

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 24 (2003)

Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Οικονομίδη (1934-2000)



Τοπογραφία των Αγίων Τόπων σε εικόνα της Ζακύνθου

Μυρτώ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΕΡΡΑ

doi: [10.12681/dchae.391](https://doi.org/10.12681/dchae.391)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΕΡΡΑ Μ. (2011). Τοπογραφία των Αγίων Τόπων σε εικόνα της Ζακύνθου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 24, 317-332. <https://doi.org/10.12681/dchae.391>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τοπογραφία των Αγίων Τόπων σε εικόνα της
Ζακύνθου

Μυρτώ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΕΡΡΑ

Τόμος ΚΔ' (2003) • Σελ. 317-332

ΑΘΗΝΑ 2003

ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΠΩΝ ΣΕ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΟΥ

Στο ναό της Αγίας Αικατερίνης, μετόχι της μονής του Σινά στους Κήπους, προάσιο της πόλης της Ζακύνθου, στο νότιο τοίχο ήταν αναρτημένη εικόνα¹ με θέμα την Ιερουσαλήμ και τους γύρω από αυτή Αγίους Τόπους (Εικ. 1). Ζωγραφισμένη με αυγοτέμπερα, σε ξύλο λάρικας (λάρτζινο) με προετοιμασία, έχει διαστάσεις 84×140 εκ. και επιγράφεται *Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙΣ ΗΕΡΟΥΣΑΛΙΜ*. Το έργο μεταφέρθηκε στο Μουσείο Ζακύνθου για φύλαξη, μαζί με τις περισσότερες σημαντικές εικόνες του μνημείου², προκειμένου να γίνουν εργασίες αποκατάστασης και στεγανοποίησης του ναού. Στα εργαστήρια του Μουσείου συντηρήθηκε, καθαρίστηκε και παρουσιάστηκε στην έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 1996 προς τιμήν του αείμνηστου Μανόλη Χατζηδάκη.

Στο κεντρικό τμήμα απεικονίζεται η τειχιωμένη Ιερουσαλήμ (Εικ. 2), «εις τόπον ύψηλόν εις τὸ μέσον τῆς γῆς»,

με τους δέκα πύργους και τις τέσσερις κύριες πύλες στα σημεία του ορίζοντα, κατά δυσμιάς του Δαβίδ, κατ' ανατολάς της Γεθσημανή, κατά μεσημβρίας της Αγίας Σιών, κατ' άρκτον της Δαμασκού, και δύο μικρότερες βορειοανατολικά και δυτικά³, όπως περιγράφονται στις διηγήσεις περί των Αγίων Τόπων και στα χειρόγραφα προσκνητήρια⁴. Το μεγαλύτερο τμήμα της εντός των τειχών έκτασης καταλαμβάνει ο ναός της Αναστάσεως, ενώ γύρω του τοποθετούνται τα κυριότερα κτίρια-μνημεία της πόλης: ανατολικά ο ναός του Σολομώντος, ο Άγιος Ιάκωβος και το παρεκκλήσιο του Σταυρού, το Πατριαρχείο δυτικά. Τα παλάτια του Δαβίδ, οχυρωμένα με πύργους και επάλξεις βρίσκονται στο νοτιοδυτικό άκρο, ενώ στο βόρειο και βορειοδυτικό τμήμα εικονίζονται τειχιωμένες μονές ή μεμονωμένοι ναοί.

Τα κτίρια διαφοροποιούνται ανάλογα με τους κατέχοντες, τα μουσουλμανικά φέρουν την ημισέληνο, ενώ τα

1. Εύλογα θα μπορούσε να τεθεί το ερώτημα κατά πόσον είναι σωστή η αναφορά του έργου ως εικόνας και όχι με τον όρο πίνακας ή προσκνητήριο, όπως ονομάζονται τα χειρόγραφα ή έντυπα έργα με το ίδιο θέμα. Σχετικά με την ορολογία βλ. H. Belting - Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, Μόναχο 1994, σποράδην. H. Belting, *Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Βερολίνο 1981, σ. 22 κ.ε. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Από τον θρησκευτικό πίνακα στην λατρευτική εικόνα, *ΔΧΑΕΚ'* (1998-1999), σ. 345-350. Στην περίπτωση της Ζακύνθου το γεγονός ότι ήταν αναρτημένη μαζί με άλλες εικόνες στο ναό που αρχικά έφερε την επωνυμία της Νέας Ιερουσαλήμ, προσδιόρισε το χαρακτηρισμό. Εξάλλου, έχει επισημανθεί ότι ήδη από την πρωτοβυζαντινή περίοδο τα ενθύμια και οι ευλογίες δεν είχαν την περιορισμένη έννοια του ενθυμιάτος αλλά είχαν μεταμορφωθεί σε εικόνες. Βλ. Γ. Γαλάβαρης, Προσκνητήματα και παλαιστινιακή εικονογραφία. Ανασκόπηση της έρευνας, *ΔΧΑΕΚΓ* (2002), σ. 71-73.

2. Οι περισσότερες είναι γνωστές στη βιβλιογραφία, όπως οι εικόνες των Τριών Ιεραρχών, το Μη μου Απτου, το Πέτασμα Ωραίας Πύλης, έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού, που παρουσιάστηκαν στην έκθεση στο Παλιό Πανεπιστήμιο το 1985, βλ. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1986, αριθ. 133,135, 143 (Π. Βοκοτόπουλος). Ακόμη, υπάρχει η εικόνα του αγίου Αντωνίου με ασκη-

τές, Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 1, Αθήνα 1987, σ. 265. Επίσης, στο ίδιο, λ. Μιχαήλ Δαμασκηνός, αριθ. 40, βημόθυρο με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, εικ. 113. Βλ. και Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, αριθ. 12 σ. 78-79, αριθ. 13 σ. 80-83, αριθ. 14 σ. 84-86, αριθ. 23 σ. 110-113, αριθ. 24 σ. 114-116, αριθ. 37 σ. 148-150 και αδημοσίευτη ενυπόγραφη εικόνα ένθρονης βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, έργο του Ιερεμία Παλλάδα.

3. Για την τοπογραφία της Ιερουσαλήμ και των πέριξ Αγίων Τόπων, βλ. *RbK III*, στ. 526-615, λ. *Jerusalem* (Y. Tsafir). F.M. Abel, *Jerusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. II: Jerusalem nouvelle*, Παρίσι 1924-1926. Γ. Καραπατάκης, *Αί περιπέτειαι τῶν ἐν Ἱεροσολύμοις καὶ τῶν πέριξ ἱερῶν προσκνημάτων καὶ τὸ ἑλληνικόν Ἔθνος ἀπὸ Χριστοῦ μέχρι σήμερον*, Κωνσταντινούπολις 1910. Κ. Μηλιαρῆς, *Οἱ Ἅγιοι Τόποι ἐν Παλαιστίνῃ καὶ τὰ ἐπ' αὐτῶν δέκα καὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, Ἱεροσόλυμα 1928. Γ. Αλεβίζος, *Σύντομη περιγραφή τῶν Ἁγίων Τόπων*, Αθήνα 1973.

4. Κλ. Κοικυλίδης - Ι. Φωκυλίδης, *Ἀρχαῖα, λατινικά, ρωσικά καὶ γαλλικά τινὰ ὁδοπορικά ἢ προσκνητήρια τῆς Ἁγίας Γῆς*, Ἱεροσόλυμα 1912. Σ. Καδᾶς, *Προσκνητήρια τῶν Ἁγίων Τόπων. Δέκα ἑλληνικά χειρόγραφα 16ου-18ου αἰῶνα*, Θεσσαλονίκη 1986 (στο εἶξ: *Προσκνητήρια*) κ.ά.



Εικ. 1. Ζάκυνθος, μετόχι Αγίας Αικατερίνης Σινά. Εικόνα της Αγίας Ιερουσαλήμ και των γύρω Αγίων Τόπων.

χριστιανικά το σταυρό⁵. Όλα τα κτίσματα αποδίδονται με την απλή συμβατική προοπτική, που επιτρέπει να φαίνονται δύο όψεις συγχρόνως. Το κεντρικό όμως κτιριακό συγκρότημα, που απαρτίζεται από τον Γολγοθά, την Αποκαθήλωση, τον Πανάγιο Τάφο και «το μεγάλο καμπαναριόν», αποδίδεται σε τομή, τεχνική που απαντά ήδη από τα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα⁶. Στο εσωτερικό εικονίζονται, στη θέση όπου διαδραματίστηκαν, η Θυ-

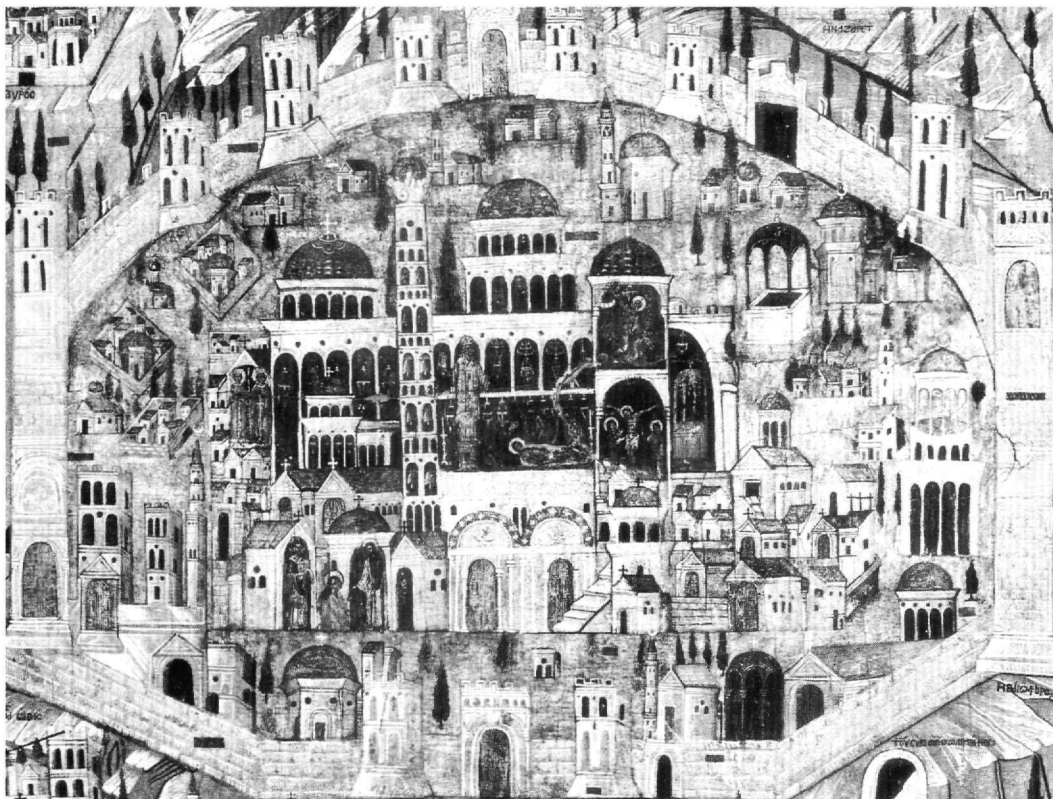
σία του Αβραάμ, που σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση έλαβε χώρα στον Γολγοθά, από κάτω η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση με τη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου και ο Πατριάρχης επάνω στην κολώνα, από «όπου ανεφάνη τό Άγιον Φῶς», παράλληλα οι κανδήλες και τα μανουάλια «καί μπαίνεις μέσα, εύρισκεις τήν αποκαθήλωση... καί άπτουσιν κανδήλας όκτώ»⁷ (Εικ. 3). Τρεις ημισφαιρικοί τρούλοι στέφουν το κτίριο «καί έχει τρούλας

5. Μετά την κατάληψη της Ιερουσαλήμ από τους Τούρκους το 1517 σε πολλά κτίρια προστίθεται μιναρές ή απλώς η ημισέληνος, που δηλώνει ότι είχαν μετατραπεί σε τζαμιά και ανήκαν στους μωαμεθανούς.

6. Βλ. την προμετωπίδα του κώδικα με τις Ομιλίες του Ιακώβου της Κοκκινοβάφου (Vat. gr. 1162, φ. 2) της Βιβλιοθήκης του Βατικανού, καθώς και το χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι (gr. 1208, φ. 3v) που χρονολογούνται στα μέσα του 12ου αιώνα. Α. Ξυγγόπουλος, 'Η προμετωπίς τῶν κωδίκων Βατικανού 1162 καί Παρισίου 1208, *ΕΕΒΣ* Π' (1937), σ. 158 κ.ε. Βλ. επίσης τις Λειτουργικές Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού (κωδ. 399, φ. 4β) της μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, του 1136-1155, το λειτουργικό ειλητήριο αριθ. 707 της μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο,

του 13ου αιώνα. Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1994, εις. 147 και 186. Η τεχνική αυτή είναι ακόμη παλαιότερη, όπως αποδεικνύει το χειρόγραφο ευαγγελιστάριο αριθ. 14 της μονής Σινά που χρονολογείται στον 9ο αιώνα (*Σινά. Οί θησαυροί τῆς Μονῆς*, Αθήνα 1990, αριθ. 12, σ. 370, στο εξής: *Σινά*), χρησιμοποιείται δε μέχρι τη μεταβυζαντινή ζωγραφική, π.χ. από τον Κλόντζα στο τρίπτυχο Yorkshire με την παράσταση του Επί σοι Χαίρει (*Συλλογή Μαριάννας Λάτση*, *East Christian Art, A 12th Anniversary Exhibition* (έκδ. Υ. Petsopoulos), Λονδίνο 1987, αριθ. 75 κ.ά.

7. Τα αποσπάσματα έχουν ληφθεί από την περιγραφή του χειρογράφου προσκυνηταρίου της Συλλογής Σωτ. Καδά. Βλ. Σ. Καδάς, *Οί Άγιοι Τόποι. Εικονογραφημένα προσκυνητάρια 17ου-18ου αι.*, Αθήνα 1998, σ. 213 κ.ε. (στο εξής: *Άγιοι Τόποι*).



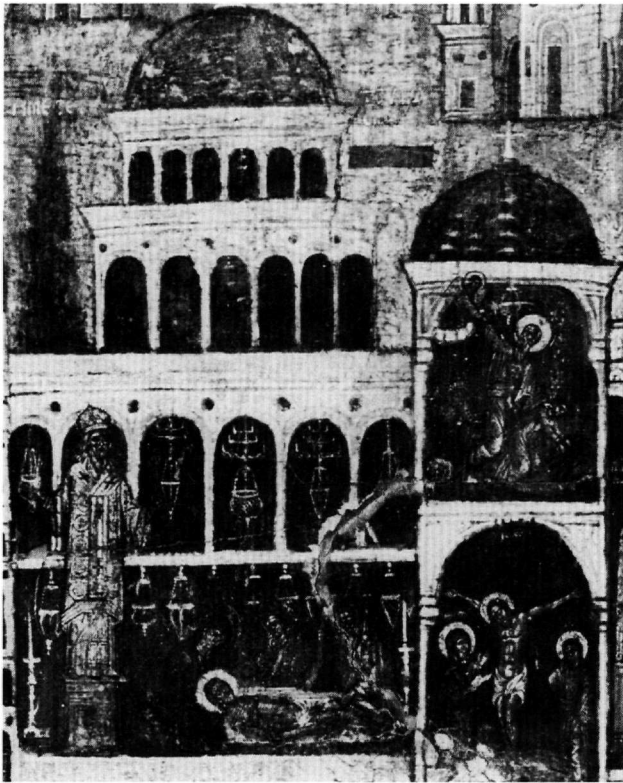
Εικ. 2. Το κεντρικό τμήμα της εικόνας με την απεικόνιση της τειχιωμένης Ιερουσαλήμ.

τρεις καί τό καμπαναρίον ύψηλόν καί γύρωθεν εἰς τύπον τῆς ἁγίας τριάδος». Ἐξω ἀπό το κτριακό συγκρότημα στο νοτιοδυτικό τμήμα απεικονίζεται ἡ σκηνή του Μιμου Ἄπτου, ἐνῶ δίπλα στο Πατριαρχεῖο παρεμβάλλεται ἡ παράσταση των ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ελένης, μπροστά στο ομώνυμο παρεκκλήσιο.

Ἐξω ἀπό τα τείχη, στο βόρειο τμήμα εικονίζονται το Καρμήλιον Ὅρος, ἡ τειχιωμένη Καπερναούμ, ἡ Κανά, ἕνας μεμονωμένος ναός που θα μπορούσε ἴσως να ταυτισθεῖ με το Σαραντάριο, ἡ Ναζαρέτ ὅπου ανατράφηκε ὁ Ἰησοῦς, ἡ Γίζηλα, ὀνομασία ἄγνωστη ἀπὸ αλλοῦ, που θα μπορούσε να εἶναι λανθασμένη ἀναγραφή τῆς Γάζας, ἡ Σαμάρεια καὶ πλησίον το πηγάδι του Ἰακώβ, ὅπου παρατίθεται ἡ σκηνή του Ἰησοῦ με τῆ Σαμαρειτίδα (Εικ. 4). Ἀνατολικότερα πολιτεία χωρὶς ἐπιγραφή, που ἴσως ταυτίζεται με τῆ Σιχάρ, καὶ ὁ ναός του Ὁρους των Ελαιῶν, μπροστά στον ὁποῖο παρατίθεται ἡ σκηνή με τῆν Προσευχή του Κυρίου. Νοτιότερα σε μικρὴ κλίμακα εικονίζεται ἡ Βηθανία, ἀριστερὰ τῆς εἶναι ὁ κήπος τῆς Γεθσημανή τειχιωμένος, ὁ τάφος καὶ ὁ ναός τῆς Παναγίας, «καὶ εἰς τὴν πύλην ἔχων κολόνας ὀκτώ», ὅπως περιγράφεται. Δίπλα μικρὸ ναῦδριο ἐπιγράφεται

Ἡ Προδοσία. Ἄλλο ἐκκλησίδιο με δυσανάγνωστη ἐπιγραφή εἶναι πιθανῶς ἡ μονὴ του Ἁγίου Ευθυμίου, νοτιότερα τειχιωμένη πόλη ἐπιγραφόμενη Ἡ Ἔρημος, ἴσως κατὰ λάθος ἀντὶ τῆς Ἰεριχού που τοπογραφικὰ τοποθετεῖται ἐκεῖ, χαμηλότερα ἡ μονὴ του Προδρόμου, δίπλα στον Ἰορδάνη ποταμὸ, ὅπου παρατίθεται ἡ σκηνὴ τῆς Βάπτισης (Εικ. 5). Στο νοτιοανατολικὸ ἄκρο, δυτικὰ του Ἰορδάνη βρίσκεται ἡ μονὴ του Ἁγίου Γερασίμου καὶ ἀνατολικά τειχιωμένη πόλη χωρὶς ἐπιγραφή, που θα μπορούσε να ταυτισθεῖ με τα Σόδομα. Δυτικὰ του Ἰορδάνη καὶ ἤδη στο ὑψωμα τῆς Ἰερουσαλήμ τοποθετεῖται ἡ Βαῖοφόρος. Στα νότια τῆς Ἰερουσαλήμ ἀπὸ ἀνατολὰς πρὸς δυσμὰς εικονίζονται ἡ κολυμβήθρα του Σιλωάμ, το φρέαρ του Ἰώβ⁸, ἡ ταφή τοῖς Ξένους, ἡ ἐκκλη-

8. Το φρέαρ του Ἰώβ απεικονίζεται καὶ ἐπιγράφεται σε πολλὰ χειρόγραφα προσκνητήρια. Στην ἱστορία του Προφήτη δεν ἀναφέρεται φρέαρ, συνήθως δε απεικονίζεται σε ἀνάκτορο ἢ ἔξωθεν κάστρου, ὅπως περιγράφει ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνά (Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου Κεραμῆως, Πετροῦπολις 1909, σ. 72, 76, 218, 269), που στην εἰκόνα τῆς Ζακύνθου τοποθετεῖται δίπλα ἀκριβῶς στο πηγάδι.



Εικ. 3. Λεπτομέρεια από κεντρικό συγκρότημα του ναού. Εικονίζεται ο ναός της Αποκαθήλωσης, η θυσία του Αβραάμ και η Σταύρωση.

σία του Αγίου Ονουφρίου, η Αγία Σιών και η λαύρα του Αγίου Σάββα (Εικ. 6). Δυτικά της Ιερουσαλήμ βρίσκονται το μνημείο της Ραχήλ, η Βηθλεέμ, ο ναός και το σπήλαιο της Γέννησης, τρεις τειχισμένες μονές –ο Άγιος

Ηλίας, ο Άγιος Γεώργιος και ο Σταυρός–, βορειότερα το χωριόν του Πετζαλά, ο Άγιος Κυπριανός και στο βάθος δύο πόλεις, που ταυτίζονται με την Ορεινή, γενέτειρα του Προδρόμου, και την πόλη Εμμαούς (Εικ. 7).

Το ορεινό τοπίο της Παλαιστίνης ζωγραφίζεται επίπεδα. Μια σκουρότερη γραμμή ορίζει τις υψομετρικές διαφορές σαν σκίαση, τελείως συμβατικά, με αμφίβολα αποτελέσματα, ώστε φαίνεται ακατανόητη η τοποθέτηση της Πύλης της Γεθσημανή στον τελευταίο όροφο του πύργου, στοιχείο που προφανώς θέλει να επισημάνει το υψόμετρο στο ανατολικό τμήμα της πόλης. Εντούτοις με την εναλλαγή στο χρωματισμό του εδάφους και τον πλάγιο φωτισμό που προσδίδει λοξές φωτεινές επιφάνειες πάνω στους βράχους, ζωγραφικό τρόπο συνήθη στις κρητικές εικόνες κυρίως του 17ου αιώνα⁹, την τοποθέτηση κάποιων πόλεων πίσω από ορεινούς όγκους, επιχειρείται μια απόδοση του βάθους, απλοϊκή πάντως, καθώς τα πίσω κτίσματα ζωγραφίζονται συχνά σε μεγαλύτερη κλίμακα από τα μπροστινά. Τα τειχισμένα μοναστήρια και οι πόλεις σχεδιάζονται με το συνηθισμένο στα χειρόγραφα ρομβοειδές περίγραμμα¹⁰, μέσα στο οποίο συναστίζονται εκκλησίες, πύργοι, μιναρέδες και καμπαναριά ή απλά, διώροφα ως επί το πλείστον, σπίτια. Χρωματικά διαφοροποιούνται τα τείχη της Ιερουσαλήμ, ισοδομικά χτισμένα, με μπαρόκ διακοσμητικά, που αποδίδονται σε ομοιοχρωμία ανάγλυφα πάνω από τις πύλες, όπως συνηθίζεται στις φορητές εικόνες και στα χειρόγραφα¹¹. Τρεις τύποι ναών εναλλάσσονται και επαναλαμβάνονται, όπως επίσης απεικονίζονται στις κρητικές εικόνες, μικρές κεραμοσκεπαστες βασιλικές, βασιλικές με τρούλο και πολυγωνικοί περικέντροι ναοί με ημισφαιρικό τρούλο¹². Η κάλυψη των στεγών διαφο-

9. Όμοια απόδοση του ορεινού και βραχώδους τοπίου βλ. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, π.χ. στην αριθ. 105 εικόνα της Βαϊοφόρου στο μετόχι της Αγίας Αικατερίνης του Σινά (17ος αι.), στην αριθ. 141 εικόνα του Προδρόμου του Φ. Καβερτζά στη μονή Τοπλού, στις αριθ. 199 και 200 εικόνες Δωδεκαόρθου στο Μουσείο Μπενάκη (α' μισό του 17ου αι.).

10. Η ρομβοειδής απόδοση των τειχισμένων μονών απαντά σε όλα τα εικονογραφημένα προσκνητήρια (*Καδάς, Προσκνητήρια*), χρησιμοποιείται και στις εικόνες που αποδίδουν τοπία π.χ. του Σινά, όπως ο πίνακας του Θεοτοκόπουλου με τίτλο Το Όρος Σινά, στο Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου Κρήτης, και το τρίπτυχο της Modena, καθώς και το αποδιδόμενο στον Κλόντζα, που βρίσκεται στο Μουσείο Ιστορίας και Τέχνης της Γενεύης κ.ά., αλλά και σε δυτικές χαλκογραφίες, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης*, Αθήνα 1995, εικ. 31-33.

11. Πρόχειρα παρατίθενται παραδείγματα, βλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, ό.π., εικόνα Σταύρωσης αριθ. 145 και 150, που χρονολογούνται γύρω στο 1500, η Σταύρωση του Κωνσταντίνου Παλαιολογού στη μονή Γωνιάς αριθ. 166, του 17ου αιώνα, αριθ. 105, αριθ. 196 και πολλές άλλες. Πολλά από τα παραπάνω χαρακτηριστικά της μορφολογίας των οικοδομημάτων και της απόδοσης του εδάφους απαντούν στην εικόνα της Αλληγορίας της Άνω Ιερουσαλήμ, που βρίσκεται στη μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα και έχει χρονολογηθεί στο 1500. Βλ. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες τής Κερκύρας*, Αθήνα 1990, σ. 19-22, εικ. 10-11, 87, 89-91.

12. Ανάλογη μορφολογία των ναών, των κιβωρίων, των κτιρίων με τα γείσα και τα αετώματα, χρησιμοποιεί ο Κλόντζας στο τρίπτυχο της Πάτμου, που χρονολογείται γύρω στο 1596, βλ. *Οί θησαυροί τής μονής Πάτμου*, Αθήνα 1988, εικ. στη σ. 161, αλλά και άλλοι ζωγράφοι σε παραστάσεις κυρίως της Βαϊοφόρου ή της Σταύρωσης.



Εικ. 4. Λεπτομέρεια με τη Σαμάρεια και τη σκηνή Ο Ιησούς στο φρέαρ, το Όρος των Ελαιών και την Προσευχή.

ροποιείται χρωματικά, καθώς αποδίδονται με κόκκινο χρώμα τα οικοδομήματα που έφεραν κεραμίδια και μπλε όσα υποδηλώνεται ότι ήταν μολυβδοσκεπάστα, χαρακτηριστικό καθιερωμένο ήδη από τα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα¹³. Οι πύργοι, διώροφοι ή τριώροφοι, έχουν όλοι την ίδια μορφολογία, με ορθογωνικές επάλξεις, τοξωτά ανοίγματα και κυκλικούς φεγγίτες.

Η εικόνα της Ζακύνθου είναι ουσιαστικά μια χαρτογραφία και τοπιογραφία των Αγίων Τόπων, που με την παράλληλη παράθεση σκηνών του χριστολογικού κύ-



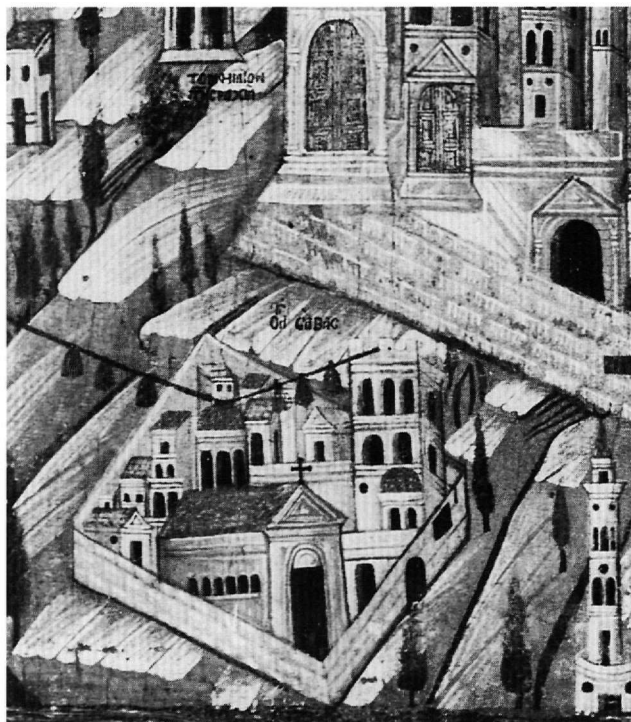
Εικ. 5. Λεπτομέρεια με τον Ιορδάνη και τη σκηνή της Βάπτισης.

κλου, αποκτά έναν εγκυκλοπαιδικό διδακτικό χαρακτήρα. Η εικονιστική απόδοση της Ιερουσαλήμ με τοπογραφικά στοιχεία, επιχειρείται ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο (ψηφιδωτό Μαδηβάς)¹⁴. Στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή όμως ζωγραφική η Αγία Πόλη αποδίδεται συμβατικά στο βάθος παραστάσεων, όπως η Βαϊοφόρος, η Σταύρωση, η Ανάληψη, η Κοίμηση της Θεοτόκου, όπου όμως δεν ενδιαφέρει η ταύτιση των μνημείων. Χαρακτηριστικό είναι ότι στην απεικόνιση της Ιερουσαλήμ δεσπόζει κατά κανόνα στο μέσον ένα περίκεντρο κτίριο, που θα πρέπει να ταυτισθεί με το

13. Βλ. παραδείγματα στην υποσημ. 4.

14. M. Avi-Yonah, *The Madaba Ma., Translation and Interpretation, Eretz-Israel, II*, Ιερουσαλήμ 1953, σ. 129-156. Ο ίδιος, *The Madaba Mosaic Map*, Ιερουσαλήμ 1954, σ. 50-60, και *RbK III*, στ. 576-587.

Πρώιμες συμβολικές απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ απαντούν στα ψηφιδωτά των εκκλησιών της Ρώμης (Santa Pudenziana, Santa Maria Maggiore) και της Ραβέννας.



Εικ. 6. Λεπτομέρεια από το νότιο τμήμα, όπου εικονίζεται η λαύρα του Αγίου Σάββα.



Εικ. 7. Το χωριό και ο ναός της Βηθλεέμ και μονές στα δυτικά της Ιερουσαλήμ.

ναό του Σολομώντος, ο οποίος τοπογραφικά βρίσκεται στο ανατολικό τμήμα της πόλης, και όχι με το ναό της Αναστάσεως που είναι τρουλαία βασιλική¹⁵. Εξαιρέση αποτελούν η πανοραμική παράσταση της πόλης στην τοιογραφία της μονής Ρίνα στο Μαυροβούνιο, του 1606, που αποδίδεται σε εργαστήριο της Μακεδονίας¹⁶, και μία εικόνα από τους Συναράδες στην Κέρκυρα με την παράσταση της Βαΐοφόρου¹⁷ (Εικ. 12), παραδείγματα στα οποία επιχειρείται ρεαλιστική απεικόνιση της Ιερουσαλήμ.

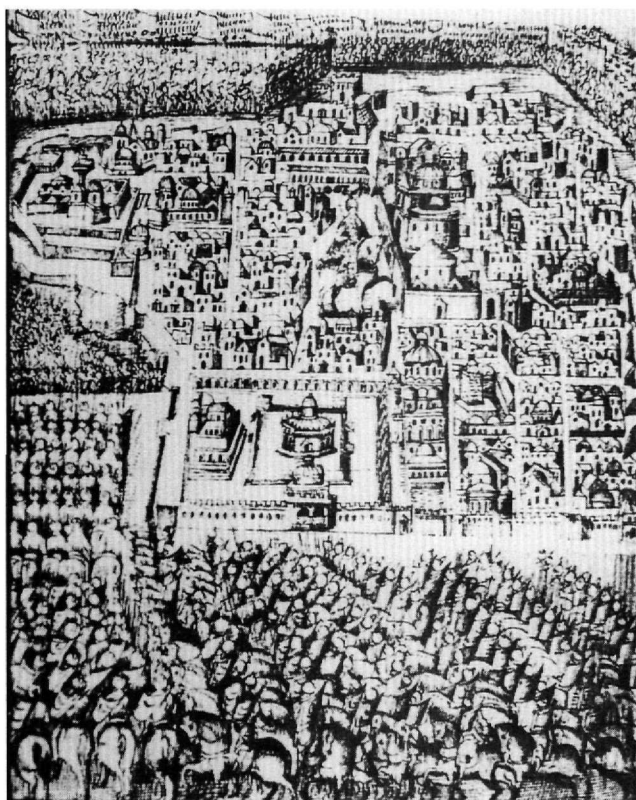
Ήδη από τις Σταυροφορίες μεγάλος αριθμός περιηγητών-προσκυνητών επισκέπτονται τα Ιεροσόλυμα. Από το 15ο αιώνα και μετά έχουν διασωθεί πολλές χαρτογραφήσεις των Αγίων Τόπων σε ξυλογραφίες ή χαλκογραφίες δυτικών περιηγητών¹⁸. Τα χαρακτηριστικά αυτά, που αποδίδουν την τοπογραφία στα βασικά της σημεία και τα κτίρια με σωστή προοπτική σχεδίαση μέσα στο χώρο, χρησιμοποιούν συχνά οι κρητές ζωγράφοι, όταν επιδιώκουν μια εικονιστική απόδοση, όπως π.χ. ο Κλόντζας στην παράσταση της πολιορκίας των Ιεροσολύ-

15. Παραδείγματα για την απόδοση της Ιερουσαλήμ κυρίως σε παραστάσεις Βαΐοφόρου, βλ. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Μία πρόωμη κρητική εικόνα της Βαΐοφόρου στην Λευκάδα, ΔΧΑΕ Θ' (1977-79), σ. 309-323. Ν. Χατζηδάκη, Εικόνες της Συλλογής Βελμιέζη, Αθήνα 1997, αριθ. 8, σ. 102-111. Στην παράσταση της Σταύρωσης, της Ανάληψης και της Κοίμησης της Θεοτόκου συνήθως οι ζωγράφοι περιορίζονται σε δύο τρία τυπικά κτίρια στα πάνω άκρα της παράστασης και σπανιότερα επιχειρείται ρεαλιστική απόδοση της πόλης, που όμως δεν ανταποκρίνεται στην πραγματική της όψη, π.χ. στην εικόνα της Ανάληψης του Μουσείου Ζακύνθου που έχει χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, Αχεμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 2), αριθ. 34, σ. 140-142, ή στην εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου από το παρεκκλήσιο του Ευαγγελισμού στη Μητρόπολη της Κω, που χρονολογείται στο 16ο-17ο αιώνα, βλ. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1985, αριθ. 149 (Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου).

16. Π. Μυλωνάς, Ο Άθως και τα μοναστήρια του μεσ' από παλιές χαλκογραφίες και έργα τέχνης, Αθήνα 1963, πίν. 12, 71. Πα την απόδοση σε εργαστήριο της Μακεδονίας βλ. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι (υποσημ. 2), σ. 130.

17. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα. Μνημεία, εικόνες, κειμήλια, πολιτισμός. Κέρκυρα 1994, εικ. στη σ. 97.

18. F. Madam, A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford, III-V, 1895-1905. A. Bartsch, Le peintre graveur, Würzburg 1920, αριθ. 67 εικ. 2-4. Jean Laran, L'estampe, 1-2, Παρίσι 1979, σποράδην. LchrI, 4, 1972, στ. 198 κ.ε. J. Wilkinson, Jerusalem in the Old Engravings and Illustrations (επιμ. E. Schiller), Ιεροσόλυμα 1977. Δ. Φλάμπουρα, Οι πιο πιστές απεικονίσεις παλιών ελληνικών πόλεων στο άγνωστο οδοιπορικό του Γερμανού Bernhard von Breydenbach (Magonza 1486), Ζυγός 8 (Μάιος-Ιούλιος 1974).



Εικ. 8. Γ. Κλόντζας, Η πολιορκία των Ιεροσολύμων από τους Τούρκους.

μων από τους Τούρκους στον κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης¹⁹ (Εικ. 8), παρόμοια με τη χαλκογραφία του *Itinerarium*, έργο του Christoph Haimendorf (Εικ. 9)²⁰. Από αυτά τα οδοιπορικά προφανώς κατάγονται οι απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ και των γύρω της προσκνημάτων στα χειρόγραφα προσκνητάρια που έχουν διασωθεί από το 17ο και το 18ο αιώνα²¹. Βασικές



Εικ. 9. Christoph Haimendorf, χαλκογραφία των Ιεροσολύμων. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη Αθηνών.

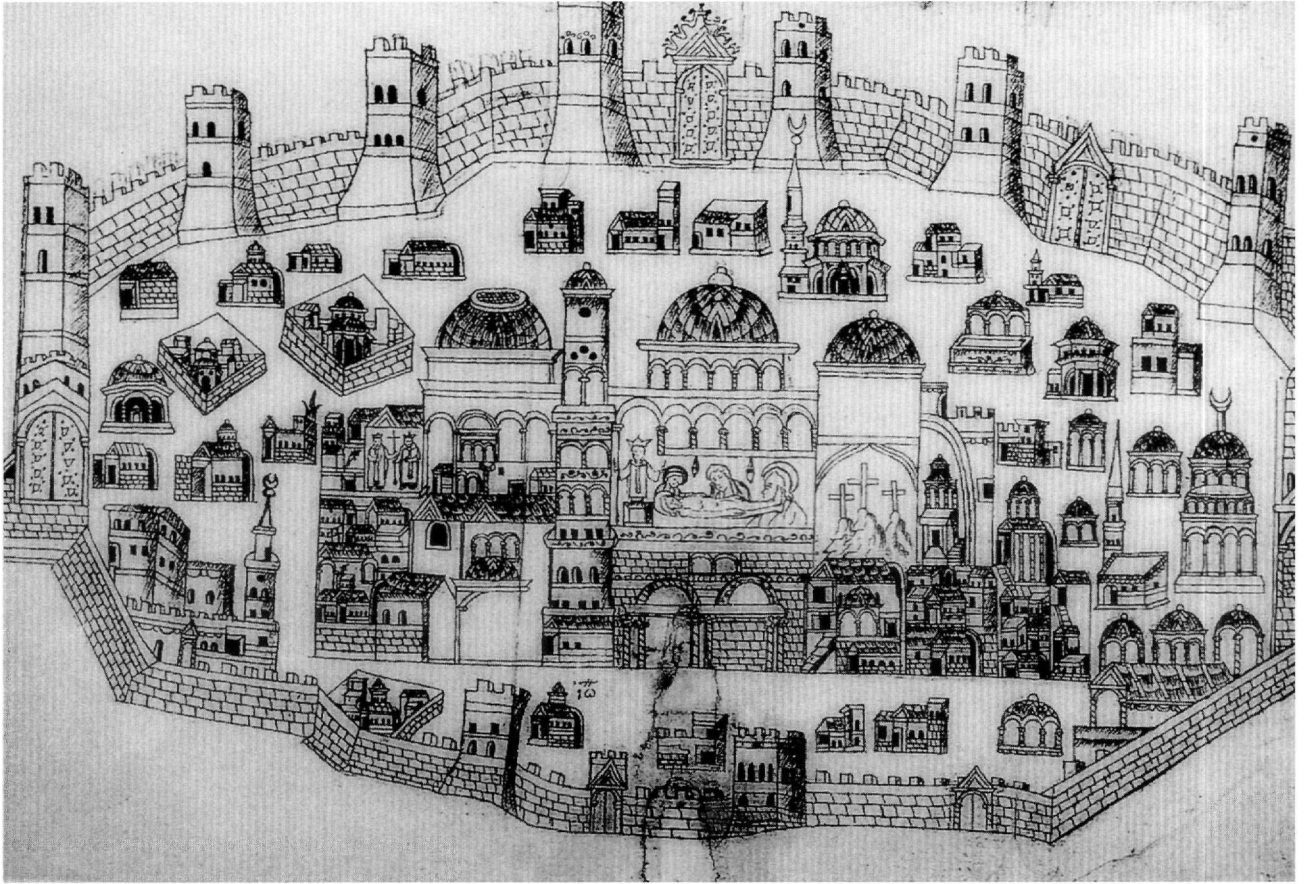
διαφορές όμως παρατηρούνται ως προς το περιεχόμενο, καθώς οι δυτικοί περιηγητές ενδιαφέρονται κυρίως για τα μεγάλα μνημεία των Αγίων Τόπων από την αρχαιότητα, ενώ στα χειρόγραφα προσκνητάρια επιδιώκεται η περιγραφή όλων των χριστιανικών προσκνημάτων, συχνά με την κατά χώραν παράθεση σκηνών από το βίο του Κυρίου. Παράλληλα, προστίθενται πληροφορίες για την κατάσταση των μνημείων ή σκηνές σχετικές με τα ήθη και τα έθιμα, όπως παραδείγματος χάριν η τελετή του αγίου Φωτός που πραγματοποιείται από τον Πατριάρχη. Η ζωγραφική αντίληψη και εκτέλεση επίσης διαφέρει ουσιαστικά, καθώς παρουσιάζουν απλοϊκή και λαϊκότεροπη τεχνοτροπία, ενώ παράλληλα διασώζουν αναμνήσεις από τη μικρογραφική τεχνική των βυζαντινών χειρογράφων. Τα προσκνητάρια που υπογράφει ο ιατρός Δανιήλ και χρονολογού-

19. Α. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1608) και αί μικρογραφίαί του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1977, σ. 227, πίν. 253 (φ. 117r: η πολιορκία της Ιερουσαλήμ). Μ. Χατζηδάκης, *Παρατηρήσεις σε άγνωστο χρησιμολόγιο του Γεωργίου Κλόντζα, Θυμιάμα στην μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, II, σ. 51 κ.ε.

20. Christoph Führer Haimendorf (1541-1610), *Itinerarium Aegypti, Arabiae, Palaestinae, Syriae, aliarum regionum orientaliarum*, Νυρεμβέργη 1620, σ. 50· αντίγραφο βρίσκεται στη Γεννάειο Βιβλιοθήκη.

21. Τα αρχαιότερα σωζόμενα χειρόγραφα προσκνητάρια χρονολογούνται στο 16ο αιώνα και συγκεκριμένα μετά την τουρκική κατάκτηση το 1517. Ο όρος εμφανίζεται επίσης την ίδια περίοδο,

όταν εξάλλου τα προσκνηματικά ταξίδια γίνονται συνήθη, βλ. Καδάς, *Άγιοι Τόποι*, σ. 14. Δεκαέξι εικονογραφημένα χειρόγραφα είναι γνωστά, το παλαιότερο χρονολογημένο στο 1634. Καλύπτουν όλα μαζί έναν αιώνα περίπου, στη διάρκεια του οποίου ελάχιστα διαφοροποιούνται, καθώς ακολουθούν κοινά πρότυπα και επιχειρούν να αποδώσουν τον ίδιο διδακτικό χαρακτήρα. Οι μικρογραφίες τους δημοσιεύονται από τον Σ. Καδά, ό.π. Πα την τέχνη των χειρογράφων αυτών βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσον*, Αθήνα 1957, σ. ε' κ.ε. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι* (υποσημ. 2), σ. 100. Ο ίδιος, *ΙΕΕ, ΙΑ'*, σ. 245.



Εικ. 10. Η τειχισμένη Ιερουσαλήμ. Χειρόγραφο προσκνητάριο του ιερομονάχου Ακακίου του Κρητός. Βαυαρική Βιβλιοθήκη Μονάχου (cod. gr. 346).

νται στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, που είναι και τα πλέον επιμελημένα, με έντονα χρώματα, έχουν μian αφελή σαφήνεια, τη γραφικότητα λαϊκής εικόνας.

Η απεικόνιση της Ιερουσαλήμ στην εικόνα της Ζακύνθου ακολουθεί την περιγραφή της περιήγησης των Αγίων Τόπων, όπως ακριβώς τη διαβάζουμε στα προσκνητάρια, και παρουσιάζει κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τη δυσδιάστατη σύνθεση, χρωματικό πλούτο και εμμονή στη βυζαντινή παράδοση.

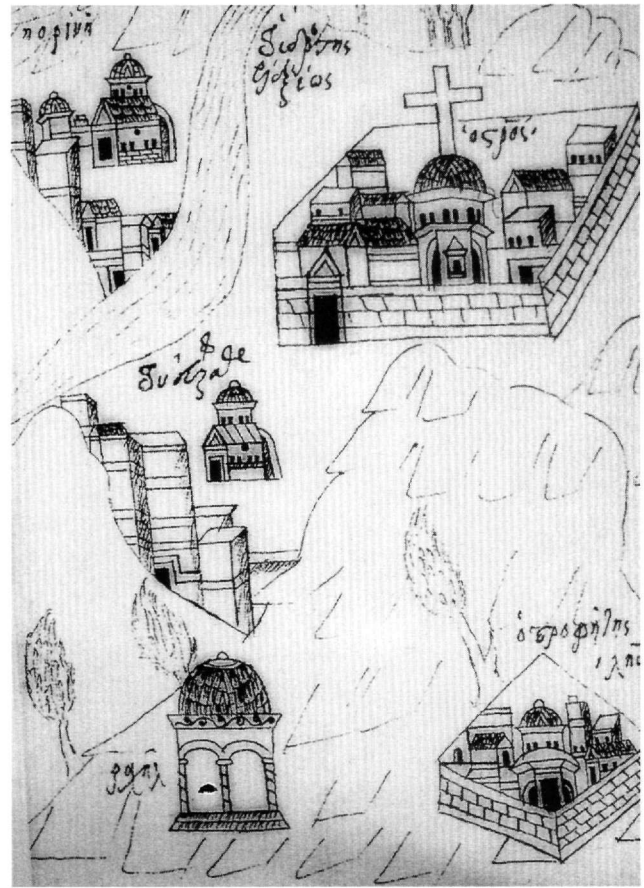
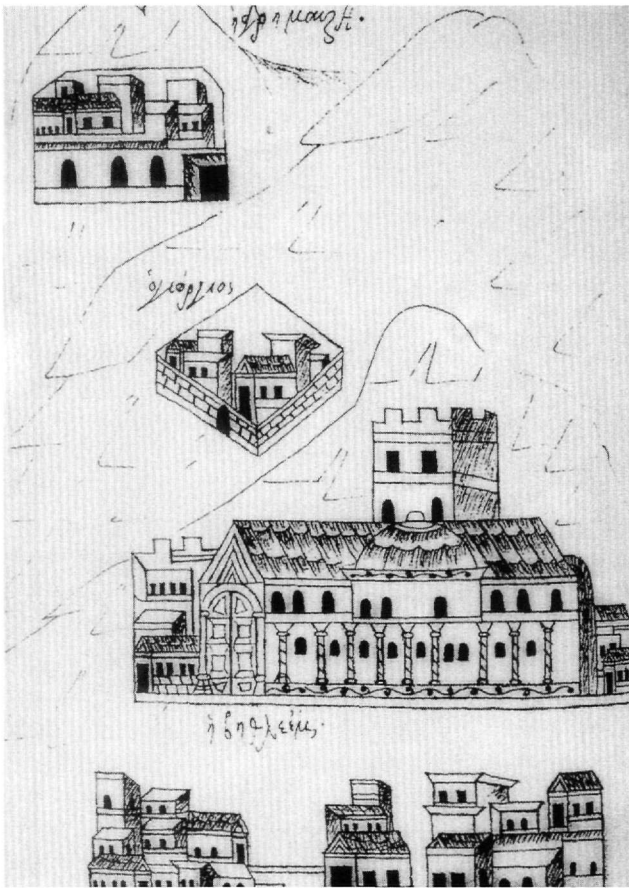
Η σύγκριση της εικόνας της Ζακύνθου με τα εικονογραφημένα χειρόγραφα προσκνητάρια αποδεικνύει ότι στενότερη σχέση υπάρχει μόνο με το χειρόγραφο

(cod. gr. 346) της Βαυαρικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου, που υπογράφει ο ιερομόναχος Ακάκιος ο Κρης, με χρονολογία 1634²². Σε πολλές παραστάσεις, όπως του κεντρικού συγκροτήματος του ναού (Εικ. 10), του ναού και του χωριού της Βηθλεέμ (Εικ. 11), της μονής του Σταυρού (Εικ. 12), φαίνεται να ακολουθείται το ίδιο πρότυπο. Παρόμοια παρεμβάλλονται και στο χειρόγραφο σκηνές από το βίο του Κυρίου, όπως ο Επιτάφιος Θρήνος, το Μη μου Άπτου, ο Πατριάρχης με το άγιο Φως, στοιχεία που δεν εμφανίζονται στα άλλα εικονογραφημένα χειρόγραφα.

Οι μικρογραφίες των άλλων προσκνηταρίων του 18ου

22. Α. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Προσκνητάριον τῆς Ἱερουσαλήμ καί τῶν λοιπῶν Ἁγίων Τόπων (1608-1634), *Palenstinskij Sbornik* 53 (1900), IV, 1-36. Καδάς, *Προσκνητάρια*, σ. 49. Ο ἴδιος, *Άγιοι*

Τόποι, σ. 154 κ.ε., όπου η εκτύπωση του φ. 8Αα (εικ. στη σ. 157) με τη συνολική άποψη της τειχισμένης πόλης είναι αντίστροφη.



Εικ. 11-12. Η Βηθλεέμ και η μονή του Στανρού. Λεπτομέρειες από το χειρόγραφο προσκυνητάριο στη Βαναρική Βιβλιοθήκη του Μονάχου (cod. gr. 346).

αίωνα παρουσιάζουν μίαν εμφανώς λαϊκότερη τεχνοτροπία. Βασικές εικονογραφικές διαφορές της εικόνας από τις μικρογραφίες των προσκυνηταρίων εντοπίζονται στη μορφή του τρούλου του Παναγιού Τάφου, που κατά κανόνα απεικονίζεται και περιγράφεται ανοιχτός, ώστε να μην είναι σκοτεινός ο χώρος, και στη δεύτερη πόρτα του ναού, που επίσης πάντα εικονίζεται τειχισμένη²³. Η στέψη του καμπαναριού, που στα παλαιότερα χειρόγραφα εικονίζεται ψηλό με τρούλο, στα χειρό-

γραφα του 18ου αιώνα είναι χαμηλότερη, γεγονός που έχει ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα της επισκευής του κτίσματος το 1717, οπότε και αφαιρέθηκε ο τελευταίος όροφος²⁴. Στην απόληξή του σχεδιάζεται ανθεμωτό κόσμημα ή κιονόκρανο. Στην εικόνα συνδυάζονται και τα δύο στοιχεία, το καμπαναριό είναι ψηλότερο από τους τρούλους, φέρει ημισφαιρικό τρουλιόσκο και η βάση του διακοσμείται από ένα ανθέμιο²⁵.

Η εικονογραφία των χριστολογικών παραστάσεων είναι

23. Σ. Καδάς, Απεικονίσεις του ναού της Αναστάσεως στα Προσκυνητάρια των Αγίων Τόπων, *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Νικόλαο Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 370 κ.ε.

24. Καδάς, ό.π.

25. Όπου η στέψη του κωδωνοστασίου απολήγει σε κιονόκρανο φαίνεται εξωπραγματική με μπαρόκ χαρακτήρα, ενώ αντίθετα στην εικόνα ο συνδυασμός ελικοειδών απολήξεων και τρουλιό-

σκου παραπέμπει σε αναγεννησιακές μορφές. Πρβλ. Ι. Δημακόπουλος, Παραστάσεις εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες, *ΔΧΑΕ Γ* (1980-1981), σ. 181 κ.ε. Ο ίδιος, "Ο Sebastiano Serlio στα μοναστήρια της Κρήτης, *ΔΧΑΕ ΣΤ'*" (1972), σ. 242-244. Μ. Χατζηδάκης, *ΙΕΕ*, Ι, σ. 413.

συνοπτική, περιορισμένη στα βασικά πρόσωπα. Ακολουθεί σε όλες τις σκηνές παλαιολόγια πρότυπα, με ελάχιστα στοιχεία που προέρχονται από τη δυτική εικονογραφία, όπως η ενδυμασία της Σαμαρείτιδος και η μορφή της Μαγδαληνής στο Μη μου Άπτου, στοιχεία πάντως που έχουν καθιερωθεί στους εικονογραφικούς τύπους που χρησιμοποιούν οι κρήτες ζωγράφοι από το 16ο αιώνα και μετά. Η θυσία του Αβραάμ περιλαμβάνει τα κύρια πρόσωπα στη συνήθη σύνθεση –ο Αβραάμ με υψωμένο το μαχαίρι ως κεντρικός άξονας, ο άγγελος στην πάνω αριστερή γωνία²⁶. Η παράσταση της Σταύρωσης περιορίζεται στο κεντρικό τρίμορφο Εσταυρωμένου, Παναγίας και Ιωάννη, που εκφράζουν τον πόνο τους με πολύ συγκρατημένες κινήσεις. Το ίδιο ισχύει και για την παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου που τοποθετείται στο ναό της Αποκαθλήωσης. Η Βάπτιση ακολουθεί την τυπική παλαιολόγια εικονογραφία με συνοπτικό τρόπο²⁷. Η σκηνή του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα επίσης επαναλαμβάνει το λιτό συνεπτυγμένο τύπο της βυζαντινής εικονογραφίας²⁸, από την οποία ξεφεύγει μόνο το πέπλο και η λευκή ποδιά που φορεί η γυναίκα. Η Προσευχή στο όρος των Ελαιών περιλαμβάνει τη διπλή απεικόνιση του Ιησού, γονατισμένου προς ανατολάς, από όπου ερχόμενος ο άγγελος προτείνει το σταυρό του

μαρτυρίου, και όρθιου στραμμένου προς τον κήπο της Γεθσημανή, χωρίς όμως την παρουσία των κοιμώμενων μαθητών²⁹. Τέλος, στη Βαΐοφόρο η σύνθεση είναι πάλλοιγοπρόσωπη, καθώς ο Ιησούς ακολουθείται από τρεις μόνο μαθητές και παραλείπεται η ομάδα των Ιουδαίων που βγαίνουν να τον υποδεχθούν. Η πορεία του είναι εξ ανατολών προς δυσμάς, όπως είναι η σωστή γεωγραφικά απεικόνιση, κατά συνέπεια η σκηνή έχει κίνηση από αριστερά προς τα δεξιά³⁰.

Η εικόνα της Ζακύνθου είναι έργο πρωτότυπο, με περισσότερο ενημερωτικό-διδασκτικό και λιγότερο καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Αυτό που φαίνεται να ενδιαφέρει το ζωγράφο είναι η εικονιστική απόδοση που παραπέμπει στην ιστορική μνήμη και αναπαράγει ενδεικτικά και αποσπασματικά τμήματα της εικονογραφίας, παραμένοντας ηθελμένα πιστός στην παράδοση. Η σχέση της με τις μικρογραφίες των προσκυνηταρίων περιορίζεται στη χρήση περιγραφικών στοιχείων και κοινών χαρακτηριστικών, που όμως συντίθενται και μεταφέρονται σε τελείως διαφορετική ζωγραφική κλίμακα³¹. Πλησιέστερη σε κλίμακα είναι η απεικόνιση της τειχιωμένης Ιερουσαλήμ στην εικόνα της Βαΐοφόρου από τους Συναράδες της Κέρκυρας³², με την οποία σημειώνεται μεγάλη ομοιότητα και στην απόδοση των κτιρίων (Εικ. 13). Εκτός από την

26. Όμοια απαντά στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου του Μυστρά, στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας, στους Αγίους Αποστόλους της Καστοριάς, στη μονή Ντίλιου Ιωαννίνων με την προσθήκη των υπηρετών.

27. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Παρίσι 1916 (ανατυπ. 1960), σ. 170 κ.ε.

28. Ο.π., σ. 602 κ.ε. Παρόμοια η παράσταση με το τετράλοβο άνοιγμα του φρέατος, τον Ιησού καθισμένο αριστερά, την κίνηση ομιλίας της γυναίκας με το πέπλο, στην εικόνα του Ιστορικού Μουσείου Μόσχας, που χρονολογείται στις αρχές του 17ου αιώνα, *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 47 (I. Kyzlasova). Διαφέρει μόνο ως προς τη θέση της υδρίας, η οποία όμως απαντά ακουμπισμένη στο χέλιος του πηγαδιού τόσο σε πρωιμότερα παραδείγματα, όπως στην εικόνα της συλλογής Κανελλοπούλου που αποδίδεται στο ζωγράφο Τξαφούρη, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, αριθ. 112 (N. Χατζηδάκη), όσο και υστερότερα, καθώς και στην περιγραφή της σκηνής από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά.

29. Στη δυτική εικονογραφία ο άγγελος προτείνει στον Χριστό τα όργανα του Πάθους, στις παραστάσεις αυτές όμως ως επί το πλείστον ο Κύριος στέκεται όρθιος. Βλ. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 2, Gütersloh 1972, σ. 48-51. Για την ανάλογη στάση των κύριων προσώπων με την αλλαγή του σταυρού στα χέρια του αγγέλου σε δισκοπότηρο, στοιχείο που επίσης ανάγεται στη δυτική εικονογραφία, βλ. εικόνα στην Bologna, των αρχών του 15ου αι-

ώνα, Μ. Βασιλάκη, Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον 15ο αιώνα, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, σ. 65 κ.ε.

30. Στα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα είναι συχνή η απεικόνιση της πορείας του Ιησού από ανατολάς προς δυσμάς, δηλαδή από δεξιά προς αριστερά, π.χ. στα χειρόγραφα ψαλτήρια του Λονδίνου του 1066, Barberini κ.ά. Βλ. Millet, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 241, 242, όπως και στη μνημειακή ζωγραφική· στη ζωγραφική όμως των εικόνων καθιερώνεται ο τύπος της από αριστερά πορείας, παρ' ό,τι υπάρχουν αρκετά παραδείγματα για την αντίθετη σύνθεση. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνα στη Λευκάδα*, ό.π. (υποσημ. 15), σ. 309-321. Μ. Vassilaki, *An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late and Post-Byzantine Icon Painting*, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 271-284, όπου ερμηνεύεται η αντίθετη φορά της σύνθεσης ως αντιστροφή του ανθιβόλου.

31. Οι διαστάσεις των προσκυνηταρίων δεν υπερβαίνουν σε ύψος τα 21 εκ. και σε πλάτος τα 16 εκ. Το χειρόγραφο του Μονάχου έχει διαστάσεις 14×9,5 εκ. ολόκληρο το φύλλο, τμήμα του οποίου καταλαμβάνει η εικονογράφηση. Στην εικόνα η ζωγραφική κλίμακα είναι πολλαπλάσια, π.χ. η μονή της Σιών έχει διαστάσεις 15×18 εκ., η μονή του Προφήτη Ηλία 19×13 και το κεντρικό συγκρότημα του ναού έχει πλάτος 41 εκ.

32. Βλ. υποσημ. 14. Η εικόνα (89,5×123,6 εκ.) έχει διαστάσεις που δημιουργούν ερωτηματικά ως προς τις αναλογίες, που κατά κανόνα στις εικόνες Δωδεκαόρτου είναι πολύ μικρότερες και πα-



Εικ. 13. Κέρκυρα. Άγιος Νικόλαος στους Συναράδες. Εικόνα της Βαϊοφόρου. Λεπτομέρεια.

εναλλαγή των κεραμοσκεπαστων με τις μολυβδοσκεπαστες στέγες, η μορφολογία των πύργων, των ναών και των άλλων κτισμάτων είναι όμοια. Πανομοιότυπη είναι η εξωτερική όψη του κεντρικού συγκροτήματος με το δίλοβο παράθυρο πάνω από τις θύρες, τα τόξα που τις περιβάλλουν με την ανάγλυφη διακόσμηση και κυρίως η μη απεικόνιση μιας των θυρών ως τειχισμένης. Το ίδιο ισχύει και για το πολυώροφο καμπαναριό, που φαίνεται να έχει την ίδια απόληξη³³. Η εικόνα της Κέρκυρας, με σαφή τα χαρακτηριστικά της κρητικής τεχνοτροπίας έχει χρονολογηθεί στο 16ο αιώνα³⁴.

Οι παρατηρήσεις και συγκρίσεις που προηγήθηκαν, συντείνουν στη χρονολόγηση της εικόνας της Ζακύνθου στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Τα ιστορικά δεδομένα της ίδρυσης του ναού στον οποίο ανήκει, συνηγορούν

ρουσιάζουν μεγαλύτερο το ύψος από το πλάτος, αλλά και τη θέση της μέσα στο ναό.

33. Η εικόνα είναι πιθανώς ξακρισμένη έτσι ώστε το πάνω μέρος του τρουλίσκου του καμπαναριού έχει αποκοπεί, είναι εμφανής όμως η βάση του πάνω από την ανθεμοτή επίστεψη.

34. Βλ. *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, αριθ. 103, σ. 292. Η εικόνα διατηρείται καλά, δεν έχει γίνει όμως ακόμη καθαρισμός της, ώστε η χρονολόγησή της από τον Π. Βοκοτόπουλο (ό.π.) έχει γίνει με επιφυλάξεις.

35. Α.Χ. Ζώης, Ναός και Μονή εν Ζακύνθω, μετόχιον τής εν τῷ Ἁγίῳ Ὁρει τοῦ Σινᾶ μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, *Κρητ.Χρον. Θ'* (1955), σ. 512-522. Ντ. Κονόμος, *Κρητικοί στή Ζάκυνθο*, Αθήνα 1970, σ. 61.

36. Ντ. Κονόμος, *Ζάκυνθος. Πεντακόσια χρόνια (1478-1978) Ε: Τέχνης Ὁδύσσεια*, Αθήνα 1988, σ. 51, 83, 96, 120. Ο ίδιος, *Ἐκκλη-*

στη χρονολόγηση αυτή. Ο Γρηγόριος Σαβόγιας, πρόσφυγας από την Κρήτη, έκτισε το ναό των Τριών Ἱεραρχῶν και Νέας Ἱερουσαλήμ το 1664, σύμφωνα με συμβόλαια που υπήρχαν στο υποθηκοφυλακείο Ζακύνθου και είχε μεταγράψει ο Λ. Ζώης πριν από την καταστροφή του από το σεισμό του 1953³⁵. Τον επόμενο χρόνο ο κτήτορας συμφώνησε με τον επίσης κρηίτα πρόσφυγα ξυλογλύπτη Ἄγγελο Μοσκέτη για την κατασκευή του τέμπλου του. Το 1669 με άλλη πράξη προσήλωσε την εκκλησία και τη γύρω περιοχή της ως μετόχι της μονῆς του Σινᾶ «διὰ τὰ ἐξουσιάζεται ἀπὸ τοῦ πατέρος, ὅπου εἰς τὸ παρὸν εὐρίσκονται ἀπὰ φερεμένοι ἀπὸ τὸ μετόχι τῆς ἁγίας μας Αἰκατερίνης, ὅπου εἶχαν εἰς τὸ Κάστρον τῆς Κρήτης καὶ τὸ ἐστερηθήκαμε ὅλοι μας ἀπὸ τὴν ἔπαρσιν τῶν ἀγαρηνῶν καὶ ἀθέων ἀπίστων». Ο ναός δηλαδή δεν αφιερώθηκε αρχικά στην αγία Αικατερίνη, όπως καθιερώθηκε στα νεότερα χρόνια. Είναι εύλογη επομένως η σκέψη ότι η ύπαρξη δύο εικόνων, ιερών κειμηλίων από την Κρήτη, των Τριών Ἱεραρχῶν και της Ἱερουσαλήμ, προσδιόρισε και την επωνυμία του ναού, όπως συνέβη και σε πολλές άλλες περιπτώσεις στη Ζάκυνθο, π.χ. με το ναό της Ἐπισκοπιανῆς, του Ἁγίου Γεωργίου του Καμαριώτη, της Παναγίας Γοργοεπηκόου³⁶. Η προσήλωσή του στο Σινᾶ ακυρώθηκε με απόφαση του προβλεπτοῦ Ζακύνθου το 1671. Με νέο συμβόλαιο, το 1675, ο Σαβόγιας τον αφιερώνει και πάλι με ὄρους και ἔκτοτε ο ναός των «Τριῶν Ἱεράρχηδων καὶ Νέας Ἱερουσαλήμ» υπάγεται στη μονή της Παναγίας Ὑπεραγάθου, μετόχι του Σινᾶ στη Ζάκυνθο³⁷. Στην τελευταία αυτή συμβολαιογραφική πράξη περιγράφεται ὅλη η σκευή της εκκλησίας που παραδίδεται στον ιερομόναχο «κύριε Φιλόθεον Καλιάκη» και τους ἄλλους «πατέρας τοῦ ἁνωθεν μοναστηρίου τοῦ Σινᾶ Ὁρους». Στον κατάλογο ὁμως δεν πε-

σείες καὶ μοναστήρια στή Ζάκυνθο, Αθήνα 1967, σ. 59, 65, 165. Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, *Εἰκόνες του 15ου αἰῶνα στη Ζάκυνθο*, ΔΧΑΕΚΒ' (2001), σ. 126, υποσημ. 88. Για την εικόνα των Τριῶν Ἱεραρχῶν του ναού βλ. υποσημ. 2.

37. Ο δεύτερος από τους ὄρους της προσήλωσης στη μονή Σινᾶ αναφέρει: «τὰ ἔχει ὁμπληγο ὁ αὐτὸς καθηγούμενος με πρώτους καλοὺς ἱερεῖς τὰ κατεβάξει ἀπὸ τὸ μοναστήρι τοῦ Περαγαθάθου τὸ καθολικὸ κόνισμα τῆς Ἁγίας Κατερίνης καὶ τὰ βάνη εἰς τὸ ἁνωθεν μοναστήρι τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν εἰς ὅποιον τόπον ἤθελεν θελήσει, ὄξω ἀπὸ τὸν τόπον τῶν αὐτῶν τριῶν Ἱεραρχῶν ἀλλὰ οὐδὲ τὰ διάστημα τὰ μὴν ἐγγίζονται, ἀλλ' οὐδὲ κανέναν μόνον τὰ μοβέρονται, μόνο τὰ στέκονται πάντοτε ὡς καὶ καθὼς ἠβρίσκονται, κραάζοντας πάντοτε τὸ καθολικὸ καὶ ἐξουσιαστικὸ ὄνομα καὶ κατοικητήριο τῆς ἁνωθεν Ἁγίας μας Κατερίνης, ὡπερ τὰ ἦτον εἰς Κάστρον Κρήτης».

ριλαμβάνεται η μεγάλη εικόνα των Τριών Ιεραρχών³⁸, που έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1500, ούτε της Ιερουσαλήμ, όπως δεν περιλαμβάνονται και άλλες σημαντικότερες εικόνες³⁹. Αντίθετα, περιγράφονται οι εικόνες των διαστήλων και οι ζωγραφισμένες θύρες του τέμπλου. Μπορούμε επομένως να συμπεράνουμε ότι τις παλαιότερες εικόνες έφεραν οι ιερομόναχοι του Σινά από το μετόχι του Ηρακλείου, που είναι γνωστό ότι διέθετε σημαντικότερα και παλαιότερα έργα, και γι' αυτό δεν αναφέρονται στα συμβόλαια.

Το θέμα, η απεικόνιση της «Αγίας Πόλεως» της Ιερουσαλήμ και των σημαντικότερων προσκυνημάτων των Αγίων Τόπων, με την παράλληλη παράθεση σκηνών από το βίο του Κυρίου, συνδυασμός τοπογραφίας και χριστολογικής εικονογραφίας, που όπως έχει διατυπώσει ο Weitzmann⁴⁰ αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό των ενθυμημάτων των Αγίων Τόπων ήδη από τις ευλογίες της Monza, δεν θα μπορούσε να έχει λατρευτική, πόσο μάλλον λειτουργική χρήση. Δύο εικόνες από τη μονή του Σινά, εικόνα με έθιμα της μονής και ιστορικών σκηνών της ερήμου, που δημοσίευσε ο Γ. Σωτηρίου και χρονολόγησε στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα⁴¹, και εικόνα του Ιακώβου Μόσκου με θέμα Το θεοβάδιον Όρος Σινά, που δημοσίευσε ο Ν. Δρανδάκης⁴², έχουν παρεμφερή χαρακτηριστικά, καθώς επίσης δύο εικόνες που αποδί-

δονται στον Κλόντζα από τον Μ. Χατζηδάκη –Το πανόραμα του Όρους Σινά και η πάρισή της, με θέμα την Ιστορία των Ισμαηλιτών– και βρίσκονται στο Μουσείο Ιστορίας και Τέχνης της Γενεύης⁴³. Οι μικρότερες διαστάσεις τους θα μπορούσαν να επιτρέψουν την κατάταξή τους στην κατηγορία των ενθυμημάτων, ενώ αντίθετα οι διαστάσεις της εικόνας της Ζακύνθου αποκλείουν την ιδιωτική χρήση ως ενθυμηματος και υποδηλώνουν ότι είχε κατασκευασθεί για δημόσιο χώρο. Η έκθεσή της όμως μέσα στους Αγίους Τόπους δεν θα είχε νόημα, εκτός αν υποθεθεί ότι ήταν ένα είδος ενημερωτικού πίνακα για τους επισκέπτες, ιδέα μάλλον προχωρημένη για την εποχή εκείνη, παρ' ό,τι και τα χειρόγραφα προσκυνητάρια το ρόλο οδηγού εκπληρούσαν.

Άλλη ερμηνεία για τη χρήση του έργου είναι να κατασκευάστηκε ως πρότυπο για την παραγωγή διαφόρων ενθυμημάτων, όπως είναι τα μονόφυλλα προσκυνητάρια, που εκδίδονται από πολλές μονές από το 17ο αιώνα και μετά⁴⁴, τα αγιοταφίτικα υφάσματα⁴⁵, οι χάρτινες εικόνες. Οι έντυπες απεικονίσεις διαφοροποιούνται ασφαλώς από τις περιορισμένες διαστάσεις και την ανάλογη ζωγραφική κλίμακα. Στενότερη σχέση φαίνεται να έχουν οι μεγάλοι εικονογραφημένοι μουσαμάδες που συναντάμε σε πολλές εκκλησίες κυρίως των νησιών ή σε ιδιωτικές συλλογές⁴⁶ με κεντρικό θέμα την απεικόνιση της Ιερουσαλήμ. Μεγάλων διαστάσεων, ζωγραφι-

38. Εννοείται όμως η παρουσία της στο τέμπλο σύμφωνα με το συμβόλαιο (βλ. υποσημ. 33). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στο ναό υπάρχει και δεύτερη εικόνα κρητικής τέχνης του 17ου πιθανώς αιώνα, και αυτή των Τριών Ιεραρχών, όμως η παλαιότερη ήταν τοποθετημένη ως δεσποτική στο αριστερό διάστημα του τέμπλου· βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου* (υποσημ. 2), αριθ. 12, σ. 78, ενώ από κάτω, όπως φαίνεται σε παλαιά φωτογραφία του εσωτερικού του ναού, υπήρχε θωράκιο με την παράσταση της αγίας Αικατερίνης, που στα νεότερα χρόνια τοποθετήθηκε ως δεσποτική στο δεξιό διάστημα του τέμπλου.

39. Για τις εικόνες βλ. υποσημ. 2.

40. K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, *DOP* 28 (1974), σ. 31 κ.ε.

41. Γ. Σωτηρίου, *Εικόνες έθιμων της Μονής Σινά και ιστορικών σκηνών της ερήμου*, *ΔΧΑΕ Β'* (1960-1961), σ. 1-6, πίν. 1-4.

42. Ν. Δρανδάκης, *Μεταβυζαντινές εικόνες, Σινά*, σ. 132, πίν. 100.

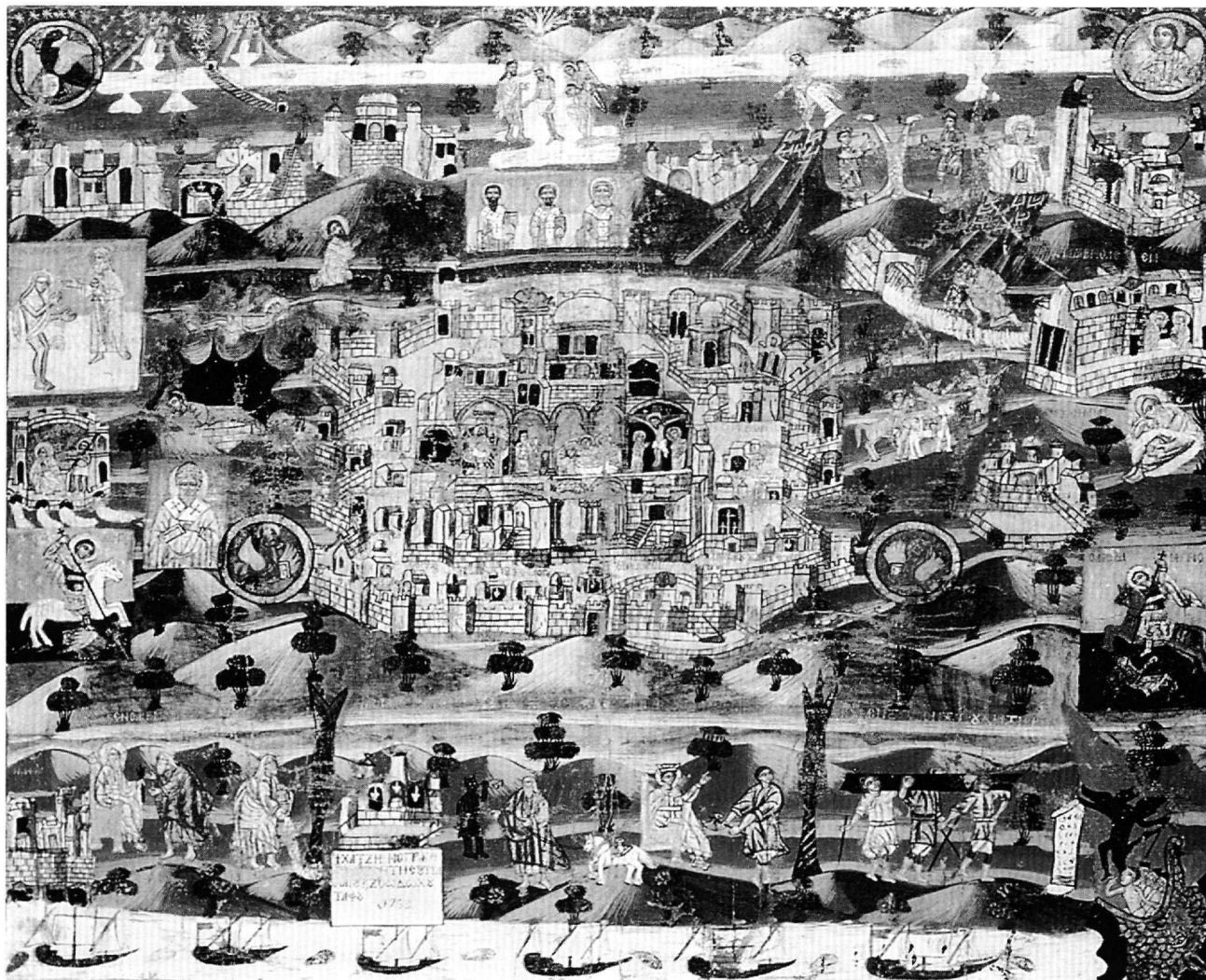
43. Διαφορετικό χαρακτηριστικά έχουν οι πίνακες με το τοπίο του Σινά, έργα του Θεοτοκόπουλου, του Κλόντζα, του Βίκτωρος, βλ. Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος* (υποσημ. 10), σ. 179 κ.ε., εν. 29-37.

44. Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι* (υποσημ. 2), σ. 103-104.

45. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα κοινά εικονογραφικά στοιχεία με την εικόνα της Ζακύνθου παρουσιάζει χρυσοκέντητο αγιοταφί-

κο ή προσκυνητάριο από τη μονή Ιβήρων (Ε. Βλαχοπούλου-Καρχαμπίνα, *Τερά Μονή Ιβήρων. Χρυσοκέντητα άμικρα και πέπλα*, *Άγιον Όρος* 1998, σ. 122-123, εικ. 69), όπως το μεγάλο καμπαναριό με καμπάνες αναρτημένες σε κάθε όροφο και το συνδυασμό ανθεμίμου-τρουλιόσκου στη στέγη, τη σωστή τοπογραφικά χωροθέτηση των χριστολογικών παραστάσεων και της θυσίας του Αβραάμ κ.ά. Η εκδότρια χρονολογεί το κέντημα στο τέλος του 17ου αιώνα θεωρώντας ότι αντιγράφει κάποιο εικονογραφημένο προσκυνητάριο της ίδιας περιόδου. Οι διαστάσεις του κεντήματος (63x83 εκ.) και η πιστή και λεπτομερής απόδοση των αρχιτεκτονημάτων, κατά τη γνώμη μου δύσκολα θα μπορούσαν να αναχθούν στις μικρής κλίμακας απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ στα χειρόγραφα (βλ. υποσημ. 31)· κατά συνέπεια, θα πρέπει να αναζητηθεί κάποιο άλλο πρότυπο μεγαλύτερης κλίμακας.

46. Θεριμές ευχαριστίες οφείλω στο διευθυντή του Βυζαντινού Μουσείου Δημ. Κωνσταντίου και στον αρχαιολόγο Γιώργο Κακκαβά, που μαζί αναζητήσαμε τα φυλασσόμενα στις αποθήκες του Μουσείου αγιοταφίτικα υφάσματα, στο διευθυντή της 2ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Χ. Πέννα και στην αρχαιολόγο Αγγ. Μητσάνη, που μου παραχώρησαν φωτογραφίες από παρόμοια έργα στην Εκκλησιαστική Συλλογή της Παναγίας Εκατονταπυλιανής της Πάρου, στην επίτιμο Έφορο Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ροδ. Ετζέογλου και στην αρχαιολόγο Μ. Καζανάνη που



Εικ. 14. Τοπογραφία των Αγίων Τόπων σε μουσαμά, 1753. Ιδιωτική συλλογή.

σμένοι με αυγοτέμπερα πάνω σε προετοιμασία, με ακόσμητο πλαίσιο, ώστε να χρησιμοποιείται κατά την προσάρτησή τους σε ξύλο, μπορούσαν εύκολα να μεταφερθούν και συνεδύαζαν την έννοια του ενθυμίου με της εικόνας. Τα περισσότερα σωζόμενα παραδείγματα όμως χρονολογούνται στο τέλος του 18ου και στο 19ο αιώνα και έχουν καθαρά λαϊκό χαρακτήρα. Η παρά-

σταση της Ιερουσαλήμ περιορίζεται σε μια συμβατική συμβολική απεικόνιση του Παναγίου Τάφου και του ναού της Αναστάσεως, γύρω από τον οποίο τοποθετούνται πολυάριθμα εικονίδια με αγιολογικά θέματα και συχνά προστίθεται η μορφή και το όνομα του προσκυνητή. Είναι προφανές ότι οι εικόνες αυτές αγοράζονταν στον τόπο παραγωγής τους⁴⁷ και συμπλήρωναν επιτό-

μου υπέδειξαν φωτογραφίες από μουσαμάδες ιδιωτικών συλλογών. Εξ όσων γνωρίζω οι μουσαμάδες αυτοί δεν έχουν αποτελέσει μέχρι σήμερα αντικείμενο συστηματικής μελέτης.

47. Είναι γνωστό ότι στη μονή του Αγίου Σάββα παρήγαγαν τέτοια έργα, ενώ η αναφορά ναού του Αγίου Στεφάνου σε δύο από τις ει-

κόκες του Βυζαντινού Μουσείου ίσως παραπέμπει σε εργαστήριο της ομώνυμης μονής, που βρισκόταν βόρεια της Πύλης της Δαμασκού, στη θέση του ναού που ίδρυσε η αυτοκράτειρα Ευδοκία το 460, πάνω στον τάφο του Προτομάργτυρα, βλ. *RbK*, III, στ. 612-613.

που διάφορες επιμέρους πληροφορίες, π.χ. τη χρονολογία, το όνομα του πατριάρχη Ιεροσολύμων κ.ά.

Εντούτοις, το παλαιότερο παράδειγμα, από όσες εικόνες εξετάστηκαν, που φέρει χρονολογία 1753, παρουσιάζει μια σύνθεση⁴⁸ που προσεγγίζει αυτήν της εικόνας της Ζακύνθου. Η απεικόνιση της τειχιωμένης Ιερουσαλήμ αλλά και των γύρω της προσκυνημάτων γίνεται με σχετική ακρίβεια και ρεαλισμό ανάλογο με αυτόν που παρουσιάζουν τα χειρόγραφα προσκυνητάρια της ίδιας περιόδου, ενώ πολλές αγιολογικές σκηνές τοποθετούνται στη θέση όπου διαδραματίστηκαν (Εικ. 14). Σαν εικονίδια σε ορθογώνιο πλαίσιο παρεμβάλλονται πέντε παραστάσεις αγίων, πιθανώς και αυτές στη θέση ομώνυμων ναών. Τα σύμβολα όμως των ευαγγελιστών σε κυκλικούς δίσκους δεν σχετίζονται με την παλαιστινιακή τοπογραφία, όπως επίσης και η Δευτέρα Παρουσία που καταλαμβάνει ενιαία ζώνη στο κάτω μέρος. Στενή ζώνη στην πάνω πλευρά με τοπίο της ερήμου και αντίστοιχα κάτω με σειρά πλοίων αναφέρονται στην πορεία που διανύουν οι προσκυνητές μέχρι τους Αγίους Τόπους, ενώ σε ορθογώνιο πλαίσιο αφιερωτική επιγραφή αναγράφει: +ΧΑΤΖΗ-ΗΟΓΡΑΚΗ / (ΠΡΟΚΗΝ)ΗΤΗΣ ΤΟΥ ΠΑ/ΝΑΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΖΟΩΔΟΧΟΥ / ΤΑΦΟΥ + 1753.

Χαλκογραφία με παρόμοια σύνθεση σώζεται στο ναό της Αγίας Παρασκευής στη Σιάτιστα⁴⁹. Έργο του χαράκτη Φραγκίσκου Αμβροσίου Διέτελλ, χαλκογραφημένο στη Βιέννη, έχει ανάλογες διαστάσεις⁵⁰ και χρονολογείται γύρω στο 1723. Βασική διαφορά του είναι ότι η τειχιωμένη Ιερουσαλήμ και τα προσκυνήματά της έχουν οργανωμένη διάταξη, σύμφωνα με την παράδοση των παλαιότερων δυτικών χαλκογραφιών⁵¹, ενώ στην εικόνα-μουσαμά παρατηρείται ο συνωστισμός των κτιρίων

μέσα στα τείχη, όπως ακριβώς και στην εικόνα της Ζακύνθου. Θα μπορούσε επομένως να υποστηριχθεί κανείς ότι η καταγωγή των εικόνων σε μουσαμά ανάγεται σε έργα παρόμοια με την εικόνα της Ζακύνθου και κατά συνέπεια η έρευνα και ο ενδεχόμενος εντοπισμός πλησιέστερων χρονολογικά έργων θα ενίσχυε την απόδοση στην εικόνα της Ζακύνθου του ρόλου προτύπου για την αναπαραγωγή σχεδίων και ανθιδόλων. Στην εκδοχή όμως αυτή δεν συνηγορεί το εξαιρετο ξύλο, ο χρωματικός πλούτος, οι διαστάσεις και η ιδιαίτερα επιμελημένη εκτέλεση, στοιχεία που αναδεικνύουν μιαν ακόμη πιθανή ερμηνεία. Από το 16ο και το 17ο αιώνα ιδρύονται σε πολλά μέρη εκτός των Αγίων Τόπων ναοί αφιερωμένοι στον Πανάγιο Τάφο ή την Ιερουσαλήμ, συνέχεια προφανώς της συχνότητας την περίοδο αυτή των προσκυνηματικών ταξιδιών⁵². Θα μπορούσε επομένως να υποθεθεί ότι προορισμός της εικόνας ήταν κάποιος ναός τιμώμενος στο όνομα της Αγίας Πόλεως.

Ακολουθεί εύλογο το ερώτημα πού κατασκευάστηκε το έργο. Καταρχήν θα πρέπει να αποκλείσουμε την απόδοσή του στα εργαστήρια της μονής του Σινά⁵³, στα οποία κατασκευάζονταν ενθυμήματα, καθώς δεν περιλαμβάνεται καμιά αναφορά σε αυτή, όπως σε άλλα έργα. Το ίδιο ισχύει και για τη Βενετία, γιατί εκτός από την απουσία χαρακτηριστικών δυτικής τεχνοτροπίας δεν γίνεται καμιά αναφορά στα προσκυνήματα του δυτικού δόγματος, που συχνά περιλαμβάνονται στα χειρόγραφα προσκυνητάρια. Επικεντρώνεται επομένως το πρόβλημα μεταξύ Αγίων Τόπων και Κρήτης. Ανάμεσά τους σημειώνεται στενή σχέση, σε επίπεδο μετακινήσεων μοναχών, αλλά και μεταφοράς εικόνων, διπτύχων κτλ., τουλάχιστον για την περίοδο αυτή. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του Ιερεμία Παλλαδά, που ζωγρά-

48. Η εικόνα, που ανήκει σε ιδιωτική συλλογή, μου υπεδείχθη από τις κ.κ. Ετζεογλου και Καζανάκη, οι οποίες μου παραχώρησαν τη δημοσιευόμενη φωτογραφία. Απλή μνεία της από τις ίδιες βλ. στο ΑΔ 50 (1995), Χρονικά, σ. 866.

49. Ντόρη Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά (1665-1879)*, Αθήνα 1986, Π, αριθ. 567, σ. 531-534.

50. Οι διαστάσεις του μουσαμά είναι 75×87 εκ. και της χαλκογραφίας 72×88 εκ.

51. Βλ. Εικ. 9 και υποσημ. 20.

52. Ενδεικτικά αναφέρονται τα εξής παραδείγματα: Στην Κρήτη μονή Ιερουσαλήμ υπάρχει στην επαρχία Μαλεβιζίου, κοντά στο Ηράκλειο. Δεν είναι γνωστή η χρονολογία ίδρυσής της και οι πρώτες μαρτυρίες είναι του 1654, όταν γίνεται σταυροπηγιακή. Βλ. Μ. Γεδεών, *Πατριαρχικοί πίνακες*, σ. 524 κ.ε. Ν. Ψιλάκης, *Τα μονα-*

στήρια της επαρχίας Μαλεβιζίου, 1998, σ. 183 κ.ε. Στη Ζάκυνθο υπήρχε ναός της Ευαγγελιστρίας ή Αγίας Ιερουσαλήμ στο χωριό Μπελούσι, γνωστός από συμβόλαιο του 1560. Βλ. Λ. Ζώης, *Λεξικόν ιστορικών και λαογραφικών Ζακύνθου*, Α', Αθήνα 1963, σ. 238. Κονόμος, *Εκκλησίες και μοναστήρια* (υποσημ. 36), σ. 54. Στην Κεφαλονιά η σημερινή μονή του Αγίου Γερασίμου ήταν αφιερωμένη στην Πα-ναγία και την Αγία Ιερουσαλήμ. Βλ. Η. Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμεικτα*, 2, Αθήνα 1960, σ. 250-271. Το μοναστήρι, αφιερωμένο στην Παναγία, ιδρύθηκε το 16ο αιώνα στη θέση παλαιότερου με το ίδιο όνομα, το οποίο απαντά ήδη το 1264 στο Πρακτικό της Λατινικής Επισκοπής Κεφαλληνίας. Βλ. Θ. Τζαννετάτος, *Τά Πρακτικά τῆς Λατινικῆς Ἐπισκοπῆς Κεφαλληνίας τοῦ 1264 καί ἡ ἐπιτομή αὐτῶν*, Αθήνα 1965, σ. 76.

53. Παπαστράτου, ό.π. (υποσημ. 49), σ. 337 κ.ε.

φισε τις εικόνες του τέμπλου του Παναγίου Τάφου το 1608, του τέμπλου της μονής Σινά το 1612 και του ναού της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ το 1639⁵⁴.

Εάν θεωρήσουμε ότι η εικόνα έγινε με προορισμό κάποιου ναού της Κρήτης θα φαινόταν πιθανή η κατασκευή της στους Αγίους Τόπους, καθώς έτσι θα είχε την αυθεντικότητα του ενθυμήματος των *loci sancta*. Ενισχυτικό επιχείρημα στην περίπτωση αυτή θα ήταν η γνώση της τοπογραφίας του χώρου, καθώς ο ζωγράφος συνθέτει σωστά ένα χάρτη από τις περιγραφές ή τις αποσπασματικές μικρογραφίες των χειρογράφων, που απεικονίζουν μεμονωμένα τα μοναστήρια και τις πολιτείες.

Στην υπόθεση η εικόνα να κατασκευάσθηκε ως πρότυπο άλλων ενθυμημάτων, ενώ φαίνεται λογικό να έγινε στους Αγίους Τόπους, δεν αποκλείεται καθόλου η Κρήτη. Είναι γνωστό ότι η εικόνα της αγίας Αικατερίνης, που ζωγράφισε ο Παλλαδάς για το τέμπλο της μονής, υπήρξε το πρότυπο για σειρά εικόνων που κυκλοφορούσαν ως ενθυμήματα των Αγίων Τόπων, ενώ ο Μανόλης Χατζηδάκης υποστήριξε ότι ο πίνακας του Θεοτοκόπουλου με την απεικόνιση του όρους Σινά αποτέλεσε πρότυπο για τα μετέπειτα ενθυμήματα της μονής⁵⁵.

Κατά συνέπεια, και στις δύο εκδοχές για τη χρήση της εικόνας φαίνεται ότι τόπος κατασκευής της μπορούσε να είναι η Κρήτη. Με την υπόθεση αυτή ερμηνεύονται τα λάθη στα ονόματα της Γάζας και της Ιεριχούς, και κυρίως στην απεικόνιση του στεγασμένου τρούλου του Παναγίου Τάφου και στην παράσταση της ατείχιστης δεύτερης θύρας του ναού, χαρακτηριστικά που λογικά θα έπρεπε να γνωρίζει ο ζωγράφος, αν βρισκόταν στην Ιερουσαλήμ. Ένα επιπλέον στοιχείο είναι η ονομασία της μονής παρά τον Ιορδάνη «ὁ ἅγιος Γεράσιμος», που στα χειρόγραφα προσκυνητάρια αναφέρεται σωστότερα ως αββάς Γεράσιμος, καθόσον ιδρυτής της ήταν ο όσιος Γεράσιμος ο Ιορδανίτης, γι' αυτό και αποκαλείται «αββάς»⁵⁶, και όχι ο άγιος Γεράσιμος εκ Τριμάλων Κο-

ρινθίας, ο εν συνεχεία προστάτης της Κεφαλονιάς. Την εκδοχή της κατασκευής του έργου στην Κρήτη ενισχύει η απεικόνιση της Ιερουσαλήμ στην εικόνα της Βαϊοφόρου από τους Συναράδες της Κέρκυρας (Εικ. 13), που καθιστά πιθανή την ύπαρξη ενός κοινού προτύπου και για τα δύο έργα⁵⁷.

Επιπλέον, ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι δύο από τους κωδικογράφους, των οποίων σώθηκε το όνομα, ήταν Κρήτες, ο Ακάκιος του χειρόγραφου προσκυνηταρίου του Μονάχου, του 1634 (βλ. Εικ. 10-12) και ο Αρσένιος ιερομόναχος Καλούδης, συγγραφέας προσκυνηταρίου που τυπώθηκε στη Βενετία το 1661⁵⁸. Ο ιερομόναχος Ακάκιος έγραψε το προσκυνητάριο του Μονάχου στα Ιεροσόλυμα, όπως σημειώνει ο ίδιος μαζί με τη χρονολογία. Έχει επισημανθεί από τον Σ. Καδά ότι το χειρόγραφο του τεχνοτροπικά διαφέρει από τα άλλα μικρογραφημένα προσκυνητάρια⁵⁹, παρόλον ότι επαναλαμβάνει ουσιαστικά τα ίδια θέματα και περιγραφές, γεγονός που κατά τη γνώμη μου θα μπορούσε να αποδοθεί στη διαφορετική παιδεία που είχε ως προερχόμενος από την Κρήτη.

Εφόσον γίνει αποδεκτό ότι η εικόνα κατασκευάσθηκε στην Κρήτη, φαίνεται πιθανή μία ακόμη υπόθεση, που όμως οι γνωστές αρχαικές μαρτυρίες δεν μπορούν να την τεκμηριώσουν. Αφορά τον «πανοσιώτατον καὶ λογιώτατον Οἰκονόμον κὺρ Φιλόθεον τὸν Καλιάκη», που αναφέρεται στο συμβόλαιο καθιέρωσης του ναού⁶⁰. Είναι ένας από τους τρεις ιερομόναχους από το μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στο Κάστρο της Κρήτης που κατέφυγαν στην Ζάκυνθο, ο οποίος μάλιστα σχεδιάζει τη μονή και τον περιβάλλοντα χώρο της, σχέδιο που επισυνάπτεται στο συμβόλαιο του Γρ. Σαβόγια. Στις αρχές του 17ου αιώνα υπήρχε στην Κρήτη ο ζωγράφος Εμμανουήλ (Μανέας) Καλιάκης⁶¹, ο οποίος αναφέρεται σε νοταριακή πράξη του 1612 στο Ηράκλειο⁶². Τρεις ενυπόγραφες εικόνες του και μία που του

54. Μ. Χατζηδάκης - Ευγ. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, σ. 267-271.

55. Χατζηδάκης, *Δομῆνικος Θεοτοκόπουλος* (υποσημ. 10), σ. 178 κ.ε.

56. Η λέξη, από την εβραϊκή, αποτελεί τίτλο που αποδίδεται στους ηλικιωμένους μοναχούς και πνευματικούς, κυρίως στην Ανατολή. Στο δυτικό δόγμα και στο Κανονικό Δίκαιο είναι τίτλος (abbot). E.A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, Hildesheim, Ζυρίχη, Νέα Υόρκη 1983. Σημειώνουμε όμως ότι στο προσκυνητάριο της μονής Δοχειαρίου Φ 393 (φ. 188) αναφέρεται «τοῦ Ἁγίου Γερασίμου τὸ μοναστήριον», Καδάς, *Ἁγιοι Τόποι*, εικ. στή σ. 57.

57. Βλ. υποσημ. 34.

58. Ο Ακάκιος υπογράφει και μία πλάκα με παράσταση του όρους Σινά, Παλαστράτου, ὀ.π. (υποσημ. 49), I, σ. 17, όπου αναφέρεται και ένας ακόμη κρητικός ιερομόναχος Ματθαίος.

59. Καδάς, *Ἁγιοι Τόποι*, σ. 156.

60. Βλ. υποσημ. 35 και 37.

61. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ὀ.π., σ. 57 και 58.

62. Μ. Καζανάκη, *Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακα κατὰ τὸν 17ο αἰώνα. Εἰδήσεις ἀπὸ νοταριακὰ ἔγγραφα, Ἐθναυτοβιογραφία* 18 (1981), σ. 198 (signor Manea Cagliachi pitor).

αποδίδεται μαρτυρούν ότι πρόκειται για καλό, συντηρητικό ζωγράφο, που χρησιμοποιεί παλαιά πρότυπα και εικονογραφικούς τύπους, με καλή, επιμελή και λεπτολόγο τεχνική⁶³. Δεύτερος Καλιάκης Τζώρτζης, ιερέας και ζωγράφος, αναφέρεται σε διαθήκη του 1638, του πατέρα του «Ιωάννη τοῦ ποτὲ Συμεών», επίσης ιερέα, που ορίζει «νά ζωγραφῆσι τούς τρίς ἀρχιερίς Βασίλιον, Γριγόριον καὶ Χρισόστομο», για να τους βάλουν στον τάφο του στην εκκλησία της Αγίας Κυριακής του Κάστρου⁶⁴, έργα του όμως δεν μας είναι γνωστά. Να ανήκε

άραγε στην ίδια οικογένεια ο Φιλόθεος Καλιάκης που εγκαθίσταται στο ναό των Τριών Ιεραρχών και της Αγίας Ιερουσαλήμ στη Ζάκυνθο; Και σε καταφατική περίπτωση, μήπως ένας από τους προαναφερθέντες ομώνυμους ζωγράφους είχε ζωγραφίσει την εικόνα της Ιερουσαλήμ, την οποία έφερε μαζί του ο Φιλόθεος; Τα μέχρι σήμερα δεδομένα δεν επαρκούν για την επιβεβαίωση της εκδοχής αυτής⁶⁵. Όποια κι αν είναι η απάντηση στα ερωτήματα που τέθηκαν, γεγονός είναι ότι η εικόνα της Ζακύνθου είναι ένα πρωτότυπο και γοητευτικό έργο.

Myrto Georgopoulou-Verra

TOPOGRAPHY OF THE HOLY LAND IN AN ICON IN ZAKYNTHOS

The icon (84×140 cm) with the representation of Jerusalem and the Holy Land around it (Figs 1-7), now in the Zakynthos Museum, formerly hung in the church of St Catherine, a dependency (*metochi*) of the Sinai monastery, at Kepoi on Zakynthos. Scenes from the Christological cycle and others in miniature scale are placed inside the church of the Resurrection and the pilgrim shrines around it.

From Early Christian times, the depiction of Jerusalem was the subject *par excellence* on souvenirs of the *Loca Sancta*, while from the period of the Crusades onwards, many pilgrims attempted to map the monuments of the city. From the sixteenth century, as travellers to the Holy Land increased, there was an upsurge in the interest in and demand for mementoes in both West and East.

The style of the Zakynthos icon presents a conception of space that differs from that in the numerous engravings and prints circulating in the West. It is akin to that of the illuminated manuscript *proskynetaria* (pilgrims' guides) that were available in the East, but without the folk element characteristic of most of the extant examples from the seventeenth and eighteenth centuries. Comparison of individual traits dates the work to the first half of the seventeenth

century, with the closest comparandum being the manuscript *proskynetarion* in Munich (cod. gr. 346) signed by the hieromonk Akakios the Cretan in 1634 (Figs 10-12).

The history of the founding of the church on Zakynthos in 1664, which was dedicated to the Three Hierarchs and Holy Jerusalem, reinforces this dating, since the monks for whom the church was built reached the Ionian island as refugees from the dependency of the Sinai monastery of St Catherine in Candia, bringing with them the most important icons.

The dimensions of the icon and the precious heavy wood, rule out its production for private use, like the *proskynetaria*, the textiles from the Holy Sepulchre, the icons on canvas, which could be easily transported. However, it could be supposed that it was painted as a model for the production of souvenirs of these kinds, most probably in the Holy Land. Another possible interpretation of the work is that it was intended for a church dedicated to Holy Jerusalem, since such dedications are noted frequently in Crete and elsewhere in this period. In this case, the possibility that it was painted in Crete cannot be precluded.

Whatever the case, the icon in Zakynthos is an original and fascinating work.

63. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αριθ. 172 (Μ. Μπορμπουδάκης).

64. Μ. Κωνσταντουδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στον Χάνδακα σέ ἔγγραφα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα, Θεσσαλονίκη* 12 (1975), σ. 38.

65. Η εικόνα της Ζακύνθου χαρακτηρίζεται από μικρογραφική τεχνοτροπία. Έτσι η σύγκριση με τις γνωστές ενυπόγραφες εικόνες του Εμμανουήλ Καλιάκη δεν μπορεί να τεκμηριώσει ενδεχόμενη απόδοση.