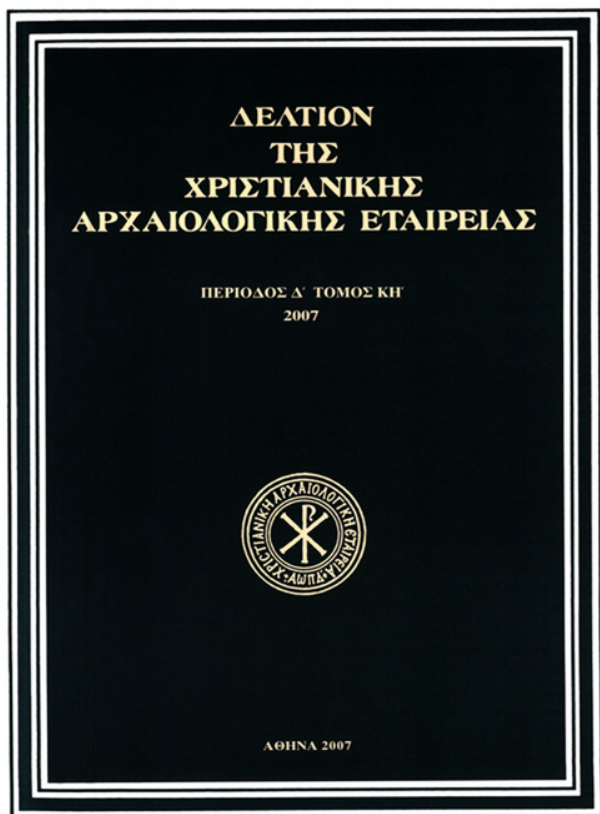


Deltion of the Christian Archaeological Society

Vol 28 (2007)

Deltion ChAE 28 (2007), Series 4. In memory of Pavlos M. Mylonas (1915-2005)



Three scenes from the mariological cycle on part of an icon from Kimolos

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.587](https://doi.org/10.12681/dchae.587)

To cite this article:

ΞΑΝΘΑΚΗ Θ. (2011). Three scenes from the mariological cycle on part of an icon from Kimolos. *Deltion of the Christian Archaeological Society*, 28, 203–212. <https://doi.org/10.12681/dchae.587>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τρεις σκηνές από τον Θεομητορικό κύκλο σε τμήμα
εικόνας από την Κίμωλο

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΗ' (2007) • Σελ. 203-212

ΑΘΗΝΑ 2007

ΤΡΕΙΣ ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟ ΚΥΚΛΟ ΣΕ ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΙΜΩΛΟ

Με ιδιαίτερη ακμή την εποχή των Παλαιολόγων, η λατρεία της λαοφίλητης Παναγίας παρέμεινε κορυφαία στους δίσεκτους και χαλεπούς καιρούς που ακολούθησαν την Άλωση. Π' αυτό και η απεικόνιση του βίου της, της παιδικής ζωής και του θανάτου της, δεν έπαυσε να κοσμή με τοιχογραφίες ναούς τιμώμενους στο όνομά της και όχι μόνο, αλλά και να ιστορείται σε φορητές εικόνες, άλλοτε συμπληρώνοντας επιλεκτικά τη βάση και άλλοτε πλαισιώνοντας την κεντρική παράσταση, συνήθως Βρεφοκρατούσας.

Μια ομάδα εικόνων αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του εικονιστικού σχήματος που συνδυάζει παράσταση Βρεφοκρατούσας στο κέντρο με σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο στο πλαίσιο: η εικόνα του Μουσείου Καστοριάς (γύρω στο 1400)¹, η εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου (γύρω στο 1500)², τα αδημοσίευτα εικονίδια από το πλαίσιο εικόνας στον ναό της Αγίας Ματρώνας στη Χώρα Κιμώλου (τρίτο τέταρτο 15ου αι.)³, οι

δύο εικόνες της Κύπρου, από τον ναό της Αγίας Άννας στα Καλλιάνια (β' μισό 13ου αι. και 1539)⁴ η μία και από τον ναό της Παναγίας Χρυσελεύσας (α' μισό 16ου αι.)⁵ στην Έμπα η άλλη, η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (μέσα 16ου αι.)⁶ (Εικ. 5) και η εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου (1667), έργο του Βίκτωρα⁷ (Εικ. 6).

Στην ομάδα αυτή των εικόνων μπορούμε καταρχήν να προσγράψουμε το τμήμα μεγαλύτερης, χαμένης σήμερα, εικόνας που φυλάσσεται στο ιερό του ναού των Ταξιαρχών στη Χώρα Κιμώλου⁸, στο οποίο απεικονίζονται με γλαφυρό ζωγραφικό τρόπο σε συνεχή διήγηση, χωρίς διαχωριστική ταινία, επάνω σε μικρό (21×60×2,7 εκ.), σχεδόν ορθογώνιο, κομμάτι ξύλου με προετοιμασία, τρία από τα εισαγωγικά επεισόδια της καθαντό παιδικής ζωής της Παναγίας (Εικ. 1): ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ, ο Ευαγγελισμός της Άννας και ο Ασπασμός των θεοπατόρων. Καθώς οι παραστάσεις αυτές απαντούν σε όλα τα παραπάνω έργα, εκτός από την ει-

¹ Γ. Κακαβάς, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς*, Αθήνα 1996, 10, αριθ. 12, εικ. στη σ. 8.

² *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII sec.)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 12, αριθ. 76, εικ. στη σ. 123 (Μ. Acheimastou-Potamianou). Νανώ Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993, 104, εικ. 11.

³ Θεομιά ευχαριστώ τη Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, επίτιμη Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, για την υπόδειξη των δύο εικόνων από την Κίμωλο, από τους ναούς της Αγίας Ματρώνας και των Ταξιαρχών, καθώς και για την πολύμορφη βοήθειά της σε όλα τα στάδια της μελέτης του εικονιδίου από τον ναό των Ταξιαρχών. Σύντομη αναφορά τους στο Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 164. Βλ. επίσης πρωτοπρεσβύτερος Ιωάννης Σπ. Ράμφος, «Τά χριστιανικά μνημεία της Κιμώλου και των πέριξ νησίδων», *Κιμωλιακά Β'* (1972), 214.

⁴ Η εικόνα είχε παλαιότερα χρονολογηθεί από τον Παπαγεωργίου στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα (Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 130), ο πρόσφατος όμως καθαρισμός της έδειξε την ύπαρξη δύο ζωγραφικών στρωμάτων, από τα

οποία το αρχαιότερο χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα και το νεότερο, με επιγραφή, στο 1539. Οι σκηνές που σχετίζονται με το εικονίδιο της Κιμώλου ανήκουν στην αρχική ζωγραφική φάση. Βλ. σχετικά *Τερά Μητροπόλις Μόρφου, 2.000 χρόνια τέχνης και αγιότητας*, Λευκωσία 2000, 246-248, αριθ. 3, εικ. στη σ. 247. Ευχαριστώ τον κ. Α. Παπαγεωργίου που μου υπέδειξε την παραπάνω δημοσίευση.

⁵ Παπαγεωργίου, ό.π., 130, εικ. 87.

⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 164-167, αριθ. 48, εικ. στη σ. 165. Α. Κατσελάκη, «Πρώτες παρατηρήσεις σε εικόνα με σκηνές από το βίο της Θεοτόκου στο Βυζαντινό Μουσείο», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β1, Ηράκλειο 2000, 333-346, εικ. 1.

⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 164. Κατσελάκη, ό.π., 333. Ζωή Α. Μυλωνά, «Παρατηρήσεις και σχόλια σε μεταβυζαντινές εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου», *ΣΤ Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο, Πρακτικά*, τ. Δ', Αθήνα 2004, 390-391, εικ. 6.

⁸ Βλ. υποσημ. 3. Ευχαριστώ τη 2η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, και ιδιαίτερα τον προϊστάμενό της κ. Χ. Πέννα, που μου επέτρεψε τη δημοσίευση του εικονιδίου της Κιμώλου και μου διέθεσε το σχετικό φωτογραφικό υλικό.



Εικ. 1. Τμήμα εικόνας με σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο. Ναός των Ταξιαρχών, Χώρα Κιμώνου.

κόνα του Μουσείου Καστοριάς και τα εικονίδια στον ναό της Αγίας Ματρώνας, η μελέτη τους θα βασιστεί κατά κύριο λόγο στη μεταξύ τους σύγκριση.

Σε τοπίο με μαλακούς στο σχήμα και στην απόδοση λόφους, *ὁ δικε(ος) ἥρακχη*, όπως επιγράφεται, καθισμένος σε θάμνο δασύφυλλο, απευθύνεται σε δύο βοσκούς που, ὀρθιοι μπροστά του, στηριγμένοι σε ραβδί, τον ακούν με εμβρίθεια (Εικ. 2). Στο χρυσό φόντο, πάνω από τα κεφάλια τους, πετά ημίσωμος μικρογραφημένος ἄγγελος που κατευθύνεται και απευθύνεται προς τον Ιωακείμ. Μικρό κοπάδι πρόβατα, σε παράλληλη διάταξη, που βόσκει κατατρώγοντας χορτάρι και θάμνους, ολοκληρώνει και οριοθετεί στα δεξιά την παράσταση.

Στον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ της Κιμώνου ο πρωταγωνιστής, καθισμένος στον καθιερωμένο για την εποχή θάμνο, μοιάζει σαν να αιτιολογεί δύσθυμος στους δύο ακροατές του την ξαφνική αναχώρησή του και την απομόνωση και νηστεία του για ένα σαρανταήμερο στην ἔρημο⁹, όπως δείχνουν η χειρονομία λόγου του αριστερού χεριού και συγκρατημένης απολογίας του δεξιού, η απόγνωση που εκφράζει ἡ ὄψη του με το συνοφρυωμένο μέτωπο και τα βαθύσκωτα μάτια και ἡ μοναξιά που

εκπέμπει το σφιχτοκλεισμένο στο μᾶτιο σώμα του. Η στάση του και το βαρύ του βλέμμα δείχνουν πως δεν έχει ακόμη αντιληφθεί τον ἄγγελο του λυτρωτικού μηνύματος, που με απλωμένο το δεξί σκηπτροφόρο χέρι και με το αριστερό σε προσφώνηση φαίνεται σαν να βιάζεται να του το μεταφέρει μια ὥρα αρχύτερα. Οι ποιμένες, με σοβαρότητα και συστολή, παρακολουθούν με προσήλωση τα λεγόμενα, αδιαφορώντας για το κοπάδι τους που βόσκει παράμερα πίσω.

Οι χαμηλοί, εύπλαστοι ὄγκοι σε ανοιχτή ὄχρα, που προσδιορίζουν τον χώρο των διαδραματιζομένων, αποδίδουν πιστότερα την ἔρημο της διήγησης του Πρωτοευαγγελίου (I, 4), όπως και στην παράσταση της Μονῆς της Χώρας¹⁰, παρά το ορεινό τοπίο με τα λοξότμητα κλιμακωτά επίπεδα, στο οποίο παραδοσιακά τοποθετείται ἡ παράσταση. Η χαρακτηριστική χειρονομία λόγου του Ιωακείμ τον διαφοροποιεί από την καθιερωμένη για τη σκηνή εικονογραφική του απόδοση, με το αριστερό να ακουμπά στο γόνατο και με το δεξί να ανακρατεί το κεφάλι¹¹.

Με ανάλογη με του εικονιδίου της Κιμώνου χειρονομία λόγου εικονίζεται ο θεοπάτορας σε πολύ προωμότερα ἔργα, όπως στην τοιχογραφία στη Sancta Maria de Gra-

⁹ Καὶ ἔλυπηθῆ Ἰωακείμ σφόδρα, καὶ οὐκ ἐφάνη τῇ γυναικὶ αὐτοῦ· ἀλλ' ἔδωκεν ἑαυτὸν εἰς τὴν ἔρημον καὶ ἐπηξε τὴν σκηνὴν αὐτοῦ, καὶ ἐνήστευεν ἡμέρας τεσσαράκοντα καὶ νύκτας τεσσαράκοντα... (Πρωτοευαγγέλιο I, 4). Πα την εικονογραφία της σκηνῆς, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin», *The Kariye Djami*, 4, Princeton, N.J. 1975, 170 κ.ε.

¹⁰ P. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, *The Mosaics*, Λονδίνο 1967, πίν. 90-91.

¹¹ Βλ., για παράδειγμα, σε μεταβυζαντινές τοιχογραφίες την απει-

κόνιση στη μονή των Φιλανθρωπινών και στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (Μυρτάλη Αχεμιάστου-Ποταμάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 1995², πίν. 1. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I: Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 140.2) (στο εξής: *Athos*), αλλά και σε παλαιότερα σύνολα μνημειακής ζωγραφικής, όπως ο Άγιος Κλήμης στην Αχρίδα (Lafontaine-Dosogne, ὁ.π., εικ. 6) και ἡ μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (Underwood, ὁ.π.). Η στάση αυτή του Ιωακείμ συνάδει περισσότερο στον θρήνο ἢ την προσευχή του.

dellis της Ρώμης (τέλη 9ου αι.)¹², στο ψηφιδωτό του Δαφνίου (11ος αι.)¹³ και στην τοιχογραφία της μονής Βατοπεδίου (1312)¹⁴, ενώ με το δεξί χέρι χειρονομεί όπως στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου του Μυστρά¹⁵. Ο ημίσωμος άγγελος¹⁶ αποτελεί παραδοσιακό στοιχείο στον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ, που κατ' εξαίρεση απουσιάζει από την τοιχογραφία στην τράπεζα της Λαύρας¹⁷, οι βοσκοί, πρόθυμοι συνήθως ακροατές, καθιερώνονται στη σκηνή από τα παλαιολόγια χρόνια¹⁸, ενώ το κοπάδι κατά κανόνα παραλείπεται. Η ταυτόχρονη απεικόνιση ποιμένων και ποιμνίου στο έργο της Κιμώλου δεν φαίνεται να αποτελεί αγαπητό εικονογραφικό στοιχείο της βυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής¹⁹. Απαντά στην τοιχογραφία της Sancta Maria de Gradellis²⁰ και ύστερα στην Παναγία της Ποδύθου (β' μισό 16ου αι.) στην Κύπρο²¹.

Από τις εικόνες που προαναφέραμε, σε αυτές του Βυζαντινού Μουσείου και του Μουσείου Ζακύνθου ο Ιωακείμ χειρονομεί με τον ίδιο χαρακτηριστικό, εκφραστικό τρόπο, όπως στο έργο της Κιμώλου, και οι βοσκοί έχουν όμοια στάση, κίνηση αλλά και εμφάνιση. Φορούν κοντό ως το γόνατο μακριμάνικο ρούχο και χοντρές δερμάτινες μπότες, σκούφο από φύλλα ο ένας, φράγκικο καπέλο ο άλλος, υποδήματα και κάλυμμα κεφαλής που χαρακτηρίζουν τους ποιμένες που παραστέκουν τον Ιωσήφ ή δέχονται το άγγελμα για το κοσμοσωτήριο γεγονός στη Γέννηση του Χριστού, όπως στην εικόνα (αρχές 15ου αι.)²² του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Αντίθετα, στην εικόνα του Μουσείου Κανελλοπούλου αλλά και σε εκείνη της Παναγίας Χρυσελεύσας ο Ιωακείμ, χαμένος στις σκέψεις του, ανακρατεί με το δεξί το κεφάλι και ακουμπάει το άλλο στο γόνατο, ενώ οι βο-

σκοί, που παραλείπονται στην κυπριακή εικόνα πιθανότατα από έλλειψη χώρου, παρόμοιοι σε εμφάνιση, συνομιλούν μεταξύ τους, αδιάφοροι για το δράμα του Ιωακείμ, με τον μεγαλύτερο σε ηλικία να 'χει κιάλας μισογυρίσει την πλάτη στον θεατή. Ο άγγελος εικονίζεται μόνο στην εικόνα της Κύπρου. Το κοπάδι, τέλος, γραφική πραγματιστική λεπτομέρεια, παραλείπεται από τις εικόνες του Μουσείου Κανελλοπούλου και της Παναγίας Χρυσελεύσας και παριστάνεται στις εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και του Μουσείου Ζακύνθου με διάταξη ανάλογη με το έργο της Κιμώλου και με ιδιαίτερο, κοινό χαρακτηριστικό τη ρεαλιστική κίνηση του πρώτου από επάνω ζώου που τεντώνει τον λαιμό προσπαθώντας να φτάσει την τροφή του, μοτίβο που διανθίζει, για παράδειγμα, και την παραπάνω εικόνα της Γέννησης στο Βυζαντινό Μουσείο.

Στον παράδεισο του οίκου της με την καμαροσκέπαστη σοφίτα έχει βγει *ή αγία άννα* και όρθια, σφιχτοτυλιγμένη στο χρυσοπάρυφο μαφόριό της, ατενίζει τον θεικό αγγελιαφόρο, άμοιρη ακόμη του χαρμόσυνου μηνύματος, έχοντας, καθώς φαίνεται, μόλις ολοκληρώσει τη δέηση-θρήνο της με τα χέρια ακόμη σε ικεσία (Εικ. 3). Ο κήπος της θαλερός, σε αντίθεση με την ύπαρξή της, με πλούσια χθαμαλή γλωρίδα και με ψηλόκορμα με ώριμους κόκκινους και χρυσοπράσινους καρπούς δέντρα²³, με φωλιά νεοσσών που σπεύδει πετώντας να τους θρέψει η μάνα τους, αφήνοντας πίσω ένα άλλο πουλί στα δεξιά, και με δροσερή κρήνη με λεοντοκέφαλους κρουνούς στο περιρραντήριο και στην πρόσθια πλευρά της στέγνας της που αρδεύει με φιδωτό ρυάκι τα φυτά και καταλήγει στα δεξιά σε ολάνθιστη ροδή.

¹² Lafontaine-Dosogne, ό.π., εικ. 8.

¹³ E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge Mass. 1931, εικ. 109.

¹⁴ Millet, *Athos*, πίν. 87.1.

¹⁵ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra, Album*, Παρίσι 1910, πίν. 125.3.

¹⁶ Ανάλογη είναι η παράσταση του αγγέλου στο επεισόδιο της Παναγίας που τρέφεται από τον άγγελο στο ψηφιδωτό της μονής της Χώρας, Underwood, ό.π. (υποσημ. 10), πίν. 126, 127.

¹⁷ Millet, *Athos*, πίν. 140.2.

¹⁸ Lafontaine-Dosogne, ό.π. (υποσημ. 9), 170.

¹⁹ Στο ίδιο, 170 και υποσημ. 45.

²⁰ Παράσταση όμως που δεν βασίζεται στο Πρωτοευαγγέλιο, αλλά στο ευαγγέλιο του Ψευδο-Ματθαίου, Lafontaine-Dosogne, ό.π. (υποσημ. 9), 164.

²¹ K. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις τήν εικονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καί τῆς Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 191β. St. Frigerio-

Zeniou, *L'art italo-byzantin à Chypre au XVIe siècle, Trois temoins de la peinture religieuse: Panagia Podithou, la chapelle latine et Panagia Iamaitiké*, Βενετία 1998, εικ. 71.

²² Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες* (υποσημ. 3), 92, αριθ. 25, εικ. στις σ. 93-95. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία με το Θεϊόν. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1998, 131-132, αριθ. 21, εικ. στη σ. 130. Ανάλογο σκούφο και υποδήματα φορούν οι ποιμένες στο ψηφιδωτό της Γέννησης στους Αγίους Αποστόλους (1312-1315) Θεσσαλονίκης, βλ. Α. Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 11.

²³ Χρυσοπράσινοι και κόκκινοι χρωματίζονται οι καρποί στο δέντρο του Ευαγγελισμού (τρίτο τέταρτο 15ου αι.) στην Πινακοθήκη των Musei Civici της Vizenca, βλ. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία* (υποσημ. 2), 56 αριθ. 11 (Π. Λ. Βοκοτόπουλος). Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, 225, εικ. 154.



Εικ. 2. Ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ (βλ. Εικ. 1).

Λεοντοκεφαλή πλαισιωμένη με σχηματοποιημένο άνωθιο διάκοσμο κοσμεί στο μέσον του τον ψηλό, σε ζεστή ώχρα, τοίχο που ορίζει στο βάθος τον κήπο της αγίας. Ο Ευαγγελισμός της Άννας έχει διατυπωθεί με το παραδοσιακό εικονογραφικό λεξιλόγιο, που απορρέει από τη διήγηση του Πρωτοευαγγελίου (III-IV, 1)²⁴: τον οίκο της στα αριστερά, τον κήπο με την κρήνη, τα δέντρα, την *καλιάν στρουθίων* με τη μητέρα τους, καθώς και τον άγγελο. Από την περικλειστη στο μαφόριό της μορφή της αγίας μένουν ελεύθερα μόνο τα κύρια εκφραστικά μέσα του βαθύτατου ψυχικού της άλγους, το πρόσωπο με τα συσπασμένα από τον πόνο φρύδια και τις βαθιές σκιές της θλίψης κάτω από τα μάτια, και τα χέρια απλωμένα σε θερμή ικεσία.

Η ακίνητη, εν στάσει, Άννα έχει το πλησιέστερο παράλληλό της σε εικόνα από το Δωδεκάορτο (β' μισό 15ου αι.) στη μονή Σινά²⁵. Η απεικόνιση της φωλιάς με τους νεοσσούς, τέσσερις στο εικονίδιο της Κιμών, όπως και στην αντίστοιχη τοιχογραφία (γύρω στο 1360) στην Παναγία στο Ανισαράκι Κανδάνου²⁶, και της μητέρας τους απαντά σε σωρεία παλαιολόγειων και μεταβυζαντινών παραδειγμάτων, αλλά η σπανιότερη παράσταση και δεύτερου πουλιού, όπως και στην τοιχογραφία του καθολικού της μονής Μολυβοκκλησιάς (1536)²⁷ και της μονής Διονυσίου (1547)²⁸, φαίνεται να αποτελεί ζωγραφική απόδοση του πληθυντικού αριθμού που χρησιμοποιείται στην απόκρυφη διήγηση για τα πετεινά του ουρανού²⁹ αλλά και επίταση της έννοιας της γονιμότητας.

²⁴ Για την εικονογραφική διαπραγμάτευση του Ευαγγελισμού της Άννας, βλ. Lafontaine-Dosogne, ό.π. (υποσημ. 9), 171-172.

²⁵ Mary Aspra-Vardavakis, «Section of an Iconostasis Beam from the Monastery of Mount Sinai with Scenes from the Life of the Virgin», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 304, εικ. 1.

²⁶ Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Δρ. Σταύρο Μαδεράκη που μου υπέδειξε αυτή την ωραία κρητική τοιχογραφία.

²⁷ Millet, *Athos*, πίν. 157.2.

²⁸ Στο ίδιο, πίν. 205.2.

²⁹ *Οἱ μοι, τίνι ὁμοιώθην ἐγώ; Οὐχ ὁμοιώθην ἐγὼ τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, ὅτι καὶ τὰ πετεινά τοῦ οὐρανοῦ γόνιμά εἰσιν ἐνώπιόν σου, κύριε* (Πρωτοευαγγέλιο, III, 2). Πολλαπλή απεικόνιση πουλιών, όχι όμως και της φωλιάς, στο ψηφιδωτό του Δαφνίου, Diez - Demus, *Daphni* (υποσημ. 13), εικ. 109, αλλά και στην τοιχογραφία της μονής Φιλανθρωπητών, Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή των Φιλανθρωπητών* (υποσημ. 11), πίν. 27β.



Εικ. 3. Ο Ευαγγελισμός της Άννας (βλ. Εικ. 1).

τητας, την οποία και επιζητεί στην προσευχή της η Άννα, παρακαλώντας τον Κύριο να εξομοιωθεί με αυτά. Με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή με την κατά λέξη απόδοση του *οὐχ ὁμοιώθην ἐγὼ τοῖς θηρίοις τῆς γῆς, ὅτι καὶ τὰ θηρία τῆς γῆς γόνυμά εἰσιν ἐνώπιόν σου, κύριε*, μπορεί να αιτιολογηθεί και η πολλαπλή επανάληψη της κεφαλής του λιονταριού, του ἀρχοντα των θηρίων, στο συγκεκριμένο επεισόδιο: μία πάνω από το αψιδωτό θύρωμα του σπιτιού της Άννας³⁰, μία στο μέσον του τοίχου που κλείνει στο βάθος τον κήπο, τρεις στο περιωρανήριο της κρήνης, παραπομπή στις γλυπτές λεοντοκεφαλές που χρησιμοποιεσαν ως κρουνοί σε βυζαντινές κρήνες³¹.

Η μία επιπλέον που κοσμεί την πρόσθια πλευρά της στέρας αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της παλαιολόγειας εικονογραφίας³³, που παραμένει ιδιαίτερα αγαπητό και στα κρητικά έργα³⁴, όπως στην τοιχογραφία του Ευαγγελισμού της Άννας στον ναό της Παναγίας Καρδιώτισσας (γύρω στο 1400) στους Βόρους Ηρακλείου³³ και στην εικόνα των Εισοδίων (μέσα 15ου αι.), έργο του Αγγέλου, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών³⁵. Από τις εικόνες που ιστορούν τον Ευαγγελισμό της Άννας, η εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου απεικονίζει την Άννα στην ίδια στάση με το έργο της Κιμώλου και η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου σε παρόμοια, ενώ

³⁰ Σε παραπλήσια θέση και στον Ευαγγελισμό (β' μισό 15ου αι.) σε βημόθυρο της Πάτμου που προσγράφεται στον Ανδρέα Ρίτζο ή στο εργαστήριό του, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 1995², αριθ. 11, πίν. 80-81.

³¹ D. Mouriki, «The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra», *ΔΧΑΕΓ* (1980-1981), 319.

³² Lafontaine-Dosogne, *ό.π.* (υποσημ. 9), 172. Βλ. για παράδειγμα το ψηφιδωτό στη μονή της Χώρας (Underwood, *ό.π.* (υποσημ. 10), πίν. 94) και την τοιχογραφία στον ναό της Παναγίας (1323) στο

Φόδελε Ηρακλείου (I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, εικ. 59) ή της Παναγίας Μεσοχωριτίσσης (1433-34) στις Μάλλες Λασιθίου (Μαίρη Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωριτίσσης στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης», *Δίπτυχα Ε'* (1991), πίν. 19β.

³³ Mouriki, *ό.π.*, 327.

³⁴ Την πληροφορία και το σχετικό συγκριτικό υλικό οφείλω στον Δρ. Σταύρο Μαδεράκη, τον οποίο και ευχαριστώ πολύ.

³⁵ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες* (υποσημ. 3), 108, αριθ. 29, εικ. στη σ. 109.



Εικ. 4. Ο Ασπασμός των θεοπατόρων (βλ. Εικ. 1).

και οι δύο παριστάνουν τον άγγελο με την εικονογραφική όμως συγγένεια να περιορίζεται στα δύο αυτά στοιχεία. Η γενική αλλά και η επιμέρους διατύπωση στα υπόλοιπα παραδείγματα αποκλίνει σημαντικά υποδεικνύοντας διαφορετικά εικονογραφικά πρότυπα.

Ο Ασπασμός των θεοπατόρων ή *ή σύ[ληψ]ης. τῆ(ς) ἁγίας ἄννης*, σύμφωνα με την επιγραφή, στην καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος, εκτυλίσσεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό τοπίο με διώροφο κτίσμα στα αριστερά, που μοιάζει με επανάληψη του οίκου της Άννας στο προηγούμενο επεισόδιο, από το οποίο ξεκινά ψηλό τείχος με έπαλξη και ανθρώπινο προσώπειο χαμηλά στο κέντρο της (Εικ. 4). Ο εορτασμός για τη θεϊκή ανταπόκριση στην προσευχή τους προσπερνά τα γαληνεμένα πρόσωπα και τη σεμνή περίπτυξη του Ιωακείμ και της

Άννας και αποτυπώνεται στα πολύπτυχα σε παλμώ ρούχα με τα ηχηρά σε κίνηση αποπτύγματα. Η διάταξη των χεριών στην περίπτυξη θυμίζει την τοιχογραφία στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας³⁶ αλλά και στη μονή των Φιλανθρωπητών³⁷, η κίνηση και η στάση του Ιωακείμ τη μικρογραφία του Μηνολογίου του Βασιλείου Β³⁸ και το σύμπλεγμα των δύο μορφών τη σκηνή στο πλαίσιο της εικόνας της Κοίμησης της Θεοτόκου (α' τέταρτο 15ου αι.) στο Μουσείο Κανελλοπούλου³⁹.

Ο Ασπασμός στο εικονίδιο της Κιμώλου επαναλαμβάνεται με ελάχιστες δευτερεύουσες εικονογραφικές αποκλίσεις σε όλες σχεδόν τις εικόνες της ομάδας που προαναφέρθηκε, με εξαίρεση το παράδειγμα από τα Καλλιάνια, και συγγενεύει, στενά μάλιστα, με την παράσταση στις εικόνες του Μουσείου Κανελλοπούλου και του Μουσείου Ζακύνθου.

³⁶ G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, τ. III, Παρίσι 1962, πίν. 1.1.

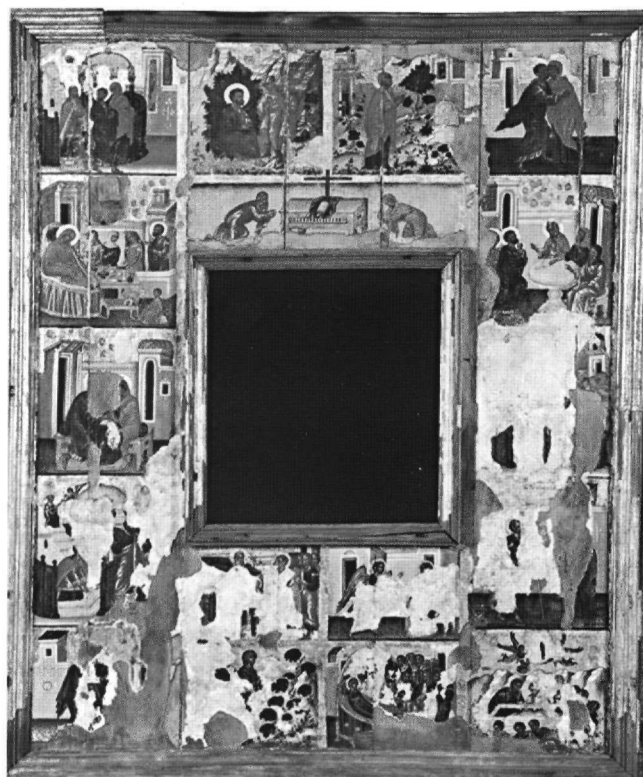
³⁷ Αχεμιάστου-Ποταμάνου, *Μονή των Φιλανθρωπητών* (υποσημ. 11), πίν. 27β.

³⁸ Lafontaine-Dosogne, ό.π. (υποσημ. 9), εικ. 47.

³⁹ Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* (υποσημ. 22), 221, αριθ. 142, εικ. σ. 161.



Εικ. 5. Παναγία του Πάθους και θεομητορικός κύκλος. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο (αριθ. Γ 1561).



Εικ. 6. Βίκτωρος: Πλαίσιο εικόνας με τον θεομητορικό κύκλο, 1667. Μουσείο Ζακύνθου (αριθ. ΜΖ 450).

Με σύνθεση κλασική, ευσύνοπτη και ισορροπημένη στη δομή της, λεπταίσθητο σχέδιο, όπως στο πρόσωπο του πρεσβύτερου ποιμένα, ιδιαίτερα λεπτομερειακή και λεπτολόγο επεξεργασία κύριων και δευτερευόντων στοιχείων, έμψυχων και άψυχων, όπως οι άγγελοι, τα πρόβατα, η φωλιά, τα καρποφόρα δέντρα και η χλωρίδα του κήπου, διακριτική αγάπη για την πολυτέλεια, όπως οι χρυσοκοντυλιές στις φτερούγες των αγγέλων, η χρυσόγραμμα παρυφή στο μαφόριο της Άννας⁴⁰ και το χρυσό σημείο στον χιτώνα του Ιωακείμ, αλλά και ο χρυσός κάμπος στις σκηνές, ο ζωγράφος του εικονιδίου της Κιμώνου αποδεικνύεται επιδέξιος καλλιτέχνης με ικανότητες μάλιστα μικρογράφου χειρογράφων, καθώς παραθέτει τα τρία επεισόδια⁴¹ σε συνεχή, χωρίς διαχω-

ριστική ταινία, ιστόρηση. Αξίζει επίσης να επισημανθεί η πρόθεσή του να προσδώσει προοπτικό βάθος στις σκηνές: τοποθετεί τμήμα τοίχου στα αριστερά, πίσω από το φυσικό τοπίο της ερήμου, κλιμακωτά προς τα δεξιά τους λόφους πίσω από τους βοσκούς, με τη λοξή ακμή της πλαγιάς να δημιουργεί φυγή προς τα επάνω και πίσω, σχεδιάζει σε μικρότερη κλίμακα τον νεαρότερο, στο δεύτερο επίπεδο, βοσκό, διατάσσει παράλληλα προς τα πάνω τα πρόβατα, με το πρώτο να σκύβει και το τελευταίο να σηκώνει ψηλά το κεφάλι, ζωγραφίζει κατά κρόταφον τις δύο από τις τρεις λεοντοκεφαλές του περιρραντηρίου, ελισσόμενο, με ροή προς τον θεατή, και σε βαθύτερο τόνο το ρυάκι του τρεχούμενου νερού της πηγής, αποδίδει σκουρόχρωμο και σκιερό το

⁴⁰ Όπως στο μαφόριο της Παναγίας σε εικόνα επιστυλίου με τη Γέννηση (τελευταίο τέταρτο 12ου αι.), βλ. Ντούλα Μουρίκη, «Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα», Σινά. *Οί θησανοί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, εικ. 26, ή στο ρούχο της Άννας και της Παναγίας στα Εισόδια του Αγγέλου στο Βυζαντι-

νό Μουσείο, βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες* (υποσημ. 3), αριθ. 29, εικ. στη σ. 109, 111.

⁴¹ Σε συνεχή διήγηση, επιλεκτικά, και σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο στη δεύτερη ζώνη του τριπτύχου του Ubisi (14ος αι.), βλ. K. Weitzmann κ.ά., *Le icone*, Μιλάνο 1981, εικ. στη σ. 122.

απόπτυγμα του έντονα φωτισμένου ματιού του Ιωακείμ στον Ασπασμό, που με την προς τα πίσω ριπιδωτή του κίνηση αποκρύπτει τμήμα του θωράκατος του αρχιτεκτονήματος, υποδηλώνοντας έτσι, ιδιαίτερα παραστατικά, ότι ο χώρος των επεισοδίων συναρθρώνεται σε τρία σε βάθος επίπεδα. Κι ακόμη, τον χαμηλό βαθυγάλαξο τοίχο στον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ, τον συνεχίζει ψηλότερο, με όχρα βαμμένο, στη μεσαία παράσταση και τον ολοκληρώνει στα δεξιά, με συνειδητή επίταση στο ζεστό ρόδινο χρώμα και στο ύψος του, στην καταληκτική και σημαντικότερη από τις τρεις σκηνή, τον Ασπασμό.

Αποδίδει με ρεαλισμό τις μορφές που εκφράζουν εύγλωττα και με λιτότητα ρόλους και συναισθήματα: ρωμαλέος, καλοζωισμένος άνδρας ο Ιωακείμ, βαρύς και ράθυμος στη λύπη του, πρόσχαρος και λεβεντόκορμος στη χαρά του, ώριμη και κουρασμένη η Άννα, περικλίστη στον θρήνο της, περιλαμπρη παρουσία στην τρυφερή περίπτυξη με τον ελαφροπάτητο Ιωακείμ, λιπόσαρκοι και συνεσταλμένοι οι βοσκοί, υποτακτικοί του Ιωακείμ στον σωματότυπο και την κλίμακά τους.

Τα ενδύματα και η πτυχολογία των μορφών παρακολουθούν και συνεπικουρούν τη γλώσσα των σωμάτων: στις δύο πρώτες σκηνές τυλίγονται σφιχτά στα σώματα των πρωταγωνιστών, περιορίζοντας την κίνηση αλλά και την έκφραση του ψυχισμού τους, της θλίψης και του θρήνου, καθώς ο Ευαγγελισμός θα συντελεστεί στην αμέσως επόμενη χρονική στιγμή. Στο τρίτο, επακόλουθο του Ευαγγελισμού, χαρμόσυνο-ευφρόσυνο, επεισόδιο τα ρούχα συμπαρασύρονται από τη χαρά των θεοπατόρων στην κίνησή τους, οι πτυχώσεις κατακερματίζονται, ιδιαίτερα στο μιάτιο του Ιωσήφ, αντανακλώντας και πολλαπλασιάζοντας το φως που εκπέμπει το επαναληπτικά αναδιπλούμενο κόκκινο, της ευδαμονίας, φόρεμα της Άννας.

Τα χρώματα, τρία βασικά –πράσινο, κόκκινο και όχρα– και οι επιλεγμένες αποχρώσεις τους χρησιμοποιούνται εφευρηματικά και αρμονικά στις παραθέσεις και αντιθέσεις τους, δημιουργώντας ένα ευφρόσυνο χρωματικό

σύνολο που χαρακτηρίζεται από μέτρο και αληθοφάνεια και αποπνέει ευγένεια και συναισθημα, καθώς οι ψυχροί τόνοι υπερκεράζονται από τους θερμούς.

Η υψηλή ποιότητα του έργου του ζωγράφου της Κιμώλου και οι πολλαπλές του δεξιότητες στη σύνθεση, το σχέδιο, το χρώμα δεν δικαιολογούν την αδυναμία του να αποδώσει σωστά τα πόδια των ποιμένων, απεικονίζοντας τις δύο μορφές με τρία αντί με τέσσερα μέλη⁴², ατέλεια που επαναλαμβάνεται και στην εικόνα του Μουσείου Ζακύνθου και με ελάχιστη βελτίωση στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου.

Κρίνοντας από τις εγχοπές που διατηρεί το ξύλο στην πίσω του όψη, το οποίο μάλιστα φαίνεται να αποτελούσε τμήμα κασέλας⁴³, εδώ σε δεύτερη χρήση, όπως δείχνει ο εμπέστος γεωμετρικός και φυτικός του διάκοσμος, καθώς και το σχήμα και η λείανση της βάσης του, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι πιθανότατα συμπλήρωσε στην κάτω πλευρά της προϋπάρχουσα εικόνα, για τη μετατροπή της σε δεσποτική τέμπλου. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η κεντρική παράσταση της εικόνας αυτής απεικόνιζε είτε την Παναγία με το παιδί είτε ένα σημαντικό θεολογικά επεισόδιο του θεομητορικού κύκλου, όπως το Γενέσιο, τα Εισόδια, τον Ευαγγελισμό ή την Κοίμηση. Όμως ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ, ο Ευαγγελισμός της Άννας και ο Ασπασμός⁴⁴ δεν νοείται να συνόδευαν μόνες αυτές μια παράσταση Βρεφοκρατούσας, εκτός αν προσμετρώνταν σε έναν εκτενή κύκλο της ζωής της στο πλαίσιο, οπότε και θα είχαν θέση στην κορυφή και όχι στη βάση της εικόνας. Αλλά ούτε συνάδουν ως εισαγωγικές σκηνές ή συμπληρωματικές απεικονίσεις στα Εισόδια, τον Ευαγγελισμό ή την Κοίμηση. Επομένως, η πιθανότητα να συνδυάζονταν με μια κεντρική παράσταση με τη Γέννηση της Θεοτόκου μοιάζει ιδιαίτερα ελκυστική. Διότι όχι μόνο προηγούνται χρονικά της Γέννησης στην απόκρυφη διήγηση και αποτελούν το ουσιαστικό εικονογραφικό προοίμιό της, αλλά και, καθώς διεξοδικά και με έμφαση στη λεπτομέρεια ιστορούνται, προετοιμάζουν τον θεατή για την εικαστική αναπαράσταση του κορυφαίου αυτού

⁴² Ανάλογη σχεδιαστική αδυναμία και στην τοιχογραφία του Ευαγγελισμού του Ιωακείμ στον ναό της Παναγίας (γύρω στο 1350) στα Τζεβερεμανά Χανίων. Ευχαριστώ και πάλι τον Δρ. Στ. Μαδερράκη που μου υπέδειξε την παράσταση και πρόθυμα μου διέθεσε το προς σύγκριση υλικό.

⁴³ Όπως και στην εικόνα του αγίου Αντωνίου με σκηνές του βίου

του (1645) στον ναό της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα, έργο του Εμμανουήλ Τζάνε, βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 109, εικ. 340.

⁴⁴ Ως εικόνα «καλής τέχνης ... τοῦ Ἀσπασμοῦ τοῦ Ἰωακείμ καί τῆς Ἄννης, ἥτις εἶναι τμήμα μεγάλης εἰκόνας» την περιγράφει ο πρωτοπρεσβύτερος Ιωάννης Ράμφος, ό.π. (υποσημ. 3).

γεγονότος. Η Παναγία του Πάθους με σκηνές του βίου της (αρχές 16ου και 17ου αι.) στο Μουσείο Ζακύνθου⁴⁵ προσφέρει ένα ανάλογο, ενδεικτικό παράδειγμα προσθήκης τμήματος πλαισίου με θεομητορικές σκηνές στη βάση εικόνας, ώστε να μετατραπεί αυτή σε δεσποτική τέμπλου.

Η ευσύνοπτη, ισορροπημένη σύνθεση, η ιδιαίτερη επιμέλεια στην απόδοση προοπτικού βάθους, οι μεστές, αβρές μορφές, το χυμώδες πλάσιμο στα ωραία πρόσωπα με τον καστανόχρωμο γλυκό προπλασμό, τα πλατιά

ρόδινα φωτίσματα, το λιγοστό κόκκινο πάνω από τα φρύδια και τις τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια, η πλαστική και ρεαλιστική απόδοση των ρούχων, η αληθοφανής και λεπτολόγος περιγραφή του φυσικού και του αρχιτεκτονικού τοπίου, η λιτή και αρμονική χρήση του χρώματος, καθώς και οι επιλογές της εικονογραφίας, που φαίνεται να ακολουθούν πρωιμότερα κρητικά πρότυπα, προσγράφουν κάλλιστα το τμήμα εικόνας της Κιμώλου στα έργα της ώριμης κρητικής τέχνης, κοντά στο τέλος του 15ου αιώνα.

Thetis Xanthaki

THREE SCENES FROM THE MARIOLOGICAL CYCLE ON PART OF AN ICON FROM KIMOLOS

A small part of an icon (21×60×2.7 cm.) in the church of the Taxiarch in the Chora of Kimolos, preserves three exordial scenes from the infancy of the Virgin, enriching the corpus of portable icons from the years just after the Fall of Constantinople with another splendid example of an illustration of the Mariological cycle.

Painted in egg tempera on gesso and against a gold ground, there unfold in continuous narrative the Prayer of Joachim, the Prayer of Anne and the Meeting of Anne and Joachim (Figs 1-4).

The iconography chosen eclectically by the painter, with clear correlations with Cretan models, deviates from the traditional in the rendering of the landscape and the pose of Joachim in his Prayer, confirming the tendency of Post-Byzantine art to represent shepherds and flock simultane-

ously in the same scene. Noteworthy too is the rare depiction of a second bird in the Prayer of Anne, as well as the six-fold representation of a lion head, very rare iconographic elements which can be justified by the literal visual rendering of the apocryphal text as augmenting the concept of fertility, fertility which Anne also invokes in her prayer-lamentation.

With regard to style, in his conveying of movement and the handling of space and individual elements, the artist of the little icon in the Taxiarchis church presents concise compositions of balanced structure, with austere and reasoned colour choices, a detailed but restrained presence of even secondary elements, and an overt trend for discreet luxury. Noted too is his ability to register emotions in faces, bodies and garments, as well as the successful way in which the perspective of the background is conceived and rendered.

⁴⁵ Για την εικόνα, με αριθμό ΜΖ 9, βλ. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, 174-176, αριθ. 52, πίν. 92. Μυρτάλη Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα

1997, 87-89, αριθ. 15, εικ. στη σ. 89. Ζωή Α. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, 66-68, εικ. στη σ. 67.

The notches preserved in the wood on the back of the panel, which was originally part of a chest, as is indicated by the stamped geometric and vegetal decoration as well as the shape and the smoothing of its base, indicate that the work was an addition to the bottom edge of an icon, in order to convert it into a despotic icon for the iconostasis. The icon will have represented the Birth of the Virgin, introduction to which are the three exordial episodes of the event preserved on the small icon. The Virgin of the Passion with scenes of her life (early 16th and 17th c.), in the Zakynthos Museum (no. MZ9), offers an analogous example of an addition with Mariological scenes to the lower edge of an icon of the Virgin and Child, so as to transform it into a despotic icon for the iconostasis.

The elements of the composition, the stylistic traits and the

extremely careful execution, as well as the iconography, ascribe the small icon to the works of early Cretan art, close to the end of the fifteenth century.

The iconography of the work associates it closely with four composite icons covering the period from the sixteenth to the eighteenth century: two in the Loverdos Collection (nos 1561 and 257), now in the Byzantine and Christian Museum Athens, and the other two in the Zakynthos Museum, no. 450, the only signed work, by Victor of 1667, and the icon from the Zoodochos Pigi or Chrysopigi church at Bochali. This affinity is such that we can propose the use of a common working drawing (*anthivolo*) for these five works, which was created on the basis of a successful, established but now unknown work of Cretan painting.