

## ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

( Πί ν. 31—36· Παρένθ. Πί ν. Α' - Β' )

Στή Ρόδο υπάρχουν πέντε ἀμφιπρόσωπες εικόνες<sup>1</sup>: 1) **‘Οδηγήτρια και Άγιος Νικόλαος**. Βρέθηκε, κατά πληροφορία τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Ρόδου κ. Σπυρίδωνος, τὸ 1962, στὸ παλιὸ ὀστεοφυλάκιο τῆς ἐκκλησίας Εἰσόδια τῆς Παναγίας στὸ Νιοχώρι<sup>2</sup>. Παρουσιάστηκε στὴν Ἐκθεση Βυζαντινῆς Τέχνης Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς Ὁδηγήτριας<sup>3</sup>. Ἔχει σωζόμενες διαστάσεις 1.15 × 0,69 μ.

2) **Παντοκράτωρ και Σταύρωση**. Εἶναι τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὸ ὁμώνυμο μαράσι. Παρουσιάστηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεση<sup>4</sup>. Ἔχει διαστάσεις 1.29 × 0,83 μ.

3) **Ἐκθεση τῆς Παναγίας και Σταύρωση**. Εἶναι δεσποτικὴ στὸ τέμπλο τῆς Παναγίας στὴ Λίνδο<sup>5</sup>. Ἔχει διαστάσεις 1.22 × 0,81 μ.

4) **Ἐκθεση τῆς Παναγίας και Γέννηση τῆς Παναγίας**. Βρίσκεται στὴν ἐκκλησία Σταυρὸς τοῦ χωριοῦ Ἀπόλλωνα, στὸ προσκυνητάρι, στὸ νότιο τοῖχο δίπλα στὸ τέμπλο<sup>6</sup>. Ἔχει διαστάσεις 0,78 × 0,59 μ.

5) **Κοίμηση τῆς Παναγίας και σταυρὸς με τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους**. Βρίσκεται ἐπίσης στὸ τέμπλο τῆς Παναγίας στὴ Λίνδο. Ἔχει διαστάσεις 1.31 × 0,77 μ.

Στὴν ἐργασία αὐτὴ ἐξετάζεται μόνο ἡ πρώτη εἰκόνα, τῶν Εἰσοδίων. Οἱ ἄλλες, ποὺ θὰ μελετηθοῦν χωριστὰ, ἀναφέρονται ἐδῶ, γιατί ἀνήκουν στὴν ἴδια κατηγορία τῶν ἀμφιπρόσωπων εἰκόνων. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὸ κι οἱ πέντε βρίσκονται στὴ Ρόδο· μάλιστα σ' ἕναν ἀριθμὸ ποὺ δὲν εἶναι διόλου ἀσήμαντος γιὰ ἕνα νησί ποὺ βρισκόταν μακριὰ ἀπὸ τὸ κέντρο καὶ ποὺ δὲν εἶναι πολλὰ ἀκόμη γνωστὰ γιὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ φυσιογνωμία του. Ὑστερα, ὅπως διαπιστώνεται ἀπὸ τὴ θέση τους — εἰκόνες τῆς Λίνδου —

1. Στὴν ὑπόλοιπη Δωδεκάνησο ἔγινε μικρὴ ἔρευνα, χωρὶς ἀποτέλεσμα. Μόνο στὴ Νίσυρο, ὅπως μετὰ πληροφορήσε ο Ἐφορος Ἀρχαιοτήτων κ. Γρηγ. Κωνσταντινόπουλος, ὑπάρχει μιὰ μικρὴ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα, ποὺ δὲν μπόρεσα νὰ δῶ. Ὑστερα καὶ στὴ Ρόδο, καθὼς, γιὰ διάφορους λόγους, ἡ ἔρευνα δὲν ἦταν πολὺ συστηματικὴ, δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπάρχουν κι ἄλλες εἰκόνες.

2. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πέντε μαράσια, τοὺς συνοικισμοὺς ποὺ ἀναπτύχθηκαν στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας ἔξω ἀπὸ τὴν τειχογυρισμένη μεσαιωνικὴ πόλη. Βλ. Χ. Ι. Καρούζου, Ρόδος, 1949, σ. 61.

3. Σχετικὸ λήμμα εἶναι στὸν κατάλογο τῆς ἐκθέσεως, Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, Ἀθήναι 1964, σ. 221 ἀριθ. 216. D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, München 1965, σ. 318 ἀριθ. 35.

4. Βυζαντινὴ Τέχνη, συμπλήρ. σ. 12 ἀριθ. 713. D. Pallas, ἔ.ἀ. σ. 317 ἀριθ. 33.

5. Ἄ. Ὁρλάνδου Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τ. ΣΤ' 2 (1948) σ. 211. Δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι ἀμφιπρόσωπη. D. Pallas, ἔ.ἀ. σ. 317 ἀριθ. 32.

6. P. Lojacono, *Pitture parietali bizantine rodiate*, *Atti dell' VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma 1953, τ. Β', σ. 181. Δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι ἀμφιπρόσωπη.

ή συμπεραίνεται από τις διαστάσεις τους — οι υπόλοιπες — είναι μάλλον όλες δεσποτικές.

Οι τελευταίες είναι σε εκκλησίες νεώτερες, που χτίστηκαν ή ανακαινίστηκαν το 18ο ή 19ο αιώνα στον τύπο της βασιλικής με καμάρες των Ἁγίων Ἀναργύρων και στον ντόπιο ρυθμό με νευρωτά σταυροθόλια, ίσως από επίδραση της ιπποτικής ύστερο-γοθτικής αρχιτεκτονικής — των Εισοδίων και του Σταυρού, όπως χτίζονται οι ένοριακές εκκλησίες στη Ρόδο και στ' άλλα νησιά<sup>7</sup>.

Οι ἀμφιπρόσωπες εικόνες έτσι, μεταφερμένες από τις παλιότερες ή από άλλες εκκλησίες δε βρήκαν θέση στα καινούρια τέμπλα. Και μόνο ή εικόνα στ' Ἀπόλλωνα πήρε τιμητική θέση στο προσκυνητάρι στον νότιο τοίχο, όπου είναι συνήθως ή εικόνα που στ' ὄνομά της τιμάται ή εκκλησία. Των Ἁγίων Ἀναργύρων ήταν ἀκουμπισμένη με άλλες στον τοίχο του ἱεροῦ, πίσω από την Ἁγία Τράπεζα, σε πρόχειρο σκευοφυλάκιο, και των Εισοδίων ήταν στο ὀστεοφυλάκιο, όπου βάζουν ὄσες είναι κατεστραμμένες και τις έχουν για ἄχρηστες.

Ἀπό τις πέντε εικόνες μόνο οι Ὁδηγήτριες τῆς Λίνδου και τ' Ἀπόλλωνα λιτανεύονται. Μάλιστα τῆς Λίνδου λατρεύεται ἰδιαίτερα: τὴν Τρίτη τῆς Λαμπρῆς, σύμφωνα μ' ἕνα ντόπιο ἔθιμο, ἄνθρωποι τοῦ χωριοῦ τὴ σηκώνουν στον ὄμο τους και τὴ γυρίζουν ἀπὸ σπῆτι σὲ σπῆτι, νὰ τὰ εὐλογήσῃ. Ἀκόμη τὴ θεωροῦν θαυματουργή και τὴ βγάζουν ἀπὸ τὸ τέμπλο, κάθε πὺ θὰ τὴ ζητήσουν σὲ σπῆτι πὺ ἔχουν ἄρρωστο. Τὴν ἴδια μέρα τῆς Λαμπρῆς γυρίζουν και τὴ σύγχρονή τῆς εικόνα τοῦ Παντοκράτορα<sup>8</sup>, ἀπὸ τὸ ἴδιο τέμπλο, και τὴ νεώτερη τοῦ Προφήτη Ἡλία<sup>9</sup>.

Κι οἱ δύο εικόνες ἔχουν ξύλινη, μακριὰ λαβή, δεμένη με σῖδερα ἢ καρφωμένη στὴν πίσω πλευρά, ὅπως ἔχουν και πολλὲς μεταγενέστερες εικόνες τῆς Ρόδου πὺ λιτανεύονται. Στὴν Ὁδηγήτρια τῆς Λίνδου ἢ λαβὴ κρύβει μέρος ἀπὸ τὴ Σταύρωση, ἄρα εἶναι μεταγενέστερη, και τ' Ἀπόλλωνα εἶναι ζωγραφισμένη με ἀπλὸ γεωμετρικὸ σχέδιο στα χρόνια πὺ ἐπιζωγραφίστηκε, ὅπως φαίνεται, ἢ Γέννηση τῆς Παναγίας. Οἱ υπόλοιπες, ἐκτὸς ἀπὸ των Εισοδίων, πὺ εἶναι κατεστραμμένη στὸ κάτω μέρος, δὲν ἔχουν σημάδια πὺ νὰ δείχνουν πὺς τις κρατοῦσαν στὶς λιτανεῖες.

#### ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Στὴν πίσω ὄψη τῆς εικόνας ὑπῆρχαν δύο στρώματα και τὰ δύο με παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Οἱ παραστάσεις θὰ ἐξεταστοῦν με χρονολογικὴ σειρά και θὰ ἀναφέρονται σὰν πρῶτος— ὁ παλιότερος — και δεύτερος Ἁγιος Νικόλαος<sup>10</sup>.

Ἡ προετοιμασία τοῦ ξύλου εἶναι και στὶς δύο πλευρὲς ὁμοια: γύψωμα σὲ ἄσπρο ὕφα-

7. Ἁ. Ὁρλάνδου, Βυζαντινὰ και μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ρόδου, ABME τ. ΣΤ' 1, σ. 107 - 108.

8. Ἐ.ἀ. τεύχ. 1, σ. 211.

9. Lindos III : II, Ejnar Dyggve, Le sanctuaire d'Athana Lindia et l'architecture lindienne, σ. 536, εἰκ. XIV, 11.

10. Ὅταν διαπιστώθηκε στὸ ἐργαστήριο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ὅτι ὁ πρῶτος ἅγιος σωζόταν σὲ σημαντικὴ ἐπιφάνεια, ἀποφασίστηκε νὰ ἀφαιρεθῆ τὸ μεταγενέστερο στρώμα. Τελικὰ, παρὰ τις προσπάθειες, δὲν μπόρεσε νὰ σωθῆ ἀπ' αὐτὸ οὔτε μικρὸ μέρος, γιατί ἢ ἐπιζωγράφηση ἦταν με τέτοιο τρόπο πὺ κάθε ἀπόπειρα ἦταν ἐπικίνδυνη.

Στὴν παράσταση τῆς Ὁδηγήτριας δὲν διαπιστώθηκε ἐπιζωγράφηση. Ὁ καθαρισμὸς και ἡ στερέωση τῆς εικόνας, καθὼς και τῆς εικόνας των Ἁγίων Ἀναργύρων ἔγιναν ἀπὸ τὸν ζωγράφου - συντηρητὴ κ. Τάσο Μαργαριτώφ, τὴν κ. Φλ. Καλαμάρα και τὸν κ. Στ. Παπαγεωργίου.

σμα, μάλλον από λινάρι, με ίδιο φάδι στημόνι. Το βάθος και οί φωτοστέφανοι είναι με φύλλα χρυσοῦ ἀπλωτά. Στοιχ φωτοστέφανους και στα φορέματα ὑπῆρχαν τρύπες και καρφιά, που δείχνουν πῶς ἦταν σκεπασμένα με μετάλλινα καλύμματα.

Ἡ διατήρηση τῆς εἰκόνας εἶναι μέτρια, σχεδόν κακή. Οἱ ζωγραφισμένες ἐπιφάνειες ἔχουν φθορῆ πολύ, ὅμως τὰ ἀπολεπισμένα ἢ κατεστραμμένα ὡς τὸ ξύλο κομμάτια, που πιάνουν μεγάλη ἔκταση στοῦ σύνολο — κυρίως στὴν πλευρὰ τοῦ Ἁγίου Νικολάου — εἶναι εὐτυχῶς τὸ περισσότερο σὲ δευτερότερα σημεῖα και τὰ πρόσωπα εἶναι ἀπείραχτα στοῦ μεγαλύτερο μέρος τους. Ἔτσι ἡ ὄψη τῶν μορφῶν δὲν ἀλλοιώνεται οὐσιαστικά ἀπὸ τὶς φθορές, που γεννᾶνε κι ἕνα αἶσθημα θαυμασμοῦ, γιὰ τὸ τί θὰ ἦταν στὴν ἀρχὴ ἡ εἰκόνα. Τὸ ξύλο εἶναι πολὺ σκεβρωμένο και καταφαγωμένο ἀπὸ τὸ σαράκι και λείπουν μεγάλα κομμάτια του στὶς ἄκρες, πιὸ μεγάλα στοῦ κάτω μέρος. Ἀπὸ τὸ πλαίσιο, που εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο, κομμένο λοξά, μένει μόνο ἐπάνω ἕνα μέρος.

Οἱ στενὲς πλευρὲς εἶναι λείες, ἐνῶ ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας και τῶν ἀγγέλων, που εἰκονίζονται σὲ μικρὴ κλίμακα στὶς ἄκρες τῶν παραστάσεων, λείπει παραπάνω ἀπὸ τὸ μισό τους σὲ πλάτος. Εἶναι φανερό πῶς ἔκοψαν, γιὰ νὰ στενέψουν, στὰ πλάγια τὴν εἰκόνα, με τὸ σκοπὸ νὰ τὴν ταιριάξουν, πολὺ πιθανό, στοῦ δεσποτικὸ διάχωρο ὑστερώτερου τέμπλου. Ὅχι πάντως τῆς Παναγίας τῶν Εἰσοδίων, γιὰ τὸ πλάτος που ἔχει τὸ προορισμένο γιὰ τὴν Παναγία δεσποτικὸ ἄνοιγμα τοῦ τέμπλου τῆς ἐκκλησίας, 0,845 μ., δὲν συμφωνεῖ με τὸ σωζόμενο πλάτος τῆς εἰκόνας.

Αὐτὸ ὕστερα θὰ ἔγινε μετὰ τὴν ἐπιζωγράφηση τοῦ Ἁγίου, γιὰ τὴν εἰκόνα με τέτοια ἐπιμονὴ και προσοχὴ δουλεμένη ἢ δευτέρη μορφὴ του, ὥστε φαίνεται ἀπίθανο πῶς ὁ ζωγράφος του δὲν ἔπιασε νὰ ζωγραφίσῃ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ, πιὸ μέσα, ὀλόκληρες τὶς μορφὲς τοῦ Χριστοῦ και τῆς Παναγίας, γιὰ νὰ ὀλοκληρώσῃ τὴ σύνθεση.

Τὰ στοιχεῖα που ὑπάρχουν γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς εἰκόνας στοῦ ἀρχικὸ της μέγεθος εἶναι τὰ μέρη που λείπουν ἀπὸ τὶς παινὲς μορφὲς κι ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, και τὸ πλαίσιο, που ἐπειδὴ δὲν ἔχει τελείωμα ἦταν ἴσως πλατύτερο ἀπὸ τὸ σωζόμενο 0,045 μ., ἴσως 0,06 μ. ὅπως σὲ ἀνάλογες εἰκόνες. Μ' αὐτὰ τὰ δεδομένα μπορούμε νὰ υποθέσουμε πῶς οἱ πρῶτες διαστάσεις της θὰ ἦταν τουλάχιστον  $1.26 \times 0,88$  μ.

#### Α'. Ἡ Ὁδηγήτρια ( Πί ν. 31 – 33· Παρένθ. Πί ν. Α' ).

Ἡ Παναγία ἔχει τὸ δεξι χέρι σὲ σχῆμα δεήσεως. Ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ με πλάγια κίνηση και κρατεῖ με τὸ χαμηλωμένο ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητάριο, ἀκουμπισμένο στοῦ πόδι. Οἱ δύο ἄγγελοι στὶς ἄκρες – σώζεται καλύτερα ὁ δεξιὸς ( Πί ν. 33 ) — εἰκονίζονται σὲ στάση τριῶν τετάρτων, ὡς τὴ μέση. Δεξιά, ἀνάμεσα στοῦν ἔνσταυρο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ και στοῦν ἄγγελο εἶναι τὸ μονόγραμμα IC, με χρυσὰ γράμματα και συμπληρωματικὰ στοιχεῖα σὲ κόκκινο κύκλο, και ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Παναγία σώζονται τὸ Δ και μέρος τοῦ Η ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ*. Στοῦ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας ὑπάρχουν τέσσερα στρογγυλά σημάδια, χαραγμένα με ἀνθίβολο — στοῦ ἕνα μάλιστα φαίνονται στοῦ περίγραμμά του και κανονικὲς τρύπες ἀπὸ καρφιά — μάλλον ἀχνάρια ἀπὸ κομήματα τοῦ μετάλλινου φωτοστέφανου<sup>11</sup>.

11. Ἀνάλογα σημάδια ὑπάρχουν στοῦ μαφόριο τῆς Τριχερούσας τοῦ Χελανδαρίου. Βλ. Sv. Radojić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, τ. V ( 1956 ) εἰκ. 15.



Ἄμμετροσόπη εἰκόνα Ρόδου : α - β. Ἡ Ὀδηγήτρια καὶ λεπτομέρεια αὐτῆς

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

Ἡ Παναγία φορεῖ βαθυκάστανο πρὸς τὸ μενεξεδὶ μαφόριο μὲ σκοτεινότερες, στὸ ἴδιο χρῶμα, πλατιῆς πτυχές, μὲ τὸ συνηθισμένο χρυσὸ κόσμημα στὸ κεφάλι καὶ ἴχνη χρυσοῦ, μᾶλλον ἀπὸ τὸ δεῦτερο στὸν ὄμο. Στὴν ἄκρη τοῦ χεριοῦ φαίνεται τὸ γαλάζιο φόρεμα καὶ στὸ κεφάλι, κάτω ἀπὸ τὸ μαφόριο, ὅμοια γαλάζιο τὸ μαντίλι<sup>12</sup>. Οἱ παρυφές εἶναι κεραμιδιές μὲ χρυσές παράλληλες γραμμές, προοπτικὰ μειωμένες ἀπὸ ἕξι ὡς τρεῖς.

Τὸ ἰμάτιο τοῦ Χριστοῦ ἔχει ζεστὸ κεραμιδι χρῶμα μὲ χρυσές γραμμές σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια, ποὺ σφηνώνονται σὲ ἀκτινωτοὺς σχηματισμοὺς ἀνάμεσα στὶς σκοτεινότερες πτυχές του. Τὸ « σημεῖον » (clavus) καὶ ἡ πλατιά γραμμὴ ποὺ ξεχωρίζει τὸ δεξι χέρι ἀπὸ τὸ σῶμα εἶναι βαθυγάλαζα, ἐνῶ ἡ παράλληλη γραμμὴ ποὺ ξεχωρίζει τὸ μέρος τοῦ ρούχου ποὺ ἔρχεται ἀπὸ πίσω καὶ τυλίγει τὸν ἀριστερό του ὄμο μὲ τὸ χέρι ἔχει τὸ κεραμιδι χρῶμα τῶν πτυχῶν.

Τὰ πρόσωπα, ποὺ εἶναι ὅμοια πλασμένα, δὲν μοιάζουν ἰδιαίτερα φυσιογνωμικά. Τῆς Παναγίας ἔχει σχῆμα ὠοειδές καὶ τὰ χαρακτηριστικά, συμμορφωμένα στὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα, εἶναι σχεδιασμένα μὲ ἀνοιχτὲς καμπύλες καὶ εὐθεῖες γραμμές γύρω ἀπὸ τὸν κατακόρυφο ἄξονα, ποὺ τὸν στηρίζει ἡ ἴσια μύτη. Στὸ στρογγυλεμένο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ οἱ καμπύλες εἶναι πιὸ κλειστές, ταιριαστά μὲ τὴν παιδικὴ μορφή, καὶ οἱ ὄγκοι ζωηρότεροι. Ἀνάλογα εἶναι σχεδιασμένα τὰ χέρια.

Τὸ πλάσιμο εἶναι καθαρὰ ζωγραφικὸ, χωρὶς γραμμικὰ περιγράμματα. Ὁ προπλασμός, σὲ χρῶμα μέτριο καστανὸ πρὸς τὸ καφέ, περιορίζεται στὶς ἄκρες καὶ στὴ σκιά τῶν χαρακτηριστικῶν, ἐνῶ τὸ φῶς ποὺ πέφτει ἀπὸ μπροστὰ κι ἐπάνω, δίνει πλατιῆς ἐπιφάνειες στὸ χρῶμα τῆς ἀνοιχτῆς ὄχρας. Ἐλαφρὸ κόκκινο ἀπλώνεται στὰ μάγουλα καὶ στὴν ἄκρη τῆς μύτης καὶ συμπληρώνεται μὲ πράσινο - λαδί στὶς σκιές, στὶς ἄκρες. Ἡ σχέση τῶν φωτισμένων μὲ τὰ σκιερὰ μέρη εἶναι ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῶν μορφῶν τῆς παραστάσεως.

Τὰ χρώματα εἶναι διαλυμένα σὲ λεπτές γραμμές, ποὺ ἀνοίγονται ἀκτινωτές, πρὸς τὴν περιφέρεια στὰ μάγουλα τῆς Παναγίας καὶ ἀπλώνονται μὲ ἀνοιχτὲς καμπύλες στὰ ὑπόλοιπα φωτεινὰ καὶ σκιασμένα μέρη. Ὑστερα, ζωηρὲς καὶ εὐκαμπτες ἄσπρες γραμμές φωτίζουν τὰ σημεῖα ποὺ προεξέχουν καὶ γίνονται πλατιῆς πινελιές στὸ χέρι τῆς Παναγίας καί, μὲ ἄδρὸ ἀνατομικὸ πλάσιμο, στὴ μύτη τοῦ παιδιοῦ.

Τὰ γνωρίσματα αὐτῆς τῆς τεχνικῆς<sup>13</sup>: Τὸ πλάσιμο μὲ τὰ χρώματα ἀπλωμένα σὲ γραμμές, περιγράμματα ἀκαθόριστα βυθισμένα στὴν ὅμαλὴ διαβάθμιση ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, φυσικὰ φωτισμένες ἐπιφάνειες καὶ ζωηρὰ φῶτα ἔχουν ὅμοια ἢ μὲ μετριασμένες τίς φωτεινές γραμμές ὁ Ἅγιος Γεώργιος τῆς Μυτιλήνης<sup>14</sup>, οἱ ἀμφιπρόσωπες Εὐαγγελισμὸς καὶ Ψυχοσώστρια<sup>15</sup>, Ὁδηγήτρια καὶ Σταύρωση<sup>16</sup> τῆς Ἀχρίδας, ὁ Ἅγιος Γεώργιος

12. Τὸ γαλάζιο, λίγο πιὸ ἀνοιχτό, δείχνει τὴν ἴδια σύνθεση καὶ ποιότητα μὲ τὸ ὠραῖο γαλάζιο στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας στὴ Σταύρωση ἀριθ. 169 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Βυζαντινὴ Τέχνη, εἰκ. 186.

13. Μ. Γ. Σωτηρίου, Παλαιολόγειος εἰκῶν τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, τ. Α' (1959), Ἀθῆναι 1964, σ. 81 - 82 καὶ 84 - 86.

14. Βυζαντινὴ Τέχνη, εἰκ. 236.

15. D. Talbot - Rice, Art Byzantin, Paris - Bruxelles 1959, πίν. XLI - XLIII. V. Djurić - Sv. Radojčić, Ikonos de Yougoslavie, Belgrade 1961, πίν. XVII - XXI καὶ Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, München 1962, πίν. 18 - 23.

16. Djurić - Radojčić, ἔ.ἀ. πίν. IV - VI καὶ Felicetti - Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausanne 1956, πίν. 54, 55 καὶ 89 Α.

της Παναγίας Τρυπητής στο Αίγιο<sup>17</sup>, ή 'Οδηγήτρια του Χελανδαρίου<sup>18</sup>, ο Παντοκράτωρ και ή 'Οδηγήτρια του 'Ελληνικού 'Ινστιτούτου της Βενετίας<sup>19</sup>, ή άμφιπρόσωπη Τριχερούσα και "Άγιος Νικόλαος του Χελανδαρίου<sup>20</sup>, ή 'Οδηγήτρια του Pimen<sup>21</sup> και ο άρχάγγελος Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου<sup>22</sup>.

Θαυμάσια πλασμένη ή 'Οδηγήτρια μοιάζει περισσότερο στην τεχνική και στα χρώματα με την παλιότερη άμφιπρόσωπη Εθαγγελισμός και Ψυχοσώστρια της 'Αχρίδας και με τον άρχάγγελο Μιχαήλ, που είναι πολύ μεταγενέστερός της, όπως δείχνουν κι οί πυκνές, πιό άττονες και ψυχρές γραμμές.

Τεχνοτροπικά ή παράσταση συνδέεται με έργα επίσης της παλαιολόγιας ζωγραφικής, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, που χρονολογούνται στα τέλη του 13ου κι ως τα τέλη του 14ου αιώνα.

Σημαντική είναι ή σχέση της πρώτα με τα ψηφιδωτά και τις τοιχογραφίες στο καθολικό και στο παρεκκλήσι της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη. 'Εκτός από γενικές ομοιότητες, όπως είναι οί καλοκαμωμένες μορφές με τó εθγενικό σχήμα, τó άρχοντικό στήσιμο, τó μνημειακό χαρακτήρα και την ήρεμη έκφραση, είναι πολλές κι οί ιδιαίτερες φυσιογνωμικές λεπτομέρειες που τή φέρνουν κοντά στο Καχριέ.

Στήν Παναγία από τή Δέηση<sup>23</sup>, στή Χώρα του 'Αχωρήτου<sup>24</sup>, στήν 'Ελεούσα<sup>25</sup>, στή Βλαχερνίτισσα του δυτικού τρούλλου<sup>26</sup> και στή Βλαχερνίτισσα του έξωνάρθηκα<sup>27</sup>, στήν Παναγία από τήν Δευτέρα Παρουσία<sup>28</sup>, στήν Εθα από τήν εις "Αδου Κάθοδο<sup>29</sup> και στον άγγελο από τó "Ονειρο του 'Ιακώβ<sup>30</sup> βρίσκομε τó ήρεμο πρόσωπο της Παναγίας με τις λείες επιφάνειες και από τή μιá στήν άλλη από τις παραπάνω μορφές τά κανονικά, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του : Τά όμορφα μάτια, τó στόμα και τή λεπτή μύτη με τή διχαλωτή βάση· τή σκιά άνάμεσα στα φρύδια, που γέρνουν μαλακά προς τις άκρες, παράλληλα με τó χαμηλωμένο επάνω βλέφαρο· τή καθαρή φωτεινή γραμμή που όρίζει με καμπύλο γώνιασμα στον κανθό τó κάτω βλέφαρο και τó σωστά φωτισμένο πρόσωπο με τ' άκαθόριστα περιγράμματα και τά ζωνρά φάτα. Μεγαλύτερη είναι ή ομοιότητα με τήν Παναγία από τήν ψηφιδωτή Δέηση. 'Ο Χριστός με ανάλογα κανονικά χαρακτηρι-

17. Βυζαντινή Τέχνη, εικ. 238.

18. Στ. Πελεκανίδη, 'Η φορητή εικόν της 'Οδηγήτριας της Μονής Χελανδαρίου, ΑΕ (1953 - 1954) μέρος Β', 'Αθήναι 1958, σ. 78 εικ. 1. και Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei, εικ. 4.

19. M. Chatzidakis, Ikonés de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellenique de Venise, Venise 1962, πίν. 1 και 3, εικ. 4.

20. Sv. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei, εικ. 15 και 16 και Ikonen aus Serbien und Makedonien, πίν. 47.

21. D. Talbot Rice, Art Byzantin, πίν. XLIV και 193.

22. M. Γ. Σωτηρίου, ξ.ά. σημ. 13 και A. Grabar, Byzance, Paris 1963, σ. 173.

23. P. Underwood, Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul, Dumbarton Oaks Papers, τ. XII (1958) εικ. 18.

24. 'Ε.ά. εικ. 17.

25. P. Underwood, Second preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul, Dumb. Oaks Papers, τ. XI (1957) εικ. 51.

26. P. Underwood, First prelim. Report, DOP τ. IX - X (1955 - 1956) εικ. 88 και 89.

27. 'Ε.ά. σημ. 23, εικ. 12.

28. P. Underwood, Third prelim. Report, DOP τ. XII, εικ. 6.

29. 'Ε.ά. σημ. 26, εικ. 69.

30. 'Ε.ά. σημ. 25, εικ. 41.

στικά, τὸ ψηλὸ μέτωπο, τὸ καλοσχεδιασμένο αὐτί, μετὰ τὴ δροσερὴ ὄψη τοῦ μοιάζει ἀρκετὰ μετὰ τὸ παιδί τῆς Ἐλεούσας καὶ τῆς Βραχερνίτισσας.

Σημαντικὴ ὁμοιότητα ἔχει ἡ Παναγία τῆς Ρόδου καὶ μετὰ τὴ θαυμάσια ψηφιδωτὴ Παναγία ἀπὸ τῆ Δέηση τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη<sup>31</sup>. Τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, οἱ ἀποστάσεις ποὺ κρατοῦν τὰ χαρακτηριστικὰ κι ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ· τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ μάτια μετὰ τὰ φρύδια, ἡ μύτη καὶ τὸ στόμα λιγότερο· ἡ σταθερὴ γραμμὴ στὸ κάτω βλέφαρο, ἡ διχάλα στὴ βάση τῆς μύτης καὶ ἡ σκιά ποὺ σμίγει τὰ φρύδια εἶναι στοιχεῖα ποὺ δείχνουν πὼς ἡ τρυφερὴ Παναγία τῆς Ἁγίας Σοφίας καὶ ἡ ὠριμότερη Ὁδηγήτρια ἀνήκουν στὸν ἴδιο τύπο μορφῆς καί, μετὰ τὸ χρόνο ποὺ τὶς χωρίζει, στὴν ἴδια σχολή. Τεχνοτροπικὰ γνωρίσματα συνδέουν τὴν Ὁδηγήτρια καὶ μετὰ μορφῆς ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης<sup>32</sup>.

Ἔστερα βρίσκομε συγγένεια μετὰ τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά. Ἡ Παναγία ἀπὸ τὴ Γέννηση<sup>33</sup> καὶ τὸν Εὐαγγελισμό<sup>34</sup> ἔχει τὸ σχῆμα, τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν εὐγένεια τῆς Ὁδηγήτριας, τὰ σκιοφωτισμένα περιγράμματα καὶ τὸ διάφανο φωτισμό, ποὺ θαμπώνει μετὰ τρόπο μεταφυσικὸ τὰ πρόσωπα. Καὶ τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο<sup>35</sup> ἔχει τὶς πυκνὲς χρυσῆς γραμμὲς πάνω στὰ ἴδια χρώματα καὶ ἀνάλογα σχηματικὴ ὄψη μετὰ τὸ ἱμάτιο τοῦ παιδιοῦ.

Ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες ἔχουν τεχνοτροπικὲς ἢ ἀπλὰ μορφικὲς ὁμοιότητες μετὰ τὴν παράσταση ἢ ἀμφιπρόσωπη Εὐαγγελισμὸς καὶ Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδας<sup>36</sup>, οἱ Ὁδηγήτριες τοῦ Παλέρμο<sup>37</sup>, τῆς Ἀχρίδας<sup>38</sup>, τοῦ Χελανδαρίου<sup>39</sup>, τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀριθ. 177·<sup>0</sup> καὶ τοῦ Λέσνοβο<sup>41</sup>, καθὼς καὶ ἡ Περίβλεπτος τῆς Ἀχρίδας<sup>42</sup>.

Πιο κοντινὴ τεχνοτροπικὰ εἶναι ἡ ἀμφιπρόσωπη Εὐαγγελισμὸς καὶ Ψυχοσώστρια τῆς Ἀχρίδας. Εἶναι παρόμοια τὰ χρώματα ποὺ πλάθουν τὰ πρόσωπα<sup>43</sup>, οἱ ἀναλογίαι ἀνάμεσα στὰ φωτεινὰ καὶ σκιερὰ μέρη καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ, τὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ καστανὰ μάτια καὶ τὸ στόμα. Ἡ Παναγία ἔχει ἀνάλογα σοβαρὴ ὄψη μετὰ τὴν Ψυχοσώστρια καὶ μετὰ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τὸ ἴδιο μαλακότερο πέρασμα ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά καὶ τὶς γραμμὲς στὸ μέτωπο, ποὺ ἀντὶ νὰ παρακολουθοῦν τὰ φρύδια, καθὼς συνήθως, φεύγουν λοξὰ πρὸς τὰ πάνω — πειθαρχημέναι ἀπὸ τὴν ἰσόρροπη σχέση τους μετὰ τὶς ἄλλες φυγόκεντρος γραμμὲς — ἔτσι ποὺ δίνουν μιὰν ἀνησυχία, σημάδι ζωῆς, στὸ πρόσωπο καὶ φαινομενικὸ ὕψος στὸ μισοκρυμμένο ἀπὸ τὸ μαφόριο μέτωπο. Ὁ Χριστός,

31. D. Talbot Rice, *Art Byzantin*, πίν. XXV καὶ Th. Whittemore, *The mosaics of Haghia Sophia at Istanbul*, μέρος IV, Oxford 1952, πίν. XXIII.

32. Ἀ. Ευγοπούλου, *Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1964, πίν. 14, 26 πίν. 37, 69 πίν. 53, 104 πίν. 73, 144 καὶ πίν. 92, 183 καὶ 184.

33. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 118 καὶ A. Grabar, *Byzance*, σ. 165.

34. Millet, πίν. 116, 3.

35. Ἐ.ἀ. πίν. 116,2.

36. Ἐ.ἀ. σημ. 15.

37. Felicetti – Liebenfels, πίν. 72.

38. Ἐ.ἀ. πίν. 89A καὶ Djurić – Radojčić, *Ikônes de Yougoslavie*, πίν. IV.

39. Ἐ.ἀ. σημ. 18.

40. Γ. Α. Σωτηρίου, *Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἀθήναι 1932, εἰκ. 32.

41. Sv. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei*, εἰκ. 18.

42. Felicetti – Liebenfels, πίν. 90 καὶ Djurić – Radojčić, πίν. X.

43. Djurić – Radojčić, σ. 91 - 92, ἀριθ. 14.

πιό ανάλαφρη μορφή, πλησιάζει αντίστοιχα τὸν ἄγγελο καὶ τὴν Ψυχοσώστρια, μὲ τὶς ἡμικυκλικὲς γραμμὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ τὸ πλαστικὸ ἀνασήκωμα τοῦ πηγουνιοῦ.

Ἐνάλογες λοξὲς γραμμὲς στὸ μέτωπο ἔχει κι ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ στὸ Χελανδάρη<sup>44</sup>, ποὺ μοιάζει στὴν τεχνικὴ καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια, εἶναι ὅμως φανερά μεταγενέστερός της, ὅπως δείχνουν ὁ σκληρότερος φωτισμός, τὰ τσακίσματα τῶν πτυχῶν καὶ ἡ τραχύτερη δουλειά.

Μοιάζει ἐπίσης ἡ Ὁδηγήτρια στὰ χρώματα, στὸ χαρακτήρα καὶ σὲ μερικὲς μορφὲς μὲ τὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἐνῶ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια ἀριθ. 177 ἔχει ὅμοιο τὸ σχῆμα τοῦ λαιμοῦ καὶ σημαντικὰ ἀνάλογο τὸ ὕφος, ποὺ διαβαθμίζεται ἀπὸ αὐστηρὸ καὶ ἱερατικὸ στὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου σὲ σοβαρὸ καὶ ἐπίσημο στὴν παράσταση τῆς Ρόδου.

Κάποια σχέση ὑπάρχει καὶ μὲ τὴν Ὁδηγήτρια καὶ τὴν Τριχερούσα τοῦ Χελανδαρίου, τὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας καὶ τὴν Ὁδηγήτρια τοῦ Λέσνοβο. Ἡ ὁμοιότητα εἶναι μεγαλύτερη μὲ τὴν Ὁδηγήτρια τοῦ Χελανδαρίου, δροσερότερη καὶ χρονικὰ προγενέστερη μορφή, καὶ μὲ τὴν Παναγία τοῦ Λέσνοβο, τοῦ 1342<sup>45</sup>, ποὺ εἶναι ὑστερότερή της, ὅπως δείχνουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τεχνοτροπικὴ καὶ τὴν ποιοτικὴ διαφορά, οἱ πολλὲς σχηματοποιημένες πτυχές, οἱ μᾶλλον ἐπίπεδες μορφές καὶ τὰ πιὸ τονισμένα περιγράμματα. Ἀπὸ τὴ σχέση τους θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς μόνο πὼς ἔχουν κοινὸ πρότυπο. Ὁ Χριστὸς μοιάζει ἄρκετὰ μὲ τὸ παιδί τῆς Τριχερούσας καὶ τῆς Περιβλέπτου.

Παρόμοια ὑπόθεση γιὰ κοινὸ πρότυπο θὰ μπορούσε νὰ γίνη γιὰ τὴν Ὁδηγήτρια τῆς Ἀχρίδας<sup>46</sup>. Παρ' ὅλο ποὺ τεχνοτροπικὰ καὶ χρονικὰ διαφέρουν, ἔχουν πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο, μοιάζουν στὴ φυσιογνωμία καὶ στὴν ἔκφραση, ποὺ παραλλάζουν ἀπὸ τὶς πιὸ ἐλεύθερα δουλεμένες, στενές καὶ λυγρές μορφές τῆς Ἀχρίδας, μὲ τὸ δυνατὸ φῶς καὶ τὰ ἀδρότερα χαρακτηριστικὰ μὲ τὶς τονισμένες γωνιές, ὡς τὶς μορφές τῆς Ρόδου ποὺ ἀνοίγονται ἡρεμες, κάπως ἐπίπεδες, μὲ λιγότερο νεῦρο, μὲ πρόσωπα γαληνεμένα. Ἐπειτα, χαρακτηριστικὰ μορφικὰ στοιχεῖα, ὅπως εἶναι ἡ διάρθρωση τοῦ ἱματίου, ἡ κίνηση ποὺ κάνει ἡ παρυφή στὸ μαφόριο κι ἡ θέση ποὺ παίρνει τὸ κόσμημα στὸ κεφάλι, φαίνεται νὰ ἔρχονται ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀχρίδας.

Τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ ξεχωρίζει σὲ δυὸ μέρη ποὺ μοιάζουν ἀντίστοιχα, καὶ σὲ λεπτομέρειες τῆς πτυχολογίας, μὲ τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο ποὺ φορεῖ ὁ Χριστὸς τῆς Ἀχρίδας. Δὲν ἔχει τὴν πλαστικότητα τοῦ δεύτερου, ὅμως χωράει ἁρμονικὰ στὴ μεταγενέστερη παράσταση τῆς Ρόδου καὶ μὲ τὴ στατικὰ σχηματικὴ ὄψη του παίρνει ξεχωριστὴ διακοσμητικὴ σημασία. Μὲ τὶς πολλὲς χρυσὲς γραμμὲς καὶ τὴ σχηματικότητά του ἔρχεται κοντὰ στὸ χρυσὸ βάθος, ἐνῶ μὲ τὴν ἐλαφριά ὄψη τοῦ λεπτοῦ ὑφάσματος, ποὺ τοῦ δίνουν οἱ χρυσὲς γραμμὲς, καὶ μὲ τὴν πολύπλοκη πτυχολογία πλησιάζει λίγο τὸ δροσερὸ πρόσωπο καὶ φανεράννει ἡσυχία καὶ πλαστικὰ τὴ μορφή τοῦ σώματος. Μὲ ἀνάλογα ρυθμικὸ τρόπο τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, ὅπως σῶζεται πλατὺ, βαθύχρωμο καὶ λιτὰ στολισμένο κι ὅπως ζωηρεύει γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὸ γαλάζιο τοῦ μαντιλιοῦ καὶ τὴν πάντα ἀνήσυχη κίνηση τῆς παρυφῆς, δένει τὸ πρόσωπο ὁμαλά μὲ τὸ ἀκίνητο βάθος, ποὺ τὸ περιορίζουν κιόλας πολὺ οἱ συγκεκριμένοι μὲ τὸ χαραγμένο περίγραμμά τους φωτοστέφανοι.

Ὅμοια, τὴν τεχνοτροπικὴ καὶ χρονικὴ διαφορά μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε καὶ

44. Radojčić, *Ikonen aus Serbien und Makedonien*, πίν. 55.

45. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei*, σ. 78.

46. Ἐ.ἀ. σημ. 38.



στον τρόπο που τυλίγεται το μαφόριο στο κεφάλι της Παναγίας, με την ίδια μορφή και με τις ίδιες αναδιπλώσεις στις δύο παραστάσεις.

Ο τρόπος που τυλίγει το μαφόριο το κεφάλι σχετίζεται συνήθως με τη στροφή ή τη μετωπικότητα των μορφών. Σ' αυτές που στρέφονται διπλώνει στη μέση στο μέτωπο ή λίγο παράπλευρα κι ύστερα πέφτει μ' άνισες πτυχές στο λαιμό, ενώ στις μετωπικές ακουμπάει οριζόντια στο μέτωπο ή σχηματίζει ὀρθια γωνία στη μέση του κι ύστερα αναδιπλώνεται συμμετρικά. Ἡ κίνησή του, που γίνεται καθαρότερα στην παρυφή, παραλλάζει ανάλογα με τη στροφή και την κλίση του κεφαλιού με πολλή ποικιλία στους δύο τύπους, που κάποτε μπερδεύονται αλλά δὲ φαίνεται νὰ ξεχωρίζουν χρονολογικά.

Ἀντίθετα με τῆς Ἀχρίδας, στην Παναγία τῆς Ρόδου τὸ δίπλωμα τοῦ μαφορίου στὸ μέτωπο φαίνεται τώρα, πὸ σχηματικά, μονάχα στὸ ἀπότομο τσάκισμα τῆς παρυφῆς κι ἡ θέση του εἶναι πὸ πλάγια, δυσανάλογα με τὴ στροφή. Ἐπειτα πτυχώνεται ὡς κάτω, ὅπως στὴν Ὁδηγήτρια τῆς Ἀχρίδας καὶ τοῦ Παλέρμου, πὸ ἐπίπεδα καὶ μαλακά.

Ἀκόμη πὸ ἀνόργανα εἶναι τοποθετημένο, ἀριστερά, στὸ ὕψος τῆς ἄκρης τοῦ ματιοῦ, τὸ χρυσὸ κόσμημα, πὸ πάει ἀπάλι, ἀνάλογα με τὴν κίνηση, λίγο πλάγια στὶς μορφές πὸ στρέφονται κι ἀκριβῶς στὴ μέση στὶς μετωπικές. Ἡ θέση του ἐδῶ φαίνεται ἄτονη, ἀντίθετα με τὸ ὁμοιομορφὸ σχέδιο, καὶ ἀνάλογα ἀδικαιολόγητη ἀπὸ τὴ μικρὴ στροφή, σὰν ἀδέξια ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου στοιχείου στὴν Παναγία τῆς Ἀχρίδας. Ὅμως στὴν παράσταση ταιριάζει, καθὼς, δεμένο ρυθμικὰ με τ' ἄλλα στοιχεῖα, παίρνει μέρος στὸ ἀνοιγμα τῶν μορφῶν ἀπὸ τὸ κέντρο πρὸς τὴν περιφέρεια, ζυγισμένο στὴν κορφή τοῦ πλάγιου κατακόρυφου ἄξονα, πὸ περνάει ἀπὸ τὸ μάτι καὶ διασταυρῶνει τὰ χέρια.

Τέλος, ὁμοια χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν τρόπο πὸ δένονται τὰ μορφικὰ στοιχεῖα στὴν παράσταση εἶναι καὶ τὸ σχέδιο πὸ ἔχουν οἱ φωτοστέφανοι. Ἐνῶ συνήθως ἔχουν σωστὸ κυκλικὸ σχῆμα, ὅπως, πρὸχειρα, κι οἱ ἀνάλογα μεγάλοι καὶ κατεβασμένοι ὡς τοὺς ὄμους φωτοστέφανοι στὸν Ἐθαγγελισμὸ τῆς Ἀχρίδας, ἐδῶ χάνουν τὴν κυκλικὴ γραμμὴ τους, γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῶν δύο προσώπων. Ἐτσι δένονται πὸ στενὰ με τὰ πρόσωπα, τὰ ἀνοίγουν ἐπίσης καὶ τὰ προεκτείνουν, τονίζοντας με κάποια ἔμφαση τὸ μνημειακὸ χαρακτήρα τους, ἀλλὰ οἱ ἴδιοι ζυγιάζονται παράτονα καὶ κατεβαίνουν στοὺς ὄμους κάπως βαριά κι ἄρρυθμα.

Τὰ χρόνια, ὅπου μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ ἡ παράσταση, ὀρίζονται με τὸ Καχριέ καὶ τὸν Ἐθαγγελισμὸ τῆς Ἀχρίδας ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος καὶ με τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά καὶ τὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Ἡ ἀπόσταση πὸ χωρίζει τὴν Ὁδηγήτρια ἀπὸ τὰ δύο τελευταῖα εἶναι φανερά μεγαλύτερη. Ἡ ζωηρὴ ὄψη τοῦ παιδιοῦ, τὰ πλαστικότερα σχήματα κι ἡ σωστὴ θέση τῶν μορφῶν στὸ χῶρο, με τὴν ὑπολογισμένη κίνηση γύρω ἀπὸ τοὺς ἄξονες, τὶς βραχύνσεις καὶ με τὶς καμπύλες τῶν ἐξωτερικῶν περιγραμμάτων, εἶναι μακριὰ ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο με τὶς γοητευτικές, λίγο πλασματικὲς μορφές πὸ κινῶνται θαμπὰ δεμένες με τὶς ἐπίπεδες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων. Ἀνάλογα τὸ ἀνεγάρδιαστο πλάσιμο καὶ τὸ ταίριασμα ὄλων τῶν μορφικῶν στοιχείων τῆς Ὁδηγήτριας σὲ μιὰν ἰσορροπημένη, ἤρεμη ἐνότητα μᾶς φέρνει πρὸς τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἀρχάγγελο με τὸ λίγο ἀποστεγνωμένο ἀπὸ τὶς πολλὲς γραμμὲς πρόσωπο καὶ τὴν ἄνιση ὄψη του, με τὸ μικρὸ κεφάλι καὶ τὰ περιορισμένα φτερά, σὲ σχέση με τὴν τονισμένη σωματικότητα καὶ τὴ λαγαρὰ σχηματικὴ πτυχολογία τῶν φορεμάτων του.

Ἐστερα, ἡ Τριχερούσα τοῦ Χελανδαρίου καὶ ἡ Ὁδηγήτρια τοῦ Λέσνοβο, χρονολο-

γυμμένες αντίστοιχα στο 1350 ή 1360 και στο 1342, παρ' όλο που δε σχετίζονται ιδιαίτερα με την 'Οδηγήτρια της Ρόδου, φαίνονται μεταγενέστερες της. Τα πρόσωπα είναι πιό άτονα, οι αναλογίες χαλαρές, οι μορφές πιό επίπεδες κι ή πτυχολογία περίπλοκη και πιό σχηματική. Έτσι βοηθούν να χρονολογηθή ή παράσταση πριν από το 1342, μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα.

Στά ίδια χρόνια, μέσα στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα, φέρνει άλλωστε κι ή σύγκριση με τις συγγενικές μορφές του Καχριε και του Εθαγγελισμού της 'Αχρίδας κι ακόμη με τις 'Οδηγήτριες του Χελανδαρίου και της 'Αχρίδας και με την Παναγία της 'Αγίας Σοφίας.

Το τεχνοτροπικό κλίμα δεν έχει ουσιαστικά αλλάξει, μόνο που οι μορφές της 'Οδηγήτριας είναι πιό ώριμες, χωρίς την πρώτη δροσιά και τὰ πλαστικά ξεπετάγματα του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα. 'Ο ζωγράφος της δουλεύει πάνω στα παλιότερα πρότυπα, σε πολύ κοντινά τους χρόνια, με ήρεμία, κάπως στατικά. Έτσι δείχνει το λιγότερο ζωηρό σχήμα της Παναγίας, το σχεδόν αδιάθροτο άπλωμα του μαφορίου της και το σχηματοποιημένο ιμάτιο του Χριστού. Έπειτα, είναι το άνοιγμα των μορφών σε πλάτος, πιό επίπεδα, που δε δείχνει αδυναμία στη σύνθεση και στο σχέδιο αλλά διαφορετική αντίληψη μάλλον για το θέμα και τη λατρεία της 'Οδηγήτριας. Επίσης είναι οι μανιεριστικές επαναλήψεις στα φυσιογνωμικά στοιχεία και στις λεπτομέρειες που εξετάστηκαν στη σύγκριση με την 'Οδηγήτρια της 'Αχρίδας, που σχετίζονται με την άποψη της 'Εκκλησίας για τη θαυματουργή δύναμη που δίνει στην εικόνα ή αντιγραφή του άρχέτυπου και που δείχνουν ασφαλώς πιό προχωρημένη εποχή.

'Οπωσδήποτε ή παράσταση δεν ξεμακραίνει πολύ από τις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα. 'Η όμοιότητα με τον Εθαγγελισμό της 'Αχρίδας είναι μεγάλη, τόσο που θά μπορούσε κανείς να διακινδυνέψη την υπόθεση, πώς ή 'Οδηγήτρια είναι πολύ όψιμο έργο του ίδιου ζωγράφου. Όπως και να είναι, δείχνει το άμέσως επόμενο βήμα της ίδιας τεχνοτροπίας και ίσως στο ίδιο εργαστήριο, όχι πιό ύστερα από το δεύτερο τέταρτο του αιώνα.

'Αλλά και μόνη της ή παράσταση δείχνει πώς ζωγραφίστηκε σε μιάν ώρα καλή, που κρατούσε ακόμη στέρεα την επαφή της με τὰ πρώτα δημιουργικά χρόνια της τέχνης των Παλαιολόγων. 'Ο χαρακτήρας των προσώπων έχει πνευματικότητα, ήρεμη περίσκεψη και μεγαλειό· τὰ μορφικά στοιχεία έχουν έσωτερική συνοχή και δύναμη έκφραστική· τὰ χρώματα και οι συνδυασμοί τους δείχνουν γνώση και εδαισθησία· οι μορφές έχουν έναν άερα άρχοντιās και πολλή αξιοπρέπεια και ή αντίληψη για τή σωματικότητα τους και ξεχωριστά ή γραμμή του χεριού της Παναγίας έχουν πολλή εδγένεια. Τέλος, το πρόσωπο του παιδιού και το ιμάτιό του ακόμη, που ή σχηματοποιημένη πτυχολογία του είναι κομψή, διακοσμητική και διόλου χαλαρή ή αντίθετα ξερή, οδηγούν στα ίδια χρόνια, όχι μακριά από το Καχριε και τον Εθαγγελισμό.

'Η 'Οδηγήτρια της Ρόδου με την ποιότητά της, που γίνεται άμεσα φανερή με την αισθητική συγκίνηση που δίνει κι έμμεσα με τή συγγένεια που έχει με άριστουργηματικά έργα, σαν τή διακόσμηση του Καχριε και της Περιβλέπτου, την Παναγία της 'Αγίας Σοφίας και τον Εθαγγελισμό της 'Αχρίδας, παίρνει τή θέση της κοντά στις καλύτερες δημιουργίες της παλαιολόγιας ζωγραφικής.

Τὰ τεχνοτροπικά γνωρίσματα, ή τεχνική και ή όμορφιά του έργου μās φέρνουν στην Κωνσταντινούπολη. Είναι πολύ πιθανό ότι ζωγραφίστηκε στην πρωτεύουσα, όπως δείχνουν τὰ χαρακτηριστικά κι ή στενή σχέση με έργα της σχολής της. 'Ο σύνδε-

σμός της άλλωστε με τη Ρόδο φαίνεται να είναι τυχαίος, γιατί ούτε έπαρχιακά γνωρίσματα έχει ούτε παρουσιάζει καμιά οδσιαστική σχέση με τις παλαιολόγειες τοιχογραφίες, που σώζονται στο νησί<sup>47</sup>. Μπορεί να έγινε παραγγελία στην Κωνσταντινούπολη ή και να μεταφέρθηκε συμπτωματικά στη Ρόδο. Όστόσο μπορεί να είναι ένα σημάδι της καλλιτεχνικής έπαφής του νησιού με την πρωτεύουσα.

Το σύνδεσμο με την Κωνσταντινούπολη και την αξία του έργου δείχνει και η στενή σχέση που έχει η Όδηγήτρια με τις ανάλογες μεταβυζαντινές παραστάσεις. Από όσο ξέρω, περισσότερο από τις σχετικές παλαιολόγειες εικόνες δίνει στο σύνολο, και σε λεπτομέρειες<sup>48</sup>, το παλαιολόγειο πρότυπο που κυρίως χρησιμοποίησαν οι ζωγράφοι της Κρητικής σχολής, σαν εικόνιζαν την Παναγία Βρεφοκρατούσα. Οι Όδηγήτριες και γενικά οι Βρεφοκρατούσες του Δαμασκηνού<sup>49</sup>, του Έμμανουήλ Λαμπάρδου<sup>50</sup>, του Ριτζού<sup>51</sup>, του Βίκτωρος<sup>52</sup> και άλλων γνωστών και ανώνυμων ζωγράφων<sup>53</sup> έχουν μεγάλη συγγένεια με την Όδηγήτρια της Ρόδου, που είναι έτσι ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πόσο κοντά στη βυζαντινή παράδοση κινήθηκαν οι ζωγράφοι της Κρητικής σχολής.

Εικονογραφικά η παράσταση ανήκει στην αυστηρότερη παραλλαγή του τύπου της Όδηγήτριας, που έχουν και οι Όδηγήτριες του Παλέρμου<sup>54</sup>, της Αχρίδας<sup>55</sup>, της Μονής του Σινά<sup>56</sup>, της Μονής της Αγίας Τριάδας κοντά στη Μόσχα<sup>57</sup>, του Λέσνοβο<sup>58</sup>, του Αγίου Νικολάου Όρφανου στη Θεσσαλονίκη<sup>59</sup>, της Αχρίδας στο Μουσείο του Βελιγραδίου<sup>60</sup>, ή ψηφιδωτή στο Μουσείο της Σόφιας<sup>61</sup> και η Μεσοπαντίτισσα της Κρήτης<sup>62</sup>. Κοινά χαρακτηριστικά τους είναι οι συγκρατημένες στροφές, που καθορίζουν τη σχέση

47. Ά. Όρλάνδου, Βυζαντ. και μεταβυζαντ. ναοί της Ρόδου, ΑΒΜΕ τεύχ. 2.

48. Όπως είναι η λεπτομέρεια του κοσμήματος. Το ίδιο σχέδιο, που είναι μάλλον σπάνιο στο 14ο αί. (παραπλήσιο είναι το κόσμημα στη Χώρα του Αχωρήτου του Καχριέ και στην Παναγία της άμφιπρόσωπης εικόνας του Πογκάνοβο· Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, πίν. 59) άπαντάει συχνά στο 15ο αί. και σχεδόν κατά κανόνα, κομψότερο και σχηματικότερο, στις μεταβυζαντινές Παναγίες.

49. Ά. Ευγοπούλου, Σχεδιάσμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν, Άθηναι 1957, πίν. 38,2.

50. Ά. Ευγοπούλου. Ξ.ά. πίν. 44,2 και Κατάλογος των εικόνων του Μουσείου Μπενάκη, Άθηναι 1936, πίν. 13 άριθ. 13 και πίν. 14 άριθ. 16. Μ. Chatzidakis, Ikonen, πίν. 44 εικ. 56.

51. Felicetti - Liebenfels, πίν. 110 Β.

52. Ά. Ευγοπούλου, Σχεδιάσμα, πίν. 53,1.

53. Μ. Chatzidakis, Ikonen, πίν. 11 εικ. 20. Ά. Ευγοπούλου, Κατάλογος εικόνων Μουσ. Μπενάκη, πίν. 36 άριθ. 14. Ά. Μαραβά - Χατζηνικολάου, Πάτιμος, Άθηναι 1957, πίν. XXXII εικ. 56.

54. Βλ. σημ. 37.

55. Βλ. σημ. 38.

56. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, Άθηναι 1956, τ. Α, εικ. 226 και 234.

57. Ν. Κόντακωφ, Εικονογραφία της Θεοτόκου (ρωσ.), Πετρούπολις 1915, τ. Β, σ. 202 εικ. 93.

58. Βλ. σημ. 41.

59. Ά. Ευγοπούλου, Εικόν της Θεοτόκου Όδηγήτριας, ΕΕΒΣ, Έτος Γ (1926) σ. 136 εικ. 1 και V. J. Djurić, Les fresques de la chapelle du despote Jovan Ugleješa à Vatopedi, Πρακτικά του XII Βυζαντ. Συνεδρίου της Αχρίδας, Βεογραδ 1961, εικ. 14.

60. Djurić, Ξ.ά. εικ. 15.

61. Ξ.ά. εικ. 17.

62. G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, Venezia 1908, τ. Β, σ. 302, εικ. 370 και 371.

τῆς Παναγίας μὲ τὸ παιδί καὶ μὲ τὸν πιστό, τὰ βλέμματα ποὺ κατευθύνονται μπροστά, οἱ κινήσεις τῶν χεριῶν καὶ τὸ κλειστὸ εἰλητάριο.

Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ ἔχει ἡ Ὁδηγήτρια στὴν προμετωπίδα τοῦ Ψαλτηρίου Χάμιλτον τοῦ Βερολίνου<sup>63</sup> καὶ ἀπ' ὅσο φαίνεται ἡ Ὁδηγήτρια στὰ μολυβδόβουλλα τοῦ Μιχαήλ τοῦ ΙΙΙ<sup>64</sup> καὶ τοῦ Πατριάρχου Φωτίου<sup>65</sup>. Κατὰ τὸν Grabar ἡ λατρευόμενη εἰκόνα τῆς μικρογραφίας εἶναι ἡ ἀχειροποίητη Ὁδηγήτρια τοῦ Βυζαντίου<sup>66</sup> καὶ εἶναι οἱ ἀπεικονίσεις τῆς στὰ μολυβδόβουλλα τοῦ Μιχαήλ καὶ τοῦ Φωτίου<sup>67</sup>.

Ὑστερα ταιριάζει στὸν τύπο τῆς καὶ ἡ σχετικὴ περιγραφή στὸ λόγο τοῦ Πατριάρχου Φωτίου, ποὺ κατὰ τὸν Grabar ἀναφέρεται στὴν ἀχειροποίητη Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς τῶν Ὁδηγῶν<sup>68</sup>: «... Καὶ γὰρ οἶονεὶ τῇ μὲν στοργῇ τῶν σπλάγχων τὴν ὄψιν πρὸς τὸ τεχθὲν συμπαθῶς ἐπιστρέφουσα, οἷα δὲ τῷ ἀπαθεῖ καὶ ὑπερφνεῖ τοῦ τόκου εἰς ἄσχετον ἄμα καὶ ἀτάραχον ἀρμοζομένη κατάστημα διαθέσεως παραπλησίως φέρει τὸ ὄμμα σχηματιζόμενον». Ἀπὸ αὐτὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε, πὼς ἡ Ὁδηγήτρια τῆς Ρόδου, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες τοῦ ἴδιου τύπου, ἔχουν γιὰ πρότυπό τους τὴν περιφημὴ εἰκόνα τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Τέλος, στὴν παράσταση τῆς Ρόδου τὰ τεχνοτροπικὰ μὲ τὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ δένονται μὲ τρόπο, ποὺ δείχνει μιὰ κατασταλαγμένη ἀντίληψη γιὰ τὴ λατρευτικὴ σχέση τοῦ πιστοῦ μὲ τὰ εἰκονιζόμενα θεῖα πρόσωπα, σχέση ἀμεσώτερη καὶ σύμφωνη γενικὰ μὲ τὶς ἀνθρωπιστικὲς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἡ αὐστηρότητα τοῦ τύπου σπάει μὲ τὶς καλοσχηματισμένες μορφές. Τὰ ἀπλά, σχηματικὰ διαρθρωμένα, φορέματα μὲ τὰ ζεστὰ χρώματα κι οἱ μεγάλοι φωτοστέφανοι, ποὺ περιορίζουν ὅσο παίρνει τὸ ἀφηρημένο χρυσὸ βάθος, ὀδηγοῦν τὸ μάτι στὰ πρόσωπα μὲ τὴ σοβαρὴ φιλόνηθη ἔκφραση. Ἐπίσημες, ἐπιβλητικὲς μορφές ἡ Παναγία μὲ τὸ Χριστὸ ἔρχονται μὲ συμπάθεια μπροστά, κοντὰ στὸν ἄνθρωπο ποὺ ζητάει τὴ λύτρωση ἀπὸ τὴν «ἀγλὴν τῶν πταισμάτων» του.

Ἐπειτα τὰ ὄραϊα χέρια μοιράζονται ἐκφραστικὰ τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν εὐαισθησία τῶν προσώπων. Ἡ εὐλογία τοῦ Χριστοῦ ἔχει τὴν τρυφερότητα τοῦ παιδιοῦ καὶ τὴν ἐπισημότητα τοῦ Κριτῆ. Καὶ ἡ Παναγία δέεται στὸ Χριστὸ γιὰ τοὺς «ἀνυμνοῦντας τὸν τόκον τῆς» καὶ μαζὶ φαίνεται νὰ μεσιτεύη σ' αὐτὸν γιὰ τὸν Χριστιανὸ ποὺ καταφεύγει «θαροῶν» στὴν Βρεφοκρατοῦσα Παναγία, ποὺ εἶναι, «προστασία τῶν Χριστιανῶν ἀκαταίσχυντος, μεσιτεία πρὸς τὸν Ποιητὴν ἀμετάθετος, τῶν περᾶτων ἢ ἐλπίς, θλιβομένων ἢ ἀντίληψις, τὸ φυλακτήριον πάντων καὶ χαράκωμα καὶ ἱερὸν καταφύγιον»<sup>69</sup>.

63. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, εἰκ. 1.

64. Ἐ.ἀ. εἰκ. 55.

65. Ἐ.ἀ. εἰκ. 59.

66. A. Grabar, *Iconoclasme*, σ. 202 καὶ *Une pyxide en ivoire*, *Dumb. Oaks Papers*, τ. XIV (1960) σ. 128.

67. *Iconoclasme*, σ. 189.

68. Ἐ.ἀ. σ. 184 - 185 καὶ 189.

69. Πρόχ. *Εὐχολόγιον τὸ Μέγα*, Ἐνετίησιν, 1775.



Ἄμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου : α - β. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος καὶ λεπτομέρεια αὐτοῦ

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

## Β'. 'Ο Άγιος Νικόλαος

'Η πρώτη παράσταση ( Πί ν. 34 – 35· Παρένθ. Πί ν. Β' ).

'Ο Άγιος εικονίζεται ως τή μέση περίπου, στο συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο. Γυρίζει και βλέπει δεξιά· με τὸ ἄριστερό του χέρι κρατεῖ Εὐαγγέλιο καὶ με τὸ δεξιὸ μπροστά, στο ὕψος τοῦ Εὐαγγελίου, εὐλογεῖ. Ἄριστερά καὶ δεξιά του, στίς ἄκρες, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία, σὲ μικρὴ κλίμακα, στρέφονται καὶ τοῦ προσφέρουν τὸ Εὐαγγέλιο καὶ τὸ ὠμοφόριο<sup>70</sup>. Πιὸ ψηλά εἶναι ἡ ἐπιγραφή, με κόκκινα γράμματα : Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

Τὸ φαιλόنيό του ἔχει χρῶμα βαθυκάστανο πρὸς τὸ μενεξεδί, σὰν τὸ μαφόριο τῆς Ὁδηγήτριας, με πλατιῆς σκοτεινότερες πτυχῆς καὶ με λίγες χρυσῆς γραμμῆς στὴν ἄκρη τοῦ λαιμοῦ. Τὸ ὠμοφόριο εἶναι ἄσπρο με περάσματα ὠμῆς σιένας, πού τοῦ δίνουν ζεστὸ τόνο, καὶ σταχτιά θαλασσιὰ κάπου κάπου. Οἱ μεγάλοι σταυροὶ του — δύο στοὺς στῆθος καὶ ἓνας κάτω ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο — ἔχουν χρῶμα γαλάζιο, ἴδιο με τὸ μαντίλι τῆς Παναγίας. Ἡ ἄκρη ἀπὸ τὸ στιχάριο στοὺς λαιμοὺς εἶναι ἄσπρη, ὅπως τὸ ὠμοφόριο. Τὸ Εὐαγγέλιο, πολὺ κατεστραμμένο, ἔχει στάχωμα καφῆ πρὸς τὸ λαδί με κόκκινη, ὄρθια ἐξάγωνη πέτρα στὴ μέση, γαλάζιες σὲ πλαγιαστὸ ἐξάγωνο γύρω, χρυσῆς γραμμῆς καὶ ὀρθογώνια πλαισιώματα. Οἱ στενῆς πλευρῆς του εἶναι κόκκινες καὶ τὰ δεσίματα χρυσά.

'Ο Χριστὸς ἄριστερά φορεῖ γαλάζιο καὶ καστανὸ - μενεξεδί, σὰν τὸ φαιλόνιο τοῦ Ἁγίου, χιτῶνα καὶ ἱμάτιο· τὸ Εὐαγγέλιό του εἶναι χρυσό, στολισμένο με γαλάζιες καὶ κόκκινες πέτρες καὶ με μαργαριτάρια. Ἡ Παναγία φορεῖ ὅμοια μενεξεδί μαφόριο, στολισμένο με χρυσῆς γραμμῆς στὴν παρυφῆ καὶ με κοκκιδωτοὺς σταυροὺς.

Τὸ πρόσωπο καὶ τὸ χέρι τοῦ Ἁγίου εἶναι πλασμένα μ' ἓνα βασικὸ χρῶμα - προπλασμό, πὸ ξανοίγεται με ἄσπρο ὡς τὰ φῶτα. Εἶναι ἓνα χρῶμα κόκκινο πρὸς τὸ σκούρο πορτοκαλί ἢ κεραμιδί — σύνθετο μᾶλλον ἀπὸ κιννάβαρι, κίτρινο καὶ ἄσπρο — πὸ ἐντελῶς στίς ἄκρες καὶ στίς σκιῆς τῶν χαρακτηριστικῶν σκουραίνει σὲ καφέ.

Αὐτὸ τὸ ἄψυ κόκκινο κυριαρχεῖ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου καὶ ἀντανακλάει σὲ ὅλη τὴν ὄψη τῆς μορφῆς· εἶναι σὰν τὸ ζωνρὸ χρῶμα πὸ παίρνει τὸ ἠλιοψημένο δέρμα τῶν ἀνθρώπων πὸ ἐπιτηδεύονται στὴ θάλασσα. Δὲ φαίνεται πιθανὴ ἢ ὑπόθεση πὸς μορεῖ ἢ μορφή νὰ κάηκε, ἐκτεθειμένη πολὺν καιρὸ κοντὰ σ' ἀναμμένα κεριὰ, γιατί δὲ μοιάζει νὰ ἔχη καμιά ἰδιαίτερη ἀλλοίωση ἢ παράσταση. Φαίνεται μᾶλλον ὁ ζωγράφος νὰ προτίμησε τὸ δυνατό χρῶμα γιὰ τὸν θαυματοουργὸ ἁγίό του, πὸ προστατεύει ὄσους κινδυνεύουν στὴ θάλασσα. Ἀνάλογο χρῶμα ἔχουν ἔπειτα καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Βέροιας, πὸ παρουσιάστηκε στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεση<sup>71</sup>, καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὴν πίσω πλευρὰ τῆς Τριχερούσας τοῦ Χελανδαρίου<sup>72</sup>.

Τὰ σαρκώματα, πὸ γίνονται με τὸ ἴδιο, ἀνοιχτότερο χρῶμα, ἀπλώνονται σὲ μεγάλη ἐπιφάνεια. Τὰ φῶτα εἶναι με ἄσπρο, μόλις σπασμένο με κόκκινο, καὶ εἶναι γραμμῆς καμπύλης ἢ ἴσες, πὸ ἔχουν παλμὸ καὶ ἔνταση, καὶ τὸ πλάτος τους παίζει, ἀνάλογα με τὴ σημασία τοῦ ὄγκου πὸ πλάθουν καὶ φωτίζουν.

Μὲ ὅμοιο τρόπο δουλεύονται τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια, μ' ἓνα βασικὸ σκούρο χρῶμα, μαυρὸ με μπλέ, πὸ ξανοίγεται πάλι με ἄσπρο σὲ τρεῖς συνολικὰ τόνους·

70. Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Β, σ. 93.

71. Βυζαντινὴ Τέχνη, σ. 274, ἀριθ. 243.

72. Sv. Radojčić, Ikonen aus Serbien und Makedonien, σ. XI, πίν. 47.

στὸν δεύτερο, σταχτι θαλασσί, καὶ στὸν τρίτο, γιὰ τὰ φῶτα ἄσπρο μὲ ἐλάχιστο θαλασσί, ποὺ τοῦ δίνει μόλις μιὰ ψυχρὴ χροιά.

Ἔτσι ἡ ἀντίθεση τῶν θερμῶν μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα βγαίνει ἀπὸ τὸ πρόσωπο, καθὼς τὸ κόκκινο - πορτοκαλί στοὺς διάφορους τόνους του συμπληρώνεται ἀντίστοιχα μὲ τὸ μαῦρο - μπλε καὶ τὸ σταχτι στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὰ γένια ποὺ τὸ τριγυρίζουν. Χαρακτηριστικοί, γιὰτὶ εἶναι ἐντοπισμένοι, εἶναι οἱ συμπληρωματικοὶ τόνοι στὰ μάτια, ἀνάμεσα στὸ πάνω βλέφαρο ὅπου οἱ σκιές του, ὅπως καὶ τὰ φρύδια, εἶναι καστανές, ἐνῶ στὸ κάτω βλέφαρο εἶναι καφέ πρὸς τὸ λαδί. Ὅμοια, ἀπὸ τίς δυὸ ἄσπρες γραμμὲς τοῦ ἄσπραδιοῦ ἢ μιᾶ, πρὸς τὴν καστανόμαυρη κόρη, ἔχει λίγο κόκκινο, ἐνῶ ἡ ἄλλη ἔχει θαλασσί.

Τὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ μπροστά κι ἐπάνω κι ἀπλώνεται σ' ὀλόκληρο τὸ πρόσωπο, μὲ εἰλικρίνεια καὶ γενναιοδωρία, ἀφήνοντας στὴ σκιά τὴν ἄκρη του καὶ χωρὶς ἄσπρα φωτισμάτα τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια ἀπὸ τὴ μέση σχεδὸν καὶ δεξιά, κι ἔτσι καὶ μὲ τίς συνιζήσεις δηλώνεται σωστὰ ἡ μικρὴ στροφή.

Ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀνάλογη μὲ τῆς Ὀδηγήτριας· πλάσιμο ζωγραφικό, μὲ χρώματα διαλυμένα σὲ λεπτὲς πινελιές — γραμμές, χωρὶς περιγράμματα καὶ μὲ ζωηρὰ φῶτα. Ἡ δουλειὰ εἶναι ἐλεύθερη, σταθερὴ καὶ θαυμαστὰ ἐπιτήδεια.

Τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι πλασμένο ὅπως τοῦ Ἁγίου Νικολάου, πιὸ ἀπλά, μὲ κόκκινο - καφέ καὶ μὲ καφετιές σκιές, ἐνῶ τῆς Παναγίας εἶναι μὲ δυὸ τόνους καφέ, μέτριο καὶ πολὺ ἀνοιχτό (Πί ν. 35 α, γ).

Τεχνοτροπικὰ ἡ παράσταση συνδέεται μὲ προγενέστερες καὶ ὑστερότερες τῆς παλαιολόγιες μορφές.

Ὁμοιότητα ἔχει ὁ Ἅγιος Νικόλαος μὲ παλαιολόγιες ἀνάλογες παραστάσεις σὲ φορητὲς εἰκόνες, ὅπως εἶναι ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὴν πίσω πλευρὰ τῆς Τριχερούσας, ὁ Ἅγιος Νικόλαος τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Νικολάου τῆς Ἀχρίδας<sup>73</sup>, ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας<sup>74</sup>, ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὰ Σκόπια<sup>75</sup> καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ντέτσανη<sup>76</sup>.

Ὁ τύπος τοῦ Ἁγίου εἶναι βασικὰ σ' ὅλες ὁ ἴδιος : Ἡλικιωμένη μορφή μὲ ζωηρὸ βλέμμα, πλατὺ καὶ ψηλὸ ρυτιδωμένο μέτωπο, λίγα μαλλιά στὴν κορφή του, τοξωτὰ φρύδια, μύτη ἀρθρωμένη σὲ τρία μέρη, κυματιστὰ μαλλιά, μουστάκι καὶ στρογγυλεμένα γένια σὲ μέτριο μάκρος. Ἐκτὸς ἀπὸ τῆς Ρόδου ὅλοι βλέπουν ἀριστερὰ ἢ μπροστά. Ἡ ὁμοιότητα εἶναι μεγαλύτερη μὲ τίς εἰκόνες ποὺ βρίσκονται στὸ Χελανδάρη, στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας καὶ στὰ Σκόπια. Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου μοιάζουν, τὸ στήσιμο τῶν μορφῶν στὸ χῶρο τῆς εἰκόνας εἶναι ἀνάλογο καὶ τὰ μακριὰ δάχτυλα κάνουν τὴν ἴδια κίνηση εὐλογίας.

Περισσότερο πάντως μπορεῖ νὰ συνδεθῇ ἡ παράσταση μὲ τὸν Ἅγιο τοῦ Χελανδαρίου. Ὑπάρχουν, ἄτονες ἐδῶ, οἱ ἄσπρες γραμμὲς στὴν ἀρχὴ τῶν φρυδιῶν, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ζωηρὰ στοιχεῖα στὴ μορφή τῆς Ρόδου. Οἱ δγκοὶ δηλώνονται ἀνάλογα· ἡ μύτη εἶναι μακριὰ καὶ μᾶλλον λεπτὴ κι ἀνάλογα σημειώνονται οἱ καμπύλες στὸ κάτω βλέφαρο. Τὰ

73. Djurić – Radojčić, *Ikônes de Yougoslavie*, πίν. XXIX.

74. Ἐ.ἀ. πίν. XXXII - XXXIII.

75. Ἐ.ἀ. πίν. XXXVII καὶ Radojčić, *Ikônes*, πίν. 44.

76. Djurić – Radojčić, *Ikônes*, πίν. XLVII καὶ Radojčić, *Ikônes*, πίν. 38 - 39.

μαλλιά έχουν την ίδια τακτοποίηση στους κροτάφους κι ανάλογη τὸ μουστάκι καὶ τὰ γένια. Τέλος, ὁ κοκκινωπὸς τόνος τοῦ προσώπου κι ἡ ἀντίθεση μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα στὰ μαλλιά κλπ. δημιουργοῦν ἀνάλογη ἐντύπωση<sup>77</sup>.

Οἱ ὁμοιότητες πού ἔχει ἡ παράσταση ὅμως μὲ τὶς παραπάνω εἰκόνες δὲν ὀδηγοῦν σὲ οὐσιαστικὴ τεχνολογικὴ συσχέτιση καὶ πολὺ περισσότερο σὲ χρονολογικὴ. Εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὴ σύγκριση, πῶς ὅλες εἶναι μεταγενέστερές της, καὶ δείχνουν σὲ λίγο ἢ περισσότερο προχωρημένους χρόνους τὴν ἐξέλιξη τοῦ τύπου. Ὅλες παρουσιάζουν λίγο πολὺ μιὰ σχηματοποίηση, πού ἐκδηλώνεται μὲ τὴ χαλαρότητα τῆς μορφῆς, μὲ τὰ τονισμένα περιγράμματα, τὰ πιὸ ἄτονα χαρακτηριστικά, μὲ τὴ γραμμικὴ σχηματικότητα τῶν πτυχῶν ἢ μὲ τὴν ὀξύτητα τῶν ἀκμῶν τους.

Στὴν παράσταση τῆς Ρόδου δὲν ὑπάρχει σχηματοποίηση. Ὁ πλαστικὸς χαρακτήρας, χωρὶς νὰ τονίζεται ιδιαίτερα, ὅπως γίνεται μὲ τοὺς σχεδὸν χαραγμένους ὄγκους στὸ μέτωπο καὶ μὲ τὶς κόκκινες κηλίδες στὰ μάγουλα τοῦ Ἁγίου τοῦ Χελανδαρίου, εἶναι ὀλοφάνερος μὲ τὶς χρωματικὲς ἐναλλαγὲς καὶ μὲ τὶς καμπύλες τοῦ σχεδίου τῆς μορφῆς, σ' ἕναν τόνο μαλακὸ καὶ καθαρὸ, μὲ εὐγένεια καὶ ἡρεμία, καὶ μᾶς ὀδηγεῖ, μαζὶ μὲ τὰ φυσιογνωμικὰ στοιχεῖα καὶ μὲ τὸν τρόπο γενικά τῆς δουλειᾶς, στὴν Κωνσταντινούπολη, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καχριέ.

Μὲ τὸν ἀνώνυμο ἅγιο τοῦ παρεκκλησίου<sup>78</sup> — ἴσως τὸν Ἅγιο Ἀκίνδυνο κατὰ τὸν Underwood — ἡ ὁμοιότητα, ἀναλογικά, εἶναι σημαντικὴ: τὸ σχῆμα πού ἔχουν τὰ μάτια μὲ τὸ τονισμένο ἐπάνω βλέφαρο καὶ τὴν καθαρὴ καμπύλη στὸ κάτω βλέφαρο· τὰ φρύδια πού σηκώνονται σὰ χορδὴ τόξου· ὁ τρόπος πού φωτίζεται ἡ μορφή, πού βλέπει ἀνάλογα δεξιά: τὰ μάγουλα μὲ τὶς ἀδιόρατες σχεδὸν γραμμὲς πού τὰ πλάθουν καὶ μὲ τοὺς μαλακοὺς ὄγκους στὰ μῆλα· οἱ ζωηρὲς φωτεινὲς γραμμὲς στὸ πρόσωπο κι ἀνάλογα κυματιστὲς κι ἐλαφριὲς στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, στὴν ἴδια περίπου σχέση μὲ τὸ σκοτεινότερο βάθος τους, κι ἀκόμη τὸ σχῆμα τῆς μύτης φέρνουν τὸν Ἅγιο Νικόλαο πολὺ πιὸ κοντὰ στὸν Ἅγιο τοῦ Καχριέ παρά στὸν Ἅγιο τοῦ Χελανδαρίου, πολὺ πιὸ κοντὰ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα παρά στὸ 1350.

Ἀνάλογες ὁμοιότητες τεχνικῆς καὶ τεχνολογίας σημειώνονται καὶ σὲ σύγκριση μὲ ἄλλες μορφὲς ἁγίων τοῦ παρεκκλησίου. Στὸν Ἅγιο Δαυὶδ τῆς Θεσσαλονίκης<sup>79</sup> καὶ στὸν Ἀδάμ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο<sup>80</sup> βρίσκομε ὅμοια ζωηρὴ τὴ δέσμη ἀπὸ τὶς ἄσπρες γραμμὲς, πού φεύγουν, ριζωμένες ἀνάμεσα στὰ φρύδια, σὰ φτεροῦγες. Στὸν Ἅγιο Σάββα τὸν Στρατηλάτη<sup>81</sup> τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν κι ἡ ἀπόσταση πού κρατοῦν ἀπὸ τὴ μύτη μοιάζουν ἀκόμα περισσότερο καὶ παρόμοια εἶναι τὸ πλάσιμο, ιδιαίτερα στὰ μάγουλα, καὶ τὸ σχῆμα τῆς μύτης μὲ τὴν τριγωνικὴ βάση της, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριο<sup>82</sup> καὶ στὸν Ἅγιο Φλώρο<sup>83</sup>, καὶ τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ, ἀπ' ὅ,τι σώζεται, ὅπως καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριο καὶ στὸν Ἅγιο Θεόδωρο τὸν Τήρωνα<sup>84</sup>. Τὸ σχῆμα πού ἔχουν τὰ μάτια, τὰ φρύδια, ἡ μύτη κι ἡ καμπύλη στὸ κάτω βλέφαρο, τὸ πλάσιμο στὰ μάγουλα καὶ οἱ ζωηρὲς

77. Βλ. ἔγχρωμη φωτογρ. στὸν Radojčić, *Ikonen*, πίν. 47.

78. P. Underwood, *Fourth prelim. Report*, DOP, τ. XIII (1959) εἰκ. 18.

79. Ἐ.ἄ. εἰκ. 20.

80. P. Underwood, *First prelim. Report*, DOP, τ. IX-X, εἰκ. 68.

81. *Fourth prelim. Report*, εἰκ. 16.

82. Ἐ.ἄ. εἰκ. 9.

83. Ἐ.ἄ. εἰκ. 6.

84. Ἐ.ἄ. εἰκ. 11.



ἄσπρες γραμμές στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια φέρνουν τὸν Ἅγιο Νικόλαο κοντὰ στὸν Ἅγιο Γουρία<sup>85</sup>. Ἐπειτα τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ καὶ τὸ τόξο τῶν φρυδιῶν τὰ βρίσκομε πάλι σὲ μορφές ἀπὸ τὴν δεξιὰ ομάδα τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου<sup>86</sup>, ὅπως ὁμοιότητα στὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ στόμα βρίσκομε καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο<sup>87</sup>.

Ὁ Ἅγιος Νικόλαος σχετίζεται ἐπίσης μὲ μορφές τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων<sup>88</sup> καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ<sup>89</sup> τῆς Θεσσαλονίκης, μνημεῖα ποῦ εἶναι σύγχρονα τοῦ Καχριεὲ καὶ δείχνουν νὰ ἔχουν στενὴ τεχνοτροπικὴ συγγένεια μ' αὐτό.

Μὲ τὸν προφήτη Ἰωνά τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων<sup>90</sup> μοιάζει σὲ πολλὲς λεπτομέρειες τῶν χαρακτηριστικῶν, στὰ φῶτα, στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, στὴν ὀργάνωση καὶ στὴ δύναμη ὅλης τῆς μορφῆς. Μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Ὀρφανοῦ<sup>91</sup> ἔχει τὸν ἴδιο τύπο. Γενικότερα τὸ στρογγύλεμα καὶ ἡ συγκρότηση τῆς μορφῆς, οἱ καλοδουλεμένες μαλακὲς ἐπιφάνειες, ἡ ἔκταση κι ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ, ἡ ἐκφραστικὴ δύναμη καὶ τὸ ζωηρὸ βλέμμα καὶ μαζί λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ, τὰ τοξωτὰ φρύδια, ἡ ραδινὴ μύτη, οἱ ἄσπρες γραμμές στὰ φρύδια καὶ τὰ κυματιστά, στέρα φωτίσματα στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια<sup>92</sup> — λεπτομέρειες ποῦ ὑπάρχουν συχνὰ στὶς τοιχογραφίες τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας, σὲ ἀλλιῶτικο ἢ παραπλήσιο τεχνοτροπικὸ κλίμα — φέρνουν τὴν παράσταση κοντὰ στὸν Ὀρφανό.

Σχέση ἔχει ἀκόμη ὁ Ἅγιος καὶ μὲ ὑστερότερες τοιχογραφίες τοῦ 14ου αἰώνα, ποῦ δείχνουν ἐπίσης τὴν ἐπίδραση τοῦ Καχριεὲ, ὅπως μὲ τὸν Χρυσόστομο στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Χριστοφόρου στὸ Μυστρᾶ<sup>93</sup> καὶ πιὸ ξέμακρα μὲ τὸν Χρυσόστομο τῆς Περιβλέπτου<sup>94</sup>.

Τέλος, σημειώνεται ἡ μορφικὴ συγγένεια τοῦ Ἁγίου μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Νερέντιτσα<sup>95</sup>, τὸν ἀνώνυμο ἱεράρχη τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Ἀχρίδας<sup>96</sup>, τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ<sup>97</sup> καὶ μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Μιλέσεβο<sup>98</sup>.

Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία στὶς ἄκρες δὲ μοιάζουν οὔτε στὴ μορφή οὔτε καὶ στὴν τεχνικὴ ιδιαίτερα μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο κι εὐκολώτερα μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὶς μορφές στὴν πλευρὰ τῆς Ὁδηγήτριας, προπαντὸς μὲ τὸν ἄγγελο ποῦ σώζεται δεξιὰ.

85. Ἐ.ἀ. εἰκ. 24.

86. First prel. Report εἰκ. 73.

87. Fourth prel. Report, εἰκ. 5.

88. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ Ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953.

89. Βλ. Ἐ.ἀ. σημ. 32.

90. Ἐ.ἀ. σημ. 88, πίν. 8,3.

91. Ἐ.ἀ. σημ. 33, πίν. 43, 82.

92. Ἐ.ἀ. πίν. 13, 24 πίν. 19, 35 πίν. 25, 47 πίν. 40, 75 πίν. 41, 79 πίν. 59, 113 καὶ 114 πίν. 69, 133, πίν. 75, 148 καὶ 149 πίν. 85, 169 πίν. 87, 172 πίν. 93, 186 καὶ πίν. 94, 187.

93. Ν. Δρανδάκη, Τοιχογραφίες ναϊσκῶν τοῦ Μυστρᾶ, Πειραγμένα Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Ἀθῆναι 1955, τ. Α, πίν. 22.

94. Ἐ.ἀ. πίν. 23α.

95. Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei, Haag 1930, εἰκ. 39.

96. R. Hamann – MacLean u. H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 10.

97. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α, εἰκ. 81.

98. Ἐ.ἀ. σημ. 96, εἰκ. 87 καὶ Millet – Frolow, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, Paris 1954, τ. Α, πίν. 77,2.

Συνδέονται επίσης αντίστοιχα σε λεπτομέρειες με μορφές του Καχριέ και του 'Ορφανού και με τον Εὐαγγελισμό τῆς 'Αχρίδας.

Ἡ τεχνοτροπική συγγένεια πού ἔχει ὁ Ἅγιος Νικόλαος με τὸ Καχριέ και με τὸν 'Ορφανό, ἡ τεχνική και τὰ ἴδια τὰ χαρακτηριστικά του βοηθοῦν γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἔργου.

Ἡ δεξιόσῦνη τῆς δουλειᾶς, ἡ ἀκτινοβολία τῆς ἀρρενωπῆς μορφῆς με τὴν ἡρεμα ἐκφρασμένη πλαστικότητα και τὸ ὀλοκάθαρο, φωτισμένο σὰν ἀπὸ μέσα, πρόσωπο, οἱ ἀρμονικὲς ἀλλαγὲς τῶν χρωμάτων και ἡ ἰσορροπία τῶν μορφικῶν στοιχείων, πού ἀρθρώνουν τὴν ἀγιότητα του σε ἀνθρώπινα μέτρα, φέρνουν, νομίζω, στὰ χρόνια μέσα στοῦ δευτέρου τέταρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅταν θὰ ξαναδουλεύονταν τὰ ἴδια τὰ στοιχεῖα τοῦ Καχριέ και τὰ παραπλήσια τοῦ 'Ορφανού, σε μιὰ φορητὴ εἰκόνα, με κατασταλαγμένο, ὀριμότερο αἶσθημα, πολὺ πρὶν νὰ ὀδηγήσει ἡ ἐπανάληψή τους σε τυπικοὺς σχηματισμούς.

Ἐπειτα, ὅπως σχετίζεται με ἔργα τῆς πρωτεύουσας ἢ ἐπηρεασμένα ἀπὸ αὐτήν, εἶναι φανερό πὼς εἶναι ἔργο τῆς σχολῆς της και πὼς ὁ τόπος πού ζωγραφίστηκε εἶναι με μεγάλες πιθανότητες ἡ Κωνσταντινούπολη. Καὶ ἡ ἐξιδανίκευση πού χαρακτηρίζει με τάσεις κομψότητας τὴν ἀντρίκεια γεροδεμένη μορφή στηρίζει τὴ σκέψη.

Ἐστερα ἀπὸ τὴ χρονολόγηση χωριστὰ τῆς 'Οδηγήτριας και τοῦ Ἁγίου Νικολάου μέσα στὰ ἴδια χρόνια και τὴ συσχέτισή τους με τὰ ἴδια ἔργα, βασικά, με τὴν ἴδια σχολή και με τὸν ἴδιο τόπο, ἔρχεται τὸ πρόβλημα γιὰ τὴ σχέση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ μιὰ και στὴν ἄλλη παράσταση τῆς εἰκόνας· ἀν εἶναι σύγχρονες κι' ἀκόμα, ἀν εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Τὸ πρόβλημα εἶναι δύσκολο, γιὰτὶ οἱ μορφὲς στὶς δυὸ πλευρὲς φαίνονται διαφορετικές. Ὅμως, μετρώντας τὰ θετικὰ και τὰ ἀρνητικὰ στοιχεῖα και τὴ σημασία τους μπορούμε νὰ προχωρήσουμε σε μιὰν ἀπάντηση, πού τελικὰ βέβαια θὰ ἐξαρτηθῆ ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα πού θὰ δώσει μιὰ ἐργαστηριακὴ ἀνάλυση δειγμάτων ἀπὸ τὶς παραστάσεις :

1. Ἡ φυσιογνωμικὴ διαφορά πρῶτα εἶναι φανερὴ. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος δὲν ἔχει ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη καμιά πραγματικὴ, καθὼς φαίνεται, σχέση με τὴν 'Οδηγήτρια. Ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἀνάλογη σχέση κι ἀνάμεσα στὴν 'Οδηγήτρια και στοῦ παιδί. Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας εἶναι ὀρειδὲς μακρόστενο και τοῦ Χριστοῦ στρογγυλεμένο, ὅπως εἶναι τοῦ Ἁγίου τριγωνικὸ μακρόστενο, και τὰ χαρακτηριστικά τους εἶναι ἀνάλογα διαμορφωμένα. Μόνον πού ἡ Παναγία με τὸν Χριστὸ δουλεύονται ὁμοια και μ' ὄλες τὶς διαφορὲς μοιάζουν σὰ μὰνα με παιδί.

2. Ὑπάρχει διαφορά στὴν τεχνική. Τὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ και τῆς Παναγίας εἶναι ὁμοια πλασμένα με καφὲ προπλασμό, σαρκώματα σε χρῶμα ὄχρας, κόκκινο στρωμένο στὰ μάγουλα και σε λεπτομέρειες και πράσινο - λαδί στὶς σκιές, πού δίνει τελικὰ μιὰ λαδί χροιά σ' ὄλο τὸ πρόσωπο. Μ' αὐτὸ τὸ σύνθετο, διακριτικὸ παιχνίδι τῶν θερμῶν και τῶν ψυχρῶν χρωμάτων ἔρχεται σ' ἀντίθεση τὸ πλάσιμο τοῦ Ἁγίου, πού φαίνεται πιὸ ἀπλὸ και ἀλλιότικο· μονόχρωμο, χωρίς συμπληρωματικά, μ' ἓνα χρῶμα σε δυὸ ἀποχρώσεις κυριαρχεῖ γιὰ τὸν προπλασμό και τὰ σαρκώματα. Ἐνα χρῶμα μάλιστα ξεχωριστό, πού κυριαρχεῖ και πού δὲν ἔχει τίποτα νὰ κάμη με τὰ χρῶματα στὰ πρόσωπα τῆς 'Οδηγήτριας, πού μένουν πιὸ πολὺ στὰ συνηθισμένα.

Ἀντίθετα μ' αὐτὰ τὰ ἀρνητικὰ δεδομένα εἶναι ὄλα τ' ἄλλα στοιχεῖα πού συνθέτουν τὶς δυὸ παραστάσεις :

1. Ἡ προετοιμασία εἶναι ἴδια και στὶς δυὸ πλευρὲς κι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παραπάνω δια-

φορά στο χρώμα ή τεχνική εκτέλεση είναι ή ίδια. Και στις δυο παραστάσεις το χρώμα του προπλάσμοῦ είναι μέτριο και γενικά ή τονική διαβάθμιση τῶν χρωμάτων είναι ανάλογη. Τὰ χρώματα ἀπλώνονται με λεπτὲς πινελιές· τὰ φῶτα γίνονται με ζωηρὲς κι εὐκαμπτες γραμμὲς κι ὅμοια τὸ μακρὸς, τὸ πάχος κι ὁ ἀριθμὸς τους ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ σημεῖο πὸν πλάθουν και φωτίζουν, ἀνάλογα με τὸ χαρακτήρα κάθε προσώπου. Λείπουν τελείως και στις δυο παραστάσεις οἱ φωτεινὲς κηλίδες, πὸν τονίζουν τοὺς ὄγκους σὲ μορφὲς τῆς ἴδιας ἐποχῆς με παραπλήσια τεχνική.

Τὸ πλάσιμο εἶναι ζωγραφικό, χωρὶς περιγράμματα, ἐλεύθερο, πειθαρχημένο και εὐαίσθητο. Τὰ πρόσωπα φωτίζονται σωστὰ κι ἀπλόχωρα, σύμφωνα με τὴ στροφή και τὴ σχέση τους με τὴν πηγὴ τοῦ φωτισμοῦ, πὸν εἶναι, ὅμοια στις δυο παραστάσεις, μπροστὰ κι ἐπάνω. Δικαιολογεῖται ἔτσι ἡ μεγαλύτερη φωτισμένη ἐπιφάνεια στὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγίου, γιατί ἡ στροφή εἶναι μικρότερη, μόνο πὸν σπάει τὴ μετωπικότητά του.

2. Ἡ ὀργάνωση τῆς μορφῆς γίνεται και στὰ τρία πρόσωπα με τὴν ἴδια τάξη, ὅπως τὸ ὀρίζει τὸ σχῆμα τους· και στὰ τρία τὰ χαρακτηριστικὰ και τὸ πλάσιμο τῶν ὄγκων ἀκολουθοῦν πιστὰ και ἐπιδέξια τὸ ἐξωτερικὸ σχῆμα. Οἱ ἀποστάσεις ἀπὸ τὰ μάτια στὴ μύτη και στὰ φρύδια και ἀπὸ τὴ μύτη στὸ στόμα εἶναι κανονικὲς και ἀνάλογες, και ἡ ἀξονική διάταξη τῶν χαρακτηριστικῶν εἶναι ὅμοια σταθερή, με ἀνάλογα ρυθμισμένες τίς παρεκκλίσεις, πὸν δίνουν πνοὴ στὴν ὄψη.

Οἱ φωτεινὲς γραμμὲς, στις ὁμάδες τους, ἔχουν τὴν ἴδια συνέπεια στὴ σχέση τους με τὰ χαρακτηριστικὰ. Γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, στὰ μάγουλα και πάνω ἀπὸ τὰ φρύδια τὸ πλάσιμο εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογο στὰ πρόσωπα τοῦ Ἁγίου και τοῦ Χριστοῦ. Ἐπειτα οἱ γραμμὲς δείχνουν τὴν ἴδια φυγόκεντρη τάση, πὸν ξανοίγει και ζωηρεύει τὰ πρόσωπα. Καθαρότερα φεύγουν πρὸς τὰ ἔξω στὰ πρόσωπα τοῦ Ἁγίου και τῆς Παναγίας.

3. Εἶναι ἔπειτα οἱ ὁμοιότητες σὲ φυσιογνωμικὲς λεπτομέρειες. Ἡ μύτη τοῦ Ἁγίου μοιάζει πάρα πολὺ — διαφορετικὴ ὡστόσο, ὅπως εἶναι φυσικὸ — με τῆς Παναγίας· μακριά, λεπτὴ, ὅμοια φωτισμένη με τὰ ρουθόνια πὸν ἀνεβαίνουν στὸ ἴδιο σχέδιο. Τὸ τρίγωνο στὴ βάση της εἶναι σὰν τοῦ Χριστοῦ κι ὅμοια λοξό. Τὰ μάτια και στις τρεῖς μορφὲς εἶναι ὅμοια στὸ χρώμα και ἀνάλογα στὸ σχῆμα, κι ὁ τρόπος πὸν σχεδιάζονται τὰ βλέφαρα, με σκοτεινὴ κι ἄσπρη γραμμὴ, εἶναι ἴδιος. Τὸ πάχος και τὸ τόνισμα τῆς γραμμῆς τῶν φρυδιῶν εἶναι ἀνάλογο, καθὼς και τὸ σχέδιο πὸν ἔχει τὸ κάτω χεῖλος. Τὰ αὐτιά τοῦ Ἁγίου και τοῦ Χριστοῦ εἶναι ὅμοια σχεδιασμένα και τραβηγμένα πρὸς τὰ πίσω, ἀνάλογα με τὴ στροφή. Τὰ δάχτυλα τοῦ χεριοῦ τοῦ Ἁγίου, ὅσο σώζονται, εἶναι μακριά, λεπτὰ, με θαυμάσια γραμμὴ, σὰν τῆς Παναγίας.

4. Εἶναι ὁ τρόπος πὸν δουλεύονται γενικότερα οἱ μορφὲς κι ἡ ρυθμικὴ ἀνταπόκριση πὸν ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ διάφορα μέρη τους.

Τὰ φορέματα τοῦ Ἁγίου, παρ' ὄλο πὸν εἶναι πιὸ κατεστραμμένα ἀπὸ τῆς Ὁδηγήτριας, ταιριάζουν στὰ χρώματα με τῆς Παναγίας και μάλιστα φαίνεται πὸς ἔχουν τὴν ἴδια σύνθεση. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ δείχνουν ὅμοια πλατιὲς ἐπιφάνειες, κάπως ἐπίπεδες, χωρὶς πολλὰ στολίδια — οὔτε στοὺς σταυροὺς τοῦ ὁμοφορίου, ὅπως συνηθίζεται — και χωρὶς πτυχὲς φανερές, με συμπληρωματικὰ χρώματα κι ἄσπρα φωτίσματα. Δίνουν τὴν ἴδια ἐντύπωση, πὸς ζωγραφίστηκαν ἐπίτηδες ἔτσι, ἀπλὰ και κάπως σχηματικὰ, γιὰ νὰ μὴν τaráξουν τὰ πρόσωπα, πὸν εἶναι τέλεια πλασμένα, και γιὰ νὰ τὰ φέρουν σὰν ἤρεμο, κάπως οὐδέτερο ἐνδιάμεσο, κοντὰ στὸ χρυσὸ βάθος.

Και τὰ χρώματα ἀπὸ τὰ πρόσωπα στὰ φορέματα ταιριάζουν ἀνάλογα ἀρμονικὰ. Τὰ συμπληρωματικὰ χρώματα στὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας και τοῦ Χριστοῦ δένουν

αντίστοιχα, ἀδρά με τὸ καστανὸ - μενεξεδι καὶ με τὸ ἀνοιχτὸ κεραμιδί — ποὺ μοιάζουν σὰν ἀποχρώσεις τοῦ ἴδιου χρώματος — καὶ με τὸ γαλάζιο· ἔτσι, τὸ ἴδιο ρυθμικά, τὸ κόκκινο - κεραμιδί καὶ τὸ μαῦρο - μπλε στὸ κεφάλι τοῦ Ἁγίου δένουν με τὸ καστανὸ - μενεξεδι καὶ με τὸ γαλάζιο στὰ φορέματά του, ἐνῶ τὸ συνηθισμένο ἄσπρο ὠμοφόριο με τὰ κοκκινωπά καὶ τὰ σταχτιά περάσματα ἀντανακλάει πλατιά τὴ λάμψη τοῦ προσώπου του, ὅπως με ἄλλο τρόπο, με τίς πολλὰς χρυσὲς γραμμές, τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ.

Τὰ φορέματα βρίσκονται στὴν ἴδια σχέση με τὰ σώματα καὶ στίς δυὸ παραστάσεις. Εἶναι δουλεμένα με μαλακὲς ἀνοιχτὲς καμπύλες· διαγράφουν τὸν ὄγκο καὶ τὴ μορφή τους καὶ ἀκολουθοῦν τὴν κίνησή τους, χωρὶς νὰ τὰ τονίζουν ὑπερβολικά· τυλίγουν τὸ σῶμα καὶ ξεχωρίζουν ὅμοια ἀπ' αὐτό.

5. Εἶναι ὕστερα τὸ σωστὸ, καθαρὸ σχέδιο, ἢ σύνθεση, ἢ θέση τῶν μορφῶν στὸ χωρὸ καὶ ἡ ἔκφρασή τους.

Οἱ μορφὲς στίς δυὸ παραστάσεις εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα ζωγραφισμένες καὶ με τίς ἴδιες περίπου ἀναλογίες. Με τὰ καμπύλα περιγράμματα, με τίς συνιζήσεις καὶ με τίς ἴδιες λύσεις φωτισμοῦ στρέφονται κι ὅμοια ἔρχονται μπροστά, χωρὶς νὰ χάνουν τὴν ἐπαφή με τὸ χρυσὸ βάθος, ποὺ λαμπρύνει καὶ φανερώνει τὴν ὑπερβατικὴ ὑπόστασή τους· με ἡρεμὴ ἀνάπτυξη σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ἀπὸ τὸ βάθος ὡς τὰ χέρια κι ὡς τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἁγίου, καὶ με τὸ ἴδιο ἀνεπαίσθητο κλείσιμο μπροστά.

Τὸ ἀνοιγμά τους στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ξύλου εἶναι ἀνάλογα πλατὺ καὶ στὴν ἴδια σχέση με τοὺς ἄξονες. Τὸ μνημειακὸ στήσιμό τους ἔχει τὴν ἴδια ἄνεση, ἴσιο, ἀρχοντικὸ καὶ περήφανο.

Ἡ ἔκφραση, ποὺ διαφέρει ἀνάλογα με τὸ χαρακτήρα τους, ἔχει τὴν ἴδια δύναμη καὶ τὸ ἴδιο βάθος, τὴν ἴδια σοβαρότητα καὶ τὸ ἴδιο, σὰν ἀνεπαίσθητο, χαμόγελο· καὶ ἡ ὄψη τους, ἔτσι ὁμορφοκαμωμένη, δείχνει ὅμοια σοβαρὴ καὶ φιλάνθρωπη, ἀγαθὴ καὶ ἐπίσημη, προσιτὴ στὸν δεόμενο.

Ὁ Χριστὸς, ἡ Παναγία καὶ οἱ ἄγγελοι εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα ζωγραφισμένοι κι ἡ θέση τους στίς δυὸ παραστάσεις, ὅμοια πρὸς τίς ἄκρες, εἶναι ἀνάλογα ἢ πιὸ κοντινὴ πρὸς τὰ πρόσωπα. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία εἶναι στὸ ὕψος τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου τοῦ Ἁγίου, ὅπως καὶ στίς ἄλλες εἰκόνες του ποὺ ἔχουν τὸν ἴδιο ἢ ἐντελῶς ἀνάλογο εἰκονογραφικὸ τύπο, ὅπως εἶναι, πρὸχειρα, τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, τῆς Ἀχρίδας καὶ τῆς εἰκόνας στὰ Σκόπια. Καὶ οἱ ἄγγελοι, ποὺ πιὸ ἄνετα μπορούσαν νὰ σταθοῦν στίς γωνιὲς ἐπάνω, καθὼς συνήθως, εἶναι με φανερά ἀνάλογη πρόθεση τοποθετημένοι, ὅσο γίνεται κοντὰ στὰ πρόσωπα, πάνω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή, ἔτσι ποὺ οἱ φτεροῦδες τους ἀγγίζουν τὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας καὶ δίνουν ἀκόμη ἕναν τόνο οἰκειότητας στὴν παράσταση.

6. Τέλος, θετικὸ στοιχεῖο εἶναι κι ἡ φυσιογνωμικὴ διαφορὰ ποὺ ἔχουν στὴν ἴδια τὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία, μεταξύ τους καὶ με τὸν Ἅγιο. Εὐκολώτερα σχετίζονται με τὸν ἄγγελο κι ἔτσι δένουν ἐπίσης τίς δυὸ πλευρές.

Ἐστερα ἀπ' αὐτὰ μπορεῖ ν' ἀναζητηθῆ ἔρμηνεϊα γιὰ τίς βασικὲς διαφορὲς ποὺ παρουσιάζουν οἱ δυὸ παραστάσεις.

Γιὰ τὴ φυσιογνωμικὴ διαφορὰ ὑπάρχει αἰτιολογία, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ διαφορετικοὺς τύπους, με διαφορετικὰ πρότυπα, ποὺ ἡ ἐξέλιξή τους ἀκολουθεῖ κι ἄλλο δρόμο. Ἡ συντηρητικὴ παράδοση προστατεύει γιὰ λόγους δογματικούς τὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας καὶ εἶναι εὐκολώτερο νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἐλευθερία τοῦ ζωγράφου στὴ μορφή τοῦ Ἁγίου Νικολάου κι ἀπὸ τὴ σύγκριση με προγενέστερες καὶ ὕστερότερες μορφές του. Καὶ στίς δυὸ παραστάσεις ὑπάρχουν ἀπὸ τρία διαφορετικὰ πρόσωπα.

Ἐνάλογα ὁμοίως θὰ μπορούσε νὰ αἰτιολογηθῆ, μὲ τὴ διαφορὰ τοῦ προτύπου τῆς κάθε πλευρᾶς, καὶ ἡ σχετικὴ διαφορὰ στὴν τεχνικὴ καὶ στὸ χρῶμα, ὅταν μάλιστα ὑπάρχουν τὰ παραπλήσια παραδείγματα τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Βέροιας καὶ τοῦ Χελανδαρίου<sup>99</sup>, ποὺ βεβαιώνουν γιὰ τὴ σχέση ποὺ ἔχει ἡ κόκκινη μονοχρωμία μὲ τὸν τρόπο ποὺ παριστάνεται ὁ Ἅγιος. Οὐτε ὑπῆρχε λόγος νὰ ἐπιδιώξῃ ὁ ζωγράφος συμπληρωματικὲς ἁρμονίες στὸ πρόσωπο, ἀνάλογες μὲ τῆς Ὀδηγήτριας, ὅταν μπορούσε νὰ κρατήσῃ καθαρὸ καὶ μὲ τὸ χρῶμα τὸ χαρακτῆρα τῆς μορφῆς του καὶ νὰ τὸν τονίσῃ μάλιστα μὲ τὴν ἀντίθεση τῶν ψυχρῶν χρωμάτων στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὰ γένια, ὅπως γίνεται μὲ τὴ μορφή τοῦ Χελανδαρίου καὶ μὲ τὸ κοινὸ, ἴσως, ἄγνωστο, πρότυπό τους.

Οἱ πολλὲς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζουν οἱ δύο παραστάσεις στὴν τεχνικὴ, στὴν τεχνολογία καὶ στὸ χρῶμα δείχνουν, ὅσο κι ἂν δὲν εἶναι ἀπόλυτα βέβαιο, πὼς μπορεῖ κι οἱ δύο νὰ εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Τόσο ἡ Ὀδηγήτρια ὅσο κι ὁ Ἅγιος Νικόλαος εἶναι ἀπὸ τὶς ἀριστουργηματικότερες σχετικὲς παραστάσεις, χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς ἀριστοκρατικῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως κι ἀπὸ τὶς καλύτερες παραστάσεις σὲ φορητὲς εἰκόνες τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἡ ποιότητά τους δὲν εἶναι μονάχα ζήτημα καλῆς ἐποχῆς, ὅπως εἶναι τὰ χρόνια ποὺ τοποθετοῦνται, ἀλλὰ καὶ ζήτημα, ὅπως πάντα, καλοῦ ζωγράφου. Καὶ μὲ τὰ σημαντικὰ κοινὰ στοιχεῖα τους θὰ ἦταν λίγο τυχαῖο νὰ δεχτοῦμε πὼς βρέθηκαν, στὰ ἴδια ἢ πολὺ κοντινὰ χρόνια, δύο ζωγράφοι μὲ τὰ ἴδια προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μὲ τὴν ἴδια δεξιότητὴ καὶ ζωγράφισαν, ἀκόμη κι ἔχοντας ὑπόψη ὁ ἕνας τὴ δουλειὰ τοῦ ἄλλου, ἀπὸ μιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας. Πιὸ πιθανὸ φαίνεται πὼς ἦταν ἕνας ὁ ζωγράφος τους, ἀληθινὰ προικισμένος, μὲ σταθερὸ κι ἐπιδέξιο χέρι καὶ μ' αἰσθημα ζωῆς, ποὺ διάλεγε τὰ καθιερωμένα πρότυπα μὲ πολλὴ ἐλευθερία, ὅπως δείχνει κι ἡ ποικιλία τῶν μορφῶν του.

#### Ἡ δευτέρη παράσταση (Πί ν. 36 α-β).

Ὁ δευτέρος Ἅγιος Νικόλαος, ποὺ δὲ σώθηκε, ἀκολούθησε πιστὰ τὸ σχῆμα τοῦ πρώτου μὲ μικρὲς διαφορὲς. Τὸ πλάτος τοῦ φωτοστέφανου ἔμεινε τὸ ἴδιο, τὸ κεφάλι ἔγινε λίγο πιὸ στενὸ κι ἀντίστοιχα ἔγινε πλατύτερος ὁ σκοτεινὸς χώρος, ποὺ ὑπάρχει σὰν πλατὺ ἐξωτερικὸ περίγραμμα καὶ στὸν πρώτο ἅγιο. Τὰ αὐτιά ξαναζωγραφίστηκαν πιὸ κάτω καὶ ὀριζόντια τῶρα, ὅπως ταίριαζε στὴ σχηματοποιημένη, ἐπίπεδη μορφή του.

Τὸ φαιλόνιο εἶχε χρῶμα χοντροκόκκινο - κεραμιδι καὶ πολλὲς πτυχές, σταχτιές - θαλασσιές μὲ ἄσπρα καὶ κάπου κάπου κόκκινα λάματα, λίγο ἄτσαλες, μὲ μπερδεμένη κίνηση. Τὸ ὠμοφόριο ἦταν ἄσπρο μὲ σταχτιά - θαλασσιά περάσματα, οἱ τρεῖς σταυροὶ του μπλέ, σχεδὸν μαῦροι, καὶ στὴ μέση τους εἶχαν ἄσπρα, στὸ σχῆμα τοῦ σταυροῦ κεντίδια, μὲ σχηματοποιημένα κρίνα, καὶ διαγώνιες γραμμές. Τὸ στάχωμα τοῦ Εὐαγγελίου, διαφορετικὸ ἀπὸ τοῦ πρώτου, εἶχε στρογγυλὴ πέτρα στὴ μέση, κλεισμένη σὲ ρόμβο καὶ γύρω μαργαριτάρια καὶ γραμμές σὲ γεωμετρικὸ σχέδιο. Ὑπῆρχαν ἐδῶ μὲ τὴν ἴδια ἐκζήτηση ὅλα τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὰ φορέματα, κόκκινο, σταχτι - θαλασσί, ἄσπρο, χρυσὸ καὶ πολὺ σκούρο μπλέ.

Τὸ πρόσωπο ἦταν πλασμένο γραμμικά. Ὁ προπλασμὸς εἶχε μέτριο καφέ χρῶμα καὶ τὰ σαρκώματα ἦταν στὸ χρῶμα τῆς ἀνοιχτῆς ὄχρας μὲ ἑλαφρὸ κόκκινο, ποὺ ἴσως ξέφευγε ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ πρώτου ἁγίου. Ὀλόκληρη σχεδὸν ἡ ἐπιφάνειά τους ἦταν

99. Βλ. Ἐ.ἀ. σημ. 71 καὶ 72.

δουλεμένη με άσπρες γραμμές που έπλαθαν και φώτιζαν. Έτσι ήταν δυο ξεκαθαρισμένοι χώροι στο πρόσωπο· οι σκιές, μονόχρωμες, ουδέτερες, και τα φωτισμένα μέρη με τις γραμμές που χάραζαν τις μορφές του. Τα περιγράμματα των χαρακτηριστικών ήταν κλειστά με διπλή, κόκκινη - καστανή και άσπρη γραμμή. Τα μαλλιά, το μουστάκι και τα γένια είχαν πολύ σκούρο μπλε χρώμα με γραμμές σταχτιές - θαλασσιές κι άλλες σχεδόν άσπρες.

Ο τρόπος της δουλειάς και γενικά η οργάνωση της μορφής μοιάζουν αρκετά με του Αγίου Νικολάου του Άβδου<sup>100</sup>, με του Άναπασά των Μετεώρων<sup>101</sup>, της εικόνας αριθ. 80 του Μουσείου Μπενάκη<sup>102</sup> και στις πολλές γραμμές με τη Σταύρωση στο Μετόχι της Μονής του Κύκκου<sup>103</sup>. Όμως οι σχετικές ομοιότητες με τις παραπάνω παραστάσεις δεν εξηγούν την ιδιομορφία του, που πρέπει να την αναζητήσουμε στη σχέση που έχει ο δεύτερος άγιος με τον πρώτο, σαν επιζωγράφηση του, πιστή στον τύπο, στο έξωτερικό σχήμα και στις επί μέρους μορφές του.

Φαίνεται, από τη σύγκρισή τους, πως ο ζωγράφος του θέλησε να σβήσει τελείως τη μορφή του πρώτου αγίου ξαναζωγραφίζοντας από την αρχή την παράσταση. Και είναι πρόβλημα το γιατί. Οι μεγάλες φθορές έγιναν χρόνια ύστερα από τον δεύτερο, γιατί είναι κοινές και στις δυο παραστάσεις· εκτός από τον φθαρμένο άριστερό του ώμο, ο πρώτος σωζόταν καλά. Άλλα ίσως να υπήρχαν φθορές στα μέρη που είναι κατεστραμμένα σήμερα και ξεκινώντας να εδρεπίσει την παράσταση, στο πίσω μέρος μιας άμφιπρόσωπης εικόνας μάλιστα, προορισμένης ίσως για μια έκκλησία στο όνομα του Αγίου, έφτασε να ξαναδουλέψει ολόκληρη τη μορφή. Δεν ήταν όμως λόγος αυτός, για να σκεπάσει με γραμμικά σχήματα το θαυμάσιο πρόσωπο του πρώτου αγίου. Πιο πιθανό είναι πως η μορφή δεν πήγαινε πια στο γούστο και στην αντίληψη, τη δική του και των συγχρόνων του, για τον τρόπο που εικονίζεται ο άγιος, και γενικά στις αντιλήψεις που επικρατούσαν στη ζωγραφική της εποχής και του τόπου του ιδιαίτερα. Την Οδηγήτρια θά τη σεβάστηκε, ίσως και γιατί δεν είχε τότε φθορές.

Η διαφορά με τον πρώτο άγιο είναι σημαντική κι όμως βασικά είναι σαν αντίγραφο του με διαφορετική τεχνική και τεχνοτροπία. Ο ζωγράφος, όπως φαίνεται, έφτιαξε μια καινούρια μορφή, αλλά δεν ξέφυγε από την προηγούμενη, που, το πιο πιθανό, την είχε ξεσηκώσει από πριν για πρότυπο.

Ξανάκαμε τον προπλασμό κι έστρωσε τα σαρκώματα με όχρα στις ίδιες επιφάνειες, εξαφανίζοντας οριστικά το πρόσωπο του πρώτου· ύστερα, έκλεισε σε περιγράμματα τα χαρακτηριστικά, και τις φωτεινές γραμμές σε σχήματα, λίγο πιο ελεύθερα στο μέτωπο, χωρίς ν' αλλάξει την κίνησή τους. Έβαλε, κατά την κρίση του, σε τάξη τη μορφή, κρατώντας αυστηρά σε συμμετρία τα σχήματά της, σύμφωνα με τους άξονες. Άνάλογα φρόντισε για τα φορέματα και βασάνισε την όψη τους με πολλές πτυχές, χαλαρές και χωρίς μέτρο, στόλισε τους σταυρούς στο ώμοφόριο κι άλλαξε το σχέδιο του Εθαγγελίου.

Έτσι έγινε μια κλειστή μορφή, σχηματοποιημένη, πολύ πιο επίπεδη. Είναι φανερό πως είχε χάσει το πλαστικό αίσθημα του παλιού ζωγράφου, που είχε πετύχει να δώσει έκτακτη πλαστικότητα στο έργο του, με τις καμπύλες της μύτης, των φρυδιών και

100. Ά. Ευγοπούλου, Σχεδιασμα, πίν. 19,3.

101. Έ.ά. πίν. 23.

102. Ά. Ευγοπούλου, Κατάλογος, συμπλήρ. Α, πίν. 54 και 57.

103. Γ. Σωτηρίου, Τα βυζαντινά μνημεία της Κύπρου, τ. Α, Λεύκωμα, εν Άθήναις 1935, πίν. 123.

των άλλων χαρακτηριστικών, με τον κατάλληλο φωτισμό των όγκων, με τις κυματιστές γραμμές, που φουσκώνουν το γένη, με το τράβηγμα των αυτιών κι όλου του προσώπου προς τα πίσω και με το μαλακό άνοιγμα ολόκληρης της μορφής προς την περιφέρεια.

Όστόσο, δε λείπει η πλαστικότητα κι από τον δεύτερο άγιο. Το σῶμα δείχνει τον όγκο και τη θέση του στο χῶρο, με τους γερτούς ὄμους, την πτυχολογία, το δίπλωμα του ὄμοφορίου, με τρόπο χαλαρό, που δείχνει το βάρος του υφάσματος, και με την κλίση του ὄρθιου Εὐαγγελίου. Ὅμοια, στο πρόσωπο ὑπάρχει μιὰ πλαστικότητα, με τὸ ἀπότομο βύθισμα ἀπὸ τὰ φωτισμένα ἐπίπεδα στὴ σκιά και με τὴν κίνηση τῶν γραμμῶν.

Ὀυσιαστικὰ ὁμως ἡ μορφή εἶναι πιὸ πολὺ ἐπίπεδη παρὰ πλαστικὴ. Ἡ πτυχολογία εἶναι ἐπιφανειακὴ κι ἀκολουθεῖ τὴν κίνηση τοῦ σώματος ἐπιτόλαια και ταραγμένα. Ἡ μορφή τῶρα εἶναι κλεισμένη μπροστὰ ἀλλὰ ἄτονα, χωρὶς δύναμη. Τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, που δημιουργεῖ ἡ κίνηση, κολλᾶνε τὸ ἓνα ἐπάνω στοῦ ἄλλο. Και τὰ φωτισμένα μέρη με τὶς γραμμὲς στοῦ πρόσωπο εἶναι λίγο σὰ μάσκα. Ὅλα αὐτὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ ζωγράφος του προσπάθησε ἴσως νὰ ξαναδώσει τὴν πλαστικὴτητα τοῦ πρώτου, χωρὶς νὰ τὸ καταφέρῃ καλά, γιατί φαίνεται νὰ μὴν ἐνιωθε τὶς μορφὲς πλαστικά, τὶς ἔβλεπε πιὸ πολὺ ἐπίπεδες.

Μ' ὄλη τὴ γραμμικότητά του ὡστόσο ὁ δεύτερος ἅγιος εἶναι ἓνα ἔργο καλὸ. Τὸ κεφάλι ἰδιαίτερα εἶναι πολὺ ἐπιδέξια δουλεμένο ( Π ί ν. 36 β ). Χωρὶς νὰ ἔχη τὴν ὕψη, ἀστραφετῆ ὄψη τοῦ πρώτου, εἶναι ἓνα πρόσωπο δυνατὸ, λίγο τραχὺ και ἀσκητικὸ, και τὸ βλέμμα του, κάτω ἀπὸ τὸ στῶμα τῶν γραμμῶν, τὰ κατεβασμένα φρύδια και τὰ βαριά βλέφαρα, παίρνει ἓνα ἀπροσδιόριστο βάθος.

Τὰ γραμμικὰ σχήματα δὲν ἀποστεγνώνουν οὔτε διαλύουν τὸ πρόσωπο, μόνο τὸ σκληραίνουν, τονίζοντας τὸν αὐστηρὸ χαρακτήρα του, κι ἐξαντλοῦν τὶς ἐπιφάνειές του με μέθοδο κι ἐπιμονή. Οἱ γραμμὲς τους κινοῦνται ἀντίρροπα πρὸς τὰ ἔξω με ἔνταση που πνίγεται ἀπὸ τὰ περιγράμματα και μες στὰ ἴδια τὰ σχήματα, ὅπως στὰ μάγουλα, και που σβήνουν στὶς σκιὲς τοῦ προσώπου. Τὴν κίνησή τους τὴν παίρνουν και τὴ συνεχίζουν πιὸ γρήγορα, ζωηρὰ και χωρὶς σπασίματα, οἱ ἄλλες γραμμὲς που σχηματίζουν και φωτίζουν τὰ μαλλιά, τὸ μουστάκι και τὰ γένια, που κυκλογυρίζουν σταθερὰ τὸ πρόσωπο. Εἶναι μιὰ κίνηση που γυρίζει ἀμέσως σ' ἀντικίνηση, ἀτέρμονη, κυκλικὴ και φέρνει τὴν ἰσορροπία στὴ μορφή.

Τὸ σύνολο ἔτσι ξεφεύγει ἀπὸ τὸ ἀπλὸ γραμμικὸ, ἀπὸ τὸ ἄτεχνο και τὸ ἀδέξιο. Γίνεται σὰ μιὰ σπουδὴ δεξιολογίας και στυλ. Τὸ κεφάλι εἶναι σφιχτοδεμένο κι ἀπὸ τὰ γραμμικὰ σχήματά του βγαίνει μιὰ ξεχωριστὴ διακοσμητικὴ αἴσθηση. Ἡ μύτη, ἀντιγραφὴ τοῦ πρώτου, με τὰ τρία μέρη της και τὶς ὀριζόντιες γραμμὲς στοῦ ρουθούνη γίνεται στολίδι και ὁμοια τὰ συνηθισμένα σχήματα στὰ μάγουλα, σὰν καρδιὲς ἢ σὰ φτεροῦγες, γίνονται διακοσμητικὰ στοιχεῖα, στατικὰ κι ἀντίθετα με τὴ ρευστὴ κίνηση στὰ μαλλιά και στὰ γένια, με τὸ ἀριστοτεχνικὸ στρογγύλεμα στὴ μέση τους.

Τὸ γραμμικὸ πλάσιμο, που τὸ χρησιμοποιεῖ ἡ Κρητικὴ σχολή, γιὰ νὰ φωτίσει και νὰ σχεδιάσει τοὺς ὄγκους και τὶς λεπτομέρειες, ἔχει ἐδῶ μιὰ ἰδιομορφία που δὲν κάνει εὐκόλη τὴ χρονολόγηση τοῦ ἁγίου. Ἀβασάνιστα και τὸ ἴδιο ἀμφίβολα θὰ μπορούσε νὰ τοποθετηθῆ ἡ μορφή ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου ὡς τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνα ἀκόμη.

Ὅμως, πρόχειρα, τὸ σχηματοποιημένο πρόσωπο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη τῆς Μονῆς Γόλας, τοῦ 1632<sup>104</sup>, φέρνει πρὸς τὰ πίσω τὴν παράσταση. Ἡ ἀντίθεση ἀπὸ

104. Σχεδιάσμα, πίν. 50,1.

τὸ φῶς στὴ σκιά εἶναι πιὸ δυνατὴ κι οἱ πολλὲς γραμμὲς εἶναι ὅλες ὅμοιες, μαλακὲς καὶ χαλαρὲς στὴν κίνησή τους. Τὸ πρόσωπο ἔχει μιὰ τονισμένη γραμμικότητα, ποὺ βγαίνει ὅμως, εἶναι φανερό, ἀπὸ τὴ συντηρητικὴ κι ἐπαρχιακὴ ἐπανάληψη τύπων τῆς σύγχρονης τοῦ Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως διαμορφώθηκε μὲ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα ποὺ δέχτηκε.

Ἀντίθετα, τὸ πλάσιμο στὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἶναι σφιχτὸ καὶ δείχνει τόλμη κι ἐπιτηδειότητα ὄχι τυχαία. Ἡ ὀργάνωση τῆς μορφῆς μὲ γραμμικὰ σχήματα δὲ μοιάζει μὲ ἀδέξια ἀπομίμηση, ἀλλὰ μὲ ἀξιοσημείωτη δημιουργία, μ' ὅλες τίς δεσμεύσεις ποὺ φέρνει τὸ πρότυπο, ποὺ γίνεται σκόπιμα καὶ συνειδητά, μ' ἓνα μανιερισμὸ, ὅπως διαπιστώνεται κι ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ τὴ συγκεκριμένη παλαιολόγια παράσταση, ποὺ φτάνει στὸ κορύφωμά του στὸ κεφάλι καὶ ποὺ ξοδεύεται ἀνάλογα στὴν περιέργη, ἄτσαλη πτυχολογία τοῦ φαιλονίου ( Πί ν. 36 α ).

Ἡ δεύτερη παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου μπορεῖ, ἔτσι, νὰ χρονολογηθῆ γύρω στὰ 1500, ὕστερα ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῶν Φωκάδων τοῦ Ἀβδοῦ καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Θεοφάνη στὸν Ἀναπαυσᾶ· ἀνάμεσα στὰ ἔσχατα τοῦ μανιερισμοῦ τῶν τελευταίων χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ στὴν Κρητικὴ σχολὴ τοῦ 16ου αἰ. καὶ νὰ χαρακτηριστῆ σὰν ἔργο μὲ ἰδιόμορφο ἐπαρχιακὸ μανιερισμὸ, ποὺ ἔγινε ἀπὸ ἓναν καλὸ, λίγο λαϊκὸ ἴσως ζωγράφο — μπορεῖ Ροδίτη — ποὺ χρησιμοποίησε μὲ εἰλικρίνεια καὶ ἐπιμονὴ τὴ γραμμὴ σὰν ἀποκλειστικὸ μέσο γιὰ νὰ δουλέψῃ τὴ μορφή του καὶ ποὺ ἔμεινε πιστὸς στὴν αὐστηρὴ βυζαντινὴ παράδοση μὲ τὸ δικό του τρόπο.

*ΜΥΡΤΑΛΗ ΣΠ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ*





Ἄμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου: Ὁδηγήτρια

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ῥόδου. Λεπτομέρειες Πίνακος 31: α. Ἡ Παναγία, β. Ὁ Χριστός

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρεια τῆς Ὁδηγήτριας: Ὁ Ἄγγελος

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



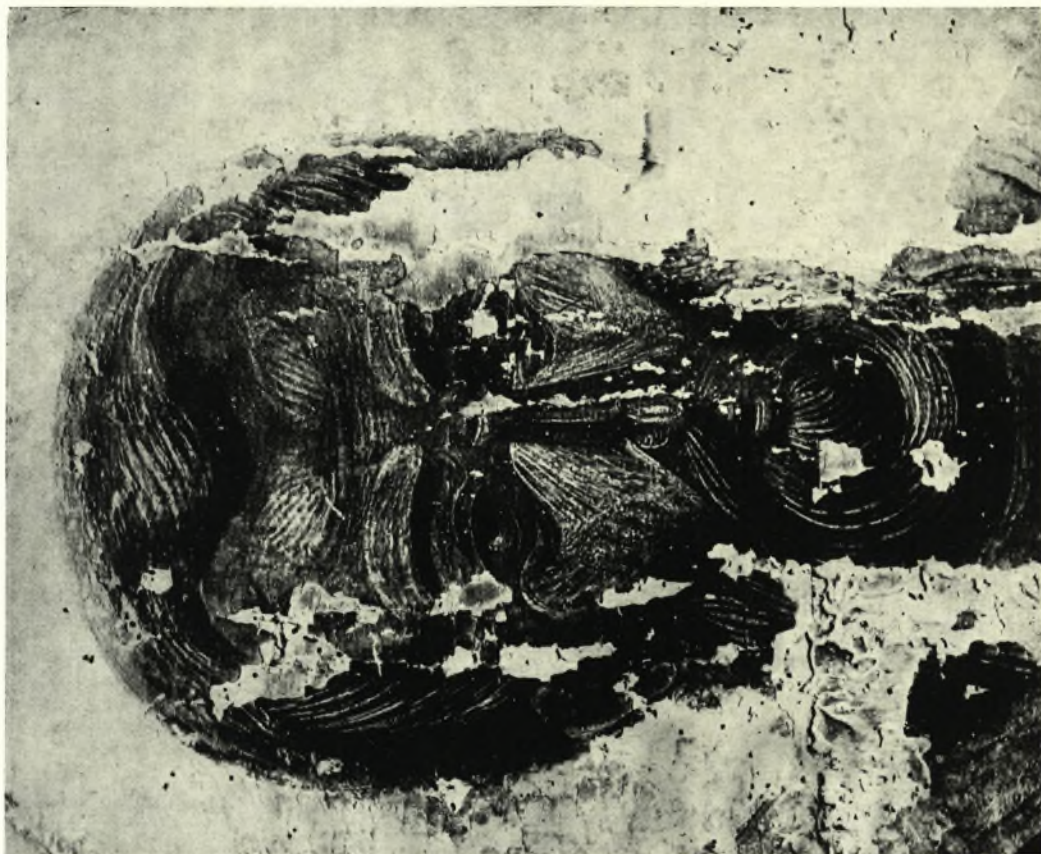
Ἄμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου: Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. Πρώτη παράσταση

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Ρόδου. Λεπτομέρειες τῆς παραστάσεως τοῦ Πι ν. 34: α. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, β. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Νικολάου, γ. Ἡ Παναγία

Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ



Ἐμφυρόσπη εἰκόνα Ρόδου: α. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος, Δεύτερη παράσταση. Μέρους ἀπὸ τὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὸ λαϊμὸ εἶναι τοῦ ἁ' Ἁγίου, β. Τὸ κεφάλι τοῦ ἁ' Ἁγίου πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμὸ. Δεύτερη παράσταση

M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ