

The vita icon of Saint George in the BenakiMuseum. Contribution to the study of the post-Byzantine cycle of the saint

Χρυσαιγή Κούτσικου

doi: [10.12681/benaki.46](https://doi.org/10.12681/benaki.46)

To cite this article:

Κούτσικου Χ. (2007). The vita icon of Saint George in the BenakiMuseum. Contribution to the study of the post-Byzantine cycle of the saint. *Mouseio Benaki Journal*, 7, 67–93. <https://doi.org/10.12681/benaki.46>

Βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο Μπενάκη: συμβολή στη μελέτη του μεταβυζαντινού εικονογραφικού κύκλου του αγίου

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ του Μουσείου Μπενάκη εκτίθεται μία ενδιαφέρουσα βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου (εικ. 1). Η εικόνα (αρ. ευρ. 36279) περιήλθε στο Μουσείο ως δωρεά από τον Κ. Κυριαζή. Οι γνώσεις μας σχετικά με την προέλευσή της περιορίζονται στην πληροφορία του συλλέκτη για αγορά της από την οικογένειά του στην περιοχή της Χαλκιδικής στα μέσα του 20ού αιώνα. Η συντήρησή της πραγματοποιήθηκε στα εργαστήρια του Μουσείου και περιέλαβε τον καθαρισμό, τη στερέωση και την αφαίρεση μικρής έκτασης επιζωγραφίσεων.¹

Η μεγάλων διαστάσεων εικόνα (120 x 78 x 2,7 εκ.) είναι σκαφωτή και ελαφρά κυρτή. Αποτελείται από τρεις σανίδες, άνισου πλάτους (11, 39,2 και 25,6 εκ.), που έχουν ενωθεί με δύο συρταρωτά τρέσσα. Τόσο οι σανίδες όσο και τα τρέσσα είναι ενωμένα με κόλλα, αποτέλεσμα παλαιότερης προσπάθειας συντήρησης του έργου. Έχει χρησιμοποιηθεί καλής ποιότητας βαρύ ξύλο, το οποίο διατηρείται σε άριστη κατάσταση. Η παράσταση είναι ζωγραφισμένη επάνω σε πολύ λεπτό ύφασμα προετοιμασίας το οποίο μόλις διακρίνεται στις ρωγμές και τις απολεπίσεις. Ο κάμπος είναι χρυσός και καλύπτει όλη την επιφάνεια του ξύλου, όπως αποκαλύπτεται από τις φθορές τόσο της κεντρικής όσο και των περιφερειακών σκηνών. Με εξαίρεση τις δύο κάθετες ρωγμές στα σημεία ένωσης των σανίδων και μία τρίτη στα αριστερά του αγίου, οι φθορές της εικόνας περιορίζονται στις απολεπίσεις της ζωγραφικής επιφάνειας στην πάνω πλευρά του κεντρικού διαχώρου (μέρος του φωτοστεφάνου, των μεταλλίων και του κάμπου), σε τμήματα ορισμένων βιογραφικών σκηνών και στο πλαίσιο. Έντονο εγχάρακτο

προκαταρκτικό σχέδιο έχει χρησιμοποιηθεί στον ορισμό των διαχώρων, της κεντρικής μορφής και των σκηνών ακόμη και στις μικρότερες λεπτομέρειες. Το βαθύ προκαταρκτικό σχέδιο διαγράφει το περίγραμμα της μορφής του αγίου, κάθε λεπτομέρεια της στολής, της εξάρτυσης και της πτυχολογίας, καθώς και των μορφών και των αρχιτεκτονημάτων των περιφερειακών σκηνών. Στο κεντρικό θέμα το σχέδιο έχει ακολουθηθεί με σχετική ακρίβεια, το ίδιο παρατηρείται και στις σκηνές όσον αφορά τις μορφές, ενώ οι αποκλίσεις είναι πολλές στη ζωγραφική απόδοση των αρχιτεκτονημάτων και των αντικειμένων, παρά τον πολύ ακριβή αρχικό σχεδιασμό τους.

Το έργο ακολουθεί το σύνηθες σχήμα των βιογραφικών εικόνων με την παράσταση του αγίου στο κέντρο και σκηνών από τον βίο του στις τέσσερις πλευρές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στη συγκεκριμένη εικόνα το ιδιαίτερα επίμηκες κεντρικό διάχωρο, το οποίο, σε συνδυασμό με τις μικρές διαστάσεις των 14 βιογραφικών σκηνών, αναδεικνύει τη μορφή του ολόσωμου στρατιωτικού αγίου Γεωργίου.

Α. Κεντρική παράσταση

Ο άγιος Γεώργιος «*νέος, άγένειος, σγουροκέφαλος*»,² σύμφωνα με τον καθιερωμένο φυσιογνωμικό τύπο, παριστάνεται όρθιος και μετωπικός. Φορά στρατιωτική στολή με ρόδινο μανδύα που συγκρατείται δεμένος σε κόμπο στον αριστερό ώμο, καλύπτει πλήρως με τις πλούσιες πτυχές του τη δεξιά πλευρά του κορμού και ανασηκώνεται ελαφρά από το αφύσικα μικρό δεξί του χέρι που κρατά



Εικ. 1. Βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 36279.

το δόρυ. Στην αριστερή πλευρά του αγίου, που δεν καλύπτεται από τον μανδύα, διακρίνονται οι λεπτομέρειες της στρατιωτικής ενδυμασίας και της διακόσμησης του θώρακα. Με το αριστερό χέρι κρατά τη λαβή του ξίφους στη θήκη του, ενώ στον ώμο του είναι στερεωμένο με ανόργανο τρόπο το τόξο του. Την εξάρτηση συμπληρώνει η φαρέτρα με τα βέλη, που διακρίνεται κάτω από τον μανδύα. Ο φωτοστέφανος ορίζεται με διπλό μαύρο γραπτό περίγραμμα και ένα δεύτερο από πρόστυπους κυκλίσκους. Στην εσωτερική του επιφάνεια κυκλίσκοι και τετράγωνα σχηματίζουν σταυροειδή σχέδια εγγεγραμμένα σε ρόμβους, ενώ τα διάκενα συμπληρώνουν μοτίβα σε σχήμα Γ, πρόστυπη διακόσμηση που χαρακτηρίζεται από αταξία και αμέλεια. Στις πάνω γωνίες, δύο κόκκινα μέταλλα περικλείουν χρυσή μεγαλογράμματη επιγραφή πλαισιωμένη από φυτικά σχέδια: (Ο Α)ΓΓΙΟΣ (ΓΕΩΡ)ΓΓΙΟΣ. Η μορφή πατά σε πράσινο δάπεδο και προβάλλεται σε χρυσό βάθος, κατά τόπους κοσμημένο με πρόστυπους σταυρούς, ρόμβους και κυκλίσκους.

Η ψηλή, κομψή μορφή του αγίου Γεωργίου ακολουθεί την εικονογραφία των στρατιωτικών αγίων, η οποία γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική σε σύνολα εξαιρετικής ποιότητας³ και αποκρυσταλλώνεται στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα. Ειδικότερα, κρατώντας το δόρυ στο δεξί χέρι και το σπαθί στη θήκη του στο αριστερό, ο άγιος παριστάνεται στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό στη Θεσσαλονίκη, σύνθεση με την οποία η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη μοιάζει ως προς τη στάση του αγίου, ο οποίος μοιράζει το βάρος στα δύο πόδια, και τη θέση του αριστερού χεριού που κρατά τη λαβή του ξίφους.⁴ Στενές ομοιότητες ανιχνεύονται και με την τοιχογραφία του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στο καθολικό της Μονής Χιλανδαρίου ως προς τη στάση της μορφής, τη θέση των ποδιών, τον μανδύα που δένεται σε κόμπο και καλύπτει μεγάλο τμήμα του κορμού, τη θέση του αριστερού χεριού που κρατά τη θήκη του ξίφους και την κλειστή χειρονομία του δεξιού που κρατά στο Χιλανδάρι υψωμένο ξίφος.⁵

Ο τρόπος όμως που η μορφή πατά στέρεα με κάποια λανθάνουσα αίσθηση κίνησης την φέρει πλησιέστερα στα κρητικά έργα του 15ου αιώνα. Ως προς τη στάση του αγίου και τα επιμέρους στοιχεία της στρατιωτικής εξάρτησης, εμφανής είναι η στενή σχέση με μορφές στρατιωτικών αγίων από μια σειρά κρητικών έργων υψηλής ποιότητας του β' μισού του 15ου αιώνα, όπως το βημόθυρο του Μουσείου Ευαγγελιστρίας της Τήνου,⁶ το τρίπτυχο

του Μουσείου Μπενάκη με την παράσταση των αγίων Γεωργίου, Δημητρίου και Θεοδώρου,⁷ το τρίπτυχο του Ερμιτάζ με τους αγίους Γεώργιο, Δημήτριο και Προκόπιο και την εικόνα με τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο της Συλλογής Likhachev, επίσης στο Ερμιτάζ.⁸

Η διάρθρωση της στολής με τον κοντό χιτώνα που καλύπτεται από τον μεταλλικό θώρακα με την καμπύλη απόληξη, το οριζόντιο έλασμα στο στήθος, στην οσφύ και τους βραχίονες και τα χρυσά πτερύγια στην παρυφή και τους ώμους, οι δρομίδες που αγκαλιάζουν τους μηρούς και φέρουν επιγονατίδες με ψευδοκουφικά σχέδια, οι μαλακές υφασμάτινες ταινίες που προστατεύουν τα πόδια, απαντούν στα παραπάνω έργα, καθώς και στις εικόνες του αγίου Δημητρίου της Συλλογής Ανδρεάδη του β' τέταρτου του 15ου αιώνα,⁹ του αγίου Φανουρίου της Συλλογής Καρρά¹⁰ και του αγίου Γεωργίου σε τρίπτυχο του τέλους του 15ου αιώνα από ιδιωτική συλλογή του Λονδίνου.¹¹ Η καλυμμένη από τον μανδύα μία πλευρά του θώρακα και το χέρι που μόλις προβάλλει μάλλον σπανίζουν στις απεικονίσεις του αγίου ως στρατιωτικού αλλά και άλλων στρατιωτικών αγίων από τα παλαιολόγεια χρόνια και εξής,¹² με εξαίρεση παραστάσεις τους σε στάση τριών τετάρτων, όπως αυτές του αγίου Φανουρίου στην αμφιπρόσωπη εικόνα του Αγγέλου ή του αγίου Γεωργίου ως κεφαλοφόρου.¹³ Πιο συχνά ανιχνεύεται σε μορφές στρατιωτικών αγίων του βορειοελλαδικού χώρου, όπως για παράδειγμα στην απεικόνιση των αγίων Θεοδώρων από τον ομώνυμο ναό της Βέροιας του τελευταίου τέταρτου του 15ου αιώνα,¹⁴ του αγίου στην εικόνα του τέλους του 15ου αιώνα από τη Συλλογή Ανδρεάδη,¹⁵ καθώς και σε εκείνες του αγίου Δημητρίου σε δύο εικόνες του 17ου αιώνα από τη Μονή Καρακάλου και τη Μονή Εσφιγμένου.¹⁶ Τέλος, τα κόκκινου βάθους μέταλλα με τη χρυσή φυτική διακόσμηση που περικλείουν το όνομα του αγίου απαντούν πολύ συχνά στις φορητές εικόνες του Αγίου Όρους και γενικότερα της Βόρειας Ελλάδας.¹⁷ Με την παραγωγή των περιοχών αυτών συνδέονται και τα πρόστυπα μοτίβα που κοσμούν τον φωτοστέφανο και το χρυσό βάθος της εικόνας του Μουσείου.¹⁸

Οι εικονογραφικές ομοιότητες που επισημάνθηκαν με τους στρατιωτικούς αγίους των κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα μαρτυρούν την καλλιτεχνική παράδοση από την οποία αντλήθηκε το πρότυπο του ζωγράφου. Η προσπάθεια ακριβούς απόδοσής του, όμως, προδίδεται από μικρές ατέλειες και αδεξιότητες που δεν έχουν αποφευχθεί, παρά το λεπτομερές εγχάρακτο προκαταρκτικό σχέδιο: το τόξο

που στέκεται αφύσικα ψηλά στον ώμο, η χρυσή ταινία που περιτρέχει μόνο το κάτω μισό του θώρακα, δίνοντας την εντύπωση ότι αποτελεί χωριστό τμήμα της εξάρτησης, η ταινία που εμφανίζεται στην παρυφή του υφάσματος μόνο ανάμεσα στα πόδια του αγίου, το τμήμα της φαρέτρας που διακρίνεται πίσω από τα πόδια του με τρόπο μη ρεαλιστικό σε σχέση με το πάνω άκρο της. Τα δευτερεύοντα αυτά στοιχεία, αν και δεν διαταράσσουν την ηρεμία και τη χάρη της επιμελημένης κεντρικής μορφής, συνιστούν παρανοήσεις στη χρήση ενός πολύ καλού προτύπου και ως εκ τούτου προδίδουν τη χρονική απόσταση αλλά και το χαμηλότερο επίπεδο του ζωγράφου και του εργαστηρίου του. Ο τρόπος διευθέτησης του μανδύα, ο διάκοσμος των μεταλλίων και τα πρόστυπα σχέδια προσδιορίζουν ως τόπο προέλευσης τον βορειοελλαδικό χώρο. Τέλος, να σημειώσουμε ότι η χρήση του ίδιου ακριβώς εικονογραφικού τύπου στις εικόνες του αγίου Δημητρίου από τη Μονή Καρακάλου και τη Μονή Εσφιγμένου που προαναφέρθηκαν,¹⁹ παρά τις διαφορές στη χρωματική κλίμακα και την τεχνοτροπική απόδοση των μορφών, μαρτυρεί την ύπαρξη ενός κοινού προτύπου προσιτού στους ζωγράφους των αθωνικών εργαστηρίων.

1	2	4
3		5
8		7
9		6
11		13
10	12	14

Εικ. 2. Σχέδιο της διάταξης των σκηνών στο πλαίσιο της εικ. 1.

Β. Βιογραφικές σκηνές

Τα 14 επεισόδια του βίου του αγίου εικονογραφούνται σε ισάριθμα διάχωρα, τα οποία κατανέμονται στις τέσσερις πλευρές της κεντρικής παράστασης (εικ. 1, 2). Παρά τη μέριμνα για λεπτομερή χάραξη των πλαισίων κάθε σκηνής, αυτά παρουσιάζουν ανομοιογένεια ως προς τις διαστάσεις, σε αντίθεση με την πλειονότητα των βιογραφικών εικόνων. Αρκεί να συγκρίνουμε τις μεγαλύτερες διαστάσεις των σκηνών της ανάκρισης από τον αυτοκράτορα, του τροχού και της καταστροφής των ειδώλων, με εκείνες του μαρτυρίου του λίθου, της μαστίγωσης και της ανάστασης του νεκρού ή τη θαυματουργή διάσωση από τον άγγελο και την αποτομή της βασίλισσας Αλεξάνδρας με το μαρτύριο του ασβέστη και την επίσκεψη της βασίλισσας στη φυλακή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση των ολιγοπρόσωπων συνθέσεων του λογισμού και της συγγραφής της απόφασης της θανάτωσης στο μεσαίο ευρύ διάχωρο της πάνω και της κάτω πλευράς αντίστοιχα, ενώ αδιαφορία για σωστή οργάνωση των σκηνών στον διαθέσιμο χώρο εκδηλώνεται στη σκηνή του τροχού, όπου το δεξί πόδι του στρατιώτη από τον

μηρό περίπου έχει καλυφθεί από το χρυσό βάθος της κεντρικής σκηνής²⁰ ή στις σκηνές της μαστίγωσης και της καταστροφής των ειδώλων, στοιχεία των οποίων –τα βούνευρα στη μία περίπτωση και το είδωλο στην άλλη– ξεπερνούν τα όρια του συγκεκριμένου διαχώρου και τμήμα τους παριστάνεται στο αμέσως προηγούμενο.

Τα επεισόδια που συγκροτούν τον κύκλο της εικόνας αναφέρονται σε πολυάριθμες σχετικές με τον βίο του αγίου πηγές. Οι πρωιμότερες –που ανάγονται έως τον 5ο αιώνα– διακρίνονται για το πλήθος των μαρτυρίων και την αναφορά μη πραγματικών προσώπων, ενώ στις μεταγενέστερες του 11ου αιώνα πολλά επεισόδια απαλείφονται και γίνεται προσπάθεια να δοθεί στον βίο ιστορική διάσταση.²¹

Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου, ήδη διαμορφωμένος στον 11ο αιώνα, γνωρίζει στη συνέχεια μεγάλη διάδοση και παραλλαγές, στη μνημειακή κυρίως ζωγραφική αλλά και τις φορητές εικόνες.²² Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά αναφέρει στο κεφάλαιο των θαυμάτων του αγίου Γεωργίου εννέα επεισόδια που επαναλαμβάνονται

και στο κεφάλαιο των μαρτυριών με την προσθήκη άλλων επτά.²³

Ο βιογραφικός κύκλος της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη, όπως διαπιστώσαμε κατά τη μελέτη των πηγών, εικονογραφεί επεισόδια που περιγράφονται με ακρίβεια στο Μαρτύριο του αγίου Γεωργίου του *Μεγάλου Συναξαριστή*.²⁴ Το *Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης* και το κείμενο του Συμεών του Μεταφραστή αναφέρουν 11 από τα 14 παριστανόμενα επεισόδια, ενώ τα υπόλοιπα τρία δηλώνονται συνοπτικά.²⁵ Η χρονολογική σειρά του κειμένου του *Μεγάλου Συναξαριστή* θα ακολουθηθεί κατά τη διάταξη των σκηνών (εικ. 2). Η αφήγηση ξεκινά από την πάνω αριστερή γωνία και ολοκληρώνεται στην κάτω δεξιά, χωρίς όμως να ακολουθείται με ακρίβεια η χρονική αλληλουχία των επεισοδίων, χαρακτηριστικό κοινό στην πλειονότητα των βιογραφικών εικόνων.²⁶

1. Η ανάκριση του αγίου από τον αυτοκράτορα (εικ. 1, 2, 3) Στρατιώτης που κρατά δόρυ προσάγει τον άγιο στον αυτοκράτορα, ο οποίος παριστάνεται όρθιος με υψωμένο το δεξί χέρι σε χειρονομία ομιλίας μπροστά στην τοξωτή είσοδο αρχιτεκτονήματος μικρών διαστάσεων. Πίσω του, στο εσωτερικό του κτηρίου, γηραιότερη ανδρική μορφή με στέμμα διακρίνεται από το πλαϊνό άνοιγμα. Γκριζος τοίχος με πυργίσκο υψώνεται πίσω από τις μορφές που πατούν σε πράσινο δάπεδο. Στον χρυσό κάμπο διατηρείται η επιγραφή: (ο) *ἅγιος ΠΑΡΙΣΤΑ(Τ)Ο ΤΟ Β(ΑΣ)ΙΛΗ ΜΑ(Ξ)ΙΜΙΑΝ(Ω)* και δύο πρόστυποι ρόμβοι.

Στην *Ερμηνεία* το συγκεκριμένο επεισόδιο παρατίθεται πρώτο στο κεφάλαιο των θαυμάτων του αγίου και σε εκείνο των μαρτυριών.²⁷ Ως αυτοκράτορας όμως αναφέρεται ο Διοκλητιανός και επίτροπός του ο Μαγνέντιος, αναφορά η οποία συμπίπτει με τα δεδομένα των περισσότερων αγιολογικών κειμένων.²⁸ Ο Μαξιμιανός, με τον οποίο η επιγραφή της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη ταυτίζει τον αυτοκράτορα, μαρτυρείται μόνο στα κείμενα του Θεοδώρου Δαφνοπάτη *Διοκλητιανού τοῦ τυράννου τῶν τῆς Ρώμης σκήπτρων ἐπειλημμένων καὶ τῆς Νικομήδους Μαξιμιανού βασιλεύοντος* και του Συμεών του Μεταφραστή *Διοκλητιανού τότε καὶ Μαξιμιανού τὴν βασιλείον ἰδυνόντων ἀρχὴν* ως αυτοκράτορας του ανατολικού τμήματος.²⁹

Ο τρόπος απεικόνισης του θέματος στην εικόνα του Μουσείου αποτελεί μοναδική περίπτωση, όσο γνωρίζω, καθώς διαφοροποιείται από την καθιερωμένη εικονογραφία και τις παραλλαγές της προσαγωγής αγίου στον



Εικ. 3. Η ανάκριση του αγίου από τον αυτοκράτορα. Λεπτομέρεια της εικ. 1.

αυτοκράτορα. Τόσο στην αντίστοιχη σκηνή του κύκλου του αγίου Γεωργίου όσο και άλλων αγίων, ο αυτοκράτορας παριστάνεται ένθρονος συνοδευόμενος ενίοτε από τον επίτροπο ή/και στρατιώτη/ες να ανακρίνει τον άγιο που προσάγεται από έναν ή περισσότερους στρατιώτες.³⁰ Το εικονογραφικό σχήμα της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη με τον αυτοκράτορα όρθιο στην είσοδο κτηρίου να υποδέχεται τον άγιο χρησιμοποιείται κατά κανόνα για την εικονογράφηση ενός άλλου επεισοδίου του κύκλου του αγίου, την επίσκεψη του αυτοκράτορα και της συνοδείας του στον ναό των ειδώλων για την πραγματοποίηση θυσίας, όπου στη συνέχεια προσέρχεται και ο άγιος.³¹ Ενίοτε το θέμα συνδέεται με την απεικόνιση της καταστροφής των ειδώλων, αν και συνήθως παριστάνονται ως δύο διαφορετικά επεισόδια. Το εικονογραφικό σχήμα της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη εντοπίζεται στη βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου από το Εκκλησιαστικό Μου-



Εικ. 4. Το μαρτύριο του λογχισμού. Λεπτομέρεια της εικ. 1.

οείο στον Πύργο της Σαντορίνης, κρητικό έργο του 16ου αιώνα.³² Με μικρή διαφοροποίηση ως προς την απουσία ορθογώνιου ανοίγματος στο πλάι του αρχιτεκτονήματος και τον τρόπο που προβάλλει ο επίτροπος, το ίδιο πρότυπο απαντά στη βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου του τέλους του 16ου αιώνα από το Μουσείο της Γενεύης,³³ στη μελχιτική εικόνα του 1666 από την ιδιωτική συλλογή Αβου Αδαλ του Λιβάνου,³⁴ στην εικόνα του 1684 από την Εθνική Πινακοθήκη της Σόφιας,³⁵ σε εικόνα από γαλλική ιδιωτική συλλογή του α' μισού του 18ου αιώνα (εικ. 10).³⁶ Σε όλες τις περιπτώσεις όμως, το εικονογραφικό σχήμα αποδίδει το θέμα της επίσκεψης στον ναό των ειδώλων, καθώς η ανάκριση του αγίου από τον αυτοκράτορα και η καταστροφή των ειδώλων από τον άγιο δηλώνονται το καθένα σε άλλο διάχωρο.

2. Ο λογχισμός (εικ. 1, 2, 4)

Στις αγιολογικές πηγές την ανάκριση του αγίου από τον αυτοκράτορα διαδέχεται το μαρτύριο του λογχισμού,³⁷ το οποίο στην εικόνα του Μουσείου παριστάνεται στο μεσαίο, ευρύ διάχωρο της πάνω πλευράς σε μια ολιγοπρόσωπη σύνθεση με τον άγιο όρθιο στο κέντρο να

υψώνει το δεξί χέρι και να στρέφει ελαφρά την κεφαλή προς τα δεξιά του, ενώ δύο στρατιώτες τοποθετημένοι στη μία και την άλλη πλευρά τον λογχίζουν. Με θαυματουργό τρόπο η αιχμή της λόγχης αλλάζει κατεύθυνση και ο άγιος δεν τραυματίζεται. Το βάθος καλύπτουν δύο αρχιτεκτονήματα χρώματος μενεξεδί με μπλε στέγη και ομοιόχρωμος χαμηλός τοίχος. Το βάθος είναι χρυσό, το έδαφος πράσινο. Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΝΧΙ ΚΟ(ΠΙ)/ ΤΟΥΜΕ/ΝΟΣ*.

Το μαρτύριο δεν περιλαμβάνεται συχνά στους βυζαντινούς εικονογραφικούς κύκλους του αγίου, γνωρίζει όμως διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική.³⁸ Η σύνθεση της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη με τον άγιο στο μέσο να φέρει τα χέρια μπροστά στο στήθος, στρέφοντας την κεφαλή προς τα δεξιά του, πλαισιωμένος από τους δύο στρατιώτες που τον λογχίζουν ο ένας σε στάση τριών τετάρτων και ο άλλος σε κατατομή, ακολουθεί με ακρίβεια την περιγραφή του *Συναξαρίου της Κωνσταντινούπολης*, του κειμένου του Συμεών του Μεταφραστή και του *Μεγάλου Συναξαριστή*.³⁹ Το εικονογραφικό σχήμα ανιχνεύεται στην ξυλόγλυπτη βιογραφική εικόνα του αγίου από το Μουσείο του Κιέβου που έχει χρονολογηθεί από τα



Εικ. 5. Ξυλόγλυπτη εικόνα του αγίου Γεωργίου από το Μουσείο του Κιέβου, τέλη 11ου - αρχές 13ου αι. (από: A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the Soviet Museums* [Leningrad 1985] πίν. 266).



Εικ. 6. Το μαρτύριο του λίθου. Λεπτομέρεια της εικ. 1.

τέλη του 11ου έως τις αρχές του 13ου αιώνα (εικ. 5),⁴⁰ στην κρητική εικόνα του τέλους του 15ου αιώνα από την Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων της Ρόδου (εικ. 8),⁴¹ στην εικόνα της Μονής Παντοκράτορος του α΄ μισού του 17ου αιώνα,⁴² στις τοιχογραφίες από το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος του 1609,⁴³ στην κρητική εικόνα του 17ου αιώνα της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο,⁴⁴ στην εικόνα του β΄ μισού του 17ου αιώνα από το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Μάρπησσας της Πάρου⁴⁵ και στην εικόνα γαλλικής ιδιωτικής συλλογής του α΄ μισού του 18ου αιώνα (εικ. 10).

3. Το μαρτύριο του λίθου (εικ. 1, 2, 6)

Η διήγηση συνεχίζεται στο δεύτερο διάχωρο της αντιστηρίδας με το μαρτύριο του λίθου. Το επεισόδιο λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό της φυλακής, όπως υποδηλώνει ο ψηλός ημικυκλικός τοίχος με τους τρεις πύργους. Ο άγιος, ενδεδυμένος μπλε ποδήρη χιτώνα, εικονίζεται σε ύπτια στάση με ελαφρά ανασηκωμένο το κεφάλι. Στρατιώτης τοποθετεί μαρμαρίνη ορθογώνια πλάκα στο στήθος του αγίου, ενώ μια δεύτερη ανδρική μορφή σε μικρότερη κλίμακα στερεώνει τα πόδια του σε ξύλινη σανίδα, χτυπώντας με σφυρί. Παρά τη φροντίδα για τη δήλωση του δαπέδου, οι μορφές του αγίου και του στρατιώτη μοιάζουν

να αιωρούνται. Στο χρυσό βάθος η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝ ΤΗ ΦΙΛΑΚΗ ΛΙΘΟΝ ΒΑΡΟΥΜΕΝΟ*.

Το μαρτύριο περιγράφεται στις περισσότερες πηγές και περιλαμβάνεται ήδη στους πρώιμους εικονογραφικούς κύκλους.⁴⁶ Το πρότυπο της εικονογραφίας της παράστασης μπορεί να αναζητηθεί στη βιογραφική εικόνα του Κιέβου (εικ. 5). Στη μεταβυζαντινή τέχνη το σχήμα απαντά στην εικόνα της Ρόδου (εικ. 8), το παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Διονυσίου,⁴⁷ την εικόνα του ναού του Αγίου Γεωργίου Γηροκομείου στην Πάτμο (με αντίστροφη φορά) του 1620-1630 (εικ. 9),⁴⁸ της Πάρου,⁴⁹ της Μονής Παντοκράτορος,⁵⁰ της Εθνικής Πνακοθήκης της Σόφιας⁵¹ και της γαλλικής ιδιωτικής συλλογής (εικ. 10).

4. Το μαρτύριο του τροχού (εικ. 1, 2, 7)

Η διήγηση συνεχίζεται στην πάνω δεξιά γωνία με την παράσταση του μαρτυρίου του τροχού. Ο άγιος, ενδεδυμένος ανοιχτορόδινο περίζωμα, είναι δεμένος στον ξύλινο τροχό που εδράζεται σε μαρμαρίνο βάθρο με προσαρμοσμένες σε αυτό τις ήδη ματωμένες λόγχες. Στις δύο πλευρές δύο στρατιώτες τραβούν τον ιμάντα με τον οποίο είναι δεμένος ο άγιος, ώστε να γυρίσει ο τροχός. Το χρυσό βάθος καλύπτει ψηλός ανοιχτός γκριζός τοίχος με δύο πύργους στα άκρα και στέγες μπλε και κόκκινου χρώματος αντίστοιχα. Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΛΟΜΕΝΟΣ ΕΝ ΤΟ ΤΡΟΧΟ*.

Το μαρτύριο του τροχού αναφέρεται στα κείμενα⁵² και συνιστά το πλέον διαδεδομένο μαρτύριο του αγίου στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη στο πλαίσιο εκτενούς αλλά και συνεπτυγμένου εικονογραφικού κύκλου, όπως και κύκλων μηνολογίου. Η εικονογραφία διαφοροποιείται ως προς το σχήμα του τροχού και του βάρου του, του αριθμού και της στάσης των στρατιωτών, της παρουσίας ή μη του αυτοκράτορα.⁵³

Το εικονογραφικό σχήμα της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη απαντά στη βιογραφική εικόνα του Κιέβου (εικ. 5), στην τοιχογραφία της Μονής Δοχειαρίου,⁵⁴ στην εικόνα της Πάτμου (εικ. 9), στην εικόνα από το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Μάρπησσας της Πάρου.⁵⁵ Οι ομοιότητες αφορούν τον τύπο του τροχού, τη στάση και την ενδυμασία του αγίου και των στρατιωτών. Το αρχιτεκτονικό βάθος της εικόνας, αν και απλούστερο, μοιάζει με αυτό της εικόνας της Πάτμου. Στην πρωιμότερη εικόνα της Ρόδου (εικ. 8) το θέμα καταλάμβανε το μεσαίο διάχωρο της κάτω πλευράς· λόγω όμως των



Εικ. 7. Το μαρτύριο του τροχού. Λεπτομέρεια της εικ. 1.

εκτεταμένων φθορών δεν είναι δυνατή η λεπτομερής σύγκριση. Ωστόσο, η διαμόρφωση του βάθρου του τροχού και η στάση των ποδιών του στρατιώτη δεξιά, που διατηρούνται αποσπασματικά, συνιστούν ένδειξη για τη χρήση του ίδιου προτύπου με τα παραπάνω έργα για την εικονογράφηση και αυτού του θέματος.⁵⁶ Στην εικόνα της Σαντορίνης τέλος,⁵⁷ έργο κρητικής τέχνης του 16ου αιώνα, αν και ο τροχός ακολουθεί διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα, η μορφή του αγίου, η στάση των στρατιωτών, ο ψηλός τοίχος, το χρυσό βάθος και το πράσινο έδαφος παραπέμπουν στο ίδιο με τις προηγούμενες παραστάσεις πρότυπο.

5. Η θαυματουργή διάσωση από τον άγγελο (εικ. 1, 2)
Χρονολογικά η διήγηση συνεχίζεται στην κάθετη δεξιά

πλευρά με τη θαυματουργή διάσωση του αγίου από το μαρτύριο του τροχού χάρη στην παρέμβαση του αγγέλου.⁵⁸ Στην παράσταση, στη δεξιά πλευρά εικονίζονται ο άγγελος με τον άγιο σε στάση εναγκαλισμού και αριστερά επαναλαμβάνεται όμοιο, ως προς τη σκηνή του μαρτυρίου, το στοιχείο του τροχού, με μόνη διαφορά το ψηλότερο βάθρο και τα καρφιά που δεν είναι πλέον ματωμένα. Αν και ο τροχός έχει τοποθετηθεί με ακρίβεια στην πράσινη ταινία που δηλώνει το έδαφος, οι δύο μορφές ζωγραφίστηκαν ατυχώς ψηλότερα με αποτέλεσμα να δίνουν την εντύπωση ότι αιωρούνται. Πίσω τους ορθώνεται ψηλός καστανοκόκκινος τοίχος. Στο χρυσό βάθος διακρίνονται πρόστυποι ρόμβοι και η επιγραφή: *Ο ΑΓ(Ι)ΟΣ Ασπαζόμενος υπό αγγέλο(υ)*.

Το επεισόδιο εικονογραφείται πολύ λιγότερο από το



Εικ. 8. Βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου από την Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ρόδου, τέλη 15ου αι.
(από: *Εικόνες της κρητικής τέχνης, Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* [Ηράκλειο 1993] αρ. 181).



Εικ. 9. Βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου από τον ναό του Αγίου Γεωργίου Γηροκομείου Πάτμου, 1620-1630 (από: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* [Αθήνα 1977] πίν. 177).

μαρτύριο του τροχού με το οποίο συνδέεται.⁵⁹ Μεγάλη συνάφεια ως προς την εικονογραφική απόδοση του ζεύγους αγίου - αγγέλου και του τροχού παρατηρείται με την παράσταση της εικόνας της Πάτμου (εικ. 9), με την οποία διαφέρει μόνο στην αντίστροφη χρήση του ανθιβόλου, της εικόνας της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο,⁶⁰ της εικόνας της Πάρου, στην οποία το επεισόδιο εικονογραφείται στο ίδιο διάχωρο με το μαρτύριο,⁶¹ και της εικόνας σε γαλλική ιδιωτική συλλογή (εικ. 10). Το σχήμα του αγγέλου με τον άγιο απαντά στην εικόνα της Σαντορίνης,⁶² όπου όμως ο τροχός, όπως και στην προηγούμενη σκηνή του μαρτυρίου, ακολουθεί άλλη εικονογραφική παράδοση.

6. Το μαρτύριο του ασβέστη (εικ. 1, 2)

Το μαρτύριο εικονογραφείται στο επόμενο διάχωρο με τον άγιο γυμνό μέσα στον ασβέστη, μετωπικό, με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Δεξιά παριστάνεται στρατιώτης με υψωμένα επίσης τα χέρια. Στο χρυσό βάθος τετράγωνα πρότυπα σχέδια σχηματίζουν σταυρούς και διακρίνεται η επιγραφή: (Ο) Α(ΓΙΟ)C Β(ΛΙ)/ΘΗC εν το Αcβέστη.

Το επεισόδιο περιγράφεται στα κείμενα χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις και η εικονογραφία του εμφανίζεται διαμορφωμένη ήδη στον 11ο αιώνα.⁶³ Στην *Ερμηνεία*, ο άγιος δεόμενος μέσα στον ασβέστη πλαισιώνεται από δύο στρατιώτες με φτυάρια και πλήθος κόσμος.⁶⁴

Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής συνδέεται με εκείνον της εικόνας του Κιέβου (εικ. 5), με τη διαφορά της κωνικής και όχι σφαιρικής διαμόρφωσης του ασβέστη.⁶⁵ Καθώς η συγκεκριμένη εικονογραφία ακολουθείται με ακρίβεια στις κρητικές εικόνες της Ρόδου (εικ. 8), της Σαντορίνης,⁶⁶ της Πάτμου (εικ. 9) και εκείνης από γαλλική ιδιωτική συλλογή (εικ. 10), στις οποίες περιλαμβάνονται δύο στρατιώτες με υψωμένα τα χέρια σε δέηση ή έκπληξη,⁶⁷ μοιάζει βάσιμη η υπόθεση ότι παριστάνονταν και στην ξυλόγλυπτη εικόνα του Κιέβου. Η απουσία του δεύτερου στρατιώτη από τη σύνθεση της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη, παρά τον διαθέσιμο χώρο και το γεγονός ότι η εικονογραφία στο σύνολο του κύκλου παρουσιάζει στενή συνάφεια με τις παραπάνω εικόνες, προστίθεται στις ηθελημένες ή μη παραλείψεις του ζωγράφου.

7. Η μαστίγωση (εικ. 1, 2)

Μικρές απολεπίσεις δεν επηρεάζουν την ταύτιση των

επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης που έχει τοποθετηθεί στην αριστερή πλευρά. Ο άγιος, ξαπλωμένος σε πορτοκαλόχρωμο στρώμα, μαστιγώνεται με βούνερα από δύο άνδρες. Παρά το λεπτομερές προκαταρκτικό σχέδιο και τη φροντίδα προοπτικής απόδοσης του χώρου, οι μορφές αιωρούνται και τμήμα των βουνεύρων που κρατά ο δήμιος δεξιά δηλώνεται στο δάπεδο του προηγούμενου διαχώρου με το μαρτύριο του λίθου. Άσπροι και ανοιχτοί γαλάζιοι τοίχοι με τοξωτά ανοίγματα και ορθογώνια θύρα στη δεξιά πλευρά ορίζουν τον εσωτερικό χώρο της φυλακής στον οποίο λαμβάνει χώρα το μαρτύριο. Χρυσό βάθος, πράσινο δάπεδο στο οποίο έχει ζωγραφιστεί ο μανδύας του αγίου. Επιγραφή: Ο ΑΓ(Ι)ΟC (ΒΟ) υνέβ(Ρ)ΗC Τ(υπτό;)μενο(ς).

Το μαρτύριο της μαστίγωσης του αγίου με «νεῦρα ἀμά βωδίων» συνιστά θέμα κοινό στα αγιολογικά κείμενα και τους εικονογραφικούς κύκλους του αγίου.⁶⁸

Ο εικονογραφικός τύπος της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη απαντά πανομοιότυπος σε εκείνη του Κιέβου (εικ. 5), αν και στη σύνθεση της ξυλόγλυπτης εικόνας παριστάνεται διαφορετικό μαρτύριο: εκείνο του γδαρσίματος με μεταλλικά δικράνια. Για την εικονογράφηση του μαρτυρίου της μαστίγωσης έχει χρησιμοποιηθεί το ίδιο σχήμα στις εικόνες της Ρόδου (εικ. 8), της Σαντορίνης,⁶⁹ της Πάτμου (εικ. 9), της Εθνικής Πινακοθήκης της Σόφιας του 1684⁷⁰ και της γαλλικής ιδιωτικής συλλογής (εικ. 10). Οι συνθέσεις των εικόνων της Ρόδου και της Σαντορίνης συνιστούν το πλησιέστερο παράδειγμα και ως προς την απόδοση των επιμέρους στοιχείων, του μαλακού με ημικυκλικές απολήξεις στρώματος και της ενδυμασίας των μορφών. Το στοιχείο του μανδύα, τον οποίο έχει εκδυθεί ο άγιος και βρίσκεται στο έδαφος, απαντά και στην αντίστοιχη σκηνή της εικόνας της Μονής Παντοκράτορος,⁷¹ στην οποία όμως ο τύπος του στρώματος, η στάση και ο αριθμός των στρατιωτών διαφέρουν.

8. Η ανάσταση του νεκρού (εικ. 1, 2)

Η παράσταση διαδέχεται το μαρτύριο της μαστίγωσης στην αριστερή πλευρά της εικόνας. Πρόκειται για ολιγοπρόσωπη σύνθεση το κέντρο της οποίας καταλαμβάνει η ανοιχτή σαρκοφάγος με τον αναστημένο νεκρό με τις κειρίες, ενώ ο άγιος, που σκίβει ελαφρά προς το μέρος του, υψώνει το χέρι σε χειρονομία ευλογίας. Η σκηνή τοποθετείται σε βραχώδες τοπίο καστανοκόκκινου χρώματος. Στο περιορισμένο χρυσό βάθος διατηρούνται ίχνη της επιγραφής: Ο ΑΓΙΟC Αν(ιστά) τον νεκρόν. Στο



Εικ. 10. Βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου από γαλλική ιδιωτική συλλογή, αρχές 18ου αι. (από: *Visages de l'icône* [κατάλογος έκθεσης, Pavillon des Arts, Paris 1995] αρ. 32).



Εικ. 11. Η επίσκεψη της βασίλισσας Αλεξάνδρας στη φυλακή και η μεταστροφή της πίστης της. Λεπτομέρεια της εικ. 1.

κάτω δεξί άκρο διακρίνεται μία μορφή σε μονοχρωμία που ανήκει στην επόμενη σκηνή.

Το θαύμα της ανάστασης του νεκρού μετά την πρόκληση του επιτρόπου απαντά στα περισσότερα κείμενα και εικονογραφείται συχνά στους βιογραφικούς κύκλους.⁷² Στην *Ερμηνεία*, στο βασικό σχήμα του αγίου και του αναστημένου νεκρού στη σαρκοφάγο προστίθενται και άλλα πρόσωπα και επεισόδια.⁷³

Η εικονογραφία της σύνθεσης ακολουθεί τον απλό τύπο της εικόνας του Κιέβου (εικ. 5) που επαναλήφθηκε με ακρίβεια στις εικόνες της Ρόδου (εικ. 8), της Σαντορίνης (με την προσθήκη του αυτοκράτορα και της συνοδείας του πίσω από τον άγιο), της Πάτμου (εικ. 9), της Σόφιας⁷⁴ και της γαλλικής ιδιωτικής συλλογής (εικ. 10).

9. Η ανάσταση του βοδιού του Γλυκερίου (εικ. 1, 2)

Το επόμενο θαύμα έχει τοποθετηθεί στην κάτω αριστερή γωνία. Ο άγιος, καθισμένος μπροστά στο κτήριο της φυλακής, υποδέχεται τον Γλυκερίο που προσέρχεται με τα χέρια υψωμένα, ικετεύοντας ή ευγνωμονώντας για την ανάσταση του βοδιού του.⁷⁵ Πίσω από τις μορφές, ιώδες αρχιτεκτονικό βάθος υποδηλώνει τη φυλακή. Στον χρυ-

σό κάμπο διαβάζεται η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ Ανιστω(ν) (Τ)ον βούν του γλυκερ(ίου)*. Εκτεταμένες απολεπίσεις εντοπίζονται στην κάτω πλευρά του διαχώρου.

Το θαύμα αναφέρεται στα αγιολογικά κείμενα, παρουσιάζοντας δύο παραλλαγές ως προς τον ιδιοκτήτη του βοδιού, αν και η πιο διαδεδομένη είναι εκείνη του Γλυκερίου, η οποία και καθιερώνεται στην τέχνη.⁷⁶

Το πρότυπο της παράστασης ανιχνεύεται στην εικόνα του Κιέβου (εικ. 5), όπως και στον σταυρό της Mestia,⁷⁷ στην εικόνα της Σαντορίνης,⁷⁸ στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Διονυσίου,⁷⁹ στην εικόνα της Πάτμου (εικ. 9), της Συλλογής Λοβέρδου του Βυζαντινού Μουσείου,⁸⁰ της Σόφιας⁸¹ και της γαλλικής ιδιωτικής συλλογής (εικ. 10), με μόνες διαφορές την απουσία του δέντρου και τον τρόπο απόδοσης του κτηρίου της φυλακής. Η εικόνα της Ρόδου (εικ. 8), παρά τις εκτεταμένες απολεπίσεις, δείχνει να ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, τοποθετώντας όμως τον άγιο μέσα στη φυλακή.

10. Η καταστροφή των ειδώλων (εικ. 1, 2)

Το θέμα εικονογραφείται στο αμέσως προηγούμενο και μεγαλύτερης έκτασης διάχωρο. Ο άγιος, σε στάση τριών τετάρτων, υψώνει το δεξί χέρι προς το είδωλο που στέκεται ακόμη επάνω στον κίονα που εξαίρεται, καθώς εντάσσεται σε τρίπλευρη κόγχη από μάρμαρο και γρανίτη. Πίσω από τον άγιο στενό και ψηλό τρουλαίο οικοδόμημα. Χρυσό βάθος με πρόστυπους ρόμβους, πράσινο δάπεδο. Επιγραφή: *(Ο) Α(ΓΙ)ΟC καΤΑΒΑ(ΛΩΝ) (ΤΑ ΕΙΔΩ)ΛΑ*. Το είδωλο, εν μέρει απολεπισμένο, έχει ζωγραφιστεί κατά το ήμισυ στο πάνω διάχωρο.

Το θέμα της κατακρήμνισης από τον άγιο των ειδώλων στον ναό του Απόλλωνα παρουσία του αυτοκράτορα, της ακολουθίας του και πλήθους συνιστά ένα από τα σημαντικότερα επεισόδια του βίου του, που περιγράφεται με λεπτομέρεια στα κείμενα και περιλαμβάνεται στους περισσότερους εικονογραφικούς κύκλους.⁸²

Ο εικονογραφικός τύπος της σύνθεσης παραπέμπει σε εκείνον της εικόνας του Κιέβου (εικ. 5) – χωρίς την κόγχη που πλαισιώνει τον κίονα–, της Ρόδου (εικ. 8), της Σαντορίνης –διαφοροποιείται ως προς την απουσία του κτηρίου πίσω από τον άγιο–, της Πάτμου (εικ. 9), της Γενεύης,⁸³ της Σόφιας,⁸⁴ της ιδιωτικής συλλογής – επίσης χωρίς την κόγχη γύρω από τον κίονα (εικ. 10). Το παραπάνω εικονογραφικό σχήμα ακολουθείται και στην εικόνα του 17ου αιώνα της Συλλογής Λοβέρδου,



Εικ. 12. Η απόφαση θανάτωσης του αγίου. Λεπτομέρεια της εικ. 1.

εμπλουτισμένο όμως με τον αυτοκράτορα και την ακολουθία του.⁸⁵

11. Η επίσκεψη της βασίλισσας Αλεξάνδρας στη φυλακή και η μεταστροφή της πίστης της (εικ. 1, 2, 11)

Το επεισόδιο τοποθετείται στη δεξιά πλευρά. Ο άγιος εικονίζεται όρθιος να κλίνει ελαφρά προς το μέρος της Αλεξάνδρας, η οποία γονατισμένη σε στάση προσκύνησης υψώνει τα χέρια της. Πίσω της ακολουθεί η συνοδός της. Στο χρυσό βάθος, ανάμεσα από τα αρχιτεκτονήματα, διαβάζεται η επιγραφή: *Η ΒΑΣΙΛΙΚΑ ΑΛΕ/ΞΑ/(Ν)δρα πιστεύσασα ΕΙΣ (Τ)όν ΧΡΙΣΤόν.*

Αν και η ομολογία της πίστης της βασίλισσας στον αυτοκράτορα και την ακολουθία του περιγράφεται στις πηγές, η ενέργειά της να δηλώσει τη μεταστροφή της πίστης της, γονατίζοντας μπροστά στον άγιο και ευχαριστώντας τον, είναι γνωστή από το κείμενο του Μαρτυρίου του αγίου του *Μεγάλου Συναξαριστή*.⁸⁶ Το επεισόδιο περιγράφεται με τον ίδιο τρόπο και από τον Διονύσιο στο κεφάλαιο των μαρτυρίων του αγίου.⁸⁷

Η εικονογραφική απόδοση του επεισοδίου δεν γνώρισε μεγάλη διάδοση.⁸⁸ Παλαιότερη σωζόμενη παράσταση είναι αυτή στο παρεκκλήσιο του ναού της Αγίας Σοφίας του Κιέβου.⁸⁹ Η ξυλόγλυπτη εικόνα του Μουσείου του

Κιέβου (εικ. 5) δεν διασώζει τα δύο χαμηλότερα διάχωρα όπου ενδεχομένως παριστανόταν το θέμα. Στην εικόνα της Γενεύης έχει χρησιμοποιηθεί το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με αυτό της εικόνας μας σε αντίστροφη όμως φορά.⁹⁰ Παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα απαντά και στις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου της Μονής Διονυσίου,⁹¹ όπως και στην αντίστοιχη σκηνή από τον βίο της αγίας Αικατερίνης στη βιογραφική εικόνα της Συλλογής Λάτση.⁹²

12. Η απόφαση της αποτομής του αγίου Γεωργίου (εικ. 1, 2, 12)

Στο μέσο της κάτω πλευράς διαμορφώνεται μεγάλων διαστάσεων διάχωρο –αντίστοιχο με εκείνο του λογιισμού– στο οποίο εικονογραφείται ένα σχετικά σπάνιο θέμα, η συγγραφή της απόφασης θανάτωσης του αγίου και ενδεχομένως και της βασίλισσας Αλεξάνδρας από τον αυτοκράτορα. Παρά τον διαθέσιμο χώρο, η σύνθεση είναι ολιγοπρόσωπη με τον αυτοκράτορα ένθρονο σε στάση τριών τετάρτων να κρατά ανεπτυγμένο ειλητό, ενώ πίσω του στέκεται ένας στρατιώτης. Η σκηνή τοποθετείται σε βραχώδες τοπίο ανοιχτού γκριζού χρώματος, πάνω από το οποίο διατηρείται αποσπασματικά, στο χρυσό βάθος, η επιγραφή: *Η απ(όφ)ασις του (αγίου)*

γε/ωργίου. Λόγω των εκτεταμένων απολεπίσεων δεν σώζεται μεγάλο μέρος του σώματος του αυτοκράτορα και του εδάφους της παράστασης.

Το θέμα περιγράφεται λεπτομερώς στο Μαρτύριο του αγίου του *Μεγάλου Συναξαριστή* «ταῦτα ἀκούσας ὁ βασιλεύς, [...] ἔγραψε κατὰ τοῦ ἀγίου, καὶ τῆς βασιλείσσης τοιαύτην ἀπόφασιν [...] προστάζω νὰ ὑπάγετε νὰ κόψετε τὴν μιανὴν τὸν κεφαλὴν, ὁμοῦ μὲ τὴν βασιλίτισσαν Ἀλεξάνδραν».⁹³ Το επεισόδιο δεν περιλαμβάνεται στην *Ερμηνεία*. Εικονογραφείται στη βιογραφική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου του 13ου αιώνα, στο Stago-Nagoričino, στην Dečani, τη Sućevita, το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της Μονῆς Διονυσίου· οι παραστάσεις όμως ακολουθούν την εικονογραφία σκηνών ανάκρισης.⁹⁴ Εικονογραφικό παράλληλο της σύνθεσης του Μουσείου Μπενάκη εντοπίζεται στις εικόνες του Μουσείου της Γενεύης⁹⁵ και του Βυζαντινού Μουσείου.⁹⁶ Οι παραστάσεις αυτές έχουν εμπλουτιστεί με μία μορφή δεξιά, πιθανώς ακόλουθο του βασιλιά, χαμηλό τραπέζι μπροστά του και αρχιτεκτονήματα στο βάθος. Στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη έχουν χρησιμοποιηθεί τα βασικά στοιχεία της εικονογραφίας, παρά τον προσφερόμενο χώρο και το εκτεταμένο βάθος της σκηνής που έχει καλυφθεί με την απεικόνιση συμπαγών βράχων.

13. Η αποτομή της βασίλισσας Αλεξάνδρας (εικ. 1, 2) Στο προτελευταίο διάχωρο της δεξιάς πλευράς εικονογραφείται η αποτομή της βασίλισσας Αλεξάνδρας, έπειτα από την εντολή του αυτοκράτορα. Σε βραχώδες τοπίο έχουν τοποθετηθεί με ανεπιτυχή τρόπο –καθώς μοιάζουν να ίπτανται– η μορφή του στρατιώτη που κρατά υψωμένο ξίφος, η βασίλισσα καθισμένη στους βράχους και στην πάνω δεξιά γωνία ο άγγελος ο οποίος μεταφέρει την ψυχή της με τη μορφή σπαργανωμένου βρέφους. Στο χρυσό βάθος σώζεται η επιγραφή: (H B) *ACIACA pa/(ρέδο)κε την ψυχὴν*.

Το εικονογραφικό αυτό σχήμα μεταγράφει την περιγραφή του *Μεγάλου Συναξαριστή*, σύμφωνα με την οποία, μετά την απόφαση του αυτοκράτορα, «στρατιῶτες ἐπῆραν τὸν ἅγιον καὶ τὴν βασιλίτισσαν, σύροντες δὲ τοὺς ἐνγαλαν ἔξω τῆς πόλεως, καὶ πηγαινάμενη ἡ βασίλισσα πύκτετο, καὶ μὲ τὸν νοῦν τῆς ἐδόξαζε τὸν Θεόν, ἐν μέσῳ δὲ τῆς ὁδοῦ ἔκουράσθη καὶ ἐζήτησε νὰ καθίσῃ καὶ καθιζομένη εἰς μίαν πέτραν παρέδωκε τὴν ἀγίαν τῆς ψυχὴν εἰς χεῖρας Θεοῦ».⁹⁷

Στην εικόνα της Ρόδου (εικ. 8) ακολουθείται η ίδια

εικονογραφία στην απόδοση της βασίλισσας και του στρατιώτη που υψώνει το ξίφος. Το στοιχείο του αγγέλου που μεταφέρει την ψυχή της Αλεξάνδρας μοιάζει να μην έχει συμπεριληφθεί στην παράσταση, αν και οι απολεπίσεις στην πάνω δεξιά γωνία του διαχώρου δεν επιτρέπουν να το υποστηρίξουμε με βεβαιότητα. Στην εικόνα της Σαντορίνης,⁹⁸ η μορφή του στρατιώτη που διατηρείται αποσπασματικά στην κάτω δεξιά πλευρά της εικόνας παρουσιάζει ομοιότητα ως προς τη στάση με τον στρατιώτη της εικόνας της Ρόδου (εικ. 8) και του Μουσείου Μπενάκη, χωρίς όμως να είναι βέβαιη η ταύτιση της σκηνής με την αποτομή της Αλεξάνδρας ή του αγίου. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα απαντά επίσης στην παράσταση του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της Μονῆς Διονυσίου⁹⁹ και στην εικόνα της Εθνικής Πνακοθήκης της Σόφιας.¹⁰⁰

14. Η αποτομή του αγίου Γεωργίου (εικ. 1, 2)

Ο κύκλος κλείνει στην κάτω δεξιά γωνία με τη σκηνή της αποτομής του αγίου. Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης παριστάνεται ο άγιος σκυμμένος με υψωμένο κεφάλι και τα χέρια προτεταμένα. Δεξιά, ο στρατιώτης σηκώνει το σπαθί και ετοιμάζεται με ανάστροφη κίνηση να αποκεφαλίζει τον άγιο. Το χρυσό βάθος καλύπτουν, κατά το μεγαλύτερο μέρος, καστανοκόκκινοι βράχοι, πάνω από τους οποίους διαβάζεται η επιγραφή: (H) *TEΛH/(Ω)CIC T(OY)/ (αγ)ίου γε/ωργίου*. Το κάτω μέρος της σύνθεσης καταλαμβάνει το έδαφος που φέρει κατά τόπους απολεπίσεις.

Το θέμα περιγράφεται σε όλα τα κείμενα και αντίστοιχα περιλαμβάνεται στους εικονογραφικούς κύκλους του αγίου και σε κύκλους μηνολογίου με πολλές παραλλαγές ως προς τη στάση του αγίου και του στρατιώτη.¹⁰¹ Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται ο άγιος γονατιστός και επάνω του ο δήμιος με το ξίφος.¹⁰² Η εικονογραφία της παράστασης εντοπίζεται στην εικόνα του Κιέβου (εικ. 5) και επίσης στην εικόνα της Ρόδου (εικ. 8), της Σόφιας¹⁰³ και της γαλλικής ιδιωτικής συλλογής (εικ. 10).

Εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη περιέχει έναν εκτενή κύκλο του αγίου Γεωργίου που, όπως ήδη αναφέρθηκε, ακολουθεί το κείμενο του Μαρτυρίου του αγίου του *Μεγάλου Συναξαριστή*. Από την εικονογραφική ανάλυση

του έργου, προκύπτει ότι η συγκρότηση του κύκλου από τις συγκεκριμένες σκηνές και η εικονογραφία τους ήταν γνωστές και αγαπητές στους Κρητικούς ζωγράφους φορητών εικόνων, αλλά και σε όσους υιοθετούσαν κρητικά εικονογραφικά πρότυπα. Η επιλογή αυτή ανιχνεύεται στην εικόνα της Ρόδου του τέλους του 15ου αιώνα, όπου απεικονίζεται κύκλος 11 επεισοδίων (10 από αυτά είναι κοινά με εκείνα του κύκλου της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη, θεματικά και εικονογραφικά) (εικ. 8), στην εικόνα της Σαντορίνης του 16ου αιώνα, που διασώζει λόγω φθορών εννέα επεισόδια (όλα κοινά με αυτά του κύκλου μας), στην εικόνα της Πάτμου του 1620-1630 με 11 επεισόδια (10 κοινά ως προς το περιεχόμενο με της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη και από τα οποία εννέα αποδίδονται με παρεμφερή τρόπο) (εικ. 9), στις εικόνες της Πάρου του τέλους του 17ου αιώνα και της γαλλικής ιδιωτικής συλλογής των αρχών του 18ου αιώνα (εικ. 10) (12 επεισόδια, 11 κοινά θεματικά και εικονογραφικά με της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη). Ορισμένα από τα θέματα περιλαμβάνονται και σε κύκλους εικόνων κρητικής τέχνης που ως προς την εικονογραφική τους διατύπωση ακολουθούν διαφορετικό πρότυπο, όπως εκείνη του Μουσείου της Γενεύης. Στον κύκλο στο παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της Μονής Διονυσίου του 1609 ανιχνεύονται επίσης κοινά εικονογραφικά στοιχεία, αν και εικονογραφείται το κείμενο του *Θησαυρού* του Δαμασκηνού, οπότε τα επεισόδια διαφοροποιούνται.¹⁰⁴ Η βιογραφική εικόνα της Εθνικής Πινακοθήκης της Σόφιας του 1684, παρόλο που εντάσσεται σε διαφορετικό καλλιτεχνικό περιβάλλον, ακολουθεί την ίδια εικονογραφική παράδοση ως προς την επιλογή των θεμάτων και την εικονογραφία των περισσότερων σκηνών.

Το πρότυπο δεν συνιστά δημιουργία των Κρητικών ζωγράφων, καθώς απαντά ήδη στην πρώιμη ξυλόγλυπτη εικόνα του Μουσείου του Κιέβου του τέλους του 11ου - αρχών του 13ου αιώνα. Είναι όμως γεγονός ότι ο ευάριθμος ως προς τα επεισόδια αλλά λιτός ως προς την εικονογραφική τους απόδοση κύκλος που επιβιώνει, επιλέγεται από τους Κρητικούς καλλιτέχνες του 15ου αιώνα, οι οποίοι δείχνουν την προτίμησή τους σε συνθέσεις ήρεμες και συμμετρικές. Στον 16ο αιώνα ο Μιχαήλ Δαμασκηνός δημιουργεί νέα εικονογραφικά σχήματα και κύκλο, όπως αποτυπώνονται στην εικόνα από τον ναό της Υπεραγίας Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας στην Κέρκυρα.¹⁰⁵ Όμως, αν και ο τύπος αυτός με τις εμφανείς επιρροές της ιταλικής ζωγραφικής καθιερώνεται

και χρησιμοποιείται για την εικονογράφηση του βίου του αγίου Γεωργίου, όπως και άλλων αγίων,¹⁰⁶ ο παλαιότερος τύπος των λιτών, ολιγοπρόσωπων και συμμετρικών συνθέσεων που κινούνται κοντά στο πνεύμα της βυζαντινής παράδοσης επιβιώνει και υιοθετείται από καλλιτέχνες του 17ου αιώνα, οι οποίοι επιλέγουν να μείνουν πιστοί στο ύφος των έργων του 15ου αιώνα. Τη διάδοση του τύπου υπογραμμίζει η διάρθρωση του κύκλου του αγίου και η εικονογραφία των περισσότερων επεισοδίων στην εικόνα της Σόφιας.

Τα εικονογραφικά στοιχεία των συνθέσεων στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη συνδέουν το έργο με την παραγωγή και τις επιλογές εκπροσώπων της κρητικής παράδοσης. Οι ομοιότητες αφορούν καταρχάς την κεντρική μορφή του αγίου Γεωργίου, όπως ήδη σχολιάστηκε, και επεκτείνονται στις βιογραφικές σκηνές. Το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής της ανάστασης του βοδιού του Γλυκερίου θυμίζει εκείνο της παράστασης της αγίας Αικατερίνης στη φυλακή στη βιογραφική εικόνα της αγίας του 17ου αιώνα στη Συλλογή Λάτση.¹⁰⁷ Επίσης η στάση της βασίλισσας και της συνοδού της ανακαλεί εκείνη των αντίστοιχων μορφών στη σκηνή της επίσκεψης στη φυλακή. Τέλος, η στάση του αγίου και των στρατιωτών απαντά επίσης στη σκηνή της μαστίγωσης, στην ίδια εικόνα. Η στάση του στρατιώτη στη σκηνή της αποτομής της βασίλισσας Αλεξάνδρας βρίσκει εικονογραφικό παράλληλο σε στρατιώτη από τη σκηνή της Βρεφοκτονίας στη σύνθεση του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στο καθολικό της Μονής Μεγίστης Λαύρας (1535), του Κρητικού Ζώρζη στο καθολικό της Μονής Διονυσίου (1547) και του ζωγράφου της Μονής Δοχειαρίου που ακολουθεί την παράδοση του Θεοφάνη (1568).¹⁰⁸ Το εικονογραφικό σχήμα της αποτομής του αγίου Γεωργίου έχει ήδη χρησιμοποιηθεί για την εικονογράφηση του μαρτυρίου της αγίας Σοφίας και των θυγατέρων της στην τράπεζα της Μονής Μεγίστης Λαύρας και στο καθολικό της Μονής Δοχειαρίου και της αποτομής της αγίας Βαρβάρας στο καθολικό της Μονής Διονυσίου.¹⁰⁹ Οι περικεφαλαίες των στρατιωτών αποδίδουν συνοπτικά τον τύπο που απαντά στην παράσταση της Κρίσης του Άννα και του Καϊάφα στο καθολικό της Μονής Μεγίστης Λαύρας, στην παράσταση της τράπεζας (1535-1541),¹¹⁰ στην ίδια σκηνή και στη σκηνή του ελέγχου του Προδρόμου στο καθολικό της Μονής Διονυσίου.¹¹¹ Τα αρχιτεκτονήματα παρουσιάζουν ομοιότητες με εκείνα του ίδιου μνημείου, όπως και ο κύκλος στο επεισόδιο της καταστροφής των ειδώλων



Εικ. 13. Ο άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια της κεντρικής μορφής της εικ. 1.

θυμίζει εκείνον από τη σκηνή του Εμπαιγμού.¹¹² Το υλικό του κίονα βρίσκει το παράλληλό του στο κιβώριο της εικόνας των Εισοδίων της Παναγίας από το επιστύλιο του Πρωτάτου (1611),¹¹³ ενώ η τρίπλευρη ογκώδης κόγχη που πλαισιώνει τον κίονα απαντά συχνά στα παλαιολόγεια μνημεία της Σερβίας σε διάφορες παραλλαγές. Σε σέρβικα τοιχογραφημένα σύνολα στρατιώτες φορούν ίδιο τύπο περικεφαλαίας με αυτόν του στρατιώτη στη σκηνή της αποτομής του αγίου.¹¹⁴

Ο ζωγράφος αποδίδει με ιδιαίτερη επιμέλεια την κεντρική μορφή (εικ. 13). Το πρόσωπο και ο λαιμός του αγίου ορίζονται με σκούρο καστανό περίγραμμα, όπως και τα επιμέρους χαρακτηριστικά. Στον καστανό προπλασμό τοποθετείται ρόδινο σάρκωμα και στη συνέχεια παράλληλες λευκές πινελιές που ξεκινούν από την κόγχη του ματιού και απλώνονται ακτινωτά επάνω στα μάγουλα. Με

παράλληλες πινελιές pláθεται επίσης η μύτη, δηλώνεται το λακκάκι στο πηγούνι και η καμπύλη του πάνω χείλους και τονίζεται η καμπύλη των φρυδιών. Η διπλή ρόδινη πινελιά που ακολουθεί το πάνω βλέφαρο δίνει έμφαση στο βλέμμα της μορφής. Οι βόστρυχοι των μαλλιών στην περιφέρεια ορίζονται με σκούρο καστανό περίγραμμα και αποδίδονται με τρεις τόνους του καστανού. Η ίδια τεχνική έχει ακολουθηθεί και στον τρόπο απόδοσης των χεριών: το σκούρο καστανό περίγραμμα, ο καστανός προπλασμός, το ρόδινο σάρκωμα και οι παράλληλες λευκές ψιμυθίες αποδίδουν τις ανατομικές λεπτομέρειες. Ιδιαίτερα όμως σε ό,τι αφορά το δεξί χέρι, το αποτέλεσμα δεν είναι επιτυχές, καθώς ζωγραφίστηκε αφύσικα μικρότερο.

Η προσπάθεια του ζωγράφου να ακολουθήσει τους τρόπους της κρητικής ζωγραφικής είναι εμφανής· ωστόσο ο τρόπος χειρισμού των χρωστικών και το πλούσιο ρόδινο σάρκωμα απομακρύνουν τη μορφή από τα πρώιμα κρη-

τικά πρότυπά της και τη συνδέουν με έργα αγιορείτικων εργαστηρίων, όπως την εικόνα του β' μισού του 16ου αιώνα του Αγίου Μανδηλίου από τη Μονή Αγίου Παύλου, την εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας των αρχών του 17ου αιώνα από την ίδια μονή, την εικόνα της Θεοτόκου Παμμακαρίστου των αρχών του 17ου αιώνα από τη Μονή Σιμωνόπετρας.¹¹⁵ Ας σημειωθεί ότι το βάθος των δύο εικόνων κοσμεύεται με πρόστυπα σχέδια παρόμοια με εκείνα της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη. Η πτυχολογία αποδίδεται με ιδιαίτερα τονισμένες, δύσκαμπτες, φαρδιές πτυχές που σχηματίζουν επίπεδα με τη χρήση τριών διαφορετικών τόνων του ίδιου κάθε φορά χρώματος. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η τολμηρή χρωματική κλίμακα που έχει χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος. Το γαλάζιο με το μπλε και το κίτρινο στη στολή του αγίου που συνδυάζεται με το λαδοπράσινο του θώρακα, τις καστανές δρομίδες που κοσμούνται με γαλάζιες ταινίες και τις χρυσές περικνημίδες και, τέλος, το ρόδινο χρώμα του μανδύα φανερώνουν εξοικείωση, τόσο με παλαιολόγια πρότυπα του Αγίου Όρους, όσο και με την κρητική παράδοση, μέσω του έργου του Θεοφάνη και των συνεχιστών του.¹¹⁶ Η εκτέλεση έχει πραγματοποιηθεί με ιδιαίτερη φροντίδα, χαρακτηρίζεται όμως από κάποια ξηρότητα και σχηματοποίηση. Το πλάσιμο του προσώπου και των χεριών, με τα πυκνά στρώματα χρωστικών, τις επίπεδες πινελιές και τα έντονα περιγράμματα, και η σχηματοποιημένη πτυχολογία οδηγούν στη χρονολόγηση του έργου στο 17ο αιώνα και στην απόδοσή του σε καλλιτέχνη που χρησιμοποιεί ως πρότυπα έργα της κρητικής σχολής.¹¹⁷

Στις μικρογραφικές σκηνές (εικ. 1, 3, 4, 6, 7, 11, 12) ο ζωγράφος δουλεύει με διαφορετική αντίληψη όσον αφορά την απόδοση των μορφών και την τοποθέτησή τους στον χώρο. Οι χρωστικές που έχουν χρησιμοποιηθεί είναι ίδιες με εκείνες της κεντρικής παράστασης, όπως επιβεβαιώνουν οι συντηρήτριες του Μουσείου. Το πλάσιμο των προσώπων και των γυμνών μερών όμως είναι ενιαίο, συνοπτικό, βιαστικό σε ορισμένες περιπτώσεις, και επιτυγχάνεται με ελάχιστες γρήγορες πινελιές (εικ. 14, 15). Στον προπλασμό τοποθετήθηκε το σάρκωμα, το οποίο ξανοίγει με λευκές άτακτες πινελιές, πλάθοντας τους όγκους και τα επιμέρους χαρακτηριστικά. Η υιοθέτηση όμως του ανοιχτού καστανού για τον προπλασμό και του απαλού ρόδινου για το σάρκωμα προσιδιάζει σε εργαστήρια του Αγίου Όρους και του ευρύτερου χώρου. Ταυτόχρονα, σε ορισμένα πρόσωπα, τα περιγράμματα είναι πιο παχιά, το μέτωπο χαμηλό και οι σκιές γύρω από τα μάτια πολύ έντο-



Εικ. 14. Ο άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια από τη σκηνή της καταστροφής των ειδώλων της εικ. 1.

νες, συνδέοντας τις μορφές με την τεχνική εργαστηρίων της Μακεδονίας. Στα ενδύματα η πτυχολογία αποδίδεται με σκουρότερο τόνο του ίδιου σε κάθε περίπτωση χρώματος. Με τον ίδιο τρόπο δηλώνονται οι λεπτομέρειες του θώρακα ή της περικεφαλαίας στις στολές των στρατιωτών και ο τροχός. Η κυριαρχία των γραμμικών ζωγραφικών μέσων στην απόδοση των μορφών, της πτυχολογίας και των δευτερευόντων στοιχείων των συνθέσεων παραπέμπει στη ζωγραφική παράδοση του βορειοελλαδικού χώρου.¹¹⁸ Ο τρόπος απόδοσης του βραχέδους τοπίου με τις επίπεδες τετράγωνα ανοιχτόχρωμες επιφάνειες απαντά σε παραστάσεις της Dečani, αλλά και στην παράσταση του μαρτυρίου του Ματθαίου και της Ζωοδόχου Πηγής στον ναό των Εισοδίων «του Τσιαπαπά» στην Καστοριά, του 17ου αιώνα.¹¹⁹ Το ενδιαφέρον για σωστή απόδοση των αναλογιών είναι άνισο, όπως και αυτό για σωστή τοποθέτηση των



Εικ. 15. Ο Γλυκέριος. Λεπτομέρεια από τη σκηνή της ανάστασης του βοδιού του Γλυκερίου της εικ. 1.

μορφών στον χώρο. Με εξαίρεση τη σκηνή του μαρτυρίου του ασβέστη, το βάθος καλύπτεται από τα αρχιτεκτονήματα ή το βραχώδες τοπίο μπροστά από το οποίο τοποθετούνται οι μορφές. Η ρυθμική εναλλαγή μεταξύ του ανοιχτού γκρι και του ιώδους στο βάθος συμβάλλει στην αίσθηση ισορροπίας και αρμονίας που αποπνέει η εικόνα και προϋποθέτει μελετημένη οργάνωση των θεμάτων και των χρωμάτων εκ μέρους του ζωγράφου.

Η διαφορά στο επίπεδο εκτέλεσης μεταξύ της κεντρικής και των περιφερειακών σκηνών συνιστά κοινό χαρακτηριστικό των βιογραφικών εικόνων, όπως έχει επισημανθεί.¹²⁰ Στην περίπτωση της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη όμως, επιβεβαιώνει ταυτόχρονα τον τόπο εκτέλεσης του έργου και το περιβάλλον του ζωγράφου. Τα εικονογραφικά πρότυπα της κρητικής τέχνης, οικεία στον ζωγράφο της εικόνας μέσω του έργου του Θεοφάνη και των συνεχιστών του καθώς και των αντιβόλων, συνδυάζονται με τα εκφραστικά μέσα που παραπέμπουν σε τοπικά εργαστήρια του Αγίου Όρους και του μακεδονικού χώρου γενικότερα.¹²¹ Ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως το παχύ ξύλο που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή της εικόνας, το αυτόξυλο πλαίσιο με την κόκκινη ταινία στην περιφέρεια, τα κόκκινα μετάλλια με τα πλούσια φυτικά σχέδια που πλαισιώνουν την επιγραφή, τα πολυάριθμα πρόστυπα μοτίβα με τη μορφή γεωμετρικών σχεδίων που κοσμούν τον φωτοστέφανο και το χρυσό βάθος, επιβεβαιώνουν τη σύνδεση της εικόνας με τα παραπάνω εργαστήρια. Επιπλέον στοιχείο που συνηγορεί στην απόδοση του έργου στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό περιβάλλον

συνιστά η επιλογή του τύπου του όρθιου αγίου για τον κεντρικό πίνακα,¹²² δεδομένου ότι στις κρητικές εικόνες προτιμάται η απεικόνιση του αγίου έφιππου σε παρέλαση ή κυρίως δρακοντοκτόνου.¹²³ Τέλος, η πληροφορία του συλλέκτη για αγορά της στην περιοχή της Χαλκιδικής συνάδει με τα πορίσματα της εικονογραφικής και τεχνολογικής μελέτης της εικόνας.

Ορισμένα στοιχεία στον τρόπο εργασίας του ζωγράφου και των βοηθών του δημιουργούν εύλογες απορίες: το λεπτομερές και επίμονο προκαταρκτικό σχέδιο το οποίο στη συνέχεια δεν ακολουθείται με ακρίβεια, η επιμονή στη χάραξη που προδίδει βέβαια αδυναμία και έρχεται σε αντίφαση με την αδιαφορία για την ισορροπημένη απόδοση των διαχώρων, η μη σωστή τοποθέτηση των μορφών στον χώρο με την προσπάθεια απόδοσης της προοπτικής σε άλλες σκηνές, η χρήση εικονογραφικού σχήματος άλλου επεισοδίου για την παράσταση της τόσο διαδεδομένης σκηνής της ανάκρισης, η εικονογράφιση του σπάνιου θέματος της συγγραφής της απόφασης θανάτωσης που, αν και εντοπίζεται σε κύκλους του αγίου, δεν περιλαμβάνεται σε εκείνους από τους οποίους προέρχονται οι λοιπές συνθέσεις, η πιστή αντιγραφή του προτύπου της κεντρικής μορφής χωρίς να αποφεύγονται παρανοήσεις στις λεπτομέρειες, θέτουν ερωτήματα σχετικά με το επίπεδο του ζωγράφου, τον τρόπο εργασίας του ίδιου και των βοηθών του. Παρ' όλες τις αδυναμίες όμως, η δεσποτική πιθανότητα εικόνα, με την επιβλητική κεντρική μορφή του αγίου, εντυπωσιάζει τον θεατή με την ευγένεια, τη χάρη και τη φροντίδα στη λεπτομέρεια. Οι 14 μικρογραφικές συνθέσεις με τη χρωματικά ρυθμική εναλλαγή του βάθους, τα μελετημένα χρώματα, τα ενιαία βάθη που λειτουργούν ως σκηνικό μπροστά από το οποίο λαμβάνει χώρα κάθε επεισόδιο, συμβάλλουν στη δημιουργία ενός αρμονικού συνόλου. Με τον τρόπο αυτό οι αδυναμίες στην εκτέλεση, απόρροια αδεξιότητας, ενδεχομένως και αδιαφορίας εκ μέρους του ζωγράφου και του εργαστηρίου του, δεν έχουν και τόση σημασία, εφόσον το αποτέλεσμα παραμένει ένα έργο γοητευτικό και ταυτόχρονα ιδιαίτερα ενδιαφέρον, καθώς αποτυπώνει τα πολλαπλά επίπεδα εργασίας και επιρροών της εποχής.

Χρυσauγή Κούτσικου

Επιμελήτρια Βυζ/νών & Μεταβυζ/νών Αρχαιοτήτων
της Εφορείας Αρχαιοπολιείων & Ιδιωτικών
Αρχαιολογικών Συλλογών
chryssavgikoutsikou@yahoo.gr

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ερμηνεία: Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὑπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως (ἐν Πετρούπολει 1909).

Μέγας Συναξαριστής: Μέγας Συναξαριστής ἤτοι Σμάραγδος τοῦ νοτιοῦ Παραδείσου Βιβλίον ψυχωφελέστατον Μεγάλης Συλλογῆς Βίων πάντων τῶν ἁγίων τῶν καθ' ἅπαντα τὸν μῆνα Ἀπρίλιον ἑορταζομένων συλλεχθέντων καὶ ἐκδοθέντων δαπάνη Κωνσταντίνου Χ. Δουκάκη (ἐν Ἀθήναις 1892).

Synaxarium: H. Deleyahe, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (Bruxelles 1902).

Αλιπράντης 1999: Θ. Αλιπράντης, *Εικόνες της Πάρου. Εκκλησιαστικό Μουσείο Μαρπύσης* (Πάρος 1999).

Βασιλάκη 1985-1986: Μ. Βασιλάκη, Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, *ΔΧΑΕ* ΙΓ' (1985-1986) 247-59.

Γερούση 1990: Ε. Γερούση, Χρονικά Β2, *ΑΔ* 45 (1990) (1995) 405.

Εικόνες Ι. Μ. Αγίου Παύλου: Ε. Τσιγαρίδας – Μ. Βασιλάκη – Ι. Ταβλάκης, *Εικόνες Ιεράς Μονῆς Αγίου Παύλου* (Άγιον Όρος 1998).

Εικόνες Ι. Μ. Ξενοφώντος: Ε. Ν. Κυριακούδης κ.ά., *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες* (Άγιον Όρος 1998).

Εικόνες Μ. Παντοκράτορος: Κ. Καλαμαρτζή-Κατσάρου κ.ά., *Εικόνες Μονῆς Παντοκράτορος* (Άγιον Όρος 1998).

Icons du Musée d'Art et d'Histoire: St. Frigerio-Zeniou – M. Lazović, *Icons de la collection du Musée d'Art et d'Histoire* (Genève 2006).

Κεϊμήλια Πρωτάτου: Μ. Βασιλάκη κ.ά., *Κεϊμήλια Πρωτάτου Β'* (Άγιον Όρος 2004).

Mark-Weiner 1977: T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of Saint George in Byzantine Art* (δακτ. διδ. διατριβή, New York 1977).

Millet 1926: G. Millet, *Monuments de l'Athos* (Paris 1926).

Tschilingirov 1979: A. Tschilingirov, *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien* (München 1979).

Χατζηδάκης 1977: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* (Αθήνα 1977).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην καθηγήτρια Ν. Χατζηδάκη και στη συνάδελφο Μ. Καζανάκη-Λάππα για τις καίριες παρατηρήσεις τους στο χειρόγραφο, καθώς και στη συνάδελφο Α. Δρανδάκη για τις διευκολύνσεις που μου παρείχε και τις γόνιμες συζητήσεις μας. Η εικόνα παρουσιάστηκε από την υπογράφουσα στο 20ό Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών στο Παρίσι: Une icône hagiographique au Musée Bénaki. Contribution à l'étude du cycle postbyzantin du saint, στο: *XXe Congrès International des Études Byzantines* (Paris 2001) Préactes, III. Communications libres, 365. Επίσης, στις εκθέσεις *From Byzantium to Modern Greece. Hellenic Art in Adversity, 1453-1830. From the Collections of the Benaki Museum, Athens* (κατάλογος έκθεσης, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, New York 2005) 60-61 αρ. 15· *Athos. Monastic Life on the Holy Mountain* (Helsinki 2007) 203-04 αρ. 1.35.

1. Η συντήρηση της εικόνας έγινε μετά την παράδοσή της από τον ιδιώτη στο Μουσείο Μπενάκη από τις συντηρήτριες του Μουσείου Καλυψώ Μιλάνου, Αλεξάνδρα Καλλιγά και Χρύσα Βουρβοπούλου, τις οποίες ευχαριστώ θερμά για τις πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με την τεχνική εκτέλεσης του έργου, καθώς και για το συνολικό ενδιαφέρον τους για τη μελέτη μου.

2. *Ερμηνεία*, 170.

3. Για την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου, βλ. *LChrI* 6, 366-73· J. Myslivec, Saint Georges dans l'art chrétien oriental, *Byzantinoslavica* 5 (1933) 304-75· N. Ovcarov, Sur l'iconographie de saint Georges aux XIe-XIIe siècles, *Byzantinoslavica* 52 (1991) 121-29· Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition* (Aldershot 2003) 123-34. Για απεικονίσεις στην παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική, βλ. ενδεικτικά P. Underwood, *The Kariye Djami* 3 (New York 1966) πίν. 488, 492-500· M. Marković, On the Iconography of the Military Saints in Eastern Christian Art and the Representation of Holy Warriors in the Monastery of Dečani, στο: V. Djurić (επιμ.), *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies* (Belgrade 1995) 627-30 εικ. 2.13· V. Djurić, La peinture murale de Resava, *L'école de la Morava et son temps* (Beograd 1972) 285 εικ. 12-19.

4. Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη* (Θεσσαλονίκη 1986) πίν. 92. Ο άγιος Γεώργιος κρατά επίσης δόρυ και ξίφος στη θήκη στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονῆς της Χώρας (Underwood [σημ. 3] πίν. 250) και στον ναό του Χριστού στη Βέροια (Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, ὅλης Θεταλίας ἀριστος ζωγράφος* [ἐν Αθήναις 1973] πίν. 8, 79)· η ελαφρά

στροφή του σώματος όμως προς τα δεξιά διαφοροποιεί τις παραστάσεις αυτές από εκείνη της εικόνας μας.

5. Millet 1926, πίν. 74.3-4.

6. *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)* (κατάλογος έκθεσης, Palazzo Strozzi, Atene 1986) 105-06 αρ. 61 (Λ. Μπούρα).

7. Λ. Μπούρα, Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη. Προσφορά ανώνυμου δωρητή, στο: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* (Αθήνα 1991) 2, 401-06 πίν. ΚΖ'.

8. Υ. Ριατνitsky, A Triptych of the Cretan School from the Basilewsky Collection at the Hermitage Museum, *Λαμπιδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* (Αθήνα 2003) 2, 621-36· Υ. Ριατνitsky κ.ά. (επιμ.), *Sinai, Byzantium, Russia, Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century* (London, Saint Petersburg 2000) 175 αρ. B149.

9. Α. Δρανδάκη, *Εικόνες. 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη* (Αθήνα 2002) 37 αρ. 5.

10. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας* (Αθήνα 1983) 26-27 αρ. 12.

11. Η. Evans (επιμ.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004) 172-74 αρ. 94 (Μ. Georgopoulou).

12. Για τις παλαιότερες απεικονίσεις, βλ. ενδεικτικά, εικόνα του αγίου Γεωργίου γύρω στο 1300 από τη Μονή Βατοπεδίου (Ε. Τσιγαρίδας, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου* [Άγιον Όρος 1996] εικ. 316), εικόνα με τη στέψη των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου από τον Χριστό του τέλους του 14ου - αρχών 15ου αιώνα από τη Συλλογή Κανελλοπούλου (Κ. Σκαμπαβίας - Ν. Χατζηδάκη [επιμ.], *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* [Αθήνα 2007] 134-37 αρ. 109 [Ν. Χατζηδάκη]). Αυτός ο τρόπος διευθέτησης του μανδύα χαρακτηρίζει περισσότερο μορφές αγίων και προφητών με αυλικά ενδύματα.

13. Για την εικόνα του αγίου Φανουρίου, βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης, Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* (Ηράκλειο 1993) 478-79 αρ. 122 (Μ. Μπορμπουδάκης). Για παραστάσεις του αγίου Γεωργίου κεφαλοφόρου, βλ. Chr. Walter, St. George "Kerhalophoros", *Ευφρόσυνον* (σημ. 7) 2 πίν. 374-79.

14. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας* (Αθήνα 1995) εικ. 104.

15. Δρανδάκη (σημ. 9) 164-65 αρ. 36.

16. *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους* (Θεσσαλονίκη 2005) 103 αρ. 44· 104 αρ. 45 αντίστοιχα.

17. Βλ. ενδεικτικά, *Θησαυροί Αγίου Όρους* (κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1997) 153 εικ. 2.88· *Εικόνες Ι. Μ. Ξενοφάντος*, 176-7 εικ. 75· 201 εικ. 88 (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη)· *Εικόνες Ι. Μ. Αγίου Παύλου*, 104, 107 εικ. 45 (Μ. Βασιλάκη)· *Εικόνες Μ. Παντοκράτορος*, 235 εικ. 125 (Κ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού)· *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (κατάλογος έκθεσης, Παλιό

Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1985) 83 αρ. 84 (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη)· Παπαζώτος (σημ. 14) εικ. 74· *Κεϊμήλια Πρωτότου*, 103 εικ. 97 (Μ. Βασιλάκη).

18. Βλ. ενδεικτικά, *Εικόνες Ι. Μ. Αγίου Παύλου*, 104, 107 εικ. 45· 111-13 εικ. 49-50· 117 εικ. 52· 125 εικ. 57 (Μ. Βασιλάκη)· *Εικόνες Ι. Μ. Ξενοφάντος*, 122-23 εικ. 47· 124, 126 εικ. 48α (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη)· 158 εικ. 66· 192 εικ. 83 (Ν. Κυριακούλης).

19. Βλ. σημ. 16.

20. Η υπόθεση ότι το κεντρικό θέμα και οι βιογραφικές σκηνές δεν ζωγραφίστηκαν ταυτόχρονα θα συνιστούσε μια ερμηνεία αυτής της αβλεψίας. Οι συντηρήτριες του Μουσείου όμως βεβαίωσαν ότι η κεντρική και οι περιφερειακές σκηνές είναι σύγχρονες και το συγκεκριμένο σημείο δεν έχει υποστεί επιζωγραφίσεις.

21. Για τις πηγές τις σχετικές με τον βίο του αγίου Γεωργίου, βλ. Κ. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung* (München 1911)· Η. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris 1909) 45-76· *PG*, 115, 141-62· κατάλογος των κειμένων δίνεται στο Mark-Weiner 1977, 27-28· παράθεση των αγιολογικών πηγών και κριτική θεώρησή τους στο σχετικό κεφάλαιο του βιβλίου Walter (σημ. 3) 109-44, όπου και όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία.

22. Mark-Weiner 1977· Η. Maguire, *The Icon of their Bodies, Saints and their Images in Byzantium* (Princeton 1996) 186-94· Walter (σημ. 3) 130-31, 134-40.

23. *Ερμηνεία*, 183-84, 300-01.

24. *Μέγας Συναξαριστής*, 346-64.

25. *Synaxarium*, 623-6· *PG*, 115, 141-62. Συνοπτικά περιγράφονται η ομολογία της βασίλισσας Αλεξάνδρας, η απόφαση θανάτωσης εκείνης και του αγίου και ο θάνατός της· στα κείμενα αυτά περιλαμβάνεται και το μαρτύριο των σιδηρών υποδημάτων, το οποίο παραλείπεται στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη.

26. Για το θέμα της χρονολογικής σειράς στην εικονογράφηση των κύκλων, βλ. Χατζηδάκης 1977, 51, 167· Ν. Patterson-Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, *DOP* 53 (1999) 151 και προσωπικές παρατηρήσεις στο πλαίσιο της μελέτης των μεταβυζαντινών βιογραφικών εικόνων.

27. *Ερμηνεία*, 183, 300.

28. Στις παλαιότερες πηγές ως αυτοκράτορας αναφέρεται ο Δαδιανός (Delehaye [σημ. 21] 51· X. P. Canart, La collection hagiographique palimpseste du Palatinus Graecus 205 et la Passion de Saint Georges, *Analecta Bollandiana* 100 [1982] 95), ενώ στις μεταγενέστερες ο Διοκλητιανός (*Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης*, *Synaxarium*, 623-24· *Μηνολόγιο του Βασιλείου Β'*, *PG*, 117, 420). Βλ. επίσης, F. Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca, Subsidia Hagiographica* 8a (Bruxelles 1957) 212-23. Στον Νικόδημο τον Αγιορείτη αναφέρεται επίσης ο Διοκλητιανός (Νικοδήμου Αγιορείτου, *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού* [Αθήνα 1868] 404-05), όπως και στον Μεγάλο Συναξαριστή, στον Βίο και στο Μαρτύριο του αγίου (*Μέγας Συναξαριστής*, 336, 346). Στις σκηνές στις οποίες τον

αυτοκράτορα συνοδεύει γηραιότερη μορφή με αυλική ενδυμασία και στέμμα, η μορφή ταυτίζεται βάσει των κειμένων και της *Ερμηνείας* με τον Μαγνέντιο.

29. Halkin (σημ. 28) 213 και *PG*, 115, 142 αντίστοιχα.

30. Για την εικονογραφία της σκηνής στον κύκλο του αγίου Γεωργίου, βλ. Mark-Weiner 1977, 115-19. Βλ. επίσης ενδεικτικά την αντίστοιχη σκηνή στον κύκλο του αγίου Δημητρίου (Α. Ξυγγόπουλος, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του αγίου Δημητρίου* [Θεσσαλονίκη 1970] 20-21), της αγίας Παρασκευής (Αρχ. Σ. Κουκιάρης, *Ο κύκλος του βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ' Ικονίου στη χριστιανική τέχνη* [Αθήνα 1994] 78-80), του αγίου Χαραλάμπους (Βασιλάκη 1985-1986, 247-59), της αγίας Αικατερίνης (Μ. Καζανάκη-Λάππα, *Μετά το Βυζάντιο* [Αθήνα 1996] αρ. 28). Στον κύκλο του αγίου Νικολάου το ίδιο σχήμα χρησιμοποιείται για την εικονογράφηση του θέματος των τριών αθών που ευχαριστούν τον άγιο και τον αυτοκράτορα αντίστοιχα, βλ. N. Patterson-Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art* (Torino 1983) 123-29 πίν. 28.11, 28.12.

31. Στο *Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης* το επεισόδιο που τοποθετείται μετά το μαρτύριο του τροχού περιγράφεται ως εξής: «*Ἐμφανισθεὶς δὲ τῷ βασιλεῖ καὶ Μαγνηντίῳ τῷ συνόδῳ δύουσι*» (*Synaxarium*, 624). Στον Νικόδημο τον Αγιορείτη ([σημ. 28] 405) «*Ὅθεν παρεστάθη ὁ ἅγιος εἰς τὸν Διοκλιτιανὸν καὶ συγκάθεδρόν του Μαγνέντιον, οἱ ὁποῖοι ἔτυχε τότε νὰ θνοιάζωσιν εἰς τὰ εἰδῶλα*». Παρομοίως αλλά πιο αναλυτικά περιγράφεται και στον Μεγάλο Συναξαριστή, *Μέγας Συναξαριστής*, 337.

32. Η εικόνα εκτίθεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Πύργου Σαντορίνης που στεγάζεται στον ναό της Αγίας Τριάδας. Βλ. Γερούση 1990, 405 πίν. 189. Οι διαφορές μεταξύ των δύο παραστάσεων περιορίζονται στον τρόπο απόδοσης του στενού αρχιτεκτονήματος και τον μεγαλύτερο αριθμό στρατιωτών που συνοδεύουν τον άγιο στην εικόνα της Σαντορίνης. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην κ. Γερούση για τις πληροφορίες σχετικά με την εικόνα.

33. *Icônes du Musée d'Art et d'Histoire*, αρ. 10.

34. *Icônes grecques, melkites et russes: Icônes grecques, melkites et russes. Collection privée du Liban* (κατάλογος έκθεσης, Musée Carnavalet, Γενεύη 1993) 220-23 αρ. 67. Ο τρόπος απόδοσης των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων απομακρύνεται πλήρως από εκείνων των υπολοίπων παραδειγμάτων.

35. Tschilingirov 1979, πίν. 281.

36. *Visages de l'icône* (κατάλογος έκθεσης, Pavillon des Arts, Paris 1995) 68-69 αρ. 32. Στη σύνθεση αυτή το αρχιτεκτόνημα διαθέτει ορθογώνιο άνοιγμα στα πλάγια, όπως στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη.

37. Στην *Ερμηνεία*, στο κεφάλαιο των θαυμάτων του αγίου Γεωργίου ο λογιτισμός συνδυάζεται με την ανάκριση από τον αυτοκράτορα (*Ερμηνεία*, 183), ενώ στο κεφάλαιο των μαρτύρων συνδυάζεται με το δεύτερο επεισόδιο του κύκλου, την προσαγωγή του στη φυλακή (*Ερμηνεία*, 300).

38. Mark-Weiner 1977, 120-25.

39. *Synaxarium*, 624· *PG*, 115, 145· *Μέγας Συναξαριστής*,

337, 349.

40. Η σπάνια ξυλόγλυπτη εικόνα παρουσιάστηκε πρόσφατα στην έκθεση H. C. Evans – W. D. Wixom (επιμ.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261* (κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997) 299-300 αρ. 202 (Ο. Ζ. Ρεννυ) και στο συμπόσιο που έλαβε χώρα στα πλαίσια της έκθεσης (L. Milyaeva, *The Icon of Saint George, with Scenes from His Life, from the Town of Mariupol', Perceptions of Byzantium and its Neighbors (843-1261)* 102-17 [Ο. Ζ. Ρεννυ]). Τόσο στο λήμμα του καταλόγου όσο και στα Πρακτικά του συμποσίου παρουσιάζεται αναλυτικά η διαδρομή της εικόνας από το 1839 οπότε χρονολογείται η πρώτη γραπτή μνεία ως σήμερα, παρατίθεται η προηγούμενη πλούσια βιβλιογραφία και παρουσιάζονται δύο διαφορετικές απόψεις οι οποίες είχαν διατυπωθεί και στο παρελθόν σχετικά με τη χρονολόγησή της. Ο Ο. Ζ. Ρεννυ χρονολογεί την εικόνα στα τέλη του 12ου και στις αρχές του 13ου αιώνα, ενώ η L. Milyaeva τοποθετεί χρονολογικά την εικόνα έναν αιώνα νωρίτερα, στα τέλη του 11ου και στις αρχές του 12ου αιώνα.

41. *Εικόνες της κρητικής τέχνης* (σημ. 13) 532 αρ. 181 (Η. Κόλλιας)· επίσης, Ι. Βολανάκης, *Εικόνα κρητικής τέχνης του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου μετά σκηνών του βίου του*, στο: *Πεπραγμένα Η' Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 9-14 Σεπτεμβρίου 1996* (Ηράκλειο 2000) Β'1, 107-22.

42. *Εικόνες Μ. Παντοκράτορος*, 270-73, εικ. 147 (Ι. Ταβλάκης).

43. Κ. Βαφειάδης, *Το έργο του ζωγράφου Δανιήλ. Η παράδοση των «κρητικών» ζωγράφων και η τέχνη στον Άδω κατά τα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αι.* (Αθήνα 2004) πίν. 171 (δακτ. διδ. διατριβή). Η παράσταση διαφοροποιείται ως προς την κίνηση του στρατιώτη δεξιά, που εισέρχεται ήδη στο κτήριο της φυλακής, και το αίμα που αναβλύζει από την κοιλιά του αγίου.

44. Α. Παπαγιαννόπουλος-Παλαίος, *Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου* (Αθήνα 1946) 57 αρ. 392· Βασιλάκη 1985-1986, 259 εικ. 15.

45. Αλιπράντης 1999, 49-50 αρ. 16.

46. Ο Συμεών Μεταφραστής παραδίδει ακριβή περιγραφή του μαρτυρίου (*PG*, 115, 148: «*ἀλλὰ καὶ πέδαις μὲν τοὺς αὐτοῦ πόδας δεσμοῦσιν, ὕπτιον δὲ διατείναντες καὶ βαρεῖ λίθῳ τὰ στέρνα καταβαρύνουσιν*»), όπως και ο Μέγας Συναξαριστής στο Μαρτύριο του αγίου (*Μέγας Συναξαριστής*, 349). Τη χρονική διαδοχή του Συμεών Μεταφραστή ακολουθεί και ο Διονύσιος στο κεφάλαιο των θαυμάτων και σε εκείνο των μαρτυρίων (183 και 300). Ας σημειωθεί ότι πρόκειται για το μόνο επεισόδιο του κύκλου μας που δεν αναφέρεται στο *Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης*, στο κείμενο του Νικόδημου του Αγιορείτη, στον βίο του αγίου στον *Μεγάλο Συναξαριστή*. Για τις αναφορές στις πηγές και την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Mark-Weiner 1977, 126-35.

47. Βαφειάδης (σημ. 43) πίν. 172. Εδώ παραλείπεται, πιθανότατα λόγω του περιορισμένου χώρου, η μορφή που καρφώνει τα πόδια του αγίου στη σανίδα.

48. Χατζηδάκης 1977, 161-62 αρ. 134 πίν. 177.
49. Αλιπράντης 1999, αρ. 16.
50. *Εικόνες Μ. Παντοκράτορος*, 273, 275 εικ. 147 (Ι. Ταβλάκης).
51. Tschilingirov 1979, πίν. 281.
52. Βλ. το *Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Synaxarium, 623)*, τον Συμεών Μεταφραστή (PG, 115, 148), τον Μεγάλο Συναξαριστή (*Μέγας Συναξαριστής*, 337).
53. Στην *Ερμηνεία* (183, 300) περιγράφεται λεπτομερώς ο τροχός, ο άγιος και οι δύο δήμιοι, και επίσης ο βασιλιάς καθισμένος σε θρόνο και ο Μαγνέντιος. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Mark-Weiner 1977, 143-57. Για την καταγωγή του εικονογραφικού σχήματος και τη διάδοσή του στους κύκλους του Μηνολογίου, βλ. Τ. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur* (Athènes 2003) 90-91.
54. Millet 1926, πίν. 235.3, 239.2. Μικρή διαφοροποίηση παρατηρείται ως προς την απόδοση του βάρους και το ύψος του αρχιτεκτονήματος στο βάθος.
55. Αλιπράντης 1999, αρ. 16. Στη σύνθεση προστίθεται το στοιχείο του ιπτάμενου αγγέλου που προσέρχεται για τη σωτηρία του δεμένου στον τροχό αγίου. Βλ. σχετικά, Mark-Weiner 1977, 153-56.
56. Στην εικόνα του μουσείου της Γενεύης χρησιμοποιείται εικονογραφικό σχήμα γνωστό από τη βιογραφική εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Κέρκυρα (Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας* [Αθήνα 1990] αρ. 26 πίν. 29), το οποίο έχει υιοθετηθεί επίσης στις βιογραφικές εικόνες της Ζακύνθου (Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου* [Αθήνα 1998] 210-11 αρ. 78) και της συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο (Βασιλάκη 1985-1986, εικ. 15).
57. Γερούση 1990, πίν. 189.
58. Αναλυτική περιγραφή δίνεται από τον Συμεών Μεταφραστή (PG, 115, 149), ενώ στο *Συναξάριο της Κωνσταντινούπολης (Synaxarium, 624)* και στον Μεγάλο Συναξαριστή (*Μέγας Συναξαριστής*, 337) η αναφορά είναι πολύ σύντομη.
59. Mark-Weiner 1977, 153-6. Στην *Ερμηνεία* (183) περιγράφεται η προσέλευση του ιπτάμενου αγγέλου.
60. Βασιλάκη 1985-1986, εικ. 15.
61. Αλιπράντης 1999, αρ. 16.
62. Γερούση 1990, πίν. 189.
63. Mark-Weiner 1977, 158-64.
64. *Ερμηνεία*, 184 και 300.
65. Η κωνική διαμόρφωση του αοβέστη είναι και η πιο διαδεδομένη. Για τις παραλλαγές, βλ. Mark-Weiner 1977, 161-62.
66. Γερούση 1990, πίν. 189.
67. Το στοιχείο αυτό απαντά επίσης στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Διονυσίου (Βαφειάδης [σημ. 43] 173), του Μεγάλου Μετεώρου (Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη* [Αθήνα 1990] 165), της Μονής Δοχειαρίου (Millet 1926, πίν. 239.2), διαφοροποιώντας τις συγκεκριμένες παραστάσεις από εκείνες στις οποίες οι στρατιώτες κρατούν φτυάρια ή ράβδους (Mark-Weiner 1977, 160).
68. Βλ. *Synaxarium, 624· PG, 115, 153· Μέγας Συναξαριστής*, 337, 352. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Mark-Weiner 1977, 174-81. Ας σημειωθεί ότι το μαρτύριο δεν αναφέρεται στην *Ερμηνεία*.
69. Γερούση 1990, πίν. 189.
70. Tschilingirov 1979, πίν. 281.
71. *Εικόνες Μ. Παντοκράτορος*, εικ. 147 (Ι. Ταβλάκης).
72. *Synaxarium, 625· PG, 115, 153· Μέγας Συναξαριστής*, 337, 353. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Mark-Weiner 1977, 202-11.
73. *Ερμηνεία*, 184, 300.
74. Tschilingirov 1979, πίν. 281.
75. Δεν είναι σαφές αν εικονογραφείται η ικεσία του Γλυκερίου για την ανάσταση του νεκρού ζώου του ή η εκδήλωση ευγνωμοσύνης μετά το θαύμα.
76. *Synaxarium, 625· PG, 115, 156· Μέγας Συναξαριστής*, 338, 355. Στην *Ερμηνεία* αναφέρεται στα κεφάλαια των θαυμάτων και των μαρτυρίων (*Ερμηνεία*, 184, 301). Για την εικονογραφία, βλ. Mark-Weiner 1977, 212-19.
77. G. Tschubinaschvili, *Georgian repoussé Work VIIIth to XVIIIth century* (Tbilisi 1957) πίν. 71e.
78. Γερούση 1990, πίν. 189.
79. Βαφειάδης (σημ. 43) 180.
80. Βασιλάκη 1985-1986, εικ. 15.
81. Tschilingirov 1979, πίν. 281.
82. *Synaxarium, 625-26· PG, 115, 158· Μέγας Συναξαριστής*, 338, 356. Για την εικονογραφία, βλ. Mark-Weiner 1977, 225-36.
83. *Icônes du Musée d'Art et d'Histoire*, αρ. 10.
84. Tschilingirov 1979, πίν. 281.
85. Βασιλάκη 1985-1986, εικ. 15.
86. *Μέγας Συναξαριστής*, 356. Για τη συνοπτική εκδοχή, βλ. ενδεικτικά, *Synaxarium, 624· PG, 115, 149· Μέγας Συναξαριστής*, 337.
87. *Ερμηνεία*, 301.
88. Mark-Weiner 1977, 101.
89. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction Liturgique et Programmes Iconographiques* (Paris 1969) 107.
90. *Icônes du Musée d'Art et d'Histoire*, αρ. 10.
91. Βαφειάδης (σημ. 43) 183.
92. *Μετά το Βυζάντιο* (σημ. 30) αρ. 28.

93. *Μέγας Συναξαριστής*, 356-57.
94. Mark-Weiner 1977, 101, όπου και οι παραπομπές στα μνημεία.
95. *Icônes du Musée d'Art et d'Histoire*, αρ. 10.
96. Βασιλάκη 1985-1986, εικ. 15.
97. *Μέγας Συναξαριστής*, 357. Για τη διαφωνία των πηγών σχετικά με το αν η βασίλισσα αποκεφαλίστηκε ή ξεψύχησε πριν από την αποτομή της, βλ. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας* (Αθήνα 2002) 166 σημ. 1571.
98. Γερούση 1990, πίν. 189.
99. Βαφειάδης (σημ. 43) 184-85.
100. Tschilingirown 1979, πίν. 281.
101. Mark-Weiner 1977, 237-41.
102. *Ερμηνεία*, 184, 301.
103. Tschilingirown 1979, πίν. 281.
104. Βαφειάδης (σημ. 43) 88. Ας σημειωθεί ότι δεν στάθηκε δυνατή η συγκριτική μελέτη των σκηνών της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη με τους πολυάριθμους εικονογραφικούς κύκλους του αγίου από τους ναούς της Κρήτης, λόγω του περιορισμένου αριθμού συστηματικών δημοσιεύσεων.
105. Βοκοτόπουλος (σημ. 56).
106. Βλ. ενδεικτικά την εικόνα της Ζακύνθου (Μυλωνά [σημ. 56]), την εικόνα της Γενεύης (*Icônes du Musée d'Art et d'Histoire*, αρ. 10), την εικόνα του Θεοδώρου Πουλάκη από ιδιωτική συλλογή του Μονάχου (Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία* [Αθήνα 1979] 104-08 εικ. 152 πίν. 141). Σχετικά με τη χρήση των αντιβόλων για την εικονογράφιση κύκλων άλλων αγίων, βλ. Βασιλάκη 1985-1986, 247-59.
107. *Μετά το Βυζάντιο* (σημ. 30) αρ. 28.
108. Millet 1926, πίν. 122.1 (Μονή Μεγίστης Λαύρας)· 224.2 (Μονή Δοχειαρίου)· Π. Α. Βοκοτόπουλος (επιμ.), *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου, Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού* (Άγιον Όρος 2003) εικ. 478.
109. Millet 1926, πίν. 147.1 (τράπεζα Μονής Μεγίστης Λαύρας)· 235.1 (καθολικό Μονής Δοχειαρίου)· *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου* (σημ. 108) εικ. 478.
110. Millet 1926, πίν. 125.2 και 145.2 αντίστοιχα.
111. *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου* (σημ. 108) αρ. 237 και 305 αντίστοιχα.
112. Millet 1926, πίν. 126.3-4, 142.2, 143,1 για τα αρχιτεκτονήματα, *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου* (σημ. 108) αρ. 239 για τον κίονα.
113. *Κειμήλια Πρωτάτου*, 156 εικ. 76 (Μ. Βασιλάκη).
114. V. Retković, *La peinture serbe du Moyen-Âge* (Beograd 1930) 31a (Žiža), 46a (Gračanica), 98b (Dečani)· ο ίδιος, *La peinture serbe du moyen-âge* (Beograd 1934) πίν. CII (Peć) (για την κόγχη). Για τον τύπο της περικεφαλαίας, βλ. ό.π., πίν. CXXII (Ohrid), CLVI (Lesnovo).
115. *Εικόνες Ι. Μ. Αγίου Παύλου*, 91-92 εικ. 39 (Άγιο Μανδήλιο), 104 εικ. 45 (ένθρονη Παναγία Βρεφοκρατούσα) (Μ. Βασιλάκη)· *Σιμωνόπετρα, Άγιον Όρος* (Αθήνα 1991) 189 εικ. 115 (Σ. Κίσοσας).
116. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970), 339-43· ο ίδιος, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* (Άγιον Όρος 1986) 95-119.
117. Στις πρώτες παρουσιάσεις της η εικόνα είχε χρονολογηθεί από την υπογράφουσα στο β' μισό του 16ου αι. Η συστηματική μελέτη της όμως μεταθέτει τη χρονολόγηση στο πρώτο μισό του 17ου αι.
118. Βλ. ενδεικτικά, *Συλλογή Κανελλοπούλου* (σημ. 12) εικ. 56α, 56β (Ν. Χατζηδάκη)· *Κειμήλια Πρωτάτου*, 168 εικ. 86 (Μ. Βασιλάκη)· *Εικόνες Ι. Μ. Ξενοφάντος*, 167 εικ. 73 στη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη)· Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς. Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες* (Αθήνα 2002) 26-27 εικ. 11.
119. Retković (σημ. 114) πίν. CXXXVI· Παϊσίδου (σημ. 97) πίν. 14α και 70α.
120. Χατζηδάκης 1977, 51.
121. Chatzidakis (σημ. 116) 22-24· *Εικόνες Ι. Μ. Αγίου Παύλου*, 54-55, 97-126 (Μ. Βασιλάκη)· *Εικόνες Μ. Παντοκράτορος*, 121-33 (Τ. Παπαμαστοράκης), 185-205 (Κ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού).
122. Στις βιογραφικές εικόνες από τον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Στρούγα του γ' τέταρτου του 14ου αιώνα (V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie* [Belgrade 1961] αρ. 29 πίν. XLIII, XLIV), της Μονής Παντοκράτορος του α' μισού του 17ου αιώνα (*Εικόνες Μ. Παντοκράτορος*, αρ. 147), της Καστοριάς του 17ου αι. (Τσιγαρίδας [σημ. 118] 22-24 αρ. 28 εικ. 9).
123. Βλ. ενδεικτικά, εικόνα της Ρόδου (εικ. 8), της Σαντορίνης (Γερούση 1990, πίν. 189), της Κέρκυρας (Βοκοτόπουλος [σημ. 56]), της Πάτμου (εικ. 9), της Γενεύης (*Icônes du Musée d'Art et d'Histoire*, αρ. 10), της γαλλικής ιδιωτικής συλλογής (εικ. 10).

CHRYSSAVGI KOUTSIKOU

The vita icon of Saint George in the Benaki Museum.
Contribution to the study of the post-Byzantine cycle of the saint

This interesting vita icon of Saint George was gifted to the Benaki Museum collection. It is painted on a slightly curved panel 120 x 78 x 2.7 cm in size with an integral raised frame and takes the usual form for a vita icon with the saint occupying the central panel and scenes from his life on the four sides.

St George is depicted according to the traditional facial type, full length and in frontal pose. He wears the military uniform with a rose-colored cloak and bears arms: lance, sword, bow and quiver with arrows. Punched lozenges and other geometrical motives decorate the halo and the background. The depiction of the saint follows the military saints' iconography, which became widespread in Palaeologan art and took its definitive form in the Cretan painting of the fifteenth century in a series of high-quality pieces, such as the Sanctuary doors from the Evangelistria Museum on Tinos, the Benaki Museum triptych, the Hermitage triptych and the icon from the Likhachev collection.

The fourteen episodes from the saint's life are depicted in fourteen panels, different in size. They are described in detail in the *Martyrdom of Saint George* in the Great Synaxary edited by Constantinos Doukakis:

1. The saint's interrogation before the emperor 2. The martyrdom of the spear 3. The martyrdom of the stone 4. The martyrdom of the wheel 5. The angel rescues the saint from the wheel 6. The martyrdom in the lime pit 7. The flagellation 8. The resurrection of the dead man 9. The resurrection of Glykerius' ox 10. The destruction of the idols 11. The visit of Empress-Alexandra in the prison and her reconversion 12. The Sentencing of the saint 13. The Death of Empress Alexandra 14. The Beheading of saint George.

The iconographic analysis of each scene showed similarities in the composition of the cycle and the iconography of the scenes with the Cretan hagiographic icon of the late fifteenth century in the collection of the Ephorate of Byzantine Antiquities on Rhodes, the vita icon of the sixteenth century from the Ecclesiastical Museum in Pyrgos on Santorini, the hagiographic icon from the church of St George Yirokomeiou on Patmos dating from 1620 to 1630, the vita icon of the late seventeenth century from the Marpissa Museum on Paros and a vita icon of the eighteenth century in a French private collection. The model for 10 of the scenes

goes back to the cycle on the carved wooden vita icon of the late eleventh - early thirteenth century from the National Art Museum of Kiev. The simple, symmetrical and well balanced compositions of this cycle, which apparently has survived, were adopted by Cretan artists of the fifteenth century and repeated in subsequent centuries, despite the fact that new iconographic types with strong signs of Western influence were created in the course of the sixteenth century. The cycle on the Benaki Museum icon presents certain iconographic peculiarities relating in the scenes of the Interrogation and the Sentence. The first one has the same iconographic schema with the scene of the Meeting with the emperor and his retinue at the temple of Apollo, as seen in the icon from Santorini, the Cretan icon from the Historical Museum in Geneva, a Melchite icon from the Abou Adal collection, an icon from the National Gallery of Sofia dated to 1684 and the icon from the French private collection. The scene of the Sentencing of the saint is rarely depicted. In the Benaki Museum icon it takes the schema of the emperor who is sited and writes the order of the decapitation as in the icons in Geneva and in the private collection in France. In Byzantine cycles it takes the same schema as the Interrogation.

Stylistically the icon is related to the Mount Athos and more generally to Northern Greece workshops' icon production of the first half of the seventeenth century, which they had Cretan icons as models, made popular through the work of Theophanes and his successors. The handsome and imposing figure of the saint with slender proportions, aristocratic face and refined features as well as the careful modelling bespeak an artist familiar with Cretan painting. However, the use of pink flesh tones on the face and hands of the saint and the colour range in his dress betray the icon's place of production. Similar colours have been used in the life scenes, even if the execution is more sketchy and the folds of the drapery linear, indicating a close relationship with the painting techniques of Macedonian workshops.

Other features, such as the thick, heavy wood, the integral frame, the red medallions with floral motifs and the punched decoration on the halo and background, all connect the icon with the products of Athonite and more generally Northern Greek workshops.

The icon is distinguished by the imposing and noble figure of St George, the attention to the details, the interest in colour and the harmonious switching between the backgrounds against which the various episodes take place.

The end product is an icon which is not only charming but particularly interesting inasmuch as it reflects the iconographical and stylistical influences between the workshops in the postbyzantine period.

