

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Ενυπόγραφη κρητική εικόνα με παράσταση
Δέησης

Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

doi: [10.12681/dchae.299](https://doi.org/10.12681/dchae.299)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ Μ. (2011). Ενυπόγραφη κρητική εικόνα με παράσταση Δέησης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 141–152. <https://doi.org/10.12681/dchae.299>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ενυπόγραφη κρητική εικόνα με παράσταση Δέησης

Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 141-152

ΑΘΗΝΑ 2001

ΕΝΥΠΟΓΡΑΦΗ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΔΕΗΣΗΣ

Η υπογραφή σε ένα έργο τέχνης, αν είναι αυθεντική, εκτός του ότι διασφαλίζει τη γνησιότητά του και το προσγράφει σε έναν επώνυμο δημιουργό, περικλείει σημαντικές πληροφορίες που μας βοηθούν να κατανοήσουμε πληρέστερα τους όρους και τις συνθήκες παραγωγής του¹. Από την άποψη αυτή, οι τρόποι με τους οποίους οι κρητικοί ζωγράφοι των εικόνων υπογράφουν τα έργα τους, παρουσιάζουν ενδιαφέρον και είναι θέμα που αξίζει να μελετηθεί συστηματικά. Ο Μανόλης Χατζηδάκης ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για το ζήτημα των υπογραφών. Στη μελέτη του για τις υπογραφές του Θεοτοκόπουλου διατύπωσε τις πρώτες παρατηρήσεις σχετικά με τους τρόπους υπογραφής των κρητικών ζωγράφων², ενώ με την απόφασή του να περιλάβει στο έργο του *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* αυτούσιες όλες τις γνωστές υπογραφές προσέφερε στους ερευνητές ένα πολύτιμο εργαλείο και μια ανεκτίμητη βοήθεια. Η μελέτη αυτή στον τόμο που αφιερώνεται στη μνήμη του επιχειρεί κυρίως ένα μικρό σχόλιο στην υπογραφή μιας κρητικής εικόνας.

Σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας βρίσκεται σήμερα εικόνα της Δέησης (Εικ. 1) με τον Χριστό Παντοκράτορα εν δόξη, πλαισιωμένο από τις δεόμενες μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου (διαστ. 0,526×0,454 μ.)³. Η εικόνα φέρει στην κάτω δεξιά γωνία την υπογραφή:

+ΣΤΕΛΙΑΝΟΣ ΓΕΝΙΤΗΣ ΕΓΡΑΨΕ ΜΑΘΗΤΗΣ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙΡΟΦΙΑΑ (Εικ. 2), από την οποία μαθαίνουμε ότι είναι έργο του γνωστού από άλλες ενυπόγραφες εικόνες και αρχαικές μαρτυρίες ζωγράφου Στελιανού Γενίτη (ειδήσεις 1599-1618)⁴ και ότι αυτός ήταν μαθητής του Πέτρου Καιροφυλά. Ο τελευταίος ανήκει σε μια μεγάλη οικογένεια κρητικών ζωγράφων που δούλεψαν στην Κρήτη και τη Ζάκυνθο στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα και μας είναι γνωστοί μόνο από αρχαικές μαρτυρίες⁵.

Όπως διαπιστώνεται, ο ζωγράφος δεν ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο υπογραφής, *χειρ* και το όνομά του στη γενική, που αποτελεί το συνηθέστερο τρόπο υπογραφής των κρητικών ζωγράφων, αλλά χρησιμοποιεί το ρήμα *έγραψε*, προσδιορίζει τον εαυτό του ως υποκείμενο του ρήματος και αναφέρει το όνομα του δασκάλου του. Η διατύπωση αυτή φανερώνει ότι η αντίληψη που έχει για τον εαυτό του και το έργο του έχει πολύ απομακρυνθεί από τη μεσαιωνική αντίληψη για το ρόλο του καλλιτέχνη, όπως αποτυπώνεται, για παράδειγμα, στην υπογραφή βυζαντινού ζωγράφου του 1372/3: *Ἐγ[ραψε] Νικ[ολάου] ταπινῆ χειρ ν...*⁶. Και εδώ χρησιμοποιείται το ρήμα *έγραψε*, υπονοείται όμως ότι το ταπεινό χέρι του ζωγράφου χρησιμοποιήθηκε ως μέσον για να αποτυπωθούν οι θείες μορφές. Αντίθετα,

1. Για το θέμα των υπογραφών βλ. A. Chastel, *Signature et signe, Revue de l'art* 26 (1974), σ. 8-14. Το άρθρο αποτελεί εισαγωγή στο ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού με τίτλο *L'art de la signature* (σ. 8-56), στο οποίο εξετάζονται συνοπτικά όλες οι παραμέτρους του ζητήματος των υπογραφών στη δυτική τέχνη.

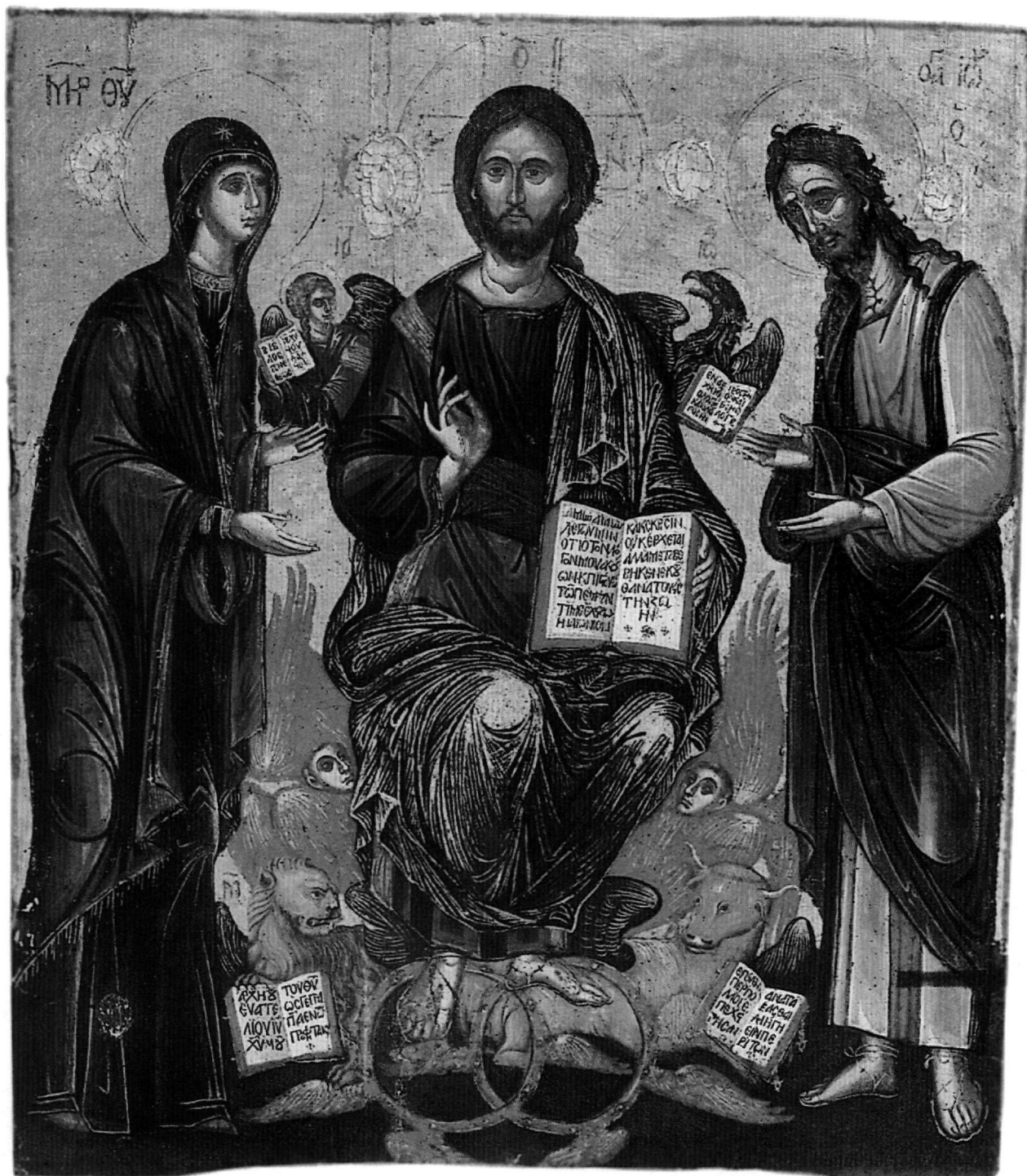
2. Μ. Χατζηδάκης, Παρατηρήσεις στις υπογραφές του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, *Ζυγός*, 103-104, Οκτώβριος 1964, σ. 78-83, αναδημοσιευμένο στο Μ. Χατζηδάκης, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ. Κείμενα 1940-1994*, Αθήνα 1995 (β' έκδοση συμπληρωμένη), σ. 149-166, εικ. 46-54. Για το θέμα των υπογραφών βλ. και τις διαπιστώσεις της Μ. Βασιλάκη, Από τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» κρητικό ζωγράφο του 15ου αι., *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, Ηράκλειο 1997, σ. 173-182.

3. Βλ. *ΑΔ* 45 (1990), Χρονικά, σ. 536. Το ξύλο της εικόνας αποτελείται από δύο σανίδες ενωμένες και φέρει στην πίσω όψη δύο νεότερους ζυγούς.

4. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987 (στο εξής: *Έλληνες ζωγράφοι*, 1), σ. 211.

5. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, σ. 49-50.

6. Η υπογραφή βρίσκεται στο καθολικό της μονής των Αγίων Αποστόλων στη Νερομάνα της Αιτωλίας, βλ. Σ. Καλοπίση-Βέρτη, Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, σ. 130, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.



Εικ. 1. Εικόνα με παράσταση Δέησης και την υπογραφή του ζωγράφου Στελιανού Γενίτη (ειδήσεις 1599-1618). Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.



·: ΣΤΕΜΙΑΝΟΣ ΓΕΝΊΤΗΣ ΕΦΑΨΕ ΜΑΘΗΤΗΣ ΗΨΟΥ ΚεΦΙΛΑ

Εικ. 2. Εικόνα Δέησης. Λεπτομέρεια με την υπογραφή και σκαρίφημά της.

στην υπογραφή του Γενίτη υπογραμμίζεται η ιδιότητα του ζωγράφου ως δημιουργού, η προσωπική του αξία και η σημασία της μαθητείας, αντιλήψεις που απηχούν τις ανθρωπιστικές ιδέες της Αναγέννησης.

Την ίδια χρήση του ρήματος *γράφω*, στον παρατατικό ή τον αόριστο χρόνο, βρίσκουμε επίσης στις υπογραφές δύο άλλων κρητικών ζωγράφων του 16ου αιώνα, του Μάρκου Μπαθά και του Θωμά Μπαθά, που ήταν λόγιοι και έζησαν και δούλεψαν στη Βενετία⁷. Ο Γεώργιος Κλόντζας, ωστόσο, ο κατεξοχήν λόγιος ζωγράφος της εποχής, στην υπογραφή του τριπτύχου της Πάτμου, όπου χρησιμοποιεί το ρήμα στον παρακειμενο, επιστρέ-

φει στη βυζαντινή διατύπωση (*Γεωργίου χείρ Κλότζα τάδ' έγεγράφει / ό δ' αὖ λαβών μέμνησο κάμου προφρόνως*), ενώ σε άλλες υπογραφές (*Σπουδι και κόπος τοῦ Γεωργίου Κλότζα*) τονίζει το ρόλο του στη σύλληψη και τη δημιουργία του έργου⁸. Η ποικιλία στις υπογραφές ζωγράφων όπως ο Κλόντζας είναι προφανώς μία ακόμη έκφραση του εκλεκτικισμού αυτών των καλλιτεχνών που κινούνταν ανάμεσα στο βυζαντινό κόσμο και τον κόσμο της δυτικής Αναγέννησης.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του ζωγράφου στο δάσκαλό του. Η αναφορά στο πρόσωπο του δασκάλου σε υπογραφές έργων τέχνης είναι συνήθεια γνω-

7. Ο Μάρκος υπογράφει *ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΘΑΣ ΕΓΡΑΨΕΝ* ή *ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΘΑΣ ΕΓΡΑΦΕΝ* και ο Θωμάς *ΤΟΜΙΟΣ ΜΠΑΘΑΣ ΕΓΡΑΨΕ*. Βλ. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, Φορητές εικόνες του Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο, *ΔΧΑΕ Η'* (1975-1976), σ. 117, 134, 135, πίν. 61β. Η ίδια, Ένα άγνωστο έργο του Θωμά ή Τομίου Μπαθά στο Βυζαντινό Μουσείο, *ΑΑΑ ΧVΙΙΙ* (1985), σ. 150, εικ. 2. Για τους ζωγράφους βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π., σ. 215-218, 397-399. Η χρήση του παρατατικού ή του αορίστου γίνεται προφανώς κατ' αναλογία προς το *έποίησε και έποίησε*. Για την ερμηνεία του Πλίνιου του Πρεσβυτέρου της χρήσης του *έποίησε* ή *έποίησε* από τους αρχαίους καλλιτέχνες βλ. V. Juren, *Fecit faciebat*, *Revue de l'art* 26 (1974), σ. 27-31. Για τη λογιουσύνη του

Μάρκου Μπαθά βλ. Μ. Καζανάκη-Λάππα, Οι μικρογραφίες του κρητικού ζωγράφου Μάρκου Μπαθά (1498-1578) σε κώδικα της Βιέννης (*Vind. phil. gr.* 182), ανακοίνωση στο *Η' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο, 9-14 Σεπτεμβρίου 1996*, Περίληψεις επιστημονικών ανακοινώσεων, σ. 191 (το κείμενο υπό δημοσίευση στα Πεπραγμένα του Συνεδρίου).

8. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π., σ. 83-96. Η υπογραφή του τριπτύχου της Πάτμου επαναλαμβάνεται σε δύο ακόμη εικόνες και στον κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, ενώ η δεύτερη υπογραφή βρίσκεται στην εικόνα με τους Οίκους του Ακάθιστου Ύμνου και άλλα θέματα στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, πρωτότυπη σύνθεση του ζωγράφου.

στή τουλάχιστον από την ύστερη αρχαιότητα. Στον 1ο αιώνα π.Χ. ο γλύπτης Στέφανος υπογράφει έργο του αναφέροντας το όνομα του δασκάλου του Πασιτέλη: *Στέφανος Πασιτέλου μαθητής έποίηε*, ενώ ο ίδιος αναφέρεται σε ανάλογη περίπτωση από το μαθητή του Μενέλαο: *Μενέλαος Στεφάνου μαθητής έποίηε*⁹. Τη συνήθεια αυτή χρησιμοποιήσαν και οι βυζαντινοί ζωγράφοι¹⁰. Σε αφιερωτική επιγραφή στο ναό της Παναγίας στο Globoko της Πρέσπας, του τέλους του 14ου αιώνα, ο ζωγράφος Αλέξιος αναφέρει το όνομα του δασκάλου του Ιωάννη, όπως πιθανότατα κάνει και ο ζωγράφος σε επιγραφή στο ναό της Παναγίας στο Ubissi της Γεωργίας, στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα¹¹. Στη μεταβυζαντινή περίοδο η συνήθεια συνεχίζεται αλλά όχι με ιδιαίτερη συχνότητα. Από το μεγάλο αριθμό υπογραφών που θησαυρίζονται από τον Μ. Χατζηδάκη στους *Έλληνες ζωγράφους* ένα μόνο παράδειγμα εντοπίζεται στις αρχές του 17ου αιώνα και αφορά τον κωδικογράφο και μικρογράφο Άνθιμο από τα Ιωάννινα που υπογράφει ένα ψαλτήριο και αναφέρει ότι είναι μαθητής του Λουκά Ουγγροβλαχίας¹². Μεγαλύτερη διάδοση φαίνεται ότι γνώρισε η συνήθεια αυτή στην Κύπρο το 18ο αιώνα, όπου απαντώνται πέντε τουλάχιστον παραδείγματα¹³. Η υπογραφή του Γενίτη, που δεν θα ήταν βέβαια μοναδική ούτε και θα αποτέλεσε κάποια καινοτομία, υποδηλώνει ότι οι κρητικοί ζωγράφοι ανέφεραν μερικές φορές το δάσκαλό τους και θα πρέπει να αναρωτηθούμε αν η αναφορά αυτή αποτελεί έναν κοινό τόπο ή αν ακολουθεί κάποια πρότυπα. Γνωρίζουμε ότι γνωστοί ιτα-

λοί ζωγράφοι του 15ου αιώνα σε υπογραφές νεανικών τους έργων αναφέρουν το όνομα του δασκάλου τους. Ο Jacopo Bellini δηλώνει μαθητής του Gentile da Fabriano, ο Bono da Ferrara του Pisanello, ο Antonio della Corna του Mantegna. Ο Pietro Alemanno σε πολύπτυχο ιδιωτικής συλλογής στο Λονδίνο υπογράφει: *OPUS PETRI ALEMANNI DISCIPULUS MAESTRI CAROLI CRIVELLI VENETI*. Με τον τρόπο αυτό οι νεαροί ζωγράφοι που βίωναν το πνεύμα του κλασικισμού της Αναγέννησης ήθελαν να δηλώσουν, όπως και οι αρχαίοι, την καλλιτεχνική τους καταγωγή και τις στυλιστικές τους συγγένειες και, παράλληλα, να επωφεληθούν από τη φήμη των δασκάλων τους για την εξασφάλιση πελατείας¹⁴.

Το κλασικιστικό ύφος της υπογραφής του Γενίτη, το νέο πνεύμα που εκφράζεται σε αυτή, αλλά και το γεγονός ότι οι γνωστές βυζαντινές υπογραφές είναι ελάχιστες και προέρχονται από την περιφέρεια, οδηγούν νομίζω στο συμπέρασμα ότι οι κρητικοί ζωγράφοι υιοθέτησαν τη συνήθεια από τους Ιταλούς, μιμούμενοι υπογραφές όπως του Alemanno. Την άποψη αυτή ενισχύει η υπογραφή του γιου του Ανδρέα Ρίτζου Νικολάου στην εικόνα με τη Δέηση και σιηνές Δωδεκαόρτου που βρίσκεται στο Σεράγεβο, στην οποία ο ζωγράφος αναφέρεται με υπερηφάνεια και ίσως κάποια έπαρση στον πατέρα και δάσκαλό του: *ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΙΤΖΟΥ ΥΟΟΥ ΤΟΥ ΜΑΙΚΤΡΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ*¹⁵. Αν ο ζωγράφος κρατάει στο πρώτο μέρος τη βυζαντινή διατύπωση (*Χείρ Νικολάου Ρίτζου*), στο δεύτερο μμείται μια υπογραφή όπως του Marco Veneziano σε εικόνα της Παναγίας στο

9. Βλ. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, Παρατηρήσεις σχετικά με τους τρόπους υπογραφής καλλιτεχνών και τεχνιτών στην παλαιохριστιανική εποχή, συγκριτικά με την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, *Αμψός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, Α, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 91-92.

10. Βλ. Καλοπίση-Βέρτη, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 151-152. Η παλαιότερη γνωστή αναφορά γίνεται από το δάσκαλο για το μαθητή του και βρίσκεται σε αφιερωτική επιγραφή του 1265 στην εκκλησία των Αγίων Αναγύρων στην Κηπούλα της Μέσα Μάνης, όπου ο ζωγράφος Νικόλαος αναφέρει στο τέλος της αφιερωτικής επιγραφής το όνομά του και το όνομα του αδελφού και μαθητή του Θεοδώρου, βλ. Ν. Δρανδάκης, Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναγύρων Κηπούλας (1265), *ΑΕ* 1980, σ. 99-102, πίν. 24β.

11. Καλοπίση-Βέρτη, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 151-152, όπου και παραπομπές στη βιβλιογραφία. Στη δεύτερη επιγραφή δεν έχει διευκρινιστεί αν ο *ταπεινός Δαμιανός*, που αναφέρεται από το μαθητή του Γεράσιμο, ήταν ζωγράφος.

12. *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 170, εικ. 27: *Τῷ παρὸν ψαλτήριον ἐγράφη διὰ εὐτελοῦς ἀνθίμου ἱερομονάχου μαθητοῦ κροῦ λου-*

κᾶ τοῦ οὐγγροβλαχίας... Περιγραφή του κώδικα, που βρίσκεται σήμερα στο ναό της Κοιμήσεως στο χωριό Φιλώτι της Νάξου, βλ. Β. Σφυρόερας, Κώδικες της Νάξου, *ΕΕΒΣ* 33 (1964), σ. 207-208, πίν. 211.

13. *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 183 (Αυξέντιος [2], 1768), σ. 214 (Γερμανός [2], 1730)· Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π., σ. 110 (Ιωάννης Κορνάρος 1745-1821, σε επιγραφή εικόνας αναφέρεται: *ἡ ζωγράφου χεῖρ τῶν μαθητῶν Κορνάρου*), σ. 155 (Λαυρέντιος [5], 1773-1818), σ. 442 (Φιλάρετος [1], 1738-1780).

14. D. Russo, Imaginaire et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du moyen âge, *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, Colloque international, II, σ. 369 και Μ. Boskovits, Una ricerca su Francesco Squarcione, *Paragone* 323 (1977), σ. 47 και σ. 64-65, σμ. 45.

15. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, ανατυπ. *Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976, IV, σ. 182, πίν. Π.1. Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 175, εικ. 6.

Μουσείο Δυτικής Τέχνης του Κιέβου: *MARCUS FILIUS-d-MAGISTRI PAULI PINXIT HOC OPUS*¹⁶. Παρόμοιες υπογραφές, ίσως όχι ιδιαίτερα συχνές, θα υπήρχαν σε δυτικούς πίνακες στις καθολικές εκκλησίες ή και σε ιδιωτικούς χώρους στην Κρήτη.

Η υιοθέτηση αυτού του τύπου της υπογραφής φανερώνει ότι οι συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί στα κρητικά εργαστήρια και οι σχέσεις ανάμεσα στους δασκάλους και τους μαθητές ήταν ανάλογες με εκείνες των δυτικών εργαστηρίων. Σε κάθε περίπτωση πάντως η αναφορά του ονόματος του δασκάλου υποδηλώνει μια γόνιμη μαθητεία και την ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου δεσμού που οδηγεί το μαθητή να τιμήσει το δάσκαλό του, να εκφράσει την ευγνωμοσύνη και την υπερηφάνεια του γι' αυτόν και κατ' επέκταση για το ίδιο το έργο του. Η αναφορά γίνεται κυρίως στα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής ζωής ενός ζωγράφου και εγκαταλείπεται στη συνέχεια, στα χρόνια της ωριμότητάς του. Στην περίπτωση του Γενίτη που, όταν ζωγραφίζει την εικόνα της Δέησης, πρέπει να ξεκινά τη σταδιοδρομία του στον ανταγωνιστικό κόσμο των κρητικών εργαστηρίων, η αναγραφή του ονόματος του δασκάλου του αποτελεί εγγύηση για την ποιότητα της δουλειάς του, λειτουργεί ως ένα είδος διαφήμισης για την προσέλευση πελατείας και, παράλληλα, φανερώνει ότι ο Καιροφυλάς ήταν ένας γνωστός ζωγράφος και δάσκαλος με φήμη.

Μια μαθητεία χωρίς προβλήματα ευνοεί κατά κανόνα την παραμονή του μαθητευόμενου στο εργαστήριο, ως βοηθού ή συνεργάτη του δασκάλου. Αυτό θα συνέβη μάλλον με τον Στελιανό Γενίτη, ο οποίος θα πρέπει να δούλεψε για χρόνια κοντά στον Καιροφυλά. Φαίνεται μάλιστα ότι τον ακολούθησε στη Ζάκυνθο, όπως προκύπτει από νοταριακή πράξη που συντάχθηκε στην πόλη της Ζακύνθου στις 2 Αυγούστου 1589, με την οποία ο Πέτρος Καιροφυλάς και ο αδελφός του Γεώργιος συμφώνησαν να συνεργαστούν με το ζακυνθινό ζωγράφο Αρμοδώρα Κόλα. Από τα έσοδα που θα τους απέφερε η ζωγραφική εικόνων ορίστηκε *ὁ δάσκαλος ὁ Πέτρος νά παίρνει διὰ προτιμῆ μερδικὸ μισὸ ἀνέξοδα*

και τα υπόλοιπα να τα μοιράζονται στα τρία. Στη συμφωνία αναφέρεται και ο μαθητής του Πέτρου Καιροφυλά Στελιανός, που πιθανότατα είναι ο Στελιανός Γενίτης, στον οποίο οι ζωγράφοι θα δώσουν ένα φιλοδώρημα κατά την κρίση τους: *καὶ τοῦ Στελιανού τοῦ μαθητῆ τοῦ δασκάλου νά τοῦ εὐγάνουν ἐν τῷ μέσῳ τους ἓνα πεβεράντζο στοῦ ὅσο τοὺς ἤθελε ὀδηγήσει ὁ θεός*¹⁷.

Ο Καιροφυλάς θα πρέπει να εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Ζάκυνθο από την εποχή αυτή ή αργότερα. Πάντως, το 1610 ζει μόνιμα στο νησί και αναλαμβάνει να διδάξει τη ζωγραφική στον Ιωάννη Παπαδιάνο, που υπόσχεται να μείνει κοντά του για δέκα χρόνια¹⁸.

Ο Γενίτης επέστρεψε στην Κρήτη και εγκαταστάθηκε στον Χάνδακα. Η παρουσία του στην πόλη επισημαίνεται από αρχειακές πηγές με αρκετή συχνότητα από το 1599 έως το 1618. Στις 6 Φεβρουαρίου 1603, όταν ο ζωγράφος κάνει μια εξουσιοδότηση, δηλώνεται ως κάτοικος του Χάνδακα και ο νοτάριος κάνει την αναγνώρισή του: *κομεισι[ον] κάμνο ἐγὼ στελιανὸς γενίτ[ης] ποτὲ κυρ Ιω[άνν]ου κατικόμενος ἐδῶ εἰς τῶ χανδακα της κρητης γνωρισμένος ἀπὸ ἐμένα τῶν νοδάρο... Λίγα χρόνια αργότερα, στις 4 Μαρτίου 1607, όταν ο ίδιος γράφει μια βεβαίωση για λογαριασμό μιας γυναίκας που δεν ξέρει γράμματα, αυτοχαρακτηρίζεται ως ζωγράφος και δάσκαλος, πράγμα που σημαίνει ότι διέθετε εργαστήριο και δίδασκε μαθητές: *...καὶ τοῦτο ὀδηγὰ ξεκαθαροσῆνη τζῆ ἀλιθήας ἐβάλασση ἐμένα το δάσκαλο τὸ στελιανὸ γενίτη ζωγράφο καὶ κάνο τὸ παρὸν σκρητό δηατη λέσση πὸς δεν κατεχουσι γράματα:- Ἐγὼ στελιανος γεννίτης γράφο το παρὸν σκρητό δηα ὄνομα τὸν ἄνωθεν μερήδον δηάτη δεν κατεχουσι γράματα*¹⁹.*

Ο Γενίτης φαίνεται ότι ως ζωγράφος γνώρισε κάποια επιτυχία και έξω από την Κρήτη, αν κρίνουμε από τα έργα του που σώζονται σε νησιά του Αιγαίου και αποτελούν παραγγελίες ναών ή μονών. Στις υπογραφές των έργων αυτών επιστρέφει στον παραδοσιακό τύπο. Στη μεγάλη εικόνα με τη Φιλοξενία του Αβραάμ στη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Ρουκουνώτη στη Σύμη η υπογραφή του, που βρίσκεται κάτω από το κά-

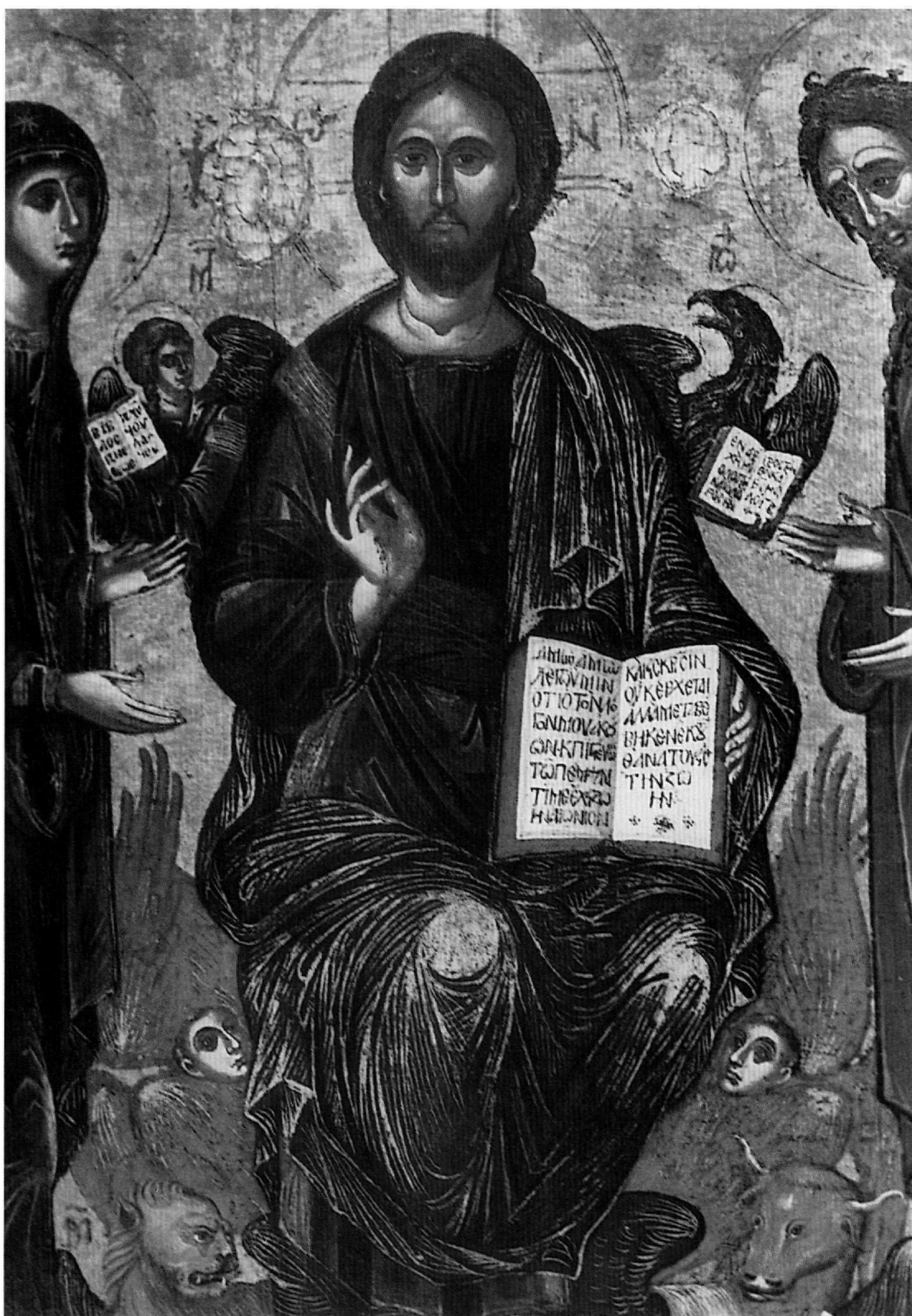
16. Βλ. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Βενετία-Ρώμη 1964, σ. 56, πίν. 593.

17. Α. Ζώης, *Κρήτες καλλιτέχναι ἐν Ζακύνθῳ, Κρητικὴ Στοά Γ* (1911), σ. 71. Πρβλ. Ντ. Κονόμος, *Ζάκυνθος, Πεντακόσια χρόνια*, Ε', τχ. Α', Αθήνα 1988, σ. 57, σημ. 3. Ιδιαίτερα ενδεικτικός για τον καθοριστικό ρόλο του επικεφαλής του εργαστηρίου είναι ο τρό-

πος διανομής των εσόδων. Για το μαθητευόμενο δεν αναφέρεται άλλη αμοιβή εκτός από το *πεβεράντζο* (beveraggio=φιλοδώρημα).

18. Δ. Βαγιακάκος, *Μεσσηνιοὶ εἰς τὴν Ζάκυνθον, 1500-1821, Μεσσηνιακά Γράμματα*, Αναμνηστικὴ ἐκδοση, Καλαμάτα 1956, σ. 109.

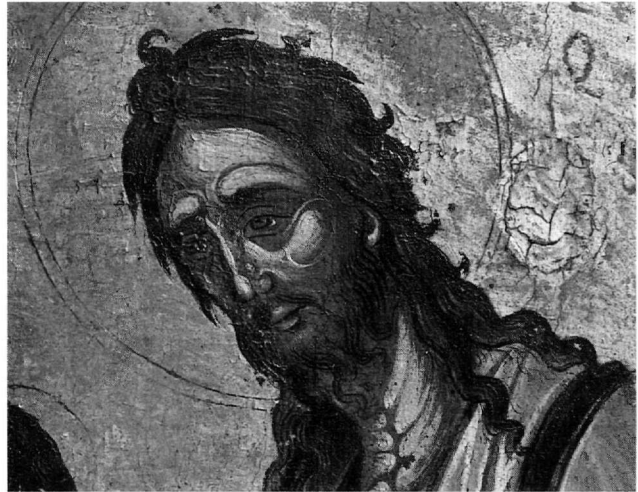
19. Μ. Καζανάκη-Λάππα, *Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακα κατὰ τὸ 17ο αἰ., Θεσσαλονίκη* 18 (1981), σ. 192.



Εικ. 3. Εικόνα Δέησης, λεπτομέρεια. Ο Χριστός εν δόξη.



Εικ. 4. Εικόνα Δέησης, λεπτομέρεια. Η κεφαλή της Παναγίας.



Εικ. 5. Εικόνα Δέησης, λεπτομέρεια. Η κεφαλή του Προδρομού.

θισμα του αριστερού αγγέλου, είναι: *ΧΕΙΡ ΣΤΕΛΙΑΝΟΥ ΓΕΝΝΗΤΗ*²⁰. Στο σταυρό που επιστέφει το ξυλόγλυπτο τέμπλο της εκκλησίας της Υπαπαντής του Μαλανδράκη στην Πάτμο, κάτω από την επιγραφή που αναφέρει το όνομα του αφιερωτή, υπάρχει η υπογραφή του ζωγράφου: *ΧΕΙΡ ΣΤΕΛΙΑΝΟΥ ΓΕΝΝΗΤΙ ΕΝ ΚΡΗΤΗ*²¹. Δύο ενυπόγραφα έργα του έχουν ακόμη επισημανθεί, ένας Εσταυρωμένος στον ιδιωτικό ναό του Ιωάννη του Θεολόγου στο Κάστρο της Σίφνου²² και η εικόνα του Αρχαγγέλου στη μονή του Ρουκουनिώτη²³.

Τα βιογραφικά στοιχεία του Γενίτη μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε μια τυπική σταδιοδρομία κρητικού ζωγράφου του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα. Πολύχρονη μαθητεία κοντά σε ένα ζωγράφο, όπου μαθαίνει και γράμματα, αμειβόμενη εργασία μετά την ολοκλήρωση της μαθητείας ως βοηθός ή συνεργάτης του δασκάλου του μέσα και έξω από το νησί και, τέλος, επαγγελματική ανεξαρτησία με την οργάνωση εργαστηρίου, τη διδασκαλία μαθητών και την ανά-

ληψη παραγγελιών. Τα βιογραφικά του στοιχεία μας επιτρέπουν επίσης να χρονολογήσουμε με σχετική ακρίβεια την εικόνα της Δέησης, η οποία θα πρέπει να δεχθούμε ότι ζωγραφίστηκε στη διάρκεια της εργασίας του κοντά στο δάσκαλό του ή λίγο μετά την ανεξαρτητοποίησή του, δηλαδή στις αρχές της δεκαετίας του 1590, όταν ακόμη οι δεσμοί με το δάσκαλό του ήταν στενοί. Και επειδή οι μαθητές συνήθως διατηρούν το ύφος του εργαστηρίου και τη στυλιστική συγγένεια με το δάσκαλό τους, ιδίως στα νεανικά τους έργα, έχουμε από το έργο αυτό μια ιδέα για τη ζωγραφική του Πέτρου Καιροφυλά.

Η εικόνα φέρει, όπως είπαμε, την παράσταση της Δέησης. Ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα εικονίζεται καθισμένος σε θρόνο από χερουβείμ και περιβάλλεται από τα σύμβολα των ευαγγελιστών (Εικ. 3). Φορεί κόκκινο χιτώνα με σημείο και πράσινη ζώνη, και βαθυπράσινο μιάτιο με πυκνές χρυσές ανταύγειες. Με το

20. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1986, αριθ. 156, σ. 152-154 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου), φωτογραφία του έργου και έγχρωμη λεπτομέρεια.

21. Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα 1986, σ. 39, 92, πίν. 14δ, 43β. Έχω τη γνώμη ότι η θύρα προθέσεως στο ίδιο τέμπλο με την παράσταση του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, που έχει δημοσιευθεί από τον Μ. Χατζηδάκη (*Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζω-*

γραφικής, Αθήνα 1977, σ. 140, αριθ. 99, πίν. 61, 149) και χρονολογηθεί στο 1610-1630, θα μπορούσε με βάση τεχνολογικά χαρακτηριστικά να αποδοθεί στον Στελιανό Γενίτη.

22. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 36 (1981), Χρονικά, σ. 384, πίν. 273. Η υπογραφή του ζωγράφου στο δεξιό άκρο του περιζώματος του Χριστού: *ΧΕΙΡ ΣΤΕΛΙΑΝΟΥ ΓΕΝΗΤΗ*.

23. Κουτελάκης, ό.π. Η υπογραφή κάτω αριστερά: *ΔΙΑ ΣΤΕΛΙΑΝΟΥ ΓΕΝΗΤΙ ΚΡΙΤΟΣ*.



Εικ. 6. Εικόνα Δέησης. Τέλη 16ου αιώνα. Μουσείο Ραβέννας.

δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό στηρίζει ευαγγέλιο με την περικοπή: *ΑΜΗΝ ΑΜΗΝ / ΛΕΓΩ ΥΜΙΝ / ΟΤΙ Ο ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ ΜΟΥ ΑΚΟΥΩΝ ΚΑΙ ΠΙΣΤΕΥΩΝ / ΤΩ ΠΕΜΨΑΝΤΙ ΜΕ ΕΧΕΙ ΖΩΗΝ ΑΙΩΝΙΟΝ / ΚΑΙ ΕΙΣ ΚΡΙΣΙΝ / ΟΥΚ ΕΡΧΕΤΑΙ / ΑΛΛΑ ΜΕΤΑΒΕ/ΒΗΚΕΝ ΕΚ ΤΟΥ / ΘΑΝΑΤΟΥ ΕΙΣ / ΤΗΝ ΖΩΗΝ* (Ιω. ε', 24). Από την εσωτερική πλευρά της παλάμης που ευλογεί και από τα πόδια του τρέχει το αίμα από τις πληγές των καρφιών. Πατεί τα πόδια του σε πύρινους φτερωτούς τροχούς. Τα τέσσερα ζώδια των ευαγγελιστών κρατούν ανοιχτά βιβλία, στα οποία αναγράφεται η αντίστοιχη αρχή των ευαγγελίων. Πάνω αριστερά εικονίζεται ο άγγελος του Ματθαίου, στο βιβλίο του οποίου αναγράφεται: *ΒΙΒΛΟΣ ΓΕΝΕ/ΣΕΩΣ / Ι[Η]ΣΟΥ Χ[ΡΙ]ΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΑ[Υ]ΙΔ / ΥΙΟΥ*. Δεξιά ο αετός του Ιωάννη με την αρχή του ευαγγελίου του: *ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ / Ο ΛΟΓΟΣ / ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΗΝ / ΠΡΟΣ ΤΟΝ / Θ(ΕΟ)Ν ΚΑΙ / Θ(ΕΟ)Σ ΗΝ Ο / ΛΟΓΟΣ*. Κάτω αριστερά ο φτερωτός λέων με την αρχή του ευαγγελίου του Μάρκου: *ΑΡΧΗ ΤΟΥ / ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ Ι[Η]ΣΟΥ Χ[ΡΙ]ΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΟΥ Θ[ΕΟΥ] / ΩΣ ΓΕΓΡΑΠΤΑΙ ΕΝ ΤΟΙΣ ΠΡΟΦΗΤΑΙΣ* και δεξιά ο φτερωτός βους με

την αρχή του ευαγγελίου του Λουκά: *ΕΠΕΙΔΗ / ΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ ΕΠΕΧΕΙΡΗΣΑΝ / ΑΝΑΤΑ/ΣΑΤΑΙ / ΔΙΗΓΗΣΙΝ ΠΕΡΙ ΤΩΝ*. Πάνω ή πλάι από τις κεφαλές των ζωδίων με κόκκινα κεφαλαία αναγράφονται τα ονόματα των ευαγγελιστών: *ΜΑΤ(ΘΑΙΟΣ), ΙΩΑ(ΝΝΗΣ), Μ(ΑΡΚΟΣ), Λ(ΟΥΚΑΣ)*.

Από κάθε πλευρά του έnthρονου Παντοκράτορα, μπροστά από τον πύρινο θρόνο, εικονίζονται, στραμμένοι προς το μέρος του και δεόμενοι, η Παναγία και ο Πρόδρομος. Η Παναγία, αριστερά, ψιλόλιγνη μορφή με υπερβολικά μικρό κεφάλι (Εικ. 4), κλίνει ελαφρά προς τα εμπρός και απλώνει τα χέρια σχεδόν παράλληλα σε σχήμα λατρευτικής ικεσίας. Φορεί μπλε φόρεμα και κροσσωτό βυσινί μαφόριο, με τα συνήθη αστεροειδή κοσμήματα πάνω από το μέτωπο και στους ώμους, και πορφυρά υποδήματα. Ο Πρόδρομος, δεξιά, εκτείνει τα χέρια σε χειρονομία ανάλογη προς εκείνη της Παναγίας. Το ασκητικό του πρόσωπο, χαραγμένο με βαθιές ρυτίδες, πλαισιώνεται από την πλούσια κόμη που πέφτει σε πυκνούς βοστρύχους στους ώμους (Εικ. 5). Φορεί πορτοκαλή χιτώνα και πολύπτυχο μιάτιο που τυλίγεται γύρω από το σώμα του και διπλώνει πάνω από το δεξί του χέρι. Οι δύο μορφές πατούν στο πράσινο έδαφος και προβάλλονται στο χρυσό βάθος της παράστασης. Η μορφή της Παναγίας εξαιρείται, καθώς εικονίζεται λίγο ψηλότερη και τοποθετείται λίγο πιο μπροστά από τη μορφή του Προδρόμου. Οι φωτιστέφανοι, που μόλις διακρίνονται σήμερα, ορίζονται με απλή κόκκινη γραμμή. Με κόκκινο κιννάβαρι γράφονται επίσης οι βραχυγραφίες *ΜΗΡ ΘΥ* και *Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩΑ(ΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ* πάνω από τις κεφαλές τους. Στον ένσταυρο φωτιστέφανο του Χριστού αναγράφεται *Ο ΩΝ*.

Στα πρόσωπα και στα γυμνά μέρη ο προπλασμός είναι βαθυκάστανος και η μετάβαση στα φωτισμένα μέρη γίνεται απότομα, ώστε δημιουργείται έντονος σκιοφωτισμός. Τα χαρακτηριστικά γράφονται με σταθερές βαθυκάστανες γραμμές και γίνεται προσπάθεια να αποδοθεί η ατομική έκφραση της παρακλητικής ικεσίας στα πρόσωπα των δεόμενων μορφών, της φιλανθρωπίας και της μεγαθυμίας στο πρόσωπο του Θεανθρώπου. Πυκνά φάτα με πολύ λεπτές λευκές γραμμές τονίζουν τους όγκους. Στα ενδύματα οι πλούσιες πτυχές αποδίδονται με ανοιχτότερο τόνο του ίδιου χρώματος και τονίζονται με μαύρο στις ακμές, ενώ η πλούσια χρυσογραφία στο μιάτιο του Χριστού και στα χερουβείμ χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει τον υπερκόσμιο χαρακτήρα της παράστασης. Αδεξιότητες κυρίως στην απόδοση των προσώπων της Παναγίας, του Προδρόμου και του αγγέλου και κάποια αστάθεια στις γραμμές

είναι αναμενόμενες από ένα νεαρό ζωγράφο στην αρχή της σταδιοδρομίας του.

Το θέμα της εικόνας της αθηναϊκής συλλογής απαντάται επίσης σε εικόνα του Μουσείου της Ραβέννας (Εικ. 6), του τέλους του 16ου αιώνα²⁴, και στο κεντρικό φύλλο τριπτύχου της ίδιας εποχής που είχε παρουσιαστεί σε δημοπρασία του οίκου Sotheby's το 1986 (Εικ. 7). Από τις δύο απεικονίσεις η εικόνα της Ραβέννας είναι, από εικονογραφική άποψη, πανομοιότυπη με την εικόνα που εξετάζουμε. Οι στάσεις και οι χειρονομίες των μορφών, η τοποθέτησή τους στο χώρο, η προσπάθεια να αποδοθεί η αίσθηση του βάθους με την απεικόνιση των συμβόλων των ευαγγελιστών σε μικρότερη ή μεγαλύτερη κλίμακα ανάλογα με την απόστασή τους από το θεατή, υποδηλώνουν στενή σχέση ανάμεσα στα δύο έργα. Οι διαφορές εντοπίζονται κυρίως στη μορφή του Χριστού και στη χρωματική κλίμακα. Ο Γενίτης ακολουθεί τον τύπο του Χριστού, όπως απεικονίζεται σε εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου, και την κλασική χρωματική κλίμακα με την εναλλαγή του κόκκινου με το πράσινο και το μπλε στα ενδύματα του Χριστού και της Παναγίας. Ο ζωγράφος της εικόνας της Ραβέννας χρησιμοποιεί για την απεικόνιση του Χριστού τύπο που η καταγωγή του θα πρέπει να αναζητηθεί σε έργα, όπως η εικόνα του ένθρονου Χριστού στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου στην Πάτμο²⁵, και αναnevώνει τη χρωματική κλίμακα με ανοιχτούς και καλά ταιριασμένους τόνους. Διαφορετικά, αλλά με συγγενές νοηματικό περιεχόμενο, είναι και τα εδάφια από το ευαγγέλιο του Ιωάννη που αναγράφονται στο ευαγγέλιο του Χριστού στις δύο εικόνες²⁶. Τα κοινά στοιχεία, ωστόσο, που είναι περισσότερα και καθοριστικά, προϋποθέτουν κατά τη γνώμη μου ένα κοινό πρότυπο το οποίο ακολούθησαν οι δύο ζωγράφοι, επιφέροντας ο καθένας μια σειρά από αλλαγές. Η εικόνα βέβαια της Ραβέννας είναι ζωγραφισμένη από ώριμο καλλιτέχνη, που χειρίζεται με άνεση τα εκφραστικά του μέσα και δημιουργεί ένα έργο ισορροπημένο και άψογο από τεχνική άποψη.

Ανάλογη άνεση στο χειρισμό των εκφραστικών μέσων και ανάλογη ωριμότητα διαπιστώνουμε στο ζωγράφο



Εικ. 7. Τριπτύχο με παράσταση Δέησης στο κεντρικό φύλλο και τους αρχαγγέλους στα πλάγια. Τέλη 16ου αιώνα.

της Δέησης του τριπτύχου του οίκου Sotheby's, που χαρακτηρίζεται όμως από ένα περισσότερο ζωγραφικό στυλ. Στην παράσταση του τριπτύχου κυριαρχεί η μορφή του Παντοκράτορα και οι δεόμενες μορφές, λεπτές και εύθραυστες, τοποθετούνται πίσω από τον πύρινο θρόνο. Τα αβρά πρόσωπα, οι εκλεπτυσμένες χειρονομίες, οι μαλακές πτυχώσεις των υφασμάτων, οι χρωματικές αρμονίες χαρακτηρίζουν το έργο που προέρχεται από άλλο εικονογραφικό πρότυπο, στο οποίο τα ευαγγέλια που κρατούν τα ζώδια είναι κλειστά και ο λέοντας και ο βους βρίσκονται στις αντίθετες θέσεις.

24. P. Angiolini-Martinelli, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Μπολώνια 1982, σ. 236-237, αριθ. 138, έγχρ. φωτ. στο εξώφυλλο.
25. Για την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα του Ανδρέα Ρίτζου και την εικόνα στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου βλ. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 21), αριθ. 9, πίν. 13 και αριθ. 34, πίν. 32.

26. Το εδάφιο που χρησιμοποίησε ο Γενίτης δεν απαντάται στις απεικονίσεις του Χριστού εν δόξη ή του Χριστού της Δέησης. Το εδάφιο στην εικόνα της Ραβέννας: *Ἐγὼ εἰμὶ ἡ θύρα... νομὴν εὐρήσει* (Ιω. ι', 9) απαντάται συχνότερα και σε ευαγγέλια που κρατούν ιεράρχες.

Από πού άντλησαν όμως οι ζωγράφοι αυτών των εικόνων τον τύπο της Δέησης με την αποκαλυπτική παράσταση του Χριστού, την εμπνευσμένη από τα οράματα των προφητών; Είναι γνωστό ότι η αποκαλυπτική Δέηση απαντάται στις αψίδες των εκκλησιών της Γεωργίας και της Καππαδοκίας στη μεσοβυζαντινή και την υστεροβυζαντινή περίοδο²⁷. Ο τύπος συνενώνει δύο θέματα εσχατολογικού χαρακτήρα, τον Χριστό εν δόξη και τη Δέηση, σε μια παράσταση που αποδίδει εικαστικά πολύπλοκες θεολογικές έννοιες. Ο Χριστός απεικονίζεται με τη μορφή που είχε στη γη, περιβαλλόμενος από τα σύμβολα των προφητικών οραμάτων, σε μια θεοφάνεια, ενώ η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος παρίστανται στη σκηνή ως οι πρώτοι μάρτυρες της θεότητας και ως μεσιτεύοντες για το ανθρωπινό γένος. Η Δέηση αυτού του τύπου είναι, ωστόσο, σπάνια σε φορητές εικόνες, στις οποίες, αν κρίνουμε από τα παραδείγματα της κο-

μνήμειας και της παλαιολόγιας περιόδου που σώζονται στο Σινά, επικρατεί ο απλός τύπος της Δέησης με τον Χριστό όρθιο ή ένθρονο²⁸.

Στα κρητικά εργαστήρια που ακολουθούν την παλαιολόγια παράδοση επικρατεί επίσης από το 15ο αιώνα ο τύπος της Δέησης με τον Χριστό ένθρονο²⁹, ενώ η παραλλαγή με τον Χριστό όρθιο, που αντιπροσωπεύεται από την έξοχη εικόνα της μονής της Οδηγήτριας στο Ηράκλειο, έργο προφανώς κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου, δεν πρέπει να γνώρισε ανάλογη διάδοση³⁰. Στον απλό τύπο της Δέησης ανήκει και η παραλλαγή στην οποία ο Χριστός απεικονίζεται ως Βασιλεύς των Βασιλευόντων και Μέγας Αρχιερεύς. Την παραλλαγή αυτή, δημιούργημα πιθανότατα του 14ου αιώνα³¹, ακολουθεί το κρητικό τρίπτυχο του Elvenjem Art Museum στο Madison, των μέσων του 16ου αιώνα³². Η ίδια εικονογραφία επαναλαμβάνεται σε δύο εικόνες της Πάτμου, των αρχών του 17ου αιώνα³³.

27. Για την αποκαλυπτική Δέηση στις εκκλησίες της Γεωργίας και της Καππαδοκίας βλ. κυρίως J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images, Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris 1968, σ. 135-143, εικ. 9. N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie*, *Zograf* 5 (1974), σ. 16-22. T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, *CahArch* 29 (1980-1981), σ. 47-102. Γενικότερα για το θέμα της Δέησης βλ. C. Walter, *Two Notes on the Deësis*, *REB* XXVI (1968), σ. 311-336, εικ. 14. Ο ίδιος, *Further Notes on the Deësis*, *REB* XXVIII (1970), σ. 161-187, πίν. VIII. Ο ίδιος, *Bulletin on the Deësis and the Paraclesis*, *REB* XXXVIII (1980), σ. 261-269. A. Cutler, *Under the Sign of the Deësis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, *DOP* 41 (1987), σ. 145-154 (όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία).

28. Βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες τής Μονής Σινά*, Α', Εικόνες, Αθήνα 1956, Β', Κείμενον, Αθήνα 1959, αριθ. 48, 57, 83, 95, 103, 113, 117, 198, 218, 219, 221. Μόνο σε μία εικόνα με τον άγιο Νικόλαο, σκηνές από το βίο και τα θαύματά του και σειρές αγίων, η παράσταση της Δέησης στο πάνω μέρος του πλαισίου ακολουθεί τον αποκαλυπτικό τύπο. Ο Χριστός παρίστανται καθισμένος σε ξύλινο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο και μαξιλάρι και περιβάλλεται από κυκλική δόξα την οποία φέρουν τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών. Η Παναγία, αριστερά, κρατεί ανοιχτό ειλητάριο, όπου αναγράφονται οι πρώτοι στίχοι του συνήθους διαλογικού επιγράμματος: *Τί μητερ αίτεϊς και τίνος δέη φράσον*, και ο Πρόδρομος, δεξιά, προτείνει τα χέρια δεόμενος (ό.π., αριθ. 170). Ο Σωτηρίου χρονολογεί την εικόνα στο 15ο αιώνα. Για τη χρονολόγησή της βλ. και Στ. Παπαδάκη-Oekland, *Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Αμάρι*, *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), σ. 36, υποσημ. 6. Σε άλλη εικόνα της μονής, με τη Δέηση και τους τεσσαράκοντα πατέρες του Σινά, του 12ου-13ου αιώνα, στην οποία η παράσταση καταλαμβάνει την ανώτερη ζώνη, η μορφή του ένθρονου Χριστού περιβάλλεται μόνο από κυκλική έναστρη

δόξα χωρίς τα αποκαλυπτικά σύμβολα, βλ. ό.π., αριθ. 153.

29. Τρεις εικόνες με την υπογραφή του Αγγέλου και άλλες που του αποδίδονται ή τον αντιγράφουν, φανερώνουν τη συμβολή του ζωγράφου στην επικράτηση αυτής της παραλλαγής, που επαναλαμβάνεται έως το 17ο αιώνα. Οι εικόνες βρίσκονται στην Κρήτη (Αγία Μονή Βιάννου), στο Σινά και στο Μουσείο Κανελλοπούλου στην Αθήνα, βλ. αντίστοιχα: *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, κατάλ. έκθ., Ηράκλειο 1993, αριθ. 15. *Σινά, Οι θησαυροί τής μονής*, Αθήνα 1990, σ. 127, εικ. 77 (Ν. Δρανδάκης). Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, Μουσείο Μπενάκη κατάλ. έκθ., Αθήνα 1983, αριθ. 5. Στον Άγγελο αποδίδεται από τη Μ. Βασιλάκη εικόνα της Δέησης σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο, βλ. *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture*, κατάλ. έκθ., Λονδίνο 1994, αριθ. 230· τον ίδιο τύπο ακολουθούν μία εικόνα στη Βιέννη και άλλη στο Λένινγκραντ, βλ. Χατζηδάκη, ό.π. Αναφέρονται, τέλος, τη μεγάλη εικόνα της Δέησης με την υπογραφή του Τζαφούρη, βλ. Βαρβάρα Παπαδοπούλου, *Εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στο Μουσείο Αντιβουινιώτισσας της Κέρκυρας*, *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, σ. 58, και την εικόνα με την υπογραφή του Νικολάου Ριτζου στο Σεράγεβο (βλ. παραπάνω, υποσημ. 15). Ο τύπος επαναλαμβάνεται στερεότυπα έως το 17ο αιώνα, βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, αριθ. 33.

30. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, ό.π., αριθ. 116. Για την παραλλαγή αυτή βλ. D. Mouriki, *A Deësis Icon in the Art Museum*, *Record of the Art Museum, Princeton University* XXVII.1 (1968), σ. 13-28 και έγχρωμη απεικόνιση στον κατάλογο της έκθεσης *Holy Image, Holy Space*, Αθήνα 1988, σ. 67.

31. Βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, *Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα*, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 76.

32. G. Galavaris, *The Icon in the Life of the Church*, Leiden 1981, σ. 28, πίν. XI.

33. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 21), σ. 163-165, αριθ. 138, 139, πίν. 67, 180, 181.

Παράλληλα προς τον απλό τύπο της Δέησης αρχίζει να χρησιμοποιείται από τους κρητικούς ζωγράφους στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα ο σύνθετος τύπος της αποκαλυπτικής Δέησης με τον Χριστό *καθήμενον ἐπὶ τῶν χερουβείμ* και περιβαλλόμενο από τα σύμβολα των ευαγγελιστών, ως μεμονωμένο θέμα ή ως μέρος της Δευτέρας Παρουσίας. Σε αυτοτελείς παραστάσεις, όπως αυτές που είδαμε παραπάνω, ο Χριστός εικονίζεται όπως στην εικόνα με τον Χριστό εν δόξη και τους δώδεκα αποστόλους στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, των μέσων του 14ου αιώνα³⁴, δηλαδή ως Παντοκράτορας καθισμένος σε θρόνο από χερουβείμ να πατεί τα πόδια του σε τροχούς και να περιβάλλεται από τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Σε μια άλλη εκδοχή του θέματος, σε τρίπτυχο αθηναϊκής συλλογής με την υπογραφή του ζωγράφου Σίλβεστρου Θεοχάρη (ειδήσεις 1633-1638), ο Χριστός παριστάνεται στον τύπο του Βασιλέως των Βασιλευόντων και Μεγάλου Αρχιερέως³⁵.

Η αποκαλυπτική Δέηση αποτελεί επίσης τον πυρήνα μιας νέας συμβολικής σύνθεσης, της Αλληγορίας της Θείας Μετάληψης, που η δημιουργία της τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό. Στη σύνθεση αυτή ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος σε θρόνο που σχηματίζουν τα ζώδια, με γυμνό τον κορμό και το αίμα να ρέει από τη λοχισμένη πλευρά του, και πλαισιώνεται από την Παναγία και τον Πρόδρομο και αγγέλους που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους και τα ευχαριστιακά σύμβολα³⁶.

Τέλος, μια ενδιαφέρουσα σειρά παραλλαγών του θέματος της αποκαλυπτικής Δέησης βρίσκουμε στις πολυάριθμες απεικονίσεις της Δευτέρας Παρουσίας σε εικόνες, τρίπτυχα και κώδικες που φέρουν την υπογραφή ή αποδίδονται στον άλλο μεγάλο ζωγράφο της εποχής, τον Γεώργιο Κλόντζα, από τις οποίες πλησιέστερα, από εικονογραφική άποψη, προς την εικόνα της αθηναϊκής συλλογής βρίσκονται οι απεικονίσεις στα τρίπτυχα Spada και Yorkshire³⁷.

Γίνεται νομίζω φανερό από τα σωζόμενα παραδείγματα ότι οι σύνθετοι τύποι της Δέησης γνωρίζουν ιδιαίτερη διάδοση στη ζωγραφική των κρητικών εικόνων από το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Ως προς το ερώτημα που θέσαμε παραπάνω, από πού άντλησαν οι ζωγράφοι τα πρότυπά τους, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι, όπως και για τον απλό τύπο της Δέησης, αντέγραψαν παλαιολόγιες εικόνες³⁸. Δεν είναι βέβαια τυχαίο το γεγονός ότι η χρήση των σύνθετων τύπων της Δέησης πυκνώνει σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από ανασφάλεια και αβεβαιότητα και κυριαρχείται από διάφορους φόβους. Τα αισθήματα αυτά βρίσκουν την έκφρασή τους σε θέματα όπως η Δευτέρα Παρουσία, η αποκαλυπτική Δέηση ή ο Χριστός εν δόξη, με τις εμφανείς αναφορές στη μέλλουσα κρίση και τη σωτηρία³⁹, και διατυπώνονται σε μια γλώσσα επηρεασμένη από στις αισθητικές αντιλήψεις του δυτικού μανιερισμού και του μπαρόκ, σε συνθέσεις φορτωμένες και ανήσυχες, που απομακρύνονται από την κλασική λιτότητα του 15ου αιώνα.

34. Για την εικόνα βλ. Μ. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut de Venise*, Βενετία 1962, σ. 7-8, πίν. 1. *Η Βενετία των Ελλήνων, η Ελλάδα των Βενετών*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1999, σ. 19, έγχρ. φωτογραφία.

35. Βλ. *Affreschi e icone dalla Grecia*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1966, αριθ. 77, σ. 125-127. *From Byzantium to El Greco*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1987, αριθ. 71.

36. Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες τῆς Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 59-61, εικ. 40, 148-150. Η σύνθεση αυτή αντιγράφηκε το 17ο και το 18ο αιώνα και χρησιμοποιήθηκε ως κεντρική εικόνα της Μεγάλης Δέησης στα επιστόλια των κερκυραϊκών τέμπλων. Βλ. Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Ιδιομορφίες στην διακόσμηση των κερκυραϊκών τέμπλων, Κεφαλληνιακά Χρονικά 5* (1986), σ. 149-152, πίν. ΙΖ'-ΚΓ'.

37. Για το πρώτο τρίπτυχο βλ. Π.Α. Βοκοτόπουλος, 'Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Ηράκλειο 1985, σ. 64-74. Ο ίδιος, *A Hitherto Unknown Triptych by George Klontzas, East Christian Art*, κατάλ. έκθ., Λονδίνο 1987, σ. 88-95· βλ. επίσης *Holy Image, Holy Space*, κατάλ. έκθ., αριθ. 69. Για το δεύτερο τρίπτυχο βλ. *Μετά το*

Βυζάντιο, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1996, αριθ. 24. Και στις δύο παραστάσεις ο Χριστός εικονίζεται έθρονος περιβαλλόμενος από χερουβείμ και τα ευαγγελικά σύμβολα. Στην εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, ο Χριστός εικονίζεται σε μια μεγαλόπρεπη σύνθεση, μέσα σε κόκκινη ακτινωτή δόξα, περιβαλλόμενος από χερουβείμ, ενώ τα ζώδια εικονίζονται στα πόδια του, βλ. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 34), αριθ. 52, σ. 79-81, πίν. 41. Απλούστερη είναι η απεικόνιση της ίδιας σκηνής στην εικόνα της Σύμης βλ. Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόν τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐκ τῆς Σύμης, ΔΧΑΕ Ε'* (1966-1969), σ. 207-226, πίν. 85. 38. Όπως έχει παρατηρηθεί, κατά την περίοδο των Παλαιολόγων τα θέματα των προφητικών οραμάτων και των θεοφανειών είχαν επανέλθει στη μόδα, Lafontaine-Dosogne, ό.π. (υποσημ. 27), σ. 143. 39. Για τα φαινόμενα της ανασφάλειας και του φόβου αυτής της εποχής σε ευρωπαϊκή κλίμακα βλ. Mario Vitti, *Η ακμή της κρητικής λογοτεχνίας και το ευρωπαϊκό σύνολο (ΙΣΤ'-ΙΖ')*, *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Αθήνα 1974, σ. 371-377.

Maria Kazanaki-Lappa

A SIGNED CRETAN ICON WITH REPRESENTATION OF THE DEESIS

An icon (0.52×0.45 m) now in a private collection in Athens depicts Christ Pantocrator in glory, flanked by the Virgin and St John the Baptist in intercession, and bears the signature: *ΣΤΕΛΙΑΝΟΣ ΓΕΝΙΤΗΣ ΕΓΡΑΨΕ ΜΑΘΗΤΗΣ ΠΕΡΤΟΥ ΚΑΙΡΟΦΙΛΑ*. It is thus a work by the painter Stelianos Genitis (mentioned 1599-1618), known from other signed icons and archival testimonies, who was evidently a pupil of Petros Kairophilas (mentioned 1581-1610). The latter was a member of a large family of Cretan painters who worked in Crete and Zakynthos, and is only known from archival testimonies. Reference to the teacher by his pupil in the signature of a work of art is observed at least from Late Antiquity. The habit, not unknown to Byzantine painters, seems to have been revived in the ateliers of Italian painters of the Renaissance, from whom the painters in Crete most probably adopted it. Nikolaos, son of Andreas Ritzos, signed the Sarajevo icon of the Deesis and Scenes from the Dodecaorton in this way: *ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΙΤΖΟΥ ΥΙΟΥ ΤΟΥ ΜΑΙΣΤΡΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ*, imitating Italian signatures. In each case such a reference, which is made in the early stage of an artist's career and is abandoned in the years of his maturity, reveals a special bond between teacher and pupil and a long collaboration after completion of the apprenticeship. In the case of Genitis it also helps us to date the icon with relative accuracy to the early 1590s, when the young painter was embarking on his career in the competitive world of the Cretan workshops and the reference to his teacher not only denoted his artistic origin but was also a kind of guarantee of his workmanship, for ensuring clients.

The Deesis in the icon is represented with the apocalyptic figure of Christ, as inspired by the visions of the prophets. The Lord, seated on a throne of cherubim, his feet resting on rotas, is surrounded by the symbols of the Evangelists. Clad in a red chiton with clavus and green girdle, and a deep green himation with dense gold reflections, he blesses with

his right hand and with his left supports a gospel book with an excerpt from St John's gospel (5:24). Blood trickles from the inward side of his right palm and from the nail wounds in his feet. Each of the tetramorphs holds an open books in which is written the opening line of the respective gospel, and above or beside the head the name of the evangelist is written in red majuscules: *ΜΑΤ(ΘΑΙΟC)*, *ΙΩΑ(ΝΝΗC)*, *Μ(ΑΡΚΟC)*, *Λ(ΟΥΚΑC)*. On either side of the Pantocrator and turned towards him, in front of the fiery throne, are the Virgin, a tall slender figure with disproportionately small head, and St John the Baptist, with deeply furrowed ascetic visage. Both figures incline slightly to the fore and outstretch their hands almost parallel, in an attitude of supplication. The icon in the Athenian private collection follows the same model as an icon in the Ravenna Museum, dated to about the same period but the work of a more mature painter, while the Deesis on the central leaf of a triptych, which was auctioned by Sotheby's, is characterized by a more painterly style.

This type of the Deesis, known from the apses of churches in Georgia and Cappadocia in the Middle and Late Byzantine periods, is rather rare in Palaeologan icons, in which the simple type of Christ Pantocrator standing or enthroned prevails. The simple type also held sway in the Cretan workshops following the Palaeologan tradition, but from which, the Cretan painters also drew the models of the apocalyptic Deesis. The latter enjoyed wide currency in the workshops of Cretan painters from the mid-sixteenth century in an interesting series of variations, as a single subject or as part of the Last Judgement. It is not fortuitous that composite forms of the Deesis emerged in an age when people were beset by fear and insecurity, feelings which are expressed in subjects with obvious references to the future judgement and salvation, and in extravagant and troubled compositions, influenced by the aesthetic perceptions of Western Mannerism and Baroque.