

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

Χειρ Αγγέλου
ένας ζωγράφος εικόνων στη
βενετοκρατούμενη Κρήτη

LUND HUMPHRIES
ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ
ΑΘΗΝΑ 2010

**Χειρόγραφο με τα έργα του
Ψευδο-Διονυσίου του Αρεοπαγίτη
και δυο μεταγενέστερες
μικρογραφίες
Α. Ο αυτοκράτορας Μανουήλ Β΄
και η οικογένειά του
Β. Ο άγιος Διονύσιος ο
Αρεοπαγίτης**

Μικρογραφίες 1403-07, κείμενο περίπου 1320-40
Χρυσός και τέμπερα σε περγαμηνή
(η στάχωση με ελεφάντινα καλύμματα σε επάργυρα
και διάλιθα πλαίσια)
237 φφ., 27,3 x 20 εκ. (μέγ. διαστ. ανά φύλλο)
Κωνσταντινούπολη
Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, Département des
Objets d'Art, MR 416

Δημοσιεύσεις: Παρίσι 1958, αρ. 51, σσ. 32-3, πίν. XXI.
Αθήνα 1964, αρ. 351, σ. 337. Spatharakis 1976, σσ. 139-44.
Παρίσι 1981, αρ. 210, σσ. 259-60 (η στάχωση). Spatharakis
1981, αρ. 278, σ. 68, εικ. 492-4. Παρίσι 1991, αρ. 60 (το
χφ.), σσ. 276-7 (J. Durand), αρ. 61 (η στάχωση), σσ. 278-81
(D. Gaborit-Chopin). Παρίσι 1992, αρ. 356, σσ. 463-4 (J.
Durand). Lowden 1992, σσ. 249-60 (ιδ. σσ. 250-3).
Lowden 1997, σσ. 420-2, πίν. 265-6. Lamberz 2000, σσ.
155-65. Lowden 2004, σσ. 259-69 (ιδ. σ. 261, εικ. 2.5).
Gaborit-Chopin 2003, αρ. κατ. 205. Lamberz 2008, σσ.
133-57, 982-1005 (πίνακες) (ιδ. σσ. 144-5). Hutter 2008,
σσ. 159-90, 1008-1039 (πίνακες), (ιδ. σσ. 173-5).

Αυτό το ιδιαιτέρως καλά διατηρημένο και
απλούσια εικονογραφημένο χειρόγραφο των
κειμένων του θεολόγου ο οποίος υπέγραφε με το
ψευδώνυμο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης και
σήμερα είναι γνωστός ως Ψευδο-Διονύσιος
(ήκμασε γύρω στο 500), προσφέρθηκε το 1408
στο αβαείο του Saint-Denis, κοντά στο Παρίσι,
από τον Μανουήλ Χρυσολωρά, λόγιο και απε-
σταλμένο του αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄. Οι
συνθήκες της δωρεάς διασώζονται σε ιδιόχειρο
σημείωμα του Χρυσολωρά στο φ. 237ν.:

*Τὸ παρὸν βιβλίον ἀπεστάλη παρὰ τοῦ ὑψη-
λοτάτου βασιλέως καὶ αὐτοκράτορος ρωμαίων
κυροῦ Μανουήλ τοῦ Παλαιολόγου, εἰς τὸ
μοναστήριον τοῦ ἁγίου Διονυσίου τοῦ ἐν
Παρυσίῳ τῆς Φραγγίας ἢ Γαλατίας ἀπὸ τῆς
Κωνσταντινουπόλεως δι' ἐμοῦ Μανουήλ τοῦ
Χρυσολωρᾶ πεμφθέντος πρέσβευος παρὰ τοῦ
εἰρημένου βασιλέως. Ἐτεῖ ἀπὸ κτίσεως κόσμου
ἑξακισχιλιοστῶ ἔνεακοσιοστῶ ἑξκαιδεκάτῳ
ἀπὸ σαρκώσεως δὲ τοῦ Κυρίου χιλιοστῶ
τετρακοσιοστῶ ὀγδόῳ. Ὅστις εἰρημένος βασι-*

*λεὺς ἦλθε πρότερον εἰς τὸ Παρύσιον πρὸ ἐτῶν
τεσσάρων.*

Από το 1399 έως και το 1403 ο Μανουήλ Β΄
περιόδευσε στην Ιταλία, τη Γαλλία και την
Αγγλία, προσπαθώντας να εξασφαλίσει την υπο-
στήριξη των Δυτικών για μια σταυροφορία που
θα απάλλαζε τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία από
την απειλή των Οθωμανών. Είναι γνωστό ότι στις
24 Φεβρουαρίου του 1401 παρέστη, με τον βασι-
λιά της Γαλλίας Κάρολο ΣΤ΄, στην τελετή
αφιέρωσης του αβαείου του Saint-Denis.
Ωστόσο, η μακρά αποστολή του αυτοκράτορα
τελικά δεν απέφερε τους αναμενόμενους καρ-
πούς, οπότε πιθανότατα η προσφορά του
χειρογράφου του Ψευδο-Διονυσίου, μερικά χρό-
νια μετά, θα μπορούσε, εν μέρει τουλάχιστον, να
αποτελεί αβρή χειρονομία υπενθύμισης προς
τους Φράγκους της επισφαλούς θέσης στην
οποία είχε περιέλθει ο Μανουήλ Β΄.

Πάντως, το προκείμενο χειρόγραφο δεν ήταν
το πρώτο βυζαντινό αυτοκρατορικό δώρο προς
το αβαείο του Saint-Denis: το 827 ο αυτοκράτο-
ρας Μιχαήλ Β΄ είχε προσφέρει ένα αντίγραφο
των έργων του Διονυσίου (αλλά χωρίς σχόλια
στα παρασελίδια περιθώρια). Ενώ η άφιξη του
δώρου του Μιχαήλ Β΄ συνοδεύτηκε από θαυμα-
τουργές ιάσεις, η προσφορά του Μανουήλ Βε
δεν είχε ανάλογη συνέχεια. Ανάμεσα στο 1635
και το 1655 το χειρόγραφο ξανασταχώθηκε,
οπότε χρησιμοποιήθηκαν δύο ελεφάντινες πλά-
κες από γαλλικό δίπτυχο του 14ου αι.,
κοσμημένες με ένθετα επάργυρα και διάλιθα
στοιχεία, οι οποίες προηγουμένως επένδυναν ένα
σώμα Επιστολών της Καινής Διαθήκης, το οποίο
επίσης φυλασσόταν στο σκευοφυλάκιο του συγ-
κεκριμένου αβαείου (Παρίσι 1991, σσ. 278-81).
Φαίνεται μάλιστα ότι εκείνη την εποχή τα δύο
καλύμματα προσαρτήθηκαν, από τις Επιστολές,
στο χειρόγραφο του Ψευδο-Διονυσίου, το οποίο
το 1793 απομακρύνθηκε από το αβαείο και απο-
τέθηκε στο λεγόμενο "Μουσείο", το
μεταγενέστερο δηλαδή Μουσείο του Λούβρου.

Οι συγκεκριμένες μικρογραφίες κοσμούν τις
πρόσθιες όψεις δύο φύλλων (φφ. 1α και 2α), απο-
κλείοντας έτσι την παράλληλη θέασή τους.
Απέναντί τους έχουν από μια λευκή σελίδα. Στο
φ. 2 διακρίνεται αμυδρά το πρότυπο που ακολου-
θεί το υπόλοιπο βιβλίο, υποδηλώνοντας ότι στην
πρώτη στάχωση επρόκειτο για λευκό φύλλο στην
αρχή του βιβλίου. Το φ. 1 μάλλον αποτελεί μετα-
γενέστερη προσθήκη. Το κείμενο ξεκινά από το
φ. 3α. Αξιοσημείωτες είναι τόσο οι δυσανάλογα
μεγάλες διαστάσεις των μικρογραφιών σε σχέση

με το μέγεθος των σελίδων που κοσμούν, όσο και
η απουσία πλαισίου [πρβ. τη μικρογραφία της
οικογένειας του τσάρου Ιβάν Αλεξάνδρου στο
χφ. BL Add. MS 39627, που επίσης δεν έχει πλαι-
σιο, Ν. Υόρκη 2004, αρ. 27, σσ. 56-7 (S.
McKendrick)].

Επιγραφές σε χρυσό, παρόμοιου γραφικού
χαρακτήρα, συνοδεύουν τον άγιο και τα μέλη της
αυτοκρατορικής οικογένειας. Στη μία μικρογρα-
φία, Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΗΣ,
όπως σημειώνει η επιγραφή, φορεί άμφια ορθό-
δοξου επισκόπου (των Αθηνών)· κρατεί βιβλίο
στο καλυμμένο αριστερό του χέρι, ενώ με το δεξί
ευλογεί. Η γεμάτη ένταση έκφρασή του είναι
αξιωματική. Στην άλλη μικρογραφία, ο
Μανουήλ Β΄ και τα μέλη της οικογένειάς του
πατούν σε κόκκινα μαξιλάρια, πιθανώς επάνω σε
επίσης κόκκινο ύφασμα, κοιτώντας τον θεατή με
επίσημο ύφος. Ψηλά, η Παναγία, σε προτομή,
αγγίζει ελαφρά τα στέμματα του αυτοκράτορα
και της αυτοκράτειρας, τους οποίους ευλογεί ο
Χριστός-νήπιος, στην αγκαλιά της μητέρας του,
απλώνοντας τα χέρια. Ο εικονογραφικός τύπος
προσομοιάζει μάλλον με τη Ζωοδόχο Πηγή,
παρά με την Παναγία Βλαχερνίτισσα (όπως, αντι-
θέτως, υποστηρίζεται στο Παρίσι 1991, σ. 277).
Την αυτοκρατορική οικογένεια συνοδεύουν επι-
γραφές με τα ονόματα και τους τίτλους των
εικονιζομένων: ΜΑΝΟΥΗΛ ΕΝ Χ[ριστ]Ω ΤΩ
Θ[ε]Ω ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ
ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΑΕΙ
ΑΥΤΟΥΣΤΟΣ, ΕΛΕΝΗ ΕΝ Χ[ριστ]Ω ΤΩ Θ[ε]Ω
ΠΙΣΤΗ ΑΥΤΟΥΣΤΑ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΣ
ΡΩΜΑΙΩΝ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΙΝΑ, ΙΩ[άννης] ΕΝ
Χ[ριστ]Ω ΤΩ Θ[ε]Ω ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ Ο
ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ, ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΡΦΥΡΟ-
ΓΕΝΝΗΤΟΣ ΕΥΤΥΧΗΣ ΔΕΣΠΟΤΗΣ Ο ΥΙΟΣ
ΑΥΤΟΥ και, τέλος, ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ΑΥΘΕΝΤΟ-
ΠΟΥΛΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ Ο ΥΙΟΣ ΑΥΤΟΥ. Η
απουσία μνείας του Κωνσταντίνου, ο οποίος γεν-
νήθηκε τον Φεβρουάριο του 1405, δεν
υποδεικνύει απαραίτητως προγενέστερη χρονο-
λόγηση της μικρογραφίας, όπως υποστηρίζει ο Ι.
Σπαθαράκης (Spatharakis 1976, σ. 143). Καθώς
το ήμισυ του φύλλου χάθηκε μάλλον σε κάποια
μεταγενέστερη συρραφή, η νέα αυτή συρραφή
αναγκαστικά μετατοπίστηκε 10 χιλιοστά προς τα
αριστερά, με αποτέλεσμα το αριστερό άκρο της
μικρογραφίας να καλύπτεται από κόλλα, η Πανα-
γία να εικονίζεται έκκεντρη και το φύλλο να είναι
στενότερο από το αρχικό του σχήμα.

Πρόσφατα αποδείχθηκε (Lamberz 2000) ότι
το κείμενο γράφτηκε το 1320-40 από τον αυτο-



κρατορικό γραφέα Μιχαήλ Κλωστομάλλη, πολλές δεκαετίες πριν από την προσθήκη των μικρογραφιών που προηγούνται του κειμένου – μια προσθήκη επομένως που δεν μπορεί να θεωρηθεί χωρίς σημασία. Ο Κλωστομάλλης, εκτός από την παραγωγή αυτοκρατορικών εγγράφων (στην περίοδο 1311–42), επιδόθηκε και στην αντιγραφή χειρογράφων για ή γραμμένα από τον μέγα λογοθέτη Θεόδωρο Μετοχίτη (αποκαλούμενο παλαιότερα *γραφέα του Μετοχίτη*) και άλλους, για δωρεά στη Μονή Βατοπεδίου εκ μέρους του Ιωάννη Καντακουζηνού, μετέπειτα αυτοκράτορα Ιωάννη ΣΤ΄ (1347–54). Το χειρόγραφο του Λούβρου είναι πολύ προσεκτικά καλλιγραφημένο, με ιδιαίτερος κοσμημένα επίτιτλα (φφ. 7α, 55β, 147α, 205α και 212α) και συχνή χρήση χρυσογραφιών στα εισαγωγικά κείμενα, τις επικεφαλίδες, τα πρωτογράμματα κ.λπ., παρουσιάζοντας αναλογίες, λόγου χάρι, με το χειρόγραφο 179 του Καντακουζηνού από τη Μονή Βατοπεδίου, που χρονολογείται στο 1337 (Χρήστου κ.ά. 1991, τ. 4, εικ. 3). Ο Καντακουζηνός συχνά παρέπεμπε στον Ψευδο-Διονύσιο στα θεολογικά του συγγράμματα, οπότε δεν θα ήταν παράδοξο αν είχε στην κατοχή του ή είχε παραγγείλει ένα πολυτελές χειρόγραφο σαν το προκείμενο. Δεν αποκλείεται, επίσης, να επρόκειτο για παραγγελία του Ανδρόνικου Β΄ (1328–32) ή του εγγονού του Ανδρόνικου Γ΄ (πέθ. 1341) (Hutter 2008, σ. 175).

Αποφασίζοντας, επομένως, να δωρίσει ένα αντίγραφο των συγγραμμάτων του Ψευδο-Διονυσίου στο αβαείο του Saint-Denis, ο Μανουήλ Β΄ (ή ένας σύμβουλός του) επέλεξε να επαναχρησιμοποιήσει ένα παλαιότερο βιβλίο, φιλοτεχνημένο στα χρόνια του παππού του Ιωάννη ΣΤ΄ (πιθανώς μάλιστα για τον ίδιο τον παππού του), ανανεώνοντάς το δεόντως με την προσθήκη στην αρχή δύο μικρογραφιών. Παραμένει άγνωστο αν η οικονομία αυτή οφειλόταν σε έλλειψη χρόνου ή περγαμηνής ή αμφοτέρων, ή σε άλλο λόγο.

Η προσθήκη των μικρογραφιών αναμφίβολα πραγματοποιήθηκε εν όψει της δωρεάς του χειρογράφου στο αβαείο του Saint-Denis. Η απεικόνιση του Μανουήλ Β΄ και των μελών της οικογένειάς του, συνοδευόμενη με τα ονόματα και τους αντίστοιχους τίτλους τους, υπογραμμίζει τη συνέχεια που η Βυζαντινή Αυτοκρατορία, διά του αυτοκράτορός της (*αυτοκράτορος ρωμαίων*), εκπροσωπεί, μια συνέχεια η οποία έμοιαζε επισφαλής εκείνα τα χρόνια· από την άλλη, η παρουσία της Παναγίας και του Χριστού



τονίζει την εκ θεού απονομή των τίτλων τους. Η αναπαράσταση του αγίου Διονυσίου ως επισκόπου (των Αθηνών) σε πλήρη βυζαντινή (ορθόδοξη) ιερατική περιβολή αποτελούν υπενθύμιση, προς τη μοναστική κοινότητα του Saint-Denis, της αληθινής καταγωγής του προστάτη τους, ο οποίος, όπως πίστευε το μοναστήρι (με αξιοσημείωτη αισιοδοξία και συγχέοντας διαφορετικά ιστορικά πρόσωπα), δεν ταυτιζόταν

μόνο με τον Αρεοπαγίτη που αναφέρει ο Απόστολος Παύλος και τον πρώτο επίσκοπο Αθηνών, αλλά και με τον θεολόγο, τον Απόστολο της Γαλιλίας, τον πρώτο επίσκοπο των Παρισίων και ιδρυτή της μονής.

JOHN LOWDEN

Αμφιπρόσωπη εικόνα
Α. Παναγία Παισολύπη και δέκα
σκηνές Δωδεκαόρτου
Β. Σταύρωση με τέσσερις
προφήτες

Αρχές 14^{ου} αι., γ' τέταρτο 14^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,
φύλλο χρυσού

120 x 88 εκ.

Κωνσταντινούπολη (?)

Κωνσταντινούπολη, Συλλογή του Οικουμενικού
Πατριαρχείου, Μονή της Αγίας Τριάδας, Χάλκη

Δημοσιεύσεις: Παλιούρας 1989, σ. 276, εικ. 362. Ν. Υόρκη
2004, αρ. 90, σσ. 167-9 (A.Weyl Carr).

Άγνωστη στην έρευνα έως το 2004, η μεγα-
λοπρεπής αυτή αμφιπρόσωπη εικόνα
μάλλον δεν απομακρύνθηκε ποτέ από την Κων-
σταντινούπολη όπου φιλοτεχνήθηκε. Πρόκειται
για σύνθετο έργο: μια λατρευτική εικόνα Πανα-
γίας βρεφοκρατούσας έχει ενσωματωθεί, σε
μεταγενέστερη φάση, σε πλατύ, επίπεδο πλαίσιο
με δέκα σκηνές Δωδεκαόρτου. Στην πίσω πλευρά
εικονίζεται η Σταύρωση, που περιβάλλεται από
τέσσερις ολόσωμους προφήτες. Στις επάνω
γωνίες της κεντρικής παράστασης κόκκινα
μετάλλια περικλείουν, σε χρυσό, τις βραχυγρα-
φίες *M[ή]THP Θ[εο]Υ* και *I[ησοῦ]C X[ριστό]C*.
Σε κόκκινη ταινία με χρυσα γράμματα υπάρχει η
επιγραφή *Η ΠΑΥCON ΛΥΠΥ[ς]*. Οι σκηνές
Δωδεκαόρτου περιλαμβάνουν στην επάνω ζώνη
τον Ευαγγελισμό, τη Γέννηση και την Υπαπαντή·
στην αριστερή ζώνη τη Βάπτισμα και την Έγερση
του Λαζάρου, ενώ στη δεξιά τη Μεταμόρφωση
και τη Βαϊοφόρο· η κάτω ζώνη φέρει την Ανά-
σταση, την Ανάλυση και την Κοίμηση της
Θεοτόκου. Την παράσταση της πίσω πλευράς
συνοδεύουν οι επιγραφές *Η CTAΥPΩCIC*,
M[ή]THP Θ[εο]Υ και *Ο AΓIOΣ IO[άννη]C O*
ΘEOΛOΓ[ος]. Στο πλαίσιο, αριστερά εικονίζεται
ο Μωσής με ειλητάριο και την επιγραφή *ὄψε-
σθαι τὴν ζωὴν ἡμῶν κρεμαμένη ἀπέναντι τῶν*
ὀφθαλμῶν μου (Δευτερονόμιον 28:66). Από κάτω
ο Μαλαχίας κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή
ὄψεσθαι εἰς ὃν ἐξεκέντησαν (Ιωάννης 19:37). Στη
δεξιά πλευρά του πλαισίου ένας προφήτης
(Αββακούμ;) στέκεται επάνω από τον Ιερεμία με
ειλητάριο που γράφει *Δεῦτε καὶ ἐμβάλωμεν ξύλον*
εἰς τὸν ἄρτον του (Ιερεμίας 11:19).

Οι δύο φάσεις της πρόσθιας όψης συναποτε-

λούν ένα νοηματικό σύνολο, με τις σκηνές του
πλαίσιου να αναπαράγουν την αντιθετική περι-
πλοκότητα της κεντρικής παράστασης.

Ανακλινόμενος σαν τον Αναπεσόντα με τις σταυ-
ρωμένες κνήμες της θυσίας, ο Χριστός-νήπιος
συστρέφεται στην αγκαλιά της μητέρας του και
υψώνει τα χέρια για να αγκαλιάσει το πρόσωπό
της, αντιπαραθέτοντας την παθητικότητα με το
πάθος και τη θνητότητα με την αγάπη. Χωρίς
φωτοστέφανο, όπως στις μεταγενέστερες εικόνες
της Καρδιώτισσας, αλλά πολύ πιο δραματικά
στραμμένος προς τρεις κατευθύνσεις, ακουμπά
το κεφάλι του στο πρόσωπο της μητέρας του σε
μια σπάνια και σπαραξικάρδια κίνηση. Οι σκηνές
στις τέσσερις γωνίες συνιστούν τους ακρογων-
αίους λίθους της όλης σύνθεσης, τόσο ως προς το
θεολογικό περιεχόμενο όσο και ως προς την
αισθητική διατύπωση: με τον Ευαγγελισμό η
Παναγία δέχεται την είδηση για τον Χριστό και,
αντίστοιχα, με την Υπαπαντή τον παραδίδει στην
Ανάσταση· ο Χριστός κατέρχεται στον Άδη και,
αντίστοιχα, στην Κοίμηση ανέρχεται με τη
μητέρα του. Στις κατακόρυφες σκηνές του πλαι-
σίου, ο Χριστός καταδύεται στον ποταμό με τη
Βάπτισμα, ενώ αναδύεται στη σφαίρα του υπερβα-
τού με τη Μεταμόρφωση, θριαμβεύει στον
θάνατο του Λαζάρου με την Έγερση, ενώ υποκύ-
πτει στο δικό του Πάσχα με τη Βαϊοφόρο.
Καταβαίνει στη Βάπτισμα, αλλά αναβαίνει στην
Έγερση του Λαζάρου· ανυψώνεται με τη Μετα-
μόρφωση, αλλά οδηγείται προς την ταπείνωση
με τη Βαϊοφόρο.

Η κίνηση του Χριστού-νήπιου που αγκαλιάζει
το πρόσωπο της μητέρας του γνώρισε την κλα-
σική της διατύπωση στην Κρήτη του 15^{ου} αι.,
όταν ο ζωγράφος Άγγελος έδωσε στον εικονο-
γραφικό αυτό τύπο της Παναγίας την
προσωνομία Καρδιώτισσα (κατ. 31). Ωστόσο, η
παραλλαγή εδώ είναι προγενέστερη και περιπλο-
κότερη. Παραπλήσια προσωπογραφικά
χαρακτηριστικά με αυτά της Παναγίας στην κεν-
τρική παράσταση απαντούν στη Θεοτόκο της
Δείσεως στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντι-
νούπολη. Επίσης, η εκφραστική της κίνηση και τα
βαριά ενδύματα παρουσιάζουν συγγένειες με την
πλούσια πτυχολογία και το συγκρατημένο
συναίσθημα της όρθιας Παναγίας στο παρεκκλη-
σιο της Χώρας. Μαλακές πτυχώσεις, όπως αυτές
στο ιμάτιο του Χριστού-νήπιου, εντοπίζονται
στην ψηφιδωτή και την τοιχογραφημένη παρά-
σταση του παρεκκλησίου της Χώρας, και πάλι.
Όλες οι παραπάνω ομοιότητες συνηγορούν υπέρ
της χρονολόγησης της κεντρικής εικόνας στις

αρχές του 14^{ου} αι. (Underwood 1966, τ. 2, σσ. 40,
121, τ. 3, σσ. 372, 486).

Ως προς τις σκηνές του πλαισίου, η Άννα στην
Υπαπαντή, η τριγωνική ακτίνα φωτός που δια-
τρέχει τη δόξα του Χριστού στη Μεταμόρφωση,
η νοητή ευθεία η οποία συνδέει το ψηλό δένδρο
με το γερμένο κεφάλι του όνου που ιππεύει ο
Χριστός στη Βαϊοφόρο, η οργάνωση της Αναλή-
ψεως, καθώς και η κινησιολογία του Πέτρου και
του Παύλου στην Κοίμηση, εντοπίζονται στις
σκηνές Δωδεκαόρτου από τη Δέηση του Νικο-
λάου Ρίτζου (εικ. 29) στο Σεράγεβο, (Weitzmann
κ.ά. 1982, σ. 321. Βοκοτόπουλος 2005α, σ. 225).
Από την άλλη, το ρευστό και φωτεινό ύφος, η
πλούσια πτυχολογία και τα ιριδιζόντα χρωματι-
στά πλασίματα θυμίζουν τη μικρογραφία της
Μεταμορφώσεως στον παρισινό κώδικα αρ. 1242
του 1370-75 [N. Υόρκη 2004, αρ. 171, σσ. 286-7
(J. Lowden)]. Ανάλογη χρονολόγηση υποδει-
κνύει και η στενή εικονογραφική συγγένεια της
Μεταμορφώσεως με την αντίστοιχη εικόνα του
Θεοφάνη του Έλληνα, ο οποίος μαθήτευσε στην
Κωνσταντινούπολη στο γ' τέταρτο του 14^{ου} αι.
(Lazarev 1967, σ. 399. Weitzmann κ.ά. 1982, σ.
267). Τη χρονολογική αυτή ένδειξη επιβεβαιώνει
η Σταύρωση στην πίσω πλευρά της εικόνας,
καθώς ο Χριστός και η Παναγία ανακαλούν την
εξαιρετική εικόνα της Σταυρώσεως του όψιμου
14^{ου} αι. από τη Μονεμβασιά (εικ. 10). Η ενσωμά-
τωση στο μεταγενέστερο πλαίσιο της παρούσας
εικόνας των αρχών του 14^{ου} αι. μάλλον πραγμα-
τοποιήθηκε στο γ' τέταρτο του ίδιου αιώνα. Αν η
χρονολόγηση αυτή είναι σωστή, τα θέματα της
εικόνας μας διαφωτίζουν σχετικά με τις πηγές
του εικονογραφικού ρεπερτορίου που αποκρυ-
σταλλώθηκε τον επόμενο αιώνα στην Κρήτη.

Στην Κωνσταντινούπολη ιδρύθηκε στα μέσα
του 14^{ου} αι. ένα μοναστήρι με την ονομασία Παι-
σολύπη, όπως η προσωνομία της Παναγίας στην
κεντρική παράσταση, το οποίο λίγο αργότερα
ανακαινίστηκε από την αρχόντισσα Μάρθα
Πυριάνα, όπως μαρτυρεί έγγραφο του 1365
(Janin 1969, σ. 217). Η συγκεκριμένη εικόνα ίσως
ανήκε στη Μονή της Παισολύπης και ενσωμα-
τώθηκε στο πλαίσιο, όταν το μοναστήρι
ανακαινίστηκε στο γ' τέταρτο του 14^{ου} αι.

ANNEMARIE WEYL CARR





Παναγία Οδηγήτρια

Τέλη 14^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

93 x 53 εκ.

Κωνσταντινούπολη (?)

Αμάρι Ρεθύμνης, Ναός Παναγίας Μέρωνα

Συντήρηση: Μ. Στεφανάκης, 13^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Μπορμπουδάκης 1988, σσ. 239-40.

Ηράκλειο 1993, αρ. 137, σ. 493 (Μ. Μπορμπουδάκης).

Cormack 1997a, εικ. 64.

Παρά τις πολύ εκτεταμένες φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια της εικόνας μπορούμε να ανασυνθέσουμε την παράσταση της Παναγίας Οδηγήτριας στον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο του παλλάδιου της Κωνσταντινούπολης (Αγγελίδη και Παπαμαστοράκης 2000, Pentcheva 2006, σσ. 109-43). Η Παναγία, από την οποία έχει σωθεί το κεφάλι και ο λαιμός, απεικονίζεται σε προτομή και μετωπική στάση να κρατεί τον Χριστό στα αριστερά της. Από τον ολόσωμο Χριστό έχει σωθεί μόνο το κεφάλι και ο λαιμός. Είναι όμως βέβαιο πως ο Χριστός ευλογούσε με το δεξί χέρι και κρατούσε κλειστό ειλητάριο με το αριστερό. Στις επάνω γωνίες της παράστασης υπάρχουν δύο κόκκινα μετάλλια με τις προτομές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ να σεβίζονται. Από το αριστερό έχει διατηρηθεί ελάχιστο τμήμα του, όπου μετά δυσκολίας διακρίνεται το κόκκινο βάθος και το περίγραμμα της δεξιάς πλευράς του αρχαγγέλου, ενώ το δεξιό μέταλλο έχει σωθεί κατά το ήμισυ ως προς τον κατακόρυφο άξονά του. Σε αυτό διακρίνεται τμήμα του φωτοστεφάνου, της δεξιάς φτερούγας και του ιματίου του αρχαγγέλου.

Στον χρυσό κάμπο έχουν σωθεί τα γράμματα [Οδη]ΓΗ[τρια] σε κόκκινη κεφαλαιογράμματη γραφή, τα συμπλήματα Θ[εο]Υ, από το *Μήτηρ Θεοῦ*, καθώς και το Ι[ησοῦ]C Χ(ριστό)C. Η αυστηρή αριστεροκρατούσα Παναγία με τον Χριστό και τα δύο μετάλλια των σεβιζόντων αγγέλων αποδίδουν κατά τον πληρέστερο τρόπο το παλλάδιο της Κωνσταντινούπολης, όπως έχει απεικονιστεί σε έργα που πιστεύεται ότι μεταφέρουν με ακρίβεια την περιώνυμη εικόνα της Μονής των Οδηγών, όπως για παράδειγμα η μικρογραφία του Ψαλτηρίου Hamilton 119 (περ. 1300) στο Kupferstichkabinett (αρ. ευρ. 78 A 9) των Κρατικών Μουσείων του Βερολίνου [Αθήνα 2000, αρ. 54, σσ. 388-9 (N. Ševčenko). Λονδίνο 2009, αρ. 177, σ. 423 (R. Cormack)]. Είναι όμως γεγονός πως σε άλλες επίσης πιστές αναπαραστάσεις της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας απουσιάζουν τα μετάλλια με τους αρχαγγέλους (βλ. την εικόνα με τον Θρίαμβο της Ορθοδοξίας στο Βρετανικό Μουσείο, κατ. 4).

Παρά τις εκτεταμένες φθορές, η ποιότητα της ζωγραφικής της εικόνας του Μέρωνα είναι προφανής. Το ωοειδές πρόσωπο της Παναγίας με τη μακριά και λεπτή μύτη, τα καλογραμ-

μένα φρύδια και το σαρκώδες στόμα έχει πολύ λεπτοδουλεμένο και δεξιοτεχνικό πλάσιμο. Η πλατιά παρυφή στο μαφόριό της με λεπτές χρυσοκονδυλιές αποδίδεται με μαλακές πτυχώσεις. Πολύ λεπτά λευκά φώτα φωτίζουν τα εξέχοντα μέρη του προσώπου.

Η εικόνα του Μέρωνα παρουσιάζει στενές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες με την Παναγία Οδηγήτρια στην κεντρική παράσταση της κύριας όψης της λιτανευτικής εικόνας του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου [Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 15, σσ. 60-3. Αθήνα 2000, αρ. 64, σσ. 410-9 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου)]. Η εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου θεωρείται έργο κωνσταντινουπολίτικο, που χρονολογείται στο β' μισό του 14^{ου} αι. Ακόμα στενότερη εικονογραφική και τεχνοτροπική σχέση διαπιστώνεται ανάμεσα στην εικόνα του Μέρωνα και σε αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια στην κύρια πλευρά, από την εκκλησία των Εισοδίων της Παναγίας στο Νιοχώρι της Ρόδου, που σήμερα φυλάσσεται στο Καστέλλο της πόλης [Αθήνα 2000, αρ. 66, σσ. 418-21 (Α. Κατσιώτη). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2009, σσ. 210-1]. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της Παναγίας με τη μακριά και λεπτή μύτη, τα καλογραμμένα φρύδια και το σφικτά κλειστό στόμα με τα σαρκώδη χείλη έχουν αποδοθεί με πανομοιότυπο τρόπο στις δύο εικόνες. Πανομοιότυπος είναι επίσης ο τρόπος που πτυχώνεται η πλατιά παρυφή του μαφορίου της Παναγίας. Και η εικόνα της Ρόδου θεωρείται έργο κωνσταντινουπολίτικου εργαστηρίου και έχει χρονολογηθεί στο γ' τέταρτο του 14^{ου} αι.

Η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας βρίσκεται τοποθετημένη στο προσκυνητάρι της εκκλησίας της Παναγίας στον Μέρωνα της επαρχίας Αμαρίου. Στον τοιχογραφημένο διάκοσμο του ναού, που χρονολογείται στον 14^ο αι., εντοπίστηκε οικόσημο της οικογένειας των Καλλεργών, στη δικαιοδοσία των οποίων ανήκε η περιοχή μετά από παραχώρηση των Βενετών (Μαλτέζου 1988, σσ. 121-5). Αυτό οδήγησε τον Μ. Μπορμπουδάκη να διατυπώσει την υπόθεση πως η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας παραγγέλθηκε από μέλη της οικογένειας Καλλέργη στην Κωνσταντινούπολη για να αφιερωθεί στην εκκλησία του Μέρωνα (Μπορμπουδάκης 1988, σσ. 239-40).

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ



Ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας

Β' μισό 14^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

39 x 31 εκ.

Κωνσταντινούπολη (?)

Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, M&LA 1988, 4-11, 1

Προέλευση: Η εικόνα εντοπίστηκε για πρώτη φορά στη Σουηδία σε ιδιωτική συλλογή, ο ιδιοκτήτης της οποίας την πούλησε σε δημοπρασία του οίκου Sotheby's στις 15 Φεβρουαρίου 1984. Παρουσιάστηκε στην έκθεση «East Christian Art», που πραγματοποιήθηκε στην Αίθουσα Bernheimer Fine Arts του Λονδίνου από τις 27 Μαρτίου έως την 1^η Μαΐου 1987. Το Βρετανικό Μουσείο αγόρασε την εικόνα το 1988.

Δημοσιεύσεις: Sotheby's 1984, αρ. 156, σσ. 154-5.

Petsopoulos 1987, σσ. 49-50. Cormack 1989, σσ. 93-4.

Λονδίνο 1994, αρ. 140, σσ. 129-30 (R. Cormack). Cormack

1997β. Αθήνα 2000, αρ. 32, σσ. 340-1 (R. Cormack). Ν.

Υόρκη 2004, αρ. 78, σσ. 154-5 (A. Weyl Carr). Kotoula 2006,

σσ. 121-8. Λονδίνο 2008, αρ. 57, σ. 394 (R. Cormack).

Η εικόνα επιγράφεται *Ο θρίαμβος της ὀρθο-δοξίας*, όπως συνάγεται από τα λίγα γράμματα που σώζονται. Μνημονεύει το τέλος της Εικονομαχίας το 843, με την απεικόνιση περιώνυμων εικονοφίλων που αγωνίστηκαν υπέρ της λατρείας των ιερών εικόνων. Το έργο χωρίζεται σε δύο οριζόντια διάχωρα. Στο επάνω διακρίνονται, αριστερά, η πολιτική ηγεσία: η αυτοκράτειρα Θεοδώρα και ο νεαρός γιος της, συναυτοκράτορας Μιχαήλ Γ', ενώ, δεξιά, η εκκλησιαστική: ο πατριάρχης Μεθόδιος με άλλους ιερωμένους. Στο κάτω διάχωρο εικονίζεται ομάδα αγίων, που απαρτίζεται κυρίως από μοναχούς· περιλαμβάνει, στο αριστερό άκρο, την αγία Θεοδοσία της Κωνσταντινουπόλεως, η οποία κρατεί εικόνα του Χριστού, όπως και οι δύο άγιοι στο μέσο. Το κέντρο του επάνω διαχώρου καταλαμβάνει η περίφημη, μεγάλων διαστάσεων εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, που θεωρούνταν έργο του Ευαγγελιστή Λουκά και φυλασσόταν στη Μονή των Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη, όπου εκτίθετο σε εβδομαδιαίες λιτανεύσεις (Ševčenko 1991, σσ. 45-57. Pentcheva 2006, σσ. 109-43). Η θαυματουργή εικόνα της Οδηγήτριας είναι τοποθετημένη επάνω σε βάση, η οποία καλύπτεται με κόκκινο κοσμημένο ύφασμα (*ποδέα*), και πλαισιωμένη από κόκκινα παραπετάσματα (*εγχείριον* ή *πέπλος*), που είναι τραβηγμένα πίσω ώστε να

είναι ορατή. Υποβαστάζεται από δύο πτερωτές μορφές με ψηλά κόκκινα καλύμματα κεφαλής. Το έργο συνοψίζει τη βασική επιχειρηματολογία της Ορθοδοξίας υπέρ της λατρείας των εικόνων: προβάλλει ένα αυθεντικό πορτραίτο της Παναγίας βρεφοκρατούσας, ζωγραφισμένο στη διάρκεια της ζωής της και άρα χρονολογούμενο στην αυγή του χριστιανισμού. Παράλληλα, απεικονίζει την ανθρώπινη φύση του Χριστού μετά την Ενσάρκωση, η οποία και συνιστούσε το κεντρικό θεολογικό επιχείρημα για την απεικόνιση του Χριστού με ανθρώπινη μορφή. Η εορτή κατά την οποία προοριζόταν να εκτεθεί σε λιτάνευση η εικόνα, ήταν η Κυριακή της Ορθοδοξίας, που από το 843 εορτάζεται την πρώτη Κυριακή της Μεγάλης Τεσσαρακοστής.

Το θέμα της εικόνας, άγνωστο στη βυζαντινή τέχνη πριν από τον 14^ο αι., έχει πια καθιερωθεί στο θρησκευτικό ρεπερτόριο τον 18^ο αι. και καταχωρίζεται στην *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως *Ἡ ἀναστήλωσις τῶν ἀγίων εἰκόνων* (*Ερμηνεία*, σσ. 64-5). Η πιθανή δημιουργία του τον 14^ο αι. οφείλεται στις έντονες θεολογικές διαμάχες και στις εκκλησιαστικές Συνόδους των μέσων του αιώνα γύρω από τον ορισμό της Ορθοδοξίας. Και ο τόπος γέννησης της σύνθεσης φαίνεται να είναι η Κωνσταντινούπολη, όπου έλαβαν χώρα οι επίσημες συζητήσεις στις Συνόδους των ετών 1341, 1347 και 1351. Το *Συνοδικὸν τῆς Ὀρθοδοξίας*, που αναγιγνώσκεται στην εκκλησία την Κυριακή της Ορθοδοξίας, πήρε την τελική του μορφή το 1370, όταν η διδασκαλία του Γρηγορίου Παλαμά συνδέθηκε με τη λατρεία των εικόνων (Ν. Υόρκη 2004, σ. 155). Το κείμενο αυτό χρησίμευε ως μεσολαβητική προσευχή για τις ψυχές των εικονοφίλων αυτοκρατόρων και αγίων. Την ίδια περίοδο, στην Κωνσταντινούπολη, διάφοροι συγγραφείς εμπλούτιζαν και εξήραν τον βίο αρκετών από τους εικονοφίλους αγίους που περιλαμβάνονται στην εικόνα (Kotoula 2006, σσ. 125-8).

Υπέρ της παραγωγής της εικόνας στην Κωνσταντινούπολη κατά το β' μισό του 14^{ου} αι. συνηγορεί και η τεχνοτροπική της σχέση με έργα όπως το εικονογραφημένο χειρόγραφο του Ακαθίστου Ύμνου (Synodal Gr. 429), σήμερα στο Κρατικό Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας, το οποίο είχε ζωγραφιστεί στη Μονή των Οδηγών μεταξύ του 1335 και του 1364 (Prokhorov 1972, σσ. 239-52) και οι εικόνες που δώρισε η Μαρία Αγγελίνα Κομνηνή

Δούκαινα Παλαιολογίνα (σύζυγος του δεσπότη των Ιωαννίνων Θωμά Πρελιούμποβιτς) στη Μονή του Μεγάλου Μετεώρου ανάμεσα στο 1373 και το 1384 (Χατζηδάκης και Σοφιανός 1990, σσ. 52-5).

Μολονότι τα επιχειρήματα υπέρ της παραγωγής της εξαιρετικής αυτής εικόνας στην Κωνσταντινούπολη είναι, ομολογουμένως, περισσότερο από ασφαλή, η Νανώ Χατζηδάκη προτείνει διαφορετικό τόπο προέλευσης στη μελέτη της για μια όμοιου θέματος εικόνα από τη συλλογή Βελιμέζη στην Αθήνα, η οποία σαφέστατα αποτελεί αντίγραφο, και πιθανότατα άμεσο, της εικόνας που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο (Χατζηδάκη 1997, αρ. 5, σσ. 86-91). Σύμφωνα με την υπόθεσή της, που στηρίζει σε εικονογραφικά στοιχεία (τον τύπο της Οδηγήτριας, και τα διακοσμητικά θέματα στην *ποδέα* και τα ενδύματα των ιεραρχών), η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου φιλοτεχνήθηκε στην Κρήτη στις αρχές του 15^{ου} αι. και αντίγραφό της συνιστά η εικόνα της συλλογής Βελιμέζη, που ζωγραφίστηκε περίπου 100 χρόνια αργότερα, επίσης σε κρητικό εργαστήριο.

Η υπόθεση αυτή, που θεωρεί την εικόνα του Βρετανικού Μουσείου κρητική δημιουργία των χρόνων πριν από τον Άγγελο, απαιτεί περαιτέρω έρευνα. Τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά στα οποία βασίζεται, δεν φαίνεται να προσιδιάζουν μόνο στην Κρήτη και η τεχνοτροπία του έργου το τοποθετεί μερικές δεκαετίες πριν. Το όλο ζήτημα έχει βαρύνουσα σημασία, καθώς προϋποθέτει την ύπαρξη μιας "σχολής" στην Κρήτη που είχε διαμορφώσει διακριτά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά πριν από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453. Αν η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου είχε ζωγραφιστεί στην Κρήτη, όπου και αντιγράφηκε αργότερα, θα ήταν πολύ πιθανό να είχε επηρεάσει και τον ζωγράφο Άγγελο. Ωστόσο, ο κόσμος από τον οποίο αναδύθηκε ο Άγγελος ως σημαντική μορφή στην ιστορία της κρητικής ζωγραφικής, δεν είχε παγιωθεί σε "σχολή" την εποχή της δημιουργίας της προκείμενης εικόνας. Ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας, αναμφίβολα, αποτελεί έργο ενός μεγάλου ζωγράφου της Υστεροβυζαντινής περιόδου, χωρίς όμως ακόμη να έχει αποσαφηνιστεί ούτε η ταυτότητά του ούτε η σφαίρα επιρροής του.

ROBIN CORMACK



Η Γέννηση

Α' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

65,7 x 63,5 x 4 εκ.

Κωνσταντινούπολη ή Κρήτη

Αθήνα, Συλλογή Ρένας Ανδρεάδη

Δημοσιεύσεις: Garrison 1949, αρ. 293, σ. 114. Lazarev 1967, σσ. 407-8, εικ. 574. Chatzidakis 1974α, σσ. 203-4, πίν. ΑΒς.2. Charleroi 1982, αρ. 10 (Th. Chatzidakis). Λονδίνο 1987, αρ. 30, σσ. 166-7 (N. Chatzidakis). Μπαλτογιάννη 1994, αρ. 62, σσ. 226-8. Λονδίνο 1994, αρ. 228, σσ. 213-5 (M. Vassilaki). Christie's 1995, αρ. 305, σσ. 18-9. Δρανδάκη 2002, αρ. 4, σσ. 24-35. Ν. Υόρκη 2004, αρ. 100, σ. 180 (A. Drandaki). Drandaki 2009, σ. 13, εικ. 3.

Η εικόνα είναι γνωστή στη διεθνή βιβλιογραφία ως Γέννηση Volpi, από το όνομα προηγούμενου ιδιοκτήτη της. Η ζωγραφική επιφάνεια, με το χαμηλό αυτόξυλο πλαίσιο, είναι σχεδόν τετράγωνη, ώστε να διευκολύνεται και να υπογραμμίζεται συγχρόνως η περίκεντρη οργάνωση της σύνθεσης. Την κυκλική διάταξη της Γεννήσεως υπογραμμίζει με ιδιαίτερη έμφαση το ημικύκλιο του ουρανού το οποίο αγκαλιάζει την παράσταση. Τη γαλάζια ταινία που ορίζει τον ουρανό, περιτρέχει η επιγραφή ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙC[τοις Θεῶ] Κ[αί] ΕΠΙ ΓΗ[ς] ΕΙΡ[ήνη] (Λουκ. 2:14), η οποία είναι εν μέρει καλυμμένη από μεταγενέστερη λατινική επιγραφή που προστέθηκε σε παλαιά ανακαίνιση του έργου (Δρανδάκη 2002, σσ. 24-6).

Η παράσταση αναπτύσσεται γύρω από την ανακεκλιμένη Παναγία και το βρέφος, που δορυφορούν έξι περιφερειακοί όμιλοι προσώπων. Το τυχαίο σχήμα του κεντρικού βράχου αποτέλεσε το συνθετικό όχημα του ζωγράφου για την ανάπτυξη και την οργάνωση των επιμέρους επεισοδίων. Οι ίδιοι βράχοι χρησιμοποιούνται ως σαφές σύνορο ανάμεσα στον ουράνιο και τον γήινο κόσμο, με τους αγγέλους στην επάνω πλευρά και τους θνητούς στην κάτω. Ο Χριστός, στο μέσο, ανήκει, δογματικά και εικαστικά, και στους δύο κόσμους. Τοποθετημένο στην καρδιά του βράχου, το βρέφος περικλείεται από το μελανό σπήλαιο, το οποίο κάνει ακόμη πιο κλειστοφοβικό η μυτερή προεξοχή του εδάφους στα δεξιά. Το όρυγμα, σε συνδυασμό με το σχήμα της κτιστής φάτνης που θυμίζει σαρκοφάγο,

αποτελούν αναφορά στον μελλοντικό ενταφιασμό του ενσαρκωμένου Λόγου (Kötzsche-Breitenbruch 1986, σσ. 185-7. Maguire 1981, σσ. 96-101). Ανάμεσα στα έξι περιφερειακά επεισόδια παρεμβάλλονται στοιχεία της βουκολικής ζωής, που υπογραμμίζουν ότι το θαυμαστό αυτό γεγονός συνέβη στον πραγματικό κόσμο που ζούμε και γνωρίζουμε.

Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε εγχάρακτο και γραπτό προσχέδιο. Την υφή και την ποικιλία των χρωμάτων αναδεικνύει η ποιότητα των καλοδουλεμένων χρωστικών, που θα ήταν ακόμη πιο λαμπερές αρχικά, όταν διατηρούσαν ακέραιες τις διάσπαρτες χρυσοκονδυλιές που σήμερα έχουν σβηστεί στα ενδύματα των Μάγων, στα δένδρα και τα φυτά, στη στρωμή της Παναγίας και τα φτερά των αγγέλων. Οι μορφές έχουν κλασικές αναλογίες και οι ήρεμες κινήσεις τους αποδίδονται με αβίαστη φυσικότητα. Τα πρόσωπα έχουν εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, που αναδεικνύονται στους 14 αγγέλους της παράστασης. Τα γυμνά μέρη διαμορφώνονται επάνω σε λαδοπράσινο προπλασμό, με αμιγώς ζωγραφικά μέσα. Οι διαδοχικοί διάφανοι τόνοι της ώχρας αναμειγνύονται με πράσινο και άφθονο κόκκινο στα μάγουλα. Το λαζουρωτό πλάσιμο ενοποιεί τις ποικίλες χρωστικές, επιτρέποντας έτσι να αναδειχθούν τα λευκά φώτα που ολοκληρώνουν το ανάγλυφο των όγκων. Ιδιαίτερα νευρώδες είναι το πλάσιμο στα γυμνά χέρια της Σαλώμης και στα πόδια του νεαρού βοσκού που συνομιλεί με τον άγγελο. Στα σημεία αυτά, ελεύθερες, μακριές πινελιές αποδίδουν με εκζήτηση τους δυνατούς μυς ανθρώπων που εργάζονται στην ύπαιθρο και σφύζουν από ζωή.

Το γενικό εικονογραφικό σχήμα της παράστασης είναι γνώριμο στη βυζαντινή τέχνη από το α' μισό του 14^{ου} αι., όπως στην ψηφιδωτή Γέννηση των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης και τον κύκλο της Γεννήσεως στη Μονή της Χώρας (Ξυγγόπουλος 1953, πίν. 11-3. Stephan 1986, εικ. 53-9. Underwood 1966, τ. 2, αρ. 102-5). Ωστόσο, η πυκνότερη σύνθεση και η συνύπαρξη πολύ περισσότερων προσώπων στην εικόνα αποτελούν τυπικά γνωρίσματα των τάσεων της Παλαιολόγιας ζωγραφικής στο β' μισό του ίδιου αιώνα (Chatzidakis 1974β, σ. 172 κ.ε. Demus 1975, σσ. 148-59. Gouma-Peterson 1984-85, σσ. 54-5. Panayotidi 1996, σσ. 351-62). Εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, η Γέννηση Volpi βρίσκεται ανάμεσα στις ομώνυμες παραστάσεις της Περιβλέπτου (περ. 1370-80) και

της Παντάνασσας του Μυστρά (περ. 1430) (Mouriki 1991, σσ. 220-1. Ασπρά-Βαρδαβίκη και Εμμανουήλ 2005, σσ. 298-300, εικ. 137-8). Ωστόσο, στην εικόνα εντοπίζονται λεπτομέρειες που προδίδουν επαφή με τις αναζητήσεις της σύγχρονης δυτικής τέχνης, όπως η φυσιοκρατική απόδοση των ζώων και ο ρεαλιστικός τρόπος απεικόνισης των υδάτων της λίμνης κάτω δεξιά (Δρανδάκη 2002, σσ. 20-33).

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας εντοπίζονται επίσης σε ζωγραφικά σύνολα υψηλής ποιότητας του όψιμου 14^{ου} και των αρχών του 15^{ου} αι. στην Κρήτη, τα οποία συνδέονται με την έλευση Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων στο νησί (Μπορμπουδάκης 1991, σσ. 397-8, πίν. ΚΓ'-ΚΕ', εικ. 207β. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 1-3, σσ. 40-4) και σε μια σειρά φορητών έργων της ίδιας εποχής που προσγράφονται επίσης σε κωνσταντινουπολικά εργαστήρια [Τσιγαρίδας 1998β, τ. 2, σσ. 394-6, εικ. 332. Μόσχα 1991, αρ. 52, σ. 231 (I. Soloviev)].

Από τις παραπάνω παρατηρήσεις τεκμηριώνεται η σύνδεση της Γεννήσεως Volpi με την παράδοση της μητροπολιτικής βυζαντινής τέχνης στο γύρισμα του 14^{ου} προς τον 15^ο αι. Πρόκειται για έργο εξαιρετικού ζωγράφου που συμπορεύεται με την πρωτοπορία της εποχής του. Οι συνάψεις με τη σύγχρονη Ιταλική ζωγραφική δεν εκπλήσσουν (Velmans 1972, σσ. 37-48. Djuric 1972, σσ. 288-91). Ανάλογα στοιχεία έχουν βρει την εξήγησή τους για τα μνημεία του Μυστρά στη σύνθετη κοινωνική πραγματικότητα του Δεσποτάτου (Zakynthinos 1953, σσ. 4-45, 320 κ.ε. Mouriki 1991, σσ. 228-31). Υποθέτουμε την ύπαρξη ανάλογης ώσμωσης στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, όπου συμπαγείς ομάδες Δυτικών εμπόρων κατοικούσαν από αιώνες και οι μεικτοί γάμοι του αυτοκρατορικού περιβάλλοντος με μέλη της δυτικής αριστοκρατίας ήταν σύνθητες φαινόμενο (Laiou 1972, κυρίως σσ. 57-76, 101-14, 260-77. Origone 1992, σσ. 203-16, 251 κ.ε.). Το έργο ίσως εκτελέστηκε σε κάποιο από τα εναπομείναντα καλλιτεχνικά κέντρα του Βυζαντίου, ή από Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο της διασποράς. Σε κάθε περίπτωση, η ποιότητα της ζωγραφικής αφήνει να διαφανεί ένας παραγγελιοδότης με υψηλές απαιτήσεις και καλλιτεχνικό αισθητήριο.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ



Η Σταύρωση

Α' τέταρτο 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, χωρίς ύφασμα, φύλλο χρυσού

35 x 26,5 x 2 εκ.

Κρήτη (ι)

Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννη Θεολόγου,

σκευοφυλάκιο

Συντήρηση: Φ. Ζαχαρίου, 1960.

Δημοσιεύσεις: Χατζηδάκης 1977, αρ. 6, σσ. 52-4, πίν. 6, 8.

Χατζηδάκης 1988, σσ. 110-1, πίν. 9. Βοκοτόπουλος 1995,

αρ. 143, σ. 222.

Η πολυπρόσωπη παράσταση της Σταυρώσεως ανήκει σε αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο όχι συνηθισμένο. Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει ο Χριστός στον σταυρό, με το σώμα να διαγράφει έντονη καμπύλη. Εκατέρωθεν του σταυρού θρηνούν, πετώντας ψηλά, δύο στηθιαίοι άγγελοι, σε μικρή κλίμακα, από τους οποίους μόνο ο ένας διατηρείται. Οι μορφές συντάσσονται σε δύο ασύμμετρα κατανεμημένους ομίλους κάτω από τον Εσταυρωμένο. Αριστερά, προεξάρχουσα της ομάδας των τεσσάρων Μυροφόρων που την παραστέκουν, κυριαρχεί η μορφή της Παναγίας. Ραδινή και πανύψηλη, στέκει σε σιωπηρή συνεννόηση με τον Ιωάννη, ανταλλάσσοντας συγκρατημένες χειρονομίες θλίψης και απόγνωσης. Ο Ιωάννης, σε ψηλότερο επίπεδο, σκύβει ελαφρά, συνοδεύοντας τη Θεοτόκο στον θρήνο. Με την ίδια μικρογραφική σημασία στις λεπτομέρειες και σχετική προσωπογραφική ομοιομορφία, αποδίδεται και ο συναθροισμένος όμιλος δεξιά, διατεταγμένος πίσω από τον εκατόνταρχο, που περιστοιχίζεται από τον Ρωμαίο με τη λόγχη στο χέρι και δύο εβραίους, ένας εκ των οποίων συστρέφεται χειρονομώντας έντονα προς τον Ιησού. Ο εκατόνταρχος κρατεί ασπίδα και στρέφεται προς τον σταυρό υψώνοντας ελαφρά το χέρι. Στη ρίζα των συμβατικά αποδοσμένων βράχων του Γολγοθά, τρεις στρατιώτες, μοιράζονται τα ενδύματα του Χριστού. Στο βάθος, απλώνεται στον ορίζοντα η τειχιωμένη πόλη της Ιερουσαλήμ με τους πολύπλευρους ψηλούς πύργους, μέσα στο άχρονο χρυσίζον βάθος της σύνθεσης. Ψηλά, γράφεται με κεφαλαία κόκκινα γράμματα [Η Σταύ]ΡΩCIC. Στην πινακίδα του σταυρού, με

χρυσά γράμματα, ο ΒΑΣΙΛΕΥC ΤΗC ΔΟΞΗC και στην οριζόντια κεραία IC XC.

Οι ψηλόλιγνες μορφές με τους στενούς ώμους μοιάζουν να αιωρούνται στον χώρο. Έχουν στρογγυλά μικρά πρόσωπα με λεπτά χαρακτηριστικά, που φωτίζονται από ελάχιστα διακριτικά φώτα στη σταρένια σάρκα. Πλατιές φωτεινές επιφάνειες τονίζουν τα ενδύματα, που πέφτουν χαλαρά αλλά πειθαρχημένα. Τα κόκκινα ρυάκια από το αίμα του Χριστού, τα κόκκινα υποδήματα της Θεοτόκου, το σπαθί του εκατόνταρχου και το ομοιόχρωμο ιμάτιο του στρατιώτη που διαμοιράζει τα ενδύματα του Θεανθρώπου, δίνουν ζωηρόχρωμο τόνο στις κατά τα άλλα ήπιες, χρωματικές αντιθέσεις. Ανάλαφρες χρυσογραφίες διαγράφουν τις πτυχώσεις και ψευδοαραβικά κοσμήματα στολίζουν τις παρυφές των ενδυμάτων δύο εβραίων. Από τη συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή λείπει η ένταση, και κυριαρχούν οι χαμηλοί τόνοι και η λιτότητα στην έκφραση. Τα χαρακτηριστικά αυτά σχετίζονται με έργα της Ύστερης Παλαιολόγειας παράδοσης, τα οποία είτε ανήκουν στην τέχνη της Κωνσταντινούπολης, είτε αντανακλούν τις τεχνοτροπικές τάσεις της.

Ο αφηγηματικός τύπος της Σταυρώσεως συναντάται στην Παλαιολόγεια εποχή, ιδιαίτερα στην κρητική ζωγραφική, όπως στη Σταύρωση του ναού της Παναγίας των Λιθινών στην Κρήτη του τέλους του 15^{ου} αι. [Ηράκλειο 1993, αρ. 145, σσ. 500-1 (Μ. Μπορμπουδάκης)], αλλά και σε τοιχογραφίες, όπως στα καθολικά της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα και της Μονής Ξενοφώντος στο Άγιον Όρος (Χατζηδάκης 1977, σ. 54, σημ. 14).

Έργο του ίδιου ζωγράφου, συνανήκον ίσως σε σειρά Δωδεκαόρτου, θεωρήθηκε η ίδιων περίπου διαστάσεων, τυπολογικά και μορφολογικά ομοιογενής εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Πάτμο (Χατζηδάκης 1977, σσ. 52-6).

Η Σταύρωση της Πάτμου συνδέεται εικονογραφικά και τεχνοτροπικά με την ίδιου θέματος και σχεδόν όμοια σε διαστάσεις εικόνα της Πινακοθήκης Τρετιακόν της Μόσχας, προερχόμενη από το Άγιον Όρος, η οποία, αν και χρονολογήθηκε από το α' μισό του 14^{ου} μέχρι τον 15^ο αι. [Ηράκλειο 1993, αρ. 67, σ. 418 (Ο. Κορίνα)], συμβαδίζει χρονολογικά, με την εξεταζόμενη, με κοινές λεπτομέρειες την ιδιαίτερη θέση του Ιωάννη στο πλευρό της Θεοτόκου, το πλάσιμο και τα

φωτίσματα στα ηλιοψημένα πρόσωπα. Υπολείπεται, ωστόσο, στις χρωματικές επιλογές, στην οργάνωση του χώρου, στις δραματικές στάσεις, αλλά και στην εκζήτηση που χαρακτηρίζει κάποιες από τις μορφές της εικόνας της Πάτμου.

Το πλησιέστερο παράλληλο είναι η Σταύρωση της λειψανοθήκης του καρδινάλιου Βησσαρίωνα, σήμερα στις Gallerie dell'Accademia της Βενετίας [Ν. Υόρκη 2004, αρ. 325, σσ. 540-1 (Μ. Georgoroulou)], όπου και βιβλιογραφία]. Χρονολογείται σε γενικές γραμμές στα τέλη του 14^{ου} αι., αν και οι επικρατέστερες απόψεις την τοποθετούν στα μέσα του 15^{ου} αι. (Lazarev 1967, σ. 408. Pollacco 1994, σσ. 369-78). Η κατανομή των δύο ομίλων είναι επίσης ασύμμετρη, παρότι ο Ιωάννης εικονίζεται στην άλλη πλευρά του σταυρού. Διαφέρουν, ωστόσο, οι δύο εικόνες, καθώς στην καθ' ύψος ανάπτυξη της σκηνής στη λειψανοθήκη χάνεται η δραματικότητα, ενώ διακοσμητικότερη είναι η διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου και πιο ανάλαφρες οι χρωματικές επιλογές.

Η έλλειψη χρονολογημένων έργων στο α' τέταρτο του 15^{ου} αι., περίοδο στην οποία φαίνεται να ανήκει η Σταύρωση, δυσχεραίνει την ακριβέστερη κατάταξή της. Έργο ευλαβείας ανώνυμου καλλιτέχνη, ανήκει σε εποχή ανυπόγραφων έργων. Η βαθιά γνώση της τεχνικής που αντιπροσωπεύει, συνεχίζει τη μακρά παράδοση των εικόνων του 14^{ου} αι. Οι σκουρόχρωμοι προπλασμοί με τη μετρημένη και σοφή χρήση των φώτων και άλλα δευτερεύοντα χαρακτηριστικά, όπως η διακοσμητική παρουσία των ψευδοκουφικών κοσμημάτων, είναι στοιχεία αγαπητά στην κρητική ζωγραφική, ιδιαίτερα στα έργα του Αγγέλου και λίγο αργότερα του Ανδρέα Ριτζού. Τα χαρακτηριστικά αυτά οδηγούν σε εξαιρετικό εργαστήριο σημαντικού καλλιτεχνικού κέντρου με αποδέκτες υψηλών απαιτήσεων, όπως η βενετοκρατούμενη Κρήτη, που υπήρξε την εποχή αυτή τόπος υποδοχής διακεκριμένων και επώνυμων καλλιτεχνών (κυρίως Cattapan 1968, σσ. 37-8. Cattapan 1972, σσ. 204-5. Constantinoudaki-Kitromilides 2009). Αλλά, ακόμα και αν η εικόνα μας προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη ή από καλλιτέχνη που μαθήτευσε εκεί και εγκαταστάθηκε στην Κρήτη, αποτελεί ιδίωμα "κοινής" τεχνοτροπικής γλώσσας η οποία αναπτύχθηκε στην πρωτεύουσα.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΑΤΣΙΩΤΗ





Η Κοίμηση της Θεοτόκου με σκηνές του βίου της και υμνωδούς στο πλαίσιο

Αρχές 15^{ου} αι.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού
54,3 x 39 x 8 εκ.
Κωνσταντινούπολη (?)
Αθήνα, Μουσείο Κανελλοπούλου, αρ. ευρ. Ε 122

Δημοσιεύσεις: Αθήνα 1964, αρ. 197, σ. 212 (Α. Ξυγγούπουλος). Μπρούσκαρη 1985, σσ. 119-21. Φλωρεντία 1986, αρ. 40, σ. 80 (N. Chatzidakis). Λονδίνο 1987, αρ. 23, σσ. 161-2 (N. Chatzidakis). Βαλτιμόρη 1988, αρ. 42, σσ. 202-3 (N. Chatzidakis). Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 142, σσ. 221-2, εικ. 142. Χατζηδάκη και Σκαμπαβίας 2007, σσ. 114-8 (N. Χατζηδάκη). Λονδίνο 2008, αρ. 243, σ. 441 (C. Scampavias).

Το κέντρο καταλαμβάνει η παράσταση της Κοιμήσεως. Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται η Παναγία νεκρή, ξαπλωμένη σε κλίνη με ελαφρά υψωμένο το τμήμα του προσκεφαλαίου. Την κλίνη καλύπτουν δύο διαφορετικού τόνου κόκκινα υφάσματα με πλατιές χρυσοϋφαντες παρυφές και κεντήματα. Εμπρός, στο κέντρο περίπου, ένα χρυσό κηροπήγιο με αναμμένη λαμπάδα είναι τοποθετημένο σε ορθογώνιο βάθρο. Η Παναγία φορεί κυανό χιτώνα και σκουροκόκκινο μαφόριο. Έχει τα χέρια σταυρωμένα και το κεφάλι της ακουμπά σε κυανό μαξιλάρι. Γύρω από την κλίνη συνωθείται ο χορός των Αποστόλων, ανά έξι σε κάθε πλευρά. Ανάμεσά τους εικονίζονται και τρεις άγιοι ιεράρχες οι οποίοι, σύμφωνα με την παράδοση, παρέστησαν μεταφερθέντες πλάγια εν νεφέλαις στην Κοίμηση. Ο γεροντότερος (Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης;) κρατεί στο ύψος της κεφαλής της Παναγίας ανοικτό βιβλίο. Στα δύο άκρα της κλίνης και λίγο πιο μπροστά από αυτήν εικονίζονται οι κορυφαίοι Απόστολοι· ο μεν Πέτρος, από την πλευρά της κεφαλής της Παναγίας, θυμιατίζει, ο δε Παύλος σκύβει για να ασπασθεί τα πόδια της. Από την πίσω πλευρά, ο Ιωάννης ο Θεολόγος προσπίπτει και τείνει το αριστερό του χέρι προς τα γόνατά της. Οι λοιποί Απόστολοι, μισοκαλυπτόμενοι ο ένας από τον άλλον, παρακολουθούν με εκφράσεις και χειρονομίες θλίψεως.

Στο κέντρο, πίσω από την κλίνη, εικονίζεται όρθιος και μετωπικός ο Χριστός μέσα σε γκριζογάλανη οξύληκτη δόξα, κρατώντας με τα

σκεπασμένα από το χρυσοκονδυλισμένο μιάτιο χέρια του την ψυχή της Παναγίας, υπό την μορφή σπαργανωμένου βρέφους. Μέσα στη δόξα ζωγραφίσθηκαν σε μονοχρωμία τέσσερις άγγελοι· οι δύο πρώτοι κρατούν κηροπήγια με αναμμένες λαμπάδες. Την κορυφή της δόξας επιστέφει πολύχρωμος εξαπτέρυγος Σεράφ, ο οποίος συνεχίζει τον κάθετο άξονα που σχηματίζει το ραδινό σώμα του Χριστού, σε αντίστιξη με τον οριζόντιο της κλίνης.

Το βάθος της παράστασης κλείνουν, δεξιά και αριστερά, δύο πολυώροφα, με ποικίλους εξώστες και ανοίγματα, κτήρια, που ενώνονται από έναν ευθύγραμμο και έναν καμπυλωτό τοίχο, στις άκρες του οποίου προβάλλουν δύο δένδρα. Οι τοίχοι των κτηρίων κοσμούνται με προτομές μέσα σε μετάλλια, σε μονοχρωμία, των οποίων παρόμοια βρίσκουμε ήδη από το β' μισό του 14^{ου} αι., όπως στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο ψηφιδωτό δίπτυχο της Φλωρεντίας (Βοκοτόπουλος 1995, εικ. 86), αλλά το θέμα αυτό γνώρισε ευρεία διάδοση κατά την Ύστερη Παλαιολόγεια περίοδο (Mouriki 1980-81). Δεν μπορούν όμως να θεωρηθούν ως τμήματα ανάγλυφου διακόσμου οι δύο μικρότερης κλίμακας μορφές που προκύπτουν επάνω από τον ευθύγραμμο τοίχο, διότι είναι πλήρεις μορφές μέχρι τη μέση, δεν περικλείονται σε μετάλλια ή άλλου είδους πλαίσια, και οι χειρονομίες θλίψεως καθώς και οι εκφράσεις των προσώπων τους δείχνουν ότι συμμετέχουν στα δρώμενα. Προφανώς ο ζωγράφος επέλεξε τη μονοχρωμία και τη μικρότερη κλίμακα για να αποδώσει προοπτικά το βάθος της σκηνής.

Επάνω από τον Χριστό δύο άγγελοι πετούν ορμητικά προς τα κάτω για να παραλάβουν την ψυχή της Παναγίας, ενώ ακόμη πιο πάνω, στον ίδιο πάντα κάθετο άξονα, οι Πύλες του Ουρανού είναι διάπλατα ανοιγμένες και ανάμεσά τους εικονίζονται δύο άλλοι άγγελοι που σεβίζονται. Στον χρυσό κάμπο, με κόκκινα κεφαλαία γράμματα, η επιγραφή *Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ / ΤΗΣ Θ[εοτό]ΚΟΥ*.

Η παράσταση ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο καθιερωμένο στην Κωνσταντινούπολη από τις αρχές του 14^{ου} αι., με γνωστότερο παράδειγμα το ψηφιδωτό στον κυρίως ναό της Μονής της Χώρας (Underwood 1966, τ. 2, πίν. 320). Ανήκει σε μια ομάδα με κύρια χαρακτηριστικά το εξαπτέρυγο στην κορυφή της δόξας, την αντικίνηση του Χριστού που κρατεί την ψυχή της Παναγίας και τον καμπύλο τοίχο που ενώνει τα κτήρια του βάθους. Εκτός από τη

γενική διάταξη της σύνθεσης, κοινό στοιχείο με το ψηφιδωτό της Χώρας είναι η παράλειψη του επεισοδίου με τον Ιεφωνία και η στάση του Πέτρου· διαφέρει ως προς τη στάση του Παύλου, τη θέση του Ιωάννου και τη μορφή των κτηρίων στο βάθος.

Ο τύπος αυτός της Κοιμήσεως είχε ευρεία διάδοση στον 14^ο, και στον 15^ο αι. Τον βρίσκουμε σε σημαντικά κρητικά έργα, όπως σε τοιχογραφίες (Kalokyris 1973, εικ. 55), καθώς και σε φορητές εικόνες, όπως του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis 1962, αρ. 15 και 16) και του Νικολάου Ρίτζου (σκηνή στο πλαίσιο) στο Σεράγεβο (Βοκοτόπουλος 1995, εικ. 144, 155. Βοκοτόπουλος 2005α, εικ. 11).

Στις τέσσερις γωνίες του αυτόξυλου πλαισίου εικονίζονται ισάριθμες σκηνές του θεομητορικού κύκλου, που ταυτίζονται και με κόκκινες επιγραφές στον κάμπο. Ακολουθούν πιστά τα, καθιερωμένα από τον 14^ο αι., εικονογραφικά πρότυπα της Πρωτεύουσας (Lafontaine-Dosogne 1964-65, σσ. 172-81).

Ανάμεσα στις σκηνές εικονίζονται τέσσερις υμνωδοί ντυμένοι με το μέγα μοναχικό σχήμα, οι οποίοι κρατούν ανοικτά ειλητάρια με αποσπάσματα ύμνων που ψάλλονται κατά τον Όρθρο του Δεκαπενταύγουστου. Στις κάθετες πλευρές παριστάνονται ολόσωμοι ο Κοσμάς ο Μαΐουμά και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός. Λόγω της συριακής τους καταγωγής, φορούν σαρίκι αντί για κουκούλιο. Στην αριστερή τους μασχάλη έχουν περασμένο *καλομόριον* με προσαρμοσμένο μελανοδοχείο, στο οποίο ο Κοσμάς βουτά τη γραφίδα του, ενώ ο Δαμασκηνός γράφει στο ειλητάριο που κρέμεται εμπρός του από σιγμοειδές άγκιστρο. Στις οριζόντιες πλευρές εικονίζονται ημίτομοι ο Ιωσήφ (επάνω) και ο Θεοφάνης ο Γραπτός (κάτω). Η πλαισίωση της Κοιμήσεως από μορφές υμνωδών, σε μεγάλη συνήθως κλίμακα με ανοικτά ενεπίγραφα ειλητάρια, εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 12^ο αι. στο Βαčκονο (Grabar 1928, σσ. 79-80, πίν. IV) και κατόπιν σε μνημεία του 13^{ου} και 14^{ου} αι., όπως στην Βοjana, στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης και στον Χριστό στη Βέροια.

Η εικόνα είναι έργο εκλεκτής ποιότητας από ζωγράφο με υψηλή εικαστική και θεολογική παιδεία. Η εκλεπτυσμένη τεχνοτροπία της, την τοποθετεί στις αρχές του 15^{ου} αι. και προαγγέλλει τις κρητικές Κοιμήσεις, όπως του Ανδρέα Ρίτζου στο Τορίνο (κατ. 50).

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ

Η Προσευχή στη Γεθσημανή

Γύρω στο 1400

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσοῦ

50 x 42,5 x 2 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Μπολόνια, Pinacoteca Nazionale, αρ. ευρ. 332

Δημοσιεύσεις: Kondakov 1929, 1931, τ. 2, πίν. 129, τ. 3, σ. 163. Angiolini-Martinelli 1984, αρ. 3, σσ. 35-42, εικ. στη σ. 34 και πίν. στη σ. 9. Βασιλάκη 1991α.

Η εικόνα αποδίδει τρία επεισόδια της Προσευχής του Χριστού στον κήπο της Γεθσημανή, όπως αυτά περιγράφονται στο κατά Λουκά ευαγγέλιο (22:39-46). Στο πρώτο επεισόδιο, επάνω αριστερά, ο Χριστός όρθιος και στραμμένος προς τα αριστερά, συνομιλεί με τον Πατέρα του, που εμφανίζεται σε προτομή μέσα από τον ουρανό. Τα λόγια του Χριστού αναγράφονται σε κεφαλαιογράμματη επιγραφή στα λατινικά: *PATER SIVIS TRANSFER CALICEM/ISTUM ISTUM AME VERUNATM/EN NON MEA VOLUNTAS SEDTUAFIAT* (= *πάτερ εἰ βούλει παρενεγκεῖν τοῦτο τὸ ποτήριον ἀπ' ἐμοῦ· πλὴν μὴ τὸ θέλημά μου ἀλλὰ τὸ σὸν γενέσθω*, Λουκ. 22:42). Στο δεύτερο επεισόδιο, που τοποθετείται στο δεξιό τμήμα της επάνω ζώνης, ο Χριστός, γονατιστός, προσεύχεται έχοντας στρέψει το κεφάλι του προς τον άγγελο, που εμφανίζεται από τον ουρανό κρατώντας δισκοπότηρο. Στο τρίτο επεισόδιο, που καταλαμβάνει όλη την κάτω επιφάνεια της εικόνας, ο Χριστός επιπλήττει τον Απόστολο Πέτρο για την ολιγωρία του, ενώ οι υπόλοιποι μαθητές κοιμούνται βαθιά.

Η Προσευχή στη Γεθσημανή ανήκει στον εκτεταμένο εικονογραφικό κύκλο του Πάθους του Χριστού, όπως αυτός διαμορφώνεται στη μνημειακή τέχνη από τα τέλη του 13^{ου} και στον 14^ο αι. [βλ., για παράδειγμα, τους τοιχογραφικούς διάκοσμούς του Πρωτάτου, περ. 1290 (Τσιγαρίδας 2003, σσ. 72-3), του εξωάρθηκα στο καθολικό της Μονής Βατοπεδίου του Αγίου Όρους, 1312 (Τσιγαρίδας 1996, εικ. 219) και της Περιβλέπτου της Αχρίδας, 1295 (Demus 1975, εικ. 29)]. Η Προσευχή στη Γεθσημανή δεν συμπεριλαμβάνεται στις σκηνές του Δωδεκαόρτου, ούτε προσφέρεται για ιδιωτική λατρεία. Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα, όπου η Προσευχή στη Γεθσημανή

μετατρέπεται σε αυτόνομη σύνθεση για φορητή εικόνα, είναι το συγκεκριμένο έργο, τα εικονογραφικά στοιχεία του οποίου το εντάσσουν στην Υστεροβυζαντινή περίοδο, γύρω στο 1400. Όμως άλλα στοιχεία, όπως η απόδοση του Θεού με ανθρώπινη υπόσταση και το δισκοπότηρο που κρατεί ο άγγελος, αποτελούν δάνεια από την Ιταλική τέχνη [για παράδειγμα, στο τρίπτυχο του Andrea Vanni, περ. 1385, στην Corcoran Gallery της Ουάσιγκτον συναντάται η απόδοση του Θεού με ανθρώπινη υπόσταση στη σκηνή της Καθόδου στον Άδη, αλλά και το δισκοπότηρο που κρατεί ο άγγελος στη σκηνή της Προσευχής στη Γεθσημανή (Berenson 1980², εικ. 268)]. Αυτό, σε συνδυασμό με την επιγραφή που αποδίδει στα λατινικά την περικοπή από το ευαγγέλιο, επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η εικόνα δημιουργείται σε καλλιτεχνικό περιβάλλον όπου η Υστεροβυζαντινή ζωγραφική παράδοση συνυπήρχε με τη δυτική. Αυτές οι προϋποθέσεις εύκολα οδηγούν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Επιπλέον, οι τεχνοτροπικές ομοιότητες της εικόνας με τοιχογραφημένα μνημεία της Κρήτης του τέλους του 14^{ου} και των αρχών του 15^{ου} αι., όπως η εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος (Μπορμπουδάκης 1991, σσ. 375-98, πίν. ΚΔ', ΚΕ'α), ενισχύουν αυτή την υπόθεση.

Ακόμα πιο στενές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές σχέσεις εμφανίζει η εικόνα με τις δύο μικρογραφίες του χειρογράφου W.335 στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης, στο οποίο αντιγράφεται το σχόλιο του Federigo da Venezia στην Αποκάλυψη του Ιωάννη [N. Υόρκη 2004, αρ. 317, σσ. 526-7 (G. R. Parpulov)]. Σύμφωνα με τον κολοφώνα του, το χειρόγραφο αυτό αντιγράφηκε και εικονογραφήθηκε στον Χάνδακα της Κρήτης το 1415. Τόσο η εικόνα, όσο και οι μικρογραφίες αντλούν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία από τον ψηφιδωτό και τον τοιχογραφημένο διάκοσμο της Μονής της Χώρας (1315-20) στην Κωνσταντινούπολη. Για παράδειγμα, η μορφή του Ματθαίου που κοιμάται στην πρώτη σειρά των μαθητών στην εικόνα της Μπολόνιας ακολουθεί πολύ πιστά τις παραστάσεις των ενυπνιαζομένων Ιωσήφ και Ιακώβ στη Μονή της Χώρας (Underwood 1966, τ. 2, πίν. 152-3, τ. 3, πίν. 438-9), που δείχνει άμεση γνώση του μνημείου. Αυτό, σε συνδυασμό με την πληροφορία ότι ένας σημαντικός αριθμός ζωγράφων της Κωνστα-

ντινούπολης μεταφέρει στον Χάνδακα της Κρήτης το κέντρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας ήδη από τον 14^ο αι. (Cattapan 1968, σσ. 35, 37-8, 41-2. Cattapan 1972, σσ. 204, 205, 218-20. Constantoudaki-Kitromilides 2009), οδηγεί στην υπόθεση πως και τα δύο έργα μπορούν να αποδοθούν σε καλλιτέχνη της Κωνσταντινούπολης, που εργάζεται πια στον Χάνδακα.

Ο ζωγράφος δημιουργεί μια σύνθεση ισοροπημένη, με το καθένα από τα τρία επεισόδια να καταλαμβάνει τον ζωτικό χώρο που του χρειάζεται. Το βραχώδες τοπίο του Όρους των Ελαιών καλύπτει όλο σχεδόν το βάθος της σύνθεσης και η ελάχιστη βλάστησή του έχει αποδοθεί με επιτυχημένη μικρογραφική διάθεση. Οι Απόστολοι κοιμούνται με μάτια σφικτά κλεισμένα, σε στάσεις απόλυτης ακινησίας. Μόνο ένας (Ιάκωβος;), στο μέσο της πρώτης σειράς, έχει τα μάτια ανοικτά και κοιτάζει τον θεατή. Υπάρχει μια απίστευτη ποικιλία στον τρόπο που ο καθένας από τους μαθητές έχει παραδοθεί στον ύπνο. Τα σώματά τους, τυλιγμένα από μιάτια με πλούσιες πτυχώσεις, αποκτούν όγκο.

Τα λάθη στη λατινική επιγραφή της εικόνας (συνδέει και χωρίζει λέξεις αυθαίρετα, αποδίδει εσφαλμένα λέξεις, επαναλαμβάνει δύο φορές την ίδια λέξη) ίσως μαρτυρούν πως ο ζωγράφος δεν γνώριζε λατινικά, αλλά αντέγραψε μηχανικά την επιγραφή (Βασιλάκη 1991α, σ. 68). Επομένως, η επιγραφή αυτή μπορεί να οδηγεί σε Βενετοκρατικό παραγγελιοδότη, αλλά ο τρόπος απόδοσής της υποδηλώνει ζωγράφο με ελληνική παιδεία.

Παρόλο που η Προσευχή στη Γεθσημανή δεν αποτέλεσε σύνθετο θέμα στον χώρο των φορητών εικόνων, εντοπίζεται σε τρεις ακόμη κρητικές εικόνες. Η πρώτη βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Κολεγίου Christ Church της Οξφόρδης και χρονολογείται στα τέλη του 15^{ου} αι. (Βασιλάκη 1991α, σ. 75, πίν. 22), η δεύτερη στο Fogg Art Museum του Πανεπιστημίου του Harvard (Βασιλάκη 1991α, σ. 75, πίν. 23), αποδίδεται στον Ιωάννη Περμενιάτη και χρονολογείται στο α' μισό του 16^{ου} αι. (Χατζηδάκη 1992, σ. 735, πίν. 397β), και η τρίτη είναι μια κυκλική εικόνα (tondo) του 17^{ου} αι., με πλαστή υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου Βίκτωρος (Βασιλάκη 1991α, σ. 75, πίν. 24).

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ





Η Δέηση

Γύρω στο 1400

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

88,5 x 115

Κωνσταντινούπολη (:) ή Κρήτη (:)

Κρήτη, Μονή Οδηγήτριας επαρχίας Καινουρίου

Συντήρηση: Μ. Στεφανάκης, Ζ. Λιάγκουρα-Στεφανάκη, 13η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Δημοσιεύσεις: Ηράκλειο 1993, αρ. 116, σσ. 472-3 (Μ. Μπορμπουδάκης). Μπαλτογιάννη 2003, αρ. 8, σσ. 59-60. Constantoudaki-Kitromilides 2009, σ. 722, εικ. 7.

Η παράσταση της Δείσεως συγκροτείται από το τρίμορφο (Χριστός-Παναγία-Πρόδρομος), με τον Χριστό όρθιο και μετωπικό στο μέσο της σύνθεσης μεταξύ της Παναγίας και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Το τρίμορφο αποσπάται από την ευρύτερη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας και συγκροτεί από πολύ νωρίς αυτόνομη παράσταση (Cutler 1987, Walter 1968). Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατεί κλειστό διάλιθο ευαγγέλιο με το αριστερό. Πατά σε υποπόδιο. Η Παναγία και ο Πρόδρομος σε στροφή τριών τετάρτων δέονται προς τον Χριστό, με τα χέρια τους λυγισμένα στο ύψος των αγκώνων και με το κεφάλι τους ελαφρά γυρισμένο προς τα εμπρός. Και οι τρεις μορφές έχουν αποδοθεί με ψηλές, λυγρές κορμοστασιές, που σε συνδυασμό με τις συγκρατημένες κινήσεις τους δίνουν αρμονία στην όλη σύνθεση.

Οι χρωματικές επιλογές του ζωγράφου κινούνται σε σκούρους τόνους: ο χιτώνας του Χριστού και το μαφόριο της Παναγίας είναι σε σκούρο κόκκινο-πορφυρό. Το μάτιο του Χριστού και εκείνο του Προδρόμου αποδίδονται σε σκούρο μπλε. Μοναδική παραφωνία σε αυτή την κυριαρχία των σκούρων χρωμάτων αποτελεί ο χιτώνας του Προδρόμου και το υποπόδιο του Χριστού, που είναι στο χρώμα της ώχρας, καθώς και τα κόκκινα υποδήματα της Παναγίας.

Η εικόνα παραπέμπει εικονογραφικά σε μνημειακούς διακόσμους Παλαιολόγειων μνημείων της Κωνσταντινούπολης, όπως η Μονή της Χώρας (περ. 1315-20) και το παρεκκλήσιο της Μονής της Παμμακαρίστου (περ. 1305-10). Συγκεκριμένα, η μορφή της Παναγίας βρίσκει το παράλληλό της στην Παναγία

από τη βόρεια κόγχη του ιερού στο παρεκκλήσιο της Παμμακαρίστου (Belting, Mango, Mouriki 1978, πίν. IV) και στη δεόμενη Παναγία από την παράσταση του Χριστού Χαλκίτη στον εσωνάρθηκα της Μονής της Χώρας (Underwood 1966, τ. 2, πίν. 38). Ο Πρόδρομος είναι σχεδόν πανομοιότυπος, εικονογραφικά, με τη μορφή του Προδρόμου στη νότια κόγχη του ιερού του παρεκκλησίου της Παμμακαρίστου (Belting, Mango, Mouriki 1978, πίν. III. Constantoudaki-Kitromilides 2009, σ. 722, εικ. 8). Τέλος, η μορφή του Χριστού παραπέμπει στην παράσταση του Χριστού Χαλκίτη της Μονής της Χώρας, παρόλο που σε αυτήν δεν κρατεί ευαγγέλιο.

Η μορφή του Χριστού με τα καλοχτενισμένα μαλλιά, το μαλακό πλάσιμο του προσώπου, τα ιδιαίτερα λεπτά και διακριτικά φώτα στα προεξέχοντα μέρη του προσώπου, τον τρόπο που ενώνει τα δάχτυλα του δεξιού χεριού και ευλογεί, επιτρέπει να συνδέσουμε την εικόνα αυτή με εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα, όλες εξαιρετικής τέχνης, όπως εκείνη από τη Μονή Παντοκράτορος του Αγίου Όρους, σήμερα στο Μουσείο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης, που χρονολογείται με σχετική ακρίβεια στο 1363 [Λονδίνο 2000, αρ. Β125, σσ. 148-50 (Υ. Piatnitsky). Παπαμαστοράκης 1998, σσ. 43-4], καθώς και εκείνη που σήμερα φυλάσσεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Μυτιλήνης και χρονολογείται περίπου στη δεκαετία 1370-80 [Acheimastou-Potamianou 2007, Λονδίνο 2009, αρ. 241, σ. 441 (Μ. Vassilaki)]. Δεν μπορούμε με απόλυτη βεβαιότητα να υποστηρίξουμε αν οι δυο συγκεκριμένες εικόνες είναι έργα κωνσταντινουπολίτικων εργαστηρίων ή αν συνδέονται με το καλλιτεχνικό κέντρο της Θεσσαλονίκης. Είναι, εξάλλου, γνωστό πως τουλάχιστον στις πρώτες δεκαετίες του 14^{ου} αι. η στενή τεχνοτροπική σχέση μνημείων, όπως η Μονή της Χώρας και ο ναός των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, επιτρέπει να αναζητήσουμε μια κοινή καλλιτεχνική γλώσσα που συνδέεται και με τα δύο κέντρα, εκείνο της πρωτεύουσας και εκείνο της συμπρωτεύουσας του βυζαντινού κράτους.

Όσοι έχουν ασχοληθεί με την εικόνα της Δείσεως από τη Μονή Οδηγήτριας θεωρούν ότι είναι έργο Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου, που ήταν εγκατεστημένος στον Χάνδακα [Ηράκλειο 1993, σ. 473 (Μ. Μπορμπουδάκης). Constantoudaki-Kitromilides 2009, σ.

722]. Όπως είναι γνωστό, η δράση αυτών των ζωγράφων, που φεύγουν από την Κωνσταντινούπολη και εγκαθίστανται στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα, μαρτυρείται μεν σε έγγραφα των βενετικών αρχείων, αλλά δεν πιστοποιείται –μέσω της υπογραφής τους– σε κανένα έργο είτε της μνημειακής τέχνης, είτε της ζωγραφικής των φορητών εικόνων. Μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν και αυτές στηρίζονται συνήθως στην υψηλή ποιότητα κάποιων έργων, αλλά και στην άμεση εικονογραφική και τεχνοτροπική τους σχέση με έργα της Κωνσταντινούπολης (Βασιλάκη 1991, αναδημ. στο Vassilaki 2009, αρ. 10. Constantoudaki-Kitromilides 2009. Βλ. επίσης το κεφάλαιο αρ. 5 στον παρόντα κατάλογο).

Η παραλλαγή του όρθιου Χριστού, αντί του ένθρονου, στη σύνθεση της Δείσεως δεν γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στο έργο των Κρητικών ζωγράφων, όπως τα σωζόμενα παραδείγματα δείχνουν. Ίσως καθοριστικό ρόλο σε αυτό να έπαιξε το γεγονός ότι ο ζωγράφος Άγγελος επέλεξε το εικονογραφικό σχήμα της Δείσεως με τον ένθρονο Χριστό στις εικόνες που φέρουν την υπογραφή του (κατ. 36, 46) και οι οποίες θα αποτελέσουν κοινό τόπο για τις επόμενες γενιές των Κρητικών ζωγράφων (βλ. για παράδειγμα την εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη, κατ. 56). Είναι όμως φανερό πως από έργα ζωγράφων σαν την εικόνα της Μονής Οδηγήτριας διδάσκεται την τέχνη της ζωγραφικής των εικόνων ο ζωγράφος Άγγελος.

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

Ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας

Αρχές 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,
φύλλο χρυσού

26,4 X 18,3 X 0,7 εκ.

Κωνσταντινούπολη ή Κρήτη

Recklinghausen, Μουσείο Εικόνων, αρ. εισ. 424

Συντήρηση: I. Bentchev, 2002.

Δημοσιεύσεις: Hausteин-Bartsch 2000. Kazanaki-Lappa
2000, σσ. 29-30. Abel και Moore 2002, σ. 26.

Η παράδοση ότι ο Ευαγγελιστής Λουκάς ζωγράφισε την πρώτη εικόνα της Θεοτόκου, αναφέρεται για πρώτη φορά στο *Περὶ τῆς τῶν ἁγίων εἰκόνων προσκυνήσεως* (PG 97, στ. 1304), που αποδίδεται στον Ανδρέα Κρήτης (8^{ος} αι.). Στο κείμενο αναφέρεται ότι ο Λουκάς ζωγράφισε ο ίδιος τον Χριστό και την Παναγία, και οι εικόνες τους φυλάσσονταν στη Ρώμη και τα Ιεροσόλυμα (Bacci 1998, σσ. 79-89. Bacci 2000α, σ. 80. Bacci 2000β, σσ. 103-8). Οι πρώτες εικόνες του Λουκά εμφανίζονται τον 11^ο αι. στην Κωνσταντινούπολη και τη Ρώμη (Bacci 2000α, σ. 82), αλλά μόνο σε κείμενο ανώνυμου Άγγλου περιηγητή, που επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 11^{ου} αι. Η φυλασσόμενη στη Μονή των Οδηγών εικόνα της Παναγίας αναφέρεται ως έργο του Λουκά. Στην εικόνα, το κατεξοχήν παλλάδιο της πρωτεύουσας, η Θεοτόκος κρατούσε τον Χριστό στο αριστερό της χέρι, ενώ με το δεξί έδειχνε προς αυτόν (Αγγελίδη και Παπαμαστοράκης 2000, σ. 377).

Η παλαιότερη παράσταση του Λουκά να ζωγραφίζει τη Θεοτόκο Οδηγήτρια απαντά στο φ. 87β του ευαγγελισταρίου 233 της Μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά του 13^{ου} αι. [Αθήνα 2000, αρ. 55, σσ. 390-1 (B. Pentcheva)] και σε τοιχογραφία των μέσων του 14^{ου} αι. από τη Μονή Mateić (Petković 1934, πίν. CXLIV. Hamann-Mac Lean 1976, σ. 108, σχέδιο στη σ. 107. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών, βλ. Dimitrova 2001, σ. 350. Dimitrova 2002, σσ. 262-7). Το έργο από το Recklinghausen αποτελεί την παλαιότερη γνωστή απόδοση του θέματος σε φορητή εικόνα.

Στο αριστερό τμήμα της παράστασης κάθε-

ται σε ξύλινο χρυσοκόσμητο θρόνο ο Ευαγγελιστής Λουκάς και προσθέτει τις τελευταίες πινελιές, στην εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, που βρίσκεται επάνω σε τρίποδο καβαλέτο. Στο αριστερό του χέρι κρατεί μικρή αχιβάδα που περιέχει χρώμα, μάλλον χρυσό. Στο βαθυπράσινο έδαφος υπάρχει, επάνω σε μικρή στρογγυλή βάση, μισάνοιχτο κιβωτίδιο με χρώματα, πινάκιο με μικρές αχιβάδες για την ανάμειξη των χρωμάτων, καθώς και κύαθος με νερό για το πλύσιμο του χρωστήρα. Δύο χρωστήρες είναι στερεωμένοι σε οπές στο πόδι του καβαλέτου. Το όνομα της μορφής Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΛΟΥΚΑΣ γράφεται με κόκκινα κεφαλαία γράμματα στο χρυσό βάθος της εικόνας.

Η εικόνα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1969 στο Haus der Kunst του Μονάχου στην έκθεση «Εικόνες. 13^{ος}-19^{ος} αιώνας», η οποία είχε οργανωθεί από τον Heinz Skrobucha, έφορο του Μουσείου Εικόνων στο Recklinghausen. Ο Skrobucha αγόρασε τότε την εικόνα για τη συλλογή του Recklinghausen. Το 1998 ανακάλυψα ότι ο μικρός αυτός πίνακας αποτελούσε τμήμα τριπτύχου ή πολυπτύχου, με συνολικά οκτώ τουλάχιστον παραστάσεις. Δύο φύλλα του έργου αγοράστηκαν το 1963 σε πλειστηριασμό στη Λουκέρνη από έμπορο εικόνων από το Μόναχο, και για εμπορικούς λόγους η κάθε παράσταση αποκόπηκε (Hausteин-Bartsch 2000). Αρχικά υπήρχαν σε κάθε φύλλο δύο παραστάσεις σε δύο επάλληλες ζώνες και στις δύο όψεις, και το πολύπτυχο είχε ύψος περίπου 53 εκ. Στο σύνολο αυτό ανήκαν τέσσερις ακόμη εικόνες οι οποίες παρουσιάστηκαν στην έκθεση του Μονάχου: η Βάπτιση, η εις Άδου Κάθοδος, ο άγιος Νικόλαος και ο Ευαγγελιστής Ιωάννης με τον Πρόχορο. Η τελευταία εικόνα, η οποία είχε απεικονιστεί στον κατάλογο της έκθεσης, παρουσιάζει τόσο έντονες τεχνοτροπικές ομοιότητες με την εικόνα στο Recklinghausen, ώστε να μην υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για έργο του ίδιου καλλιτέχνη. Η εικόνα με τον άγιο Νικόλαο ένθρονο και δύο σκηνές του βίου του στις επάνω γωνίες κοσμεί το εξώφυλλο του καταλόγου (*Katalog der Herbstausstellung* 1970, αρ. 2). Από τις υπόλοιπες εικόνες του συνόλου, εκείνες με τη Βάπτιση και την εις Άδου Κάθοδο αναγνωρίζονται σε φωτογραφίες που εντόπισα στο Αρχείο του Μουσείου του Recklinghausen, χωρίς όμως να γνωρίζουμε πού βρίσκονται σήμερα.

Από την αλληλογραφία του 1965 μεταξύ

του Thomas Grochowiak, διευθυντή των Μουσείων του Recklinghausen, και του εμπόρου έργων τέχνης Plas Neufert, προκύπτει ότι ο Neufert πούλησε το 1964 μία Σταύρωση με έντονες βενετικές επιδράσεις (κατ. 11) από το ίδιο σύνολο στο Εθνικό Μουσείο της Στοκχόλμης. Εκεί επίσης αναφέρεται ότι η εικόνα αρχικά ανήκε σε δύο αμφιπρόσωπα φύλλα, τα οποία διαμελίσθηκαν σε οκτώ αυτόνομα έργα. Από το αρχαικό υλικό του Εθνικού Μουσείου της Στοκχόλμης πληροφορηθήκαμε ότι τα δύο αμφιπρόσωπα φύλλα βγήκαν σε πλειστηριασμό στις 21 Ιουνίου 1963 από την Galerie Fischer στη Λουκέρνη. Εκτός των γνωστών παραστάσεων, στον κατάλογο του πλειστηριασμού αναφέρονται επίσης οι εικονιζόμενοι ανά ζεύγη άγιοι Γεώργιος και Μερκούριος, καθώς και οι προφήτες Δαβίδ και Σολομών, σήμερα βρίσκονται στη συλλογή της Μ. Λάτση στην Αθήνα (κατ. 12 και 13). Σύμφωνα με την περιγραφή του καταλόγου, οι παραστάσεις είχαν την ακόλουθη διάταξη (εικ. 17): στο εσωτερικό του αριστερού φύλλου εικονίζονταν επάνω η Σταύρωση και κάτω ο άγιος Νικόλαος, ενώ στο δεξί φύλλο επάνω η εις Άδου Κάθοδος και κάτω η Βάπτιση. Στο εξωτερικό του αριστερού φύλλου έχουμε επάνω τον Ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας και κάτω τους άγιους Γεώργιο και Μερκούριο, ενώ στο δεξί επάνω τον Ευαγγελιστή Ιωάννη με τον Πρόχορο και κάτω τους προφήτες Δαβίδ και Σολομώντα. Το έργο είχε πιθανότατα τουλάχιστον δύο επιπλέον φύλλα με τους Ευαγγελιστές Ματθαίο και Μάρκο και άλλες σκηνές του Δωδεκαόρτου. Ανοικτό παραμένει το ερώτημα σχετικά με την αρχική διάταξη και το μέγεθος του πολυπτύχου. Οι παραστάσεις παρουσιάζουν έντονη συγγένεια με Παλαιολόγεια πρότυπα, τόσο ως προς την τεχνοτροπία, όσο και ως προς την εικονογραφία, η οποία ανακαλεί βυζαντινά έργα (Hausteин-Bartsch 2000, σσ. 17-25). Η συγκεκριμένη μορφή πολυπτύχων με σκηνές που τοποθετούνται η μία επάνω από την άλλη, απαντά αποκλειστικά σε έργα της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου.

Τα στοιχεία αυτά καταδεικνύουν ότι η εικόνα με τον Λουκά δεν ανήκει στο β' μισό του 16^{ου} αι., όπως υποστηριζόταν παλαιότερα (Grochowiak 1972, σ. 61. Gerhard 1957, σ. 80, πίν. I στη σ. 2. Skrobucha 1981⁶, αρ. 334), αλλά στις αρχές του 15^{ου}.

EVA HAUSTEIN-BARTSCH





Η Σταύρωση

Αρχές 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

25 x 18,5 x 1 εκ.

Κωνσταντινούπολη ή Κρήτη

Στοκχόλμη, Εθνικό Μουσείο, αρ. ευρ. NMI 292

Προέλευση: Αγοράστηκε το 1964 από την Ilas Neufert Gallery στο Μόναχο.

Συντήρηση: Ινστιτούτο Doerner, Μόναχο, 1963-64. Το ξύλο τεμαχίστηκε και στερεώθηκε σε νέα σανίδα στο Εθνικό Μουσείο, Στοκχόλμη, 1965.

Δημοσιεύσεις: Galerie Fischer, Λουκέρνη 1963, δημοπρασία 21/6/1963, αρ. αντικ. 1258. Bentchev και Haustein-Bartsch 2000, σσ. 40-2. Haustein-Bartsch 2000. Καζανάκη-Λάππα 2000. Abel και Moore 2002, αρ. 2, σσ. 25-6.

Αυτή η πολυπρόσωπη, ανεπτυγμένη εκδοχή της Σταυρώσεως, με έφιππους αξιωματούκους, θρηνούσες γυναίκες, τη Μαρία Μαγδαληνή στη βάση του σταυρού κ.λπ., απηχεί μια σημαντική γραπτή πηγή: τη λεπτομερή περιγραφή του Θείου Πάθους στο κείμενο (περ. 1300) *Meditationes Vitae Christi* του Ψευδο-Bonaventura (Roth 1967). Στην Ιταλία ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά ήδη από τις αρχές του 14^{ου} αι. Το παλαιότερο χρονολογημένο παράδειγμα στην Κρήτη είναι μια τοιχογραφία του 1360 από την Αγία Πελαγία στη Βιάννο (Velmans 2005, σ. 228, σημ. 20).

Συγκρινόμενη με μια όψιμη εικονογραφική εκδοχή, μια εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Παβία που τοποθετείται στο β' μισό του 15^{ου} αι. [Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. ευρ. 144. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 17. σ. 64 (Μ. Kazanaki-Lappa)], η Σταύρωση της Στοκχόλμης χρονολογήθηκε αρχικά στον 16^ο αι.

Ωστόσο, το ζωγραφικό ύφος, λόγου χάρη η κομψότητα και ο εκλεπτυσμός στο σχέδιο και το χρώμα, όπως και το σκηνικό βάθος, υποδεικνύουν, όπως έχει υποστηρίξει η Ewa Haustein-Bartsch, χρόνο κατασκευής μάλλον προγενέστερο, παρά μεταγενέστερο από τον Ανδρέα Παβία, συγκεκριμένα τις αρχές του 15^{ου} αι. (Haustein-Bartsch 2000, σ. 21).

Όταν το 1964 ο Ilas Neufert στο Μόναχο διέθεσε προς πώληση την εικόνα, ενημέρωσε το Μουσείο ότι αρχικά αποτελούσε μέρος μιας μεγαλύτερης σύνθεσης, ενός συνόλου δύο αμφιπρόσωπων φύλλων που είχε αγοραστεί σε δημοπρασία της Galerie Fischer στη Λουκέρνη (21/6/1963, αρ. αντικ. 1258) και έκτοτε είχε διαμελισθεί στα δύο. Αναφερόμενος στον κατάλογο της δημοπρασίας, δήλωνε ότι και οι οκτώ παραστάσεις προέρχονται από τις τέσσερις πλευρές των δύο φύλλων, που με τη σειρά τους ήταν τμήματα τριπτύχου ή Αγίας Τράπεζας (Abel

και Moore 2002, σ. 26). Έτσι κάθε φύλλο είχε τέσσερις αυτόνομες παραστάσεις – δύο στην εξωτερική και δύο στην εσωτερική πλευρά, τη μία επάνω από την άλλη. Τα οκτώ θέματα (εικ. 17) απαρτίζονταν από τρεις χριστολογικές σκηνές – τη Βάπτιση, τη Σταύρωση και την εις Άδου Κάθοδο – και τους προφήτες Δαβίδ και Σολομώντα, τον άγιο Ιωάννη με τον Πρόχορο, τον άγιο Νικόλαο ένθρονο, τον Ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, και τους άγιους Γεώργιο και Μερκούριο. Οι διαστάσεις κάθε φύλλου ήταν 52 x 18,5 εκ. Η τεχνική διαδικασία – δηλαδή ο διαμελισμός και η διανομή – είχε πραγματοποιηθεί, κατόπιν αίτησης του Neufert, στο Ινστιτούτο Doerner του Μονάχου (Abel και Moore 2002, σ. 26). Σε επιστολές του προς το Εθνικό Μουσείο με ημερομηνίες 2 Οκτωβρίου και 18 Νοεμβρίου 1964, ο Μ. Χατζηδάκης, ο οποίος είχε δει πολλές από τις διαμελισμένες εικόνες, εκφράζει επιφυλάξεις ως προς την αυθεντικότητά τους, κυρίως για τεχνικούς λόγους – σχετικά με τη διαχείριση της αρχικής εικόνας –, αλλά και λόγω υφολογικής και θεματικής ασυμβατότητας μεταξύ των δύο φύλλων (Abel και Moore 2002, σ. 26). Βέβαια, οι υφολογικές διαφορές δεν θα αποκλείονταν από ένα σύνολο για την Αγία Τράπεζα, που θα περιλάμβανε τμήματα φιλοτεχνημένα από διαφορετικούς ζωγράφους.

Από το αρχικό σύνολο των οκτώ εικόνων, έχουν εντοπισθεί, εκτός από τη Σταύρωση του Εθνικού Μουσείου, τρεις ακόμη: ο Ευαγγελιστής Λουκάς που ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας (κατ. 10) στο Μουσείο Εικόνων του Recklinghausen· καθώς και οι άγιοι Γεώργιος και Μερκούριος (κατ. 12), και οι προφήτες Δαβίδ και Σολομών (κατ. 13) στη συλλογή της Μαριάννας Λάτση, Αθήνα (Καζανάκη-Λάππα 2000).

ULF ABEL

Οι στρατιωτικοί άγιοι Γεώργιος και Μερκούριος

Αρχές 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσού

26,2 x 18,9 εκ.

Κρήτη (;), Χάνδακας

Αθήνα, Συλλογή Μαρίας Λάτση

Συντήρηση: L. Morocco, Λονδίνο.

Δημοσιεύσεις: Λονδίνο 1996, αρ. 2, σσ. 22-9 (M. Kazanaki-Lappa).

Vocotopoulos 1996, σσ. 138-9, εικ. 2. Μονακό 1998, αρ. 2

(M. Kazanaki-

Lappa). Kazanaki-Lappa 2000, σσ. 29-38, πίν. 24, 29-30.

Haustein-Bartsch

2000, σσ. 11-28, εικ. 20. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 5, σ. 46 (M.

Kazanaki-Lappa).

Η μικρή εικόνα ανήκει, μαζί με άλλες επτά, σε ένα σύνθετο έργο (εικ. 17), ιδιαίτερα σημαντικό για τη μελέτη της ζωγραφικής των εικόνων στην Κρήτη στις αρχές του 15^{ου} αι. (Haustein-Bartsch 2000, σσ. 11-28, πίν. 12-23). Φέρει την παράσταση του αγίου Γεωργίου που εξοντώνει τον δράκοντα και του αγίου Μερκουρίου που φονεύει τον Ιουλιανό τον Παραβάτη. Απεικονίζει, δηλαδή, τα δύο πιο γνωστά θαύματα των αγίων, τη δρακοντοκτονία, η οποία εισάγεται στους Βίους του αγίου Γεωργίου από τον 11^ο αι., και τη λιγότερο γνωστή εξόντωση του Ιουλιανού από τον άγιο Μερκούριο, που αφηγούνται οι χρονογράφοι του 6^{ου} αι., συνδέοντας τον θάνατο του ειδωλολάτρη αυτοκράτορα με τον Καππαδόκη άγιο μέσα από ένα όραμα ή μια προσευχή του Μεγάλου Βασιλείου (Binon 1937, σσ. 11-29). Οι παλαιότερες απεικονίσεις των δύο θαυμάτων χρονολογούνται από τον 11^ο και τον 9^ο αι., αντίστοιχα, και απεικονίζουν τους αγίους εφίππους. Ωστόσο, εδώ ακολουθείται ο τύπος του όρθιου θριαμβευτή στρατιωτικού αγίου που πατά επάνω στον δράκοντα ή τον νικημένο εχθρό του, τύπος γνωστός στη βυζαντινή τέχνη, τουλάχιστον από τον 13^ο αι., από παραστάσεις των αγίων Θεοδώρου και Δημητρίου. Ως προς το νοηματικό περιεχόμενο της παράστασης, ο λόγος της συναπεικόνισης των δύο θαυμάτων θα πρέπει να αναζητηθεί στον συμβολισμό τους. Ο δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος αποδίδει, ως γνωστόν, μια

βασική ιδέα της χριστιανικής πίστης, τον θρίαμβο του καλού επάνω στο κακό, ενώ η παράσταση του αγίου Μερκουρίου συμβολίζει τον θρίαμβο της χριστιανικής θρησκείας έναντι της θρησκείας των εθνικών.

Οι δύο νεαροί άγιοι εικονίζονται πεζοί στο χρυσό βάθος, σε έντονα κινημένες στάσεις. Μεγαλογράμματα επιγραφές, επάνω από τις κεφαλές τους, ταυτίζουν τις μορφές: *Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΓΕΩΡΓΙΟΣ, Ο ΑΓ[ΙΟΣ] ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ*. Ο Γεώργιος, με υψωμένο το δεξί χέρι και με έντονη κλίση της κεφαλής, βυθίζει το δόρυ στο ανοικτό στόμα του πτερωτού δράκοντα, ο οποίος τοποθετείται κάτω από τα πόδια του, σύμφωνα με τις αφηγήσεις του θαύματος, στις οποίες ο άγιος σκότωσε το θηρίο πεζός. Δίπλα του, ο άγιος Μερκούριος, με μια πιο ανοικτή κίνηση του χεριού που την ακολουθεί η κίνηση της κεφαλής του, καρφώνει με δύναμη το δόρυ στο στήθος ενός μεσήλικα άνδρα με αυτοκρατορική περιβολή, ο οποίος βρίσκεται ξαπλωμένος κάτω από τα πόδια του, παράσταση που εικονογραφεί το όραμα του Ιουλιανού κατά την αφήγηση του Μαλάλα (PG 97, στ. 496-7). Το βραχώδες, φωτεινό τοπίο στο οποίο τοποθετούνται οι σκηνές, διαμορφώνεται από πλατείς, επίπεδους, υπόλευκους βράχους και ποικίλλεται με λεπτά βλαστάρια, ένα σχηματοποιημένο δένδρο στη δεξιά γωνία και το σκοτεινό άνοιγμα της φωλιάς του δράκου στα αριστερά. Οι δύο άγιοι φέρουν στρατιωτική ενδυμασία: μεταλλικό θώρακα με ανάγλυφους ελισσόμενους βλαστούς και γεωμετρικά κοσμήματα, κοντό υφασμάτινο ή σιδερόπλεκτο χιτώνα, δρομίδες με επιρράμματα κοσμημένα με ψευδοκουφικά, ψηλά δερμάτινα υποδήματα, μανδύα που δένει με κόμπο στο στήθος. Την εξάρτυσή τους συμπληρώνουν τα σπαθιά, που ζώνονται με κόκκινο κορδόνι στη μέση, οι κομπές μικρές ασπίδες, περασμένες στο αριστερό χέρι με τελαμώνες, και τα μακριά δόρατα. Οι ραδινές μορφές των νεαρών πολεμιστών έλκουν την καταγωγή τους από την Ύστερη Παλαιολόγεια τέχνη, έχουν όμως εμπλουτιστεί με δάνεια από τη Βενετική τέχνη του 14^{ου} αι., όπως δείχνει η σύγκριση με έργα του Paolo Veneziano (Kazanaki-Lappa 2000, σ. 32, πίν. 26-7).

Παρά τη βιαιότητα των σκηνών, την παράσταση χαρακτηρίζει η αβρότητα και η ευγένεια των μορφών, η χάρη και η αρμονία των κινήσεων. Τα λεπτοφυή σώματα δίνουν την εντύπωση ότι κινούνται χωρίς βάρος σε

έναν χώρο υπερβατικό, και τα κεφάλια των αγίων αποτελούν πορτραίτα ιδανικής ομορφιάς. Τα πρόσωπα πλάθονται με καθαρά ζωγραφικό τρόπο, με γρήγορες κινήσεις του πινέλου, χωρίς περιγράμματα. Λίγα πλατιά φώτα τοποθετούνται στην καστανή σάρκα και τα μάτια αποδίδονται με καθαρό λευκό στον βολβό, μια έντονη μαύρη κουκκίδα για την ίριδα στο μέσο της καστανής κόρης και μια λεπτή κόκκινη γραμμή στο επάνω βλέφαρο. Η πτυχολογία στα υφάσματα είναι μαλακή, με κυματιστά περιγράμματα, το πορφυρό και το δαμασκηνί χρώμα στους μανδύες είναι σχεδόν ομοιογενές και οι πτυχές αποδίδονται με σκιοφωτισμό, χωρίς να δηλώνονται τα επίπεδα και να τονίζονται οι ακμές. Τα χρώματα είναι ανοιχτά, σε ευαίσθητους συνδυασμούς.

Οι εικονογραφικοί τύποι των δύο αγίων, που θα αποβούν στερεότυπα στη ζωγραφική των κρητικών εικόνων από τον 15^ο έως τον 17^ο αι., η υψηλή ποιότητα του έργου και τα τεχνοτροπικά του χαρακτηριστικά οδηγούν στην απόδοσή του σε ζωγράφο ο οποίος δουλεύει στον Χάνδακα.

Ο τύπος του όρθιου στρατιωτικού αγίου που ποδοπατεί τον δράκοντα ή τον νικημένο εχθρό του, φαίνεται ότι γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στα κρητικά εργαστήρια του 15^{ου} αι., και απαντά σε φορητές εικόνες και τοιχογραφίες. Η τοιχογραφία στη Μονή Βαλαμονέρου, με την παράσταση του αγίου Μερκουρίου που φονεύει τον Ιουλιανό, είναι εντελώς όμοια, ενώ τον τύπο του αγίου Γεωργίου ακολουθούν δύο εικόνες του αγίου στην Πάτμο (Χατζηδάκης 1977, αρ. 24, σσ. 76-7, πίν. 26) και στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά 1998, αρ. 82, σ. 216). Η εικόνα του αγίου Θεοδώρου με την υπογραφή του Αγγέλου, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (κατ. 33), ακολουθεί, ως προς τη στάση και την έντονη κίνηση του σώματος, την παράσταση του αγίου Μερκουρίου· ωστόσο, η μορφή του αγίου στην εικόνα του Αγγέλου είναι πιο στέρεα δομημένη. Τέλος, μια ενδιαφέρουσα κρητική εικόνα του 16^{ου} αι. με την παράσταση του αγίου Μερκουρίου που φονεύει τον Ιουλιανό, σε τύπο ανάλογο, βρίσκεται σήμερα στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου του Γηροκομείου στην Αχρίδα (Vocotopoulos 1996, σσ. 137-40, πίν. 1-5).

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ



Δικαίων ψυχαὶ ἐν χειρὶ Θεοῦ

Αρχές 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα,

φύλλο χρυσοῦ

26,9 x 18,5 εκ.

Κρήτη (ι), Χάνδακας

Αθήνα, Συλλογή Μαρίας Λάτση

Συντήρηση: L. Morocco, Λονδίνο.

Δημοσιεύσεις: Λονδίνο 1996, αρ. 3 (M. Kazanaki-Lappa). Μονακό 1998, αρ. 3 (M. Kazanaki-Lappa). Hausteint-Bartsch 2000, σσ. 11-28, πίν. 21-3. Kazanaki-Lappa 2000, σσ. 29-38, πίν. 25, 34-5. Ν. Υόρκη 2009, αρ. 6, σ. 48 (M. Kazanaki-Lappa).

Στη δεύτερη μικρή εικόνα της αθηναϊκής συλλογής, η οποία συνανήκει με άλλες επτά (εικ. 17) σε ένα σύνθετο έργο (Hausteint-Bartsch 2000, σσ. 11-28, πίν. 12-23), εικονίζεται το θέμα *Δικαίων ψυχαὶ ἐν χειρὶ Θεοῦ*, που αποτυπώνει την προσδοκία των πιστών για τη σωτηρία της ψυχής των δικαίων. Επάνω, στο μέσο, από το τόξο του ουρανού προβάλλει σε μεγάλη κλίμακα, περιβαλλόμενο από ακτίνες, το χέρι του Θεού που κρατεί στην παλάμη του τις ψυχές των δικαίων με τη μορφή σπαργανωμένων βρεφών. Από κάθε πλευρά της παράστασης η επιγραφή *Χ[ε]ΙΡ ΘΕΟΥ*. Χαμηλότερα αριστερά, ο προφήτης Δαβίδ σε στροφή τριών τετάρτων και με το βλέμμα προς τον ουρανό, δέεται με υψωμένο το δεξί χέρι και κρατεί στο αριστερό ειλητό με στίχο από τους Ψαλμούς: *Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ ΕΝ ΤΑΙΣ ΧΕΡΣΙ ΣΟΥ ΔΙΑ ΠΑΝΤΟΣ Κ[αί] ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΣΟΥ ΟΥΚ ΕΠΕΛΑΘΟΜΗΝ* (Ψαλμ. 119:109). Δεξιά, ο προφήτης Σολομών, μετωπικός και κλίνοντας ελαφρά την κεφαλή, δείχνει με το δεξί χέρι προς τον ουρανό και κρατεί στο αριστερό ειλητό με την επιγραφή *ΔΙΚΑΙΩΝ ΨΥΧΑΙ ΕΝ ΧΕΙΡΙ ΘΕΟΥ* (Σοφ. Σολ. 3:1). Οι προφήτες προβάλλονται στο χρυσό βάθος, όπου αναγράφονται στο πλάι τα ονόματά τους: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΥΙΔ, Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΛΟΜΩΝ*.

Η παράσταση αποτελεί εικαστική απόδοση του στίχου *Δικαίων δὲ ψυχαὶ ἐν χειρὶ Θεοῦ, καὶ οὐ μὴ ἄψηται αὐτῶν βάσανος* (Σοφ. Σολ. 3:1) και μας είναι γνωστή από τη μνημειακή ζωγραφική του 14^{ου} και των αρχών του 15^{ου} αι. (Der Nersessian 1975, σσ. 331-2, εικ. 10). Άλλοτε εικονίζεται μόνο το χέρι του Θεού που κρατεί

τις ψυχές των δικαίων (Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης) και άλλοτε το χέρι του Θεού με τις ψυχές πλαισιώνεται από τους προφήτες Δαβίδ και Σολομώντα (Μονή της Χώρας, Manasija). Το εσχατολογικό νόημα της παράστασης είναι φανερό στην Gračanica και στην εκκλησία της Κοιμήσεως στο Βλαδιμίρ, όπου η απεικόνιση του χεριού συνδέεται άμεσα με τη Δευτέρα Παρουσία. Αναφορά στη Δευτέρα Παρουσία και τη μέλλουσα κρίση είναι η επιλογή του σπάνιου αυτού θέματος στην εδώ εικόνα. Η επιγραφή στο ειλητάριο του Δαβίδ εκφράζει πίστη στη θεία δικαιοσύνη και διευκρινίζει ότι προϋπόθεση για τη σωτηρία του ανθρώπου είναι η υπακοή στις εντολές του Θεού.

Ο Δαβίδ, μεσήλικας με υπόλευκο κοντό στρογγυλό γένι, είναι ενδεδυμένος με αυτοκρατορικά ενδύματα, πορφυρό σάκκο και χρυσοκέντητο λώρο κοσμημένο με μαύρες και κόκκινες πολύτιμες πέτρες σε σταυροειδή διάταξη, που πλαισιώνονται από μαργαριτάρια. Ο λώρος τυλίγεται γύρω από τον λαιμό, η μία άκρη του πέφτει μπροστά έως την παρυφή του σάκκου, ενώ η άλλη γυρίζει πίσω στην πλάτη, επιστρέφει μπροστά, αναδιπλώνεται και πέφτει στο αριστερό χέρι, αφήνοντας να φαίνεται η εσωτερική όψη του υφάσματος. Πλατιά λιθοκόσμητη ταινία κοσμεύει την παρυφή του σάκκου, στενότερη στα φαρδιά μανίκια, και στην πλάτη είναι στερεωμένα μικρά χρυσοκέντητα τετράγωνα. Η αμφίσηση συμπληρώνεται με χρυσά υποδήματα και ψηλό στέμμα με πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια. Τα ενδύματα του Δαβίδ αντιγράφουν τη στολή των Βυζαντινών αυτοκρατόρων στους Υστεροβυζαντινούς χρόνους, όπως τη γνωρίζουμε από τοιχογραφίες και απεικονίσεις σε χειρόγραφα του 14^{ου} και του 15^{ου} αι. Η αμφίσηση αυτή θα καθιερωθεί από τους Κρητικούς ζωγράφους στην απεικόνιση της αγίας Αικατερίνης και των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Όμοιο πορφυρό σάκκο και διάλιθο λώρο φορεί η αγία Αικατερίνη στην εικόνα της Πάτμου με την Παναγία και την αγία Αικατερίνη (κατ. 35), που φέρει την υπογραφή του Αγγέλου.

Η μορφή του Σολομώντα με το σοβαρό, γαλήνιο πρόσωπο έχει την καταγωγή της σε μορφές όπως ο Δανιήλ ή ο Αζαρίας στον τρούλο της Μονής της Χώρας (Underwood 1966, τ. 1, σσ. 54-5, τ. 2, πίν. 79-80). Ο νεαρός προφήτης παριστάνεται δίπλα στον πατέρα του με τα ενδύματα των πριγκίπων της Ανατο-

λής. Φορεί κοντό πράσινο χιτώνα, με χρυσοκέντημα στον λαιμό και χρυσή ταινία στην παρυφή, ζωσμένο με μαύρη ζώνη στη μέση, μαύρες αναξυρίδες και πορφυρά χρυσοκέντητα υποδήματα. Στενή πορφυρή ταινία κάτω από το στέρνο φέρει το δαυδικό άστρο που εκπέμπει ακτίνες. Πορφυρός μανδύας, στερεωμένος με πόρπη στο πλάι, πέφτει στην πλάτη με πλούσιες πτυχές. Την ιδιότητα του βασιλέα υπογραμμίζει το ψηλό λιθοποικίλο στέμμα που φέρει στην κεφαλή.

Οι δύο προφητάνακτες απεικονίζονται σε διαφορετικές στάσεις και χειρονομίες, σε μια σύνθεση ισορροπημένη και ρυθμική. Το ωραίο κεφάλι του μεσήλικα Δαβίδ και το γεμάτο νεανική χάρη πρόσωπο του Σολομώντα, με τα ανοιχτόχρωμα μάτια που κοιτάζουν κατευθείαν τον θεατή, πλάθονται με ευχέρεια και άνεση. Ο ζωγράφος αποδίδει τους όγκους με διαβαθμίσεις του καστανού χρώματος και τονίζει τα εξέχοντα σημεία με έντονες φωτεινές πινελιές, όπως στην εις Άδου Κάθοδο του Μουσείου Μπενάκη, αλλά και στην εικόνα με το «Χαίρε» των Μυροφόρων και το Θαύμα του αγίου Φανουρίου της Συλλογής της Αγίας Αικατερίνης στο Ηράκλειο (κατ. 20). Τα χρώματα είναι καθαρά και φωτεινά, οι πτυχώσεις στα υφάσματα ρέουσες. Στον πορφυρό σάκκο του Δαβίδ το χρώμα είναι ομοιογενές, οι πτυχές αποδίδονται με γραμμές από πυκνότερο χρώμα, ενώ στον ανοιχτοπράσινο χιτώνα του Σολομώντα η αντανάκλαση του φωτός στο πολυτελές ύφασμα δηλώνεται με αραιωμένο χρώμα που ξανοίγει έως το λευκό.

Η παράσταση των προφητών που συνοδεύουν το χέρι του Θεού με τις ψυχές των δικαίων, δεν γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στις κρητικές εικόνες. Απαντά μόνο σε ένα αδημοσίευτο τρίπτυχο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας του τέλους του 16^{ου} αι. Ωστόσο, το ζεύγος των προφητών, με σχεδόν πανομοιότυπες ενδύσεις, και με ανάλογες κινήσεις και στάσεις, απεικονίζεται στον τρούλο της Μονής Σταυρονικήτα (1546), έργο του Θεοφάνη (Χατζηδάκης 1986, σ. 47, εικ. 26, 32), γεγονός που φανερώνει τη μεταφορά των προτύπων με αντίβολα ή βιβλία σχεδίων, αλλά και τις εκλεκτικές συγγένειες των ζωγράφων.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ



Ο
ΠΡ
Η
Α
ΑΑ

Ο
ΠΡ
Η
Α
ΑΑ

Η ΨΥΧΗ
ΠΟΥΝΤΑΙΟ
ΧΕΙΣΙΟΥ
ΑΝΙΠΛΑΤΟ
ΚΤΟΥΝΟΝ
ΣΟΥΟΝΚΕ
ΠΕΛΑΘΟ
ΠΗ

ΑΝΙΠΛΑΤΟ
ΤΥΧΑΙ
ΕΙΧΕΙΝ
ΘΥ

Η Γέννηση

Β' μισό 15^{ου} αι.

Αυγοτέμπερα σε ξύλο, προετοιμασία σε ύφασμα, φύλλο χρυσού

96 x 78 εκ.

Κρήτη, Χάνδακας

Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, αρ. εισ. 10

Δημοσιεύσεις: Chatzidakis 1962, αρ. 13, σσ. 30-1. Βενετία 1993, αρ. 12, σσ. 62-5, με προγενέστερη βιβλιογραφία (N. Χατζηδάκη). Καζανάκη-Λάππα 2005, αρ. 7, σ. 38.

Η Παναγία, τυλιγμένη στο βυσσινί της μαφόριο, εικονίζεται ανακεκλιμένη σε πολυτελή πορφυρή στρωμνή, έξω από το σπήλαιο που σχηματίζεται στην πλαγιά του κεντρικού βράχου. Μέσα στο σπήλαιο, στην κτιστή φάτνη, βρίσκεται το σπαργανωμένο βρέφος και πλάι του τα ζώα που το ζεσταίνουν με τις ανάσες τους. Γύρω από αυτόν τον κεντρικό πυρήνα της σύνθεσης αναπτύσσονται τα δευτερεύοντα επεισόδια που στηρίζονται στις αφηγήσεις των κανονικών και των απόκρυφων ευαγγελίων και απεικονίζουν όσα συνέβησαν στη γήινη και την υπερκόσμια σφαίρα τη νύχτα της Ενσάρκωσης του θείου Λόγου. Δεξιά ένας γέροντας βοσκός, τυλιγμένος στη μαύρη κάπα του από δέρμα προβάτου, και ο σύντροφός του, νεαρός βοσκός που στηρίζει την πλάτη του στο ραβδί του και έχει ριγμένο τον σκούφο του στον αυχένα, δέχονται έκπληκτοι από έναν άγγελο το χαρμόσυνο μήνυμα. Χαμηλότερα ο Ιωσήφ, καθισμένος στον βράχο και βυθισμένος στις σκέψεις του, φαίνεται να ακούει τους δύο βοσκούς που στέκονται τώρα μπροστά του. Πίσω του η μαία και η Σαλώμη ετοιμάζουν το λουτρό του παιδιού και πιο ψηλά οι Μάγοι, πάνω στα άλογά τους, ανεβαίνουν την απότομη πλαγιά, οδηγημένοι από έναν ιπτάμενο άγγελο. Πάνω από το σπήλαιο, στο σκοτεινό βάθος του έναστρου ουρανού, προβάλλουν οι ευφρόσυνες μορφές των αγγέλων, από τους οποίους άλλοι γονατισμένοι προσκυνούν το θείο βρέφος και άλλοι όρθιοι δοξολογούν. Τα λόγια της δοξολογίας τους αναγράφονται στη βάση του φωτεινού τόξου που κλείνει την παράσταση: ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙCΤΟΙC ΘΕΩ ΕΠΙ ΓΗΣ ΕΙΡΗΝΗ ΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙC ΕΥΔΟΚΙΑ (Λουκ. 2:14). Διπλή ακτίνα που ξεκινά από τον ουρανό, περιβάλλει

το άστρο της Γεννήσεως και κατευθύνεται προς τον νεογέννητο Χριστό ορίζοντας τον νοηματικό πυρήνα της σύνθεσης: το σπαργανωμένο παιδί μέσα στη φάτνη, που θυμίζει σαρκοφάγο και είναι τοποθετημένη στο σκοτεινό σπήλαιο, είναι ο Υιός του Θεού ο οποίος θα υποστεί το μελλοντικό Πάθος και τον ενταφιασμό. Ρωπογραφικές σκηνές προσδίδουν ειδυλλιακό και ποιητικό χαρακτήρα στην παράσταση. Ένα χαριτωμένο μικρό βοσκόπουλο, καθισμένο σε βράχο και στεφανωμένο με φυλλώματα, παίζει αμέριμνο τη φλογέρα κοντά στο κοπάδι του, ενώ τα αρνιά και τα κατσίκια τρώνε τα φύλλα των δένδρων ή πίνουν νερό σε ένα ρυάκι ανάμεσα στους βράχους. Πιο κάτω ο σκύλος του κοπαδιού κοιμάται κουλουριασμένος, ένα κομψό ελάφι ξεδιψάει στο ρυάκι και κάτω στο μέσο ένας λαγός με όρθια τα αυτιά του κρύβεται στη ρίζα του δένδρου που βρίσκεται ανάμεσα στον Ιωσήφ και τη Σαλώμη.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της Γεννήσεως, δημιούργημα της Υστεροβυζαντινής περιόδου, βρίσκεται πλήρως απαρτισμένος στην τοιχογραφία της Γεννήσεως στην Περιβλεπτο του Μυστρά, όπου κυριαρχεί βραχώδες τοπίο με τρεις κορυφές, στις διαμορφώσεις του οποίου εντάσσονται με φυσικότητα το κεντρικό θέμα της Παναγίας και του βρέφους και τα δευτερεύοντα επεισόδια. Τον τύπο αυτό ακολουθεί η ωραία εικόνα η γνωστή ως Γέννηση Volpi (κατ. 5), σήμερα στη συλλογή Ανδρεάδη, σε μια πυκνή σύνθεση με διαφανή λαμπρά χρώματα, έργο Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου των αρχών του 15^{ου} αι. (Δρανδάκη 2002, σσ. 24-35, πίν. 13-21). Με τη Γέννηση Volpi συνδέεται στενά, από την άποψη της εικονογραφίας, η εικόνα της Βενετίας καθώς και η εικόνα της Γεννήσεως του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας (κατ. 39), έργα που μοιάζει να έχουν χρησιμοποιήσει το ίδιο αντίβλο. Χαρακτηριστικό είναι ότι και στις δύο εικόνες η Παναγία τοποθετείται σε πλάτωμα μεγάλου κυβόσχημου βράχου που βάφεται λευκός. Η εικόνα της Γεννήσεως της Βενετίας έχει όλα τα γνωρίσματα της τέχνης που διαμορφώθηκε από τους ζωγράφους στην Κρήτη του 15^{ου} αι. ως συνέχεια της Παλαιολόγειας παράδοσης: ρυθμό και ισορροπία στη σύνθεση, αβρότητα και ηρεμία στις στάσεις και τις χειρονομίες των προσώπων, ευγένεια και γαλήνη στις εκφράσεις, αγάπη για την απεικόνιση της φύσης και τη

γραφική λεπτομέρεια. Ο διάχυτος λυρισμός που διαπνέει την παράσταση, υπογραμμίζεται από τη χρήση των χρωμάτων και τη διαχείριση του φωτός. Οι τόνοι του λαδοπράσινου και της ώχρας που κυριαρχούν, ζωντανεύουν με το πορφυρό, ενώ το βυσσινί, το μπλε, το κόκκινο του κρασιού, οι τόνοι του πράσινου, το φαιό ολοκληρώνουν τη χρωματική σύνθεση. Τον δοξαστικό χαρακτήρα της παράστασης τονίζει το φως που διαχέεται από την ουράνια σφαίρα, αναδεικνύει τις αιχμές του αναγλύφου των βράχων, φωτίζει τα πρόσωπα και τα ενδύματα και καταυγάει το βρέφος στο λίκνο και το πλάτωμα όπου κείται η Παναγία. Πρόκειται αναμφίβολα για έργο ενός σημαντικού ζωγράφου που ζει και δουλεύει στον Χάνδακα στο β' μισό του 15^{ου} αι., ο οποίος μεταφέρει έναν ήδη αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο με πολλή ευαισθησία και επιμέλεια και με ελάχιστες παραχωρήσεις στη δυτική τέχνη ως προς την απεικόνιση των ζώων, που θυμίζουν τρόπους Ιταλών ζωγράφων.

Μεγάλη κορνίζα Αναγεννησιακού τύπου, σύγχρονη του έργου, με ανάγλυφη και γραπτή διακόσμηση, περιβάλλει την εικόνα αυξάνοντας το μέγεθός της και προβάλλοντας την ομορφιά και την υψηλή της ποιότητα. Δύο ανάλαφροι, ραβδωτοί κιονίσκοι υποστηρίζουν γείσο με επιχρυσωμένη φυτική διακόσμηση σε μαύρο βάθος. Στα προέχοντα τμήματα του γείσου επάνω από τους κίονες οι μορφές των προφητών Ησαΐα και Ιεζεκιήλ, σε προτομή, κρατούν στο ένα χέρι ειλητά με τις προφητείες τους για τη Γέννηση και με το άλλο δείχνουν την παράσταση, το γεγονός που αποτελεί την πλήρωση των λόγων τους.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

