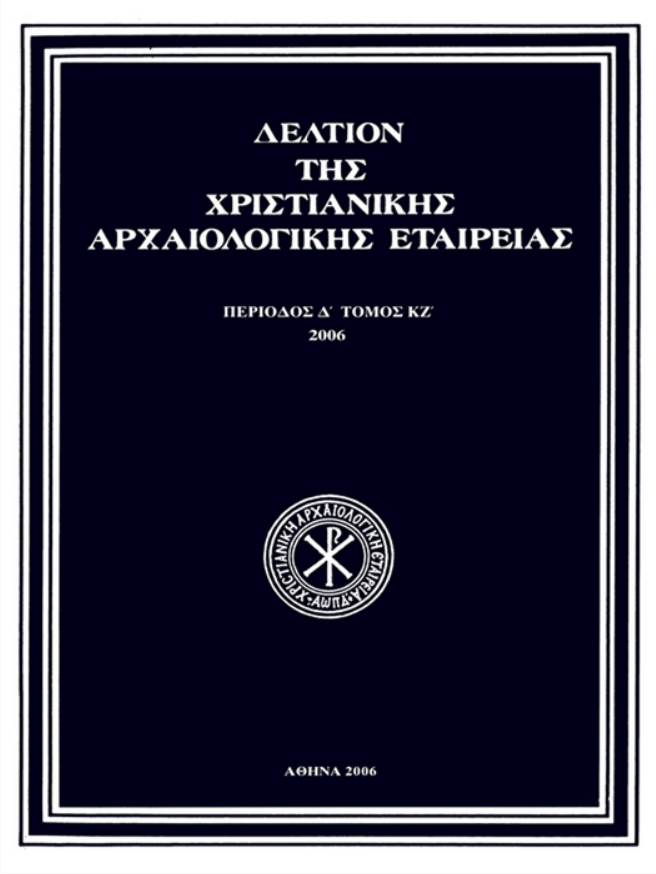
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



Άγνωστη εικόνα των Τριών Ιεραρχών με υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε

Χρυσαυγή ΚΟΥΤΣΙΚΟΥ

doi: 10.12681/dchae.494

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΟΥΤΣΙΚΟΥ Χ. (2011). Άγνωστη εικόνα των Τριών Ιεραρχών με υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *27*, 353–364. https://doi.org/10.12681/dchae.494

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 27/04/2024 15:37:12

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Άγνωστη εικόνα των Τριών Ιεραρχών με υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε

Χρυσαυγή ΚΟΥΤΣΙΚΟΥ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 353-364

ΑΘΗΝΑ 2006

www.deltionchae.org

Χρυσαυγή Κούτσικου

ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΙΕΡΑΡΧΩΝ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕ*

Σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας εντοπίστηκε πρόσφατα εικόνα με παράσταση των Τριών Ιεραρχών που φέρει την υπογραφή του ρεθύμνιου ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε[1] (Εικ. 1). Οι άγιοι Βασίλειος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Γρηγόριος ο Θεολόγος παριστάνονται όρθιοι, ολόσωμοι και αυστηρά μετωπικοί σε ισοκεφαλία. Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός και ιδιαίτερα φθαρμένος, το δάπεδο ρόδινο. Κόκκινη γραπτή ταινία περιβάλλει την παράσταση. Στο δάπεδο, μεταξύ των αγίων Βασιλείου και Ιωάννη του Χρυσοστόμου, η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολογία: *ΧΕΙΡ /ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ / (ΙΕ-Ρ)ΕΩ(C) ΤΟΥ / ΤΖΑΝ(Ε) / ,αχξθ*[2] (Εικ. 2). Στο ίδιο ύψος, ανάμεσα στον άγιο Ιωάννη και τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο, αποκαλύφθηκε κατά τη συντήρηση αφιερωτική επιγραφή, αποσπασματικά διατηρημένη: *ΔΕΗCIC / ΔΟΥ-ΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟΥ) /*... Η ενυπόγραφη αυτή εικόνα, που έρχεται να προστεθεί στο μακρύ κατάλογο των έργων του ρεθύμνιου ζωγράφου, συνιστά ένα ιδιαίτερα σημαντικό έργο, καθώς αποτελεί τη μόνη ως τώρα γνωστή σύνθεση του Τζάνε με παράσταση των Τριών Ιεραρχών[3].

Πληροφορίες σχετικά με την ακριβή προέλευση της εικόνας δεν διαθέτουμε. Σύμφωνα με την κάτοχο, αγοράστηκε από την οικογένειά της στην Αθήνα, πιθανότατα κατά τις δεκαετίες 1940 και 1950.

Η εικόνα, διαστάσεων 37×33,2×1,8 εκ., φέρει πλαίσιο που τοποθετήθηκε σε μεταγενέστερη εποχή[4]. Έχει χρησιμοποιηθεί μία σανίδα –πιθανότατα κωνοφόρου δέντρου– διατηρημένη σε καλή κατάσταση ,η οποία στο πίσω μέρος έχει στερεωθεί με δύο οριζόντια καρφωτά τρέσσα. Φέρει προετοιμασία με ύφασμα και γύψο. Παλαιότερη προσπάθεια καθαρισμού της με τρίψιμο προκάλεσε μη αναστρέψιμες φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια, καθώς μαζί με τις επικαθίσεις αφαιρέθηκαν κατά τόπους είτε το χρώμα, αφήνοντας σε πολλά ση-

---

* Ευχαριστώ την κάτοχο της εικόνας κ. Μ. Ευσταθιάδη και τον προϊστάμενο της Εφορείας Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Αρχαιολογικών Συλλογών κ. Δ. Καζιάνη για την παραχώρηση της άδειας μελέτης και δημοσίευσής της. Ευχαριστώ ιδιαιτέρως την καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Νανώ Χατζηδάκη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις της σχετικά με τη διαπραγμάτευση του θέματος. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στην αρχαιολόγο κ. Μαρία Καζανάκη-Λάππα για τις γόνιμες συζητήσεις που είχαμε και τις καίριες υποδείξεις της.

[1] Η παρουσίαση της συγκεκριμένης εικόνας στα πλαίσια ενός τόμου αφιερωμένου στον Ν. Β. Δρανδάκη φάνηκε ταιριαστή, καθώς το τιμώμενο πρόσωπο ασχολήθηκε τόσο με το εικονογραφικό θέμα, όσο και με το ζωγράφο και το έργο του. Βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, *Ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνες Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σῳζομένων κυρίως ἐν Βενετίᾳ*, εν Αθήναις 1962 (στο εξής: *Εμμανουήλ Τζάνες*). Ο ίδιος, «Συμπληρωματικά εἰς τόν Ἐμμανουήλ Τζάνε. Δύο ἄγνωστοι εἰκόνες του», *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 36-72. Ο ίδιος, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν (Λόγος ἐκφωνηθείς τήν 30ήν Ἰανουαρίου 1968 εἰς τήν αἴθουσαν τελετῶν τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή - Τμῆμα Ἰωαννίνων)*, Ἰωάννινα 1969, 5-34 (στο εξής: *Εικονογραφία Τριών Ιεραρχών*).

[2] Για το ζωγράφο βλ. υποσημ. 1. Επίσης M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 128-140, πίν. 60-64 (στο εξής: *Icônes*). Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 104-123, πίν. 50-58, 201-238 (στο εξής: *Εικόνες*). Μ. Χατζηδάκης - Ευγ. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997, 408-423, όπου συγκεντρωμένη η παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997, 270-289, αριθ. 29-32 (στο εξής: *Συλλογή Βελιμέζη*). I. Leontakianakou, *L'œuvre peint d'Emmanuel Tzanes (ca 1610-1690) : contribution à l'étude de l'école crétoise*, Παρίσι 2000 (αδημοσ. διδακτ. διατριβή). *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο. Πινακοθήκη Αβέρωφ - Μέτσοβο*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, 109-111, αριθ. 167, 169 (Μ. Βασιλάκη). Α. Δρανδάκη, *Εικόνες. 14ος-18ος αι. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002, 120-131, αριθ. 25-27. Ν. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ου αι. Αρχειακή τεκμηρίωση*, Αθήνα 2002, 92, 188-196, αριθ. 123-135, πίν. 53-62.

[3] Η υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε σε εικόνα της συλλογής Λοβέρδου με παράσταση της Δέησης στην άνω ευρύτερη ζώνη και των Τριών Ιεραρχών στην κάτω (Α. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, *Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου*, Αθήνα 1946, 62, αριθ. 439) αποδείχθηκε πλαστή. Για την πλαστότητα της υπογραφής, βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π., 418, αριθ. 11.

Εικ. 1. Εμμανουήλ Τζάνες: Εικόνα με παράσταση των Τριών Ιεραρχών. 1669. Ιδιωτική συλλογή.

μεία να διακρίνεται καθαρά το προκαταρκτικό εγχάρακτο σχέδιο, είτε ολόκληρα τμήματα της ζωγραφικής και της προετοιμασίας. Οι απολεπίσεις εντοπίζονται κυρίως στις μορφές των αγίων Βασιλείου και Ιωάννη του Χρυσοστόμου: στη γενειάδα, το φαιλόνιο, τον κώδικα και το κάτω μέρος του στιχαρίου του αγίου Βασιλείου, όπως και στο σάκκο, τον κώδικα, το δεξί χέρι και το στιχάριο του Χρυσοστόμου. Έχουν εκπέσει επίσης μικρά τμήματα από τους φωτοστεφάνους των αγίων Ιωάννη και Γρηγορίου και από το κάτω μέρος του στιχαρίου του τελευταίου. Στα επιτραχήλια των ίδιων αγίων έχει εκπέσει το χρυσό και η λοιπή διακόσμηση και διακρίνεται πλέον μόνο το σχέδιο[5].

Ο άγιος Βασίλειος εικονίζεται μεσήλικας με καστανή κόμη και μακρύ οξύληκτο γένι σύμφωνα με την καθιερωμένη εικονογραφία: «ἀνὴρ μέγας, ξηρὸς μελαγχροιής, ἐπίρρινος, δριμὺ βλέπων, ἠρέμα ἐν χρῷ κουρίας, τὴν ὑπήνην ἀρκούντως καθειμένος, μεσαιπόλιος»[6] (Εικ. 3). Υψώνει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος σε χειρονομία ευλογίας και με το αριστερό κρατεί κλειστό κώδικα, όρθια τοποθετημένο. Φορεί ανοιχτό ρόδινο στιχάριο με σκουροπράσινους ποταμούς, πράσινο φαιλόνιο με κόκκινους σταυρούς, χρυσό μαργαριτοκόσμητο επιτραχήλιο και επιγονάτιο με κόκκινες φούντες, και υπόλευκο ωμοφόριο με λιτούς, χρυσούς σταυρούς. Οι παρυφές του ωμοφορίου κοσμούνται με ημιεξίτηλη κόκκινη γραμμή, το κάτω άκρο με διπλή χρυσή ταινία και τα μεταξύ των κεραιών των σταυρών κενά με γραπτά άνθη, διακοσμητικά σχέδια που επαναλαμβάνονται στα ωμοφόρια και των άλλων δύο ιεραρχών. Το κατώτερο τμήμα του ωμοφορίου αναδιπλώνεται στο, καλυμμένο από το φαιλόνιο, αριστερό χέρι.

Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, κατά τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, εικονίζεται μεσήλικας με ισχνό πρόσωπο, κοντή, καστανή κόμη και αραιό, κοντό γένι: «ἀνὴρ ἰσχνὸς εἰς τὸ ἀκριβέστατον, ψιλὸς καὶ μέγας τὸ

Εικ. 2. Η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολογία. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

μέτωπον καὶ πολλαῖς ταῖς στολίσι κεχαραγμένος· τὸ γένειον μικρὸν καὶ ἀραιότατον, ὑπὸ πολιαῖς ταῖς θριξὶν ἐξανθῶν» (Εικ. 4)[7]. Με το δεξί χέρι, εν μέρει κατεστραμμένο, ευλογεί και με το αριστερό κρατεί κλειστό κώδικα λοξά τοποθετημένο. Φορεί πατριαρχικά άμφια: γκριζογάλανο στιχάριο με κόκκινους ποταμούς και σκουροπράσινο σάκκο διακοσμημένο με χρυσούς σταυρούς εγγεγραμμένους σε κύκλους κόκκινου βάθους, χρυσό επιτραχήλιο και επιγονάτιο, και υπόλευκο ωμοφόριο με χρυσούς σταυρούς. Το κατώτερο τμήμα του ωμοφορίου αναδιπλώνεται στον αριστερό βραχίονα του αγίου προς τα έξω, αντίστροφα από του αγίου Βασιλείου.

Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, ηλικιωμένος με γκρίζα

---

[4] Το πλαίσιο είναι ξύλινο και κοσμείται με πλοχμό που περικλείει ρόδακες. Οι διαστάσεις της εικόνας συμπεριλαμβανομένου του πλαισίου είναι 47×41,5×3,2 εκ.

[5] Η εικόνα συντηρείται στα εργαστήρια του Κέντρου Συντήρησης Αρχαιοτήτων του Υπουργείου Πολιτισμού από την αρχαιολόγο-συντηρήτρια κ. Μυρτώ Καφαντάρη, την οποία ευχαριστώ για τη συνεργασία της. Η εξέταση της εικόνας πιστοποίησε τη γνησιότητα της υπογραφής και την παντελή απουσία επιζωγραφήσεων.

[6] Μ. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου», *ΕΕΒΣ* ΙΔ΄ (1938), 412-413. Στην Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά η περιγραφή του αγίου είναι συντομότερη: «νέος, μακρύς, ξηρός, μακρὰν ἔχων τὴν γενειάδα, πολιός, μεσαῖος, εἰς τὰς τρίχας ἔχων τὰ ὀφρύδια καμαρωτά», βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909, 267 (στο εξής: *Ερμηνεία*). Για την εξέλιξη της εικονογραφίας του αγίου Βασιλείου, βλ. H. Buchtal, «Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture», *GBA* 62 (1963), 81-90. Δρανδάκης, *Εικονογραφία Τριών Ιεραρχών*, 8-11. *LChrI*, τ. 5, 337-341 (J. Myslivec̆).

[7] Χατζηδάκης, «Εκ των Ελπίου», ό.π., 413. Βλ. επίσης *Ἑρμηνεία*, 267: «νέος, σπανός». Για την εξέλιξη της εικονογραφίας του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, βλ. O. Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks», *DOP* 14 (1960), 110-119. Buchtal, ό.π., 81-90. Δρανδάκης, *Εικονογραφία Τριών Ιεραρχών*, 12-13. *LChrI*, τ. 7, 93-101 (A. Musseler).

Εικ. 3. Ο άγιος Βασίλειος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

Εικ. 4. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

κόμη και μακριά, πλατιά γενειάδα, κατά την καθιερωμένη εικονογραφία «τὸν πώγωνα οὐ βαθύς, δασὺς δὲ ἱκανῶς, φαλακρός, λευκὸς ταῖς θριξί, τὰ ἄκρα τῆς γενιάδος ὡσπερεὶ κεκαπνισμένα ὑποφαίνων»[8] (Εικ. 5), κρατεί με τα δύο του χέρια κλειστό κώδικα, διαγώνια τοποθετημένο. Φορεί λαδοπράσινο στιχάριο με καστανούς ποταμούς, ανοιχτοκάστανο πολυσταύριο φαιλόνιο, υπόλευκο ωμοφόριο με χρυσούς σταυρούς και χρυσό επιτραχήλιο, και επιγονάτιο με κόκκινες φούντες. Το κατώτερο τμήμα του ωμοφορίου αναδιπλώνεται προς το εσωτερικό, όπως ακριβώς και στον άγιο Βασίλειο.

Περίγραμμα από στικτούς κυκλίσκους ορίζει τους φωτοστεφάνους, των οποίων η εσωτερική επιφάνεια κοσμείται με ελικοειδείς βλαστούς και ρόδακες πάνω στο στικτό βάθος.

Στην άνω πλευρά της εικόνας, στο χρυσό φθαρμένο βάθος, μεγαλογράμματες επιγραφές σε κόκκινο χρώμα συνοδεύουν τις μορφές των ιεραρχών: *Ο Α(ΓΙΟC) ΒΑCΙΛΕΙΟC, Ο Α(ΓΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΧΡΥ(COCTOMOC), Ο Α(ΓΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙΟC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC.*

Τα πρόσωπα των μορφών με την ήρεμη και ευγενική έκφραση ορίζονται με σκουροκάστανα περιγράμματα, όπως και τα επιμέρους χαρακτηριστικά. Ο προπλασμός είναι λαδοκάστανος και το σάρκωμα ελαφρά ρόδινο. Πλήθος από παράλληλες λευκές πινελιές, που απλώνονται με άψογη τεχνική εκτέλεση, διαμορφώ-

[8] Χατζηδάκης, «Εκ των Ελπίου», ό.π., 412. Βλ. επίσης *Ἑρμηνεία*, 267: «γέρων πλατυγένης, φαλακρός, δασύς, σγουρὰς καὶ λευκὰς ἔχων τὰς τρίχας, ἔχων τὰ ὀφρύδια ἴσα». Για την εξέλιξη της εικονογραφίας του αγίου Γρηγορίου Θεολόγου, βλ. Buchtal, ό.π., 81-90, Δρανδάκης, *Εικονογραφία Τριών Ιεραρχών*, 11-12. *LChrI*, τ. 6, 444-450 (U. Knoben).

Εικ. 5. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

νουν τους όγκους και σχηματίζουν τις ρυτίδες στο μέτωπο και τα μάγουλα. Στην άκρη της μύτης, τα μάγουλα, τους κροτάφους των τριών αγίων και στη γενειάδα του αγίου Γρηγορίου τοποθετούνται μικρές, ρόδινες πινελιές. Τα αυτιά αποδίδονται με ανατομική ακρίβεια που επιτυγχάνεται με την εναλλαγή φωτεινών και σκοτεινών γραμμών. Η ίδια επιμέλεια και μικρογραφική ακρίβεια είναι εμφανής στην απόδοση της κόμης και της γενειάδας. Με σκουροκάστανες και λίγες λευκές πινελιές ζωγραφίζονται η κόμη, το μουστάκι και τα γένεια των αγίων Βασιλείου και Ιωάννη του Χρυσοστόμου, ενώ αντίστοιχα στον άγιο Γρηγόριο υπερτερούν οι λευκές. Στα χέρια το πλάσιμο αποδόθηκε με όμοια τεχνική. Οι όγκοι πλάθονται με ομάδες ψιμμυθιών επιμελώς τοποθετημένων με διαφορετική φορά.

Η πτυχολογία, δύσκαμπτη και γεωμετρική, διαμορφώνεται με διαδοχικές αποχρώσεις του ίδιου χρώματος και εμπλουτίζεται με λευκές πινελιές. Οργανώνεται δε με την ίδια λεπτόλογη ακρίβεια και συμμετρία που παρατηρείται στην απόδοση των προσώπων και τη δομή της σύνθεσης. Το στιχάριο του Χρυσοστόμου με την κάθετη, ευθύγραμμη πτυχολογία ανασηκώνεται ελαφρά πάνω από τα υποδήματα σχηματίζοντας συμμετρικές γωνιώδεις πτυχές. Στα στιχάρια των αγίων Βασιλείου και Γρηγορίου διαμορφώνονται αντίστοιχα στη μία πλευρά κάθετες πτυχές και στην άλλη λοξές, ακτινωτά διατεταγμένες στο κάτω μέρος. Με τον ίδιο σχηματικό τρόπο δηλώνεται η πτυχολογία στα φαιλόνια των αγίων η οποία δεν ακολουθείται από τους σταυρούς του υφάσματος που παραμένουν άκαμπτοι. Ο παραπάνω τρόπος διαπραγμάτευσης της πτυχολογίας δεν επιτρέπει να διαγράφεται ο όγκος των σωμάτων που μοιάζουν δισδιάστατα.

Στα πλαίσια του έργου του Εμμανουήλ Τζάνε, η επιμελημένη απόδοση των γυμνών μερών των τριών αγίων με τις πυκνές, παράλληλες λευκές πινελιές που διαγράφουν προσεκτικά τους όγκους πάνω στο λαδοκάστανο προπλασμό και η λεπτομερής απόδοση της κόμης και της γενειάδας βρίσκουν τα παράλληλά τους σε μορφές των ίδιων ή άλλων αγίων, φιλοτεχνημένες σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του παραγωγής. Για παράδειγμα, ο άγιος Βασίλειος της εικόνας μας παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με τον ίδιο άγιο στην κατά δύο χρόνια προγενέστερη εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (1667)[9], με τον άγιο Ευθύμιο (1682) επίσης στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας[10] και τον άγιο Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη στην Εθνική Πινακοθήκη της Νορβηγίας στο Όσλο[11], παρά τις διαφορές στο σχήμα της γενειάδας. Κοινός είναι επίσης ο τρόπος απόδοσης των γυμνών μερών και της τριχοφυΐας των τριών ιεραρχών με τους τρόπους που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στις εικόνες του αγίου Σπυρίδωνα στην εικόνα του Μουσείου Correr (1636)[12], του αγίου Αντωνίου στην εικόνα του ναού της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα

[9] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 8, 61-69, πίν. 19. Chatzidakis, *Icônes*, 113, αριθ. 111.

[10] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 10, 74-78, πίν. 25α. Chatzidakis, *Icônes*, 135, αριθ. 113.

[11] Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π. (υποσημ. 2), 417, 423, αριθ. 104, πίν. 333.

[12] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 1, 17-24, πίν. 1.

(1645)[13], της μορφής του προφήτη Μωυσή από το επιτραχήλιο του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού στην εικόνα του ναού των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου επίσης στην Κέρκυρα (1654)[14], του αγίου Αλυπίου στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας (1661)[15], του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου στην εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (1683)[16].

Ο τύπος των φωτοστεφάνων της εικόνας μας, με τους βλαστούς που περικλείουν ρόδακες πάνω στο στικτό κάμπο, χαρακτηρίζει κατά κύριο λόγο, όπως έχει παρατηρήσει ο Π. Βοκοτόπουλος[17], έργα της βενετικής περιόδου του Εμμανουήλ Τζάνε. Το ίδιο μοτίβο κοσμεί τους καλοδουλεμένους φωτοστεφάνους του Χριστού Παντοκράτορα (1664)[18] και της αγίας Θεοδώρας (1671)[19] στις εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου. Η αδρότητα και κάποια αδεξιότητα που ανιχνεύεται στους φωτοστεφάνους των τριών αγίων της εικόνας μας δεν συνδέεται με τον τρόπο εκτέλεσής τους, αλλά οφείλεται στις εκτεταμένες φθορές που έχουν υποστεί.

Η λεπτόλογη, διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου γίνεται αντιληπτή και στη σχεδίαση των ενδυμάτων, αν και εκδηλώνεται με πιο απλά μέσα συγκριτικά με άλλες συνθέσεις του στις οποίες εκθέτει τη δεξιοτεχνία του στην απόδοση πολυτελών υφασμάτων[20]. Τα πολυσταύρια φαιλόνια των αγίων Βασιλείου και Γρηγορίου του Θεολόγου ακολουθούν τον καθιερωμένο από το 15ο αιώνα στην κρητική ζωγραφική τύπο με τους σταυρούς εγγεγραμμένους σε γαμμάδια· διαφοροποιούνται όμως ως προς τις χρωματικές επιλογές καθώς το γαλαζοπράσινο φαιλόνιο με τους κόκκινους σταυρούς συνδυάζεται με το ρόδινο στιχάριο στη μορφή του αγίου Βασιλείου και, αντίστοιχα, το ανοιχτοκάστανο με το λαδοπράσινο στη μορφή του αγίου Γρηγορίου.

Σε ό,τι αφορά το σάκκο, ο Τζάνες διαπραγματεύεται το καθιερωμένο μοτίβο των εγγεγραμμένων σε κόκκινα μετάλλια χρυσών σταυρών με απλούστερο από ό,τι σε άλλα, προγενέστερα και μεταγενέστερα, έργα του τρόπο[21], τοποθετώντας τους σε σκουροπράσινο βάθος χωρίς άλλη διακόσμηση. Οι χρυσές ταινίες είναι ακόσμητες και η φόδρα κόκκινη, χωρίς επιπλέον διακόσμηση. Η συνολική εντύπωση όμως μοιάζει να ήταν επιβλητική και λαμπρή –όπως μαρτυρεί το πλησιέστερο στην εικόνα μας παράδειγμα, ο σάκκος του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου στην εικόνα της συλλογής Αβέρωφ (1668)[22]– εξαίροντας τη μορφή του Χρυσοστόμου συγκριτικά με των αγίων Βασιλείου και Γρηγορίου.

Δείγμα του διακόσμου των επιτραχηλίων και των επιγονατίων των ιεραρχών προσφέρει η μορφή του αγίου Βασιλείου, καθώς τα συγκεκριμένα άμφιά του παρουσιάζουν τις λιγότερες φθορές συγκριτικά με των άλλων δύο αγίων: είναι χρυσοκέντητα με γεωμετρικά σχέδια που εμπλουτίζονται με πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια. Αυτός ο τύπος της διακόσμησης, που επαναλαμβάνεται στις εικόνες του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου στην εικόνα της συλλογής Αβέρωφ (1668)[23] και του αγίου Νικολάου στη συλλογή Βελιμέζη (1683)[24], δεν απαντά σε πολλά έργα του Τζάνε, καθώς συνήθως επιλέγει πιο περίτεχνα σχέδια με μορφές προφητών και αγίων στα επιτραχήλια και μορφές ή συνθέσεις στα επιγονάτια[25].

Η διακόσμηση των ωμοφορίων, με τους απλούς χρυσούς σταυρούς, τα γραπτά φυτικά σχέδια μεταξύ των

---

[13] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, αριθ. 72, 108-110, πίν. 50.

[14] Στο ίδιο, αριθ. 80, 117-119, πίν. 229.

[15] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 6, 46-56, πίν. 13α.

[16] Στο ίδιο, αριθ. 12, 84-87, πίν. 29β, 30β. Chatzidakis, *Icônes*, 135, αριθ. 114, πίν. 60.

[17] Για τους φωτοστεφάνους βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 106.

[18] *Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης. Ἀπό τόν Χάνδακα ὡς τή Μόσχα καί τήν Ἁγία Πετρούπολη*, κατάλογος ἔκθεσης (ἐπιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993, αριθ. 217, 570-571 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

[19] Α. Κατσελάκη, «Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ* ΙΗ΄ (1995), 129-138, εικ. 2.

[20] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 105. Η τάση αυτή ανιχνεύεται, για παράδειγμα, στην εικόνα του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού (1654) στο ναό των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου και στην εικόνα του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας (1654) στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (στο ίδιο, 117-119, αριθ. 80, πίν. 57-58 και 116-117, αριθ. 79, πίν. 221 αντίστοιχα).

[21] Βλ. ενδεικτικά τους πλούσια διακοσμημένους σάκκους στις εικόνες του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας στο Βυζαντινό Μουσείο (1648) (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 1998, αριθ. 72, 230-231) και στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (1654) (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, αριθ. 79, πίν. 221-222), του αγίου Βασιλείου στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (1667) (Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 8, 61-69, πίν. 19. Chatzidakis, *Icônes*, 133, αριθ. 111).

[22] *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ* (υποσημ. 2), 110, αριθ. 169 (Μ. Βασιλάκη).

[23] Στο ίδιο, 110, αριθ. 1.

[24] Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αριθ. 30, 276-281.

[25] Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο, που ανιχνεύεται σε όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής παραγωγής του, απαντά, για παράδειγμα, στην εικόνα του αγίου Σπυρίδωνα με σκηνές του βίου του (1636) στο Μουσείο Correr (Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, 1, 17-24, πίν. 1-2), του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού (1654) στο ναό των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος,

κεραιών και την κόκκινη ή καστανή γραμμή στις παρυφές, απαντά σε εικόνες της όψιμης βενετικής περιόδου, όπως του αγίου Νικολάου (1683) στη συλλογή Βελιμέζη[26], του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου (1683) στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας[27] και του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως σε ιδιωτική συλλογή της Βενετίας (1686)[28].

Η πτυχολογία, δύσκαμπτη και σχηματική, παρουσιάζει την ίδια διαπραγμάτευση που χαρακτηρίζει τις μορφές του ζωγράφου, τις εμπνευσμένες από υστεροβυζαντινά πρότυπα[29], όπως είναι οι εικόνες του αγίου Σπυρίδωνα στο Μουσείο Correr (1636)[30], του αγίου Αντωνίου στο ναό της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα (1645)[31], του αγίου Νικολάου στη συλλογή Βελιμέζη (1683)[32].

Ο Τζάνες, και στη σύνθεση αυτή, παρουσιάζει δείγματα της πλούσιας χρωματικής του κλίμακας[33]. Χρησιμοποιεί χρώματα διαφορετικά σε κάθε ένδυμα, δημιουργώντας ήπιες αντιθέσεις σε ένα αρμονικό, ισορροπημένο σύνολο.

Από τις παραπάνω παρατηρήσεις προκύπτει ότι οι μορφές των τριών αγίων της εικόνας μας παρουσιάζουν ως προς την εκτέλεση ομοιότητες με μορφές που φιλοτέχνησε ο Τζάνες σε όλες τις περιόδους της καλλιτεχνικής του παραγωγής. Η μελέτη του έργου του έχει καταδείξει ότι, άριστος γνώστης της τέχνης του ήδη από την κρητική περίοδο, είναι σε θέση –κυρίως κατά την περίοδο της παραμονής του στην Κέρκυρα και τη Βενετία– να χρησιμοποιεί με άνεση τα εκφραστικά του μέσα, ανάλογα με το είδος των συνθέσεων[34]. Το επιμελημένο γραμμικό πλάσιμο των προσώπων και των χεριών, η σχηματοποιημένη και δύσκαμπτη πτυχολογία, η σοβαρή έκφραση των προσώπων εντάσσουν τη σύνθεση στην κατηγορία των έργων του ζωγράφου στα οποία εμπνέεται από την υστεροβυζαντινή παράδοση[35] χωρίς να υιοθετεί στοιχεία της ιταλικής ζωγραφικής. Ως προς την επιλογή των θεμάτων, η κατηγορία αυτή συνδέεται συχνότερα με ολιγοπρόσωπες συνθέσεις και λιγότερο με ευαγγελικές σκηνές στις οποίες οι επιρροές της ιταλικής ζωγραφικής είναι περισσότερο έντονες[36]. Ορισμένα χαρακτηριστικά της εικόνας μας, όπως ο διάκοσμος των φωτοστεφάνων και των ωμοφορίων, εντοπίζονται κυρίως σε έργα της περιόδου κατά την οποία ζει και εργάζεται στη Βενετία[37].

Η υπογραφή του ζωγράφου ανήκει στον πιο διαδεδομένο από τους τύπους που χρησιμοποιεί, χωρίς να συνδέεται με κάποια συγκεκριμένη περίοδο της δραστηριότητάς του[38]. Απαντά, για παράδειγμα, στις εικόνες του αγίου Σπυρίδωνα στο Μουσείο Correr (1636)[39], της Παναγίας βρεφοκρατούσας στη συλλογή Ανδρεάδη (1659)[40], της Προσκύνησης των Μάγων στο Βυζαντινό Μουσείο (1667)[41], του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως σε βενετική ιδιωτική συλλογή (1686)[42].

Ως προς την εικονογραφία, η σύνθεση του Εμμανουήλ Τζάνε αποδίδει τον τύπο του 15ου αιώνα, όπως απαντά στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγιεβο[43]. Στην εικόνα αυτή οι μορφές, με τα καθιερωμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, παριστάνονται αυστηρά μετωπικές, σε απόσταση η μία από την άλλη, συγκροτώ-

---

Εικόνες, 117-119, αριθ. 80, πίν. 57-58), του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου (1683) στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 12, 84-87, πίν. 29β), αν και η ποιότητα της εκτέλεσης και ο πλούτος του διακόσμου διαφέρει.

[26] Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αριθ. 30, 276-281.

[27] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, πίν. 29β. Chatzidakis, *Icônes*, αριθ. 114, πίν. 60.

[28] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, πίν. 37.

[29] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 104-105.

[30] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 1, 17-24, πίν. 1-2.

[31] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, αριθ. 72, 108-110, πίν. 51.

[32] Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αριθ. 30, 276-281.

[33] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, 159. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 105.

[34] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 104-106.

[35] Στο ίδιο, 104-105.

[36] Για το δυισμό της τέχνης του Εμμανουήλ Τζάνε βλ. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 2), 225, 238. Chatzidakis, *Icônes*, 128. Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, 153-156. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 104-105.

[37] Βλ. παραπάνω υποσημ. 15-17 και 22-24.

[38] Μεταξύ των καταγεγραμμένων, ενυπόγραφων εικόνων του Εμμανουήλ Τζάνε ο τύπος αυτός εμφανίζεται τριάντα επτά φορές. Σε επτά εικόνες απαντά ο τύπος «Ποίημα Ἐμμανουὴλ ἱερέως τοῦ Τζάνε», σε πέντε ο τύπος «Χεὶρ Ἐμμανουὴλ ἱερέως τοῦ Ζάνε», σε μία ο τύπος «Χεὶρ Ἐμμανουὴλ Ζάνε» και σε μία με δύο καθεμία από τις λοιπές παραλλαγές. Βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π. (υποσημ. 2), 408-409. Βλ. επίσης, Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, 153.

[39] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, αριθ. 1, 17-24, πίν. 1.

[40] Δρανδάκη, ό.π. (υποσημ. 2), 120-123, αριθ. 25.

[41] *Οἱ Πύλες τοῦ Μυστηρίου. Θησαυροί τῆς Ὀρθοδοξίας ἀπό τήν Ἑλλάδα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1994, αριθ. 12 (Χρ. Μπαλτογιάννη).

[42] Δρανδάκης, *Εμμανουήλ Τζάνες*, πίν. 37.

[43] Η σύνθεση καταλαμβάνει ένα διάχωρο της κάτω πλευράς του πλαισίου. Βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ἡ εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στό Σεράγεβο. Εἰκονογραφικές παρατηρήσεις». *ΔΧΑΕ* ΚΣΤ' (2005), 207, πίν. 1 και 13, όπου σχόλια και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

ντας μία σύνθεση που χαρακτηρίζεται από απόλυτη συμμετρία και ακινησία. Στην επιλογή της αμφίεσης διαπιστώνεται μία σημαντική αλλαγή συγκριτικά με τις προγενέστερες παραστάσεις των Τριών Ιεραρχών[44], καθώς οι άγιοι Βασίλειος και Γρηγόριος φορούν πολυσταύρια φαιλόνια[45] και ο Χρυσόστομος πατριαρχικό σάκκο[46] πλούσια κοσμημένο με σταυρούς εγγεγραμμένους σε μετάλλια. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολουθούν οι κρητικές εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου από τη συλλογή Λοβέρδου[47] και του Μουσείου Ζακύνθου[48], που χρονολογούνται στα τέλη του 15ου αιώνα και εντάσσονται στο ίδιο καλλιτεχνικό ρεύμα. Διαφοροποιούνται ως προς επιμέρους εικονογραφικά χαρακτηριστικά, όπως είναι η θέση των αγίων Βασιλείου και Γρηγορίου[49], η πυκνότερη διάταξη των μορφών, η χειρονομία ευλογίας του Χρυσοστόμου, ο οποίος δεν κρατεί σταυρό[50]. Τα τρία αυτά, εξαιρετικής ποιότητας έργα, που διαπνέονται ως προς την τεχνική και την τεχνοτροπία από τις βασικές αρχές της πρώιμης κρητικής τέχνης, παρουσιάζουν αποκρυσταλλωμένο τον εικονογραφικό τύπο που θα κυριαρχήσει κατά τους επόμενους αιώνες στις κρητικές εικόνες.

Η σύνθεση του Εμμανουήλ Τζάνε μεταγράφει με ακρίβεια το πρότυπο του 15ου αιώνα, διαφοροποιείται όμως ως προς επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία.

Πιο συγκεκριμένα, οι άγιοι Βασίλειος και Γρηγόριος της παράστασής μας ακολουθούν πιστά ως προς την εικονογραφία το πρότυπο αυτό, που επαναλαμβάνεται χωρίς σημαντικές διαφοροποιήσεις στις περισσότερες γνωστές εικόνες του 16ου και του 17ου αιώνα με το ίδιο θέ-

---

[44] Η καθιέρωση του συνεορτασμού των αγίων Βασιλείου, Ιωάννη Χρυσοστόμου και Γρηγορίου Ναζιανζηνού λαμβάνει χώρα στον 11ο αιώνα και συνδέεται με τη δραστηριότητα του λόγιου μητροπολίτη Ευχαΐτων Ιωάννη Μαυρόποδος, στο έργο του οποίου κατέχουν εξέχουσα θέση (Α. Κ. Καρπόζηλος, *Συμβολή στή μελέτη τοῦ βίου καί τοῦ ἔργου τοῦ Ἰωάννου Μαυρόποδος*, Ιωάννινα 1982, ειδικά για τη σχέση του με τη λατρεία των Τριών Ιεραρχών, 76, 79-80, 135, 162-166). Στο συναξαριστή αναφέρεται ότι οι Τρεις Ιεράρχες εμφανίσθηκαν σε όραμα στον Ιωάννη Μαυρόποδα ζητώντας τον κοινό εορτασμό τους, ώστε να λήξει η έριδα που είχε ξεσπάσει στους κύκλους της Πρωτεύουσας μεταξύ των οπαδών κάθε ιεράρχη σχετικά με το ποιος ήταν ο σημαντικότερος. Βλ. *PG* 29, CCCXCI.A-B. Το όραμα του Ιωάννη Μαυρόποδος εικονογραφείται στο νοτιοανατολικό παρεκκλήσιο της Οδηγήτριας στον Μυστρά (1366), βλ. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles*, Παρίσι 1919, πίν. 103. Βλ. επίσης Ε. Γαζή, *Ο δεύτερος βίος των Τριών Ιεραρχών. «Μία γενεαλογία του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού»*, Αθήνα 2004, 135-243.

Οι πρώτες γνωστές απεικονίσεις του θέματος, το οποίο δεν γνωρίζει μεγάλη διάδοση στα βυζαντινά χρόνια (S. Ćurčić, «Some Palatine Aspects of the Capella Palatina in Palermo», *DOP* 41 (1987), 139, υποσημ. 33. Βοκοτόπουλος, «Εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου», ό.π., 224) απαντούν στο ψαλτήριο του Θεοδώρου στο Βρετανικό Μουσείο χρονολογημένο στο 1066 (S. der Nersessian. *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II. Londres, Add. 19.352*, Παρίσι 1970, φ. 35v, εικ. 60), στη μικρογραφία του κώδικα Βατοπεδίου 762 (Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Εἰκονογραφικά θέματα ἀπό τόν κώδικα ἀρ. 762 τῆς Μονῆς Βατοπεδίου», *Κληρονομία* 6 (1974), 364-365) και στις ψηφιδωτές παραστάσεις του Παλατινού Παρεκκλησίου στο Παλέρμο (O. Demus, *Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, πίν. 23b. Ćurčić, ό.π., 139, πίν. 9, υποσημ. 33) και της Cefalu (Demus, ό.π., 13-14, πίν. 7a).

Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, του α΄ μισού του 14ου αιώνα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 21), 40-43 αριθ. 9, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία), και της μονής Βατοπεδίου (β΄ μισό 14ου αι.) (*Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Άγιον Όρος 1996, τ. Β΄, 393, εικ. 330 (Ευθ. Τσιγαρίδας) συνιστούν τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα απεικόνισης του θέματος σε φορητή εικόνα. Οι Τρεις Ιεράρχες, μετωπικοί, ενδεδυμένοι αρχιερατικά άμφια με ακόσμητα φαιλόνια, κρατούν κλειστά ευαγγέλια με λιθοστόλιστη στάχωση, κάθετα ή διαγώνια τοποθετημένα. Στις δύο εικόνες ο Χρυσόστομος καταλαμβάνει το μέσον της παράστασης, ενώ στα άκρα εναλλάσσονται οι άγιοι Βασίλειος και Γρηγόριος.

[45] Το πολυσταύριο φαιλόνιο απαντά για πρώτη φορά σε παραστάσεις του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στο β΄ μισό του 11ου αιώνα. Βλ. N. Thierry, «Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)», *REB* XXV (1966), 308-315. Chr. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Λονδίνο 1982, 15.

[46] Η απεικόνιση του Χρυσοστόμου ενδεδυμένου σάκκο τοποθετείται στο 14ο αιώνα και γενικεύεται στη συνέχεια. Για το θέμα βλ. Walter, ό.π., 18. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 44, σημ. 5, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[47] *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 128-129, αριθ. 78 (N. Chatzidaki).

[48] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 78-79, αριθ. 12.

[49] Αλλαγή στις θέσεις των δύο ιεραρχών παρατηρείται συχνά· συνήθως περιορίζεται στην αντικατάσταση της κεφαλής τους, ενώ τα σώματα διατηρούν την καθιερωμένη στάση και χειρονομία. Για την απεικόνιση των αγίων Γρηγορίου αριστερά και Βασιλείου δεξιά βλ. ενδεικτικά την εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο, του α΄ μισού του 14ου αιώνα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 21), 40-43, αριθ. 9), η διάταξη της οποίας ακολουθείται και στο στρώμα του 18ου αιώνα που αφαιρέθηκε (στο ίδιο, 270-271, αριθ. 90), στο Σεράγιεβο (Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 43), πίν. 13), στο Μουσείο της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο*, Αθήνα 1990, 193).

[50] Ο Χρυσόστομος κρατεί σταυρό στην εικόνα του 14ου αιώνα στη μονή Βατοπεδίου (*Μονή Βατοπαιδίου*, 393, πίν. 330) και στην εικόνα του 16ου αιώνα στο Μουσείο της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π., 193).

μα: του Μουσείου της μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα (μέσα 16ου αι.)[51], του Φραγγιά Καβερτζά στην Πάτμο (α΄ μισό 17ου αι.)[52], του Σιλβέστρου Θεοχάρη σε αθηναϊκή ιδιωτική συλλογή (α΄ μισό 17ου αι.)[53], του Μουσείου της Βιέννης (β΄ τέταρτο 17ου αι.)[54], της μονής Υ. Θ. Παλαιοκαστρίτσας στην Κέρκυρα (1653)[55]. Η μετωπική στάση των ιεραρχών, η χειρονομία ευλογίας του αγίου αριστερά, όπως και ο τρόπος που κρατούν τους κώδικες, κάθετα ο ένας, διαγώνια με τα δύο χέρια ο άλλος[56], τα πολυσταύρια φαιλόνια που διαφοροποιούνται μόνο ως προς τη διάταξη των σταυρών και, τέλος, ο τρόπος απόδοσης της φόδρας του φαιλονίου γύρω από το υψωμένο δεξί χέρι συνιστούν γνωστό εικονογραφικό λεξιλόγιο το οποίο χρησιμοποιεί και ο Τζάνες.

Στο κέντρο της σύνθεσης ο Χρυσόστομος, μετωπικός, ευλογεί με τη γνωστή σφιγμένη στο σώμα χειρονομία και φορεί σάκκο, εικονογραφικό στοιχείο που υιοθετείται στην πλειονότητα των κρητικών απεικονίσεων του θέματος[57]. Ο διάκοσμός του όμως απομακρύνεται από τα πρότυπα του 15ου αιώνα, καθώς συντίθεται από μεγαλύτερα σε μέγεθος και λιγότερα σε αριθμό μετάλλια, πιο αραιά διατεταγμένα, προσομοιάζοντας στους σάκκους του Χρυσοστόμου στις εικόνες του Γεωργίου Κλόντζα στην Galerie Nikolenko[58] και του Φραγγιά Καβερτζά στην Πάτμο[59]. Οι επιμέρους διαφοροποιήσεις που παρουσιάζει η μορφή του Χρυσοστόμου συγκριτικά με εκείνη του προτύπου περιορίζονται σε λίγα και δευτερεύοντα εικονογραφικά στοιχεία. Σημειώνουμε αρχικά την κάθετη διευθέτηση της πτυχολογίας και στις δύο πλευρές του στιχαρίου, που ακολουθεί την απόλυτα μετωπική στάση του αγίου, στοιχείο που δεν χαρακτηρίζει τις γνωστές παραστάσεις του θέματος, αλλά υπάρχει σε απεικονίσεις μεμονωμένων αγίων του Εμμανουήλ Τζάνε[60]. Επιπλέον, η αναδίπλωση του κάτω τμήματος του ωμοφορίου στον αριστερό βραχίονα συνιστά εικονογραφική ιδιαιτερότητα που δεν απαντά στις παραστάσεις των Τριών Ιεραρχών στις οποίες ο Χρυσόστομος φορεί σάκκο[61], αλλά συνάδει με εκείνες στις οποίες επιλέγεται το πολυσταύριο φαιλόνιο[62]. Στην περίπτωση της εικόνας μας το άκρο του ωμοφορίου αναδιπλώνεται προς τα έξω[63] σε αντίθετη φορά προς εκείνη των δύο ακραίων ιεραρχών, στοιχείο που το βρίσκουμε και στην εικόνα του Ιερεμία Παλλαδά στο Πατριαρχείο της Αλεξάνδρειας με παράσταση των αγίων Κυρίλλου Αλεξανδρείας, Αθανασίου και Ιωάννη του Ελεήμονα[64]. Τέλος, η τοποθέτηση του κώδικα παράλληλα προς τον

---

[51] Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π., 193.

[52] Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1977, 124, αριθ. 73, πίν. 129 (στο εξής: *Πάτμος*).

[53] Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς κρητικῆς σχολῆς, 15ος-16ος αι.*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1983, 47-48, πίν. 40β.

[54] *Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland*, κατάλογος έκθεσης, Graz 1993, 284, αριθ. 121.

[55] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 145-147, αριθ. 102, πίν. 262, 265.

[56] Ως προς το συγκεκριμένο εικονογραφικό στοιχείο διαφοροποιούνται οι εικόνες του Γεωργίου Κλόντζα στην Galerie Nikolenko (*Icônes grecques et russes. Galerie Nikolenko*, Παρίσι 1975, αριθ. 12), του Ιερεμία Παλλαδά στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 71, πίν. 50) και του Βίκτωρος στο Βυζαντινό Μουσείο (*Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, Αθήνα 1997, 74-75, αριθ. 20 -Κ. Φ. Καλαφάτη), καθώς οι άγιοι Βασίλειος και Γρηγόριος ευλογούν με το δεξί χέρι κρατώντας τον κώδικα μόνο με το αριστερό.

[57] Για τη συχνότητα εμφάνισης του σάκκου στις κρητικές εικόνες βλ. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 122, αριθ. 71. Μεταξύ των γνωστών κρητικών εικόνων ο Χρυσόστομος δεν φορεί σάκκο αλλά το πολυσταύριο φαιλόνιο στις εικόνες του Ιερεμία Παλλαδά και της μονής Παλαιοκαστρίτσας (1653).

[58] *Galerie Nikolenko*, αριθ. 12.

[59] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 73, πίν. 129.

[60] Βλ. εικόνα του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού (1654) στο ναό των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου, και εικόνα του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας (1654) στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, αριθ. 80, πίν. 57 και αριθ. 79, πίν. 220 αντίστοιχα).

[61] Στις γνωστές κρητικές παραστάσεις των Τριών Ιεραρχών, στις οποίες ο Χρυσόστομος φορεί σάκκο, το ωμοφόριο πέφτει κάθετα, όπως στην εικόνα στη μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π., 193), του Γεωργίου Κλόντζα (*Galerie Nikolenko*, αριθ. 12), του Σιλβέστρου Θεοχάρη (Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 49), πίν. 40β), του Μουσείου της Βιέννης (*Ikonen. Bilder in Gold* (υποσημ. 54), 284, αριθ. 121). Εξαίρεση αποτελεί η εικόνα του Βίκτωρος, στην οποία το ωμοφόριο σχηματίζει καμπύλη (*Νέα αποκτήματα* (υποσημ. 56), 74-75, αριθ. 20).

[62] Βλ. τις εικόνες του Ιερεμία Παλλαδά στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 121-122, αριθ. 71, πίν. 50) και στη μονή Παλαιοκαστρίτσας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 145-147, αριθ. 102, πίν. 262, 265). Στις περιπτώσεις αυτές όμως, η αναδίπλωση παρουσιάζει την ίδια φορά, όπως και στους δύο ιεράρχες, συμβάλλοντας στη δημιουργία συμμετρίας και όχι στην ανάδειξη του κεντρικού αγίου.

[63] Η προς τα έξω αναδίπλωση του άκρου του ωμοφορίου του κεντρικού αγίου, συνδυασμένη όμως με πολυσταύριο φαιλόνιο, υπάρχει και στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού με παράσταση τριών ιεραρχών, του αγίου Ανδρέα του Ιεροσολυμίτη, του αγίου Κυρίλλου Ιεροσολύμων ή Κρήτης και του Σωφρονίου ή Τίτου ή Μύρωνα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 21), αριθ. 56, 186-187).

[64] P. L. Vokotopoulos, «Remarks on the Iconography of St. Cyril of Alexandria and of St. John Damascene in Paintings of the Cretan

αριστερό βραχίονα του αγίου διαφοροποιεί την εικόνα μας από τις περισσότερες κρητικές στις οποίες κυριαρχεί η κάθετη τοποθέτησή του, υπάρχει όμως στην εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στην Galerie Nikolenko[65], στην εικόνα του Παλλαδά που προαναφέραμε και σε εικόνα του Βίκτωρος στο Βυζαντινό Μουσείο[66]. Αυτή η τοποθέτηση του κώδικα υιοθετείται από τον Τζάνε στην εικόνα του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας (1654) στην Κέρκυρα[67] και στην παράσταση του αγίου Νικολάου στο δεξί φύλλο τριπτύχου (1674) στην Πάτμο[68].

Στο σύνολό της η σύνθεση επαναλαμβάνει χωρίς σημαντικές παρεκκλίσεις τα χαρακτηριστικά του προτύπου, όπως ανιχνεύθηκαν στις τρεις εικόνες του 15ου αιώνα που προαναφέραμε: τη μετωπικότητα, τη συμμετρία, τα πολυσταύρια φαιλόνια και το σάκκο, τις σφιγμένες κοντά στο σώμα χειρονομίες, τη δύσκαμπτη πτυχολογία που δεν επιτρέπει να διαγράφεται το σώμα.

Τα εικονογραφικά στοιχεία που ο Τζάνες εισάγει στη σύνθεση αφορούν επιμέρους χαρακτηριστικά. Περιορίζονται στη μορφή του Χρυσοστόμου –η αναδίπλωση του κάτω άκρου του ωμοφορίου προς τα έξω και η πλάγια τοποθέτηση του κώδικα– και έχουν εντοπιστεί σε προγενέστερες παραστάσεις μεγάλων ζωγράφων του 16ου και του 17ου αιώνα, του Κλόντζα και κυρίως του Ιερεμία Παλλαδά. Μόνο η κάθετη διευθέτηση της πτυχολογίας και στις δύο πλευρές του στιχαρίου της κεντρικής μορφής δεν απαντά σε άλλη γνωστή παράσταση των Τριών Ιεραρχών. Τα στοιχεία αυτά ο Τζάνες, ικανός ζωγράφος που χειρίζεται με άνεση τα εκφραστικά του μέσα, ενέταξε αρμονικά στη σύνθεσή του χωρίς να διαταράξει τις βασικές αρχές του προτύπου. Η συμμετρία παραμένει και η κεντρική μορφή του πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως εξαίρεται με ήσυχο και διακριτικό τρόπο.

Είναι γνωστό ότι ο Τζάνες, λόγιος και ιερέας με βαθιά θεωρητική κατάρτιση, και συγγραφέας ιερών ακολουθιών[69], έχει συμβάλει στην ανανέωση της θεματογραφίας με την καθιέρωση νέων εικονογραφικών τύπων, όπως του αγίου Γοβδελαά, του αγίου Αλυπίου, της αγίας Θεοδώρας κ.ά. ή με την ανανέωση άλλων, όπως του αγίου Ιωάννη της Κλίμακος[70]. Στην περίπτωση της παράστασης των Τριών Ιεραρχών ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο του προτύπου του 15ου αιώνα χωρίς να καινοτομεί αρκούμενος σε περιορισμένες παρεμβάσεις ως προς επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως και στην εικόνα του Χριστού εν δόξη (1648) στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της Κέρκυρας[71] και της Madre della Consolazione σε ιδιωτική συλλογή[72].

Όπως προκύπτει από την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση της παράστασης, ο Εμμανουήλ Τζάνες φιλοτεχνεί μία σύνθεση στην οποία είναι ευδιάκριτα τα στοιχεία που εντοπίζονται στο έργο του αναφορικά με την απεικόνιση μεμονωμένων μορφών: η προτίμηση στα πρότυπα της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής και ο συντηρητισμός στην εκτέλεση[73]. Παρά την προσήλωσή της στην εικονογραφία του 15ου αιώνα όμως, η παράσταση συνιστά χαρακτηριστικό έργο του ζωγράφου και της εποχής του. Η πνευματικότητα και η ιερατική μεγαλοπρέπεια του προτύπου έχουν υποχωρήσει. Κυριαρχεί η διακοσμητική διάθεση, η φροντίδα για την άψογη τεχνική εκτέλεση. Οι μορφές είναι λιγότερο ραδινές, με πιο βαριές αναλογίες. Η πλούσια χρωματική κλίμακα του Τζάνε, που εκδηλώνεται με ποικιλία συνδυασμών, έχει αντικαταστήσει τη λιτότητα και αυστηρότητα του προτύπου όπου δέσποζε το εξαιρετικής ποιότητας χρυσό. Ο Τζάνες συνδυάζει το ρόδινο με το πράσινο και το κόκκινο στη μορφή του αγίου Βασιλείου, το λαδοπράσινο με το ανοιχτοκάστανο στον άγιο Γρηγόριο και το γκρίζο με το χρυσό και το πράσινο στη μορφή του Χρυσοστόμου που εξαίρει και με την έντονη χρήση του κόκκινου στα μετάλλια και στη φόδρα του σάκκου, τους ποταμούς του στιχαρίου και τις παρυφές του ωμοφορίου. Τα στοιχεία αυτά, που αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου, μαρτυ-

---

School», *ArtMed* II (2003), 2, 113-115, πίν. 1. Η εικόνα των Τριών Ιεραρχών, Βασιλείου, Ιωάννη Χρυσοστόμου και Γρηγορίου, στην Πάτμο εμφανίζει διαφορετική εικονογραφία τόσο από τις προγενέστερες όσο και από την παραπάνω σύνθεση του ίδιου ζωγράφου. Δημιουργεί, όπως σημειώνει ο Χατζηδάκης, νέο εικονογραφικό τύπο ο οποίος όμως δεν βρήκε μιμητές (Χατζηδάκης, *Πάτμος*, 121-122).

[65] *Galerie Nikolenko* (υποσημ. 56), αριθ. 12.

[66] *Νέα Αποκτήματα* (υποσημ. 56), 74-75, αριθ. 20.

[67] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, αριθ. 79, πίν. 220.

[68] Χατζηδάκης, *Πάτμος*, αριθ. 148, πίν. 69.

[69] Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π. (υποσημ. 2), 409-410.

[70] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 106. Κατσελάκη, ό.π. (υποσημ. 19), 129-138.

[71] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 110-111, αριθ. 73, πίν. 201-203.

[72] Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ἄγνωστη εἰκόνα τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε», *Ἀντίφωνον. Ἀφιέρωμα στόν καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 163-170, εικ. 1-4.

[73] Chatzidakis, *Icônes*, 128. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 106.

ρούν τη χρονική απόσταση από το πρότυπο, αλλά και το περιβάλλον στο οποίο φιλοτεχνήθηκε. Σύμφωνα με τις αρχειακές μαρτυρίες[74] ο Τζάνες εγκαθίσταται στη Βενετία τουλάχιστον από το 1658, οπότε την εποχή που υπογράφει την εικόνα των Τριών Ιεραρχών ζει και εργάζεται σε άμεση επαφή με τα επιτεύγματα της ιταλικής ζωγραφικής. Αν και, στις περιπτώσεις που υιοθετεί στοιχεία της, αντλεί από τη ζωγραφική της πρώιμης Αναγέννησης και όχι της σύγχρονής του[75], οι επιρροές που έχει δεχθεί διαφαίνονται στη συνολική αντίληψη της σύνθεσης παρά τη φροντίδα του να παραμένει πιστός στις αρχές της γραμμικής εκτέλεσης[76].

Το μικρών διαστάσεων έργο προοριζόταν πιθανότατα για ιδιωτική λατρεία και αποτελούσε, όπως υποδηλώνει το θέμα, παραγγελία ορθόδοξου πελάτη. Αν και δεν πρόκειται για μια σύνθεση ιδιαίτερα πλούσια ως προς το διάκοσμο ή καινοτόμο ως προς την εικονογραφία, γεγονός που συνδέεται ενδεχομένως με τις οικονομικές δυνατότητες του παραγγελιοδότη, τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου είναι εμφανή: η στέρεη δομή, το σταθερό σχέδιο που ακολουθείται με ακρίβεια από τη ζωγραφική, η πλούσια χρωματική κλίμακα, η ιδιαίτερη φροντίδα για την απόδοση των όγκων στα γυμνά μέρη, η λεπτόλογη και καλλιγραφημένη απόδοση των μορφών που χαρακτηρίζονται από ευπρέπεια και ευγένεια.

Chrysavgi Koutsikou

AN UNKNOWN ICON OF THE THREE HIERARCHS WITH THE SIGNATURE OF EMMANUEL TZANES

An icon with representation of the Three Hierarchs and bearing the signature of the painter Emmanuel Tzanes, from Rethymnon, has been identified recently in a private collection in Athens. The saints – Basil left, John Chrysostom in the middle, Gregory the Theologian right – are depicted standing, full-bodied and in strictly frontal pose with their heads at the same level (Fig. 1). The first two bless and hold a closed codex, while St Gregory holds the codex in both hands. All three wear prelatic vestments: Basil and Gregory have cross-diapered phailonia and John Chrysostom a sakkos. The haloes are outlined by punched roundels and are decorated inside with rinceaux and rosettes upon a punched ground. The field of the icon is gold and badly worn, the ground is rose-coloured and a painted red band frames the representation. In the upper part of the icon, majuscule inscriptions in red accompany the figures of the hierarchs: Ο Α(ΓΙΟC) ΒΑCΙΛΕΙΟC, Ο Α(ΓΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΧΡΥ(COCTOMOC) Ο Α(ΓΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙΟC ο ΘΕΟΛΟΓΟC. On the ground, between saints Basil and John Chrysostom, the signature of the painter and the date: ΧΕΙΡ/ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ / (ΙΕΡ)ΕΩ(C) ΤΟΥ / ΤΖΑΝ(Ε) / ,αχξθ (Hand of Emmanuel Priest Tzanes, 1669) (Fig. 2).

There is no information on the precise provenance of the work. According to its owner, her family purchased it in Athens, most probably in the 1940s-1950s. The icon, dimensions 37×33.2×1.8 cm, is set in a frame that was added later. It is in a poor state of preservation, due to an earlier attempted cleaning by rubbing, which caused irreversible damage to the surface, with removal of the pigment together with the incrustation, leaving the preliminary incised drawing clearly visible in places, or of entire areas of the painting and the priming. This signed icon, which is added to the long list

[74] Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, ό.π. (υποσημ. 2), 412.

[75] Βοκοτόπουλος, *Εικόνες*, 104, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

[76] Στο ίδιο, 104-106.

of works by Tzanes, is particularly important, since it is to date the only known composition by him of the Three Hierarchs.

The iconography reproduces the fifteenth-century type, as encountered in the icon by Nikolaos Ritzos, in Sarajevo, and in icons in the Loverdos Collection in the Byzantine Museum, Athens and in the Zakynthos Museum. Tzanes transcribes accurately the fifteenth-century model, as is apparent from the frontality, the symmetry, the tight gestures of the hands close to the body, the stiff drapery which obviates any suggestion of the body beneath, the cross-diapered phailonia and the sakkos. The iconographic elements he introduces concern individual features and are restricted to the figure of John Chrysostom: the vertical arrangement of the drapery on both sides of the sticharion, the outwards over-fold of the lower edge of the omophorion and the sideways placement of the codex of the central saint. The last two traits are observed in an icon by Jeremiah Palladas of Sts Cyril of Alexandria, Athanasios and John Eleemon, in the Patriarchate of Alexandria.

Comparisons with other works by Tzanes indicate that the three saints in the icon display similarities in technique and style with figures painted by him in all periods of his career. The firm, careful drawing, which is followed meticulously by the painting, the rendering of the flesh and the hair with dense, parallel white brushstrokes upon the olive brown under layer, the excellent execution and the rich coloration are familiar expressive means of the artist, which he handles with ease in all his *oeuvre*.

Despite the devotion to the models of early Cretan painting and the conservatism in the execution, the representation constitutes a characteristic work of the painter and his period. The spirituality and the hieratic majesty of the original have receded. Dominant are the decorative disposition and the attention to flawless execution. The figures are less slender, with heavier proportions. Tzanes's rich palette has replaced the austerity of the model, in which the excellent quality gold was outstanding.

The small work was intended for private devotions and was, as the subject indicates, commissioned by an Orthodox patron. Although this composition is not particularly rich in terms of decoration or innovative in terms of iconography, which fact is perhaps due to the economic abilities of the commissioner, the basic traits of the art of the great seventeenth-century painter are nonetheless apparent.