

τι τῶν ἐσφαλμένων μεταγραφῶν τῶν ξένων ἀντιτάξωμεν μεταγραφὰς ἀποδιδούσας τὸ ἀληθὲς νόημα τῶν παλαιῶν μελωδιῶν, ὑπὸ τὸ φῶς πάντοτε τῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ καὶ τῆς παραδόσεως (γλωσσικῆς μουσικῆς), τὴν ὁποίαν ἐκεῖνοι ὑπετίμησαν ἢ οὐδαμῶς ὑπελόγησαν εἰς τὰς ἐρεῦνας των.

Κ. Δ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Α. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθήναι 1936. Σελ. 88 μετὰ 13 εἰκόνων ἐντὸς τοῦ κειμένου καὶ 53 Πινάκων.

Τὸ Μουσεῖον Μπενάκη εἰς τὰς πλουσίας καὶ ποικίλας εἰς εἶδη συλλογὰς του συγκαταριθμεῖ καὶ ἐκλεκτὰς βυζαντινὰς φορητὰς εἰκόνας καὶ ἀξιόλογον σειρὰν κατὰ τὸ πλεῖστον χρονολογημένων καὶ ὑπογεγραμμένων μεταβυζαντινῶν, ὁ Κατάλογος τῶν ὁποίων ἐξεδόθη ὑπὸ τοῦ κ. Ξυγγοπούλου, πρῶτος εἰς τὴν συνεχιζομένην εἰς ἰδίους τόμους, κατὰ εἶδη, ἔκδοσιν τῶν συλλογῶν τοῦ Μουσείου.

Ὁ Κατάλογος τοῦ κ. Ξυγγοπούλου, σαφῆς καὶ μεθοδικός, κατατάσων χρονολογικῶς τὰς εἰκόνας, αἱ ἀπεικονίσεις τῶν ὁποίων παρατίθενται εἰς λαμπροὺς πίνακας, εἶναι πολύτιμος διὰ τὸν θέλοντα νὰ μελετήσῃ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης τῶν εἰκόνων τῶν ἑλληνικῶν χωρῶν ἀπὸ τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς μέχρι σχεδὸν τῆς ἐπαναστάσεως.

Ἡ ὑπὸ εὐρύτερον πνεῦμα γινομένη ἐρμηνεία τῶν εἰκόνων δίδει εἰς τὸ βιβλίον τὸν χαρακτῆρα οὐ μόνον ἐπιστημονικοῦ Καταλόγου, ἀλλὰ καὶ συμβολῆς εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς μεταβυζαντινῆς εἰκονογραφίας. Κυρίως δ' εἰς τοῦτο συντείνει ἀφ' ἑνὸς μὲν ἡ πλουσία εἰς παρατηρήσεις καὶ ἡ εὐρεῖα — τὴν ὅλην σύγχρονον βιβλιογραφίαν λαμβάνουσα ὑπ' ὄψιν—ἐρευνα τοῦ θέματος, ἐκτεινομένη μάλιστα ἐνίοτε καὶ εἰς συγγενῆ θέματα, μὲ συσχετίσιν πρὸς Συναξάρια, Ἀπόκρυφα, τὴν Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων τοῦ Ἄθω κλπ. καὶ ἀφ' ἑτέρου αἱ εἰσαγωγικαὶ πληροφορίες, αἱ ἀναφερόμεναι εἰς τὴν ἐξακριβῶσιν τοῦ πρώτου καὶ τελευταίου χρονολογημένου ἔργου ἐκάστου τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων, τῶν ὁποίων ἔργα κατέχει τὸ Μουσεῖον Μπενάκη.

Μικρὸν μόνον θέσιν καταλαμβάνουν εἰς τὴν περιγραφὴν καὶ ἐρμηνείαν τῶν εἰκόνων ἡ ἀνάλυσις τῆς τεχνοτροπίας καὶ παρατηρήσεις περὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ αὐτῶν χαρακτῆρος. Ἡ ἔλλειψις αὕτη καθίσταται ἰδίως ἀντιληπτὴ εἰς τὰς ἀρχαιοτέρας εἰκόνας, διότι εἰς αὐτὰς τὰ κριτήρια κυρίως τῆς τεχνοτροπίας θὰ βοηθήσουν τὴν συγκριτικὴν ἐρευναν πρὸς κα-

θορισμὸν τῆς χρονολογίας καὶ τῆς σχολῆς ἢ τοῦ εἶδους εἰς ὃ ἡ εἰκὼν ἀνήκει.

Παραλληλισμοὶ στηριζόμενοι μόνον εἰς εἰκονογραφικὰς λεπτομερείας ἢ εἰς τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον, ὅταν μάλιστα πρόκειται περὶ μεμονωμένων προσώπων καὶ ὄχι περὶ συνθέσεως, δὲν εἶναι πολὺ στερεὸν ἔρεισμα.

Οὕτως εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου (ἀριθ. 1, Πίν. 1—4) γίνεται παραλληλισμὸς πρὸς τὴν περιφημον εἰκόνα τοῦ Βλαδιμίρ τοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, χωρὶς οὐδεμίαν σχεδὸν συσχέτισιν τῆς τέχνης τῶν δύο ἔργων, ἔξ ἧς νὰ ἀπορρέῃ τὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ ἡ Θεοτόκος τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ σπανίζοντα βυζαντινὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰῶνος τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Παρὰ τὰς ἀναλογίας ἢ διαφορὰς τοῦ τύπου, μεταξὺ τῶν δύο ἔργων σχέσις τέχνης δὲν ὑπάρχει. Οὔτε ἡ καθαρότης τῶν χρωμάτων τοῦ προσώπου παρατηρεῖται εἰς τὴν Θεοτόκον τοῦ Μουσείου Μπενάκη, οὔτε ἡ ἐξαιρέσις τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἡ πνευματικότης τῆς φυσιογνωμίας ἢ τόσον χαρακτηριστικὴ εἰς βυζαντινὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰῶνος. (πρβλ. μακρὰν ἀνάλυσιν ἐν Wulff-Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei* σ. 53 κ. ἑ.).

Τὰ ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ — βαρέα βλέφαρα, βραχεῖα, ὀρθῶς διαπεπλασμένη ρίς, τὸ σχῆμα ἰδίως τοῦ στόματος — εὐσάρκου, καμπυλουμένου πρὸς τὰ κάτω — ὅπως καὶ τὸ πλατὺ πρόσωπον τῆς Παναγίας ὑπ' ἀριθ. 1 εἶναι ὅλα χαρακτῆρες τῆς σχολῆς τῆς Τοσκάνας τοῦ 13ου αἰῶνος, ἰδίως δὲ τοῦ τύπου τῆς Θεοτόκου τοῦ Simabue (πρβλ. πρὸς σύγκρισιν Ο. Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahr.* εἰκ. 84, 88, 102, 105, 107, 110, 116).

Τὴν σχέσιν μὲ Ἰταλικὰ ἔργα μαρτυροῦν ἀκόμη τὸ ἔνδυμα τῆς Θεοτόκου, ἀνοικτὸν ἔμπρὸς οὐχὶ δὲ διασταυρούμενον, ἡ κυματιστὴ ὄψις τῆς γραμμῆς — ἀντὶ τῆς τεθλασμένης — εἰς ἣν καταλήγουσιν αἱ πτυχαὶ τοῦ μαφορίου τῆς Θεοτόκου, χαρακτηριστικὸν ὁμοίως τῆς Φλωρεντινῆς καὶ τῆς Βενετικῆς σχολῆς τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἡ σειρὰ τῶν κομβίων εἰς τὰς χειρῖδας. Ὅλος ξενίζον διὰ βυζαντινὸν ἔργον εἶναι ἀκόμη ἡ ζωηρῶς ἐρυθρὰ καλύπτρα τῆς κεφαλῆς ἀντὶ τῆς στερεοτύπου κυανῆς μὲ λευκὰς καὶ μελαίνας γραμμὰς, καὶ αἱ χρυσαῖ κοκκίδες τοῦ ἄκρου αὐτῆς, αἱ συνεχιζόμεναι ἀνευ ἐννοίας μέρι τοῦ τραχήλου. Τοῦναντίον καθαρῶς βυζαντινὸς εἶνε ὁ Χριστὸς ἔχων ὡς πλησιέστερα παράλληλα παραστάσεις τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ οὐχὶ τοῦ 12ου αἰ. (πρβλ. εἰκόνα Ὁδηγητρίας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου (Γαλλικὴ ἔκδοσις) εἰκ. 55).

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω λοιπὸν συνάγεται ὅτι πρόκειται περὶ μιμήσεως Ἰτα-

λικού έργου τουλάχιστον του 13ου αϊ., ὅπερ ἐγένετο ὑπὸ ἑλληνοσ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα, ἤτοι περὶ ἔργου τῆς Ἱταλο-βυζαντινῆς σχολῆς, τῆς ὁποίας φυτώρια πρὸ τοῦ 15ου αἰῶνος εὐρίσκοντο κυρίως εἰς τὰς πόλεις τῆς Ἱταλίας.

Δυσκόλως ἀκόμη δύναται νὰ γίνῃ δεκτὸν ὅτι τὰ κοσμοῦντα τὸ πλαισιον ἐναλλάξ ἀνάγλυφα τοῦ Δωδεκαῶρου καὶ εἰκονίδια τῶν Ἀποστόλων εἶνε μεταγενέστερα προσθήκαι τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ εἰκὼν φαίνεται ἐνιαία καὶ ὡς κατασκευὴ καὶ ὡς μορφή, ἐξαιρέσει τμηματικῶν ἐπισκευῶν. Ἀρχικὰ π. χ. δύναται νὰ θεωρηθῶσιν τὰ τρία εἰκονίδια τῶν Ἀποστόλων ἐπὶ ἐρυθροῦ βάθους δεξιὰ τῆς εἰκόνας (Πίν. 4α, β, γ), ὡς ἔχοντα στενὴν ἀνταπόκρισιν μὲ τὴν κεντρικὴν παράστασιν τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν λεπτότητα τῆς ἐργασίας καὶ εἰς τὴν ὁμοιότητα τῶν ζωγραφιστῶν τόξων μὲ τὸ ξυλόγλυπτον τόξον τὸ πλαισιοῦν τὴν Θεοτόκον. Ὅμοίως πάντα τὰ ἀνάγλυφα πλακίδια ὡς ἔργα τοῦ 14ου αἰῶνος, δηλαδὴ σύγχρονα πρὸς τὴν Θεοτόκον, δὲν ἔχουν πλέον λόγον νὰ προσετέθησαν ἀργότερα. Ὅτι τὸ Δωδεκαῶρον δὲν εἶνε πλήρως στερεῖται σημασίας, διότι ἡ ἐκλογή τοῦ κύκλου τῶν ἑορτῶν δύναται νὰ περιορίζηται εἰς 7, 8, ἢ 10 εἰκόνας (πρβλ. G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile σ. 164 ἔ.).

Σημειωτέα ἀκόμη ἡ εἰς βυζαντινὰ ἔργα τοῦ 14ου αἰῶνος παρατηρουμένη ἐναλλαγὴ κυανοῦ καὶ ἐρυθροῦ βάθους (κυανοῦ ἐναῦθα εἰς τὰ πλακίδια, ἐρυθροῦ εἰς τοὺς ἀρχικοὺς Ἀποστόλους), δεῖγμα καὶ τοῦτο τῆς καλῶς ἠπολογισμένης διακοσμητικότητος τοῦ συνόλου.

Ὅμοίως τὴν μεγάλην εἰκόνα τῆς *Μεταμορφώσεως* — (ἀρ. 11 Πίν. 12 μίαν τῶν σπουδαιοτέρων εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη — χαρακτηριζομένην ὑπὸ τοῦ Rice ὡς ἔργου τοῦ 13ου αἰῶνος, καταβιβάζει ὁ σ. εἰς τὸ δεύτερον ἡμῖς τοῦ 16ου στηριζόμενος μόνον εἰς εἰκονογραφικὰς λεπτομερείας. Ἡ εἰκὼν ὅμως αὕτη (ὡς δύναται τις ἴδῶς νὰ κρίνῃ ἀπὸ τὸ καλύτερον καὶ ἴσως τὸ μόνον ἀνέπαφον διατηρούμενον κάτω ἡμῖς), ἔχει σαφεῖς τοὺς χαρακτῆρας τῆς Παλαιολογείου τέχνης, ὥστε νὰ δύναται τις μετὰ τινος βεβαιότητος νὰ ἰσχυρισθῇ ὅτι ἀνίκει εἰς τοὺς πρὸ τῆς Ἀλώσεως χρόνους, οὐχὶ δὲ εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν Κρητικὴν τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος.

Τὸ Μουσεῖον Μπενάκη κατέχει ἀπὸ τὰς πλέον ἐκλεκτὰς καὶ ἀντιπροσωπευτικὰς εἰκόνας τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ 17ου αἰ., ὅπως εἶναι ἡ *Ἁγία Τριάς* τοῦ Δαμασκηνοῦ (ἀρ. 8 Πίν. 10) καὶ ἡ *Παναγία* τοῦ Ἐμμ. Λαμπάρδου (ἀρ. 13 Πίν. 13) εἰς τὰς ὁποίας ἡ κληρονομία τῆς τέχνης τοῦ Βυζαντίου συνεχίζεται ἀμιγῆς χωρὶς δανεισμοὺς ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Δύσεως. Σύγκρισις τῶν εἰκόνων αὐτῶν πρὸς τὴν *Μεταμόρφωσιν* δεικνύει τὴν ἐπελθοῦσαν διαφορὰν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνοτροπίας. Εἰς αὐτὰς περιγράμματα καὶ

χρώματα εἶνε ἀπότομα καὶ ἀπλᾶ· ἡ πλάσις τῶν προσώπων περιορίζεται σχεδὸν εἰς δύο τόνους καὶ ἡ πτυχολογία εἶνε τυπικὴ μὲ τὴν ἰδιάζουσαν καθαρότητα καὶ σκληρότητα γραμμῶν καὶ φωτισμοῦ τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης. Τοῦναντίον εἰς τὴν *Μεταμόρφωσιν* ὑπάρχει εἰς τὸ περίγραμμα προσώπων καὶ τοπείου ἢ ἠπιότης τῆς ἀτμοσφαιράρας καὶ τῆς προοπτικῆς ἀποστάσεως. Αἱ κεφαλαὶ εἶνε εἰργασμένα μὲ τὴν διαβάθμισιν τῶν τόνων καὶ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὄγκου τῶν ἑλληνιστικῶν ἔργων τῆς πρωτευούσης ὅπως καὶ τὰ σώματα, τὰ δὲ ἐνδύματα μὲ πλοῦτον καὶ διαύγειαν χρωμάτων καὶ πύχωσιν πλαστικὴν, μαλακὴν, ὅπου τὸ φῶς ἀντανακλᾶται μὲ θανμαστὴν λεπτότητα (πρβλ. ἰδίως τοὺς τρεῖς μαθητὰς κάτω).

Ἀπὸ τοὺς χαρακτηριστας αὐτοὺς καὶ τὴν εὐρεῖαν μορφήν τῶν κλιμακωτῶν βράχων, τῶν προοπτικῶς κάπως ἀσταθῶν, οἵτινες ἔχουν στενὰς ἀναλογίας πρὸς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστρᾶ (πρβλ. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra* Πίν. 140, 2 καὶ 144, 3) νομίζομεν ὅτι ἡ θέσις τοῦ ἐκλεκτοῦ αὐτοῦ ἔργου τοῦ Μουσείου Μπενάκη ἀνήκει εἰς τὴν σχολὴν τῆς πρωτευούσης τοῦλάχιστον τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος.

Αἱ τρεῖς εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι, χάριν τῶν ὁποίων ὁ σ. καταβιβάζει τὴν εἰκόνα εἰς τοὺς μετὰ τὴν Ἑλωσιν χρόνους δὲν εἶνε σοβαρὰ κωλύματα. Ἡ μὲν τριπλῆ φωτεινὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ, ὁμοίας μορφῆς, ὑπάρχει κατὰ τὸν 14ον καὶ 15ον αἰῶνα, ὡς ὁ ἴδιος ἀναφέρει καὶ μάλιστα καὶ εἰς ἀρχαιοτέραν ἐποχὴν (Πρβλ. Γεωργιανὴν τοιχογραφίαν ἐν Millet, *Recherches* εἰκ. 188). Τὸ μικρὸν ἐρυθρὸν κάλυμμα τῆς κεφαλῆς τοῦ Μωϋσέως εἶνε ἡ γνωστὴ *κίδαρις* εἰς τὴν τρίτην αὐτῆς μορφήν μὲ τὸ ὄρθιον κυλινδροειδὲς ἐξάσθημα, τὴν ὁποίαν φοροῦν οἱ ἀρχιερεῖς τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, οἱ Μάγοι καὶ ὁ Δαβὶδ, ἥδη ἀπὸ τοῦ 11ου αἰῶνος, τὸ ἀρχαιότερον δὲ παρὰδειγμα συναντῶμεν εἰς μικρογραφίας τοῦ Paris. 74 (πρβλ. E. Weigand, *Byz. Zeitsch.* 1936 II σ. 380). Ἄλλο παρὰδειγμα τοῦ 15ου αἰ. ἀναφέρομεν τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ ναοῦ Πέτρου καὶ Παύλου τοῦ Τυρνόβου (πρβλ. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* σ. 181 Πίν. XLII). Ὅσον ἀφορᾷ τέλος εἰς τὴν στάσιν τοῦ Ἰακώβου καὶ τῶν ἄλλων ἀκόμη μαθητῶν, αὕτη δύναται νὰ χρησιμεύσῃ μᾶλλον ὡς ἔνδειξις διὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνας εἰς τὴν βυζαντινὴν ἐποχὴν, διότι εὐρίσκεται ἐν ἀπολύτῳ συμφωνίᾳ πρὸς τὸν «βυζαντινὸν τύπον» καὶ μάλιστα πρὸς τὴν ἀρχαιοτέραν, τὴν πρὸ τοῦ 14ου αἰῶνος εἰκονογραφίαν, ἔνεκα τῶν συγκεκριημένων κινήσεων τῶν μαθητῶν (πρβλ. Millet, Ἐνθ' ἀν. σ. 225 εἰκ. 187—188). Ἡ περιγραφὴ τοῦ Millet θὰ ἔλεγέ τις ὅτι εἶνε περιγραφὴ τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Μουσείου Μπενάκη: «Vers le milieu du XI siècle, Jacques et Jean placés dos à dos, symétriquement, paraissent tomber sur leurs genoux et allongent les bras vers le sol, pour chercher un appui».

Ὅμοίως Παλαιολόγειον χαρακτηῖρα τῶν τελευταίων χρόνων ἔχει καὶ ἡ μικρὰ εἰκὼν τῆς *Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου*, ἔργον τοῦ Φιλίππου (ἀρ. 10 Πίν. 9, 2). Καίτοι δὲ ὁ συγγραφεὺς δέχεται ὅτι ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας καὶ τεχνοτροπίας, συμβιβάζεται αὕτη πρὸς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, περιέργως τὴν συσχετίζει μὲ ἔργα τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος, ὡς ἡ παραπλευρῶς τοῦ Πίν. 9 εἰκ. τοῦ *Ἐθαγγελισμοῦ* τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου (1581), καὶ τὴν χρονολογεῖ εἰς τὴν αὐτὴν ἐποχὴν. Ἡ παράθεσις τῶν δύο εἰκόνων εἰς τὸν αὐτὸν Πίνακα θὰ ἦτο πλέον διδακτικὴ ἐὰν ἐγένετο παραλληλισμὸς, διὰ νὰ καταδειχθῇ ἡ διαφορὰ τῆς τεχνοτροπίας τῶν δύο ἔργων. Παράβαλε π.χ. πόσον τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βᾶθους εἶνε προοπτικώτερα εἰς τὴν *Κοίμησιν*, καὶ πόσον περισσότερον συγκεχυμένα (ιδίᾳ παραπλευρῶς τῆς Θεοτόκου) μὲ τονισμένας τὰς γραμμὰς εἶνε εἰς τὸν *Ἐθαγγελισμὸν*, καὶ πόσον πλάσις καὶ σχεδίασις προσώπου καὶ πτυχώσεως εἰς τὴν *Κοίμησιν* εἶνε λεπτότεραι. Τὸ συνολικὸν ἰδίως πνεῦμα εἶνε διάφορον. Εἰς τὸ ἓν — τὴν *Κοίμησιν* — ὑπάρχει ἡ ἔννοια τοῦ χώρου — τὸ σπουδαῖον χαρακτηριστικὸν τῆς Παλαιολογείου τέχνης — εἰς τὸν *Ἐθαγγελισμὸν* ἡ Θεοτόκος δὲν ἀποσπᾶται ἀπὸ τὰ ὀπισθεν ἀρχιτεκτονήματα.

Τὸ πλησιέστερον παράλληλον τῆς *Κοιμήσεως* τοῦ Μουσείου Μπενάκη, εἶνε τὸ ἄριστα διατηρούμενον τρίπτυχον, μὲ τὴν *Κοίμησιν* εἰς τὸ κέντρον, τοῦ Μουσείου Μόσχας (πρὸβλ. Wulff-Alpatoff "Ἐνθ' ἄ. εἰκ. 60) χρονολογούμενον τὸν 15ον αἰῶνα, διὰ τὴν σχέσιν δὲ τῆς τεχνοτροπίας ἢ *Σταύρωσις* τῆς Λειψανοθήκης τοῦ Βησσαρίωνος τοῦ Μουσείου Βιέννης τοῦ ἔτους 1463 (πρὸβλ. Millet, "Ἐνθ' ἄ. εἰκ. 978).

Διὰ τὴν εἰκόνα τῆς *Θεοτόκου μετὰ τῶν ἁγίων Γεωργίου καὶ Νικολάου* (ἀριθ. 4 Πίν. 7) ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ἀδίκως ὁ σ. καταβιβάζει αὐτὴν εἰς τὸν 15ον αἰῶνα, παρὰ τοὺς μακροὺς παραλληλισμοὺς πρὸς ἔργα τοῦ 14ου αἰῶνος, ἔνεκα τοῦ δευτέρου κοντοῦ χιτῶνος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Ἡ γνώμη τοῦ σ. ὅτι τὸ ἔνδυμα τοῦτο ἀπαντᾷ μετὰ τὴν Ἄλωσην καὶ ὅτι εἶναι παρανόησις τοῦ φολιδωτοῦ θώρακος, τὸν ὁποῖον ἄλλωστε σπανιώτατα φοροῦν ἄνωθεν τοῦ μακροῦ χιτῶνος οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι, δὲν στηρίζεται ἐπὶ τῶν πραγμάτων.

Ὁ κοντὸς χιτῶν μὲ κεντητὸν περιλαίμιον καὶ βραχείας ἢ μακρὰς χειρίδας φορεῖται συχνὰ εἰς Βυζαντινὰ ἔργα καὶ μόνος (π. χ. εἰς Δαφνὶ πρὸβλ. Millet, Monastère de Daphni Πίν. XI 3) καὶ ἄνωθεν μακροῦ χιτῶνος ὅπως εἰς τὸ Μωσαϊκὸν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς τὸν Νάρθηκα τῆς Μονῆς τῆς Χώρας τοῦ 1304 (Πρὸβλ. H. Ruedell, Die Kahrie Dschamisi in Konstantinopel, Πίν. 21) καὶ ἀκόμη ἄνωθεν κοντοῦ χιτῶνος ὡς εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου (πρὸβλ. Millet, Monuments de l' Athos Πίν. 9, 4). Τὸ κυριώτερον ὅμως χαρακτηριστικὸν εἰς τὴν Παλαιο-

λόγειον αὐτὴν εἰκόνα εἶνε ὁ ἐπαρχιακὸς ἢ μοναχικὸς αὐτῆς χαρακτήρ, ὅπως τὸ δεικνύει ἰδίως ἡ δεξιὰ χεὶρ τῆς Θεοτόκου μετὰ τὴν σχηματικὴν ἀρθρωσίν της. Εἰς τὸν αὐτὸν λόγον ὀφείλονται καὶ αἱ βραχεῖαι διαστάσεις καὶ ἡ μεγάλη κεφαλὴ τῆς Θεοτόκου, οὐχὶ δὲ εἰς τὴν μετὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα χρονολογίαν ὡς δέχεται, ὁ σ. Ἀπεναντίας τὸ μεγαλύτερον μέρος εἰκόνων καὶ τοιχογραφιῶν τῶν μετὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα χρόνων προτιμᾷ τὰς λίαν ὑψηλὰς διαστάσεις, πιθανῶς ἐκ σλαβικῶν ἐπιδράσεων ἐνῶ εἰς ἔργα μεγάλων κέντρων συνηθέστεραι εἶνε αἱ ὀρθαὶ ἀναλογίαι. Μόνον ἔργα ἐπαρχιακά, τῆς λαϊκῆς μᾶλλον τέχνης, ἐμμένουν καθ' ὅλας τὰς περιόδους καὶ τὰς «ἀναγεννήσεις» εἰς τοὺς ἀνατολικοὺς χαρακτήρας τῶν βραχέων ἀναστημάτων, τῶν μεγάλων κεφαλῶν κλπ.

Ὡς πρὸς τὰς ἐρμηνείας τῶν θεμάτων ἔχομεν ὀλίγα τινὰ μόνον νὰ προσθέσωμεν:

Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ὡς ἀμπέλου (ἀριθ. 20 πιν. 196) εἶνε ἄξιον μνείας ὅτι εἰς τὸ ἀνοικτὸν Εὐαγγέλιον τοῦ Χριστοῦ δὲν ἀναγράφονται οἱ στίχοι οἱ συμφωνοῦντες ἀκριβῶς μετὰ τὸ παριστώμενον θέμα, ἀμέλεια παρατηρουμένη ἐνίοτε εἰς μεταγενεστέρους ζωγράφους. Ὁμοίαι ἀρχαιοτέρα εἰκὼν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. 302) ἀναγράφει τοὺς ἀρμόζοντας στίχους «ἐγὼ εἰμὶ ἡ ἀμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα». (Ἰω. 15 5—6). Ὡς πρὸς τὸ θέμα δὲ εἶνε πιθανώτερον ὅτι τοῦτο διεισορφώθη εἰς βυζαντινοὺς χρόνους οὐχὶ δὲ εἰς μεταβυζαντινοὺς. Τὴν γένεσιν τοῦ θέματος συναντῶμεν τὸ πρῶτον εἰς μικρογραφίαν Εὐαγγελίου τοῦ Μουσείου Μπενάκη ὑπ' ἀριθ. 11 εἰς τὴν ὁποίαν ὁ Χριστὸς παρίσταται ὄρθιος ἐπὶ κορμιῷ ἀμπέλου καὶ οἱ τέσσαρες Εὐαγγελισταὶ ἐπὶ τῶν κλημάτων.

Τὴν εἰκόνα τοῦ Τζάνε (ἀριθ. 28 Πίν. 21) ὁ σ. ὑπὸ τὸν τίτλον «*Θεία Μετάληψις*» ἐρμηνεύει «ὡς ἐξέλιξιν εἰς ἰδίαν παράστασιν λεπτομερείας τῆς Σταυρώσεως» (καθ' ἣν ἄγγελος συλλέγει τὸ αἷμα τοῦ Χριστοῦ) ἀπορρίπτων τὴν γνώμην τοῦ Σισιλιάνου, ὅστις θεωρεῖ τὴν *Λήσιν* ὡς τὸ κύριον θέμα. Ἡ ἐρμηνεία ὅμως τοῦ σ. εἶνε ὀλιγώτερον ἱκανοποιητικὴ, διότι ἡ λεπτομέρεια αὕτη τῆς Σταυρώσεως—ἀπαντῶσα οὐχὶ μόνον εἰς δυτικὰς, ἀλλὰ κατ' ἐξοχὴν εἰς ρωσικὰς Σταυρώσεις—εἶνε λεπτομερειακὴ καὶ εἰς τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε. Εἶνε φανερόν ὅτι πρόκειται περὶ μιᾶς τῶν ἀποκαλυπτικῶν σκηνῶν τῆς *Δόξης τοῦ Χριστοῦ*—ἥτις εἶναι καὶ ἡ μυστικὴ ἔννοια τῆς *Λείσεως*—διότι ἄλλως δὲν ἐξηγοῦνται τὰ πρόσωπα τῆς Θεοτόκου καὶ Προδρόμου, ἡ σφαῖρα εἰς ἣν πατεῖ ὁ Χριστός, τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν ὑπὸ τῶν ὁποίων φέρεται, καὶ οἱ συνοδοὶ ἄγγελοι οἱ κρατοῦντες τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους. Πάντα ταῦτα εἶνε παραστάσεις συνοδεύουσαι τὴν ἀποκαλυπτικὴν σύνθεσιν τῆς *Δόξης* τοῦ Χριστοῦ, ἥτις ἀπαντᾷ κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα καὶ 18^{ον} συνηθέστερον ὡς τμήμα συνθετωτέρας ἀποκαλυπτικῆς σκηνῆς τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἡ καινοτομία τοῦ

Τζάνε εἶνε ὅτι ἔθεσε τὸν Χριστὸν πάσχοντα, μὲ τὸ αἷμα ρέον ἐκ τῆς πλευρᾶς, ἐκ προτύπων προφανῶς τῆς Δύσεως, ἥτις ἀγαπᾷ τὸν δομὴν ρεαλισμὸν ἀντὶ τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἀρχιερέως τῶν μεταβυζαντινῶν εἰκόνων.

Ὁ κατ' ἐξοχὴν ζωγραφήσας τοιαῦτα θέματα εἶναι, ὡς γνωστόν, ὁ Θεόδωρος Πουλᾶκης (πρβλ. Γ. Σωτηρίου, *Κεμήλια Ἰωαννίνων ἐν ἡπειρωτικοῖς Χρονικοῖς 1931 Τ. 6ος*), ἐξαίρετον ἔργον τοῦ ὁποῖου ὑπάρχει εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη (ἀριθ. 37, Πίν. 27-28 εἰκ. 6). Εἰς τὸ κάτω ἤμισυ τοῦ ἔργου τούτου, ὡς κεντρικὴ σκηνὴ ὑπάρχει ἡ ἀνωτέρω σύνθεσις τοῦ Τζάνε μὲ τὸν Χριστὸν ἐκεῖ ἐν θριάμβῳ ἀννυούμενον (ὅπως εἰς τὴν Ἀνάστασιν) ἐκ δυτικῶν καὶ τοῦτο προτύπων.

Ἡ εἰκὼν τοῦ Πουλᾶκη τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἐν ἀπὸ τὰ πλέον σύνθετα ἔργα, ἃτινα ὑπάρχουν εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν ζωγραφικὴν, ἐρμηνεύεται ἄριστα καὶ διεξοδικώτατα ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας καὶ περιεχομένου ὑπὸ τοῦ σ. Μόνον ἡ παρουσία τοῦ Μ. Κωνσταντίνου εἰς τὴν σειρὰν τῶν τεσσάρων βασιλέων τοῦ ἐνυπνίου τοῦ Ναβουχοδονόσορος δὲν δύναται νὰ συσχετισθῇ μὲ τὴν προφητείαν τοῦ Δανιὴλ (Δαν. 7, 13) διότι αὕτη σαφῶς ἀναφέρεται εἰς τὸν Χριστὸν («ὡς υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐρχόμενος καὶ ἕως τοῦ παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν ἔφθασε») καὶ ὄχι εἰς τὸν Μ. Κωνσταντῖνον.

Ὡς πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς *Παναγίας Βρεφοκρατούσης* (ἀρ. 48 Πίν. 36) ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ὁ γενικῶς χρησιμοποιοούμενος ὄρος εἶνε «*Παναγία τοῦ Πάθους*» εἰς ὅλας τὰς γλώσσας καὶ δὲν εἶνε ὀρθὸν νὰ ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸ ἀόριστον καὶ γενικώτατον «*Παναγία βρεφοκρατούσα*», τόσῳ μᾶλλον καθ' ὅσον δὲν πρόκειται περὶ ἀπλοῦ τύπου Θεοτόκου ἀλλὰ περὶ τύπου προελθόντος ἐξ εἰκονογραφικῆς συνθέσεως. Ἡ γνώμη ὁμῶς τοῦ σ. ὅτι ἡ Παναγία τοῦ Πάθους εἶνε διασκευὴ τοῦ θέματος τοῦ Ἀναπεσόντος δὲν δύναται νὰ γίνῃ δεκτὴ. Ἀμφότερα ἀνήκουν εἰς τὰς συνθέσεις μυστικοῦ περιεχομένου, ἀλλ' ὁ μὲν Ἀναπεσὼν εἰκονογραφεῖ, ὡς γνωστόν τὸν ψαλμὸν τῆς Γενέσ. κ. 49 καὶ τῶν Ἀριθμῶν κ. 24, τὸν ἀναγνωσκόμενον τὸ Μ. Σάββατον καὶ εἶνε βυζαντινῆς προελεύσεως, ἐνῶ ἡ κατὰ τὸν Κοντακίῳ δυτικῆς προελεύσεως σύνθεσις τῆς *Παναγίας τοῦ Πάθους* εἰκονογραφεῖ τὴν ὑπὸ τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ ἀναγγελίαν τοῦ Πάθους, ἣν τὸ πρῶτον ἡ Θεοτόκος ἤκουσεν ἀπὸ τὴν προφητείαν τοῦ Συμεῶν.

Ἄριστον δεῖγμα τῆς συνθέσεως τῆς ἀναγγελίας τοῦ Πάθους μὲ σχετικὴν ἐπιγραφὴν ἔχομεν εἰς τὸ ρωσικὸν Μουσεῖον (βλ. Kondakoff-Minns, *The Russian icon* σ. 112 εἰκ. 34). Εἰς τὴν εἰκόνα αὐτήν, ὅπου ὁ ἀρχάγγελος παρίσταται ὀλόσωμος, κρατῶν μέγαν σταυρὸν ἀπέναντι τῆς Θεοτόκου ὀρθίας μὲ τὸ βρέφος εἰς τὴν ἀγκάλην ἔντρομον καὶ ἀποστρέφον τὴν κεφαλὴν ὁ δραματικὸς διάλογος εἶνε λίαν παραστατικὸς. Καὶ εἰς πολλὰ

θυροφύλλα τέμπλων, Κυπριακῶν ἰδίᾳ ναῶν, τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰῶνος ὅπου συνηθίζεται νὰ ζωγραφίζεται εἰς τὸ ἐν θυροφύλλον ἡ Θεοτόκος μὲ τὸ βρέφος καὶ εἰς τὸ ἄλλο ὁ Γαβριὴλ μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους (ἀντὶ τοῦ συνηθεστέρου *Ἐθαγγελισμοῦ*) ἡ ἰδέα τῆς συνθέσεως εἶνε ἀκόμη φανερά. Τὸ μόνον ὅπερ δύναται τις νὰ δεχθῆ εἶνε ὅτι μεταξὺ Ἐναπεσόντος καὶ ἀναγγελίας τοῦ Πάθους ἐπῆλθε προσέγγις καὶ ἐπίδρασις κατ' ἀντίθετον ὅμως φορὰν ἀπὸ ὅτι ἐρμηνεύει ὁ σ. Λαμβανομένου δηλ. ὑπ' ὄψιν ὅτι εἰς τὸ θέμα τοῦ Ἐναπεσόντος ὁ ἄγγελος μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους δὲν εἶνε ἀπαραίτητος, ὅπως καὶ πράγματι δὲν παρίσταται εἰς τὰ ἀρχαιότερα μνημεῖα (Μικρογραφία Σταυροنيκήτα, Πρωτῶτον), εἶνε ὁρθὸν νὰ συμπεράνη τις ὅτι ἡ μετὰ ταῦτα ἐμφάνις τῶν κρατούντων τὰ σύμβολα ἀγγέλων εἰς τὸν Ἐναπεσόντα τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυσταῖ (β' ἡμισυ 14ου αἰ.) καὶ κατόπιν εἰς σειρὰν μεταγενεστέρων ἔργων, εἶνε εἰλημμένη ἐκ τοῦ θέματος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους.

Παρ' ὅλον ὅμως ὅτι τὸ θέμα τοῦ Ἐναπεσόντος δὲν σχετίζεται μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἡ ἐρμηνεία καὶ συγκριτικὴ ἔρευνα τοῦ θέματος τούτου ὑπὸ τοῦ σ. εἶνε ἀξιόλογος, ὅπως διαφωτιστικὴ εἶνε καὶ ἡ μετέπειτα ἱστορία τοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, ἡ φέρουσα συχνὰ τὸ ἐπίθετον «Ἀμόλυντος».

Ἀξιόλογοι ἐπίσης διὰ τὴν ἀναδρομὴν εἰς παλαιότερα βυζαντινὰ ἔργα καὶ διὰ τὴν συσχέτισιν πρὸς ὅλας τὰς γνωστὰς πηγὰς καὶ μνημεῖα εἶνε αἱ παρατηρήσεις τοῦ σ. ἐπὶ τῆς καταγωγῆς τῶν θεμάτων, ὡς τῆς *ἀγίας Τριάδος*, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λαμασκηνοῦ καὶ αἱ διδόμενοι ἐρμηνεῖαι εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν εἰς ἔργα κατὰ τὸ πλεῖστον τῶν μετὰ τὴν Ἄλωσιν ζωγράφων, ὡς εἶνε εἰς τὰ *Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου* τοῦ Ἄντωνίου Κοντονη (ἀρ. 6) ἡ παράστασις τῆς Θεοτόκου συνδιαλεγομένης μὲ δύο Ἀγγέλους, εἰς τὴν *Κοίμησιν* τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου (ἀριθ. 17) ἡ παράστασις τοῦ Ἐβραίου Ἰεφονίου μόνου καὶ εἰς τὴν εἰς *Ἄδου Κάθοδον* τοῦ Ἡλ. Μόσχου (ἀριθ. 23) αἱ προσωποποιήσεις Σατανᾶ καὶ Ἄδου ὁμοῦ. Ὁρθὴ ἐρμηνεία δίδεται ἐπίσης εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Τζάνε *τῆς ἀγίας Ἄννης μετὰ τῆς Θεοτόκου*, κρατούσης τὸ συμβολικὸν ἄνθος. Εἰς ἐπίρρωσιν θὰ ἠδύνατο νὰ προστεθῆ καὶ στίχος τοῦ Στιχαρίου τοῦ ἀναγινωσκομένου τὴν Κυριακὴν τῶν Προπατόρων (τὰς παραμονὰς τῆς ἑορτῆς τῆς Συλλήψεως τῆς Ἀγ. Ἄννης) «Μαρίαν τὴν ἀγνήν, ἐξ ἧς τὸ ἄνθος προῆλθε Χριστός».

Τέλος ἄξια ἰδιαιτέρας μνείας διὰ τὴν εὐρύτητα τοῦ συγκριτικοῦ ὕλικου εἶνε αἱ ὑπὸ τοῦ σ. γινόμεναι εἰκονογραφικαὶ ἀναλύσεις τῆς Θεοτόκου *Γαλακτοτροφούσης* (ἀριθ. 35), τοῦ *Ἰωάννου Προδρομοῦ* (ἀριθ. 43) καὶ τῆς *Ἀποτομῆς τοῦ Προδρομοῦ* (ἀριθ. 57). Ἡ παρουσία μόνον τῆς Σαλόμης κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς Ἀποτομῆς εἰς βυζαντινὰ ἔργα τοῦ 11ου-14ου αἰῶνος δυνατὸν νὰ ὀφείλεται οὐχὶ εἰς παρανόησιν ἀρχαιότερου εὐρυ-

τέρου κύκλου, ὡς ἐρμηνεύει διὰ μακρῶν ὁ σ., ἀλλὰ εἰς τὸν χαρακτῆρα τῆς βυζαντινῆς μνημειώδους εἰκονογραφίας, συμπτυκνύσης, ὡς γνωστόν, εἰς κύρια παραστατικά σημεῖα τὴν ὄλην ἀφήγησιν καὶ συγκεντρούσης εἰς τὸν αὐτὸν—συμβατικὸν συχνὰ—χῶρον, γεγονότα διαδοχικὰ ἢ ἀπομεμακρυσμένα τοπικῶς. Ὡς παράδειγμα φέρω τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Λαζάρου ὅπου ἡ Μάρθα καὶ Μαρία παρίστανται ὁμιλοῦσαι καὶ προσπίπτουσαι εἰς τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ παρὰ τὸ μνημεῖον τὴν στιγμὴν τοῦ θαύματος, ἐνῶ ἡ συνάντησις μετὰ τὰς δύο ἀδελφὰς ἔλαβε χώραν προηγουμένως καὶ μακρὰν τοῦ μνημείου.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Archives de l'Athos publiés sous la direction de Gabriel Millet, membre de l'Institut.

I'

Actes de Lavra par Germaine Rouillard et Paul Collomp Tome Ier avec un album de 30 planches. σελ. XXXI καὶ 249 8ου σχ. Ἐν Παρισίοις 1938.

Ἡ ἄμα τῇ ἐκρήξει τοῦ παγκοσμίου πολέμου διακοπεῖσα ἔκδοσις τῶν ἐγγράφων τοῦ ἁγίου Ὁρους ὑπὸ τῆς «Vizantijskij Vremenič» εὑρεν εὐτυχῶς συνεχιστὰς ἐν Γαλλίᾳ. Ἡ συλλογὴ τῶν ὑπὸ τῆς Viz. Vr. ἐκδοθέντων ἐγγράφων ἔφερον ὡς γνωστόν, τὸν τίτλον Actes de l'Athos· ἡ νέα συλλογὴ ἐπιγράφεται Archives de l'Athos. Ὡς ἀφορμὴ τῆς νέας ἐκδόσεως ἐχρησίμευσαν αἱ φωτογραφίαι τῶν ἀρχείων τοῦ Ὁρους· τὰς ὁποίας ἔλαβεν περὶ τὰ τέλη τοῦ μεγάλου πολέμου ὁ διαπρεπὴς καθηγητὴς κ. Gabriel Millet μετὰ τοῦ ὑπολοχαγοῦ κ. Rémond, ἀρχηγοῦ τοῦ φωτογραφικοῦ τμήματος τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ Γαλλικοῦ στρατοῦ. Ὁ κ. Millet εἰργάσθη ἐν Ἀγίῳ Ὁρει κατὰ τὰ ἔτη 1918—1920. Εἰς τὴν πραγματάωσιν τοῦ σχεδίου τῆς ἐκδόσεως τῆς νέας συλλογῆς συνετέλεσε πολὺ καὶ ὁ μακαρίτης διδάσκαλός μου, ὁ σοφώτατος ἐκεῖνος ἑλλημιστὴς καὶ Φιλέλλην Γουσταῖος Fougères.

Τῶν Archives de l'Athos ἐξεδόθη νῦν ὑπὸ τὸν ὡς ἄνω τίτλον τὸ πρῶτον τεῦχος τοῦ πρώτου τόμου περιλαμβάνον τὰ ἔγγραφα τῆς Μεγίστης Λαύρας ἀπὸ τοῦ ἔτους 897 μέχρι τοῦ ἔτους 1178. Τὰ ἐκεῖθεν καὶ ἐφεξῆς θὰ περιληφθῶσιν ἐν τῷ δευτέρῳ τεύχει.