

Παλαιολόγια φορητή εικόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως στή Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ*

Στό καθολικό τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Τιμίου Προδρόμου Σερρών ἐκτίθεται σέ προσκυνητάρι ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως¹ (εἰκ. 1), ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τήν δευτερεύουσα ὄψη ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας μέ θέμα στήν κύρια ὄψη τήν Παναγία Ὁδηγήτρια. Δυστυχῶς, ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια εἶναι ὀλοκληρωτικά κατεστραμμένη μέ φθορές σέ ὅλη τήν ζωγραφική ἐπιφάνεια καί μόνο τὰ φωτοστέφανα καί ἐλάχιστα χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας διακρίνονται καί γι' αὐτό τόν λόγο δέν θά τήν παρουσιάσουμε. Ἡ εἰκόνα ἀνήκει στόν γνωστό τύπο τῶν ἀμφιπρόσωπων εἰκόνων λιτανείας μέ τήν Παναγία βρεφοκρατοῦσα στήν κύρια ὄψη καί τήν Ἀποκαθήλωση στή δευτερεύουσα. Στίς εἰκόνες αὐτές, οἱ ὁποῖες ἐνδεχομένως νά ἦταν καί δεσποτικές, ἐκφράζεται τὸ θεμελιῶδες δόγμα τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Λόγου τοῦ Θεοῦ καί τῆς λυτρώσεως διὰ τοῦ σταυρικοῦ θανάτου τοῦ Χριστοῦ². Οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας εἶναι

* Ὁ Ἀλέξανδρος Ἀναγνωστόπουλος εἶναι Διδάκτωρ Βυζαντινῆς Τέχνης, ὑποψήφιος Διδάκτωρ Δασολογίας καί Φυσικοῦ Περιβάλλοντος καί Γραμματέας τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Σερρών καί Νιγρίτης.

1. Ἀναφορὰ στήν εἰκόνα, βλ. MILJKOVIĆ-PEPEK P., *Une icone bilatérale au Monastère Saint-Jean-Prodrome, dans les environs de Serrès, CA 16 (1966)*, σ. 177-183, εἰκ. 1-3. Ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα εἶχε κλαπεί τὸ 1978 ἀπὸ τῆ Μονῆ Τιμίου Προδρόμου Σερρών, φυγαδεύτηκε στό ἐξωτερικό, ὅπου καί ἐντοπίστηκε ἔπειτα ἀπὸ ἐνέργειες τῶν Ἑλληνικῶν ἀρχῶν, προκειμένου νά πωληθεῖ σέ συλλέκτες. Ἐπειτα ἀπὸ ἐπιτυχή δικαστικό ἀγῶνα τῶν Ἑλληνικῶν ἀρχῶν ἡ εἰκόνα ἐπαναπατρίσθηκε τὸ 2008 καί παραδόθηκε γιά προσωρινή φύλαξη στό Βυζαντινὸ καί Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν καί τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 2009 ἐπέστρεψε στή Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Ἡ εἰκόνα ἔπειτα ἀπὸ τήν ἐπιστροφή της ἀπὸ τὸ Λονδίνο συντηρήθηκε ἀπὸ τοὺς συντηρητῆς τοῦ Βυζαντινοῦ καί Χριστιανικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν.

2. PALLAS D., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild, MBM 2*, München 1965, σ. 323 κ.ἑ. GALAVARIS G., *The Ikon in the Life of the Church*, Leiden 1981, σ. 8. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα 1995, σ. 19. Ο ΙΔΙΟΣ, *Δύο Παλαιολόγιες εἰκό-*

0,66x0,90 ἑκατοστά. Ὁ ξύλινος φορέας ἀποτελεῖται ἀπὸ μία ἐνιαία σανίδα, ἐλαφρὰ σκαμμένη σὲ ὅλη τὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἔτσι ὥστε καὶ στὶς δύο πλευρὲς νὰ διαμορφώνεται ὑπερυψωμένο αὐτόξυλο πλαίσιο. Ὁ κάμπος εἶναι χρυσὸς καὶ ἀπλώνεται μέχρι τὸ πλαίσιο. Ἡ ζωγραφικὴ στὴν πλευρὰ τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἔχει ὑποστῆ φθορὲς, κυρίως ἐπάνω ἀριστερὰ καὶ στὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ.

Ἡ Ἀποκαθήλωση³ ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τὸν Ἰωάννη, τὸν Ἰωσήφ, τὸν Νικόδημο καὶ τὴν Μαρία Μαγδαληνή. Τὸν κατακόρυφο ἄξονα τῆς παράστασης καταλαμβάνει ὁ ὑπερμεγέθης μαῦρος σταυρὸς, πακτωμένος στὸν ἀπόκρημνο λόφο τοῦ Γολγοθᾶ. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ἐνδεδυμένο μόνον μὲ τὸ περίζωμα, ἐλευθερωμένο ἀπὸ τὰ καρφία τῶν χειρῶν ἀλλὰ μὲ καθηλωμένα ἀκόμη τὰ πόδια στὸ πόδιο τοῦ σταυροῦ, διαγράφει ἔντονο τόξο. Ἀπὸ τὴ λογιζομένη πλευρὴ ξεπηδᾷ αἷμα. Πάνω σὲ ὑποπόδιο⁴ εἶναι ἀνεβασμένος ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, γυρισμένος μὲ τὰ νῶτα του στὴν κάθετη κεραία τοῦ σταυροῦ, νὰ ὑποβαστάζει ἀπὸ τὴν ὀσφύ καὶ νὰ στηρίζει πάνω στὸ δεξιὸ μηρό του τὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Τὸ ἔργο του ὑποβοηθᾷ ἡ Παναγία, ποὺ εἰκονίζεται τυλιγμένη σὲ γκριζογάλανο χιτῶνα, πορφυρὸ μαφόριο καὶ ὁμοιόχρωμο φακιόλι τὴν στιγμή τῆς Ἀποκαθηλώσεως. Ἀκουμπᾷ τὸ μάγουλό της τρυφερὰ στὴν παρεία τοῦ Χριστοῦ καὶ δέχεται στὴν ἀγκαλιά της, μὲ ἔκφραση συγκρατημένης θλίψης καὶ πόνου, τὸ νεκρὸ Του σῶμα. Τὰ κόκκινα ὑποδήματα, ποὺ μόλις διακρίνονται κάτω ἀπὸ τὶς πτυχῆς τοῦ χιτῶνα, συνταιριάζουν ἀρμονικὰ μὲ τὰ κατακόκκινα χεῖλη. Στὰ δεξιὰ τοῦ σταυ-

νες στὰ Ἱεροσόλυμα, ΔΧΑΕ 20 (1998), σ. 303-304. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ Ε., *Φορητὴ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως στὴ Μονὴ Μεγίστης Λαύρας Ἁγίου Ὁρους*, ΔΧΑΕ 29 (2008), σ. 151-157.

3. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος, βλ. MILLET G., *Recherches sur l' iconographie de l' Évangile*, Paris 1960², σ. 467-488. Ο ΙΔΙΟΣ, *L' art deus Balkans et l' Italie au XIIIe siècle*, Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma, 20-26 Settembre 1936, Studi Bizantini e Neoellenici 6, Kraus Reprint, τ. II, Nendeln - Liechtenstein 1978, σ. 272-297. RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2, Paris 1957, σ. 513-518. Pallas, ὁ.π., σ. 105-107. SCHILLER G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, τ. 2, Gütersloh 1968, σ. 177-181. Boskovits M. - Jászai G., *Kreuzabnahme, LchrI 2* (1970), σ. 590-595. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ., *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 161. NAGATSUKA Y., *La Descente de Croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo 1979. ΜΟΥΡΙΚΗ ΝΤ., *Τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς Χίου*, I-II, Ἀθήνα 1985, σ. 145, ὑποσ. 1, ὅπου καὶ ἡ βιβλιογραφία.

4. Παραλείπεται στὴν εἰκόνα μας ἡ ἀπεικόνιση τῆς ξύλινης σκάλας ποὺ στηρίζεται στὸν σταυρὸ, ὅπως συνηθίζεται σὲ ἄλλες παραστάσεις Ἀποκαθηλώσεως.

ροῦ, ὁ Ἰωάννης παρακολουθεῖ με ἔκφραση ἀπορίας καὶ θλίψης τὰ τελούμενα, φέροντας τὸν ἀντίχειρα τοῦ δεξιοῦ χειροῦ πρὸ τοῦ προσώπου, ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἀριστερό, πού εἶναι τυλιγμένο μέσα στὸ ἱμάτιο σὲ ὀριζόντια θέση στὸ ὕψος τῆς μέσης, προβάλλει σὲ ἀμήχανη στάση μόνο ἢ παλάμη. Ἔχει νεανική ὄψη, κοντὰ καὶ σγουρὰ μαλλιά. Φορᾷ γκριζογάλανο χιτῶνα με μαῦρο σημεῖο καὶ ὑπόλευκο χιτῶνα. Τὸ συγκρατημένο λύγισμα τοῦ σώματος καὶ ἡ χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χειροῦ ὑποδηλώνουν τὴν βαθιὰ του θλίψη. Στὴ βάση τοῦ σταυροῦ ὁ Νικόδημος, με ἔντονη κλίση τοῦ σώματός του, ἀφαιρεῖ με τανάλια τὰ καρφιά ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ. Ἀριστερὰ ἡ Μαρία Μαγδαληνὴ με λαδοπράσινο χιτῶνα στέκεται κάτω ἀπὸ τὸ σταυρὸ καὶ παρακολουθεῖ με βουβὸ σπαραγμὸ τὰ συμβαίνοντα. Τὸν θρῆνο τῆς Παναγίας συμπληρώνουν δύο ἀγγελικὲς μορφές, πού εἰκονίζονται πάνω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ, νὰ πετοῦν με ἔκφραση βαθύτατης ὀδύνης, ἔχοντας καλυμμένα με τὸ ἱμάτιο τὰ χέρια τους. Ὁ Γολγοθᾶς ἀποδίδεται ὡς χαμηλὸς βραχώδης σπηλαιώδης λόφος με ἀνοιχτορόδινους τόνους. Ἡ σκηνὴ τῆς Ἀποκαθλώσεως ἐξελίσσεται ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη τῆς Ἱερουσαλήμ, τὰ ὁποῖα ἀποδίδονται με ἀχνορόδινες καὶ φαιοκίτρινες ἀποχρώσεις. Πάνω στὴν πινακίδα τοῦ σταυροῦ (δέλτος) ὑπάρχει, με κόκκινα κεφαλαῖα γράμματα, ἡ γνωστὴ ἐπιγραφή: Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ. Κάτω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία, πάνω στὸ χρυσὸ βάθος, διακρίνονται οἱ ἐπιγραφές: Ἡ Α[ΠΟΚ]ΑΘΛΩΣΙΣ καὶ τὰ συμπλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

Στὸν ξύλινο φορέα τῆς εἰκόνας ὑπάρχει προχωρημένη φθορὰ πού προκλήθηκε ἀπὸ ξυλοφάγα ἔντομα. Σήμερα ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας εἶναι καλή, μετὰ τὴν συντήρηση πού δέχθηκε, παρ' ὅλο πού εἶχε διαμελιστεῖ προκειμένου νὰ φυγαδευθεῖ εὐκολότερα στὸ ἐξωτερικό. Τὴν εἰκόνα εἶχε δημοσιεύσει τὸ 1966 ὁ P. Miljković-Perepек καὶ τὴν χρονολογεῖ στὰ τέλη τοῦ 13ου ἢ ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰῶνα⁵.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰκόνας τῆς Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Τιμίμου Προδρόμου, γνωστὸς ἤδη σὲ μνημεῖα τῆς Καππαδοκίας καὶ σὲ ἔργα μικροτεχνίας⁶, γνωρίζει ἰδιαίτερη διάδοση κατὰ τὴν Παλαιολόγια περίοδο τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰῶνα, ὅπως ἀπαντᾷ στὶς τοιχογραφίες στὴν Mileševa (περίπου στὰ

5. MILJKOVIĆ-PEREPEK, *Une icone*, σ. 178-183, εἰκ. 1-3.

6. Ὅπως στὸ Tokali Kilise, στὴ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνα καὶ σὲ δίπτυχο ἀπὸ ἐλεφαντοστὸ στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἀνόβερου. MILLET, *Recherches*, πίν. 508, 501, 509. ΜΟΥΡΙΚΗ, ὁ.π., σ. 145.

1220), στο Πρωτάτο (1290) (εἰκ. 8), στην Παναγία Περίβλεπτο στην Ἀχρίδα (1295) (εἰκ. 9), στο Staro Nagoričino (1317-18) (εἰκ. 10), στη Gračanica (1321) (εἰκ. 11) καὶ στὶς εἰκόνες τῶν Βρυξελλῶν (τέλος 13ου αἰῶνα) (εἰκ. 12), τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τοῦ Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στὴ Λευκωσία (δεύτερο μισὸ 14ου αἰῶνα) (εἰκ. 13), στὴν μικρογραφημένη σκηνὴ ἐπιστυλίου στὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Μαρίνας στὸν Καλοπαναγιώτη (14ος-15ος αἰῶνας) (εἰκ. 14), τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα) (εἰκ. 15), στὴν εἰκόνα μὲ τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, ἁγίους καὶ χριστολογικὲς σκηνὲς τοῦ Μουσείου Μπενάκη (γύρω στὸ 1500) (εἰκ. 16) καὶ στὸ Δίπτυχο μὲ τὴν Παναγία Ὀδηγήτρια καὶ τὴν Ἀποκαθίλωση τῆς Μονῆς Σινᾶ (ἀρχὲς 15ου αἰῶνα)⁷ (εἰκ. 17). Εἰδικότερα, ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴν ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς καμπύλης διάπλασης τοῦ σώματος, τὰ ἐλευθερωμένα χέρια ἀπὸ τὸν σταυρὸ⁸, τὴν ἔντονα σχηματοποιημένη ἀπόδοση τῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν, ὅπως οἱ μῦες τοῦ στέρνου καὶ ὁ ἐλαφρὸς τυμπανισμὸς στὴν κοιλιακὴ χώρα⁹, ἀποτελοῦν εἰκονογραφικὲς τάσεις ποὺ εἶναι γνωστὲς ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως ἀπαντοῦν στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου, στὴν Παναγία Περίβλεπτο στὴν Ἀχρίδα, στὴ Gračanica, στὸ Staro Nagoričino,

7. DJURIĆ V., *La plus ancienne peinture de Mileševa, στὸ Mileševa dan's l' histoire du peuple Serbe*, Beograd 1987, εἰκ. 9, 11, 12. MILLET G., *Monuments de l' Athos*, Paris 1962, πίν. 27·2. Ο ΙΔΙΟΣ, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, III*, Paris 1964, πίν. 93·1. MILJKOVIC-PEPEK P., *L' oeuvre des peintres Michel et Eutyche*, Skorje 1967, πίν. CXLVIII. FELICETTI-LIEBENFELS W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne 1956, σ. 53. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ Α., *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Λευκωσία 1991, σ. 73, 88-93, εἰκ. 49, 55α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα 1995, ἀρ. 101, 131, σ. 215, 220. ΤΣΙΓΑΡΙΑΣ Ε., *Φορητὲς εἰκόνες, στὸ Ἱερό Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, παράδοση - ἱστορία - τέχνη, τ. Β'*, Ἅγιον Ὄρος 1996, σ. 386-391, εἰκ. 327-328. ΤΣΙΓΑΡΙΑΣ Ε. - ΛΟΒΕΡΑΟΥ Κ. - ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑ, *Ἱερό Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, Βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ ἐπενδύσεις*, Ἅγιον Ὄρος 2006, σ. 141-149, εἰκ. 8, 105-112. Ὁ ἴδιος εἰκονογραφικὸς τύπος ἀπαντᾷ σὲ τοιχογραφίες τῆς Ἀκυλίας (γύρω στὰ 1200) καθὼς καὶ σὲ πίνακες ἀπὸ τὴν Τοσκάνη. MILLET, *Recherches*, σ. 513-514. ΤΣΙΓΑΡΙΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, ὑπόσ. 136. ΤΣΙΓΑΡΙΑΣ - ΛΟΒΕΡΑΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ ἐπενδύσεις*, σ. 141, ὑπόσ. 19. *Χεῖρ Ἀγγέλου ἑνας ζωγράφος εἰκόνων στὴν Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Ἀθήνα 2010, ἀρ. 53, σ. 210-211, (ἐπιμ. Μ. Βασιλάκη). *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, Ἀθήνα 2001, ἀρ. 126, σ. 342. Ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι τὸ Δίπτυχο τῆς Μονῆς Σινᾶ ἀποτελεῖ μεταγενέστερο ἔργο τῆς εἰκόνας μας καὶ θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰῶνα.

8. Ἡ παραλλαγὴ τοῦ Χριστοῦ μὲ ἐλευθερωμένα τὰ δύο χέρια ἀπὸ τὸν σταυρὸ ἀπαντᾷ ἀπὸ τὸν 10ο αἰῶνα στὸ Tokali Kilise τῆς Καππαδοκίας καὶ σὲ ἑλεφαντοστὸ τῆς συλλογῆς Dumparton Oaks. ΜΟΥΡΙΚΗ, ὀ.π., σ. 145.

9. ΤΣΙΓΑΡΙΑΣ Ε., *Εἰκόνες 12ου-14ου αἰῶνα, στὸ Ἱερό Μονὴ Ἁγίου Παύλου. Εἰκόνες*, Ἅγιον Ὄρος 1998, σ. 35.

στην εικόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καὶ στὸ Δίπτυχο μὲ τὴν Ἀποκαθήλωσι τῆς Μονῆς Σινᾶ¹⁰. Ἐπιπλέον, τὸ διάφανο περίζωμα τοῦ Χριστοῦ στὴν εικόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Τιμίου Προδρόμου ἀποτελεῖ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια ποὺ παραπέμπει στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα, ὅπως τὴ συναντοῦμε στὸ Τετραεὺγγελο τῆς Πάρμας, στὸν Κώδικα 762 τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (12ος αἰῶνας), στὶς εἰκόνες ἐπιστυλίου μὲ τὴν Σταύρωση καὶ τὴν Ἀποκαθήλωσι (δεύτερο μισὸ 12ου αἰῶνα) καὶ στὴν εικόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα)¹¹.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Παναγίας, ποὺ δυναμικὰ ἀκίνητη ἀτενίζει περιλύπη¹² τὸν Χριστὸ καὶ δέχεται στὴν ἀγκαλιά της τὸ νεκρὸ σῶμα Του, ἀπαντᾷ μὲ συχνότητα στὶς τοιχογραφίες στὴν Mileševa, στὸ Πρωτᾶτο, στὴν Παναγία Περίβλεπτο στὴν Ἀχρίδα, στὶς εἰκόνες τῶν Βρυξελλῶν, τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τοῦ Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στὴ Λευκωσία, στὴ μικρογραφημένη σκηνὴ ἐπιστυλίου στὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Μαρίνας στὸν Καλοπαναγιώτη, στὴν εικόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, στὴν εικόνα μὲ τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, ἅγιους καὶ χριστολογικὲς σκηνές τοῦ Μουσείου Μπενάκη (γύρω στὸ 1500) καὶ στὸ Δίπτυχο μὲ τὴν Ἀποκαθήλωσι τῆς Μονῆς Σινᾶ¹³.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἰωσήφ, ποὺ περίλυπος καὶ συνοφρυωμένος ἀνακρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ἀναγνωρίζεται πανομοι-

10. MILLET, *Athos*, πίν. 27-2. ΜΙΛΚΟΝΙĆ-ΡΕΡΕΚ, *Michel et Eutych*, πίν. CXLVIII. *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, ἀρ. 126, σ. 342. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, εἰκ. 327-328. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΛΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ ἐπενδύσεις*, εἰκ. 8, 105-112.

11. MILLET, *Recherches*, πίν. 427-428. ΧΡΗΣΤΟΥ Π.-ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ Χρ.-ΚΑΛΑΣ Σ.-ΚΑΛΑΜΑΡΤΖΗ-ΚΑΤΣΑΡΟΥ Ἀικ., *Οἱ Θεσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα Χειρογράφα, Δ'*, Ἀθήνα 1991, εἰκ. 219. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος*, ΔΧΑΕ 7 (1964-65), σ. 377-400, πίν. 77-86. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, σ. 356, εἰκ. 302, ὑποσ. 17. Ο ἸΔΙΟΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, σ. 57-59, ἀρ. 2.4.

12. Τὴν διακριτικὴ ἔκφρασι θλίψης τῆς Παναγίας σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἀριστοκρατικὸ ἦθος τῆς ἀκολουθοῦν τὰ ζωγραφικὰ ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινούπολης. MILLET, *Recherches*, σ. 404, ὑποσ. 7. ΜΠΑΛΑΤΟΠΙΑΝΗ Χρ., *Εἰκόνες. Ἰησοῦς Χριστός*, Ἀθήνα 2003, σ. 334, ὑποσ. 11.

13. DJURIĆ, *Mileševa*, εἰκ. 9, 11, 12. MILLET, *Athos*, πίν. 27-2. ΜΙΛΚΟΝΙĆ-ΡΕΡΕΚ, *Michel et Eutych*, πίν. CXLVIII. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, ὀ.π., σ. 73, 88-93, εἰκ. 49, 55α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, σ. 215, 220, ἀρ. 101, 131-133. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, εἰκ. 327-328. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΛΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ ἐπενδύσεις*, εἰκ. 105-106. *Χεῖρ Ἀγγέλου*, ὀ.π., ἀρ. 53, σ. 210-211. *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, ἀρ. 126.

ότυπα στο Πρωτάτο, στην Παναγία Περιβλεπτο στην Ἀχρίδα, στο Staro Nagoricino, στη Gračanica, στην εικόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαίδιου, στην εικόνα με τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, ἁγίους καὶ χριστολογικὲς σκηνὲς τοῦ Μουσείου Μπενάκη (γύρω στὸ 1500) καὶ στὸ Δίπτυχο με τὴν Ἀποκαθλῶση τῆς Μονῆς Σινᾶ¹⁴.

Ἐπίσης ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἰωάννη, ποὺ φέρει τὸ δεξιὸ χέρι στὸ πρόσωπο καὶ τὸ ἀριστερὸ προβάλλει ἀμήχανα μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, οἱ πτυχώσεις τοῦ ὁποῦ ἀποδίδονται με πλατιά ἐπίπεδα ποὺ ἀκολουθοῦν τὴ χαλαρὴ στάση τοῦ βυθισμένου στὴν θλίψη σώματος, συναντᾶται στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ὅπως στὸ Πρωτάτο, στὸν Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου στὸν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης (1302-1303), στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης (1312-1315)¹⁵ καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες, ὅπως στὴν Σταύρωση ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πρῶτο μισὸ 14ου αἰῶνα), στὴν Σταύρωση τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (δεύτερο μισὸ 14ου αἰῶνα), στὴν Σταύρωση τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα), στὴ μορφὴ τοῦ προφήτου Ἀβακούμ στὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα με τὴν Παναγία Καταφυγὴ καὶ τὸν Ἰωάννη Θεολόγο καὶ τὸ Ὄραμα τῶν προφητῶν Ἰεζεκιὴλ καὶ Ἀβακούμ ἀπὸ τὸ Roganon ποὺ σήμερὰ βρίσκεται στὴ Σόφια (1371), στὴν Σταύρωση ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Χριστοῦ στὸ Διδυμότειχο (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα), στὴν Σταύρωση ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου (τέλος 14ου αἰῶνα), στὴν Σταύρωση ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας στὰ Ἱεροσόλυμα (τέλος 14ου - ἀρχὲς 15ου αἰῶνα), στὴν εἰκόνα με τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, ἁγίους καὶ χριστολογικὲς σκηνὲς τοῦ Μουσείου Μπενάκη (γύρω στὸ 1500) καὶ στὴν Σταύρωση τῆς Πάτμου (ἀρχὲς 15ου αἰῶνα)¹⁶.

14. MILLET, *Athos*, πίν. 27·2. ΜΙΛΚΟΝΙΪ-ΡΕΡΕΚ, *Michel et Eutych*, πίν. CXLVIII. ΤΣΙΠΑΡΙΑΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, εἰκ. 327. ΤΣΙΠΑΡΙΑΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΠΑΡΙΑΔΑ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ ἐπενδύσεις*, εἰκ. 105-106. ΧΕΙΡ Ἀγγέλου, ὀ.π., ἀρ. 53, σ. 210-211. Μυστήριον *Μέγα καὶ Παράδοξον*, ἀρ. 126.

15. MILLET, *Athos*, πίν. 27·2. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝ., *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 26-28, πίν. 26-27·2. ΤΣΙΠΑΡΙΑΔΑΣ Ε., *Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου (1302/3) ἔργο τοῦ Μανουὴλ Πανσέληνου στὴν Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008, εἰκ. 69-70.

16. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ., *Εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἀθήνα 1998, ἀρ. 10, σ. 44-46. *The Glory of Byzantium*, σ. 167-169, εἰκ. 90 (A. Weyl Carr). ΤΣΙΠΑΡΙΑΔΑΣ, *Εἰκόνα Σταυρώσεως*, εἰκ. 4. ΒΑΒΙΪ, ὀ.π., σ. 57-67. *Μήτηρ Θεοῦ*, ἀρ. 86, σ. 490-492. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 125-126, 143, σ. 218-219, 222. ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ Ε., *Πα-*

Ἡ Μαρία Μαγδαληνή εἶναι μία ραδινη μορφή με τριγωνικὸ πρόσωπο με ἔντονο περιγράμμα στήν ἐσωτερικὴ παρειά. Με λεπτοφυῆ καὶ πανύψηλη κορμωστασιά στέκει ὡς νεκρικὴ λαμπάδα κλειστὴ καὶ στραμμένη πρὸς τὸν Χριστό, τυλιγμένη σφιχτὰ στὸ πένθιμο λαδοπράσινο μαφόριό της, «κοσμίως τὸ Πάθος φέρουσα». Τὸ στήσιμο τῆς μορφῆς καὶ ἡ κίνηση τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ χεριοῦ, ποῦ τὸ φέρει πρὸ τοῦ προσώπου, παρουσιάζει στενὴ ἀναλογία με τὴ μορφή τῆς Παναγίας στήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα με τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα καὶ τὴν Σταύρωση τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πρῶτο μισὸ 14ου αἰῶνα), με τὴν μικρογραφημένη μορφή τῆς Παναγίας στὸ σταυρὸ με τὴν παράσταση τῆς Σταύρωσεως τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360-1380) καὶ με τὴ μορφή τῆς Παναγίας στήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα με τὴν Παναγία Καταφυγὴ καὶ τὸν Ἰωάννη Θεολόγο καὶ τὸ Ὅραμα τῶν προφητῶν Ἰεζεκιὴλ καὶ Ἀβακούμ ἀπὸ τὸ Ρογανο (1371)¹⁷.

Ἀπὸ συνθετικὴ ἄποψη στήν Ἀποκαθλῶση, με τὸν ὑπερμεγέθη μνημειακὸ σταυρὸ νὰ καταλαμβάνει τὸν κατακόρυφο ἄξονα τῆς σκηνῆς, οἱ ἀνθρώπινες μορφές με τὰ κλειστὰ περιγράμματα, τὴν αὐτάρκεια στὴ σύνθεση, τὸν συγκρατημένο πόνο χωρὶς δραματικὴ ἔνταση στήν ἔκφραση τοῦ προσώπου, ποῦ κορυφώνεται στὸ σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ με τὴν Παναγία καὶ τὸν Ἰωσήφ, συνδέονται με ρυθμικὴ ἀμοιβαίότητα στάσεων καὶ κινήσεων σὲ ἓνα ἰσόρροπο καὶ συμμετρικὸ συνθετικὸ σχῆμα, ποῦ ἀναπνέει με τὸ ἄνοιγμα στὸ χρυσὸ βάθος πάνω ἀπὸ τὸ ψηλὸ τεῖχος καὶ μορφώνεται με ἁρμονικὴ διακοσμητικότητα τῶν χρω-

λαιολογία ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ἀπὸ τὸ Διδυμότειχο, *ΑΔ 56 (2001)*, *Μελέτες*, εἰκ. 8, 11-12. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Παλαιολογικὲς εἰκόνες*, σ. 297-303, εἰκ. 5, 8. ΧΕΙΡ Ἀγγέλου, ὁ.π., ἀρ. 53, σ. 210-211. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, σ. 94-95, ἀρ. 2.30. Ἡ κ. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρῆ χρονολογεῖ τὴν εἰκόνα στὴ δεκαετία 1311-1321, (ὁ.π., σ. 400-401). Κατὰ τὴν γνώμη μας ἡ εἰκόνα θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ ἴσως νὰ ἀποτελεῖ ἡγεμονικὸ ἀφιέρωμα τῆς βασίλισσας Ἑλένης, ἐφ' ὅσον συνδεθεῖ με τὸν θάνατο τοῦ Στεφάνου Οὐρέση Ε' (1355-1371) καὶ τοῦ δεσπότη τῶν Σερρών Ἰωάννη Οὐγκλεση στήν μάχη τοῦ Ἐβρου ἐναντίον τῶν Τούρκων, ποῦ ἔγινε στίς 26 Σεπτεμβρίου 1371. Με τὸν χρόνο θανάτου τοῦ Ἰωάννη Οὐγκλεση συνδέεται καὶ ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Ρογανο. Σύμφωνα με τὴν γνώμη τῶν ΒΑΒΙĆ, *Icane*, σ. 64, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, σ. 219 καὶ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες*, σ. 64, ὑποσ. 24, ἡ εἰκόνα τοῦ Ρογανο ἀποτελεῖ χορηγία τῆς βασίλισσας Ἑλένης γιὰ τὸν θάνατο τῶν ἀγαπημένων προσώπων της.

17. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εἰκόνες*, ἀρ. 10, σ. 44-46. ΜΠΑΛΤΟΠΙΑΝΝΗ ΧΡ., *Ἡ Παναγία στίς φορητὲς εἰκόνες, στὸ Μῆτηρ Θεοῦ ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη*, Ἀθήνα 2000, σ. 152, εἰκ. 92. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, ἀρ. 2.18, σ. 78-80. *Μῆτηρ Θεοῦ*, ἀρ. 86, σ. 490-492. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 125-126, σ. 218-219.

μάτων. Οἱ μορφές τῆς Παναγίας, τοῦ Ἰωσήφ, τοῦ Ἰωάννη, τοῦ Νικοδήμου καὶ τῆς Μαγδαληνῆς εἶναι ραδινές καὶ εὐκαμπτες, μὲ ἐλαφρὰ κλίση τῆς κεφαλῆς καὶ κάποιες μὲ ἔντονη κλίση τοῦ σώματος πρὸς τὸν εἰκονιζόμενο στὸ κέντρο Χριστὸ καὶ μὲ τὴν αὐτοτέλεια ποὺ ἔχουν δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι πέτρωσαν στὴν στάση ποὺ ἀπεικονίζονται.

Ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη τὰ πρόσωπα ὅλων τῶν μορφῶν ἀποδίδονται ζωγραφικὰ, εὐσαρκὰ καὶ ἁρμονικὰ πλασμένα, μὲ λαδοπράσινο προπλάσμα, πάνω στὸν ὁποῖο ἀπλώνεται μαλακὰ διαβαθμισμένη ἢ ἐρυθροκάστανη ὄχρα τῆς σάρκας, ποὺ σκιάζει τὰ μάτια μὲ τριγωνικοὺς ἄσκους. Οἱ φωτοσκιάσεις εἶναι ἔντονες στὸν Χριστὸ καὶ στὴν Παναγία, ἐνῶ στὰ ἄλλα πρόσωπα ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά γίνεται μαλακὰ. Μικρὲς λευκὲς γραμμὲς δέσμης φωτὸς ἀναδεικνύουν τοὺς ὄγκους καὶ φωτίζουν τοπικὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς σάρκας. Τὰ φῶτα τονίζουν τὰ σημεῖα τῶν ὄγκων ποὺ προεξέχουν καὶ δηλώνουν ἐπιμέρους φωτεινὲς ἐπιφάνειες τοῦ προσώπου, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ πλατιά ἐπιφάνεια τῆς θερμῆς ὄχρας, ροδίζουν τοπικὰ στὸ μέτωπο καὶ στὶς παρειὲς καὶ συμβάλλουν στὴν ἐκφραστικὴ τους ποιότητα. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ στὸν τρόπο ἀποδόσεως τοῦ προσώπου μὲ γαλήνια ἔκφραση συγκρατημένου πάθους ἀνάγεται σὲ τρόπους τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰῶνα, ὅπως ἐνδεικτικὰ νὰ ἀναφέρω τὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως ποὺ βρίσκεται στὴν πινακοθήκη τῆς Ἀχρίδας (τρίτο τέταρτο 13ου αἰῶνα)¹⁸, ἀλλὰ καὶ τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ συνεχίζεται στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως ἀπαντᾶται στὶς τοιχογραφίες στὴν Παναγία Περίβλεπτο στὸν Μυστρᾶ (1360-1370), στὴ Μονὴ Παντοκράτορος (1360-1370), στὸ παρεκκλήσι τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (1371), στὴν Παλαιὰ Μητρόπολη Ἐδέσσης (1375-1385 ἢ 1389), στὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Ρογαννο μὲ τὴν παράσταση τῆς Παναγίας Καταφυγῆς καὶ τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο στὴ μία ὄψη (1371), στὶς εἰκόνες Σταυρώσεως τοῦ Διδυμοτείχου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα) καὶ τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα), στὴν εἰκόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα) καὶ στὴν εἰκόνα Σταυρώσεως τῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου (τέλος 14ου αἰῶνα)¹⁹.

18. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 68, σ. 206. GEORGIEVSKI M., *Icon Gallery-Ohrid*, Ohrid 1999, σ. 34-35, εἰκ. 9.

19. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝ., *Σχεδιάσμα Ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωση*, Ἀθήναι 1957, σ. 25-26, πίν. 7.1. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ Ε., *Τοιχογραφίες τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων σὲ ναοὺς τῆς Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 62-63, 125-126, εἰκ. 26, 34-35, 67-68. Ο ΙΔΙΟΣ, *Τὰ*

Σὲ ἔκφρασιτικό ἐπίπεδο, σὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ Ἰωάννη ἀποτυπώνεται ὁ ρεαλισμὸς καὶ τὸ συγκινησιακὸ στοιχεῖο, πὸν διακρίνει ἐπίσης τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, καὶ πὸν κορυφώνεται ἔντονα στὴν Μαρία Μαγδαληνή, καθὼς φέρει τὸ χέρι στὸ πρόσωπό της, ἀντικρίζοντας διακριτικὰ περίλυπη τὸ ἀποκαθλωμένο νεκρὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ²⁰.

Ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 2) ἀποδίδεται ζωγραφικὰ μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ, χωρὶς νὰ γίνεταὶ καθόλου χρῆση τῆς γραμμῆς. Μὲ τὴν καθαρὴ διαγραφή τῶν γήινων χαρακτηριστικῶν, πὸν ἀποδίδονται χωρὶς ἔντονες δραματικὲς συσπάσεις, μὲ μαλακὴ χρωματικὴ διαβάθμιση ἀπὸ τὸ λαδοπράσινο τοῦ προπλασμοῦ στοὺς θερμοὺς τόνους τῆς καστανέρυθρης ὄχρας τῆς σάρκας καὶ τὰ λευκὰ φῶτα στὸ μέτωπο, στὸ ἄκρο τοῦ ματιοῦ, στὸ πτερυγιο τῆς μύτης, στὴ σκιασμένη ὀφθαλμικὴ τριγωνικὴ κόγχη, στὸ στήθος, στὴν κοιλία, στοὺς βραχίονες, σὶς ἀρθρώσεις καὶ τὴν διαγραφή τῶν μελῶν κάτω ἀπὸ τὸ μαλακὸ καὶ διάφανο ὕφασμα τοῦ ἱματίου, συμβάλλουν στὴν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τοῦ σώματος, χωρὶς γραμμικὴ σκληρότητα, πὸν θυμίζει ἀνατομία ἀρχαίου ἀγάλματος. Ἀνάλογη τεχνικὴ στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ τοῦ σώματος παρατηρεῖται στὴν εἰκόνα Σταυρώσεως τοῦ Διδυμοτείχου καὶ στὴν εἰκόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου²¹.

Ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 2) ἀποδίδεται μὲ ὠσειδὲς πρόσωπο μὲ ἔντονο περίγραμμα στὴν ἐσωτερικὴ παρεῖα, ἐλαφρὰ κλίση τοῦ σώματος καὶ τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸν Χριστό, μισόκλειστα ἀπὸ τὸν πόνο μάτια πὸν σκιάζονται μὲ τριγωνικὲς «σακκοῦλες», κονδυλένια μύτη καὶ σαρκώδη σφιχτὰ χεῖλη, χαρακτηριστικὰ πὸν συμβάλλουν στὴν ἔνταση τοῦ ἔκφρασιτικοῦ στοιχείου. Ὁ ὄγκος τοῦ προσώπου ἀποδίδεται ζωγραφικὰ, ὀρίζεται ἀπὸ τὸν λαδοκά-

ψηφιδωτὰ καὶ οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες, στὸ *Ἱερά Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, παράδοση - ἱστορία - τέχνη*, Ἅγιον Ὄρος 1996, σ. 280-284. BABIĆ G., *Sur icône de Poganovo et la Vasilissa Hélène, L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, Belgrade 1987, σ. 57-67. *Μήτηρ Θεοῦ*, ἀρ. 86, σ. 490-492. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 125-126, σ. 218-219. ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ, ὀ.π., σ. 398-399. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ, *Εἰκόνα Σταυρώσεως*, σ. 157. Ο ΙΔΙΟΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, σ. 94-96, ἀρ. 2.30. Ο ΙΔΙΟΣ, *Εἰκόνες 12ου-14ου αἰῶνα*, σ. 34-36, εἰκ. 12.

20. MILLET, *Athos*, πίν. 27-2. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, εἰκ. 327-328. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΠΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ ἐπενδύσεις*, εἰκ. 8, 105-112.

21. ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ, ὀ.π., σ. 398-399, εἰκ. 8. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, εἰκ. 327-328. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΠΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ ἐπενδύσεις*, εἰκ. 8, 105-112.

στανο προπλασμό πού σβήνει με ἀνοιχτορόδινη ὄχρα καί τὰ φῶτα ἀποδίδονται με πλατιές λευκές γραμμές σὰ ζυγωματικά, πού προσδίδουν γλυκύτητα στή μελαγχολική ἔκφραση τοῦ προσώπου. Ἀνάλογος προσωπογραφικός τύπος με φυσιognωμικά χαρακτηριστικά πού ἀποδίδουν τὸ πάνσεπτο κάλλος τῆς Θεομήτορος ἀπαντᾷ στήν Παναγία τοῦ Πρωτάτου, στήν Περιβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, στήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Σταυρώσεως τῆς Ἀχρίδας (τρίτο τέταρτο 13ου αἰῶνα), στήν εἰκόνα Σταυρώσεως τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα) καί στήν εἰκόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα)²².

Ὁ φυσιognωμικός τύπος τοῦ Ἰωσήφ (εἰκ. 3) πού ἀτενίζει σοβαρὸς τὸ νεκρὸ Χριστὸ με τὸ πυρόξανθο ἡλιοκαμένο πρόσωπο, τὶς πορτοκαλόχρωμες σκιές στὶς παρειές καί στὸ λαιμό, τὴν ἐλαφρὰ κλίση τῆς κεφαλῆς, τὰ μισόκλειστα μάτια καί τὰ τοπικὰ περιορισμένα πλατιά γραμμικά λευκὰ φῶτα, πού λειτουργοῦν σὰν φωτεινὲς ἀνταύγειες, ἀναγνωρίζεται με φυσιognωμική καί ἔκφραστική συγγένεια στὸ Πρωτάτο καί στήν εἰκόνα Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου²³.

Ἐπίσης, ἡ μορφή τοῦ Ἰωάννη (εἰκ. 5) σὲ φυσιognωμικὸ καί ἔκφραστικὸ ἐπίπεδο, με τὴν κλειστὴ στὸν ἑαυτὸ του γεμάτη θλίψη εὐκαμπτη στάση, τὶς ἐρυθροκάστανες σκιές στὶς παρειές καί στὸ λαιμό, τὴ λεπταίσθητη μελαγχολικὴ ἔκφραση στὸ πρόσωπο καί τὸν ἀντίχειρα πού ἀγγίζει τὸ πηγούνι σὲ ἔνδειξη πένθους, ἔχει τὸ παράλληλό της σὲ ἔργα τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως στὸν Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου στὸν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης (1302-1303), στήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα με τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα καί τὴν Σταύρωση τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πρῶτο μισὸ 14ου αἰῶνα) (εἰκ. 18), στὴ μορφή τοῦ προφήτου Ἀβακούμ στήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα με τὴν Παναγία Καταφυγή καί τὸν Ἰωάννη Θεολόγο καί τὸ Ὅραμα τῶν προφητῶν Ἰεζεκιήλ καί Ἀβακούμ ἀπὸ τὸ Roganovo (1371) (εἰκ. 19) καί στήν ἀντίστοιχη μορφή στήν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Πάτμου (ἀρχὲς 15ου αἰῶνα)²⁴.

22. MILLET, *Athos*, πίν. 27·2. DJURIĆ, *Mileševa*, εἰκ. 9, 11, 12. Ο ΙΔΙΟΣ, *Ikone Jugoslavije*, Beograd 1961, 4, πίν. IV-IV. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 68, σ. 206. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Εἰκόνα Σταυρώσεως*, εἰκ. 3. Ο ΙΔΙΟΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, εἰκ. 327-328. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΑΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καί ἐπενδύσεις*, εἰκ. 105-106.

23. MILLET, *Athos*, πίν. 27·2. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, εἰκ. 327-328. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΑΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες καί ἐπενδύσεις*, εἰκ. 105-106. Στὴν Περιβλεπτο Ἀχρίδας, στὴν Γραčanica καί στὸ Staro Nagoričino ἡ μορφή τοῦ Ἰωσήφ εἶναι καταστραμμένη.

24. ἈΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εἰκόνες*, ἀρ. 10. Babić, ὁ.π., σ. 64. *Μήτηρ Θεοῦ*, ἀρ. 86, σ. 490-492. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 125-126, 143, σ. 218-219, 222.

Ἡ ψηλόλιγνη μορφή τῆς Μαγδαληνῆς (εἰκ. 4) μετὰ τὸ ὠοειδὲς σχῆμα καὶ τὴν διάφανη θλίψη στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ τὴν κλειστὴ στὸν ἑαυτὸ της φόρμα, συνδέεται στὸ φυσιογνωμικὸ καὶ ἔκφραστικὸ τύπο μετὰ τὴ μορφή τῆς Παναγίας στὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα μετὰ τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα καὶ τὴν Σταύρωση τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πρῶτο μισὸ 14ου αἰῶνα) (εἰκ. 20), μετὰ τὴν μορφή τῆς Παναγίας στὸ σταυρὸ μετὰ τὴν παράσταση τῆς Σταυρώσεως τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360-1380) (εἰκ. 21) καὶ μετὰ τὴ μορφή τῆς Παναγίας στὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα μετὰ τὴν Παναγία Καταφυγὴ καὶ τὸν Ἰωάννη Θεολόγο καὶ τὸ ὄραμα τῶν προφητῶν Ἰεζεκιὴλ καὶ Ἀβακούμ ἀπὸ τὸ Roganovo (1371)²⁵ (εἰκ. 22).

Τὰ τεῖχη τῆς Ἱερουσαλὴμ εἶναι ψηλά, καθὼς φτάνουν στὸ ὕψος τῶν ὤμων τοῦ Ἰωσήφ. Ἡ τάση αὐτὴ γιὰ ἀπεικόνιση ψηλῶν τευχῶν ἀπαντᾷ ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα καὶ γνωρίζει ἰδιαίτερη διάδοση στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰῶνα²⁶. Τὰ τεῖχη ἀποδίδονται συνεχῆ καὶ ἐπίπεδα, μετὰ διαζώματα ἀλλὰ χωρὶς ἐπάλξεις, ὅπως στὸ Πρωτᾶτο, στὴν Παναγία Περίβλεπτο στὴν Ἀχρίδα, στὴ Gračanica, σὶς εἰκόνες τῶν Βρυξελλῶν, τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τοῦ Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στὴ Λευκωσία, στὴν μικρογραφημένη σκηνὴ ἐπιστυλίου στὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Μαρίνας στὸν Καλοπαναγιώτη, στὴν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τοῦ Διδυμοτείχου, στὸ Δίπτυχο μετὰ τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια καὶ τὴν Ἀποκαθήλωση τῆς Μονῆς Σινᾶ κ.ά.²⁷.

Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη ἡ πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων ἀποδίδεται σφιχτὴ καὶ χυτὴ στὸ σῶμα, σὲ ἀποχρώσεις τοῦ γκριζογάλανου, μελιντζανί, κοραλί καὶ λαδοπράσινου, μετὰ εὐθύγραμμες καὶ γωνιώδεις ἀπολήξεις, πὺν ἀκολουθοῦν τὴν εὐκαμψία τοῦ σώματος καὶ ὑποδηλώνουν τὸν ὄγκο πὺν καλύπτουν. Στὴν Παναγία καὶ τὴν Μαρία Μαγδαληνὴ τὸ σῶμα καλύπτεται μετὰ τὸν γκριζογάλανο καὶ λαδοπράσινο χιτῶνα, οἱ πτυχὲς τοῦ ὁποῦ «αὐλακώνουν» γραμμικὰ μετὰ βαθύτερο τόνο τοῦ τοπικοῦ χρώματος τὸ ποδηρὲς ἔνδυμα. Τὸ πτυχωμένο ἔνδυμα τῆς

25. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Εἰκόνες*, ἀρ. 10, σ. 44-46. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, ὁ.π., εἰκ. 92. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Φορητὲς εἰκόνες*, ἀρ. 2.18, σ. 78-80. *Μήτηρ Θεοῦ*, ἀρ. 86, σ. 490-492. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 125-126, σ. 218-219.

26. ΤΡΙΦΟΝΟΒΑ ΑΛ., *Παλαιολογία εἰκόνα τῆς Σταύρωσης στὸ Μουσεῖο τῆς Βάρνας*, ΔΧΑΕ 31 (2010), σ. 96-97.

27. MILLET, *Athos*, πίν. 27·2. FELICETTI-LIEBENFELS, ὁ.π., σ. 53. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, ὁ.π., εἰκ. 49, 55α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, ἀρ. 101, 131. ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ, ὁ.π., εἰκ. 8. *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, ἀρ. 126.

Μαγδαληνής φέρει πλούσιο αναγύρισμα που σχηματίζει μυτερή απόληξη. Τα ένδύματα του Ίωσήφ και το περιζώμα του Χριστού αποδίδονται ζωγραφικά με μαλακές πτυχές που χαρακτηρίζουν την απαλότητα του υφάσματος. Μάλιστα στο χιτώνα του Ίωσήφ και στο ιμάτιο του Ίωάννη σχηματίζεται κυματοειδής απόληξη. Ο Ίωάννης και ο Νικόδημος καλύπτονται με βαρύν ιμάτιο που κολλάει πάνω στο σώμα με ευθύγραμμες ήγωνιώδεις πτυχές να διαγράφουν τον όγκο του σώματος. Ανάλογη απόδοση της πτυχολογίας αναγνωρίζεται σε έργα του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, όπως ένδεικτικά απαντά στις τοιχογραφίες της Παναγίας Περιβλέπτου στον Μυστρά (1360-70) και στο καθολικό της Μονής Παντοκράτορος (1360-70) και στις εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα από την Μονή Παντοκράτορος Αγίου Όρους που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Hermitage (γύρω στο 1363), στην άμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Καταφυγής με τον Ίωάννη Θεολόγο από το Ρογανονο που σήμερα βρίσκεται στη Σόφια (1371), στην Αποκαθήλωση της Μονής Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα) και στην Σταύρωση της Μονεμβασιάς²⁸.

Ποιός όμως θα μπορούσε να ήταν ο παραγγελιοδότης αυτής της ύψηλης καλλιτεχνικής ποιότητας εικόνας; Έπειτα από σύντομο διάστημα διακυβέρνησης του κράτους των Σερρών από την βασίλισσα Έλένη της Σερβίας, σύζυγο του κράλη και αυτοκράτορα της Σερβίας Στέφανου Ούρεση Δ', γνωστού ως Στέφανου Dušan (1331-20 Δεκεμβρίου 1355), την εξουσία ανέλαβε ο Ίωάννης Ούγκλεσης²⁹, δεσπότης των Σερρών (1365-1371). Οί γιοί της βασίλισσας Έλένης Στέφανος Ούρεσης Ε' (1355-1371) και Ίωάννης Ούγκλεσης έδωσαν τη ζωή τους στην καταστροφική μάχη της Μαρίτσας (Έβρου) έναντι των Τούρκων, που διεξήχθη στις 26 Σεπτεμβρίου 1371, η οποία σήμανε την ύποτέλεια της

28. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ, *Τοιχογραφίες*, σ. 55-64. ΠΑΝΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ Τ., *Εικόνες 13ου-16ου αιώνα, στο Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, εικ. 9. *Μήτηρ Θεοῦ*, αρ. 86, σ. 490-492. ΒΟΚΟΤΟΗΟΥΛΟΣ, *Βυζαντινές εικόνες*, αρ. 125-126, σ. 218-219. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ, *Φορητές εικόνες*, εικ. 327-328. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ-ΛΟΒΕΡΑΟΥ-ΤΣΙΠΑΡΙΔΑ, *Βυζαντινές εικόνες και έπενδύσεις*, εικ. 8, 105-112.

29. Ο DJURIĆ V., *Les portraits des Serbs dans le monastère de St.-Jean-Prodrôme au mont Ménécée*, στο *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Οί Σέρρες και η περιοχή τους από την αρχαία στη μεταβυζαντινή κοινωνία*, Σέρρες 1998, σ. 399-405, έχει την γνώμη ότι στη νεκρική προσωπογραφία που συνοδεύει τον Χριστό στο τυφλό τόξο του ανατολικού άκρου του βορείου τοίχου του Μεσοβυζαντινού της Μονής Τιμίου Προδρόμου απεικονίζεται ο δεσπότης των Σερρών Ίωάννης Ούγκλεσης. Βλ. επίσης, ΣΤΡΑΤΗ ΑΓΓ., *Η παλαιολόγεια ζωγραφική στην Ανατολική Μακεδονία και η σχέση της με την τέχνη της Θεσσαλονίκης και του Αγίου Όρους*, *Μακ 33* (2001-02), σ. 161-193, ιδιαίτερα σ. 170, ύποσ. 68.

Κωνσταντινουπόλεως στο όθωμανικό κράτος και παράλληλα έδωσε την δυνατότητα για την κατάκτηση των Σερρών από τον ήγεμόνα της Θεσσαλονίκης Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγο (Νοέμβριος 1371)³⁰. Η σύζυγος του Ίωάννη Ούγκλεση, Έλένη, πριν την επιστροφή της στη Σερβία μετέβη στη Θεσσαλονίκη, όπου βρήκε προστασία στην Παναγία Καταφυγή. Εκεί αναζήτησε επιδέξιο καλλιτέχνη στα ζωγραφικά εργαστήρια της πόλεως, όπου παρήγγειλε την εικόνα μας. Καθίσταται φανερό από την ποιότητα της εικόνας της Μονής Τιμίου Προδρόμου ότι οι παραγγελίες της χαρισματικής βασίλισσας Έλένης, θα κινούνταν σε υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο, για τις οποίες θα αναζητούσε φημισμένα ζωγραφικά εργαστήρια της Θεσσαλονίκης. Η άμφιπρόσωπη εικόνα των Σερρών ανταποκρίνεται στις υψηλές αυτές αισθητικές και καλλιτεχνικές απαιτήσεις και προδιαγραφές της αφιερώτριας. Το σύμπλεγμα που δημιουργείται μεταξύ του Χριστού, της Παναγίας και του Ίωσήφ και ειδικότερα ο τρυφερός, ανθρώπινος έναγκαλισμός, σαν να πρόκειται για ένα οικογενειακό νεκρικό πορτρέτο των δύο προσώπων, που δηλώνεται με το βλέμμα και την τρυφερή θωπεία με συναισθηματική έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του Χριστού, διερμηνεύει ένα βαθύτερο μήνυμα της δωρήτριας. Επιπλέον, η οικονομική επιφάνεια, το καλλιτεχνικό αισθητήριο και το εκλεκτικό περιβάλλον της δωρήτριας συνηγορούν, κατά την γνώμη μας ανεπιφύλακτα, ότι η εικόνα της Αποκαθλώσεως της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών προέρχεται από ένα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας ζωγραφικό εργαστήριο και αποτελεί ήγεμονικό αφιέρωμα της βασίλισσας Έλένης, με το οποίο εκφράζει τον πόνο της για τον θάνατο των αγαπημένων προσώπων της³¹. Μάλιστα η δωρεά της εικόνας στη Μονή του Τιμίου Προδρόμου συνδέεται με το ότι η Μονή είναι αφιερωμένη στον Ίωάννη τον

30. Μετά την κατάληψη των Σερρών στις 25 Σεπτεμβρίου του 1345 ο Στέφανος Dušan φέρει τον τίτλο «Στέφανος εν Χριστώ τῷ Θεῷ πιστός βασιλεὺς καὶ αὐτοκράτωρ Σερβίας καὶ Ρωμανίας» στα ἑλληνικά ἔγγραφα ἢ «Στέφανος ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ ἡμῶν πιστὸς τσάρος τῶν Σέρβων καὶ τῶν Ἑλλήνων» στα σερβικά ἔγγραφα. SUBOTIĆ G., *Ἡ τέχνη τῶν βυζαντινοσέρβων εὐγενῶν στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ ΙΔ΄ αἰῶνα, στὸ Βυζάντιο καὶ Σερβία κατὰ τὸν ΙΔ΄ αἰῶνα*, Ἀθήνα 1996, σ. 171. ΣΟΦΙΑΝΟΣ Δ., *Οἱ Σέρβοι ἡγεμόνες τῶν Τρικάλων καὶ οἱ μονές τῆς περιοχῆς (ΙΔ΄ αἰῶνας)*, στὸ *Βυζάντιο καὶ Σερβία κατὰ τὸν ΙΔ΄ αἰῶνα*, Ἀθήνα 1996, σ. 181-182. ΜΑΚΣΙΜΟΝΙĆ L., *Ἡ ἀνάπτυξη κεντρόφυγων ροπῶν στὶς πολιτικὲς σχέσεις Βυζαντίου καὶ Σερβίας τὸν ΙΔ΄ αἰῶνα, στὸ Βυζάντιο καὶ Σερβία κατὰ τὸν ΙΔ΄ αἰῶνα*, Ἀθήνα 1996, σ. 288-289.

31. TRIFUNOVIĆ D.J., “*Monahinja Jefimila*”, *Književni Padovi*, Kruševac 1984, σ. 35-37. BABIĆ, *Pogano et la Vasilissa Hélène*, σ. 57-67. PENTCHEVA B., *Imagined Images: Visions of Salvation and Intercession in a Double-Sided Icon from Poganovo, DOP 54 (2000)*, σ. 139-153, εἰκ. 1-11, ὑποσ. 1.

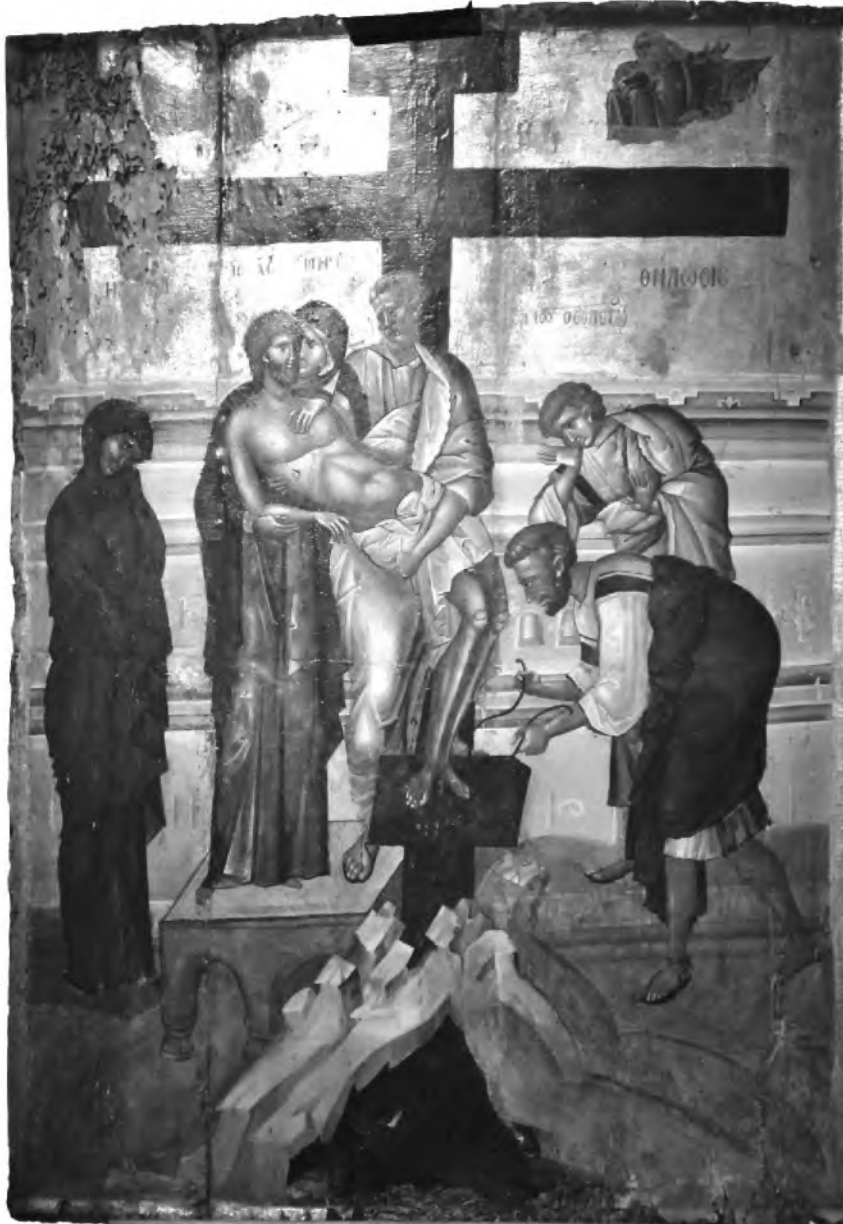
Πρόδρομο, ὁ σύζυγός της ἔφερε τὸ ὄνομα Ἰωάννης καὶ μὲ τὸ γεγονός ὅτι σκοτώθηκε τὴν ἡμέρα κατὰ τὴν ὁποία τιμᾶται ἡ μετάσταση τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου³².

Συμπερασματικά, μὲ βάση τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικά, τὸν ἐξπρεσιονιστικὸ κλασικισμὸ πού ἐκφράζει τὸ ζωγραφικὸ πλάσιμο, τὸ λιτό, σφιχτὸ συνθετικὸ σχῆμα, στὸ ὁποῖο οἱ μορφές ἐντάσσονται μὲ ρυθμικὴ συμμετρία καὶ ἀνταποδοτικότητά τῶν στάσεων καὶ τῶν κινήσεων κλασικοῦ ὕφους, τὸ μνημειακὸ μεγαλεῖο τῶν μορφῶν πού καθορίζεται ἀπὸ τὴν αὐτάρκεια καὶ τὸ στήσιμό τους μέσα στὴ σύνθεση, ἡ λεπτὴ ψυχογραφικὴ ἔκφραση πού ἀποτυπώνεται χωρὶς ἐνταση στὰ πρόσωπα καὶ τὸ ἐκφραζόμενο πνευματικὸ ἦθος, σὲ συνάφεια μὲ τὴν ὑψηλὴ ποιότητα ζωγραφικῆς, πιστεύουμε ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθηλώσεως τῆς Μονῆς Τιμίου Προδρόμου Σερρών δὲν θὰ πρέπει

32. Λίγα χρόνια νωρίτερα, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1364, ὁ Πατριάρχης Κάλλιστος Α΄, ἐπικεφαλῆς τῆς ἀντιπροσωπείας τοῦ αὐτοκράτορα Ἰωάννη Ε΄ Παλαιολόγου, ἦλθε στὶς Σέρρες, προκειμένου νὰ συναντήσει τὴν βασίλισσα Ἑλένη, σύζυγο τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα Στεφάνου Dušan, μὲ σκοπὸ τὴν ἐπίτευξη εἰρήνης μὲ τοὺς Σέρβους καὶ τὴν συμμαχία μὲ τοὺς βυζαντινοὺς ἐναντίον τῆς τουρκικῆς ἀπειλῆς. Ἡ ἀπροσδόκητη ἐκδημία τοῦ Πατριάρχου Καλλίστου καὶ τῶν μελῶν τῆς συνοδείας του, καθὼς καὶ ἄλλων ἀξιωματούχων, πιθανὸν ἀπὸ ἐπιδημία πανώλης πού μάστιζε τὴν περιοχὴ, ἢ ἀπὸ δηλητηρίαση, ματαίωσε τὰ σχέδια τῆς συμμαχίας. Ὁ Νικόλαος Ράντονα, σύζυγος τῆς ἀδελφῆς τοῦ Ἰωάννη Οὐγκλεση, Ἑλένη καὶ αὐτὴ, ἀνήγειρε ταφικὸ παρεκκλήσιο στὸν ὄροφο τοῦ κωδωνοστασίου τῆς Μονῆς Τιμίου Προδρόμου ἐπ' ὀνόματι τοῦ προστάτη του ἁγίου Νικολάου, τὸ ὁποῖο διακόσμησε μὲ τοιχογραφίες καὶ ἐναπόθεσε σὲ αὐτὸ τίς σωροὺς τῆς συζύγου καὶ τῶν δύο θυγατέρων του. SUBOTIĆ, ὁ.π., σ. 170-171. SUBOTIĆ G. - KISSAS S., *Nadgrobní natpis sestře despota Jovana Ugljese na Menikejskoj Gori*, ZRVI XVI (1975), σ. 162-164. ΣΑΜΣΑΡΗΣ Π., *Ἄγνωστο βυζαντινὸ μετόχι τῆς Μονῆς Χελανδαρίου στὶς Σέρρες: Ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Καμενικαίας*, Μακ 26 (1987-88), σ. 207. ΔΕΛΗΚΑΡΗ ΑΓΓ., *Ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Σιναΐτης. Ἡ Δράση καὶ ἡ Συμβολὴ του στὴ Διάδοση τοῦ Ἠουχασιμοῦ στὰ Βαλκάνια*, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 40-41. Γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου, βλ. SUBOTIĆ - KISSAS, ὁ.π., σ. 161-181. DJORDJEVIĆ I.-KYRIAKOUDIS E., *«The Frescoes in the Chapel of St Nicholas at the Monastery of St John Prodromos near Serres»*, *Cyrrillomethodianum VII* (1983), σ. 167-209, πίν. 1-13. ΚΥΡΙΑΚΟΥΔΗΣ Ε., *Ἡ τέχνη στὴ Μονὴ Προδρόμου Σερρών κατὰ τὴν περίοδο Σερβοκρατίας στὸν 14ο αἰῶνα, στὸ Χριστιανικὴ Μακεδονία. Ἱερὰ Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 274-280. ΧΡΥΣΟΥΛΑΚΗΣ Ι.-ΠΕΡΔΙΚΑΤΣΗΣ Β.-ΜΠΑΚΙΡΙΤΖΗΣ Χ., *Μελέτη τῆς μικροστρωματικῆς δομῆς στὸν τοιχογραφικὸ διάκοσμο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Μονὴ Τιμίου Προδρόμου κοντὰ στὶς Σέρρες*, Φυσικοχημικὲς μέθοδοι διερεύνησης τῶν Ἔργων Τέχνης, Συνέδριο Ἑλληνογαλλικοῦ Ἐπιστημονικοῦ καὶ Τεχνικοῦ Συνδέσμου, Ἀθήνα 1993, σ. 195-222. ΣΤΡΑΤΗ, *Παλαιολόγεια ζωγραφικὴ*, σ. 168-170. Η ΙΔΙΑ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Γενεθλίου τοῦ Προδρόμου στὴν Ἱερὰ Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, ΔΧΑΕ 19 (1996-97), σ. 247-249. Η ΙΔΙΑ, *Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Ἱερὰ Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερρών 14ος-19ος αἰ.*, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 59-60.

νά χρονολογηθεῖ στό τέλος τοῦ 13ου μέ ἀρχές τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ P. Miljković-Perep³³. Κατά τήν γνώμη μας ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως τῆς Μονῆς Τιμίου Προδρόμου Σερρών θά πρέπει νά συνδεθεῖ μέ εἰκονογραφικά καί φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά πού ἀναγνωρίζονται σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες καί ἐκφράζουν τήν καλλιτεχνική παράδοση τοῦ Ἁγίου Ὁρους καί τοῦ εὐρύτερου Μακεδονικοῦ χώρου τοῦ 13ου καί 14ου αἰῶνα. Τò γεγονός ὅτι ἡ εἰκόνα μας ἀποτελεῖ ἡγεμονικό ἀφιέρωμα τῆς βασίλισσας Ἑλένης καί εἶναι προϊόν ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητας ἐνός σημαντικοῦ βυζαντινοῦ ἐργαστηρίου, πού ἀκμάζει τήν περίοδο αὐτή καί συνδέεται στενά μέ τò καλλιτεχνικό περιβάλλον τῆς πόλεως τοῦ ἁγίου Δημητρίου, τήν Θεσσαλονίκη, μᾶς ἐπιτρέπει νά περιορίσουμε τò χρονικό πλαίσιο μέσα στό ὁποῖο κατασκευάσθηκε καί νά δεχθοῦμε ὅτι θά πρέπει νά δημιουργήθηκε γύρω στά 1371-1375.

33. MILJKOVIĆ-PEREK, ὀ.π., σ. 183.



Εἰκ. 1. Ἱερὰ Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερραῶν. Ἡ Ἀποκαθήλωσις, 1371-1375.



Είκ. 2. Άποκαθήλωση. Σύμπλεγμα Χριστοῦ Παναγίας, λεπτ.



Είκ. 3. Άποκαθήλωση.
Ό Ιωσήφ Άρμαθαίας, λεπτ.



Εικ. 4. Αποκαθήλωση.
Μαρία Μαγδαληνή, λεπτ.



Εικ. 5. Αποκαθήλωση.
Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, λεπτ.



Είκ. 6. Άποκαθήλωσι. Νικόδημος, λεπτ.



Είκ. 7. Άποκαθήλωσι. Άγγελος, λεπτ.



Εἰκ. 8. Πρωτάτο, (1290).



Εἰκ. 9. Παναγία Περιβλεπτος Ἀχρίδας, (1295).



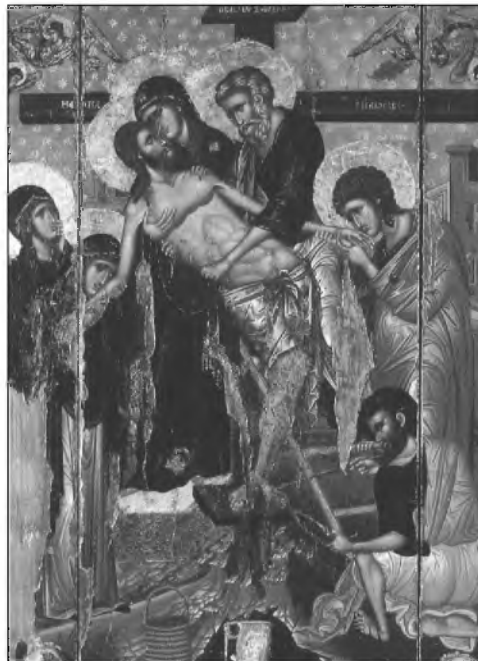
Εἰκ. 10. Staro Nagoričino, (1317/18).



Εἰκ. 11. Gračanica, (1321).



Εἰκ. 12. Βρυξέλλες, (τέλος 13ου αἰώνα).



Εἰκ. 13. Λευκωσία. Βυζαντινὸ Μουσεῖο
Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ',
(δεύτερο μισὸ 14ου αἰώνα).



Εικ. 14. Ναός Ἁγίας Μαρίνας Καλοπαναγιώτη, σκηνή ἐπιστυλίου, (14ος-15ος αἰῶνας).



Εικ. 15. Μονή Βατοπαιδίου, (τρίτο τέταρτο 14ου αἰῶνα).



Εἰκ. 16. Μουσείο Μπενάκη.
Παναγία Βρεφοκρατοῦσα
μὲ ἀγγέλους,
ἀγίους καὶ Χριστολογικὲς
σκηνές, λεπτ.
(γύρω στὸ 1500).



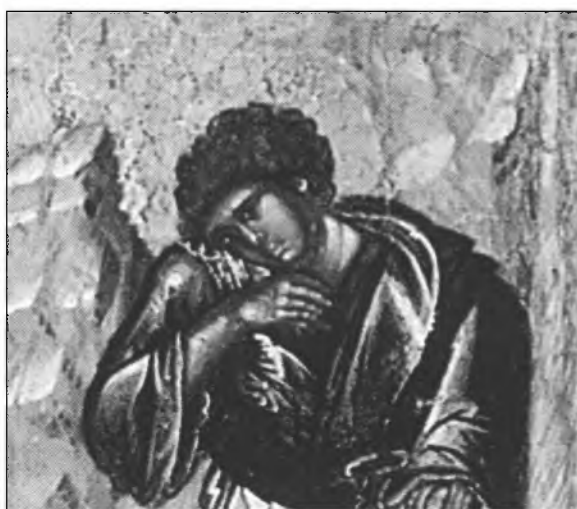
Εἰκ. 17. Μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνης Σινᾶ.
Δίπτυχο μὲ τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια
καὶ τὴν Ἀποκαθίλωση, λεπτ.
(ἀρχὲς 15ου αἰῶνα).



Εικ. 18. Βυζαντινό
Μουσείο Ἀθηνῶν.
Σταύρωση, λεπτ.
ὁ Ἰωάννης
(πρῶτο μισὸ
14ου αἰῶνα).



Εικ. 20. Βυζαντινό
Μουσείο Ἀθηνῶν.
Σταύρωση, λεπτ.
ἡ Παναγία
(πρῶτο μισὸ
14ου αἰῶνα).



Εικ. 19. Ροζανοβο.
Ὅραμα τῶν προφητῶν
Ἰεζεκιήλ καὶ Ἀβακούμ,
λεπτ. ὁ προφ. Ἀβακούμ (1371).



Εἰκ. 21. Μονὴ Παντοκράτορος. Σταύρωση, λεπτ. ἡ Παναγία (1360-1380).



Εἰκ. 22. Ρογανονο. Παναγία Καταφυγή καὶ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, λεπτ. ἡ Παναγία (1371).