

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 στις εἰκόνας πού ἐπισημάνθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια στὴ Μονὴ Βλατάδων ξεχωρίζει γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς ἢ μικρῆ παλαιολόγια εἰκόνα πού ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς μελέτης¹.

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 ἐπιζωγραφῆσεις τῶν μορφῶν πού εἶχαν φθαρεῖ. Δευτερεύουσας σημασίας φθορὲς τοῦ χρυσοῦ καὶ τῆς προετοιμασίας ὑπάρχουν στὸ πλαίσιο.

Σὲ τρεῖς ἐπάλληλες ζῶνες ὕψους 0,14 μ. ἀπεικονίστηκαν ἕξι σκηνὲς ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν Παθῶν (πίν. 1). Ὁ ζωγράφος καθόρισε, γιὰ εὐκολία του, τὰ ὄρια τῆς κάθε σκηνῆς διαιρώντας τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, μὲ λεπτὲς δυσδιάκριτες γραμμὲς, σὲ ἕξι ὅμοια διάχωρα· οἱ σκηνὲς ὥστόσο φαίνονται νὰ ἐξελίσσονται ἐλεύθερα στὸ χῶρο. Ἡ διάκριση τῶν ὀρίων 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 Ἐλκόμενος. Ἡ χρονικὴ τους διαδοχὴ εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση, παραλείπονται ὅμως ἀνάμεσα στὴν Προδοσία καὶ τὴ Μαστίγωση τὰ ἐπεισόδια τῆς Κρίσης τῶν Ἀρχιερέων, τῆς Ἄρνησης τοῦ Πέτρου, τῆς Κρίσης τοῦ Πιλάτου, καθὼς καὶ ἡ συνηθέστατη στὰ παλαιολόγια ἔργα ἀπεικόνιση τοῦ Ἐμπαιγμοῦ, πού στὰ Εὐαγγέλια ἀκολουθεῖ χρονικὰ τὴ Μαστίγωση².

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

2. Ἡ μεγάλῃ ἔμφαση πού παρατηρεῖται στὴν ἀπεικόνιση τοῦ κύκλου τῶν Παθῶν στὰ παλαιολόγια ἔργα καὶ ὁ ἐμπλουτισμὸς του μὲ διεξοδικὲς λεπτομέρειες ἀσφαλῶς συνδέεται—ὅπως ἦδη παρατηρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς ἐρευνητὲς—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 συνδέσμων στὰ πλάγια, ἀποκλείουν τὴν περίπτωση τοῦ διπτύχου. Ἐξάλλου ἂν ὑπῆρχε κι ἄλλη εἰκόνα θὰ ἔπρεπε τὰ ἐπεισόδια ποὺ παραλείπονται νὰ ζωγραφιστοῦν μετὰ τὴν Προδοσία, μὲ συνεπόμενη τὴ μεταφορὰ καὶ ἀπεικόνιση 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 Σινᾶ¹, ὁμως ἐπεισόδια ἀπὸ τὸν ἴδιο κύκλο συναντῶνται καὶ σὲ ἄλλες εἰκόνες, τῆς ἴδιας μονῆς, μὲ εὐρύτερο θεματολόγιο².

τάσεις τῆς εἰκονογραφίας τῆς ἐποχῆς καὶ τὴν εἰσαγωγή τοῦ παθητικοῦ καὶ συγκινησιακοῦ στοιχείου στὶς συνθέσεις. Βλ. S. D u f r e n e, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle, στὸ «L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965», Beograd 1967, σ. 35 κ.ἔ. καὶ κυρίως σ. 42-43. Στὸν ἴδιο τόμο βλ. T. V e l m a n s, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter, σ. 47 κ.ἔ. 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 XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973», Beograd 1978, σ. 39 κ.ἔ. καὶ κυρίως σ. 41-42.

1. Στὴ μιὰ εἰκόνα (11ος αἰ.) ἀπεικονίστηκαν ὁ Νιπτήρας καὶ ἡ Μετάληψη τῶν Ἀποστόλων, βλ. Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α', Ἀθήνα 1956, εἰκ. 49. Στὴν πρώτη βυζαντινὴ ἐποχῇ ἡ εἰκονογραφία τῆς Μετάληψης ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν Παθῶν. Στὴ συνέχεια ὁμως, στὴ μνημειακῇ ζωγραφικῇ, ἐντάσσεται στὸν εὐχαριστιακὸ κύκλο καὶ μετατίθεται ἡ ἀπεικόνισή της στὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ, βλ. G. M i l l e t, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1916, Β' ἐκδοση, φωτοτυπημένη, Paris 1960, σ. 286. Ἐπίσης K. W e s s e l, Abendmahl und Apostelkommunion, Recklinghausen 1964. Ἡ δευτέρῃ εἰκόνα—πρόκειται γιὰ πρῶμο κομνηνεῖο ἔργο—ἀπεικονίζει Νιπτήρα, Μυστικὸ Δεῖπνο, Προσευχὴ καὶ Προδοσία. Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, ὁ.π., εἰκ. 66-67.

2. Σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη ὑπάρχουν καὶ στὶς ἐξῆς εἰκόνες: Α) Εἰκόνα μὲ Μνηολόγιο Φεβρουαρίου· στὴν πίσω πλευρὰ ἀπεικονίστηκαν ἔνδεκα σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη. Β) Εἰκόνα μὲ θαυματουργές εἰκόνες τῆς Θεοτόκου, σκηνές ἀπὸ τὰ Θαύματα καὶ ἔννεα σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη. Γ) Εἰκόνα Σταύρωσης μὲ σκηνές Δωδεκαόρτου καὶ πέντε σκηνές Παθῶν. Δ) Δωδεκάορτο σὲ τετράπτυχο καὶ τρεῖς σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη. Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, ὁ.π., εἰκ. 144-145, 146-149, 205-207 καὶ 208-212 ἀντίστοιχα.

Μυστικός Δείπνος (πίν. 2α). "Όλο σχεδόν τὸ πλάτος τῆς σκηνῆς καταλαμβάνει τὸ μακρὸν τραπέζι. Ὁ Χριστὸς καθισμένος στὴν ἀριστερῇ του ἄκρῃ πατᾶ σ' ἄμυλο σκαμνί. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ καὶ ἄκουμπᾷ τὸ ἄλλο στὴ ράχη τοῦ Ἰωάννη ποῦ ἔχει πέσει στὴν ἀγκαλιά του. Ἐχει ἤδη ἀναγγεῖλει τὴν προδοσία, γι' αὐτὸ καὶ οἱ μαθητὲς ταραγμένοι συζητοῦν μεταξύ τους ἢ στρέφουν πρὸς τὸ μέρος του. Ὁ Ἰούδας ξεχωρίζει στὴ μέση περίπου τοῦ τραπέζιου· σκυμμένος πάνω σ' αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ φτάσει μὲ τὸ ἄπλωμένο χέρι του τὸ «τροβλίον». Ἀπὸ τὸν ὄμιλο τῶν μαθητῶν ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὴ θέση καὶ τὸν εἰκονογραφικὸ τους τύπο ὁ Πέτρος, ἀμέσως μετὰ τὸν Ἰωάννη, καὶ δίπλα του ὁ Ἄνδρέας. Ἀριστερὰ τοῦ Ἰούδα, στὴ μορφή τοῦ μαθητῆ με τὴν tonsura, θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸ Λουκά¹. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι, καταλαμβάνει μακρὸν ἔδρανο. Στὴν ἀριστερῇ του ἄκρῃ ἄκουμπᾷ τὸ ὑποπόδιον τοῦ Χριστοῦ καὶ στὸ δεξιὸ του μέρος κάθονται δύο μαθητὲς.

Τὸ οἰκοδόμημα, στὸ πίσω μέρος τῆς σκηνῆς, διαρθρώνεται κατὰ πλάτος σὲ τρία μέρη μὲ προοπτικὴ ἀπόδοση. Ἡ 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 τρουλωτοῦ κτηρίου πλαισιώνουν ρυθμικὰ τὶς μορφὲς τῶν μαθητῶν.

Τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς μὲ τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ τραπέζιου, τὴν τοποθέτηση τοῦ Ἰωάννη δίπλα του καὶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἰούδα στὴ μέση τῆς ὁμάδας τῶν μαθητῶν μὲ τὸ χέρι ἄπλωμένο στὸ σκεῦος, ἀνήκουν στὴν καθαρὰ βυζαντινὴ παράδοση. Τὸ βασικὸ αὐτὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα, μὲ ὀρισμένες διαφοροποιήσεις στὴν τοποθέτηση τοῦ Χριστοῦ σὲ ἀνάκλιτρο καὶ τὴ μεταφορὰ τοῦ Πέτρου στὴ δεξιὰ ἄκρῃ τοῦ τραπέζιου, βρίσκουμε σὲ μικρογραφίες παλαιότερων χειρογράφων². Ὁ ἴδιος τύπος συναντᾶται καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς, ἀπὸ τὰ τέλη ὁμοῦ τοῦ 13ου αἰ. στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας ἐμφανίζεται ἕνα νέο εἰκονογραφικὸ σχῆμα στὴν παράσταση

1. Ἀνάλογη ἀπεικόνιση τοῦ Λουκά ὑπάρχει στὸν κώδικα 33 τῆς μονῆς Διονυσίου, φ 72b, Στ. Πελεκανίδου - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σ. Καδᾶ, Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Α', Ἀθῆναι 1973, εἰκ. 70.

2. Ἐνδεικτικὰ 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 τετραεῦγγελο Par. gr. 54, (Millet, δ.π., εἰκ. 278, 281 καὶ 277) καὶ τὸ συγγενικὸ τοῦ Ἰβήρων 5, (Στ. Πελεκανίδου - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σ. Καδᾶ, Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Β', Ἀθῆναι 1975, εἰκ. 15).

του Δείπνου με την τοποθέτηση του Χριστού στη μέση του τραπεζιού¹. Ό νέος τύπος θά έχει ιδιαίτερη διάδοση στα μνημεία του Milutin.

Ίδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει στην εικόνα μας τὸ σχῆμα τοῦ τραπεζιοῦ, ἢ τοποθέτηση δύο μαθητῶν σὲ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ τὸ ἔντονο σκύψιμο τοῦ Ἰωάννη καὶ τοῦ Ἰούδα.

Ὡς πρὸς τὴ μορφή τοῦ τραπεζιοῦ—παράλληλόγραμμα μὲ ἀποστρωγυλεμμένες γωνίες—ὁ ζωγράφος φαίνεται νὰ ἀκολουθεῖ κάποιο σπάνιο πρότυπο. Ὅπως εἶναι γνωστὸ ἕνας ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ εἰσάγονται στὴ σκηνή τοῦ Δείπνου τὸ 14ο αἰ. εἶναι καὶ τὸ στρωγυλὸ ἢ ἑλλειψοειδὲς τραπέζι², ποὺ ἐμπλουτίζει τὸ καθιερωμένο ἤδη εἰκονογραφικὸ ρεπερτόριο μὲ τὸ ἡμικυκλικὸ σχῆμα τοῦ τραπεζιοῦ. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ προτύπου ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας φαίνεται νὰ πλησιάζει τὴν ἀντίστοιχη σκηνή στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σωτήρα στὰ Μέγαρο³ καὶ τοῦ ΝΑ παρεκκλησίου τοῦ Ἀφεντικοῦ στὸ Μιστραῖ⁴. Καὶ στὰ δύο μνημεία οἱ μαθητὲς εἰκονίστηκαν καθισμένοι στὴ μιὰ πλευρὰ τοῦ μακρόστενου τραπεζιοῦ. Μακρόστενο εἶναι καὶ τὸ τραπέζι στὸ Δεῖπνο τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς τῶν Ἀθηνῶν ἂν καὶ ἡ πτυχωτὴ ποδέα ἀλλοιώνει κάπως τὸ σχῆμα του⁵.

Ἀνάμεσα στὴν παλιὰ παράδοση καὶ τὰ νέα σχήματα, ποὺ υἰοθετοῦνται ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῆς παλαιολόγειας περιόδου, φαίνεται νὰ ταλαντεύεται ὁ ζωγράφος μας καὶ ὡς πρὸς τὴν τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν σὲ πρῶτο ἐπίπεδο. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ υἰοθετεῖ φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ μιὰ μέση λύση ἀνάμεσα στὴν παλιὰ καθιερωμένη παράταξη τῶν μαθητῶν στὶς τρεῖς πλευρὲς τοῦ τραπεζιοῦ καὶ τοῦ τολμηροῦ νεωτερισμοῦ τῆς πλήρους κάλυψης τοῦ πρῶτου ἐπιπέδου τῆς σύνθεσης μὲ τὴν τοποθέ-

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

2. Στρωγυλὸ τραπέζι συναντᾶται στὸν Ἅγιο 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). Ἐλλειψοειδὲς εἶναι στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας (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 Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό, (Α. Τσιτουρίδου, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου 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», Ἀθήναι 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 Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήναι 1971, πίν. 49.

τησή τους ὀλόγυρα ἀπὸ αὐτό¹. Παραδείγματα ἀνάλογα μὲ τῆς εἰκόνας μας μοῦ εἶναι γνωστά στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιᾷ Ἀθηνῶν² καὶ στὸν Ἅγιο Ἀνδρέα τῆς Τρεςκα³. Στὴν πρώτη, τὸ ἔδρανο καταλαμβάνει τὸ μισὸ περίπου δεξιὸ μέρος μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ σ' αὐτὸ κάθονται τρεῖς μαθητές. Στὸν Ἅγιο Ἀνδρέα βρίσκουμε τὶς ἴδιες ἀκριβῶς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες μὲ τὴν εἰκόνα, μὲ τὴν τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν στὴ μία ἄκρη 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 Μητρόπολη καὶ κυρίως στὴν Περιβλεπτο τοῦ Μιστρᾶ⁴.

Μὲ τὴν Περιβλεπτο τοῦ Μιστρᾶ συνδέουν τὴν εἰκόνα μας κι ἄλλα στοιχεῖα, ὅπως ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ (μικρὸ κεφάλι ποῦ στηρίζεται σὲ δυνατό λαιμὸ καὶ στενόμακρο πρόσωπο) καὶ ἡ μορφή τοῦ τροῦλου στὸ κεντρικὸ οἰκοδόμημα ποῦ καταλαμβάνει τὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὴν τοιχογραφία ὁμιος ὁ τροῦλος ἀρθρώνεται σὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα σὲ ὕψος, ἐνῶ στὴν εἰκόνα κερδίζει σὲ πλάτος. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ αὐτὸ στοιχεῖο βρίσκουμε σχεδὸν πανομοιότυπο στὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, στὴ σκηνὴ τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδη⁵, καὶ στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 5, στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ὄβολου τῆς χήρας⁶. Πιὸ χαμηλὸς εἶναι ὁ τροῦλος στὶς σκηνές τοῦ Νιπηῖρα στὸ Πρωτάτο⁷, τῆς θε-

1. Ἡ τοποθέτηση τῶν μαθητῶν στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης σὲ μιά σειρά μνημείων τοῦ 14ου αἰ., ὅπως στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό, στὸ Βατοπέδι, (G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 87, 2), στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου στὸ Μιστρᾶ (G. Millet, Mistra, δ.π., πίν. 106, 1), στὴ Θεοσκεπάστο 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 Dečani¹ και στην εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά στην 'Αχρίδα², ενώ πιό συνεπτυγμένη μορφή (σάν όμπρέλα) έχει στην εικόνα της Παλαιολογίνας στα Μετέωρα³ και στην εικόνα της Φιλοξενίας στο Βατοπέδι⁴.

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

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

'Η σύνθεση ακολουθεί τό βυζαντινό εικονογραφικό τύπο όπως τόν βλέπουμε διαμορφωμένο από τόν 11 αϊ.⁵ 'Ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες τη διαφοροποιούν από τούς τρέχοντες εικονογραφικούς τύπους της παλαιολόγιας ζωγραφικής. 'Ετσι ή χειρονομία λόγου που έχει ό Χριστός σε άρκετά μακεδονικά μνημεία⁶ δέν υίοθετείται από τό 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. A. Ευγγουπούλου, Νέαι προσωπογραφία της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούποβιτς, 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 Reprints», London 1972, XVI, είκ. 22.

5. Κατά τόν G. Millet τό κύριο χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τό βυζαντινό εικονογραφικό τύπο από τόν καππαδοκικό είναι τό σκούπισμα και όχι τό πλύσιμο των 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 Nagoricino, (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 ζωηρὴ τοποθέτηση τῶν μαθητῶν ποὺ βλέπουμε σὲ μνημεῖα, ὅπως τὸ Ivanovo¹, ἢ Θεοσκέπαστος Τραπεζούντας² καὶ ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας τῆς Treska³. Στὰ μνημεῖα αὐτὰ ὁ συμπαγῆς καὶ στατικὸς, στὰ παλαιότερα ἔργα, ὄμιλος τῶν μαθητῶν σκορπίζεται καὶ ἀναζωογονεῖται μὲ τὸν πολλαπλασιασμὸ αὐτῶν ποὺ λύνουν μὲ ζωηρὲς χειρονομίες τὰ σανδάλια τους, τὶς ἔντονες στροφῆς τῶν κεφαλῶν, τὶς τολμηρῆς συνιζήσεις καὶ τὶς βίαιες κινήσεις.

Ἐκ τῆς ἀποψη τῆς στάσης τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ ἡρεμοῦ κλίματος τῆς σύνθεσης ἢ σκηνῆ τῆς εἰκόνας πλησιάζει τὴν ἀντίστοιχη μικρογραφία στὸν κώδικα 5 τῆς Μονῆς Ἰβήρων⁴. Ἀνάλογη στάση ἔχει ὁ Χριστὸς στὸ Χιλανδάρη⁵ καὶ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό⁶.

Τῆ μορφῇ τοῦ καθισμένου μαθητῆ, ποὺ πιάνει μὲ τὰ δύο του χέρια τὸ γυμνὸ λυγισμένο του πόδι, ἀναγνωρίζουμε, μὲ ἐλαφρῆς παραλλαγές, στὸ Πρωτάτο καὶ στὴν Rudenica. Στὸ πρῶτο εἰκονίζεται μὲ ἐλαφρὰ στροφῆ πρὸς τὰ ἄριστερά, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα, ἀλλὰ ἀκουμπᾷ τὸ ἐλεύθερο πόδι στὸ ἔδαφος καὶ φέρνει τὸ ἕνα χέρι στὸ κεφάλι του. Συγγενέστερη εἶναι ἡ μορφῆ τῆς Rudenica, ὅπου ὅμως τοποθετεῖται σὲ μετωπικὴ στάση⁷.

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

Ἄριστερὰ 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 δλιγορὰ τὸν Πέτρο ποὺ διακρίνεται στὴν ἄριστερὴ ἄκρη τῆς ομάδας τῶν κοιμισμένων μαθητῶν. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο αὐτῆς τῆς κλειστῆς σύνθεσης καταλαμβάνει ἡ μορφῆ τοῦ πλαγιασμένου μαθητῆ ποὺ στηρίζεται στὸ λυγισμένο χέρι του, μὲ τὴ ράχη στραμμένη στὸ θεατῆ.

Τὸ φυσικὸ τοπίο εἶναι ἐντελῶς στοιχειῶδες. 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. Σ. Τ. Πελεκανίδου-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σ. Καδᾶ, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Β', εἰκ. 40.

5. G. Millet, Athos, πίν. 69, I.

6. Α. Τσιτουρίδου, ὁ.π., εἰκ. 33.

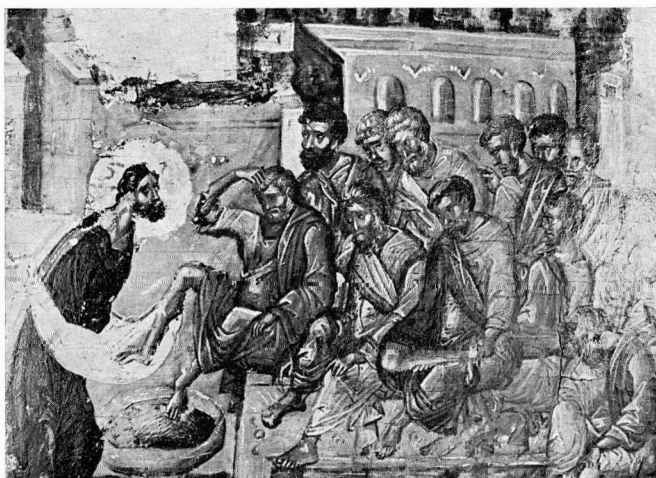
7. G. Millet, Recherches, εἰκ. 323.



Εικόνα με σκηνές από τὰ πάθη Μ. Βλατάδων



α. Ὁ Μυστικός Δείπνος



β. Ὁ Νεπτήρας



α. Ἡ Προσευχή



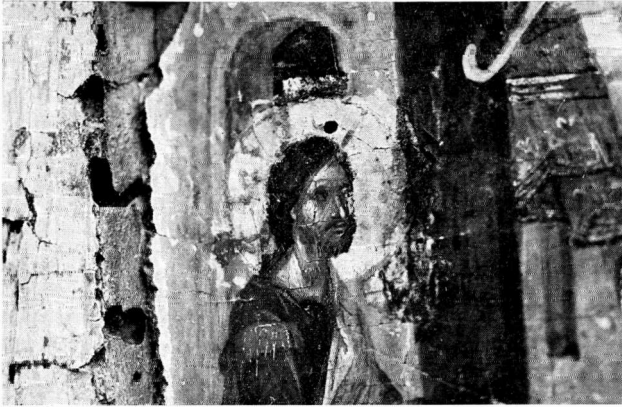
β. Ἡ Προδοσία



α. Ἡ Μαστίγωση



β. Ὁ Ἐλκόμενος



α. Ὁ Χριστὸς στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο



β. Ὁ Χριστὸς στὸ Νιπήρα



α. Οι Ἀπόστολοι στὸ Νιπήρα



β. Δεξιὸς ὄμιλος Προδοσίας

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

Το εικονογραφικό σχήμα που εφαρμόζεται στη σκηνή αυτή εμφανίζει σαφείς άρχαισμούς 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 υπάρχει συντίθεται από ένα έως δύο επεισόδια. Από τον 11ο αιώνα τα επεισόδια πληθαίνουν και από τα τέλη του 13ου αιώνα σταθεροποιούνται σε τρεις διαδοχικές σκηνές που συνθέτουν μία εικόνα¹. Ός προς το πρότυπο που άκολουθεί ό ζωγράφος της εικόνας, πλησιάζει πρώιμα κομνήνεια έργα, όπως ή εικόνα με τέσσερις σκηνές Παθών της Μονής Σινά². Η σύγκριση των δύο σκηνών είναι διδακτική για τις πηγές έμπνευσης του ζωγράφου της εικόνας της Μονής Βλατάδων. Και στην εικόνα του Σινά ή σύνθεση άπαρτίζεται από δύο επεισόδια. Κι έδω το 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 για δεύτερη φορά γονατιστός να προσεύχεται. Το τοπίο είναι λιτό, όπως άριμίζει στα έργα της εποχής αυτής.

Δύο επεισόδια και άνάλογες άρχές σύνθεσης χαρακτηρίζουν και την αντίστοιχη μικρογραφία στο ψαλτήρι της Μελισσάνθης, μόνο που έδω το βασικό σχήμα έχει αντίστροφε³.

Τό ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τις εικόνες του Σινά και των Βλατάδων υίοθετείται και από την αντίστοιχη σκηνή μις άκόμα εικόνας, έπίσης στο Σινά, που τοποθετείται χρονικά στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα⁴. Μάλιστα αυτή άκολουθεί πιστότερα τό πρότυπο της κομνήνειας εικόνας με την τοποθέτηση των έπεισοδίων σε δύο επάλληλα έπίεδα. Τό φυσικό τοπίο όμως με τους κατακερματισμένους βράχους δηλώνει τις τροποποιήσεις που έχει ύποστεί στο μεταξύ τό παλιό πρότυπο.

Συγγενική με τις παραπάνω εικόνες, ως προς τόν άριθμό 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, ό.π., εικ. 66-67.

3. H. Buchthal, ό.π., πίν. 7α.

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

εἰκόνες τοῦ Σινᾶ μετὴν τοποθέτηση τῶν δύο ἐπεισοδίων σὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα¹.

Προδοσία (πίν. 3β). Πυρήνας τῆς σοφᾶ ὀργανωμένης σύνθεσης εἶναι τὸ σύμπλεγμα Χριστοῦ-Ἰούδα ποῦ 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, ποῦ 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 κινούνται, ἡμικυκλικά τοποθετημένα, πέντε ἄτομα ποῦ κραδαίνουν ρόπαλα μετὰ ἔντονος καὶ ἀπειλητικῆς χειρονομίας. Ἀναγνωρίζονται δύο μορφές, ποῦ σταθερὰ εἰκονογραφοῦνται στὴ σκηνὴ τῆς Προδοσίας. Πρόκειται γιὰ τὸ στρατιωτὴ δεξιὰ, ποῦ, μετὰ στραμμένη τὴ ράχη, συλλαμβάνει τὸ Χριστό, καὶ τὸ χιλιάρχο, ποῦ, ἀριστερὰ καὶ πίσω ἀπ'τὸν Ἰούδα, ἀπειλεῖ τὸ Χριστό μετὰ τὸ ὑψωμένο ρόπαλο².

Ἡ κεντρικὴ σύνθεση πλαισιώνεται ἀριστερὰ ἀπὸ τρεῖς στρατιῶτες μετὰ κοντοῦς χιτῶνες, ποῦ σπεύδουν στὸ κέντρο τῆς δράσης, καὶ δεξιὰ ἀπὸ μία πρὸ πολυπρόσωπης ὀμάδα Ἰουδαίων ποῦ παρακολουθοῦν τὰ γεγονότα. Ὁ πρῶτος ἀπὸ τὸν ὄμιλο τῶν Ἰουδαίων χειρονομεῖ μετὰ ὑψωμένο τὸ χέρι. Ἡ νυκτερινὴ σκηνὴ φωτίζεται ἀπὸ ἕναν πυρσοὸ δεξιὰ. Δύο χαμηλοὶ θάμνοι μπροστὰ δηλώνουν τὸ φυσικὸ τοπίο.

Ἡ σύνθεση, στὶς γενικὲς τῆς γραμμῆς, ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῶν ἔργων τοῦ 14ου αἰώνα, ἀλλὰ μετὰ ἐξαιρετικὴ ὀικονομία στὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων ποῦ συμμετέχουν. Παραλείπεται, πιθανότατα ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, ἀκόμα καὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Πέτρου μετὰ τὸ Μάλχο, ἀπαραιτήτο καὶ στὶς πρωιμότερες παραστάσεις Προδοσίας³.

Ἡ παράσταση τῆς εἰκόνας διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὶς παλαιολόγειες τοιχογραφίες στὰ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα καὶ στὸ ὄψος τῆς σύνθεσης. Σ' αὐτὲς (Περίβλεπτος Ἀχρίδας, Πρωτάτο, Χιλανδάρη, Nagoricino, Decani, Marco)⁴ εἶναι σαφῆς 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, Dečani, 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 ταραγμένη ἀτμόσφαιρα αὐτῶν τῶν παραστάσεων τίς τοποθετεῖ μακριὰ ἀπὸ τὸ σχετικὰ ἤρεμο καὶ συγκρατημένο ὄψος τῆς εἰκόνας.

Πλησιέστερες πρὸς αὐτήν, ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ἡπιου κλίματος καὶ τῆς λιτότητας τῆς σύνθεσης, εἶναι οἱ ἀντίστοιχες σκηνές στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφάνο καὶ στὸ Χριστὸ τῆς Βέροιας. Ἀπὸ τὴν πρώτη τῆ 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 συμπαγῆς ὄγκος τοῦ πλῆθους γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα¹. Συγγενέστερη εἶναι ἡ παράσταση τῆς Βέροιας μετὰ τὸν περιορισμὸ τῶν προσώπων σὲ τέσσερα καὶ τὴν τοποθέτησή τους σὲ ἡμικύκλιο γύρω ἀπὸ τίς δύο κύριες μορφές². 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 μορφή 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 Ιβανονο ὡς πρὸς τὸ χωρισμὸ τοῦ πλῆθους σὲ δύο ὁμάδες, τὴν τοποθέτηση τῶν στρατιωτῶν καὶ τὸν ὑπηρετῶν ἀριστερὰ τῆς σύνθεσης, τῶν Ἑβραίων δεξιὰ³. Ὅμως ἡ ἀντίστροφη τοποθέτηση τῶν δύο κύριων μορφῶν, ἡ ἔνταση καὶ ἡ δραματικότητα τῆς σύνθεσης τὴν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὸ ἡπιὸ κλίμα τῆς εἰκόνας.

Μ α σ τ ῖ γ ω σ η (πίν. 5). Ἄξονας 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 στροφή 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 δήμιος, ἀριστερὰ, δόθηκε μετὰ κίνηση τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ ἀντίρροπη στροφή τοῦ κεφαλιοῦ δεξιὰ. Μετὰ ὑψωμένα τὰ χέρια καὶ κρα-

1. Α. Τσιτουριδίου, δ.π., εἰκ. 35.

2. Στ. Πελεκανίδου, Καλλιέργης, ὀλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθήναι 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 κατενόπιον στάση τοῦ σώματος καὶ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἄριστερά. Τὸ δεξιὸ πόδι πατᾶ σταθερὰ στὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὸ ἄριστερό, ποῦ μόλις ἀγγίζει τὸ ἔδαφος, δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ὅλο τὸ σῶμα εἶναι ἕτοιμο νὰ τιναχθεῖ. Τὴν ἐν δυνάμει αὐτῆ κίνηση ὑπογραμμίζει καὶ ἡ διαγώνια πρὸς τὸ σῶμα τοποθέτηση τῶν χεριῶν, ποῦ, ἀκολουθώντας τὸν ἄξονα τοῦ ἄριστεροῦ 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 ποῦ κρατᾶ καὶ ἄλλος μαστιγωτῆς. Ἐπίσης τὸ ἄριστερό 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, ποῦ θὰ ἀπολεπίστηκε ἀργότερα.

Ἡ ὀργάνωση τῆς παράστασης μὲ τὴ σοφὴ ἀντιπαράθεση στὴν παθητικὴ καὶ στατικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ τοῦ δυναμιμοῦ 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 διασπᾶ τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ, ἀλλὰ τὴν προσηλώνει στὸ δραματικὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς.

Οἱ Εὐαγγελιστῆς¹ καὶ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα² κάνουν ἀπλὴ μνεῖα τῆς Μαστίγωσης καὶ ἴσως αὐτὸς νὰ ἦταν ὁ λόγος ποῦ ἡ παράσταση εἶχε περιορισμένη ἀνάπτυξη στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Οἱ παλαιότερες γνωστὲς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος βρίσκονται στὸ τετραευαγγέλιο Par. gr. 74 τῆς Bibliothéque Nationale στὸ Παρίσι, ποῦ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν H. Omont στὰ μέσα τοῦ IIου αἰ.³, καὶ στὸ τετραευαγγέλιο τοῦ Gélât⁴. 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 τῆς Σμύρνης, πού τὸν θεωροῦσαν ἔργο τοῦ 11ου αἰ.¹. Νεώτεροι ἐρευνητές πιστεύουν ὅτι πρόκειται γιὰ παλαιολόγειο ἀντίγραφο ἀπὸ πρωτότυπο τοῦ 11ου αἰ. καὶ τοποθετοῦν τὶς μικρογραφίες στὸν ὕστερο 14ο αἰ.².

Στὶς παλαιότερες παραστάσεις τῆς Μαστίγωσης ὁ κίονας παραλείπεται καὶ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μετωπικὸς μὲ ἀπλωμένα τὰ χέρια, ἀνάμεσα στοὺς μαστιγωτῆς. Τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα χρησιμοποιεῖται καὶ στὸ βουλγαρικὸ εὐαγγέλιο τοῦ τσάρου Ἰωάννη Ἀλέξανδρου, πού γράφτηκε τὸ 1356³. Ἀντίθετα σ' ὅσα ἔργα τοῦ 14ου αἰ. ὑπάρχει Μαστίγωση ἐφαρμόζεται, μὲ μικρὲς παραλλαγές, ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος πού βλέπουμε στὴν εικόνα μας μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ κίονα πάνω στὸν ὁποῖο εἶναι δεμένος ὁ Χριστὸς. Ἔτσι στὴ Μονὴ Marko⁴ καὶ τῆς λειψανοθήκης τοῦ Βησσαρίωνα⁵, ὁ Χριστὸς ἔχει δεθεῖ στὸν κίονα χωρὶς νὰ πατᾷ στὴ γῆ. Στὴ Μονὴ Βατοπεδίου ὁ Χριστὸς δεμένος πατᾷ στὸ ἔδαφος, ἔχοντας στ' ἄριστερά του τοὺς δύο μαστιγωτῆς πού τὸ ἔργο τους ἐποπτεύει ἕνας ἀξιωματοῦχος⁶. Ἡ εἰκονογραφία τῶν παλαιολογείων ἔργων ἐφαρμόζεται σὲ εἰκόνες⁷ καὶ τοιχογραφίες⁸ τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς, ὅπου ἡ παράσταση αὐτὴ εἶναι ἀρκετὰ συχνή.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Μαστίγωσης τῶν παλαιολογείων ἔργων θεωρήθηκε ἀπὸ τὸν G. Millet⁹ καὶ τὴν T. Velmans¹⁰ ὡς κατευθείαν δάνειο

1. J. Strzygowski, Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, «Byzantinische Archiv», Heft 2, Leipzig 1899, πίν. XVIII. Ἡ ἐπιγραφή πού ὑπάρχει στὴ μικρογραφία δηλώνει «ὁ ἐμπαιγμός».

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

3. H. S. Der Nersessian ἀπόδειξε ὅτι ἡ εἰκονογραφία τοῦ βουλγαρικοῦ κώδικα βασίζεται σ' αὐτὴν τοῦ Par. gr. 74, βλ. Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia, Paris 74, «The Art Bulletin», IX, no 3(1927) 223 κ.έ. Βλ. ἀπεικόνιση τῆς Μαστίγωσης σ' αὐτὸν στοῦ B. Filov, Les miniatures de l'Évangile du roi Jean Alexandre à Londres, Sofia 1934, πίν. 127.

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

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

6. G. Millet, Athos, πίν. 92,1 καὶ P. Miljković-Peprek, ὁ.π., σ. 260, εἰκ. 125.

7. Πχ. εἰκόνα «Ἐπὶ σοὶ χαίρω» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, βλ. M. Chatzidakis, Le Grand Livre des Icônes, ὁ.π., εἰκ. 118.

8. Ὅπως π.χ. στὶς τοιχογραφίες τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν Λαύρας, Ξενοφόντος καὶ Διονυσίου στὸ Ἅγιο Ὄρος, (G. Millet, Athos, πίν. 126, 4, 177, 1, 200,2 ἀντίστοιχα) τῆς μονῆς Βαρλαάμ καὶ Ἁγίου Νικολάου Ἐναυασαῖ στὰ Μετέωρα, (M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-29, 1969-1970, εἰκ. 11), τῆς μονῆς Ντίλιου στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων, (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου, Ἰωάννινα 1980, εἰκ. 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 παλαιολόγιες ἀποδόσεις τοῦ θέματος, στοιχεῖο ποὺ 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 δυτικῆ ζωγραφικῆ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πάντοτε μετωπικός, δεμένος, μπροστὰ ἢ πίσω ἀπὸ τὸν κίονα¹. Τέλος, κατὰ τὴν Velmans, ἡ ἀπουσία περιγραφῆς στὰ κανονικὰ κείμενα τοῦ τρόπου μαστίγωσης τοῦ Χριστοῦ ἐξηγεῖ τὴν ἔλλειψη τοῦ ἀνάλογου τύπου ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ εὑρετήριο τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ τὴν υἱοθέτησή του —ὅπου ὑπάρχει στὸν 14ο αἰ.—ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα.

Ὅμοιος 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 μαρτυριῶν 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 ποὺ δένεται ὁ ἅγιος (σὲ στάση μετωπικῆ ἢ κροταφικῆ), τὴ θέση τῶν χειρῶν καὶ τὴ στήριξη τῶν ποδιῶν (ἄλλοτε πατᾶ σὲ βάση κι ἄλλοτε δχι)². Πρέπει ἀκόμα νὰ

et au début du XV^e 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 e i s s, 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 στύλο χωρὶς νὰ πατᾶ 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, Εἰσέβιου καὶ Χαιρήμονος (εἰκ. 87). Στὸ μαρτύριο τῶν ἁγίων Τροφίμου, Δορυμέδοντος καὶ Σαββατίου (εἰκ. 49) ὁ ἅγιος ποὺ βρίσκεται δεξιὰ δέθηκε κροταφικά στὸ στύλο, χωρὶς νὰ πατᾶ 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' ἄριστερά καὶ πατᾶ σὲ σανίδα προσηλωμένη σὲ στύλο (εἰκ. 27).

σημειωθεί ότι παρόλο που τὰ κανονικά και τὰ απόκρυφα κείμενα δὲν ἀναφέρονται στὸν κίονα τῆς Μαστίγωσης, εἶναι γνωστό, ἀπὸ τὸ Ὀδοιπορικὸ τοῦ Ἀντωνίου τοῦ Νονγοδ τὸ 1200 στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ καὶ τῶν μεταγενέστερων Ρώσων προσκυνητῶν, πὼς ὁ κίονας αὐτὸς φυλασσόταν στὸ νὰδ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων¹. Μάλιστα ὁ Στέφανος τοῦ Νονγοδ, πὺ ἐπισκέφτηκε τὴν Κωνσταντινούπολη γύρω στὰ 1350, δίνει τὴν πληροφορία, πὺ ἀσφαλῶς ἀπηχεῖ μιὰ ἐρύτερη παράδοση, ὅτι τὸν κίονα μετέφερε ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλὴμ ἢ Ἁγία Ἐλένη². Τὸν κίονα τῆς Μαστίγωσης ἀναφέρουν καὶ οἱ Λατίνοι προσκυνητῆς τῶν Ἁγίων Τόπων τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἐποχῆς³. 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 μαρτυρολογίων⁴.

Ἐλ κ ὀ μ ε ν ο ς (πίν. 4β). Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται σὲ λιτὸ τοπίο μὲ σχηματικὰ ἀποδομένο τὸ βρσχῶδες ἔδαφος πὺ φέρνει στὸ Γολγοθᾶ. Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς κατέχει τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης. Ντυμένος μὲ χειριδωτὸ χιτῶνα ἔχει δεμένα τὰ χεῖρα μὲ σκοινὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο τὸν σέρνει ὁ στρατιώτῃς πὺ προηγεῖται. Ἄν καὶ ἔχει ἀπαλλαγθεῖ ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ σταυροῦ, πὺ 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 στρατιώτῃς πὺ προηγεῖται τῆς πομπῆς μὲ ἀνοιχτὸ βῆμα καὶ ἀποφασιστικὴ κίνηση βρίσκεται σὲ ζωνηρὴ 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 πὺ ἐπιβάλλεται στὴ θεϊκὴ ταπεινωμένη μορφή. Τὸ κεφάλαι πὺ καλύπτει σκοῦφος πὺ οἱ ἄκρες του κατεβαίνουν ὡς τ' αὐτιά.

Πίσω ἀπὸ τὸ στρατιώτῃ διακρίνονται τέσσερις μορφές πὺ 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 abenländischer Spiegelung*, BZ XX (1911) 183.

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

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

Συγκριτικὸ ὕλικὸ μᾶς παρέχουν οἱ μικρογραφίες παλαιότερων χειρογράφων, γιατί οἱ σύγχρονες παλαιολόγειες ἀπεικονίσεις ἀκολουθοῦν, καθὼς θὰ δοῦμε, διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα. Στὸ τετραευαγγέλιο Par. gr. 74¹ πέντε Ἰουδαῖοι μὲ μακριὰ φορέματα και καλυμμένα τὰ κεφάλια προηγοῦνται τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ στὸ ἀντίγραφό του τοῦ 14ου αἰ., τὸ εὐαγγέλιον τοῦ σάρου Ἰωάννη Ἀλέξανδρου, ὁ ἀριθμὸς τους μειώνεται σὲ τέσσερις². Θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἀντίστοιχο πρότυπο ἀκολουθεῖται και στὴν εἰκόνα. Ὅμως οἱ πλούσια κοσμημένες ἀπολήξεις τῶν ρούχων και 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 πὼς ἐκεῖ οἱ Ἑβραῖοι εἰκονίστηκαν μὲ μακριὰ μὲν ἀλλὰ ἀκόσμητα ἐνδύματα και 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 Γολγοθᾶ³. Σ' ὅλα ὁμῶς τὰ ἔργα τοῦ 14ου αἰ., ὅπου αὐτὲς ὑπάρχουν, συνιστοῦν δευτερεῖον ἐπεισόδιον, μὲ ἐξαίρεση τὴν τοιχογραφία τοῦ Ἰβανου, ὅπου εἶναι ἡ ἀποκλειστικὴ συνοδεία τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ εἰκονίστηκαν πίσω του⁴. Τὸ μόνον γνωστὸ σὲ μὲνα παράδειγμα, ὅπου οἱ γυναῖκες προηγοῦνται, εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ τετραευαγγέλιου τοῦ Βερολίνου (Berol. qu. 66) ποὺ χρονολογεῖται στὸν 13ο αἰ.⁵

Μὲ τὴν μικρογραφία αὐτὴ συνδέεται ἡ παράσταση τῆς εἰκόνας τόσο στὴ διάταξη τῶν προσώπων ὅσο και στὶς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες. Καὶ στὶς δύο σκηνὲς προηγοῦνται οἱ γυναῖκες και ὁ στρατιώτης ποὺ τοποθετεῖται στὸ πρῶτον ἐπίπεδο. Ὁ τελευταῖος σέρνει τὸ Χριστὸ ἀπὸ τὸ σκοινί, μὲ τὸ ὅποῖον εἶναι δεμμένα τὰ χέρια του. Τὴν πομπὴ κλείνει ὁ Σίμων ποὺ μεταφέρει τὸ σταυρὸ. Ὁμοῖα, ὁ Χριστὸς φορᾷ χειριδωτὸ χιτῶνα, μὲ clavus στὴν μικρογραφία, και ἀπουσιάζει ἀπ' τὸ λαμό του τὸ σκοινί, χαρακτηριστικὸ σὲ πολλὰς ἀπεικονίσεις τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰ

1. H. Omont, ὁ.π., πίν. 178.

2. B. Filon, ὁ.π., πίν. 128.

3. Λουκ. κγ', 27.

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

5. G. Millet, Recherches, εἰκ. 402, και 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.

Η λιτή παράσταση του Έλκόμενου τής εικόνας μας διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες παλαιολόγιες απεικονίσεις ως προς τη διάταξη των προσώπων τής πομπής και τις επί μέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες. Σ' αυτές κατά κανόνα προηγείται ο Σίμων με το σταυρό, ακολουθεί ο στρατιώτης που σέρνει το Χριστό και η πομπή κλείνει με το πλήθος των Ιουδαίων. Το σχήμα αυτό ακολουθείται στις γενικές του γραμμές στο Χιλανδάρι¹, τόν Άγιο Νικήτα Cucer², τὸ Nagoricino³, τὸ Lesnovo⁴, τὸ Mateić⁵, τὸ Χριστό Βεροίας⁶. Παραλλαγές παρατηρούνται ἀπὸ μνημεῖο σὲ μνημεῖο στὶς ἐπιμέρους λεπτομέρειες⁷. Οἱ ἀντίστοιχες σκηνές τῆς Περιβλέπου στοῦ Μιστρά⁸ καὶ στοῦ Decani⁹ ἀκολουθοῦν ἄλλο εἰκονογραφικὸ πρότυπο, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη, σύμφωνα μὲ τὸ ὅποιο ὁ Χριστὸς μετέφερε μόνος του τὸ σταυρὸ (Ἰωαν. 1θ', 17). Σ' ὅλα τὰ παραπάνω μνημεῖα, ἐκτὸς τοῦ Lesnovo, κοινὸ τόπο ἀποτελεῖ τὸ περασμένο γύρω ἀπὸ τὸ λαιμὸ τοῦ Χριστοῦ σκοινί¹⁰. Τέλος σὲ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, τοῦ 14ου αἰ., παρατηρεῖται ἀνάλογη τάξη προσώπων μὲ τὰ παλαιολόγια μνημεῖα ποὺ ἀναφέραμε¹¹.

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τῶν παραστάσεων τῆς εἰκόνας ἔδειξε ἀρκετὰ καθαρὰ ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς δὲν ἀκολουθεῖ πάντα τοὺς εἰκονογραφικοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ προσιδιάζουν σὲ πολλὰ ἔργα τοῦ 14ου. Μερικὲς σκηνές, ὅπως ἡ Προσευχὴ καὶ ὁ Έλκόμενος, μὲ τὴν ὄρχαϊκὴ εἰκονογραφία τοὺς ἔχουν τὰ ἀντίστοιχὰ τοὺς σὲ παλαιότερα ἔργα. Ἀλλὰ καὶ στὶς ὑπόλοιπες σκηνές εἶναι φανερὴ ἡ ἐπιφύλαξη τοῦ ζωγράφου στὶς σύγχρονες τοὺ 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. Ὅ.π., πίν. 90,1.

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

5. Ὅ.π., πίν. 40,82 καὶ 41,83-84.

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

7. Ἔτσι στὸ Χιλανδάρι, στὸ Nagoricino καὶ στὸ Mateić, στὴν πορεία προστίθενται καὶ γυναῖκες. Στὸ «Χριστὸ» τῆς Βέροιας ἡ συνοδεία ἀποτελεῖται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ στρατιώτες, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφάνο. Στὸ μνημεῖο αὐτὸ εἰκονογραφεῖται μόνον ἡ πορεία τοῦ Χριστοῦ καὶ παραλείπεται ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Σίμονα, βλ. Α. Τσιτουρίδου, 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 του Δείπνου διατηρεί την παραδοσιακή θέση του Χριστού στην άριστερη ἄκρη του τραπεζιού, ἐνῶ ἡ τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν μπροστά δηλώνει τοὺς δισταγμούς του γιὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ κάλυψη τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Ἐπὶ τὴν κλειστὴ ὁμάδα τῶν μαθητῶν στὸ Νιπτῆρα 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 μορφή τοῦ Χριστοῦ καὶ τὶς κάπως θεατρικὲς χειρονομίες τῶν προσώπων, ποὺ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἐξαλλο πλῆθος καὶ τὴ βιαιότητα ἀντίστοιχων σύγχρονων σκηνῶν.

Ἡ συντηρητικότητα τοῦ ζωγράφου ἢ ἡ ἔμμονή του σὲ παλιὰ πρότυπα εἶναι ἐκδηλές καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ καὶ φυσικοῦ τοπίου. Εἶναι γνωστὸ πὼς ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἐπιτεύγματα τῆς παλαιολόγιας ζωγραφικῆς εἶναι καὶ ἡ προσπάθεια πλαστικῆς ἀπόδοσης τοῦ χώρου¹. Ἡ ὀργάνωση 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 ὀργάνωσή του σὲ ἐπάλληλα 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 χρησιμοποιοῖ τὰ στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν τὸ χῶρο μὲ ἐξαιρετικὴ οἰκονομία. Σ' ὄσες σκηνές ἢ δράση ἐξελίσσεται στὸ ἐσωτερικὸ, τὰ ἀρχιτεκτονήματα εἶναι λιτά, ἀλλὰ ἡ ὀργάνωση καὶ ἡ λειτουργία τοὺς 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' ὄλο τὸ μήκος μ' ἕνα λαδοπράσινο χρῶμα καὶ μόνο ἡ σχεδίαση ἐνὸς τοξοῦ 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. Veilmans, 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 Ἐλκόμενου. Μὲ σκουρότερα περιγράμματα καὶ μερικές ὑπόλευκες πινελιές 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 πηγές ἐμπνευσης ἢ τὰ πρότυπα τοῦ ζωγράφου τῆς¹.

Ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα εἶναι χαρακτηριστικὸς ὀρισμένων ἔργων ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 14ου αἰ. ἀλλὰ τὸ συγκεκριμένο του πρότυπο ἀναγνωρίζεται σὲ ἔργα τῆς δευτέρης δεκαετίας τοῦ αἰώνα. Ἀποδίδεται πάντοτε σὲ στάση τριῶν τετάρτων μὲ μικρὸ κεφάλι καὶ δυνατὸ λαιμὸ. Τὸ πρόσωπο εἶναι μακρόστενο μὲ πλατὺ μέτωπο, ἄρκετὰ μακριὰ μύτη καὶ μάτια μικρὰ μέσα στὴ βαθεῖα σκιασμένη κόγχη τους. Τὰ πλησιέστερα ἀνάλογα αὐτοῦ τοῦ τύπου τὰ ἐντοπίζουμε στὸ χειρόγραφο gr. 152 τῆς Μονῆς Σινᾶ², τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μιστρά³ καὶ τῆς Decani⁴. Ὁ τύπος αὐτὸς βρίσκεται σὲ ὀρισμένες παραστάσεις τῆς Μονῆς τῆς Χώρας⁵, τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης⁶ καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ⁷.

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 προπλασμοῦ τοποθετοῦνται πλατεῖα 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 πινελιές δηλώνουν τὰ πῶ

1. Στὴν εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τῆς σκηνῆς τῆς Προσευχῆς σημειώσαμε τὴ στενὴ ἀντιστοιχία ποὺ ὑπάρχει μὲ τὴν ἀνάλογη παράσταση μιᾶς πρώιμης κομνηνειαίας 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 Societé 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. Ξυγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων 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 ἕνας συνοπτικότερος τρόπος πλασίματος μὲ περιορισμένης ἔκτασης φωτεινά ἐπίπεδα καὶ ἐλάχιστες σβησμένες λευκὲς πινελιές.

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

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

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

Πύδ συχνὰ οἱ πτυχώσεις ἀποδίδονται μόνο μὲ χρωματικὲς ἀντιπάρθεσις. Ἔτσι π.χ. στὸ χιτῶνα τοῦ Χριστοῦ στὸ Νιπήρα, 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 ἀντιπάρθεση χρωμάτων.

Ψυχρὰ χρώματα χρησιμοποιήθηκαν καὶ γιὰ τὰ ἐρχιτεκτονήματα καὶ μόνο ἢ σποραδικὴ χρῆση θερμότερων τόνων φαιδρύνει καὶ ζωογονεῖ τὸ σύνολο¹. Περιορισμένη εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ χρῆση χρυσοῦ κυρίως στὶς ἀρχι-

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

τεκτονικές λεπτομέρειες, τὰ σκεύη καὶ τὰ ρούχα.

Ίδεαλιστικὸ καὶ ὑπερβατικὸ εἶναι τὸ ὕφος ποὺ κυριαρχεῖ στὶς παραστάσεις τῆς εἰκόνας. Ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων, ἡρεμὴ καὶ συγκρατημένη, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ δραματικὸ περιεχόμενον τῶν σκηνῶν. Ἡ ἐξωτερικεύση τῶν ψυχικῶν συναισθημάτων ἐκφράζεται μὲ αὐτοσυγκράτηση καὶ δίνεται κυρίως μὲ τὴν ἔνταση τοῦ βλέμματος. Ἀποφεύγονται οἱ ζωνρὲς χειρονομίες, οἱ ταραγμένες κινήσεις, ἡ ἔμφραση στὴν ἐκδήλωση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰ. Ἡ κίνησις εἶναι περιορισμένη καί, ὅπου ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τῆς σκηνῆς, ἀποκτᾶ ἕναν ἡρεμὸ ἐσωτερικὸ ρυθμὸ, ἀπ' ὅπου δὲν λείπει καὶ ἕνα στοιχεῖο συμβατικότητος. Σύμφωνη μὲ τὸ γενικὸ κλίμα τῆς εἰκόνας εἶναι καὶ ἡ λιτὴ ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ δὲν θυμίζει τὰ πολύπλοκα «μπαρόκ» ἀρχιτεκτονήματα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ αἰῶνα ἢ καὶ ὀρισμένων ἔργων τῆς ἔκτης ἢ ἑβδόμης δεκαετίας¹.

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 ὀδηγοῦν νὰ τὸ συνδέσουμε μὲ ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὰ μέσα καὶ στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα.

Στενὲς ἀναλογίαις παρουσιάζει ἡ εἰκόνα μας μ' ἕνα χρονολογημένον 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 1361-1384². Συγκρίνοντας τὸν τρόπο ποὺ ἀποδίδονται οἱ μορφὲς στὰ δύο ἔργα,

τὸς μὲ τὸν τροῦλο, ἐνῶ οἱ πλάγιες προεξέχουσες κατασκευὲς δίνονται μὲ λαδοπράσινο. Τὸ χρῶμα αὐτὸ μὲ περιορισμένη χρῆσις γκρίζου ἀποδίδει τὰ κτήρια στὸ Νιπτήρα. Χρησιμοποιεῖται ὄχρα 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 σκοδρὸ μενεξελί τὰ μεταξύ τους διαστήματα. Κόκκινο κιννάβαρης χρησιμοποιεῖται στὸ πλοῦσιον χρυσοκόσμητο ὕφασμα ποὺ εἶναι ριγμένον 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. Ζυγγόπουλος ποὺ τὴ δημοσίευσε πιστεύει, βασισμένος σὲ ἱστορικὰ τεκμήρια, ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ, καθὼς καὶ τὰ ἄλλα ἀφιερῶματα τῆς Παλαιολογίνας στὴ Μονή

διαπιστώνουμε την ίδια έλλειψη περιγραμμάτων, τὸ ἴδιο πλάσιμο τῆς σάρκας μὲ ζωηρὲς φωτοσκιάσεις, τὴ χρήση φωτεινῶν ἐπιπέδων καὶ λευκῶν γραμμῶν γιὰ τὸν τονισμό τῶν ὄγκων ποὺ προεξέχουν, ἂν καὶ στὴν εἰκόνα τῶν Βλατάδων οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες περιορίζονται καὶ ἐπικρατοῦν οἱ σκιές. Ὅμοια πλατεῖα ἐπίπεδα καὶ περάσματα μὲ λευκὸ χρῶμα ἀποδίδουν τὰ ροῦχα καὶ τὶς πτυχές. Ἡ ἴδια τεχνικὴ τῶν ἐλευθέρων λευκῶν πινελιῶν χρησιμοποιεῖται καὶ στὰ δύο ἔργα γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν¹.

Ὡς πρὸς τὸ μαλακὸ πλάσιμο, τὴν ἀναγλυφικότητα τῶν ὄγκων, τὶς κομψές καὶ ραδινὲς μορφές, τὶς ρέουσες πτυχές ἢ εἰκόνα τῶν Βλατάδων πλησιάζει τὴν εἰκόνα τῆς Βάπτισης στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τοῦ Βελιγραδίου, ποὺ τὴ χρονολογοῦν στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ.² Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα ἀφοροῦν κυρίως τὴ χρωματικὴ κλίμακα καὶ τὸ γεγονὸς πὼς οἱ μορφές στὴν εἰκόνα τῆς Θεσσαλονίκης γίνονται ἀκόμα πιὸ ἄυλες καὶ ἰδεαλιστικές.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς λυρικῆς ἀτμόσφαιρας τῆς σύνθεσης καὶ τοῦ πνεύματος αὐτοσυγκράτησης ποὺ κατέχει τὶς μορφές στὴν ἔκφραση τῶν συγκινησιακῶν καταστάσεων, ἡ εἰκόνα τῆς Θεσσαλονίκης βρίσκεται κοντὰ στὴν εἰκόνα τῆς Σταύρωσης τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ποὺ προέρχεται ἐπίσης ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη καὶ τοποθετεῖται χρονικὰ περίπου στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα³. Εἰδικὰ ἡ ψηλόλιγνη καὶ χωρὶς βάρος κορμοστασιά τῆς Παναγίας στὴ Σταύρωση ἔχει τὸ παράλληλὸ τῆς στῆ μορφῆ τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνας μας. Καὶ στὰ δύο ἔργα ὁ ἱερατικὸς καὶ ὑπερβατικὸς χαρακτήρας τῶν συνθέσεων ἐκφράζεται καὶ μέσα ἀπὸ τὰ σκοτεινὰ καὶ σοβαρὰ χρώματα πάνω στὸ χρυσοῦ κάμπο. Ὅμως τὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα τῆς Σταύρωσης εἶναι πιὸ μαλακὸ καὶ δὲν ὑπάρχουν οἱ ζωηρὲς φωτοσκιάσεις ποὺ βρίσκονται στὴν εἰκόνα τῶν Παθῶν.

Ἀνάλογα τεχνολογικὰ κριτήρια συνδέουν τὴν εἰκόνα μας μὲ ὀρισμένες εἰκόνας ποὺ βρίσκονται σὲ ρωσικὰ μουσεῖα καὶ θεωροῦνται ἔργα τῶν κωνσταντινοπολίτικων ἐργαστηρίων. Πρόκειται γιὰ τὶς εἰκόνας τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τοῦ Μουσείου Ermitage στὸ Leningrad, τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν Gallerie Tretja-

δὲν θὰ πρέπει νὰ εἶναι παλιότερα τοῦ 1372· βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Νέαι προσωπογραφίαι, ὁ.π., σ. 53 κ.έ.

1. Ὁ.π., πίν. 19α-γ καὶ 20α.

2. M. 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. (σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη). Βλ. ἔγχρωμη ἀπεικόνιση στοῦ S. Radojčić, Le Grand Livre des Icônes, ὁ.π., σ. 153.

3. Ἡ χρονολόγησις αὐτῆ προτείνεται ἀπὸ τὸ Μ. Χατζηδάκη, βλ. Le Grand Livre des Icônes, ὁ.π., σ. 78-80, ἔγχρωμη ἀπεικόνιση στῆ σ. 79.

κον στη Μόσχα, και την εικόνα του Γρηγορίου Παλαμά στο Μουσείο Καλών Τεχνών, επίσης στη Μόσχα¹. Κοινό χαρακτηριστικό στα έργα αυτά είναι η απόδοση της σάρκας με φωτοσκιάσεις, ο ένεργος ρόλος της γραμμής, ο ιδεαλιστικός χαρακτήρας των συνθέσεων. Ειδικότερα στην Κοίμηση και την Έλεούσα του Ermitage αναγνωρίζουμε τον ίδιο τρόπο πλασίματος με την εικόνα της Θεσσαλονίκης. Όμοια ή κομψή μορφή του αγγέλου στον Εθαγγελισμό της Gallerie Tretjakov θυμίζει όρισμένες μορφές της εικόνας μας. Άναλογίες υπάρχουν και με την εικόνα του Γρηγορίου Παλαμά, ως προς το πλάσιμο, αν και στο έργο αυτό οι γραμμές των φώτων δεν τοποθετούνται ελεύθερα, αλλά ύπακουοι σ' ένα αυστηρότερο, γεωμετρικό κάπως, σύστημα καθώς ανοίγουν σαν βεντάλιας.

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 όρισμένοι εικονογραφικοί και φυσιογνωμικοί τύποι, που ήδη αναφέραμε, αλλά και η τεχνική του πλασίματος των μορφών και η ιδεαλιστική και λυρική ατμόσφαιρα του έργου².

Η μικρογραφική εκτέλεση των παραστάσεων στην εικόνα των Βλατάδων, ή χρήση όρισμένων 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 Σινᾶ, που τοποθετείται στο δεύτερο τέταρτο του αιώνα³. 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 πλην της Κοίμησης στο Ermitage δημοσιεύθηκαν στο άρθρο του 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., και χρονολογούνται: η εικόνα της Έλεούσας στο Ermitage (πίν. III, C) και ο Εθαγγελισμός στη Gallerie Tretjakov (πίν. III, B), στο δεύτερο μισό του 14ου αι. Η εικόνα του Γρηγορίου Παλαμά (πίν. IV, C) χρονολογείται με βάση ιστορικά δεδομένα ανάμεσα στα έτη 1370-80. Τα έργα αυτά, καθώς και την εικόνα της Κοίμησης στο Ermitage, ο ίδιος συγγραφέας περιλαμβάνει και στο έργο του, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, βλ. εικ. 527, 528 και 529 αντίστοιχα, όπου αναθεωρεί τη χρονολόγηση της εικόνας του Εθαγγελισμού και την τοποθετεί στα τέλη του 14ου αι. Έγχαρμες άπεικονίσσεις της εικόνας της Έλεούσας και του Γρηγορίου Παλαμά βλ. στήσ A. B a n c k, Byzantine Art in the Collections of the USSR, Leningrad-Moscou 1966, εικ. 260-61 και 302 αντίστοιχα.

2. M. X a τ ζ η δ ά κ η, Μιστράς, Άθηναι 1948, σ. 77-81, πίν. 18-26 και 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, δ.π., πίν. LXVII, εικ. 4.

μορφές διατηρούν άκόμα τή σωματικότητα και τήν πλαστικότητα τών έργων τής πρώτης περιόδου τής παλαιολόγειας αναγέννησης, ενώ οί μορφές στην εικόνα, με τήν κομψότητα και τήν κάποια ξηρότητά τους, μάς προσφέρουν ένα άκόμα δείγμα τής κατεύθυνσης τών καλλιτεχνικών άναζητήσεων από τά μέσα του αιώνα και πέρα.

Τις ίδιες ρευστές και μαλακές πτυχές στά ρούχα τών μορφών τής εικόνας μας αναγνωρίζουμε και στις μικρογραφίες του κώδικα gr. 407 του 'Ιστορικού Μουσείου τής Μόσχας, έργα μιās πλειάδας καλλιτεχνών, που τοποθετούνται στά μέσα ή τó τρίτο τέταρτο του αιώνα¹. Συγκρίνοντας τόν Προφήτη 'Αββακούμ του χειρογράφου² με τόν 'Ιούδα τής Προδοσίας στην εικόνα, διαπιστώνουμε τήν ίδια έλευθερία στην άπόδοση τών πτυχών στά ρούχα που άνεμίζουν, καθώς άκολουθούν τή ζωηρή κίνηση τής μορφής. 'Επίσης ή άνάλαφρη μορφή του Προφήτη 'Ησαΐα στο χειρόγραφο³ θυμίζει όρισμένες μορφές στην εικόνα.

Τέλος στενές άναλογίες ύπάρχουν άνάμεσα στην εικόνα μας και τή μικρογραφία τής Μεταμόρφωσης στο χειρόγραφο gr. 1242 τής 'Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι, που περιέχει θεολογικά έργα του αυτοκράτορα 'Ιωάννη Καντακουζηνού και διακοσμήθηκε άνάμεσα στά έτη 1372-1375⁴. Οί συγγένειες έντοπιζονται στο πλάσιμο τών μορφών και τών πτυχών και τή χρήση παρόμοιων χρωμάτων. Οί διαφορές άφορούν κυρίως τήν έντονη κίνηση και τήν ταραχή που κατέχει τις μορφές στη μικρογραφία, καθώς και τόν τρόπο που άποδίδεται τó φυσικό τοπίο με τούς κατακερματισμένους

1. Στη δημοσίευση του χειρογράφου από τόν Μ. V. A l p a t o f f, A Byzantine Illuminated Manuscript of the Paleologue Epoch in Moscou, «The Art Bulletin» XII, no 3, September 1930, 207 κ.έ., άναθεωρείται ή παλιότερη χρονολόγηση τών μικρογραφιών από τόν N. Kondakoff στο 13ο αί. και τοποθετούνται στο 14ο αί. 'Ο V. L a z a r e v τις χρονολογεί μεταξύ τών έτών 1340-1350, Storia, ό.π., σ. 371, ενώ ό O. D e m u s, 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, τις τοποθετεί στο τρίτο τέταρτο του αιώνα.

2. V. L a z a r e v, Storia, εικ. 510.

3. 'Ο.π., εικ. 517.

4. Τó χειρόγραφο προέρχεται από τή βιβλιοθήκη τής μονής τής 'Αγίας 'Αναστασίας «...τής έν τώ μεγάλω Βουφ κειμένης», όπως μνημονεύει σημείωμα στο fol. 437^{vo} του κώδικα. Βλ. H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle, Paris 1929, σ. 58. Για τήν άγορά του κώδικα στο 18ο αί. από τούς ιησουίτες μισιονάριους για τήν αυτοκρατορική βιβλιοθήκη τής Γαλλίας, βλ. H. O m o n t, Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris 1902, Seconde partie, σ. 728-730. Γιό τήν έκτέλεση του κώδικα στη μονή τών 'Οδηγών τής Κωνσταντινούπολης, βλ. L. P o l i t i s, Eine Schreibschule im Kloster Tών 'Οδηγών, BZ 51 (1958) 17 κ.έ. και κυρίως 29, no 11.

βράχους σε διαδοχικά επίπεδα¹.

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 επίδραση των ήσυχαστικών ιδεών². Άλλοι όμως πιστεύουν ότι ο θρίαμβος των Ήσυχαστών άπλώς 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»³.

Η τεχνολογική ανάλυση των επί μέρους σκηνών στην εικόνα και ή τεχνική της εκτέλεσης μās 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 στά Μετέωρα και τη μικρογραφία της Μεταμόρφωσης στο χειρόγραφο του Ίωάννη Καντακουζηνού—και τὰ δύο έργα με σταθερή χρονολόγηση—συνηγορούν για τη χρονολόγησή της περίπου στην έβδομη δεκαετία του αιώνα.

Ός προς τὰ πρότυπα που ακολουθεί ο ζωγράφος, ή εικονογραφική ανάλυση του έργου έδειξε ότι γενικά αποφεύγει τις εικονογραφικές καινοτομίες που εισάγονται και καθιερώνονται στη ζωγραφική του 14ου αϊ. και αντίλει τὰ πρότυπά του από την παλαιότερη βυζαντινή παράδοση⁴. Η διάταξη των σκηνών στην εικόνα μας, τὰ εικονογραφικά της στοιχεΐα, ή μικρογραφική της εκτέλεση και ή χρήση όρισμένων χρωμάτων, όπως π.χ. τὸ ζωηρό κυανὸ (κοβαλίου), ύποβάλλουν την ιδέα ότι πιθανόν τὸ πρότυπο του ζωγράφου—τουλάχιστον για όρισμένες σκηνές—νά ήταν κάποιο παλαιότερο του 14ου αϊ. χειρόγραφο με μικρογραφίες των Παθών, που τις προσάρμοσε στην τεχνολογία της εποχής του. Όστόσο ή πρόταση αυτή

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

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

3. M. Chatzidakis, *Classicisme*, δ.π., σ. 172. Άλλά και ο 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 I. Δίου, *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 ύπόθεση που διατύπωσε ο Bréhier θά πρέπει να χρησιμοποιείται με επιφύλαξη.

4. Όπως παρατηρεί ο M. Χατζηδάκης, *Classicisme*, δ.π., σ. 173, ή τάση αυτή επιστροφής σε μορφές και τρόπους των αρχών του αιώνα ή και ακόμα παλαιότερων εποχών χαρακτηρίζει τὰ 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 μικρογραφίες¹. 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 της². Ἡ εἰκόνα δέν φαίνεται νά μνημονεύεται στόν ἐπίσημο κατάλογο «ἀγίων λειψάνων, εἰκόνων καί χειρογράφων» πού συντάχθηκε τὸ 1899 ἐπὶ ἡγουμενίας Καλλίνικου Γεωργιάδη³.

Ἄνεξάρτητα πάντως ἀπὸ τὸ πού βρισκόταν ἀρχικά τὸ ἔργο αὐτό, ἡ ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ του ποιότητα μᾶς ὀδηγεῖ νά τὸ ἐγγράψουμε στήν παραγωγή τῶν καλλιτεχνικῶν ἐργασιῶν τῆς Θεσσαλονίκης, πόλης μέ ἀποφασιστικὸ πολιτικὸ καί πνευματικὸ ρόλο στὰ πράγματα τῆς αὐτοκρατορίας στὸ 14ο αἰώνα⁴.

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 Θεσσαλονίκη μὴ τῶν Βλαταίων καί τὰ μετόχια αὐτῆς, BZ 8(1899) 402 κ.έ.

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 μοῦ ἀνῆλθα ἀπὸ τὸ σχετικὸ κεφάλαιο τῆς μονογραφίας τοῦ Γ. Σ τ ο γ ι ὀ γ λ ο υ, Ἡ ἐν Θεσσαλονίκη 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. Tafra li, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913, σ. 149-169 καί A. X y n γ ο ρ ο υ λ ο ς, 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 (0,51×0,41×0,03) 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 XIV^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 XIV^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 XIV^e siècle.