

ΑΓΓΕΛΙΚΗΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΜΑΚΡΗ
Βοηθού τῆς ἑδρας τῆς Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας

ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΣΤΟ ΜΕΤΣΟΒΟ

ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΣΤΟ ΜΕΤΣΟΒΟ*

Ἡ μεγάλη εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Βρεφοκρατούσας¹, πού ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης αὐτῆς, ἀγοράστηκε τὸ 1964 στὴν Κεφαλονιά καὶ βρίσκεται σήμερα στὸ Μέτσοβο, στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Μοῦνης τοῦ Ἁγίου Νικολάου².

Ἡ εἰκόνα διαστάσεων $2,36 \times 0,92 \times 0,04$ εἶναι πολὺ καλὰ διατηρημένη³, πράγμα ὅμως πού δὲν ἐπιτρέπει νὰ διαπιστωθοῦν τὰ στάδια προετοιμασίας τοῦ ξύλου.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια, ὀλόσωμη, μετωπική (εἰκ. 1α). Πατᾶ σὲ ὑποπόδιο καὶ κρατεῖ τὸν Χριστὸ μπροστά της στὸ ὕψος τοῦ στήθους. Μὲ τὸ ἀριστερὸ της χέρι στηρίζει τὸν ὄμο του, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ μοιάζει νὰ κρατῇ τὸν Χριστό, πού κάθεται ἀνάλαφρα. Ὁ Χριστὸς, ἐπίσης μετωπικός, εὐλογεῖ μὲ πλάγια κίνηση καὶ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι του κλειστὸ εἰλητάριο.

Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ φωτιστὸφανο τῆς Παναγίας, μέσα σὲ δύο ὁμόκεντρος κύκλους μὲ ρόδινο βάθος, ἐγγράφονται οἱ βραχυγραφίες ΜΡ - ΘΥ μὲ χρυσὰ γράμματα. Κάτω ἀπὸ αὐτά, στὸ ὕψος τοῦ λαιμοῦ τῆς Παναγίας, ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: Η ΚΥΡΙΑ Η ΠΟΡΤΑΪΤΗΣΑ — Η ΦΑ-

* Θερμές εὐχαριστίες ὀφείλω στὸν κ. Μ. Χατζηδάκη, Γενικὸ Ἐφορο Ἀρχαιοτήτων, πού εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ κοιτάξῃ τὸ χειρόγραφο καὶ νὰ μοῦ κάνῃ πολὺτιμες ὑποδείξεις.

1. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἰδιοκτησία τοῦ Ἰδρύματος Τοσίτσα καὶ μοῦ τὴν ὑπέδειξε ὁ καθηγητὴς κ. Ν. Δρανδάκης. Μεταφέρθηκε στὸ Μέτσοβο ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γερασίμου στὸ Ἀργοστόλι. Γιὰ τὴν πληροφορία αὐτὴ εὐχαριστῶ τὸν κ. Ε. Ἀβέρωφ - Τοσίτσα. Τὴν εἰκόνα ἔχει συντηρήσει ὁ ζωγράφος συντηρητῆς Κ. Κουτσουρῆς. Φωτογραφία της ἔχει δημοσιεύσει ὁ Ντ. Κονόμος πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμό. Βλ. σχετικὰ μὲ τὴν εἰκόνα Νικ. Δ. Καλογεροπούλου, Ἐπὶ τὴν Βυζαντινὴν τέχνην. Ἱστορικαὶ εἰκόνες ἐν Κεφαλληνίᾳ παριστῶσαι τὴν Θεοτόκον, «Ἀνθρωπότης» Α' (1920), τεύχος ζ', σ. 10. Ντ. Κονόμου, Ἡ Χριστιανικὴ τέχνη στὴν Κεφαλονιά, Ἀθήνα 1966, εἰκ. 27, 28, σ. 13.

2. Ε. Ἀβέρωφ - Τοσίτσα, Στὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Νικόλα. Περίπατος σὲ παλιὰ καὶ νέα χρόνια, Ἀθήνα 1973, εἰκ. σελίδας 38.

3. Ὑπάρχουν μικρὲς μόνο φθορὲς - σκασίματα, σὲ διάφορα μέρη τῆς εἰκόνας. Στὸ ὕψος τοῦ ἀριστεροῦ γονάτου τῆς Παναγίας ἡ φθορὰ φαίνεται νὰ προέρχεται ἀπὸ κάψιμο.

ΝΕΡΩΜΕΝΗ με χρυσά γράμματα σε σκούρο πράσινο βάθος, μέσα σε περιτεχνο πλαίσιο ρυθμού μπαρόκ¹.

Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός, το έδαφος γαλαζοπράσινο βαθύ, και το υποπόδιο στο φυσικό χρώμα του ξύλου.

Η Παναγία φορεϊ γαλαζοπράσινο χιτώνα και δαμασκηνή μαφόριο με σκοτεινές στο ίδιο χρώμα πτυχές. Το κροσωτό κέντημα του μαφορίου καθώς και το σταυρικό κόσμημά του έχουν χρώμα ανοιχτό δαμασκηνή. Οι παρυφές των φορεμάτων στο κεφάλι και τα χέρια, στο ίδιο χρώμα, φωτίζονται με λεπτές χρυσές ραβδώσεις. Το μαντήλι της κάτω από το μαφόριο είναι βαθύ μπλε με γαλάζιες φωτεινές γραμμές. Τα υποδήματά της είναι κόκκινα.

Ο Χριστός φορεϊ σταχτογάλαζο κεντητό χιτώνα με βαθύχρωμες σταχτιές πτυχές (εικ. 2). Το ιμάτιό του είναι ανοιχτόχρωμο μελί με καφετιές πτυχές, στολισμένο με χρυσοκοντυλιές. Μια ρόδινη ταινία, με χρυσοκοντυλιές κι αυτή, περιβάλλει τη μέση και τους ώμους του.

Τα διάστικτα φωτοστέφανα² και των δύο προσώπων ποικίλλονται με αστρικά κοσμήματα και συμπληρωματικά σχέδια στα ένδιάμεσα. Του Χριστού είναι σταυροφόρο και στις κεραίες του σταυρού με διάστικτα γράμματα οι λέξεις Ο ΩΝ. Άριστερά και δεξιά από το κεφάλι του στη βάση του λαιμού γράφονται οι βραχυγραφίες IC - XC.

Καθώς η κυματιστή κίνηση της παρυφής γύρω από το πρόσωπο της Παναγίας (εικ. 3) ακολουθεί τους φωτισμούς του μαφορίου, δημιουργείται ένα καθαρά συμμετρικό περίγραμμα, που πλαισιώνει αρμονικά το λεπτό πρόσωπό της και τον ύψηλό κωνικό λαιμό. Άδύνατο και ώσειδες, το πρόσωπο της Παναγίας έχει μια νεανικότητα. Η μύτη, μακριά, άδρή, με πτερυγία σχηματοποιημένα, όρίζεται με σταθερή σκούρα πινελιά, και ό έντονος σκιοφωτισμός της την τονίζει ως τον κύριο άξονα του προσώπου. Τα καστανόχρωμα φρύδια της είναι μαλακές καμπύλες. Τα μάτια είναι ύγρα και κόκκινη ζωρή πινελιά δηλώνει το πάνω βλέφαρο. Το κλειστό στόμα αποδίδεται πλαστικά. Καστανή καμπύλη σκιά σχεδιάζει με ευαισθησία το πηγούνι.

Το πρόσωπο του Χριστού είναι στρογγυλεμένο και σαρκώδες. Τα σμιχτά χαρακτηριστικά του είναι συγκεντρωμένα στο κάτω μέρος του προσώπου, ενώ το πλατύ σφαιρικό μέτωπό του πιάνει όλο το υπόλοιπο τμήμα. Τα μάτια του περιβάλλει έντονη καστανή σκιά. Η μύτη του είναι

1. Η έπιγραφή φαίνεται να είναι μεταγενέστερη, πιθανόν του 18ου αί.

2. M. Chatzidakis, Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite Italogrecque, ανάπτυπον εκ του τόμου «Μνημόσυον Σοφίας Άντωνιάδη», Βενετία 1974, σ. 180.

σιμή, τὰ μαλλιά του καστανά, χωρίς φῶτα, με λεπτογραμμένες πινελιές σὲ σκοῦρο καστανὸ χρῶμα, γιὰ νὰ δηλώνουν τὶς λεπτομέρειες.

Ὁ προπλασμὸς στὰ πρόσωπα καὶ στὰ ἄλλα γυμνά μέρη εἶναι σκοῦρος καστανὸς γύρω ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ χρειάζεται νὰ τονιστοῦν καὶ λειτουργεῖ ὡς σκιά. Τὸ «σάρκωμα», ποὺ ἀπλώνεται στὰ μέρη ποὺ προεξέχουν καὶ φωτίζονται δυνατότερα, εἶναι ρόδινο στὴν Παναγία καὶ καστανὸ ζεστό στὸν Χριστό. Τὸ φῶς διαχέεται στὶς παρειῆς στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας, σὲ λευκές, ἀκτινωτές γραμμές, λεπτογραμμένες καὶ πυκνές, ποὺ μοιάζουν σὰν νὰ ἔχουν ἐστία τους τὴ φωτεινὴ διχαλωτὴ βάση τῆς μύτης. Στὸ μέτωπό της, πάνω ἀπὸ τὰ χεῖλια καὶ στὸ δεξιὸ πτερύγιο τῆς μύτης, οἱ λευκὲς γραμμὲς ἀκολουθοῦν τὴ διάπλαση τῶν χαρακτηριστικῶν· τὸ ἴδιο καὶ στὸ λαιμὸ, ὅπου μεταβάλλονται σὲ ἀνοιχτὲς καμπύλες. Τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ φαίνεται σὰ νὰ φωτίζεται ἀπὸ τὶς τρεῖς παράλληλες λοξὲς γραμμὲς ποὺ εἶναι ψηλὰ στὸ μέτωπο¹, ἐνῶ οἱ ψιμμουθιῆς ἀκολουθοῦν τὴν ἀνατομικὴ διάρθρωση τοῦ προσώπου. Στὸ λαιμὸ ἔχουμε τὸ ἴδιο πλάσιμο μὲ τῆς Παναγίας. Καὶ στὰ δύο πρόσωπα ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸν προπλασμὸ στὰ σαρκώματα γίνεται μαλακὰ μὲ σβησμένους διαδοχικοὺς τόνους. Ἔτσι, παρ' ὅλη τὴ σχηματοποίηση ποὺ δημιουργοῦν τὰ περιγράμματα τῶν χαρακτηριστικῶν, οἱ ψιμμουθιῆς καὶ ὁ γλυκασμὸς δίνουν μιὰ αἴσθηση πλαστικότητας στὸ πρόσωπο. Τὰ χέρια ἔχουν κι αὐτὰ τὸ ἴδιο πλάσιμο.

Ἡ πτυχολογία εἶναι σχηματικὴ καὶ στὶς δύο μορφές, περισσότερο φροντισμένη στὸν Χριστὸ καὶ στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος τῆς Παναγίας, πρὸ ἀπλοποιημένη ἀλλὰ μὲ τὴν ἴδια γεωμετρικὴ ἀντίληψη στὸ κάτω².

Οἱ πτυχές καὶ στὶς δύο μορφές ἀποδίδονται μὲ ἔντονες σκοῦρες γραμμὲς στὸ χρῶμα τῶν ρούχων· κυριαρχοῦν οἱ εὐθεῖες καὶ οἱ τεθλασμένες, ἐνῶ οἱ καμπύλες εἶναι λιγότερες. Οἱ σκιές καὶ τὰ φῶτα, σαφῶς χωρισμένα, περιγράφουν τὶς πτυχές καὶ ἀποδίδονται μὲ τὴν ἴδια γεωμετρικότητα.

II. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τῆς ὀρθιας μετωπικῆς Βρεφοκρα-

1. Οἱ γραμμὲς αὐτές, μεστὲς καὶ ἀραιές, θυμίζουν τὶς ἀντίστοιχες στὸ μέτωπο τοῦ Προφήτη Ἡλία τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Βλ. Ἀ. Καρακασάνη, Οἱ εἰκόνες τῆς Ι. Μονῆς Σταυρονικήτα, «Μονὴ Σταυρονικήτα», ἱστορία, εἰκόνες, χρυσοκεντήματα, Ἀθήναι 1974, εἰκ. 48.

2. Δὲν βοηθοῦσε τὸν ζωγράφο τὸ μέγεθος τῆς εἰκόνας· ἐξ ἄλλου ἡ μεγάλη ἐπιφάνεια δημιουργοῦσε δυσκολίες γιὰ νὰ δουλευτὴ ὁμοιόμορφα, καὶ εἶναι γνωστὸ πῶς οἱ ζωγράφοι προτιμοῦσαν νὰ δουλεύουν λεπτομερέστερα τὰ πρόσωπα παρὰ τὰ ρούχα.

τούσας πού κρατεῖ τὸ Χριστὸ μπροστὰ στὸ στήθος, στὸν κύριο ἄξονα τῆς μορφῆς της, εἶναι ὁ τύπος τῆς «Κυριώτισσας»¹, εἰκόνας ἀφιερωμένης στὴ Μονῇ τῆς Θεοτόκου στὴ συνοικία «τὰ Κύρου»², ὅπως θὰ δεῖξῃ ἡ παρακάτω ἐξέταση.

Μὲ τὴν ἐπωνυμία ΜΡ - ΘΥ - Η ΚΥΡΙΩΤΙΚΑ ὀρίζεται ἡ Θεοτόκος στὶς περισσότερες ἐπώνυμες³ ἀναπαραστάσεις τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου, ὅπως π. χ. σὲ ἓνα μολυβδόβουλλο ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, πού βρίσκεται σήμερα στὸ Ἐθνικὸ Νομισματικὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας⁴, καὶ σὲ δύο τοιχογραφίες, πού πρόσφατα ἀνακαλύφθηκαν στὸ Kalenderhane Τζαμί τῆς Κωνσταντινούπολης⁵.

Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι τὰ παραδείγματα ἔχουν σχέση μετὰ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀφοῦ ἡ εἰκόνα τῆς Κυριώτισσας φέρεται ὡς θαυματουργῇ προστάτιδα εἰκόνα τῆς Πόλης.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος πού ἐξετάζουμε ἀπαντᾷ ἐπίσης μετὰ τὸ ἐπίθετο «Βάτος» στὸ Σινᾶ⁶, ὅπου λατρεύεται ἰδιαίτερα ἡ «Θεοτόκος ἡ Βά-

1. G. Schlumberger, *Sigillographie de l' Empire Byzantin*, Παρίσι 1884, σ. 39, Ch. Diehl, *Mosaïques Byzantines de Nicée*, B. Z. 1 (1892) σσ. 77-78, Τοῦ Ἰδίου, *Manuel d' Art Byzantin*, 1925, 2α ἔκδ., σ. 325, O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Στρασβούργο 1903, σ. 257 κ.έ., E. Ἀντωνιάδου, Ἐκφρασις τῆς Ἀγ. Σοφίας, ἐν Ἀθήναις 1909, τ. Γ', σ. 62, N. Kondakof, *Εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου* (ρωσ.), Πετροῦπολη, 1914-15 II, σ. 141 κ.έ., Ἀ. Ευγγουπούλου, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, Ε.Ε.Β.Σ. 10 (1933), σ. 331 κ.έ., C. Cecchelli, *Mater Christi*, Ρώμη 1954, τ. 4, σ. 480.

2. Γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Μονῆς, τὸν ἰδρυτὴ τῆς Κύρου καὶ τὶς παραδόσεις γύρω ἀπὸ τὸ χτίσιμο καὶ τὴν θαυματουργῇ εἰκόνα της, βλ. κυρίως R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l' Empire byzantin*, Παρίσι 1953, τ. III, σσ. 201-203. Βλ. ἐπίσης V. Laurent, *Le Corpus des Sceaux de l' Empire byzantin*, τ. 52, Παρίσι 1965, σσ. 82-83, Ἀ. Ευγγουπούλου, ὁ.π., σ. 331 κ.έ., R. Janin, *Constantinople byzantine*, Παρίσι 1964, σ. 378 καὶ P. J. Pargoire, «A propos de Boradion», B. Z. 12 (1903), σσ. 463-466, ὅπου παραθέτονται οἱ ἱστορικὲς πηγές.

3. Οἱ περισσότερες ἀναπαραστάσεις τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου φέρουν μόνον τὶς βραχυγραφίες ΜΡ ΘΥ, χωρὶς νὰ συνοδεύονται ἀπὸ ἰδιαίτερη ἐπωνυμία.

4. Ἡ σφραγίδα φέρει τὴν ἐπιγραφὴ ΜΡ - ΘΥ - Η ΚΥΡΙΩΤΙΚΑ (G. Schlumberger, ὁ.π., σ. 158· βλ. ἐπίσης K. Κωνσταντοπούλου, *Βυζαντινὰ μολυβδόβουλλα τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικοῦ Νομισματικοῦ Μουσείου*, Ἀθήναι 1917, σ. 194, ἀρ. 747, Ἀ. Ευγγουπούλου, ὁ.π., σ. 331, εἰκ. 17 καὶ V. Laurent, ὁ.π., τ. 52, No 1156, σ. 83, καὶ τ. 5, πίν. 147). Ὁ Laurent ἀναφέρει ὅτι ἡ Θεοτόκος κρατεῖ τὸ Χριστὸ μέσα σὲ μετάλλιο, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν εἶναι βέβαιο, μὰ πού δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τοὺς ἄλλους μελετητές, οὔτε διακρίνεται στὸ σχέδιο καὶ στὴ φωτογραφία.

5. C. Striker - Y. Doğan Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul*, D. O. P. 22 (1968), σσ. 192-3, εἰκ. 31, 32, 33. Βλ. ἐπίσης παρακάτω σσ. 388, 389.

6. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήναι 1958, τ. I, εἰκ. 155.

τος». Η Παναγία ὄρθια μὲ τὸ Χριστὸ μπροστὰ στὸ στήθος, ὡς κεντρικὸ πρόσωπο ὁμίλου ἀπὸ ἀγίους, παριστάνεται συχνὰ στὸ Σινᾶ! σὲ φορητὲς εἰκόνες, ἐπαναλαμβάνοντας ἴσως κάποιον πρότυπο στὴ Μονή. Ὁ σιναΐτικὸς αὐτὸς τύπος τῆς Θεοτόκου, ποὺ καθιερώθηκε μὲ τὸ ἐπίθετο «ἡ τῆς Βάτου», ἀποτελεῖ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῆς «καιομένης Βάτου» ὡς συμβόλου τῆς Παναγίας².

Ὡς «Πανυπέραγνος» ὀρίζεται ἡ Θεοτόκος στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιαστικῆς τῆς Ἀθήνας³, ἡ ἐπωνυμία ὅμως αὐτῆ δὲν μᾶς δίνει καμιὰ ἐνδιαφέρουσα ταύτιση μὲ ἀνάλογο εἰκονογραφικὸν τύπο. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσαμε νὰ παρατηρήσουμε καὶ στὴν ἐπιγραφή τῆς Βρεφοκρατούσας τοῦ Μετσόβου «Κυρία⁴ ἢ Πορταΐτισσα ἢ Φανερωμένη⁵. Τὸ ἐπίθετο ὅμως Πορταΐτισσα ἀναφέρεται στὴ θαυματουργὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Ἰβήρων τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ἡ ὁποία ἀνήκει στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας⁶. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ ἐπωνυμία δὲν ταυτίζεται ἀναγκαστικὰ μὲ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπο.

Καταλήγουμε λοιπὸν ὅτι τὸ ἀρχικὸ ἐπίθετο τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου ἦταν «Κυριώτισσα» καὶ ἡ ἐπωνυμία αὐτῆ, ὅσο τουλάχιστον γνωρίζουμε, δὲν συγγέεται μὲ ἄλλους τύπους. Πολλὲς φορές ὅμως οἱ μελε-

1. Βλ. τὰ παραδείγματα ποὺ παραδίδονται παρακάτω, σ. 387 σημ. 4.

2. «Ὡς γὰρ ἡ Βάτος οὐκ ἐκαίετο καταφλεγόμενη οὕτω παρθένος ἕτεκες καὶ παρθένος ἔμεινας...». Ἀναφέρεται στὸ δοξαστικὸ τοῦ Β' ἤχου· βλ. Κ. Καλοκύρη, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 174-176, Ντ. Μουρίκη, Αἰ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά, Α. Δ. 25 (1970) Μέρος Α' — Μελέται, σ. 224, Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴ Μονὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνας στὸ Σινᾶ, Δ. Χ. Α. Ε. 6 (1970-72), Ἀφιέρωμα εἰς τὴν μνήμην τοῦ Π. Μιχαήλ, σσ. 212-213.

3. Ἀ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, σ. 60, εἰκ. 39α.

4. Τὸ ἐπίθετο «Κυρία» συνδέεται μὲ τὸν Ἀκάθιστο Ὕμνο: «Χαῖρε Μαρία Κυρία πάντων ἡμῶν.....», (Κ. Καλοκύρη, ὅ.π., σ. 36).

5. Φανερωμένη εἶναι ἀπὸ τὰ λαϊκὰ ἐπώνυμα τῆς Θεοτόκου καὶ σχετίζεται μὲ θαυματουργὴν εἰκόνα· βλ. Κ. Καλοκύρη, ὅ.π., σ. 38, Γ. Σωτηρίου, Ἡ Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ εἰκονογραφία, Θεολογία 27 (1956), σ. 16. Γιά τὸ διαχωρισμὸ τῶν ἐπιθέτων τῆς Παναγίας σὲ ἐκκλησιαστικὰ καὶ λαϊκὰ, βλ. Γ. Σωτηρίου, ὅ.π., σ. 14 κ.ε., ὅπως ἐπίσης καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία ποὺ μᾶς δίνει ὁ G. Galavaris, The Mother of God, «stabbed with a knife», D. O. P. 13 (1959), σ. 230.

6. Δ. Παλάνα, Ἡ Θεοτόκος Ρόδου τὸ Ἀμάραντον, Α. Δ. 26 (1971) Μέρος Α' — Μελέται, σ. 228. Φωτογραφία τῆς Πορταΐτισσας, βλ. στὴ Ὁρησκευτικὴ καὶ Ἡθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία, τ. 1, εἰκ. στ. 917. Βλ. ἐπίσης Κ. Καλοκύρη, ὅ.π., σ. 39, Μ. Didron, Manuel d' iconographie chrétienne, Νέα Ὑόρκη, σ. 461. Γιά τὸν τίτλο καὶ τὸ θαῦμα βλ. Γ. Σπυριδάκη, Ὁρησκευτικὴ καὶ Ἡθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία, τ. 1, στὸ λ. Ἄθως, στ. 944, Σ. Λάμπρου, Τὰ Πάτρια τοῦ Ἁγ. Ὁρους, Νέος Ἑλληνομῆμων 9 (1912), σσ. 129-30 (27-30).

τητές είναι εκείνοι που συγχέουν τον τύπο τῆς Κυριώτισσας καὶ τὸν ταυτίζουν μετὸν τύπο τῆς Νικοποιοῦ¹. Ἡ Νικοποιοῦς, παλλάδιο τῆς δυναστείας τοῦ Ἑρακλείου, παριστάνεται ὅμοια μετωπικῆ Βρεφοκρατούσα, ἀλλὰ κρατεῖ τὸ Χριστὸ σὲ μετάλλιο μπροστὰ στὸ στῆθος². Στὴν ταύτιση τῶν δύο τύπων εἶναι φανερὸ ὅτι συνέβαλαν τὰ κοινὰ χαρακτηριστικά τους, δηλαδὴ ἡ αὐστηρῆ μετωπικότητα τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἀξονικὴ προβολὴ τοῦ Θεοῦ Βρέφους στὸ στῆθος τῆς Θεοτόκου.

Ἡ διαφορὰ ὅμως δὲν βρίσκεται μόνο στὴ μορφολογικὴ ἀπόδοση ἀλλὰ καὶ στὴ δογματικὴ ἀντίληψη. Συγκεκριμένα ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ - Βρέφους μέσα σὲ μετάλλιο (clipeus) προσλαμβάνει, ἀπὸ δογματικὴ ἀποψη, τὸ χαρακτῆρα μιᾶς νοητῆς παρουσίας³. Ἀντίθετα ἡ παράσταση τοῦ παιδιοῦ στὸν τύπο τῆς Κυριώτισσας νοεῖται ὡς πραγματικῆ, ὑπογραμμίζοντας ἐμφατικὰ τὸ γεγονὸς τῆς ἐνσάρκωσης⁴.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Βρεφοκρατούσας τοῦ Μετσόβου ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τὰ προεικονοκλαστικὰ ἕως τὰ τελευταῖα μεταβυζαντινὰ χρόνια, χωρὶς ἰδιαίτερες τυπολογικὲς διαφορές⁵.

1. Ὁ προεικονοκλαστικὸς τύπος τῆς Νικοποιοῦ διαδέχεται, ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ παγανιστικὸ σύμβολο τῆς Νίκης, ἡ ὁποία στὰ αὐτοκρατορικὰ μολυβδόβουλλα τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ τοῦ Τιβερίου εἰκονιζόταν ὄρθια, μετωπικῆ κρατώντας στὰ χέρια ἓνα ἢ δύο στεφάνια. Στὰ μετάλλια τοῦ Μαυρικίου, γιὰ πρώτη φορά, κι ἀργότερα τοῦ Φωκά, τοῦ Ἑρακλείου καὶ τοῦ Κώνσταντος θὰ ἀναζητήσουμε τὴν πρώτη ἀντικατάσταση τῆς Νίκης ἀπὸ τὴν Παναγία, πού κρατεῖ τὸ Χριστὸ σὲ μετάλλιο, διαβεβαιώνοντας ἔτσι τοὺς αὐτοκράτορες γιὰ τὴ νίκη (A. G r a b a r, L' iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Παρίσι 1957, σσ. 34-35, 250, εἰκ. 53, 56, K. K α λ ο κ ὶ ρ η, ὅ.π., σσ. 66-67. Σχετικὰ μετὲν ταύτιση τῆς Κυριώτισσας μετὲν Νικοποιοῦ βλ. στὸ λεξικὸ τοῦ E. K i r s c h b a u m, Lexikon der christl. Ikonographie III (1974), H. H a l l e n s l e b e n, λῆμμα Maria, Marienbild, σσ. 165-166 καὶ M. V l o b e r g, Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l' art byzantin: H. D u M a n o i r, Maria, études sur la Sainte Vierge, τ. II, Παρίσι 1952, σσ. 410-411, G. G a l a v a r i s, ὅ.π., σ. 230, σημ. 6 καὶ στὸ λεξικὸ τοῦ L. R é a u, Iconographie de l' art chrétien, τ. 2 (II), σ. 72 κ.λ.).

2. Ἡ εἰκονογραφικὴ καταγωγὴ τοῦ θέματος τῆς ἀσπίδας ἀνάγεται στὴ μοναρχικὴ τέχνη τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας· βλ. A. G r a b a r, Martyrium, II Iconographie, Variorum Reprints, Λονδίνο 1972, σ. 227, τοῦ Ἰ δ ι ο ὡ, Iconoclasme, σ. 254.

3. A. G r a b a r, Iconoclasme, σ. 254, τοῦ Ἰ δ ι ο ὡ, L' imago clipeata chrétienne, Comptes Rendus de l' Académie des Inscriptions et Belles - Lettres, Juin 1957, πού ἔχει ἐπανεκδοθῆ στὸ L' art de la fin de l' Antiquité et du Moyen Age, Παρίσι 1968, τ. 1, σσ. 607-613, εἰδικὰ σσ. 612-13.

4. A. G r a b a r, Iconoclasme, σ. 194.

5. Παρατηροῦμε μικρὲς διαφορὲς στὴ στάση τῶν χειρῶν τῆς Θεοτόκου: ἡ κρατεῖ τὸ Χριστὸ μετὸ δεξιὴν χεῖρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἀκουμπᾷ στὸν ὄμο του (λιγο-

Μόνο στη σύνθεση τῆς παράστασης παραλλάσσει ὁ τύπος τοῦ ἐξετάζουμε. Ἡ Παναγία ἄλλες φορές, καὶ πιὸ συχνὰ στὰ φορητὰ ἔργα, ἐμφανίζεται μόνη τῆς, ἄλλες φορές πάλι πλαισιώνεται ἀπὸ ἀγίους, ἀγγέλους ἢ δωρητές, κυρίως στὴ μνημειακὴ τέχνη, καὶ πιὸ σπάνια ἐμφανίζεται μὲ τὸν τύπο αὐτὸ σὲ σύνθετες παραστάσεις, ὅπως εἶναι ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος.

Μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τέσσερις τουλάχιστον παραλλαγές στὴ σύνθεση. Τὴν πρώτη ἀποτελεῖ ἡ Θεοτόκος μόνη τῆς· στέκεται σὲ ὑπόπδιο μετωπική, σὲ μνημειακὴ στάση, κρατεῖ τὸ Χριστὸ τοποθετημένο ἄξονικά, στὸ ὕψος τοῦ στήθους τῆς. Ἀξιοσημείωτα παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι: ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Θεοτόκου στὴν ἀψίδα τοῦ Ναοῦ τῆς Κοιμήσεως στὴ Νίκαια¹, πὺ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ παλαιότερα δείγματα τοῦ τύπου. Τὰ ἔργα τῆς μικροτεχνίας: τὸ μολυβδόβουλλο τοῦ Ἐθνικοῦ Νομισματικοῦ Μουσείου τῆς Ἀθήνας τοῦ 10ου - 11ου αἰ. μὲ τὴν ἐπώνυμη ἐπιγραφὴ² καὶ ἡ σφραγίδα τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου τοῦ 9ου - 10ου αἰ. πὺ βρέθηκε στὰ ἐρείπια τῆς Περγάμου³. Ἄλλο δεῖγμα εἶναι ἡ μαρμάρινη εἰκόνα «τῆς Κυριώτισσας» ἀπὸ τὴ Βενετία στὸ σημερινὸ Κρατικὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου (Dahlem) τοῦ 11ου - 12ου αἰ.⁴

στὰ ἐδῶ τὰ παραδείγματα: ἡ εἰκόνα τοῦ Μετσόβου, τῆς Μ. Σταυρονικήτα κ.ά.) ἢ τὸν συγκρατεῖ μὲ τὴν ἀκριβῶς ἀντίθετη θέση τῶν χειρῶν (ἐδῶ ἀνήκουν τὰ περισσότερα παραδείγματα). Τέλος, τὸν κρατεῖ καὶ μὲ τὰ δύο τῆς χέρια χαμηλὰ στὶς ἄκρες τῶν ποδιῶν του. Π. χ. ἡ Θεοτόκος στὴν ἀψίδα τοῦ Μοναστηριοῦ Gelat στὴ Γεωργία (V. Laza rev, Storia della pittura bizantina, Τορίνο 1967, εἰκ. 342), ἡ Θεοτόκος σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (Γ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, εἰκ. 177), ἡ Πλατυτέρα στὴν ἀψίδα τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως στὴ Βέροια (Στ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης ὅλης Θεσσαλίας, ἄριστος ζωγράφος, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας ἀριθ. 75, ἐν Ἀθήναις 1973, σ. 17, εἰκ. 11, 12) καὶ ἡ Θεοτόκος στὴν τοιχογραφία τοῦ ἐσωνάρθηκα τῆς Μ. Ὁσίου Μελετίου στὸν Κιθαίρων. Βλ. Η. Deliyanni - Doris, Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, Μόναχο 1975, σ. 18, πίν. 12 καὶ 21. Κατὰ τὴν ἴδια, οἱ τοιχογραφίες χρονολογοῦνται στὸ τέλος τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 16ου αἰ. (δ.π., σ. 154). Γιὰ τὴν ἴδια στάση τῶν χειρῶν βλ. Γ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, σ. 164.

1. Γιὰ τὴ χρονολόγησιν τοῦ ψηφιδωτοῦ μετὰ τὸ 843 βλ. A. Grabar, Iconoclasme, σσ. 194, 155, σημ. 1, ὅπου βρίσκεται καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Γενικὰ γιὰ τὴ βιβλιογραφία τῆς Θεοτόκου τῆς Νίκαιας βλ. V. Laza rev, δ.π., σ. 95, σημ. 6, εἰκ. 77. Θὰ ἀνατρέξουμε στὴ μνημειακὴ παράσταση τῆς Θεοτόκου τῆς Νίκαιας (9ος αἰ.), ὡς «παλαιότερο» παράδειγμα καὶ ὄχι σὲ παραστάσεις τοῦ 11ου αἰ., ὅπως προτείνει ἡ Καρακατσάνη, Τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς, σ. 60.

2. Βλ. παραπάνω, σ. 382 σημ. 4.

3. V. Laurent, δ.π., τ. 5₁, σ. 202, No 286, τ. 5, πίν. 37.

4. Ὅπως τὴν ὀνομάζει ὁ O. Wulff, Altchristliche und byzantinische

Ἡ γνωστὴ εἰκόνα τῆς Νικοποιοῦ¹ τοῦ Ἀγ. Μάρκου τοῦ 12ου αἰ. στὴ Βενετία παριστάνει τὴ Θεοτόκο μετωπικὴ, ὄχι ὅμως δλόσωμη, νὰ κρατῇ τὸ Χριστὸ χωρὶς μετάλλιο. Δὲν φέρει ἐπάνωμυ ἐπιγραφή, ἀλλὰ ἔχει καθιερωθῆ νὰ ἀναφέρεται ὡς Νικοποιοῦς. Στὸ θησαυρὸ ἐπίσης τοῦ Ἀγ. Μάρκου στὴν Pala d' Oro, ἀνήκει ἡ μικρὴ ἀπὸ σμάλτο Παναγία στὸν τύπο τῆς Κυριώτισσας². Ἐνα ἄλλο παράδειγμα, στὴ μνημειακὴ αὐτὸ τέχνη, εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Θεοτόκου στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά³, ποῦ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1300. Στὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια ἓνα ἄλλο ἀξιόλογο δεῖγμα εἶναι ἡ μικρὴ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη στὴν Ἀθήνα⁴, ποῦ πρέπει νὰ ἀνήκει στὸν πρώιμο 16ο αἰ. Ἡ παράδοση τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου φτάνει ἕως τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου αἰ., σὰν πιστὸς ἀπόηχος τοῦ ἀρχικοῦ τύπου⁵.

Μιὰ δευτέρη παραλλαγὴ ὡς πρὸς τὴ σύνθεση ἀποτελεῖ: ἡ Θεοτόκος πλαισιωμένη ἀπὸ ἱερὰ πρόσωπα, ἀποστόλους, ἁγίους, προφήτες καὶ ἀγγέλους. Τὴν ὄρθια μετωπικὴ Βρεφοκρατούσα μὲ τὸ Χριστὸ στὸν ἄξονα τῆς μορφῆς της, πλαισιωμένη ἀπὸ τὰ μέταλλα τῶν εὐαγγελιστῶν, συναντοῦμε στὴ μικροτεχνία καὶ συγκεκριμένα στοὺς σταυροὺς - λειψανοθήκες. Σύμφωνα μὲ μιὰ συνήθεια τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων ἡ Θεοτόκος παριστάνεται ὄρθια στὶς πίσω ὀφείες τῶν σταυρῶν. Τὰ παρα-

Kunst, II. Die byzantinische Kunst, Βερολίνο 1918, σσ. 606-607, εἰκ. 517. Βλ. ἐπίσης R. Lange, Die byzantinische Reliefikone, 1964, σ. 80, εἰκ. 24. Παρόμοια μ' αὐτὴν εἶναι ἡ ἐπίσης ἀπὸ μάρμαρο εἰκόνα τῆς Κυριώτισσας τῆς Βενετίας τοῦ 13ου αἰ. Ἐδῶ ὑπάρχει μικρὴ διαφοροποίηση στὴ στάση τοῦ Χριστοῦ (R. Lange, ὁ.π., σ. 81, εἰκ. 25).

1. Γιὰ τὴ βιβλιογραφία σχετικὰ μὲ τὴ Νικοποιοῦ τοῦ Ἀγ. Μάρκου βλ. A. Rizzi, Icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane, Θησαυρίσματα 9 (1972), σσ. 270-271, πίν. ΙΗ'. Ἀντίγραφο αὐτῆς φαίνεται πὼς εἶναι ἡ Νικοποιοῦς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας, τοῦ 1594, σύμφωνα μὲ σημείωση τοῦ Βελούδου, βλ. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Βενετία 1962, σ. 92, εἰκ. 36 (61).

2. J. De Luigi-Pomorisac, Les émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'église de Saint-Marc à Venise, Ζυρίχη 1966, τ. 1, σσ. 11-12, τ. 2, εἰκ. 82, σ. 7.

3. D. Talbot-Rice, Byzantine painting. The last phase, Λονδίνο 1968, σ. 177, πίν. 143 καὶ S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Παρίσι 1970, σ. 6, εἰκ. 8.

4. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀδημοσίευτη μικρῶν διαστάσεων καὶ δὲν ἔχει ἀκόμα ἐκτεθῆ. Τὴν πληροφορία ὀφείλω στὴν κ. Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, Ἐφορον Ἀρχαιοτήτων, τὴν ὁποία εὐχαριστῶ καὶ γιὰ τὴ βοήθειά της κατὰ τὴν πορεία τῆς μελέτης αὐτῆς.

5. Δεῖγμα ἡ τοιχογραφία στὸν προνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ Ἀγ. Ὁρους (πληροφορία τοῦ ἡγουμένου τῆς Μονῆς μὲ φωτογραφία).

δείγματα που έχουμε είναι τα παλαιότερα από τα υπάρχοντα του εικονογραφικού αυτού τύπου. Χρονολογούνται με επιφύλαξη από τον 6ο - 8ο αι. Είναι ο Σταυρός του Μουσείου Hatay στην 'Αντιόχεια¹, ο Σταυρός του Βατικανού, όπου η Παναγία φέρει την έπωνυμία «'Αγία Θεοτόκος»², και, τέλος, ο Σταυρός του Detroit Institute of Arts³.

Στο Σινᾶ μια σειρά από μικρές εικόνες, που ανήκουν στη μέση βυζαντινή περίοδο, παριστάνουν τὴ Θεοτόκο ὀλόσωμη νά κρατῆ τὸ Χριστὸ μπροστὰ στὸ στῆθος, πλαισιωμένη ἀπὸ ἕνα ἢ περισσότερα πρόσωπα ἁγίων ἢ προφητῶν⁴. Ὁ ἅγ. Γεώργιος καὶ ὁ ἅγ. Νικόλαος συνοδεύουν τὴ Θεοτόκο σὲ μιὰ εἰκόνα ἐπίσης τοῦ Μουσείου Μπενάκη τοῦ 15ου αἰ.⁵. Ὁ ἅγ. Νικόλαος καὶ ὁ Θεοδόχος Συμεών, σὲ προτομή, πλαισιώνουν σὲ δέηση τὴ Βρεφοκρατούσα στὴ φορητὴ εἰκόνα τῆς Μ. Σταυρονικήτα τοῦ 'Αγίου Ὁρους τοῦ 16ου αἰ.⁶. Στὴ σύνθεση τῆς δεύτερης παραλλαγῆς ἀνήκει καὶ ἡ Θεοτόκος ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ ἀγγέλους, ὅπως ἀναφέ-

1. J. Lafontaine-Dosogne, *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le Monastère et sur l'icônographie de S. Syméon Stylite le jeune*, Βρυξέλλες 1967, σσ. 166-168, πίν. XLVII, εἰκ. 112.

2. Βλ. λεξικὸ D.A.C.L., τ. 3 (2) στὸ λῆμμα Croix, σ. 3088 καὶ εἰκ. 3383-3384. Τὴν ἑπωνυμία αὐτὴ φέρει ἡ Θεοτόκος καὶ στὸ Παλῆτρι Παντοκράτορος 61 (Fol. 121). Εἰκονίζεται μέσα σὲ μετάλλιο σὲ προτομή καὶ κρατεῖ τὸ Χριστὸ μπροστὰ στὸ στῆθος «κατὰ τὸν τύπο τῆς Νικοποιοῦ», ὅπως ἀναφέρει ἡ S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age*, Παρίσι 1966, σ. 32, εἰκ. 64, στὸν πίν. 18.

3. *Early Christian and byzantine Art* (The Walters Art Gallery 1947, Βαλτιμόρη), No 305, σ. 72, πίν. XXXVIII.

4. Ἔργα τοῦ 13ου αἰ. εἶναι δύο ἀπὸ τις γνωστὲς εἰκόνες τῆς Βάτου· στὴ μιὰ ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἀνάμεσα στοὺς δεδόμενους Πρόδρομο καὶ ἅγ. Γεώργιο (βλ. Γ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τοῦ Σινᾶ*, τ. I, εἰκ. 177, τ. II, σ. 164), στὴν ἄλλη μὲ τὸν προφήτη Ἡσαΐα (βλ. δ.π., τ. I., εἰκ. 163, τ. II, σ. 143). Ἀνάμεσα σὲ δύο μοναχοὺς καὶ δύο ἡγουμένους τοῦ Σινᾶ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος στὴν εἰκόνα ποὺ φέρει τὴν ἐπιγραφή ΜΡ ΘΥ Η ΤΗΣ ΒΑΤΟΥ (δ.π., τ. I εἰκ. 155, τ. II σ. 135). Κατὰ τὸν τύπο τῆς Βάτου, χωρὶς νὰ φέρη ἐπιγραφή, ἔχει ἀποδοθῆ ἡ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου ἀνάμεσα στὸν ἅγ. Στέφανο καὶ τὸν προφήτη Μωϋσῆ (βλ. δ.π., τ. I εἰκ. 197, τ. II σ. 179). Μὲ τὸν ἅγ. Σάβα στὰ ἀριστερά της εἰκονίζεται ἐπίσης ἡ Θεοτόκος σὲ μιὰ εἰκόνα Μουσείου τοῦ Κιέβου (βλ. O. Wulff - M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden 1925*, εἰκ. 49, σ. 125 καὶ σ. 273).

5. «Ἡ Θεοτόκος κατὰ τὸν ἀρχαιότατον τύπον τῆς Κυριώτισσης ἢ Νικοποιοῦ...» γράφει ὁ Ἄ. Ευγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, ἐν Ἀθήναις 1936*, σ. 7 κ.έ., πίν. 7α. Μὲ τὸν ἅγ. Νικόλαο ἐπίσης εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν ἡ εἰκόνα σημερα δὲν εἶναι ἐκτεθειμένη, ἀναφέρεται ὁμως ἀπὸ τὸν W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten 1956, σ. 81, ὡς ἡ «Κυριώτισσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν».

6. Ἄ. Καρακασάνη, *Μονὴ Σταυρονικήτα*, σ. 118, πίν. 42.

ραμε παραπάνω. Ἡ Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα εἰκονίζεται στήν ἀψίδα ὡς Πλατυτέρα. Ἡ ὀρθή στάση, ἡ μετωπικότητα τῆς μορφῆς καί οἱ σεβίζοντες ἄγγελοι τονίζουν τὸν μνημειακὸ χαρακτήρα τῆς παράστασης. Τὰ ὑπάρχοντα παραδείγματα ἀνήκουν στὴ μνημειακὴ τέχνη καί εἶναι: οἱ ψηφιδωτὲς παραστάσεις τῆς Θεοτόκου στήν ἀψίδα τοῦ Μοναστηριοῦ Gelat στὴ Γεωργία¹ (1130 περίπου), καί στήν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Ζήνωνος στὸν Ἁγ. Μάρκο Βενετίας² τοῦ 13ου αἰ., καθὼς καί ἡ τοιχογραφία τῆς ἀψίδας τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ στὴ Βέροια³, ἔργο τοῦ Καλλιέργη (14ος αἰ.). Ἕνα ἀκόμη παράδειγμα σημαντικό γιὰ τὴν ἐπώνυμη ἐπιγραφή του εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Κυριώτισσας μὲ τὶς προτομὲς τοῦ Μιχαὴλ καί Γαβριὴλ στὸ Kalenderhane Τζαμι τῆς Κωνσταντινούπολης⁴.

Ἡ τρίτη, ὡς πρὸς τὴ σύνθεση τῆς παράστασης, παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου ποὺ ἐξετάζουμε εἶναι ἡ Θεοτόκος ἢ πλασιωμένη ἀπὸ δωρητὲς ἢ αὐτοκράτορες. Στους Ἁγίους Ἀναργύρους τοῦ Θεοδώρου Λημνιώτου στήν Καστοριά (τέλος 12ου αἰ.)⁵ ἡ Θεοτόκος, ἐξαιρετικά ὑψηλή, σὲ μιὰ μνημειακὴ στάση δέχεται τὸ ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας ποὺ τῆς προσφέρει ὁ κτίτορας τῆς μονῆς, Θεόδωρος Λημνιώτης, περιστοιχιζόμενος ἀπὸ τὴν οἰκογένειά του. Στὴν Κωνσταντινούπολη ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση στὸ νότιο ὑπερῶο τῆς Ἁγ. Σοφίας⁶ (1118 περίπου) εἰκονίζει τὴ Θεοτόκο ὀρθια, ἐπιβλητικὴ νὰ δέχεται τὴν προσφορὰ τοῦ αὐτοκρατο-

1. V. Lazarev, ὁ.π., σ. 218-19 καί 263 σημ. 156 μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, εἰκ. 342 καί τοῦ ἴδιου, The Mosaics of Cefalù, Art Bulletin 17 (1935), σ. 213 σημ. 53, εἰκ. 26.

2. A. Stubbe, La Madonne dans l'art, Meddens, σ. 212, εἰκ. 61.

3. Στ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, σ. 17, εἰκ. 11, 12.

4. C. Striker-Y. Doğan Kuban, ὁ.π., εἰκ. 31-32, σ. 192. Στὸ δεξιὸ τῦμπανο τῆς πόρτας ἀνάμεσα στους δύο νάρθηκες βρέθηκε μέρος αὐτῆς τῆς τοιχογραφίας ποὺ εἰκόνιζε τὴν Θεοτόκο μέχρι τὴ μέση. Σῶζεται τὸ κεφάλι τῆς, μέρος τῆς ἐπιγραφῆς ΜΡ ΘΥ Η ΚΥΡΙΩΤΙΣΑ καί οἱ προτομὲς τῶν ἀρχαγγέλων ποὺ τὴν πλασιώνουν, μὲ τὶς ἐπωνυμίες τους. Τὸ κομμάτι ποὺ μᾶς σώζεται εἶναι πολὺ μικρὸ γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ταυτίσουμε τὸν εἰκονογραφικὸ τῆς τύπο. Μᾶς διαφωτίζει ὁμως μιὰ ἄλλη τοιχογραφία ποὺ ἀνακαλύφθηκε πρόσφατα στὸν ἴδιο ναὸ καί εἰκονίζει μιὰ ὄρθια μετωπικὴ Βρεφοκρατούσα μὲ τὸ Χριστὸ μπροστὰ στὸ στήθος καί πλάι τῆς ἓνα δωρητὴ ἡ ἐπιγραφή εἶναι ἡ ἴδια μὲ ἐκεῖνη τοῦ θραύσματος: ΜΡ ΘΥ Η ΚΥΡΙΩΤΗΣΑ. Βλ. Striker-Y. Doğan Kuban, ὁ.π., εἰκ. 33, σσ. 192-193.

5. Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, I Βυζαντινὰ τοιχογραφεῖα. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 33, 34β, καί Ἁ. Ὁρλόγδου, Τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς, ABME, τ. 4 (1938), εἰκ. 34-35, σ. 52.

6. D. Talbot-Rice, Art byzantin, Παρίσι 1959, σ. 317, εἰκ. 164, πίν. XXIII, V. Lazarev, Pittura bizantina, σ. 197, 255 σημ. 56, μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

ρικού ζεύγους, τοῦ Ἰωάννη Β' Κομνηνοῦ καὶ τῆς αὐτοκράτειρας Εἰρήνης. Στὴν Κωνσταντινούπολη ἐπίσης, στὸ Kalenderhane Τζαμί, ἡ Θεοτόκος μὲ τὴν ἐπωνυμία Η ΚΥΡΙΩΤΙΣΑ, εἰκονίζεται μὲ τὸ δωρητῆ¹.

Τέλος, θὰ ἐξετάσουμε τὴν τελευταία παραλλαγή ὡς πρὸς τὴ σύνθεση τοῦ τύπου: τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο τῆς Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στὰ πλαίσια τοῦ κύκλου τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου. Στὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοση τῶν ἀφηρημένων ἐνοιῶν ποὺ περιέχονται στοὺς οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου ἢ Παναγία, στὸν εἰκονογραφικὸ μας τύπο, ἀπεικονίζεται στὸ δεῦτερο μέρος του, τὸ «δογματικὸ»², καὶ συγκεκριμένα στὶς Θεομητορικὲς σκηνὲς τῶν οἴκων: 17ου³, 19ου⁴, 21ου⁵, 23ου⁶, 24ου⁷.

Διαφορετικὴ σὲ δογματικὸ περιεχόμενο καὶ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ στὸ στήθος τῆς Παναγίας, μὲ τεχνικὴ μονοχρωμία, στὴ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Συλλογῆς Τρετιάκωφ τοῦ 12ου αἰ.⁸, στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Σινᾶ⁹ καὶ σὲ ρωσικὴ εἰκόνα τοῦ 16ου αἰ.¹⁰.

Μετὰ τὴν ἀναδρομὴ αὐτὴ στὸν τρόπο ποὺ ἐμφανίζεται ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος, συνοφίζοντας τὶς παρατηρήσεις, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Κυριώτισσας ἐπαναλαμβάνεται μὲ φειδῶ σὲ ὅλα τὰ εἶδη τῆς τέχνης: μικροτεχνία, γλυπτὰ, εἰκόνες, τοιχογραφίες καὶ

1. C. Striker-Y. Doğan Kuban, ὁ.π., σσ. 192-3, εἰκ. 33.

2. Ἀ. Εὐγγυοπούλου, Φωτοδόχος Λαμπάς, σ. 322.

3. «Ρήτορας πολυφθόγγους ὡς ἰχθύας ἀφώνους» (C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Wiener Byzantinistische Studien, Band V, Βιέννη 1968, σ. 36). Στὴ Μολυβδοκλησιά (βλ. G. Millet, *Monuments de l' Athos*, Les peintures, Παρίσι 1927, πίν. 155₁).

4. «Τείχος εἰ τῶν παρθένων, Θεοτόκε παρθένε...» (Trypanis, ὁ.π., σ. 37). Στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά (G. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 151₆).

5. «Φωτοδόχον λαμπάδα τοῖς ἐν σκότει φανείσαν...» (Trypanis, ὁ.π., σ. 38). Γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ μελέτη τοῦ θέματος, βλ. Ἀ. Εὐγγυοπούλου, ὁ.π., σσ. 321-339, ὅπου περιλαμβάνονται ἀναλυτικὰ τὰ παραδείγματα.

6. «Ψάλλοντές σου τὸν τόκον εὐφημοῦμεν σε πάντες...» (Trypanis, ὁ.π., σ. 39). Στὴ Μ. Δοχειαρίου (G. Millet, *Athos*, πίν. 236₂).

7. «Ὡ πανόμνητε μήτερ...» (Trypanis, ὁ.π., σ. 39). Στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας (G. Millet, *Athos*, πίν. 147₂).

8. W. Felicetti-Liebenfels, ὁ.π., εἰκ. 50A.

9. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Σινᾶ, Κέρνος. Τιμητικὴ προσφορά στὸν καθηγητὴ Γεώργιο Μπακαλάκη, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 80-83, ὅπου ἐρμηνεύεται ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ ἰδιορρυθμία.

10. G. Babić, *Les fresques de Suciča en Macédoine et l' iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, C. A. 12 (1962), σ. 321, εἰκ. 14, σ. 328.

ψηφιδωτά, χωρίς σπουδαῖες τυπολογικές διαφορές. Ἡ πιστὴ αὐτὴ ἐπανάληψη εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς φημισμένου προτύπου, μιᾶς θαυματουργῆς εἰκόνας.

III

Ἀπὸ ἄποψη τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας, ἡ εἰκόνα τοῦ Μετσόβου μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ γνήσιο κρητικὸ ἔργο.

Οἱ μορφές πλάθονται μὲ μαλακὲς διαβαθμίσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά. Οἱ ψιμμουθιές στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας, πυκνογραμμμένες καὶ λεπτές, θυμίζουν παλαιολόγια πρότυπα¹, εἶναι ὅμως πιὸ ἀκαμπτες καὶ ψυχρὲς μὲ τὴ γεωμετρικὴ τους ἀκρίβεια. Τὶς βρίσκουμε στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Μ. Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου (1542)². Πιὸ ἀραιὲς καὶ μὲ περισσότερη πλαστικότητα εἶναι οἱ ψιμμουθιές στὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας (1547) στὶς δεσποτικὲς εἰκόνες τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα³.

Ἡ σκληρὴ, σχηματικὴ πτυχολογία μὲ εὐθεῖες καὶ τεθλασμένες εἶναι συνηθισμένη στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰ. στὶς τοιχογραφίες καὶ τὶς φορητὲς εἰκόνες. Ἄς θυμηθοῦμε ἐδῶ τὶς εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσунου καὶ αὐτὲς τοῦ Πρωτάτου⁴. Ἐνῶ οἱ λεπτὲς φωτεινὲς γραμμές, πού περιγράφουν τὶς σκοτεινὲς γραμμικὲς πτυχώσεις στὴν εἰκόνα μας, θυμίζουν τὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη. Τὰ χρώματα ἀποδίδονται συμβατικὰ σὲ χωρισμένα μεταξὺ τους ἐπίπεδα, τόσο πού σὲ μερικὰ σημεῖα ὁ ζωγράφος παραθέτει ὅλη τὴ γκάμα ἐνὸς χρώματος, ἀπὸ τὴν φωτεινότερη ὡς τὴν πιὸ σκοτεινὴ διαβάθμισή του, σὲ χωριστὰ ἐπίπεδα, ὅπως π. χ. πάνω ἀπὸ τὸ κροσωτὸ κέντημα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ.

Στενὴ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ συγγένεια, ἀκόμα καὶ στὶς λεπτομέρειες, παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τοῦ Μετσόβου μὲ τὴν ὄρθια Βρεφοκρατούσα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα⁵ (εἰκ. 1β), πού χρονολογεῖται γύρω στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰ. Στὴν εἰκόνα τῆς ἀγιορείτικης Μονῆς ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ὀλόσωμη μετωπικὴ καὶ κρατεῖ τὸ Χριστὸ μπροστὰ στὸ

1. Βλ. τὰ παραδείγματα πού παραθέτει ἡ Μ. Ἀχιμάστου, Ἐμφιπρόσωπες εἰκόνες τῆς Ρόδου. Ἡ εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας καὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου, Α.Δ. 21 (1966), Μέρους Α' — Μελέται, σσ. 65-66.

2. Μ. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, D.O.P. 23-24 (1969-1970), εἰκ. 48.

3. Τοῦ Ἰδίου, ὁ.π., σ. 325, εἰκ. 83 καὶ Ἀ. Καρακατσάνη, Μονὴ Σταυρονικήτα, σσ. 66-67, εἰκ. 13, 14.

4. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσунος, Κρητικὰ Χρονικὰ 10 (1956), σ. 287 καὶ Μ. Chatzidakis, Icônes, σ. 17.

5. Ἀ. Καρακατσάνη, Μονὴ Σταυρονικήτα, εἰκ. 42.

στῆθος. Τὸ δεξί της χέρι δημιουργεῖ τὴν ἴδια ἐντύπωση, ὅτι βαστάει τὸ ἀνάλαφρο χωρὶς βάρους σῶμα τοῦ Χριστοῦ, τὸ ἀριστερό της ἀγγίζει προστατευτικὰ τὸ ἀριστερό του μπράτσο. Ἐκ τῆς τεχνολογικῆς ἀποψῆς εἶναι φανερό ὅτι ἡ κίνηση αὐτὴ μεταφέρθηκε στὴν Παναγία τοῦ Μετσόβου πρὸ σχηματικὰ καὶ μὲ κάποια ἀκαμψία. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ δίπλωμα τῆς πτυχῆς χαμηλὰ στὸ τελείωμα τοῦ χιτῶνα ποῦ σβῆνει μαλακά, ἐνῶ στὴ Βρεφοκρατούσα τοῦ Μετσόβου γίνεται μιὰ πλατιά ταινία. Ὑπάρχει κάποια διαφοροποίηση ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐκφραστικὴν τῆς γραμμῆς. Ἡ Παναγία τοῦ Μετσόβου παρουσιάζει πρὸ κλειστὰ συναρμολογημένο σύνολο, ἀντίθετα μὲ αὐτὴ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, ποῦ δημιουργεῖ μιὰν ἐντύπωση ἀδιόρατης κίνησης, μὲ τὴν προβολὴ τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ ποῦ τὴν ἀκολουθεῖ στὸ τελείωμά του ὁ χιτῶνας καὶ τὴν ἀνοιχτὴ κίνηση τῶν χειρῶν της.

Ἡ διαγραφὴ τῶν πτυχώσεων στὰ ροῦχα τῆς Θεοτόκου καὶ στὶς δύο εἰκόνες ἀκολουθεῖ τὰ ἴδια γραμμικὰ σχήματα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα αὐτὰ ἀποδίδονται μὲ φῶτα, ἐνῶ στὴν εἰκόνα τοῦ Μετσόβου μὲ βαθύχρωμες γραμμές.

Τὴ μορφή τῆς Παναγίας μὲ τὸ λεπτὸ νεανικὸ της πρόσωπο νὰ στηρίζεται στὸ σχεδὸν κωνικὸ λαιμό, τὴν ἀδρὴ μακριὰ μύτη, τὴν εὐγενικὴ καμπύλη τοῦ πηγουνιοῦ, τὴν ἤρεμὴ ἐκφραση συναντοῦμε σὲ μορφές τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ., ὅπως στὴ Βρεφοκρατούσα τοῦ Θεοφάνη στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ¹, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐνθρονὴ Θεοτόκο εἰκόνας τοῦ Μουσείου Μπενάκη (τέλος 16ου αἰ.)². Μὲ αὐτὴν τὴν τελευταία τὴν συνδέει κυρίως ἡ ἐπιβλητικὴ μνημειακὴ στάση καὶ ἡ προσωπογραφικὴ ὁμοιότητα. Μεγαλύτερη ὅμως προσωπογραφικὴ ὁμοιότητα ἔχει ἡ εἰκόνα μας μὲ τὴν ἐνθρονὴ Βρεφοκρατούσα τῆς Μονῆς Ἐλεούσας στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων³, ἔργο ποῦ μᾶλλον προηγεῖται χρονολογικά. Μόνο ποῦ ἐδῶ οἱ λευκὲς ἀκτινωτὲς γραμμὲς ποῦ ὀρίζουν τίς φωτισμένους ἐπιφάνειες στὶς παρειάς, γίνονται ἐντονες, σκληρές, ὥστε δὲν λειτουργοῦν πιά ὡς φῶτα ἀλλὰ ὡς διακοσμητικὸ μοτίβο.

Τεχνολογικὰ ἡ πρὸ κοντινὴ μὲ τὴν εἰκόνα μας εἶναι ἡ Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (1547)⁴. Συναντοῦμε ἐδῶ τὴν ἴδια αἰσθητικὴν πλαστικὴν τὴν ἐντύπωση στὸ πρόσωπο παράλληλα μὲ τὰ σχηματικὰ περι-

1. Κ. Καλοκύρη, Ἄθως, θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, Ἀθήναι 1963, πίν. 12, σ. 113.

2. W. Felicetti-Liebenfels, ὁ.π., εἰκ. 119 καὶ Ἄ. Ξυγγοπούλου, Κατάλογος εἰκόνων τοῦ Μ. Μπενάκη, σ. 109 κ.έ., πίν. 54.

3. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀδημοσίευτη. Γιά τὴ φωτογραφία εὐχαριστῶ τὴν κ. Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου.

4. Ἄ. Καρακασάνη, Μονὴ Σταυρονικήτα, εἰκ. 13.

γράμματα, τις διπλές γραμμές στα βλέφαρα που βαθαίνουν το βλέμμα, καθώς και τη νεανικότητα της μορφής.

Τά σμιχτά χαρακτηριστικά του Χριστού, που αφήνουν το μέτωπο να άναπτυχθῆ δυσανάλογα, είναι ένα χαρακτηριστικό, που συναντούμε συχνά σὲ φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16ου αἰ. Τὸ στοιχεῖο ὅμως αὐτὸ βρίσκουμε καὶ παλιότερα στὰ Παλαιολόγεια χρόνια¹. Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα μας, χωρὶς καμιά ἔκφραση πνευματικότητας καὶ ζωντάνιας στὸ πρόσωπο, θυμίζει τὸ Χριστὸ τῆς Ὁδηγήτριας τοῦ Δαμασκηνοῦ², τῆς Ἐλεούσας ἀπὸ τὴν Κρήτη τοῦ 16ου αἰ.³ καὶ ἀκόμα τὸ Χριστὸ τῆς δεσποτικῆς εἰκόνας στὴ Μονὴ τῆς Λαύρας, πού ὁ Χατζηδάκης ἀποδίδει στὸ Θεοφάνη⁴.

Συμπερασματικὰ θὰ λέγαμε ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Μετσόβου εἶναι καθαρὰ κρητικὸ ἔργο. Κοντινὴ στὴν τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τοῦ Θεοφάνη μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰ. Ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῆς δὲν θὰ ἦταν τυχαῖος, ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὰ καλοδουλεμένα πρόσωπα καὶ τὸ μνημειακὸ χαρακτῆρα τῆς παράστασης. Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ δουλεύτηκε στὴν Κρήτη ἀπὸ ντόπιο ζωγράφο καὶ νὰ μεταφέρθηκε στὴν Κεφαλονιά μετὰ τὴν πτώση τοῦ Χάνδακα⁵ μαζὶ μὲ ἄλλες εἰκόνες καὶ κειμήλια. Ἡ, ἀκόμα, μπορεῖ καὶ νὰ στάλθηκε ἀπὸ τὴν Κρήτη στὰ Ἐφτάνησα, ὅπως ξέρουμε ὅτι γινόταν μὲ τὰ ἔργα τῶν πιὸ γνωστῶν ζωγράφων⁶.

1. Βλ. Μ. Ἀχειμάστου, ὁ.π., πίν. Α', V. D j u r i ć, Icônes de Yougoslavie, Βελιγράδι 1961, πίν. IV, No 4, πίν. X, No 8, πίν. XVII, No 14, πίν. XVIII, No 14.

2. Μ. Chatzidakis, Icônes, πίν. 19, ἀριθμ. 27.

3. Μ. Chatzidakis - V. D j u r i ć - Μ. Lasović, Les icones dans les collections suisses, Βέρνη 1968, εἰκ. 20.

4. Μ. Chatzidakis, Théophane le Crétois, σσ. 324-325, εἰκ. 44.

5. Τ. Spitérís, L' évolution de la peinture post-byzantine dans les îles Ioniennes, Ἀθήνα 1952, σ. 4. Βλ. ἐπίσης Γ. Καββαδία, Κρήτη καὶ Κεφαλονιά. Κρητικαὶ μεταναστεύσεις καὶ ἐπίδρασις τοῦ Κρητικοῦ πολιτισμοῦ στὴν Κεφαλονιά, Μελέτη ἱστορικὴ, 1965, σ. 30. Τὸ μεγάλο μέγεθος τῆς εἰκόνας δὲν πρέπει νὰ ἦταν ἐμπόδιο γιὰ τὴ μεταφορά της. Ἡ Ἐπισκοπιανὴ τῆς Ζακύνθου, εἰκόνα μὲ ἀνάλογες διαστάσεις (2X0,65), γνωρίζουμε ὅτι μεταφέρθηκε μετὰ τὸ 1669 στὴ Ζάκυνθο ἀπὸ τὸν Ρεθυμνιώτη ἄρχοντα Μενεγῆ Μοσχόπουλο. Βλ. Ν τ. Κ ο ν ὄ μ ο υ, Ἱστορικὲς εἰκόνες τῆς Παναγίας στὴ Ζάκυνθο, Ἀθήνα 1973, σ. 43.

6. Μ. Ch a t z i d a k i s, Contribution à l' étude de la peinture postbyzantine, extrait de l' Hellénisme Contemporain, Μαὶ 1953, Ἀθήνα 1953, σ. 13.

α



Εικόνα τῆς Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας
στὴ Μονὴ Ἁγίου Νικολάου στὸ Μέτσοβο.
(Φωτ. Β. Πτηνοπούλου)

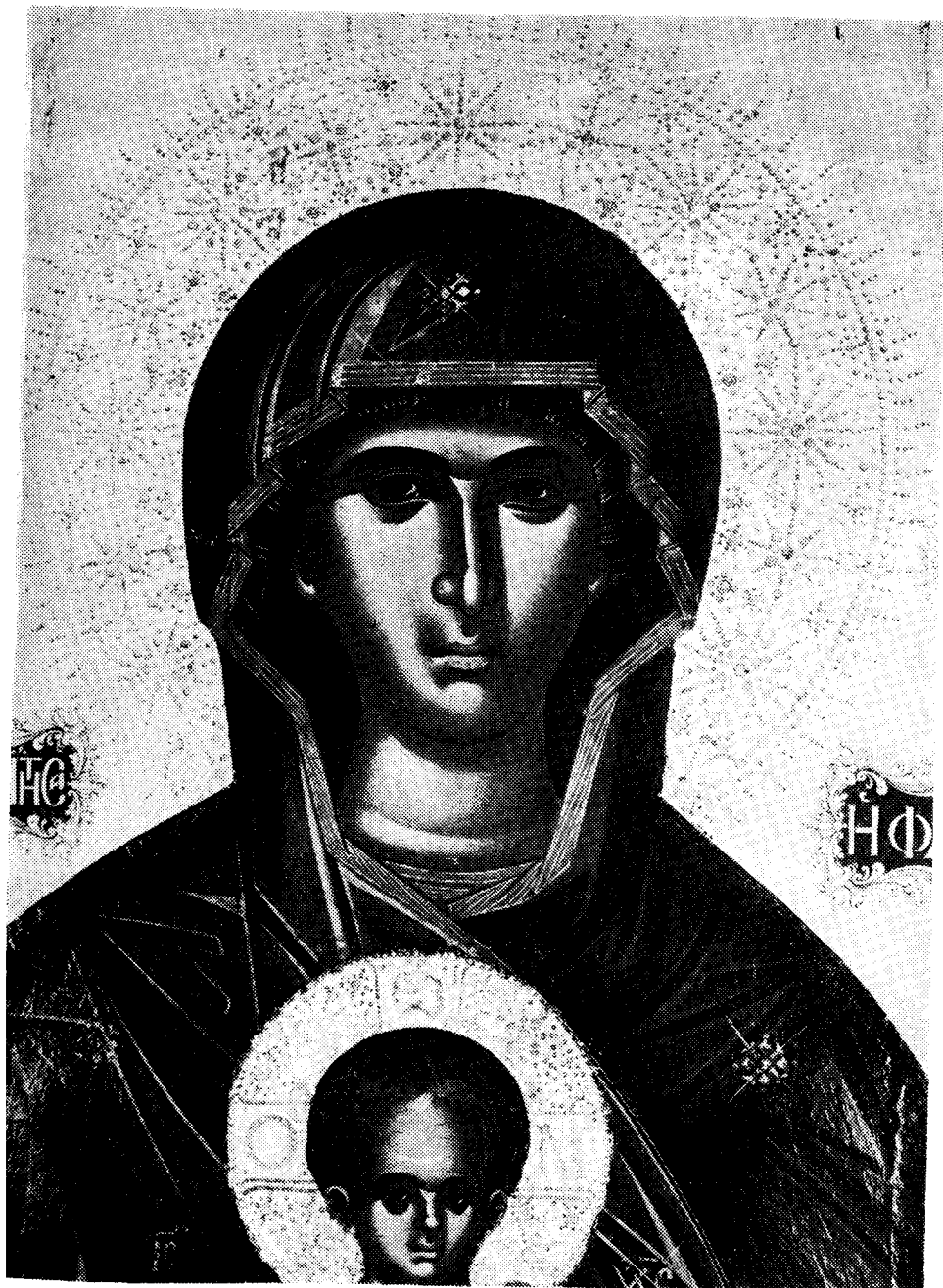
β



Εικόνα τῆς Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας
στὴ Μονὴ Σταυρονικήτα.
(Μονὴ Σταυρονικήτα)



Ὁ Χριστός : λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκ. 1α



Ἡ κεφαλή τῆς Παναγίας : λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκ. 1α