

---

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

---

Τόμ. 15 (1991)

---

Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989-1990), Περίοδος Δ'

---

Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης

Ιωάννης ΒΑΡΑΛΗΣ

doi: [10.12681/dchae.1040](https://doi.org/10.12681/dchae.1040)

---

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΑΡΑΛΗΣ Ι. (1991). Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 15, 161-178. <https://doi.org/10.12681/dchae.1040>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάλυσης

---

Ιωάννης ΒΑΡΑΛΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989-1990), Περίοδος Δ' • Σελ. 161-178

ΑΘΗΝΑ 1991

ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΙΔΙΟΤΥΠΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΝΑΛΗΨΗΣ\*

Σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας ξεχωρίζει μια φορητή εικόνα με παράσταση Ανάληψης, που φέρει την υπογραφή του ζωγράφου Γεωργίου Σκορδίλη και τη χρονολογία 1660<sup>1</sup>. Στην εργασία που ακολουθεί θα ασχοληθούμε κυρίως με την ιδιόμορφη εικονογραφία της παράστασης, ενώ οι τεχνοτροπικές παρατηρήσεις θα μας οδηγήσουν να εντάξουμε το έργο στο χώρο και το χρόνο της δημιουργίας του.

I

Για την εικόνα (Εικ. 1) έχουν συναρμοσθεί δύο σανίδες άνισου πλάτους, με δύο ξύλινα τρέσα στην πίσω πλευρά. Κατευθείαν πάνω στο ξύλο έχει τοποθετηθεί ένα πολύ λεπτό στρώμα γύψου, που χρησιμεύει για την προετοιμασία αφ' ενός του χρυσού κάμπου και αφ' ετέρου των χρωμάτων τέμπερας και αβγού. Το αρχικό σχέδιο της παράστασης, που ο ζωγράφος δεν έχει ακολουθήσει πιστά σε αρκετά σημεία, χαραχτηκε με αιχμηρό εργαλείο πάνω στην προετοιμασία. Ολόγυρα στο πλαίσιο η ζωγραφική επιφάνεια έχει απολεπιστεί, ενώ στα αριστερά παρατηρείται μία μεγάλη κατακόρυφη ρωγμή, που δηλώνει ότι στο σημείο αυτό η προετοιμασία στον αρμό επαφής των σανίδων έσκασε με την πάροδο του χρόνου.

Η παράσταση απλώνεται σε τρεις επάλληλες ζώνες. Στο κέντρο της ανώτερης, ο Χριστός κάθεται πάνω σε ουράνιο τόξο από χρυσοκοντυλιά. Ευλογεί και με τα δύο χέρια και στρέφει το κεφάλι προς τα αριστερά, κοιτάζοντας κάτω χαμηλά. Φέρει ένσταυρο χρυσό φωτοστέφανο και φορεί χιτώνα και ιμάτιο σε χρώμα ώχρας, που ποικίλλονται με χρυσοκοντυλιές<sup>2</sup>. Περιβάλλεται από στρογγυλή βαθυγάλανη δόξα με χρυσές ακτίνες, που τονίζουν το περίγραμμα της μορφής του. Στην αριστερή παρυφή της δόξας υπάρχουν δύο αντισοπαχείς λευκές ταινίες σε σχήμα μισοφέγγαρου, ενώ τη στεφάνη της κρατούν δύο άγγελοι που πετούν. Και οι δύο φορούν γαλάζιους χιτώνες, ενώ ο αριστερός άγγελος ντύνεται με ιμάτιο κόκκινο κιννάβαρι και ο δεξιός με πορτοκαλί. Στο μέτωπο της εικόνας και μέσα από βαθυγάλανα τεταρτοκύκλια, προβάλλουν δύο Χερουβίμ, με φτερά κόκκινα κιννάβαρι, που φαίνεται ότι παρακολουθούν τη σκηνή.

Στη μεσαία ζώνη, το τοπίο απαρτίζεται από χαμηλά ωχροκίτρινα εξάρματα εδάφους, που καταλήγουν

μπροστά σε σχεδόν απόκρημνες σκουροκάστανες όχθες, και από πέντε δέντρα στο βάθος, που προφανώς δηλώνουν το Όρος των Ελαιών<sup>3</sup>. Πίσω εικονίζεται ποταμός να κυλά τα βαθυγάλανα νερά του κάτω από μια γέφυρα και να πλαταίνει μπροστά, στο πρώτο επίπεδο. Σε μικρότερη κλίμακα, κάτω δεξιά, υπάρχει ένα οίκημα κτισμένο με ισοδομικό σύστημα και επίπεδη στέγη. Οι τοίχοι χρωματίζονται ρόδινοι, με μαύρο και λευκό στους αρμούς των λίθων, ενώ η στέγη βάφεται πορτοκαλιά. Μέσα στο τοπίο αυτό, τοποθετούνται η Θεοτόκος στο κέντρο, πλαισιωμένη από δύο αγγέλους, και σε δύο ημιχόρια οι απόστολοι, επίγειοι μάρτυρες του γεγονότος της Ανάληψης.

\* Πρέπει να εκφράσω τη βαθιά μου ευγνωμοσύνη στον καθηγητή μου κ. Π. Α. Βοκοτόπουλο, που με προέτρεψε να μελετήσω την εικόνα και με καθοδήγησε με τις πολύτιμες συμβουλές του σε όλα τα στάδια της έρευνάς μου, καθώς επίσης και στον ακαδημαϊκό κ. Μ. Χατζηδάκη για τις πληροφορίες και τις σοφές παρατηρήσεις του. Ευχαριστώ επίσης τις επιμελήτριες αρχαιοτήτων κ. Ρ. Ετζέογλου για την άδεια δημοσίευσης της εικόνας και την κ. Ζ. Μυλωνά για την άδεια φωτογράφισης τριών αθημοσιεύτων εικόνων του Μουσείου Ζακύνθου, καθώς επίσης και την προϊσταμένη της 5ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Σπάρτης κ. Αιμ. Μπακούρου για την αποστολή φωτογραφίας αθημοσιεύτων εικόνων του Μουσείου Μυστρά. Ο αρχιτέκτονας κ. Π. Σιατερλής και η ζωγράφος κ. Β. Γεωργουδάκη έκαναν το σχέδιο της Εικ. 4. Τους ευχαριστώ για την πολύτιμη βοήθειά τους. Θερμές, τέλος, ευχαριστίες οφείλω στον Μ. Α. του Πανεπιστημίου του Λονδίνου κ. Γ. Κακαβά για τις διορθώσεις και βελτιώσεις του στο κείμενό μου, όπως και για τη συμπαράστασή του. Η εργασία αυτή, σε μία πρώιμη μορφή της, αποτέλεσε ανακοίνωση στο Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, που διοργανώθηκε από τη Χ.Α.Ε. στην Αθήνα στις 26-28 Μαΐου 1989, βλ. Πρόγραμμα εισηγήσεων και ανακοινώσεων, σ. 28.

1. Διαστ. 0.505x0.413x0.02 μ. Η εικόνα δεν είναι άγνωστη στη βιβλιογραφία, αλλά αναφέρεται απλά ως έργο του Γεωργίου Σκορδίλη. Βλ. Δ. Σισιλιάνος, Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωσιν, Αθήνα 1935, σ. 193-194. Φ. Ι. Πιομπίνος, Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821, Αθήνα 1984 (2η έκδ.), σ. 358.

2. Η περιοχή ανάμεσα στα πόδια του Χριστού έχει απολεπιστεί εξαιτίας της διάβρωσης ενός καρφίου, που συνδέει τη σανίδα με το πίσω εγκάρσιο ξύλο. Το ίδιο συμβαίνει κοντά στην απόληξη της ζώνης του αριστερού αγγέλου που κρατά τη δόξα.

3. Κείμενο-πηγή για την εικονογραφία της παράστασης αποτελούν οι Πράξεις των Αποστόλων (α' 9-12), όπου το γεγονός τοποθετείται στο Όρος των Ελαιών. Απλή μνεία, χωρίς αναφορά στο χώρο, γίνεται στο ευαγγέλιο του Μάρκου (15' 19) και διεξοδικότερα στο ευαγγέλιο του Λουκά (κδ' 50-52). Για τα δέντρα στη βυζαντινή τέχνη βλ. Α. Boonen, La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance du IXe au XVe siècle, Byzantion LV (1985), σ. 417-430.



Εικ. 1. Φορητή εικόνα με παράσταση Ανάληψης από ιδιωτική συλλογή της Αθήνας. Δεύτερο μισό 17ου αιώνα.

Η Παναγία στρέφει προς τα αριστερά, κοιτάζοντας πλάγια το θεατή και φέρνοντας το δεξί χέρι στο στήθος, με την παλάμη προς τα έξω, και το αριστερό προς τα κάτω, μπροστά στην κοιλιακή χώρα. Φορεί σκουρογάλανο χιτώνα και πορφυρό μαφόριο, ενώ τα υποδήματά της είναι κόκκινα κιννάβαρι. Πίσω της εικονίζονται δύο λευκοντυμένοι άγγελοι σε αντισυμμετρικά κοντραπόστο, που κρατούν με το ένα χέρι σταυροφόρο ράβδο και υψώνουν το άλλο δείχνοντας τον αναλαμβανόμενο Χριστό.

Οι απόστολοι αποδίδονται με συγκρατημένες στάσεις, βλέπουν προς τα επάνω και χειρονομούν δείχνοντας ψηλά. Στο αριστερό ημιχόριο εικονίζονται έξι απόστολοι με πρώτο τον Πέτρο, που γονατίζει με το δεξί πόδι και σηκώνει το αριστερό χέρι σε ένδειξη θαυμασμού. Τον ακολουθούν, συνωστισμένοι σε δύο επάλληλες σειρές, δύο γέροντες με λευκά μαλλιά και γένεια, ένας καστανογένης μεσόκοπος και δύο νεαροί αγένειοι απόστολοι (πιθανότατα ο Φίλιππος και ο Θωμάς), δείχνοντας τα συναισθήματά τους με τις χειρονομίες τους. Από τους πέντε αποστόλους του δεξιού ημιχορίου, ο πρώτος —πιθανότατα ο Ανδρέας— εικονίζεται σε στάση σχεδόν συμμετρική με αυτήν του Πέτρου. Γονατίζει με το αριστερό πόδι και τείνει τα χέρια μπροστά, σε έκφραση δέους. Παριστάνεται με λίγα ψαρά κυματιστά μαλλιά και λευκό μυτερό γένη, ενώ οι τρεις απόστολοι, που εικονίζονται πίσω του όρθιοι, είναι καστανογένηδες και χειρονομούν εκφραστικά. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Λουκάς, σε άνετη στάση τριών τετάρτων. Φέρνει το αριστερό χέρι πάνω στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω, ενώ το δεξί χάνεται πίσω από τον ώμο του Ανδρέα. Στην άκρη, μόλις διακρίνεται ένας αγένειος απόστολος, που υψώνει και αυτός τα χέρια του. Όλοι τους φορούν βαθυγάλανους χιτώνες εκτός από το Λουκά που φέρει χιτώνα κόκκινο κιννάβαρι. Στο αριστερό ημιχόριο, ο Πέτρος φορεί καστανό ιμάτιο, ο γέροντας πίσω του πράσινο και ο νεαρός στην άκρη κόκκινο κιννάβαρι, ενώ ο αγένειος απόστολος της δεύτερης σειράς πορτοκαλί. Ο Ανδρέας και ο Λουκάς φορούν ιμάτια πορτοκαλιά, ενώ οι τρεις απόστολοι πίσω τους πράσινα.

Στην κατώτερη ζώνη (Εικ. 2), μέσα στον ποταμό, εικονίζονται συνολικά δέκα άνθρωποι<sup>4</sup>, από τους οποίους οι επτά είναι άνδρες —ένας ηλικιωμένος, τρεις μεσόκοποι και τρεις νέοι— και οι υπόλοιποι γυναίκες. Οι μορφές εικονίζονται να πλένονται με το νερό. Μια γυναίκα μάλιστα, κάτω αριστερά, λούζει όρθια τα μαλλιά της, ενώ ένας άντρας, πίσω δεξιά, προσπαθεί να ισορροπήσει μέσα στο ρεύμα του ποταμού. Οι λουόμενοι είναι σχεδόν γυμνοί, με ένα περίζωμα κόκκινο κιννάβαρι ή ρόδινο γύρω από τη μέση και τους μηρούς.

Ο προπλασμός στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη όλων των μορφών είναι καστανός, τα σαρκώματα ρόδινα και τα φώτα αποδίδονται με λευκές φευγαλέες πινελιές. Τα κύματα, τέλος, του ποταμού ζωγραφίζονται με παράλληλες κοφτές γραμμές από λευκό χρώμα πάνω σε σκούρο γαλάζιο βάθος (Εικ. 1, 2 και 3).

Στο επάνω μέρος της παράστασης, από τη μία και από την άλλη πλευρά της δόξας, διακρίνεται η μεγαλογράμματη επιγραφή (Εικ. 1): *Η ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ / ΑΓΙΑ ΑΝΑΛΗΨΟΙΣ* (sic). Ανάμεσα στα χέρια των λευκοντυμένων αγγέλων και πάνω από το φωτοστέφανο της Παναγίας, συντομογραφείται η επιγραφή: *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ*. Κάτω δεξιά, μέσα σε ανοικτό ειλητό, σημειώνεται η, επίσης μεγαλογράμματη, υπογραφή (Εικ. 3): *ΧΕΙΡ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΣΚΟΡΔΗΛΛΗ / α.χ.ξ.* (= 1660).

Η εικόνα έχει δεχθεί σε μεγάλη έκταση επιζωγραφήσεις, στις οποίες χρησιμοποιήθηκε λευκό χρώμα στην απόδοση των φώτων στα γυμνά μέλη και στα ενδύματα των μορφών, καθώς επίσης και στις όχθες του ποταμού. Επιπλέον, με κόκκινο κιννάβαρι και πορτοκαλί έγιναν διορθώσεις-αποκαταστάσεις παλαιών φθορών, οι κυριότερες από τις οποίες εντοπίζονται στα μαλλιά και στο ιμάτιο του αριστερού αγγέλου που κρατά τη δόξα, στα φτερά των Χερουβίμ και στα ενδύματα του τελευταίου αποστόλου στο αριστερό ημιχόριο (Εικ. 1).

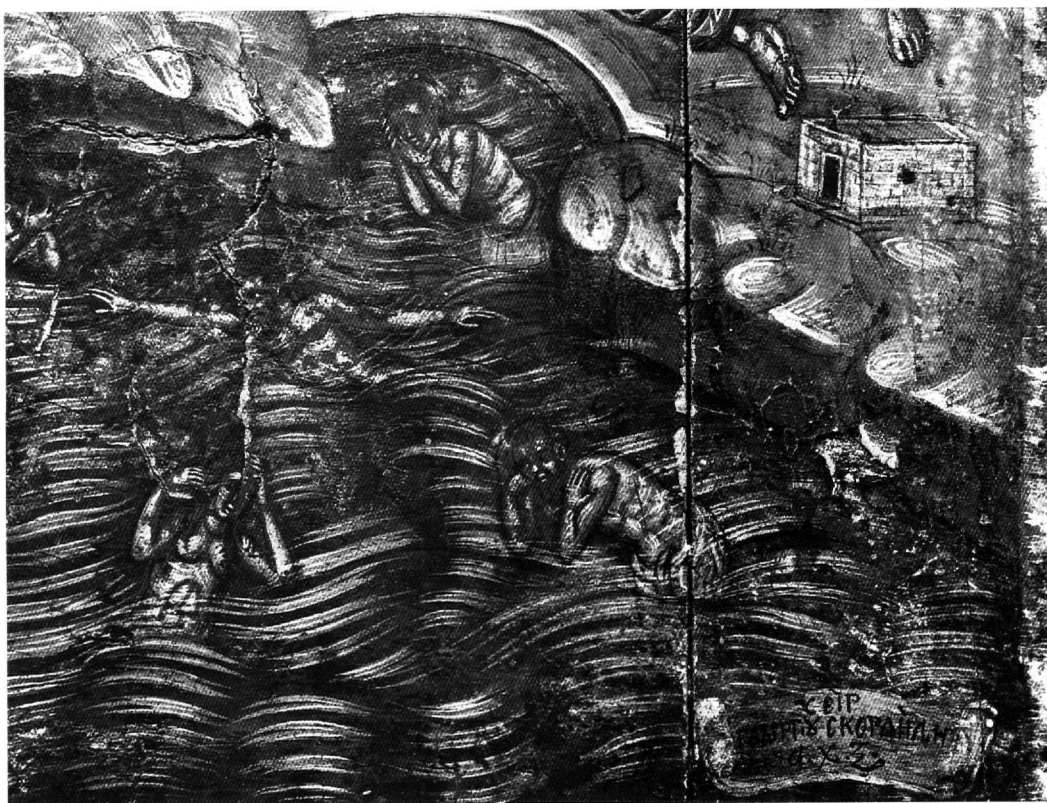
Εξάλλου, η λεπτομερής εξέταση του ειλητού, όπου αναγράφονται η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολογία, έδειξε ότι πρόκειται για μεταγενέστερη επέμβαση. Πράγματι, το ειλητό καλύπτει τα κύματα του ποταμού (Εικ. 3), γεγονός που μαρτυρεί ότι ειλητό και υπογραφή τοποθετήθηκαν εκεί αργότερα, προφανώς την εποχή που η εικόνα δέχθηκε τις εκτεταμένες επιζωγραφήσεις. Αν όντως ο ζωγράφος είχε την πρόθεση να υπογράψει σ' αυτό το σημείο της παράστασης, είναι βέβαιο ότι δε θα συνέχιζε να ζωγραφίζει τα κύματα. Επιπλέον, τα γράμματα της υπογραφής, όπως φάνηκαν στο μεγεθυντικό φακό, δεν ακολουθούν τα σκασίματα της ζωγραφικής επιφάνειας, που στην κάτω δεξιά γωνία της είναι αρκετά. Τέλος, από παλαιολογική άποψη η υπογραφή διαφέρει από την αντίστοιχη επιγραφή της παράστασης (Εικ. 1 και 3).

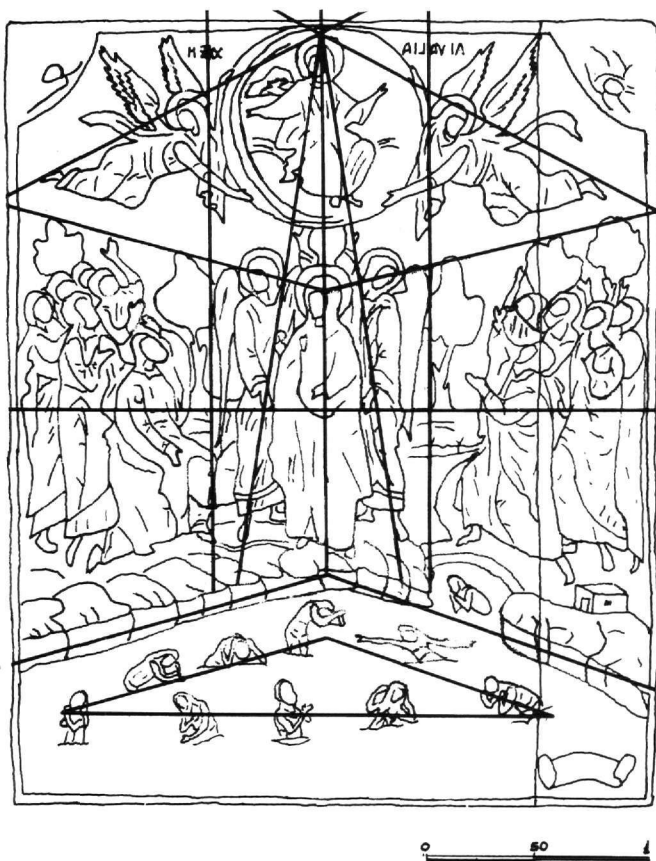
Στην παράσταση της Ανάληψης, η σύνθεση έχει οργανωθεί με βάση ένα καλά διαρθρωμένο σύστημα αξόνων (Εικ. 4). Στην ίδια κατακόρυφη ευθεία, που απέχει λίγο από το κέντρο, τοποθετούνται ο Χριστός και η Παναγία. Άλλοι δύο κατακόρυφοι άξονες, που ορίζονται από τα ιμάτια των αγγέλων που φέρουν τη δόξα και τα φτερά των λευκοντυμένων δορυφόρων της Θεο-

4. Ο Δ. Σισιλιάνος (ό.π., σ. 194) αναφέρει από παραδρομή ότι «λουούνται εντός λίμνης 12 γυμνά πρόσωπα».



Εικ. 2-3. Λεπτομέρειες της Εικ. 1.





Εικ. 4. Σχεδιαστική αποτύπωση της Εικ. 1.

τόκου, απομονώνουν τον Κύριο στην ανώτερη ζώνη και περιορίζουν την κεντρική ομάδα στη μεσαία. Επιπλέον, ανάμεσα στους κατακόρυφους άξονες λειτουργούν και άλλοι δύο συμπληρωματικοί, που συγκλίνουν επάνω, στο πρόσωπο του Χριστού. Πράγματι, οι ράβδοι των λευκοντυμένων αγγέλων, καθώς και τα υψωμένα τους χέρια, βρίσκονται σχεδόν στην ίδια ευθεία, που τονίζεται ακόμη περισσότερο από το αντισυμμετρικό τους κοντραπόστο και την κλίση των κεφαλιών τους.

Στην ανώτερη ζώνη, δύο πλάγιοι άξονες που σχηματίζουν αμβλεία γωνία ξεκινούν από το φωτοστέφανο του Χριστού και ακολουθούν τη φορά των σωμάτων των αγγέλων που κρατούν τη δόξα. Η τριγωνική αυτή «επίστεψη» της εικόνας ακολουθείται και από τα τεταρτοκύκλια των Χερουβίμ. Άλλοι δύο πλάγιοι άξονες ορίζονται από τις κορυφές των δέντρων του βάθους, από τα φτερά και από τα κεφάλια των λευκοντυμένων αγγέλων, καταλήγοντας στο μέτωπο της Παναγίας. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται ο αποχωρισμός του συμπλέγματος του Χριστού και των αγγέλων από την υπόλοιπη παράσταση.

Τέλος, στην κατώτερη ζώνη, οι λουόμενοι είναι έτσι τοποθετημένοι, ώστε με τις κλίσεις των σωμάτων τους να σχηματίζεται ένα νοητό αμβλυγώνιο τρίγωνο, του οποίου η μεγαλύτερη πλευρά είναι παράλληλη με την κάτω παρυφή της εικόνας, ενώ οι υπόλοιπες δύο πλευρές του τονίζονται από άλλους δύο άξονες, που ακολουθούν τη διαμόρφωση στις όχθες του ποταμού και συγκλίνουν στην περιοχή κάτω από τα πόδια της Παναγίας.

Η οργάνωση αυτή λειτουργεί ουσιαστικά ως γεωμετρικά πειθαρχημένη σύλληψη και βοηθεί στο να κατευθυνθεί αβίαστα το μάτι του θεατή από κάτω προς τα επάνω, ώστε από το τρίγωνο των λουομένων να μεταβεί μέσα από τους κάθετους άξονες στο ανώτερο τρίγωνο, που περικλείει τη Θεότητα, με κορυφή την ιδιαίτερα τονισμένη και απομονωμένη μορφή του Χριστού. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί η απουσία οριζόντιων αξόνων, εκτός από την ευθεία που ορίζει η γραμμή του τοπίου στο μέσο της παράστασης, καθώς και η αύξηση της έντασης, εξαιτίας της μετάβασης από την αμβλεία γωνία της κατώτερης ζώνης στην οξεία γωνία των ευθειών που συγκλίνουν ανάμεσα στους κατακόρυφους άξονες.

Τη γεωμετρία της σύνθεσης εξυπηρετεί και η κατανομή των χρωμάτων στο τοπίο και τα ενδύματα των μορφών. Τα βαθύτονα και έντονα χρώματα της παλέτας του ζωγράφου έρχονται σε αντίθεση με το μονότονο χρυσό του κάμπου και το λαμπρό ωχροκάστανο του τοπίου. Έτσι, τα πρόσωπα προβάλλονται καλύτερα στο χώρο και αποκτούν μία ξεχωριστή οντότητα στο περιβάλλον τους, παρ' όλη τη συμπαγή και πυκνή τους διάταξη και παρ' όλες τις φθορές και τις επιζωγραφησεις που έχουν υποστεί.

Στην ανώτερη ζώνη, η απομόνωση του λαμπρού χρυσού στα ενδύματα του Χριστού από το ψυχρό βαθυγάλανο της δόξας δημιουργεί αντίθεση, με αποτέλεσμα να απομονώνεται η μορφή του Κυρίου και να προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση. Επίσης, το πορτοκαλί στα μάτια των αγγέλων που κρατούν τη δόξα μεταβαίνει σε κόκκινο κιννάβαρι στα φτερά των Χερουβίμ έτσι, ώστε να αποδυναμώνεται αισθητικά το κέντρο και να τονίζονται οι επάνω άκρες της παράστασης. Στα ημιχόρια των αποστόλων της μεσαίας ζώνης κυριαρχούν το βαθυγάλανο, το κιννάβαρι, το πορτοκαλί, το πράσινο και το καστανό. Αυτή η πολυχρωμία, σε συνδυασμό με κάποια αδυναμία του ζωγράφου να εναλλάσσει ισόρροπα τους ζεστούς και τους ψυχρούς τόνους, «φορτώνει» τα πλάγια της εικόνας. Στην κεντρική ομάδα, το λευκό στα ιμάτια των δύο αγγέλων, περιβάλλοντας το πορφυρό στο μαφόριο της Θεοτόκου, δημιουργεί ένα απομονωμένο σύνολο στο κέντρο της σύνθεσης, που λειτουργεί αφ' ενός ως επιτηδευμένο στοιχείο για έλ-

ξη της προσοχής και αφ' ετέρου ως χρωματικό αντίβαρο στις ομάδες των αποστόλων. Τέλος, στην κατώτερη ζώνη κυριαρχεί το σκουρογάλανο στα νερά του ποταμού, όπου τα λευκά κύματα, οργανωμένα σε σύνομες δέσμες από παράλληλες γραμμές και αποδοσμένα χωρίς φυσικότητα, σχεδόν αυτονομούνται από τη φορά του ρεύματος και από τις κινήσεις των λουομένων, ακολουθώντας διαφορετικές κατευθύνσεις.

Από κάτω προς τα επάνω, το μάτι του θεατή κινείται από το σκούρο γαλάζιο του ποταμού στην πολυχρωμία της δεύτερης ζώνης και, μέσω των κάθετων αξόνων και της αντίθεσης του λευκού και του πορφυρού στην κεντρική ομάδα, άγεται στο χρυσό της Θεότητας. Έτσι, ο σαφής διαχωρισμός της παράστασης σε τρεις ζώνες τονίζεται ιδιαίτερα από τη χρήση των χρωμάτων, η οποία παράλληλα καθορίζει και το σημασιολογικό - σωτηριολογικό περιεχόμενο των τριών επιπέδων: από τη σκοτεινιά της αμαρτωλής ανθρωπότητας, που ζητά εξαγνισμό, ο θεατής αποβλέπει στην πολυχρωμία της αγιότητας και μέσω της λευκότητας που περιβάλλει την Ενσάρκωση, της οποίας κατεξοχήν σύμβολο είναι η Παναγία, υψώνεται στο ανέσπερο φως του Θεού.

Επομένως, η ατμόσφαιρα του επεισοδίου καθίσταται δραματική εξαιτίας του θεολογικά κατοχυρωμένου σκεπτικού του ζωγράφου και όχι από τα εξωτερικά εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης, όπως οι στάσεις και οι χειρονομίες των προσώπων, που στο σύνολό τους εκφράζουν τα συναισθήματά τους με στατικές και τυποποιημένες κινήσεις. Τα καθαρά και έντονα περιγράμματα, η γραμμική πυχολογία και η αντίθεση ανάμεσα στο σκούρο προπλασμό και στα ρόδινα σαρκώματα συντελούν επίσης στην άτονη σχεδόν απόδοση των μορφών. Η έλλειψη εναλλαγών στη φωτεινότητα και στην ένταση των τόνων στα ενδύματα έχει ως αποτέλεσμα το άτονο πλάσιμο των όγκων και τη σχηματική απόδοση της πλαστικότητας. Αυτό φαίνεται καλύτερα στο πλάσιμο των γυμνών μελών στα σώματα των λουομένων, όπου δεν αναδεικνύεται η μυώδης διάπλασή τους, αλλά αντίθετα οι όγκοι επιπεδοποιούνται. Γίνεται έτσι φανερό ότι ο αγιογράφος οργανώνει επιτυχημένα τη σύνθεση με τρόπο εντελώς προσωπικό, χωρίς όμως να συμβαδίζουν η ζωγραφική με τη σχεδιαστική του ικανότητα. Το γεγονός αυτό μας βάζει σε σκέψεις για τους λόγους που τον ώθησαν στο να ζωγραφίσει τη συγκεκριμένη εικόνα.

## II

Η παράσταση της Ανάληψης σε γενικές γραμμές δεν ξεφεύγει από τη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος<sup>5</sup>, όπως αυτή υιοθετείται και διαμορφώνεται από τους ζωγράφους του 15ου, του 16ου και του 17ου αιώνα. Παρουσιάζει όμως σημαντικές ιδιοτυπίες, η μελέ-

τη των οποίων θα μπορούσε να συμβάλει στην ανίχνευση των πηγών έμπνευσης των μεταβυζαντινών ζωγράφων.

1. Ο τύπος του αναλαμβανόμενου Χριστού, που ευλογεί και με τα δύο χέρια<sup>6</sup>, απαντά σε αρκετά υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία. Στα παραδείγματα που έχουν συγκεντρώσει ο Ν. Γκιολές<sup>7</sup> και η Ε. Γεωργιτισογιάννη<sup>8</sup>, ως προστεθούν άλλες δύο εικόνες με παράσταση Ανάληψης, μία στη συλλογή Γ. Τσακυρόγλου, που φέρει πλαστή υπογραφή του ζωγράφου Βίκτωρα<sup>9</sup>, και μία από το ναό της Παναγίας Φανερωμένης στη Ζάκυνθο<sup>10</sup>, έργα και τα δύο των μέσων του 17ου αιώνα.

2. Αν ερμηνεύουμε σωστά ως ημισέληνο την ταινία σε σχήμα μισοφέγγαρου, που εικονίζεται στην παρυφή της δόξας του Χριστού, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η μέχρι τώρα έρευνα δε βοήθησε να εντοπίσουμε κανένα άλλο παράλληλο από τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη. Η συγκεκριμένη μορφή της σελήνης πρέπει να απαντά εξαιρετικά σπάνια, αν και συναντούμε παραστάσεις του ήλιου και της σελήνης σε απεικονίσεις της Ανάληψης ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια<sup>11</sup>. Συνήθως οι δύο αστέρες ή οι προσωποποιήσεις τους τοποθετούνται έξω από τη δόξα του Χριστού, άλλοτε σε τεταρτοκύκλια στις άνω γωνίες της παράστασης και άλλοτε σε ξεχωριστά μετάλλια<sup>12</sup>.

3. Οι άγγελοι που κρατούν τη δόξα φαίνονται επηρεασμένοι από τη δυτική εικονογραφία. Η τοποθέτηση όμως των χεριών τους γύρω από τη στεφάνη της δόξας πλησιάζει παλαιότερα βυζαντινά πρότυπα, στα οποία μερικές φορές οι άγγελοι εικονίζονται προφίλ, δείχνοντας στο θεατή τα φτερά τους από πίσω<sup>13</sup>. Σχεδόν όμοια στάση συναντούμε και στους αγγέλους της εικόνας από την Παναγία Φανερωμένη Ζακύνθου<sup>14</sup>, μόνο που εκεί ο αριστερός άγγελος κοιτάζει το Χριστό και όχι τους αποστόλους, όπως στην εικόνα που μας απασχολεί, καθώς και της εικόνας με αριθ. έκθ. 130 στο Μουσείο Ζακύνθου<sup>15</sup>, όπου και οι δύο άγγελοι κοιτούν τον Κύριο.

4. Στην καθιερωμένη εικονογραφία της Ανάληψης, η παρουσία των Χερουβίμ συνήθως παραλείπεται, αν και απαντά σε πολύ πρώιμα παραδείγματα, όπως στην ομώνυμη μικρογραφία του κώδικα του Ραμπουλά, του 586 μ.Χ.<sup>16</sup>. Εξάλλου, Χερουβίμ ανοίγουν τα θυρόφυλλα της Ουράνιας Πύλης στην τοιχογραφία της Ανάληψης στο ναό του Αγίου Πέτρου στο Bijelo Polje, γύρω στο 1320<sup>17</sup>, ενώ, τέλος, απαντούν και ως θρόνος του Χριστού στις εικόνες από τους ναούς του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που αποδίδεται στο να απευθύνεται στη Θεοτόκο, ενώ στο άλλο ηγείται ο

5. Για την εικονογραφία της Ανάληψης βλ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμέυς, Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής

τέχνης και αι κύρια αι αυτής πηγαί, *Ev Petrouπόλει* 1909, σ. 112-113. E. T. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, *AJA* 19 (1915), σ. 277-319. H. Gutberlet, *Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins Höhe Mittelalter*, Strassburg 1935. S. Tsuji, *Les Portes de Saint-Sabine. Particularités de l'Ascension*, *CahArch* XIII (1962), σ. 13-28. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, III, 1971, σ. 144-150 (στο εξής Schiller, *Ikonographie*). A. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, *LChrI* 2 (1970), σ. 268-276. K. Wessel, *Himmelfahrt*, *RbK* II (1971), σ. 1244-1262. M. Παναγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης*. Εικονογραφικά προβλήματα, *ΕΕΠΣ ΑΠΘ ΣΤ' -2* (1974), σ. 64-89. S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244). *Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, München 1975, σ. 104-116, πίν. E αν. στις σ. 120 και 121 (στο εξής Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*). N. Γκιολές, *Η Ανάληψης του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981 (στο εξής Γκιολές, *Η Ανάληψης*). 6. Βλ. σχετικά K. Wessel, *RbK*, ό.π., σ. 1243-1244. 7. Γκιολές, *Η Ανάληψης*, σ. 282 σημ. 24. 8. E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores* (1483) (Thèse de Nouvelle Doctorat, δακτ., Paris 1987), I, σ. 325, σημ. 679. Ενδεικτικά αναφέρω ακόμη τις παραστάσεις του Χριστού στην τοιχογραφία της Ανάληψης στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας (γύρω στο 1300) (M. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' - τ. ΙΔ' (1987-1988), σ. 117-118, 132-133, εικ. 13), καθώς επίσης και στη μικρογραφία του φ. 164α του Τριωδίου από το ναό του Μτκβα, που τυπώθηκε το 1566 και που μάλλον αντιγράφει κάποιο κρητικό πρότυπο (D. Medaković, *Grafika srpskih štampanih Kniga XV-XVII veka*, Beograd 1958, σ. 230-231, πίν. CXXII.1). 9. Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες, Συλλογή Γεωργίου Τσακούρογλου*, Αθήναι 1980, σ. 68, αριθ. 69, σ. 84 (στο εξής Καρακατσάνη, *Εικόνες Τσακούρογλου*). Για την πλαστότητα της υπογραφής βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, I, Αθήναι 1987, σ. 199, εικ. αριθ. 8 (στο εξής Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*). 10. Ντ. Κονόμος, *Ζακυνθινές εκκλησίες*. Συμβολή στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, *Ηώς*, περ. Γ', αριθ. 48-49 (1961), σ. 26 επάνω αριστερά. Ο ίδιος, *Ναοί και μονές στη Ζάκυνθο*, Αθήναι 1964, σ. 26 επάνω αριστερά. Με τα δύο χέρια ευλογεί ο Χριστός και σε δύο αδημοσίευτες εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου με αριθ. έκθ. 122 και 130 (Φωτ. Αρχείο Μουσείο Μπενάκη, αριθ. εισ. 874 και 875 αντίστοιχα), της ίδιας εποχής ή λίγο πρωιότερες, καθώς και σε άλλες δύο εικόνες του 17ου αι., που ακολουθούν την κρητική τεχντροπία, αλλά πιθανότατα προέρχονται από εργαστήριο της Βόρειας Ελλάδας, και που σήμερα βρίσκονται στη Βουλγαρία (A. Božkov, *L'icone bulgare*, Sofia 1984 (βουλγ.), σ. 46-47, εικ. 21-22, σ. 96, εικ. 97). 11. Η παρουσία του ήλιου και της σελήνης σε αψίδες κοπτικών ναών του 6ου αι. ερμηνεύεται ως επίδραση από λειτουργικά κείμενα ή από την αυτοκρατορική εικονογραφία. Βλ. σχετικά Γκιολές, *Η Ανάληψης*, σ. 118-122, 124, 129, 138. Τους δύο αστέρες συναντούμε στο φ. 13ν του κώδικα του Ραμπούλα, του 586 μ.Χ. (C. Cecchelli - J. Furlani - M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olton-Lausanne 1959, εικ. 13b. Schiller, *Ikonographie*, III, σ. 489, εικ. 459. Γκιολές, *Η Ανάληψης*, εικ. 33). Πρβλ. τις προσωποποιήσεις του ήλιου και της σελήνης στην εικόνα Β. 42 της μονής Σινά, του 9ου αι. (K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, I, Princeton 1976, σ. 69-71. Γκιολές, *Η Ανάληψης*, σ. 230-231, εικ. 51), σε ελεφαντοστέινο κάλυμμα βιβλίου, του 9ου-10ου αι. (Schiller, *Ikonographie*, III, σ. 495, εικ. 473), σε αχρονολόγητο σεατίτη

δυτικής τέχνης (Dewald, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 319, σημ. 1, εικ. 26), σε τρίπτυχο από τη Ρουμανία, του 1563 (C. Nikoiescu, *Rumänische Ikonen*, Berlin 1969, σ. 41, αριθ. 11, πίν. 16) και στην τοιχογραφία της Ανάληψης στο Sucevița της Μολδαβίας, γύρω στα 1600 (P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle*, Paris 1930, σ. 254, πίν. XLVIII). Πρβλ. ακόμη πέτασμα Ωραίας Πύλης του 1484 από τη μονή της Routna στη Ρουμανία, όπου τοποθετούνται δύο ήλιοι στις επάνω γωνίες της παράστασης της Ανάληψης (V. Vătășianu, *L'arte bizantina in Romania. I ricami liturgici*, Roma 1945, σ. 25-26, πίν. XII, εικ. 19).

12. Ο 23(24)ος ψαλμός, που κατανοήθηκε ήδη από το 2ο μ.Χ. αι. ως προφητεία της Ανάληψης, εικονογραφείται συχνά με «συνεπτυγμένο»-υμνολογικό τύπο Ανάληψης (βλ. Γκιολές, *Η Ανάληψης*, σ. 60 κ.ε., σ. 240-242). Στο ψαλτήριο Barberini (Vat. Barb. gr. 372), του 11ου αι., στο φ. 41r μικρογραφείται η Ανάληψη με παράσταση του ήλιου και της σελήνης ως αστέρων-πλανητών. Βλ. K. Wessel, *Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelo Polje*, *JÖB* 21 (1972), σ. 303, εικ. 13. S. G. Tsuji, *Destruction des Portes de l'Enfer et ouverture des Portes du Paradis. A propos des illustrations du psaume 23, 7-10 et du psaume 117, 19-20*, *CahArch* 31 (1983), σ. 9, εικ. 6. Ο K. Wessel (*RbK* II, σ. 1254) παρατηρεί ότι τα δύο άστρα τέθηκαν στον εσωτερικό κύκλο, που συμβολίζει τον «ουρανόν των ουρανών», από παρανόηση του μικρογράφου (την άποψη αυτή αναφέρει και ο Γκιολές, *Η Ανάληψης*, σ. 241, σημ. 100). Παρόμοιες εικονογραφίες του ψαλμού απαντούν στο φ. 22r του ψαλτηρίου Χλουτόφ και στο φ. 25r ψαλτηρίου του Θεοδώρου στο Βρετανικό Μουσείο (M. V. Šerpkina, *Miniaturjir Hludovskoj Psalterij Grečeskij iljustrinovannij kodeks IX veka*, Moskva 1977, φ. 22r. S. der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II. Londres Add. 19352, Paris 1970, εικ. 46. Tsuji, ό.π., σ. 8, εικ. 4, 5), όπου όμως δεν παριστάνονται ο ήλιος και η σελήνη. Για τη χρονολόγηση και τη σχέση των τριών ψαλτηρίων βλ. επίσης T. C. Anderson, *The Date and Purpose of the Barberini Psalter*, *CahArch* 31 (1983), σ. 35-67. Ch. Walter, *Christological Themes in Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century*, *REB* 44 (1986), σ. 268-287 σποράδην. Ο ίδιος, *'Later Day' Saints in the Model for the London and Barberini Psalters*, *REB* 46 (1988), σ. 211-228, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

13. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. πρόχ. Georgitsoyanni, ό.π. (υποσημ. 8), σ. 229, 325, σημ. 680-681. Πρβλ. τους αγγέλους σε φλωρεντινές χαλκογραφίες του 15ου αι. A. M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, I, II, London 1938, πίν. 8 (δεξιά, τρίτη παράσταση από κάτω), 9 (δεξιά, στο μέσον), 15, 160.

14. Βλ. υποσημ. 10.

15. Αδημοσίευτη, διαστάσεων 0.46x0.335 μ. Προέρχεται από το ναό του Αγίου Αντωνίου στους Κήπους (Φωτ. Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, αριθ. εισ. 875).

16. Βλ. υποσημ. 11. Πρβλ. Schiller, *Ikonographie*, III, σ. 499, εικ. 483, σ. 502, εικ. 505.

17. Βλ. Wessel, ό.π. (υποσημ. 12), σ. 295-305, εικ. I. P. Simić, *Freska Vaznesenja Hristovog u Bijelom Polju ijena liturgijska podloga*, *Zograf* 6 (1975), σ. 21-24, εικ. I. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, σ. 74, εικ. 47. Γκιολές, *Η Ανάληψης*, σ. 242 σημ. 102. Ο ίδιος, *Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης στο ναό του Αγίου Ηρακλείδου της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή*, *Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Β', Λευκωσία 1986, σ. 515, πίν. 3. Πρβλ. τα Χερουβίμ στην τοιχογραφία της Ανάληψης στο καθολικό της μονής Dragomirna στη Ρουμανία, του 1609 (I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'àu XIXe siècle*, Paris 1928, σ. 157, πίν. LXXXIX.2).

Μιχαήλ Δαμασκηνό και χρονολογείται στην περίοδο 1574-1579<sup>18</sup>, και της Παναγίας Φανερωμένης<sup>19</sup>. Ο εικονογραφικός τύπος των Χερουβίμ στην εικόνα μας αποδίδει πιθανότατα το στιχηρό ιδιόμελο του Μεγάλου Εσπερινού της γιορτής: *Κύριε, τῆ σῆ Ἐναλήψει, ἐξεπλάγησαν τὰ Χερουβίμ, θεωρήσαντά σε τὸν Θεόν, ἐπὶ νεφελῶν ἀνερχόμενον, τὸν ἐπ' αὐτῶν καθεζόμενον, καὶ δοξάζομέν σε, ὅτι χρηστὸν τὸ ἔλεός σου, δόξα σοι*<sup>20</sup>.

5. Η Θεοτόκος, σύμφωνα με το συναξάριο και την υμνολογία της εορτής, βρισκόταν στο ὄρος των Ελαιῶν μαζί με τους μαθητές ως συμμάρτυρας του γεγονότος<sup>21</sup>. Στη μορφή της, όπως αυτή αποδίδεται στην εικόνα που μας απασχολεί, αποτελεί ασυνήθιστη ιδιομορφία η θέση του δεξιού χεριού της μπροστά στο στήθος<sup>22</sup>. Αντίθετα, απαντά συχνότερα με ανοιχτή προς τα έξω την παλάμη του αριστερού χεριού της, εκτεινώντας το δεξί σε δέηση<sup>23</sup>. Επίσης, σπάνια φαίνεται ότι είναι και η θέση του δεξιού χεριού της μπροστά στην κοιλιά<sup>24</sup>, ιδιοτυπία που ίσως δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού και με αυτό τον τρόπο η Παναγία εκφράζει έντονα το θαυμασμό και την απορία της για την Ανάληψη του Υιού της<sup>25</sup>.

6. Οι λευκοντυμένοι άγγελοι, που συνοδεύουν τη Θεοτόκο, είναι οι *ἄνδρες δύο... ἐν ἐσθῆτι λευκῆ* των Πράξεων των Αποστόλων (α' 10)<sup>26</sup>. Παράλληλα με τη συχνή απεικόνιση των δύο αγγέλων, που κρατούν ειλητά, όπου γράφονται τα λόγια που απήθυσαν στους αποστόλους (Πράξ. α' 11)<sup>27</sup>, συχνά επίσης παριστάνονται και να κρατούν ράβδους με το ένα τους χέρι, ενώ με το άλλο δείχνουν τον αναλαμβανόμενο Χριστό. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος των αγγέλων απαντά σε αρκετά υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία<sup>28</sup>, όπως επίσης και στις εικόνες της Ανάληψης στη μονή της Μεγίστης Λαύρας, του 1535 ή και λίγο αργότερα<sup>29</sup>, και στη μονή Σταυρονικήτα, του 1545-1546<sup>30</sup>, που αποδίδονται στο Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά και το γιο του Συμεών αντίστοιχα, στην εικόνα της Βενετίας που αποδίδεται στο Μιχαήλ Δαμασκηνό<sup>31</sup>, στην εικόνα της συλλογής Τσακύρογλου<sup>32</sup>, καθώς και σε εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, του 17ου αιώνα, με το ίδιο θέμα<sup>33</sup>. Παρόμοια όμως αντισυμμετρικά κοντραπόστο, όπως στην παράσταση που μας απασχολεί, πρέπει να είναι αρκετά σπάνια.

7. Από τους αποστόλους ξεχωρίζουν με τη γονατιστή τους στάση ο Πέτρος και ο Ανδρέας<sup>34</sup>, του οποίου μάλιστα τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά διαφοροποιούνται από το γέροντα με τη «φλογώδη, λευκή κόμη»<sup>35</sup>. Ακόμη και αυτή η τοποθέτηση των δύο αποστόλων στην πρώτη θέση των ημιχορίων είναι αξιοπρόσεκτη. Συνήθως ο Πέτρος εικονίζεται πρώτος στο δεξί ημιχόριο με το ένα χέρι τυλιγμένο στο ιμάτιό του

Παύλος, που κοιτάζει προς τα επάνω σε στάση θαυμασμού<sup>36</sup>. Ο Παύλος απουσιάζει από την παράσταση που μας απασχολεί<sup>37</sup> και τη θέση του έχει καταλάβει ο Ανδρέας<sup>38</sup>, όπως συμβαίνει και στην εικόνα της Πα-

18. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962*, σ. 66-67, αριθ. 44 (231), πίν. 31 (στο εξής Chatzidakis, *Icones de Venise*). M. I. Μανούσκακας - A. Δ. Παλιούρας, *Οδηγός του Μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου, Βενετία 1976*, σ. 52, αριθ. 170. M. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι*, σ. 243, εικ. αριθ. 26.

19. Βλ. υποσημ. 10. Για τη θέση των Χερουβίμ ως θρόνων του Χριστού κατά την Ανάληψη βλ. μνείες σε σχετικούς λόγους του Μεγάλου Αθανασίου (PG 28, 1093) και του αγίου Ιωάννη του Χρυσόστομου (PG 50, 445 και PG 52, 800). H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, σ. 124-133. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 299-300. Φαίνεται πως τα τροπάρια *Ψάλλον ὁ Δαυὶδ βοᾷ· Χριστὸς ἐπέβη, ἐπὶ Χερουβίμ αὐτοῦ καὶ ἐπετάσθη σαφῶς, ἐπὶ περὶ γῶν τῶν λογικῶν ταγματῶν* (Πεντηκοστάριον, Αθήναι 1959, σ. 151β) και *Ἄσωμεν πάντες λαοί, τῷ ἐπὶ ὧμων Χερουβίμ ἀναληφθέντι μετὰ δόξης Χριστῷ* (ὁ.π., σ. 161β) αποτέλεσαν πηγή εμπνευσης για τις εικόνες της Βενετίας και της Ζακύνθου. Πρβλ. την κατάληξη της ευχής του Τρισάγιου Ὑμνου κατά τη Θεία Λειτουργία: *Εὐλογημένος εἶ, ὁ ἐπὶ θρόνου δόξης τῆς βασιλείας σου, ὁ καθήμενος ἐπὶ τῶν Χερουβίμ πάντοτε*, Ιερατικόν, Αθήναι 1987 (3η ἐκδ.), σ. 112 (Θεία Λειτουργία του αγίου Ιωάννη του Χρυσόστομου), σ. 163 (Θεία Λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου). J. Goar, *Euchologion sive rituale Graecorum*, Βενετία 1730, ανατύπ. Graz 1960, σ. 55. Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Αθήναις κώδικας*, Αθήναι 1982<sup>2</sup>, σ. 46, 164. Για τις επιδράσεις της Θείας Λειτουργίας στην εικονογραφία της Ανάληψης βλ. Ν. Γκιολές, *Οἱ λειτουργικὲς πηγὲς τῆς Ανάληψης*, ὁ.π. (υποσημ. 17), σ. 515 κ.ε. Ἴσως ὁμως οἱ ζωγράφοι να δανείστηκαν αὐτὸν τὸν εἰκονογραφικὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ ὑστερες παραστάσεις τοῦ γνωστοῦ θέματος *Majestas Domini*, ὅπως ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ με τοὺς δώδεκα ἀποστόλους, τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰ., που σήμερα βρίσκεται στὴ Βενετία (M. Chatzidakis, *Icones de Venise*, σ. 7-8, αριθ. 2 (17), πίν. 1). Ἀνάλογες παραστάσεις ἀπαντοῦν και στα μεταβυζαντινά χρόνια, ὅπως μία εἰκόνα τοῦ 17ου αἰ. στο ναὸ τοῦ Αγίου Νικολάου Γαρίτσας στὴν Κέρκυρα (Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 23* (1968), σ. 324, πίν. 269α), ἐκεῖνη τοῦ Εμμ. Τζάνε ἀπὸ το ναὸ τοῦ Αγίου Σπυρίδωνα στο ἴδιο νησί, περ. 1648-1654/57 (Α. Χωρέμης, *Νέο εἰκονογραφικὸ σύνολο τοῦ Τζάνε στὴν Κέρκυρα*, *ΚερκΧρον XXV* (1981), σ. 219, αριθ. Α (1), σ. 229, φωτ. 1) και ἄλλη μία τοῦ 18ου αἰ. στὴ συλλογὴ Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Εἰκόνες Τσακύρογλου*, σ. 125, αριθ. 180 (65), σ. 162). Σε μερικά παραδείγματα εἰκόνων με Ἀνάληψη, ὅπως στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας που ἀποδίδεται στο Δαμασκηνό, σε ἄλλη μία μη εκτεθειμένη εἰκόνα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰ. (Φωτ. Ἀρχεῖο Μουσείου Μπενάκη, αριθ. εἰσ. 870, 871), καθώς και στὴν εἰκόνα με αριθ. ἐκθ. 122 στο ἴδιο Μουσεῖο (βλ. υποσημ. 10), που μάλλον τὴν αντιγράφει, στὴν παρυφῆ τῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται φερωτὲς κεφαλὲς ἀγγέλων, που αποτελοῦν συνηθισμένα θέματα στὴ δυτικὴ εἰκονογραφία ἀπὸ τὰ υστερογοτθικά χρόνια και ἐξῆς.

20. Πεντηκοστάριον, σ. 156β.

21. Ὁ.π., σ. 160β, 164β, 168α. Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 110. Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Σωτήρα κοντὰ στο Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Αθήναι 1978, σ. 30-31. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 304-305, 310 κ.ε. M. Εμμανουήλ-Γερούση, *Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸν Οἰξύλιθο τῆς Εὐβοίας* (διδ. διατρ., Αθήνα 1984), σ. 53.

22. Το εικονογραφικό στοιχείο του χεριού μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω χρησιμοποιείται σε μορφές αποστόλων σε παραστάσεις Ανάληψης και Πεντηκοστής για να δηλώσει την εκπλήξη των προσώπων. Βλ. Χ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Τ. 737 του Βυζαντινού Μουσείου, ΑΑΑ XVII (1984), σ. 66. Φαίνεται ότι αυτή η στάση της Θεοτόκου έχει βυζαντινή καταγωγή, όπως παρατηρούμε στις εξής παραστάσεις Ανάληψης: α) στην Αγία Τριάδα Κρανιδίου, του 1244 (Kalorissi-Verti, Hagia Triada, σχέδ. 32, πίν. 7)· β) στην ξυλόγλυπτη θύρα από το ναό της Παναγίας στο Παλαιό Κάιρο (All Moālaqua), που σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο και χρονολογείται στο 13ο αι. (Ο. Μ. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum, London 1901, πίν. XXXV. Ο ίδιος, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, σ. 163, 164, εικ. 95)· γ) στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι, του 1302/3 (Μ. Εμμανουήλ-Γερούση, ό.π., σ. 53). Πρβλ. τη θέση των χεριών της Παναγίας στην τοιχογραφία της Ανάληψης στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ κοντά στα Πρεβελιανά Μονοφατσίου, των αρχών του 14ου αι. (Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, Κατάλογος Έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτ.-Δεκ. 1976, Αθήνα 1976, σ. 45, αριθ. 84, πίν. 40), και στην εικόνα με αριθ. έκθ. 130 του Μουσείου Ζακύνθου (βλ. υποσημ. 10). Πρβλ. ακόμη τη στάση της Θεοτόκου στη μικρογραφία του Ευαγγελισμού στο φ. 55β του ψαλτηρίου 61 της μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος (Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σ. Καδάς - Α. Κατσαρός, Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Γ΄, Αθήνα 1979, σ. 138, εικ. 194).

23. Ενδεικτικά αναφέρω τις παραστάσεις Ανάληψης σε τετράπτυχο της μονής Σινά, των μέσων του 14ου αι. (Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, Α΄ (πίνακες), Αθήνα 1956, εικ. 210, Β΄ (κείμενο), Αθήνα 1958, σ. 189-190), στην εικόνα της Βενετίας που αποδίδεται στο Μιχαήλ Δαμασκηνό (βλ. υποσημ. 18), σε δύο εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου, ίσως του τέλους του 16ου αι. (Φωτ. Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, αριθ. εισ. 871 και 876), σε εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στην Κέρκυρα, περ. 1648-1654/57 (Α. Χωρέμης, ό.π. (υποσημ. 19), σ. 222, αριθ. 6, σ. 235, φωτ. 6), σ΄ εκείνη της Παναγίας Φανερωμένης στη Ζάκυνθο (βλ. υποσημ. 10) και σε άλλες δύο της συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, Εικόνες Τσακύρογλου, σ. 84, αριθ. 68, 69).

24. Η Θεοτόκος φέρει το χέρι μπροστά στην κοιλιά και σε δύο εικόνες με Ανάληψη από το Μουσείο Ζακύνθου (Φωτ. Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, αριθ. εισ. 871 και 875), μόνο που εκεί δεν αποδίδεται τόσο καμπυλωμένο, όσο στην εικόνα που μας απασχολεί. Πρβλ. ακόμη τη θέση του δεξιού χεριού της Θεοτόκου σε εικόνα με παράσταση Ευαγγελισμού στη συλλογή Οικονομόπουλου, του 16ου αι. (Χ. Μπαλτογιάννη, Εικόνες, Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου, Αθήνα 1985, σ. 50-51, αριθ. 53, πίν. 52).

25. Η διαφοροποίηση της στάσης της Θεοτόκου υπογραμμίζει το ρόλο της ως μάρτυρα της Θεοφάνειας. Βλ. Μ. Εμμανουήλ-Γερούση, ό.π. (υποσημ. 21), με παλαιότερη βιβλιογραφία στη σημ. 241.

26. Για τους δύο λευκοντυμένους αγγέλους βλ. Γκιοιόλες, Η Ανάληψις, σ. 315-321.

27. Σύμφωνα με τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά, Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, ό.π. (υποσημ. 5).

28. Για παράδειγμα, στον Άγιο Νικόλαο του Prilep, του τελευταίου τετάρτου του 13ου αι. (G. Millet - A. Frolov, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, III, Paris 1962, πίν. 27.1), στην Αγία Παρασκευή της Επισκοπής Πεδιάδας στην Κρήτη, ίσως των αρχών του 14ου αι. (Στ. Παπαδάκη-Όκλαντ, ΑΔ 21 (1966), Χρονικά, σ. 435, πίν. 477α), στην Περίβλεπτο του Μυστρά, περίπου 1360-1380

(G. Millet, Les monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 109.1), στο καθολικό της μονής Ξενοφώντος στο Άγιον Όρος, του 1544 (ο ίδιος, Monuments de l'Athos, I. Les peintures, Paris 1927, πίν. 169.4), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου στον Άθωνα, του 1555 (ό.π., πίν. 188.2) και στον Άγιο Νικόλαο της Κράφης Ηπείρου, του 1563 (Δ. Ευαγγελίδης, Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄ - τ. Α΄ (1959), πίν. 20.1).

29. Μ. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-24 (1969-1970), σ. 323-324, εικ. 43.

30. Ό.π., σ. 325-326, εικ. 80. Χρ. Πατρινέλης - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία-Εικόνες-Χρυσοκεντήματα, Αθήνα 1974, σ. 92, αριθ. 17, σ. 93, πίν. 27.

31. Βλ. υποσημ. 18.

32. Βλ. υποσημ. 9.

33. Α. Ξυγγόπουλος, Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων, Αθήνα 1936, σ. 35-36, αριθ. 22, πίν. 17Β. Η εικόνα φέρει πλαστή υπογραφή του ζωγράφου Εμμ. Τζανφουνάρη. Βλ. σχετικά ο ίδιος, Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση, Αθήνα 1957, σ. 172. Ενδεικτικά αναφέρω ακόμη τις δύο εικόνες του Μουσείου Ζακύνθου, ίσως του τέλους του 16ου αι. (βλ. υποσημ. 23), καθώς και μία εικόνα από το Burgas της Βουλγαρίας, που, αν και ακολουθεί την τεχνική της κρητικής σχολής, μάλλον είναι προϊόν εργαστηρίου της Βόρειας Ελλάδας (Α. Βοζίκον, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 96, εικ. 97).

34. Στη δυτική εικονογραφία της Ανάληψης οι απόστολοι εικονίζονται γονατιστοί από τα υστερογοθικά χρόνια και εξής. Βλ. E. DeWald, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 316-317. Schiller, Ikonographie, III, σ. 514, εικ. 513 κ.ε. Για την τέχνη της Αναγέννησης και του ευρωπαϊκού μπαρόκ βλ. A. Hind, ό.π. (υποσημ. 13) και F. W. H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Amsterdam, χ. χρ., V, σ. 5, αριθ. 63. Ο ίδιος, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700, Amsterdam, χ. χρ., I, σ. 240, αριθ. 37, III, σ. 168, VII, σ. 131. Γονατιστοί απόστολοι απαντούν και σε ασημένια χυτή πλάκα, που χρησιμεύει ως κάλυμμα του τετραεγγέλου Α.δ. 1475 στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης, του 17ου αι. (S. der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore 1973, σ. 50-51, πίν. 129, εικ. 196).

35. Γκιοιόλες, Η Ανάληψις, σ. 325 και σημ. 10. Χ. Μπαλτογιάννη, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 70.

36. Πρβλ. την τοιχογραφία της Ανάληψης στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα, του 1545-1546. Μ. Χατζηδάκης, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986, εικ. 102.

37. Η περίπτωση αυτή εξηγείται ως επίδραση «από τήν ιστορική παράδοση». Βλ. Γ. Γούναρης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, Μακεδονικά 21 (1981), σ. 28, σημ. 5.

38. Συνήθως τη θέση του Παύλου καταλαμβάνει ο Ιωάννης, όπως συμβαίνει σε εικόνα Ανάληψης που αποδίδεται στους ζωγράφους Μιχαήλ Αστράπα και Ευτύχιο, γύρω στα 1300 (Ρ. Μιλκονιό-Ρερεκ, L'évolution des maîtres Michel Astrapas et Eutybios comme peintres d'icônes, JÖBG XVI (1967), σ. 299, εικ. 6. Μ. Chatzidakis-G. Babić, Les icônes de la péninsule balkanique et des îles grecques (1) στο K. Weitzmann κ.ά., Les icônes, Paris 1982, σ. 133, 169) και σε τοιχογραφίες με το ίδιο θέμα στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα της Καστοριάς, του 1552 (Γούναρης, ό.π., πίν. 15α) και στο καθολικό της μονής Αγίου Γεωργίου Σκάρων στη Λευκάδα, του 1621-1624 (Γ. Π. Ροντογιάννης, Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα, ΕΕΛΜ Γ΄ (1973), σ. 60-63, πίν. 25, 28, 29). Σε άλλες περιπτώσεις, ο Ιωάννης αντικαθιστά τον Πέτρο και εικονίζε-

ναγίας Φανερωμένης. Για την απόδοση του Πέτρου<sup>39</sup>, του Ανδρέα και του Λουκά ο ζωγράφος ίσως χρησιμοποίησε κάποιο δυτικό πρότυπο, γεγονός για το οποίο συνηγορεί η αντίθεση ανάμεσα στις μανιεριστικές μαλακές πτυχές, στα μάτια των τριών αποστόλων, με την καθαρά «βυζαντινότητα» πτυχολογία στα ενδύματα των υπόλοιπων μορφών.

8. Βέβαια, η βασική εικονογραφική ιδιομορφία της παράστασης έγκειται στην προσθήκη του ποταμού στην κατώτερη ζώνη, με τους λουομένους μέσα σ' αυτόν. Όσο γνωρίζω, κανένα ανάλογο έργο της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης δεν παρουσιάζει αυτή την απόκλιση από την καθιερωμένη εικονογραφία της Ανάληψης, με αποτέλεσμα η εικόνα που μας απασχολεί να φαντάζει σαν το μοναδικό παράδειγμα συσχετισμού του θέματος με το στοιχείο του νερού, ο οποίος όμως γίνεται έμμεσα σε λειτουργικά κείμενα. Πράγματι, στο Μεγάλο Εσπερινό της γιορτής της Ανάληψης διαβάεται η εξής προφητεία του Ζαχαρία (κεφ. ιδ', 4 και 8-11): *ἰδοὺ ἡμέρα ἔρχεται Κυρίου, καὶ στήσονται οἱ πόδες αὐτοῦ ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ ἐπὶ τὸ ὄρος τῶν Ἐλαιῶν, τὸ κατέναντι Ἱερουσαλήμ, ἐξ ἀνατολῶν ἡλίου. Καὶ ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ ἐξελεύσεται ὕδωρ ζῶν ἐξ Ἱερουσαλήμ, τὸ ἥμισυ αὐτοῦ εἰς τὴν θάλασσαν τὴν πρώτην, καὶ τὸ ἥμισυ αὐτοῦ εἰς τὴν θάλασσαν τὴν ἐσχάτην· ἐν θέρει καὶ ἐν ἔαρι ἔσται οὕτως καὶ ἔσται Κύριος εἰς βασιλέα ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν· ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ ἔσται Κύριος εἷς, καὶ τὸ ὄνομα αὐτοῦ ἐν, κυκλῶν πᾶσαν τὴν γῆν καὶ τὴν ἔρημον ἀπὸ Γαβαᾶ ἕως Ῥεμμῶν, κατὰ νότον Ἱερουσαλήμ...*<sup>40</sup>. Η προφητεία ήδη από το 2ο μ.Χ. αἰώνα κατανοήθηκε ως κείμενο που αναφέρεται στην Ανάληψη του Χριστού σε συνδυασμό με τη Δευτέρα Παρουσία<sup>41</sup>.

Επιπλέον, στη μνημειακή ζωγραφική, ως επίδραση της προφητείας αυτής, θεωρείται η δόξα του αναλαμβανόμενου Χριστού στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Κιρβίνο, του 1191, όπου γύρω από τον Κύριο, μέσα σε λευκούς κυματισμούς που αποδίδουν το στοιχείο του νερού, κολυμπούν ψάρια<sup>42</sup>. Εξάλλου, σύμφωνα με το Ν. Γκιολέ, οι ιριδισμοί που παρατηρούνται στη δόξα του Χριστού στους ναούς της Αγίας Τριάδας Κρανιδίου, του 1244<sup>43</sup>, του Ἀι-Στράτηγου Μονεμβασίας, των μέσων του 13ου αἰώνα<sup>44</sup>, του Αγίου Νικήτα στη Μέσα Μάνη, περ. 1270-1290<sup>45</sup>, του Αγίου Νικολάου, της Κοίμησης της Θεοτόκου, περ. 1280-1290<sup>46</sup>, της Μεταμόρφωσης στο Πυργί και της Αγίας Θέκλας, περ. 1296<sup>47</sup>, στην Εύβοια, πρέπει να ερμηνευτούν ως «μία έκφυλισμένη ανάμνηση τῆς ιδιόμορφης δόξας τοῦ Κιρβίνο»<sup>48</sup>. Αν και η άποψη αυτή δε φαίνεται και τόσο πειστική<sup>49</sup>, ωστόσο οι κυματισμοί φανερώουν ένα γενικότερο προβληματισμό γύρω από το θεολογικό περιεχόμενο της Ανάληψης, σε συνδυασμό τόσο με

την εσχατολογική σημασία της προφητείας του Ζαχαρία και άλλων προφητειών της Αγίας Γραφής, όσο και με σχετικά κείμενα της πατερικής γραμματείας, τα οποία συνδέουν το Θεό, και ιδιαίτερα το τρίτο πρόσωπο της Αγίας Τριάδας, το Ἅγιο Πνεῦμα, με το «ὕδωρ ζῶν»<sup>50</sup>.

Επίσης, η σύνδεση της εικονογραφίας της Ανάληψης με απεικονίσεις προφητειών της Παλαιάς Διαθήκης, που αποδίδουν οράματα του «ὕδατος ζῶντος», αποτελεί ένα ακόμη βοηθητικό στοιχείο στη μελέτη μας<sup>51</sup>. Ένα από τα πρώτα μνημεία με κύριο θέμα το Χριστό ως «πηγή ὕδατος ζῶντος» είναι το ψηφιδωτό του Οσίου Δαβίδ στη Θεσσαλονίκη, του τέλους του 5ου ή των αρχών του 6ου αἰώνα<sup>52</sup>, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για την παράσταση του «Ἐν Λατόμῳ Θαύματος» στη μία πλευρά της αμφιπρόσωπης εικόνας από τη μονή του Ρογανο στη Βουλγαρία, του τέλους του 14ου αἰώνα<sup>53</sup>, ενώ στην εικονογραφική του παράδοση ανήκει και η παράσταση του οράματος των προφητῶν Ιεζεκιήλ και Αββακούμ στο τεταρτοσφαιριο της αψίδας του καθολικού της μονῆς Ντίλιου στο νησί των Ιωαννίνων, του 1543<sup>54</sup>.

Επομένως, η απεικόνιση του ποταμού στην εικόνα που μας απασχολεί, μπορεί να θεωρηθεί ως αποτέλεσμα επηρεασμού από την προφητεία του Ζαχαρία και από άλλα βιβλικά χωρία, που αναφέρουν το ὕδωρ ζῶν, που σχετίζονται με τον εσχατολογικό χαρακτήρα προφητικών οραμάτων και που συνδέονται στενά με την εικονογραφία της Ανάληψης. Αν μάλιστα ακολουθή-

ται απέναντι από τον Παῦλο, όπως για παράδειγμα στο ναό των Ταξιαρχῶν Δεσφίνης, του 1332 (Μ. Σωτηρίου, Αι τοιχογραφίες του βυζαντινοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Γ' (1962-1963), σ. 192-193, πίν. 53). Στο ψηφιδωτό της Ανάληψης στον καθεδρικό ναό του Monreale στη Σικελία, περ. 1180-1194 (Ο. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, σ. 118, 291, πίν. 74B), πρώτος στο δεξιό ημιχόριο εικονίζεται ο Ανδρέας, ενώ στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια της Μάνης, των αρχῶν του 13ου αἰ., ο Ιάκωβος εικονίζεται πρώτος στο δεξιό ημιχόριο και ακολουθεῖ ο Παῦλος ἢ ο Ανδρέας (Φ. Δροσογιάννη, Σχόλια στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια της Μάνης, Αθήνα 1982, σ. 41, πίν. XI).

39. Η κάπως δυσανάλογη μορφή του Πέτρου παρουσιάζει αναλογίες με τον ίδιο απόστολο, που αποδίδεται γονατιστός σε παραστάσεις Μεταμόρφωσης, όπως για παράδειγμα στην εικόνα του ζωγράφου Βίκτωρα από το ναό του Παντοκράτορα στη Ζάκυνθο του 1670 (Μ. Χατζηδάκης, Ἑλληνες ζωγράφοι, σ. 199, εικ. 60-61), σε άλλη μία από τη συλλογή Τσακύρογλου, που την αντιγράφει (Καρακατσάνη, Εικόνες Τσακύρογλου, σ. 127, αριθ. 186 (291), σ. 166), καθώς και σε τρίπτυχο του 17ου αἰ., που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή του Λιβάνου (Icônes Melkites, Κατάλογος Ἐκθεσης, Beyrouth 1969, σ. 231, 237-238, αριθ. 102 - Μ. Χατζηδάκης).

40. Πεντηκοστάριον, σ. 159β.

41. Γκιολές, Η Ανάληψις, σ. 273. Για την παλαιότητα της χρήσης

- της στο Μεγάλο Εσπερινό της Ανάληψης βλ. A. Rahlf's, Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche, NachrGött 1915, σ. 44 (γνωστό μου από παραπομπή). Η προφητεία αναφέρεται στο Τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας, του τέλους του 9ου αι. (J. Mateos, Le Typicon de la Grande Eglise. Ms Saint-Croix n. 40, Xe siècle, Roma 1963, II, σ. 126), ενώ δεν υπάρχει σε πρωιμότερα συστήματα αναγνωσμάτων από την Παλαιά Διαθήκη, όπως λ.χ. το Συριακό. Βλ. σχετ. P. Van Moorsel, *Analepsis? Some Patristic Remarks on a Coptic Double-Composition*, Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, F. W. Deichmann gewidmet, 3, Bonn 1986, σ. 139.
42. L. Hadermann-Misguich, Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des théophanies de Kurbinovo, Byzantion XXXVIII (1968), σ. 374-385, πίν. IV. Η ίδια, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle en Grèce, Bruxelles 1975, σ. 171-175, εικ. 81-83, 85. V. J. Djurić, ό.π. (υποσημ. 17), εικ. 8.
43. Kalopissi-Verti, Hagia Triada, σ. 104-106, σχέδ. 32, πίν. 7. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle, Symposium de Soroćani, Beograd 1967, σ. 68, εικ. 18.
44. Ν. Γκιολλές, Ο ναός του Άι-Στράτηγου στον Άγιο Νικόλαο Νονεμβασίας, ΛακΣπουδ Θ' (1988), σ. 430-432 (ιδιαιτ. σ. 431), σ. 455, εικ. 3, 4.
45. Ν. Γκιολλές, Ο ναός του Αγίου Νικήτα στον Καραβά Μέσα Μάνης, ΛακΣπουδ Ζ' (1983), σ. 166-170, 192, πίν. 3β.
46. Εμμανουήλ-Γερούση, ό.π. (υποσημ. 21), σ. 133-134, πίν. 51 (Κοίμηση Θεοτόκου). Ευχαριστώ τον κ. Γ. Κακαβά για την παραχώρηση φωτογραφίας της αδημοσίευτης τοιχογραφίας της Ανάληψης στο ναό του Αγίου Νικολάου.
47. Kalopissi-Verti, Hagia Triada, σ. 108 και σημ. 19. Ν. Γκιολλές, Άγιος Νικήτας, ό.π., σ. 167 και σημ. 2. Α. Koumoussi, Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de la Sainte-Thècle en Eubée (Rapports avec l'art occidental), Athènes 1987, σ. 99, σχέδ. 6α, σ. 101 (Μεταμόρφωση στο Πυργί), σ. 162, 400, εικ. 41.1 (Αγία Θέκλα).
48. Ν. Γκιολλές, Άγιος Νικήτας, ό.π., σ. 167. Ο ίδιος, Ο ναός του Άι-Στράτηγου, ό.π. (υποσημ. 44), σ. 431.
49. Πρόκειται μάλλον για τους ιριδισμούς της νεφέλης, που παρέλαβε το Χριστό, σύμφωνα με τις Πράξ. α' 9. Βλ. Kalopissi-Verti, Hagia Triada, σ. 108-109. Α. Koumoussi, ό.π., σ. 101. Την άποψη του Ν. Γκιολλέ φαίνεται ότι υιοθετεί ο καθηγητής Ν. Β. Δρανδάκης (Ν. Β. Δρανδάκης, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα που σώζονται στη Μάνη, The 17th International Byzantine Congress - Major Papers, Dumbarton Oaks-Georgetown University, August 3-8, Washington D.C. 1986, σ. 690-691), κατά το σχολιασμό της δόξας του Χριστού στην παράσταση της Μεταμόρφωσης στην Αγία Σωτήρα Καλόπυργου Δρυ, που ανήκει στο α' στρώμα της τοιχογράφησης και χρονολογείται στα μέσα (;) του 13ου αι. Για την τοιχογραφία αυτή βλ. ακόμη ο ίδιος, ΠΑΕ 1975, σ. 190-191, πίν. 172α.
50. Στην Παλαιά Διαθήκη ο όρος «ὕδωρ ζῶν» απαντά σε προφητικά οράματα, που αναφέρονται στην «ἐσχάτη ἡμέρα» και στη «Νέα Ἱερουσαλήμ», η οποία θα εγκαθιδρυθεί μετά τη Δεύτερα Παρουσία, όπως στον Ησαΐα (ιβ' 3), τον Ιεζεκιήλ (λς' 25-27 και μζ' 1-10), τον Ιωήλ (δ' 17-18) και το Ζαχαρία (ιδ', 8-14). Για το ὕδωρ ζων και τα προφητικά οράματα βλ. J. Daniélou, Les symboles chrétiens primitifs, Paris 1961, σ. 49-63 (L'eau vive et le poisson). L. Hadermann-Misguich, Les eaux vives de l'Ascension, ό.π. (υποσημ. 42), σ. 380 κ.ε. Στην Καινή Διαθήκη οι όροι «ὕδωρ ζῶν» και «ὕδωρ ζωῆς» απαντούν στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη (δ' 10, 14 και ζ' 37-39) και στην Αποκάλυψη (ζ' 17· κα' 6· κβ' 17) και αναφέρονται στο Άγιο Πνεύμα (βλ. πρόχ. Αρχιμ. Χ. Δ. Βασιλόπουλος, Η Αποκάλυψις εξηγημένη (το κατά δύναμιν), τ. 5ος (κεφ. ιζ' 1-κβ' 21), Αθήναι 1974, σ. 254-257). Στην πατερική γραμματεία το ὕδωρ ζων και το ὕδωρ ζωῆς συνδυάζονται τόσο με το Άγιο Πνεύμα, όσο και με το Βάπτισμα. Βλ. πρόχ. G. W. E. Lampe, A Patristic Greek Lexicon, Oxford 1968, σ. 1424-1425. Για τους συμβολισμούς του ὕδατος ζώντος στη δυτική θεολογία βλ. P. A. Underwood, The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels, DOP 5 (1950), σ. 41-138 (ιδιαιτ. σ. 53 κ.ε.). T. Velmans, L'iconographie de la 'Fontaine de Vie' dans la tradition byzantine de la fin du Moyen Age, Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Paris 1968, σ. 120-121.
51. Για τη σύνδεση αυτή βλ. A. Grabar, Christian Iconography. A Study of its Origins, Washington-Princeton 1968, σ. 44, 118. Ο ίδιος, Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age, Paris 1979, σ. 45, 122. Μ. Παναγιωτίδη, Η παράσταση της Ανάληψης, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 80 κ.ε. Γκιολλές, Η Ανάληψις, σ. 300. P. Van Moorsel, Forerunners of the Lord. Saints of the Old Testament in Medieval Coptic Church Decoration, CahArch 37 (1989), σ. 129, 131. Για τα εικονογραφικά θέματα που εμπνέονται από την Παλαιά Διαθήκη και συνδέονται με την Ανάληψη βλ. Schiller, Ikonographie, III, σ. 159-160. Για τα προφητικά κείμενα που σχετίζονται με τη Δεύτερα Παρουσία και την εικονογραφία της Ανάληψης βλ. Y. Christe, La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie (Βασιλεία του Θεού I), Paris 1973, σποράδην (σ. 27, 51 κ.ε., 79).
52. Α. Ξυγγόπουλος, Το καθολικόν της Μονής Λατόμου εν Θεσσαλονίκη και το εν αυτώ ψηφιδωτόν, ΑΔ 12 (1929), σ. 142-180. Στ. Πελεκανίδης, Παλαιοχριστιανικά μνημεία Θεσσαλονίκης. Αχειροποίητος-Μονή Λατόμου, Θεσσαλονίκη 1973 (2η έκδ.), σ. 45-68. J. Snyder, The Meaning of the 'Maiestas Domini' in Hosios David, Byzantion XXXVII (1967), σ. 143-152. Ν. Γκιολλές, Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο μωσαϊκό της μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη, Παρουσία Β' (1984), σ. 83-93. Για άλλα παραδείγματα που εικονίζουν το Χριστό ως «πηγή ὕδατος ζώντος» βλ. T. Velmans, Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l'art paléochrétien, CahArch XIX (1969), σ. 29-43, ενώ για μικρογραφίες ψαλτηρίων, στις οποίες διαπιστώνονται εικονογραφικές αναλογίες με το ψηφιδωτό της μονής Λατόμου, βλ. A. Cutler, The Spencer Psalter, A Thirteenth Century Byzantine Manuscript in the New York Public Library, CahArch XXIII (1974), σ. 139. Η. L. Kessler, The Illustrated Bibles from Tours, Princeton, New Jersey 1977, σ. 39 κ.ε. A. Weyl Carr, Gospel Frontispieces from the Comnenian Period, Gesta XXI/1 (1982), σ. 7 κ.ε.
53. T. Gerasimov, L'icône bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia, CahArch X (1959), σ. 279-288. A. Grabar, A propos d'une icône byzantine du IVe siècle, ό.π., σ. 289-304. A. Xyngopoulos, Sur l'icône bilatérale de Poganovo, CahArch XII (1962), σ. 341-350. A. Grabar, Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles, ό.π., σ. 372 κ.ε. Α. Βοζίκον, ό.π. (υποσημ. 10), σ. 89-90, εικ. 88, 89. Ch. Walter, The Iconography of the Prophet Habakkuk, REB 47 (1989), σ. 258-260.
54. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου, Ιωάννινα 1980, σ. 18-19, εικ. 3, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία για την επίδραση του οράματος των προφητών Ιεζεκιήλ και Αββακούμ στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Είναι πιθανό ότι η εικονογραφία του οράματος των προφητών, όπως αυτή παρουσιάζεται σε μεταβυζαντινά μνημεία, ξεκινά από ανάλογη παράσταση στην κεντρική καμάρα του ναού των Αγίων Αποστόλων στο Ρεό, που χρονολογείται γύρω στο 1350 (Ch. Walter, ό.π., σ. 251, εικ. 1-2). Πρβλ. επίσης το όραμα των προφητών στο κεντρικό φουρνικό του νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήναι 1983, σ. 39-40, πίν. 79).

σουμε την άποψη του Α. Ξυγγόπουλου, αναγνωρίζοντας πως το πρότυπο της εικόνας του Ρογανονο υπήρξε μικρογραφία που κοσμούσε το κείμενο της «Διηγήσεως» του μοναχού Ιγνάτιου<sup>55</sup>, θα δεχόμασταν ίσως την ύπαρξη κάποιου αντιγράφου μέχρι τα μεταβυζαντινά χρόνια. Η υπόθεση ότι για την εικόνα μας θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιηθεί σαν πρότυπο μία τέτοια μικρογραφία ή κάποια δυτική χαλκογραφία με θέμα συγγενικό<sup>56</sup> φαίνεται πολύ ελκυστική. Το ερώτημα όμως που προκύπτει είναι αν μία τέτοια μικρογραφία αποτέλεσε άμεση και μοναδική πηγή εμπνεύσεως για το ζωγράφο. Στην περίπτωση αυτή δύσκολα θα μπορούσε να ερμηνευθεί επαρκώς η τοποθέτηση των λουομένων μέσα στον ποταμό. Γι' αυτό θα ήταν απαραίτητο να εντοπιστούν εικονογραφικά πρότυπα, όπου αποδίδεται ποταμός σε συνδυασμό με απεικονίσεις λουομένων.

Τα περισσότερα σωζόμενα παραδείγματα αφορούν παραστάσεις Βάπτισης<sup>57</sup>. Όσον αφορά μάλιστα την τοποθέτηση κολυμβητών μέσα στον Ιορδάνη ποταμό, αυτό είναι εικονογραφικό στοιχείο που παρατηρείται για πρώτη φορά τον 11ο αιώνα<sup>58</sup>, ενώ γνωρίζει μεγάλη διάδοση το 14ο αιώνα, όταν η εικονογραφία της Βάπτισης εμπλουτίζεται ιδιαίτερα με παραστάσεις από την καθημερινή ζωή και λατρεία<sup>59</sup>. Σε όλα όμως τα παραδείγματα αυτά οι λουόμενοι δεν εικονίζονται να πλένονται μέσα στον Ιορδάνη, αλλά τη στιγμή που ετοιμάζονται να πέσουν στο νερό, όπως στην εικόνα με αριθ. ευρ. 4348 στο Μεσαιωνικό Τμήμα του Εθνικού Μουσείου του Βελιγραδίου, των μέσων του 14ου αιώνα<sup>60</sup>, καθώς και στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου του Μυστρά, περ. 1360-1380<sup>61</sup>. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος των λουομένων φαίνεται ότι επιβιώνει και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, όπως μαρτυρεί και η παράσταση της Βάπτισης στο θόλο της φιάλης στη μονή Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος, του 1635<sup>62</sup>. Θα μπορούσε εύλογα ο ζωγράφος μας να έχει σαν πρότυπο μία τέτοια παράσταση Βάπτισης, αφού μάλιστα την ημέρα της γιορτής των Θεοφανείων το νερό αγιάζεται, έτσι ώστε κάθε ανθρώπινη αμαρτία ή αρρώστια να θεραπεύεται<sup>63</sup>. Η ίδια ακριβώς αντίληψη συνοδεύει την εορτή της Ανάληψης, όπου ο αναλαμβάνόμενος Χριστός υπόσχεται να στείλει το Άγιο Πνεύμα, δηλαδή το «ύδωρ ζωής»<sup>64</sup>, στους αποστόλους<sup>65</sup> και κατ' επέκταση σε όλους τους ανθρώπους, για να τους δωρήσει τα χαρίσματά του και να τους εξαγνίσει από κάθε αμαρτία και αρρώστια<sup>66</sup>. Η πεποίθηση αυτή εκφράζεται και στα λειτουργικά κείμενα της εορτής της Ανά-

55. A. Xyngopoulos, ό.π. (υποσημ. 53), σ. 342-343. Άλλη άποψη έχει διατυπώσει ο Α. Grabar, ό.π. (υποσημ. 53), σ. 373. Κατά το V. Grumel (La mosaïque du 'Dieu Sauveur' au monastère du 'Latome' à Salonique, EO XXIX (1930), σ. 165) έχουν σωθεί δύο χειρόγραφα

της «Διήγησεως»: ο κώδικας 390 της Συνοδικής Βιβλιοθήκης της Μόσχας, του 12ου αι. (Arhim. Vladimir, Sistematičeskoe opisanie rukopisej Moskovskoj sinodal'noj (patriaršej) Biblioteki, Moskva 1894, σ. 586, κ.ε., σ. 588, αριθ. 24 (φ. 244-251), και αυτός της μονής Κοσινίτζης, του 1307, ο οποίος όμως σήμερα βρίσκεται στο Ίδρυμα Ivan Dujčev στη Σόφια της Βουλγαρίας. Ευχαριστώ τον κ. Β. Κατσαρό για την πληροφορία.

56. Στη δυτική εικονογραφία, για το Χριστό ως «πηγή ζωής» (fons vitae) βλ. A. Thomas, Brunnen, LChrI 1 (1968), στ. 331-336. Schiller, Ikonographie, IV.1, 1976, σ. 63-67, 255, εικ. 141 κ.ε. Kessler, ό.π. (υποσημ. 52), σ. 46 κ.ε. D. Triantaphyllopoulos, Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln, München 1985, A, σ. 139, σημ. 57. Για το, επίσης δυτικό, εικονογραφικό θέμα "fons pietatis", που παρουσιάζεται σε ξυλογραφίες και χαλκογραφίες από το 17ο αι. και εξής, βλ. M.-B. Wadel, Fons Pietatis. Eine ikonographische Studie, Göteborg 1969 (γνωστό μου από παραπομπή). Η επίδραση του θέματος αυτού στη μεταβυζαντινή τέχνη δεν έχει ακόμη ερευνηθεί επαρκώς, αν και μία αξιόλογη προσπάθεια έγινε από το D. Medaković, Barokne teme srpske umetnosti, ZLU 15 (1979), σ. 348 κ.ε. Ο ερευνητής δημοσιεύει τη φωτογραφία μιας εικόνας (ό.π., εικ. 11), του 18ου αι. (ι), από το τέμπλο του ναού στο Segedinu (Madarska), στο κάτω τμήμα της οποίας εικονίζονται λουόμενοι (η φωτογραφία δεν είναι καθαρή). Πολλές από τις στάσεις των προσώπων στη σερβική εικόνα παρουσιάζουν αναλογίες με εκείνες των αποστόλων στην εικόνα που μας απασχολεί.

57. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XI<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1960 (2η έκδ.), σ. 206-208. G. Ristow, Die Taufe Christi, Recklinghausen 1965, σ. 57-59. Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης, Αθήναι 1975, σ. 38-39. Ch. Walter, Baptism in Byzantine Iconography, Sobornost B (1980), σ. 15. D. Mouriki, Revival Themes with Elements of Daily Life in two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism, Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday, Harvard Ukrainian Studies VII (1983), σ. 469. D. Piguet-Panayotova, Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge, Paris 1987, σ. 34-36. Υπάρχουν και άλλα εικονογραφικά θέματα που σχετίζονται με το στοιχείο του νερού, αλλά ποτέ δεν παριστάνονται σ' αυτά λουόμενοι. Ενδεικτικά αναφέρω παραστάσεις των αγίων Σαράντα, όπου οι μάρτυρες στέκονται όρθιοι μέσα στα νερά της λίμνης της Σεβάστειας στριμωγμένοι σε πολλές σειρές (βλ. σχετ. O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, DOP 14 (1960), σ. 96-109. M. Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. 108-109), όπως επίσης και παραστάσεις της Θεοτόκου ως Ζωοδόχου Πηγής, όπου παριστάνονται πιστοί που θεραπεύονται καθώς πίνουν από το «ήγιασμένον ύδωρ». Για την καταγωγή του θέματος αυτού από θεολογικές έννοιες της Παναγίας ως «Ζωοδότριας» ή και ως «Πηγής Ζωής», βλ. Α. Αδαμαντίου, Αγνεΐας Πείρα, Λαογραφία Β' (1910), σ. 529 και Γ' (1911), σ. 442, και Κ. Δ. Καλοκέρης, Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 202 κ.ε. (πρβλ. Πεντηκοστάριον, σ. 16-21α), ενώ για την εικονογραφία του βλ. Δ. Πάλλας, Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, ΑΔ 26 (1971), Μελέται, σ. 201-224. Είναι εξάλλου γνωστό ότι ο αυτοκράτορας και οι αυλικοί του παλατιού γέλιρταζαν την Ανάληψη στο ναό «της Θεοτόκου της Πηγής» (T. Velmans, L'iconographie de la 'Fontaine de Vie', ό.π. (υποσημ. 50), σ. 123-124 και σημ. 20), στον κεντρικό τρούλο του οποίου εικονιζόταν η Ανάληψη (Μισν, Η Ζωοδόχος Πηγή, Ιστανπούλ 1937, σ. 131. R. S. Cormack, Ninth Century Monumental Painting and Mosaic in Thessaloniki (Ph. D. Thesis, London 1968), σ. 81 και σημ. 50. A. Whar-ton-Epstein, Tokali Kilisse, Washington D.C. 1986, σ. 17). Για τη

σημασία της παρουσίας της Ανάληψης σε τρούλους ναών, καθώς και για άλλα παραδείγματα, βλ. Μ. Παναγιωτίδης, Η παράσταση της Ανάληψης, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 69 κ.ε.

58. Σκηνές λουομένων απαντούν κυρίως σε χειρόγραφα, όπου μικρογραφούνται αναπτυσσόμενοι κύκλοι Βάπτισσης. G. Millet, Recherches, σ. 207-208. Ντ. Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου, Α, Αθήνα 1985, σ. 137. Στην ψηφιδωτή παράσταση της Βάπτισσης στη Νέα Μονή Χίου εικονίζονται για πρώτη ίσως φορά στη μνημειακή ζωγραφική μία μορφή που κολυμπά στα νερά του Ιορδάνη και άλλη μία που βγάζει τα ρούχα της για να πέσει στο νερό. Βλ. σχετ. Ντ. Μουρίκη, ό.π., σ. 58-59, 137-138. J. Lafontaine-Dosogne, La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège, CahArch 37 (1989), σ. 52-53, 56. 59. D. Piguët-Panayotova, ό.π., σ. 35-36.

60. M. Tatić-Djurić, Le Baptême de Jésus-Christ. Icône datant de l'époque de la renaissance des Palaiologues, ZNM 4 (1964), σ. 267-281. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatic - S. Radojčić, Frühe Ikonen, Wien und München 1965, σ. LXVII, 175.

61. G. Millet, Mistra, πίν. 118.3. P. Underwood, Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, The Kariye Djami, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami (έκδ. P. A. Underwood), Princeton-New Jersey 1975, σ. 276, εικ. 11. Μ. Χατζηδάκης, Η ύστερη βυζαντινή τέχνη 1204-1453, ΙστΕΕ Θ' (1979), σ. 448. Ο ίδιος, Mystras. The Medieval City and the Castle, Athens 1981, σ. 82, εικ. 50. Πρβλ. δύο πρωιμότερα παραδείγματα που αναφέρει η T. Velmans (T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age, JSav 1965, σ. 362): την τοιχογραφία της Βάπτισσης στον εξωνάρθηκα της Παναγίας Λιέβισκας στο Prizren, περ. 1310-1313 (P. Hamann-Maclean - H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εικ. 208, D. Panić - G. Babić, Bogorodica Ljeviška, Beograd 1975, πίν. XLIII, σ. 140, σχέδ. 31. P. Underwood, ό.π., σ. 275-276, εικ. 10a-b. D. Piguët-Panayotova, ό.π., σ. 35 και σημ. 67) και εκείνη στον εξωνάρθηκα του ναού της Θεοτόκου στην Gračanica, του 1319/20 ή μετά το 1383, κατά τα τέλη του 14ου αι. (G. Millet, Recherches, σ. 199, εικ. 172). Για την ασυμφωνία των μελετητών σχετικά με το αν η τοιχογραφία της Βάπτισσης είναι σύγχρονη ή όχι με τον υπόλοιπο τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού, καθώς και για προτεινόμενη χρονολόγηση βλ. S. Ćurčić, The Original Baptismal Font of Gračanica and its Iconographic Setting, ZNM IX-X (1979), σ. 314 και σημ. 7, σ. 319-320. P. Mijović, La signature du peintre et la datation des peintures de Gračanica, Studia Slavico-Byzantina et Medievalia Europensia I (1988), In memoriam Ivan Dujčev, Sofia 1988, σ. 149-154. Στα παραδείγματα αυτά ως προστεθούν τα σπαράγματα από την παράσταση της Βάπτισσης στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Staro Nagorčino, του 1317-1318, όπου ένας άνθρωπος είναι έτοιμος να πέσει στο νερό (G. Millet - A. Frolov, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, πίν. 125.5), καθώς και η ομόνομη παράσταση του καθολικού της μονής Χελανδαρίου στο Άγιον Όρος, του 1319, όπου εικονίζονται πολυάριθμοι κολυμβητές (G. Millet, Athos, πίν. 64.2, 66.1-2, 67.2. P. Underwood, ό.π., σ. 276, εικ. 9, 9a, 9b). Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών αυτών βλ. V. J. Djurić, Fresques médiévales à Chilandar. Contribution au catalogue des fresques du Mont-Athos, Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines, Ochride 10-16 Sept. 1961, III, Beograd 1964, σ. 77-83. Ο ίδιος, Byzantinische Fresken (υποσημ. 17), σ. 74. D. Bogdanović - V. J. Djurić - D. Medaković, Chilandar on the Holy Mountain, Belgrade 1978, σ. 81 κ.ε.

62. Για την επιγραφή της παράστασης βλ. G. Millet - J. Pargoire-L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos, I, Paris 1901, σ. 128, αριθ. 391, ενώ γενικές φωτογραφίες της βλ. G. Millet, Athos, πίν. 152.1-2. L. Bouras, Some Observations in the Lavra

Phiale at Mount Athos and its Bronze Strobilion, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Η' (1975-1976), σ. 87, πίν. 46. Αξίζει ακόμη να σημειωθούν όσα αναφέρει σχετικά ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος (ό.π. (υποσημ. 56), σ. 141) ξεκινώντας από άλλη αφορμή: "Selbst die Ikonographie dieser Phiale... zeigt jedoch daß die Auffassung des Wassers als aqua viva immer noch lebendig war". Επίσης, σε μια εικόνα με τη Βάπτισή των μέσων του 17ου αι., από τη μονή Πατέρων της Ζίτσας Ηπείρου, ανάμεσα στα πλήθη ξεχωρίζουν δύο μητέρες που ρίχνουν τα γυμνά παιδιά τους στον Ιορδάνη (Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Κατάλογο Έκθεσης, Αθήνα 1986, σ. 163, 165-166, αριθ. 165 - Ε. Χαλκιά). Και το θέμα αυτό των μητέρων, που ρίχνουν τα παιδιά τους στα αγιασμένα νερά του Ιορδάνη, έλκει την καταγωγή του από ανεπτυγμένους κύκλους Βάπτισσης των βυζαντινών χρόνων (βλ. P. Underwood, ό.π., σ. 276. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Μονή των Φιλανθρωπικών, σ. 186, σημ. 14).

63. Βλ. σχετ. Μηναίοι του Ιανουαρίου, Εν Αθήναις 1961, σ. 77β, 78β, 79α. Πρβλ. την ευχή του ιερέα κατά το Μυστήριο του Βαπτίσματος: *ποίησον αυτό (το νερό) άφθαρσίας πηγην, άγιασμού δώρον, άμαρτημάτων λυτήριον, νοσημάτων άλεξιτήριον, δαίμοσιν δέθριον, ταίς έναντίας δυνάμεσιν άπρόσιτον, άγγελικής ισχύος πεπληρωμένον... αλλά σύ, Δέσποτα τών άπάντων, ανάδειξον τουτό ύδωρ άπολυτρώσεως, ύδωρ άγιασμού, καθαρισμόν σαρκός και πνεύματος, άνεσιν δεσμών, άφεσιν παραπτωμάτων, φωτισμόν ψυχών, λύτρον παλιγγενεσίας, άνακαινισμόν πνεύματος, υιοθεσίας χάρισμα, ένδυμα άφθαρσίας, πηγην ζωής* (J. Goar, ό.π. (υποσημ. 19), σ. 289, ενώ γενικότερα για τη σχέση του νερού με το Βάπτισμα βλ. Π. Ν. Τρεμπέλας, Μικρόν Ευχολόγιον, Α', Αθήναι 1950, σ. 287 κ.ε. Ο ίδιος, Δογματική της Ορθοδόξου Καθολικής Εκκλησίας, III, Αθήναι 1961, σ. 69-70, 79-83, 84 κ.ε. σποράδην). Πρβλ. επίσης την παλαιοχριστιανική αντίληψη ότι το βάπτισμα έπρεπε να τελείται σε «ύδωρ ζών», δηλαδή σε τρεχούμενο νερό. Βλ. σχετικά Δ. Πάλλας, ΠΑΕ 1976, σ. 167 και σημ. 2. Ο ίδιος, Η παλαιοχριστιανική Νοτιοανατολική Αττική, Πρακτικά Β' Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ Αττικής, Οκτώβρης 1985, Καλύβια 1986, σ. 47-48 και σημ. 22. Πολλά είναι τα χωρία που θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και από την ακολουθία του Μεγάλου Αγιασμού. Ειδικότερα, για τη σχέση των ακολουθιών του Μεγάλου και του Μικρού Αγιασμού, καθώς και της «ακολουθίας της φιάλης» και του Μυστηρίου του Βαπτίσματος βλ. G. Millet, Recherches au Mont Athos. III. Phiale et simandre à Lavra, BCH XXIX (1905), σ. 109-123, όπου επισημούνται: "L'eau bénite non seulement purifiait, protégeait contre le mal et la faute, mais encore elle renouvelait les effets du baptême" (ό.π., σ. 111' πρβλ. Α. Κ. Ορλάνδος, Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης, Α', Αθήναι 1952, σ. 124). S. J. de Jerphanion, Eriphanie et Théophanie. Le Baptême de Jésus dans la Liturgie et dans l'art chrétien, La Voix des Monuments, I (1930), σ. 172-177. Π. Ν. Τρεμπέλας, Μικρόν Ευχολόγιον, Β', Αθήναι 1955, σ. 5-17, 49-51. Th. Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales, Athènes 1982, σ. 115-118. J. Lafontaine-Dosogne, La tradition byzantine des baptistères, ό.π. (υποσημ. 58), σ. 50-51. Εξάλλου, στην κοινή νεοελληνική «άγιασμα» σημαίνει αγιασμένο νερό με θεραπευτικές ιδιότητες ή μικρό κτίριο κοντά σε μοναστήρι, όπου τελούνται οι ακολουθίες του Μικρού και του Μεγάλου Αγιασμού. Βλ. σχετικά Γ. Αντουράκης, Επιλογή λαϊκών όρων γύρω από το χριστιανικό ναό και τις γιορτές, ΕΕΘΣΠΑ ΚΣΤ' (1986), σ. 30 και σημ. 25 του ανατύπου.

64. Για το συνδυασμό του ύδατος ζωής ή του ύδατος ζώντος με το Άγιο Πνεύμα βλ. υποσημ. 50.

65. Οι απόστολοι με την Ανάληψη λαμβάνουν τη δωρεά της υπόσχεσης του Αγίου Πνεύματος. Βλ. σχετικά PG 33, 857 (Κύριλλος Ιεροσολύμων), PG 50, 450 και PG 52, 777, 778, 784, 785, 786, 789, 789, 795-796, 801, 802 (άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος), Γκιολές, Η

ληψης, όπου, στο Μεγάλο Εσπερινό συγκεκριμένα, ψάλλεται: *Κύριος ανέληφθη εἰς οὐρανοὺς ἵνα πέμψῃ τὸν Παράκλητον τῷ κόσμῳ*<sup>67</sup>.

Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από λαογραφικά δεδομένα, που σχετίζονται άρρηκτα με τα έθιμα της Ανάληψης. Πράγματι, σε κάθε παραλιακή περιοχή της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας συνηθιζόταν την ημέρα αυτή να κατεβαίνουν όλοι, μικροί και μεγάλοι, στη θάλασσα για το πρώτο καλοκαιρινό κολύπημα<sup>68</sup>, ενώ στις ορεινές περιοχές, όπου η θάλασσα απέχει αρκετά, κατέβαιναν σε ποτάμια και πηγές<sup>69</sup>. Μέχρι σήμερα το έθιμο κρατά όλη την τελετουργία του, ιδιαίτερα στα νησιά, δικαιολογώντας τις αντιλήψεις του λαού για τις καθαρτήριοις ιδιότητες του θαλασσινού νερού<sup>70</sup>, καθώς επίσης και την πεποίθησή του ότι όσοι λούζονται την ημέρα της Ανάληψης θεραπεύονται από κάθε ασθένεια<sup>71</sup>.

Επομένως, η απόκλιση που παρουσιάζει η εικόνα μας από την καθιερωμένη εικονογραφία της Ανάληψης θα μπορούσε να ερμηνευθεί σαν μία προσωπική δημιουργία του ζωγράφου, ο οποίος κάνει ένα συγκερασμό εικονογραφικών στοιχείων, που έλκουν την καταγωγή τους από παραστάσεις Βάπτισης, και εθιμικών στοιχείων, που σχετίζονται με την εορτή της Ανάληψης. Το αποτέλεσμα είναι να προσθέσει στην παραδοσιακή λίγο-πολύ απόδοση του θέματος, στην κατώτερη ζώνη και σε μικρότερη κλίμακα, τον ποταμό με τους λουόμενους. Στο συγκερασμό αυτό ίσως έπαιξε κάποιο ρόλο και ένας έμμεσος ή άμεσος επηρεασμός από θεολογικά και λειτουργικά κείμενα, που συσχετίζουν την Ανάληψη και το Θεό με το ύδωρ ζων.

Βέβαια, επειδή η τέχνη της εικόνας που μας απασχολεί είναι μέτρια, θα μπορούσε κανείς δίκαια να ισχυρισθεί ότι αυτή ίσως αντιγράφει κάποιο παλαιότερο, άγνωστο σε μας, μεταβυζαντινό ή δυτικό πρότυπο. Η περίπτωση, σύμφωνα με την οποία ο ζωγράφος αναπαράγει τον εικονογραφικό τύπο της Ανάληψης από κάποια παλαιότερη εικόνα, δεν μπορεί να παρουσιαστεί ως λύση οριστική, εξαιτίας της έλλειψης σχετικών στοιχείων, αν και δεν είναι καθόλου απίθανη. Έργα όπως αυτά του Γεωργίου Κλόντζα<sup>72</sup> ή του Θεόδωρου Πουλάκη<sup>73</sup> μπορεί να χρησίμευσαν ως πρότυπα για το ζωγάφο μας, αν πρέπει να αποκαταστήσουμε κάποιο υποθετικό πρότυπο ενός καλλιτέχνη παλαιότερου ή σύγχρονου με αυτόν. Το ίδιο πιθανή φαίνεται και η περίπτωση, κατά την οποία η εικόνα αποτελεί «εκβυζαντινισμένο» αντίγραφο κάποιου δυτικού προτύπου<sup>74</sup>. Αξίζει όμως να σημειωθεί εδώ ότι στη δυτική εικονογραφία το θέμα της Ανάληψης συνήθως δε συνδυάζεται με το στοιχείο του νερού<sup>75</sup>, αν και είναι γνωστό ότι λίμνη, ποταμός ή θάλασσα απαντούν συχνά στο βάθος πινάκων ιταλών ζωγράφων ως στοιχεία του τοπίου<sup>76</sup>. Ενδεικτικά αναφέρω τον πίνακα του Tintoretto «Η

Ανάληψη του Χριστού» (περ. 1577-1581), όπου το γεγονός τοποθετείται κοντά σε ένα ρυάκι<sup>77</sup>.

Η αναφορά στα παραπάνω έγινε με σκοπό να δοκιμαστούν ποικίλες πιθανότητες σχετικά με το ή τα πρότυπα του ζωγράφου της εικόνας που μας απασχολεί. Η υπόθεση ότι επηρεάστηκε από το έθιμο του πρώτου λουτρού την ημέρα της Ανάληψης προτείνεται με κάθε επιφύλαξη, γιατί έτσι τον προάγουμε σε ζωγάφο ικανό να δημιουργεί νέους εικονογραφικούς τύπους, έχοντας εντυπώσει σε αρκετά παλαιά πρότυπα και επιλέξει τα πιο σπάνια από αυτά<sup>78</sup>.

Έστω όμως και αν δεν είχε επιτυχία ή συνέχεια ο τύπος της Ανάληψης που δημιούργησε (;), τον φέρνει κοντά σε μία τάση των αγιογράφων των ενετοκρατούμενων περιοχών, που εντοπίζεται χρονικά από τα μέσα του 17ου αιώνα και εξής και που εκφράζεται με τον εμπλουτισμό της βυζαντινής εικονογραφίας με απεικονίσεις αξιοσημείωτων γεγονότων της καθημερινής ζωής, περιστατικών που αφηγείται η σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή και άλλων λαϊκών αντιλήψεων. Σαν παραδείγματα αυτής της τάσης αναφέρω μερικές εικόνες με παραστάσεις θαυμάτων αγίων<sup>79</sup>, μία εικόνα του ζωγράφου Παρθένιου Βλαστού στη Νάξο, όπου διαπιστώνονται επιδράσεις από την Ερωφίλη<sup>80</sup>, καθώς

Ανάληψης, σ. 48-49.

66. Γενικότερα, για το ρόλο του Αγίου Πνεύματος ως «δοτήρος» και «χορηγού» της Θείας Χάριτος, καθώς και ως ανακαινιστή της ανθρώπινης ζωής βλ. πρόχ. Χ. Ανδρούτσος, Δογματική της Ορθόδοξου Ανατολικής Εκκλησίας, Εν Αθήναις 1907, σ. 76-77, 220. Π. Ν. Τρεμπέλας, Δογματική (υποσημ. 63), Ι, Αθήναι 1959, σ. 257-268. Σοράδην, ΙΙ, Αθήναι 1959, σ. 224-225, 226, 227. J. Meyendorff, Το Άγιο Πνεύμα στη θεολογία του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά, Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά, Νοέμβριος 1984, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 151-152. Πρβλ. και τα εξής τροπάρια του α' αντιφώνου των αναβαθμών του Δ' ήχου: *Άγιφ Πνεύματι πᾶσα ψυχὴ ζωοῦται καὶ καθάρσει ὑψοῦται, λαμπρύνεται, τῆ Τριαδικῆ Μονάδι ἱεροκρυφίως καὶ Άγιφ Πνεύματι ἀναβλύζει τὰ τῆς χάριτος ρεῖθρα, ἀρδεύοντα ἅπασαν τὴν κτίσιν πρὸς ζωογονίαν*.

67. Πεντηκοστάριον, σ. 158β. Πρβλ. σ. 159, 160, 162β, 166α κ.ά. Η σύνδεση της Ανάληψης με τη Βάπτιση του Κυρίου μαρτυρεί και παλαιοχριστιανική επιγραφή, που σχολιάζει εύστοχα ο Schrade (H. Schrade, Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi, Vorträge der Bibliothek Warburg 1928-1929, σ. 118): *“Ascensio fontis / Ascende in caelos, animam qui in fonte labisti (= lavasti) / idque semel factum sit tibi perpetuum”*. Για τη θεολογική σχέση των δύο γεγονότων βλ. ακόμη J. G. Davies, He Ascended into Heaven. A Study in the History of Doctrine, London 1958, σ. 43 (η παραπομπή από το Γκιολές, Η Ανάληψης, σ. 209, σημ. 78). Εξάλλου, η ανάληψη του προφήτη Ηλία, που αποτελεί τύπο της Βάπτισης του Χριστού, αναφέρεται συχνά σε πατερικούς λόγους για την Ανάληψη (ό.π., σ. 48-49) και περιγράφεται αναλυτικά στην ακολουθία των Ωρών της γιορτής των Θεοφανείων (Μηνάιον Ιανουαρίου, σ. 71β), όπου ψάλλεται και σχετικό τροπάριο (ό.π., σ. 59α, 61β, 64α, 66β). Πρβλ. τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά για την αγιογράφηση φιάλης, όπου αναφέρεται ότι πρέπει να εικονιστεί και η ανάληψη του προφήτη Ηλία. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 221-

322.

68. M. Hamilton, *Greek Saints and their Festivals*, Edinburgh and London 1910, σ. 151-154. Δ. Α. Πετρόπουλος, *Της Αναλήψεως τα έθιμα. Κατέβασμα στη θάλασσα- 'πέτρα μαλλιαρή'*, Νέα Εστία 43 (1948), σ. 777-779. Δ. Σ. Λουκάτος, *Η λαογραφία του μπάνιου* (ο γιάλός και η πλαζ), *Καινούρια Εποχή* 2-B (1957), σ. 66-71. G. A. Megas, *Greek Calendar Customs*, Athens 1958, σ. 126-127. ΘΗΕ, 2, Αθήναι 1963, στ. 515-516 (Δ. Σ. Λουκάτος). Γ. Β. Σιέττος, 'Έθιμα στις γιορτές, Πειραιάς 1975, σ. 290-298 σποράδην. Γ. Α. Μέγας, *Ελληνικά εορταία και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Αθήναι 1976 (2η έκδ.) σ. 205. Φ. Ι. Βρεττάκος, *Οι δώδεκα μήνες του έτους και οι κυριώτεροι εορταί των*, *Εν Αθήναις* 1980, σ. 238. Δ. Σ. Λουκάτος, *Πασχαλινά και της άνοιξης*, Αθήνα 1980, σ. 161-163. Σ. Μάνεσης, *Ο κύκλος του χρόνου* (εθιμικά, λατρευτικά-μετεωρολογικά), Αθήνα 1981, σ. 129-130.
69. Δ. Σ. Λουκάτος, *Η λαογραφία του μπάνιου*, ό.π., σ. 70, σημ. 10. 70. Το νερό, και ιδιαίτερα το θαλασσινό, πιστεύεται ότι καθαρίζει κάθε μιάσμα και ότι αναγεννά τον άνθρωπο. Βλ. σχετικά Α. Αδαμαντίου, *Αγνείας Πείρα, Λαογραφία Γ'* (1911), σ. 404 και σημ. 4, σ. 405 κ.ε. Πετρόπουλος, ό.π., σ. 778. Δ. Σ. Λουκάτος, *Η λαογραφία του μπάνιου*, ό.π., σ. 68, 70, 71.
71. Σισιλιάνος, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 194. Δ. Σ. Λουκάτος, *Πασχαλινά και της άνοιξης*, σ. 161 κ.ε., όπου σε γενικές γραμμές επαναλαμβάνει όσα γράφει στο άρθρο του *Η λαογραφία του μπάνιου*, ό.π., σ. 68, 70.
72. Για το ζωγάφο Γ. Κλόντζα βλ. Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. ΓΓ' (1985-1986), σ. 132 κ.ε. με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία.
73. Για το ζωγάφο Θ. Πουλάκη βλ. Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979.
74. Είναι κοινός τόπος ότι ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό του 17ου αι. οι κρητικοί ζωγράφοι είχαν προτίμηση στις ιταλικές και φλαμανδικές χαλκογραφίες και ότι αρκετές φορές προσπαθούσαν να πετύχουν ένα «μετασχηματισμό» των ξένων προτύπων, σύμφωνα με τις αρχές της βυζαντινής παράδοσης. Βλ. σχετικά Μ. Χατζηδάκης, *Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία*, *ΚρητΧρον Α'* (1947), σ. 42-46, ενώ για αναφορές σε έγγραφα και συμπληρωματική βιβλιογραφία βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα*, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 42-43 και σημ. 21, σ. 95-97.
75. Για τη δυτική εικονογραφία του θέματος της Ανάληψης βλ. υποσημ. 13 και 34.
76. Ν. Β. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, *Εν Αθήναις* 1962, σ. 103, σημ. 3 με πολλά παραδείγματα. Πρβλ. εικόνα του αγίου Γεωργίου από την Κύπρο, στο κάτω τμήμα της οποίας εικονίζεται θαλάσσιο τοπίο με βραχώδεις ακτές (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Εικόνα του αγίου Γεωργίου επίππου από την Κύπρο*, Έβδομο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1987, σ. 41).
77. E. Von Der Bercken, *Die Gemälde des Jacobo Tintoretto*, München 1942, πίν. 274. Schiller, *Ikonographie*, III, σ. 515, εικ. 516. Μ. Α. Bianchini, *Tintoretto*, στη σειρά *I maestri dei colore*, Milano 1976-1977, πίν. VI (λεπ.). Το έργο φυλάσσεται στη Scuola di San Rocco της Βενετίας. Πρβλ. δύο πρωιμότερα έργα που βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη της Σιένα: τον υπογεγραμμένο πίνακα «Η Ανάληψη του Χριστού» του ζωγράφου Benvenuto di Giovanni, που φέρει τη χρονολογία 1491 (P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Sienna*, 2, Genova 1981, σ. 16, αριθ. 434, εικ. 8-9), όπου στο βάθος εικονίζεται παραλιακή πόλη και το λιμάνι της, και τον πίνακα «Η Ανάληψη του Ιησού» του ζωγράφου Giacomo Pacchiarotti, των αρχών του 16ου αι. (ό.π., σ. 88, αριθ. 422, εικ. 88-89), όπου στο βάθος εικονίζεται ποταμός. Πρβλ. επίσης και τον πίνακα του ζωγράφου Lorenzo Lotto με τίτλο «Η Ανάληψη του αγίου Νικολάου από το Μπάρι», του 1529, όπου στο κάτω τμήμα του παριστάνεται το λιμάνι της πόλης (R. Pallucchini - G. Mariani-Canova, *L'opera completa del Lotto*, στη σειρά *Classici dell'arte*, 79, Μιλάνο 1975, σ. 111, εικ. 196, σ. 113, αριθ. 196. A. Chastel, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280-1580*, Fribourg 1983, σ. 176, εικ. 157). Δεν είναι γνωστές χαλκογραφίες που αναπαράγουν τα παραπάνω έργα. Ο Εμμ. Τζάνες ανέγραψε ελεύθερα τον όμιλο των αποστόλων στην εικόνα της Σαμαρίτισσας, του 1698, από τον πίνακα της Ανάληψης του Tintoretto (Ν. Β. Δρανδάκης, ό.π., σ. 103, πίν. 41α-β. Ο ίδιος, *Συμπληρωματικά εις τον Εμμανουήλ Τζάνε*. Δύο άγνωστοι εικόνες του, *Θησαυρίσματα* 11 (1974), σ. 50-51, εικ. 7).
78. Όπως η τοποθέτηση της σελήνης στην παρυφή της δόξας του Χριστού, η παρουσία των Χερουβίμ, η θέση των χεριών της Θεοτόκου και οι γονατιστοί απόστολοι. Επιπλέον νεωτερικά στοιχεία στην εικονογραφία της Ανάληψης είναι ο ποταμός και το μικρό οίκημα στη δεξιά όχθη, μοτίβα που δίνουν στην παράσταση το χαρακτήρα τοπιογραφίας.
79. Η πρώτη χρονολογικά εικόνα αυτής της ομοσας προέρχεται από το ναό του Αγίου Βασιλείου της κοινότητας Καλλιγιάτων Κεφαλληνίας (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο) και σ' αυτήν εικονίζεται μία πειρατική επίθεση του 1628 εναντίον ενός πλοίου της Κοινότητας Κεφαλληνίας με προορισμό την Κέρκυρα, στο οποίο επέβαιναν ο πρεσβευτής Αλέξανδρος Δεόρτζης, αφιερωτής της εικόνας μετά τη διάσωσή του, και άλλοι απεσταλμένοι (Σπ. Μαρινάτος, *Βυζαντινή εικόν μετὰ θαλασσομαχίας*, *ΑΔ* 6 (1920-1921), Παράρτημα, σ. 194-199. Θ. Βελιανίτης, *Μία ιστορική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου παριστάσα ναυμαχίαν με πειρατάς*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' - τ. Α' (1959), σ. 149-154). Ο κύριος όγκος, όμως, των παραδειγμάτων αρχίζει μετά το 1641, χρονολογία στην οποία ανήκει μία εικόνα από τη συλλογή Σταθάτου που φέρει την παράσταση της θαυματουργής διάσωσης μιας γαλέρας από πειρατική επιδρομή στον κόλπο της Ναυπάκτου το 1641 (Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, *Εν Αθήναις* 1951, σ. 24-25, αριθ. 20, πίν. 22). Ανάμεσα σε άλλες εικόνες της ομάδας, πολλές από τις οποίες βρίσκονται στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας (βλ. σχετικά Ι. Ρηγόπουλος, Θεόδωρος Πουλάκης, σ. 285, σημ. 31), ξεχωρίζω τη δεσποτική εικόνα από το ναό του Χριστού στο Κάστρο της Κιμώλου, που απεικονίζει τη σωτηρία ενός καραβιού από τον άγιο Νικόλαο, του 17ου αι. (Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *ΑΔ* 36 (1981), Χρονικά, σ. 385, πίν. 275γ) την εικόνα της Παναγίας της «Καζοπήτρας», του Θεόδωρου Πουλάκη, που χρονολογείται στο 1670 και που απεικονίζει τη θεραπεία του τυφλού Στεφάνου (ό.π., σ. 150-151, αριθ. 6), την εικόνα Τ 781 του Βυζαντινού Μουσείου με την παράσταση της σωτηρίας του κυρ-Αρδαβάνη κάτω από προτομή της Παναγίας Οδηγήτριας, του γ' τετάρτου του 17ου αι. (ό.π., σ. 145-146), την εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου από τη συλλογή Μ. Κοσμετάτου στο Αργοστόλι της Κεφαλληνίας, του 1698, με την απεικόνιση της διάσωσης του Γεωργίου Ντούσμανη από τη δολοφονική απόπειρα κάποιου εχθρού του, που κόστισε τη ζωή δύο μελών της οικογένειας του δωρητή (Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, σ. 172-173, αριθ. 178), την εικόνα της Παναγίας της «Κασοπήτρας», που βρίσκεται στο ναό της Υπαπαντής της Κέρκυρας και που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, με παράσταση ναυμαχίας (Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 23 (1968), Χρονικά, σ. 324, πίν. 268β), την εικόνα του αγίου Κοδράτου στο Μουσείο της Κέρκυρας, του 1708, με παράσταση ενός θαύματός του (ο ίδιος, *ΑΔ* 25 (1970), Χρονικά, σ. 338, πίν. 287α-β) και, τέλος, άλλη μία στο μητροπολιτικό ναό της ίδιας πόλης με την υπογραφή του Κ. Κονταρίνη και την ίδια χρονολογία, όπου εικονίζεται θαύμα του αγίου Λουκιανού (Π. Γ. Καλλιγιάς, *ΑΔ* 23 (1968), Χρονικά, σ.

και άλλες με θρησκευτικές αλληγορίες ηθικοδιδασκτικού χαρακτήρα<sup>81</sup>. Σ' αυτή την τάση έρχεται να ενταχθεί και η εικόνα που μας απασχολεί, όχι κυρίως επειδή μια τέτοια απεικόνιση εθίμου είναι μοναδική, όσο γνωρίζω, αλλά ιδίως γιατί εκφράζει με ολοφάνερο τρόπο την πλούσια ευρηματικότητα των ζωγράφων, συμπληρώνοντας έτσι τη γνώση μας για την ποικιλία των σκηνών από τη ζωή του λαού, οι οποίες μπορούν να συνδυαστούν με τα παραδοσιακά θρησκευτικά εικονογραφικά θέματα.

Αν και η πλαστογράφηση της υπογραφής του ζωγράφου Γεωργίου Σκορδίλη, που είναι γνωστός από τρία τουλάχιστον ενυπόγραφα έργα του<sup>82</sup>, δυσχεραίνει την προσπάθεια εντοπισμού του τόπου και του χρόνου που έδρασε ο ζωγράφος της εικόνας μας, οι δυσκολίες αυτές αμβλύνονται όσον αφορά τη χρονολόγησή της. Δεν είναι μόνο οι εικονογραφικές ιδιομορφίες που την φέρνουν κοντά σε πρωτότυπες δημιουργίες των αγιογράφων των ενετοκρατούμενων περιοχών, που χρονολογούνται μετά τα μέσα του 17ου αιώνα. Είναι ακόμη και αυτή η μικρογραφική ικανότητα του ζωγράφου στη διατύπωση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών της κάθε μορφής. Όμοιοι φυσιογνωμικοί τύποι αποδοσμένοι με όμοια τεχνική απαντούν σε εικόνες του Εμμανουήλ Σκορδίλη, ενός ζωγράφου που «εμφανίζεται ο σημαντικότερος αγιογράφος των Κυκλάδων στην τρίτη εικοσιπενταετία του 17ου αιώνα»<sup>83</sup>. Συγκεκριμένα, η μορφή του Χριστού στην εικόνα μας παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνη του έφιππου βασιλιά, του πατέρα του αγίου Ονουφρίου, σε παράσταση περιθωρίου της ομώνυμης εικόνας του αγίου που βρίσκεται στο Νέο Σκευοφυλάκιο της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο και που χρονολογείται στην εικοσαετία 1650-1670<sup>84</sup>. Στην ίδια εικόνα, η μορφή του αγγέλου που εμφανίζεται στον άγιο Παφνούτιο<sup>85</sup> παρουσιάζει αναλογίες με τους δύο λευκοφορεμένους αγγέλους της εικόνας μας, καθώς και με τα χαρακτηριστικά των αγγέλων που κρατούν τη δόξα του αναλαμβανόμενου Χριστού<sup>86</sup>. Εύλογη λοιπόν είναι η χρονική τοποθέτηση της εικόνας μας στη δεύτερη πενήνταετία του 17ου αιώνα.

Συμπερασματικά, η φορητή εικόνα που μας απασχόλησε παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αρχικά για τον ιδιόμορφο εικονογραφικό της τύπο, αφού αποτελεί το μοναδικό γνωστό παράδειγμα συνδυασμού του θέματος της Ανάληψης με ποταμό και λουομένους μέσα σ' αυτόν. Έπειτα, γιατί ενδεχομένως προσφέρει την παλαιότερη, και ίσως τη μοναδική, απεικόνιση του εθίμου του θαλασσινού λουτρού την ημέρα της Ανάληψης. Και τέλος, διότι ο ζωγράφος της παραμένει μία αινιγματική προσωπικότητα, για την οποία μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι έδρασε σε κάποια

ενετοκρατούμενη περιοχή κατά τη δεύτερη πενήνταετία του 17ου αιώνα, όπου είναι βέβαιο ότι υπήρχαν ποικίλες ευκαιρίες για να ενδιαφερθεί για τις εκδηλώσεις του λαϊκού βίου, καθώς και για ασυνήθιστα εικονογραφικά θέματα από το βυζαντινό παρελθόν ή τη σύγχρονη δυτική πραγματικότητα.

319, πίν. 258α). Για περισσότερη βιβλιογραφία, καθώς και για προτεινόμενη ταξινόμηση του παραπάνω υλικού βλ. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Κερκυραϊκές αναθηματικές εικόνες, Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας 22 (1988), σ. 31-40 (ευχαριστώ την κ. Ευαγγελία Κυπραίου για την παραπομπή).

80. Γ. Μαστορόπουλος, Μία ναζιακή εικόνα του ΙΖ' αιώνα με επιδράσεις από την κρητική ποίηση, ΕΕΚΜ ΙΑ' (1979-1984), σ. 507-552.

81. Όπως μία εικόνα με παράσταση Αλληγορίας της Εξομολόγησης, του 18ου αι., από το ναό της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα (Π. Βοκοτόπουλος, ΑΔ 25 (1970), Χρονικά, σ. 340, πίν. 292α-β).

82. α) Εικόνα με παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που βρίσκεται στο παρεκκλήσιο της πρώην Σχολής Ευελπίδων. Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ΑΑΑ ΙΧ (1976), σ. 156-158, εικ. 5. Η ίδια, ΑΔ 31 (1976), Χρονικά, σ. 16, αριθ. 18, πίν. 16α-β. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, σ. 157, αριθ. 160 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

β) Εικόνα με παράσταση των αγίων Σαράντα, που βρίσκεται στις αποθήκες του Μουσείου Ζακύνθου. Ευχαριστώ τον καθηγητή μου κ. Π. Βοκοτόπουλο, που μου παραχώρησε φωτογραφία της. Την εικόνα περιέγραψε για πρώτη φορά ο Δ. Σ. Πελεκάσης (Δ. Σ. Πελεκάσης, Έργα καλλιτεχνικά εν Ζακύνθω, Δ', εφημ. Νέον Πνεύμα, έτ. Β', εν Ζακύνθω 28 Μαΐου 1908, αριθ. φύλλ. 59, σ. 2). Ο Δ. Σισιλιάνος (δ.π.) αναφέρει από παραδρομή ότι προέρχεται από το ναό της Αγίας Κυριακής των Κήπων, ενώ είναι εξακριβωμένο ότι ανήκε στο ναό της Αγίας Πελαγίας ή των Αγίων Σαράντα στους Κήπους. Βλ. ακόμη Λ. Χ. Ζώης, Οδηγός Μουσείου Ζακύνθου, εν Ζακύνθω 1931, σ. 29. Ο ίδιος, Zante et son Musée, Zante 1935, σ. 25. Ντ. Κονόμος, Το Μουσείο Ζακύνθου, Αθήναι 1967, σ. 7. Ο ίδιος, Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο, Αθήνα 1967, σ. 142. Ο ίδιος, Ζάκυνθος. Πεντακόσια χρόνια (1478-1978), Ε' (Τέχνης Οδύσσεια), τχ. Α' (Θρησκευτική τέχνη-Ζωγραφική), Αθήνα 1988, σ. 80, εικ. 41 (λεπ.). Γ. Ρηγόπουλος, Μεταβυζαντινά μνημεία στις αποθήκες (:) του Μουσείου Ζακύνθου, περ. Περίπλους, τχ. 21-22, άνοιξη-καλοκαίρι 1989, σ. 42, αριθ. 126.

γ) Εικόνα με παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μουσείο του Μυστρά με αριθ. ταξ. 1607 (διαστ. 0.362x0.29x0.015 μ.), που συντηρήθηκε το 1981. Βλ. σχετ. Α.τμ. Μπακούρου, ΑΔ 36 (1981), Χρονικά, σ. 138, εικ. αριθ. 8. Ευχαριστώ τον ακαδημαϊκό κ. Μ. Χατζηδάκη για την πληροφορία. Με την ευκαιρία αυτή, θα ήθελα να σημειώσω ότι επιφυλάσσομαι να αποδώσω και τις τρεις εικόνες στον ίδιο ζωγράφο, γιατί αυτές παρουσιάζουν σημαντικές τεχνολογικές διαφορές μεταξύ τους.

83. Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήναι 1977, σ. 173. Για βιογραφικά στοιχεία του ζωγράφου βλ. Δ. Σισιλιάνος, δ.π. (υποσημ. 1), σ. 194, Φ. Ι. Πιομπίνος, δ.π. (υποσημ. 1), σ. 358-359.

84. Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, σ. 173-174, αριθ. 151, πίν. 73 (αριστερά πρώτη παράσταση από επάνω).

85. Ό.π. (αριστερά, δεύτερη παράσταση από κάτω).

86. Οι επιζωγραφήσεις της εικόνας που μας απασχολεί καθιστούν παρακινδυνευμένη τη συστηματική παράθεση συγκρίσεων που αφορούν την πτυχολογία και την απόδοση των γυμνών μελών του λουομένων.

Ioannis Varalis

## UNE ICONE DE L'ASCENSION DU CHRIST D'UN TYPE PARTICULIER

L'une des icônes d'une collection privée d'Athènes, qui illustre l'Ascension du Christ, se distingue non seulement parce qu'on y lit, en bas, la signature apocryphe du peintre Georges Scordilis, datée de 1660, mais aussi par son type iconographique particulier.

La scène est composée de trois zones (Fig. 1). En haut, le Christ est représenté assis dans une mandorle ronde. Il bénit avec ses deux mains. Sa mandorle est portée par deux anges volants. De part et d'autre du complexe du Christ et des anges, deux Chérubins assistent à l'événement miraculeux.

Au-dessous du Christ montant au ciel, un groupe terrestre, composé de la Vierge, de deux anges et des apôtres, suit du regard l'Ascension. La scène a lieu dans un paysage traversé par une rivière. Au centre, la Vierge est tournée de trois quarts et elle est flanquée de deux anges vêtus de blanc, qui tiennent des bâtons de messager. Sur les bords de la rivière, les apôtres se répartissent en deux groupes, que conduisent Pierre à gauche et André à droite, agenouillés.

En bas, dix personnes torse nu, dont trois femmes et sept hommes, se baignent dans la rivière. Dans l'angle droit inférieur, sur un philactère se lit la signature apocryphe du peintre (Fig. 3): ΧΕΙΡ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ/ΚΟΡ-ΔΗΛΛΗ / α.χ.ξ (=1660).

L'image que cette icône nous offre ne suit pas fidèlement le type iconographique qui est en usage pendant l'époque postbyzantine. Voici les traits les plus exceptionnels: D'abord, la représentation de la lune dans la mandorle du Christ est un motif d'origine paléochrétienne qui est très rarement utilisé à l'époque byzantine et postbyzantine. Ensuite, la présence des Chérubins qui assistent à l'événement est évoquée dans des stichères que l'on chante pendant les vêpres de la fête de l'Ascension. En plus, le motif des apôtres agenouillés peut être un emprunt à l'art occidental. Enfin, l'organisation des axes picturaux (Fig. 4), ainsi que la distribution des couleurs, ne peuvent être que le résultat d'une étude approfondie, rare dans les œuvres d'art de l'époque.

Mais le point le plus remarquable de cette icône, qui lui

confère un caractère laïque sans en effacer le sens primordial, est la représentation de la rivière et des baigneurs. Mon étude iconographique n'a pas fourni de parallèle analogue dans l'art byzantin et postbyzantin, ce qui autorise plusieurs suppositions sur le message de cette icône.

L'association de la théophanie de l'Ascension avec le thème des "eaux vives", voire le thème de Dieu-source vivifiante qui nourrit les âmes pieuses (association par ailleurs fondée sur l'iconographie et les textes liturgiques), explique sans doute la présence de la rivière sous le Christ triomphant et montant au ciel. Les seules œuvres d'art qui puissent être plus ou moins comparées avec notre icône sont d'une part la peinture murale de l'Ascension dans l'église de Saint Georges à Kurbinovo (1191) et d'autre part la mosaïque paléochrétienne de Hossios David à Thessalonique (fin Vème ou début VIème siècle) dont la tradition iconographique a duré jusqu'à l'époque tardo-byzantine, avec l'icône bilatérale de Poganovo (fin XIVème siècle) ou même jusqu'à 1543, date de la peinture murale dans l'abside du catholicon du monastère de Diliou à Jannina.

La présence des baigneurs est d'ailleurs fréquente sur les représentations du Baptême du Christ, dès le début du XIVème siècle. En plus, il existe des liens théologiques entre l'Ascension et le Baptême, qui justifient ainsi les relations iconographiques des deux événements sacrés. Par conséquent, l'association du thème des "eaux vives" avec l'iconographie du Baptême aurait eu pour résultat l'addition de la rivière et des baigneurs à la troisième zone de notre icône. Mais, on pourrait aussi supposer que la coutume grecque de prendre le premier bain de mer de l'été le jour de la fête de l'Ascension, coutume encore vivante de nos jours dans les îles, a pu émouvoir et inspirer un peintre comme le nôtre.

Cette supposition se rend hypothétique, si l'on juge l'art du peintre. Malgré sa capacité à construire un schéma iconographique rare, fruit d'une synthèse fondée sur les textes liturgiques et sur les œuvres des Pères, sa technique est commune pour la 2ème moitié du XVIIème siècle.

le. Les similitudes entre la technique des modelés et des lumières de notre icône avec celle d'une autre qui porte la signature du peintre Emmanuel Scordilis et qui se trouve à Patmos, datée des années 1650-1670, justifient le cadre chronologique proposé. Par ailleurs, notre icône peut être intégrée au courant de la peinture crétoise après le milieu du XVIIème siècle, qui s'exprime par

l'enrichissement de l'iconographie traditionnelle avec la représentation des événements de la vie quotidienne, dont la coutume maritime pourrait constituer un exemple pittoresque. Enfin, le milieu social du peintre ne peut être que la société grecque des régions sous domination vénitienne.