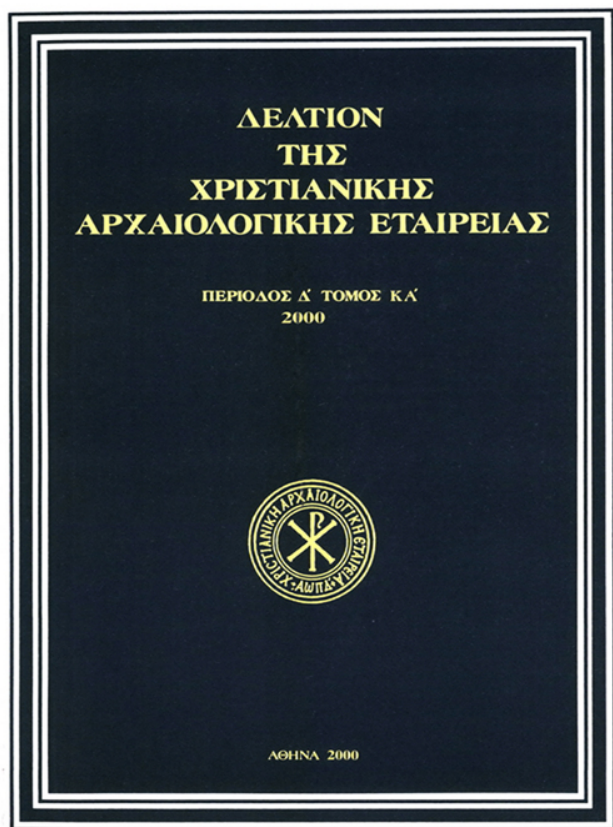


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 21 (2000)

Δελτίον ΧΑΕ 21 (2000), Περίοδος Δ'



Η εικόνα του ζωγράφου Νείλου με το βίο του Ιωσήφ και οι δυτικές πηγές της

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.558](https://doi.org/10.12681/dchae.558)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ Μ. (2011). Η εικόνα του ζωγράφου Νείλου με το βίο του Ιωσήφ και οι δυτικές πηγές της. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 21, 173–188. <https://doi.org/10.12681/dchae.558>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η εικόνα του ζωγράφου Νείλου με το βίο του Ιωσήφ
και οι δυτικές πηγές της

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ' (2000) • Σελ. 173-188

ΑΘΗΝΑ 2000

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΝΕΪΛΟΥ ΜΕ ΤΟ ΒΙΟ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΤΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ*

Στη μνήμη του Δημητρίου Πάλλα

Η εικόνα με την υπογραφή του ζωγράφου Νείλου¹ φέρει τη χρονολογία 1642 και βρίσκεται στο Μουσείο της Μονής Γωνιάς² στην επαρχία Κισάμου Κρήτης. Οι διαστάσεις της είναι 1,01×0,90 μ. Μια πρώτη περιγραφή της έγινε από τον Giuseppe Gerola, στο δεύτερο τόμο του έργου του για τα βενετικά μνημεία της Κρήτης³, και έκτοτε έχει επανειλημμένως παρουσιασθεί σε καταλόγους εκθέσεων βυζαντινής τέχνης⁴. Απεικονίζονται τα κυριότερα γεγονότα της ζωής του Ιωσήφ σύμφωνα με την αφήγηση της Παλαιάς Διαθήκης (Γέν. 37-50), τα οποία διατάσσονται σε τέσσερις ζώνες με άνισο αριθμό επεισοδίων η καθεμία (Εικ. 1). Ο διαφορετικός ρυθμός που συνέχει τις ομάδες των μορφών και η χρωματική

εναλλαγή στα κτίρια που τις πλαισιώνουν αποτελούν τις νοητές διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στις σκηνές οι οποίες, εκτός από μία στη δεξιά γωνία της επάνω ζώνης, ακολουθούν χρονολογική σειρά και αναπτύσσονται βουτροφορδόν.

Ο κύκλος αρχίζει με την απεικόνιση των προφητικών ονείρων του Ιωσήφ (Γέν. 37.5-10), λίγο πριν από το δεξί άκρο της επάνω σειράς, και ακολουθούν η συνάντηση με τους αδελφούς του στη Δωθαείμ, η αφαίρεση του χιτώνα του (37.18-23), η ανάσυρσή του από το λάκκο, όπου είχε φυλακισθεί και η πώλησή του στους ισμαηλίτες εμπόρους (37.24, 28), η πώλησή του στον Πετεφρή, αρχιμάγειρα του φαραώ (37.36 και 39.1), και η αναγχε-

* Το παρόν ανακοινώθηκε στο Διεθνές Συμπόσιο με θέμα *Η Κρήτη, η Ανατολική Μεσόγειος και η Ρωσία κατά τον 17ο αιώνα*, το οποίο συνδιοργανώθηκε από την ελληνική Πρεσβεία στη Μόσχα και το Ινστιτούτο Σλαβικών και Βαλκανικών Μελετών της Ρωσικής Ακαδημίας Επιστημών στη Μόσχα, τον Οκτώβριο του 1995. Ευχαριστώ θερμά τους συναδέλφους Μιχάλη Ανδριανάκη και Πάννη Ρηγόπουλο για τις έγχρωμες διαφάνειες των εικόνων του Νείλου και του Πουλάκη αντίστοιχα.

1. Ο Νείλος καταγόταν από τα Χανιά της Κρήτης και ήταν ιερομόναχος. Το 1646 έγινε επίσκοπος Τζιάς και Θερμών. Βλ. G. Gerola, *I monumenti veneti nell'isola di Creta*. Ricerche e descrizione fatte per incarico del Reale Istituto Veneto, II, Βενετία 1908, σ. 311. Ν.Β. Τωμαδάκης - Σ.Π. Βογιατζάκης, *Σημειώματα εκ της Ίερας Μονής Γωνιάς*, Χανιά 1931, σ. 13. Β.Α. Μυστακίδου, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, *ΕΕΒΣ* 12 (1936), σ. 219. Φ.Ι. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984², σ. 276 κ.ε.

2. Για τη μονή Γωνιάς, βλ. Gerola, ό.π., II, σ. 328, III, σ. 160. R. Pashley, *Travels in Crete*, Cambridge 1837, II, σ. 25, 26, 28 κ.ε. T.A.B. Spratt, *Travels and Researches in Crete*, Λονδίνο 1865, II, σ. 194. Α. Λελεδάκης (επίσκοπος), *Περί της Ίερας Μονής της Κυρίας Όδηγητριας Γωνιάς, Χριστιανική Κρήτη*, Β' τχ. Α' (1913), σ. 3 κ.ε. Δ. Ζακυνθός, *Τα ιστορικά και μοναστηριακά αρχεία Κρήτης*, *ΕΕΚΣ* Β' (1939), σ. 519. Ν. Τωμαδάκης, *Η Ίερά Μονή Αγίας Τριάδος των Τσαγκαρό-*

λων, *ΕΕΒΣ* Θ' (1932), σ. 289 κ.ε. Στ. Σπανάκης, Κρήτη (Τουρισμός-ιστορία-αρχαιολογία), Β', σ. 147 κ.ε.

3. Gerola, ό.π., II, σ. 324 κ.ε.

4. Μ. Χατζηδάκης, Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα. *Η πεντακοσιοστή επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως*, έκδ. L'Hellénisme Contemporain, Αθήνα 1953, σ. 227. Θ. Αμυτζοπούλου, *Οι θησαυροί των κρητικών μονών*, *ΚρητΕστ* 12 (1960), τχ. 100, σ. 175. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, σ. 126. Ο ίδιος, *Περί Σχολής Κωνσταντινουπόλεως* ολίγα, *ΑΔ* 27 (1972), Μελέται, σ. 126. Μ. Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης*, *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά, σ. 673, πίν. 629α, β. Ο ίδιος, *Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης*, *ΑΔ* 28 (1973), σ. 604, πίν. 578α, β, 580α, β. Ο ίδιος, *Εικόνες του Νομού Χανίων*, έκδ. Φιλολογικού Συλλόγου Χανίων «Ο Χρυσόστομος», Αθήνα 1975, σ. 69 κ.ε., εικ. 3, 3β, 3γ (έγχρ.). Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, σ. 106. Στ. Λυδάκης, *Λεξικό των ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, έκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976, σ. 286. K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, σ. 158, εικ. 92. Μ. Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο* 1985, έκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο Κρήτης 1985, αριθ. 45, σ. 145. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος, Αθήνα 1986, αριθ. 161. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Κατάλογος, Ηράκλειο 1993, αριθ. 169, σ. 522 κ.ε.

λία του χαμού του στον πατέρα του Ιακώβ (37.31-35). Πρόκειται για τη σκηνή που έχει τοποθετηθεί εκτός σειράς, στην επάνω δεξιά γωνία (Εικ. 1), προφανώς για λόγους οικονομίας, δεδομένου ότι τόσο η αναχώρηση του Ιωσήφ για την ανεύρεση των αδελφών του, όσο και η αναγγελία της εξαφάνισής του, έχουν ως σημείον αναφοράς τον οίκο Ιακώβ.

Στη δεύτερη σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά, εικονίζονται η απόπειρα εκμαυλισμού του Ιωσήφ από τη γυναίκα του Πετεφρή (39.7-13), η συκοφαντία και ο εγκλεισμός του στη φυλακή (39.14-20), τα όνειρα του φαραώ και η ερμηνεία τους από τον Ιωσήφ (41.1-36), ο έλεγχος των αδελφών του για την κλοπή του χρυσού κυπέλλου (44.1-13) και ο ασπασμός του με τον Βενιαμίν (45.14).

Στην τρίτη σειρά, από δεξιά προς τα αριστερά, εικονίζονται η επιστροφή του Βενιαμίν και των αδελφών του από την Αίγυπτο (45.25-28) και η μεγαλειώδης συνάντηση του Ιωσήφ με τον πατέρα του στην «Ἡρώων πόλιν, εἰς γῆν Ραμεσσή» (46.28-34).

Στην τελευταία σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά, εικονίζονται γεγονότα της ζωής του Ιακώβ λίγο πριν από το θάνατό του. Καταρχήν ορκίζει τον Ιωσήφ να φροντίσει, ώστε να ταφεί στη γη των πατέρων του, τη Χαναάν (47.29-31), και στη συνέχεια ευλογεί τους δύο εγγονούς του Εφραΐμ και Μανασσή (48.13-21). Ακολουθούν η εκφορά της σορού του και ο ενταφιασμός.

Η επιγραφή *XEIP NEIAOY A* είναι γραμμένη στην αξίνα και το φτυάρι αντίστοιχα, η χρονολογία *EN ETEI AXMB* (=1642) βρίσκεται στο δάπεδο της σκηνής με την ευλογία των παιδιών του Ιωσήφ, ενώ κάτω χαμηλά και

στο πλάι της σκηνής που προηγείται διαβάζουμε το όνομα *KOKOΛHTZA*. Μάλλον θα πρόκειται για το επώνυμο του ζωγράφου παρά για το όνομα του δωρητού⁵, επειδή θα έπρεπε να συνοδεύεται και από τη συνήθη σε αυτές τις περιπτώσεις ένδειξη *ΔΕΗΣΙΣ* ή *ΜΝΗΣΘΗΤΙ*. Εξάλλου, το σημείο όπου έχει γραφεί το όνομα αυτό δεν είναι τόσο εμφανές (Εικ. 1 και 15). Από την άλλη πλευρά, η ανάγνωση του πλήρους ονόματος του ζωγράφου βουστροφηδόν, θα μπορούσε να προταθεί για λόγους συνέπειας προς τον τρόπο απεικόνισης του Βίου του Ιωσήφ στην εικόνα. Σε αυτή την περίπτωση η ανάγνωση της επιγραφής έχει ως εξής: *XEIP NEIAOY A KOKOΛHTZA EN ETEI AXMB* (=1642).

Εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Η ρομαντική ιστορία του «παγκάλου» Ιωσήφ, θέμα καθάρα συμβολικό⁶, μολονότι είναι γνωστή στην τέχνη από τα τέλη του 5ου αιώνα⁷, γνώρισε περιορισμένη διάδοση στη μνημειακή ζωγραφική, ενώ σπάνια απαντάται σε φορητές εικόνες. Τα μόνα γνωστά μέχρι σήμερα φορητά έργα είναι του Θεόδωρου Πουλάκη, που βρίσκονται μοιρασμένα στις συλλογές Giulio Sterbini στη Ρώμη και Ιωάννου –σήμερα Κλεοπάτρας– Καυταντζόγλου στην Αθήνα⁸, και η εικόνα του ζωγράφου Νείλου. Αξίζει να σημειωθεί ότι και οι δύο ζωγράφοι είναι σύγχρονοι, με τον Νείλο να προηγείται στην ηλικία, και κατάγονται από τα Χανιά της Κρήτης. Επίσης, τρία μόνον εικονογραφημένα χειρόγραφα είναι γνωστά από τη

5. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του Νομού Χανίων*, σ. 71.

6. Η ιστορία του Ιωσήφ γνώρισε μεγάλη διάδοση στην τέχνη της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής εποχής λόγω της αναφοράς της στη λειτουργία κατά τη Μεγάλη Δευτέρα, επειδή θεωρείται ως προεικόνιση των Παθών του Χριστού. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, 'Ἡ αὐτοπροσωπογραφία του Θεοδώρου Πουλάκη', *ΕΕΒΣ* 14 (1938), σ. 202, σημ. 1. Βλ. επίσης, R. Ljubinković, 'Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopocani', *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopocani 1965*, Βελιγράδι 1967, σ. 207 κ.ε. Α. Grabar, 'Les cycles d'images byzantines tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier', στο *L'art du moyen âge en Occident, influences byzantines et orientales, Variorum Reprints*, VIII, Λονδίνο 1980. M.D. Gauthier-Walter, 'Joseph, figure ideale du roi?', *CahArch* 38 (1990), σ. 25 κ.ε.

7. Πρβλ. τη Γένεση στον κώδικα Cotton Otho B' VI της Βρετανικής Βιβλιοθήκης, πιθανώς αλεξανδρινής προέλευσης, που τοποθετείται προς το τέλος του 5ου αιώνα. Καταστράφηκε από φωτιά το 1731, με αποτέλεσμα να σωθούν ελάχιστα σπαράγματα. K. Weitzmann, 'Observations on the Cotton Genesis Fragments', *Late Classical*

and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., Princeton 1955, σ. 112 κ.ε. Ανατύπωση στο K. Weitzmann, *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Λονδίνο 1980. S. Tsuji, 'La chaire de Maximien, La Génèse Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venise: à propos du cycle de Joseph', *Synthronon*, Λονδίνο 1968, σ. 43 κ.ε. K. Weitzmann, 'The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures', στο O. Demus (έκδ.), *The Mosaics of San Marco in Venice*, 2, Chicago 1984, σ. 105 κ.ε. (στο εξής: *The Mosaics of San Marco*).

8. Η εικόνα αποτελείται από δέκα διάχωρα σε δύο ενιαίες σάνιδες. Τέσσερα ανήκουν στη Συλλογή Καυταντζόγλου και άλλα τέσσερα στη Συλλογή Sterbini, τα οποία φυλάσσονται στις αποθήκες του Μουσείου Palazzo Venezia της Ρώμης, και δύο άλλα είναι ανέκδοτα. Βλ. Α. Σιυλιάνος, 'Ἑλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὴν Ἀλωσιν', Αθήναι 1935, σ. 179· Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 201 κ.ε.: ο ίδιος, *Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, Αθήναι 1957, σ. 250· Harula Economopoulos, 'Un ciclo de dipinti con le storie di Giuseppe di Theodoro Pulakis', *Θησαυρίσματα* 27 (1997), σ. 275 κ.ε., εικ. 1-6.



Εικ. 1. Νείλος Κοκολητζάς: Ο Βίος του Ιωσήφ (1642). Φορητή εικόνα, μονή Γωνιάς, Κρήτη.

μεταβυζαντινή εποχή, στα οποία περιλαμβάνεται και το ειδύλλιο του Ιωσήφ με την Ασενέθ, θυγατέρα του Πετεφρή⁹. Στην παλαιότερη ζωγραφική της Κρήτης το θέμα παραμένει άγνωστο.

Η εικόνα, που χαρακτηρίζεται από νεωτερικά στοιχεία¹⁰, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της θρησκευτικής ζωγραφικής της Κρήτης του πρώτου μισού του 17ου αιώνα και αντανακλά την πολιτισμική ακμή που

9. G. Vikan, *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth*, I-II, Princeton University 1976, σ. 2 κ.ε. (στο εξής: *Pseudo-Ephraem's Life*).

10. Μεμονωμένες επιδράσεις από τις χαλκογραφίες του φλαμανδού χαρακτή Jean Sadeler στην εικόνα του Νείλου είχε επισημάνει ο Πάννης Ρηγόπουλος στη μελέτη του για τον Θεόδωρο Πουλά-

κη. Όμως τα δάνεια είναι πολύ περισσότερα, ενώ αρκετά στοιχεία πρέπει να πήρε, κατά τη γνώμη μας, ο Νείλος και από το σχετικό έργο του Πουλάκη. Βλ. Ι. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979, σ. 183 κ.ε. (στο εξής: *Θεόδωρος Πουλάκης*).



Εικ. 2. Jean Sadelier: Ο Δαβίδ και τα παιδιά του λιθοβολούμενοι από τον Σεμεϊ. Χαλκογραφία.

είχε συντελεσθεί στο νησί τον τελευταίο αιώνα της βενετοκρατίας¹¹.

Οι πρώτες σκηνές από το βίο του Ιωσήφ, οι οποίες αφορούν την εξιστόρηση των δύο προφητικών ονείρων του, αποδίδονται πολύ συνοπτικά, χωρίς δηλαδή την παρουσία του Ιακώβ και των άλλων αδελφών, όπως συμβαίνει συνήθως¹², ασφαλώς λόγω του περιορισμένου χώρου. Έτσι, μπροστά σε σπηλαιώδες άνοιγμα εικονίζονται μόνο τα ένδεκα δεμάτια, τα οποία είναι τοποθετημένα καταγής και κυκλικά γύρω από το δωδέκατο που στέκεται όρθιο. Ψηλά, κοντά στο πλαίσιο της εικόνας και ανάμεσα στα δύο βουνά, διακρίνονται ένδεκα κόκκινα αστέρια σε κύκλο με τη σελήνη στο κέντρο (Εικ. 1).

11. Είναι γνωστό ότι μέσα στα πλαίσια της κρητικής αναγέννησης καλλιεργήθηκε, παράλληλα με το μυθιστόρημα, η θρησκευτική και διδακτική λογοτεχνία με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τη Θυσία του Αβραάμ. Βλ. Στ. Αλεξίου, *Η κρητική λογοτεχνία κατά την Βενετοκρατία*, στο *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός*, 2, Κρήτη 1988, σ. 221.

12. Βλ. πρόχειρα π.χ. τα ψηφιδωτά στους θόλους του αιθρίου του Αγίου Μάρκου στη Βενετία. Demus, *The Mosaics of San Marco*, πίν. 2, 53, 244-247, σ. 130.

13. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, πίν. 29, εικ. 32.

14. Demus, *The Mosaics of San Marco*, πίν. 53, 244, 250, 251.

15. Η σκηνή της σφαγής εικονίζεται στο θρόνο του Μαξιμιανού στη Ραβέννα, στις Ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού (κώδ. par. gr. 510, φ. 69ν), στην Οκτάτευχο του Σεραγίου, στις Ομιλίες του Εφραίμ του Σύρου της Συλλογής McKell, στην εικόνα του Πουλάκη της Συλλογής Καυταντζόγλου (Εικ. 4), ενώ δεν παριστάνεται στη Γένεση της Βιέννης και του Cotton, στα ψηφιδωτά

Στη συνάντηση με τους αδελφούς του στην πόλη Δωθαείμ ο Ιωσήφ βρίσκεται αντιμέτωπος με τις επιθετικές διαθέσεις τους. Ένας τραβά το σπαθί του, άλλος εκτείνει προς αυτόν και τα δύο χέρια, ενώ ένας τρίτος, ο Ρουβήν, γυρίζει το πρόσωπό του προς την αντίθετη κατεύθυνση δείχνοντας ότι δεν συμφωνεί με τα συνωμοτικά σχέδια των αδελφών του (Εικ. 1). Πρότυπο για τις δύο πρώτες πιο δυναμικές μορφές της ομάδας των αδελφών, δηλαδή εκείνης που τραβά το σπαθί και της άλλης δίπλα, φαίνεται να υπήρξε η χαλκογραφία του Jean Sadelier με θέμα «Ο Δαβίδ και τα παιδιά του λιθοβολούμενα από τον Σεμεϊ» (Εικ. 2)¹³. Υπάρχει αρκετή ομοιότητα στις στάσεις, την απόδοση των προσώπων σε κατατομή, καθώς και στη μυολογία του προτεταμένου χειριού της άοπλης μορφής. Μολονότι ο ζωγράφος αντικατέστησε τα κράνη των μορφών του προτύπου του με καπέλα, διατήρησε τη μεταλλική επωμίδα στον αδελφό που τραβά το σπαθί.

Το επεισόδιο της αφαίρεσης του χιτώνα του Ιωσήφ από τους αδελφούς του (Εικ. 1, 3) δεν περιλαμβάνεται συχνά στις παραστάσεις του βίου του. Συνήθως υπονοείται με την απεικόνιση του Ιωσήφ γυμνού μέσα στο λάκκο¹⁴. Περισσότερο δημοφιλές είναι το επεισόδιο της σφαγής του αμνού¹⁵, με το αίμα του οποίου θα βαφεί ο χιτώνας ο «ποικίλος», βέβαιη μαρτυρία της ανεξήγητης εξαφάνισης του μικρού Ιωσήφ στο γέροντα πατέρα του.

Τα γεγονότα της φυλάκισης του Ιωσήφ στο ξεροπηγάδο και της ανάσυσρής του από αυτό άλλοτε αποδίδονται χωριστά –συνήθως στους εκτεταμένους κύκλους–¹⁶ και άλλοτε παριστάνεται μόνο το δεύτερο, όπως συμβαίνει στις εικόνες του Νείλου (Εικ. 3) και του Πουλάκη της Συλλογής Καυταντζόγλου (Εικ. 4)¹⁷. Το επεισόδιο

του Αγίου Μάρκου της Βενετίας. Βλ. Tsuji, ό.π. (υποσημ. 7), σ. 43 κ.ε., εικ. 2· H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du 6e au 14e siècle*, Παρίσι 1929, πίν. XXVI· Th. Ouspensky, *L'octateuque de la Bibliothèque du Serail à Constantinople*, *Bull. de l'Inst. arch. russe à Constantinople* 12 (1907), πίν. XVI· D.C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyden 1909, πίν. 121· O. Pächt, *An Unknown Cycle of Illustrations of the Life of Joseph*, *CahArch* 7 (1954), πίν. XIV(1), σ. 39· Demus, *The Mosaics of San Marco*, πίν. 53 (έγχρ.), 254, σ. 132· Vikan, *Pseudo-Ephraem's Life*, σ. 83 κ.ε., εικ. 23.

16. Όπως στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας. Demus, *The Mosaics of San Marco*, πίν. 53, 244, 250-252.

17. Διακριτικό στοιχείο ότι πρόκειται για την ανάσυρση του Ιωσήφ από το λάκκο είναι η παρουσία του εμπόρου με το μαύρο ιπποκόμο, που βοηθούν στην ανάσυρση (Εικ. 3), ενώ στη δεύτερη ο αριθμός των προσώπων που υπερβαίνουν τα δώδεκα (Εικ. 4).



Εικ. 3. Νείλος Κοκολητζάς: Ο Βίος του Ιωσήφ (1642). Ο Ιωσήφ στο πηγάδι και η πώλησή του στους εμπόρους (λεπτ.).

στη δεύτερη εικόνα αντιγράφει κατά γράμμα σχετική χαλκογραφία του Jean Sadeler, βασισμένη σε σχέδιο του Martin de Vos (Εικ. 5)¹⁸. Ο Πουλάκης πρόσθεσε, επιπλέον, στόμιο στο πηγάδι κτισμένο κατά το ισοδομικό σύστημα (Εικ. 4) –στη χαλκογραφία-πρότυπο υπάρχει λάκκος–, τον ριγμένο καταγής και κηλιδωμένο από το αίμα του σφαγμένου αμνού χιτώνα και την πόλη στο βάθος. Ας σημειωθεί ότι παρόμοιο στόμιο έχει και το πηγάδι στο σχετικό επεισόδιο της εικόνας του Νείλου (Εικ. 3). Η σκηνή της πώλησης του Ιωσήφ στους εμπόρους (Εικ. 1, 3) βασίζεται στη σύνθεση στοιχείων, τα οποία φαίνεται να έχουν ληφθεί από τη σχετική σκηνή της εικόνας του Πουλάκη (Εικ. 4) παρά από την ανάλογη χαλκογραφία του Jean Sadeler (Εικ. 5), όπως μαρτυρούν η ενδυμασία του εμπόρου, που δίνει τα χρήματα στον Ιούδα, η απόδοση της οποίας έχει επηρεασθεί από την εν-

δυμασία της πρώτης μορφής με το καπέλο, αριστερά, και οι δύο πάριστες μορφές, επίσης με καπέλα, που συνομιλούν. Η εικονιζόμενη πόλη δεν υπάρχει στο χαρακτηριστικό, ενώ σημειώνεται στην εικόνα του Πουλάκη. Από την άλλη πλευρά η στάση της μορφής του Ιούδα που διαπραγματεύεται την πώληση του Ιωσήφ θα μπορούσε να είχε ως πρότυπο τη μορφή του Εβραίου που συνομιλεί με τα νώτα γυρισμένα στο θεατή στο χαρακτηριστικό του Jean Sadeler «Ο Σολομών χριόμενος βασιλεύς» (Εικ. 6)¹⁹.

Στις υπώρειες του λόφου παριστάνονται σκηνές βουκολικής ζωής. Ζώα βόσκουν επιτηρούμενα από νεαρό βοσκό και το σκύλο του, γίνεται άρμεγμα και βράσιμο του γάλακτος κάτω από σκηνή (Εικ. 1, 3). Τα γραφικά αυτά στιγμιότυπα αποτελούν το θέμα χαλκογραφίας του Sadeler με θέμα «Ιωβήλ» (Εικ. 7)²⁰. Στην εν λόγω χαλκο-

18. Hollstein's, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*, XXII, Amsterdam 1980, αριθ. 118. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 9 κ.ε., πίν. 12, εικ. 12 και πίν. 13, εικ. 13.

19. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, πίν. 99, εικ. 108.

20. Ό.π., πίν. 11, εικ. 11.



Εικ. 4. Θεόδωρος Πουλάκης: Ο Ιωσήφ στο πηγάδι και η πώλησή του στους εμπόρους. Εικόνα Συλλογής Κανταντζόγλου.

γραφία, σε ένα ξέφωτο που περιορίζεται από βουνά, ένας βοσκός στο πρώτο επίπεδο της σκηνής, αριστερά, επιτηρεί αγελάδες που αναπαύονται, ενώ δεξιά μια οικογένεια ποιμένων απολαμβάνει, κάτω από μια σκηνή, το φρέσκο γάλα που βράζει στη φωτιά με την επιστασία της μητέρας. Στο δεύτερο επίπεδο, αριστερά, μια άλλη οικογένεια βοσκών οδηγεί με τη βοήθεια σκύλου ζώα στη βοσκή και δεξιά εικονίζεται άρμεγμα προβάτων σε ποιμνιοστάσιο. Ο Νείλος φαίνεται να δανείζεται, με επιλεκτικό τρόπο, ορισμένες μόνο λεπτομέρειες, τις οποίες αποδίδει με βάση τις εμπειρίες του από την αγροτική ζωή του νησιού του. Έτσι, το κοπάδι περιλαμβάνει μόνο γιδοπρόβατα, το άρμεγμα γίνεται με την ακινητοποίηση του ζώου ανάμεσα στα πόδια του βοσκού, η σκηνή είναι από καλάμι και όχι από ύφασμα, ενώ το σκεύος όπου βράζει το γάλα είναι εξωτερικά μαύρο. Από την ίδια χαλκογραφία δανείζεται πιθανότατα και την πόλη στο βάθος, που παριστάνει τη Δωθαείμ.

Η αναγγελία του θανάτου του Ιωσήφ στον πατέρα του γίνεται μπροστά σε ένα ψηλό και με αναγεννησιακά στοιχεία κτίριο. Ο Ιακώβ συνοδευόμενος από τα θήλεα μέλη της οικογένειάς του διαρρηγνύει τα μιάτια του στη θέα του ματωμένου χιτώνα του Ιωσήφ που κομίζει ένας



Εικ. 5. Jean Sadeler: Ο Ιωσήφ στο πηγάδι. Χαλκογραφία.

από τους αδελφούς του (Εικ. 1). Η εικονογραφία του επεισοδίου συνδυάζει στοιχεία από το χαρακτηριστικό του Egidius Sadeler «Ο Δαβίδ διαρρηγνύει τα μιάτια του στο άκουσμα του θανάτου του Σαούλ» (Εικ. 8)²¹ και από τη σχετική εικόνα του Πουλάκη (Εικ. 9). Από το χαρακτηριστικό ο Νείλος δανείστηκε τη στάση των χεριών του Δαβίδ για τον Ιακώβ, ενώ από τον Πουλάκη πήρε τη μορφή του Ιακώβ –φυσιογνωμικό τύπο, κίνηση και ενδυματολογικές λεπτομέρειες. Αυτό είναι σαφές, επειδή για τον πατριάρχη ο Πουλάκης χρησιμοποίησε ως πρότυπο τη μορφή του Νάθαν από το χαρακτηριστικό του Jean Sadeler «Ο Νάθαν ελέγχων τον Δαβίδ» (Εικ. 10)²². Η δουλική προσκόλληση του Πουλάκη στο πρότυπό του (Εικ. 9, 10) δεν ευνοεί την υπόθεση περί του αντιθέτου, δηλαδή είτε ο Νείλος να άντλησε από την ίδια χαλκογραφία είτε ο Πουλάκης να επηρεάστηκε από τον Νείλο, και τούτο

21. Hollstein's, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, αριθ. 16. Ρηγόπουλος, Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 20, εικ. 21.

22. Ρηγόπουλος, Θεόδωρος Πουλάκης, πίν. 19, εικ. 20.



Εικ. 6. Jean Sadeler: Ο Σολομών χριόμενος βασιλεύς. Χαλκογραφία.

γιατί ορισμένες λεπτομέρειες ή σχεδιαστικές αδυναμίες του Πουλάκη, πάντοτε σε σχέση με τη χαλκογραφία-πρότυπο, που παρατηρούνται στην εικόνα του, μεταφέρονται και στη σκηνή του Νείλου. Αυτές είναι: ο ματωμένος χιτώνας, τα λεπτά νήματα που συγκρατούν το άνοιγμα στο μανίκι του μανδύα του Ιακώβ, οι ταινίες στο κράσπεδο του χιτώνα του, που φθάνει έως κάτω από το γόνατο, η φυσιολογία του και ο τρόπος που αποδίδονται τα μαλλιά και τα γένια, το ελαφρύ μετέωρο δεξί του πόδι. Αλλά ακόμη και τα αφύσικα σταυρωμένα πόδια του αδελφού που στέκεται απέναντί του επιδεικνύοντας το ματωμένο χιτώνα και η απόδοση των γονάτων επαναλαμβάνουν τις σχεδιαστικές αδυναμίες του Πουλάκη σε σχέση με τη χαλκογραφία-πρότυπο του Egidius Sadeler (Εικ. 8)²³. Στο χαρακτηριστικό αυτό το δεξί πόδι προβάλλεται, ενώ το αριστερό βρίσκεται στη σκιά, και αυτός ο προοπτικός σχεδιασμός, που δεν έγινε κατανοητός από τον κρητικό ζωγράφο, κατέληξε στα σταυρωμένα πόδια. Τη λεπτομέρεια αυτή αντέγραψε, ίσως πιο χαριτωμένα, ο Νείλος (Εικ. 1).

Η πώληση του Ιωσήφ στον Πετεφρή από τους Ισμαηλίτες εμπόρους πραγματοποιείται στον αύλειο χώρο της πολυτελούς κατοικίας του (Εικ. 1, 21). Παρευρίσκονται η γυναίκα του και πιθανότατα η κόρη του Ασενέθ. Την ομάδα των εμπόρων απαρτίζουν οι ίδιες μορφές των προηγούμενων επεισοδίων με την προσθήκη των ζώων



Εικ. 7. Jean Sadeler: Ιωβήλ. Χαλκογραφία.

που τους μεταφέρουν. Πίσω διακρίνεται η Αίγυπτος. Ορισμένα στοιχεία της σύνθεσης, όπως είναι η κατοικία του Πετεφρή και η εκλεπτυσμένη μορφή της γυναίκας του, φαίνεται να έχει δανεισθεί ο Νείλος από χαρακτηριστικά του Jean Sadeler με θέματα «Ο Δαβίδ και τα παιδιά του λιθοβολούμενοι από τον Σεμεϊ» (Εικ. 2) και «Ο Σολομών χριόμενος βασιλεύς» (Εικ. 6)²⁴ αντίστοιχα. Το σώμα της γυναικείας μορφής διαγράφει έναν άξονα σε σχήμα S. Αυτή η εκζήτηση στη στάση που δίνει μια εντύπωση φιλαρέσκειας διαπιστώνεται και στην εικόνα παρά την απλοποιημένη απόδοσή της από το ζωγράφο μας.

Το πρώτο από αριστερά επεισόδιο της δεύτερης σειράς εξαίρει την αγνότητα του Ιωσήφ, χάρη στην οποία η εκκλησία τον ονόμασε «πάγκαλον». Στο εσωτερικό της κατοικίας του Πετεφρή η γυναίκα του, καθισμένη ημίγυμνη πάνω σε κρεβάτι με βαριά παραπετάσματα (Εικ. 1), αποσπά τα ρούχα του Ιωσήφ που, έντρομος, γυρίζει την κεφαλή του προς αυτή και τρέχει ημίγυμνος προς τη μισάνοιχτη θύρα του δωματίου²⁵. Η σκηνή παρουσιάζει στενή εικονογραφική συγγένεια με την εικόνα του Πουλάκη της Συλλογής Κανταντζόγλου, στην οποία παριστάνεται το ανάλογο περιστατικό μαζί με την κρίση του Ιωσήφ (Εικ. 11). Αν και ο Ιωσήφ παριστάνεται ντυμένος, η στάση και οι χειρονομίες του, σε συνδυασμό με της ημίγυμνης γυναίκας, είναι ίδιες, ενώ τα πλούσια στρωσίδια και τα παραπετάσματα της κλί-

23. Hollstein's, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, αριθ. 16. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, πίν. 20, εικ. 21.

24. Ό.π., πίν. 29, εικ. 32 και πίν. 99, εικ. 108.

25. Η προσπάθεια εκμαυλισμού του Ιωσήφ από τη γυναίκα του



Εικ. 8. Egidius Sadeler: Ο Δαβίδ διαρρηγνύει τα μιάτια του στο άκουσμα του θανάτου του Σαούλ. Χαλκογραφία.



Εικ. 9. Θεόδωρος Πουλάκης: Ο Ιακώβ πληροφορείται το θάνατο του Ιωσήφ. Εικόνα Συλλογής Κανταντζόγλου.

νης, καθώς και το πλακόστρωτο δάπεδο, είναι κοινά στοιχεία. Το γκρίζο κιγκλίδωμα στη σκηνή του Νείλου, που δεν έχει λόγο ύπαρξης στο σημείο που βρίσκεται,

Πετεφρή ιστορείται συχνά στα χειρόγραφα, σε περισσότερα του ενός επεισόδια, σύμφωνα πάντοτε και με το κείμενο της διήγησης που τα συνοδεύει. Έτσι, στον κώδικα της Συλλογής McKell π.χ. περιλαμβάνονται πέντε σκηνές. Βλ. Vikan, *Pseudo-Ephraem's Life*, σ. 97, όπου και άλλα παραδείγματα.

αποτελεί το ανάλογο αντιστάθμισμα στην επίσης γκρίζα βαθμίδα του υπερυψωμένου χώρου στην εικόνα του Πουλάκη (Εικ. 11). Η μισάνοιχτη θύρα ανάμεσα στους δύο κίονες προέρχεται από τη χαλκογραφία «Αγγελιαφόροι Σαούλ» του Jean Sadeler (Εικ. 12)²⁶.

Τα επόμενα δύο επεισόδια ιστορούν τη συκοφαντία της γυναίκας του Πετεφρή και τον εγκλεισμό του Ιωσήφ στη φυλακή (Εικ. 1). Απλά θολωτά αρχιτεκτονήματα σε χρώματα ανοιχτό γκρίζο και καστανό πλαισιώνουν τις μορφές. Ο αρχιμάγειρας του φαραώ, που εικονίζεται όπως και στη σκηνή της αγοράς του Ιωσήφ, έχει το πρότυπό του στη χαλκογραφία του ίδιου χαράκτη «Ο Δαβίδ χρίεται από τον Σαούλ» (Εικ. 13)²⁷. Πρόκειται για τη μορφή που εικονίζεται στο δεξί άκρο της χαλκογραφίας. Από τους δύο στρατιώτες που συνοδεύουν τον Ιωσήφ εκείνος με τα νώτα γυρισμένα στο θεατή έχει το ανάλογό του επίσης στο χαρακτηριστικό του Jean Sadeler «Αγγελιαφόροι Σαούλ»²⁸, ενώ ο δεύτερος, στην εικόνα του Πουλάκη με την κρίση του Ιωσήφ (Εικ. 11).

Τα όνειρα του φαραώ και η ερμηνεία τους συναπεικονίζονται στη σκηνή που ακολουθεί (Εικ. 1, 14). Στο βάθος μιας υπόστυλης αίθουσας, δεξιά, ο φαραώ κοιμάται σε πολυτελή κλίνη και αριστερά διακρίνονται οι αγελάδες. Στο πρώτο επίπεδο ο Ιωσήφ, συνοδευόμενος από σοφούς εξηγητές των ονείρων και ένα φρουρό, δίνει τη δική του ερμηνεία στα όνειρα του βασιλιά που κάθεται σε περίτεχνο θρόνο. Η παρουσία των αγελάδων υπάρχει και στη σχετική εικόνα του Πουλάκη της Συλλογής Sterbini²⁹, όπως και η μορφή του σοφού στο αριστερό άκρο της σύνθεσης, ενώ η πάριση μορφή καθώς και άλλα στοιχεία, π.χ. ο θρόνος, οι τρεις αναβαθμοί που οδηγούν σε αυτόν, η στάση και οι χειρονομίες του φαραώ, η χρυσή ταινία με τα κρόσσια που επιστέφουν τον «ουρανό» του θρόνου, τα παραπετάσματα και το πλακόστρωτο δάπεδο, υπάρχουν στο επεισόδιο με την κρίση του Ιωσήφ στην εικόνα του Πουλάκη της Συλλογής Κανταντζόγλου (Εικ. 11).

Στην τελευταία σκηνή της δεύτερης σειράς συναπεικονίζονται γεγονότα που προηγήθηκαν της φανέρωσης του Ιωσήφ στους αδελφούς του. Στο πρώτο επίπεδο, μπροστά στη θολωτή στοά ενός αναγεννησιακού κτιρίου, εικονίζεται ο Ιωσήφ με στέμμα στο κεφάλι να κάθε-

26. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, πίν. 21, εικ. 22.

27. Ό.π., πίν. 10, εικ. 10.

28. Ό.π., πίν. 21, εικ. 22.

29. Ό.π., πίν. 23, εικ. 24.

ται σε πολυτελή θρόνο και να ελέγχει τους σάκκους των αδελφών του με την εποπτεία ενός φρουρού με στρατιωτική ενδυμασία (Εικ. 1, 14). Από τον ανοιγμένο σάκκο του Βενιαμίν ανασύρεται το χρυσό κύπελλο και το πουγγί με τα χρήματα, που ένας αδελφός καταθέτει στα πόδια του Ιωσήφ. Στο δεύτερο επίπεδο, κάτω από την προοπτικά αποδοσμένη καμάρα της στοάς, εικονίζεται ο εναγκαλισμός του Ιωσήφ με τον Βενιαμίν. Στο βάθος του ορίζοντα, πίσω από τη στοά, διακρίνεται αμυδρά η έφιππη φρουρά του Ιωσήφ που διέταξε την επιστροφή των εγκαλουμένων για την κλοπή αδελφών, η οποία εικονίζεται δεξιότερα στο ξέφωτο του πίνακα³⁰ (Εικ. 1). Το αρχιτεκτονικό πλαίσιο της σκηνής δανείζεται πιθανότατα ο ζωγράφος μας από το χαρακτηριστικό του Jean Sadeler «Ο Νάθαν ελέγχων τον Δαβίδ» (Εικ. 10), ενώ την έφιππη φρουρά του Ιωσήφ, στο βάθος της στοάς, από το χαρακτηριστικό του «Ο Σολομών χριόμενος βασιλεύς» (Εικ. 6). Από την ίδια χαλκογραφία έχει ληφθεί πιθανότατα και η μορφή του Ιωσήφ, αν κρίνουμε από την ομοιότητα που υπάρχει στις στάσεις, στις χειρονομίες και στο νεαρόν της ηλικίας του με αυτή του Σολομώντα. Ο θρόνος με ερεισίχειρα και πόδια σε μορφή γρύπα απαντάται σε μια άλλη χαλκογραφία του ίδιου καλλιτέχνη με θέμα «Η Μετάνοια του Δαβίδ». Ο ίδιος θρόνος υπάρχει και στην εικόνα του Πουλάκη με την Κρίση του Ιωσήφ της Συλλογής Καυταντζόγλου (Εικ. 11). Η επιστροφή του Βενιαμίν και των αδελφών του από την Αίγυπτο, καθώς και η συνάντησή τους με το γέροντα Ιακώβ, συμβαίνουν μπροστά στην κατοικία του πατριάρχη, η οποία είναι εντελώς όμοια με εκείνη στο επεισόδιο της αναγγελίας του χαμού του Ιωσήφ, που βρίσκεται στο δεξί άκρο της πρώτης σειράς (Εικ. 1). Και σε αυτή τη σκηνή ο Ιακώβ, περιστοιχιζόμενος από τους οικείους του, αγκαλιάζει τον Βενιαμίν που του παραδίδει ο Ρουβήν, ο οποίος είχε εγγυηθεί με βαρύ όρκο την ασφάλειά του (Γεν. 42.37). Ακολουθούν οι άλλοι αδελφοί προσκομίζοντας τα δώρα του Ιωσήφ, καθώς και οι καμήλες φορτωμένες με σακιά γεμάτα σιτάρι. Το μεγαλύτερο τμήμα της τρίτης σειράς αφιερώνεται στη συνάντηση του Ιωσήφ με τον Ιακώβ στην αρχαία πόλη Γεσέμ. Η σύνθεση έχει μεγάλο εύρος. Ο Ιωσήφ πέφτει με ορμή στην αγκαλιά του γέροντα πατέρα του, τον οποίο ακολουθεί πεζή η πολυπληθής οικογένειά



Εικ. 10. Jean Sadeler: Ο Νάθαν ελέγχων τον Δαβίδ. Χαλκογραφία.

του³¹ (Εικ. 1). Δίπλα στον Ιακώβ βρίσκεται πιθανότατα η θυγατέρα του Δείνα και πίσω της ο Ιούδας, τον οποίο ο πατριάρχης, αφού εισήλθε στο αιγυπτιακό έδαφος, απέστειλε στον Ιωσήφ για να έλθει να τον συναντήσει στην πόλη Γεσέμ. Πιο πίσω οι γυναίκες των «υιών Ίακώβ» με τα παιδιά στην αγκαλιά και διάφορα αντικείμενα στα χέρια, βαδίζουν συζητώντας. Φορούν πλούσια ενδύματα με χρυσές τραχηλίες και διάφανα πέπλα. Θυμίζουν τις αριστοκρατικές κόρες σε παραστάσεις Εισοδίων της Παναγίας ή τις θεραπεαινίδες που παραστέκουν την Άννα στη Γέννηση της Παναγίας. Πίσω τους ακολουθούν τα άρρενα μέλη της οικογένειας με τόξα και σπαθιά να κρέμονται διαγώνια από τους ώμους. Αριστερά στη σκηνή, πίσω από τον Ιωσήφ, εικονίζεται η έφιππη φρουρά του με τα άλογα σε χαριτωμένες ζωηρές κινήσεις, ενώ από το βάθος, πίσω από τους χαμηλούς γηλόφους, φθάνουν οι βασιλικές καμήλες φορτωμένες δώρα και φρουρούμενες από έφιππους άνδρες. Η πόλη δεξιά πρέπει να συνδέεται με τη Βαιθήλ, από όπου ξεκίνησε ο Ιακώβ, και η άλλη αριστερά με την αρχαία Γεσέμ, τον τόπο της συνάντησης. Τα συνθετικά στοιχεία, δηλαδή ανθρώπινες μορφές, ζώα, τοπίο, επαναλαμβάνονται αυτούσια από προηγούμενα επεισόδια του κύκλου.

30. Τα επεισόδια αυτά δεν διασώθηκαν στη Γένεση της Βιέννης και του Cotton ούτε παριστάνονται στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας και στις Οκτατεύχους, ενώ περιλαμβάνονται στον κώδικα

McKell, βλ. Vikan, *Pseudo-Ephraem's Life*, σ. 198.

31. «Εβδομήκοντα πέντε ψυχαι», σύμφωνα με τη Γένεση (46.27).



Εικ. 11. Θεόδωρος Πουλάκης: Η συκοφαντία της γυναίκας του Πετεφρή και η κρίση του Ιωσήφ. Εικόνα Συλλογής Κανταντζόγλου.

Στην τελευταία κάτω σειρά, αριστερά, ο Ιακώβ αισθανόμενος να πλησιάζει το τέλος του ορκίζει τον Ιωσήφ να μεριμνήσει ώστε να ταφεί στη γη των πατέρων του, τη Χαναάν. Ο Ιωσήφ δίδει το σχετικό όρκο τοποθετώντας το δεξί χέρι πάνω στο μηρό του πατέρα του και ο πατριάρχης ασπάζεται τη βασιλική ράβδο (Εικ. 1, 15). Το στιγμιότυπο παρακολουθούν και οι άλλοι γιοι του, ενώ τα παιδιά του Ιωσήφ έχουν γονατίσει μπροστά στην πολυτελή κλίνη του Ιακώβ. Η εικονογραφία του επεισοδίου επαναλαμβάνει με ελάχιστες τροποποιήσεις τη σκηνή του Πειρασμού του Ιωσήφ από τη γυναίκα του Πετεφρή (Εικ. 1). Το αρχιτεκτονικό πλαίσιο, ο τύπος και η θέση της κλίνης, η στάση του ημίγυμνου Ιακώβ και ο τρόπος που το σεντόνι καλύπτει το σώμα του είναι κοινά στοιχεία. Το ίδιο ισχύει και για την επόμενη σκηνή, της Ευλογίας των Παιδιών του Ιωσήφ, με μικρές αλλαγές που αφορούν το χρώμα των τοίχων του δωματίου –καστανορόδινο αντί γκριζο– των παραπετασμάτων και των καλυμμάτων της κλίνης (Εικ. 1). Εδώ ο Ιακώβ τοποθετεί τα χέρια σταυρωτά πάνω στα κεφάλια των δύο παιδιών. Το δεξί, το κατεξοχήν χέρι



Εικ. 12. Jean Sadeler: Αγγελιαφόροι Σαούλ. Χαλκογραφία.



Εικ. 13. Jean Sadeler: Ο Δαβίδ χριέται από τον Σαούλ. Χαλκογραφία.

της ευλογίας, έχει στην κεφαλή του δευτερότοκου Εφραΐμ και το αριστερό στον πρωτότοκου Μανασσή, μια προφητική ευλογία που θα εκπληρωθεί αργότερα στο ρόλο που θα διαδραματίσει η φυλή Εφραΐμ (Γέν. 48.8-22). Ο Ιωσήφ που παρακολουθεί το γεγονός προσπαθεί να επέμβει, όπως δείχνει η χειρονομία του δεξιού χεριού του³².

32. Η παράσταση, ως προς τον αριθμό των προσώπων και τον τρόπο ευλογίας, συμφωνεί με την αντίστοιχη στο νάρθηκα της

Sopocani. G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Παρίσι 1957, II, πίν. 26.4.



Εικ. 14. Νείλος Κοκολητζάς: Ο Βίος του Ιωσήφ (1642). Η Ερμηνεία των ονείρων του φαραώ και ο Έλεγχος των αδελφών του Ιωσήφ για την κλοπή του χρυσού κυπέλλου (λεπτ.).

Στην εκφορά της σωρού του Ιακώβ (Εικ. 1, 16) το πολυτελές φορείο μεταφέρεται στους ώμους έξι μορφών³³ με τη βοήθεια δύο μεταλλικών δοκών περασμένων σε κρίκους που βρίσκονται στα πλάγια. Έχει χρυσά κάγκελα στο πάνω και το κάτω τμήμα του και καλύπτεται με μακριά κόκκινη ενδυτή που φθάνει μέχρι το έδαφος. Τόσο οι βαστάζοντες το φορείο όσο και οι περισσότεροι από τους ακολουθούντες πεζή, έχουν καλυμμένα τα πρόσωπά τους σε ένδειξη πένθους, ένα ρεαλιστικό στοιχείο που προφανώς απηχεί έθιμο της εποχής. Τη σορό συνοδεύουν και επίσημοι Αιγύπτιοι μέσα σε άμαξες, καθώς και έφιππη φρουρά σύμφωνα με την περιγραφή στη *Γένεση* (50.7-9).

Στον ενταφιασμό (Εικ. 1, 16) ο Ιωσήφ ασπάζεται το νεκρό πατέρα του, ενώ τρεις μορφές είναι έτοιμες να τον τοποθετήσουν σε κτιστό τάφο στον αγρό Εφρών του Χετταίου, στη Χαναάν. Λίγο πιο πέρα, μόνα τα μέλη της οικογένειας θρηνούν. Στο βάθος πάνω σε ύψωμα, εικονίζεται πόλη, από την οποία αρκετοί άνθρωποι κατευθύνονται προς τον τόπο της ταφής. Μάλλον πρόκει-



Εικ. 15. Νείλος Κοκολητζάς: Ο Βίος του Ιωσήφ (1642). Ο Ιακώβ ορκίζει τον Ιωσήφ (λεπτ.).

ται για τη Χεβρώνα, όπου και η βελανιδιά Μαμβρή, απέναντι από την οποία βρισκόταν ο αγρός Εφρών.

33. Πρβλ. και την εκφορά του Ιακώβ στην εικόνα του Πουλάκη της Συλλογής Sterbini. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, πίν. 25,

εικ. 27, σ. 17, σημ. 72. Economopoulos, ό.π. (υποσημ. 8), εικ. 4.



Εικ. 16. Νείλος Κοκολητζάς: Ο Βίος του Ιωσήφ (1642). Η Εκφορά της σορού του Ιακώβ (λεπτ.).

Από εικονογραφική άποψη η σκηνή παρουσιάζει πολλές αναλογίες με παραστάσεις Επιταφίου Θρήνου, ενώ επισημαίνονται και δάνεια από το χαρακτηριστικό του Jean Sadeler με θέμα «Ο ενταφιασμός του Ενώχ»³⁴. Τα δύο έργα ταυτίζονται στον αριθμό των προσώπων που διενεργούν την ταφή και στις θρηνούσες γυναίκες της πρώτης σειράς. Επίσης με ανάλογο τρόπο και στο ίδιο σημείο έχει τοποθετηθεί το φτυάρι.

Είναι πλέον κοινός τόπος ότι το κυριότερο χαρακτηριστικό των φορητών εικόνων κρητικής τέχνης, ιδιαίτερα του 17ου αιώνα, είναι η έντονη σε αυτές επίδραση της δυτικής τέχνης. Η γνωριμία των ζωγράφων με τη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική γινόταν κυρίως μέσω των χαλκογραφιών, ενώ στις ιδιωτικές συλλογές αρκετών πλούσιων ευγενών, όπως και σε πολλούς λατινικούς ναούς του Χάνδακα, υπήρχαν έργα διάσημων ιταλών

ζωγράφων της Αναγέννησης³⁵. Η ωραία εικόνα του Νείλου αποκαλύπτει ένα ζωγράφο εξοικειωμένο με τη δυτική ζωγραφική χωρίς, ωστόσο, να απαρνείται και την παράδοση.

Παρά την κατά ζώνες εικονογράφηση της ιστορίας του Ιωσήφ, έχει κανείς την εντύπωση ότι τίποτα σε αυτή την εικόνα δεν είναι στατικό. Όλα, μορφές και περιβάλλον, συμπαράσφονονται στο ρυθμό ενός συνεχούς και ακανόνιστου κυματισμού. Πλήθος εκλεπτυσμένων μορφών με φροντισμένες ενδυμασίες, καπέλα και περίτεχνα όπλα κινείται με αβρότητα αλλά και άνεση, τόσο στο ειδυλλιακό φυσικό τοπίο, όσο και μέσα στα κτίρια με τις θολωτές κιονοστήρικτες αίθουσες και τους πολυτελείς ιδιωτικούς χώρους. Οι σκληροτράχηλοι ποιμένες των σχετικών χαλκογραφιών του Jean Sadeler αλλά και των εικόνων του Πουλάκη έχουν μεταμορφωθεί εδώ σε πλούσιους αστούς με ευγενικές φυσιογνωμίες (Εικ. 21),

34. Βλ. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Τ. 418, 7, αριθ. 9. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 184.

35. Ν.Μ. Παναγιωτάκης, *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομη-*

νίκου Θεοτοκοπούλου, Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο, Ρέθυμνο 1986, σ. 101 κ.ε.



Εικ. 17. Μιχαήλ Δαμασκηνός: Ο άγιος Βάκχος. Λεπτομέρεια από εικόνα με τους αγίους Σέργιο, Ιουστίνια και Βάκχο. Κέρκυρα. Μουσείο Αντιβουνιώτισσας.



Εικ. 18. Μιχαήλ Δαμασκηνός: Η Προσκύνηση των Μάγων (λεπτ.). Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών, Ηράκλειο.

τα πρότυπα των οποίων συναντούμε συνήθως σε δημιουργίες του Μιχαήλ Δαμασκηνού. Έτσι, η μορφή του πρώτου, δεξιά, αδελφού, που βοηθά στην ανάσυρση του Ιωσήφ από το πηγάδι (Εικ. 3), θυμίζει το πρόσωπο του αγίου Βάκχου στην εικόνα του Μουσείου της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (Εικ. 17) ή τον νεαρό με τα κόκκινα ρούχα και το καπέλο στο δεξί τμήμα της εικόνας με την Προσκύνηση των Μάγων στη Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών στο Ηράκλειο της Κρήτης (Εικ. 18). Στην ίδια εικόνα αναγνωρίζουμε και το πρότυπο του δεύτερου, δεξιά, αδελφού στη σκηνή του πηγαδιού. Πρόκειται για το νεαρό αγόρι το οποίο διακρίνεται πάνω από το κεφάλι του αλόγου που έχει τα καπούλια του στραμμένα προς το θεατή. Όχι μόνο η φυσιολογία τους, το ήθος και το ύφος ταυτίζονται, αλλά ακόμη και το καπέλο είναι ίδιο. Επίσης οι γυναίκες που ακολουθούν τον Ιακώβ στη συνάντησή του με τον Ιωσήφ φέρουν το στενό διάφανο πέπλο που φέρει και η Σαλώμη στην εικόνα της Αποτομής του Προδρόμου, σήμερα στο Α' Δημοτικό νεκροταφείο της Κέρκυρας³⁶, ενώ το ύφασμα του παραπετάσματος στην κλίνη του Ιακώβ έχει ίδιο χρώμα και διακόσμηση με το μανδύα ενός από τους αγγέλους που σηκώνουν τον αέρα στην εικόνα με την Α' Οικουμενική Σύνοδο στην παρα-



Εικ. 19. Μιχαήλ Δαμασκηνός: Ο Λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου (λεπτ.). Α' Δημοτικό νεκροταφείο της Κέρκυρας.

πάνω Συλλογή (Εικ. 15, 20)³⁷. Από την εικόνα του Δαμασκηνού με θέμα τον Λιθοβολισμό του αγίου Στεφάνου, που βρίσκεται στο Α' Δημοτικό νεκροταφείο της Κέρκυρας, φαίνεται να έχει δανεισθεί τη μορφή του Ιωσήφ στο πηγάδι, όπως δείχνει το άσχημο, χονδροκομμένο πρόσωπο με τα αδρά χαρακτηριστικά (Εικ. 19), που

36. Βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, εικ. 26, 32, 34.

37. *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, Κατάλογος, Ηράκλειο 1993, εικ. 97, 101 (έγχρ.).



Εικ. 20. Μιχαήλ Δαμασκηνός: Η Α' Οικουμενική Σύνοδος (λεπτ.). Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών, Ηράκλειο.

δεν έχει καμία σχέση με το νεανικό τρυφερό πρόσωπο των άλλων επεισοδίων, αλλά και το ύφος³⁸. Από το μεγάλο δάσκαλο της κρητικής ζωγραφικής φαίνεται να δανείζεται ο Νείλος όχι μόνο τους φυσιογνωμικούς τύπους με τα λεπτά ή αδρά χαρακτηριστικά αλλά και χρωματικούς συνδυασμούς, όπως του πορφυρού με γαλάζια φώτα ή του κόκκινου με πρασινογάλανα, καθώς και τη διακριτική παρουσία της χρυσογραφίας στις παρυφές των ενδυμάτων, στα καπέλα, στην υπόδηση και στα όπλα. Όσον αφορά το πλάσιμο και την ευχάριστη χρωματική κλίμακα, ο Νείλος φαίνεται να ακολουθεί τον Πουλάκη. Έτσι, στα σαρκώματα, που είναι σε έντονη αντίθεση με το βαθυκάστανο προπλάσιμο, δεν υπάρχει το χαρακτηριστικό τριανταφυλλί χρώμα του Δαμασκηνού, αλλά κυριαρχεί ένα γκριζόλευκο με ρόδινες ανταύγειες ενώ τα φώτα είναι περιορισμένα. Διατηρεί, ωστόσο, την προσφιλή στον εν λόγω αγιογράφο διαφοροποίηση του χρώματος για τη δήλωση των χειλέων –κόκκινο για το άνω και ρόδινο για το κάτω χείλος.

38. Υπάρχει μεγάλη ομοιότητα στο σχεδιασμό της μύτης, του αυτιού και του στόματος. Βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, εικ. 31.

39. Απόπειρες για φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου με την επίδραση κυρίως της τέχνης της Τοσκάνης έχουν γίνει σε πρωιμότερα φορητά έργα που ανήκουν στο πολιτισμικό περιβάλλον της Κρήτης, όπως δείχνει η εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου με τον Χριστό και τη Σαμαρείτιδα. Το έργο έχει χρονολογηθεί στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα και έχει αποδοθεί στον κρητικό ζω-



Εικ. 21. Νείλος Κοκολητζάς: Ο Βίος του Ιωσήφ (1642). Η Πώληση του Ιωσήφ στον Πετεφρή (λεπτ.).

Ένα άλλο στοιχείο, κοινό στους παραπάνω ζωγράφους, είναι η δήλωση της μυολογίας και των αρθρώσεων, μόνο που στον Πουλάκη αποδίδονται με τραχύτητα. Αν και θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι τις ρεαλιστικές αυτές λεπτομέρειες θα τις είχε δανειστεί ο Νείλος απευθείας από τα χαρακτηριστικά, ο τρόπος που δηλώνει κυρίως την άρθρωση του γόνατος, συμπίπτει με τον πολύ χαρακτηριστικό τρόπο του Πουλάκη, δηλαδή τρία στρογγυλά εξογκώματα σε τριγωνική διάταξη (Εικ. 9, 21). Αντίθετα, τις αρθρώσεις των δακτύλων στα χέρια ο Νείλος τις δηλώνει με μικρή λευκή κουκκίδα σε κάθε δάκτυλο (Εικ. 3), ενώ ο Πουλάκης με ένα πεπλατυσμένο σφαιρίδιο που δίνει την εντύπωση δαχτυλιδιού (Εικ. 4).

Η απόδοση του τοπίου είναι εντελώς φυσιοκρατική³⁹, οι στάσεις και οι κινήσεις των μορφών μανιεριστικές και σε πολλές περιπτώσεις η ένταξή τους στο φυσικό περιβάλλον υπακούει σε κανόνες γεωμετρικής προοπτικής. Τα παραδοσιακά στοιχεία με εξαίρεση το πλά-

γράφο Νικόλαο Τζαφούρη. Βλ. M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, πίν. XXXIV· ο ίδιος, *Essai sur l'école dite «italogrecque»*, précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, στο *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II, Φλωρεντία 1974, σ. 113, εικ. 80· *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, αριθ. 49, σ. 181. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (βλ. υποσημ. 4), αριθ. 112, σ. 112, 113.

σμιο, είναι σχετικά λίγα και περιορίζονται στην αναλογική σχέση των μορφών με τα κτίρια, στην απόδοση της πτυχολογίας και την απεικόνιση των πόλεων. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Νείλος είναι ένας δεξιότεχνης στη μικρογραφία, με μεγάλη συνθετική ικανότητα, χάρη και καθαρότητα στην αφήγηση των σκηνών. Οι πρωταγωνιστές της ιστορίας είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι, αφού εμφανίζονται πάντοτε με τους ίδιους ενδυματολογικούς συνδυασμούς και εξάρτυση. Από την άλλη πλευρά, οι μορφές τους μοιάζουν τυποποιημένες, καθώς επαναλαμβάνονται με τον ίδιο σχεδόν προσωπογραφικό τύπο σε όλα τα επεισόδια της ιστορίας, σαν από stencil, και διαφοροποιούνται μόνο με τα ενδύματα και τη συμπεριφορά τους.

Η εικονογραφική ανάλυση του βίου του Ιωσήφ στις εικόνες του Νείλου και του Πουλάκη έδειξε ότι και οι δύο ζωγράφοι συμβουλευόταν τις ίδιες πηγές, που είναι, κυρίως, τα χαρακτηριστικά του Jean Sadeler με θέμα τον Δαβίδ. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να εξηγηθεί είτε μέσα στα πλαίσια μιας κοινής συνεργασίας, δηλαδή να

ανήκουν στο ίδιο εργαστήριο, ή ότι το έργο του ενός προηγήθηκε και επηρέασε, ως ένα βαθμό, τη δουλειά του άλλου. Τείνομε να πιστεύουμε το δεύτερο, ότι δηλαδή προηγήθηκε η εικόνα του Πουλάκη, παρά την ήδη διατυπωμένη άποψη περί του αντιθέτου, ότι δηλαδή προηγήθηκε η εικόνα του Νείλου⁴⁰. Είναι, εξάλλου, γνωστό και επαληθεύτηκε και από την παραπάνω λεπτομερή εικονογραφική ανάλυση ότι ο Πουλάκης, σε αντίθεση με τον Νείλο, δεν συνηθίζει τουλάχιστον στα έργα της νιότης του⁴¹ να επιφέρει σημαντικές αλλαγές στα πρότυπά του⁴². Αντίθετα, ο Νείλος εμφανίζεται εκλεκτικός και με μεγαλύτερη αφομοιωτική και συνθετική ικανότητα. Εάν οι παραπάνω παρατηρήσεις είναι σωστές, τότε η χρονολογία 1642 της εικόνας του Νείλου μπορεί να θεωρηθεί ένα *terminus ante quem* για το σχετικό αχρονολόγητο έργο του Πουλάκη, κατατάσσοντάς το στις πρωιμότερες δημιουργίες του αγιογράφου. Παράλληλα προσδιορίζεται και ο τόπος όπου φιλοτεχνήθηκε η μεγάλη αυτή εικόνα, δηλαδή τα Χανιά της Κρήτης.

40. Βλ. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 139.

41. Το έτος 1642 ο Πουλάκης θα ήταν 22 χρόνων, αφού υπολογίζεται ότι γεννήθηκε γύρω στο 1620. Βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 126, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Στην ίδια ηλικία ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ήταν ήδη αναγνωρισμένος ζω-

γράφος, «maestro», και ασκούσε επαγγελματικά την τέχνη του στον Χάνδακα, όπως μαρτυρούν οι πηγές. Βλ. Παναγιωτάκης, ό.π. (υποσημ. 35), σ. 90 κ.ε.

42. Ρηγόπουλος, *Θεόδωρος Πουλάκης*, σ. 133.

THE ICON OF THE LIFE OF JOSEPH BY THE PAINTER NEILOS AND ITS WESTERN SOURCES

The icon (1.01 × 0.90 m), an important one of its type, bears the signature of the painter and the date of its execution: 'Hand of Neilos A Kokolitzas in the year 1642'. It is in the Museum of the Gonia Monastery, in the district of Kis-samos, Crete. Represented are the principal events in the life of Joseph, as narrated in the Old Testament (*Genesis* 37-50), arranged in four zones with an unequal number of episodes in each, following the chronological sequence and in boustrophedonic development.

The cycle begins just after the right edge of the upper row. Depicted are Joseph's dreams, his meeting with his brothers in Dothan, the stripping of his tunic, its removal from the pit in which he had been cast, his sale to the Ishmaelite merchants and then to the pharaoh's captain, Potiphar, the announcement of his loss to Jacob – depicted out of sequence in the top right corner of the icon –, the attempted seduction by Potiphar's wife, his slander and imprisonment, the pharaoh's dreams and their interpretation, the searching of his brothers for the theft of his gold cup, his embrace with Benjamin, the return of his brothers and Benjamin to their father's house, Joseph's magnificent meeting with his father in the land of Ramses, Joseph's oath to his father that he would bury him in the land of Canaan, Jacob's blessing of Joseph's two children, the carrying of Jacob's corpse and the burial.

The romantic story of Joseph, a purely symbolic subject, although known in art from the late 5th century, was of limited dissemination in monumental painting and very rare in portable icons. The only known examples of the latter are by Theodoros Poulakis, shared in the collections of Giulio Sterbini in Rome and Cleopatra Kaftantzoglou in Athens, and this icon by Neilos. It should be noted that the two

painters were contemporaries, although Neilos was slightly older, and hailed from Chania in Crete. Three illuminated manuscripts are also known from the Postbyzantine period, while in the earlier painting of Crete the subject is totally unknown.

Iconographic analysis of the Life of Joseph in the icons by Neilos and Poulakis showed that both painters not only consulted the same sources, which are mainly the engravings by Jean Sadeler, but also coincide in the choice of specific persons from these. This fact could be explained either within the context of a common collaboration, that is they belong to the same workshop, or that the work of one preceded and influenced to a degree the work of the other. We tend to believe the second alternative, namely that Poulakis's icon was earlier, given that this painter, in contrast to Neilos, was not in the habit of making significant changes to the models he used, particularly in the works of his youth. In contrast, from the stylistic analysis of the icon in question, Neilos emerges as an eclectic painter with considerable ability in synthesis and assimilation. In his icon a host of refined figures in carefully drawn costumes, hats and ornate weapons, move gently and easily, both in the idyllic natural landscape and inside the buildings with their vaulted, pillared rooms and luxurious apartments. The weather-beaten shepherds of the engravings by Jean Sadeler and the icons by Poulakis have been transformed here into wealthy burghers with noble countenances, the models for which are usually encountered in the creations of Michael Damaskenos.

The year 1642, when the icon by Neilos was painted, can be considered a *terminus ante quem* for the relevant undated work by Poulakis, while it also designates the place where it was painted, that is Chania in Crete.