χαρακτηρισμός «ΠΥΛΗ» τής Παναγίας είναι παρμένος από τίς προφητείες του 'Ιεζεκιήλ: «ή πόλη αυτή κεκλεισμένη έσται», 'Ιεζ. XLIV 2. Βλ. και όλη τή μεταγενέστερη έκκλησιαστική φιλολογία, Κ. Κ α λ ο κ ύ ρ η, Ή Θεοτόκος εις τήν 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. Ἐνα 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 ὀρατὴ ἀπὸ τίς καπνιὲς ποὶ 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 ἕνα σημάδι. Ἡ καμπύλη τοῦ ὄμου τῆς

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

Ὁ Χριστὸς καὶ τὸ δεξὶ χέρι τῆς Παναγίας μόλις διακρίνονται. Οἱ πτυχές τοῦ καστανοκίτρινου ἐνδύματος τοῦ Χριστοῦ χάνονται κι αὐτὲς κάτω ἀπὸ τὸ παχὺ στρῶμα ποὺ σχημάτισαν οἱ καπνιές καὶ τὰ βερνίκια πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῆς εἰκόνας, ἡ κατάκτηση ἑνὸς συγκεκριμένου συναισθήματος με ζωγραφικὰ μέσα, τὴ συνδέουν με μιὰ σειρά πρόμων παλαιολόγειων ἔργων. Ὁ μνημειακὸς χαρακτήρας τῆς μορφῆς τῆς Παναγίας, ὁ ὑπερφυσικὸς ὄγκος τῆς κεφαλῆς της, ἡ ἀναλογικὴ σχέση τοῦ σώματός της με τὸ ἀρκετὰ εὔσωμο παιδικὸ κορμὶ τοῦ Χριστοῦ, συνθέτουν ἕνα σύνολο στοιχείων ποὺ χαρακτηρίζουν παραστάσεις Παναγίας βρεφοκρατούσας ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. καὶ ποὺ κυριαρχοῦν σ' ὅλο τὸ 13ο αἰ.<sup>1</sup> Ἐπειτα ἡ συχνότητα με τὴν ὅποια συναντᾶμε τὸν τύπο τῆς δεξιοκρατούσας Ὁδηγήτριας στὸ 13ο αἰ. δείχνει τὴν αὐξημένη διάδοσή του κατὰ τὸν αἰῶνα αὐτὸ.

1. Τὸν ὑπερφυσικὸ ὄγκο τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας τὸν συναντᾶμε ὡς τεχντροπικὸ στοιχεῖο σὲ σειρά ἔργων ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου ὡς τὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ.

α) Τέλος 12ου αἰ.: τοιχογραφία δεξιοκρατούσας τοῦ Ἄρακα, Α. Σ τ υ λ ι α ν ο ὺ, ὁ.π., εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἀρακιώτισσας, Α. Παπαγεωργίου, Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου - Μουσεῖο Μπενάκη 1976, εἰκ. σ. 34, εἰκόνα Παναγίας δεομένης ἀπὸ τὴν Ἐγκλείστρα τοῦ ἁγίου Νεοφύτου, C. M a n g o - E. H a w k i n s, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, DOP 20 (1966) 161-2 καὶ 201-2, εἰκ. 54, 56, 58 καὶ στοῦ Α. Παπαγεωργίου, Icônes de Chypre, Genève 1969, εἰκ. σ. 19.

β) 13ος αἰ.: εἰκόνα Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὸ Μουτουλλά, Α. Παπαγεωργίου, ὁ.π., εἰκ. σ. 49, τοιχογραφίες στὴ Mileševa, С. Р а д о ј ц и н М и л е ш е в а, Beograd 1963, πίν. XXIII, εἰκόνα Ἐλεούσας στὴν Andria, W. Volbach - J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten, «Propyläen Kunstgeschichte», Berlin 1968, πίν. 49b, τοιχογραφία στὴν Ἀγήτρια Μάνης, Ν. Δρανδάκη, ὁ.π., δύο εἰκόνες στὴ μονὴ Σινᾶ, Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ὁ.π., Παναγία δεομένη σὲ ἐπιστόλιο τῆς μονῆς Βατοπεδίου, Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες ἐπιστολίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ΔΧΑΕ περίοδος Δ' Δ' (1966), πίν. 81, εἰκόνα Παναγίας δεομένης στὸ Fremo τῆς Ἰταλίας, Α. Grabar, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venise 1975, σ. 44-5, εἰκ. 42, εἰκόνα δεξιοκρατούσας στὴ μονὴ Χελανδαρίου, Στ. Πελεκανίδη, ὁ.π., τοιχογραφία δεξιοκρατούσας στὴ Μπογιάνα, Κ. Mijatev, ὁ.π., εἰκόνα Παναγίας δεομένης στὸ Freising, Μ. Καλλιγᾶ, Φορητὴ εἰκὼν ἐν Freising, AE (1937) 501-6, Παναγία δεομένη στὴ Soročani, V. Djurić, Soročani, Leipzig 1967, πίν. LIV, εἰκόνα Ὁδηγήτριας στὴν Ἀχρίδα, V. Djurić, Icônes de Yougoslavie, Belgrad 1961, σ. 85-6 με ὅλη τὴν παλιότερη βιβλιογραφία γι' αὐτὴν, κ.λ.

γ) Ἀρχές 14ου αἰ.: εἰκόνα τῆς Ψυχωσώστριας στὴν Ἀχρίδα, V. Djurić, Icônes, ὁ.π., σ. 91-2.

Ἡ συγκεκριμένη τάση γιὰ τὴ δῆλωση 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 Χελανδαρίου<sup>1</sup>. Οἱ εἰκονογραφικὲς παραλλαγὲς ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα αὐτὴ καὶ τὴ δική μας εἶναι σχεδὸν ἀσήμαντες. Τὰ ἴδια στοιχεῖα κυριαρχοῦν καὶ στὴ δεξιοκρατούσα τῆς Μπογιάννας ποὺ ἡ τεχνικὴ τῆς εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας<sup>2</sup>. 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.<sup>3</sup>, ὁστόσο ἀπωθοῦνται ἀπὸ τὶς πιὸ φυσιοκρατικὲς καὶ πιὸ συγκεντρωμένες φόρμες ποὺ ἀρχίζονται νὰ ἐπικρατοῦν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρόνικου Β' Παλαιολόγου (1296-1320). Τυπικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀνανέωσης εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδας<sup>4</sup>. 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 στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου οἱ πτυχὲς δηλώνονται μὲ μιὰ κυματιστὴ, χωρὶς γωνιές, εὐλύγιστη γραμμὴ ποὺ στεφανώνει τὴν κεφαλὴ τῆς<sup>5</sup>, ἐνῶ πρὸς τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰ. οἱ πτυχὲς γίνονται ἀπανωτὲς μὲ γωνιώδεις ἀναδιπλώσεις<sup>6</sup>. Οἱ ἴδιες πτυχὲς στὸ τέλος τοῦ 13ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. ἀραιώνουν καὶ γίνονται γραμμικὲς μὲ μεγάλο μήκος ἢ κάθε μία<sup>7</sup>. Ἡ χαλαρὴ πτυχολο-

1. Στ. Πελεκανίδης, δ.π., καὶ С. Радојунџа, 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 Ψυχοσώστριας στὴν Ἀχρίδα, S. Rađoјić, Ikonen aus Jugoslawien von 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, Frühe Ikonen, Wien-München 1965, πίν. 159. Τὴν εἰκόνα τῆς Βέροιας ποὺ πρῶτος δημοσίευσε ὁ Συγγόπουλος, ἂν δεχτοῦμε τὴ χρονολόγησιν ποὺ προτείνει ὁ Rice, θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἐντάξουμε σ' αὐτὴ τὴν ομάδα.

4. S. Rađoјić, 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 Νεοφῶτου 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. Радојунџа, 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 revétements., δ.π., κ.λ.

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



γία τῆς οὐγίας τοῦ μαφοριοῦ τῆς Παναγίας Φανερωμένης τῆ φέρνει πιό κοντά στά ἔργα τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου.

Δύο μοτίβα τῆς διακόσμησης τοῦ ἀσημένιου καλύμματος τοῦ κάμπου τῆς εἰκόνας ἀποτελοῦν σημαντικό τεκμήριο χρονολόγησής της. Πρῶτον ὅμως ἐξετάσουμε μέ λεπτομέρεια τὰ σωζόμενα τμήματα τῆς παλαιᾶς διακόσμησης, εἶναι σκόπιμο νά ξεχωρίσουμε πρῶτα τίς μεταγενέστερες προσθήκες. Ξεχωρίζουμε ἐλάσματα ἀπό δύο χρονικές περιόδους. Ἡ νεώτερη προσθήκη (18ος ἢ 19ος αἰ.) εἶναι τέσσερα ἀσημένια ἐλάσματα προσηλωμένα στό κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας πού εἰκονίζουν τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστὲς καί τὰ σύμβολά τους (εἰκ. 1). Στὴν ἴδια περίοδο ἀνήκει τὸ φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ καί τὸ κάλυμμα στό χέρι του. Κατὰ τὸ 17ο αἰ. προσηλώθηκαν δύο ἐλάσματα στά κάθετα πλαίσια τῆς εἰκόνας. Εἰκονίζονται δώδεκα προφήτες (ἀπὸ ἕξι στό καθένα) πού εἶναι δύσκολο νά ταυτιστοῦν, γιὰτί δὲ συνοδεύονται ἀπὸ ἐπιγραφές<sup>1</sup>. Ἴσως τὰ ἐλάσματα αὐτὰ πῆραν τὴ θέση ἄλλων παλιότερων μέ τὸ ἴδιο θέμα. Στὴν ἴδια περίοδο χρονολογοῦνται καί ἐκεῖνα μέ τίς ἐπιγραφές.

Τὰ παλιότερα ἐλάσματα πού εἶναι σύγχρονα μέ τὴν εἰκόνα ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ κάμπου, ὅπως δείχνει τὸ σχέδιο 1<sup>2</sup>. Ὑπάρχουν ἕξι μοτίβα:

α') Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 2). Τὸ θέμα εἶναι γεωμετρικό. Ἀνάμεσα σὲ δύο παράλληλες γραμμὲς ἐγγράφεται κύκλος καί ἄλλοι μικρότεροι σὲ δύο σειρὲς πού ἐφάπτονται μεταξύ τους. Λεπτὴ ταινία μέσα στό μεγάλο κύκλο πλέκεται σὲ διάφορους γεωμετρικούς σχηματισμούς. Οἱ μικροὶ κύκλοι περιέχουν ταινίες πού ἐνώνονται σὲ διακοσμητικὸ ρομβοειδὲς θέμα.

β') Κυματοειδὲς βλαστὸς μέ φυλλαράκια στοὺς σχηματιζόμενους μυχούς κοσμεῖ τὴν οὐγία τοῦ μαφοριοῦ καί ἓνα ἔλασμα πού σήμερα βρίσκεται προσηλωμένο στὸν ὄμο τοῦ Χριστοῦ.

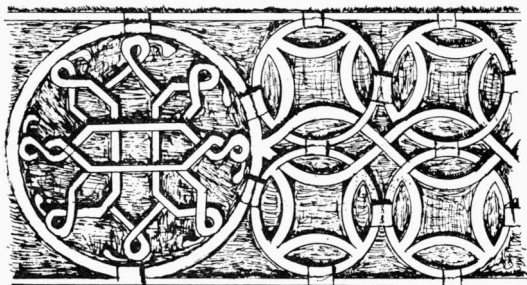
γ') Τὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας κοσμεῖται μέ ἓνα θέμα πιό ἐλεύθερο στὴν ἐκτέλεση (σχ. 3). Δύο κυματιστὲς ταινίες πλέκονται μεταξύ τους καί σχηματίζουν μεγάλω ὀφθαλμωτὰ σχήματα πάνω στὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια τοῦ φωτοστεφάνου. Τὰ περισσότερα σχήματα περιέχουν δύο λεπτοὺς βλαστοὺς

1. Ὅρισμένες μορφὲς μπορεῖ νά ταυτιστοῦν ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τους τύπο. Στὸ πάνω μέρος τῶν δύο ἐλασμάτων εἰκονίζονται οἱ προφῆτες Δαυῖδ καί Σολομών. Κάτω ἀπὸ αὐτοὺς ὁ προφήτης Ἡλίας ἀριστερὰ καί δεξιὰ ὁ Ἀαρῶν. Στὸ ἀριστερὸ πλαίσιο σὲ συνέχεια κάτω ἀπὸ τὸν προφήτη Ἡλία εἰκονίζονται ὁ Μωϋσῆς, ὁ Δανιὴλ καί ὁ Ζαχαρίας.

2. Τὰ κομμάτια τῆς παλαιᾶς διακόσμησης τοῦ κάμπου δὲ βρίσκονται σήμερα στὴν ἀρχικὴ τους θέση, ἐκτὸς ἀπὸ μερικά. Φαίνεται ὅτι μέ τὴν ἐπέμβαση τοῦ 17ου αἰ. μεταφέρθηκαν καί προσηλώθηκαν στό δεξιὸ μέρος τῆς εἰκόνας πάνω στὴν τάβλα πού, ὅπως ὑποθέτουμε παραπάνω, προστέθηκε ἐκεῖ τὸ 17ο αἰ.

ποῦ ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ κοινὴ βάση. Οἱ βλαστοὶ αὐτοὶ καὶ τὰ παρακλάδια τοὺς ἐλίσσονται σὲ ἀντίθετη φορά τὸ καθένα καὶ ἀπολήγουν σὲ τρίφυλλα ἀνθέμια ἢ σὲ περισσότερα φύλλα. Ἐνῶς ὀφθαλμῶτὰ σχήματα κοσμοῦνται μὲ ἐλίσσόμενους βλαστοὺς ποῦ 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

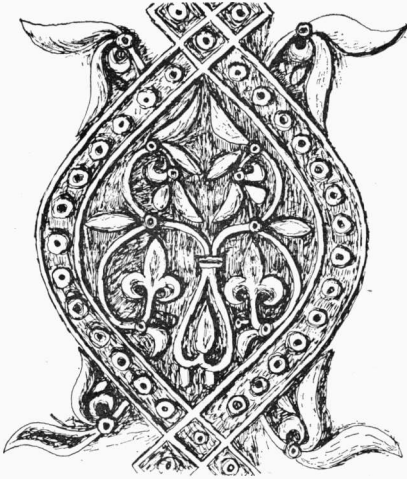
ε') Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 5). Μικροὶ ἐφαπτόμενοι κύκλοι κοσμοῦνται μὲ ἓνα ἀνθέμιο διαφορετικὸ σὲ κάθε κύκλο χωριστά.

στ') Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 6). Ἐνα σύστημα συμπλεκόμενων βλαστῶν σχηματίζει κύκλους μέσα στοὺς ὁποίους ὑπάρχει ἓνα μικρὸ ἀνθέμιο διαφορετικοῦ σχήματος κάθε φορά. Ἴδιο ἀκριβῶς μοτίβο κοσμεῖ ὅλο τὸν κάμπο τῆς εἰκόνας τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδας<sup>1</sup>. Τὸ κόσμημα αὐτὸ ἀποτελεῖ σοβαρὴ χρονολογικὴ ἔνδειξη, ἂν συνδυαστεῖ μὲ ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα.

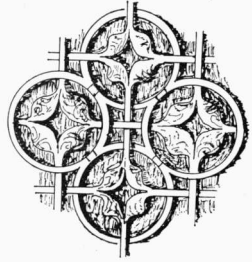
ζ') Πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο τῆς Παναγίας καὶ πάνω ἀπὸ τὴν πλάτη τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχουν στὴ θέση τους δύο ἐλάσματα μὲ ἴδια διακόσμηση (σχ. 1 καὶ εἰκ. 1). Ρομβοειδῆ πλαίσια ἄλλοτε μεγάλα καὶ ἄλλοτε μικρὰ περιέχουν ἀπὸ ἓνα κρινάνθεμο ἐντελῶς ὁμοιο μὲ αὐτὸ ποῦ ὑπάρχει στὸ verso ἑνὸς νομίσματος τοῦ Μιχαὴλ Η' τοῦ Παλαιολόγου (1259-1282). Τὸ νόμισμα αὐτὸ εἶναι μάλιστα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τῆς βασιλείας του<sup>2</sup>.

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

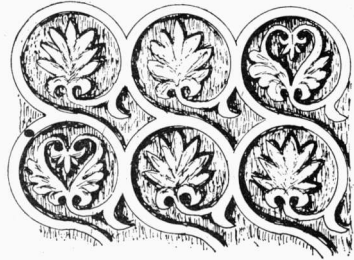
2. J. Touratzoglou, *A contribution to the lily-type issues of Michael VIII Paleologus*, ΑΔ 26 (1971) Α' Μελέται, σ. 189-93, πίν. 41.



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 ποὺ συναντᾶμε μὲ ἐξαιρετικὴ συχνότητα στὶς φορητὲς εἰκόνας καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ 13ου αἰ. Ἡ εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου καὶ ἡ τοιχογραφία στὴν Μπογιάνα ἀποτελοῦν τυπικὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ τρόπου. Ἡ ἀνάπτυξη αὐτῶν τῶν στοιχείων στὴ δική μας εἰκόνα προσδιορίζει βέβαια τὴν ἐποχὴ ποὺ 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 ποὺ ἔχει στὸ verso κόσμημα ἴδιο μὲ τὸ κόσμημα ζ' τοῦ κάμπου τῆς εἰκόνας χρονολογεῖται στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς βασιλείας του. Τὸ ἄλλο μοτίβο στ', ποὺ 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 ἀλόγιστα σίγουρες συγκρίσεις μὲ ἄλλες γνωστὲς εἰκόνας, γιὰ τίς ὁποῖες οἱ μελετητὲς ἔχουν καταλήξει σὲ κάποια συμπεράσματα ὡς πρὸς τὸν τόπον ἀρχελευσῆς τους. Ὡστόσο, ὅσα στοιχεῖα τῆς ἐξετάσαμε μὲ ἀναλυτικὸ τρόπο ἔδειξαν ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα ἔργο ποὺ 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 ἀπῆρχε λατρεία αἰῶνων ποὺ μόνον σὲ «ἀγρευαίτικα» ἔργα συμβαίνει νὰ ὑπάρχει. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι χρήσιμο νὰ ἀναφέρουμε τὴ διαθέκη τοῦ Θεοδώρου Σαραντηνοῦ<sup>1</sup>, ὅπου ἀπαριθμοῦνται ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀντικείμενα τῆς κινητῆς περιουσίας του καὶ δεκαῖς εἰκόνας. Γιὰ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς σημειώνεται χαρακτηριστικὰ: «προσκύνημα ὁ Τίμιος Πρόδρομος ὄν ἀπὸ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔφερον»<sup>2</sup>, πράγμα

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

2. Ὁ.π., σ. 20.

πού δείχνει τή μεταφορά λατρευτικῶν εικόνων ἀπό μιὰ πόλη σέ μιὰ ἄλλη. Εἶναι λογικό νά δεχτοῦμε πῶς ἡ λατρεία τῆς Παναγίας Φανερωμένης πού πλησιάζει στή λατρεία μιᾶς «ἀγεραϊτικῆς» εικόνας δέν θά ὑπῆρχε, ἂν αὐτή εἶχε κατασκευαστεῖ στή Βέροια. Ἐπομένως ἡ Κωνσταντινούπολη ἢ ἡ Θεσσαλονίκη, πού ἀκολουθεῖ βῆμα πρὸς βῆμα κάθε ἀνανεωτικὴ τάση τῆς πρωτεύουσας, ἀποτελοῦν τὸν εὐρύτερο καλλιτεχνικὸ χῶρο στὸν ὁποῖο θά μπορούσε νά προσγραφεῖ ἡ 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.