

## Ἡ παράσταση τῆς Βρεφοκρατούσας στὴν ὁρθόδοξη καὶ τὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ

Καθὼς δὲν ἔπαψε νὰ μὲ ἀπασχολεῖ ἀπὸ χρόνια ἡ θεματικὴ τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας καὶ πρὸ πάντων οἱ διαφορὲς τῆς ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχὴ τῆς δυτικῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς<sup>1</sup>, μὲ ἀπασχόλησε ὡς εἶναι φυσικὸ καὶ ὁ τρόπος ἀπεικόνισης τῆς Βρεφοκρατούσας καὶ παρεπομένως τοῦ θεοῦ Βρέφους. Θεωρῶ πὼς οἱ διαφορὲς αὐτὲς εἶναι, ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς ἀδελφεὺς περὶ τοῦ ζητήματος τῆς ἀγιογραφίας, ὀφθαλμοφανέστατες, γιὰ νὰ μὴν τὶς χαρακτηρίσω ἀβυσσαλέες, ὅπως ἄλλωστε ἀβυσσαλέα εἶναι ἡ διαφορὰ τῆς κοσμοθεώρησης (Weltanschauung) μεταξὺ ἀφενὸς τῆς Ἀνατολικῆς Ὁρθόδοξης καὶ ἀφετέρου τῆς Δυτικῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας.

Ἡ ἀγιογραφία εἶναι τελείως ἄσχετὴ μὲ τὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ ὅπως κατεξοχὴν εἶναι ἡ δυτικὴ, ἀκόμα καὶ ἡ θρησκευτικὸν περιεχομένου, πλὴν ὅμως ὑλιστικοῦ φρονήματος, ζωγραφικῆ. Ἡ πρώτη εἶναι πνευματικὴ, λατρευτικὴ καὶ μυστικὴ, ἡ δευτέρη εἶναι ὑλιστικὴ, ἀναπαραστατικὴ καὶ ψυχολογικὴ. Ἡ ἀγιογραφία μεταμορφώνει τὴν εἰκόνα ἀπὸ ὑλικὴ σὲ πνευματικὴ. Σκοπὸς τῆς δὲν εἶναι νὰ συγκινεῖ τὸν ἄνθρωπο αἰσθητικά, ἀλλὰ νὰ ἀναπλάθῃ, νὰ μετουσιώνει κάθε αἴσθημά του. Σκοπὸς τῆς εἶναι νὰ ἀνάγει τοὺς πιστοὺς ἀπὸ τὰ αἰσθητὰ στὰ νοητὰ, ἀπὸ τὰ ἐφήμερα στὰ αἰώνια. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀνόητο νὰ ἐξετάζουμε τὴ βυζαντινὴ τέχνη ἔξω ἀπὸ τὸ λατρευτικὸ τῆς πλαίσιο, ψυχρὰ ἐπιστημονικά, ἀρχαιολογικά. Ἀκόμα πιὸ μακριὰ ἀπὸ τὴν οὐσία τῆς εἶναι νὰ τὴν ἐξετάζουμε μὲ τοὺς ὅρους τῆς αἰσθητικῆς.

Οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι δὲν διανοήθηκαν ποτὲ νὰ μιμηθοῦν, νὰ ἀντιγράψουν τὴν οὕτως ἢ ἄλλως ψευδαισθητικὴ πραγματικότητά καὶ ἐπομένως δὲν ζωγράφιζαν ποτὲ ἐκ τοῦ φυσικοῦ, δὲν ἔκαναν ποτὲ ρεαλιστικὴ, ἀναπαραστατικὴ ζωγραφικὴ ἀλλὰ ἄκρως ἰδεαλιστικὴ. Ἡ εἰκαστικὴ τους ἔκφραση οὐδέποτε ὑπῆρξε «φυσικὴ», ἀφοῦ δὲν εἶχε σκοπὸ νὰ ἀποδώσει τὸ φυσικὸ ἀλλὰ τὸ ὑπερφυσικὸ, ὅχι ὅ,τι βλέπουμε μὲ τὰ φυσικά μας μάτια ἀλλὰ μὲ τοὺς πνευματικούς μας ὀφθαλμούς. Καὶ πὼς εἶναι δυνατόν τὸ «ὑπὲρ φύσιν» νὰ παρασταθεῖ μὲ φυσικὰ μέτρα; Ἀπεναντίας στὴ Δύση, ἀκόμα κι ὅταν οἱ ζωγράφοι φιλοτέχνησαν θρησκευτικούς, ὑποτίθεται ἰδεαλιστικούς, πίνακες, ἀπεικόνισαν ρεαλιστικὰ τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τους.

Γιὰ τοὺς ἀγιογράφους ἡ ἱερὴ εἰκόνα ἦταν ὑπέρβαση τῆς ρεαλιστικῆς παράστασης ἐνὸς θέματος καὶ γι' αὐτὸ ἐπεδίωκαν νὰ ἀποδώσουν τὴν αἰθερικὴ ὑπόσταση τῶν μορφῶν τὶς ὁποῖες ἀπεικονίζαν. Εὐστοχα ἔλεγε ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στουδίτης (759-826) σχετικὰ: «Παντὸς εἰκονιζομένου προσώπου οὐχ ἡ φύσις ἀλλ' ἡ ὑπόστασις εἰκονίζεται».

Ἡ βυζαντινὴ εἰκόνα ὀφείλε νὰ μὴν ἀπομακρύνεται διόλου ἀπὸ τὸν λειτουργικὸ, λατρευτικὸ σκοπὸ τῆς καὶ νὰ μεταβάλλεται σὲ ἔργο τέχνης. Καθὼς ἡ ἀγιογραφία ἀποβλέπει στὰ αἰώνια στοιχεῖα τοῦ κόσμου, ἔχει χαρακτῆρα σταθερὸ καὶ αἰώνιο. Ὅντας ἔκφραση πνευματικὴ, δὲν διακατέχεται ἀπὸ τὴ μανία τῆς ἀλλαγῆς, τῆς καινοτομίας, καὶ ἡ ὁμορφιά τῆς εἶναι διαχρονικὴ. Ἔτσι, οἱ ἀγιογράφοι δὲν ἐκφράσανε μόνον τὴν ἐποχὴ τους, ὅπως ἔκαναν στὴ Δύση ἀκόμα καὶ οἱ ὀνομαστοὶ ζωγράφοι, ἀλλὰ μὲ στοιχεῖα ἀκριβῶς τῆς ἐποχῆς τους ἐκφράσανε, ὑπερβαίνοντας τὸ χρόνο, τὸ αἶώνιο.

Ἀκόμα λοιπὸν καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ – τὴν πρώιμὴ τουλάχιστον – περίοδο, οἱ ἀγιογράφοι δὲν διανοοῦνται, ὡς φαίνεται, νὰ ἀπομακρυνθοῦν πολὺ ἀπὸ τὰ πατροπαράδοτα. Οἱ ζωγραφικοὶ τύποι ὑπὸ τοὺς ὁποίους ἀναπαριστάνονται ὅλα τὰ ἱερὰ πρόσωπα τῶν εἰκόνων (Χριστός, Παρθένος, ἀπόστολοι, εὐαγγελιστές, ἅγιοι, ὅσιοι καὶ προφῆτες) εἶναι ἐντελῶς αὐστηρὰ καὶ ἀπαρέγκλητα καθορισμένοι, δίχως νὰ ἀλλάζουν ὅψη ἀνάλογα μὲ τὴν ὀργιώδη ἢ μὴ φαντασία τοῦ ζωγράφου. Ὁ ἀγιογράφος ὀφείλει ἀπλῶς νὰ ἀκολουθεῖ

τὰ χνάρια τῆς ἱερῆς παράδοσης, ἡ ὁποία κωδικοποιήθηκε κατὰ τὴν Τουρκοκρατία ἀπὸ σημαντικό ἀριθμὸ χειρογράφων μὲ ἀνώνυμες *Ἑρμηνεῖες τῆς ζωγραφικῆς*<sup>2</sup>. Αὐτὲς προορίζονταν πρὸς χρῆσιν τῶν ἁγιογράφων καὶ περιεῖχαν μεταξὺ ἄλλων τεχνικὲς ὁδηγίες καὶ συνταγές, καθὼς καὶ τὴν κατὰ τὸ δυνατόν λεπτομερὴ περιγραφή τῶν κύριων εἰκονογραφικῶν τύπων καὶ θεμάτων, ὅπως εἶναι π.χ. οἱ διάφορες διηγήσεις τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, οἱ «ὑποθέσεις» ἀπὸ τὰ θεῖα καὶ ἱερὰ Εὐαγγέλια, τὰ Ἅγια Πάθη κ.λπ.

Βάσει τῶν ἐν λόγῳ *Ἑρμηνειῶν*, «ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς» εἰκονίζεται ὑποχρεωτικὰ «πολιός, πλατεῖαν ἔχων τὴν γενειάδα», «ὁ ἅγιος Ἀντώνιος, γέρων κοντοδιχαλογένειος, ἔχων γυμνὸν ὀλίγον τὸν πώγωνα», «ὁ ἅγιος Ἰλαρίων ὁ Μέγας, γέρων βουρλογένειος, εἰς τρία χωρίζων τὸ γένειον», «ὁ ἅγιος Ἀρσένιος, γέρων σγουροκέφαλος μακρυπλατυγένειος», «ὁ ἅγιος Πέτρος ὁ Ἀθωνίτης, γέρων πολλά, μακρυμάλλης, ὀλόγυμνος, μὲ τὸ γένειον μακρὸν ἕως τῶν γονάτων, κρατῶν σταυρὸν ἐπάνω εἰς κοντάρι καὶ εἰλητάριον», «ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης, νέος σπανὸς μὲ μαλλιά ἀκτένιστα, κρατῶν κεκλεισμένον Εὐαγγέλιον», «ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς γέρων διχαλογένης, ἔχων μὲ σαρίκι τυλιγμένην τὴν κεφαλὴν του, κρατῶν εἰλητάριον», «ὁ ἅγιος Μᾶρκος ὁ Ἀθηναῖος, γυμνὸς ὡς ὁ Ὀνούφριος, κρατῶν σταυρὸν καὶ φύλλα περιζωσμένος», «ὁ ἅγιος Βαρλαάμ ὁ Μετεωρίτης, γέρων μακρυγένης, μὲ τὸν πώγωνα διχαλωτὸν καὶ βαδαρὸν καὶ τὴν μύτην βαρεῖαν καὶ γυριστήν», «ὁ ἅγιος Μωσῆς ὁ Αἰθίοψ, γέρων ἀράπης, μὲ μαῦρον δέρμα καὶ σγουρὸν γένειον, φορῶν κουκούλιον εἰς τὴν κεφαλὴν», «ὁ ἅγιος Ὡρὸ ὁ ἐν τῇ Νιτρίᾳ, γέρων πολλά, ἀλλὰ ὑγίης, λαμπρὸς τὸ πρόσωπον, μακρυμάλλης καὶ μακρυγένης», «ὁ ἅγιος Καπίτων, ὁ πρῶν ληστής, γέρων σγουρομάλλης καὶ κοντογένης» κ.λπ.

Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* δίνει βέβαια σαφεῖς ὁδηγίες καὶ γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ ἁγιογραφεῖται ἡ Παναγία. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε μικρὸ ἀπόσπασμα ποὺ ὀρίζει πῶς «ἡ ὑπεραγία Θεοτόκος ἦν τῇ ἡλικίᾳ τρίπηχυς, μακρόφρυς, μεσόρριν, μακρόλαιμος, μακροδάκτυλος, εὖστολος, ταπεινή, ἀσχημάτιστος (ἀπροσποίητη), ἀβλάκευτος, ἱμάτια αὐτόρραφα (ἢ αὐτόβαφα) ἀγαπῶσα. Τὸ δὲ ἦθος Αὐτῆς οὕτως εἶχε: σεμνή, ὀλιγόλαλος, ταχυπήκοος, ἀπαρρησίαστος πρὸς πάντα ἄνθρωπον, ἀγέλαστος, ἀτάραχος, ἀόργητος, εὐπροσήγορος, τιμητικὴ (τιμῶσα πάντα ἄνθρωπον), ὥστε θαυμάζειν πάντας τὴν σύνεσιν Αὐτῆς καὶ τὸν λόγον».

Γιὰ τοὺς παραπάνω λοιπὸν λόγους, ὁποιοσδήποτε ὀρθόδοξος πιστὸς βρεθεῖ μπρὸς σ' ἓνα εἰκόνισμα ξέρει πολὺ καλὰ ποῖο ἱερὸ πρόσωπο εἰκονίζει αὐτό. Μιὰ ρωσίδα προσκυνήτρια σὲ ἑλληνικὸ μοναστήρι θὰ καταλάβει εὐκολότατα μπρὸς στὸ εἰκόνισμα λόγου χάριν τοῦ ἁγίου Νικολάου ἢ τῆς ἁγίας Παρασκευῆς περὶ ποίων ἁγίων πρόκειται κι ἂς μὴν μπορεῖ νὰ διαβάσει τίς ἐπιγραφὰς τῶν εἰκόνων. Τὸ ἴδιο θὰ συμβεῖ κι ὅταν βρεθεῖ μπρὸς σὲ μιὰν εἰκόνα τῆς Βρεφοκρατούσας· οὐδεμία περίπτωση ὑπάρχει νὰ μὴν ἀναγνωρίσει πῶς πρόκειται γιὰ τὴν Παναγία, ἀσχέτως τοῦ ζωγραφικοῦ τύπου ὑπὸ τὸν ὁποῖο εἰκονίζεται: ὡς Γαλακτοτροφοῦσα, Γλυκοφιλοῦσα, Γοργοεπήκοος, Γρηγοροῦσα, Διασώζουσα, Ἐλεοῦσα, Ὁδηγήτρια τοῦ Πάθους, Παμμακάριστος, Παρηγορήτισσα κ.λπ. Στούς δυτικοὺς θρησκευτικοὺς πίνακες ἀντιθέτως καμία Παναγία δὲν ἐμφανίζει μιὰν ἔστω καὶ μακρινὴ ὁμοιογένεια μὲ κάποιαν ἄλλη, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει ἓνας κατὰ κάποιον τρόπο παρεμφερὲς τύπος ἀπεικόνισής Της. Καθὼς διάφορες ἦταν οἱ γυναῖκες ποὺ χρησίμευσαν ἀνὰ τοὺς αἰῶνες ὡς μοντέλα, παντελῶς διαφορετικὰ μεταξὺ τους εἶναι καὶ τὰ ἀπεικονιζόμενα γυναικεῖα πρόσωπα, τὰ ὁποῖα χαρακτηρίστηκαν τελείως αὐθαίρετα ὡς Παναγίες ἀπὸ τοὺς φιλοτεχνήσαντές τα καλλιτέχνες.

Ἡ τυποποίηση βέβαια τῆς μορφῆς τῶν ἱερῶν προσώπων στὶς εἰκόνες, τὸ καθορισμένο ἀπὸ τὴν ἁγιογραφικὴ ἔκφραση μορφολογικὸ πλαίσιο τῶν εἰκόνων, οὐδόλως περιορίζει τὴν ἀπρόσκοπτη ἐκδήλωση τῆς δημιουργικότητος τοῦ ἁγιογράφου, ἀφοῦ ἡ ἰδιαίτερη προσωπικότητά του δὲν γίνεται νὰ ἀναιρεθεῖ. Γι' αὐτὸ μπορούμε κάλλιστα νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι στὴ βυζαντινὴ ἁγιογραφία βασιλεύει ἡ πρωτοτυπία, χωρὶς ὥστόσο αὐτὴ νὰ ἀσεβεῖ πρὸς τὴν παράδοση. Ὁ κάθε ἁγιογράφος διατηρεῖ στὸ ἀκέραιο τὴν ἐλευθερία τοῦ στησίματος καὶ τοῦ πλασίματος τῶν ἀπεικονιζόμενων ἱερῶν προσώπων, τῆς χρωματικῆς ἐπιλογῆς, – μέγας ὁ χρωματικὸς πλοῦτος τῆς ἁγιογραφίας! – τοῦ σχεδιασμοῦ τῶν ἐνδυμάτων καὶ τῶν πτυχώσεών τους κ.λπ. Ὡς ἐκ τούτου πάμπολλες εἰκόνες καταλήγουν σὲ διακοσμητικὴ λαμπρότητα χρωμάτων καὶ σχημάτων, μολονότι ἡ βυζαντινὴ ἁγιογραφία δὲν εἶχε

ποτέ διακοσμητικό χαρακτήρα, παρὰ μόνο αὐστηρὰ λατρευτικό. Ἐξάλλου πρόθεση τοῦ γνήσιου ἀγιογράφου δὲν ὑπῆρξε ποτέ ἡ προβολὴ τῆς ζωγραφικῆς δεξιότητάς του οὔτε ἡ ἱκανοποίηση προσωπικῆς ματαιοδοξίας. Τοῦτο ἀποδεικνύεται περίτρανα ἀπὸ τὴν ἐκ μέρους τους τήρηση τῆς ἀνωνυμίας τους. Οἱ ἀγιογράφοι ἦταν ἄνθρωποι «συντετριμμένοι καὶ τεταπεινωμένοι», ποὺ νήστευαν, προσεύχονταν, ἔκλαιγαν καὶ «πορεύοντο σκυθρωπάζοντες ὅλην τὴν ἡμέραν». Δεδομένος εἶναι λοιπὸν ὁ τύπος στὴν ἀγιογραφία, πλὴν ὅμως ὁ κάθε ἀγιογράφος τὸν ἐρμηνεύει ἀνάλογα μὲ τὴν εὐσέβεια καὶ τὴ δεξιότητά του, ὅπως ἡ θεία Λειτουργία εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια ὡς κείμενο, ἀλλὰ τελεῖται ἀπὸ ἀάπολλους διάφορους ἱερεῖς, ποὺ ὁ καθένας τους τὴ διεκπεριαιώνει μὲ διαφορετικὴ κατάνυξη· εἶναι δὲ μοναδικὴ κάθε φορά καὶ ἀνεπανάληπτη, ἀκόμα κι ὅταν τελεῖται ἀπὸ τὸν ἴδιο λειτουργὸ ἱερέα. Ἄλλωστε ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἀναπαράσταση τόσο ἱερὴ ὅσο καὶ ἡ θεία Λειτουργία ποὺ ἀναπαριστᾷ τὸ θεῖο Πάθος.

Στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὁ ἀγιογράφος τίθεται ἀφ' ἑαυτοῦ κατὰ μέρος, ἐξ οὗ καὶ παραμένει ἀνώνυμος, ἀφοῦ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἐργάζεται κατὰ τὶς ὑποδείξεις τῶν δογματικῶν κανόνων. Ὁ ἀγιογράφος εἶναι ἓνας ἀπρόσωπος ἐργάτης παραγωγῆς λατρευτικῶν ἀντικειμένων, ὅπως εἶναι οἱ εἰκόνες, ὑποτακτικὸς στὴν παράδοση καὶ τὸ δόγμα, ὁ ὁποῖος συντελεῖ στὴ διὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων κατήχηση τῶν ἀγράμματων πιστῶν.

Τὰ παραπάνω ἰσχύουν ἀπολύτως γιὰ τὴ βυζαντινὴ περίοδο. Οἱ ἐπιδράσεις ὅμως τῆς ἐνετικῆς τέχνης ἔβγαλαν βαθμιαία τὸν ἀγιογράφο ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία, ἂν καὶ αὐτὸς ἐξακολούθησε νὰ διατηρεῖ τὴν ταπεινοφροσύνη του· γι' αὐτὸ χρησιμοποιοῦσε, ὑπογράφοντας τὰ ἔργα του, ἐκεῖνο τὸ ἀνεπανάληπτο «διὰ χειρός», μὲ τὸ ὁποῖο δῆλωνε πὼς δὲν ἦταν αὐτὸς ὁ δημιουργὸς τῆς εἰκόνας, ἀλλὰ πὼς ἀπλῶς μεσολάβησε τὸ χέρι του γιὰ νὰ φιλοτεχνηθεῖ αὐτή. Ὡστόσο ἀπὸ τὸν 17ο αἰῶνα καὶ ἐφεξῆς, ὁ ἀγιογράφος μετατράπηκε σὲ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος, στὴν περίπτωσι ἰδίως τῆς Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς κατὰ τὸν 18ο αἰῶνα, οὐδεμία σχέση εἶχε πλέον πρὸς ἓναν ἀγιογράφο, μολοντί ἐργαζόταν ἐπὶ ἱερῶν θεμάτων καὶ τὰ ἔργα του – ζωγραφικοὶ πλέον πίνακες, ὄχι ἱερὲς εἰκόνες – κοσμοῦσαν ἐκκλησίες.

Καὶ ἐνῶ στὴν καθ' ἡμᾶς Ἀνατολὴ δὲν ὑπῆρξε κοσμικὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ αὐτὴ ἦταν ἀποκλειστικὰ λατρευτικὴ, τουλάχιστον ὡς τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, στὴ Δύση ἡ πορεία τῆς ζωγραφικῆς, ὅχι μόνο τῆς κοσμικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς θρησκευτικῆς, ὑπῆρξε διαφορετικὴ καὶ ἡ ἐξέλιξί της ἀλματώδης. Ἐκεῖ, κατὰ τὴν Ἀναγέννηση, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὴν Ἰταλικὴν χερσόνησο, ἡ ἐγκόσμια γνώση ποὺ σημείωσε τεράστια ἀνάπτυξη χρειαζόταν πλέον ἐγκόσμια τέχνη γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ. Ὁ ἔντονος πολιτιστικὸς ἀναβρασμὸς ποὺ κυριάρχησε σὲ ὁλόκληρη τὴν Ἑσπερία εἰσήγαγε ἓνα νέο τεχνολογικὸ καὶ εἰκονογραφικὸ σύστημα, τὸ ὁποῖο ἤρθε σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὴ μέχρι τότε ἐπικρατοῦσα μεσαιωνικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου, πόσω μᾶλλον τῆς τέχνης. Στὴν Ἰταλία, λοιπόν, σταδιακὰ ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα, ἡ τέχνη – ἡ κοσμικὴ καὶ πρὸ πάντων ἡ θρησκευτικὴ – ἔχασε τὸν ὑψηλὸν χαρακτήρα τῆς πρὸς ὄφελος τοῦ ψυχολογικοῦ, ἀναπαραστατικοῦ. Τὴ χαριστικὴ βολὴ στὴν πνευματικότητα τῆς δυτικῆς θρησκευτικῆς πρωτίστως τέχνης τὴν ἔδωσε ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση, τότε ποὺ ἡ Ρωμαιοκαθολικὴ Ἐκκλησία ἐνίωσε νὰ ἀπειλεῖται ἀπὸ τὴν αὐξανόμενη δύναμη τοῦ Λουθηρανισμοῦ καὶ θεώρησε πὼς ἔπρεπε νὰ ἀμυνθεῖ κυρίως πολιτιστικά.

Σύμφωνα μὲ τὸν Π.Α. Μιχελῆ<sup>3</sup>, στὸ βάθος κάθε θρησκευτικῆς καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης κρύβεται καὶ μιὰ διάθεση ὑψηλή. Τὸ Ὑψηλὸ διαχωρίζεται βέβαια ἀπὸ τὸ Ὠραῖο. Τὸ Ὠραῖο ἀφορᾷ τὴ μορφή τῶν ἔργων, ἐνῶ τὸ Ὑψηλὸ ἀφορᾷ τὸ περιεχόμενό τους, τὸ βαθύτερο νόημά τους. Μὲ τὸ Ὠραῖο δίνεται στὴ μορφή ἓνα περιεχόμενο, ἐνῶ μὲ τὸ Ὑψηλὸ δίνεται στὸ περιεχόμενο μιὰ μορφή. Κατὰ τὴν ἄποψιν τοῦ Μιχελῆ, τρεῖς εἶναι οἱ ὅροι ποὺ χαρακτηρίζουν ἐπιγραμματικὰ τὶς μεταπτώσεις τοῦ Ὑψηλοῦ: ἔκταση, ἔνταση καὶ ἔμφαση. Ἀπὸ τὸ ἓνα ἀπ' αὐτὰ στάδιο στὸ ἐπόμενο παρατηρεῖται σημαντικὴ ἐξέλιξη καὶ μεταμόρφωση τοῦ χαρακτήρα τῶν ἔργων καὶ ἐπομένως μιὰ διαφορὰ στὴ βίωση τοῦ Ὑψηλοῦ, ἀφοῦ πίσω ἀπὸ κάθε αἰσθητικῆς χροιάς μεταβολὴ κρύβεται καὶ ἀνάλογη μεταβολὴ στὴν ἀντίληψη τοῦ χριστιανικοῦ ιδεώδους.

Γιὰ νὰ ἐπανέλθουμε στὴν Ἀντιμεταρρύθμιση, αὐτὴ πέρασε μὲ ὀρμητικὴ κίνηση στὸ στάδιο τῆς ἔμφασης. Ἐκτοτε χάθηκε ἡ καθολικότητα ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ, ἡ



ὁποία μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο ἐπὶ τοῦ προκειμένου, τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας, καὶ ὑπεισῆλθε τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο τοῦ καλλιτέχνη. Ἀκολούθησαν βέβαια καὶ οἱ ἄλλες δυτικὲς χῶρες ἀνεξαρτήτως τοῦ θρησκευτικοῦ τους δόγματος.

Οἱ δυτικοὶ καλλιτέχνες συναγωνίζονταν στὴν προβολὴ καινοτόμων προτάσεων στὸ ἔργο τους, καὶ οἱ πίνακές τους ἔγιναν πεδίο δεξιολογικῶν ἐπιδείξεων ὀφθαλμαπάτης, ὅπως λόγου χάριν ἡ προοπτική. Ἀκόμα καὶ τοὺς θρησκευτικοῦ περιεχομένου ζωγραφικούς τους πίνακες συνήθισαν νὰ τοὺς συνθέτουν μὲ σκηνοθετικὴ ματιὰ καὶ δραματικὴ – ἢ μᾶλλον μελοδραματικὴ ἐνίοτε – θεατρικότητα. Σὲ αὐτοὺς, πρωταγωνιστοῦν ζωγραφισμένοι ἡθοποιοί, ποὺ δείχνουν νὰ ὑποδύονται τὸν Χριστὸ καὶ τοὺς ἁγίους, ὅπως εὖστοχα παρατηρεῖ ὁ Φώτης Κόντογλου<sup>4</sup>. Οἱ μπαρόκ θρησκευτικοὶ πίνακες βρίθουν βίαιων κινήσεων, παθητικῶν στάσεων, θεατρικῶν χειρονομιῶν. Σὲ αὐτοὺς ὁ μορφασμὸς ἀντικαθιστᾷ συχνὰ τὸ βάθος τοῦ αἰσθήματος, καὶ κυρίαρχη εἶναι ἡ ἐπιφανειακὴ ἀντιμετώπιση τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος. Ἐν ὀλίγοις εἰκονογραφοῦν ἕναν κόσμον ἐφήμερων συγκινήσεων, ὑλικό, ὅπου ἡ θρησκεία εἶναι πρόφαση γιὰ τὴν ἔκφραση ρηχῶν συναισθημάτων, ὅχι ἕναν πνευματικὸν κόσμον ὅπου κυριαρχοῦν μόνο οἱ ἀλήθειες τῆς ἀγνῆς πίστεως.

Μὲς σὲ αὐτὸ τὸ διάχυτο κοσμικὸ πνεῦμα, πολλοὶ ζωγράφοι στὴ Δύση συνήθιζαν νὰ ζωγραφίζουν τὶς ἐρωμένες τους ἢ τὶς συζύγους τῶν παραγγελιοδοτῶν τους ὡς Μαντόνες. Συχνὰ μάλιστα οἱ καλλιτέχνες ὑπερέβαλλαν ὡς πρὸς τὴν ὁμορφιὰ τῶν μοντέλων τους, ἀποδίδοντάς τα ὁμορφότερα ἀπ' ὅ,τι πραγματικὰ ἦταν. Ἔτσι, ἡ ὑπεραγία Θεοτόκος στὴ Δύση ἔχασε σταδιακὰ τὰ πνευματικὰ χαρακτηριστικὰ Τῆς, ἔγινε πιὸ ἀνθρώπινη, πιὸ γήινη, πιὸ προσιτὴ καὶ οἰκεία στὸν ἀνθρώπινον συναισθηματισμό. Κοντολογίς, τὸ διαχρονικὸ, καθότι καθαρὰ πνευματικὸ, κάλλος τῆς Παναγίας ἔγινε ἡ ἐφήμερη, φθαρτὴ ὁμορφιὰ τῆς Μαντόνας. Τὸ πνευματικὸ στοιχεῖο τῶν θρησκευτικῶν πινάκων περιορίστηκε στὴν καθαρὰ τεχνικὴ δεινότητα τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ σὲ μερικοὺς ἔφτασε σὲ πραγματικὰ ὑψηλὰ ἐπίπεδα ζωγραφικῆς τελειότητας.

Ὡς πρὸς τὴν καθαρὰ βυζαντινὴ τέχνη καὶ τὴν ἀπεικόνιση κάθε ἱεροῦ προσώπου καὶ κάθε «ὑπόθεσης», δηλαδὴ κάθε πολυπρόσωπης σύνθεσης, ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ τί παραδίδεται περὶ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἐν γένει στὴν Ὁρθόδοξία. Σύμφωνα, λοιπόν, μὲ τὴν ἱερὴ παράδοση τῆς Ἑλληνορθόδοξης Ἐκκλησίας, ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων. Ὁ ἴδιος ὑπῆρξε καὶ ὁ προσωπογράφος τῆς παρθένου Μαρίας, τὴν ὁποία ζωγράφησε μάλιστα ἐκ τοῦ φυσικοῦ<sup>5</sup>. Ὅπως ὁμως θρυλεῖται, ἡ ἴδια ἡ Παναγία τοῦ ὑπέδειξε ἐπακριβῶς πῶς νὰ τὴν ἀπεικονίσει, ὅχι βέβαια ὡς μιὰ τυχαία γυναῖκα ὀνόματι Μάρια· τοῦ ὑπέδειξε δηλαδὴ τὴν πνευματικότερη ἀπεικόνισή Τῆς ὡς Θεομήτορος. Ἀλλωστε ἡ Βασίλισσα τῶν Οὐρανῶν, ἡ Παντάνασσα, ἡ Μητέρα ὅλης τῆς ἀνθρωπότητας καὶ ἐνσάρκωση τῆς ἀπόλυτης συμπόνιας ἀποτελεῖ τὴ θῆλεια πλευρὰ τοῦ Θεοῦ, τὴ θηλυκὴ ὑπόσταση τοῦ Θεοῦ. Ὅπως ἐξάλλου παραδίδεται, ὅταν ἡ Παναγία ἀντίκρισε τὴ φιλοτεχνηθεῖσα ἀπὸ τὸν Λουκᾶ προσωπογραφία Τῆς, εἶπε εὐλογώντας την: «Ἡ χάρις τοῦ ἐξ ἐμοῦ τεχθέντος εἴη, δι' ἐμοῦ, μετ' αὐτῶν».



Μάρτεν ντε Φός (1523-1603). «Ὁ ἅγιος Λουκᾶς ζωγραφίζει τὴν Παναγία» (1602), Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Ἀμβέρσα.

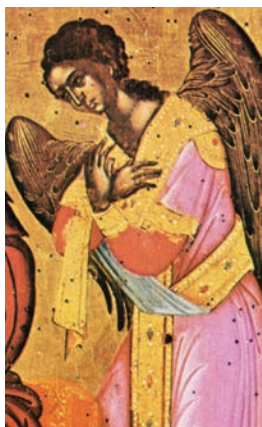


Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ὁ ἐπονομαζόμενος Ἐλ Γκρέκο, «Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας» (πρὶν ἀπὸ τὸ 1567), αὐτοτέμπερα σὲ ξύλο, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα.

Στις βυζαντινές νωπογραφίες ή Παναγία ως Πλατυτέρα τών Ουρανών εικονίζεται πάντοτε στην κόγχη του ιεροῦ Βήματος τών ναών. Λέγεται ἐπίσης Παναγία τών Βλαχερνών, ἐπειδὴ ἐκεῖ πρωτοσυναντοῦμε ὁλοκληρωμένον αὐτὸ τὸν τύπο ἀπεικόνισής Της. Ἀρχικὰ εικονιζόταν μόνη Της, ὅμως ἀργότερα προστέθηκε στὴ σύνθεση ὁ μικρὸς Ἰησοῦς. Ἡ Παναγία ζωγραφίζεται κατὰ μέτωπο, ἐνθρονη ἢ σὲ ὀρθία στάση, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ δέηση ἢ κατεβασμένα, φέροντας τὸν Ἰησοῦ μπροστὰ Της, στὸ ὕψος τῆς κοιλίας Της, χωρὶς πολλὲς φορὲς νὰ Τὸν κρατᾷ, οὔτε κὰν νὰ Τὸν ἀγγίζει, ἔτσι ποὺ τὸ θεῖο Βρέφος μοιάζει νὰ αἰωρεῖται καὶ θὰ ἔπρεπε κανονικὰ νὰ Της γλιστροῦσε καὶ νὰ ἔπερτε κάτω ἂν δὲν ἦταν ζωγραφισμένο. Ἐφόσον ὁ χώρος τῆς κόγχης τὸ ἐπιτρέπει, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς Παναγίας στέκονται οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, φορώντας ἄλλοτε ἀρχαίους μανδύες σὲ στάση παρακλητικὴ καὶ ἄλλοτε στιχάρια ὡς διάκονοι ποὺ κρατοῦν εἰλητάρια.



εἰκ. 1



εἰκ. 2



εἰκ. 3



εἰκ. 4



εἰκ. 5



εἰκ. 6



εἰκ. 7

Στις βυζαντινές φορητὲς εἰκόνες ἡ Βρεφοκρατοῦσα σπάνια παριστάνεται ὁλόσωμη. Στὴ συντριπτικὴ πλειονότητά τους εἰκονίζεται ἐν προτομῇ, κρατώντας τὸ θεῖο Βρέφος μὲ τὸ ἀριστερό Της χέρι καὶ σπανιότατα μὲ τὸ δεξιόν (Δεξιοκρατοῦσα). Μερικὲς φορὲς ὁ μικρὸς Ἰησοῦς δὲν ζωγραφίζεται στὴν ἀγκαλιά Της ἀλλὰ μπροστὰ Της σὰν σὲ ἔμφυχο θρόνον κατὰ τὸν τρόπο ποὺ ψέλνουμε στὸν Ἀκάθιστο Ὑμνο: «Χαῖρε, θρόνε πύρινε τοῦ Παντοκράτορος», ὅπως καὶ στὴν Α΄ Στάση τών Οἱκων τῆς Θεοτόκου: «Χαῖρε, ὅτι ὑπάρχεις Βασιλέως καθέδρα· χαῖρε, ὅτι βασιτάξεις τὸν βασιτάζοντα πάντα». Ἀκόμα σπανιότερα, ὁ Χριστὸς ζωγραφίζεται μέσα σὲ κύκλο, τὸν λεγόμενον στηθάριον, νὰ εὐλογεῖ μὲ τὴ δεξιὰ Του καὶ νὰ κρατεῖ εἰλητάριο μὲ τὴν ἀριστερά Του.

Ἡ ἱεροπρεπὴς μορφή τῆς Παρθένου εἶναι ἐπιβλητικὴ καὶ αὐστηρή<sup>6</sup>. Στις μεταβυζαντινές εἰκόνες ἀπαλύνονται, γλυκαίνουν κάπως τὰ ἄδρὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου Της.



Δὲν κοιτάζει ποτὲ τὸν Ἰησοῦ, ἀκόμα κι ὅταν Τὸν θηλάζει. Ὅταν δὲν κοιτάει τοὺς πιστοὺς κατὰματα, τὸ βλέμμα Τῆς βρίσκεται συνήθως σὲ κατὰσταση ἐνδοστροφῆς. Στὸ πανάχραντο πρόσωπό Τῆς ποὺ ἔχει σταρένιο χρῶμα, τὰ στεφανωμένα μὲ ἔντονα μαῦρα φρύδια μάτια τῆς εἶναι μεγάλα καὶ ἀμυγδαλωτά, ἡ μύτη τῆς λεπτὴ καὶ ὀλόισια, τὸ στόμα Τῆς μικρό, ἐνῶ τὰ ἀφτιά Τῆς καλύπτονται ἀπὸ τὸν κεκρύφαλο<sup>7</sup> ποὺ ἀφήνει νὰ φαίνονται μόνο οἱ λοβοὶ τους. Οὔτε τὰ μαλλιά Τῆς φαίνονται καθόλου, ἀφοῦ εἶναι τυλιγμένα μὲ λευκὸ ἢ βαθυπράσινο ἢ βαθὺ κυανὸ ὕφασμα. Τρεῖς χρυσοὶ ἀστερίσκοι, οἱ λεγόμενοι παρθενόσημα, κοσμοῦν τὸ μέτωπό Τῆς καὶ τὸν κάθε ὦμο Τῆς. Τὸ ἐσωτερικὸ Τῆς ἱμάτιο εἶναι σκούρου κυανοῦ ἢ πράσινου χρώματος καὶ συμβολίζει τὴν ψυχρὴ ἀνθρώπινη φύση. Ὁ ἐξωτερικὸς μανδύας Τῆς, σὲ χρῶμα κόκκινο ἢ βυσσινί, συμβολίζει τὸ πῦρ τῆς θείας Χάριτος ποὺ Τὴν περιέβαλε, ὅταν δέχτηκε νὰ κυοφορήσει τὸν Λυτρωτή. Τὰ ὀλόχρυσά σειρήτια καὶ κρόσσια στὰ μανίκια Τῆς συμβολίζουν τὰ χαρίσματα τοῦ Ἁγίου Πνεύματος ποὺ Τὴν κοσμοῦν καὶ τὶς ἀρετὲς ποὺ Ἐκείνη συγκέντρωσε στὸ χαρακτήρα Τῆς. Σὲ παλαιότερες εἰκόνες τὰ κρόσσια σχηματίζουν γράμματα καὶ διαβαζόταν ἡ φράση: «Ἐν κροσσωτοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη, πεποικιλμένη». (Ψαλμ. 44, 14). Σὲ κάποιες εἰκόνες τῆς Βρεφοκρατούσας ποὺ ὀνομάζονται Παναγίες τοῦ Πάθους, εἰκονίζεται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ πάνω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο ἀνὰ ἕνας ἄγγελος σὲ μικρογραφία μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους, στὰ μὲν ἀριστερά, σύμφωνα μὲ τὴν ἱερὴ παράδοση, ὁ Μιχαὴλ ποὺ κρατᾷ τὴ λόγχη καὶ τὸ σπόγγο, στὰ δὲ δεξιὰ ὁ Γαβριὴλ ποὺ κρατᾷ τὸ Σταυρό. Μὲ τὶς ἐν λόγῳ εἰκόνες ἡ ἀγιογραφία θέλει νὰ ὑπενθυμίζει στοὺς πιστοὺς τὸ ὅτι ἡ Παναγία εἶχε λάβει γνώση γιὰ τὸ μελλοντικὸ Πάθος τοῦ Υἱοῦ Τῆς τὴν ἡμέρα τῆς Ὑπαπαντῆς ὅποτε ὁ θεοδόχος Συμεὼν εἶχε δώσει στὴ Θεομήτορα τὴ φρικτὴ προφητεία: «Καὶ σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία». (Λουκ. β', 35)



εἰκ. 1



εἰκ. 2



εἰκ. 3



εἰκ. 4



εἰκ. 5



εἰκ. 6

Στους δυτικούς θρησκευτικοῦ περιεχομένου πίνακες ποὺ ἀπεικονίζουν τὴν Παναγία μετὰ τὸ παιδίον Ἰησοῦ, ἔχει ἐγκαταλειφθεῖ σταδιακὰ τὸ ὁμοιόμορφο χρυσοῦ φόντο τῶν ἱερῶν εἰκόνων καὶ ἐμφανίζονται, κυρίως σὲ αὐτὸ, ποικιλόμορφα ἀφηγηματικὰ ἢ ἀμιγῶς διακοσμητικὰ στοιχεῖα (π.χ. τοπία, πόλεις, ἐσωτερικὰ οἰκιῶν, ἔπιπλα, βαρύτιμα παραπετάσματα, ἀφιερωτὲς κ.λπ.), παντελῶς ἄσχετα πρὸς τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ πίνακα. Ὑπολόγου χάριν στὸν πίνακα «Ὁ ἅγιος Λουκάς ζωγραφίζει τὴν Παρθένο» (περ. 1450) τοῦ Φλαμανδοῦ Ροζιέ βὰν ντέρ Βέυντεν (περ. 1400-1464) ποὺ φυλάσσεται στὴν Παλαιὰ Πανακοθήκη τοῦ Μονάχου, εἰκονίζεται ἡ Παναγία πλουσιότατα ντυμένη νὰ θηλάζει τὸ γυμνὸ θεῖο Βρέφος σὲ πολυτελὲς δωμάτιο, ποὺ ἀπὸ τὸν ἐξώστη του φαίνεται μιὰ πόλη, σύγχρονη τοῦ ζωγράφου, κτισμένη στὶς δύο ὄχθες ἐνὸς ποταμοῦ· στὸν πίνακα «Ἡ Παναγία καὶ τὸ θεῖο Βρέφος μετὰ δύο ἀγγέλους» (1490-91) τοῦ ἐπίσης Φλαμανδοῦ Χὰνς Μέμλινγκ (περ. 1433-1494) ποὺ ἐκτίθεται στὸ Μουσεῖο Uffizi τῆς Φλωρεντίας, πίσω ἀπὸ τὸν πολυτελὲς θρόνον ὅπου κάθεται ἡ Παναγία μετὰ τὸ γυμνὸ θεῖο Βρέφος στὴν ἀγκαλιά, διακρίνεται μιὰ μεσαιωνικὴ πόλη κι ἓνα ποτάμι· στὸν πίνακα «Ἡ Παναγία καὶ τὸ θεῖο Βρέφος» τοῦ Ἰταλοῦ Λούκα Σινιορέλλι (1441-1523) ποὺ φυλάσσεται στὸ ἴδιο φλωρεντινὸ μουσεῖο, βλέπουμε στὸ βάθος τῆς σύνθεσης ὁλόκληρο τοπίο μετὰ ἀρχαῖζοντα κτίρια καὶ βραχῶδεις σχηματισμούς, καθὼς καὶ τέσσερις γυμνοὺς ἢ ἡμίγυμνους ἄντρες κι ἓνα ἄλογο νὰ βόσκει· τέλος, στὸν πίνακα «Ἡ Παρθένος τῶν Βράχων» (1483) τοῦ ἐπίσης Ἰταλοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι (1459-1519) ποὺ ἐκτίθεται στὸ παρισινὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, ἡ Παναγία εἰκονίζεται μαζὶ μετὰ τοὺς μικροὺς γυμνοὺς Ἰησοῦ καὶ Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο καθισμένη σ' ἓνα τοπίο ἀνεκδιήγητων, πολὺπλοκων βραχωδῶν σχηματισμῶν, ποὺ αἰχμαλωτίζουν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ εἰς βάρος τοῦ κεντρικοῦ θέματος, τὸ ὁποῖο ὑποτίθεται πὼς εἶναι θρησκευτικὸ.



εἰκ. 1



εἰκ. 2



εἰκ. 3



εἰκ. 4



εἰκ. 5



εἰκ. 6



Στις αντίστοιχου θέματος, βυζαντινού ύφους και ὀρθόδοξου ἡθους, ἀγιογραφίες δὲν ἀπεικονίζεται κανένα περιττό, κανένα ξένο στοιχείο, κανένα μὴ ἱερό, κοσμικὸ στοιχείο. Μόνο ὁ κάμπος ὑπάρχει σὲ αὐτές, ὁ συνήθης σὲ ὅλες τὶς εἰκόνες ὀλόχρυσος κάμπος, ὁ φιλοτεχνήμενος ὄχι μὲ χρῶμα, ἀλλὰ ἀπὸ λεπτότατα φύλλα ἀμιγοῦς χρυσοῦ, καὶ τίποτε ἄλλο. Τὸ χρυσὸ αὐτὸ φόντο μᾶς δίνει τὴν αἴσθησιν τοῦ πλασματικοῦ χώρου. Σημειωτέον ὅτι καὶ στὶς ρωσικὲς εἰκόνες ὁ κάμπος εἶναι φυσικὰ μονόχρωμος, πλὴν ὅμως δὲν εἶναι χρυσὸς ἀλλὰ συνήθως κόκκινος ἢ ἄσπρος. Στὶς μεταβυζαντινὲς εἰκόνες ἐμφανίζονται ἐνίοτε ἐπιπλέον νεαροὶ ἄγγελοι σὲ μικρογραφία, ἕνας σὲ κάθε πάνω γωνία τῆς εἰκόνας, οἱ ὁποῖοι στέφουν τὴ Θεοτόκο, τὴν παραστέκουν ἢ κρατοῦν τὰ σύμβολα τῶν Ἀγίων Παθῶν. Κι ὅταν σὲ διάφορες «ὑποθέσεις», δηλαδή σὲ πολυπρόσωπες εἰκόνες, ὅπως π.χ. ἐκεῖνες μὲ θέματα ἀντλημένα ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο, ὑπάρχουν ἀναγκαστικὰ παραστάσεις τοπίων ἢ ἀρχιτεκτονημάτων, αὐτὰ εἶναι πάντοτε μὲ παρεμφερή, διαχρονικὸ τρόπο ζωγραφισμένα, αὐστηρὰ σχηματοποιημένα (π.χ. βραχώδη, καφεκίτρινα ξερὰ βουνά, μὲ τὶς πέτρες σχισμένες σὰν σκαλούνια, ὅπως εἶναι στοὺς βράχους ποὺ λέγονται σχιστίτες, νὰ γέρνουν, ὅπως καὶ τὰ δέντρα, λὲς καὶ ὑποκλίνονται ἐνώπιον τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ τὰ κτίρια εἶναι πολλὲς φορὲς ἐνωμένα, γιὰ περισσότερη εὐμορφία, ἀπὸ τὴ σκέπη τοῦ ἐνὸς στὸ ἄλλο, μὲ κάποια ἀπλωμένα σὰν παραπετάσματα πανιά, τὰ λεγόμενα βῆλα). Τὰ δὲ ἱερὰ πρόσωπα κοιτάζουν κατ' ἐνώπιον τοὺς δεομένους. Τὰ λιγοστὰ πρόσωπα ποὺ ἀπεικονίζονται σὲ πλάγια στάση σημαίνουν ὅτι δὲν ἀπέκτησαν τὴν ἀγιότητα καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔρχονται σὲ ὁπτική ἐπαφὴ μὲ τοὺς πιστοὺς.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἐπίσης ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀπεικόνισε ἡ δυτικὴ ζωγραφικὴ τὸ θεῖο Βρέφος ὡς τὸ παιδίον Ἰησοῦς (γαλλ. l'enfant Jésus, ἰσπαν. el niño Jesús, ἰταλ. il bambino Gesù). Ὅλοι ἀνεξαιρέτως οἱ δυτικοί, ἢ μᾶλλον οἱ μὴ ὀρθόδοξοι, ζωγράφοι θρησκευτικῶν πινάκων ἀπεικόνισαν – ἢ τουλάχιστον ἐπεχείρησαν νὰ ἀπεικονίσουν – ρεαλιστικὰ τὸ βρέφος Ἰησοῦ. Ὅμως εἶναι, ὡς γνωστόν, ἐξαιρετικὰ δύσκολο, ἂν ὄχι ἀκατόρθωτο, νὰ ἀποδοθεῖ ἕνα βρέφος ζωγραφικά. Καὶ τοῦτο ἐπειδὴ τὸ βρέφος δὲν διαθέτει ἕνα γραμμένο, ἕνα χαραγμένο ἀπὸ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ τὶς βιοτικὲς ἐμπειρίες πρόσωπο. Τὸ πρόσωπό του εἶναι λεῖο, χωρὶς ρυτίδες ἔκφρασης ποὺ προσδίδουν χαρακτήρα στὸ πρόσωπο τῶν ἐνηλίκων. Ὡς ἐκ τούτου ὁ καλλιτέχνης δὲν βοηθεῖται διόλου στὴν προσπάθειά του νὰ ζωγραφίσει ἕνα βρέφος. Ἔτσι, ἡ ἐμμονὴ τῶν δυτικῶν ζωγράφων, ἀκόμα καὶ τῶν διαπρεπέστερων, νὰ ἀπεικονίσουν τὸ βρέφος Ἰησοῦ κατὰ τὸ δυνατόν ρεαλιστικὰ κατέληξε σὲ παταγώδη ἀποτυχία, γιὰ νὰ μὴν κάνουμε λόγο γιὰ ζωγραφικὴ πανωλεθρία.

Οἱ ὀρθόδοξοι ἀγιογράφοι παρέκαμψαν τὸν παραπάνω σκόπελο ἀποδίδοντας τὸ θεῖο Βρέφος ἀφύσικα σοβαρὸ γιὰ μωρό. Καὶ τοῦτο ἐπειδὴ τοῦ ἔδωσαν ἀκριβῶς χαρακτηριστικὰ ἐνήλικου, θὰ λέγαμε, ἄντρα, ἢ ἔστω τριάχρονου παιδιοῦ μὲ ἔκφραση ὥστόσο ὥριμου ἄντρα κατὰ τὸ λόγο τοῦ Παύλου: «... εἰς ἄνδρα τέλειον, εἰς μέτρον ἡλικίας τοῦ πληρώματος τοῦ Χριστοῦ» (Ἐφ. 4, 13) καὶ πάντως δὲν διανοήθηκαν νὰ τὸ ἀποδώσουν ὡς ἕνα τυχαῖο βρέφος. Πῶς θὰ μπορούσε ἄλλωστε νὰ ἀπεικονιστεῖ τὸ θεῖο Βρέφος ὡς ἕνα ὁποιοδήποτε μωρό; Τὸ παιδίον Ἰησοῦς εἰκονίζεται ντυμένο σὰν μικρὸς ἀρχιερέας, μὲ ἄκαμπτο σῶμα καὶ σοβαρότητα γέροντα νηπίου σὲ ἱεροπρεπὴ στάση ποὺ δὲν προσιδιάζει καθόλου σὲ κανονικὸ παιδί, νὰ εὐλογεῖ συνήθως τοὺς προσερχόμενους πιστοὺς μὲ τὸ δεξιὸν χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερό του κρατᾷ εἰλητᾶριο. Μὲ αὐτὴ τὴν εἰκονογράφηση ὑπενθυμίζεται στοὺς πιστοὺς ἐκεῖνο ποὺ στοὺς κόλπους τοῦ ἐσωτερισμοῦ θεωρεῖται ἐπιτυχὴς κατάληξις μιᾶς πνευματικῆς πορείας, δηλαδή τὸ νὰ ἀποχωρεῖ κανεὶς ἀπὸ τὸν ἀπατηλὸ καὶ μάταιο τοῦτο κόσμον γέρον μὲν, πλὴν ὅμως ὡς νήπιον. Νήπιος εἶναι ὁ καθαρὸς καὶ ἀμόλευτος ἀπὸ ἀνώφελες σοφίες ἄνθρωπος, ἐκεῖνος ποὺ δὲν εἶναι προσκολλημένος στὴν ὕλη, ποὺ εἶναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὸ «σαρκικόν», πάει νὰ πεῖ τὸ ὑλιστικόν, φρόνημα. Αὐτὴ τὴν πνευματικὴν κατάσταση ἐννοεῖ ἡ εὐαγγελικὴ περικοπὴ: «... ὅτι ἔκρυψας ταῦτα ἀπὸ σοφῶν καὶ συνετῶν καὶ ἀπεκάλυψας αὐτὰ νηπίοις». (Ματθ. ια', 25)<sup>8</sup>.

Τὰ προλεχθέντα ἀφοροῦν κατὰ κύριο λόγο τῇ βυζαντινῇ ἀγιογραφίᾳ. Στὴ μεταβυζαντινῇ ἀγιογραφίᾳ ὁ Ἰησοῦς παριστάνεται στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας κάπως πιὸ ρεαλιστικά, ὥστόσο εἰκονίζεται πάντοτε ντυμένος, ποτὲ γυμνὸς ἢ σπαργανωμένος, καὶ μὲ σοβαρὴ ἔκφραση στὸ πρόσωπο.



Συνήθως ἡ μία πατούσα τοῦ μικροῦ Ἰησοῦ παρουσιάζεται γυμνή καὶ ἐπιδεικτικὰ στραμμένη πρὸς τὸ μέρος μας μὲ λυμένο τὸ σανδάλι, τὸ ὁποῖο λέγεται πὼς συμβολίζει τοὺς δερμάτινους ἱμάντες ποὺ μᾶς δένουν μὲ τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα, ποὺ τὸ κληρονομήσαμε ὅλοι οἱ ἄνθρωποι πλὴν τοῦ Θεανθρώπου.



εἰκ. 1



εἰκ. 2



εἰκ. 3



εἰκ. 4



εἰκ. 5



εἰκ. 6



εἰκ. 7



εἰκ. 8

Στὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ ὁ Ἰησοῦς τῆς βρεφικῆς ἡλικίας εἰκονογραφεῖται σχεδὸν πάντοτε γυμνός, σπανιότατα σπαργανωμένος, μὲ ροδαλά, ὅλο σαρκικὲς ζάρες καὶ φοβερὲς δίπλες, μέλη. Ἐντύπωση προκαλεῖ στοὺς ὀρθοδόξους ἡ νοσηρὴ ἐμμονὴ πάμπολλων ζωγράφων τῆς περιόδου ἀπὸ τὸν 14ο ὡς τὸν 16ο αἰῶνα (Μπελλίνι, Βερόκιο, Τισιανὸς κ.ἄ.) νὰ τονίζουν τὰ γεννητικὰ ὄργανα τοῦ βρέφους, καθιστώντας τὰ μάλιστα στοιχεῖο τῆς σύνθεσής τους. Σὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴ Γέννηση, τὰ γεννητικὰ ὄργανα τοῦ βρέφους ἐπισημαίνονται ἀπὸ τὸ χέρι τῆς μητέρας του ἢ τοῦ ἴδιου τοῦ μικροῦ Ἰησοῦ, οἱ δὲ προσκυνητὲς Μάγοι ἐμφανίζονται συχνὰ νὰ κοιτάζουν πρὸς τὴν περιοχὴ τοῦ βρεφικοῦ σώματος μεταξὺ τοῦ ὁμφαλοῦ καὶ τῶν γεννητικῶν ὀργάνων του, τὰ ὁποῖα στὴν ἀναπαράσταση τῆς Περιτομῆς ἀναδεικνύονται καὶ πάλι σὲ κεντρικὸ στοιχεῖο<sup>9</sup>. Τὸ παιδίον Ἰησοῦς ἔχει συχνὰ ἀντιπαθητικὴ ἔκφραση ποὺ δὲν τὴν ἔχουν τὰ πραγματικὰ βρέφη. Εἰκονίζεται συνηθέστατα στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παρθένου καὶ σπανιότερα νὰ παίξει μὲ ἓνα ἄλλο, πιὸ ἄσχημο, γυμνὸ κι αὐτὸ μωρό, ποὺ εἶναι, κατὰ δήλωση τοῦ καλλιτέχνη, ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Καὶ ἐνῶ οἱ Παναγίες στὴ Δύση, κυρίως οἱ ἰταλικὲς Μαντόνες, εἶναι στὴν πλειονότητά τους, ἀπὸ καθαρὰ ζωγραφικὴ ἄποψη, ἔξοχα φιλοτεχνημένες – ἂν καὶ δὲν παραπέμπουν σὲ Παναγίες, ἀλλὰ σὲ ὠραιότατες χωριατοπούλες, ἐταῖρες, ἀστὲς ἢ ἀριστοκρατίσες –, ὁ Ἰησοῦς ὡς βρέφος εἶναι συνήθως ἄσχημος, ἂν ὄχι μερικὲς φορὲς τερατώδης.





εικ. 1



εικ. 2



εικ. 3



εικ. 4



εικ. 5



εικ. 6



εικ. 7



εικ. 8



εικ. 9



εικ. 10



εικ. 11



εικ. 12



εικ. 13



εικ. 14



εικ. 15



εικ. 16





είκ. 17



είκ. 18



είκ. 19



είκ. 20



είκ. 21



είκ. 22



είκ. 23



είκ. 24

Πλήρως έναρμονισμένο ζωγραφικὰ μὲ τὸ πνεῦμα καὶ τὴν αἰσθητικὴ ποὺ διέπουν τοὺς θρησκευτικοὺς πίνακες τῆς ἰταλικῆς κυρίως καὶ γενικότερα ὅλης τῆς καθολικῆς τέχνης, τὸ θεῖο Βρέφος συναγωνίζεται ἐντέλει σὲ κακογουστιὰ τὰ ἀπαράμιλλης ἀφέλειας, στρουμπουλὰ, ροδαλὰ καὶ ξανθόμαλλα ἀγγελάκια ποὺ περιφέρουν ὀλόγυμνα τὸ πλαδαρὸ κορμάκι τους ἢ κάνουν οὐράνιες κωλοτοῦμπες ἀκόμα καὶ στὶς συνθέσεις τῶν ξακουστῶν δυτικῶν καλλιτεχνῶν.



είκ. 1



είκ. 2



είκ. 3



είκ. 4



είκ. 5



είκ. 6



είκ. 8



είκ. 7



είκ. 9

Οί παραπάνω κρίσεις αφορούν κυρίως στα αναγεννησιακά και μπαρόκ «άπαισιουργήματα», και δη έπιφανών ζωγράφων, που εκτίθενται στις σπουδαιότερες Πινακοθήκες της Έσπερίας και αποτελούν ως μουσειακά εκθέματα αντικείμενα θαυμασμού των δυτικών φιλοτέχνων, όχι όμως λατρείας των πιστών. Ουδόλως αναφέρομαι βέβαια στις ασυναγώνιστης κακογουστιάς και φτηνού μελοδραματισμού εικονίτσες και άλλα προϊόντα του δυτικού εὐσεβισμού (λατ. pietismus). Και αυτά ακόμη πόρρω απέχουν στη χαμηλή αισθητική τους από τα δικά μας αντίστοιχα θρησκευτικά προϊόντα που οφείλονται στην άκρως καταλυτική επίδραση της αισθητικής των Ναζαρηνών ζωγράφων<sup>10</sup>, ξενόφερτης και αυτής μαζί με άλλα πολλά που έφερε στην Ελλάδα με τις αποσκευές της ή όπερετική βαυαρική αὐλή του Όθωνα των Βίττελσμπαχ και της Άμαλίας.





Σύγχρονα δείγματα λαϊκής αεικόνισης του παιδίου  
Ίησού από τη Ρωμαιοκαθολική Έκκλησία

## Σημειώσεις

1. Πρβλ. στην ίδια ιστοσελίδα το κείμενό μου «Σκέψεις πάνω στη θεματική της ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας».

2. Ὑπῆρξε μάλιστα καὶ ἡ ἐνυπόγραφη *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι πηγαὶ αὐτῆς*, ἡ ὁποία συντάχθηκε μεταξὺ τοῦ 1728 καὶ τοῦ 1733 ἀπὸ τὸν ἱερομόναχο ἀγιογράφο Διονύσιο τὸν ἐκ Φουρνᾶ (περ. 1670 – μετὰ τὸ 1744), μὲ τὴ συνεργασία τοῦ μαθητῆ του, ἐπίσης ἱερομονάχου Κυρίλλου τοῦ Χίου (†1753), καὶ γνώρισε πολλὰς ἐπανεκδόσεις καὶ μεταφράσεις.

3. Π. Α. Μιχαλῆς, *Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης*, Ἀθήναι 1978. σελ. 332.

4. Φώτης Κόντογλου, «Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἀληθινὴ ἀξία τῆς», *Ἡ πονεμένη ρωμοσύνη*, ἐκδ. «Ἄγκυρα» Δ. Α. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Α.Β.Ε.Ε., Ἀθήνα 2011, σσ. 115-144.

5. Γι' αὐτὸ ψάλλουμε τὴν Μικρὴ Παράκληση: «Ἄλαλα τὰ χεῖλη τῶν ἀσεβῶν, τῶν μὴ προσκυνούντων τὴν εἰκόνα σου τὴν σεπτὴν, τὴν ἱστορηθεῖσαν ὑπὸ τοῦ ἀποστόλου Λουκᾶ ἱερωτάτου, τὴν Ὁδηγήτριαν».

6. Ὁ καλλιτέχνης ποὺ ἐπινόησε τὸ χαμόγελο καὶ τὰ δάκρυα τῆς Θεοτόκου δὲν θὰ μπορούσε παρὰ νὰ ἦταν δυτικὸς. Ὁ ἀγιογράφος Τῆς ἔδωσε τὴν ἔκφραση τῆς χαρμολύπης.

7. Ὁ κεκρύφαλος εἶναι ἓνα δικτυωτὸ πλέγμα, τὸ ὁποῖο χρησιμοποιοῦσαν εὐρέως οἱ γυναῖκες στὴν Ἑλλάδα, κατὰ τοὺς κλασικοὺς ἰδίως χρόνους. γιὰ νὰ καλύπτουν τὸ κεφάλι τους καὶ νὰ συγκρατοῦν ἔτσι τὴν κόμη τους.

8. Πρβλ. τὰ θρυλούμενα σχετικὰ μὲ τὸν κινέζο φιλόσοφο Λι-΄Ερ, παγκοίνως γνωστὸ ὑπὸ τὴν ἐπωνυμία Λάο-τσέ ἢ Λάο-Τσέου, ἡ ὁποία σημαίνει «γέρον φιλόσοφος» καὶ συμφωνεῖ μὲ τὴν παράδοση ποὺ τὸν θέλει νὰ γεννήθηκε ἀσπρομάλλης, ἀφοῦ ἡ μητέρα του τὸν ἐκύησε ἐπὶ 62 χρόνια.

9. Βλ. σχετικὰ Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*.

10. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ποταπὴ αἰσθητικὴ ἔσωσε τὴν ἀγιογραφικὴ τέχνη ἡ σημαντικότερη ἠθικὴ συμβολὴ τοῦ Φώτη Κόντογλου (1895-1965), ὁ ὁποῖος πρωτοστάτησε κατὰ τὸν Μεσοπόλεμο στὴν κίνηση γιὰ τὴν ἐπιστροφή στὶς ρίζες τοῦ ἔθνους καὶ τὴν ἀναζήτηση τῶν πηγῶν τοῦ ἐλληνισμοῦ στὸ Βυζάντιο καὶ στὸν λαϊκὸ ἀγροτικὸ πολιτισμὸ.

Α. Κατάλογος φορητῶν εἰκόνων ἀπὸ τὶς ὁποῖες προέρχονται  
οἱ ἀπεικονίσεις τῶν ἀγγέλων

- εἰκ. 1 & 2 «Ἐνθρονος Βρεφοκρατοῦσα πλαισιωμένη ἀπὸ δύο ἀγγέλους» (17<sup>ος</sup> αἰ.),  
φορητὴ εἰκόνα, Μονύδριο Ἀκαθίστου Αἰξωνῆς, Γλυφάδα.
- εἰκ. 3 & 4 «Ὑπεραγία Θεοτόκος Μαρία Λαμποβίτισσα» (17<sup>ος</sup> αἰ.), 1,14x0,80 ἐκ., Μο-  
νύδριο Ἀκαθίστου Αἰξωνῆς, Γλυφάδα.
- εἰκ. 5 «Βρεφοκρατοῦσα πλαισιωμένη ἀπὸ δύο ἀγγέλους» (15<sup>ος</sup> αἰ.), Μουσεῖο  
Μπενάκη, Ἀθήνα.
- εἰκ. 6 «Ὁδηγήτρια» (15<sup>ος</sup> αἰ.), ναὸς τοῦ Χριστοῦ, Πάτμος.
- εἰκ. 7 «Παναγία τοῦ Πάθους» (16<sup>ος</sup> - 17<sup>ος</sup> αἰ.), Κρητικῆς Σχολῆς, Βυζαντινὸ καὶ  
Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Β. Κατάλογος φορητῶν εἰκόνων τῆς Βρεφοκρατούσας

- εἰκ. 1 «Βρεφοκρατοῦσα» (14<sup>ος</sup> αἰ.), ναὸς Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ, Θεσσαλονίκη.
- εἰκ. 2 «Ὁδηγήτρια» (15<sup>ος</sup> αἰ.), ναὸς τοῦ Χριστοῦ, Πάτμος.
- εἰκ. 3 Θεοφάνης ὁ Κρής, «Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα» (1546), Μονὴ Σταυρονικήτα,  
Ἅγιον Ὅρος.
- εἰκ. 4 Ἀνδρέας Ρίτζος, «Ὁδηγήτρια» (2<sup>ο</sup> μισὸ τοῦ 15<sup>ου</sup> αἰ.), Σερβορθόδοξη Κοινότητα  
(Comunità Serbo-ortodossa), Τεργέστη.
- εἰκ. 5 Ἰωάννης Σκορδίλης, «Ἐλεοῦσα» (16<sup>ος</sup> αἰ.), Συλλογὴ Λοβέρδου, Ἀθήνα.
- εἰκ. 6 Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος, «Βρεφοκρατοῦσα» (ἀρχὲς 17<sup>ου</sup> αἰ.), Μουσεῖο Μπενάκη,  
Ἀθήνα.

Γ. Κατάλογος δυτικῶν πινάκων τῆς Βρεφοκρατούσας

- εἰκ. 1 Λεονάρντο ντὰ Βίντσι (Leonardo da Vinci), «Ἡ Παναγία Benois» (περ. 1480), λάδι  
σὲ καμβά, 49,5x31,5 ἐκ., Ἑρμιτάζ, Πετροῦπολη.
- εἰκ. 2 Σάντρο Μποτιτσέλλι (Sandro Boticelli), «Ἡ Παναγία τοῦ Magnificat» ἢ «Τὸ Δοξα-  
στικὸ τῆς Παναγίας» (1481-1485), ὑδατόχρωμα σὲ ξύλο, διάμετρος: 118 ἐκ., Gal-  
leria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- εἰκ. 3 Σάντρο Μποτιτσέλλι (Sandro Boticelli), «Ἡ Παναγία τοῦ Ροδιοῦ» (1487), ὑδατό-  
χρωμα σὲ ξύλο, διάμετρος: 143,5 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- εἰκ. 4 Ραφαήλ (Raphael), «Ἡ Παναγία τοῦ Baldacchino» (1507), λάδι σὲ ξύλο, 279x217  
ἐκ., Πινακοθήκη Πίττι, Φλωρεντία.
- εἰκ. 5 Πάολο Βερονέζε (Paolo Veronese), «Ἡ ἁγία Οἰκογένεια μὲ τὴν ἁγία Βαρβάρα καὶ  
τὸν μικρὸ ἅγιο Ἰωάννη τὸν Βαπτιστὴ» (1564), λάδι σὲ μουσαμά, 86x122 ἐκ., Gal-  
leria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- εἰκ. 6 Ἀρτεμισία Τζεντιλέσκι (Artemisia Gentileschi), «Ἡ Παναγία καὶ τὸ θεῖο Βρέφος»  
(περ. 1609), λάδι σὲ μουσαμά, Πινακοθήκη Σπάντα (Spada), Ρώμη.



Δ. Κατάλογος τῶν εἰκόνων ἀπὸ τὶς ὁποῖες προέρχονται  
οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ θεοῦ Βρέφους

- εἰκ. 1 «Βρεφοκρατοῦσα», ψηφιδωτό, Ἀγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη.
- εἰκ. 2 «Βρεφοκρατοῦσα» (16<sup>ος</sup> αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Μονὴ Γρηγορίου, Ἅγιον Ὅρος.
- εἰκ. 3 Ἐμμανουὴλ Τζάνες, «Βρεφοκρατοῦσα ἐνθρονος» (17<sup>ος</sup> αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.
- εἰκ. 4 Ἰωάννης Τζενέτος, «Βρεφοκρατοῦσα ἐνθρονος» (17<sup>ος</sup> αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, προερχόμενη ἀπὸ τὸ παλαιὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Πεντέλης, συλλογὴ Μονῆς Πεντέλης.
- εἰκ. 5 «Ἐνθρονος Βρεφοκρατοῦσα πλαισιωμένη ἀπὸ δύο ἀγγέλους» (17<sup>ος</sup> αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Μονύδριο Ἀκαθίστου Αἰξωνῆς, Γλυφάδα.
- εἰκ. 6 «Ὑπεραγία Θεοτόκος Μαρία Λαμποβίτισσα» (17<sup>ος</sup> αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, 1,14x0,80 ἐκ., Μονύδριο Ἀκαθίστου Αἰξωνῆς, Γλυφάδα.
- εἰκ. 7 «Ἐνθρονος Βρεφοκρατοῦσα μὲ τὸν ἅγιο Ἰωάννη σὲ στάση δέησης στὰ ἀριστερά» (17<sup>ος</sup> αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Μονὴ Διονυσίου, Ἅγιον Ὅρος.
- εἰκ. 8 «Ἐνθρονος Θεοτόκος» (18<sup>ος</sup> αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, σερβικὸς ναὸς στὸ Sivar.

Ε. Κατάλογος τῶν δυτικῶν πινάκων ἀπὸ τοὺς ὁποῖους προέρχονται  
οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ θεοῦ Βρέφους

- εἰκ. 1 Λούκα Σινιορέλλι (Luca Signorelli), «Ἡ Παναγία καὶ τὸ θεῖο Βρέφος» (περ. 1390), λάδι σὲ ξύλο, 170x117,5 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- εἰκ. 2 Μαζολίνο ντὰ Πανίκαλε καὶ Μαζάτσιο (Masolino da Panicale καὶ Masaccio), «Ἡ Παρθένος, τὸ θεῖο Βρέφος καὶ ἡ ἁγία Ἄννα Metterza» (1424), ὑδατόχρωμα σὲ ξύλο, 175x103 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- εἰκ. 3 Ροζιέ βὰν ντὲρ Βέυντεν (Rogier van der Weyden), «Ὁ ἅγιος Λουκάς ζωγραφίζει τὴν Παρθένον» (περ. 1450), λάδι σὲ ξύλο, 138x110 ἐκ., Παλαιὰ Πινακοθήκη, Μόναχο.
- εἰκ. 4 Φρὰ Φιλίππο Λίππι (Fra Filippo Lippi), «Ἡ Παναγία καὶ τὸ θεῖο Βρέφος ἀπὸ τῆ ζωῇ τῆς ἁγίας Ἄννας» (1452), ὑδατόχρωμα σὲ ξύλο, διάμετρος: 135 ἐκ., Πινακοθήκη Πίττι, Φλωρεντία.
- εἰκ. 5 Σάντρο Μποτιτσέλλι (Sandro Boticelli), «Ἡ Παρθένος καὶ τὸ θεῖο Βρέφος» (1480), ζωγραφικὴ σὲ ξύλο, 58x39,6 ἐκ. Μουσεῖο Poldi Pezzoli, Μιλάνο.
- εἰκ. 6 Φραντσέσκο ντὶ Τζιοβάννι Μποττιτσίνι (Francesco di Giovanni Botticini), «Ἡ λατρεία τοῦ θεοῦ Βρέφους» (1482), ὑδατόχρωμα σὲ ξύλο, διάμετρος: 123 ἐκ., Πινακοθήκη Πίττι, Φλωρεντία.
- εἰκ. 7 Ἀντρέα Μαντένια (Andrea Mantegna), «Ἡ Παναγία τῶν Σπηλαίων» (1489-1490), ὑδατόχρωμα σὲ ξύλο, 29x21,5 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- εἰκ. 8 Χὰνς Μέμλινγκ (Hans Memling), «Ἡ Παναγία καὶ τὸ θεῖο Βρέφος μὲ δύο ἀγγέλους» (1490-1491), λάδι σὲ ξύλο, 57x42 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- εἰκ. 9 Περουτζίνο (Perugino), «Ἡ Παρθένος καὶ τὸ θεῖο Βρέφος, συνοδευόμενοι ἀπὸ δύο

ἀγγέλους, τὴν ἁγία Ρόζα καὶ τὴν ἁγία Αἰκατερίνα» (περ. 1492), λάδι σὲ ξύλο, διάμετρος: 148 ἐκ., Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι.

εἰκ. 10 Μιχαήλ Ἀγγελος Μπουοναρρότι (Michelangelo Buonarroti), «Ἡ ἁγία οἰκογένεια καὶ ὁ μικρὸς ἅγιος Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής» (1504-1507), λάδι σὲ ξύλο, διάμετρος: 120 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

εἰκ. 11 Ραφαήλ (Raphael), «Ἡ Παναγία τῆς Καρδερίνας» (1505-1506), λάδι σὲ ξύλο, 107x77,2 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

εἰκ. 12 Ραφαήλ (Raphael), «Ἡ Ὁμορφή Κηπουρός» (1507), λάδι σὲ ξύλο, 122x80 ἐκ., Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι.

εἰκ. 13 Σεμπαστιάνο ντέλ Πιόμπο (Sebastiano del Piombo), «Ἡ ἁγία οἰκογένεια μὲ τὴν ἁγία Αἰκατερίνα καὶ τὸν ἅγιο Σεβαστιανὸ καὶ ἕναν δωρητὴ» (περ. 1507), λάδι σὲ ξύλο, 95x136 ἐκ., Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι.

εἰκ. 14 Λεονάρντο ντὰ Βίντσι (Leonardo da Vinci), «Ἡ Παρθένος καὶ τὸ θεῖο Βρέφος μὲ τὴν ἁγία Ἄννα» (περ. 1510), ζωγραφικὴ σὲ ξύλο, 168x130 ἐκ., Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι.

εἰκ. 15 Ραφαήλ (Raphael), «Ἡ Παναγία μὲ τὸ Κάθισμα» (1513), λάδι σὲ ξύλο, διάμετρος: 71 ἐκ., Πινακοθήκη Πίττι, Φλωρεντία.

εἰκ. 16 Κορρέτζιο (Correggio), «Ὁ μυστικιστικὸς γάμος τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας μὲ τὸν Χριστό», (περ. 1526), λάδι σὲ ξύλο, 105x102 ἐκ., Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι.

εἰκ. 17 Λούκας Κράναχ (Lucas Cranach), «Ἡ Παρθένος κάτω ἀπὸ τὴν μηλιά» (περ. 1530), λάδι σὲ μουσαμά (μεταφερμένο ἀπὸ ξύλο), 87x59 ἐκ., Ἑρμιτάζ, Πετρούπολη.

εἰκ. 18 Παρμιτζιανίνο (Parmigianino), «Ἡ Παναγία μὲ τὸν μακρὸν λαιμό» (1534), λάδι σὲ ξύλο, 219x135 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

εἰκ. 19 Ἀνιόλο Μπροντζίνο (Agnolo Bronzino), «Ἡ ἁγία οἰκογένεια» (περ. 1540), λάδι σὲ ξύλο, 117x93 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

εἰκ. 20 Κοραβάτζιο (Caravaggio), «Ἡ Παναγία τοῦ Λορέτο (Madonna dei pellegrini)», (1603-1606), λάδι σὲ μουσαμά, 260x150 ἐκ., ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Αὐγουστίνου (Sant' Agostino), Ρώμη.

εἰκ. 21 Πέτερ Πάουλ Ροῦμπενς (Peter Paul Rubens), «Ἡ Παναγία τοῦ Καλαθιοῦ» (περ. 1615), λάδι σὲ μουσαμά, 114x88 ἐκ., Πινακοθήκη Πίττι, Φλωρεντία.

εἰκ. 22 Τζιοβάννι Μπαττίστα Καρατσιόλο (Giovanni Battista Caracciolo), «Ἀνάπαυση στὸ ταξίδι στὴν Αἴγυπτο» (1618), λάδι σὲ μουσαμά, 205x186 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

εἰκ. 23 Διέγο Βελάσκεθ (Diego Velázquez), «Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων» (1619), λάδι σὲ μουσαμά, 203x125 ἐκ., Μουσεῖο Πράντο, Μαδρίτη.

εἰκ. 24 Μπαρτολομέ Ἑστεμπάν Μουρίγιο (Bartolomé Esteban Murillo), «Ἡ Παναγία καὶ τὸ θεῖο Βρέφος» (περ. 1650), λάδι σὲ μουσαμά, 155x107 ἐκ., Πινακοθήκη Πίττι, Φλωρεντία.

ΣΤ. Κατάλογος τῶν δυτικῶν πινάκων ἀπὸ τοὺς ὁποίους  
προέρχονται οἱ ἀπεικονίσεις μὲ τὰ ἀγγελάκια

εἰκ. 1 Ραφαήλ (Raphael), «Ἡ Παναγία τοῦ Baldacchino» (1507), λάδι σὲ ξύλο, 279x217 ἐκ., Πινακοθήκη Πίττι, Φλωρεντία.

- είκ. 2 Άντρέα Σάκι (Andrea Sacchi), «Οί τρεῖς Μαγδαληνές» (1628-1639), λάδι σὲ ὕδα-  
τόχρωμα σὲ μουσαμά, 287x197 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.
- είκ. 3 Μπαρτολομέ Έστεμπάν Μουρίγιο (Bartolomé Estebán Murillo), «Ἡ ἄμωμος Σύλ-  
ληφίς» (1650-1660), λάδι σὲ μουσαμά, 222x118 ἐκ., Μουσεῖο Πράντο, Μαδρίτη.
- είκ. 4 Λούκα Τζορντάνο (Luca Giordano), «Ἡ ἁγία Ἄννα καὶ ἡ Μαρία βρέφος» (1657),  
λάδι σὲ μουσαμά, 341x249 ἐκ., ἐκκλησία τῆς Ἀναλήψεως στὴν Κιάια (chiesa  
dell'Ascensione a Chiaia), Νάπολη.
- είκ. 5 Χουάν ντὲ Βαλδὲς-Λεάλ (Juan de Valdés-Leal), «Ἡ Ἄσπιλη» (1661), λάδι σὲ μου-  
σαμά, 190x204 ἐκ., Ἑθνικὴ Πινακοθήκη, Λονδίνο.
- είκ. 6 Πέτερ Πάουλ Ροῦμπενς (Peter Paul Rubens), «Ἡ Ἀνάληψη τῆς Παρθένους» (περ.  
1620), λάδι σὲ μουσαμά, 458x297 ἐκ., Kunsthistorisches Museum, Βιέννη.
- είκ. 7 Ρέμπραντ (Rembrandt), «Ἡ ἁγία Οἰκογένεια μὲ ἀγγέλους» (περ. 1645), λάδι σὲ  
μουσαμά, 117x91 ἐκ., Ἑρμιτάζ, Πετρούπολη.
- είκ. 8 Μπαρτολομέ Έστεμπάν Μουρίγιο (Bartolomé Estebán Murillo), «Ὁ Εὐαγγελι-  
σμός» (1660-1665), λάδι σὲ μουσαμά, 142x 107,5 ἐκ., Μουσεῖο Πράντο, Μαδρίτη.
- είκ. 9 Ἀντόνιο ντὲ Περέντα (Antonio de Pereda), «Ἡ ἄσπιλη Σύλληψη» (μέσα τοῦ 17<sup>ου</sup>  
αἰ.), λάδι σὲ μουσαμά, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν, Λυών.