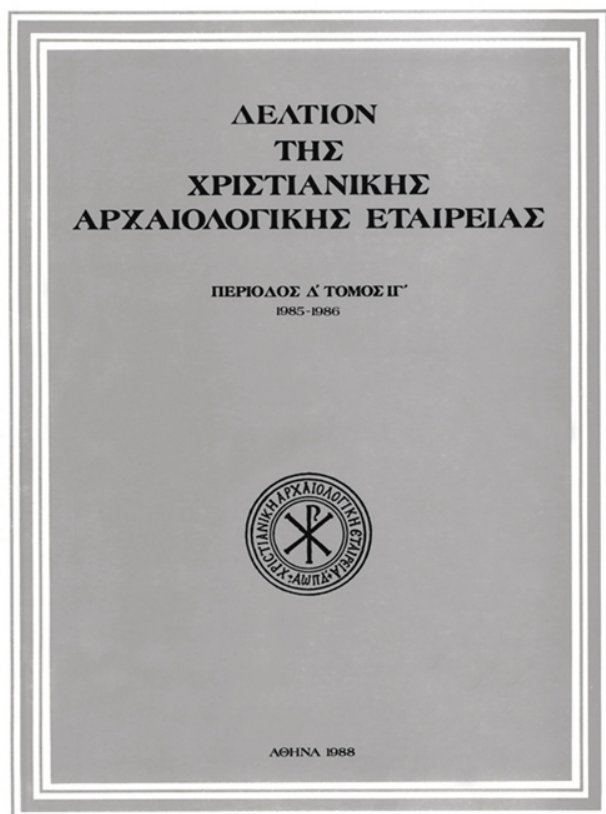


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 13 (1988)

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985)



Σχόλια σε μια εικόνα του Στιχηρού των Χριστουγέννων

Αγάπη ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ

doi: [10.12681/dchae.983](https://doi.org/10.12681/dchae.983)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ Α. (1988). Σχόλια σε μια εικόνα του Στιχηρού των Χριστουγέννων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 13, 93-96. <https://doi.org/10.12681/dchae.983>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Σχόλια σε μια εικόνα του Στιχηρού των
Χριστουγέννων

Αγάπη ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985) • Σελ. 93-96

ΑΘΗΝΑ 1988

ΣΧΟΛΙΑ ΣΕ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΣΤΙΧΗΡΟΥ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ

^ε Η εικόνα¹ έχει διαστάσεις 30×43 εκ., πάχος 2 εκ. και τήν περιτρέχει λεπτή κόκκινη ταινία (Εικ. 1). Στο επάνω μέρος ήμειξίτηλη επιγραφή με κόκκινο χρώμα: *ΤΟ ΣΤΙΧΗΡΟΝ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ*. Δίνει τήν εντύπωση πώς είναι χωρισμένη σε δύο διάχωρα, από τα όποια τό επάνω καταλαμβάνει τά δύο τρίτα τής επιφάνειάς της· ή εντύπωση όφείλεται στή διαφοροποίηση του κάμπου.

Στό κέντρο τής εικόνας, στό επάνω διάχωρο, δεσπόζει ή Θεοτόκος μέ χρυσοκόκκινο μαφόριο, καθισμένη σε θρανίο χρυσό. Αύστηρά μετωπική, κρατεί στή δεξιά πλευρά τής χρυσοφορεμένο τό Χριστό, πού στρέφει τήν κεφαλή και τό χέρι άριστερά σ' εύλογία. 'Ολόγυρα βουνό μέ πολλαπλές άναδιπλώσεις όλο και πιό αιχμηρές, όσο πυργώνεται, για νά κορυφωθεί πάνω από τήν κεφαλή τής Παναγίας. Σ' αυτό τό τοπίο, άκτινωτά γύρω από τή Βρεφοκρατούσα, μέ τή σειρά πού αναφέρονται στό στιχηρό και συνοδευόμενοι από τίς σχετικές επιγραφές — ήμειξίτηλες οί πλειότες — εικονίζονται νά προσφέρουν *οί άγγελοι τον ύμνον* στήν επάνω άριστερή γωνία· *οί ουρανοί τον άστέρα* από τό ήμικυκλικό άνοιγμά τους στό κέντρο, πάνω από τήν κεφαλή τής Παναγίας· *οί μάγοι τά δώρα* άριστερά κάτω από τούς άγγέλους· *οί ποιμένες τό θαῦμα* στή δεξιά πλευρά· *ή γη τό σπήλαιον* και *ή έρημος τήν φάτνην* ώς γυναικείες μορφές γονατιστές εκατέρωθεν του θρανίου. 'Η τελευταία στροφή του *ήμεις δε μητέρα παρθένον, ό προ άιώνων Θεός έλέησον ήμας* εικονογραφείται στό κάτω διάχωρο: σε χρυσό κάμπο δύο χοροί, από ίερείς και μοναχούς μέ κορυφαίο άρχιερέα μέ φωτοστέφανο ό άριστερός, από λαϊκούς και ψάλτες ό δεξιός, μέ κορυφαίο αυτοκράτορα, επίσης μέ φωτοστέφανο, στρέφονται προς τό κέντρο και δέονται ύψώνοντας τίς κεφαλές στή Βρεφοκρατούσα. 'Ανάμεσά τους ψηλά, κάτω από τό ύποπόδιο τής Θεοτόκου, ήμειξίτηλη ή επιγραφή μέ τούς αντίστοιχους στίχους.

Θά πρέπει νά ζωγραφίστηκε στό πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Σ' αυτή τήν περίοδο όδηγοῦν τό μπαρόκ θρανίο², ό φωτοστέφανος τής Παναγίας και τά χρυσά, φυτικά σχέδια στό κόκκινο μαφόριο τής³, τά ουδέτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και τό μονότονο μαλακό πλάσιμο, ό έκλεκτισμός στίς χωρίς χαρακτήρα πτυχώσεις, ή αισθητική του τοπίου, ή κυριαρχία του χρυσοῦ, του φωτεινού κόκκινου και του χτυπητού άνοιχτού γαλάζιου μέ τή βαρετή ρυθμική έναλλαγή τους⁴. 'Η εικόνα έχει κάποιο τόνο κοσμικό κι επιπό-

λαιο, στοιχειά κοινά σε σειρά εικόνων τής ίδιας εποχής μέ πιθανή προέλευση τό "Άγιον Όρος⁵.

Εικονογραφικά ή παράσταση επαναλαμβάνει τήν τοιχογραφία τής μονής Δοχειαρίου (1568) στό "Άγιον Όρος⁶ μέ μικρές διαφορές, όπως στον τύπο του θρανίου και τή σύνθεση του χοροῦ. Είναι λοιπόν πιθανό, καθώς τό θέμα δέν είναι πολύ συνηθισμένο, ή εικόνα νά προέρχεται από έργαστήριο του "Αγίου Όρους.

Στήν άπεικόνιση του Στιχηροῦ των Χριστουγέννων άναφαίνεται ή πολυδύναμη σημαντική τής βυζαντινής εικονογραφίας. Γιατί, μολονότι αποδίδεται μέ τήν παράσταση τής Γέννησης⁷, πού τή συμπληρώνουν οί ύμνοῦντες πιστοί⁸, ή σύνθεσή του αποκτᾶ μιάν άλλη διάσταση και αποψιλώνεται από τό άφηγηματικό

1. 'Ανήκει στον κ. Δ. Παπαστάμο, Διευθυντή τής 'Εθνικής Πινακοθήκης, και προέρχεται από τό εικονοστάσιο τής οικογένειάς του. Τόν εύχαριστώ θερμά για τήν άδεια νά τή μελετήσω και για τίς φωτογραφίες πού έθεσε στή διάθεσή μου. Εύχαριστώ επίσης τή δ. Ρ. 'Ετζέογλου τής 'Εφορείας 'Αρχαιοπολιείων και 'Ιδιωτικῶν Συλλογῶν, πού πρώτη μου μίλησε γι' αὐτήν.

2. Les icônes dans les Collections Suisses (πρόλογος Μ. Chatzidakis και V. Djurić), Βέρνη 1968, εικ. 48, 54, 56.

3. 'Α. Καρακατσάνη, Εικόνες, Συλλογή Γ. Τσακύρογλου, 'Αθήνα 1980, εικ. 142, σ. 147. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο 'Αθηνῶν, "Εκθεση Κειμηλιῶν Προσφύγων, 'Αθήνα 1982, εικ. 18. Sotheby's, Icones and Russian Works of Art, Λονδίνο 1985, σ. 190.

4. Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες τής Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, 'Αθήνα 1977, εικ. 162, σ. 181, πίν. 196. Καρακατσάνη, ό.π.

5. Χατζηδάκης, ό.π.

6. G. Millet, Monuments de l'Athos. Les peintures, Παρίσι 1927, πίν. 250.1.

7. Για τήν εικονογραφία του στιχηροῦ βλ. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XI^{ve}, XV^{ve} et XVI^{ve} siècles, Παρίσι 1916, σ. 163 κ.έ. T. Velmans, Une illustration inedite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, CahArch 22 (1972), σ. 131 κ.έ. 'Επίσης Κ. Καλοκύρης, 'Η Θεοτόκος εις τήν εικονογραφίαν 'Ανατολής και Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 212 κ.έ.

8. 'Ανάμεσά τους ψάλτες (Millet, Recherches, σ. 166· N. Moran, Musikalische Gesten in der byzantinischen Malerei des späten Mittelalters, Zograf 14 (1983), σ. 57) και ύμνογράφοι ('Α. Ξυγγόπουλος, Παραστάσεις τής Κοιμήσεως, ΕΕΒΣ 9 (1932), σ. 356).

στοιχείο. Κι όμως είναι εκεί, στις πασίγνωστες στάσεις και θέσεις και ο χορός των αγγέλων και οι άγραυλούμενες ποιμένες και οι όδοιπορούντες μάγοι. Ἐλλά οἱ ἐπιγραφές μέ τά ἀντίστοιχα ἀποσπάσματα τοῦ στιχηροῦ, πού τούς συνοδεύουν, καί δέ λείπουν οὔτε ἀπό τίς τοιχογραφίες στό Βροντόχι καί τή Ραβάνιτσα⁹, λειτουργοῦν καταλυτικά· διαλύουν τήν ἀφήγηση καί μεταβάλλουν τήν παράσταση σέ λατρευτική ἀπεικόνιση. Ὁ πιστός, μπροστά στή σύνθεση τοῦ στιχηροῦ, αὐθόρμητα ψιθυρίζει τούς πρώτους στίχους του: *Τί σοι προσενέγκωμεν, Χριστέ, ὅτι ὄφθης ἐπί γῆς ὡς ἄνθρωπος δι' ἡμᾶς; ἕκαστον γάρ τῶν ὑπὸ σοῦ γενομένων κτισμάτων τήν εὐχαριστίαν σοι προσάγει*, καί ταυτίζεται μέ τό χορό τῶν ὑμνούντων.

Ἴσως εἶναι ἡ μοναδική φορά πού πιστοί παρευρίσκονται καί μετέχουν ἰσότημα μέ ἅγιες μορφές σέ σκηνή τοῦ Δωδεκαόρτου, πράγμα πού προϋποθέτει ὀξυμένη θρησκευτική εὐαισθησία καί κλίμα μυστικό στήν προσέγγιση τοῦ θείου. Τό στιχηρό ἀποδίδεται ζωγραφικά τήν ἐποχή τῶν Παλαιολόγων¹⁰, περίοδο πού διαλύονται καί καταρρέουν μέσα σέ ἀβεβαιότητα καί ταραχή οἱ συντεταγμένες τῆς αὐτοκρατορίας καί ἀποκαθίσταται ἕνας προσωπικός μυστικός τρόπος ἐπαφῆς μέ τό Θεό καί ἀποδοχῆς τῶν δεινῶν αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ στιχηροῦ δέν εἶναι ἀπλῶς λατρευτική, στά χνάρια τῆς αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας¹¹, ἀλλά, καί κυρίως, λυτρωτική. Γι' αὐτό καί ὕστερα ὄλο καί σπανιότερα συναντοῦμε παραστάσεις τοῦ στιχηροῦ· τά ἐγκόσμια ἰσορρόπησαν σέ ἄλλο σημεῖο καί ἡ ἐπικοινωνία μέ τό θεῖο ἀναζήτησε ἄλλους δρόμους.

Οἱ πρώτες γνωστές παραστάσεις τοῦ Στιχηροῦ στήν Ἀχρίδα καί τή Ζίτσα¹² ἀπέχουν πολύ ἀπό τήν εἰκονογραφία τῆς Γέννησης καί, ἐπιπλέον, λείπει παντελῶς τό γνώριμο τοπίο τῆς σκηνῆς, ὅπου θά ἐντάσσονταν ὀργανικά οἱ βοσκοί, οἱ μάγοι, οἱ ἄγγελοι. Ἡ σύνθεσή τους εἶναι πολύ κοντά σ' αὐτές τοῦ «Ἐπί σοί χαίρει» καί «Ἄνωθεν οἱ Προφήται»¹³.

Ὡς πρός αὐτό τό σημεῖο ἔμμεσα συνδέεται μαζί τους καί ἡ τοιχογραφία τῆς μονῆς Δοχειαρίου, ὅπου προφήτες μέ ξετυλιγμένα εἰλητάρια σέ στηθάρια καλύπτουν τά ἐσωρράχια τῶν γειτονικῶν τόξων¹⁴. Ὀλότελα ἀντίθετη εἶναι ἡ σύνθεση στίς τοιχογραφίες τοῦ Βροντοχίου καί τῆς Ραβάνιτσας¹⁵, ὅπου οἱ ὑμνούντες πιστοί, ἡ γῆ καί ἡ ἔρημος μοιάζουν ἐμβόλιμα στοιχεῖα στίς πολυπρόσωπες λεπτομερειακές ἀφηγήσεις τῆς Γέννησης. Ἡ ἀνάλογη πρέπει νά ἦταν καί ἡ εἰκόνα πού περιγράφει ὁ Μάρκος Εὐγενικός στή γνωστή Ἐκφρασή του¹⁶. Ἡ παράσταση στή μονή Δοχειαρίου καί στήν εἰκόνα μας εἶναι εἰκονογραφικά πιό ὄριμη καί συγκροτημένη καί ἡ σύνθεση λιτότερη. Ἀκολουθεῖ τήν αὐστηρή συμμετρική εἰκονογραφία τῆς Γέννησης τό γνώριμο τοπίο. Ἔτσι, γιά τόν πιστό, ἡ σύνθεσή της

μέ τή Γέννηση τοῦ Δωδεκαόρτου εἶναι ἄμεση· ταυτόχρονα, ἡ καίρια θέση τοῦ χοροῦ τῶν πιστῶν στή σύνθεση τόν βοήθει ἀποτελεσματικά νά ταυτιστεῖ μαζί του καί νά συμμετάσχει στό γεγονός.

Στίς «ἀφηρημένες» ἀπεικονίσεις τοῦ Στιχηροῦ στήν Ἀχρίδα καί τή Ζίτσα, ἀλλά καί στή μονή Δοχειαρίου καί τήν εἰκόνα μας, στή Ραβάνιτσα καί τήν εἰκόνα πού περιγράφει ὁ Μάρκος Εὐγενικός, ἡ Παναγία εἶναι σέ θρόνο Βρεφοκρατοῦσα. Ἐπιπλέον, στή Ζίτσα καί τή Ραβάνιτσα δόξα θεοφάνειας περιβάλλει τή μητέρα καί τό παιδί¹⁷. Ἐχει ἀντικατασταθεῖ, δηλαδή, ἡ ἀφήγηση τῆς ἐνσάρκωσης μέ τήν ἀπεικόνιση τοῦ ἴδιου τοῦ δόγματος τῆς ἐνσάρκωσης. Αὐτή ἡ ἀλλαγή στόν πυρήνα τῆς ἀπεικόνισης τῆς Γέννησης ἦταν εὐκολο νά γίνει, καθώς ὁ Χριστός δέν δρᾷ, ἀπλῶς ὑπάρχει (*ὄφθη ὡς ἄνθρωπος*).

9. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 95.8. Ὁ ἴδιος, *Recherches*, σ. 166, εἰκ. 121.

10. Ἡ πρώτη γνωστή ἀπεικόνιση στήν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας (1295), G. Millet - A. Frolov, *La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, III, Παρίσι 1962, πίν. 14, 1-4. Ἀκολουθοῦν οἱ παραστάσεις στήν ἐκκλησία τῆς Ἀναλήψεως στή Ζίτσα (1309-1316), Millet - Frolov, ὁ.π., I, Παρίσι 1954, πίν. 60, 1, στούς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης καί στή μονή Βλαχέρνας στήν Ἄρτα (M. Achimastou-Potamianou, *The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta)*, Πρακτικά τοῦ 11^{ου} Διεθνoῦς Συνεδρίου Βυζαντινῶν Σπουδῶν (1976), II, Ἀθήνα 1981, σ. 3-4, εἰκ. 11-12), γνωστές μόνο ἀπό φωτογραφίες λεπτομερειῶν, στό Βροντόχι τοῦ Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 95.8), τή Ραβάνιτσα (Millet, *Recherches*, σ. 166, εἰκ. 121). Στή Ρωσία, ἀντίθετα, οἱ ἀπεικονίσεις ἀπό τό 1500 περίπου (I. Danilova, *The Frescoes of St. Pheramont Monastery*, Μόσχα 1970, σ. 23, εἰκ. 33) συνεχίζονται ἀδιάκοπα, κυρίως σέ φορητές εἰκόνες (Ἡ μεσαιωνική ζωγραφική στήν πινακοθήκη Tretiakof (ρωσ.), Μόσχα 1963, πίν. 23· D. Talbot-Rice, *Icons and their Dating*, Λονδίνο 1974, σ. 132· Ikonenmuseum Recklinghausen, *Eikon, Ikonen des 15.-19. Jahrh. aus deutschen Privatbesitz*, 1979, εἰκ. 41· *Icons and East Christian Works of Art*, ἐκδ. M. van Rijn, 1980, σ. 124).

11. Βλ. Velmans, ὁ.π., σ. 154, 162 κ.έ.

12. Βλ. ὑπόσημ. 10.

13. Ν.τ. Μουρίκη, Αἱ βιβλικαί προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τόν τροῦλλον τῆς Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά, *ΑΔ* 25 (1970), Μελέται, σ. 217 κ.έ. Velmans, ὁ.π., σ. 161. Καρακατσάνη, ὁ.π., εἰκ. 142, σ. 117.

14. Millet, *Athos*, πίν. 250.1.

15. Βλ. ὑπόσημ. 10.

16. Millet, *Recherches*, σ. 166 κ.έ.

17. Στή Ρωσία δόξα περιβάλλει καί τήν Παναγία, ὅταν βρίσκεται στή στρωμένη μέ τό Βρέφος δίπλα τῆς στή φάτνη (βλ. ὑπόσημ. 10).



Εικ. 1. Εικόνα τοῦ Στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων σέ ἰδιωτικὴ συλλογή

Ὁ λυτρωτικός χαρακτήρας τῆς σύνθεσης, εἰδικά στήν τοιχογραφία τῆς μονῆς Δοχειαρίου καί τήν εἰκόνα μας, ἀναφαίνεται καί σ' ὀρισμένες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες. Ἡ γῆ καί ἡ ἔρημος συνδέονται μέ τούς προπάτορες στή Δευτέρα Παρουσία, καθώς ἔχουν υἱοθετήσει τίς στάσεις τους στά πόδια τοῦ θρόνου τῆς Παναγίας. Ἡ Παναγία πάλι, μετωπική, κρατεῖ τό Χριστό μέ τρόπο ἀσυνήθιστο —στήν πραγματικότητα ὁ Χριστός κάθεται πάνω στό ἀριστερό της χέρι¹⁸ ὡς σέ «βασιλέως καθέδρα» καί «θρόνο χειρουβικό».

Ἀντίθετα μέ τήν ἱερατική στάση τῆς Παναγίας, ὁ Χριστός γέρνει πρός τούς μάγους κι ἀπλώνει τό χέρι του σ' εὐλογία πανομοιότυπα μέ τή σχεδόν σύγχρονη μέ

τήν ἀπεικόνιση στή μονή Δοχειαρίου τοιχογραφία στό νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βαρλαάμ στά Μετέωρα (1566)¹⁹, ὅπου ἀπό τήν ἀγκαλιά τῆς μητέρας του ἀπλώνει τό χέρι γιά νά ἐγείρει καί νά λυτρώσει τόν Ἀδάμ. Γιά τούς μοναχοῦς τό βαθύτερο νόημα τῆς χειρονομίας πρέπει νά ἦταν φανερό.

ΑΓΑΠΗ ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ

18. Πρβλ. Γ. Ι. Ἀσημακόπουλος, Εἰκόνες ἀπό τήν Ἱ. Μ. Ἁγίου Ἀνδρέα τῆς Μηλαπιδιάς (Περατάτων), Κεφαλονιά (περιγραφές Ἱ. Βολανάκη), Ἀθήνα 1977.

19. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν ἄλωσιν, Ἀθήνα 1957, πίν. 28, 1.

SUMMARY

NOTES ON AN ICON OF THE STICHERON OF CHRISTMAS

The icon, which belongs to Mrs B. Papastamos, is dated to the first half of the eighteenth century. It was probably painted on Mount Athos, as its iconography is the same as that of a wall-painting of 1568 in the catholicon of Dochiariou monastery.

Although the iconography of the Sticheron conforms to that of the Nativity, it is devoid of any narrative character, mainly because of the inscriptions accompanying the figures. The influence of the imperial iconography is strongly apparent, yet emphasis is given to the dogma of salvation and the Incarnation.

Christ is depicted sitting on His Mother's lap as if on a throne. The half-turn of His body towards the Magi and the movement of His arm are exactly paralleled in a wall-painting of 1566 at Varlaam Monastery, Meteora, where Christ, again sitting on His mother's lap, is shown reaching out to redeem Adam and Eve.

AGAPI KARAKATSANIS