

ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΠΑΘΩΝ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΛΑΤΑΔΩΝ

Ἐνάμεσα στις εἰκόνες ποὺ ἐπισημάνθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια στὴ Μονὴ Βλατάδων ξεχωρίζει γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ποιότητα καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς ἡ μικρὴ παλαιολόγια εἰκόνα ποὺ 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 ὀλόγυρα ἐλαφρὰ ὑπερυψωμένο πλαίσιο. Διατηρεῖται, γενικά, σὲ καλὴ κατάσταση μὲ μερικὲς σημαντικὲς ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καὶ μεταγενέστερες κακότεχνες ἐπιζωγραφήσεις τῶν μορφῶν ποὺ εἶχαν φθαρεῖ. Δευτερεύουσας σημασίας φθορὲς τοῦ χρυσοῦ καὶ τῆς προετοιμασίας ὑπάρχουν στὸ πλαίσιο.

Σὲ τρεῖς 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 γραμμές, 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 Ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου, τῆς Κρίσης τοῦ Πιλάτου, καθὼς καὶ ἡ συνηθέστατη στὰ παλαιολόγια ἔργα ἀπεικόνιση τοῦ Ἐμπαιγμοῦ, ποὺ στὰ Εὐαγγέλια ἀκολουθεῖ χρονικὰ τὴ Μαστίγωση².

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

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

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

Πραγματικὰ τὸ σκαφωτὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας καὶ ἡ ἔλλειψη ὁποιοδήποτε ἴχνους 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 δευτέρα εἰκόνα.

Εἰκόνες μὲ θέματα ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὰ Πάθη εἶναι μάλλον σπάνιες στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Δύο τέτοιου περιεχομένου εἰκόνες ὑπάρχουν στὴ Μονὴ Σινᾶ¹, ὅμως 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 n e, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle, στὸ «L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Soporćani 1965», Beograd 1967, σ. 35 κ.έ. 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.έ. Τῆς Ἰδίας, L'heritage 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.έ. 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 ῖ ο υ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α', Ἀθήναι 1956, εἰκ. 49. Στὴν πρόωμη βυζαντινὴ ἐποχὴ ἡ εἰκονογραφία τῆς Μετάληψης ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν Παθῶν. Στὴ συνέχεια ὅμως, στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἐντάσσεται στὸν Ἐυχαριστιακὸ 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' ἔκδοση, φωτοτυπημένη, Paris 1960, σ. 286. Ἐπίσης K. W e s s e l, Abendmahl und Apostelkommunion, Recklinghausen 1964. Ἡ δευτέρα εἰκόνα—πρόκειται γιὰ πρῶμο κομνηνεῖο ἔργο—ἀπεικονίζει Νιπτήρα, Μυστικὸ Δεῖπνο, Προσευχὴ καὶ Προδοσία. Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, ὁ.π., εἰκ. 66-67.

2. Σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη ὑπάρχουν καὶ στὶς ἐξῆς εἰκόνες: Α) Εἰκόνα μὲ Μηνολόγιο Φεβρουαρίου· στὴν πίσω πλευρὰ ἀπεικονίστηκαν ἔνδεκα σκηνές ἀπὸ τὰ Πάθη. Β) Εἰκόνα μὲ θαυματοργεῖς εἰκόνες τῆς Θεοτόκου, σκηνές ἀπὸ τὰ Θαύματα καὶ ἑννέα 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 ῖ ο υ, ὁ.π., εἰκ. 144-145, 146-149, 205-207 καὶ 208-212 ἀντίστοιχα.

Μυστικός Δείπνος (πίν. 2α). Ὅλο σχεδὸν τὸ πλάτος τῆς σκηνῆς καταλαμβάνει τὸ μακρὸν τραπέζι. Ὁ Χριστὸς καθισμένος στὴν ἀριστερῇ του ἄκρη πατᾶ σ' χαμηλὸ σκαμνί. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ καὶ ἀκουμπᾷ τὸ ἄλλο στὴ ράχη τοῦ Ἰωάννη ποὺ 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 τραπεζιοῦ· σκυμμένος πάνω σ' αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ φτάσει μὲ τὸ ἀπλωμένο χέρι του τὸ «τρυβλίον». Ἀπὸ τὸν ὄμιλο τῶν μαθητῶν ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὴ θέση καὶ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ὁ Πέτρος, ἀμέσως μετὰ τὸν Ἰωάννη, καὶ δίπλα του ὁ Ἀνδρέας. Ἀριστερὰ τοῦ Ἰούδα, στὴ μορφὴ τοῦ μαθητῆ μετὰ τὴν tonsura, θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸ Λουκά¹. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι, καταλαμβάνει μακρὸν ἔδρανο. Στὴν ἀριστερῇ του ἄκρη ἀκουμπᾷ τὸ ὑποπόδιο 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 τραπεζιοῦ, τὴν τοποθέτηση τοῦ Ἰωάννη δίπλα του καὶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἰούδα στὴ μέση τῆς ομάδας τῶν μαθητῶν μὲ τὸ χέρι ἀπλωμένο 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 ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ, βρίσκουμε σὲ μικρογραφίες παλαιότερων χειρογράφων². Ὁ ἴδιος τύπος συναντᾶται καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς, ἀπὸ τὰ τέλη ὅμως τοῦ 13ου αἰ. στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας ἐμφανίζεται ἓνα νέο εἰκονογραφικὸ σχῆμα στὴν παράσταση

1. Ἀνάλογη ἀπεικόνιση τοῦ Λουκά ὑπάρχει στὸν κώδικα 33 τῆς μονῆς Διονυσίου, φ 72β, 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 τετραεὐάγγελο Par. gr. 54, (Millet, ὁ.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. Ο νέος τύπος θα έχει ιδιαίτερη διάδοση στα μνημεία του Milutin.

Ίδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει στην εικόνα μας το σχήμα του τραπεζιού, ή τοποθέτηση δύο μαθητών σε πρώτο επίπεδο και το έντονο σκύψιμο του Ίωάννη και του Ίούδα.

Ός προς τη μορφή του τραπεζιού—παραλληλόγραμμο με αποστρωγυλεμένες γωνίες—ο ζωγράφος φαίνεται να ακολουθεί κάποιο σπάνιο πρότυπο. Όπως είναι γνωστό ένας από τους εικονογραφικούς νεωτερισμούς που εισάγονται στη σκηνή του Δείπνου το 14ο αϊ. είναι και το στρογγυλό ή ελλειψοειδές τραπέζι², που εμπλουτίζει το καθιερωμένο ήδη εικονογραφικό ρεπερτόριο με το ήμικυκλικό σχήμα του τραπεζιού. Από την άποψη του προτύπου που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος της εικόνας φαίνεται να πλησιάζει την αντίστοιχη σκηνή στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Σωτήρα στα Μέγαρα³ και του ΝΑ παρεκκλησίου του Άφεντικού στο Μιστρά⁴. Και στα δύο μνημεία οι μαθητές εικονίστηκαν καθισμένοι στη μία πλευρά του μακρόστενου τραπεζιού. Μακρόστενο είναι και το τραπέζι στο Δείπνο της Όμορφης Έκκλησιάς των Άθηνων αν και η πτυχωτή ποδέα αλλοιώνει κάπως το σχήμα του⁵.

Ανάμεσα στην παλιά παράδοση και τα νέα σχήματα, που υιοθετούνται από τη ζωγραφική της παλαιολόγειας περιόδου, φαίνεται να ταλαντεύεται ο ζωγράφος μας και ως προς την τοποθέτηση δύο μόνο μαθητών σε πρώτο επίπεδο. Ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετεί φαίνεται να αποτελεί μία μέση λύση ανάμεσα στην παλιά καθιερωμένη παράταξη των μαθητών στις τρεις πλευρές του τραπεζιού και του τολμηρού νεωτερισμού της πλήρους κάλυψης του πρώτου επιπέδου της σύνθεσης με την τοποθέ-

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

2. Στρογγυλό τραπέζι συναντάται στον Άγιο Νικήτα στο Cučer, (G. Millet-A. Frolov, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, Fasc. III, Paris 1962, πίν. 42,2) και στη Θεοσκέπαστο Τραπεζούντος, (G. Millet-D. T. Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936, πίν. XXII,1). Έλλειψοειδές είναι στην Περιβλεπτο της Άχρίδας (P. Miljković-Peprek, ό.π., εικ. 32), στο Χιλανδάρι, (G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν.68, 1), στο Staro Nagoričino, (G. Millet-A. Frolov, ό.π., πίν. 71,2 και 83,1) και στον Άγιο Νικόλαο Όρφανό, (Α. Τσιτουρίδου, Η έντοιχια ζωγραφική του Άγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, ΕΕΦΣ, Παράρτημα αρ. 20, Θεσσαλονίκη 1978, εικ. 32).

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

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

5. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Έκκλησιάς στην Άθήνα, Άθήναι 1971, πίν. 49.

τησή τους λόγυρα ἀπὸ αὐτό¹. Παραδείγματα ἀνάλογα μὲ τῆς εἰκόνας μας μοῦ εἶναι γνωστά στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Ἀθηνῶν² καὶ στὸν Ἅγιον Ἀνδρέα τῆς Treska³. Στὴν πρώτη, τὸ ἔδρανο καταλαμβάνει τὸ μισὸ περίπου δεξιὸ μέρος μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ σ' αὐτὸ κάθονται τρεῖς μαθητές. Στὸν Ἅγιον Ἀνδρέα βρίσκουμε τὶς ἴδιες ἀκριβῶς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες μὲ τὴν εἰκόνα, μὲ τὴν τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν στὴ μία ἄκρη τοῦ ἔδρανου ποὺ μένει ἔτσι τὸ ὑπόλοιπο ἄδειο.

Μὲ τὰ δύο τελευταῖα μνημεῖα συνδέεται ὁ Δεῖπνος τῆς εἰκόνας καὶ σὲ μιὰ 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 Περίβλεπτο τοῦ Μιστρᾶ⁴.

Μὲ τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μιστρᾶ συνδέουν τὴν εἰκόνα μας κι ἄλλα στοιχεῖα, ὅπως ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ (μικρὸ κεφάλι ποὺ στηρίζεται σὲ δυνατὸ λαιμὸ καὶ στενόμακρο πρόσωπο) καὶ ἡ μορφὴ τοῦ τροῦλου στὸ κεντρικὸ οἰκοδόμημα ποὺ καταλαμβάνει τὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὴν τοιχογραφία ὁμοίως ὁ τροῦλος ἀρθρώνεται σὲ ἐπάλλληλα 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 Ἰβήρων⁶, στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ὀβολου τῆς χήρας⁶. Πιὸ χαμηλὸς εἶναι ὁ τροῦλος στὶς σκηνές τοῦ Νιπτῆρα στὸ Πρωτάτο⁷, τῆς θε-

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

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

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

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

5. A. Xynopoulos, 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', ὅ.π., εἰκ. 30.

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

ραπείας τοῦ ὕδρωπικοῦ στὸ Dečani¹ καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Ψηλάφησης τοῦ Θωμᾶ στὴν Ἀχρίδα², ἐνῶ πρὸ συνεπτυγμένη μορφῇ (σὰν ὀμπρέλα) ἔχει στὴν εἰκόνα τῆς Παλαιολογίνας στὰ Μετέωρα³ καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας στὸ Βατοπέδι⁴.

Νιπτήρας (πίν. 2β). Ἡ σκηνὴ ἐξελίσσεται μπροστὰ ἀπὸ ἕνα ἀρκετὰ πολὺπλοκο ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο. Τὰ ὄρια τῆς σύνθεσης ὀρίζουν ἀριστερὰ ἕνα πυργωτὸ οἰκοδόμημα καὶ δεξιὰ ἕνας χαμηλὸς τοίχος μὲ τοξωτὸ ἄνοιγμα. Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ σὺτὰ στοιχεῖα μὲ τὴ διαγώνια τοποθέτησή τους πλαισιώνουν ἁρμονικὰ τὴ μυστικὴ πράξη, ποὺ τελεῖται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ ὑποβάλλουν τὴν ἔννοια τοῦ βάθους στὸ χῶρο. Ἡ σύνθεση διαρθρώνεται κλιμακωτὰ σὲ τρία ἐπίπεδα, μὲ τὸ Χριστὸ καὶ τὴ συμπαγὴ ομάδα τῶν μαθητῶν στὸ πρῶτο, τὸ χαμηλὸ τοῖχο μὲ τὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα στὸ δεύτερο καὶ τὸ ψηλὸ μὲ ἐπάλληλα τόξα οἰκοδόμημα στὸ τρίτο.

Ὁ Χριστὸς, ἀριστερὰ, φορώντας μόνον τὸ χιτῶνα καὶ ζωσμένος τὸ λέντιο σφουγγίζει μὲ τὰ δυὸ χέρια τὸ πόδι τοῦ Πέτρου. Ὁ κορυφαῖος μαθητῆς, καθισμένος σὲ πλατὺ ἔδρανο, δείχνει μὲ τὸ ἕνα χέρι τὸ κεφάλι του σύμφωνα μὲ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση (Ἰωάν. 17, 9-10). Στὸ ἴδιο ἔδρανο κάθονται τέσσερις ἀκόμα μαθητές, οἱ δύο μὲ γυμνά τὰ πόδια. Γονατιστὸς στὸ δάπεδο ἕνας ἄλλος λύνει τὸ σανδάλι του. Τὴ σκηνὴ παρακολουθοῦν σκεπτικοὶ ἕξι μαθητές, ὄρθιοι πίσω.

Ἡ σύνθεση ἀκολουθεῖ τὸ βυζαντινὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ἔπως τὸν βλέπουμε διαμορφωμένο ἀπὸ τὸν 11 αἰ.⁵ Ὅρισμένες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες τὴ διαφοροποιοῦν ἀπὸ τοὺς τρέχοντες εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς. Ἔτσι ἡ χειρονομία λόγου ποὺ ἔχει ὁ Χριστὸς σὲ ἀρκετὰ μακεδονικὰ μνημεῖα⁶ δὲν υἱοθετεῖται ἀπὸ τὸ ζωγρά-

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

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

3. Α. Ξυγγοπούλου, Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καὶ τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Δ', 1964-1965, πίν. 18.

4. M. Chatzidakis, L'icône byzantine, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», Venice 2 (1959), ἀνατύπωση στὸ «Studies in Byzantine Art and Archeology, Variorum Reprints», London 1972, XVI, εἰκ. 22.

5. Κατὰ τὸν G. Millet τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ ποὺ διαφοροποιεῖ τὸ βυζαντινὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ἀπὸ τὸν καππαδοκικὸ εἶναι τὸ σκούπισμα καὶ ὄχι τὸ πλύσιμο τῶν ποδιῶν, Recherches, ὀ.π., σ. 312.

6. Πχ. στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, (H. Hallensleben, Die Malerschule des Königs Milutin, Giessen 1963, σχ. στὴ σ. 86), στὸν Ἅγιο Νικήτα στὸ Cučer, (G. Millet - A. Frolov, III, πίν. 42,3), στὸ Nagoricino, (ὀ.π., πίν. 83,4), στὸ 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, ἡ 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 πολλαπλασιασμό αὐτῶν ποὺ λύνουν μὲ ζωηρὲς χειρονομίες τὰ σανδάλια τους, τὶς ἔντονες στροφές τῶν κεφαλιῶν, τὶς τολμηρὲς συνιζήσεις καὶ τὶς βίαιες κινήσεις.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη 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 Χιλανδάρι⁵ καὶ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό⁶.

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

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

Ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς προσεῦχεται γονατιστὸς καὶ ἀπὸ ἀνω του πετᾶ ὁ ἄγγελος ποὺ ἦρθε νὰ τοῦ παρασταθεῖ στίς ὥρες τῆς ἀγωνίας, σύμφωνα μὲ τὴ διήγηση τοῦ Λουκᾶ (κβ', 43). Δεξιὰ ὀρθίος ἐπιτιμᾷ γιὰ τὴν ὀλιγογρία τὸν Πέτρο ποὺ διακρίνεται στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τῆς ομάδας τῶν κοιμισμένων μαθητῶν. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο αὐτῆς τῆς κλειστῆς σύνθεσης καταλαμβάνει ἡ μορφὴ 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. V e l m a n s, Les fresques d'Ivanovo, ὁ.π., εἰκ. 7-8.

2. G. M i l l e t - D. T. R i c e, Byzantine Painting, ὁ.π., πίν. XXI, II.

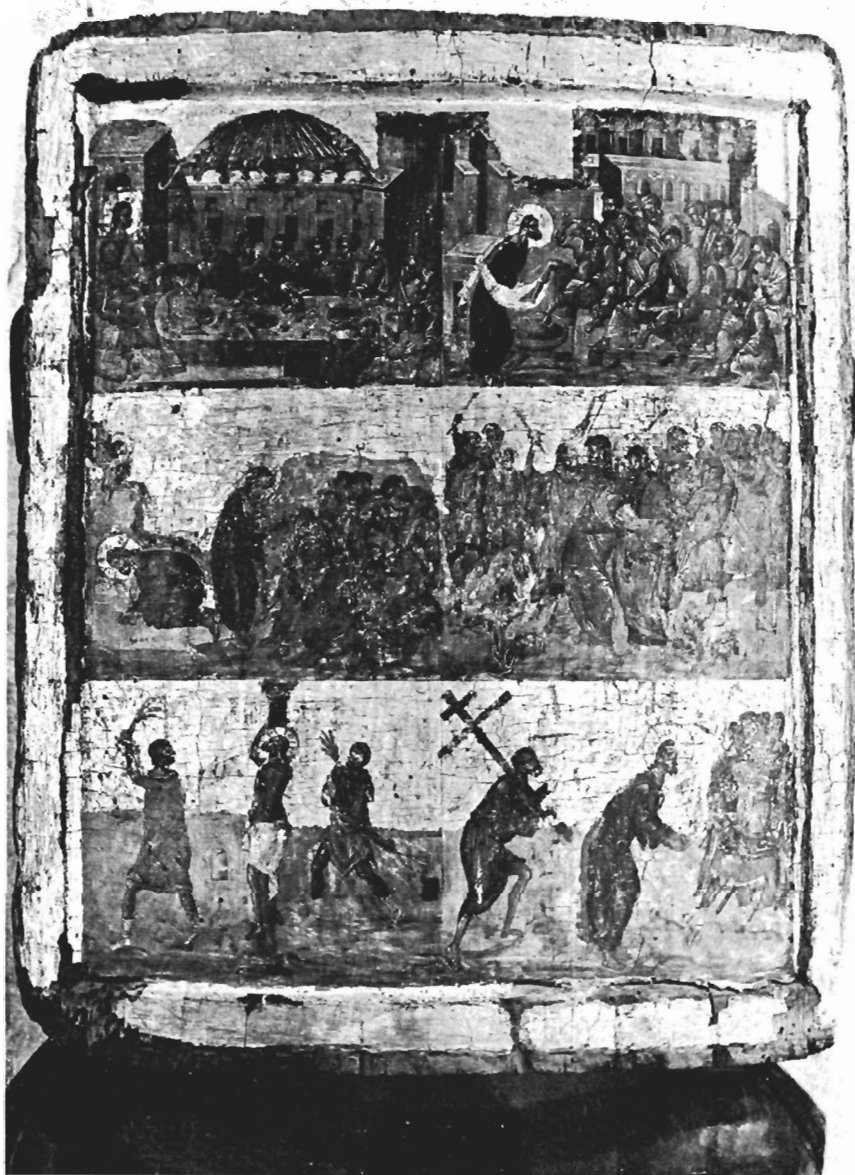
3. V. D j u r i ć, Byzantinische Fresken in Yougoslawien, München 1976, σχ. στή σ. 86.

4. Σ τ. Π ε λ ε κ α ν ῖ δ ο υ - Π. Χ ρ ῆ σ τ ο υ - Χ ρ. Μ α υ ρ ο π ο ὄ λ ο υ - Τ σ ι ο ὄ μ η - Σ. Κ α δ ᾶ, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Β', εἰκ. 40.

5. G. M i l l e t, Athos, πίν. 69,1.

6. Α. Τ σ ι τ ο υ ρ ῖ δ ο υ, ὁ.π., εἰκ. 33.

7. G. M i l l e t, Recherches, εἰκ. 323.



Εικόνα με σκηνές από τὰ πάθη Μ. Βλατάδων



α. Ὁ Μυστικός Δείπνος



β. Ὁ Νιπήρας



α. Ἡ Προσευγή



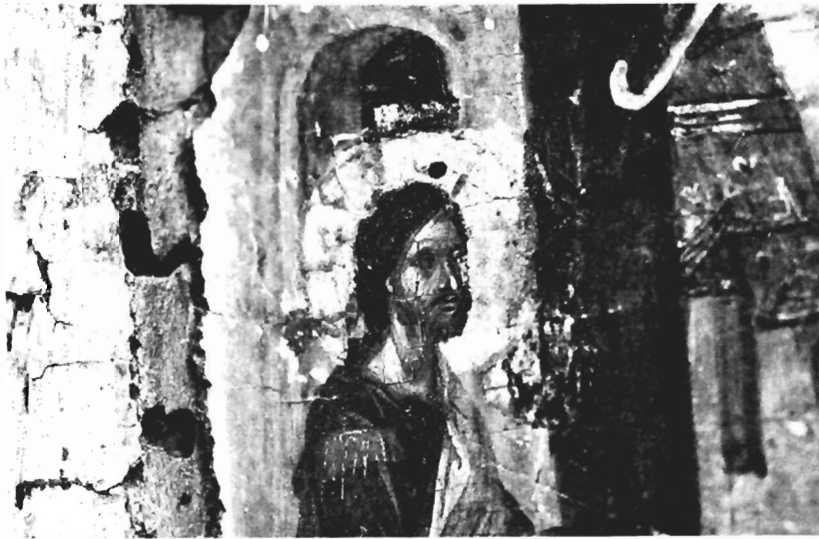
β. Ἡ Προδοσία



α. Ἡ Μαστίγωση



β. Ὁ Ἐλζόμενος



α. Ο Χριστός στο Μυστικό Δείπνο



β. Ο Χριστός στο Νιπήρα



α. Οἱ Ἀπόστολοι στὸ Νιπήρα



β. Λεξιὸς ὄμιλος Πυδοσίας

όπου εξελίσσεται ή σκηνή, παριστάνεται λιτά και συμβατικά μ' ένα λαδοπράσινο 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. Ἀπουσιάζει κάθε ἴχνος βλάστησης.

Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα ποὺ ἐφαρμόζεται στὴ σκηνὴ αὐτὴ ἐμφανίζει σαφεῖς ἀρχαϊσμοὺς στὴ γενικὴ σύνθεση καὶ στὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα. Εἶναι γνωστὸ πὼς ἡ ἀπεικόνιση τῆς προσευχῆς στὴ Γεθσημανὴ εἶναι σπάνια στὴν πρῶιμη βυζαντινὴ ἐποχὴ κι ὅπου ὑπάρχει συντίθεται ἀπὸ ἕνα ἕως δύο ἐπεισόδια. Ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα τὰ ἐπεισόδια πληθαίνουν καὶ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνα σταθεροποιοῦνται σὲ τρεῖς διαδοχικὲς σκηνές ποὺ συνθέτουν μιὰ εἰκόνα¹. Ὡς πρὸς τὸ πρότυπο ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας, πλησιάζει πρῶιμα κομνήνεια ἔργα, ὅπως ἡ εἰκόνα με τέσσερις σκηνές Παθῶν τῆς Μονῆς Σινᾶ². Ἡ σύγκριση τῶν δύο σκηνῶν εἶναι διδακτικὴ γιὰ τὶς πηγές ἔμπνευσης τοῦ ζωγράφου τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βλατάδων. Καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ ἡ σύνθεση ἀπαρτίζεται ἀπὸ δύο ἐπεισόδια. Κι ἐδῶ τὸ δεξιὸ μέρος τῆς σύνθεσης κατέχει ὁ ὄγκος τῶν κοιμισμένων μαθητῶν ἀπ' ὅπου ξεχωρίζει, στὴν ἀριστερὴ ἄκρη, ἡ ἀφυπνισμένη μορφή τοῦ Πέτρου. Μπρὸς του ὁ Χριστὸς τὸν ἐπιτιμᾷ. Ἐπάνω δεξιὰ εἰκονίζεται γιὰ δευτέρη φορὰ γονατιστὸς νὰ προσεύχεται. Τὸ τοπίο εἶναι λιτό, ὅπως ἀρμόζει στὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Δύο ἐπεισόδια καὶ ἀνάλογες ἀρχές σύνθεσης χαρακτηρίζουν καὶ τὴν ἀντίστοιχη μικρογραφία στὸ ψαλτήρι τῆς Μελισσάνθης, μόνο ποὺ ἐδῶ τὸ βασικὸ σχῆμα ἔχει ἀντιστραφεῖ³.

Τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα με τὶς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ καὶ τῶν Βλατάδων υἱοθετεῖται καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ μιᾶς ἀκόμα εἰκόνας, ἐπίσης στὸ Σινᾶ, ποὺ τοποθετεῖται χρονικὰ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 14ου αἰῶνα⁴. Μάλιστα αὐτὴ ἀκολουθεῖ πιστότερα τὸ πρότυπο τῆς κομνήνειας εἰκόνας με τὴν τοποθέτηση τῶν ἐπεισοδίων σὲ δύο ἐπάλληλα ἐπίπεδα. Τὸ φυσικὸ τοπίο ὅμως με τοὺς κατακερματισμένους βράχους δηλώνει τὶς τροποποιήσεις ποὺ ἔχει ὑποστειῖ στὸ μεταξὺ τὸ παλιὸ πρότυπο.

Συγγενικὴ με τὶς παραπάνω εἰκόνας, ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐπεισοδίων καὶ τὸ γενικὸ ὕφος τῆς σύνθεσης, εἶναι καὶ ἡ ἀντίστοιχη σκηνὴ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Milesevo, ἂν καὶ αὐτὴ πλησιάζει περισσότερο τὶς δύο

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

2. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ὁ.π., εἰκ. 66-67.

3. H. Buchthal, ὁ.π., πίν. 7α.

4. Πρόκειται γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Σταύρωσης με σκηνές ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο καὶ τὰ Πάθη. Βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ὁ.π., εἰκ. 205-207.

εἰκόνες τοῦ Σινᾶ μετὰ τὴν τοποθέτηση τῶν δύο ἐπεισοδίων σὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα¹.

Π ρ ο δ ο σ ί α (πίν. 3β). Πυρήνας τῆς σοφᾶ ὀργανωμένης σύνθεσης εἶναι τὸ σύμπλεγμα Χριστοῦ-Ἰουδα ποῦ κατέχει τὸ κέντρο τῆς παράστασης. Ἡ ἤρεμη 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 κινοῦνται, ἡμικυκλικά τοποθετημένα, πέντε ἄτομα ποῦ κραδαίνουν ρόπαλα μετὰ ἔντονες καὶ ἀπειλητικὲς χειρονομίες. Ἀναγνωρίζονται δύο μορφές, ποῦ σταθερὰ εἰκονογραφοῦνται στὴ σκηνὴ τῆς Προδοσίας. Πρόκειται γιὰ τὸ στρατιῶτη δεξιᾶ, ποῦ, μετὰ στραμμένη τὴ ράχη, συλλαμβάνει τὸ Χριστό, καὶ τὸ χιλιάρχο, ποῦ ἀριστερὰ καὶ πίσω ἀπ'τὸν Ἰούδα, ἀπειλεῖ τὸ Χριστὸ μετὰ τὸ ὑψωμένο ρόπαλο².

Ἡ κεντρικὴ σύνθεση πλαισιώνεται ἀριστερὰ ἀπὸ τρεῖς στρατιῶτες μετὰ κοντοὺς χιτῶνες, ποῦ σπεύδουν στὸ κέντρο τῆς δράσης, καὶ δεξιᾶ ἀπὸ μιὰ πρὸ πολυπρόσωπη ὁμάδα Ἰουδαίων ποῦ παρακολουθοῦν τὰ γεγονότα. Ὁ πρῶτος ἀπὸ τὸν ὄμιλο τῶν Ἰουδαίων χειρονομεῖ μετὰ ὑψωμένο τὸ χέρι. Ἡ νυκτερινὴ σκηνὴ φωτίζεται ἀπὸ ἕναν πυρσὸ δεξιᾶ. Δύο χαμηλοὶ θάμνοι μπροστὰ δηλώνουν τὸ φυσικὸ τοπίο.

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

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

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

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

3. Ὁ.π., σ. 326 κ.έ., εἰκ. σποραδικά.

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

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

Πλησιέστερες πρὸς αὐτὴν, ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ἡπιοῦ κλίματος καὶ τῆς λιτότητας τῆς σύνθεσης, εἶναι οἱ ἀντίστοιχες σκηνές στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ καὶ στὸ Χριστὸ τῆς Βέροιας. Ἀπὸ τὴν πρώτη τὴ διαφοροποιεῖ ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι δεξιὰ γιὰ ν' ἀποφύγει τὸ φίλημα, ἡ κίνηση τοῦ Ἰούδα ποὺ προβάλλοντας τὸ ἀριστερὸ πόδι σπεύδει πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ ὁ συμπαγῆς ὄγκος τοῦ πλήθους γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα¹. Συγγενέστερη εἶναι ἡ παράσταση τῆς Βέροιας μὲ 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 Ὁρφانوῦ, ἐνῶ ὁ Χριστὸς διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀτάραχη μορφή τῆς εἰκόνας μὲ τὴν κίνησή του πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὴν ὁμόλογη κλίση τοῦ σώματός του στὴν ἴδια κατεύθυνση μὲ τοῦ Ἰούδα.

Κάποιες ἀναλογίες παρατηροῦνται μὲ τὴ σκηνὴ στὸ Ιβανονο ὡς πρὸς τὸ χωρισμὸ τοῦ πλήθους σὲ δύο ὁμάδες, τὴν τοποθέτηση τῶν στρατιωτῶν καὶ τῶν 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 ἡπιο κλίμα τῆς εἰκόνας.

Μ α σ τ ί γ ω σ η (πίν. 5). Ἄξονας τῆς σύνθεσης εἶναι ὁ Χριστὸς ποὺ μαστιγώνεται. Φορώντας μόνον ἓνα λευκὸ περίζωμα εἰκονίζεται μὲ τὸ κεφάλι νὰ γέρνει πρὸς τὰ πίσω, τὸ σῶμα δεμένο μετέωρα πάνω στὸν κίονα μὲ 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 δῆμιος, ἀριστερὰ, δόθηκε μὲ κίνηση τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ ἀντίρροπη στροφή τοῦ κεφαλιοῦ δεξιὰ. Μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια καὶ κρα-

1. Α. Τσιτουρίδου, ὁ.π., εἰκ. 35.

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

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

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

Προσεκτικὴ παρατήρηση τοῦ δεξιοῦ μαστιγωτῆ φανερώνει τροποποίηση τοῦ ἀρχικοῦ σχεδίου τῆς μορφῆς. Πραγματικὰ πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ τοῦ ὄμο ὑπάρχει κόκκινο φραγγέλιο, ὅμοιο μ' αὐτὸ ποῦ κρατᾶ καὶ ἄλλος μαστιγωτῆς. Ἐπίσης τὸ ἀριστερό τοῦ 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 τωρινὴ 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 δυναμισμοῦ καὶ τοῦ παλμοῦ τῆς κίνησης τῶν μαστιγωτῶν, τὶς ἀντίρροπες στροφές τῶν μελῶν τοῦ σώματος, τὶς τολμηρὲς—ἂν καὶ ὄχι πάντα πετυχημένες—συνιζήσεις, τὴν ἰσορροπία καὶ τὴν ἄρμονία 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 περιεχόμενον τῆς σκηνῆς.

Οἱ Εὐαγγελιστῆς¹ καὶ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα² κάνουν ἀπλή 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 Bibliothèque Nationale στὸ Παρίσι, ποῦ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν H. Omont στὰ μέσα τοῦ 11ου αἰ.³ καὶ στὸ τετραευαγγέλιο τοῦ Gélat⁴. 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, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, τ. II, πίν. 176.

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

Millet περιλάβαινε και την αντίστοιχη μικρογραφία στο Φυσιολόγο της Σμύρνης, που τον θεωρούσαν έργο του 11ου αι¹. Νεώτεροι έρευνητές πιστεύουν ότι πρόκειται για παλαιολόγιο αντίγραφο από πρωτότυπο του 11ου αι. και τοποθετούν τις μικρογραφίες στον ύστερο 14ο αι.².

Στις παλαιότερες παραστάσεις της Μαστίγωσης ο κίονας παραλείπεται και ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός με άπλωμένα τὰ χέρια, ανάμεσα στους μαστιγωτές. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιείται και στο βουλγαρικό εὐαγγέλιο του τσάρου Ἰωάννη Ἀλέξανδρου, που γράφτηκε τὸ 1356³. Ἀντίθετα σ' ὅσα ἔργα του 14ου αι. ὑπάρχει Μαστίγωση ἐφαρμόζεται, με μικρὲς παραλλαγές, ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος που βλέπουμε στὴν εἰκόνα μας με κύριο χαρακτηριστικὸ τὴν ὕπαρξη τοῦ κίονα πάνω στὸν ὁποῖο εἶναι δεμένος ὁ Χριστός. Ἔτσι στὴ Μονὴ Marko⁴ καὶ τὴ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνα⁵, ὁ Χριστὸς ἔχει δεθεῖ στὸν κίονα χωρὶς νὰ πατᾶ στὴ γῆ. Στὴ Μονὴ Βατοπεδίου ὁ Χριστὸς δεμένος πατᾶ στὸ ἔδαφος, ἔχοντας στ' ἄριστερά του τοὺς δύο μαστιγωτές που 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 κατευθεῖαν δάνειο

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

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. Filon, 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-Peppek, ὁ.π., σ. 260, εἰκ. 125.

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

8. Ὅπως π.χ. στίς τοιχογραφίες τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν Λαύρας, Ξενοφώντος καὶ Διονυσίου στὸ Ἅγιο Ὄρος, (G. Millet, Athos, πίν. 126, 4, 177, 1, 200,2 ἀντίστοιχα) τῆς μονῆς Βαρλαάμ καὶ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπασᾶ 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 ἄποψη 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 ἐρευνητὲς—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 ἡμίγυμος, εἶναι δεμένος σὲ κροταφικὴ στάση, μὲ τὴ ράχη στραμμένη γιὰ νὰ δεχτεῖ τὰ κτυπήματα. Ἔτσι, συνεχίζει, φαίνεται νὰ ἀγνοοῦν τὴ νεώτερη ἐξέλιξη τοῦ θέματος στὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πάντοτε μετωπικός, δεμένος, μπροστὰ ἢ πίσω ἀπὸ τὸν κίονα¹. Τέλος, κατὰ τὴν Velmans, ἡ ἀπουσία περιγραφῆς στὰ κανονικὰ κείμενα τοῦ τρόπου μαστίγωσης τοῦ Χριστοῦ ἐξηγεῖ τὴν ἔλλειψη τοῦ ἀνάλογο τύπου ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ εὑρετήριο τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ τὴν υἱοθέτησή του —ὅπου ὑπάρχει στὸν 14ο αἰ.—ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα.

Ὅμως τὸ πρόβλημα τῆς προέλευσης τῆς εἰκονογραφίας τῆς Μαστίγωσης στὰ ἔργα τοῦ 14ου αἰ. χρειάζεται περαιτέρω ἐρευνα, ἐπειδὴ ἀνάλογο εἰκονογραφικὸ σχῆμα δὲν ἦταν ἄγνωστο στὴ βυζαντινὴ τέχνη σὲ ἀπεικονίσεις μαρτυρίων ἁγίων. Ἔτσι στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βατικανοῦ ὑπάρχουν ἀρκετὲς σκηνές, ὅπου ὁ μάρτυρας βασανίζεται δεμένος πάνω σὲ κίονα. Οἱ ἀπεικονίσεις αὐτὲς παραλλάσσουν ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο ποὺ δένεται ὁ ἅγιος (σὲ στάση μετωπικὴ ἢ κροταφικὴ), τὴ θέση τῶν χεριῶν καὶ τὴ στήριξη τῶν ποδιῶν (ἄλλοτε πατὰ σὲ βάση κι ἄλλοτε ὄχι)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.έ. καὶ εἰδικότερα σ. 43, σημ. 40.

1. Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς εἰκονογραφίας τῆς Μαστίγωσης στὸν Duccio βλ. M i l l a r d M e i s s, A New Early Duccio, «The Art Bulletin» XXXIII, June 1951, σ. 95 κ.έ.

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

σημειωθεί ότι παρόλο που τὰ κανονικά καὶ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα δὲν ἀναφέρονται στὸν κίονα τῆς Μαστίγωσης, εἶναι γνωστό, ἀπὸ τὸ Ὀδοιπορικὸ τοῦ Ἀντωνίου τοῦ Νονγοροδ τὸ 1200 στήν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ καὶ τῶν μεταγενέστερων Ρώσων προσκυνητῶν, πὼς ὁ κίονας αὐτὸς φυλασσόταν στὸ ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων¹. Μάλιστα ὁ Στέφανος τοῦ Νονγοροδ, πὸ ἐπισκέφτηκε τὴν Κωνσταντινούπολη γύρω στὰ 1350, δίνει τὴν πληροφορία, πὸ ἀσφαλῶς ἀπηγεῖ μιὰ εὐρύτερη παράδοση, ὅτι τὸν κίονα μετέφερε ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλήμ ἢ Ἁγία Ἐλένη². Τὸν κίονα τῆς Μαστίγωσης ἀναφέρουν καὶ οἱ Λατίνοι προσκυνητὲς τῶν Ἁγίων Τόπων τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἐποχῆς³. Εἶναι λοιπὸν φανερὸ ὅτι τὸ Βυζάντιο δὲν ἀγνοοῦσε τὴν παράδοση γιὰ τὸν τρόπο μαστίγωσης τοῦ Χριστοῦ καὶ συνεπῶς θὰ εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ τὴν μεταφέρει στήν εἰκονογραφικὴ γλώσσα, ἀφοῦ μάλιστα τοῦ προσφερόταν ὡς πηγὴ ἔμπνευσης 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 βραχῶδες ἔδαφος πὸ φέρνει στὸ Γολγοθᾶ. Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς κατέχει τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης. Ντυμένος μὲ χειριδωτὸ χιτῶνα ἔχει δεμένα τὰ χέρια μὲ σκοινὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο τὸν σέρνει ὁ στρατιώτης πὸ προηγεῖται. Ἄν καὶ ἔχει ἀπαλλαγθεῖ ἀπὸ τὸ βᾶρος τοῦ σταυροῦ, πὸ κουβαλᾷ πίσω του ὁ Σίμων, ἡ ἰσχυρὴ κλίση τοῦ σώματος καὶ ἡ ἀκίνητοποιημένη του στάση ὑποδηλώνουν τὸ σωματικὸ κάματο καὶ τὴν κοπιαστικὴ πορεία πρὸς τὸν τόπο τοῦ μαρτυρίου. Ὁ στρατιώτης πὸ προηγεῖται τῆς πομπῆς μὲ ἀνοιχτὸ βῆμα καὶ ἀποφασιστικὴ κίνηση βρίσκεται σὲ ζωηρὴ 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 πὸ ἐπιβάλλεται στή θεϊκὴ ταπεινωμένη μορφή. Τὸ κεφάλι του καλύπτει σκοῦφος πὸ οἱ ἄκρες του κατεβαίνουν ὡς τ' αὐτιά.

Πίσω ἀπὸ τὸ στρατιώτη διακρίνονται τέσσερις μορφές πὸ 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 πὸ 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, ὁ.π., εἰκ. 167) καὶ στὸ Staro Nagoričino στὶς σκηνές τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Γεωργίου καὶ τοῦ ἁγίου Παφνουτίου (G. Millet - A. Frolov, ὁ.π., πίν. 101,3 καὶ 110,1 ἀντίστοιχα).

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

Συγκριτικὸ ὕλικὸ μᾶς παρέχουν οἱ μικρογραφίες παλαιότερων χειρογράφων, γιὰτὶ οἱ σύγχρονες παλαιολόγειες ἀπεικονίσεις ἀκολουθοῦν, καθὼς θὰ δοῦμε, διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα. Στὸ τετραευαγγέλιον *Par. gr. 74¹* πέντε Ἰουδαῖοι μὲ μακριὰ φορέματα καὶ καλυμμένα τὰ κεφάλια προηγοῦνται τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ στὸ ἀντίγραφό του τοῦ 14ου αἰ., τὸ εὐαγγέλιον τοῦ τσάρου Ἰωάννη Ἀλέξανδρου, ὁ ἀριθμὸς τους μειώνεται σὲ τέσσερις². Θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἀντίστοιχο πρότυπο ἀκολουθεῖται καὶ στὴν εἰκόνα. Ὅμως οἱ πλούσια κοσμημένες ἀπολήξεις τῶν ρούχων καὶ τὰ ἀκάλυπτα κεφάλια τῶν μορφῶν ἀποκλείουν ἐδῶ ἀνάλογη ταύτιση. Συγκρίνοντας ἀκόμα τὶς μορφὲς αὐτὲς μὲ τοὺς Ἰουδαίους τῆς Προδοσίας στὴν ἴδια τὴν εἰκόνα μας, βλέπουμε πὼς ἐκεῖ οἱ Ἑβραῖοι εἰκονίστηκαν μὲ μακριὰ μὲν ἀλλὰ ἀκόσμητα ἐνδύματα καὶ μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλοῦ. Εἶναι λοιπὸν πιθανὸν οἱ τέσσερις αὐτὲς μορφὲς νὰ εἶναι οἱ γυναῖκες ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ Χριστὸ στὴν πορεία του στὸ Γολγοθᾶ³. Σ' ὅλα ὅμως τὰ ἔργα τοῦ 14ου αἰ., ὅπου αὐτὲς ὑπάρχουν, συνιστοῦν δευτερεῦον ἐπεισόδιο, μὲ ἐξαίρεση τὴν τοιχογραφία τοῦ Ivanovo, ὅπου εἶναι ἢ ἀποκλειστικὴ συνοδεία τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ εἰκονίστηκαν πίσω του⁴. Τὸ μόνο γνωστὸ σὲ μένα 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 καὶ στὶς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες. Καὶ στὶς δύο σκηνὲς προηγοῦνται οἱ γυναῖκες καὶ ὁ στρατιώτης ποὺ τοποθετεῖται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Ὁ τελευταῖος σέρνει τὸ Χριστὸ ἀπὸ τὸ σκοινί, μὲ τὸ ὁποῖο εἶναι δεμένα τὰ χέρια του. Τὴν πομπὴ κλείνει ὁ Σίμων ποὺ μεταφέρει τὸ σταυρό. Ὅμοια, ὁ Χριστὸς φορᾷ χειριδωτὸ χιτῶνα, μὲ *clavus* στὴν μικρογραφία, καὶ ἀπουσιάζει ἀπ' τὸ λαιμό του τὸ σκοινί, χαρακτηριστικὸ σὲ πολλὰς ἀπεικονίσεις τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰ

1. H. O mont, ὁ.π., πίν. 178.

2. B. Filov, ὁ.π., πίν. 128.

3. Λουκ. κγ', 27.

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

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

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

Ἡ λιτή παράσταση τοῦ Ἐλκόμενου τῆς εἰκόνας μας διαφοροποιεῖται ἀπό τις ἀντίστοιχες παλαιολόγειες ἀπεικονίσεις ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν προσώπων τῆς πομπῆς καὶ τις ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες Σ' αὐτὲς κατὰ κανόνα προηγεῖται ὁ Σίμων μὲ τὸ σταυρὸ, ἀκολουθεῖ ὁ στρατιώτης ποὺ σέρνει τὸ Χριστὸ καὶ ἡ πομπὴ κλείνει μὲ τὸ πλῆθος τῶν Ἰουδαίων. Τὸ σχῆμα αὐτὸ ἀκολουθεῖται στις γενικὲς του γραμμὲς στὸ Χιλανδάρι¹, τὸν Ἅγιο Νικήτα Cučer², τὸ Nagoričino³, τὸ Lesnovo⁴, τὸ Mateić⁵, τὸ Χριστὸ Βεροίας⁶. Παραλλαγὲς παρατηροῦνται ἀπὸ μνημεῖο σὲ μνημεῖο στις ἐπιμέρους λεπτομέρειες⁷. Οἱ ἀντίστοιχες σκηνὲς τῆς Περιβλέπτου στὸ Μιστρά⁸ καὶ στὸ Decani⁹ ἀκολουθοῦν ἄλλο εἰκονογραφικὸ πρότυπο, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Χριστὸς μετέφερε μόνος του τὸ σταυρὸ (Ἰωαν. ιθ', 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 σκηνὲς, ὅπως ἡ Προσευχὴ καὶ ὁ Ἐλκόμενος, μὲ τὴν ὀρχαϊκὴ εἰκονογραφία τους ἔχουν τὰ ἀντίστοχά τους σὲ παλαιότερα ἔργα. Ἀλλὰ καὶ στις ὑπόλοιπες σκηνὲς εἶναι φανερὴ ἡ ἐπιφύλαξη τοῦ ζωγράφου στις σύγχρονες του καινοτομίες καὶ ἡ προσήλωσή του σὲ παλαιότερα πρότυπα. Ἔτσι στή

1. G. Millet, Athos, πίν. 72,3.

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

3. Ὁ.π., πίν. 90,1.

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

5. Ὁ.π., πίν. 40,82 καὶ 41,83-84.

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

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

8. G. Millet, Mistra, πίν. 123, 3.

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

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

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

σκηνή τοῦ Δείπνου διατηρεῖ τὴν παραδοσιακὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ, ἐνῶ ἡ τοποθέτηση δύο μόνο μαθητῶν μπροστὰ δηλώνει τοὺς δισταγμοὺς του γιὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ κάλυψη τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Ἀπὸ 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 ποῦ 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, ποῦ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἑξαλλο πλῆθος καὶ τὴ βιαιότητα ἀντίστοιχων σύγχρονων σκηνῶν.

Ἡ συντηρητικότητά τοῦ ζωγράφου ἢ ἡ ἐμμονή του σὲ παλιὰ πρότυπα εἶναι ἔκδηλες καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ καὶ φυσικοῦ τοπίου. Εἶναι γνωστὸ πὼς ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἐπιτεύγματα τῆς παλαιολόγιας ζωγραφικῆς εἶναι καὶ ἡ προσπάθεια πλαστικῆς ἀπόδοσης τοῦ 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 σύγχρονες του τάσεις ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας χρησιμοποιοῖ τὰ στοιχεῖα ποῦ συνθέτουν τὸ χῶρο μὲ ἐξαιρετικὴ οἰκονομία. Σ' ὅσες σκηνὲς ἢ δράση ἐξελίσσεται στὸ ἐσωτερικὸ, τὰ ἀρχιτεκτονήματα εἶναι λιτά, ἀλλὰ ἡ ὀργάνωση καὶ ἡ λειτουργία τους μαρτυροῦν τὴ θέληση τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ βάθους στὴν παράσταση καὶ τὴν ἀρμονικὴ πλαισίωση καὶ ἀνάδειξη τῶν μορφῶν. Στὴ σκηνὴ τῆς Μαστίγωσης τὸ ἐσωτερικὸ τῆς αὐλῆς, ὅπου λαμβάνει χώρα τὸ γεγονός, δηλώνεται μὲ τελείως συμβατικὸ τρόπο: τὸ κάτω μισὸ τοῦ βάθους τῆς σκηνῆς καλύπτεται σ' ὄλο τὸ μῆκος μ' ἓνα λαδοπράσινο χρῶμα καὶ μόνο ἡ σχεδίαση ἑνὸς τοξωτοῦ ἀνοίγματος ὑποβάλλει τὴν ἰδέα ὅτι πρόκειται γιὰ τοῖχο.

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

1. T. Velmans, Le rôle du décor architecturale 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 στον κάμπο της σκηνής του Έλκόμενου. Με σκουρότερα περιγράμματα και μερικές υπόλευκες πινελιές αποδίδονται οί ύποτυπώδεις βράχοι στο μέρος όπου προσεύχεται ο Χριστός και το άνω-μαλο έδαφος του δρόμου που οδηγεί στο Γολγοθά. Δύο χαμηλοί θάμνοι στην Προδοσία θυμίζουν ότι ή σκηνή διαδραματίζεται στον κήπο της Γεσσημανή. Το σχεδόν άνυπαρκτο φυσικό τοπίο της εικόνας μας θυμίζει παλαιότερα έργα και πιθανόν προδίδει τις πηγές έμπνευσης ή τα πρότυπα του ζωγράφου της¹.

Ό φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού στην εικόνα είναι χαρακτηριστικός όρισμένων έργων από τα μέσα περίπου του 14ου αί. αλλά το συγκεκριμένο του πρότυπο αναγνωρίζεται σε έργα της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα. Αποδίδεται πάντοτε σε στάση τριών τετάρτων με μικρό κεφάλι και δυνατό λαιμό. Το πρόσωπο είναι μακρόστενο με πλατύ μέτωπο άρκετό μακριά μύτη και μάτια μικρά μέσα στη βαθειά σκιασμένη κόγχη τους. Τα πλησιέστερα ανάλογα αυτού του τύπου τα έντοπίζουμε στο χειρόγραφο gr. 152 της Μονής Σινά², τις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου στο Μιστρά³ και της Decani⁴. Ό τύπος αυτός βρίσκεται σε όρισμένες παραστάσεις της Μονής της Χώρας⁵, των Άγίων Άποστόλων Θεσσαλονίκης⁶ και του Άγίου Νικολάου Όρφανού⁷.

Ό,τι χαρακτηρίζει το πλάσιμο των μορφών είναι ή έλλειψη περιγραμμάτων και ή απόδοση της σάρκας με ζωηρές φωτοσκιάσεις. Πάνω στο γενικό καφέ πράσινο χρώμα του προπλάσμου τοποθετούνται πλατειά φωτεινά επίπεδα χρώματος καφέ ρόδινου που άκολουθούν το σχήμα του όγκου που θέλουν να δηλώσουν. Χάρη σ' αυτά πετυχαίνεται ή έντύπωση του ανάγλυφου και οί όγκοι άποκτούν πλαστικότητα. Λευκές γραμμές διαφορετικού μήκους και πάχους, τοποθετημένες με έλεύθερες πινελιές δηλώνουν τα πιό

1. Στην εικονογραφική ανάλυση της σκηνής της Προσευχής σημειώσαμε τη στενή αντίστοιχία που υπάρχει με την ανάλογη παράσταση μιās πρώιμης κομνήνειας εικόνας στο Σινά (Γ. και Μ. Σωτηρίου, δ.π., εικ. 66-67) τόσο στο εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης, όσο και στη συμβατική δήλωση του φυσικού τοπίου.

2. H. B e l t i n g, Die Auftraggeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift, στο Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, πίν. LXVII, εικ. 4.

3. G. M i l l e t, Mistra, πίν. 116,3, 120,2, 121,1, 123,3.

4. Κυρίως στο Χριστό των θαυμάτων, βλ. V. I. P e t k o v i ć - D j. B o s k o v i ć, δ.π., πίν. CCXIV, CCXV, CCXX.

5. P. A. U n d e r w o o d, The Kariye Djami, N. York 1966, τ. II, πίν. 225, 254, 266, κυρίως πάλι στο Χριστό των θαυμάτων, και τ. III, πίν. 365.

6. Α. Ξυγγοπούλου, Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Άγίων Άποστόλων της Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 29,1 και λεπτομέρεια πίν. 42,2.

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

φωτεινά σημεῖα ποῦ ἐξέχουν. Χρήση τῶν γραμμῶν αὐτῶν ἐγινε σὲ μεγαλύτερη κλίμακα στὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ (πίν. 5α-β) καὶ λιγότερο στοὺς ἀποστόλους (πίν. 6α). Στὶς μορφές τῶν ἀποστόλων στὴν Προσευχή καὶ στὰ πρόσωπα τοῦ πλήθους (Ἑβραῖοι, στρατιῶτες) (πίν. 6β) χρησιμοποιεῖται ἕνας συνοπτικότερος τρόπος πλασίματος μὲ περιορισμένης ἔκτασης φωτεινὰ ἐπίπεδα καὶ ἐλάχιστες σβησμένες λευκὲς πινελιές.

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

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

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

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

Ψυχρὰ χρώματα χρησιμοποιήθηκαν καὶ γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα 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 σκοῦρο γκρι ἀποδίδει τὴν πρόσοψη τοῦ οἰκοδομήμα-

τεκτονικές λεπτομέρειες, τὰ σκεύη καὶ τὰ ροῦχα.

Ἰδεαλιστικὸ καὶ ὑπερβατικὸ εἶναι τὸ ὕφος ποὺ κυριαρχεῖ στὶς παραστάσεις τῆς εἰκόνας. Ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων, ἤρεμη καὶ συγκρατημένη, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ δραματικὸ περιεχόμενο τῶν σκηνῶν. Ἡ ἐξωτερικὴ ψυχικὴ συναισθημάτων ἐκφράζεται μὲ αὐτοσυγκράτηση καὶ δίνεται κυρίως μὲ τὴν ἔνταση τοῦ βλέμματος. Ἀποφεύγονται οἱ ζωηρὲς χειρονομίες, οἱ ταραγμένες κινήσεις, ἡ ἔμφαση στὴν ἐκδήλωση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰ. Ἡ κίνηση εἶναι περιορισμένη καί, ὅπου ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς, ἀποκτᾶ ἕναν ἤρεμο ἐσωτερικὸ ρυθμὸ, ἀπ' ὅπου δὲν λείπει καὶ ἕνα στοιχεῖο συμβατικότητας. Σύμφωνα μὲ τὸ γενικὸ κλίμα τῆς εἰκόνας εἶναι καὶ ἡ λιτὴ ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ δὲν θυμίζει τὰ πολὺπλοκα «μπαρόκ» ἀρχιτεκτονήματα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ αἰῶνα ἢ καὶ ὀρισμένων ἔργων τῆς ἑκτῆς ἢ ἑβδομῆς 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 τεχνοτροπικὰ κριτήρια μᾶς ὁδηγοῦν νὰ τὸ συνδέσουμε μὲ ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὰ μέσα καὶ στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα.

Στενὲς ἀναλογίες παρουσιάζει ἡ εἰκόνα μας μ' ἕνα χρονολογημένο ἔργο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς χάρις στὰ 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,

τος μὲ τὸν τροῦλο, ἐνῶ οἱ πλάγιες προεξέχουσες κατασκευὲς δίνονται μὲ λαδοπράσινο. Τὸ χρῶμα αὐτὸ μὲ περιορισμένη χρῆση 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 βᾶθους στὸ Νιπτήρα. Ἐδῶ οἱ κιονίσκοι ἔχουν χρῶμα ζωηρὸ κυανὸ καὶ σκούρο μενεζελὶ τὰ μεταξύ τους διαστήματα. Κόκκινο κιννάβαρης χρησιμοποιεῖται στὸ πλούσιο χρυσοκόσμητο ὕφασμα ποὺ εἶναι ριγμένο πάνω στὸ ἀριστερὸ κτήριο τοῦ Δείπνου.

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

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

διαπιστώνουμε τὴν ἴδια ἔλλειψη περιγραμμάτων, τὸ ἴδιο πλάσιμο τῆς σάρκας μὲ ζωηρὲς φωτοσκιάσεις, τὴ χρῆση 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 ρούχα καὶ τὶς πτυχές. Ἡ ἴδια τεχνικὴ τῶν ἐλεύθερων λευκῶν πινελιῶν χρησιμοποιεῖται καὶ στὰ δύο ἔργα γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν¹.

Ὡς πρὸς τὸ μαλακὸ πλάσιμο, τὴν ἀναγλυφικότητα τῶν ὄγκων, τὶς κομψές καὶ ραδινές 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 πὺς 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, ἢ 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 ἢ ψηλόλιγνη καὶ χωρὶς βάρους κορμοστασιὰ τῆς Παναγίας στὴ Σταύρωση ἔχει τὸ παράλληλό της στὴ μορφή 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 τεχνοτροπικὰ κριτήρια συνδέουν τὴν εἰκόνα μας μὲ ὀρισμένες εἰκόνες ποὺ βρίσκονται σὲ ρωσικὰ μουσεῖα καὶ θεωροῦνται ἔργα τῶν κωνσταντινοπολίτικων ἐργαστηρίων. Πρόκειται γιὰ τὶς εἰκόνες 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. Ξυγοπούλου, 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 τοῦ S. Radojčić, Le Grand Livre des Icônes, ὁ.π., σ. 153.

3. Ἡ χρονολόγησις αὐτὴ προτείνεται ἀπὸ τὸ Μ. Χατζηδάκη, βλ. Le Grand Livre des Icônes, ὁ.π., σ. 78-80, ἔγχρωμη ἀπεικόνιση στὴ 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 Εὐαγγελισμό της Gallerie Tretjakov θυμίζει όρισμένες μορφές της εικόνας μας. Ἐναλογίες υπάρχουν και με την εικόνα του Γρηγορίου Παλαμά, ως προς το πλάσιμο, ἄν και στο ἔργο αὐτὸ οἱ γραμμὲς τῶν φώτων δὲν τοποθετοῦνται ἐλεύθερα, ἀλλὰ ὑπακούουν σ' ἓνα αὐστηρότερο, γεωμετρικὸ κάπως, σύστημα καθὼς ἀνοίγουν σὰν βεντάγιες.

Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τὰ πιὸ κοντινὰ παράλληλα μετὴν εἰκόνα μας βρίσκουμε στίς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μιστρά, πού χρονολογοῦνται ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1360-1370. Μετὸ σύνολο αὐτὸ τῆ συνδέουν ὄχι μόνο ὀρισμένοι εἰκονογραφικοὶ καὶ φυσιογνωμικοὶ τύποι, πού ἤδη ἀναφέραμε, ἀλλὰ καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ πλασίματος τῶν μορφῶν καὶ ἡ ιδεαλιστικὴ καὶ λυρικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου².

Ἡ μικρογραφικὴ ἐκτέλεση τῶν παραστάσεων στὴν εἰκόνα τῶν Βλατάδων, ἡ χρῆση ὀρισμένων χρωματικῶν ἀποχρώσεων ἀλλὰ καὶ στυλιστικὰ κριτήρια τῆ συνδέουν μερικὰ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς. Ἦδη τῆ συνδέσαμε, ὡς πρὸς τὸ φυσιογνωμικὸν τύπον τοῦ Χριστοῦ, μετὸ χειρόγραφο gr. 152 τῆς Μονῆς Σινᾶ, πού τοποθετεῖται στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ αἰῶνα³. Μποροῦμε τώρα νὰ προσθέσουμε καὶ τὴν ἀναλογία πού ὑπάρχει ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῶν ρευστῶν πτυχῶν πού καταλήγουν σὲ ἄγκιστρο. Ἡ βασικὴ διαφορὰ ὅμως ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα εἶναι ὅτι στὸ χειρόγραφο οἱ

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

2. Μ. Χ α τ ζ η δ ἄ κ η, Μιστράς, Ἀθῆναι 1948, σ. 77-81, πίν. 18-26 καὶ Μ. 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. Η. B e l t i n g, ὀ.π., πίν. LXVII, εἰκ. 4.

μορφές διατηροῦν ἀκόμα τὴ σωματικότητα καὶ τὴν πλαστικότητα τῶν ἔργων τῆς πρώτης περιόδου τῆς παλαιολόγιας ἀναγέννησης, ἐνῶ οἱ μορφές στὴν εἰκόνα, μὲ τὴν κομψότητα καὶ τὴν κάποια ξηρότητά τους, μᾶς προσφέρουν ἓνα ἀκόμα δείγμα τῆς κατεύθυνσης τῶν καλλιτεχνικῶν ἀναζητήσεων ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα καὶ πέρα.

Τὶς ἴδιες ρευστὲς καὶ μαλακὲς πτυχὲς στὰ ροῦχα τῶν μορφῶν τῆς εἰκόνας μας ἀναγνωρίζουμε καὶ στὶς μικρογραφίες τοῦ κώδικα gr. 407 τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, ἔργα μᾶς πλειάδας καλλιτεχνῶν, ποὺ τοποθετοῦνται στὰ μέσα ἢ τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἵωνα¹. Συγκρίνοντας τὸν Προφήτη Ἀββακοὺμ τοῦ χειρογράφου² μὲ τὸν Ἰούδα τῆς Προδοσίας στὴν εἰκόνα, διαπιστώνουμε τὴν ἴδια ἐλευθερία στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν στὰ ροῦχα ποὺ ἀνεμίζουν, καθὼς ἀκολουθοῦν τὴ ζωηρὴ κίνηση τῆς μορφῆς. Ἐπίσης ἡ ἀνάλαφρη μορφή τοῦ Προφήτη Ἡσαΐα στὸ χειρόγραφο³ θυμίζει ὀρισμένες μορφές στὴν εἰκόνα.

Τέλος στενὲς ἀναλογίες ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα μας καὶ τὴ μικρογραφία τῆς Μεταμόρφωσης στὸ χειρόγραφο gr. 1242 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης στὸ Παρίσι, ποὺ περιέχει θεολογικά ἔργα τοῦ αὐτοκράτορα Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ καὶ διακοσμήθηκε ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1372-1375⁴. Οἱ συγγένειες ἐντοπίζονται στὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν καὶ τῶν πτυχῶν καὶ τὴ χρήση παρόμοιων χρωμάτων. Οἱ διαφορὲς ἀφοροῦν κυρίως τὴν ἔντονη κίνηση καὶ τὴν ταραχὴ ποὺ κατέχει τὶς μορφές στὴ μικρογραφία, καθὼς καὶ τὸν τρόπο ποὺ ἀποδίδεται τὸ φυσικὸ τοπίο μὲ τοὺς κατακερματισμένους

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

2. V. Lazarev, *Storia*, εἰκ. 510.

3. Ὁ.π., εἰκ. 517.

4. Τὸ χειρόγραφο προέρχεται ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη τῆς μονῆς τῆς Ἁγίας Ἀναστασίας «...τῆς ἐν τῷ μεγάλῳ Βουνῷ κειμένης», ὅπως μνημονεύει σημεῖωμα στὸ fol. 437^{vo} τοῦ κώδικα. Βλ. H. Omon t, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, Paris 1929, σ. 58. Γιὰ τὴν ἀγορὰ τοῦ κώδικα στὸ 18ο αἰ. ἀπὸ τοὺς ἰησοῦτες μισιονάριους γιὰ τὴν αὐτοκρατορικὴ βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας, βλ. H. Omon t, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1902, *Seconde partie*, σ. 728-730. Γιὰ τὴν ἐκτέλεση τοῦ κώδικα στὴ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν τῆς Κωνσταντινούπολης, βλ. L. Politis, *Eine Schreibschule im Kloster Tῶν Ὁδηγῶν*, *BZ* 51 (1958) 17 κ.έ. καὶ κυρίως 29, no 11.

δὲν μπορεῖ νὰ 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 πολὺ κοντὰ στίς μικρογραφίες¹. Πάντως ἡ ἰσχυρότερη ἔνδειξη πού μπορεῖ νὰ στοιχειοθετήσῃ ἐπιχειρήματα γιά τὴν παραπάνω ὑπόθεση παραμένει ἡ παροχημένη εἰκονογραφία τῆς, σὲ σχέση με τοὺς τρέχοντες τύπους τοῦ 14ου αἰ.

Σχετικὰ με τὴν προέλευση τῆς εἰκόνας δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ γνωρίζουμε, ἐὰν αὐτὴ ἀνέκαθεν ἀνῆκε στὴ Μονὴ Βλατάδων ἢ μεταφέρθηκε ἐκεῖ ἀπὸ κάποιο ἀπὸ τὰ πολυάριθμα μετόχια πού εἶχε ἡ Μονὴ μέσα στὴ Θεσσαλονίκη καὶ στὴν εὐρύτερη περιοχή τῆς². Ἡ εἰκόνα δὲν φαίνεται νὰ μνημονεύεται στὸν ἐπίσημο κατάλογο «ἀγίων λειψάνων, εἰκόνων καὶ χειρογράφων» πού συντάχθηκε τὸ 1899 ἐπὶ ἡγουμενίας Καλλίνικου Γεωργιάδη³.

Ἄνεξάρτητα πάντως ἀπὸ τὸ ποῦ βρισκόταν ἀρχικά τὸ ἔργο αὐτό, ἡ ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ του ποιότητα μᾶς ὀδηγεῖ νὰ τὸ ἐγγράψουμε στὴν παραγωγή τῶν καλλιτεχνικῶν ἐργασιῶν τῆς Θεσσαλονίκης, πόλης με ἀποφασιστικὸ πολιτικὸ καὶ πνευματικὸ ρόλο στὰ πράγματα τῆς αὐτοκρατορίας στὸ 14ο αἰώνα⁴.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκης

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

1. Ὁ.π., σ. 166-170 καὶ εἰδικὰ σ. 167.

2. Γιά τὰ μετόχια τῆς μονῆς, βλ. Π. Παπαγεωργίου, Ἡ ἐν Θεσσαλονίκη μονὴ τῶν Βλαταίων καὶ τὰ μετόχια αὐτῆς, ΒΖ 8(1899) 402 κ.έ.

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

4. Γιά τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῆς πόλης στὸ 14ο αἰ., βλ. Ο. Ταφραλί, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913, σ. 149-169 καὶ Α. Χυνοπούλος, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955.

RÉSUMÉ

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

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

Son analyse iconographique montre que l'auteur de l'icône évite les nouveautés iconographiques que le 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.