

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

Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΙΤΖΟΥ ΣΤΟ ΣΕΡΑΓΕΒΟ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ*

Στο σκευοφυλάκιο τοῦ παλαιοῦ δροθιδόξου ναοῦ τοῦ Σεραγέβου, ἀφιερωμένου στοὺς Ταξιάρχες, ἦταν ἐκτεθειμένη μέχρι τὰ τραγικά γεγονότα τοῦ 1992 ἡ μόνη γνωστὴ ὑπογεγραμμένη εἰκόνα τοῦ κρητικοῦ ἄγιον γράφου Νικολάου Ρίτζου, γιὰ τὸν δόποιο μᾶς παρέχουν μερικὲς πληροφορίες τὰ βενετικὰ ἀρχεῖα¹. Πὶς τοῦ ἔξεχοντος καστρινοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου, ὁ Νικόλαος Ρίτζος μνημονεύεται σὲ νοταριακὰ ἔγγραφα ἀπὸ τὸ 1482 μέχρι τὸ 1503. Ἀπὸ τὸν γάμο του μὲ τὴν Φραντζεσκίνα, ἀδελφὴ τοῦ ζωγράφου Ιωάννου Σακελλάρη, ἀπέκτησε ἔναν γιό, τὸν Μανέα, ποὺ ἔγινε ἐπίσης ζωγράφος. Πέθανε τὸ 1507 τὸ ἀργότερο, ἀφοῦ σὲ ἔγγραφο τῆς 16ης Μαρτίου τοῦ ἔτους ἐκείνου ἡ γυναίκα του ἀναφέρεται ὡς κήρα.

Τὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου ἔξήτασα καὶ ἐφωτογράφησα κάτω ἀπὸ πολὺ δυσμενεῖς συνθῆκες στὶς 11 Μαΐου 1984. Ἐχει δημοσιευθεῖ ἐπανειλημμένως², δὲν ἔχει ὅμως ποτὲ ἔξετασθεῖ ἀναλυτικὰ ἡ εἰκονογραφία της. Τὸ

κενὸν αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ καλύψει ἡ μικρὴ αὐτὴ προσφορὰ στὴν μνήμη τοῦ ἀληθιμόνητου φίλου Γιώργου Γαλάβαρη, ποὺ ἦταν ἔξέχων ἐρευνητὴς ὅχι μόνο τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ἀλλὰ καὶ τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν φορητῶν εἰκόνων.

Τὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου ἔξητασα καὶ ἐφωτογράφησα κάτω ἀπὸ πολὺ δυσμενεῖς συνθῆκες στὶς 11 Μαΐου 1984. Ἐχει δημοσιευθεῖ ἐπανειλημμένως², δὲν ἔχει ὅμως ποτὲ ἔξετασθεῖ ἀναλυτικὰ ἡ εἰκονογραφία της. Τὸ κενὸν αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ καλύψει ἡ μικρὴ αὐτὴ προσφορὰ στὴν μνήμη τοῦ ἀληθιμόνητου φίλου Γιώργου Γαλάβαρη, ποὺ ἦταν ἔξέχων ἐρευνητὴς ὅχι μόνο τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ἀλλὰ καὶ τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν φορητῶν εἰκόνων. Η εἰκόνα ἔχει μικρές διαστάσεις: ὑψος 38, πλάτος 33,5 καὶ πάχος 2 ἑκ. Στὸ κέντρο εἶναι ζωγραφισμένο τὸ Τρίμορφο, μὲ τὸν Χριστὸν ἔνθρον καὶ τὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδορο μόρθίους (Εἰκ. 1). Στὸ ἔξέχον πλαίσιο εἰκονίζονται δέκα εὐαγγελικὲς σκηνὲς καὶ, κάτω ἀπὸ τὸ Τρίμορφο, πέντε ἄγιοι: Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παύλος ποὺ κρατοῦν δόμοιώματα ναοῦ καὶ οἱ Τρεῖς Ιεράρχαι. Οἱ εὐαγγελικὲς σκηνὲς εἶναι ζωγραφισμένες μὲ τὴν χρονολογικὴ τους σειρὰ ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά καὶ ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω. Οἱ κάμπτοι εἶναι χρυσός. Η ὑπογραφὴ ΧΕΙΡ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΙΤΖΟΥ / YIOC ΤΟΥ ΜΑΪΣΤΡΟΥ / ΑΝΔΡΕΟΥ εἶναι γραμμένη μὲ λευκὰ γράμματα στὸ δάπεδο μετεφέροθη τελευταίως στὸν Μονῆ τοῦ Dobrun, κοντά στὸ Višegrad τῆς Βοσνίας.

* Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς καθιερωμένες, χρησιμοποιοῦνται καὶ οἱ ἀκόλουθες συντομογραφίες:

Ἀχειμάστουν, *Bučančinovo Mouséio = M. Ἀχειμάστουν-Ποταμάνου, Eíkónes τοῦ Bučančinovo Mouséion Ἀθηνῶν*, Ἀθῆνα 1998.

Μπαλτογιάννη, *O Xρυσός στὴν ἐνσάρκωση = Xρ. Μπαλτογιάννη, Eíkónes. O Xρυσός στὴν ἐνσάρκωση καὶ στὸ πάθος*, Ἀθῆνα 2003.

Μυστήριον Μέγα = Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθῆναι 2002.

Χατζηδάκης, *Eíkónes Πάτμου = M. Χατζηδάκης, Eíkónes τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθῆναι 1977.

Χατζηδάκης - Δρακοπούλου = M. Χατζηδάκη - E. Δρακοπούλου, *Ἐλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση (1450-1830)*, 2, Ἀθῆναι 1997.

Chatzidakis, *Icônes = M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962.

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

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

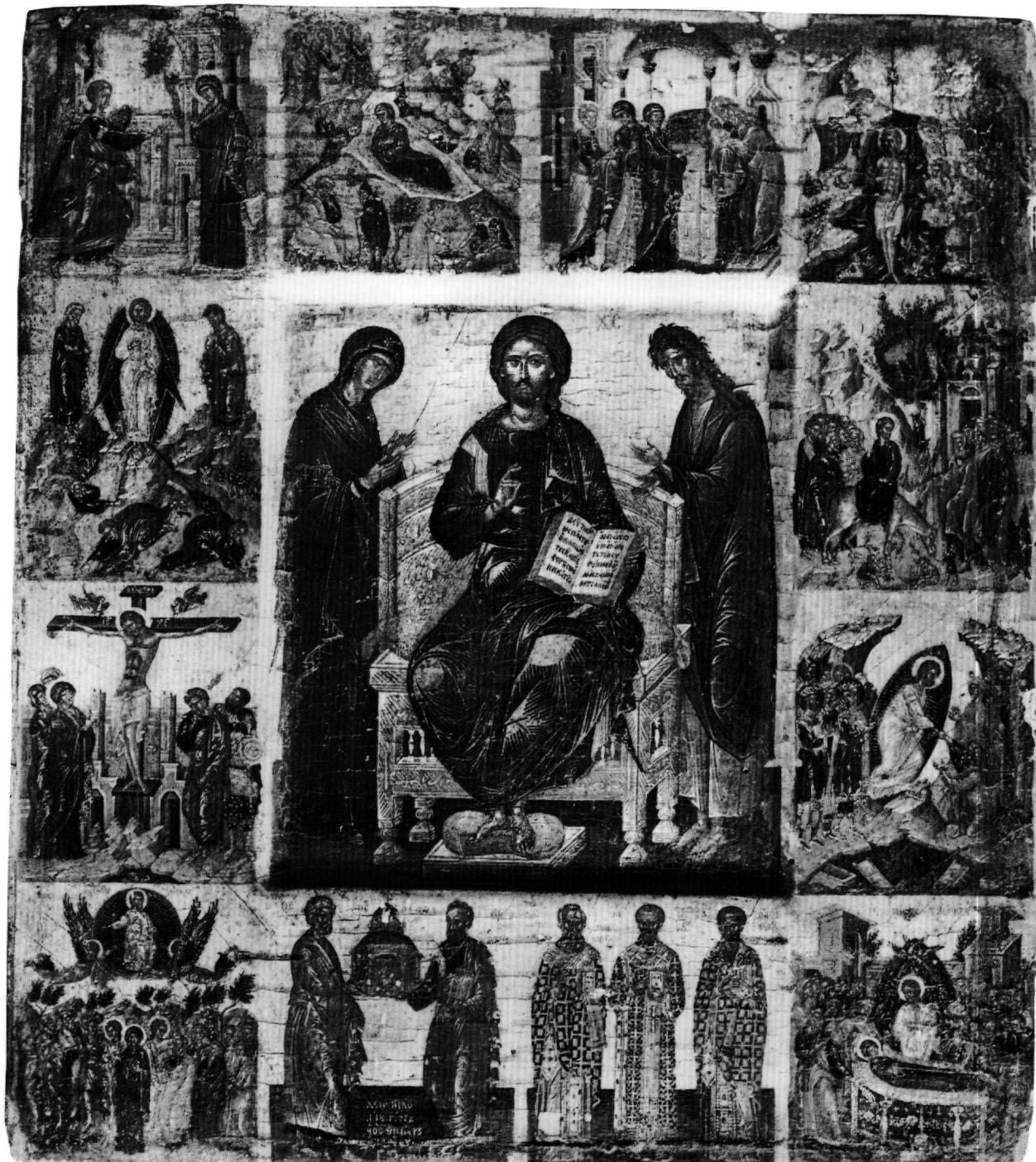
Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la*

Macédoine et du Mont-Athos, Παρίσι 1916.

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

² Κυριώτερη βιβλιογραφία: L. Mirković, *Starine Stare Crke u Sarajevu, Srpska Kraljevska Akademija, Spomenik LXXXIII*, Βελιγράδι 1936, 2-4, ἀριθ. 9, πίν. V. Τοῦ ίδιου, 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, *Icônes de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961, 55-56, 115, ἀριθ. 52, πίν. LXXII. Cattapan, ἔ.ἄ., 279, πίν. II 2. Chatzidakis, Les débuts, ἔ.ἄ., 182, πίν. II 1. Χατζηδάκης, *Eíkónes Πάτμου*, 78, 79, 120, 122, 130, 135, 157, 159, πίν. 202. K. Weitzmann ο.ά., *Les icônes*, Παρίσι 1982, 311, 321 (M. 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. M. Καζανάκη-Λάππα, Ένυπόγραφη κρητικὴ εἰκόνα μὲ παράσταση Δέησης, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001),



Eἰκ. 1. Νικολάου Ρίτζουν: Εἰκόνα Δεήσεως μὲ εὐαγγελικὲς σκηνές.

Στὴν Δέηση ὁ Χριστός, ντυμένος χιτώνα καὶ ἱμάτιο, ποὺ σχηματίζει ἀπότυγμα ἀνάμεσα στὰ γόνατα καὶ πέφτει κάθετα δεξιά ἐνῷ ἡ ἄλλη ἄκρη του πέφτει στὸν ἀριστερὸν ὅμο, κάθεται σὲ ἔντονο θρόνο μὲ χρυσὲς ἀνταύγειες καὶ σχηματοποιημένη φυτικὴ διακόσμηση. Εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ διαγωνίως εὐαγγέλιο ἀνοιγμένο στὸ ἐδάφιο Μτθ. ια' 28 (Δεῦτε πρός με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι κάγὼ ἀναπαύσω ὑμᾶς...). Ὁ θρόνος ἔχει καμπύλη ράχη καὶ δρυθογόνια κενά στὸ κάθισμα, ποὺ κλείνουν μὲ κάγκελλα: ἐπάνω του εἶναι τοποθετημένο μαξιλάρι μὲ δύο χρυσοποίκιλτες κεντητὲς ταινίες καὶ κόμπους στὰ ἄκρα. Ὁ Κύριος πατεῖ σὲ κυλινδρικὸ μαξιλάρι ἀκομψιμένο σὲ ἔντονο ὑποπόδιο. Ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδορος, σὲ μικρότερη κλίμακα, στέκονται εὐλαβικὰ ἀριστερὰ καὶ δεξιά τοῦ θρόνου. Ἡ Παναγία, ντυμένη μαφόριο μὲ κροσσωτὴ παρυφή, ὑψώνει τὰ χέρια παραλληλα. Ὁ ἄγιος Ἰωάννης πού, ἀντίθετα μὲ τὴν Θεοτόκο, κοιτάζει τὸν θεατή, φρεπεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ τὰ χέρια του διασταυρώνονται. Οἱ μικρὲς αὐτὲς διαφορὲς μετριάζουν τὴν ἵερατικὴ συμμετρία τῆς συνθέσεως⁴.

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

περίοδο καὶ ἔνθρονος μετὰ τὴν Ἀλωση⁶. Μερικὲς φορὲς οἱ τρεῖς μορφὲς παριστάνονται σὲ προτομή⁷. Ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται συνήθως στὸν τύπο τοῦ Παντοκράτορος, σπανίως στὸν τύπο τοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως⁸ ἢ τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ ποὺ περιβάλλουν τὰ εὐαγγελικὰ σύμβολα⁹, ἡ μαζὶ μὲ τὸν Θεὸν Πατέρα καὶ τὸ ἄγιον Πνεῦμα¹⁰. Οἱ δύο ἀκραίες μορφὲς κρατοῦν ἐνίστε ἀνεπτυγμένα εἰλητάρια¹¹. Ὁ Πρόδορος φορεῖ εἴτε χιτώνα, ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου, εἴτε μηλωτή. Σὲ σπάνιες περιπτώσεις ἀντικαθίσταται μὲ ἄλλον ἄγιο.

Ἡ Δέησις τῆς εἰκόνας μας φαίνεται νὰ ἔχει βγεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀνθίσιο μὲ τὴν Δέηση ἀγγιλικῆς συλλογῆς, ὅπου διαπιστώνεται ταυτότης ἀκόμη καὶ στὸ εὐαγγελικὸ χωρίο τοῦ ἀνοικτοῦ εὐαγγελίου, στὸ μαξιλάρι μὲ κόμβους τοῦ θρόνου ποὺ ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἔνα ἡ δύο μαξιλάρια χωρὶς κόμβους στὰ ἄλλα κρητικὰ παραδείγματα, καὶ στὸ μαξιλάρι ἐπάνω στὸ ὑποπόδιο¹². Παρουσιάζει πολλὲς ὁμοιότητες στὴν στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν διευθέτηση τοῦ ἱματίου του, στὴν στάση τῶν λιπόσαρκων μιօρφῶν ποὺ τὸν πλαισιώνουν, στὸ σχῆμα καὶ τὸν διακόσμηση τοῦ θρόνου μὲ τὰ Τρίμορφα τοῦ Ἀγγέλου στὴν Συλλογὴ Κανελλοπούλου¹³, τοῦ Νικολάου Τζαφούρη στὴν Κέρκυρα¹⁴, τοῦ Ἐρμιτάζ¹⁵, τοῦ Σινᾶ μὲ τὴν ἀγία Τριάδα¹⁶, τῆς Συλλογῆς Λάτση¹⁷, ἄλλης ἀθηναϊκῆς συλλογῆς¹⁸, καὶ τριπτύχου στὸ Μουσεῖο τῆς Πόλεως

144-145. Τὸν διδάσκαλὸ του Θωμᾶ Μπαθᾶ μνημονεύει καὶ ὁ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης σὲ εἰκόνα του στὴν Λάρνακα. Βλ. Σ. Περδίκη, Ἔργα τῶν Ἑπτανησίων ἀγιογράφων Ἐμμανουὴλ Τσανφουρνάρη (sic) καὶ Χριστοφόρου Μαρκούνη στὴν Κύπρο, ΣΤ΄ Διεθνές Πανίστοιο Συνέδριο, Ζάκυνθος, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997, Πρακτικά, Δ', Αθήνα 2004, 500, πίν. 4.

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

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

⁶ Mouriki, ἔ.ἄ., 16-18.

⁷ Ὁπως σὲ διζωνη σιναϊτικὴ εἰκόνα: Γ. καὶ M. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Αθῆνα 1956, 1958, 180-181, εἰκ. 198.

⁸ Ὁπως σὲ τρίπτυχο στὸ Μαρίσον καὶ σὲ δύο Δεήσεις 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 M. Καζανάκη-Λάππα, Ἐνυπόγραφη κρητικὴ εἰκόνα μὲ παράσταση Δέησης, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 147-151.

¹⁰ Ὁπως σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ: Mouriki, ἔ.ἄ. (ύποσημ. 5), 24, εἰκ. 10.

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

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

¹³ N. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰώνας*, κατάλογος ἐκθέσεως, Αθήνα 1983, 19-22, ἀριθ. 5.

¹⁴ B. Παπαδοπούλου, Εἰκόνα Δέησης τοῦ Νικολάου Τζαφούρη, *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 261-269, εἰκ. 1. Μπαλτογιάννη, Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση, 71-73, ἀριθ. 12, πίν. 23. Ἡ σημειώθει ὅτι ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ βιβλίου τοῦ ἀφειδωτοῦ (Παπαδοπούλου, 264, εἰκ. 6· Μπαλτογιάννη, 73) πρέπει μᾶλλον νὰ διαβασθεῖ: ANEC ΑΦΕC Κ(ύρ)E K(ai) ΣΥΓΓΝΩΘΙ ΟCA COI ΗΜΑΡΤΟΝ ΚAI MH ΔΕΙΞΗC ΜE EKEI ENΩΠΙΟΝ ΑΓΓΕΛΩΝ EN KATAKΡΙCEI ΠΙΡΟC AΙCXYNHC ΑΠΕPANTOY.

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

¹⁶ Βλ. ύποσημ. 10.

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

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

τῶν Ἀθηνῶν¹⁹. Στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ παραδείγματα αὐτά, ποὺ ἀνάγονται στὸν 15ο καὶ 16ο αἰ., τὸ εὐαγγέλιο εἶναι κλειστό· ἀνοικτὸ εἶναι στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ μὲ τὴν ἁγία Τριάδα, ὅπου ἀναγράφεται τὸ ἐδάφιο ιε' 26 τοῦ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγελίου καὶ στὸ τοίπτυχο τῆς Συλλογῆς Λάτση, ὅπου διαβάζεται τὸ ἴδιο χωρίο μὲ τῆς εἰκόνος τοῦ Σεραγέβου. Σὲ εἰκόνα τῆς Καστοριᾶς μὲ τὴν ὑπογραφὴν Ἐργον χειρὸς Ἰερεμίου ἀμαθοῦς, συναντοῦμε τὸ ἴδιο ἐδάφιο στὸ ἀνοικτὸ εὐαγγέλιο ὅλλα διαφέρει ἡ φάση τοῦ θρόνου²⁰. Η Δέηση στὴν παραλλαγὴ ποὺ παραδίδει ἡ εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου γνώρισε λοιπὸν ἀρκετή διάδοση σὲ ἀξιόλογα ἔργα τῆς κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὰ πρῶτα ἥδη στάδιά της. Ἐπιβιώνει σὲ λαϊκότερα ἔργα, ὅπως εἰκόνα ἀπὸ τὰ Κύθηρα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο καὶ εἰκόνα στὴν Ἀντίπαρο²¹.

Πρώτη εὐαγγελικὴ σκηνὴ εἶναι ὁ Εὐαγγελισμός, ποὺ περιορίζεται, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα, στὰ δύο κύρια πρόσωπα: τὴν Θεοτόκο καὶ τὸν Γαβριήλ²² (Εἰκ. 2). Ο ἄγγελος προχωρεῖ ὁμητικὸς ἀπὸ ἀριστερὰ μὲ τὰ φτερὰ κατεβασμένα, προτείνοντας τὸ δεξῖ χέρι, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸν κρατεῖ τὸ ραβδὸν τοῦ κήρυκα. Η Παναγία ἔχει σηκωθεῖ ἀπὸ τὸ κάθισμά της. Η παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ της προβάλλει ἀπὸ τὸ μαφόριο σὲ νεῦμα ἀποδοχῆς: στὸ ἀριστερὸν κρατεῖ ἀδράχτι. Ἀκτίνα ποὺ ἐκπορεύεται ἀπὸ τὸ μῆτρα κύκλου καὶ κατεβαίνει πρὸς τὴν Θεοτόκο περιέχει μέσα σὲ κύκλο τὸ ἄγιον Πνεῦμα ἐν εἴδει περιστερᾶς. Στὸ βάθος ὑψώνονται δύο χαρακτηριστικὰ παλαιολογίζοντα ἀρχιτεκτονήματα, ποὺ ἐνώνονται μὲ τοῦχο ἀπὸ τὸν δόπιο προβάλλον παραστάδες. Δένδρο φυτρώνει δίπλα στὸ δεξιὸν κτήριο. Ἐπιγραφές: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΚΟΝ ΜΟΥΣΕΙΟΝ, Ο ΑΡΧ(ων) ΓΑΒΡΙΗΛ.

Ἡ στάση τοῦ ἀρχαγγέλου καὶ τῆς Παρθένου εἶναι ἥδη



Εἰκ. 2. Ο Εὐαγγελισμός. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ὅμοια στὴν σκηνὴ τοῦ πλαισίου τῆς ἐντυπωσιακῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου Όδηγητρίας Τ. 177 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, κωνσταντινουπολιτικοῦ ἔργου τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ.²³ Ο τύπος ἀποκρυπταλλώνεται τὸν 15ο αἰ.²⁴ καὶ γνωρίζει μεγάλη διάδοση στὴν Κρήτη. Ἀκριβῶς ὅμοιος εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς σὲ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου μεταξὺ δύο ἀγγέλων μὲ εὐαγγελικές σκηνές καὶ ἀγίους τοῦ Μουσείου Μπενάκη, τοῦ κύκλου τῶν Ρίτζων²⁵, στὰ βημάθυρα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Προδοό-

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

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

²¹ Ι. Μπίθα, Δέησις Ἰερέως Νικολάου Χαραμοντάνη. Εἰκόνα Δέησης ἀπὸ τὰ Κύθηρα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 229-245. N.B. Δρανδάκης, Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης εἰς Ἀντίπαρον, Κρητικὴ Πρωτοχρονιά Γ (1963), 68-70.

²² Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ βλ. κυρίως Millet, Recherches, 67-92. Μερικὲς φορὲς ἀπεικονίζονται καὶ προφῆτες, ἡ βάρια τῆς Παναγίας καὶ, πολὺ σπάνια, ὁ μνήστωρ Ἰωσήφ: Millet, ε.ἄ., 89-91. Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Εὐαγγελισμοῦ κάτω ἀπὸ νεότερη ἐπιζωγράφηση στὸ βημάθυρο Τ. 737 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, AAA XVII (1984), 60-66. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Η εἰκό-

να τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο τῆς Vicenza, Ροδωνία. Τιμὴ στὸν M.I. Μανούσακα, Ρέθυμνο 1994, Α', 100-101.

²³ Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινές εἰκόνες, Ἀθήνα 1995, 217, εἰκ. 113. Χρ. Μπαλτογιάννη, Συνομολία μὲ τὸ θεῖον, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1998, 98-101, ἀριθ. 14. Ἀχεμάστου, Βυζαντινὸ Μουσεῖο, 60-63, ἀριθ. 15.

²⁴ Βλ. λ.χ. ἀγιορειτικὴ τοιχογραφία, ποὺ τοποθετεῖται στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰ.: E.N. Τσιγαρίδας, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἅγιου Βλασίου τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας στὸ Ἅγιον Όρος, Μακεδονικὰ ΛΑ' (1998), 99, εἰκ. 3.

²⁵ Α. Ξυγγόπουλος, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων. Συμπλήρωμα Α', ἐν Ἀθήναις 1939, 112, ἀριθ. 80, πίν. 55Α. Χατζηδάκη. Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς (ὑποσημ. 13), 29-30, ἀριθ. 18. Μπαλτογιάννη, Ο Χριστός στὴν ἐνσάρκωση, εἰκ. 13. Ὁμοιος φαίνεται νὰ εἶναι καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς ποὺ πλαισιώνει εἰκόνα τῆς

μου στὸ Σινᾶ²⁶ καὶ σὲ πρώμες κρητικές εἰκόνες στὴν Λαύρα τοῦ Ἀγίου Σάββα²⁷, στὸ Recklinghausen²⁸, τὴν Βαλτιμόρη²⁹ καὶ ἀλλοῦ³⁰. Μὲ ἔξαιρεση τὸ δένδρο, τὸ ἴδιο ἀκριβῶς εἰκονογραφικὸ σχῆμα συναντᾶται ἐπίσης στὸ στιχηράριο Σινᾶ 1234, ποὺ ἀντεγράφη στὴν Βενετία τὸ 1469³¹. Ο Γαβριὴλ καὶ ἡ Παναγία ἔχουν τὴν ἴδια στάση στὰ βημάθυρα τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰ. τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Ἀπορθιανῶν στὴν Πάτμο³² καὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τῆς Μεσοήνης, σήμερα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν³³, καθὼς καὶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ξένου Διγενῆ στὴν Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰ.³⁴ καὶ τῆς Ἅγιας Παρασκευῆς Ἀμαρίου, τοῦ 1516³⁵. Τὸν τύπο νίοθέτησε στὸ τέμπλο τῆς Μεγίστης Λαύρας ὁ Θεοφάνης Στρελίτζας³⁶ καὶ ἔξηκολούθησε νὰ εἶναι δημοφιλής ὀλόκληρο τὸν 16ο καὶ 17ο αἰ., π.χ. στὸ παλαιὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1544)³⁷, σὲ εἰκόνες δωδεκαόρτου τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων στὴν Βενετία, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό³⁸, καὶ τῆς Παναγίας τοῦ Κάστρου στὴν Λέρο³⁹, στὸ παλαιὸ ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Πάντοκράτορος⁴⁰, σὲ τρίπτυχο ἀθηναϊκῆς συλλογῆς τοῦ ὄψιμου 16ου αἰ., ποὺ

παρουσιάζει εἰκονογραφικὴ συνάφεια μὲ πολλὲς σκηνὲς τῆς εἰκόνας τοῦ Νικολάου Ρίτζου⁴¹, σὲ πατιμακὴ εἰκόνα ποὺ ὁ Χατζηδάκης χρονολογεῖ γύρω στὸ 1600⁴², στὴν ἀδημοσίευτη εἰκόνα δωδεκαόρτου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ, ποὺ ἐφιλοτέχνησε πιθανώτατα ὁ Ιερεμίας Παλλαδᾶς τὸ 1612, καὶ σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Φιλοσόφου στὴν Γορτυνία, ἔργο πιθανότατα τοῦ Βίκτωρος, τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 17ου αἰ.⁴³ Σὲ εἰκόνα μὲ πολαιοσλαβικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τέχνης τοῦ Βουκουρεστίου, ποὺ ἀποδόθηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰ., ἡ ἀκτίνα μὲ τὸ ἄγιον Πνεῦμα ἐκπορεύεται ἀπὸ σύννεφο, ὅπου ὁ στηθαῖος Θεὸς Πατήρ εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια⁴⁴. Σπάνιες εἶναι οἱ εἰκονογραφικὲς ἀποκλίσεις, ὅπως σὲ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, ὅπου ἡ κίνηση τοῦ ἀρχαγγέλου εἶναι ὀρμητικότερη καὶ τὸ κεφάλι του, ὁ κορμός καὶ τὸ δεξὶ πόδι σχηματίζουν διαγώνιο⁴⁵, καὶ στὶς λίγες περιπτώσεις ὅπου ἡ Παναγία κρατεῖ βιβλίο ἀντὶ γιὰ ἀδράχτι, ὅπως στὸ εἰκονίδιο τοῦ Μουσείου Μπενάκη μὲ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Ιωάννου Κυπρίου καὶ τὴν χρονολογία 1585⁴⁶, καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Μιχαὴλ Ντζέ στὴν Λευκάδα, χρονολογημένη στὸ 1723⁴⁷.

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

²⁶ Κ. Μανάφρης (ἐπιμ.), Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ι. Μονῆς Ἅγιας Αἰκατερίνης, Ἀθήνα 1990, 128, εἰκ. 90.

²⁷ Ε. Τοιγαρίδας, Τερά Λαύρα Σάββα τοῦ Ἡγιασμένου. Φορητὲς εἰκόνες, Ιερουσαλήμ 2003, ἀριθ. 10.

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

²⁹ M. 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.ἄ. (ὑποστη. 22), 51-54. Γιὰ τὸ φύλλο τριπτύχου ἄλλοτε στὴν Temple Gallery τοῦ Λονδίνου βλ. Μπαλτογιάννη, Ὁ Χριστὸς στὴν ἐνσάρκωση, 136-138, ἀριθ. 122, πίν. 43.

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

³² Χατζηδάκης, Εἰκόνες Πάτμου, 62, ἀριθ. 11, πίν. 81. Ἔγχρωμες ἀπεικόνισεις δημοσιεύθηκαν στὸν κατάλογο *Holy Image - Holy Space*, Ἀθήνα 1988, 129, ἀριθ. 48, καὶ στὸ βιβλίο τοῦ Π.Α. Βοκοτόπουλου, Βυζαντινὲς εἰκόνες, Ἀθήνα 1995, εἰκ. 149.

³³ Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Εὐαγγελισμοῦ, ἔ.ἄ. (ὑποστη. 22), 43-72. Ἀχειμάστου, Βυζαντινὸ Μουσεῖο, 140-141, ἀριθ. 39.

³⁴ Προσωπικές 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, Icônes, 62, ἀριθ. 38, πίν. 28.

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

⁴⁰ Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος, Ἀγιον Ὀρος 1998, 149, εἰκ. 79 (Κ. Καλαμαρτζῆ-Κατσαροῦ καὶ 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 δωδεκάριο τοῦ τέμπλου τῆς Μονῆς Φιλοσόφου στὴν Γορτυνία, εἰς X. Καλλιγά (ἐπιμ.), Ἡ ἐκστρατεία τοῦ Morosini καὶ τὸ «Regno di Morea», Ἀθήνα 1998, 195, εἰκ. 3.

⁴⁴ Εἰκόνες τῆς Ρούμανίας, 16ος-18ος αἰώνας, Ἀθήνα 1993, ἀριθ. 2. Arta ūri românești în secolele XIV-XVII, Βουκουρεστί 2001, 74-75, ἀριθ. 22. Ὁ Πατήρ, περιτοιγυρισμένος ἀπὸ πλῆθος ἀγγέλων, ἐπιφαίνεται καὶ στὸν Εὐαγγελισμὸ τριπτύχου ποὺ ἀποδίδεται στὸν Γεώργιο Κλόντζα, ὅπου τὸ κάθισμα κοσμεῖται μὲ μονόχωρωμες μορφές· βλ. Μ. Κωνσταντούδακη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο τοῦ Γεώργιου Κλόντζα (;) ἄλλοτε σὲ ξένη ἰδωτικὴ συλλογή, Πεπραγμένα τοῦ E' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Β', Ηράκλειο 1986, 211-214, πίν. Μ'.

⁴⁵ Μ. Γεωργοπούλου-Βέροα, Εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα 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. 9A. Οἱ Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 129, θεωροῦν τὴν ὑπογραφὴ ὑποπτη.

⁴⁷ Μυστήριον Μέγα, 130-131, ἀριθ. 24.



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

Παρὰ τὶς μικρὲς διαισθάσεις της, ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ περιλαμβάνει ὅλες τὶς συνήθεις δευτερεύουσες σκηνές⁴⁸ (Εἰκ. 3). Η Παναγία εἶναι ξαπλωμένη διαγωνίως πάνω σὲ κόκκινη στρωματή μὲν χρυσά κεντίδια σὲ κατωφερὲς πλάτωμα τριγωνικοῦ βραχώδους βυσοῦν καὶ ἀποστρέψει τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὸν φασκιωμένο νεογέννητο Υἱό της, ξαπλωμένο σὲ κτιστὴ φάτνη, τὸν ὅποιο θερμαίνουν στὴν εἰσόδῳ μᾶς σπηλιᾶς ὁ βοῦς καὶ ὁ ὄνος. Ἀκίνα ποὺ ἐκπορεύεται ἀπὸ τμῆμα κύκλου κατεβαίνει καθέτως μέχρι τὸν Χριστό. Οἱ τρεῖς μάγοι προσέρχονται ἀριστερὰ

μὲ τὰ δόρα τους· προηγεῖται ὁ ἀγένειος καὶ ἀκολουθοῦν ὁ λευκογένειος καὶ ὁ μεσόκοπος. Δεξιὰ ἔνα τσοπανόπουλο παίζει ἔνα ἑλαφρὸν καμπύλον πνευστό, ἐνῶ βόσκει τὰ πρόβατά του. Κάτω ἀριστερὰ ὁ Ἰωσήφ, καθισμένος σὲ βράχο, συνομιλεῖ μὲ βισκό ζωγραφισμένο σὲ μικρότερη κλίμακα, τυλιγμένο στὴν κάπα του, ποὺ στηρίζεται στὸ φαρδί του. Χαμηλὸ δένδρο χωρίζει τὴν σκηνὴν αὐτὴν ἀπὸ τὸ λουτρὸν τοῦ νεογέννητου, τὸ ὅποιο κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της ἡ μαῖα, ποὺ δοκιμάζει τὴν θερμοκρασία τοῦ νεοῦ ποὺ χύνει στὴν κολυμβήθρα ἡ Σαλώμη. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κορυφὴν δοξολογεῖ πλῆθος ἀγγέλων, ἐνῶ δεξιὰ ἔνας ἄγγελος συνομιλεῖ μὲ βισκό. Ἐπιγραφές: *H X(ριστο)Y/GENNHCIC, MHP ΘΥ, IC XC.*

Στὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα της ἡ Γέννηση τῆς εἰκόνας μας ἀκολουθεῖ παλαιολόγεια πρότυπα⁴⁹. Στὴν ἴδια παραλλαγὴ 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 τριπτύχου τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στὴν Πάτμο⁵², ἡ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ στὸν Ἀγιο Γεώργιο τῶν Έλλήνων στὴν Βενετία⁵³, παραστάσεις τριπτύχων τοῦ ὅψιμου 16ου αἰ. σὲ ἀθηναϊκὴ συλλογὴ καὶ στὸ Ιστορικὸ Μουσεῖο τῆς Μόσχας⁵⁴, καθὼς καὶ οἱ εἰκόνες δωδεκαόρτου στὰ καθολικὰ τῆς Μονῆς Σινᾶ καὶ τῆς Μονῆς Φιλοσόφου, ἔργα πιθανώτατα τοῦ Ιερεμίᾳ Παλλαδᾶ, τοῦ 1612, καὶ τοῦ Βίκτωρος, τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰ.⁵⁵ Η μεγαλύτερη δμοιότης παρατηρεῖται μὲ τριπτύχο ἄλλοτε στὴν Temple Gallery τοῦ Λονδίνου, ποὺ ἡ Χρ. Μπαλτογιάννη χρονολογεῖ στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰ.⁵⁶ καὶ μὲ τὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μεγίστης Λαύρας, ἔργο τοῦ Θεοφάνη⁵⁷.

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

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

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

⁵¹ *Μυστήριον Μέγα*, 148, ἀριθ. 33 (Λ. Δεριζώτης). Ο βισκός ποὺ συνομιλεῖ μὲ τὸν ἄγγελο εἶναι γυρισμένος ἀντίστροφα, τὸ μικρὸ βισκόπουλο κάθεται σταυροπόδι κατὰ μέτωπον καὶ οἱ σκηνὲς στὶς κάτω γωνίες ἔχουν μετατεθεῖ ἀμοιβαῖαι.

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

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

⁵⁴ Κακαβᾶς, Κρητικὸ τρίπτυχο, ἔ.ἀ. (ύποσημ. 41), 154-156, εἰκ. 2. Τὸ κάλλος τῆς μορφῆς, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθῆνα 1995, ἀριθ. 41 (Ι. Κιζλάσοβα). Στὸ τρίπτυχο τῆς Μόσχας λείπεται τὸ βισκόπουλο μὲ τὸ κοπάδι καὶ ἡ Σαλώμη σκύβει ἐντονα.

⁵⁵ Η σιναϊτικὴ εἰκόνα εἶναι ἀδημοσίευτη. Πά τὴν εἰκόνα τῆς γορτυνιακῆς μονῆς βλ. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Τὸ δωδεκαόρτο τῆς Μονῆς Φιλοσόφου, ἔ.ἀ. (ύποσημ. 43), 195-196, εἰκ. 4. Λείπεται τὸ βισκόπουλο μὲ τὰ πρόβατα.

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

⁵⁷ Chatzidakis, *Théophane*, 324, εἰκ. 35. Στὴν τοιχογραφία τοῦ καθολικοῦ τῆς ίδιας μονῆς ἡ Παναγία εἶναι ἀνακελμένη ἀντίστροφα. Τὸ λουτρὸν κάτω δεξιὰ ἔχει ἐπιζωγραφισθεῖ βλ. Κ. Καλοκύρης, Ή ἀπάλειψη τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ Θείου Βρέφους ἐκ τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀγίου Όρους, Ἀθως. Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, Ἀθῆναι 1963, 22-44, πίν. 1, εἰκ. A.

Στὸ τρίπτυχο οἱ μάγοι εἶναι ἔφιπποι καὶ κάτω δεξιὰ κάθεται ἔνας σκύλος, ποὺ λείπει ἀπὸ τὴν εἰκόνα μας, ἀλλὰ σὲ ἄλλα στοιχεῖα οἱ δύο παραστάσεις ταυτίζονται, ὅπως στὴν στάση καὶ στὴν φλογέρα ποὺ κρατεῖ τὸ βοσκόπουλο, στὸν ἀριθμὸν καὶ τὴν στάση τῶν προβάτων του ἥ στὸ στόμιο τῆς σπηλιᾶς.

Στὸ δεξιὸν ἄκρο τῆς Υπαπαντῆς ὁ πρεσβύτης Συμεὼν κρατεῖ στὰ καλυμμένα χέρια του τὸν μικρὸν Χριστό, ποὺ τὸν κοιτάζει⁵⁸ (Εἰκ. 4). Στέκεται σὲ διπλὸ βάθρο καὶ σκύβει γιὰ νὰ παραδώσει τὸ παιδί στὴν Παναγία, ποὺ ἀπλώνει τὰ χέρια γιὰ νὰ τὸ παραλάβει. Πίσω της ἥ προφήτης Ἀννα στρέφει πρὸς τὸν Ἰωσῆφ, ποὺ τὴν ἀκολουθεῖ κρατώντας στὰ σκεπασμένα χέρια του δύο νεοσσούς περιστερῶν. Η Ἀννα κρατεῖ εὐλητάριο μὲ τὴν συνήθη ἐπιγραφὴ *TOYTO TO BΡΕΦΟC OYPANON KAI THN ECTEPEΩCEN*, καὶ ὑψώνει τὸ δεξῖ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ἀνάμεσα στὸν Συμεὼν καὶ τὴν Θεοτόκο μεσολαβοῦν κλειστὰ βημάτυρα. Ἀπὸ πίσω διακρίνεται ἀγία τράπεζα σκεπασμένη μὲ κόκκινη ἐνδυτή, πάνω ἀπὸ τὴν ὁποία ὑψώνεται κιβώριο, καὶ στὸ βάθος ἀψίδα. Ἀριστερὰ ὁρθώνεται ἔνα στενὸ ἀρχιτεκτόνημα, στὴν πρόσοψη τοῦ ὁποίου ἔξεχουν πρόσδολοι. Πίσω ἀπὸ τὸν Συμεὼν εἶναι ζωγραφισμένο ἔνα κτήριο μὲ δικλινῆ στέγη, ἐπάνω ἀπὸ τὴν ὁποία ὑψώνεται πεσσὸς μὲ κιονόκρανο, στὸ ὁποῖο εἶναι τοποθετημένο ἀνθοδοχεῖο. Ἐπιγραφή: *H YΠΑ/ΠΑΝΤΗ*.

Ἡ ἀσύμμετρη σύνθεση τῆς Υπαπαντῆς, μὲ τὸν Συμεὼν ποὺ κρατεῖ τὸ Βρέφος στὴν μία πλευρὰ καὶ τὴν Θεοτόκο, τὴν προφήτιδα Ἀννα καὶ τὸν Ἰωσῆφ στὴν ἄλλη, ἀνήκει σὲ τύπο ποὺ ἐμφανίζεται τὸν 14ο αἰ. καὶ ἐπικρατεῖ στὴν μεταβυζαντινὴ τέχνη⁵⁹. Πολὺ μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τὴν σκηνὴν τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου, τόσο στὴν στάση τῶν εἰκονιζομένων ὅσο καὶ στὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ ἀντικείμενα τοῦ βάθους, παρουσιάζουν εἰκόνες τῆς Πάτμου, χρονολογημένη καὶ αὐτὴ στὰ χρόνια γύρω στὸ



Εἰκ. 4. Ἡ Υπαπαντή. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

1500⁶⁰, τῆς ἐνορίας Σπηλιᾶς Κισσάμου, τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰ.⁶¹, τῶν συλλογῶν Ἀλιβιζάτου καὶ Χαροκόπου, τοῦ 17ου αἰ.⁶², τοῦ Φιλοθέου Σκούφου στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, τοῦ 1669⁶³, τοῦ ναοῦ τοῦ Παντοκράτορος στὴν Ζάκυνθο, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Βίκτωρα⁶⁴, καθὼς καὶ τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνου στὴν Μονὴ Ἀναπαυσᾶ (1527)⁶⁵. Ταυτίζονται οἱ μορφὲς καὶ τὸ κουβούκλιο ἀλλὰ λείποντα τὰ πλαϊνὰ κτήρια στὸ δεξιὸν φύλλο τριπτύχου τοῦ ὅψιμου 16ου αἰ. ἀθηναϊκῆς συλλογῆς⁶⁶. Διαφέρουν μόνο τὸ ὀριστερὸ ἀρχιτεκτόνημα σὲ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου (1540) καὶ τῆς Μονῆς Καισαριανῆς, καθὼς καὶ σὲ εἰκόνα ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό⁶⁷, καὶ ἡ στάση τοῦ Βρέφους στὴν τοιχογραφία τοῦ Μεγάλου Μετεώρου (1552)⁶⁸ καὶ σὲ εἰκόνα τῆς δεύτερης πενηνταετίας

⁵⁸ Α. Ξυγγόπουλος, *Υπαπαντή*, *ΕΕΒΣ* 5 (1929), 328-339.

⁵⁹ Αὐτόθι, 333.

⁶⁰ Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, 78-79, ἀριθ. 26, πίν. 24.

⁶¹ *Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ήρακλείου 1993, 515-516, ἀριθ. 161.

⁶² Η πρώτη εἰκόνα εἶναι ἀδημοσίευτη. Πά τὴν δεύτερη βλ. *Κεφαλονιά*, ἔνα μεγάλο μουσεῖο, 1, Ἀργοστόλι 1989, εἰκ. 54.

⁶³ Αχεμάστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 250-251, ἀριθ. 81. *Μυστήριον Μέγα*, 164-165, ἀριθ. 40.

⁶⁴ Ζ. Μυλωνᾶ, *Παραπτήρησις* καὶ σχόλια σὲ μεταβυζαντινὲς εἰκόνες τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, *ΣΤ' Διεθνὲς Πανιόνιον Συνέδριο*

(ὑποσημ. 3), 394-396, εἰκ. 10.

⁶⁵ Δ. Σοφιανός - Ε. Τσιγαρίδας, *Ἄγια Μετέωρα. Τερά Μονὴ Αγίου Νικολάου Αναπαυσᾶ Μετεώρων. Ιστορία - Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, 91-92, 197.

⁶⁶ Κακαβᾶς, *Κρητικὸ τρίπτυχο*, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 41), 156-157, εἰκ. 3.

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

⁶⁸ Ζ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τὸ Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία καὶ τέχνη*, Αθῆνα 1990, 101.



Εἰκ. 5. Ἡ Βάπτιση. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

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

Στὴν Βάπτιση ὁ Χριστός, ντυμένος περίζωμα, στέκεται ἐπάνω στὰ νερά τοῦ Ἱορδάνη μὲ τὰ πόδια ἐνωμένα καὶ ὑψώνει τὸ δεξὶ χέρι μπροστὰ στὸ στῆθος⁷¹ (Εἰκ. 5). Ὁ Πρόδρομος σκύβει ἔντονα καὶ ἀπλώνει τὸ χέρι στὸ κεφάλι τοῦ Σωτῆρος· φορεῖ ἀνοικτόχωμο χιτώνα καὶ σκοῦρο ἴμάτιο ποὺ ἀφήνει ἐλεύθερο τὸν δεξιὸν ὅμον τὴν πλάτη. Στὴν δεξιὰ ὅχθη φυτρώνει λίγο χαμηλότερα

δένδρο, στὴν οἵζα τοῦ ὄποιου εἶναι ἀκουμπισμένη ἀξίνη. Στὴν ἀπέναντι ὅχθη τέσσερις ἄγγελοι στέκονται σὲ δύο στίχους μὲ καλυμμένα τὰ προτεταμένα χέρια τους. Σκύβουν τὸ κεφάλι μὲ σεβασμό, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τελευταῖο ἐπάνω δεξιά, ὃ ὄποιος κοιτάζει τὸ ἄγιο Πνεῦμα ποὺ κατεβαίνει ἐν εἴδει περιστερᾶς μέσα σὲ ἀκτίνα. Στὸ βάθος ὑψώνονται δύο ἀπόκρημνοι βράχοι, ὅπου ἀνοίγονται σπηλαῖς. Ψάρια κολυμποῦν στὸ ποτάμι, ὅπου εἰκονίζονται ἀκόμη προσωποποίησεις τοῦ Ἱορδάνη, γέροντα ποὺ κρατεῖ ἀγγεῖο, καὶ τῆς θάλασσας, γυμνόστηθης γυναίκας μὲ στέμμα καὶ σκῆπτρο, καβάλα σὲ φανταστικὸ ζῶο μὲ οὐρὰ ποὺ ἔχει τριπλή ἀπόληξη. Ἡ στάση καὶ ἡ ἀμφίσεη τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Προδρόμου εἶναι ὅμοιες ἥδη στὸ Arilje (1296)⁷². Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου ἐμφανίζεται ἀπηρτισμένο στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ. στὸ Σκλαβεροχώρι μὲ μικρὲς διαφορὲς στοὺς βράχους καὶ τὸν ποταμό⁷³. Τὸν τύπο τῆς εἰκόνας μας ἀκολουθοῦν ἐπὶ πλέον ὡς πρὸς τὴν διαμόρφωση τῶν βράχων, τῆς ὅχθης 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 μας εἰκόνας τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Παντοκράτορος⁷⁵. Ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου εἶναι ἐμπνευσμένη καὶ ἡ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Ἅγιου Γεωργίου στὴν Βενετία ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό, μὲ διαφορὲς στὸν ὅμιλο τῶν ἀγγέλων⁷⁶.

Στὴν Μεταμόρφωση⁷⁷ ὁ Χριστός, ποὺ στέκεται στὴν μεσαίᾳ κορυφὴ ἐνὸς βραχώδους βουνοῦ, κρατεῖ ακλειστὸ εἱλητάριο καὶ εὐλογεῖ (Εἰκ. 6). Προβάλλεται σὲ ἐλλειψοειδῆ δόξα, στὴν ὄποια ἐγγράφεται ἄλλη ρομβόσχημη δόξα μὲ δύο τριγωνικὲς προεξοχές. Τὸν πλαισιώνουν οἱ ακλειστὲς καὶ στατικὲς μορφὲς τῶν προφητῶν Ἡλία καὶ Μωυσῆ, ποὺ ἐνώνουν τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στῆθος.

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

⁷⁰ Chatzidakis, *Icônes*, 81, ἀριθ. 53, πίν. 40. Διαφέρει ἐπὶ πλέον ὁ τοῦχος τοῦ βάθους, ἡ Ἀννα εἶναι μισοκυμμένη καὶ κοιτάζει τὸν θεατή, τὰ βημάθυρα 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. Μπορμπούδακης, Παρατηρήσεις στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου, *Περιστατικά τοῦ ΣΤ Διεθνοῦς Κορητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, 358, 361, πίν. 131β. M. Μπορμπούδακης, Παρατηρήσεις στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σκλαβεροχωρίου, *Ενφρόσυνον. Άφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Ἀθήνα 1991, 379, πίν. 194.

⁷⁴ M. Χατζηδάκης, *Ο κορητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση τῆς τέχνης του στὶς τοιχογραφίες τῆς Ιερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἀγιον "Ορος" 1986, 65, εἰκ. 5. Λείπει ἀπὸ τὴν τοιχογραφία ἐλλειψεὶ χώρου ὃ κάτω δεξιὰ ἄγγελος. Στὴν εἰκόνα ὁ Πρόδρομος σκύβει λιγότερο καὶ λείπει ἡ σπηλιὰ τοῦ ἀριστεροῦ βουνοῦ· βλ. X. Πατρινέλης κ.ἄ., *Μονὴ Σταυρονικήτα*, Ἀθήνα 1974, 74, ἀριθ. 8 (Α. Καρακατσάνη).

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

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

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

Άπο τοὺς τρεῖς ἀποστόλους ποὺ ἦσαν παρόντες στὴν Μεταμόρφωση, ὁ Πέτρος, γονατιστός, κοιτᾷ τὸν Ἰησοῦ ἀπλώνοντας τὸ δεξὶ χέρι. Ὁ Ἰωάννης εἶναι πεσμένος στὰ τέσσερα μὲ τὸ κεφάλι ἀριστερὰ καὶ τὸ σανδάλιον ἔχει φύγει ἀπὸ τὸ δεξὶ πόδι του. Ὁ Ἰάκωβος, τέλος, πεσμένος πρὸς τὰ δεξιά, στηρίζεται στὸ δεξὶ χέρι ἐνῷ μὲ τὸ ἀριστερὸν σκεπάζει τὸ πρόσωπό του· ἡ ἄκρη τοῦ ὑματίου του ἀνεμίζει πρὸς τὰ ἐπάνω. Δενδρύλια μὲ πυκνὰ λαματίσματα φυτρώνουν στὴν βάση τῶν κορυφῶν.

Ἐπιγραφή: *H METAMORΦΩΣΙC.*

Η σκηνή, μὲ τὶς ὑπερβολικὰ κινημένες στάσεις τῶν μαθητῶν, εἶναι τυπικὴ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Μεταμορφώσεως κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Η ὅλη σύνθεση ἐπαναλαμβάνεται σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τοῦ ναοῦ τοῦ Παντοκράτορος στὴν Ζάκυνθο, ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν Βίκτωρα⁷⁸, καὶ μὲ μικροδιαφορὰς στὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μεγίστης Λαύρας ποὺ ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη⁷⁹, σὲ χαρακτικὸ προσευχηταρίου τοῦ Ἰακώβου τῆς Κάμενα Ρένα, ποὺ τυπώθηκε στὴν Βενετία τὸ 1566 καὶ ἀκολουθεῖ κρητικὰ πρότυπα⁸⁰, σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Βενετίας ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαήλ Δαμασκηνὸν⁸¹ καὶ σὲ φύλλα τριπτύχου τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 16ου⁸² καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.⁸³ Οἱ ἀπόστολοι ἔχουν τὶς ἴδιες στάσεις στὶς τοιχογραφίες τῆς Μεγίστης Λαύρας καὶ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, ποὺ ζωγράφισε ὁ Θεοφάνης τὸ 1535 καὶ τὸ 1546 ἀντιστοίχως⁸⁴, καὶ σὲ εἰκόνες τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ. στὸ Μεγάλο Μετέωρο⁸⁵ καὶ τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 17ου αἰ. στὴν Συλλογὴ Βελψέζη⁸⁶, ἐνῷ στὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Διονυσίου ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Τζώρτζης τὸ 1547⁸⁷ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου, τοῦ 1552⁸⁸, διαφέρει μόνον ὁ Ἰωάννης, ποὺ πιάνει μὲ τὸ ἀριστερὸν χέρι τὸ πηγούνι του. Τὴν σύνθεση ἐπαναλαμβάνουν μὲ μικροδιαφορὰς καὶ ἄλλα ἐργαστήρια. Σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Cotroceni στὸ Βουκουρέστι λ.χ., ποὺ



Εἰκ. 6. Η Μεταμόρφωση. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

χρονολογεῖται περὶ τὸ 1680 καὶ ἀποδίδεται στὸν ζωγράφο Κωνσταντίνο, ἡ δόξα εἶναι κυκλικὴ καὶ οἱ δύο προφῆτες διαφέρουν ἐλαφρῶς στὴν θέση τῶν χεριῶν⁸⁹.

Στὴν *Baïofoύro* ὁ Ἰησοῦς προχωρεῖ πρὸς τὰ Ἱεροσόλυμα ἀπὸ ἀριστερά, ὥπως συμβαίνει κατὰ κανόνα⁹⁰ (Εἰκ. 7). Τὸ σῶμα του καὶ τὰ πόδια, ποὺ κρέμονται στὴν δρατὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ὑπόζυγίου, εἶναι ἐλαφρῶς γυρισμένα ἀριστερά ὡς πρὸς τὸν θεατή, ἐνῷ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς Ιουδαίους, ποὺ τὸν περιμένουν δεξιὰ ἔξω ἀπὸ τὰ Ἱεροσόλυμα. Κρατεῖ κλειστὸ εὐλητάριο καὶ

⁷⁸ Z. Mvlavnā, *Movsēn Zakhýnthon*, Ἀθήνα 1998, 57, 60, ἀριθ. 5.

⁷⁹ Weitzmann κ.ἄ., ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 2), 333 (M. Chatzidakis). Διαφέρει ἔδω 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 στὶς στάσεις τῶν προφητῶν.

⁸² Κακαβᾶς, Κρητικὸ τρίπτυχο, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 41), σ. 158, εἰκ. 4. Ὁ Ήλίας κρατεῖ ἔδω εὐλητάριο καὶ δὲ Μιουσῆς τὶς πλάκες τοῦ νόμου.

⁸³ Μετὰ τὸ Βυζάντιο (ὑποσημ. 17), ἀριθ. 25. Ὁ Μιουσῆς κρατεῖ καὶ

ἔδω τὶς πλάκες τοῦ νόμου.

⁸⁴ Millet, *Athos*, πίν. 123.1. M. Xatçηδάκης, Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης (ὑποσημ. 74), 65, εἰκ. 87.

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

⁸⁶ N. Xatçηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Συλλογῆς Βελψέζη*, Ἀθήνα 1997, 294-298, ἀριθ. 34.

⁸⁷ Ιερὰ Μονὴ Ἀγίου Διονυσίου. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ, Ἀγίου Όρος 2003, εἰκ. 228.

⁸⁸ Millet, *Athos*, πίν. 188.4.

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

⁹⁰ Millet, *Recherches*, 255-284.



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

ύψωνει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Δύο παιδιά στρώνουν ἔνα κόκκινο ρούχο γιὰ νὰ πατήσει τὸ ζῶο, ἐνῶ ἔνα τρίτο τὸ ταῖς. Ὁ Χριστὸς καὶ οἱ ἀπόστολοι, ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν σὲ συμπαγῆ διάδα, προβάλλονται πάνω σὲ κωνικὸ βραχῶδες βουνό. Ἀπὸ τοὺς μαθητὲς ἔχωρίζουν δὲ Ἀνδρέας, ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ὑποζύγιο, καὶ δὲ Πέτρος, ποὺ γυρίζει τὸ κεφάλι πίσω, ἀνάμεσα στὸν πρωτόκλητο καὶ τὸν Χριστό. Μπροστὰ στὸ πλῆθος ποὺ συνωθεῖται δεξιὰ ἔχωρίζουν ἔνας λευκογένειος ἄνδρας ποὺ τείνει κλάδο φοίνικα καὶ μία γυναίκα.

Στὸ βάθος δεσπόζει ἀριστερὰ μία δίδυμη κωνικὴ βραχῶδης κορυφή, ἐνῶ δεξιὰ ὑψώνεται ἡ τειχισμένη Ιερουσαλήμ, ὅπου διακρίνεται ὁ κυκλικὸς ναὸς τῆς Ἀναστάσεως. Ἀνάμεσά τους ὑπάρχει ἔνα ψηλὸ δένδρο. Ἐνα παιδί ἀναρριχᾶται στὸν κορμό, ἐνῶ δύο ἄλλα ἔχουν ἥδη σκαρφαλώσει καὶ κόβουν κλαδιά. Ἐπιγραφή: *Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ*.

Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς σκηνῆς στὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου παρουσιάζονται ἥδη ἀπηρτισμένα στὴν μεγαλόπρεπη Παναγίᾳ μὲ τὸ δωδεκάριτο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, κωνσταντινουπολιτικὴ πιθανότατα εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ.⁹¹: Ἡ σάση τοῦ Σωτῆρος, ὁ συμπαγῆς διμιλος τῶν ἀποστόλων μὲ διμοια στάση τοῦ Ἀνδρέα καὶ τοῦ Πέτρου στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τὸ κωνικὸ βουνὸ ἀριστερὰ καὶ ὁ ὁρθογώνιος ὅγκος τῆς πολιτείας ποὺ κυριαρχεῖ δεξιά, τὸ δένδρο ποὺ γεμίζει τὸ τοιγωνικὸ κενὸ στὸ μέσο, ὁ λευκογένειος Ἐβραῖος ποὺ ἥγεται τοῦ διμίλου μπροστὰ στὴν πύλη, ἀκόμη καὶ τὸ κυκλικὸ παράθυρο στὴν πρόσοψη ἐνὸς σπιτιοῦ μὲ δικλινῆ στέγη.

Ο εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰκόνας μας κυριαρχεῖ στὴν κρητικὴ ζωγραφική⁹². Ἀπαντᾶ ἥδη γύρω στὸ 1400 στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας στὰ Καπετανιανὰ καὶ Ἰδίως τῶν Εἰσοδίων στὸ Σκλαβεροχώρι, ὅπου οἱ διμοιότητες εἶναι πολὺ μεγάλες στὴν στάση τοῦ Χριστοῦ, στὸν διμιλο τῶν ἀποστόλων –ἄντις εἰςαρέσομε τὴν διαφορετικὴ στροφὴ τῆς κεφαλῆς τοῦ Πέτρου– καὶ στὴν τειχισμένη πόλη, ὅπου ταυτίζονται τὸ κτίσμα μὲ δίρριχτη στέγη ἐπάνω ἀπὸ τὴν τοξωτὴ πύλη καὶ, λίγο ἀριστερότερα, τὸ κτήριο μὲ ἀέτωμα ὅπου ἀνοίγεται κυκλικὸ παράθυρο⁹³. Πολὺ μεγάλη διμοιότητα μὲ τὴν σκηνὴ στὴν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου παρουσιάζει ἡ Βαϊοφόρος μικρῆς δίζωνης εἰκόνας τοῦ ὄψιμου 15ου αἰ. στὴν Πάτμο⁹⁴. Ο ἔφιππος Χριστὸς καὶ οἱ μαθητές ἐπαναλαμβάνονται τὸν 15ο αἰ. σὲ εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν καὶ τῆς Συλλογῆς Κανελλοπούλου⁹⁵ καὶ τὸν 16ο στὴν εἰκόνα τοῦ δωδεκαρίτον τῆς Μεγίστης Λαύρας, ποὺ

⁹¹ Βλ. ὑποσημ. 23.

⁹² Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Ἐπτὰ κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 17ου αἰ., Ἀμυτός. Τμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο, Α', Θεσσαλονίκη 1987, 142. Ἐνας ἀλλος τύπος δημιουργήθηκε πιθανότατα στὴν Κωνσταντινούπολη τὴν δευτερη πενηνταετία τοῦ 14ου αἰ., ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν Κρήτη στὰ μέσα τοῦ 15ου καὶ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴν ἔξαιρετη Βαϊοφόρο τῆς Λευκάδος. Ὁ Χριστὸς προχωρεῖ ἐκεῖ ἀπὸ δεξιά, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν ἀποστόλους τοὺς διοίους μισοκρύβει πτυχὴ τοῦ ἐδάφους. Ἐπὶ κεφαλῆς τους βρίσκονται δὲ Πέτρος καὶ γενειοφόρος ἀπόστολος ποὺ χτυπᾷ τὸ ζῶο στὰ καπούλια. Στὴν πρώτη σειρὰ τῶν Ἐβραίων ποὺ ὑποδέχονται τὸν Χριστὸ στέκονται κουκουλοφόρος γέρο-

ντας ποὺ τείνει κλαδὶ καὶ γυναίκα μὲ παιδὶ στὴν ἀγκαλιά, ἐνῶ στὸ ἄκρο ἔνας φαλακρὸς ἀγένειος ἄνδρας ἀποστρέψει τὸ κεφάλι. Βλ. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Μία πρώην κρητικὴ εἰκόνα τῆς Βαϊοφόρου στὴν Λευκάδα, *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), 309-321.

⁹³ Μποριμπούδάκης, Παρατηρήσεις στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σκλαβεροχώριον, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 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*, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθῆνα 1987, 181-182, ἀριθ. 50 (N. Chatzidakis).

ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη⁹⁶, στὴν εἰκονογράφηση τοῦ προσευχηταρίου τοῦ Ἰακώβου τῆς Κάμενα Ρέκα (Βενετία, 1566)⁹⁷, στὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Βενετίας ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαήλ Δαμασκηνό⁹⁸, καὶ σὲ εἰκόνα τῆς Σπηλιᾶς Κισσάμου, στὴν ὅποια ὅμως ὁ Πέτρος στρέφεται πρὸς τὸν Ἰησοῦ⁹⁹.

Ο τύπος ἐπιβιώνει μὲ μικρὲς ἀλλαγὲς μέχρι τὸν 18ο αἰ., π.χ. σὲ εἰκόνα τέχνης Θεοδώρου Πουλάκη στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, στὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ τοῦ Λιβύροντος καὶ σὲ τρεῖς εἰκόνες ποὺ φυλάσσονται στὸ Κάστρο τῆς Κεφαλληνίας, ὅπου στὴν θέση τοῦ Ἀνδρέα ζωγραφίζεται ἀπόστολος μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Παύλου, ἀλλάζει ἡ μορφὴ τοῦ βουνοῦ, τοῦ δένδρου καὶ τῆς πολιτείας, καὶ ἐπὶ κεφαλῆς τῶν Ἐβραίων ἐπαναλαμβάνονται ὁ κουκουλοφόρος γέροντας ποὺ τείνει κλαδὶ καὶ ἡ γυναίκα ὡς ὅποια κρατεῖ στὴν ἀγκαλιὰ ἔνα παιδί, ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν παραλαγὴ τῆς Βαϊοφόρου τῆς Λευκάδας¹⁰⁰. Η εἰκόνα αὐτὴ ἀντιγράφει πρότυπο ἀνάλογο πρὸς εἰκόνα τῆς Σπηλιᾶς Κισσάμου. Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς παραστάσεως μας ἀποδίδει ἀκριβέστερα, προσαρμόζοντάς το στὸ αὐσθητικὸ 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 ἔνα ἀντίστροφο S¹⁰². Φορεῖ περίζωμα, τοῦ ὅποιου ἡ ἄνω παρυφὴ σχηματίζει διαγώνιο, ἐνῶ χαμηλὰ ἀφήνει νὰ φανοῦν μπροστὰ τὰ γόνατα, καὶ κρέμεται πίσω. Τὸ κεφάλι του ἔχει γείρει στὸν δεξιὸ ὄψι. Τὰ πόδια εἶναι καρφωμένα χωριστὰ σὲ δοιζόντια σανίδα. Αἷμα στάζει ἀπὸ τὰ καρφωμένα ἄκρα, αἷμα καὶ ὕδωρ ἀπὸ τὴν λογχισθεῖσα πλευρά. Δύο μικροὶ ἄγγελοι πετοῦν πάνω ἀπὸ τὸν σταυρό, μὲ τὰ πρόσωπα μισοκρυμένα ἀπὸ τὰ καλυμμένα χέρια τους. Η Παναγία, ἀριστερά, ντυμένη κροσσωτὸ μαφόριο, ὑψώνει τὸ ἔνα χέρι στὸν λαιμὸ καὶ τείνει τὸ ἄλλο πρὸς τὸ νεκρὸ παιδί της. Πίσω της στέκονται δύο ἄλλες



Εἰκ. 8. Η Σταύρωση. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

γυναῖκες. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ Σταυροῦ ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ σκυμμένο κεφάλι του, ἐνῷ τὸ ἀριστερὸ εἶναι κατεβασμένο. Πίσω του ὁ ἐκατόνταρχος, ποὺ κρατεῖ κυκλικὴ ἀσπίδα μὲ προσωπεῖο, ἀτενίζει τὸν Θεάνθρωπο καὶ ὑψώνει τὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ο σταυρὸς εἶναι στερεωμένος σὲ βραχῶδες ἔδαφος, ὅπου ἀνοίγεται σπηλιὰ στὴν ὅποια διακρίνονται κρανίο καὶ κάτω γνάθος. Στὸ βάθος ὑψώνεται τὸ τεῖχος τῶν Ιεροσολύμων, ὅπου ἀνοίγονται δύο πύλες καὶ ὑψώνονται δύο πύργοι, μεταξὺ τῶν ὅποιων εἶναι ζωγραφισμένες δύο λεοντοκεφαλές. Διακρίνονται μισοσβήσμένες οἱ ἐπιγραφὲς IC XC, MHP ΘΥ καὶ Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Στὴν κορυφὴ τοῦ σταυ-

⁹⁶ Chatzidakis, Théophane, 329, εἰκ. 39.

⁹⁷ Medaković, ᷂.ἀ. (ὑποσημ. 80), 214-215, ἀριθ. 24, πίν. LXXXII.2. P.L. Vocopoulos, 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, *Icônes*, 65-66, ἀριθ. 42, πίν. 30.

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

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

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

¹⁰¹ E. Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικὲς τάσεις στὴν τέχνη τῶν φορητῶν εἰκόνων τοῦ 18ου-19ου αἰώνα στὸ Ἅγιον Ὁρος, Ζητήματα μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴ μνήμη τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα 2002, 320, εἰκ. 1.

¹⁰² Πὰ τὴν Σταύρωση βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, 396-460. RbK, V, σ. 284-356 (M. Mrass).

ροῦ ὑπάρχει πινακίδα μὲ τὴν βραχυγραφημένη ἐπιγραφὴ Ο ΒΑΣΙΛΕΥC THC ΔΟΞΗC.

Περιορισμένος στὰ τρία κύρια πρόσωπα καὶ τοὺς ἀγγέλους, δ τύπος τῆς Σταυρώσεως τῆς εἰκόνας μας συναντάται ἥδη τὸν 11ο αἱ. στὸν κώδικα 762 τῆς Μονῆς Βατοπεδίου¹⁰³, ὅπου ὅμως οἱ μορφὲς εἶναι φανταστικές καὶ λείπει τὸ τεῖχος. Πρὸν ἀποκρυσταλλωθεῖ τὸν 15ο αἱ., διαμορφώθηκε βαθμαῖα τὸν 14ο αἱ. πιθανότατα στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπως διδάσκουν ἡ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως μὲ δεκαέξι εὐαγγελικὲς σκηνὲς στὸ Σινᾶ, τρίπτυχο τῆς Ἰδιας μονῆς, καὶ εἰκόνες τοῦ Ἐρμιτάς καὶ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου¹⁰⁴, καὶ μεταφυτεύθηκε νωρὶς στὴν Κορήτη, ἀν κρίνομε ἀπὸ τοιχογραφίες τοῦ 1329 στὸν Ἀγιο Ὄνουφρο τῆς Γέννας Ἀμαρίου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἱ. στὴν Παναγία στοῦ Βριωμένου Ἱεραπέτρας καὶ στὸν Ἀγιο Ἰσίδωρο στὸ Κακοδίκι Σελί-

νου¹⁰⁵. Ὁ τύπος ἐμφανίζεται ἀποκρυσταλλωμένος στὰ μέσα τοῦ 15ου αἱ. στὴν μεγάλη εἰκόνα τοῦ ναοῦ τῆς Σπηλαιώτισσας στὴν Κέρκυρα¹⁰⁶ καὶ γνωρίζει μεγάλη διάδοση στὴν κορητικὴ σχολή, σὲ τοιχογραφίες¹⁰⁷ καὶ σὲ εἰκόνες¹⁰⁸, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα ἐργαστήρια, ὅπως τὸ κυπριακό¹⁰⁹, τῆς Βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος¹¹⁰ καὶ τοπικὰ ἀγιορειτικὰ ἐργαστήρια¹¹¹. Εἰδοποίος διαφορὰ ἀπὸ ἄλλες παραλλαγὲς εἶναι ἡ μορφὴ τοῦ Ἰωάννη, μὲ τὸ δεξὶ χέρι στὸ μάγουλο καὶ τὸ ἀριστερὸ κατεβασμένο, ἡ ὅποια πλαταίνει στὴν περιοχὴ τῶν μηρῶν καὶ στενεύει χαμηλά, ὅπου τὸ δεξὶ πόδι εἶναι μισοκρυμμένο ἀπὸ τὸ ἀριστερό. Μεγάλη διάδοση γνωρίζει καὶ μία συγγενικὴ παραλλαγὴ, μὲ τὸν Ἐσταυρωμένο, τὴν Παναγία καὶ τὸ τεῖχος ὅμοιος, ἀλλὰ τὸν Ἰωάννη να στηρίζεται στὸ δεξὶ πόδι, νὰ ὑψώνει τὸ δεξὶ χέρι στὸ στῆθος καὶ νὰ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὴν ἄκην τοῦ ἴματίου του¹¹².

¹⁰³ Π. Χρήστου π.ά., *Oἱ θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὀροντοῦ*, Δ', Ἀθῆναι 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 τελευταίᾳ εἰκόνᾳ ἡ Παναγία ὑψώνει καὶ τὰ δύο χέρια ποὺ εἶναι καλυμμένα, τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἰωάννη εἶναι ὑψωμένο μπρὸς στὸ στῆθος καὶ τὸ τεῖχος ἔχει διαφορετικὴ διαμόρφωση.

¹⁰⁵ K. Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κορήτης*, Ἀθῆναι 1957, πίν. XVII. Στ. Μαδεράκης, *Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴν Κορήτη στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 15ου αἰώνα*, *Πεπραγμένα τοῦ ΣΤ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, 285, πίν. 96. Ὁ Ἰδιος, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τοῦ Νομοῦ Χανίων*: Ὁ Ἀγιος Ἰσίδωρος στὸ Κακοδίκι Σελίνου, *Κρητηστ.*, περ. Δ', 1 (1987), 97-98, πίν. 42β, 43.

¹⁰⁶ Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθῆναι 1990, 11-12, εἰκ. 7.

¹⁰⁷ Ὁπως τοῦ Σκλαβεροχωρίου (Μποριμπουδάκης, Παραπορήσεις στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σκλαβεροχωρίου, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 73), 380, πίν. 199), τοῦ Ξένου Διγενῆ στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου, τοῦ 1470 (M. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενῆς καὶ ἡ ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Πατέρων στὰ Ἀπάνω Φλώρια τῆς Κορήτης, *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Ἀθῆναι 1981, Β', 562-563, πίν. 150-153· γιὰ τὴν χρονολόγηση βλ. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ξένου Διγενῆ στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου, *AAA XVI* (1983), 142-145) καὶ στὴν Κάτω Μερόπῃ Πωγωνίου (προσωπικὲς σημειώσεις), τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ἀναταυσᾶ στὰ Μετέωρα καὶ τῆς Μεγίστης Λαύρας, ποὺ φιλοτέχνησε δ 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 (*Ierax Moni Ἀγίου Διονυσίου* (ὑποσημ. 87), εἰκ. 244) ἢ τοῦ νέου καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως Μετεώρων, τοῦ 1552 (Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Tὸ 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 Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Ἰδλανδίας (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 Μετεώρου (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 Ἀγίου Νεοφύτου (A. Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 177, εἰκ. 132).

¹¹⁰ Βλ. τὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Φιλανθρωπηνῶν, δου ὁ Ἰωάννης στέκεται δίτλῳ στὴν Παναγία (M. Γαρίδης - Ἀθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ἰωάννινα 1993, εἰκ. 66) καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Κράψης, ἔργο τῶν Γεωργίου καὶ Φράγκου Κονταρῆ, τοῦ 1563 (Δ. Εὐαγγελίδης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἡπείρῳ, *ΔΧΑΕ Α'* (1959), 47, πίν. 22). Πά τὴν ταύτην ταύτην ζωγράφων βλ. M. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κονταρῆς, *ΔΧΑΕ Ε'* (1966-1969), 299-307.

¹¹¹ Πρβλ. τὸ ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καὶ εἰκόνα τῆς Ἰδιας μονῆς, τοῦ ὅψιψου 16ου αἱ. (*Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος* (ὑποσημ. 40), 157, 190-192, εἰκ. 84, 100. Σὲ ἐλληνικὸ ἐργαστήριο τοῦ 16ου αἱ. ἔχει ἀποδοθεῖ εἰκονίδιο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Τέχνης τῆς Ρουμανίας (*Arta Tării Românești în secole 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 (Ευγγύρουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη* (ὑποσημ. 25), πίν. 55B), στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη στὴν Μονὴ Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Ὁ κορητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης (ὑποσημ. 74), 72, εἰκ. 98) καὶ στὴν Σταυρώση τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπτάρδου στὴν Βενετία (M. Μανούσακας, Ὁ ζωγράφος, οἱ ἀφειδωταὶ καὶ ἡ χρονολόγηση τῆς «Σταυρώσεως» τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Βενετίας (Ἐμμανουὴλ Λαμπτάρδος - Μάρκος καὶ Ἀντώνιος Πάντιμος), *Θρησαρχίσματα* 8 (1971), 7-16, πίν. A').

Στήν *Eἰς Ἀδον Κάθοδο* δὲ Ἰησοῦς προχωρεῖ μὲν γοργὸν διασκελισμὸν πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τραβᾶ τὸν γονυπετὴν Ἀδάμ, δίπλα στὸν ὅποιον στέκεται ἡ Εὔα μὲν τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ δέηση¹¹³ (Εἰκ. 9). Οὐκοινός, ποὺ φορεῖ ἐνδύματα τὰ ὅποια φωτίζουν πυκνὰ λαμπτίσματα, κρατεῖ κλειστὸν εἵλητάριον καὶ προβάλλεται σὲ βαθύχρωμη φακοειδῆ δόξα. Άριστερά, στήν πρώτη σειρά, παρακολουθοῦνταν τὴν σκηνὴν ὁ Σολομὼν ποὺ γυρίζει πίσω, ὁ Δαβὶδ καὶ ἄλλος ἔνας λευκογένειος ἄνδρας μὲν στέμμα. Πίσω τους καὶ πίσω ἀπὸ τοὺς πρωτοπλάστους στέκονται ὄμιλοι δικαίων, ἀνάμεσα στοὺς ὅποιους ἔχωρίζει ὁ Πρόδρομος, μεταξὺ τῶν δύο πρώτων βασιλέων. Η σκηνὴ διαδραματίζεται σὲ βραχῶδες τοπίο. Στὸ βάθος ὑψώνονται δύο κορυφές ποὺ συγκλίνουν σὰν λαβίδα. Κάτω ἀνοίγεται εὐρύχωρη σπηλιά, ὅπου διακρίνονται ἀλυσόδετος ἄνδρας στὸ κέντρο, δύο θυρόφυλλα καὶ δύο σαρκοφάγοι. Στὸν χρυσὸν κάμπο διαβάζεται ἡ ἐπιγραφὴ *H AG(ia) TOY X(ριστο)Y ANACTACIC*, ἐπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ *I(ησοῦ)C X(ριστο)C*.

Η σκηνὴ αὐτὴ ἀκολουθεῖ ἔναν πολὺ ὀρχαῖο τύπο, ποὺ μαρτυρεῖται ἥδη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 9ου αἰ. στὶς σταυροθήκες Fieschi Morgan καὶ Πλίσκα¹¹⁴. Τὴν δεύτερην πενηνταετία τοῦ 14ου αἰ. ἐμφανίζεται στήν Περιβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ μία παραλλαγὴ, ὅπου ὁ Χριστὸς προχωρεῖ ὁρμητικὰ πρὸς τὰ δεξιὰ χωρίς ν' ἀνεμίζει τὸ ἴματιό του, κρατεῖ κλειστὸν εἵλητάριον καὶ ὅχι σταυρόν, καὶ πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ὄμιλους δικαίων μὲ τὸν γονυκλινὴν Ἀδάμ καὶ τὴν Εὔα στὸν δεξιὸν ὄμιλο καὶ τρεῖς βασιλεῖς μὲ τὴν ἴδιαν πάντα στολὴν καθὼς καὶ τὸν Πρόδρομο στὸν ἀριστερό. Δύο βραχῶδη βουνά ὑψώνονται συμμετρικὰ στὸ βάθος καὶ κάτω ἀνοίγεται σπηλιά¹¹⁵. Η παραλλαγὴ αὐτὴ ἀποκρυσταλλώνεται στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ. στήν κρητικὴν σχολὴν, ὅπου καὶ ἐπικρατεῖ στὶς φροντές εἰκόνες¹¹⁶. Στὶς τοιχογραφίες τῶν Κρητῶν, Θηβαίων καὶ Ἡπειρωτῶν μαστόρων ἐπικρατεῖ ἀντιθέτως ἔνας τύπος ποὺ ἐμφανί-



Εἰκ. 9. Η *Eἰς Ἀδον Κάθοδος*. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ζεται τὸν 13ο αἰ., ὅπου ὁ Χριστὸς στέκεται ἀνάμεσα στοὺς πρωτοπλάστους καὶ τοὺς τραβᾶ ἀπὸ σαρκοφάγους¹¹⁷. Ο τύπος τῆς εἰκόνας μας ἀπαντᾶ σπανίως καὶ σὲ ἔργα ἄλλων ἐργαστηριών, π.χ. σὲ σταυρὸν τοῦ 17ου αἰ. στὴν σικελικὴν Piana degli Albanesi, ἔργο τοπικοῦ ἐργαστηρίου¹¹⁸, σὲ σερβικὴν εἰκόνα τοῦ 17ου αἰ. στὸ Blagaj τῆς Βοσνίας¹¹⁹ καὶ σὲ εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Co-troceni στὸ Βουκουρέστι, ποὺ ἀποδίδεται στὸν ζωγράφο Κωνσταντίνο 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 Εκτενῆ διαπραγμάτευση βλ. στὸν Π.Λ. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 29-30. Στὰ παραδείγματα ποὺ προσάγονται ἐκεῖ μποροῦν νὰ προστεθοῦν πολλὰ ἄλλα, ὅπως εἰκόνα ποὺ ἀποδόθηκε στὸν πρώτον 16ο αἰ. (Κ.-Φ. Καλαφάτη, Κρητικὴ εἰκόνα τῆς Εἰς Ἀδον Καθόδου σε ἴδιωτικὴ συλλογή, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 173-179, εἰκ. 1), εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μεγίστης Λαύρας ποὺ ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη, ὅπου ὁ Χριστὸς πατεῖ τὰ θυρόφυλλα καὶ παρατηροῦνται μικροδιαφορές στοὺς δύο ὄμιλους στὰ πλάγια (Chatzidakis, Théophane, 324, εἰκ. 41), φύλλα τριπτύχου στὸ Βατικανό (M. Bianco Fiorin, *Icones della Pinacoteca Vaticana*, Πόλη τοῦ Βατικα-

νοῦ 1995, 22, εἰκ. 21) καὶ στὸ Ἰστορικὸ Μουσεῖο τῆς Μόσχας (Τὸ κάλλος τῆς μορφῆς (ύποσημ. 54), ἀριθ. 41), καὶ εἰκόνες τοῦ κορητικοῦ ἱερομονάχου Μακαρίου, τοῦ 1663 (Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 162, εἰκ. 94), τοῦ ἀδημοσιεύτοντος δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Σινᾶ, ἔργο πιθανότατα τοῦ Ιερεμία Παλλαδᾶ, τοῦ 1612, καὶ τοῦ Βίκτωρος στὴν Μονὴ Φιλοσόφου, περὶ τὸ 1694 (Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Τὸ δωδεκαόρτο τῆς Μονῆς Φιλοσόφου, ἔ.ἄ. (ύποσημ. 43), 197, εἰκ. 7).

¹¹⁷ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, 30.

¹¹⁸ Passarelli, ἔ.ἄ. (ύποσημ. 67), πίν. I.

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

¹²⁰ Εἰκόνες τῆς Ρουμανίας (ύποσημ. 44), 70, ἀριθ. 20. Παραλείπονται ἐδῶ οἱ μορφές στὴν σπηλιά καὶ ἔνας προφητάναξ, καὶ προστίθενται δύο ἄγγελοι μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους.

Κάτω ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψη¹²¹ (Εἰκ. 10). Ὁ Ἰησοῦς ἀναλαμβάνεται σὲ κυκλικὴ δόξα ποὺ κρατοῦν δύο ἄγγελοι. Στηρίζει κλειστὸ εἱλητάριο στὸν ἀριστερὸ μηρὸ καὶ ἀπλώνει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία ὁμιλίας. Τὴν δόξαν ἀνακρατοῦν δύο ἄγγελοι μὲ καμπυλωμένα σώματα καὶ ὑψωμένα φτερά, ποὺ στρέφουν τὸ κεφάλι πίσω. Κάτω στέκονται ἡ 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 χειρονομῶντας, ὅπως ὁ πάρισος τοῦ Πέτρου Παῦλος καὶ οἱ ἄλλοι ἀπόστολοι τῆς πρώτης σειρᾶς ἀριστερά. Ἡ Παναγία, στὸ κέντρο τῆς πρώτης σειρᾶς, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα στὸ στήθος, εἶναι ἐλαφρὰ στραμμένη δεξιά της. Τὴν πλαισιώνουν στὸν δεύτερο στίχο δύο λευκοφορεμένοι ἄγγελοι ποὺ κρατοῦν τὸ ραβδὶ τοῦ κήρυκα μὲ τὸ δεξὶ χέρι καὶ δείχνουν μὲ τὸ ἀριστερὸ τὸν ἀναλαμβανόμενο Κύριο. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀπόστολους εἰκονίζονται δένδρα καὶ στὸ βάθος ἡ κορυφογραμμὴ τοῦ "Ορούς τῶν Ἐλαιῶν. Ἔπιγραφή: *H[ANNA]L[HYSIC]*.

Ο εἰκονογραφικὸς τύπος διαμορφώθηκε στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ.¹²² Ἐμφανίζεται ἀποκρυπταλλωμένος στὴν εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στὸ Τόκιο, ὅπου οἱ στάσεις εἶναι ἀκριβῶς ὅμοιες, ἄλλὰ οἱ μορφὲς 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 ἡ στάση τοῦ ἀπόστολου 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 πλαιστὴ ὑπογραφὴ τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καὶ ἡ Ἀνάληψη τοῦ δωδεκαόρτου τοῦ ναοῦ τοῦ Παντοκράτορος στὴν Ζάκυνθο, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Βίκτωρα¹³¹. Στὴν εἰκόνα τοῦ δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Σταυρονικῆτα ποὺ ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη, διαφέρει ἡ διάταξη τῶν φτερῶν τῶν ἄγγέλων¹³², ἐνῶ στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας ποὺ ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό, ὁ ζωγράφος τροποποιεῖ τὴν θέση τῶν μαθητῶν τῆς δεύτερης σειρᾶς καὶ σχεδιάζει 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 Ιεραπέτρας (Μαδεράκης, Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴν Κρήτη, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 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 ποιητικῆς τέχνης (ὑποσημ. 61), 555-556, ἀριθ. 205. Ἀχειμάστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 128-131, ἀριθ. 36.

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

¹²⁶ M. Κωνσταντούπολη-Κιτρομηλίδου, Ἀδημοσίευτες εἰκόνες ἀπὸ τὴν Συλλογὴ Σπ. Χαροκόπου τῆς Κοριγιαλενείου Βιβλιοθήκης

Ἀργοστολίου, *ΣΤ' Διεθνὲς Πανιόνιο Συνέδριο* (ὑποσημ. 3), 353.

¹²⁷ Chatzidakis, *Icônes*, 29-30, ἀριθ. 12, πίν. 17. N. Χατζηδάκη, Ἀπὸ τὸ Χάνδακα στὴ Βενετία. Ἑλληνικὲς εἰκόνες στὴν Ιταλία, 15ος-16ος αἰώνας, πατάλογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 1993, 66, ἀριθ. 13.

¹²⁸ Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Τὸ Μεγάλο Μετέωρο* (ὑποσημ. 68), 191.

¹²⁹ Αὐτόθι, 147.

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

¹³¹ Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη* (ὑποσημ. 46), 35-36, ἀριθ. 22, πίν. 17. Z. Μυλωνᾶ, *Μουσεῖο Ζακίνθου*, Ἀθήνα 1998, 57, 63.

¹³² Chatzidakis, *Théophane*, 325, εἰκ. 80. Xρ. Πατρινέλλης κ.ἄ., *Μονὴ Σταυρονικῆτα*, Ἀθῆναι 1974, 92, ἀριθ. 17 (A. Καρακατσάνη).

τοῦ Ἅγιου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων, ποὺ τοῦ ἀποδίδεται¹³³. Στὴν εἰκόνα δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Cotroceni διαπιστώνονται διαφορὲς στὸν ἀριστερὸν ὅμιλο τῶν ἀποστόλων¹³⁴.

Τελευταία σκηνὴ δωδεκαόρτου εἶναι ἡ *Κούμηση τῆς Θεοτόκου* στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς εἰκόνας¹³⁵ (Εἰκ. 11). Τὸ λείψανο εἶναι ἔαπλωμένο μὲ τὸ κεφάλι ἀριστερά, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα, σὲ στρῶμα τοποθετημένο σὲ κρεβάτι σκεπασμένο μὲ κάλυψια ποὺ κοσμεῖται μὲ τανία ψευδοαραβικῶν γραμμάτων. Γύρω στέκονται, ἀριστερά καὶ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, ἀπόστολοι, ἐπίσκοποι καὶ γυναῖκες. Ξεχωρίζουν ὁ Πέτρος ποὺ θυμᾶ ἀριστερὰ καὶ ὁ Ἀνδρέας πίσω του, ὁ Παῦλος ποὺ σκύβει στὰ πόδια τῆς Παναγίας καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μὲ τὸ χέρι στὸ μάγουλο, πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Θεομήτρος καὶ ὁ δεύτερος πίσω στὸ δεξιὸν ἡμιχόριο, κρατοῦν ἀνοικτὰ βιβλία.

Ο Χριστός, μὲ ἀπαστράπτοντα φοῦχα, 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 ἄγγέλους ποὺ κρατοῦν λαμπάδες καὶ προβάλλεται πάνω σὲ ἀμυγδαλόσχημη δόξα, στὴν κορυφὴ τῆς ὁποίας εἶναι ζωγραφισμένο ἔξαπτέρουγο.

Μπροστὰ στὴν κλίνη κατένε τρεῖς λαμπάδες. Στὸ βάθος ὑψώνονται μπροστὰ σὲ τοῦχο δύο παλαιολογίζοντα πυργόσχημα ατήρια, ποὺ μισοκρύβουν δύο δένδρα· λεοντοκεφαλὴ κοσμεῖ τὸ ἀριστερὸν ἀρχιτεκτόνημα. Ἐπιγραφές: *Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟΥ) ΚΟΥ, IC XC.*

Η Κούμηση τῆς εἰκόνας τοῦ Σεραγέβου διαφέρει ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στὴν Galleria Sabauda τοῦ Τουρινοῦ ποὺ, ἐκτὸς τοῦ ὅτι περιλαμβάνει δευτερεύοντα ἐπεισόδια καὶ πολὺ περισσότερα πρόσωπα, παρουσιάζει ἰδιομορφίες, ὅπως τὴν ἀντίστροφη τοποθέτηση τοῦ λειψάνου καὶ πλήθος ἀγγέλων ποὺ κυριαρχοῦν στὸ ἀριστερὸν ἡμιχόριο, ὅπου εἰκονίζονται ἐπίσης



Εἰκ. 11. Η Κούμηση τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

πέντε γυναῖκες, ἐνῶ οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ Ἱεράρχες περιορίζονται στὸ δεξιό, πλὴν τοῦ Παύλου ποὺ σκύβει στὰ πόδια τῆς Παναγίας¹³⁶. Ή σύνθεση τοῦ Νικολάου Ρίτζου ἐπαναλαμβάνει σὲ ἀπλούστεμένη μορφὴ μία παραλλαγὴ τὴν ὁποία ἀντιπροσωπεύει μία εἰκόνα στὸ Ἑλληνικὸ Ινστιτούτο τῆς Βενετίας, τῆς δεύτερης πενταετίας τοῦ 15ου αἰ.¹³⁷ Ομοιες εἶναι οἱ μορφὲς στὰ δύο ἡμιχόρια, τὸ κρεβάτι μὲ τὰ τρία μανουάλια μπροστά του, τὰ ἀρχιτεκτονήματα, ἀκόμη καὶ ἡ λεοντοκεφαλὴ στὸ ἀριστερὸν κτήριο. Στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας οἱ μονόχρωμοι ἄγγελοι εἶναι τέσσερις ἀντὶ γιὰ δύο, παραλείπεται τὸ ἔξαπτέρουγο καὶ στὴν θέση του εἰκονίζονται τέσσερις ἄγγελοι ποὺ ἔρχονται νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴ τῆς Θεοτόκου, ἐνῶ οἱ ἀπόστολοι καταφθάνουν ἐκ περάτων γιὰ νὰ παραστοῦν στὴν κηδεία. Μία λιγότε-

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

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

¹³⁵ Βλ. σχετικὰ L. Wratislaw-Mitrović καὶ N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *ByzSl* 3 (1931), 134-176. V. Vataşianu, *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.ἄ. (ὑποσημ. 1), 177-178, πίν. Z'. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες* (ὑποσημ. 23), 225, εἰκ. 156.

¹³⁷ Chatzidakis, *Icones*, 33-34, ἀριθ. 15, πίν. 15. Οἱ ἀριθμοὶ καταλόγου στὶς λεζάντες τῶν πινάκων 14 καὶ 15 πρέπει νὰ μετατεθοῦν ἀμοιβαίως. Πά τὴν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας αὐτῆς καὶ τῆς ἐπομένης βλ. M. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τοῦ Ἅγιου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων* καὶ τῆς *Συνλογῆς τοῦ Ινστιτούτου*, Βενετία 1975, XVII.

ο διπλωματικόν είκόνα της Συλλογής Λάτση παρέχει άπλουστευμένη έκδοχή της είκόνας της Βενετίας, χωρὶς τοὺς ἄγγελους ποὺ κατεβαίνουν νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴ καὶ τοὺς ἀποστόλους ποὺ καταφθάνουν γιὰ νὰ παραστοῦν στὸ ξόδι¹³⁸. Στὸν 15ο αἱ. ἀναχρονολογήθηκε είκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη μὲ τὴν ὑπογραφὴ Φιλίππου ιερομονάχου, δην παραλείπονται οἱ γυναῖκες τοῦ ἀριστεροῦ ὅμιλου καὶ εἰκονίζεται περιέργως ὁ Ἰεφωνίας χωρὶς τὸν ἄγγελο ποὺ τοῦ κόβει τὰ χέρια¹³⁹.

Μικροδιαφορές παρουσιάζουν μερικὲς ὄλλες πολὺ καλῆς ποιότητος πρώιμες κρητικὲς είκόνες ποὺ βρίσκονται στὸ Ἑλληνικὸ Ινστιτοῦ τῆς Βενετίας¹⁴⁰, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη¹⁴¹, καὶ στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν Πούσκιν τῆς Μόσχας¹⁴². Στὴν δεύτερη είκόνα τῆς Βενετίας καὶ στὴν είκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη ἀπουσιάζουν οἱ ἄγγελοι ποὺ ἐτομάζονται νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴ τῆς Θεοτόκου καὶ εἰκονίζονται ἡ Μετάστασή της καὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία. Στὴν τελευταία είκόνα ξαναβούσκουμε τὸ ἔξαπτέρυγο στὴν κορυφὴ τῆς δόξας καὶ τὰ δύο δένδρα, ποὺ ζωγράφισε ὁ Νικόλαος Ρίτζος στὴν είκόνα τοῦ Σεραγέβου, καὶ προστίθενται δύο μελωδοὶ μὲ ἀνεπτυγμένα εὐλητάρια. Στὴν είκόνα τοῦ Μουσείου Πούσκιν διαφέρουν τὰ κτήρια καὶ μόνο δύο ἄγγελοι πετοῦν στὸ χρυσὸ βάθος. Τὴν δεύτερη είκόνα τῆς Βενετίας ἀντιγράφουν είκόνες τοῦ Ἐμπιανούχλ Λαμπάρδου στὴν Μονὴ Παλαιοκαστρίτος στὴν Κέρκυρα καὶ τοῦ Βίκτωρος στὴν Βενετία, μὲ ἔξαπτέρυγο στὴν κορυφὴ τῆς δόξας¹⁴³. Σὲ εἰκόνα ἀπὸ τὸν Μητροπολιτικὸ ναὸ τῆς Καλαμπάκας, ποὺ ἀποδόθηκε προσφάτως στὸν Θεοφάνη Στρελίτζα, διαφέρουν τὰ κτήρια καὶ οἱ ἀπόστολοι τοῦ δεξιοῦ ὅμιλου, καὶ ἔχουν προστεθεῖ οἱ ἀπόστολοι ποὺ ἔχονται ἐκ περάτων¹⁴⁴. Στὴν είκόνα δωδεκαόρτου στὸν ναὸ τοῦ Παντοκράτορος στὴν Ζάκυνθο, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Βίκτωρα, παραλείπονται ἡ Μετά-

σταση καὶ οἱ ἀπόστολοι ποὺ ἔχονται ἐκ περάτων¹⁴⁵. Σύμφωνα μὲ τὰ ἐκτεθέντα, ἡ παραλλαγὴ τῆς Κομήσεως τῆς είκόνας τοῦ Σεραγέβου γνώρισε ἀρκετὴ διάδοση στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ είκόνων τοῦ 15ου αἱ. καὶ βρήκε μιμητές μέχρι τὸν 17ο αἱ. "Εχει παρατηρηθεῖ ὅτι δὲν νίοθετήθηκε στὶς τοιχογραφίες τῆς κρητικῆς σχολῆς καὶ τοῦ θηβαϊκοῦ ἔργαστηρού, μὲ ἔξαίρεση τὸν Θεοφάνη ποὺ τὴν χρησιμοποίησε στὸν Ἀγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ μὲ ἀρκετές ἀλλαγές¹⁴⁶.

Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος κρατοῦν δόμοιώμα δικτάπλευρης ἐκκλησίας μὲ τρούλλο, ποὺ ἀπολήγει σὲ φανό (Εἰκ. 12). Στὸ ἐσωτερικό της διακρίνεται ἡγία τράπεζα σκεπασμένη μὲ ἐνδυτή, διακοσμημένη μὲ σταυρὸ ποὺ περιβάλλουν γαμμάδια. Πάνω στὴν ἡγία τράπεζα εἶναι τοποθετημένα ἄγιο ποτήριο καὶ εὐαγγέλιο. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι οὐλειστὸ εὐλητάριο καὶ δύο οὐλειδιά, ὁ Παῦλος οὐλειστὸ βιβλίο. Ὁ Πέτρος προβάλλει τὸ δεξιὸ πόδι· τὸ ἱμάτιό του προεξέχει πίσω, ἀπὸ τὴν μέσην καὶ κάτω. Ὁ Παῦλος στηρίζεται στὸ ἀριστερὸ πόδι· τὸ περίγραμμά του πλαταίνει στὰ γόνατα καὶ στενεύει στὰ πόδια, ὅπως στὸν Ιωάννη τῆς Σταυρώσεως.

Οἱ τύποι αὐτοὶ τῶν κορυφαίων ἀποστόλων, ζωγραφισμένων χωριστά, χωρὶς νὰ κρατοῦν δόμοιώμα ναοῦ, ἀπαντοῦν ἥδη τὸν 14ο αἰώνα στὴν είκόνα τῆς Συνάξεως τῶν ἀποστόλων στὴν Μόσχα¹⁴⁷. Τὸν 15ο αἱ. τοὺς συναντοῦμε σὲ είκόνα τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, ἀφιέρωμα τοῦ δεσπότου Ανδρονίκου Παλαιολόγου, γιοῦ τοῦ Μανουὴλ Β'¹⁴⁸, σὲ μικρογραφία τοῦ στιχηραρίου Σινᾶ 1234, τοῦ 1469¹⁴⁹, καὶ σὲ σειρὰ βηματοθύρων, ὅπως τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου, τοῦ Χριστοῦ τῆς Δημαρχίας στὴν Πάτμο καὶ τῆς Μονῆς Ἀρκαδίου¹⁵⁰, καὶ ἔξακολουθοῦν νὰ εἶναι δημοφιλεῖς τοὺς δύο ἐπόμενους αἰώνες¹⁵¹.

¹³⁸ Μετὰ τὸ Βυζάντιο (ὑποσημ. 17), 30-31, ἀριθ. 4, μὲ χρονολόγηση στὰ τέλη τοῦ 15ου αἱ.

¹³⁹ Ξυγγόπουλος, Μουσεῖον Μπενάκη (ὑποσημ. 46), 18-19, ἀριθ. 10, πίν. 9Β. Γιὰ τὴν χρονολόγηση βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, 445.

¹⁴⁰ Chatzidakis, *Icônes*, 35-36, ἀριθ. 16, πίν. 14. Χατζηδάκη, Ἀπὸ τὸ Χάνδακα στὴ Βενετία (ὑποσημ. 127), 70-73, ἀριθ. 14.

¹⁴¹ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κοής, Ἡράκλειο 1990, 114-117, ἀριθ. I (Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου) (περὶ τὸ 1500). Θησαυροὶ τῆς Ὁρθοδοξίας ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, Ἀθήνα 1994, ἀριθ. 59, σ. 238-239 (Γ. Δρανδάκη).

¹⁴² Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης (ὑποσημ. 61), 438-440, ἀριθ. 87 (Ο. Etinhof). Βοκοτόπουλος, Βυζαντινὲς εἰκόνες (ὑποσημ. 23), 225, εἰκ. 155.

¹⁴³ Βοκοτόπουλος, Εἰκόνες τῆς Κερκύρας, 78-80, ἀριθ. 53, εἰκ. 172. Chatzidakis, *Icônes*, 149, ἀριθ. 130, πίν. 70.

¹⁴⁴ Ε. Τσιγαρίδας, Ἀγνωστο ἔργο τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητὸς στὰ Μετέωρα, ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 357-363, εἰκ. 1.

¹⁴⁵ Μυλωνᾶ, Μουσεῖο Ζακύνθου, 57, 63, ἀριθ. 5.

¹⁴⁶ Βοκοτόπουλος, Εἰκόνες τῆς Κερκύρας, 80. Γιὰ τὴν τοιχογραφία βλ. Σοφιανός - Τσιγαρίδας, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 65), 94, 224-225.

¹⁴⁷ Bank, *Byzantine Art* (ὑποσημ. 104), 323, εἰκ. 269.

¹⁴⁸ Ιερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαδίου, Ἀγιον Ὁρος 1996, 397-398, εἰκ. 29.

¹⁴⁹ Βοκοτόπουλος, Στιχηράριον Σινᾶ 1234, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 31), 99, εἰκ. 15.

¹⁵⁰ Χρ. Μπαλτογιάννη, Εἰκόνες. Συλλογὴ Δημητρίου Οἰκονομοπούλου, Ἀθήνα 1985, 25-27, ἀριθ. 13, πίν. 10. Χατζηδάκης, Εἰκόνες Πάτμου, 61-62, ἀριθ. 11, πίν. 80. Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης (ὑποσημ. 61), 481-483, ἀριθ. 125 (Μ. Μπορμπούδακης).

¹⁵¹ Βλ. λ.χ. τὶς εἰκόνες τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ στὸν Ἀγιο Γεώρ-



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

‘Η ἀπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων σὲ ἑνιαία σύνθεση, ὅπου κρατοῦν μαζὶ ὁμοίωμα ναοῦ, ποὺ συμβολίζει τὴν ἐκκλησία καὶ εἶναι πιθανότατα ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν ροτόντα τῆς Ἀναστάσεως στὰ Ιεροσόλυμα, ἀπαντᾶ ἥδη στὶς πολὺ ἐφθαρμένες τοιχογραφίες τοῦ Ἅγιου Ἀνδρέα Περιστερῶν, ποὺ ἔχουν χρονολογηθεῖ

γιο τῶν Ἐλλήνων στὴν Βενετία, τὰ βημόθυρα τοῦ Ἰδιου ζωγράφου στὴν Ζάκυνθο καὶ τὰ περίπου σύγχρονα ἀπὸ τὴν Παναγία Γαβαλούσσα τῆς Ζακύνθου (Chatzidakis, *Icônes*, 59-60, ἀριθ. 32-33, πίν. 27. M. Ἀχεμάστου-Ποταμίανου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1997, 110-113, ἀριθ. 23, καὶ 117-119, ἀριθ. 25).

¹⁵² X. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ‘Η ζωγραφικὴ στὴ Θεσσαλονίκη τὸν 9ο αἰώνα, *Πρακτικὰ Συνεδρίων πρὸς τιμὴν καὶ μνήμην τῶν ἀγίων αὐταδέλφων Κνοῦλλουν καὶ Μεθοδίου τῶν Θεσσαλονίκεων, 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. M. Panayotidi, *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes* (843-1081), CahArch 34 (1986), 76. N. Γκιολές, ‘Ο βυζαντινός τρούλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸν τὸν πρόγραμμα’, Ἀθήνα 1990, 33, 125-128, 137.

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

¹⁵⁴ Μπαλτογιάννη, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 150), 95. Η συγγραφεύς υποθέτει

στὰ ἑβδομηκοστὰ ἔτη τοῦ 9ου αἰ.¹⁵² Τὸ ὁμοίωμα φαίνεται κυκλικό, μὲ διπλοθολικὸ τρούλλο. Οἱ ἀπόστολος Πέτρος κρατεῖ κλειδί, καὶ μέσα στὸ ὁμοίωμα εἰκονίζεται ἄγιο ποτήριο.

Τὴν σύνθεση ἀποκρυπταλλώνεται τὸν 15ο αἰ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου συναντᾶται σὲ εἰκόνα τῆς Galleria dell'Accademia τῆς Φλωρεντίας, ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν Νικόλαο Ρίτζο καὶ ὅπου ὁ ἀπόστολος Παῦλος κρατεῖ μαζὶ μὲ τὸ εὐαγγέλιο καὶ σπαθί, χαρακτηριστικὸ τῆς εἰκονογραφίας του στὴν Δύση¹⁵³. Τὸ σπαθὶ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὰ ἄλλα γνωστὰ παραδείγματα, μὲ ἔξαιρεση ἀνέκδοτη, ἀν δὲν ἀπατῶμαι, εἰκόνα τοῦ 1801 στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δουσίκου. Μὲ τὴν μορφὴ ποὺ παίρνει τὸν 15ο αἰ., ἡ σύνθεση ἔχει συσχετισθεῖ μὲ τὴν φιλενωτικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς· ἔχει μάλιστα σημειωθεῖ ἡ σχέση τοῦ ὁμοιώματος ναοῦ, στὴν μορφὴ ποὺ παίρνει τότε, μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Φλωρεντίας, ὅπου εἶχε συνέλθει ἡ σύνοδος τοῦ 1438-1439. Διατυπώθηκε μάλιστα ἀπὸ τὴν Χρ. Μπαλτογιάννη ἡ υπόθεση ὅτι δημιουργὸς τοῦ τύπου εἶναι ὁ κρητικὸς ζωγράφος Ἀγγελος Ἀκοτάντος, ἀνθίβολα τοῦ ὁποίου εἶχαν περιέλθει στὸν ζωγράφο Ἀνδρέα Ρίτζο, πατέρα τοῦ Νικολάου¹⁵⁴. Οἱ τύπος ἐπαναλαμβάνεται σὲ πολλὲς εἰκόνες, εἴτε κρητικές, ὅπως εἰκόνα τέχνης Ἐμμανουὴλ Λαμπτάρδου στὴν Κέρκυρα, τρίπτυχο τοῦ Σλύβεστρου Θεοχάρη, εἰκονίδιο τῆς συλλογῆς τοῦ πρίγκηπος Johann Georg von Sachsen καὶ φύλλο τριπτύχου τοῦ Βίκτωρος στὸ Βατικανό¹⁵⁵, εἴτε βιορειοελαδικές, ὅπως δύο εἰκόνες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καὶ μία τῆς Μονῆς Χελανδαρίου στὸ Ἅγιον Όρος, καθὼς καὶ μία τοῦ Μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῆς Βεροίας¹⁵⁶, εἴτε

ὅτι ὁ Ἀκοτάντος ζωγράφισε τὴν εἰκόνα ποὺ ἀπὸ τὴν σύνοδο τῆς Φερράρας, γιὰ νὰ προσφερθεῖ ἐκεῖ ὡς δῶρο. Δεδομένης τῆς σχέσεως τοῦ ὁμοιώματος ποὺ κρατοῦν οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι μὲ τὴν Santa Maria del Fiore τῆς Φλωρεντίας, ὅπου μεταφέρθηκε ἡ σύνοδος, πιθανότερο εἶναι νὰ ζωγραφίσθηκε μετὰ τὴν σύνοδο. Πρβλ. γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τὸ θέμα καὶ τὶς παρατηρήσεις τῆς A. 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. A. Embiricos, *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Παρίσιο 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.ἄ. (ὑποσημ. 116), 32, ἀριθ. 30, εἰκ. 48.

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



Eἰκ. 13. Οἱ Τρεῖς Ιεράρχαι. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 1.

ἔργα ἄλλων ἐργαστηρίων, ὅπως δύο εἰκόνες στὴν Λέσβο καὶ εἰκονίδιο τῆς Συλλογῆς Χαροκόπου στὸ Ἀργοστόλο¹⁵⁷. Οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι ποὺ κρατοῦν δόμοιώμα ναοῦ ἀπαντοῦν σπανιότερα σὲ τοιχογραφίες, ὅπως στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Γούρνας στὴν Βέροια¹⁵⁸.

Ἡ σύνθεση, ὅπως ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν κρητικὴ ζωγραφική, ἐντάσσεται μερικὲς φορὲς καὶ στὴν Σύναξη τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων, π.χ. σὲ εἰκόνα τοῦ ζωγράφου τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 17ου αἰ. Δανιὴλ στὸν πατριαρ-

χικὸ ναὸ τοῦ Ἅγιου Κωνσταντίνου στὰ Ιεροσόλυμα¹⁵⁹.

Οἱ Τρεῖς Ιεράρχαι Γοηγόριος ὁ Θεολόγος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος παριστάνονται ὄρθιοι, μετωπικοί, κρατῶντας κλειστὸ βιβλίο –ὄρθιο οἱ δύο πρῶτοι, διαγωνίως ὁ Μέγας Βασίλειος (Εἰκ. 13). Ὁ Χρυσόστομος κρατεῖ μὲ τὸ δεξῖ χέρι σταυρὸ μπροστά στὸ στῆθος. Φορεῖ σάκκο μὲ σταυρὸν μέσα σὲ κύκλους, ἐνῶ οἱ ἄλλοι δύο φοροῦν πολυσταύρια φελόνια μὲ σταυρὸν ποὺ περιβάλλονται ἀπὸ γαμμάδια. Αριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν καθένα εἶναι γραμμένο τὸ ὄνομά του μὲ κεφαλαῖα. Τὴν συμμετρία καὶ τὴν δόμοιομορφία στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀκίνητων ἐπισκόπων, μὲ τὴν αὐστηρὴ ἔκφραση καὶ τὰ κλειστὰ περιγράμματα, διασπᾶ μόνο ἡ διαφορετικὴ ἀμφίεση τῆς κεντρικῆς μορφῆς καὶ ἡ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ βιβλίου τοῦ Βασιλείου.

Ο συνεορτασμὸς τῶν Τριῶν Ιεραρχῶν καθιερώθηκε στὰ τέλη τοῦ 11ου αἰ., δὲν ἀπεικονίζονται δῆμος συχνὰ καὶ οἱ τρεῖς μαζὶ κατὰ τὴν βυζαντινὴ περίοδο¹⁶⁰. Σὲ φορητὲς εἰκόνες ἡ κοινὴ ἀπεικόνισή τους μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν 14ο αἰ.¹⁶¹.

Πολὺ μεγάλη δόμοιότητα μὲ τὴν παράστασή μας, ἔξαιρουμένου τοῦ σταυροῦ ποὺ κρατεῖ ὁ Χρυσόστομος, παρουσιάζει ἔξαιρετη σύγχρονή της κρητικὴ εἰκόνα στὴν Ἅγια Αἰκατερίνη στοὺς Κήπους τῆς Ζακύνθου¹⁶², ἐνῶ ταυτίζεται καὶ στὸ σημεῖο οὐτὸ εἰκόνα τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ. στὴν Μονὴ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων¹⁶³. Ἡ διαφοροποίηση στὴν ἀμφίεση τοῦ Χρυσόστομου μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν 14ο αἰ.¹⁶⁴ Ο δεξιὸς ιεράρχης κρατεῖ λοξά τὸ βιβλίο ἥδη σὲ παραστάσεις τοῦ 14ου αἰ., ὅπως σὲ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν¹⁶⁵. Τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρος κρα-

Τσιούμη, *Βυζαντινές καὶ μεταβυζαντινές εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Θεσσαλονίκη-Βέροια 2003, 150, ἀριθ. 44.

¹⁵⁷ Ἡρ. Βακιρτζῆ, *Θησαυροὶ τῆς Λέσβου*, Μυτιλήνη 1989, 50, 108, ἀριθ. 19, 47. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ἔ.ἄ., 150, ἀριθ. 44. *Κεφαλονιά* (ὑποσημ. 62), εἰκ. 51.

¹⁵⁸ Θ. Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοί της*, Ἀθήνα 1994, 292, πίν. 104α.

¹⁵⁹ Ἀλ. Καρυώτογλου, *Μήτηρ τῶν ἐκκλησιῶν. Τερουσαλήμ Θεοῦ κατοικητήριον*, Ἀλμπος 1997, 109. Πά τὸν ζωγράφο βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ἐλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση* (1450-1830), 1, Ἀθήνα 1987, 256, ἀριθ. 4.

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

τὸν κώδικα ἀρ. 762 τῆς Μ. Βατοπεδίου, *Κληρονομία* 6 (1974), 363-365, εἰκ. 3) καὶ ψηφιδωτὸ τῆς Cefalù (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, 14, πίν. 7A). Ἡ ἀπεικόνιση τους στὴν σειρὰ μαζὶ μὲ ἄλλους ἀγίους, ὅπως σὲ στεατίτη τοῦ Ἐρμιτάζ, τοῦ 11ου αἰ., εἶναι μᾶλλον τυχαία (I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Βιέννη 1985, 97-98, ἀριθ. 4).

¹⁶¹ Βλ. τὶς εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (Ἀχεμάστου, *Βυζαντινὸ Μουσεῖο*, 40, ἀριθ. 9) καὶ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (*Μονὴ Βατοπαιώνιου* (ὑποσημ. 148), 393, εἰκ. 330).

¹⁶² Ἀχεμάστου-Ποταμάνου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου* (ὑποσημ. 151), 78, ἀριθ. 12.

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

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

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

τεῖο Χρυσόστομος καὶ σὲ εἰκονογραφικὰ ὅμοια βιορειο-
ελλαδικὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα¹⁶⁶.

Κατὰ μόμησιν τῆς παραστάσεως τῶν Τοιῶν Ιεραρχῶν
ἀπεικονίσθηκαν στὶς ἴδιες στάσεις καὶ ἄλλες ὁμάδες
τοιῶν ἐπισκόπων, δύπος κρητῶν ιεραρχῶν σὲ εἰκόνα τοῦ
Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ¹⁶⁷, πατριαρχῶν Ἀλεξανδρείας σὲ
εἰκόνα τοῦ Ιερεμία Παλλαδᾶ¹⁶⁸ καὶ τῶν ἀγίων Παύλου
τοῦ Ὁμολογητοῦ, Ἰωάννου τοῦ Ἐλεήμονος καὶ Γρηγο-
ρίου Νεοκαισαρείας, ποὺ ἔօρτάζουν στὶς ἀρχές Νοεμ-
βρίου, σὲ ἀνυπόγραφη εἰκόνα τῆς ἀγιορείτικης Μονῆς
Παντοκράτορος¹⁶⁹.

Δὲν εἶναι γνωστὲς πολλὲς βυζαντινὲς καὶ πρώιμες μετα-
βυζαντινὲς εἰκόνες μὲ εὐαγγελικὲς σκηνὲς γύρῳ ἀπὸ ἔνα
κεντρικὸ θέμα. Οἱ ἀρχαιότερες σωζόμενες εἴναι τοῦ 13ου
αἰ.¹⁷⁰ πρόκειται γιὰ εἰκόνες ποὺ περιβάλλονται ἀπὸ μι-
κροσκοπικὲς μετάλλινες ἀνάγλυφες σκηνὲς στὸ πλαίσιο.
Τὸ γεγονός, ώστόσι, δῖτι μία ἀσημένια γεωργιανὴ εἰκόνα
τῆς Βρεφοκρατούσης Θεοτόκου, ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ
δέκα τέσσερις εὐαγγελικὲς σκηνὲς, τοποθετεῖται στὸν 11ο
αἰ.¹⁷¹, ὑποδηλώνει δῖτι ὑπῆρχαν καὶ πρὸ τοῦ 13ου αἰ. τέτοι-
ες εἰκόνες στὸ Βυζάντιο, ποὺ δὲν ἔχουν ὅμως σωθεῖ. Ἄνα-
μεσα στὰ πρώιμότερα παραδείγματα, ὅπου ξωγραφισμέ-
νες –καὶ ὅχι ἀνάγλυφες μεταλλικὲς– εὐαγγελικὲς σκηνὲς
περιβάλλονται ἔνα κεντρικὸ θέμα, μνημονεύομε εἰκόνες
τῆς Σταυρώσεως στὴν Μονὴ τοῦ Σινᾶ¹⁷², τῆς Θεοτόκου
Γλυκοφιλούσης στὰ Ιεροσόλυμα¹⁷³ καὶ τῆς Θεοτόκου
“Οδηγητρίας στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν¹⁷⁴.

Σὲ δύο ἀκόμη εἰκόνες, πλὴν αὐτῆς τοῦ Νικολάου Ρί-
τζου, οἱ εὐαγγελικὲς σκηνὲς περιβάλλονται παράσταση
τῆς Δεήσεως. Στὴν περίπου σύγχρονη εἰκόνα τοῦ Μου-
σείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ τῆς Θεσσαλονίκης δώ-

δεκα σκηνὲς περιβάλλονται τὴν Δέηση μὲ τὸν Χριστὸ
ὅρθιο¹⁷⁵. 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 ἐρε-
σίνωτο καὶ ἀνάγλυφα πλαίσια περιβάλλονται τὶς δώδεκα
σκηνές, καμία ἀπὸ τὶς ὅποιες δὲν ταυτίζεται εἰκονογρα-
φικὰ μὲ τὶς ἀντίστοιχες παραστάσεις τῆς εἰκόνας τοῦ
Σεραγέβου¹⁷⁶. Η εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου διαφο-
ροποιεῖται καὶ ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς εἰκόνες μὲ τὶς μικρότε-
ρες διαστάσεις τῆς καὶ ἰδίως μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν
σκηνῶν σὲ δέκα καὶ τὴν ἀπεικόνιση τῶν κυριαρχιῶν
ἀποστόλων ποὺ κρατοῦν ἐκκλησία καὶ τῶν Τοιῶν Ιε-
ραρχῶν. “Οπως δείχνουν οἱ περιορισμένες διαστάσεις
τῆς, ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ζωγραφίσθηκε γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ
λατρεία¹⁷⁷.

Στὴν εἰκόνα τοῦ Σεραγέβου παρουσιάζονται ἀποκρυ-
πταλλωμένοι οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι τῶν κυριοτέρων
ἐπεισοδίων τοῦ χριστολογικοῦ καὶ θεομητορικοῦ κύ-
κλου, ποὺ θὰ κυριαρχήσουν στὴν κρητικὴ ζωγραφική.
Ἴδιαίτερη σχέση μαζί της ἔχουν ἐργα ὅπως τρίπτυχο
ἀθηναϊκῆς συλλογῆς ποὺ ἀποδόθηκε στὸν ὄψιμο 16ο
αἰ., ὅπου, μὲ ἔξαιρεση τὴν Σταύρωση, ἐπαναλαμβάνο-
νται αὐτούσιοι οἱ ἴδιοι εἰκονογραφικοὶ τύποι¹⁷⁸. Ο Νι-
κόλαος Ρίτζος ἔζησε βέβαια στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰ.,
ὅπως ἔχει ὅμως παρατηρηθεῖ, χρησιμοποιοῦσε πιθανό-
τατα ἀνθίβολα τοῦ πατέρα του Ἀνδρέα Ρίτζου¹⁷⁹ καὶ
συνεπῶς ἡ εἰκόνα ποὺ μᾶς ἀπησχόλησε ἀπηκεῖ τὴν
εἰκονογραφία τῆς κρητικῆς σχολῆς κατὰ τὰ πρῶτα χρό-
νια τῆς διαμορφώσεως της, στὰ μέσα καὶ τὸ τρίτο τέ-
ταρτο τοῦ 15ου αἰώνα.

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

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

¹⁶⁸ Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Ἀγνωστα ἔργα τοῦ Ιερεμία Παλλαδᾶ, *Πεπραγμένα Η' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β' 1, Ἡρά-
κλειο 2000, 98-100, εἰκ. 4.

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

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

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

¹⁷² Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ* (ὑποσημ. 7), 187-189, εἰκ. 205. *Μυστή-
ριον Μέγα*, 316, ἀριθ. 114 (Π.Λ. Βοκοτόπουλος).

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

¹⁷⁴ Μπαλτογιάννη, *Συνομολία μὲ τὸ θεῖον*, 100-101, ἀριθ. 14. *Μή-
τηρ Θεοῦ. Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη*, κατά-
λογος ἐκθέσεως, Ἀθήνα 2000, 410-413, ἀριθ. 64 (Μ. Ἀχειμάστου-
Ποταμάνου).

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

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

¹⁷⁷ Κατὰ τὸν Mirković ἀνήκει σὲ ἴδιωτη, ποὺ τὴν προσέφερε στὸν
ναό τοῦ Σεραγέβου: L. Mirković, *Die italo-byzantinische Ikonenma-
lerfamilie Rico*, ἔ.ἄ. (ὑποσημ. 2), 134.

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

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

Panayotis L. Vocopoulos

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.