

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ: ΙΣΤΟΡΙΑΣ - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ



Πτυχιακή Εργασία
Τίτλος: Η αμφιπρόσωπη
εικόνα της Καστοριάς και η σχέση
της με το Πάθος.

Κώστας Νίκας
Επόπτες: Βασιλάκη Μαρία
Ι. Δ. Βαραλής

Βόλος 2008



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 6203/1
Ημερ. Εισ.: 01-04-2008
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ - ΙΑΚΑ
2008
ΝΙΚ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|----|
| ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ | 1 |
| 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... | 2 |
| 2. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ..... | 3 |
| 3. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ..... | 6 |
| 4. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΜΕ ΤΟ ΠΑΘΟΣ..... | 9 |
| 5. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ..... | 23 |
| 6. Η ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ. | 26 |
| 6.1. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ..... | 26 |
| 6.2. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΚΡΑΣ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗΣ..... | 30 |
| 7. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ ΣΤΗ ΔΥΣΗ. | 32 |
| 7.1. Η ΕΞΑΓΩΓΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗ ΔΥΣΗ..... | 32 |
| 7.2. ΔΥΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ..... | 33 |
| 8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ..... | 36 |
| 9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... | 37 |
| 10. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ | 39 |
| 11. ΔΕΞΑΝΤΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ | 62 |

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εικόνα που αποτελεί αντικείμενο της παρούσης εργασίας είναι μία αμφιπρόσωπη εικόνα που προέρχεται από την Καστοριά και φιλοξενείται στην εκεί Βυζαντινή συλλογή. Στην εμπρόσθια όψη παρουσιάζεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα, ενώ στην οπίσθια η Άκρα Ταπείνωση.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση της σχέσης της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με το Πάθος. Τούτο θα γίνει μέσα από τη μελέτη αμφιπρόσωπων εικόνων, όπου τα δύο αυτά θέματα συναντώνται. Ιδιαίτερη αναφορά θα γίνει και σε δίπτυχα που συνδέουν εικονογραφικά την Παναγία και το Πάθος. Επίσης σκοπεύουμε να αναζητήσουμε στις βυζαντινές πηγές τα κείμενα εκείνα, στα οποία για πρώτη φορά η Παναγία συνδέθηκε με το Πάθος.

Η μελέτη του Hans Belting “*An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*” που δημοσιεύτηκε στο *Dumbarton Oaks Paper* 1980 – 81 υπήρξε καθοριστική στην ανάδειξη του ρόλου που έπαιξε η Ακολουθία της Μεγάλης Εβδομάδας και ιδιαίτερα της Μεγάλης Παρασκευής στη δημιουργία αμφιπρόσωπων εικόνων, όπως της Καστοριάς, αλλά και ανάλογων διπτύχων, όπως εκείνο της Μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα.

Σημαντική για την περαιτέρω διερεύνηση του θέματος αυτού υπήρξε η έκθεση *Μήτηρ Θεού* και ιδιαίτερα η ενότητα «Απεικονίσεις της Παναγίας και η σχέση τους με το Πάθος» καθώς και το σχετικό εισαγωγικό κεφάλαιο των Μ. Βασιλάκη και Ν. Τσιρώνη στον κατάλογο της έκθεσης.

2. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ

Η αμφιπρόσωπη εικόνα της Καστοριάς είναι ζωγραφισμένη με την τεχνική της αυγοτέμπερας σε ξύλο και έχει διαστάσεις 115×77 εκ. Η εμπρόσθια όψη της παρουσιάζει την Παναγία Βρεφοκρατούσα σε προτομή. Η Παναγία κρατά με το αριστερό της χέρι τον Χριστό, ενώ φέρει το δεξί μπροστά στο στήθος της και γέρνει ανεπαίσθητα το κεφάλι της προς το βρέφος. Ο Χριστός με το αριστερό του χέρι κρατά κλειστό ειλητάριο και με το δεξί, λυγισμένο από τον αγκώνα, ευλογεί. Και οι δυο μορφές εικονίζονται μετωπικές. Η Παναγία φορά μελιτζανί μαφόριο, με τριγωνικό άνοιγμα μπροστά, και βαθυκόανο ιμάτιο, ενώ ο Χριστός φορά πορτοκαλί χιτώνα και καστανό ιμάτιο. Τα φωτοστέφανα είναι σε ασημί χρώμα, χαρακτηριστικό των εικόνων της Καστοριάς και της Κύπρου από τον 12^ο αιώνα¹. Η Παναγία απεικονίζεται με έκφραση θλίψης η οποία υπογραμμίζεται από τις βαθιές ρυτίδες πόνου ανάμεσα στα φρύδια της, ενώ το βλέμμα της δεν είναι στραμμένο κατενώπιον, όπως αυτό του Χριστού, αλλά κοιτά λοξά. Στο επάνω μέρος της εικόνας, αριστερά και δεξιά, εικονίζονται δύο μικροσκοπικοί άγγελοι που σεβίζουν. Το όλο σύνολο τοποθετείται σε ωχροκίτρινο κάμπο που απομιμείται το χρυσό, ενώ το πλαίσιο της εικόνας ορίζεται από κόκκινη ταινία (εικ. 1)

Στην οπίσθια όψη απεικονίζεται ο Χριστός στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης. Ζωγραφίζεται σε προτομή, με τα μάτια κλειστά και το κεφάλι γερμένο προς τον δεξιό του ώμο. Φέρει φωτοστέφανο, εντός του οποίου εγγράφεται σταυρός. Ακριβώς πίσω του βρίσκεται τοποθετημένος ο Σταυρός του Μαρτυρίου, από τον οποίο διακρίνεται η απόληξη της κατακόρυφης καθώς και η δεξιά κεραία. Πάνω στην απόληξη υπάρχει η κεφαλαιογράμματη επιγραφή [ΒΑC]ΙΛΕΥC ΤΗC ΔΟΞΗC, ενώ δεξιά και αριστερά

¹ *Μήτηρ Θεού*, αρ. 83, σελ. 485 (Ε. Τσιγαρίδας)

από την κατακόρυφη κεραία του Σταυρού αναγράφονται οι βραχυγραφίες Ι(ΗCOY)C X(ICTO)C. Τα σταυρωμένα χέρια μπροστά στο στήθος του Χριστού αποκλείουν την πιθανότητα να πρόκειται για σκηνή Σταυρώσεως, γιατί παραπέμπουν σε σκηνή Ενταφιασμού. Αξιοσημείωτη εικονογραφική λεπτομέρεια αποτελεί η χρωματική απόδοση των χειλιών Του: ζωηρό ροζ το επάνω χείλος και γκρι το κάτω. Όπως πιστεύεται, πρόκειται για ένα στοιχείο που υπονοεί ότι ο Χριστός αν και νεκρός, πρόκειται να αναστηθεί² (εικ.1).

Στο κάτω μέρος της εικόνας υπάρχουν εγκοπές, για την τοποθέτησή της σε κοντάρι, πράγμα που δείχνει ότι αποτελούσε εικόνα λιτανείας. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με το θέμα των δύο όψεων της εικόνας οδήγησε στη σύνδεσή της με την ακολουθία των Παθών κατά την Μεγάλη Παρασκευή³.

Και οι δύο όψεις της εικόνας χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 12^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, το συνοφρυωμένο πρόσωπο και η εκφραστική ένταση στο βλέμμα⁴ που χαρακτηρίζουν την Παναγία στην εικόνα της Καστοριάς συναντώνται και στην απόδοση της μορφής της σε εικόνα της Παναγίας από την Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Κύπρο, η οποία χρονολογείται γύρω στο 1183⁵. Κατά τον ίδιο τρόπο, η τεχνοτροπική απόδοση της μορφής του Χριστού στην Άκρα Ταπεινώση με κύρια χαρακτηριστικά τη γραμμική απόδοση της κόμης και της γενειάδας και εν γένει την απόδοση της φυσιογνωμίας του Χριστού συναντάται και σε άλλα έργα του τελευταίου τετάρτου του 12^{ου} αιώνα, όπως στον Χριστό από την τοιχογραφία του Επιτάφιου Θρήνου των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά, που χρονολογείται γύρω στο 1180⁶.

² *The Glory of Byzantium*, αρ. 63, 1997, σελ. 126 (A.Weyl Carr)

³ *Μήτηρ Θεού*, αρ. 83, σελ. 484 (Ε. Τσιγαρίδας)

⁴ *Μήτηρ Θεού*, αρ. 83, σελ. 484 -5 (Ε. Τσιγαρίδας)

⁵ *Μήτηρ Θεού*, αρ.83, σελ. 485 (Ε. Τσιγαρίδας)

⁶ *Μήτηρ Θεού*, αρ.83, σελ. 485 (Ε. Τσιγαρίδας)

Ολοκληρώνοντας την περιγραφή της αμφιπρόσωπης εικόνας της Καστοριάς μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι:

α) Η Παναγία της εμπρόσθιας όψης εντάσσεται στον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας, που αποτελεί μία παραλλαγή του τύπου της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Παρουσιάζεται σε προτομή ελαφρώς στραμμένη προς τα αριστερά. Με το αριστερό της χέρι κρατά τον Χριστό, ενώ υψώνει το δεξί μπροστά στο στήθος. Ανήκει δηλαδή στον τύπο της Αριστεροκρατούσας. Υπάρχουν ωστόσο και εικόνες, στις οποίες η Παναγία είναι Δεξιοκρατούσα, δηλαδή κρατά τον Χριστό με το δεξί χέρι. Δε λείπουν ακόμη περιπτώσεις, όπου πάνω και εκατέρωθεν της Παναγίας εικονίζονται δύο αρχάγγελοι σε προτομή. Ο Χριστός παριστάνεται ως μικρό παιδί, αλλά με έκφραση που αρμόζει σε ώριμο άνδρα. Με το αριστερό του χέρι κρατά ειλητάριο, συνήθως κλειστό, και υψώνει το δεξί σε ευλογία. Πρόκειται για τον πιο διαδεδομένο εικονογραφικό της Παναγίας, ο οποίος συνηθίζεται σε φορητές εικόνες, ενώ σπάνια απαντάται σε τοιχογραφίες. Η ονομασία της Θεοτόκου ως Οδηγήτριας οφείλεται σε εικόνα της Παναγίας, έργο που αποδιδόταν στον ευαγγελιστή Λουκά, η οποία βρισκόταν στη μονή των Οδηγών, στην Κωνσταντινούπολη⁷.

β) Η Άκρα Ταπείνωση παρουσιάζει τον Χριστό νεκρό, όρθιο, συχνά εντός λαρνακοειδούς τάφου. Συνήθως πλαισιώνεται από την Παναγία που θρηνεί και τον Ιωάννη τον Θεολόγο. Άλλες φορές πάλι δίπλα του βρίσκεται η Παναγία ή, όπως στην περίπτωση της εικόνας που μας απασχολεί, αποτελεί τη μοναδική μορφή της απεικόνισης. Συναντάται στην κόγχη της Πρόθεσης των Βυζαντινών ναών και σε αμφιπρόσωπες εικόνες και δίπτυχα, στις οποίες συνδυάζεται με την Παναγία Βρεφοκρατούσα ή με την Παναγία θρηνούσα. Λόγω του θέματος αποτελεί την κατ' εξοχήν λατρευτική εικόνα της Μεγάλης Παρασκευής.

⁷ *Μήτηρ Θεού*, σελ. 383 (Χ. Αγγελίδη - Γ. Παπαμαστοράκης)

3. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από την εμπρόσθια όψη της εικόνας, αξίζει να σταθούμε στο πρώτο ενδιαφέρον στοιχείο, που είναι η κατεύθυνση του βλέμματος και η έκφραση της Παναγίας, όπως θα φανεί παρακάτω. Η μορφή της αποπνέει οδύνη. Τούτο θα μπορούσε να φανεί εκ πρώτης όψεως παράδοξο, αν αναλογιστούμε ότι στη βρεφοκρατούσα Παναγία θα άρμοζε περισσότερο μια έκφραση γαλήνιας τρυφερότητας, ανάλογης με εκείνην που θα ένιωθε η κάθε μητέρα για το παιδί της. Αντ' αυτού, το νεανικό της πρόσωπο έρχεται σε αντίθεση με το βαθιά αυλακωμένο από ρυτίδες – συσπάσεις πόνου – μέτωπό της, αλλά και με τη γαλήνια έκφραση του Βρέφους που κρατά στα χέρια της. Επιπλέον, ενώ τοποθετείται μετωπικά προς τον θεατή, δεν κοιτά προς αυτόν, ούτε προς τον Χριστό,. Το βλέμμα της μοιάζει να χάνεται κάπου πίσω από τον ώμο της.

Τα δύο αυτά στοιχεία δεν θα μπορούσαν να ερμηνευτούν παρά σε συνδυασμό με την απεικόνιση της οπίσθιας όψης με τον νεκρό Χριστό. Η Παναγία είναι θλιμμένη, γιατί προαισθάνεται το μέλλον του γιου της, το Πάθος του, την Σταύρωση και την Ταφή και ως εκ τούτου το βλέμμα της δεν μπορεί παρά να κατευθύνεται προς τα μελλούμενα, που στην συγκεκριμένη εικόνα αποτυπώνονται στην Άκρα Ταπείνωση. Με άλλα λόγια, είναι ο συνδυασμός των παραστάσεων που νοηματοδοτεί και τις δύο πλευρές⁸. Ο Belting μάλιστα θεωρεί πως μια τέτοια έκφραση θλίψης στο πρόσωπο της νεαρής μητέρας θα μπορούσε να δικαιολογήσει τον χαρακτηρισμό της ως «η Μητέρα της Θλίψης» (Mother of Sorrows).

Η παρουσία των δύο αγγέλων που σεβίζονται είναι αναμενόμενη, εφόσον μοιάζουν να αποδίδουν τιμές στο θείο Βρέφος. Είναι ωστόσο ενδιαφέρον αν τους συγκρί-

⁸ Belting, 1980 - 81, σελ. 4.

νουμε με τους αγγέλους που πλαισιώνουν την Παναγία του Πάθους, εικονογραφικό θέμα που καθιερώνεται από τα κρητικά εργαστήρια κατά τον 15^ο αιώνα. Εκεί οι άγγελοι κρατούν τα σύμβολα του Πάθους, για να προσφέρουν έναν ακόμη ευδιάκριτο συμβολισμό στη μελλοντική σταυρική θυσία του Χριστού, συμπληρώνοντας έτσι εικονογραφικά τη θλίψη της Παναγίας και ερμηνεύοντάς την σαφέστερα⁹. Θεωρούμε πως η παρουσία των αγγέλων στην εικόνα μας θα μπορούσε να αποτελέσει ένα προδρομικό στάδιο που οδήγησε στην μετεξέλιξη του τύπου σε Παναγία του Πάθους. Αν και δεν κρατούν τα σύμβολα του Πάθους, είναι ωστόσο αρκετά εύγλωττη η θλίψη στο πρόσωπό τους. Μπορούμε να πούμε ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μία «πρόληψη»: ο προορισμός του Βρέφους είναι η θυσία και αυτό είναι κάτι που το αισθάνεται η Παναγία και το γνωρίζουν οι άγγελοι.

Στην οπίσθια όψη η απεικόνιση της Άκρας Ταπείνωσης μας φέρνει αντιμέτωπους με πολλαπλά νοήματα. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το θέμα δεν συνδέεται με την Σταύρωση, παρά την παρουσία του Σταυρού πίσω από τον Χριστό. Τα χέρια του Χριστού, σταυρωμένα μπροστά στο στήθος του, παραπέμπουν σε σκηνή Ενταφιασμού, αν και απουσιάζουν άλλα σχετικά εικονογραφικά στοιχεία. Τα δύο διαφορετικά χρώματα στα χείλη του Χριστού, το γκρι του θανάτου και το ροζ της ζωής, δεν μπορεί παρά να είναι ένας ακόμη υπαινιγμός: ο Χριστός πέρασε στο βασίλειο του θανάτου για να τον νικήσει και να χαρίσει την αιώνια ζωή. Μήπως πρόκειται κι εδώ για μία ακόμη πρόληψη; Θα μπορούσαμε να απαντήσουμε θετικά.

Η επιγραφή [BAC]IAEYC THC ΔΟΞHC πάνω από τον Σταυρό υπάρχει και σε εικόνα από το Σινά που απεικονίζει τον Χριστό ένθρονο ανάμεσα στα Χερουβείμ. Αυτό το κοινό στοιχείο εμπλουτίζει τη σημασία της εικόνας με την αντίθεση μεταξύ δόξας και ταπείνωσης: ο Χριστός παρουσιάζεται όρθιος, αλλά νεκρός και μέσα στην

⁹ Μπαλτογιάννη 1994, σελ. 155.

Άκρα Ταπείνωση και μοναξιά χαρακτηρίζεται ως Βασιλεύς της Δόξης. Αυτό ενισχύει την υπόθεσή μας ότι στην υπό εξέταση εικόνα έχουμε να κάνουμε με τον Χριστό μεταξύ Σταύρωσης και Ανάστασης. Στο σημείο αυτό ακριβώς βασίζεται και η ερμηνεία του Belting ότι στην Άκρα Ταπείνωση εμφανίζεται ο θάνατος, αλλά πρόκειται για τον θάνατο της ανθρώπινης φύσης του Χριστού. Αυτός ο θάνατος σηματοδοτεί την απελευθέρωση της θεϊκής του φύσης, ώστε αυτή να κατέλθει στον Κάτω Κόσμο και να σώσει τις ψυχές των ανθρώπων ¹⁰. Πρόκειται ουσιαστικά για μία οπτική απεικόνιση της φράσης «Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ»¹¹. Δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο αντίθεση σε πολλαπλά επίπεδα: αντίθεση κατ' αρχήν μεταξύ ζωής και θανάτου, αντίθεση μεταξύ χαράς και οδύνης και μεταξύ πάθους και λύτρωσης. Επομένως, πρόκειται για μια συνθετική εικόνα, που το νοηματικό της περιεχόμενο περικλείει τόσο τη Σταύρωση και την Ταφή όσο και την Ανάσταση.

¹⁰ Belting, 1980 – 81, σελ. 6.

¹¹ *The Glory of Byzantium*, αρ. 63, 1997, σελ. 126 (A.Weyl Carr)

4. Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΜΕ ΤΟ ΠΑΘΟΣ

Στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Καστοριάς συνδυάζεται η απεικόνιση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με σκηνή του Πάθους και συγκεκριμένα με την Άκρα Ταπείνωση. Όμως αυτό δεν είναι το μοναδικό γνωστό παράδειγμα. Απεικονίσεις της Παναγίας συνδυάζονται με σκηνές του Πάθους και σε άλλες αμφιπρόσωπες εικόνες καθώς και δίπτυχα, όπως:

α) σε αμφιπρόσωπη εικόνα με την Σταύρωση και της Παναγία Οδηγήτρια στον Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Η κύρια όψη περιλαμβάνει τρία στρώματα ζωγραφικής που χρονολογούνται στον 9^ο, 10^ο και 13^ο αιώνα, ενώ η πίσω όψη χρονολογείται στον 16^ο αιώνα αυτό το γεγονός οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αρχικά δεν επρόκειτο για αμφιπρόσωπη εικόνα..

β) σε αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και την Σταύρωση από το ναό της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα, η οποία χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα.

γ) σε αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και την Σταύρωση, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, η οποία χρονολογείται στις αρχές του 14^{ου} αιώνα,

δ) σε αμφιπρόσωπη εικόνα με την Βρεφοκρατούσα στην μπροστινή όψη και την Σταύρωση στην πίσω, από την Παναγία Θεοσκέπαστη στη Χώρα της Νάξου. Χρονολογείται στο β' μισό του 14^{ου} αιώνα,

ε) σε αμφιπρόσωπη εικόνα από τη Μονή του Αγίου Παύλου στο Άγιο Όρος, η οποία χρονολογείται περίπου στα τέλη 14^{ου} αιώνα. στη μία πλευρά απεικονίζεται η Παναγία Οδηγήτρια και στην άλλη η Σταύρωση,

στ) σε αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα και την Σταύρωση από το Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ στη Λευκωσία, που επίσης χρονολογείται στα τέλη του 14^{ου} αιώνα.

Από τον χώρο των διπτύχων μπορούμε να αναφέρουμε 1) το δίπτυχο με την Παναγία Οδηγήτρια και την Αποκαθήλωση από τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, που χρονολογείται στα μέσα του 14^{ου} αιώνα και 2) το δίπτυχο από τη Μονή Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα με την Παναγία Θρηνούσα και την Άκρα Ταπείνωση, που χρονολογείται στο β΄ μισό του 14^{ου} αιώνα.

Μία αμφιπρόσωπη εικόνα με την Σταύρωση στην εμπρόσθια όψη της και την Παναγία Οδηγήτρια στην πίσω προέρχεται από τη Μονή της Ευαγγελίστριας στην Ήπειρο και βρίσκεται τώρα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας. Διαφέρει από τις εικόνες που θα εξεταστούν παρακάτω, αλλά και από την εικόνα της Καστοριάς του 12^{ου} αιώνα, στο ότι οι δύο όψεις απέχουν χρονολογικά αρκετούς αιώνες. Υπήρξε η εκτίμηση ότι αρχικά δεν επρόκειτο για αμφιπρόσωπη εικόνα. Οι εργασίες συντήρησης, ωστόσο, έδειξαν ότι η Οδηγήτρια της πίσω όψης καλύπτει παλαιότερη Παναγία, πιθανόν του 9^{ου} αιώνα¹², σύγχρονη δηλαδή με το παλιότερο στρώμα της Σταύρωσης της κύριας όψης. Το γεγονός αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου είναι το παλιότερο σωζόμενο δείγμα που συνδυάζει την Παναγία βρεφοκρατούσα με την Σταύρωση και συμπίπτει με το τέλος της Εικονομαχίας.

Στην κύρια όψη παριστάνεται η Σταύρωση (εικ.2). Η σύνθεση αποτελείται από τρεις μόνο μορφές. Στο κέντρο βρίσκεται ο Χριστός πάνω στο Σταυρό, με το σώμα καμπυλωμένο και το κεφάλι γερμένο προς τα δεξιά. Φέρει περίζωμα χρώματος πορφυρού. Από τα τρυπημένα με τη λόγχη πλευρά του ρέει αίμα. Ο Σταυρός κατα-

¹² *Μήτηρ Θεού*, αρ. 84, σελ. 487 (Κ. Φ. Καλαφάτη)

λαμβάνει όλο το μήκος και το πλάτος της εικόνας και είναι στο περίγραμμά του κοσμημένος με μαργαριτάρια. Δεξιά βρίσκεται η Παναγία. Υψώνει το κεφάλι προς τον Εσταυρωμένο, φέρνει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος σε στάση δέησης και με το αριστερό συγκρατεί το μαφόριό της. Αριστερά βρίσκεται ο Ιωάννης, που σκύβει το κεφάλι, το οποίο κρατά με το δεξί του χέρι, ενώ με αριστερό συγκρατεί ψηλά το μαφόριό του. Τα πρόσωπα της Παναγίας και του Ιωάννη διακατέχει βαθιά θλίψη, όπως συνάγεται κυρίως από τη σύσπαση των φρυδιών και την κλίση των ματιών προς τα κάτω. Στο πάνω μέρος της εικόνας και εκατέρωθεν του Σταυρού εικονίζονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ. Εξαιρετικά σπάνια και αξιοσημείωτη είναι η παράστασή τους με πόδια πτηνού, που πατούν πάνω στην οριζόντια κεραία του Σταυρού και στα ανοιχτά τους χέρια κρατούν λειτουργικά υφάσματα. Η σύνθεση τοποθετείται σε έναστρο χρυσό κάμπο.

Κατά τις εργασίες συντήρησης και καθαρισμού της εικόνας αποκαλύφθηκαν τρία στρώματα ζωγραφικής. Συγκεκριμένα, το παλαιότερο ανήκει στον 9^ο αιώνα, από το οποίο σώζεται ο Σταυρός, οι αρχάγγελοι, το χέρι του Ιωάννη σε δέηση και ένα δοχείο που κρατούσε άγγελος πάνω από τον αριστερό ώμο της Παναγίας. Το ενδιάμεσο στρώμα χρονολογείται στον 10^ο αιώνα και σε αυτό ανήκουν ο έναστρος χρυσός κάμπος και οι επιγραφές. Το τελευταίο στρώμα είναι του 13^{ου} αιώνα, οπότε και χρονολογούνται η Παναγία, ο Ιωάννης και η κεφαλή του Χριστού¹³.

Πέρα από την αξιοσημείωτη λεπτομέρεια των αρχαγγέλων με πόδια πτηνού, που ανήκει και στην πρωιμότερη φάση δημιουργίας της εικόνας, σημαντική διαφορά από όλα τα δείγματα της Σταύρωσης και της Άκρας Ταπείνωσης που θα αναφερθούν είναι το γεγονός ότι αρχικά, όπως φάνηκε κατά τον καθαρισμό, ο Χριστός δεν εικονίζεται νεκρός. Αντίθετα φαίνεται πως είχε τα μάτια ανοιχτά. Αυτό βέβαια δεν εμποδί-

¹³ *Μήτηρ Θεού*, αρ. 84, σελ. 486 (Κ. Φ. Καλαφάτη)

ζει τη νοηματική σύνδεση τις εικόνας με την έννοια του θανάτου. Η κλίση της κεφαλής του Χριστού υποδηλώνει αντίθετα ότι ο θάνατος είναι κοντά, το ίδιο και η Ταφή και η Ανάσταση.

Στην δευτερεύουσα όψη απεικονίζεται η Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας. Κρατά με το αριστερό της χέρι τον Χριστό, ενώ υψώνει το δεξί μπροστά στο στήθος. Κλίνει ελαφρά το κεφάλι προς τον Χριστό, τον οποίο δεν κοιτάζει, όπως δεν κοιτάζει ούτε τον θεατή. Αντίθετα, το βλέμμα της, το οποίο σκιάζει μία αδιόρατη θλίψη, μοιάζει να χάνεται κάπου στο κενό, καθώς ίσως προαισθάνεται το μέλλον. Φορά βαθύ πορφυρό μαφόριο, κοσμημένο με άστρα, του οποίου οι πτυχώσεις αποδίδονται με χρυσίζουσα ώχρα. Ο Χριστός στρέφει το κεφάλι προς την μητέρα του, ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Φορά χιτώνα χειριδωτό και φέρει ιμάτιο που σκεπάζει τα πόδια Του. Τα φωτοστέφανα είναι χρυσά και κοσμούνται με ανθοφόρους βλαστούς. Πάνω από τον δεξί ώμο της Παναγίας υπάρχει με κόκκινα γράμματα η επιγραφή Η ΠΑΜΜΑΚΑΡΙΣΤΟC. Η τελική σύνθεση τοποθετείται σε χρυσό βάθος και χρονολογείται στον 16^ο αιώνα. (εικ. 3).

Παρά τη διαφορετική τεχνοτροπία και χρονολόγηση των δύο όψεων, φαίνεται ότι συνδετικό στοιχείο μεταξύ τους, πέρα από την θλίψη (εντονότερη φυσικά στην Σταύρωση και πιο συγκρατημένη στην Παμμακάριστο) αποτελεί η χειρονομία της Παναγίας: το υψωμένο μπροστά στο στήθος δεξί της χέρι σε στάση δέησης. Αν και αυτό αποτελεί πάγιο χαρακτηριστικό του τύπου της Οδηγήτριας, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι ο ανώνυμος καλλιτέχνης χρησιμοποιεί με αυτόν τον τρόπο το μηχανισμό της πρόληψης, κάνοντας έτσι πιο έντονη οπτικά την προ – γνώση της Παμμακαρίστου και δικαιολογώντας την θλίψη της.

Η αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια στην εμπρόσθια όψη και την Σταύρωση στην πίσω από την Παναγία Περίβλεπτο στην Αχρίδα είναι από τις

πρωιμότερες αμφιπρόσωπες φορητές εικόνες, που συνδυάζουν απεικόνιση της βρεφοκρατούσας Παναγίας με σκηνές του Πάθους. Χρονολογείται γύρω στο τρίτο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα. Στην εμπρόσθια όψη εικονίζεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας, που προβάλλει σε βάθος καλυμμένο με αργυρή επένδυση, στην οποία κυριαρχούν πυκνά φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα.. Στο πάνω μέρος της εικόνας υπάρχει η επιγραφή «Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ». Η Παναγία παρουσιάζεται επιβλητική με θλιμμένο βλέμμα. Με το αριστερό της χέρι κρατά τον Χριστό και υψώνει το δεξί μπροστά στο στήθος. Ο Χριστός κρατά με το αριστερό χέρι κλειστό ειλητάριο και με το δεξί ευλογεί. Τα ρούχα των δύο μορφών χρωματίζονται στους τόνους του καστανέρυθρου και του πορφυρού. Το σύνολο περικλείεται από πλαίσιο με ευαγγελικές σκηνές. Η εικόνα διατηρείται σε καλή κατάσταση, εκτός από το κάτω δεξί μέρος του πλαισίου¹⁴ (εικ. 4).

Στην πίσω όψη εικονίζεται η Σταύρωση με δύο βασικά χαρακτηριστικά. Η σκηνή προβάλλει σε χρυσό κάμπο χωρίς καμία λεπτομέρεια που να παραπέμπει σε τοπίο. Έτσι, αποκτά υπερβατικότητα¹⁵. Απεικονίζονται τρία πρόσωπα. Στο κέντρο ο Εσταυρωμένος, δεξιά του η θρηνούσα Παναγία και αριστερά του ο Ιωάννης. Τόσο η Παναγία όσο και Ιωάννης έχουν σκυφτά τα κεφάλια, γεγονός που σε συνδυασμό με τις συσπάσεις του προσώπου τους αναδίνει έντονη θλίψη. Ο Ιησούς εικονίζεται νεκρός και με γερμένο το κεφάλι πάνω από το δεξί του ώμο. Το σώμα του, που καμπυλώνει σε σχήμα αντίστροφου S, μοιάζει σα να κρέμεται χαλαρά στον Σταυρό, εντύπωση που προκαλείται ιδίως από την έντονη κάμψη των χεριών του. Πάνω, αριστερά και δεξιά από τον Σταυρό υπάρχουν άγγελοι, από τους οποίους διακρίνεται μόνο ο

¹⁴ Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 206.

¹⁵ Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 206.

αριστερός. Η σκηνή πλαισιώνεται από ταινία με συνεχόμενους ρόμβους. Γενικά, η πλευρά αυτή παρουσιάζει πολλές φθορές¹⁶ (εικ. 5).

Μία ακόμη αμφιπρόσωπη εικόνα με αυτήν τη θεματολογία υπάρχει στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Στην κύρια όψη, η Οδηγήτρια έχοντας ελαφρά γυρισμένο το σώμα προς το παιδί, κλίνει το κεφάλι της προς αυτό. Κρατά με το δεξί της χέρι τον Ιησού, ενώ δεν υψώνει το αριστερό στο στήθος, όπως είναι το χαρακτηριστικό του εικονογραφικού τύπου, αλλά αγγίζει με τα δάχτυλα το γόνατο του παιδιού. Το βλέμμα της, σοβαρό και συγκρατημένο, κατευθύνεται κάπου πέρα από τον θεατή. Ο Ιησούς κρατά με το αριστερό του χέρι κλειστό ειλητάριο και τείνει το δεξί σε ευλογία¹⁷ (εικ. 6).

Στην πίσω όψη εικονίζεται η Σταύρωση με τις λεπτές φιγούρες της Παναγίας και του Ιωάννη να πλαισιώνουν τον Εσταυρωμένο. Ο Χριστός βρίσκεται στον Σταυρό, νεκρός, με τα μάτια κλειστά και το κεφάλι γερμένο προς τον δεξί του ώμο. Το σώμα του καμπυλώνεται ελαφρά σε σχήμα αντίστροφου S. Η Παναγία με πένθιμο βαθυγάλαζο μαφόριο στέκεται δεξιά προς τον Χριστό, με έντονη αλλά συγκρατημένη θλίψη. Ο Ιωάννης στα αριστερά κρατά το έντονα γερμένο του κεφάλι με το δεξί του χέρι. Η εικόνα βάσει τεχνοτροπικών στοιχείων ανάγεται στις αρχές του 14^{ου} αιώνα και προέρχεται πιθανότατα από εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης¹⁸ (εικ. 7).

Στο τέμπλο της Παναγίας Θεοσκέπαστης στη Χώρα της Νάξου συναντάμε μία ακόμα αμφιπρόσωπη εικόνα με την Βρεφοκρατούσα στην κύρια όψη της και την Σταύρωση στην άλλη. Στην κύρια όψη σε χρυσό κάμπο εικονίζεται η Παναγία. Γέρνει έντονα το κεφάλι προς τον Χριστό, προς τον οποίο και κατευθύνει το στοργικό και θλιμμένο βλέμμα της. κρατά το παιδί και με τα δύο της χέρια. Ο Χριστός δεν έχει ορθό τον κορμό, αλλά είναι μισοξαπλωμένος στον τύπο του Αναπεσόντος. Η στάση

¹⁶ Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 206.

¹⁷ *Μήτηρ Θεού* 2000, σελ. 152.

¹⁸ *Μήτηρ Θεού* 2000, σελ. 152.

αυτή συνδέεται με τον ύπνο αλλά και το θάνατο και ως εκ τούτου αποτελεί προεικόνιση του πάθους της οπίσθιας όψης της εικόνας¹⁹. Στο πάνω μέρος της σύνθεσης, αριστερά και δεξιά, διακρίνονται δύο άγγελοι που σεβίζουν. Τα ρούχα των δύο βασικών μορφών είναι καλυμμένα με αργυρή επένδυση (εικ. 8).

Στην πίσω πλευρά εικονίζεται η Σταύρωση. Ο Χριστός παριστάνεται νεκρός με γερμένο το κεφάλι πάνω από τον δεξί του ώμο. Οι συσπάσεις στα χαρακτηριστικά του προσώπου του δείχνουν πόνο. Στην δεξιά πλευρά αναβλύζει αίμα. Πλαισιώνεται από την Παναγία και τον Ιωάννη. Η Παναγία έχει ολόισιο κορμό και κλίνει μόνο το κεφάλι προς τα κάτω σε μία έκφραση απέραντης θλίψης, υπομένοντας όμως «*κοσμίως το Πάθος*», κάτι που συνδέει την συγκεκριμένη εικόνα με την Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου, που έχουμε ήδη αναφέρει²⁰. Ο Ιωάννης σκύβει έντονα το κεφάλι, το οποίο κρατά με το δεξί του χέρι (εικ. 9). Και οι δύο όψεις της εικόνας τοποθετούνται στο β' μισό του 14^{ου} αιώνα και αποδίδονται σε εργαστήριο της Τραπεζούντας.

Η αμφιπρόσωπη εικόνα της Μονής Αγίου Παύλου χρονολογείται περί τα τέλη του 14^{ου} αιώνα. Στην εμπρόσθια όψη εικονογραφείται η Παναγία βρεφοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας με τον Χριστό στην αγκαλιά της. Σημαντική απόκλιση από τον εικονογραφικό τύπο και από την εικόνα της Καστοριάς αποτελεί το ότι δεν υψώνει το δεξί της χέρι στο στήθος, αλλά αγγίζει με αυτό το γόνατα του Χριστού. Επιπλέον, κλίνει προς αυτόν ελαφρά το κεφάλι. Ο Χριστός στρέφει το πρόσωπό του προς την μητέρα του κι όχι προς τον θεατή και φορεί πορτοκαλί ιμάτιο με πολλές χρυσές λεπτομέρειες. Αξιοσημείωτη είναι η απόδοση των προσώπων με λεπτά χαρακτηριστικά, απαλό σκιοφωτισμό και γραμμικές ψιμυθίες. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το σωματικό πλάτος της Παναγίας με το αναλογικά μικρό κεφάλι, στοιχείο που συντελεί στο να δώσει δεσπόζουσα θέση σε αυτήν μέσα στην όλη σύνθεση (εικ. 10).

¹⁹ Μπαλτογιάννη 1994, σελ. 81.

²⁰ *Μήτηρ Θεού* 2000, σελ. 152.

Κοινό στοιχείο ανάμεσα στην Παναγία της αμφιπρόσωπης εικόνας της Καστοριάς και σε εκείνην της Μονής του Αγίου Παύλου αποτελεί η θλίψη στο βλέμμα της. Όμως στην περίπτωση της Καστοριάς η θλίψη αυτή είναι πιο έντονη, είναι πόνος, που τονίζεται από την κατεύθυνση του βλέμματός της. Οι μορφές γενικά στην αμφιπρόσωπη εικόνα από τη Μονή Αγίου Παύλου έχουν πιο λεπτοδουλεμένα, ευγενικά χαρακτηριστικά και ο διάκοσμος του ρούχου είναι πιο πλούσιος. Τέλος, απουσιάζουν οι άγγελοι ²¹.

Αξίζει να σταθούμε στην πιο χαρακτηριστική λεπτομέρεια της εικόνας κι αυτή είναι η χειρονομία της Παναγίας. Σε ένα πρώτο επίπεδο θα μπορούσαμε να πούμε πως πρόκειται για μία φυσική έκφραση μητρικής τρυφερότητας. Τι πιο φυσικό από το να αγκαλιάζει στοργικά η νεαρή μητέρα το γιο της; Όμως το βλέμμα της μητέρας σκοτεινιάζει από διάχυτη θλίψη κι αυτό είναι το σημείο που μας επιτρέπει να πούμε ότι και σε αυτήν περίπτωση, όπως στην Παναγία της αμφιπρόσωπης εικόνας της Καστοριάς, η Παναγία διαισθάνεται την αποστολή του παιδιού. Και πάλι η παράσταση της οπίσθιας όψης της εικόνας αποτελεί το ερμηνευτικό κλειδί. Εκεί απεικονίζεται η Σταύρωση, που εξηγεί τη θλίψη της Οδηγήτριας. Στην Ομιλία του Γρηγορίου Νικομηδείας (P G 100, στ.1480 – 1489) διαβάζουμε ότι η Παναγία κρατά στην αγκαλιά το νεκρό σώμα του Χριστού και με δάκρυα θυμάται ότι κάποτε Τον κρατούσε ως βρέφος στην αγκαλιά της: *«Ἄπνουν κατέχω καὶ περιπτύσσομαι σῶμα τοῦ τῆς ζωῆς τῶν ὄλων δημιουργοῦ, τοῦ τὴν ἐμὴν περικρατοῦντος πνοήν. Ἄπνουν νῦν κατέχω, ὃν πρόην ὡς οἰκεῖον ἐνηγκαλιζόμεν φιλτατον»*. Επομένως, το ότι η Παναγία αγγίζει το πόδι του Χριστού είναι το στοιχείο που συνδέει νοηματικά τις δύο παραστάσεις της αμφιπρόσωπης εικόνας του Αγίου Όρους. Στην εμπρόσθια όψη η κίνηση

²¹ *Εικόνες* 1998, σελ. 34.

αυτή σηματοδοτεί μία προσήμανση, ενώ στην όψη της Σταύρωσης αποτελεί μία ανάμνηση.

Η Σταύρωση βρίσκεται στην πίσω όψη της εικόνας της Μονής Αγίου Παύλου. Κεντρική μορφή είναι ο Εσταυρωμένος. Το σώμα του καμπυλώνεται σε σχήμα αντίστροφου S και έχει ανοιχτοπράσινο περίζωμα γύρω από την οσφύ. Από τα καρφωμένα πόδια και χέρια του ρέει ακόμη αίμα, ενώ το κεφάλι γέρνει άψυχο πάνω από τον δεξί του ώμο. Την αίσθηση του σωματικού θανάτου διαγράφει και ο τυμπανισμός της κοιλιάς. Τη σύνθεση συμπληρώνουν τέσσερεις ακόμη μορφές. Αριστερά παριστάνεται η Παναγία, λιπόθυμη από τη θέα του γιου της στο Σταυρό, να υποβαστάζεται από μία γυναίκα. Δεξιά βλέπουμε τον απόστολο Ιωάννη, αγαπημένο μαθητή του Χριστού, που από την οδύνη σκύβει και κρατά το κεφάλι του με το δεξί του χέρι και με το αριστερό συγκρατεί το μάτιό του. Πίσω από τον Ιωάννη στέκεται ο εκατόνταρχος που στρέφεται προς τον Χριστό, με το αριστερό του χέρι κρατά ασπίδα και υψώνει το δεξί προς τον ουρανό. Στο βάθος διακρίνονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Στην κάθετη κεραία του Σταυρού υπάρχει η επιγραφή Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ. Πάνω στο χρυσό κάμπο αναγράφονται οι βραχυγραφίες Μ[ΗΤΗ]Ρ Θ[ΕΟ]Υ και Ο Α[ΓΙΟ]Σ ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] Ο ΘΕΟΛΟ[ΓΟΣ]²² (εικόνα 11).

Ασυνήθιστη στη βυζαντινή εικονογραφία, αν και γνωστή από τον 11^ο αιώνα, είναι η λιποθυμία της Παναγίας. Το θέμα αυτό συναντάται στο Άγιον Όρος και συγκεκριμένα στις τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Βατοπεδίου (1312) και στις τοιχογραφίες της Μονής Χιλανδαρίου (1318 – 19)²³. Η συγκεκριμένη εικόνα διακρίνεται για τις λεπτές μορφές και τις απαλές φωτοσκιάσεις, ιδίως στην απόδοση των προσώπων. Ο ανώνυμος ζωγράφος αφενός ακολουθεί εικονογραφικά σχήματα από την τοιχογραφία της Σταύρωσης της μονής Βατοπεδίου όσο αφορά στις στάσεις και

²² *Εικόνες* 1998, σελ. 35 -6.

²³ *Θησαυροί του Αγίου Όρους* 1997, σελ. 99.

τις χειρονομίες των μορφών και αφετέρου υιοθετεί τεχνικές της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά το β΄ ήμισυ του 14^{ου} αιώνα έως και το α΄ ήμισυ του 15^{ου} αιώνα. Τέτοιες είναι η προβολή της κοιλιάς και η σιγμοειδής καμπύλη του σώματος του Ιησού. Τέλος, η εικόνα πιθανολογείται ότι τεχνοτροπικά πρέπει να συνδεθεί με εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης ή της Θεσσαλονίκης. Λεπτομέρειες που δικαιολογούν μία τέτοια υπόθεση είναι η αβρότητα της ζωγραφικής στην απόδοση των προσώπων, οι ραδινές μορφές και η σιγμοειδής καμπύλη του σώματος του Ιησού²⁴.

Εκείνο που συνδέει την αμφιπρόσωπη εικόνα της Μονής Αγίου Παύλου με εκείνη της Καστοριάς είναι το θέμα της πίσω πλευράς, που και στις δύο περιπτώσεις ανήκει στον κύκλο του Πάθους. Το ίδιο βασικό σύμβολο του Πάθους, ο Σταυρός, εμφανίζεται και στις δύο περιπτώσεις. Τα κλειστά μάτια του Χριστού, το γερμένο κεφάλι δεν μπορούν παρά να σημαίνουν τον θάνατο της ανθρώπινης του φύσης. Όμως, παρατηρεί κανείς ότι στην Σταύρωση έχουμε να κάνουμε με μία αφηγηματική εικόνα, της οποίας τα βασικά στοιχεία προέρχονται από τα ευαγγελικά κείμενα. Αυτά εξάλλου εξηγούν και την παράσταση του εκατόνταρχου με το χέρι υψωμένο στον ουρανό και μόνο ο ήχος λείπει για να αποδοθεί η φράση *Ἀληθῶς, ὁ ἄνθρωπος οὗτος Υἱὸς ἦν Θεοῦ* (Μαρκ. 15:40)²⁵.

Στην περίπτωση όμως της Ἄκρας Ταπείνωσης της Καστοριάς έχουμε ένα εικονογραφικό θέμα που δεν αποτελεί μία αφηγηματική σκηνή και δεν εντοπίζεται στα ευαγγελικά κείμενα. Κι αν θεωρήσουμε ότι περιγράφει κάτι, αυτό είναι η ψυχολογική και συναισθηματική αίσθηση της Εβδομάδας των Παθών. Κυρίως μεταδίδει ένα μήνυμα κι αυτό είναι η κυριαρχία του Χριστού επί του θανάτου και η λύτρωση. Για την πηγή ωστόσο της Ἄκρας Ταπείνωσης θα μιλήσουμε εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

²⁴ *Θησαυροί του Αγίου Όρους* 1997, σελ. 100.

²⁵ *Εικόνες* 1998, σελ. 35.

Στην ίδια κατηγορία των αμφιπρόσωπων εικόνων ανήκει και εκείνη που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ στη Λευκωσία, με την Παναγία Οδηγήτρια στην κύρια όψη της και την Σταύρωση στην πίσω. Η Παναγία Οδηγήτρια με το αριστερό της χέρι κρατά τον Χριστό, ο οποίος φορεί κόκκινο χιτώνα με χρυσές ταινίες και υψώνει το βλέμμα προς την μητέρα του. Και οι δύο μορφές έχουν ανάγλυφα φωτοστέφανα (εικ. 12). Στην πίσω όψη τοποθετείται η Σταύρωση, στην οποία κυριαρχεί η μορφή του Εσταυρωμένου, με το σώμα του να σχηματίζει γωνία στα γόνατα κι όχι συνεχή καμπύλη, όπως στη Σταύρωση της Μονής του Αγίου Παύλου. Στα αριστερά του στέκεται η Παναγία και τρεις γυναίκες ακίνητες. Η θλίψη τους εκφράζεται μόνο στην σύσπαση των φρυδιών και στην καμπύλη του στόματος της Παναγίας. Δεξιά βρίσκεται ο Ιωάννης που υψώνει το δεξί του χέρι προς το σκυφτό του κεφάλι. Με το αριστερό του χέρι σφίγγει στο στήθος του κλειστό βιβλίο. Πίσω από αυτόν απεικονίζεται ο εκατόνταρχος με δόρυ και τριγωνική ασπίδα, ο οποίος κοιτά τον Χριστό. Πάνω από τον Σταυρό βρίσκονταν δύο άγγελοι, που όμως είναι κατεστραμμένοι. Οι συνθέσεις και των δύο όψεων χρονολογούνται γύρω στα τέλη του 14^{ου} αιώνα (εικ. 13).

Η Σταύρωση της κυπριακής εικόνας αποπνέει αυτοσυγκράτηση: ο πόνος είναι βέβαια παρών (ιδιαίτερα στη μορφή του Ιωάννη), αλλά πιο συγκρατημένος. Ενώ στην εικόνα της Μονής Αγίου Παύλου η Παναγία βρίσκεται λιπόθυμη στα χέρια μιας γυναίκας, εδώ στέκεται ακίνητη: πρόκειται για ένδειξη συγκρατημένης οδύνης, καθώς η Παναγία υποτάσσεται στον θεϊκό προορισμό του γιου της.

Ο συνδυασμός της Παναγίας με θέματα από τον κύκλο των Παθών συναντάται και σε δίπτυχα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει κατ' αρχήν το δίπτυχο που σώζεται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, και χρονολογείται στα μέσα του 14^{ου} αιώνα. Στο αριστερό φύλλο εικονίζεται η Παναγία Οδηγήτρια και στο δεξί η Αποκαθήλωση.

Η Παναγία, που επιγράφεται *Η Οδηγήτρια*, είναι, όπως συνηθίζεται, αριστεροκρατούσα και υψώνει το δεξί της χέρι μπροστά στο στήθος. Κλίνει ελαφρά το σώμα της προς τα δεξιά και στρέφει το βλέμμα της προς τον θεατή. Ο Χριστός, καθισμένος στην αγκαλιά της μητέρας του, με το αριστερό του χέρι κρατά κλειστό ειλητάριο και υψώνει το δεξί σε ευλογία. Στρέφει το βλέμμα προς το θεατή. Και οι δύο μορφές εμφανίζονται μετωπικές. Εντύπωση προκαλεί το μακρύ λεπτό και ευγενικό πρόσωπο της Παναγίας, καθώς και τα λεπτά της δάχτυλα²⁶ (εικ. 14).

Στην εικόνα της Αποκαθήλωσης ο Ιωσήφ της Αριμαθαίας και ο Νικόδημος έχουν κατεβάσει ήδη από τον Σταυρό τον Χριστό, ενώ η Μαρία αγκαλιάζει τον γιο της, ενώ δίπλα της στέκονται γυναίκες που θρηνούν. Ο Ιωσήφ στέκεται δίπλα στον Σταυρό, ενώ ο Νικόδημος σκύβει και φιλά το χέρι του Χριστού. Ένας άλλος άνδρας βγάζει τα καρφιά από τα πόδια Του. Πάντως η βασική πράξη της σκηνής δεν είναι η Αποκαθήλωση. Αντίθετα, εκείνο που προβάλλει εντονότερα είναι το αγκάλιασμα της Παναγίας στο νεκρό γιο της. Το κεφάλι της ακουμπά απαλά στο δικό του, με μια έντονη σύσπαση πόνου και οδύνης, όπως φαίνεται από την κλίση των ματιών της. Το στιγμιότυπο αυτό τονίζεται στην Αποκαθήλωση εμφατικά και μέσω της χρωματικής αντίθεσης: εμπρός από το σκούρο ένδυμα της Παναγίας προβάλλει το νεκρό σώμα του Χριστού. Κι εδώ έχουμε να κάνουμε με λεπτές και καλοσχεδιασμένες μορφές. Η σύνθεση τοποθετείται σε χρυσό κάμπο και χρονολογείται στα μέσα του 14^{ου} αιώνα (εικ.15).

Η σύνδεση της Οδηγήτριας με την Αποκαθήλωση είναι φανερή: Αυτά τα ίδια χέρια με τα οποία η Παναγία αγκαλιάζει το μικρό Ιησού, τον κρατούν τώρα νεκρό. Η Σταύρωση, ο Θρήνος και η Ταφή συνυπάρχουν σε αυτήν την εικόνα, που έρχεται κατ' αυτόν τον τρόπο νοηματικά πολύ κοντά στην αμφιπρόσωπη της Καστοριάς του

²⁶ *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, σελ 342, (Νανώ Χατζηδάκη)

12^{ου} αιώνα. Εκεί βέβαια ο Θρήνος μπορεί να εντοπιστεί και στο πρόσωπο της Οδηγήτριας, ενώ στο δίπτυχο του Σινά στην Παναγία αποτυπώνεται συγκρατημένη θλίψη.

Το δίπτυχο της Μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα, που χρονολογείται στο β' μισό του 14^{ου} αιώνα, διαφοροποιείται από όλα τα προηγούμενα παραδείγματα ως προς την απεικόνιση της Παναγίας. Στο αριστερό φύλλο δεν έχουμε την Παναγία Βρεφοκρατούσα, αλλά την Παναγία Θρηνούσα. Εμφανίζεται μόνη σε προτομή. Το σώμα της είναι στραμμένο ελαφρά προς τα δεξιά, το κεφάλι της κλίνει έντονα προς την ίδια κατεύθυνση. Το δεξί της χέρι υψώνεται, όπως και στην Οδηγήτρια, μπροστά στο στήθος της, αλλά με εντονότερη κατεύθυνση προς τα αριστερά. Το αριστερό, που δεν κρατά πλέον το μικρό Χριστό, στηρίζει το γερμένο από τον πόνο κεφάλι της. Μοιάζει να θρηνεί την άδεια της αγκαλιά, μια αγκαλιά που κάποτε είχε τον γιο της, με μάτια που συσπώνται από οδύνη (εικ. 16). Στο δεξί φύλλο ζωγραφίζεται η Άκρα Ταπείνωση, με το νεκρό Χριστό σε προτομή μπροστά από τον Σταυρό, ο οποίος έχει τα μάτια κλειστά (εικ.17). Η σύνδεση Παναγίας και Πάθους είναι άμεση²⁷, καθώς το μαρτυρεί τόσο η κλίση της κεφαλής της Παναγίας και του Χριστού, όσο και η κίνηση του δεξιού χεριού της Παναγίας, που μοιάζει να δείχνει προς την κατεύθυνση του νεκρού γιου. Επιπλέον στην απεικόνιση της Παναγίας δεν έχουμε να κάνουμε με υπαινικτικούς συμβολισμούς ενός μελλοντικού γεγονότος, αλλά με το θρήνο της ακριβώς λόγω του γεγονότος που έχει ήδη συντελεστεί.

Ολοκληρώνοντας τη σύγκρισή μας, μπορούμε συμπερασματικά να πούμε τα εξής:

- Σε όλες τις περιπτώσεις αμφιπρόσωπων εικόνων που εξετάστηκαν παραπάνω παρατηρούμε ότι η Παναγία σταθερά απεικονίζεται στον τύπο της Βρεφοκρατούσας

²⁷ *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, σελ 342, (Ν. Χατζηδάκη)

όταν συνδυάζεται με κάποια σκηνή του Πάθους. Αυτό ισχύει και για το δίπτυχο του Σινά.

- Η Οδηγήτρια παρουσιάζεται θλιμμένη, γεγονός που υποδηλώνει ότι προαισθάνεται το Πάθος.
- Εκτός από το θλιμμένο βλέμμα, χρησιμοποιούνται και άλλοι εικονογραφικοί συμβολισμοί για να δηλώσουν την προαίσθηση αυτή, όπως είναι η χειρονομία ή η κλίση της κεφαλής και του σώματος.
- Οι εικόνες αυτές πιστεύεται ότι χρησιμοποιήθηκαν κυρίως στις λειτουργίες της Μεγάλης Εβδομάδας και μάλιστα στις ακολουθίες της Μεγάλης Παρασκευής και στον όρθρο του Μεγάλου Σαββάτου που αποτελούν την κορύφωση της Ακολουθίας των Παθών. Κατ' αυτόν τον τρόπο αφενός η Παναγία ταυτίζεται με το Πάθος και αφετέρου καλείται ο πιστός να συμμετάσχει άμεσα ψυχολογικά και συναισθηματικά²⁸. Για την χρήση ωστόσο των εικόνων αυτών θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

²⁸ *Byzantium: Faith and Power* 2004, σελ. 126 (A. Weyl Carr)

5. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Η εικονογραφία της Παναγίας και ιδιαίτερα της θλιμμένης, που μας ενδιαφέρει εδώ, πρέπει να μελετηθεί σε συνδυασμό με τη λατρεία της, ορόσημο της οποίας αποτέλεσε η περίοδος της Εικονομαχίας.

Κατά την περίοδο αυτή θέμα ιδιαίτερης προσοχής για τους εικονοφίλους συγγραφείς ήταν η Σταύρωση και ο θάνατος του Χριστού ως η στιγμή κατά την οποία εκδηλώθηκε η ανθρώπινή του φύση και σε αυτήν ακριβώς στήριξαν τα επιχειρήματά τους υπέρ της λατρείας των εικόνων.²⁹ Ο Χριστός εμφανίστηκε ως άνθρωπος και στην Ενσάρκωση αυτή βασικό ρόλο διαδραμάτισε η Παναγία. Έτσι η Παναγία είναι κυρίως η Θεο-τόκος, εκείνη δηλαδή που έγινε το μέσο στην Ενσάρκωση του Λόγου. Μέσα από αυτήν καθαγιάστηκε η ύλη και κατέστη θεμιτή η απεικόνιση του θείου. Κατά συνέπεια, η λατρεία της συνδέθηκε αφενός με τον Χριστό και αφετέρου με τη λατρεία των εικόνων.

Κατά τη διάρκεια της Εικονομαχίας το Θείο Πάθος αποτέλεσε το πλέον προβαλλόμενο θέμα, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα να επηρεαστεί και η αντίληψη των συγγραφέων για την Παναγία. Τώρα πια είναι η Μητέρα που πάσχει μαζί με τον πάσχοντα στον μαρτυρικό Σταυρό γιο της. Είναι μια έντονα συναισθηματική Παναγία, η οποία θρηνεί για την απώλεια και την αδικία. Αυτή η νέα αντίληψη περνά πρώτα στις Ομιλίες και τα κείμενα των εκκλησιαστικών συγγραφέων, οι οποίοι τονίζουν με έμφαση τον θρήνο της. Σταδιακά, τα κείμενα αυτά περνούν στα λειτουργικά βιβλία της Εκκλησίας κι εκεί ακριβώς θα πρέπει να αναζητήσουμε την προέλευση της θλιμμένης Παναγίας και τη σύνδεσή της με σκηνές του Πάθους. Δεν είναι τυχαίο ότι μετά την Εικονομαχία ο εικονογραφικός τύπος που κυριαρχεί είναι η Παναγία Ελεούσα. Εκεί η

²⁹ *Μήτηρ Θεού*, αρ.83, σελ. 453 (Μ. Βασιλάκη – Ν. Τσιρώνη)

Παναγία αγκαλιάζει τον Χριστό, σκύβοντας το κεφάλι προς το μάγουλό του με έκφραση σοβαρή και μελαγχολική, καθώς προαισθάνεται το μελλοντικό δράμα του παιδιού της. Επίσης, δεν είναι τυχαίο το ότι, ενώ στο θέμα της Σταύρωσης πριν την Εικονομαχία ο Χριστός παριστανόταν ζωντανός πάνω στο Σταυρό χωρίς την Παναγία, κατά τη διάρκεια της Εικονομαχίας και μετά από αυτήν ο εικονογραφικός τύπος μεταβάλλεται: ο Χριστός είναι πλέον νεκρός με κλειστά μάτια και παράλληλα εισάγεται στη σκηνή κάτω από τον Σταυρό η θρηνούσα Παναγία³⁰.

Η Ομιλία που καθιερώνει τον θρήνο ως ιδιαίτερο και αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της Παναγίας ανήκει στον Γεώργιο Νικομηδείας και εκφωνήθηκε τη Μεγάλη Παρασκευή³¹. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην Παναγία, όχι γιατί είναι το κεντρικό πρόσωπο των Παθών, αλλά γιατί μέσω της σχέσης της με τον Χριστό τονίζεται η ανθρώπινή του φύση, το μυστήριο της Ενσάρκωσης. Σε ένα κείμενο γεμάτο από ρητορικά σχήματα, αντιθέσεις, ποιητικούς τόνους και γλαφυρότητα, παρακολουθούμε το Θείο Δράμα μέσα από τα μάτια της θνητής μητέρας. Η θερμή αγάπη της Παναγίας για το γιο της μετουσιώνεται σε οδύνη και σπαραγμό, καθώς ο Χριστός μένει μόνος, ταπεινώνεται, σταυρώνεται και πεθαίνει. Κι ενώ παρουσιάζεται ως θνητή μητέρα, την ίδια στιγμή ο Γεώργιος Νικομηδείας την υψώνει πάνω από τα ανθρώπινα. Από τη μια γνωρίζει εκ των προτέρων το δράμα (της το έχει αποκαλύψει ο Ιησούς), το παρακολουθεί να συντελείται, αλλά από την άλλη υποτάσσεται στη θεία θέληση. Αυτός είναι ο προορισμός του γιου της και μόνο έτσι θα συντελεστεί η σωτηρία των ανθρώπων. Σε αυτήν την στάση της μπορεί κανείς να βρει την ερμηνεία για τη συγκρατημένη οδύνη του βλέμματος της Παναγίας στις εικόνες. Είναι μια έκφραση πόνου, γνώσης, κατανόησης και υποταγής.

³⁰ *Μήτηρ Θεού*, αρ.83, σελ. 453, 456 (Μ. Βασιλάκη – Ν. Τσιρώνη)

³¹ Γεωργίου Νικομηδείας, *Oratio in sepulturam Jesu Christi*, PG 100, σελ. 1457 – 1489.

Γεγονός είναι ότι η συγκεκριμένη ομιλία του Γεωργίου Νικομηδείας αποτέλεσε την πηγή απ' όπου προέκυψαν νέα εικονογραφικά θέματα και τύποι της μεταεικονομαχικής περιόδου, μεταξύ των οποίων είναι η Αποκαθήλωση, η Άκρα Ταπείνωση και η Παναγία του Πάθους. Ακριβώς αυτός ο τελευταίος εικονογραφικός τύπος αποτελεί μία ακόμα ένδειξη για την πολλαπλή σύνδεση της Παναγίας με το Πάθος.

Πρόκειται για μία παραλλαγή της Οδηγήτριας που παγιοποιείται στα κρητικά εργαστήρια του 15^{ου} αιώνα: η Παναγία εικονίζεται σε προτομή, κρατά με το αριστερό της χέρι τον Χριστό βρέφος και φέρει το δεξί μπροστά στο στήθος. Ο Χριστός εμφανίζεται μικρόσωμος. Κάθεται στην αγκαλιά της με ορθό κορμό, με το δεξί Του χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητήριο, το οποίο ακουμπά όρθιο στο αριστερό του γόνατο.

6. Η ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗ.

6.1. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Χριστός και τα Πάθη του αποτελούν βασικό θέμα της βυζαντινής εικονογραφίας, εφόσον όλη η χριστιανική θεολογία περιστρέφεται γύρω από το Υπέρτατο Μυστήριο της Ενσάρκωσης, της Σταύρωσης και της Ανάστασης. Έτσι η θεματική των εικόνων αφενός εμπνέεται από τη θεολογία, λειτουργώντας υπομνηστικά προς τον πιστό, αφετέρου προσδιορίζεται από τη λειτουργία και το τυπικό της.

Με βάση την παραπάνω παραδοχή, ο Belting διακρίνει τρία είδη εικόνων:

1. Εικόνες που αντλούν το περιεχόμενό τους από τη Βίβλο, αλλά έχουν διπλό περιεχόμενο, καθώς συμβολίζουν στιγμιότυπα από τη Θεία Λειτουργία. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η απεικόνιση του Μυστικού Δείπνου, που συμβολίζει το μυστήριο της Θείας Κοινωνίας.
2. Εικόνες που φαινομενικά επαναλαμβάνουν ένα βιβλικό γεγονός, αλλά στην πραγματικότητα εμπνέονται από Ομιλίες και απηχούν μεταβολές στη λειτουργία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί εδώ η απεικόνιση του Θρήνου της Παναγίας πάνω από το νεκρό Ιησού.
3. Εικόνες που αντλούν το περιεχόμενό τους από τη Θεία Λειτουργία. Σε αυτήν την κατηγορία ακριβώς εντάσσεται η απεικόνιση της Άκρας Ταπείνωσης.³²

Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο που συναντάται στο Βυζάντιο από τον 12^ο αιώνα και εμφανίζει δύο παραλλαγές: α) ο Ιησούς παριστάνεται στηθαίος με τα χέρια παράλληλα προς το σώμα³³. Αυτόν τον τύπο ακολουθεί και η Άκρα Ταπεί-

³² Belting 1980 – 81, σελ. 2 – 3.

³³ Λίβα – Ξανθάκη 1980, σελ. 26.

νωση στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Καστοριάς του 12^{ου} αιώνα. β) ο Χριστός παριστάνεται ορθός με σταυρωμένα χέρια μέσα σε σαρκοφάγο³⁴.

Αναμφίβολα, η Άκρα Ταπείνωση δεν αποτελεί μία αφηγηματική σκηνή. Παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο τον Χριστό νεκρό, αλλά όρθιο, εκφράζοντας έτσι την αντίθεση μεταξύ του θανάτου και του θριάμβου επί του θανάτου³⁵.

Ενώ υπάρχουν ευθείες αναφορές στη Σταύρωση (στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Καστοριάς του 12^{ου} αιώνα, οι κεραίες του Σταυρού που διακρίνονται σε ένα δεύτερο επίπεδο πίσω από τη μορφή του Ιησού), ταυτόχρονα εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως τα κλειστά μάτια και τα σταυρωμένα χέρια στο στήθος παραπέμπουν στην Αποκαθήλωση και την Ταφή. Πιο υπαινικτικά στην εικόνα αυτή προοιωνίζεται και η Ανάσταση, όπως μαρτυρεί στην εικόνα της Καστοριάς η χρωματική διαφοροποίηση ανάμεσα στο άνω και το κάτω χείλος του Ιησού, αλλά και γενικότερα η όρθια στάση του Χριστού. Έτσι μπορεί να ερμηνευτεί άλλωστε και το γεγονός ότι αυτού του τύπου οι εικόνες άλλοτε έχουν την επιγραφή «Βασιλεύς της Δόξης» και άλλοτε «Άκρα Ταπείνωσης». Απεικονίζοντας τον Χριστό στην έσχατη ταπείνωση προοιωνίζουν τη δόξα του³⁶. Μπορούμε επομένως να μιλάμε για μια πολλαπλή νοηματοδότηση, που δεν μπορεί να ερμηνευθεί παρά μόνο σε σχέση με τη λειτουργία που η εικόνα αυτή επιτελεί.

Η απεικόνιση γενικά νεκρού αγίου δεν ήταν κάτι καινούριο στη βυζαντινή αγιογραφική παράδοση, αφού στο Ναό του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη υπήρχε μία εικόνα του Αγίου στη νεκρική κλίνη να κοιμάται τον αιώνιο ύπνο³⁷. Φαίνεται πως υπάρχει μία σχετική παράδοση, μέσα στην οποία εντάσσεται και η Άκρα Ταπεί-

³⁴ Λίβα – Ξανθάκη 1980, σελ. 26.

³⁵ *Byzantium: Faith and Power* 2004, σελ. 456 (A. Effenberger)

³⁶ *Byzantium: Faith and Power* 2004, σελ. 457 (A. Effenberger)

³⁷ Belting 1980 – 81, σελ. 7.

νωση. Η μεγάλη εξάπλωση, όμως, αυτού του εικονογραφικού θέματος δεν είναι τόσο αυτονόητη.

Η καθιέρωσή της πρέπει κατά τον Belting να συνδεθεί με την εξέλιξη της λειτουργίας, η οποία ξεκινά τον 11^ο αιώνα από τα βυζαντινά μοναστήρια. Ενώ η επίσημη Εκκλησία είναι ένας αργά εξελισσόμενος οργανισμός, όπου κυριαρχούν οι παραδόσεις μάλλον παρά οι καινοτομίες, τα μοναστήρια, όντας συχνά τόποι ιδιωτικής λατρείας των ευγενών, φαίνεται πως αποτέλεσαν το κέντρο μίας μεταβολής που μόλις μετά από δύο αιώνες επεκτάθηκε και στην πρωτεύουσα. Εκεί, λοιπόν, κατά τον 11^ο αιώνα στις λειτουργίες της Μεγάλης Εβδομάδας εισήχθησαν κάποια νέα στοιχεία: α) ο Εσπερινός της Μεγάλης Παρασκευής, στον οποίο συμπεριλήφθηκε η ανάγνωση της ομιλίας του Γεωργίου Νικομηδείας, β) η Ακολουθία παρακλητική, η οποία περιλαμβάνει και τον Θρήνο της Παναγίας και γ) νέα έμφαση δίδεται στην Ταφή, καθώς σχετικά τυπικά περιλαμβάνονται και στον όρθρο του Μεγάλου Σαββάτου, ο οποίος έτσι αποκτά μεγαλύτερη σημασία³⁸.

Η νέα αυτή πραγματικότητα υπαγόρευσε και την ανάγκη για νέους συμβολισμούς. Έτσι, η εικονογραφία προφανώς απηχεί και την εξέλιξη αυτή. Χρειαζόταν μία εικόνα που θα συνόψιζε τις μυσταγωγίες της Μεγάλης Παρασκευής και του Μεγάλου Σαββάτου, που θα συνένωνε σε έναν εικονογραφικό τύπο την Σταύρωση, την Ταφή και την Ανάσταση. Κι ενώ ένας Σταυρός ή μία εικόνα της Σταύρωσης θα αποτελούσε μερική και μόνο έκφραση ενός στοιχείου του Θείου Δράματος, στην Άκρα Ταπείνωση βρίσκουν το συμβολισμό τους και τα τρία παραπάνω γεγονότα.

Η λειτουργική χρήση του νέου αυτού εικονογραφικού τύπου αποδεικνύεται από πληθώρα στοιχείων. Σε ένα ελληνικό χειρόγραφο Ευαγγέλιο από το Καραχισάρ (χρονολογούμενο κάπου στη δεκαετία του 1180) ανάμεσα στα κείμενα της Σταύρω-

³⁸ Belting 1980 – 81, σελ. 5.

σης που διαβάζονται τη Μεγάλη Παρασκευή υπάρχει μικρογραφία της Άκρας Ταπείνωσης, η οποία πράγματι υποκαθιστά τις σχετικές με τη Σταύρωση απεικονίσεις. Σε μία τοιχογραφία του 14^{ου} αιώνα από την Κύπρο απεικονίζεται η αγία Παρασκευή που κρατά στα χέρια της μία εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης. Η σύνδεση των δύο στοιχείων ερμηνεύεται, αν αναλογιστούμε πως η αγία αποτελεί την προσωποποίηση της Μεγάλης Παρασκευής, κατά τη διάρκεια της οποίας κεντρικό γεγονός αποτελεί η Αποκαθήλωση. Πράγματι, η Άκρα Ταπείνωση συχνά ονομάζεται και Αποκαθήλωση. Τέλος, στην πίσω πλευρά του δίπτυχου των Μετεώρων υπάρχει οδηγία που περιγράφει την Άκρα Ταπείνωση ως «Επιτάφιο»³⁹. Αυτά τα στοιχεία ενισχύουν την αρχική υπόθεση ότι η εικόνα μας είναι η συνθετική έκφραση της Σταύρωσης και της Ταφής προφανέστερα και της Ανάστασης πιο υπαινικτικά.

³⁹ Belting 1980 – 81, σελ 7.

6.2. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΚΡΑΣ ΤΑΠΕΙΝΩΣΗΣ

Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα απεικόνισης του Ιησού στο μεταίχμιο μεταξύ θανάτου και Ανάστασης μπορούμε να αναφέρουμε:

1. Την εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης που προέρχεται πιθανότατα από τα Βαλκάνια, χρονολογείται στον 14^ο αιώνα και βρίσκεται τώρα στη Μόσχα (Tret'iakov Gallery)⁴⁰. Ο Χριστός τοποθετείται σε χρυσό κάμπο. Στο επάνω μέρος της εικόνας και πίσω από τον Χριστό υπάρχει μία φαρδιά μαύρη λωρίδα, πάνω στην οποία αναγράφεται στα σλαβονικά η επιγραφή Βασιλεύς της Δόξης⁴¹. Ο Χριστός παρουσιάζεται από τη μέση και πάνω. Το κεφάλι γέρνει προς τον δεξιό του ώμο. Τα μάτια του είναι κλειστά, ενώ έντονες συσπάσεις παραμορφώνουν το μέτωπο. Τα χέρια του είναι σταυρωμένα στο στήθος. Διακρίνεται ακόμη η κοιλιά που παρουσιάζει τον χαρακτηριστικό πτωματικό τυμπανισμό (εικ. 18).
2. Εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης, που ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα και προέρχεται πιθανότατα από εργαστήριο της Δυτικής Μακεδονίας. Χρονολογείται γύρω στα 1400. Στο πρώτο επίπεδο ο Χριστός απεικονίζεται έως τον αφαλό. Σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από Αυτόν, διακρίνεται ο Σταυρός. Το κεφάλι, που φέρει φωτοστέφανο με εγγεγραμμένο σταυρό, είναι γερμένο προς τον δεξιό ώμο. Έμφαση δίνεται στην ανατομία του στήθους, που εκφράζει τον τυμπανισμό του σώματος μετά το θάνατο. Τα αδύνατα χέρια, που δημιουργούν έντονη αντίθεση προς το υπόλοιπο σώμα, είναι σταυρωμένα κάτω από το στήθος. Τα μικρά φωτίσματα πάνω στο γκρι καφέ σάρκωμα συντελούν στην εκφραστικότητα της παράστασης⁴². Στο πάνω μέρος της εικόνας, αριστερά και δεξιά της κατακόρυφης κεραιάς

⁴⁰ *Byzantium: Faith and Power* 2004, σελ. 176 (N.G. Bekenyoona)

⁴¹ *Byzantium: Faith and Power* 2004, σελ. 176 (N.G. Bekenyoona)

⁴² *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, σελ. 83 (Μ. Χατζηδάκης)

του Σταυρού υπάρχει η επιγραφή Ο ΥΟΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΤΟΥ ΖΩΝΤΟΣ και Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ⁴³ (εικ. 19).

⁴³ *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, σελ. 85, (Μ. Χατζηδάκης)

7. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ ΣΤΗ ΔΥΣΗ.

7.1. Η ΕΞΑΓΩΓΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗ ΔΥΣΗ

Πολλές βυζαντινές εικόνες δεν παρέμειναν μέσα στα όρια της βυζαντινής επικράτειας, αλλά διαδόθηκαν εκτός αυτής, κατ' αρχάς σε χώρες που εκχριστιανίσθηκαν ως αποτέλεσμα της βυζαντινής πολιτικής που στόχευε στην απόκτηση συμμάχων, όπως η Βουλγαρία, η Σερβία και η Ρωσία. Στις χώρες αυτές αποστέλλονταν ιερά κείμενα, λειτουργικά βιβλία και εικόνες, με σκοπό να παγιωθεί η νέα πίστη των προσηλυτισμένων⁴⁴.

Εξαγωγή εικόνων έχουμε και προς τη Δύση, ο τρόπος, όμως της μεταφοράς τους διαφέρει. Εκεί οι εικόνες είτε αποτελούσαν δώρα, που επισφράγιζαν διακρατικές συμφωνίες, είτε αποτελούσαν λάφυρα πολέμου κατά τη διάρκεια των Σταυροφοριών. Οι εικόνες αυτές έχαιραν μεγάλης εκτίμησης, αρχικά λόγω της τεχνικής τους, κυρίως, εφόσον επρόκειτο για ψηφιδωτά, μία τεχνική σχετικά άγνωστη στη Δύση. Σημασία επίσης είχε το πολύτιμο υλικό τους, σμάλτο, ασήμι και στεατίτης⁴⁵. Από τον 13^ο αιώνα, όμως, φαίνεται πως οι εικόνες αποκτούν νέα σημασία, μία σημασία που αντλείται από την ίδια τους την καταγωγή. Πιστευόταν πως οι βυζαντινές εικόνες ήταν πιστά αντίγραφα αρχετύπων από τους Αγίους Τόπους, που διά μέσου του Βυζαντίου είχαν φτάσει στις δυτικές χώρες. Το γεγονός αυτό προσέδιδε κύρος στις εικόνες αυτές, εξέφραζαν ορθότερα το χριστιανικό δόγμα. Άμεσο αποτέλεσμα ήταν να δημιουργούνται εικόνες που ακολουθούσαν πιστά την βυζαντινή τεχνοτροπία.

Έτσι, είτε μέσω των Σταυροφοριών είτε μέσω του εμπορίου, η βυζαντινή αγιογραφία μεταφέρεται στη Δύση, όπου ασκεί επίδραση στην εκεί καλλιτεχνική παραγωγή.

⁴⁴ Βοκοτόπουλος 1996, σελ. 28.

⁴⁵ Beltिंग 1994, σελ.332.

7.2. ΔΥΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ

Ένα παράδειγμα συνδυασμού της Παναγίας με σκηνές Πάθους αποτελεί το δίπτυχο που ανήκε άλλοτε στη συλλογή Stocklet και τώρα βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη στο Λονδίνο.. Τα δύο φύλλα του δίπτυχου ήταν αποχωρισμένα, έως ότου το 1948 ο Edward Garrison πρόσεξε στην αριστερή πλευρά εικόνας της Άκρας Ταπεινώσης φθορά που θεώρησε πως είχε προκληθεί από μεντεσέδες. Υπέθεσε, λοιπόν, πως είχε στα χέρια του το δεξί φύλλο ενός άλλοτε δίπτυχου. Πράγματι, η έρευνα απέδειξε πως το αριστερό φύλλο υπήρχε, και αυτό ταυτοποιήθηκε σε μία εικόνα Παναγίας βρεφοκρατούσας ιδιωτικής συλλογής, με παρόμοιες διαστάσεις και φθορές στη δεξιά πλευρά⁴⁶. Τα δύο φύλλα δίπτυχου προέρχονται από την Κεντρική Ιταλία και συγκεκριμένα τη βόρεια Ούμπρια και χρονολογούνται κάπου στα μέσα του 13^{ου} αιώνα. Ο συνδυασμός των δύο θεμάτων είναι γνωστός από τις αμφιπρόσωπες εικόνες και ιδίως την εικόνα της Καστοριάς, αλλά δεν έχει σωθεί σε δίπτυχο του 12^{ου} ή 13^{ου} αιώνα.

Στο αριστερό φύλλο του διπτύχου η Βρεφοκρατούσα αποδίδεται στον τύπο της Οδηγήτριας. Είναι μετωπική, φέρει το δεξί της χέρι μπροστά στο στήθος, και με το αριστερό κρατά τον Χριστό, προς τον οποίο και κλίνει έντονα το κεφάλι. Το βλέμμα της χάνεται μπροστά ενώ τα έντονα γρανίματα στην περιοχή των ματιών της δίνουν μία έκφραση περίσκεψης και αγωνίας. Ο μικροκαμωμένος Χριστός υψώνει το δεξί χέρι σε ευλογία και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Φορά ανοιχτόχρωμο ιμάτιο και χιτώνα με πλούσιες πτυχώσεις και έχει τα πόδια ακάλυπτα. Στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα προς την μητέρα Του (εικ. 20).

⁴⁶ Cannon 1999, σελ. 107

Στο δεξί φύλλο εικονίζεται ο Χριστός νεκρός στον τύπο της Άκρας Ταπείωσης. Προβάλλει μπροστά από τον Σταυρό, με το κεφάλι γερμένο στα δεξιά, τα μάτια κλειστά και τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος του. Στο φωτοστέφανό του εγγράφεται σταυρός. Παρατηρείται και εδώ ο χαρακτηριστικός τυμπανισμός της κοιλιάς. Εκατέρωθεν της κατακόρυφης κεραίας του Σταυρού υπάρχουν δύο άγγελοι που καλύπτουν τα μάτια και το στόμα τους με τα χέρια τους (εικ. 21).

Στο δίπτυχο αυτό η Παναγία συνδέεται ολοφάνερα με το Πάθος, κι αυτήν τη φορά η συνάφεια δεν περιορίζεται μόνο στο βλέμμα. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς την κλίση των κεφαλών στο καθένα από τα δύο φύλλα: η Οδηγήτρια κλίνει το κεφάλι προς τα δεξιά, στην κατεύθυνση δηλαδή του νεκρού Χριστού, κι αντίστοιχα ο Χριστός της Άκρας Ταπείωσης γέρνει το κεφάλι προς τα αριστερά, προς την Βρεφοκρατούσα⁴⁷. Τα γυμνά πόδια του Χριστού βρέφους θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως υπαινιγμός της Σταύρωσης, εντύπωση που ενισχύεται από το γεγονός ότι αυτά δεν ζωγραφίζονται παράλληλα, αλλά σε κίνηση, σα να πρόκειται ο Χριστός να τα σταυρώσει.

Σε ένα τρίπτυχο που χρονολογείται περίπου στα 1300 και ανήκει τώρα σε ιδιωτική συλλογή στο Dordrecht της Ολλανδίας, έχουμε την Άκρα Ταπείωση στο κεντρικό φύλλο, ενώ δεξιά και αριστερά την Παναγία Θρηνούσα και τον Ιωάννη. Ο Χριστός εικονίζεται μέχρι τους ώμους με τα μάτια κλειστά και το κεφάλι γερμένο προς το φύλλο όπου εικονίζεται η Παναγία, συνδέοντάς την με το Πάθος. Το τρίπτυχο αυτό είναι τόσο κοντά στη βυζαντινή τεχνοτροπία, ώστε δεν μπορούμε να συμπεράνουμε με ασφάλεια αν το έργο είναι δυτικό ή βυζαντινό. Το βέβαιο είναι ότι ανήκε σε κάποιον Δομινικανό μοναχό και ότι οι δυο δομινικανοί μοναχοί που απεικονίζο-

⁴⁷ Cannon 199, σελ. 108

νται στην εξωτερική πλευρά του τριπτύχου έχουν ζωγραφιστεί από άλλο Ιταλό καλλι-
τέχνη⁴⁸ (εικόνα 22).

⁴⁸ *Byzantium: Faith and Power* 2004, σελ. 457 (A.Effenberger.)

8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ολοκληρώνοντας την ανάλυσή μας, μπορούμε να πούμε πως τόσο στην Βρεφοκρατούσα, όσο και στις σκηνές του Πάθους, εκείνο που κυριαρχεί είναι η έκφραση των συναισθημάτων, μία έκφραση που στην Παναγία αποτυπώνεται στο βλέμμα, ενώ στην Άκρα Ταπείνωση αποδίδεται με τις συσπάσεις του προσώπου. Πρόκειται για μια νέα τάση στην εικονογραφία που εμφανίζεται από τον 11^ο αιώνα⁴⁹. Έτσι, η εικόνα παρά το ότι θα μπορούσε να εκληφθεί ως στατική και απομίμηση ζωής, γίνεται τελικά, κατά την έκφραση του Μιχαήλ Ψελλού, «έμψυχος γραφή», αποκτά ζωή, εκφράζει και προκαλεί συναισθήματα, ακολουθώντας ως προς αυτό την ποίηση⁵⁰. Οι ιδιωτικές εικόνες από τη μία πλευρά ενθάρρυναν την προσωπική ενατένιση και προσευχή, ενώ στο λειτουργικό της εκκλησίας αποτελούσαν ένα είδος αναπαράστασης⁵¹.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, τόσο στην Βρεφοκρατούσα, όσο και στην Άκρα Ταπείνωση, παρουσιάζεται σε εξέλιξη το Θείο Δράμα, αφού στις μορφές συνοψίζεται παρόν, παρελθόν και μέλλον: η Ενσάρκωση, η Σταύρωση και η Ανάσταση. Τούτο αποδεικνύεται από την προηγηθείσα εξέταση κυρίως της αμφιπρόσωπης εικόνας της Καστοριάς, αλλά και από τις άλλες αμφιπρόσωπες εικόνες και τα δίπτυχα που συνδυάζουν τη Βρεφοκρατούσα με σκηνές του Πάθους. Ιδιαίτερα οι αμφιπρόσωπες εικόνες φαίνεται πως χρησιμοποιούνταν σε λιτανείες, καθώς μπορούσαν έτσι οι πιστοί να «παρακολουθήσουν το δυναμικό διάλογο ανάμεσα στις εικόνες της εμπρόσθιας και της οπίσθιας πλευράς»⁵²

⁴⁹ Belting 1994, σελ. 261.

⁵⁰ Belting 1994, σελ. 261.

⁵¹ Belting 1994, σελ. 262.

⁵² *The Glory of Byzantium* αρ.63 1997, σελ 126 (A.Weyl Carr)

9. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βασιλάκη – Τσιρώνη 2000 Βασιλάκη Μαρία & Τσιρώνη Νίκη, «Απεικονίσεις της Παναγίας και η σχέση τους με το Πάθος», Μ. Βασιλάκη (επιμ.) *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη*, κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2000, σσ. 453 - 492
- Βοκοτόπουλος 1995 Βοκοτόπουλος Παναγιώτης, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1995
- Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986 *Byzantine and Post-Byzantine Art*, κατάλογος εκθέσεως, Υπουργείο Πολιτισμού, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 1986
- Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης* Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, Βυζάντιο Ιστορία, Εκδόσεις: Σταμούλη, Θεσσαλονίκη, 2004 -5
- Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* 2001 Εκκλησία της Ελλάδος, 2001, *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον*, Σωτήριο Έτος 2000, Έκθεσις Εικόνων και Κειμηλίων, Αθήνα, 2001
- Εικόνες* 1998 Μ. Βασιλάκη, Ε. Τσιγαρίδας, Ι. Ταβλάκης, *Εικόνες Μονής Αγίου Παύλου*, Ιερά Μονή Αγίου Παύλου, Άγιον Όρος 1998
- Λίβα – Ξανθάκη, 1980 Λίβα – Ξανθάκη Θεοπίστη, 1980, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα, 1980
- Μπαλτογιάννη 1994 Μπαλτογιάννη Χρυσάνθη, *Εικόνες, Μητηρ Θεού*, Εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1994
- Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997 *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Β Έκδοση, Θεσσαλονίκη, 1997
- Belting 1980 - 81 Belting Hans, «An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», *Dumbarton*

Oaks Papers, 1980-81, σσ. 1 - 16

Belting, 1994

Belting Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, 1994

Cannon, 1999

Joanna Cannon, «The Stocklet “Man of Sorrows”: A thirteenth – century Italian diptych reunited», *The Burlington Magazine*, αρ. 141, 1999, σσ. 107 - 108

The Glory of Byzantium 1997

Evans C. Helen and William D. Wixom (επιμ.), *The Glory of Byzantium. Art and culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843 – 1261*, κατάλογος εκθέσεως, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997

Byzantium: Faith and Power 2004

Evans C. Helen (επιμ.), *Byzantium, Faith and Power (1261 – 1557)*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004

10. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικόνα 1. Καστοριά, βυζαντινή Συλλογή. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την βρεφοκρατούσα Παναγία και την Άκρα Ταπείνωση



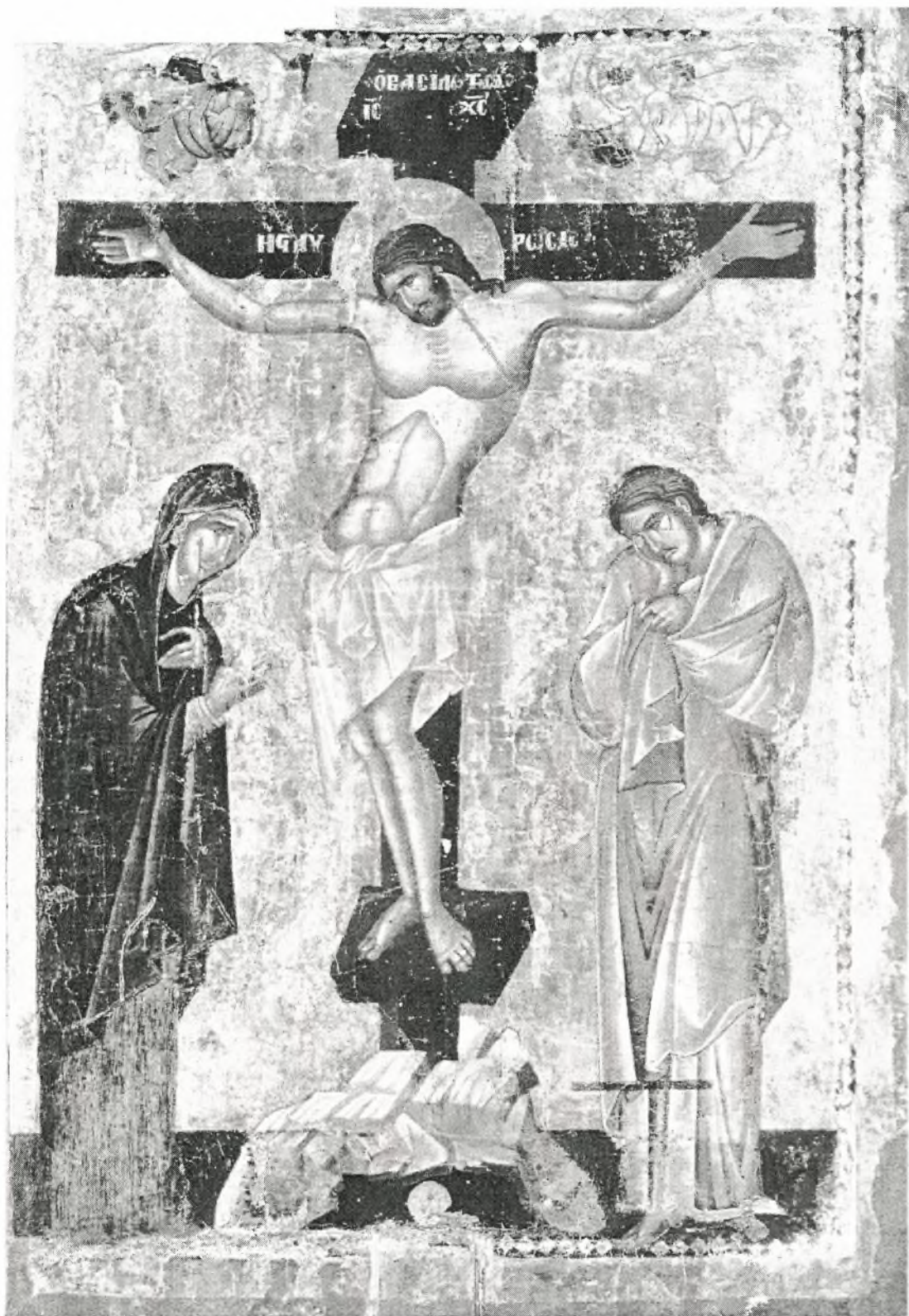
Εικόνα 2. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την βρεφοκρατούσα Παναγία και τη Σταύρωση. Εμπρόσθια όψη, η Σταύρωση.



Εικόνα 3. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την βρεφοκρατούσα Παναγία και τη Σταύρωση. Οπίσθια όψη, η Οδηγήτρια.



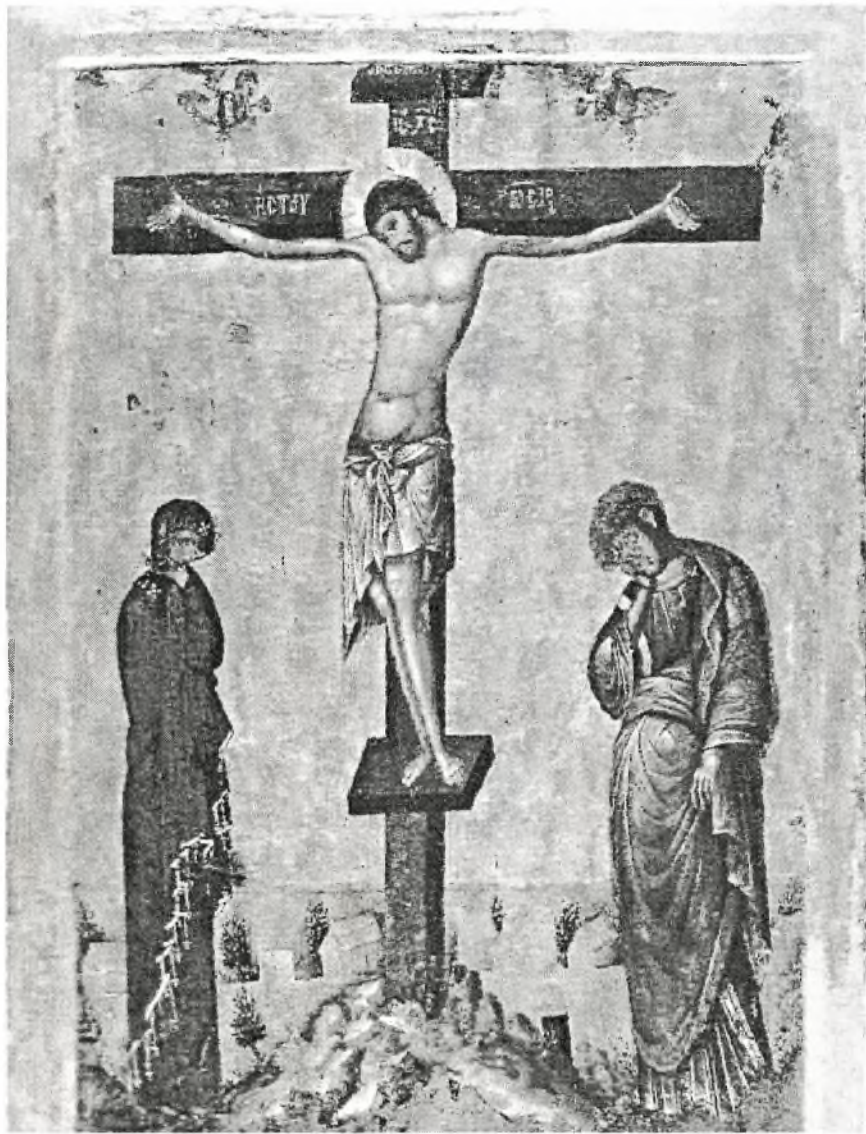
Εικόνα 4. Αχρίδα, Παναγία Περιβλεπτος. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Εμπρόσθια όψη, η Οδηγήτρια.



Εικόνα 5. Αχρίδα, Παναγία Περιβλεπτος. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Οπίσθια εικόνα, η Σταύρωση.



Εικόνα 6. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Εμπρόσθια όψη, η Παναγία Οδηγήτρια.



Εικόνα 7. Αθήνα. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Οπίσθια όψη, η Σταύρωση.



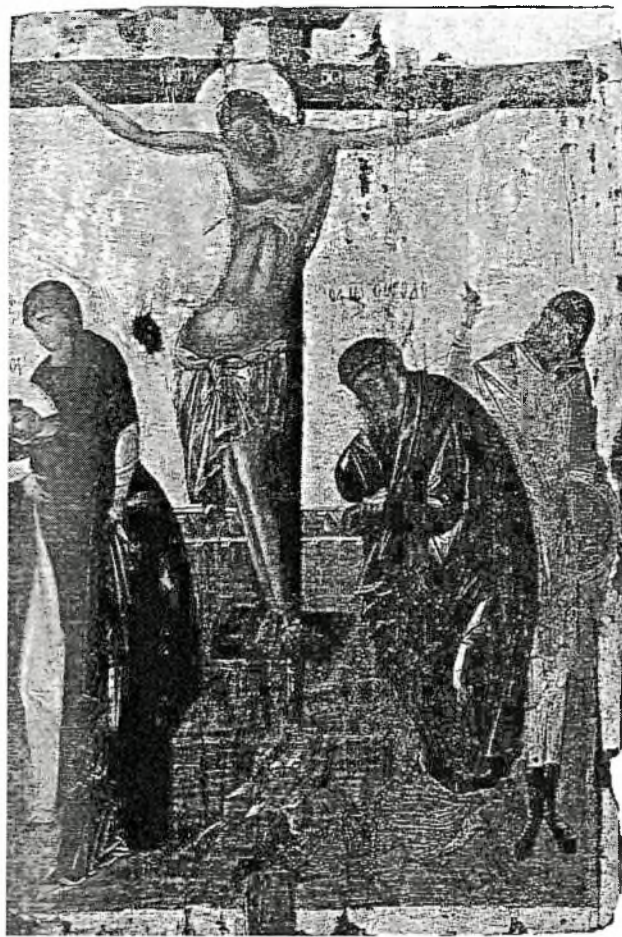
Εικόνα 8. Νάξος, Παναγία Θεοσκέλαστη. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την βρεφοκρατούσα Παναγία και τη Σταύρωση. Εμπρόσθια όψη, η Βρεφοκρατούσα.



Εικόνα 9. Νάξος, Παναγία Θεοσκέπαστη. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την βρεφοκρατούσα Παναγία και την Σταύρωση. Οπίσθια όψη, η Σταύρωση.



Εικόνα 10. Άγιον Όρος, Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Εμπρόσθια, όψη, Παναγία Οδηγήτρια.



Εικόνα 11. Άγιον Όρος, Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Οπίσθια όψη, Η Σταύρωση.



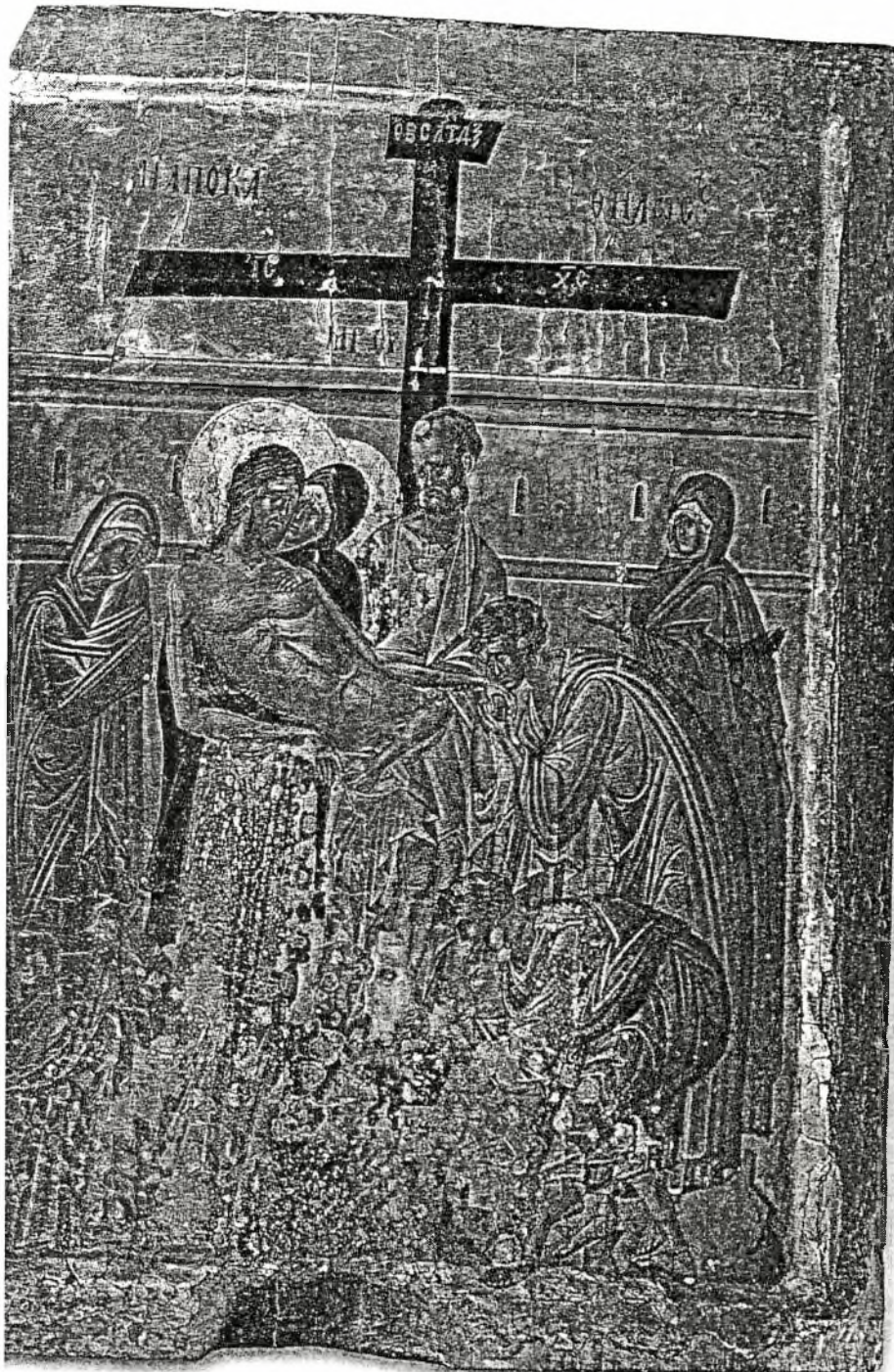
Εικόνα 12. Λευκωσία Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Εμπρόσθια όψη, η Οδηγήτρια.



Εικόνα 13. Λευκωσία Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ. Αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τη Σταύρωση. Οπίσθια όψη, η Σταύρωση.



Εικόνα 14. Σινά, Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης. Δίπτυχο. Αριστερό φύλλο, η Παναγία Οδηγήτρια..



Εικόνα 15. Σινά, Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης. Δίπτυχο. Δεξί φύλλο, η Αποκαθή-
λωση. Σινά, Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης



Εικόνα 16. Μετέωρα, „Μονή Μεταμορφώσεως. Δίπτυχο. Αριστερό φύλλο, η Παναγία Θρηγούσα.



Εικόνα 17. Μετέωρα. Μονή Μεταμορφώσεως. Δίπτυχο. Δεξί φύλλο. η Άκρα Ταπείνωση.



Εικόνα 18. Μόσχα, Τρετ'ακον Gallery. Η Άκρα Ταπείνωση.

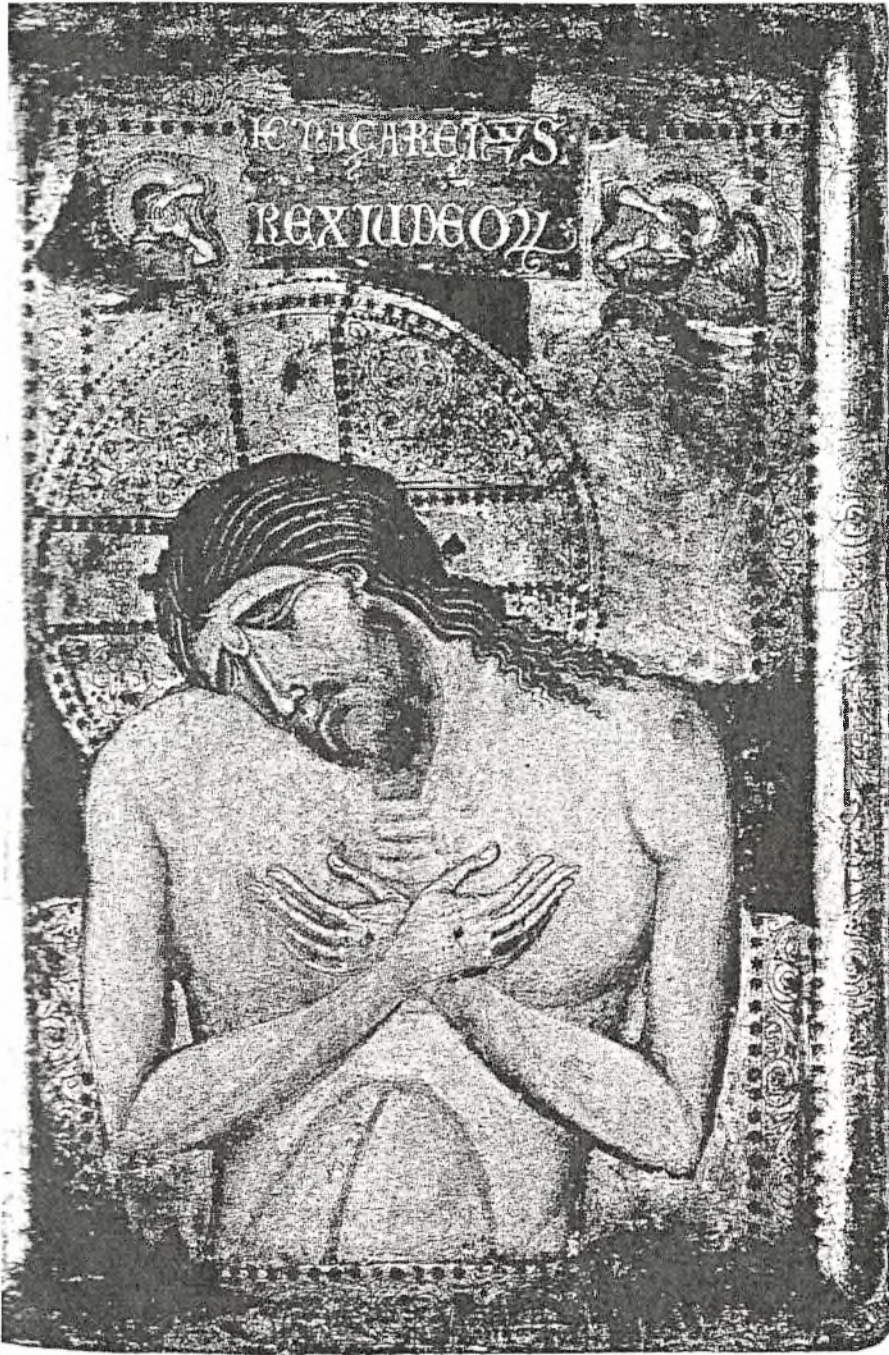


86

Εικόνα 19. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή Η Άκρα Ταπείνωση..



Εικόνα 20. Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη. Δίπτυχο. Αριστερό φύλλο, η Βρεφοκρατούσα.



Εικόνα 21. Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη. Δίπτυχο. Αριστερό φύλλο, η Άκρα Ταπεί-
νωση.



Εικόνα 22. Τρίπτυχο: η Παναγία Θρηνούσα, η Άκρα Ταπείνωση και ο Ιωάννης.
Dordrecht, ιδιωτική συλλογή.

11. ΛΕΖΑΝΤΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Καστοριά, Βυζαντινό Μουσείο, Αμφιπρόσωπη εικόνα: η Οδηγήτρια και η Άκρα Ταπείνωση (*Μήτηρ Θεού*, αρ. 83 σελ.484)

Εικόνα 2: Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Α: η Σταύρωση (*Μήτηρ Θεού*, αρ. 84, σελ. 486)

Εικόνα 3: Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Β: η Οδηγήτρια (*Μήτηρ Θεού*, αρ. 84, σελ. 487)

Εικόνα 4: Αχρίδα, Παναγία Περιβλεπτος, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Α: η Οδηγήτρια (Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 88)

Εικόνα 5: Αχρίδα, Παναγία Περιβλεπτος, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Β: η Σταύρωση (Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 89)

Εικόνα 6: Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Α: η Οδηγήτρια, (*Μήτηρ Θεού* αρ.84 σελ. 148)

Εικόνα 7: Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Β: η Σταύρωση (*Μήτηρ Θεού* αρ.84, σελ. 149)

Εικόνα 8: Νάξος, Παναγία Θεοσκεπάστη, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Α: η Βρεφοκρατούσα (*Μήτηρ Θεού* αρ. 84, σελ. 150)

Εικόνα 9: Νάξος, Παναγία Θεοσκεπάστη, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Β: η Σταύρωση (*Μήτηρ Θεού* αρ. 84, σελ. 151)

Εικόνα 10: Ιερά Μονή Αγίου Παύλου Άγιο Όρος, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Α: η Οδηγήτρια (*Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου* 1998, σελ. 32)

Εικόνα 11: Ιερά Μονή Αγίου Παύλου Άγιο Όρος, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Β: η Σταύρωση (*Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου* 1998, σελ. 34)

Εικόνα 12 Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Α: η Οδηγήτρια (Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 124)

Εικόνα 13: Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Αμφιπρόσωπη εικόνα, όψη Β: η Σταύρωση (Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 125)

Εικόνα 14: Σινά, Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Δίπτυχο: η Οδηγήτρια (*Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2000, σελ 342)

Εικόνα 15: Σινά, Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Δίπτυχο: η Αποκαθήλωση (*Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2000, σελ.345)

Εικόνα 16: Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως, Δίπτυχο: Παναγία Θρηνούσα (Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 144)

Εικόνα 17: Μετέωρα, Μονή Μεταμορφώσεως, Δίπτυχο: Άκρα Ταπείνωση (Βοκοτόπουλος 1995, σελ. 145)

Εικόνα 18: Μόσχα, Συλλογή Tret'akov, εικόνα: η Άκρα Ταπείνωση (*Byzantium, Faith and Power (1261 – 1557)* 2004, σελ. 161)

Εικόνα 19: Αθήνα, Ιδιωτική Συλλογή, Εικόνα: η Άκρα Ταπείνωση (*Byzantine and Post-Byzantine Art*, 1986, σελ. 86)

Εικόνα 20: Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη, Δίπτυχο: Άκρα Ταπείνωση (*The Burlington Magazine* αρ. 141, σελ. 108)

Εικόνα 21: Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη, Δίπτυχο: η Βρεφοκρατούσα (*The Burlington Magazine* αρ. 141, σελ.109)

Εικόνα 22: Dordrecht, Ιδιωτική Συλλογή, Τρίπτυχο: η Παναγία Θρηνούσα, η Άκρα Ταπείνωση και ο Ιωάννης (*Byzantium, Faith and Power (1261 – 1557)*, 2004, σελ. 458)



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000091473