

Η ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ

‘Η πρόσφατη δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «Χριστοῦ» τῆς Βέροιας ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Στ. Πελεκανίδη¹ ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικότερες προσφορὲς γιὰ τὴ γνώση τῆς καλλιτεχνικῆς κίνησης στὴν πόλη, πού, ἀν καὶ ἡταν γνωστὸ δτὶ διατηροῦσε ἔνα μεγάλο ἀριθμὸ μνημείων², ἔχει παραμείνει ὡς τώρα ἄγνωστη στοὺς μελετητὲς τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Ἐνδὴ ἡ δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ «Χριστοῦ» ὑπῆρξε τὸ πρῶτο βῆμα μέσα στὸν ἀπεριόριστο πλοῦτο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ποὺ διασώθηκε ὡς τὶς μέρες μας, οἱ φορητὲς εἰκόνες, ποὺ παρουσιάζουν μιὰ ἄλλη πτυχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς στὴν πόλη, μένουν ἐντελῶς ἀνέκδοτες³. Θὰ ἡταν βέβαια ὑπερβολὴ νὰ πιστέψει κανεὶς δτὶ ἡ δημοσίευση ἐδῶ μιᾶς παλιᾶς βυζαντινῆς εἰκόνας ἀπὸ τὶς ἑκατὸ περίπου ποὺ ὑπάρχουν στὴ Βέροια ἔρχεται νὰ συμπληρώσει αὐτὸ τὸ κενό⁴.

1. Σ. τ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, δῆλης Θετταλίας ἀριστος ζωγράφος, ‘Αθῆναι 1973.

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

3. ‘Ο Α. Ξυγγόπουλος, L’art byzantin du XIIIe s., «Symposium de Sopočani 1965», Beograd 1967, εἰκ. 3, δημοσίευση μιὰ εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὴ Βέροια. Βλ. παλιότερες μνεῖες τῆς εἰκόνας: Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, ΑΔ 20(1965) 13, πίν. 11a-β καὶ τοῦ ἰδίου, Βυζαντινὴ τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκή, ‘Αθῆναι 1964, ἀριθ. καταλ. 221 καὶ τελευταῖα, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, ‘Αθῆναι 1976, σ. 47. ‘Ο Ξυγγόπουλος σημειώνει δτὶ ἡ εἰκόνα, ποὺ θεωρεῖ ἔργο τοῦ 13ου αἰ., προέρχεται ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ προφήτη Ἡλίᾳ καὶ τὴν πληροφορία αὐτὴ τὴ μεταφέρει καὶ δ. D. T. Rice, Byzantinische Malerei, Die letzte Phase, Frankfurt am Main 1968, σ. 115 καὶ σ. 136, πίν. 101, ὁ ὄποιος δημάς τὴ χρονολογεῖ στὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ. ‘Η μεταφορὰ τῆς εἰκόνας αὐτῆς ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ «Χριστοῦ» στὸ ναὸ τοῦ προφήτη Ἡλίᾳ, ποὺ γιὰ χρόνια χρησιμοποιότων ὡς πρόχειρος χῶρος συλλογῆς ἀρχαίων, καὶ ἀπὸ κεῖ τώρα τελευταῖα στὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (ἀριθ. εὑρ. 117) εἶναι βεβαιωμένη ἀπὸ τὸ φύλακα ἀρχαιοτήτων κ. Π. Ξυλαπετσίδη. ‘Η πληροφορία εἶναι πολὺ σημαντική, γιατὶ πιστεύω πᾶς ἡ θαυμάσια αὐτὴ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς δεσποτικές τοῦ βυζαντινοῦ τέμπλου τοῦ «Χριστοῦ».

4. Τὸ 1975 ἡ ἐπιμελήτρια βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων καὶ Χρ. Τσιούμη μοῦ ἀνάθεσε τὴν καταγραφὴ καὶ τὴ φωτογράφηση δῆλων τῶν πολύτιμων ἀντικειμένων ποὺ βρίσκονται μέσα στοὺς ναοὺς τῆς Βέροιας. ‘Η μελέτη αὐτῆς τῆς εἰκόνας ὀφείλεται σὲ προτροπὴ τῆς Ἰδιας. Τὴν εὐχαριστῶ θερμά. Τὸ σύνολο τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων ἀποτελεῖ ἀντικείμενο μελέτης τῆς Ἰδιας.

Ἡ μεγάλη λατρευτικὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσει φυλάγεται στὸ διακονικὸ τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης¹. Σήμερα δὲ σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση² (εἰκ. 1). Παλιότερες ἐπεμβάσεις ἔχουν ἔξαλείψει τὸ χρῶμα σὲ δρισμένα σημεῖα τῶν προσώπων καὶ τοῦ ἐνδύματος. Τὸ ὄφασμα ποὺ εἶναι στρωμένο κάτω ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καὶ δι γύψος τῆς προετοιμασίας φαίνονται στὰ σημεῖα ἐκεῖνα. Ἐπιζωγραφίσεις σὲ μικρὴ κλίμακα, ποὺ ἔγιναν γιὰ νὰ τονίσουν τὰ σβησμένα ἢ μαυρισμένα χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων, ἀλλοίωσαν ὡς ἔνα σημεῖο τὴν ἔκφρασή τους.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς δεξιοκρατούσας Ὁδηγήτριας³. Ἡ πλατιὰ μορφή της καλύπτει τὴν πιὸ μεγάλη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας. Ζωγραφίστηκε ὡς τὴ μέση ἔχοντας στρωμένο τὸ κορμί της πρὸς τὰ δεξιά. Ἡ κεφαλὴ της ποὺ γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ κάτω ἀκολουθεῖ ἀντὴ τὴ στροφή. Τὸ ἀριστερὸ χέρι της βρίσκεται μπροστὰ στὸ στῆθος ὅπως δείχνει τὸ μετα-

1. Ὁ ναὸς αὐτὸς εἶναι χαρακτηριστικὸ κτίσμα τῆς τουρκοκρατίας καὶ ὀφείλει τὴν ὀνομασία του στὴν παλιὰ εἰκόνα τῆς Παναγίας. Μιὰ πιθανὴ ἀποψη εἶναι ὅτι κατασκευάστηκε γιὰ νὰ τὴν προστατεύσει. Δὲν εἶναι ἔξακριβωμένο, ἂν ὁ ναὸς κτίστηκε στὴ θέση βυζαντινοῦ ναοῦ ποὺ εἶχε τὴν ὀνομασία αὐτή. Βλ. Γ. Χιονίδη, *Ιστορία*, ὁ.π., σ. 173. Πάντως εἶναι σίγουρο ὅτι ὁ ναὸς γιὰ μιὰ περίοδο ἦταν ἐνοριακός, ὁ.π., σ. 172, σημ. 1. Αὐτὸ δικαιολογεῖται μὲ τὸν ἔξαιρετικὸ σεβασμὸ ποὺ ἔτρεφαν οἱ κάτοικοι γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Φανερωμένης.

2. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται ἀναρτημένη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ διακονικοῦ μέσα σὲ ξύλινο πλαίσιο καρφωμένο στὸν τοῖχο. Ἔνα γναλὶ τὴν προστατεύει ἀπὸ τοὺς καπνούς. Ἡ μεταφορὰ τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ εἶναι ἀδύνατη, δπως ἀδύνατη εἶναι καὶ ἡ ἀκριβὴς μέτρηση τῶν διαστάσεών της. Ἐχει ὑψος 107 ἑκ. περίπου καὶ πλάτος 89 ἑκ.

3. Παλαιότερο δεῖγμα τοῦ τύπου τῆς δεξιοκρατούσας Ὁδηγήτριας εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Santa Maria Nuova στὴ Ρώμη, βλ. A. Gribar, *L'age d'or de Justinien*, 1966, πίν. 206. Στὶς ἀρχές τῆς δεύτερης χιλιετίας ξαναβρίσκουμε τὸν ἴδιο τύπο στὸν "Οσιο Λουκᾶ τῆς Λειψοδιᾶς", E. Diez-O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece*, Cambridge (Mass) 1931, εἰκ. 21 καὶ κάπως διαφοροποιημένο σὲ ψαλτήριο τοῦ Βερολίνου, V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 238. Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. συναντᾶται μὲ ἰδιαίτερη συχνότητα: βλ. τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου (1192), A. Στυλιανοῦ, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά Κύπρος, «Πεπραγμένα τοῦ Θ'. Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου», Ἀθῆναι 1955, πίν. 153, τὴν ψηφιδωτὴν εἰκόνα στὸ Σινᾶ (περίπου 1200), Γ. καὶ M. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1958, πίν. 71 καὶ K. Weitzmann, Sinai, Die Ikonenmalerei des 6-12 Jahrhunderts, Frühe Ikonen, Wien-München 1965, πίν. 36, ἀκόμη δύο εἰκόνες στὸ Σινᾶ, Γ. καὶ M. Σωτηρίου, ὁ.π., πίν. 192 καὶ 200, τὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου τοῦ Ἀγίου Ὀρούς, Σ. Πελεκανίδη, Ἡ φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὁδηγήτριας τῆς μονῆς Χελανδαρίου, AE 8 (1953-4) 75-83, τὴν Ὁδηγήτρια σὲ τοιχογραφία στὴ Μπογιάνα (1259), K. Mijatović, The Boyana Murals, Sofia 1961, πίν. 39 καὶ 41, τὴν τοιχογραφία στὴν Ἀγήτρια Μάνης, N. Δρανδάκη, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Ἀθῆναι 1964, πίν. 77a, κ.λ.



*Eἰκ. 1. Ἡ δεξιοχατούσα Ὁδηγήτρια τοῦ ναοῦ
τῆς Φανερωμένης στὴ Βέροια*

γενέστερο ἀργυρὸ κάλυμμα ποὺ ὑπάρχει ἔκεῖ¹. Αὐτὴ ἡ θέση τοῦ σώματός της, ποὺ ἀποδίδεται σχεδὸν προοπτικὰ στὸ χῶρο, σχηματίζει μιὰ πλατιὰ ἀγκαλιὰ ὅπου κάθεται ὁ Χριστός, συσπειρωμένος πάνω στὸ στῆθος της. Ἡ κλίση τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας καὶ ἡ ἀνάταση τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, παρόλο ποὺ τὸ βλέμμα τους δὲ συναντιέται, δίνουν μιὰ πρώτη ἰδέα τῆς ἐσωτερικῆς σχέσης τους.

Ἄργυρὰ καταστόλιστα ἐλάσματα εἶναι προσηλωμένα στὸν κάμπο τῆς εἰκόνας. Σὲ δύο τέτοια ἐλάσματα εἶναι γραμμένη μὲ μεγάλο ἀκανόνιστα γράμματα σὲ κάθετη καὶ δριζόντια διάταξη ἡ ἐπιγραφὴ· Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟΥ) Η ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ Η ΠΗΛΗ ΟΥΚΑ Θ(ΕΟ)Υ².

Τὸ πρότωπο τῆς Παναγίας ἔχει ώσειδὲς σχῆμα μὲ περίγραμμα σταθερὸ καὶ καλλιγραμμένο. Ὁ λεπτὸς χειρισμὸς τῶν χρωμάτων, ποὺ φαίνεται στὰ ἄθικτα ἀπὸ ἐπιζωγραφίσεις σημεῖα, ἀποδίδει μὲ ζωγραφικότητα τὴν προβολὴ τοῦ δύγκου τοῦ προσώπου μέσα ἀπὸ τὸ φακιόλιο καὶ τὸ μαφόριο. Οἱ παρειὲς πλάθονται μὲ σκοῦρο λαδὶ χρῶμα καὶ ξανοίγονται μὲ θερμότερους τόνους, ρόδινους καὶ ωχροκίτρινους. Εἶναι κρίμα ποὺ ἡ σημερινὴ κατάσταση τοῦ ἔργου δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ μιλήσουμε πιὸ πλατιὰ γιὰ τὴ χρήση τοῦ χρώματος καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς κατασκευῆς τῶν δύγκων. Ὁστόσο οἱ ἐκφραστικὲς δυνατότητες τοῦ ζωγράφου φαίνονται στὴ σταθερὴ σχεδίση τῶν λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου. Οἱ σπαθάτες γραμμὲς τῶν φρυδιῶν ποὺ χάνονται μέσα στὸ χρῶμα τοῦ προπλασμοῦ καὶ ἡ ἐπιδέξια γραμμὴ στὸ σχέδιο τῆς μύτης ἐκφράζουν τὴν τεχνικὴ ώριμότητα καὶ γνώση τοῦ ζωγράφου. Οἱ βαθιές κόγχες τῶν μυτιῶν ἀποδομένες μὲ τὸ σκοῦρο χρῶμα τοῦ προπλασμοῦ δημιουργοῦν μιὰ ἀντίθεση μὲ τὸ φωτισμένο μέτωπο καὶ τὶς παρειὲς ποὺ τονίζει τὴ βαθυστόχαστη ἐκφραστὴ ποὺ ἔχουν τὰ μάτια. Οἱ κυματιστές, γεμάτες δύναμη, γραμμὲς τῶν βλεφάρων σκιάζουν κόρες μὲ καθαρὴ γραφή. Οἱ δύο ἀνοιχτόχρωμες γραμμὲς στὸ πάνω βλέφαρο ἔγιναν μᾶλλον σὲ ἄλλη ἐποχὴ γιὰ νὰ τονίσουν τὸ μαυρισμένο καὶ φθαρμένο ἀπὸ τὴν πολυκαιρία πρόσωπο. Αὐτὲς ἀδυνατίζουν ὡς ἔνα σημεῖο τὴν ψυχολογημένη ἐκφραση τῶν ματιῶν ποὺ εἶναι γεμάτα ἀπὸ συγκρατημένη μελαγχολία καὶ ἐσωτερικὴ ὑποβολὴ. Τὰ χειλὶ ἔμειναν σχεδὸν ἄθικτα ἀπὸ φθορές. Ἡ λεπτὴ μίξη τῶν θερμῶν χρωμάτων καὶ ἡ ἀκρίβεια τῆς περιγραφῆς τους δίνουν στὸ πρόσωπο ἀριστοκρατικὴ εὐγένεια καὶ ἐπιβάλλουν μαζὶ μὲ τὰ θλιμμένα μάτια τὴ διά-

1. Γιὰ τὶς γνῶμες ποὺ προβλήθηκαν τελευταῖα σχετικὰ μ' αὐτὴν τὴν εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια, βλ. Α. Βασιλάκη - Καρατσάνη, Εἰκόνα βρεφοκρατούσης τῆς μονῆς Βατοπεδίου, ΔΧΑΕ περίοδος Δ' Ε' (1966-69), 'Αθῆναι 1969, σ. 203.

2. Ὁ χαρακτηρισμὸς «ΠΥΛΗ» τῆς Παναγίας εἶναι παρμένος ἀπὸ τὶς προφητεῖες τοῦ Ἱεζεκιήλ: «ἡ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται», Ἱεζ. XLIV 2. Βλ. καὶ ὅλη τὴ μεταγενέστερη ἐκκλησιαστικὴ φιλολογία, Κ. Καλοκύρη, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν 'Ανατολῆς καὶ Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 243, 257 καὶ 268.

χυτη σοβαρότητά του. Ὡν ποταγὴ τῶν ζωγραφικῶν τρόπων στὴν ἔκφραση ἐνὸς συγκεκριμένου συναισθήματος δείχνει τὴν ἔξαρση τῆς καλλιτεχνικῆς εὐαισθησίας τοῦ ζωγράφου.

Τὸ σκοῦρο βυσσινὶ μαφόριο διατηρεῖται καλὰ γύρω ἀπὸ τὴν κεφαλή της. Ἔνα μεγάλο δόκτακτινο ἀστέρι ὑπάρχει πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ μέτωπό της. Ἡ οὐγία καλύπτεται ἀπὸ λεπτὰ ἀργυρὰ ἐλάσματα κοσμημένα μὲ κυματοειδὴ



Σχέδ. 1. Σχέδιο τῶν ἐλασμάτων τῆς εἰκόνας

βλαστὸ καὶ φυλλαράκια στοὺς μυχούς. Στὸ στῆθος ἡ φθορὰ τοῦ χρώματος ἔφτασε σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε φαίνονται οἱ χαρακτηριστικὲς γραμμὲς—ὅδηγοι—ποὺ τράβηξε ὁ ζωγράφος πάνω στὴν πρεσετοιμασία. Ἡ πυκνὴ χάραξη αὐτῶν τῶν γραμμῶν δηλώνει τὸ εἶδος τῆς πτυχολογίας ποὺ σήμερα σὲ ἄλλα σημεῖα δὲν εἶναι δρατὴ ἀλὸ τὶς καπνιές ποὺ ἔχουν ἐπικαθίσει ἐκεῖ. Ἡ οὐγία τοῦ ἀναδιπλωμένου μαφοριοῦ πάνω στὸν ἀριστερὸ δῶμα διακρίνεται κάπως ἀχνά. Οἱ γραμμὲς τῆς δὲν συνεχίζονται πέρα ἀπὸ τὴν κάθετη ρωγμὴ τοῦ ξύλου σ' ἐκεῖνο τὸ σημεῖο τῆς εἰκόνας. Αὐτὸ εἶναι δύσκολο νὰ ἐξηγηθεῖ, δπως εἶναι δύσκολο νὰ ἐξηγηθεῖ καὶ ἀκόμη ἔνα σημάδι. Ἡ καμπύλη τοῦ δῶμου τῆς

Παναγίας πέρα ἀπὸ τὴν ρωγμῇ δὲν ἀκολουθεῖ φυσιολογικὰ τὴν στροφὴν τοῦ σώματος. Φαίνεται πώς μιὰ ξεχωριστὴ τάβλα εἶχε προστεθεῖ ἀργότερα στὸ καταστραμμένο δεξὶ πλαίσιο τῆς παλιᾶς εἰκόνας μὲ συμπληρωματικὴ ζωγραφικὴ.

Ο Χριστὸς καὶ τὸ δεξὶ χέρι τῆς Παναγίας μόλις διακρίνονται. Οἱ πτυχὲς τοῦ καστανοκίτρινου ἐνδύματος τοῦ Χριστοῦ χάνονται κι αὐτὲς κάτω ἀπὸ τὸ παχὺ στρῶμα ποὺ σχημάτισαν οἱ καπνιὲς καὶ τὰ βερνίκια πάνω στὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Ἡ ἔξαιρετικὴ ποιότητα τῆς εἰκόνας, ἡ κατάκτηση ἐνὸς συγκεκριμένου συναισθήματος μὲ ζωγραφικὰ μέσα, τὴν συνδέουν μὲ μιὰ σειρὰ πρώιμων παλαιολόγειων ἔργων. Ο μνημειακὸς χαρακτήρας τῆς μορφῆς τῆς Παναγίας, ὁ ὑπερφυσικὸς ὄγκος τῆς κεφαλῆς της, ἡ ἀναλογικὴ σχέση τοῦ σώματός της μὲ τὸ ἀρκετὰ εὔσωμο παιδικὸ κορμὶ τοῦ Χριστοῦ, συνθέτουν ἔνα σύνολο στοιχείων ποὺ χαρακτηρίζουν παραστάσεις Παναγίας βρεφοκρατούσας ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. καὶ ποὺ κυριαρχοῦν σ' ὅλο τὸ 13ο αἰ.¹ Ἐπειτα ἡ συχνότητα μὲ τὴν ὅποια συναντᾶμε τὸν τύπο τῆς δεξιοκρατούσας Ὁδηγήτριας στὸ 13ο αἰ. δείχνει τὴν αὐξημένη διάδοσή του κατὰ τὸν αἰώνα αὐτό.

1. Τὸν ὑπερφυσικὸ ὄγκο τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας τὸν συναντᾶμε ὡς τεχνοτροπικὸ στοιχεῖο σὲ σειρὰ ἔργων ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου ὥς τις ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ.

α) Τέλος 12ου αἰ.: τοιχογραφία δεξιοκρατούσας τοῦ Ἀρακα, Α. Σ τ υ λ ι α ν ο ῦ, ὅ.π., εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἀρακιώτισσας, Α. Π α π α γ ε ω ρ γ ί ο υ, Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Κύπρου - Μουσεῖο Μπενάκη 1976, εἰκ. σ. 34, εἰκόνα Παναγίας δεομένης ἀπὸ τὴν Ἐγκλειστρα τοῦ ἀγίου Νεοφύτου, C. M a n g o - E. H a w k i n s, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, DOP 20 (1966) 161-2 καὶ 201-2, εἰκ. 54, 56, 58 καὶ στοῦ A. P a p a g e o r g i o u, Icônes de Chypre, Genève 1969, εἰκ. σ. 19.

β) 13ος αἰ.: εἰκόνα Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὸ Μουτουλλᾶ, Α. Π α π α γ ε ω ρ γ ί ο υ, ὅ.π., εἰκ. σ. 49, τοιχογραφίες στὴ Mileševa, C. P a d o j c i h M i l e š e v a, Beograd 1963, πίν. XXIII, εἰκόνα Ἐλεούσας στὴν Andria, W. V o l b a c h - J. L a f o n t a i n e - D o s o g n e. Byzanz und der christliche Osten, «Propyläen Kunstgeschichte», Berlin 1968, πίν. 49b, τοιχογραφία στὴν Ἀγήτρια Μάνης, N. Δ ρ α ν δ ἀ κ η, ὅ.π., δύο εἰκόνες στὴ μονὴ Σινᾶ, Γ. καὶ M. Σ ω τ η ρ ι ο υ, ὅ.π., Παναγία δεομένη σὲ ἐπιστύλιο τῆς μονῆς Βατοπεδίου, M. X α τ ζ η δ ἀ κ η, Εἰκόνες ἐπιστύλιου ἀπὸ τὸ Ἀγιον Ὄρος, ΔΧΑΕ περίοδος Δ' Δ' (1966), πίν. 81, εἰκόνα Παναγίας δεομένης στὸ Fremo τῆς Ἰταλίας, A. G r a b a r, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venise 1975, σ. 44-5, εἰκ. 42, εἰκόνα δεξιοκρατούσας στὴ μονὴ Χελανδαρίου, Σ τ. Π ε λ ε κ α ν i δ η, ὅ.π., τοιχογραφία δεξιοκρατούσας στὴ Μπογιάνα, K. M i j a t e v, ὅ.π., εἰκόνα Παναγίας δεομένης στὸ Freising, M. K α λ λ i γ ā, Φορητὴ εἰκὼν ἐν Freising, AE (1937) 501-6, Παναγία δεομένη στὴ Sopočani, V. D j u r i č, Sopočani, Leipzig 1967, πίν. LIV, εἰκόνα Ὁδηγήτριας στὴν Ἀχρίδα, V. D j u r i č, Icônes de Jugoslavie, Belgrad 1961, σ. 85-6 μὲ διλη τὴν παλιότερη βιβλιογραφία γι' αὐτήν, κ.λ.

γ) Ἀρχὲς 14ου αἰ.: εἰκόνα τῆς Ψυχοσώστριας στὴν Ἀχρίδα, V. D j u r i č, Icônes, ὅ.π., σ. 91-2.

Ἡ συγκεκριμένη τάση γιὰ τὴ δήλωση τοῦ μνημειακοῦ μὲ τὴν ὑπερβολὴν στὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς σὲ σχέση μὲ τὸ σῶμα εἶναι ἔνα ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον τεχνοτροπικὸ στοιχεῖο, κατάκτηση ἀναμφισβήτητη τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ. Ἐναὐτῇ τὰ πλέον ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα αὐτῆς τῆς τάσης εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (δεξιοκρατούσα) τῆς μονῆς Χελανδαρίου¹. Οἱ εἰκονογραφικὲς παραλλαγὲς ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα αὐτῇ καὶ τὴ δική μας εἶναι σχεδὸν ἀσήμαντες. Τὰ ἴδια στοιχεῖα κυριαρχοῦν καὶ στὴ δεξιοκρατούσα τῆς Μπογιάνας ποὺ ἡ τεχνικὴ τῆς εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνας². Οἱ ὑπερφυσικὲς διαστάσεις, ποὺ συναντᾶμε στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Φανερωμένης, ὡς ἔνα ἰδιαίτερα τονισμένο στοιχεῖο, ἄν καὶ δὲν χάνονται διάλογοι ἀπὸ ἔργα τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 14ου αἰ.³, ὁπότε ἀπωθοῦνται ἀπὸ τίς πιὸ φυσιοκρατικὲς καὶ πιὸ συγκεντρωμένες φόρμες ποὺ ἀρχίζουν νὰ ἐπικρατοῦν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρόνικου Β' Παλαιολόγου (1296-1320). Τυπικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀνανέωσης εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδας⁴. Σὲ σχέση μὲ αὐτὴν τὴν ἐξέλιξη βρίσκεται καὶ ἡ ὁργάνωση τῶν πτυχώσεων στὴν οὕγια τοῦ μαφοριοῦ γύρω ἀπὸ τὴν κεφαλὴν τῆς Παναγίας. Στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου οἱ πτυχὲς δηλώνονται μὲ μιὰ κυματιστή, χωρὶς γωνιές, εὐλύγιστη γραμμὴ ποὺ στεφανώνει τὴν κεφαλήν της⁵, ἐνῶ πρὸς τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰ. οἱ πτυχὲς γίνονται ἀπανωτές μὲ γωνιώδεις ἀναδιπλώσεις⁶. Οἱ ἴδιες πτυχὲς στὸ τέλος τοῦ 13ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. ἀραιώνουν καὶ γίνονται γραμμικές μὲ μεγάλο μῆκος ἡ κάθε μία⁷. Ἡ χαλαρὴ πτυχολο-

1. Σ. τ. Πελεκανίδης, δ.π., καὶ C. Radouňth, Старо Српско Сликарство, Beograd 1966, σ. 78 καὶ πίν. XXXV. Ὁ τελευταῖος τὴ χρονολογεῖ στὸ 13ο αἰ.

2. K. Mijatović, δ.π.

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

4. S. Radojčić, δ.π., πίν. 171 καὶ V. Djurić, Ičdnes, δ.π., σ. 87-8, δπου δηλητὴ παλιότερη βιβλιογραφία γι' αὐτήν.

5. Τὰ παραδείγματα σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες εἶναι πολλά. Ἐδῶ ἀναφέρουμε ἐνδικτικὰ τὴν εἰκόνα στὸ Σινᾶ, K. Weitzmann, δ.π., πίν. 31, τὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα στὸ Σινᾶ, δ.π., πίν. 33, τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὴν Ἑγκλείστρα τοῦ ἀγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο, A. Pageorgiou, Ičdnes, δ.π., M. Xatzidakis, δ.π., Les revêtements., δ.π., κ.λ.

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

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

γία τῆς οὐγιας τοῦ μαφοριοῦ τῆς Παναγίας Φανερωμένης τὴ φέρνει πιὸ κοντὰ στὰ ἔργα τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρόνικου Β' Παλαιολόγου.

Δύο μοτίβα τῆς διακόσμησης τοῦ ἀσημένιου καλύμματος τοῦ κάμπου τῆς εἰκόνας ἀποτελοῦν σημαντικὸ τεκμήριο χρονολόγησής της. Προτοῦ διμος ἔξετάσουμε μὲ λεπτομέρεια τὰ σωζόμενα τμήματα τῆς παλαιᾶς διακόσμησης, εἶναι σκόπιμο νὰ ξεχωρίσουμε πρῶτα τὶς μεταγενέστερες προσθῆκες. Ξεχωρίζουμε ἐλάσματα ἀπὸ δύο χρονικὲς περιόδους. Ἡ νεώτερη προσθήκη (18ος ἢ 19ος αἰ.) εἶναι τέσσερα ἀσημένια ἐλάσματα προσηλωμένα στὸ κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας ποὺ εἰκονίζουν τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστὲς καὶ τὰ σύμβολά τους (εἰκ. 1). Στὴν ἵδια περίοδο ἀνήκει τὸ φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ κάλυμμα στὸ χέρι του. Κατὰ τὸ 17ο αἰ. προσηλώθηκαν δύο ἐλάσματα στὰ κάθετα πλαίσια τῆς εἰκόνας. Εἰκονίζονται δώδεκα προφῆτες (ἀπὸ ἔξι στὸ καθένα) ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ ταυτιστοῦν, γιατὶ δὲ συνοδεύονται ἀπὸ ἐπιγραφές¹. Ἰσως τὰ ἐλάσματα αὐτὰ πῆραν τὴ θέση ὅλων παλιότερων μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Στὴν ἵδια περίοδο χρονολογοῦνται καὶ ἐκεῖνα μὲ τὶς ἐπιγραφές.

Τὰ παλιότερα ἐλάσματα ποὺ εἶναι σύγχρονα μὲ τὴν εἰκόνα ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ κάμπου, ὅπως δείχνει τὸ σχέδιο 1². Ὑπάρχουν ἔξι μοτίβα:

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

β') Κυματοειδῆς βλαστὸς μὲ φυλλαράκια στοὺς σχηματιζόμενους μυχοὺς κοσμεῖ τὴν οὐγια τοῦ μαφοριοῦ καὶ ἔνα ἐλασμα ποὺ σήμερα βρίσκεται προσηλωμένο στὸν ὄμο τοῦ Χριστοῦ.

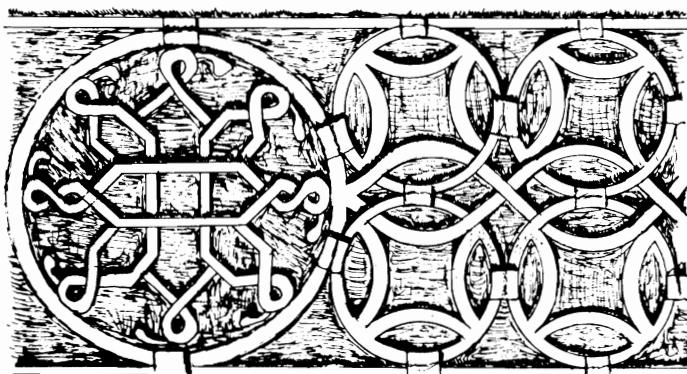
γ') Τὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας κοσμεῖται μὲ ἔνα θέμα πιὸ ἐλεύθερο στὴν ἐκτέλεση (σχ. 3). Δύο κυματιστὲς ταινίες πλέκονται μεταξύ τους καὶ σχηματίζουν μεγάλα δφθαλμωτὰ σχήματα πάνω στὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια τοῦ φωτοστέφανου. Τὰ περισσότερα σχήματα περιέχουν δύο λεπτοὺς βλαστοὺς

1. Ὁρισμένες μορφὲς μπορεῖ νὰ ταυτιστοῦν ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τους τύπο. Στὸ πάνω μέρος τῶν δύο ἐλασμάτων εἰκονίζονται οἱ προφῆτες Δαυΐδ καὶ Σολομὼν. Κάτω ἀπὸ αὐτοὺς δὲ προφῆτης Ἡλίας ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δὲ Ἀαρὼν. Στὸ ἀριστερὸ πλαίσιο σὲ συνέχεια κάτω ἀπὸ τὸν προφήτη Ἡλία εἰκονίζονται δὲ Μωϋσῆς, δὲ Δανιὴλ καὶ δὲ Ζαχαρίας.

2. Τὰ κομμάτια τῆς παλιᾶς διακόσμησης τοῦ κάμπου δὲ βρίσκονται σήμερα στὴν ἀρχικὴ τους θέση, ἐκτὸς ἀπὸ μερικά. Φαίνεται διτὶ μὲ τὴν ἐπέμβαση τὸν 17ον αἰ. μεταφέρθηκαν καὶ προσηλώθηκαν στὸ δεξιὸ μέρος τῆς εἰκόνας πάνω στὴν τάβλα πού, ὅπως ὑποθέτουμε παραπάνω, προστέθηκε ἐκεῖ τὸ 17ο αἰ.

ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ μιὰ κοινὴ βάση. Οἱ βλαστοὶ αὐτοὶ καὶ τὰ παρακλάδια τους ἐλίσσονται σὲ ἀντίθετη φορὰ τὸ καθένα καὶ ἀπολήγουν σὲ τρίφυλλα ἀνθέμια ἢ σὲ περισσότερα φύλλα. Ἀλλα ὁφθαλμωτὰ σχήματα κοσμοῦνται μὲ ἑλισσόμενους βλαστοὺς ποὺ κυκλώνουν πεντάφυλλα ἀνθέμια.

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



Σχέδ. 2. Σχέδιο ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῆς εἰκόνας

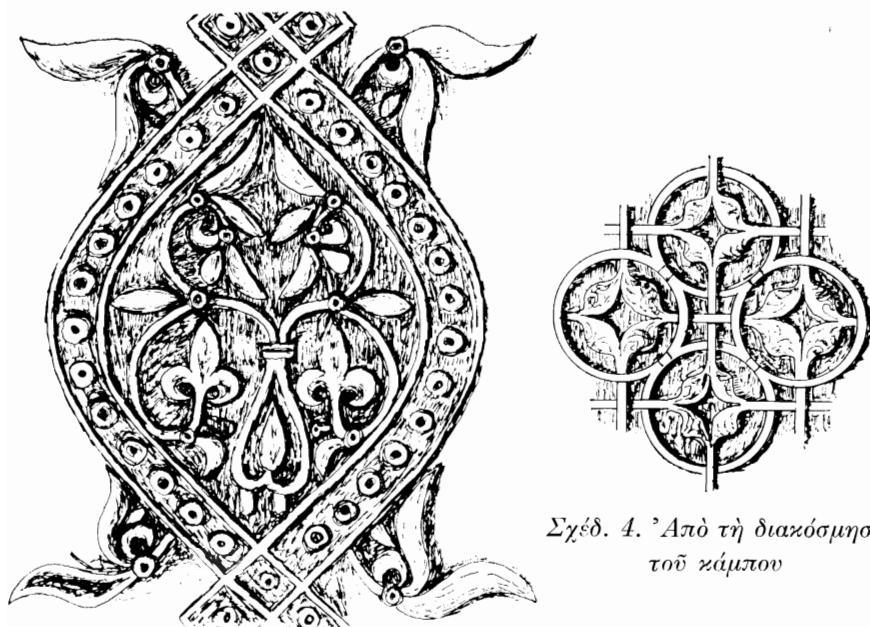
ε') Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπου (σχ. 5). Μικροὶ ἐφαπτόμενοι κύκλοι κοσμοῦνται μὲ ἔνα ἀνθέμιο διαφορετικὸ σὲ κάθε κύκλο χωριστά.

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

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

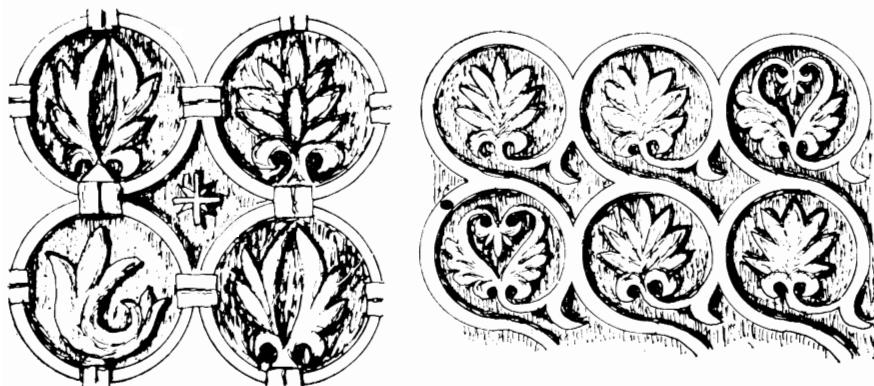
1. A. Grabar, *Les revêtements*, ō.π., σ. 37 πίν. XVIII.

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



Σχέδ. 4. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση
τοῦ κάμπον

Σχέδ. 3. Σχέδιο τοῦ φωτοστέφανου
τῆς Παναγίας



Σχέδ. 5, 6. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ κάμπον

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

Θὰ ἥταν βέβαια παράτολμο σύντὴ τὴ στιγμὴ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐντοπίσουμε τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργοστήρι, ἀπ’ ὃπου προέρχεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Φανερωμένης, μιὰ καὶ ἡ σημερινὴ κατάστασή της δὲν ἐπιτρέπει ἀπόλυτα σίγουρες συγκρίσεις μὲ ἄλλες γνωστὲς εἰκόνες, γιὰ τὶς ὁποῖες οἱ μελετητὲς ἔχουν καταλήξει σὲ κάποια συμπεράσματα ὡς πρὸς τὸν τόπο προέλευσῆς τους. Ὡστόσο, ὅσα στοιχεῖα τῆς ἔξετάσαμε μὲ ἀναλυτικὸ τρόπο ἔδειξαν ὅτι πρόκειται γιὰ ἔνα ἔργο ποὺ πρέπει νὰ προσγραφεῖ στὶς δημιουργίες ἐνὸς ἑργαστηρίου μὲ μακροχρόνια καλλιτεχνικὴ παράδοση. Τὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα στὴ Βέροια στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. μᾶς εἶναι ἄγνωστο, ἀν καὶ ὑποθέτουμε ὅτι αὐτὸ καθοδηγοῦνταν ἀπὸ τὴν ἀκτινοβολία τῆς δεύτερης πολιτείας τοῦ Βυζαντίου, τὴ Θεσσαλονίκη. Σήμερα ὁ ἐξαιρετικὸς σεβασμὸς τῶν κατοίκων γιὰ τὴν εἰκόνα αὐτὴ ἀπῆχεται λατρεία αἰώνων ποὺ μόνον σὲ «ἀχεραΐτικα» ἔργα συμβαίνει νὰ ὑπάρχει. Σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι χρήσιμο νὰ ἀναφέρουμε τὴ διαθήκη τοῦ Θεοδώρου Σαραντηνοῦ¹, ὃπου ἀπαριθμοῦνται ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀντικείμενα τῆς κινητῆς περιουσίας του καὶ δεκαέξι εἰκόνες. Γιὰ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς σημειώνεται χαρακτηριστικά· «προσκύνημα ὁ Τίμιος Πρόδρομος ὃν ἀπὸ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔφερον»², πράγμα

1. Γ. Θεοχαρίδον, *Mία διαθήκη καὶ μία δίκη βυζαντινή*, Θεσσαλονίκη 1962, σ. 17-28. Ἡ διαθήκη τοῦ Σαραντηνοῦ (1326) ἀναφέρει τὰ κτήματα καὶ τὴν κινητὴ περιουσία του ποὺ χάρισε σὲ μοναστήρι τῆς Βέροιας.

2. "Ο.π., σ. 20.

ποὺ δείγνει τὴ μεταφορὰ λατρευτικῶν εἰκόνων ἀπὸ μιὰ πόλη σὲ μιὰ ἄλλη. Εἶναι λογικὸ νὰ δεχτοῦμε πώς ἡ λατρεία τῆς Παναγίας Φανερωμένης ποὺ πλησιάζει στὴ λατρεία μιᾶς «ἀχεραΐτικης» εἰκόνας δὲν θὰ υπῆρχε, ἂν αὐτὴ εἴχε κατασκευαστεῖ στὴ Βέροια. Ἐπομένως ἡ Κωνσταντινούπολη ἢ ἡ Θεσσαλονίκη, ποὺ ἀκολουθεῖ βῆμα πρὸς βῆμα κάθε ἀνανεωτικὴ τάση τῆς πρωτεύουσας, ἀποτελοῦν τὸν εὐρύτερο καλλιτεχνικὸ χῶρο στὸν δῆμο θὰ μποροῦσε νὰ προσγραφεῖ ἡ δική μας εἰκόνα.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ

ZUSAMMENFASSUNG

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

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

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