

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 39 (2018)

Δελτίον ΧΑΕ 39 (2018), Περίοδος Δ'. Αφιέρωμα στη μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα



**Παναγία Οδηγήτρια και τρεις Ιεράρχες.
Αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου
Αθηνών**

*Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ (Myrtali
ACHEIMASTOU-POTAMIANOU)*

doi: [10.12681/dchae.18572](https://doi.org/10.12681/dchae.18572)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ (Myrtali ACHEIMASTOU-POTAMIANOU) Μ. (2018). Παναγία Οδηγήτρια και τρεις Ιεράρχες. Αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 39, 357–374. <https://doi.org/10.12681/dchae.18572>

ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΙ ΤΡΕΙΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ.
ΑΜΦΙΠΡΟΣΩΠΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Η μεγάλη αμφιπρόσωπη, λιτανευτική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, εξαιρετο έργο του πρώιμου 14ου αιώνα, είναι η πρώτη γνωστή με παράσταση των Τριών Ιεραρχών. Ανιχνεύονται τα συναφή και παράλληλα της σπάνιας εικονολογικής σύνθεσης της Παναγίας Οδηγήτριας με τους Τρεις Ιεράρχες και ερευνώνται τα χαρακτηριστικά εικονογραφίας και ύφους της εικόνας. Η συγγενεία της ιδίως με τις διακοσμήσεις των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης και της μονής της Χώρας οδηγούν στην άποψη ότι πρόκειται για σύγχρονο έργο Κωνσταντινουπολίτη μαΐστορα, που ζωγραφήθηκε ίσως για ανώτερο εκκλησιαστικό αξιωματούχο, στην Κωνσταντινούπολη ή τη Θεσσαλονίκη.

The large two-sided processional icon of the Byzantine Museum, an excellent work of the early 14th century, is the first icon known with a representation of the Three Hierarchs. This article traces related works and parallels to the rare iconological composition of the Panagia Hodegetria and the Three Hierarchs and investigates the characteristics of the icon's iconography and style. Its relation to the decorations of the church of the Holy Apostles in Thessaloniki and the Chora monastery in particular lead to the view that it was a work of the same period by a Constantinopolitan master, perhaps painted for a high church official in Constantinople or Thessaloniki.

Λέξεις κλειδιά

Βυζαντινή ζωγραφική, 14ος αιώνας, αμφιπρόσωπες εικόνες, Παναγία Οδηγήτρια, Τρεις Ιεράρχες, ναοί των Τριών Ιεραρχών, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

Keywords

Byzantine painting; 14th century; two-sided icons; Panagia Hodegetria; Three Hierarchs; churches of the Three Hierarchs; Constantinople; Thessaloniki; Byzantine Museum Athens.

Η μεγάλη αμφιπρόσωπη, λιτανευτική εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας και των Τριών Ιεραρχών, Γρηγορίου του Θεολόγου, Ιωάννη του Χρυσόστομου και Μεγάλου Βασιλείου, του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (BXM 992)¹, με προέλευση από τη Θεσσαλονίκη², είναι

γνωστή από σύντομες δημοσιεύσεις³ (Εικ. 1-6, 9, 10). Η εικόνα, σπουδαίο έργο των αρχών του 14ου αιώνα, είχε παραδοθεί με τη μία όψη δυσδιάκριτη από γαλάζιο επίχρυσμα και με νεότερη, στην άλλη, άριστα διατηρημένη παράσταση των Τριών Ιεραρχών, δημιούργημα καλού ζωγράφου μάλλον της Θεσσαλονίκης από τον πρώιμο 18ο αιώνα⁴ (Εικ. 1). Οι εργασίες που πραγματοποιήθηκαν

* ε. τ. Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, snpotam@gmail.com

¹ Άλλοτε Β.Μ. 2000, Τ. 1081.

² Σύμφωνα με την καταγραφή στο ευρετήριο του Βυζαντινού Μουσείου, η εικόνα προέρχεται από τον ναό του Αγίου Νικολάου της Θεσσαλονίκης, όπου επίσης βρισκόταν η αμφιπρόσωπη, της αυτής εποχής, εικόνα της Θεοτόκου και της Σταύρωσης [Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Ποίημα αριστοκρατικής ζωγραφικής των Παλαιολόγων», ΔΧΑΕ ΛΖ' (2016), 107 κ.ε.].

³ Έκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984) (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1984, αριθ. και εικ. 7 σ. 18 κ.ε., λεπτ. έγχρ. εικ. 7 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Royal Academy of Arts, London, 27th March – 21th June 1987 (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Μ. Acheimastou-Potamianou, Αθήνα 1987, αριθ. και εικ. 17 σ. 157 κ.ε. (Μ. Acheimastou-Potamianou). *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece* (κατάλογος



Εικ. 1. Οι Τρεις Ιεράρχες. Επιζωγράφηση της αρχικής παράστασης.

έκθεσης), επιμ. Μ. Acheimastou-Potamianou, Αθήνα 1988, αριθ. και εικ. 17 σ. 93, σ. 181 κ.ε. (Μ. Acheimastou-Potamianou). Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1988, αριθ. και εικ. 9 σ. 40 κ.ε. Η ίδια, «Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο», ΑΔ 42 (1987) [1992], Β'1 – Χρονικά, 7 και 44 (1989) [1995], Β'1 – Χρονικά, 8, πίν. 8β. Π. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα 1995, αριθ. και εικ. 129 σ. 220. Th. Gouma-Peterson, «A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered», D. Mouriki – Chr. Moss – K. Kiefer (επιμ.), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, New Jersey 1995, 512 κ.ε., εικ. 7. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Conversation with God. Icons from the Byzantine Museum of Athens (9th-15th centuries) / Συνομιλία με το Θείο. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, The Hellenic Centre, London, 22 May - 20 June 1998 (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1998, αριθ. και εικ. 11, εικ. σ. 83 κ.ε. *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, εικ. σ. 143. *Heaven and Earth. Art of Byzantium from*

το 1984 και, σποραδικά, μέχρι το 1989, αποκάλυψαν τις αρχικές βυζαντινές παραστάσεις⁵.

Η εικόνα έχει διαστάσεις 1,26×0,90×0,04 μ. Είναι ζωγραφημένη σε δύο μακρόστενες, σχεδόν ισοπλατείς, συγκολλημένες σανίδες ξύλου, που διαμορφώνουν σε αμφοτέρως τις όψεις ευρύ ανάγλυφο και λοξότιμητο πλαίσιο. Ο κάμπος των παραστάσεων είναι χρυσός, στα μέρη που σώζεται⁶, η προετοιμασία με γύψωμα σε λινό, λεπτό και πυκνό ύφασμα στην όψη της Παναγίας (Εικ. 2). Σε εκείνη των Τριών Ιεραρχών διαπιστώθηκε μόνο η ύπαρξη του γυψώματος. Η άνω, σε μεγάλο μέρος, και η κάτω πλευρά του πλαισίου στην αθέρανη όψη τονίζονται με πλατιά κόκκινη, ζωηρόχρωμη ταινία από κιννάβαρη. Στο μέσο τής κάτω πλευράς υπάρχει ορθογώνια εγκοπή, για τη στήριξη άλλοτε της εικόνας σε κοντάρι κατά τη λιτάνευσή της (Εικ. 3).

Greek Collections (κατάλογος έκθεσης), επιμ. Α. Drandaki – D. Papanikola-Bakirtzi – Α. Tourta, Αθήνα 2013, αριθ. και εικ. 61 σ. 141 (Κ.-Ph. Kalafati).

⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. και εικ. 90 σ. 270 κ.ε.

⁵ Με τη διεύθυνση του Γ. Σωτηρίου είχαν γίνει το 1956 από τον ζωγράφο και συντηρητή Α. Μαργαριτώφ μικρές δοκιμαστικές επεμβάσεις, αποσπάστηκε το ζωγραφικό στρώμα της κύριας όψης και πιστοποιήθηκε με ακτινογράφιση η ύπαρξη της παλαιότερης παράστασης των Τριών Ιεραρχών. Η μετάθεση του συντηρητή ανέκοψε τη συνέχιση των εργασιών. Πρόσεξα την εντυπωσιακή εικόνα το 1984 κατά έρευνα στην αποθήκη, εν όψει της έκθεσης του Μουσείου για τα εκατόχρονα της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Μαθαίνοντας από την επιμελήτρια Χρ. Μπαλτογιάννη για τις εργασίες του παρελθόντος, όρισα την ολοκλήρωσή τους. Οι σχετικές δυσκολίες παρακάμφθηκαν με πρόσκληση του αείμνηστου Α. Μαργαριτώφ, ο οποίος ανέλαβε το εγχείρημα για την αποκάλυψη της αρχικής παράστασης των Τριών Ιεραρχών. Σε συνεργασία με τη Θ. Παπαγεωργίου και με τη συνδρομή του Στ. Παπαγεωργίου πραγματοποιήθηκε την αποκάλυψη και τη μεταφορά της νεότερης παράστασης σε καινούργιο ξύλινο υπόστρωμα. Ακολούθησαν, με τη συμμετοχή της Α. Σημαντώνη, η στερέωση και ο καθαρισμός των αρχικών παραστάσεων. Η ζωγραφική των Τριών Ιεραρχών διασώθηκε αθέρανη, με τοπικές ζημιές που καλύφθηκαν με υδρόχρωμα, για να μη διακόπτεται η οπτική ενότητα (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών», ΑΔ 41 (1986) [1990], Χρονικά, 5, πίν. 15α και β). Η παράσταση της Παναγίας, κατεστραμμένη στο μεγαλύτερο μέρος, επανατοποθετήθηκε στην εικόνα.

⁶ Το χρυσό στον κάμπο και στις μορφές αποξέσθησε κατά μεγάλο μέρος από τον μεταγενέστερο ζωγράφο των Τριών Ιεραρχών, για την καλύτερη πρόσφυση της νέας προετοιμασίας.



Εικ. 2. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα. Η Παναγία Οδηγήτρια.

Από τα αναφερόμενα στοιχεία τεκμαίρεται η σύγχρονη κατασκευή των δύο όψεων, οι οποίες φιλοτεγήθηκαν κατά πάσα πιθανότητα από τον ίδιο ζωγράφο, καθώς συνδηλώνουν η εξαιρετική ποιότητα της τέχνης και τα συστατικά της γνωρίσματα. Η αμφιπρόσωπη και λιτανευτική εικόνα με το σημαντικό μέγεθος θα πρέπει να είχε θέση στη σειρά των δεσποτικών του τέμπλου.

Η Παναγία στην κύρια όψη κρατεί τον μικρό Χριστό στα δεξιά της (Εικ. 2). Εικονίζεται στον τύπο της

Οδηγήτριας, όπως δείχνουν τα λείψανα από το αριστερό χέρι της στο μέσο του στήθους. Μητέρα και παιδί αντικρίζονται ελαφρά σε αμοιβαία στάση. Η Θεοτόκος στρέφει συμπονετικά το βλέμμα της στον πιστό. Ο Χριστός σε ευθυτενή στάση κρατούσε πιθανώς κλειστό κόκκινο ειλητάριο, όρθιο στο στήθος, καθώς δηλοποιεί το κυλινδρικό σχήμα του.

Η παράσταση σώζεται κατά τα δύο τρίτα περίπου (ύψος 0,86 μ.), με όλο το κάτω μέρος χαμένο. Βρίσκεται σε κακή κατάσταση διατήρησης, με πολλές και

εκτεταμένες φθορές. Η Παναγία είχε μνημειακή παρουσία. Με την ευρεία μορφή της να φθάνει στα άκρα του ζωγραφικού πεδίου, εικονιζόταν αρχικά έως κάτω από την οσφύ. Φορεί πορφυρό, βαθυκάστανο μαφόριο και κυανόχρωμο κεκρύφαλο. Η περιφέρεια στον χρυσό φωτοστέφανό της ορίζεται με λεπτή κόκκινη γραμμή όμοια η περιφέρεια και οι κεραίες, με μονή και διπλή γραμμή, και τα φθαρμένα γράμματα *Ο ΩΝ* στον φωτοστέφανο του Χριστού. Το ίδιο δυνατό κόκκινο που χρωματίζει τις στενές πλευρές του πλαισίου, τις λεπτομέρειες και τα υπολείμματα επιγραφών στην παράσταση, έχει το σημείον που φορεί το παιδί στον δεξιό ώμο του, με αναγύρισμα στον ανοικτό λαϊμό. Επάνω υπάρχει η βραχυγραφία του ονόματος *IC XC* και ψηλότερα η δυσανάγνωστη επωνυμία της Θεοτόκου.

Οι Τρεις Ιεράρχες στη δεύτερη όψη εικονίζονται ολόσωμοι σε παράταξη κατά μέτωπο (Εικ. 3-6, 9, 10). Οι ζημίες της ζωγραφικής είναι σχετικά λίγες. Από αριστερά ίστανται *Ο ΑΓΙΟ[C] ΓΡΗΓΟΡΙΟ/C*, *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο / ΧΡΥ[COCTOMOC]* και *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑC[ΙΛ]ΕΙΟΣ*. Οι επιγραφές του ονόματος ζυγίζονται με μικρά κόκκινα γράμματα, σε ευθεία αριστερά και δεξιά από τον χρυσό και τονισμένο με κόκκινο στη χαρακτή περιφέρεια φωτοστέφανο των αγίων, στον περιορισμένο ελεύθερο χώρο στην κορυφή της εικόνας, την οποία επίσης οι μορφές τους πληρούν σε όλο το εύρος. Σε άνετη στάση, με αναπαυόμενο το ένα σκέλος, οι άγιοι συνδέονται μεταξύ τους οι ακραίοι στρέφονται ανεπαίσθητα προς την κεντρική μορφή του Χρυσοστόμου, που την επικαλύπτουν ελαφρά στο μέσο του σώματος. Φορούν στιχάριο, απλό φελόνιο και ωμοφόριο, επιτραχήλιο, στρογγυλό επιγονάτιο και επιμάνικα λιθοκόσμητα και χρυσοστολισμένα με λεπτά κεντήματα. Αριστερά τους στο στήθος κρατούν κλειστό βιβλίο με λιθοκόσμητη στάχωση και κόκκινα δεσμάτα, ο Γρηγόριος και ο Βασίλειος με το χέρι καλυμμένο από το φελόνιο και το ωμοφόριο, και με ακάλυπτο ο Χρυσόστομος με το ευαγγέλιο σε όρθια και ο Βασίλειος σε πλαγιαστή θέση. Το δεξιό χέρι των αγίων, σε σχηματισμό ευλογίας μπροστά, αποτελεί επίσης με την παραλλάσσουσα θέση του στοιχείο διαφοροποίησης των μορφών, καθώς όμοια τα χρώματα στα άμφια και τα κρυπτογράμματα στους σταυρούς του ωμοφορίου τους.

Οι ακραίοι ιεράρχες φορούν κυανό στιχάριο, ο Γρηγόριος σε λίγο ανοικτότερο χρώμα, και ο Ιωάννης

πορφυρό· ο Γρηγόριος και ο Χρυσόστομος ροδόχρωμο φελόνιο σε διαφέρουσες ανοικτές αποχρώσεις και ο Βασίλειος λαδοπράσινο. Ο ασυνήθιστος συνδυασμός του πράσινου με το κυανό στα άμφια του Βασιλείου σημειώνεται επίσης στην ένδυση των μορφών σε εξαίρετες άλλες εικόνες από τις αρχές του 14ου αιώνα, του αρχαγγέλου Γαβριήλ στη μονή Βατοπεδίου⁷ και της Σύναξης των αποστόλων στη Μόσχα⁸. Το λευκό ωμοφόριο χρωματίζεται ελαφρά με διαδοχικές αποχρώσεις ιώδους, φαιογάλανου και ρόδινου, οι σταυροί και οι διπλές οριζόντιες ταινίες στα άκρα του (ποταμοί) έχουν βαθυπόρφυρο, και του Χρυσοστόμου μελανό χρώμα. Με ωχροκάστανο αποδίδονται τα λοιπά, κατάκοσμα με χρυσογραφίες, μεγάλους πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια σε γεωμετρική διάταξη, χρυσίζοντα άμφια και το ευαγγέλιο. Τα υποδήματα των αγίων είναι πορφυρά⁹.

Σημαντικό στοιχείο και δείγμα θεολογικής εμβάθυνσης που χαρακτηρίζει την επιβλητική παρουσία των τριών πατέρων της Εκκλησίας ως συνοδών της Οδηγήτριας στην εικόνα, συνιστούν οι μικροί χρυσοί σταυροί με τα χρυσά κρυπτογράμματα σε προέκταση των κεραιών τους, που αναλάμπουν στο σκοτεινόχρωμο εσωτερικό των σταυρών του ωμοφορίου, όπου εγγράφονται. Πολλές από τις κρυπτογραφημένες ρήσεις, αναφερόμενες στον Χριστό, στο ζωηφόρο Πάθος και στο νικοποϊό σύμβολο του σταυρού, δεν σώζονται ακέραιες. Στον Γρηγορίου διαβάζονται αριστερά *Τ(όπος) Κ(ρανίου) Π(αράδεισος) Π(έγωνα) και δεξιά Ι(ησοῦ)C Χ(ριστό)C ΝΙ ΚΑ* (Εικ. 4)· στον Χρυσοστόμου *С Φ[.] [.] Φ[ώς] Χ(ριστοῦ) Φ(αίνει) Π(άσι) και στον σταυρό χαμηλά Ξυ ΛΟΝ Π[.]* (Εικ. 5)· στον Βασιλείου *Ε Ν [.] Κ και Έ(λένη) Ε(ῦρεν) Έ(λέους) Έ(ρεισμα)* (Εικ. 6).

⁷ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητὲς εἰκόνες», *Τετὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Παράδοση – Ἱστορία – Τέχνη*, Β', Ἅγιον Ὄρος 1996, 379 κ.ε., εικ. 320, 321. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Βυζαντινὲς εἰκόνες», Ε. Ν. Τσιγαρίδας – Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Ιερά Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Βυζαντινὲς εἰκόνες και επενδύσεις*, Ἅγιον Ὄρος 2006, 114 κ.ε., αριθ. 18, εικ. 86.

⁸ *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (κατάλογος ἐκθεσης), επιμ. Η. C. Evans, Νέα Υόρκη 2004, αριθ. και εικ. 109 σ. 189 κ.ε. (V. N. Marinis).

⁹ Για τα άριστα επεξεργασμένα χρώματα της εικόνας ενδέχεται, όπως εκτιμήθηκε στο εργαστήριο του Μουσείου, να έχουν χρησιμοποιηθεί και άλλα, εκτός του χρυσού, πολύτιμα υλικά, *lapis lazuli* και πορφύρα. Εκκρεμεί η ανάλυση των χρωμάτων.



Εικ. 3. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα. Οι Τρεις Ιεράρχες.



Εικ. 4. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (λεπτομέρεια της Εικ. 3).



Εικ. 5. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (λεπτομέρεια της Εικ. 3).

Τα κρυπτογράμματα, με ποικίλες ρήσεις, που διαχρονικά πλαισιώνουν τον σταυρό σε πολλά έργα με φυλακτήριο και αποτροπαϊκό χαρακτήρα¹⁰, δεν είναι συνήθη στους σταυρούς ωμοφορίου ιεραρχών. Αυτά σημειώνονται αποκλειστικά κατά τους χρόνους των Παλαιολόγων σε μερικές εικόνες που εντοπίζονται κυρίως στα μοναστήρια του Αγίου Όρους και αραιά στις τοιχογραφίες της Μακεδονίας και της Σερβίας. Επισημαίνονται, συγκεκριμένα, σε δύο εικόνες του αγίου Νικολάου στις μονές Κουτλουμουσίου και Μεγίστης Λαύρας από τα τέλη του 13ου αιώνα¹¹, σε εικόνα

των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βατοπεδίου¹² και στην παράσταση του αγίου Νικολάου στην αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Τριχερούσας στο Χελανδάρι, του 14ου αιώνα¹³, καθώς και σε εικόνα του Νικολάου στην Καστοριά, από τις αρχές του 15ου αιώνα¹⁴. Στην εικόνα των Τριών Ιεραρχών στο Βατοπέδι, η οποία σχετίζεται στην απόδοσή της με την παλαιότερη παράσταση

¹⁰ Βλ. G. Babić, «Les crois à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles», *Byzance et les Slaves, Mélanges Ivan Dužev*, Παρίσι 1979, 1 κ.ε. Ch. Walter, «IC XC NI KA, The apotropaic function of the victorious Cross», *REB* 55 (1997), 193 κ.ε. Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οί τοιχογραφίες τών ναών του κάστρου*, Αθήνα, 2001, 112 κ.ε. σημ. 38.

¹¹ E. N. Τσιγαρίδας, «Φορητές Εικόνες στη Μακεδονία και το

Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΑ΄* (2000), 141 κ.ε., εικ. 23, 24.

¹² Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 7), 393, εικ. 330. Τσιγαρίδας, «Βυζαντινές εικόνες», ό.π. (υποσημ. 7), 160 κ.ε., αριθ. 33, εικ. 120-123. Η εικόνα αποδίδεται σε ζωγράφο της Θεσσαλονίκης και τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.

¹³ Babić, «Les crois à cryptogrammes», ό.π. (υποσημ. 10), 9. D. Talbot-Rice, *Art of the Byzantine Era*, Λονδίνο 1963, 218, εικ. 199.

¹⁴ I. Sissiou, «Two unpublished icons of the Kastoria school», *Zograf* 31 (2006-2007), 192, εικ. 10.



Εικ. 6. Ο άγιος Βασίλειος (λεπτομέρεια της Εικ. 3).

του Βυζαντινού Μουσείου¹⁵, επαναλαμβάνεται στους σταυρούς του ωμοφορίου των αγίων η ρήση *Φ(ως) Χ(ριστού) Φ(αίνει) Π(ᾶσι)*. Τα κρυπτογράμματα περιποιούν επίσης τιμή σε σημαντικούς ιεράρχες που εικονίζονται σε τοιχογραφίες ναών του 14ου και του 15ου αιώνα. Ανευρίσκονται σποραδικά στους Αγίους Αποστόλους του Ρεέ και του Lespono¹⁶, στους Ταξιάρχες της Μητροπόλεως¹⁷ και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη της Καστοριάς¹⁸, στο καθολικό της μονής Χελανδαρίου¹⁹ και σε τρεις εκκλησίες στην περιοχή

¹⁵ Πρβλ. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 12).

¹⁶ Babić, «Les croix à cryptogrammes», ό.π. (υποσημ. 10), 9, εικ. 2. R. Ljubinković, *The Church of the Apostles in the Patriarchate of Peć*, Βελιγράδι 1964, εικ. 34.

¹⁷ Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, Ι. Βυζαντινά τοιχογραφία. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 134β, 136α.

¹⁸ Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 145β.

¹⁹ V. J. Djurić, «Fresques médiévales à Chilandar, Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos», *Actes du XIIe Congrès*

της Αχρίδας, την Κοίμηση στο Velestovo και αργότερα στην Ανάληψη του Lescoec και στον ναό της μονής Matka²⁰.

Ενδιαφέρον άλλο στοιχείο στα άμφια των Τριών Ιεραρχών αποτελεί το στρογγυλό επιγονάτιο που φορούν (Εικ. 3, 10). Το καμπυλόγραμμο, αντί του κανονικού σε σχήμα ρόμβου, επιγονάτιο επισημαίνεται ακόμη σπανιότερα και πάλι κατά την παλαιολόγεια περίοδο σε τοιχογραφίες της Μακεδονίας και της Σερβίας από τον ύστερο 13ο και τον 14ο αιώνα. Το φορούν ιεράρχες στον ναό του Πρωτάτου²¹ και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο της Θεσσαλονίκης²², στον Άγιο Αχίλλειο του Arilje²³, στον Παντοκράτορα της Dečani²⁴ και στον Άγιο Ανδρέα της Treska²⁵.

Η παράσταση των Τριών Ιεραρχών, η παλαιότερη σε φορητή εικόνα, με τα σημερινά δεδομένα, είναι και η μοναδική γνωστή σε αμφιπρόσωπη εικόνα. Η επιλογή των αγίων, ειδικότερα σε συσχέτιση με την Παναγία στην κύρια όψη, θέτει ορισμένα ζητήματα. Αυτά αφορούν στην εικονολογική συνάφεια, κατά συνέπεια στη σύνδεση των δύο παραστάσεων σε επίπεδο θεολογικής ερμηνείας· αφορούν επίσης στο πρόσωπο του αναθέτη, ίσως, της εικόνας και στο όνομα του ναού που τη δέχθηκε.

Η απεικόνιση του Γρηγορίου του Θεολόγου, του Ιωάννη του Χρυσοστόμου και του Μεγάλου Βασιλείου σε τοπική συνάφεια με τη Θεοτόκο σημειώνεται πρωτίστως στην εικονογράφηση του βήματος των ναών. Οι τρεις μεγάλοι πατέρες του 4ου αιώνα, συγγραφείς της θείας Λειτουργίας και διδάσκαλοι της οικουμένης,

International d'Études Byzantines, Ochride 1961, III, Βελιγράδι 1964, 59 κ.ε., εικ. 58.

²⁰ G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι 1980, εικ. 33, 65, 107.

²¹ S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle και Λονδίνο 1999, εικ. 45.

²² Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στην Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008, εικ. 25, 33, 37.

²³ S. Petković, *Arilje*, Βελιγράδι 1965, εικ. 5.

²⁴ Χ. Κωνσταντινίδη, *Ό Μελισμός. Οί συλλειτουργούντες ιεράρχες και οί άγγελιο-διάκονοι μπροστά στην άγια τράπεζα με τὰ τίμια δώρα ή τόν εύχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, πίν. XLIII, εικ. 155.

²⁵ Κωνσταντινίδη, ό.π., εικ. 226.

κρατούν κατά κανόνα την κεντρική θέση των λειτουργιών στον ημικύλινδρο της αψίδας του ιερού²⁶ μαζί με άλλους σημαντικούς ιεράρχες, πριν ακόμη και ιδίως μετά τον 11ο αιώνα, αφότου καθιερώθηκε η κοινή εορτή τους (30 Ιανουαρίου)²⁷. Αυτοί «τῆς Ἐκκλησίας τὰ μεγάλα προπύργια», «οἱ μετὰ τοὺς δώδεκα τρεῖς ἀπόστολοι», «κῆρυκες τῆς Ὁρθοδοξίας» και «σύλλοι τῆς Ἐκκλησίας», καθώς υμνοῦνται στην εορτή τους²⁸, αναπέμπουν ευχές και δεήσεις στη Θεοτόκο, εικόνα της Ενσάρκωσης και συμβολική της Εκκλησίας μορφή, η οποία υπέρκειται στο τεταρτοσφαιρίο της αψίδας.

Με ανάλογη σχέση και νόημα, σε δίζωνες μικρογραφίες που κοσμούν την προμετωπίδα στα κωνσταντινουπολίτικα ψαλτήρια του Dumbarton Oaks (κώδ. 3, πρώην Παντοκράτορος 49)²⁹ και του Βερολίνου (κώδ. 3807)³⁰, του 11ου αιώνα, οι ἅγιοι Γρηγόριος, Βασίλειος και Ἰωάννης ο Χρυσόστομος, αντίστοιχα ο Νικόλαος –στη θέση του Γρηγορίου–, ο Βασίλειος και ο Χρυσόστομος, παρίστανται κάτω από την Παναγία, ωσάν κατά μεταφορά από την εικονογράφηση του Ιερού των εκκλησιών. Σε δύο μικρογραφίες, εξάλλου, του 12ου αιώνα σε ψαλτήριο της μονῆς Βατοπεδίου (κώδ. 762)³¹ εικονίζονται η Παναγία με τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ (φ. 17α) και σε απώτερο σημείο οι Τρεις Ἱεράρχες (φ. 88β). Με τον θαυματουργό Νικόλαο, επίσης, οι Τρεις Ἱεράρχες συνοδεύουν τη Θεοτόκο σε σταυρό της παλαιότερης, του 9ου αιώνα, λειψανοθήκης της Pliska³². Στις

προαναφερόμενες παραστάσεις, πλην της λειψανοθήκης της Pliska, η Παναγία εικονίζεται δεξιοκρατούσα στον τύπο της Ελεούσας ή της Οδηγήτριας. Τέλος, σε στενότερη σχέση με την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, την οικεία θέση ακολουθῶν της Θεοτόκου κρατούν επιλεκτικά αυτοί και ἄλλοι ιεράρχες μικρογραφημένοι στις μακρές πλευρές του πλαισίου σε τρεις εικόνες της Παναγίας, του ναού της Επισκοπῆς στη Θήρα³³, του Μουσείου Μπενάκη στην Αθήνα³⁴ και της αμφιπρόσωπης με τη Σταύρωση της μονῆς Φιλοθέου στο Ἅγιον Ὄρος (Εικ. 7)³⁵, ἀπό τους χρόνους γύρω στο 1200 ἕως τον 14ο αἰώνα.

Στην περίπτωση, ειδικότερα, της μεγάλης αμφιπρόσωπης και λιτανευτικής εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου η προτίμηση στους Τρεις Ἱεράρχες, οι οποίοι συνοδεύουν με επιβολή παρουσίας την Παναγία Οδηγήτρια, είναι πολύ πιθανό ότι σχετίζεται επίσης με την αναθέριμανση κατά τον 14ο αἰώνα της τιμῆς που αποδιδόταν στο πρόσωπό τους, καθώς μαρτυροῦν οι πηγές³⁶. Παράλληλα με τις γραπτές μαρτυρίες, την ιδιαίτερη θέση των τριῶν μεγάλων πατέρων στη λειτουργική ζωὴ της Εκκλησίας και στην πρόκριση των πιστῶν υποδηλώνει η παράστασή τους στις εὐαριθμεις εικόνες οι οποίες υπάρχουν ἀπὸ αὐτὴν την εποχὴ. Πρόκειται, συγκεκριμένα, εκτὸς ἀπὸ την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, για τη μικρὴ ψηφιδωτὴ εικόνα του Μουσείου Ερμιτάζ στην Ἁγία Πετρούπολη, ἀπὸ τον πρώιμο 14ο

²⁶ Για τη θέση των Τριῶν Ἱεραρχῶν στην αψίδα, βλ. Α. Μαντάς, *Το εικονογραφικὸ πρόγραμμα του ιεροῦ βήματος των μεσοβυζαντινῶν ναῶν της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001, 152 κ.ε., 159, 226. Κωνσταντινίδη, ὅ.π. (υποσημ. 24), 137 κ.ε.

²⁷ Κωνσταντινίδη, ὅ.π. (υποσημ. 24), 137 κ.ε.

²⁸ Βλ. *Μηναῖον Ἰανουαρίου*.

²⁹ S. Der Nersessian, «A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks», *DOP* 19 (1965), 156, 167, εικ. 2.

³⁰ Der Nersessian, ὅ.π., 167. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Τορίνο 1967, 191, εικ. 238.

³¹ Der Nersessian, ὅ.π. (υποσημ. 30), 167, εικ. 56, 57. Π. Κ. Χρήστου – Χρ. Μαυροπούλου-Γιοιούμη – Σ. Ν. Καδᾶς – Αικ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, *Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*. Σειρὰ Α'. *Εικονογραφημένα χειρόγραφα, παραστάσεις – ἐπίτιτλα – ἀρχικὰ γράμματα*, Δ', Αθήνα 1991, 296, 297, εικ. 214 και 216 σ. 120.

³² A. Cutler – J.-M. Spiesser, *Byzance médiévale 700-1204*, Παρίσι 1996, 24, εικ. 9. *Byzantium 330-1453* (κατάλογος ἐκθεσης), επιμ. R. Cormack – M. Vassilaki, Λονδίνο 2008, 391, αριθ. 53 (K. Melamed). Αξιοσημείωτο είναι και το μικρὸ τρίπτυχο του Victoria and Albert Museum στο Λονδίνο, ὅπου την ἐνθρονή

Παναγία βρεφοκρατούσα στο κέντρο παραστέκουν οι ἅγιοι Γρηγόριος ο Θεολόγος και Ἰωάννης ο Χρυσόστομος στα πλάγια φύλλα [*Byzantium, Faith and Power*, ὅ.π. (υποσημ. 8), αριθ. και εικ. 304, σ. 500 κ.ε. (M. Georgoroulou)].

³³ Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεῖα Κυκλάδων», *ΑΔ* 30 (1975) [1983], Β'1 – Χρονικά, 336, πίν. 242α-β, 244α-β. Ν. Chatzidakis, «A Byzantine icon of the *deixiokratousa* Hodegetria from Crete at the Benaki Museum», M. Vassilaki (επιμ.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot – Burlington, VT 2004, 343 κ.ε.

³⁴ Chatzidakis, ὅ.π. (υποσημ. 33), 342 κ.ε., πίν. 23, εικ. 27.1, 2, 6-8.

³⁵ Ἱερά Μονὴ Φιλοθέου, *Διήγησις περὶ τῆς ἁγίας καὶ θαυματουργοῦ εἰκόνης τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου τῆς Γλυκοφιλοῦσης τῆς εὐρισκομένης ἐν τῇ Ἱερᾷ ἡμῶν Μονῇ τοῦ Φιλοθέου*, Ἅγιον Ὄρος 1990, 28 κ.ε., εικ. σ. 27, 32, 33, 42. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Η χρονολόγηση των τοιχογραφιῶν του ναοῦ του Ἁγίου Ἀλυπίου Καστοριάς», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 654, πίν. 355.

³⁶ Βλ. *σχετικά*, Ρ. Ετζεόγλου – Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Το παρεκκλήσιο των Τριῶν Ἱεραρχῶν στον ναὸ της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά», *36ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα 2016)*, 53.



Εικ. 7. Άγιον Όρος, μονή Φιλοθέου. Αμφιπρόσωπη εικόνα Παναγίας και Σταύρωσης. Η Παναγία.

αιώνα, όπου παριστάνονται ημίσωμοι οι Τρεις Ιεράρχες με τέταρτο στη χορεία τους τον άγιο Νικόλαο³⁷, για εκείνη της μονής Βατοπεδίου³⁸ και για μία εικόνα από τον ναό της Παναγίας της Χρυσαιλιωτίσσας στη Λευκωσία³⁹. Σε αυτές μπορούν να προστεθούν οι μικρογραφημένες παραστάσεις τους στις εικόνες του Μουσείου Μπενάκη και της μονής Φιλοθέου, πιθανότατα και σε χαμένη εικόνα που τμήμα της φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο (Εικ. 8)⁴⁰. Οι εικόνες πληθύνονται από τον 15ο αιώνα και ιδίως κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους. Πρέπει, τέλος, να σημειωθεί και η ιστορία περί το 1366 των Τριών Ιεραρχών με τον τύπο των ισταμένων κατά μέτωπο αγίων στο παρεκκλήσιο της μονής Βροντοχίου στον Μυστρά⁴¹.

Από συναφή άποψη, το μέγεθος και η εικονολογική σύνθεση, η άριστη τέχνη, τα επί μέρους εικονογραφικά γνωρίσματα, όπως των κρυπτογραμμάτων στους σταυρούς του ωμοφορίου των ιεραρχών, και η λειτουργική χρήση της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου προσάγουν μερικά, επιπλέον, στοιχεία που αφορούν στο πρόσωπο του αναθέτη ή του κτήτορα του ναού τον οποίο αυτή εκόσμησε. Από τα συστατικά του έργου διαφαίνεται, θα λέγαμε, η προσωπικότητα ευπαιδευτου ιερωμένου, μάλλον, παρά κοσμικού, με σημαίνουσα θεολογική κατάρτιση, με ανθρωπιστική μόρφωση και αισθητική αγωγή, κατά πάσα πιθανότητα υψηλόβαθμου στην εκκλησιαστική ιεραρχία.

Τελευταίο, ανεξακρίβωτο, ζήτημα αποτελεί η αφιέρωση στην Παναγία ή στους Τρεις Ιεράρχες του ναού

στον οποίο ανήκε η εικόνα –πράγμα πιθανό και στις δύο περιπτώσεις. Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι, σε αντίθεση με τα πολυάριθμα ιερά της Θεοτόκου, πολύ λίγοι ναοί τιμήθηκαν, σύμφωνα με τα σωζόμενα στοιχεία, στη μνήμη των Τριών Ιεραρχών. Εκκλησία με το όνομά τους μαρτυρείται στα τέλη του 13ου ή στις αρχές του 14ου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, κοντά στη μονή της Παναχράντου⁴², και μονή τους τον 14ο αιώνα στην Κρήτη⁴³. Στον Μυστρά υφίσταται το προαναφερόμενο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στον ναό της Οδηγήτριας. Στην Άρτα προστέθηκαν περί το 1300 στον ναό του Αγίου Βασιλείου δύο πλευρικά παρεκκλήσια αφιερωμένα το νότιο στον Άγιο Γρηγόριο και το βόρειο στον Ιωάννη τον Χρυσόστομο⁴⁴. Λίγοι, σωζόμενοι ή όχι, ναοί τους και παρεκκλήσια αναφέρονται επίσης από τους μεταβυζαντινούς χρόνους, στις μονές Παντοκράτορος και Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος⁴⁵, στη μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων⁴⁶, στην

⁴² R. Janin, *La géographie ecclesiastique de l'Empire byzantin*, Première partie, *Le Siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique*, III. *Les églises et les monastères*, Παρίσι 1969, 215, 258. Σημειώνεται, επίσης, η τέλεση της εορτής των Τριών Ιεραρχών στην Αγία Σοφία (Janin, ό.π., 468). Η παράστασή τους αναφέρεται ότι κοσμούσε τον ναό στη μονή της Θεοτόκου της Πηγής (Janin, ό.π., 227).

⁴³ Μ. Γ. Ανδριανάκης – Κ. Γιαπιτσόγλου, *Χριστιανικά μνημεία της Κρήτης*, Ηράκλειο 2012, 135.

⁴⁴ Κ. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των ύστεροβυζαντινών μνημείων της Βορειοδυτικής Ελλάδος*, Καβάλα 1988, 86, εικ. 5, 6, 67. Β. Ν. Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της*, Αθήνα 2002, 125, 128, εικ. 145, 149. Ας σημειωθεί ότι στη Θεσσαλονίκη δεν μνημονεύεται η ύπαρξη ιερού των Τριών Ιεραρχών – βλ. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins (Bithynie, Hellespont, Latros, Galésios, Trébisonde, Athènes, Thessalonique)*, Παρίσι 1975, 341 κ.ε., 454 κ.ε. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη (επιμ.), *Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1985, 19 κ.ε.

⁴⁵ Ν. Τουτός – Γ. Φουστέρης, *Εύρετήριο των μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος-17ος αιώνας*, Αθήνα 2010, 329, 8.3. Χρ. Πατρινέλλης, «Η ιστορία της Ι. Μονής Σταυρονικήτα», Χρ. Πατρινέλλης – Α. Καρακατσάνη – Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα. Ιστορία – Εικόνες – Χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974, 36, 38.

⁴⁶ Ε. Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, 29 κ.ε.

³⁷ *Byzantium, Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. και εικ. 134, σ. 225 κ.ε. (Y. Piatnitski).

³⁸ Βλ. ό.π. υποσημ. 12.

³⁹ Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 67, εικ. 48. Οι ιεράρχες έχουν την ίδια με της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου διάταξη και όμοια οι ακραίοι Γρηγόριος και Βασίλειος επικαλύπτουν λίγο την κεντρική μορφή του Χρυσοστόμου.

⁴⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. και εικ. 12, σ. 52 κ.ε. Βλ., επίσης, μία εικόνα του Μουσείου Ερμιτάζ με τη Θεοτόκο Ελεούσα και αγίους στην περιφέρεια, στους οποίους περιλαμβάνονται ο Γρηγόριος αριστερά, ο Χρυσόστομος και ο Βασίλειος δεξιά [A. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Λένινγκραντ 1977, 324, αριθ. 276. Lazarev, *Storia*, ό.π. (υποσημ. 30), 375, εικ. 528].

⁴¹ Ετζέογλου – Καζανάκη-Λάππα, «Το παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών», ό.π. (υποσημ. 36), 53. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στις συναδέλφους για την ευγενική παραχώρηση φωτογραφιών από την αδημοσίευτη τοιχογραφία.



Εικ. 8. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Τμήμα εικόνας. Οι ιεράρχες Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος και Νικόλαος.

Κρήτη⁴⁷, στη Ζάκυνθο⁴⁸ και στη Στεμνίτσα⁴⁹, και στους Τρεις Ιεράρχες είναι αφιερωμένη από το 1798 η πρόθεση στον πατριαρχικό ναό της Κωνσταντινούπολης⁵⁰.

Επισημάνθηκαν στα προηγούμενα ορισμένα εικονογραφικά συστατικά της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου, συγκεκριμένα τα κρυπτογράμματα στους σταυρούς του ωμοφορίου και το καμπυλόγραμμο επιγονάτιο των ιεραρχών. Πρόκειται για στοιχεία που εντοπίζονται, εξ όσων είναι γνωστό, σε εικόνες και τοιχογραφίες από τον ύστερο 13ο έως τις αρχές του 15ου αιώνα στο Άγιον Όρος, όπου πολλά από τα πρωιμότερα δείγματα, στη Θεσσαλονίκη, στην Καστοριά και στη Σερβία.

Σε σχέση με αυτά και παράλληλα με την προέλευση του έργου, αξιοσημείωτη είναι επίσης η συνάρτηση της εικόνας των Τριών Ιεραρχών στο Βατοπέδι, που έχει αποδοθεί σε ζωγράφο της Θεσσαλονίκης, με το πρότυπο

της αμφιπρόσωπης εικόνας⁵¹, όπως και η πιθανή επιζωγράφηση στη μακεδονική μεγαλόπολη της παράστασης του 18ου αιώνα στη δεύτερη όψη της (Εικ. 1). Οι ενδείξεις θα μπορούσαν να υποστηρίξουν την άποψη για τη δημιουργία είτε για τη μακροαίωνα θέση της εικόνας στη Θεσσαλονίκη, ενώ η τέχνη, η πνοή και το ήθος των παριστανομένων προσώπων συντάσσονται με την υψηλή ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης.

Η Παναγία Οδηγήτρια στην πρόσθια όψη εικονίζεται δεξιοκρατούσα, όπως αυτόν τον καιρό η ψηφιδωτή Χώρα του Αχωρήτου, με παραλλάσσοντα τύπο, στη μονή του Χριστού της Χώρας⁵² και, υστερότερα, η Τριχερούσα στην αμφιπρόσωπη εικόνα της μονής Χελανδαρίου⁵³. Από τα λίγα που σώζονται, εμφανίζεται η τυπολογική συγγένεια της παράστασης ιδίως με την αριστεροκρατούσα Οδηγήτρια σε δύο εικόνες από τις αρχές του 14ου αιώνα, της αμφιπρόσωπης Ψυχοσώστρας με τον Ευαγγελισμό από την Περίβλεπτο της Αχρίδας⁵⁴

⁴⁷ Ανδριανάκης – Γιαπιτσόγλου, ό.π. (υποσημ. 43), 139.

⁴⁸ Το όνομά τους έφερε η οικοδομημένη το 1664 εκκλησία της Αγίας Αικατερίνης του Σινά στους Κήπους «έπονομαζομένη οί Τρεις Ιεράρχηδες, Νέα Ιερουσαλήμ τού σ. σαβογια» ευκατάστατου πρόσφυγα της Κρήτης Λ. Χ. Ζώης, Ναός και μονή εν Ζακύνθω, Μετόχιον τής εν τῷ Ἁγίῳ Ὁρει τού Σινᾶ μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, *ΚρητΧρον Θ'* (1955), 512. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, αριθ. 12, σ. 78.

⁴⁹ Μ. Γκητάκος, *Τὰ χριστιανικὰ μνημεῖα τῆς Στεμνίτσας Γορτυνίας*, Αθήνα 1959, 86 κ.ε.

⁵⁰ Α. Παλιούρας, «Ο πατριαρχικός ναός και ὁ οἶκος», Α. Παλιούρας (επιμ.), *Τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο. Ἡ μεγάλη τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησία*, Αθήνα 1989, 69, 71.

⁵¹ Βλ. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 12). Τη σχέση τους προσδιορίζουν εν μέρει οι φυσιογνωμικοί τύποι και οι λιγνές μορφές, κυρίως δε τα ακόσμητα φελόνια, τα κρυπτογράμματα στους σταυρούς των ωμοφορίων των ιεραρχών και η ομοιότροπη αναδίπλωση του ωμοφορίου από το χέρι του αγίου Βασιλείου.

⁵² Ρ. Α. Underwood, *The Kariye Djami, 2. The Mosaics*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 329, 330.

⁵³ D. Bogdanović, – V. J. Djurić – D. Medaković, *Chilandar on the Holy Mountain*, Βελιγράδι 1978, εικ. 93.

⁵⁴ *Byzantium. Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. και εικ. 99 σ. 179 (Μ. Georgiewski). Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. και εικ. 75-76 σ. 208.



Εικ. 9. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα. Η Παναγία Οδηγήτρια (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

και της Ελεούσας στο Χελανδάρι⁵⁵. Κοινά τους γνωρίσματα είναι η στάση της Θεοτόκου που κλίνει ελαφρά με στοργή την κεφαλή προς τον μονογενή της, καθώς η Ψυχοσώστρια, και απευθύνεται με βαθύ βλέμμα προς τον πιστό, η απέχουσα θέση του στηριγμένου στο χέρι της παιδιού, όπως και στην παράσταση της Χώρας του Αχωρήτου, και η αμοιβαία προς τη μητέρα στροφή του. Τα καθαρά χαρακτηριστικά, τα ανοικτόχρωμα αμυγδαλωτά μάτια της Παναγίας και το ζωηρό, όσο φαίνεται, εκδηλωτικό πρόσωπο του μικρού Χριστού,

με μεγάλα μάτια, κοντή μύτη και γεμάτα χείλη, είναι, σε σύγκριση, πλησιέστερα στις μορφές της Ψυχοσώστριας. Ο μακρὺς και δυνατός λαϊμός του παιδιού προσομοιάζει στην ιδιάζουσα γραμμή του με του Χριστού της Ανάστασης στην ψηφιδωτή διακόσμηση των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης⁵⁶. Σε άλλη λεπτομέρεια, ο κεκρῦφαλος της Παναγίας, που κοσμεῖται με πυκνές

⁵⁵ Bogdanović κ.ά., *Chilandar*, ό.π. (υποσημ. 53), 86, εικ. 71. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 54), αριθ. και εικ. 99 σ. 214.

⁵⁶ Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Baden-Baden 1986, 74, εικ. 9 (με άλλα δείγματα, κυρίως από τη μονή της Χώρας). Ν. Χατζηδάκη, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, εικ. 208 σ. 223.

γραμμές σε κάθετη διάταξη και αναδιπλώνεται στο μέτωπο, έχει το ανάλογο, για παράδειγμα, στην εικόνα της Ελεούσας και αργότερα στον σχηματικότερο, με τριπλή αναδίπλωση, κεφαλόδεσμο της Παναγίας Αβραμιώτισσας στο Χελανδάρι⁵⁷.

Το πλάσιμο των μορφών είναι ίδιο με των ιεραρχών στη δεύτερη όψη, πυκνό, σταθερό και στις χρωματικές διαβαθμίσεις του μαλακό και διάφανο. Τα περιγράμματα και τα χαρακτηριστικά των προσώπων γράφονται με καστανό. Τα σαρκώματα είναι σταρόχρωμα, με πλατιές πινελιές στα φωτιζόμενα μέρη και με λίγο ρόδινο στις παρειές, και το στόμα του παιδιού κόκκινο. Οι σκιές, περιορισμένες στα άκρα και πυκνότερες γύρω από τα μάτια της Παναγίας, έχουν καστανό και απαλό λαδοπράσινο χρώμα.

Οι Τρεις Ιεράρχες αποδίδονται με τον παγιωμένο φυσιογνωμικό τύπο⁵⁸. Η διάταξή τους, που ποικίλλει στα διάφορα έργα⁵⁹, παραπέμπει σε εικόνα στεατίτη του 11ου αιώνα στο Μουσείο Ερμιτάζ⁶⁰. Με αυτή τη σειρά, όπως συχνά στους μετά την άλωση χρόνους⁶¹,

παριστάνονται επίσης στην εικόνα των Τριών Ιεραρχών της Κύπρου⁶² και οι σωζόμενοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Γρηγόριος, στο τμήμα από το πλαίσιο χαμένης εικόνας στο Βυζαντινό Μουσείο (Εικ. 8).

Την παρουσία των Τριών Ιεραρχών εξισώνουν η κατά παράταξη ακολουθία και η κατά πρόσωπο στάση, τα ομοιώτυπα και στη γενική διευθέτησή τους ομοιότροπα άμφια. Το στιχάριο διαμορφώνεται με ευθύγραμμες, κάθετες και διαγώνιες, και στα πόδια με θλαστές στην παρυφή τους πτυχές, το φελόνιο τυλίγεται στα χέρια ψηλά με μαλακές ή σφικτές γωνιώδεις πτυχώσεις και κατέρχεται με μακριές αδρές καμπύλες μπροστά. Το ωμοφόριο καλύπτει με καμπύλη αναδίπλωση το χέρι που στηρίζει το, ίδιο στη στάχωσή του, βιβλίο και αναγυρίζοντας καταλήγει όμοια με το άκρο του προς τα έσω, το κροσσωτό επιτραχήλιο και το επιγονάτιο αποδίδονται πανομοιότυπα. Ανάλογα προσδιορίζεται η ισότιμη θέση των Χρυσοστόμου, Βασιλείου και Γρηγορίου στη χορεία των κατά μέτωπο ισταμένων ιεραρχών της αφίδας στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας⁶³. Στην τοιχογραφία φορούν στιχάριο με ποταμούς, πολυσταύριο φελόνιο και ωμοφόριο που καλύπτει το χέρι και φέρεται ομοιόμορφα προς τα έξω.

Καθώς στην τοιχογραφία της Κωνσταντινούπολης και σε παλαιότερες παραστάσεις⁶⁴, ο Γρηγόριος αποδίδεται, σύμφωνα με τις περιγραφές, σχετικά βραχύσωμος και ο Βασίλειος ψηλότερος⁶⁵, ενώ η ισοτιμία

⁵⁷ Bogdanović κ.ά., *Chilandar*, ό.π. (υποσημ. 53), εικ. 93.

⁵⁸ Βλ. Μ. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου», *ΕΕΒΣ* ΙΔ' (1938), 412 κ.ε. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς Τέχνης*, Αγία Πετρούπολη 1909, 154, 267, 291. Ν. Β. Δρανδάκης, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, Ἰωάννινα 1969.

⁵⁹ Βλ. ενδεικτικά, Τσουρής, *Ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος*, ό.π. (υποσημ. 43), 85 κ.ε.

⁶⁰ I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Βιέννη 1985, 97 κ.ε., αριθ. 4, πίν. 5.

⁶¹ Βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς, 15ος-16ος αἰῶνας* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1983, αριθ. και ἔγχρ. εικ. 18 σ. 29 κ.ε. Μ. Αγεμάστου-Ποταμιάνου, «Βημόθυρο του 15ου αιώνα στην Πάτμο. Εικονογραφικές επισημάνσεις», Π. Τριανταφυλλίδης (επιμ.), *Σοφία ἄδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ἰωάννη Χρ. Παπαχριστοδούλου*, Ρόδος 2014, 543, 552, εικ. 1, 5. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ἡ εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στὸ Σεράγεβο. Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 224 κ.ε., εικ. 1, 13. Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία και Τέχνη / The Great Meteoron. History and Art*, Αθήνα 1990, 43, εικ. 193. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1977, ²1995, αριθ. και εικ. 38, πίν. Α, 98, 99, σ. 87 κ.ε., και αριθ. και εικ. 71, πίν. 50, σ. 121 κ.ε. Α. Καρακατσάνη, «Οἱ εἰκόνες τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα», Πατρινέλλης κ.ά., *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. (υποσημ. 46), εικ. 49. *Holy Image, Holy Space*, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. και 78 σ. 166, σ. 235 (Ν. Chatzidakis). Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Συλλογὴ Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, 43

κ.ε., αριθ. και εικ. 42, πίν. 30. *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 3), 213, εικ. 181. Μ. Βασιλάκη, «Εἰκόνες 17ου αἰῶνα», Μ. Βασιλάκη – Γ. Ταβλάκης – Ε. Τσιγαρίδας, *Ἐρὰ Μονὴ Ἁγίου Παύλου. Εἰκόνες, Ἅγιον Ὄρος 1998*, 138, εικ. 69, 111. ⁶² Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, ό.π. (υποσημ. 39). Ἄλλοτε, κατά παρεμφερή τύπο, τηρεῖται ἡ κεντρικὴ θέση του Χρυσοστόμου και αντιστρέφεται αὐτὴ των ακραίων ιεραρχῶν, ὅπως στον καθεδρικό ναό τῆς Cefalù (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, 14, πίν. 7Α), στην τοιχογραφία του Αφεντικού στον Μυστρά (αδημοσίευτη) και στην εἰκόνα τῆς μονῆς Βατοπεδίου. Βλ., ἐπίσης, τὴ μικρογραφία ψαλτηρίου του 11ου αἰῶνα, Α. Cutler, «Liturgical Strata in the Marginal Psalters», *DOP* 34-35 (1980-1981), 30, εικ. 30.

⁶³ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3. *The Frescoes*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 476, 478-480.

⁶⁴ Ὅπως στην ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Cefalù (ό.π., υποσημ. 62) και στην μικρογραφία ψαλτηρίου στο Βατοπέδι (ό.π., υποσημ. 31).

⁶⁵ Χατζηδάκης, «Ἐκ τοῦ Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου», ό.π. (υποσημ. 58), 412. *Ἑρμηνεία*, ό.π. (υποσημ. 58), 267 (Βασίλειος).



Εικ. 10. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Αμφιπρόσωπη εικόνα. Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος (λεπτομέρεια της Εικ. 3).

των Τριών Ιεραρχών ανακτάται επίσης δυναμικά στην εικόνα με τις διαφέρουσες χειρονομίες και με τις διακριτικές αντιθέσεις που ρυθμίζουν τη σχέση, εξισορροπούν τη στάση και αναδεικνύουν την προσωπικότητά τους. Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος προβάλλεται στο κέντρο, αλλά δείχνει να υποχωρεί με τη μικρή επικάλυψή του από τους ακραίους αγίους· ο Γρηγόριος επιβάλλεται στην εντύπωση με τη φωτεινότερη όψη και με άνεση θέσης· ο Βασίλειος έχει το βλέμμα προς τα δεξιά και, παρότι με λιγότερο φωτισμένο το πρόσωπο, μοιάζει να κρατεί το προβάδισμα.

Πρόκειται για στοιχεία που, στην εύρυθμη συνεργασία τους, δείχνουν την επινοητικότητα του ανώνυμου ζωγράφου στη σύνθεση και την προοπτική χωροθέτηση των κατά μέτωπο αγίων, που ανυψώνονται με ραδινό ανάστημα και ηθικό μέγεθος στην υπερβατική ατμόσφαιρα του χρυσού της εικόνας ενώπιον των πιστών. Δηλωτική της πλαστικής υπόστασης των μορφών, σε σημαντική λεπτομέρεια, η μακριά ηχηρή καμπύλη που σχηματίζει το φελόνιο του Χρυσοστόμου, στο μέσο, προεκτείνει τον χώρο που κατέχει η μορφή και την φέρει με τόλμη μπροστά (Εικ. 10). Ανάλογα, με αδρή καμπύλη και όμοια με αφώτιστες στο βάθος πτυχές, αναδιπλώνεται από τα χέρια το μαφόριο της αγίας Άνας που γλυκοφιλεί τη μικρή Μαρία στην ψηφιδωτή διακόσμηση της μονής της Χώρας⁶⁶.

Η παράσταση, αριστοτεχνικό έργο της παλαιολόγειας ζωγραφικής, διακρίνεται με το ποιόν της τέχνης, την κλασική αντίληψη και την πνευματικότητα των εικονιζομένων προσώπων. Με αυτά τα συστατικά και με ειδικότερα άλλα, που αφορούν στην οργάνωση και τη διάπλαση της μορφής τους, οι Τρεις Ιεράρχες έχουν το εγγύτερο στους αντίστοιχους αγίους της αφίδας στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας. Σε ενδιαφέροντα στοιχεία συνδέονται επίσης με ψηφιδωτά και τοιχογραφίες από τις πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα, που φιλοτεχνήθηκαν, κατά κύριο λόγο, από σπουδαίους καλλιτέχνες της Βασιλεύουσας.

⁶⁶ Underwood, *The Kariye Djami*, 2, ό.π. (υποσημ. 52), πίν. 314. Βλ., επίσης, την Εύα στην Ανάσταση στους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης [Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, ό.π. (υποσημ. 56), αριθ. 208. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Άγιοι Απόστολοι», Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου – Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Χ. Μπακιρτζής, *Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης, 4ος-14ος αιώνας*, Αθήνα 2012, εικ. 63].

Τη συγγένεια με τους ιεράρχες της μονής της Χώρας⁶⁷ δηλοποιούν γενικά οι φυσιογνωμικοί τύποι, το ψηλό ανάστημα, το αριστοκρατικό παρουσιαστικό και η συγκεντρωμένη στάση. Στα συναφή τους γνωρίσματα συνεκτιμάται το ζωγραφικό, δυνατό και ευαίσθητο πλάσιμο στην κεφαλή και στα χέρια, που διατυπώνει με μαεστρία τα χαρακτηριστικά και τη ρυτίδωση του προσώπου, την κόμη, τον μύστακα και τη γενειάδα, με αρμονική στη διαγραφή, τη διαβάθμιση και τον φωτισμό τους συνδιαλλαγή σχεδίου και χρώματος (Εικ. 4-6). Υπερέχει η ομοιότητα στη σοβαρή, σκεπτική έκφραση, στην πνευματική ευγένεια και την εξατομίκευση του πράου αλλά ισχυρού χαρακτήρα των αγίων, που εκδηλώνεται με αξιοπρέπεια, με έντονη εσωτερική διάθεση και με βαθύ, έμπνοο και διεισδυτικό βλέμμα. Η εντυπωσιακή μορφή του Γρηγορίου (Εικ. 4) παραβάλλεται, προσέτι, ως προς την ψυχική ένταση και τη γλυπτική ποιότητα του προσώπου με τους υμνογράφους Κοσμά και Θεοφάνη του παρεκκλησίου⁶⁸.

Σε ιδιαίτερα στοιχεία, παρατηρείται σύντομα το ψηλό και πλατύ μέτωπο των ιεραρχών –του Χρυσοστόμου γυμνωμένο βαθιά στους κροτάφους–, που χαρακτηρίζει τους ιεράρχες στο παρεκκλήσιο του Χριστού της Χώρας⁶⁹ και άλλες κωνσταντινουπολίτικης τέχνης μορφές, όπως τους προφήτες στα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης⁷⁰, τους ιεράρχες και τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο με το υπερύψηλο μέτωπο στις ψηφιδωτές εικόνες του Ερμιτάζ⁷¹ και του Dumbarton Oaks⁷², αντίστοιχα. Στις ίδιες και άλλες μορφές αναλογούν η διπλή καμπύλη της κόμης στο μέτωπο και η βαριά, όμοια στο σχέδιο γενειάδα του Βασιλείου⁷³, τα αυτιά με ωραίο, ανάλογο στο φυ-

σικό τους σχήμα⁷⁴, η διπλή καμπύλη που χαράσσει τις παρειές του Χρυσοστόμου⁷⁵ και οι κάθετες, διακριτικές καμπύλες που ορίζουν τα πλάγια στο μέτωπο των αγίων⁷⁶. Προστίθενται οι διάφορες χειρονομίες ευλογίας, με το όμοιο ή το ανάλογο τους στις διακοσμήσεις των μονών της Παμμακαρίστου⁷⁷ και του Χριστού της Χώρας⁷⁸, η οικεία στα έργα της εποχής διαμόρφωση και ο τρόπος γραφής των πτυχών στα άμφια⁷⁹, το σχεδόν ισοσκελές σχήμα των σταυρών του ωμοφορίου και η θέση τους χαμηλά στους ώμους⁸⁰.

⁶⁷ Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 66), εικ. 27, 35. K. Loverdou-Tsigarida, «The Image of Mother of God in the north-east dome of the church of Sts Apostles in Thessaloniki» (ρωσ. με αγγλ. περίληψη), *Obraz Vizantii. Zbornik statej v Čest O. S. Popovoj*, Μόσχα 2008, 275 κ.ε., εικ. 4, 6. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, ό.π. (υποσημ. 52), πίν. 32-35, 55, 209 και 3, ό.π. (υποσημ. 56), πίν. 482-485, 495, 499, 503.

⁷⁴ Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 66), εικ. 27, 31. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, ό.π. (υποσημ. 63), πίν. 357, 435. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, ό.π. (υποσημ. 56), εικ. 97.

⁷⁶ M. Chatzidakis, «Une icône en mosaïque de Lavra», *JÖB* 21 (1972), 74 κ.ε., εικ. 2, 3 (για τη δημιουργία της εξαίρετης εικόνας στην Κωνσταντινούπολη, βλ. ό.π., 76, 79). Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. και εικ. 90 σ. 212. H. Belting – C. Mango – D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, D.C. 1978, πίν. VI, VII, εικ. 37, 45. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 66), εικ. 27, 28, 32. *Byzantium, Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 8 και 37), εικ. σ. 226. Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons», ό.π. (υποσημ. 72), εικ. 23.

⁷⁷ Belting κ.ά., *Pammakaristos*, ό.π., πίν. IX, εικ. 35, 48, 54, 56, 58, 62, 68, 72, 75, 77, 82, 90.

⁷⁸ Underwood, *The Kariye Djami*, 2, ό.π. (υποσημ. 52), πίν. 29, 31, 39, 234, 244, 254, 269, 273, 279, και 3, ό.π. (υποσημ. 63), πίν. 479, 480. Βλ., επίσης, Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 66), εικ. 55. *Byzantium. Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 37 και 73), εικ. σ. 226, 228.

⁷⁹ Belting κ.ά., *Pammakaristos*, ό.π. (υποσημ. 76), πίν. III, εικ. 16, 54, 76, 77, 83-85. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 66), εικ. 18-23, 63. A. Xyngopoulos, «Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique», *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Βενετία 1971, 88, πίν. XXVII.9, XXVIII.12, XXX.15-16. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, ό.π. (υποσημ. 56), εικ. 69, 101. Loverdou-Tsigarida, «The image of mother of God», ό.π. (υποσημ. 74), εικ. 2, 5, 6. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, ό.π. (υποσημ. 52), πίν. 53, 60-63, 295, 319 και 3, ό.π. (υποσημ. 56), πίν. 412, 413, 417, 419, 421, 422, 459.

⁸⁰ Belting κ.ά., *Pammakaristos*, ό.π. (υποσημ. 76), εικ. 62, 72. *Byzantium. Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 8, 37 και 72), εικ. σ. 226, 228.

⁶⁷ Underwood, *The Kariye Djami*, 3, ό.π. (υποσημ. 63), πίν. 478-480, 482-484. Πρβλ. Gouma-Peterson, «A Palaiologan Icon», ό.π. (υποσημ. 3), 512 κ.ε.

⁶⁸ Underwood, ό.π., πίν. 429, 433-435.

⁶⁹ Ό.π., πίν. 482-484.

⁷⁰ Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 66), εικ. 17, 21, 24, 26-28, 31.

⁷¹ Βλ. Ό.π. υποσημ. 37.

⁷² O. Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP* 14 (1960), 110 κ.ε., εικ. 22, 23. *Byzantium. Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. και εικ. 135 σ. 227 κ.ε. (S. A. Boyd).

⁷³ Underwood, *The Kariye Djami*, 3, ό.π. (υποσημ. 63), πίν. 483. Πρβλ. και τον Βασίλειο στην εικόνα του Ερμιτάζ, ό.π. (υποσημ. 37).

Από όσα παρατηρήθηκαν, συμπεραίνεται η στενή σύνδεση της αμφιπρόσωπης εικόνας με την καλλιτεχνική παράδοση της Κωνσταντινούπολης. Ειδικότερα, η εξαιρετική ποιότητα, η ευγένεια και το λόγιο ύφος της τέχνης και το ήθος των μορφών προσδιορίζουν τη συγγένεια του έργου κυρίως με τη ζωγραφική στις συνδεδεμένες διακοσμήσεις των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης και της μονής της Χώρας. Η τοποθέτηση της εικόνας στον πρώιμο 14ο αιώνα και, μάλλον, σε χρόνους που δεν υπερβαίνουν την τρίτη δεκαετία του είναι πολύ πιθανή, αιτιολογείται δε από την οργανική σχέση που παρουσιάζουν στο σύνολο τα διακριτά της γνωρίσματα ιδίως με τις αναφερόμενες διακοσμήσεις. Ο ανώνυμος ζωγράφος, που δείχνει με την πλατιά, σταθερή και γρήγορη χρήση του χρωστήρα του ασκημένος στη μνημειακή τέχνη, δεν θα αποκλειόταν, κιόλας, ότι ανήκε στο δυναμικό του εργαστηρίου τους.

Η ζωγράφηση της εικόνας από Κωνσταντινούπολίτη μαΐστορα στην Πόλη ή στη Θεσσαλονίκη είναι

εξίσου πιθανή. Η σκέψη, εξάλλου, για την ταύτιση του πνευματικού δημιουργού της με εκκλησιαστικό αξιωματούχο, καθώς σημειώθηκε, θα μπορούσε να οδηγήσει περαιτέρω σε σημαντικό πρόσωπο της εποχής, όπως ο πατριάρχης Νίφων Α΄, ο οποίος μερίμνησε για την ίδρυση και τη διακόσμηση της αφιερωμένης τότε στη Θεοτόκο μονής των Αγίων Αποστόλων⁸¹. Η υπόθεση, οπωσδήποτε παρακινδυνευμένη και αναπόδεικτη, θα δικαίωνε την άποψη για την ενδεχομένη έκτοτε παρουσία στη Θεσσαλονίκη της σπουδαίας αμφιπρόσωπης εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου.

⁸¹ Βλ. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, ό.π. (υποσημ. 56), 9-25. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π. (υποσημ. 56), 300 κ.ε.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-6, 8-10: Φωτογραφικό Αρχείο Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Εικ. 7: Φωτογραφικό Αρχείο Ιεράς Μονής Φιλοθέου.

THE PANAGIA HODEGETRIA AND THE THREE HIERARCHS. A TWO-SIDED ICON OF THE BYZANTINE MUSEUM OF ATHENS

The large two-sided processional icon of the Byzantine Museum of Athens, from the church of Saint Nicholas in Thessaloniki, depicts the Panagia Hodegetria holding Christ in her right arm on the main side, and on the reverse the Three Hierarchs, represented full-figure and frontally (Figs 2, 3-6, 9, 10). This excellent creation of the early 14th century preserves the first known representation of the Three Hierarchs on a portable icon. Technical and artistic details show that the two sides of the icon with beveled relief frame and gold background are contemporary and the work of the same painter. The Panagia is largely destroyed, but the Three Hierarchs are preserved in good condition; they were revealed beneath their early 18th-century over-painting with the same representation (Fig. 1). This large icon must have occupied a position in the despotic series on the templon.

The connection between the Theotokos and the Three Hierarchs recalls, in its theological underpinnings, bema apse paintings. Related and parallel works to this rare iconological composition are traceable in middle Byzantine illuminated manuscripts, icons and other works. In this case, the designation of the Three Hierarchs as companions to the Panagia, unique on a two-sided icon, should also be connected with the 14th-century revival of the honor attributed to them. In parallel to written testimony, the special place of the three great church fathers in the liturgical life of the Church and preferences of the faithful is also indicated by their depiction in icons and wall paintings from this period.

A distinctive feature in the representation of the Three Hierarchs is that of the cryptograms from various sayings in the extension of the arms of the gold crosses of their *omophoria* (Figs 4-6). Cryptograms of a protective and apotropaic nature framed the cross in many works over the course of time but are not common on the *omophoria* of hierarchs. They are observed on some icons and wall paintings from the late 13th to the early 15th century in monasteries on Mt. Athos, where many

of the earliest examples are found, and in Thessaloniki, Kastoria, and Serbia. Another unusual element is the curvilinear *epigonation* worn by the prelates instead of the more common lozenge-shaped one. This feature appears rather rarely, again during the Palaiologan period, in wall paintings in Macedonian and Serbian churches during the late 13th and 14th century (Figs 3, 10).

The size, iconological composition and superb artistry, features such as the cryptograms on the crosses of the Hierarchs' *omophoria*, and the liturgical use of the icon are of interest for the identity of the donor or founder of the church it adorned. We might say that all these reveal the personality of a well-educated cleric rather than a secular individual, one with a significant theological training, humanist and aesthetic education, in all probability a high-ranking member of the church hierarchy.

The church to which the icon belonged is equally likely to have been dedicated to the Panagia or the Three Hierarchs. In this regard it should be noted that as far as is known, in contrast to the many sanctuaries of the Theotokos, very few Byzantine churches and chapels were honored in memory of the Three Hierarchs. A church dedicated to them is mentioned in the 14th century in Constantinople and another one in Crete, and there is a chapel dedicated to them from the same period in the church of the Hodegetria in the Brontochion monastery at Mystras. Side chapels dedicated to Saint Gregory and Saint John Chrysostom were added to the church of Saint Basil in Arta around 1300. There are also a few churches and chapels in their name, some of which have survived, mentioned from post-Byzantine times on Mt. Athos, Crete, Meteora, Zakynthos and Stemnitsa. The prothesis in the sanctuary of the patriarchal church of Constantinople was dedicated to the Three Hierarchs from the 18th century.

The provenance of this work, as well as the cryptograms familiar in Macedonia on *omophorion* crosses

and the curvilinear epigonatia of the hierarchs connect the icon with Thessaloniki, where the 18th-century icon of the Three Hierarchs was also probably painted (Fig. 1). An additional indication is the relation with its prototype of an icon of the Three Hierarchs in the Vatopedi monastery, which dates from the second half of the 14th century and has been attributed to a workshop in the Macedonian city. These elements could support the view that this two-sided icon was created in Thessaloniki or remained in the city for a long period, whereas the art, spirit, and ethos of the figures point to the high painting style of Constantinople.

The icon, a splendid work of Palaiologan painting, is distinguished by the quality of its artistry, its classical conception, and the spirituality of the personages portrayed. With these and other specific components, the best-preserved representation of the Three Hierarchs finds its closest parallel in corresponding hierarchs in the apse wall paintings of the chapel of the Chora monastery. Generally speaking, their affinity may be defined by the facial types and aristocratic appearance of the figures, the painted, powerful and sensitive modeling, the serious, thoughtful expressions and the individualization of their mild but strong characters, expressed through an intense inwardness and a profound, inspired and penetrating gaze. With regard to some interesting details, the Three Hierarchs as well as the Panagia may also be linked with important works of monumental art and icons produced primarily by Constantinopolitan painters during the early decades of the 14th century.

The iconographic and stylistic analysis of the icon reveals its close relationship with the artistic tradition

of Constantinople. Specifically, the outstanding quality, refinement, and learned style of the art as well as the ethos of the figures determine its affinity with the related decorations in the church of the Holy Apostles in Thessaloniki and the Chora monastery. A dating for the icon to the early 14th century –possibly no later than 1330– is very probable. This dating is justified by the organic relationship presented by its distinguishing features, especially with the decorations mentioned above. We should not exclude the possibility that the anonymous painter, who demonstrates through his broad, steady, rapid use of the brush that he was trained in monumental art, might have even belonged to the personnel of their workshops.

It is equally possible that the icon was executed by a Constantinopolitan master either in Constantinople or in Thessaloniki. Moreover, the idea of identifying the icon's spiritual creator with a church official, as noted above, could lead us further to an important individual of the age, such as the patriarch of Constantinople Nephon I, who arranged for the foundation and decoration of the katholikon of the monastery of the Holy Apostles, at the time dedicated to the Theotokos. This hypothesis (which, certainly, is precarious and unproven) would support the view that from that time onward this important icon now in the Byzantine Museum was at home in Thessaloniki.

Translated by Dr. Deborah Brown Kazazis

*Director Emerita of the Byzantine Museum, Athens
snpotam@gmail.com*