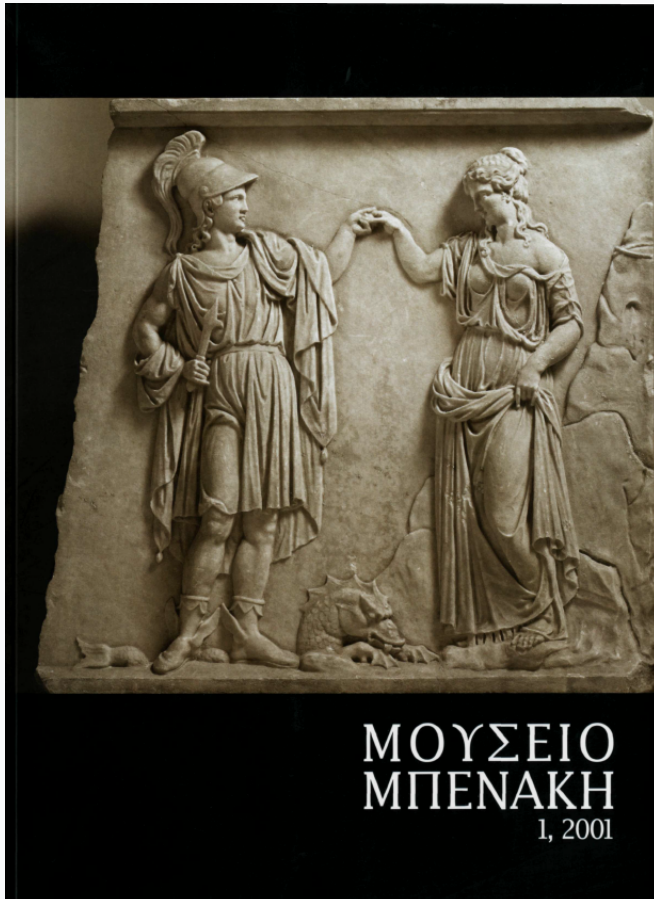


Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 1 (2001)



Η Αναστήλωση των Εικόνων: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός Κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα

Αναστασία Δρανδάκη

doi: [10.12681/benaki.18328](https://doi.org/10.12681/benaki.18328)

Copyright © 2018, Αναστασία Δρανδάκη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Δρανδάκη Α. (2018). Η Αναστήλωση των Εικόνων: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός Κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα. *Μουσείο Μπενάκη, 1*, 59–78. <https://doi.org/10.12681/benaki.18328>

Η *Αναστήλωση των Εικόνων*: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός Κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα

ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ Σταθάτου που περιήλθαν στο Μουσείο Μπενάκη συγκαταλέγεται και μία εικόνα με την *Αναστήλωση των Αγίων και Σεπτών Εικόνων* (διαστ. 51,2 x 40,7 x 2,4 εκ.) (εικ. 1). Το έργο έφερε στο κάτω μέρος υπογραφή του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη και δημοσιεύτηκε από τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο ως γνήσιο έργο αυτού του Κρητικού καλλιτέχνη.¹ Η γνησιότητα της υπογραφής αμφισβητήθηκε από τον Μανόλη Χατζηδάκη,² καθώς όμως η εικόνα δεν αποτέλεσε έκτοτε αντικείμενο μελέτης, παρέμεινε στη διεθνή βιβλιογραφία ως έργο του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, του 17ου αιώνα.

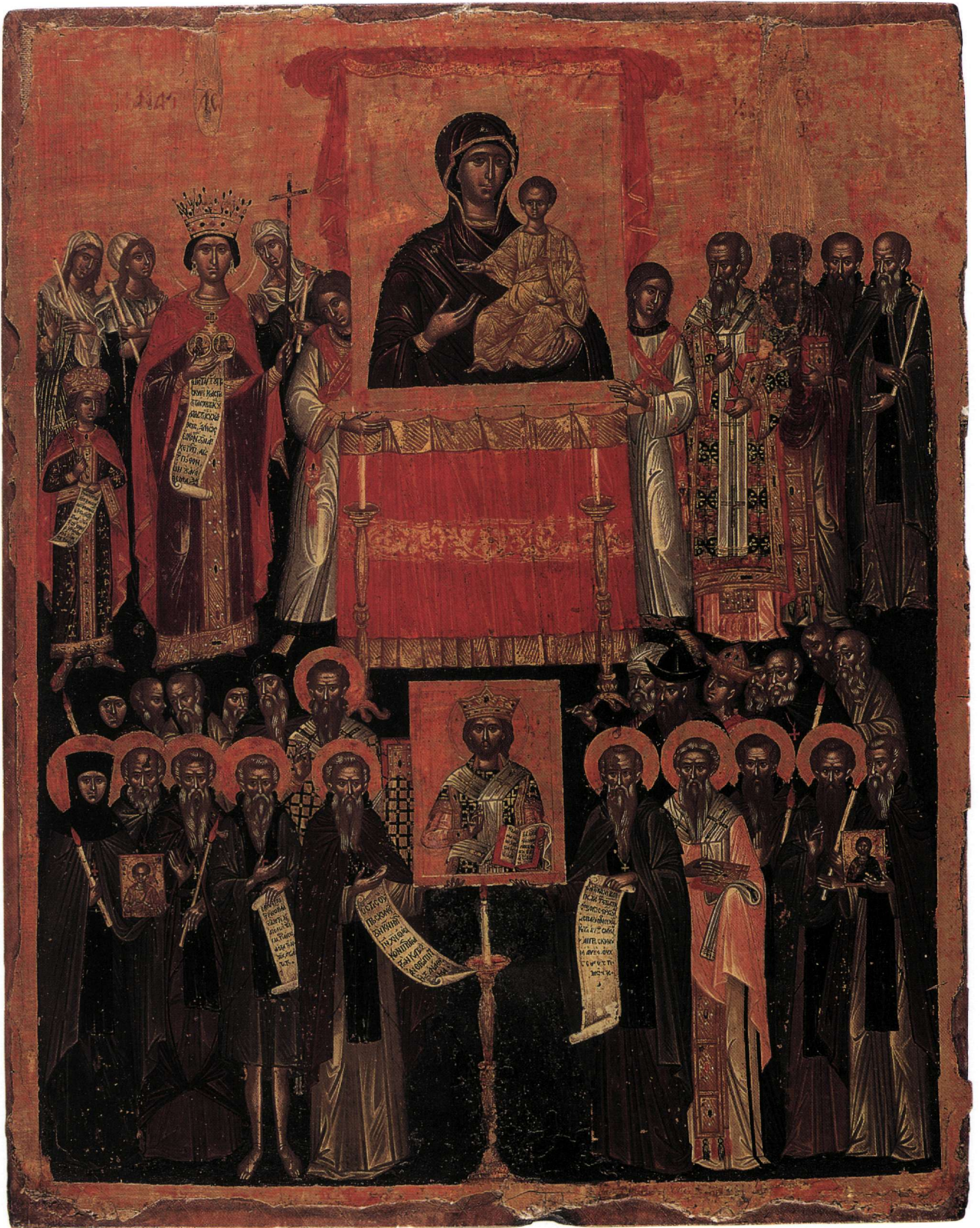
Η εικόνα καθαρίστηκε και συντηρήθηκε το 1996 στα εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη από το Στέργιο Στασινόπουλο, ο οποίος απέδειξε την πλαστότητα της υπογραφής. Η παράσταση είναι ζωγραφισμένη σε ύφασμα προετοιμασίας και διατηρείται σε καλή κατάσταση, εκτός από κάποιες επουσιώδεις φθορές στις ακμές της ζωγραφικής επιφάνειας. Στο πάνω τμήμα έχουν γίνει κατά τη διάρκεια παλαιάς επισκευής δύο σταγονόσχημες συμπληρώσεις, οι οποίες, αν κρίνουμε από το συμπληρωμένο κεφάλι ενός ιερωμένου, εκτελέστηκαν πιθανώς τον 18ο αιώνα.

Το εικονογραφικό θέμα αναπτύσσεται σε δύο ζώνες. Τα πρόσωπα διατάσσονται συμμετρικά γύρω από τον κεντρικό κάθετο άξονα του έργου, ο οποίος ορίζεται από τις δύο εικόνες, της Οδηγήτριας (πάνω) και του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα (κάτω). Όλη η σκηνή εκτυλίσσεται επάνω σε ενιαίο πράσινο έδαφος που ενοποιεί τις δύο ζώνες των προσώπων. Στη σύνθεση δεσπόζει η μεγάλη εικόνα της Οδηγήτριας σε προσκυ-

νητάρι, με λαμπρή κόκκινη, χρυσοστόλιστη ποδέα, και μπροστά της δύο ψηλά κηροπήγια. Την εικόνα μοιάζει να έχουν μόλις ακουμπήσει ή να ετοιμάζονται να σηκώσουν δύο νεαροί διάκονοι που φορούν λευκά στιχάρια και κόκκινα, διασταυρούμενα στο στήθος, τα χαρακτηριστικά της τάξης τους οράρια με την επιγραφή: ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ.

Αριστερά και δεξιά της εικόνας πρωτοστατούν στην τελετή η αυτοκράτειρα Θεοδώρα και ο πατριάρχης Μεθόδιος, οι κορυφαίοι της κοσμικής και της εκκλησιαστικής εξουσίας αντίστοιχα, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν στην οριστική αναστήλωση των εικόνων το 843. Το Μεθόδιο ακολουθούν ένας ιερωμένος και δύο μοναχοί. Δίπλα στη Θεοδώρα απεικονίζονται ο ανήλικος γιος της Μιχαήλ, και πίσω τους τρεις γυναίκες της συνοδείας της.

Η κάτω ζώνη είναι πολυάνθρωπη με δύο σειρές προσώπων που αναπτύσσονται γύρω από την εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και Βασιλέως των Βασιλευόντων. Την πρώτη σειρά αποτελούν μοναχοί, ένας επίσκοπος και μία μοναχή αγία στο άκρο αριστερά, πιθανότατα η αγία Θεοδοσία³ (εικ 2). Όλα τα πρόσωπα αυτής της σειράς και ένας επίσκοπος της δεύτερης περιβάλλονται με φωτοστέφανα και εικονίζονται σε αυστηρά μετωπική θέση. Παρά το γεγονός ότι δεν συνοδεύονται από επιγραφές, είναι φανερό ότι πρόκειται για τους ομολογητές και τους μάρτυρες της Εικονομαχίας. Πίσω τους συνωθούνται πολυπληθέστερες ομάδες μοναχών και λαϊκών που δεν φέρουν φωτοστέφανο. Εικονίζονται να κινούνται ανά ζεύγη ή να συνδιαλέγονται. Ανάμεσά τους στα δεξιά ξεχωρίζει ο χορός



τριών φαλτών, με τα χαρακτηριστικά σκιάδια και το λευκό πύλο, διακριτικά της θέσης τους· μάλιστα ο ένας κινεί το δεξί χέρι σε χειρονομία χαρακτηριστική των φαλτών⁴ (εικ 3).

Επειδή, όπως προαναφέρθηκε, τα πρόσωπα της παράστασης δεν συνοδεύονται από επιγραφές, για την ταύτισή τους πρέπει να καταφύγει κανείς σε άλλες απεικονίσεις του θέματος, όπου τα πρόσωπα δηλώνονται. Για τη Θεοδώρα, το Μιχαήλ και το Μεθόδιο, τους βασικούς συντελεστές του ιστορικού γεγονότος της αναστήλωσης, δεν γεννάται καμία αμφιβολία. Ο επίσκοπος δίπλα στο Μεθόδιο, ίσως είναι ο Θεόδωρος.⁵ Τα κύρια πρόσωπα της κάτω ζώνης, μπορούν με επιφυλάξεις να ταυτιστούν (από αριστερά προς τα δεξιά) με την αγία Θεοδοσία και τους αγίους Θωμά, Πέτρο, Ιωαννίκιο, Στέφανο και Θεοφάνη τον Ομολογητή. Από την άλλη πλευρά, εικονίζονται πιθανώς ο Θεόδωρος Στουδίτης,⁶ οι δύο αδερφοί Γραπτοί, και ίσως ο Θεοφύλακτος και ο Αρσάκιος.⁷

Πολλά από τα πρόσωπα της παράστασης κρατούν λευκές λαμπάδες. Τρεις ομολογητές της κάτω ζώνης, η Θεοδώρα και ο Μιχαήλ κρατούν ανοιγμένα ειλητά, με ορθογραφημένα ευανάγνωστα κείμενα. Στο ειλητό της Θεοδώρας διαβάζουμε: ΕΙ ΤΙΣ ΤΑΥΤΑς ΟΥ ΠΡΟ/ΣΚΥΝΕΙ ΚΑΙ ΑΣΠΑ/ΖΕΤΑΙ ΣΧΕΤΙΚΩς ΟΥ/ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΩς ΟΥΧ Ως/ ΘΕΟΥς ΑΛΛ' Ως/ ΕΙΚΟΝΑς ΤΩΝ ΑΡ/ΧΕΤΥΠΩΝ ΔΙΑ/ ΤΟΝ ΠΟΘΟΝ,/ ΕΙΗ ΤΟ ΑΝΑ/ΘΕΜΑ. Στο ειλητό του Μιχαήλ: ΣΥ ΔΙΕΡΡΙΞΑς/ Χ(ΡΙΣΤ)Ε ΤΗΝ ΞΥΝΩΡΙ/ΔΑ ΤΩΝ ΘΕΟΜΑ(ΧΩΝ)/ ΚΑΙ ΤΟΝ ΣΤΟΛΙΣΜ(ΟΝ)/ ΑΠΟ[ΔΕ]ΔΩΚ(Ας)/ ΤΗ ΣΗ ΕΚΚΛΗΣΙ/Α. ΥΠΕΡ Ης Ως/ ΑΓΑΘΟς ΤΟ ΑΙΜΑ/ ΣΟΥ ΕΞΕΧΕ(Ας).⁸ Στην κάτω ζώνη, από αριστερά προς τα δεξιά, στο ειλητό που κρατεί ο άγιος που πιθανώς ταυτίζεται με τον άγιο Ιωαννίκιο διαβάζουμε: ΕΔΙΩΞΕ Κ(ΥΡΙΟ)ς/ ΤΗΝ ΞΥΝΩΡΙΔΑ/ Τ(ΩΝ) ΑΛΛΟΤΡΙΩΝ ΚΑΙ/ ΑΠΕΔΩΚΕ ΤΑ Ι/ΔΙΑ ΤΟΙς ΙΔΙΟΙς/ ΔΟΞΑ ΤΗ ΑΥ/ΤΟΥ ΑΓΑΘΟ/ΤΗΤΙ.⁹ Δίπλα, στο ειλητό του αγίου Θεοφάνη(ς) αναγράφεται το χωρίο: ΟςΤΙς ΟΥ/ ΠΡΟ-ΣΚΥΝΕΙ/ ΤΟΝ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΗΜΩΝ/ Ι(ΗςΟΥ)Ν Χ(ΡΙ-ΣΤΟ)Ν ΕΝ ΕΙ/ΚΟΝΙ ΠΕΡΙΓΡΑ/ΠΤΟΝ ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΝ/ ΗΤΩ ΑΝΑΘΕ/ΜΑ.¹⁰ Ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης(ς) κρατά ειλητό με το ακόλουθο χωρίο: ΕΝ ΕΙΚΟΝΙ ΒΛΕ/ΠΟΝΤΕς Τ(ΗΝ) ΣΤΑΥΡΩΣΙΝ/ ΣΕΒΟΝΤΕς ΣΤΕΡΓΟΜΕΝ/ ΑΣΠΑΖΟΜΕΝΟΙ Χ(ΡΙ-ΣΤΟ)Ν/ ΚΑΙ ΤΑ ΑΥΤΟΥ ΣΗΜΕΙΑ/ ΚΑΙ ΠΡΟσκΥ-ΝΟΥ/ΜΕΝ ΑΥΤΑ ΟΥΧ/ Ως ΘΕΟΥς ΤΙ/ΜΩΝΤΕς.¹¹



Εικ. 1. Η Αναστήλωση των Εικόνων. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 21170 (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Εικ. 2. Λεπτομέρεια της εικ. 1, όμιλος προσώπων κάτω αριστερά.

Τα ειλητά αυτά επιτελούν διπλό ρόλο. Από τη μια πλευρά, αποσαφηνίζουν το θεολογικό μήνυμα της παράστασης, καθώς περιλαμβάνουν αναθέματα προς τους εικονομάχους από το *Συνοδικό της Ορθοδοξίας* και χωρία από έναν κανόνα, ο οποίος ψάλλεται την Κυριακή της Ορθοδοξίας.¹² Παράλληλα όμως τα ειλητά συνεισφέρουν στην οργάνωση της παράστασης, καθώς με την ποικίλη φορά και την άνιση διάταξή τους διασκεδάζουν τη συμμετρία της σκηνης.

Οι μορφές είναι ψηλόλιγνες, με ωραίες αναλογίες, κομψές αλλά χωρίς εκζητήση, και παρά την αυστηρότητα της έκφρασης δεν στερούνται γλυκύτητας (εικ. 4). Για την απεικόνισή τους έχει χρησιμοποιηθεί εγγράκτο προσχέδιο. Ο προπλασμός είναι καστανός, τα



Εικ. 3. Λεπτομέρεια της εικ. 1, όμιλος προσώπων κάτω δεξιά με ψάλτες.

περιγράμματα διακριτικά. Στα μάγουλα ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ρόδινο χρώμα, που κάνει τα πρόσωπα ζωντανά, γήινα. Τα αμυγδαλωτά μάτια τονίζονται με μονή ή διπλή κόκκινη γραμμή στο πάνω βλέφαρο, ενώ οι μικρές μαύρες κόρες προσδίδουν στα πρόσωπα ζωηρότητα και εκφραστική δύναμη (εικ. 5). Τα πρόσωπα φωτίζονται με λευκές ψιμυθιές που αποδίδονται με πινελιά ελεύθερη, χωρίς τυπικότητα στα εξέχοντα μέρη. Με φωτεινό κόκκινο αποδίδονται τα μικρά στόματα. Η πτυχολογία είναι γραμμική, αλλά διατηρεί οργανική σχέση με τα ανθρώπινα μέλη, τα οποία υποδηλώνονται σωστά κάτω από τα ενδύματα.

Η χρωματική κλίμακα που έχει χρησιμοποιήσει ο ζωγράφος είναι πλούσια, βασισμένη σε ζεστούς συνδυασμούς. Λαδοπράσινο, γλυκό καστανό και ποικιλία

κόκκινων τόνων –από το ανοικτό ρόδινο μέχρι το βυσινί– σε πολύ καλή ποιότητα χρωστικών, λαμπρύνουν την παράσταση.¹³ Η εικόνα της Οδηγήτριας, ο πυρήνας της σκηνης, κατ' επέκταση και το τιμώμενο πρόσωπο της Παναγίας εξαιρείται από το εορταστικό κόκκινο της ποδέας.

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, η εικόνα παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με κρητικά έργα που χρονολογούνται κοντά στα μέσα του 16ου αιώνα (εικ. 6). Οι μοναχοί και οι ιερωμένοι της κάτω ζώνης αποτελούν χαρακτηριστικές μορφές κρητικών έργων, όπως η *Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου* στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, που έχει χρονολογηθεί στα μέσα του 15ου αιώνα (1457);.¹⁴ Ωστόσο, συγκρινόμενη με τις δημιουργίες του 15ου αιώνα, η εικόνα που εξετάζουμε παρουσιάζει τυπικότερη διαπραγμάτευση στα ενδύματα και στο πλάσιμο των προσώπων. Πολύ στενότερες είναι οι ομοιότητες με τα ασφαλώς χρονολογημένα έργα του Θεοφάνη, με τον οποίο ο ζωγράφος της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη μοιράζεται, εκτός από κοινούς προσωπογραφικούς τύπους, και την περιορισμένη χρήση των λευκών φώτων, που δεν απλώνονται σε όλη την επιφάνεια του προσώπου, αλλά τοποθετούνται πιο ελεύθερα, σε μικρότερη έκταση¹⁵ (εικ. 7). Παρεμφερής σε αυτά τα έργα είναι επίσης η καλλιγραφική γεωμετρική πτυχολογία που αναπτύσσεται επάνω σε σώματα στέρεα. Πολύ χαρακτηριστικές είναι οι ομοιότητες με τις μορφές στην εικόνα με την *Έγερση του Λαζάρου* στο Μουσείο Μπενάκη, που πρόσφατα αποδόθηκε στο Θεοφάνη.¹⁶ Ανάλογη τεχνική και χαρακτηριστικά συναντούμε και σε άλλα έργα που χρονολογούνται την ίδια περίοδο, όπως στην εικόνα των *αγίων Σαράντα* από την Πάτμο¹⁷ και στις τοιχογραφίες της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος, έργο του Κρητικού ζωγράφου Ζώρζη, χρονολογημένο στο 1547.¹⁸ Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό των προθέσεων και του εκλεκτικισμού του ζωγράφου ότι για την απεικόνιση των προσώπων της Παναγίας Οδηγήτριας και του Χριστού –δηλαδή στις δύο εικόνες μέσα στην εικόνα– χρησιμοποίησε διαφοροποιημένη, πιο λεπτόλογη τεχνική, συγγενέστερη προς τα παλαιότερα πρότυπα που αντιγράφει¹⁹ (εικ. 8). Κάτι ανάλογο έχει παρατηρηθεί σε απεικονίσεις εικόνων και σε άλλα έργα, με χαρακτηριστικότερο ίσως κρητικό παράδειγμα τον *άγιο Λουκά* του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, στο Μουσείο Μπενάκη, όπου και εκεί η εικόνα της Οδηγήτριας, α-



Εικ. 4. Λεπτομέρεια της εικ. 1, αριστερός διάκονος.



Εικ. 5. Λεπτομέρεια της εικ. 1, κεφάλια μοναχών.

ντίθετα με την υπόλοιπη εικονογραφία της σύνθεσης, ακολουθεί πιστά παλαιότερα πρότυπα.²⁰

Όπως είναι γνωστό, το θέμα της Αναστήλωσης των Εικόνων, σώζεται σε ένα και μόνο βυζαντινό έργο, την εικόνα του Βρετανικού Μουσείου που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα και πιθανώς προέρχεται από κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο²¹ (εικ. 9). Το ίδιο το ιστορικό γεγονός της αναστήλωσης των εικόνων το 843,²² δεν φαίνεται να προκάλεσε την άμεση διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου τύπου, ο οποίος θα αποκρυστάλλωνε εικονογραφικά τη θεολογία γύρω από τις εικόνες. Στα χειρόγραφα του 9ου αιώνα, όταν οι μνήμες από τη μεγάλη εικονομαχική σύγκρουση ήταν ακόμη πολύ νωπές, ο θρίαμβος της Ορθοδοξίας εκφράστηκε μέσα από χλευαστικές απεικονίσεις μισητών εικονο-

μάχων και ιδιαίτερα καυστικές παραβολές τους, είτε με παλαιότερους διάσημους αιρετικούς, όπως ο Σίμων ο Μάγος, είτε με τους βασιανιστές του Χριστού.²³ Ενδεικτική ίσως για την απουσία συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου είναι και η παράσταση που συνοδεύει τα χωρία για την Κυριακή της Ορθοδοξίας στο περίφημο ευαγγελιστάριο Διονυσίου 587.²⁴ Στην περίπτωση εκείνη ο μικρογράφος προτίμησε να υπομνηματίσει εικονογραφικά τη μεγάλη γιορτή με την απεικόνιση μιας λειτουργικής στιγμής, πιθανότατα τη στιγμή της ανάγνωσης του *Συνοδικού της Ορθοδοξίας*.²⁵ Η απουσία συγκεκριμένης εικονογραφικής σύνθεσης που να ανταποκρίνεται στην αναστήλωση των εικόνων στους αιώνες που ακολούθησαν την Εικονομαχία ίσως δεν θα έπρεπε να προξενεί εντύπωση. Φαίνεται πως δεν υ-



Εικ. 6. Λεπτομέρεια από την εικόνα των *αγίων Σαράντα*, Πάτμος (φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής* [Αθήνα 1977] πίν. 37).

πήρχε ανάγκη να δημιουργηθεί ένας ιδιαίτερος εικονογραφικός τύπος, για να καλύψει τις λειτουργικές ανάγκες του εορτασμού της Κυριακής της Ορθοδοξίας, καθώς αυτήν τη μέρα αποδίδονταν τιμές σε όλες τις εικόνες και βέβαια, κατά κύριο λόγο, στις χειροποίητες και θαυματουργές, στις οποίες εύρισκαν ιδανική δικαίωση οι εικονόφιλες αντιλήψεις.²⁶

Ωστόσο, η ωραία εικόνα του Βρετανικού Μουσείου επιβεβαιώνει, αυτή μόνη, τη διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου της Αναστήλωσης πιθανότατα στους υστεροβυζαντινούς χρόνους. Άλλωστε, την ίδια περίοδο, μια παραπλήσια σύνθεση με θέμα δημόσιες τελετές –προσκύνηση και λιτανεία– προς τιμήν εικόνων της Οδηγήτριας έκανε την εμφάνισή της σε αρκετούς κύκλους του Ακάθιστου Ύμνου, τόσο σε τοιχογραφημένα σύνολα όσο και σε χειρόγραφα²⁷ (εικ. 10). Δεν εί-

ναι εύκολο να διακριβωθούν οι λόγοι που οδήγησαν στη δημιουργία του εικονογραφικού σχήματος της Αναστήλωσης την συγκεκριμένη περίοδο.²⁸ Αξίζει ωστόσο να σημειωθούν ορισμένες παρατηρήσεις. Στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου που διατρανώνει το θρίαμβο της Ορθοδοξίας, η Θεοδώρα, ο Μιχαήλ και ο Μεθόδιος, ιδεατοί εκπρόσωποι της κοσμικής και της εκκλησιαστικής εξουσίας που είχαν αποκαταστήσει την ορθή λατρεία και πίστη, εξαιρούνται ιδιαίτερα, καθώς τοποθετούνται στην πάνω ζώνη ξεχωριστά από τους υπόλοιπους ομολογητές και μάρτυρες της πίστες. Μάλιστα τοποθετούνται δίπλα στην εικόνα της Οδηγήτριας, το παλλάδιο της υστεροβυζαντινής Κωνσταντινούπολης, για χάρη του οποίου το Βυζάντιο, απογυμνωμένο από λείψανα και βαρύτιμα λειτουργικά σκεύη μετά την επέλαση των Σταυροφόρων, ξαναέγραφε την ιστορία του, ανάγοντας στην προστασία αυτής της θαυματουργής εικόνας την ύπαρξη και τη σωτηρία του σε όλες τις κρίσιμες στιγμές του παρελθόντος του.²⁹ Ίσως, λοιπόν, στα πλαίσια του ταραγμένου 14ου αιώνα, όταν το Βυζάντιο σπαρασσόταν από δυναστικές έριδες και θεολογικές συγκρούσεις, κατά τις οποίες ο καθορισμός του περιεχομένου της Ορθοδοξίας και ο ρόλος της Εκκλησίας βρισκόταν υπό αναδιαμόρφωση,³⁰ ίσως σε αυτές ακριβώς τις συνθήκες η παράσταση της Αναστήλωσης να αποτυπώνει μια προσδοκία εκ νέου αποκατάστασης της εκκλησιαστικής και της κρατικής ομαλότητας με την αγαστή συνδρομή των δύο αλληλένδετων πόλων εξουσίας: του αυτοκράτορα και του πατριάρχη. Οι ίδιες αυτές ιστορικές διεργασίες έχει βάσιμα θεωρηθεί ότι ενέπνευσαν, την ίδια περίπου περίοδο, και τη διαμόρφωση της παράστασης του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και Βασιλέως των Βασιλευόντων, όπου στο πρόσωπο του Χριστού συνενώνονται με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο η κοσμική και η εκκλησιαστική εξουσία. Μόνο που στην παράσταση του Χριστού, εκφράζεται άμεσα μια διαφορετική πτυχή της πραγματικότητας της εποχής: η αυξανόμενη εξουσία του πατριάρχη και η παράλληλη φθορά του αυτοκρατορικού θεσμού.³¹

Ενάμιση περίπου αιώνα αργότερα ο Κρητικός ζωγράφος στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη ακολουθεί με εντυπωσιακή προσήλωση το παλαιολόγιο παράδειγμα ως προς το βασικό εικονογραφικό σχήμα και την οργάνωση της παράστασης, ακόμη και ως προς τους εικονογραφικούς τύπους των βασικών προσώπων.



Εικ. 7. Λεπτομέρεια από την *Αναστήλωση των εικόνων* του Θεοφάνη. Τοιχογραφία, Μονή Σταυρονικήτα (φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* [Άγιο Όρος 1986] εικ. 123).



Εικ. 8. Λεπτομέρεια της εικ. 1, εικόνα Οδηγήτριας.

Και στα δύο έργα παρατηρείται δίζωνη οργάνωση της σκηνής, η εικόνα της Οδηγήτριας με τη λαμπρή κόκκινη ποδέα αποτελεί τον πυρήνα της παράστασης. Με ανάλογο τρόπο αναπτύσσονται οι όμιλοι των βασικών προσώπων που μοιράζονται κοινά προσωπογραφικά, ακόμη και ενδυματολογικά χαρακτηριστικά.³² Ωστόσο, οι διαφορές των δύο έργων είναι που παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, γιατί σε αυτές μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον τρόπο δουλειάς και τις αντιλήψεις του Κρητικού αγιογράφου.

Η σκηνή στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη έχει γίνει πολυπρόσωπη. Προστίθεται η συνοδεία της Θεοδώρας και η δεύτερη σειρά προσώπων στην κάτω ζώνη. Όλα αυτά τα νέα πρόσωπα δεν απεικονίζονται με την αυστηρή μετωπικότητα και την ιεροπρέπεια των μορφών της παλαιολόγειας εικόνας. Κινούνται πιο ε-

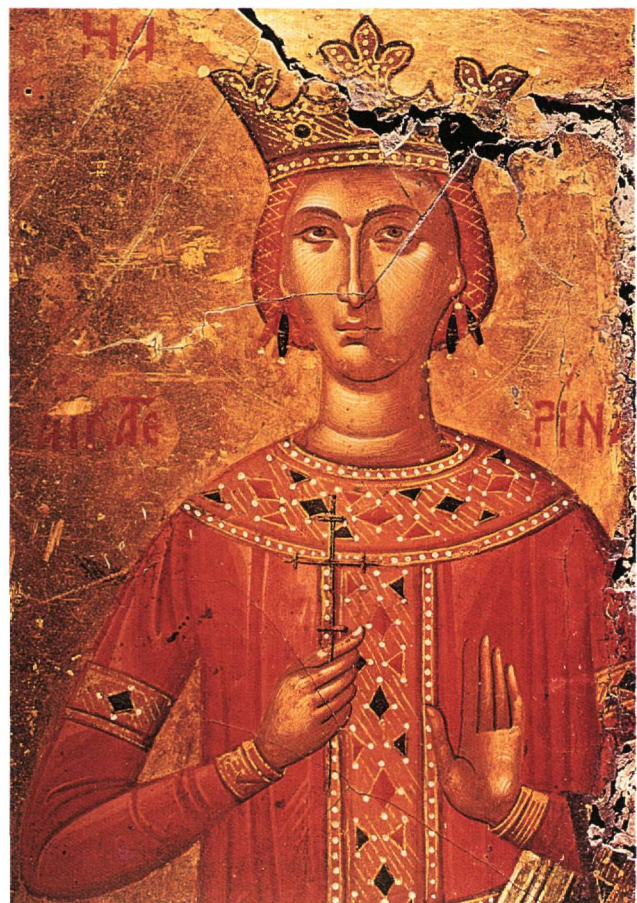


Εικ. 9. Ο *Θρίαμβος της Ορθοδοξίας*. Βρετανικό Μουσείο, Μ&ΛΑ 1988, 4-11.1 (φωτ.: Βρετανικό Μουσείο).

λεύθερα, και με τα ενδύματα και τη στάση τους θυμίζουν τους ζωντανούς ανθρώπους που συμμετείχαν στις λιτανείες και την προσκύνηση των εικόνων της εποχής, όπως οι ψάλτες και οι γυναίκες της συνοδείας της Θεοδώρας. Επιπλέον, η απεικόνιση του γυμνού ώμου μιας θεραπεινίδας της Θεοδώρας αποτελεί σχεδόν κοινό τόπο στην ιταλική ζωγραφική της περιόδου, από όπου προφανώς τη δανείστηκε ο Κρητικός αγιογράφος. Το γεγονός μάλιστα ότι εδώ η λεπτομέρεια αυτή επιλέγεται για την ηλικιωμένη θεραπεινίδα υπογραμμίζει την προσπάθεια του ζωγράφου να δώσει πραγματιστικό χαρακτήρα σε αυτή την ομάδα των προσώπων. Στην ίδια κατεύθυνση συγκλίνουν και τα καλύμματα της κεφαλής που φορούν οι τρεις γυναίκες της συνοδείας για τα οποία ο ζωγράφος έχει ακολουθήσει σύγχρονά του ενδυματολογικά και εικονογραφικά πρότυπα.³³ Επίσης, σε λεπτομέρειες όπως στο διάκοσμο της ποδιάς,³⁴ ο Κρητικός ζωγράφος χρησιμοποιεί ένα νεωτερικό τύπο άνθινου πλοχμού που κυριαρχεί από τον 16ο αιώνα και μετά στην ευρωπαϊκή διακοσμητική³⁵ (εικ. 12, 13).

Ενδιαφέρουσα είναι και η ένταξη στη σύνθεση θεμάτων καθιερωμένων και ιδιαίτερα αγαπητών στην κρητική εικονογραφία του 16ου αιώνα. Έτσι, η Θεοδώρα κρατεί, εκτός από το σταυρό και το ειλητό, ένα ξύλινο γραπτό παναγιάριο, ανάλογο με τα κρητικά παναγιάρια της Πάτμου που έχουν συνδεθεί με την τέχνη του Νικόλαου Ρίτζου.³⁶ Στη μικρογραφημένη παράσταση του Χριστού Άκρας Ταπεινώσης που εικονογραφεί το παναγιάριο, αναγνωρίζουμε ένα διαδεδομένο στους Κρητικούς ζωγράφους τύπο, όπως εικονίζεται για παράδειγμα σε μια εικόνα της Συλλογής Σαρόγλου, στο Βυζαντινό Μουσείο.³⁷ Επίσης, η εικόνα που κρατούν στο κέντρο της κάτω ζώνης οι ομολογητές απεικονίζει το Χριστό ως Μέγα Αρχιερέα και Βασιλέα των Βασιλευόντων, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στους Κρητικούς ζωγράφους, και μάλιστα σε εικονογραφία ανάλογη με την αντίστοιχη εικόνα της Πάτμου.³⁸ Στα ίδια πλαίσια, ο προσωπογραφικός τύπος της Θεοδώρας ακολουθεί την *αγία Αικατερίνη* του Αγγέλου³⁹ (εικ. 11), αλλά με στέμμα διαφορετικό, πολύ ψηλό, όπως το βλέπουμε κεντημένο στο ταφικό κάλυμμα της Μαρίας του Μαγκόπ στη Μολδαβία, που χρονολογείται γύρω στο 1480.⁴⁰

Ένα άλλο νεωτερικό στοιχείο στη σύνθεση είναι τα ειλητά με τα αναθέματα προς τους εικονομάχους. Τα ειλητά αυτά καθιστούν πιο ευανάγνωστη για το κοινό



Εικ. 10. Ο 24ος οίκος του Ακάθιστου Ύμνου. Μοναστήρι Μαρκον (φωτ.: *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη [Αθήνα 2000] εικ. 81).

Εικ. 11. Λεπτομέρεια από την *αγία Αικατερίνη* του Αγγέλου, Πάτμος (φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής* [Αθήνα 1977] πίν. 68).

του 16ου αιώνα την αποκωδικοποίηση του δογματικού νοήματος της Κυριακής της Ορθοδοξίας, και συγχρόνως προσδίδουν στην εικόνα ένα χαρακτήρα διδακτικό, ο οποίος έχει παρατηρηθεί και σε άλλες κρητικές εικόνες κυρίως του β' μισού του 16ου αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ιδιότυπη εικόνα του Γεώργιου Κλόντζα στο Σεράγιεβο, η οποία αποδίδει εικονιστικά τη διδαχή για τη σημασία της ελεημοσύνης στη σωτηρία των πιστών, πρεσβεύοντας έτσι έναν άγνωστο στη βυζαντινή παράδοση διδακτισμό.⁴¹ Αν όμως σε ορισμένες συνθέσεις του Κλόντζα διακρίνεται διδακτικός χαρακτήρας ξένος προς τη βυζαντινή αντίληψη, ο ζωγράφος της εικόνας του Μουσείου Μπενάκη αποδεικνύεται πιο συγκρατημένος. Ενσωματώνει νεωτερικά στοιχεία, ενώ συγχρόνως μένει πιστός σε παραδοσιακούς βυζαντινούς τρόπους. Έτσι ο διδακτικός χαρακτήρας του έργου παραμένει υπαινικτικός και έμμεσος.

Σημαντική για το περιεχόμενο της παράστασης είναι και η διαφορετική απεικόνιση των νεαρών προσώπων που δορυφορούν την εικόνα της Οδηγήτριας. Ο τρόπος απεικόνισής τους στην εικόνα του 14ου αιώνα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμπυκνώνει την ουσία της θεολογίας γύρω από τις εικόνες. Οι νεανικές αυτές μορφές εικονίζονται στο παλαιολόγειο έργο ως πραγματικά πρόσωπα με τα χαρακτηριστικά κόκκινα ρούχα και τα ψηλά καπέλα, ως μέλη της αδελφότητας που φρόντιζε την εικόνα (εικ. 14).⁴² Αλλά συγχρόνως είναι και φτερωτοί, ως άγγελοι που δορυφορούν την ίδια την Παναγία, η οποία μέσω της εικόνας της παρίσταται στη σκηνή.⁴³ Ωστόσο, στην κρητική εικόνα του 16ου αιώνα αυτές οι πλούσιες σε νοήματα και συμβολισμούς μορφές έχουν αντικατασταθεί από πιο ρεαλιστικούς νεαρούς διακόνους.⁴⁴ Σε άλλες μεταβυζαντινές διαπραγματεύσεις του θέματος, συχνότερη είναι η μετατροπή τους σε αγγέλους, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην ομώνυμη παράσταση του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στο καθολικό της Μονής Λαύρας, στο Άγιο Όρος (1535).⁴⁵

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει να εξετάσουμε κατά πόσον όλες οι καινοτομίες που προσθέτει ο Κρητικός ζωγράφος πάνω στον καμβά της παλαιολόγιας σύνθεσης, όχι μόνο αποκαλύπτουν την αισθητική και τα ποικίλα πρότυπα του καλλιτέχνη του 16ου αιώνα, αλλά τροποποιούν τελικά και το νόημα της παράστασης. Στην παλαιολόγια εικόνα της Αναστήλωσης συμπυκνώνονται σε μία σκηνή δύο αλληλένδετα αλλά δια-



Εικ. 12. Σχέδιο μεταλλικού βάζου, Νυρεμβέργη 1530-40 (φωτ.: *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*, επιμ. Α. Gruber [New York 1993] εικ. στη σ. 182).

Εικ. 13. Λεπτομέρεια της εικ. 1, ποδέα.

κριτά επίπεδα ανάγνωσης: η αναμνηστική απεικόνιση του ιστορικού γεγονότος της οριστικής αναστήλωσης των εικόνων από τη Θεοδώρα και το Μεθόδιο το 843, και παράλληλα το θεολογικό μήνυμα του θριάμβου της Ορθοδοξίας. Κυρίαρχο αναμφίβολα είναι το δεύτερο νοηματικό επίπεδο, το οποίο υπηρετεί η αυστηρά μετωπική διάταξη των προσώπων, η απουσία εδάφους στην επάνω σειρά και κυρίως η παρουσία των νεανικών φτερωτών μορφών που υποβαστάζουν την εικόνα της Οδηγήτριας. Στην ίδια κατεύθυνση συντείνει και η επιγραφή που τιτλοφορεί την εικόνα: Η ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ, η οποία υπογραμμίζει τον αχρονικό, θριαμβικό χαρακτήρα της παράστασης.⁴⁶ Το μόνο εικονογραφικό στοιχείο που υπαινίσσεται τον ετήσιο λειτουργικό εορτασμό της Κυριακής της Ορθοδοξίας είναι, όπως υπέδειξε η Ν. Patterson-Ševčenko, η ενδυμασία των δύο νεανικών μορφών που κρατούν την εικόνα της Οδηγήτριας.⁴⁷ Αντίθετα, αυτή η γήινη και πιο οικεία διάσταση της σύνθεσης προβάλλει στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με ιδιαίτερο δυναμισμό. Έχει προστεθεί τώρα μια σύναξη πολυπληθής με φάλτες, μοναχούς, λαϊκούς και θεραπευτίδες. Ένα σύνολο προσώπων, το οποίο, παρά το στατικό χαρακτήρα των βασικών πρωταγωνιστών που έρχονται από το βυζαντινό πρότυπο, φέρνει διακριτικά στη σύνθεση τον παλμό και την κίνηση μιας πραγματικής λιτανείας. Αξίζει επίσης να σημειωθεί και η διαφορετική επιλογή στον τίτλο της παράστασης: Η ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΗ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΑΙ ΣΕΠΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Και αυτή η επιγραφή με τη σειρά της σηματοδοτεί μια μετατόπιση σε σχέση με το παλαιολόγειο έργο.

Η ύπαρξη ενός μόνο υστεροβυζαντινού παραδείγματος μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι το θέμα της Αναστήλωσης δεν γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στους βυζαντινούς χρόνους. Ωστόσο, από τα μέσα του 16ου και μετά έχει εντοπιστεί μια σειρά έργων που επαναλαμβάνουν το θέμα ακολουθώντας ανάλογο πρότυπο. Στενές ομοιότητες με την εικόνα που εξετάζουμε φαίνεται να έχει μία άλλη εικόνα με το ίδιο θέμα, άγνωστη εξ' όσων γνωρίζω στη βιβλιογραφία, η οποία τιτλοφορείται: Η ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΙΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ⁴⁸ (εικ. 15). Αν και στη διαθέσιμη φωτογραφία δεν διακρίνονται καλά οι λεπτομέρειες των τεχνολογικών χαρακτηριστικών, πρόκειται πιθανώς για ωραίο κρητικό έργο, που θα μπορούσε να τοποθετηθεί στον 16ο αιώνα.⁴⁹ Την ίδια περίοδο, το θέμα εμφανίζεται στις



Εικ. 14. Λεπτομέρεια της εικ. 9, η εικόνα της Οδηγήτριας.

τοιχογραφίες της Μονής Λαύρας (1535)⁵⁰ και της Μονής Σταυρονικήτα (1545-46) που υπογράφει ο Κρητικός Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς (εικ. 16).

Οι δύο τοιχογραφίες του Θεοφάνη σηματοδοτούν, για πρώτη φορά από όσο γνωρίζω, την ένταξη του θέματος της Αναστήλωσης στο εικονογραφικό πρόγραμμα εκκλησιών, και μάλιστα σε δύο σημαντικά αθωνικά σύνολα. Το θέμα απεικονίζεται την ίδια περίπου εποχή και στη λιτή της Μονής Αγίου Νικολάου Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων.⁵² Την Αναστήλωση των εικόνων επαναλαμβάνει επίσης μια σειρά μεταβυζαντινών φορητών έργων: μία εικόνα στη Συλλογή Βελιμέζη που έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1500,⁵³ η ενυπόγραφη, γνήσια, εικόνα του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη στον Άγιο Γεώργιο της Βενετίας⁵⁴ και δύο εικόνες της Συλλογής Τσακύρογλου⁵⁵ χρονολογημένες στον 17ο αιώνα. Το θέμα επαναλαμβάνεται



Εικ. 15. Η *Αναστήλωση των Αγίων Εικόνων*. Μετέωρα(;), 16ος αιώνας(;).

απλοποιημένο στην τοιχογράφηση της Μονής Δοχειαρίου το 1658.⁵⁶ Έχει εντοπιστεί επίσης και μία ελκυστική μελχτική εικόνα με την ίδια εικονογραφία από τη Συλλογή Abu Adal που χρονολογείται στον 18ο αιώνα.⁵⁷ Όλα αυτά τα έργα ακολουθούν το εικονογραφικό πρότυπο της βυζαντινής εικόνας με μικρές παραλλαγές, χωρίς όμως την πολυπρόσωπη σύνθεση και τις καινοτομίες της εικόνας που εξετάζουμε.

Εντελώς διαφορετική διάρθρωση έχει μια εικόνα στην Κοπεγχάγη που έχει αποδοθεί στο Γεώργιο Κλόντζα⁵⁸ (εικ. 17). Το έργο αυτό απεικονίζει πάνω την Ζ' Οικουμενική Σύνοδο και κάτω την οριστική αναστήλωση των εικόνων του 843, όχι ως προσκύνηση, όπως στα άλλα γνωστά παραδείγματα, αλλά ως θριαμβική λιτανεία, ανάλογη με τις πραγματικές λιτανείες του Χάνδακα, όπως τις ζωγράφησε ο ίδιος ο Κλόντζας στο Μαρκιανό κώδικα.⁵⁹ Η επιγραφή στην εικόνα της Κοπεγχάγης προέρχεται από το *Συνοδικό της Ορθοδο-*

ξίας: ΟCΤΙC ΟΥ ΠΡΟCΚΥΝΕΙ ΤΑ(C) CΕΙΤΤΑC ΚΑΙ ΑΓΙΑC ΕΙΚΟΝΑC ΑΝΑΘΕΜΑ.⁶⁰

Από την απαρίθμηση των σωζόμενων παραδειγμάτων που απεικονίζουν την Ανάστήλωση των εικόνων προξενεί εντύπωση το ενδιαφέρον που φαίνεται ότι εκδηλώθηκε για αυτό το εικονογραφικό θέμα στα μέσα του 16ου και μετά, στον 17ο αιώνα. Θα είχε λοιπόν κάποια σημασία αν εξετάζαμε το ιδιαίτερο πνευματικό και θεολογικό κλίμα που επικρατεί την περίοδο αυτή.

Κατά τον 16ο αιώνα ο ευρωπαϊκός χώρος συγκλονίστηκε από τα θρησκευτικά κινήματα της Μεταρρύθμισης και της Αντιμεταρρύθμισης. Μεταξύ των στοιχείων της λατρείας που αμφισβήτησαν οι διαμαρτυρόμενοι ήταν και η λατρεία των λειψάνων και των εικόνων. Η απάντηση της Καθολικής Εκκλησίας δόθηκε με τα διατάγματα της Συνόδου του Τριδέντου, η οποία διήρκεσε με διακοπές, από το 1545 έως το 1563.⁶¹ Στην απάντηση αυτή περιλαμβάνεται ανάμεσα στα άλλα και η ρητή θέση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας γύρω από τη σημασία και την αξία της λατρείας των εικόνων, με αναφορές μάλιστα στη Ζ' Οικουμενική Σύνοδο, την οποία βεβαίως και οι καθολικοί θεωρούν κομμάτι της εκκλησιαστικής παράδοσης και ιστορίας τους.

Οι σφοδρές θεολογικές διαμάχες της Δύσης δεν άφησαν αμέτοχη όπως γνωρίζουμε την επίσημη Ορθόδοξη Εκκλησία, την οποία προσπάθησαν να προσεταιριστούν και οι δύο πλευρές.⁶² Στα μέσα του 16ου η βενετοκρατούμενη Κρήτη είχε άμεση ενημέρωση γύρω από τα φλέγοντα αυτά θεολογικά ζητήματα. Άμεση ένδειξη αποτελεί το γεγονός πως ο καθολικός αρχιεπίσκοπος Κρήτης, Πέτρος Λάντο, ήταν αυτός που απηύθυνε στον ορθόδοξο πατριάρχη Αλεξανδρείας την επίσημη πρόσκληση για συμμετοχή στη Σύνοδο του Τριδέντου.⁶³ Επίσης, αναφέρουμε ενδεικτικά τη βεβαιωμένη ύπαρξη προτεσταντικών βιβλίων στο νησί, όπως για παράδειγμα στις βιβλιοθήκες του λόγιου Αντώνιου Καλλέργη (1521-1555)⁶⁴ και του νεαρού γιατρού Μανούσου Μαρά.⁶⁵ Μέσα σε αυτό το κλίμα δεν θα ήταν απίθανο να υποθέσουμε πως οι σφοδρές συζητήσεις της εποχής γύρω και από το ζήτημα της λατρείας των εικόνων οδήγησαν στην ανανέωση του ενδιαφέροντος για το βυζαντινό εικονογραφικό τύπο που συμπυκνώνει το δόγμα της εικονολατρείας. Βέβαια δεν γνωρίζουμε σε ποιο κοινό απευθυνόταν, τόσο η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, όσο και τα άλλα φορητά έργα του 16ου και 17ου αιώνα, στα οποία δεν υπάρχει μνηϊ-



Εικ. 16. Η Αναστήλωση των εικόνων. Θεοφάνης, Μονή Σταυρονικήτα
(φωτ.: Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* [Άγιο Όρος 1986] εικ. 122).

α του αρχικού παραγγελιοδότη. Ωστόσο, η παρουσία στα μέσα του 16ου αιώνα τοιχογραφιών με την Αναστήλωση σε σημαίνουσες μονές του ελλαδικού χώρου, με μελετημένο εικονογραφικό πρόγραμμα και ενήμερους περί τα εκκλησιαστικά ζητήματα αποδέκτες, ενισχύει την άποψη ότι η “ξαφνική” εμφάνιση του θέματος στο διάκοσμο αυτών των μνημείων αποτελούσε συνειδητή επιλογή που πιθανότατα ανταποκρινόταν σε συγκεκριμένες θεολογικές ανάγκες.

Μία άμεση μαρτυρία για τη σύνδεση του θέματος της Αναστήλωσης με τα σύγχρονα θεολογικά γεγονότα μάς παρέχει η εικόνα της Κοπεγχάγης, του Γεώργιου Κλόντζα. Στο έργο αυτό ο Κλόντζας για να αποδώσει το θέμα της Αναστήλωσης των εικόνων, συνδύασε, όπως προαναφέρθηκε, την απεικόνιση της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου με τη σκηνή της θριαμβευτικής λιτανεί-

ας του 843. Όπως απέδειξε η Όλγα Γκράτζιου σε παλαιότερο άρθρο της,⁶⁶ ο καινοτόμος Κρητικός ζωγράφος για την απόδοση της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου χρησιμοποίησε ως εικονογραφικό πρότυπο σύγχρονά του χαρακτηριστικά που απεικονίζουν τη Σύνοδο του Τριδέντου, τα οποία γνώριζαν ευρεία διάδοση εκείνη την εποχή. Με την επιλογή του αυτή ο Κλόντζας κατέστησε τις αναφορές της εικόνας του στις σύγχρονες θεολογικές διαμάχες πιο προφανείς και εύληπτες για το ενημερωμένο κοινό της εποχής.

Εφόσον η σύνδεση αυτή ευσταθεί, τότε και άλλα νεωτερικά στοιχεία στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, όπως τα ειλητά με τα αναθέματα που κρατούν οι μορφές αποκτούν ένα πιο σαφές, επίκαιρο μήνυμα, το οποίο απευθύνεται άμεσα στο κοινό της εποχής. Αν η εκτίμηση αυτή είναι σωστή, η ευρεία διάδοση του θέ-



Εικ. 17. Η *Αναστήλωση των Εικόνων*, του Γεώργιου Κλόντζα. Κοπεγχάγη, Royal Museum of Fine Arts (φωτ.: Ό. Γκράτζιου, Η εικόνα του Γεώργιου Κλόντζα στο Σεράγιεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της, *ΔΧΑΕ* ΙΔ' [1987-88] 25-28 εικ. 6).

ματος της Αναστήλωσης στον 16ο και τον 17ο αιώνα αποτελεί άμεση μαρτυρία για το ζωντανό διάλογο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής με τα φλέγοντα θεολογικά ζητήματα της εποχής. Οι μεταβυζαντινοί και κυρίως οι Κρητικοί αγιογράφοι άντλησαν από το πλούσιο εικονογραφικό οπλοστάσιο της βυζαντινής παράδοσης τα θέματα και τα εικονογραφικά σχήματα, που τους επέτρεψαν να απαντήσουν καιρία και με δογματική καθαρότητα στα θεολογικά ζητήματα που συγκλόνισαν την εποχή τους. Συγχρόνως, στις τροποποιήσεις που εισάγει ο Κρητικός ζωγράφος στην εικόνα που εξετάζουμε, μπορούμε να διακρίνουμε τον τρόπο που εμπλουτίζει και μεταπλάθει το παλαιολόγιο πρότυπό του, και κυ-

ρίως το ενδιαφέρον του να εντάξει στο έργο στοιχεία από την κοινωνία που τον περιβάλλει. Προδίδεται έτσι μια ανησυχία έκδηλη και σε άλλους Κρητικούς καλλιτέχνες κυρίως του β' μισού του 16ου αιώνα, μια τάση για ανανέωση των θρησκευτικών θεμάτων που ζωγραφίζουν, ώστε να δημιουργήσουν τελικά συνθέσεις που εκφράζουν καλύτερα τους ίδιους και την εποχή τους.⁶⁷

Αναστασία Δρανδάκη
Επιμελήτρια Βυζαντινής Συλλογής
του Μουσείου Μπενάκη
e-mail: anastasia@benaki.gr

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Corrigan 1992: K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters* (Cambridge 1992).

Patterson-Ševčenko 1991: N. Patterson-Ševčenko, Icons in the Liturgy, *DOP* 45 (1991) 45-57.

Patterson-Ševčenko 1995: N. Patterson-Ševčenko, Servants of the Holy Icon, στο D. Mouriki et al. (eds), *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann* (Princeton 1995) 547-553.

ΙΕΕ: Γ. Χριστόπουλος, Κ. Μπαστιάς (εκδ), *Ιστορία του*

Ελληνικού Έθνους Α'-ΙΣΤ' (Αθήνα 1970-2000).

Μήτηρ Θεού: Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (Αθήνα 2000).

Χατζηδάκη 1997: Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, Επιστημονικός Κατάλογος* (Αθήνα 1997).

Χατζηδάκης 1977: Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα 1977, α' ανατύπωση, συμπληρωμένη 1995).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Μια συνεπτυγμένη μορφή του κειμένου παρουσιάστηκε στο *Η' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο 9-14 Σεπτεμβρίου 1996. Περιλήψεις επιστημονικών ανακοινώσεων* (Ηράκλειο 1996) 183.

1. Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταδάτου. Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μεταλλίνων έργων των βυζαντινών και των μετά την Άλωση χρόνων* (Εν Αθήναις 1951) 8-10 αρ. 6 πίν. 6. Η εικόνα έχει αριθμό ευρετηρίου 21170. Για τον Εμμανουήλ Τζαφουρνάρη, βλ. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830) Β'* (Αθήνα 1997) 429-33.

2. Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de*

la collection de l'Institut (Βενετία 1962) 96 αρ. 63.

3. Σχετικά με την αγία Θεοδοσία και την εικονογραφία της, βλ. D. Mouriki, Portraits of St Theodosia in Five Sinai icons, στο: *Θυμίασμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* (Αθήνα 1994) 213-19 πίν. 111-14· G. Galavaris, Two icons of St Theodosia at Sinai, *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-94) 313-16.

4. Ν. Zias, Some representations of Byzantine Cantors, *AAA* 2 (1969) 233-38· Ν. Κ. Moran, Musikalische Gesten in der byzantinischen Malerei des späten Mittelalters, *Zograf* 14 (1983) 52-59· Ν. Κ. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting* (Leiden 1986) *passim*.

5. Η επιγραφή ΘΕΟ(ΔΩΡΟ)C συνοδεύει την αντίστοιχη

μορφή σε μία εικόνα Αναστήλωσης στη Συλλογή Βελιμέζη (Χατζηδάκη 1997, 86-91, αρ. 5).

6. D. Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art*, *JÖB* 20 (1971) 249-80.

7. Για την ταύτιση των προσώπων βάση αποτελεί η παλαιολόγεια εικόνα-πρότυπο του Βρετανικού Μουσείου, στην οποία τα πρόσωπα ταυτίζονται με ημιεξίτηλες επιγραφές (*Μήτηρ Θεού*, 340-41, αρ. 32 [R. Cormack]), καθώς και εικόνες μεταγενέστερες, όπως η εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη (Χατζηδάκη 1997, 86-91 αρ. 5) και η γνήσια ενυπόγραφη εικόνα του Τζανφουρνάρη που βρίσκεται στη Βενετία, Chatzidakis (σημ. 2).

8. *P.G.* 99, col. 1769. Πρόκειται για την Ωδή Α', από έναν κανόνα, ο οποίος ψάλλεται την Κυριακή της Ορθοδοξίας. Ο κανόνας δημοσιεύεται στην *Patrologia Graeca* κάτω από το όνομα του Θεόδωρου Στουδίτη, αλλά έχει θεωρηθεί πιθανή η σύνταξή του από τον πατριάρχη Μεθόδιο, Corrigan 1992, 131-34.

9. *P.G.* 99, col. 1772, Ωδή Γ' από τον ίδιο κανόνα.

10. Στ. 765 από το *Συνοδικό της Ορθοδοξίας*, J. Gouillard, *Le Synodikon de l'Orthodoxie edition et Commentaire*, *Travaux et Memoires* 2 (1967) 93.

11. *P.G.* 99, col. 1773, Ωδή Ε'.

12. Βλ. σημ. 8-11.

13. Πρόβλημα παρουσιάζει μόνο η πράσινη χρωστική που έχει χρησιμοποιηθεί στο έδαφος και σε ορισμένα ενδύματα, η οποία απολεπίζεται. Με βάση τα στοιχεία που έχει συλλέξει ο συντηρητής του έργου Στέργιος Στασινόπουλος, τα προβλήματα αυτά οφείλονται στη σύσταση της πράσινης χρωστικής, και εμφανίζονται και σε άλλες εικόνες της ίδιας περιόδου.

14. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μία πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, στο: *Ενφρόσινον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη Α'* (Αθήνα 1991) 41-55· η ίδια, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* (Αθήνα 1998) εικ. στις σελ. 116-17.

15. Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Theophane le Cretois*, στο: *Etudes sur la peinture postbyzantine* (London 1976) 311-52, αρ. V (ανατύπωση από *DOP* 23-24 [1969-70])· Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* (Άγιο Όρος 1986) 97-101 εικ. 26, 50-61, 122-23 κ.α· Τ. Παπαμαστοράκης, Έργα του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος, στο: *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος* (Άγιο Όρος 1998) 98 κ.εξ., κυρίως εικ. 55.

16. Χατζηδάκη 1997, 130-39 αρ. 12, κυρίως εικ. 63.

17. Χατζηδάκης 1977, αρ. 48 πίν. 36-37.

18. G. Millet, *Monument de l'Athos, I, Les peintures* (Paris 1927) πίν. 1962-3, 1972.

19. Η παραλλαγή της Οδηγήτριας που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος επαναλαμβάνει απαρέκκλιτα τον εικονογραφικό τύπο που απαντά στην εικόνα της *Αναστήλωσης* του Βρετανικού Μουσείου (*Μήτηρ Θεού*, 340-41 αρ. 32 [R. Cormack]). Η ίδια παραλλαγή που απαντά σε ποικίλα παλαιολόγεια έργα (*Μήτηρ Θεού* αρ. 65-66) είναι πολύ διαδεδομένη σε κρητικές εικόνες της Οδηγήτριας του 15ου και του 16ου αιώνα (βλ. ενδεικτικά G. Hagedorn, *Postbyzantinische Ikonen in Campo Santo Teutonico, Hundert Jahre Deutsches Priestercolleg beim Campo Santo Teutonico, 1876-1976 II* (Rom 1977) πίν. 12α· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* [Αθήνα 1997] αρ. 52, 58).

20. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης* (κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1990, επιμ. Ν. Χατζηνικολάου) 146 αρ. 2 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).

21. *Μήτηρ Θεού* (σημ. 7) με την προηγούμενη βιβλιογραφία.

22. J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire* (Oxford 1986) 62-65.

23. Corrigan 1992, *passim* και κυρίως 27-42· L. Brubacker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus* (Cambridge 1999) 27-33.

24. Στ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδάς, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα Α'* (Αθήνα 1973) 162-219, 434-46 (έγχρωμη απεικόνιση της παράστασης που μας ενδιαφέρει στην εικ. 220). Βλ. επίσης, Ch. Walter, *The Date and Content of the Dionysiou Lectionary*, *ΔΧΑΕ* II' (1985-86) 181-89.

25. J. Cotsonis, *On some Illustrations in the Lectionary, Athos, Dionysiou 587, Byzantion* 59 (1989) 5-19. Κάπως διαφορετική ερμηνεία της συγκεκριμένης παράστασης προτείνει ο Ν. Moran, ο οποίος υποστηρίζει ότι δεν απεικονίζεται η ανάγνωση του *Συνοδικού*, αλλά η ψαλμωδία του κοντακίου για την εορτή της Κυριακής της Ορθοδοξίας (Ν. Moran [σημ. 4] 34-36).

26. R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons* (London 1985) κυρίως 121-31· Corrigan 1992, 40. Βλ. επίσης Α. Lidon, *Θαυματοργές εικόνες της Παναγίας, Μήτηρ Θεού*, 47-57. Σχετικά με τεκμηριωμένες λιτανείες εικόνων στην Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη κατά τον εορτασμό της Κυριακής της Ορθοδοξίας βλ. Patterson-Ševčenko 1991, 48 σημ. 25. Για την ιδιαίτερη σχέση της Παναγίας και των εικόνων της με την εικονοφίλη επιχειρηματολογία, βλ. πρόσφατα Ν. Τσιρώνη, *Η Θεοτόκος στην περίοδο της Εικονομαχίας*, στο: *Μήτηρ Θεού*, 27-39, με πολλές αναφορές στις πηγές της περιόδου.

27. Ενδεικτικά αναφέρονται οι τοιχογραφίες στο Markon Manastir κοντά στα Σκόπια, στη Decani και το Mateic (A. Patzold, *Der Akathistos-Hymnos: Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* [Stuttgart 1989] 40-43, 54-55 εικ. 46, 50a-b, 66a-b, 70a-b, 76a-

b, 84, 112-14), καθώς και στην Ολυμπιώτισσα Ελασσώνας (E. Constantinides, *The Wall-Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly I* [Athens 1992] 162-77 πίν. XI, 80-87, 92a, 92c, 178, 179, 211). Επίσης σε χειρόγραφα, όπως ο Ακάθιστος του χειρογράφου 429 της Μόσχας (G. Proxorov, A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin [Moscow State Historical Museum, Synodal Gr. 429], *DOP* 26 [1972] 239-52· V. D. Lixaceva, The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow State Historical Museum, Synodal gr. 429), *DOP* 26 (1972) 255-62, το σερβικό ψαλτήρι του Μονάχου (H. Belting [εκδ.], *Der Serbische Psalter* [Wiesbaden 1978-83]) και το ψαλτήρι Tomić στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας (M. B. Šcerpkina, *Bolgarskaja miniatura XIV veka. Issledovanie Psaltyri Tomica*, [Moscow 1963]). Συνολικά για το θέμα, βλ. επίσης Patterson-Ševčenko 1991, κυρίως 48-50, 56 εικ. 9-15· η ίδια, Η Παναγία στα βυζαντινά χειρόγραφα, *Μήτηρ Θεού*, 155-65. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι ως προς την οργάνωση της σύνθεσης της Αναστήλωσης, στενές είναι οι αναλογίες με την γνωστή ποδέα στο Κρατικό Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας (1498), στην οποία εικονίζεται σκηνή λιτανείας της εικόνας της Οδηγήτριας (βλ. πρόχειρα, *Μήτηρ Θεού*, 52 εικ. 23).

28. Με το θέμα της Αναστήλωσης στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή περίοδο ασχολήθηκε πρόσφατα σε μια πολύ ενδιαφέρουσα εργασία της η G. Veljanovic-Strehl, Triumph der Orthodoxie, Συμπόσιο *Griechische Ikonen, Byzantinische und nachbyzantinische Zeit, Marburg, 26-28 Juni 2000* (τα πρακτικά υπό έκδοση).

29. X. Αγγελίδη, Τ. Παπαμαστοράκης, Η μονή των Οδηγών και η λατρεία της Θεοτόκου Οδηγήτριας, στο: *Μήτηρ Θεού*, 373-87· X. Αγγελίδη, Τ. Παπαμαστοράκης, Αλλάζοντας προστάτιδα: από τη Βλαχερνήτισσα στην Οδηγήτρια, στο: *Μήτηρ Θεού, Διεθνές Συμπόσιο, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών-Μουσείο Μπενάκη, 12-14 Ιανουαρίου 2001* (τα πρακτικά υπό έκδοση).

30. J. M. Meyendorff, Society and Culture in the Fourteenth Century Religious Problems, στο: *Byzantine Hesychnism: historical, theological and social problems, Collected Studies* (London 1974) V (ανατύπωση από *XIVe Congres International des Etudes Byzantines [Bucharest 6-12 September 1971] Rapports I*)· *Μήτηρ Θεού*, 340 αρ. 32 (R. Cormack).

31. Τ. Παπαμαστοράκης, Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-94) 67-76· Hussey (σημ. 22) 286-94.

32. Βλ. για παράδειγμα τους εικονογραφικούς τύπους των μοναχών στην πρώτη σειρά της κάτω ζώνης που επαναλαμβάνουν αυτούς του προγενέστερου έργου. Φορούν ακόμη και ανάλογα ρούχα, τα οποία μάλιστα αποδίδονται με παρεμφερή χρώματα.

33. Σημειώνονται χαρακτηριστικά οι αναλογίες στα ενδύματα της θερααινίδας με τις απεικονίσεις δωρητριών στο Κεφάλι Κισσάμου και την Αγία Παρασκευή Αμαρίου όπως τις αποτύπωσε ο G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'*

isola di Creta II (Venezia 1908) πίν. 8, 13. Επίσης, Κ. Μυλοποταμιτάκη, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφημένες παραστάσεις των κτητόρων-αφιερωτών της Κρήτης, στο: *Ειλαπινιά. Τόμος τιμητικός για τον Καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα* (Ηράκλειο 1987) 139-50. Πρβλ. επίσης παρεμφερή καλύμματα κεφαλής σε έργα των Cosme Tura (περ. 1430-95), Andrea Solario (1493-1520), Francesco Cossa (1435-77), Berardino Pintoricchio (1454-1513), B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance* (Paris 1953) εικ. 301, 337, 338, 377.

34. Για την ποδέα γενικότερα, βλ. A. Frolov, La "podea", un tissu decoratif de l'église byzantine, *Byzantion* 13 (1938) 461-504· V. Nunn, The Encheirion as adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period, *BMGS* 10 (1986) 73-102.

35. Ανάλογα διακοσμητικά θέματα απαντούν συχνότατα στον 16ο αιώνα σε ποικιλία αντικειμένων, A. Gruber (επιμ.), *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe* (New York 1993) 113-89, κυρίως εικ. στις 160, 164, 182 (M. Bimbenet-Privat).

36. Χατζηδάκης 1977, αρ. 13-14 πίν. 22, 88.

37. *Afreschi e icone dalla Grecia* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986) 109-10, αρ. 64 (M. Acheimastou-Rotamianou).

38. Χατζηδάκης 1977, αρ. 15 πίν. 19, 83· Παπαμαστοράκης (σημ. 31).

39. Χατζηδάκης 1977, αρ. 68 πίν. 49· *Afreschi e icone dalla Grecia* (σημ. 37) 94-95 αρ. 54 (M. Chatzidakis). Γενικότερα για την εικονογραφία της Θεοδόρας στην κρητική κυρίως ζωγραφική, βλ. Α. Κατσελάκη, Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό Μουσείο, *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995) 129-38.

40. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery* (London 1967) 112-13 εικ. 79-80.

41. Ο. Γκράτζιου, Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγιεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της, *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-88) 9-31.

42. Patterson-Ševčenko 1991, 48· Patterson-Ševčenko 1995, 547-53, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Συνολικά για τις αδερφότητες αυτές βλ. J. Nesbitt, J. Witta, A Confraternity of the Comnenian Era, *BZ* 68 (1975) 360-84· P. Horden, The Confraternities of Byzantium, στο: W. J. Sheils, D. Wood (επιμ.), *Voluntary Religion, Papers read at the 1985 Summer Meeting and the 1986 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society* (Oxford 1986) 25-45.

43. Από την εκτενέστατη σχετική βιβλιογραφία γύρω από τη θεολογία των εικόνων βλ. ενδεικτικά Cormack (σημ. 26)· J. Pelikan, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for icons* (New Haven, London 1990)· G. Babić, Les images byzantines et leurs degres de signification: l'exemple de l'Hodigitria, στο: J. Durand (εκδ.), *Byzance et les images* (Paris 1994) 189-222· K. Parry, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, *The Medieval Mediterranean* 12 (Leiden 1996) *passim* και κυρίως 22-33,

89-98, 166-77· Ch. Barber, From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm, *ArtB* 75.1 (1993) 7-16 (όλα με προηγούμενη βιβλιογραφία).

44. Ως διάκονοι αναφέρονται και από το Διονύσιο εκ Φουρνά (Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* [Εν Πετρούπολει 1909] 173, §41).

45. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I: Les Peintures* (Paris 1927) πίν. 131-32. Ωστόσο στο Θεοφάνη οι άγγελοι εικονίζονται με δερμάτινες ζώνες περασμένες χιαστί στο στήθος τους, σαν να πρόκειται να σηκώσουν τη βαριά εικόνα. Με τον ίδιο τρόπο απεικονίζονται οι νεανικές μορφές και στο έργο της εικ. 14.

46. Η ίδια επιγραφή επαναλαμβάνεται και σε άλλες, μεταγενέστερες εικόνες, όπως στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη, η οποία έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1500, Χατζηδάκη 1997, 86-91 αρ. 5.

47. Patterson-Ševčenko 1995.

48. Για την ύπαρξη της εικόνας αυτής με ενημέρωσε ο Γίτος Παπαμαστοράκης, ο οποίος και μου παραχώρησε τη φωτογραφία που είχε στη διάθεσή του. Τον ευχαριστώ θερμότατα. Η φωτογραφία αυτή προέρχεται από το αρχείο της κυρίας Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου και ανήκει σε μια ενότητα φωτογραφιών από έργα των Μετεώρων. Δεν έχω επιβεβαιώσει ωστόσο την πιθανότητα προέλευσης του έργου από κάποια μονή της περιοχής, ούτε γνωρίζω πού φυλάσσεται σήμερα.

49. Σε σύγκριση με την εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, σημειώνονται οι ομοιότητες στους προσωπογραφικούς τύπους και τις σωματικές αναλογίες των νεαρών μορφών που κρατούν την Οδηγήτρια, η πανομοιότυπη σχεδόν απόδοση των χαρακτηριστικών και των ενδυμάτων του Μεθόδιου και οι ομοιότητες στην ίδια τη μορφή της Οδηγήτριας. Βασική διαφορά μεταξύ των δύο έργων είναι η αντίστροφη διάταξη της δίζωνης σύνθεσης, με την Οδηγήτρια ουσιαστικά στο κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας, τους πρωταγωνιστές του 843 στην κάτω ζώνη, και τους ομολογητές της Ορθοδοξίας κάπως στριμωγμένους πάνω. Επομένως, η εικόνα επαναλαμβάνει τη σύνθεση που ακολουθεί ο Θεοφάνης στις τοιχογραφίες της Μονής Λαύρας και της Μονής Σταυρονικήτα (βλ. σημ. 45, 51).

50. Βλ. σημ. 45.

51. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα* (Άγιο Όρος 1986) εικ. 123.

52. Μ. Γαρίδης, Α. Παλιούρας (επιμ.), *Μοναστήρια Νήσων Ιωαννίνων, Ζωγραφική* (Ιωάννινα 1993) εικ. 129. Την εξάρτηση της παράστασης από την κρητική ζωγραφική σημειώνει η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπικών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα 1983) 217.

53. Χατζηδάκη 1997, 86-91 αρ. 5.

54. Chatzidakis (σημ. 2).

55. Η μία από τις εικόνες έχει πολύ απλοποιημένη εικονογραφία. Παραλείπεται η σειρά με τους μάρτυρες-ομολογητές της λατρείας των εικόνων και εικονίζονται μόνο τα βασικά πρόσωπα του ιστορικού γεγονότος του 843, Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Εικόνες Συλλογή Γεώργιου Τσακύρογλου* (Αθήνα 1980) 70 αρ. 74-75 εικ. 88-89.

56. Millet (σημ. 45) πίν. 228.1.

57. *Lumieres de l'orient chretien. Icones de la collection Abou Adal* (Beirut 1997) 200-01 αρ. 87 (S. Agemian).

58. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεώργιου Κλόντζα(;) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή, στο: *Πεπραγμένα του Ε' Κρητολογικού Συνεδρίου, 1981*, Β' (Ηράκλειο 1985) 217-20· Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Μια άγνωστη εικόνα στο Σεράγεβο, *ΔΧΑΕ* 1Β' (1984) 395 σημ. 17. Η εικόνα παρουσιάστηκε σε έκθεση που οργανώθηκε στη Ny Carlsberg Glyptothek στην Κοπεγχάγη, όπου όμως χρονολογήθηκε λανθασμένα στον 17ο αιώνα (*Byzantium. Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections* [κατάλογος έκθεσης, Copenhagen 1996, επιμ. J. Fleischer et al.] 149-50 αρ. 159). Για την ανάλυση της εικονογραφίας του έργου, βλ. Γκράτζιου (σημ. 41) 25-28.

59. Α. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας* (1540 ci. - 1608) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού (Αθήνα 1977) εικ. 283.

60. Γκράτζιου (σημ. 41) 27.

61. *ΘΗΕ* 11, στ. 854· *ΙΕΕ* 1', 115-26 (Ζ. Τσιρπανλής).

62. *ΙΕΕ* (ό.π.).

63. *ΙΕΕ* (ό.π.) 123.

64. *ΙΕΕ* (ό.π.) 116. Για τη διακίνηση δυτικών βιβλίων στην Κρήτη και τον ελλαδικό χώρο γενικότερα, βλ. Κ. Θ. Δημαράς, Το δυτικό βιβλίο στον ελληνικό χώρο, στο: *Το βιβλίο στις προβιομηχανικές κοινωνίες, Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών* (Αθήνα 1982) 169-88 και κυρίως 175-76· Στ. Κακλαμάνης, Ειδήσεις για τη διακίνηση του έντυπου δυτικού βιβλίου στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα (μέσα ΙΣΤ' αιώνα), *ΚΧ* 26 (1986) 152-76 και συγκεκριμένα για τα προτεσταντικά βιβλία του Μανούσου Μαρά, 153.

65. Μάλιστα, τόσο ο Μανούσος Μαράς όσο και ο γιατρός Ιωάννης Κασσιμάτης και ο δάσκαλος Francesco Gentile δικάστηκαν το 1568 από την Ιερά Εξέταση του Χάνδακα και καταδικάστηκαν ως αιρετικοί οπαδοί της Μεταρρύθμισης (Ν. Παναγιωτάκης, Η παιδεία κατά τη βενετοκρατία, στο: Ν. Παναγιωτάκης [επιμ.], *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός Β'* [Κρήτη 1988] 180).

66. Γκράτζιου (σημ. 41).

67. Σχετικά με τις εξελίξεις στη ζωγραφική και γενικότερα τα γράμματα στην Κρήτη κυρίως κατά το β' μισό του 16ου αιώνα, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση* (1450-1830) με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής, Α', Αβέρκιος-Ιωσήφ (Αθήνα 1987)

89-92· Μ. Καζανάκη-Λάππα, Η ζωγραφική στην Κρήτη (1350-1669). Η βυζαντινή παράδοση και η σχέση με τη δυτική τέχνη, *Cretan Studies* 6 (1998) 51-70· Μ. Κωνστατουδάκη-Κητρομηλίδου, Η ζωγραφική στην Κρήτη του

15ο-16ο αιώνα: ο μακρύς δρόμος προς τον Δομήνικο Θεοτοκοπούλο και η πρόωμη παραγωγή του, στο: *El Greco. Ταυτότητα και Μεταμόρφωση* (κατάλογος έκθεσης, Μαδρίτη, Ρώμη, Αθήνα 1999) 89-99.

ANASTASIA DRANDAKI

The Benaki Museum "Restoration of the Icons".

Tradition and renewal in the work of a 16th century Cretan painter.*

Among the works from the Helen Stathatos collection donated to the Benaki Museum is an icon of the Restoration of the Icons, which once bore a forged signature of Emmanuel Tzanzouraris; the icon was restored in 1996 by St. Stasinopoulos.

The icon has two registers. The figures are arranged symmetrically around the vertical axis in the centre of the image, which is defined by the two icons placed one above the other, that of the Hodegetria above and of Christ the Great Hierarch below. The dominant Hodegetria icon is placed on an icon stand and supported by two young deacons in white sticharia and the oraria appropriate to their rank. Presiding at the ceremony beside them are Empress Theodora and Patriarch Methodios, holders of supreme temporal and spiritual office respectively, who were the protagonists in the final Restoration of the Holy Icons in 843. Methodios is attended by a priest and two monks, while next to Theodora is her young son Michael, with behind them three waiting-women.

The lower register is densely populated with two rows of figures grouped around the icon of Christ the Great Hierarch and King of Kings. The first row consists of the confessors of Orthodoxy, three of whom hold scrolls with texts from the Synodikon of Orthodoxy and a canon which is sung on the Sunday of Orthodoxy. Behind them is a dense crowd of monks and lay figures, including three chanters.

The stylistic features of the icon display affiliations with works of the Cretan school of the middle and the third quarter of the 16th century, such as the murals and portable icons of Theophanis and other anonymous contemporary works.

As is well known, the Restoration of the Icons is a subject found in only one surviving Byzantine icon, now in the British Museum, which dates from the end of the 14th century and probably comes from a Constantinopolitan workshop. The historical event of the Restoration of the Holy Icons in 843 does not seem to have resulted in the immediate creation of a specific iconographical type to crystallise iconolatry in pictorial form, but the British Museum icon indicates that this was in existence by the Palaiologan era. Moreover in the same period a similar composition showing public ceremonies - of veneration and procession - in honour of the Hodegetria made its appearance in Akathistos cycles in wall paintings and manuscripts. In the context of the troubled 14th century, when Byzantium was torn apart by dynastic strife and ecclesiastical disputes which involved the reassessment of the content of Orthodoxy and the role of the church, it is not impossible that this depiction of the Restoration was created to embody the expectation of renewed tranquillity within church and state, with the hoped-for conjunction of the two interdependent axes of power, Emperor and Patriarch, who dominate the upper register of this representation.

From the iconographical point of view the Cretan artist has faithfully followed the British Museum icon, while making certain interesting variations and additions to the detail of his model. Among these is the inclusion of features which were widespread and especially popular in 16th century Cretan iconography, such as the portrayal of Christ the Great Hierarch and King of Kings. The addition of the inscribed scrolls which are not present in the Palaiologan work gives emphasis to the content of the scene, while lending the

representation a didactic character which is found in other Cretan icons, mainly dating from the second half of the 16th century. Finally, the inclusion of additional figures - in particular, the densely populated second row in the lower register - endows the scene with an animation which is missing from the hieratic Palaiologan work. The result is that while the British Museum icon can be read mainly on two levels, as a commemoration of a historical event, the Restoration of the Holy Icons by Theodora in 843, and at the same time as a theological message of the triumph of Orthodoxy, here the innovations introduced by the Cretan artist project in dynamic fashion a much more down-to-earth and realistic element: the annual feast of icons on the Sunday of Orthodoxy.

During the same period that the Benaki Museum icon was produced the subject of the Restoration appeared in wall paintings - for the first time, as far as I know - in major monasteries on the Greek mainland (Lavra and Stavronikita on Athos, Philanthropinon at Ioannina), and it became very popular on portable icons in the 16th and 17th centuries. This sudden appearance of the theme in the decoration of important monasteries may well be connected with contemporary theological events. As is well known the Reformation movement challenged the veneration of icons, and the Roman Catholic church responded with the Council of Trent (1545-63), which made express pronouncements on the significance of icons, with references to the Seventh Ecumenical Council, which the Catholics also consider part of their tradition and history.

The official Orthodox church did not stand aloof from the theological disputes of the west, as we know, and both sides tried to win it over to their cause. It appears that Venetian occupied Crete was particularly involved in the theological debates of the day, and in such a climate it is not unreasonable to speculate that the intense arguments concerning the veneration of

icons led to a renewal of interest in the Palaiologan iconographical type which constitutes a pictorial summary of the theme. An interesting pointer in this direction can be found in an icon of the Restoration of the Icons by Georgios Klontzas, now in Copenhagen, where that innovative painter uses as a model not the well known Palaiologan representation, but an engraving of the Council of Trent, a subject in wide circulation at the time. By this choice Klontzas made the reference in his icon to the contemporary theological debates even more apparent and comprehensible to the informed public of the era.

If this theory is correct, the popularity of the subject of the Restoration in the 16th and 17th centuries is direct evidence for the living dialogue between post-Byzantine art and the burning theological questions of the age. Post-Byzantine Cretan artists drew from the rich iconographical armoury of the Byzantine tradition the thematology and the iconography which allowed them to reply opportunely and with dogmatic clarity to the theological questions which convulsed the era. At the same time, the variations which the Cretan artist introduced into this icon indicate how he enriched and recast his Palaiologan model and, in particular, they display his interest in including in the work elements of his social environment. This is evidence of a concern which is also found among other Cretan artists, mainly in the second half of the 16th century, a tendency to refashion the religious subjects they were depicting in order to create compositions more suited to the expression of their own personality and that of their times.

* A shorter version of this paper was presented at the 8th International Conference of Cretological Studies (*Η' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο 9-14 Σεπτεμβρίου 1996. Περιλήψεις επιστημονικών ανακοινώσεων* [Ηράκλειο 1996] 183).