



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΝΕΟΤΕΡΟ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟ»  
(Σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Έρευνας Βυζαντινού Πολιτισμού)

**Η αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και της  
Σταύρωσης στη βυζαντινή αγιογραφία από τον 9<sup>ο</sup> έως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα  
μέσα από τη συλλογή εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του

**Νικόλαου Α. Τσιλιμιδού**

Πτυχιούχου του Τμήματος Ελληνικού Πολιτισμού, του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου  
2018

A.M.: 1013202005031

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μελίτα Εμμανουήλ, Ομότιμη καθηγήτρια Ε.Μ.Π. (επόπτρια )  
Σταύρος Αρβανιτόπουλος, Δρ. Αρχαιολογίας (μέλος)  
Σοφία Καπετανάκη, Μόνιμη Επίκουρη καθηγήτρια, Πανεπιστημίου Πελοποννήσου  
(μέλος)

**Μυστράς, 2022**

## Πρόλογος

Η ενασχόλησή μου με τα θέματα της εικονογραφίας, της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και της Σταύρωσης μέσα από τις φορητές εικόνες που φιλοξενεί το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, ξεκίνησε με την μεταπτυχιακή μου εργασία, που εκπονήθηκε για το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Βυζαντινός Κόσμος: Η Σχέση του με την Αρχαιότητα και τον Νεότερο Ελληνισμό», του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου του τμήματος Φιλολογίας.

Στόχος της εργασίας είναι να αναδείξει τα τεχνοτροπικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά της βυζαντινής ζωγραφικής από τον 9<sup>ο</sup> έως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς και τις θεολογικές και δογματικές έννοιες που συνδέουν τις παραπάνω εικονογραφήσεις.

Για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας οφείλω να εκφράσω τις ευχαριστίες μου κατά σειρά παρακολούθησης, στους καθηγητές συμβούλους μου κυρία Μελίτα Εμμανουήλ, Ομότιμη Καθηγήτρια του Ε.Μ.Π., τον κύριο Σταύρο Αρβανιτόπουλο, Δρ. Αρχαιολογίας και την κυρία Σοφία Καπετανάκη, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του Π.Μ.Σ. «Βυζαντινός Κόσμος», οι οποίοι μου έδωσαν το έναυσμα να εμβαθύνω τις γνώσεις μου στον τομέα των βυζαντινών σπουδών, αλλά και το ίδιο το Πανεπιστημιακό Ίδρυμα Πελοποννήσου, καθώς και το Ινστιτούτο Βυζαντινών Σπουδών στον Μυστρά μέσω των οποίων μου δόθηκε η δυνατότητα να πραγματοποιήσω τις μεταπτυχιακές μου σπουδές.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ την κυρία Μελίτα Εμμανουήλ ως κύρια επιβλέπουσα, που με στήριξε ουσιαστικά κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου με τις πολύτιμες συμβουλές της, τη συνεχή και πρόθυμη καθοδήγησή της και την ηθική της συμπαράσταση.

Αθήνα  
Απρίλιος 2022

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b> .....   | <b>1</b>  |
| <b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....   | <b>4</b>  |
| <b>SUMMARY</b> .....  | <b>5</b>  |
| <b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....   | <b>6</b>  |
| <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α</b> .....   | <b>12</b> |
| Α.1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΙΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ..... | 12        |
| Α.2. ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ .....   | 13        |
| Α.3. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΝΑ ΠΕΡΙΟΔΟ .....      | 14        |
| <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β</b> .....   | <b>20</b> |
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....  | 20        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ</b> .....                                      | <b>21</b> |
| Α. ΣΤΑΥΡΩΣΗ - Β. ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ .....  | 21        |
| Α΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ 9 <sup>ΟΥΣ</sup> ΚΑΙ 13 <sup>ΟΥΣ</sup> ΑΙΩΝΑΣ .....                          | 23        |
| Β΄ ΟΨΗ: ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ 16 <sup>ΟΥΣ</sup> ΑΙΩΝΑΣ .....  | 31        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ</b> .....                                      | <b>34</b> |
| Α. ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ Β. ΣΤΑΥΡΩΣΗ .....  | 34        |
| Α΄ ΟΨΗ: ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ .....   | 36        |
| Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ, 14 <sup>ΟΥΣ</sup> ΑΙΩΝΑΣ .....  | 38        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ</b> .....                                      | <b>44</b> |
| Α. ΑΓΙΑ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΤΕΚΝΑ Β. ΣΤΑΥΡΩΣΗ .....  | 44        |
| Α΄ ΟΨΗ: Η ΑΓΙΑ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΤΗΣ .....  | 44        |
| Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ .....  | 47        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ - Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ</b> .....  | <b>48</b> |
| Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΒΧΜ 01097 .....  | 50        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ</b> .....   | <b>54</b> |
| Η ΠΑΝΑΓΙΑ, ΑΓΙΟΙ, Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ .....  | 54        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ</b> .....                                      | <b>59</b> |
| Α΄ ΟΨΗ: ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ - Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ .....   | 61        |
| Α΄ ΟΨΗ: Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ .....  | 61        |
| Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ, 15 <sup>ΟΥΣ</sup> ΑΙΩΝΑΣ .....  | 63        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ</b> .....   | <b>65</b> |
| JHS – J(ESUS) H(OMINUM) S(ALVATOR) .....  | 66        |
| <b>ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ</b> .....   | <b>70</b> |
| ΣΤΑΥΡΩΣΗ .....  | 70        |
| <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ</b> .....   | <b>74</b> |
| Ο ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ .....            | 74        |
| Γ1. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ .....                                      | 75        |
| Γ2. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ .....   | 76        |
| Γ3. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ .....  | 79        |
| <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ</b> .....   | <b>82</b> |
| Ο ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΣΤΑΥΡΩΣΗΣ .....                          | 82        |
| <b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....   | <b>88</b> |
| <b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....   | <b>91</b> |

|                              |    |
|------------------------------|----|
| ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... | 95 |
| ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ .....           | 96 |

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία αφορά την εικονογραφία της Παναγίας Βρεφοκρατούσας σε συνδυασμό με την εικονογράφηση της Σταύρωσης, με παραδείγματα αμφιπρόσωπες και άλλες εικόνες που φιλοξενούνται στις αίθουσες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Η εργασία θα επικεντρωθεί στην προσπάθεια να αναδειχθούν οι εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ιδιαιτερότητες των εικόνων, καθώς και τα θεολογικά μηνύματα που αναδύονται μέσα από αυτές, ανάλογα με την χρονολογική περίοδο που δημιουργήθηκαν.

Οι βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ζωγράφοι, που υπήρξαν επιδέξιοι καλλιτέχνες σπουδαίων ζωγραφικών σχολών, με όχι μόνο καλλιτεχνική γνώση, αλλά και θεολογική, απεικόνισαν την Παναγία με τον Υιό Της σε πολλούς εικονογραφικούς τύπους και παραλλαγές. Ιδιαίτερα η συλλογή των εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών κατέχει ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις συλλογές του, ενώ οι βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες που υπάρχουν σε αυτήν, την αναδεικνύουν σε μοναδική, λόγω του αριθμού τους, όσο και του γεγονότος ότι είναι αντιπροσωπευτικές των εικονογραφικών τύπων που επικράτησαν για αρκετούς αιώνες σε έναν ευρύτερο γεωγραφικό χώρο. Συνεπώς, οι εικόνες που επιλέχθηκαν για την εργασία χαρακτηρίζονται από μοναδικότητα και σπανιότητα. Είναι ουσιαστικά αριστουργήματα υψηλής βυζαντινής τέχνης και αποτελούν αδιάψευστη μαρτυρία ότι η βυζαντινή αυτοκρατορία γέννησε σπουδαίους δημιουργούς με αξεπέραστη καλλιτεχνική ποιότητα, καθώς και ότι το βυζαντινό κράτος υπήρξε ένα σπουδαίο κέντρο πολιτισμού. Επιπλέον μέσα από τους θεολογικούς συμβολισμούς που αναδύονται από τις εικόνες και κυρίως της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, καθίστανται αυθεντικά τεκμήρια με ιστορική σημασία για την εξέλιξη και την επιρροή της χριστιανικής θρησκείας.

### Λέξεις Κλειδιά

- Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών
- Αμφιπρόσωπες εικόνες
- Εικονογραφικά χαρακτηριστικά εικόνων
- Τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά εικόνων
- Παναγία Βρεφοκρατούσα
- Παναγία Οδηγήτρια
- Παναγία Γλυκοφιλούσα
- Σταύρωση

## **Summary**

The present thesis concerns the iconography of Panaghia Vrefokratousa in combination with the illustration of the Crucifixion with examples of two-sided and other icons housed in the Byzantine Museum of Athens. The work will focus on the stylistic and thematic elements of each image, as well as on the theological elements that emerge through them, depending on the time period they were created.

Byzantine and post-Byzantine painters, who were skilled artists, representatives of great painting schools, portrayed Virgin Mary with Her Son in many iconographic types and variations not only with artistic but also theological knowledge. In particular, the collection of icons in the Byzantine Museum of Athens holds a special place among its ten archaeological collections in total, while the Byzantine and post-Byzantine icons that exist in it, make it unique, due to their number and the fact that they are representative of the iconographic types that have prevailed for several centuries worldwide. Therefore, the images chosen for this thesis are real masterpieces of high Byzantine art, characterized by uniqueness and rarity. They are the indisputable proof that the Byzantine Empire gave birth to great creators with unsurpassed artistic quality, as well as that the Byzantine state was a great cultural center. In addition, through the theological symbolism that emerges from the icons and especially from that of the Virgin holding the Infant, become authentic evidence of historical significance and influence of the Christian religion.

### **Keywords**

- Byzantine Museum of Athens
- Two – sided icons
- Stylistic elements of the icons
- Thematic elements of the icons
- Panaghia Vrefokratousa
- Odigitria
- Glykofilousa
- Crucifixion

## Εισαγωγή

Η βυζαντινή τέχνη και ιδιαίτερα η ζωγραφική είναι βαθιά δεμένη και αλληλένδετη με τη χριστιανική θρησκεία. Η θρησκεία συνδέεται με τη λειτουργία της τέχνης. Η εκκλησιαστική τέχνη, ως λειτουργική, συνεπικουρεί στη μυσταγωγία, εκφράζοντας εικαστικά το μεγαλειώδες γεγονός της θείας σωτηρίας. Ο βυζαντινός πολίτης ήταν πεπεισμένος ότι με κάποιον αδιόρατο τρόπο το εικαστικό έργο ταυτιζόταν με το πρωτότυπό του. Παραδείγματος χάριν μια εικόνα που απεικόνιζε το πρόσωπο του Χριστού, της Παναγίας ή κάποιου Αγίου, για τον Βυζαντινό είχε την υπόσταση του ίδιου του αγίου που απεικονίζονταν και για τον λόγο αυτό αποτελούσε αντικείμενο λατρείας. Ουσιαστικά το ζωγραφικό έργο έφερνε τα άγια πρόσωπα κοντά στον μεσαιωνικό άνθρωπο. Γι' αυτό τον λόγο οι εικόνες κοσμούσαν όχι μόνο τους ναούς, αλλά και τα ιδιωτικά εικονοστάσια των οικιών. Οπότε η εικόνα στην Ορθόδοξη θεολογία αποτέλεσε ένα παράθυρο άμεσης επικοινωνίας των πιστών με τον Θεό και όπως αναφέρει ο π. Michael Quenot: «κάθε ζωγραφική γραμμή, κάθε χρώμα και κάθε χαρακτηριστικό της εικόνας αποκτά ιδιαίτερο νόημα»<sup>1</sup>. Παρ' όλα αυτά όμως τα εικονογραφικά στοιχεία και η τεχνοτροπία ακολουθούν τις θεολογικές και πολιτισμικές συμβάσεις της εκάστοτε εποχής. Η εικόνα ως μέσο επικοινωνίας του ανθρώπου με το θείο δεν ήταν κάτι το νέο στο Βυζάντιο. Η καταγωγή της προέρχεται από τα αρχαία χρόνια και από την αρχαιοελληνική λέξη «εικόν», που σύμφωνα με το λεξικό των Liddell – Scott – Κωνσταντινίδη σημαίνει «ομοίωμα, εικόν ή άγαλμα, ανδριάς»<sup>2</sup>. Σήμερα η λέξη απέκτησε μια πιο συγκεκριμένη σημασία και αναφέρεται εκτός των άλλων στους ξύλινους πίνακες που φέρουν απεικονίσεις ιερών προσώπων ή σκηνών.

Η εικονογραφική τέχνη του Βυζαντίου δομείται μέσα από τα εικαστικά στοιχεία σε συνδυασμό με τις θεολογικές και δογματικές προεκτάσεις και μέσα από αισθητικές και επικοινωνιακές διευρύνσεις. Στη συγκρότηση αυτής της εικαστικής γλώσσας σημαντικό ρόλο κατέχουν η λειτουργία του φωτός, του χώρου και του χρόνου<sup>3</sup>. Το φως που λούζει τη βυζαντινή εικόνα δεν είναι φυσικό, δεν προέρχεται από φυσικούς παράγοντες, αλλά πηγάζει κατά κάποιο τρόπο μέσα από τις ίδιες τις μορφές.

Τα εικονιζόμενα μέρη, πρόσωπα, αντικείμενα ή περιβάλλον χώρος, φωτίζονται κεντρικά και σκιαγραφούνται περιφερειακά, δεν φωτίζονται όπως στην αναγεννησιακή ζωγραφική που τα πάντα δέχονται φως υπό γωνία, η οποία προσθέτει όγκο. Οι βυζαντινοί ζωγράφοι εξέφραζαν τα πάντα υπό το φως μέσα από έναν ενιαίο χώρο. Μέσα από το χρυσό φόντο που χρησιμοποιούν στις φορητές εικόνες δημιουργούν μια ομοιογενή κατανομή φωτισμού<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Quenot, 1993, σελ. 79

<sup>2</sup> Liddle, H.- Scott, R.- Κωνσταντινίδης, Α., 2013

<sup>3</sup> Μπαρούτας, 2002, σελ. 173-220

<sup>4</sup> Μπαρούτας, 2002, σελ. 173-220

Στη βυζαντινή ζωγραφική ο χώρος είναι δισδιάστατος. Τα πρόσωπα που εικονίζονται δεν παρουσιάζονται από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, αλλά είναι σαν να τα βλέπει κάποιος από πολλές οπτικές γωνίες, δεν καλύπτονται μεταξύ τους, ούτε είναι σε κοντινή ή απομακρυσμένη θέση το ένα από το άλλο σύμφωνα με τους νόμους της προοπτικής, αλλά στέκονται το ένα δίπλα στο άλλο και έτσι αποκτούν μια προσωπική ιδιαίτερη αξία μέσα στον χώρο.

Οι μορφές λόγω της έλλειψης σκιών, που μέσα από αυτές τονίζεται η πλαστικότητα και ο όγκος τους, γεννούν την εντύπωση ότι είναι αβαρείς<sup>5</sup>. Τέλος, ο χρόνος και ο τόπος είναι άλλο ένα χαρακτηριστικό της βυζαντινής αγιογραφίας. Ο χρόνος της εξιστόρησης και απεικόνισης των γεγονότων έχει πολύ μεγάλη διαφορά από την κλασική ζωγραφική. Στην βυζαντινή αγιογραφία μέσα στην ίδια παράσταση μπορεί να συνυπάρχουν γεγονότα που έχουν συμβεί στο παρελθόν, στο παρόν, αλλά και το μέλλον. Η βυζαντινή ζωγραφική χαρακτηρίζεται από μια ελευθερία απέναντι στα χρονικά όρια.

Οι εικόνες ως αυθεντικό είδος της ορθόδοξης λειτουργικής τέχνης συνδυάζουν την ύπαρξη, το διδακτικό χαρακτήρα και την έννοιά τους στη λατρεία, σύμφωνα με την αλήθεια της χριστιανικής αποκάλυψης της οποίας αποτελούν τους μάρτυρες. Στην εικονογραφική τους αποτύπωση περικλείουν την πνευματική εμπειρία της Εκκλησίας, όπως βιώνεται χρονικά σε παρελθόντα, παρόντα και μέλλοντα αδιαίρετο χρόνο<sup>6</sup>. Οι εικονογραφήσεις των εικόνων «ορθοτομούν τον λόγο της αληθείας»<sup>7</sup>. Κατέχουν τη θέση των ειλκρινών και αδιάψευστων υποδείξεων που μαρτυρούν τη δογματική και θεολογική αλήθεια της πίστεως, εκφρασμένη μέσα από την εικαστική θεωρία τους, εξηγώντας και εκφράζοντας τις Γραφές, ώστε να καθοδηγούν την πνευματική ζωή των πιστών με κεντρικό στόχο τη λύτρωση της ψυχής, μέσα από τον δρόμο της προσευχής.

Στις εικόνες του Χριστού και της Παναγίας η εικονογράφησή βασίστηκε στους κανόνες της εκκλησιαστικής παράδοσης που διασφαλίζει την ομοιότητα των εικονιζόμενων θείων προσώπων βάσει των πρωτοτύπων και σύμφωνα με τα όσα αποφάνθηκαν οι Πατέρες της Εκκλησίας στη Ζ' Οικουμενική Σύνοδο το 787, (*«Ου των ζωγράφων εφεύρεσις ή των εικόνων ποιήσις, αλλά της καθολικής εκκλησίας έγκριτος θεσμοθεσία και παράδοσις» των αγίων πατέρων «η επίνοια και η παράδοσις και ου του ζωγράφου του γαρ ζωγράφου η τέχνη μόνον»*)<sup>8</sup>.

Οι εικόνες που θα παρουσιαστούν και θα μελετηθούν σε αυτή την εργασία καλύπτουν χρονολογικά τις περιόδους από τον 9<sup>ο</sup> έως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Οι εικόνες αυτές φιλοξενούνται στον χώρο εκθέσεως του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Πρόκειται για φορητές ξύλινες εικόνες, αμφιπρόσωπες και μη, με εικονογραφήσεις της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και της Σταύρωσης, δύο θεμάτων αλληλένδετων μεταξύ τους αφού αφορούν τόσο στο θέμα της Ενσάρκωσης του Χριστού

<sup>5</sup> Μπαρούτας, 2002, σελ. 173-220

<sup>6</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 10

<sup>7</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 10

<sup>8</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 10



όσο και στο Πάθος και το μαρτύριό του. Οι εικόνες αυτές καθρεφτίζουν την ποιότητα και το ύφος του καλλιτέχνη δημιουργού τους, μέσα από το οποίο μπορεί κάποιος να ανιχνεύσει την καταγωγή τους και τις επιδιώξεις που ήθελε να προβάλλει ο αγιογράφος. Μέσα από την εικονογραφική τους μόρφωση εκφράζουν τις ιδιαίτερες τάσεις και τα επιτεύγματα της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του χρόνου δημιουργίας τους. Πρόκειται για εξέχοντα δείγματα της μεσοβυζαντινής, και της παλαιολόγιας ζωγραφικής καθώς και της μετά την Άλωση τέχνης του Ελληνισμού.

Μέσα από την εικονογραφία τους προβάλλουν, οι καλλιτεχνικές επιδράσεις, το ενδιαφέρον της λειτουργικής τους χρήσης, της εικονολογικής και εικονογραφικής τους δομής, ενώ και ορισμένες μαρτυρούν τις προσωπικές προθέσεις των κτητόρων που τις παρήγγειλαν, τα ονόματα των οποίων αναφέρονται σε αναθηματικές επιγραφές<sup>9</sup>.

Το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών στα εκατόν οκτώ χρόνια λειτουργίας, προσφοράς και δράσης του, διατηρεί τον χαρακτήρα του μοναδικού στο είδος του μουσείου όχι μόνο στον ελλαδικό χώρο, αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο. Στις προθήκες του φιλοξενεί σπάνια κειμήλια τόσο της εκκλησιαστικής όσο και της κοσμικής τέχνης από την παλαιοχριστιανική, τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή εποχή. Το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών ιδρύθηκε το 1914<sup>10</sup>. Η μόνιμη στέγασή του πραγματοποιήθηκε το 1926 στη Villa Ilissia (εικόνα 1)<sup>11</sup>. Πρόκειται για συγκρότημα κτηρίων που δημιούργησε ο αρχιτέκτονας Σταμάτης Κλεάνθης το 1848 ως χειμερινή κατοικία της δούκισσας της Πλακεντίας Sophie Marbois-Lebrum.



Εικόνα 1 – Βυζαντινοί Κήποι, <http://www.byzantinemuseum.gr/el/gardens/>

Οι κτηριακές εγκαταστάσεις αποτελούνται από ένα διώροφο λιτό κτήριο με υπόγειο και δύο εξέχοντες πύργους. Τοξοστοιχίες, ζωγραφισμένα ξύλινα φουρούσια με ανθέμια και λιτός ανάγλυφος

<sup>9</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 11

<sup>10</sup> Κωνσταντίου, 2009, σελ. 1

<sup>11</sup> <https://www.athenshappytrain.com/el/virtual-tour-gr/site-5-the-byzantine-and-christian-museum>

διάκοσμος παρέχουν ξεχωριστή χάρη στο κτήριο. Το μεγαλοπρεπές μέγαρο, απαρτίζεται από δύο χαμηλές πλευρικές πτέρυγες και από τρία κτήρια στη βορινή πλευρά, με το κεντρικό να διασώζει την κεντρική καμαροσκέπαστη είσοδο και την επιγραφή ILLISSIA<sup>12</sup>. Στο κτηριακό συγκρότημα συνδυάζονται κλασικιστικά και ρομαντικά στοιχεία των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το χώρο αυτό προσπαθεί ο Γεώργιος Σωτηρίου να μεταμορφώσει με τη βοήθεια του αρχιτέκτονα Αριστοτέλη Ζάχου σε μουσείο, σύμφωνα με τις ισχύουσες μουσειολογικές απόψεις της εποχής τους. Το ισόγειο του κτιρίου διαμορφώνεται με συγκεκριμένους τύπους ναών της παλαιοχριστιανικής, βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου. Στον όροφο εκτίθενται βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες, καθώς και αντικείμενα μικροτεχνίας.

Στην ανατολική πτέρυγα τοποθετούνται εικόνες που αναδεικνύουν τους εικονογραφικούς τύπους θείων μορφών, ενώ στη δυτική δίνεται έμφαση στις τοιχογραφίες. Στον προαύλιο χώρο τοποθετούνται γλυπτά και κτίζεται από το Φώτη Κόντογλου φιάλη σε σχήμα βυζαντινού αναβρυτηρίου. Οι κτιριακές εγκαταστάσεις του μουσείου από το 1930 που έγιναν τα εγκαίνιά του έως σήμερα έχουν υποστεί αρκετές αλλαγές τόσο στους χώρους όσο και στη χρήση τους.

Το 1994 έχουμε την ολοκλήρωση της μελέτης επέκτασης του Βυζαντινού Μουσείου, από τον αρχιτέκτονα Μάνο Περράκη. Η επέκταση του Μουσείου κατά 13000 τ.μ., συμπεριέλαβε εκθεσιακούς χώρους 5000τ.μ., καθώς και αποθήκες μουσειακών αντικειμένων, εργαστήρια συντήρησης μικρό αμφιθέατρο και χώρο στάθμευσης αυτοκινήτων. Εκμεταλλευόμενος ο Μάνος Περράκης την υψομετρική διαφορά των λεωφόρων Β. Σοφίας και Β. Κωνσταντίνου δημιούργησε χώρους οι οποίοι είναι υπόγειοι από την πλευρά αυλής του Μουσείου και γίνονται ισόγειοι στη νότια πλευρά της Β. Κωνσταντίνου. Τα εκθεσιακά πολυεπίπεδα που δημιουργούνται καταλήγουν σε ένα ισόγειο χώρο σχήματος Π που διατρέχει ολόκληρη τη νότια πλευρά του κτιρίου.

Η νέα περίοδος για το Βυζαντινό Μουσείο ολοκληρώνεται, με τη μεταφορά της μόνιμης έκθεσης στην ημιυπόγεια επέκταση του χώρου, καθώς το συγκρότημα του μεγάρου της Δούκισσας αποκτά άλλες χρήσεις. Μετά από συντήρηση το κεντρικό κτίριο αποκαθίσταται και ο ισόγειος χώρος του χρησιμεύει ως σημείο συνάντησης, εκδοτήριο εισιτηρίων και χώρος γνωριμίας με την ιστορία του Μουσείου, ενώ ο όροφος χρησιμεύει ως χώρος περιοδικών εκθέσεων, όπως και το υπόγειο του κτιρίου. Κεντρικός στόχος είναι η μετατροπή του οικοδομήματος σε ένα ενιαίο πολιτιστικό χώρο μετά την ενοποίηση με το χώρο του Λυκείου του Αριστοτέλη,

Στο συγκρότημα αυτό φιλοξενούνται και διασώζονται συλλογές με πολύτιμα έργα, εκκλησιαστικής και κοσμικής τέχνης, της παλαιοχριστιανικής, μεσοβυζαντινής, παλαιολόγιας και μεταβυζαντινής εποχής. Το γεγονός αυτό κάνει το Μουσείο μοναδικό σε εθνικό και διεθνές επίπεδο.

---

<sup>12</sup> Κωνσταντίνος, 2009, σελ. 35

Συγκεκριμένα φιλοξενεί εικόνες, μαρμάρινα γλυπτά, ξυλόγλυπτα, αντικείμενα μικροτεχνίας, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, εκκλησιαστικά άμφια και σκεύη, χειρόγραφα, χαρακτηριστικά πολύτιμα έργα τέχνης που προέρχονται από τις αρχές του Χριστιανισμού, έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Η συλλογή των εικόνων αποκτά ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις αρχαιολογικές συλλογές του. Οι βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες που περιλαμβάνονται στη συλλογή την αναδεικνύουν σε μοναδική λόγω του αριθμού τους, αλλά και για τον πλούτο των εικονογραφικών τύπων που αναδείχθηκαν ανά τους αιώνες σε ένα ευρύ φάσμα χωρών<sup>13</sup>.

Το Μουσείο αριθμεί περίπου 2.500 έργα τέχνης, στα οποία θα προστεθούν και 500 ακόμα εικόνες και ξυλόγλυπτα της συλλογής Λοβέρδου. Ακόμη η συλλογή των εικόνων έχει στην κατοχή της και άλλες επιμέρους συλλογές, όπως τη συλλογή Σαρόγλου, τα κειμήλια των προσφύγων της Μικράς Ασίας και της Ανατολικής Θράκης, καθώς και συλλογή με ρωσικές εικόνες. Οι παραπάνω εικόνες περιήλθαν στην κατοχή του Μουσείου από αγορές, δωρεές, από μητροπόλεις, ναούς, μονές, παραχωρήσεις από ιδιώτες, κληροδοτήματα και κατασχέσεις, καθώς και από αγορές που κάνει το Μουσείο σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού.

Ο κύριος σκοπός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, σύμφωνα και με την εκφρασμένη επιθυμία του Γεωργίου Σωτηρίου<sup>14</sup>, ήταν και είναι η διαφύλαξη των πολύτιμων έργων που φιλοξενούνται στις συλλογές του μιας και τα εκκλησιαστικά κειμήλια και οι εικόνες έχουν μεγάλη ιστορική και καλλιτεχνική αξία, αφού μέσα από αυτό διασώζεται η ιστορική μνήμη της ελληνορθόδοξης πολιτιστικής κληρονομιάς, καθώς και ο διδακτικός χαρακτήρας της βυζαντινής τέχνης.

Εξίσου σημαντικό στοιχείο είναι ότι στο Μουσείο λειτουργεί κέντρο συντήρησης εικόνων και εκκλησιαστικών κειμηλίων. Η σημερινή χωροταξική μορφή του Μουσείου βασίστηκε στην επιδίωξη να διατηρηθεί ένα ουσιαστικό τμήμα της ιστορικής μουσειολογικής πρότασης του Σωτηρίου<sup>15</sup>.

Τα δημιουργήματα τόσο της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της μικροτεχνίας τα οποία διαφυλάττει και συντηρεί, καθώς και η ανάδειξή τους μέσα από το Μουσείο συμβάλλουν στην πνευματική και καλλιτεχνική περιουσία του τόπου.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα μελετήσουμε την ιστορική εξέλιξη της βυζαντινής εικονογραφίας στις εικόνες και τις ιδιαίτερες κατηγορίες τους, τις τεχνικές κατασκευής, καθώς και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τους ανά περίοδο. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εστιάσουμε στην περιγραφή και μελέτη των παραστάσεων της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και της Σταύρωσης που κοσμούν τις επιφάνειες των αμφιπρόσωπων εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Στο τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο θα αναλύσουμε τον δογματικό και θεολογικό χαρακτήρα τόσο της εικονογραφικής απεικόνισης της

---

<sup>13</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 9-11

<sup>14</sup> Κωνσταντίος, 2009, σελ. 34

<sup>15</sup> Κωνσταντίος, 2009, σελ. 42

Παναγίας Βρεφοκρατούσας όσο και της Σταύρωσης, και θα εστιάσουμε στη σχέση που έχουν μεταξύ τους.

Σκοπός της εργασίας μας είναι να αναδειχτούν όλα εκείνα τα στοιχεία που καθιστούν το Βυζάντιο στα χρόνια του Μεσαίωνα ως κέντρο πολιτισμού και τεχνών. Μέσα από τα τεχνοτροπικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά της βυζαντινής ζωγραφικής, τέθηκαν οι βάσεις της ζωγραφικής τέχνης της Δυτικής Ευρώπης και στη συνέχεια υιοθετώντας και τα γοθικά πρότυπα εξελίχθηκε και με λαμπρότητα στις επόμενες περιόδους της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Ταυτόχρονα μέσα από τη μελέτη μας θα προβάλλουμε όλα εκείνα τα στοιχεία που συνδέουν τις εικονογραφήσεις της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με τη Σταύρωση, δηλαδή τα στοιχεία εκείνα που αναδεικνύονται από την Ενσάρκωση του Χριστού σε σχέση με το Πάθος του .

## Κεφάλαιο Α.

### Α.1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΙΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η μακρόχρονη ιστορία της βυζαντινής τέχνης θα μπορούσε να διαιρεθεί στις ακόλουθες περιόδους:

Α) Πρωτοχριστιανική περίοδος που χρονολογείται από την εμφάνιση του Χριστιανισμού μέχρι τους χρόνους του Μ. Κωνσταντίνου, Β) Παλαιοχριστιανική περίοδος από το 330-726, δηλαδή από την περίοδο του Μ. Κωνσταντίνου έως την εικονομαχία, Γ) περίοδος της εικονομαχίας 726-843, Δ) μεσοβυζαντινή περίοδος που περιλαμβάνει τους χρόνους των Μακεδόνων και των Κομνηνών αυτοκρατόρων 843-1204, Ε) υστεροβυζαντινή περίοδος που περιλαμβάνει τη Φραγκοκρατία και τα χρόνια της παλαιολόγειας αναγέννησης 1204-1453 και Στ) μεταβυζαντινή περίοδος που χρονολογείται από το 1453 έως το 1830, με την ίδρυση του ελληνικού κράτους.

Οι εικόνες που αποτελούν και το αντικείμενο μελέτης αυτής της εργασίας, διαιρούνται σε κατηγορίες, σύμφωνα με τη χρήση και τη λειτουργία που είχαν. Οπότε έχουμε τις εικόνες για ιδιωτική λατρεία, πολύπτυχα, προσκυνητάρια, εικόνες αναρτημένες στους τοίχους ναών, εικόνες τέμπλου, δεσποτικές, βημόθυρα, ανάγλυφες εικόνες, ψηφιδωτές εικόνες, λειψανοθήκες και αμφιπρόσωπες εικόνες<sup>16</sup>.

Η θεματολογία των εικόνων εμπνέεται από σκηνές της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, από τα απόκρυφα Ευαγγέλια και τους βίους αγίων, καθώς και από μία άλλη κατηγορία θεμάτων που απεικονίζει ιερά πρόσωπα<sup>17</sup>.

Ο χαρακτήρας της κατηγορίας εικόνων με αφηγηματικές σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, καθώς και από τα άλλα ιερά κείμενα, είναι διδακτικός, ο χαρακτήρας της άλλης κατηγορίας με απεικονίσεις ιερών προσώπων, όπως του Χριστού, της Παναγίας και των αγίων εκτός από τη λατρευτική λειτουργία συμβάλλει στο να διαιωνίζονται από εποχή σε εποχή οι μορφές των ιερών προσώπων με τα γνώριμα χαρακτηριστικά τους. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα τα χαρακτηριστικά αυτά να παραμένουν αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου, ώστε να μπορούν να αναγνωρίζονται και να μεταβιβάζεται η χάρη του ιερού προσώπου στον πιστό, όπως αναφέρει το 1438-1439 ο Γρηγόριος Μελισσηνός στη Σύνοδο της Φλωρεντίας<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 16-20

<sup>17</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 14

<sup>18</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 14

Συμπερασματικά, θα αναφέρουμε ότι για τους Βυζαντινούς η εικόνα ήταν η μορφή της υποστάσεως<sup>19</sup>δηλαδή μιας θεμελιώδους πραγματικότητας. Η απεικόνιση του άγιου προσώπου μιας εικόνας είναι το ουσιαστικό στοιχείο, που δεν μπορεί να παραλειφθεί ή να αλλοιωθεί. Αν γινόταν κάτι τέτοιο τότε θα είχαμε την κατάργηση της εικόνας και συνεπώς την αδυναμία προσκυνήσεώς της. Γι' αυτό σε ολόκληρη την περίοδο της βυζαντινής αυτοκρατορίας, δεν αλλοιώθηκαν ποτέ οι μορφές των ιερών προσώπων, ενώ και όταν οι εικόνες εμπλουτίζονται με διάφορες λεπτομέρειες, οι μορφές παραμένουν αναλλοίωτες.

## **A.2. ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ**

Πριν φιλοτεχνηθεί μια εικόνα έπρεπε να επιλεγεί το ξύλο, που πάνω σ' αυτό θα ζωγραφιζόταν η μορφή ή η παράσταση. Η επιλογή του ξύλου γινόταν από διάφορα είδη δέντρων, όπως κυπαρίσσι, καρυδιά, πεύκο, τριανταφυλλιά. Εάν η εικόνα ήταν μεγάλων διαστάσεων χρησιμοποιούνταν δύο ή περισσότερες κάθετες σανίδες που ενώνονταν στο πίσω μέρος με δύο οριζόντια ξύλα, τα τρέσα. Σε ορισμένες περιπτώσεις σκαλιζόταν η πρόσθια επιφάνεια του ξύλου, ώστε να δημιουργηθεί γύρω-γύρω ένα ελαφρύ υπερυψωμένο λοξό πλαίσιο. Αυτό το πλαίσιο χρησίμευε στο να επεκτείνεται σε αυτό ο διάκοσμος της εικόνας.

Οι ζωγράφοι δούλευαν με τρεις διαφορετικές τεχνικές. Με τη μέθοδο της εγκαυστικής, τη μέθοδο της τέμπερας και την ψηφοθέτηση. Στην πρόιμη βυζαντινή περίοδο και έως περίπου την εικονομαχία τον 8<sup>ο</sup> αιώνα, οι ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν την εγκαυστική μέθοδο<sup>20</sup>. Η τεχνική αυτή χρονολογείται από τον 2<sup>ο</sup> αι. π.Χ. και η καταγωγή της προέρχεται από την Αίγυπτο<sup>21</sup>. Η μέθοδος αυτή ήταν ίσως η καλύτερη διότι οι εικόνες διατηρούσαν τη λαμπρότητα των χρωμάτων που παρέμεναν ανεξίτηλα στον χρόνο. Οι ζωγράφοι αναμείγνυαν τις σκόνες των χρωμάτων με κερί και σχημάτιζαν πλακίδια. Στη χρήση των χρωμάτων έλιωναν πάνω σε ζεστές παλέτες τα πλακίδια και ζωγράφιζαν πάνω στο ξύλο. Η εγκαυστική ή κηρόχυτη τεχνική εγκαταλείφθηκε τον 8<sup>ο</sup> αιώνα<sup>22</sup>.

Επειδή όμως το κερί είχε την ιδιότητα να παγώνει γρήγορα, το σιδέρωναν από πάνω με ένα πυρωμένο μυστράκι. Με την επεξεργασία αυτή δημιουργούσαν διάφορες χροιές χρωμάτων<sup>23</sup>. Αρκετές από τις εικόνες που σώζονται και που έχουν δημιουργηθεί με τη μέθοδο της εγκαυστικής προέρχονται από τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά<sup>24</sup>. Από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα, όμως, η βασική τεχνική στη ζωγραφική είναι η ωογραφία ή αυγοτέμπερα<sup>25</sup>. Η τεχνική αυτή περιλάμβανε

---

<sup>19</sup> Κόρδης, 2021, σελ. 38

<sup>20</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 87

<sup>21</sup> Πανσεληνού, 2010, σελ.32

<sup>22</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 15

<sup>23</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 87

<sup>24</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 15

<sup>25</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 116

την ανάμειξη χρωμάτων με κρόκο αυγού. Η επεξεργασία γινόταν σε τρία στάδια. Αρχικά προετοιμαζόταν το ξύλο, δηλαδή πάνω στην λειασμένη επιφάνεια άλειφαν κόλλα και στη συνέχεια λεπτά στρώματα γύψου. Στις πιο προσεγμένες εικόνες, ανάμεσα στα διαδοχικά στρώματα, κολλούσαν ένα κομμάτι λινού υφάσματος (καμβά), το οποίο το περνούσαν και με στρώση γύψου. Στο τέλος λειάναν την επιφάνεια καλά και στη συνέχεια ξεκίναγαν τη σχεδίαση των μορφών πάνω σε αυτή. Η σχεδίαση των μορφών γινόταν με τη βοήθεια του ανθιβόλου<sup>26</sup>. Το ανθίβολο ήταν ένα χάρτινο προσχέδιο με τρυπημένα τα περιγράμματα. Τα ανθίβολα αποτέλεσαν τα εικονογραφικά σχέδια κυρίως των μεταβυζαντινών ζωγράφων, με ιδιαίτερη χρήση τους στην Κρήτη και στις βενετοκρατούμενες περιοχές Πάνω στην έτοιμη επιφάνεια έριχναν τριμμένο κάρβουνο, το οποίο διαπερνούσε τις τρύπες. Με αυτό τον τρόπο το σχέδιο αποτυπωνόταν πάνω στον γύψο. Ο ζωγράφος στη συνέχεια το χάραζε με ένα εργαλείο, ώστε να παραμένει ορατό. Ο καλλιτέχνης στο τελείωμα της εικόνας κάλυπτε το τμήμα της επιφάνειας του βάθους με φύλλα χρυσού. Στη συνέχεια πρόσθετε στο σχέδιο χρώματα, τα πιο σκοτεινά στους προπλασμούς μετά τα ανοιχτότερα, και τελευταία τα φώτα<sup>27</sup>.

Στην Υστεροβυζαντινή περίοδο η τεχνική κατασκευής των εικόνων παρέμεινε η ίδια με την τεχνική της Μεσοβυζαντινής περιόδου. Από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και μετά η τεχνική της ωογραφίας συνδυαζόταν με την ελαιογραφία. Η νέα μεικτή τεχνική ονομάστηκε λαδοτέμπερα<sup>28</sup>.

### **A.3. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΝΑ ΠΕΡΙΟΔΟ**

Στην πρώιμη βυζαντινή περίοδο που χρονολογικά κυμαίνεται από τον 4<sup>ο</sup> έως τον 6<sup>ο</sup> αιώνα<sup>29</sup>, έχουμε την ανάπτυξη εντοίχιων και επιδαπέδιων ψηφιδωτών απεικονίσεων. Τα θέματα των εντοίχιων απεικονίσεων είχαν σχέση με τα θεία πρόσωπα και μπορούσαν να αποδοθούν και επάνω σε ξύλο. Οι εικόνες συμπλήρωναν τον διάκοσμο τόσο των ναών όσο και των ιδιωτικών κατοικιών, ως αντικείμενα λατρείας, προσευχής και ευλάβειας. Οι εικόνες την εποχή αυτή βασίστηκαν άμεσα πάνω στα αιγυπτιακά πορτραίτα, τα λεγόμενα Φαγιούμ<sup>30</sup>, που πήραν την ονομασία αυτή από την όαση της Αιγύπτου Φαγιούμ, στην οποία βρέθηκαν και τα πρώτα δείγματα. Τα πορτρέτα Φαγιούμ που χαρακτηριστικό είχαν τα μεγάλα εκφραστικά μάτια, την μακριά μύτη, το μικρό στόμα και τα έντονα χρώματα που κάλυπταν την επιφάνειά τους, υπήρξαν ουσιαστικά οι πρόδρομοι των βυζαντινών εικόνων<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 116-117

<sup>27</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 117

<sup>28</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 16

<sup>29</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 87

<sup>30</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 88

<sup>31</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 88

Στην πρώιμη βυζαντινή περίοδο οι εικόνες αποτελούσαν πορτραίτα αγίων, του Χριστού, της Θεοτόκου, των αποστόλων. Την περίοδο αυτή οι άγιοι απέκτησαν τα συγκεκριμένα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, μαζί με τα σύμβολα που φέρουν. Τα παλαιότερα σωζόμενα δείγματα εικόνων χρονολογούνται τον 6<sup>ο</sup> αιώνα και προέρχονται από τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Από αυτές ορισμένες βρίσκονται στο Κίεβο και τη Ρώμη<sup>32</sup>, αφού μεταφέρθηκαν εκεί κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Οι εικόνες αυτές είχαν ως τόπο καταγωγής και δημιουργίας κωνσταντινουπολίτικα εργαστήρια. Χαρακτηριστικό τους είναι η κλασικίζουσα ζωγραφική τεχνοτροπία, αφού διαφαίνονται οι ελεύθερες πινελιές και η ιδεαλιστική έκφραση των προσώπων<sup>33</sup>. Η απόδοση του όγκου στις μορφές φανερώνεται έντονα και επιτυχημένα. Δείγματα εικόνων της εποχής υπάρχουν και στη Ρώμη και προέρχονται από τοπικά εργαστήρια. Οι μορφές εδώ διακρίνονται για τη βαρύτητά τους, υπάρχουν όμως χαρακτηριστικά σε αυτές που τις απομακρύνουν από τη βυζαντινή παράδοση, όπως επί παραδείγματι το στέμμα που φορά η Παναγία<sup>34</sup>, χαρακτηριστικό που στη βυζαντινή τέχνη δε συναντάται.

Την περίοδο της Εικονομαχίας η παραγωγή εικόνων στη Βασιλεύουσα μειώθηκε, κάτι που δεν συνέβη στην περιφέρεια και έξω από την αυτοκρατορία. Την περίοδο αυτή η κλασική παράδοση άλλαξε και μετουσιώθηκε σε μια ουσιαστική «αρχαϊκή» εκφραστική τεχνοτροπία. Ο χρωματισμός συνίσταται σε τόνους του κόκκινου χρώματος και αποχρώσεων της ώχρας και του καστανού. Οι μορφές απεικονίζονται με παχιά περιγράμματα, τα ιμάτια και οι χιτώνες, καθώς και οι φωτοστέφανοι διακοσμούνται με άσπρους κύκλους και βούλες, κάτι που δίνει την εντύπωση της δισδιάστατης απόδοσης<sup>35</sup>.

Στη μεσοβυζαντινή περίοδο τα χαρακτηριστικά των αγίων μορφών είχαν ήδη καθιερωθεί από την πρώιμη εποχή. Βασική τάση της εποχής ήταν η αφαίρεση<sup>36</sup>, με κύριο χαρακτηριστικό της τον περιορισμό των αφηγηματικών στοιχείων. Τα ίχνη του τοπίου και της αρχιτεκτονικής είναι πολύ λίγα και αποδίδονται με σχήματα αποτελώντας απλές ενδείξεις για τον χώρο όπου πραγματοποιούνται τα επεισόδια. Η τρίτη διάσταση αγνοείται εντελώς. Από τον 10<sup>ο</sup> και τις αρχές του 11<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρούμε ότι συνυπάρχουν δύο τεχνοτροπικές τάσεις στη ζωγραφική.

Στην πρώτη οι μορφές έχουν έντονα κλασικά χαρακτηριστικά και διακρίνονται από πλαστικότητα στην απόδοση των όγκων, με απαλά στοιχεία στη μετάβαση από το φως στη σκιά και μια ήρεμη διάθεση στην έκφραση<sup>37</sup>. Η δεύτερη τάση διακρίνεται για τη γραμμικότητα. Οι ανθρώπινες φιγούρες παρουσιάζονται επίπεδες, στατικές και άκαμπτες. Η ανθρώπινη ανατομία

---

<sup>32</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 24

<sup>33</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 24

<sup>34</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 24

<sup>35</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 24

<sup>36</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 100

<sup>37</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 24



ελάχιστα αποκαλύπτεται μέσα από τις πτυχές των ενδυμάτων. Κυρίαρχα στοιχεία στα πρόσωπα είναι τα μεγάλα μάτια, η σοβαρή έκφραση και η αυστηρότητα, χωρίς να εξωτερικεύονται τα συναισθήματα<sup>38</sup>.

Η θεματολογία κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο εμπλουτίστηκε σημαντικά. Εκτός από τις απεικονίσεις του Χριστού, της Παναγίας και των αγίων, έχουμε πλέον εικόνες που περιγράφουν σκηνές και επεισόδια από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, από τα απόκρυφα Ευαγγέλια, από τους βίους και τα μαρτύρια των αγίων<sup>39</sup>. Υπάρχουν όμως και δημιουργίες με θέματα από τη Δευτέρα Παρουσία, με τον Χριστό να βρίσκεται ανάμεσα σε αγγέλους, με τους αποστόλους ένθρονους γύρω του, την Παναγία και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο σε στάση ικεσίας. Ακόμη η θεματολογία της εποχής έχει σαν κεντρικό θέμα της τη Θεοτόκο, σε διαφορετικές απεικονίσεις, η οποία κρατά στην αγκαλιά της τον μικρό Χριστό.

Οι εικόνες, αρχικά, τοποθετούνται σε όλα τα μέρη των ναών, σε τοίχους, προσκυνητάρια, σκευοφυλάκια, παρεκκλήσια. Από τα μέσα, όμως, του 12<sup>ου</sup> αιώνα η βασική θέση των εικόνων είναι το τέμπλο ή εικονοστάσιο<sup>40</sup>. Αλλαγή προς μια πιο ρεαλιστική απεικόνιση των μορφών και των συναισθημάτων έχουμε από τα μέσα του 12<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι μορφές την περίοδο αυτή χαρακτηρίζονται από δυναμισμό, αλλά και από την προσωπική καλλιτεχνική ιδιομορφία των δημιουργών τους. Ο τονισμός του δραματικού στοιχείου είναι έντονος. Η ομορφιά των σωμάτων, αλλά και των προσώπων εκφράζεται μέσα από τα ωοειδή πρόσωπα με τα μεγάλα εκφραστικά μάτια, τις απαλές, γαμψές μύτες. Το χαρακτηριστικό σφικτό πλάσιμο έρχεται να συνδυαστεί με τον εκφραστικό ρόλο της γραμμής<sup>41</sup>.

Στα τέλη του 12<sup>ου</sup> αιώνα έχουμε την παρουσία μιας μανιεριστικής τάσης, που ως αποτέλεσμα έχει την κατάληξη σε μια δυναμική τεχνοτροπία<sup>42</sup>. Τα χαρακτηριστικά της τάσης αυτής είναι οι εξωπραγματικές ψηλόλιγνες μορφές και οι αφύσικες κινήσεις των μελών του σώματος. Η πτυχολογία γίνεται ανύπαρκτη και τη θέση της δίνει στη σωληνωτή διαμόρφωση, τα ενδύματα στο τελείωμά τους ανεμίζουν σαν να τα φουσκώνει αέρας, τα πρόσωπα δεν είναι όμορφα και σε πολλές περιπτώσεις χαρακτηρίζονται από την ένταση στην έκφραση και σκληρό πλάσιμο. Συγχρόνως, όμως, υπάρχουν και ζωγραφικά έργα με σωστές αναλογίες, όμορφες κινήσεις, μαλακό πλάσιμο και με ακρίβεια στην απόδοση των πτυχών των ρούχων

Τα πρόσωπα και οι εκφράσεις διακρίνονται για την ηρεμία τους και τον στοχασμό των βλεμμάτων, ενώ σε άλλες περιπτώσεις η έκφραση των προσώπων φανερώνει έντονα συναισθήματα που εκδηλώνονται με τη σύσπαση των φρυδιών, την ανησυχία του βλέμματος, όπως στην

---

<sup>38</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 100

<sup>39</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 116-117

<sup>40</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 116-117

<sup>41</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 25

<sup>42</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 25

αμφιπρόσωπη εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας της Καστοριάς<sup>43</sup>. Θέματα που αναδεικνύονται τον 12<sup>ο</sup> αιώνα είναι ο Χριστός στον εικονογραφικό τύπο της Άκρας Ταπείνωσης, καθώς και σκηνές με επεισόδια από το Θεομητορικό κύκλο<sup>44</sup>.

Κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο 1261-1453<sup>45</sup>, με την Παλαιολόγεια Αναγέννηση η ζωγραφική τέχνη έχει να παρουσιάσει σπουδαίο εικονογραφικό πλούτο. Η πνευματική ανάκαμψη της εποχής έχει απήχηση στην τέχνη. Τον 13<sup>ο</sup> αιώνα οι ζωγράφοι αφήνουν πίσω τη μανιεριστική τάση της εποχής των Κομνηνών και των Αγγέλων και στρέφουν την προσοχή τους στην παλαιότερη περίοδο, στην εποχή των Μακεδόνων<sup>46</sup>.

Η ογκηρή τεχνοτροπία, με την υποχώρηση του γραμμικού χαρακτήρα, μαζί με την απαλή πτυχολογία και το μαλακό πλάσιμο των προσώπων, είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούσαν οι καλλιτέχνες του 13<sup>ου</sup> αιώνα. Υπάρχουν, όμως, και οι ζωγράφοι που στο έργο τους ακόμη διατηρούσαν τα χαρακτηριστικά της κομνηνικής εποχής, όπως την επίπεδη και γραμμική απόδοση της κυματοειδούς πτυχολογίας. Στα τέλη του παραπάνω αιώνα η ογκηρή τεχνοτροπία κάνει έντονη την εμφάνισή της στις μορφές των εικόνων. Η τεχνοτροπία αυτή γίνεται έντονα αισθητή στη Μακεδονία και κυρίως στη Θεσσαλονίκη<sup>47</sup>. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων είναι έντονα και η έμφαση δίνεται στην εξωτερική τους συναισθημάτων, μέσα από την έκφραση, το βλέμμα ή πολλές φορές, μέσα από τις χειρονομίες.

Από τις αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα εγκαταλείπονται εν μέρει οι υπερβολές της ογκηρής τεχνοτροπίας. Νέες θεματολογικές συνθέσεις δημιουργούνται, ενώ οι ήδη υπάρχουσες εμπλουτίζονται με εικονογραφικά στοιχεία που χαρακτηρίζονται από ρεαλιστικές και γραφικές λεπτομέρειες, περιλαμβάνουν θέματα από την αρχαιότητα, όπως είναι οι προσωποποιήσεις, συμβολικά στοιχεία και μορφές που εκφράζονται μέσα από τα κείμενα της εκκλησιαστικής γραμματείας<sup>48</sup>.

Τεχνοτροπικά, την εποχή αυτή, κυριαρχεί η τάση για μια πιο ρεαλιστική απόδοση των μορφών και των παραστάσεων, σε σχέση με τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Οι κινήσεις είναι πιο ήπιες, η έκφραση των προσώπων είναι μαλακότερη, οι μορφές πιο ζωντανές και λίγο ασταθείς, με ασυνήθιστη χάρη<sup>49</sup>. Η αγιογραφία γίνεται πιο αφηγηματική, πιο ανθρώπινη, η τέχνη επιδιώκει να συγκινήσει και να αγγίξει το συναίσθημα.

Η πολυπροσωπία κυριαρχεί στις παραστάσεις, οι μορφές αποκτούν κίνηση και έκφραση συναισθημάτων και η συμμετοχή τους στα δρώμενα είναι συχνότερη. Οι μορφές δεν παρουσιάζονται άσαρκες και δισδιάστατες, αλλά διαθέτουν στερεή δομή και σωματικότητα. Τα τοπία και τα

---

<sup>43</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 25

<sup>44</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 26

<sup>45</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 127

<sup>46</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 26

<sup>47</sup> Πανσελήνου, 2010, σελ. 228

<sup>48</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 127

<sup>49</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 25

αρχιτεκτονήματα γίνονται περισσότερα και δημιουργούν ένα πλούσιο σκηνικό βάθος, με φανερή την προσπάθεια απόδοσης μιας φανταστικής τρίτης διάστασης<sup>50</sup>.

Στα μέσα του 14<sup>ου</sup> αιώνα στην Κωνσταντινούπολη συνυπάρχουν δύο ρεύματα στη ζωγραφική τέχνη. Το εξπρεσιονιστικό<sup>51</sup>, σύμφωνα με το οποίο οι μορφές διαθέτουν κίνηση, τα ακάλυπτα μέρη των σωμάτων έχουν άπλετο φως και η πτυχολογία είναι αέρινη και άτακτη. Το δεύτερο ρεύμα που συνυπάρχει είναι κλασικότερο. Η συμμετρία και η ομαλότητα στα έργα, η ήρεμη έκφραση των προσώπων, η απλή πτυχολογία και οι κινήσεις που χαρακτηρίζονται για το μέτρο τους, καθώς και τα έντονα χρώματα, είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του κλασικού ρεύματος<sup>52</sup>. Η θεματολογία της ύστερης εποχής είναι επηρεασμένη από τον κύκλο του Πάθους, τον κύκλο της Αναστάσεως, τον βιογραφικό κύκλο της Παναγίας, τον κύκλο προεικονίσεων της Παναγίας, όπως και τον Ακάθιστο Ύμνο.

Μερικές δεκαετίες πριν από την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς, η Βασιλεύουσα συνέχισε να είναι το καλλιτεχνικό κέντρο της Ορθοδοξίας. Η ζωγραφική τέχνη όμως πέρασε και σε άλλες επαρχίες της αυτοκρατορίας όπως επί παραδείγματι, στην Καστοριά και στον Μυστρά και εν συνεχεία δημιουργήθηκε η Κρητική σχολή<sup>53</sup>. Η Κρήτη από το 1210 είναι πλέον ενετική κτίση. Η ανάπτυξή της, τόσο οικονομικά όσο και πολιτικά, της δίνει το έναυσμα να γίνει ένα πανορθόδοξο κέντρο, τόσο της Ανατολής όσο και της Δύσης<sup>54</sup>.

Οι Κρητικοί καλλιτέχνες την περίοδο μετά την Άλωση, ενστερνίστηκαν την κλασικίζουσα τεχνοτροπική τάση της μητρόπολης των τεχνών, της Κωνσταντινούπολης. Η κρητική τέχνη είναι συντηρητική, με βασικά χαρακτηριστικά τις συγκρατημένες κινήσεις, τη λιτότητα, την ευγένεια των προσώπων. Το φως είναι λιγιστό και πηγάζει από το βάθος, υποβάλλοντας τον πιστό σε βαθιά κατάνυξη. Παρότι υιοθέτησαν την κωνσταντινουπολίτικη τεχνοτροπία, οι καλλιτέχνες διέθεταν την άνεση να μπορούν να δημιουργούν και κατόπιν παραγγελίας, οπότε δεν έμεναν απόλυτα σταθεροί στα πατροπαράδοτα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, αλλά εισήγαγαν στα έργα τους και χαρακτηριστικά της ιταλικής τέχνης του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>55</sup>. Η ζωγραφική τους βασίστηκε στους όρους *in forma greca* και στο *in forma latina*, δηλαδή στα βυζαντινά και στα υστερογοτθικά ή ιταλικά πρότυπα<sup>56</sup>.

Τον 16<sup>ο</sup> αιώνα έχουμε τη μείωση των δυτικών επιδράσεων. Μειώνονται ή εξαφανίζονται οι φωτοστέφανοι με στικτό φυτικό διάκοσμο, χαρακτηριστικό που το συναντούσαμε πολύ τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και που είχε τις ρίζες του στην ιταλική τεχνοτροπία. Με την κατάληψη της Κρήτης από τους

---

<sup>50</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 127

<sup>51</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 25

<sup>52</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 26

<sup>53</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 167

<sup>54</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 26

<sup>55</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 152

<sup>56</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 152

Τούρκους το 1669<sup>57</sup> η Κρήτη παρήκμασε . Οι Κρητικοί καλλιτέχνες έφυγαν στα Επτάνησα και στη Βενετία, δημιουργώντας έναν νέο τρόπο ζωγραφικής με νέα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά.

Όπως αναφέρθηκε, στη μελέτη μας θα εξετάσουμε ορισμένες αμφιπρόσωπες εικόνες που φιλοξενούνται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Η χρήση των υπό εξέταση εικόνων ήταν κυρίως λιτανευτική<sup>58</sup>, όπως αποδεικνύεται από την εγκοπή που φέρουν στο σημείο που στερεωνόταν το κοντάρι για την ασφαλέστερη μεταφορά τους την ώρα της λιτανείας. Για τον ίδιο σκοπό τέτοιες εικόνες έχουν βρεθεί κυρίως στην Κύπρο<sup>59</sup>. Υπάρχουν όμως και δείγματα αμφιπρόσωπων εικόνων που, εκτός από τη λιτανευτική τους χρήση, ήταν και εικόνες τέμπλου. Διατηρούσαν, δηλαδή, μόνιμη θέση στο τέμπλο του ναού και η χρήση για λιτάνευση γινόταν λίγες φορές τον χρόνο.

Η πίσω πλευρά των αμφιπρόσωπων εικόνων όταν δεν απεικονίζει κάποιο θέμα, είναι καλυμμένη με γεωμετρικά σχέδια πάνω σε ανοιχτόχρωμο βάθος. Άλλα θέματα της οπίσθιας πλευράς ήταν κύκλοι που περιείχαν σταυρούς ή τον Σταυρό και τα σύμβολα του Αγίου Πάθους, δηλαδή τον Κάλαμο, τη Λόγχη, το Σπόγγο, το Ακάνθινο στεφάνι. Σε μερικές περιπτώσεις αναγράφεται επιγραφή που αναφέρει τον δημιουργό της εικόνας ή τον αφιερωτή και την χρονολογία δημιουργίας της εικόνας. Υπάρχει όμως και ένας μεγάλος αριθμός αμφιπρόσωπων ή αμφίγραπτων<sup>60</sup> εικόνων που διαθέτουν εικονογράφηση και στις δύο πλευρές τους.

Η θεματολογία των αμφιπρόσωπων εικόνων είναι πλούσια. Πολλές εικόνες του είδους έχουν ως θέματά τους στη μια όψη τον Χριστό, ως προτομή ή Εσταυρωμένο και στην άλλη όψη τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο είτε στον εικονογραφικό τύπο της Γλυκοφιλούσας είτε της Οδηγήτριας αλλά και σε άλλους τύπους . Η Θεοτόκος μπορεί να συνδυάζεται και με κάποιο στηθαίο άγιο στην δεύτερη πλευρά της εικόνας.

Οι δύο όψεις των εικόνων κατά κανόνα δε διαφέρουν ως προς το χρόνο που φιλοτεχνήθηκαν παρότι μπορεί να έχουν διαφορετικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου η μια όψη από την άλλη έχει χρονολογική διαφορά, δηλαδή η μια εικονογράφηση να είναι μεταγενέστερη από την άλλη. Στην περίπτωση αυτή γίνεται εξέταση για να βρεθεί αν το νεότερο στρώμα της εικόνας έχει καλύψει μια παλαιότερη απεικόνιση.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 167

<sup>58</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 19

<sup>59</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 19

<sup>60</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 19

<sup>61</sup> Βοκοτόπουλος, 1999, σελ. 19

## **Κεφάλαιο Β.**

### **ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα μελετήσουμε ορισμένες αμφιπρόσωπες εικόνες που φιλοξενούνται στην έκθεση του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, που έχουν ως εικονογραφικό θέμα τους τη Θεοτόκο στη μια όψη και τη Σταύρωση στην άλλη πλευρά.

Οι εικόνες αυτές χρονολογούνται από τον 9<sup>ο</sup> έως το 16<sup>ο</sup> αιώνα. Είναι δημιουργήματα διαφόρων βυζαντινών σχολών που έλαμψαν την περίοδο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, αλλά και τη μεταβυζαντινή περίοδο, καθώς και της περίφημης σχολής ζωγραφικής της Βενετίας.

Οι εικόνες θα μελετηθούν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά σύμφωνα με τη χρονολογική τους σειρά, αλλά και με βάση την αντίστοιχη σχολή ζωγραφικής στην οποία εντάσσονται.

## Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών -ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ

Τ.157 9ος – 13ος – 16ος αιώνας -

### Α. ΣΤΑΥΡΩΣΗ - Β. ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ

Η αμφιπρόσωπη εικόνα Τ.157 του Βυζαντινού Μουσείου με θεματολογικές παραστάσεις στην κύρια όψη την Σταύρωση και στην άλλη όψη την Παναγία Οδηγήτρια (εικόνες 2, 3)<sup>62</sup>, είναι η αρχαιότερη εικόνα του Μουσείου, την οποία συναντά ο επισκέπτης σε κεντρική θέση κατά την είσοδό του στην αίθουσα των βυζαντινών εικόνων. Η θεματολογία της συνδέει την Ενσάρκωση με το άγιο Πάθος, τις δύο κύριες δογματικές έννοιες της χριστιανικής πίστης, γεγονός που συναντάται κυρίως στις αμφιπρόσωπες εικόνες. Η ιδιομορφία της, είναι ότι περιλαμβάνει στη μία της πλευρά, όπου εικονίζεται η Σταύρωση, περισσότερα από ένα στρώματα ζωγραφικής τα οποία χρονολογούνται από τον 9<sup>ο</sup> μέχρι το 13<sup>ο</sup> αιώνα και έχουν δημιουργηθεί σε διαφορετικές χρονολογικές περιόδους.



**Εικόνα 2 - Σταύρωση**

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

**Εικόνα 3 - Παναγία Οδηγήτρια**

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η Παναγία Οδηγήτρια που εικονίζεται στην άλλη πλευρά έχει χρονολογηθεί στον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Οι διαστάσεις της εικόνας είναι 0,87 x 0,63μ.<sup>63</sup> Η προέλευσή της είναι από τη Μονή Ευαγγελίστριας του Δήμου Πέτα Θηβών<sup>64</sup>, όπου είναι πολύ πιθανόν να είχε μεταφερθεί από τον βυζαντινό ναό της Παναγίας Σκριπού.

<sup>62</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 13-17

<sup>63</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 12

<sup>64</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 135

Ο ιερός ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Βοιωτία γνωστός ως Παναγία Σκριπού είναι άλλωστε το αρχαιότερο βυζαντινό μνημείο της Βοιωτίας: η ανέγερσή του τοποθετείται στα έτη 873-874 και ο αρχιτεκτονικός του τύπος είναι αυτός του μεταβατικού σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο. Κτήτορες του ναού είναι ο Λέων, βασιλικός πρωτοσπαθάριος και επί των οικιακών μαζί με τη σύζυγο και τα τέκνα τους.<sup>65</sup> Η ίδρυση του ναού από τους παραπάνω κτήτορες αποδεικνύεται από τις τέσσερις κτητορικές επιγραφές που δεσπόζουν στον ναό, όπως είναι η κύρια επιγραφή που περιζώνει την κόγχη του Ιερού που αναφέρει ότι ο ναός κτίστηκε επί Βασιλείου, Κωνσταντίνου και Λέοντος, «ΕΠΗ ΒΑCΙΛΙΟΥ Κ(αι) ΚΩΝCΤΑΝΤΗΝΟΥ ΚΑΙ ΛΕΩΝΤΟC ΤΩΝ ΘΗΟΤΑΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΩΝ ΤΩΝ ΡΩΜΕΩΝ» (εικόνα 4)<sup>66</sup>.



**Εικόνα 4** – Επιγραφή, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Όπως αναφέρθηκε, η εικόνα ειδικότερα στην πλευρά που εικονίζεται σήμερα η Σταύρωση έχει υποστεί επιζωγραφίσεις σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Η σκηνή αποκαλύφθηκε αφού η εικόνα υπέστη ειδική επεξεργασία και καθαρισμό, γι' αυτό στην κατάσταση που είναι σήμερα εμφανίζει τρία διαφορετικά ζωγραφικά στρώματα. Επιπλέον η παράσταση στη πίσω πλευρά της ήταν δυσδιάκριτη λόγω της αμαυρώσεως και οξειδώσεως του αρχικού βερνικιού.<sup>67</sup> Τον καθαρισμό της αμφιπρόσωπης εικόνας είχε αναλάβει ο ειδικός στη συντήρηση εικόνων, Τ. Μαργαριτώφ. «Η εικόνα, όπως αναφέρει ο ίδιος, είχε φθορές. Το χρώμα της είχε φουσκώσει και υπήρχαν ρωγμές, η λινάτσα ξεκολλούσε από το ξύλο και απολεπιζόταν, το ξύλο είχε ζημιές από σαράκι και θρυμματιζόταν»<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Παναγία της Σκριπού, <https://www.orchomenos.gr>panagia-skripou>

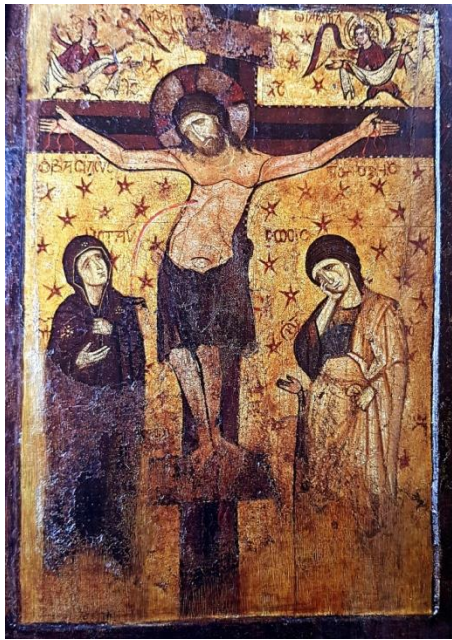
<sup>66</sup> Παναγία της Σκριπού, <https://www.orchomenos.gr>panagia-skripou>

<sup>67</sup> Μαργαριτώφ, Τ., 1959, σελ. 144

<sup>68</sup> Μαργαριτώφ, Τ., 1959, σελ. 144



## Α΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ 9ΟΥ ΚΑΙ 13ΟΥ ΑΙΩΝΑΣ



**Εικόνα 2.** Σταύρωση - Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Στην απεικόνιση της Σταύρωσης (εικόνα 2), μετά τη συντήρηση που υπέστη η εικόνα, εμφανίστηκαν τρία διαφορετικά στρώματα ζωγραφικής, που ανήκουν σε τρεις περιόδους. Στη σημερινή κατάσταση έχουμε μια ολιγοπρόσωπη παράσταση, αποτελούμενη από τα τρία κεντρικά πρόσωπα του Πάθους. Τον Εσταυρωμένο Χριστό, την Παναγία αριστερά και τον Ιωάννη Θεολόγο δεξιά, ενώ επάνω, αριστερά και δεξιά από τη κατακόρυφη κεραία του Σταυρού ίπτανται δύο άγγελοι. Η παράσταση είναι ζωγραφισμένη πάνω σε βάθος χρυσού χρώματος το οποίο διακοσμείται με χρυσά αστέρια. Το κάτω μέρος του Σταυρού είναι κατεστραμμένο, οπότε δεν φαίνεται αν υπήρχε ο βράχος του Γολγοθά και το κρανίο του Αδάμ.<sup>69</sup> Από την αρχική Σταύρωση, που χρονολογείται ίσως κατά τον 9<sup>ο</sup> αιώνα<sup>70</sup>, σώζονται, ο μεγάλος και φαρδύς Σταυρός που εκτείνεται ως τα άκρα της εικόνας διακοσμημένος με μαργαριτάρια καθώς και το σώμα του Χριστού από το ύψος των ώμων περίπου και κάτω. Σε αυτή την περίοδο ανήκουν πιθανότατα και οι άγγελοι στο επάνω τμήμα της παράστασης, αλλά και ένα τμήμα στο οποίο εικονιζόταν αρχικά ο Ιωάννης, του οποίου διακρίνονται μόνο η άκρη του χιτώνα και το χέρι, που απευθύνεται στο Χριστό.<sup>71</sup> Η επιγραφή «Βασιλεύς της Δόξης»<sup>72</sup>, βρίσκεται ακριβώς κάτω από τις οριζόντιες κεραίες του Σταυρού και ανήκει στη δεύτερη φάση, όπως και άλλωστε και το χρυσό βάθος με τα αστέρια. Τέλος στη τρίτη νεότερη περίοδο εικονογράφησης

<sup>69</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 135

<sup>70</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 12

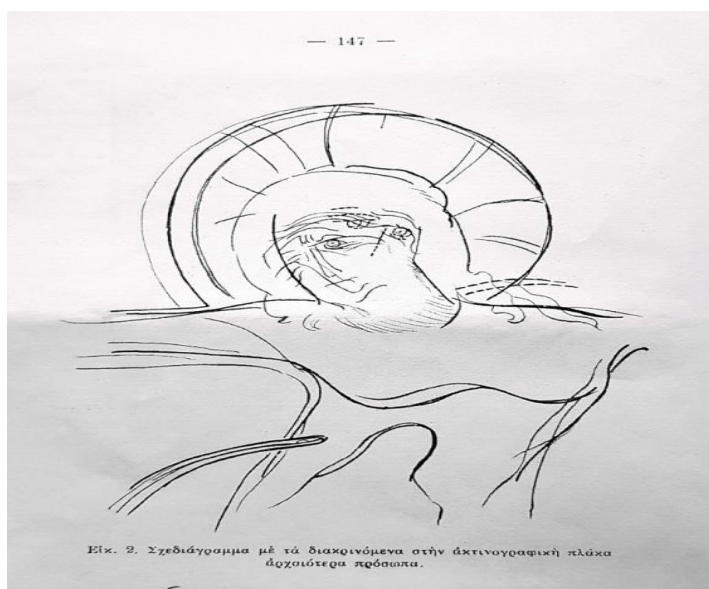
<sup>71</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 12

<sup>72</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 13



πρέπει να ανήκουν οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, καθώς και το πρόσωπο και τμήμα των ώμων του Χριστού.

Στην πρώτη εικονογραφική φάση, ο Χριστός εικονίζονταν ζωντανός πάνω στον Σταυρό, σύμφωνα με τον Μαργαριτώφ.<sup>73</sup> Κοντά στα κλειστά μάτια του Χριστού, του στρώματος του 13<sup>ου</sup> αιώνα, σώζεται τμήμα της αρχικής απεικόνισης της κεφαλής του Χριστού με το ένα μάτι του ανοιχτό. Από τη πρώτη φάση της εικόνας έχει φανεί κατά την επεξεργασία της και η αρχική μύτη του Χριστού. Η αρχική εμφάνιση του Χριστού στον Σταυρό με ανοικτά τα μάτια (εικόνα 5)<sup>74</sup> δικαιολογείται γιατί σύμφωνα με τους τυπολογικούς κανόνες που ίσχυαν στη μεσοβυζαντινή περίοδο, ο Χριστός εμφανιζόταν ζωντανός πάνω στον Σταυρό, με ελάχιστη κλίση του κεφαλιού και με ακάνθινο στεφάνι.



**Εικόνα 5** – Σταύρωση Μαργαριτώφ, 1959: Μαργαριτώφ, Τ., «Εκθεση καθαρισμού αμφιπρόσωπης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ*, Δ', Α', σελ. 144-148

Η ακτινογραφική ανάλυση της Σταύρωσης έφερε στην επιφάνεια άλλο ένα ζευγάρι ανοικτών ματιών (εικόνα 5), δεξιότερα αυτών που υπάρχουν, τα οποία ανήκαν σε μορφή που εικονιζόταν επίσης σε παλαιότερη φάση εικονογράφησης<sup>75</sup>. Έτσι εξηγείται και το χρώμα του σώματος του Χριστού που σώζεται από την αρχική παράσταση, πάνω στην κεντρική κεραία του Σταυρού<sup>76</sup>, που είναι ρόδινο και φανερώνει ότι ο Χριστός στην πρώτη ζωγραφική φάση ήταν ζωντανός πάνω στον Σταυρό. Στη δεξιά και αριστερή κεραία του Σταυρού είναι καρφωμένα τα χέρια του Χριστού από τα οποία μέσα από τις πληγές τους ρέει το αίμα του με έντονο κόκκινο χρώμα. Το σώμα του το οποίο από τη μέση ως τα γόνατα σκεπάζεται με πορφυρό περίζωμα, έχει πάρει την κλίση που παίρνει το

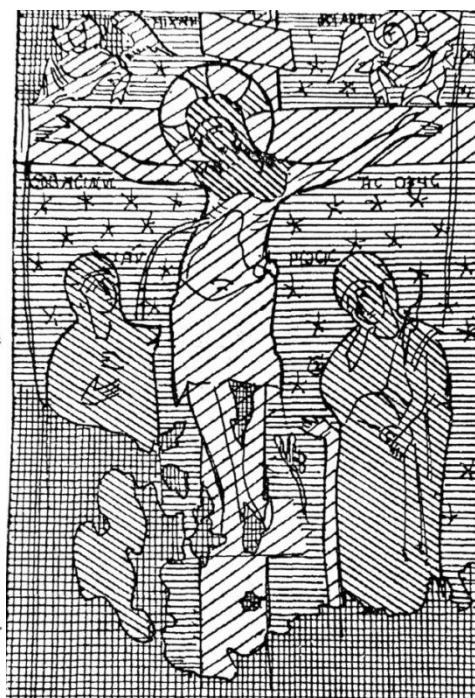
<sup>73</sup> Μαργαριτώφ, Τ., 1959, σελ. 148

<sup>74</sup> Μαργαριτώφ, Τ., 1959, σελ. 148

<sup>75</sup> Μαργαριτώφ, Τ., 1959, σελ. 148

<sup>76</sup> Μπαλτογιάννη, Χ., 1998, σελ. 35

σώμα στη Σταύρωση. Τα παραπάνω αποτελέσματα εξήχθησαν μετά την ακτινογραφική ανάλυση, (εικόνα αρ.5)<sup>77</sup>.



Εικόνα 6 – Σταύρωση, Μαργαριτώφ, 1959: Μαργαριτώφ, Τ., «Εκθεση καθαρισμού αμφιπρόσωσης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου», ΔΧΑΕ, Δ', Α', σελ. 144-148

Στη παραπάνω εικόνα (εικόνα 6)<sup>78</sup> παρατηρούμε τις τρεις διαφορετικές εποχές δημιουργίας της. Τα πόδια του Έσταυρωμένου είναι καρφωμένα στη βάση του Σταυρού και παρατηρώντας βλέπουμε ότι τα πέλματα των ποδιών του είναι γυρισμένα το ένα αριστερά και το άλλο δεξιά. Αυτό μας αφήνει να καταλάβουμε ότι τα πέλματα των ποδιών είναι καρφωμένα χωριστά το καθένα.

Ένα ακόμη σωζόμενο στοιχείο από την προγενέστερη απεικόνιση της Σταύρωσης του 9<sup>ου</sup> αιώνα είναι η πολύ μικρή μορφή του Ιωάννη<sup>79</sup>, στο δεξιό μέρος της εικόνας, κάτω από τον Σταυρό, όπου φαίνεται ολόκαθαρα το δεξί χέρι του σε στάση δέησης. Αυτό το στοιχείο ίσως φανερώνει τη στάση του Ευαγγελιστή που παριστάνεται ως μάρτυρας του επεισοδίου και αποτελεί έναν αρχαϊκό εικονογραφικό τύπο, ο οποίος διατηρήθηκε έως τον 11<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>80</sup>

Το ότι οι δύο μορφές τόσο της Θεοτόκου όσο και του Ιωάννη στην αρχική εικόνα ήταν μικρότερου μεγέθους, μας φανερώνεται και από τη θέση των επιγραφών, οι οποίες εν μέρει καλύπτονται από τις μεταγενέστερες, οι οποίες είναι πιο μεγάλης κλίμακας. Αυτό φαίνεται στο χαμηλό μέρος της εικόνας και είναι ορατή η επιγραφή «Μήτηρ Θεού» σε μικρή κλίμακα.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Μαργαριτώφ, Τ., 1959, σελ. 148

<sup>78</sup> Μαργαριτώφ, Τ., 1959, σελ. 147

<sup>79</sup> Μπαλτογιάννη, Χ., 1998, σελ. 35

<sup>80</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 136

<sup>81</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 12

Στον αριστερό ώμο της Παναγίας διακρίνεται ένα μικρό τμήμα από ιερό δοχείο που κρατούσε άγγελος<sup>82</sup> και με το οποίο συλλέγεται το αίμα και το ύδωρ που βγαίνει από το κεντρισμένο πλευρό του Χριστού. Και το αίμα και το νερό κάνουν έντονη την παρουσία τους με το έντονο κόκκινο του αίματος και το λευκό του νερού. Το θέμα του αγίου ποτηρίου που εμφανίζεται να το κρατάει άγγελος ή η Εκκλησία είναι ένα συνηθισμένο θέμα στην εικονογραφία της σκηνής αυτής.<sup>83</sup>

Η απεικόνιση της Σταύρωσης δεν έχει κανένα τοπογραφικό στοιχείο ούτε κάποια ένδειξη πανίδας ή χλωρίδας. Την αρχική εικόνα πλαισιώνουν και οι δύο αρχάγγελοι, δεξιά και αριστερά του Σταυρού, Μιχαήλ και Γαβριήλ, που ίπτανται με κύριο χαρακτηριστικό τα πτηνόμορφα πόδια τους. Συνηθέστερο είναι οι άγγελοι να κρατούν τμήμα από τα ιμάτιά τους, για να σκουπίζουν τα δάκρυα του προσώπου τους. Εδώ, όμως, κρατούν υφασμάτινα προσόψια.

Η αρχική Σταύρωση χρονολογείται πιθανότατα σε πρώιμους βυζαντινούς χρόνους<sup>84</sup> δηλαδή τον 9<sup>ο</sup> αιώνα<sup>85</sup>, φέρει αρκετά αρχαϊκά χαρακτηριστικά, καθώς και εξεζητημένα εικονογραφικά στοιχεία. Τα χρώματα τους είναι απαλά, οι μορφές που ανταποκρίνονται στον δογματικό χαρακτήρα της παράστασης, η επιπεδότητα του σώματος του Χριστού, τα χαρακτηριστικά των αρχαγγέλων, καθώς και η διακόσμηση του πλαισίου της εικόνας μας αποδεικνύουν την παραπάνω χρονολόγηση της εικόνας.

Οι επιζωγραφίσεις που πραγματοποιήθηκαν τον 13<sup>ο</sup> αιώνα είναι εμφανείς μόνο στα κύρια πρόσωπα. Αυτό συμβαίνει διότι έχουμε αλλαγές στην εικονογραφία που συμβαίνουν για να εκφραστούν οι δογματικές και ιδεολογικές απόψεις, που έχουν συμπεριληφθεί στους εκκλησιαστικούς κανόνες. Η αρχή φανερώνεται με τη μορφή του Εσταυρωμένου στο παλαιότερο στρώμα της εικόνας όπου ο Χριστός παρουσιάζεται ζωντανός πάνω στον Σταυρό ως «Christus triumphans», σύμφωνα με τη δυτική ερμηνεία του τύπου, με τα μάτια του να είναι ανοικτά και ενδεδυμένος με μακρύ πορφυρό κολόβιον. Η εικονογραφία με τη μορφή του Χριστού ζώντος επί του Σταυρού θα διατηρηθεί μέχρι τον 11<sup>ο</sup> αιώνα, αν και από τα τέλη του 9<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίστηκε αρχικά σποραδικά και ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού να βρίσκεται επί του Σταυρού γυμνός, νεκρός και με τα μάτια του κλειστά.<sup>86</sup> Από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και μετά η μορφή του Χριστού που θα επικρατήσει στη ζωγραφική στη βυζαντινή τέχνη, θα είναι ο νεκρός Χριστός.

Εξαίρεση υπάρχει μόνο στις μικρογραφίες οι οποίες αντιγράφουν αρχαιότερα πρότυπα, όπως το τετρααγγέλιον του Βερολίνου (κωδ. Berol. 66) του 13<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>87</sup> Η κάμψη του σώματος και το γερμένο κεφάλι με τους κλειστούς οφθαλμούς όπως αναφέρθηκε ανήκει στην επιζωγράφιση

<sup>82</sup> Μπαλτογιάννη, Χ., 1998, σελ. 35

<sup>83</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 156

<sup>84</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 12

<sup>85</sup> Χατζηδάκης, Μ., 1963, σελ. 21

<sup>86</sup> Martin, R.J., 1955, σελ. 189

<sup>87</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 137

μεταγενέστερων χρόνων. Ο χρωματισμός του προσώπου του διαφέρει από το υπόλοιπο σώμα, ίσως για να φανεί πλέον ότι ο Χριστός είναι νεκρός πάνω στον Σταυρό. Η μορφή της Παναγίας και του Ιωάννη είναι σε ίση αναλογία με το σώμα του Χριστού, εικονίζονται κάτω από τον Σταυρό με πρόσωπα χαραγμένα από τον πόνο και με στάση του σώματος που υποδηλώνει τη θλίψη.

Η Σταύρωση του 9<sup>ου</sup> αιώνα διακρίνεται από σχηματική απλούστευση και σφριγηλότητα. Τα μεστά καστανά περιγράμματα παρουσιάζουν χωρίς λεπτότητα σχεδιάσεως τη μορφή του Χριστού, τα πόδια και τα άκρα των χεριών του. Η έντονη γραμμικότητα παρατηρείται και στις μορφές των αρχαγγέλων, που είναι με πορφυρά ενδύματα, τα οποία έχουν καστανά περιγράμματα και έντονη πτυχολογία. Τα φτερά τους είναι χρώματος καστανού και ερυθρού. Τα πρόσωπά τους είναι μονόχρωμα, με κόκκινα χείλη. Τα χαρακτηριστικά αυτά που αναφέρθηκαν δημιουργούν την αίσθηση ότι πρόκειται για έργο ανατολίτικης μοναχικής παραδόσεως, συνέχεια της τέχνης των συρο-παλαιστινιακών εικόνων της πρώτης χιλιετηρίδας.<sup>88</sup>

Οι μορφές του Χριστού, της Παναγίας και του Ιωάννη θα μπορούσαν να παραλληλισθούν με αυτές στην αντίστοιχη μνημειακή τοιχογραφία της Σταύρωσης στην σέρβικη μονή της Στουντένιτσα (εικόνα 7)<sup>89</sup>, ένα έργο του 1208-1209 του Έλληνα ζωγράφου Νικολάου<sup>90</sup>, με καταγωγή ίσως από τη Θεσσαλονίκη. Η τοιχογραφία παρότι έχει διαφορές με τη Σταύρωση που εξετάζουμε, διότι είναι ένα πολυπρόσωπο έργο, επηρεασμένο από τη κομνήγεια μανιεριστική παράδοση<sup>91</sup>, πλησιάζει, εντούτοις ως προς την τεχνοτροπική της απόδοση την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Τα πρόσωπα, ειδικότερα του Χριστού, της Παναγίας και του Ιωάννη, αλλά και οι κινήσεις των χεριών των δύο τελευταίων μορφών του στρώματος του 13<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζουν μια αισθητική συγγένεια με τον τρόπο που έχουν αποδοθεί οι μορφές στην τοιχογραφία του σερβικού μνημείου.

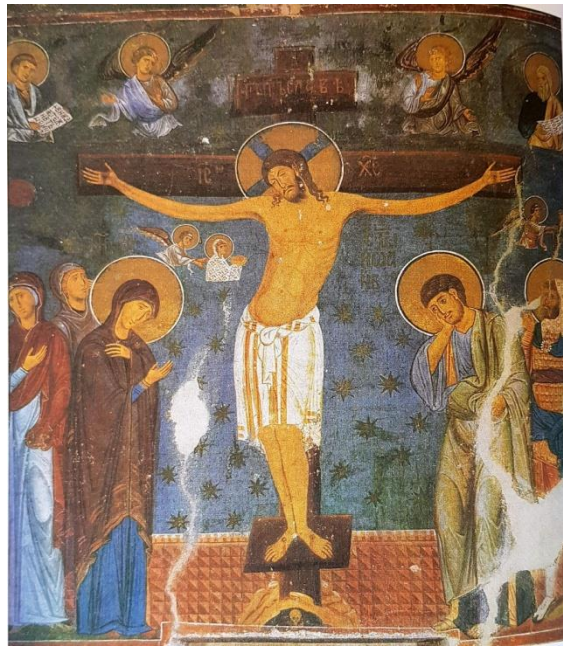
---

<sup>88</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 138

<sup>89</sup> Πανσεληνού, 2000, σελ. 220

<sup>90</sup> Πανσεληνού, 2000, σελ. 219

<sup>91</sup> Πανσεληνού, 2000, σελ. 219



Εικόνα 7 – Σταύρωση, Πανσέληνου, 2000: Πανσέληνου, Ν., *Βυζαντινή Ζωγραφική*.

*Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα

Υπάρχουν όμως και στοιχεία στη Σταύρωση της Στουντένιτσα, που παρότι είναι μία τοιχογραφία του 13<sup>ου</sup> αιώνα διατηρεί κάποια εικονογραφικά χαρακτηριστικά του 9<sup>ου</sup> αιώνα, όπως για παράδειγμα το ιερό δοχείο που κρατάει ο άγγελος για να συλλέξει το αίμα από την πληγή του Χριστού, στοιχείο που εμφανίζεται και στη Σταύρωση της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου από τη ζωγραφική φάση του 9<sup>ου</sup> αιώνα.

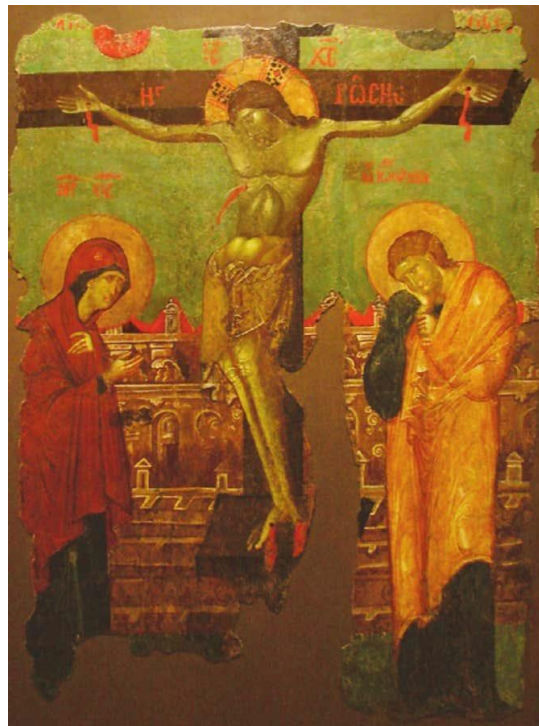
Στην Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου έτσι όπως επιζωγραφίστηκε κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα χαρακτηριστική είναι η απόδοση της σωματικότητας των τριών κύριων μορφών, αλλά και η έκφραση της συμπόνοιας και του πόνου στα πρόσωπα. Η ευαισθησία είναι διάχυτη στην εικόνα που θα μπορούσε να συγκριθεί με δύο εικόνες της Βέροιας<sup>92</sup> και της Κύπρου<sup>93</sup>. Η πρώτη είναι η αμφιπρόσωπη εικόνα του 13<sup>ου</sup> αιώνα η οποία στη μία πλευρά περιλαμβάνει τη σκηνή της Σταύρωσης στην εμπρόσθια όψη και του Χριστού Παντοκράτορος του 17<sup>ου</sup> αιώνα στη πίσω πλευρά της. Η εικόνα βρίσκεται στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Άρχοντος στο Γραμματικό Βέροιας. Στην εικόνα της Βέροιας συνυπάρχουν νεοφανή και παραδοσιακά στοιχεία. Ο δυναμισμός της Κομνηνείας εποχής εκφράζεται μέσα από το πρόσωπο της Παναγίας, δεμένος αρμονικά με τα ανθρώπινα συναισθήματα πόνου που διατυπώνονται μέσα από τα πρόσωπα του Ιωάννη και των αγγέλων. Η σκηνή, τεχνοτροπικά παρουσιάζει αντιστοιχίες με την αντίστοιχη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου που εξετάζουμε τόσο στην έκφραση συναισθημάτων των μορφών όσο και στην ομοιότητα των προσώπων. Αντίστοιχες ομοιότητες συναντάμε και στην αμφιπρόσωπη εικόνα του 13<sup>ου</sup> αιώνα που απεικονίζει

<sup>92</sup> Παπαζώτος, 1995, σελ. 45, πιν.10,11

<sup>93</sup> Παπαγεωργίου, 1976, σελ. 56-57

στη μία όψη τη Σταύρωση και στην άλλη την Παναγία η οποία βρίσκεται στο ναό του Αγίου Λουκά στη Λευκωσία. Η εικόνα είχε λιτανευτικό χαρακτήρα, η παράσταση της Παναγίας έχει καταστραφεί ενώ η Σταύρωση σώζεται σε καλή κατάσταση. Η καμπύλη που διαγράφει το σώμα του Χριστού καθώς και η χαλαρότητα των χεριών του θυμίζουν τη στάση του Χριστού στην εικόνα μας. Η ψηλόλιγνη μορφή της Παναγίας, η θλίψη και η ευγένεια που εκφράζεται μέσα από το πρόσωπο της, καθώς η έκφραση και η στάση του Ιωάννη, μας παραπέμπουν στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου που μελετάμε. Το διαφορετικό στοιχείο της εικόνας της Κύπρου είναι το διάφανο περίζωμα του Χριστού, χαρακτηριστικό της κυπριακής ζωγραφικής

Με την παραπάνω σύγκριση η εικόνα μας χρονολογείται κατά τις πρώτες δεκαετίες του 13<sup>ου</sup> αιώνα <sup>94</sup>. Υπάρχουν όμως και χαρακτηριστικά, τα οποία τα παρατηρούμε σε εικόνες που δημιουργήθηκαν μετά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, όπως στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Σταύρωσης του Χριστού (εικόνα 8) στη μια όψη και με άγνωστο θέμα στην άλλη όψη, ίσως η Παναγία με τον Χριστό<sup>95</sup> χρονολογημένη στα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα .



**Εικόνα 8** – Σταύρωση, Trifonova, 2019: Trifonova, A.,  
«Παλαιολόγειες εικόνες στη Βουλγαρία», ΔΧΑΕ, Δ', Μ',σελ.283-284

Η εικόνα προέρχεται από τον ναό του Χριστού Ακροπολίτη στη Μεσημβρία, φυλάσσεται στο Μουσείο Χριστιανικής τέχνης – κρύπτη του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου στο Νέφσκι στη Σόφια με αριθμό εισ. 2441<sup>96</sup>. Οι στάσεις των μορφών, οι κινήσεις του σώματος και των άκρων τόσο της

<sup>94</sup> Αχειμάστου– Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 16

<sup>95</sup> Trifonova, 2019, σελ. 283

<sup>96</sup> Trifonova, 2019, σελ. 284

Παναγίας όσο και του Ιωάννη, καθώς και η στάση του σώματος του Χριστού με την κλίση της κεφαλής του, ομοιάζουν με τη Σταύρωση που εξετάζουμε του Βυζαντινού Μουσείου. Όπως και η Σταύρωση που βρίσκεται στο Μουσείο της Βάρνας στη Βουλγαρία με αριθμό καταγραφής 696<sup>97</sup> προέρχεται από τον ναό του Banja και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14<sup>ου</sup> αιώνα (1367-1396) και εδώ τα στοιχεία της εικόνας έχουν πολλά κοινά σημεία με την εικόνα που εξετάζουμε. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι το στρώμα του 13<sup>ου</sup> αιώνα στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου θα πρέπει να έγινε από κάποιον πολύ καλό καλλιτέχνη, εκπαιδευμένο σε κάποιο σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο.

Στη βυζαντινή ζωγραφική δεν ήταν ασυνήθιστο να παρουσιάζονται τα τρία πρόσωπα της Σταύρωσης με διαφορετικό τρόπο εκτέλεσης. Για το πρόσωπο του Χριστού έχουν χρησιμοποιηθεί σκούρα χρώματα Σιένας με μέσους πράσινους τόνους και κίτρινες ανταύγειες με κάποια ιμπρεσιονιστική ελευθερία.<sup>98</sup> Η όχρα που χρησιμοποιείται στα χείλη του Χριστού δίνει την αίσθηση του θανάτου, όπως και η σκιά στα κλειστά του μάτια. Τέλος, παρατηρούμε ότι στην έκφραση του προσώπου του Χριστού εκφράζεται η εγκατάλειψη, κάτι που δεν φανερώνεται σε Σταυρώσεις της Κομνήνιας περιόδου, αφού εκεί το πρόσωπό του είναι ήρεμο με γαλήνιο ύφος.<sup>99</sup>

Το πρόσωπο της Παναγίας χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερο ρεαλισμό ως προς τα φυσιολογικά της χαρακτηριστικά, αλλά και από την πλαστικότητα που το διακρίνει. Τα λεπτά άχρωμα χείλη συσπώνται από τον θρήνο, ενώ το βλέμμα της βρίσκεται προσηλωμένο στον Σταυρό. Όλο το ανθρώπινο πάθος και τον πόνο της στιγμής ο καλλιτέχνης τα διοχετεύει στο πρόσωπο της Θεοτόκου. Οι φωτεινοί τόνοι των χρωμάτων και της όχρας αναμεμιγμένοι με απαλά ρόδινα χρώματα έχουν ως αποτέλεσμα μία αίσθηση απλότητας που εντείνεται από το σοφό συνδυασμό φωτός και σκιάς στο πρόσωπο της Θεοτόκου.

Ο Ιωάννης είναι ζωγραφισμένος στους ίδιους χρωματικούς τόνους, που είναι και η κεφαλή της Θεοτόκου. Παρότι στο πρόσωπο εκφράζεται η βαθιά θλίψη που διαφαίνεται μέσα από βουβή οδύνη, το βλέμμα του παρουσιάζει δομή πιο σταθερή και με πιο απλούστερα σχήματα, δίνοντας έναν πνευματικό τόνο στην έκφραση. Η καμπύλη της κόμης του επαναλαμβάνεται στην καμπύλη των φρυδιών του, το στόμα του είναι σχεδιασμένο με έντονη γραμμή.<sup>100</sup> Μέσα από την πτυχολογία του ιματίου του χωρίς να υπάρχει η έντονη διακοσμητικότητα, όπως στα κομνήνια έργα, διαγράφεται η πλαστικότητα του σώματός του.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Trifonova, 2010, σελ. 91

<sup>98</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 139

<sup>99</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 139-140

<sup>100</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 140

<sup>101</sup> Σωτηρίου, Μ., 1959, σελ. 141



Συμπληρωματικά θα λέγαμε ότι υπάρχει και μία άλλη άποψη για την προέλευση της αμφιπρόσωπης εικόνας της Σταύρωσης. Έχει υποστηριχτεί ότι προέρχεται από τη Μονή της Ευαγγελίστριας που βρίσκεται στο χωριό Πέτα της Άρτας και πρόκειται για ένα άριστο δείγμα τέχνης της πρωτεύουσας του Δεσποτάτου της Ηπείρου<sup>102</sup>, που κατά τη διάρκεια του 13<sup>ου</sup> αιώνα είχε ενεργό μέρος στη δημιουργία των νέων τάσεων στην τεχνοτροπία της παλαιολόγιας ζωγραφικής.

### **Β΄ ΟΨΗ: ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ 16ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ**



**Εικόνα 3** – Παναγία Οδηγήτρια, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η απεικόνιση της Οδηγήτριας στη πίσω όψη που έχει χρονολογηθεί στο 16<sup>ο</sup> αιώνα, φέρει την επιγραφή «Η Παμμακάριστος»<sup>103</sup>, (εικόνα 3)

Οι μορφές της Παναγίας και του Χριστού είναι ζωγραφισμένες επάνω σε χρυσό βάθος. Η Θεοτόκος απεικονίζεται ημίτομη και Βρεφοκρατούσα, κρατώντας τον μικρό Χριστό στα αριστερά της και με το δεξιό χέρι της να το έχει μπροστά από το στήθος της, κάνοντας την κίνησή του να δείξει και να οδηγήσει, όπως ο εικονογραφικός τύπος της Οδηγήτριας. Το βλέμμα της εκφράζει στοργή και αγάπη προς τον Χριστό, που την κοιτάζει, αλλά και σκεπτικισμό προς τα μελλούμενα που γνωρίζει. Το βλέμμα της είναι σαν να απευθύνεται προς τον πιστό. Το χρώμα του προσώπου της είναι σταρένιο και λαμπερό, με φωτεινά μεγάλα μάτια στεφανωμένα με μακριά μαύρα φρύδια. Ο κεκρύφαλος στο κεφάλι της κάτω από το μαφόριο κρύβει τα μαζεμένα μαλλιά της, αφήνοντας μόνο να φαίνονται οι λοβοί των αυτιών. Ο λαιμός είναι μακρύς, όπως και τα λεπτοκαμωμένο χέρι της. Επάνω από το δεξιό

<sup>102</sup> Σωτηρίου, Γ., 1924, σελ. 97

<sup>103</sup> Αχειμάστου– Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 16



ώμο της υπάρχει επιγραφή, γραμμένη με κόκκινα γράμματα με το προσωνύμιο «Η Παμμακάριστος».<sup>104</sup>

Υπάρχουν όμως και κάποια στοιχεία που δημιουργούν ορισμένη απόκλιση από την εικονογραφία της Παναγίας<sup>105</sup>, και κατ' επέκταση και από τον παγιωμένο τύπο της Οδηγήτριας. Η μικρή στροφή της Παναγίας προς τον Χριστό και η ελαφρά κλίση της κεφαλής της προς αυτόν, καθώς με τη στάση, την κίνηση και τη διαφορετική παρουσία του παιδιού<sup>106</sup>, έχουν ως αποτέλεσμα την αίσθηση ότι εδώ εκδηλώνεται μεγαλύτερη τρυφερότητα μεταξύ μητέρας και Παιδιού από ότι σε μία συνηθισμένη Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας .

Ο Χριστός κάθεται στην αριστερή αγκάλη της μητέρας του, με γυρισμένο το πρόσωπο προς αυτήν. Είναι ενδεδυμένος με χειριδωτό χιτώνα<sup>107</sup> και ιμάτιο που σκεπάζει τα πόδια του. Κόκκινη ζώνη είναι δεμένη σφικτά στον κορμό του σώματός του. Ο γκριζογάλανος χιτώνας ενώνεται με τις σύμφυτες ταινίες<sup>108</sup> της ζώνης, οι οποίες στολίζουν τους ώμους του. Το πρόσωπο του Χριστού έχει ωοειδές σχήμα και η κεφαλή του είναι καλυμμένη από κοντά σγουρά μαλλιά που αφήνουν να φανεί το μεγάλο του μέτωπο.

Τα φωτοστέφανα της Παναγίας και του Χριστού είναι στολισμένα με ελικοειδείς βλαστούς, γεμάτους άνθη. Τα λαμπερά πρόσωπα, οι λεπτές γραμμές, που τονίζουν τις πτυχώσεις, μαζί με τις ασυνήθιστες χρυσογραφίες στο μαφόριο της Παναγίας, συμπληρώνουν τη χάρη και τη λαμπρότητα του έργου. Τα τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας μας προτρέπουν να ανατρέξουμε στη σχολή της Θήβας,<sup>109</sup> του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην οποία εμφανίστηκε μία ομάδα ζωγράφων από την ηπειρωτική Ελλάδα με κύρια καλλιτεχνική ασχολία την τοιχογραφία. Οι ζωγράφοι αυτοί παρότι είναι επηρεασμένοι από τη Κρητική σχολή, εισήγαγαν στην αγιογραφία μία διαφορετική αισθητική, σύμφωνη με την ορθόδοξη παράδοση της αγιογραφίας. Στα έργα τους υπάρχουν στοιχεία με καταγωγή από την υστεροβυζαντινή τέχνη των επαρχιών των Βαλκανίων, καθώς και στοιχεία από τη δυτική ζωγραφική. Η ζωγραφική αυτή με τη διαφορετική τάση που δημιούργησε το 16<sup>ο</sup> αιώνα, εντάσσεται ταυτίστηκε με τη σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας. Οι διάφορες ονομασίες της σχολής οφείλονται στη ποικιλία εκφράσεων στους κόλπους της σχολής.

Τα χαρακτηριστικά αυτής της ζωγραφικής είναι τα παραπάνω που αναφέρθηκαν, καθώς και τα ολόφωτα πλασίματα στα σαρκώματα με ανοιχτούς προπλασμούς και ωχρόλευκα περάσματα, που κάνουν τη μορφή εξαιρετικά αβρή<sup>110</sup>. Άλλο ένα χαρακτηριστικό της παραπάνω σχολής στη ζωγραφική είναι οι κυματιστές υπόλευκες γραμμές στο κάτω μέρος των ματιών. Η εικόνα που

---

<sup>104</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 35

<sup>105</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 35

<sup>106</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 35-36

<sup>107</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>108</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>109</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>110</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

εξετάζουμε έχει πάρα πολλά κοινά χαρακτηριστικά με «την Παναγία Μεσίτρια» στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ,<sup>111</sup> του οποίου ο εικονογραφικός διάκοσμος σχετίζεται με τη δημιουργία του Φράγγο Κατελάνο και των αδελφών Κονταρή κατά το 16<sup>ο</sup> αιώνα<sup>112</sup>.

Η εικόνα της Παμμακαρίστου του Βυζαντινού Μουσείου που εξετάζουμε έχει σημαντική ομοιότητα με τη βυζαντινή ψηφιδωτή εικόνα της μονής Παμμακαρίστου<sup>113</sup>, που τώρα βρίσκεται στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως. Η ψηφιδωτή εικόνα είναι δημιούργημα του 11<sup>ου</sup> αιώνα και θεωρείται η αυθεντική εικόνα της μονής. Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου παρότι είναι 5 αιώνες μεταγενέστερη, ακολουθεί πιστά τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά της ψηφιδωτής εικόνας. Η ακριβής ομοιότητα βρίσκεται στη μορφή του Χριστού και ιδιαίτερα στο μεγάλο μέτωπο και στην ενδυμασία του.<sup>114</sup> Κοινό στοιχείο είναι και το φωτοστέφανο από stucco<sup>115</sup>, που έφερε η ψηφιδωτή εικόνα: ακριβώς το ίδιο φέρει και η «Παμμακάριστος» του Βυζαντινού Μουσείου.

Άρα, θα λέγαμε ότι, όταν η εικόνα επιζωγραφίστηκε είχε ως πρότυπο την ψηφιδωτή εικόνα της μονής Παμμακαρίστου. Τα στοιχεία που υπάρχουν συγκλίνουν προς το παραπάνω συμπέρασμα, αν προστεθούν και τα ιστορικά στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας για την επίσκεψη του Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιερεμία Β΄ το 1530<sup>116</sup>, ο οποίος επισκέφτηκε την εποχή αυτή τις επαρχίες της νοτίου Ελλάδος. Πέρασε από τη Θήβα, τη Λειβαδιά, την Άρτα, τα Ιωάννινα και έφθασε έως τη μονή Γηρομερίου της Ηπείρου.

Από αυτές τις επισκέψεις σώζεται χάραγμα σε κίονα<sup>117</sup> της μονής του Οσίου Λουκά, όπου ο Πατριάρχης τέλεσε Θεία Λειτουργία την ημέρα του Ευαγγελισμού «*ένετεί, ζλη΄ ήλθεν ό Ιερεμίας ό πατριάρχης έν τή άγία μονή ταύτη και έλειτούργησεν τόν Εύαγγελισμόν*»<sup>118</sup>. Άρα η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου που μελετάμε μπορεί να χρονολογηθεί και αυτή στον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Το παραπάνω συμπέρασμα απορρέει από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας όπως προαναφέρθηκαν και από τη μελέτη της Χρυσούλας Μπαλτογιάννη, που αναφέρει ότι ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως όταν επισκέφθηκε τη Θήβα είδε την εικόνα που προερχόταν από τη Μονή της Σκριπού και φρόντισε για την επιζωγράφισή της.

---

<sup>111</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>112</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>113</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>114</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>115</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>116</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>117</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

<sup>118</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 36

## Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών - ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ

Τ.169 Α΄ μισό 14<sup>ου</sup> αιώνα

### Α. ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ Β. ΣΤΑΥΡΩΣΗ

Η αμφιπρόσωπη εικόνα με απεικόνιση την Παναγία Βρεφοκρατούσα στην εμπρόσθια όψη και τη Σταύρωση στο πίσω μέρος της (εικόνες 9, 10)<sup>119</sup> είναι ένα κλασικό παράδειγμα της Παλαιολόγειας ζωγραφικής του πρώτου μισού του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>120</sup>. Η θεματολογία της εικόνας συνδέει την Ενσάρκωση και το άγιο Πάθος, που όπως αναφέρθηκε αποτελούν τις δύο κύριες δογματικές έννοιες της χριστιανικής πίστης. Ο καλλιτέχνης που δημιούργησε και τις δύο απεικονίσεις είναι ο ίδιος και μάλλον κωνσταντινουπολίτικης σχολής<sup>121</sup>. Οι διαστάσεις της εικόνας είναι 1,03 x 0,85 μ. με αρχικό μεγαλύτερο ύψος.



**Εικόνα 9** - Παναγία Βρεφοκρατούσα

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ.,  
*Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

**Εικόνα 10** - Σταύρωση

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ.,  
*Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η εικόνα βρέθηκε στον ναό του Αγίου Νικολάου της Θεσσαλονίκης και ήταν τοποθετημένη στο τέμπλο. Αυτό αποδεικνύεται από το λαξευμένο κάτω μέρος της το οποίο έγινε για να προσαρμοστεί η εικόνα στο διάχωρο δεσποτικής εικόνας του τέμπλου.

Στην απόδοση της Παναγίας υπήρχε επιζωγράφιση που χρονολογείται κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα με την ονομασία «Η Πορταΐτισσα». Η επωνυμία αυτή της Παναγίας έχει άμεση σχέση με το Άγιον Όρος. Η σχέση της μονής Ιβήρων με την Παναγία Πορταΐτισσα είναι άμεση αφού η εικόνα που έχει βρεθεί

<sup>119</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, 1988, σελ. 44

<sup>120</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, 1988, σελ. 44

<sup>121</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 108

με θαυματουργό τρόπο στη μονή και με προέλευση από τη Νίκαια, κατά τη χρονολογική περίοδο της δεύτερης εικονομαχίας<sup>122</sup>, έχει άμεση θεματολογική εξάρτηση με την εικόνα που μελετάμε. Η επιζωγράφιση της εικόνας, οι φθορές που έχει υποστεί από την αλλαγή των διαστάσεων, δηλώνουν ότι η χρήση της εικόνας ήταν λατρευτική για πολλούς αιώνες. Η σχέση της αμφιπρόσωπης εικόνας με τη συγκεκριμένη θεματολογία, σηματοδοτεί και την θέση της ως δεσποτικής στο τέμπλο του ναού και απομακρύνεται η πιθανότητα να είχε λιτανευτική χρήση. Παραδείγματα για παρόμοιες εικόνες της Παλαιολόγειας εποχής, που στην εμπρόσθια θέση απεικονίζεται η Θεοτόκος και πίσω η Σταύρωση τοποθετημένες στο τέμπλο ναών με τη Σταύρωση να βλέπει στο εσωτερικό του ιερού, ενώ η απεικόνιση της Θεοτόκου να έχει τοποθετηθεί προς την πλευρά του κυρίως ναού, υπάρχουν στους ναούς της Θεοσκεπάστης στη Νάξο και της Παναγίας στη Λίνδο της Ρόδου<sup>123</sup>.

Στον ναό της Θεοσκεπάστης στη Νάξο υπήρχε αντίστοιχη αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα στη μια όψη και με την απεικόνιση της Σταύρωσης στην άλλη. Η εικόνα είναι ανυπόγραφη και χρονολογικά ανήκει στον 14<sup>ο</sup> αιώνα. Στη Λίνδο της Ρόδου, η αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τον Άγιο Νικόλαο στην άλλη όψη της εικόνας είναι χρονολογημένες γύρω στα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Οι εικόνες της Νάξου και της Ρόδου ίσως δόθηκαν ως δωρεά από τον Μανουήλ Β´<sup>124</sup> Παλαιολόγο στους Ιωαννίτες ιππότες κατά την επίσκεψή του στη Ρόδο. Σύμφωνα με την έρευνα που έχει προηγηθεί η αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου φιλοτεχνήθηκε από ζωγράφους της Κωνσταντινούπολης.

---

<sup>122</sup> Διαδίκτυο: <https://www.monastiriaka.gr>>[anagia-portaitissa-iera

<sup>123</sup> Δενδράκης, 1964, σελ. 422-423, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1964

<sup>124</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1964, σελ.108

## Α΄ ΟΥΨΗ: ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑ



**Εικόνα 9** - Παναγία Βρεφοκρατούσα  
Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ.,  
*Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η απεικόνιση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας (εικόνα 9) έχει τοποθετηθεί σε πλατύ ανάγλυφο και διαθέτει λοξότμητο πλαίσιο, έχει προηγηθεί προπαρασκευή σε ξύλο με ύφασμα και γύψο, ενώ χρησιμοποιήθηκε φύλλο χρυσού για τον κάμπο, γεγονός που φανερώνει την ακριβή κατασκευή της που είχε κοστίσει πολλά χρήματα<sup>125</sup>. Η χρησιμοποίηση του χρυσού, η επιτυχημένη χρήση των χρωμάτων, η σωστή απόδοση των εκφράσεων αποτελούν χαρακτηριστικά τα οποία φανερώνουν τη μεγάλη ποιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας κατά τους Παλαιολόγειους χρόνους.

Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας παραπέμπει στον τύπο της Οδηγήτριας που συναντάμε σε παρόμοιες εικόνες της ίδιας περίπου εποχής, όπως αυτές που βρίσκονται στη μονή Βατοπεδίου από το δεύτερο μισό του 13<sup>ου</sup> αιώνα και του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>126</sup>. Στην εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας παρατηρούμε τη Θεοτόκο από τη μέση και πάνω να κρατάει τον μικρό Ιησού με γλυκύτητα και στοργή με το αριστερό χέρι της, ενώ με το δεξί αγγίζει το γόνατο του παιδιού και το καμαρώνει. Η Θεοτόκος είναι ενδεδυμένη με βαθυπόρφυρο μαφόριο<sup>127</sup> το οποίο έχει ένα μικρό άνοιγμα στο λαιμό της. Ο χειριδωτός<sup>128</sup> εσωτερικός χιτώνας της, όπως φαίνεται από τα επιμανίκια, είναι βαθυγάλανος ένα στοιχείο που τη συνδέει με την Παναγία της Σταύρωσης στη πίσω πλευρά της εικόνας, το βαθυγάλανο που προερχόταν από το πανάκριβο πέτρωμα lapis lazuli<sup>129</sup>, από το οποίο

<sup>125</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 108

<sup>126</sup> Τσιγαρίδας, 1999, σελ. 363

<sup>127</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 81

<sup>128</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 81

<sup>129</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 108

προέρχεται ένα σπάνιο χρώμα που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι σε εξαιρετικές μόνο περιπτώσεις και ειδικότερα για τον χιτώνα της Παναγία.

Το βλέμμα της Θεοτόκου είναι συγκεντρωμένο προς τον πιστό και μέσα από τα βαθυγάλανα μάτια της<sup>130</sup> εκφράζει τον πόνο που θα νιώσει στο μέλλον, αφού ουσιαστικά γνωρίζει τα μελλούμενα και το τι θα ακολουθήσει μέσα από το Άγιο Πάθος του Υιού της. Ο Χριστός στην αγκαλιά της μητέρας του παρουσιάζεται ελαφρά στραμμένος προς τη Θεοτόκο όπως συμβαίνει κατά κανόνα στις βυζαντινές απεικονίσεις του μικρού Χριστού, η αίσθηση της παιδικής ηλικίας αντικαθίσταται από την σοβαρότητα και την πρώιμη ωριμότητα και την κοιτάζει σαν να θέλει να την ευλογήσει ταυτόχρονα. Ο χιτώνας του είναι χρωματικά ωχροκόκκινος με πυκνές χρυσοκονδυλιές. Με το δεξί χέρι του ευλογεί και με το αριστερό κρατάει ειλητάριο βρισκόμενο σε οριζόντια θέση προς το έδαφος. Στο επάνω μέρος της εικόνας παρατηρούμε δύο αγγέλους. Πρόκειται για μικρογραφία των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ που συνοδεύουν τη Θεοτόκο και το Θείο Βρέφος.

Παρατηρώντας τη μορφή της Θεοτόκου, αλλά και τη μορφή του Χριστού βλέπουμε ότι ως προς τη τεχνοτροπία υπάρχουν αρχαϊκά στοιχεία<sup>131</sup>. Είναι δύο μορφές με λεπτά φυσιολογικά χαρακτηριστικά προσώπου, το πρόσωπο της Θεοτόκου είναι ωειδές με μικρό σφικτό στόμα και πολύ σοβαρό βλέμμα. Ο Χριστός παρουσιάζεται ως ένα εύσωμο παιδί, ενώ τα καλοσχεδιασμένα δάκτυλα των χεριών δίνουν ζωντάνια και κίνηση στην εικόνα. Οι στάσεις των Θείων προσώπων είναι τελετουργικές και ισορροπημένες, και τα βλέμματα εκφράζουν αίσθημα φιλανθρωπίας και αγνότητας, ενώ σε συνδυασμό με τα έντονα χρώματα που γεμίζουν την εικόνα δίνουν την αίσθηση ότι το έργο ανήκει στη δεύτερη δεκαετία του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>132</sup>.

---

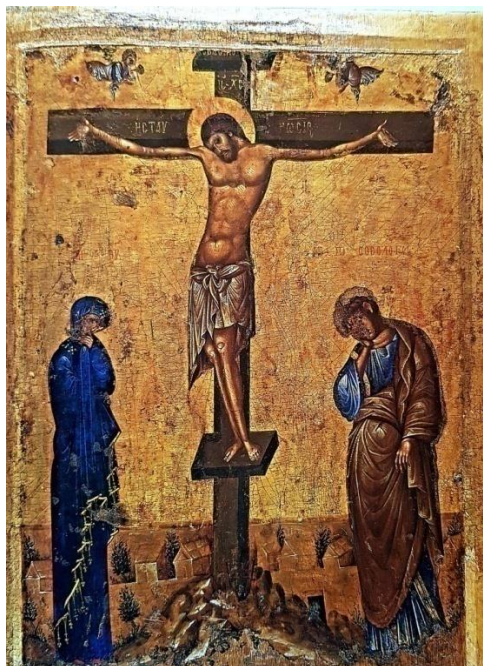
<sup>130</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 44

<sup>131</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 81

<sup>132</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 108



## Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ, 14<sup>ΟΣ</sup> ΑΙΩΝΑΣ



**Εικόνα 10 -Σταύρωση**

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η πλευρά της εικόνας που εικονίζεται η Σταύρωση (εικόνα 10) φαίνεται ότι είναι δημιούργημα του ίδιου ζωγράφου. Η επιφάνεια του έργου έχει υποστεί σημαντική επεξεργασία, αφού καλύφθηκε με ύφασμα και γύψο, ενώ στην παράσταση το βάθος είναι καλυμμένο με χρυσό χρώμα, και στο μαφόριο της Παναγίας έχει χρησιμοποιηθεί το κυανό χρώμα lapis lazuli<sup>133</sup>, χαρακτηριστικά που φανερώουν μια ακριβή κατασκευή.

Μελετώντας την εικόνα παρατηρούμε ότι στο κέντρο της βρίσκεται ο Εσταυρωμένος Χριστός, δεξιά του παρίσταται η μητέρα του, η Παναγία, που τον θρηνεί, στα αριστερά του βρίσκεται ο μαθητής του Ιωάννης, ενώ αριστερά και δεξιά του Σταυρού ίπτανται δύο ημίσωμοι άγγελοι. Ο Σταυρός είναι τοποθετημένος πάνω στον λόφο του Γολγοθά και πίσω ακριβώς από τον λόφο διακρίνονται τα τείχη και η πόλη της Ιερουσαλήμ. Στη σύνθεση διαφαίνονται και ορισμένες επιγραφές, όπως στις κεραίες του Σταυρού που έχουν γραφτεί με χρυσό χρώμα, ο Ι(ΗCOY)CX(PICTO)C, ΟΒΑCΙΑΛΕΥ[C ΤΗCΔΟΞΗC] καθώς και τα ονόματα των παρευρισκόμενων «Μήτηρ Θεού και Ιωάννης ο Θεολόγος»<sup>134</sup>.

Στην εικόνα της Σταύρωσης βλέπουμε ορισμένα τυπολογικά χαρακτηριστικά που αφορούν κυρίως στη Θεοτόκο και στο τοπιογραφικό περιβάλλον της εικόνας<sup>135</sup>. Αυτά τα τυπολογικά στοιχεία ουσιαστικά δεν προέρχονται από την Παλαιολόγεια τέχνη, αλλά έχουν τις ρίζες τους σε

<sup>133</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 80

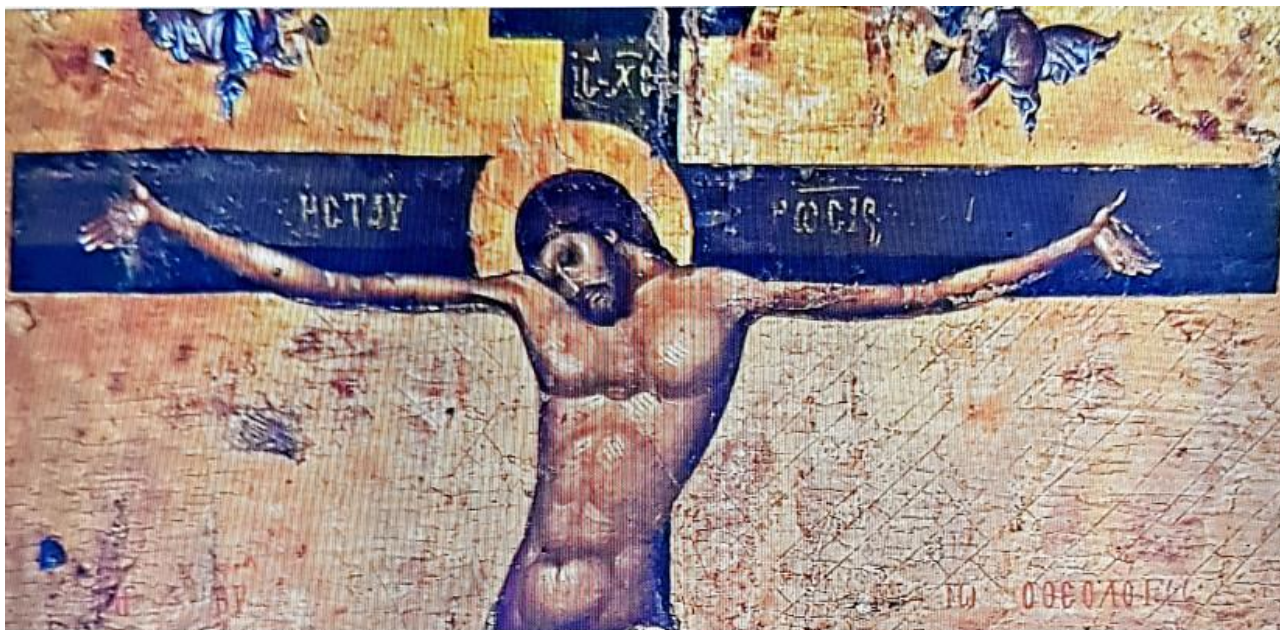
<sup>134</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 110

<sup>135</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 112

προηγούμενους αιώνες και σε επιδράσεις από την ζωγραφική της Δύσης, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια.

Στο κέντρο της παράστασης έχουμε το Χριστό επάνω στον Σταυρό, το πρόσωπό του είναι ήρεμο και το κεφάλι του έχει γύρει επάνω στον δεξιό ώμο του. Το σώμα του έχει πάρει μια ελαφριά κάμψη ως αποτέλεσμα του μαρτυρίου της σταύρωσης. Τα χέρια του μακριά και λεπτά (εικόνα 11)<sup>136</sup> είναι τεντωμένα και καρφωμένα στις παλάμες πάνω στην οριζόντια κεραία του Σταυρού, τα πόδια του καρφωμένα κι αυτά ακουμπούν πάνω στο δεξιό άκρο της βάσης που είναι καρφωμένη επάνω στο σταυρό.

Το περίζωμα που φοράει στη μέση του ο Χριστός είναι γεμάτο πτυχώσεις, δεμένο με ένα δύσκολο, αλλά χαλαρό κόμπο, ταλαιπωρημένο από τα μαρτύρια που υπέστη ο Κύριος και του οποίου η μυτερή απόληξη γέρνει αριστερά. Το φωτεινό χρυσό που χαρακτηρίζει το φωτοστέφανο του Χριστού ακουμπάει στις κεραίες του Σταυρού εκπέμποντας άπλετο φως και προμηνύοντας την Ανάσταση<sup>137</sup> που θα έρθει με «τον ήλιο της δικαιοσύνης».<sup>138</sup>



Εικόνα 11 – Σταύρωση, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Κάτω από τον Σταυρό του Πάθους, σε ένα απόκοσμο περιβάλλον στέκονται και θυμίζουν τις επιτύμβιες στήλες<sup>139</sup> της αρχαιοελληνικής γλυπτικής, η Παναγία και ο μαθητής του Κυρίου Ιωάννης. Ο θρήνος που εκφράζουν είναι το αποκορύφωμα όλου του Πάθους. Η Παναγία στο αριστερό μέρος της παράστασης (εικόνα 12)<sup>140</sup> παρουσιάζεται ψηλή και λεπτή με μια ελαφρά κλίση της κεφαλής. Το

<sup>136</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 47

<sup>137</sup> Πεντηκοστάριον, 2010

<sup>138</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 44

<sup>139</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 112

<sup>140</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 48



μαφόριο που καλύπτει όλο το σώμα της έχει το χρώμα του κυανού που προέρχεται από το lapis lazuli, διατρέχεται από χρυσή κροσσωτή παρυφή<sup>141</sup>, και στολίζεται με χρυσά αστέρια στους ώμους. Τα χρυσά αστέρια στο μαφόριο της Θεοτόκου συμβολίζουν την αειπαρθενία της και χρησιμοποιούνται στην αγιογραφία της Παναγίας. Η αριστερή παλάμη της μόνο είναι ακάλυπτη και διακρίνεται καθαρά κοντά στο πρόσωπο, ο ζωγράφος υιοθέτησε τη γνωστή εικονογραφική λεπτομέρεια που προέρχεται από την αρχαιότητα και η Παναγία εκφράζει τη θλίψη της ακουμπώντας με το χέρι τα χείλη και το πρόσωπό της.

Ο Ιωάννης (εικόνα 13)<sup>142</sup> είναι το τρίτο τραγικό πρόσωπο της εικόνας. Από το πρόσωπό του και το σώμα του διαφαίνεται η νεαρή ηλικία του. Η στάση του θυμίζει αγάλματα της αρχαιότητας. Η καμπύλη στάση του σώματός του έρχεται σε παραλληλισμό με τη στάση του σώματος του Χριστού στον Σταυρό<sup>143</sup>. Με το δεξί του χέρι στηρίζει το σκυμμένο κεφάλι του καλύπτοντας τη θλιμμένη έκφρασή του και με το αριστερό χέρι αγγίζει το ιμάτιό του. Το γαλανό χρώμα στον χιτώνα που φοράει ο Ιωάννης, καθώς και το γεμάτο πτυχώσεις ιμάτιο που τον καλύπτει αποτελούν δύο ακόμη ενδείξεις για την προέλευση της εικόνας από μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο .

---

<sup>141</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 112

<sup>142</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 49

<sup>143</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 113



**Εικόνα 12 -Σταύρωση**

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ.,  
*Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα



**Εικόνα 13 -Σταύρωση**

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ.,  
*Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Στο θρηνητικό περιβάλλον της σκηνης εντάσσονται και οι δύο άγγελοι που ίπτανται δεξιά και αριστερά του σταυρού. Οι άγγελοι κρατούν με το ένα χέρι το πρόσωπό τους για να δείξουν τη θλίψη που τους κατέχει για το γεγονός που διαδραματίζεται και με το άλλο τους χέρι δείχνουν το Χριστό.

Στον λόφο του Γολγοθά είναι στηριγμένος ο Σταυρός, με ξύλινους πασσάλους. Στην εμπρόσθια όψη του Γολγοθά υπάρχει το σπήλαιο με το κρανίο του Αδάμ που είναι κατεστραμμένο. Μέσα στο πετρώδες έδαφος αναφύονται χλόη, φυτά, δένδρα με ανθούς και θάμνοι.

Πίσω από τον Σταυρό βρίσκονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ με τα κεραμοσκεπή σπίτια εντός του τείχους και με δένδρα ανάμεσά τους. Πίσω από τον λόφο αργοφαίνεται μια πύλη στο τείχος της πόλης.

Ο εικονογραφικός τύπος της Σταύρωσης του Βυζαντινού Μουσείου είναι κοινός τόσο στην κωνσταντινουπολίτικη ζωγραφική, όσο και στην δυτική ζωγραφική. Εξετάζοντας τεχνοτροπικά ή εικονογραφικά την παράσταση, είμαστε σε θέση να εξαγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα ως προς τις ομοιότητες που έχει η εικόνα της Σταύρωσης αρχικά με έργα της μεσοβυζαντινής περιόδου του 10<sup>ου</sup> και του 11<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία φιλοτεγήθηκαν στη Βασιλεύουσα, αλλά και στις επαρχίες της

αυτοκρατορίας, καθώς και στοιχεία που έχουν αποδοθεί στη δυτική ζωγραφική<sup>144</sup>, και που προέρχονται από χειρόγραφα σταυροφορικών εργαστηρίων που χρονολογούνται στον 12<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>145</sup>

Κεντρικά πρόσωπα είναι η Παναγία και ο Ιωάννης και στα πρόσωπά τους έχει αποτυπωθεί η θλίψη, γεγονός που εκτός των άλλων μας οδηγεί σε παλαιότερες εικόνες που έχουν φιλοτεχνηθεί στη Κωνσταντινούπολη, από τους μέσους βυζαντινούς χρόνους. Παράδειγμα ομοιότητας και το εικονίδιο από ελεφαντοστό στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης<sup>146</sup>, που χρονολογείται από τον 10<sup>ο</sup> και 11<sup>ο</sup> αιώνα. Η απεικόνιση του Ιωάννη, η στάση του σώματος του, η κόμμωση, οι πτυχώσεις που φέρει το ιμάτιό του, καθώς και η κλίση της κεφαλής της Παναγίας, παραπέμπουν στη Σταύρωση που εξετάζουμε.

Στη Σταύρωση της Μονής Δαφνίου<sup>147</sup> και πάλι υπάρχουν κοινά στοιχεία: η Παναγία φοράει ίδιου χρώματος κυανό μαφόριο<sup>148</sup> η στάση της είναι ευθυτενής, παρ' όλο που γέρνει το κεφάλι της, όπως και στην εικόνα μας, ενώ ο Ιωάννης ταιριάζει χρωματικά με το κυανό του ιματίου του, όπως και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου.

Η Μονή Βατοπεδίου έχει στην κατοχή της μια ψηφιδωτή εικόνα που χρονολογείται στα τέλη του 13<sup>ου</sup> αιώνα και στην οποία απεικονίζεται η Σταύρωση. Οι ομοιότητες με τη Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου έγκεινται στην ομοιότητα των προσώπων του Χριστού και του Ιωάννη, καθώς και στις στάσεις των τριών μορφών.

Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου, κτίριο του 11<sup>ου</sup> αιώνα, που βρίσκεται στη νοτιοανατολική πλευρά του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, υπάρχουν τοιχογραφίες του 1303 με χορηγία του Μιχαήλ Γλαβά Ταρχανειώτη και της συζύγου της Μαρίας. Η τοιχογραφία με τη Σταύρωση παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με την εικόνα της Σταύρωσης του Βυζαντινού Μουσείου. Στην πολυπρόσωπη τοιχογραφία<sup>149</sup>, παρατηρούμε ότι η στάση της Παναγίας και το χέρι, όπως το τοποθετεί η Θεοτόκος στο πρόσωπό της θυμίζουν τη στάση της στην εικόνα που εξετάζουμε, με τη διαφορά ότι το δεξιό χέρι της διακρίνεται μπροστά στο στήθος της σαν να δέεται προς το Χριστό<sup>150</sup>.

Υπάρχουν όμως στη Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου διάφορα τεχνοτροπικά στοιχεία που έχουν αποδοθεί σε επίδραση από τη δυτική ζωγραφική. Παραδείγματος χάρη η Θεοτόκος μέσα από το απόλυτα κλειστό μαφόριό της υψώνει μόνο το χέρι της που το ακουμπάει στο πρόσωπό της με τον αντίχειρα. Αυτή η στάση της Παναγίας έχει εντοπισθεί για πρώτη φορά στο λειτουργικό ειλητάριο της Perugia<sup>151</sup>. Ο Ιωάννης και ο Εσταυρωμένος θυμίζουν τις αντίστοιχες μορφές από το

<sup>144</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 117

<sup>145</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 117

<sup>146</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 117

<sup>147</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 117

<sup>148</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 117

<sup>149</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 113

<sup>150</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 113

<sup>151</sup> Buchtal, 1957, πιν.57, σελ. 48

λειτουργικό ειλητήριο του Egerton<sup>152</sup>. Όλα τα παραπάνω τα συναντούμε σε χειρόγραφα του 12<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία κατά κανόνα αποδίδονται σε σταυροφορικά εργαστήρια.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα φωτοστέφανα στην εικόνα της Σταύρωσης Παραδείγματος χάρη στο φωτοστέφανο του Χριστού διακρίνονται ακτίνες, οι οποίες μορφοποιούνται από τα σφηνοειδή σχέδια των κεραιών και με το συνδυασμό με το χρυσό χρώμα δημιουργείται διαφορετική στην επιφάνειά τους αντανάκλαση του φωτός<sup>153</sup>. Αυτό το στοιχείο δεν είναι πρωτόγνωρο, έχει συναντηθεί σε εικόνες της μεσοβυζαντινής περιόδου και ιδιαίτερα σε εικόνες του Σινά<sup>154</sup>, κατά τον 10<sup>ο</sup> αιώνα. Οι εικόνες αυτές ήταν ζωγραφισμένες στην Κωνσταντινούπολη, από Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους που φιλοξενούνταν στη Μονή. Παρόμοιες εικόνες συναντούμε και στη Μονή Βατοπεδίου που χρονολογούνται στον 13<sup>ο</sup> αιώνα<sup>155</sup>.

Η διαμόρφωση του τοπίου στη Σταύρωση μας παραπέμπει σε κωνσταντινουπολίτικα έργα, όπως στην μνημειακή εικονογράφηση του Δαφνίου, στην αντίστοιχη εικόνα της Μονής Βατοπεδίου, καθώς και στο ψηφιδωτό με το ίδιο θέμα από τους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης<sup>156</sup>. Το νέο τεχνοτροπικό στοιχείο που εισάγεται στην εικόνα είναι η χαμηλή τείχιση και η εμφανής προβολή της Ιερουσαλήμ που διαφαίνονται στον χαμηλό ορίζοντα<sup>157</sup>. Η απόδειξη της παραπάνω διαπίστωσης διαφαίνεται εάν παρατηρήσουμε την αμφιπρόσωπη εικόνα του Χριστού Ψυχοσώστη και της Σταύρωσης από το ναό της Περιβλέπτου της Αχρίδας,<sup>158</sup> όπου το τείχος είναι αρκετά ψηλό και φτάνει έως τους ώμους των μορφών της Θεοτόκου και του Ιωάννη. Το δομημένο περιβάλλον που περιλαμβάνεται στην εικόνα της, διανθίζεται με την ανάδειξη διαφόρων δένδρων και φυτών που στολίζουν την πόλη.

Συμπερασματικά θα αναφέρουμε ότι η αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και της Σταύρωσης στη β' όψη θα χαρακτηριζόταν ως μία από τις καλύτερες του 14<sup>ου</sup> αιώνα που φιλοξενεί το Μουσείο. Οι λόγοι που οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα βασίζονται τόσο στην αρμονία με την οποία είναι δοσμένα τα θέματα, αλλά και στη πνευματικότητα που τις διακρίνει, καθώς και στην αρμονία των χρωμάτων. Οι ίδιες οι μορφές στη Σταύρωση εντυπωσιάζουν παρά τη θλίψη που διακατέχει τα πρόσωπα που πενθούν κάτω από τον Σταυρό του Χριστού.

Η πλαστικότητα των σωμάτων, η καλοσύνη και πραότητα των προσώπων, η στάση των σωμάτων, τα ρούχα που φορούν με τα σκούρα χρώματα εκφράζουν το πένθος το οποίο αποτελεί το κύριο

<sup>152</sup> Buchtal, 1957, πιν.57, σελ. 48

<sup>153</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 118

<sup>154</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 81

<sup>155</sup> Τσιγαρίδας, 1992, σελ. 363

<sup>156</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 118

<sup>157</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 81

<sup>158</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, 2016, σελ. 118

χαρακτηριστικό αυτού του θέματος. Μέσα όμως από την ατμόσφαιρα του πένθους αναδεικνύεται και η ποιότητα της δημιουργίας της συγκεκριμένης εικόνας που φανερώνεται από τη πολυτέλεια των χρωμάτων του κυανού και του χρυσού, το κυανό χρώμα στο φόρεμα της Θεοτόκου, η χρυσή τρέσα που διατρέχει το μοφόριό της, τα χρυσά αστέρια στους ώμους της. Το ίδιο ισχύει και για τον Ιωάννη, που ο σωστός χρωματισμός της μορφής του αποτελεί συμπλήρωμα για την εικόνα.

Η Παναγία η Βρεφοκρατούσα από την Α΄ όψη της εικόνας παρουσιάζει ακριβώς το ίδιο αποτέλεσμα με τη Σταύρωση. Παρότι ο εικονογραφικός τύπος φαίνεται απλούστερος με τη μορφή της Παναγίας μέχρι τη μέση, παρατηρείται μια πλήρης ισορροπία στις μορφές της Παναγίας και του Χριστού. Το χρυσό στο βάθος σε συνδυασμό με το κυανό στον εσωτερικό χιτώνα της Θεοτόκου υποδηλώνουν την πολυτέλεια της κατασκευής. Το ωοειδές σχήμα του προσώπου της Θεοτόκου με τα εκφραστικά μάτια και τα σφιγμένα χείλη εξωτερικεύουν τον βαθύ πόνο που αισθάνεται για τα μελλούμενα. Ο Χριστός με βλέμμα κατανόησης και πρόσωπο όχι βρέφους, αλλά μεγαλύτερου σε ηλικία παιδιού, κατανοεί και δικαιολογεί τα μελλούμενα με αγαθό και συγχωρητικό βλέμμα. Οι συναφείς χρωματικοί τόνοι, με τις σωστές φωτοσκιάσεις, δίνουν μια ζωντάνια στην εικόνα και την αίσθηση ότι τα πρόσωπα βιώνουν στην πραγματικότητα τη χρονική αυτή στιγμή.

## **Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών - ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ** Β΄ μισό 14<sup>ου</sup> αιώνα

### **Α. ΑΓΙΑ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΤΕΚΝΑ Β. ΣΤΑΥΡΩΣΗ**

#### **Α΄ ΟΨΗ: Η ΑΓΙΑ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΤΗΣ**

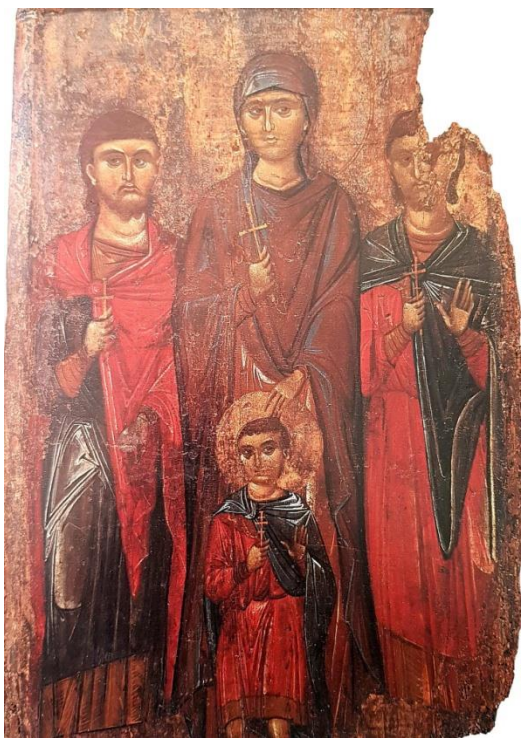
Η αμφιπρόσωπη εικόνα της Αγίας Ιερουσαλήμ και των Τέκνων της στην εμπρόσθια όψη και της Σταύρωσης στην άλλη πλευρά της (εικόνες 14,15)<sup>159</sup> είναι ένα έργο που προέρχεται από άγνωστο ναό της Βέροιας και φιλοξενείται στο Βυζαντινό Μουσείο. Χρονολογικά ανήκει στο δεύτερο μισό του 14<sup>ου</sup> αιώνα και οι διαστάσεις της εικόνας είναι 0,97 x 0,62 μ.<sup>160</sup> Η εικόνα έχει αρκετές ζημιές και φθορές, ενώ στο δεξιό μέρος της λείπουν τμήματα.

---

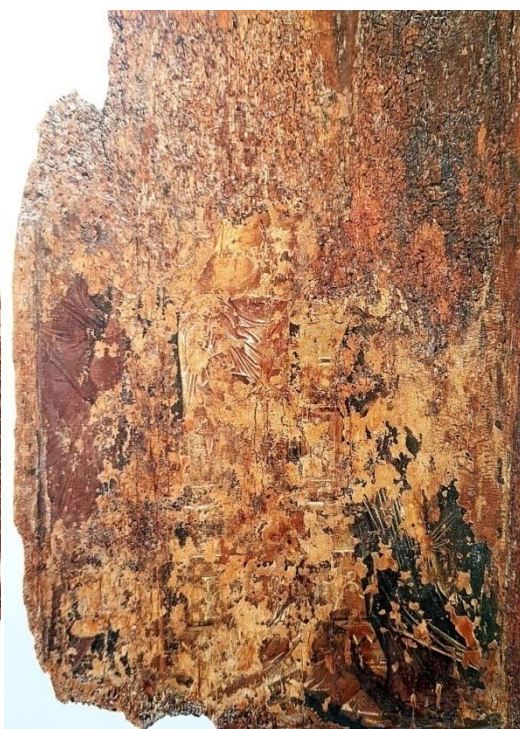
<sup>159</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 65

<sup>160</sup> Παπαζώτος 1995, σελ. 58





**Εικόνα 14 – Αγία Ιερουσαλήμ & Τέκνα,  
Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ.,  
*Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα



**Εικόνα 15 - Σταύρωση  
Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998:** Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ.,  
*Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η εμπρόσθια όψη της εικόνας έχει ως θέμα την απεικόνιση της οικογένειας της αγίας Ιερουσαλήμ με τα τρία παιδιά της. Η αγία Ιερουσαλήμ είναι μάρτυρας, η οποία θανατώθηκε μαζί με τα παιδιά της στη Βέροια, την περίοδο που αυτοκράτορας της Ρώμης ήταν ο Μάρκος Αυρήλιος Πρόβος (276-282 μ.Χ.).

Η οσιομάρτυρας Ιερουσαλήμ με τα παιδιά της, Σέκενδο, Σεκένδικο και Κήγορο, υπήρξαν θύματα των διωγμών που έγιναν ενάντια των Χριστιανών την παραπάνω περίοδο. Η ταυτοποίηση της εικόνας, λόγω του ότι δεν υπάρχουν στοιχεία επάνω της, έγινε δια μέσου παλαιότερης τοιχογραφίας, της οσίας και των παιδιών της, που βρίσκεται στον ναό των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς<sup>161</sup>. Στην παραπάνω τοιχογραφία αναφέρονται τα ονόματα της αγίας και των παιδιών της, στοιχείο που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η λατρεία της αγίας ήταν διαδεδομένη στη Βόρεια Ελλάδα.

Περιγράφοντας τις μορφές της εικόνας παρατηρούμε ότι η αγία Ιερουσαλήμ βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης, όρθια και κατά μέτωπο, κρατώντας τον σταυρό του μαρτυρίου στο δεξιό χέρι της.

Αριστερά και δεξιά της αγίας, βρίσκονται τα δύο παιδιά της ο Σέκενδος και ο Σεκένδικος. Τα πρόσωπά τους φανερώνουν το νεαρό της ηλικίας τους. Μπροστά της βρίσκεται ο μικρός της γιος, ο Κήγορος, τον οποίο ακουμπά χαϊδευτικά στο κεφάλι του με το χέρι της, θέλοντας να δείξει τη μητρική αγάπη της. Παρ' όλο που οι μορφές εικονίζονται μετωπικές και ακίνητες έχουμε την

<sup>161</sup> Παπαζώτος, 1989-1991, σελ. 154

αίσθηση της κίνησης. Η αίσθηση αυτή δημιουργείται από την έκφραση των προσώπων καθώς και από τη κατεύθυνση των βλεμμάτων, όπως και από τις κινήσεις των χεριών τους.

Οι μορφές προβάλλουν στο χρυσό βάθος, που έχει φθαρεί αρκετά από τον χρόνο. Τα πρόσωπα είναι μεγάλα και εκφραστικά με έντονα φυσιognωμικά χαρακτηριστικά που τονίζονται από τα μεγάλα και εκφραστικά μάτια όσο και από τη μύτη και τα χείλη τα οποία είναι μικρά και ερμητικά κλειστά. Η φυσιognωμία των προσώπων δείχνει την αποφασιστικότητα και την τόλμη των ανθρώπων που γνώριζαν τι τους περιμένει και είναι έτοιμοι να θυσιάσουν για τον υπέρτατο σκοπό. Το μαφόριο της αγίας είναι καστανόχρωμο με γαλαζοπράσινες πινελιές ανάμεσα στις πτυχώσεις<sup>162</sup> και κλειστό έως ψηλά στον λαιμό. Τα τρία παιδιά φορούν όμοια ρούχα, με κορυφαίο χρώμα το έντονο κόκκινο των χιτώνων τους και κρατούν τους σταυρούς του μαρτυρίου.

Η αμφιπρόσωπη εικόνα με την Αγία Ιερουσαλήμ και τα Τέκνα της είναι ίσως ένα από τα καλύτερα έργα του ζωγραφικού εργαστηρίου της Βέροιας<sup>163</sup>. Στα χαρακτηριστικά της εμπεριέχει πολλά κοινά στοιχεία με τις τοιχογραφίες ναών<sup>164</sup>, όπως του Αρχάγγελου Μιχαήλ στο σερβικό Λέσνοβο που χρονολογείται στα 1346. Οι ομοιότητες έγκεινται στα μεγάλα πρόσωπα, που είναι ιδιαίτερα φωτισμένα σε συνδυασμό με τους κοινούς φυσιognωμικούς τύπους, ιδιαίτερα του Σεκούνδου<sup>165</sup>. Στο ρουχισμό των μορφών έχουμε και εκεί ομοιότητες τόσο στα σχήματα των πτυχών των ρούχων όσο και στα περικάρπια των χεριών. Η εικόνα έχει τοποθετηθεί χρονολογικά στο τρίτο τέταρτο του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, Μ.,1998, σελ. 64

<sup>163</sup> Παπαζώτος, 1995, σελ. 57

<sup>164</sup> Gabelic, 1989, σελ. 187-194

<sup>165</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, Μ.,1998

<sup>166</sup> Παπαζώτος, 1989-1981, σελ. 155

## Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ



**Εικόνα 15** – Σταύρωση, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998:

Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η παράσταση της Σταύρωσης (εικόνα 15)<sup>167</sup> βρίσκεται στη πίσω όψη της εικόνας. Δεν είναι συνηθισμένη η παράσταση αυτή σε αμφιπρόσωπη εικόνα αφιερωμένη σε κάποιον άγιο, αυτό όμως συμβαίνει συχνά στην αγιογραφία της Βέροιας<sup>168</sup>. Η Σταύρωση δεν σώζεται σε καλή κατάσταση, αφού η φθορά του χρόνου έχει αφήσει τα σημάδια της επάνω της. Η παράσταση είναι απλή και ολιγοπρόσωπη, κάτι που χαρακτηρίζει την εικονογραφία του θέματος αυτού, στις αμφιπρόσωπες εικόνες. Το βάθος στον κάμπο της εικόνας πρέπει να αποδόθηκε με χρυσό χρώμα.

Ο Εσταυρωμένος Χριστός είναι ενδεδυμένος από τη μέση και κάτω με έντονα φωτιζόμενο περίζωμα<sup>169</sup> και το σώμα του παρουσιάζεται με έντονη κάμψη λόγω της Σταύρωσης. Η Παναγία στέκει με το δεξί χέρι της υψωμένο. Ο Ιωάννης με τη στάση του εξωτερικεύει τη βαθιά στενοχώρια και λύπη του. Ο Σταυρός είναι τοποθετημένος στον λόφο του Γολγοθά και πίσω τους παρατηρούμε το ψηλό τείχος της Ιερουσαλήμ.

<sup>167</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 66

<sup>168</sup> Παπαζώτος, 1989-1981, σελ. 156

<sup>169</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 64



## Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών - Η Σταύρωση

BXM 01097 - Μέσα 14<sup>ου</sup> αιώνα

Η Βενετία από το 13<sup>ο</sup> έως το 16<sup>ο</sup> αιώνα υπήρξε μία μεγάλη θαλάσσια δύναμη της ανατολικής Μεσογείου. Η δύναμή της, ήταν η ίδια η θάλασσα που την περιβάλλει καθώς και τα νησιά που κατείχε. Μέσα από το εμπόριο κατάφερε να αναδειχθεί ως πολιτική και οικονομική δύναμη και ένας σημαντικός αντίπαλος του Βυζαντινού κράτους παρότι τα δύο κέντρα είχαν πολλούς δεσμούς συνεργασίας. Η οικονομική ευημερία της είχε σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη των τεχνών και ιδιαίτερα της ζωγραφικής.

Η δυτική τεχνοτροπία και ο γοτθικός ρυθμός που αναπτύσσονταν στις Ευρωπαϊκές χώρες, άργησαν να επηρεάσουν την Ενετική Δημοκρατία, αφού παρέμεινε σταθερά επηρεασμένη από τη βυζαντινή ζωγραφική.

Η επαφή των Ενετών με τη βυζαντινή αυτοκρατορία, τα ανάκτορα, τους ναούς και εν γένει με τα έργα τέχνης του Βυζαντίου, ουσιαστικά τους βοήθησε να αποκτήσουν ένα βιωματικό τρόπο επαφής με τη βυζαντινή τέχνη. Η επαφή αυτή αρχίζει από το 13<sup>ο</sup> αιώνα με τη συμπλήρωση νέων ψηφιδωτών στο ναό του αγίου Μάρκου, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν από Έλληνες καλλιτέχνες σε συνεργασία με Βενετούς.

Το 14<sup>ο</sup> αιώνα πραγματοποιήθηκε η τελευταία φάση διακόσμησης με ψηφιδωτό διάκοσμο του βαπτιστηριού και του παρεκκλησίου του Αγίου Ισιδώρου και σε αυτή τη διακοσμητική φάση η θεματολογία και η τεχνική υπήρξαν σύνθεση από ανατολικά και από δυτικά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία.

Παρότι η Αναγεννησιακή ζωγραφική γεννήθηκε στη Φλωρεντία, η Βενετία κράτησε τα δικά της χαρακτηριστικά. Οι λεπτοί τόνοι των χρωμάτων, η φωτεινότητα των έργων, τα ιδιαίτερα διακοσμητικά θέματα, τα πολυτελή υλικά που χρησιμοποιούσαν δημιούργησαν μία ιδιαίτερη ζωγραφική τέχνη.

Μέχρι τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα ο όγκος και η φόρμα δεν αποτελούσαν το κύριο ενδιαφέρον των ζωγράφων. Η συνεργασία Βυζαντινών με Ενετούς καλλιτέχνες είχε ως αποτέλεσμα τη γέννηση ενός ιδιαίτερου ζωγραφικού ύφους, από το οποίο δημιουργήθηκαν εικόνες, που είχαν ως εικονογραφικά πρότυπα τους τις βυζαντινές εικόνες, αλλά τα χρώματα και η διακοσμητικότητα φανερώνουν μία διαφορετική ευαισθησία που οφείλεται σε τοπικούς παράγοντες της πόλης των δόγηδων.

Σημαντικός εκπρόσωπος της Ενετικής Σχολής των αρχών του 14<sup>ου</sup> αιώνα υπήρξε ο Paolo Veneziano, που θεωρείται και ως ο μεγάλος ζωγράφος της Βενετίας. Τα έργα του είναι ενυπόγραφα και χρονολογούνται από τη δεκαετία του 1320 μέχρι το 1360. Πρόκειται για αντιπροσωπευτικά δείγματα υψηλής, εκλεπτυσμένης ιταλο-βυζαντινής τεχνοτροπίας.

Τα έργα που δημιούργησε υπήρξαν έργα τέχνης, διακοσμημένα με χρυσό, μνημειακά τρίπτυχα, λατρευτικοί πίνακες, έργα που του ανατέθηκαν από πλούσιους μαικήνες της εποχής του, μιας εποχής που η Ευρώπη πλήττονταν από την μαύρη πανώλη ή τον μαύρο θάνατο, όπως ονομάστηκε.

Οι επιρροές του καλλιτέχνη προέρχονταν από το Βυζάντιο και ιδιαίτερα από τις βυζαντινές εικόνες.

Ο ρυθμός του ουσιαστικά ήταν ιταλοβυζαντινός, καθώς είχε άμεσες επιρροές και από την πατρίδα του τη Βενετία. Τα χρώματα που επέλεξε για τα έργα του, όπως χρυσό, κοραλλί και βενετσιάνικο μπλε, επηρέασαν πολλούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες.



**Εικόνα 16** – Σταύρωση, Μπαλτογιάννη, 1998: Μπαλτογιάννη, Χ.,  
*Συνομιλία με το Θείο, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας),*  
εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η Σταύρωση (εικόνα 16)<sup>170</sup> που φιλοξενείται στο Βυζαντινό Μουσείο, είναι μια εικόνα που χρονολογείται στα μέσα του 14<sup>ου</sup> αιώνα και έχει φιλοτεχνηθεί στη Βενετία από τον Ιταλό ζωγράφο Paolo Veneziano<sup>171</sup>. Είναι μια εικόνα που αποκτήθηκε από το Βυζαντινό Μουσείο μέσω δωρεάς του Πολυτεχνείου Αθήνας το 1890.

Η Σταύρωση του Veneziano μας δίνει μια τελείως διαφορετική άποψη του θέματος της Σταυρώσεως σε σχέση με τις βυζαντινές απεικονίσεις του ίδιου θέματος. Στην εικόνα παρατηρούμε στοιχεία δυτικής αγιογραφίας, στοιχεία γοθτικά, αφού την εποχή που δημιουργήθηκε η εικόνα είναι σε άνθηση η γοθτική τέχνη σε όλη τη δυτική Ευρώπη και κυρίως στη Γαλλία. Στην εικόνα του Veneziano τα στοιχεία αυτά βρίσκονται στο πρώτο στάδιό τους, αφού η Βενετία άργησε αρκετά να εισαγάγει τα γοθτικά στοιχεία στη ζωγραφική αφού ήταν επηρεασμένη από τη βυζαντινή ζωγραφική, όπως βλέπουμε και στην εικόνα που θα εξετάσουμε.

Ένα πρώτο στοιχείο της δυτικής ζωγραφικής είναι η πολυπροσωπία στην εικόνα, κάτι που δεν το είχαμε δει έως τώρα στις βυζαντινές εικόνες, που αποτελούνται συνήθως από τις τρεις βασικές

<sup>170</sup> Αχειμαστού – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 125

<sup>171</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 127

μορφές του Εσταυρωμένου της Παναγίας και του Ιωάννη. Εδώ βλέπουμε ότι η παράσταση είναι πολυπρόσωπη, γεμάτη ζωή και κίνηση. Μέσα σε χρυσό βάθος και μπροστά από τις ανισόπεδες επάλξεις των τειχών της Ιερουσαλήμ εκτυλίσσεται η σκηνή της Σταύρωσης του Χριστού.



**Εικόνα 16** – Σταύρωση, Μπαλτογιάννη, 1998: Μπαλτογιάννη, Χ.,  
*Συνομιλία με το Θείο, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας),*  
εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Ο Σταυρός έχει στηριχθεί στον πετρώδη λόφο του Γολγοθά και η κεντρική κάθετη κεραία του Σταυρού είναι αρκετά ψηλή σε σχέση με την οριζόντια κεραία του. Ο Χριστός στο σταυρό έχει γύρει το κεφάλι του στον δεξιό ώμο ενώ το σώμα του δεν έχει την ισχυρή κλίση, όπως συμβαίνει στις βυζαντινές εικόνες, μόνο τα γόνατά του είναι λυγισμένα ελαφρά<sup>172</sup>. Το περίζωμα που είναι δεμένο με κόμπο δεξιά κάτω από τη μέση του είναι πτυχωτό και διάφανο με μυτερή απόληξη αριστερά.

Στο χρυσό βάθος ίπτανται άγγελοι αριστερά και δεξιά, κρατώντας δοχεία περισυλλογής τόσο του αίματος και του νερού που εκρέουν από το τρυπημένο πλευρό του Χριστού, όσο και από τις πληγές που έχουν προκληθεί από τους ήλους των χεριών του. Στη βάση του Σταυρού βρίσκεται γονατιστή η Μαρία η Μαγδαληνή με λυμένα μαλλιά, ως ένδειξη πένθους και θρήνου και με υψωμένα τα χέρια της αγγίζει το υποπόδιο του Σταυρού. Τα λυμένα μαλλιά της Μαγδαληνής είναι δάνειο από τη διεθνή γοτθική τεχνοτροπία, αλλά το συναντούμε και στις βυζαντινές απεικονίσεις, όπου επίσης συμβολίζουν το θρήνο. Πίσω από τη Μαγδαληνή, αριστερά από το σταυρό γέρνει από τη συγκίνηση η Παναγία στην αγκαλιά των μυροφόρων γυναικών<sup>173</sup>, που την υποβαστάζουν. Το μαφόριο που

<sup>172</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 126

<sup>173</sup> Βοκοτόπουλος, 1995, σελ. 26

φοράει είναι βαθυγάλανο, ένα χρώμα ακριβό που συμβολίζει το πένθος, αλλά είναι και το χρώμα που χαρακτηρίζει κατά κανόνα την εικονογραφική της απόδοση. Μαφόριο με το ίδιο χρώμα φορούσε και η Παναγία στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Σταύρωσης με αριθμό T.169<sup>174</sup> του Βυζαντινού Μουσείου. Το μαφόριο είναι στολισμένο με χρυσή κλωστή που καταλήγει σε χρυσά κρόσσια. Το σώμα της είναι γυρισμένο προς το κέντρο και το βλέμμα της στραμμένο προς τον Χριστό.

Στον πόνο της Παναγίας συμπαραστέκεται και ο Ιωάννης που της κρατάει με τα δυο του χέρια το χέρι της. Εδώ έχουμε μια νέα θέση του Ιωάννη, αφού δεν τον έχουμε συνηθίσει να βρίσκεται δίπλα στην Παναγία, αλλά δεξιά από τον σταυρό. Τα κεντρικά πρόσωπα της Σταύρωσης πλαισιώνονται γύρω από ένα πλήθος ανθρώπων, όπως δεξιά και πάνω από την Παναγία όπου υπάρχει ομάδα γυναικών οι οποίες φορούν σφιχτοδεμένα μαντήλια στα κεφάλια τους και έχουν το βλέμμα στραμμένο προς τον Χριστό.

Δεξιά από το Σταυρό υπάρχει πλήθος Ρωμαίων στρατιωτών, νέων και αγένειων, με κοντά μαλλιά που φορούν αχειρίδωτους χιτώνες<sup>175</sup>, με στραμμένο το βλέμμα τους προς τον Χριστό. Κάτω από τον Σταυρό και μπροστά από το πλήθος των νεαρών Ρωμαίων με την πλάτη γυρισμένη υπάρχει νέος άνδρας, ο οποίος κρατάει το καλάμι με τον σπόγγο και δίπλα του στέκει στρατιώτης γεμάτος απορία και έκπληξη, με το χέρι του πάνω στο στήθος του. Μέσα στο πλήθος των νεαρών στρατιωτών παρίστανται δύο Εβραίοι γενειοφόροι που συνομιλούν μεταξύ τους. Στα όρια του Γολγοθά υπάρχει ομάδα ανθρώπων που συμμετέχουν στον διαμερισμό των ιματίων του Χριστού<sup>176</sup>.

Σε δεύτερο επίπεδο και πίσω από τον Σταυρό δεξιά και αριστερά καταφθάνουν με λάβαρα και λόγχες στρατιώτες. Δεξιά του Σταυρού υπάρχει έφιππος Ρωμαίος αξιωματικός που παρατηρεί τον Εσταυρωμένο και αριστερά έφιππος βρίσκεται ο κεντυρίων<sup>177</sup>, ένα σημαντικό πρόσωπο της Σταύρωσης του Χριστού, αλλά και της αγιογραφίας, με υψωμένο το δεξιό χέρι του προς τον Χριστό.

Ο εκατόνταρχος υπήρξε ένα πρόσωπο συμβολικό στη Σταύρωση του Χριστού, αφού ήταν εκείνος ο οποίος τρύπησε τα πλευρά του Χριστού για να βεβαιωθεί ο θάνατός του. Ο κεντυρίων όμως ήταν ο Ρωμαίος εκατόνταρχος, ο οποίος πίστεψε και ασπάστηκε τον Χριστιανισμό, αυτός ήταν ο λόγος που η Καθολική Εκκλησία τον ανακήρυξε άγιο. Γι' αυτό τον λόγο είναι το πρόσωπο μέσα στο πλήθος που φέρει χρυσό φωτοστέφανο στην εικόνα μας.

Η Σταύρωση του Paolo Veneziano είναι μια παράσταση πλούσια και πολυπρόσωπη, αποτελούμενη από πρόσωπα διαφορετικών κοινωνικών τάξεων. Η εικόνα προκαλεί βαθιά συναισθήματα στο θεατή, με τη συνεχή κίνηση τόσο κάτω στη γη όσο και στον ουρανό. Η απόγνωση, το πάθος, η συγκίνηση, ο θυμός, η απορία διαγράφονται στα πρόσωπα όσων παρακολουθούν το

<sup>174</sup> Αχειμαστόυ – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 46

<sup>175</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 126

<sup>176</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 126

<sup>177</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 126

γεγονός. Η σύνθετη αυτή σκηνή αποδίδεται σε υπερβατικό βυζαντινό χρυσό βάθος<sup>178</sup> και είναι αρκετά επηρεασμένη από τη βυζαντινή ζωγραφική. Η τεχνοτροπική απόδοση των μορφών και κυρίως του Χριστού μας φέρνουν σε επαφή με τις αρχές και τις μεθόδους της παλαιολόγιας ζωγραφικής της Περιβλέπτου στον Μυστρά<sup>179</sup>.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δύο ηλικιωμένοι άνδρες που συνομιλούν δεξιά κάτω, οι οποίοι βρίσκονται και στην Βαΐοφόρο της Περιβλέπτου<sup>180</sup>. Στη σκηνή αυτή οι δύο ηλικιωμένοι βρίσκονται μπροστά από το πλήθος των Ισραηλιτών που υποδέχονται τον Χριστό που πλησιάζει πάνω στον ημίονο. Έτσι παρατηρούμε ότι η εικόνα παρότι είναι βενετικής σχολής, έχει στοιχεία και επιρροές από την Παλαιολόγια αναγέννηση. Η γοθτική έκφραση κάνει δειλά βήματα στην εικόνα της Σταύρωσης και περισσότερο φαίνεται στον Σταυρό και στο σώμα του Εσταυρωμένου, μιας και η γοθτική τέχνη, όπως προαναφέρθηκε, άργησε να επηρεάσει τη Βενετία σε αντίθεση με τη βυζαντινή της οποίας η επίδραση ήταν πιο ισχυρή. Αυτό οφειλόταν στις στενές εμπορικές σχέσεις που είχε το Βυζάντιο με τη Βενετία.

Ο Paolo Veneziano, ο δημιουργός της Σταύρωσης είχε επηρεαστεί κατά κόρον από τη βυζαντινή ζωγραφική. Επηρεασμένος από τη παλαιολόγια τέχνη δημιουργεί παραστάσεις, όπως είναι οι μεγάλοι πίνακες με τις σκηνές από το βίο της Θεοτόκου στο Museo Civico di Pesaro, ή με τις σκηνές από το βίο του γνωστού Ιησουΐτη μοναχού Beato Leone Bembo 1321 στο παρεκκλήσιο του Αγίου Βλασίου του Dignano στην Istria<sup>181</sup>. Αυτές οι επιδράσεις εκφράστηκαν στα αρχικά του έργα. Οι βυζαντινές επιδράσεις συνεχίζονται και στα μετέπειτα έργα του. Έτσι η εικόνα της Σταύρωσης εντάσσεται στα μεταγενέστερα έργα του, που χρονικά δημιουργήθηκαν από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αιώνα και είναι επηρεασμένο από την παλαιολόγια ζωγραφική, αλλά διαθέτει και γοθτικά στοιχεία<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 126

<sup>179</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 126

<sup>180</sup> Χατζηδάκης, 1956, σελ. 21

<sup>181</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 127

<sup>182</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 127

## Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών

Τ.2765 Αρχές 15<sup>ου</sup> αιώνα

### Η ΠΑΝΑΓΙΑ, ΑΓΙΟΙ, Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ

Η εικόνα με αύξοντα αριθμό Τ.2765 με την επωνυμία «Η Παναγία, άγιοι, η Σταύρωση» (εικόνα 17)<sup>183</sup>, φιλοξενείται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Είναι μια εικόνα των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα, οι διαστάσεις της είναι 0,81 x 0,435 μ., και προέρχεται από τη συλλογή Βλάχκαλη<sup>184</sup> που κληροδοτήθηκε στο Μουσείο. Από το σχήμα της γίνεται φανερό ότι πιθανότατα αποτελούσε κεντρικό φύλλο μεγάλου τρίπτυχου ή πολύπτυχου<sup>185</sup>.



Εικόνα 17 -Η Παναγία, Άγιοι η Σταύρωση, Μπαλτογιάννη,

1998: Μπαλτογιάννη, Χ., *Συνομιλία με το Θείον, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας)*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της, αλλά και η εικονογραφική απόδοση φανερώνουν την προέλευση της από κάποιο δυτικό εργαστήριο, καθώς όλη η οικονομία της σύνθεσης, η μέθοδος και οι αρχές που χρησιμοποιούνται σε αυτή προέρχονται από την ύστερη γοτθική ζωγραφική<sup>186</sup>. Τα τρία τέταρτα του έργου, που θα θεωρήσουμε ως το κεντρικό μέρος της εικόνας, καλύπτονται από την

<sup>183</sup> Μπαλταγιάννη, 1997, σελ. 37

<sup>184</sup> Μπαλταγιάννη, 1997, σελ. 36

<sup>185</sup> Μπαλταγιάννη, 1997, σελ. 36

<sup>186</sup> Μπαλταγιάννη, 1997, σελ. 36



Παναγία Βρεφοκρατούσα, η οποία κάθεται σε βάθρο με τρεις βαθμίδες, το οποίο δε φαίνεται να έχει ερεισίνωτο ή μαξιλάρι. Τα χαρακτηριστικά της, καθώς και των ενδυμάτων που φοράει είναι δυτικού τύπου. Το μαφόριο της είναι βαθυγάλανου χρώματος με ωχρόλευκη την εσωτερική πλευρά του, σαν ένας μανδύας που καλύπτει το κεφάλι, πέφτοντας πίσω από τους ώμους της, με αποτέλεσμα τα χέρια της να παραμένουν ελεύθερα και τα πόδια της να σκεπάζονται από αυτό. Το μαφόριο, λόγω του ότι είναι πίσω από τους ώμους της, αφήνει ακάλυπτο τον κορμό της Παναγίας που είναι στραμμένος προς τα δεξιά. Ο χιτώνας είναι πτυχωτός. Στα γόνατά της έχει τον μικρό Χριστό σε νηπιακή ηλικία, που έχει απλωμένα τα πόδια του παράλληλα μεταξύ τους και με το δεξί του χεράκι κρατάει το ένδυμα της μητέρας του.

Την παράσταση συμπληρώνουν έξι άγιοι, τρεις αριστερά και τρεις δεξιά, οι οποίοι στέκουν με σεβασμό παρατηρώντας τη Θεοτόκο και τον Χριστό. Αριστερά με κατεύθυνσή από πάνω προς τα κάτω βρίσκεται η αγία Αικατερίνη, ο άγιος Νικόλαος του Μπάρι και ο απόστολος Παύλος. Δεξιά εικονίζονται ο άγιος Φραγκίσκος, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο απόστολος Πέτρος.

Την όλη παράσταση κλείνει η Σταύρωση στο άνω μέρος της εικόνας, με τον Εσταυρωμένο Χριστό στο κέντρο και αριστερά και δεξιά καθισμένους στο έδαφος την Παναγία που θρηνεί και τον μαθητή του, Ιωάννη, αντίστοιχα. Η όλη παράσταση εικονογραφικά ανάγεται σε πρότυπα της Σχολής της Σιένας<sup>187</sup>, αλλά περιλαμβάνει και σπάνιες εικονογραφικές λεπτομέρειες, παραδείγματος χάρη, η καθήμενη χαμηλά Παναγία, πάνω σε βάθρο, χωρίς θρόνο, η διάταξη των αγίων που εικονίζονται σε προφίλ, ένα τρίτο στοιχείο που υποστηρίζει την άποψη ότι η εικόνα ομοιάζει με έργα που δημιουργήθηκαν στη Σιένα, είναι η εικονογραφική απόδοση των αγίων. Στοιχεία όμως υπάρχουν και στη Σταύρωση, όπως ο Χριστός που ουσιαστικά κρέμεται πάνω στον Σταυρό, καθώς και η απόδοση της Παναγίας και του Ιωάννη που βρίσκονται καθιστοί στο έδαφος, κάτι εξαιρετικά σπάνιο σε απόδοση της Σταύρωσης. Τα θέματα αυτά είναι γνωστά στη διεθνή γοτθική τέχνη<sup>188</sup>.

Οι σχέσεις του έργου με τη ζωγραφική της Σιένας ως προς την τεχνοτροπία εντοπίζονται κυρίως στην τεχνική, οι μορφές είναι κομψές και φαίνονται σαν να αιωρούνται. Οι αβρές καμπύλες των πτυχώσεων και η λυγερή χάρη των αδύνατων σωμάτων, θυμίζουν έργα του Σιμόνε Μαρτίνι<sup>189</sup>, όπως «ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου»<sup>190</sup>, το διάσημο τρίπτυχο.

Οι ζωγράφοι της Σιένας παρότι ακολούθησαν το νέο ρεύμα δεν αποκόπηκαν από τη βυζαντινή παράδοση. Ο μεγάλος δάσκαλος Duccio (1255-1350)<sup>191</sup> προσπάθησε και πέτυχε αντί να απορρίψει τις βυζαντινές φόρμες να τους εμφυσήσει νέα ζωή. Εδώ η Αγία Αικατερίνη της Σιένας, μια αβρή

<sup>187</sup> Μπαλταγιάννη, 1997, σελ. 36

<sup>188</sup> Μπαλταγιάννη, 1997, σελ. 36

<sup>189</sup> Gombrich, E. H., 1994, σελ. 213

<sup>190</sup> Gombrich, E. H., 1994, σελ. 213

<sup>191</sup> Gombrich, E. H., 1994, σελ. 213



μορφή,<sup>192</sup>. φέρει χρυσό, με οξυκόρυφα στελέχη, στέμμα και κρατάει στο χέρι της κλαδί φοινικιάς. Το ίδιο στέμμα φοράει ο άγιος Βαλεντινιανός στο θαύμα της φωτιάς του αγίου Μαρτίνου, ένα έργο του Simone Martini, ζωγραφισμένο στην κάτω εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης<sup>193</sup>. Ομοιότητες στο στέμμα συναντάμε στα έργα του ίδιου ζωγράφου, στην αγία Αικατερίνη και στην αγία Ούρσουλα στη Maesta στο Palazzo Pubblico της Σιένας<sup>194</sup>. Ο άγιος Νικόλαος είναι ο επόμενος άγιος μετά την αγία Αικατερίνη. Ο άγιος εμφανίζεται με κοντό και δασύ γένι, φοράει επισκοπική στολή, ψηλή μήτρα και φέρει πινάκιο με τρεις χρυσές μπάλες. Η μορφή του αποστόλου Παύλου έχει έμμεση σχέση με τα χαρακτηριστικά της σχολής της Σιένας. Ο Παύλος αναγνωρίστηκε στη λεπτή μορφή που εμφανίζεται με μακρύ γένι, κρατώντας ανοικτό βιβλίο και μεγάλο ξύλινο ραβδί ακουμπισμένο στον ώμο του, που ουσιαστικά ήταν πρωτύτρη επιζωγράφιση, πάνω σε ίχνος μεγάλου σπαθιού. Το στοιχείο του μεγάλου σπαθιού στον δεξιό ώμο του αποστόλου είναι επίσης ένα χαρακτηριστικό του Duccio από τη Maesta του Duomo της Σιένας<sup>195</sup>. Η επιζωγράφιση με το ραβδί που αντικατέστησε το σπαθί έχει τις ρίζες της στην διεθνή γοθτική τεχνοτροπία<sup>196</sup>. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που, όμως έχει την προέλευσή του στην παλαιοχριστιανική ζωγραφική είναι η θέση του αποστόλου Παύλου, που είναι ακριβώς απέναντι από τον απόστολο Πέτρο<sup>197</sup>.

Τα χαρακτηριστικά και οι θέσεις των δύο Αποστόλων έχουν καθιερωθεί από τα πρώιμα χριστιανικά χρόνια στην αιογραφία. Επί παραδείγματι στα μέσα του 4<sup>ου</sup> αιώνα στη Santa Costanza στην πρώτη κόγχη του μωσαϊκού εικονίζεται ο Χριστός μεταξύ των κορυφαίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Το ίδιο θέμα συναντάται και στο ψηφιδωτό της κόγχης του ιερού της βασιλικής της Santa Pudenziana, όπου ο ένθρονος Χριστός πλαισιώνεται από τους Αποστόλους με πρώτους καθήμενους τον Πέτρο και τον Παύλο. Τέλος άλλο ένα παράδειγμα έχουμε στο Βαπτιστήριο των Αρειανών, που ιδρύθηκε από τον Οστρογότθο βασιλιά της Ιταλίας Θεοδώριχο (493-526). Στο μνημείο αυτό ο τρούλος είναι χωρισμένος σε δύο ζώνες στο κεντρικό μετάλλιο εικονίζεται η Βάπτιση, στην άλλη ζώνη εικονίζεται η πομπή των αποστόλων, με κορυφαίους τον Πέτρο και τον Παύλο. Τα χαρακτηριστικά των δύο αποστόλων και η θέση τους έχουν καθιερωθεί από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια και συνεχίζονται με τον ίδιο τρόπο να εμφανίζονται στην τέχνη μέχρι τις μέρες μας.

Στη δεξιά πλευρά της εικόνας ο άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης, πλησιάζει τον Χριστό και κρατάει τον σταυρό του οράματός του<sup>198</sup>. Η φορά του σώματός του είναι προς τα αριστερά, οπότε το μεγαλύτερο μέρος του καλύπτεται από τον Ιωάννη τον Πρόδρομο που είναι στη δεύτερη σειρά. Ο τρίτος στη σειρά είναι ο απόστολος Πέτρος, αφού αναγνωρίζεται εύκολα από τα φυσιογνωμικά

<sup>192</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 36

<sup>193</sup> Martindale, A., 1988, πιν. 37

<sup>194</sup> Martindale, A., 1988, πιν. 4, πιν. 5

<sup>195</sup> Stubblebine, 1979, εικ. 50

<sup>196</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ.38

<sup>197</sup> Πανσέληνου, 2000, σελ. 47, 64, 65, 72

<sup>198</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 38

χαρακτηριστικά που τον έχουν καθιερώσει στη γοτθική ζωγραφική, αλλά και από τα κλειδιά που κρατούσε στο χέρι του. Οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος είναι οι μορφές που έμειναν ουσιαστικά αναλλοίωτες στον χρόνο, αφού τα χαρακτηριστικά τους, όπως τα κλειδιά του Παραδείσου που κρατάει ο Πέτρος, η λευκή γενειάδα και τα λευκά μαλλιά, αντίστοιχα ο Παύλος κρατάει τους νόμους της Εκκλησίας, τα λίγα σκούρα μαλλιά και η μαύρη γενειάδα καθιερώθηκαν από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια<sup>199</sup>.

Η Σταύρωση που βρίσκεται στο επάνω μέρος της εικόνας αποτελεί, ίσως, την απόδειξη, ώστε το έργο να ενταχθεί όντως στη σιενέζικη ζωγραφική. Η έκφραση του πένθους από την Παναγία και τον Ιωάννη, οι οποίοι βρίσκονται καθισμένοι στο έδαφος, είναι η σοβαρότερη απόδειξη για τα παραπάνω. Το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα των μορφών αντιστοιχεί στη σιενέζικη έκφραση των Παθών του Χριστού<sup>200</sup> και το συναντάμε τόσο στην πρώιμη όσο και στην ύστερη γοτθική ζωγραφική<sup>201</sup>.

Παρόμοια έργα που διαθέτουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά, αλλά και ομοιότητες με την εικόνα που μελετούμε, έχουμε στη Walters Art Gallery. Σε τρίπτυχο στο κεντρικό του σημείο βρίσκεται η Σταύρωση πάνω από την ένθρονη Παναγία<sup>202</sup>. Το έργο έχει αποδοθεί στον Σιενέζο ζωγράφο του 14<sup>ου</sup> αιώνα Paolo di Giovanni<sup>203</sup>. Αντίστοιχα υπάρχει και στην εικονογραφία της Σταύρωσης στην πρεντέλλα το κάτω μέρος του πίνακα βωμού που αποτελείται από μία σειρά πίνακες μικρού μεγέθους του έργου του Sano di Pietro στην National Gallery στην Ουάσινγκτον<sup>204</sup>.

Η εκφραστικότητα της Παναγίας (εικόνα 18)<sup>205</sup>, με την απόγνωση και τη θλίψη που αισθάνεται αφού πενθεί για τον θάνατο του υιού της, είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό. Μέσα από την λεπτομέρεια που δημιουργεί ο ζωγράφος, με την Παναγία να κρύβει το κάτω μέρος του προσώπου της με την αριστερή παλάμη της, μας παραπέμπει στη θλίψη του Ιωάννη, σε ένα παλαιό έργο του Simone Martini<sup>206</sup> που απεικονίζει την ταφή του Χριστού και βρίσκεται στο μουσείο του Βερολίνου. Στο έργο αυτό ο Ιωάννης εικονίζεται στη σκηνή του ενταφιασμού του Χριστού να στέκεται στην άκρη της παράστασης απομακρυσμένος από τον υπόλοιπο κόσμο και κρατώντας το πρόσωπό του, σαν να θέλει να κρύψει τη θλίψη του.

---

<sup>199</sup> Πανσέληνου, 2000, σελ. 47

<sup>200</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 38

<sup>201</sup> Gombrich, E. H., 1994., σελ. 207

<sup>202</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 38

<sup>203</sup> The International Style - The Arts in Europe around 1400, October 23 - December 2, 1962, The Walter's Art Gallery Κατάλογος Έκθεσης Baltimore 1962, Πιν. 26

<sup>204</sup> National Gallery of Art, Book of Illustrations, Washington 1962, σελ. 156, σελ. 182

<sup>205</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 39

<sup>206</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 39



**Εικόνα 18** -Η Παναγία, Άγιοι η Σταύρωση, Μπαλτογιάννη,

1998: Μπαλτογιάννη, Χ., *Συνομιλία με το Θείο, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας)*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Μια ακόμη σχέση που έχει το έργο με τη σιενέζικη ζωγραφική, είναι ο τρόπος που έχει δεμένα τα χέρια του ο Ιωάννης μέσα στην απελπισία που τον διακρίνει για το γεγονός που συντελέστηκε. Αυτό το στοιχείο το χρησιμοποιεί ο Ugo lino di Nerio, ο οποίος με τη σειρά του μιμείται τον τρόπο απόδοσης του Duccio<sup>207</sup>. Παρότι το έργο είναι βαθιά επηρεασμένο από τη σιενέζικη ζωγραφική, όπως είδαμε στη μελέτη μας, δεν λείπουν και τα στοιχεία, που θα μπορούσαν να το κατατάξουν σε ένα μεταγενέστερο επαρχιακό εργαστήριο του διεθνούς γοθικού ρυθμού<sup>208</sup> των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ο εξεζητημένος τρόπος με τον οποίο καλύπτετε το κεφάλι της Παναγίας, το νεανικό στρογγυλεμένο πρόσωπό της, η λεπτομέρεια με τον μικρό Χριστό που κρατιέται από τη δεξιά άκρη της μαντίλας που δημιουργεί το μαφόριο ως κάλυμμα κεφαλής, ο ρεαλισμός που χαρακτηρίζει τις μορφές των αγίων, μαζί με την αντικλασική φυσιογνωμία του Παύλου φανερώνουν τις διαφορετικές επιδράσεις με βάση τις οποίες δημιουργήθηκε το έργο.

<sup>207</sup> Stubblebine, J., *Duccio di Buonisegna and his school II*, Princeton, New Jersey, 1979, εικ. 393

<sup>208</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 39

## **Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών - ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ**

T.139 15<sup>ου</sup> αιώνα

Α΄ όψη: Παναγία Γλυκοφιλούσα - Β΄ όψη: Η Σταύρωση

Η Κρήτη ήταν ένα νησί που για 4 αιώνες από το 1210 έως το 1669<sup>209</sup> βρισκόταν στην κατοχή της Βενετίας, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν σε αυτό, οι συνθήκες που οδήγησαν σε μια σημαντική ανάπτυξη, που κορυφώθηκε ως τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Η ανάπτυξη αυτή έγινε αισθητή στην οικονομία, το εμπόριο, την παραγωγή στο κοινωνικό βιοτικό επίπεδο, αλλά και στον τομέα της τέχνης και του πολιτισμού

Η πολιτιστική ανάπτυξη του νησιού οφειλόταν τόσο στην έντονη παρουσία του ιταλικού στοιχείου και κυρίως της Βενετίας, όσο και στην ιστορική συγκυρία της πτώσης της Κωνσταντινούπολης στους Οθωμανούς, όταν πολλοί κάτοικοι και καλλιτέχνες της Βασιλεύουσας μετανάστευσαν στην Κρήτη. Έτσι η βυζαντινή παράδοση συνεχίστηκε σε νέα κέντρα, που δημιουργήθηκαν εκτός της Οθωμανικής αυτοκρατορίας<sup>210</sup> και η τέχνη της βυζαντινής αγιογραφίας μεταλαμπαδεύτηκε από την Κωνσταντινούπολη και σε άλλα μέρη, όπως η Κρήτη. Μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης σηματοδοτήθηκε και η συστηματική στροφή των Ελλήνων προς τα δυτικά καλλιτεχνικά πρότυπα.

Η επαφή της Κρήτης με τη Βενετία είχε ως αποτέλεσμα να αλλάξουν πολλά και στο πώς αντιλαμβάνονταν οι Έλληνες την τέχνη της ζωγραφικής. Δηλαδή ο λατρευτικός χαρακτήρας που εκφραζόταν μέσα από το θρησκευτικό περιεχόμενο μιας εικόνας ή μιας τοιχογραφίας, αντικαταστάθηκε εν μέρει με την εμπορευματική ή στη συλλεκτική αξία του έργου. Συνεπώς η φορητή εικόνα πλέον αποκτούσε και οικονομική αξία, εκτός από την πνευματική ή καλλιτεχνική που είχε.

Στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα η ζωγραφική της ιταλικής Αναγέννησης επηρέασε την Κρητική ζωγραφική τόσο σε επίπεδο τεχνοτροπίας όσο και ως προς την θεματογραφία<sup>211</sup>. Τα στοιχεία αυτά φυσικά συνδυάστηκαν με τη βυζαντινή παράδοση, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ενός ξεχωριστού χαρακτήρα κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα, στα έργα που δημιουργήθηκαν.

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, αλλά και τα νέα εικονογραφικά στοιχεία είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία της Κρητικής Σχολής Ζωγραφικής<sup>212</sup>. Τα εκφραστικά στοιχεία που υιοθέτησε η Κρητική Σχολή κυμάνθηκαν μεταξύ του Υστεροπαλαιολόγειου φορμαλισμού και των νεωτερισμών που εισήγαγε η Μακεδονική Σχολή στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία ξεκίνησαν να αναπτύσσονται σταδιακά σε μια νέα δομή, αντιπαραβάλλοντας στην παλιά σχηματοποιημένη απόδοση των

<sup>209</sup> Δικτυογραφία: [www.artmag.gr/art-history/item/4521-kritiki-sxoli-zografikis](http://www.artmag.gr/art-history/item/4521-kritiki-sxoli-zografikis), σελ. 1

<sup>210</sup> Δικτυογραφία: στο ίδιο, σελ. 1

<sup>211</sup> Δικτυογραφία, ό.π., σελ. 2

<sup>212</sup> Δικτυογραφία, στο ίδιο, σελ. 2

εικονογραφικών μοτίβων ένα νέο ύφος με επίκεντρο την ανθρώπινη μορφή. Η στατικότητα του βυζαντινού φορμαλισμού δεν εγκαταλείφθηκε: όμως οι στάσεις αποδόθηκαν με περισσότερη άνεση και ζωντάνια, οι όγκοι ισοροπήσαν και η πτυχολογία, αν και γραμμική, χαρακτηρίζονται από πλαστικότητα<sup>213</sup>.

Βασικό σκεπτικό των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής ήταν η αποδέσμευση από το υπερβατικό και συμβολιστικό στοιχείο, η υιοθέτηση της αφηγηματικότητας και της τρισδιάστατης προοπτικής. Ο χρωματισμός βασίστηκε στον παραδοσιακό τρόπο, διατηρήθηκε το χρυσό βάθος και η τεχνική αυγοτέμπερας, παρ' όλα αυτά σε ορισμένες περιπτώσεις, το βάθος διαιρείται και διασπάται, χαρίζοντας ένα παιχνίδι στην εικόνα με το φως και τη σκιά. Μερικοί βασικοί ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής υπήρξαν οι: Ανδρέας Παβίας, Θεοφάνης Στρελίτζας, Μιχαήλ Δαμασκηνός και ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος.

---

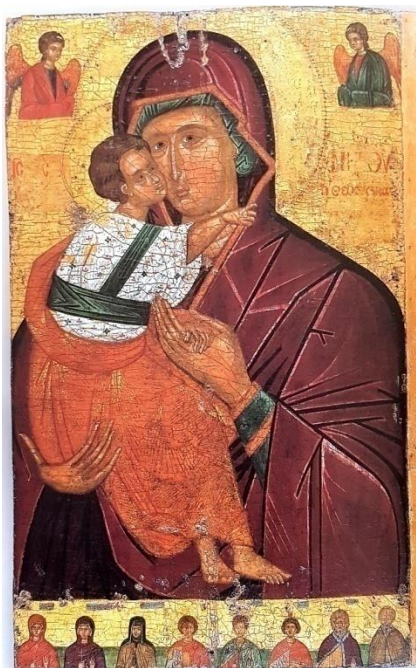
<sup>213</sup> Αλμπάνη, 1999, σελ. 155

## Α΄ ΟΨΗ: ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ - Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ

Τ.139 15<sup>ου</sup> αιώνα

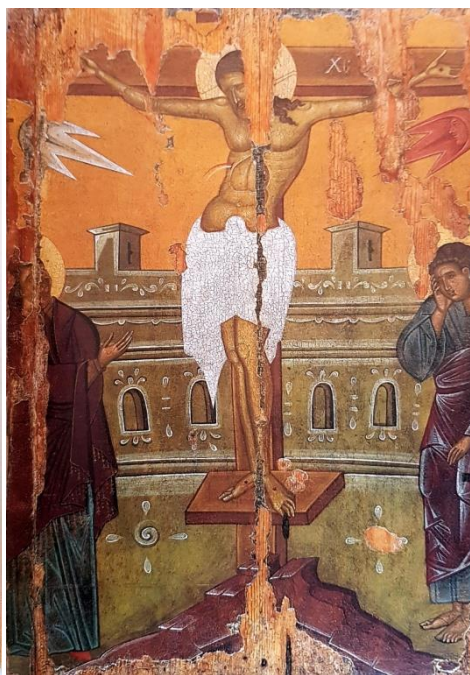
Η αμφιπρόσωπη εικόνα με αύξοντα αριθμό Τ.139 φιλοξενείται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Στην εμπρόσθια όψη απεικονίζεται η Παναγία Γλυκοφιλούσα και στην άλλη όψη η Σταύρωση. Η εικόνα χρονολογείται κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και οι διαστάσεις της είναι 1,125 x 0,73 μ.

Εκτέθηκε το 1997, μαζί με είκοσι πέντε ακόμη εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου στην έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο, προς τιμήν της βρετανικής προεδρίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης (εικόνες 19 και 20)<sup>214</sup>.



**Εικόνα 20**

**Εικόνα 19** - Η Παναγία Γλυκοφιλούσα  
Μπαλτογιάννη, 1998: Μπαλτογιάννη, Χ., *Συνομιλία με το Θεόν, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας)*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα



**Εικόνα 20- Σταύρωση**

Μπαλτογιάννη, 1998: Μπαλτογιάννη, Χ., *Συνομιλία με το Θεόν, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας)*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

## Α΄ ΟΨΗ: Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ

Στην Α΄ όψη της εικόνας δεσπόζει η μορφή της Παναγίας (εικόνα 19) που κρατάει με το δεξί της χέρι τον μικρό Χριστό. Ο εικονογραφικός τύπος, είναι παραλλαγή του τύπου της Γλυκοφιλούσας, η οποία αποδεικνύεται από τη σύνθετη κίνηση και στάση του Χριστού<sup>215</sup>. Οι μορφές της Παναγίας και του Χριστού έχουν αποδοθεί πάνω σε χρυσό βάθος. Ο Χριστός είναι καθισμένος στο δεξιό χέρι της Παναγίας. Η κίνηση του σώματός του μαρτυρά ότι γυρίζει προς αυτήν, γυρνώντας την πλάτη του προς τον θεατή. Το πρόσωπό του σχεδόν αγγίζει το πρόσωπο της μητέρας του. Με το δεξί χέρι του

<sup>214</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 120-121

<sup>215</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 79

κρατιέται από το μαφόριο της Παναγίας, ενώ την αριστερή παλάμη του, κρατάει με στοργή η μητέρα του. Το ιμάτιό του είναι χαμηλωμένο κοντά στη μέση του, αφήνοντας ακάλυπτο τον λευκό χιτώνα με την κόκκινη ζώνη που κατεβαίνει με σύμφυτους ιμάντες<sup>216</sup> από τους ώμους και δένεται στη μέση. Τα πόδια του αιωρούνται δεξιά. Δεξιά και αριστερά, στα όρια του φωτοστέφανου, βρίσκονται οι προτομές δύο αγγέλων που σεβίζουν, με τα χέρια τους καλυμμένα από τα ιμάτιά τους.

Στο κάτω μέρος της εικόνας βρίσκονται οκτώ μορφές αγίων. Οι μορφές απεικονίζονται ως προτομές μικρής κλίμακας και μετωπικά. Οι άγιοι από αριστερά προς τα δεξιά είναι η αγία Κυριακή, που σε μεταγενέστερη επιγραφή ονομάζεται αγία Φωτεινή, η αγία Παρασκευή, η αγία Θεοδοσία, ο άγιος Γεώργιος, ο άγιος Δημήτριος, ο προφήτης Δανιήλ, ο προφήτης Ηλίας και ο Άγιος Ανδρέας Κρήτης<sup>217</sup>.

Δίπλα στην παράσταση της Παναγίας υπάρχει μεταγενέστερη επιγραφή με την επωνυμία «Η ΘΕΟΣΚΕΠΑΣΤΟΣ»<sup>218</sup>. Το εικονογραφικό θέμα και σχήμα της εικόνας είναι σύνθετο, η εικονογραφική λεπτομέρεια, δηλαδή το χέρι του Χριστού, που αφήνεται στο χέρι της Παναγίας, συνδέει τυπολογικά την Παναγία με τον τύπο της Γλυκοφιλούσας. Η παραπάνω διαπίστωση συμπληρώνεται και από το ύφος της Παναγίας που διαθέτει την ενόραση για το μελλοντικό Πάθος του Υιού της. Η λεπτομέρεια της ενδυμασίας του Χριστού με τους ιμάντες παραπέμπει στον εικονογραφικό τύπο του Αναπεσόντα που εικονίζεται στο ψαλτήριο της Ουτρέχτης και χρονολογείται στον 9<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>219</sup> Ο Χριστός στο ψαλτήριο εικονίζεται σε παιδική ηλικία ξαπλωμένος σε κλίνη, με λυγισμένο προς τα επάνω το χέρι του, ακουμπώντας το πρόσωπο του. Η παράσταση αυτή ανάγεται στην ύστερη αρχαιότητα είναι δηλωτική του σχήματος ύπνου-θανάτου. Στη δήλωση αυτού του νοήματος συμβάλλει και μία άλλη εικονογραφική λεπτομέρεια, όπως τα πόδια του παιδιού που αποδίδονται σταυρωμένα, ένα χαρακτηριστικό που παραπέμπει και στο Πάθος.<sup>220</sup>

Το Άγιο Πάθος συνδέθηκε με την εικονογραφική παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας. Η σύνδεση έγινε με την λεπτομέρεια στην απεικόνιση που φέρει το χέρι του μικρού Χριστού στο χέρι της μητέρας του. Αυτή η κίνηση έγινε σημείο αναφοράς, ώστε να συνδεθεί με την αντίστοιχη κίνηση που παρουσιάζεται στην εικονογραφία της Αποκαθήλωσης. Η εικονογραφική λεπτομέρεια εμφανίζεται από τη βυζαντινή εποχή και καθιερώθηκε κυρίως στις τοιχογραφίες του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα<sup>221</sup>.

Τεχνοτροπικές ομοιότητες με την εικόνα υπό εξέταση, συναντάμε και στην εικόνα της Παναγίας του Κάστρου της Λέρου,<sup>222</sup> χρονολογημένη τον 15<sup>ο</sup> αιώνα. Η εικόνα διαθέτει τεχνοτροπικά στοιχεία

<sup>216</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 122

<sup>217</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 122

<sup>218</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 122

<sup>219</sup> Pallas 1965, σελ. 246

<sup>220</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 14

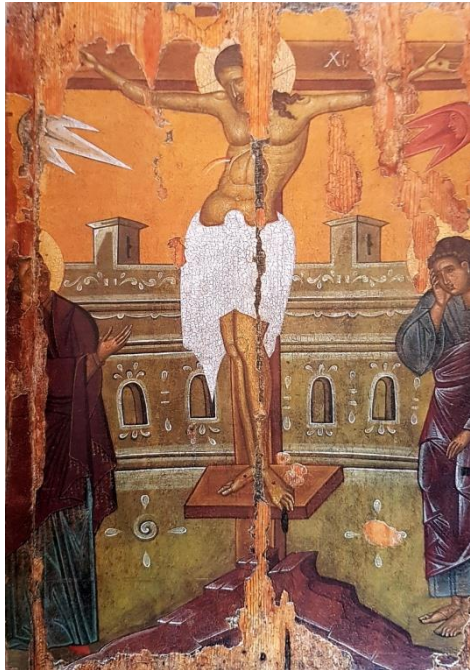
<sup>221</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 14

<sup>222</sup> Μπαρμπουδάκης, 1989, σελ. 139-140



των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα, με επιδράσεις διαφορετικών παραδόσεων. Οι παραδόσεις αυτές φανερώνονται στα χαρακτηριστικά της Παναγίας, όπως το μακρύ πρόσωπό της, η λεπτή και μακριά μύτη, το μικρό στόμα, τα ρόδινα δάκτυλα των χεριών της· όλα αυτά θυμίζουν την κωνσταντινουπολίτικη παλαιολόγεια ζωγραφική.<sup>223</sup> Η Γλυκοφιλούσα της Decani αποτελεί πιθανότατα και το προδρομικό πρότυπο του τύπου που εξετάζουμε<sup>224</sup>. Από τους κρητικούς ζωγράφους του 15<sup>ου</sup> αιώνα, προέρχονται τα δυνατά και λευκά φώτα στις άκρες των πτυχώσεων και κάτω από το τελευταίο στρώμα της αραιής λάκκας<sup>225</sup> του μαφορίου. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος συναντάται συχνά σε εικόνες της Κρητικής σχολής του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα. Ο τύπος της Γλυκοφιλούσας εμφανίζεται και σε ζωγραφικά εργαστήρια και άλλων περιοχών που το μόνο που κάνουν είναι να μιμηθούν την κρητική παράσταση.

### **Β΄ ΟΨΗ: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ, 15<sup>ΟΣ</sup> ΑΙΩΝΑΣ**



**Εικόνα 20-** Σταύρωση

Μπαλτογιάννη, 1998: Μπαλτογιάννη, Χ., *Συνομιλία με το Θείο*,  
*Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας)*,  
εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Η Σταύρωση (εικόνα 20) είναι μια ολιγοπρόσωπη σκηνή, με τον Εσταυρωμένο στο κεντρικό σημείο της εικόνας, τη μορφή της Παναγίας αριστερά και τον Ιωάννη στα δεξιά από τον σταυρό. Ο σταυρός είναι στερεωμένος στον βράχο του Γολγοθά και πίσω ακριβώς σε πολύ κοντινή απόσταση υπάρχουν τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Πάνω από τα τείχη το βάθος είναι σε χρυσό χρώμα. Δεξιά και αριστερά του σταυρού υπάρχουν ο ήλιος και η σελήνη.

<sup>223</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 160

<sup>224</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 153

<sup>225</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 122



Ο Εσταυρωμένος απεικονίζεται νεκρός πάνω στον Σταυρό με τρυπημένα τα πλευρά του. Το σώμα του έχει μια κλίση προς τα αριστερά και το περίζωμα γύρω από τη μέση του δεν είναι δεμένο με κάποιον κόμπο, αλλά πέφτει χυτό και καταλήγει σε μύτες έως τα γόνατά του περίπου. Το περίζωμα είναι λευκού χρώματος.

Η Παναγία, κάτω από τον Σταυρό, έχει το αριστερό χέρι στο πρόσωπό της, θλιμμένη για το γεγονός που συμβαίνει μπροστά της, ενώ το δεξί της χέρι το φέρει στο ύψος του λαιμού. Το μαφόριο της είναι κλειστό ως τον λαιμό της, ενώ διακρίνονται και τα υποδήματα κόκκινου χρώματος που υποδηλώνουν την αριστοκρατική της καταγωγή.

Ο Ιωάννης έχει γερμένο ελαφρά το σώμα του προς τον Εσταυρωμένο και το κεφάλι του έχει βαθιά κλίση. Ακουμπάει με το δεξί του χέρι το πρόσωπό του, ενώ το αριστερό του χέρι είναι αφημένο κάτω. Η στάση του αναδεικνύει την απόγνωση του. Η Σταύρωση του 15<sup>ου</sup> αιώνα που μελετάμε έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την τοιχογραφία με το ίδιο θέμα του 15<sup>ου</sup> αιώνα που βρίσκεται στον Άγιο Φανούριο της Ρόδου<sup>226</sup>.

Τα τεχνοτροπικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά της αμφιπρόσωπης εικόνας που εξετάζουμε τόσο της Παναγίας, που ομοιάζουν με τα χαρακτηριστικά της Παναγίας στη Λέρο, όσο και της Σταύρωσης, που ομοιάζει με τη Σταύρωση της Ρόδου, μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου έχει δημιουργηθεί από κάποιο τοπικό εργαστήριο της περιοχής της Δωδεκανήσου. Ένα ακόμη στοιχείο που ίσως αποδεικνύει τα παραπάνω είναι και η ονομασία της Παναγίας ως «Η ΘΕΟΚΕΠΑΣΤΟΣ», επωνυμία που τη συναντάμε στον ναό της Θεοσκέπαστης στη Λέρο<sup>227</sup>.

---

<sup>226</sup> Ορλάνδος, 1948, σελ. 166, εις. 132

<sup>227</sup> Μπαλτογιάννη, 1998, σελ. 122

## Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών

Ανδρέα Ρίτζου: JHS – J(esus) H(ominum) S(alvator) T.2638

Η εικόνα JHS (εικόνα 21)<sup>228</sup> με αύξοντα αριθμό T.2638, που φιλοξενείται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, είναι μια σπάνια εικόνα ιταλοκρητικής τέχνης του ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου, με καταγωγή από τον Χάνδακα της Κρήτης<sup>229</sup>. Ο Ανδρέας Ρίτζος είναι ένας από τους παλαιότερους και σημαντικότερους ζωγράφους φορητών εικόνων που έζησαν στην Κρήτη, κατά το δεύτερο μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα.

Διάφορες ημερομηνίες έχουν προταθεί για τον χρόνο δημιουργίας των έργων του, όπως από τα τέλη του 12<sup>ου</sup> αιώνα έως τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>230</sup>. Οι μελέτες όμως κατέληξαν ότι το έργο του κυμάνθηκε χρονικά από το 1421 έως το 1492<sup>231</sup>. Παρότι η ημερομηνία θανάτου δεν είναι ακριβής, παρόλα ταύτα φαίνεται ότι ο θάνατός του επήλθε πριν από τον Δεκέμβριο του 1503, διότι υπάρχει έγγραφο της 4<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου του 1503 που αναφέρεται ο γιος του «Nicolao ser Andree, dipintor, habitor burgu Candiae»<sup>232</sup>.



Εικόνα 21 – JHS J(esus) H(ominum) S(alvator), Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

<sup>228</sup> Αχειμάστου– Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 133

<sup>229</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1988, σελ. 132

<sup>230</sup> Σισιλιάνου, Δ., 1935, σελ. 25

<sup>231</sup> Χατζηδάκης, Μ., - Δρακοπούλου, Ε., 1997, σελ. 324

<sup>232</sup> Κωνσταντουδάκη, Μ., 1973, σελ. 318

Η επιδεξιότητα του Κρητικού ζωγράφου στο να συνδυάζει την ώριμη παλαιολόγια τέχνη με στοιχεία της δυτικής καλλιτεχνικής παράδοσης, φαίνεται ότι έπαιξε και σημαντικό ρόλο στη γλωσσική ποικιλομορφία της υπογραφής του. Οι πελάτες του καθολικού δόγματος επέδειξαν προτίμηση στις μεταβυζαντινές εικόνες ως και τις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Ο κύριος λόγος της προτίμησης αυτής ήταν ότι τις θεωρούσαν αυθεντικότερες και ότι εξέφραζαν καλύτερα το χριστιανικό δόγμα σε σχέση με τους αναγεννησιακούς πίνακες<sup>233</sup>. Έτσι, ανάλογα με το πελατολόγιο και τον παραγγελιοδότη της εικόνας καθοριζόταν και η τεχνοτροπία, η οποία άλλοτε ακολουθούσε βυζαντινά πρότυπα «in forma a la greca»<sup>234</sup> και άλλες φορές συνδυαζόταν η υστερογοτθική και λατινική τεχνοτροπία σε «in forma a la latina»<sup>235</sup>.

Το έργο του Ανδρέα Ρίτζου και του κύκλου του περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα συνθέσεων με ιδιαίτερη προτίμηση εικόνων της Θεοτόκου ένθρονης ή σε προτομή. Οι δημιουργίες του που αφορούν την Παναγία του Πάθους αποτελούν πρότυπο για τις μετέπειτα καλλιτεχνικές γενιές.

### **JHS – J(ESUS) H(OMINUM) S(ALVATOR)**

Η εικόνα JHS (εικόνα 20) αποτελεί τη μοναδική ακραιφνώς ιταλοκρητική εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου καθώς και το μοναδικό ως προς τη θεματολογία της Σταύρωσης έργο του ζωγράφου. Η εικόνα βρέθηκε προπολεμικά σε ένα παλαιοπωλείο της Αθήνας από τον Α. Ξυγγόπουλο, ο οποίος τη δημοσίευσε το 1957. Το 1936 είχε αγοραστεί από ιδιώτες ενώ το 1987 ήρθε στη συλλογή του Α. Μαρίνου και στη συνέχεια πέρασε στην κατοχή του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών<sup>236</sup>.

Μέσα στον χρυσό κάμπο της εικόνας ο ζωγράφος μας παρουσιάζει τις παραστάσεις της Σταύρωσης, της Ανάστασης και της Εις Άδου Κάθοδου του Χριστού, δια μέσου της συντομογραφημένης επιγραφής με τα γοτθικού τύπου λατινικά γράμματα των λέξεων JESUS HOMINUM SALVATOR<sup>237</sup>, που είναι λατινική προσφώνηση του Χριστού σε μορφή εμβλήματος των Φραγκισκανών και σημαίνει ο Ιησούς Λυτρωτής των Ανθρώπων.

Η επωνυμία αυτή δόθηκε από τον San Bernandino da Siena<sup>238</sup>, ο οποίος υπήρξε ο αναμορφωτής του τάγματος των Φραγκισκανών και ο οποίος το 1450 ανακηρύχθηκε άγιος της καθολικής Εκκλησίας. Εικονίζεται κρατώντας δίσκο ή ορθογώνια πλάκα με τα εμβλήματα JHS σε κύκλο, γύρω από τον οποίο υπάρχουν ακτίνες και γλώσσες φωτιάς<sup>239</sup>. Παρατηρώντας την εικόνα εντοπίζουμε ότι

<sup>233</sup> Cattapan, 1972, σελ. 211-213

<sup>234</sup> Αλμπάνη, Τζ., 1999, σελ. 152

<sup>235</sup> Αλμπάνη, Τζ., 1999, σελ. 152

<sup>236</sup> Ξυγγόπουλου, 1957, σελ. 279-280

<sup>237</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 30

<sup>238</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1989-1990, σελ. 110

<sup>239</sup> Berenson, B., 1968, σελ. 964-965

τα κενά είναι διακοσμημένα με ελικοειδείς φυλλοφόρους και ανθισμένους βλαστούς<sup>240</sup> και στις δύο ακριανές πλευρές του πίνακα. Στο αριστερό μέρος της εικόνας και δεξιά από τον οριζόντιο άξονα της σύνθεσης σχηματίζονται δύο ρόμβοι, οι οποίοι φιλοξενούν ο εξ αριστερών τον ήλιο και ο δεξιός τη σελήνη. Τα σύμβολα αυτά ανήκουν στη σημειολογία της Σταύρωσης<sup>241</sup>.

Στα δύο πρώτα γράμματα παρουσιάζεται η Σταύρωση. Απλή, λιτή, σε λατινικό τύπο. Δύο άγγελοι βρίσκονται πάνω από την Παναγία και τον Ιωάννη. Ο άγγελος που βρίσκεται πάνω από την Παναγία κρατάει το Άγιο Δισκοπότηρο που χύνεται μέσα το αίμα του Χριστού από το τρύπημα με τη λόγχη των πλευρών του, ο άγγελος που βρίσκεται πάνω από το κεφάλι του Ιωάννη έχει σταυρωμένα τα χέρια του σε ένδειξη προσευχής και κατάνυξης και στραμμένο το κεφάλι του προς τις άλλες παραστάσεις σαν να δείχνει τη συνέχεια της εικόνας.

Η παράσταση της Σταύρωσης εμπεριέχει κάτι πολύ σπάνιο, την ολόσωμη μορφή του Αδάμ, ο οποίος βρίσκεται καθιστός σε μετωπική στάση, τα χέρια του είναι σε στάση προσευχής και ο ίδιος βρίσκεται στο σπήλαιο κάτω από τον Γολγοθά και σκεπάζεται από το ζωοποιό αίμα των πληγών του Κυρίου. Συνήθως η παρουσία του Αδάμ περιλαμβάνεται συμβολικά στη Σταύρωση στο σημείο κάτω από τον Σταυρό, αλλά με τη μορφή κρανίου. Εδώ έχουμε την σπάνια περίπτωση που ο Αδάμ είναι ολόσωμος. Τη σπανιότητα της μορφής αυτής τη συναντάμε σε δύο τοιχογραφίες του παλαιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1483)<sup>242</sup>, στο μοναστήρι της Moldovita στη Ρουμανία (1537)<sup>243</sup> και στο καθολικό της Μονής Φιλανθρωπώνων στα Ιωάννινα (16<sup>ος</sup> αιώνας)<sup>244</sup>.

Η Σταύρωση αποτελείται από τις τρεις βασικές μορφές του Εσταυρωμένου Χριστού, της Παναγίας και του Ιωάννη. Αποδίδεται με επίδραση από την υστερογοτθική παράδοση η οποία χαρακτηρίζει συχνά τα ιταλοκρητικά έργα του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Τα υστερογοτθικά στοιχεία, αφού μεταλλάχθηκαν, προσαρμόστηκαν στον ιταλικό τρόπο ζωγραφικής του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα και μαζί με τα κρητικά ζωγραφικά στοιχεία δημιούργησαν ένα νέο ύφος με χαρακτηριστικά τόσο από την τεχνική του Paolo Veneziano όσο και από ζωγραφικά εργαστήρια της Σιένας και της Φλωρεντίας<sup>245</sup>. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ιταλοκρητικών έργων. Το έργο της Σταύρωσης του Ανδρέα Ρίτζου ανήκει σε αυτή την κατηγορία.

Ο Εσταυρωμένος Χριστός, λεπτός σε μικρό μέγεθος, με άσαρκα τα νεκρά μέλη του, ουσιαστικά κρέμεται από τα καρφιά των χεριών του, που συγκρατούν το σώμα του στην οριζόντια κεραία του Σταυρού. Κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα με έργα που ανήκουν σε αρχαιότερα βυζαντινά, αλλά και έργα του Duccio<sup>246</sup>, τα δύο πέλματα των ποδιών του που είναι καρφωμένα στον σταυρό με ένα καρφί.

<sup>240</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 30

<sup>241</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 132

<sup>242</sup> Χατζηδάκης – Σοφιανού, 1990, σελ. 81

<sup>243</sup> Nandris, 1970, σελ. 207

<sup>244</sup> Χατζηδάκης – Σοφιανού, 1990, σελ. 177

<sup>245</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 30

<sup>246</sup> Weber, 1997, σελ. 113

Εδώ παρατηρούμε ότι ο Κρητικός ζωγράφος χρησιμοποιεί ως πρότυπα τα βυζαντινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που θέλουν τον Εσταυρωμένο να έχει τρεις ήλους, αντί των τεσσάρων που χρησιμοποιούν οι Ιταλοί ζωγράφοι.

Η Παναγία, βρίσκεται αριστερά από τον σταυρό, έχοντας τα χέρια της σταυρωμένα στο στήθος. Το μαφόριό της είναι δυτικότροπο, ανοιχτό και όχι κλειστό όπως η αντίστοιχη Παναγία των βυζαντινών απεικονίσεων της Σταύρωσης, πρότυπο που προέρχεται από τη σχολή της Σιένα<sup>247</sup>. Το μαφόριο είναι βαθυκόκκινου χρώματος και καλύπτει τον σκουρόχρωμο χιτώνα της. Φέρει στους ώμους και στο κεφάλι αστέρια, τα ονομαζόμενα παρθενόσημα της Θεοτόκου<sup>248</sup>, που ακολουθούν μια μακριά παράδοση.

Ο Ιωάννης εικονίζεται σε μια εξαιρετική ιδιάζουσα στάση και κίνηση, φοράει δυτικού τύπου βαθυκόκκινο χιτώνα και κεραμιδί ιμάτιο, στολισμένο στα άκρα του με χρυσή μπορντούρα και θυμίζει μορφή αγιογραφίας από τη Σιένα. Ο Ιωάννης δεν μετακινείται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης όπως συνηθίζεται στα δυτικά πρότυπα, αλλά στέκεται σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση δεξιά<sup>249</sup>. Η κίνησή του είναι προς τα δεξιά της παράστασης και ίσως αυτό γίνεται για να στρέψει την προσοχή του θεατή προς τα δεξιά όπου συντελούνται δύο ακόμα γεγονότα, η Ανάσταση και η Εις Άδου Κάθοδος του Χριστού. Τέλος, η Παναγία και ο Ιωάννης βρίσκονται πάνω σε κιονόκρανα με πολυγωνικό επίθημα, και θυμίζουν έργα γλυπτικής από δυτικούς ναούς.

Ο συνδυασμός των τεχνοτροπικών στοιχείων τόσο της δυτικής παράδοσης στη ζωγραφική όσο και της βυζαντινής αποδεικνύονται πλήρως στις άλλες δύο παραστάσεις και στην απόδοση τους, στη σκηνή της Αναστάσεως και στην Εις Άδου Κάθοδο, οι οποίες αποτυπώνουν το πραγματικό νόημα του Σταυρικού μαρτυρίου.

Με το τελευταίο γράμμα, το S, ολοκληρώνεται ο κύκλος του Πάθους. Στην πρώτη σκηνή, με την Ανάσταση του Κυρίου, κυριαρχεί ο δυτικός τύπος αγιογραφίας. Αυτό φανερώνεται και από το θέμα, αλλά και από τις εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως είναι το αναστάσιμο λάβαρο που φέρει ο Χριστός ενώ εξέρχεται από τη σαρκοφάγο, το ξεδιπλωμένο σουδάριο στη μια πλευρά της σαρκοφάγου, καθώς και η στάση του αγγέλου που στέκεται με το πρόσωπό του κατά κρόταφον και με την πλάτη του ορατή προς τον θεατή<sup>250</sup>, καθώς και οι Ρωμαίοι στρατιώτες που κοιμούνται στα βράχια.

Το δεύτερο επεισόδιο αποδίδει την σκηνή της Καθόδου του Χριστού στον Άδη που σαν αποτέλεσμα είχε την έγερση των νεκρών σύμφωνα με τα βυζαντινά πρότυπα, χωρίς όμως να αποστασιοποιείται από τα δυτικότροπα χαρακτηριστικά. Στη σκηνή ο Χριστός, ως θριαμβευτής, κρατώντας το λάβαρο της Αναστάσεως περιβάλλεται από φως, φορώντας λευκό χιτώνα. Εγείρει από

<sup>247</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 30

<sup>248</sup> Βράνος, 1997, σελ. 49-50

<sup>249</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 30

<sup>250</sup> Berenson, B., 1957-1968, σελ. 861-863

τη σαρκοφάγο και τον θάνατο τον Αδάμ που τον βλέπουμε γονατισμένο, ενώ δίπλα του είναι η Εύα και μια ομάδα δικαίων.

Στο κάτω μέρος η εικόνα έχει γραπτή επιγραφή στα ελληνικά και στο μέσον της επάνω πλευράς της υπάρχει και το πλεγμένο κορδόνι με το οποίο κρεμόταν<sup>251</sup>. Το στοιχείο του κορδονιού εντοπίζεται στην αναγεννησιακή ζωγραφική<sup>252</sup>. Στην επιγραφή αυτή συνήθως υπάρχει αφιερωματικό ή επεξηγηματικό κείμενο που αφορά την παράσταση με την υπογραφή του ζωγράφου και τη χρονολόγηση του έργου<sup>253</sup>. Στο έργο που εξετάζουμε η επιγραφή βρίσκεται στο κάτω μέρος της εικόνας μας.

Η επιγραφή έχει στην αρχή και στο τέλος της όμορφες αναδιπλωμένες άκρες. Το κείμενο που περιγράφεται αναγράφει: «Εσταυρώθης αναμάρτητε και εν μνημείω καταθέτης εκών. Αλλ' εξενέστης ως Θ(εός) / συνεγείρας τον προπάτορα. Μνήσθητί μου κράζοντα όταν έλθης εν τη βασιλεία σου»<sup>254</sup>. Η επιγραφή είναι γραμμένη με χρυσά γράμματα, καθώς και η υπογραφή του ζωγράφου «ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΟΥ ΡΙΤΖΟΥ». Όλα τα αναγραφόμενα στην επιγραφή ανήκουν σε παλαιά επιζωγράφιση και ουσιαστικά επαναλαμβάνουν τα αρχικά στοιχεία.<sup>255</sup>

Τεχνοτροπικά η σύνθεση της εικόνας με τα μονογράμματα JHS χρησιμοποιεί στοιχεία του διεθνούς γοθτικού ρυθμού σε συνδυασμό με κρητικά χαρακτηριστικά, που σαν αποτέλεσμα έχουν ένα εναρμονισμένο εικαστικό σύνολο. Κυρίαρχο στοιχείο στην εικόνα είναι η χρήση του φωτός χωρίς περιγράμματα και χρωματικές εναλλαγές. Οι λεπτές μορφές γεμάτες χάρη, η έμφαση στη λεπτομέρεια, σε συνδυασμό με τη μελαγχολική ατμόσφαιρα που επικρατεί, δίνουν την ιδιαίτερη αξία στην εικόνα. Ίσως να είναι η εικόνα που αναφέρεται στη διαθήκη του Ανδρέα Κορνάρου το 1611, μαζί με ένα τρίπτυχο ως «cose pretio se per pittura greca»<sup>256</sup>, δηλαδή ως πολύτιμα αντικείμενα για την ελληνική ζωγραφική.

---

<sup>251</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 32

<sup>252</sup> Gombrich, 1994, σελ. 362

<sup>253</sup> Μπαλτογιάννη, 1997, σελ. 32

<sup>254</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 132

<sup>255</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 132

<sup>256</sup> Σπανάκη, 1969, σελ. 427



## Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών

Τ.1550 - Δεύτερο μισό 16<sup>ου</sup> αιώνα

### ΣΤΑΥΡΩΣΗ

Η Σταύρωση (εικόνα 22)<sup>257</sup> που φιλοξενείται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών με αριθμό Τ.1550<sup>258</sup> είναι μια εικόνα που χρονολογείται το δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Τον ζωγράφο της εικόνας δεν τον γνωρίζουμε μιας και η εικόνα είναι ανυπόγραφη, αλλά τα τεχνοτροπικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά της ομοιάζουν με τη Σταύρωση του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στη Βενετία<sup>259</sup> των ετών 1613-1618<sup>260</sup>. Οι διαστάσεις της εικόνας είναι 1,01 x 0,80μ.



Εικόνα 22 – Σταύρωση, Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα

Πρόκειται για μία πολυπρόσωπη εικόνα με τον Εσταυρωμένο και τις μορφές των παρισταμένων να στέκουν μέσα σε χρυσό βάθος. Στον κεντρικό άξονα της εικόνας έχουμε τον Εσταυρωμένο. Ο Χριστός βρίσκεται νεκρός πάνω στον σταυρό, ο οποίος είναι στηριγμένος στον λόφο του Γολγοθά. Το σώμα του έχει ελαφρά κάμψη που οφείλεται στο μαρτύριο της Σταύρωσης. Τέσσερις άγγελοι ίπτανται δεξιά και αριστερά του σταυρού και επάνω από αυτόν και από κάτω, οι κινήσεις τους δείχνουν ότι θρηνούν αφού με τα χέρια τους ακουμπούν το πρόσωπό τους.

Η Παναγία αριστερά υποβασταζόμενη από τρεις γυναίκες της συνοδείας της, με το αριστερό χέρι της ακουμπά το πρόσωπό της, θρηνώντας για το κακό που έχει υποστεί ο Υιός της και με το δεξί χέρι της δείχνει προς τον Σταυρό το μέγα μαρτύριο του Θεού της.

<sup>257</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 213

<sup>258</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 212

<sup>259</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 212

<sup>260</sup> Μανούσακας, Μ., 1971, σελ. 7



Το μαφόριο που καλύπτει το σώμα της είναι κλειστό έως τον λαιμό της. Είναι σκούρου χρώματος και διατρέχεται από χρυσή κλωστή που καταλήγει σε κροσσωτή παρυφή. Χαρακτηριστικό που φέρει το μαφόριο τόσο στον ώμο της, όσο και στο κεφάλι της, είναι τα χρυσά αστέρια που το στολίζουν. Τα τρία χρυσά αστέρια είναι ένα χαρακτηριστικό σύμβολο της εικονογράφησης της Παναγίας και ονομάζονται παρθενόσημα<sup>261</sup>. Ο συμβολισμός των αστεριών έχει σχέση με την παρθενία της Παναγίας διότι υπήρξε παρθένος πριν από τη σύλληψη του Υιού της, κατά τη διάρκεια του τοκετού, αλλά και κατά τη διάρκεια του υπόλοιπου της ζωής της. Τα αστέρια είναι οκτάκτινα<sup>262</sup>. Το στοιχείο αυτό το έχουμε ξαναδεί σε προηγούμενους αιώνες στις απεικονίσεις της Παναγίας, όπως στην εικόνα της Σταύρωσης του 9<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> αιώνα με αριθμό T.157<sup>263</sup>, αλλά και στη Σταύρωση του πρώτου μισού του 14<sup>ου</sup> αιώνα με αριθμό T.169<sup>264</sup> του Βυζαντινού Μουσείου.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό στοιχείο στην απεικόνιση της Παναγίας είναι τα κόκκινα υποδήματα, που όπως είδαμε και από το προηγούμενο έργο με τη Σταύρωση, αποτελούν ένα διακριτικό της Θεοτόκου<sup>265</sup>.

Ο Ιωάννης στέκεται δεξιά από τον σταυρό με πρόσωπο βαθιά λυπημένο για το μαρτύριο του διδασκάλου του. Ακριβώς πίσω από τον Ιωάννη στέκεται ο Ρωμαίος εκατόνταρχος Λογγίνος: είναι ενδεδυμένος με στρατιωτική ρωμαϊκή στολή, που καλύπτεται με κυανό μανδύα που του καλύπτει και το κεφάλι, με το αριστερό χέρι κρατάει ασπίδα ενώ με το δεξί του χέρι υψωμένο τείνει χειρονομία λόγου και αναγνωρίζει τον αληθινό Θεό «ἀληθῶς υἱὸς Θεοῦ ἦν οὗτος»<sup>266</sup>.

Ο εκατόνταρχος παρουσιάζεται ως πιο μεγάλης ηλικίας, με γενειάδα. Ο Λογγίνος είναι ο κεντυρίων, που όταν είδε τι συμβαίνει γύρω του μετά τον θάνατο του Χριστού, δηλαδή την απότομη αλλαγή του καιρού με τα άσχημα καιρικά φαινόμενα που δημιουργήθηκαν στον Γολγοθά μετά τη Σταύρωση, αμέσως πίστεψε στον Χριστό, όπως αναφέρει το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο (κζ54). Ο κεντυρίων μαρτύρησε για τη χριστιανική πίστη και η Εκκλησία τον ανακήρυξε άγιο με την επωνυμία Άγιος Λογγίνος<sup>267</sup>. Η μορφή του ενέπνευσε καλλιτέχνες μεταγενέστερων εποχών για να ζωγραφίσουν τη μορφή του. Στο Βυζαντινό Μουσείο φιλοξενείται εικόνα του Αγίου Λογγίνου με αριθμό T. 2279<sup>268</sup>, με αρκετά κοινά χαρακτηριστικά με τη μορφή του Λογγίνου στη Σταύρωση που εξετάζουμε του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

Το αίμα του Χριστού που χύνεται από τις πληγές των ποδιών του, μέσα στη σπηλιά στη βάση του Σταυρού, βρέχει το κρανίο του προπάτορα Αδάμ και λειτουργεί ως «λουτρό παλιγγενεσίας»<sup>269</sup>.

<sup>261</sup> Βράνος 1997, σελ.49-50

<sup>262</sup> Βράνος 1997, σελ.49-50

<sup>263</sup> Αχειμάστου– Ποταμιάνου, 1998, σελ. 12

<sup>264</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 44

<sup>265</sup> <https://mountathostoday.wordpress.com/2015/06/15/>, στο ίδιο, σελ. 4

<sup>266</sup> Κρικώνης, Χ., 2016, ψαλμοί 27, 54

<sup>267</sup> Κατσελάκη, Α., 1997, σελ. 126

<sup>268</sup> Κατσελάκη, Α., 1997, σελ. 127

<sup>269</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998, σελ. 212

Στο βάθος και πίσω από τον Εσταυρωμένο η πόλη της Ιερουσαλήμ, προτάσσει τα τείχη της, με τις πύλες της πόλεως και τις επάλξεις. Τα τείχη είναι διακοσμημένα με ανάγλυφα πρόσωπα και κοσμήματα. Ουσιαστικά το τείχος λειτουργεί και για να οριοθετήσει το λόφο του Γολγοθά που ήταν έξω από την πόλη.

Η εικόνα της Σταύρωσης που εξετάζουμε είναι φιλοτεχνημένη με την τεχνοτροπία της Κρητικής Σχολής και μπορεί να αποδοθεί πιθανότατα σε κρητικό ζωγράφο της οικογένειας Λαμπάρδου. Η εικόνα μας έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με μια προγενέστερη εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου υιού του Ανδρέα Ρίτζου η οποία βρίσκεται στο Σεράγεβο: είναι μια εικόνα δεήσεως με ευαγγελικές σκηνές. Η εικόνα περιέχει και παράσταση της Σταυρώσεως του Χριστού, τα πρόσωπα είναι ίδια με την εικόνα μας, οι στάσεις των μορφών ομοιάζουν εκτός από τη στάση του Ιωάννη που έχει το δεξί του χέρι στην παρειά και το αριστερό κατεβασμένο, καθώς και διαφορά στα πόδια αφού το δεξί πόδι είναι σχεδόν κρυμμένο από το αριστερό.

Τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία εντάσσουν την εικόνα μας στο καλλιτεχνικό και ιδιαίτερα στο οικογενειακό περιβάλλον του Κρητικού ζωγράφου Εμμανουήλ Λαμπάρδου. Παρότι όμως η εικόνα της Σταύρωσης του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, που βρίσκεται στη Βενετία στον ναό του Αγίου Γεωργίου, 1613-1618<sup>270</sup>, είναι σχεδόν πανομοιότυπη με την εικόνα της Σταύρωσης του Βυζαντινού Μουσείου, το τελευταίο δεν είναι δικό του έργο, αλλά κάποιου συνονόματου συγγενή του. Η εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στη Βενετία στο κάτω μέρος της φέρει τους αφιερωτές της εικόνας, τον Μάρκο και τον Αντώνιο Πάντιμο από το Ρέθυμνο<sup>271</sup>.

Σύμφωνα με αρχειακές μαρτυρίες<sup>272</sup>, υπήρχαν δύο καλλιτέχνες με το ίδιο όνομα και ίδιο επώνυμο, δηλαδή Εμμανουήλ Λαμπάρδος στην Κρήτη, οι οποίοι ήταν συγγενείς (1587-1631 και 1623-1644)<sup>273</sup> και πιθανόν υπήρχε συνεργασία μεταξύ τους, γι' αυτό υπήρχε κάποια σύγχυση για τα έργα τους, σε ποιον δηλαδή από τους δύο ανήκουν.

Παρότι τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν και στις δύο εικόνες είναι θερμά και οι εναλλαγές φωτός και σκιάς τονίζουν τη δραματικότητα, υπάρχουν και διαφορές. Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, το ύφος είναι πιο ήρεμο και κλασικό, η απόδοση των μορφών πιο πλαστική και χαλαρή και σε συνδυασμό με το μνημειακό περιβάλλον δίνει την εντύπωση ότι είναι προγενέστερη από τη Σταύρωση του Λαμπάρδου στη Βενετία<sup>274</sup>. Αν εξεταστεί σε σχέση με τον εικονογραφικό τύπο της, θα λέγαμε ότι βρίσκεται πιο κοντά στα πρώιμα κρητικά πρότυπα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος και

<sup>270</sup> Μανουσάκας, Μ., Ι., 1976, σελ. 51

<sup>271</sup> Μανουσάκας, Μ., Ι., 1976, σελ. 56

<sup>272</sup> Καζανάκη, Μ., Λάππα, 1981, σελ. 216

<sup>273</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 229

<sup>274</sup> Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 212

σαν παράδειγμα θα αναφέρουμε τη Σταύρωση της Ενορίας Σφάκας στην Κρήτη που χρονολογείται γύρω στο 1500<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> Αχειμάστου– Ποταμιάνου, Μ., 1998, σελ. 212

## Κεφάλαιο Γ.

### Ο ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει αναφορά στην εικονογραφία της Θεοτόκου, όπως αποτυπώνεται στις αμφιπρόσωπες εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, τις οποίες αναλύσαμε παραπάνω. Οι εικόνες αυτές έχουν ως θεματολογικό τους υλικό τις απεικονίσεις της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στη μια όψη και τη Σταύρωση στην άλλη όψη. Ο στόχος μας θα είναι να διερευνηθεί ο διττός ρόλος της Παναγίας τόσο στην Ενανθρώπιση του Υιού του Θεού, καθώς και η σχέση ης με το Άγιο Πάθος και ο λόγος που οι Βυζαντινοί ζωγράφοι περιέλαβαν στα έργα τους την Παναγία Βρεφοκρατούσα σε συνδυασμό με θέματα από το Πάθος του Χριστού.

Αρχικά, η Θεοτόκος για την Χριστιανοσύνη και κυρίως για την Εκκλησία του Βυζαντίου είναι το πιο σημαντικό μετά το Χριστό πρόσωπο της χριστιανικής θρησκείας διότι υπήρξε το πρόσωπο που μέσω αυτού θα πραγματοποιούνταν η προαιώνια βουλή του Ενός Μοναδικού Αδιαίρετου Τριαδικού Θεού για την ενσάρκωση του Υιού και Λόγου του Θεού<sup>276</sup>.

Συνεπώς το πρόσωπο της Θεοτόκου έπαιξε σημαντικό ρόλο στην βυζαντινή αγιογραφία, τόσο της Κωνσταντινούπολης, της ηπειρωτικής, της κρητικής, της επτανησιακής σχολής, καθώς και των εργαστηρίων που βρίσκονταν έξω από τα όρια της αυτοκρατορίας. Έτσι η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα απεικονίστηκε σε πολλούς εικονογραφικούς τύπους. Οι πρώτες απεικονίσεις της Παναγίας εμφανίζονται από τον 2<sup>ο</sup> αιώνα στις κατακόμβες<sup>277</sup>. Τον 4<sup>ο</sup> αιώνα με τη θεσμοθέτηση της χριστιανικής πίστης και την επικράτηση του Χριστιανισμού, ως επίσημης θρησκείας του βυζαντινού κράτους, η λατρεία της Παναγίας επισημοποιήθηκε. Με την αναγνώριση της Παναγίας ως Θεοτόκου από την Γ' Οικουμενική Σύνοδο της Εφέσου το 431 η εικονογραφία της ολοκληρώθηκε και θεσπίστηκε.

Η εικονογραφία της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με θλιμμένη την έκφρασή της, στις περισσότερες εικόνες, θα πρέπει να μελετηθεί σε συνδυασμό με τη λατρεία της, την περίοδο της Εικονομαχίας. Την εποχή που η Βασιλεύουσα τρανταζόταν από την εικονομαχική διαμάχη που είχε ξεσπάσει στους κόλπους της Εκκλησίας, το θέμα μελέτης για τους εικονοφίλους συγγραφείς και λογοτέχνες ήταν η Σταύρωση και ο Θάνατος του Χριστού. Δηλαδή η περίοδος κατά την οποία εκδηλώθηκε η ανθρώπινη φύση του και αυτό ουσιαστικά ήταν το επιχείρημά τους κατά της λατρείας των εικόνων<sup>278</sup>.

Ο Χριστός ενσαρκώθηκε και εμφανίστηκε ως ανθρώπινο ον, σε αυτό βασικό ρόλο διαδραμάτισε η Παναγία. Άρα η Παναγία υπήρξε Θεοτόκος, ήταν δηλαδή αυτή που μεσολάβησε και έγινε το μέσο για να πραγματοποιηθεί το θέλημα του Θεού στην Ενσάρκωση του Λόγου. Συνεπώς, η λατρεία της

<sup>276</sup> Λουδοβίκος, 2002, σελ. 29

<sup>277</sup> Καλοκύρης, 1972, σελ. 53

<sup>278</sup> Βασιλάκη – Τσιρώνη, 2000, σελ. 453

συνδέθηκε άμεσα με τον Χριστό και κατά συνέπεια με τη λατρεία των εικόνων. Άρα η Παναγία η μητέρα του Χριστού πάσχει μαζί με τον Υιό της, στο μαρτύριο της Σταύρωσης.

Αυτή η αντίληψη για την Παναγία είχε αρχικά αντίκτυπο στις εκκλησιαστικές ομιλίες και στη συνέχεια πέρασε στα κείμενα των εκκλησιαστικών συγγραφέων, με γνώμονα τον θρήνο της για το άγιο Πάθος. Η εξέλιξη των παραπάνω απόψεων σιγά-σιγά υπεισήλθε στα λειτουργικά βιβλία της Εκκλησίας, οπότε μέσα από αυτά υιοθετήθηκε στην εικονογραφία. Συνεπώς, η έκφραση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας έχει προέλευση μέσα από τις σκηνές του Πάθους. Άρα, η χρονική προέλευση της θλιμμένης Παναγίας και ο συνδυασμός με την παράσταση της Σταύρωσης στις αμφιπρόσωπες εικόνες πραγματοποιήθηκε από την Εικονομαχία και μετά. Αυτό επιβεβαιώνεται ότι συνέβη χρονικά την εποχή της Εικονομαχίας γιατί πριν από αυτή ο Χριστός παρουσιάζεται ζωντανός πάνω στον Σταυρό, χωρίς την παρουσία της Παναγίας. Μετά την Εικονομαχία ο εικονογραφικός τύπος αλλάζει. Ο Χριστός παρουσιάζεται νεκρός και με κλειστά τα μάτια του πάνω στον σταυρό και η εικόνα εμπλουτίζεται με τη θρηνούσα Παναγία, που βρίσκεται κάτω από τον σταυρό<sup>279</sup>.

Ο θρήνος καθιερώθηκε ως κύριο χαρακτηριστικό της Παναγίας, όπως αυτό επιβεβαιώνει στον όγδοο λόγο του ο Γεώργιος επίσκοπος Νικομηδείας<sup>280</sup> που έζησε τον 9<sup>ο</sup> αιώνα. Ο λόγος του εστιάζεται στην Παναγία και τη σχέση της με τον Χριστό. Μέσα από τον λόγο τονίζεται η ανθρώπινη φύση του Χριστού και το μυστήριο της Ενσάρκωσης. Στο κείμενο παρουσιάζεται το Θείο Δράμα μέσα από τα μάτια της θνητής μητέρας του Χριστού, που ενώ είναι ανθρώπινη και θνητή, την ίδια στιγμή ο Γεώργιος Νικομηδείας την εξυψώνει πάνω από τα ανθρώπινα και που ενώ είναι γνώστης του τι θα συμβεί από την αρχή και παρακολουθεί το δράμα με θλίψη, από την άλλη υποτάσσεται στη θεία βούληση, για τη σωτηρία του ανθρώπου.

## **Γ1. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ**

Η Παναγία Βρεφοκρατούσα απεικονίζεται σε πολλούς εικονογραφικούς τύπους και σε διαφορετικές παραλλαγές. Οι τύποι της Παναγίας φέρουν διάφορες επωνυμίες, οι οποίες έχουν σχέση με κάποια χαρακτηριστικά ιδιώματα ή ιδιότητες της και αναδεικνύουν το γεγονός της Ενσάρκωσης<sup>281</sup>. Ο εικονογραφικός τύπος της ως Παναγία Οδηγήτρια αναγράφεται και ως Γαλατοτροφούσα, Γλυκοφιλούσα, Ελεούσα, ακόμη ως Ακαταμάχητος, η Επίσκεψις, η Παμμακάριστος, η Πορταΐτισσα.

Η Παναγία Γλυκοφιλούσα έχει ως παραλλαγές της την Παναγία Καρδιώτισσα και την Παναγία του Πάθους. Οι παραπάνω επωνυμίες της έχουν ως προέλευση είτε με τον τρόπο εύρεσης της εικόνας

<sup>279</sup> Βασιλάκη – Τσιρώνη, 2000, σελ. 453-456

<sup>280</sup> Γεωργίου Νικομηδείας, Λόγος εις το "Ειστήκεισαν δε παρά τω σταυρώ του Ιησού η Μήτηρ αυτού και η αδελφή της Μητρός αυτού και εις θεοσώμον ταφήν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού, τη αγία και μεγάλη Παρασκευή" PG 100, στ. 1457-1489

<sup>281</sup> Μπαλτογιάννη, 2000, σελ. 139-153

είτε με τη θαυματουργική εμφάνιση της Παναγίας στη ζωή των ανθρώπων είτε με την ημέρα εορτασμού της ή και με τους ύμνους προς τιμήν της<sup>282</sup>.

Η Παναγία Βρεφοκρατούσα εκπέμπει τρυφερότητα και ανησυχία, κατανόηση αλλά και πίκρα. Αυτό συμβαίνει γιατί η ίδια γνωρίζει το μελλοντικό Πάθος του Υιού της και ο βαθμός εξωτερίκευσης των συναισθημάτων της προέρχεται από αυτή τη γνώση. Αυτό ουσιαστικά είναι το στοιχείο που διαμορφώνει τους τύπους απεικόνισης, τις εκφράσεις, τις χειρονομίες, την ατμόσφαιρα στην εικόνα.

Κάθε τύπος έχει και διαφορετικά νοήματα, αλλά όλοι έχουν ως κοινό τους στοιχείο την αγωνία και τη θλίψη της Παναγίας για όσα πρόκειται να συμβούν. Στη συνέχεια θα μελετήσουμε τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας και της Γλυκοφιλούσας. Δύο εικονογραφικοί τύποι που συναντήσαμε στις εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών που αναλύσαμε παραπάνω.

## Γ2. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ

Η Παναγία Οδηγήτρια αποτελεί ίσως τη σημαντικότερη παράσταση της Θεοτόκου. Είναι ο εικονογραφικός τύπος που συναντάται περισσότερο από τους άλλους τύπους της. Αυτό συμβαίνει γιατί οι Βυζαντινοί αγιογράφοι είχαν ως σκοπό να τονίσουν τον ρόλο της Παναγίας στην Ενανθρώπιση του Υιού του Θεού, μέσα από την καθοδήγηση που προσφέρει η συγκεκριμένη απεικόνιση της Θεοτόκου, αλλά και τη σύνδεσή της με το Πάθος του Χριστού<sup>283</sup>.

Ο παραπάνω εικονογραφικός τύπος έχει ως καταγωγή του τη βυζαντινή εποχή. Εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 9<sup>ο</sup> αιώνα στην Κωνσταντινούπολη. Ο τύπος αυτός της Παναγίας πήρε την ονομασία του από τη Μονή Οδηγών της Κωνσταντινούπολης και θεωρείται ως δηλωτικός της ιδιότητας της Παναγίας, ως καθοδηγήτριας των πιστών. Ξεχωρίζει για το μνημειακό της χαρακτήρα, την αυστηρή ισορροπία των μορφών και την ιερατική επίσημη στάση που εναρμονίζεται απόλυτα με την αυστηρότητα της έκφρασης στο πρόσωπο της Παναγίας.

Σύμφωνα με τον Πατριάρχη Φώτιο ο αρχικός εικονογραφικός τύπος προήλθε από την χειροποίητη εικόνα της μονής Οδηγών της Κωνσταντινούπολης την οποία, κατά την παράδοση, την εικόνα είχε ζωγραφίσει ο Ευαγγελιστής Λουκάς. Η εύρεση της εικόνας στα Ιεροσόλυμα οφείλεται στην αυτοκράτειρα Αθηνάϊδα – Ευδοκία η οποία την έστειλε ως δώρο στην αδελφή του αυτοκράτορα συζύγου της, Θεοδοσίου Β΄ του Μικρού, την Πουλχερία. Η Πουλχερία κατέθεσε την εικόνα ως προσκύνημα στη μονή Οδηγών που ίδρυσε στη Κωνσταντινούπολη, απ' όπου πήρε και ο εικονογραφικός τύπος το όνομά του<sup>284</sup>.

Στον κλασικό τύπο της παράστασης εικονίζεται η Παναγία που με το ένα χέρι της κρατάει τον μικρό Χριστό και το άλλο το έχει ακουμπήσει στο στήθος της σε στάση δέησης, ενώ ο Χριστός

<sup>282</sup> Καλοκύρης, 1972, σελ. 35-40

<sup>283</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 211-216

<sup>284</sup> Μπορμπουδάκης, 1993, σελ. 504-505

κάθεται μετωπικά απέναντι από τον πιστό, καλυμμένος με τον χιτώνα του. Με το ένα χέρι του κρατά κλειστό ειλητάριο, το οποίο σε πολλές απεικονίσεις στηρίζει πάνω στο πόδι του και με το άλλο ευλογεί. Κύριο χαρακτηριστικό του τύπου αυτού είναι η σοβαρότητα και η μεγαλοπρέπεια των προσώπων. Τον 15<sup>ο</sup> αιώνα καθιερώθηκε στην Κρητική ζωγραφική και παρουσιάζεται σε έργα του Ανδρέα Ρίτζου, όπως και σε έργα ανώνυμων και επώνυμων αγιογράφων στους επόμενους αιώνες.

Μελετώντας εικόνες με την Παναγία Οδηγήτρια παρατηρούμε ότι στους διάφορους τύπους της η θέση του Χριστού στα χέρια της Παναγίας εναλλάσσεται και βρίσκεται είτε στο δεξιό χέρι της είτε στο αριστερό, αποδίδοντας με τον τρόπο αυτό την παραλλαγή της δεξιοκρατούσας ή αριστεροκρατούσας Παναγίας ενώ τα πρόσωπα της μητέρας και του παιδιού δεν ακουμπούν μεταξύ τους. Η έκφραση της Θεοτόκου είναι θλιμμένη και αποπνέει οδύνη. Η οδύνη είναι κάτι που προκαλεί ερωτηματικά και ουσιαστικά είναι παράδοξο για τη συγκεκριμένη στιγμή, αφού την Παναγία θα περίμενε κανείς να τη δει με έκφραση χαράς ή γαλήνιας τρυφερότητας, την ώρα που κρατάει τον Χριστό, όπως μία μητέρα που κρατάει αγκαλιά το παιδί της.

Στην εικόνα όμως παρατηρούμε το ακριβώς αντίθετο. Το νεαρό πρόσωπο της Παναγίας αντί να εκφράζει χαρά, εκφράζει θλίψη, που διαγράφεται στο πρόσωπο της, σε συνδυασμό με τη γαλήνια, αλλά σκεπτόμενη έκφραση του Βρέφους που κρατάει στα χέρια της. Παρότι είναι τοποθετημένη κατά μέτωπο προς τον πιστό δεν κοιτά προς αυτόν, αλλά ούτε και προς τον μικρό Χριστό. Το βλέμμα της μοιάζει να κοιτά και να χάνεται στο μέλλον και είναι σαν να βλέπει τι θα συμβεί, ουσιαστικά βλέπει το Πάθος του Χριστού.

Η Ενσάρκωση και το Πάθος στην εικονογραφία της Θεοτόκου με τον μικρό Χριστό συμβολίζονται και στην απεικόνιση του Χριστού του οποίου τα σπάργανα θυμίζουν λώρο, κάτι που σχετίζεται με τη Γέννηση και τον Ενταφιασμό<sup>285</sup>. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα μητέρας και παιδιού, εφαρμόζεται σε όλες τις εικόνες της παραλλαγής, συνδυασμένο με την ενδυμασία του παιδιού που σχετίζεται μορφολογικά τόσο με τα βρεφικά σπάργανα όσο και με τις νεκρικές «κειρίες» της ταφής. Η χειριδωτή αυτή λουρίδα που ουσιαστικά απεικονίζει τόσο τις υφασμάτινες λουρίδες που ταυτίζονται μορφολογικά με τα βρεφικά σπάργανα όσο και τις νεκρικές κειρίες που τυλίγεται ο Χριστός στην Ταφή του, αναφέρονται και σε πατερικά κείμενα.

Στα κείμενα αυτά πολλές φορές ο Χριστός αναφέρεται ως νήπιον ή νηπιοφανές βρέφος και η αναφορά αυτή σχετίζεται με την Ενσάρκωση όσο και με το Πάθος<sup>286</sup>. Για παράδειγμα, στον Λόγο του Ιωάννη του Δαμασκηνού, στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, αναφέρει ο ποιητής στην Παναγία «Χαίρε, ότι γεγέννηκες βρέφος νηπιοφανές όπερ ο πολυφάης Συμεών ιδών απολύεσθαι έσπευδε»<sup>287</sup>. Στην εικονογραφία της Γέννησης ο μικρός Χριστός απεικονίζεται σπαργανωμένος με τα παιδικά του

---

<sup>285</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 213

<sup>286</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 213

<sup>287</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 213



σπάργανα. Η αναφορά για τα παραπάνω συναντάται και στο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, όπου αναφέρεται χαρακτηριστικά «άκουσα η Μαριάμ ότι ανακρούνται τα βρέφη φοβηθείσα έλαβε το παιδίον και εσπαργάνωσεν αυτό και έθηκεν εν φάτνη βοών»<sup>288</sup>.

Τα βρεφικά, όμως, σπάργανα ταυτίζονται μορφολογικά και υπάρχει νοηματική σύνδεση με τις νεκρικές «κειρίες», δηλαδή με τις βυζαντινές νεκρικές λωρίδες που τυλίγουν τους νεκρούς και κατά κανόνα τον Λάζαρο στις παραστάσεις της Έγερσής του και πολύ συχνά αυτή η απεικόνιση έχει χρησιμοποιηθεί και στον ίδιο τον Χριστό κατά την Ταφή του. Σε μικρογραφίες του κώδικα Laurentianus VI απεικονίζονται οι προετοιμασίες για την Ταφή του Χριστού<sup>289</sup>. Εκεί απεικονίζεται με λεπτομέρεια το δέσιμο του Χριστού με τις νεκρικές υφασμάτινες λουρίδες που ταυτίζονται μορφολογικά με τα βρεφικά σπάργανα.

Ακόμη το έθιμο της προετοιμασίας του νεκρού σώματος του Χριστού με τις νεκρικές κειρίες το συναντάμε και στο μοναδικό θεατρικό βυζαντινό δράμα «Χριστός Πάσχω», ένα δραματουργικό έργο γραμμένο από άγνωστο Βυζαντινό λόγιο, που μέσα από αυτό παρατηρούμε τις οδηγίες για την προετοιμασία του σώματος του Χριστού. Οδηγίες που δίνονται από την ίδια την Παναγία στον γηραιό Ιωσήφ. «Ούκουν γεραιέ Ιωσήφ λάβε εναγκαλίσαι παιδά τις προσελκύσαι. Λαβού, λαβού νυν και κατόρθωσον δέμα ορθόν κεφαλήν, πήχυν ενθέν αυχένι»<sup>290</sup>.

Ο δογματικός συμβολισμός των σπαργάνων του Χριστού δεν είχε επηρεάσει μόνο την εικονογραφία. Ακόμη και ο αυτοκράτωρ Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος εμφανιζόταν ντυμένος με λώρο και συνοδευόμενος από δώδεκα Πατρικούς, οι οποίοι ήταν και αυτοί ντυμένοι με χρυσούς λώρους, αναπαριστώντας συμβολικά τους δώδεκα αποστόλους και ο αυτοκράτορας τον Χριστό την μέρα του Πάσχα. Ο ίδιος ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, ως σπουδαίος λόγιος, αναφέρει: «Το μεν περιβεβλήσθαι λώρους τους μαγίστρους και πατρικούς εν τη εορτασίμω ημέρα της Αναστάσεως του Χριστού του Θεού ημών εις τόπον ηγούμεθα του ενταφιασμού αυτού»<sup>291</sup>.

Η Παναγία Οδηγήτρια με σπαργανωμένο σε λώρο το μικρό Χριστό, συναντάται σε ορισμένες αξιόλογες εικόνες της Κρητικής ζωγραφικής του 15<sup>ου</sup> αιώνα, όπως η Παναγία Οδηγήτρια στο Capodimonte της Νεαπόλεως<sup>292</sup>, που έχει αποδοθεί ως δημιουργία του Ανδρέα Ρίτζου, η εικόνα του ίδιου τύπου στο Camposanto Teutonico του Βατικανού<sup>293</sup> που αποδίδεται και αυτή στον Ανδρέα Ρίτζο και ακόμη δύο εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών η T77 (πιν. 103) και η T2311 (πιν. 112)<sup>294</sup>.

<sup>288</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 213

<sup>289</sup> Cottas, 1931, σελ. 84

<sup>290</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 214

<sup>291</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 215

<sup>292</sup> Cattapan, 1973, σελ. 277, αρ. 15

<sup>293</sup> Hagedorn, 1977, σελ. 240, πιν. 12b

<sup>294</sup> Μπαλτογιάννη, 1994, σελ. 214

Όλα τα παραπάνω στοιχεία ερμηνεύονται σε συνδυασμό με την απεικόνιση της άλλης όψης στις αμφιπρόσωπες εικόνες που ως εικονογράφηση έχει τη Σταύρωση. Άρα το πρόσωπο της Παναγίας είναι γεμάτο πόνο και θλίψη, διότι προαισθάνεται το μέλλον του Υιού της, το Πάθος, τη Σταύρωση και την Ταφή του, γι' αυτό το βλέμμα της προσανατολίζεται στο μέλλον. Συνεπώς, στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας και της Σταύρωσης ο συνδυασμός των δύο παραστάσεων χαρακτηρίζεται από το ίδιο νόημα.<sup>295</sup>

### Γ3. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ

Η Παναγία Γλυκοφιλούσα αποτελεί παραλλαγή του τύπου της Οδηγήτριας. Ο τύπος αυτός της Παναγίας έγινε γνωστός από τη μνημειακή ζωγραφική τη μεσοβυζαντινή περίοδο και συγκεκριμένα από τον 10<sup>ο</sup> αιώνα σε τοιχογραφία που βρίσκεται σε κόγχη του ανατολικού τοίχου στη Νέα Εκκλησία Tokali στο Κόραμα της Καππαδοκίας.

Σε εικόνες ο εικονογραφικός τύπος της Γλυκοφιλούσας συναντάται από το τέλος του 11<sup>ου</sup> αιώνα στην αγία Αικατερίνη του Σινά<sup>296</sup> και καθιερώθηκε από τα κρητικά εργαστήρια του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Σωζόμενες αντιπροσωπευτικές εικόνες του τύπου αυτού βρίσκονται στη συλλογή Μ. Περαιτικού στο Λονδίνο<sup>297</sup>, αλλά και τρεις εικόνες του ίδιου τύπου της συλλογής Likhacher<sup>298</sup> που βρίσκονται στο μουσείο Ερμιτάζ. Ακόμη μια πολύτιμη εικόνα του ίδιου τύπου βρίσκεται στη Rijeka<sup>299</sup>, καθώς και το αρχαιότερο ίσως δείγμα της αποτελεί η Παναγία των Χιόνων στον ομώνυμο καθολικό ναό της Χώρας Νάξου<sup>300</sup>.

Η Παναγία Γλυκοφιλούσα υποδηλώνει την τρυφερότητα και τα ανθρώπινα συναισθήματα της Παναγίας προς τον Υιό της και ταυτόχρονα προς όλους τους Χριστιανούς. Η διαφορετικότητα του τύπου αυτού από άλλες εικόνες της Βρεφοκρατούσας είναι ότι στις άλλες παραστάσεις δίνεται σημασία στη θεότητα του μικρού Χριστού, ενώ στη Γλυκοφιλούσα τονίζονται τα ανθρώπινα συναισθήματα, δηλαδή η μητρική αγάπη και στοργή.

Κύριο χαρακτηριστικό της εικόνας είναι η επαφή των δύο προσώπων και ο εναγκαλισμός τους. Η εξωτερική της θλίψη στην έκφραση της Παναγίας, αφού γνωρίζει τα μελλούμενα και το Πάθος του Υιού της, αλλά και η εσωτερική θλίψη του Χριστού, ο οποίος σφίγγει τη μητέρα του και πολλές φορές ακουμπώντας το μάγουλό του στο δικό της ή το χέρι του πάνω στο δικό της χέρι.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της εικονογραφίας είναι η απεικόνιση των γυμνών ποδιών του Χριστού, καθώς και το ανάστροφο πέλμα του ενός ποδιού του. Η συγκεκριμένη απεικόνιση έχει

<sup>295</sup> Belting, 1980-81, σελ. 4

<sup>296</sup> Σωτηρίου, 1956-58, σελ. 126-128

<sup>297</sup> Chatzidakis, 1982, αριθ. 5

<sup>298</sup> Likhacher, 1906/08, αριθ. 66-68-70

<sup>299</sup> Mikrovic, 1962, αρ. 10, σελ. 394

<sup>300</sup> Ζίας, 1971, σελ. 483, εικ. 501

αρκετούς θεολογικούς συμβολισμούς σχετικά με τη Θεία Ενσάρκωση, αλλά και με το Πάθος του Χριστού.

Σημαιολογικά ο τύπος της Γλυκοφιλούσας εντάσσεται στις παραστάσεις της Παναγίας του Πάθους. Το παραπάνω συμπέρασμα υποδηλώνεται και από την ομοιότητα της εικόνας με την Παναγία του παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, που συνδέεται άμεσα με την ταφική εικονογραφία του χώρου.

Τα παραπάνω στοιχεία έρχονται να συμφωνήσουν και με ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της παραστάσεως, όπως το ανάστροφο πέλμα του Χριστού, από το οποίο πολύ συχνά κρέμεται το λυμένο σανδάλι του. Τα γυμνά πόδια του Χριστού προμηνύουν τη μελλοντική σταυρική Θυσία και το Πάθος του, όπως και η ανακεκλιμένη στάση του σώματός του, η οποία σηματοδοτεί τη σταυρική θυσία, τον ενταφιασμό και την Ανάσταση. Συνεπώς, υπάρχει και σωτηριολογικός χαρακτήρας, αφού το άγιο Πάθος του Θεανθρώπου σχετίζεται με την ίδια τη σωτηρία των ανθρώπων, αλλά συγχρόνως και εσχατολογική διάσταση, αφού αποτελεί σαφή υπαινιγμό στη μέλλουσα Βασιλεία του Θεού.

Το λυμένο σανδάλι χαρακτηρίζει κυρίως τις κρητικές δημιουργίες με την Παναγία του Πάθους. Η απεικόνιση του απαντά από τα πρώτα μεταεικονομαχικά χρόνια σε εικονογραφικές παραστάσεις της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, χωρίς όμως να δηλώνεται ακόμη η σημασία του μελλοντικού Πάθους. Ένα από τα πρώιμα παραδείγματα είναι η Παναγία Βρεφοκρατούσα στο ναό της Παναγίας του Άρακα, της Κύπρου. Τα στοιχεία του Πάθους κυριαρχούν στην εικόνα, όμως η Παναγία είναι σε όρθια στάση κρατώντας τον Χριστό στην αγκαλιά της, τη συνοδεύουν άγγελοι με τα σύμβολα της σταυρικής θυσίας και στην παράσταση δεν εικονίζεται το λυμένο σανδάλι του Χριστού.

Η έμφαση που δίνεται στα γυμνά πόδια του μικρού Χριστού στον τύπο της Γλυκοφιλούσας έχει συνδεθεί μέσα από τα πατερικά κείμενα με τις θυσίες του εβραϊκού αμνού και στη μελλοντική θυσία του Χριστού. Το ανάστροφο πέλμα στο πόδι του Χριστού συνδέεται και αυτό με το Πάθος, μέσα από μια διαφορετική οπτική γωνία και βασίζεται στο χωρίο (13:18) του ευαγγελίου του Ιωάννη, ο Χριστός μετά τον Νιπτήρα απευθύνθηκε στους μαθητές του με τη ρήση: *«Αλλ' ίνα η γραφή πληρωθή ο τρώγων, μετ' εμού τον άρτον, επήρεν επ' εμέ την πτέρναν αυτού»*.

Αναφορά στην πτέρνα και στην απεικόνιση του Πάθους γίνεται και στο βιβλικό εδάφιο της Γένεσης (3,14:15). Παρόμοια ερμηνεία έχουμε και από τη ρήση του Ιακώβ «γεννηθήτω δαν όφισ επί τη γην καθήμενο δάκνων πτέρναν ίππου». Αλλά η αναφορά στο ίδιο θέμα υπάρχει και στα εκκλησιαστικά τροπάρια, που γίνεται αναφορά στην προδοσία του Ιούδα, που ο πτερνισμός συνδέεται με το τροπάριο της Μεγάλης Πέμπτης, *«άρτον Σώμα Θεϊόν επήρε πτερνισμόν, επί σε Χριστέ»*.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι στην βυζαντινή εικονογραφία το ανεστραμμένο πέλμα του Χριστού, αλλά και το λυμένο σανδάλι στο πόδι του αναδείχθηκαν μέσα από τη ζωγραφική και τις

απεικονίσεις της Γλυκοφιλούσας. Οι ζωγράφοι μέσα από το συγκεκριμένο τύπο προέβαλαν τόσο τα θεολογικά, όσο και τα δογματικά στοιχεία που εμπεριέχονται σε αυτούς τους συμβολισμούς.

## Κεφάλαιο Δ.

### Ο ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΣΤΑΥΡΩΣΗΣ

Το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών διαθέτει έναν αρκετά μεγάλο αριθμό εικόνων με την εικονογράφηση της Σταύρωσης. Οι περισσότερες εικόνες περιορίζονται στις τρεις κεντρικές μορφές, δηλαδή στον Χριστό, την Παναγία και τον Ιωάννη. Υπάρχουν όμως και απεικονίσεις του θέματος που είναι πολυπρόσωπες, δηλαδή εκτός από τις τρεις κεντρικές μορφές συνυπάρχουν στην εικόνα και άλλα πρόσωπα.

Η εικονογραφία της Σταύρωσης ανήκει στα εσχατολογικά θέματα. Εσχατολογία είναι ο τομέας της δογματικής θεολογίας που ενδιαφέρεται για τα έσχατα γεγονότα της ιστορίας του κόσμου<sup>301</sup>. Κεντρικό θέμα της εσχατολογίας στην Παλαιά Διαθήκη είναι η ημέρα ερχομού του Χριστού, για την οποία έχουν αναφερθεί οι προφήτες ως την ημέρα της κρίσεως στη γη. Η εσχατολογία στην Καινή Διαθήκη έχει ως θεματολογία της την εκπλήρωση των προφητειών για τον ερχομό του Θεανθρώπου<sup>302</sup>.

Η Σταύρωση και η Ανάσταση ουσιαστικά εκφράζουν τον θρίαμβο του Χριστού επί του Θανάτου. Η Σταύρωση εμφανίζεται από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα σε αντικείμενα μικροτεχνίας, χειρόγραφα και αργότερα σε τοιχογραφίες<sup>303</sup>. Το σύμβολο του Σταυρού του Χριστού έχει τις ρίζες του στα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης, όπου συναντάμε αναφορές για τις προεικονίσεις του.

Στο βιβλίο της Πεντατεύχου στον πρώτο τόμο γίνεται αναφορά στο δέντρο της ζωής του Παραδείσου, ένα θέμα που προεικονίζει τον Σταυρό του Χριστού προσφέροντας την αιώνια ζωή στον άνθρωπο (Γένεσις 2, 8-17)<sup>304</sup>. Στο δεύτερο βιβλίο της Πεντατεύχου γίνεται αναφορά για τη ράβδο του Θεού που ύψωσε ο Μωυσής για τη διάνοιξη της Ερυθράς Θάλασσας και το πέρασμα των Ισραηλιτών (Εξόδος 14, 16)<sup>305</sup>. Σε άλλο σημείο της Εξόδου γίνεται αναφορά στη ράβδο του Μωυσή που χτύπησε τον βράχο και ανέβλυσε νερό (Εξόδος 17, 5-6)<sup>306</sup>.

Προεικόνιση του Σταυρού θεωρείται και η φυλλοφόρος ράβδος του Ααρών, στην οποία οφείλει την εκλογή του ως ιερέας των δώδεκα φυλών του Ισραήλ. Συνεπώς, η προϊστορία του Σταυρού είναι πανάρχαιη και θεμελιωμένη βαθιά στην πίστη της Χριστιανοσύνης. Οι Χριστιανοί σε όλες τις εποχές στέκονται με ευλάβεια μπροστά στο σχήμα του Σταυρού, διότι ο Σταυρός συνδέεται άμεσα με το Πάθος και τη Σταύρωση του Χριστού.

Αλλά και την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου στον Σταυρό αποδίδεται η νίκη του έναντι του Μαξεντίου, διεκδικητή του ρωμαϊκού θρόνου το 312 μ.Χ., με το σύμβολο του «εν τούτω νίκα», όπως

<sup>301</sup> Αγουρίδης, 1964, σελ. 931-932

<sup>302</sup> Αγουρίδης, 1964, σελ. 932-933

<sup>303</sup> Καλοκύρης, 1972, σελ. 159-161

<sup>304</sup> Πεντάτευχος, 2003

<sup>305</sup> Πεντάτευχος, 2003

<sup>306</sup> Πεντατευχος, 2003

αναφέρει ο Ευσέβιος<sup>307</sup>. Ο Ιωάννης Χρυσόστομος (347-407) αναφέρει για τον Σταυρό ότι είναι η μάχαιρα κατά της αμαρτίας, θέλημα του Πατέρα, δόξα του Υιού, αγαλλίαση του αγίου Πνεύματος και κόσμημα των αγγέλων<sup>308</sup>. Ο Θεόδωρος Στουδίτης (759-826) αναφέρει τον Σταυρό ως πολύτιμο δώρο και ξύλο ζωής που οδηγεί τον άνθρωπο στον Παράδεισο<sup>309</sup>.

Αλλά και η βυζαντινή ποίηση επηρεάστηκε από τη μεγάλη σημασία και αξία του Σταυρού, σύμφωνα με το ποίημα του Ιωάννη Μαυρόποδα στα μέσα του 11<sup>ου</sup> αιώνα που είναι χαραγμένο σε σταυροθήκη του Τιμίου Ξύλου, η οποία ανήκε στον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Θ΄ Μονομάχο «Σταυρού πάλιν φως και πάλιν Κωνσταντίνος – ο πρώτος είδε τον τύπον των δι’ αστέρων – ο δεύτερος δε τούτον αυτόν και βλέπει, και χερσί πισταίς προσκυνούμενον φέρει άμφω παρ’ αυτά το κράτος δεδεγμένα, άμφω σέβουσιν αυτόν ως ευεργέτην»<sup>310</sup>.

Από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα ο Σταυρός έχει εξέχουσα θέση στον χριστιανισμό και στη δημόσια λατρεία, καθώς και στον διάκοσμο των εκκλησιών. Την πρωτοχριστιανική εποχή το σύμβολο του Σταυρού έχει θέση παντού, συναντάται να κοσμεί αντικείμενα καθημερινής ζωής, χαράσσεται σε τοίχους ιδιωτικών κατοικιών και επιτύμβιων μνημείων, κοσμεί τα άμφια επισκόπων και τα πετραχήλια ιερέων, καθώς εικονίζεται και σε φορητές εικόνες<sup>311</sup>. Το σύμβολο του Σταυρού κοσμεί και δημόσια κτήρια από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια.

Η δύναμη του Σταυρού φανερώνεται από τον πρώτο αιώνα και από τους ίδιους τους αποστολικούς Πατέρες και κυρίως από τον απόστολο Παύλο, που θεωρεί τον Σταυρό συνώνυμο με τη χριστιανική πίστη, αναγνωρίζοντάς του μια υπερφυσική δύναμη. Η εύρεση του Σταυρού τον 4<sup>ο</sup> αιώνα από την αυτοκράτειρα Ελένη, μητέρα του Μεγάλου Κωνσταντίνου, δίνει μια άλλη διάσταση στην οντότητα του Σταυρού και παύει να θεωρείται ένα αφηρημένο σύμβολο. Η λατρεία πλέον του Σταυρού είναι συγκεκριμένη και αποδεικνύει περίτρανα τα πατερικά κείμενα για το Πάθος του Χριστού.

Την περίοδο της Εικονομαχίας, με την αποκαθήλωση των εικόνων, ο Σταυρός ως σύμβολο είχε κυρίαρχο ρόλο στη διακόσμηση, κυρίως των εκκλησιών. Για τους εικονομάχους μόνο ο Σταυρός και η Θεία Ευχαριστία αποτελούσαν αποδεκτές απεικονίσεις του Χριστού<sup>312</sup>. Το αποτέλεσμα της Εικονομαχίας ήταν η καταστροφή φορητών εικόνων, τοιχογραφιών, ψηφιδωτών και εικονογραφημένων χειρογράφων. Με τη λήξη της Εικονομαχίας και τον θρίαμβο της Ορθοδοξίας παρατηρήθηκε μια υποχώρηση της χρήσης του Σταυρού και στην εικονογραφία κυριάρχησε η μορφή της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στον διάκοσμο των αψίδων των ναών.

<sup>307</sup> Ευσέβιος ο Παμφύλου PG 20: σελ. 943-948

<sup>308</sup> Ιωάννης Χρυσόστομος, PG 49: σελ. 394-398

<sup>309</sup> Στουδίτης Θεόδωρος, PG 99: σελ. 692-700

<sup>310</sup> Μαυρόπουλος, I., PG 120: σελ. 1172

<sup>311</sup> Βοκοτόπουλος, 1994, σελ. 257-265

<sup>312</sup> Brubaker – Haldon, σελ. 19-20

Αρχικά η εικονογραφία της Σταύρωσης απεικονιζόταν ως ιστορικό γεγονός, με τους δυο ληστές, τους στρατιώτες, τον Εσταυρωμένο, την Παναγία και τον Ιωάννη και τον λόφο του Γολγοθά να κυριαρχεί στην απεικόνιση. Σταδιακά όμως με το πέρασμα των αιώνων οι βυζαντινοί ζωγράφοι περνούν από την εξιστόρηση του γεγονότος στη θεολογία και τους δογματικούς συμβολισμούς. Μέχρι τον 8<sup>ο</sup> αιώνα ο Εσταυρωμένος Χριστός απεικονιζόταν όχι γυμνός, αλλά φορώντας ένα ολόσωμο ένδυμα, το κολόβιο (εικόνα 23)<sup>313</sup>, αυτό το στοιχείο προέρχεται από την ανατολική παράδοση. Τη συγκεκριμένη απόδοση της Σταύρωσης τη βλέπουμε σε μία σπάνια εικόνα που βρίσκεται στην Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης του Θεοβάδιστου όρους Σινά. Είναι ένα δείγμα του 8<sup>ου</sup> αιώνα από άγνωστο δημιουργό και πιθανότατα προέρχεται από την Παλαιστίνη. Το δεξί τμήμα της εικόνας είναι κατεστραμμένο. Ο Χριστός απεικονίζεται σταυρωμένος σε όρθια θέση, τα χέρια του είναι τεντωμένα και το κεφάλι του γεμμένο ελαφρά με τα μάτια κλειστά, στο κεφάλι του φοράει ακάνθινο στεφάνι, το σώμα του είναι ενδεδυμένο με κολόβιο και όχι με περίζωμα, όπως επικράτησε από τα τέλη του 9<sup>ου</sup> αιώνα. Δεξιά και αριστερά του βρίσκονται οι δύο ληστές που σταυρώθηκαν μαζί του. Τα ονόματά τους ήταν Γέστας και Δυσμάς όπως αναφέρει η παράδοση και όπως αναγράφεται στην εικόνα. Από τους δύο σώζεται στην εικόνα ο αριστερός με περίζωμα στη μέση και τα χέρια του δεμένα πίσω από την πλάτη. Γύρω από το σταυρό ίπτανται άγγελοι. Δίπλα στον εσταυρωμένο Χριστό στέκεται η Παναγία με υψωμένο το αριστερό της χέρι κρατώντας ένα μαντήλι. Δείχνει με το δάκτυλό της τα μάτια της για να δηλώσει ότι είναι μάρτυρας του γεγονότος. Ο Ιωάννης στέκει κάτω από το σταυρό με το αριστερό χέρι του κρυμμένο μέσα στο ιμάτιο του. Η Παναγία δηλώνεται με τις λέξεις « Η Αγία Μαρία» με βυζαντινά μονογράμματα όπως δηλώνονταν πριν από την εικονομαχία. Στη βάση του σταυρού βρίσκονται τρεις στρατιώτες που παίζουν στα κυβεία τα ιμάτια του Χριστού. Στην επάνω αριστερή γωνία είναι ζωγραφισμένος ένας κόκκινος ήλιος πάνω στο κυανόμαυρο βάθος. Στη δεξιά γωνία θα ήταν ζωγραφισμένη η σελήνη. Εντύπωση κάνει η κλιμάκωση των διαστάσεων των μορφών ανάλογα με τη σημασία τους. Η συγκεκριμένη εικόνα έχει αρκετές ομοιότητες με την τοιχογραφία της Σταύρωσης της Santa Maria Antiqua, στη Ρώμη της ίδιας περίπου χρονολόγησης του 8<sup>ου</sup> αιώνα. Μετά το πέρας της Εικονομαχίας επικράτησε η μορφή του Χριστού που έχουμε έως σήμερα. Το σώμα είναι γυμνό με σεμνότητα δοσμένο, νεκρό αλλά ζωγραφισμένο ως ζωντανό, ντυμένο με λευκό ύφασμα που καλύπτει την περιοχή της οσφύος.

---

<sup>313</sup> <https://www.ekklisiaonline.gr/nea/spania-eikona-tis-stayrosis-apo-to-sina/>





Εικόνα 23 – Σταύρωση,

<https://www.ekklisiaonline.gr/nea/spania-eikona-tis-stayrosis-apo-to-sina/>

Ο Σταυρός του Χριστού είναι κυρίαρχο στοιχείο στην εικόνα. Αποτελείται από μια κάθετη δοκό και από τρεις οριζόντιες κεραίες, στην μεγάλη οριζόντια δοκό στην οποία καρφώθηκαν τα χέρια του Χριστού, μια μικρή στο κάτω μέρος που καρφώθηκαν τα πόδια του και μια μικρή ως πινακίδα που γραφόταν η αιτία της καταδίκης πάνω από το κεφάλι. Η κατακόρυφη δοκός είχε το ένα σκέλος της μέσα στη γη και το υπόλοιπο υψώνεται προς τα επάνω. Ο δογματικός συμβολισμός της ήταν η κοινωνία μεταξύ των ανθρώπων και η διάδοση του ευαγγελίου επί της γης. Το στήριγμα των ποδιών συμβόλιζε τον ζυγό της δικαιοσύνης, δηλαδή την παλινδρόμηση μεταξύ σωτηρίας και απώλειας<sup>314</sup>.

Το ένα μέρος του Σταυρού είναι μέσα στη γη και το άλλο υψώνεται προς τον ουρανό, συμβολισμός της ένωσης του κάτω κόσμου με τον επίγειο και τον ουράνιο κόσμο. Σύμφωνα με τον άγιο Αυγουστίνο ο σταυρός είναι ομοίωμα του δέντρου της γνώσης του καλού και του κακού που υπήρχε στον Παράδεισο<sup>315</sup>. Ο συμβολισμός συνεχίζεται με το κρανίο του Αδάμ που οδήγησε τον άνθρωπο στον θάνατο, ενώ πάνω στον Σταυρό βρίσκεται ο νέος Αδάμ, ο Χριστός που με τη θυσία

<sup>314</sup> Φουντούλης, 1989, σελ. 76-80, 150-159

<sup>315</sup> Φουντούλης, 1989, σελ. 79

του οδηγεί το ανθρώπινο γένος προς τη ζωή. Το αρχαίο δέντρο, που με τον καρπό του οδήγησε στον θάνατο, ξαναγεννήθηκε σε νέο δέντρο που οδηγεί στην αιώνια ζωή<sup>316</sup>. Το κρανίο του Αδάμ στην εικονογραφία πρωτοεμφανίστηκε τον 9<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Γολγοθάς εμφανίζεται βραχύδης και άγονος. Με τη Σταύρωση μετατρέπεται σε γόνιμο δέντρο της ζωής μέσω του Σταυρού.

Όλα τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στην εικονογραφία της Σταύρωσης έχουν μια σύνδεση και μια αλληλουχία μεταξύ τους. Παραδείγματος χάριν στην εικόνα της Γέννησης του Χριστού παρατηρούμε ότι ο μικρός Χριστός γεννήθηκε μέσα σε ένα σκοτεινό σπήλαιο και είναι τοποθετημένος πάνω σε ένα κτιστό βωμό, που συμβολίζει τη θυσία του. Στη Σταύρωση βλέπουμε ότι ο Σταυρός ριζώνει ως δέντρο ζωής πάνω από το σπήλαιο του Άδη. Το αίμα του Χριστού που στάζει πάνω στο κρανίο του Αδάμ συμβολίζει το ξέπλυμα των αμαρτιών του Αδάμ και εν συνεχεία όλων των ανθρώπων. Το αίμα του Χριστού είναι ζωογόνο.

Τα πρόσωπα που απαρτίζουν την εικονογραφία της Σταύρωσης είναι στα δεξιά του Χριστού η Παναγία είτε μόνη της είτε συνοδευόμενη από τρεις γυναίκες. Η Παναγία είναι θλιμμένη, δεν δακρύζει, συμμετέχει στο Πάθος με αξιοπρέπεια. Εμφανίζεται σε τρεις βασικές στάσεις. Η πρώτη στάση είναι θλιμμένη και αμέτοχη, βυθισμένη στο πόνο της, η δεύτερη στάση είναι η προσπάθεια της να αποσπαστεί από τη συντροφιά των γυναικών που τη συνοδεύουν και να πλησιάσει τον Υιό της και η τρίτη στάση είναι η λιποθυμία της Παναγίας που συγκρατείται το σώμα της από την παρέα των γυναικών. Η λιποθυμία της Παναγίας ήταν κάτι ασυνήθιστο στη βυζαντινή εικονογραφία, έγινε γνωστή από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και μετά. Η στάση αυτή της Παναγίας συναντάται στο Άγιον Όρος, στις τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου και στις τοιχογραφίες της Μονής Χιλανδαρίου (1318-1319)<sup>317</sup>.

Στην άλλη μεριά του Σταυρού παρατηρούμε τη μορφή του Ιωάννη Θεολόγου και σε πολλές εικόνες πίσω από τον Ιωάννη στέκεται ο εκατόνταρχος Λογγίνος. Η παρουσία του μαθητή του αναφέρεται από τον ίδιο τον Ευαγγελιστή στο ευαγγέλιό του, όπου εκτελεί την τελευταία ανθρώπινη επιθυμία του Διδασκάλου του, να προστατέψει την Παναγία ως μητέρα του. Ο Ρωμαίος εκατόνταρχος αναφέρεται στα Ευαγγέλια του Ματθαίου και του Λουκά. Είναι ο Ρωμαίος στρατιώτης που κέντησε τα πλευρά του Χριστού. Ο εκατόνταρχος αντιπροσωπεύει τα έθνη<sup>318</sup> που θα δεχθούν τον Χριστιανισμό. Το υψωμένο χέρι του προς τον Χριστό συμβολίζει την αναφώνησή του «Αληθώς Θεού Υιός ην ούτος»<sup>319</sup>. Γι' αυτό στη Σταύρωση εικονίζεται με φωτοστέφανο και με υψωμένο το δεξί του χέρι.

---

<sup>316</sup> Φουντούλης, 1989, σελ. 80

<sup>317</sup> Θεσσαυρός του Αγίου Όρους, 1997, σελ. 99

<sup>318</sup> Φουντούλης, 1989, σελ.150

<sup>319</sup> Φουντούλης, 1989, σελ.151

Τα τείχη της Ιερουσαλήμ στις αρχικές εικονογραφήσεις δεν αποδίδονταν, όπως προαναφέρθηκε, στη συνέχεια όμως πίσω από τον Σταυρό προστέθηκαν τα τείχη με συμβολικό χαρακτήρα. Ο συμβολισμός τους είναι ότι ο Χριστός σταυρώθηκε έξω από την αγαπημένη του πόλη, τα Ιεροσόλυμα.

Δογματικά μας προσκαλεί ο ίδιος ο Χριστός να τον ακολουθήσουμε: «*ου γαρ έχομεν ωδε μένουσαν πόλιν, αλλά την μέλλουσαν επιζητούμεν*»<sup>320</sup>, προς Ιουδαίους. Κατά την παλαιολόγια εποχή στη Σταύρωση θα προστεθούν οι μορφές δύο αγγέλων που κρατούν δισκοπότηρο και συλλέγουν το Αίμα και το Ύδωρ από τα πλευρά του Χριστού, αυτόν τον συμβολισμό στην εικονογραφία τον συναντούμε και σε αντίστοιχες εικόνες της μεσοβυζαντινής εποχής του 9<sup>ου</sup> αιώνα. Σύμφωνα με τον άγιο Αυγουστίνο το αίμα και το ύδωρ συμβολίζουν τα μυστήρια της Θείας Ευχαριστίας και του Βαπτίσματος<sup>321</sup>.

Από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα στις περισσότερες εικονογραφήσεις της Σταύρωσης δεξιά και αριστερά του Σταυρού ζωγραφίζονται οι προσωποποιήσεις του ήλιου και της Σελήνης. Σύμφωνα με τα Ευαγγέλια τη στιγμή της Σταύρωσης, παρόλο που ήταν μεσημέρι, έπεσε σκοτάδι σε όλη τη χώρα. Με τον Ήλιο και τη Σελήνη έχουμε τη φύση να συμπάσχει. Σύμφωνα με τον άγιο Αυγουστίνο η Σελήνη συμβολίζει την Παλαιά Διαθήκη και ο Ήλιος την Καινή Διαθήκη. Η συνύπαρξη βασίζεται δογματικά στο ότι η Παλαιά Διαθήκη φωτίζεται από την Καινή και ουσιαστικά είναι η επαλήθευση των Προφητειών<sup>322</sup>. Τέλος, δεξιά και αριστερά του Σταυρού υπάρχουν δύο άγγελοι θλιμμένοι. Η σημασία που έχει αυτό το στοιχείο είναι ότι οι ουράνιες δυνάμεις συμπάσχουν.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ο Σταυρός και εν γένει η Σταύρωση, ως εικονογραφικό θέμα, είναι βαθιά επηρεασμένο από τις δογματικές και θεολογικές δοξασίες του Χριστιανισμού και της Εκκλησίας. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο βυζαντινός αγιογράφος δε ζωγράφιζε τον Εσταυρωμένο Χριστό στην ανθρώπινη φύση του, αλλά σε πλήρη Δόξα Θεού. Ο άνθρωπος θανατώθηκε η θεότητα όμως είναι αθάνατη. Ο θάνατος του Χριστού θεωρήθηκε σημείο νίκης και αναγέννησης. Η ζωή ενάντια στον θάνατο. Ο σταυρικός θάνατος, μια ντροπιαστική ποινή αναδείχθηκε σε κάτι ανώτερο, υπερβατικό, σε ένα αθάνατο σύμβολο<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> Φουντούλης, 1989, σελ.152

<sup>321</sup> Φουντούλης, 1989, σελ.152

<sup>322</sup> Φουντούλης, 1989. Σελ.153

<sup>323</sup> Κατσάρος, 1993, σελ. 109

## Συμπεράσματα

Σύμφωνα με την μελέτη που πραγματοποιήθηκε στην παρούσα εργασία επάνω στις αμφιπρόσωπες βυζαντινές εικόνες, με εικονογραφικό θέμα την Παναγία Βρεφοκρατούσα στη μία όψη και τη Σταύρωση στην άλλη, καθώς και σε εικόνες της Σταύρωσης, προερχόμενες από τη συλλογή του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, με χρόνο δημιουργίας τους από τον 9<sup>ο</sup> έως τον 16 αιώνα, εξήχθησαν τα παρακάτω συμπεράσματα:

Με την ίδρυση της νέας Ρώμης από τον Κωνσταντίνο και της δεύτερης πρωτεύουσας της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας στην Κωνσταντινούπολη το (330) γεννήθηκε η ανάγκη το ανανεωμένο κράτος να ισχυροποιηθεί και ουσιαστικά να θεμελιώσει την νέα πολιτική του θέση. Για το λόγο αυτό θα έπρεπε να βρεθεί ο τρόπος επίτευξης του στόχου αυτού. Ο τρόπος βρέθηκε με την αναγνώριση της χριστιανικής θρησκείας το 313 ως ισότιμης και στο τέλος του ίδιου αιώνα ως επίσημης θρησκείας του Κράτους. Μέχρι τη στιγμή εκείνη τα μόνα κοινά χαρακτηριστικά που είχαν οι λαοί της αυτοκρατορίας μεταξύ τους ήταν το ρωμαϊκό δίκαιο και η ελληνική παιδεία και γλώσσα, τώρα προστέθηκε και η κοινή θρησκεία. Με αυτόν τον τρόπο επιτεύχθηκε η ώσμωση και η ενότητα ενός ενιαίου κράτους. Άρα ο Χριστιανισμός ως ιδεολόγημα είχε πολύ σημαντική θέση στη Νέα Ρώμη.

Η Εκκλησία μέσα στον χώρο του Βυζαντίου είχε πολύ ισχυρή θέση μετά τον αυτοκράτορα. Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω η εκκλησιαστική ζωγραφική θα είχε πρωταρχικό ρόλο τόσο στη διδασκαλία του Χριστιανισμού, όσο και στα θεολογικά και δογματικά θεμέλιά της. Συνεπώς, η δημιουργία της εικόνας είχε πολύ σημαντικό θέση για την Εκκλησία, αλλά και για τον ίδιο τον πολίτη του βυζαντινού κράτους, αφού ήταν το μέσο επικοινωνίας του με το Θείο Πρόσωπο που απεικονιζόταν σε αυτή.

Μέσα από το πρώτο κεφάλαιο παρακολουθήσαμε τις περιόδους της βυζαντινής εικονογραφίας και τις κατηγορίες των εικόνων, καθώς και τη χρήση που είχαν, όπως εικόνες για ιδιωτική λατρεία, πολύπτυχα, προσκυνητάρια ή αναρτημένες στους τοίχους ναών, εικόνες τέμπλου, δεσποτικές, ανάγλυφες και ψηφιδωτές, καθώς και αμφιπρόσωπες εικόνες.

Η μελέτη μας συνεχίστηκε με την εξέταση, της κατασκευής και της τεχνικής δημιουργίας τους, που ανάλογα με τη χρονολόγησή τους, ήταν και ο τρόπος κατασκευής, όπως με τη μέθοδο της εγκαυστικής, τη μέθοδο της αυγοτέμπερας και τον ψηφιδωτό τρόπο.

Η συνέχεια δόθηκε στην εξέταση των τεχνοτροπικών και θεματολογικών χαρακτηριστικών των βυζαντινών εικόνων ανά περίοδο. Εδώ έγινε μία πιο εκτενής αναφορά για τις περιόδους από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια έως τη μεταβυζαντινή περίοδο. Αυτό συνέβη για να δούμε πόσα από τα τεχνοτροπικά και θεματολογικά στοιχεία μεταλαμπαδεύτηκαν και επαναλήφθηκαν τόσο στη μεσοβυζαντινή όσο και την ύστερη και μεταβυζαντινή περίοδο.

Κατόπιν παρακολουθούμε την περιγραφή τόσο των αμφιπρόσωπων εικόνων της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στον τύπο της Οδηγήτριας και της Γλυκοφιλούσας στη μία όψη και της Σταύρωσης στην άλλη όψη της, καθώς και εικόνες της Σταύρωσης, ένα σύνολο εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφονται τόσο τα θεματολογικά όσο και τα τεχνοτροπικά στοιχεία δημιουργίας τους, ο τόπος καταγωγής τους, η ζωγραφική σχολή που ανήκουν, καθώς και ο ζωγράφος τους όπου αναφέρεται.

Στο τρίτο και στο τέταρτο κεφάλαιο έγινε προσπάθεια να αναδειχθούν εκείνα τα δογματικά και θεολογικά στοιχεία, όπως και να καταδειχθεί ο διττός ρόλος της Θεοτόκου ως κεντρική μορφή ή ως επιμέρους μορφή μεγαλύτερης σύνθεσης, που οδήγησαν τους βυζαντινούς ζωγράφους να ενοποιήσουν μέσα από τις αμφιπρόσωπες εικόνες της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και της Σταύρωσης την σημασία των δύο παραστάσεων.

Η Παναγία είναι ένα σημαντικό βιβλικό πρόσωπο, καθώς μέσα από αυτή πραγματοποιήθηκε η προαιώνια βουλή τους Ενός Μοναδικού Αδιαίρετου και Αχώριστου Τριαδικού Θεού, δηλαδή μέσω της Παναγίας πραγματοποιήθηκε η Ενσάρκωση του Χριστού. Παρότι η Παναγία Βρεφοκρατούσα αποδόθηκε από τους Βυζαντινούς αγιογράφους σε πολλούς τύπους, όπως Παναγία Οδηγήτρια, Βρεφοκρατούσα, του Πάθους, η απεικόνισή της στην εικονογραφία προεικονίζει το μελλοντικό Πάθος του Χριστού, τόσο τη Σταύρωσή του όσο και την Ανάσταση.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι τόσο στην Παναγία Βρεφοκρατούσα όσο και στη Σταύρωση κυρίαρχο στοιχείο των απεικονίσεων τους είναι η έκφραση συναισθημάτων, μια έκφραση που στη Θεοτόκο αποτυπώνεται στο βλέμμα της, κυρίως στον τύπο της Οδηγήτριας, που απενίζει το μέλλον σκεπτόμενη τα δεινά του Υιού της, όπως και στη Γλυκοφιλούσα που το βλέμμα είναι πιο γλυκό, αγγίζοντας στο μάγουλο τον μικρό Χριστό, ένα βλέμμα πιο ανθρώπινο, αλλά γεμάτο πόνο. Στη Σταύρωση η έκφραση συναισθημάτων παρατηρείται στα πρόσωπα της Παναγίας και του Ιωάννη, καθώς και στη στάση των σωμάτων, τόσο της Παναγίας που τείνει το χέρι της προς τον Εσταυρωμένο Χριστό, όσο και στη κλίση του σώματος του Χριστού που είναι στραμμένο προς τη μητέρα του.

Η παράσταση του Χριστού επάνω στον Σταυρό χαρακτηρίζεται από διπλό συμβολισμό, ο οποίος περιλαμβάνει τις δύο υποστάσεις του Χριστού: την ήττα και τη νίκη, την ανθρώπινη και τη θεϊκή του φύση. Αν απουσίαζε μια από τις δύο όψεις, θα απουσίαζε τότε το δογματικό υπόβαθρο της εικονογράφησης. Γι' αυτό ο ζωγράφος επιβαρύνεται με την ευθύνη να μπορέσει να συμπεριλάβει σε μια εικόνα και τις δύο καταστάσεις, του ανθρώπου και του Θεού. Αυτά τα χαρακτηριστικά στην αγιογραφία εμφανίζονται από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα<sup>324</sup>. Ενώ, λοιπόν, οι εικόνες με τις παραπάνω εικονογραφήσεις θα μπορούσαν να εκληφθούν ως στατικές, χωρίς ψυχή, εντούτοις μεταμορφώνονται,

---

<sup>324</sup> Belting, 1994, σελ. 261

όπως αναφέρει ο Μιχαήλ Ψελλός «ως έμψυχοι γραφής»<sup>325</sup>, καθώς εκφράζουν ζωή και ανεγείρουν συναισθήματα.

Ειδικά οι αμφιπρόσωπες εικόνες, με τις παραπάνω θεματολογικές εικονογραφήσεις, χρησιμοποιούνταν σε λιτανείες, με σκοπό οι πιστοί να παρακολουθούν τον δυναμικό διάλογο ανάμεσα στις εικόνες της εμπρόσθιας όψης και σε εκείνες στη δεύτερη όψη της<sup>326</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο, τόσο στην Παναγία Βρεφοκρατούσα όσο και στην Σταύρωση, παρουσιάζεται μπροστά στον πιστό όλη η εξέλιξη του Θείου Δράματος, αφού μέσα από τις μορφές αναδύεται το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, δηλαδή η Ενσάρκωση, η Σταύρωση και η Ανάσταση. Το παραπάνω αποδεικνύεται μέσα από την προηγηθείσα μελέτη των παραπάνω εικόνων που αποτελούν μοναδικά έργα τέχνης και φιλοξενούνται στον χώρο του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών.

---

<sup>325</sup> Belting, 1994, σελ. 261

<sup>326</sup> The Glory of Byzantium, 1997, σελ. 126

## Βιβλιογραφία

- Αλμπάνη, 1999: Αλμπάνη, Τ., «Η Κρητική Σχολή», *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, τ. Β', εκδ. Ε.Α.Π. Πάτρα
- Αγουρίδης, 1964: Αγουρίδης, Σ., «Εσχατολογία», *ΘΗΕ*, τ. Ε Μαρτίνος Αθήνα
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2016: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., «Αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, Ποίημα αριστοκρατικής ζωγραφικής των Παλαιολόγων», *ΔΧΑΕ, Δ', ΑΖ' (2016)*, σελ. 106-124
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2009: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., «Δύο Αμφιπρόσωπες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στη Ρόδο», *ΔΧΑ Δ', Α' (2009)*, σελ. 199-214
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1998: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΓΑΠΑ, Αθήνα
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1989-1990: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., «Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου, στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ ΙΕ'*, σελ. 105-118
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 1966: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ., *Αμφιπρόσωπες εικόνες της Ρόδου*, Α.Δ. 21
- Βασιλάκη και Τσιρώνη, 2000: Βασιλάκη, Μ., Τσιρώνη, Ν. «Απεικονίσεις της Παναγίας και η σχέση τους με το Πάθος», στο *Μήτηρ Θεού Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα, σελ. 453-463
- Βοκοτόπουλος, 2005: Βοκοτόπουλος, Π., «Η εικόνα του Νικόλαου Ρίτζου στο Σεράγεβο Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ(2005), Δ, ΚΣΤ* σελ. 217-218
- Βοκοτόπουλος, 1995: Βοκοτόπουλος, Π., *Βυζαντινές Εικόνες*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα
- Βοκοτόπουλος, 1994: Βοκοτόπουλος, Π., *Η εύρεση και η ύψωση των του Τιμίου Σταυρού στη Κρητική ζωγραφική*, Αντίφωνον, Αφιέρωμα στο καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη, σελ. 257-265
- Βράνος, 1997: Βράνος, Ι. *Θέματα Αγιολογίας Στάσεις και χειρονομίες των μορφών της Παναγίας*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη, σελ. 49-50
- Γεώργιος Νικομηδείας,: Γεώργιος Νικομηδείας. PG 100, στ. 1457-1489
- Γκότσης, 1973: Γκότσης, Χ., *Ο μυστικός κόσμος των Βυζαντινών εικόνων*, εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήνα 1973 σελ. 54-56
- Cattapan, 1972: Cattapan, M., «Nuovi elenchi edocumenti dei pittori in Vreta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα*, τ. 9, σελ. 202-235
- Cattapan, 1973: Cattapan, M., *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, *Θησαυρίσματα* 10, 238-282



- Gombrich, 1994: Gombrich, E.H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μετφ, Κασδαγλή, Α., εκδ. ΜΙΕΤ, Δανδράκης, 1964: Δανδράκης, *Χρονικά Μεσαιωνικά Κυκλάδων*, Α.Δ., τόμος 19, μέρος: Β3 Χρονικά , σελ. 420-512
- Ευσέβιος ο Παμφύλων, PG 62: Ευσέβιος ο Παμφύλων, «Λόγος εις τον βίον του Μακάριου Κωνσταντίνου του Βασιλέως». PG 62, σελ. 943-948
- Ζίας, 1971: Ζίας, Ν. Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεώτερα μνημεία νήσων Αιγαίου
- Ζωγράφος, 1926: Ζωγράφος, Π., «Οι διάφοροι τρόποι της βυζαντινής αγιογραφίας επί τη βάσει της ερμηνείας των ζωγράφων», *ΔΧΑΕ 3, Τεύχη α'-β', Περίοδος Β'*, σελ.49-61 Αθήνα
- Θησαυροί Αγίου Όρους, 1997: *Θησαυροί του Αγίου Όρους, κατάλογος εκθέσεως Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού*, Β έκδοση Θεσσαλονίκη
- Καζανάκη – Λάππα,: 1981: Καζανάκη-Λάππα, Μ., «Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα», *Θησαυρίσματα 18*, σελ.216
- Καλοκύρης, 1972 Α: Καλοκύρης, Κ., «Αι προσωνύμια, τα προσκυνήματα και τα εικονογραφικά οράματα της Θεοτόκου», στο *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*. εκδ. Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη, σελ 53-148
- Καλοκύρης, 1972 Β: Καλοκύρης, Κ., «Οι εικονογραφικοί τύποι και τα κυριότερα θέματα του εικονογραφικού κύκλου της προσωπικής ζωής της Θεοτόκου», στο *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*. εκδ. Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη, σελ 159-161
- Κατσαρός, 1993: Κατσαρός, Β., *Ο ναός των Αγίων Θεοδώρων της Αιτωλικής Σταμνάς και ο ανεικονικός του διάκοσμος*, Θεσσαλονίκη, σελ. 109-164
- Κατσελάκη, 1997: Κατσελάκη, Α., «Λυπηρό: Ο Άγιος Λογγίνος» στο Μπαλτογιάννη, *Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα
- Κρικώνης, 2015: Κρικώνης, Χ., *Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη
- Κόρδης, 2021: Κόρδης, Γ., *Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης Διονυσίου του εκ Φουρνά Αισθητικά και εικαστικά σχόλια*, εκδ. Αρμός, Αθήνα
- Κωνσταντίνος, 2009: Κωνσταντίνος, Δ., *Βυζαντινό Μουσείο, Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον*, Αθήνα
- Κωνσταντουδάκη, 1973: Κωνσταντουδάκη, Μ., «Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτο ήμισυ του 16<sup>ου</sup> αιώνα, Οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων», *Θησαυρίσματα, τ. 10*, σελ. 291-380
- Liddle-Scott- Κωνσταντινίδη, 2013: Liddle, H.- Scott, R.- Κωνσταντινίδη, Α., *Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα ,Αθήνα 2013.

- Λουδοβίκος, 1972: Λουδοβίκος, Ν., «Περί Θεού», στο Αγόρα ,Κ., *Πίστη και βίωμα στην Ορθοδοξία Δόγμα Πνευματικότητας και Ήθος της Ορθοδοξίας*, τ. Α εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα σελ.23-71
- Μαργαριτώφ, 1959: Μαργαριτώφ, Τ., «Έκθεση καθαρισμού αμφιπρόσωπης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ*, Δ', Α', σελ. 144-148
- Μανούσακας, 1976: Μανούσακας, Μ.Ι., - Παλιούρας, Α.Δ., *Οδηγός του Μουσείου των Εικόνων και του Ναού του Αγίου Γεωργίου Βενετίας*, σελ.51-56
- Μανούσακας, 1971: Μανούσακας, Μ., «Ο ζωγράφος οι αφιερωταί και η χρονολόγηση της Σταυρώσεως, του Αγίου Γεωργίου Βενετίας, Εμμανουήλ Λαμπάρδος, Μάρκος και Αντώνιος Πάντιμος, *Θησαυρίσματα* 8,σελ.7
- Μαυρόπουλος, ΡG 120: Μαυρόπουλος, Ι., «Εις πίνακα μεγάλους των εορτών ως εν τύπω εκφράσεως εις την θήκην του τιμίου ξύλου του Χριστού», *ΡG 120*, σελ.1172
- Μπαλτογιάννη, 2000: Μπαλτογιάννη, Χ., «Η Παναγία στις φορητές εικόνες», στο *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή τέχνη*, επιμ. Βασιλάκη Μ., Αθήνα σελ.139-153
- Μπαλτογιάννη, 1998: Μπαλτογιάννη, Χ., *Συνομιλία με το Θεόν, Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9<sup>ος</sup> – 15<sup>ος</sup> αιώνας)*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα
- Μπαλτογιάννη, 1997: Μπαλτογιάννη, Χ., *Βυζαντινό Μουσείο Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, εκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα
- Μπαλτογιάννη, 1994: Μπαλτογιάννη, Χ., *Εικόνες, Μήτηρ Θεού, Βρεφοκρατούσα στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, εκδ. ΑΔΑΜ, Αθήνα
- Μπαλτογιάννη, 1994: Μπαλτογιάννη, Χ., «Ο Χριστός αμνός σε παραλλαγή της Παναγίας Γλυκοφιλούσας», «Παναγία του Πάθους σε παραλλαγή της Οδηγήτριας» *Εικόνες Μήτηρ Θεού, Βρεφοκρατούσα στην Ενσάρκωση και το Πάθος*, εκδ. ΑΔΑΜ, Αθήνα, σελ.17-21,σελ.211-216
- Μπορμπουδάκης, 1989: Μπορμπουδάκης, Μ., *Η Παναγία του Κάστρου*, Αθήνα
- Μπορμπουδάκης, 1993: Μπορμπουδάκης, Μ., *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, Βικελαία Βιβλιοθήκη Ηράκλειο, σελ. 504-505
- Ξυγγόπουλος 1957: Ξυγγόπουλος, Α., *Σχέδιασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα, σελ. 279-280.
- Ορλάνδος 1948: Ορλάνδος, Α.Κ., *Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, ΣΤ', Αθήνα
- Πανσέληνου, 2000: Πανσέληνου, Ν., *Βυζαντινή Ζωγραφική, Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα
- Παπαγεωργίου, 1976: Παπαγεωργίου, Α., *Βυζαντινές Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία
- Παπαζώτος, 1995: Παπαζώτος, Θ., *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, εκ. Ακρίτα Αθήνα
- Παπαζώτος, 1989-1981: Παπαζώτος, Θ., *Αρχαιολογικά – εικονογραφικά Αγίων Βέροιας*, ΑΔ 4-46, σελ. 153-162

- Πεντάτευχος, 2003: *Πεντάντεχος -Αγίαν Γραφή – Παλαιά Διαθήκη*, μτφ. από πρωτότυπα κείμενα, εκδ. Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, Αθήνα
- Πεντηκοστάριον, 2010: *Πεντηκοστάριον Χαρμόσουνον*, εκδ. Αποστολική Διακονία
- Quenot, 1993: Quenot, M., *Η εικόνα Θέα της Βασιλείας*, εκδ. Τέρτιος
- Σισιλιάνου, 1935: Σισιλιάνος, Δ., *Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωσιν*, Αθήνα
- Σπανάκης, 1969: Σπανάκης, Γ., «Η διαθήκη του Ανδρέα Κορνάρου», τ. 23
- Στουδίτης, PG 99: Στουδίτης, Θ. «Λόγος εις την προσκύνησιν του Τίμιου και Ζωοποιού σταυρού εν τη Μεσονηστήμω» *PG 99* σελ 692-700
- Σωτηρίου, 1959: Σωτηρίου, Μ., «Αμφιπρόσωπαικόν του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών εκ της Ηπείρου», *ΔΧΑΕ, Δ', Α'*, σελ. 135-143
- Σωτηρίου, 1956-1958: Σωτηρίου, Μ. *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α-Β, Αθήνα
- Τριφοнова, 2019: Τριφοнова, Α., «Παλαιολόγειες εικόνες στη Βουλγαρία», *ΔΧΑΕ, Δ', Μ'*, σελ. 283-284
- Τριφοнова, 2010: Τριφοнова, «Α., Παλαιολόγεια εικόνα της Σταύρωσης στο Μουσείο της Βάρνας», *ΔΧΑΕ, Δ', ΑΑ'*, σελ. 91-100
- Τσιγαρίδας, 1992: Τσιγαρίδας, Ε.Ν., *Φορητές Εικόνες, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη*, Α-Β, Άγιον Όρος, Β, σελ. 350-417
- Φουντούλης, 1989: Φουντούλης, Ι., «Ιδιορρυθμίες της λειτουργικής πράξεως της Θεσσαλονίκης κατά τις αρχές του ΙΕ αιώνα ΚΒ» *Δημήτρια επιστημονικό συμπόσιο Θεσσαλονίκη Παλαιολόγεια εποχή*, Θεσσαλονίκη, σ.σ.76-80, 151-163
- Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, 1997: Χατζηδάκης, Μ. – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, 2, Αθήνα
- Χατζηδάκης – Σοφιανός, 1990: Χατζηδάκης – Σοφιανός, Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα
- Χατζηδάκης, 1963: Χατζηδάκης, Μ., *Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών*, εκδ. Απόλλων, Αθήνα
- Χατζηδάκης, 1956: Χατζηδάκης, Μ., *Μυστράς, Ιστορία, Μνημεία, Τέχνη*, Αθήνα
- Χρυσόστομος, PG 49: Χρυσόστομος, Ι., «Λόγος εις τον σταυρόν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού», *PG 49*, σελ. 394-398

## Ξενογλώσση Βιβλιογραφία

- Baltoyanni, 2001: Baltoyanni, X., «Two-Sided Icon A: The Crucifixion, B: The Virgin and Child» - *MYSTERY GREAT AND WONDEROUS*, ATHENS BYZANTINE AND CHRISTIAN MUSEUM, 2001
- Belting 1980-1981: Belting, H., An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 34/35, (1980/1981), σ.σ. 1-16
- Berenson, 1957-1968: Berenson, B., *Italian Pictures of the Renaissance Venetian School I, II*, London, 1957-1968
- Buchta, 1957: Buchta, H., *Miniature Painting, the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957
- Brubaker- Haldond 2001: Brubaker, L.- Haldond J, *Byzantium in the Iconoclast Era* Birmingham 2001
- Chatzidakis 1982: Chatzidakis, T., *L art des icones en Crete et dans les iles apres Byzance*, *Europalia Crece* 1982, Charleroi, 1982
- Cottas, 1931: Cottas, V., *L Infaence du drume Christos Paschon sur l art Chretien d orient* Paris
- Gabelic, 1989: Gabelic, S., *Diversity in Fresco Painting of the Midfourteenth Century: The Case of Lesnovo, The Twilight of Byzantium, Aspects of Cultural and Religions, History in the Late Byzantine Empire*, Princeton University, σελ. 187-194
- Hagedorn, 1977: Hagedorn, G., *Postbyzantinische Ikonen in Campo Santo Teutoniko, Hundertjahre Deutsches Priesterkolleg in Campo Santo Teutonico 1866-1976*, Supplementheft Rome-Freiburg- Wienn
- Likhachev, 1906-1908 :Likhachev, N.P., *Materialij dlja istorij russkago Ikonopisanija*, Atlas, Petrograd
- Martin, 1955: Martin, R.J., «The died Christ on the Cross in Byzantine art» *Late Classical and Medieval Studier in Honor of Albert Mottial Friend*, New Jersey
- Martindale, 1988: Martindale, A., *Simone Martini*, Oxford
- Mikrovic, 1962-1963: Mikrovic, L., *Icones a Rijeka et Perol, Starinarn.s. XIII- XIV*, σελ. 294-310
- Nandris, 1970: Nandris, Gr., *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural-Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970
- National Gallery of Art, 1962: *National Gallery of Art Book of Illustrations*, Washington 1962
- Pallas, 1965: Pallas, D., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzant Der Ritus das Bild Miscellanea Byzantina Monacensia 2* Munchen 1965

Stubblebine, J1979: Stubblebine, J., *Duccio di Buonisegna and his school I, II*, Princeton, N. Jersey 1979

The International Style, 1962: The International Style – *The Arts in Europe around 1400, October 23 – December 2, 1962, The Walter's Art Gallery, Κατάλογος Έκθεσης*, Baltimore

Weber1997.: Weber, A., *Duccio di Buoninsegna, Koneman*

## **Δικτυογραφία**

<https://www.monastiriaka.gr>panagia.portaitissa-iera>Ιερά Μονή Ιβήρων – Παναγία Πορταΐτισσα –Monastiriaka

<https://mountathostoday.wordpress.com/2015/06/15> Συμβολισμοί της εικόνας της Παναγίας, Το Άγιον Όρος σήμερα

<https://www.artmay.gr/art-history/item/4521.kritiki-sxoli-sografikis> σελ. 1

<https://www.orhomenos.gr>panagia-Skripou> Παναγία της Σκριπού

<https://www.ekklisiaonline.gr/nea/spania-eikona-tis-stayrosis-apo-to-sina/>

<http://www.byzantinemuseum.gr/el/gardens/>