



Μήτηρ Θεού

*Απεικονίσεις της Παναγίας
στη βυζαντινή τέχνη*

Επιμέλεια: Μαρία Βασιλάκη

SKIRA

Η μονή των Οδηγών και η λατρεία της Θεοτόκου Οδηγήτριας

Στις 15 Αυγούστου του έτους 1261, ημέρα ανάρτησης της Κοίμησης της Θεοτόκου, ο Μιχαήλ Παλαιολόγος εισήλθε θριαμβικά στην Κωνσταντινούπολη. Η πόλη είχε ανακαταληφθεί από τον καισαρά Αλέξιο Στρατιγόπουλο στα τέλη Ιουλίου και ο Μιχαήλ χρησιμοποίησε το διάστημα αυτό για να επιμεληθεί τις λεπτομέρειες του θριάμβου του. Οι επιλογές του ήταν προσεκτικές: πρώτα η ημερομηνία και ύστερα η υποδοχή από τον επίσκοπο Κυζίκου στη Χρυσή Πύλη, που άνοιξε ξανά ύστερα από πολλά χρόνια. Υπό τη σκέπη της Θεοτόκου, που η εικόνα της είχε τοποθετηθεί στα τείχη, ο Μιχαήλ και η συνοδεία του παρακολούθησαν γονυπετείς την τελετή των ευχών. Στη συνέχεια, με την εικόνα να προπορεύεται, ο Μιχαήλ εισήλθε στη Βασιλεύουσα πεζός έως τη μονή των Στουδίου, όπου απέθεσε την εικόνα της Θεοτόκου, και η πομπή με τον αυτοκράτορα έφιππο έφθασε στην Αγία Σοφία.

Ως προς τη γενική σύλληψη, ο θρίαμβος του Παλαιολόγου εγγράφεται σε μια συνολική προσπάθεια να αποκατασταθεί η αυτοκρατορική συνέχεια, κεντρικό σημείο της οποίας αποτελεί η αφιέρωση της τελετής στη *σοστράτηγο* Θεοτόκο, την προστάτιδα της Βασιλεύουσας. Ως προς τις λεπτομέρειες, ο Μιχαήλ επέλεξε την παλαιά διαδρομή που από τη Χρυσή Πύλη οδηγούσε στην Αγία Σοφία διά της Μέσης οδού, μια πορεία που είχε εγκαταλειφθεί κατά την εποχή των Κομνηνών.¹ Προεξάρχουσα θέση στην εικόνα της Παναγίας είχαν ήδη αποδώσει δύο παλαιότεροι αυτοκρατορικοί θρίαμβοι, του Ιωάννη Τζιμισκή το 971, μετά τη νικηφόρα εκστρατεία εναντίον των Βουλγάρων, και του Ιωάννη Β' Κομνηνού το 1133, μετά την ανακατάληψη της Κασταμονής. Ο Παλαιολόγος έθεσε την εικόνα της Θεοτόκου επικεφαλής της πομπής, όπως είχε πράξει ο Τζιμισκής, και πορεύθηκε πεζός, όπως ο Ιωάννης Κομνηνός.²

Ο εικονογραφικός τύπος της θεομητορικής παράστασης που συνόδευσε τους παλαιότερους θριάμβους δεν μνημονεύεται ρητά στις ιστοριογραφικές πηγές. Εν τούτοις, η μικρογραφία στο φ. 172ν του Χρονικού του Σκυλίτζη (Πίν. 207) επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η εικόνα που συνόδευε το θρίαμβο του Τζιμισκή ήταν μία από εκείνες που φυλάσσονταν στη μονή των Βλαχερνών.³ Από τον Ακροπολίτη και τον Παχυμέρη, που εξιστορούν λεπτομερώς το θρίαμβο του 1261, προκύπτει ότι η εικόνα που συμμετείχε στο θρίαμβο του Παλαιολόγου ονομαζόταν Οδηγήτρια: πρόκειται, γράφει ο Ακροπολίτης, για την εικόνα που η προσωνυμία της συνδέεται με τη μονή των Οδηγών.⁴ Η εικόνα, συμπληρώνει ο Παχυμέρης, που μεταφέρθηκε στα τείχη από τη μονή του Παντοκράτορα, είναι εκείνη, που ζωγράφησε ο απόστολος Λουκάς παρουσία της Παναγίας, εκείνη που έστειλε ως δώρο στην Πουλχερία η αυτοκράτειρα Ευδοκία από την Παλαιστίνη. Σε αυτή την εικόνα ο Μιχαήλ Παλαιολόγος είχε αναποθέσει τις ελπίδες του να ανακαταλάβει τη Βασιλεύουσα.⁵

Ο Ακροπολίτης και ο Παχυμέρης συνοφίζουν όσα για τους Βυζαντινούς περιέβαλλαν, στα τέλη του 13ου αιώνα, τη Θεοτόκο Οδηγήτρια. Η εικόνα αποδίδεται στο πινέλο του ευαγγελιστή Λουκά (Πίν. 210), η άφιξή της στην Κωνσταντινούπολη συνδέεται με τις αυτοκρατειρές του 5ου αιώνα Ευδοκία και Πουλχερία, η επωνυμία της συσχετίζεται με τη μονή των Οδηγών και η παρουσία της στο θρίαμβο του Μιχαήλ κατακυρώνει τη λειτουργία της ως παλλαδίου της Βασιλεύουσας. Δεκαετίες αργότερα, ο Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος θα προσθέσει σε αυτό το σύνολο την ίδρυση της μονής των Οδηγών από την Πουλχερία, όπου και αποτέθηκε η εικόνα μαζί με άλλα ιερά κειμήλια: σταγόνες από το γάλα του θηλασμού, την άτρακτο με την οποία η Μαρία έκλωθε την κόκκινη κλωστή, ενδύματα, σταγόνες από το αίμα του Ιησού και μέρος από τα σπάργανά του, και θα αποδώσει στην Πουλχερία την καθιέρωση της εβδομαδιαίας λιτής.⁶ Η παλαιολόγεια εκδοχή για τη λατρεία της Οδηγήτριας και για τη μονή των Οδηγών αποτελεί το τέρμα μιας μακράς διαδρομής, κατά τη διάρκεια της οποίας τα γεγονότα μεταμορφώθηκαν σε διηγήσεις και οι διηγήσεις επικάλυψαν η μία την άλλη. Τι πράγματι γνωρίζουμε για τη μονή των Οδηγών, την ίδρυση και τους κτήτορές της, τη δημιουργία του κύκλου για τη δημόσια λατρεία της εικόνας, την ταύ-

210. Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Ευαγγελιοτάριο, κώδ. 25, φ. 52ν. 13ος αιώνας. Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Harvard, Cambridge, Mass.

τιση και την ιστορία της εικόνας, είναι τα ερωτήματα στα οποία θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε.

Οι Οδηγοί αποτελούσαν οικοδομικό συγκρότημα που περιελάμβανε τον ομώνυμο ναό και τα παρεκκλήσια, αγίασμα, λουτρό και οίκημα για τη στέγαση των λειτουργών, μοναχών και ιερέων.⁷ Οι περιηγητές, που επισκέφθηκαν την Κωνσταντινούπολη από τον 11ο έως το 15ο αιώνα, τοποθετούν το συγκρότημα στην περιοχή μεταξύ της θάλασσας και του Μεγάλου Παλατίου, δεξιά στη διαδρομή από την Αγία Σοφία στον Άγιο Γεώργιο των Μαγγάνων.⁸ Η θέση επιβεβαιώνεται από τον Απονυμύτη Banduri, πατριολογική συλλογή του 14ου αιώνα, όπου σημειώνεται ότι η Οδηγητήρια αποτελούσε το δεύτερο σταθμό στη διαδρομή που, ξεκινώντας από το Τζουκάνιστήριο κατέληγε στις Βλαχέρνες μέσω της οδού κατά μήκος των τειχών του Κερατίου.⁹ Η γειτνίαση της μονής με τη θάλασσα και το Μέγα Παλάτιον τεκμαίρεται, επίσης, από τον Χωνιάτη και τον Δούκα.¹⁰ Η μονή των Οδηγών, επομένως, είχε ιδρυθεί στην περιοχή, γνωστή ως πρώτη ρεγγώνα, που οριζόταν από τη θάλασσα και τη νοτιή γραμμή μεταξύ του Μεγάλου Παλατίου και του ρωμαϊκού θεάτρου.¹¹

Στα τοπογραφικά αυτά δεδομένα, ο Λόγος διηγηματικός προσθέτει μια σημαντική μαρτυρία. Σύμφωνα με τον κύκλο των ιδρυτικών διηγήσεων που αναπαράγει, το ευκτήριο της Θεοτόκου βρισκόταν κοντά στο «παλάτιον» των Μαρίνης, όπου κατά την εποχή της συγκρότησης της μονής λειτουργούσε αυτοκρατορικό εργαστήριο υφασμάτων.¹² Πρόκειται, αναμφίβολα, για τμήμα του οίκου Μαρίνης (domus Marinae),¹³ το συγκρότημα δηλαδή που μαζί με γαίες και εργαστήρια αποτελούσε την προσωπική περιουσία της νεότερης θυγατέρας του αυτοκράτορα Αρκαδίου και αδελφής του Θεοδοσίου Β' και της Πουλχερίας. Μετά την κατάργηση του διοικητικού χαρακτήρα του οίκου, περί τα τέλη του 7ου αιώνα,¹⁴ η επωνυμία διατηρήθηκε, πιθανότατα, ως μικροτοπωνύμιο, που περιελάμβανε τη μονή όσο και μian ευρύτερη ζώνη.¹⁵

Τα Μαρίνης αναφέρονται και σε σχέση με το μνημειακό λουτρό του Οικονομίου που η ίδρυση που αποδίδεται στον Λέοντα ΣΤ' και ανακαινίσει ο Κωνσταντίνος Ζ', και για το οποίο γνωρίζουμε ότι το 10ο αιώνα βρισκόταν μέσα στα όρια του Μεγάλου Παλατίου.¹⁶ Με βάση, ωστόσο, τις περιγραφές, το αρχικό κτίσμα του Οικονομίου πρέπει να χρονολογείται τον 5ο αιώνα και, επομένως, είναι δυνατόν να ταυτισθεί με το λουτρό που ανήκε στο οικοδομικό συγκρότημα του οίκου της Μαρίνης.¹⁷

Στην ευρύτερη περιοχή της μονής μνημονεύονται και οι Αρκαδιανές Θέρμες, για τις οποίες γνωρίζουμε ότι ανακαινίσθηκαν κατά τη βασιλεία του Ιουστινιανού.¹⁸ Οι Θέρμες δεν αναφέρονται στα Πάτρια, ένδειξη για την πιθανή εγκατάλειψή τους μετά τον 7ο αιώνα ή για την επαναδραστηριοποίηση των εγκαταστάσεων με άλλη επωνυμία.¹⁹ Πρόκειται μάλιστα για το λουτρό που λειτουργούσε στη μονή των Οδηγών, για την ανακαίνιση του οποίου πληροφορούμαστε από πηγές του 12ου αιώνα; Μπορούμε να υποθέσουμε ότι περί τα τέλη του 7ου ή τις αρχές του 8ου αιώνα οι Θέρμες είχαν μετατραπεί σε ιερό χώρο, αποτελούμενο από ευκτήριο οικό και αγίασμα;²⁰ Θα πρέπει, επομένως, να θεωρήσουμε ότι ο οίκος της Μαρίνης κατατμήθηκε σε δύο μέρη. Το νοτιοδυτικό τμήμα του περιήλθε στο Μέγα Παλάτιον κατά τη διεύρυνση του Τζουκάνιστηριού από τον Βασίλειο Α' ή, λίγο παλαιότερα, από τον Μιχαήλ Γ'.²¹ Στο ίδιο τμήμα ανήκε και το λουτρό του οίκου, γνωστό το 10ο αιώνα ως λουτρό του Οικονομίου. Η λοιπή περιοχή, όπου και το αυτοκρατορικό εργοδόσιο, είχε παραχωρηθεί ήδη κατά τον 8ο αιώνα στη μονή των Οδηγών για τη στέγαση προφανώς των μοναχών ή εκείνων που υπηρετούσαν στο αγίασμα που ήδη λειτουργούσε στις Θέρμες.²² Παρά τις αμφίβολες ταυτίσεις είναι, ωστόσο, σαφές ότι οι Οδηγοί είχαν ιδρυθεί σε περιοχή με σημαντικά μνημεία που ανάγονται στον 5ο αιώνα και είναι πιθανό ότι στην οριστική του μορφή το μοναστικό συγκρότημα χρησιμοποίησε μέρος τουλάχιστον παλαιών εγκαταστάσεων.

Η παλαιότερη μνεία της μονής (ή εκκλησίας) των Οδηγών χρονολογείται στη βασιλεία του Μιχαήλ Γ'. Την παραμονή της προγραμματισμένης αναχώρησής του για την εκστρατεία εναντίον των Αράβων, το έτος 866, ο καισαρ Βάρδας έρχεται στους Οδηγούς για να προσευχηθεί. Κατά την είσοδό του, μάλιστα, στο ναό ο μανδύας του γλίστρησε από τους ώμους του και ο Βάρδας πλημύρισε με κακά προαισθήματα, που έμελλε να εκπληρωθούν με τη δολοφονία του την επόμενη ημέρα. Στο επεισόδιο δεν αναφέρεται η θαυματουργή θεωρητική εικόνα, που κατά μεταγενέστερη παράδοση θεωρείται ότι λάμπρυνε ανέκαθεν την εκκλησία των Οδηγών.²³

Η δεύτερη κατά σειρά μαρτυρία προέρχεται από τα *Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως*, χρο-

νολογείται δηλαδή περί τα τέλη του 10ου αιώνα. Πρόκειται για ένα σύντομο λήμμα, σύμφωνα με το οποίο η εκκλησία των Οδηγών ανοικοδομήθηκε από τον Μιχαήλ Γ', στη θέση όπου προϋπήρχε παλιό ευκτήριο, γνωστό για τη θαυματοργία πηγή που περιέκλειε, ένα «αγίασμα» που επανέφερε την όραση στους τυφλούς.²⁴

Για τη δραστηριότητα του Μιχαήλ ως κτίτορα εκκλησιών γνωρίζουμε ελάχιστα. Η αποϊώπιση αποτελεί, προφανώς, μέρος της γενικής αμαύρωσής του από την ιστοριογραφία του «κύκλου του Πορφυρογέννητου», αλλά και μιας σχετικής δυσφορίας των ιδίων κειμένων προς τον πατριάρχη Φώτιο, που καθοδήγησε την κτιτορική δραστηριότητά του. Από τα κείμενα, ωστόσο, των λοιπών ιστοριογράφων της ίδιας εποχής, γνωστών ως «κύκλος του Λογοθέτη», μαθαίνουμε ότι ο Μιχαήλ ανέγειρε έναν ακόμη ναό, τη Θεοτόκο του Φάρου. Κατά την οικοδόμηση, μάλιστα, της εκκλησίας του Φάρου, ο Μιχαήλ αφαίρεσε τη σαρκοφάγο του Κωνσταντίνου Ε' από το αυτοκρατορικό μαιωσάλειο των Αγίων Αποστόλων, έκαψε τα οστά στο Αραστριανόν και χρησιμοποίησε το θεσσαλικό μάρμαρο για την κατασκευή σπηλαίων στο ναό.²⁵ Παρά τη διατύπωση των πηγών, όμως, ο Μιχαήλ δεν ήταν ο πρώτος κτίτωρ αυτής της εκκλησίας, όπως ακριβώς δεν ήταν και ο πρώτος κτίτωρ του ναού των Οδηγών. Η Θεοτόκος του Φάρου μνημονεύεται ήδη κατά το έτος 769, δηλαδή στα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Κωνσταντίνου Ε'.²⁶ Η χρονολογία αυτή και η χρήση υπολειμμάτων της αυτοκρατορικής σαρκοφάγου στη διαμόρφωση του περιβόλου του ναού δεν αποτελούν καθεαυτές επιχειρήματα ικανά για να ταυτίσουμε τη Θεοτόκο του Φάρου με μία από τις εκκλησίες που, κατά τον πατριάρχη Νικηφόρο, είχαν ιδρυθεί από τον Κωνσταντίνο Κοπρώνιμο.²⁷ Αρκεί να σημειώσουμε ότι στην ιστορία του ίδιου μνημείου συνδέονται τα ονόματα των δύο αυτοκρατόρων, Μιχαήλ και Κωνσταντίνου.

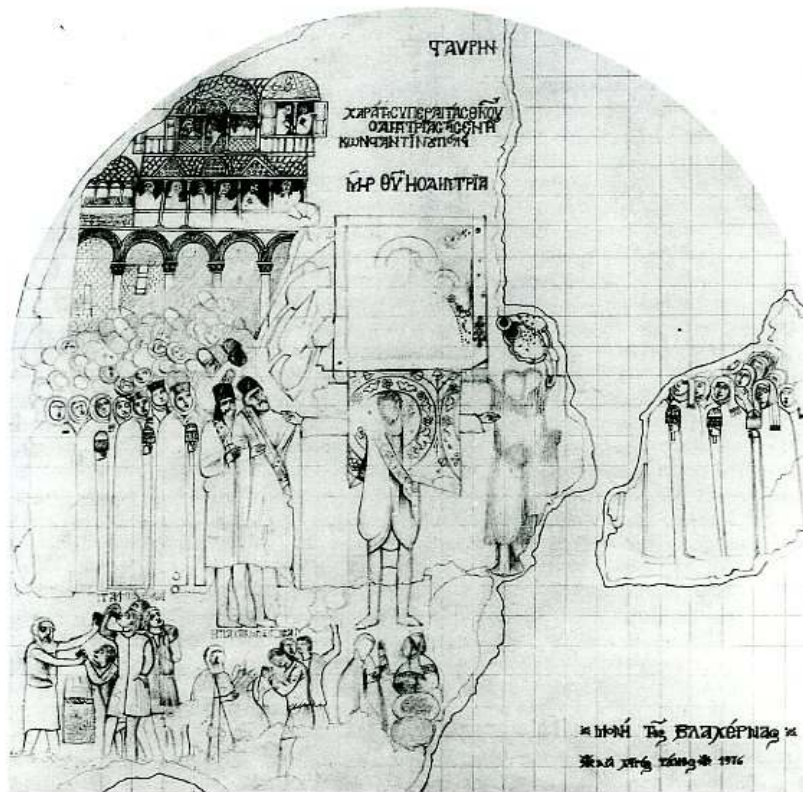
Η εμπλοκή του Κωνσταντίνου Ε' στην οικοδομική ιστορία των Οδηγών είναι σαφέστερη. Αυτό, τουλάχιστον, μας πληροφορεί ο *Λόγος διηγηματικός*.²⁸ Ο Λόγος συνίσταται από συρραφή αφηγήσεων με περιεχόμενο άνω ως προς τα στοιχεία και την αξιοπιστία τους, απηχεί ωστόσο τη συνολικότερη, πατριωγραφικού τύπου, παράδοση σχετικά με τους Οδηγούς κατά το 14ο αιώνα. Στο κείμενο, κεντρικό αφήγημα αποτελεί η μετατροπή, όπως τουλάχιστον ισχυρίζεται ο συγγραφέας, του παλαιού ναού των Οδηγών σε μονή. Τα γεγονότα εκτυλίσσονται κατά την εποχή της Εικονομαχίας και πρωταγωνιστούν ο Κωνσταντίνος Ε' και ο μοναχός Υπάτιος, προς τον οποίο ο αυτοκράτορας παραχωρεί το παλιό και *εὐτελές* ευκτήριο.²⁹ Σύμφωνα, πάντοτε, με το συγγραφέα, η ίδρυση του αρχικού ευκτηρίου αποσκοπούσε στην ανάδειξη της καθγιασμένης θαυματοργίας πηγής που ήδη λειτουργούσε στην ίδια θέση. Επιπλέον, κατά το κείμενο, η επωνυμία του ναού οφείλεται στο ειδικό λειτουργήμα των *οδηγών*, εκείνων δηλαδή που κατηύθυναν τους τυφλούς προς το αγίασμα.³⁰

Από το σύνολο των «ιδρυτικών» διηγήσεων, που οάζονται στα *Πάτρια* και τον *Λόγον διηγηματικόν*, συνάγεται ότι η θαυματοργία πηγή αποτελούσε το κέντρο λατρείας, η ομάδα των «οδηγών» υπηρετούσε την πηγή και το σύμπλεγμα της εκκλησίας και του αγιασματος δημιουργήθηκε σε δύο φάσεις. Τα στοιχεία αυτά συνάπτονται αρμονικά μεταξύ τους και περιγράφουν ένα πλήρες ιδρυτικό σχήμα. Η εικόνα της Θεοτόκου, η εβδομαδιαία λιτή και η πανήγυρις, οι κυρίαρχοι δηλαδή λατρευτικοί άξονες της Παναγίας στους Οδηγούς από τα τέλη του 11ου αιώνα και εξής, αποτελούν ξεχωριστή παράδοση που αιωρείται ανάμεσα σε πραγματολογικές παρατηρήσεις και τη μυθολογική τους επένδυση.

Υπό την καθοδήγηση, προφανώς, του πατριάρχη Φωτίου, ο Μιχαήλ Γ' ανοικοδόμησε μεταξύ του 861 και του 865 δύο ναούς της Θεοτόκου, που παραδόσεις συνέδεαν με τον Κωνσταντίνο Ε', τον κατεξοχόν εικονομάχο αυτοκράτορα. Η ανακαίνιση των Οδηγών αλλά και της εκκλησίας του Φάρου από τον Μιχαήλ απέβλεπε στην αποκάθαρση των ιερών χώρων από το εικονομαχικό «μίασμα» και στην εξάλειψη του αρχικού κτίτορα από τη συλλογική μνήμη. Αλλά και η κτιτορική δραστηριότητα του Μιχαήλ, ως του πρώτου άλλωστε αυτοκράτορα μετά την αναστήλωση των εικόνων, γρήγορα επισκιάσθηκε από την προσωπικότητα του ιδεώδους μονάρχη, με την οποία επένδυσε τον Βασίλειο Α' η αυτοκρατορική ιστοριογραφία των Μακεδόνων. Με δυσκολία, νομίζουμε, οι περί το ναό της Θεοτόκου των Οδηγών θα επιδείκνυαν κατά το 10ο αιώνα τις ιδρυτικές τους περγαμνές. Οι απαρχές του μνημείου περιέπεσαν, έτσι, σε ομιχλώδη ασάφεια.

Το έτος 970, με χρυσόβουλλο του Ιωάννη Τζιμικιά οι Οδηγοί παραχωρούνται στον πατριάρχη Αντιοχείας Θεόδωρο Α', για να αποτελέσουν το πατριαρχικό ενδίατημα στην Κωνσταντινούπολη.³¹ Έτσι οι Οδηγοί, που έως τότε υπάγονταν στο πατριαρχείο Κωνσταντινου-

211. Η Απαιρεία της εικόνας της Οδηγήτριας στην Κωνσταντινούπολη. Σχέδιο τοιχογραφίας. Ναός Βλαχέρνας, Άρτα



πόλεως, μεταφέρονται στη δικαιοδοσία του Αντιόχειας. Μετά την κατάκτηση της Αντιόχειας από τους σταυροφόρους το έτος 1100, ο πατριάρχης Ιωάννης Οξίτης αποσύρθηκε στη μονή. Η αδυναμία ουσιαστικής άσκησης των καθηκόντων τους και οι συνθήκες στην κατακτημένη Αντιόχεια επέβαλαν πράγματι την εγκατάσταση των πατριαρχών στο επίσημο ενδιαίτημά τους στη Βασιλεύουσα. Μεταξύ των ετών 1185 και 1195, στη μονή εγκαταβίωσε ο πατριάρχης Αντιόχειας Θεόδωρος Βαλοαμών. Στα τέλη του 13ου αιώνα, στη μονή εγκαταστάθηκε ο εκλεγμένος πατριάρχης Αντιόχειας Κύριλλος Γ. Κατά τις αρχές του 14ου αιώνα ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Αθανάσιος κατήργησε την παραχώρηση των Οδηγών, αλλά η μονή επανήλθε στη δικαιοδοσία του πατριαρχείου Αντιόχειας ως αποτέλεσμα συνεργασίας δύο επιφανών αντιπαλαριστών: του Κωνσταντινουπόλεως Ιωάννη Δ' Καλέκα και του Αντιόχειας Ιγνατίου. Από τις αρχές του 15ου αιώνα η μονή υπήχθη οριστικά στο πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως.³²

Εκτός από τη σημασία της για τα εκκλησιαστικά πράγματα της αυτοκρατορίας και, μάλιστα, για τις σχέσεις των δύο πατριαρχείων, η υπαγωγή, το έτος 970, των Οδηγών στο πατριαρχείο Αντιόχειας, εγκαινίασε τη δεύτερη και λαμπρότερη περίοδο για την ιστορία της μονής. Από την εποχή αυτή, οι αναφορές στη μονή, το λουτρό, το αγίασμα και τους λειτουργούς του περνούν και, παράλληλα, δημιουργείται ένας νέος κύκλος αφηγήσεων γύρω από την ίδρυσή της και, κυρίως, σε σχέση με τη θαυματοργική θεωρητορικά εικόνα που στέγαζε.

Στα τέλη του 11ου αιώνα ο ανώνυμος άγγλος περιηγητής που επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη αφιερώνει μία παράγραφο του κειμένου του στις λατρευτικές εκδηλώσεις που με πυρήνα την εκκλησία της «Οδηγήτριας» και την εικόνα της Θεοτόκου εξακτινώνονταν σε όλη την πόλη.³³ Πρόκειται για την πρώτη μνεία της επωνυμίας, που απομακρύνεται από τις ετυμολογικές ερμηνείες των πατριολογικών παραδόσεων και συνάπτει την ονομασία της

μονής όχι πλέον με την ομάδα των λειτουργών περί το αγίασμα, αλλά με την εικόνα της Θεοτόκου. Ο περιηγητής δεν μας πληροφορεί για τον εικονογραφικό τύπο της παράστασης, σημειώνει όμως ότι, κατά τις προφορικές παραδόσεις που συνέλεξε επιτόπου, η εικόνα αποτελούσε έργο του ευαγγελιστή Λουκά. Η μαρτυρία του είναι η παλαιότερη που συνδέει την εικόνα που είχε αποτεθεί στη μονή των Οδηγών με τη παράδοση που θεωρεί τον Λουκά ζωγράφο του πορτρέτου της Θεοτόκου, ενόσω εκείνη ζούσε ακόμη.

Τα σχετικά με τον Λουκά ως ζωγράφο περιέχονται σε τρία κείμενα, προβληματικά ως προς την αυθεντικότητα και τη χρονολόγησή τους. Πρώτο είναι το έργο *Περί προσκυνήσεως των θείων εικόνων*, που η χειρόγραφη παράδοση αποδίδει στον Ανδρέα Κρήτης, έμμεσα δηλαδή χρονολογείται στον 8ο αιώνα. Αν το κείμενο έχει, πράγματι, προέλθει από τη γραφίδα του προέδρου Κρήτης, τότε θα πιστοποιούσε την παλαιότητα της παράδοσης. Οι μελετητές, ωστόσο, του Ανδρέα κατατάσσουν το *Περί προσκυνήσεως* μεταξύ των κειμένων αμφίβολης γνησιότητας.³⁴ Την παράδοση διασώζουν επίσης η *Επιστολή των τριών πατριαρχών προς τον βασιλέα Θεόφιλον* και η αποδιδόμενη στον Ιωάννη Δαρσακινό, *Επιστολή προς Θεόφιλον*, κείμενα που χρονολογούνται μετά την αναστήλωση των εικόνων το 843 και, ειδικότερα, μεταξύ των ετών 861 και 866 με ακραίο όριο ούνηταξης για την *Επιστολή των τριών πατριαρχών* το έτος 944.³⁵ Πρόκειται, δηλαδή, για μια παράδοση που καταγράφεται για πρώτη φορά μετά την Εικονομαχία, εντάσσεται δηλαδή στον κύκλο των σύγχρονων ψυχοφελών διηγήσεων που αφορούν εικόνες και από τις οποίες καμιά δεν είναι παλαιότερη από τα μέσα του 9ου αιώνα.

Η ιστορία που μας μεταφέρουν τα κείμενα είναι απλή: ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγράφησε την Παναγία ενόσω ακόμη ζούσε και κατοικούσε στη Σιών, της έδειξε το πορτρέτο και εκείνη είπε: *Ἡ χάρις μου μετ' αὐτῆς ἔσται*.³⁶ Ο Λουκάς, επομένως, ζωγράφησε την Παναγία σε προχωρημένη ηλικία, οπωσδήποτε μετά το Πάθος, και την απεικόνισε μόνη. Επιπλέον, τα κείμενα δεν στηρίζουν ταύτιση της εικόνας του Λουκά με συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο. Όπως και αν έχουν τα πράγματα, όταν ο άγγλος περιηγητής επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 11ου αιώνα, η επιτόπια παράδοση είχε ήδη συνδέσει την εικόνα της μονής με το ζωγραφικό έργο του Λουκά και είχε αποδώσει στη μονή την επωνυμία της εικόνας.

Η ολόσωμη παράσταση της αριστεροκρατούσας Θεοτόκου, η «Οδηγήτρια», χαράσσεται σε αυτοκρατορικές σφραγίδες από το 695 έως το 720 και στο διάστημα μετά τη Σύνοδο της Νίκαιας του 787 έως το 813.³⁷ Μετά την αναστήλωση των εικόνων, ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επανέρχεται σε σφραγίδες του Μιχαήλ Γ και των πατριαρχών Μεθοδίου και Φωτίου, κατά τον 11ο αιώνα όμως είναι συνήθης σε πατριαρχικές και άλλες σφραγίδες.³⁸ Με την επωνυμία Οδηγήτρια η παράσταση συνδέεται για πρώτη φορά στα μέσα του 11ου αιώνα στις σφραγίδες του Νικολάου Σκληρού, που διατέλεσε μάγιστρος, επί των δεύσεων, βέσπης και πρωτοπρόεδρος, μέγας σκευοφύλαξ των Βλαχερνών και *πρώτος τῆς πρεσβείας*.³⁹ Είναι άγνωστη η σχέση του Σκληρού, μέλους της διακονίας των Βλαχερνών, με τη λατρεία της εικόνας που βρισκόταν στη μονή των Οδηγών, όπως δηλώνει η προσωνομία στη σφραγίδα. Σημειώνουμε ότι στα νομίσματα του Ρωμανού Γ Αργυρού εικονίζεται η Θεοτόκος τόσο στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, όσο και στον τύπο της Οδηγήτριας,⁴⁰ ενώ ο ίδιος αυτοκράτορας συνδέεται με τη θαυματοργή ανεύρεση εικόνας της Θεοτόκου στις Βλαχέρνες, η οποία όμως περιγράφεται στον τύπο της Νικοποιοῦ.⁴¹ Νομίζουμε, επομένως, ότι κατά την εποχή οι αντιστοιχίσεις μεταξύ εικονογραφικών τύπων και προσωνομίων «τοπωνυμικής» προέλευσης είναι ακόμη ρευστές.

Ωστόσο, οι σφραγίδες του Σκληρού δηλώνουν με σαφήνεια ότι, από τη δεκαετία περίπου του 1050, η αριστεροκρατούσα Θεοτόκος είχε αποκτήσει προσωνομία που τη συνέδεε με τη μονή των Οδηγών. Από το κείμενο του άγγλου περιηγητή συνάγουμε ότι στα τέλη του ίδιου αιώνα η εικόνα των Οδηγών, η «Οδηγήτρια», αποδιδόταν στον ευαγγελιστή Λουκά. Είναι, επομένως, σαφές ότι, κατά το δεύτερο μισό του 11ου αιώνα, είχε δημιουργηθεί γύρω από τη Θεοτόκο των Οδηγών ένας κύκλος διηγήσεων λατρευτικού περιεχομένου. Οι διηγήσεις συγκροτήθηκαν πιθανότατα στην ίδια τη μονή, το ενδιαίτημα του πατριαρχείου Αντιοχείας, του μοναδικού εν ενεργεία πατριαρχείου που διέθετε «μετόχιο» σε περίοπτη θέση μέσα στη Βασιλεύουσα. Οι διηγήσεις αυτές επικάλυψαν σταδιακά όλα όσα είχαν προηγηθεί, όπως την πατριογραφική μαρτυρία για την ίδρυση των Οδηγών, μετέθεσαν την προσωνομία από τους λειτουργούς στην εικόνα και προσέδωσαν στις λατρευτικές εκδηλώσεις την προσόκουσα

αρχαία καταγωγή. Η εκτενής περιγραφή, άλλωστε, από τον άγγλο περιηγητή των λατρευτικών εκδηλώσεων, με σμρεια αιχμής τη λιτανεία της εικόνας, απηχεί την εγκατάσταση του λατρευτικού κύκλου της Οδηγήτριας στο προσκυνηματικό ημερολόγιο της Κωνσταντινούπολης κατά τα τέλη του 11ου αιώνα.

Κάθε Τρίτη, αναφέρεται στο κείμενο, γινόταν η λιτανεία της Οδηγήτριας στην Κωνσταντινούπολη, όπου συναντούσε και άλλες λιτανείες. Την εικόνα περιέβαλλαν κληρικοί και συνόδευαν λαϊκοί και γυναίκες με ολομέταξα ενδύματα κρατώντας αναρμένα κεριά. Η λιτανεία επισκεπτόταν άλλες εκκλησίες της πόλης, όπου ψαλλόταν κάθε φορά η ακολουθία, και στη συνέχεια επέστρεφε στους Οδηγούς.⁴² Η μαρτυρία του άγγλου περιηγητή είναι η παλαιότερη που διαθέτουμε για την εβδομαδιαία λιτανεία που, σύμφωνα με περιηγητικά κείμενα και εικαστικές αναπαραστάσεις, αποτελούσε τον πυρήνα για τη λατρεία της Οδηγήτριας στην Κωνσταντινούπολη.

Η ψυχωφελής *Διήγησις περί τής εικόνας τής θεοτόκου τής έπονομαζομένης Ρωραίας*⁴³ προσθέτει στις πληροφορίες μας για τη λιτανεία των Οδηγών ορισμένα επιπλέον στοιχεία. Το κείμενο, που παραδίδεται από χειρόγραφο του 11ου ή 12ου αιώνα,⁴⁴ αφορά την εικόνα της Θεοτόκου που είχε μεταφερθεί με θαυμαστό τρόπο στη Ρώμη για να αποφυγεί βεβηλώσεις κατά την Εικονομαχία, επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη μετά την αναστήλωση των εικόνων και αποτέθηκε στην εκκλησία των Χαλκοκρατείων από τη Θεοδώρα και τον Μιχαήλ Γ. Τότε, συνεχίζει το κείμενο, ιδρύθηκε και η διακονία των Οδηγών, τα μέλη της οποίας ανέλαβαν την εβδομαδιαία λιτανεία της Οδηγήτριας. Η διακονία έθετε την εικόνα των Χαλκοκρατείων μαζί με την Οδηγήτρια επικεφαλής και η λιτανεία σταματούσε στους άλλους ναούς, σύμφωνα με την παράδοση που ισχύει ακόμη.⁴⁵ Κατά τη *Διήγησιν*, επομένως, η οργάνωση της λιτανείας και η συγκρότηση διακονίας χρονολογούνται στα μέσα του 9ου αιώνα, επιβεβαιώνοντας, εν μέρει τουλάχιστον, τη πατριολογική παράδοση για την ίδρυση της μονής από τον Μιχαήλ Γ. Ως προς τη διακονία, ας σημειώσουμε προς το παρόν ότι η ομάδα που κατά τη *Διήγησιν* περιλάμβανε τους «οπουδαιότερους»⁴⁶ του χριστεπωνύμου πληρώματος είναι, προφανώς, η ίδια την οποία αναφέρουν τα πατριολογικά κείμενα σε σχέση με τη λειτουργία του αγιάσματος.

Από τον 11ο αιώνα και εξής, κοινό τόπο στις πηγές αποτελεί η απόδοση της Οδηγήτριας στον Λουκά.⁴⁷ Ως εικαστικό παράδειγμα χρησιμοποιείται στη σύγχρονη βιβλιογραφία η μικρογραφία της πρώτης ζώνης στο φύλλο 106(107)ν του χειρογράφου Τάφου 14 (αρ. κατ. 56), που χρονολογείται στον 11ο αιώνα. Οι παραστάσεις του φύλλου συνοδεύουν, εμβόλιμο στους λόγους του Γρηγορίου Ναζιανζηνού, απόσπασμα από το «Διάλογο στην αυλή των Σασσανιδών». Το απόσπασμα πραγματεύεται τη συνάντηση των Μάγων με την Παναγία και τον Ιησού σε βρεφική ηλικία και αναφέρει ότι οι Μάγοι είχαν φέρει στη συνάντηση έναν καλλιτέχνη για να απεικονίσει το θείο Βρέφος. Η μικρογραφία αναπαριστά τη σκηνή.⁴⁸ Από το συνδυασμό της εικόνας με το κείμενο δεν προκύπτει η ταύτιση του καλλιτέχνη, ο οποίος άλλωστε φέρει χαρακτηριστικό περσικό σκούφο, με τον ευαγγελιστή Λουκά, όπως συνήθως θεωρείται. Για όσα μας ενδιαφέρουν εδώ, αρκεί να επισημάνουμε τη στάση της καθισμένης Θεοτόκου και ότι το έργο που εκτελεί ο ζωγράφος αντιστοιχεί, πράγματι, στον ειδικό τύπο της Οδηγήτριας σε προτομή.

Η εικόνα της Οδηγήτριας σε προτομή είναι στο κέντρο της μικρογραφίας στο φύλλο 39ν του ψαλτηρίου Hamilton, (αρ. κατ. 54) που χρονολογείται περί το 1300. Η μεγάλην διαστάσεων Οδηγήτρια εικονίζεται τοποθετημένη επάνω σε τρίποδα, μέσα σε περίτεχνη κατασκευή, ένα είδος μνημειακού κιβωρίου. Στην κατώτερη ζώνη της παράστασης, μέσα στο κουβούκλιο,⁴⁹ εικονίζονται οι κτήτορες του χειρογράφου σε στάση προσκύνησης. Ψηλό κιγκλίδωμα χωρίζει το ζεύγος των κτητόρων από την εικόνα. Πίσω από το κιγκλίδωμα, αριστερά και δεξιά από την Οδηγήτρια, εικονίζονται ως παραστάτες της εικόνας πέντε ανδρικές μορφές.⁵⁰ Η μικρογραφία παρέχει σημαντικές πληροφορίες σε σχέση με το μέγεθος και τον τρόπο έκθεσης της εικόνας στη μονή των Οδηγών, την τιμητική θέση εκείνων που επέβλεπαν τη λατρεία της και τα πορφυρά τους ενδύματα.

Τα στοιχεία της παράστασης διασταυρώνονται με τις περιγραφές περιηγητικών και άλλων κειμένων, που αφορούν κυρίως την οργάνωση και εξέλιξη της λιτανείας της Οδηγήτριας κάθε Τρίτη στην Κωνσταντινούπολη. Από τις πληροφορίες τους συνάγεται ότι η μεγάλη και βαρύτατη εικόνα στηριζόταν διαδοχικά στους ώμους μιας κλειστής ομάδας ανδρών, που έφεραν όλοι τα ίδια πορφυρά ενδύματα και το ίδιο κάλυμμα κεφαλής. Λειτουργοί της εκκλη-

σίας και της εικόνας διένειμαν αγίασμα στους ασθενείς και *ἅγιον ἔλαιον* στους πιστούς, που παρακολουθούσαν τη λιτανεία και παρευρίσκονταν στην πανήγυρι του ναού.⁵¹ Η εορταστική ατμόσφαιρα κατά την περιφορά της εικόνας και κατά την πανήγυρι στον αυλόγυρο της εκκλησίας αποδίδεται με εξαιρετική ενάργεια στη σύνθεση που κοσμεί το νάρθηκα της εκκλησίας της Βλαχέρνας στην Άρτα (Πίν. 211).

Στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης, που επιγράφεται *Χαρά τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγήτριας, τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει*, εικονίζονται πωλητές που επιδεικνύουν τα εμπορεύματά τους, μια συνοπτική υπόμνηση της τελουμένης Τρίτη πανηγύρεως. Άνδρες και γυναίκες συμμετέχουν στη λιτανεία, που πραγματοποιείται εμπρός σε πολυώροφο κτίριο, από τα παράθυρα και τους εξώστες του οποίου προβάλλουν γυναίκες. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται άνδρας με τα χέρια σε έκταση που υποστηρίζει την μεγάλην διαστάσεων εικόνα της Οδηγήτριας. Αριστερά διακρίνονται δύο άνδρες, των οποίων τα ενδύματα, τα καλύμματα της κεφαλής και οι φαρδιές ζώνες είναι όμοια με τα αντίστοιχα που φοράει το κεντρικό πρόσωπο.⁵² Πρόκειται, προφανώς, για την ομάδα των λειτουργών της εικόνας, όπως αναφέρουν τα κείμενά μας, για μέλη της διακονίας της Οδηγήτριας, εκείνους που οι πατριογραφικές διηγήσεις ονομάζουν *ὁδηγούς*.

Ομάδες *ὁδηγῶν* εικονίζονται και σε άλλες συνθέσεις, που ιστορούν τη λιτανεία της Τρίτης και τη λατρεία της Θεοτόκου στο ναό (Πίν. 212 και 213).⁵³ Παντού, οι μορφές έχουν ακάλυπτη την κεφαλή στους κλειστούς χώρους, όπως οι πέντε ανδρικές μορφές στο ψαλτήριο Hamilton, ή φέρουν ειδικού τύπου καλύμματα κεφαλής, όταν η σκηνή εκτυλίσσεται σε ανοιχτό χώρο, και είναι πάντοτε πορφυροντυμένες. Το πορφυρό χρώμα χαρακτηρίζει ειδικά τη διακονία της μονής των Οδηγῶν.⁵⁴ Είναι δυνατόν να συσχετισθεί με την πρώτη χρήση των οικημάτων της μονής ως αυτοκρατορικό «ιστουργικό» εργοδόσιο, πιθανώς πορφυρών υφασμάτων, αλλά και με την απόθεση στους Οδηγούς της θεομητορικής ατράκτου με το οποίο ἔγνεθε το κόκκινο μαλλί, ένα θρυλούμενο κειμήλιο για το οποίο μας πληροφορεί ο Κάλλιστος Ξανθόπουλος;

Για τη σύνθεση και την οργάνωση της διακονίας διαθέτουμε ολίγοιτες μαρτυρίες. Ο Νικόλαος, *πρώτος* στη διακονία των Βλαχερνῶν, ήταν μέλος της επιφανούς οικογένειας των Σκληρῶν. Όμως, η λατρεία της Θεοτόκου στις Βλαχέρνες ήταν παλαιότερη, ο ναός και το *ἅγιον Λούρα* αποτελούσαν καθιερωμένα αυτοκρατορικά προσκυνήματα, όπως μας πληροφορεί και το *Περί βασιλείου τάξεως*. Η μνεία στη *Διήγησιν των «σπουδαιωτέρων»* που συμμετείχαν στη διακονία των Οδηγῶν υπονοεί ενδεχομένως ότι κατά την εποχή της σύνταξης του κειμένου (τέλη 11ου ή 12ος αιώνας) στη διακονία συγκαταλέγονταν πρόσωπα κοινωνικού εύρους.⁵⁵ Ως νύξη προς αυτή την κατεύθυνση θα πρέπει να ερμηνεύσουμε το περιεχόμενο ενός από τα επιγράμματα που συνέθεσε ο Νικόλαος Καλλικλής για τα πολυτελή πέπλα που αφιερώθηκαν στην εικόνα της Οδηγήτριας από το σεβαστό Ιωάννη Αρβαντινό και τη σύζυγό του Άννα Κορνηνή. *Ἐμαυτὸν αὐτὸς δῶρον, ἀγνή, σοὶ φέρω*, διακρίττει ο δωρητής,⁵⁶ διατύπωση που παραπέμπει στην έκφραση *δοῦλος τῆς Θεοτόκου* σε μια σειρά από σφραγίδες, που χρονολογούνται από τον 7ο έως τον 11ο αιώνα, οι λαϊκοί κτίτορες των οποίων συνδέονται με υπουργήματα εκκλησιῶν.⁵⁷ Το ζήτημα, πάντως, μας εισάγει στο 12ο αιώνα, που προσδιορίζει το επόμενο στάδιο για τη λατρεία της Θεοτόκου στους Οδηγούς.

Το 1136 ο αυτοκράτορας Ιωάννης Κορνηνός υπέγραψε το Τυπικό με το οποίο ρύθριζε την εσωτερική οργάνωση της μονής του Παντοκράτορα, που ο ίδιος είχε ιδρύσει στην Κωνσταντινούπολη. Στο κεφάλαιο σχετικά με τα μνημόσυνα των κτητόρων στο παρεκκλήσιο και οικογενειακό μαουσαλείο των Ασωμάτων, ο Ιωάννης καταγράφει λεπτομερῶς τις διαδικασίες κατά τη μεταφορά της Οδηγήτριας από τη μονή των Οδηγῶν στον Παντοκράτορα τρεις φορές το χρόνο για ισάριθμες τελετές μνημοσύνων: του ιδίου, της συζύγου του και του γιου του.⁵⁸ Ο Ιωάννης προνοεί και για το ποσό που κοστίζει κάθε μετακίνηση της εικόνας, πενήντα υπέρπυρα, που κατανέμονται σε δωρεά υπέρ της εικόνας και σε αμοιβές για τις «κούδες»,⁵⁹ τους «βασταγαρίους» και τους λοιπούς υπηρέτες της εικόνας. Κατά τη γνώμη μας, οι ομάδες που απαριθμούνται αντικατοπτρίζουν την κατηγορία στην οποία έχουν ανατεθεί καθήκοντα σχετικά με την περιφορά. Από τις πληροφορίες λείπουν τα στοιχεία που θα επέτρεπαν τη συνολική μας γνώση για την οργάνωση της διακονίας, όπως τη σύνθεση των ομάδων που επέβλεπαν την εικόνα κατά την έκθεσή της στο ναό ή όσους ασχολούνταν με τη λειτουργία του αγιάσματος και του λουτρού.

Η ειδική ευσέβεια του Ιωάννη Κορνηνού προς την εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας

συνάγεται, εκτός από το Τυπικό, και από επίγραμμα του Καλλικλή, σύμφωνα με το οποίο ο αυτοκράτορας είχε προσφέρει δωρεές και αφιερώματα στην εικόνα, σε ανταπόδοση για την προστασία που του παρείχε από την παιδική του ηλικία.⁶⁰ Ωστόσο, το Τυπικό συντάχθηκε ένα χρόνο πριν από την εκστρατεία του αυτοκράτορα για την ανάκτηση της Αντιόχειας, στο πατριαρχείο της οποίας υπαγόταν η μονή των Οδηγών. Είναι, επομένως, δυνατό να υποθέσουμε μια αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στη νέα δυναστεία των Κομνηνών και τον κύκλο του εν εξορία πατριαρχείου, που εγκαταβίωνε στους Οδηγούς.

Εκτός από τον αυτοκράτορα, δώρα στην εικόνα της μονής προσέφεραν και μέλη της ευρείας οικογένειας των Κομνηνών. Όπως συνάγεται από τα επιγράμματα που συνόδευαν τις προσφορές, η οικογένεια αποτέλεσε κύριο δωρητή πολυτελών πέπλων. Ο σύζυγος της Άνας Κομνηνής Ιωάννης Αρβαντινός αφιέρωσε στην εικόνα οξείχρυσο, δηλαδή πορφυρόχρυσο, πέπλο. Η ίδια η Άνα αφιέρωσε έναν εξίσου πολυτελή πέπλο, στον οποίο είχε κεντηθεί η εικόνα της Οδηγήτριας. Οξείχρυσα πέπλα αφιέρωσαν επίσης η Ευδοκία Κομνηνή, σύζυγος του Θεοδώρου Στυππειώτη, η σεβαστοκρατόρισα Ειρήνη, σύζυγος του Ανδρονίκου Κομνηνού και ο Γεώργιος Δούκας Κομνηνός Παλαιολόγος, συγγενής της οικογένειας εξ αίματος και αγχιστίας.⁶¹ Κοινό τόπο στις προσφορές αποτελούν οι ευχαριστίες των δωρητών στη Θεοτόκο που αποκατέστησε την υγεία των ιδίων και των παιδιών τους. Πρόκειται, ασφαλώς, για μνείες στις ιαματικές ιδιότητες του αγίασματος της μονής που, εκτός από προβλήματα όρασης, θεωρείται πλέον ότι θεραπεύει κάθε τύπου ασθένειες και προστατεύει την υγεία των πιστών. Παρατηρούμε, ωστόσο, ότι οι ευχαριστίες για τις ιαματικές ιδιότητες του αγίασματος απευθύνονται στην εικόνα της Οδηγήτριας που βρισκόταν στη μονή. Η σύμφυση μεταξύ καθαγιασμένων υδάτων, ιερού προσώπου και αποτύπωσης της μορφής του, στην οποία εν τέλει αποδίδεται η ιαματική χάρη, διπλώνεται ευθέως σε δύο επιγράμματα του Θεοδώρου Βαλοσαμώνος, που αφορούν εικόνα της Οδηγήτριας στο Παντείχιο, εκτός Κωνσταντινουπόλεως.⁶²

Με την εγκατάβωση του Βαλοσαμώνος στη μονή των Οδηγών, που συμπίπτει με τη βασιλεία του Ισαακίου Αγγέλου (1185-1195), συνδέονται τέσσερα ακόμη επιγράμματα. Κατά το λήμμα του πρώτου, ο ιεράρχης εγκωμιάζει την προσωπογραφία του αυτοκράτορα Ισαακίου Αγγέλου, που είχε φιλοτεχνηθεί στο *Άγιον Λούμα* της μονής. Σύμφωνα με το επίγραμμα, το *Λούμα* ήταν θολωτή κατασκευή που είχε εξαρχώς οικοδομηθεί με αυτοκρατορική πρωτοβουλία. Ο πανδαμάτωρ, ωστόσο, χρόνος είχε επιφέρει τόσο μεγάλη καταστροφή, ώστε το *Λούμα* είχε παύσει πια να προσφέρει τις ιαματικές του υπηρεσίες έως την εποχή που ο Άγγελος αυτοκράτορας παρέσχε ποταμούς χρυσού με τους οποίους αποκατέστησε την καθαρική του λειτουργία.⁶³ Το δεύτερο επίγραμμα αναφέρεται, σύμφωνα με το λήμμα, στο νηπτήρα που *δημοσιακόυ λουτρού* της μονής. Το κείμενο, μια ποιητική εκδοχή της τελετής του Νηπτήρος, θέτει ένα πρόβλημα λεξιλογίου και τοπογραφίας. Σύμφωνα με τα λήμματα των επιγραμμάτων, στη μονή υπήρχε ένα αγίασμα (*Λούμα*) και ένα λουτρό, που αναφέρεται μάλιστα ως *δημοσιακόν*. Ωστόσο, το οικοδόμημα που αναφέρεται ως *Λούμα* περιγράφεται στο επίγραμμα ως *σφαιροειδές θερμοκεντρίον*. Η έκφραση υπονοεί δεξαμενή θερμού ύδατος με θολωτή στέγη, κατασκευή που προσιδιάζει σε κάθε λουτρό. Πρόκειται για το ίδιο κτίσμα που ο λημματογράφος αναφέρει με δύο τρόπους ή για ενιαίο οικοδόμημα, εσωτερικά διαρρυθμισμένο σε δύο χώρους, καθένας από τους οποίους είχε άλλη λειτουργία.⁶⁴

Όπως και αν έχουν τα πράγματα, στη μονή των Οδηγών λειτουργούσε αγίασμα, που ανακαινίσθηκε από τον Ισαάκιο Άγγελο. Εκτός από την προσωπογραφία του αυτοκρατορικού χορηγού, δεν διαθέτουμε άλλες, άμεσες, μαρτυρίες για τη διακόσμηση του μνημείου. Ωστόσο, στο Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινουπόλεως φυλάσσεται σήμερα ανάγλυφη μαρμάρινη εικόνα της Θεοτόκου στον τύπο της Οδηγήτριας (Πιν. 193). Το έργο χρονολογείται στα τέλη του 11ου αιώνα και είναι η παλαιότερη, σωζόμενη, μαρμάρινη εικόνα σε αυτό τον τύπο. Επιπλέον, η επιγραφή του πλαισίου συνδέει την εικόνα με ιαματικά θαύματα, που αφορούν προβλήματα φυσικής και πνευματικής όρασης. Η παράσταση διατρέχεται από άζονες μεταξύ της ευλογίας από το χέρι του Θεού, επάνω, και το χέρι του Χριστού, που κατευθύνει την ευλογία του κάτω αριστερά.⁶⁵ Το μέγεθος, το υλικό, ο εικονογραφικός τύπος, η χειρονομία του Χριστού και το περιεχόμενο της επιγραφής μας οδηγούν στην υπόθεση ότι η παράσταση ήταν τοποθετημένη επάνω από πηγή αγίασματος, πιθανότατα το *Άγιον Λούμα* των Οδηγών.

Ο Βαλοσαμών συνέθεσε και δύο επιγράμματα που σχετίζονται με επιτύρβια μνημεία στη μονή. Το πρώτο αναφέρεται σε εγκαταλελειμμένο τάφο, που το λήμμα τοποθετεί στο ναό

212 Εικόνα με τον κύκλο του Ακαθιστου Ύμνου. Κρατικό Μουσείο Κρεμλίνο, Μόσχα.



της Αγίας Άννας στη μονή, όπου ο Βαλααμών εναπέθεσε τα οστά των συγγενών του. Από το δεύτερο επίγραμμα, που έχει συντεθεί ως ελεγεία, πληροφορούμαστε ότι, σε άδικο χώρο εντός της μονής, ο Στέφανος Κομνηνός είχε ιδρύσει οικογενειακό τάφο.⁶⁶ Ανεφίς του Ιωάννη Β' και μέλος της ευρείας οικογένειας των Κομνηνών, ο Στέφανος συνδεόταν με τη μονή από την πλευρά του πατέρα του, πιθανότατα και από την πλευρά της μητέρας του, που ανήκε στην οικογένεια των Αντιόχων, οικογένεια που καταγόταν από την Αντιόχεια.

Οι χορηγίες των Κομνηνών και των Αγγέλων κατευθύνονται προς την εικόνα της Θεοτόκου, που στα επιγράμματα, όπως και στο Τυπικό, μνημονεύεται ως Οδηγήτρια. Με την ίδια προσωνυμία αναφέρεται και η μονή από το 12ο αιώνα.⁶⁷ Η νέα επωνυμία ορίζει το τέλος μιας μακράς πορείας. Στο πρώτο στάδιο, που μαρτυρείται από τα πατριογραφικά κείμενα, η μονή έφερε το όνομα των Οδηγών, εκείνων που κατηύθυναν τους ασθενείς στο αγίασμα. Σε δεύτερο στάδιο, που μαρτυρείται κατά τον 11ο αιώνα, στη θεομητορική εικόνα της μονής αποδόθηκε ως τοπωνυμικός προσδιορισμός η προσωνυμία Οδηγήτρια και την ίδια εποχή διαμορφώθηκαν οι διηγήσεις γύρω από την ταύτιση του ζωγράφου της με τον ευαγγελιστή Λουκά. Η πηγή που επιτελεί θαύματα υπό τη σκέπη της Θεοτόκου και η θρυλούμενη αυθεντικότητα της εικόνας, που εξάγνιζε την Κωνσταντινούπολη κατά την εβδομαδιαία λιτανεία, οδήγησαν στο τρίτο και τελικό στάδιο, κατά το οποίο η εικόνα είναι εκείνη που προσδίδει το όνομα στη μονή.⁶⁸ Το σχήμα συμπληρώνεται στα τέλη του 12ου αιώνα, οπότε η εικόνα προσέλαβε μίαν επιπλέον ιδιότητα, εκείνη της προστάτιδος του αυτοκράτορα και κατ' επέκταση όλης της Κωνσταντινούπολης.

Το 1186, όταν τα στρατεύματα του σασιαστή Ιωάννη Βρανά πλησίαζαν την Κωνσταντινούπολη, ο αυτοκράτορας Ισαάκιος Άγγελος ανέθεσε την υπεράσπιση της πόλης στη Θεοτόκο. «Ως οχύρωση που δεν την αγγίζει η μάχη και χαράκωμα που δεν μπορεί να καταληφθεί», ο βασιλεύς ανέβασε στα τείχη την εικόνα της Θεομήτορος, «που ονομάζεται Οδηγήτρια, επειδή φυλάσσεται στη μονή των Οδηγών».⁶⁹ Και, βέβαια, με τη βοήθεια της εικόνας ο Ισαάκιος κατατρόπωσε τον εχθρό. Πρόκειται για την πρώτη μαρτυρία που διαθέτουμε για τη χρήση της Οδηγήτριας ως προστάτιδος της Βασιλεύουσας και του αυτοκρατορικού θεοού.⁷⁰ Έτσι, πέρα από τις λειτουργίες της ως συμβόλου ευσεβείας και ιαματικού κειμήλιου, η χειρονομία του Ισαακίου προσέδωσε στην εικόνα της Οδηγήτριας το χαρακτήρα του αυτοκρατορικού συμβόλου.

Οι ιδιότητες με τις οποίες οι Βυζαντινοί επένδυαν την Οδηγήτρια στα τέλη του 12ου αιώνα αποτελούν το υπόβαθρο της διαμάχης μεταξύ του λατίνου πατριάρχη Κωνσταντινούπολης και των Βενετών το 1206. Η εικόνα μεταφέρθηκε στην Αγία Σοφία με την ευκαιρία της στέψης του λατίνου αυτοκράτορα Ερρίκου της Φλάνδρας. Μετά τη στέψη, ωστόσο, με πρωτοβουλία του πατριάρχη Θωμά Μοροζίνι, η εικόνα παρέμεινε στην Αγία Σοφία, από όπου την αφαίρεσαν τη νύχτα οι Βενετοί και την εγκατέστησαν στη μονή Παντοκράτορος, που τους είχε παραχωρηθεί. Το γεγονός εγκαινίασε τη διαμάχη μεταξύ θρησκευτικής και αυτοκρατορικής εξουσίας στη λατινοκρατούμενη Κωνσταντινούπολη, για τον έλεγχο στη διαχείριση και τη λατρεία της εικόνας. Οι ιερόσυλοι τιμωρήθηκαν, βέβαια, από τον πάπα Ιννοκέντιο Γ',⁷¹ η Οδηγήτρια, όμως, παρέμεινε στον Παντοκράτορα έως το 1261.

Από τα κείμενα του βασικού αφηγητή των γεγονότων του 1206, Νικολάου Μεσαρίτη, συνάγουμε ότι στις αρχές του 13ου αιώνα είχε δημιουργηθεί γύρω από τη μονή και την εικόνα της ένας νέος κύκλος ιδρυτικών διηγήσεων. Στο έργο του για τον ψηφιδωτό διάκοσμο της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων ο Μεσαρίτης παρενθέτει την περιγραφή των αυτοκρατορικών τάφων, που είχαν ιδρυθεί στο μαυσωλείο του ναού. Στο χωρίο που συνοδεύει την περιγραφή της σαρκοφάγου της Πουλχερίας, ο συγγραφέας αποδίδει για πρώτη φορά την ίδρυση της μονής των Οδηγών στην αυτοκράτειρα. Η κατακύρωση της μονής και της λατρείας της εικόνας στην Πουλχερία ολοκληρώνεται, πάλι από το Μεσαρίτη, ο οποίος αποδίδει στην αυτοκράτειρα και την οργάνωση της εβδομαδιαίας λιτανείας.⁷²

Αυτός ο νέος κύκλος «ιδρυτικών» διηγήσεων φέρει στο προσκήνιο μίαν εποχή και ένα πρόσωπο με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ο 5ος αιώνας σηματοδοτεί τον «εκχριστιανισμό» της ρωμαϊκής Κωνσταντινούπολης και είναι πραγματολογικά παρών στο χώρο των Οδηγών, που χρησιμοποιούσαν ή περιέλαβαν κτίσματα εκείνης της εποχής. Η παρθένος Πουλχερία, εξάλλου, είχε αναγάγει την προσωπική της επιλογή σε αυτοκρατορικό σύμβολο και με την ενεργό συμμετοχή της στη Σύνοδο του 451 αναδείχθηκε προστάτις της Ορθοδοξίας και του μοναχισμού.⁷³

Τα πολιτικά, εκκλησιαστικά και θεολογικά ζητήματα, που επικαιροποιήθηκαν και πάλι μετά την κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης από τους σταυροφόρους, της πόλης που είχε αφιερωθεί στη Θεοτόκο, ανέυρναν στην επιφάνεια την ευσεβή παρθένο αυτοκράτειρα. Το 14ο αιώνα ο Κάλλιστος Ξανθόπουλος θα προσθέσει την τελευταία ψηφίδα στο σύνολο των ιδρυτικών διηγήσεων. Στο οριστικό σχήμα που διαμορφώνεται, η μονή των Οδηγών ιδρύθηκε από την Πουλχερία για να στεγάσει την εικόνα της Θεοτόκου που είχε φιλοτεχνήσει ο ευαγγελιστής Λουκάς και είχε σταλεί από την Αντιόχεια ως δώρο της αυτοκράτειρας Ευδοκίας προς την Πουλχερία.⁷⁴ Έτσι, τη σειρά των παραδόσεων για τη μονή συμπληρώνει η προέλευση της εικόνας από την Αντιόχεια και η εναπόθεσή της στο μοναστικό ίδρυμα που είχε παραχωρηθεί στο πατριαρχείο Αντιοχείας. Η δημιουργία αυτής της παράδοσης θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια προσπάθεια κατασκευής τίτλων, χρήσιμων για την κατοχύρωση της μονής στο πατριαρχείο Αντιοχείας, και θα ήταν δυνατό να χρονολογηθεί στο διάστημα ανάμεσα στην κατάργηση του δικαιώματος του πατριαρχείου στη μονή, από τον Αθανάσιο Α', και την ανανέωση της παραχώρησής της σε αυτό, από τον Ιωάννη ΙΔ' Καλέκα.⁷⁵

Το πρώτο αυτοκρατορικό προσκύνημα στη Θεοτόκο Οδηγήτρια, που πραγματοποιήθηκε από τον Ανδρόνικο Β' το 1297, εγγράφεται στο πλαίσιο της ιδιότητας της εικόνας ως συμβόλου του αυτοκράτορα και του κράτους, μια ιδιότητα που της είχε αποδοθεί αρχικά από τον Ισαάκιο Άγγελο, έναν αιώνα νωρίτερα, και η οποία εδραιώθηκε με τη συμμετοχή της εικόνας στο θριάμβο του Μιχαήλ Παλαιολόγου, το έτος 1261. Ο Παχυμέρης αφηγείται τα γεγονότα: Ο Ανδρόνικος πληροφορείται την ήττα των στασιαστών υπό τον Αλέξιο Φλανθροπινό και την αποδίδει στη βοήθεια της Θεοτόκου, προς την οποία οφείλει να απονεύσει τις ευχαριστίες του για τη διαφύλαξη του κράτους. Πεζός, έρχεται από το παλάτι των Βλαχερνών στη μονή της Θεοτόκου των Οδηγών, προσκυνάει κατά τα έθιμα την εικόνα, γονατίζοντας μπροστά της, και αποθέτει σε αυτή τις ελπίδες του για τη χρηστή διοίκηση του κράτους και της Εκκλησίας.⁷⁶

Σε άδηλη χρονολογία, οπωσδήποτε όμως μετά το 1297, θέοπισμα του Ανδρονίκου εισάγει την αφιέρωση του μήνα Αυγούστου στην πολιούχο Θεοτόκο. Η επιλογή του Αυγούστου, διευκρινίζεται στο θέοπισμα, οφείλεται στη μείζονα των θεομητορικών αναμνήσεων, την Κοίμηση ή *πρός τὸν υἱὸν ἐνδηρίαν*, που τελείται κατά το μήνα αυτό. Τρεις ναοί θα μοιράζονται τις παννυχίδες και τις ακολουθίες: πρώτη η εκκλησία των Οδηγών, δεύτερη η Αγία Σοφία, όπου και θα τελείται η ανάμνηση της Κοίμησης, και ο τριπτικός μήνας θα ολοκληρώνεται την τελευταία ημέρα του στην εκκλησία των Βλαχερνών.⁷⁷ Με το θέοπισμα του Ανδρονίκου επήλθαν αλλαγές στο ισχύον έως τότε τυπικό της Εκκλησίας Κωνσταντινούπολης, όπως η τέλεση της Κοίμησης στην Αγία Σοφία αντί των Βλαχερνών ή η τελετή της Τιμίας Ζώνης στις Βλαχέρνες αντί των Χαλκοκρατειών. Η εξέχουσα θέση που αποδόθηκε στην Κοίμηση, και κατ' επέκταση στον Αύγουστο ως ιερό μήνα από τον Ανδρόνικο και η ανάδειξη του ναού των Οδηγών μεταξύ των σημαντικότερων εκκλησιών της πόλης αποτελεί αναμφίβολα λατρευτική ανάμνηση της ανάκτησης της Κωνσταντινούπολης και της τέλεσης του θριάμβου του Μιχαήλ Παλαιολόγου τη 15η Αυγούστου του έτους 1261. Θυμίζουμε ότι ο Μιχαήλ έθεσε επικεφαλής του θριάμβου την εικόνα της Οδηγήτριας και τέλεσε τη δοξολογία της Κοίμησης μαζί με τη δοξολογία του θριάμβου του στο ναό της Αγίας Σοφίας.

Η ιδιαίτερη ευσέβεια με την οποία περιέβαλε ο Ανδρόνικος τη μονή και την εικόνα της Οδηγήτριας μνημονεύεται, επίσης, σε σημαντικές στιγμές του βίου του. Στο τέλος του πρώτου έτους του ερφύλιου πολέμου, το 1321, ο Ανδρόνικος επέβαλε στον Συργιάννη όρκο στην εικόνα της Οδηγήτριας, ως ύψιστη εγγύηση για τη μεταστροφή του από το στρατόπεδο του Ανδρονίκου Γ' στους οπαδούς του γέροντα αυτοκράτορα.⁷⁸ Προς το τέλος του ερφυλίου, ο Ανδρόνικος μεταφέρει στο παλάτι των Βλαχερνών την Οδηγήτρια, ζητώντας προστασία και παρηγορία στην εικόνα της Θεοτόκου. Εγκαταλελειμμένος από τον περίγυρό του, μόνος στο παλάτι, τις παραμονές της θριαμβικής εισόδου του εγγονού του στην Κωνσταντινούπολη, το 1328, ο Ανδρόνικος καταφεύγει στην εικόνα, ενόσω ο νέος Ανδρόνικος καλεί τους οπαδούς του να σεβασθούν τον γέροντα αυτοκράτορα. Μπροστά στην εικόνα ο Ανδρόνικος Β' μεταβιβάζει την αυτοκρατορική εξουσία στον εγγονό του.⁷⁹

Με τους δύο Ανδρονίκους συνάπτεται πιθανώς η εισαγωγή στο αυτοκρατορικό λειτουργικό της επίσης *ἐπιδηρίας* της εικόνας από τη μονή στο παλάτι των Βλαχερνών. Η εικόνα έφθανε εκεί την πέμπτη ημέρα της πέμπτης εβδομάδας της Διακαινησίμου, οπότε τελείτο η αγρυπνία του Μεγάλου Κανόνος, και την υποδεχόταν ο αυτοκράτορας στην εισοδο.



Στη συνέχεια η Οδηγήτρια απετιθέτο στο ευκτήριο της Θεοτόκου της Νικοποιοῦ, όπου και παρέμενε ἕως την Κυριακή του Πάσχα. Ο αυτοκράτορας προέπεμπε την εικόνα κατά την αποχώρησή της και επέστρεψε στο παλάτι μετά από μια συνοπτική τελετή μνημοσύνη.⁸⁰

Πιστός στην παράδοση της οικογένειας των Παλαιολόγων, ο Ανδρόνικος Γ' αφιέρωσε στην Οδηγήτρια τις νίκες του και περιέβαλε την εικόνα με την ίδια ευσεβεία και τιμή. Το ἔτος 1322, μετά την προσωρινή συμφιλίωση των δύο αυτοκρατόρων, ο Ανδρόνικος επισκέφθηκε το ναό της Θεοτόκου Οδηγήτριας για να αποδώσει τις νενομιμένες ευχαριστίες σε εκείνον που παρέιχε την ειρήνη, τον Χριστό και τη μητέρα του.⁸¹ Η επίσκεψη του 1322 αποτελεί την αφιέρωση μιας σειράς προσκυνημάτων του Ανδρόνικου Γ' στη μονή των Οδηγών, όπου προσευχόταν για να ευχαριστήσει τη Θεοτόκο που προστάτευε την εύθραυστη υγεία του και του παρέοχε νίκες,⁸² και την ίδια μονή επέλεξε ως τελευταία καταφυγή πριν από το θάνατό του, το ἔτος 1341.⁸³

Από τις μαρτυρίες των ιστοριογραφικών πηγών, που αναφέρονται στη σχέση των δύο Ανδρονίκων με την Οδηγήτρια, προκύπτει ότι, κατά το πρώτο μισό του 14ου αιώνα, η εικόνα αποσπάται από τον οἶκον της, τη μονή, για να φιλοξενηθεί σε έναν άλλο οἶκον, το παλάτι, όπου λειτουργούσε παράλληλα στο χώρο του δημόσιου και του ιδιωτικού. Τα μακρά διαστήματα, ὅμως, κατά τα οποία η εικόνα παρέμενε στο παλάτι των Βλαχερνών δεν αποστέρισαν τον αρχικό οἶκον από τον προσκυνηματικό του χαρακτήρα. Η τελευταία μαρτυρία που διαθέτουμε από τις ιστοριογραφικές πηγές, για τη διττή λειτουργία της Οδηγήτριας, χρονολογείται στο ἔτος 1347. Αφηγούμενος τη θριαμβική είσοδό του στην Κωνσταντινούπολη μετά το τέλος του ερφυλίου, ο Ιωάννης Καντακουζηνός αναφέρει ότι ἄλθε πεζός στο ναό της Οδηγήτριας, όπου προσκύνησε και ευχαρίστησε τη Θεοτόκο για τη νίκη του. Κατόπιν ο αυτοκράτορας ορκίζεται εγγράφως ότι θα προστατεύσει τον Ιωάννη Ε' και ότι θα βασιλεύσει μαζί του ειρηνικά, ως πατέρας με γιο. Τότε η χήρα του Ανδρόνικου Γ' Άννα της Σαβοΐας διατάσσει να ανοίξουν οι πύλες του παλατιού των Βλαχερνών και μπροστά στην εικόνα της Οδηγήτριας ο Καντακουζηνός επαναλαμβάνει τους ὄρκους του.⁸⁴ Σύμφωνα με την αφήγηση, επομένως, ο ναός και η εικόνα της Οδηγήτριας εγγυώνται τους ὄρκους ειρήνης και την οραλή μεταβίβαση της αυτοκρατορικής εξουσίας, ὅπως αυτό είχε συμβεί το 1322 και το 1328.

Μετά το 1350, η μονή των Οδηγών εξακολουθεί να αποτελεί σταθερό σταθμό στις διαδρομές που ακολούθησαν οι επισκέπτες της Κωνσταντινούπολης το 14ο και το 15ο αιώνα. Οι περιγραφές τους επικεντρώνονται στην εικόνα, τη λιτανεία και την πανήγυρι, που ἀκόμη και την εποχή της ερήμωσης της Βασιλεύουσας οργανώνονταν τακτικά κάθε εβδομάδα. Ο λατρευτικός κύκλος είχε, βέβαια, υποστεί αλλαγές, αναγκαίες μετά τις καταστροφές του αστικού περιβάλλοντος της Κωνσταντινούπολης. Το 15ο αιώνα η εικόνα εξακολουθούσε να μεταφέρεται στο παλάτι των Βλαχερνών κατά την πέμπτη εβδομάδα της Διακαινισμού. Την ἀνοιξη του 1453 η εικόνα βρισκόταν στη μονή της Χώρας, που ήταν το τελευταίο και οριστικό της καταφύγιο.

Στις 29 Μαΐου, οι ἀζάντες, οἱ καὶ γενίτζαροι κέκλινται, εισέβαλαν στη μονή της Χώρας και πέλεκυν ὁ εἰς τῶν ἀσεβῶν ἐκτείνας ὑπουργούντων τῶν μαρῶν χειρῶν αὐτοῦ εἰς τέσσαρα διείλε (την εικόνα), καὶ σὺν τῷ τυχόντι κόσμῳ ἕκαστος τὸ ἴδιον μερίδιον ἔλαβε, κλήρον βάλλοντες.⁸⁵

¹ Magdalino 1993, 240, 242.
² Για τον Ιωάννη Κορνηνό, Νικήτας Χονιάτης (van Dieten), 18, 77-19-97 (και κυρίως 19.89-95). Magdalino 1993, 240-241. Για τον Ιωάννη Τζιμοκλή: Σκυλιτζής (Thurn), 310.59-69 και κυρίως 310.60-62. McCormick 1986, 173.
³ Στο θρόνο του Τζιμοκλή, που απεικονίζεται στο χειρόγραφο του Σκυλιτζή της Μαδρίτης (Grabar και Manoussacas 1979, εικ. 221 (φ. 172v α και βίν. xxxiv) συμπυκνώνει μία από τις λατρευτικές εικόνες των Βλαχερνών. Ατταλειώτης (Bonn), 153.6-8, σύμφωνα με τον οποίο μια από τις θεωρητικές εικόνες των Βλαχερνών ετίθητο επικεφαλής των αυτοκρατορικών εκκλησιών.
⁴ Ακροπολίτης (Heisenberg και Wirth), 186-187.
⁵ Παχυμέρης, (Failler και Laurent), I, 217.11-18. Παπαμοστοράκης 1989-1990, 221-240.
⁶ Νικηφόρος Κάλλιτος Ξανθόπουλος, *ΕΙ* XIV.2 (PG 146, 1061) και XV.14 (PG 147, 44). Για τις πηγές του Ξανθόπουλου και ειδικά την υποτιθέμενη χρήση του Θεοδώρου Αναγνώστη, Gentz 1966², 148. Wolff 1948, 323.
⁷ Γενικά για τη μονή, την εικόνα και τη λατρεία της Θεοτόκου, Janin 1953, 199-207 (σε απόψεις και ταυτοίαι του πρέπει να λαμβάνονται υπόψη με προσοχή). Kido-poulos 1994, 77-78. Για την εικόνα, Mouriki 1991. Babić 1994.
⁸ Ciggaar 1976, § 4. Majeska 1984, 138, 182. Van der Vin 1980, II, 699.
⁹ Berger 1988, 90, 96, 197, τοπογραφικό διάγραμμα, αρ. 71.
¹⁰ Νικήτας Χονιάτης (van Dieten), 527.62-63 και Δούκας (Bonn), 41.7-9.
¹¹ Seeck 1962², 230.2-6.
¹² Angelidi 1994, 113-149 και ειδικά 185-187.
¹³ Seeck 1962², 230.12.
¹⁴ Για τον οίκο Μαρίνης, Mango 1991, 321-322.
¹⁵ Λέων Γραμματικός (Bonn), 251.
¹⁶ Magdalino 1988, 97-118.
¹⁷ Mango 1991, 323-327.
¹⁸ Seeck 1962², 230.13. Για το Λουτρό, Berger 1982, 145.
¹⁹ Magdalino και Nelson 1982, 153-154.
²⁰ Οι γαλλικές ανακαλύψεις του 1928-1933 αποκάλυψαν μεταξύ της θάλασσας και του νοσοκομείου Gülüane, ίχνη κτιρίων που οι ανακαλύψεις ταυτίζουν με το Λουτρό και το αγίασμα της μονής των Οδηγών: Demangel και Mamboury 1939, 71-111, βίν. XII. Βλ. και το τοπογραφικό διάγραμμα στο Müller-Wiener 1977, 497 G7. Η απόδοση των ευρημάτων από την πιθανολογούμενη θέση του βορειοανατολικού τείχους του Μεγά-

λου Παλατίου καθιστά την ταύτιση αμφίβολη.
²¹ Preger 1907, 225, § 29. Mango 1991, 323.
²² Η ταύτιση με το οικοδόμημα που περιγράφει ο Mango 1991, 324, είναι πολύ θελκτική.
²³ Συνέχεια Θεοφάνους (Bonn) 204, 12-15. Γενέσιος (Lesmüller και Werner-Thurn) 73.76-77. Η επίσκεψη του Βάρδα στην εκκλησία οφείλεται μάλλον στη γειτονία της με την κατοικία του. Από καμία πηγή δεν τεκμαίρεται η άποψη ότι η επίσκεψη στους Οδηγούς πριν από την αναχώρηση σε εκστρατείες αποτελούσε γενικά συζαντινή πρακτική.
²⁴ Preger 1907, 223, § 27.
²⁵ Ψευδο-Συμεών (Bonn), 681, § 45. Grierson 1962, 53-54 και Mango 1958, 177-183.
²⁶ Θεοφάνης (de Boor), I, 444, 20-22.
²⁷ Νικηφόρος Πατριάρχης, *Αντιρρητικός* II, PG 100, 341-344. Magdalino 1996, 15-6.
²⁸ Angelidi 1994, 113.132-133.
²⁹ Angelidi 1994, 141.125-145, 192.
³⁰ Angelidi 1994, 137.56-63 και 145.192-194. Βλ. και το χωρίο των Πατρών από τον κώδικα Η του 14ου αιώνα, Preger 1907, 223 (*apparatus*).
³¹ Grumel 1934, 134. Benešević 1911, Prilozhenija, 581. Αναλυτικά για τις σχέσεις της μονής με το πατριαρχείο Αντιοχείας, Πιτοάκης 1991, 119-133.
³² Για το ιστορικό Πιτοάκης 1991. Ως προς τον όρο *καιουργήσας*, που ερμηνεύεται στη βιβλιογραφία, Janin 1953, 200, σμρ. 8. Kido-poulos 1994, 77, σμρ. 8, ως διολογικός ανακαινιστής, συγκρατήσαμε την ερμηνεία του Πιτοάκη (1991, 125), σύμφωνα με την οποία ο όρος περιγράφει μεταβολή στη διοικητική υπαγωγή της μονής.
³³ Ciggaar 1995, 127.349-353.
³⁴ Auzéry 1995b, 7.
³⁵ Chrysostomides 1997, xxxviii.
³⁶ Munitiz κ.ά. 1997, 39, § 7.5 και 149, § 4.α.
³⁷ Seibt 1987, 37, 40-41.
³⁸ Grabar 1984², 221, 261 (για τον Μιχαήλ). Babić 1994, 199 και σμρ. 41. Oikonomides 1986, 61-62, 77-78, 84, 87-88 (αρ. 54, 74, 84, 88).
³⁹ Οι σφραγίδες χρονολογούνται έως το 1080, Laurent 1965, αρ. 1202 και Laurent 1981, αρ. 251-252. Seibt 1976, 93-97, αρ. 22. Carr 1997, 94, 96. Για τον όρο *προβεία* και σίγγον *προβείας*, Ševčenko 1991, 50-57.
⁴⁰ *Glory of Byzantium*, αρ. 147.
⁴¹ Σκυλιτζής (Thurn), 384. Seibt 1985, 551-552.
⁴² Ciggaar 1995, 127.350-368.
⁴³ Von Dobschütz 1903, 173-214.
⁴⁴ O von Dobschütz 1903, 193,

χρονολογεί το χειρόγραφο στον 11ο, ενώ ο Ehrhard 1938, 623-624, στον 12ο αιώνα.
⁴⁵ Von Dobschütz 1903, 196-197, § 9 και 201-202, § 22.
⁴⁶ Ο χαρακτηρισμός συνδέει εκείνους που διακονούσαν το Άγιον Λούρα των Οδηγών με αντίστοιχες γνωστές συσσωματώσεις λαϊκών: Magdalino 1990, 179 κ.ε. και Nesbitt και Wiita 1975, 360-384.
⁴⁷ Ciggaar 1976, § 4, 249. Παχυμέρης (Failler και Laurent), I, 217, 11-18. Angelidi 1994, 139, 72-74.
⁴⁸ Για το χειρόγραφο, Παπαδόπουλος-Κεραμής 1891, 45 (για τη χρονολόγηση) και 56 (για την παράσταση του ζωγράφου).
⁴⁹ *En tō kouboiklōi*: Παπαδόπουλος-Κεραμής 1909, 150. Clavijo 1971, 83 (Šreznevskij 1881).
⁵⁰ O Beltling 1970, 74 κ.ε., θεωρεί ότι οι πέντε αυτές μορφές απεικονίζουν τα παιδιά των κτητόρων. Cormack 1997γ, 58.
⁵¹ Για τη λιτανεία στην Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη, Ševčenko 1995, 548-550. Επίσης, Angelidi 1994, 141.115-121 και 149.253-257.
⁵² Achimastou-Rotamianou 1981, 4-14, εικ. 14-17. Η παράσταση χρονολογείται περί το 1300.
⁵³ Βλ. για παράδειγμα παραστάσεις με οκνήτες του Ακάθιστου Ύμνου, *Vizantija, Balkany, Rus'*, αρ. 36, 42, 43.
⁵⁴ Nesbitt και Wiita 1975, 382-383.
⁵⁵ Για την κοινωνική σύνθεση διακονιών, Magdalino 1990, 180-182.
⁵⁶ Romano 1980, 77, αρ. 1.
⁵⁷ Oikonomides 1995, 162-165. Ševčenko 1995, 551-552.
⁵⁸ Gautier 1974, 81-83.
⁵⁹ Στις ερμηνείες του όρου που παραθέτει ο Gautier 1974, 81 σμρ. 21, προσθέτουμε και της Ševčenko 1995, 550 σμρ. 27.
⁶⁰ Romano 1980, 95, αρ. 20. Το επίγραμμα αφορά ειδικότερα στήριμα με μαργαριτάρια και πολυτίμους λίθους.
⁶¹ Romano 1980, 77-78, αρ. 1 και 104, 105, αρ. 26 (για το ζεύγος Αρβαντινών, που δόθηκαν στη μονή Παντοκράτορος μέρος της περιουσίας τους: Gautier 1974, 45.270-47.288). Hörsdörfer 1974, 525, αρ. 73 (για την Ευδοκία Κορνηνή): *RHCgrecs*, 692 (για την Ειρήνη). Λαμπρός 1911, 151, αρ. 228 (για τον Γεώργιο Παλαιόλογο). Το επίγραμμα του Μαρκιανού κώδικα (Λαμπρός 1911, 148-150, αρ. 224), όπου αναφέρεται και σειρά αυτοκρατορικών πορτρέτων από τον Κωνσταντίνο Δούκα έως τον Μανουήλ Κορνηνό, που ιστορήθηκαν σε ναό της Θεοτόκου, θεωρήθηκε ότι αφορά ανακίνηση της εκκλησίας των Οδηγών από τον Γεώργιο Παλαιολόγο (Janin

1953, 200 και Κιδονοπούλου 1994, 78). Από το λήμμα και το περιεχόμενο, ωστόσο, του επιγράμματος δεν συνάγεται ταύτιση της εκκλισίας που ανακαίνισε ο Παλαιολόγος με τη μονή των Οδηγών.

⁶² Horna 1903, 183, αρ. XIV, 184, αρ. XV.

⁶³ Horna 1903, 190-191, αρ. XXVII. Magdalino και Nelson 1982, 153-154.

⁶⁴ Για τους όρους *λοῦρα* και *λουτρόν*, Magdalino 1991, 183 και οπρ. 83.

⁶⁵ Firatli κ.ά. 1990, αρ. 131, πιν. 46: *Ἐργασίαι πηγῆς Ἰσραὴλ Χριστοῦ πάλα· τυφλὸς Θεοῦ ἰγλὰρ εἰς ἐπιγνώσιν βλέπει· ἱρητῆς δὲ [δηλη]τῆν τὴν ἐνάργειαν νέμει. Μά(τ)ηρ οὐ...*

⁶⁶ Horna 1903, 181-182, αρ. XI και 182, αρ. XII.

⁶⁷ *τῷ θεῷ τῶν Ὁδηγῶν, τῷ νῦν καλουμένῳ Ὁδηγητῆρι (sic), σηκῶ: Βίος τῆς ἁγίας Θεωραίδος*, AASS, Nov. IV, 238, ἀπὸ χειρόγραφο του 12ου αἰώνα. Βλ. ἐπίσης και το σχόλιο του Βαλομάνος στον 69ο κανόνα της Πενθέκτης, Ράλλης και Ποτλῆς II, 467: *τοῦ ναοῦ τῆς ὑπεραγίας... Θεοτόκου τῆς Ὁδηγητρίας*.

⁶⁸ Η εικόνα της μονῆς του Σινά (πρῶτο μισό του 12ου αἰ.) εἶναι το παλαιότερο παράδειγμα εικονογραφικῶν τύπων της Θεοτόκου με προσωπιές, που τους συνδέουν με ροναστικά ιδρύματα της Κωνσταντινουπόλης. Πρόκειται

για τη Βλαχερνίτισσα, τὴν Ὁδηγήτρια και τὴν Ἀγιοσοφίτισσα (δηλαδή τὴ Θεοτόκο της ἁγίας Σοφροῦ τῶν Χαλκοκρατειῶν). Μουρική 1990, 39-40 και Belting 1994, 49.

⁶⁹ Χωνιάτης (van Dieten), 382, 55-58, και σημειώνουμε τὴ μνεία της μονῆς ὡς Ὁδηγῶν ἀπὸ τὸν ἀρχαῖζοντα Χωνιάτη.

⁷⁰ Οἱ πηγές ἀναφέρουν τὴν περιφορά εἰκόνας της Θεοτόκου κατὰ τὴν ἀθαρκὴ πολιορκία του 626, van Dieten 1972, 174-178: *Exkurs I: Welches Bild trug Sergios am 29. Juli 626? Η ἀποψη ὅτι τὴν Ὁδηγήτρια περιέφεραν στα τείχη κατὰ τὴν πολιορκία του 717 στηρίζεται σε μροσθῆκη στὴ *Διήγησιν ὠφέλιμον* (PG 92, 1365), που πρέπει να χρονολογηθεῖ μετὰ το 14ο αἰώνα, ὁπότε και συντάχθηκε τὸ ἀποδιδόμενο στὸν Κάλλιστο Ξανθόπουλο κείμενο.*

⁷¹ Νικολάου Μεσαρίτη, *Διὰ λέξιν γεγονυῖα μέσον τοῦ πατριάρχου τῶν Λατίνων Θεωρά...* (Heisenberg 1973), 15-17, § 1-2, Wolff 1948, 320. Ἀπὸ τῆς πηγῆς δὲν τεκμηριρεται ὅτι ἡ εἰκόνα βρισκόταν στὴ μονὴ Παντοκράτορος πρὶν ἀπὸ τὴ μεταφορά της στὴν Ἁγία Σοφία.

⁷² Μεσαρίτης (Heisenberg 1973), 16 και Νικολάου Μεσαρίτη, *Ἐκφρασις τῆς ἐκκλισίας τῶν ἁγίων Ἀποστόλων* (Downey 1957), 7, § XXXIX.

⁷³ Angelidi 1998b.

⁷⁴ Νικηφόρος Κάλλιτος Ξανθόπουλος, *ΕΙ*, XV.14 (PG 147, 44):

πρόβλ. και Angelidi 1994, 137.63-141.109, που συμπληρώνει ὅτι ἡ ἴδια ἡ Πουελγία *Ὁδηγῶν τῶν καλῶν ἀμάντων ἐπονομάσασα* (τὴν εἰκόνα).

⁷⁵ Για τῆς μεταβολῆς, Πιτοάκης 1991, "Ὁ πατριάρχης Ἀντιοχείας στὴν Κωνσταντινουπόλη", 124-126.

⁷⁶ Παχυμέρης, Π (Bonn), 231.2-14. Η ἀπόθεση τῶν ἐκκλισιαστικῶν πραγμάτων στὴ φροντίδα της Θεοτόκου ἀποτελεῖ μᾶλλον νύξη για τὸ κίνημα τῶν Ἀρσενιῶν.

⁷⁷ Νικηφόρος Χοῦμνος (Boissonade 1830), 107-136. Grumel 1932, 257-261.

⁷⁸ Γρηγοράς VIII.4 (Bonn), 298.

⁷⁹ Γρηγοράς IX.6 (Bonn), 421-425.

⁸⁰ Pseudo-Kodinos, Vertraux 1966, 231.1-12. Η ἐπίσημα *ἐπίδηρῖα* ἀποδίδεται εἰκαστικά στὴν εἰκονογραφία του 23ου οἴκου τοῦ Ἀκάθιτου Ὑμνου στὴν Κοζία (Ρουμανία), που χρονολογεῖται περὶ το 1380, Babić 1973, 178-179, 184-189, εἰκ. 4 και 6.

⁸¹ Καντακουζηνός I.34 (Bonn) I, 166-169.

⁸² Γρηγοράς XI.1, XI.5, XI.11 (Bonn), 541-542, 554-555, 559. Καντακουζηνός I.59 (Bonn), I, 305.

⁸³ Καντακουζηνός II.40 (Bonn), I, 557.

⁸⁴ Καντακουζηνός III.99 και IV.1 (Bonn) II, 607, 614 και III, 8-9.

⁸⁵ Δούκας XXXVIII και XXXIX (Bonn), 272 και 288.

27 x 22 εκ., (375 φύλλα)
Διγύωσο φαλτάριο και συμπληρωματικά
κείμενα
Περγαμνή
1300 περ.
Κύπρος;
Βερολίνο, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett, αρ. υπ. 78 A 9
(Hamilton 119)

Το χειρόγραφο περιέχει το κείμενο των Φαλμών στα ελληνικά και στα λατινικά. Προηγείται λατινικό συναξάριο αγίων, ενώ ακολουθεί λατινική σύνοψη με λιτανεία που θεωρείται ότι ήταν σε χρήση στην Αρμόχεστο, ελληνικό ωρολόγιον, έμμετρο συναξάριον του Χριστοφόρου Μυτιληναίου, καθώς και κανόνες για τους αγίους Πάντες του Μιχαήλ Ψελλού. Ορισμένα κείμενα σε γαλλική γλώσσα προέβηκαν αργότερα. Μια σημείωση στο φ. 1ν δείχνει ότι το χειρόγραφο ανήκε κάποτε στην Carlotta Lusignan, βασίλισσα της Κύπρου το 1458-1475.

Το ίδιο το φαλτάριο συνοδεύεται από άφθονες μικρογραφίες στα περιθώρια, ακολουθώντας μια βυζαντινή παράδοση εικονογράφησης φαλτηρίων που ανάγεται στον 9ο αιώνα ή και νωρίτερα (Havice 1984, Corrigan 1992). Ακριβώς πριν από το φαλτάριο υπάρχει μια δέσμη έξι φύλλων (φ. 39-44, αν και το φ. 44 είναι χωρισμένο από τα υπόλοιπα), το καθένα από τα οποία είναι εικονογραφημένο στη μία μόνο πλευρά του. Αν και η περγαμνή είναι εδώ κάπως διαφορετική και το έργο του καλλιτέχνη, σε δοκίμο κανονιστικού ύψους, αρκετά διαφορετικό από εκείνο του καλλιτέχνη του ίδιου του φαλτηρίου, δεν υπάρχει κανένας ιδιαίτερος λόγος να υποθέσουμε ότι η δέσμη αυτή φύλλων δεν προοριζόταν εξ αρχής να αποτελέσει τμήμα του χειρογράφου. Σε τέσσερις από αυτές τις σελίδες απεικονίζονται σκηνές από τη ζωή του Δαβίδ, όπως αυτά εξιστορείται στον φαλμό 151 (δύο μικρογραφίες ανά σελίδα). Η τελευταία σελίδα τον δείχνει να συνθέτει τους Φαλμούς (φ. 44r), ενώ στην πρώτη (φ. 39v) απεικονίζεται μια ομάδα οκτώ αταύτιστων μορφών που προσκυνούν φορητή εικόνα της Παναγίας. Η συγκεκριμένη σελίδα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους μελετητές των εικόνων της Παναγίας στο Βυζάντιο. Η απεικόνιση μιας φορητής εικόνας μέσα σε αρχιτεκτόνημα που προοικονεύεται από λαϊκούς, αποτελεί οπάντα μαρτυρία για το πώς τοποθετούνταν και λατρεύονταν οι εικόνες της Παναγίας κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο. Η έμφραση εδώ δεν δίδεται τόσο στην ίδια την Παναγία, όσο στην προσκύνηση της εικόνας της, η οποία είναι σαφές ότι έχει ειδική σημασία για τις μορφές που διακρίνονται στη μικρογραφία.

Η εικόνα είναι τοποθετημένη κάτω από πλατύ κιβώριο με πυραμιδοειδή στέγη και αναγλυφο επιστύλιο που υποστηρί-

ζεται από ζεύγος κίωνων. Το χρώμα του κιβωρίου είναι γκριζοπράσινο, υποδηλώνοντας μάρμαρο ή αργυρή επένδυση. Στην κορυφή υπάρχει μια πρόσφρη μορφή του Χριστού, που κρατάει κόκκινο ειλτάριο και ειλγοί. Η μορφή, που επιγράφεται IC XC και φοράει ασυνήθιστο φαρδύ χρυσό περιλαίριο (εν μέρει απολεπισμένο) επάνω από τον ανοικτό μπλε χιτώνα, θεωρείται ότι απεικονίζει τον Χριστό Ερμανουήλ. Η παρουσία μιας τέτοιας μορφής στην κορυφή του κιβωρίου είναι επίσης ασυνήθιστη.

Η ίδια η φορητή εικόνα της μικρογραφίας παριστάνει την Παναγία Οδηγήτρια σε προτομή και σε χρυσό φόντο. Το πρόσωπο και τα ενδύματα της Παναγίας έχουν απολεπιστεί. Ο Χριστός, με χρυσά ενδύματα, που ακουμπάει άνετα στο αριστερό της χέρι, διατηρείται σε καλύτερη κατάσταση, όπως και οι δύο στυβαίοι άγγελοι στις επάνω γωνίες της εικόνας. Κατά μήκος του επάνω οριζώντιου πλαίσιου της εικόνας υπάρχει ιτιχομένο ύψασμα σε ζωπό κόκκινο χρώμα, δερμένο στις γωνίες, το οποίο πέφτει στα πλάγια. Στο κέντρο του πλαισίου της εικόνας, στο κάτω μέρος, διακρίνεται μια άλλη εικόνα, ομοιαστικά μια παραλλαγή της μεγαλύτερης σε ομίχρωση (αν και λείπουν οι δύο άγγελοι). Εκατέρωθεν της εικόνας υπάρχουν δύο καντύλια, τα οποία κρέμονται από ράβδους που προβάλλουν διαγωνίως προς τα κάτω από τις γωνίες του επιστύλιου και φθάνουν ακριβώς μπροστά στην εικόνα. Η εικόνα είναι στερεωμένη, μέσω δύο διαγώνιων ξύλινων δοκών και μιας κεντρικής ράβδου, σε μεγάλη διπλή βάση, η οποία είναι σχεδόν τετραγωνή στο κάτω μέρος και στενεύει προς τα επάνω. Μπροστά από τη βάση, σε πρώτο πλάνο, διακρίνεται γκριζό λιθοστρωτό δάπεδο με ένθετο σχέδιο και μετάλλιο από πορφύριτη.

Δύο μορφές, ένας άνδρας και μια γυναίκα, αντιμέτωποι, γονατίζουν στο δάπεδο εκατέρωθεν της εικόνας. Ο άνδρας, ο οποίος έχει πυκνά σκούρα μαλλιά και γενειάδα, φοράει χειριδωτό κόκκινο χιτώνα με ζώνη, από την οποία κρέμεται μικρό κορμάτι λευκού υψάσματος. Η γυναίκα φοράει λευκό χιτώνα, κάτω από πλοίοιο κόκκινο μανδύα με μακριά ουρά. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της έχουν απολεπιστεί, αλλά προφανώς φορούσε κάλυμμα κεφαλής και πέπλο, χρώματος ανοιχτού γκριζού, που φθάνει έως τους ώμους της. Και οι δύο μορφές τείνουν τα χέρια τους προς την εικόνα. Ο άνδρας κλίνει ελαφρά προς τα εμπρός και έχει τα χέρια του το ένα κοντά στο άλλο, σαν να κρατούσε κάποιο αντικείμενο. Κοιτάζει προς τα επάνω, προς την εικόνα. Η γυναίκα είναι πιο ευθυτενής και τα χέρια της έχουν μεγαλύτερη απόσταση μεταξύ τους. Πίσω από τον άνδρα, αριστερά από την εικόνα της Παναγίας και ζωγραφισμένες σε ελάχιστα μικρότερη κλίμακα από ό,τι το ζευγάρι στο πρώτο πλάνο, στέκουν δύο αγέννητοι νέοι και ένα παιδί. Φορούν κόκκινους χιτώνες -οι δύο νέοι με ζώνη- και τείνουν τα χέρια τους προς την εικόνα.

Δεξιά στέκουν τρία ακόμα πρόσωπα, ισοψηφί, ασκεπή, τα οποία επίσης χειρονομούν προς την εικόνα. Φορούν ίδιους κόκκινους χιτώνες, χωρίς ζώνη όμως, και θα μπορούσαν άνετα να ταυτιστούν με νεαρές γυναίκες.

Μεγάλο μέρος του χώρου κάτω από το κιβώριο καλύπτεται από ζωγραφισμένο δικτυωτό κιγκλιδώμα, αποτελούμενο από μικρούς μεταλλικούς κρίκους. Ένα τμήμα του κιγκλιδώματος σχηματίζει χαμηλό οριζόντιο φράγμα, περίπου στο ύψος της μέσης των μορφών, που χωρίζει τις όρθιες μορφές από τις γονατιστές. Το επάνω μέρος του κιγκλιδώματος πλαισιώνει την εικόνα στις τρεις πλευρές της, προεξέχοντας αποδιδλώνεται ότι στέκει έως ένα σημείο ακριβώς επάνω από τα κεφάλια των όρθιων μορφών, και συνεχίζει προς τα κάτω, στα πλάγια, ανάμεσα στις όρθιες μορφές και τους κίονες του κιβωρίου. Η οχέση ανάμεσα στα δύο τμήματα του κιγκλιδώματος είναι σαφής, αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο θεατής και το ζευγάρι που γονατίζει βρίσκονται έξω, μπροστά από το κιγκλιδώμα, ενώ οι άλλες μορφές υποδιδλώνεται ότι στέκουν πίσω από το κιγκλιδώμα, μίση στο μικρό παρεκκλήσιο της εικόνας.

Η όλη σκηνή, με το κιβώριο και τα υπόλοιπα στοιχεία, περικλείεται σε εζωτερικό χρυσό ορθογώνιο με τρίλοβη ταινιωτή επίστεψη, που έχει ανοιχτό γαλάζιο χρώμα και κοσμεύεται με μικρά μαύρα τετράγωνα. Την όλη μικρογραφία περιβάλλει, επαναλαμβανοντας το σχήμα της, ένα λεπτό χρυσό σχοινοειδές μορφοτύπο. Στις γωνίες επάνω από το τρίλοβο εικονίζονται δύο μπλε γερανοί, ζωγραφισμένοι με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία μοιάζουν σαν να βγήκαν από την αρχή ενός εσαγγελίου και ρας υπενθυμίζουν ότι, παρά την αλθοφάνεια της σκηνής, δεν έχουμε να κάνουμε παρά με μια μικρογραφία σε ιερό βιβλίο.

Η ταυτότητα των μορφών αμφισβητείται. Καμιά δεν ανήκει σε κληρικό ή μοναχό. Θα μπορούσαν να είναι αλοι μέλη της ίδιας οικογένειας, με τους γονείς να γονατίζουν μπροστά και τα παιδιά να στέκουν πίσω, χωρισμένα ανάλογα με το φύλο τους. Ο γενειοφόρος άνδρας φέρει κάποιο διακριτικό αξίωματος -το μαντίλι στη ζώνη του-, αλλά δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί για ποιο αξίωμα πρόκειται. Η εικόνα θα μπορούσε να αποτελεί πολύτιμο κτήμα της συγκεκριμένης οικογένειας. Άλλωστε, στο Βυζάντιο εικόνες περιλαμβάνονταν συχνά στα πολύτιμα αντικείμενα μιας οικογένειας και περνούσαν από γενιά σε γενιά (Οικονομίδης 1991, 39-44).

Ωστόσο, το επιβλητικό αρχιτεκτόνημα και το μέγεθος της εικόνας, καθώς και η ουσιαστικά πανομοιότυπη ενδυμασία των μορφών, υποδηλώνουν ότι πιθανότατα πρόκειται για μέλη χοροδίας, η οποία θα μπορούσε να περιλαμβάνει και παιδιά (Moran 1986), ή για μέλη αδελφότητας λαϊκών, απειρομένης στην υπηρεσία της συγκεκριμένης εικόνας. Αδελφότητες αυτού του είδους, που μαρτυρούνται από τον 10ο τουλάχιστον αιώ-

να και διακρίνονταν από την ενδυμασία τους, μπορούσαν να περιλαμβάνουν γυναίκες και ορισμένες φορές είχαν κληρονομικό χαρακτήρα, δηλαδή τη φροντίδα μιας συγκεκριμένης εικόνας αναλάμβαναν τα μέλη μιας και μόνης οικογένειας. Η αδελφότητα λιτανεύει την εικόνα και διαχειρίζεται τις γενικότερες δραστηριότητες της (Sevcenko 1995). Ποια εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας θα μπορούσε να είναι αυτή; Οι άγγελοι στις γωνίες δεν αποτελούν ασφαλή ένδειξη. Εμφανίζονται σε εικόνες της Οδηγήτριας ήδη από το 12ο αιώνα. Το κόκκινο χρώμα των ενδυμάτων συμφωνεί με τα ενδύματα που φορούσαν τα μέλη της αδελφότητας της πλέον φημισμένης Παναγίας Οδηγήτριας, της Παναγίας της μονής Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη, αν και οι μορφές εδώ δεν φορούν το χαρακτηριστικό κάλυμμα κεφαλής της αδελφότητας. Είναι, λοιπόν, πιθανό ότι η μικρογραφία αναπαριστάει τη συγκεκριμένη Οδηγήτρια, το παλλάδιο της Κωνσταντινούπολης, μέσα στο αρχιτεκτόνημα. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε, ωστόσο, ότι πολλές εκκλησίες έξω από την Κωνσταντινούπολη καυχόνταν για τις δικές τους λιτανευτικές εικόνες της Παναγίας Οδηγήτριας. Αυτή που λιτανευόταν στους δρόμους της Θεσσαλονίκης από το 12ο έως το 15ο αιώνα, για παράδειγμα, είχε επίσης τη δική της αδελφότητα, καθώς και το δικό της «οίκο» ή παρεκκλήσιο. Η εικόνα στη μικρογραφία θα μπορούσε, επομένως, να αναπαριστάει μια σημαντική εικόνα της Παναγίας σε κάποιον άλλο τόπο –τη Θεσσαλονίκη, το Μυστρά ή την Κύπρο– και όχι στην Κωνσταντινούπολη.

Στο σημείο αυτό θα ήταν ευχής έργο να γνωρίζαμε την ακριβή σχέση μεταξύ της προϊσογωγικής δέσμης ψαλλών και του ίδιου του ψαλτηρίου. Αν η δέσμη επιουάφθηκε αργότερα, τότε το δίγλωσσο περιεχόμενο του χειρογράφου δεν βοηθάει ουσιαστικά καθόλου στην κατανόηση της προμετωπίδας, η οποία μπορεί να αποδοθεί σε οποιοδήποτε καλλιτεχνικό κέντρο επιλέξουμε. Όμως, αν η δέσμη αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα του χειρογράφου από την αρχή, ο δίγλωσσος χαρακτήρας των κειμένων και η σύνδεση του συναζαρίου με την Αρμολόχο είναι σημαντικά. Θα μπορούσε τότε να υποστηριχθεί –αν και θα απαιτούνταν οίγουρα αποδείξεις– ότι το ζεύγος δώρισε το ψαλτήριο σε μια εκκλησία της Παναγίας στην Κύπρο, όπου υπήρχε σημαντική λιτανευτική εικόνα της Παναγίας, την οποία υπηρετούσε μια αδελφότητα, ίσως μια εικόνα την οποία τρούσαν Έλληνες και Λατίνοι εξίσου. Αν και όλα τα στοιχεία της μικρογραφίας –αρχιτεκτονική, ενδυμασίες, χειρονομίες προσευχής, με εξαίρεση ίσως τον Χριστό στην οροφή– είναι ουσιαστικά βυζαντινά, οι εντυπωσιακά ακριβείς αναφορές στο περιβάλλον της εικόνας είναι σπάνιες και μας ενθαρρύνουν να ψάξουμε πέρα από τα όρια του Βυζαντίου. Οι ομοιότητες με την κωνσταντινουπόλιτική εικόνα της Οδηγήτριας



και την αδελφότητά της θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι σκόπιμες, οδηγώντας μας προς την εκδοχή μιας κυπριακής εικόνας της Παναγίας με ανάλογη πολιτική σημασία. Περαιτέρω έρευνες ίσως αποκαλύψουν την ταυτότητα της εικόνας και των ντεμένων στα κόκκινα προσατών της.

Nancy Sevcenko

Εκδόσεις: Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum, Βερολίνο 1939. Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκά, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 1963.

Zimelien: Abendländische Handschriften des Mittelalters aus der Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Βερολίνο 1975.

Βιβλιογραφία: Wescher 1931, 25-30, niv. 25. Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum, αρ. 249. Grabar 1960, 128, εικ. 8. Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκά, αρ. 286. Boese 1966, 66-67. Belting 1970, 5-6, 72-75, εικ. 1-3. Zimelien, αρ. 6. Buchthal 1975, 143-177, ιδίαιτ. 149-152, εικ. 10-11. Spatharakis 1976, 45-48, εικ. 16. Havice 1984, 79-142. Cormack 1997γ, 58, εικ. 9.

30,5 × 22,5 εκ. (273 φύλλα)

Ευαγγελιστήριο

Περγαμνή

13ος αιώνας

Αίγυπτος, μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά, αρ. 233

Ο κώδικας αρ. 233 της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά είναι ένα βυζαντινό ευαγγελιστήριο που περιλαμβάνει όλες τις ημέρες της εβδομάδας. Δεν διαθέτει χρονολογημένο κολοφόνο, αλλά, με βάση το ύψος του χειρογράφου, μπορεί να χρονολογηθεί στο 13ο αιώνα. Στα κάτω περιθώρια των φ. 65ν και 66 υπάρχουν δύο διαμεσολαβητικές προσευχές για τρεις οικογένειες: *Δέσποινα του δούλου του Θεού Θωμά και της συμβίου αυτού Ευδοκίας και κυρού Γεωργίου και της συμβίου αυτού Μαρίας της (σεβαστής). Δέσποινα του δούλου του Θεού Αθανασίου άμα και της συμβίου αυτού Ήρηνης και του τέκνου αυτού Νικολάου και του πατρός αυτού Νικολάου και της μητρός αυτού Ήρηνης και της αδελφής αυτού Μαρίας.* Ο κώδικας είναι γραμμένος σε μικρογράμματη γραφή, σε δύο στήλες με σπειρώσεις στα αραβικά. Έχει διακοσμημένα αρχιγράμματα, καθώς και τρεις απεικονίσεις ευαγγελιστών: του Ματθαίου (φ. 32ν), του Μάρκου (φ. 67ν) και του Λουκά (φ. 87ν). Το ύψος των μικρογραφιών χαρακτηρίζεται από την ογκώδη πιχολογία, τα έντονα λευκά φάτα και τη χρήση αποχρώσεων του ανοιχτού πράσινου, του μπλε, της ώχρας και του κόκκινου. Το πρόσωπο και ο λαιμός αποδίδονται με οχηματοποιημένες ριτίδες και αντιτοίχιους μύς.

Το βυζαντινό ευαγγελιστήριο είναι λειτουργικό βιβλίο με αποσπάσματα των τεσσαράων Ευαγγελίων, διατεταγμένα σε δύο κύκλους, σύμφωνα με τη ροή του λειτουργικού έτους. Ο πρώτος κύκλος, που ονομάζεται συναξάριον, περιλαμβάνει τις κινητές εορτές από Πάσχα σε Πάσχα. Περιέχει περικοπές και από τα τέσσερα Ευαγγέλια: η περίοδος από το Πάσχα έως την Πεντηκοστή βασίζεται σε αναγνώσματα από το κατά Ιωάννην, από την Πεντηκοστή έως τον Σεπτέμβριο στο κατά Ματθαίον, από τον Σεπτέμβριο έως τη Μεγάλη Τεσσαρακοστή στο κατά Λουκάν και από τη Μεγάλη Τεσσαρακοστή έως την Κυριακή των Βαΐων στο κατά Μάρκον (το υπόλοιπο περιεχόμενο αντλείται από περικοπές και των τεσσαράων Ευαγγελίων). Ο δεύτερος κύκλος, το μινολόγιον, περιλαμβάνει τις σταθερές εορτές και τις εορτές των αγίων από την 1η Σεπτεμβρίου έως την 31η Αυγούστου, με τις περικοπές των Ευαγγελίων, οι οποίες διαβάσκονται σε αυτές τις περιστάσεις. Το υπόλοιπο του ευαγγελιστηρίου περιλαμβάνει περικοπές του όρθρου της Αναστάσεως.

Τα βυζαντινά ευαγγελιστήρια εμφανί-

στηκαν μετά την Εικονομαχία. Τουλάχιστον 200 έχουν σωθεί, τα περισσότερα από τα οποία δεν είναι εικονογραφημένα. Λίγα μόνο χειρόγραφα κομοούνται με απεικονίσεις των ευαγγελιστών, ενώ ακόμα λιγότερα, που χρονολογούνται κυρίως από τα τέλη του 9ου έως το 12ο αιώνα, κομοούνται με πιο εκτεταμένους εικονογραφικούς κύκλους.

Οι απεικονίσεις των ευαγγελιστών στα βυζαντινά ευαγγελιστήρια αναπαράγουν την καθιερωμένα εικονογραφία των τετραεγγέλων. Νέες εικονογραφικές λύσεις, όπως στην παράσταση με τον ευαγγελιστή Λουκά στο χειρόγραφο αρ. 233 της μονής Σινά, σπανίζουν. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή απεικόνισή του ως συγγραφέα, ο ευαγγελιστής εμφανίζεται εδώ ως ζωγράφος που φιλοτεχνεί την εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Αν και μια πρώτη απεικόνισή που παραπέμπει στο θρόλο του Λουκά ως ζωγράφου της πρώτης εικόνας της Παναγίας εμφανίζεται ήδη στο χειρόγραφο Τάφου 14, του 11ου αιώνα (αρ. κατ. 56), η παλαιότερη απεικόνισή της συγκεκριμένης οκνήτης που γνωρίζουμε εμφανίζεται στο βυζαντινό ευαγγελιστήριο Cod. gr. 25, φ. 52ν, της Βιβλιοθήκης του Harvard, στο Cambridge Mass. Το χειρόγραφο γράφτηκε τον 11ο αιώνα, αλλά η εικονογράφησή του έγινε έναν αιώνα αργότερα. Κατά πάσα πιθανότητα, οι μικρογραφίες ζωγραφίστηκαν στην ανατολική Μεσόγειο, όπως υποδηλώνεται από τη χρήση του κόκκινου του κινναβάρους για το μαφόριό της Παναγίας και από τη διάστικτη περιφέρεια των φωτοστεφάνων. Η απεικόνισή του Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία στον κώδικα gr. 25 της Βιβλιοθήκης του Harvard (Πιν. 210), πλαισιώνεται από αφίδα που σπριζέται σε στριπτούς κίονες. Ο Λουκάς κάθεται σε καθίσμα χωρίς ερειώσιμο, επάνω σε μαξιλάρι. Με το δεξί του χέρι ολοκληρώνει μια εικόνα, στην οποία η Παναγία αγκαλιάζει σφιχτά το θείο Βρέφος και με τα δύο της χέρια. Στο χειρόγραφο αρ. 233 της μονής Σινά η απεικόνισή του ευαγγελιστή Λουκά κομοεί την αρχή του τμήματος του συναξαρίου με κείμενα από το κατά Λουκάν (γ, 19-22). Ο ευαγγελιστής, που ταυτίζεται ρητά με επιγραφή ως *Ὁ ἄγιος Λουκάς*, κάθεται σε σκαλιστό ξύλινο θρόνο, με τα πόδια του ακουμπισμένα σε κόκκινο μαξιλάρι. Φοράει μπλε χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο. Στο αριστερό του χέρι κρατάει ένα μικρό δοχείο με χρώμα, ενώ υψώνει το δεξί για να προσέθει με το πινέλο τις τελευταίες λεπτομέρειες σε μια όμορφη εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Η Παναγία κρατάει τον Χριστό στο δεξί της χέρι, ενώ με το ελεύθερο αριστερό κάνει μια χειρονομία προς το μέρος του. Πρόκειται για ανεστραμμένη έκδοσή του τύπου της Οδηγήτριας. Η Παναγία και το θείο Βρέφος έχουν κόκκινους φωτοστεφάνους. Ο Χριστός φοράει χιτώνα στο χρώμα της ώχρας και κόκκινο ιμάτιο, ενώ η Παναγία είναι καλυμμένη με μπλε μαφόριο. Και οι δύο μορφές συνοδεύο-

νται από τα συνηθισμένα συμπλήματα *MP ΘΥ* και *IC XC*. Η εικόνα σπριζέται σε περίπλοκη ξύλινη βάση, που περιλαμβάνει και μικρή θήκη για τα πινέλα και τα χρώματα.

Δύο ακόμα μορφές εμφανίζονται σκαλισμένες στην πλευρά του ξύλινου θρόνου. Και οι δύο φέρουν πλατύγυρα οκιάδια. Ο ένας παίζει φλογέρα και στρέφει το βλέμμα του προς την εικόνα της Παναγίας. Οι μορφές αυτές θυμίζουν τους ποιμένες στη οκνή της Γέννησης, όπως παρουσιάζονται σε μια εικόνα των αρχών του 14ου αιώνα στα Σκόπια (Weitzmann κ.ά. 1982, πιν. στη σ. 172) ή σε μια σύνθεση των αρχών του 15ου αιώνα από την Κύπρο, στο Βρετανικό Μουσείο (*Byzantium*, αρ. 228). Σε αυτές τις εικόνες οι ποιμένες προσκούντο το θείο Βρέφος. Η ανάλογη παρουσία των δύο μορφών στη μικρογραφία του Σινά παραπέμπει, λοιπόν, στην παραδοσιακή οκνή της Γέννησης.

Η μικρογραφία του Σινά πλαισιώνεται από δύο ταινίες με φύλλα άκανθας. Ζωγραφισμένα με κόκκινο, πράσινο και μπλε χρώμα, τα φύλλα είναι διατεταγμένα με μορφή διαδοχικών κόνων. Έξι ζεύγη πτηνών (παγώνια, πελεκάνοι, φασιανοί και περιστέρια) κορνιζίζουν στους μίχους διαφορετικών βλαστών της άκανθας και λυγίζουν τους λαιμούς τους επάνω από τους υπερκείμενους κόνους. Τα πτηνά μοιάζουν να πίνουν νερό συγκεντρωμένο στις λεκάνες που σχηματίζουν οι κάψες της άκανθας. Η μικρογραφία αποτελεί ζωγραφική απόδοση του θρόλου του αποστόλου Λουκά, που ζωγράφιζε την πρώτη εικόνα της Παναγίας (Bacci 1998, 114-129). Ο μύθος γεννήθηκε κατά τη διάρκεια της Εικονομαχίας (726-843) με σκοπό να αποδείξει τη νομιμότητα της λατρείας των εικόνων. Υποστηρίζοντας την ύπαρξη ενός «πορτρέτου» της Παναγίας, που φιλοτεχνήθηκε από τον ευαγγελιστή Λουκά όσο αυτή ζούσε, οι δημιουργοί του θρόλου εξασφάλισαν την αποστολική προέλευση και τη θεϊκή έγκριση των εικόνων. Ο Ανδρέας Κρήτης, τον 8ο αιώνα, υποστήριξε ότι η πρωτότυπη εικόνα φυλασσόταν στην Ιερουσαλήμ ή στη Ρώμη, και όχι στην Κωνσταντινούπολη (PG 97, 1301D, 1304C). Ομοίως, η *Επιστολή των τριών πατριαρχών της Ανατολής*, στα μέσα του 9ου αιώνα, ανέφερε την Ιερουσαλήμ ως τόπο όπου βρισκόταν η εικόνα του Λουκά (Munitiz κ.ά. 1997, 39). Ο Συμεών ο Μεταφραστής (950-1022) μνημονεύει επίσης μια εικόνα της Παναγίας, ζωγραφισμένη από τον ευαγγελιστή, αλλά δεν διευκρινίζει πού βρίσκεται (PG 115, 1136B). Τέλος, το *Συναξάριον* της Κωνσταντινούπολης, του 10ου αιώνα, στο εδάφιο για την ημέρα της εορτής του αποστόλου Λουκά, στις 18 Οκτωβρίου, τον αναφέρει ως γιατρό και ζωγράφο, ο οποίος ζούσε στην Αντιόχεια (PG 117, 113D).

Η Ρώμη και η Ιερουσαλήμ διέθεταν ήδη σημαντικό αριθμό εικόνων της Παναγίας κατά την περίοδο πριν από την Εικονομαχία (Wolf 1990. *De vera effigie*).



Αντίθετα, στην Κωνσταντινούπολη η λατρεία της Παναγίας επικεντρωνόταν κατά την προεικονομαχική περίοδο σε τερά λείψανα και όχι σε εικόνες. Η λατρεία των εικόνων αναπτύχθηκε στην Πρωτεύουσα μόνο από τα μέσα του 10ου αιώνα και εξής (Pentcheva, υπό έκδοση). Από τη στιγμή πάντως που εμφανίστηκαν εικόνες της Παναγίας γεννήθηκε και η ανάγκη να προσαρμοστούν οι παλαιοί θρύλοι στις νέες λατρευτικές συνθήκες. Κατά αρκετά παράδοχο τρόπο, τα πραιρότερα κείμενα για το συσχετισμό του θρύλου του Λουκά με μια εικόνα της Παναγίας στην Κωνσταντινούπολη προέρχονται από τη λατινική Δύση: τις αφηγήσεις των προσκυνητών *Anonymus Mercati* και *Anonymus Tarragonensis* 55, στο δεύτερο μισό του 11ου αιώνα

(Ciggaar 1976, 211-267. Ciggaar 1995, 117-140), και την ομιλία του Φιλαγάρου Κεραμέως της Σικελίας (περ. 1140) (Taibbi 1969, xix. PG 132, 440A, 441A). Ο Φιλαγάρος αναφέρει ότι η εικόνα της Παναγίας που φιλοτέχνησε ο Λουκάς φυλάσσεται στην Κωνσταντινούπολη, ενώ οι δύο ανώνυμες αφηγήσεις ταυτίζουν την εικόνα με την Οδηγήτρια. Με βάση γραπτές μαρτυρίες, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι έως τα μέσα του 11ου αιώνα ο θρύλος του Λουκά είχε τελικά συσχετισθεί με μια εικόνα στην Κωνσταντινούπολη, και συγκεκριμένα με την Οδηγήτρια. Η μικρογραφία του χειρογράφου αρ. 233 της ροής Σινά κάνει σαφή το συσχετισμό αυτό, παρουσιάζοντας την εικόνα της Παναγίας θρεφόμενης ως ανεστραμμένη εκδοχή του τύπου της Οδηγήτριας. Κατά τον ίδιο τρόπο, το

χειρόγραφο gr. 25 στη Βιβλιοθήκη του Harvard φέρει απεικόνιση που θυμίζει τη διάσημη κωνσταντινουπολίτικη εικόνα. Και τα δύο χειρόγραφα προέρχονται από την ανατολική Μεσόγειο. Αναρωτιέται κανείς αν αποτελεί απλή σύμπτωση ότι τόσο οι γραπτές πηγές όσο και οι απεικονίσεις του θρύλου του Λουκά προέρχονται από τη λατινική Δύση ή από περιοχές που βρίσκονταν υπό την επιρροή της. Μάπως η λατινική Δύση ήταν τελικά αυτή που εισήγαγε το θρύλο του Λουκά στη μεσοβυζαντινή αντίληψη για τις εικόνες της Παναγίας;

Bissera V. Pentcheva

Βιβλιογραφία:
Belting 1990, εικ. 14.

32 x 25,5 εκ. (φύλλα 314)
Λειτουργικές Ομιλίες Γρηγορίου του Ναζιανζηνού
Περγαμηνή
11ος αιώνας (1060-1081)
Κωνσταντινούπολη
Ιεροσόλυμα, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη,
Τάφου 14

Το χειρόγραφο Τάφου αρ. 14 είναι ένα από τα πιο πολύτιμα χειρόγραφα της Βιβλιοθήκης του Ελληνικού Πατριαρχείου Ιεροσολύμων. Περιέχει δεκαέξι ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού, ένα λόγο για τη Γέννηση που αποδίδεται στον Ιωάννη τον Δαμασκινό και οχόλια του Ψευδο-Νόννου για τις μυθολογικές αναφορές σε τέσσερις ομιλίες του Γρηγορίου. Το κείμενο είναι διατεταγμένο σε δύο στήλες των 27 αράδων η καθεμιά. Μόνο τα οχόλια του Ψευδο-Νόννου είναι γραμμένα σε μία μόνο στήλη (πιθανόν δεν ανήκαν στο αρχικό χειρόγραφο). Δεν υπάρχει κολοφώνας που να αναφέρει τη χρονολογία και την προέλευση του χειρογράφου. Μια παλαιότερη σημείωση στο φύλλο 306 (307)ν οβήστικε αργότερα. Ωστόσο, η ποιότητα των μικρογραφιών και ο χαρακτήρας των κοσμημάτων υποδηλώνουν προέλευση από την Κωνσταντινούπολη.

Από τις 93 συνολικά μικρογραφίες, περισσότερες από 60 συνοδεύουν την ομιλία της Γέννησης του Ιωάννη Δαμασκίνου. Είναι ζωγραφισμένες στη δεξιά στήλη, κατευθείαν επάνω στην περγαμηνή, χωρίς φόντο. Οι υπόλοιπες μικρογραφίες, που αποτελούν προμετωπίδες κάθε ομιλίας του Γρηγορίου, καταλαμβάνουν ολόκληρο το χώρο των δύο στήλων, σε ορθογώνιο πεδίο με χρυσό φόντο. Οι μορφές είναι επιμήκεις, η ψυχολογία αποδίδεται γραμμικά, η μορφολογία είναι αβρή χωρίς έντονες φωτοσκιάσεις, τα χρώματα απαλά με περιστασιακή χρήση χρυσού. Όσον αφορά το ύψος, οι μικρογραφίες του χειρογράφου αυτού θυμίζουν το ψαλτήριο του Θεοδώρου (Βρετανικό Μουσείο, cod. Add. 19352) και το τετραεγγέλιο στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού, gr. 74.

Η ομιλία του Ιωάννη Δαμασκίνου για τη Γέννηση καταλαμβάνει μόνο είκοσι φύλλα (92(93)r-112(113)v). Φαίνεται πως το κείμενο του Ιωάννη ήταν δημοφιλές στο δεύτερο μισό του 11ου αιώνα. Οι δύο μοναδικές εικονογραφημένες εκδόσεις του, το χειρόγραφο Τάφου αρ. 14 και το λίγο μεταγενέστερο αρ. 14 της μονής Εοφηγμένου (περ. 1070-1110), χρονολογούνται στην περίοδο αυτή. Και τα δύο χειρόγραφα παρουσιάζουν πλούσιους αφηγηματικούς κύκλους, οι οποίοι δημιουργήθηκαν ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο. Η μεγάλη διάδοση της ομιλίας κατά τον 11ο αιώνα έχει συνδεθεί με τον κύκλο του Ψελλού, που εντυ-

φούσε στο νεοπλατωνισμό και την αστρολογία (Cacharelis 1995).

Η ομιλία του Ιωάννη Δαμασκίνου για τη Γέννηση, που χρονολογείται στον 8ο αιώνα, ενσωματώνει μια μάλλον εξωτική ανώνυμη αφήγηση του 5ου αιώνα, που είναι γνωστή με τον τίτλο: «Θρησκευτικές έριδες στην αυλή των Σασσανιδών». Στην αφήγηση αυτή, ιέρειες και αγάλματα παγανιστικών θεοτήτων προφητεύουν τη Γέννηση του Χριστού. Ο βασιλιάς των Περωών Κύρος, λαμβάνοντας υπόψη τους χρησμούς, στέλνει τους τρεις Μάγους να αποδώσουν τιμές στον Χριστό και στην Παναγία, και να φέρουν πίσω μια ζωγραφισμένη εικόνα της Παναγίας με το θείο Βρέφος. Το κείμενο περιλαμβάνει μια ενδιαφέρουσα περιγραφή της Παναγίας, κατά τη συνάντησή της με τους Μάγους: *ήν γάρ αὕτη μικρὸν δέ τῶ μικρὴ ἀνανεύουσα, τῷ δὲ σώματι τρυφερὰ, στοχασουσα πᾶς τριγῶρα* (Ευστρατιάδης 1921, 37). Τα ξανθά μαλλιά της Παναγίας αποτελούν χαρακτηριστικό που προκαλεί μάλλον έκπληξη. Ωστόσο, μνημονεύονται και σε άλλες περιγραφές της Παναγίας, όπως το κείμενο του 11ου αιώνα για την εικόνα της Μαρίας-Ρωμαίας (von Dobschütz 1899, 237).

Οι τρεις μικρογραφίες του φύλλου 106 (107)ν, σε κατακόρυφη σειρά στη δεξιά στήλη, απηχούνται τα ακόλουθα γεγονότα. Η πρώτη από επάνω σκηνή παρουσιάζει την Παναγία σε κάθισμα χωρίς ερεισίστωτο, μπροστά σε κτίσμα με επικλινή στέγη. Στα γόνατά της διακρίνεται το θείο Βρέφος. Ο μικρός Χριστός κρατάει ελιπτήριο και ευλογεί με το δεξί του χέρι. Μπροστά στην Παναγία κάθεται ένας ζωγράφος, με το κεφάλι του ανασηκωμένο. Είναι προσελμένος στο «μοντέλο» του, ενώ με το δεξί του χέρι προσθέτει τις τελευταίες πινελιές στην προσωπογραφία της Παναγίας βρεφοκρατούσας. Μπροστά του διακρίνεται ένα χαμηλό τραπέζι, με χρώματα και πινέλα. Κάτω από τη σκηνή αυτή, οι Μάγοι μαζί με έναν Πέρον πλοσιάζουν και προσκυνούν την εικόνα, η οποία είναι τώρα τοποθετημένη στο τύμπανο περσικού ναού. Στην τρίτη, τέλος, σκηνή εικονίζονται οι τρεις Μάγοι να κρατούν το θείο Βρέφος. Πρόκειται για μια ασυνήθιστη απεικόνιση: ο Χριστός-Βρέφος, τον οποίο σκίβει να σηκώσει ο γηραιότερος Μάγος, γίνεται ο γενειοφόρος Χριστός στα χέρια του μεσήλικα Πέρον και τελικά ο γέρον Χριστός, γνωστός ως «Παλαιός των Ημερών», στην αγκαλιά του νεότερου Μάγου. Στην άκρη αριστερά η Παναγία παρατηρεί καθισμένη αυτό το υπερφυσικό όραμα της πολύμορφης θείκης παρουσίας.

Η σκηνή με τον Πέρον καλλιτέχνη που ζωγραφίζει την Παναγία βρεφοκρατούσα απεικονίζεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο στο άλλο χειρόγραφο της ίδιας περιόδου: το αρ. 14 της μονής Εοφηγμένου. Εδώ η Παναγία απεικονίζεται στο εσωτερικό ενός σπηλαίου, καθιστή, με το θείο Βρέφος στο έδαφος, δίπλα της. Ο ζωγράφος, που αποδίδει-

ται ως παιδί σύμφωνα και με το κείμενο, κρατάει ένα άσπρο φύλλο στα χέρια του και έχει τα μάτια του προσηλωμένα στο «μοντέλο» του. Οι σημαντικές εικονογραφικές διαφορές μεταξύ των χειρογράφων αρ. 14 της μονής Εοφηγμένου και Τάφου 14 αποδεικνύουν την απουσία καθιερωμένων προτύπων στην απεικόνιση της συγκεκριμένης σκηνής και τον πειραματισμό σε νέους εικονογραφικούς τύπους.

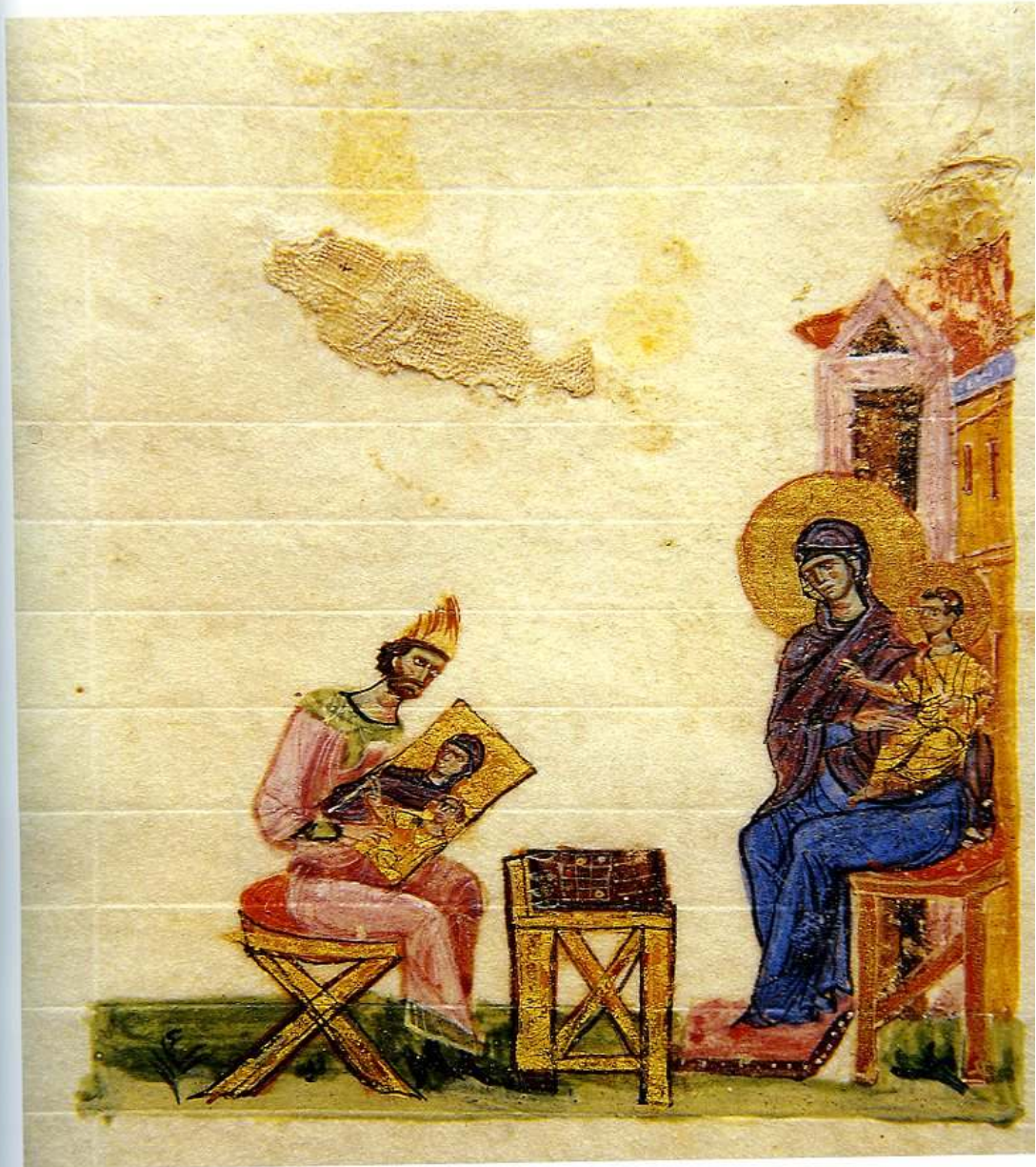
Ο πέρονος καλλιτέχνης που ζωγραφίζει την Παναγία στο χειρόγραφο Τάφου 14 παραπέμπει στον πολύ πιο διαδεδομένο θρύλο του ευαγγελιστή Λουκά που ζωγραφίζει την Παναγία βρεφοκρατούσα. Η ιστορία του Λουκά, που διαδόθηκε ευρύτερα τον 8ο αιώνα, αφορούσε μια εικόνα που φιλοσούταν στη Ρώμη ή στην Ιερουσαλήμ και όχι στην Κωνσταντινούπολη (Ανδρέας Κρήτης PG 97, 1304C). Μόνο στα τέλη του 11ου αιώνα ο θρύλος του ευαγγελιστή ως προσωπογράφου της Παναγίας συνδέθηκε με την εικόνα της Κωνσταντινούπολης, την Οδηγήτρια. Η μικρογραφία του χειρογράφου Τάφου 14, που φιλοτεχνήθηκε εκείνη την εποχή περίπου, αν και δεν αναριθμείται ακριβώς την ιστορία του Λουκά, παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με αυτή. Ο πέρονος καλλιτέχνης που ζωγραφίζει την Παναγία παραπέμπει στον ευαγγελιστή Λουκά, ενώ και το έργο που διακρίνεται στα χέρια του θυμίζει την Οδηγήτρια. Υπάρχουν μόνο μικρές εικονογραφικές διαφορές ανάμεσα στην απεικόνιση του χειρογράφου Τάφου 14 και στην εικόνα της Οδηγήτριας (το δεξί χέρι της Παναγίας, αντί να χερνούνται προς τον Χριστό, ακουμπάει απαλά στο γόνατό του).

Η σειρά των εικονογραφικών αυτών ομοιοτήτων οδήγησαν στη σύνδεση της συγκεκριμένης μικρογραφίας με τον ευαγγελιστή Λουκά και την εικόνα της Οδηγήτριας, παρερμηνεύοντας το αρχικό της θέμα. Αναμφίβολα, η μικρογραφία του χειρογράφου Τάφου 14 παρουσιάζει εικονογραφικά και θεματικά χαρακτηριστικά που αργότερα διαμόρφωσαν την ταυτότητα της εικόνας της Οδηγήτριας και το θρυλικό παρελθόν της. Επιπροσθέτως, η συγκεκριμένη μικρογραφία αποτελεί εικονογραφική δήλωση Ορθοδοξίας, αφού με το να παρουσιάζει τη στιγμή κατά την οποία φιλοτεχνείται μια αυθεντική προσωπογραφία της Παναγίας βρεφοκρατούσας, στήριξη τη νομιμότητα της λατρείας των εικόνων.

Bissera Pentcheva

Βιβλιογραφία:

Παναδόπουλος-Κεραμείς 1891, 45-65. Ευστρατιάδης 1921, 23-42. Galavaris 1969, 222-227. Avner 1982, 459-467. Lafontaine-Dosogne 1987, 211-224. Cacharelis 1995.



25,6 × 13,6 εκ.

Ελεφαντοστό

10ος-11ος αιώνας

Κωνσταντινούπολη;

Ουτρέχτη, Catharijneconvent, αρ. ευρ. ABM
b.i. 751

Μεσαίο φύλλο τριπτύχου με τοξωτή απόληξη. Εικονίζεται η Παναγία Οδηγήτρια, όρθια, επάνω σε υποπόδιο. Οι ραβδίνες αναλογίες της μορφής της Παναγίας, καθώς και η λεπταίσθητη απόδοση της πτυχολογίας και του προσώπου της, το καθιστούν ένα από τα καλύτερα διατηρημένα ελεφαντοστοείνα ανάγλυφα με την Οδηγήτρια. Η στάση της Παναγίας και η σχηματοποιημένη πτυχολογία θυμίζουν ελεφαντοστά μιας ομάδας, από την οποία σώζεται μόνο η πίσω όψη ενός (σήμερα στη Λιέγη). Τα άλλα παραδείγματα αυτής της ομάδας είναι αγαλαματίδια, τα οποία έχουν αποσπαστεί από το φόντο τους, όπως οι Οδηγήτριες του Αμβούργου, της Νέας Υόρκης (αρ. κατ. 58) και της Συλλογής του Dumbarton Oaks (*Glory of Byzantium*, αρ. 86). Μοναδικό, εξάλλου, δείγμα αποτελεί το ολόγλυφο αγαλαματίδιο της Οδηγήτριας στο Victoria and Albert Museum του Λονδίνου (*Byzantium*, αρ. 156). Τεχνοτροπικά, το ελεφαντοστό της Ουτρέχτης μπορεί επίσης να συγκριθεί με μια τετράγωνη ελεφαντοστοείνη πλάκα στο Βερολίνο όπου απεικονίζεται η Οδηγήτρια σε προτομή, σε μετάλλιο, η οποία έχει ξαναχρησιμοποιηθεί σε στάχωση ευαγγελίου (*Glory of Byzantium*, αρ. 307). Το πλησιέστερο παράλληλο του φύλλου της Ουτρέχτης είναι η Οδηγήτρια στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης (αρ. κατ. 58). Η αρμονική αντίθεση ανάμεσα στις κάθετες ριτιδιόχημες πτυχές του μαφορίου και στον όγκο του ποδιού, καθώς και το υποπόδιο με τα συνεχόμενα τόξα, είναι στοιχεία που τα συναντάμε συχνά. Ο χαρακτήρας του αγάλματος της Παναγίας στο φύλλο της Ουτρέχτης και οι αβρές πτυχώσεις είναι στοιχεία που το αναδεικνύουν σε έργο εξαιρετικής ποιότητας, πρότυπο πιθανότατα για τα άλλα έργα της ίδιας ομάδας. Το φύλλο της Ουτρέχτης θεωρείται ότι ανήκει στην ομάδα που παίρνει το όνομά της από την πλάκα του Cabinet des Médailles στο Παρίσι, στην οποία απεικονίζεται η στέφη του Ρωμανού και της Ευδοκίας από τον Χριστό. Εξάλλου, η χρονολόγηση της ομάδας ελεφαντοστοών που σχετίζονται με το φύλλο αυτό εξαρτάται από την αμφισβητούμενη ταύτιση της μορφής του Ρωμανού με τον Ρωμανό Β' (959-963) ή τον Ρωμανό Δ' (1068-1071). Οι προτεινόμενες χρονολογήσεις ποικίλλουν από τα μέσα του 10ου έως τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 11ου αιώνα. Αυτό το χρονικό φάσμα συμφωνεί με την κλασική στάση των μορφών, αλλά και με τη χρονολόγηση άλλων εικονογραφικών παραλλήλων.

Η εικόνα της Οδηγήτριας ήταν ένα από τα παλλάδια της Κωνσταντινούπολης κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Σε ένα βιβλίο του 11ου αιώνα με θαύματα (Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, gr. 1474) αναφέρεται η δημόσια λιτάνευση της εικόνας κάθε Τρίτη (Carr 1997, 95). Η Παναγία Οδηγήτρια ήταν επίσης προσηφής θέμα των ελεφαντουργών. Αντίγραφα των ελεφαντοστοείνων Οδηγητριών συναντάμε και σε γλυπτά μεγαλύτερης κλίμακας, όπως το μαρμάρινο ανάγλυφο του 11ου αιώνα που βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη (Firatli κ.ά. 1990, αρ. 131). Η Οδηγήτρια χρησιμοποιήθηκε επίσης σε αργυρό νόμισμα (μλιαρέσιον) του αυτοκράτορα Ρωμανού Γ' (1028-1034) (Grierson 1999γ, εκ. 66), ενώ στο πρώτο μισό του 11ου αιώνα η μορφή της Οδηγήτριας χρησιμοποιήθηκε και σε πατριαρχικές σφραγίδες (Oikonomides 1986, αρ. 74, 84, 88).

Για τα παλαιά φύλλα του τριπτύχου που δεν έχουν σωθεί, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι περιλάμβαναν διαζώματα με σειρές αγίων, σταθαιών ή σε όρθια στάση, μέσα σε μετάλλια. Ημίσωμοι άγγελοι θα μπορούσαν επίσης να καταλαμβάνουν το επάνω διάζωμα των πλευρικών φύλλων. Ένα άλλο ενδεχόμενο είναι ότι δύο άγιοι σε όρθια στάση, όπως αυτοί που πλαισιώνουν τη μορφή της Οδηγήτριας στο ελεφαντοστό του Dumbarton Oaks, ήταν οι μοναδικές μορφές των παινιών φύλλων (Der Nersessian 1960).

Brigitte Pitarakis

Εκθέσεις:

Exposition internationale d'art byzantin, Musée des Arts Decoratifs, Παρίσι 1931. Tentoonstelling Kerkelijke Kunst, Stedelijke Feestzaal Meir, Αμβέρσα 1948. Uit de Schatkamers der Middeleeuwen: Kunst uit Noord-West-Duitsland van Karel de Grote tot Karel de vijfde, Αμστερνταμ 1949. De Madonna in de Kunst, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Αμβέρσα 1954. Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Villa Hügel, Essen 1956. Masterpieces of Byzantine Art, Royal Scottish Museum, Εδιμβούργο 1958. Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, Ζάμπινο Μέγαρο, Αθήνα 1964. Splendeur de Byzance, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Βρυξέλλες 1982. Ornamenta Ecclesiae, Schnütgen Museum, Josef-Haubrick-Kunsthalle, Κολωνία 1985. Glory of Byzantium, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη 1997.

Βιβλιογραφία:

Goldschmidt και Weitzmann 1934, αρ. 46. Cutler 1994, 18, 94, 109-114, 237-238. *Glory of Byzantium*, αρ. 86 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).



23,3 x 7,2 εκ.

Ελεφαντοστό

11ος αιώνας

Κωνσταντινούπολη;

Συλλογή Durighello, Ελλάς. Αγοράστηκε από τον Raphael Stora πριν από τον Α' παγκόσμιο πόλεμο και στη συνέχεια από τον J. Pierpont Morgan. Δωρέα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης το 1917.

Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, αρ. ευρ. 17.190.103

Το ελεφαντοστέινο ανάγλυφο ανήκει σε ομάδα αναγλύφων που αναπαριστούν την Παναγία Οδηγήτρια ολόσωμη και όρθια. Δύο ακόμη ανάγλυφα αυτής της ομάδας φιλοξενούνται στην παρούσα έκθεση (αρ. 57 και 60). Δύο παρόμοια έργα από ελεφαντοστό βρίσκονται στη Λιέγη και το Αμβούργο (Goldschmidt και Weitzmann 1934, 40, αρ. 47 και 49). Οι ομοιοπίτες τους μας υπενθυμίζουν ότι τα αντίγραφα της θαυματούργης εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας αντίγραφαν το πρωτότυπο σε όλες τις λεπτομέρειές του. Η Παναγία κρατάει τον Χριστό στο αριστερό της χέρι και στέκεται επάνω σε διακοσμημένο υποπόδιο. Ο Χριστός μοιάζει με μικρογραφία ρωμαίου αξιωματούχου, καθώς κρατάει ελιπτήριο και ευλογεί με το δεξί του χέρι. Το ελεφαντοστό του Μητροπολιτικού Μουσείου είναι ραβδινό και κομψό, και τεχνολογικά σχετίζεται με την ομάδα του αναγλύφου του Ρωμανού και της Ευδοκίας που βρίσκεται στο Cabinet des Médailles στο Παρίσι. Ο Adolph Goldschmidt συνέκρινε το έργο του Μητροπολιτικού Μουσείου με ελεφαντοστέινη πλάκα στο Βερολίνο, στην οποία απεικονίζεται, στο κέντρο, προτομή του Χριστού σε μέταλλο (Kaiser-Friedrich Museum, αρ. 2394. Goldschmidt και Weitzmann 1934, 40, αρ. 50).

Το ελεφαντοστό έχει αποκοπεί από την πλάκα επάνω στην οποία είχε σκαλιστεί αρχικά. Έτσι τώρα μοιάζει σαν αγαλματίδιο της Παναγίας (πλάγους λίγο μεγαλύτερο από ένα εκατοστό). Τέτοιου είδους όπως αγαλμάτια είναι οπάνια στη Βυζαντινά τέχνη. Υπολείμματα της πλάκας που αποτελούσε το βάθος της σύνθεσης είναι ακόμη ορατά ανάμεσα στην Παναγία και τον Χριστό, στο σημείο όπου βρίσκεται ο φωτιστότεφανος του Χριστού, καθώς και κάτω από το αριστερό χέρι της Παναγίας. Η αποκοπή του αναγλύφου από το βάθος του προξένει σοβαρές απώλειες. Οι φωτιστότεφανοι της Παναγίας και του Χριστού και ένα τμήμα από το μαφόριο της Παναγίας, που κανονικά θα έπεφτε κάτω από το αριστερό χέρι που κρατάει το παιδί (πρβλ. αρ. κατ. 57) έχουν χαθεί. Η απώλεια των

πτυχώσεων του μαφορίου της Παναγίας δίδουν μια αίσθηση αστάθειας σε όλο το έργο, αφού η ισορροπία της σύνθεσης έχει χαθεί. Το ελεφαντοστό του Μητροπολιτικού Μουσείου δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα που έχει αποκοπεί από το βάθος του. Στην ίδια κατηγορία ανήκουν και τα ελεφαντοστά του Αμβούργου και του Victoria and Albert Museum στο Λονδίνο. Είναι γενικά παραδεκτό ότι η αποκοπή από την αρχική πλάκα δεν έγινε για αισθητικούς ή εικονογραφικούς λόγους, αλλά εξαιτίας κάποιου ατυχήματος (Peirce και Tyler 1941, 13-14). Οι πτυχώσεις στους χιτώνες και των δύο μορφών είναι σκαλισμένες με δεξιότερην ακολουθώντας γραμμικά και κυκλικά μοτίβα σχεδόν πανομοιότυπα με την Παναγία της Ουτρέχτης (αρ. 57). Αυτό είναι εμφανέστερο στην πτυχή επάνω από το αριστερό πόδι της Παναγίας, τον αριστερό της μηρό, το στομάχι της και το δεξί της μανίκι (Casson 1935, 184). Πολλές λεπτομέρειες δείχνουν μια στενή σχέση με το ελεφαντοστό της Ουτρέχτης. Έχει μάλιστα υποστηριχθεί ότι το ελεφαντοστό του Μητροπολιτικού Μουσείου είναι μεταγενέστερο αντίγραφο του αναγλύφου της Ουτρέχτης (Milliken 1922, 184). Το πρώτο είναι πιο λεπτό και επίρμηκες. Αν το παρατηρήσουμε προσεκτικά, θα διαπιστώσουμε ότι η γραμμικότητα των πτυχώσεων του χιτώνα της Παναγίας δίνει την εντύπωση ότι η λάξευση είναι κάπως σκληρή και η γενική εντύπωση αρκετά επίπεδη, χαρακτηριστικά που δεν συναντάμε στο ελεφαντοστό της Ουτρέχτης. Αυτό είναι περισσότερο ορατό στις πτυχώσεις ανάμεσα στα πόδια της Παναγίας. Στο ανάγλυφο της Ουτρέχτης διακρίνουμε βαθιές καρβύλες που δίνουν έμφραση στην πλαστικότητα της μορφής, ενώ το ανάγλυφο του Μητροπολιτικού Μουσείου έχει πτυχές γραμμικές, πλατιές και πιο ρηχές, που δημιουργούν την εντύπωση μιας επιφάνειας περισσότερο επίπεδης και λιγότερο τρισδιάστατης.

Το ελεφαντοστό της Ουτρέχτης αποτελούσε το κεντρικό φύλλο τριπτύχου, πράγμα που φαίνεται να ισχύει και για το δείγμα του Μητροπολιτικού Μουσείου. Ήταν έργα ιδιαίτερης νομοματικής αξίας που προορίζονταν για την ιδιωτική λατρεία. Είναι πιθανό στα πλαϊνά φύλλα να απεικονίζονταν οι μορφές δύο ιεραρχών ή Πατέρων της Εκκλησίας, όπως στο ελεφαντοστό της Συλλογής του Dumbarton Oaks με την Παναγία στο κέντρο και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Ιωάννη τον Χρυσόστομο στα πλαϊνά φύλλα (Peirce και Tyler 1941, 13, εικ. 1).

Παρόλο που, από όσο γνωρίζουμε, η θαυματούργη εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας απεικονίζε την Παναγία βρεφοκρατούσα σε προτομή, η όρθια μορφή της Οδηγήτριας ήταν επίσης αρκετά δημοφιλής στο Βυζάντιο. Φαίνεται ότι

η όρθια Οδηγήτρια ακολουθούσε το πρωτότυπο αρκετά πιστά και ασφαλώς διατηρούσε κάποιες από τις ιδιαιτερότητές του. Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε ότι κατά την παράδοση οι κάτοικοι της Κωνσταντινούπολης είχαν δει την Παναγία (ή την εικόνα της) να περπατάει επάνω στα τείχη κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της πόλης από τους Αβάρους το 626, οπότε η ολόσωμη εικόνα της Οδηγήτριας θα πρέπει να ήταν ό,τι καλύτερο για να συμβολίσει αυτό το θαύμα, μια και έδειχνε ολόκληρη τη μορφή της Παναγίας. Η ιδιαίτερη λατρεία που έδειχναν οι κάτοικοι της Κωνσταντινούπολης προς την Παναγία Οδηγήτρια αυτή την εποχή πρέπει να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην παρουσία τόσο πολλών αναπαραστάσεων της στη μνημειακή τέχνη, στις εικόνες κτλ. Η εικόνα της όρθιας Οδηγήτριας αντικατέστησε την Παναγία Νικοποιά στις αυτοκρατορικές σφραγίδες μετά το 695, όπως παραδείγματος χάρι στις πρώιμες σφραγίδες του Λέοντος Γ' ή του Νικηφόρου Α'. Ο τύπος της όρθιας Οδηγήτριας εμφανίστηκε και σε πατριαρχικές σφραγίδες αμέσως μετά την Εικονομαχία. Από την εποχή του Φωτίου μέχρι τον Κωνσταντίνο Λειχούδη (1059) η όρθια Οδηγήτρια είναι ο μοναδικός τύπος που απαντάται στις σφραγίδες των πατριαρχών και εμφανέστατα γίνεται το σύμβολο του αξιωμάτος τους μέχρι που αντικαθίσταται από την καθιστή Παναγία βρεφοκρατούσα (Kalavrezou 1990, 171). Η όρθια Οδηγήτρια εμφανίζεται επίσης και σε ανώνυμο νόμισμα, το ασήμινο μιλάρειο που αποδίδεται στο Ρωμανό Γ' Αργυρό (περ. 1030), έναν ευσεβή αυτοκράτορα με ιδιαίτερη όραση με την Παναγία (Grierson 1982, 202-203, εικ. 955). Το μαρμάρινο ανάγλυφο που βρέθηκε κοντά στο τζαμί του Sokollu Mehmet Pasha στην Κωνσταντινούπολη και είναι τώρα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της πόλης είναι ένα καλό δείγμα του τύπου της όρθιας Οδηγήτριας στη μνημειακή τέχνη. Η Παναγία γέρνει και γυρίζει το κεφάλι της προς τον Χριστό για να τονίσει τη μητρική σχέση που έχει με το γιο της. Αυτή η χειρονομία της μητρικής τρυφερότητας τοποθετεί το ανάγλυφο στο δεύτερο μισό του 11ου αιώνα, δηλαδή λίγο αργότερα από το ανάγλυφο του Μητροπολιτικού Μουσείου.

Το πιο συνήθιστο γνώρισμα αυτού του ελεφαντοστού είναι ότι στην πίσω πλευρά του έχει δημιουργηθεί με λάξευση μια κοιλότητα που ακολουθεί το εξωτερικό περίγραμμα των μορφών. Μικρές τρύπες στις κάτω γωνίες και στο επάνω μέρος δείχνουν ότι σε κάποιο χρόνο η πίσω πλευρά του αναγλύφου έφερε επένδυση, αλλά δεν υπάρχουν υπολείμματα μετάλλου ή ιχνη σκουριάς που να βεβαιώνουν αν ήταν από μέταλλο ή ξύλο. Μια ακόμη οπή κομωμένη με τρυπάνι φαίνεται καθαρά στην κάτω πλευρά

της πλάκας που δείχνει ότι κάποια στιγμή θα πρέπει να τοποθετήθηκε σε βάση. Η κοιλότητα στο πίσω μέρος του αναγλύφου ίσως χρησιμοποιεί ως θήκη για τερά λείψανα (Goldschmidt και Weitzmann 1934, 40) αλλά δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες για το περιεχόμενό του. Πιθανόν το ανάγλυφο να περιείχε κάποιο τερό λείψανο της Παναγίας, αφού γνωρίζουμε ότι υπήρχαν εικόνες (δίπτυχα συγκεκριμένα), οι οποίες περιείχαν λείψανα των αγίων που απεικονίζονταν σε αυτές. Ενώ οι πιο γνωστές λειψανοθήκες στο Βυζάντιο είναι οι σταυροθήκες από πολύτιμα μέταλλα, γραπτές πηγές μας πληροφορούν για τη χρήση εικόνων ως λειψανοθηκών, όπως στην περίπτωση μιας εικόνας στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (*Glory of Byzantium*, αρ. 138. *ODB*, 1783).

Μαρία Γεωργοπούλου

Εκθέσεις:

Early Christian and Byzantine Art, Museum of Art, Βαλτιμόρη 1947. The Pierpont Morgan Treasures: Loan Exhibition in Honor of the Junius Spencer Morgan Memorial, Wadsworth Atheneum, Hartford 1960. Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 1964. *Glory of Byzantium*, Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη 1997.

Βιβλιογραφία:

Graf 1890, 22, αρ. 162, niv. VIII. Molinier 1896, 101. Breck 1920, 15. Milliken 1922, 197-202. Breck και Rogers 1925, 48. Longhurst 1927b, 1, 41-42, niv. XIX. Casson 1935, 184-187. *Early Christian and Byzantine Art*, 44, αρ. 125. Goldschmidt και Weitzmann 1934, 40, αρ. 48, niv. XX. Peirce και Tyler 1941, 13-18, εικ. 3-4. Weitzmann 1947, 404. Borchgrave d'Altena 1956, 133-144. Diehl 1957, 278. Hyatt Mayor 1957, 90. *Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή*, αρ. 65. *Europe in the Middle Ages*, 48, αρ. 40. Cutler 1994, 32, 131, εικ. 30. *Glory of Byzantium*, αρ. 85.



12,1 x 11,6 εκ. (κεντρικό φύλλο),
10,8 x 5,6 εκ. (πλαινια φύλλα)

Ελεφαντοστό

Β' μισό 10ου αιώνα

Κωνσταντινούπολη;

Δόθηκε το 1867 στην εκκλησία των Προσκυνητών στο Altötting της Βαυαρίας από τον επίσκοπο Ερρίκο Β' του Passau. Αγοράστηκε από τον Henry Walters το 1929 στο Παρίσι (από τους Tyson and Smith). Βαλτιμόρη, The Walters Art Gallery, κληροδότημα Henry Walters 1931, αρ. ευρ. 71.158

Και τα τρία φύλλα του τριπτύχου έχουν κοπή, άγνωστο πόσο. Στο κεντρικό φύλλο το κάτω μέρος του πλαισίου έχει αφαιρεθεί τελείως, ενώ επάνω διατηρείται τμήμα του μόνο. Ομοίως, στο επάνω μέρος κάθε πλαινού φύλλου έχει αφαιρεθεί ένα λεπτό τμήμα του πλαισίου, ενώ στο κάτω μέρος έχει κοπεί μεγαλύτερο τμήμα, μαζί με τμήμα από τα υποδήματα των αγίων. Σωζονται ίχνη χρώματος και χρυσού.

Στο κεντρικό φύλλο εικονίζεται η Παναγία να κρατάει τον Χριστό στο αριστερό χέρι και να τείνει το δεξί προς αυτόν. Ο Χριστός ακουμπάει το αριστερό του χέρι σε ελιτάριο, δεμένο με κορδόνι χιαστί, και υψώνει το δεξί σε χειρονομία ευλογίας. Οι φωτοστέφανοι έχουν διπλά περιγράμματα και του Χριστού είναι έντοταυρος: κάθε κεραία αποτελείται από διπλές γραμμές με μια σειρά μαργαριτάρια στο μέσον. Οι δύο μορφές βρίσκονται κάτω από κιβώριο με ελικωτούς κίονες, κορινθιακά κιονόκρανα, θόλο που κοορείται με φύλλα άκανθας και φυτικά ακρωτήρια. Το κιβώριο αποτελεί περισσότερο διακοσμητικό πλαίσιο, παρά πραγματικό οικοδόμημα, καθώς οι μορφές επικαλύπτονται από το δεξιό κίονα, αλλά επικαλύπτουν τον αριστερό. Κάθε πλαινό φύλλο διαρείται οριζόντια σε δύο άνισα διάχωρα, με μια όρθια ολόσωμη μορφή στο κάτω και μια προτομή στο επάνω. Όλες οι μορφές φέρουν φωτοστέφανους όμοιους με της Παναγίας και είναι ελαφρά στραμμένες προς το κεντρικό φύλλο. Στο κάτω διάχωρο του αριστερού φύλλου εικονίζεται όρθιος, νεαρός αγένετος άγιος, με χλαμίδα επάνω από κοορημένο χιτώνα. Στο επάνω διάχωρο εικονίζεται γενειοφόρος άγιος με αμφίσηση ιεράρχη και κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό του χέρι. Στο δεξιό φύλλο εικονίζεται στο κάτω διάχωρο αγένετος άγιος, που κρατάει σταυρό στο δεξί χέρι. Στο επάνω διάχωρο εικονίζεται αγένετος άγιος με μακριά μαλλιά, που υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία ευλογίας. Η ταυτότητα των μορφών δεν είναι βέβαιη, αλλά έχουν προταθεί οι άγιοι Δημήτριος, Προκόπιος, Νικόλαος και Γεώργιος (Goldschmidt και Weitzmann 1934, αρ. 84. Randall 1985, 120). Στην πίσω όψη των πλαινών φύλλων είναι λαξευμένος ένας

σταυρός σε πρότυπο ανάγλυφο. Οι κεραιές έχουν χαραγμένες δύο γραμμές και απολήγουν σε δίσκους που είναι εν μέρει κολλημένοι στο κάτω μέρος. Η πίσω όψη του κεντρικού φύλλου είναι αδιακόμητη (Cutler 1994, 89, εικ. 92).

Το έργο ανήκει τεχνοτροπικά σε ομάδα ελεφαντοστούνων γλυπτών που χρονολογούνται το δεύτερο μισό του 10ου και στις αρχές του 11ου αιώνα. Η χρονολόγηση της ομάδας είναι βέβαιη χάρη σε δύο ενεπίγραφα έργα: μία σταυροθήκη από τον Κορτίονα που περιέχει κομμάτι του Τιμού Ξύλου και ανήκει στον αυτοκράτορα Νικηφόρο Β' Φωκά (963-969) και την πλάκα του Μουσείου Cluny που εικονίζει τον Χριστό να στέφει τον αυτοκράτορα Όθωνα Β' (973-983) και τη βυζαντινά πριγκίπισσα Θεοφανώ, οι οποίοι παντρεύτηκαν το 972 (Goldschmidt και Weitzmann 1934, 18-20). Ορισμένα χαρακτηριστικά της «ομάδας Νικηφόρου», όπως η ήρεμη όψη των μορφών και το κλασικό πλαίσιο των πτυχώσεων, φανερώνουν στενή σχέση με μια άλλη ομάδα, με περισσότερο κλασικίζον ύφος, που αποκαλείται «ομάδα Ρωμανού» (αρ. κατ. 57 και 58). Η «ομάδα Νικηφόρου» διαφοροποιείται από την «ομάδα Ρωμανού» σε ομρεία, όπως η τυποποιημένη απόδοση του κιβωρίου, των ματιών και των χειρών, αλλά και ως προς τη διάπλαση των προσώπων (μεγάλο στρογγυλό κεφάλι, πλατιά μύτη, σαρκώδη χείλη). Η ομάδα αυτή έχει θεωρηθεί κατώτερης ποιότητας, αν και πιο πρόσφατα αυτή καθεαυτή η διαγνωστική αξία τέτοιων τεχνοτροπικών ομάδων έχει αμφισβητηθεί (Peirce και Tyler 1927, 130-135. Cutler 1994, 185-197). Γενικά πάντως, για τα περισσότερα έργα της «ομάδας Νικηφόρου» γίνεται δεκτό η χρονολόγησή τους στα τέλη του 10ου αιώνα.

Το σχετικά μικρό μέγεθος του τριπτύχου δείχνει ότι προοριζόταν για ιδιωτική και όχι για δημόσια λατρεία. Εικονογραφικά πρόκειται για συντεταγμένη έκδοχή των «μεγάλων τριπτύχων», στα οποία ανάκουν πολύ ευρύτερες ομάδες δεόμενων αγίων, που απεικονίζονται γύρω από τον ενθρόνο Χριστό (Goldschmidt και Weitzmann 1934, αρ. 31-33). Το παρόν τρίπτυχο είναι συντεταγμένο όχι μόνο ως προς τον αριθμό των δεόμενων μορφών, αλλά και ως προς την ίδια την κείρα παράσταση. Η σκηνή της Δέησης που συναντάμε στα μεγάλα τρίπτυχα εδώ έχει περιοριστεί στα βασικά πρόσωπα: τον Χριστό και τη μητέρα του.

Η κεντρική παράσταση αποτελεί παραλλαγή της περιήρης εικόνας της Οδηγήτριας, που θεωρείται έργο του ευαγγελιστή Λουκά και φυλασσόταν στη μονή των Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη. Τα τυπικά στοιχεία της παραδοσιακής Οδηγήτριας έχουν, κατά το μεγαλύτερο μέρος, τηρηθεί πιστά. Σε πολλές από τις παραστάσεις της Οδηγήτριας στα ελεφαντοστά της «ομάδας Ρωμανού» η Παναγία απεικονίζεται ολόσωμη, όρθια, να κρατάει τον Χριστό επά-

νω από το λυγιόμενο αριστερό της πόδι (Cutler 1994, 237-238). Αυτή η έκδοχή που θυμίζει άγαλμα αποτελεί αξιοσημείωτη παραλλαγή της παραδοσιακής σύνθεσης και προκαλεί αρκετά διαφορετικά εντύπωση. Η επιβλητικότητα έχει ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση από την παραδοσιακή θερμότητα και τον ανεπίσημο χαρακτήρα. Η όρθια μορφή της Οδηγήτριας δεν είναι άγνωστη στη βυζαντινή ζωγραφικά, είναι όμως σχετικά σπάνια.

Στο παρόν έργο εικονίζεται η Παναγία, όπως ασφαλώς και η πρωτότυπη φορητή εικόνα, σε προτομή. Η επιλογή αυτή υποδηλώνει στοιχεία συντηρητισμού των καλλιτεχνών της ομάδας αυτής, σε σύγκριση με τα πιο επιτόθωρα έργα της «ομάδας Ρωμανού». Υπάρχουν επίσης αποκλίσεις από το γνωστό τύπο, όπως είναι το κοντόχοντρο ελιτάριο που κρατάει ο Χριστός, ενώ κατά κανόνα κρατάει μακρύ, λεπτό ελιτάριο, περίπου από τη μέση (πρβλ. αρ. κατ. 57, 58, 60). Μια άλλη διαφορά αφορά τα πόδια του, που είναι κομμένα στο κάτω μέρος. Και τα δύο αυτά στοιχεία απαντούν και σε άλλες ελεφαντοστινές πλάκες, όπως στα Württembergisches Landesbibliothek στη Στουτγάρδη ή στη Συλλογή του Dumbarton Oaks στην Ουάσιγκτον (Goldschmidt και Weitzmann 1934, αρ. 87. Cutler 1994, 183). Τα στοιχεία αυτά οφείλονται πιθανότατα στην ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη και όχι στις ιδιότητες του υλικού. Σε γενικές γραμμές μπορεί να πει κανείς ότι οι καλλιτέχνες της ομάδας αυτής προσεγγίζουν τις λεπτομέρειες με μια κάποια ελευθερία, αλλά αποφεύγουν να επέρχουν στον τρόπο απόδοσης του θέματος, όπως συνήθιζαν στις φορητές εικόνες.

John Hanson

Εκθέσεις:

Early Christian and Byzantine Art, Museum of Art, Βαλτιμόρη 1947. Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 1964. Glory of Byzantium, Μνητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη 1997.

Βιβλιογραφία:

Riehl 1905, I.3, 2375, πιν. 274. Goldschmidt και Weitzmann 1934, αρ. 84, 19, πιν. 34. Early Christian and Byzantine Art, αρ. 124, 44, πιν. 32. Diehl 1957, 254. Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, αρ. 84. Randall 1985, αρ. 182. Cutler 1994, 88, 89, 182, εικ. 91, 92, 206. Glory of Byzantium, αρ. 84.



18,4 × 11,3 εκ. (κεντρικό φύλλο), 16,7 × 5,1 εκ. (αριστερό φύλλο), 16,9 × 5,9 εκ. (δεξιό φύλλο)

Ελεφαντοστό

Δεύτερο μισό 10ου αιώνα

Κωνσταντινούπολη

Παλαιότερα στις συλλογές: Soltykoff, Παρίσι 1861. Seillère, Παρίσι 1888. Spitzer, Παρίσι 1893. Hartmann, Αλσατία. Gibson-Carmichael, Λονδίνο 1902. Wernher, Luton Hoo 1912.

Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. ευρ. M&LA 1978, 5-2.10

Στο κεντρικό φύλλο η Παναγία Οδηγήτρια, όρθια επάνω σε υποπόδιο, κρατάει το νεαρό Χριστό στο αριστερό της χέρι και τείνει το δεξί προς αυτόν. Ο Χριστός κρατάει ειλητήριο στο αριστερό του χέρι και υψώνοντας το δεξί ευλογεί. Η Παρθένος και το Θείο Βρέφος παισιάζονται από ελκοειδείς κίονες με ανθερωτά κιονόκρανα, οι οποίοι στηρίζουν ένα κατασπάλιο κιβώριο, με φυλλοειδή ακρωτήρια σε κάθε άκρο. Η λήξηση του κιβωρίου, με το διάτρητο σχέδιο, χωρίς να οπάζει το ελεφαντοστό, αποτελεί επίτευγμα μεγάλης δεξιοτεχνίας, ενώ και γενικότερα η ποιότητα της λάξευσης είναι εξαιρετικά υψηλή. Η ραβινή μορφή της Παναγίας, καθώς και το περίτεχνο κιβώριο με τους κίονες, προσδίδουν στη σύνθεση ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια και επισημότητα, η οποία όμως εξισορροπείται από την οικειότητα της σχέσης μητέρας-παιδιού. Η τρυφερότητα της οκνής φαίνεται στον τρόπο με τον οποίο η Παναγία κλίνει την κεφαλή της προς τον Χριστό, αλλά και από την πληθώρα των λεπτομερειών και της οπτικής έμφασης στο επάνω μέρος της σύνθεσης. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα λεπταίωτη αλλά και ουγκιντική οκνή, όπου αποτυπώνονται η αγάπη και η ένταση της σχέσης τους.

Στα δύο πλαϊνά φύλλα τρία ζεύγη μορφών μέσα σε μετάλλια με οδοντωτό πλαίσιο. Τα μετάλλια χωρίζονται μεταξύ τους με φύλλα άκανθας. Στα δύο επάνω μετάλλια εικονίζονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ (αριστερά) και Γαβριήλ (δεξιά), με τα ονόματά τους σε ιδιαίτερα φθαρμένες επιγραφές με κόκκινο χρώμα. Στο μέσον διακρίνονται δύο Πατέρες της Εκκλησίας, οι οποίοι φορούν άμφια και κρατούν ευαγγέλιο, ενώ στα κάτω μετάλλια εικονίζονται δύο στρατιωτικοί άγιοι με δόρυ στο δεξί τους χέρι και ξίφος στο αριστερό. Οι άγιοι και οι Πατέρες της Εκκλησίας αρχικά ταυτίζονταν με γραπτές επιγραφές, οι οποίες όμως έχουν αποφευχθεί, πιθανώς σε σχετικά πρόσφατους χρόνους. Οστόσο, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των προσώπων μας επιτρέπουν να τους ταυτίσουμε με τους αγίους Νικόλαο και Θεόδωρο (αριστερό φύλλο) και Ιωάννη τον Χρυσόστομο και Γεώργιο (δεξιό φύλλο). Ο συνδυασμός στρατιωτικών αγίων και Πατέρων της

Εκκλησίας απαντά και σε άλλα μεσοβυζαντινά ελεφαντοστίνη έργα (Goldschmidt και Weitzmann 1934, αρ. 73, 130, 131, 182, 189).

Σε πολλά σημεία το ελεφαντοστό είναι επιχρισμένο, πιθανώς ως απαραίτητη προετοιμασία για επιχρύσωση. Στους φωτισμένους της Παναγίας και του Χριστού, σε ορισμένα τμήματα των ενδυμάτων της Παναγίας, στα άμφια, τα επιμόνια και τα ευαγγέλια των Πατέρων της Εκκλησίας, στα φύλλα άκανθας ανάμεσα στα μετάλλια, καθώς και στα πλαίσια των πλαϊνών φύλλων, το επίχρισμα είναι εμφανέστερο. Αυτό το είδος διακόσμησης, που είναι μάλλον πρωτότυπο, θα δημιουργούσε έντονη αντίθεση με το λευκό του ελεφαντοστού και το κόκκινο των επιγραφών. Άλλα ίχνη χρώματος δεν σώζονται, αλλά είναι εμφανές ότι το ελεφαντοστό έχει τριφτεί για να καθαριστεί, και στο σημείο από όπου αφαιρέθηκε το όνομα του αγίου Νικόλαου διακρίνονται ίχνη ξυρίματος. Αυτό ίσως έγινε το 19ο αιώνα, όταν πολλά ελεφαντοστίνη αντικείμενα υπέστησαν καθαρισμό για να γίνουν κατάλευκα, μια και έτσι θεωρούνταν πιο γνήσια αλλά και πιο όμορφα.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι το δεξιό φύλλο αντικαταστάθηκε σε μεταγενέστερη φάση, αλλά δεν υπάρχουν στοιχεία που να στηρίζουν αυτή την υπόθεση. Εξάλλου, οι τεχντροπικές συγγένειες με το αριστερό φύλλο είναι εμφανέστερες. Τα πρόσωπα είναι εδώ ελαφρά πλατύτερα και πιο μετωπικά, αλλά κατά τα άλλα είναι ταυτόσημα.

Όταν το τρίπτυχο είναι κλειστό, τα φύλλα αποκαλύπτουν δύο σταυρούς. Εξάλλου, η πίσω όψη του κεντρικού φύλλου φέρει αφίδα κιονοστήρικτη, από την οποία κρέμεται μικρός σταυρός κάτω από στέμμα. Το ανάγλυφο στις εξωτερικές πλευρές είναι ιδιαίτερα πρότυπο και δεν έχει σε καμιά περίπτωση τη λεπτότητα των αναγλυφών των εσωτερικών πλευρών. Αυτό συμβαίνει εν μέρει επειδή, από τη στιγμή που είχαν λαφρευτεί οι εσωτερικές παραστάσεις, το ελεφαντοστό ήταν πολύ λεπτό (υπάρχουν σημεία στο κάλυμμα κάτω από το κεντρικό κιβώριο, όπου έχει οπάζει), και εν μέρει επειδή οι εξωτερικές επιφάνειες του τριptyχου έπρεπε να είναι ανθεκτικές στη χρήση και τη φθορά κατά τις μεταφορές.

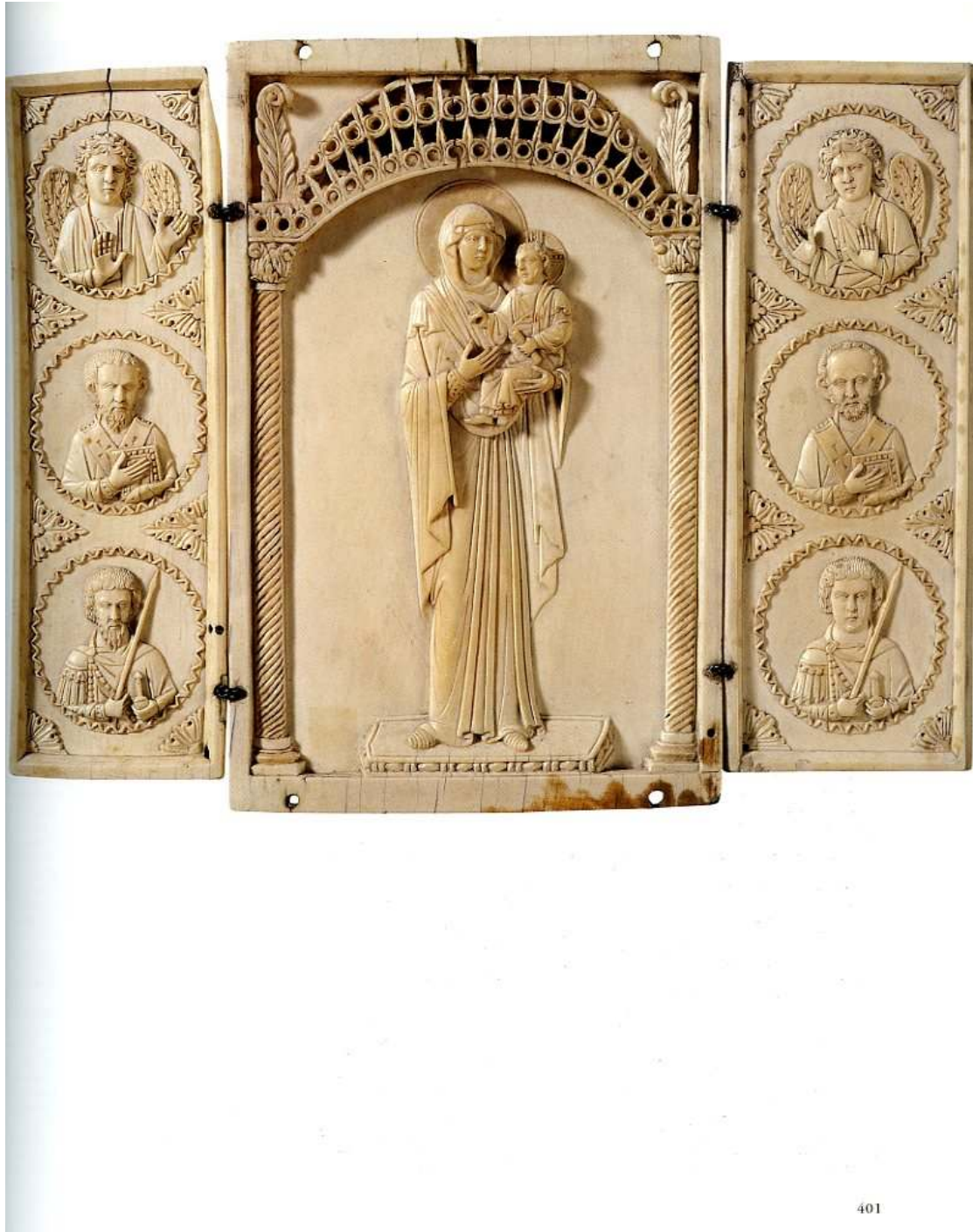
Από άποψη τεχνικής και τεχντροπίας, υπάρχει στενή συγγένεια με μια ελεφαντοστίνη λειψανοθήκη που βρίσκεται στον San Francesco της Κορτονα: ίδιες ραβινές αναλογίες, ίδια χαρακτηριστικά απεικόνιση των αφτιών με μεγάλους λοβούς που λεπταίνουν προς τα επάνω σχηματίζοντας έλικα, ίδιες δέσμες μαλαίων επάνω από το μέτωπο. Η λειψανοθήκη της Cortona χρονολογείται, βάσει επιγραφής στην πίσω πλευρά της, στα χρόνια του αυτοκράτορα Νικηφόρου Β' Φωκά (963-969). Συνεπώς το τρίπτυχο, που κατά πάσα πιθανότητα φιλοτεχνήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, μετά από παραγγελία της Αυλής, μπο-

ρεί να χρονολογηθεί στην ίδια περίοδο. Το τρίπτυχο ουνολικά και οι λεπτομέρειες στις εικονιζόμενες μορφές ειδικότερα σώζονται σε ιδιαίτερα καλή κατάσταση. Οι σοβαρότερες φθορές παρατηρούνται στα σημεία όπου είχαν διανοίξει τρύπες, ώστε τα πλαϊνά φύλλα να προσαρμοστούν στο κεντρικό. Στα σημεία αυτά, το ελεφαντοστό έσπασε και σε κάποιες περιπτώσεις, όπως στην εσωτερική επάνω γωνία του δεξιού φύλλου και στην εσωτερική κάτω γωνία του αριστερού φύλλου, εποκκευάστηκε. Οι κρίκοι που συνδέουν σήμερα τα τρία φύλλα μεταξύ τους είναι οχητικά πρόσφατοι.

Antony Eastmond

Βιβλιογραφία:

Goldschmidt και Weitzmann 1934, αρ. 78.



99 × 73 εκ.

Αυγότερπερα σε ξύλο· ασπρήνια
επένδυση

Τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα
Ναός Περιβλήπτου, Αχρίδα
Βελγιάδα, Εθνικό Μουσείο, αρ. ευρ. 2316

Η εικόνα φυλάσσεται στο Εθνικό Μουσείο του Βελγιάδου από το 1951. Από το 1930 έως το 1951 βρισκόταν στο Βασιλικό παρεκκλήσιο του Dedinje, ως δωρεά της πόλης της Αχρίδας στο βασιλιά Αλέξανδρο Καρατζογιεβίτς (Milosević 1958, 187).

Στην κύρια όψη εικονίζεται η Παναγία που κρατάει τον Χριστό στο αριστερό της χέρι, ενώ παράλληλα κάνει χειρονομία δέσποης με το δεξί. Ο εικονογραφικός τύπος ανάγεται στο διάσημο πρότυπο της Παναγίας Οδηγήτριας, που υποδεικνύει την οδό της σωτηρίας μέσω του Χριστού. Η Παναγία φοράει σκούρο πορφύρεο ιμάτιο με ανοιχτόχρωμες κόκκινες πτυχές, κεκρύφαλο και μπλε χιτώνα από κάτω. Ο Χριστός εulογεί με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατάει κόκκινο ειλπίτριο, σύμβολο του Μεσσία αλλά και του αυτοκράτορα. Φοράει μπλε χιτώνα και ιμάτιο στο χρώμα της χώρας με χρυσές γραμμώσεις. Και οι δύο μορφές κοιτάζουν προς το θεατή. Το φόντο είναι ζωγραφισμένο λευκό, με τα συμπληρώματα σε κόκκινο χρώμα: *MHP ΘΥ, IC /XC*. Το γεγονός ότι οι φωτοστέφανοι αποδίδονται με λεπτή στρώση χρώματος δηλώνει ότι προορίζονταν να καλυφθούν με επένδυση.

Ο Ευαγγελισμός, στην πίσω όψη της εικόνας, έχει υποστεί σοβαρές φθορές. Αριστερά ο αρχάγγελος Γαβριήλ (Ο *ΑΡΧ ΓΑΒΡΗΛ*) προχωράει προς την Παναγία (*MHP ΘΥ*), κάνοντας χειρονομία εulογίας με το δεξί χέρι, ενώ κρατάει κόκκινο κηρύκειο στο αριστερό. Φοράει πράσινο-μπλε χιτώνα που φέρει σημεία (clavi) στο χρώμα της χώρας, με χρυσοκονδυλιές. Το ιμάτιο του είναι στο χρώμα της χώρας, με καφέ πτυχώσεις και μεγάλες επιφάνειες φωτισμένες με λευκό χρώμα. Τα φτερά του Γαβριήλ είναι ζωγραφισμένα με μπλε-πράσινο και άσπρα με χρυσοκονδυλιές. Η Παναγία κρατάει κόκκινο κουβάρι και κάθεται σε θρόνο, με τα πόδια της ακουμπισμένα σε υποπόδιο. Εικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων, με τα νύχια στραμμένα προς τον αρχάγγελο, την ώρα που σπκάνει το κεφάλι και το γυρίζει προς το μέρος του. Στην ποδιά της είναι τοποθετημένο καλάθι για το μαλλί, λεπτομέρεια σπάνια στη ζωγραφική της παλαιολόγιας περιόδου. Η Παναγία φοράει σκούρο κόκκινο μαφόριο, με χρυσά αστερόσχημα κοσμήματα στο μέτωπο και στους ώμους. Επίσης φοράει κεκρύφαλο, μπλε-πράσινο χιτώνα και κόκκινα υποδήματα. Ο θρόνος είναι στο χρώμα της χώρας, με χρυσοκονδυλιές, όπως και το ανοιχτό

κόκκινο μαζιλάρι επάνω στο κάθισμα. Το βάθος της σύνθεσης είναι χρυσό, ενώ από το πρικέκλιο του ουρανού το Άγιο Πνεύμα ακτινοβολεί προς το μέρος της Παναγίας. Πίσω από τις μορφές υψώνεται χαμηλός τοίχος σε χρώμα λαδί.

Η επιλογή του Ευαγγελισμού για την πίσω όψη της εικόνας της Οδηγήτριας δείχνει την πρόθεση να τονιστεί το δόγμα της Ενσάρκωσης ως σφετηρία για τη σωτηρία και να υπογραμμιστεί ο ρόλος της Παναγίας σε αυτή. Η εικονογραφία της σκηνής του Ευαγγελισμού, που βασίζεται στο Ευαγγέλιο του Λουκά και το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, παρουσιάζεται σε παραλλαγή που ακολουθεί την παλαιοστινιακή παράδοση, σύμφωνα με την οποία η Παναγία καθόταν και έγενεθε, όταν παρουσιάστηκε ο αρχάγγελος (Millet 1960, 67-69). Οι λεπτομέρειες της εικονογραφίας υποτάσσονται στην απλή και αυστηρή σύνθεση. Δεν υπάρχει πολυπλοκός θρόνος ούτε αναπαράσταση της κατοικίας της Παναγίας ή εκκλησίας χτισμένης στη θέση της. Το μόνο που υπάρχει είναι ο τοίχος, που συμβολίζει τη Ναζαρέτ (Fourrière 1968, 225-235).

Στην ασπρήνια επένδυση που καλύπτει το βάθος και τους φωτοστέφανους της κύριας όψης της εικόνας διακρίνονται τρία μετάλλα με τα συμπληρώματα *MHP ΘΥ XC*. Από τις μορφές του πλαισίου σήμερα σώζονται μόνο οι προτομές του αποστόλου Πέτρου και του αρχαγγέλου Γαβριήλ. Όταν ο Kondakov δημοσίευσε την εικόνα, στο επάνω τμήμα του πλαισίου υπήρχαν επιπλέον και οι προτομές του Χριστού, του αποστόλου Παύλου και του αρχαγγέλου Ραφαήλ, ενώ και στις δύο πλευρές της εικόνας εικονίζονταν όρθιοι απόστολοι (Kondakov 1909, 257, πίν. VII). Στην επένδυση κυριαρχεί ένα διακοσμητικό μοτίβο με διπλούς κύκλους, που σχηματίζεται από πλοχρό με διπλές κληματαίες. Το βάθος και οι φωτοστέφανοι φέρουν σχηματισμένα άνθη με τρία πέταλα, ενώ τα άνθη του πλαισίου είναι πιο πολύπλοκα και ποικίλα. Στα άκρα της επένδυσης των φωτοστέφανων και του πλαισίου υπάρχουν σπειρές ανθερίων. Οι παραστάσεις στην επένδυση εμπλουτίζουν τα εικονογραφικά θέματα της εικόνας. Παράλληλα με την Ενσάρκωση και τη σωτηρία, εισάγουν το θέμα της προσευχής που οι χριστιανοί –με τη διαμεσολάβηση των αρχαγγέλων και των αποστόλων, οι οποίοι ζουν στον κόμπο της Εδέμ, που τον συμβολίζει ο πλοχρός στην επένδυση– απευθύνουν προς τον Χριστό και την Παναγία (Grabar 1975a, 4-6, 16). Η επένδυση εισάγει επίσης τους πολλαπλούς συμβολισμούς των πολιτισμών και ευγενών υλικών.

Το βασικό σχέδιο είναι χαραγμένο στη γύφνη προετοιμασία της εικόνας. Η σάρκα πλάθεται με βασικά στρώματα ανοιχτού καστανοπράσινου χρώματος, που σχηματίζει ισοιλαίες οκτιές στο περίγραμμα του προσώπου. Κυριαρχούν οι σκούροι και οι ανοιχτοί τόνοι, που επιτυγχάνονται με επάλιλλα στρώματα φωτεινής χώρας και με τη χρήση λεπτών

λευκών γραμμών σε ορισμένα σπείρα. Τα βλέφαρα και οι παρειές είναι ρόδινα, ενώ η σχεδίαση των λεπτομερειών έχει γίνει με κόκκινο χρώμα.

Στην πίσω όψη της εικόνας τα πρόσωπα αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο, απλώς πιο βιαστικά, με αποτέλεσμα να διακρίνονται οι πινελιές, ενώ η κεφαλή του αρχαγγέλου ακολουθεί τις καλύτερες παραδόσεις του κλασικισμού. Στα απλά ενδύματα, που δεν χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη σχηματοποίηση, οι γραμμές των πτυχώσεων αποδίδονται κατά κριτήριο λόγο με τόνους σκουρότερους από ό,τι το βασικό χρώμα.

Η αυστηρή και αρμονική ζωγραφική απόδοση, με τα ωραία χαρακτηριστικά που τονίζονται με λευκά φώτα, και οι μνημειακές μορφές συνθέτουν την εικόνα με άλλα γνωστά έργα της περιόδου 1350-1370. Από άποψη τεχνολογίας, ανάλογη είναι η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (1360 περίπου) (Babić 1980, πίν. 29), ενώ ανάλογο πνεύμα, παρά τις όποιες διαφορές στη ζωγραφική απόδοση, συναντάμε και σε εικόνες από το τέμπλο της μονής Χιλανδάριου (γύρω στο 1360) (Weitzmann κ.ά. 1982, πίν. στις σ. 188-191). Ο V.J. Djurić επιχειρείς να χρονολογήσει την εικόνα του Μουσείου του Βελγιάδου συγκρίνοντας την κύρια όψη της με μια τοιχογραφία από τους Αγίους Αναργύρους της μονής Βατοπέδου (γύρω στο 1370) και κατέληξε ότι συμπεράσμα ότι πρόκειται για έργα δύο κοντινών εργαστηρίων της Θεσσαλονίκης (Djurić 1961a, 133-134, πίν. 13, 15).

Τη μελέτη της εικόνας δυσχεραίνουν οι επιζωγραφήσεις, καθώς και οι φθορές από μεταγενέστερες επεμβάσεις. Στο παρελθόν είχαν διατυπωθεί επιφυλάξεις αν οι δύο όψεις της εικόνας ήταν έργα του ίδιου εργαστηρίου (Djurić 1961a, 133). Επίσης, έχει προταθεί για διαφορετική χρονολόγησή τους (Tatić-Djurić 1984, εικ. 28), αποκλείοντας έτσι το ενδεχόμενο οι δύο όψεις να είναι έργα του ίδιου ζωγράφου. Η παρανόηση οφείλεται, ασφαλώς, στη σκηνή του Ευαγγελισμού, θέμα ασυνήθιστο το 14ο αιώνα. Το ιμάτιο του Γαβριήλ επιζωγραφίστηκε εν μέρει πιθανώς το 16ο αιώνα. Στη κύρια όψη της εικόνας έγιναν επεμβάσεις το 17ο αιώνα –κυρίως στα ενδύματα, ενώ υπάρχει και ένα νέο στρώμα χρώματος στο πρόσωπο του Χριστού. Στο ιμάτιο της Παναγίας είναι έντονο κόκκινο, εκτός από ένα μικρό τμήμα κάτω από το χέρι της. Τέλος, ο κεκρύφαλος της Παναγίας και ο χιτώνας του Χριστού έχουν επίσης επιζωγραφιστεί.

Το κυρίαρχο ύφος της εποχής έδιδε έμφαση στην πλαστικότητα, στην κίνηση και τις διαφορετικές χειρονομίες, στις επιμύκεις φόρμες και την ωραία πυχολογία. Ο Kondakov ήδη παρατήρησε την ομοιότητα με εικόνες της Αχρίδας –τον Χριστό Σωτήρα και την Παναγία Ψυχοδότρια (Kondakov 1909, 257, πίν. V, VI, VIII)–, τον αρχόν του 14ου αιώνα (Grabar 1975a, 38-39, αρ. 12-13, εικ. 31-36). Οι ομοιότητες εντοπίζονται σε



διακοσμητικά και σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Συγγενείς ως προς την απλοποιημένη απόδοση του προσώπου και των χεριών είναι μορφές σε οκνές Δωδεκαόρτου σε δύο εικόνες από τη μονή Βατοπεδίου, την Παναγία Οδηγήτρια (14ος αιώνας· Grabar 1975a, 49-52, εικ. 47-52) και την ψηφιδωτή εικόνα της Σταύρωσης (αρχές 14ου αιώνα· Grabar 1975a, 52-53, εικ. 53-59). Η επένδυση της ψηφιδωτής εικόνας, καθώς και η εικόνα του αγίου Δημητρίου από το Δυοπίσιat, παρουσιάζουν το ίδιο μοτίβο των ανθεμίον στις άκρες (Milošević 1958, 197). Οι διπλοί κύκλοι ως διακοσμητικό στοιχείο με άνθη απαντούν επίσης σε μια εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας από το ναό του Αγίου Νικολάου στο Μελνίκ (14ος αιώνας· Grabar 1975a, 25-26, αρ. 5, εικ. 7). Με βάση τα κύρια γνωρίσματα της τεχνοτροπίας που κυριαρχούσαν το 14ο αιώνα και λαμβάνοντας υπόψη τεχνικές λεπτομέρειες της επένδυσης, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η επένδυση της εικόνας είναι σύγχρονη με τη φιλοτέχνησή της.

Aleksandra Nitić

Συντίρπον:

Sofija Kajtez (επένδυση), Miroljub Stamenković, Zoran Pavlović 1995-2000.

Εκθέσεις:

Ikone iz Jugoslavije, Βελιγράδι 1961. Sredwovekovna umetnost u Srbiji, Βελιγράδι 1969. Antica arte serba, Ρώμη και Βενετία 1970. Mittelalterliche Kunst Serbiens, Βερολίνο 1970. Staré srbské umění, XII-XVIII století, Πράγα 1974. Slikarstvo u sredwovekovnoj Srbiji od 12. do sredine 18. veka, Βελιγράδι 1974. Umetnost u sredwovekovnoj Srbiji od 12. do 17. veka, Βελιγράδι 1980. El arte en la Servia medieval de los siglos XII al XVII, Μαδρίτη 1981. Srednjovjekovna umjetnost Srba, Zagreb 1985.

Βιβλιογραφία:

Kondakov 1909, 257, niv. VIII. Kašanin 1938, 306. Milošević 1958, 187-205 (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Djurić 1961a, 133-134, niv. 15. Djurić 1961B, 25, 90 αρ. 23, niv. XXXV (με προηγούμενη βιβλιογραφία). Sredwovekovna umetnost u Srbiji, αρ. 39. Radožić 1975, 69-70. Umetnost u sredwovekovnoj Srbiji od 12. do 17. veka, 30 (αρ. 22). Babić 1981, 182. Tatić-Djurić 1984, αρ. 28.



103,5 × 73,5 εκ.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο

Τέλος 12ου αιώνα

Κύπρος

Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'

Η Θεοτόκος, που φέρει την επωνυμία *Η ΑΡΑΚΙΩΤΙΣΣΑ*, είναι ζωγραφισμένη στο συνήθη τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας. Εικονίζεται μέχρι τη μέση, γυρισμένη αριστερά, με όρθιο το σώμα και την κεφαλή. Κρατάει τον Χριστό στο αριστερό χέρι και υψώνει το δεξί σε δέηση. Φοράει βαθύ μπλε χειριδωτό χιτώνα που διακρίνεται μόνο στον καρπό του δεξιού χεριού. Δύο ταινίες με τρεις χρυσές γραμμές η καθενιά στολίζουν το άκρο της χειρίδας. Ολόκληρο το σώμα της Θεοτόκου καλύπτεται κάτω από το βαθύ βυσοσίνι μαφόριο. Οι πιτυχές του μαφορίου αποδίδονται με πλατιές μαύρες γραμμές. Το μαφόριο ολόγυρα στο πρόσωπο στολίζεται με χρυσοκόσμητη παρυφή, όπως το μαφόριο στην Παναγία Ελεούσα της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου, στην Παναγία Οδηγήτρια του Μουτουλλά και στην αγία Μαρίνα από την εκκλησία της Αγίας Μαρίας του Πεδουλά, που σήμερα βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου του Γ' στη Λευκωσία (Παπαγεωργίου 1991, εικ. 9, 29, 34). Ψηλά στο δεξιό βραχίονα το μαφόριο είναι στολισμένο με τρεις ταινίες και καταλήγει σε κρόσσια με τη μορφή κρινάνθεμων, όπως και στην Ελεούσα της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου και στην εικόνα της Ελεούσας, όπως επιγράφεται, αλλά Οδηγήτριας στον τύπο, στη μονή του Αγίου Σάββα του Καρόνος, που σήμερα βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο της Μητροπόλεως Πάφου, αλλά και στην τοιχογραφία της Παναγίας Ελεούσας-Παράκλησης στην ίδια την εκκλησία της Παναγίας του Αρακός στα Λαγουδερά (Παπαγεωργίου 1991, εικ. 9 και 20. Nicolaidēs 1996, εικ. 77). Αξιοσημείωτη είναι η μεσοία ταινία που αποτελείται από ρόμβους, μια σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια, η οποία υπάρχει και στο μαφόριο της Θεοτόκου Παράκλησης, τοιχογραφίας στην εκκλησία της Παναγίας του Μουτουλλά (Mouriki 1984, πίν. LXXIV, 7), που είναι όμως πολύ μεταγενέστερη. Ταινίες που αποτελούνται από ρόμβους υπάρχουν σε δύο ακόμη εικόνες στην Κύπρο: στην εικόνα του Χριστού Φιλανθρώπου στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου και στην εικόνα του Χριστού στη μονή του Μεγάλου Αγρού στον Αγρό. Στην πρώτη περίπτωση οι χρυσοί ρόμβοι διακοσμούν το σμείον (clavus) του χιτώνα στο δεξιό ώμο του Χριστού και το βιβλίο που κρατάει, και στη δεύτερη περίπτωση τις ται-

νίες στο άνοιγμα του λαιμού και στο άκρο της δεξιάς χειρίδας του χιτώνα του Χριστού, καθώς και το βιβλίο που κρατάει με το αριστερό του χέρι (Παπαγεωργίου 1991, εικ. 8. Παπαγεωργίου 1997, 108, εικ. 49. Σοφοκλέους 1992, 57, εικ. 5 και 19. Sophocleous 1994, 80, εικ. 10). Εκτός Κύπρου χρησιμοποιούνται σε έργα του 13ου αιώνα (Mouriki 1985-1986, 12, 14).

Ο Χριστός κάθεται με άνευση στο αριστερό χέρι της Παναγίας, ευθυτενής και με ανασκαμμένο ελαφρά το δεξί πόδι με το πέλαμα οριζόντιο σαν να πατάει στο έξεργο πλαίσιο. Φοράει λαδοπράσινο χιτώνα με ανοιχτόχρωμες τις φωτισμένες επιφάνειες και βαθύχρωμες τις οικίες και με μαύρο σμείον (clavus) στο δεξιό ώμο και κόκκινο ήματιο με πολλές χρυσοκονδυλιές που ξεκινούν από μεγάλες τριγωνικές εσθίες. Απλώνει το δεξί χέρι προς το λαιμό της Θεοτόκου και ευλογεί, ενώ με το αριστερό στήριζει κλειστό ειλπτάριο στο αριστερό πόδι. Ο τρόπος με τον οποίο ευλογεί ο Χριστός, που θεωρήθηκε δυτικός (Mouriki 1985-1986, 14), παρουσιάζεται στην Κύπρο σε μια σειρά τοιχογραφιών από τις αρχές του 12ου αιώνα (Boyd 1974, εικ. 10-11. Παπαγεωργίου 1999, εικ. 3) και σε εικόνες από το 13ο αιώνα και εξής (Παπαγεωργίου 1991, εικ. 29, 55, 67, 72 ηββλ. και εικ. 26, 77-82).

Τα γυμνά μέρη πλάθονται με οκούρο λαδι προπλασμού που ξανοίγεται με θερμή ώχρα. Πλατιές κόκκινες βούλες τονίζουν τα μύλα των παρειών της Θεοτόκου. Κόκκινη γραμμή τονίζει τα βλέφαρα, τη μύτη και το στόμα, όπως στις τοιχογραφίες του βήματος και του κελιού στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου, που χρονολογούνται στο 1183, στις τοιχογραφίες του ερειπωμένου ναού της Αγίας Μαρίας στην τοποθεσία Πύργος της Γαλούσας και σε μια σειρά εικόνων του 12ου-13ου αιώνα (Παπαγεωργίου 1976, 268. Παπαγεωργίου 1991, εικ. 10-13, 15α-β, 16, 25, 28-29, 32α-β και 33-35). Το πρόσωπο του Χριστού πλάθεται με ψυχρότερα χρώματα. Λείπουν οι κόκκινες βούλες στα μύλα των παρειών, αλλά χρησιμοποιούνται λευκά φώτα με τη μορφή ημικυκλικών πνευλιών, στο πηγούνι, στη μύτη, κάτω από το αριστερό μάτι και κυρίως στο μέτωπο. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της Θεοτόκου τα συναντάμε σε τοιχογραφίες της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου (Mango και Hawkins 1966, εικ. 69 και 72) και της εκκλησίας της Παναγίας του Αρακός (Nicolaidēs 1996, εικ. 3), ενώ τα χαρακτηριστικά του Χριστού τα συναντάμε επίσης σε τοιχογραφίες της εκκλησίας της Παναγίας του Αρακός (Nicolaidēs 1996, εικ. 62-65). Παρά την αγέρωχη στάση, η έκφραση της Θεοτόκου είναι μάλλον μελαγχολική. Το βλέμμα της είναι βυθισμένο στο άπειρο σαν να βλέπει την οπτασία του Πάθους που

είχε προφητεύσει ο Συμεών κατά την Υπαπαντή. Ο ζωγράφος κατόρθωσε να αποδώσει την έκφραση των έντονων συναισθημάτων που συνεπάγεται το όραμα του Πάθους (Mouriki 1985-1986, 13). Το πλαίσιο της εικόνας είναι διακοσμημένο επάνω και κάτω με φυτικό βλαστό κόκκινο σε οκοτεινή ώχρα, χρυσό σε μαύρο και πράσινο σε χρυσό. Στα πλαίσια ο διάκοσμος αποτελείται από χρυσούς ρόμβους μεταξύ οριζόντιων, ορθογωνιαν ταινιών σε καστανόχρωμο δάθος. Ο διάκοσμος του πλαισίου είναι πολύ κατεστραμμένος. Το άκρο των κάθετων πλευρών περιορίζεται με κόκκινη γραμμή που διακοσμείται με αστράγαλο. Ο διάκοσμος του πλαισίου είναι μοναδικός, από όσο γνωρίζω στην Κύπρο. Στις δύο εικόνες του Χριστού Φιλανθρώπου και της Θεοτόκου Ελεούσας στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου ο διάκοσμος αποτελείται από σχηματοποιημένο βλαστό σε τρίγωνα όρθια και αντίστροφα (Παπαγεωργίου 1991, εικ. 8-9), ενώ σε εικόνα του αγίου Ιακώβου του Πέρον (αδηροσίειτν) από την εκκλησία του Αγίου Κασσιανού, το επάνω πλαίσιο είναι διακοσμημένο με σχηματοποιημένο βλαστό. Τα πλαίσια εξάλλου εικόνας του Μουσείου της Αχρίδος είναι διακοσμημένα με ρόμβους (Weitzmann κ.ά. 1965, πίν. 167). Εν τούτοις, ο διάκοσμος του πλαισίου της εικόνας της Παναγίας Αρακιώτισσας παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με μικρογραφίες και εικόνες που χαρακτηρίζονται ως «σταυροφορικές» (Buchthal 1957, πίν. 57a. Weitzmann 1963, εικ. 3-4. Weitzmann 1966b, εικ. 22-24, 29-40. Weitzmann 1982b, 182, εικ. 3-4 και 18). Το κόμμημα του αστραγάλου σε κόκκινη ταινία που περιορίζει το πλαίσιο της εικόνας της Παναγίας Αρακιώτισσας υπάρχει και στο πλαίσιο της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας στην Grottaferrata που ο K. Weitzmann θεωρεί έργο δυτικού ζωγράφου, ο οποίος, αφού επισκέφθηκε την Ανατολή και συνήθεσε να ζωγραφίζει σύμφωνα με τη βυζαντινή τεχντροπία, επέστρεψε στην Ιταλία, ενώ ο V. Pace θεωρεί ότι η εικόνα ζωγραφίστηκε στην Κύπρο και μεταφέρθηκε αργότερα στην Ιταλία (Weitzmann 1966b, 75, εικ. 52. Pace 1979, 265-268, εικ. 4-5). Έχει υποστηριχθεί ότι ο διάκοσμος αυτός οφείλεται σε δυτική επίδραση, αφού παρουσιάζεται και σε πολλές «σταυροφορικές» εικόνες του Σινά, του 13ου αλλά και σε εικόνες του 15ου αιώνα. Όμως οι εικόνες αυτές είναι μεταγενέστερες της εικόνας της Παναγίας Αρακιώτισσας. Ρόμβους σε πλαίσιο εικόνας συναντάμε και στην αμφιπροσώπιη εικόνα της Σταύρωσης και της Θεοτόκου Οδηγήτριας του Μουσείου της Αχρίδος. Όπως έχει υποστηριχθεί, όλα τα παραδείγματα με το διάκοσμο αυτό στο πλαίσιο προέρχονται από την περιοχή της Κύπρου και της Παλαιστίνης-Σινά. Εξαι-

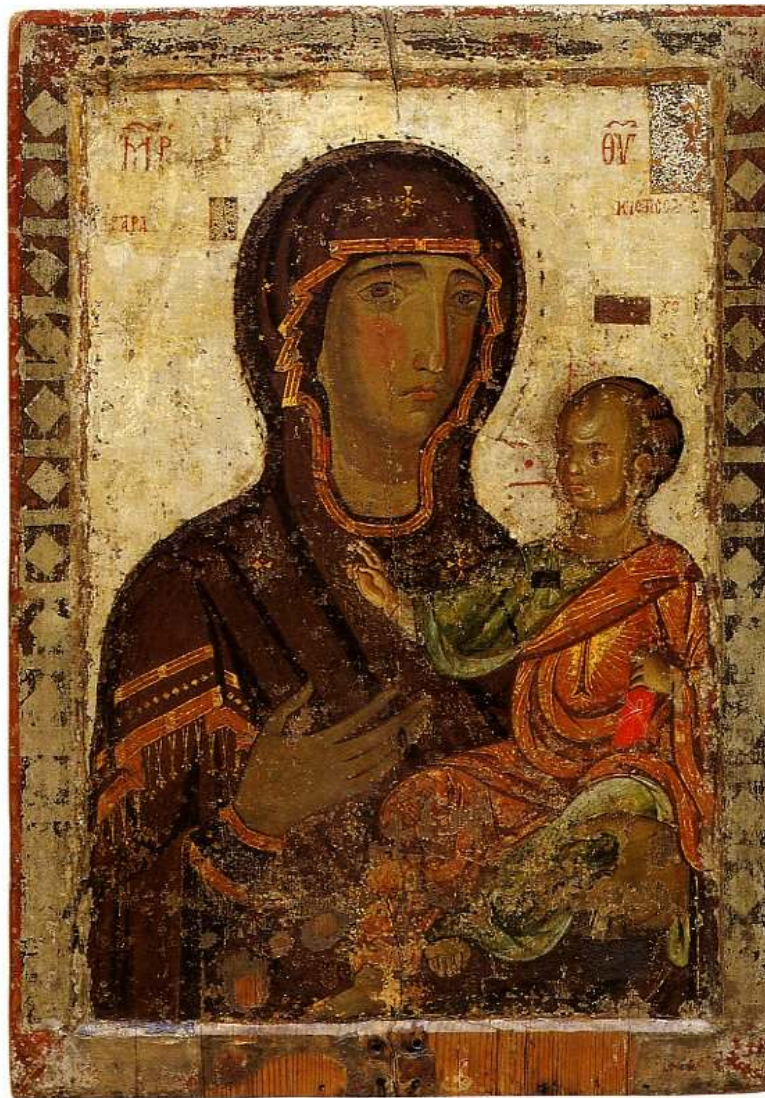
ρεση αποτελεί η εικόνα της Αχρίδος που πιθανότατα προέρχεται από τη Θεσσαλονίκη (Παπαγεωργίου 1976, 269). Συνδυασμός, άλλωστε, γεωμετρικών και φυτικών θεμάτων παρατηρείται και σε μικρογραφίες σουριακών χειρογράφων (Mouriki 1985-1986, 16-17). Πιθανότατα λοιπόν ο διάκοσμος του πλαισίου της εικόνας της Παναγίας Αρακιώτισσας οφείλεται σε επίδραση της Κωνσταντινουπόλεως και όχι της Ιταλίας. Άλλωστε, έχει υποστηριχθεί ότι ο ζωγράφος που ζωγράφησε τις τοιχογραφίες στην εκκλησία της Παναγίας του Αρακός είναι ο ίδιος ο Θεόδωρος Αφενδής (Hadermann-Misguich 1979, 255-284. Hadermann-Misguich 1985, 243. Winfield χ.χρ., 13 και 15. Mouriki 1985-1986, 17), που ζωγράφησε και τις τοιχογραφίες της Εγκλειστρας (ιερό - κελλί) του Αγίου Νεοφύτου εννέα χρόνια νωρίτερα, το 1183. Ο ίδιος φαίνεται ότι ζωγράφησε και τις εικόνες της Εγκλειστρας και της εκκλησίας της Παναγίας του Αρακός, όπως δείχνουν τεχνολογικά στοιχεία κοινά στις τοιχογραφίες και τις εικόνες αυτές.

Αθανάσιος Παπαγεωργίου

Συντήρηση:
Φώτης Ζαχαρίου 1973.

Εκθέσεις:
Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1976.

Βιβλιογραφία:
Παπαγεωργίου 1976, 267-270. Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου, αρ. 6. Παπαγεωργίου 1991. Papageorgiou 1992. Papageorgiou 1995. Papageorgiou 1998. Mouriki 1985-1986.



117,5 x 0,75 εκ.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο

Αρχές 13ου αιώνα

Κύπρος;

Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΜ 7779, Τ 2512

Η παράσταση αποκαλύφθηκε μετά την απομάκρυνση νεότερου στρώματος που κάλυπτε την εικόνα. Η εξαιρετικά καλή κατάσταση διατήρησης του παλαιότερου στρώματος δημιουργεί ερωτηματικά για τους λόγους που οδήγησαν στην επιζωγράφισή του. Η Παναγία εικονίζεται βρεφοκρατούσα, σε προτομή και σε παραλλαγή του τύπου της Οδηγήτριας. Κρατάει τον Χριστό με το αριστερό χέρι, γέρνει ελαφρά το κεφάλι προς αυτόν και με το δεξί υποθαυμάζει τη γυμνή φτέρνα του, που προβάλλει ανάμεσα στον αντίχειρα και το δέκτιπ της αριστερής παλάμης της.

Πολλά είναι τα εικονογραφικά και τεχνολογικά στοιχεία της εικόνας που αποκλίνουν από τη βυζαντινή παράδοση και θέτουν προβλήματα καταγωγής και χρονολόγησής της. Εκείνο όμως που διαφοροποιεί εντελώς την παράσταση από το εικονογραφικό σχήμα της βυζαντινής Βρεφοκρατούσας είναι η εξαιρετικά προβαλλόμενη, σε παρουσία και μέγεθος, μορφή του Χριστού, που δεν θα μπορούσε εδώ να χαρακτηριστεί θρέφος ή νήπιο. Καθισμένος με λυγισμένα τα γόνατα και όρθιο τον κορμό, καλύπτει τα τρία πέμπτα του ύψους της παράστασης και το μισό περίπου του οριζώντιου άξονά της. Τα πόδια του, γυμνά και σταυρωμένα, εντυπωσιάζουν με το μέγεθος τους καθώς προβάλλει σπραινύουσα η λεπτομέρεια με τη γυμνή φτέρνα του στο χέρι της μητέρας του. Σε μεγάλο μέγεθος γράφεται και η πτύχωση του ιματίου γύρω από τη μέση του, όπως πολύ μεγάλα, σε σχέση με όλη την κλίμακα της εικόνας, είναι και τα σημάδια στους ώμους του. Δυσανάλογα μεγάλο και σε φωτεινό κόκκινο το όρθιο ελπιτάριο, που στηρίζει στον αριστερό μηρό. Από τα ξένα προς τη βυζαντινή παράδοση στοιχεία του έργου που αφορούν και πάλι την απόδοση της μορφής του παιδιού, είναι το πρόσωπο με τις μεγάλες ελικοειδείς στο περίγραμμα οκταεπές κόγχες των ματιών, το πολύ μικρό στόμα, το ανασηκωμένο πηγούνι, το ιδιαίτερα σχηματισμένο αφτί, οι στρογγυλές παρειές του, τα μακριά μέχρι τους ώμους μαλλιά, που μοιάζουν να συγκρατούνται πίσω και ψηλά στον αυχένα. Έξω από τις βυζαντινές εικονογραφικές αρχές και μεθόδους είναι και ο τρόπος απόδοσης της παρυφής του χιτώνα του Χριστού. Περιβάλλει τον αριστερό μηρό του αφίνοντας ελλειψοειδές άνοιγμα, μέσα από το οποίο προβάλλει το γυ-

μνό πόδι του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος που αποδίδεται η απόληξη του ιματίου του στο σημείο εκείνο. Πέφτει πλατιά και ελεύθερα με κυματιστή παρυφή και πυκνές σύνθετες πτυχώσεις. Κάποια από τα παραπάνω στοιχεία, όχι κοινά στη βυζαντινή απόδοση της βρεφοκρατούσας Παναγίας, εντοπίζονται, παρ' όλα αυτά, σε μικρή σειρά κυπριακών εικόνων των αρχών του 13ου αιώνα, με συγγενέστερο παράδειγμα την εικόνα της Παναγίας του Μουτουλλά στην Κύπρο (Mouriki 1987, 404-414, εικ. 5). Με εμφανή την τεχνολογική και όχι μόνο σχέση της εικόνας μας με την Παναγία του Μουτουλλά, όπως και με άλλες παραστάσεις από κυπριακές τοιχογραφίες και εικόνες, αποδόθηκε σε κυπριακό εργαστήριο (Mouriki 1987). Από τα στοιχεία που συνιγόρησαν για την ένταξη του έργου σε κυπριακό εργαστήριο είναι και η προετοιμασία στην πίσω πλευρά του ξύλου, που φέρει λινάτσα, γύψινο υπόστρωμα και στοιχειώδη γραπτή διακόσμηση με παράλληλες και κάθετες κυματιστές γραμμώσεις. Σε κυπριακό εργαστήριο αποδόθηκαν και κάποιες ακόμη εικονογραφικές και τεχνολογικές επιλογές της παράστασης. Ανάμεσα σε αυτές, το κόκκινο ελπιτάριο του Χριστού, η υπερτονισμένη πτύχωση του μαφορίου της Παναγίας κάτω από το αριστερό χέρι της και η τονισμένη επίσης διάρθρωση των οστών στη βάση του λαιμού και των δύο μορφών.

Παρά τα παραπάνω, οι σοβαρότερες αποκλίσεις του έργου από τα παγιωμένα ζωγραφικά μέσα της βυζαντινής παράδοσης, όπως το έξω από κάθε κλίμακα μεγάλο παιδί στην αγκαλιά της μητέρας του, που αποτελεί συχνή επιλογή σε δυτικά έργα, με ενδεικτικό παράδειγμα την τοιχογραφία με την Παναγία βρεφοκρατούσα στην κεντρική αψίδα του Castello Arriano (Bologna 1964, πίν. 32). Συχνότατα εμφανίζονται επίσης στα δυτικά έργα του 1200 τα ελλειψοειδή ανοίγματα στο χιτώνα του Χριστού, από όπου προβάλλει το γυμνό πόδι του, και κυρίως οι καμπυλώσεις των χειρίδων του χιτώνα, από όπου συνήθως προβάλλουν τα χέρια. Συγγενικότερο και ενδεικτικότερο παράδειγμα αυτών των τάσεων είναι τα ανάλογα στοιχεία στις μικρογραφίες της Σταύρωσης και της Γέννησης στο χειρόγραφο της Piermont Morgan Library, αρ. M.710 (1215-1232)

(*The Year 1200*, πίν. 280, 281). Ενδιαφέρον επίσης για την ένταξη της εικόνας παρουσιάζει η σπραινύουσα λεπτομέρεια με τα γυμνά φτέρνα του παιδιού (Μπαλτογιάννη 1994β, 29), που σχετίζεται με το μελλοντικό Πάθος του Χριστού και συνδέεται με όσα είπε ο Χριστός, απειθνήμονος στους μαθητές του, αμέσως μετά τον Νηπτήρα, υπονώντας την προδοσία του Ιούδα: *Αλλ' ίνα ἡ Γραφή πληρωθῆ ὁ τρώγων μετ' ἐμοῦ τὸν ἄρτον ἔπιπεν ἐπ' ἐμέ τὴν πέτραν*. Η ευαγγελική αυτή ρήση με προηγούμενο το δαδιδικό ψαλμό (*ὁ ἐσθίων ἄρτους μου ἐμεγάλυνεν ἐπ' ἐμέ πτεριγοῦν*) ερμηνεύθηκε από τα πατερικά και ερρηγνικά κείμενα ως προεικόνιση του Πάθους του Χριστού. Με αυτή την έννοια, το εικονογραφικό αυτό στοιχείο, που εμφανίζεται στη βρεφοκρατούσα Παναγία της κόγχης του τερού στο Κυρβίνονο, αποτέλεσε τη συχνότερη και με τις περισσότερες εφαρμογές εικονογραφική αναφορά στις βρεφοκρατούσες Παναγίες της δυτικής ζωγραφικής. Η γυμνή φτέρνα του παιδιού, που προσατέεται τρυφερά από το χέρι της Παναγίας, επικρατεί και στα μεταγενέστερα έργα της Δύσης, όπως στην ἔνθρονη Παναγία του Cimabue στην Βολογνα (1280), όπου υπάρχει και το στοιχείο με το γυμνό πόδι του παιδιού (Bonifafos 1968, πίν. IV). Σε παραλλαγή εμφανίζεται από το ίδιο εργαστήριο και στην τοιχογραφημένη παράσταση με την Παναγία ἔνθρονη και τους αγγέλους στην κάτω εκκλησία της Αιζίης (Bonifafos 1968, XIII). Καθερώνεται ευρέως στη Δύση το 14ο αιώνα, από όπου περνάει και στις λεγόμενες ιταλοκρητικές εικόνες της Παναγίας του 15ου αιώνα (Μπαλτογιάννη 1994β, 29-30), που εφαρμόζουν συχνά το ανάστροφο πέλαμο του παιδιού με προβαλλόμενη την εσάλοτη, τελικά, αχιλλεία φτέρνα του Χριστού.

Τέλος, η εμφανής παρανόηση στην εικόνα μας δοκιμασμένων και σπραινύων για το δογματικό νόημά τους στοιχείων της βυζαντινής παραδοσιακής εικονογραφίας, όπως τα σημάδια στους ώμους του Χριστού, που μοιάζουν να λειτουργούν ως εξαρτήματα της πτυχωτής και παραποιημένες, επίσης, ζώνης του, δεν είναι τυχαία και διλώνει, πιθανότατα, την αδυναμία του ζωγράφου να κατανοήσει την πραγματική λειτουργία και σημασία τους. Από την παράσταση λείπουν, εξάλλου, οι επιγραφές. Δεν γράφονται εδώ ούτε τα συμπληρήματα με τις επωνυμίες της Παναγίας και του Χριστού, *ΜΡ ΘΥ* και *ΙC ΧC*, που συνουδεύουν κατά κανόνα τα δύο εικονιζόμενα πρόσωπα. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά της εικόνας μαζί με την αδικαιολογητή απουσία επιγραφών, ακόμη και των ίδιων των συμπλημάτων, δηλώνουν πιστεύουμε δημιουργό που δεν γνωρίζει ελληνικά και δεν είναι εξοικειωμένος αρκετά με την εικονογραφία και τα ζωγραφικά μέ-

οα της βυζαντινής ζωγραφικής. Γνωρίζει όμως από κοντά και αντιγράφει κυπριακές παραστάσεις του 12ου αιώνα, όπως φαίνεται από τη σχέση που έχει η εικόνα με κυπριακά έργα αυτής της εποχής.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι η βρεφοκρατούσα Παναγία του Βυζαντινού Μουσείου δεν έγινε από βυζαντινό εργαστήριο της Κύπρου, αλλά από λατινό ζωγράφο που πιθανότατα ζει στο νησί και εργάζεται εκεί κατά τα πρώτα χρόνια της εποχής των Lusignan. Διαφαίνονται έτσι και οι λόγοι, για τους οποίους επιζωγραφήθηκε η εικόνα που, όπως φάνηκε μετά την αφαίρεση του νεότερου στρώματος, δεν είχε ακόμη οσοδήποτε αλλοιωθεί από τον χρόνο. Η έντονα λατινίζουσα παρουσία της δεν έγινε ίσως αποδεκτή από το ορθόδοξο μοναστικό περιβάλλον, στο οποίο η εικόνα ανήκε για πολλούς αιώνες και πιθανότατα και το 15ο αιώνα, όπου τοποθετείται και η επιζωγραφήσή της.

Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη

Συντήρηση:

Μ. Μιχαηλίδης, Μαρία Μιχαηλίδου, Μαρία Σταυρίδου.

Εκθέσεις:

Εκθεση για τα 100 χρόνια της ΧΑΕ, Βυζαντινό Μουσείο, Αθήνα 1984.

Βιβλιογραφία:

Εκθεση για τα 100 χρόνια της ΧΑΕ, αρ. 16. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1985, 85. Μουρίκι 1987, 403-414, εικ. 1-3.



Αμφιπρόσωπη εικόνα
Α'. Παναγία Οδηγήτρια με οκνές
Δωδεκάορτου
Β'. Ετοιμασία του Θρόνου

107 x 93 εκ.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο
Δεύτερο μισό 14ου αιώνα
Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, αρ. ευρ. Τ 177

Η εικόνα έφθασε στο Βυζαντινό Μουσείο από περιουλογογή κειμηλίων στη Messina της Σικελίας. Την περιφορά της άλλοτε στις λιτανείες μαρτυρούν οι ορθογώνιες εγχοπές στη μέση κάτω και από τις δύο πλευρές για τη στρίφιξη του κοινού. Στα άκρα είναι κορμένη κατά δεύτερη χρίση, περισσότερο επάνω, όπου έχουν χαθεί σημαντικά τμήματα από τις μικρογραφημένες οκνές του Δωδεκάορτου στην κύρια όψη, που τη λαμπρύνει ο χρυσός κάμπος. Στη δεύτερη όψη ο κάμπος είναι με χρώμα, που συχνά υποκαθιστά το χρυσό στις εικόνες του είδους. Είναι πολύ πιθανό ότι η λιτανευτική μεγάλη εικόνα κοροπούσε αρχικά εκκλησία της Παναγίας.

Α'. Η Θεοτόκος ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ, σύμφωνα με επιγραφές που διακρίνονται επάνω και αριστερά, εικονίζεται σε προτομή κατά μέτωπο, έχοντας το μικρό Χριστό αριστερά στην αγκάλη της, με συνοδεία των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ που, μικρογραφημένοι σε προτομή, παραστέκουν στις γωνίες επάνω με οέβας, με καλυμμένα από το ιμάτιο χέρια. Η Παναγία με το παιδί, με αριβατότητα μετωπικής και επίσημης στάσης, βλέπουν προς τον πιστό και ο Χριστός ευλογεί. Είναι ο αυστηρός τύπος της Οδηγήτριας, που η αρχέτυπη, λιτανευτική και πιθανώς αμφιπρόσωπη εικόνα της στη μονή των Οδηγών της Πόλης ήταν παλλάδιο της Βασιλείουσας.

Η κεντρική παράσταση διαχωρίζεται με λοξότμητο αναβαθμό από την πλατιά περιφέρεια, όπου σε ελαφρά ψηλότερο επίπεδο ιστορούνται οι μεγάλες εορτές, μικρογραφημένες με ελεύθερο σχέδιο, με τολμηρό και εκφραστικό πλαίσιο σε ορθογώνια εικονίδια που διανέμονται στις τρεις πλευρές ανά τέσσερα. Η κάτω πλευρά μένει αδιακόρητη, με στενή χρυσή και φαριδιά ύστερα κόκκινη ζώνη, που λειτουργεί δυνατά στην εντύπωση σαν υπόβαθρο της εικόνας, δίνοντας φως στη ζωγραφική, που κρατείται σε γενικά χαμηλό και ήμερο χρωματικό τόνο· με το κόκκινο να σπθίζει εδώ και εκεί στις μικρές παραστάσεις. Το Δωδεκάορτο αρχίζει από αριστερά επάνω. Εικονίζονται ο Ευαγγελισμός της Παναγίας, η Γέννηση του Χριστού, η Υπαπαντή και η Βάπτιση, και στα πλάγια [Η ΜΕΓΑΛΗΜΟΡΦΩΣΙΣ, Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ, Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ, Η ΣΤΡΑΥΡΩΣΙΣ, Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ],

Η ΑΝΑΛΗΨΗ[ΨΙΣ, [Η] ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ και Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ. Στο ενιαίο χρυσό του κάμπου, κάθετες λωρίδες του χαρίζουν τους πίνακες μόνο στην επάνω πλευρά, όπου η Γέννηση και η Υπαπαντή απλώνονται σε πλάτος στο κέντρο, με το φωτιστέφανο της Παναγίας να εισδύει στο χώρο τους, ενώ οι παραστάσεις των μακρών πλευρών άγονται σε ύψος, τονίζοντας με τη διάταξη την ορθοστημένη Οδηγήτρια. Με συμμετρία, τάξη και αρμονία αναλογιών και χρωμάτων ρυθμίζεται η σύνθεση του συνόλου.

Β'. Στη δεύτερη όψη, όπου το έδαφος πράσινο, ο κάμπος με ώχρα και κόκκινη ταίνια στο πλαίσιο, εικονίζεται Η ΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ. Κεντρικής σημασίας θέμα στις συνθέσεις της Δεύτερας Παρουσίας, της οποίας το εοχατολογικό νόημα συνοψίζει, η Ετοιμασία οπάντα αναντάται ως μεμονωμένη παράσταση, όπως εδώ. Ο αποκαλυπτικός θρόνος της ουράνιας βασιλείας, όπου το ύψωμα και το ευαγγέλιο σε αφανή παρουσία του Χριστού, συνοδεύεται από δύο εξαπτεράγα σεραφείμ, τα οποία προβάλλουν μετώρα στις πλευρές του διαγώνια πίσω. Το ευαγγέλιο είναι ανοιχτό στην οικεία περικοπή ΔΕΥ/ΤΕ ΟΙ / [ΕΥΛΟ/ΤΙΜΕ//ΝΗ ΤΟΥ / Π(Α)Ρ(Ο)Σ / ΜΟΥ Κ/ΛΗΡΩ/ΝΟ(μ)όσσε τήν ήτοιμασμένν ήρην βασιλείαν] (Μαθθ. κε, 34). Πίσω από το θρόνο υψώνεται ο Σταυρός με τον ακάνθινο στέφανο, η λόγχη και ο σπόγγος, και στο υποπόδιο μπροστά είναι το δοχείο με τα καρφιά, στοιχείο που συνθηξίζεται σε παραστάσεις Ετοιμασίας του 14ου αιώνα. Η σύσταση των χρωμάτων και άλλα στοιχεία υποδηλώνουν το σύγχρονο της ζωγραφικής στις δύο πλευρές της εικόνας. Αν τούτο δεν είναι ωστό, η χρονική τους απόσταση δεν πρέπει να είναι μεγάλη. Η Ετοιμασία του Θρόνου είναι στη θεματική αυτοτέλειά της γνωστή από μια ακόμη παράσταση, αρχών του 15ου αιώνα, που διακόσμηση πάλι στη δεύτερη όψη την κομνήνεια Παναγία του Vladimir, στη Μόχα (Belting 1980-1981, 9, εικ. 12-13), λεπτογραμμένη και απλουστερη, δίχως τα σεραφείμ.

Ξεχωριστό και πλούσιο το εικονολογικό περιεχόμενο, με την Οδηγήτρια και το Δωδεκάορτο και πίσω με την Ετοιμασία του Θρόνου σε νοηματικό σύνολο, είναι ασυνήθιστο στις αμφιπρόσωπες εικόνες της Θεοτόκου και, σε συνάφεια με την ποιότητα της ζωγραφικής, οδηγεί σε σπουδαίο καλλιτεχνικό κέντρο, που θα μπορούσε να είναι η Κωνσταντινούπολη ή η Θεσσαλονίκη. Η επιβλητική εικόνα προβάλλει υψηλές θεολογικές ιδέες που συμπυκνώνουν την ουσία της χριστιανικής διδασκαλίας και εστιάζουν στην οικονομία της σωτηρίας. Η πρώτη και η δεύτερη παρουσία του Χριστού δηλοποιούνται στην ακολουθία των όψεων. Τα θριαμβευτικά της Ενοάρκωσης Οδη-

γήτρια περιβάλλει ή των εορτών δωδεκάς των ένθεών (Μανουήλ Φιλής), που εξιστορεί με τα κύρια ευαγγελικά γεγονότα την πρώτη, επί γης παρουσία του Χριστού και διαδιδλώνει το έργο της θείας Οικονομίας, συνάμα εξυμνεί το πρόσωπο της Παρθένου. Η αποκαλυπτική Ετοιμασία του Θρόνου με τα σύμβολα του Πάθους, πίσω, εξάγει το σπτήριο νόημα της σταυρικής θυσίας και προμηνεί τη δεύτερη και ένδοξη του Χριστού παρουσία, στην οποία προσβλέπουν οι άνθρωποι με φόβο και ελπίδα. Ανάλογη στο σύνθετο σχεδιασμό και στις ιδέες που περιέχει είναι η σύγχρονη αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Παντοβασιλεύσας στη Ραφήνα, με το Δωδεκάορτο σε ελάχιστα μέρη σωζόμενο και το συνυψότερο θέμα της Σταύρωσης πίσω (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1991, 8 κ.ε., πίν. 9-10).

Το επιβάλλον των μορφών και ορισμένα τυπολογικά γνωρίσματα συνδέουν την Οδηγήτρια κατά κύριο λόγο με δύο προγενέστερες εικόνες της, του Γεωργίου Ακροπολίτη, ύστερου 13ου αιώνα, στη Μόχα (Sevcenko 1993-1994, 158, εικ. 3) και την εικόνα από το ναό του Χριστού στη Βέροια, αρχών του 14ου αιώνα (Παπαζώτας 1995, 47 κ.ε., πίν. 21, αρ. 65). Στοιχεία συνδέσμου, αντίστοιχα, συνιστούν η πλατιά, με όμοιες αναλογίες μορφή της Θεοτόκου, η διευθέτηση στο μορφόριο και η λεπτή κίνηση του χεριού της, που δείχνει στους πιστούς τον Χριστό ενοσαρκωμένο Λόγο και σπλαχνικά μεταφέρει δείψεις, και οι φυσιογνωμικοί χαρακτήρες, ιδιαίτερα του παιδιού με το υπέρμετρα φιλό μέτωπο, ο τρόπος που ο Χριστός κρατάει το ειλπτήριο και η στάση των αρχαγγέλων με οκελασμένα από το ιμάτιο χέρια. Διαφέρει ο τρόπος που το παιδί ευλογεί φέροντας το χέρι μπροστά. Με το ιμάτιο να αφήνει και τους δύο ώμους ακάλυπτους, με ανάλογο τύπο προσώπου και το ειλπτήριο όμοια σπληνγμένο στο πόδι, παριστάνεται στην εικόνα της Παναγίας Δημοσίανας στην Κέρκυρα, σε ύστερους χρόνους του 14ου αιώνα (Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 2, εικ. 4. Babić 1991, 59 κ.ε., πίν. 11, 12α, 14).

Το Δωδεκάορτο σηματοδοτεί τη σπουδαιότητα της εικόνας ως έργου που συγκεντρώνει σε ένα οπάντο εικονογραφικό σύνολο, με πολύ ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες, τύπους της μεγάλης ζωγραφικής του 14ου αιώνα από την αριστοκρατική παράδοση της Κωνσταντινούπολης· τύπους, που θα περάσουν επίσης στην Κρήτη και θα προσφέρουν άρτια υποδείγματα στην ανάπτυξη από το 15ο αιώνα της κρητικής ζωγραφικής σχολής. Ως δείγματα, παραστάσεις στην ψηφιδωτή διακόσμηση της μονής Παμμακαριστού στην Πόλη (Χατζηδάκη 1994, αρ. 170), στις τοιχογραφίες του ναού της Περιβλήπου στον Μυστρά (Millet 1910, πίν. 121.2) και στον κώδικα 1242 στο



Παρίσι με θεολογικά έργα του Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού (Γαλάβαρης 1995, αρ. 224) αρκούν για να πιστοποιηθούν οι πρωτεύουσάινικες εικονογραφικές καταβολές του Δωδεκάορτου. Σημαντική είναι, εξάλλου, η τυπολογική με της εικόνας συνάφεια των τοιχογραφιών του ναού των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι της Κρήτης, από τα τέλη του 14ου αιώνα, με χαρακτηριστικό δείγμα τη Βάπτιση (Μπορμπουδάκης 1991, 387 κ.ε., πίν. 194), οι οποίες σε πολλά προσδιορίζουν την αφειτηρία των κοινής προέλευσης τύπων στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της μεγαλονήσου.

Την πιθανή τοποθέτηση της εικόνας γύρω στο 1370 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 63) ενθαρρύνει η συγγένεια στην τεχνική και στο ύφος κυρίως με δύο αμφιπρόσωπες εικόνες της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος, που θα πρέπει να είναι σύγχρονες με την ίδρυση του καθολικού της μονής στα 1363 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998-1999, 309 κ.ε., εικ. 1-4. Παπαμαστοράκης 1998, 48 κ.ε., εικ. 21-27) και με τις τοιχογραφίες στην Περιβλεπτο του Μυστρά από την ίδια εποχή (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1994, 29 κ.ε., αριθ. 151-153). Στα κοινά τους στοιχεία, ο τρόπος στο πλάσιμο, το φως και το χρώμα αισθητοποιούν τη μετάβαση από το έκδηλο σφρίγος της τέχνης στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα στην υποβλητική, ιερατικής αντίληψης κοσμιότητα αυτών των μορφών, που συνεχίζει με άλλη ποιότητα έκφρασης την πνευματικότητα και το πάθος. Τα πρόσωπα πλάθονται με αλληπαλλήλες τακτικές πινελιές, οι οκτιές πυκνώνουν στη διαφάνειά τους χωρίς να βαραίνουν, οι φωτεινές επιφάνειες λαμπυρίζουν με αδρές φινιθιές. Τα περιγράμματα υποχωρούν, οι γραμμές λεπτόνονται, το χρώμα στις αρμονίες του αποφεύγει τις δυνατές εντυπώσεις, η έκφραση αποκτά εσωτερικότητα, στην έντασή της πυκνή και βαθιά. Η διακριτικά πλαστικότητα που διαχέει τους όγκους και συνάπτεται με συγκλίνοντες τόνους χρωματικής μονωδίας, συχνά και με πάλλουσα στην ανησυχία της κίνησης, όπως στις μικρές παραστάσεις στο Δωδεκάορτο της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου· η ευπρέπεια της σύνθεσης, η ευγένεια του ήθους και η αξιοπρέπεια του πάθους σηματοδοτούν την πνευματική υπόσταση των μορφών στο προσφερόμενο κλίμα της εποχής και στο φως της πουχαστικής θεωρίας.

Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου

Συντήρηση:

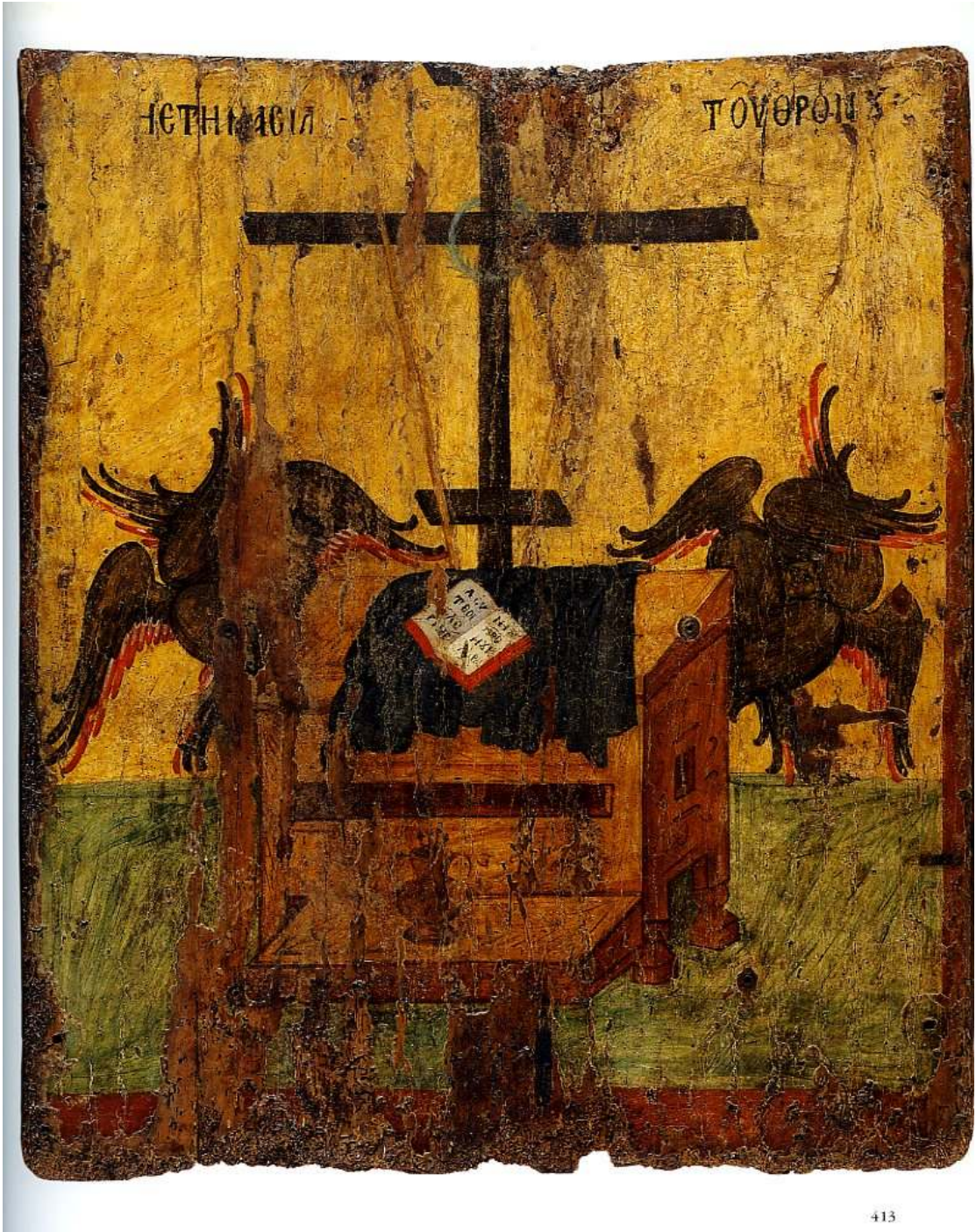
Βυζαντινό Μουσείο, Α. Μαργαριτώφ 1961, Β. Γαλάκου 1991.

Εκθέσεις:

Συνομιλία με το Θείον, The Hellenic Centre, Λονδίνο 1998.

Βιβλιογραφία:

Σωτηρίου 1931², 79, αρ. 177, εικ. 32. Grabar 1962, 370. Pallas 1965, 102 κ.ε., 314. Χρυσουλάκης και Χατζηδάκη 1983, 175 κ.ε., 181, 183, 193, εικ. στη σ. 188. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1991, 8, πίν. 8. Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 113, 217, εικ. 113. *Συνομιλία με το Θείον*, αρ. 14, 96 κ.ε. (με προηγούμενη βιβλιογραφία), εικ. στη σ. 98, 99, 102. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 15, 60 κ.ε., εικ. στις σ. 61, 62, 63.



ΙΕΘΗΜΑΓΙΑ

ΤΟΥΘΡΟΙΣ



Αμφιπρόσωπα εικόνα
Α. Παναγία Οδηγήτρια
Β. Παναγία Οδηγήτρια

115 x 85 εκ.

Αυτοτέμπερα σε ξύλο
 Α. Αρχές 14ου αιώνα
 Β. Δεύτερο μισό 16ου αιώνα
 Ναός Χριστού Βερόιας
 Βερόια, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 117

Στις δύο όψεις της εικόνας, που φιλοτεχνήθηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, απεικονίζονται ισάριθμοι τύποι της Παναγίας Οδηγήτριας. Στην παλαιότερη όψη η Θεοτόκος αποδίδεται έως την οσφή, ανεπαίσθητα στραμμένη προς τα αριστερά της, στον κλασικό τύπο της Οδηγήτριας αριστοκρατούσας. Το πλάτυ σε όγκο σώμα της κορυφώνεται σε ισχυρό λαιμό και ωσειδές πρόσωπο με καλόγραμμένα, ευγενικά χαρακτηριστικά. Έχει λεπτά, καλλιγράμα φρύδια, βαθυσκιασμένα μάτια με βλέμμα θλιμμένο και απόκοσμο, κοντυλένια μύτη και ιδιαίτερα μικρό στόμα με οφισμένα χείλη. Στον αριστερό της βραχίονα στηρίζει το σώμα του Χριστού, ενώ υψώνει τη δεξιά παλάμη μπροστά στο στήθος, σε χειρονομία δέησης. Φοράει κατάσαρκα ανοιχτογάλαζο χιτώνα, από τον οποίο διακρίνεται μόνο το δεξί μανίκι, και ανοιχτογάλαζο επίσης κεκρύφαλο. Το μαφόριό της, σε χρώμα μελιτζανί, που κλείνει ψηλά γύρω από το λαιμό, φέρει πορτοκαλόχρωμη περίκλειση και ένα αστεροειδές κόσμημα στην περιοχή του αριστερού ώμου.

Ο Χριστός, που είναι ιδιαίτερα μεγαλόσωμος, αποδίδεται σχεδόν κατά μέτωπον, με τα πόδια του στραμμένα ελαφρά προς τον άξονα του σώματος της Θεοτόκου. Έχει στιβαρό, κωνικό λαιμό και στοργικό, σαρκώμενο πρόσωπο με εξαιρετικά ευρύ μέτωπο, βαθυσκιασμένα μάτια, κοντή μύτη και μικρό στόμα. Εκτείνει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος της Παναγίας, εulογών, ενώ με το αριστερό σταρίζει στο γόνατο κλειστό ειλπίτριο με πορφύρα μίρινθο. Φοράει πορτοκαλόχρωμο χιτώνα και ομοιόχρωμο ιμάτιο, που φωτίζονται με πυκνές χρυσοκονδυλιές, οι οποίες έχουν εκπέσει στο μεγαλύτερο μέρος.

Η ουγκεκριμένη όψη της εικόνας έφερε ασπρόνιο βάθος, το οποίο σήμερα έχει εκπέσει σχεδόν ολοκληρωτικά. Η απώλεια του ασπρόνιου βάθους συμπάρει τους φωτοστεφάνους και τις επιγραφές, που πλαισίωσαν τις μορφές. Η εικόνα, δουλεμένη σε ενιαίο κομμάτι ξύλου, περιβάλλεται από χαμηλό αυτόξυλο πλαίσιο, το οποίο περιέχουν δύο ταινίες πορφύρεου και χρυσοκίτρινου χρώματος. Διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση, με φθορές που περιορίζονται ουσιαστικά στην απώλεια του ασπρόνιου βάθους, σε απολεπίσεις των χρωμάτων του έν-

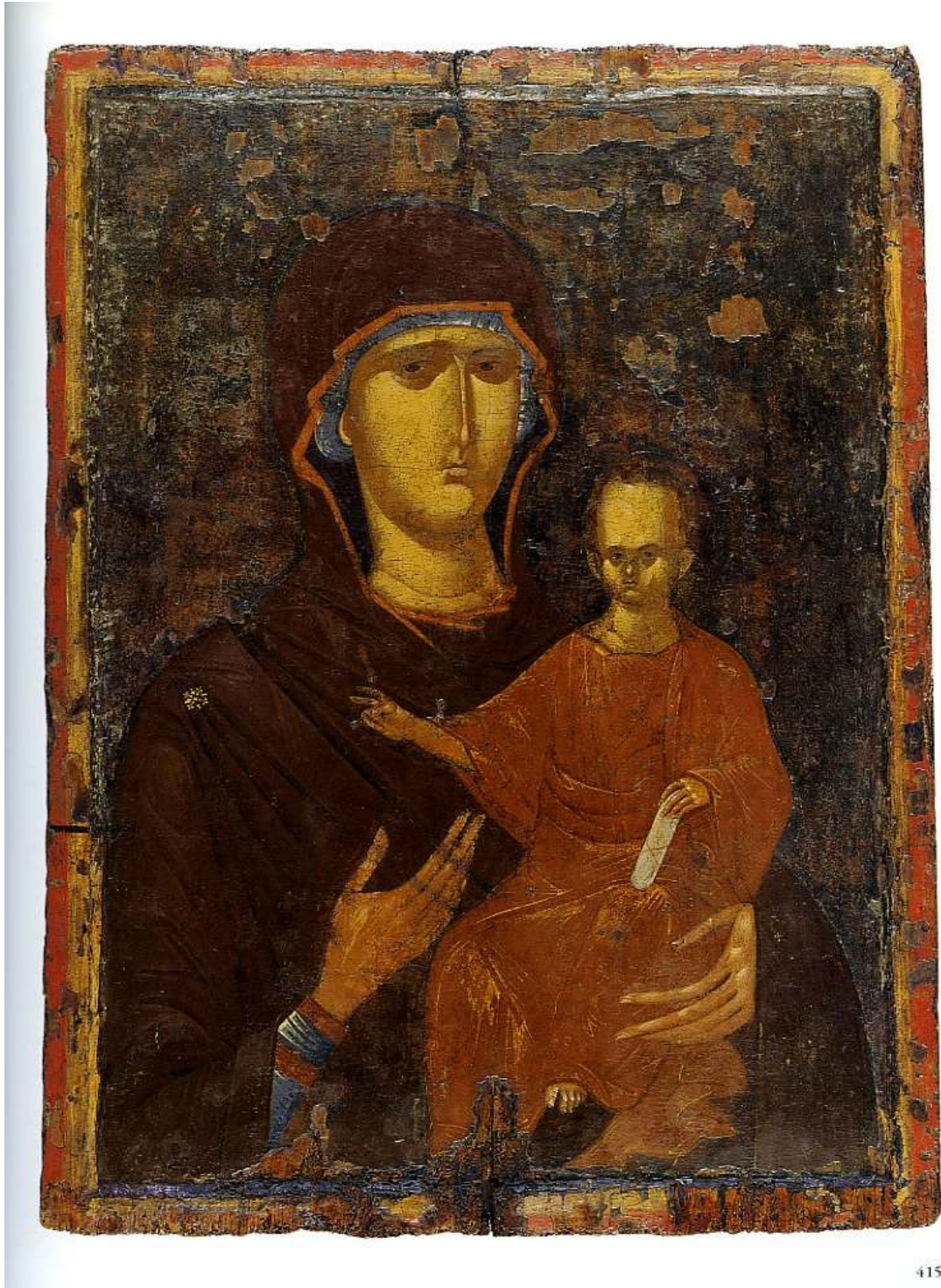
δυμα του Χριστού, αλλά και σε απώλειες της ζωγραφικής στα πρόσωπα.

Η εικόνα της Βερόιας, με τις ιερατικές στάσεις της Παναγίας και του Χριστού, υιοθετεί τον αυστηρό εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας, που γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, και της οποίας το αρχέτυπο προέρχεται από τη λατρευτική, αχειροποίητη εικόνα της μονίχων Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη, έργο κατά την παράδοση του ευαγγελιστή Λουκά. Ο Συγγούπουλος, σπριζόμενος ιδιαίτερα στο ψηλό μέτωπο του Χριστού, χρονολόγησε την εικόνα στο 13ο αιώνα (Χυγγορούλιος 1967, 77, εικ. 3). Από τον Παπαζώτο η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, η οποία προέρχεται από το ναό του Χριστού στη Βερόια, έχει προσγραφεί στην καλλιτεχνικά δραστηριότητα του περιφημου ζωγράφου από τη Θεσσαλονίκη Καλλιέργη (Παπαζώτος 1980, 167-174. Παπαζώτος 1994, 47-48, πίν. 21), στον οποίο οφείλονται και οι τοιχογραφίες του ίδιου ναού (1315). Ωστόσο, η διαπίστωση ότι τα χρώματα και τα φώτα στο πρόσωπο του Χριστού και της Παναγίας έχουν εκπέσει στην εικόνα της Βερόιας, καθώς και η σύγκριση με την τοιχογραφία της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στην αφίδα του ναού του Χριστού (Πελεκανίδης 1973, πίν. 12), δεν επιτρέπουν με ασφάλεια την απόδοση της εικόνας στη ζωγραφική του Καλλιέργη. Ιδιαίτερα έντονες είναι οι διαφορές ανάμεσα στο φυσιογνωμικό τύπο του Χριστού της εικόνας και της τοιχογραφίας που αποβαίνουν να είναι διαφορές ύψους.

Ανεξάρτητα από την άποψη αυτή, που απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση, ο φυσιογνωμικός τύπος, τα ευγενικά, λεπτά χαρακτηριστικά της Παναγίας, καθώς και του Χριστού, εντοπίζονται σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες από το τέλος του 13ου έως και την πρώτη εικοσαετία του 14ου αιώνα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στη μονή Βατοπεδίου (Τσιγαρίδας 1996, εικ. 317), η τοιχογραφία της Παναγίας βρεφοκρατούσας στη Studenica της μεσαιωνικής Σερβίας και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης (Babić 1987, πίν. XXXIII. Συγγούπουλος 1964, εικ. 144), η Παναγία Οδηγήτρια στη μονή Χιλανδαρίου (Βοκοτόπουλος 1995, εικ. 99. *Θησαυροί Αγίου Ορους*, αρ. 2.16) κ.ά. Με βάση τα παραπάνω η εικόνα τοποθετείται στην καλλιτεχνική παράδοση εργασιών της Θεσσαλονίκης, της πρώτης εικοσαετίας του 14ου αιώνα. Έχουμε μάλιστα τη γνώμη ότι, καθώς ο ναός είναι προγενέστερος του τοιχογραφικού διακόσμου (Παπαζώτος 1994, 101-102 και 172), είναι πολύ πιθανό η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας να φιλοτεχνήθηκε για τις ανάγκες του εικονοστασίου του ναού του Χριστού στη Βε-

ροια στις αρχές του 14ου αιώνα και να προηγείται συνεπώς του χρόνου διακόσμου του ναού από τον Καλλιέργη (1315).

Στη νεότερη όψη η Παναγία εικονίζεται και πάλι έως την οσφή, κατά το ήμισυ προς τα αριστερά της, σε μια παραλλαγή του τύπου της Οδηγήτριας αριστοκρατούσας. Κλίνει ελαφρά το κεφάλι προς την κατευθυνση του παιδιού, ενώ το πλάγιο, διαπεραστικό βλέμμα της είναι στραμμένο προς τον προσκυνητή. Το σώμα της, που είναι ψηλόκορμο και πλατύ στη βάση, απολιγνίζει σε στενούς ώμους, κυλινδρικό λαιμό και ωσειδές πρόσωπο με αδρά χαρακτηριστικά. Η Παναγία κρατάει στην αγκαλιά της τον Χριστό με το αριστερό χέρι, ενώ υψώνει το δεξί προ του στήθους σε χειρονομία δέησης. Φοράει σκουρογάλαζο χιτώνα, ομοιόχρωμο κεκρύφαλο και καστανέρυθρο μαφόριο. Το τελευταίο φέρει χρυσοκέντητη παρυφή και διακοσμείται με τα συνήθη αστεροειδή σχέδια, καθώς και με πυκνά χρυσα κρόσια, που κρέμονται από το μέσον περίπου του ύψους του δεξιού βραχίονα. Ο Χριστός, που έχει ραβινό σώμα, στρέφεται προς τη μεριά της Θεοτόκου, υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία εulογίας, ενώ με το αριστερό κρατάει κλειστό ειλπίτριο ερυθρού χρώματος. Φοράει λαχανοπράσινο χιτώνα, κατάσαρτο με καρδιόσχημα σχέδια, ο οποίος περιοφίγγεται στο στήθος με φαρδιά πορφυροχρωμή ταινία. Το ιμάτιο του, που έχει χρώμα πορτοκαλί, καλύπτει μόνο τα πόδια και ξανοίγεται με λιγοστές μίμπες χρυσοκονδυλιών. Οι φωτοστεφάνοι των μορφών φέρουν συνεχόμενο, κυματοειδή, φύλλοφορο θλαστό επάνω σε στικτό βάθος. Το περίγραμμα του κάμιου τους ορίζεται με χαρακτή διπλή γραμμή. Επάνω στο χρυσο του βάθους προβάλλονται οι επιγραφές με τα ονόματα των μορφών αποδοσμένες με κόκκινα γράμματα: *ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΠΑΜΜΑΚΑΡΙΣΤΟΣ* και *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ*. Η ουγκεκριμένη όψη της εικόνας δεν φέρει αυτόξυλο πλαίσιο και διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση, καθώς έχει υποστεί ελάχιστες απολεπίσεις των χρωμάτων, που περιορίζονται στις παρυφές της. Η Παναγία Οδηγήτρια στο ουγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο του τρυφερού ουμπλέγματος Παναγίας και Χριστού διαφοροποιείται ριζικά από τον αυστηρό τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας της κύριας όψης της εικόνας. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα, που έχει την καταγωγή του στη μεσοβυζαντινή περίοδο, δηλωτικό του μελλούμενου θείου Πάθους, συνδέει την εικόνα με εξέχουσες δημιουργίες της κρητικής σχολής του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, που αποδίδονται στον Ανδρέα Ριζό και το εργασιότη του. Ανάμεσα σε αυτές αναφέρεται με την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας του Δημοτικού Μουσείου της Τεργεστής



(Bianco Fiorin 1975, αρ. 10. Czerwenka-Papadopoulos 1984 πιν. 3), την εικόνα του Campro Santo Teutonico στο Βατικανό (Cattapan 1973, πιν. Ζ', 2. Czerwenka-Papadopoulos 1984, πιν. 1), την Παναγία Οδηγήτρια στον ελληνικό ναό της Αγίας Τριάδος στη Βιέννη (Kreidl-Papadopoulos 1981, εικ. 18. Czerwenka-Papadopoulos 1984, 203-212), την εικόνα της Παναγίας Ελεούσας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 6, εικ. 6), την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Μπαλτογιάννη 1994β, αρ. 64, πιν. 122-123. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αρ. 207), την εικόνα της Παναγίας Ελεούσας στη μονή Γωνιάς Κισσάμου στην Κρήτη (*Εικόνες κρητικής τέχνης*, αρ. 163) κ.ά. Στον 16ο αιώνα ο εικονογραφικός αυτός τύπος συναντάται στην εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στη μονή Σταυρονικήτα, έργο του Θεοφάνους του Κρητός (Chatzidakis 1969-1970, εικ. 83), στην εικόνα της Παναγίας Παμμακαρίστου στο Βυζαντινό Μουσείο (Αχειράστου-Ποταριάνου 1998, αρ. 18. *Συνομιλία με το Θεόν*, αρ. 1, β' όψη), στην Παναγία Ελεούσα στο ναό των Αγίων Ισώωνος και Σωσιπάτρου στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 66) κ.ά.

Η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας έχει συνδεθεί από τον Παπαζώτο (Παπαζώτος 1994, 75-76, πιν. 133) με την καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Βέροια ενός ανωνύμου ζωγράφου, στον οποίο αποδίδονται τόσο τοιχογραφίες, όσο και φορητές εικόνες. Στον ίδιο καλλιτέχνη αποδίδεται και μία εικόνα του Χριστού, που προέρχεται επίσης από το ναό του Χριστού στη Βέροια και συνανήκε με την Παναγία Οδηγήτρια ως δεοποσική στο τέμπλο του 16ου αιώνα (Παπαζώτος 1994, 75, πιν. 130, 131). Ο καλλιτέχνης αυτός, ο οποίος δραστηριοποιείται στη Βέροια την περίοδο 1565-1570, στην εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας ακολουθεί σε εικονογραφικό και εν μέρει τεχνολογικό επίπεδο έργα της κρητικής σχολής του 15ου και του 16ου αιώνα. Διαφοροποιείται από αυτά με το ιδιαίτερα πλατύ σώμα, που κορυφώνεται σε στενούς ώμους, και την έκφραση του προσώπου, η οποία απο τρυφερά μελαγχολικά γίνεται ελαφρά υπερτοντική. Ανάλογη διαφοροποίηση παρατηρείται και στον Χριστό, στον οποίο υπερτονίζονται οι ραδινές σωματικές αναλογίες και το μακρόστενο κεφάλι έχει υπερβολικό σε ύψος μέτωπο. Ο ανώνυμος καλλιτέχνης στην απόδοση του προσώπου και του ενδύματος του Χριστού και της Παναγίας ακολουθεί τρόπους της κρητικής σχολής, που αναγνωρίζονται σε εικόνες του δεύτερου τετάρτου του 16ου αιώνα (*Θησαυροί Αγίου Όρους*, αρ. 2.45, 2.47), από τις οποίες αποκλίνει στη σχέση και ένταση φωτός και σκιάς, καθώς και στο εκφρασμένο ήθος. Το στοιχείο αυτό, σε συν-

δυασμό με τις ψηλές αναλογίες των μορφών, απομακρύνουν την εικόνα από τις δημιουργίες της κρητικής σχολής και την εντάσσουν στον κύκλο έργων καλλιτεχνών της βορειοελλαδικής σχολής, του τρίτου τετάρτου του 16ου αιώνα, που έχουν επηρεαστεί από κρητικούς ζωγράφους του 16ου αιώνα στο Άγιον Όρος. Με έργα της βορειοελλαδικής σχολής του 16ου αιώνα, όπως είναι η εικόνα της Παναγίας Παμμακαρίστου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Αχειράστου-Ποταριάνου 1998, αρ. 18. *Συνομιλία με το Θεόν*, αρ. 1, β' όψη), συνδέεται η εικόνα της Βέροιας όσον αφορά τη χρήση φωτοστεφάνου με τρυπική διακόσμηση που ελλοίεται επάνω σε στικτό βάθος, τεχνική την οποία ο Βοκοτόπουλος θεωρεί ότι χαρακτηρίζει κυρίως έργα του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα (Βοκοτόπουλος 1990, 103). Και η προσωνυμία της Παναγίας ως Παμμακαρίστου, που παραπέμπει στην ψηφιδωτά εικόνα του Πατριαρχείου της Κωνσταντινουπόλεως και η οποία προέρχεται από την ομώνυμη μονή (Γκιολές 1993-1994, 249 κ.ε., εικ. 1), συνδέει την εικόνα της Βέροιας με έργα της βορειοελλαδικής σχολής.

Ευθύμιος Τσιγαρίδας

Εκθέσεις:

Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα 1964. Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες. Εθνική Πνακοθήκη, Αθήνα 1976. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Παλιό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1986. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Palazzo Strozzi, Φλωρεντία 1986. *From Byzantium to El Greco*, Royal Academy of Arts, Λονδίνο 1987. *Holy Image - Holy Space*, The Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη 1988.

Βιβλιογραφία:

Συγγόπουλος 1963, 77, εικ. 3. *Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή* 1964, αρ. 221. Χατζηδάκης 1965, 13, πιν. 11α-β. Talbot-Rice 1968, 115, πιν. 101. *Βυζαντινές εικόνες και τοιχογραφίες*, αρ. 102. Παπαζώτος 1980, 167-174, πιν. 1-4. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αρ. 79. *Affreschi e icone*, αρ. 32. *From Byzantium to El Greco*, αρ. 15. *Holy Image - Holy Space*, αρ. 16. Παπαζώτος 1994, 47-48, πιν. 21 και 75, πιν. 130, 131, 133.



*Αμφιπρόσωπη εικόνα
Α. Παναγία Οδηγήτρια
Β. Άγιος Νικόλαος*

115 × 69 εκ.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο
Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.
Κωνσταντινούπολη;
Από το ναό των Εισοδίων στο Νιοχώρι,
Ρόδος, Καστέλλο.

Προετοιμασία σε ύφανση. Χρυσό βάθος. Μεγάλο μέρος της εικόνας κατεστραμμένο, τα πρόσωπα σχεδόν ανέπαφα.

Α. Η Παναγία εικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας, με πιθανό πρότυπο την αχειροποίητη εικόνα της μονής των Οδηγών, το παλλάδιο της Κωνσταντινούπολης. Δέεται με το δεξί χέρι, ελαφρά γυρισμένη προς τον Χριστό, ο οποίος ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό κρατάει κλειστό ειλπίτριο. Στους χρυσοί φωτισμένους και στα ενδύματα υπάρχουν οπές που υποδηλώνουν μεταγενέστερες μετάλλινες επενδύσεις. Σώζονται λίγα γράμματα από την επιγραφή *[Η Ο]ΔΗ[ΓΗΤΡΙΑ]* δεξιά, και το συμπλήρωμα *[Η]ΘΕΟΥ[Σ] [ΧΡΙΣΤΟΣ]*. Τμήματα από δύο ηρώαυτους αγγέλου, σε μικρή κλίμακα, εικονίζονται εκατέρωθεν της Παναγίας, στις επάνω γωνίες της εικόνας. Στα πρόσωπα ο προπλασμός είναι ξανθοκάστανος και το φως, σε πλατιές επιφάνειες, διαχέεται ακτινωτά προς τις παρειές ξανοίγοντας σε ελαφρό κόκκινο. Το μαφόριο της Παναγίας, σε μενεξεδιά απόχρωση, αποδίδεται με πλατιές πτυχές, ενώ το ιμάτιο του Χριστού σε τόνους ζεστές όχρας με χρυσές γραμμές.

Β. Στην πίσω όψη εικονίζεται ο άγιος Νικόλαος, σπηθαίος. Ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατάει με το αριστερό κλειστό βιβλίο. Σε μικρή κλίμακα εικονίζονται ψηλά η Παναγία και ο Χριστός (διατηρούνται τμήματά του) προσφέροντάς του το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο, τα σύμβολα της ιεροσύνης, σύμφωνα με το θαύμα που συνέβη κατά την Α' Οικουμενική Σύνοδο στη Νίκαια (325). Στο πρόσωπο του αγίου, επάνω από τον προπλασμό, κυριαρχεί το καστανέρυθρο χρώμα.

Οι ζωγραφικές τάσεις που ανιχνεύονται στην εικόνα μας οδηγούν προς την κατεύθυνση συγκεκριμένων έργων του τρίτου τέταρτου του 14ου αιώνα. Η τέχνη και των δύο όψεων προϋποθέτει την μονή της Χώρας (1321), ενώ η Οδηγήτρια συμβαδίζει τεχνολογικά με τις αμφιπρόσωπες εικόνες του Παντοκράτορα στο Μουσείο της Μητρόπολης Μυτιλήνης (Ζυγούπουλος 1964, εικ. 200) και του Παντοκράτορα στην ομώνυμη μονή του Αγίου Όρους (Παναμαστοράκης 1998, εικ. 21), που χρονολογούνται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα. Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ του Βυζαντινού

Μουσείου (Βοκοτόπουλος 1995, εικ. 95), περίπου της ίδιας εποχής, έχει συγγενική αντίληψη ως προς τη χρήση του πλέγματος του φωταίου, το μνημειώδες στίσιμο και το μαλακό πλάσιμο στο πρόσωπο. Στην πλευρά του αγίου Νικολάου οι τεχνικές εξελίξεις, δηλαδή οι καινοτομίες στη χρήση του φωτός, καθώς και το χρώμα, έχουν κυρίαρχη θέση. Ο άγιος έχει εξοικειωμένα χαρακτηριστικά, ψυσιγονμία σχεδόν γήινη και χρωματολογία που τον διαφοροποιεί αρκετά από τις περισσότερες παραστάσεις με παρόμοιο θέμα σε όλη τη διάρκεια του 14ου αιώνα. Ο ζωγράφος δείχνει εκλεκτικότητα και κάποια εξοικείωση με τη δυτική παράδοση, αφομοιωμένη ωστόσο σε ένα σύνολο εξαιρετικά ισορροπημένο και ομοιογενές. Όλα αυτά υποδηλώνουν μια βαθύτερη σχέση με τη δυτική τέχνη, όπως αυτή εκφράζεται μέχρι τα μέσα του 14ου αιώνα στα έργα του Pietro Cavallini και του Paolo Veneziano. Η παράσταση του αγίου προϋποθέτει καλλιτεχνικές διεργασίες σε μεγάλο κέντρο παραγωγής εικόνων που υπάρχουν εν σπέρματι στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα, αλλά σηματοδοτούνται μετά το 1340-1350. Επομένως, η αμφιπρόσωπη εικόνα της Ρόδου θα πρέπει να τοποθετηθεί μετά τα μέσα του 14ου αιώνα, πιθανότατα μέσα στο τρίτο τέταρτο και οποσδήποτε πριν από την τελευταία εικοσαετία του. Και οι δύο όψεις είναι έργα σύγχρονα, ενώ δεν είναι σαφές αν αποτελούν έργα του ίδιου ζωγράφου. Δεν αποκλείεται όμως να πρόκειται για κάποιον ιδιαίτερα ταλαντούχο καλλιτέχνη, που γνωρίζει την τρέχουσα βυζαντινή παράδοση, όσον αφορά την παράσταση της Οδηγήτριας και είναι σε θέση, σύμφωνα με τις προτιμήσεις του παραγγελιοδότη, να ζωγραφίσει μια περισσότερο εξειδικευμένη και συγκεκριμένη με τις φράγκικες επιλογές παράσταση αγίου Νικολάου.

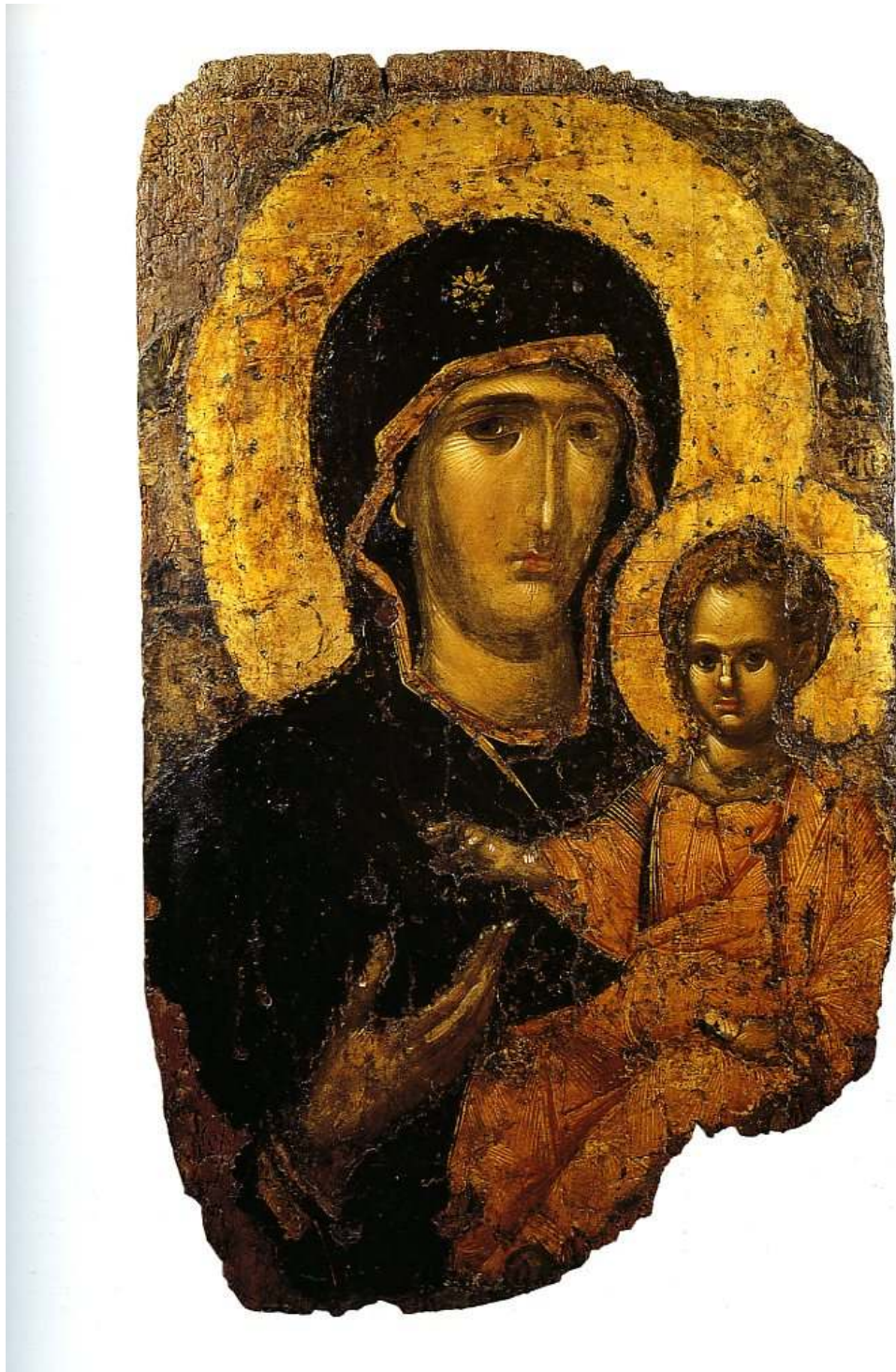
Η εικόνα είναι από τις παλαιότερες -προηγούμενες η Παναγία Χρυσοπολίτισσα - Συμεών ο Στυλίτης, σήμερα στο Καστέλλο, και η Οδηγήτρια - άγιοι Ιωάννης Θεολόγος και Χριστόδουλος στους Λειφούς - μιας σειράς δέκα αμφιπρόσωπων εικόνων που σώζονται στα Δωδεκάνησα. Για τρεις από αυτές που βρίσκονται στο Καστέλλο (Οδηγήτρια - άγιος Νικόλαος που εξετάζουμε, Παντοκράτορας - Σταύρωμα, Οδηγήτρια - άγιος Λουκάς) έργα υψηλής ποιότητας, περίπου σύγχρονα, έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι προέρχονται από την Κωνσταντινούπολη (Αχειμάστου 1966, 77. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αρ. 88) κάτι που δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητηθεί.

Ενδιαφέρον ωστόσο προκαλεί η παρουσία μιας εικόνας, όπως αυτή που εξετάζουμε, στη Ρόδο. Το εικονογραφικό θέμα, αλλά και ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του αγίου, παρατηρούμε ότι επαναλαμβάνονται στην αμφιπρό-

σωπη εικόνα του τέμπλου της Παναγίας Σπηλαιάς στη Νίσυρο. Το εξαιρετικό αυτό έργο δείχνει προίους προίους σηματοποίηση, δείγμα της τέχνης του τέλους του 14ου αιώνα. Σε μία άλλη εικόνα, επίσης του αγίου Νικολάου, που φυλάσσεται στην Πάτρο, της ίδιας περιόδου εποχής, έχουν αναγνωριστεί ομοιότητες, τρυμμένων των αναλογιών βέβαια, με την αμφιπρόσωπη της Ρόδου (Χατζηδάκης 1977, 56-57 πιν. 11). Θεωρούμε πιθανό να αποτελούν προίους εργασιών που δραστηριοποιείται στο δωδεκανησιακό χώρο. Ακόμα, ο άγιος Νικόλαος της τελευταίας φάσης του δεύτερου στωμάτος στο Ταξίαρχη στον Τριπολι Βαθύ Καλύμνου συνδέεται με την αμφιπρόσωπη που εξετάζουμε ως προς το φωτογενικό τύπο, το λεπτομερειακό πλάσιμο και τα γήινα χαρακτηριστικά, που τον κάνουν να μοιάζει με προσωπογραφία (Κατσιώτη 1994, 250-251). Διαφέρουν, ωστόσο, ως προς το χρωματολόγιο και τον όγκο, τις ελεύθερες πινελιές που πλουτίζουν το πρόσωπο και που φθάνουν στην εκκλιση της Καλύμνου στα όρια της τέχνης του 14ου αιώνα.

Ποιος όμως θα μπορούσε να ήταν ο παραγγελιοδότης αυτής της εξαιρετικής εικόνας; Καταρχήν η παράσταση του αγίου Νικολάου, όψη η οποία μάλιστα εφθάρη περισσότερο, υπαγορεύοντας την επιζωγράφισή της γύρω στο 1500 (Αχειμάστου 1966, 80-83), οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εικόνα ήταν προορισμένη να κοσμήσει εικονοστάσιο εκκλησίας αφιερωμένης στον άγιο. Αυτή η εκκλιση δεν ήταν τα Εισόδια της Θεοτόκου στο Νιοχώρι Ρόδου, όπου και βρέθηκε, κομμένη στα πλάγια, γιατί το πλάτος της, ακόμα και το αρχικό, διαφέρει από το πλάτος του εικονοστασίου της Παναγίας (Αχειμάστου 1966, 64). Εχοντας υπόψη ότι οι περισσότερες εκκλισεις στα μαράσια της Ρόδου, έξω από τη μεσαιωνική πόλη, είναι νεότερες, σε ονομακισμούς που αναπτύχθηκαν στα χρόνια της τουρκοκρατίας, δηλαδή μετά το 1522, θεωρούμε λογικό η εικόνα να βρισκόταν αρχικά σε εκκλιση της μεσαιωνικής πόλης. Καμιά όμως εκκλιση, αφιερωμένη στον άγιο Νικόλαο, δεν σώζεται εντός των τειχών ούτε αναφέρεται στα έγγραφα, εκτός από μία περίπτωση, η οποία και θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Την περίοδο αυτή, μέχρι το 1415 που πέθανε, σφράγισε η παρουσία του μεγαλοαστού ροδίτη Δραγονέτο ή Δραγονίνο Κλαβέλλη. Μία ομολογιαγραφική πράξη του 1428 (Τσιριανής 1995, 248-249) μας πληροφορεί ότι ο Κλαβέλλης έκτισε και «προίκισε» παρεκκλήσιο αφιερωμένο στον άγιο Νικόλαο, στο οποίο τελικά τάφηκε με τη σύζυγό του Αγνή Κρίστρα. Δεν είναι σαφές πότε έκτισε το παρεκκλήσιο αυτό. Οι πληροφορίες μας για τον Κλαβέλλη μέσα από τα δημο-



σιευμένα έγγραφα ξεκινούν από το 1382, εποχή που «ώριμος άνδρας προφανώς» ανήκει στο στενό περιβάλλον του ουμανιστή μεγάλου μαγίστρου Heredia. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η εκκλισία του Αγίου Νικολάου επί της οδού Ανδρονίκου και Ομήρου στη μεσαιωνική πόλη είναι το παρεκκλήσιο του Κλαβέλλα για το οποίο μιλάει το έγγραφο (Δέλλας 1996, 58-59). Στην εκκλισία αυτή, μέχρι πρόσφατα γνωστή ως Άγιος Βερναρδίνος, σύμφωνα με υπόθεση του Gabriel, αποκαλύφθηκαν τοιχογραφίες με σκηνές από τη ζωή του αγίου Νικολάου, που χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα, οι οποίες και επέτρεψαν να επανέλθει στην αρχική της ονομασία. Η οικοδομική φάση του παρεκκλησίου χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, διάστημα που σφράγισε με την παρουσία και τη δραστηριότητά του ο Κλαβέλλης.

Το οικόσημο του ροδίτη αυτού, που δεν είναι σαφές αν ήταν ορθόδοξος ή καθολικός, αποτυπώθηκε σε ασπρένιο λιτανευτικό σταυρό στον καθεδρικό ναό της Mdina στη Μάλτα, όπου μεταφέρθηκε μετά το 1522 και, σύμφωνα με τα έγγραφα, σε επιχρυσωμένο ασπρένιο σταυρό που βρισκόταν το 1475 στον κοινοβιακό ναό του Αγίου Ιωάννη του Κολακίου. Είναι φανερό από την ποιότητα του κειμήλιου της Μάλτας ότι οι παραγγελίες μιας προσωπικότητας όπως ο Κλαβέλλης και μάλιστα για το ιδιωτικό του παρεκκλήσιο, θα κινούνταν σε υψηλά καλλιτεχνικά επίπεδα. Η αφηρημένη εικόνα της Ρόδου πράγματι ανταποκρίνεται σε αυτές τις προδιαγραφές. Τα εργασιόηρα άλλωστε της Κωνσταντινούπολης ήταν τα κορυφαία. Επιπλέον, η απεικόνιση του αγίου Νικολάου με τα εξατομικευμένα, γήινα χαρακτηριστικά, θα ταίριαζε ίσως σε μια παραγγελία πιο προσωπική, συγκεκριμένων προδιαγραφών, ενός ανθρώπου που οι συναναστροφές και η ζωή του κινούνταν σε ένα εκλεκτικό περιβάλλον, όπως αυτό της Ρόδου. Τα παραπάνω στοιχεία, μαζί με την οικονομική επιφάνεια του Κλαβέλλα, το καλλιτεχνικό του αισθητήριο, το ιδιωτικό του παρεκκλήσιο προς τιμήν του αγίου Νικολάου, το οποίο χτίζει και προικίζει, δείχνουν ότι θα μπορούσε να ήταν ο παραγγελιοδότης της εικόνας. Η δημοσίευση των εγγράφων που αφορούν τη ζωή και τις δραστηριότητες του επιφανούς ροδίτη ίσως μας πληροφορήσουν, έστω και έμμεσα, για το θέμα αυτό.

Λογέως με το αν ο συγκεκριμένος Άγιος Νικόλαος της μεσαιωνικής πόλης ήταν το παρεκκλήσιο του Κλαβέλλα, οι πληροφορίες που συνάγονται από τη συμβολαιογραφική πράξη του 1428 είναι ίσως ενδεικτικές για τη μετέπειτα τύχη της εικόνας. Γιατί άραγε δεν πήρε το δρόμο της φυγής, όπως άλλες ιδιωτικές εικόνες, για παράδειγμα της Ελεπ-

ρονήτρας και της Δαρασκηνής, προς τη Μάλτα; Το ζεύγος Κλαβέλλα-Κρίστρα πέθανε άκληρο. Ο κληρονόμος της Κρίστρα, Safredo Calvo κληρονομεί το μισό παρεκκλήσιο ως *jus patronatus*. Το άλλο μισό περιήλθε στο τάγμα των Ιωαννιτών που αποκτά στο εξής το δικαίωμα της διαχείρισης και της παραχώρησης κατά περίπτωση. Οι περιπέτειες της εικόνας λοιπόν μπορούν να συνοψισθούν στα εξής: Γύρω στο 1500 οι φθορές της όψης με τον άγιο Νικόλαο επιβάλλουν την επιζωγράφησή της. Το 1522, όταν οι ιππότες και πολλοί Ροδίτες παίρνουν το δρόμο της φυγής, η εικόνα δεν αποτελεί προσωπική περιουσία ιδιώτη και για το λόγο αυτό παραμένει στην εκκλισία. Όταν γύρω στο 1530 ο ναός όπου βρισκόταν μετατρέπεται σε τζαμί –ο Άγιος Νικόλαος της οδού Ανδρονίκου μετατρέπεται στο Αβδούλ Τζελίλ τζαμί– η εικόνα παίρνει το δρόμο προς κάποια από τις εκκλισίες των μαρσαίων και κόβεται για να χωρέσει στο δεσποτικό διάχωρο του εικονοστασίου της.

Αγγελική Κατσιώτη

Συντήρηση:

Τ. Μαργαριτόφ, Φλ. Καλαμαρά, Στ. Παπαγεωργίου, Φ. Ασημάκου 1964.

Εκθέσεις:

Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, Ζάνπειο Μέγαρο, Αθήνα 1964. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Παλιό Παυσαπύριον, Αθήνα 1986. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Palazzo Strozzi, Φλωρεντία 1986. *From Byzantium to El Greco*. Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 1987. *Holy Image, Holy Space*. The Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη 1988.

Βιβλιογραφία:

Βυζαντινή τέχνη, Τέχνη ευρωπαϊκή, αρ. 216. Αχελμάστου 1966, 62-83. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αρ. 80. *Affreschi e icone dalla Grecia*, αρ. 33. *From Byzantium to El Greco*, αρ. 18. *Holy Image, Holy Space*, αρ. 18.

