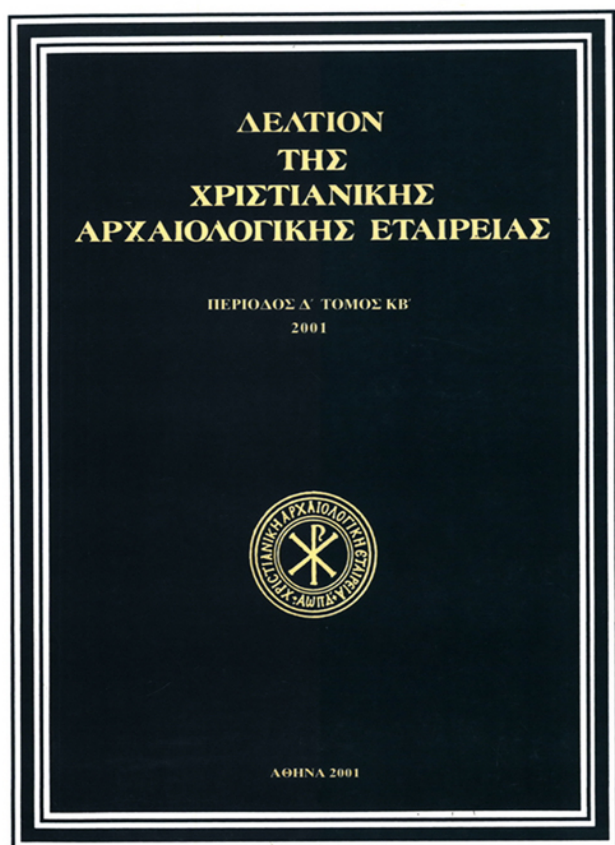


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

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



Κρητική εικόνα της Εισ Άδου Καθόδου σε ιδιωτική συλλογή

Καλλιόπη-Φαίδρα ΚΑΛΑΦΑΤΗ

doi: [10.12681/dchae.302](https://doi.org/10.12681/dchae.302)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΛΑΦΑΤΗ Κ.-Φ. (2011). Κρητική εικόνα της Εισ Άδου Καθόδου σε ιδιωτική συλλογή. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 173-180. <https://doi.org/10.12681/dchae.302>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Κρητική εικόνα της Εις Άδου Καθόδου σε ιδιωτική
συλλογή

Καλλιόπη-Φαίδρα ΚΑΛΑΦΑΤΗ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 173-180

ΑΘΗΝΑ 2001

ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΥ ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ*

Η εικόνα της Εισ Άδου Καθόδου (Εικ. 1) εντοπίστηκε το φθινόπωρο του 1998 στο Λονδίνο, στην Temple Gallery. Διατηρείται σε άριστη κατάσταση και έχει διαστάσεις 49,5×46 εκ.

Το κέντρο της εικόνας καταλαμβάνει η μορφή του Ιησού Χριστού, ο οποίος περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα και προχωρεί προς τα δεξιά κρατώντας με το δεξί χέρι κλειστό ειλητάριο. Πατεί πάνω στις σπασμένες πύλες του Άδη και σκύβει προς τα εμπρός για να τραβήξει με το αριστερό χέρι τον Αδάμ που παριστάνεται γονατιστός πάνω σε ανοιχτή σαρκοφάγο. Πίσω από τον Αδάμ στέκονται μπροστά στην είσοδο σπηλιάς η Εύα, που υψώνει τα καλυμμένα χέρια της σε στάση ικεσίας, και όμιλος δικαίων. Πίσω από τον Χριστό, μπροστά από την είσοδο άλλης σπηλιάς, στέκονται, πατώντας σε δεύτερη σαρκοφάγο, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών και δύο άλλοι δίκαιοι που φορούν στέμμα. Από αυτό τον όμιλο, μόνο ο ένας δίκαιος δεν φέρει φωτοστέφανο. Κάτω από τις σπασμένες πύλες διακρίνονται οι αλυσοδεμένες ημίγυμνες μορφές του Άδη και του Σατανά καθισμένες σε βραχώδες έδαφος. Γύρω τους είναι σκορπισμένες πολλές κλειδαριές. Οι σπηλιές ανοίγονται σε δύο πρισματικά βουνά. Ανάμεσά τους, σε χρυσό βάθος, πετούν δύο άγγελοι, που κρατούν με καλυμμένα χέρια τα σύμβολα του Πάθους.

Η σύνθεση είναι συμμετρική, με τη μορφή του Χριστού να κυριαρχεί στο κέντρο. Οι εκφράσεις των προσώπων

εκτός από τις χειρονομίες ικεσίας είναι συγκρατημένες και τυπικές. Τα χρώματα είναι φωτεινά. Χρυσοκονδυλιές φωτίζουν τα καστανά ρούχα του Χριστού. Το μιάτιο του Αδάμ είναι λαδί σκούρο με ανοιχτότερες αντανάγγιες του ίδιου χρώματος, το μαφόριο της Εύας κόκκινο. Στα ενδύματα των άλλων μορφών κυριαρχούν το βαθύ πράσινο, το κόκκινο και το κεραμιδί. Οι φωτοστέφανοι του Χριστού και του Σολομώντος είναι χρυσοί, του Προδρόμου και του ενός δικαίου πράσινοι, του Δαβίδ κόκκινοι. Το βουνό δεξιά είναι πορτοκαλόχρωμο με κίτρινες σκιές, το αριστερό είναι γκριζο και οι σαρκοφάγοι σε λαδί ανοιχτό χρώμα.

Η πτυχολογία, μαλακιά και εύκαμπτη, ακολουθεί με φυσικότητα τις κινήσεις των σωμάτων. Λεπτότητα φανερώνει η επιμελημένη εκτέλεση των προσώπων. Το πλάσιμο των μορφών επιτυγχάνεται με απαλές διαβαθμίσεις ρόδινου και σταρένιου σαρκώματος.

Η εικονογραφία της παράστασης ακολουθεί σε γενικές γραμμές την τυπική μεσοβυζαντινή Ανάσταση που εξακολουθεί να χρησιμοποιείται και στην εποχή των Παλαιολόγων¹: ο Χριστός προχωρεί προς το γονατιστό Αδάμ, δίπλα στον οποίο στέκεται η Εύα, και τον ανασύρει από τον τάφο, σύμφωνα με το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου, που θεωρείται μια από τις κύριες πηγές της εικονογραφίας της Ανάστασης². Πάγιο χαρακτηριστικό του μεσοβυζαντινού αυτού τύπου αποτελεί ο Σταυρός με τη διπλή κεραία που κρατεί ο Χριστός και συμβολίζει το Σταυρό του Γολγοθά³, εικονογραφι-

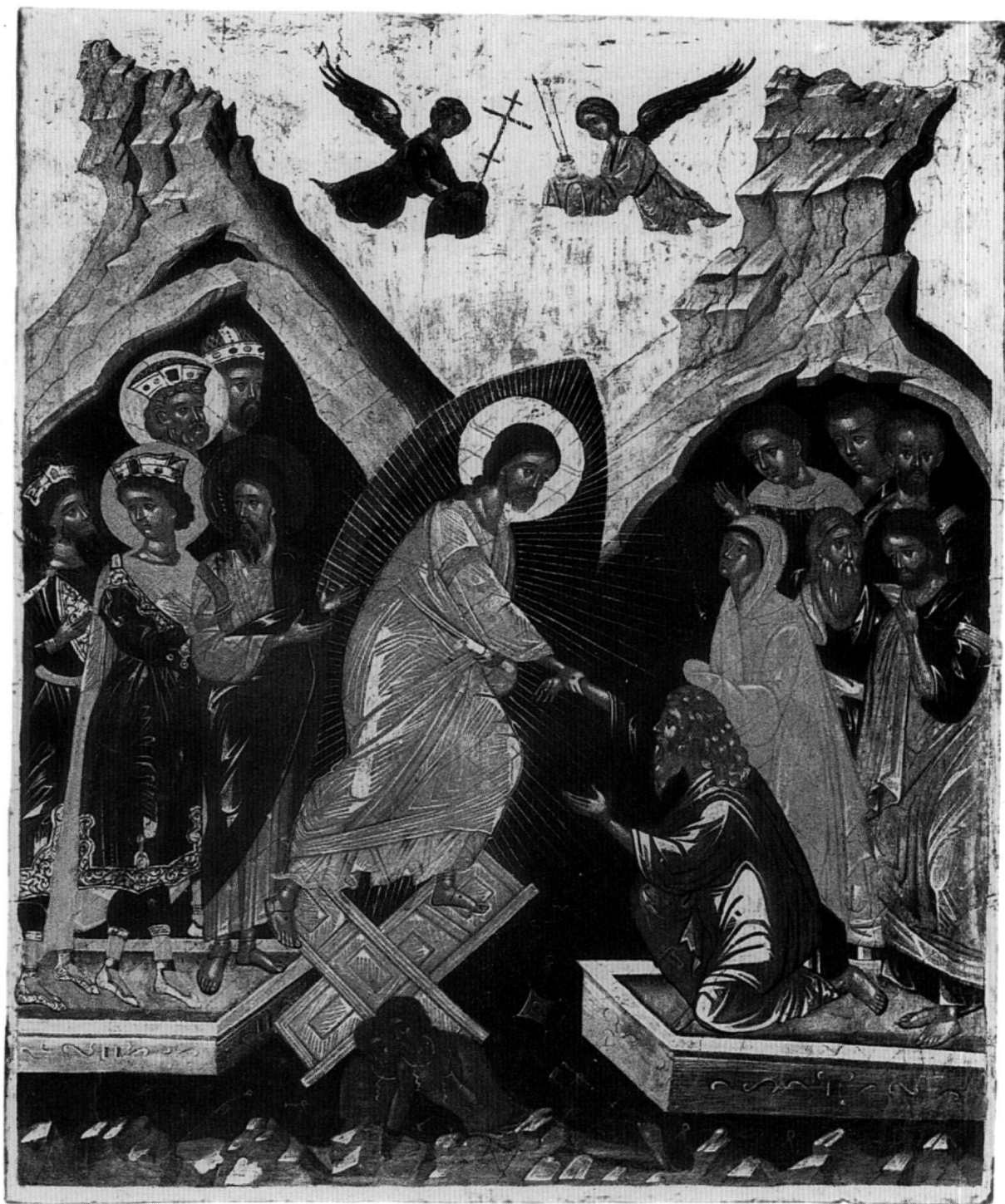
* Ευχαριστώ τον κ. R. Temple, ιδιοκτήτη της Temple Gallery, που μου παραχώρησε φωτογραφία της εικόνας, η οποία βρίσκεται σήμερα σε ιδιωτική συλλογή. Ευχαριστίες οφείλω επίσης στους φωτογράφους του Βυζαντινού Μουσείου κ. Ε. Δροσινού και κ. Σπ. Παναγιωτόπουλο για την πρόθυμη συνεργασία τους.

1. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο «σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης, *Αντίφωνον, Αφιέρω-*

μα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 402.

2. Σύμφωνα με το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου, ο Χριστός λυτρώνει από τον τάφο μόνο τον Αδάμ: ...ἤπλωσεν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης τὴν δεξιὰν αὐτοῦ χεῖρα καὶ ἐκράτησε καὶ ἤγειρε τὸν προπάτορα Ἀδάμ..., Δεληγιάννη-Δωρή, ὁ.π., σ. 403, υποσημ. 10, 11.

3. A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, N.J., 1986, σ. 206.



Ειχ. Ι. Λονδίνο, Temple Gallery. Η Εις Άδου Κάθοδος.

κό στοιχείο το οποίο απουσιάζει από την εικόνα μας. Ο Σταυρός αποτελεί τρόπαιο αλλά και σύμβολο του Πάθους του Χριστού, ενώ παράλληλα υποδηλώνει το μαρτυρικό του θάνατο, την κάθοδό του στον Άδη, την ανάστασή του και τη λύτρωση του ανθρώπου από το θάνατο. Στις αρχές του 13ου αιώνα πρωτοεμφανίζεται ο «συμμετρικός» τύπος της Ανάστασης, όπου ο Χριστός πλασιώνεται συμμετρικά και από τους δύο πρωτόπλαστους και δεν κρατεί πια το Σταυρό⁴. Η απουσία του Σταυρού ωστόσο, σε αρκετές απεικονίσεις της υστεροβυζαντινής αυτής περιόδου, συμπληρώνεται από τα σύμβολα του Πάθους, τη λόγχη και τον κάλαμο, καθώς και από το Σταυρό που κρατούν ένας ή δύο άγγελοι που πετούν στο πάνω μέρος της σκηνής⁵. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο, που πρωτοεμφανίζεται στην υστεροβυζαντινή Ανάσταση, συνεχίζεται και στη μεταβυζαντινή περίοδο, συνήθως στις παραστάσεις που ο Χριστός δεν κρατεί πια το Σταυρό⁶. Οι δύο λοιπόν ιπτάμενοι άγγελοι που απεικονίζονται με τα σύμβολα του Πάθους στο πάνω τμήμα της εικόνας μας έλκουν την καταγωγή τους από παραστάσεις της υστεροβυζαντινής περιόδου⁷.

Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα της παραλλαγής του τύπου της εικόνας στην Temple Gallery μας προσφέρει η Εισ Άδου Κάθοδος της Περιβλέπτου του Μυστρά (Εικ. 2)⁸, όπου εικονογραφικά στοιχεία συνδυάζονται αρμονικά τόσο από τις μεσοβυζαντινές όσο και από τις υστεροβυζαντινές παραστάσεις. Ο Χριστός, όπως στο μεσοβυζαντινό τύπο, προχωρεί προς τον Αδάμ, δίπλα στον οποίο στέκεται η Εύα, και τον σηκώνει από τον τάφο. Με το δεξί χέρι όμως δεν κρατεί πια το Σταυρό αλλά κλειστό ειλητάριο, ενώ στο πάνω τμήμα της σκηνής διακρίνονται οι δύο ιπτάμενοι άγγελοι που κρατούν τα



Εικ. 2. Μυστράς, Περιβλέπτος. Η Εισ Άδου Κάθοδος.

σύμβολα του Πάθους. Μόνη εικονογραφική διαφορά στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου αποτελεί η πάλη του αγγέλου με το Σατανά, που στην εικόνα του Λονδίνου έχει αντικατασταθεί από τις αλυσοδεμένες ημίγυμνες μορφές του Άδη και του Σατανά. Επίσης στα βουνα της τοιχογραφίας δεν ανοίγονται σπηλιές.

Στην ίδια παραλλαγή με την τοιχογραφία της Περιβλέπτου εντάσσεται μια σειρά παραστάσεων που εντοπίζονται όχι μόνο στη μνημειακή ζωγραφική της ύστερης

4. Όπως στο παρεκκλήσιο της Μονής της Χώρας (1315-1320) στην Κωσταντινούπολη (P. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 340-343) και στο ναό του Χριστού στη Βέροια (1315) (Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, εν Αθήναις 1973, σ. 66-69, πίν. 35-39). Ο συμμετρικός αυτός τύπος της Ανάστασης χωρίς το Σταυρό δεν γνώρισε ιδιαίτερη εξάπλωση στην ύστερη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Δεληγιάννη-Δωρή, ό.π., σ. 405 με παραδείγματα στην υποσημ. 32.

5. Όπως στη Studenica, στην εκκλησία του Κράλη (1314) (G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, III, Παρίσι 1962, πίν. 63.2) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (1310-1320) (Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 100-102).

6. Ενδεικτικά αναφέρω δύο εικόνες, τη μία του 17ου αιώνα στη Gallery Nikolenko (*Icons grecques et russes, Galerie Nikolenko*, Παρίσι 1977, αριθ. 19) και την άλλη του 17ου αιώνα, έργο του ζωγράφου Ηλία Μόσχου, στο Μουσείο Μπενάκη (Α. Ευγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος των εικόνων*, εν Αθήναις 1936, αριθ. 23, πίν. 18α).

7. Σπανίως οι άγγελοι που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους συνοδεύουν παραστάσεις της Ανάστασης, όπου ο Χριστός εικονίζεται να κρατεί το Σταυρό. Σε αυτές τις παραστάσεις όμως κρατούν μόνο τη λόγχη και τον κάλαμο και όχι το Σταυρό, Δεληγιάννη-Δωρή, ό.π., σ. 406, υποσημ. 39 και 51.

8. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 116.3.

βυζαντινής⁹ και της μεταβυζαντινής¹⁰ περιόδου αλλά και στις φορητές εικόνες από την παλαιολόγεια¹¹, την πρώιμη¹² έως και την ύστερη μεταβυζαντινή ζωγραφική¹³. Εξαίρεση αποτελούν οι τοιχογραφίες κρητικών, θηβαίων και ηπειρωτών¹⁴ ζωγράφων του 16ου αιώνα, που προτιμούν το «συμμετρικό» τύπο της Ανάστασης, όπου ο Χριστός στέκεται ανάμεσα στον Αδάμ και τη Εύα και ανασύρει και τους δύο από σαρκοφάγους. Τη μεγαλύτερη με την εικόνα μας ομοιότητα παρουσιάζει μια σειρά κρητικών εικόνων που χρονολογούνται από τις αρχές έως τα τέλη του 15ου αιώνα και βρίσκονται στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Εικ. 3)¹⁵, στο Μουσείο Μπενάκη (Εικ. 4-5)¹⁶, στο Ermitage (Εικ. 6)¹⁷ και μία, έργο του ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου, στο

9. Όπως στον Άγιο Δημήτριο και τον Άγιο Νικόλαο Bolnica (α' φάση), από το τέλος του 14ου αιώνα, στην Αχρίδα, Cn. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Αχρίδα 1980, σ. 204, εικ. 176, σ. 43, σχέδ. 4.

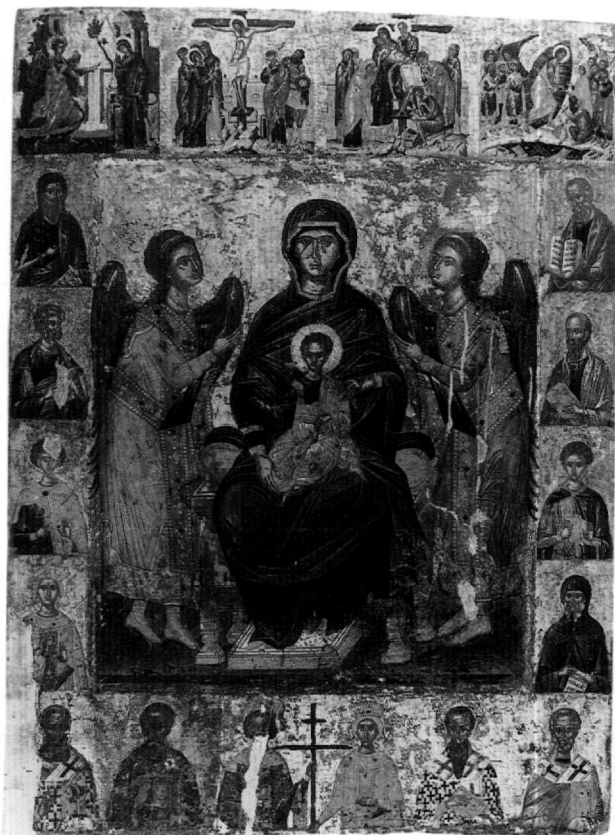
10. Βλ. τις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπανσά (1527) (M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23-24 (1969-1970), εικ. 12), του νέου καθολικού της μονής Μυρτιάς (1539) (Α. Ορλάνδος, *Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας*, ABME Θ' (1961), σ. 105, 108, πίν. 11. Α.Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985, εικ. 121), της μονής Ξενοφώντος (16ος αι.) (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, πίν. 173.3) και της μονής Γαλατάκη (1566) (Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας*, Αθήνα 1971, σ. 76, πίν. 43α).

11. Βλ. την εικόνα της Αχρίδας που χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα, K. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojčić, *Die Ikonen. Sinai, Griechenland und Jugoslawien*, Herrsching 1977, σ. 150, εικ. 177.

12. Ενδεικτικά αναφέρω δύο εικόνες, τη μία στη Βενετία, στη συλλογή του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων (M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, αριθ. 11, πίν. IV), που αρχικά είχε χρονολογηθεί στα μέσα του 16ου αιώνα και αργότερα αναχρονολογήθηκε στα μέσα του 15ου αιώνα (N. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής*, κατάλ. έκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, σ. 38), και την άλλη στο Μουσείο Μπενάκη, με υπογραφή του Μιχαήλ Δαμασκηνού που αποδείχθηκε πλαστή, και χρονολογείται επίσης στα μέσα του 15ου αιώνα, Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 29, σ. 38.

13. Βλ. την εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στην Κέρκυρα (Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 30, υποσημ. 20, με την προγενέστερη βιβλιογραφία), την εικόνα του Ηλία Μόσκου στο Μουσείο Μπενάκη (Ευγγόπουλος, ό.π., σ. 36, 37, αριθ. 23, πίν. 18α), ένα ανθίβολο του 17ου αιώνα, επίσης στο Μουσείο Μπενάκη (*From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1987, αριθ. 72) και μια εικόνα στην Πάτμο, του 18ου αιώνα (M. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, αριθ. 160, πίν. 164).

14. Ενδεικτικά αναφέρω μερικά παραδείγματα, όπως τις τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπηνών (M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντι-*



Εικ. 4. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Η Παναγία ένθρονη με αγγέλους.

νης ζωγραφικής, Αθήνα 1983, πίν. 12 και 58β), της μονής Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, πίν. 37), της μονής Μεταμορφώσεως στη Βελτοσίτα (A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Velsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, πίν. 35b) και στα καθολικά των μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου στο Άγιον Όρος (Millet, ό.π. (υποσημ. 10), πίν. 223.1, 260.1).

15. Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 11, πίν. IV.

16. Η μία εικόνα, που αποδίδεται στο ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο, έχει στο πλαίσιο μαζί με άλλες παραστάσεις τη σκηνή της Εισόδου Καθόδου, βλ. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 18, 29.

17. Η αρχαιότερη και γνωστότερη χρονολογείται από την A. Bank στο 15ο αιώνα, βλ. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985, πίν. 315-316. Ο Χατζηδάκης, αντίθετα, την έχει χρονολογήσει στο 16ο αιώνα (M. Chatzidakis, *Essai sur l'école dite "italogrecque" précédé d'une note sur le rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500*, A. Pertusi (εκδ.), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Φλωρεντία 1974, σ. 69-124). Η άλλη, που χρονολογείται επίσης από την A. Bank στο 15ο αιώνα (A. Bank, *VizVrem XI* (1956), πίν. στη σ. 348) χρονολογείται από τον Βοκοτόπουλο στο 16ο αιώνα, Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 13), σ. 30, υποσημ. 8.

Σεράγεβο (Εικ. 7)¹⁸. Οι εικόνες αυτές¹⁹, που αναπλάθουν σε γενικές γραμμές τον εικονογραφικό τύπο της τοιχογραφίας της Περιβλέπτου, παρουσιάζουν μεταξύ τους μικρές μόνο διαφορές και θα αποτελέσουν το πρότυπο για την εικονογραφία της Ανάστασης στις περισσότερες φορητές εικόνες της μεταβυζαντινής περιόδου²⁰. Βασικά στοιχεία της σύνθεσης σε όλα αυτά τα έργα είναι ο Αδάμ και η Εύα που εικονίζονται στο δεξιό όμιλο των δικαίων και ο Χριστός που κρατεί με το ένα χέρι κλειστό ειλητάριο και με το άλλο σηκώνει από τον τάφο τον Αδάμ. Οι άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους παραλείπονται από τη μία εικόνα του Μουσείου Μπενάκη και από την εικόνα του Νικολάου Ρίτζου. Η απουσία τους, ωστόσο, μπορεί να αποδοθεί στην έλλειψη χώρου, δεδομένου ότι οι δύο παραστάσεις της Ανάστασης αποτελούν περιφερειακές μόνο σκηνές και όχι το κεντρικό θέμα των δύο αυτών εικόνων. Ιδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δύο μορφές προφητών που κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με επιγραφές, οι οποίες διακρίνονται σε τρεις από τις εικόνες του συνόλου²¹. Αξίζει να αναφερθεί ότι δύο από αυτές τις εικόνες διαφέρουν και ως προς το σχήμα από τις υπόλοιπες²². Ο Χριστός στις εικόνες του Ermitage (Εικ. 6) δεν περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα, εικονογραφικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται σε όλες τις άλλες παραστάσεις. Σε ορισμένες σκηνές πατεί πάνω στις σπασμένες και χιαστί διατεταγμένες πύλες του Άδη²³. Αλλού, οι σπασμένες πύλες, σε απόσταση η μία από την άλλη, διακρίνονται μέσα στη σκοτεινή άβυσσο του Άδη που ανοίγεται κάτω από τα πόδια του Χριστού²⁴. Σε



Εικ. 3. Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο. Η Εισ Άδου Κάθοδος.



Εικ. 5. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Η Εισ Άδου Κάθοδος.

18. Πρόκειται επίσης για παράσταση πλαισίου εικόνας, K. Weitzmann - M. Chatzidakis - G. Alibegashvili - A. Volskaya - G. Babic - M. Alpatov - T. Voinescu, *Les icones*, Παρίσι 1985, σ. 321.

19. Μία ακόμη παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Ανάστασης που εξετάζουμε απεικονίζεται στο δεξιό φύλλο τριπτύχου του 15ου αιώνα, που βρισκόταν σε ιδιωτική συλλογή στο Βερολίνο, O. Wulff - M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau bei Dresden 1925, σ. 231-232, 292, εικ. 98. Η χρονολογία αμφισβητείται από τον Βοκοτόπουλο, ό.π. (υποσημ. 13), σ. 30, υποσημ. 8.

20. Αναφέρω ενδεικτικά την εικόνα του Μουσείου Αντιβουνιώτισσας, που χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του 16ου αιώνα (Βοκοτόπουλος, ό.π., αριθ. 14, εικ. 16), την εικόνα της Συλλογής Οικονομοπούλου που χρονολογείται επίσης στο 16ο αιώνα (Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, αριθ. 27, πίν. 20), μια εικόνα από τα τέλη του 16ου αιώνα στη Συλλογή του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων (Chatzidakis, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 86, πίν. 59) και μια εικόνα του 17ου αιώνα στη Συλλογή Τσακύρογλου (Α. Καρακατσάνη, *Συλλογή Γεωργίου*

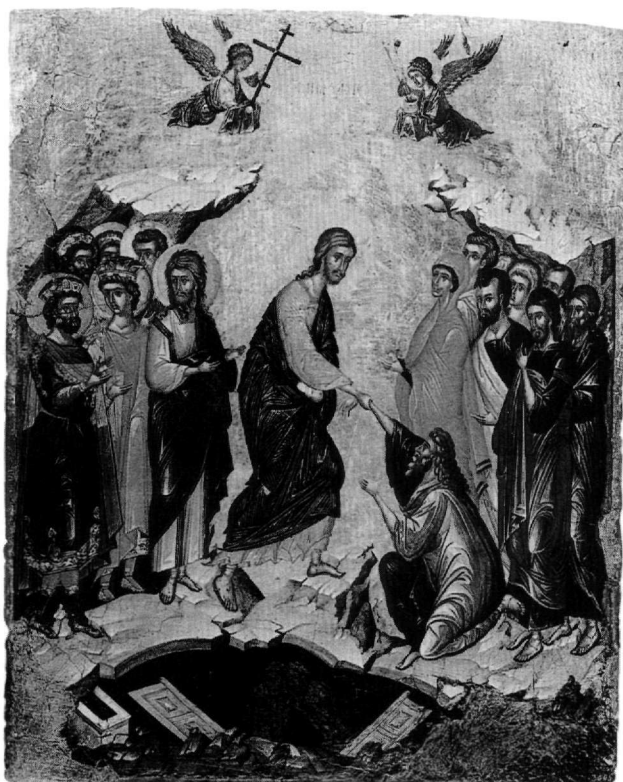
Τσακύρογλου. Εικόνες, Αθήνα 1980, αριθ. 60).

21. Όπως στην εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας και στη μία του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 29), που πρέπει να έχουν αντιγράψει το ίδιο ανθίβολο, στην εικόνα της Βενετίας ο δεξιός προφήτης δεν είναι ορατός, λόγω φθοράς. Δύο προφίτες εμφανίζονται επίσης στη μία από τις εικόνες του Ermitage (Bank, *VizVrem*, ό.π. (υποσημ. 17), πίν. στη σ. 348).

22. Η παράσταση αναπτύσσεται κάθετα και όχι οριζόντια.

23. Πρόκειται για τη μία από τις εικόνες του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 29), την εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας και τη μία από τις εικόνες του Ermitage (Bank, ό.π., πίν. στη σ. 438).

24. Βλ. τη μία από τις εικόνες του Ermitage (Bank, ό.π., πίν. στη σ. 438), την εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο και τη μία από τις εικόνες του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 18).



Εικ. 6. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ermitage. Η Εξ Άδου Κάθοδος.

ορισμένες εικόνες παραλείπονται οι σαρκοφάγοι, πάνω στις οποίες στέκονται οι δίκαιοι, και μόλις που διακρίνονται μέσα στο όρυγμα δίπλα από τις σπασμένες πύλες²⁵. Διαφέρει η θέση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, που άλλοτε τοποθετείται επικεφαλής του ομίλου και άλλοτε καταλαμβάνει τη θέση πίσω από τους προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομώντα²⁶. Το σχήμα των βουνών δεν είναι το ίδιο σε όλες τις παραστάσεις, ενώ

από την εικόνα του Ermitage απουσιάζουν οι σπηλιές. Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί ότι το εικονογραφικό σύμπλεγμα των δέσμων Άδη και Σατανά στο κατώτερο τμήμα της εικόνας μας έχει αντικατασταθεί από φτερωτό άγγελο που καταβάλλει το Σατανά στην εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας²⁷. Πρόκειται για δύο διαφορετικές εικονογραφικές αποδόσεις που αναφέρονται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου: ο Χριστός, κατεβαίνοντας στον Άδη, άρπαξε το Σατανά από την κεφαλή και τον παρέδωσε πρώτα στους αγγέλους²⁸ και ύστερα στον Άδη²⁹. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ζωγράφος της εικόνας μας παρακάμπτει την πάλη του Σατανά με τους αγγέλους και επιλέγει μόνο την υποδούλωσή του από τον Άδη. Το εικονογραφικό αυτό σύμπλεγμα των αλυσοδεμένων μορφών του Άδη και του Σατανά είναι και το μόνο ίσως στοιχείο από τις κρητικές αυτές εικόνες της Ανάστασης που μεταφέρεται αυτούσιο στην εικόνα μας.

Η λεπτομερής εξέταση της εικόνας του Λονδίνου και η σύγκρισή της με τα παραπάνω παραδείγματα δείχνει ότι δεν αντιγράφει πιστά καμιά από τις εικόνες του προαναφερθέντος συνόλου. Ο ζωγράφος, αν και δανείζεται ποικίλα εικονογραφικά στοιχεία, επιτυγχάνει ένα αυτόνομο αποτέλεσμα χωρίς να υστερεί σε καλλιτεχνική ποιότητα από τους κρητικούς ζωγράφους του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα που εκτέλεσαν τις παραπάνω εικόνες. Η τεχνοτροπική εξέταση άλλωστε της εικόνας της Temple Gallery ενισχύει την υπόθεση ότι αυτός προέρχεται από το ίδιο καλλιτεχνικό περιβάλλον. Η μελετημένη συμμετρική σύνθεση, η ακρίβεια στην εκτέλεση, οι συγκρατημένες χειρονομίες των μορφών, οι πυκνές χρυσοκονδυλιές στο μιάτιο του Χριστού και τα περίτεχνα χρυσά διακοσμητικά στις παρυφές των ενδυμάτων στους προφητάνακτες ευνοούν την ένταξη της εικόνας του Λονδίνου σε κρητικό εργαστήριο αυτής της εποχής. Θα μπορούσαμε ίσως να εντοπίσουμε και ποιο είναι το καλ-

25. Όπως στις εικόνες του Ermitage, του Σεράγεβο και στη μία από τις εικόνες του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 18).

26. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος βρίσκεται επικεφαλής του ομίλου στη μία από τις εικόνες του Ermitage (Bank, *Byzantine Art*, ό.π. (υποσημ. 17), πίν. 315-316), στην εικόνα της Βενετίας και στη μία του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 29). Στη δεύτερη σειρά ζωγραφίζεται στην εικόνα του Σεράγεβο και στην άλλη του Μουσείου Μπενάκη και του Ermitage.

27. Οι αλυσοδεμένες μορφές του Άδη και του Σατανά παρατη-

ρούνται σε όλες τις άλλες εικόνες του συνόλου και παραλείπονται μόνο από τη μία εικόνα του Μουσείου Μπενάκη (Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 12), αριθ. 29).

28. *Καταδεσμήσατε τὰς χείρας καὶ τοὺς πόδας καὶ τὸν τράχηλον καὶ τὸ στόμα αὐτοῦ*, βλ. *Εἰκόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, κατάλ. έκθ., Ηράκλειο 1993, σ. 327.

29. *Λαβὼν αὐτὸν κάτεχε ἀσφαλῶς ἄχρι τῆς δευτέρας μου παρουσίας*, βλ. *Εἰκόνες της κρητικής τέχνης*, ό.π., σ. 327.

λιτεχνικό αυτό εργαστήριο παραγωγής της, δεδομένου ότι μία από τις εικόνες της παραπάνω ομάδας αποδίδεται στο ζωγράφο Ανδρέα Ρίτσο³⁰ και η άλλη φέρει την υπογραφή του υιού του Νικολάου³¹. Δεν αποκλείεται λοιπόν και η εικόνα του Λονδίνου να προέρχεται από αυτό τον καλλιτεχνικό κύκλο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προτίμηση που δείχνουν οι κρητικοί καλλιτέχνες σε όλη τη διάρκεια του 15ου και του 16ου αιώνα στην παράσταση της Εισ Άδου Καθόδου, αν κρίνουμε από τον ικανό αριθμό των εικόνων με αυτό το θέμα³², γεγονός που αντικατοπτρίζει και τις απαιτήσεις των πελατών αυτής της εποχής. Η νέα κατάσταση που δημιουργείται για τον Ελληνισμό μετά την Άλωση της Πόλης και τη διάλυση της βυζαντινής αυτοκρατορίας έχει άμεσες συνέπειες στην τύχη της τέχνης του τόπου. Οι συνέπειες αυτές ποικίλουν ανάλογα με το διαχωρισμό των υπόδουλων Ελλήνων σε υπηκόους της βενετικής δημοκρατίας και της οθωμανικής αυτοκρατορίας³³. Η επιλογή του θέματος που συμβολίζει την ανάσταση και τη λύτρωση του ανθρώπου από το θάνατο ενισχύει όχι μόνο το θρησκευτικό συναίσθημα των κατοίκων της Κρήτης αλλά και τους εμπνέει σε μια περίοδο που προσπαθούν να συνηθίσουν τα νέα πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα. Ο ορθόδοξος πληθυσμός του νησιού προσπαθεί με κάθε τρόπο να διατηρήσει την προσήλωση στην πίστη του και την προτίμησή του σε αυστηρά καθιερωμένα βυζαντινά θέματα. Μέσα σε αυτό το κλίμα κινείται και ο ζωγράφος της εικόνας μας, επιλέγοντας την τυπι-



Εικ. 7. Σεράγεβο. Νικολάου Ρίτзон. Η Δέηση.

κή μεσοβυζαντινή παράσταση της Εισ Άδου Καθόδου³⁴, όπως εμφανίζεται κατά την όψιμη παλαιολόγεια περίοδο, και την προσαρμόζει σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις της εποχής.

30. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 16.

31. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 18.

32. Επτά μαζί με την εικόνα του Λονδίνου είναι έως τώρα γνωστές (βλ. παραπάνω υποσημ. 15-18), ενώ με την ίδια συχνότητα η παράσταση εμφανίζεται και στο 16ο αιώνα (βλ. παραπάνω, υποσημ. 20).

33. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, σ. 73.

34. Την περίοδο αυτή εμφανίζεται στην κρητική ζωγραφική και ο δυτικός τύπος της Ανάστασης κατ' επίδραση της δυτικής εικονογραφίας, όπου ο Χριστός αναπηδά από τη σαρκοφάγο και κρατεί με το αριστερό του χέρι αναστάσιμο λάβαρο, βλ. Α. Παλιούρας, *Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη*, *Δωδώνη* 7 (1978), σ. 395-397.

Kalliopi-Phaidra Kalafati

A CRETAN ICON OF THE DESCENT INTO HELL IN A PRIVATE COLLECTION

The icon of the Anastasis or Descent into Hell (0.495×0.46 m) was located in the Temple Gallery London, in 1998, and is in good condition.

The representation follows a Palaeologan prototype, the closest comparandum being the wall-painting in the Peribleptos church at Mystras, as elaborated by the Cretan painters in a series of fifteenth-century icons. Characteristic examples are those in the Hellenic Institute at Venice, the Hermitage, the Benaki Museum and by the painter Niko-

laos Ritzos, in Sarajevo. These icons, which in general rework the iconographic type in the Peribleptos wall-painting, display only minor deviations among themselves and will have constituted the model for the iconography of the Anastasis in most portable icons of the Postbyzantine period. On the grounds of style and iconography, the Temple Gallery icon is ascribed to the artistic milieu of late fifteenth- and early sixteenth-century Crete.