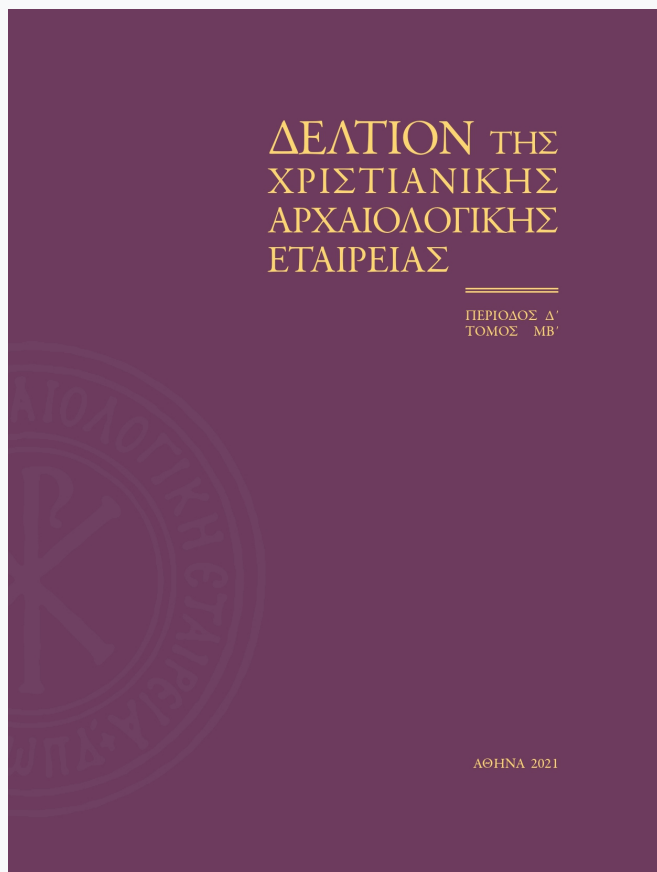


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 42 (2021)

Δελτίον ΧΑΕ 42 (2021), Περίοδος Δ'



Ενεπίγραφος κεντητός αέρας στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της μονής Παναγίας Τσαμπίκας στον Αρχάγγελο της Ρόδου

Χαριστούλα ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΗ (Charistoula GIAKOUMAKI)

doi: [10.12681/dchae.32442](https://doi.org/10.12681/dchae.32442)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΗ (Charistoula GIAKOUMAKI) Χ. (2023). Ενεπίγραφος κεντητός αέρας στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της μονής Παναγίας Τσαμπίκας στον Αρχάγγελο της Ρόδου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 42, 363–386. <https://doi.org/10.12681/dchae.32442>

Χαριστούλα Γιακουμάκη

ΕΝΕΠΙΓΡΑΦΟΣ ΚΕΝΤΗΤΟΣ ΑΕΡΑΣ ΣΤΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΣΑΜΠΙΚΑΣ ΣΤΟΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ

Στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της μονής Παναγίας Τσαμπίκας στον Αρχάγγελο Ρόδου εκτίθεται ενεπίγραφος κεντητός αέρας, με απεικόνιση συγκεκριμένης στιγμής της θείας Λειτουργίας, που προηγείται της Κοινωνίας των Αποστόλων, κεντημένη επάνω σε βάση από ερυθρό μεταξωτό ύφασμα. Στο κέντρο εικονίζεται ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέυς, πλαισιωμένος από δύο ομάδες αποστόλων. Η σπανιότητα του εικονογραφικού διακόσμου, οι επιγραφικές μαρτυρίες που διασώζει, το καλλιτεχνικό ύφος και τα τεχνικά χαρακτηριστικά του καταδεικνύουν τη σημασία του εργόχειρου στον χώρο της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής.

An inscribed embroidered aer is on display at the museum of the Monastery of Panagia Tsambika at Archangelos, Rhodes. The textile depicts a moment of the Divine Liturgy that precedes the Communion of the Apostles embroidered on red silk fabric. In the center of the scene Christ is portrayed as Great High Priest surrounded by two groups of apostles. It is an excellent and rare example of Post-Byzantine ecclesiastical embroidery because of the iconographic subject, the surviving dedicatory inscription, the artistic style and even the technical characteristics.

Λέξεις κλειδιά

17ος αιώνας, μεταβυζαντινή περίοδος, εκκλησιαστική χρυσοκεντητική, ενεπίγραφος κεντητός αέρας, Κοινωνία των Αποστόλων, Χριστός Μέγας Αρχιερέυς, Αρχάγγελος Ρόδου.

Keywords

17th century; post-Byzantine period; ecclesiastical embroidery; inscribed embroidered aer; Communion of the Apostles; Christ as the Great High Priest; Archangelos on Rhodes.

Στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της μονής Παναγίας Τσαμπίκας στον Αρχάγγελο της Ρόδου εκτίθεται ενεπίγραφος κεντητός αέρας, διαστάσεων 56,5×48,5 εκ. (Εικ. 1). Για χρόνια, πριν από την ίδρυση του Εκκλησιαστικού Μουσείου (2012), στερωμένος με καρφιά επάνω σε ξύλινο φορέα, μέσα σε υαλόφρακτη προθήκη, ήταν αναρτημένος στον βόρειο τοίχο του καθολικού της μονής.

Σήμερα ο αέρας είναι σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένος. Η μακροχρόνια έκθεσή του σε ακατάλληλες συνθήκες, η ευπαθής φύση των υλικών κατασκευής του και οι αδόκιμες ανθρώπινες επεμβάσεις επέδρασαν καθοριστικά στην κατάσταση διατήρησής του. Στην επιφάνεια του, στα σημεία όπου το μεταξωτό δεν καλύπτεται από κέντημα, είναι εμφανείς οι αποδυναμωμένες ίνες, οι κατά τόπους απώλειες του μεταξωτού

* Αρχαιολόγος, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου, Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, gvara10@yahoo.gr

** Ευχαριστώ θερμά την προϊσταμένη της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, δρα Μαρία Μιχαλίδου, για τη χορήγηση άδειας μελέτης και δημοσίευσης του αέρα, τη δρα Αγγελική Κατσιώτη, τμηματάρχη των Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Αρχαιολογικών Χώρων και Μουσείων, για την ενθάρρυνση της ενασχόλησής μου με αυτό, τη δρα Άννα Μαρία Κάσδαγλη και την Κυριακή Μαυρομματάκη για τη συμβολή τους στο άρθρο,

καθώς και τη δρα Ιωάννα Μπίθα για τις εύστοχες παρατηρήσεις της. Στην Άννα Καλαγρή, χημικό μηχανικό, και κυρίως στην Κατερίνα Πεξουβάνη, συντηρήτρια αρχαιοτήτων και έργων τέχνης, οφείλω τα μέγιστα για τη συμπαράσταση αλλά και τη συμβολή τους τόσο σε τεχνικά ζητήματα όσο και στη φωτογράφιση του αέρα. Ευχαριστίες, επίσης, οφείλω στην Ιερά Μητρόπολη Ρόδου και στον εκπρόσωπό της Νίκο Σησαμάκη, χωρίς τη συνδρομή του οποίου δεν θα ήταν εφικτή η φωτογράφιση του αέρα.

φορέα, τα υπολείμματα από σιδερένια καρφιά και οι σπές που έχουν προκληθεί από αυτά. Στην επάνω αριστερή γωνία του διακρίνεται μέρος από το αυθεντικό υπόστρωμα καθώς και τμήμα από την αρχική κυανόχρωμη φόδρα του. Τα μεταλλικά νήματα εμφανίζουν σε μεγάλο βαθμό απώλειες της χρυσής επικάλυψης, παραμορφώσεις, αρκετές θραύσεις αλλά και απώλειες υλικού. Στην κάτω δεξιά γωνία διακρίνεται νεότερη συμπλήρωση, ενώ το σύνολο της πίσω όψης καλύπτει άλλο, επίσης νεότερο, λινό ύφασμα.

Το υπό εξέταση έργο αποτελεί σπάνιο εύρημα για τα δεδομένα του νησιού της Ρόδου, καθώς τα αυξημένα επίπεδα υγρασίας, που επικρατούν, δεν ευνοούν τη διατήρηση αντικειμένων από ευπαθή υλικά, όπως το ύφασμα, αλλά και εξαιρετο δείγμα, όπως θα αποδειχθεί παρακάτω, εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής, κυρίως λόγω της σπανιότητας του εικονογραφικού του διακόσμου, των επιγραφικών μαρτυριών που διασώζει, των τεχνικών χαρακτηριστικών και των θεολογικών του μηνυμάτων.

Εικονογραφία

Στον εξεταζόμενο αέρα¹ απεικονίζεται η Κοινωνία των

Αποστόλων², κεντημένη επάνω σε βάση από ερυθρό λεπτό μεταξωτό ύφασμα. Στο κέντρο της παράστασης, πίσω από τη στηριγμένη σε λεβητοειδή βάση αγία Τράπεζα και κάτω από κιβώριο, εικονίζεται ο Χριστός όρθιος, μετωπικός, με τα χέρια ανοικτά σε ευλογία και σύμφωνα με την ιερατική του ιδιότητα, ως *Ο ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΕΙΕΡΕΥΣ*, όπως επιγράφεται με κεφαλαία γράμματα στον ερυθρό κάμπο του υφάσματος (Εικ. 7). Αριστερά και δεξιά από την αγία Τράπεζα³, χωρισμένοι σε δύο πυκνούς, συμπαγείς ομίλους, τον πλαισιώνουν έντεκα απόστολοι, έξι και πέντε αντίστοιχα, προσκλίνοντες και σε στροφή τριών τετάρτων (Εικ. 8, 9). Ο Χριστός είναι ντυμένος με χρυσό πατριαρχικό σάκο, κυανοπράσινο στιχάριο με χρυσά επιμανίκια και ένσταυρο ωμοφόριο. Στην κεφαλή, η οποία περιβάλλεται από χρυσό ακτινωτό φωτοστέφανο, φέρει ημισφαιρική ασημένια μίτρα. Οι απόστολοι εικονίζονται με ποδήρη χιτώνα και ιμάτιο. Στα πόδια τους μόλις διακρίνονται οι λεπτοί μιάντες από τα σανδάλια. Ο ημισφαιρικός θόλος του κιβωρίου⁴ στηρίζεται σε τέσσερις στρεπτούς κιονίσκους με κορινθιάζοντα κιονόκρανα· την κορυφή του επιστέφει μεγάλος σταυρός. Επάνω στην καλυμμένη με χρυσή ενδυτή αγία Τράπεζα τοποθετούνται, στο μέσον, κλειστό ευαγγέλιο, διακοσμημένο επίσης με το σύμβολο του σταυρού⁵, δισκάριο με

¹ Ο αέρας, το «άνωτατον πέπλον», σύμφωνα με τον Θεόδωρο Στουδίτη (PG 99, 1689), λόγω του λειτουργικού σκοπού που διαδραματίζει στο ορθόδοξο τυπικό, θεωρείται το πλέον απαραίτητο άμφιο για την τέλεση της θείας Λειτουργίας, καθώς καλύπτει τα ιερά σκεύη, το άγιο ποτήριο και τον δίσκο, όπου φυλάσσονται τα Τίμια Δώρα. Για την αναφορά του ως *καλύμματος*, βλ. ODB, 2, λήμμα «Kalymma» (A. Gonosová), ενώ για τη μνεία του σε τυπικά μονών ως *ιερού υφάσματος*, βλ. J. Boycheva, «L'aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIIIe siècle jusque dans l'art post-byzantin», *CahArch* 51 (2003), 171-172. W. Woodfin, «Liturgical Textiles», *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, επιμ. Η. C. Evans, Νέα Υόρκη 2004, 295-296. Γενικά για τον αέρα, βλ. Γ. Σωτηρίου, «Τά λειτουργικά άμφια της Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας», *Θεολογία Κ'* (1949), 607-612. ODB, 1, λήμμα «Aer» (A. Gonosová). P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Λονδίνο 1967, 114. Έ. Παπασταύρου, «Κεντητός επιτάφιος του 1672 στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ Κ'* (1998), 400-401 σημ. 3, όπου σχετική βιβλιογραφία. Κ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική εκκλησιαστική χρυσοκεντητική*, Αθήνα 1985, 89. Μ. Σ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, Αθήνα 1986, 24-25. Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αί τρεῖς Λειτουργίαι κατά τούς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Αθήνα 1997, 10, 93-95. Μ. Τ. Djurić, «To picture and to perform. The image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II)», *Zograf* 39 (2015), 138-143.

² Γενικά για την εικονογραφία και τον συμβολικό ρόλο των θεμάτων στους αέρες, βλ. Σωτηρίου, «Τά λειτουργικά άμφια», ό.π. (υποσημ. 1), 610-612. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 89, 136-137. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 1), 24-25. Για την περιγραφή της σκηνης, βλ. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, επιμ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμειός, Πετρούπολη 1909, 127-128. Για τη συμβολική λειτουργία αλλά και τη σχέση της σκηνης της Κοινωνίας των Αποστόλων στα υφάσματα με τη μνημειακή ζωγραφική, βλ. W. Woodfin, «Wall, Veil, and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church», *The Kariye Camii Reconsidered*, Κωνσταντινούπολη 2011, 377-385 και κυρίως 381-383.

³ Για τον συμβολισμό της αγίας Τράπεζας, βλ. PG 87/3, στήλ. 3984, PG 98, στήλ. 388, PG 155, στήλ. 704.

⁴ Για τον συσχετισμό του κιβωρίου με το θείο Πάθος, βλ. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008, 41 σημ. 106, 107. Για τον συμβολισμό του κιβωρίου, βλ. PG 87/3, στήλ. 3984 και PG 98, στήλ. 389.

⁵ Γενικά για τον συμβολισμό του σταυρού, βλ. ΘΗΕ, 11, λήμμα «Σταυρός» (Γ. Γ. Μπεκατώρος). Α. Β. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο



Εικ. 1. Ρόδος, Αρχάγγελος, Εκκλησιαστικό Μουσείο της Μονής Παναγίας Τσαμπίκας. Χρυσοκέντητος αέρας, πρώτο τρίτο του 17ου αιώνα.

αστερίσκο, που καλύπτει μερίδες άρτου στα αριστερά και ποτήριο στα δεξιά. Τέσσερις χρυσές κάθετες, άνισες σε ύψος και πάχος, ταινίες αποδίδουν τις πτυχώσεις της

κυανόχρωμης ενδυτής, όπως δηλώνονται από την καμπυλόγραμμη παρυφή της⁶. Στις τέσσερις γωνίες της σύνθεσης, μέσα σε μετάλλια, είναι κεντημένα τα σύμβολα

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2010, 14-26.

⁶ Για τη στήριξη της αγίας Τράπεζας σε πέντε στηρίγματα κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. ΘΗΕ, 11, λήμμα «Αγία Τράπεζα» (Μ. Χ. Γκητάκος).

των ευαγγελιστών⁷. Οι αποκαλυπτικές μορφές απεικονίζονται φτερωτές, με ακτινωτό φωτοστέφανο κρατώντας κλειστά ευαγγέλια (Εικ. 1, 13, 14). Τα ονόματα των ευαγγελιστών είναι κεντημένα εκατέρωθεν της κεφαλής των συμβόλων τους επάνω, αριστερά στον αετό, *ΙΩΑΝΝΗΣ*, δεξιά στον άγγελο, ανάποδα αποδοσμένο, *ΚΟΙΝΩΝΙΑ* (ΜΑΤΘΕΟΣ), κάτω, αριστερά στον λέοντα, *ΜΑΡΚΟΣ* και δεξιά στον μόσχο, επίσης ανάποδα, *ΚΑΡΛΟΣ* (ΛΟΥΚΑΣ). Στις κάτω γωνίες του υφάσματος διευθετούνται σε τέσσερις στίχους αφιερωτικές επιγραφές. Στην αριστερή γωνία η επιγραφή διατηρείται ακεραία, *ΚΟΝΑΚΠΑ / ΚΙΟΥ ΚΑ / Ι ΤΟΝΤΟ / ΝΕΟΝ* (Εικ. 13), ενώ στη δεξιά, εξαιτίας της απώλειας του υφάσματος, διατηρείται αποσπασματικά, *Π[...]/ ΑΚ[...]/ ΧΙ[...]/ ΑΡΙΟΥ* (Εικ. 14). Η παράσταση περιβάλλεται από απλή ταινία-πλαίσιο. Στην κάτω πλευρά του υφάσματος διατηρούνται δύο από τους μακρούς θυσάνους, ένας σε κυανόχρωμο νήμα, στην αριστερή γωνία, και ένας σε χρυσοχρωμο, στη μέση⁸.

Το εικονογραφικό σχήμα της Κοινωνίας των Αποστόλων (Μετάδοση και Μετάληψη) αποτελεί, όπως είναι γνωστό, σύνηθες θέμα του ημικυλίνδρου της αψίδας του ιερού βήματος ήδη από τον 11ο αιώνα⁹. Η σκηνή,

⁷ K. Wessel, «Evangelisten symbole», *RbK* II (1971), 508. N. Πανσελήνου, «Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 79-85. Πρβλ. ενδεικτικά με αέρα-επιτάφιο από τη μονή Σταυρονικήτα (14ος και 15ος αιώνες). Γ. Γαλάβαρης κ.ά. (επιστ. επιτρ.), *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, αριθ. κατ. και εικ. 11.26 σ. 474-475 (Μ. Θεοχάρη).

⁸ Εκτός από το εικονογραφικό θέμα, οι θύσανοι στην κάτω πλευρά του αμφίου ενισχύουν την άποψη για τη χρήση του ως αέρα και όχι ως αντιμνησίου, όπως καταγράφεται στα βιβλία καταγραφής της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου.

⁹ Συνοπτικά, για τη σύνδεση της σκηνης της Κοινωνίας των Αποστόλων με τον Μυστικό Δείπνο και την εμφάνισή της στους τοίχους του ιερού βήματος των εκκλησιών από τον 11ο αιώνα και μετά, βλ. *ODB*, 2, λήμμα «Lord's Supper» (A. W. Carr). N. Φύσσας, «Οι τοιχογραφίες της Μονής Ubisi στη Γεωργία: τριαδολογικός και ευχαριστιακός προβληματισμός σε ένα παλαιολόγειο εικονογραφικό πρόγραμμα», *17ο Συμπόσιο ΧΑΕ* (1997), 81-82. Y. D. Varalis, «The Communion of the Apostles: Thoughts on artistic, spatial and liturgical matters», *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Αθήνα 2015, 52-61. Η απεικόνιση του θέματος σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες είναι σπάνια. Αναφέρουμε εικόνα από το Σινά (11ος αιώνας, Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1956-1958, 66, εικ. 49),

άρρηκτα συνδεδεμένη με το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, αποτελεί λειτουργική και συμβολική μεταφορά του Μυστικού Δείπνου¹⁰ που τελέστηκε από τον Χριστό σε υπερώο οικίας της Ιερουσαλήμ, το βράδυ της Πέμπτης, πριν από τον εορτασμό του εβραϊκού Πάσχα, με τη χρήση ένζυμου άρτου¹¹, σύμφωνα με τις ευαγγελικές διηγήσεις του Ματθαίου (κς' 26-29), Μάρκου (ιδ' 22-25) και Λουκά (κβ' 14-21), καθώς και στην *Προς Κορινθίους Επιστολή* του Παύλου (Α', 11, 23-25).

Στον χώρο της εκκλησιαστικής κεντητικής το θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων, λόγω του συμβολισμού του, διακοσμεί σε παραλλαγές, από τα τέλη του 12ου αιώνα, κυρίως ποτηροκαλύμματα και δισκοκαλύμματα (μικρούς αέρες), δηλαδή λειτουργικά άμφια που σχετίζονται άμεσα με το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας¹².

από την Αχρίδα (τέλος του 11ου – αρχές του 12ου αιώνα, M. Georgievski, *Icon Gallery – Ohrid*, Αχρίδα 1999, 7, 21-22, εικ. 3. P. Miljković-Pepel, «Une icône de la Communion des Apôtres», *Χαριστήριον εις Ά. Κ. Όρλάνδον*, Γ', Αθήνα 1966, 395-409, πίν. CXXVI), εικόνα από τον ναό της Παναγίας της Χρυσουλιώτισσας στη Λευκωσία [τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα, I. Α. Ηλιάδης, «Η "Κοινωνία των Αποστόλων" σε μία κυπριακή εικόνα και η εικονογραφική εξέλιξη της», *Θησαυροί 35* (2005), 145-173. *Οδηγός Βυζαντινού Μουσείου και Πινακοθήκης Ιδρύματος αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'*, Λευκωσία 2008, 72] και την εικόνα του Φιλοθέου Σκούφου του 1665 από τη μονή Κασσωπίτρας στην Κέρκυρα (Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 140-141, εικ. 259).

¹⁰ Chr. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (Birmingham Byzantine Series I), Λονδίνο 1982, 184-185.

¹¹ Π. Ν. Τρεμπέλας, *Υπόμνημα εις τό κατά Ματθαίον Εὐαγγέλιον*, Αθήνα 1951, 476. Ο ίδιος, *Υπόμνημα εις τό κατά Λουκάν Εὐαγγέλιον*, Αθήνα 1952, 596-600. Για τη σχέση της παράστασης της Κοινωνίας των Αποστόλων με το «ρεαλιστικό» τυπικό που ακολουθείται κατά την τέλεση της βυζαντινής λειτουργίας, βλ. Woodfin, «Wall», ό.π. (υποσημ. 2), 381-382.

¹² Εκτός από την Κοινωνία των Αποστόλων δεν αποκλείονται και άλλες παραστάσεις, όπως ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Σταύρωση, η Παναγία η Νικοποιός κ.ά. Με βάση κυρίως παραστάσεις αέρων στη μνημειακή ζωγραφική, πριν από τον 16ο αιώνα, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι οι κεντημένες συνθέσεις σε αέρες δεν ήταν τόσο διαδομένες μόνο σημαντικές εκκλησίες και μονές διέθεταν αέρες που διακοσμούσαν με σκηνές [Boycheva, «L'aer», ό.π. (υποσημ. 1), 175-183]. Γενικά για την εμφάνιση της παράστασης σε εκκλησιαστικά υφάσματα της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου, βλ. N. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη (6ος - α' μισό 15ου αιώνα)*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2015, 203-211.

Συγκεκριμένα, εικονίζεται στο δισκοκάλυμμα και το ποτηροκάλυμμα της Μητρόπολης του Halberstadt στη Γερμανία (μεταξύ 1185 και 1195)¹³, της Castell'Arquato στην Chiesa Collegiata στην Piacenza της Ιταλίας (τέλη του 13ου – αρχές του 14ου αιώνα)¹⁴, σε αέρα από την εκκλησία της Παναγίας της Περιβλέπτου (Άγιος Κλήμης) στην Αχρίδα (14ος αιώνας)¹⁵, σε μικρό αέρα (ποτηροκάλυμμα) του Μουσείου Μπενάκη (τέλη 13ου – αρχές 14ου αιώνα)¹⁶, σε ποτηροκάλυμμα της μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα (14ος αιώνας)¹⁷, σε αέρα από τον καθεδρικό ναό του Γενεσίου της Θεοτόκου του Suzdal (1410-1413, σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας)¹⁸, σε αέρα της μονής Χιλανδαρίου (τέλη του 14ου – αρχές του 15ου αιώνα)¹⁹, σε αέρα της μονής Αγίου Παντελεήμονα στο Άγιον Όρος (τέλη 15ου αιώνα)²⁰ και σε αέρες των μονών Sucevița (1493)²¹ και Dragomirna στη Ρουμανία (1559)²². Μετά τον 17ο αιώνα, η παράσταση της

Κοινωνίας των Αποστόλων στα δισκοκάλυμματα και ποτηροκάλυμματα γίνεται λιγότερο συχνη και αντικαθίσταται από άλλα θέματα, όπως ο Μελισμός, ο Αμνός και ο Επιτάφιος Θρήνος, ενώ μέσα στον 18ο και τον 19ο αιώνα η θεματογραφία αντλείται από την κοσμική κεντητική²³.

Η διαφορά, ωστόσο, με τα προαναφερόμενα παραδείγματα είναι ότι στον αέρα της μονής της Παναγίας Τσαμπίκας απεικονίζεται συγκεκριμένη στιγμή της θείας Λειτουργίας, που προηγείται της Κοινωνίας των Αποστόλων²⁴. Συγκεκριμένα, ο Χριστός, καθώς απλώνει και τα δύο χέρια λυγίζοντας και ενώνοντας τον παράμεσο με τον αντίχειρα, δεν φαίνεται να ευλογεί τα εναποθετημένα επάνω στην αγία Τράπεζα Τίμια Δώρα αλλά τους προσερχομένους αποστόλους-πιστούς. Με άλλα λόγια, η κίνηση των χεριών του Χριστού, σε συνδυασμό με τα εικονιζόμενα επάνω στην αγία Τράπεζα ιερά σκεύη²⁵, δίσκο με αστερίσκο²⁶, ποτήριο και κλειστό

¹³ Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), 115, εικ. 85, 86. Woodfin, «Liturgical Textiles», ό.π. (υποσημ. 1), 295-296, εικ. 10.2 και 10.3.

¹⁴ Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), 115, εικ. 87, 88.

¹⁵ V. Pace (επιμ.), *Treasures of Christian Art in Bulgaria*, Σόφια 2001, 212-213. *Byzantium, Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 314-315, αριθ. κατ. και εικ. 188 (I. Petruski). Ο αέρας αυτός αποσπάστηκε από την κάτω αριστερή, καμμένη, γωνία του επιταφίου του Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου (1288-1328) και σήμερα εκτίθεται πλέον ως χωριστό αντικείμενο στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο στη Σόφια.

¹⁶ Ε. Βέη-Χατζηδάκη, *Μουσείον Μπενάκη. Εκκλησιαστικά κεντήματα*, Αθήνας 1953, 3-4, αριθ. 1 και πίν. Α-Β. Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 89. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 90, εικ. 101.

¹⁷ Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 91-92, εικ. 106. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 1), 24, εικ. 25.

¹⁸ N. Maissova, *La broderie russe ancienne*, Μόσχα 1971, 18, εικ. 10.

¹⁹ G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Παρίσι 1947, 75-76, πίν. CLVIII. S. Radojčić, «Monuments artistiques à Chilandari», *ZRVI* 3 (1955), εικ. 49. D. Bogdanović – V. J. Djurić – D. Medaković, *Chilandar on the Holy Mountain*, Βελιγράδι 1978, 126, εικ. 103. Γαλάβαρης κ.ά., *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, ό.π. (υποσημ. 7), αριθ. κατ. και εικ. 11.24 σ. 472 (Μ. Θεοχάρη).

²⁰ Millet, *Broderies*, ό.π. (υποσημ. 19), 82-83, πίν. CLXIX.

²¹ Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 90.

²² Millet, *Broderies*, ό.π. (υποσημ. 19), 82-83, πίν. CLXXV. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων απαντά επίσης ως δευτερεύουσα σκηνή σε άλλα λειτουργικά άμφια, όπως στον επιτάφιο της Θεσσαλονίκης (14ος αιώνας), *Byzantium, Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 312-313, αριθ. και εικ. 187Α (Α. Antonaras), αλλά

και σε ιερατικά, όπως στον σάκο του Βατικανού [14ος αιώνας, Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 1-3. *Byzantium, Faith and Power*, ό.π. (υποσημ. 1), 300-301, αριθ. κατ. και εικ. 177 (W. T. Woodfin)].

²³ Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), 117. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 89. Για τις επιδράσεις που δέχτηκε το θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων κατά τη μεταβυζαντινή εποχή στις λατινοκρατούμενες περιοχές, βλ. Ηλιάδης, «Κοινωνία Αποστόλων», ό.π. (υποσημ. 9), 149 και ιδίως 155.

²⁴ Το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, σύμφωνα με τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό, λέγεται και *Μετάληψη και Κοινωνία*. Μετάληψη διότι «δι' αὐτῆς τῆς τοῦ Ἰησοῦ θεότητος μεταλαμβάνομεν. Κοινωνία δέ λέγεται τε καὶ ἔστιν ἀληθῶς, διὰ τό κοινωνεῖν ἡμᾶς δι' αὐτῆς τῷ Χριστῷ καὶ μετέχειν αὐτοῦ τῆς σαρκός τε καὶ τῆς θεότητος» (PG 94, στήλ. 1153).

²⁵ Γενικά για την εμφάνιση, τον συμβολισμό, την τυπολογία και την απεικόνιση των ιερών σκευών, ποτηρίου, δίσκου, αστερίσκου, κλειστού ευαγγελίου, αλλά και τον αριθμό των μεριδίων του λειτουργικού αμνού κατά την τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 4), 39-41, 65-73, ιδίως 66-68, 70-72. Μ. Εμμανουήλ, «Η Αγία Σοφία του Μυστρά. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες και στο εικονογραφικό πρόγραμμα», *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, Ιωάννινα 2003, 162-164, εικ. 5, 11. Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 308-322. Για τη σύνδεση των εικονιζόμενων αντικειμένων με αυτά που χρησιμοποιούνται κατά την τέλεση της θείας λειτουργίας, βλ. Woodfin, «Wall», ό.π. (υποσημ. 2), 382.

²⁶ Ο Ψευδο-Σωφρόνιος συσχετίζει τον αστερίσκο με τα τέσσερα ζώδια (PG 87/3, στήλ. 3985). Η χρήση του εντοπίζεται μόνο στο βυζαντινό τυπικό και αναφέρεται από τον 11ο-12ο αιώνα και μετά. Σπάνια

ευαγγέλιο²⁷, υποδηλώνουν ουσιαστικά τη στιγμή που προηγείται της Μετάληψης των αποστόλων. Κατά πάσα πιθανότητα αποτυπώνεται εδώ η στιγμή, κατά την οποία ο ιερέας, αφού υψώσει τα χέρια και εκφωνήσει: Ἄνω σχῶμεν τὰς καρδίας [...], απάρχεται της Αγίας Αναφοράς, ενώ ο δίσκος με τις μερίδες του Αμνού παραμένει καλυμμένος μόνον με τον αστερίσκο²⁸. Η παράσταση αυτή με τον Χριστό να απεικονίζεται μόνο μία φορά και όχι δύο, όπως σε άλλες παραστάσεις της Κοινωνίας των Αποστόλων, και με τα ιερά σκεύη²⁹, δισκάριο με αστερίσκο (ο οποίος αφαιρείται από τον διάκονο μετά την εκφώνηση του Τρισάγιου Ὑμνου και τοποθετείται στο πλάι), ποτήριο και κλειστό ευαγγέλιο επάνω στην αγία Τράπεζα, είναι μάλλον σπάνια³⁰.

Το συγγενέστερο παράλληλο, από εικονογραφική άποψη, είναι η παράσταση σε αέρα από τη μονή Βατοπαιδίου (1534/35)³¹, όπου ο Χριστός εμφανίζεται επίσης

απεικονίζεται να καλύπτει τον δίσκο. Βλ. σχετικά Κ. Καλλίνικος, Ὁ χριστιανικός ναός καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ, Αλεξάνδρεια 1921, 227. ΘΗΕ, 3, λήμμα «Αστερίσκο» (Ευ. Θεοδώρου). Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 4), 39-40. Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 321-322.

²⁷ Για τη σπάνια εμφάνιση και τον συμβολισμό του κλειστού ευαγγελίου στη μνημειακή ζωγραφική, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, ό.π. (υποσημ. 4), 70. Μ. Ν. L. Okunev, «Lesnovo», *L'art byzantin chez les Slaves, Recueil Th. Ouspensky*, 2, Παρίσι 1930, 227. G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, IV, Παρίσι 1969, πίν. 6.14, 7.15-16. Ν. Thierry, «Les peintures de la cathédrale de Kobayr (Tachir)», *CahArch* 29 (1980-81), 113.

²⁸ Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι*, ό.π. (υποσημ. 1), 98. Βλ. επίσης, Tomić Djurić, «To picture», ό.π. (υποσημ. 1), 131-133, όπου επιχειρείται ανάλυση της παράστασης σε συνδυασμό με τις σωζόμενες στα μνημεία επιγραφές και τα λειτουργικά κείμενα.

²⁹ *Μέγας καὶ Τερός Συνέκδημος*, Αθήνα 1972, 391. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι*, ό.π. (υποσημ. 1), 106.

³⁰ Αντίστοιχα ιερά σκεύη, δίσκος με αστερίσκο, ποτήριο και κλειστό ευαγγέλιο, εμφανίζονται σε αέρα με την παράσταση Μελισμού από τη μονή Ἰβήρων (1613/14). Η διάταξη των αντικειμένων όμως είναι διαφορετική και ο αμνός, που αποδίδεται με τη μορφή νηπίου, καλύπτεται εκτός από τον αστερίσκο και με αέρα (Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπάνα, *Τερά Μονή Ἰβήρων. Χρυσοκέντητα ἄμφια καὶ πέπλα*, Άγιον Όρος 1998, 29-32, εικ. 10). Κλειστό ευαγγέλιο δίπλα στο ποτήριο, τον δίσκο με αστερίσκο και στον κηροστάτη με κερί απαντά στην παράσταση του Μελισμού στον επιτάφιο του Ἰωάννη των Σκοπίων [μέσα του 14ου αιώνα, σήμερα στη μονή Χιλανδαρίου. Bogdanović κ.ά., *Chilandar*, ό.π. (υποσημ. 19), 126, εικ. 94].

³¹ Μ. Σ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα ἄμφια», *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Β', Άγιον Όρος 1996, 428, εικ. 359.



Εικ. 2. Άγιον Όρος, μονή Βατοπαιδίου. Αέρα, 1534/35.

όρθιος, μετωπικός, με αρχιερατική ενδυμασία και ένσταυρο φωτοστέφανο αλλά χωρίς μίτρα, πίσω από την αγία Τράπεζα και κάτω από κιβώριο, να ευλογεί και με τα δύο χέρια τους μαθητές που προσέρχονται χωρισμένοι ανά έξι εκατέρωθεν³² (Εικ. 2). Το παράδειγμα από τη μονή Βατοπαιδίου διαφοροποιείται από τον αέρα του Μουσείου της Τσαμπίκας στον αριθμό των αποστόλων καθώς και σε ορισμένα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία.

³² Γενικά στη βυζαντινή τέχνη η απόδοση του Χριστού που ευλογεί και με τα δύο χέρια σε ώριμη ηλικία φαίνεται πως δεν είναι πολύ συχνή [Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 218-219]. Πρβλ. με παραστάσεις σε σερβικά μνημεία της ύστερης βυζαντινής περιόδου, Tomić Djurić, «To picture», ό.π. (υποσημ. 1), 129-134, εικ. 1, 4. Μ. Ljubinković, *Le Monastère de Ravanica*, Βελιγράδι 1989, εικ. 20. Αργότερα, τον 16ο αιώνα, απαντά σε έργο του Δαμασκηνού στη Βενετία, Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise 1), Βενετία 1962, πίν. 47] και σε τοιχογραφία στο Ανδρομονάστηρο Μεσσηνίας (Κ. Καλοκύρης, *Βυζαντινά έκκλησιαστικά της Τεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973, 102-103, πίν. 47). Κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα το θέμα είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο στον χώρο της κεντητικής, με πλήθος παραδειγμάτων σε ιερατικά και λειτουργικά ἄμφια.



Εικ. 3. Κύπρος, Στρόβολος, παρεκκλήσιο του Αποστόλου Ανδρέα. Αντιμνήσιο καθαγιασμένο από τον αρχιεπίσκοπο Ιάκωβο, 1692.



Εικ. 4. Κύπρος, Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου. Αντιμνήσιο καθαγιασμένο από τον αρχιεπίσκοπο Γεωργιανό, 1697.



Εικ. 5. Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Αρχιεπισκόπου Μακαρίου. Εικόνα με την Κοινωνία των Αποστόλων, 16ος αιώνας.



Εικ. 6. Κέρκυρα, Μονή Κασσωπίτρας. Εικόνα με την Κοινωνία των Αποστόλων, έργο του Φιλόθεου Σκούφου, 1665.

Από τα ιερά σκεύη εμφανίζεται μόνο ο δίσκος με τον αστερίσκο³³, ενώ παραλείπονται το ποτήριο και το

κλειστό ευαγγέλιο. Και στα δύο πέπλα παραλείπονται οι άγγελοι-διάκονοι, παράλειψη η οποία στα

³³ Η ανελλιπής παρουσία του δισκαρίου στις παραστάσεις του Μελισσιού κατά τη βυζαντινή περίοδο συσχετίζεται με την αντιλατινική προπαγάνδα, καθώς στη Δύση η χρήση του περιορίζεται λόγω της εισαγωγής των αζύμων και της κοινωνίας με ολόκληρη όστια, Ν.

Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο Εκκλησιών», *Θωράκιον. Τόμος στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 271-272 σμ. 41, όπου παρατίθεται και σχετική με το θέμα βιβλιογραφία.

παραδείγματα της Κοινωνίας των Αποστόλων από τη μνημειακή τέχνη είτε θεωρείται χαρακτηριστικό αρχαϊκότητας είτε αποδίδεται στην έλλειψη χώρου ή ερμηνεύεται ως ελλιπής αναπαραγωγή προτύπου³⁴.

Στον χώρο της εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής δεν εντοπίστηκαν άλλα συναφή έργα, τα οποία ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν ως πρότυπο. Εικονογραφικά συγγενείς, ωστόσο, με το εξεταζόμενο θέμα, παρά τις επιμέρους διαφορές, είναι οι παραστάσεις σε τρία ζωγραφιστά αντιμήνια του 17ου αιώνα, δύο από την Κύπρο και ένα από τη Ρόδο. Το πρώτο, καθγιασμένο από τον αρχιεπίσκοπο Ιάκωβο το 1692 (ΑΧΥΒ), βρίσκεται σήμερα στο παρεκκλήσιο του Αποστόλου Ανδρέα στον Στρόβολο (Εικ. 3), το δεύτερο, καθγιασμένο από τον αρχιεπίσκοπο Γερμανό το 1697 (ΑΧΥΖ), φυλάσσεται στην Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου (Εικ. 4)³⁵ και το τρίτο, καθγιασμένο από τον μητροπολίτη Χίου Παρθένιο το 1646 (ΑΧΜΣ), εκτίθεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Λίνδου³⁶.

Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο συναντάμε και σε δύο φορητές εικόνες: στην εικόνα από τον ναό της Παναγίας της Χρυσολιωτίσσης στη Λευκωσία Κύπρου (τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα) (Εικ. 5)³⁷ και στην εικόνα με την υπογραφή του Φιλοθέου Σκούφου (1665) από τη μονή Κασσωπίτρας στην Κέρκυρα³⁸ (Εικ. 6).

Αναφορικά με τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως³⁹ είναι γνωστό ότι εμφανίζεται ήδη

από τον 14ο αιώνα και εξής στη μνημειακή ζωγραφική⁴⁰ σε παραστάσεις της Κοινωνίας των Αποστόλων⁴¹, της Ουράνιας Λειτουργίας⁴² αλλά και σε μειονωμένες μορφές του ένθρονου Χριστού σε φορητές εικόνες⁴³, ιερατικά και λειτουργικά άμφια⁴⁴. Η απεικόνιση αυτή συνδέθηκε με την αύξηση της επιρροής του ρόλου του πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Αθανασίου Α΄ (1289-1293, 1304-1310), ως αντίδραση στη φιλενωτική πολιτική, στα τέλη του 13ου και στις αρχές του 14ου αιώνα, που άσκησαν οι βυζαντινοί αυτοκράτορες Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος (1261-1282) και Ανδρόνικος Α΄ (1281-1321), αλλά και με την εξάπλωση του ησυχαστικού κινήματος⁴⁵.

Επιμέρους, άλλα όχι ήσσονος σημασίας, είναι τα ερυθρά σταυρικά μοτίβα που σε τριαδική διάταξη στο ωμοφόριο της αρχιερατικής ενδυμασίας αποτελούν σύμβολα αναφοράς στην τρισυπόστατη μορφή της θείας Παρουσίας, κατά την τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας (Εικ. 8). Τα υπόλοιπα σταυρικά θέματα, στη στάχωση του ευαγγελίου και στην επίστεψη του κιβωρίου, και επίσης η παρουσία των ιερών σκευών με τα Τίμια Δώρα στην αγία τράπεζα προβάλλουν τη σταυρική θυσία του Αρχιερέως Χριστού.

Από τις μορφές των αποστόλων μπορούν να ταυτιστούν, με βάση τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, οι κορυφαίοι από τις δύο χορείες στον αριστερό όμιλο επί κεφαλής είναι ο Πέτρος (Εικ. 8), ενώ η

³⁴ Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 235 και 279-280 σημ. 994, όπου και εκτενής αναφορά σε παραδείγματα.

³⁵ Π. Σ. Αγάθωνος, *Τό αντίμνησιον*, Λευκωσία 2003, 306-307, εικ. 8, 9.

³⁶ Αδημοσίευτο. Πιθανότατα πρόκειται για τον Παρθένιο Γ΄, οικουμενικό πατριάρχη Κωνσταντινούπολης (1656-1657), ο οποίος υπήρξε μητροπολίτης Χίου (1639-1656) [ΘΗΕ, 10, λήμμα «Παρθένιος Γ΄» (Β. Ν. Γιαννόπουλος)].

³⁷ Ηλιάδης, «Κοινωνία Αποστόλων», ό.π. (υποσημ. 9), 145-173. *Οδηγός Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 9), 72. Ν. Παταπίου, «Η Κοινωνία των Αποστόλων: νέα στοιχεία για μία εικόνα του 16ου αιώνα», *39ο Συμπόσιο ΧΑΕ* (2019), 153-154.

³⁸ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 9), 140-141, εικ. 259.

³⁹ Για την εμφάνιση, τη χρονολόγηση και τους συμβολισμούς της πατριαρχικής ενδυμασίας του εικονογραφικού τύπου του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως, βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, «Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέως», *ΔΧΑΕΙΖ΄* (1993-1994), 67-76. Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 232-235. Εμμανουήλ,

«Η Αγία Σοφία του Μυστρά», ό.π. (υποσημ. 25), 162-164, εικ. 5, 11.

⁴⁰ Για την πρωιμότερη απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως στη μονή Lesnovo (π. 1342), βλ. Sm. Gabelić, *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*, Βελιγράδι 1998, 273, πίν. Χ.

⁴¹ Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 233-234.

⁴² Παπαμαστοράκης, «Η μορφή», ό.π. (υποσημ. 39), 67-76. Ο ίδιος, *Ό διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολογικής περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001, 155-156.

⁴³ Συνήθως πρόκειται για δεσποτικές εικόνες τέμπλου, βλ. ενδεικτικά Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, ό.π. (υποσημ. 9), 44-45. Τ. Αλμπάνη – Γ. Βιταλιώτης (επιστ. επιμ.), *Ιεροτελεστία και Πίστη*, Αθήνα 1999, 95, αριθ. κατ. και εικ. 21 σ. 95 (Τ. Αλμπάνη).

⁴⁴ Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 233. Για τον ρόλο του Χριστού στο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, τη σημασία της απεικόνισής του στον πατριαρχικό σάκο του Φωτίου αλλά και σε πύλη του 1399 από τη μονή Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος, βλ. Woodfin, «Wall», ό.π. (υποσημ. 2), 382-383.

⁴⁵ Παπαμαστοράκης, «Η μορφή», ό.π. (υποσημ. 39), 67-76. Ο ίδιος, *Ό διάκοσμος*, ό.π. (υποσημ. 42), 155-156. Tomić Djurić, «To picture», ό.π. (υποσημ. 1), 129-133.



Εικ. 7. Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

μορφή με τα νεανικά χαρακτηριστικά στα δεξιά, όπου είθισται να τελείται η Μετάληψη, θα πρέπει μάλλον να ταυτιστεί με τον Ιωάννη (Εικ. 9), ο οποίος ορισμένες φορές αντικαθιστά τον Παύλο⁴⁶. Η παράσταση

⁴⁶ Για την επιλογή των αποστόλων στην παράσταση της θείας Κοινωνίας, βλ. Sh. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Σιάτλ – Λονδίνο 1999, 50-51, και Πάσσαρης, *Η παράσταση*, ό.π. (υποσημ. 12), 257-261. Η παράλειψη του Παύλου στον δεξιό όμιλο, ο οποίος σε άλλες περιπτώσεις καθοδηγεί τους αποστόλους, αν και σπάνια, δεν είναι άγνωστη. Για αναφορά σε παραδείγματα από τον χώρο της κεντητικής, βλ. ενδεικτικά το ζεύγος των επιμάνικων του Παλαιών Πατρών Θεοφάνους από τη μονή Ταξιαρχών Αιγιαλείας (1612-1638), Μ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια τῆς Μονῆς Ταξιαρχῶν Αἰγιαλείας», *ΑΕ* (1960), 13-14, πίν. Κβ, και από τη μονή Ιβήρων το ζεύγος των επιμάνικων του Διονυσίου Μελένικου (1681), Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Μονή*

ανταποκρίνεται εν μέρει στον «ιστορικό» τύπο που περιγράφεται στην *Ερμηνεία*: «καί δεξιά μὲν ὁ Πέτρος [...], ἀριστερά δέ ὁ Ἰωάννης ἔμπροσθεν τῶν ἄλλων πέντε»⁴⁷. Η απουσία του δωδέκατου αποστόλου στον δεξιό όμιλο πιθανότατα οφείλεται στον περιορισμένο διαθέσιμο χώρο ή στην ελλιπή αναπαραγωγή του προτύπου ή, ακόμη, στην απροσεξία του αντιγραφέα⁴⁸.

Από τα δευτερεύοντα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης θα πρέπει να σημειωθούν ο κεντημένος με χρυσόσυρμα, ακτινωτός φωτοστέφανος του Χριστού, ο οποίος υιοθετείται και στα σύμβολα των ευαγγελιστών (Εικ. 1, 7), ενώ από την ενδυμασία του Μεγάλου Αρχιερέως Χριστού, ο χρυσός πατριαρχικός σάκος, το ένσταυρο

Ἰβήρων, ό.π. (υποσημ. 30), 104-105, εικ. 61. Πρβλ. επίσης με προαναφερθέντα ζωγραφιστά αντιμήνια από την Κύπρο, Αγάθωνος, *Τό ἀντιμίνιον*, ό.π. (υποσημ. 35), 306-307, εικ. 8, 9. Για παράλληλα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική, βλ. ενδεικτικά Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηῶν και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1983, 45-46 σημ. 26, όπου αναφορά σε παραδείγματα της παλαιολόγιας περιόδου, εικ. 19, 23α, 24. Ι. Κ. Τσιουρῆς, *Οι τοιχογραφίες της Μονῆς Ἁγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αἰῶνα στην περιοχή των Αγραφῶν*, Αθήνα 2008, 73 σημ. 427.

⁴⁷ Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, ό.π. (υποσημ. 2), 127-128. Σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση, ο Ιωάννης έπαιξε ρόλο στην ετοιμασία του δείπνου, αφού, κατά τον Λουκά, εστάλη μαζί με τον Πέτρο για να ετοιμάσουν τον Μυστικό Δείπνο: «καί ἀπέστειλεν Πέτρον καί Ἰωάννην εἰπῶν πορευθέντες ἐτοιμάσατε ἡμῖν τό πάσχα, ἵνα φάγωμεν», Λουκ. κβ', 8. Η αντικατάσταση του Παύλου από τον Ιωάννη στην κορυφή του ομίλου συσχετίζεται με την ιδιαίτερη τιμή που έχαιρε ο ευαγγελιστής στην Ανατολή, αλλά και την ενδεχόμενη πρόθεση να υπογραμμιστεί η πίστη στην ευαγγελική αφήγηση του «ιστορικού» γεγονότος με τον Μυστικό Δείπνο, Gerstel, *Beholding*, ό.π. (υποσημ. 46), 51. Γκιουλές, «Εικονογραφικά θέματα», ό.π. (υποσημ. 33), 274-275.

⁴⁸ Η απουσία ενός ή περισσότερων αποστόλων είναι σπάνια. Συνήθως στην Κοινωνία των Αποστόλων αλλά και σε άλλες παραστάσεις, όπως η Πεντηκοστή, η Ανάληψη και η Κοίμηση της Θεοτόκου, παριστάνονται δώδεκα απόστολοι. Για τον συμβολισμό του αριθμού δώδεκα, βλ. G. de Jerphanion, «Quels sont les douze Apôtres dans l'icônographie chrétienne?», *La voix des monuments*, Παρίσι 1930, 189-200. G.-H. Baudry, *Les symboles du Christianisme ancien Ier-VIIe siècle*, Μιλάνο 2009, 69-71. Σε παραδείγματα από τη μνημειακή ζωγραφική η απουσία του αποστόλου υποδηλώνει την αποχώρηση ή την απουσία του Ιούδα από το μυστήριο της Μεταλήψεως. Για την παράλειψη του Ιούδα από την παράσταση, βλ. Σ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονῆς Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναῶν των Αγραφῶν του 17ου αἰῶνα*, Βόλος 2012, 113-116, εικ. 44-47.



Εικ. 8. Ο αριστερός όμιλος των αποστόλων (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



Εικ. 9. Ο δεξιός όμιλος των αποστόλων (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

ωμοφόριο και η ασημένια μίτρα⁴⁹. Συγκεκριμένα, οι φωτοστέφανοι με ακτίνες αποτελούν δάνεια από δυτικά πρότυπα⁵⁰, ενώ η διαδεδομένη χρήση της μίτρας, συνήθως χρυσής, διάλιθης και μαργαριτοποίκιλης στη

ζωγραφική τέχνη, κυρίως στις εικόνες, κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο⁵¹, έχει ερμηνευθεί ως επιρροή από τη μεταλλοτεχνία της εποχής⁵².

Οι εικονογραφικές αυτές λεπτομέρειες, σε συνδυασμό με τη μεγαλύτερη κλίμακα με την οποία αποδίδεται η μορφή του Μεγάλου Αρχιερέως, συγκριτικά με τις μορφές των αποστόλων και την παράλληλη απουσία φωτοστεφάνων από αυτούς⁵³, προβάλλουν τον κυρίαρχο και

⁴⁹ Η χρήση της μίτρας για την απόδοση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως είναι ευρέως διαδεδομένη όχι μόνο σε εικόνες της μεταβυζαντινής περιόδου αλλά και σε κεντήματα (βλ. ενδεικτικά Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια», ό.π. (υποσημ. 31), 446, εικ. 379, 380. *Θησαυροί του Άγιου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 7), αριθ. κατ. και εικ. 11.7 σ. 456 (Κ. Κορρέ-Ζωγράφου) και (Μ. Θεοχάρη). Β. Ζηνιαδάκης – Α. Μπαλλιάν (επιστ. επιμ.), *Άμφια. Το ένδυμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Αθήνα 1999, αριθ. κατ. 52, 74, 70 και 66 σ. 43-44, εικ. 12, 24, 27, 28 αντιστοίχως (Α. Μπαλλιάν). Η. Ραπαstavrou, «Mitre», *Post-Byzantium: The Greek Renaissance*, Αθήνα 2002, 188-189, αριθ. κατ. 45. Μ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια», *Σιμωνόπετρα. Άγιον Όρος*, Αθήνα 1991, 216, εικ. 139γ, δ.

⁵⁰ Πρβλ. με φωτοστεφάνους μορφών σε επιτραχήλιο από τη μονή Λειμώνος στη Λέσβο (1611), Χρ. Αλιπράντης, *Χρυσοκέντητα άμφια της Ι. Μονής Λειμώνος Λέσβου*, Αθήνα 1975, 39-41, πίν. 15, 16. Εμφανίζονται κυρίως σε έργα της Δεσποινέτας και των κεντητριών του εργαστηρίου της στην Κωνσταντινούπολη (τέλη 17ου – 18ος αιώνας) και θα γνωρίσουν μεγάλη διάδοση μέχρι και τον 19ο αιώνα, Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκέντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 19, εικ. 94-96, 100, 126. Μ. Πέτσα-Σταύρου, «Τα χρυσοκέντητα άμφια της Ιεράς Μονής Κύκκου», *Ιερά Μονή Κύκκου. Εικόνα ανέσπερου φωτός*, Αθήνα 2010, 130-131, εικ. στη σ. 127.

⁵¹ Παπαμαστοράκης, «Η μορφή», ό.π. (υποσημ. 39), εικ. 5, 7. Για παραστάσεις του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέως, βλ. ενδεικτικά, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1986, εικ. 105, 152, 153 και σποραδικά στο *A Mystery Great and Wondrous*, Αθήνα 2002.

⁵² Για τη σχέση της χρυσοκέντητικής και της χρυσοχοΐας, που απορρέει από την κοινή χρήση της πρώτης ύλης, βλ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 1), 6. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, 339. Για τη σχέση και την αλληλεπίδραση της κεντητικής και ζωγραφικής, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκέντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 130-131. Μ. Β. Τσιάπαλη, «Ιερατικά άμφια και εκκλησιαστικά υφάσματα στην εντοίχια ζωγραφική του 17ου αιώνα στους ναούς του Νομού Άρτας», *23ο Συμπόσιο ΧΑΕ* (2003), 107-108.

⁵³ Η απουσία τους αποτελεί σύνθηρες εικονογραφικό στοιχείο τόσο στη ζωγραφική όσο και στην κεντητική, κυρίως στην απεικόνιση επεισοδίων που προηγούνται της σκηνης της Πεντηκοστής. Πρβλ. ενδεικτικά αέρα από τη μονή Χιλανδαρίου [τέλη

καθοριστικό ρόλο του Χριστού στο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, καθώς ο άρτος και ο οίνος μετουσιώνονται σε σώμα και αίμα Αυτού, και ενισχύουν την οικουμενική διάσταση της αρχιερατικής Του ιδιότητας⁵⁴. Τον λειτουργικό ρόλο του πέπλου επισημαίνουν τα εικονιζόμενα ιερά σκεύη, ενώ το συμβολικό αλλά και αποκαλυπτικό νόημα της παράστασης επιτείνει η παρουσία των συμβόλων των ευαγγελιστών στις τέσσερις γωνίες της σύνθεσης⁵⁵.

Στην ερμηνεία και χρονολόγηση του χρυσοκέντητου πέπλου, εκτός από την αμιγή και λιτή εικονογραφία, συνεισφέρει η παντελής απουσία αρχιτεκτονημάτων⁵⁶ και διακοσμητικών θεμάτων, ανθικών, φυτικών ή άλλων κοσμημάτων στον κάμπο του κεντήματος⁵⁷, τα οποία, άλλα επηρεασμένα από τη ρεαλιστική τάση της δυτικής τέχνης και άλλα από την τέχνη της Ανατολής, αρχίζουν να εισδύουν στον χώρο της κεντητικής τέχνης από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα και καθιερώνονται κατά τον 18ο και τον 19ο, προκειμένου να αποφύγουν τον «φόβο του κενού»⁵⁸. Από την παράσταση απουσιάζουν επίσης οι αναρτημένες στην οροφή

του κιβωρίου κανδήλες, πρόσθετα εικονογραφικά στοιχεία που εμφανίζονται μετά τις πρώτες και καθιερώνονται στις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα⁵⁹. Εκτός από την αγία Τράπεζα και το κιονοστήρικτο κιβώριο⁶⁰, δηλωτικά του χώρου του ιερού Βήματος, εντός του οποίου τελείται το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας (Εικ. 7), όπως και τα εικονιζόμενα λειτουργικά σκεύη που προσδίδουν ρεαλισμό, η σύνθεση εξακολουθεί να διατηρεί τον υπερβατικό της χαρακτήρα.

Τεχνοτροπία

Τεχνοτροπικά, στο γενικό σύνολό της η παράσταση αποτελεί μια λιτή, σύμμετρη και ισόρροπη σύνθεση που αποδίδεται με αυστηρό, ιερατικό ύφος. Οι μορφές των αποστόλων με τις συγκρατημένες, ιεροπρεπείς κινήσεις, τις ήρεμες στάσεις και τις ευγενείς εκφράσεις τους αποπνέουν ηρεμία και ταυτόχρονα υπογραμμίζουν το θεολογικό-συμβολικό νόημα και τον λειτουργικό ρόλο της παράστασης στο ορθόδοξο τυπικό. Οι βασικές αυτές αρχές που διέπουν τον υπό πραγμάτευση εδώ αέρα, καθορίζουν την ένταξή του στην ομάδα των παραδειγμάτων εκείνων της ύστερης βυζαντινής και πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου, όπου απαντά η συμμετρική σύνθεση της παράστασης της Κοινωνίας των Αποστόλων⁶¹. Το συμμετρικό σχήμα της σκηνής διαταράσσει κάπως η σχεδιαστική αδυναμία που παρατηρείται στη διεύθυνση των αποστόλων, καθώς ο αριστερός όμιλος τοποθετείται σε υψηλότερο επίπεδο σε σχέση με τον δεξιό, σε σημείο, μάλιστα, που υπερβαίνει το ύψος του Μεγάλου Αρχιερέως Χριστού. Επιπλέον, ο δεξιός όμιλος, παρότι μικρότερος κατά μία μορφή, παρουσιάζεται, σε σχέση με τον αριστερό, περισσότερο «συμπιεσμένος». Εμφανείς ελλείψεις και ασάφειες παρατηρούνται επίσης στον σχεδιασμό των

του 14ου – αρχές του 15ου αιώνα, *Θησαυροί του Ἁγίου Ὄρους*, ό.π. (υποσημ. 7), αριθ. κατ. και εικ. 11.24 σ. 47 (Μ. Θεοχάρη), τη μονή Βατοπαιδίου (1534/35) [Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα ἄμφια» ό.π. (υποσημ. 31), 428, εικ. 359], τη μονή Dragomirna [Millet, *Broderies*, ό.π. (υποσημ. 22), 82-83, πίν. CLXXV] και τη μονή Αγίου Παντελεήμονα στο Ἅγιο Ὄρος (τέλη του 15ου αιώνα) [Millet, *Broderies*, ό.π. (υποσημ. 19), 82-84, πίν. CLXIX].

⁵⁴ Παπαμαστοράκης, «Η μορφή», ό.π. (υποσημ. 39), 67.

⁵⁵ Θεοχάρη, *Ἐκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 1), 25. Boycheva, «L'aer», ό.π. (υποσημ. 1), 177.

⁵⁶ Απουσία αρχιτεκτονημάτων παρατηρείται και στον χώρο της μνημειακής ζωγραφικής, σε σειρά ηπειρωτικών, μακεδονικών και θεσσαλικών μνημείων του 16ου και του 17ου αιώνα, βλ. Τσιουρή, *Τοιχογραφίες*, ό.π. (υποσημ. 46), 73. Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2010, 51, 90-408. Σδρόλια, *Τοιχογραφίες*, ό.π. (υποσημ. 48), 116 σημ. 129, όπου και η σχετική βιβλιογραφία, και 130.

⁵⁷ Εντελώς ή σχεδόν ακόσμητος εμφανίζεται ο κάμπος σε παραδείγματα αέρα του 14ου και 15ου αιώνα (ό.π. υποσημ. 14-21) αλλά και σε μεταγενέστερα, όπως του Βατοπαιδίου (ό.π., υποσημ. 31), της Dragomirna στη Ρουμανία (ό.π., υποσημ. 22), των Ιβήρων (ό.π., υποσημ. 30).

⁵⁸ Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 16, 141, 122-125. *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Αθήνα 1994, αριθ. κατ. και εικ. 132 σ. 292 (Α. Μπαλλιάν). *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 52), 339.

⁵⁹ Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Μονή Ιβήρων*, ό.π. (υποσημ. 30), 29-32, εικ. 10. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 91, 92, 94-97.

⁶⁰ Γνωστό ήδη από τα βυζαντινά χρόνια, καθιερώνεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο [Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 83]. Πρβλ. ενδεικτικά με αέρα από τη μονή Ιβήρων και Βατοπαιδίου, ό.π. (υποσημ. 30 και 31).

⁶¹ Boycheva, «L'aer», ό.π. (υποσημ. 1), 177.

τεσσάρων κατακόρυφων ταινιών της ενδυτής, ώστε να μην είναι ευκρινές αν πρόκειται για στηρίγματα ή για καλύμματα της αγίας Τράπεζας, αλλά και στην απόδοση του μεγέθους των μεταλλίων με τους ευαγγελιστές και της ένταξής τους στην παράσταση⁶², ενώ αδέξια είναι και η σύνδεση της λεβητοειδούς βάσης της αγίας Τράπεζας.

Στην παράσταση σχηματίζεται ένας νοητά κεντρικός κατακόρυφος άξονας, τον οποίο ορίζουν από ψηλά ο σταυρός στην κορυφή του κιβωρίου, η κυρίαρχη μορφή του Χριστού, το ένσταυρο ευαγγέλιο και η λεβητοειδής βάση-στήριγμα της αγίας Τράπεζας, που ενδεχομένως ως σύμβολο παραπέμπει στον ασάλευτο στύλο της Εκκλησίας, δηλαδή τον Χριστό. Στην ενίσχυση του κεντρικού κατακόρυφου άξονα, όπου δεσπόζει η στέρεα παρουσία του Χριστού, συμβάλλουν όλοι οι υπόλοιποι άξονες, με τη ρυθμική κίνηση των αποστόλων, τον προσανατολισμό των συμβόλων των ευαγγελιστών προς τον Χριστό, αλλά και την αναστροφή των αγωνυμίων, που συνοδεύουν τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Την αίσθηση της κίνησης των αποστόλων και ζωδίων προς το κέντρο της παράστασης, δηλαδή τον Αρχιερέα Χριστό, αναδεικνύουν βελονιές σε εναλλαγή και με διαφορετική κατεύθυνση, που διευθετούνται με αριστοτεχνικό τρόπο στα ρούχα των αποστόλων και στα σώματα των αποκαλυπτικών ζωδίων⁶³.

Σε αντιπαράβολή με το κυρίαρχο χρυσό στον σάκο του Χριστού, η εναλλαγή και χρήση των επίχρυσων και αργυρών νημάτων, περιελιγμένων γύρω από μεταξωτό πυρήνα σε διαβαθμίσεις ώχρινων και κυανόχρωμων τόνων στα ενδύματα των αποστόλων, προβάλλει αρμονική και ισορροπημένη, καθώς δεν υπερσχίζει κάποιο χρώμα σε βάρος άλλου. Τα πρόσωπα των μορφών, τα γυμνά μέλη, παλάμες, πόδια και πέλματα καλύπτουν στριμμένα, μεταξωτά νήματα στο φυσικό χρώμα της σάρκας απευθείας επάνω στο κόκκινο μεταξένιο ύφασμα της βάσης, ενώ για την απόδοση της κόμης και των περιγραμμάτων χρησιμοποιείται σιτόχρωμη μεταξωτή κλωστή. Οι μορφές με χαμένα ή

εξίτηλα τα σχηματικά αποδοσμένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τους έχουν χάσει την αρχική τους έκφραση και λάμψη. Ομοιότητες ως προς το ύφος και την τεχνική για την απόδοση του προσώπου του Χριστού εντοπίζονται σε πόλο από επιτραχήλιο με τον Μεγάλο Αρχιερέα Χριστό (17ος αιώνας) από τη μονή Σιμωνόπετρας⁶⁴ και σε χρυσοκέντητη μίτρα από το Μουσείο Μπενάκη (17ος αιώνας)⁶⁵.

Μορφολογικά χαρακτηριστικά νημάτων

Στο ίδιο χρονολογικό πλαίσιο εντάσσονται και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των νημάτων που έχουν χρησιμοποιηθεί⁶⁶ (Εικ. 10). Η παράσταση στη μεγαλύτερη έκτασή της, με εξαίρεση τα γυμνά μέλη (πρόσωπο, χέρια, πόδια) και την κόμη των μορφών, καλύπτεται με μεταλλικά νήματα. Για τη διαμόρφωσή της διευθετούνται επάνω στο ύφασμα, χωρίς να το διαπερνούν, μεταλλικές, επίπεδες, εξαιρετικά λεπτές ταινίες (ελάσματα), αργυρές και επιχρυσωμένες, άλλες με ομοιόμορφο πλάτος (ελασματοποιημένα σύρματα) (Εικ. 10α) και άλλες με μεταβαλλόμενο κατά μήκος (κομμένα ελάσματα) (Εικ. 10β), αλλά και σύρματα, αργυρά και επιχρυσωμένα, για την απόδοση μιας πιο λαμπερής εντύπωσης (Εικ. 10γ). Τα ελάσματα περιελίσσονται δεξιόστροφα

⁶⁴ Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια», ό.π. (υποσημ. 49), 216 εικ. 139γ.

⁶⁵ Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκέντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 60, εικ. 63. Ζηνιαδάκης – Μπαλλιάν, *Άμφια*, ό.π. (υποσημ. 49), 43, αριθ. 52 και εικ. 12.

⁶⁶ Για τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των νημάτων που χρησιμοποιήθηκαν για τη διακόσμηση των υφασμάτων από τον 14ο έως τον 19ο αιώνα, την κατηγοροποίηση σε κομμένα ελάσματα και ελασματοποιημένα σύρματα αλλά και την εξάπλωση της χρήσης των ελασμάτων, περιελιγμένων γύρω από οργανικές ίνες φυτικής ή ζωικής προέλευσης στα μέσα του 17ου αιώνα, βλ. Α. Καρατζάνη, «Μετάλλινα νήματα: ιστορική ανασκόπηση των χαρακτηριστικών και της χρήσης τους σε μεταβυζαντινά εκκλησιαστικά υφάσματα», *Ύφασμα. Ημερίδα Συντήρησης ΑΜΘ 2015*, Θεσσαλονίκη 2017, 64-69. Για τα αποτελέσματα των πρώτων παρατηρήσεων με μικροσκόπιο, βλ. Ch. Giakoumaki – A. Kalagri – K. Pezouvani, «Microscopic observation of ecclesiastic embroidery from the Museum of Panagia Tsampika Monastery in Rhodes», *Cutting-Edge Technologies in Ancient Greece. Proceedings of two Conferences*, επιστ. επιμ. M. Panagiotaki – I. Tomazos – F. Dimitrakopoulos, Ρόδος 2018-2019, 191-199.

⁶² Πρβλ. με Τράπεζα που εμφανίζεται σε επιμάνικα από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών [16ος αιώνας, Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 19].

⁶³ Πρβλ. με τις μορφές των αποστόλων στο επιμάνικιο του Παλαιών Πατρών Θεοφάνους (1612-1638). Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα Αίγιαλείας», ό.π. (υποσημ. 46), 13-14, πίν. Κβ.



Εικ. 10. Μορφολογικά χαρακτηριστικά νημάτων του αέρα (λεπτομέρειες της Εικ. 1): (α) ελάσματα με ομοιόμορφο πλάτος (από ελασματοποιημένα σύρματα), περιελιγμένα γύρω από πυρήνα με μεταξωτές ίνες, (β) ελάσματα με μεταβαλλόμενο πλάτος (από κομμένα μεταλλικά φύλλα), περιελιγμένα γύρω από πυρήνα με μεταξωτές ίνες, (γ) σύρματα, αργυρά και επιχρυσωμένα, (δ) αραιή και πυκνή περιέλιξη ελάσματος, (ε) συνδυασμός μεταλλικών νημάτων με στριμμένα μεταξωτά νήματα.

ή αριστερόστροφα, άλλοτε πιο πυκνά κι άλλοτε πιο αραιά, γύρω από έναν πυρήνα με στριμμένα μεταξωτά νήματα που συνθέτουν ίνες σε τόνους φυσικούς, ώχρας και κυανού (Εικ. 10δ). Στα ενδύματα, ανάλογα με το πόσο πιο αραιά ή πιο πυκνά περιελίσσεται το λεπτό μεταλλικό έλασμα γύρω από τον χρωματιστό μεταξωτό πυρήνα, προσδίδεται ζωγραφική όψη, ενώ η οπτική εντύπωση, ανάλογα με το φως και την απόσταση στην οποία βρίσκεται ο θεατής, ποικίλλει. Ακόμη, μεταλλικά ελάσματα περιπλέκονται με στριμμένα μεταξωτά νήματα, απαρτιζόμενα από πυκνή συστάδα ινών, σε φυσικούς τόνους αλλά και σε διαβαθμίσεις ώχρας (Εικ. 10ε).

Τα μεταλλικά υλικά, σύρματα, χρυσονήματα και αργυρονήματα, στερεώνονται με εξαιρετική τεχνική και ποικιλοτρόπως επάνω στο ερυθρό μεταξωτό τους υπόβαθρο. Γενικά, για τα καρφώματα χρησιμοποιούνται διπλά, κατεξοχήν, στριφτά μεταξωτά νήματα σε φυσική απόχρωση αλλά και χρωματιστά σε αποχρώσεις ώχρας, κυανόχρωμοι και ερυθρού (Εικ. 11). Ειδικότερα, τα σύρματα, αργυρά και επιχρυσωμένα, καρφώνονται κυρίως ανά δέσμες των έξι κλώνων (Εικ. 11α) με εξαίρεση στον πατριαρχικό σάκο, όπου τα επιχρυσωμένα σύρματα στερεώνονται ανά δέσμες των είκοσι τεσσάρων κλώνων (Εικ. 11β), ενώ τα μεταλλονήματα, χρυσονήματα και αργυρονήματα, καρφώνονται ανά δύο



α



β



γ



Εικ. 11. Στερεώματα (λεπτομέρειες της Εικ. 1): (α) διπλά στριφτά μεταξωτά νήματα σε φυσική απόχρωση ως στερεώματα συρμάτων ανά δέσμες των έξι κλώνων, (β) ερυθρά μεταξωτά νήματα ως καρφώματα επιχρυσωμένων συρμάτων ανά δέσμες των είκοσι τεσσάρων κλώνων, (γ) διπλά στριφτά, κυανόχρωμα, μεταξωτά νήματα ως στερεώματα μεταλλονημάτων ανά δύο κλώνους.

κλώνους (Εικ. 11γ) ή ακόμη και ανά τέσσερις, από τους οποίους οι δύο είναι μεταξωτοί (Εικ. 10ε).

Από τις γνωστές βελονιές⁶⁷ επικρατεί το *καβαλίκι* σε διάφορες κατευθύνσεις, ώστε να δίνεται η εντύπωση διαφορετικών ριζών (Εικ. 12α). Από την κρυφή ρίζα η ορθή κυρίως αλλά και η πλάγια καλύπτουν στενότερες επιφάνειες, όπως τις πτυχώσεις στα ενδύματα και τις επιγραφές (Εικ. 12β). Ακολουθεί η *ίσια*

σπασμένη που καλύπτει κυρίως τον πατριαρχικό σάκο του Χριστού (Εικ. 12γ), την ενδυτή, μέρος των ενδυμάτων των αποστόλων και τη στέγη του κιβωρίου (Εικ. 12δ). Συγκεκριμένα, στον πατριαρχικό σάκο το στερέωμα των δεσμίδων των είκοσι τεσσάρων επιχρυσωμένων κλώνων ανά διαστήματα σε κάθετη διάταξη με δίκλινα στριφτά ερυθρά μεταξωτά νήματα έχει ως αποτέλεσμα τον σχηματισμό μικρών ορθογωνίων (Εικ. 12γ). Τα ερυθρά αυτά καρφώματα, σαν ζωγραφικές πινελιές, διανθίζουν τα *σπασίματα*, δηλαδή τις αυλακίες-βαθουλώματα της *ίσιας σπασμένης* βελονιάς, δημιουργώντας την εντύπωση επαναλαμβανόμενων σχηματοποιημένων σταυρών, πιθανώς ως απόδοση των σταυρικών θεμάτων που διακοσμούν τον πατριαρχικό

⁶⁷ Γενικά για τις βελονιές, βλ. Α. Χατζημιχάλη, «Τά χρυσοκλαβερικά-συρματένια-συρμακέσικα κεντήματα», *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, Β', Αθήνα 1956, 496-498, εικ. 19, 22, 23. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντηκή*, ό.π. (υποσημ. 1), 161-162, εικ. 157, 158.



Εικ. 12. Βελονιές του αέρα (λεπτομέρειες της Εικ. 1): (α) καβαλίκι, (β) ορθή ρίζα, (γ) ίσια σπασμένη στον πατριαρχικό σάκο του Χριστού, (δ) ίσια σπασμένη στο κιβώριο, (ε) καμαράκια, (στ) γέμισμα στα ακτινωτά φωτοστέφανα, ζ) ουτρά ή χόντρος.

σάκο του Χριστού Αρχιερέως σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, υπενθυμίζοντας κατά αυτόν τον τρόπο το σταυρικό μαρτύριό Του. Τα *καμαράκια* είναι η τελευταία σε έκταση ρίζα που έχει χρησιμοποιηθεί και εντοπίζεται στον σταυρό που επιστέφει το κιβώριο (Εικ. 12ε). Οι επιφάνειες κάτω από τα μεταλλονήματα γεμίζονται με «σηκώματα» από εξαιρετικά λεπτά, ελαφρώς στριμμένα, κατά πάσα πιθανότητα μεταξωτά νήματα (Εικ. 12στ), δημιουργώντας ένα ανεπαίσθητο ανάγλυφο, ενώ στα περιγράμματα, στα μέταλλα και στους κιονίσκους του κιβωρίου τοποθετούνται κάτω από τα μεταλλονήματα πιο παχιά γέμισμα από μεταξωτό νήμα «ουτρά» ή «χόντρο» (Εικ. 12ζ). Η κυρίαρχη εφαρμογή της επίπεδης τεχνικής στο κέντημα, σε συνδυασμό με την αποφυγή του έντονου αναγλύφου

που παρατηρείται στα κεντήματα από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, αλλά και η παντελής απουσία πρόσθετων διακοσμητικών υλικών, όπως πολύχρωμοι λίθοι, μαργαριτάρια, πούλιες και *τιρ-τιρ*⁶⁸, που επικρατούν τους επόμενους δύο, 18ο και 19ο, αιώνες, αποτελούν αξιοσημείωτες παρατηρήσεις για τη χρονολογική ένταξη του κεντήματος τουλάχιστον στις αρχές του 17ου αιώνα.

Γενικότερα, η αρμονία στον συνδυασμό και στην εναλλαγή των βελονιών, σε συνάρτηση με την ισόρροπη διαβάθμιση των χρωματισμών στα νήματα, αφενός

⁶⁸ Εμφανίζονται στα μέσα του 17ου αιώνα και καθιερώνονται στη συνέχεια. Βλ. σχετικά Καρατζάνη, «Μετάλλινα νήματα», ό.π. (υποσημ. 66), 64, 69.

υποδεικνύουν εξαιρετική ικανότητα και επιδεξιότητα στον χειρισμό της βελόνας και στη χρήση των χρωματιστών νημάτων, αφετέρου εξισορροπούν την αδυναμία ή ελλιπή πείρα στη σχεδιαστική αποτύπωση του προτύπου. Μάλιστα, η επαγγελματική εμπειρία και δεξιότητα που απαιτούνται για την κατασκευή ενός εργόχειρου φιλοτεχνημένου από πολύτιμα υλικά, υποδηλώνουν μαθητεία σε οργανωμένο εργαστήριο που ακολουθεί καθιερωμένα πρότυπα. Με άλλα λόγια, η χρήση υλικών και τεχνικών, σε συνδυασμό με τη γνώση και την υιοθέτηση καθιερωμένων εικονογραφικών προτύπων και καλλιτεχνικού ύφους, μαρτυρούν την απευθείας σχέση του εξεταζόμενου αέρα με τη βυζαντινή χρυσοκεντητική και στοιχειοθετούν τη χρονολόγησή του τουλάχιστον στις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα.

Οι επιγραφές

Την παντελή απουσία διακοσμητικών στοιχείων στην όλη σύνθεση αναπληρώνουν, έστω και υποτυπωδώς, πέραν του λειτουργικού τους περιεχομένου, οι επιγραφές με την κομψή απόδοση των γραμμάτων και τη συμμετρική στοίχισή τους⁶⁹. Είναι κεντημένες με επιχρυσωμένο, αργυρό σύρμα από έξι κλώνους, που διευθετείται επάνω σε πυρήνα από μεταξωτές ίνες, βαμμένες σε όχρα, και στερεώνεται με βελονιά από μεταξωτές επίσης ίνες. Μολονότι είναι αποδοσμένες με καλλιγραφική διάθεση σε κεφαλαιογράμματη γραφή, παρουσιάζουν ορθογραφικά λάθη⁷⁰, στον τίτλο της παράστασης *Αρχιερεύς* αντί «Αρχιερεύς», στα ονόματα των ευαγγελιστών, *Ιωάνης*, *Ματθός* αντί «Ιωάννης», «Ματθαίος», καθώς και στις λέξεις της αφιερωτικής επιγραφής *τον γονέον* αντί «των γονέων». Η αντίστροφη απόδοση των ονομάτων του Ματθαίου και Λουκά



Εικ. 13. Η αφιερωτική επιγραφή, κάτω αριστερά (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

στα αντίστοιχα ζώδια, που χαρακτηρίζεται όχι μόνο από την αντίθετη κατεύθυνση των γραμμάτων της λέξης αλλά και από την αντιστροφή κάθε γράμματος⁷¹, φανερώνει την εσφαλμένη χρήση του προσχεδίου, η οποία πιθανότατα οφείλεται είτε σε ελλιπή εμπειρία στην αντιγραφή του προσχεδίου είτε σε ανεπάρκεια γραμματικών γνώσεων του αντιγραφέα⁷².

Η ακέραιη αφιερωτική επιγραφή (Εικ. 13) στην κάτω αριστερή γωνία του αέρα, κεντημένη σε συνεχή γραφή, συνήθεια ευρέως διαδεδομένη στα κεντητά άμφια κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, μεταγράφεται ως εξής⁷³: *KONAC ΠPACIOU KAI TON ΓONEON*. Η συνεχής παράθεση των λέξεων και ο διαχωρισμός του τελευταίου γράμματος *I* από τον σύνδεσμο *KAI*, σε συνδυασμό με τα προαναφερόμενα γραμματικά και ορθογραφικά

⁶⁹ Για την αισθητική διάσταση των επιγραφών στην τέχνη, βλ. I. Drgić, «Chrysepes Stichourgia: The Byzantine Epigram as Aesthetic Object», *Sign & Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)*, επιστ. επιμ. Br. Bedos-Rezak – J. F. Hamburger, Ουάσινγκτον 2016, 51-69.

⁷⁰ Γενικά για τις επιγραφές σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά κεντητά λειτουργικά άμφια, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 126-129. Υ. Boycheva-Lyberatou, «Επιγραφές σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά άμφια και πέπλα: είδη, χρήσεις, σημασίες», *29ο Συμπόσιο ΧΑΕ* (2009), 28-29.

⁷¹ Στον χώρο της κεντητικής δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός αντίστοιχων παραδειγμάτων. Η ανάποδη απόδοση των επιγραφών ενδεχομένως υποδηλώνει την αδυναμία της κεντήτριας να χρησιμοποιήσει σωστά ή να διορθώσει το προσχέδιο, γεγονός που επιβεβαιώνει την άποψη ότι οι κεντητές –και ενδεχομένως οι σχεδιαστές– ήταν αγράμματοι [Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 126].

⁷² Για την αποτύπωση των σχεδίων σε υφάσματα, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 151-153.

⁷³ Η απόδοση σε γενική *τον γονέον* υποδεικνύει την ανάγνωση και των προηγούμενων λέξεων της επιγραφής στην ίδια πτώση.



Εικ. 14. Η επιγραφή, κάτω δεξιά (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

λάθη, αποτελούν ενδεικτικό στοιχείο τού όχι ιδιαίτερα υψηλού μορφωτικού επιπέδου του δημιουργού τους. Από τα γράμματα της επιγραφής ξεχωρίζει η αντίστροφη απόδοση του γράμματος *N*, ενώ χαρακτηριστική είναι η γραφή του *A* με την έντονη κεραία στο επάνω μέρος, που γυρίζει προς τα αριστερά σχηματίζοντας σχεδόν ορθή γωνία, και την ανωφερή μεσαία γραμμή που ξεκινά από το κάτω άκρο της αριστερής. Καλλιγραφικά κεντιούνται τα *E* και *C* με τις καμπύλες απολήξεις των κεραιών τους. Συγγενή παράλληλά τους απαντούν σε παραδείγματα του 16ου και 17ου αιώνα⁷⁴.

Η απόδοση της αφιερωτικής επιγραφής σε γενική πτώση καταδεικνύει το προφανές, δηλαδή ότι η Κόνα Πρασίου και οι γονείς της, θέλοντας να εκφράσουν τη θρησκευτική τους ευλάβεια προσφέρουν από κοινού, είτε ως προσωπική υπόσχεση-τάξιμο είτε ως αφιερωμα-δώρο, το κεντημένο, από πολύτιμα υλικά, λειτουργικό αυτό άμφιο σε άγνωστο ναό ή μονή, ενδεχομένως με την αφορμή της τέλεσης ενός σημαντικού γεγονότος, όπως θυρανοιξίων ή άλλης ξεχωριστής περίπτωσης⁷⁵.

⁷⁴ Πρβλ. ενδεικτικά με επιγραφή των επιταφίων του βοεβόδα Βασιλείου Λούπου (1651/52) και της Αγνής, Θεονύμφης και Μαρίας (16ος αιώνας), Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια» ό.π. (υποσημ. 31), 424-427, εικ. 358. Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, *Μονή Ίβήρων*, ό.π. (υποσημ. 30), 20-25, εικ. 8.

⁷⁵ Για την κοινωνική τάξη των αφιερωτών, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 129.

Η ονομασία *Κόνα*, γνωστή από δημοτικά άσματα και λαϊκά παραμύθια ως συνοδευτική προσφώνηση γυναικείων ονομάτων⁷⁶, μας παραπέμπει σε γνωστά παραδείγματα χρυσοκεντητικής μεταβυζαντινής περιόδου με παρεμφερείς υπογραφές *Κοκώνα*, *Κοκόνα*, *Κόκνα*⁷⁷. Εδώ, η συντεταγμένη απόδοσή του, με παράλειψη της μεσαίας συλλαβής, ίσως οφείλεται στον περιορισμένο διαθέσιμο χώρο ή ακόμη και στην εσφαλμένη εκτίμησή του⁷⁸. Δεν αποκλείεται, ωστόσο, η περίπτωση της χρήσης του έτσι όπως αναγράφεται, καθώς με αυτήν την προσφώνηση θα ήταν ευρέως γνωστή και εύκολα αναγνωρίσιμη η αφιερώτρια. Αναλογιζόμενοι τις παραπλήσιες υπογραφές, οι οποίες φαίνεται να σχετίζονται άμεσα

⁷⁶ Κ. Πολίτης, *Στου Χατζηφράγκου. Τά σαραντάχρονα μιās χαμένης πολιτείας*, Αθήνα 1999, 218-239.

⁷⁷ Για την ερμηνεία και την εμφάνιση της υπογραφής *Κοκώνα*, *Κοκόνα*, *Κοκωνίτσα* σε κεντήματα της μεταβυζαντινής περιόδου, βλ. Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), 62. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 19. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 1) 13. Βλ. επίσης Βέη-Χατζηδάκη, *Μουσείον Μπενάκη*, ό.π. (υποσημ. 16), 60, αριθ. 88 και πίν. ΑΒ, 2, 62-63, αριθ. 92 και πίν. ΑΒ, 3 και 73-74, όπου κατάλογος κεντητριών που υπογράφουν με το όνομα *Κοκώνα* και *Κόκνα* τα εργοζεία τους στην περίοδο μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης. Υπογραφή *Κοκώνα Ιωάννου* φέρει πύλη στη μονή Παναχράντου στην Άνδρο [1743, Μαντοειδί, «Κοκονα», *A Mystery Great and Wondrous*, ό.π. (υποσημ. 51), 462-463 λήμμα 176], επιτάφιος στη Θεσσαλονίκη (1743, Ν. Παζαράς – Ε. Δουλγκέρη, «Κεντητός επιτάφιος της Κοκκώνας του Ιωάννου στη Θεσσαλονίκη», *Μακεδονικά* 37 (2008), 89-104, εικ. 1]. Η *Κοκώνα του...α της σινβίας* υπογράφει μια πύλη, στο Μουσείο Μπενάκη [1801, Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 101, εικ. 117], ενώ η *Κοκόνα του Ρολογά* υπογράφει τουλάχιστον δεκατρία έργα [Ε. Παπασταύρου – Δ. Φίλιου, «Χρυσοκέντητο πέτασμα Ωραίας Πύλης της Κοκώνας του Ρολογά από τη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», *Β' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Πρακτικά*, Αθήνα 2012, 302, εικ. 1, 2. Δ. Π. Πασχάλης, «Μεσαιωνικών και μεταγενεστέρων έπιγραφών τής νήσου Άνδρου συμπλήρωμα», *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929), 207. Πέτσα-Σταύρου, «Τα χρυσοκέντητα άμφια», ό.π. (υποσημ. 50), 131-132]. Πόνημα *Κοκώνας* είναι επίσης το επιτραχήλιο από τη μονή Ταξιαρχών Αιγιαλείας [1807, Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια», ό.π. (υποσημ. 46), 12-13 σημ. 4, πίν. ΙΗ' και ΙΘ']. Να σημειωθεί ακόμη ότι μέχρι τις μέρες μας στα Δωδεκάνησα το «Κοκώνα» χρησιμοποιείται ως βαφτιστικό όνομα αλλά και ως χαϊδευτική προσφώνηση.

⁷⁸ Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 126.

με την επαγγελματική ιδιότητα της κεντήστρας, προκύπτουν βάσιμες εικασίες ότι η αφιερώτρια, κατά πάσα πιθανότητα, είναι και η κεντήστρα του έργου⁷⁹. Εξασκημένη και καταξιωμένη στην τέχνη της χρυσοκεντητικής, την οποία θα είχε διδαχθεί προηγουμένως σε κάποιο οργανωμένο εργαστήριο, υπογράφει πρωταρχικά ως αφιερώτρια το πολύτιμο εργόχειρο αποτυπώνοντας, ταυτόχρονα, την πρόθεσή της να δηλώσει και να προβάλει την επαγγελματική της ιδιότητα. Δεν παραλείπει, βέβαια, την αναφορά στους γονείς της, πράξη η οποία αφενός φανερώνει τον σεβασμό που αισθανόταν και όφειλε κατά τα έθνη της εποχής να αποδώσει σε αυτούς, μέσω του βαρύτερου πονήματός της, αφετέρου ίσως οφείλεται στην καταβολή από μέρους τους του απαιτούμενου κόστους για την προμήθεια των πολύτιμων υλικών, από τα οποία απαρτίζεται ο εξεταζόμενος αέρας⁸⁰. Αναφορικά με το *Πρασίου*, ενδεχομένως ερμηνεύεται από τη χρήση του σε τοπική εμβέλεια όχι ως κύριο όνομα αλλά ως επονομασία με οικογενειακή, τοπωνυμική ή άλλη σημασία⁸¹. Με βάση παράλληλα παραδείγματα, όπου συνήθως το παραπλήσιο *Κοκώνα* ακολουθείται από το πατρώνυμο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι συσχετίζεται με πατρωνυμική ονομασία, μολονότι αυτό δεν είναι σαφές από τον τρόπο σύνταξης της επιγραφής.

⁷⁹ Βλ. έργα με υπογραφές που αναφέρονται ό.π., στην υποσημ. 77.

⁸⁰ Για την προμήθεια των πρώτων υλών, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 154-155.ή

⁸¹ Για παρεμφερείς ονομασίες, βλ. Α. Γαζής, *Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Β', Αθήνα 1839, 733. Η. G. Liddell – R. Scott, *Greek-English Lexikon*, Οξφόρδη 1951, II, 1460. Τοπωνύμιο *Πράσος*, ονομασία με παρεμφερή ετυμολογία, εντοπίζεται σε τρία χωριά της Ρόδου: Σιάννα, Λάεσμα, Έμπωνα. Χ. Ι. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό τῆς Ρόδου*, Ρόδος 1996, 35. Ο ίδιος, *Ιστορία τῆς Ρόδου*, Αθήνα 1994, 42, 160-161, 216. Ν. Μαστροχρήστος, «Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής τοπογραφίας των Σιαννών Ρόδου: βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί», *Δωδ.Χρον ΚΕ'* (2012), 181 σημ. 2, όπου βιβλιογραφία σχετική με την περιοχή και την ονομασία της. Παρεμφερής επίσης ονομασία εντοπίστηκε να έχει οικισμός και εκκλησία (η Κυρία της Πρασάς) στον νομό Ηρακλείου στην Κρήτη, Μ. Καζανάκη, «Ἐκκλησιαστική ξυλογλυπτική στό Χάνδακα, τό 17ο αἰῶνα», *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 280-283. Τον 18ο αιώνα τα παρεμφερή *Κοκώνα*, *Κοκωνίτσα* ακολουθούνται συνήθως από το πατρώνυμο, Johnstone, *Byzantine Tradition*, ό.π. (υποσημ. 1), 62. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 19.

Κάτω δεξιά η επιγραφή διατηρείται αποσπασματικά, αφού σε αυτό το σημείο το ύφασμα έχει οριστικά χαθεί Π[...]/ AC[...]/ XI[...]/ ΑΡΙΟΥ (Εικ. 14). Εικάζουμε ότι το Π αποτελεί το πρώτο γράμμα της λέξης Πόνος ή Πόνημα ή Ποίημα⁸², οι οποίες απαντούν συχνά σε κεντητά άμφια της μεταβυζαντινής περιόδου. Τα δύο πρώτα γράμματα από τον δεύτερο στίχο, AC, με το δεύτερο να είναι μερικώς σωζόμενο και επομένως αμφίβολο, εικάζουμε ότι ενδεχομένως αποτελούσαν μέρος από το όνομα της κεντήστρας του αέρα. Τα δύο πρώτα γράμματα, XI, στον τρίτο στίχο δεν αποκλείεται να αποτελούν ψηφία από τη χρονολογία κατασκευής του εργόχειρου [A]XI[.], δηλαδή [I]6 I[.]⁸³, αφού στο αμέσως επόμενο, χαμένο σήμερα, τμήμα, όπως υποδηλώνει η κατάληξη [...]ΑΡΙΟΥ στον τέταρτο και τελευταίο στίχο, είναι σχεδόν βέβαιο ότι αναγραφόταν το αρχικό μέρος της ονομασίας του μήνα ή [Ιανου]ρίου ή [Φεβρου]αρίου. Στην περίπτωση που η ανάγνωση της υποτιθέμενης χρονολογίας είναι ορθή, θα μπορούσε να αποτελεί ένα πρόσθετο υπολογιστικό στοιχείο για τον χρονολογικό προσδιορισμό κατασκευής του εργόχειρου ανάμεσα στα έτη 1610-1619.

Συμπεράσματα

Η σπάνια απεικόνιση του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων στους αέρες στη μεταβυζαντινή περίοδο, η απλοποιημένη και ελλιπής διατύπωση του εικονογραφικού προτύπου, με την απουσία του δωδέκατου αποστόλου και των αγγέλων-διακόνων, η σχεδιαστική

⁸² Βέη-Χατζηδάκη, *Μουσείον Μπενάκη*, ό.π. (υποσημ. 16), 70-76. Παζαράς – Δουλγκέρη, «Κεντητός επιτάφιος», ό.π. (υποσημ. 77), 90, εικ. 1, 2. Παπασταύρου – Φίλιου, «Χρυσοκέντητο πέτασμα», ό.π. (υποσημ. 77), 2, εικ. 2.

⁸³ Η χρονολογία κατασκευής του πέπλου εικάζουμε ότι ακολουθεί το αλφαβητικό σύστημα της βυζαντινής χρονολόγησης από Χριστού γεννήσεως με ελληνικούς αριθμούς, που συνηθίζεται από τον 17ο αιώνα, αντί του έτους της Δημιουργίας. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική χρυσοκεντητική*, ό.π. (υποσημ. 1), 127. Για αντίστοιχα παραδείγματα σε εικόνες και τοιχογραφίες της ίδιας περιόδου στο νησί της Ρόδου, βλ. Χ. Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία “Κάλληστος” από τον Αρχάγγελο Ρόδου», *ΑΔ* 65-66 (2010-2011), 459, 461 σημ. 16, 464 σημ. 35, 469, εικ. 10, 470-471. Πρβλ. επίσης με χρονολογίες που σημειώνονται στα ζωγραφιστά αντιμήνια από Κύπρο και Λίνδο.

αδυναμία στην αντιγραφή της σύνθεσης, σε συνδυασμό με τα γραμματικά λάθη στις επιγραφές και το συντετμημένο μάλλον όνομα της αφιερώτριας, αποτελούν ενδείξεις για την ένταξη του χρυσοκέντητου πέπλου από τη μονή Τσαμπίκας στο πλαίσιο ενός περιφερειακού μεν αλλά σημαντικού εργαστηρίου, το οποίο, μολονότι υιοθετεί επιμέρους εικονογραφικές επιρροές του συρμού, εξακολουθεί συνειδητά να παραμένει πιστό σε παραδεδομένα πρότυπα, προκειμένου ίσως να εξυπηρετήσει συγκεκριμένους σκοπούς. Η εκδοχή της δημιουργίας του στο πλαίσιο ενός ροδιακού εργαστηρίου χρυσοκεντητικής, αν και είναι αρκετά ελκυστική, δεν μπορεί να επαληθευτεί με ένα και μόνο δείγμα. Η απουσία αντίστοιχων παραδειγμάτων και το μειωμένο ενδιαφέρον αναζήτησής τους, σε αντιπαράβολη με τα υπόλοιπα είδη τέχνης, και συνεπακόλουθα η έλλειψη μελέτης και δημοσίευσής τους καθιστούν κάθε σκέψη για ύπαρξη οργανωμένου εργαστηρίου στο νησί, προς το παρόν τουλάχιστον, επισφαλής και ιδιαίτερα τολμηρή.

Από την άλλη, η όλη σύλληψη του εικονογραφικού θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων, παράσταση με κατεξοχήν ευχαριστιακό και μυστηριακό περιεχόμενο, προϋποθέτουν βαθύ θεολογικό υπόβαθρο και υψηλού επιπέδου πνευματικές προδιαγραφές και αναζητήσεις. Συγκεκριμένα, η παρουσία της ασύλληπτης ουσίας της Τριαδικής θεότητας με τα τρία σταυρικά σύμβολα στο ωμοφόριο του Χριστού, η προβολή της σταυρικής θυσίας του με την επανάληψη του σταυρικού θέματος στην επίστεψη του κιβωρίου, στο ευαγγέλιο αλλά και στον πατριαρχικό σάκο⁸⁴, η επισήμανση των καθαγιασμένων Τιμών Δώρων με τη ρεαλιστική απεικόνιση των ιερών σκευών, τα οποία θα προσφερθούν σε λίγο από τον ίδιο τον Μεγάλο Αρχιερέα Χριστό, ώστε μέσω της συμμετοχής στο μυστήριο της θείας Μετάληψης να επιτευχθεί η ένωση των αποστόλων με τον Θεό, ενδεχομένως απηγούν ορισμένα θεολογικά ζητήματα σχετικά με την τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας και την παρουσία του αγίου Πνεύματος

σε αυτό⁸⁵. Τα θέματα αυτά αναζωπυρώνονται από το τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα και κυριαρχούν σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μισού του 17ου αιώνα μεταξύ των ορθοδόξων, εξαιτίας των προσηλυτιστικών πρακτικών των καθολικών⁸⁶. Η παρουσία των με ιδιαίτερο συμβολικό περιεχόμενο παραπάνω χαρακτηριστικών εικονογραφικών γνωρισμάτων υποδηλώνουν τη διαφορά με τη ρωμαιοκαθολική λειτουργία, κατά τη διάρκεια της οποίας προσφέρεται ως θεία Κοινωνία στους πιστούς ο άζυμος άρτος. Ακόμη, ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως, ντυμένου με πατριαρχικό σάκο και μίτρα, σε συνδυασμό με τις χειρονομίες Του, εκτός από την ενδεχόμενη πρόθεση να τονιστεί ότι η πρώτη τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας έγινε από τον ίδιο τον Χριστό, αποτελούν ικανές ενδείξεις για να συσχετίσουμε τον χρυσοκέντητο αέρα με συγκεκριμένη, άγνωστη ωστόσο, φυσιογνωμία ανώτατου πνευματικού-εκκλησιαστικού ιεράρχη⁸⁷, πιθανότατα εξόριστου οικουμενικού πατριάρχη στο νησί, υπέρμαχου του ορθόδοξου δόγματος, τουλάχιστον στο πρώτο τρίτο του 17ου αιώνα⁸⁸.

⁸⁵ Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», ό.π. (υποσημ. 33), 273-274.

⁸⁶ Ηλιάδης, «Κοινωνία Αποστόλων», ό.π. (υποσημ. 9), 155. Η Papastavrou, «The Byzantine Tradition on the Decoration of a 17th Century Sakkos (In. No. 754) in the Byzantine and Christian, Athens», *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453)*, επιστ. επιμ. M. Grünbart – E. Kislinger – A. Muthesius – D. C. Stathakopoulos, Βιέννη 2007, 179-180.

⁸⁷ Τα λειτουργικά άμφια ενέχουν πνευματική λειτουργία και αποκαλύπτουν την ιδιότητα αλλά και τον πνευματικό ρόλο τον οποίο καλείται να επιτελέσει το πρόσωπο που τα φορά ως επίσημος εκπρόσωπος του Χριστού. Woodfin, «Wall», ό.π. (υποσημ. 2), 385. Ο ίδιος, «Liturgical Textiles», ό.π. (υποσημ. 1), 297. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον αρχιεπίσκοπο Θεσσαλονίκης Συμεών: «Ὁ γὰρ ἱεράρχης τῆς τῶν ἀποστόλων τυγχάνει διαδοχῆς. Ὅθεν καὶ ὡς τὸν Χριστὸν εἰκονίζων, ἐν τῷ μέλλειν ἱεουργεῖν, τὰ ἱερὰ περιβάλλεται ἄμφια, σημασίαν ἔχοντα πάντα καὶ θεωρίαν πνευματικὴν» (PG 155, στήλ. 709), ενώ ο άγιος Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως ερμηνεύει τα ενδύματα του επισκόπου ως σάρκα-σώμα Χριστού (PG 98, στήλ. 393).

⁸⁸ Για την παρουσία οικουμενικών πατριαρχών ως εξόριστων στο νησί της Ρόδου και την επιρροή που ασκούσαν στους σύγχρονους μητροπολίτες του νησιού αλλά και στη ροδιακή κοινωνία σε πνευματικό-θρησκευτικό επίπεδο, βλ., Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Στη Ρόδο του 16ου-17ου αιώνα. Από τους Ιωαννίτες Ιππότες στους Οθωμανούς Τούρκους*, Ρόδος 2002, 46-53.

⁸⁴ Ο Συμεών Θεσσαλονίκης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Καὶ πρῶτοι μὲν οἱ πατριάρχαι, καὶ οἱ τῶν ἀρχιεπισκόπων ἐξάιρετοι, οἱ καὶ ἐνδύονται σάκκους, προφανῶς μιμούμενοι πεπονθότα, τὸν ὑπὲρ ἡμῶν, σάκκον τε ἐνδυσάμενον παιπτικῶς καὶ διὰ σταυροῦ θάνατον ἐνεγκότα. Διὸ καὶ πᾶς ὁ σάκκος πλήρης σταυρῶν» (PG 155, στήλ. 872).

Ιστορικό πλαίσιο

Οι πληροφορίες για το νησί της Ρόδου την περίοδο κατά την οποία υποθέτουμε ότι φιλοτεχνήθηκε ο αέρας, είναι ελάχιστες. Στα χρόνια της Ιπποτοκρατίας (1309-1522) η εξαγωγή υφασμάτων και έτοιμων ενδυμάτων στην Κύπρο μαρτυρεί την ανάπτυξη του κλάδου της υφαντουργικής βιοτεχνίας και οικοτεχνίας⁸⁹. Έμμεσες ενδείξεις, από στίχους του Εμμανουήλ Λιμενίτη στο ποίημά του με τίτλο: *Τό Θανατικόν τῆς Ρόδου*, χρονολογημένο στο 1499⁹⁰, για την τεχνική του *χρυσογλαβαρίσματος*, για ύπαρξη των πολύτιμων υλικών, ασήμι και χρυσάφι, αλλά και τη γνώση της *τεχνοσύνης* από ροδίτισσες κόρες⁹¹, υποδηλώνουν την άνθηση κεντητικής δραστηριότητας, τουλάχιστον σε επίπεδο οικοτεχνίας, και συγχρόνως, έως ένα βαθμό, τη λειτουργία αντίστοιχου εργαστηρίου κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας. Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1522, όταν το νησί καταλαμβάνεται από τους Τούρκους, η ίδρυση δύο κλωστηρίων-εργαστηρίων κατασκευής ενδυμάτων από τον Σουλεϊμάν δημιουργεί βάσιμες σκέψεις, κατ' αρχάς, για την ύπαρξη πρώτης ύλης (βαμβάκι και μετάξι)⁹², και

ακολουθώς για την άσκηση και άνθηση γενικά της υφαντικής και κεντητικής τέχνης⁹³. Ήδη από τον 16ο αιώνα αλλά και στα μεταγενέστερα χρόνια, ιδιαίτερα μέσα στον 18ο έως και τις αρχές του 19ου αιώνα, οπότε διείσδυσαν τα έτοιμα βιοτεχνικά ή βιομηχανικά προϊόντα από τις χώρες της δυτικής Ευρώπης, μαρτυρείται από Γάλλους προξένους σημαντική βιοτεχνική δραστηριότητα κατασκευής χρυσοποίκιλτων υφασμάτων, μάλλινων ή λινών ενδυμάτων στο νησί, τα οποία εξάγονται σε γειτονικές περιοχές της Μικράς Ασίας, στην Αίγυπτο και τη Συρία από εβραίους εμπόρους της Ρόδου⁹⁴. Ιδιαίτερα σημαντική, επίσης, είναι η πληροφορία από έγγραφο του 1607 στο Κρατικό Αρχείο Βενετίας για τη μεταφορά μεταξιού από τη Ρόδο στην Κρήτη αλλά και για το ενδιαφέρον που επεδείκνυαν οι Βενετοί για την ασφαλή μεταφορά του⁹⁵.

Όλες οι παραπάνω διάσπαρτες πληροφορίες υποδεικνύουν ένα ευνοϊκό περιβάλλον με αδιάλειπτη σχεδόν συνέχεια, τουλάχιστον από την περίοδο της Ιπποτοκρατίας έως και τις αρχές του 19ου αιώνα, ικανό να υποστηρίξει τη λειτουργία εργαστηρίου υφαντικής-χρυσοκεντητικής στο νησί της Ρόδου. Στο πλαίσιο αυτό

⁸⁹ C. Torr, *Rhodes in modern times*, χ.τ. 1887, 48. Μ. Ευθυμίου, «Ομοιότητες και διαφορές στη διοίκηση μιας νησιωτικής περιοχής. Οι Ιωαννίτες Ιππότες και οι Οθωμανοί στα νησιά του Νοτιοανατολικού Αιγαίου», *Μνήμων* 14 (1992), 40-41. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο και τις Νότιες Σποράδες από το Αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών (1421-1453)*, Ρόδος 1995, 137, 364-366, αριθ. 102.

⁹⁰ Αναφέρεται στην επιδημία πανώλης που έπληξε το νησί της Ρόδου το 1498. Εμμ. Γεωργιλιά, *Τό Θανατικόν τῆς Ρόδου*, στίχ. 154-155 και 170-175, εκδ. W. Wagner, *Carmina graecamediae-ni*, Λευψία 1874, 37. Α. Μίχα-Λαμπάκη, «Το “Θανατικόν της Ρόδου”, ως πηγή πληροφοριών για τη γυναικεία ενδυμασία της νήσου», *Βυζαντινός Δόμος* 3 (1989), 51 σημ. 2.

⁹¹ Για την παραγωγή έργων κεντητικής και δαντελλοποιίας από γυναίκες της Ρόδου και της Λίνδου κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας και Τουρκοκρατίας, υπάρχουν αναφορές στο έργο του Γάλλου φυσιοδίφη και περιηγητή P. Belon du Mans, *Les observations de plusieurs singularitez et choses mémorables trouvées en Grèce [...]*, Παρίσι 1555, 88, και στο έργο των Ε. Μπιλιότι – Α. Κοτρέ, *Η νήσος Ρόδος*, Β', μτφρ. Μ. Μαλλιάρáκη – Σ. Καραβοκυρού, χ.τ., 1881, 224, 225.

⁹² Ευθυμίου, «Ομοιότητες», ό.π. (υποσημ. 89), 40-41. Μ. Ευθυμίου-Χατζηλάκου, «Η Ρόδος του 1795· έκθεση του γάλλου διπλωμάτη C. Butet», *Παρουσία* 3 (1985), 320. Η ευρεία καλλιέργεια του βαμβακιού και μεταξιού οδήγησαν, την περίοδο της Ιταλοκρατίας,

στην ίδρυση μεταξουργείου στην Κατταβιά της νότιας Ρόδου (Α. Μαργιέ – Φ. Χαλβαντζή, «Ιταλικά βιομηχανικά συγκροτήματα στο νησί της Ρόδου», *Η βιομηχανική κληρονομιά της Δωδεκανήσου*, Ρόδος 2009, 29, 36).

⁹³ Στον απόηχο της άνθησης της κεντητικής τέχνης θα πρέπει να αποδοθούν τα εξαιρετικά κεντήματα (σερεβέρι, κρεβατόγυρο, προσκέφαλα, μαντήλες κ.ά.) που εκτίθενται στην Κοσμητική Συλλογή Δωδεκανήσου. Για την καταγωγή της ονομασίας *βαγκλάκια*, βελονιά, που απαντά σε κεντήματα λαϊκής τέχνης από τη Ρόδο και τη σύνδεσή της με τα *κλαβαρικά* των βυζαντινών, βλ. Χατζημυχάλη, «Χρυσογλαβαρικά», ό.π. (υποσημ. 67), 461 σημ. 6.

⁹⁴ A. Calante, *Histoire des Juifs de Rhodes Chio, Cos etc.*, Κωνσταντινούπολη 1935, 57. Μ. Ευθυμίου-Χατζηλάκου, «Η πόλη της Ρόδου το 18ο αιώνα. Φυλετικό μωσαϊκό, τόπος κατοικίας και ασχολίες των κατοίκων της», *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας τῆς νεοελληνικῆς πόλης, τῆς Ἐταιρείας Μελέτης Νέου Ἑλληνισμοῦ*, Αθήνα 1985, 69 σημ. 26. Μ. Efthimiou-Hadzilacou, *Rhodes et sa région élargie au 18ème siècle: Les activités portuaires*, Αθήνα 1988, 238. Μ. Ευθυμίου, *Εβραίοι και χριστιανοί στα τουρκοκρατούμενα νησιά του νοτιοανατολικού Αιγαίου: οι δύσκολες πλευρές μιας γόνιμης συνύπαρξης*, Αθήνα 1992, 54-55. Π. Σαβοριανάκης, *Νησιωτικές κοινωνίες στο Αιγαίο. Η περίπτωση των Ελλήνων της Ρόδου και της Κω (18ος-19ος αιώνας)*, Αθήνα 2000, 217.

⁹⁵ Γ. Πλουμίδης, «Ἐμποροὶ καὶ ναυτικοὶ τοῦ 17ου αἰῶνα», *Ροδωνιά. Τιμὴ στὸν Μ. Ι. Μανούσακα*, 2, Ρέθυμνο 1994, 473-474.

και σε συνάρτηση με το έντονο θρησκευτικό συναίσθημα αλλά και τον ρυθμιστικό ρόλο που διαδραμάτιζε η Εκκλησία καθ' όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας⁹⁶, είναι λογικό να εικάσουμε ότι, εκτός από χρυσοποίκιλτα κοσμικά ενδύματα, θα κεντιόντουσαν και εκκλησιαστικά άμφια, ιερατικά και λειτουργικά, προορισμένα για την κάλυψη των αναγκών των ναών και των μονών του νησιού. Την ίδια περίοδο, παρά τις συνθήκες οικονομικής και πνευματικής στενιάς⁹⁷, που διαμορφώθηκαν έπειτα από την κατάκτηση του νησιού από τους Τούρκους, το 1522, και μετά τις αποτυχημένες επαναστατικές δράσεις εναντίον των νέων κατακτητών⁹⁸, ασφαλώς χρονολογημένες επιγραφικές μαρτυρίες βεβαιώνουν τη δραστηριοποίηση ιερωμένων⁹⁹ στην ύπαιθρο

του νησιού με την καθολική τοιχογράφηση ενοριακών εκκλησιών, την ανανέωση του τοιχογραφικού τους διακόσμου ή την προσθήκη νέων μεμονωμένων παραστάσεων, αλλά και την αφιέρωση σειράς φορητών έργων, κυρίως εικόνων, ασφαλώς χρονολογημένων¹⁰⁰, στο πλαίσιο αναζήτησης, δήλωσης και προβολής πρωτίστως της ορθόδοξης θρησκευτικής ταυτότητας και καταγωγής. Αξιοπρόσεκτη, επίσης, είναι η κατασκευή ξυλόγλυπτων τέμπλων, ορισμένων ασφαλώς και άλλων έμμεσα χρονολογημένων, φιλοτεχνημένων κυρίως από κρητικούς ξυλόγλυπτες, ενεπίγραφων μαρμάρινων και λίθινων μελών, επιτύμβιων, αρχιτεκτονικών, διακοσμημένων με συμβολικά θέματα (σταυρούς, ρόδακες κ.ά.) αλλά και η οικοδομική δραστηριότητα από οργανωμένες συντεχνίες ροδίων κτιστών¹⁰¹.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, άγνωστο παραμένει το ζήτημα της προέλευσης του αέρα, πώς και πότε κατέληξε στη μονή της Παναγίας Τσαμπίκας, καθώς η ανακαίνιση του καθολικού χρονολογείται με ασφάλεια στα 1760, ενώ η λειτουργία της μονής, με βάση πρόσφατα στοιχεία, βεβαιώνεται πριν από το έτος 1672, όταν ο ιερομόναχος Γαβριήλ, Ροδίτης στην καταγωγή, υιός του Σταυριανού ιερέως, *έν τῷ καθίσματι στά ὄρια τῆς Τζαμπήκας* υπογράφει ιδιοχείρως χειρόγραφο βιβλίο με παραινήσεις προς μοναχούς¹⁰². Με δεδομένο, βέβαια, ότι επί χρόνια ο αέρας εκτίθετο εντός

⁹⁶ Παπαχριστοδούλου, *Ίστορία Ρόδου*, ὀ.π. (υποσημ. 81), 404, 406-407. Ευθυμίου, «Ομοιώτητες», ὀ.π. (υποσημ. 89), 47.

⁹⁷ Βλ. επιστολές του Καλλίστου, μητροπολίτη Ρόδου (1576-1594), προς τον πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως (Martinus Crusius, *Turcogrecia*, Μόντενα-Ιταλία 1584, 300-301). Χ. Παπαχριστοδούλου, «Ειδήσεις για τη Ρόδο στο ΙΖ' μ.Χ. αιώνα ἀπό ἕνα χειρόγραφο εὐχολόγιο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου», *Δωδεκανησιακόν Αρχεῖον ΣΤ'* (1976), 1-31. Α. Πολίτης – Η. Κόλλιας, «Κατάλογος χειρογράφων ἐκκλησίας Παναγίας Λίνδου», *Ελληνικά* 24, 45-46. Α. Τσοπάνης, «Λίγο φῶς στήν ἰδιωτική ζωή τῆς Ρόδου κατά τή μέση Τουρκοκρατία», *Δωδ.Χρον Α'* (1972), 3-4, 21-23. Παπαχριστοδούλου, *Ίστορία τῆς Ρόδου*, ὀ.π. (υποσημ. 81), 404, 406, 487. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Στη Ρόδο*, ὀ.π. (υποσημ. 88), 53-54. Παρόμοιες πληροφορίες μάς μεταφέρουν και μεταγενέστεροι περιηγητές για τους κατοίκους του νησιού. Βλ. V. Guérin, *Ile de Rhodes*, Παρίσι 1880, 92-94, και το κείμενο με μετάφραση-παρουσίαση-σχόλια: Μ. Δ. Παπαϊωάννου, *Ρόδος και νεώτερα κείμενα*, 1, Αθήνα – Γιάννινα 1989, 98-99. Γενικά για την κατάσταση της παιδείας στον ελληνικό χώρο κατά τον 16ο-17ο αιώνα, βλ. Τρ. Ευαγγελίδης, *Ἡ παιδεία ἐπί Τουρκοκρατίας*, 2, Αθήνα 1936, 102-120. Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Ίστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*, 2, Θεσσαλονίκη 1976, 220-279. *ΙΕΕ*, Γ', κυρίως 366-367 και 377-379 (Α. Αγγέλου), 367-376 (Χ. Πατρινέλης) και σποραδικά.

⁹⁸ Τσιρπανλής, *Στη Ρόδο*, ὀ.π. (υποσημ. 88), 45-46.

⁹⁹ Για τη δράση ζωγράφων-ιερωμένων τον 17ο αιώνα στο νησί της Ρόδου, βλ. Α. Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος της αποκάλυψης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπιεῖο Ρόδου (1676-7). Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2011, 106. Κ. Κεφαλά, «Το ἰδιοθέσιον του Αβραάμ και μία σπάνια παράσταση του Θανάτου του πατριάρχη στη Ρόδο του 17ου αιώνα», *Σοφία Ἄδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Χρ. Παπαχριστοδούλου*, Ρόδος 2014, 405-407. Γενικά για τη συμβολή των κληρικών στην αναβάθμιση του πνευματικού επιπέδου της ελληνικής κοινωνίας στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, βλ. Βακαλόπουλος, *Ίστορία*, ὀ.π. (υποσημ. 97), 259-263. Χ. Πατρινέλης, «Ο ελληνισμός κατά την

πρώμη Τουρκοκρατία (1453-1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1992), 34.

¹⁰⁰ Για τα χρονολογημένα με επιγραφή ζωγραφικά σύνολα ή μεμονωμένες παραστάσεις από τον 17ο αιώνα, όλα σε ναούς της υπαίθρου, βλ. Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας», ὀ.π. (υποσημ. 83), 470-471, όπου αναφορά σε παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁰¹ Χ. Μ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα – Γιάννινα 1986, 94-103. Η. Κόλλιας, «Η "Σχολή" των λιθοξόνων-μαστόρων της Ρόδου την περίοδο της Τουρκοκρατίας (16ος-19ος αιώνας)», *Γλυπτική και λιθοξοική στη Λατινική Ανατολή, 13ος-17ος αιώνας*, επιμ. Ο. Γκράτζιου, Ηράκλειο 2007, 254-258. Γ. Η. Ντέλλας, «Οι σταυροθολιακές ἐκκλησίες τῆς Δωδεκανήσου (1750-1924)», *Δωδεκανήσος Ζ'* (2012), 60. Για τους ροδίτες λόγιους της εποχής, βλ. Παπαχριστοδούλου, *Ίστορία τῆς Ρόδου*, ὀ.π. (υποσημ. 81), 487.

¹⁰² Από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω τη συνάδελφο Ελένη Τσακανίκα από το Τμήμα Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων για την υποδείξη του σχετικού φωτογραφικού υλικού από το χειρόγραφο. Για άλλες επιγραφές, σχετικές με τη μονή, βλ. Χ. Γιακουμάκη, «Αρχαιολογικά τεκμήρια και ζωσα

του συγκεκριμένου ναού, είναι εύλογο να εικάσουμε ότι προέρχεται από τη συγκεκριμένη μονή και όχι από κάποια άλλη¹⁰³. Ανεξάρτητα πάντως από το αν ο τελικός αποδέκτης ήταν η μονή της Τσαμπίκας, το γεγονός ότι το εξεταζόμενο έργο έχει αμιγώς εκκλησιαστική χρήση μαρτυρεί την αφιέρωσή του σε ναό, και μάλιστα σημαντικό.

παράδοση. Το ιερό προσκύνημα της Παναγίας Τσαμπίκας στον Αρχάγγελο Ρόδου», *Δωδ.Χρον ΚΖ'* (2017), 210-211.

¹⁰³ Για την πιθανή λειτουργία της μονής και τη σχέση της με το μοναστηριακό-φρουριακό συγκρότημα του Αγίου Νικολάου στο ομώνυμο νησί, απέναντι από το επίνειο Στεγνά Αρχαγγέλου, στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα, βλ. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, ό.π. (υποσημ. 81), 396. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες στα χρόνια των Ιωαννιτών Ιπποτών (14ος-16ος αι.)*, Ρόδος 1991, 256-257. Ε. Παπαβασιλείου, «Η εκκλησία-πύργος του Αγίου Νικολάου στο ομώνυμο νησί του χωριού Αρχάγγελος στη Ρόδο», *Σοφία Άδολος*, ό.π. (υποσημ. 99), 378. Στα 1645, από μαρτυρία του Πέτρου Φαγγόνη, απεσταλμένου μισιοναρίου της λατινικής «προπαγάνδας» στο νησί της Ρόδου, πληροφορούμαστε ότι υπάρχουν εννέα μοναστήρια, Τσιρπανλής, *Στη Ρόδο*, ό.π. (υποσημ. 88), 92-93. Δεν αποκλείεται ανάμεσα σε αυτά να συμπεριλαμβάνεται και η μονή της Παναγίας Τσαμπίκας. Εκκλησιαστικά κειμήλια, κυρίως εικόνες και έντυπα, από τη συλλογή του Εκκλησιαστικού Μουσείου της μονής, ασφαλώς χρονολογημένα στον 17ο αιώνα, εφόσον δεν προέρχονται από κάπου αλλού, συνιστούν βάσιμες ενδείξεις για αξιοσημείωτη δραστηριότητα της μονής την περίοδο αυτή. Φαίνεται ακόμη ότι, παρά την παντελή σχεδόν απουσία αρχαιολογικών πηγών που να το επιβεβαιώνουν, το προσκύνημα της Παναγίας Τσαμπίκας ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας όχι μόνο στη χριστιανική κοινότητα αλλά και στον μουσουλμανικό πληθυσμό του νησιού, όπως υποδηλώνει η πιθανή τουρκική ετυμολογία της ονομασίας του (από το τουρκικό *cabuk*, δηλ. γρήγορος) και εν συνεχεία η υιοθέτησή της από τους ελληνορθόδοξους κατοίκους του νησιού [Γιακουμάκη, «Αρχαιολογικά τεκμήρια», ό.π. (υποσημ. 102), 212].

Η επιβίωση του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων, με βάση τα σωζόμενα παράλληλα, σε έργα, ζωγραφιστά αντιμήνσια και εικόνες από την Κύπρο, Χίο και το Ιόνιο, περιοχές που «δέχονταν» κατεξοχήν την προσηλυτιστική δραστηριότητα των Λατίνων, αποτελεί ένδειξη ότι το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα με παραλλαγές επιβίωσε ως εικαστική έκφραση της πίστης των δημιουργών, των παραγγελιοδοτών αλλά και των αποδεκτών του στην ορθόδοξη πίστη. Κατ' αυτό το σκεπτικό, εικάζουμε ότι και στον εξεταζόμενο αέρα το θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων υποκρύπτει ένα πολιτικό, κοινωνικό και πρωτίστως θρησκευτικό μήνυμα, απευθυνόμενο σε τέως και νυν κατακτητές, Λατίνους και Τούρκους: αυτό της δήλωσης και προβολής της πίστης όχι μόνο των αφιερωτών του αλλά και των πνευματικών-εκκλησιαστικών εκπροσώπων στο ορθόδοξο τυπικό της θείας Ευχαριστίας ως αντίδραση στις προσηλυτιστικές πρακτικές της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στο νησί, και ταυτόχρονα ως προσπάθεια διαφύλαξης του ορθόδοξου χριστιανικού δόγματος μέσα στο αλλόθρησκο περιβάλλον, με απώτερο σκοπό την επίτευξη της συνοχής της υπό ξενικής κατοχής χριστιανικής κοινότητας, στην οποία απευθυνόταν.

Περαιτέρω, ωστόσο, ερείσματα για την εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων είναι δυνατόν να προκύψουν στη συνέχεια από τη μελέτη κι άλλων εν γένει συναφών έργων της περιόδου στο νησί (ζωγραφικών, ξυλογλυπτικής, μεταλλοτεχνίας, μικροτεχνίας κ.ά.).

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1, 14, 10-12: Φωτογραφικό αρχείο της συγγραφέως. Εικ. 2: Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια», ό.π. (υποσημ. 31), εικ. 359. Εικ. 3, 4: Αγάθωνος, *Τό αντιμήνσιον*, ό.π. (υποσημ. 35), εικ. 8, 9. Εικ. 5: Ηλιάδης, «Κοινωνία Αποστόλων», ό.π. (υποσημ. 9), πίν. 1. Εικ. 6: *Ιεροτελεστία και Πίστη*, ό.π. (υποσημ. 43), 39.

THE INSCRIBED EMBROIDERED *AER* AT THE ECCLESIASTICAL MUSEUM OF PANAGIA TSAMBIKA AT ARCHANGELOS, RHODES

An inscribed embroidered *aer* is on display at the Ecclesiastical Museum of the monastery of Panagia (Virgin Mary) “Tsambika” at Archangelos, Rhodes (Fig. 1). For years, it used to hang on the north wall of the monastic church, pinned on a wooden panel inside a glass case. The handicraft is a rare find, as the high humidity of Rhodes does not favour the preservation of objects made of fragile materials such as cloth; it is also an excellent example of ecclesiastical gold embroidery, mainly due to the rarity of its iconography, its embroidered dedicatory inscriptions, artistic style and technical characteristics.

The textile depicts a moment of the Divine Liturgy just before the Communion of the Apostles, embroidered on red silk. In the centre of the scene, behind the altar and under the ciborium, Christ is portrayed as Great High Priest (*O METAC APXEIEPEYC*), with his hands raised in blessing (Fig. 7). To the left and right, in two groups, are arranged eleven apostles, in three-quarter view (Figs 8, 9). The symbols of the evangelists are embroidered at the four corners, within medallions. The dedicatory text is split between the lower corners of the fabric. The left part is well preserved: *KONACIIPA/CIOUKA/ITONTO/NEON* (“[offering of] Kona Prasiou and [her] parents” – probably the donors) (Fig. 13), but the right is fragmentary: *Π... / AC... / .XI .../...APIOY* (Fig. 14). At the bottom of the embroidery two long tassels are preserved, a blue one at the left corner and a yellowish one in the middle (Fig. 1).

The scene is embroidered on the red silk fabric through the arrangement on its surface of ultra-thin gold-plated and silver metal threads in the “couching technique”, without actually penetrating it. Two types of metallic threads are mainly used, those made of (a) extremely thin strips, silver and gilded silver, of equal or varying width and thickness, wrapped around a core of silk yarns (*filé*) and (b) silver or silver gilt wires.

The complete absence of architectural and decorative floral elements, and of materials such as pearls, sequins, colourful decorative stones and *tir-tir*, introduced to the

art of embroidery from the second half of the 17th century, support a dating of the artefact in the early decades of that century.

Since the 11th century, the scene of the the Communion of the Apostles is commonly found in the sanctuary and is associated with the sacrament of the Eucharist. From the late 12th century it mainly decorates covers of the vessels of the Host (small *aeres*). At variance with known examples from Greece and Europe, here we have a specific moment of the Divine Liturgy that precedes the Transubstantiation and Communion of the Apostles. It probably depicts the moment when the priest starts the blessing of the sacramental bread and wine, when the tray with the pieces of the Lamb are covered only by the *asteriskos*. This representation, with Christ represented only once, and the sacramental vessels – a paten with an *asteriskos* (removed by the deacon after the Trisagion Hymn), a chalice and a closed gospel on the altar – is rather rare. Its closest parallel is an *aer* from the Vatopedi Monastery (1534/35) (Fig. 2), while similar iconographic features appear in two painted fabric *antimensia* from Cyprus (1692 and 1697) (Figs 3, 4), and one from Lindos (1646). The iconographic type of Christ in sacerdotal vestments in association with the label of the Great High Priest, and pictorial details such as the radiate golden halo and the silver *mitre*, highlight the dominant role of Christ in the mystery of the Divine Eucharist and the universal aspect of his sacerdotal supremacy.

Besides the iconography, it has been shown that some letters from the right corner of the dedicatory inscription are probably part of manufacture. In particular, “Π” is very likely the first letter of *Ponos*, *Ponema* or *Poimea*, words that often appear in post-Byzantine embroidered vestments (and broadly mean “labour” or “creation”). “AC”, the first two letters from the second line (the “C” being partially preserved and therefore doubtful), may have been part of the embroiderer’s name; while “XI”, the first two surviving letters in the third line, may well

be part of the date ([A]XI[.]=[1]61[.]) In the fourth and final line, [...]APIOY is definitely the ending of the name of the month of January or February. If the reading of the date is correct, then we may date the *aer* between 1610 and 1619 (AXI'-AXIΘ').

The professional experience and skill required for embroidery in precious materials, alongside the plain and archaic style of the decoration, perhaps point to training in an organized workshop firmly attached to the Byzantine gold-embroidery tradition and standards. Written sources of the Hospitaller period and later letters of European officials indicate that Rhodes was an environment favourable to the establishment of an embroidery workshop where the object under discussion may have been produced. The embroiderer was well-versed in an art form possibly taught in an organized workshop but such a skill could also be found among the well-to-do. It is even possible that the dedicator and embroiderer were one and the same person: *Kona Prasiou* may have signed her own valuable gold-embroidered handiwork and dedicated it to a church or monastery.

Unless the embroidery reached its destination at a later time, the design and presentation of the work may well have been guided by an unidentified advocate of Orthodox doctrine on the island: perhaps an exiled patriarch or other prelate in the early years of the 17th century. The mitred Christ in patriarchal vestments, golden *titulus* and repeated use of the cross on the ciborium, scapular and gospel, and the emphasis on the Host represented by the sacramental vessels on the altar which the Great High Priest will alone proffer to the Apostles, may be allusive (Figs 7-9). They may be read as a religious, political and social message defying former and current conquerors, Latins and Turks. The preservation of the Orthodox ritual of the Eucharist was significant as a reaction to Roman Catholic proselytizing policies and as a reaffirmation of Orthodox doctrine, consolidating the local Christian community then living under foreign rule at the time.

Archaeologist, MA
Ephorate of Antiquities of Dodecanese
gxara10@yahoo.gr