

## Μακεδονικά

Τόμ. 22, Αρ. 1 (1982)



Εικόνα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων

Αναστασία Τούρτα

doi: [10.12681/makedonika.519](https://doi.org/10.12681/makedonika.519)

Copyright © 2014, Αναστασία Τούρτα



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

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Τούρτα Α. (1982). Εικόνα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων. *Μακεδονικά*, 22(1), 154–179.  
<https://doi.org/10.12681/makedonika.519>

## ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΠΑΘΩΝ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΛΑΤΑΔΩΝ

Ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες ποὺ ἐπισημάνθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια στὴ Μονὴ Βλατάδων ξεχωρίζει γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς ἡ μικρῆ παλαιολόγια εἰκόνα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς μελέτης<sup>1</sup>.

Ἡ εἰκόνα (διαστάσεις 0,51×0,41×0,03 μ.) ἔχει ζωγραφιστεῖ σὲ κυρτὴ ἐνιαία σανίδα, σκαμμένη, ὥστε νὰ σχηματίζεται ὀλόγουρα ἐλαφρὰ ὑπερυψωμένο πλαίσιο. Διατηρεῖται, γενικά, σὲ καλὴ κατάσταση μὲ μερικὲς σημαντικὲς ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καὶ μεταγενέστερες κακότεχνες ἐπιζωγραφήσεις τῶν μορφῶν ποὺ εἶχαν φθαρεῖ. Δευτερεύουσας σημασίας φθορὲς τοῦ χρυσοῦ καὶ τῆς προετοιμασίας ὑπάρχουν στὸ πλαίσιο.

Σὲ τρεῖς ἐπ'ἀλλήλες ζῶνες ὕψους 0,14 μ. ἀπεικονίστηκαν ἔξι σκηνὲς ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν Παθῶν (πίν. 1). Ὁ ζωγράφος καθόρισε, γιὰ εὐκολία του, τὰ ὅρια τῆς κάθε σκηνῆς διαιρώντας τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, μὲ λεπτὲς δυσδιάκριτες γραμμές, σὲ ἔξι ὅμοια διάχωρα· οἱ σκηνὲς ὥστόσο φαίνονται νὰ ἐξελίσσονται ἐλεύθερα στὸ χῶρο. Ἡ διάκριση τῶν ὁρίων μεταξύ τους γίνεται ἀντιληπτὴ μὲ τὶς διαφορετικὲς κατευθύνσεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν κτηρίων καὶ τὸ διαφορετικὸ χρῶμα τοῦ κάμπου στὸ κάτω μέρος.

Ἡ σειρὰ τῶν ἐπεισοδίων, ἀρχίζοντας ἀπὸ πάνω ἀριστερά, εἶναι: Μυστικὸς Δεῖπνος, Νιπτήρας, Προσευχή, Προδοσία, Μαστίγωση καὶ Ἑλκόμενος. Ἡ χρονικὴ τους διαδοχὴ εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση, παραλείπονται ὅμως ἀνάμεσα στὴν Προδοσίᾳ καὶ τὴ Μαστίγωση τὰ ἐπεισόδια τῆς Κρίσης τῶν Ἀρχιερέων, τῆς Ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου, τῆς Κρίσης τοῦ Πιλάτου, καθὼς καὶ ἡ συνηθέστατη στὰ παλαιολόγια ἔργα ἀπεικόνιση τοῦ Ἑμπαιγμοῦ, ποὺ στὰ Εὐαγγέλια ἀκολουθεῖ χρονικὰ τὴ Μαστίγωση<sup>2</sup>.

1. Στὴν καταγραφὴ ποὺ πραγματοποιήθηκε ἀπὸ τὴν Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης τὸ 1976 καταμετρήθηκαν 131 εἰκόνες στὸ σκευοφυλάκιο τῆς μονῆς, κυρίως μεταβυζαντινές. Ἐνας μικρὸς ἀριθμὸς ἀπὸ αὐτὲς ἀνήκει στὴ βυζαντινὴ περίοδο.

2. Ἡ μεγάλῃ ἔμφαση ποὺ παρατηρεῖται στὴν ἀπεικόνιση τοῦ κύκλου τῶν Παθῶν στὰ παλαιολόγια ἔργα καὶ ὁ ἐμπλουτισμὸς του μὲ διεξοδικὲς λεπτομέρειες ἀσφαλῶς συνδέεται—ὅπως ἤδη παρατηρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς ἐρευνητές—μὲ τὶς ἀφηγηματικὲς

Ἡ ἐπιλογή τῶν συγκεκριμένων ἐπεισοδίων ὑπέβαλε ἀρχικά τὴ σκέψη ὅτι πιθανὸν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ φύλλο διπτύχου ἢ ὅτι ὑπῆρχαν στὸ ἴδιο μέγεθος καὶ σχῆμα μιὰ ἢ περισσότερες εἰκόνες μὲ ἐκτενέστερη ἴσως εἰκονογράφηση τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου καὶ μὲ κορυφωση τὰ Πάθη. Ὅμως τὸ ἐνδεχόμενο αὐτὸ ἀποκλείεται γιὰ λόγους τεχνικοὺς καὶ θεματολογικοὺς.

Πραγματικά τὸ σκαφωτὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας καὶ ἡ ἔλλειψη ὁποιοῦδήποτε ἱχνυσοῦ συνδέσμων στὰ πλάγια, ἀποκλείουν τὴν περίπτωσιν τοῦ διπτύχου. Ἐξάλλου ἂν ὑπῆρχε κι ἄλλη εἰκόνα θὰ ἔπρεπε τὰ ἐπεισόδια ποὺ παραλείπονται νὰ ζωγραφιστοῦν μετὰ τὴν Προδοσίαν, μὲ συνεπόμενη τὴ μεταφορὰ καὶ ἀπεικόνισιν τῶν μεταγενέστερων χρονικὰ σκηνῶν στὴ δευτέρῃ εἰκόνα.

Εἰκόνες μὲ θέματα ἀποκλειστικά ἀπὸ τὰ Πάθη εἶναι μάλλον σπάνιες στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Δύο τέτοιου περιεχομένου εἰκόνες ὑπάρχουν στὴ Μονὴ Σινῶ<sup>1</sup>, ὅμως ἐπεισόδια ἀπὸ τὸν ἴδιο κύκλο συναντῶνται καὶ σὲ ἄλλες εἰκόνες, τῆς ἴδιας μονῆς, μὲ εὐρύτερο θεματολόγιο<sup>2</sup>.

τάσεις τῆς εἰκονογραφίας τῆς ἐποχῆς καὶ τὴν εἰσαγωγή τοῦ παθητικοῦ καὶ συγκινησιακοῦ στοιχείου στὶς συνθέσεις. Βλ. S. Dufrenoy, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII<sup>e</sup> siècle, στὸ «L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopoćani 1965», Beograd 1967, σ. 35 κ.ἑ. καὶ κυρίως σ. 42-43. Στὸν ἴδιο τόμο βλ. T. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII<sup>e</sup> siècle et la manière de les représenter, σ. 47 κ.ἑ. Τῆς Ἰδίας, L'héritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin (1282-1321), στὸ «L'art byzantin au début du XIV<sup>e</sup> siècle, Symposium de Gračanica 1973», Beograd 1978, σ. 39 κ.ἑ. καὶ κυρίως σ. 41-42.

1. Στὴ μιὰ εἰκόνα (11ος αἰ.) ἀπεικονίστηκαν ὁ Νικητῆρας καὶ ἡ Μετάληψιν τῶν Ἀποστόλων, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινῶ, τ. Α', Ἀθήναι 1956, εἰκ. 49. Στὴν πρώτη βυζαντινὴ ἐποχὴ ἡ εἰκονογραφία τῆς Μετάληψιν ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν Παθῶν. Στὴ συνέχεια ὅμως, στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἐντάσσεται στὸν Εὐχαριστιακὸ κύκλο καὶ μετατίθεται ἡ ἀπεικόνισις τῆς στὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ, βλ. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1916, Β' ἐκδοσιν, φωτοτυπημένη, Paris 1960, σ. 286. Ἐπίσης K. Wessel, Abendmahl und Apostelkommunion, Recklinghausen 1964. Ἡ δευτέρη εἰκόνα—πρόκειται γιὰ πρῶμο κομνηνέιο ἔργο—ἀπεικονίζει Νικητῆρα, Μυστικὸ Δεῖπνο, Προσευχὴ καὶ Προδοσίαν. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ὁ.π., εἰκ. 66-67.

2. Σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη ὑπάρχουν καὶ στὶς ἐξῆς εἰκόνες: Α) Εἰκόνα μὲ Μηνολόγιον Φεβρουαρίου· στὴν πίσω πλευρὰ ἀπεικονίστηκαν ἑνδεκα σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη. Β) Εἰκόνα μὲ θαυματουργὰς εἰκόνες τῆς Θεοτόκου, σκηνές ἀπὸ τὰ Θαύματα καὶ ἑννέα σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη. Γ) Εἰκόνα Σταύρωσιν μὲ σκηνές Δωδεκαώρου καὶ πέντε σκηνές Παθῶν. Δ) Δωδεκάωρο σὲ τετράπτυχο καὶ τρεῖς σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ὁ.π., εἰκ. 144-145, 146-149, 205-207 καὶ 208-212 ἀντίστοιχα.

Μυστικός Δεῖπνος (πίν. 2α). "Όλο σχεδόν τὸ πλάτος τῆς σκηνῆς καταλαμβάνει τὸ μακρὺ τραπέζι. 'Ο Χριστὸς καθισμένος στὴν ἀριστερὴ του ἄκρη πατὰ σ' χαμηλὸ σκαμνί. Μὲ τὸ δεξι χέρι εὐλογεῖ καὶ ἄκουμπᾷ τὸ ἄλλο στὴ ράχη τοῦ 'Ιωάννη ποὺ ἔχει πέσει στὴν ἀγκαλιά του. "Εχει ἤδη ἀναγγεῖλει τὴν προδοσία, γι' αὐτὸ καὶ οἱ μαθητὲς ταραγμένοι συζητοῦν μεταξύ τους ἢ στρέφουν πρὸς τὸ μέρος του. 'Ο 'Ιούδας ξεχωρίζει στὴ μέση περίπου τοῦ τραπεζιοῦ· σκυμμένος πάνω σ' αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ φτάσει μὲ τὸ ἄπλωμένο χέρι του τὸ «τρυβλίον». 'Απὸ τὸν ὄμιλο τῶν μαθητῶν ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὴ θέση καὶ τὸν εἰκονογραφικὸ τους τύπο ὁ Πέτρος, ἀμέσως μετὰ τὸν 'Ιωάννη, καὶ δίπλα του ὁ 'Ανδρέας. 'Αριστερὰ τοῦ 'Ιούδα, στὴ μορφὴ τοῦ μαθητῆ μὲ τὴν tonsura, θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸ Λουκᾶ<sup>1</sup>. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι, καταλαμβάνει μακρὺ ἔδρανο. Στὴν ἀριστερὴ του ἄκρη ἄκουμπᾷ τὸ ὑποπόδιό τοῦ Χριστοῦ καὶ στὸ δεξι του μέρος κάθονται δύο μαθητὲς.

Τὸ οἰκοδόμημα, στὸ πίσω μέρος τῆς σκηνῆς, διαρθρώνεται κατὰ πλάτος σὲ τρία μέρη μὲ προοπτικὴ ἀπόδοση. 'Η πυργωτὴ κατασκευὴ μὲ τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς σύνθεσης ἐξαίρει τὸν κατακόρυφο ἄξονα τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ. Τὰ ὀρθογώνια ἀνοίγματα στὸν τοῖχο τοῦ τρουνατοῦ κτηρίου πλαισιώνουν ρυθμικὰ τὶς μορφὲς τῶν μαθητῶν.

Τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς μὲ τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ τραπεζιοῦ, τὴν τοποθέτηση τοῦ 'Ιωάννη δίπλα του καὶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ 'Ιούδα στὴ μέση τῆς ὁμάδας τῶν μαθητῶν μὲ τὸ χέρι ἄπλωμένο στὸ σκεῦος, ἀνῆκουν στὴν καθαρὰ βυζαντινὴ παράδοση. Τὸ βασικὸ αὐτὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα, μὲ ὀρισμένες διαφοροποιήσεις στὴν τοποθέτηση τοῦ Χριστοῦ σὲ ἀνάκλιντρο καὶ τὴ μεταφορὰ τοῦ Πέτρου στὴ δεξιὰ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ, βρίσκουμε σὲ μικρογραφίες παλαιότερων χειρογράφων<sup>2</sup>. 'Ο ἴδιος τύπος συναντᾶται καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς, ἀπὸ τὰ τέλη ὁμῶς τοῦ 13ου αἰ. στὴν Περίβλεπτο τῆς 'Αχρίδας ἐμφανίζεται ἕνα νέο εἰκονογραφικὸ σχῆμα στὴν παράσταση

1. 'Ανάλογη ἀπεικόνιση τοῦ Λουκᾶ ὑπάρχει στὸν κώδικα 33 τῆς μονῆς Διονυσίου, φ 72<sup>b</sup>, Στ. Πελεκανίδου - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σ. Καδᾶ, Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ 'Αγίου 'Ορους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Α', 'Αθήναι 1973, εἰκ. 70.

2. 'Ενδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὸ ψαλτήρι τῆς Μελισσάνθης, (H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, πίν. 6α), τὸ ψαλτήρι Barberini, τὸν κώδικα Harley 1810, τὸ τετραεὺγγελο Par. gr. 54, (Millet, *δ.π.*, εἰκ. 278, 281 καὶ 277) καὶ τὸ συγγενικὸ τοῦ 'Ιβήρων 5, (Στ. Πελεκανίδου - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σ. Καδᾶ, Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ 'Αγίου 'Ορους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Β', 'Αθήναι 1975, εἰκ. 15).



του Δείπνου με την τοποθέτηση του Χριστού στη μέση του τραπεζιού<sup>1</sup>. 'Ο νέος τύπος θά 'εχει ιδιαίτερη διάδοση στα μνημεία του Milutin.

'Ιδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει στην εικόνα μας το σχήμα του τραπεζιού, ή τοποθέτηση δύο μαθητών σε πρώτο επίπεδο και το έντονο σκύψιμο του 'Ιωάννη και του 'Ιούδα.

'Ως πρὸς τὴ μορφή τοῦ τραπεζιού—παράλληλόγραμμο με ἀποστρωγ-  
γυλεμένες γωνίες—ὁ ζωγράφος φαίνεται νὰ ἀκολουθεῖ κάποιο σπάνιο  
πρότυπο. 'Ὅπως εἶναι γνωστὸ ἓνας ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς νεωτερι-  
σμοὺς ποὺ εἰσάγονται στὴ σκηνὴ τοῦ Δείπνου τὸ 14ο αἰ. εἶναι καὶ τὸ στρωγ-  
γυλὸ ἢ ἐλλειψοειδὲς τραπέζι<sup>2</sup>, ποὺ ἐμπλουτίζει τὸ καθιερωμένο ἤδη εἰκο-  
νογραφικὸ ρεπερτόριο μετὰ τὸ ἡμικυκλικὸ σχῆμα τοῦ τραπεζιού. 'Απὸ τὴν  
ἄποψη τοῦ προτύπου ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας φαίνεται  
νὰ πλησιάζει τὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ  
Σωτήρα στὰ Μέγαρο<sup>3</sup> καὶ τοῦ ΝΑ παρεκκλησίου τοῦ 'Αφεντικοῦ στὸ Μι-  
στρά<sup>4</sup>. Καὶ στὰ δύο μνημεῖα οἱ μαθητὲς εἰκονίστηκαν καθισμένοι στὴ μιὰ  
 πλευρὰ τοῦ μακρόστενου τραπεζιού. Μακρόστενο εἶναι καὶ τὸ τραπέζι  
στὸ Δεῖπνο τῆς 'Εκκλησιᾶς τῶν 'Αθηνῶν ἂν καὶ ἡ πτυχωτὴ  
ποδὲα ἀλλοιώνει κάπως τὸ σχῆμα του<sup>5</sup>.

'Ανάμεσα στὴν παλιὰ παράδοση καὶ τὰ νέα σχήματα, ποὺ υἱοθετοῦ-  
νται ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῆς παλαιολόγειας περιόδου, φαίνεται νὰ ταλα-  
ντεύεται ὁ ζωγράφος μας καὶ ὡς πρὸς τὴν τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν  
σε πρώτο ἐπίπεδο. 'Ο εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ υἱοθετεῖ φαίνεται νὰ ἀπο-  
τελεῖ μιὰ μέση λύση ἀνάμεσα στὴν παλιὰ καθιερωμένη παράταξη τῶν μα-  
θητῶν στὶς τρεῖς πλευρὲς τοῦ τραπεζιού καὶ τοῦ τολμηροῦ νεωτερισμοῦ  
τῆς πλήρους κάλυψης τοῦ πρώτου ἐπιπέδου τῆς σύνθεσης μετὰ τὴν τοποθέ-

1. P. Miljković-Peprek, L'œuvre des peintres Michel et Eutych, Skopje 1967, εἰκ. 32, 1.

2. Στρωγγυλὸ τραπέζι συναντᾶται στὸν 'Αγιο Νικήτα στὸ Cučer, (G. Millet-A. Frolov, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, Fasc. III, Paris 1962, πίν. 42,2) καὶ στὴ Θεοσκεπαστο Τραπεζοῦντος, (G. Millet-D. T. Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936, πίν. XXII,1). 'Ελλειψοειδὲς εἶναι στὴν Περίβλεπτο τῆς 'Αχρίδας (P. Miljković-Peprek, ὁ.π., εἰκ. 32), στὸ Χιλανδάρη, (G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν.68, 1), στὸ Staro Nagoričino, (G. Millet-A. Frolov, ὁ.π., πίν. 71,2 καὶ 83,1) καὶ στὸν 'Αγιο Νικόλαο 'Ορφανό, (Α. Τσιτουρίδου, 'Η ἐντοί-  
χια ζωγραφικὴ τοῦ 'Αγίου Νικολάου στὴ Θεσσαλονίκη, Διδακτορικὴ Διατριβή, ΑΠΘ, ΕΕΦΣ, Παράρτημα ἀρ. 20, Θεσσαλονίκη 1978, εἰκ. 32).

3. V. J. Djurić, La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles, «Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976», 'Αθήναι 1979, πίν. XIV, εἰκ. 26.

4. G. Millet, Monuments byzantines de Mistra, Paris 1910, πίν. 103, 1.

5. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς 'Ὁμορφῆς 'Εκκλη-  
σιᾶς στὴν 'Αθήνα, 'Αθήναι 1971, πίν. 49.

τήσῃ τους ὁλόγυρα ἀπὸ αὐτὸ<sup>1</sup>. Παραδείγματα ἀνάλογα μὲ τῆς εἰκόνας μας μοῦ εἶναι γνωστὰ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Ἀθηνῶν<sup>2</sup> καὶ στὸν Ἅγιον Ἀνδρέαν τῆς Τρεσκά<sup>3</sup>. Στὴν πρώτη, τὸ ἔδρανο καταλαμβάνει τὸ μισὸ περίπου δεξιὸ μέρος μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ σ' αὐτὸ κάθονται τρεῖς μαθητές. Στὸν Ἅγιον Ἀνδρέαν βρίσκουμε τὶς ἴδιες ἀκριβῶς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες μὲ τὴν εἰκόνα, μὲ τὴν τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν στὴ μία ἄκρῃ τοῦ ἔδρανου ποῦ μένει ἔτσι τὸ ὑπόλοιπο ἄδειο.

Μὲ τὰ δύο τελευταῖα μνημεῖα συνδέεται ὁ Δεῖπνος τῆς εἰκόνας καὶ σὲ μιά ἀκόμα λεπτομέρεια: καὶ στὰ τρία ἔργα οἱ μορφές τοῦ Ἰωάννη καὶ τοῦ Ἰούδα ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ ρυθμικὴ παράταξη τῶν μαθητῶν καὶ εἰκονίζονται ἐμβόλιμοι, θὰ λέγαμε, μέσα στὸν ὄμιλο, καθὼς σκύβουν ἔντονα ὁ πρῶτος στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ δεῦτερος πάνω στὸ τραπέζι. Ἀνάλογη στάση ἔχουν οἱ δύο μαθητές στὴ Μητρόπολῃ καὶ κυρίως στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μιστρά<sup>4</sup>.

Μὲ τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μιστρά συνδέουν τὴν εἰκόνα μας κι ἄλλα στοιχεῖα, ὅπως ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ (μικρὸ κεφάλι ποῦ στηρίζεται σὲ δυνατό λαιμὸ καὶ στενόμετρο πρόσωπο) καὶ ἡ μορφή τοῦ τροῦλου στὸ κεντρικὸ οἰκοδόμημα ποῦ καταλαμβάνει τὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὴν τοιχογραφία ὁμιως ὁ τροῦλος ἀρθρώνεται σὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα σὲ ὕψος, ἐνῶ στὴν εἰκόνα κερδίζει σὲ πλάτος. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ αὐτὸ στοιχεῖο βρίσκουμε σχεδὸν πανομοιότυπο στὶς τοιχογραφίες τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, στὴ σκηνὴ τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδη<sup>5</sup>, καὶ στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 5, στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ὀβολου τῆς χήρας<sup>6</sup>. Πιο χαμηλὸς εἶναι ὁ τροῦλος στὶς σκηνὲς τοῦ Νιπτήρα στὸ Πρωτάτο<sup>7</sup>, τῆς θε-

1. Ἡ τοποθέτηση τῶν μαθητῶν στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης σὲ μιά σειρά μνημίων τοῦ 14ου αἰ., ὅπως στὸν Ἅγιον Νικόλαο Ὁρφανό, στὸ Βατοπέδι, (G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 87, 2), στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου στὸ Μιστρά (G. Millet, Mistra, δ.π., πίν. 106, 1), στὴ Θεοσκεπαστο Τραπεζοῦντος, στὸ Ivanovo (T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge, «Journal des Savants», Paris, Janvier-Mars 1965, σ. 365), πρέπει νὰ ἐγγραφεῖ στὶς ἀναζητήσεις τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς γιὰ πειστικότερη ἀπόδοση τοῦ βάθους στὸ χῶρο.

2. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, δ.π., πίν. 49.

3. O. Bihalji-Merin, Fresken und Ikonen, München 1958, πίν. 65.

4. G. Millet, Mistra, δ.π., πίν. 67,2 καὶ 120, 2.

5. A. Xyngopoulos, Les fresques de l'église de Saints-Apôtres à Thessalonique, στὸ Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, πίν. XXVII, εἰκ. 10.

6. Στ. Πελεκανίδου-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σ. Καδᾶ, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Β', δ.π., εἰκ. 30.

7. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 20, 1.

ραπείας του ύδρωπικού στο Dečani<sup>1</sup> και στην εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά στην 'Αχρίδα<sup>2</sup>, ενώ πιο συνεπτυγμένη μορφή (σάν όμπρέλα) έχει στην εικόνα της Παλαιολογίνας στα Μετέωρα<sup>3</sup> και στην εικόνα της Φιλοξενίας στο Βατοπέδι<sup>4</sup>.

Νι κ τ ή ρ α ς (πίν. 2β). 'Η σκηνή εξελίσσεται μπροστά από ένα αρκετά πολύπλοκο αρχιτεκτονικό πλαίσιο. Τα όρια της σύνθεσης όρίζουν άριστερά ένα πυργωτό οικόδομημα και δεξιά ένας χαμηλός τοίχος με τοξωτά άνοιγμα. Τα αρχιτεκτονικά αυτά στοιχεία με τη διαγώνια τοποθέτησή τους πλαισιώνουν άρμολικά τη μυστική πράξη, που τελείται στο πρώτο επίπεδο και υποβάλλουν την έννοια του βάθους στο χώρο. 'Η σύνθεση διαρθρώνεται κλιμακωτά σε τρία επίπεδα, με το Χριστό και τη συμπαγή ομάδα των μαθητών στο πρώτο, το χαμηλό τοίχο με τα τοξωτά άνοιγματα στο δεύτερο και το ψηλό με επάλληλα τόξα οικόδομημα στο τρίτο.

'Ο Χριστός, άριστερά, φορώντας μόνο το χιτώνα και ζωσμένος το λέντιο σφουγγίζει με τα δύο χέρια το πόδι του Πέτρου. 'Ο κορυφαίος μαθητής, καθισμένος σε πλατύ έδρανο, δείχνει με το ένα χέρι το κεφάλι του σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση ('Ιωάν. ιγ, 9-10). Στο ίδιο έδρανο κάθονται τέσσερις ακόμα μαθητές, οι δύο με γυμνά τα πόδια. Γονατιστός στο δάπεδο ένας άλλος λύνει το σανδάλι του. Τη σκηνή παρακολουθούν σκεφτικοί έξι μαθητές, όρθιοι πίσω.

'Η σύνθεση ακολουθεί το βυζαντινό εικονογραφικό τύπο όπως τον βλέπουμε διαμορφωμένο από τον 11 αϊ.<sup>5</sup> 'Ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες τη διαφοροποιούν από τους τρέχοντες εικονογραφικούς τύπους της παλαιολόγιας ζωγραφικής. 'Ετσι ή χειρονομία λόγου που έχει ό Χριστός σε άρκετά μακεδονικά μνημεία<sup>6</sup> δέν υίοθετείται από το ζωγρά-

1. V. I. Petković-Dj. Bošković, Manastir Dečani, Beograd 1941, τ. II, πίν. CCXXV.

2. V. J. Djurić, Icónes de Yougoslavie, Belgrade 1961, n° 11, πίν. XIV.

3. Α. Ευγγουπούλου, Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελούμποβιτς, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Δ', 1964-1965, πίν. 18.

4. M. Chatzidakis, L'icóne byzantine, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», Venise 2 (1959), ανάπτυωση στο «Studies in Byzantine Art and Archeology, Variorum Reports», London 1972, XVI, είκ. 22.

5. Κατά τόν G. Millet το κύριο χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί το βυζαντινό εικονογραφικό τύπο από τόν καππαδοκικό είναι το σκούπισμα και όχι το πλύσιμο τών ποδιών, Recherches, ό.π., σ. 312.

6. Πχ. στην Περιβλεπτο της 'Αχρίδας, (H. Hallensleben, Die Malerschule des Königs Milutin, Giessen 1963, σχ. στη σ. 86), στόν 'Άγιο Νικήτα στο Cučer, (G. Millet-A. Frolov, III, πίν. 42,3), στο Nagorićino, (ό.π., πίν. 83,4), στο Πρωτάτο, (G. Millet, Athos, πίν. 20,1).

φο τῆς εἰκόνας. Τὸ ἴδιο συντηρητικὸς παραμένει καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐλεύθερη καὶ ζωερὴ τοποθέτηση τῶν μαθητῶν ποὺ βλέπουμε σὲ μνημεῖα, ὅπως τὸ Ivanovo<sup>1</sup>, ἡ Θεοσκέπαστος Τραπεζοῦντας<sup>2</sup> καὶ ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας τῆς Treska<sup>3</sup>. Στὰ μνημεῖα αὐτὰ ὁ συμπαγὴς καὶ στατικὸς, στὰ παλαιότερα ἔργα, ὁμιλος τῶν μαθητῶν σκορπίζεται καὶ ἀναζωογονεῖται μὲ τὸν πολλαπλασιασμὸ αὐτῶν ποὺ λύνουν μὲ ζωερὲς χειρονομίες τὰ σάνδαλια τους, τίς ἐντονες στροφές τῶν κεφαλῶν, τίς τολμηρὲς συνιζήσεις καὶ τίς βίαιες κινήσεις.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς στάσης τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ ἡρεμου κλίματος τῆς σύνθεσης ἡ σκηνὴ τῆς εἰκόνας πλησιάζει τὴν ἀντίστοιχη μικρογραφία στὸν κώδικα 5 τῆς Μονῆς Ἰβήρων<sup>4</sup>. Ἀνάλογη στάση ἔχει ὁ Χριστὸς στὸ Χιλανδάρη<sup>5</sup> καὶ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό<sup>6</sup>.

Τὴ μορφή τοῦ καθισμένου μαθητῆ, ποὺ πιάνει μὲ τὰ δύο του χέρια τὸ γυμνὸ λυγισμένο του πόδι, ἀναγνωρίζουμε, μὲ ἐλαφρὲς παραλλαγές, στὸ Πρωτάτο καὶ στὴν Rudenica. Στὸ πρῶτο εἰκονίζεται μὲ ἐλαφρὰ στροφή πρὸς τὰ ἄριστερά, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα, ἀλλὰ ἀκουμπᾷ τὸ ἐλεύθερο πόδι στὸ ἔδαφος καὶ φέρνει τὸ ἓνα χέρι στὸ κεφάλι του. Συγγενέστερη εἶναι ἡ μορφή τῆς Rudenica, ὅπου ὅμως τοποθετεῖται σὲ μετωπικὴ στάση<sup>7</sup>.

Π ρ ο σ ε υ χ ῆ (πίν. 3α). Ἡ παράσταση διατηρεῖται μὲ σοβαρὲς ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Τὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Πέτρου, ποὺ συνομιλεῖ μαζί του, ἐπιζωγραφίστηκαν ἀδέξια σὲ μεταγενέστερα χρόνια, ἐπειδὴ προφανῶς θὰ εἶχαν ὑποστεί μεγαλύτερες φθορές.

Ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς προσεύχεται γονατιστὸς καὶ ἀπὸ πάνω του πετᾷ ὁ ἄγγελος ποὺ ἦρθε νὰ τοῦ παρασταθεῖ στὶς ὥρες τῆς ἀγωνίας, σύμφωνα μὲ τὴ διήγηση τοῦ Λουκᾶ (κβ', 43). Δεξιὰ ὄρθιος ἐπιτιμᾷ γιὰ τὴν δλιγοῦρά τὸν Πέτρο ποὺ διακρίνεται στὴν ἄριστερὴ ἄκρῃ τῆς ομάδας τῶν κοιμισμένων μαθητῶν. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο αὐτῆς τῆς κλειστῆς σύνθεσης καταλαμβάνει ἡ μορφή τοῦ πλαγιασμένου μαθητῆ ποὺ στηρίζεται στὸ λυγισμένο χέρι του, μὲ τὴ ράχη στραμμένη στὸ θεατὴ.

Τὸ φυσικὸ τοπίο εἶναι ἐντελῶς στοιχειώδες. Τὸ ὄρεινὸ περιβάλλον,

1. T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo, ὁ.π., εἰκ. 7-8.

2. G. Millet-D. T. Rice, Byzantine Painting, ὁ.π., πίν. XXI, II.

3. V. Djurić, Byzantinische Fresken in Yougoslawien, München 1976, σχ. στή σ. 86.

4. Στ. Πελεκανίδου-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμης-Σ. Καδᾶ, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Β', εἰκ. 40.

5. G. Millet, Athos, πίν. 69, I.

6. Α. Τσιτουρίδου, ὁ.π., εἰκ. 33.

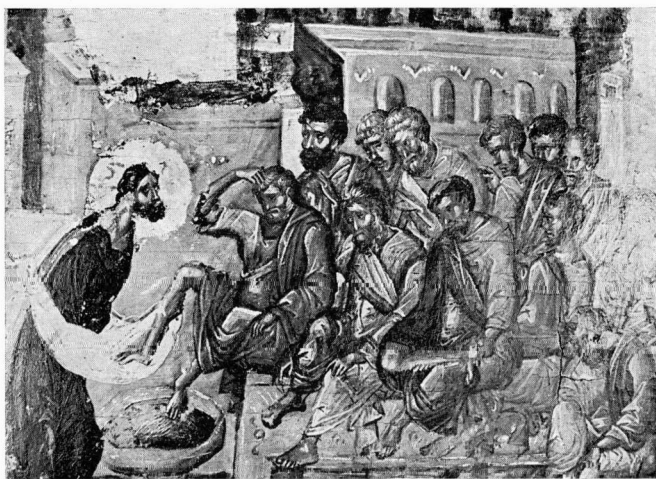
7. G. Millet, Recherches, εἰκ. 323.



Εἰκόνα με σκηνές ἀπὸ τὰ πάθη Μ. Βλατάδων



α. Ὁ Μυστικός Δείπνος



β. Ὁ Νεπτήρας



α. Ἡ Προσευχή



β. Ἡ Προδοσία



α. Ἡ Μαστίγωση



β. Ὁ Ἐλκόμενος





α. Ὁ Χριστὸς στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο



β. Ὁ Χριστὸς στὸ Νυπτήρα





α. Οἱ Ἀπόστολοι στὸ Νιπήρα



β. Δεξιὸς ὄμιλος Προδοσίας



όπου εξελίσσεται ή σκηνή, παριστάνεται λιτά και συμβατικά μ' ένα λαδο-πράσινο χρώμα-πίσω από τους μαθητές. Τά ύποτυπώδη βραχώδη εξάρματα στο μέρος όπου προσεύχεται ό Χριστός δηλώνονται με τό ίδιο χρώμα, με σκοτεινότερους τόνους και λεπτές λευκές γραμμές στις κορυφές των βράχων. Άπουσιάζει κάθε ίχνος βλάστησης.

Τό εικονογραφικό σχήμα πού εφαρμόζεται στη σκηνή αυτή εμφανίζει σαφείς άρχαίσιμους στη γενική σύνθεση και στά επί μέρους στοιχεία. Είναι γνωστό πώς ή άπεικόνιση της προσευχής στη Γεθσημανή είναι σπάνια στην πρώιμη βυζαντινή εποχή κι όπου ύπάρχει συντίθεται από ένα έως δύο έπεισόδια. Άπό τόν 11ο αιώνα τά έπεισόδια πληθαίνουν και από τά τέλη του 13ου αιώνα σταθεροποιούνται σε τρεις διαδοχικές σκηνές πού συνθέτουν μία εικόνα<sup>1</sup>. Ός πρός τό πρότυπο πού άκολουθεί ό ζωγράφος της εικόνας, πλησιάζει πρώιμα κομνήνεια έργα, όπως ή εικόνα με τέσσερις σκηνές Παθών της Μονής Σινά<sup>2</sup>. Η σύγκριση των δύο σκηνών είναι διδακτική γιά τις πηγές έμπνευσης του ζωγράφου της εικόνας της Μονής Βλατάδων. Και στην εικόνα του Σινά ή σύνθεση άπαρτίζεται από δύο έπεισόδια. Κι έδω τό δεξιό μέρος της σύνθεσης κατέχει ό όγκος των κοιμισμένων μαθητών άπ' όπου ξεχωρίζει, στην άριστερή άκρη, ή άφυπνισμένη μορφή του Πέτρου. Μπρός του ό Χριστός τόν έπιτιμά. Έπάνω δεξιά εικονίζεται γιά δεύτερη φορά γονατιστός νά προσεύχεται. Τό τοπίο είναι λιτό, όπως άρμόζει στα έργα της εποχής αυτής.

Δύο έπεισόδια και άνάλογες άρχές σύνθεσης χαρακτηρίζουν και την αντίστοιχη μικρογραφία στο ψαλτήρι της Μελισσάνθης, μόνο πού έδω τό βασικό σχήμα έχει αντίστροφο<sup>3</sup>.

Τό ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τις εικόνες του Σινά και των Βλατάδων υίοθετείται και από την αντίστοιχη σκηνή μις άκόμα εικόνας, έπίσης στο Σινά, πού τοποθετείται χρονικά στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα<sup>4</sup>. Μάλιστα αυτή άκολουθεί πιστότερα τό πρότυπο της κομνήνεας εικόνας με την τοποθέτηση των έπεισοδίων σε δύο επάλληλα έπίεδα. Τό φυσικό τοπίο όμως με τούς κατακερματισμένους βράχους δηλώνει τις τροποποιήσεις πού έχει ύποστεί στο μεταξύ τό παλιό πρότυπο.

Συγγενική με τις παραπάνω εικόνες, ως πρός τόν αριθμό των έπεισοδίων και τό γενικό ύφος της σύνθεσης, είναι και ή αντίστοιχη σκηνή στις τοιχογραφίες του Milesevo, άν και αυτή πλησιάζει περισσότερο τις δύο

1. K. Wessel, Gethsemane, Rbk, Lieferung 13, σ. 783 κ.έ.

2. Γ. και Μ. Σωτηρίου, δ.π., εικ. 66-67.

3. H. Buchthal, δ.π., πίν. 7α.

4. Πρόκειται γιά την εικόνα της Σταύρωσης με σκηνές από τό Δωδεκάορτο και τά Πάθη. Βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, δ.π., εικ. 205-207.

εἰκόνες τοῦ Σινᾶ μετὴν τοποθέτηση τῶν δύο ἐπεισοδίων σὲ ἐπ'ἀλλήλα ἐπίπεδα<sup>1</sup>.

**Προδοσία** (πίν. 3β). Πυρήνας τῆς σοφᾶ ὁργανωμένης σύνθεσης εἶναι τὸ σύμπλεγμα Χριστοῦ-Ἰούδα ποὺ κατέχει τὸ κέντρο τῆς παράστασης. Ἡ ἥρεμη καὶ γεμάτη ἀξιοπρέπεια μορφή τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται μετὰ ἐλαφρὰ στροφή πρὸς τὰ ἀριστερά. Φορεῖ χιτῶνα καὶ πλούσιο ἱμάτιο, ποὺ συμβάλλει στὴν ἀνάδειξη τῆς μεγαλόπρεπης μορφῆς. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητάριο. Μετὰ πλατὺ βηματισμὸ ὁ Ἰούδας, ἀπὸ ἀριστερά, τὸν ἀγκαλιάζει καὶ τὸν φιλεῖ.

Γύρω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ αὐτὸν ἄξονα κινοῦνται, ἡμικυκλικά τοποθετημένα, πέντε ἄτομα ποὺ κραδαίνουν ρόπαλα μετὰ ἔντονες καὶ ἀπειλητικὲς χειρονομίες. Ἀναγνωρίζονται δύο μορφές, ποὺ σταθερὰ εἰκονογραφοῦνται στὴ σκηνὴ τῆς Προδοσίας. Πρόκειται γιὰ τὸ στρατιώτῃ δεξιᾷ, ποῦ, μετὰ στραμμένη τὴ ράχη, συλλαμβάνει τὸ Χριστό, καὶ τὸ χιλιάρχο, ποῦ, ἀριστερὰ καὶ πίσω ἀπ'τὸν Ἰούδα, ἀπειλεῖ τὸ Χριστό μετὰ τὸ ὑψωμένο ρόπαλο<sup>2</sup>.

Ἡ κεντρικὴ σύνθεση πλαισιώνεται ἀριστερὰ ἀπὸ τρεῖς στρατιῶτες μετὰ κοντοὺς χιτῶνες, ποὺ σπεύδουν στὸ κέντρο τῆς δράσης, καὶ δεξιᾷ ἀπὸ μιὰ πρὸ πολυπρόσωπῃ ὁμάδᾳ Ἰουδαίων ποὺ παρακολουθοῦν τὰ γεγονότα. Ὁ πρῶτος ἀπὸ τὸν ὅμιλο τῶν Ἰουδαίων χειρονομεῖ μετὰ ὑψωμένο τὸ χέρι. Ἡ νυκτερινὴ σκηνὴ φωτίζεται ἀπὸ ἓναν πυρσὸ δεξιᾷ. Δύο χαμηλοὶ θάμνοι μπροστὰ δηλώνουν τὸ φυσικὸ τοπίο.

Ἡ σύνθεση, στίς γενικὲς τῆς γραμμῆς, ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῶν ἔργων τοῦ 14ου αἰῶνα, ἀλλὰ μετὰ ἐξαιρετικὴ οἰκονομία στὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων ποὺ συμμετέχουν. Παραλείπεται, πιθανότατα ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, ἀκόμα καὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Πέτρου μετὰ τὸ Μάλχο, ἀπαραιτήτο καὶ στίς πρωιμότερες παραστάσεις Προδοσίας<sup>3</sup>.

Ἡ παράσταση τῆς εἰκόνας διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὶς παλαιολόγειες τοιχογραφίες στὰ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα καὶ στὸ ὄφρος τῆς σύνθεσης. Σ' αὐτὲς (Περίβλεπτος Ἀχρίδας, Πρωτάτο, Χιλανδάρη, Nagoricino, Decani, Marco)<sup>4</sup> εἶναι σαφὴς ἡ προτίμηση γιὰ τὴν πολυπρόσωπη

1. V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, I, Beograd 1930, πίν. 11.

2. G. Millet, *Recherches*, δ.π., σ. 337, 340-341.

3. Ὁ.π., σ. 326 κ.ε., εἰκ. σποραδικά.

4. Περίβλεπτος, Nagoricino, βλ. R. Hamann-MacLean-H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1963, εἰκ. 164-165 καὶ 295 ἀντίστοιχα, Πρωτάτο, Χιλανδάρη, βλ. G. Millet, *Athos*, πίν. 21,2 καὶ 70,1, Decani, βλ. V. Petković-D. Bošković, δ.π., πίν. CXCIX-CCII, Marko, βλ. G. Millet-T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, fasc. IV, Paris 1969, πίν. 85, 159.

ἀπεικόνιση τοῦ θέματος μετὰ τὸ πλῆθος τῶν στρατιωτῶν, τῶν ὑπηρετῶν καὶ τῶν Ἰουδαίων ποὺ συνωθοῦνται γύρω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ πυρήνα. Ἀκόμα ἡ σύνθεση ἐμπλουτίζεται μετὰ δευτερεύοντα ἐπεισόδια, ὅπως π.χ. οἱ μαθητὲς ποὺ ἀποτραβηγμένοι παρακολουθοῦν τὰ γεγονότα. Ἐπιπλέον ἡ βιαιότητα τῶν κινήσεων καὶ τῶν χειρονομιῶν τοῦ πλῆθους καὶ ἡ παραγμένη ἀτμόσφαιρα αὐτῶν τῶν παραστάσεων τίς τοποθετεῖ μακριὰ ἀπὸ τὸ σχετικὰ ἡρεμο καὶ συγκρατημένο ὕφος τῆς εἰκόνας.

Πλησιέστερες πρὸς αὐτήν, ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ἡπιου κλίματος καὶ τῆς λιτότητας τῆς σύνθεσης, εἶναι οἱ ἀντίστοιχες σκηνὲς στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφάνο καὶ στὸ Χριστὸ τῆς Βέροιας. Ἀπὸ τὴν πρώτη τὴ διαφοροποιεῖ ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι δεξιὰ γιὰ ν' ἀποφύγει τὸ φίλημα, ἡ κίνηση τοῦ Ἰούδα ποὺ προβάλλοντας τὸ ἀριστερὸ πόδι σπεύδει πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ ὁ συμπαγὲς ὄγκος τοῦ πλῆθους γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα<sup>1</sup>. Συγγενέστερη εἶναι ἡ παράσταση τῆς Βέροιας μετὰ τὸν περιορισμὸ τῶν προσώπων σὲ τέσσερα καὶ τὴν τοποθέτησή τους σὲ ἡμικύκλιο γύρω ἀπὸ τίς δύο κύριες μορφές<sup>2</sup>. Ὅμως κι ἐδῶ τὸ σύμπλεγμα Χριστοῦ-Ἰούδα διαφέρει ἀπ' αὐτὸ τῆς εἰκόνας. Ὁ Ἰούδας ἔχει στάση ἀνάλογη μ' αὐτὴ τοῦ Ὁρφάνου, ἐνῶ ὁ Χριστὸς διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀτάραχη μορφὴ τῆς εἰκόνας μετὰ τὴν κίνησή του πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὴν ὁμόλογη κλίση τοῦ σώματος του στὴν ἴδια κατεύθυνση μετὰ τοῦ Ἰούδα.

Κάποιες ἀναλογίες παρατηροῦνται μετὰ τὴ σκηνὴ στὸ Ιβανόνο ὡς πρὸς τὸ χωρισμὸ τοῦ πλῆθους σὲ δύο ὁμάδες, τὴν τοποθέτηση τῶν στρατιωτῶν καὶ τῶν ὑπηρετῶν ἀριστερὰ τῆς σύνθεσης, τῶν Ἑβραίων δεξιὰ<sup>3</sup>. Ὅμως ἡ ἀντίστροφη τοποθέτηση τῶν δύο κύριων μορφῶν, ἡ ἔνταση καὶ ἡ δραματικότητα τῆς σύνθεσης τὴν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὸ ἡπιό κλίμα τῆς εἰκόνας.

**Μ α σ τ ί γ ω σ η** (πίν. 5). Ἀξονας τῆς σύνθεσης εἶναι ὁ Χριστὸς ποὺ μαστιγώνεται. Φορώντας μόνον ἓνα λευκὸ περίζωμα εἰκονίζεται μετὰ τὸ κεφάλι νὰ γέρνει πρὸς τὰ πίσω, τὸ σῶμα δεμένο μετέωρα πάνω στὸν κίονα μετὰ στροφὴ πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ τὴ ράχη στραμμένη στὸ θεατὴ. Οἱ δύο μαστιγωτὲς βρίσκονται σὲ πλήρη δράση. Ἡ τοποθέτηση καὶ οἱ κινήσεις τους δίνουν τὴν αἴσθηση ὅτι στροβιλίζονται γύρω ἀπὸ τὸν κίονα.

Ὁ δῆμιος, ἀριστερὰ, δόθηκε μετὰ κίνηση τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ ἀντίρροπη στροφή τοῦ κεφαλιοῦ δεξιὰ. Μετὰ ὑψωμένα τὰ χέρια καὶ κρα-

1. Α. Τσιτουρίδου, δ.π., εἰκ. 35.

2. Στ. Πελεκανίδου, Καλλιέργης, ὁλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, πίν. 24.

3. T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo, δ.π., εἰκ. 20-21.

τώντας τὸ φραγγέλιο ἐτοιμάζεται νὰ καταφέρει τὸ ἐπόμενο κτύπημα. Ὁ ἄλλος δῆμιος τοποθετήθηκε λίγο πίσω ἀπὸ τὸν κίονα σὲ κατενώπιον στάση τοῦ σώματος καὶ στροφή τοῦ κεφαλίου πρὸς τὰ ἀριστερά. Τὸ δεξιὸ πόδι πατᾶ σταθερὰ στὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὸ ἀριστερό, ποὺ μόλις ἀγγίζει τὸ ἔδαφος, δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ὅλο τὸ σῶμα εἶναι ἕτοιμο νὰ τιναχθεῖ. Τὴν ἐν δυνάμει αὐτῇ κίνηση ὑπογραμμίζει καὶ ἡ διαγώνια πρὸς τὸ σῶμα τοποθέτηση τῶν χεριῶν, ποὺ, ἀκολουθώντας τὸν ἄξονα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ, ἐτοιμάζονται νὰ δράσουν.

Προσεκτικὴ παρατήρηση τοῦ δεξιοῦ μαστιγωτῆ φανερώνει τροποποίηση τοῦ ἀρχικοῦ σχεδίου τῆς μορφῆς. Πραγματικὰ πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ τοῦ ὄμο ὑπάρχει κόκκινο φραγγέλιο, ὅμοιο μ' αὐτὸ ποὺ κρατᾶ καὶ ἄλλος μαστιγωτής. Ἐπίσης τὸ ἀριστερό του χέρι μοιάζει νὰ ἔχει κοπεῖ στὸ ὕψος τοῦ μπράτσου καὶ βγαίνει ἐντελῶς ἀνόργανα χαμηλὰ κάτω ἀπὸ τὴ μέση. Φαίνεται πὼς ἀρχικὰ ὁ ζωγράφος σκόπευε νὰ ἀπεικονίσει κι αὐτὸν τὸ μαστιγωτῆ νὰ κρατᾶ τὸ φραγγέλιο μὲ ὑψωμένο τὸ χέρι. Στὴ συνέχεια, πιθανότατα γιὰ νὰ ποικίλει τὶς στάσεις, τροποποίησε τὸ ἀρχικὸ σχέδιο δίνοντας στὸ χέρι τὴν τωρινή του θέση καὶ ἐφοδιάζοντάς το μὲ μιὰ διχαλωτὴ βέργα. Πιθανόν κάλυψε τὸ φραγγέλιο μὲ τὸ χρυσὸ τοῦ κάμπου, ποὺ θὰ ἀπολεπίστηκε ἀργότερα.

Ἡ ὀργάνωση τῆς παράστασης μὲ τὴ σοφὴ ἀντιπαράθεση στὴν παθητικὴ καὶ στατικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ τοῦ δυναμισμοῦ καὶ τοῦ παλμοῦ τῆς κίνησης τῶν μαστιγωτῶν, τὶς ἀντίρροπες στροφές τῶν μελῶν τοῦ σώματος, τὶς τολμηρές—ἂν καὶ ὄχι πάντα πετυχημένες—συνιζήσεις, τὴν ἰσορροπία καὶ τὴν ἁρμονία τῆς σύνθεσης, φανερώνει ἀναπτυγμένη αἴσθηση τῆς ἀντίληψης τοῦ χώρου καὶ τῆς λειτουργίας τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Τὸ σχεδὸν ἀνύπαρκτο ἀρχιτεκτονικὸ βάθος—ἀπλὸς τοῖχος μ' ἓνα μικρὸ ἄνοιγμα τοξωτὸ—δὲν διασπᾷ τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ, ἀλλὰ τὴν προσηλώνει στὸ δραματικὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς.

Οἱ Εὐαγγελιστὲς<sup>1</sup> καὶ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα<sup>2</sup> κάνουν ἀπλὴ μνεῖα τῆς Μαστίγωσης καὶ ἴσως αὐτὸς νὰ ἦταν ὁ λόγος ποὺ ἡ παράσταση εἶχε περιορισμένη ἀνάπτυξη στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Οἱ παλαιότερες γνωστὲς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος βρίσκονται στὸ τετραευαγγέλιο Par. gr. 74 τῆς Bibliothèque Nationale στὸ Παρίσι, ποὺ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν H. Omont στὰ μέσα τοῦ 11ου αἰ.<sup>3</sup>, καὶ στὸ τετραευαγγέλιο τοῦ Gélât<sup>4</sup>. Σ' αὐτὲς ὁ G.

1. Ματθ. κζ', 26. Μαρκ. ιε', 15. Ἰωάν. ιθ', 1.

2. Gesta Pilati A, cap. IX, 5 καὶ Gesta Pilati B, cap. IX, 5. Βλ. C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853 (ἀνατ. Ἀθηνῶν 1959).

3. H. Omont, *Evangelies avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, τ. II, πίν. 176.

4. G. Millet, *Recherches*, σ. 652 ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία.



Millet περιλάβαινε και την αντίστοιχη μικρογραφία στο Φυσιολόγο της Σμύρνης, πού τον θεωρούσαν έργο του 11ου αϊ<sup>1</sup>. Νεώτεροι έρευνήτες πιστεύουν ότι πρόκειται για παλαιολόγειο αντίγραφο από πρωτότυπο του 11ου αϊ. και τοποθετούν τις μικρογραφίες στον ύστερο 14ο αϊ.<sup>2</sup>

Στις παλαιότερες παραστάσεις της Μαστίγωσης ό κίονας παραλείπεται και ό Χριστός εικονίζεται μετωπικός με άπλωμένα τά χέρια, ανάμεσα στους μαστιγωτές. Τό ίδιο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιείται και στο βουλγαρικό ευαγγέλιο του τσάρου Ίωάννη Άλέξανδρου, πού γράφτηκε τό 1356<sup>3</sup>. Άντίθετα σ' όσα έργα του 14ου αϊ. υπάρχει Μαστίγωση εφαρμόζεται, με μικρές παραλλαγές, ό εικονογραφικός τύπος πού βλέπουμε στην εικόνα μας με κύριο χαρακτηριστικό την ύπαρξη του κίονα πάνω στον όποιο είναι δεμένος ό Χριστός. Ήτσι στη Μονή Markó<sup>4</sup> και τή λειψανοθήκη του Βησσαρίωνα<sup>5</sup>, ό Χριστός έχει δεθεί στον κίονα χωρίς νά πατά στη γή. Στη Μονή Βατοπεδίου ό Χριστός δεμένος πατά στο έδαφος, έχοντας στ' άριστερά του τους δύο μαστιγωτές πού τό έργο τους έποπτεύει ένας άξιωματοϋχος<sup>6</sup>. Ή εικονογραφία των παλαιολογείων έργων εφαρμόζεται σέ εικόνες<sup>7</sup> και τοιχογραφίες<sup>8</sup> της μεταβυζαντινής εποχής, όπου ή παράσταση αυτή είναι άρκετά συχνή.

Ό εικονογραφικός τύπος της Μαστίγωσης των παλαιολογείων έργων θεωρήθηκε από τον G. Millet<sup>9</sup> και την T. Velmans<sup>10</sup> ως κατευθείαν δάνειο

1. J. Strzygowski, Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, «Byzantinische Archiv», Heft 2, Leipzig 1899, πίν. XVIII. Ή έπιγραφή πού υπάρχει στη μικρογραφία δηλώνει «ό έμπαιγμός».

2. O. Demus, Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna, JÖB 25 (1976) 235 κ.έ.

3. H S. Der Nersessian άπόδειξε ότι ή εικονογραφία του βουλγαρικού κώδικα βασίζεται σ' αυτήν του Par. gr. 74, βλ. Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia, Paris 74, «The Art Bulletin», IX, no 3(1927) 223 κ.έ. Βλ. άπεικόνιση της Μαστίγωσης σ' αυτόν στο B. Filov, Les miniatures de l'Evangile du roi Jean Alexandre á Londres, Sofia 1934, πίν. 127.

4. G. Millet-T. Velmans, ό.π., πίν. 97, 177.

5. K. Weitzmann-M. Chatzidakis-S. Radojčić, Le Grand Livre des Icônes, Paris 1978-1979, εικ. 125.

6. G. Millet, Athos, πίν. 92,1 και P. Miljković-Peppek, ό.π., σ. 260, εικ. 125.

7. Πχ. εικόνα «Έπί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου, βλ. M. Chatzidakis, Le Grand Livre des Icônes, ό.π., εικ. 118.

8. Όπως π.χ. στις τοιχογραφίες των καθολικών των μονών Λαύρας, Ξενοφόντος και Διονυσίου στο Άγιο Όρος, (G. Millet, Athos, πίν. 126, 4, 177, 1, 200,2 αντίστοιχα) της μονής Βαρλαάμ και Άγίου Νικολάου Άναπαυσά στα Μετέωρα, (M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-29, 1969-1970, εικ. 11), της μονής Ντίλιου στο Νησί των Ίωαννίνων, (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου, Ίωάννινα 1980, εικ. 27).

9. G. Millet, Recherches, σ. 652-653.

10. T. Velmans, Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIVe

ἀπὸ τῆ δυτικῆ ζωγραφικῆ, ὅπου ἡ παράσταση ἦταν εὐρύτατα διαδεδομένη. Ἡ ἀποψη αὐτὴ στηρίχθηκε κυρίως στὴν ἀπεικόνιση τοῦ κίονα στὶς παλαιολόγειες ἀποδόσεις τοῦ θέματος, στοιχεῖο πὺδ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὶς παλαιότερες βυζαντινὲς ἀπεικονίσεις. Κατὰ συνέπεια—σύμφωνα μὲ τοὺς παραπάνω ἔρευνητὲς—οἱ καλλιτέχνες τοῦ 14ου αἰ. θὰ δανείστηκαν αὐτὸ τὸ εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο ἀπὸ τὰ δυτικὰ ἔργα, στὰ ὁποῖα ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πάντα δεμένος στὸν κίονα ἤδη ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τῆς ἐποχῆς τοῦ Καρλομάγνου. Ὁ Millet παρατηρεῖ ἀκόμα ὅτι οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι δανείστηκαν τὸ θέμα αὐτὸ ἀνατρέχοντας στὶς παλαιότερες δυτικὲς παραστάσεις, στὶς ὁποῖες ὁ Χριστὸς ἡμίγυμνος, εἶναι δεμένος σὲ κροταφικὴ στάση, μὲ τὴ ράχη στραμμένη γιὰ νὰ δεχτεῖ τὰ κτυπήματα. Ἔτσι, συνεχίζει, φαίνεται νὰ ἀγνοοῦν τὴ νεώτερη ἐξέλιξη τοῦ θέματος στὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πάντοτε μετωπικός, δεμένος, μπροστὰ ἢ πίσω ἀπὸ τὸν κίονα<sup>1</sup>. Τέλος, κατὰ τὴν Velmans, ἡ ἀπουσία περιγραφῆς στὰ κανονικὰ κείμενα τοῦ τρόπου μαστίγωσης τοῦ Χριστοῦ ἐξηγεῖ τὴν ἔλλειψη τοῦ ἀνάλογου τύπου ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ εὐρετήριο τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ τὴν υἱοθέτησή του —ὅπου ὑπάρχει στὸν 14ο αἰ.—ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα.

Ὅμως τὸ πρόβλημα τῆς προέλευσης τῆς εἰκονογραφίας τῆς Μαστίγωσης στὰ ἔργα τοῦ 14ου αἰ. χρειάζεται περαιτέρω ἔρευνα, ἐπειδὴ ἀνάλογο εἰκονογραφικὸ σχῆμα δὲν ἦταν ἄγνωστο στὴ βυζαντινὴ τέχνη σὲ ἀπεικονίσεις μαρτυρίων ἁγίων. Ἔτσι στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βατικανοῦ ὑπάρχουν ἀρκετὲς σκηνές, ὅπου ὁ μάρτυρας βασανίζεται δεμένος πάνω σὲ κίονα. Οἱ ἀπεικονίσεις αὐτὲς παραλλάσσουν ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο πὺδ δένεται ὁ ἅγιος (σὲ στάση μετωπικὴ ἢ κροταφικὴ), τὴ θέση τῶν χειρῶν καὶ τὴ στήριξη τῶν ποδιῶν (ἄλλοτε πατὰ σὲ βάση κι ἄλλοτε δχι)<sup>2</sup>. Πρέπει ἀκόμα νὰ

---

et au début du XVe siècle, Recueil de travaux «L'école de la Morava et son temps», Beograd 1972, σ. 37 κ.ε. καὶ εἰδικότερα σ. 43, σημ. 40.

1. Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς εἰκονογραφίας τῆς Μαστίγωσης στὸν Duccio βλ. Millard M eiss, A New Early Duccio, «The Art Bulletin» XXXIII, June 1951, σ. 95 κ.ε.

2. Il Menologio de Basilio II, Tavole II, Torino 1907. Στὴν ἀπεικόνιση τοῦ μαρτυρίου τῶν ἁγίων Θουθαῖλ καὶ Βαβαίας ὁ ἅγιος Θουθαῖλ ἔχει δεθεῖ μετωπικά στὸ στυλο χωρὶς νὰ πατὰ σὲ βάση (εἰκ. 16). Ἀνάλογη στάση ἔχουν ὁ μάρτυρας Σευηριανὸς (εἰκ. 24) καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς διακόνους στὴν ἀπεικόνιση τῆς ἄθλησης τῶν διακόνων Γαῖου, Φαύστου, Εὐσεβίου καὶ Χαιρήμονος (εἰκ. 87). Στὸ μαρτύριο τῶν ἁγίων Τροφίμου, Δορυμέδοντος καὶ Σαββατίου (εἰκ. 49) ὁ ἅγιος πὺδ βρίσκεται δεξιὰ δέθηκε κροταφικά στὸ στυλο, χωρὶς νὰ πατὰ σὲ βάση, τὸ ἴδιο καὶ οἱ μάρτυρες Θεόφιλος καὶ Ἑλλάδιος (εἰκ. 301). Στὸ μαρτύριο τῶν ἁγίων Διοδώρου καὶ Διδύμου, ὁ ἅγιος στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας δέθηκε μὲ κλίση τριῶν τετάρτων πρὸς τ' ἀριστερά καὶ πατὰ σὲ σανίδα προσηλωμένη σὲ στυλο (εἰκ. 27).

σημειωθεί ότι παρόλο που τὰ κανονικά και τὰ απόκρυφα κείμενα δὲν ἀναφέρονται στὸν κίονα τῆς Μαστίγωσης, εἶναι γνωστό, ἀπὸ τὸ Ὁδοιπορικὸ τοῦ Ἀντωνίου τοῦ Νονγορόδ τὸ 1200 στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ καὶ τῶν μεταγενέστερων Ρώσων προσκυνητῶν, πὼς ὁ κίονας αὐτὸς φυλασσόταν στὸ ναὸ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων<sup>1</sup>. Μάλιστα ὁ Στέφανος τοῦ Νονγορόδ, ποὺ ἐπισκέφτηκε τὴν Κωνσταντινούπολη γύρω στὰ 1350, δίνει τὴν πληροφορία, ποὺ ἀσφαλῶς ἀπηχεῖ μιὰ εὐρύτερη παράδοση, ὅτι τὸν κίονα μετέφερε ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλὴμ ἡ Ἁγία Ἑλένη<sup>2</sup>. Τὸν κίονα τῆς Μαστίγωσης ἀναφέρουν καὶ οἱ Λατίνοι προσκυνητὲς τῶν Ἀγίων Τόπων τῆς παλαιохριστιανικῆς ἐποχῆς<sup>3</sup>. Εἶναι λοιπὸν φανερό ὅτι τὸ Βυζάντιο δὲν ἀγνοοῦσε τὴν παράδοση γιὰ τὸν τρόπο μαστίγωσης τοῦ Χριστοῦ καὶ συνεπῶς θὰ εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ τὴν μεταφέρει στὴν εἰκονογραφικὴ γλώσσα, ἀφοῦ μάλιστα τοῦ προσφερόταν ὡς πηγὴ ἐμπνευσης ἀνάλογο εἰκονογραφικὸ πρότυπο μέσα ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις τῶν μαρτυρολογίων<sup>4</sup>.

Ἐλ κ ό μ ε ν ο ς (πίν. 4β). Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται σὲ λιτὸ τοπίο μὲ σχηματικὰ ἀποδομένο τὸ βρσχῶδες ἔδαφος ποὺ φέρνει στὸ Γολγοθᾶ. Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς κατέχει τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης. Ντυμένος μὲ χειριδωτὸ χιτῶνα ἔχει δεμένα τὰ χέρια μὲ σκοινὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο τὸν σέρνει ὁ στρατιώτης ποὺ προηγεῖται. Ἄν καὶ ἔχει ἀπαλλαγθεῖ ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ σταυροῦ, ποὺ κουβαλᾷ πίσω του ὁ Σίμων, ἡ ἰσχυρὴ κλίση τοῦ σώματος καὶ ἡ ἀκίνητοποιημένη του στάση ὑποδηλώνουν τὸ σωματικὸ κάματο καὶ τὴν κοπιαστικὴ πορεία πρὸς τὸν τόπο τοῦ μαρτυρίου. Ὁ στρατιώτης ποὺ προηγεῖται τῆς πομπῆς μὲ ἀνοιχτὸ βῆμα καὶ ἀποφασιστικὴ κίνηση βρίσκεται σὲ ζωντὴ ἀντίθεση μὲ τὴν καταβλημένη καὶ στατικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ. Ἡ πλούσια στρατιωτικὴ του ἐξάρτυση μὲ τὸν κόκκινο κοντὸ χιτῶνα, τὴν πανοπλία καὶ τὸ χαμηλὰ ζωσμένο σπαθί, ἀποτελεῖ τὸ σύμβολο τῆς κοσμικῆς ἐξουσίας ποὺ ἐπιβάλλεται στὴ θεϊκὴ ταπεινωμένη μορφή. Τὸ κεφάλι του καλύπτει σκούφος ποὺ οἱ ἄκρες του κατεβαίνουν ὡς τ' αὐτιά.

Πίσω ἀπὸ τὸ στρατιώτη διακρίνονται τέσσερις μορφές ποὺ ἡ κακὴ

1. Βλ. γαλλικὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ ρωσικὰ τῆς Mme B. De Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, Genève 1889, σ. 101-102, 123, 136, 162 καὶ 203.

2. Ὁ.π., σ. 123.

3. A. Baumstark, *Frühchristlich-palästinische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung*, BZ XX (1911) 183.

4. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις ποὺ ἀναφέραμε στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βατικανοῦ, ἀνάλογα μεταγενέστερα παραδείγματα βρίσκουμε σὲ εἰκόνα τοῦ 13ου αἰ. στὸ Σινᾶ μὲ σκηνὲς τῶν θαυμάτων καὶ τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Γεωργίου (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, δ.π., εἰκ. 167) καὶ στὸ Staro Nagoričino στὶς σκηνὲς τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Γεωργίου καὶ τοῦ ἁγίου Παφνουτίου (G. Millet - A. Frolov, δ.π., πίν. 101,3 καὶ 110,1 ἀντίστοιχα).

τους διατήρηση καὶ ἡ μερική τους κάλυψη ἀπ' αὐτὸν δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαπιστώσουμε μὲ ἀκρίβεια τὴν ταυτότητά τους. Κρίνοντας ὁμῶς ἀπὸ τὰ μακριὰ πλούσια ἐνδύματά τους καὶ λαμβάνοντας ὑπόψη ἀνάλογες παραστάσεις θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ τὶς ταυτίσουμε.

Συγκριτικὸ ὕλικὸ μᾶς παρέχουν οἱ μικρογραφίες παλαιότερων χειρογράφων, γιατί οἱ σύγχρονες παλαιολόγιες ἀπεικονίσαις ἀκολουθοῦν, καθὼς θὰ δοῦμε, διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα. Στὸ τετραευαγγέλιον Pat. gr. 74<sup>1</sup> πέντε Ἰουδαῖοι μὲ μακριὰ φορέματα καὶ καλυμμένα τὰ κεφάλια προηγοῦνται τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ στὸ ἀντίγραφό του τοῦ 14ου αἰ., τὸ εὐαγγέλιον τοῦ σάβρου Ἰωάννη Ἀλέξαδρου, ὁ ἀριθμὸς τους μειώνεται σὲ τέσσερις<sup>2</sup>. Θὰ μπορούσαμε νὰ υποθέσουμε ὅτι ἀντίστοιχο πρότυπο ἀκολουθεῖται καὶ στὴν εἰκόνα. Ὅμως οἱ πλούσια κοσμημένες ἀπολήξεις τῶν ρούχων καὶ τὰ ἀκάλυπτα κεφάλια τῶν μορφῶν ἀποκλείουν ἐδῶ ἀνάλογη ταύτιση. Συγκρίνοντας ἀκόμα τὶς μορφές αὐτὲς μὲ τοὺς Ἰουδαίους τῆς Προδοσίας στὴν ἴδια τὴν εἰκόνα μας, βλέπουμε πῶς ἐκεῖ οἱ Ἑβραῖοι εἰκονίστηκαν μὲ μακριὰ μὲν ἀλλὰ ἀκόσμητα ἐνδύματα καὶ μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλοῦ. Εἶναι λοιπὸν πιθανὸν οἱ τέσσερις αὐτὲς μορφές νὰ εἶναι οἱ γυναῖκες ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ Χριστὸ στὴν πορεία του στὸ Γολγοθᾶ<sup>3</sup>. Σ' ὅλα ὁμῶς τὰ ἔργα τοῦ 14ου αἰ., ὅπου αὐτὲς ὑπάρχουν, συνιστοῦν δευτερεῖον ἐπιστάδιο, μὲ ἐξαίρεση τὴν τοιχογραφία τοῦ Ιβανόβ, ὅπου εἶναι ἡ ἀποκλειστικὴ συνοδεία τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ εἰκονίστηκαν πίσω του<sup>4</sup>. Τὸ μόνο γνωστὸ σὲ μένα παράδειγμα, ὅπου οἱ γυναῖκες προηγοῦνται, εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ τετραευαγγελίου τοῦ Βερολίνου (Berol. qu. 66) ποὺ χρονολογεῖται στὸν 13ο αἰ.<sup>5</sup>.

Μὲ τὴν μικρογραφία αὐτὴ συνδέεται ἡ παράσταση τῆς εἰκόνας τόσο στὴ διάταξη τῶν προσώπων ὅσο καὶ στὶς εἰκονογραφικὰ λεπτομέρειες. Καὶ στὶς δύο σκηνὲς προηγοῦνται οἱ γυναῖκες καὶ ὁ στρατιώτης ποὺ τοποθετεῖται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Ὁ τελευταῖος σέρνει τὸ Χριστὸ ἀπὸ τὸ σκοινί, μὲ τὸ ὅποιο εἶναι δεμένα τὰ χέρια του. Τὴν πομπὴ κλείνει ὁ Σίμων ποὺ μεταφέρει τὸ σταυρό. Ὁμοια, ὁ Χριστὸς φορᾷ χειριδωτὸ χιτῶνα, μὲ clavus στὴ μικρογραφία, καὶ ἀπουσιάζει ἀπ' τὸ λαιμὸ του τὸ σκοινί, χαρακτηριστικὸ σὲ πολλὰς ἀπεικονίσαις τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰ

1. H. Omont, ὁ.π., πίν. 178.

2. B. Filov, ὁ.π., πίν. 128.

3. Λουκ. κγ', 27.

4. T. Velmans, Les Fresques d'Ivanovo, εἰκ. 10.

5. G. Millet, Recherches, εἰκ. 402, καὶ V. Cottas, Ἡ ἐξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἑλκομένου ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ, BNJ 14 (1-2) (1938) 255, εἰκ. 7.

Τέλος και στις δύο σκηνές ο στρατιώτης αποδόθηκε σε κίνηση και ο Χριστός σε στάση.

Ἡ λιτή παράσταση τοῦ Ἑλκόμενου τῆς εἰκόνας μας διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες παλαιολόγειες ἀπεικονίσεις ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν προσώπων τῆς πομπῆς καὶ τὶς ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες. Σ' αὐτὲς κατὰ κανόνα προηγεῖται ὁ Σίμων μετὸ σταυρὸ, ἀκολουθεῖ ὁ στρατιώτης ποὺ σέρνει τὸ Χριστὸ καὶ ἡ πομπὴ κλείνει μετὸ πλῆθος τῶν Ἰουδαίων. Τὸ σχῆμα αὐτὸ ἀκολουθεῖται στὶς γενικὲς του γραμμὲς στὸ Χιλανδάρη<sup>1</sup>, τὸν Ἅγιο Νικήτα Cučer<sup>2</sup>, τὸ Nagoricino<sup>3</sup>, τὸ Lespovo<sup>4</sup>, τὸ Mateić<sup>5</sup>, τὸ Χριστὸ Βεροίας<sup>6</sup>. Παραλλαγὲς παρατηροῦνται ἀπὸ μνημεῖο σὲ μνημεῖο στὶς ἐπιμέρους λεπτομέρειες<sup>7</sup>. Οἱ ἀντίστοιχες σκηνὲς τῆς Περιβλέπου στὸ Μιστρά<sup>8</sup> καὶ στὸ Decani<sup>9</sup> ἀκολουθοῦν ἄλλο εἰκονογραφικὸ πρότυπο, ἐμπνευσμένον ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη, σύμφωνα μετὸ ὅποιο ὁ Χριστὸς μετέφερε μόνος του τὸ σταυρὸ (Ἰωαν. ιθ', 17). Σ' ὅλα τὰ παραπάνω μνημεῖα, ἐκτὸς τοῦ Lespovo, κοινὸ τόπο ἀποτελεῖ τὸ περασμένο γύρω ἀπὸ τὸ λαιμὸ τοῦ Χριστοῦ σκοινί<sup>10</sup>. Τέλος σὲ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, τοῦ 14ου αἰ., παρατηρεῖται ἀνάλογη τάξη προσώπων μετὰ τὰ παλαιολόγεια μνημεῖα ποὺ ἀναφέραμε<sup>11</sup>.

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τῶν παραστάσεων τῆς εἰκόνας ἔδειξε ἀρκετὰ καθαρά ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς δὲν ἀκολουθεῖ πάντα τοὺς εἰκονογραφικοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ προσιδιάζουν σὲ πολλὰ ἔργα τοῦ 14ου. Μερικὲς σκηνὲς, ὅπως ἡ Προσευχὴ καὶ ὁ Ἑλκόμενος, μετὰ τὴν ὀρχαϊκὴ εἰκονογραφία τοὺς ἔχουν τὰ ἀντίστοιχὰ τοὺς σὲ παλαιότερα ἔργα. Ἀλλὰ καὶ στὶς ὑπολοιπες σκηνὲς εἶναι φανερὴ ἡ ἐπιφύλαξη τοῦ ζωγράφου στὶς σύγχρονες του καινοτομίες καὶ ἡ προσήλωσή του σὲ παλαιότερα πρότυπα. Ἔτσι στὴ

1. G. Millet, Athos, πίν. 72,3.

2. G. Millet-A. Frolov, ὁ.π., πίν. 53,4.

3. Ὁ.π., πίν. 90,1.

4. G. Millet-T. Velmans, ὁ.π., πίν. 10, 22.

5. Ὁ.π., πίν. 40,82 καὶ 41,83-84.

6. Στ. Πελεκανίδου, Καλλιέργης, ὁ.π., πίν. 26.

7. Ἔτσι στὸ Χιλανδάρη, στὸ Nagoricino καὶ στὸ Mateić, στὴν πορεία προστίθενται καὶ γυναῖκες. Στὸ «Χριστὸ» τῆς Βέροιας ἡ συνοδεία ἀποτελεῖται ἀποκλειστικά ἀπὸ στρατιώτες, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό. Στὸ μνημεῖο αὐτὸ εἰκονογραφεῖται μόνον ἡ πορεία τοῦ Χριστοῦ καὶ παραλείπεται ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Σίμονα, βλ. Α. Τσιττουρίδου, ὁ.π., εἰκ. 41.

8. G. Millet, Mistra, πίν. 123, 3.

9. Vl. Petković-Dj. Bošković, ὁ.π., πίν. CCV.

10. Κατὰ τὸν G. Millet, Recherches, σ. 363-364, τὸ στοιχεῖο αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση.

11. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ὁ.π., εἰκ. 205.

σκηνή τοῦ Δείπνου διατηρεῖ τὴν παραδοσιακὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ, ἐνῶ ἡ τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν μπροστὰ δηλώνει τοὺς δισταγμοὺς του γιὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ κάλυψη τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Ἀπὸ τὴν κλειστὴ ὁμάδα τῶν μαθητῶν στὸ Νιπτήρα ἀπουσιάζει ἡ κίνηση καὶ ἡ ταραγμένη ἀτμόσφαιρα πολλῶν ἔργων τοῦ 14ου αἰ., καθὼς καὶ ἡ χαρακτηριστικὴ χειρονομία λόγου ποὺ ἔχει ὁ Χριστὸς σὲ πολλὰ ἀπ' αὐτά. Συγκρατημένο ὕφος ἐπικρατεῖ καὶ στὴν Προδοσία μὲ τὴν ἀτάραχη μορφὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τὶς κάπως θεατρικὲς χειρονομίες τῶν προσώπων, ποὺ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἐξαλλο πλῆθος καὶ τὴ βιαιότητα ἀντίστοιχων σύγχρονων σκηνῶν.

Ἡ συντηρητικότητά τοῦ ζωγράφου ἢ ἡ ἔμμονή του σὲ παλιὰ πρότυπα εἶναι ἐκδηλές καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ καὶ φυσικοῦ τοπίου. Εἶναι γνωστὸ πὼς ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἐπιτεύγματα τῆς παλαιολόγιας ζωγραφικῆς εἶναι καὶ ἡ προσπάθεια πλαστικῆς ἀπόδοσης τοῦ χώρου<sup>1</sup>. Ἡ ὁργάνωση τῶν πολύπλοκων ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς φανερώνει ἀνεπτυγμένη αἴσθηση τῆς ἀντίληψης τῆς τρίτης διάστασης καὶ συμβάλλει στὴν πειστικότερη ἀπόδοση τῆς δράσης τῶν προσώπων στὸ χῶρο. Ἡ ἴδια ρεαλιστικὴ τάση παρατηρεῖται καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ τοπίου μὲ τὸν κατακερματισμὸ καὶ τὴν ὁργάνωσή του σὲ ἐπῆλθα ἐπίπεδα στὰ ὁποῖα ἐκτυλίσσονται τὰ γεγονότα. Ἡ βλάστηση μὲ τὴν ποικιλία τῶν δένδρων καὶ τῶν θάμνων δηλώνει πὼς οἱ ζωγράφοι προβληματίζονται γιὰ κάποια νατουραλιστικὴ ἀπεικόνιση τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος.

Ἀντίθετα μὲ τὶς σύγχρονές του τάσεις ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας χρησιμοποιεῖ τὰ στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν τὸ χῶρο μὲ ἐξαιρετικὴ οἰκονομία. Σ' ὅσες σκηνές ἡ δράση ἐξελίσσεται στὸ ἐσωτερικόν, τὰ ἀρχιτεκτονήματα εἶναι λιτά, ἀλλὰ ἡ ὁργάνωση καὶ ἡ λειτουργία τους μαρτυροῦν τὴ θέληση τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ βάθους στὴν παράσταση καὶ τὴν ἀρμονικὴ πλαισίωση καὶ ἀνάδειξη τῶν μορφῶν. Στὴ σκηνὴ τῆς Μαστίγωσης τὸ ἐσωτερικὸ τῆς αὐλῆς, ὅπου λαμβάνει χώρα τὸ γεγονός, δηλώνεται μὲ τελειῶς συμβατικὸ τρόπο: τὸ κάτω μισὸ τοῦ βάθους τῆς σκηνῆς καλύπτεται σ' ὅλο τὸ μήκος μ' ἓνα λαδοπράσινο χρῶμα καὶ μόνο ἡ σχεδίαση ἐνὸς τοξωτοῦ ἀνοίγματος ὑποβάλλει τὴν ἰδέα ὅτι πρόκειται γιὰ τοῖχο.

Μεγαλύτερη λιτότητα διακρίνει τὴν ἀπόδοση τοῦ ἀνοιχτοῦ φυσικοῦ τοπίου. Τὸ ἴδιο λαδοπράσινο χρῶμα ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὴν ἀπόδοση τοῦ τοίχου τῆς Μαστίγωσης δηλώνει τὸν ἐξωτερικὸ χῶρο πίσω ἀπὸ τοὺς

1. T. Velmans, Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, CA 14(1964)183 κ.έ., καὶ κυρίως σ. 206 κ.έ.

μαθητές στην Προσευχή και στὸν κάμπο τῆς σκηνῆς τοῦ Ἑλκόμενου. Μὲ σκουρότερα περιγράμματα καὶ μερικὲς ὑπόλευκες πινελιὲς ἀποδίδονται οἱ ὑποτυπώδεις βράχοι στὸ μέρος ὅπου προσεύχεται ὁ Χριστὸς καὶ τὸ ἀνώμαλο ἔδαφος τοῦ δρόμου ποὺ ὀδηγεῖ στὸ Γολγοθᾶ. Δύο χαμηλοὶ θάμνοι στὴν Προδοσία θυμίζουν ὅτι ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται στὸν κήπο τῆς Γεσθημανῆ. Τὸ σχεδὸν ἀνύπαρκτο φυσικὸ τοπίο τῆς εἰκόνας μας θυμίζει παλαιότερα ἔργα καὶ πιθανὸν προδίδει τὶς πηγὲς ἐμπνευσης ἢ τὰ πρότυπα τοῦ ζωγράφου τῆς<sup>1</sup>.

Ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα εἶναι χαρακτηριστικὸς ὁρισμένων ἔργων ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 14ου αἰ. ἀλλὰ τὸ συγκεκριμένο του πρότυπο ἀναγνωρίζεται σὲ ἔργα τῆς δευτέρης δεκαετίας τοῦ αἵωνα. Ἀποδίδεται πάντοτε σὲ στάση τριῶν τετάρτων μὲ μικρὸ κεφάλι καὶ δυνατόν λαιμό. Τὸ πρόσωπο εἶναι μακρόστενο μὲ πλατὺ μέτωπο, ἄρκετὰ μακριὰ μύτη καὶ μάτια μικρὰ μέσα στὴ βαθειὰ σκιασμένη κόγχη τους. Τὰ πλησιέστερα ἀνάλογα αὐτοῦ τοῦ τύπου τὰ ἐντοπίζουμε στὸ χειρόγραφο gr. 152 τῆς Μονῆς Σινᾶ<sup>2</sup>, τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μιστρά<sup>3</sup> καὶ τῆς Decani<sup>4</sup>. Ὁ τύπος αὐτὸς βρίσκεται σὲ ὁρισμένες παραστάσεις τῆς Μονῆς τῆς Χώρας<sup>5</sup>, τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης<sup>6</sup> καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ<sup>7</sup>.

Ὅ,τι χαρακτηρίζει τὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν εἶναι ἡ ἔλλειψη περιγραμμάτων καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς σάρκας μὲ ζωηρὲς φωτοσκιάσεις. Πάνω στὸ γενικὸ καφέ πράσινο χρῶμα τοῦ προπλάσμου τοποθετοῦνται πλατειὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα χρώματος καφέ ρόδινου ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ ὄγκου ποὺ θέλουν νὰ δηλώσουν. Χάρη σ' αὐτὰ πετυχαίνεται ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀνάγλυφου καὶ οἱ ὄγκοι ἀποκοτῶν πλαστικότητα. Λευκὲς γραμμὲς διαφορετικοῦ μήκους καὶ πάχους, τοποθετημένες μὲ ἐλεύθερες πινελιὲς δηλώνουν τὰ πιό

1. Στὴν εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τῆς σκηνῆς τῆς Προσευχῆς σημειώσαμε τὴ στενὴ ἀντιστοιχία ποὺ ὑπάρχει μὲ τὴν ἀνάλογη παράσταση μιᾶς πρώιμης κομνηνείας εἰκόνας στὸ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, δ.π., εἰκ. 66-67) τόσο στὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης, ὅσο καὶ στὴ συμβατικὴ δήλωση τοῦ φυσικοῦ τοπίου.

2. H. Belting, *Die Auftraggeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift*, στὸ *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, πίν. LXVII, εἰκ. 4.

3. G. Millet, *Mistra*, πίν. 116,3, 120,2, 121,1, 123,3.

4. Κυρίως στὸ Χριστὸ τῶν θαυμάτων, βλ. V. I. Petković - Dj. Bosković, δ.π., πίν. CCXIV, CCXV, CCXX.

5. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, N. York 1966, τ. II, πίν. 225, 254, 266, κυρίως πάλι στὸ Χριστὸ τῶν θαυμάτων, καὶ τ. III, πίν. 365.

6. Α. Ξυγγοπούλου, *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 29,1 καὶ λεπτομέρεια πίν. 42,2.

7. Α. Τσιτουρίδου, δ.π., εἰκ. 33, 34, 35, 50.

φωτεινά σημεῖα πού ἐξέχουν. Χρήση τῶν γραμμῶν αὐτῶν ἐγινε σέ μεγαλύτερη κλίμακα στή μορφὴ τοῦ Χριστοῦ (πίν. 5α-β) καὶ λιγότερο στοὺς ἀποστόλους (πίν. 6α). Στὶς μορφές τῶν ἀποστόλων στήν Προσευχὴ καὶ στὰ πρόσωπα τοῦ πλήθους (Ἑβραῖοι, στρατιῶτες) (πίν. 6β) χρησιμοποιεῖται ἓνας συνοπτικότερος τρόπος πλασίματος μὲ περιορισμένης ἔκτασης φωτεινὰ ἐπίπεδα καὶ ἐλάχιστες σβησμένες λευκὲς πινελιές.

Τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια ἀποδίδονται ζωγραφικὰ μὲ τόνους τοῦ ἰδίου χρώματος, πού ποικίλλει ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία τοῦ προσώπου πού εἰκονίζεται. Τὸ βασικὸ χρῶμα τοῦ προπλάσμου γι' αὐτὰ εἶναι καφεὲ σκούρο καὶ ἀνοιχτὸ γιὰ τὶς νεανικὲς μορφές, καφεὲ πράσινο γιὰ τὶς ἡλικιωμένες. Τὸ τρίχωμα δίνεται συνοπτικὰ μὲ λίγες παχειὲς πινελιές, πιδ σκούρας ἀποχρώσεως ἀπὸ τὸ βασικὸ χρῶμα γιὰ τοὺς νέους, λευκὲς γιὰ τοὺς γεροντότερους.

Τὰ ἐνδύματα ἀποδίδονται τόσο μὲ τονικὸ τρόπο ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀντιπαράθεση διαφορετικῶν χρωμάτων. Τὰ χρώματα εἶναι: ζωηρὸ κυανὸ (κοβαλτίου), μενεξελὶ σκούρο καὶ ἀνοιχτὸ, γκρίζο, σὲ δύο περιπτώσεις λευκὸ (γιὰ τὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στὴ Μαστίγωση καὶ τὸ λέντιο στὸ Νιπτήρα), κόκκινο κιννάβαρης, ὄχρα καὶ διάφορες ἀποχρώσεις τοῦ πράσινου πού δημιουργοῦνται ἀπὸ ἀνάμιξη χρωμάτων.

Ἡ τονικὴ ἀπόδοση χρησιμοποιεῖται στὸ κόκκινο ροῦχο τοῦ ἀριστεροῦ μαστιγωτῆ, στὰ, ἰδίου χρώματος, ροῦχα δύο στρατιωτῶν στήν Προδοσίᾳ καὶ στὸ χιτωνίσκο τοῦ στρατιώτη στὸν Ἑλκόμενο. Στὰ παραδείγματα αὐτὰ οἱ πτυχές τοῦ ὑφάσματος ἀποδίδονται μὲ τὴν τοποθέτηση πιδ σκούρων κόκκινων πινελιῶν πάνω στὸ κόκκινο κιννάβαρης. Ἀνάλογα ἀποδίδονται τὰ ροῦχα καὶ ἄλλων μορφῶν (π.χ. τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ στήν Προδοσίᾳ, τὸ ἱμάτιο τοῦ Πέτρου στὸ Δεῖπνο καὶ τὸ Νιπτήρα), ἀλλὰ σ' αὐτὰ γίνεται χρῆση λευκοῦ χρώματος σὲ πλατεῖα ἐπίπεδα ἢ σὲ γραμμὲς γιὰ νὰ τονισθοῦν, ἀνάλογα, οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες τοῦ ὑφάσματος ἢ οἱ ἄκμὲς τῶν πτυχῶν.

Πιδ συχνὰ οἱ πτυχώσεις ἀποδίδονται μόνο μὲ χρωματικὲς ἀντιπαράθεσεις. Ἔτσι π.χ. στὸ χιτῶνα τοῦ Χριστοῦ στὸ Νιπτήρα, τὴν Προσευχὴ καὶ τὸν Ἑλκόμενο πάνω στὸ σκούρο μενεξελὶ χρῶμα τοῦ ὑφάσματος τοποθετήθηκε κυανὸ γιὰ νὰ ἀποδοθοῦν οἱ πτυχές. Εὐρεῖα χρῆση λευκοῦ χρώματος, γιὰ τὰ φωτεινότερα σημεῖα, γίνεται καὶ ὅπου χρησιμοποιεῖται ἡ ἀντιπαράθεση χρωμάτων.

Ψυχρὰ χρώματα χρησιμοποιοῦντο καὶ γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ μόνο ἢ σποραδικὴ χρῆση θερμότερων τόνων φαιδρύνει καὶ ζωογονεῖ τὸ σύνολο<sup>1</sup>. Περιορισμένη εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ χρῆση χρυσοῦ κυρίως στὶς ἀρχι-

1. Ἔτσι στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο σκούρο γκρι ἀποδίδει τὴν πρόσοψη τοῦ οἰκοδομήμα-



τεκτονικὲς λεπτομέρειες, τὰ σκεύη καὶ τὰ ρούχα.

Ἰδεαλιστικὸ καὶ ὑπερβατικὸ εἶναι τὸ ὕφος ποὺ κυριαρχεῖ στὶς παραστάσεις τῆς εἰκόνας. Ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων, ἡρεμὴ καὶ συγκρατημένη, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ δραματικὸ περιεχόμενο τῶν σκηνῶν. Ἡ ἐξωτερικεὺς τῶν ψυχικῶν συναισθημάτων ἐκφράζεται μὲ αὐτοσυγκράτηση καὶ δίνεται κυρίως μὲ τὴν ἔνταση τοῦ βλέμματος. Ἀποφεύγονται οἱ ζωηρὲς χειρονομίες, οἱ ταραγμένες κινήσεις, ἡ ἔμφαση στὴν ἐκδήλωση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰ. Ἡ κίνησις εἶναι περιορισμένη καί, ὅπου ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς, ἀποκτᾷ ἕναν ἡρεμὸ ἐσωτερικὸ ρυθμὸ, ἀπ' ὅπου δὲν λείπει καὶ ἓνα στοιχεῖο συμβατικότητας. Σύμφωνη μὲ τὸ γενικὸ κλίμα τῆς εἰκόνας εἶναι καὶ ἡ λιτὴ ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ δὲν θυμίζει τὰ πολύπλοκα «μπαρόκ» ἀρχιτεκτονήματα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ αἵωνα ἢ καὶ ὀρισμένων ἔργων τῆς ἑκτης ἢ ἑβδομῆς δεκαετίας<sup>1</sup>.

Ὁ ἀκαδημαϊκὸς χαρακτήρας τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βλατάδων μὲ τὴν κομψότητα τοῦ σχεδίου, τὴν καθαρότητα τῆς χρωματικῆς παλέτας, τὸν ἐσωτερικὸ ρυθμὸ, τὰ ὠραῖα πρόσωπα μὲ τὴ γενικὴ καὶ ἀφηρημένη ἔκφραση, μοιάζει νὰ ἐπιδιώκει τὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση καὶ συμβαδίζει μὲ τὶς τάσεις ποὺ ἐπικρατοῦν στὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. Ὁ ἐσωτερικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου, καθὼς καὶ τεχνολογικὰ κριτήρια μᾶς ὁδηγοῦν νὰ τὸ συνδέσουμε μὲ ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὰ μέσα καὶ στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἵωνα.

Στενὲς ἀναλογίες παρουσιάζει ἡ εἰκόνα μας μ' ἓνα χρονολογημένο ἔργο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς χάρις τὰ πορτραῖτα ποὺ περιέχει. Πρόκειται γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Ψηλάφησης τοῦ Θωμᾶ στὴ Μονὴ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων μὲ τὶς προσωπογραφίες τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καὶ τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς, Σέρβου δεσπότη τῶν Ἰωαννίνων ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1361-1384<sup>2</sup>. Συγκρίνοντας τὸν τρόπο ποὺ ἀποδίδονται οἱ μορφές στὰ δύο ἔργα,

---

τος μὲ τὸν τροῦλο, ἐνῶ οἱ πλάγιες προεξέχουσες κατασκευὲς δίνονται μὲ λαδοπράσινο. Τὸ χρῶμα αὐτὸ μὲ περιορισμένη χρῆσις γκρίζου ἀποδίδει τὰ κτήρια στὸ Νιπτήρα. Χρησιμοποιεῖται ὅχι καὶ χρυσὲς γραμμὲς γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ τροῦλου στὸ Δεῖπνο καὶ τῶν τοξοτῶν ἀνοιγμάτων στὸ κτήριο τοῦ βάθους στὸ Νιπτήρα. Ἐδῶ οἱ κιονίσκοι ἔχουν χρῶμα ζωηρὸ κυανὸ καὶ σκούρο μενεζέλι τὰ μεταξὺ τους διαστήματα. Κόκκινο κιννάβαρης χρησιμοποιεῖται στὸ πλοῦσιο χρυσοκόσμητο ὕψισμα ποὺ εἶναι ριγμένο πάνω στὸ ἀριστερὸ κτήριο τοῦ Δείπνου.

1. Ὅπως π.χ. στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ivanovo, T. Velmans, Les Fresques d'Ivanovo, δ.π., εἰκ. 7, 9.

2. Ὁ Α. Συγγόπουλος ποὺ τὴ δημοσίευσε πιστεῖται, βασισμένος σὲ ἱστορικὰ τεκμήρια, ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ, καθὼς καὶ τὰ ἄλλα ἀφιερῶματα τῆς Παλαιολογίνας στὴ Μονή

διαπιστώνουμε την ίδια έλλειψη περιγραμμάτων, το ίδιο πλάσιμο της σάρκας με ζωηρές φωτοσκιάσεις, τη χρήση φωτεινών επιπέδων και λευκών γραμμών για τόν τονισμό των όγκων που προεξέχουν, αν και στην εικόνα των Βλατάδων οι φωτισμένες επιφάνειες περιορίζονται και επικρατούν οι σκιές. Όμοια πλατεία επίπεδα και περάσματα με λευκό χρώμα αποδίδουν τα ρούχα και τις πτυχές. Η ίδια τεχνική των ελεύθερων λευκών πινελιών χρησιμοποιείται και στα δύο έργα για την απόδοση των μαλλιών<sup>1</sup>.

Ός προς το μαλακό πλάσιμο, την αναγλυφικότητα των όγκων, τις κομψές και ραδινές μορφές, τις ρέουσες πτυχές ή εικόνα των Βλατάδων πλησιάζει την εικόνα της Βάπτισης στο Έθνικό Μουσείο του Βελιγραδίου, που τη χρονολογούν στα μέσα του 14ου αϊ.<sup>2</sup> Οι διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα άφορούν κυρίως τη χρωματική κλίμακα και το γεγονός πως οι μορφές στην εικόνα της Θεσσαλονίκης γίνονται άκόμα πιο άυλες και ιδεαλιστικές.

Από την άποψη της λυρικής ατμόσφαιρας της σύνθεσης και του πνεύματος αυτοσυγκράτησης που κατέχει τις μορφές στην έκφραση των συγκινησιακών καταστάσεων, η εικόνα της Θεσσαλονίκης βρίσκεται κοντά στην εικόνα της Σταύρωσης του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, που προέρχεται επίσης από τη Θεσσαλονίκη και τοποθετείται χρονικά περίπου στο τρίτο τέταρτο του αιώνα<sup>3</sup>. Ειδικά η ψηλόλιγνη και χωρίς βάρος κορμοστασιά της Παναγίας στη Σταύρωση έχει το παράλληλό της στη μορφή του Χριστού της εικόνας μας. Και στα δύο έργα ο ιερατικός και υπερβατικός χαρακτήρας των συνθέσεων εκφράζεται και μέσα από τα σκοτεινά και σοβαρά χρώματα πάνω στο χρυσό κάμπο. Όμως το πλάσιμο στα πρόσωπα της Σταύρωσης είναι πιο μαλακό και δεν υπάρχουν οι ζωηρές φωτοσκιάσεις που βρίσκονται στην εικόνα των Παθών.

Ανάλογα τεχνολογικά κριτήρια συνδέουν την εικόνα μας με όρισμένες εικόνες που βρίσκονται σε ρωσικά μουσεία και θεωρούνται έργα των κωνσταντινοπολίτικων εργαστηρίων. Πρόκειται για τις εικόνες της Κοίμησης της Θεοτόκου και της Παναγίας Έλεούσας του Μουσείου Ermitage στο Leningrad, την εικόνα του Ευαγγελισμού στην Gallerie Tretja-

δεν θα πρέπει να είναι παλιότερα του 1372· βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Νέαι προσσωπογραφίες, δ.π., σ. 53 κ.έ.

1. Ο.π., πίν. 19α-γ και 20α.

2. Μ. Tatić-Durić, Le baptême de Jesus-Christ, icône datant de l'époque de la renaissance des Paléologues, «Zbornik Narodnog Muzeja» IV (1964) 267 κ.έ. (σερβικά με γαλλική περίληψη). Βλ. έγχρωμη άπεικόνιση στο S. Radojčić, Le Grand Livre des Icônes, δ.π., σ. 153.

3. Η χρονολόγηση αυτή προτείνεται από το Μ. Χατζηδάκη, βλ. Le Grand Livre des Icônes, δ.π., σ. 78-80, έγχρωμη άπεικόνιση στη σ. 79.

κον στη Μόσχα, και την εικόνα του Γρηγορίου Παλαμά στο Μουσείο Καλών Τεχνών, επίσης στη Μόσχα<sup>1</sup>. Κοινό χαρακτηριστικό στα έργα αυτά είναι η απόδοση της σάρκας με φωτοσκιάσεις, ο ενεργός ρόλος της γραμμής, ο ιδεαλιστικός χαρακτήρας των συνθέσεων. Ειδικότερα στην Κοίμηση και την 'Ελεούσα του Ermitage αναγνωρίζουμε τον ίδιο τρόπο πλασίματος με την εικόνα της Θεσσαλονίκης. Όμοια ή κομψή μορφή του αγγέλου στον Εθαγγελισμό της Gallerie Tretjakov θυμίζει ορισμένες μορφές της εικόνας μας. 'Αναλογίες υπάρχουν και με την εικόνα του Γρηγορίου Παλαμά, ως προς το πλάσιμο, αν και στο έργο αυτό οι γραμμές των φωτών δεν τοποθετούνται ελεύθερα, αλλά υπακούουν σ' ένα αυστηρότερο, γεωμετρικό κάπως, σύστημα καθώς ανοίγουν σαν βεντάλιες.

Στη μνημειακή ζωγραφική τα πιο κοντινά παράλληλα με την εικόνα μας βρίσκουμε στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στο Μιστρά, που χρονολογούνται ανάμεσα στα έτη 1360-1370. Με το σύνολο αυτό τη συνδέουν όχι μόνο ορισμένοι εικονογραφικοί και φυσιογνωμικοί τύποι, που ήδη αναφέραμε, αλλά και η τεχνική του πλασίματος των μορφών και η ιδεαλιστική και λυρική ατμόσφαιρα του έργου<sup>2</sup>.

Η μικρογραφική εκτέλεση των παραστάσεων στην εικόνα των Βλατάδων, ή χρήση ορισμένων χρωματικών αποχρώσεων αλλά και στυλιστικά κριτήρια τη συνδέουν με μερικά χειρόγραφα της εποχής. Ήδη τη συνδέσαμε, ως προς το φυσιογνωμικό τύπο του Χριστού, με το χειρόγραφο gr. 152 της Μονής Σινά, που τοποθετείται στο δεύτερο τέταρτο του αιώνα<sup>3</sup>. Μπορούμε τώρα να προσθέσουμε και την αναλογία που υπάρχει ως προς την απόδοση των ρευστών πτυχών που καταλήγουν σε άγκιστρο. Η βασική διαφορά όμως ανάμεσα στα δύο έργα είναι ότι στο χειρόγραφο οι

1. Οι εικόνες αυτές πλὴν της Κοίμησης στο Ermitage δημοσιεύτηκαν στο ἄρθρο τοῦ V. L a s a r e f f, *Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, «The Burlington Magazine» LXXI, December 1937, 249 κ.έ., καὶ χρονολογῶνται: ἡ εἰκόνα τῆς 'Ελεούσας στο Ermitage (πίν. III, C) καὶ ὁ Εθαγγελισμὸς στὴ Gallerie Tretjakov (πίν. III, B), στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰ. Ἡ εἰκόνα τοῦ Γρηγορίου Παλαμά (πίν. IV, C) χρονολογεῖται μὲ βάση ἱστορικὰ δεδομένα ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1370-80. Τὰ ἔργα αὐτά, καθὼς καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Κοίμησης στο Ermitage, ὁ ἴδιος συγγραφεὺς περιλαμβάνει καὶ στὸ ἔργο του, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, βλ. εἰκ. 527, 528 καὶ 529 ἀντίστοιχα, ὅπου ἀναθεωρεῖ τὴ χρονολόγησιν τῆς εἰκόνας τοῦ Εθαγγελισμοῦ καὶ τὴν τοποθετεῖ στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ. Ἐγχερωμεν ἀπεικονίσσεις τῆς εἰκόνας τῆς 'Ελεούσας καὶ τοῦ Γρηγορίου Παλαμά βλ. στῆς A. B a n c k, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrad-Moscou 1966, εἰκ. 260-61 καὶ 302 ἀντίστοιχα.

2. M. X a τ ζ η δ ά κ η, Μυστράς, Ἀθῆναι 1948, σ. 77-81, πίν. 18-26 καὶ M. C h a t z i d a k i s *Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle*, «Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines», Bucarest 1971, τ. I, σ. 174.

3. H. B e l t i n g, ὁ.π., πίν. LXVII, εἰκ. 4.

μορφές διατηρούν ακόμα τη σωματικότητα και την πλαστικότητα των έργων της πρώτης περιόδου της παλαιολόγειας αναγέννησης, ενώ οι μορφές στην εικόνα, με την κομψότητα και την κάποια ξηρότητά τους, μάς προσφέρουν ένα ακόμα δείγμα της κατεύθυνσης των καλλιτεχνικών αναζητήσεων από τα μέσα του αιώνα και πέρα.

Τις ίδιες ρευστές και μαλακές πτυχές στά ροῦχα των μορφών της εικόνας μας αναγνωρίζουμε και στις μικρογραφίες του κώδικα gr. 407 του 'Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας, έργα μιᾶς πλειάδας καλλιτεχνών, πού τοποθετούνται στά μέσα ἢ τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἵωνα<sup>1</sup>. Συγκρίνοντας τὸν Προφήτη 'Αββακούμ τοῦ χειρογράφου<sup>2</sup> με τὸν 'Ιουδα τῆς Προδοσίας στὴν εἰκόνα, διαπιστώνουμε τὴν ἴδια ἐλευθερία στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν στά ροῦχα πού ἀνεμίζουν, καθὼς ἀκολουθοῦν τὴ ζωερὴ κίνηση τῆς μορφῆς. 'Επίσης ἡ ἀνάλαφρη μορφή τοῦ Προφήτη 'Ησαῖα στὸ χειρόγραφο<sup>3</sup> θυμίζει ὀρισμένες μορφές στὴν εἰκόνα.

Τέλος στενές ἀναλογίες ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα μας καὶ τὴ μικρογραφία τῆς Μεταμόρφωσης στὸ χειρόγραφο gr. 1242 τῆς 'Εθνικῆς Βιβλιοθήκης στὸ Παρίσι, πού περιέχει θεολογικά ἔργα τοῦ αὐτοκράτορα 'Ιωάννη Καντακουζηνοῦ καὶ διακοσμήθηκε ἀνάμεσα στά ἔτη 1372-1375<sup>4</sup>. Οἱ συγγένειες ἐντοπίζονται στὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν καὶ τῶν πτυχῶν καὶ τὴ χρήση παρόμοιων χρωμάτων. Οἱ διαφορές ἀφοροῦν κυρίως τὴν ἐντονη κίνηση καὶ τὴν ταραχὴ πού κατέχει τὶς μορφές στὴ μικρογραφία, καθὼς καὶ τὸν τρόπο πού ἀποδίδεται τὸ φυσικὸ τοπίο με τοὺς κατακερματισμένους

1. Στὴ δημοσίευση τοῦ χειρογράφου ἀπὸ τὸν M. V. Alpatoff, *A Byzantine Illuminated Manuscript of the Paleologue Epoch in Moscou*, «The Art Bulletin» XII, no 3, September 1930, 207 κ.έ., ἀναθεωρεῖται ἡ παλιότερη χρονολόγηση τῶν μικρογραφιῶν ἀπὸ τὸν N. Kondakoff στὸ 13ο αἰ. καὶ τοποθετοῦνται στὸ 14ο αἰ. 'Ο V. Lazarev τὶς χρονολογεῖ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1340-1350, *Storia*, δ.π., σ. 371, ἐνῶ ὁ O. Demus, *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Paleologan Art*, *The Kariye Djami*, τ. 4ος, Princeton University Press 1975, σ. 154, τὶς τοποθετεῖ στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἵωνα.

2. V. Lazarev, *Storia*, εἰκ. 510.

3. 'Ο.π., εἰκ. 517.

4. Τὸ χειρόγραφο προέρχεται ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη τῆς μονῆς τῆς 'Αγίας 'Αναστασίας «...τῆς ἐν τῷ μεγάλῳ Βουφῷ κειμένης», ὅπως μνημονεῖται σημείωμα στὸ fol. 437<sup>vo</sup> τοῦ κώδικα. Βλ. H. Omon t, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1929, σ. 58. Γιά τὴν ἀγορὰ τοῦ κώδικα στὸ 18ο αἰ. ἀπὸ τοὺς ἰησοῦτες μισιονάριους γιά τὴν αὐτοκρατορικὴ βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας, βλ. H. Omon t, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1902, Seconde partie, σ. 728-730. Γιά τὴν ἐκτέλεση τοῦ κώδικα στὴ μονὴ τῶν 'Οδηγῶν τῆς Κωνσταντινούπολης, βλ. L. Politis, *Eine Schreibschule im Kloster Tῶν 'Οδηγῶν*, BZ 51 (1958) 17 κ.έ. καὶ κυρίως 29, no 11.

βράχους σε διαδοχικά επίπεδα<sup>1</sup>.

Ο ιδεαλιστικός και ιερατικός χαρακτήρας της εικόνας της Μονής Βλατάδων ανταποκρίνεται στις καλλιτεχνικές τάσεις που έκδηλώνονται στην τέχνη μετά τα μέσα περίπου του 14ου αϊ. και που όρισμένοι μελετητές απέδωσαν στην επιδραση των ήσυχαστικών ιδεών<sup>2</sup>. Άλλοι όμως πιστεύουν ότι ο θρίαμβος των Ήσυχαστών άπλως συμπίπτει με τη βαθμιαία εξασθένηση των ανανεωτικών τάσεων στην τέχνη, από τα μέσα του αιώνα, και την ένισχυση, από την έκτη περίπου δεκαετία, όρισμένων τάσεων που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «retrospectives»<sup>3</sup>.

Η τεχνοτροπική ανάλυση των έπι μέρους σκηνών στην εικόνα και ή τεχνική της έκτέλεσης μάς οδηγούν να την τοποθετήσουμε χρονικά στο τρίτο τέταρτο του 14ου αϊ. Μάλιστα οι στενές αναλογίες που παρουσιάζει, ως προς την τεχνική, με την εικόνα της Παλαιολογίνας στα Μετέωρα και τη μικρογραφία της Μεταμόρφωσης στο χειρόγραφο του Ίωάννη Καντακουζηνού—και τα δύο έργα με σταθερή χρονολόγηση—συνηγορούν για τη χρονολόγησή της περίπου στην έβδομη δεκαετία του αιώνα.

Ός προς τα πρότυπα που ακολουθεί ό ζωγράφος, ή εικονογραφική ανάλυση του έργου έδειξε ότι γενικά αποφεύγει τις εικονογραφικές καινοτομίες που εισάγονται και καθιερώνονται στη ζωγραφική του 14ου αϊ. και άντλεί τα πρότυπά του από την παλαιότερη βυζαντινή παράδοση<sup>4</sup>. Η διάταξη των σκηνών στην εικόνα μας, τα εικονογραφικά της στοιχεία, ή μικρογραφική της έκτέλεση και ή χρήση όρισμένων χρωμάτων, όπως π.χ. τό ζωηρό κυανό (κοβαλτίου), υποβάλλουν την ιδέα ότι πιθανόν τό πρότυπο του ζωγράφου—τουλάχιστον για όρισμένες σκηνές—νά ήταν κάποιο παλαιότερο του 14ου αϊ. χειρόγραφο με μικρογραφίες των Παθών, που τις προσάρμοσε στην τεχνοτροπία της εποχής του. Όστόσο ή πρόταση αυτή

1. Βλ. Έγχρωμη άπεικόνιση στού D. Talbot-Rice, *The Art of Byzantium*, London 1959, πίν. XXXIX.

2. Τη θέση αυτή διατύπωσε πρώτος ό L. Bréhier, *La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées*, *Mélanges Charles Diehl*, τ. II, Paris 1930, σ. 1 κ.έ., και υποστηρίζει, μεταξύ άλλων, και ό V. Lazarev, *Storia*, σ. 372-373.

3. M. Chatzidakis, *Classicisme*, ό.π., σ. 172. Άλλά και ό μελετητής του Ήσυχασμού J. Meyendorff, *Society and Culture in the fourteenth Century: Religious Problems*, «Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines», Bucarest 1971, τ. I, σ. 51 κ.έ. και ειδικά σ. 57-58, και στού Ιδίου, *Spiritual Trends in Byzantium in the late thirteenth and early fourteenth centuries*, στο «Art et Société à Byzance sous les Paléologues», Venise 1971, σ. 55 κ.έ. και κυρίως 70-71, πιστεύει ότι ή υπόθεση που διατύπωσε ό Bréhier θα πρέπει να χρησιμοποιείται με επιφύλαξη.

4. Όπως παρατηρεί ό M. Χατζηδάκης, *Classicisme*, ό.π., σ. 173, ή τάση αυτή έπιστροφής σε μορφές και τρόπους των άρχων του αιώνα ή και ακόμα παλαιότερων εποχών χαρακτηρίζει τα έργα της εποχής αυτής.

δέν μπορεί νά ξεπεράσει τὰ ὅρια τῆς ἀπλῆς ὑπόθεσης, γιατί γενικά οἱ μικρῶν διαστάσεων εἰκόνες τοῦ 14ου αἰ. χαρακτηρίζονται γιά τή μικροτεχνική ἐκτέλεση τῶν παραστάσεων πού τίς φέρνει πολύ κοντά στίς μικρογραφίες<sup>1</sup>. Πάντως ἡ ἰσχυρότερη ἔνδειξη πού μπορεί νά στοιχειοθετήσῃ ἐπιχειρήματα γιά τήν παραπάνω ὑπόθεση παραμένει ἡ παροχημένη εἰκονογραφία της, σέ σχέση μέ τοὺς τρέχοντες τύπους τοῦ 14ου αἰ.

Σχετικά μέ τήν προέλευση τῆς εἰκόνας δέν εἴμαστε σέ θέση νά γνωρίζουμε, ἐάν αὐτή ἀνέκαθεν ἀνῆκε στή Μονή Βλατάδων ἢ μεταφέρθηκε ἐκεῖ ἀπό κάποιο ἀπό τὰ πολυάριθμα μετόχια πού εἶχε ἡ Μονή μέσα στή Θεσσαλονίκη καί στήν ἐνδύτερη περιοχή της<sup>2</sup>. Ἡ εἰκόνα δέν φαίνεται νά μνημονεύεται στόν ἐπίσημο κατάλογο «ἀγίων λειψάνων, εἰκόνων καί χειρογράφων» πού συντάχθηκε τὸ 1899 ἐπὶ ἡγουμενίας Καλλίνικου Γεωργιάδη<sup>3</sup>.

Ἀνεξάρτητα πάντως ἀπὸ τὸ πού βρισκόταν ἀρχικά τὸ ἔργο αὐτό, ἡ ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ του ποιότητα μᾶς ὁδηγεῖ νά τὸ ἐγγράψουμε στήν παραγωγή τῶν καλλιτεχνικῶν ἐργασιῶν τῆς Θεσσαλονίκης, πόλης μέ ἀποφασιστικὸ πολιτικὸ καί πνευματικὸ ρόλο στὰ πράγματα τῆς αὐτοκρατορίας στὸ 14ο αἰώνα<sup>4</sup>.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων  
Θεσσαλονίκης

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

1. Ὁ.π., σ. 166-170 καί εἰδικά σ. 167.

2. Γιά τὰ μετόχια τῆς μονῆς, βλ. Π. Παπαγεωργίου, Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ μονὴ τῶν Βλαταίων καί τὰ μετόχια αὐτῆς, BZ 8(1899) 402 κ.ἐ.

3. Δέν μοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία ἄμεσης γνώσης τῶν καταλόγων πού βρίσκονται στὸ ἀρχεῖο τῆς μονῆς καί ἀφοροῦν τὰ κειμήλιά της, καθὼς καί αὐτὰ τῶν μετοχιῶν της. Τίς πληροφορίες μου ἄντλησα ἀπὸ τὸ σχετικὸ κεφάλαιο τῆς μονογραφίας τοῦ Γ. Στοιόγλου, Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ Πατριαρχικὴ Μονὴ τῶν Βλατάδων, Ἀνάλεκτα Βλατάδων 12, Θεσσαλονίκη 1971, σ. 129-141.

4. Γιά τήν πνευματικὴ καί καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῆς πόλης στὸ 14ο αἰ., βλ. O. Tafrali, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913, σ. 149-169 καί A. Xynopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955.

## RÉSUMÉ

Anastassia Tourta, Une icône avec des scènes de la Passion au Monastère de Vlatades.

La petite icône ( $0,51 \times 0,41 \times 0,03$ ) de l'époque de Paléologues, dont on s'est occupée dans le présent article, fut localisée récemment au Monastère de Vlatades à Thessaloniki. Son sujet iconographique, sorti du cycle de la Passion, est composé de six scènes: la Cène, le Lavement des pieds, la Prière dans le Jardin des Oliviers, la Trahison, la Flagellation, le Chemin de Croix.

Son analyse iconographique montre que l'auteur de l'icône évite les nouveautés iconographiques que le X<sup>IV</sup>e siècle avait déjà adoptées et cherche ses prototypes dans la tradition byzantine antérieure. Le plus probable est que le peintre soit inspiré des miniatures au sujet de la Passion, d'un manuscrit antérieur et que par la suite les a adaptées au style de son époque; on est amené à cette constatation tant par la disposition de scènes et les éléments iconographiques que par l'exécution en forme de miniature et l'usage de quelques couleurs comme celui du bleu de cobalte.

L'étude stylistique de l'icône nous amène à la dater au troisième quart du X<sup>IV</sup>e siècle. D'autre part les étroites analogies, que notre icône présente au niveau de la technique, avec celle de Maria Paléologina à Météores, nous aide à mieux la placer à la septième décennie du X<sup>IV</sup>e siècle.