

ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ
ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ «ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ» ΒΕΡΟΙΑΣ

Ἡ εἰκόνα πὸν θὰ μᾶς ἀπασχολήσει παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἐκθεση Βυζαντινῆς Τέχνης πὸν ἔγινε στὴν Ἀθήνα τὸ 1964¹ καὶ γιὰ δευτέρη φορὰ τὸ 1976 στὴν Ἐκθεση Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν καὶ Εἰκόνων πάλι στὴν Ἀθήνα με τὴν εὐκαιρία τοῦ 15ου Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου². Πρῶτος ὁ Α. Ξυγγόπουλος τῆς ἀφιέρωσε ἕνα μικρὸ σημεῖωμα στὸ Symposium τῆς Sopočani³ καὶ ἀργότερα ὁ D. T. Rice τὴν περιέλαβε στὸ βιβλίο του Byzantinische Malerei, Die letzte Phase⁴. Τὰ λιγοστὰ πὸν ἔχουν γραφεῖ ὡς τώρα ἀγγίζουon γενικὰ τὰ προβλήματα τῆς, εἴτε εἶναι προβλήματα ἐργαστηρίου εἴτε χρονολόγησης. Ἡ ἀνίχνευση ὅμως τῆς προέλευσης τῆς εἰκόνας νομίζω ὅτι θὰ λύσει κύρια τὰ ἐπιμέρους αὐτὰ προβλήματα.

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος ἀναφέρει ὅτι ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Προφήτη Ἡλία τῆς Βέροιας⁵ καὶ ὁ D. T. Rice μεταφέρει τὴν ἴδια πληροφορία στὸ βιβλίο του. Τὸ ἴδιο γράφει καὶ ὁ Γ. Χιονίδης, ὁ ὁποῖος μάλιστα φτάνει νὰ συσχετίζει τὶς φθορὲς πὸν παρουσιάζει ἡ εἰκόνα με μὴ πυρκαϊὰ τοῦ 1864⁶. Πρέπει ὅμως νὰ διευκρινήσουon ὅτι ὁ ναὸς τοῦ Προφήτη Ἡλία χρησιμοποιεῖτο γιὰ πολλὰ χρόνια ὡς χώρος συλλογῆς βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων, ἀφοῦ ἡ πόλη δὲν διέθετε τότε ἀρχαιολογικὸ μουσεῖο. Γι' αὐτὸ στηρίζουon στὴν πληροφορία τοῦ κ. Π. Ξυλαπετσιδῆ, τοῦ ἀρχαιότερου φύλακα βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων στὴ Βέροια, πὸν με διαβεβαίωσε ὅτι ὁ ἴδιος εἶχε μεταφέρει ἀπὸ τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ» στὸ διπλανὸ ναὸ τοῦ Προφήτη Ἡλία τὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, πὸν

1. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὴ Τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, Ἀθήνα 1964, ἀρ. κατ. 221, καὶ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, ΑΔ 20(1965)13 καὶ πίν. 11 α-β.

2. Βυζαντινὲς Τοιχογραφίες καὶ Εἰκόνες, Ἀθήνα 1976, σ. 47, ἀρ. 102. Ἡ ἔκθεση μεταφέρθηκε στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1977.

3. A. X yn g o u l o s, L'art byzantin du XIII^e S., «Symposium de Sopočani 1963», Beograd 1967, σ. 77, εἰκ. 3.

4. D. T. R i c e, Byzantinische Malerei, Di letzte Phase, Frankfurt am Main 1968, σ.115 καὶ πίν. 101.

5. Ἀκολουθεῖ προφανῶς τὴν πληροφορία τοῦ Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, ὀ.π.

6. Ἱστορία τῆς Βεροίας, II, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 194.

ή πρώτη ὄψη της εἶναι τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς μελέτης¹. Ὁ ἴδιος εἶχε μεταφέρει ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ «Χριστοῦ» καὶ μιὰ εἰκόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα ποὺ ἐπιγράφεται ὁ $\Sigma\Omega\Theta\text{HP}$ ². Αὐτὴ ἡ εἰκόνα καὶ ἡ δευτέρη ὄψη τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας (πίν. 4) χρονολογοῦνται στὸ 16^ο αἰ. καὶ εἶναι ἔργα ἐνὸς ζωγράφου. Ἡ ἐπιγραφή τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ συμπληρώνει τὴν πληροφορία τοῦ κ. Π. Ξυλαπετσιδῆ, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ ναὸς ἦδη ἀπὸ τὸ 1314 ἀναφέρεται ὡς καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ $\Sigma\omega\tau\eta\rho\omicron\varsigma\text{Χρ}\iota\sigma\tau\omicron\upsilon^3$.

Ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Παναγίας βρίσκεται σήμερα στὸ μουσεῖο τῆς Βέροιας⁴. Ἡ πρώτη ὄψη της (πίν. 1), ποὺ θὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ, σώζεται σὲ ἱκανοποιητικὴ σχετικὰ κατάσταση, ἀν ἐξαιρέσει κανεὶς τὶς μικροφθορὲς στὸν κάμπο καὶ κάποιες ἄλλες στὸ αὐτόξυλο πλαίσιο της. Πρέπει ἀκόμη νὰ τονιστεῖ ὅτι ὡς ἓνα βαθμὸ ἔχουν ἀποσβεσθεῖ οἱ ψιμθιῆς στὰ πρόσωπα καὶ οἱ ἀπομιμήσεις χρυσοκονδυλιᾶς στὸ ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ. Τὸ πλαίσιο εἶναι χρυσωμένο καὶ ὁ κάμπος ἔχει ἓνα σκούρο μολυβὶ χρῶμα. Τελείως φθαρμένη εἶναι ἡ ἐπιγραφή $\text{MHP}\ \Theta\text{V}$ γραμμένη μὲ κόκκινα γράμματα στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας. Ἡ ἐπιλογή τοῦ οὐδέτερου χρώματος τοῦ κάμπου εἶναι ἐντελῶς πρωτότυπη. Θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι πρωταρχικὰ αὐτὴ ἡ σκοτεινὴ ἐπιφάνεια καλυπτόταν ἀπὸ ἀργυρὰ στολισμένα ἐλάσματα. Ἐτσι ἡ σκληρὴ χάραξη τοῦ περιγράμματος τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ θὰ πρέπει νὰ ἐξηγηθεῖ σὰν ἶχνος τῆς σκληρῆς μεταλλικῆς ἐπιφάνειας τῶν ἐλασμάτων ποὺ ὀρίζονταν ὡς ἐκεῖ καὶ ὄχι σὰν ὁδηγοὶ τοῦ ζωγράφου, ἀφοῦ σὲ κανένα ἄλλο σημεῖο τῶν πτυχώσεων δὲν διακρίνονται τέτοιοι ὁδηγοί. Αὐτὴ ἡ ὑπόθεση δικαιολογεῖ ἴσως τὴν ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ ἀσυνήθιστα οὐδέτερου χρώματος τοῦ κάμπου.

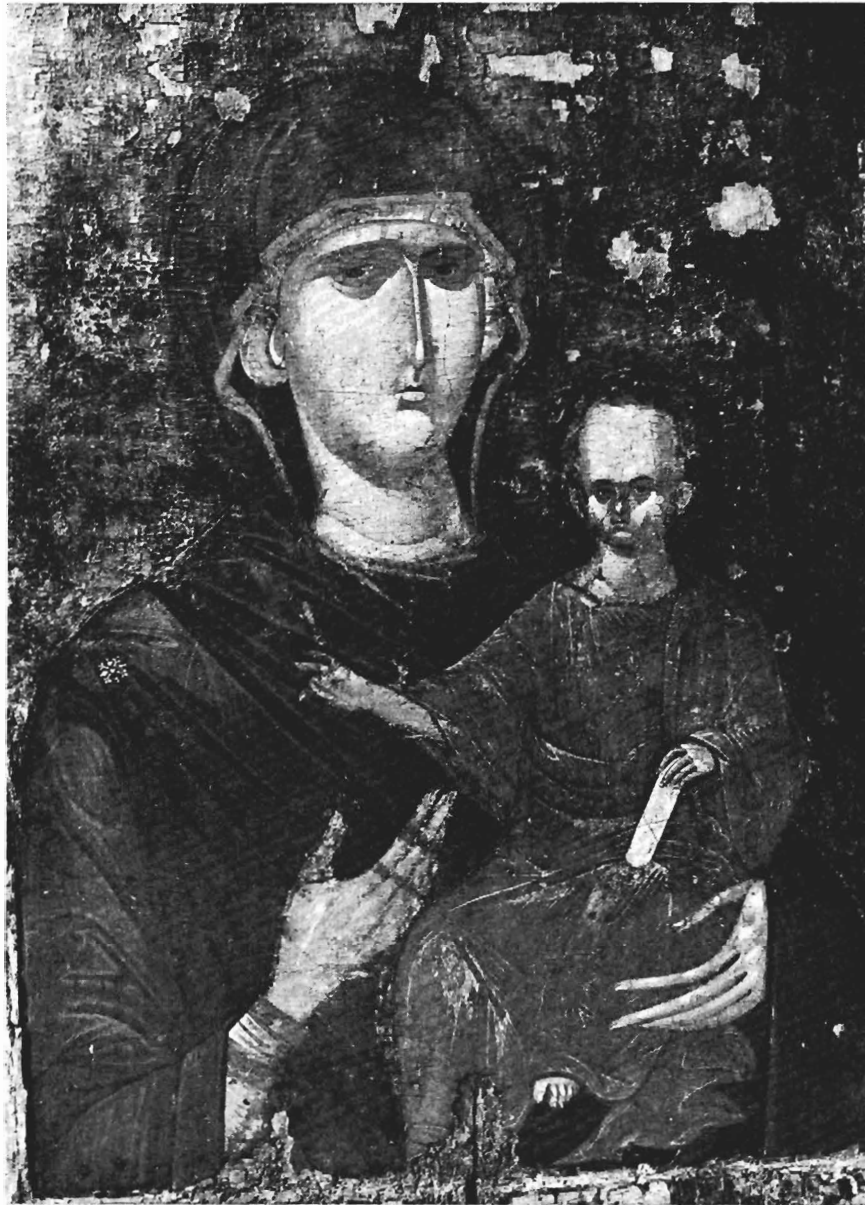
Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὡς τὴ μέση στὸν πιὸ συνηθισμένο τύπο τῆς

1. Θ. Παπαζώτος, Ἡ λατρευτικὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας Φανερωμένης στὴ Βέροια, «Μακεδονικά» 18(1978)207, σημ. 3.

2. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὴ Τέχνη-Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, ὁ.π., ἀρ. κατ. 205, Βυζαντινὲς Τοιχογραφίες καὶ Εἰκόνες, ὁ.π., ἀρ. 101. Ἡ προσπάθειά μου νὰ βρῶ ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες τῆς Βέροιας μιὰ παλιὰ εἰκόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα, ποὺ νὰ εἶχε ἴδιες διαστάσεις μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας καὶ νὰ παρουσίαζε τεχνοτροπικὲς ὁμοιότητες μὲ ἐκείνην, στάθηκε ἄκαρπη. Ὑποθέτω ὅτι ἤδη στὸ 16ο αἰ. ἡ παλιὰ δεσποτικὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἦταν καταστραμμένη, ἐνῶ ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ ἦταν ὀλότελα μαυρισμένη παρουσίαζε λίγες φθορὲς. Φαίνεται ὅτι ἔκριναν σκόπιμο τότε νὰ τὴν ἀφήσουν ἄθικτη καὶ νὰ ζωγραφίσουν στὴ δευτέρη ὄψη της τὸ ἴδιο θέμα. Στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ» ὑπῆρχαν πλέον δύο εἰκόνες, μιὰ νέα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀπὸ τὸ 16ο αἰ. καὶ μιὰ βυζαντινὴ μὲ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰ. στὴ δευτέρη ὄψη της.

3. P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - D. Papachryssanthou, Actes d Lavra II, Paris 1977, ἀριθ. 103.

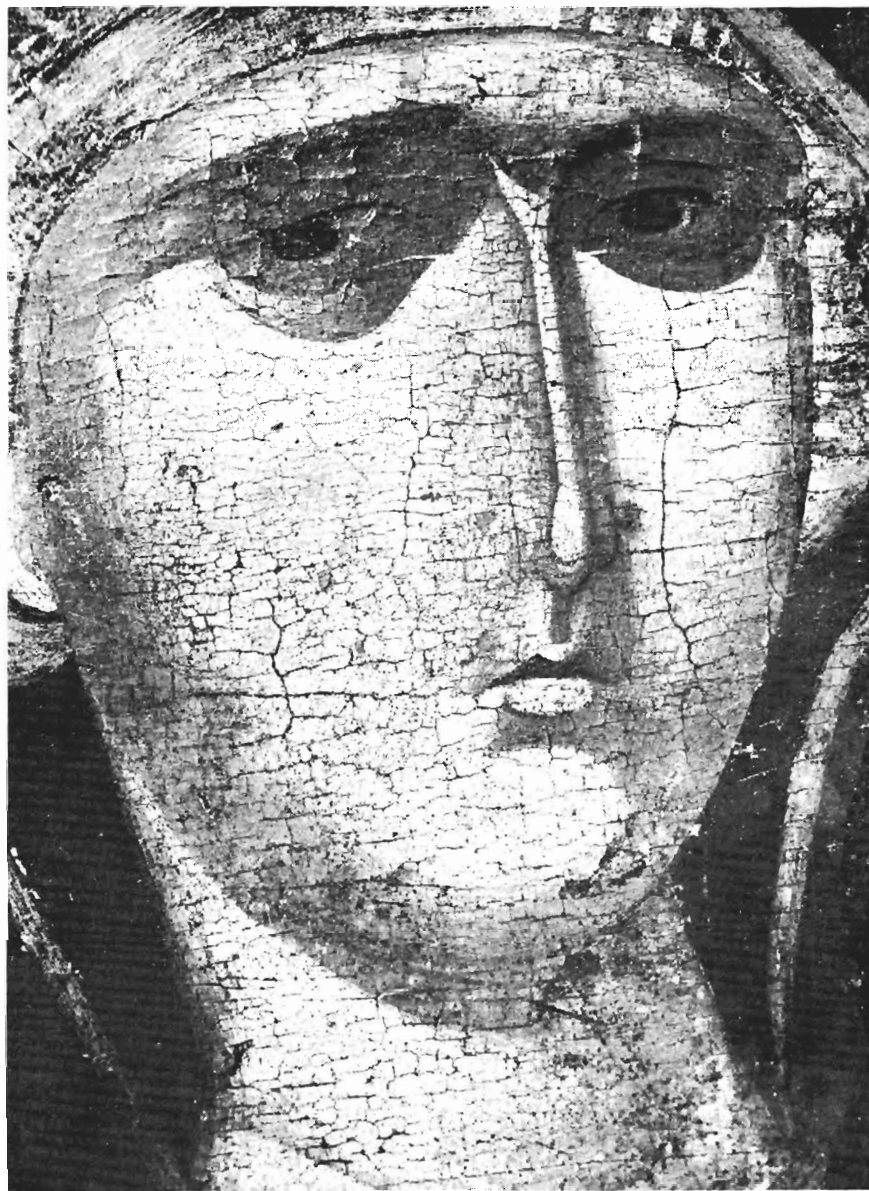
4. Ἄρ. Εὐρ. 117. Διαστάσεις: 115 × 85 ἐκ.



*Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Βέροιας.
Παράσταση Παναγίας Ὁδηγήτριας στὴ μία ὄψη ἀμφιπρόσωπης
εἰκόνας ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ «Χριστοῦ»*



Ἡ δεύτερη ὄψη τῆς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας. Παναγία Ὁδηγήτρια (16ος αἰ.)



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 1



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 1

Ὁδηγήτριας. Στητή κοιτάζει κατάματα τὸ θεατή. Στηρίζει τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ πάνω στὸν ἄριστερό της βραχίονα καὶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι μπρὸς στὸ στήθος της. Φορεῖ μαβὶ μαφόριο μὲ σταρένια οὐγία. Λίγο γαλάζιο ὑπάρχει στὸ φακίολιο καὶ στὸ μανίκι τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ της. Εἰκονογραφικὰ εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὴ ἡ ἔλλειψη τῆς τυπικῆς ἀναδίπλωσης τῆς ἄκρης τοῦ μαφοριοῦ μὲ τὴ χρυσὴ οὐγία καὶ τοὺς χρυσοὺς κροσσοὺς πάνω στὸ δεξιὸ μπράτσο.

Ὁ Χριστὸς καθισμένος ὅπως σὲ θρόνο εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ ἀπὸ πάνω μὲ τὸ ἄριστερό χέρι ἓνα κλειστὸ εἰλητό, στηριγμένο στὸ γόνατό του. Ἰμάτιο καὶ χιτῶνας εἶναι σταρόχρωμοι μὲ μιμήσεις χρυσοκονδυλιᾶς σὲ ὠχροκίτρινο.

Εἶναι γεγονός ὅτι ὁ οὐδέτερος κάμπος τῆς εἰκόνας ἀδικεῖ τὸ ἔργο, καθὼς ἡ χρωματικὴ διαβάθμιση ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας εἶναι, θὰ ἔλεγε κανεῖς, σχεδὸν ἀνύπαρκτη. Ὑποθέσαμε παραπάνω ὅτι μετάλλινα κοσμημένα ἐλάσματα, πὺ κάλυπταν ἴσως κάποτε ὅλον τὸν κάμπο τῆς εἰκόνας, θὰ ἔδιναν στὸ ἔργο τελείως διαφορετικὸ ὕφος. Βλέποντας τὴν εἰκόνα ὅπως εἶναι σήμερα, ἡ προσοχή μας στρέφεται κατὰ κύριο λόγο στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν πὺ εἶναι δουλεμένα μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιμέλεια καὶ φωτισμένα μὲ ἀσυνήθιστη ἔνταση.

Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας (πίν. 2) ὀρίζεται στὸ μέτωπο, λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὰ φρύδια, μὲ τὸ φακίολιο πὺ καλύπτει τὴν κεφαλὴ ὡς κάτω ἀπὸ τ' αὐτιά. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἐλαφρὲς σκουρόχρωμες πινελιὲς καὶ τὸ χρῶμα τοῦ μαφοριοῦ περιγράφουν τὸ σχῆμα τῶν παρειῶν καὶ τοῦ λαιμοῦ. Ἡ ἐλαφριά κλίση τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ ἀσυνήθιστη γιὰ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο ἀπόδοσης κλίση τοῦ λαιμοῦ στηρίζεται περισσότερο στὴ φυσικὴ παρατήρηση παρὰ στὴ μίμηση προτύπων. Πάνω στὸν καστανοπράσινο προπλασμὸ γρήγορες, σταθερὲς καὶ ἐπιδέξιες γραμμὲς σχηματίζουν τὶς λεπτομέρειες τοῦ προσώπου. Ὁ καθορισμὸς τῶν λεπτομερειῶν ἀφήνει ἐλεύθερη πλέον τὴν πινελιά στὸ ἄπλωμα τῶν φώτων καὶ στὴν προσεκτικὴ ἀνάδειξη τῶν ὄγκων. Στὶς ἄκρες τῶν παρειῶν ἀραιωμένος ὠχροκίτρινος γλυκασμὸς ἀπαλύνει τὴν ἀντίθεση σκιᾶς καὶ φωτὸς στὸ πρόσωπο. Τὸ φῶς ἀυγάζει πλούσιο σὲ ὅλο τὸ πρόσωπο καὶ ἰδιαίτερα κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Ὅλη γενικὰ ἡ περιοχὴ τῶν ματιῶν μὲ τὴ διατήρηση τοῦ σκοτεινοῦ χρώματος τοῦ προπλασμοῦ καὶ μὲ τὶς ἔντονα φωτισμένες περιοχὲς γύρω γύρω ἐκφράζει τὴ μεγάλη εὐαισθησία, τὴν καλλιτεχνικὴ ὀριμότητα τοῦ ζωγράφου καὶ τὴ βαθιὰ γνώση του τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Τὸ ἓνα φρύδι εἶναι ἐλαφρὰ γωνιασμένο πάνω ἀπὸ τὴ ρίζα τῆς μύτης. Σταθερὲς γραμμὲς, μὲ ἀριστοτεχνικὴ ἀκρίβεια σχηματισμένες, ὀρίζουν τὰ βλέφαρα καὶ τὶς κόρες. Ἡ ἀκρίβεια τῆς περιγραφῆς, τὸ γωνιασμένο φρύδι, τὰ χαμηλωμένα βλέφαρα, οἱ κόρες τῶν ματιῶν, ὁ φωτισμὸς τοῦ βολβοῦ, δίνουν στὰ μάτια μιὰν ἐκφραση συγκρατημένης μελαγχολίας.

Τὰ σφιγμένα χείλη δλοκληρώνουν τή συγκεκριμένη ψυχολογική έκφραση. Μιά τόσο εξαιρετική γνώση τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, μιὰ τέτοια τεχνική ὠριμότητα καί μιὰ τόσο προσεκτική ἐκτέλεση προϋποθέτουν ὑψηλό πνευματικό ἐπίπεδο καί μιὰ ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα καλλιτεχνική φυσιογνωμία.

Οἱ ὑπόλοιπες λεπτομέρειες βεβαιώνουν ὅσα ἔχουν λεχθεῖ γιά τὸ ζωγράφο. Προσεγμένες κινήσεις στὰ χέρια, δάκτυλα λεπτά καί μακριά, ἐπίμονη δουλειά στὸ χρῶμα. Οἱ χρωματικές τονικές διαβαθμίσεις στὸ ἐνδύμα τῆς Παναγίας ἐπιλέγονται μὲ βασικὸ κριτήριό τὴν ἀπόλυτη σύζευξη καί ὁμαλὴ μετάβαση τῶν τόνων, γιὰ τὸ μάτι ἀναζητᾷ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας ἀδιάσπαστο ἀπὸ τυχαίους ἐντονούς περισπασμούς.

Ὁ Χριστὸς (πίν. 3) ἔχει περίεργο φυσιογνωμικὸ τύπο μὲ τὸ λαμπερὸ ψηλὸ μέτωπο ποὺ ὡς ἓνα σημεῖο ἐπηρέασε τὸν Α. Ξυγγόπουλο γιά τὴ χρονολόγησή τοῦ ἔργου. Διαπιστώνουμε καί ἐδῶ τὸ σταθερὸ γράψιμο, τίς σίγουρες γραμμὲς στὰ μάτια ποὺ δίνουν στοχαστικὸ βλέμμα, τὴν ἰκανότητα στὴν ἀνάδειξη τῶν ὄγκων. Ἡ σχεδὸν φυσικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἱματίου καί τοῦ χιτῶνα δὲν ξεπέφτει στὴ συνηθισμένη πολύπλοκη ἢ γραμμικὴ, καμιά φορά, πτυχολογία.

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος στηριγμένος σὲ ὀρισμένες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες χρονολογεῖ τὸ ἔργο στὸ 13^ο αἰ.¹. Ὁ D. T. Rice ἀνεβάζει τὴ χρονολόγησή της στὸ 14^ο αἰ.². Ἄν καί ἡ εἰκόνα παρουσιάζεται ὡς ἰδιότυπο ἔργο, μιὰ πιὸ προσεκτικὴ ματιὰ καθορίζει ἀκριβέστερα τὴν ὁμάδα ὁμοιότροπων ἔργων μέσα στὴν ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ. Ἡ ρευστότητα ἐξάλλου τῆς διατήρησης ἢ μὴ εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν δὲν ἀποτελεῖ πάντοτε βᾶσιμο στοιχεῖο χρονολόγησης. Ὡστόσο οἱ ἀπόψεις τῶν δύο μελετητῶν τοποθετοῦν τὸ ἔργο σὲ μιὰ χρονικὴ περίοδο ποὺ εἶναι ἡ πιὸ ἀνθηρὴ τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς. Θέτοντας ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη τὴν εἰκόνα τῆς Βέροιας δίπλα στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας³ καί στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στὴ μὴνὴ Χελανδαρίου⁴, παρόλο ποὺ αὐτῆς τῆς τελευταίας ἔχουν ἀποσβεσθεῖ σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ φῶτα καί οἱ ψιμυθιές, ἔχουμε μιὰ ὁμάδα ἔργων κοινῆς ἀν-

1. Ὁ.π., σ. 77.

2. Byzantinische Malerei, ὀ.π., σ. 115.

3. Ἡ εἰκόνα ἔχει δημοσιευθεῖ πολλές φορές, βλ. τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία στοῦ V. D j u r i ć, Icônes de Jougoslavie, Belgrad 1961, σ. 88. Ἀκόμη K. B a l a b a n o v, Icons from Macedonia, Beograd 1969, πίν. 30, S. R a d o j ć i ć, Ikonen aus Jugoslavien von 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, Frühe Ikonen, Wien-München 1965, πίν. 101 καί A. G r a b a r, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venise 1975, σ. 37 καί πίν. XVIII.

4. D. B o g d a n o v i ć - V. D j u r i ć - D. M e d a k o v i ć, Chilandar, Belgrade 1978, σ. 93 καί πίν. 71.

τίληψης. Ἡ εικόνα ἀπὸ τὴν Περιβλεπτο ἔχει μελετηθεῖ ἀπὸ παλιά. Ἡ παραβολὴ τῶν δύο ἔργων μᾶς παρέχει πολὺ ὠφέλιμες διαπιστώσεις. Καὶ στὰ δύο ὑπάρχει ἡ ἴδια φωτεινὴ ἔνταση στὰ πρόσωπα μὲ τὸ ἴδιο πάνω κάτω ἄπλωμα τῶν φώτων καὶ μὲ τοὺς ἴδιους περιορισμοὺς τῆς σκιᾶς. Ἀπὸ αὐτὴ τὴ γενικὴ παρατήρηση πρέπει νὰ ἐξαιρεθεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνας μας ποὺ εἶναι σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ φωτισμένο ἀπ' ὅ,τι τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδας. Ἀκόμη πρέπει νὰ ἐξαιρεθεῖ τὸ φωτισμένο μέτωπο τῆς Παναγίας ποὺ στὴν εἰκόνα τῆς Περιβλέπτου φωτίζεται ἐλάχιστα πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ φρύδι. Γενικὰ θὰ σημειώναμε γιὰ τὰ δύο ἔργα τὴ διάθεση ἀνανέωσης ποὺ ὀρίζεται μὲ τὴν πλαστικὴ δεξιότητα, τὴν κλασικὴ ἡρεμία, τὴν ψυχογραφημένη ἔκφραση. Ἴδια τεχνικὴ ὠριμότητα καὶ ἴδιο συναισθηματικὸ κλίμα συναντᾶμε καὶ στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Χελανδαρίου. Ἄν ἐξαρτήσουμε τὴ χρονολόγηση τῆς βεροιώτικης εἰκόνας ἀπὸ τὴ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς εἰκόνας τῆς μονῆς Χελανδαρίου, τότε θὰ δικαιώναμε τὴν ἄποψη τοῦ Rice ποὺ, ὅπως προαναφέραμε, τὴ χρονολογεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. Ἄν συνδυάσουμε αὐτὴ τὴν ἄποψη μὲ τὴν πληροφορία ὅτι ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ, τότε, νομίζω, θὰ ἔχουμε ἕναν πρόσθετο λόγο νὰ χρονολογήσουμε τὴν εἰκόνα πιὸ στενὰ σὲ συνάρτηση μὲ τὸν τοιχογραφικὸ διάκοσμο τοῦ ναοῦ. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Γεώργιος Καλλιέργης τελειώνει τὴν τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ στὰ 1315¹. Ἦδη ἀπὸ τὸ 1314 ὁ ναὸς παραχωρεῖται μὲ χρυσόβουλλο τοῦ Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου στὸν Ἰγνάτιο Καλόθετο ὡς καθολικὸ μονῆς τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ². Ἄν ὁ ναὸς ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ μετὰ τὸ τέλος τῆς διακόσμησης, θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἤδη εἶχε κατασκευαστεῖ τὸ τέμπλο καὶ οἱ εἰκόνες του. Μετὰ ἀπὸ ὅσα ἔχουν ἐκτεθεῖ φαίνεται ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας εἶχε ζωγραφιστεῖ γύρω στὰ 1315 καὶ βρισκόταν πλέον ἀναρτημένη στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ μετὰ τὸ τέλος τῆς τοιχογράφησης.

Εὐλόγα θὰ σκεφτόταν κανεὶς μήπως ἡ εἰκόνα θὰ πρέπει νὰ προσγραφεῖ στὶς δημιουργίες τοῦ Καλλιέργη, ἀφοῦ δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχουν στοιχεῖα ποὺ νὰ δείχνουν ὅτι ὁ Καλλιέργης χρησιμοποίησε ὁμάδα βοηθῶν στὴν ἐκτέλεση τοῦ τοιχογραφικοῦ διακόσμου τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ».

Ὁ καθηγητὴς Στ. Πελεκανίδης στὴ μονογραφία του γιὰ τὸ ζωγράφο καταλήγει στὴν ἄποψη ὅτι «πρόκειται περὶ ζωγράφου, ὁ ὁποῖος κατὰ τὰς ἀρχὰς ἢ μᾶλλον κατὰ τὴν πρώτην εἰκοσιπενταετίαν τοῦ 14ου αἰ. ὑπῆρξεν

1. Στ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὀλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, σ. 7-12.

2. P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - D. Papachryssanthou, Actes de Lavra II, Paris 1977, ἀριθ. 103.

ἀπό τούς σπουδαιότερους διδασκάλους καὶ δημιουργούς τῆς ἐποχῆς»¹. Δέχεται ἀκόμη ὅτι ὀρισμένες παραστάσεις στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν στὴ Θεσσαλονίκη ἔγιναν ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο, ἐνῶ τὸ συνεργεῖο του εἶχε ἀναλάβει τὴν ὑπόλοιπη διακόσμηση τοῦ ναοῦ². Ἡ δ. Α. Τσιτουρίδου ἀποκλείει ἐντελῶς αὐτὴ τὴ θεωρία γιὰ τὸ ναὸ τῆς Θεσσαλονίκης³. Ὁ Στ. Πελεκανίδης ἀποκλείει ἀκόμη τὴν παλιότερη ἄποψη ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Χελανδαρίου θὰ μπορούσαν ν' ἀποδοθοῦν στὸν Καλλιέργη⁴. Ὁ V. Djurić σὲ πρόσφατο σχετικὰ βιβλίο του φαίνεται ν' ἀποκλίνει στὴν παλιότερη ἄποψη καὶ νὰ ὑποθέτει ὅτι μιὰ εἰκόνα Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου καὶ ἐνὸς ἀρχάγγελου, ποὺ ὑπάρχουν στὸ Χελανδάρη, προδίδουν τὸ χέρι τοῦ «ἀρίστου ζωγράφου πάσης Θεσσαλίας»⁵. Σὲ βιβλίο γιὰ τὴ μονὴ Χελανδαρίου ποὺ κυκλοφόρησε τελευταῖα ὁ Σέρβος μελετητῆς καὶ οἱ συνεργάτες του φαίνεται νὰ ἔχουν ἐγκαταλείψει τὴν παλιὰ θεωρία⁶.

Εἶναι φανερό ὅτι οἱ ἀπόψεις οἱ σχετικὲς μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τοῦ Γεώργιου Καλλιέργη χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἀρκετὴ σύγχυση. Ἀπομένουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ «Χριστοῦ» τὸ μοναδικὸ ἔργο στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ στηριχθεῖ κανεὶς, ἂν θέλει νὰ δώσει μιὰν ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα ποῦ τέθηκε παραπάνω.

Στὸ ναὸ «τοῦ Χριστοῦ» οἱ περισσότερες μορφὲς στὶς συνθέσεις ἀκόμη καὶ οἱ μορφὲς τῶν προφητῶν τῆς μεσαιῆς ζώνης παριστάνονται σὲ στροφὴ κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἢ ἀπὸ τὰ πλάγια, κάτι ποὺ προϋποθέτει ὀργάνωση τῶν λεπτομερειῶν ἀπὸ γωνία. Ἀκόμη εἶναι λίγα τὰ νεανικὰ πρόσωπα ἢ οἱ γυναικεῖες μορφὲς ποὺ προσφέρονται γιὰ σύγκριση, μιὰ καὶ οἱ μικροφθορὲς ἔχουν καταστρέψει ἀνεπανόρθωτα τὸ ὕφος τους.

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ διατηροῦνται σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση καὶ μᾶς παρέχουν στοιχεῖα γιὰ σύγκριση τῆς τεχνικῆς στὸ ἅπλωμα τῆς σάρκας καὶ στὸν ὄρισμὸ τῶν λεπτομερειῶν⁷.

1. Στ. Πελεκανίδης, ὁ.π., σ. 106.

2. Ὁ.π., σ. 121.

3. Α. Τσιτουρίδου, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴ Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 230-232.

4. Στ. Πελεκανίδης, ὁ.π., σ. 112.

5. V. Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslavien, München 1976, σ. 74 καὶ σημ. 55, ὅπου ὅλη ἡ παλιότερη σχετικὴ βιβλιογραφία.

6. Chilandar, ὁ.π., σ. 92. Ἐδῶ δημοσιεύονται ὅλες σχεδὸν οἱ εἰκόνες τῆς μονῆς. Εἰκόνες Εἰσοδίων ὑπάρχουν δύο. Ἡ μία χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. καὶ ἡ ἄλλη γύρω στὰ 1360, ὁ.π., πίν. 72, 73, 88. Ὁ V. Djurić φαίνεται ὅτι θεωροῦσε ἔργο τοῦ Καλλιέργη τὴν πρώτη.

7. Στ. Πελεκανίδης, ὁ.π., πίν. Α καὶ πίν. 12.

Πρῶτα πρῶτα ὁ ἴδιος φυσιογνωμικὸς τύπος τῆς Παναγίας συνδέει τὴν εἰκόνα μας μὲ τὴν τοιχογραφία, ἂν καὶ παρατηροῦμε ὅτι ὑπάρχουν κάποιες ποιοτικὲς διαφορὲς στὸ χρῶμα. Τὰ χρώματα στὴν τοιχογραφία εἶναι σχεδὸν διάφανα, ἐνῶ στὴν εἰκόνα περισσότερο φωτεινά. Τὸ ὄμοιδὲς σχῆμα τοῦ προσώπου, οἱ πολὺ μεγάλες παρειές, τὸ γερὸ πηγούνι, ἡ λεπτὴ καὶ μακριὰ μύτη, τὰ μικρὰ σφιγμένα χεῖλη, ἀποτελοῦν κοινὰ προσωπογραφικὰ στοιχεῖα στὶς δύο παραστάσεις. Οἱ σκιὲς γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, ὁ φωτισμὸς στὸ μέτωπο καὶ στὶς παρειές — ἰδιαίτερα γύρω ἀπὸ τὰ μάτια—, τὸ γράψιμο τῶν χειλιῶν καὶ οἱ σκιὲς σ' αὐτά, παρουσιάζουν κοινὴ τεχνικὴ ἀντίληψη καὶ προδίδουν μᾶλλον τὸ χέρι τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Ἄλλὰ καὶ ἡ σύγκριση τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς τοιχογραφίας θὰ βοηθήσει μὲ τὴ σειρά της, ὡς ἓνα βαθμὸ, γιατί, ἂν καὶ ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ στὰ δύο ἔργα παρουσιάζει γενικὲς διαφορὲς, οἱ εὐκαμπτες γραμμές, ἡ ἀνάγλυφη σάρκα, ὁ ὀρισμὸς τῶν λεπτομερειῶν, μένουν οὐσιαστικὰ κοινές. Στὴν τοιχογραφία τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὴν ἔκφραση ἑνὸς παιδικοῦ προσώπου. Στὴν εἰκόνα τὸ ψηλὸ μέτωπο τοῦ ἀφαιρεῖ κάτι ἀπὸ τὴ φυσιογνωμία μιᾶς παιδικῆς κεφαλῆς. Ὡστόσο πέρα ἀπὸ αὐτὲς τὶς τυπολογικὲς διαφορὲς, ὁ σχηματισμὸς τῶν τόξων τῶν φρυδιῶν, τὰ μάτια, ἡ μύτη, τὰ χεῖλη, οἱ σκιὲς γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὰ χεῖλη, τὸ ἄπλωμα τῶν φώτων στὰ μάγουλα, ἀποτελοῦν κοινούς τεχνικούς τρόπους καὶ στοιχεῖα ἀναγνώρισης τοῦ χεριοῦ τοῦ ζωγράφου. Οἱ διαφορὲς στὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι πολὺ λογικὸ νὰ ὑπάρχουν, γιατί σὲ ἓνα δημιουργὸ ὅπως ὁ Καλλιέργης εἶναι ἀπόλυτα προδιαγραμμένο ὅτι ἡ αὐστηρὴ ἐπανάληψη παραδοσιακῶν τύπων θὰ προδίδεκε τὴν τύχη τῆς τέχνης του, ἀφοῦ θὰ τῆς ἀφαιροῦσε κάθε πνοὴ δημιουργίας.

Παράλληλα ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο σχεδιάζονται ὀρισμένες ἀνατομικὲς λεπτομέρειες καὶ στὰ ἄλλα πρόσωπα τῶν τοιχογραφιῶν «τοῦ Χριστοῦ» δίνει τὸν πιὸ ὀρθὸ δρόμο γιὰ τὴν ἀναγνώριση τοῦ χεριοῦ τοῦ Καλλιέργη στὴν εἰκόνα. Σὲ μερικὰ πρόσωπα ποὺ ἔχουν ἀποδοθεῖ μετωπικὰ ἢ ὀργάνωση τῶν λεπτομερειῶν στὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν καὶ τῆς μύτης εἶναι πάνω κάτω κοινὴ μὲ αὐτὴν ποὺ ὑπάρχει στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνας¹. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ἀκόμη τὴν ὁμοιότητα τῆς περιοχῆς τῶν χειλιῶν καὶ τοῦ πηγουνιοῦ στὸ νεανικὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Γεωργίου² μὲ τὰ χεῖλη καὶ τὸ πηγούνι τοῦ Χριστοῦ.

Ὅλες οἱ παραπάνω συγκρίσεις ὅσο καὶ ἡ προέλευση τῆς εἰκόνας συνηγοροῦν γιὰ νὰ ποῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἔγινε ἀπὸ τὸ ζωγράφου Γεώργ-

1. Ὡ.π., πίν. 61, 62, 63, 64.

2. Ὡ.π., πίν. 74.

γιο Καλλιέργη. Τὸ κέρδος ποὺ ἔχουμε ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀπόδοση εἶναι διπλό. Ἐνα ἔργο ἐξαιρετικῆς ὁμορφιάς προσγράφεται στὶς δημιουργίες ἑνὸς γνωστοῦ ζωγράφου τοῦ ὁποῖου ἡ δράση ἐντοπίζεται κατὰ κύριο λόγο στὸ χῶρο τῆς Μακεδονίας. Ἐπομένως, πέρα ἀπὸ τὴ συμβολὴ τῆς εἰκόνας στὴ γνώση τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τοῦ Καλλιέργη, τὸ γεγονός ὅτι πλησιάζουμε ἀπὸ κοντὰ τὸ ἐργαστήρι τῆς Θεσσαλονίκης, γιὰ τὸ ὁποῖο στὸν τομέα τῆς φορητῆς εἰκόνας, μόνον ὑποθέσεις ἔχουν γίνει, ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη βαρῦτητα.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκης

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ

ZUSAMMENFASSUNG

T h. P a p a z o t o s, Eine Hodegetria-Ikone aus der Kirche des Erlösers Christi im Museum von Veroia.

Die Hodegetria-Ikone im Museum von Veroia ist schon veröffentlicht und im 13 Jh. oder im 14 Jh. datiert.

Es ist festgestellt, daß die Ikone aus der Kirche des Erlösers Christi stammt. Die Wandmalereien dieser Kirche sind von dem Maler Georgios Kalliergis im Jahre 1315 ausgeführt worden.

Die stilistische Züge der Ikone und ihre hohe Qualität verbinden sie mit den hohen Werken der Palaeologen-Renaissance und besonders mit der Malerei der Kirche des Erlösers Christi in Veroia. Die Ikone muß das Werk eines großen Malers sein. Wir vermuten, daß dieser Maler Georgios Kalliergis ist.