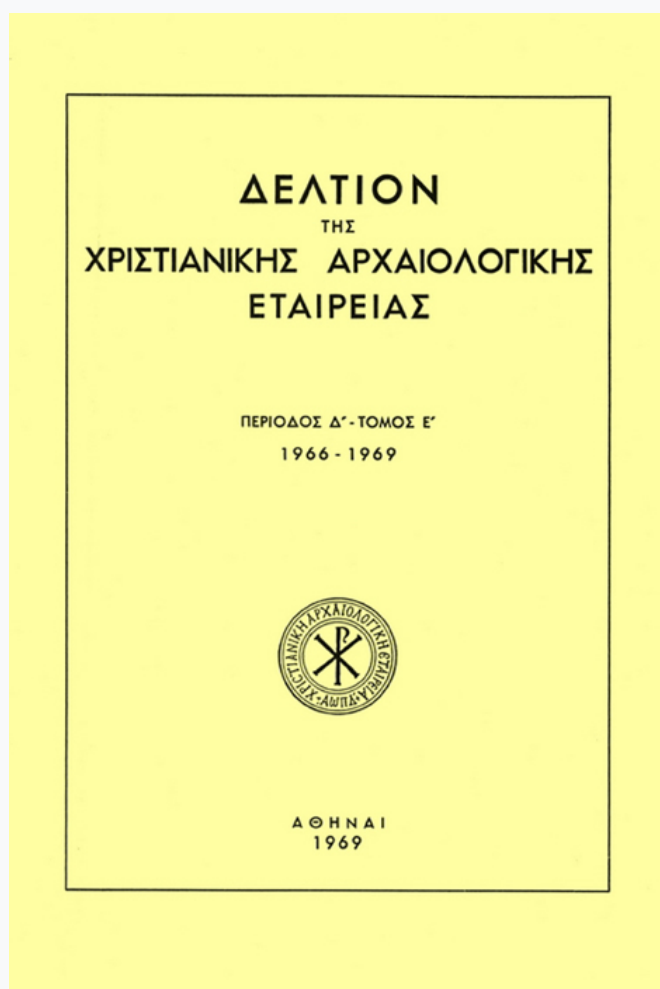


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 5 (1969)

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959)



**Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση (πίν. 22-31)**

*Ντούλα ΜΟΥΡΙΚΗ*

doi: [10.12681/dchae.783](https://doi.org/10.12681/dchae.783)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. (1969). Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση (πίν. 22-31). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 5, 31-56. <https://doi.org/10.12681/dchae.783>



## ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή  
ή εικονιστική παράσταση (πίν. 22-31)

Ντούλα ΜΟΥΡΙΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959) • Σελ. 31-56

ΑΘΗΝΑ 1969

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΟΠΑΤΟΡΕΣ :  
ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ Ή ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ  
(ΠΙΝ. 22 - 31)

Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς παιδικῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ περιλαμβάνει μιὰ σπάνια σκηνή ( πίν. 22 α )<sup>1</sup> : Τὰ κύρια πρόσωπα εἶναι ὁ Ἰωακείμ, ἡ Ἄννα καὶ ἡ Παναγία. Οἱ θεοπάτορες, καθισμένοι ἀντικρυστά, στρέφουν τὸ κεφάλι πρὸς τὸ μέρος τῆς νεαρῆς Παναγίας, ἡ ὁποία εἰκονίζεται στὸ μέσο. Εἶναι ὄρθια, μετωπική, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἐμπρὸς στὸ στῆθος. Ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα ὑψώνουν τὸ ἓνα χέρι, ὅπως σὲ χειρονομία συνομιλίας, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο ἐγγίζουσιν τοὺς ὤμους τῆς Παναγίας. Ἡ σύνθεση συμπληρώνεται ἀπὸ δύο νεανικὲς γυναικεῖς μορφές, ποὺ παρακολουθοῦν τὴ σκηνή ἀπὸ τὰ παράθυρα κτηρίου στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς.

Σὲ πολλὰς σκηνὰς τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τῆς Παναγίας στὴν Περίβλεπτο σώζονται μακρὲς ἐπιγραφές, ποὺ δηλώνουν τὸ περιεχόμενό τους. Στὴ σκηνή ὁμως, ποὺ μόλις περιγράψαμε, δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή, παρὰ μόνο οἱ βραχυγραφίες τοῦ ὀνόματος τῆς Παναγίας : *Μήτηρ Θεοῦ*. Ἡ παράσταση αὐτὴ ἔχει θέση, μέσα στὸ ναό, ἀνάμεσα στὴ σκηνή τοῦ Θηλασμοῦ τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν Ἄννα καὶ στὴ σκηνή τῶν Εἰσοδίων. Τὸ βασικὸ κείμενο γιὰ τὸ βίο τῆς Παναγίας, δηλαδὴ τὸ Πρωτευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου, ποὺ ἀκολουθεῖται στὴν Περίβλεπτο μὲ ἐξαιρετικὴ συνέπεια, παρέχει τὸ ἀκόλουθο χωρίο γιὰ τὸ διάστημα δύο ἐτῶν, τὸ ὁποῖο χωρίζει τὸ Θηλασμὸ ἀπὸ τὰ Εἰσόδια :

*Τῇ δὲ παιδί προσετίθεντο οἱ μῆνες αὐτῆς. Ἐγένετο δὲ διετής ἡ παῖς, καὶ εἶπεν Ἰωακείμ· ἀνάξωμεν αὐτὴν ἐν τῷ ναῷ κυρίου, ὅπως ἀποδῶμεν τὴν ἐπαγγελίαν ἣν ἐπηγγειλάμεθα μήπως ἀποστείλῃ ὁ δεσπότης ἐφ' ἡμᾶς καὶ ἀπρόσδεκτον γένηται τὸ δῶρον ἡμῶν. Καὶ εἶπεν Ἄννα· ἀναμείνωμεν τὸ τρίτον ἔτος, ὅπως μὴ ζητήσῃ ἡ παῖς πατέρα ἢ μητέρα. Καὶ εἶπεν Ἰωακείμ· ἀναμείνωμεν. Καὶ ἐγένετο τριετής ἡ παῖς, καὶ εἶπεν Ἰωακείμ· καλέσατε τὰς θυγατέρας τῶν Ἑβραίων τὰς ἀμιάντους καὶ λαβέτωσαν ἀνὰ λαμπάδα, καὶ ἔστωσαν καιόμεναι,*

1. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 128.4 (σχέδιο).  
Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident I*, Bruxelles 1964, II, 1965. I, σσ. 50, 140, εἰκ. 77.

ἵνα μὴ στραφῇ ἡ παῖς εἰς τὰ ὀπίσω καὶ αἰχμαλωτισθῇ ἡ καρδιά αὐτῆς ἐκ ναοῦ κυρίου<sup>2</sup>.

Τὸ παραπάνω χωρίο ἀναφέρει μόνο δύο συνομιλίες τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας σχετικὰ μὲ τὴν παλαιότερη ἐπαγγελία τους, νὰ ἀφιερώσουν στὸ ναὸ τὸ παιδί ἄν, μὲ τὴ θεϊκὴ βοήθεια, θὰ τὸ ἀποκτοῦσαν. Τὴ δεύτερη συνομιλία, ἓνα χρόνο ἀργότερα ἀπὸ τὴν πρώτη, ἀκολουθεῖ ἡ ὁδήγησις τῆς μικρῆς Παναγίας στὸ ναό, δηλαδὴ τὰ Εἰσόδια. Πρῶτος ὁ H. Chirat ἔδειξε ὅτι ἡ σκηνὴ στὴν Περίβλεπτο εἰκονογραφεῖ τὸ δεύτερο αὐτὸ ἐπεισόδιο συνομιλίας τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας<sup>3</sup>. Καὶ βάση γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος τῆς τοιχογραφίας ἦταν μιὰ συγγενικὴ μικρογραφία στὰ δύο γνωστὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου, τοῦ 12ου αἰώνα. Πρόκειται γιὰ τὰ Folios 57<sup>v</sup> τοῦ κώδικα τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1162 )<sup>4</sup> καὶ 77<sup>v</sup> τοῦ παρισινοῦ κώδικα τῆς Bibliothèque nationale ( Par. gr. 1208 )<sup>5</sup>. Τὰ δύο αὐτὰ χειρόγραφα, ὡς εἶναι γνωστό, διασώζον ἐξ ἑξ Ὁμιλίες πρὸς τιμὴν τῆς Παναγίας, οἱ ὁποῖες ἔχουν γραφῇ ἀπὸ τὸν μοναχὸ Ἰάκωβο τῆς Μονῆς Κοκκινοβάφου τῆς Βιθυνίας<sup>6</sup>.

Ἡ τρίτη Ὁμιλία, ποὺ εἶναι ἀφιερωμένη στὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας, περιέχει τὴν παράστασις τῆ συγγενικῆς μὲ τῆς Περιβλέπτου. Στὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1162 ) ( πίν. 22 β )<sup>7</sup> παρουσιάζονται διάφορα ἐπὶ μέρους ἐπεισόδια σὲ δύο ζῶνες. Στὴν κάτω ζώνῃ μιὰ ἀνδρική μορφή ἀνεβαίνει γρήγορα μιὰ σκάλα κρατώντας μὲ τὸ ἓνα χέρι κερὶ καὶ σὲ δεύτερο ἐπεισόδιο τὰ μοιράζει στίς «θυγατέρες τῶν Ἑβραίων», στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς ἐπάνω ζώνης. Τὸ πᾶρσο ἐπεισόδιο τῆς ζώνης αὐτῆς δείχνει ἀκριβῶς τὴν οἰκεία σ' ἐμᾶς ὁμάδα τοῦ Ἰωακεὶμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν θέσεων τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας καὶ κά-

2. Evangelia Apocrypha ( ἐκδ. C. Tischendorf ), Lipsiae 1876 ( β' ἐκδ. ), Κεφ. VII, 1-2.

3. H. Chirat, La naissance et les trois premières années de la Vierge Marie dans l'art byzantin, εἰς Mémorial J. Chaine, Bibliothèque de la Faculté Catholique de Théologie de Lyon 5, 1950, σ. 106. Γενικὴ ἀλλὰ ὄχι ἀνακριβὴς εἶναι καὶ ἡ ὀνομασία τῆς σκηνῆς εἰς P. Beda Kleinschmidt, Die Heilige Anna ( Forschungen zur Volkskunde, Heft 1-3 ), Düsseldorf 1930, σ. 56 : ἡ σύσκεψις τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν περαιτέρω τύχη τοῦ παιδιοῦ.

4. C. Stornajolo, Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell' Evangeluario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urb. gr. 2). Codices e Vaticanis selecti, Series minor, I. Roma 1910, σσ. 11 - 12, πίν. 23.

5. H. O m o n t, Miniatures des Homélies sur la Vierge, du moine Jacques, ( Ms. grec 1208 de Paris ), Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à peintures 11, 1927, Κείμενο, σ. 15, Λεύκωμα, πίν. X.

6. Γιὰ τὸ κείμενο τῶν Ὁμιλιῶν ( δυστυχῶς ὄχι ἀκέραιο ) βλ. M i g n e, Patrologia Graeca, τόμ. 127, στήλ. 543 κ.έ.

7. Ἡ μικρογραφία ἐμφανίζει ἀπόλυτη ἀντιστοιχία τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων τῆς καὶ στοὺς δύο κώδικες τῶν Ὁμιλιῶν.



ποιες μικρές διαφορές στις κινήσεις των χεριών και στη στάση της Παναγίας, υπάρχει μεγίστη εικονογραφική συγγένεια ανάμεσα στις ένότητες των τριών προσώπων της μικρογραφίας των Όμιλιων και της τοιχογραφίας της Περιβλέπτου. Ωστόσο οι μικρές διαφορές που υπάρχουν είναι αρκετά χαρακτηριστικές για το περιεχόμενο των δύο παραστάσεων. Κατ' αρχήν παρατηρούμε ότι η απεικόνιση της Παναγίας με παιδικό ανάστημα, και χωρίς φωτοστέφανο, να γυρίζει προς τη μητέρα της δίνει ένα τόνο οικειότητας στη μικρογραφία των Όμιλιων· αντίθετα, στην Περιβλέπτο, η Παναγία, που εικονίζεται κατά μέτωπον, με μεγαλύτερο ανάστημα, με φωτοστέφανο και το όνομά της να τη συνοδεύη, έχει περισσότερο εμφάνιση προσώπου-εικόνας θά λέγαμε. Έξ ἄλλου απεικονίζοντας τὸν Ἰωακείμ στο δεξιό τμήμα τοῦ ἐπεισοδίου νὰ ἐκτείνῃ τὸ ἀριστερό του χέρι πρὸς τὸ γειτονικό ἐπεισόδιο τοῦ μοιράσματος τῶν κεριῶν ὁ μικρογράφος τῶν Όμιλιῶν συνδέει τὰ δύο αὐτὰ ἐπεισόδια. Καὶ ἔτσι ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸ θέμα τῆς μικρογραφίας, ὅπως τὸ ἀποδίδει ἡ ἐπιγραφή της: *Ἐτοιμασία τῆς εἰς τὸν ναὸν προόδου τῆς Θεομήτορος*.

Ἡ τριπρόσωπη ὁμάδα, πού ἀποσκοπεῖ νὰ δηλώσῃ τὴ συνομιλία τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἵσοδο τῆς Παναγίας στοὺς ναοὺς, δὲν συνοδεύεται στὴν Περιβλέπτο ἀπὸ τὰ διάφορα προπαρασκευαστικά ἐπεισόδια τῆς μικρογραφίας τῶν Όμιλιῶν. Τώρα μπορεῖ νὰ τεθῇ ἡ ἐρώτηση: ποιά φαίνεται νὰ εἶναι ἡ σχέση τῆς τοιχογραφίας τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ τῆς μικρογραφίας τοῦ 12ου ὡς πρὸς τὰ ἱστορημένα Πρωτευαγγέλια;

Δὲν εἶναι βέβαια γνωστὸ ἕως τώρα κανένα ἱστορημένο χειρόγραφο τοῦ Πρωτευαγγελίου, δὲν ἀμφισβητεῖται ὅμως ὅτι τὸ κείμενο αὐτὸ εἰκονογραφήθηκε<sup>8</sup> καὶ μάλιστα συχνὰ στὴ βυζαντινὴ περίοδο. Δὲν ἔχει μελετηθῇ διεξοδικὰ ἡ ἀκριβὴς σχέση τῶν βιογραφικῶν κύκλων τῆς Περιβλέπτου καὶ τῶν Όμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου πρὸς τὸ ἀπόκρυφο κείμενο καί, κατὰ προέκταση, πρὸς τὴ μορφή πού θὰ εἶχαν τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τοῦ κειμένου αὐτοῦ. Εἶναι ὅμως προφανὲς καὶ ἰδιαίτερα τονίσθηκε πρόσφατα ἀπὸ τὴν Jacqueline Lafontaine-Dosogne ὅτι, μὲ τὴν πυκνὴ εἰκονογράφηση τῶν φάσεων τῆς ἀπόκρυφης διηγήσεως καὶ μὲ τὴν περίσσεια ἀφηγηματικῶν λεπτομερειῶν, τὰ δύο παραπάνω σύνολα πλησιάζουν πάρα πολὺ ἱστορημένα χειρόγραφα Πρωτευαγγελίου<sup>9</sup>.

Ἀσφαλῶς τὰ ἱστορημένα Πρωτευαγγέλια θὰ περιεῖχαν ποικίλες σκη-

8. Βλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 190 καὶ σποραδικά. Ἡ εἰκονογράφηση τῶν ἀποκρύφων κειμένων ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ δυτικὸ χειρόγραφο τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Νικοδήμου μὲ σχέδια τοῦ 13ου αἰῶνα, τὸ ὁποῖο βρίσκεται στὴ Μαδρίτη. Βλ. A. di Erbach Fuerstena u, L'Evangelo di Nicodemo, εἰς Archivio storico dell' arte, Ser. 2, II, 1896, σ. 225 κ.έ.

9. Lafontaine-Dosogne I, σ. 196 κ.έ., κυρίως σσ. 199, 200, καὶ σποραδικά.

νές σχετικά με τὰ Εἰσόδια, ὅπως ὑποδηλώνουν παλαιοὶ ἀφηγηματικοὶ κύκλοι (τὰ ἀνάγλυφα τοῦ λεγομένου κίονα Α τοῦ κιβωρίου τοῦ Ἁγίου Μάρκου, οἱ τοιχογραφίες τοῦ Kizil-Tchoukour τῆς Καππαδοκίας)<sup>10</sup>, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ μικρότερες εἰκονογραφικὲς ἐνότητες (Εὐαγγελιστάριο Παντελεήμονος 2 τοῦ Ἁθω)<sup>11</sup>. Ἐν τούτοις, οἱ ἐξαιρετικὰ πλούσιες σκηνές τῶν Εἰσοδίων στὶς Ὅμιλεις τοῦ Ἰακώβου<sup>12</sup> δὲν ἀντανακλοῦν κατ' ἀνάγκην πιὸ πιστὰ τὸν κύκλο ἱστορημένου Πρωτευαγγελίου, διότι, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθῇ<sup>13</sup>, μέρος ἀπὸ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῶν Ὅμιλιῶν εἶναι ἄσχετο ἀπὸ τὸ Πρωτεύαγγέλιο. Ἡ παρουσία ὁμως τῆς ομάδας τοῦ Ἰωακείμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας σὲ ὅμοια ἀπεικόνιση καὶ στὰ δύο εἰκονογραφικὰ σύνολα τῶν Ὅμιλιῶν καὶ τῆς Περιβλέπτου δείχνει ὅτι αὐτὴ θὰ ἀποτελοῦσε, χωρὶς ἀμφιβολία, μέρος τοῦ κύκλου τοῦ Πρωτευαγγελίου καὶ θὰ ἀπεικόνιζε τὴ Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναό.

Ποιά ὁμως ἦταν ἡ τύχη τῆς σκηνῆς αὐτῆς στὴ βυζαντινὴ τέχνη; Μὲ τὴν ἐξαίρεση τῶν παραπάνω παραδειγμάτων, αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ βρῆκε θέση στὸς σωζόμενους ἀφηγηματικοὺς κύκλους τοῦ βίου τῆς Παναγίας<sup>14</sup>, ὥστε μπορεῖ νὰ καταταχθῇ στὶς πιὸ σπάνιες σκηνές τοῦ βίου της.

Ἀπὸ τίς σπάνιες σκηνές καὶ εἰδικότερα ὅσες καλύπτουν τὴ χρονικὴ

10. Jacqueline Lafontaine, *Iconographie de la colonne A du Ciborium de Saint - Marc à Venise*, εἰς *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès International d' Études byzantines* (Ochride 1961) III (Beograd 1964), σ. 214 κ.έ. N. et M. Thierry, *Église de Kizil-Tchoukour, Chapelle iconoclaste, Chapelle de Joachim et d'Anne*, εἰς *Monuments Piot* 50, 1958, σ. 119 κ.έ.

11. Folios 202 καὶ 202<sup>r</sup>. Γιά τὸ Folio 202 βλ. F. Dölger, *Mönchsland Athos*, München 1942, εἰκ. 110.

12. Βλ. Stornajolo, πίν. 24 - 28.

13. Lafontaine-Dosogne I, σ. 139 κ. έ.

14. Προβληματικὴ φαίνεται σ' ἐμᾶς ἡ ἀπόδοση τοῦ νοήματος τῆς συνομιλίας τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ καὶ σὲ ἓνα ἐπεισόδιο τῶν ἀναγλύφων τοῦ λεγομένου κίονα Α τοῦ κιβωρίου τοῦ Ἁγίου Μάρκου (Lafontaine-Dosogne I, σσ. 138, 140, εἰκ. 12). Ἐδῶ ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα εἰκονίζονται ὄρθιοι, γυρισμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο, ἀλλὰ ἡ Παναγία δὲν βρίσκεται ἀνάμεσά τους. Οἱ δύο αὐτὲς μορφές ἐπαναλαμβάνονται γιὰ δευτέρη φορὰ μὲ δῶρα στὰ χέρια, κατόπιν εἰκονίζονται οἱ «θυγατέρες τῶν Ἑβραίων» καὶ τέλος πάλι οἱ θεοπάτορες παρουσιάζοντας τὴν Παναγία στὸν ἀρχιερέα. Πάντως, σὲ ἄλλο τμῆμα τῆς μονογραφίας της, ἡ Jacqueline Lafontaine-Dosogne δὲν φαίνεται νὰ ἐπιμένῃ στὴν παραπάνω ταύτιση (Αὐτόθι, σ. 35, ὅπου τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ χαρακτηρίζονται ὡς : *Présentation de Marie au temple; présentation au temple, suite*) καὶ ἐπίσης εἰς *Actes de Ochride*, ἔ.ά. σ. 215. Μᾶλλον συναντοῦμε ἐδῶ ἀπῆχηση τῶν διαδοχικῶν σταδίων τῆς πορείας τῶν Εἰσοδίων, ὅπως τὰ βλέπουμε καὶ στὶς Ὅμιλεις τοῦ Ἰακώβου (Stornajolo, πίν. 24 - 27). Ἡ Lafontaine-Dosogne ἐρμηνεύει ὡς Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ καὶ μιὰ παράσταση στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Arkaz τῆς Ρωσίας (1189). Στὴ σκηνὴ σώζεται μόνο ἡ μορφή τοῦ Ἰωακείμ καθισμένου μὲ τὸ ἓνα

περίοδο από τη Γέννηση της Παναγίας έως τον Ευαγγελισμό, δύο μόνο εμφανίσθηκαν στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη ως αυτόνομες παραστάσεις, δηλαδή ανεξάρτητα από τον αφηγηματικό κύκλο. Αυτές είναι ο Θηλασμός της Παναγίας από την Άννα<sup>15</sup> και η εικονογραφική ομάδα του Ίωακείμ, της Άννας και της Παναγίας, ή όποια μās απασχόλησε ως τώρα. Η ίδια τριπρόσωπη ομάδα, που έδειχνε τη Συνομιλία των θεοπατόρων για την είσοδο της Παναγίας στο ναό, επανεμφανίζεται στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή τέχνη σε όμοια μορφή, αλλά με έντελως διαφορετικό περιεχόμενο, όπως έλπιζω να δείξω.

Τέσσερα σχετικά παραδείγματα είναι σ' έμένα γνωστά. Το παλαιότερο αντιπροσωπεύεται από μιā άχρονολόγητη φορητή εικόνα της Μονής του Σινᾶ, ή όποια μπορεί όμως να τοποθετηθῇ για τεχνοτροπικούς λόγους στην πρώτη πενηκονταετία του 13ου αιώνα (πίν. 23α)<sup>16</sup>. Ο Ίωακείμ και ή Άννα είναι καθισμένοι και γυρισμένοι πρὸς τὰ μέσα, όπου εικονίζεται ή μικρή Παναγία ὄρθια, γυρισμένη πρὸς τὸν πατέρα της, με τὰ χέρια ὕψωμένα, όπως σε ἐπίκληση. Οἱ θεοπάτορες ἀπλώνουν τὰ χέρια τους σάν να συγκρατοῦν τὸ φωτοστέφανο γύρω στὸ κεφάλι της Παναγίας. Στην εικόνα σημειώνουμε τὴν ἀπουσία ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, καθὼς και ἐπιγραφῆς πὸν να δίνει τὸν τίτλο της παραστάσεως. Μόνο τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν προσώπων ἔχουν γραφῇ ἐπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τους: Ὁ Ἅγιος Ίωακείμ ή Ἁγία Άννα Μήτηρ Θεοῦ. Η ὁμοίότης στὴ σύνθεση και στὰ ἐπὶ μέρους εικονογραφικά στοιχεία ἀνάμεσα στὴν εικόνα τοῦ Σινᾶ και στίς παραστάσεις τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου και της Περιβλέπτου εἶναι πολὺ μεγάλη. Εἶναι ὅμως λογικὸ να ὑποθέσουμε ὅτι ή παράσταση στὴν εικόνα τοῦ Σινᾶ δὲν ἔχει τὸ αφηγηματικὸ περιεχόμενο τῶν δύο παραπάνω παραδειγμάτων για δύο κυρίως λόγους: α) Ἡ Συνομιλία τῶν θεοπατόρων για τὴν είσοδο της Παναγίας στο ναὸ δὲν ἐορτάζεται ἀπὸ τὴν ἐκκλησία, ὥστε ή εικόνα της να ἔπαιρνε θέση στο προσκυνητᾶριο τὴν ἡμέρα της λειτουργικῆς ἐορτῆς<sup>17</sup>. β) Ἡ σκηνή στερεῖται ἰδιαίτερου θεολογικοῦ περιεχομένου, ὥστε να εἶχε πιθανὸν ἐκτελεσθῇ σε φορητὸ ἔργο, κατὰ παραγγελία εὐσεβοῦς χριστιανοῦ.

χέρι ὕψωμένο όπως σε χειρονομία ὁμιλίας (Lafontaine-Dosogne II, σ. 211). Για τὴν ἐπίσης προβληματικὴ τοιχογραφία στο ναὸ της Γεννήσεως της Παναγίας στο Snetogorsk της Ρωσίας (1313) βλ. κατωτέρω, ὑποσ. 40.

15. Βλ. π.χ. D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, πίν. XLVIII 142.

16. Δημοσιευόμενη ἐδῶ για πρώτη φορά με τὴν ἄδεια της Ἀρχαιολογικῆς Ἀποστολῆς στο Ὅρος Σινᾶ τῶν Πανεπιστημίων Ἀλεξανδρείας, Michigan και Princeton.

Διαστάσεις εἰκόνας: Ὑψος 23,5 ἐκ. Πλάτος 17,5 ἐκ.

17. Οἱ λειτουργικὲς σκηνὲς της παιδικῆς ἡλικίας της Παναγίας εἶναι: ή Σύλληψη (9η Δεκεμβρίου), ή Γέννηση (8η Σεπτεμβρίου), τὰ Εἰσόδια (21η Νοεμβρίου) και ή Μνηστεία (26η Σεπτεμβρίου).

Τὰ υπόλοιπα τρία παραδείγματα ἀνήκουν στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο. Τὸ πρῶτο βρίσκεται σὲ ἀμφιπρόσωπο εἰκονίδιο «χοροῦ» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (πίν. 23 β) <sup>18</sup>. Εἶναι λαϊκῆς τέχνης καὶ μπορεῖ νὰ χρονολογηθῇ στὸ τέλος τοῦ 17ου αἰώνα. Ἐδῶ ὁ Ἰωακεῖμ καὶ ἡ Ἄννα εἰκονίζονται ὄρθιοι καὶ ὑψώνουν τὸ ἓνα χέρι σὲ δέηση. Τὸ ἄλλο χέρι τοῦ Ἰωακεῖμ εἶναι ἀπλωμένο σὲ κίνηση προστασίας πρὸς τὴν Παναγία, ἐνῶ τῆς Ἄννας ἐγγίζει τὸν ὄμο της. Ἡ μικρὴ Παναγία, ποὺ ἔχει τὰ δύο χέρια ὑψωμένα σὲ ἐπὶ κλήση, εἰκονίζεται ὄρθια, στὸ μέσο, καὶ εἶναι γυρισμένη πρὸς τὴ μητέρα της. Καὶ ἐδῶ σημειώνεται ἡ ἀπουσία ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, καθὼς καὶ ἐπιγραφῆς ποὺ νὰ δηλώνῃ τὸν τίτλο τῆς παραστάσεως. Ὑπάρχουν μόνο τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν προσώπων: Ἡ Ἀγία Ἄννα ὁ Ἅγιος Ἰωακεῖμ Μήτηρ Θεοῦ. Γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ἀναφέραμε πρὶν πάνω σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε τὴν παρουσία ἀφηγηματικοῦ περιεχομένου καὶ στὸ εἰκονίδιο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τοῦτο, ποὺ ἔχει ἐξ ἄλλου προσωπογραφίες δύο ἁγίων στὴν ἄλλη ὄψη, χωρὶς ἀμφιβολία, παρουσιάζει τὴν ὁμάδα τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας σὲ εἰκονιστικὴ παράσταση. Εἶναι αὐτονόητο βέβαια ὅτι τοὺς ὅρους «προσωπογραφία» καὶ «εἰκονιστικὴ παράσταση» τοὺς χρησιμοποιοῦμε, μὲ ἐπιφύλαξη, γιὰ φραστικὴ διευκόλυνση προκειμένου νὰ ξεχωρίσουμε τίς παραπάνω παραστάσεις μονωμένων προσώπων ἀπὸ τίς σκηνές, ἀφηγηματικὲς ἢ ἄλλες. Οἱ ὅροι αὐτοὶ δὲν ἔχουν τὴ σημασία ποὺ τοὺς ἀποδίδουμε, ὅταν πραγματευώμαστε ρεαλιστικὲς ἀπεικονίσεις προσώπων κυρίως τῆς ἐλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς.

Ἄλλῃ ἀνάλογη παράσταση δίνει ἡ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζάνε στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο τῆς Βενετίας (πίν. 24 β) <sup>19</sup>. Εἶναι χρονολογημένη στὸ 1644. Ἐδῶ οἱ θεοπάτορες εἰκονίζονται ὄρθιοι καὶ ἐλαφρὰ γυρισμένοι πρὸς τὸ μέρος τῆς νεαρῆς Παναγίας, ἡ ὁποία εἶναι ἀνεβασμένη σὲ δένδρο, ποὺ προβάλλει ἀπὸ τὸ σῶμα ἡλικιωμένης ἀνδρικῆς μορφῆς. Πρόκειται γιὰ συνδυασμὸ τῆς οἰκείας σ' ἐμᾶς τριπρόσωπης ὁμάδας μὲ τὸ γνωστὸ εἰκογραφικὸ θέμα τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί <sup>20</sup>, ποὺ δηλώνει τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τοῦ Χριστοῦ. Καὶ ἐδῶ ἀπουσιάζει ἐπιγραφή ποὺ νὰ

18. Δημοσιευμένη ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὴν ἄδεια τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ θερμὰ.

Ἀριθ. ταξιν. 403. Διαστάσεις εἰκόνος: Ὑψος 15,5 ἐκ. Πλάτος 12 ἐκ.

19. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, ἀριθ. 107, πίν. 61. Ν. Β. Δραγδάκη, Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουναλιῆς, ἐν Ἀθήναις 1962, πίν. 7 καὶ 8, σ. 24 κ. ἐ.

Διαστάσεις εἰκόνος: Ὑψος 184 ἐκ. Πλάτος 126,5 ἐκ.

20. Βλ. καὶ Ἀ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωση, Ἀθήναι 1957, σσ. 227 - 228.

παρέχει τὸ γενικὸ τίτλο τῆς παραστάσεως. Ὑπάρχουν μόνο τὰ ὀνόματα τῶν κυρίων εἰκονιζομένων προσώπων<sup>21</sup>, ἐνῶ τὰ εἰλητάρια δύο ἀγγέλων, ψηλά, στὸ μέσο, καὶ τοῦ Δαβίδ, στὸν ἐξώστη τοῦ ἀριστεροῦ κτηρίου, περιέχουν τὰ ἀκόλουθα ἐπιγράμματα: *Μακάριος εἶ Ἰωακεῖμ τοιαύτης παιδὸς χρηματίσας πατὴρ· Μακαρία ἡ Μήτηρ σου Ἄννα ὅτι τὴν Μητέρα τῆς ζωῆς ἐβλάστησας· Τὸ ὄρος ὃ ἐδόκησεν ὁ Θεὸς κατοικεῖν ἐν αὐτῷ*. Γιὰ τὴ μελέτη μας ἡ εἰκόνα τοῦ Τζάνε ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, διότι: α) δείχνει φανερά ὅτι στερεῖται ἀφηγηματικοῦ περιεχομένου, β) δηλώνει μὲ τὴν παρουσία τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαὶ γιὰ ποῖο λόγο ἡ ὀρθόδοξη εἰκονογραφία ὑπαγόρευσε τὴν ἀπεικόνιση σὲ αὐτόνομη παράσταση τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας· ὁ πρωταρχικὸς ρόλος τῶν τριῶν προσώπων στὴν Ἑνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ εἶναι τὸ βαθύτερο δογματικὸ νόημα τῆς εἰκόνας.

Μιὰ ἀκόμη σύνθεση, σὲ τοιχογραφία αὐτὴ τὴ φορά, παρέχει πάλι τὴν οἰκεία εἰκονογραφικὴ ἐνότητα. Βρίσκεται στὴν ἀψίδα τοῦ διακονικοῦ στοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φανερωμένης τῆς Σαλαμίνας, ποῦ ἔχει τοιχογραφηθεῖ, τὸ 1735, ὁ Γεώργιος Μάρκου (πίν. 24 α)<sup>22</sup>. Ὁ Ἰωακεῖμ καὶ ἡ Ἄννα, ὄρθιοι, γυρίζουν πρὸς τὸ μέσο καὶ συγκρατοῦν μὲ τὸ ἓνα χέρι τὴ μικρὴ Παναγία, ποῦ εἶναι ἀνεβασμένη σὲ ψηλὸ βάθρο καὶ εἰκονίζεται ἐντελῶς μετωπικῇ<sup>23</sup>. Οἱ μόνες ἐπιγραφές εἶναι: *Μήτηρ Θεοῦ καὶ Ἡ Ἐνωρίς ἡ Ἀγία*. Οἱ ἐπιγραφές, ἡ ἀπουσία ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους καὶ ἡ ἀπεικόνιση δύο ἀγγέλων σὲ λατρευτικὴ στάση δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τοὺς θεοπάτορες, δηλώνουν ὅτι καὶ ἐδῶ δὲν ἔχουμε ἀφηγηματικὴ σκηνή, ἀλλὰ εἰκονιστικὴ παράσταση.

Οἱ τέσσαρες τελευταῖες παραστάσεις τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς νεαρῆς Παναγίας παρουσιάζουν σημαντικὴ ὁμοιότητα στὴν εἰκονογραφία καὶ στὴ σύνθεση μὲ τὴν ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τῆς Παναγίας, ὅπως τὴν εἶδαμε στὶς Ὀμιλίες τοῦ Ἰακώβου καὶ στὴν Περίβλεπτο. Καὶ ὅμως οἱ παραστάσεις αὐτὲς τῶν τριῶν προσώπων πρέπει νὰ καταταχθοῦν στὴν κατηγορία τῶν θρησκευτικῶν προσωπογραφιῶν καὶ γιὰ λόγους, ποῦ θὰ ἀναπτύξουμε ἀμέσως. Δὲν εἶναι τυχαῖο, ἐξ ἄλλου, ὅτι οἱ περισσότερες ἀπεικονίζουν τὸν Ἰωακεῖμ καὶ τὴν Ἄννα ὀρθίους νὰ πλαισιώνουν τὴ μικρὴ Παναγία, ὅπως θὰ ἰδοῦμε.

Ἡ βασικὴ ἀρχὴ συνθέσεως, στὴν ὁποία στηρίζονται ἡ ἀφηγηματικὴ καὶ ἡ εἰκονιστικὴ ὁμάδα τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας, εἶναι

21. Βλ. Δ ρ α ν δ ά κ η, Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, σ. 27 ὑποσ. 2. Στὴ φωτογραφία διακρίνω μόνο τὸ ὄνομα τοῦ Ἰεσσαί.

22. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Σχεδιάσμα, πίν. 65.1, σ. 229 ὑποσ. 1, 288, πρβ. Δ ρ α ν δ ά κ η, Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, σ. 27.

23. Κατὰ τὸν Καθηγ. Ξυγγόπουλο, ἡ τοιχογραφία αὐτὴ εἶναι ἀπλοποιημένη ἀπομίμηση τῆς εἰκόνας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας. Βλ. Σχεδιάσμα ἔ.ἀ., σ. 288.

ὁ τονισμός τοῦ κατακορύφου ἄξονα μὲ τὴν ἀπεικόνιση μιᾶς ὀρθίας μορφῆς σὲ κλίμακα μικρότερη ἐν σχέσει μὲ δύο ἀκόμη μορφές. Αὐτὲς εἰκονίζονται συμμετρικὰ ὡς πρὸς τὴν κεντρικὴ μορφή καὶ εἶναι ἄλλοτε καθισμένες καὶ ἄλλοτε ὀρθιες. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστωθῇ ὅτι πρόκειται γιὰ συνηθισμένο τύπο συνθέσεως στὴ βυζαντινὴ τέχνη, ὁ ὁποῖος συχνὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἀποδώσῃ ἀνάλογο περιεχόμενο : γονεῖς ἢ κηδεμόνες ποὺ πλαισιώνουν τὰ παιδιὰ τους, τοὺς προστατευομένους τοὺς ἢ γενικώτερα ὅσους ἐξαρτῶνται ἀπὸ αὐτούς. Ὁ κλειστός αὐτὸς τύπος συνθέσεως ἀπαντᾷ σὲ δύο ὁμάδες παραστάσεων, ποὺ μποροῦν ἐπίσης νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς ἀφηγηματικὲς καὶ εἰκονιστικὲς. Γίνεται ὅμως ἀντιληπτὸ ὅτι, ἐνῶ ὁ τύπος συνθέσεως μὲ καθισμένα τὰ ὄριμης ἡλικίας πρόσωπα χαρακτηρίζει συνηθὼς τὶς ἀφηγηματικὲς σκηνές<sup>24</sup>, ὁ δεύτερος τύπος μὲ ὅλα τὰ πρόσωπα ὀρθια ἀπαντᾷ κατ' ἐξοχὴν στὶς εἰκονιστικὲς παραστάσεις.

Παράδειγμα ἀφηγηματικῆς σκηνῆς στὸ γνωστὸ μας τύπο συνθέσεως, ὅπου τὰ ὄριμης ἡλικίας πρόσωπα εἶναι καθισμένα, παρουσιάζει ἡ μικρογραφία τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1297 ), τοῦ 12ου αἰώνα. Ἐνα ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια τῆς ἱστορίας τοῦ Ἰωσήφ ( πίν. 25 β ) ποὺ παριστάνονται στὸ Folio 191<sup>25</sup>, δείχνει τὸν Πετεφρῆ καὶ τὴ γυναῖκα του καθισμένους ἀντικρυστὰ μὲ τὸ ἓνα χέρι ὑψωμένο, ὅπως σὲ χειρονομία συνομιλίας. Ἡ ὀρθια παιδικὴ μορφή στὸ μέσο εἶναι ὁ Ἰωσήφ καὶ τὸ ζεῦγος συζητεῖ γιὰ τὴν τύχη του μετὰ τὴ γνωστὴ συκοφαντικὴ κατηγορία τῆς συζύγου τοῦ Πετεφρῆ.

Ἡ ὁμάδα εἰκονιστικῶν παραστάσεων υἱοθετεῖ πῶς αὐστηρὴ συμμετρικὴ ἐμφάνιση γιὰ τὸν κλειστὸ τύπο συνθέσεως, στὸν ὁποῖο βασίζεται. Ἐδῶ ὑποχωρεῖ τὸ στοιχεῖο οἰκειότητας, ποὺ ταιριάζει περισσότερο στὰ ἀφηγηματικὰ παραδείγματα τοῦ ἴδιου τύπου συνθέσεως. Τὸ εἶδος αὐτὸ εἰκονιστικῶν παραστάσεων εἶναι πολὺ παλαιό. Ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα μᾶς παρουσιάζουν ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅπως π.χ. ἡ στήλη ἀπὸ πωρόλιθο ( πίν. 25 γ )<sup>26</sup>. Ἐδῶ εἰκονίζεται ζεῦγος μὲ τὴ μικρὴ κόρη τους ἀνάμεσά τους, ὅπως μαθαίνουμε ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ τῆς στήλης.

Στὴ βυζαντινὴ τέχνη ὁ τύπος συνθέσεως μὲ δύο ὀρθια πρόσωπα νὰ πλαισιώνουν μία ἢ περισσότερες νεώτερες μορφές χρησιμοποιήθηκε σὲ

24. Ἐνα παράδειγμα ἀφηγηματικῆς σκηνῆς μὲ ὀρθια πρόσωπα στὸ γνωστὸ μας τύπο συνθέσεως ἀπαντᾷ στὶς Ὀκτατεύχους, συγκεκριμένα στὴ μικρογραφία, ποὺ εἰκονίζει τὴν Εὐχαριστία τῆς Λείας γιὰ τὴν « πολυπαιδία » τῆς. Βλ. D. C. Hesselning, *Miniatures de l'Octateuque Grec de Smyrne*, Leyden 1909, εἰκ. 103.

25. E. T. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, Vol. III. *Psalms and Odes. Part I* : Vaticanus graecus 1297, Princeton 1941, πίν. XLV, σ. 32.

26. *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, Vol. I ( Publications of the American Society for Archaeological Research in Asia Minor ( Edited by W. M. Calder ), London 1928, ἀριθ. 413, σσ. 216 - 217. Σὲ ἄλλη ἐπιτύμβια στήλη τῆς ἐποχῆς τῶν Ἀντωνίνων οἱ γονεῖς

δύο κατηγορίες οικογενειακών εικονιστικών παραστάσεων: α) αγίων και β) κοσμικών προσώπων.

Ἡ πρώτη κατηγορία ἀντιπροσωπεύεται μὲ ἄφθονα παραδείγματα, κυρίως σὲ ἱστορημένα Μηνολόγια ἢ ἄλλα λειτουργικά βιβλία, τὰ ὅποια ἔχουν δεχθῇ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μηνολογίου. Ἔτσι, στὸ Εὐαγγελιστάριο τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1156 ), τοῦ 11ου αἰώνα, βρίσκουμε ἄφθονες οἰκογενειακὲς προσωπογραφίες αγίων, εἰδικώτερα στὸ δεύτερο μέρος, τὸ Μηνολόγιο. Τὸ Folio 263<sup>r</sup> π.χ., δίπλα στὴ μνεῖα *Τῶν αγίων μαρτύρων Τερεντίου, Νεονίλλης καὶ τῶν τέκνων αὐτῶν*, ποὺ ἐορτάζονται στίς 28 Ὀκτωβρίου, περιλαμβάνει τὸ ζεῦγος τῶν παραπάνω αγίων μὲ δύο παιδιά ἀνάμεσά τους ( πίν. 25 α )<sup>27</sup>. Ἐξ ἄλλου, τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ περιλαμβάνουν συχνὰ στὴν ἀρχὴ τῆς 5ης Ὁμιλίας, ποὺ εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς Μακκαβαίους, τὶς προσωπογραφίες τους μαζὶ μὲ τὴ μητέρα τους Σολωμονὴ καὶ μὲ τὸ δάσκαλό τους τὸν Ἑλεάζαρ. Σὲ παλαιότερα παραδείγματα δὲν ὑπῆρχαν καθορισμένα κριτήρια γιὰ τὴ διάταξη τῶν προσώπων, ὅπως δείχνουν οἱ Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου τῆς Ἀμβροσιανῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μιλάνου ( 49-50 )<sup>28</sup> καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Santa Maria Antiqua στὴ Ρώμη<sup>29</sup>. Ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα καὶ ἔπειτα συναντοῦμε ὅμως συχνὰ τὸ γνωστὸ μας τύπο συνθέσεως μὲ τοὺς Μακκαβαίους ἀπεικονιζομένους στὸ μέσο καὶ τὶς μορφὲς τῆς μητέρας καὶ τοῦ δασκάλου στίς ἄκρες. Ὁ παρισινὸς Γρηγόριος τῆς Bibliothèque nationale ( gr. 550 ), Fol. 49<sup>r</sup>, παρουσιάζει ἓνα ἀνάλογο παράδειγμα<sup>30</sup>.

ὄρθιοι εἰκονίζονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ μικρὸ γυιὸ τους, ποὺ εἶναι ἀνεβασμένος σὲ βάθρο ( Alice Muehsam, Attic Grave Reliefs from the Roman Period, εἰς Berytus 10, 1953, πίν. XXI). Βλ. ἐπίσης D. Dimitrov, Le portrait sur les dalles funéraires antiques de l'époque romaine dans la Macédoine du Nord - Est, εἰς Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare XIII ( 1939 ) Sofia 1941, σ. 1 κ.έ.

Γονεῖς μὲ τὸ παιδί τους εἰκονίζονται καὶ σὲ ἀρχαῖα μετάρλια, ἡ περιορισμένη διαθέσιμη ἐπιφάνεια ὅμως ὑπαγορεύει τὴν ἀνωπὴν ἀπεικόνισή τους. Βλ. π.χ. F. Gnecchi, I Medaglioni Romani, II, Milano 1912, πίν. 108, 10 καὶ 109, 1 - 8, σ. 97.

27. Ἐνα ἀνάλογο παράδειγμα ἀπὸ τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' ἀντιστοιχεῖ στίς 26 Ἰανουαρίου, ἡμέρα μνήμης τοῦ Ὁσίου Ξενοφῶντος καὶ τῆς συμβίου αὐτοῦ καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ Ἀρκαδίου καὶ Ἰωάννου. II Menologio di Basilio II ( Cod. Vaticano Greco 1613 ). Codices e Vaticanis selecti, VIII, II, Torino 1907, πίν. 351.

28. Σελ. 354. A. Grabar, Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne ( Ambrosianus 49 - 50 ), Paris 1943, πίν. XXIX.

29. Βλ. πρόχειρα V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εἰκ. 33.

30. H. Oumont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, Paris 1929, πίν. CIX. Ἐνα χειρόγραφο τοῦ Γρηγορίου στὴν Bodleian Library τῆς Ὁξφόρδης ( Roeb ), Fol. 159<sup>v</sup>, ἀπεικονίζει τοὺς Μακκαβαίους σὲ παράταξη, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ ἡ Σολωμονὴ καὶ ὁ Ἑλεάζαρ βρίσκονται πρὸ πίσω.



Ὁ τύπος συνθέσεως, ὅπως τὸν εἶδαμε στὶς παραπάνω περιπτώσεις, γνώρισε ἐξαιρετική διάδοση σὲ οἰκογενειακὲς προσωπογραφίες κοσμικοῦ χαρακτήρα. Ἡ ἀρχὴ ἄλλωστε ὄλων αὐτῶν τῶν εἰκονιστικῶν παραστάσεων πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ στὶς ἐπίσημες προσωπογραφίες κοσμικῶν ἀξιωματούχων καὶ κατ' ἐξοχὴν σὲ αὐτοκρατορικὲς ἀπεικονίσεις. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα παρουσιάζει, στὸ Folio 1<sup>r</sup> τοῦ Ψαλτηρίου Barberini τοῦ Βατικανοῦ ( gr. 372 ), ἡ μικρογραφία τοῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ, τῆς αὐτοκράτειρας Εἰρήνης καὶ τοῦ υἱοῦ τους Ἰωάννη ( πίν. 26 α )<sup>31</sup>. Ἡ παράσταση αὐτῇ, ποὺ εἰκονίζει τὴν «ἐλέω Θεοῦ» στέψη τοῦ νεαροῦ Ἰωάννη ὡς συμβασιλέως, τὸ 1092, ἀκολουθεῖ αὐστηρὰ συμμετρικὴ καὶ ἄκαμπτη ἐφαρμογὴ τοῦ γνωστοῦ μας τύπου συνθέσεως. Ἀνάλογα παραδείγματα αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας ἀπαντοῦν ἄφθονα μεταξὺ τῶν προσωπογραφιῶν κτητόρων, ιδίως στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Χαρακτηριστικὲς παραστάσεις ἐμφανίζει ἡ ἱστορία τῆς προσωπογραφίας τῶν σερβικῶν δυναστειῶν. Ὅπως ἀναλύει

Βλ. Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκὴ, Ἑνάτη Ἐκθεσις ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Ἀθῆναι 1964, πίν. 348. Ἡ ἀπεικόνιση θρησκευτικῶν οἰκογενειακῶν προσωπογραφιῶν ἀπαντᾷ καὶ σὲ τρίτη ὁμάδα παραστάσεων, οἱ ὁποῖες συνδυάζουν χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὴν ἀφηγηματικὴ καὶ τὴν εἰκονιστικὴ ὁμάδα. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς περιλαμβάνονται προσωπογραφίες τῶν πρωταγωνιστῶν ἐνὸς ἀφηγηματικοῦ κειμένου μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ γίνη πιὸ ζωντανὴ ἡ παρακολούθηση τῆς ἀφηγήσεως. Σ' αὐτὴν τὴν κατηγορίᾳ μποροῦν νὰ ὑπαχθοῦν οἱ πολυάριθμες παραστάσεις τοῦ Ἰωβ καὶ τῆς οἰκογενείας του σὲ ἱστορημένα χειρόγραφα τοῦ Ἰωβ. Βλ. π.χ. τὴ μικρογραφία τοῦ Ἰωβ τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης ( τοῦ 905 ) εἰς L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, εἰκ. 102. Ἐδῶ ἡ μικρογραφία εἰκονογραφεῖ τὴν πρόταση : *Ἐγένοντο δὲ αὐτῶν υἱοὶ ἐπὶ καὶ θυγατέρες τρεῖς*. Ἀνάλογο παράδειγμα ἐμφανίζεται στὸ Folio 40<sup>r</sup> τοῦ λεγομένου Ψαλτηρίου Hamilton τοῦ Βερολίνου ( Kupferstichkabinett, 78 A 9 ). Ἡ μικρογραφία ἔχει τὴν ἐπιγραφὴ : *Ἰεσσαὶ μετὰ τῆς γυναικὸς καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ καὶ ἡ πρόταση ποὺ εἰκονογραφεῖται εἶναι : μικρὸς ἦμην ἐν τοῖς ἀδελφοῖς μου καὶ νεώτερος ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ πατρός μου* (Φωτογραφία εἰς Index of Christian Art, Princeton). Σὲ ὅλες τὶς παραπάνω περιπτώσεις ἀκολουθοῦνται οἱ συμβατικὲς ἀρχὲς συνθέσεως (μετωπικότης, συμμετρία), ὅπως τὶς εἶδαμε στὶς αὐτόνομες εἰκονιστικὲς παραστάσεις.

31. Βλ. E. T. De W a l d, The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter, εἰς Hesperia 13, 1944, σ. 78 κ.έ. εἰκ. 1. Στὴν ἴδια ὁμάδα ἀνήκει καὶ ἡ οἰκογενειακὴ αὐτοκρατορικὴ προσωπογραφία στὸ Folio 1<sup>r</sup> τοῦ Ψαλτηρίου, τοῦ 11<sup>ου</sup> αἰῶνα, στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Λένινγκραντ ( gr. 214 ). L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, εἰκ. 219. Τὰ τρία εἰκονιζόμενα πρόσωπα σχηματίζουν τὸ ἀρχικὸ γράμμα Μ. Γιὰ τὴν ταύτισή τους (δύο ἀπὸ τὶς μορφὲς συνοδεύονται ἀπὸ τὰ δνόματά τους: Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος καὶ Μαρία) βλ. αὐτόθι, ὑποσ. 18 σσ. 248 - 249. Στὴν ἴδια ὁμάδα ὑπάγεται ἐπίσης ἡ διπλὴ οἰκογενειακὴ προσωπογραφία σὲ μιὰ πυξίδα ἀπὸ ἔλεφαντοστὸ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων στὴ Συλλογὴ τοῦ Dumbarton Oaks. Βλ. A. G r a b a r, L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936, σσ. 56 - 57, πίν. VIII. Πρβλ. De W a l d, εἰς Hesperia ἔ. ἀ., ὑποσ. 21 σ. 86, εἰκ. 3.



μεθοδικά ὁ Radojčić<sup>32</sup>, στὶς προσωπογραφίες τοῦ Milutin, τοῦ Uroš Γ καὶ τοῦ Dušan δὲν σημειώνεται πλέον ἡ στενὴ σχέση τῶν κτητόρων καὶ τῶν ἁγίων, στοὺς ὁποίους ἀφιερώνουν τὸ ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας, ὅπως συνέβαινε παλαιότερα. Σὲ πολλὰς περιπτώσεις οἱ Σέρβοι ἄρχοντες εἰκονίζονται μόνοι, σὲ αὐστηρὰ μετωπικὴ καὶ ἄκαμπτη στάση, δηλαδὴ ἐμφανίζονται μὲ τὴ λειτουργία τελετουργικῆς προσωπογραφίας. Ἀντιπροσωπευτικὲς παραστάσεις παρέχουν οἱ προσωπογραφίες τοῦ Στεφάνου Dušan (1331-1355), τῆς συζύγου τοῦ Ἑλένης καὶ τοῦ υἱοῦ τους Uroš<sup>33</sup>. Ὡς τελευταῖο παράδειγμα οἰκογενειακῆς προσωπογραφίας ἀναφέρουμε τὴ μικρογραφία στὸ Folio 7<sup>r</sup> τοῦ Τυπικοῦ τοῦ Lincoln College (gr. 35) (14<sup>ος</sup> αἰ.) στὴν Bodleian Library τῆς Ὁξφόρδης (πίν. 26 β)<sup>34</sup>. Ἐδῶ εἰκονίζονται οἱ κτήτορες τῆς Μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας Ἑλπίδος στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς δύο κόρες τους. Εἶναι ὁ Ἰωάννης Κομνηνὸς Δούκας Συναδηνὸς καὶ μέγας στρατοπεδάρχης καὶ κτήτωρ καὶ ἡ Θεοδώρα... σύμβιος... ἡ ἐκτετήρισα.

Μὲ τὴν παραπάνω μακρὰ παρέκβαση θελήσαμε νὰ δείξουμε ὅτι ὁ τύπος συνθέσεως, ποὺ μελετήσαμε σὲ διάφορες ἀπεικονίσεις τοῦ Ἰωακείμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας, ἀκολουθεῖ μακρόχρονη παράδοση παραστάσεων μὲ ἀνάλογο περιεχόμενο. Ὅτι ὁ τύπος αὐτὸς ἔχει στενὰ συνδεθῇ μὲ τὴν ἐπίσημη οἰκογενειακὴ προσωπογραφία τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀποτελεῖ ἓνα ἐπὶ πλέον λόγο γιὰ τὴν υἱοθέτησή του καὶ στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας, στοὺς ὁποίους παλαιότατη παράδοση ἀπέδιδε βασιλικὴ καταγωγή ἀπὸ τὸν Δαβίδ<sup>35</sup>. Τρία ἀπὸ τὰ τέσσαρα παραδείγματα μὲ ἀπεικονίσεις τῶν θεοπατόρων καὶ τῆς νεαρῆς Παναγίας, ποὺ κατατάξαμε στὴν ὁμάδα εἰκονιστικῶν παραστάσεων, συγκεκριμένα οἱ εἰκόνες τῆς Βενετίας καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Σαλαμῖνος, ὑπακούουν στὸ γενικὸ τύπο συνθέσεως προσωπογραφιῶν θρησκευτικοῦ καὶ κοσμικοῦ χαρακτήρα. Καὶ οἱ τρεῖς μορφὲς εἶναι ὄρθιες, ἀκολουθεῖται αὐστηρὰ ἡ συμμετρικὴ διάταξη καὶ ἡ σύνθεση γενικὰ γίνεται πρὸ ἱερατικῇ,

32. S. Radojčić, Portreti Srpskih vladara u srednjem veku, Skorje 1934, σ. 47 κ.έ. (Σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη).

33. Βλ. παραδείγματα στὴ Sorožani (N. L. Okunev, Les peintures murales à l'église de Sorožani, εἰς Byzantinoslavica I, 1929, σ. 150, εἰκ. 20), στὸ Dobrun (D. Z. Kojmakoivić, Peinture de Dobrun, εἰς Starinar 13-14, 1962-63, εἰκ. I στὴ σ. 252 καὶ στὴ Decani (V. Petković, La peinture serbe du Moyen Âge, Première Partie, Beograd 1930, πίν. 86).

34. Δημοσιευμένη μὲ τὴν ἄδεια τῆς Bodleian Library. H. Delhaye, Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues, Bruxelles 1921, σ. 12, 13, 144-145, 149.

35. Πρβλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 182. Τὰ πολυάριθμα ὁμιλητικὰ κείμενα σχετικὰ μὲ τὴν Παναγία δὲν παραλείπουν ἐπίσης νὰ τονίζουν τὴ βασιλικὴ καταγωγή της. Βλ. π.χ. M. Jugie, Homélies mariales byzantines, εἰς Patrologia Orientalis XVI 3, Paris 1922, σσ. 502, 529 κλπ.

πιό συμβατική θα λέγαμε. Ἀντίθετα, τὸ τέταρτο παράδειγμα τῆς ομάδας αὐτῆς ποὺ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ 13ου αἰώνα στὸ Σινᾶ μὲ καθισμένους τοὺς θεοπάτορες, παρουσιάζει πολὺ στενὴ σχέση μετὰ τὴν ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τῆς Συνομιλίας τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἵσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ, ὅπως τὴν εἶδαμε στὶς Ὀμιλίες τοῦ Ἰακώβου καὶ στὴν Περίβλεπτο. Ἐκθέσαμε ἤδη τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους θεωροῦμε ἀβάσιμη τὴν ἀπόδοση τοῦ περιεχομένου τῆς σπάνιας αὐτῆς σκηνῆς στὴν παράσταση τῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ. Ἐν τούτοις, εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ σκηνὴ τῆς Συνομιλίας τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἵσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ μπορεῖ νὰ ἐπηρέασε μορφολογικὰ τὴν εἰκονιστικὴ κατὰ τὴ γνώμη μας παράσταση τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἀλλωστε ἡδὴ στὴν Περίβλεπτο ἡ ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τοῦ βίου τῆς Παναγίας μετὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας στὴν πάγια εἰκονογραφικὴ ἐμφάνισή της ὡς Μητέρας τοῦ Θεοῦ προεικονίζει τὴ συνθετικὴ ἐπεξεργασία τῆς τριπρόσωπης ομάδας τῶν θεοπατόρων καὶ τῆς Παναγίας σὲ αὐτόνομες ἀπεικονίσεις λατρευτικοῦ χαρακτήρα. Πάντως δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε καὶ τὴν πιθανὴ ἐπίδραση στὸν τύπο συνθέσεως τῆς σκηνῆς τῆς Συνομιλίας τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἵσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ καὶ κατὰ προέκταση καὶ στὴν εἰκονιστικὴ παράσταση τῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ ἄλλων περισσότερο ἀγαπητῶν σκηνῶν τῆς ἱστορίας τους, ὅπως αὐτὴ εἰκονογραφήθηκε στὴ βυζαντινὴ καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη. Συγκεκριμένα, ἔχουμε ὑπ' ὄψιν τὴ λεγόμενη Κολακεία καὶ μιὰ παραλλαγὴ τῆς σκηνῆς, ποὺ ὀνομάζεται συνήθως τὰ Ἑπτὰ πρῶτα βήματα τῆς Παναγίας.

Στὴν καθιερωμένη εἰκονογραφικὴ μορφή τῆς σκηνῆς τῆς Κολακείας, ὅπως αὐτὴ παρουσιάζεται π.χ. σὲ μιὰ φορητὴ εἰκόνα τοῦ 17ου αἰώνα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (πίν. 27 α)<sup>36</sup>, οἱ θεοπάτορες εἶναι καθισμένοι καὶ γυρισμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο. Καὶ οἱ δύο μαζὶ βαστάζουν τὴ μικρὴ Παναγία καὶ τὴ θωπεύουν. Οἱ ἀναλογίες μετὰ τὴ δική μας παράσταση εἶναι πολλές, ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ σημαντικὴ εἰκονογραφικὴ διαφορὰ, ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ξεχωρίζουμε τὶς δύο κατηγορίες παραστάσεων: ὅτι δηλαδὴ ἡ Παναγία δὲν εἰκονίζεται αὐτοδύναμη νὰ πατῇ στὸ ἔδαφος, ἀλλὰ βαστάζεται στὰ χέρια τῶν θεοπατόρων.

Ἀντίθετα, πολὺ δύσκολο πρόβλημα ἀντιμετωπίζουμε μετὰ τὴν προαναφερθεῖσα παραλλαγὴ τῶν Ἑπτὰ πρώτων βημάτων. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ, στὴν πάγια εἰκονογραφία της, ὅπως π.χ. ἐμφανίζεται στὸ περίφημο ψηφιδωτὸ τῆς

36. Ἡ εἰκόνα περιλαμβάνει παράσταση τῆς Παναγίας βρεφοκρατούσης, ἡ ὁποία πλαισιώνεται ἀπὸ ἐπεισόδια τοῦ βίου της. Βλ. Lafontaine-Dosogne I, εἰκ. 31. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Κολακείας τῆς Θεοτόκου βλ. αὐτόθι, σ. 124 κ.έ. Εὐχαριστῶ τὸν κ. Μ. Μιχαηλίδη γιὰ τὴν ἄδεια δημοσιεύσεως τῆς φωτογραφίας.

Μονῆς τῆς Χώρας<sup>37</sup>, μόνο γενική ὁμοιότητα συνθέσεως παρουσιάζει μετὰ τὰς παραστάσεις μας. Περιλαμβάνει τὴν Ἄννα καθισμένη καὶ γυρισμένη πρὸς τὸ μέρος τῆς μικρῆς Παναγίας, ἡ ὁποία προσπαθεῖ νὰ κάνῃ τὰ πρῶτα βήματα, κάτω ἀπὸ τὸ ἄγρυπνο βλέμμα μιᾶς θεραπαινίδας, ποὺ εἰκονίζεται ὀρθία πίσω της. Σὲ ἄλλη εἰκονογραφικὴ ἐμφάνιση τῆς σκηνῆς ὁ ἴδιος ὁ Ἰωακεὶμ προστίθεται στὴν τριπρόσωπη σύνθεση<sup>38</sup>, ἐνῶ σὲ τρίτο στάδιο, μετὰ τὴν παράλειψη τῆς θεραπαινίδας, παραμένουν στὴ σκηνὴ μόνο τὰ πρόσωπα τοῦ Ἰωακεὶμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας.

Σὲ ἄρκετὰ δείγματα τῆς παραλλαγῆς αὐτῆς, ὅπως εἶναι ἡ παράσταση σὲ ρωσικὴ εἰκόνα μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς τῆς παλαιᾶς Συλλογῆς Lichačev (πίν. 27 β)<sup>39</sup>, οἱ θεοπάτορες εἶναι καθισμένοι ἀντικρυστὰ ἔχοντας ἀνάμεσά τους τὴ μικρὴ Παναγία. Ἐδῶ ἡ ὁμοιότης μετὰ τὴν ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τῆς Συνομιλίας τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ εἶναι πολὺ μεγάλῃ καὶ μπορεῖ νὰ ὁδηγήσῃ σὲ παρερμηνεῖες περιεχομένου<sup>40</sup>. Τὰ μόνα ἴσως στοιχεῖα διαφοροποιήσεως εἶναι : α) οἱ χειρονομίες τῶν θεοπατόρων, οἱ ὁποῖες δηλώνουν ταυτόχρονα ἐνθάρρυνση καὶ προληπτικὴ διάθεση προστασίας γιὰ τὴν περίπτωση ποὺ τὸ παιδί τυχὸν χάσῃ τὴν ἰσορροπία του β) ἡ ὁρμὴ μετὰ τὴν ὁποία ἡ Παναγία πλησιάζει τὴ

37. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York. N.Y. I, 1966, σσ. 68 - 69. II, πίν. 104 - 107. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα βλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 121 κ.ε.

38. Βλ. μερικὰ παραδείγματα αὐτόθι, σ. 123.

39. N. Licačev, *Istoričeskoe značenie italo - grečeskoj ikonopisi*, S. Peterburg 1911, σ. 152, εἰκ. 353 (Ρωσικά).

40. Ἐδῶ ὑπάγεται ἡ περίπτωση τῆς τοιχογραφίας στὸ ναὸ τῆς Γεννήσεως τῆς Παναγίας στὸ Snetogorsk τῆς Ρωσίας. Ὁ Lazarev ἐρμηνεύει τὴ σκηνὴ ὡς τὰ ἑπτὰ πρῶτα βήματα τῆς Παναγίας (V. Lazarev, *Snetogorskie rospisi*, εἰς *Soobšeniia Instituta Istorii Iskusstv Akademii Nauk SSSR* 8, 1957, σσ. 85, 109 ὑποσ. 19, εἰκ. σ. 89), ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ παραδρομὴ παραπέμπει γιὰ σύγκριση στίς Ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου τοῦ Βατικανοῦ, Folio 57 v, δηλαδὴ στὴ μικρογραφία ποὺ ταυτίζεται μετὰ ἐπιγραφὴ ὡς ἡ Συνομιλία τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ (αὐτόθι σ. 109 ὑποσ. 19). Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι ἡ σκηνὴ τῶν ἑπτὰ πρώτων βημάτων τῆς Παναγίας δὲν ἔχει εἰκονογραφηθῇ στίς Ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου. Ἡ Lafontaine - Dosogne πιστεύει ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ Snetogorsk μᾶλλον εἰκονίζει τὴ Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας (Lafontaine - Dosogne I, σ. 123 ὑποσ. 12, 140). Ἐπὶ πλέον, μετὰ τῶν μεταβυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τοῦ βίου τῆς Παναγίας στὴ Μητρόπολη τῆς Κοιμήσεως στὴ Μόσχα ὑπάρχει σκηνὴ, ποὺ εἰκονίζει τὸν Ἰωακεὶμ καὶ τὴν Ἄννα καθισμένους μετὰ τὴ μικρὴ Παναγία ὀρθία ἀνάμεσά τους. Ἡ Lafontaine - Dosogne χαρακτίζει τὴ σκηνὴ ὡς : «une contamination des Premiers Pas ou peut - être des Caresses, et de la Décision que prennent les parents avant de présenter leur fille au temple» (αὐτόθι II, σ. 213).

μητέρα της γ) ή μεγάλη σχετικά απόσταση ανάμεσα στον Ίωακείμ και στην Άννα, ώστε να μπορή να κινηθῇ ἄνετα τὸ παιδί <sup>41</sup>.

Ἡ ὑπαρξὴ τῆς παραπάνω παραλλαγῆς τῶν Ἑπτὰ πρώτων βημάτων τῆς Παναγίας πιθανὸν νὰ ἐνθαρρύνῃ τὴν ἀπόδοση τοῦ περιεχομένου τῆς καὶ στὴν παράσταση τῆς φορητῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ. Βέβαια καὶ τὰ Ἑπτὰ πρώτα βήματα τῆς Παναγίας δὲν ἔχουν ἰδιαίτερο λειτουργικὸ ἢ θεολογικὸ περιεχόμενο ὥστε νὰ ἀποσπασθοῦν ἀπὸ τὸν «κανονικὸ» κύκλο τῆς παιδικῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας καὶ νὰ ἀποτελέσουν αὐτόνομη παράσταση. Ἐξ ἄλλου ὁ ἐντελὼς στατικὸς χαρακτήρας τῆς εἰκονογραφικῆς ἐνότητας τοῦ Ίωακείμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ δὲν εὐνοεῖ τὴν ταύτισή της μὲ τὴν παραπάνω ἀφηγηματικὴ σκηνή.

Ἡ διαμόρφωση τριῶν σκηνῶν τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τῆς Παναγίας, καθὼς καὶ τῆς ὁμάδας εἰκονιστικῶν παραστάσεων τῶν τριῶν οἰκείων μας μορφῶν, μὲ βάση τὸν ἴδιο τύπο συνθέσεως, δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήττῃ, ὕστερα ἀπὸ τὴν παρακολούθησιν τοῦ τύπου αὐτοῦ στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Εἶναι ὅμως ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθῇ ὅτι καὶ στὴν περίπτωσιν τῶν προσωπογραφιῶν τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας μποροῦμε ἐπίσης νὰ διακρίνουμε τρεῖς ἐπὶ μέρους ὁμάδες, ποὺ ξεχωρίζουν μεταξὺ τους μόνο ἀπὸ τὸν τρόπο ἀπεικονίσεως τῆς Παναγίας. Ἔτσι, στὴν πρώτη ὁμάδα ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ βρεφικὴ ἡλικία καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ βαστάζεται στὰ χέρια ἐνὸς ἀπὸ τοὺς γονεῖς της· ἡ δευτέρη ὁμάδα, ποὺ μελετήσαμε ἔως τώρα, δείχνει τὴν Παναγία σὲ νεαρὴ ἡλικία, ἐνῶ ἡ τρίτη περιλαμβάνει ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας σὲ ὥριμη ἡλικία καὶ σ' ἓνα ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους. Δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης αὐτῆς νὰ ἰδοῦμε σύντομα σὲ μερικὰ παραδείγματα τὰ κύρια εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τῶν δύο ἄλλων ὁμάδων εἰκονιστικῶν παραστάσεων τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας.

Ἡ ἀρχὴ γιὰ ἀνάλογες ἀπεικονίσεις πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ στὴν ἐξαιρετικὴ διάδοση τῆς λατρείας τῆς Παναγίας, ἡ ὁποία καθιερώθηκε ἐπίσημα μὲ τὴν Οἰκουμενικὴ Σύνοδο τῆς Ἐφέσου, τὸ 431. Ὡς προέκτασιν τῆς λατρείας τῆς Θεοτόκου μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ καὶ ἡ μεγάλῃ τιμῇ, ποὺ ἀποδόθηκε

41. Κριτήριο γιὰ τὴν ταύτισιν τῶν δύο σκηνῶν εἶναι καὶ ἡ ἐξέτασιν τῆς θέσεώς τους στὴ σειρά τοῦ εἰκονογραφημένου ἀφηγηματικοῦ κύκλου στὸν ὁποῖον ἀνήκουν. Τὰ Ἑπτὰ πρώτα βήματα ἔγιναν ὅταν ἡ Παναγία συμπλήρωσε τοὺς ἑξή μῆνες, ἐνῶ ἡ Συνομιλία γιὰ τὰ Εἰσόδια ἀκολούθησε τὴ συμπλήρωσιν τοῦ τρίτου ἔτους τῆς Παναγίας. Ἐπειδὴ στὴν ἀφήγησιν τὸ ἐπεισόδιον τῆς Εὐλογήσεως τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὰ Πρώτα βήματα καὶ στὴ Συνομιλία γιὰ τὰ Εἰσόδια, εἶναι πάντα χρήσιμο νὰ ἐξετάζουμε ἂν ἡ προβληματικὴ σκηνὴ προηγεῖται τῆς Εὐλογήσεως ἢ τὴν ἀκολουθεῖ. Ἡ διαφορὰ τῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας δὲν ἀποτελεῖ κριτήριο γιὰ τὴν ταύτισιν τῆς σκηνῆς, διότι δὲν λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν ἀπὸ τοὺς εἰκονογράφους.

ἀπὸ ἐνωρίς στοὺς θεοπάτορες<sup>42</sup>. Ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα ἐορτάζονται μαζὶ ἀπὸ τὴν Ἐκκλησίαν στὶς 9 Σεπτεμβρίου, δηλαδὴ τὴν ἐπομένη τοῦ Γενεσίου τῆς Παναγίας. Ἡ ἐορτὴ ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ ἄφθονες ἀπεικονίσεις τοῦ ζεύγους, κατ' ἐξοχὴν σὲ ἱστορημένα χειρόγραφα Μηνολογίων, ὅπως π.χ. δείχνει τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (πίν. 28 α)<sup>43</sup>, σὲ φορητὲς εἰκόνες Μηνολογίων<sup>44</sup>, ἀλλὰ καὶ στοὺς τοίχους τῶν ναῶν<sup>45</sup>. Πολλὲς φορὲς ἡ Ἄννα εἰκονίζεται νὰ κρατῇ τὴ μικρὴ Παναγία στὴν ἀγκαλιά της, πιθανὸν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς εἰκονογραφίας τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσης. Τοῦτο σημειώνεται π.χ. στὸ Kurbinovo (1191)<sup>46</sup> καὶ στὸ ναὸ τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας στὴ Studenica (1313-1314)<sup>47</sup>. Τὸ ἀρχαιολογικὸ ὕλικὸ δείχνει ὅτι οἱ βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ εἰκονογράφοι ἀντιμετωπίζουν συνήθως τὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα ὡς ἀδιάσπαστη ἐνότητα μὲ εἰκονιστικὴ λειτουργία. Αὐτὴ ἡ σκέψη προκαλεῖ π.χ. τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωακείμ στὸ ἀργυρὸ πλαῖσιο τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ Βατοπεδίου, ἡ ὁποία ἔχει ὡς κύρια παράσταση τὴν Ἄννα μὲ τὴ μικρὴ Παναγία στὴν ἀγκαλιά της (13ος αἰ.) (πίν. 27 γ)<sup>48</sup>. Τὴν κατάληξη αὐτῶν τῶν παραλλαγῶν δείχνει μιὰ εἰκόνα τέμπλου τοῦ 17ου αἰῶνα στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ ἄρχοντα Κυρίτζη στὴν Καστοριά (πίν. 27 δ)<sup>49</sup>. Ἐδῶ οἱ θεοπάτορες ἔχουν λάβει συμμετρικὲς θέσεις ὡς πρὸς τὴ μικρὴ Παναγία, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὸ ἐπίκεντρο φροντίδας καὶ ἀπὸ τοὺς δύο. Καὶ αὐτὴ ἡ εἰκόνα ἔχει μορφολογικὴ συγγένεια μὲ ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τοῦ βίου τῆς Παναγίας<sup>50</sup> καὶ μὲ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὴ ἐνότητα ἄλλης σκηνῆς τοῦ ἴδιου κύκλου<sup>51</sup>, ἀλλὰ ἡ ἀπουσία λειτουργικοῦ περιεχομένου στὶς παραπάνω περιπτώσεις καὶ ἡ ἐνσωμάτωση τῆς εἰκό-

42. Βλ. Kleinschmidt, Die Heilige Anna, σ. 13 κ.έ.

43. Il Menologio di Basilio, II, πίν. 23.

44. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινῆ Ι, Ἀθῆναι 1956, II, 1958· I, εἰκ. 134, 140.

45. Γιά μερικὰ παραδείγματα βλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 40 κ.έ.

46. R. Ljubinković, Stara tsrkva Kurbinova, εἰς Starinar, Ser. 3, 15, 1940, σ. 105, εἰκ. 5 (Σερβικά).

47. R. Hamann-MacLean καὶ H. Hallensleben, Die monumental-malerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 249. Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθοῦν καὶ οἱ δύο ἀντικρυστοὶ πίνακες τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας μὲ τὴν Παναγία στὴν ἀγκαλιά της στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Underwood, The Kariye Djami I, σσ. 160 - 61, II, πίν. 179 - 180).

48. Βλ. πρόχειρα Lazarev, Storia della pittura bizantina, σ. 285, 336 εἰκ. 426.

49. Τὴ γνώση τῆς εἰκόνας ὀφείλω στὸν κ. Ν. Ζία, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ θερμὰ καὶ γιὰ τὴ φωτογραφία.

50. Πρβλ. τὴν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ Spas Mirozskij τοῦ Pskov στὴ Ρωσία εἰς Lafontaine-Dosogne II, σ. 209. Ἐδῶ ἡ περιγραφὴ τῆς σκηνῆς εἶναι: « Joachim serre contre lui la petite Vierge, tandis qu'Anne se tient, à gauche, dans l'expectative, tous deux debout ».

51. Πρόκειται γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς Εὐλογήσεως τῶν ἱερέων. Βλ. παράδειγμα σὲ εἰκόνα

νας μας σὲ τέμπλο ἐκκλησίας δείχνουν καθαρά ὅτι ἔχουμε ἐμπρὸς μας παράσταση εἰκονιστική.

Ἡ τάση γιὰ τὴ συνένωση τῶν μορφῶν τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας σὲ παραστάσεις εἰκονιστικοῦ χαρακτήρα παρατηρεῖται σὲ μεγάλον ἀριθμὸ παραδειγμάτων, ὅπου ὁμως ἡ Παναγία ἐμφανίζεται σὲ ἓνα ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους της. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ Παναγία παρουσιάζεται καθαρά ὡς τὸ μέσον τῆς Ἐνσαρκώσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς σωτηρίας τοῦ ἀνθρωπίνου γένους. Τοῦτο βέβαια ἀντανακλᾷ ἀπ' εὐθείας στοὺς θεοπάτορες, οἱ ὅποιοι γίνονται μάρτυρες τοῦ μυστηρίου τῆς Ἐνσαρκώσεως καὶ ἰκετεύουν γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ἀνθρωπότητος. Ἡ προσέγγιση τῶν μορφῶν τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας ἀπαντᾷ συχνὰ σὲ φορητὰ ἔργα καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Ἀκολουθεῖ πρόχειρος κατάλογος παραστάσεων, ποὺ ὑπάγονται στὶς δύο παραπάνω κατηγορίες.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΕ ΦΟΡΗΤΑ ΕΡΓΑ

1. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (πίν. 29 α) <sup>52</sup>. Προχωρημένης παλαιολόγειας περιόδου. Ἡ Παναγία, σὲ τύπο Ὁδηγητρίας, εἰκονίζεται ὄρθια, μετωπικὴ, στὸ μέσο. Στὶς ἄκρες οἱ θεοπάτορες, γυρισμένοι πρὸς τὸ μέρος της, ἀπλώνουν τὸ ἓνα χέρι σὲ ἐπίκληση, ἐνῶ τὸ ἄλλο δείχνει ἴσως τὴ μορφή τοῦ μοναχοῦ δωρητοῦ, ποὺ δέεται γονατιστὸς κοντὰ στὴν Παναγία.

2. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 29 β) <sup>53</sup>. Τέλος 15ου - ἀρχὲς 16ου αἰ. Ἡ Παναγία ὄρθια, μετωπικὴ, κρατεῖ τὸν Ἰησοῦ ἐμπρὸς της, σύμφωνα μὲ τὸ σιναϊτικὸ εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς Παναγίας τῆς Βάτου. Στὶς ἄκρες ὁ Ἰωακεῖμ καὶ ἡ Ἄννα, γυρισμένοι σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὸ μέρος της, ἀπλώνουν καὶ τὰ δύο χέρια σὲ ἰκεσία. Συνοδεύονται ἀπὸ τὰ ὀνόματά τους: *Ἰωακεῖμ Μήτηρ Θεοῦ Ἄννα*.

3. Φορητὴ εἰκόνα σὲ μορφή τριπτύχου τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 28 β) <sup>54</sup>. 17ος αἰ. (;) <sup>55</sup>. Στὸ μεσαῖο φύλλο ἡ Παναγία ἔως τὴ μέση, στὸν τύπον τῆς Ὁδηγητρίας, καὶ δύο ἄγγελοι στὶς ἐπάνω γωνίες. Στὰ πλάγια

τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας. K. M i a t e v στὸ *Frühe Ikonen* (Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien), Wien u. München 1965, πίν. 115.

52. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Εἰκόνες Σινᾶ I, εἰκ. 164· II, σ. 143 κ.έ.

53. Δημοσιευόμενη γιὰ πρώτη φορά μὲ τὴν ἄδεια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἀποστολῆς στὸ Ὄρος Σινᾶ τῶν Πανεπιστημίων Ἀλεξανδρείας, Michigan καὶ Princeton.

54. Δημοσιευόμενη γιὰ πρώτη φορά ἐπίσης μὲ τὴν ἄδεια τῆς παραπάνω Ἀποστολῆς.

55. Εἰδικότερα, ἡ εἰκόνα μοιάζει νὰ φέρη ἐπιζωγράφηση τοῦ 17ου αἰ. σὲ παλαιότερη παράσταση.

φύλλα οί θεοπάτορες ὄρθιοι, γυρισμένοι σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὴν Παναγία, σὲ στάση λατρείας καὶ ἰκεσίας. Ἐπιγραφές: ὁ θεοπάτωρ Ἰωακεὶμ Μήτηρ Θεοῦ Ἰησοῦς Χριστὸς ἡ ἁγία Ἄννα.

4. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ<sup>56</sup>. Τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν. Κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Παναγίας βρεφοκρατοῦσης, πὺν εἰκονίζεται στὸ μέσο, παριστάνονται στὴ σειρὰ ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ: Ἄννα, Ἰωακεὶμ, Ἰωσήφ, Ἀδὰμ καὶ Εὐᾶ. Ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ στὴ σειρὰ τῶν παραπάνω ἁγίων ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννα ἐτεκνογόνησαν Ἀδὰμ καὶ Εὐᾶ ἐλυτρώθησαν.

5. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, σὲ μορφή διπτύχου<sup>57</sup>. Περί τὸ τέλος τοῦ 13ου αἱ. Στὸ ἐπάνω πλαίσιο ἐνὸς ἀπὸ τὰ φύλλα τοῦ διπτύχου, ἡ Παναγία ἡ Βάτος εἰκονίζεται σὲ προτομή στὸ μέσο, ἐνῶ στὶς ἄκρες οἱ θεοπάτορες, εἰκονιζόμενοι ἕως τὴ μέση, γυρίζουν πρὸς τὴν Παναγία μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση. Ἐπιγραφές δηλώνουν τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν μορφῶν: ὁ ἅγιος Ἰωακεὶμ Μήτηρ Θεοῦ ἡ ἁγία Ἄννα.

6. Φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας. 1541<sup>58</sup>. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἕως τὴ μέση, στὸν τύπο τῆς Ὁδηγητρίας, ὡς ἡ κύρια παράσταση τῆς εἰκόνας· στὶς κάτω γωνίες τοῦ πλαισίου περιλαμβάνονται τὰ στηθάρια τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας.

7. Pala τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας<sup>59</sup>. 14ος αἱ. Στὸ μέσο τῆς ἐπάνω ζώνης τοῦ ἔργου εἰκονίζεται ἡ Παναγία ἕως τὴ μέση, στὸν τύπο τῆς Νικοποιοῦ, πλαισιούμενη ἀπὸ δύο ἀρχαγγέλους, τὸν Ἰωακεὶμ, τὴν Ἄννα καὶ ἄλλα πρόσωπα τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης.

8. Ρωσικὴ εἰκόνα. Ἀντίγραφο τῆς λεγομένης Παναγίας τοῦ Pimen<sup>60</sup>. Στὸ μέσο ἡ Παναγία βρεφοκρατοῦσα καὶ στὸ πλαίσιο στηθάρια τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας· ὀνόματα συνοδεύουν τὶς μορφές.

9. Κάλυμμα Εὐαγγελίου ἀπὸ ἐπιχρυσωμένο ἄσημι μὲ παραστάσεις ἀπὸ σμάλτο στὴ Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας (Cod. Lat. Cl. I, ἀριθ. 100)<sup>61</sup>. Χρονολογεῖται μεταξὺ τοῦ 10ου καὶ 12ου αἱ. Στὸ μέσο τοῦ ἐνὸς φύλλου εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὄρθια, σὲ δέηση, καὶ στὸ πλαίσιο στηθάρια

56. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ I, εἰκ. 54· II, σ. 73 κ.έ.

57. K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, εἰς DOPap. 20, 1966, εἰκ. 34 καὶ 35, σσ. 67 - 68. Πρβλ. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ I, εἰκ. 188 - 190· II, σ. 171 κ.έ.

58. Miatev στὸ Frühe Ikonen, πίν. 124, σ. LXXXIX.

59. Chatzidakis, Icônes de Venise, πίν. 76, σ. 176, ὅπου ὅμως οἱ δύο μορφές ταυτίζονται ὡς ἡ Ἁγία Ἄννα (:) καὶ ἕνας ἀπόστολος.

60. N. P. Kondakov, The Russian Icon II, Prague, 1929, πίν. 13.

61. K. Wessel, Die byzantinische Emailkunst, Recklinghausen 1967, πίν. 27b, σ. 87 κ.έ.

ἀγγέλων καὶ ἁγίων ἀνάμεσα σ' αὐτὰ περιλαμβάνονται ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα (τὰ ὀνόματά τους διατηροῦνται) ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν Παναγία.

10. Εἰκόνα τοῦ Kortsheli, ἀπὸ σμάλτο, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Τιφλίδος <sup>62</sup>. 13ος αἰ. Ἡ κύρια παράσταση τῆς εἰκόνας ἦταν ἡ Παναγία, ὅπως δείχνουν οἱ βραχυγραφίες τοῦ ὀνόματός της, καὶ στὸ δεξιὸ τμήμα τοῦ πλαισίου ἔχουν ἀπεικονισθῇ ὁλόσωμες μορφές τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας (ἡ τελευταία ἔχει χαθῇ)· τὰ ὀνόματα τῶν θεοπατόρων εἶναι γραμμένα κοντά τους.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

1. Ψηφιδωτὰ ἐσωνάρθηκα τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου <sup>63</sup>. Περί τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰ. Ἡ Παναγία στηθαία μέσα σὲ κύκλο εἰκονίζεται στὸ μέσο τοῦ θόλου, ἐνῶ δύο ἀπὸ τὰ τέσσαρα σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ θόλου περιέχουν στηθάρια τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας.

2. Ψηφιδωτὰ νάρθηκα ναοῦ Κοιμήσεως Νικαίας <sup>64</sup>. 1065-1067. Στὸν κεντρικὸ θόλο ὑπῆρχαν τὰ στηθάρια τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας ἀντικρυστά (τὰ ὀνόματά τους ἐσώζοντο ἐπίσης). Μὲ τὴν προσθήκη τῆς μνημειώδους παραστάσεως τῆς Παναγίας στὸ τύμπανο τῆς θύρας, ἀκριβῶς ἀπὸ κάτω, ἐσχηματίζετο ἡ γνωστὴ μας εἰκονογραφικὴ ἐνότης.

3. Τοιχογραφίες νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Boiana τῆς Βουλγαρίας <sup>65</sup>. 1259. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ προτομή, στὸν τύπο τῆς Ὁδηγητρίας, στὸ τύμπανο ἐπάνω ἀπὸ τὴν κύρια εἴσοδο τοῦ ναοῦ· δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ της οἱ θεοπάτορες ὁλόσωμοι εἶναι γυρισμένοι πρὸς αὐτὴν μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση.

4. Τοιχογραφίες διακονικοῦ Ἀγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος <sup>66</sup>. 13ος αἰ. Τὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ καλύπτει παράσταση μὲ τὴν Παναγία στὸ μέσο καὶ τὶς μορφές τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας ποὺ τὴν πλαισιώνουν.

5. Τοιχογραφίες ναοῦ Παναγίας τῆς Κερᾶς στὴν Κριτσά <sup>67</sup>. 14ος αἰ. (;)

62. Ch. Amiranachvili, *Les Émaux de Géorgie*, Paris 1962, σ. 68 (πίν. στήν ἀντικρυστὴ σελίδα).

63. Βλ. διάγραμμα εἰς E. Diez καὶ O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge Mass., 1931. Γιά ἀπεικόνιση τῆς Ἄννας βλ. A. C. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios II*, Athènes 1931, πίν. 24.2.

64. C. Mango, *The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, εἰς *DOPap.* 13, 1959, εἰκ. 1, σ. 245 κ.ε.

65. A. Grabar, *L'église de Boiana*, Sofia 1924, πίν. XXII, σ. 65, 67.

66. *The Church of Haghia Sophia at Trebizond* (edited by David Talbot Rice) Edinburgh 1968, πίν. 29, B, σ. 104.

67. Σ. Παπαδάκης - Ökländ, Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς, εἰς *ΑΔ* 22, 1967, πίν. 58α,



Στὸ τύμπανο τοῦ νοτίου ἀπὸ τὰ τόξα ποὺ βαστάζουν τὸν τροῦλλο τοῦ κεντρικοῦ κλίτους τοῦ ναοῦ, κατὰ τὴ γνώμη μας, εἰκονίζεται ἡ οἰκεία τριπρόσωπη ὁμάδα.

6. Τοιχογραφίες νάρθηκα Ἀφεντικοῦ Μυστρᾶ (Ναὸς Ὁδηγητρίας) (πίν. 30) <sup>68</sup>. Πρῶτο τέταρτο 14ου αἰ. Τὸ τύμπανο τῆς μεσαίας εἰσόδου τοῦ νάρθηκα καλύπτεται ἀπὸ παράσταση τῆς Παναγίας ὡς Ζωοδόχου Πηγῆς, ἡ ὁποία πλαισιώνεται ἀπὸ τοὺς θεοπάτορες μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα ἐμπρὸς στὸ στήθος σὲ στάση ἱκεσίας καὶ λατρείας.

7. Τοιχογραφίες ἱεροῦ βήματος ναοῦ Περιβλέπτου Μυστρᾶ <sup>69</sup>. Περὶ τὸ τέλος τοῦ 14ου αἰ. Ἐδῶ ἡ γνωστή μας εἰκονογραφικὴ ἐνότης σχηματίζεται ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Πλατυτέρας στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ καὶ ἀπὸ τὶς προτομὲς τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἁψίδα· τὸ ὄνομα τοῦ Ἰωακείμ σώζεται ὁλόκληρο, ἐνῶ ἡ ἀμυδρὰ διατηρούμενη γυναικεία μορφή ἀπέναντί του ταυτίζεται μὲ τὴν Ἄννα διότι φορεῖ τὸ τυπικὸ γιὰ τὴ μορφή αὐτὴ ρόδινο μαφόριο.

8. Τοιχογραφίες ἱεροῦ βήματος ναοῦ Παντανάσσης Μυστρᾶ <sup>70</sup>. Γύρω στὰ 1430. Στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ἡ Πλατυτέρα, ἐνῶ στὴν ἡμικυλινδρική ἐπιφάνεια τῆς ἁψίδας, κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν κόγχη, εἰκονίζονται ὁλόσωμες μορφές τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας σὲ στάση δεήσεως.

9. Τοιχογραφίες νάρθηκα ναοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ Lesnovo Γιουγκοσλαβίας. 1341 - 1348 <sup>71</sup>. Στὸ μέσο τοῦ ἀνατολικοῦ θόλου τοῦ νάρθηκα ἡ Παναγία ὡς Ζωοδόχος Πηγὴ. Λίγο πῖο κάτω στὸ τύμπανο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, οἱ θεοπάτορες σὲ προτομή. Ἐπιγραφή μὲ τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν προσώπων.

Ἡ πρόχειρη παράθεση μερικῶν παραδειγμάτων ὅπου ἡ Παναγία καὶ οἱ θεοπάτορες ἀποτελοῦν εἰκονογραφικὴ ἐνότητα ἔδειξε, νομίζω, τὴ μεγάλη σημασία, ποὺ τῆς ἀπόδωσε ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία. Ἔτσι ἡ μελέτη τῆς ὁμάδας αὐτῆς εἶναι χρήσιμη γιὰ τὴν κατανόηση καὶ ἀκόμη τὴν ἀποκα-

σσ. 94 καὶ 106. Ἐδῶ οἱ μορφές, ποὺ νομίζουμε ὅτι εἰκονίζουν τοὺς θεοπάτορες, περιγράφονται ὡς παραστάσεις ἁγίων γυναικῶν καὶ δὲν γίνεται μνεῖα τῆς μεσαίας μορφῆς ἡ ὁποία κατὰ τὴν γνώμη μας εἶναι ἡ Παναγία.

68. Millet, Mistra, πίν. 97.2. Πρβλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 50. Ἡ τοιχογραφία φέρει δυνατὰ ἴχνη ἀπὸ νεώτερη ἐπιζωγράφηση.

69. Μ. Χατζηδάκης, Μυστρᾶς, Ἀθήνα 1956 (β' ἔκδ.), πίν. 18 (ἀπεικόνιση μόνο τῆς Πλατυτέρας καὶ τοῦ Ἰωακείμ).

70. Millet, Mistra, πίν. 137.3 - 5 Πρβλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 52.

71. N. L. Okunev, Lesnovo, εἰς L'Art Byzantin chez les Slaves, Premier Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Deuxième partie, Paris 1930, πίν. XXXV, σ. 239.

τάσταση τῶν εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων τῶν βυζαντινῶν ναῶν<sup>72</sup>. Ἐνῶ ὁμως ἡ παρουσία τῆς οἰκείας εἰκονογραφικῆς ἐνότητας στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἐξηγεῖται εὐκόλως ὥστε ἀπὸ ὅσα προτάθηκαν, προβληματικὴ παρουσιάζεται ἡ χρῆση τῶν φορητῶν εἰκόνων μὲ αὐτόνομες εἰκονιστικὲς παραστάσεις τῆς Παναγίας, τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία βέβαια ὅτι ἀνάλογες εἰκόνες εὑρίσκταν θέσῃ κυρίως σὲ ναοὺς μοναστικῶν συγκροτημάτων καὶ ἀστικῶν κέντρων μὲ ἰδιαίτερη παράδοση λατρείας τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἁγίου ζεύγους. Τοῦτο ἰσχύει π.χ. κατ' ἐξοχὴν γιὰ τὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ καὶ γιὰ τὸ λόγο τοῦτο κατέχουν τὰ τρία πρόσωπα σημαντικὴ θέσῃ στὴ σιναϊτικὴ εἰκονογραφία<sup>73</sup>. Ἡ εἰκόνα τέμπλου στὴν Καστοριά δείχνει ποιά ἦταν ἴσως ἡ εὐρύτερη χρῆση τῶν εἰκόνων μεγάλων διαστάσεων μὲ τοὺς θεοπάτορες καὶ τὴν Παναγία. Τίποτε τέλος δὲν ἀποκλείει καὶ τὴ χρῆση εἰκόνων μὲ τὴν τριπρόσωπη ὁμάδα στὸ κύριο προσκυνητᾶριο τῆς ἐκκλησίας γιὰ τὴν ἡμέρα τῆς μνήμης τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας, στὶς 9 Σεπτεμβρίου. Σ' αὐτὴν τὴν περίπτωσιν ἡ ἀπεικόνισιν καὶ τῆς Παναγίας θὰ δὴλωνε μὲ μεγαλύτερη σαφήνεια τὸν πρωταρχικὸ ρόλο τῶν θεοπατόρων στὴν Ἑνσάρκωσιν τοῦ Χριστοῦ καὶ κατὰ προέκτασιν στὴ σωτηρία τῆς ἀνθρωπότητος. Τέλος ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (πίν. 29 α) μὲ τὴν πρόσθετη ἀπεικόνισιν τοῦ μοναχοῦ-δωρητοῦ δείχνει ὅτι ἀνάλογα ἔργα μπορεῖ νὰ εἶχαν παραγγελθῇ γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ λατρεία εὐσεβῶν χριστιανῶν. Ἡ παράστασιν τῶν τριῶν προσώπων—μὲ τὴν Παναγία σὲ νεαρὴ ἡλικία—ἔχει τονισμένες ἀποχρώσεις ἀνθρώπινης τρυφερότητας, ἐνῶ ἔργα μὲ τὴν Παναγία ὠριμὴ στὸς καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους ἔχουν βαθύτερο δογματικὸ περιεχόμενο.

Σκοπὸς τῆς μελέτης μας ἦταν νὰ δειχθῇ κυρίως ὁ εὐρύτερος χαρακτήρας τῶν ἀπεικονίσεων τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας καὶ ἀκόμη νὰ

72. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρουμε τὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῆς Martorana στὸ Palermo. Ἀπὸ αὐτὴν σώζονται οἱ μορφὲς τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας στὶς κόγχες τῆς προθέσεως καὶ τοῦ διακονικοῦ, ἐνῶ ἀντίθετα ἔχει καταστραφῇ ἡ διακόσμηση τῆς κεντρικῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ. Πολὺ σωστά ὁ Demus ὑποθέτει ὅτι ἐδῶ ὑπῆρχε παράστασιν τῆς Παναγίας, ἐφ' ὅσον ἄλλωστε ὁ ναὸς ἦταν ἀφιερωμένος σ' αὐτή. Βλ. Ο. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 54a καὶ 54b, σσ. 80, 215, 315. Ἐξ ἄλλου ὁ Lazarev ὑποθέτει ὅτι δύο ἀπὸ τὰ τέσσαρα στηθάρια ἐπάνω ἀπὸ τὰ κεντρικὰ τόξα τοῦ τρούλου τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου θὰ εἰκόνιζαν τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα (τὰ ὑπόλοιπα δύο, ποὺ σώζονται σήμερον, περιέχουν τὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ὡς ἱερέως καὶ τῆς Παναγίας). Βλ. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, σ. 153.

73. Ὁ Προκόπιος ἀναφέρει ὅτι ὁ Ἰουστινιανὸς ἀφιέρωσε τὴ μονὴ στὴν Παναγία. Βλ. K. Weitzmann, *An Encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Sinai* εἰς *Mélanges offerts à K. Michalowski*, Βαρσοβία 1966, σ. 720. Ἐπίσης σημειώνουμε ὅτι τὸ ἀνατολικώτατο παρεκκλήσιο στὸ νότιο κλίτος τῆς βασιλικῆς εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ἰωακείμ καὶ στὴν Ἄννα. Βλ. Weitzmann, *Icons of the Crusader Kingdom*, σ. 68.

θιγοῦν διάφορα προβλήματα σχετικά με τὴν ταύτιση τοῦ περιεχομένου ἀναλόγων παραστάσεων. Ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὸν πολυσύνθετο χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ εἶδους παραστάσεων ἀποτελεῖ καὶ ἡ δημιουργία νέων εἰκονογραφικῶν συνθέσεων, ἢ παραλλαγῶν γνωστῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων ποῦ ἐκφράζουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν πιστῶν γιὰ τὸ βαθύτερο θεολογικὸ περιεχόμενο τῆς προσεγγίσεως τῆς Μητέρας τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν γονιῶν της. Τέτοιες ιδιόρρυθμες παραστάσεις παρέχουν μιὰ εἰκόνα τοῦ προχωρημένου 16ου αἰῶνα, στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου (πίν. 31 α) <sup>74</sup> καὶ μιὰ ἀκόμη νεώτερη εἰκόνα—μπορεῖ νὰ χρονολογηθῇ στὸ 18ο αἰῶνα—τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (πίν. 31 β) <sup>75</sup>. Στὴν πρώτη δεσπόζει ἡ μεγαλόπρεπη μορφή τῆς Ἄννας, ποῦ κάθεται σὲ θρόνο. Κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της τὴν Παναγία ποῦ μετὴ σειρὰ της βαστάζει τὸν Ἰησοῦ <sup>76</sup>. Ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, ποῦ εἰκονίζει τὴ Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί, παρουσιάζει, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν τυπικὴ εἰκονογραφία τοῦ θέματος <sup>77</sup>, τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα στὸν ἄξονα τῆς παραστάσεως, ἐπάνω ἀπὸ τὸν Ἰεσσαί καὶ κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ Βρεφοκρατοῦσα Παναγία <sup>78</sup>.

Ἵσως τὸ ἀκόλουθο χωρίο ἀπὸ τὸ Ἐγκώμιο εἰς τὴ Σύλληψη τῆς Ἁγίας Ἄννας τοῦ Εὐθυμίου, πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, παρέχει τὰ εἰκονογραφικὰ δεδομένα καὶ ἐρμηνεύει τὸ θεολογικὸ κλίμα, ποῦ εὐνόησε τὴν πλούσια εἰκονογράφηση τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας :

*Καὶ τοῦτο σήμερον, βαβαὶ τοῦ μυστηρίου, πλαστουργεῖ (ὁ συνάναρχος καὶ σύνθρονος Υἱὸς καὶ Λόγος) καὶ διαπλάττει καὶ καθαγιάζει καὶ παρέχει τῇ ἐκλελεγμένῃ ἐκ πασῶν γενεῶν φνλῆ, τῇ ἐκ Δαυὶδ καὶ Ἰεσσαί, εἶπω δὲ συν-*

74. Δημοσιευόμενη γιὰ πρώτη φορά μετὴν ἄδεια τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη.

75. Δημοσιευόμενη μετὴν ἄδεια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἀποστολῆς εἰς τὸ Ὄρος Σινᾶ τῶν Πανεπιστημίων Ἀλεξανδρείας, Michigan καὶ Princeton.

76. Φορητὴ εἰκόνα μετὴν ἴδια παράσταση, ποῦ πλαισιώνεται τώρα ἀπὸ δύο ἁγίους βρίσκεται στὸ ναὸ τῶν Ἁγίων Πάντων τῆς Korčula τῆς Δαλματίας. Βλ. L. Karaman, Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de la Dalmatie, εἰς L'art Byzantin chez les Slaves, Deuxième Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Deuxième partie, Paris 1932, εἰκ. 136, σ. 374.

77. Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετροῦπολις 1909, σ. 84.

78. Ὑπάρχει καὶ ἄλλη εἰκόνα τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί στὴ Μονὴ Σινᾶ μετὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας. Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω θερμὰ τὸν Καθηγητὴ Weitzmann, διότι μοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἰδῶ μετὴν ἀνεση τὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο του.

τόμως καὶ χαρμονικῶς μάλα. Ἰωακεῖμ καὶ Ἀννη, τῇ λελαμπρυσμένη καὶ πανευλαβεῖ συζυγίᾳ τοῖς ἀνέκαθεν εἰρημένοις τοῦ ὑποδέξασθαι αὐτοὺς τὸ μέγα ὄρος...<sup>79</sup>.

ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ

---

79. Βλ. Εὐθυμίου μοναχοῦ, πρεσβυτέρου καὶ συγκέλλου (1917), Ἐγκώμιον εἰς τὴν Σύλληψιν τῆς Ἁγίας Ἀννης, εἰς Jugie, Homélies mariales byzantines, ἔ.ἀ. σσ. 501 - 502.

— Ἡ προσέγγιση τῆς Παναγίας καὶ τῶν γονιῶν της ἐκφράζεται μὲ πολλὴ ἔμφαση στὰ ὁμιλητικὰ κείμενα, κυρίως ὅσα ἀναφέρονται στὴ Σύλληψη ἢ τὴ Γέννηση τῆς Παναγίας. Βλ. π.χ. τὴν ὁμιλία ποὺ ἐκφώνησε ὁ πατριάρχης Φώτιος σὲ μιὰ ἐπέτειο τῶν Γενεθλίων τῆς Παναγίας: Φωτίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, Λόγοι καὶ ὁμιλίες τρεῖς (ἔκδ. ὑπὸ Σ. Ἀριστάρχου), ἐν Κωνσταντινουπόλει 1900, II, σ. 348.

## SUMMARY

### THE VIRGIN AND HER PARENTS: A NARRATIVE SCENE OR A « FAMILY PORTRAIT » ( PL. 22 - 31 )

The Palaeologan narrative cycle of the Infancy of the Virgin in the Peribleptos of Mistra includes a scene in which Joachim and Anne are seated while the infant Mary stands in front of them ( pl. 22 α ). This scene has been identified as the Discussion of Joachim and Anne who are about to decide on the presentation of the Virgin in the temple once she completes her third year. In addition to the above, the same narrative scene appears at least twice in Byzantine art, i.e. in the illustrated copies of the Homilies of the Monk James of Kokkinobaphos in the Vatican Library ( Vat. gr. 1162 ) ( pl. 22 β ) and in the Bibliothèque nationale in Paris ( Par. gr. 1208 ). The iconographic affinity between the fourteenth-century fresco and the twelfth-century miniatures of the Homilies is striking and points to their common origin, which must be sought in the illustrated Protevangelium of James.

The compositional scheme adopted in the above examples is used in a further group of representations of Joachim, Anne and the Virgin. This group includes a thirteenth-century icon in the Sinai Collection ( pl. 23 α ), a late-seventeenth-century icon of the Byzantine Museum in Athens ( pl. 23 β ), an icon of Emmanuel Tzanes ( 1644 ) in the Collection of the Greek Institute at Venice ( pl. 24 β ) and a fresco in the Monastery of Phaneromeni on the island of Salamis painted by Georgios Marcou and dated 1735 ( pl. 24 α ).

The Sinai icon repeats the very same composition as found in the Peribleptos and the Homilies of James, while the remaining representations differ mainly in the fact that the parents of the Virgin are depicted standing. However, all four examples share in common both the absence of inscriptions giving the title of the composition ( except for their names ) and a somewhat hieratic organization of the representations. Moreover, there is no evidence indicating that the above mentioned examples were meant as part of a narrative cycle with the Infancy of the Virgin. We should add that

the scene of the Discussion of the Parents of the Virgin for her presentation in the temple does not fall into the group of the liturgical scenes of the life of the Virgin which were detached and had obtained also an autonomous existence in Byzantine art; accordingly, we reach the conclusion that the above four related representations have not the narrative content of the *Peribleptos* fresco and the miniatures in the *Homilies*. To be more precise, we believe that they were meant solely as portraits. How can we account therefore for the use of the same compositional scheme in two different categories of depictions of the Virgin and her parents?

The depiction of parents or tutors in symmetrical positions on either side of their child or children or their wards (depicted standing) is a familiar compositional formula in Byzantine art. It is used very often in two categories of works: a) in purely narrative scenes b) in portraits. However, it is obvious that while the adult figures are usually depicted seated in narrative scenes, they are represented in standing position in portraits. An example of the first category is provided by a twelfth-century miniature of a *Psalter* in the Vatican Library (Vat. gr. 1927) (pl. 25 β).

In the category of portraits the familiar compositional formula appears in funerary stelae of the Late Roman period (pl. 25 γ) and has a long history in Byzantine art both in religious and secular representations. «Family portraits» of saints serving as illustrations for their feast days often appear in *Menologia* or other liturgical texts (directly influenced by the *Menologion*). A case in point is the *Lectionary of the Gospels* (cf. the eleventh-century miniature of the Vat. gr. 1156) (pl. 25 α). The same compositional formula in a secular context, extensively used in the ceremonial family portrait of Byzantine art, is shown by the miniatures of the *Barberini Psalter* in the Vatican Library (gr. 372) of the eleventh century (pl. 26 α) and of the *Lincoln College Typicon* in the Bodleian Library, Oxford (gr. 35) of the fourteenth century (pl. 26 β).

Three of the four examples with depictions of the Virgin and her parents as autonomous portraits, i.e. the icons of the Byzantine Museum, Athens, and the Greek Institute, Venice, and the fresco in Salamis depend upon the tradition of the Byzantine family portrait; in contrast, the Sinai icon is more closely connected with the narrative scene of the Discussion of Joachin and Anne for the presentation of the Virgin in the temple. A direct influence of this latter scene may account for the iconographic form of the Sinai icon. However, we should not exclude a possible connection between the scene of the Discussion of the Virgin's parents for her presentation

( and consequently of the non-scenic representation of the Sinai icon ) and two related scenes of the Infancy cycle which enjoyed a greater popularity in Byzantine art. These scenes are: a ) the Caresses of the Virgin, ( cf. e.g. a detail of a Post-byzantine icon in the Byzantine Museum, Athens, pl. 27 α ), b) a variant of the so-called Seven Steps of the Virgin, which comprises Joachim and Anne seated, having between them the child who is trying to take her first steps ( cf. a detail of a Russian icon of the Post-byzantine period in the Old Lichačev Collection, pl. 27 β ).

The presence of the Virgin and her parents in cases such as those of the above mentioned four examples can be explained on the basis of one dogmatic consideration, i.e. the all important role of the three figures for the mystery of the Incarnation. In fact, the « family portrait » of Joachim, Anne and the Virgin has enjoyed a considerable popularity in Byzantine and Post-byzantine art. In addition to the examples already mentioned, there are two more groups of representations including the three familiar figures: a) those with the infant Mary held in the arms of her parents b) those in which the Virgin is fully grown, depicted in one of her traditional iconographic types.

The tendency to unite the figures of the Virgin and her parents can be explained by the considerable spread of the cult of the Virgin after the Council of Ephesus ( 431 ) and also by the equal status which both Joachim and Anne enjoyed in Byzantine theological thought. The fact that both had a special feast in the Ecclesiastical Calendar, celebrated on the 9th of September, gave rise to numerous isolated depictions of the couple in illuminated manuscripts of Menologia ( cf. miniature of the Menologion of Basil II, Vat. gr. 1613 ) ( pl. 28 α ), in Menologia icons and in monumental painting. The inclusion of the figure of the Virgin into the group is only a further step. The thirteenth-century icon at Vatopedi, depicting Anne holding the Virgin in the central area and Joachim on the silver frame, shows that the Byzantine iconographers consider these three figures as an entity ( pl. 27 γ ). A later templon icon of the church of Saint Nicolas of Kyriztis in Castoria ( 17th c. ) ( pl. 27 δ ) represents a more symmetrical arrangement of the group with the infant held by both parents.

However, the tradition of depicting Joachim and Anne with the Virgin fully grown is more widely established because it undoubtedly conveys more clearly the theological idea underlying the entire composition: the Virgin appears here as the chief instrument of the Incarnation and therefore of human salvation. This reflects directly on her parents who become the witnesses of the mystery of the Incarnation and supplicate for the salvation

of mankind. Among numerous relevant examples in portative works of art are three icons in the Sinai Collection (pl. 28  $\beta$  and 29  $\alpha, \beta$ ) while a representative example in monumental painting is offered by the fourteenth-century fresco in the church of the Brontochion of Mistra (pl. 30).

One wonders what may have been the use of the icons with depictions of the «family portrait» of Joachim, Anne and the Virgin. It goes without saying that such works may well have been commissioned for the purpose of private worship especially since the theme carries strong familial connotations. However, it is quite probable that these icons were placed at least once a year on the proskynetarion of Byzantine and Post-byzantine churches. This would have been on the Feast day of Joachim and Anne on the 9th of September.

It has been the object of this study to show the broad and at the same time complex character of the depictions of Joachim, Anne and the Virgin in Byzantine and Post-byzantine art. The creation of new iconographic themes or iconographic variants of more common themes may be considered as an indication of this complexity. Such cases occur in a late sixteenth-century icon in the Museum of the island of Zakynthos (pl. 31  $\alpha$ ) (of the Virgin's parents only Anne is depicted holding her daughter who in her turn holds the Child Jesus) and in an eighteenth-century icon of Mount Sinai (pl. 31  $\beta$ ) (the theme of the Tree of Jesse includes the couple of Joachim and Anne depicted beneath the Virgin).

DOULA MOURIKI





α. Τοιχογραφία. Περίβλεπτος Μυστρά. Φωτ. Β.Ι.Ε.



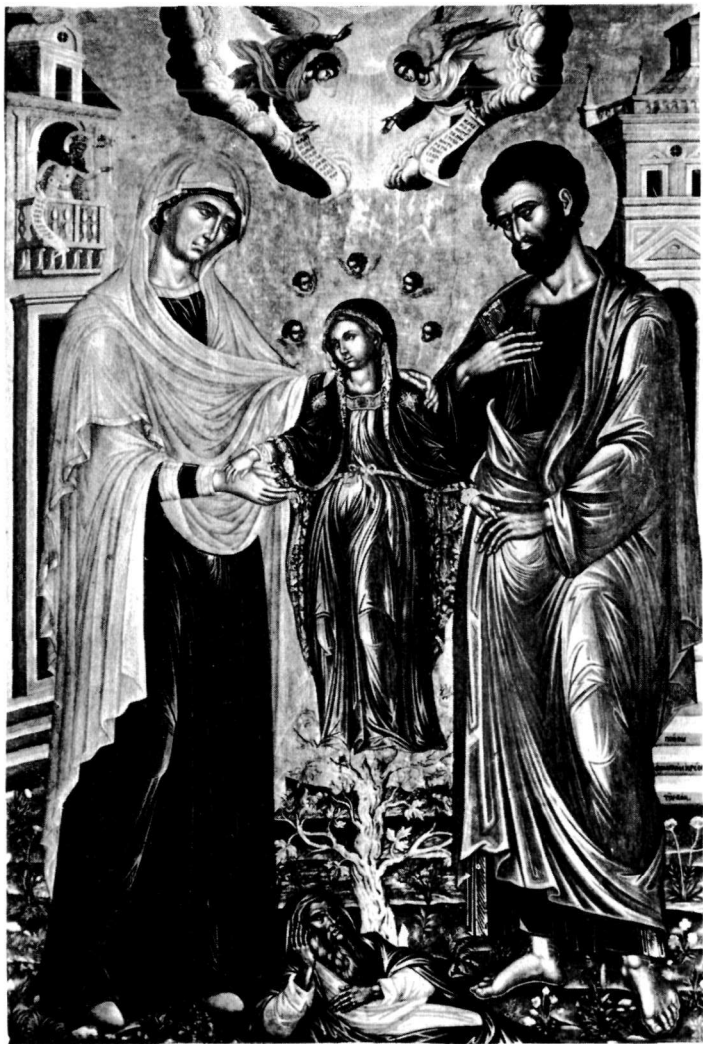
β. Μικρογραφία. Βιβλιοθήκη Βατικανού (Vat. gr. 1162).



α. Εικόνα. Μονή Σινᾶ.



β. Εικόνα. Βυζαντινὸ Μουσείο.



α. Τοιχογραφία. Ναός Μονής Φανερωμένης Σαλαμίνος.  
Φωτ. Παπαχατζηδάκη.

β. Εικόνα Ἐμμανουήλ Τζάνε. Ἑλληνικό Ἰνστιτούτο Βενετίας.  
Φωτ. ἐν Chatzidakis, Icônes de Venise.



α. Μικρογραφία.  
Βιβλιοθήκη Βατικανού  
(Vat. gr. 1156).



β. Μικρογραφία.  
Βιβλιοθήκη Βατικανού  
(Vat. gr. 1927).  
Φωτ. ἐν De Wald.

γ. Στήλη ἀπὸ παρόλιθο.  
Φωτ. ἐν Monumenta  
Asiae Minoris, I.







α. Μικρογραφία. Βιβλιοθήκη Βατικανού (Barb. gr. 372).



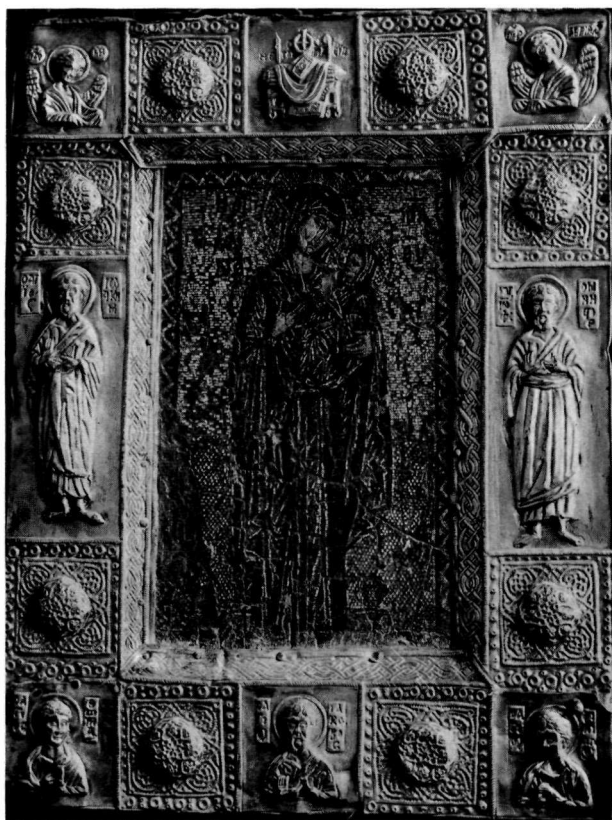
β. Μικρογραφία. Bodleian Library 'Οξφόρδης (gr. 35).



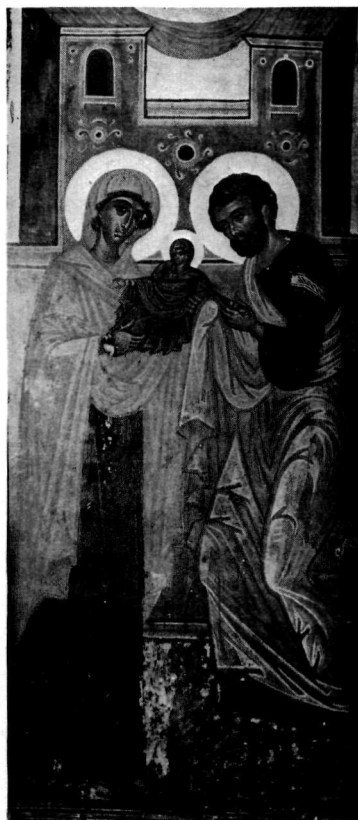
α. Εικόνα. Λεπτομέρεια. Βυζαντινό Μουσείο.



β. Εικόνα. Λεπτομέρεια.  
Μουσείο του Ermitage.  
Φωτ. ἐν Ličhacev, Značenie.



γ. Εικόνα. Μονή Βατοπεδίου Ἀθω.  
Φωτ. Παπαχατζηδάκη.



δ. Εικόνα τέμπλου. Ναός Ἀγ.  
Νικολάου τοῦ ἄρχοντα  
Κυρίτζη Καστοριάς.



α. Μικρογραφία. Βιβλιοθήκη Βατικανού (Vat. gr. 1613).



β. Εικόνα. Μονή Σινᾶ.



α. Εικόνα. Μονή Σινά. Φωτ. Παπαχατζηδάκη.



β. Εικόνα. Μονή Σινά.





Τοιχογραφία. Ἀφεντικό Μυστρά. Φωτ. Παπαχατζηδάκη.



α. Εικόνα. Μουσείο Ζακύνθου.



β. Εικόνα. Μονή Σινά.