

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2005)

Δελτίον ΧΑΕ 26 (2005), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Γαλάβαρη (1926-2003)



Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο.
Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.442](https://doi.org/10.12681/dchae.442)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ. (2011). Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, 207–226. <https://doi.org/10.12681/dchae.442>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο.
Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Παναγιώτης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τόμος ΚΣΤ' (2005) • Σελ. 207-226

ΑΘΗΝΑ 2005

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΙΤΖΟΥ ΣΤΟ ΣΕΡΑΓΕΒΟ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ*

Στο σκευοφυλάκιο του παλαιού ὀρθοδόξου ναοῦ τοῦ Σεραγέβου, ἀφιερωμένου στοὺς Ταξιάρχες, ἦταν ἐκτεθειμένη μέχρι τὰ τραγικά γεγονότα τοῦ 1992 ἡ μόνη γνωστὴ ὑπογεγραμμένη εἰκόνα τοῦ κρητικοῦ ἁγιογράφου Νικολάου Ρίτζου, γιὰ τὸν ὁποῖο μᾶς παρέχουν μερικές πληροφορίες τὰ βενετικά ἀρχεῖα¹. Πὸς τοῦ ἐξέχοντος καστρινοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου, ὁ Νικόλαος Ρίτζος μνημονεύεται σὲ νοταριακὰ ἐγγράφα ἀπὸ τὸ 1482 μέχρι τὸ 1503. Ἀπὸ τὸν γάμο του μετὰ τὴν Φραντζεσκίνα, ἀδελφὴ τοῦ ζωγράφου Ἰωάννου Σακελλάρη, ἀπέκτησε ἕναν γιό, τὸν Μανέα, ποὺ ἐγίνε ἐπίσης ζωγράφος. Πέθανε τὸ 1507 τὸ ἀργότερο, ἀφοῦ σὲ ἐγγράφο τῆς 16ης Μαρτίου τοῦ ἔτους ἐκείνου ἡ γυναῖκα του ἀναφέρεται ὡς χήρα.

Τὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου ἐξήτασα καὶ ἐφωτογράφησα κάτω ἀπὸ πολὺν δυσμενεῖς συνθήκες στὶς 11 Μαΐου 1984. Ἦχει δημοσιευθεῖ ἐπανεπιλημμένως², δὲν ἔχει ὁμως ποτὲ ἐξετασθεῖ ἀναλυτικὰ ἡ εἰκονογραφία της. Τὸ

κενὸ αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ καλύψει ἡ μικρὴ αὐτὴ προσφορά στὴν μνήμη τοῦ ἀλησμόνητου φίλου Πώργου Γαλάβαρη, ποὺ ἦταν ἐξέχων ἐρευνητὴς ὄχι μόνο τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ἀλλὰ καὶ τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν φορητῶν εἰκόνων.

Ἡ εἰκόνα ἔχει μικρὲς διαστάσεις: ὕψος 38, πλάτος 33,5 καὶ πάχος 2 ἐκ. Στὸ κέντρο εἶναι ζωγραφισμένο τὸ Τρίμορφο, μετὰ τὸν Χριστὸ ἐνθρόνον καὶ τὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο ὁρθίους (Εἰκ. 1). Στὸ ἐξέχον πλαίσιο εἰκονίζονται δέκα εὐαγγελικὲς σκηνὲς καὶ, κάτω ἀπὸ τὸ Τρίμορφο, πέντε ἅγιοι: Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος ποὺ κρατοῦν ὁμοίωμα ναοῦ καὶ οἱ Τρεῖς Ἱεράρχαι. Οἱ εὐαγγελικὲς σκηνὲς εἶναι ζωγραφισμένες μετὰ τὴν χρονολογικὴ τους σειρὰ ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω. Ὁ κάμπος εἶναι χρυσοῦς. Ἡ ὑπογραφή *ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΙΤΖΟΥ / ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΜΑΪΣΤΡΟΥ / ΑΝΔΡΕΟΥ* εἶναι γραμμένη μετὰ λευκὰ γράμματα σὲ δάπεδο μεταξὺ τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου³.

* Ἐκτὸς ἀπὸ τίς καθιερωμένες, χρησιμοποιοῦνται καὶ οἱ ἀκόλουθες συντομογραφίαι:

Ἀχειμάστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο* = Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, Ἀθήνα 1998.

Μπαλτογιάννη, *Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση* = Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εἰκόνες. Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση καὶ στὸ πάθος*, Ἀθήνα 2003.

Μυστήριον Μέγα = *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 2002.

Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου* = Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1977.

Χατζηδάκης - Δρακοπούλου = Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση (1450-1830)*, 2, Ἀθήνα 1997.

Chatzidakis, *Icons* = Μ. Chatzidakis, *Icons of Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962.

Chatzidakis, Théophane = Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, *DOP* 23-24 (1969-1970), 309-352.

Millet, *Athos* = G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927.

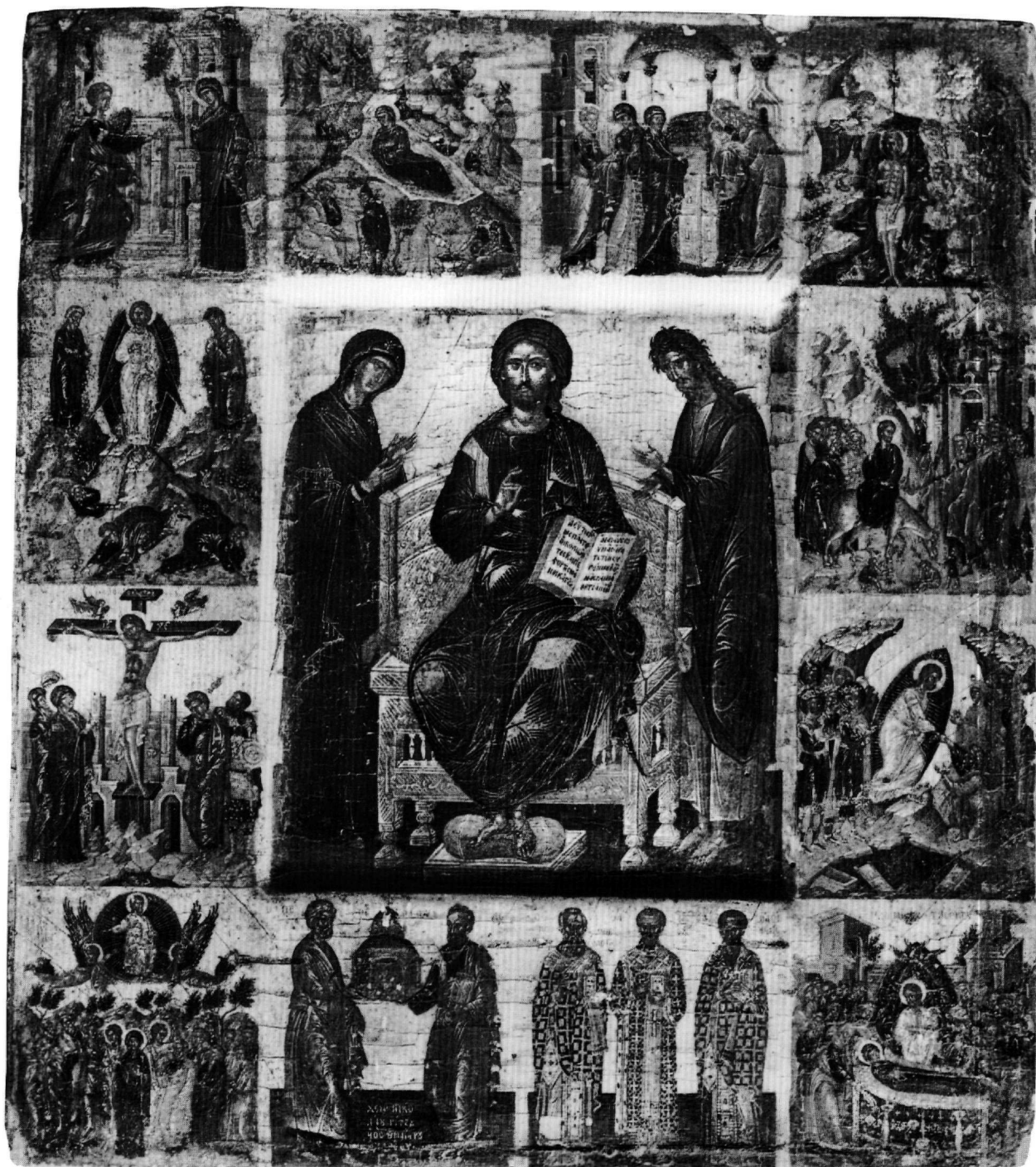
Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la*

Macédoine et du Mont-Athos, Παρίσι 1916.

¹ M. Cattapan, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θεσσαλονίκη* 10 (1973), 279. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη*, Βενετία 1974, 182-183. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 333-334. Ἡ εἰκόνα μετεφέρθη τελευταίως στὴν Μονὴ τοῦ Dobrun, κοντὰ στὸ Višegrad τῆς Βοσνίας.

² Κυριώτερη βιβλιογραφία: L. Mirković, *Starine Stare Crkve u Sarajevu*, *Srpska Kraljevska Akademija, Spomenik* LXXXIII, Βελιγράδι 1936, 2-4, ἀριθ. 9, πίν. V. Τοῦ ἰδίου, Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico, *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* X (1936) (= *IVe CIEB, Actes*, II, Σόφια 1936), 133-134, εἰκ. 66. V. Djurić, *Icons de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961, 55-56, 115, ἀριθ. 52, πίν. LXXII. Cattapan, ἔ.α., 279, πίν. Η' 2. Chatzidakis, Les débuts, ἔ.α., 182, πίν. ΙΓ' 1. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 78, 79, 120, 122, 130, 135, 157, 159, πίν. 202. K. Weitzmann ἔ.α., *Les icônes*, Παρίσι 1982, 311, 321 (Μ. Chatzidakis). Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 333-334, εἰκ. 234. Svetlana Rakić, *Icons of Bosnia-Herzegovina (16th-19th Century)*, Βελιγράδι 1998, 185-186, ἀριθ. 91.

³ Πὰ τὸν τύπο τῆς ὑπογραφῆς βλ. Μ. Καζανάκη-Λάππα, Ἐνυπόγραφη κρητικὴ εἰκόνα μετὰ παράσταση Δέησης, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001),



Εἰκ. 1. Νικολάου Ρίτζου: Εἰκόνα Δεήσεως με εὐαγγελικὲς σκηνές.

Στὴν Δέηση ὁ Χριστός, ντυμένος χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ποὺ σχηματίζει ἀπόπτυγμα ἀνάμεσα στὰ γόνατα καὶ πέφτει κάθετα δεξιὰ ἐνῶ ἡ ἄλλη ἄκρη του πέφτει στὸν ἀριστερόν ὦμο, κάθεται σὲ ξύλινο θρόνο μὲ χρυσὲς ἀνταύγειες καὶ σχηματοποιημένη φυτική διακόσμηση. Εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ διαγωνίως εὐαγγέλιο ἀνοιγμένο στὸ ἐδάφιο Μτθ. ια' 28 (Δεῦτε πρὸς με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι κἀγὼ ἀναπαύσω ὑμᾶς...). Ὁ θρόνος ἔχει καμπύλη ράχη καὶ ὀρθογώνια κενὰ στὸ κάθισμα, ποὺ κλείνουν μὲ κἀγκελλὰ ἐπάνω του εἶναι τοποθετημένο μαξιλάρι μὲ δύο χρυσοποίκιλτες κεντητὲς ταινίες καὶ κόμπους στὰ ἄκρα. Ὁ Κύριος πατεῖ σὲ κυλινδρικό μαξιλάρι ἀκουμπισμένο σὲ ξύλινο ὑποπόδιο. Ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Προδρόμος, σὲ μικρότερη κλίμακα, στέκονται εὐλαβικά ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ θρόνου. Ἡ Παναγία, ντυμένη μαφόριο μὲ κροσσωτὴ παρυφή, ὑψώνει τὰ χέρια παράλληλα. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης πού, ἀντίθετα μὲ τὴν Θεοτόκο, κοιτάζει τὸν θεατὴ, φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ τὰ χέρια του διασταυρῶνονται. Οἱ μικρὲς αὐτὲς διαφορὲς μετριάζουν τὴν ἱερατικὴ συμμετρία τῆς συνθέσεως⁴.

Ἡ σκηνὴ τῆς Δείσεως εἰκονίζεται εἴτε αὐτόνομα εἴτε ὡς τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἢ Μεγάλης Δείσεως σὲ ἐπιστύλιο τέμπλου⁵. Ὁ Χριστὸς στὸ κέντρο εἰκονίζεται συνήθως ὀρθίως κατὰ τὴν βυζαντινὴ

περίοδο καὶ ἐνθρονος μετὰ τὴν Ἀλωση⁶. Μερικὲς φορὲς οἱ τρεῖς μορφὲς παριστάνονται σὲ προτομή⁷. Ὁ Ἱησοῦς εἰκονίζεται συνήθως στὸν τύπο τοῦ Παντοκράτορος, σπανίως στὸν τύπο τοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως⁸ ἢ τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ ποὺ περιβάλλουν τὰ εὐαγγελικὰ σύμβολα⁹, ἢ μαζί μὲ τὸν Θεὸ Πατέρα καὶ τὸ ἅγιον Πνεῦμα¹⁰. Οἱ δύο ἀκραῖες μορφὲς κρατοῦν ἐνίοτε ἀνεπτυγμένα εἰλητάρια¹¹. Ὁ Προδρόμος φορεῖ εἴτε χιτῶνα, ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου, εἴτε μηλωτή. Σὲ σπάνιες περιπτώσεις ἀντικαθίσταται μὲ ἄλλον ἅγιο. Ἡ Δέηση τῆς εἰκόνας μας φαίνεται νὰ ἔχει βγεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀνθίβολο μὲ τὴν Δέηση ἀγγλικῆς συλλογῆς, ὅπου διαπιστώνεται ταυτότης ἀκόμη καὶ στὸ εὐαγγελικὸ χωρίο τοῦ ἀνοιχτοῦ εὐαγγελίου, στὸ μαξιλάρι μὲ κόμβους τοῦ θρόνου ποὺ ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἓνα ἢ δύο μαξιλάρια χωρὶς κόμβους στὰ ἄλλα κρητικὰ παραδείγματα, καὶ στὸ μαξιλάρι ἐπάνω στὸ ὑποπόδιο¹². Παρουσιάζει πολλὲς ὁμοιότητες στὴν στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν διευθέτησιν τοῦ ἱματίου του, στὴν στάση τῶν λιπόσαρκων μορφῶν ποὺ τὸν πλαισιώνουν, στὸ σχῆμα καὶ τὴν διακόσμηση τοῦ θρόνου μὲ τὰ Τρίμορφα τοῦ Ἀγγέλου στὴν Συλλογὴ Κανελλοπούλου¹³, τοῦ Νικολάου Τζαφούρη στὴν Κέρκυρα¹⁴, τοῦ Ἐρμιτάζ¹⁵, τοῦ Σινᾶ μὲ τὴν ἁγία Τριάδα¹⁶, τῆς Συλλογῆς Λάτση¹⁷, ἄλλης ἀθηναϊκῆς συλλογῆς¹⁸, καὶ τριπτύχου στὸ Μουσεῖο τῆς Πόλεως

144-145. Τὸν διδάσκαλό του Θωμᾶ Μπαθᾶ μνημονεύει καὶ ὁ Ἑμμανουὴλ Τζανφουρνάκης σὲ εἰκόνα του στὴν Λάρνακα. Βλ. Σ. Περόδης, "Ἔργα τῶν Ἑλπατισίων ἀγιογράφων Ἑμμανουὴλ Τσανφουρνάκη (sic) καὶ Χριστοφόρου Μαρκούρη στὴν Κύπρο, ΣΤ' Διεθνὲς Πανόνιο Συνέδριο, Ζάκυνθος, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997, Πρακτικά, Δ', Ἀθήνα 2004, 500, πίν. 4.

⁴ Βλ. καὶ τὸ σχετικὸ σχόλιο τῆς Μπαλτογιάννη, Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση, 71-72.

⁵ Βλ. μεταξὺ ἄλλων Th. von Bogay, Deesis und Eschatologie, *Polychoria. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Amsterdam 1967, II, 59-72. D. Mouriki, A Deesis Icon in the Art Museum, *Record of the Art Museum, Princeton University* XXVII.1 (1968), 13-19. C. Walter, Two Notes on the Deesis, *REB* XXVI (1968), 311-335. Τοῦ ἰδίου, Further Notes on the Deesis, *REB* XXVIII (1970), 161-187. M. Andarolo, Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiotritissa, *RIASA*, n.s., XVII (1970), 93-117.

⁶ Mouriki, ἔ.ἀ., 16-18.

⁷ Ὅπως σὲ δίζωνη σιναιτικὴ εἰκόνα: Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήνα 1956, 1958, 180-181, εἰκ. 198.

⁸ Ὅπως σὲ τρίπτυχο στὸ Madison καὶ σὲ δύο Δέησεις τῆς Πάτμου. Βλ. G. Galavaris, *The Icon in the Life of the Church*, Leiden 1981, 28, πίν. XI. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 163-165, ἀριθ. 138-139, πίν. 180-181.

⁹ Μ. Καζανάκη-Λάππα, Ἐνυπόγραφη κρητικὴ εἰκόνα μὲ παράσταση Δείσεως, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 147-151.

¹⁰ Ὅπως σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ: Mouriki, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 5), 24, εἰκ. 10.

¹¹ Πρβλ. τρίμορφα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (Ἀχεμμένιστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 152-153, ἀριθ. 44) καὶ τῆς Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 163-164, ἀριθ. 138, πίν. 180).

¹² D. Buckton (ἑπιμ.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, Λονδίνο 1994, 216, ἀριθ. 230 (M. Vassilaki). Ἡ εἰκόνα χρονολογήθηκε ἴσως λίγο πρῶτα στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 15ου αἰ.

¹³ Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰώνας*, κατὰλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1983, 19-22, ἀριθ. 5.

¹⁴ Β. Παπαδοπούλου, Εἰκόνα Δείσεως τοῦ Νικολάου Τζαφούρη, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 261-269, εἰκ. 1. Μπαλτογιάννη, Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση, 71-73, ἀριθ. 12, πίν. 23. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἐπιγραφή τοῦ βιβλίου τοῦ ἀφιερωτοῦ (Παπαδοπούλου, 264, εἰκ. 6· Μπαλτογιάννη, 73) πρέπει μᾶλλον νὰ διαβασθεῖ: *ANEC AFEC K(ύρι)E K(αι) CYΓΓNΩΘI OCA COI HMAPTON KAI MH ΔEIEHC ME EKEI ENΩΠION ATΓEΛΩN EN KATAKPICEI ΠIPOC AICXYNHC AΠE-PANTOY*.

¹⁵ Βλ. τοὺς καταλόγους *Iz kollekci akademika N. P. Lihačeva*, Πετρούπολις 1993, 88, ἀριθ. 230, καὶ *Sinai, Byzantium, Russia*, Λονδίνο 2000, 177, ἀριθ. B152 (Y. Piatnitsky).

¹⁶ Βλ. ὑπόσημ. 10.

¹⁷ Μετὰ τὸ Βυζάντιο, Ἀθήνα 1996, ἀριθ. 6.

¹⁸ Μπαλτογιάννη, Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση, 73-75, ἀριθ. 13, πίν. 25.

τῶν Ἀθηνῶν¹⁹. Στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ παραδείγματα αὐτά, πού ἀνάγονται στὸν 15ο καὶ 16ο αἰ., τὸ εὐαγγέλιο εἶναι κλειστό· ἀνοικτὸ εἶναι στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ μετὰ τὴν ἁγία Τριάδα, ὅπου ἀναγράφεται τὸ ἐδάφιο ιε' 26 τοῦ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγελίου καὶ στὸ τρίπτυχο τῆς Συλλογῆς Λάτση, ὅπου διαβάζεται τὸ ἴδιο χωρίο μετὰ τῆς εἰκόνας τοῦ Σεραγέβου. Σὲ εἰκόνα τῆς Καστοριάς μετὰ τὴν ὑπογραφή *Ἔργον χειρὸς Ἱερεμίον ἀμαθοῦς*, συναντοῦμε τὸ ἴδιο ἐδάφιο στὸ ἀνοικτὸ εὐαγγέλιο ἀλλὰ διαφέρει ἡ ράχη τοῦ θρόνου²⁰. Ἡ Δέηση στὴν παραλλαγή πού παραδίδει ἡ εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου γνώρισε λοιπὸν ἀρκετὴ διάδοση σὲ ἀξιόλογα ἔργα τῆς κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὰ πρῶτα ἤδη στάδιά της. Ἐπιβιώνει σὲ λαϊκότερα ἔργα, ὅπως εἰκόνα ἀπὸ τὰ Κύθηρα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο καὶ εἰκόνα στὴν Ἀντίπαρο²¹.

Πρώτη εὐαγγελικὴ σκηνὴ εἶναι ὁ *Εὐαγγελισμός*, πού περιορίζεται, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα, στὰ δύο κύρια πρόσωπα: τὴν Θεοτόκου καὶ τὸν Γαβριήλ²² (Εἰκ. 2). Ὁ ἄγγελος προχωρεῖ ὀρμητικὸς ἀπὸ ἀριστερὰ μετὰ τὰ φτερὰ κατεβασμένα, προτείνοντας τὸ δεξιὸ χεῖρ, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ τὸ ραβδί τοῦ κήρυκα. Ἡ Παναγία ἔχει σηκωθεῖ ἀπὸ τὸ κάθισμά της. Ἡ παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ της προβάλλει ἀπὸ τὸ μαφόριο σὲ νεῦμα ἀποδοχῆς· στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀδράχτι. Ἀκτίνα πού ἐκπορεύεται ἀπὸ τμήμα κύκλου καὶ κατεβαίνει πρὸς τὴν Θεοτόκου περιέχει μέσα σὲ κύκλο τὸ ἅγιον Πνεῦμα ἐν εἵδει περιστρεφῶς. Στὸ βάθος ὑψώνονται δύο χαρακτηριστικὰ παλαιολογίζοντα ἀρχιτεκτονήματα, πού ἐνώνονται μετὰ τοῖχο ἀπὸ τὸν ὁποῖο προβάλλουν παραστάδες. Δένδρο φυτρώνει δίπλα στὸ δεξιὸ κτήριο. Ἐπιγραφές: *Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ, Ο ΑΡΧ(ΩΝ) ΓΑΒΡΙΗΛ*. Ἡ στάση τοῦ ἀρχαγγέλου καὶ τῆς Παρθένου εἶναι ἤδη



Εἰκ. 2. Ὁ Εὐαγγελισμός. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ὅμοια στὴν σκηνὴ τοῦ πλαισίου τῆς ἐντυπωσιακῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας Τ. 177 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, κωνσταντινουπολιτικοῦ ἔργου τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ.²³. Ὁ τύπος ἀποκρυσταλλώνεται τὸν 15ο αἰ.²⁴ καὶ γνωρίζει μεγάλη διάδοση στὴν Κρήτη. Ἀκριβῶς ὅμοιος εἶναι ὁ Εὐαγγελισμός σὲ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου μετὰ δύο ἀγγέλων μετὰ εὐαγγελικὰς σκηνές καὶ ἁγίους τοῦ Μουσείου Μπενάκη, τοῦ κύκλου τῶν Ρίτζων²⁵, στὰ βημόθυρα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Προδρό-

¹⁹ Βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1985, 142, ἀριθ. 147 (Ν. Χατζηδάκη).

²⁰ *Μυστήριον Μέγα*, 470-471, ἀριθ. 180. Στὴν ἀγγλικὴ ἔκδοση ἡ ὑπογραφή μεταφράσθηκε *Work of the hand of Jeremiah of Amathous!*

²¹ Ἰ. Μπίθα, *Δέσεις Ἱερέως Νικολάου Χαραμουντάνη*. Εἰκόνα Δέησης ἀπὸ τὰ Κύθηρα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 229-245. Ν.Β. Δρανδάκης, *Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης εἰς Ἀντίπαρον, Κρητικὴ Πρωτοχρονιά Γ'* (1963), 68-70.

²² Πὰ τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, 67-92. Μερικὲς φορὲς ἀπεικονίζονται καὶ προφήτες, ἡ βάρλα τῆς Παναγίας καί, πολὺ σπάνια, ὁ μνήστωρ Ἰωσήφ: Millet, ἔ.α., 89-91. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Παράσταση Εὐαγγελισμοῦ κάτω ἀπὸ νεότερη ἐπιζωγράφηση στὸ βημόθυρο Τ. 737 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου*, *ΑΑΑ XVII* (1984), 60-66. Π.Α. Βοκοτόπουλος, Ἡ εἰκό-

να τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο τῆς Vicenza, *Ροδωνιά. Τμῆμ' στὸν Μ.Ι. Μανούσακα*, Ρέθυμνο 1994, Α', 100-101.

²³ Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα 1995, 217, εἰκ. 113. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία μετὰ τὸ θεῖον*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1998, 98-101, ἀριθ. 14. Ἀχεμιάστου, *Βυζαντινὸ Μουσείο*, 60-63, ἀριθ. 15.

²⁴ Βλ. λ.χ. ἀγιορειτικὴ τοιχογραφία, πού τοποθετεῖται στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰ.: Ε.Ν. Τσιγαρίδας, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Βλασίου τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας στὸ Ἅγιον Ὄρος*, *Μακεδονικά ΛΑ'* (1998), 99, εἰκ. 3.

²⁵ Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων. Συμπλήρωμα Α'*, ἐν Ἀθήναις 1939, 112, ἀριθ. 80, πίν. 55Α. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς* (ὑπόσημ. 13), 29-30, ἀριθ. 18. Μπαλτογιάννη, *Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση*, εἰκ. 13. Ὅμοιος φαίνεται νὰ εἶναι καὶ ὁ Εὐαγγελισμός πού πλαισιώνει εἰκόνα τῆς

μου στο Σινᾶ²⁶ και σὲ πρῶμες κρητικὲς εἰκόνες στὴν Λαύρα τοῦ Ἁγίου Σάββα²⁷, στὸ Recklinghausen²⁸, τὴν Βαλτιμὸρη²⁹ και ἄλλοι³⁰. Μὲ ἐξαίρεση τὸ δένδρο, τὸ ἴδιο ἀκριβῶς εἰκονογραφικὸ σχῆμα συναντᾶται ἐπίσης στὸ στιχηράριο Σινᾶ 1234, ποὺ ἀντεγράφη στὴν Βενετία τὸ 1469³¹. Ὁ Γαβριὴλ και ἡ Παναγία ἔχουν τὴν ἴδια στάση στὰ βημόθυρα τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰ. τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ἀπορθιανῶν στὴν Πάτμο³² και τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησίας τῆς Μεσσηνίας, σήμερα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν³³, καθὼς και στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ξένου Διγενῆ στὴν Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰ.³⁴ και τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Ἀμαρίου, τοῦ 1516³⁵. Τὸν τύπο υἱοθέτησε στὸ τέμπλο τῆς Μεγίστης Λαύρας ὁ Θεοφάνης Στρελίτζας³⁶ και ἐξηκολούθησε νὰ εἶναι δημοφιλὴς ὁλόκληρο τὸν 16ο και 17ο αἰ., π.χ. στὸ παλαιὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Ξενοφώντος (1544)³⁷, σὲ εἰκόνες δωδεκαόρτου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων στὴν Βενετία, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό³⁸, και τῆς Παναγίας τοῦ Κάστρου στὴν Λέρο³⁹, στὸ παλαιὸ ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Παντοκράτορος⁴⁰, σὲ τρίπτυχο ἀθηναϊκῆς συλλογῆς τοῦ ὀψιμοῦ 16ου αἰ., ποὺ

παρουσιάζει εἰκονογραφικὴ συνάφεια μὲ πολλὲς σκηνὲς τῆς εἰκόνας τοῦ Νικολάου Ρίτζου⁴¹, σὲ πατμιακὴ εἰκόνα ποὺ ὁ Χατζηδάκης χρονολογεῖ γύρω στὸ 1600⁴², στὴν ἀδημοσίευτη εἰκόνα δωδεκαόρτου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ, ποὺ ἐφιλοτέχνησε πιθανώτατα ὁ Ἱερειῆς Παλλαδάς τὸ 1612, και σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Φιλοσόφου στὴν Γορτυνία, ἔργο πιθανώτατα τοῦ Βίκτωρος, τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 17ου αἰ.⁴³ Σὲ εἰκόνα μὲ παλαιοσλαβικὴ ἐπιγραφή τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Τέχνης τοῦ Βουκουρεστίου, ποὺ ἀποδόθηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰ., ἡ ἀκτίνα μὲ τὸ ἅγιον Πνεῦμα ἐκπορεύεται ἀπὸ σύννεφο, ὅπου ὁ στηθαῖος Θεὸς Πατὴρ εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια⁴⁴. Σπάνιες εἶναι οἱ εἰκονογραφικὲς ἀποκλίσεις, ὅπως σὲ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, ὅπου ἡ κίνηση τοῦ ἀρχαγγέλου εἶναι ὀρμητικότερη και τὸ κεφάλι του, ὁ κορμὸς και τὸ δεξιὸ πόδι σχηματίζουν διαγώνιο⁴⁵, και στὶς λίγες περιπτώσεις ὅπου ἡ Παναγία κρατεῖ βιβλίον ἀντὶ γὰ ἀδράχτι, ὅπως στὸ εἰκονίδιο τοῦ Μουσείου Μπενάκη μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου και τὴν χρονολογία 1585⁴⁶, και στὴν εἰκόνα τοῦ Μιχαὴλ Ντζὲ στὴν Λευκάδα, χρονολογημένη στὸ 1723⁴⁷.

Θεοτόκου μὲ ἁγίους τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ. σὲ ἀθηναϊκὴ συλλογὴ, ὅπου τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παραστάσεως φέρει πολλὲς φθορὲς· βλ. Π.Α. Βοκοτόπουλος, Τέσσερις ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες, ΔΧΑΕ ΙΘ' (1996-1997), 92, 94, εἰκ. 12.

²⁶ Κ. Μανάφης (ἐπιμ.), Σινᾶ. Οἱ ἑσσανοὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, Ἀθήνα 1990, 128, εἰκ. 90.

²⁷ Ε. Τσιγαρίδας, Τετὰ Λαύρα Σάββα τοῦ Ἁγιασμένου. Φορητὲς εἰκόνες, Ἱερουσαλὴμ 2003, ἀριθ. 10.

²⁸ Eva Hausteint-Bartsch, Ikonen-Museum Recklinghausen, Μόναχο 1995, 55-56.

²⁹ Μ. Vassilaki, Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery, *The Journal of the Walters Art Gallery* 48 (1990), 77-79, εἰκ. 1.

³⁰ Βλ. τὰ παραδείγματα ποὺ παραθέτει ἡ Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Εὐαγγελισμοῦ, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 22), 51-54. Γιὰ τὸ φύλλο τρίπτυχου ἄλλοτε στὴν Temple Gallery τοῦ Λονδίνου βλ. Μπαλτογιάννη, Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση, 136-138, ἀριθ. 122, πίν. 43.

³¹ Π.Α. Βοκοτόπουλος, Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις στὸ Στιχηράριο Σινᾶ 1234, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 97, εἰκ. 13. Ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση: Σινᾶ (ὑπόσημ. 26), 326, εἰκ. 35.

³² Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 62, ἀριθ. 11, πίν. 81. Ἐγχρωμὲς ἀπεικονίσεις δημοσιεύθηκαν στὸν κατάλογο *Holy Image - Holy Space*, Ἀθήνα 1988, 129, ἀριθ. 48, και στὸ βιβλίον τοῦ Π.Α. Βοκοτοπούλου, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα 1995, εἰκ. 149.

³³ Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Εὐαγγελισμοῦ, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 22), 43-72. Ἀχειμάστου, *Βυζαντινὸ Μουσείο*, 140-141, ἀριθ. 39.

³⁴ Προσωπικὲς σημειώσεις.

³⁵ Λεπτομέρεια μὲ τὴν Θεοτόκο δημοσίευσε ὁ I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 219, εἰκ. 194.

³⁶ Chatzidakis, Théophane, 323-324, εἰκ. 34.

³⁷ Millet, *Athos*, πίν. 182.1-2.

³⁸ Chatzidakis, *Icons*, 62, ἀριθ. 38, πίν. 28.

³⁹ *Ἡ Παναγία τοῦ Κάστρου*, Ἀθήνα 1989, 158-159 (Μ. Μπορμπουδάκης).

⁴⁰ *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος*, Ἅγιον Ὄρος 1998, 149, εἰκ. 79 (Κ. Καραμαρτζή-Κατσαροῦ και Τ. Παπαμαστοράκης).

⁴¹ Γ. Κακαβᾶς, Κρητικὸ τρίπτυχο μὲ σκηνὲς δωδεκαόρτου, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 153-154, εἰκ. 1.

⁴² Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 157, ἀριθ. 124, πίν. 62.

⁴³ Π.Α. Βοκοτόπουλος, Τὸ δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου τῆς Μονῆς Φιλοσόφου στὴν Γορτυνία, εἰς Χ. Καλλιγᾶ (ἐπιμ.), *Ἡ ἐκστρατεία τοῦ Morosini καὶ τὸ «Regno di Morea»*, Ἀθήνα 1998, 195, εἰκ. 3.

⁴⁴ *Εἰκόνες τῆς Ρουμανίας. 16ος-18ος αἰῶνας*, Ἀθήνα 1993, ἀριθ. 2. *Artă țării românești în secolele XIV-XVI*, Βουκουρεστί 2001, 74-75, ἀριθ. 22. Ὁ Πατὴρ, περιτριγυρισμένος ἀπὸ πλῆθος ἀγγέλων, ἐπιφαίνεται και στὸν Εὐαγγελισμό τρίπτυχου ποὺ ἀποδίδεται στὸν Γεώργιο Κλόντζα, ὅπου τὸ κάθισμα κοσμεῖται μὲ μονόχρωμες μορφές· βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (;) ἄλλοτε σὲ ξενὴ ἰδιωτικὴ συλλογὴ, *Πεπραγμένα τοῦ Ε' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', Ἡράκλειο 1986, 211-214, πίν. Μ.

⁴⁵ Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, Εἰκόνες τοῦ 15ου αἰῶνα στὴ Ζάκυνθο, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 115-118, εἰκ. 1.

⁴⁶ Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, ἐν Ἀθήναις 1936, 14-15, ἀριθ. 7, πίν. 9Α. Οἱ Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 129, θεωροῦν τὴν ὑπογραφή ὑποπτη.

⁴⁷ *Μυστήριον Μέγα*, 130-131, ἀριθ. 24.



Εἰκ. 3. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

Παρά τις μικρές διαστάσεις της, ἡ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* περιλαμβάνει ὅλες τις συνήθεις δευτερεύουσες σκηνές⁴⁸ (Εἰκ. 3). Ἡ Παναγία εἶναι ξαπλωμένη διαγωνίως πάνω σὲ κόκκινη στρωμένη μὲ χρυσὰ κεντίδια σὲ κατωφερὲς πλάτωμα τριγωνικοῦ βραχίονος βουνοῦ καὶ ἀποστρέφει τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸν φασκιωμένο νεογέννητο Υἱό της, ξαπλωμένο σὲ κτιστὴ φάτνη, τὸν ὁποῖο θερμαίνουν στὴν εἴσοδο μιᾶς σπηλιᾶς ὁ βοῦς καὶ ὁ ὄνος. Ἀκτίνα πού ἐκπορεύεται ἀπὸ τμημα κύκλου κατεβαίνει καθέτως μέχρι τὸν Χριστό. Οἱ τρεῖς μάγοι προσέρχονται ἀριστερὰ

μέ τὰ δῶρα τους· προηγεῖται ὁ ἀγένειος καὶ ἀκολουθοῦν ὁ λευκογένειος καὶ ὁ μεσόκοπος. Δεξιὰ ἓνα τσοπανόπουλο παίζει ἓνα ἐλαφρὰ καμπύλο πνευστό, ἐνῶ βόσκει τὰ πρόβατά του. Κάτω ἀριστερὰ ὁ Ἰωσήφ, καθισμένος σὲ βράχο, συνομιλεῖ μὲ βοσκὸ ζωγραφισμένο σὲ μικρότερη κλίμακα, τυλιγμένο στὴν κάπα του, πού στηρίζεται στὸ ραβδί του. Χαμηλὸ δένδρο χωρίζει τὴν σκηνὴ αὐτὴ ἀπὸ τὸ λουτρό τοῦ νεογέννητου, τὸ ὁποῖο κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της ἡ μαῖα, πού δοκιμάζει τὴν θερμοκρασίαν τοῦ νεοῦ πού χύνει στὴν κολυμβήθρα ἡ Σαλώμη. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κορυφὴ δοξολογεῖ πλῆθος ἀγγέλων, ἐνῶ δεξιὰ ἓνας ἄγγελος συνομιλεῖ μὲ βοσκό. Ἐπιγραφές: *Η Χ(ριστο)Υ [ΓΕΝΝΗCIC], ΜΗΡ ΘΥ, IC ΧC*.

Στὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα τῆς ἡ Γέννηση τῆς εἰκόνας μας ἀκολουθεῖ παλαιολόγια πρότυπα⁴⁹. Στὴν ἴδια παραλλαγή τῆς Γεννήσεως ἀνήκουν, μεταξὺ ἄλλων, μὲ μικροδιαφορές –κυρίως τὴν ἀπεικόνιση τῶν μάγων ἐφίππων–, τοιχογραφία τοῦ 1540 στο καθολικὸ τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου⁵⁰, εἰκόνα δωδεκαόρτου τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ. στὴν Μονὴ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων⁵¹, σκηνὴ τοῦ τρίπτυχου τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στὴν Πάτμο⁵², ἡ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ στὸν Ἅγιο Γεώργιο τῶν Ἑλλήνων στὴν Βενετία⁵³, παραστάσεις τρίπτυχων τοῦ ὁψιμου 16ου αἰ. σὲ ἀθηναϊκὴ συλλογὴ καὶ στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο τῆς Μόσχας⁵⁴, καθὼς καὶ οἱ εἰκόνες δωδεκαόρτου στὰ καθολικὰ τῆς Μονῆς Σινᾶ καὶ τῆς Μονῆς Φιλοσόφου, ἔργα πιθανώτατα τοῦ Ἱερεμία Παλλαδᾶ, τοῦ 1612, καὶ τοῦ Βίκτωρος, τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰ.⁵⁵ Ἡ μεγαλύτερη ὁμοίότης παρατηρεῖται μὲ τρίπτυχο ἄλλοτε στὴν Temple Gallery τοῦ Λονδίνου, πού ἡ Χρ. Μπαλτογιάννη χρονολογεῖ στὴν πρώτη πενήνταετία τοῦ 15ου αἰ.⁵⁶ καὶ μὲ τὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μεγίστης Λαύρας, ἔργο τοῦ Θεοφάνη⁵⁷.

⁴⁸ Βλ. σχετικὰ Millet, *Recherches*, 93-169. *RbK*, II, στ. 637-662 (G. Ristow), μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία.

⁴⁹ Προβλ. τὶς παρατηρήσεις τοῦ Χατζηδάκη γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τῆς Πάτμου καὶ τῆς Μπαλτογιάννη γιὰ τρίπτυχο, ἄλλοτε στὴν Temple Gallery τοῦ Λονδίνου (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 88-89. Μπαλτογιάννη, *Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση*, 175-177).

⁵⁰ Millet, *Athos*, πίν. 159.2 (τυπωμένος ἀντίστροφα).

⁵¹ *Μυστήριον Μέγα*, 148, ἀριθ. 33 (Α. Δεριζώτης). Ὁ βοσκὸς πού συνομιλεῖ μὲ τὸν ἄγγελο εἶναι γυρισμένος ἀντίστροφα, τὸ μικρὸ βοσκόπουλο κάθεται σταυροπόδι κατὰ μέτωπον καὶ οἱ σκηνὲς στὶς κάτω γωνίες ἔχουν μετατεθεῖ ἀμοιβαῖα.

⁵² Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, ἀριθ. 62, πίν. 42. Οἱ μάγοι προχωροῦν ἐφιπποὶ καὶ παραλείπεται τὸ βοσκόπουλο μὲ τὰ πρόβατα.

⁵³ Chatzidakis, *Icons*, 57-58, ἀριθ. 30, πίν. 21. Καὶ ἐδῶ οἱ μάγοι εἶναι ἐφιπποὶ.

⁵⁴ Κακαβᾶς, Κρητικὸ τρίπτυχο, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 41), 154-156, εἰκ. 2. *Τὸ κάλλος τῆς μορφῆς*, κατὰλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1995, ἀριθ. 41 (Ι. Κιζλάσοβα). Στὸ τρίπτυχο τῆς Μόσχας λείπει τὸ βοσκόπουλο μὲ τὸ κοπάδι καὶ ἡ Σαλώμη σκύβει ἔντονα.

⁵⁵ Ἡ σιναϊτικὴ εἰκόνα εἶναι ἀδημοσίευτη. Πά τὴν εἰκόνα τῆς γορτυνιακῆς μονῆς βλ. Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Τὸ δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Φιλοσόφου*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 43), 195-196, εἰκ. 4. Λείπει τὸ βοσκόπουλο μὲ τὰ πρόβατα.

⁵⁶ Μπαλτογιάννη, *Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση*, 175-177, ἀριθ. 28, εἰκ. 57 καὶ 58.

⁵⁷ Chatzidakis, Théophane, 324, εἰκ. 35. Στὴν τοιχογραφία τοῦ καθολικοῦ τῆς ἴδιας μονῆς ἡ Παναγία εἶναι ἀνακεκλιμένη ἀντίστροφα. Τὸ λουτρό κάτω δεξιὰ ἔχει ἐπιζωγραφισθεῖ· βλ. Κ. Καλοκύρης, *Ἡ ἀπάλειψις τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ Θεοῦ Βρέφους ἐκ τοιχογραφίων τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Ἄθως. Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης*, Ἀθήνα 1963, 22-44, πίν. 1, εἰκ. Α'.

Στο τρίπτυχο οί μάγοι είναι ξφιπποι και κάτω δεξιά κάθεται ένας σκύλος, πού λείπει από την εικόνα μας, αλλά σε άλλα στοιχεία οί δύο παραστάσεις ταυτίζονται, όπως στην στάση και στην φλογέρα πού κρατεί το βοσκόπουλο, στον αριθμό και την στάση των προβάτων του ή στο στόμιο της σπηλιάς.

Στο δεξιό άκρο της *Υπαπαντής* ο πρεσβύτες Συμεών κρατεί στα καλυμμένα χέρια του τον μικρό Χριστό, πού τον κοιτάζει⁵⁸ (Εικ. 4). Στέκεται σε διπλό βάθρο και σκύβει για να παραδώσει το παιδί στην Παναγία, πού απλώνει τα χέρια για να το παραλάβει. Πίσω της ή προφήτις Άννα στρέφει προς τον Ίωσήφ, πού την ακολουθεί κρατώντας στα σκεπασμένα χέρια του δύο νεοσσούς περιστερών. Η Άννα κρατεί ειλητάριο με την συνήθη επιγραφή *ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΩΣΕΝ*, και ύψώνει το δεξι χέρι σε χειρονομία λόγου. Ανάμεσα στον Συμεών και την Θεοτόκο μεσολαβούν κλειστά βημόθυρα. Από πίσω διακρίνεται αγία τράπεζα σκεπασμένη με κόκκινη ένδυτη, πάνω από την οποία ύψώνεται κιβώριο, και στο βάθος άψίδα. Άριστερά ορθώνεται ένα στενό αρχιτεκτόνημα, στην πρόσοψη του οποίου έξέχουν πρόβολοι. Πίσω από τον Συμεών είναι ζωγραφισμένο ένα κτήριο με δικλινή στέγη, επάνω από την οποία ύψώνεται πεσσός με κιονόκρανο, στο οποίο είναι τοποθετημένο άνθοδοχείο. Επιγραφή: *Η ΥΠΑ/ΠΑΝΤΗ*.

Η ασύμμετρη σύνθεση της *Υπαπαντής*, με τον Συμεών πού κρατεί το Βρέφος στην μία πλευρά και την Θεοτόκο, την προφήτιδα Άννα και τον Ίωσήφ στην άλλη, ανήκει σε τύπο πού εμφανίζεται τον 14ο αϊ. και επικρατεί στην μεταβυζαντινή τέχνη⁵⁹. Πολύ μεγάλη όμοιότητα με την σκηνή της εικόνας του Ρίτζου, τόσο στην στάση των εικονιζομένων όσο και στα αρχιτεκτονήματα και αντικείμενα του βάθους, παρουσιάζουν εικόνες της Πάτμου, χρονολογημένη κι αυτή στα χρόνια γύρω στο



Εικ. 4. Η *Υπαπαντή*. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

1500⁶⁰, της ένορίας Σπηλιάς Κισσάμου, του τέλους του 16ου αϊ.⁶¹, των συλλογών Άλβιζάτου και Χαροκόπου, του 17ου αϊ.⁶², του Φιλοθέου Σκούφου στο Βυζαντινό Μουσείο Άθηνων, του 1669⁶³, του ναού του Παντοκράτορος στην Ζάκυνθο, πού αποδίδεται στον Βίκτωρα⁶⁴, καθώς και τοιχογραφία του Θεοφάνους στην Μονή Άναπαυσά (1527)⁶⁵. Ταυτίζονται οί μορφές και το κουβούκλιο αλλά λείπουν τα πλαίδια κτήρια στο δεξιό φύλλο τριπτύχου του όψιμου 16ου αϊ. άθηνάικης συλλογής⁶⁶. Διαφέρουν μόνο το άριστερό αρχιτεκτόνημα σε τοιχογραφίες της Μονής Κουτλουμουσίου (1540) και της Μονής Καισαριανής, καθώς και σε εικόνα πού αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό⁶⁷, και ή στάση του Βρέφους στην τοιχογραφία του Μεγάλου Μετέωρου (1552)⁶⁸ και σε εικόνα της δεύτερης πενήταετίας

⁵⁸ Ά. Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή*, *ΕΕΒΣ* 7 (1929), 328-339.

⁵⁹ Αὐτόθι, 333.

⁶⁰ Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 78-79, άριθ. 26, πίν. 24.

⁶¹ *Εικόνες της κορητικής τέχνης*, κατάλογος εκθέσεως, *Ηράκλειον* 1993, 515-516, άριθ. 161.

⁶² Η πρώτη εικόνα είναι άδημοσίευτη. Για την δεύτερη βλ. *Κεφαλονιά, ένα μεγάλο μουσείο*, 1, Άργοστόλι 1989, εικ. 54.

⁶³ Άχεϊμάστου, *Βυζαντινό Μουσείο*, 250-251, άριθ. 81. *Μυστήριον Μέγα*, 164-165, άριθ. 40.

⁶⁴ Ζ. Μυλωνά, Παρατηρήσεις και σχόλια σε μεταβυζαντινές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου, *ΣΤ' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο*

(ύποσημ. 3), 394-396, εικ. 10.

⁶⁵ Δ. Σοφιανός - Ε. Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα. Ίερά Μονή Άγίου Νικολάου Άναπαυσά Μετεώρων. Ίστορία - Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, 91-92, 197.

⁶⁶ Κακαβός, *Κρητικό τρίπτυχο*, έ.ά. (ύποσημ. 41), 156-157, εικ. 3.

⁶⁷ Millet, *Athos*, πίν. 159.2. G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Μιλάνο 1998, 136, εικ. 12. Chatzidakis, *Icones*, 63-64, άριθ. 40, πίν. 29.

⁶⁸ Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ίστορία και τέχνη*, Άθήνα 1990, 101.



Εἰκ. 5. Ἡ Βάπτισις. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

τοῦ 16ου αἰ. στοῦ Σινᾶ⁶⁹. Περισσότερες διαφορὲς ἐντοπίζονται στὴν εἰκόνα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Γεώργιο Κλόντζα⁷⁰.

Στὴν *Βάπτισις* ὁ Χριστός, ντυμένος περιζώμα, στέκεται ἐπάνω στὰ νερά τοῦ Ἰορδάνη με τὰ πόδια ἐνωμένα καὶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος⁷¹ (Εἰκ. 5). Ὁ Πρόδρομος σκύβει ἔντονα καὶ ἀπλώνει τὸ χέρι στὸ κεφάλι τοῦ Σωτῆρος· φορεῖ ἀνοιχτόχρωμο χιτῶνα καὶ σκοῦρο ἱμάτιο ποὺ ἀφήνει ἐλεύθερο τὸν δεξιὸ ὦμο καὶ τὴν πλάτη. Στὴν δεξιὰ ὄχθη φυτρώνει λίγο χαμηλότερα

δένδρο, στὴν ρίζα τοῦ ὁποίου εἶναι ἀκουμπισμένη ἄξινη. Στὴν ἀπέναντι ὄχθη τέσσερις ἄγγελοι στέκονται σὲ δύο στίχους με καλυμμένα τὰ προτεταμένα χέρια τους. Σκύβουν τὸ κεφάλι με σεβασμό, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τελευταῖο ἐπάνω δεξιὰ, ὁ ὁποῖος κοιτάζει τὸ ἅγιο Πνεῦμα ποὺ κατεβαίνει ἐν εἵδει περιστρεφῶς μέσα σὲ ἀκτίνα. Στὸ βάθος ὑψώνονται δύο ἀπόκρημνοι βράχοι, ὅπου ἀνοίγονται σπηλιές. Ψάρια κολυμποῦν στὸ ποτάμι, ὅπου εἰκονίζονται ἀκόμη προσωποποιήσεις τοῦ Ἰορδάνη, γέροντα ποὺ κρατεῖ ἄγγειο, καὶ τῆς θάλασσας, γυμνόστηθης γυναίκας με στέμμα καὶ σκῆπτρο, καβάλα σὲ φανταστικό ζῶο με οὐρά ποὺ ἔχει τριπλὴ ἀπόληξη. Ἡ στάση καὶ ἡ ἀμφίεση τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Προδρόμου εἶναι ὅμοιες ἤδη στοῦ Arilje (1296)⁷². Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου ἐμφανίζεται ἀπρητισμένο στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ. στοῦ Σκλαβεροχώρι με μικρὲς διαφορὲς στοὺς βράχους καὶ τὸν ποταμό⁷³. Τὸν τύπο τῆς εἰκόνας μας ἀκολουθοῦν ἐπὶ πλέον ὡς πρὸς τὴν διαμόρφωση τῶν βράχων, τῆς ὄχθης καὶ τοῦ κυματισμοῦ τοῦ ποταμοῦ καὶ τὴν στάση τῶν ἀγγέλων ὁ Θεοφάνης στὴν τοιχογραφία τοῦ νάρθηκα καὶ στὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα⁷⁴ καὶ ὁ ζωγράφος μᾶς εἰκόνας τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Παντοκράτορος⁷⁵. Ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου εἶναι ἐμπνευσμένη καὶ ἡ μεγάλῃ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν Βενετία ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό, με διαφορὲς στὸν ὅμιλο τῶν ἀγγέλων⁷⁶.

Στὴν *Μεταμόρφωση*⁷⁷ ὁ Χριστός, ποὺ στέκεται στὴν μεσαία κορυφὴ ἑνὸς βραχώδους βουνοῦ, κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο καὶ εὐλογεῖ (Εἰκ. 6). Προβάλλεται σὲ ἐλλειψοειδῇ δόξα, στὴν ὁποία ἐγγράφεται ἄλλη ρομβόσχημη δόξα με δύο τριγωνικὲς προεξοχές. Τὸν πλασιώνουν οἱ κλειστὲς καὶ στατικὲς μορφὲς τῶν προφητῶν Ἡλία καὶ Μωυσῆ, ποὺ ἐνώνουν τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στήθος.

⁶⁹ Σινᾶ (ὑπόσημ. 26), 129-130, εἰκ. 89.

⁷⁰ Chatzidakis, *Icônes*, 81, ἀριθ. 53, πίν. 40. Διαφέρει ἐπὶ πλέον ὁ τοῖχος τοῦ βάθους, ἡ Ἄννα εἶναι μισοκρυμμένη καὶ κοιτάζει τὸν θεατὴ, τὰ βημόθυρα μόλις διακρίνονται.

⁷¹ Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. Millet, *Recherches*, 170-215.

⁷² G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, II, Παρίσι 1957, πίν. 73.2.

⁷³ Ἐμμ. Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου, *Πεπραγμένα τοῦ ΣΤ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, 358, 361, πίν. 131β. Μ. Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σκλαβεροχωρίου, *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Ἀθήνα 1991, 379, πίν. 194.

⁷⁴ Μ. Χατζηδάκης, Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στίς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα, Ἅγιον Ὄρος 1986, 65, εἰκ. 5. Λεῖπει ἀπὸ τὴν τοιχογραφία ἐλλείπει χώρου ὁ κάτω δεξιὰ ἄγγελος. Στὴν εἰκόνα ὁ Πρόδρομος σκύβει λιγότερο καὶ λείπει ἡ σπηλιὰ τοῦ ἀριστεροῦ βουνοῦ· βλ. Χ. Πατρυνέλης κ.ἄ., *Μονὴ Σταυρονικήτα*, Ἀθήνα 1974, 74, ἀριθ. 8 (Α. Καρακατσάνη).

⁷⁵ *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος* (ὑπόσημ. 40), 121, εἰκ. 61 (Τ. Παπαμαστοράκης).

⁷⁶ Chatzidakis, *Icônes*, 58, ἀριθ. 31, πίν. 23.

⁷⁷ Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, 216-231.

Ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἀποστόλους πού ἦσαν παρόντες στὴν Μεταμόρφωση, ὁ Πέτρος, γονατιστός, κοιτᾷ τὸν Ἰησοῦ ἀπλώνοντας τὸ δεξιὸ χέρι. Ὁ Ἰωάννης εἶναι πεσμένος στὰ τέσσερα μὲ τὸ κεφάλι ἀριστερὰ καὶ τὸ σανδάλι ἔχει φύγει ἀπὸ τὸ δεξιὸ πόδι του. Ὁ Ἰάκωβος, τέλος, πεσμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, στηρίζεται στὸ δεξιὸ χέρι ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ σκεπάζει τὸ πρόσωπό του· ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου του ἀνεμίζει πρὸς τὰ ἐπάνω. Δενδρύλλια μὲ πυκνὰ λαματίσματα φυτρώνουν στὴν βάση τῶν κορυφῶν. Ἐπιγραφή: *Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ*.

Ἡ σκηνή, μὲ τὶς ὑπερβολικὰ κινημένες στάσεις τῶν μαθητῶν, εἶναι τυπικὴ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Μεταμορφώσεως κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἡ ὅλη σύνθεση ἐπαναλαμβάνεται σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τοῦ ναοῦ τοῦ Παντοκράτορος στὴν Ζάκυνθο, πού ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν Βίκτωρα⁷⁸, καὶ μὲ μικροδιαφορὲς στὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μεγίστης Λαύρας πού ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη⁷⁹, σὲ χαρακτηριστικὸ προσευχηταρίου τοῦ Ἰακώβου τῆς Κάμενα Ρέκα, πού τυπώθηκε στὴν Βενετία τὸ 1566 καὶ ἀκολουθεῖ κρητικὰ πρότυπα⁸⁰, σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Βενετίας πού ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνὸ⁸¹ καὶ σὲ φύλλα τριπτύχου τῆς δεύτερης πενήνταετίας τοῦ 16ου⁸² καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.⁸³ Οἱ ἀπόστολοι ἔχουν τὶς ἴδιες στάσεις στίς τοιχογραφίες τῆς Μεγίστης Λαύρας καὶ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, πού ζωγράφησε ὁ Θεοφάνης τὸ 1535 καὶ τὸ 1546 ἀντιστοίχως⁸⁴, καὶ σὲ εἰκόνες τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ. στὸ Μεγάλο Μετέωρο⁸⁵ καὶ τῆς δεύτερης πενήνταετίας τοῦ 17ου αἰ. στὴν Συλλογὴ Βελιμέζη⁸⁶, ἐνῶ στίς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Διονυσίου πού φιλοτέχνησε ὁ Τζώρτζης τὸ 1547⁸⁷ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου, τοῦ 1552⁸⁸, διαφέρει μόνον ὁ Ἰωάννης, πού πιάνει μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ πηγούνι του. Τὴν σύνθεση ἐπαναλαμβάνουν μὲ μικροδιαφορὲς καὶ ἄλλα ἐργαστήρια. Σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Cotroceni στὸ Βουκουρέστι λ.χ., πού



Εἰκ. 6. Ἡ Μεταμόρφωση. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

χρονολογεῖται περὶ τὸ 1680 καὶ ἀποδίδεται στὸν ζωγράφο Κωνσταντῖνο, ἡ δόξα εἶναι κυκλική καὶ οἱ δύο προφήτες διαφέρουν ἐλαφρῶς στὴν θέση τῶν χειρῶν⁸⁹.

Στὴν *Βαῖοφόρο* ὁ Ἰησοῦς προχωρεῖ πρὸς τὰ Ἱεροσόλυμα ἀπὸ ἀριστερὰ, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα⁹⁰ (Εἰκ. 7). Τὸ σῶμα του καὶ τὰ πόδια, πού κρέμονται στὴν ὁρατὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ὑποζυγίου, εἶναι ἐλαφρῶς γυρισμένα ἀριστερὰ ὥς πρὸς τὸν θεατὴ, ἐνῶ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς Ἰουδαίους, πού τὸν περιμένουν δεξιὰ ἔξω ἀπὸ τὰ Ἱεροσόλυμα. Κρατεῖ κλειστὸ εἰλητᾶριο καὶ

⁷⁸ Ζ. Μυλωνᾶ, *Μουσεῖο Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1998, 57, 60, ἀριθ. 5.

⁷⁹ Weitzmann κ.ἀ., ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 2), 333 (Μ. Chatzidakis). Διαφέρει ἐδῶ ἡ στάση τοῦ Ἰωάννη.

⁸⁰ D. Medaković, *Grafika srpskih štampanih knjiga XV-XVII veka*, Βελιγράδι 1958, 214-215, ἀριθ. 20, πίν. LXXXI.2. Διαφέρουν οἱ στάσεις τῶν προφητῶν.

⁸¹ Chatzidakis, *Icônes*, 64-65, ἀριθ. 41, πίν. 29. Οἱ διαφορὲς ἐντοπίζονται στὸ σχῆμα τῆς δόξας καὶ στίς στάσεις τῶν προφητῶν.

⁸² Κακαβᾶς, *Κρητικὸ τρίπτυχο*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 41), σ. 158, εἰκ. 4. Ὁ Ἥλιος κρατεῖ ἐδῶ εἰλητᾶριο καὶ ὁ Μωυσὴς τὶς πλάκες τοῦ νόμου.

⁸³ Μετὰ τὸ Βυζάντιο (ὑπόσημ. 17), ἀριθ. 25. Ὁ Μωυσὴς κρατεῖ καὶ

ἐδῶ τὶς πλάκες τοῦ νόμου.

⁸⁴ Millet, *Athos*, πίν. 123.1. Μ. Χατζηδάκης, *Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης* (ὑπόσημ. 74), 65, εἰκ. 87.

⁸⁵ *Μυστήριον Μέγα*, 442, ἀριθ. 166 (Λ. Δεριζιώτης).

⁸⁶ Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Συλλογῆς Βελιμέζη*, Ἀθήνα 1997, 294-298, ἀριθ. 34.

⁸⁷ *Τερὰ Μονὴ Ἁγίου Διονυσίου. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ, Ἁγίου Ὄρους* 2003, εἰκ. 228.

⁸⁸ Millet, *Athos*, πίν. 188.4.

⁸⁹ *Εἰκόνες τῆς Ρουμανίας* (ὑπόσημ. 44), 68, ἀριθ. 19.

⁹⁰ Millet, *Recherches*, 255-284.



Εἰκ. 7. Ἡ Βαϊοφόρος. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Δύο παιδιὰ στρώνουν ἓνα κόκκινο ρούχο γιὰ νὰ πατήσῃ τὸ ζῶο, ἐνῶ ἓνα τρίτο τὸ ταΐζει. Ὁ Χριστὸς καὶ οἱ ἀποστόλοι, ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν σὲ συμπαγῇ ὁμάδα, προβάλλονται πάνω σὲ κωνικὸ βραχῶδες βουνό. Ἀπὸ τοὺς μαθητὲς ξεχωρίζουν ὁ Ἀνδρέας, ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ὑποζύγιο, καὶ ὁ Πέτρος, ποὺ γυρίζει τὸ κεφάλι πίσω, ἀνάμεσα στὸν πρωτόκλητο καὶ τὸν Χριστό. Μπροστὰ στὸ πλῆθος ποὺ συνωθεῖται δεξιὰ ξεχωρίζουν ἓνας λευκογένειος ἄνδρας ποὺ τείνει κλάδο φοῖνικα καὶ μία γυναίκα.

⁹¹ Βλ. ὑπόσημ. 23.

⁹² Π.Α. Βοκοτόπουλος, Ἑπτὰ κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 17ου αἰ., *Ἀμνηστός. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο*, Α', Θεσσαλονίκη 1987, 142. Ἕνας ἄλλος τύπος δημιουργήθηκε πιθανότατα στὴν Κωνσταντινούπολη τὴν δεύτερη πενηνταετία τοῦ 14ου αἰ., ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν Κρήτη στὰ μέσα τοῦ 15ου καὶ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴν ἐξαίρετη Βαϊοφόρο τῆς Λευκάδος. Ὁ Χριστὸς προχωρεῖ ἐκεῖ ἀπὸ δεξιὰ, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους τοὺς ὁποίους μισοκρύβει πτυχή τοῦ ἐδάφους. Ἐπὶ κεφαλῆς τοὺς βρίσκονται ὁ Πέτρος καὶ γενειοφόρος ἀπόστολος ποὺ χτυπᾷ τὸ ζῶο στὰ καπούλια. Στὴν πρώτη σειρὰ τῶν Ἑβραίων ποὺ ὑποδέχονται τὸν Χριστὸ στέκονται κουκουλοφόρος γέρο-

στο βάθος δεσπόζει ἀριστερὰ μία δίδυμη κωνικὴ βραχῶδες κορυφή, ἐνῶ δεξιὰ ὑψώνεται ἡ τειχιωμένη Ἱερουσαλήμ, ὅπου διακρίνεται ὁ κυκλικὸς ναὸς τῆς Ἀναστάσεως. Ἀνάμεσά τους ὑπάρχει ἓνα ψηλὸ δένδρο. Ἕνα παιδί ἀναρριχᾶται στὸν κορμό, ἐνῶ δύο ἄλλα ἔχουν ἤδη σκαρφαλώσει καὶ κόβουν κλαδιά. Ἐπιγραφή: *Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ*.

Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς σκηνῆς στὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου παρουσιάζονται ἤδη ἀπληρτισμένα στὴν μεγαλόπρεπη Παναγία μὲ τὸ δωδεκάορτο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, κωνσταντινουπολιτικὴ πιθανότατα εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ.⁹¹ Ἡ στάση τοῦ Σωτῆρος, ὁ συμπαγὴς ὄμιλος τῶν ἀποστόλων μὲ ὅμοια στάση τοῦ Ἀνδρέα καὶ τοῦ Πέτρου στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τὸ κωνικὸ βουνὸ ἀριστερὰ καὶ ὁ ὀρθογώνιος ὄγκος τῆς πολιτείας ποὺ κυριαρχεῖ δεξιὰ, τὸ δένδρο ποὺ γεμίζει τὸ τριγωνικὸ κενὸ στὸ μέσο, ὁ λευκογένειος Ἑβραῖος ποὺ ἡγεῖται τοῦ ὁμίλου μπροστὰ στὴν πύλη, ἀκόμη καὶ τὸ κυκλικὸ παράθυρο στὴν πρόσοψη ἑνὸς σπιτιοῦ μὲ δικλινὴ στέγη.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰκόνας μας κυριαρχεῖ στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ⁹². Ἀπαντᾷ ἤδη γύρω στὸ 1400 στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας στὰ Καπετανιανὰ καὶ ἰδίως τῶν Εἰσοδίων στὸ Σκλαβεροχώρι, ὅπου οἱ ὁμοίότητες εἶναι πολὺ μεγάλες στὴν στάση τοῦ Χριστοῦ, στὸν ὄμιλο τῶν ἀποστόλων – ἂν ἐξαίρεσομε τὴν διαφορετικὴ στροφή τῆς κεφαλῆς τοῦ Πέτρου – καὶ στὴν τειχιωμένη πόλη, ὅπου ταυτίζονται τὸ κτίσμα μὲ δίρριχτη στέγη ἐπάνω ἀπὸ τὴν τοξωτὴ πύλη καί, λίγο ἀριστερότερα, τὸ κτήριο μὲ ἀέτωμα ὅπου ἀνοίγεται κυκλικὸ παράθυρο⁹³. Πολὺ μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τὴν σκηνὴ στὴν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου παρουσιάζει ἡ Βαϊοφόρος μικρῆς διζωνῆς εἰκόνας τοῦ ὁψιμου 15ου αἰ. στὴν Πάτμο⁹⁴. Ὁ ἑφιππος Χριστὸς καὶ οἱ μαθητὲς ἐπαναλαμβάνονται τὸν 15ο αἰ. σὲ εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν καὶ τῆς Συλλογῆς Κανελλοπούλου⁹⁵ καὶ τὸν 16ο στὴν εἰκόνα τοῦ δωδεκαορτου τῆς Μεγίστης Λαύρας, ποὺ

ντας ποὺ τείνει κλαδί καὶ γυναίκα μὲ παιδί στὴν ἀγκαλιά, ἐνῶ στὸ ἄκρο ἓνας φαλακρὸς ἀγένειος ἄνδρας ἀποστρέφει τὸ κεφάλι. Βλ. Π.Α. Βοκοτόπουλος, Μία πρώιμη κρητικὴ εἰκόνα τῆς Βαϊοφόρου στὴν Λευκάδα, *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), 309-321.

⁹³ Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σκλαβεροχωρίου, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 73), 383-384, πίν. 197.

⁹⁴ Βλ. τὴν ἀνάλυση τοῦ Χατζηδάκη, *Εἰκόνες Πάτμου*, 77-78, ἀριθ. 25, πίν. 23.

⁹⁵ Μπαλτογιάννη, Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση, 282-283, ἀριθ. 46, πίν. 90. *From Byzantium to El Greco*, κατ'ἀλόγος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1987, 181-182, ἀριθ. 50 (N. Chatzidakis).

ἀποδίδεται στον Θεοφάνη⁹⁶, στην εικονογράφηση του προσευχηταρίου του Ἰακώβου τῆς Κάμενα Ρέκα (Βενετία, 1566)⁹⁷, στην εικόνα δωδεκαόρτου τῆς Βενετίας πού ἀποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκινό⁹⁸, καὶ σὲ εικόνα τῆς Σπηλιᾶς Κισσάμου, στην ὁποία ὁμοῦς ὁ Πέτρος στρέφεται πρὸς τὸν Ἰησοῦ⁹⁹.

Ὁ τύπος ἐπιβιώνει μὲ μικρὲς ἀλλαγές μέχρι τὸν 18ο αἰ., π.χ. σὲ εικόνα τέχνης Θεοδώρου Πουλᾶκη στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, στην εικόνα δωδεκαόρτου τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ τοῦ Λιβόρνου καὶ σὲ τρεῖς εἰκόνες πού φυλάσσονται στὸ Κάστρο τῆς Κεφαλληνίας, ὅπου στήν θέση τοῦ Ἀνδρέα ζωγραφίζεται ἀπόστολος μὲ τὰ χαρακτηριστικά του Παύλου, ἀλλάζει ἡ μορφή του βουνοῦ, τοῦ δένδρου καὶ τῆς πολιτείας, καὶ ἐπὶ κεφαλῆς τῶν Ἑβραίων ἐπαναλαμβάνονται ὁ κουκουλοφόρος γέροντας πού τείνει κλαδί καὶ ἡ γυναῖκα ἡ ὁποία κρατεῖ στην ἀγκαλιά ἕνα παιδί, πού χαρακτηρίζουν τὴν παραλλαγή τῆς Βαϊοφόρου τῆς Λευκάδας¹⁰⁰. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀντιγράφει πρότυπο ἀνάλογο πρὸς εἰκόνα τῆς Σπηλιᾶς Κισσάμου. Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς παραστάσεώς μας ἀποδίδει ἀκριβέστερα, προσαρμόζοντάς το στὸ αἰσθητικὸ ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς του, ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας Παραμυθίας στὸ Βατοπέδι, τοῦ 1711¹⁰¹.

Στὴν συμμετρικὴ σύνθεση τῆς Σταυρώσεως (Εἰκ. 8) τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ σχηματίζει ἕνα ἀντίστροφο S¹⁰². Φορεῖ περιζώμα, τοῦ ὁποίου ἡ ἄνω παρυφή σχηματίζει διαγώνιο, ἐνῶ χαμηλὰ ἀφήνει νὰ φανοῦν μπροστὰ τὰ γόνατα, καὶ κρέμεται πίσω. Τὸ κεφάλι του ἔχει γείρει στὸν δεξιὸ ὦμο. Τὰ πόδια εἶναι καρφωμένα χωριστὰ σὲ ὀριζόντια σανίδα. Αἷμα στάζει ἀπὸ τὰ καρφωμένα ἄκρα, αἷμα καὶ ὕδωρ ἀπὸ τὴν λογισθεῖσα πλευρά. Δύο μικροὶ ἄγγελοι πετοῦν πάνω ἀπὸ τὸν σταυρό, μὲ τὰ πρόσωπα μισοκρυμμένα ἀπὸ τὰ καλυμμένα χέρια τους. Ἡ Παναγία, ἀριστερά, ντυμένη κροσσωτὸ μαφόριο, ὑψώνει τὸ ἕνα χέρι στὸν λαϊμὸ καὶ τείνει τὸ ἄλλο πρὸς τὸ νεκρὸ παιδί της. Πίσω της στέκονται δύο ἄλλες



Εἰκ. 8. Ἡ Σταύρωση. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

γυναῖκες. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ Σταυροῦ ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ σκυμμένο κεφάλι του, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι κατεβασμένο. Πίσω του ὁ ἐκατόνταρχος, πού κρατεῖ κυκλικὴ ἀσπίδα μὲ προσωπεῖο, ἀτενίζει τὸν Θεάνθρωπο καὶ ὑψώνει τὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ὁ σταυρὸς εἶναι στερεωμένος σὲ βραχῶδες ἔδαφος, ὅπου ἀνοίγεται σπηλιὰ στην ὁποία διακρίνονται κρανίον καὶ κάτω γνάθος. Στὸ βάθος ὑψώνεται τὸ τεῖχος τῶν Ἱεροσολύμων, ὅπου ἀνοίγονται δύο πύλες καὶ ὑψώνονται δύο πύργοι, μεταξὺ τῶν ὁποίων εἶναι ζωγραφισμένες δύο λεοντοκεφαλές. Διακρίνονται μισοσβησμένες οἱ ἐπιγραφές IC XC, ΜΗΡ ΘΥ καὶ Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Στὴν κορυφὴ τοῦ σταυ-

⁹⁶ Chatzidakis, Théophane, 329, εἰκ. 39.

⁹⁷ Medaković, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 80), 214-215, ἀριθ. 24, πίν. LXXXII.2. P.L. Vocotopoulos, A propos de l'influence de la peinture crétoise sur la gravure serbe du 16e siècle, *BalkSt* 24.2 (1983), 678-679, εἰκ. 8.

⁹⁸ Chatzidakis, *Icons*, 65-66, ἀριθ. 42, πίν. 30.

⁹⁹ *Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης* (ὑποσημ. 61), 515, ἀριθ. 160 (Μ. Μπορμπουδάκης).

¹⁰⁰ *ΑΔ* 46 (1991), Β' 1, 10, πίν. 18 (Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου). *Μυστήριον Μέγα*, 294, ἀριθ. 104 (Κ.-Φ. Καλαφάτη). Passarelli, ἔ.ἀ.

(ὑποσημ. 67), πίν. IV μετὰ τὴν σ. 176. *Κεφαλονιά* (ὑποσημ. 62), εἰκ. 268-270.

¹⁰¹ Ε. Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικὲς τάσεις στὴν τέχνη τῶν φορητῶν εἰκόνων τοῦ 18ου-19ου αἰῶνα στὸ Ἅγιον Ὄρος, *Ζητήματα μετabyζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴ μνήμη τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη*, Ἀθήνα 2002, 320, εἰκ. 1.

¹⁰² Πὰ τὴν Σταύρωση βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, 396-460. *RbK*, V, στ. 284-356 (Μ. Mraas).

ροῦ ὑπάρχει πινακίδα με τὴν βραχυγραφημένη ἐπιγραφὴ *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ*.

Περιορισμένος στὰ τρία κύρια πρόσωπα καὶ τοὺς ἀγγέλους, ὁ τύπος τῆς Σταυρώσεως τῆς εἰκόνας μας συναντᾶται ἤδη τὸν 11ο αἰ. στὸν κώδικα 762 τῆς Μονῆς Βατοπεδίου¹⁰³, ὅπου ὅμως οἱ μορφές εἶναι ραδινότερες καὶ λείπει τὸ τεῖχος. Πρὶν ἀποκρυσταλλωθεῖ τὸν 15ο αἰ., διαμορφώθηκε βαθματῶς τὸν 14ο αἰ. πιθανότατα στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπως διδάσκουν ἡ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως με δεκαεῖς εὐαγγελικὲς σκηνές στὸ Σινᾶ, τρίπτυχο τῆς ἴδιας μονῆς, καὶ εἰκόνες τοῦ Ἑρμιτάζ καὶ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου¹⁰⁴, καὶ μεταφυτεύθηκε νωρὶς στὴν Κρήτη, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τοιχογραφίες τοῦ 1329 στὸν Ἅγιο Ὀνούφριο τῆς Γέννας Ἀμαρίου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰ. στὴν Παναγία στοῦ Βρωμένου Ἱεραπέτρας καὶ στὸν Ἅγιο Ἰσίδωρο στὸ Κακοδίκι Σελίνου¹⁰⁵.

Ὁ τύπος ἐμφανίζεται ἀποκρυσταλλωμένος στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ. στὴν μεγάλη εἰκόνα τοῦ ναοῦ τῆς Σηλαιώτισσας στὴν Κέρκυρα¹⁰⁶ καὶ γνωρίζει μεγάλη διάδοση στὴν κρητικὴ σχολή, σὲ τοιχογραφίες¹⁰⁷ καὶ σὲ εἰκόνες¹⁰⁸, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα ἐργαστήρια, ὅπως τὸ κυπριακό¹⁰⁹, τῆς Βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος¹¹⁰ καὶ τοπικὰ ἀγιορειτικὰ ἐργαστήρια¹¹¹. Εἰδοποιὸς διαφορὰ ἀπὸ ἄλλες παραλλαγές εἶναι ἡ μορφή τοῦ Ἰωάννη, με τὸ δεξι χέρι στὸ μάγουλο καὶ τὸ ἀριστερὸ κατεβασμένο, ἡ ὁποία πλαταίνει στὴν περιοχὴ τῶν μηρῶν καὶ στενεύει χαμηλά, ὅπου τὸ δεξι πόδι εἶναι μισοκρυμμένο ἀπὸ τὸ ἀριστερό. Μεγάλῃ διάδοσιν γνωρίζει καὶ μία συγγενικὴ παραλλαγή, με τὸν Ἑσταυρωμένο, τὴν Παναγία καὶ τὸ τεῖχος ὁμοίους, ἀλλὰ τὸν Ἰωάννη νὰ στηρίζεται στὸ δεξι πόδι, νὰ ὑψώνει τὸ δεξι χέρι στὸ στήθος καὶ νὰ κρατεῖ με τὸ ἀριστερὸ τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου του¹¹².

¹⁰³ Π. Χρήστου κ.ἄ., *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρόντος*, Δ', Ἀθήναι 1991, 297, εἰκ. 219.

¹⁰⁴ Σωτηρίου, *Εἰκόνες* Σινᾶ (ὑποσημ. 7), 187-188, 193-194, εἰκ. 205, 220. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, 324-325, εἰκ. 278. *Byzantium. Faith and Power*, κατάλογος ἐκθέσεως, Νέα Ὑόρκη 2004, 167-168, ἀριθ. 90. Στὴν τελευταία εἰκόνα ἡ Παναγία ὑψώνει καὶ τὰ δύο χέρια ποὺ εἶναι καλυμμένα, τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἰωάννη εἶναι ὑψωμένο μπρὸς τὸ στήθος καὶ τὸ τεῖχος ἔχει διαφορετικὴ διαμόρφωση.

¹⁰⁵ Κ. Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης*, Ἀθήναι 1957, πίν. XVII. Στ. Μαδεράκης, Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴν Κρήτη στὰ πρώτα χρόνια τοῦ 15ου αἰῶνα, *Πεπραγμένα τοῦ ΣΤ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, 285, πίν. 96. Ὁ ἴδιος, Βυζαντινὰ μνημεῖα τοῦ Νομοῦ Χανίων: Ὁ Ἅγιος Ἰσίδωρος στὸ Κακοδίκι Σελίνου, *Κρητ.Εστ.*, περ. Δ', 1 (1987), 97-98, πίν. 42β, 43.

¹⁰⁶ Π.Α. Βοκοτοπούλου, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθήνα 1990, 11-12, εἰκ. 7.

¹⁰⁷ Ὅπως τοῦ Σκλαβεροχωρίου (Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σκλαβεροχωρίου, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 73), 380, πίν. 199), τοῦ Ξένου Διγενῆ στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου, τοῦ 1470 (Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενῆς καὶ ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Πατέρων στὰ Ἀπάνω Φλώρια τῆς Κρήτης, *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Ἀθήνα 1981, Β', 562-563, πίν. 150-153· γιὰ τὴν χρονολόγησιν βλ. Π.Α. Βοκοτοπούλου, Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ξένου Διγενῆ στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου, *ΑΑΑ XVI* (1983), 142-145) καὶ στὴν Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (προσωπικὲς σημειώσεις), τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ στὰ Μετέωρα καὶ τῆς Μεγίστης Λαύρας, ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Θεοφάνης τὸ 1527 καὶ τὸ 1535 (Σοφιανός - Τσιγαρίδας, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 65), 93, 95, 216. Millet, *Athos*, πίν. 129.2), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου, ἔργου τοῦ Τζώρτζη τοῦ 1547 (*Τερά Μονῆ Ἁγίου Διονυσίου* (ὑποσημ. 87), εἰκ. 244) ἢ τοῦ νέου καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως Μετεώρων, τοῦ 1552 (Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Τὸ Μεγάλο Μετέωρο* (ὑποσημ. 68), 119).

¹⁰⁸ Πρβλ. π.χ. τὴν σταυροθήκη τοῦ Βησσαρίωνος (R. Polacco, *La stauroteca del cardinale Bessarione, Bessarione e l'Umanesimo*, Napoli 1994, 369-378, 451-453), τὶς εἰκόνες τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Ἰρλανδίας (D. καὶ T. Talbot Rice, *Icons. The Natasha Allen Collection, Catalogue*, Δουβλίνο 1968, 19), τοῦ δωδεκαόρτου τῆς Μεγίστης Λαύρας (Chatzidakis, Théophane, 324, εἰκ. 40), τοῦ δωδεκαόρτου τοῦ Μεγάλου Μετέωρου (Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 12, εἰκ. 320).

¹⁰⁹ Βλ. ἀδέξια εἰκόνα τῆς Μονῆς Κύκκου, τοῦ 1520 (A. Papageorgiou, *Icones de Chypre*, Παρίσι-Γενεύη-Μόναχο 1969, 91, 119) καὶ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Ἁγίου Νεοφύτου (Α. Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 177, εἰκ. 132).

¹¹⁰ Βλ. τὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Φιλανθρωπῶν, ὅπου ὁ Ἰωάννης στέκεται δίπλα στὴν Παναγία (Μ. Γαρίδης - Ἀθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσων Ἰωαννίνων. Ζωγραφικὴ*, Ἰωάννινα 1993, εἰκ. 66) καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κράνης, ἔργο τῶν Γεωργίου καὶ Φράγκου Κονταρή, τοῦ 1563 (Δ. Εὐαγγελίδης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἠλείῳ, *ΔΧΑΕ Α'* (1959), 47, πίν. 22). Γιὰ τὴν ταύτιση τῶν ζωγράφων βλ. Μ. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κονταρῆς, *ΔΧΑΕ Ε'* (1966-1969), 299-307.

¹¹¹ Πρβλ. τὸ ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καὶ εἰκόνα τῆς ἴδιας μονῆς, τοῦ ὅψιμου 16ου αἰ. (*Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος* (ὑποσημ. 40), 157, 190-192, εἰκ. 84, 100. Σὲ ἑλληνικὸ ἐργαστήριον τοῦ 16ου αἰ. ἔχει ἀποδοθεῖ εἰκονίδιον τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Τέχνης τῆς Ρουμανίας (*Arta Tării Românești în secolele XIV-XVI*, Βουκουρεστί 2001, 85-86, ἀριθ. 28).

¹¹² Βλ. π.χ. τὴν σχετικὴ σκηνὴ στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας μεταξὺ δύο ἀγγέλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη (Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη* (ὑποσημ. 25), πίν. 55Β), στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη στὴν Μονὴ Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης (ὑποσημ. 74), 72, εἰκ. 98) καὶ στὴν Σταύρωση τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου στὴν Βενετία (Μ. Μανούσας, Ὁ ζωγράφος, οἱ ἀφιερῶται καὶ ἡ χρονολόγησις τῆς «Σταυρώσεως» τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας (Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδος - Μάρκος καὶ Ἀντώνιος Πάντιμος), *Θησαυρίσματα* 8 (1971), 7-16, πίν. Α').

Στήν *Εἰς Ἄδου Κάθοδο* ὁ Ἰησοῦς προχωρεῖ μέ γοργό διασκελισμό πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τραβᾷ τὸν γονυπετὴ Ἀδὰμ, δίπλα στὸν ὁποῖο στέκεται ἡ Εὐὰ μέ τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ δέηση¹¹³ (Εἰκ. 9). Ὁ Κύριος, πού φορεῖ ἐνδύματα τὰ ὁποῖα φωτίζουν πυκνὰ λαματίσματα, κρατεῖ κλειστό εἰλητάριο καὶ προβάλλεται σὲ βαθύχρωμη φακοειδῆ δόξα. Ἀριστερά, στήν πρώτη σειρὰ, παρακολουθοῦν τὴν σκηνὴ ὁ Σολομών πού γυρίζει πίσω, ὁ Δαβὶδ καὶ ἄλλος ἓνας λευκογένειος ἄνδρας μέ στέμμα. Πίσω τους καὶ πίσω ἀπὸ τοὺς πρωτοπλάστους στέκονται ὅμιοι δικαίων, ἀνάμεσα στοὺς ὁποῖους ξεχωρίζει ὁ Πρόδρομος, μεταξὺ τῶν δύο πρώτων βασιλέων. Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται σὲ βραχῶδες τοπίο. Στὸ βάθος ὑψώνονται δύο κορυφές πού συγκλίνουν σὰν λαβίδα. Κάτω ἀνοίγεται εὐρύχωρη σπηλιά, ὅπου διακρίνονται ἄλυσόδετος ἄνδρας στὸ κέντρο, δύο θυρόφυλλα καὶ δύο σαρκοφάγοι. Στὸν χρυσὸ κάμπο διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή *Η ΑΓ(ΙΑ) ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΑΝΑΚΤΑCΙC*, ἐπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ *Ι(ησοῦ)C Χ(ριστοῦ)C*.

Ἡ σκηνὴ αὐτὴ ἀκολουθεῖ ἓναν πολὺ ἀρχαῖο τύπο, πού μαρτυρεῖται ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 9ου αἰ. στὶς σταυροθῆκες Fieschi Morgan καὶ Πλίσκας¹¹⁴. Τὴν δευτέρη πενηνταετία τοῦ 14ου αἰ. ἐμφανίζεται στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ μία παραλλαγή, ὅπου ὁ Χριστὸς προχωρεῖ ὀρμητικὰ πρὸς τὰ δεξιὰ χωρὶς ν' ἀνεμίζει τὸ ἱμάτιό του, κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο καὶ ὄχι σταυρό, καὶ πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ὁμίλους δικαίων μέ τὸν γονυκλινῆ Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὐὰ στὸν δεξιὸ ὅμιλο καὶ τρεῖς βασιλεῖς μέ τὴν ἴδια πάντα στολὴ καθὼς καὶ τὸν Πρόδρομο στὸν ἀριστερό. Δύο βραχῶδη βουνὰ ὑψώνονται συμμετρικὰ στὸ βάθος καὶ κάτω ἀνοίγεται σπηλιά¹¹⁵. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ ἀποκρυσταλλώνεται στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ. στήν κρητικὴ σχολή, ὅπου καὶ ἐπικρατεῖ στὶς φορητὲς εἰκόνες¹¹⁶. Στὶς τοιχογραφίες τῶν Κρητῶν, Θηβαίων καὶ Ἡπειρωτῶν μαϊστόρων ἐπικρατεῖ ἀντιθέτως ἓνας τύπος πού ἐμφανί-



Εἰκ. 9. Ἡ *Εἰς Ἄδου Κάθοδος*. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ζεται τὸν 13ο αἰ., ὅπου ὁ Χριστὸς στέκεται ἀνάμεσα στοὺς πρωτοπλάστους καὶ τοὺς τραβᾷ ἀπὸ σαρκοφάγους¹¹⁷. Ὁ τύπος τῆς εἰκόνας μας ἀπαντᾷ σπανίως καὶ σὲ ἔργα ἄλλων ἐργαστηρίων, π.χ. σὲ σταυροὺ τοῦ 17ου αἰ. στήν σικελικὴ *Piana degli Albanesi*, ἔργο τοπικοῦ ἐργαστηρίου¹¹⁸, σὲ σερβικὴ εἰκόνα τοῦ 17ου αἰ. στὸ Blagaj τῆς Βοσνίας¹¹⁹ καὶ σὲ εἰκόνα δωδεκάορτου τῆς Μονῆς Cotroceni στὸ Βουκουρέστι, πού ἀποδίδεται στὸν ζωγράφο Κωνσταντῖνο καὶ χρονολογεῖται περὶ τὸ 1680¹²⁰.

¹¹³ *RbK*, I, στ. 142-148 (E. Lucchesi Palli).

¹¹⁴ A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986, 94-125, εἰκ. 24g, 26e.

¹¹⁵ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 116.3.

¹¹⁶ Ἐκτενὴ διαπραγματεύση βλ. στὸν Π.Α. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 29-30. Στὰ παραδείγματα πού προσάγονται ἐκεῖ μποροῦν νὰ προστεθοῦν πολλὰ ἄλλα, ὅπως εἰκόνα πού ἀποδόθηκε στὸν πρῶμο 16ο αἰ. (Κ.-Φ. Καλαφάτη, *Κρητικὴ εἰκόνα τῆς Εἰς Ἄδου Καθόδου* σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 173-179, εἰκ. 1), εἰκόνα δωδεκάορτου τῆς Μεγίστης Λαύρας πού ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη, ὅπου ὁ Χριστὸς πατεῖ τὰ θυρόφυλλα καὶ παρατηροῦνται μικροδιαφορὲς στοὺς δύο ὁμίλους στὰ πλάγια (Chatzidakis, Théophane, 324, εἰκ. 41), φύλλα τριπτύχου στὸ Βατικανό (M. Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Πόλη τοῦ Βατικα-

νοῦ 1995, 22, εἰκ. 21) καὶ στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο τῆς Μόσχας (*Τὸ κάλλος τῆς μορφῆς* (ὑπόσημ. 54), ἀριθ. 41), καὶ εἰκόνες τοῦ κρητικοῦ ἱερομονάχου Μακαρίου, τοῦ 1663 (Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 162, εἰκ. 94), τοῦ ἀδημοσιεύτου δωδεκάορτου τῆς Μονῆς Σινᾶ, ἔργο πιθανότατα τοῦ Ἱερεμῖα Παλλαδά, τοῦ 1612, καὶ τοῦ Βίκτωρος στήν Μονὴ Φιλοσόφου, περὶ τὸ 1694 (Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Τὸ δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Φιλοσόφου*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 43), 197, εἰκ. 7).

¹¹⁷ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 30.

¹¹⁸ Passarelli, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 67), πίν. I.

¹¹⁹ Rakić, *Icons of Bosnia-Herzegovina* (ὑπόσημ. 2), 123-124, ἀριθ. 44.

¹²⁰ *Εἰκόνες τῆς Ρουμανίας* (ὑπόσημ. 44), 70, ἀριθ. 20. Παραλείπονται ἐδῶ οἱ μορφές στήν σπηλιά καὶ ἓνας προφητῆς, καὶ προσιθίνονται δύο ἄγγελοι μέ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους.

Κάτω αριστερά εικονίζεται ή *Ἀνάληψη*¹²¹ (Εἰκ. 10). Ὁ Ἰησοῦς ἀναλαμβάνεται σέ κυκλική δόξα πού κρατοῦν δύο ἄγγελοι. Στηρίζει κλειστό εἰλητάριο στὸν αριστερὸ μηρὸ καὶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία ὁμιλίας. Τὴν δόξα ἀνακρατοῦν δύο ἄγγελοι μὲ καμπυλωμένα σώματα καὶ ὑψωμένα φτερά, πού στρέφουν τὸ κεφάλι πίσω. Κάτω στέκονται ή Παναγία, δύο ἄγγελοι καὶ οἱ ἀπόστολοι σὲ δύο στίχους, ἄλλοι ἀκίνητοι καὶ σὰν ἀμέτοχοι στὸ ὑπερφυσικὸ γεγονός, ὅπως ὁ Πέτρος, δεξιὰ τῆς Θεοτόκου, καὶ ὁ μαθητὴς στὸ δεξιὸ ἄκρο, καὶ ἄλλοι ὑψώνοντας τὸ κεφάλι καὶ χειρονομώντας, ὅπως ὁ πᾶρισος τοῦ Πέτρου Παῦλος καὶ οἱ ἄλλοι ἀπόστολοι τῆς πρώτης σειρᾶς αριστερά. Ἡ Παναγία, στὸ κέντρο τῆς πρώτης σειρᾶς, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα στὸ στήθος, εἶναι ἐλαφρὰ στραμμένη δεξιὰ τῆς. Τὴν πλαισιώνουν στὸν δεύτερο στίχο δύο λευκοφορεμένοι ἄγγελοι πού κρατοῦν τὸ ραβδί τοῦ κήρυκα μὲ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ δείχνουν μὲ τὸ αριστερὸ τὸν ἀναλαμβανόμενο Κύριο. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους εἰκονίζονται δένδρα καὶ στὸ βάθος ή κορυφογραμμὴ τοῦ Ὄρους τῶν Ἑλαιῶν. Ἐπιγραφή: *H [ANA]ΛΗΨΙC*.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος διαμορφώθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ.¹²² Ἐμφανίζεται ἀποκρυσταλλωμένος στὴν εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στὸ Τόκιο, ὅπου οἱ στάσεις εἶναι ἀκριβῶς ὅμοιες, ἀλλὰ οἱ μορφές πιὸ ραδινές καὶ λιγότερο στριμωγμένες¹²³. Ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀνθίβολο φαίνεται νὰ προέρχονται εἰκόνες τοῦ 15ου αἰ. στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν¹²⁴, στὸ Victoria and Albert Museum τοῦ Λονδίνου¹²⁵, στὴν Συλλογὴ Χαροκόπου¹²⁶ καὶ στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Βενετίας¹²⁷, ἀλλὰ καὶ εἰκόνα τοῦ Μεγάλου Μετεώρου, τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ.¹²⁸ Στὴν τοιχογραφία τοῦ Μεγάλου Μετεώρου, τοῦ 1552, ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια καὶ διαφέρει ή στάση τοῦ ἀποστόλου στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς πρώτης σειρᾶς¹²⁹. Τὸν ἴδιο τύπο ζωγραφίζει ὁ Γεώργιος Κλόντζας στὸ τρίπτυχο τῆς Πάτμου¹³⁰ καὶ τὸν ἐπαναλαμβάνουν εἰκό-



Εἰκ. 10. Ἡ Ἀνάληψη. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

να μὲ πλαστὴ ὑπογραφὴ τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζανφουρνά-ρη στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καὶ ή Ἀνάληψη τοῦ δωδεκα-όρτου τοῦ ναοῦ τοῦ Παντοκράτορος στὴν Ζάκυνθο, πού ἀποδίδεται στὸν Βίκτωρα¹³¹. Στὴν εἰκόνα τοῦ δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα πού ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη, διαφέρει ή διάταξη τῶν φτερῶν τῶν ἀγγέλων¹³², ἐνῶ στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας πού ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό, ὁ ζωγράφος τροποποιεῖ τὴν θέση τῶν μαθητῶν τῆς δεύτερης σειρᾶς καὶ σχεδιά-ζει δύο μεγάλα δένδρα στὰ ἄκρα τῆς σκηνῆς, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὁ Βενέδικτος Ἐμπόριος σὲ ἄλλη εἰκόνα

¹²¹ Βλ. σχετικὰ E.T. de Wald, *The Iconography of the Ascension*, *AJA* 19 (1915), 277-319. *RbK*, II, στ. 1224-1256 (K. Wessel).

¹²² Βλ. λ.χ. τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας στοῦ Βριωμένου, στὴν περιοχὴ τῆς Ἱεραπέτρας (Μαδεράκης, *Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴν Κρήτη*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 105), 282, πίν. 93).

¹²³ K. Koshi, *Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für westliche Kunst in Tokio*, *Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental* 7 (1973), 37, εἰκ. 2.

¹²⁴ *Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης* (ὑπόσημ. 61), 555-556, ἀριθ. 205. Ἀχεϊμάστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 128-131, ἀριθ. 36.

¹²⁵ Buckton, *Byzantium* (ὑπόσημ. 12), 221-222, ἀριθ. 235 (M. Vassilaki).

¹²⁶ M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ἀδημοσίετες εἰκόνες ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Σπ. Χαροκόπου τῆς Κοργιαλενεῖου Βιβλιοθήκης

Ἀργοστολίου, *ΣΤ' Διεθνὲς Πανιώνιο Συνέδριο* (ὑπόσημ. 3), 353.

¹²⁷ Chatzidakis, *Icons*, 29-30, ἀριθ. 12, πίν. 17. Ν. Χατζηδάκη, *Ἀπὸ τὸ Χάνδακ στὴ Βενετία. Ἑλληνικὲς εἰκόνες στὴν Ἰταλία, 15ος-16ος αἰῶνας*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1993, 66, ἀριθ. 13.

¹²⁸ Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Τὸ Μεγάλον Μετεώρον* (ὑπόσημ. 68), 191.

¹²⁹ Αὐτόθι, 147.

¹³⁰ Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 107, ἀριθ. 62, πίν. 43.

¹³¹ Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη* (ὑπόσημ. 46), 35-36, ἀριθ. 22, πίν. 17. Ζ. Μυλωνᾶ, *Μουσεῖο Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1998, 57, 63.

¹³² Chatzidakis, *Théophane*, 325, εἰκ. 80. Χρ. Πατρινέλλης κ.ἀ., *Μονὴ Σταυρονικήτα*, Ἀθήνα 1974, 92, ἀριθ. 17 (Α. Καρακατσάνη).

του Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων, πού τοῦ ἀποδίδεται¹³³. Στὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Cotroceni διαπιστώνονται διαφορὲς στὸν ἀριστερὸ ὄμιλο τῶν ἀποστόλων¹³⁴.

Τελευταία σκηνὴ δωδεκαόρτου εἶναι ἡ *Κοίμηση τῆς Θεοτόκου* στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς εἰκόνας¹³⁵ (Εἰκ. 11). Τὸ λείψανο εἶναι ξαπλωμένο μὲ τὸ κεφάλι ἀριστερά, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα, σὲ στῶμα τοποθετημένο σὲ κρεβάτι σκεπασμένο μὲ κάλυμμα πού κοσμεῖται μὲ ταινία ψευδοαραβικῶν γραμμῶν. Πύρω στέκονται, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, ἀπόστολοι, ἐπίσκοποι καὶ γυναῖκες. Ξεχωρίζουν ὁ Πέτρος πού θυμῶ ἀριστερὰ καὶ ὁ Ἀνδρέας πίσω του, ὁ Παῦλος πού σκύβει στὰ πόδια τῆς Παναγίας καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μὲ τὸ χέρι στὸ μάγουλο, πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι. Ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες ἓνας, ἀνάμεσα στὸν Παῦλο καὶ τὸν Ἰωάννη, θυμῶ μὲ κατσί. Δύο ἄλλοι, ὁ ἓνας πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Θεομήτορος καὶ ὁ δεύτερος πίσω στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο, κρατοῦν ἀνοικτὰ βιβλία.

Ὁ Χριστός, μὲ ἀπαστράπτοντα ροῦχα, στέκεται πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι, στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὴν Θεοτόκο καὶ κρατεῖ τὴν ψυχὴ τῆς σὲ μορφὴ βρέφους, μὲ τὰ χέρια καλυμμένα σὲ ἔνδειξη σεβασμοῦ. Πλαισιώνεται ἀπὸ δύο μονόχρωμους ἀγγέλους πού κρατοῦν λαμπάδες καὶ προβάλλεται πάνω σὲ ἀμυγδαλόσχημη δόξα, στὴν κορυφὴ τῆς ὁποίας εἶναι ζωγραφισμένο ἑξαπτέρυγο. Μπροστὰ στὴν κλίνη καίνε τρεῖς λαμπάδες. Στὸ βάθος ὑψώνονται μπροστὰ σὲ τοῖχο δύο παλαιολογίζοντα πυργόσχημα κτήρια, πού μισοκρύβουν δύο δένδρα· λεοντοκεφαλὴ κοσμεῖ τὸ ἀριστερὸ ἀρχιτεκτόνημα. Ἐπιγραφές: *Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ, ΙC ΧC*.

Ἡ Κοίμηση τῆς εἰκόνας τοῦ Σεραγέβου διαφέρει ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στὴν Galleria Sabauda τοῦ Τουρίνου πού, ἐκτὸς τοῦ ὅτι περιλαμβάνει δευτερεύοντα ἐπεισόδια καὶ πολὺ περισσότερα πρόσωπα, παρουσιάζει ἰδιομορφίες, ὅπως τὴν ἀντίστροφη τοποθέτηση τοῦ λειψάνου καὶ πλῆθος ἀγγέλων πού κυριαρχοῦν στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο, ὅπου εἰκονίζονται ἐπίσης



Εἰκ. 11. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

πέντε γυναῖκες, ἐνῶ οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ ἱεράρχες περιορίζονται στὸ δεξιό, πλὴν τοῦ Παύλου πού σκύβει στὰ πόδια τῆς Παναγίας¹³⁶. Ἡ σύνθεση τοῦ Νικολάου Ρίτζου ἐπαναλαμβάνει σὲ ἀπλουστευμένη μορφὴ μία παραλλαγὴ τὴν ὁποία ἀντιπροσωπεύει μία εἰκόνα στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο τῆς Βενετίας, τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰ.¹³⁷. Ὅμοιες εἶναι οἱ μορφὲς στὰ δύο ἡμιχόρια, τὸ κρεβάτι μὲ τὰ τρία μανουάλια μπροστὰ του, τὰ ἀρχιτεκτονήματα, ἀκόμη καὶ ἡ λεοντοκεφαλὴ στὸ ἀριστερὸ κτήριο. Στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας οἱ μονόχρωμοι ἄγγελοι εἶναι τέσσερις ἀντὶ γιὰ δύο, παραλείπεται τὸ ἑξαπτέρυγο καὶ στὴν θέση του εἰκονίζονται τέσσερις ἄγγελοι πού ἔρχονται νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴ τῆς Θεοτόκου, ἐνῶ οἱ ἀπόστολοι καταφθάνουν ἐκ περάτων γιὰ νὰ παραστοῦν στὴν κηδεία. Μία λιγότε-

¹³³ Chatzidakis, *Icônes*, 66-67, ἀριθ. 44, πίν. 31, καὶ 105, ἀριθ. 77, πίν. 53.

¹³⁴ Εἰκόνες τῆς Ρουμανίας (ὑπόσημ. 44), 72, ἀριθ. 21.

¹³⁵ Βλ. σχετικὰ L. Wratishaw-Mitrovic καὶ N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *ByzSl* 3 (1931), 134-176. V. Vatașianu, *Dormitio Virginis*, *ED* 4 (1935), 1-49. *RbK*, III, στ. 136-177 (K. Kreidl-Papadopoulos).

¹³⁶ N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino 1971, 220,

ἀριθ. 156, εἰκ. 35. M. Chatzidakis, *Les débuts*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 1), 177-178, πίν. Ζ'. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες* (ὑπόσημ. 23), 225, εἰκ. 156.

¹³⁷ Chatzidakis, *Icônes*, 33-34, ἀριθ. 15, πίν. 15. Οἱ ἀριθμοὶ καταλόγου στίς λεξάντες τῶν πινάκων 14 καὶ 15 πρέπει νὰ μετατεθοῦν ἀμοιβαίως. Πὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνας αὐτῆς καὶ τῆς ἐπομένης βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων καὶ τῆς Συλλογῆς τοῦ Ἰνστιτούτου*, Βενετία 1975, XVII.

ρο επιμελημένη εικόνα της Συλλογής Λάτση παρέχει άπλουστευμένη έκδοχή της εικόνας της Βενετίας, χωρίς τους άγγέλους που κατεβαίνουν να παραλάβουν την ψυχή και τους άποστόλους που καταφθάνουν για να παραστούν στο ξόδι.¹³⁸ Στόν 15ο αϊ. άναχρονολογήθηκε εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με την ύπογραφή Φιλίππου ΐερομονάχου, όπου παραλείπονται οί γυναίκες του άριστερου όμίλου και εικονίζεται περιέργως ό Ίεφωνίας χωρίς τόν άγγελο που του κόβει τά χέρια.¹³⁹

Μικροδιαφορές παρουσιάζουν μερικές άλλες πολύ καλής ποιότητος πρώιμες κρητικές εικόνες που βρίσκονται στο Έλληνικό Ίνστιτούτο της Βενετίας¹⁴⁰, στο Μουσείο Μπενάκη¹⁴¹, και στο Μουσείο Καλών Τεχνών Πύσκις της Μόσχας¹⁴². Στην δεύτερη εικόνα της Βενετίας και στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη άπουσιάζουν οί άγγελοι που έτοιμάζονται να παραλάβουν την ψυχή της Θεοτόκου και εικονίζονται ή Μετάστασή της και τό έπεισόδιο του Ίεφωνία. Στην τελευταία εικόνα ξαναβρίσκομε τό έξαπτερυγο στην κορυφή της δόξας και τά δύο δένδρα, που ζωγράψισε ό Νικόλαος Ρίτζος στην εικόνα του Σεραγέβου, και προστίθενται δύο μελωδοί με άνεπτυγμένα ειλητάρια. Στην εικόνα του Μουσείου Πύσκις διαφέρουν τά κτήρια και μόνο δύο άγγελοι πετούν στο χρυσό βάθος. Τήν δεύτερη εικόνα της Βενετίας άντιγράφουν εικόνες του Έμμανουήλ Λαμπάρδου στην Μονή Παλαιοκαστρίτσας στην Κέρκυρα και του Βίκτωρος στην Βενετία, με έξαπτερυγο στην κορυφή της δόξας.¹⁴³ Σέ εικόνα από τόν Μητροπολιτικό ναό της Καλαμπάκας, που άποδόθηκε προσφάτως στόν Θεοφάνη Στρελίτζα, διαφέρουν τά κτήρια και οί άπόστολοι του δεξιού όμίλου, και έχουν προστεθεί οί άπόστολοι που έρχονται έκ περάτων¹⁴⁴. Στην εικόνα δωδεκάορτου στόν ναό του Παντοκράτορος στην Ζάκυνθο, που άποδίδεται στόν Βίκτωρα, παραλείπονται ή Μετά-

σταση και οί άπόστολοι που έρχονται έκ περάτων¹⁴⁵. Σύμφωνα με τά έκτεθέντα, ή παραλλαγή της Κομήσεως της εικόνας του Σεραγέβου γνώρισε άρκετή διάδοση στην κρητική ζωγραφική εικόνων του 15ου αϊ. και βρήκε μιμητές μέχρι τόν 17ο αϊ. Έχει παρατηρηθεί ότι δέν υίοθετήθηκε στις τοιχογραφίες της κρητικής σχολής και του θηβαϊκού έργαστηρίου, με έξαίρεση τόν Θεοφάνη που την χρησιμοποίησε στόν Άγιο Νικόλαο Άναπαυσά με άρκετές άλλαγές¹⁴⁶.

Οί άπόστολοι Πέτρος και Παύλος κρατούν όμοίωμα όκτάπλευρης έκκλησίας με τρούλλο, που άπολήγει σέ φανό (Εικ. 12). Στο έσωτερικό της διακρίνεται άγία τράπεζα σκεπασμένη με ένδυτή, διακοσμημένη με σταυρό που περιβάλλουν γαμμάδια. Πάνω στην άγία τράπεζα είναι τοποθετημένα άγιο ποτήριο και ευάγγελο. Ό άπόστολος Πέτρος κρατεί με τό άριστερό χέρι κλειστό ειλητάριο και δύο κλειδιά, ό Παύλος κλειστό βιβλίο. Ό Πέτρος προβάλλει τό δεξι πόδι· τό ίμάτιό του προεξέχει πίσω, από την μέση και κάτω. Ό Παύλος στηρίζεται στο άριστερό πόδι· τό περίγραμμά του πλαταίνει στα γόνατα και στενεύει στα πόδια, όπως στόν Ίωάννη της Σταυρώσεως.

Οί τύποι αυτοί των κορυφαίων άποστόλων, ζωγραφισμένων χωριστά, χωρίς να κρατούν όμοίωμα ναού, άπαντούν ήδη τόν 14ο αιώνα στην εικόνα της Συνάξεως των άποστόλων στην Μόσχα¹⁴⁷. Τόν 15ο αϊ. τους συναντούμε σέ εικόνα της Μονής Βατοπεδίου, άφιέρωμα του δεσπότη Άνδρονίκου Παλαιολόγου, γιου του Μανουήλ Β'¹⁴⁸, σέ μικρογραφία του στιχηραρίου Σινά 1234, του 1469¹⁴⁹, και σέ σειρά βημοθύρων, όπως της Συλλογής Οίκοινομοπούλου, του Χριστού της Δημαρχίας στην Πάτμο και της Μονής Άρκαδίου¹⁵⁰, και έξακολουθούν να είναι δημοφιλείς τους δύο έπόμενους αιώνες¹⁵¹.

¹³⁸ Μετά τό Βυζάντιο (ύποσημ. 17), 30-31, άριθ. 4, με χρονολόγηση στα τέλη του 15ου αϊ.

¹³⁹ Ευγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη* (ύποσημ. 46), 18-19, άριθ. 10, πίν. 9Β. Πά την χρονολόγηση βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 445.

¹⁴⁰ Chatzidakis, *Isônes*, 35-36, άριθ. 16, πίν. 14. Χατζηδάκης, *Άπό τό Χάνδακα στη Βενετία* (ύποσημ. 127), 70-73, άριθ. 14.

¹⁴¹ *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής*, Ηράκλειο 1990, 114-117, άριθ. Ι (Μ. Άχειμιάστου-Ποταμιάνου) (περί τό 1500). *Θησαυροί της Όρθοδοξίας από την Ελλάδα*, Αθήνα 1994, άριθ. 59, σ. 238-239 (Α. Δρανδάκη).

¹⁴² *Εικόνες κρητικής τέχνης* (ύποσημ. 61), 438-440, άριθ. 87 (Ο. Etinhof). Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (ύποσημ. 23), 225, εικ. 155.

¹⁴³ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 78-80, άριθ. 53, εικ. 172. Chatzidakis, *Isônes*, 149, άριθ. 130, πίν. 70.

¹⁴⁴ Ε. Τσιγαρίδας, *Άγνωστο έργο του Θεοφάνη του Κρητός στα Μετέωρα*, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 357-363, εικ. 1.

¹⁴⁵ Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 57, 63, άριθ. 5.

¹⁴⁶ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, 80. Πά την τοιχογραφία βλ. Σοφιανός - Τσιγαρίδας, έ. ά. (ύποσημ. 65), 94, 224-225.

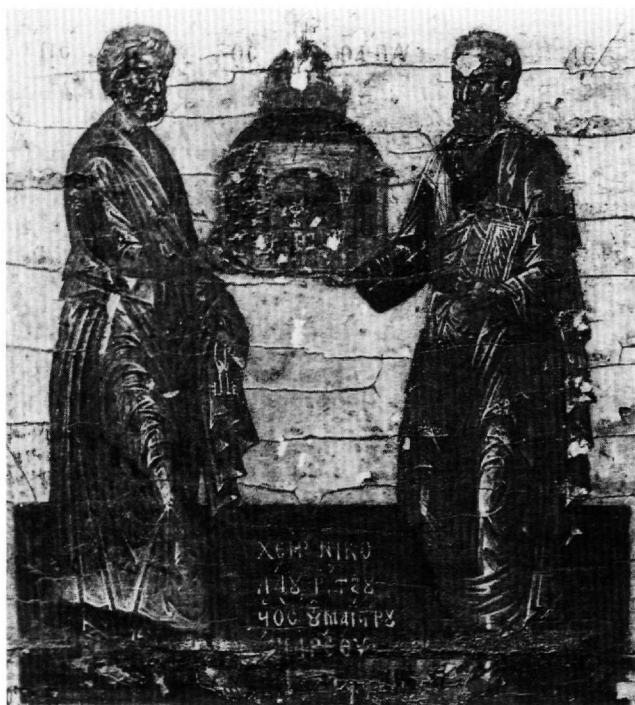
¹⁴⁷ Bank, *Byzantine Art* (ύποσημ. 104), 323, εικ. 269.

¹⁴⁸ *Έγρά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Άγιον Όρος 1996, 397-398, εικ. 29.

¹⁴⁹ Βοκοτόπουλος, *Στιχηράριον Σινά 1234*, έ. ά. (ύποσημ. 31), 99, εικ. 15.

¹⁵⁰ Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οίκοινομοπούλου*, Αθήνα 1985, 25-27, άριθ. 13, πίν. 10. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 61-62, άριθ. 11, πίν. 80. *Εικόνες κρητικής τέχνης* (ύποσημ. 61), 481-483, άριθ. 125 (Μ. Μπορμπουδάκης).

¹⁵¹ Βλ. λ.χ. τις εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού στόν Άγιο Γεώργ-



Εἰκ. 12. Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

Ἡ ἀπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων σὲ ἐνιαία σύνθεση, ὅπου κρατοῦν μαζί ὁμοίωμα ναοῦ, πού συμβολίζει τὴν ἐκκλησία καὶ εἶναι πιθανότατα ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν ροτόντα τῆς Ἀναστάσεως στὰ Ἱεροσόλυμα, ἀπαντᾷ ἤδη στίς πολὺ ἐφθαρμένες τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Ἀνδρέα Περιστερῶν, πού ἔχουν χρονολογηθεῖ

γιὼ τῶν Ἑλλήνων στὴν Βενετία, τὰ βημόθυρα τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὴν Ζάκυνθο καὶ τὰ περίπου σύγχρονα ἀπὸ τὴν Παναγία Γαβαλοῦσα τῆς Ζακύνθου (Chatzidakis, *Icons*, 59-60, ἀριθ. 32-33, πίν. 27. Μ. Ἀχεμάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1997, 110-113, ἀριθ. 23, καὶ 117-119, ἀριθ. 25).

¹⁵² Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Θεσσαλονίκη τὸν 9ο αἰῶνα, *Πρακτικά Συνεδρίου πρὸς τιμὴν καὶ μνήμην τῶν ἁγίων ἀνταδελφῶν Κυρίλλου καὶ Μεθοδίου τῶν Θεσσαλονικέων, φωτιστῶν τῶν Σλάβων (10-15 Μαΐου 1985)*, Θεσσαλονίκη 1986, 408, εἰκ. 12. C. Mavropoulou-Tsioumi, *The Painting of the Ninth Century in the Church of Saint Andrew 'Peristera'*, *Zograf* 26 (1997), 9, εἰκ. 5-7. Πρβλ. Μ. Panayotidi, *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)*, *CahArch* 34 (1986), 76. Ν. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τρούλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ του πρόγραμμα*, Ἀθήνα 1990, 33, 125-128, 137.

¹⁵³ Χατζηδάκη, *Ἀπὸ τὸ Χάνδακα στὴ Βενετία* (ὑπόσημ. 127), 76-81, ἀριθ. 16.

¹⁵⁴ Μπαλτογιάννη, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 150), 95. Ἡ συγγραφεὺς ὑποθέτει

στὰ ἐβδομηκοστὰ ἔτη τοῦ 9ου αἰ.¹⁵². Τὸ ὁμοίωμα φαίνεται κυκλικό, μὲ διπλοθολικό τρούλλο. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος κρατεῖ κλειδί, καὶ μέσα στὸ ὁμοίωμα εἰκονίζεται ἅγιο ποτήριο.

Ἡ σύνθεση ἀποκρυσταλλώνεται τὸν 15ο αἰ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου συναντᾶται σὲ εἰκόνα τῆς Galleria dell'Accademia τῆς Φλωρεντίας, πού ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν Νικόλαο Ρίτζο καὶ ὅπου ὁ ἀπόστολος Παῦλος κρατεῖ μαζί μὲ τὸ εὐαγγέλιο καὶ σπαθί, χαρακτηριστικὸ τῆς εἰκονογραφίας του στὴν Δύση¹⁵³. Τὸ σπαθί ἀπουσιάζει ἀπὸ τὰ ἄλλα γνωστὰ παραδείγματα, μὲ ἐξαίρεση ἀνέκδοτη, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, εἰκόνα τοῦ 1801 στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δουσίκου. Μὲ τὴν μορφή πού παίρνει τὸν 15ο αἰ., ἡ σύνθεση ἔχει συσχετισθεῖ μὲ τὴν φιλενωτικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς· ἔχει μάλιστα σημειωθεῖ ἡ σχέση τοῦ ὁμοιώματος ναοῦ, στὴν μορφή πού παίρνει τότε, μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Φλωρεντίας, ὅπου εἶχε συνέλθει ἡ σύνοδος τοῦ 1438-1439. Διατυπώθηκε μάλιστα ἀπὸ τὴν Χρ. Μπαλτογιάννη ἡ ὑπόθεση ὅτι δημιουργὸς τοῦ τύπου εἶναι ὁ κρητικὸς ζωγράφος Ἀγγελὸς Ἀκοτάντος, ἀντίβολα τοῦ ὁποίου εἶχαν περιέλθει στὸν ζωγράφο Ἀνδρέα Ρίτζο, πατέρα τοῦ Νικολάου¹⁵⁴. Ὁ τύπος ἐπαναλαμβάνεται σὲ πολλὲς εἰκόνες, εἴτε κρητικὲς, ὅπως εἰκόνα τέχνης Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου στὴν Κέρκυρα, τρίπτυχο τοῦ Σιλβέστρου Θεοχάρη, εἰκονίδιο τῆς συλλογῆς τοῦ πρίγκηπος Johann Georg von Sachsen καὶ φύλλο τριπτύχου τοῦ Βίκτωρος στὸ Βατικανό¹⁵⁵, εἴτε βορειοελλαδικές, ὅπως δύο εἰκόνες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καὶ μία τῆς Μονῆς Χελανδαρίου στὸ Ἅγιον Ὄρος, καθὼς καὶ μία τοῦ Μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῆς Βεροίας¹⁵⁶, εἴτε

ὅτι ὁ Ἀκοτάντος ζωγράφισε τὴν εἰκόνα πρὶν ἀπὸ τὴν σύνοδο τῆς Φερράρας, γιὰ νὰ προσφερθεῖ ἐκεῖ ὡς δῶρο. Δεδομένης τῆς σχέσεως τοῦ ὁμοιώματος πού κρατοῦν οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι μὲ τὴν Santa Maria del Fiore τῆς Φλωρεντίας, ὅπου μεταφέρθηκε ἡ σύνοδος, πιθανώτερο εἶναι νὰ ζωγραφίσθηκε μετὰ τὴν σύνοδο. Πρβλ. γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ θέμα καὶ τίς παρατηρήσεις τῆς Α. Davidov-Temerinski, *Édifice idéal ou réel? Le modèle de l'église que les apôtres Pierre et Paul tiennent ensemble*, *CahBalk* 31 (2000), 39-51.

¹⁵⁵ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 95-96, ἀριθ. 63, εἰκ. 176. Α. Embiricos, *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Παρίσι 1967, 240-241, εἰκ. 124· γιὰ τὸ τρίπτυχο βλ. *From Byzantium to El Greco*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1987, 197, ἀριθ. 71. *Sammler-Pilger-Wegbereiter. Die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen*, Mainz 2004, 213, ἀριθ. IV.2.23. Bianco Fiorin, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 116), 32, ἀριθ. 30, εἰκ. 48.

¹⁵⁶ *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος* (ὑπόσημ. 40), 200-202, 258-261 (Κ. Καλαματζή-Κατσαροῦ). S. Petković, *The Icons of Monastery Chilandar, Holy Mountain Athos* 1997, 60, 176. Χρ. Μαυροπούλου-



Εἰκ. 13. Οἱ Τρεῖς Ἱεράρχαι. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ἔργα ἄλλων ἐργαστηρίων, ὅπως δύο εἰκόνες στήν Λέσβο καί εἰκονίδιο τῆς Συλλογῆς Χαροκόπου στό Ἀργοστόλι¹⁵⁷. Οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι πού κρατοῦν ὁμοίωμα ναοῦ ἀπαντοῦν σπανιότερα σέ τοιχογραφίες, ὅπως στόν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Γούρνας στήν Βέροια¹⁵⁸.

Ἡ σύνθεση, ὅπως ἀποκρυσταλλώθηκε στήν κρητική ζωγραφική, ἐντάσσεται μερικῆς φορῆς καί στήν Σύναξη τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων, π.χ. σέ εἰκόνα τοῦ ζωγράφου τῆς δεύτερης πενηταετίας τοῦ 17ου αἰ. Δανιὴλ στόν πατριαρ-

χικό ναό τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου στή Ἱερουσόλυμα¹⁵⁹.

Οἱ *Τρεῖς Ἱεράρχαι* Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καί Βασίλειος παριστάνονται ὄρθιοι, μετωπικοί, κρατῶντας κλειστό βιβλίο – ὄρθιο οἱ δύο πρῶτοι, διαγωνίως ὁ Μέγας Βασίλειος (Εἰκ. 13). Ὁ Χρυσόστομος κρατεῖ μέ τὸ δεξιὸ χέρι σταυρὸ μπροστά στό στήθος. Φορεῖ σάκκο μέ σταυροὺς μέσα σέ κύκλους, ἐνῶ οἱ ἄλλοι δύο φοροῦν πολυσταύρια φελόνια μέ σταυροὺς πού περιβάλλονται ἀπὸ γαμμάδια. Ἀριστερὰ καί δεξιὰ ἀπὸ τὸν καθένα εἶναι γραμμένο τὸ ὄνομά του μέ κεφαλαῖα. Τὴν συμμετρία καί τὴν ὁμοιομορφία στήν ἀπεικόνιση τῶν ἀκίνητων ἐπισκόπων, μέ τὴν αὐστηρὴ ἔκφραση καί τὰ κλειστὰ περιγράμματα, διασπᾷ μόνο ἡ διαφορετικὴ ἀμφίεση τῆς κεντρικῆς μορφῆς καί ἡ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ βιβλίου τοῦ Βασιλείου.

Ὁ συνορτασμός τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν καθιερώθηκε στὰ τέλη τοῦ 11ου αἰ., δὲν ἀπεικονίζονται ὁμως συχνὰ καί οἱ τρεῖς μαζί κατὰ τὴν βυζαντινὴ περίοδο¹⁶⁰. Σέ φορητὲς εἰκόνες ἡ κοινὴ ἀπεικόνισή τους μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν 14ο αἰ.¹⁶¹.

Πολὺ μεγάλη ὁμοιότητα μέ τὴν παράστασή μας, ἐξαιρουμένου τοῦ σταυροῦ πού κρατεῖ ὁ Χρυσόστομος, παρουσιάζει ἐξαιρετὴ σύγχρονή της κρητικὴ εἰκόνα στήν Ἁγία Αἰκατερίνη στοὺς Κήπους τῆς Ζακύνθου¹⁶², ἐνῶ ταυτίζεται καί στό σημεῖο αὐτὸ εἰκόνα τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ. στήν Μονὴ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων¹⁶³. Ἡ διαφοροποίηση στήν ἀμφίεση τοῦ Χρυσόστομου μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν 14ο αἰ.¹⁶⁴. Ὁ δεξιὸς ἱεράρχης κρατεῖ λοξὰ τὸ βιβλίο ἥδη σέ παραστάσεις τοῦ 14ου αἰ., ὅπως σέ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν¹⁶⁵. Τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρος κρα-

Τσιούμη, *Βυζαντινὲς καί μεταβυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Θεσσαλονίκη-Βέροια 2003, 150, ἀριθ. 44.

¹⁵⁷ Ἡρ. Βακιρτζή, *Θησαυροὶ τῆς Λέσβου*, Μυτιλήνη 1989, 50, 108, ἀριθ. 19, 47. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ἔ.ἀ., 150, ἀριθ. 44. *Κεφαλόνια* (ὑπόσημ. 62), εἰκ. 51.

¹⁵⁸ Θ. Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια καί οἱ ναοὶ τῆς*, Ἀθήνα 1994, 292, πίν. 104α.

¹⁵⁹ Ἀλ. Καρυωτογλου, *Μήτηρ τῶν ἐκκλησιῶν. Ἱερουσαλὴμ Θεοῦ κατοικητήριον*, Ἄλμος 1997, 109. Γιὰ τὸν ζωγράφο βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση (1450-1830)*, 1, Ἀθήνα 1987, 256, ἀριθ. 4.

¹⁶⁰ Ἀπὸ τίς πρῶτες κοινὲς ἀπεικονίσεις τους εἶναι μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου Lond. Add. 19352, τοῦ 1066 (S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, II, Παρίσι 1970, 26, εἰκ. 60). Ἀκολουθοῦν τὸν 12ο αἰ. μικρογραφία τοῦ κώδικος Βατοπεδίου 762 (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Εἰκονογραφικὰ θέματα ἀπὸ*

τὸν κώδικα ἀρ. 762 τῆς Μ. Βατοπεδίου, *Κληρονομία* 6 (1974), 363-365, εἰκ. 3) καί ψηφιδωτὸ τῆς Cefalù (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, 14, πίν. 7Α). Ἡ ἀπεικόνισή τους στήν σειρὰ μαζί μέ ἄλλους ἁγίους, ὅπως σέ στεατίτη τοῦ Ἑρμιτάζ, τοῦ 11ου αἰ., εἶναι μᾶλλον τυχαία (I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Βιέννη 1985, 97-98, ἀριθ. 4).

¹⁶¹ Βλ. τίς εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (Ἀχεμιάστον, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 40, ἀριθ. 9) καί τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (*Μονὴ Βατοπαιδίου* (ὑπόσημ. 148), 393, εἰκ. 330).

¹⁶² Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου* (ὑπόσημ. 151), 78, ἀριθ. 12.

¹⁶³ Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Τὸ Μεγάλο Μετέωρο* (ὑπόσημ. 68), 193.

¹⁶⁴ S. Hatfield Young, *The Iconography and Date of the Wall Paintings at Ayia Solomoni, Paphos, Cyprus, Byz XLVIII* (1978), 110. Γιὰ τὸν σάκκο βλ. T. Papas, *Geschichte der Messgewänder*, Μόναχο 1965, 105-130.

¹⁶⁵ Ἀχεμιάστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 40, ἀριθ. 9.

τεῖ ὁ Χρυσόστομος καὶ σὲ εἰκονογραφικὰ ὅμοια βορειο-ελλαδική εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα¹⁶⁶.

Κατὰ μίμησιν τῆς παραστάσεως τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν ἀπεικονίσθηκαν στίς ἴδιες στάσεις καὶ ἄλλες ομάδες τριῶν ἐπισκόπων, ὅπως κρητῶν ἱεραρχῶν σὲ εἰκόνα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ¹⁶⁷, πατριαρχῶν Ἀλεξανδρείας σὲ εἰκόνα τοῦ Ἱερεμία Παλλαδᾶ¹⁶⁸ καὶ τῶν ἁγίων Παύλου τοῦ Ὁμολογητοῦ, Ἰωάννου τοῦ Ἐλεήμονος καὶ Γρηγορίου Νεοκαισαρείας, πὺν ἐορτάζουν στίς ἀρχὲς Νοεμβρίου, σὲ ἀνυπόγραφη εἰκόνα τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Παντοκράτορος¹⁶⁹.

Δὲν εἶναι γνωστὲς πολλὰς βυζαντινὲς καὶ πρώιμες μεταβυζαντινὲς εἰκόνες μὲ εὐαγγελικὲς σκηνὲς γύρω ἀπὸ ἓνα κεντρικὸ θέμα. Οἱ ἀρχαιότερες σωζόμενες εἶναι τοῦ 13ου αἰ.¹⁷⁰ πρόκειται γιὰ εἰκόνες πὺν περιβάλλονται ἀπὸ μικροσκοπικὲς μετάλλινες ἀνάγλυφες σκηνὲς στὸ πλαίσιο. Τὸ γεγονός, ὥστόσο, ὅτι μία ἀσημένια γεωργιανὴ εἰκόνα τῆς Βρεφοκρατοῦσης Θεοτόκου, πὺν πλαισιώνεται ἀπὸ δέκα τέσσερις εὐαγγελικὲς σκηνὲς, τοποθετεῖται στὸν 11ο αἰ.¹⁷¹, ὑποδηλώνει ὅτι ὑπῆρχαν καὶ πρὸ τοῦ 13ου αἰ. τέτοιες εἰκόνες στὸ Βυζάντιο, πὺν δὲν ἔχουν ὅμως σωθεῖ. Ἀνάμεσα στὰ πρωϊμότερα παραδείγματα, ὅπου ζωγραφισμένες –καὶ ὄχι ἀνάγλυφες μεταλλικὲς– εὐαγγελικὲς σκηνὲς περιβάλλουν ἓνα κεντρικὸ θέμα, μνημονεύομε εἰκόνες τῆς Σταυρώσεως στὴν Μονὴ τοῦ Σινᾶ¹⁷², τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλοῦσης στὰ Ἱεροσόλυμα¹⁷³ καὶ τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν¹⁷⁴.

Σὲ δύο ἀκόμη εἰκόνες, πλὴν αὐτῆς τοῦ Νικολάου Ρίτζου, οἱ εὐαγγελικὲς σκηνὲς περιβάλλουν παράσταση τῆς Δεήσεως. Στὴν περίπου σύγχρονη εἰκόνα τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ τῆς Θεσσαλονίκης δώ-

δεκα σκηνὲς περιβάλλουν τὴν Δέηση μὲ τὸν Χριστὸ ὄρθιο¹⁷⁵. Τόσο ἡ τεχνοτροπία ὅσο καὶ ἡ εἰκονογραφία διαφοροποιοῦν τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὴν κρητικὴ σχολή. Ἀρχαιότερη, τοῦ τέλους τοῦ 14ου σύμφωνα μὲ τὴν Χρυσούλα Μπαλτογιάννη, εἶναι εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου, ὅπου ὁ Ἰησοῦς κάθεται σὲ θρόνο χωρὶς ἐρεισίνωτο καὶ ἀνάγλυφα πλαίσια περιβάλλουν τίς δώδεκα σκηνὲς, καμία ἀπὸ τίς ὁποῖες δὲν ταυτίζεται εἰκονογραφικὰ μὲ τίς ἀντίστοιχες παραστάσεις τῆς εἰκόνας τοῦ Σεραγέβου¹⁷⁶. Ἡ εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου διαφοροποιεῖται καὶ ἀπὸ τίς δύο αὐτὲς εἰκόνες μὲ τίς μικρότερες διαστάσεις τῆς καὶ ἰδίως μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν σκηνῶν σὲ δέκα καὶ τὴν ἀπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων πὺν κρατοῦν ἐκκλησία καὶ τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν. Ὅπως δείχνουν οἱ περιορισμένες διαστάσεις τῆς, ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ζωγραφίσθηκε γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ λατρεία¹⁷⁷.

Στὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου παρουσιάζονται ἀποκρυσταλλωμένοι οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι τῶν κυριότερων ἐπεισοδίων τοῦ χριστολογικοῦ καὶ θεομητορικοῦ κύκλου, πὺν θὰ κυριαρχήσουν στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ. Ἰδιαίτερη σχέση μαζὶ τῆς ἔχουν ἔργα ὅπως τρίπτυχο ἀθηναϊκῆς συλλογῆς πὺν ἀποδόθηκε στὸν ὄψιμο 16ο αἰ., ὅπου, μὲ ἐξάιρεση τὴν Σταύρωση, ἐπαναλαμβάνονται αὐτοῦσιοι οἱ ἴδιοι εἰκονογραφικοὶ τύποι¹⁷⁸. Ὁ Νικόλαος Ρίτζος ἔζησε βέβαια στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰ., ὅπως ἔχει ὅμως παρατηρηθεῖ, χρησιμοποιοῦσε πιθανότατα ἀνθίβολα τοῦ πατέρα του Ἀνδρέα Ρίτζου¹⁷⁹ καὶ συνεπῶς ἡ εἰκόνα πὺν μᾶς ἀπησχόλησε ἀπηχέ τὴν εἰκονογραφία τῆς κρητικῆς σχολῆς κατὰ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς διαμορφώσεώς της, στὰ μέσα καὶ τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα.

¹⁶⁶ Πατρινέλλης κ.ἄ., *Μονὴ Σταυρονικήτα* (ὑπόσημ. 132), 130, ἀριθ. 28, εἰκ. 49 (Α. Καρακατσάνη).

¹⁶⁷ Ἀχειμάστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 186, ἀριθ. 56.

¹⁶⁸ Π.Α. Βοκοτόπουλος, Ἄγνωστα ἔργα τοῦ Ἱερεμία Παλλαδᾶ, *Πεπραγμένα Ἡ Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β' 1, Ἡράκλειο 2000, 98-100, εἰκ. 4.

¹⁶⁹ *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος* (ὑπόσημ. 40), 133-134, εἰκ. 70 (Τ. Παπαμαστοράκης).

¹⁷⁰ Βλ. P.L. Vocotopoulos, *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Μιλάνο 2002, 125-128, μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁷¹ W. Seibt - T. Sanikidze, *Schatzkammer Georgien*, Βιέννη 1981, ἀριθ. 31, εἰκ. 24.

¹⁷² Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ* (ὑπόσημ. 7), 187-189, εἰκ. 205. *Μυστήριον Μέγα*, 316, ἀριθ. 114 (Π.Α. Βοκοτόπουλος).

¹⁷³ Καρυώτογλου, *Μήτηρ τῶν ἐκκλησιῶν* (ὑπόσημ. 159), 96.

¹⁷⁴ Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία μὲ τὸ θεῖον*, 100-101, ἀριθ. 14. *Μήτηρ Θεοῦ. Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 2000, 410-413, ἀριθ. 64 (Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου).

¹⁷⁵ Deomene, *L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Μιλάνο 2001, 231, ἀριθ. 131 (Α. Tourta). Διαστ. 50,5×41 ἐκ.

¹⁷⁶ Μπαλτογιάννη, *Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση*, 61-65, ἀριθ. 9, πίν. 17, 18, 42, 48, 85, 91, 92, 150. Διαστ. 60,5×50,5 ἐκ.

¹⁷⁷ Κατὰ τὸν Μirković ἀνῆκε σὲ ἰδιώτη, πὺν τὴν προσέφερε στὸν ναὸ τοῦ Σεραγέβου: L. Mirković, *Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico*, ἔ.ἄ. (ὑπόσημ. 2), 134.

¹⁷⁸ Κακαβᾶς, *Κρητικὸ τρίπτυχο*, ἔ.ἄ. (ὑπόσημ. 41), 153-165.

¹⁷⁹ Μπαλτογιάννη, *Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση*, 72.

THE ICON BY NIKOLAOS RITZOS IN SARAJEVO. REMARKS ON THE ICONOGRAPHY

The only signed work by the painter Nikolaos Ritzos is an icon of small dimensions (38×33.5 cm.), which was at one time in the old Orthodox church of Sarajevo. Depicted at the centre is the Deesis, surrounded by ten scenes from the gospels, the Apostles Peter and Paul holding a model of a church, and the Three Hierarchs, Basil, John Chrysostom and Gregory of Nazianzus. Nikolaos Ritzos, son of the renowned Cretan painter Andreas Ritzos, is mentioned in textual sources between 1482 and 1503, and died at the latest in 1507. The Sarajevo icon is a reference point for the early phase of the Cretan school of painting because it is signed, it can be dated approximately and it represents the principal scenes in the Christological and Mariological cycles. For these reasons it has been illustrated numerous times, yet no analytical commentary has been made on its iconography. This is endeavoured in the present article.

The framing scenes are influenced by Palaiologan iconography and present crystallized the iconographic types

which were established in the Cretan school of painting until the late seventeenth century. As has been observed, Nikolaos Ritzos undoubtedly used his father's working drawings (*anthibola*) and consequently the icon echoes the iconography of the Cretan school during the middle and in the third quarter of the fifteenth century.

The earliest surviving Byzantine icons with gospel scenes around the central subject date from the thirteenth century. Gospel scenes frame a representation of the Deesis on another two icons, one in the Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, and the other in the Loverdos Collection, Athens. Neither of them is identified iconographically with the corresponding scenes on the Sarajevo icon. The icon by Nikolaos Ritzos also differs from both icons in its smaller dimensions and, primarily, in the limiting of the scenes to ten and the presence of the two leading apostles, holding a church, and of the Three Hierarchs. The small size of the icon indicates that it was painted for personal devotions.