

ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΕΙΚΩΝ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΗΣ ΤΟΥ ΕΙΣ ΒΕΝΕΤΙΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΝΑΟΥ

ΥΠΟ

N. B. ΔΡΑΝΔΑΚΗ

Εἰς τὴν Ὁρθόδοξον Ἐκκλησίαν τῆς Βενετίας San Giorgio dei Greci ἐφυλάσσετε ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ἀνηρτημένη εἰς τὸν βόρειον τοῖχον, ἀρχαία εἰκὼν Βρεφοκρατούσης, προσκυνουμένη ὡς θαυματουργός¹. Καθ' ἕκαστον ἔτος, τὴν περίοδον τοῦ δεκαπενταγούστου, ἐξετίθετο ἐπὶ «σανιδώματος ποικίλως τετορευμένου καὶ περιχρύσου εἰς προσκύνησιν τῶν εὐλαβῶν»². Ἡ εἰκὼν ἐκαλύπτετο κατὰ τὸ πλεῖστον ὑπὸ ἀργυρᾶς ἐπιχρύσου ἐσθῆτος καὶ εἶχεν ἀναθήματα παντοῖα. Πρὸς ὀλίγων ἑτῶν ἱερόςυλος, διαφυγὼν τὴν προσοχὴν τοῦ νεωκόρου, ἐκρύβη ἐντὸς τῆς ἐκκλησίας καὶ ἀπέσπασεν ἐκ τοῦ σεβάσματος τὰ ἀναθήματα καὶ τὴν ἀργυρόχρυσον ἐπένδυσιν. Μετὰ τὴν ἱεροσυλίαν τὸ εἰκόνισμα ἀπετέθη προσωρινῶς εἰς τὴν Scuola di S. Nicola, τὴν εὐρισκομένην παρὰ τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Γεωργίου, εἰς τὴν ὁποίαν φυλάσσεται ἡ ὀνομαστὴ συλλογὴ κυρίως μεταβυζαντινῶν εἰκόνων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας. Ἐκεῖ εἶχον τὴν εὐκαιρίαν νὰ μελετήσω τὸ ἱερὸν κειμήλιον.

Τὴν εἰκόνα τῆς Βρεφοκρατούσης περιλαμβάνει ἡ κ. *Sandra Marconi* εἰς τὸν ὑπ' αὐτῆς δημοσιευθέντα κατάλογον τῶν πινάκων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας³ ὑπὸ τὸν ἀριθμὸν 82C. Τὴν ὀνομάζει: «La Vergine occulta», προτάσσει δὲ τῆς προσωνομίας τὸν χαρακτηρισμὸν: «Arte bizantina» (?).

Παλαιότερον ἀναφέρει τὸ εἰκόνισμα ὁ Ἰωάννης Βελοῦδος εἰς τὸ βιβλίον του «Ἑλλήνων Ὁρθοδόξων ἀποικία ἐν Βενετίᾳ»⁴. Αἱ πληροφορίες ὅμως τὰς ὁποίας παρέχει περὶ τοῦτου εἶναι κάπως συγκεχυμέναι καὶ ἀντιφατικά. Οὕτως εἰς τὴν σελ. 53 γράφει ὅτι «ἀφιερῶθη εἰς τὴν Ἀδελφότητα παρὰ τινος Μεγάλης Δουκίσσης . . . Ἐσώζετο δὲ πρὸ τῆς ἀλώσεως ἐν Κωνσταντινουπόλει εἰς τὸ ἐκεῖσε παλάτιον τοῦ πατρὸς αὐτῆς καὶ μεγάλου Δου-

1. Ἰ. Βελοῦδου, Ἑλλήνων Ὁρθοδόξων ἀποικία ἐν Βενετίᾳ. Ἔκδοσις δευτέρα, Βενετία 1893, σσ 52,53.

2. Αὐτόθι σ. 53.

3. *Sandra Marconi*, «La raccolta di Icone Veneto-Cretesi della Comunità Greco-Ortodossa di Venezia», *Atti dell' Istituto Veneto*, Tomo CVII, 1948-49, σ. 246.

4. Βλ. ἀνωτ. ὑπόσημ. 1.

κὸς Νοταρᾶ. Καλεῖται δὲ αὕτη ἡ θαυματουργοτάτη εἰκὼν ἡ Παναγία ἡ Κρυπτή, ὡς ἦ τε παράδοσις καὶ τὰ σύγχρονα σχεδὸν ὑπομνήματα δηλοῦσι· διότι, καθ' ὃν χρόνον εἰσέβαλλον οἱ Τοῦρκοι εἰς τὴν Βασιλεύουσαν ἐπὶ Μωάμεθ τοῦ Β' καὶ ναοὺς καὶ οἴκους ἐλεηλάτουν βακχεύοντες καὶ πανώλεθρα πράττοντες, ἡ ἀγία αὕτη εἰκὼν ἀπὸ τοῦ Παλατίου παραδόξως ἐκρύβη καὶ μετὰ τὴν ἄλωσιν εὐρέθη ἔξω τῆς πόλεως»⁵. Ἐν τούτοις κατωτέρω εἰς τὴν σελίδα 61, σημειοῖ ὅτι «ἐκλιπόντος (τῆ 26 Ἰουλίου τοῦ 1540) ἐκ τοῦ ἀγίου Βήματος σεβασμίου τῆς Θεοτόκου εἰκονίσματος ἀπιερωθέντος (ὡς προείπομεν) τῷ Ναῶ ὑπὸ τῆς Κυρίας Ἄννης τῆς Μεγάλης Δουκίσσης ἐξεπλάγησαν καὶ ἠγανάκτησαν οἱ εὐσεβεῖς ὁμογενεῖς ἀμυχανοῦντιες περὶ τοῦ πρακτέου», χωρὶς νὰ κάμη λόγον περὶ ἀνευρέσεως τῆς εἰκόνας.

Τὸ ἀφιέρωμα τῆς μεγάλης Δουκίσσης μνημονεύεται ἐπίσης εἰς κώδικα ἀποκείμενον εἰς τὸ γραφεῖον τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας. Ὁ κώδικις⁶ ἐγράφη τὸ 1822 καὶ περιέχει, μεταξὺ ἄλλων, κατάλογον τῶν γενομένων εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἀγίου Γεωργίου καὶ τὴν Ἑλληνικὴν Σχολὴν δωρεῶν ἀπὸ τοῦ 1524 μέχρι τοῦ 1820. Ἄλλ' εἰς τὸν κώδικα γίνεται λόγος, ἐκτὸς τοῦ δώρου τῆς Δουκίσσης, καὶ δι' ἄλλην εἰκόνα τῆς Παναγίας, ἣτις προσεφέρθη ὑπὸ διαφόρου προσώπου κατ' ἄλλον χρόνον. Οὕτως :

α) Ὑπὸ τὸν ἀριθμὸν 12 (fol. 4^o verso) ἀναφέρεται :

«Migalo Duchessa, e Moglie del serenissimo Imperatore di Constantinopoli⁷ lasciò I nel 1540 una Imagine dell B(eata) V(ergin)e fornita di reliquie, la quale nel giorno 26 I Luglio di detto anno fù tolta e levata dal sacro altare da persone ignote—»⁸.

5. Βλ. ἄνωτ. ὑπόσημ. 2.

6. Ἐκ λευκοῦ ῥαβδατοῦ χάρτου μὲ στάχυμα ἐκ χαρτονίου. Αἱ διαστάσεις τοῦ κώδικος εἶναι 0,413 × 0,30. Εἰς τὸ ἐξώφυλλον ἐπὶ λευκοῦ ἐπιμεκολλημένου χάρτου ὁ τίτλος : «Elenco I dei Nazionali». Εἰς τὴν α' σελίδα τοῦ δευτέρου φύλλου ἀναγράφεται ὁ τίτλος πληρέστερον «Elenco I dei Nazionali che hanno ser I vita, dotata, e beneficata la Chiesa I e Scuola Nostra dal 1524 a tutto I 1820. Con forinato nel corrente anno 1822 da I Cost(antin) o Cavaco Deputato della Nazione I». Αἱ σελίδες τοῦ κώδικος δὲν φέρουν ἀριθμησιν.

Τὴν ὑπόδειξιν τῶν ἀναγραφῶν ὄφειλα εἰς τὸν κ. Κ. Μέριτζιον, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ καὶ ἐντεῦθεν.

7. Ὡς μεγάλην Δουκίσσαν ὁ Κ. Καβάκος (βλ. ὑπόσ. 5) προφανῶς ἔννοεῖ τὴν Ἄνναν, θυγατέρα τοῦ Λουκᾶ Νοταρᾶ. Ὅτι δὲ αὕτη ὑπῆρξε σύζυγος αὐτοκράτορος τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἶναι παλαιὰ ἐσφαλμένη γνώμη, περὶ ἧς βλ. Σπ. Λάμπρος ἐν Ν.Ε., 4ος 1907, σ. 455 κἑξ.

Τὴν διαθήκην τῆς Ἄννης, ὀνομαζομένης Παλαιολογίνης, ἐπειδὴ ἡ μήτηρ αὐτῆς ἦτο θυγάτηρ Παλαιολόγου (Σ. Λάμπρος, ἔνθ' ἄνωτ. σ. 463), ἐδημοσίευσεν ὁ Κ. Μέριτζιος (ἐν Ἀθηνᾶς τόμ. ΝΓ' 1950 σ. 17-21, Ἡ διαθήκη τῆς Ἄννης Παλαιολογίνας Νοταρᾶ).

8. «Ἡ μεγάλη δούκισσα καὶ σύζυγος τοῦ γαληνοτάτου αὐτοκράτορος τῆς Κων-

β) Ὑπὸ δὲ τὸν ἀριθ. 156 (fol. 11 recto) :

«Maria relitta del q(uoda)m Demetrio Paleologo maridò nel 1614 in dono la Jmagine I della B(eata) V(ergine) con argenti, e gioje, e con lastre d' oro d' intorno, e ricami, con ob I bligo di comemorazione per sè, e per detto suo marito»⁹.

Ὡστε κατὰ τὸν κώδικα τὴν εἰκόνα α ἀφιέρωσε τὸ 1540 ἡ μεγάλη δούκισσα καὶ τὴν β τὸ 1614 ἡ Μαρία χήρα Δημητρίου Παλαιολόγου. Ἡ εἰκὼν α ἐχάθη. Περὶ τυχὸν ἀνευρέσεως αὐτῆς οὐδὲν λέγεται εἰς τὸ σημεῖωμα τοῦ γραφέντος κατὰ τὸ 1822 κώδικος. Λεπτομερεστέραν περιγραφὴν τοῦ ἀπολεσθέντος εἰκονίσματος παραθέτει ἐν σημειώσει ὁ Ἰωάννης Βελοῦδος, ἀντλῶν τὰς πληροφορίας του ἐξ ἄλλου βιβλίου¹⁰, τὸ ὁποῖον δὲν εἶδον οὔτε γνωρίζω ἐὰν σώζεται ἀκόμη.

«Una imazine miracolloza. De una bada el chrocycfis(s)o e della tra la nostra Dona che fo de megalò Ducisa laportto Dechostantino polì la qualle si chiama ipanagia ichripti...»¹¹.

Ἐὰν ἐξετάσῃ κανεὶς καὶ τὰς δύο περιγραφὰς τοῦ εἰκονίσματος α, διαπιστώνει: 1) ὅτι εἰς αὐτὰς οὐδεμία μνεία γίνεται ἀγυροχορύσου ἐσθῆτος καὶ 2) ὅτι εἰς μὲν τὸ βιβλίον, ἐξ οὗ ἀντλεῖ ὁ Βελοῦδος, ἡ εἰκὼν περιγράφεται σαφῶς ὡς παριστῶσα ἐκ τῆς μιᾶς πλευρᾶς τὴν Θεοτόκον καὶ ἐκ τῆς ἄλλης τὸν Ἐσταυρωμένον, εἰς δὲ τὸν κώδικα τοῦ 1822 ὡς εἰκονίζουσα τὴν Παναγίαν καὶ ἐφωδιασμένη με ἅγια Λεῖψανα.

σταντινουπόλεως ἀφῆκε τὸ 1540 μίαν εἰκόνα τῆς Μακαρίας Παρθένου ἐφωδιασμένην με ἅγια λείψανα. Αὐτὴ ἡ εἰκὼν κατὰ τὴν ἡμέραν τῆς 26ης Ἰουλίου τοῦ δηθέντος ἔτους ἀφηρέθη καὶ ἀπεκομίσθη ἐκ τῆς ἀγίας Τραπεζῆς ὑπὸ ἀγνώστων προσώπων».

9 «Ἡ Μαρία χήρα τοῦ ποτε Δημητρίου Παλαιολόγου ἐδώρησε τὸ 1614 τὴν εἰκόνα τῆς Μακαρίας Παρθένου τὴν ἀγυροκόσμητον, τὴν ἔχουσαν λίθους καὶ χρυσὰς πλάκας τριγύρω καὶ ποικίλαματα ὑπὸ τὸν ὄρον νὰ μνημονεύηται αὐτὴ καὶ ὁ ἡθεὶς σύζυγός της».

10. Ἐνθ' ἀνωτ. σ. 172. Ὁ Βελοῦδος παραπέμπει ὡς ἑξῆς :

«Archivio della Chiesa, Libros Luminarie N. 129, in fin al quala vi è un Inventario degli effetti di Chiesa del 1528. 8 Novembre, ove si legge...

Ἡ χρονολογία εἶναι διάφορος τῆς παρεχομένης ὑπὸ τοῦ κώδικος τοῦ 1822, καθ' ὃν ἡ εἰκὼν ἐδώρηθη τὸ 1540. Νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι τὸ 1528 ἔγενεν ἡ δωρεὰ καὶ τὸ 1540 ἡ κλοπὴ τοῦ ἀφιερώματος; Τὸ 1540 εἶναι λίαν ἀπίθανον ὅτι ἔζη ἡ δωρητρία Ἄννα Νοταρᾶ. Ἀλλὰ μήπως ἔζη τὸ 1528; Ὁ Σ. Λάμπρος (ἐνθ' ἀνωτ. σ. 461) ὡς ἔτος τοῦ θανάτου της δέχεται τὸ 1507. Ἡ διαθήκη της συνετάχθη τὸ 1493 (Κ. Μέρτζιος, ἐνθ' ἀνωτ. σ. 17). Ἡ ἀσυμφωνία τῶν χρονολογιῶν συσκοτίζει περισσότερο τὸ ζήτημα: ἀν ὄντως ἡ ἡμετέρα εἰκὼν εἶναι δῶρον τῆς μεγάλης δουκίσσης Νοταρᾶ.

11. «Μία θαυματουργὸς εἰκὼν. Ἀπὸ τὴν μίαν πλευρὰν εἰκονίζει τὸν Ἐσταυρωμένον καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλην τὴν Δέσποιάν μας. Ἀνήκεν εἰς τὴν μεγάλην δούκισσαν. Τὴν ἔφερον ἀπὸ τὴν Κωνσταντινουπόλιν. Ὀνομάζεται ἡ Παναγία ἡ Κρυπτή».

Ἄργυρόχρυσον κόσμον ἔφερον, ὡς ἐλέχθη, ἡ εἰκόν β, ἡ μνημονευομένη εἰς τὸν κώδικα τοῦ ἔτους 1822.

Ἄλλὰ καὶ ἡ ἡμετέρα εἰκόν, ἡ φυλασσομένη μέχρι τῆς ἱεροσυλίας «εἰς τὸν βόρειον τῆς Προσκομιδῆς τοίχον» ἐκαλύπτετο ὑπὸ ἀργυροχρύσου ἐπενδύσεως ὡς ἀναφέρει ὁ Βελοῦδος¹² καὶ δεικνύει παρατιθεμένη φωτογραφία¹³ (Εἰκόν 1), ἡ ὁποία εἶχε ληφθῆ πρὸ τῆς κλοπῆς τῶν ἀφιερωμάτων. Ἐν τούτοις ἡ ἐσθῆς, πολὺ νεωτέρα¹⁴, ὡς νομίζω, τοῦ κειμηλίου, ἀποτελοῦσα κατὰ πᾶσαν πιθανότητα μεταγενεστέραν προσθήκην, δὲν δύναται νὰ ἐκληφθῆ ὡς στοιχεῖον ἀποκλείον τὸν ταυτισμὸν τοῦ πίνακος πρὸς τὸ δῶρον τῆς δουκίσσης.

Ἡ Βρεφοκρατοῦσα, περὶ ἧς ὁ λόγος εἰς τὸ παρὸν μελέτημα, δὲν φαίνεται ἔχουσα ἄγια λείψανα. Οὔτε δύναμαι νὰ εἶπω ἐπὶ τοῦ παρόντος ἂν εἰς τὴν ὀπισθίαν πλευρὰν εἶχε ζωγραφηθῆ ὁ Ἐσταυρωμένος, ἐπειδὴ τώρα καλύπτεται ὑπὸ σανίδων. Ἐὰν ὁμως ὑπῆρχεν ἐκεῖ ζωγράφημα, καὶ μάλιστα διασωζόμενον, εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ἡ πλευρὰ θὰ ἔμενεν ἀκάλυπτος.

Αἱ ἀνωτέρω παρατηρήσεις κλονίζουσαι τὴν βεβαιότητα τῆς γνώμης τοῦ Βελοῦδου, καθ' ἣν ἡ προκειμένη εἰκόν εἶναι ἀφιέρωμα τῆς μεγάλης δουκίσσης Ἄννης Νοταρᾶ, μολὶς ἀφίνουν ν' ἀνακύψῃ εἰς τὴν ἐπιφάνειαν ἡ ὑπόθεσις ὅτι ὁ πίναξ ἕως ταῦτιζεται πρὸς τὸν δωρηθέντα τὸ 1614 ὑπὸ τῆς Μαρίας χήρας Δημητρίου Παλαιολόγου¹⁵. Ἐλπίζω νὰ λύσῃ τὸ πρόβλημα ἡ εἰς τὸ μέλλον

12. Ἐνθ' ἄνωτ. σ. 52.

13. Τὴν φωτογραφίαν ἐτύπωσα ἐκ πλακὸς ἀνηκούσης εἰς τὴν Ἑλληνικὴν Κοινότητα, μετὰ σχετικὴν ἄδειαν τῆς διοικούσης αὐτῆν Ἐπιτροπῆς.

14. Πρὸς στιγμὴν γεννάται ἀμφιβολία μήπως τὸ μέρος τῆς ἐπενδύσεως τὸ καλύπτον τὸ βάθος τοῦ πίνακος, ὡς ἐκ τοῦ διακόσμου του, εἶναι ἀρχαιότερον. (Καὶ εἰς τὴν «Ψυχασώστριαν» τῆς Ὀχρίδος (*Walter Felicetti Liebenfels Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, 1956, Urs - Graf - Verlag olten und Lausanne, πίναξ 88A) τὸ τμήμα τῆς ἐσθῆτος ὅπερ καλύπτει τὸ βάθος τῆς εἰκόνας κοσμεῖται ὑπὸ δικτυωτοῦ, διαγράφοντος ῥόμβους, πληρουμένους ὑπὸ σταυροῦ διαφορητικοῦ τύπου). Τὴν ἀμφιβολίαν ὁμως αἶρει καὶ ἡ παρατήρησις ὅτι ἡ ἐσθῆς φαίνεται ἐνιαία Ἀντιθέτως εἰς τὴν ἐπένδυσιν εἰκόνας—«Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ἄρτοκωστᾶ»—ἀποκειμένης εἰς τὸν ναὸν τοῦ S. Samuele τῆς Βεν.τίας (βλ. φωτογραφίαν παρεχομένην ὑπὸ τοῦ G. Gerola εἰς τὴν μελέτην του L' effigie del despota Giovanni Cantacuzeno, Byzantion, tome VI (1931), σσ. 379 - 387) τὰ τεμάχια τὰ ἀπαρτίζοντα τὸ ἐπίκ. λυμμα, ἀνήκοντα εἰς διαφόρους ἐποχάς, εἶναι αὐτοτελῆ, ἰδιαίτερος προσηλωμένα. Τὸ πρᾶγμα διεπίστωσα ὅταν ἐπὶ τόπου ἐμελέτησα τὸ κειμηλίον τοῦ S. Samuele.

Ἡ ἐσθῆς τῆς ἡμετέρας εἰκόνας εἰς τὰς λεπτομερείας δὲν ἀντέγραφε πιστῶς, ὅτι ἐκάλυπτεν. Οὕτω παρουσίαζε (Εἰκ. 1) τὸν χιτῶνα τοῦ μεσαίου ἀγγέλου κοσμούμενον ὑπὸ παραλλήλων ἔριζοντίων ταινιῶν. Εἰς τὴν πραγματικότητα ὁ χιτῶν δὲν φέρει τοιοῦτον διάκοσμον (Εἰκ. 5).

15. Διὰ τὴν δωρητρίαν δὲν ἔχω πληροφορίας. Παλαιολόγοι ἔζησαν εἰς τὴν Βενετίαν. Οὕτως ὁ Βελοῦδος (ἐνθ' ἄνωτ. σσ 23, 24) ἀναφέρει Θεόδωρον Παλαιολόγον (1473) «ἀναμφιβόλως ἐκ Κωνσταντινουπόλεως», Ἰωάννην, πιθανῶς υἱὸν τοῦ προηγουμένου, καὶ Κωνσταντῖνον Παλαιολόγον (1595).

ἀπομάκρυνσις ἀπὸ τῆς ὀπισθίας πλευρᾶς τοῦ εἰκονίσματος τῶν σανίδων, ὁπότε θὰ φανῆ ἂν εἰς αὐτὴν ζωγραφῆται ἢ ὄχι ὁ Ἐσταυρωμένος, καὶ ἡ μελέτη τῶν ἀρχαίων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας. Οὔτε τὸ ἓν, οὔτε τὸ ἄλλο ἦτο δυνατὸν νὰ γίνῃ κατὰ τὴν εἰς Βενετιαν παραμονὴν μου τὸ φθινόπωρον τοῦ 1954, διὰ τὰς κρατούσας τότε εἰς τὴν Κοινότητα συνθήκας.

Ἡ ἡμετέρα εἰκὼν ἀποκαλεῖται καὶ τώρα παρ' ἐναπομενότων εἰσέτι εἰς Βενετιαν ὀρθοδόξων *Vergine occulta*. Ἐὰν τελικῶς ἀποδειχθῆ διάφορος ἐκείνης ἦν ἐδώρισεν ἡ μεγάλη δούκισσα, τότε εἶναι ἐνδεχόμενον ἡ εἰκὼν νὰ προσέλαβε τὴν ἐπωνυμίαν κρυπτῆ ἐκ τῆς θέσεως, εἰς ἣν ἐφυλάσσετο κεκρυμμένη τὰς πλείστας ἡμέρας τοῦ ἔτους ἐντὸς τοῦ σκοτεινοῦ ἁγίου Βήματος τοῦ *San Giorgio*.

* *

Αἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνος, ὡς ἔχει τώρα, εἶναι $0,923 \times 0,645$. Ἐν τούτοις ὁ κυρίως πίναξ εἶναι μικρότερος ($0,850 \times 0,561$). Πέριξ αὐτοῦ ἔχουν προσηλωσεὶ ξύλινον πλαίσιον, βαφὴν εἰς τὴν πρόσοψιν διὰ καστανοῦ χρώματος. Διὰ τοῦ ἰδίου χρώματος ἔχει ἐπαλειφθῆ τὸ μεγαλύτερον τμήμα τῆς εἰκόνος, τὸ ὁποῖον ἄλλοτε ἐκάλυπτεν ἡ ἐσθής. Ἐνιαχοῦ φαίνονται τὰ ἀρχικὰ χρώματα τοῦ ἐνδύματος τῆς Θεοτόκου, ἴσως διότι τὸ καστανὸν χρῶμα ἀπετρίβη. Ἡ ὀπισθία πλευρὰ τοῦ εἰκονίσματος καλύπτεται, ὡς ἦδη ἐγράφη, ὑπὸ σανιδώματος, τὸ ὁποῖον ἔχει βαφῆ κυανοῦν.

Ὁ ἁγιογράφος εἰργάσθη κατὰ τὸν συνήθη τρόπον ἐπὶ στρώματος γύψου ἠπλωμένου εἰς λεπτὸν, πιθανῶς λινὸν ὕφασμα, καλύπτον τὴν σανίδα.

Ἐκ τῆς εἰκόνος εἶναι σήμερον ὁρατὰ τὰ πρόσωπα τῆς Παρθένου καὶ τοῦ Παιδίου, τμήματα τοῦ λαιμοῦ αὐτῶν καὶ τρεῖς ἄγγελοι ζωγραφούμενοι ἐν προτομῇ παρὰ τὴν ἄνω ἀριστερὰν γωνίαν (Εἰκ. 2). Ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω κατ' ἐλαφρὰν στροφὴν πρὸς τὰ δεξιὰ, κρατοῦσα τὸν Ἰησοῦν εἰς τὴν δεξιὰν χεῖρα. Ἐφερε πράσινον πιθανώτατα κεφαλόδεσμον καὶ μαφόριον ἐρυθρὸν. Ὑπὸ τὰ ἴχνη τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς διακρίνονται πτυχαὶ τοῦ ἐνδύματος, γραμμαὶ πλατεῖαι, ἐναλλάξ μελανή, ἐρυθρά, κερασόχρους. Ἡ ἐπιδερμὶς τοῦ προσώπου ἀποδίδεται μὲ θερμὴν ὄχραν, ἡ ὁποία γίνεταί μαλλον ὑπέρυθρος εἰς τὰς παρεῖας. Αἱ σκιαὶ ἔχουν ἀτόνον πρᾶσινον χρῶμα, ἀποκλίνον πρὸς τὸ ἐλαιόχρουν. Ὑπὸ τὸν ἀνθερεῶνα ἡ ἐλαφρὰ σκιά εἶναι καστανή ἄνωτέρω ἀποκτᾷ ἀνοικτότερον χρῶμα διὰ νὰ καταλήξῃ καὶ αὐτὴ εἰς πρασίην. Πλατεῖα μελανὴ γραμμὴ περιγράφει τὴν δεξιὰν παρεῖαν. Τὸ ἄνω χεῖλος εἶναι ἐρυθρὸν καὶ τὸ κάτω ῥοδόχρουν. Οἱ βολβοὶ τῶν ὀφθαλμῶν ἔχουν χρῶμα καφέ, ὑπελαιόχρουν μὲ φῶτα λευκά, ὑποκύανα. Τοὺς κανθοὺς ζωηρεύουν ἐρυθραὶ στιγμαί. Αἱ κόραι μὲ τὸ ἀνοικτὸν καστανὸν περίγραμμα εἶναι ὑπέρυθροι πλησίον τῆς ἴριδος (Εἰκ. 3).

Καὶ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰησοῦ συναντῶμεν τὰ ἴδια χρώματα. Τὰ χεῖλη εἶναι περισσότερον ἐρυθρά, ἡ κόμη καστανή μὲ φῶτα τόνου ἀνοικτοῦ

τέρου (Εικ. 4). Αί μορφαι τῶν τριῶν ἀγγέλων (Εικ. 5) καλύπτονται ἀπό παχὺ στρώμα βερνικίου. Ἴσως ἔνεκα τούτου παρέχεται τώρα ἡ ἐντύπωσις ὅτι ὁ χρωματικὸς τόνος τῆς ἐπιδερμίδος αὐτῶν εἶναι βαθύς. Τῆς κόμης τῶν τὰ φωτεινότερα μέρη ἀποδίδουν γραμμαὶ καμπύλαι, συρόμεναι μὲ ταχύτητα¹⁶. Τὰ ἐνδύματά των ἔχουν χρῶμα θαμβὸν ὠχροπράσινον, ἐρυθρὸν, βαθὺ πρᾶσινον μὲ γαλανωπὰ φῶτα. Ὁ χιτῶν τοῦ μεσαίου ἀγγέλου κοσμεῖται μὲ clavum ἀνοικτοῦ καφῆ ἔχοντα χρυσοκονδυλιές.

* *

Εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Βρεφοκρατούσης ἡ Θεοτόκος βαστάζει τὸν Ἰησοῦν συνήθως διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς καὶ σπανίως διὰ τῆς δεξιᾶς¹⁷. Παλαιὸν πίνακα Παναγίας δεξιοκρατούσης, εἰργασμένον κατὰ τὴν μέθοδον τῆς ἔγκαιστικῆς καὶ ἀναγόμενον εἰς τὸν βον αἰῶνα ὁ Α. Grabar θεωρεῖ ὡς ἀντιπροσωπεύοντα τὸν ἀρχαῖον εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς Ἐχειροποιήτου, καθ' ὃν παρίστατο, ὡς δέχεται ὁ Γάλλος σοφός, οὕτως ἀνέχουσα τὸ Παιδίον ἡ Θεομήτωρ¹⁸. Ὁμοίως εἰκονίζεται ἡ Ἐχειροποίητος καὶ εἰς σφραγίδας, ἐνῶ εἰς τοιχογραφίας καὶ φορητὰς εἰκόνας βυζαντινῶν ναῶν ζωγραφεῖται ὡς Θεοτόκος δεομένη¹⁹. Δι' αὐτὸ ὁ καθηγητῆς Σωτηρίου ὑποθέτει ὅτι ὁ δευ-

16. Ὁ τρόπος τῆς κομώσεως μὲ τὸν συνεστραμμένον βόστρυχον τὸν στεφανοῦντα το μέτωπον, ἀπαντᾷ καὶ εἰς βυζαντινὰς τοιχογραφίας. Βλ. ἀγγέλου τοῦ Πέτς εἰς VI. Petkovic, La peinture serbe du moyen - âge, II Beograd, 1934, πίν. XC, CX.

17. Βλ. καὶ Α. Grabar, Note sur l' iconographie ancienne de la Vierge εἰς Cahiers techniques de l' Art, τεύχ. Γ' 1954, σ. 7. Αὐτόθι παρατίθενται παραδείγματα δεξιοκρατούσης Παναγίας. Ὁμοίως βαστάζει τὸ Παιδίον ἡ Παρθένος εἰς ψηφιδωτὸν πίνακα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, ἔργον τοῦ 12ου αἰ. κατὰ τὸν καθηγητὴν Σωτηρίου (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Εἰκονογραφία, Β'. Ἡ Εἰκὼν τῆς Θεοτόκου, Ἀνάτυπον ἐκ τῆς Θεολογίας, τόμ. ΚΖ', τεύχ. Α', 1956, Ἀθήναι 1956, πίν. 4), εἰς ἄλλας βυζαντινὰς εἰκόνας Βρεφοκρατούσης τοῦ ἰδίου Μοναστηρίου (Γ. καὶ Μαρίας Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τόμος πρῶτος (Εἰκόνας), Ἀθήναι 1956, πίν. 192, 200), εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Πέτρου τῆς ἐν Μάνη Γαρδενίτσας.

Ἴσως πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι κατὰ τὸν τρόπον παρεμφερῆ ἀνέχει πρὸς τὰ δεξιὰ ἡ Παναγία τὸν Ἰησοῦν εἰς παραστάσεις καὶ εἰκόνας διαφόρου τύπου : π. χ. εἰς τοιχογραφίαν τῆς θηλαζούσης Θεοτόκου, εὐρισκομένην ἐντὸς τῆς κατακόμβης τοῦ ἁγίου Κυλλίστου Ρώμης (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Εἰκονογραφία, Εἰκ. 1), εἰς παράστασιν τοῦ Baouit (W. de Crüneisen, Les caractéristiques de l' art copte, Florence, 1922, Εἰκ. 31 ἐντὸς τοῦ κειμένου) εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Μονῆς τοῦ Μ. Σπηλαίου, τοῦ Vladimir, τοῦ Don κ.λπ.

18. Α. Grabar ἔνθ' ἄνωτ. σ. 7 κἄξ.

19. Γ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἄνωτ. (Ἡ Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Εἰκονογραφία) σ. 6 Καὶ ὁ Κων. Ἀρμενόπουλος (μέσα τοῦ 14ου αἰ.) ὁμιλῶν περὶ εἰκόνας ἔχειροποιήτου τῆς Θεοτόκου, ἦτις εὐρίσκετο εἰς τὸν ὁμώνυμον ναὸν τῆς Θεσσαλονίκης γράφει ὅτι «ὄρθιος, ἰκέσιος ἐσχμάτισται» (παρὰ Α. Συγγοπούλου, Αἱ περὶ τοῦ ναοῦ τῆς Ἐχειροποιήτου Θεσσαλονίκης εἰδήσεις τοῦ Κωνσταντίνου Ἀρμενοπούλου, Τόμος Κ. Ἀρμενοπούλου, Θεσσαλονίκη, 1952, σσ 8,10).

τερός τρόπος απεικονίσεως τῆς Ἀχειροποιήτου ἀποτελεῖ μεταπλασμόν, συντελεσθέντα κατὰ τοὺς Βυζαντινοὺς χρόνους²⁰. Ἐπομένως, ἐὰν ἀληθεύουν αἱ ἀνωτέρω ἀπόψεις, ὁ ζωογραφήσας τὴν εἰκόνα τοῦ S. Giorgio ἠκολούθησε πρότυπα ἀπορρέοντα ἀπὸ τὸν ἀρχικὸν τύπον τῆς Ἀχειροποιήτου. Παραστάσεις δεξιοκρατούσης Παναγίας σώζονται καὶ ἐκ τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς²¹.

Ὁ ὄμιλος τῶν τριῶν νεανικῶν, ἀπτέρων, ὡς φαίνεται, καὶ ἄνευ φωτοστεφάνου μορφῶν, ἀποτελεῖ λεπτομέρειαν μοναδικήν, μὴ συναντωμένην εἰς τὰς ἄλλας γνωστὰς μέχρι τοῦδε εἰκόνας τῆς δεξιοκρατούσης Θεοτόκου. Ἄλλ' οὔτε ἐνθυμοῦμαι ἄλλον φορητὸν βυζαντινὸν πίνακα Βρεφοκρατούσης μὲ τὴν λεπτομέρειαν αὐτήν²². Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι οἱ τρεῖς νέοι συμβολίζουν τὴν ἁγίαν Τριάδα. Ἄπτεροι εἰκονίζονται πολὺ παλαιὰ εἰς μωσαϊκὰ τῆς ἐν Ρώμῃ S. Maria Maggiore²³ καὶ τοῦ S. Vitale τῆς Ραβέννας²⁴ οἱ τρεῖς ἄγγελοι τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ἀποτελοῦντες, ὡς γνωστόν, συμβολικὴν παράστασιν τῆς ἁγίας Τριάδος. Καὶ εἰς τὸ χειρόγραφον τῶν Ὀμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου²⁵ (XII αἰ.) ἡ ἁγία Τριάς παρίσταται ὑπὸ μορφήν τριῶν ἀπτέρων νέων, ἄνευ γενείου καὶ μύστακος. Ὁ ἡμέτερος ἀγιογράφος θὰ εἶχεν ὑπ' ὄψει τοῦ παλαιὰ πρότυπα. Κατὰ παραδείγματα οἷα τὰ μνημονευθέντα ἀνωτέρω²⁶, παρέστησε καὶ αὐτὸς τοὺς ἀπτέρους ἀγγέλους²⁷, χωρὶς τὴν ταινίαν, τὴν ὁποίαν οἱ ἄγγελοι κανονικῶς εἰκονίζονται φέροντες ἐπὶ τῆς κό-

20. Ἐνθ' ἀνωτ. σ. 7. Βλ. αὐτόθι περὶ τοῦ τύπου τῆς Ἀχειροποιήτου. Εἰς τὴν σ. 16 παρατίθεται καὶ βιβλιογραφία.

21. Παραδείγματα καὶ παρὰ *Grabar* (Βλ. ἀνωτέρω ὑπόσημ. 12). Εἰς ταῦτα προσθετέα καὶ εἰκὼν τῆς Μονῆς Χελανδαρίου περὶ ἧς βλέπ. *Στυλ. Πελεκανίδου*, Ἡ φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὀδηγητρίας τῆς Μονῆς Χελανδαρίου, Α. Ε., τόμ. Β' εἰς μνήμην Γ. Π. Οἰκονόμου, 1953-54, ἐν Ἀθήναις 1956, σ. 75 κἄξ. καὶ εἰκ. 1. Ὁ κ. Πελεκανίδης χρονολογεῖ τὴν ἐν λόγῳ εἰκόνα εἰς τὸ τέλος τοῦ 12 αἰ. καὶ θεωρεῖ ὡς ὑπαγομένην εἰς τὸν τύπον τῆς Ὀδηγητρίας.

22. Εἰς τὴν *Maestà* τοῦ Guido da Siena καὶ εἰς τὴν Παναγίαν τοῦ Duccio, εὐρισκομένην εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Perugia (*C. Brandi Duccio*, (Firenze 1951), εἰκ. 1 καὶ 27), ἀμφοτέρω ἔργα ἰταλικὰ τῆς ἐποχῆς τῶν primitivi, ἀπαντοῦν δύο ὄμιλοι ἀγγέλων ἐκ τριῶν ἑκαστος. Οἱ ἄγγελοι καὶ εἰς τοὺς δύο πίνακας εἶναι πτερωτοὶ καὶ παρουσιάζουσιν διάταξιν διάφορον. Νομίζω ὅτι δὲν εἶναι δυνατόν νὰ στηριχθῇ ὑπόθεσις περὶ δυτικῆς ἐπιδράσεως εἰς τὴν ἡμετέραν εἰκόνα, ὅσον ἀφορᾷ τὴν λεπτομέρειαν τῶν ἀγγέλων.

23. *J. Kollwitz*, *Mosaiken*, Freiburg (1953), πίν. 5.

24. *Santi Muratori*, *I mosaici Ravennati della chiesa di S. Vitale*, Bergamo (1945), πίν. 6.

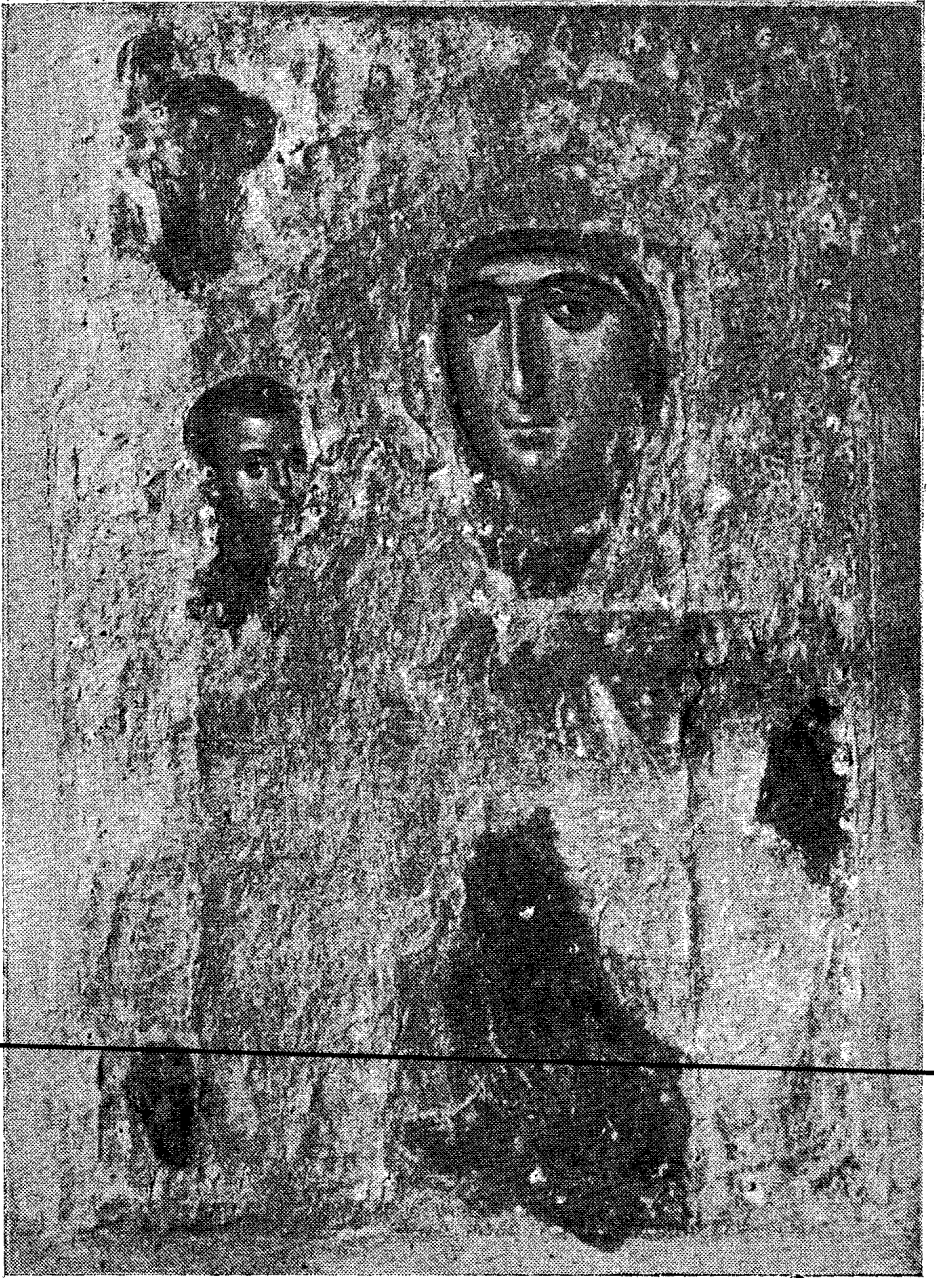
25. *L. Bbéhier*, *L' art byzantin*, Paris (1924), Εἰκ. 22.

26. Εἰς τὴν παρεχομένην ὑπὸ τοῦ *Bréhier* φωτογραφίαν τῆς μικρογραφίας, οἱ δύο νέοι δὲν φέρουν ταινίαν ἐπὶ τῆς κόμης. Ἐὰν φέρῃ ὁ τρίτος, ὁ καθήμενος δεξιὰ, εἶναι ἀμφίβολον.

27. Εἰς τὰ μνημονευθέντα ἀνωτέρω παραδείγματα οἱ ἄγγελοι ἔχουν φωτοστεφάνους.



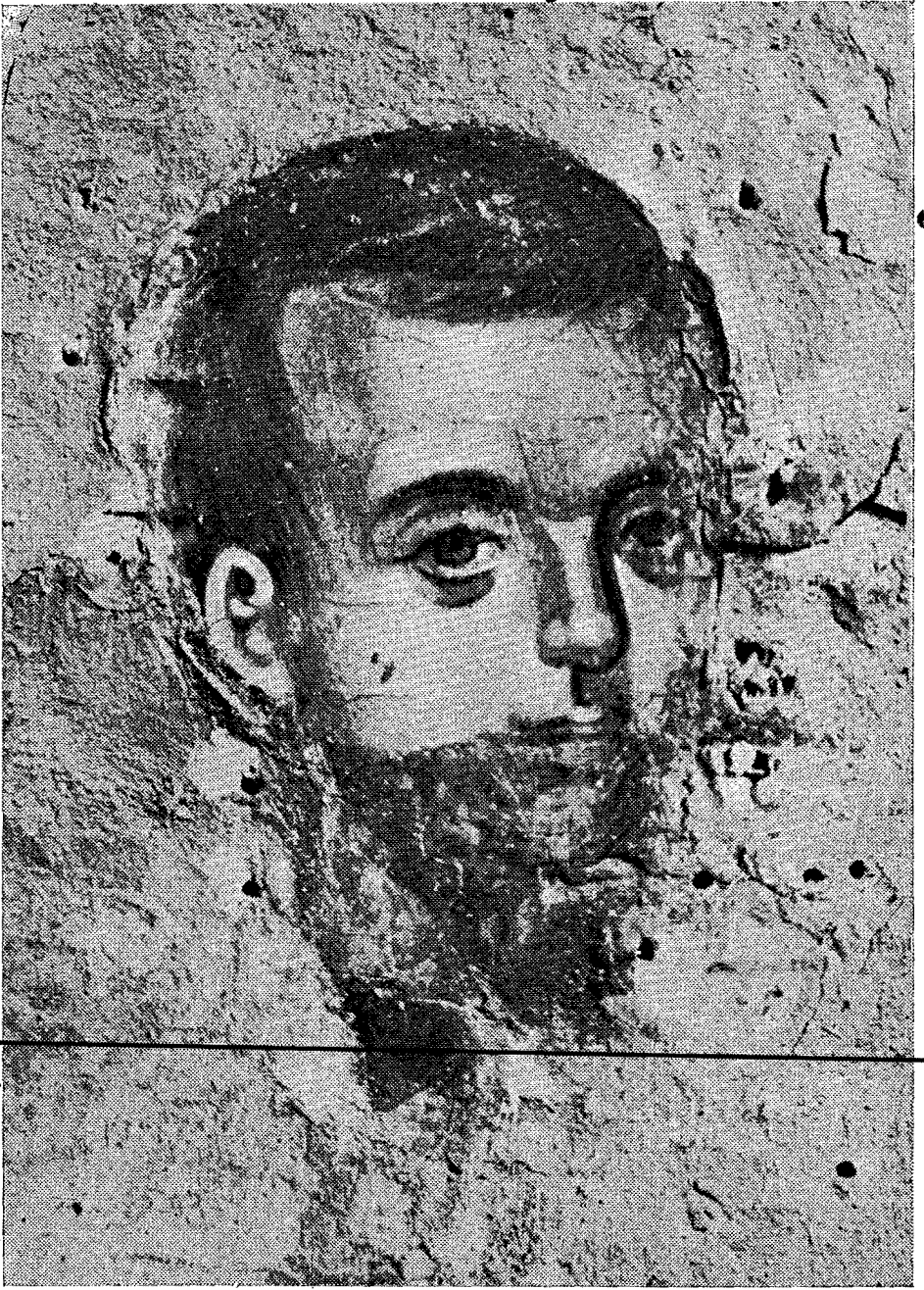
Εικόνα 1. Ἡ Βρεφοκρατοῦσα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου
πρὸ τῆς κλοπῆς τῆς ἀργυροχρῆσου ἐπενδύσεως.



Εικόνα 2. 'Ο Ίδιος πάλιν (εἰκ. 1) ὡς ἔχει τώρα.



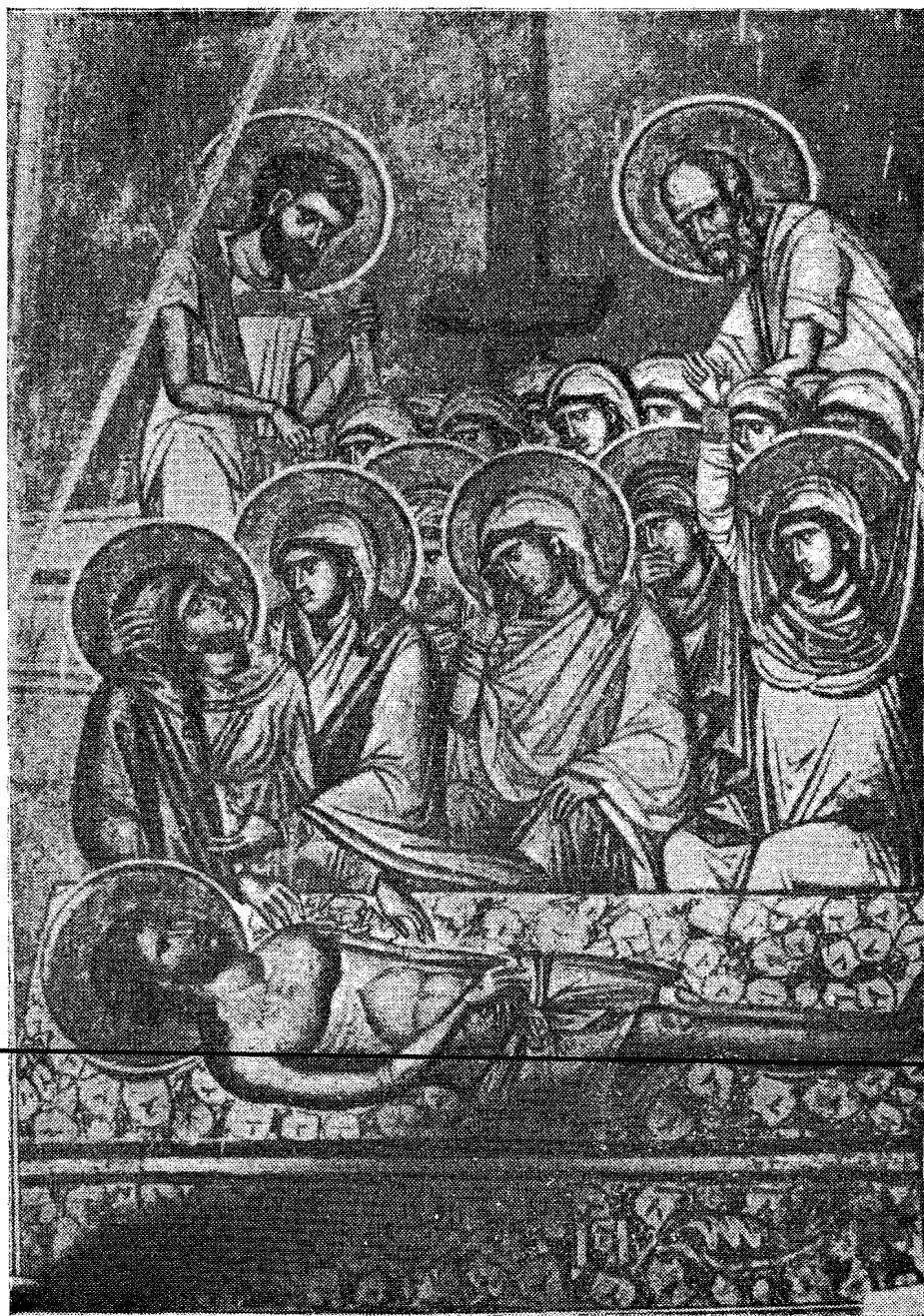
Εικόνα 3. Τὸ πρόσωπον τῆς Παναγίας
(Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2).



Εικόνα 4. Η κεφαλή του Ηρακλή
(Λεπτομέρεια τῆς Εικ. 2).



Εικόνα 5. Οι "Άγγελοι."
(Λεπτομέρεια της εικόνας 2).



Εικόνα 6. Τμήμα του Ἐπιταφίου Θρήνου τῆς Ντέσακη (τοιχογραφία).

(Φωτ. Ul. Petkovir)



Εικὼν 7. Ὁ Ἰησοῦς δωδεκαετής ἐν τῷ Ναφ.
(Λεπτομέρεια τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου)
(Φωτ. G. Millet)



Εικόνα 8. Ο Χριστός ως Ἱερέας τῆς Νέτης Διαθήκης.

(Ἱεροσολίμια)

μης²⁹. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθῇ ὅτι ὑπάρχουν ἐξαιρέσεις τοῦ κανόνος καὶ κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους²⁹.

Τὸ κάλλος τῶν προσώπων τοῦ εἰς Βενετιάν πίνακος εἶναι πολὺ. Ἀπὸ τοὺς ὀφθαλμοὺς τῆς Παναγίας τοὺς ἀμυγδαλωτοὺς μὲ τὸ πεπιεσμένον σχῆμα νομίζει κανεὶς ὅτι ὄντως «ἀποστάζει δρόσος» ἐλέους, ἐνῶ συγχρόνως εἰς τὸ στόμα φαίνεται ἔτοιμον ν' ἀνθίσῃ μειδίαμα καλωσύνης καὶ ἐκφράζεται βαθεῖα εὐγένεια ψυχῆς καὶ γλυκύτης. Ὡς ἤδη παρατηρεῖ ὁ Βελοῦδος «τὰς βολὰς τῶν ὀμμάτων ἀπευθύνει πρὸς τὸν θεωρὸν ἢ παντελεῆμων, καλὸν δρωῶσα καὶ ἰλαρὸν καὶ σταθερᾶς ἐλπίδος πληροῦσα τὰς καρδίας τῶν πιστῶς αὐτῇ προσερχομένων»³⁰. Ἡ μορφὴ τῆς Παρθένου μὲ τὰς πυκνάς καὶ πλατείας ὀφρῦς ἔχει ὠραιότητα ἀρενωπῆν, ἀλλ' ἀρκοῦντως ἐξιδανικευμένην. Ἀντιθέτως τὸ φωτεινὸν πρόσωπον τοῦ Παιδίου μὲ τὰ ἄδρᾶ χαρακτηριστικά, τὰς τρυφερὰς παρεῖας, τοὺς μεγάλους ὀφθαλμοὺς καὶ τὸ ἄδολον βλέμμα, τὸ γεμᾶτον γαλήνην, προδίδει, παρὰ τὴν σχηματοποίησιν τοῦ ὄτους, ἔντονον ρεαλιστικὴν διάθεσιν τοῦ καλλιτέχνου, ὁ ὁποῖος σὺν τοῖς ἄλλοις ἀποδίδει ἀριστοτεχνικὰ τὴν πλαστικότητα τῆς μορφῆς, διαβαθμίζων τόσον ἀπαλὰ τὰς σκιὰς. Ἴσως ὁ ζωγράφος ἐξιδανικέων τὴν Θεοτόκον ἐπεδίωξε νὰ παραστήσῃ ζωηρότερον τὸ πνευματικὸν κάλλος αὐτῆς, τὸ ἀναδείξῃ τὴν ἀπλήν κόρην τῆς Ναζαρετ εἰς Μητέρα τοῦ Θεοῦ, ἐνῶ εἰκονίζων πολὺ φυσικώτερον τὸν Ἰησοῦν ἠθέλησε νὰ τονίσῃ τὸ γεγονός τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Θείου Λόγου³¹. Ρεαλιστικὴν διάθεσιν ὅμως ἐμφαίνουν καὶ οἱ τρεῖς ἄβροοι ἄγγελοι.

28. Τὴν ἐπὶ τῆς κόμης τῶν ἀγγέλων ταινίαν ὁ Συμεὼν ὁ Θεσσαλονίκης ἐρμηνεύει ὡς ἀκολούθως: «Τὸ ἀνιστορούμενον ἐν ταῖς τῶν ἁγίων ἀγγέλων εἰκόσῳ, οἷσται περὶ τοὺς κροτάφους μανδύλιον, τὸ καθαρὸν ὑπεμφαίνει τοῦ νοός, ἐπεὶ καὶ περὶ τὸν νοῦν, ὅτι καὶ Θεῷ συνδεδεμένοι νοερώς οὗτοι, καὶ πρὸς τὰ ἕξῳ περὶ τὴν ἡμετέραν ἐκχέονται ἀγαθοειδῶς θεωρίαν καὶ φυλακίην. Ἐτι δὲ καὶ ὡς καθαροὶ ὄντες καὶ ἄλλοι, οἷον στέφανον ἐναντῶν τῆς παντελοῦς καὶ οὐρανοῦ ἀγγελίας περιφέρουσι τοῦτο. Καὶ ὡσπερ δεδεμένας τὰς τρίχας ἔχουσιν, ὅτι οὐ περὶ τὰ ποικίλα καὶ περιττὰ κινοῦνται, ἀλλὰ περὶ τὰ θεῖα μόνον καὶ ἀναγκαῖα, καὶ τὸν νοῦν ἐναντῶν ἄνω συνεταμένον ἔχουσι». (Ἀποκρίσεις πρὸς τινὰς ἐρωτήσεις ἀρχιερέως ἡρωτηκότης αὐτόν, Ἐρωτήσις ΙΗ', *Migne* P. G. 155, 869).

29. Ἀναφέρω ὅσα παραδείγματα ἔχω πρόχειρα: τοιχογραφίας ἐκ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων Θεσσαλονίκης (Α. *Εὐαγγελίδης*, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῆων. Θεσσαλονίκη 1954, πίν. 6, 7 καὶ 31 ()), μικρογραφίαν ἀπὸ τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Βου (Α. *Grabar-Skira* La peinture byzantine, (Genève, 1953) Εἰκ. σελίδος 174), Εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Μουσείου Μπενάκη (Α. *Grabar-Skira* ἐνθ' ἄνωτ. Εἰκ. σελ. 192. Ὅρα καὶ Α. *Συρροπούλου*, Κατάλογον τῶν Εἰκόνων, Ἀθήναι, 1936, Εἰκ. 1 ἐν σελ. 5), τοιχογραφίαν ἀνέκδοτον τοῦ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναοῦ τοῦ ἁγίου Γεωργίου (1401), παριστώσαν τὸν Ἄρχοντα Μιχαήλ.

30. Ἐνθ' ἄνωτ. σ. 54.

31. Θὰ ἦτο ἐνδεδειγμένον νὰ καταβληθῇ προσοπάθεια διὰ νὰ στηριχθῇ ἡ ἄνωτέρω ἐρμηνεῖα εἰς τυχὸν ὑπαρχούσας σχετικὰς μαρτυρίας κειμένων. Ἡ ἔρευνα ὅμως

Παρά τὴν ἐλαφρὰν ὁμοιομορφίαν τῶν εἶναι δυνατόν νὰ ἐκκληφθοῦν ὡς προσωπογραφίαι νεανίδων. Τὰ πρόσωπά τῶν σιαίνει μελαγχολία, καθὼς συγκεντρώνουν στοργικὸν τὸ βλέμμα πρὸς τὴν βασιάζουσαν τὸν υἱὸν τοῦ Θεοῦ, ὁ ὁποῖος «ὄλος ἦν ἐν τοῖς κάτω καὶ τῶν ἄνω οὐδόλως ἀπῆν»³².

Δὲν φαίνεται πιθανὸν νὰ μὴ ἔξωγράφησεν ὁ ἴδιος ἁγιογράφος ὅλας τὰς μορφὰς τῆς εἰκόνας, μολοντί ἢ διαφορὰ μεταξὺ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας δικαιολογεῖ παροδικὸν τινα ἐνδοιασμόν.

* *

Ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις τοῦ πίνακος εἶναι διάφορος ἐκείνης, ἣν συναντᾷ τις εἰς τὰς συνήθως ὀνομαζομένας Κρητικὰς εἰκόνας. Ἐδῶ ὁ προπλασμός τῶν γυμνῶν μερῶν τοῦ σώματος εἶναι πράσινος καὶ μάλιστα ὄχι βαθύς. Ἡ ἐπιδερμὶς ἀποδίδεται κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος δι' ὄχρας. Τὰ φωτεινότερα μέρη ἐξαίρονται μὲ ὀλίγας, βραχείας, λευκαζούσας γραμμάς, ἀραιὰς ὅπως εἰς τοιχογραφίας τοῦ 14ου αἰῶνος. Εἰς τὰ πρόσωπα τῶν Ἀγγέλων ἀντὶ γραμμῶν τίθενται ἐνιαχοῦ φωτεινὰ κηλίδες. Ὅμοιαν ἐκτέλεσιν ἐμφανίζουν τοιχογραφίαι τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ φορητοὶ πίνακες ἀναγόμενοι εἰς τὴν ἐποχὴν καὶ ἢ Περιβλέπτος τοῦ Μυστρᾶ³³. Ἀντιθέτως πρὸς τὴν Παναγίαν τοῦ

αὐτὴ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνῃ εἰς τὸν Μυστρᾶν, ἐπειδὴ ἔλλείπουν τὰ ἀπαιτούμενα βοηθήματα.

Νομίζω ὅτι ζωγραφεῖται ἰδανικότερον τὸ πρόσωπον τῆς Παναγίας καὶ ῥεαλιστικότερον τοῦ Ἰησοῦ ἤδη εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ ναοῦ τῆς Ρώμης S. Maria Maggiore. (βλ. *W. Felicetti - Liebenfels* ἔνθ' ἄνωτ. πίν. 33A). Ὅμοια, ἀλλ' ἐντονωτέρα διαφορὰ παρατηρεῖται εἰς τὴν Παναγίαν τοῦ Vladimir, ἔργον τοῦ 12ου αἰῶνος, μετενεχθὲν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως εἰς Ρωσίαν (*W. Weidlé, Le Icone byzantine e russe, Firenze (1950), πίν. X καὶ A. Συγγοπόλου, Κατάλογος, σ. 2*). Ἡ διαφορὰ ὑπάρχει καὶ εἰς βυζαντινὰς εἰκόνας τῆς Μονῆς Σινᾶ (*Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἄνωτ. πίν. 192, 222*), τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (*W. Felicetti - Liebenfels, ἔνθ' ἄνωτ. πίν. 89B*), τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (*G. Sotiriou, Guide du Musée byzantin d' Athènes, nouvelle édition abrégée par Anne Hadjinicolaou, Athènes 1955, πίν. XIV*) κ.λ.π.

32. Ἀκάθιστος ὕμνος, Τριψίδιον, ἔκδ. 8η, Βενετία, 1898, σ. 284β.

33. Βλ. π. χ. τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου Ἁγίου Εὐδόμου τῆς βασιλικῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (*Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Λεσόκιμα, ἐν Ἀθήναις 1952, ἔγχρωμον ἀπεικόνισιν τοῦ πίνακος 85α (μεταλαμβάνων Ἀπόστολος) καὶ πίν. 91β*), τοῦ ἁγίου Δημητρίου Μυστρᾶ (*G. Millet, Monuments byzantins de Mfstra, Paris, 1910, πίν. 79', 86', 86'', 86''*), τῆς Περιβλέπτου κλπ. καὶ φορητὰς εἰκόνας τῶν Μετεώρων καὶ τῆς Μονεμβασίας (*A. Συγγοπόλου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας, ἀνάτυπον ἀπὸ τὰ «Πελοποννησιακά», τόμ. Α', Ἀθῆναι, 1955, πίν. Γ', Δ'*). Εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἐν λόγῳ φορητῶν εἰκόνων τὰ χρώματα εἶναι διάφορα ἢ εἰς τὸν πίνακα τῆς Βενετίας (βλ. *A. Συγγοπόλου, ἔνθ' ἄνωτ. σ. 45*). Ὅρα καὶ τοῦ ἰδίου Βυζαντινῶν εἰκόνες ἐν Μεσσηνίᾳ, Ἀρχ. Δελτίον 1926, σ. 36). Βλέπε ἐπίσης καὶ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βλαττάδων Θεσσαλονίκης (*A. Xyngoboulos, Une icone byzantine à Thessalonique, Cahiers Archéologiques, III, 1943 εἰκ. 4 καὶ 5*).

S. Giorgio, εἰς τὰς λεγομένας Κρητικὰς εἰκόνας σχεδὸν μελανὸν χρῶμα συνιστᾷ τὸν προπλασμόν. Ἐπίσης εἰς αὐτὰς ἡ ἐπιδερμὶς ἀποδίδεται μόνον κατὰ τὰ λίαν προεξέχοντα μέρη μὲ χρῶμα κατ' ἐλαχίστους τόνους ἀνοικτότερον τοῦ προπλασμοῦ καὶ ὁ ἔντονος φωτισμὸς τῆς περιορίζεται εἰς ἐλάχιστα σημεῖα, ἀποδιδόμενος μὲ τὰς γνωστὰς ψιμυθίας, γραμμαῖς λευκάς, πολὺ λεπτὰς καὶ πυκνάς³⁴. Ἐὰν εἰς τὸν πίνακα τῆς Βενετίας ἡ ὠραιότης τῶν προσώπων εἶναι πολλή, ἐν τούτοις ἡ ἐξιδανίκευσις δὲν ἔχει προχωρήσει τόσο, ὥστε αὐτὰ ν' ἀπολέσουν τὴν ὑλικότητά των, ν' ἀποξενωθοῦν τοῦ φυσικοῦ. Ὁ Ἰησοῦς π. χ. μὲ τὸ πλατὺ καὶ ἀκηλίδωτον πρόσωπον ὑπενθυμίζει πραγματικὴν μορφήν ὠραίου παιδός. Καὶ εἶναι μὲν τὸ οὖς του σχηματοποιημένον, ἀλλ' ἄνωθεν αὐτοῦ ἡ κόμη ἀποδίδεται κατὰ τρόπον φυσικόν³⁵. Ἡ θεαλιστικὴ διάθεσις τοῦ καλλιτέχνου ἀποτελεῖ, νομίζω, ἔνδειξιν ὅτι τὸ εἰκόνισμα κατεσκευάσθη κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα, ἔγγυς τῶν χρόνων καθ' οὓς ἤμαζεν ἡ θεαλίζουσα σχολὴ τῆς Παλαιολογείου ζωγραφικῆς, ἡ κοινῶς λεγομένη Μακεδονική. Ὁ τρόπος ἐξ ἄλλου δι' οὗ μὲ τὸ μαλακὸν πλάσιμον ἀποδίδεται ὁ ὄγκος τῶν προσώπων καὶ μάλιστα ἡ εὐγένεια ποὺ ἔχουν αἱ γραμμαὶ των δεικνύουν ὅτι ὁ πίναξ θὰ κατεσκευάσθη εἰς τὴν βασιλεύουσαν. Πιθανῶς ἡ προέλευσις συνετέλεσεν εἰς τὴν σύγχυσιν τῆς εἰκόνας—ἂν ὄντως αὕτη δὲν εἶναι τὸ δῶρον τῆς δουκίσσης—πρὸς τὸ ἀφιέρωμα ἐκεῖνο τὸ κατὰ τὴν παράδοσιν ὡσαύτως ἐκ Κωνσταντινουπόλεως προερχόμενον. Τὰς ὑποθέσεις περὶ τοῦ χρόνου καὶ τοῦ τόπου κατασκευῆς τῆς εἰκόνας ἐνισχύει ἡ λεπτομερέστερα σπουδὴ τῆς ἐξ ἀπόψεως τεχνοτροπίας.

Ἡ Θεοτόκος κατὰ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου ὑπενθυμίζει ἐκ τῶν μωσαϊκῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως νεαρὸν μάρτυρα τοῦ Καχριέ Τζαμί³⁶ (ἀρχαί τοῦ 14ου αἰ.), τὸν Σολομῶντα³⁷ καὶ τὴν Θεομήτορα τοῦ ἰδίου ναοῦ τὴν ἐπονομαζομένην «χώραν τοῦ Ἀχωρήτου»³⁸. Ἡ ὁμοιότης πρὸς τὸν μάρτυρα

34. Βλ. Α. Συγγουλοῦ, Βυζαντιναὶ Εἰκόνες ἐν Μετεώροις σ. 41, τοῦ ἰδίου, Εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, Ε.Ε.Β.Σ. τόμ. Γ' 1926, σ. 138, τοῦ ἰδίου, Κατάλογος σσ 8,9.

35. Ὁ φυσικώτερος τρόπος ἀποδόσεως τῆς κόμης δὲν εἶναι ἄγνωστος εἰς τὴν λεγομένην Μακεδονικὴν σχολὴν τῆς Παλαιολογείου ζωγραφικῆς. Βλ. μορφὰς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου παρὰ τοῦ G. Millet, Monuments de l' Athos, Les peintures, Paris 1927, πίν. 19^a (μορφὴν τοῦ Ἄβελ), 37^a, 50^a.

36. Α. Grabar - Skira, ἔνθ' ἄνωτ. πίναξ σελίς 136.

37. Θ. Σμίτ, Καχριέ Τζαμί (ῥωσ.) εἰς τὸ Δελτίον τοῦ Ρωσικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, 11ος, 1906, Λεύκωμα, πίν. XIII No 42.

38. Τοῦ ἰδίου εἰς τὸ αὐτὸ ἔργον πίν. LV No 118

Κατὰ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου δὲν διαφέρει πολὺ καὶ ἡ ἐνὶος κύκλου Παναγία ἐν προτομῇ τοῦ Καχριέ (ἔνθ' ἄνωτ. πίν. XX No 68. Τὸ πρόσωπον ὁμοῦς τῆς Παναγίας τοῦ Καχριέ εἶναι περισσότερον ὀξύληκτον. Ἐὰν συγκρίνη κανεὶς τὴν Θεομήτορα τῆς Βενετίας μὲ τοιχογραφίαν τοῦ Μυστῆ ὡς συγγενεστέραν πρέπει νὰ θεωρήσῃ τὴν Παρθένον τῆς Ἀναλήψεως εἰς τὴν Περίβλεπτον (Μ. Χατζηδάκη, Μυστῆς,

τοῦ Καχοῖ ἐπεκτείνεται καὶ εἰς λεπτομερείας, ὅπως ὁ μέγας ἀνθερών, ἡ μακρὰ γρουπὴ ῥίς³⁹, αἱ χονδραὶ ὀφρύες, ἡ μεταξὺ των σκιά. Ἀμυγδαλωτοὺς ὀφθαλμοὺς, οἳ εἶναι οἱ ζωγραφούμενοι ἐνταῦθα, συναντῶμεν εἰς τοιχογραφίας καὶ τοῦ ἰδίου ναοῦ τῆς πρωτεύουσας⁴⁰ (α' τέταρτον τοῦ 14ου αἰ.) καὶ ναοῦ τῆς Σερβικῆς Γκρατσάνιτσα⁴¹ (1320).

Ἐὰν κατὰ τὴν σύγκρισιν ληφθῆ ὑπ' ὄψει μόνον τὸ κάτω μέρος τοῦ Θεομητορικοῦ προσώπου ὡς καὶ ὁ τρόπος δι' οὗ ἀποδίδεται ἡ πλαστικότης εἰς τὰς παρειάς τόσοσ τῆς Παρθένου ὅσον καὶ τῶν Ἀγγέλων, θ' ἀνεύρωμεν ὁμοιότητά τινα πρὸς τὰς γυναῖκας τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου τοιχογραφιῶν τῆς Ντέτσανη³⁷ καὶ τῆς Περιβλέπτου⁴² (1375-1385). Τὰ πρόσωπα ὁμως τῆς παραστάσεως τοῦ Σερβικοῦ ναοῦ εἶναι μᾶλλον ἀνάγλυπτα, σκληρότερα καὶ ἴσως περισσότερον σχηματικά. Ἀκόμη σφικτότερον εἶναι τὸ πλάσιμον

δεύτερη ἐκδοσὴ, Ἀθῆναι 1956, πίν. 19). Ὁμοίότης ὑπάρχει ὄχι μόνον κατὰ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὰ χρώματα καὶ λεπτομερείας τῶν χαρακτηριστικῶν. Διάφορος εἶναι ἡ ἔκφρασις καὶ ὁ τρόπος δι' οὗ ἀποδίδονται, μὲ πολλὰς λευκὰς γραμμάς, τὰ φῶτα.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ σχέδιον τῆς μορφῆς ἡ Παναγία (βλ. ἰδίᾳ εἰκόνα 2) ὑπενθυμίζει καὶ παλαιότερον ἔργον τῆς Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὴν Παρθένου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Μονῆς Δαφνίου (Wl. Weidle, *Mosaici paleocristiani e bizantini*, Milano Firenze (195) πίν. 1154).

39. Ρίνα τόσοσ λεπτήν καὶ σχηματοποιημένην συναντῶμεν καὶ παλαιότερον καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Διασωρίτου, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ ἱστορικὸν Μουσεῖον τῆς Μόσχας (P. Muraloff *La pittura bizantina*, Roma, πίν. CLXXVII). Κατὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς, τὴν ἄτονον καμπύλην τῶν ὀφρῶν, τὴν μεταξὺ των σκιάν καὶ τὴν λεπτήν, σχηματοποιημένην μύτην ἡ Παναγία τοῦ S. Giorgio dei Greci ἐνθυμίζει ἄλλην Βεροκρατοῦσαν τῆς Μονῆς Χελανδαρίου, χρονολογούμενην κατὰ τὸν Radojcić ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰ. (S. Radojcić, *Monuments artistiques à Chilandari*, εἰς τὴν ἐκδοσιν τῆς Σερβικῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν *Recueil des travaux*, Institut d' Etudes byzantines, No 3, Beograd 1955, πίν. 25 καὶ σ. 192). Καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χελανδαρίου ἡ Θεοτόκος κρατεῖ τὸν Χριστὸν διὰ τῆς δεξιᾶς χειρός, ἀλλ' ἔχει ἐπιτὸς τῶν ἄλλων διαφορῶν αὐστηρὰν ἔκφρασιν. Καθόλου αἱ μορφαὶ τοῦ ἀγορευτικοῦ πίνακος παρουσιάζουν μεγαλυτέραν συμβατικότητα.

40. N. B. Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαὶ ναῶσων τοῦ Μυτιρᾶ, ἀνάτυπον ἐκ τῶν Περραγμῶν τοῦ Ὁ. Δεδενοῦς Βυζαντινῶν Συναγωγῶν Θεσσαλονίκης*. Ἀθῆναι, 1954, πίν. 23β. Καὶ τὰ φῶτα εἰς τὸν ἀνθερώνα τοῦ εἰκονιζομένου εἰς τὴν τοιχογραφίαν ἀγνώστου ἁγίου δηλοῦνται περίπου ὅπως εἰς τὴν Θεοτόκον μὲ βραχείας ὀλίγον λοξὰς γραμμάς.

41. A. Grabar - Skira, ἔνθ' ἀνωτ. πίν. 150.

42. Vl. Pelkovic, ἔνθ' ἀνωτ. τόμ. I (1930) πίν. 102a. Βλ. ἀναδημοσίευσιν εἰς τὴν εἰκ. 6 τῆς παρουσῆς μελέτης.

Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ντέτσανη, ἔργα τοῦ 14ου αἰ., χρονολογοῦνται ἀκριβέστερον ἄλλαι ἀπὸ τοῦ 1327 - 1348 καὶ ἄλλαι ἀπὸ τοῦ 1348 καὶ ἐντεῦθεν. (Βλ. προχέως M. Χατζηδάκη, *Τοιχογραφίαι στὴν Κρήτη, Κρητικὰ Χρονικά*, Στ' 1952, σ. 88 καὶ A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, σσ 59,60).

εἰς τὴν Μυροφόρον τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου τῆς Περιβλέπτου τὴν ζωγραφουμένην ὀπισθεν τῆς ἀποξεύσεως τὰς παρειάς⁴³. Ἡ μορφή της ἐμφανίζει σκληρότητα μεγαλύτεραν, ὡς ἐὰν ὁ ἀγιογράφος ἀντέγραφεν ἀνάγλυφον, τὸ ὁποῖον εἶχε λαξευθῆ ἐπὶ ξύλου.

Ἡ καταπλήσσουσα μορφή τοῦ Παιδίου, τῆς ὁποίας ὡς ἐνά τῶν ἀπωτέρων προγόνων πρέπει, νομίζω, ν' ἀναγνωρίσωμεν τὸν Ἰησοῦν τῆς Παναγίας τοῦ Βλαδιμίρ⁴⁴, παρὰ τὸν θεαλισμὸν της εἶναι ἀπηλλαγμένη ὁμοτέρων ἐκφράσεων τῆς φυσικῆς ἀληθείας, αἵτινες δὲν εἶναι ξένα εἰς τὰ ἔργα τοῦ κορυφαίου ἀγιογράφου, τοῦ ἱστορήσαντος τὸ Πρωτάτον τοῦ ἀγίου Ὁρους (α' τέταρτον τοῦ 14ου αἰ). Αἱ μορφαὶ τοῦ Πανσελήνου ἔχουν ἀτομικούς χαρακτήρας, ἐκφράζουν ἀνθρώπινον πάθος. Ὁ Ἀναπεσών⁴⁵ ἔχει τὴν ἀπαλότητα νηπίου καὶ ὁ δωδεκαετῆς Χριστός⁴⁶ (εἰκὼν 7) μὲ τὸ χαριτωμένον στόμα καὶ τὸ ἰδιόρρυθμον περίγραμμα τοῦ προσώπου—ἡ ἀριστερὰ παρειά του εἶναι διωγκωμένη—ἔχει βλέμμα ὀργίλον. Ἀντιθέτως εἰς τὸ Παιδίον τῆς Βενετίας οὐδενὸς πάθους ἡ ἐκφρασις δεσπόζει. Ἡ θεία μακαριότης δὲν διαταράσσεται, δὲν φυγαδεύεται. Τὸ βλέμμα ἤρεμον ἐρευνᾷ. Ἀκριβῶς δ' αὐτὴ ἡ συγκεκριμένη ἐκδήλωσις τῆς περιουσίας, τῆς τόσον συμφυοῦς εἰς τὴν παιδικὴν ἡλικίαν, θεωμαίνουσα τὴν ὠραίαν μορφήν τοῦ Χριστοῦ, αἶρει ἀπ' αὐτῆς τὴν ψυχρότητα, τὴν βαρύνουσαν ἄλλα ἔργα, ἀνήκοντα εἰς τὴν ἀκαδημαϊκὴν ζωγραφικὴν τοῦ 14ου αἰῶνος⁴⁷. Ὁμοίαν ζωὴν κατορθώνει νὰ ἐμφυσησῇ ὁ καλλιτέχνης εἰς τὸ μᾶλλον ἐξιδανικευμένον καὶ συμβατικώτερον πρόσωπον τῆς Παναγίας μὲ τὴν διακριτικὴν ἐκφρασιν τοῦ στόματος. Ἀπὸ τὸ περίγραμμα πάλιν τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ ἔχει ἀφαιρέσει κάθε ἰδιορρυθμίαν, ἥτις ἴσως θὰ καθίστα αὐτὴν ἀληθεστέραν, ἀλλὰ πάντως ὀλιγώτερον ὠραίαν. Δι' αὐτὸ εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ ὁ ἡμέτερος ἀγιογράφος ὡς κλασσικὸς διὰ τὴν ἐποχὴν του.

Ὁ Χριστὸς τῆς Βενετίας προσεγγίζει περισσότερον κατὰ τὸ ὕφος πρὸς τὸν Ἐμμανουὴλ τῆς Ντέτσανη⁴⁸ (εἰκ. 8) ἢ πρὸς τὸν δωδεκαετῆ Ἰη-

43. *G. Millet*, *Monuments de Mistra*, πίν. 123¹.

44. Βλ. ἀνωτέρω ὑπόσημ. 26. Ἡ κόμη τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνης Vladimir εἶναι πλουσιωτέρα.

45. Βλ. προχείρως *D. Talbot Rice*, *Byzantine art*, Melbourne - London - Baltimore (1954) εἰκ. 21β.

46. *G. Millet*, *Monuments de l' Athos*, πίν. 35².

47. *A. Xyngorovlos* ἔνθ' ἀνωτ. σ. 4.

48. Ὡς ὕφος τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῆς Ντέτσανη ὁ *A. Grabar - Skira*, ἔνθ' ἀνωτ. σ. 151), θεωρεῖ »l' académisme maniéré ou baroque«, ὕφος, τὸ ὁποῖον «s' installera partout à partir du XIV siècle».

Τὸν Ἐμμανουὴλ τῆς Ντέτσανη βλ. εἰς τὴν μνημειώδη ἔκδοσιν τῆς *Academiae regalis Servicae, Monumenta Jugoslaviae artis veteris, Series prima, Monumenta servica artis Mediaevalis, Liber II, Decani, Beograd, 1941*, πίν

σοῦν τοῦ Πανσελήνου. Ἡ παράστασις τῆς Σερβικῆς ἐκκλησίας εἰς σχέδιον δὲν παρουσιάζει τὴν ἐλευθερίαν καὶ ἰδιορρυθμίαν τῆς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου. Οὔτε πάλιν χαρακτηρίζεται διὰ τὴν εὐγένειαν τὴν διακρίνουσαν τὸ Παιδίον τῆς εἰκόνοσ τοῦ S. Giorgio. Εἰς τὸν Ἑμμανουήλ τοῦ Σερβικοῦ ναοῦ τὸ φωτεινὸν πρόσωπον εἶναι πολὺ πλατύ, περισσότερον σχηματικὸν καὶ δὲν ἔχει τόσῃν πλαστικότητα. Ἡ κόμη εἶναι πλουσιωτέρα, ἀλλ' ὀλιγώτερον φυσικῇ⁴⁹, ἐνῶ ἀντιθέτως τὰ ὄτα ἔχουν ἀποδοθῆ κατὰ τρόπον φυσικώτερον.

Τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων (Εἰκ. 5), δὲν εἶναι μακρά. Εἶναι πλατέα, στενούμενα κάτω, ὁμοιάζοντα κατὰ τὸ σχῆμα μὲ μορφὰς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μνημονευθέντος κατ' ἐπανάληψιν ναοῦ τῆς Σερβίας⁴⁵ (Εἰκ. 6). Ὀλίγον περιέργος εἶναι ὁ τρόπος δι' οὗ δηλοῦται παρὰ τὸ μέτωπον ἡ κόμη⁴⁶ τοῦ πρώτου ἐξ ἀριστερῶν ἀγγέλου τοῦ πίνακος τῆς Βενετίας. Ἐχει κανεῖς τὴν ἐντύπωσιν ὅτι φέρει φενάκην.

* * *

Ἐξ ὧσων παρετηρήθησαν ἀνωτέρω συνάγεται τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ Παναγία τοῦ S. Giorgio πρέπει νὰ ἐξωγραφῆθῃ κατὰ τὸ πρῶτον ἡμῖσιν πρὸς τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνος⁴⁷. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν προέλευσιν τῆς εἰκόνοσ

XCVII¹. Ἐκεῖθεν ἐλήφθη ἡ δημοσιευομένη φωτογραφία (Εἰκ. 8). Ἐπίσης πρβλ. τὰς μᾶλλον σχηματοποιημένας μορφὰς τοῦ Παιδὸσ Ἰησοῦ τῶν εἰκ. CXCIII² καὶ CCLI τὸς ἰδίας ἐκδόσεωσ.

49. Ὁ τρόπος δι' οὗ ἀποδίδεται ὑπὲρ τὸ μέτωπον ἡ κόμη τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ S. Giorgio ὑπενθυμίζει ἀνάλογον λεπτομέρειαν («ἀφέλειες») τῆς κόμης τοῦ Παιδίου εἰς τὸν πίνακα τοῦ Giotto «Madonna di Ognissanti» (πρῶτη δεκαετία τοῦ 14ου αἰ.), τὸν ἀποκείμενον εἰς τὴν Galleria degli Uffizi τῆς Firenze (Luigi Coletti, I primitivi Vol. primo, Novara (1941) πίν. 113). Ἴσως ἔχομεν ὅσον ἀφορᾷ τὸ σημεῖον τοῦτο δυτικὴν ἐπίδρασιν (συνισταμένην εἰς ἀπομίμησιν εἶδουσ κομώσεωσ). Καὶ οἱ μικροὶ θύσανοι οἱ ζωγραφούμενοι ὑπὲρ τὸ ὄψ ἐπὶ τοῦ μετώπου ὑπενθυμίζουν ἀνάλογον ἀπόδοσιν τῆς κόμης τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου, τοῦ εἰκονιζομένου εἰς τὸν Ἑσταυρωμένον τοῦ Giotto τῆς S. Maria Novella, τὸν ἀναφερόμενον ἤδη τὸ 1312 (Luigi Coletti, ἔνθ' ἀνωτ. πίν. 109 καὶ σ. XLVI). Θυσάνουσ ὁμοσ σπανιτῶμεν καὶ εἰς τὸν Ἰωσήφ τῆς Ἑποσταντῆσ τοῦ Noret (P. Muratoff, ἔνθ' ἀνωτ. πίν. CLVI).

50. Βλ. καὶ ἄλλασ τοιχογραφίας τῆς Ντέτσανη, ἔνθ' ἀνωτ. (ὑποσ. 43), πίνακα CCLI¹ (Εἰῶν) καὶ VI. Petkovic, ἔνθ' ἀνωτ., τόμ. I, πίν. 90β (τὸν πρῶτον ἐκ τῶν συνωθουμένων ὑπὸ ἀγγέλου πρὸς τὴν Κόλασιν), 114α (Ἄγιον Γεώργιον).

51. Ὅπωσ εἰς τοὺσ ἡμετέρουσ ἀγγέλουσ ζωγραφεῖται ἀρκούντωσ ἀπέχουσα ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν εἰς τοὺσ κροτάφουσ ἡ κόμη, οὕτω καὶ εἰς ψηφιδωτὰ τοῦ Καχριέ (Θ. Σμίτ, ἔνθ' ἀνωτ. πίν. XIII No 42, XIII No 43, XIV No 45, XXX No 86).

52. Δὲν διαφεύγει τὴν προσοχὴν μου ὅτι, ἂν καθόλου εἶναι δύσκολοσ ἡ χρονολόγησισ βυζαντινῶν φορητῶν εἰκόνων (βλ. Ch. Bayet πρὸσ Α. Συγγουόλην, Βυζαντιναὶ εἰκόνεσ ἐν Μεσσηρώσ σ. 42), εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσηιν εἶναι καὶ παράτολμοσ, ἐπειδὴ ἐκ τοῦ πίνακοσ σήμερον εἶναι ὁρατὴ μόνον ἡ μία πλευρὰ καὶ ἐξ

πρὸ πάντων τὸ ἀριστοκρατικὸν ὕφος καὶ ἡ θαυμαστὴ ποιότης τοῦ ἔργου ἀποτελοῦν ἔνδειξιν ὅτι ἔχει πατρίδα τὴν βασιλεύουσαν⁴⁸. Ὁ ἱστορήσας τὸν πίνακα ἐξαίρετος καλλιτέχνης εἶχε δεχθῆ εὐεργετικὴν καὶ ἔντονον τὴν ἐπίδρασιν τῶν ρεαλιστικῶν τάσεων, αἵτινες ἐχαρκτήριζον τὴν ὀνομαζομένην Μακεδονικὴν σχολὴν τῶν Παλαιολογείων χρόνων.

Βενετία—Μυστραῖς.

αὐτῆς τὰ πρόσωπα. Ἐνδεδειγμένον ἦτο νὰ προηγηθῆ τῆς μελέτης ὁ καθαρισμὸς καὶ ἡ ἀποκατάστασις τοῦ ἔργου εἰς τὴν ἀρχικὴν του μορφήν. Ἄλλ' «οὐ παντὸς ἀνδρὸς ἐς Κόρινθον ἔσθ' ὁ πλοῦς».

53. Τὰ πρόσωπα τῆς εἰκότος διακρίνει παρὰ τὸ κάλλος τῶν φυσικότης. Ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς παρατηρεῖται εἰς τοιχογραφίας σωζομένας εἰς Μακεδονίαν. Ὁ καθηγητὴς *Συγγόπουλος* γράφει ὅτι «les artistes macédoniens savent dans leurs figures allier la perfection de la beauté et le frémissement de la vérité» (*Thessalonique et la peinture macédonienne*, σ. 2). Αἱ ἀνωτέρω ὁμως παρατηρήσεις νομίζω ὅτι δὲν ἀποτελοῦν μόναι λόγον ἀποχρῶντα διὰ ν' ἀποδεχθῆ τις ὡς ἔργον Μακεδόνας ζωγράφου τὴν Βρεφοκρατοῦσαν τῆς Βενετίας. Ἄλλωστε δύναται τις ν' ἀποκλείσῃ ὅτι καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς πρωτεύουσας εἶχον ἱκανότητας ὁμοίας πρὸς τοὺς συναδέλφους τῶν τοὺς ἐργασθέντας εἰς Μακεδονίαν ;