

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)



**Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας.
Σημειώσεις στις όψιμες παραλλαγές της
Παναγίας του Κύκκου**

Όλγα ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1115](https://doi.org/10.12681/dchae.1115)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ Ό. (1994). Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας. Σημειώσεις στις όψιμες παραλλαγές της Παναγίας του Κύκκου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 317–330.
<https://doi.org/10.12681/dchae.1115>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας.
Σημειώσεις στις όψιμες παραλλαγές της Παναγίας
του Κύκκου

Όλγα ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της
Ντούλας Μουρίκη (1934-1991) • Σελ. 317-330

ΑΘΗΝΑ 1994

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΜΙΑΣ ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΟΨΙΜΕΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΚΥΚΚΟΥ*

Από την εποχή που αποκρυσταλλώθηκε η λατρεία των εικόνων έως τις μέρες μας κάποιες εικόνες διαφοροποιήθηκαν από τις υπόλοιπες, αναδείχθηκαν σε προνομιούχες ως προς την καταγωγή ή/και τις ιδιότητές τους και λατρεύτηκαν ως θαυματουργές¹. Από τις αναρίθμητες αυτές εικόνες μία, η Παναγία της μονής του Κύκκου στην Κύπρο, κατέχει ιδιαίτερη θέση, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο το κατεξοχήν παράδειγμα θαυματουργής εικόνας². Έχει καταρχήν μια μακρότατη ιστορία που ξεκινάει τη μεσοβυζαντινή εποχή και φτάνει έως τις μέρες μας, καθώς η εικόνα λατρεύεται ακόμη στην αρχική της θέση, στη μονή του Κύκκου. Από τη μακραίωνη ιστορία της εικόνας και της λατρείας της σώζονται άφθονα τεκμήρια. Όλες οι δυνατότες τιμές που γνωρίζουμε ότι έχουν αποδοθεί σε θαυματουργές εικόνες συγκεντρώνονται εδώ. Μερικές μάλιστα αποτελούν παμπάλαιους λατρευτικούς χειρισμούς που δεν έχουν επιζηήσει σε άλλα παραδείγματα, όπως η απόκρυψη του λατρευομένου προτύπου από το βλέμμα των προσκυνητών του με πέπλο³. Και άλλοι είναι συνήθεις, όπως το κάλυμμα της εικόνας με πολύτιμη μεταλλική επένδυση ή η έκθεσή της για προσκύνηση — πάντα καλυμμένης — σε ειδικό προσκυνητάρι⁴. Η εικόνα έχει φυσικά εξαιρετική καταγωγή: είναι από τις παλαιότερες που αποδίδονται στο χέρι του ευαγγελιστή Λουκά. Η αγιολογική αφήγηση για την καταγωγή της, την εγκατάστασή της στην Κύπρο και τα θαύματά της παραδίδεται σε γραπτή μορφή από το 16ο αιώνα και απέκτησε μια στερεότυπη, έντυπη, μορφή από το 18ο αιώνα⁵. Η αφήγηση αυτή εικονογραφήθηκε κιόλας. Ένας εικονογραφικός κύκλος της ιστορίας της εικόνας σώζεται σε δύο έντυπες εκδοχές του 18ου αιώνα⁶, μαρτυρείται όμως και ένας παλαιότερος

ιστορικών της τέχνης στο βαθμό που η προσπάθεια των τελευταίων να αντιληφθούν το αντικείμενό τους — την εικόνα στην προκειμένη περίπτωση — προσανατολίζεται μεθοδολογικά προς την ανασύσταση των αρχικών συμφραζομένων, ιστορικών, κοινωνικών, λατρευτικών, μέσα στα οποία δημιουργήθηκε και πρωτοχρησιμοποιήθηκε το έργο που τους απασχολεί. Έτσι ο H. Belting (*Bild und Kult*, München 1990, σ. 60 κ.ε.) προσεγγίζει το πρόβλημα της λατρείας των θαυματουργών εικόνων σε συσχετισμό με τις απαρχές της λατρείας των εικόνων και τις πρώιμες διατυπώσεις της θεολογίας τους. Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι πέρα από τις αρχές του φαινομένου και την πρώιμη θεωρητική του τεκμηρίωση από τους θεολόγους της εποχής, κάθε εποχή κατά την οποία εμφανίστηκε έξαρση της λατρείας θαυματουργών εικόνων, κατά τη διάρκεια των μακρών αιώνων κατά τους οποίους επιζεί το φαινόμενο, είχε τους δικούς της λόγους να καταφεύγει σε αυτές.

2. Γ. Α. Σωτηρίου, Η Κυκκώτισσα, Ν. Εστία, Χριστούγεννα 1939, σ. 3-6. Τα τελευταία χρόνια έχει προκαλέσει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στους ιστορικούς της τέχνης. Βλ. P. Santa Maria Maninno, *La Vergina Kykkiotissa in due icone laziali del Duecento*, Roma Anno 1300. *Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte Medievale*, (Roma 1980), Roma 1983, σ. 487-492· Mirjana Tatić-Djurić, Η εικόνα της Παναγίας Κυκκώτισσας - L'icone de la Vierge Kikkotissa, EKMMK 1 (1990), σ. 199-207 (ελληνικά) και σ. 209-220 (γαλλικά)· Lydie Hadermann-Misguich, *La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile*, Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, 1, Αθήνα 1991, σ. 197-204· Annemarie Weyl Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai*, στον παρόντα τόμο, όπου και αναγγέλλεται η μελέτη της Rebecca Corrie, *Coppo di Marcovaldo and the Meaning of the Child in the Virgin Kykkotissa*, ό.π., σημ. 13.

3. Valerie Nunn, *The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period*, BMGS 10 (1986), σ. 73-102. Τα βήλα που καλύπτουν σήμερα την εικόνα φέρουν κεντητή απεικόνισή της: Chrysostomos, Abbot of Kykko, *The Holy, Royal Monastery of Kykko Founded with a Cross*, χ.τ. 1969, σ. 28, 30, 31.

4. Ενσωματωμένο, στην περίπτωση του Κύκκου, στο μεγάλο τέμπλο του καθολικού, οστρεοκόσμητο, κατασκευασμένο το 1785. Γ. Α. Σωτηρίου, *Τά βυζαντινά μνημεία της Κύπρου*, Αθήνα 1935, πίν. 116 (β). Tatić-Djurić, ό.π., εικ. 1.

5. Πρώτη γνωστή διατύπωση της αφήγησης περιέχεται στο Χρονικό του Μαχαιρά και παραδίδεται σε χειρόγραφο του 1555. Leon-tios Makhairas, *Recital Concerning the Sweet Land of Cyprus Entitled 'Chronicle'*, edited with a Translation and Notes by R. M. Dawkins, Oxford 1932, 1, σ. 36-38, παρ. 37. Μια εκτενέστερη εκδοχή με προσθήκη λεπτομερειών και θαυμάτων περιλαμβάνεται στην «Περιγραφή της σεβασμίας και βασιλικής μονής του Κύκκου», Βενετία 1751, για την οποία βλ. εδώ υποσημ. 15.

6. Στο χαρακτηριστικό με παράσταση της εικόνας, που εξέδωσε το μοναστήρι το 1778 (Εικ. 5), και για το οποίο θα γίνει λόγος στη συνέχεια και στη δεύτερη έκδοση της «Περιγραφής».

* Το κείμενο αυτό βασίζεται στις γενικές του γραμμές σε ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στο Δωδέκατο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Αθήνα, Μάιος 1992, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων και εισηγήσεων, σ. 15-16.

1. Το φαινόμενο, ενδιαφέρον για τους ιστορικούς των θρησκειών και τους κοινωνικούς ανθρωπολόγους, γίνεται αντικείμενο και των

ζωγραφικός κύκλος, πιθανότατα τοιχογραφίες του καθολικού, το οποίο, όπως είναι γνωστό, έχει επανειλημμένα καταστραφεί από πυρκαγιές⁷. Και φυσικά η Παναγία του Κύκκου διαθέτει αντίγραφα, αντίγραφα μάλιστα που χρονολογούνται από το 12ο έως τον προχωρημένο 19ο αιώνα. Φαίνεται ότι κατά εποχές η φήμη και η λατρεία της έπαιρναν μεγάλη γεωγραφική έκταση. Ίσως οι σταυροφόροι συνέτειναν να μεταφερθεί η φήμη της και να αναπαραχθούν τα αντίγραφα της στην Ιταλία⁸. Οι στενές σχέσεις του μοναστηριού με τη Μικρά Ασία, όπου διατηρούσε μετόχια από το 17ο αιώνα, έκανε τα αντίγραφα της συχνά εκεί κατά τη νεότερη εποχή⁹. Αλλά και στη βόρεια Βαλκανική και στη Ρωσία δεν λείπουν εικόνες της Κυκκώτισσας¹⁰.

Ένας πλήρης κατάλογος των αντιγράφων της δεν είναι ακόμη δυνατόν να συνταχθεί ούτε αποτελεί και το σκοπό αυτής της μελέτης¹¹. Εδώ θα μας απασχολήσει η τυπολογία των όψιμων αντιγράφων της, αυτών που σχετίζονται με τη έξαρση της λατρείας της κατά το 18ο αιώνα. Τότε, για να προωθήσει το ίδιο το μοναστήρι τη φήμη του παλλαδίου του χρησιμοποιεί τα σύγχρονα μέσα: αφ' ενός το έντυπο βιβλίο για τη διάδοση της ιστορίας του μοναστηριού και αφ' ετέρου της αφήγησης για τη θαυματουργή εικόνα, και την έντυπη εικονογράφηση ιδιαίτερα για τη διάδοση της μορφής της εικόνας και της ιστορίας της. Οι επιπτώσεις που έχουν οι έντυπες αυτές εκδόσεις στις απεικονίσεις της Κυκκώτισσας αποτελούν μια ενδιαφέρουσα φάση στη μακρά ιστορία της και συγχρόνως αποκαλύπτουν μηχανισμούς αντιγραφής και διαδικασίες ρήξεων με την παράδοση που έχουν γενικότερη σημασία κατά το 18ο αιώνα, αφού συναντώνται σε απεικονίσεις και άλλων θαυματουργών εικόνων.

Η λατρεία θαυματουργών εικόνων γνωρίζει μεγάλη άνθηση κατά την όψιμη Τουρκοκρατία. Αποτελεί ασφαλώς έκφραση μιας κίνησης επιστροφής στις ορθόδοξες ρίζες κατά την εποχή που η ορθόδοξη Εκκλησία, αντιμέτωπη αρχικά με την προπαγάνδα των δυτικών Εκκλησιών, στη συνέχεια με το Διαφωτισμό, υπεραμύνεται των παραδόσεών της. Οι μαρτυρίες είναι άφθονες. Στα έντυπα προσκυνητάρια μοναστηριών κεντρικό μέρος αφιερώνεται στο συναξάρι της θαυματουργής εικόνας. Η έκδοση τέτοιων βιβλίων πυκνώνει κατά το 18ο αιώνα¹². Σε αυτά και σε άλλα παρόμοια συνεκδίδονται συχνά ακολουθίες και κανόνες για θαυματουργές εικόνες, ενώ μεγάλο μέρος παρόμοιου υλικού κυκλοφόρησε μόνο σε χειρόγραφη μορφή. Εκτός από τις έντυπες «Περιγραφές», το 18ο αιώνα πολλά μοναστήρια, στα οποία φυλάσσονταν θαυματουργές εικόνες, τύπωναν μονόφυλλα με απεικονίσεις των εικόνων του μοναστηριού αλλά και σκηνών από το συναξάρι της εικόνας. Στα χαρακτηριστικά αυτά εκτενείς επιγρα-

φές επεξηγούν τα εικονιζόμενα και δίνουν αναγκαίες πρόσθετες πληροφορίες. Αποτελούν, έτσι, οι εκδόσεις αυτές, οι στάμπες των μοναστηριών, συνοπτικές εκδόχες προσκυνηταρίων, στις οποίες κυριαρχεί το εικαστικό στοιχείο. Απευθύνονται σε ένα κοινό λαϊκότερο από εκείνο του βιβλίου, αφού η ανάγνωση του κειμένου δεν είναι πια απαραίτητη προϋπόθεση για να δεχτεί ο θεατής τα μηνύματα, αρκεί η θέαση των παραστάσεων που λειτουργούν πολύ πιο άμεσα αφού εικονίζουν το ίδιο το αντικείμενο της λατρείας¹³. Τέλος, τη διάδοση των θαυματουργών εικόνων κατά το 18ο αιώνα μαρτυρούν οι ίδιες οι εικόνες, όσες λατρεύονται έως σήμερα ως θαυματουργές ή διατηρούν την παράδοση μιας τέτοιας λατρείας ή διασώζουν αδιάψευστες υλικές μαρτυρίες για την ιδιαίτερη αυτή τιμή που τους απέδιδαν άλλοτε: τις επενδύσεις τους, τα αφιερώματά τους και άλλα στοιχεία που δεν είναι της στιγμής να συζητηθούν.

Όταν το 1751 μεγάλη πυρκαγιά κατέστρεψε το καθολικό του μοναστηριού, η μονή του Κύκκου βρισκόταν ήδη στο επίκεντρο της οικονομικής και πνευματικής ζωής της Κύπρου, ενώ ασκούσε μεγάλη επιρροή και έξω από το νησί¹⁴. Η καταστροφή από τη φωτιά και η ανάγκη να συγκεντρωθούν χρήματα για την ανοικοδόμηση της εκκλησίας φαίνεται οδήγησαν αμέσως, το 1751, στην έκδοση της «Περιγραφής της σεβασμίας και βασιλικής μονής του Κύκκου», που έγραψε ο Εφραίμ Αθηναίος, ιερομόναχος του Κύκκου και κατοπινός πατριάρχης Ιεροσολύμων (1766-1771)¹⁵, και λίγο αργότερα του χαρακτηριστικού μονόφυλλου που απεικονίζει την εικόνα και το μοναστήρι (Εικ. 5)¹⁶. Και τα δύο θα υποβοηθούσαν σημαντικά τις εκστρατείες ζήτησης των μοναχών¹⁷. Η περιγραφή έκανε γνωστή την ιστορία της μονής και το χαρακτηριστικό φανέρωνε με εικαστικά κυρίως μέσα την ιερότητα της εικόνας. Σύμφωνα με συνήθη πρακτική της εποχής, πολλαπλά τεκμηριωμένης, θα δινόταν ως ευλογία σε όσους κατέθεταν τον οβολόν τους. Πέρα από τη συμμετοχή τους στη χρηματοδότηση του μοναστηριού, οι εκδόσεις αυτές σήμαιναν μια νέα φάση και στην ιστορία των αντιγράφων της εικόνας. Ας δούμε τι ακριβώς συνέβη. Το 1757 ένα μετόχι της μονής του Κύκκου, το λεγόμενο «Κήπου Βασιλική», απέκτησε μια εικόνα της Κυκκώτισσας (Εικ. 1). Πέρα από την επιγραφή *Η ΚΙΚΙΟ-*

7. Αναφέρεται από τον Εφραίμ, συντάκτη της «Περιγραφής της σεβασμίας καί βασιλικής μονής του Κύκκου», ως μία από τις πηγές του για την αφήγηση. Περιγραφή, έκδ. 1819, σ. 25 «...είτε της κατά την 'Ιερὰν 'Εκκλησίαν παλαιᾶς ζωγραφίας δεικνυούσης τὰ περὶ τῆς ἀποκομίσεως τῆς 'Ιερᾶς εἰκόνης...».

8. Mannino, ό.π. Hadermann-Misguich, ό.π. K. Weitzmann, Crusader Icons and maniera greca, στο: I. Hutter (επιμ.).



Εικ. 1. Μονή του Κύκκου. Εικόνα. 1757 (Αρχείο Σωτηρίου).

Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters, Wien 1984, σ. 142-170, ιδίως σ. 148 κ.ε.

9. Σ. Κ. Περδίκης, Η περιγραφή της ιεράς μονής Κύκκου σε μια χαλκογραφία του 1778, ΕΚΜΜΚ Ι (1990), σ. 32, σημ. 4. Γ. Παπαχαλαράμπους, Σεραφείμ Πισσιδέιος, ΚυρΣπουδ 50 (1987), σ. 298. S. Salaville - Eug. Dallegrio, Karamanlidika I (1584-1850), Αθήνα 1958, σ. IX. Οι καραμανλίδικες εκδόσεις που επιμελείται ο Σεραφείμ Πισσιδέιος, ιερομόναχος του Κύκκου, αρχίζουν από το 1753, βλ. ό.π., σ. 4 κ.ε. Από τη Μικρά Ασία προέρχονται η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη και η επένδυση του Βυζαντινού Μουσείου που εξετάζονται εδώ, βλ. παρακάτω.

10. Tatié-Djurié, ό.π., σ. 212. Όλγα Μπελομπρόβα, Οι εικόνες της Θεομήτορος Κυπριώτισσας και Κυκκώτισσας στη ρωσική λογοτεχνία του ΙΖ'-αρχές ΙΗ' αιώνα, ΕΚΜΜΚ Ι (1990), σ. 131-142. Πρβλ. Α. Τηλλυρίδης, Η Παναγία του Κύκκου στην Αίγυπτο, στο ίδιο, σ. 151-166.

11. Tatié-Djurié, ό.π. Hadermann-Misguich, ό.π. Σε κάθε μέση συλλογή εικόνων περιλαμβάνονται και μερικές εικόνες της Παναγίας του Κύκκου, μάλιστα χρονολογούμενες στο 18ο αι. Ενδεικτικά η Συλλογή Τσακύρογλου (σήμερα στην Εστία Νέας Σμύρνης, Αθήνα) έχει δύο Κυκκώτισσες, βλ. Α.γ. Καρακατσάνη, Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου, Αθήνα 1980, εικ. 371 και 394. Η Συλλογή Οικονομοπούλου (Θεσσαλονίκη, Μουσείο Λευκού Πύργου) επίσης δύο, βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, Εικόνες - Συλλογή

Οικονομοπούλου, Αθήνα 1985, εικ. 214 και 228. Στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας φυλάσσονται οι δύο εικόνες και μια επένδυση (βλ. παρακάτω), ένα τρίπτυχο του 19ου αιώνα, όπου η Κυκκώτισσα αποτελεί το κεντρικό θέμα και καλύπτεται από μεταλλική επένδυση (Τ 2100/ΒΜ 2893) και ένα δίπτυχο, με τον άγιο Σπυρίδωνα, επίσης νεότερης εποχής (Τ 446/ΒΜ 749). Στο Μουσείο Μπενάκη φυλάσσονται δύο εικόνες (βλ. παρακάτω).

12. Ο Legrand (Bibliographie hellénique, XVIII siècle) καταλογογραφεί ανάμεσα στα 1701 και 1790 δεκαεπτά εκδόσεις προσκυνηταρίων. Πρβλ. Κώστας Λάππας, Τα προσκυνητάρια της μονής του Μεγάλου Σπηλαίου Καλαβρύτων, Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά Ι (1984), σ. 80-81.

13. Ντόρη Παπαστράτου, Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά, 1665-1899, Αθήνα 1986, σ. 16 και passim.

14. Στ. Κ. Περδίκης, Η Μονή του Κύκκου, ο Αρχιμανδρίτης Κυπριανός και ο τυπογράφος Μιχαήλ Γλυκής, Λευκωσία 1989, σ. 19-26.

15. Legrand, Bibliographie hellénique, XVIII siècle, αριθ. 400. Για τον Εφραίμ, βλ. ΘΗΕ 5, στ. 1166-67. Κ. Χατζηψάλη, Συμπληρωματικά περί Εφραίμ του Αθηναίου και των υπ' αυτού γενομένων εκδόσεων, ΚυρΣπουδ 26 (1962), σ. 3-9. Η «Περιγραφή» του 1751 είναι ένα από πολλές απόψεις ενδιαφέρον κείμενο. Ο Εφραίμ δηλώνει εξ αρχής τις πηγές του: μια χειρόγραφη διήγηση, που σωζόταν πολύ εφθαρμένη στο μοναστήρι, το αρχείο της μονής, η προφορική παράδοση, αλλά και προσωπική του μαρτυρία για πρόσφατα θαύματα της εικόνας. Κεντρικό μέρος στην «Περιγραφή» καταλαμβάνει η διήγηση για τη θαυματουργή εικόνα. Η διήγηση αυτή αποτελεί την πηγή για την εικονογράφηση των σκηνών στο χαρακτηριστικό του 1778 (βλ. Εικ. 5, πρβλ. και υποσημ. 16). Πάντως, όπως δηλώνει ο Εφραίμ, ο οποίος αγαπά να τεκμηριώνει τις πληροφορίες που παραθέτει, προσπαθεί μάλιστα να διασταυρώσει τις πηγές του, ειδικά για τη διήγηση τη σχετική με την εικόνα είχε και μία ζωγραφική πηγή: «τὴν παλαιὰν ζωγραφίαν τὴν κατὰ τὴν ἱερὰν ἐκκλησίαν». Υπονοούνται μάλλον κάποιες τοιχογραφίες του καθολικού, το οποίο, όπως είναι γνωστό, έχει καταστραφεί επανειλημμένα από φωτιά (1365, 1542, 1751, 1813). Η μνεία αυτή του Εφραίμ αποτελεί μια σημαντική και αξιόπιστη μαρτυρία για την ύπαρξη ενός μνημειακού εικονογραφημένου αγιολογικού κύκλου με θέμα θαυματουργή εικόνα. Μια από τις καταστρεπτικότερες πυρκαγιές στη μονή του Κύκκου ήταν εκείνη του 1751. Τότε χάθηκε και όλος ο παλαιότερος διάκοσμος της εκκλησίας, πιθανότατα και η τοιχογράφηση του «Βίου» της Κυκκώτισσας. Έτσι η όποια σχέση των σκηνών που σχεδίασε ο Μιχαήλ εκ Θετταλίας για το χαρακτηριστικό του 1778 με τον υποτιθέμενο τοιχογραφημένο κύκλο θα ήταν μόνο έμμεση, μέσω της περιγραφής του Εφραίμ. Η πρώτη έκδοση της «Περιγραφής» του Εφραίμ δεν είχε εξάλλου άλλη εικονογράφηση από την προμετωπίδα. Μόνο η δεύτερη έκδοση της «Περιγραφής», εκείνη που επιμελήθηκε ο Σεραφείμ Πισσιδέιος το 1782 (βλ. παρακάτω), είναι εικονογραφημένη με έναν κύκλο της εικόνας, ο οποίος ωστόσο δεν συμπίπτει ακριβώς με την εικονογράφηση του χαρακτηριστικού του 1778.

16. Για τα χαρακτηριστικά που εξέδωσε η μονή του Κύκκου, βλ. Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 539-543. Σύμφωνα με έγγραφα που εκδίδει ο Περδίκης, ό.π. (υποσημ. 9), σ. 31 κ.ε. ιδίως σ. 48, το παλαιότερο σωζόμενο χαρακτηριστικό του 1778 δεν είναι και η πρώτη ανάλογη έκδοση του Κύκκου.

17. Οι γνωστές πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιούνταν οι ζητείες συνοψίζονται τώρα περιεκτικά από το Μιλτιάδη Δ. Πολυβίου, Το καθολικόν της μονής Ξηροποτάμου. Η εξασφάλιση των προϋποθέσεων εκτέλεσης του έργου. Ο σχεδιασμός. Η κατασκευή. Τυπολογική και μορφολογική προσέγγιση του κτίσματος (δακτυλόγραφη διδακτορική διατριβή στο ΕΜΠ), 1993, σ. 26 κ.ε.

ΤΙΣΣΑ, η εικόνα παρουσιάζει όλα τα απαραίτητα χαρακτηριστικά της: η Παναγία είναι δεξιοκρατούσα, το παιδί έχει την έντονη στροφή, τα χαρακτηριστικά γυμνά από τα γόνατα και κάτω πόδια και κρατάει στο ένα χέρι ειλητό και με το άλλο ανασηκώνει το κεντημένο πέπλο της μητέρας του, που σκεπάζει λοξά το μαφόριο¹⁸. Η εικόνα αυτή ακολουθεί με πιστότητα παλαιότερες κυπριακές εκδοχές του εικονογραφικού τύπου, που ωστόσο ακόμη δεν αναγράφουν την προσωνυμία Κυκκώτισσα, όπως η Παναγία η Αθανασιώτισσα¹⁹ ή η Παναγία της Χρυσαινιώτισσας²⁰, εικόνες που χρονολογούνται στο τέλος του 14ου ή στο 15ο αιώνα. Αυτήν ακριβώς την εποχή φαίνεται ότι παγιώνονται στην Κύπρο τα χαρακτηριστικά της Παναγίας του Κύκκου. Οι παλαιότερες εκδοχές παρουσιάζουν μεγαλύτερη εικονογραφική ποικιλία²¹. Μια διαφορά της εικόνας του 1757 από τα παραδείγματα αυτά είναι ότι η διακόσμηση του κεντητού πέπλου γίνεται με φυτικά κοσμήματα που όχι μόνο δεν υπάρχουν στα βυζαντινά παραδείγματα, αλλά είναι και χαρακτηριστικά της διακόσμησης των σύγχρονων με την εικόνα πολυτελών υφασμάτων. Παρ' όλα αυτά η εικονογραφία της Παναγίας ακολουθεί με εκπληκτική πιστότητα τον τύπο όπως διαμορφώθηκε από το τέλος περίπου του 14ου αιώνα.

Πολύ κοντά στην κυπριακή εικόνα βρίσκεται ως προς τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 2)²². Οι διαφορές της με την εικόνα του 1757 αφορούν κάποιες λεπτομέρειες, που όμως είναι αρκετά διαφωτιστικές. Το παιδί κρατεί ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή *Πνεῦμα Κυρίου ἐπ' ἐμέ οὐ ἔνεκεν ἔχρισέ με, εὐαγγελίσασθαι πτωχοῖς ἀπέσταλκέ με*²³. Ο κεντητός πέπλος της Παναγίας δεν πέφτει λοξά πάνω από το μαφόριο, απλώς επικαλύπτει το πάνω μέρος του. Γύρω από το πρόσωπο πτυχώνεται ένα διάφανο λευκό εσωτερικό πέπλο, συνηθισμένο στις παραστάσεις της *Madre della Consolazione*. Κάτω από το εξωτερικό πέπλο διακρίνεται το μαφόριο, του οποίου η παρυφή, όπως κατεβαίνει προς το λαιμό, συγχέεται με το ανασηκωμένο μανίκι του παιδιού, ενώ χάνεται ο συσχετισμός του με την παρυφή που διατηρεί το μαφόριο από τα χέρια της Παναγίας και κάτω. Αυτή η ασυνήθιστη εκδοχή του ενδύματος μπορεί να ερμηνευθεί με τη βοήθεια της προμετωπίδας στην πρώτη έκδοση της «Περιγραφής», του 1751 (Εικ. 3). Πραγματικά στο χαρακτηριστικό η Παναγία αντί για το πέπλο που πέφτει λοξά πάνω από το μαφόριο στην κυπριακή εικόνα του 1757 και στα παλαιότερα παραδείγματα, φορεί ένα μαντίλι που καλύπτει συμμετρικά το κεφάλι και τους ώμους. Εκεί που το χέρι του παιδιού το ανασηκώνει, διακρίνεται η διάκοσμη παρυφή του μαφορίου που ακολουθεί τη φορά του λαιμού της Πα-



Εικ. 2. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Εικόνα T 1703.

ναγίας προς το χέρι του παιδιού. Φαίνεται ότι ο βενετός χαρακτήρας της προμετωπίδας «διόρθωσε» την ασυμμετρία του υποδείγματός του αποδίδοντας πιο ρεαλιστικά τους επάλληλους κεφαλόδεσμους της Παναγίας και συγχρόνως το παρερμήνευσε²⁴. Και στο χαρακτηριστικό υπάρχει το ενεπίγραφο ειλητό και η επιγραφή *Ἡ Ἐλεοῦσα τοῦ Κύκκου*. Φαίνεται ότι ο ζωγράφος της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου χρησιμοποίησε ως πρότυπο το χαρακτηριστικό αυτό (ή κάποιο όμοιό του)²⁵. Στην απόδοση των πέπλων της Παναγίας κάνει ένα συμφυρμό ανάμεσα στην εκδοχή που προσφέρει το έντυπο και στον τύπο της *Madre della Consolazione*. Προσθέτει ωστόσο στο κάλυμμα της κεφαλής το κέντημα, ένα λεπτό φυτικό κόσμημα, πολύ γνωστό ως φαίνεται χαρακτηριστικό της Κυκκώτισσας. Ούτε αφήνει το παιδί ξυπόλυτο· προσθέτει λεπτότατα χρυσά σανδάλια, δυσδιάκριτα στην ασπρόμαυρη φωτογραφία. Το ότι πρόκειται για εξάρτηση της εικόνας από το έντυπο και όχι για παράλληλη εκφορά των επάλληλων πέπλων της Παναγίας υποδηλώνεται από το γεγονός ότι με παρόμοιο τρόπο εικονίζονται και σε άλλες Κυκκώτισσες τα πέπλα και οι παρυφές τους²⁶. Πιο συνηθισμένος όμως από το τέλος του 18ου αιώνα

και εξής είναι ο τύπος της Κυκκώτισσας που παρέχει μια άλλη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, η T 653 (Εικ. 4)²⁷. Η Παναγία και ο Χριστός έχουν τις παγιωμένες πια στάσεις. Υπάρχει το ενεπίγραφο ειλητό και η προσωνυμία *Η ΚΙΚΟΤΙΣΑ*. Όμως δύο συμμετρικοί άγγελοι στις πάνω γωνίες, που προβάλλουν από σύννεφα

18. Σωτηρίου, ό.π., πίν. 126.

19. Α. Παπαγεωργίου, Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου (Κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Ι Σεπτ. - 30 Νοεμ. 1976), Αθήνα 1976, αριθ. 30.

20. Ό.π., αριθ. 29 (η φωτογραφία στη σ. 79). Πρβλ. Α. Παπαγεωργίου, *Ikonen aus Zypern*, Γενεύη 1969, σ. 48.

21. Tatić-Djurić, ό.π. Hadermann-Misguich, ό.π. Weitzmann, ό.π., σ. 149 κ.ε. Ντ. Μουρίκη, *Εικόνες από τό 12ο ως τόν 15ο αιώνα*. Σινά, Οί Θησαυροί τής 'Ι. Μονής 'Αγίας Αικατερίνης, 'Αθήνα 1990, σ. 105, 119 κ.ε. (εικ. 19 και 65).

22. T 1703/BM 2772. Διαστάσεις 43 × 33 εκ. Δωρεά Ι. Κατσαρά.

23. Λουκά, δ, 18 από Ησαΐα 61. Η επιγραφή γίνεται μόνιμο στοιχείο της εικόνας. Το μήκος του αποσπάσματος ποικίλλει. Για το νόημα το σχετικό με το πάθος που προσδίδει στη Βρεφοκρατούσα πρβλ. Tatić-Djurić, ό.π.

24. Πρόκειται για μια διαδικασία ανάλογη με αυτήν που περιγράφει η Lydie Hadermann-Misguich, ό.π., προσπαθώντας να ερμηνεύσει τη δημιουργία του τύπου της Κυκκώτισσας με το λοξά τοποθετημένο πέπλο πάνω από το μαφόριο.

25. Η προμετωπίδα της «Περιγραφής» του 1751 επανεκδίδεται, κάθε φορά ωστόσο σε διαφορετική χάραξη, στις πρώτες καραμανλίδικες εκδόσεις του Σεραφείμ Πισσιδείου (Sala-ville-Dalleggio, ό.π., αριθ. 4, 7, 8).

26. Συγγενική είναι η Κυκκώτισσα στη συλλογή Wortmann (J. R. Wortmann, *Ikonen uit de collectie von Ikonengalerie Wortmann*, Zeist, Zeist 1980, αριθ. 55), καθώς και εικόνα στην Αλεξανδρούπολη (Τηλλυρίδης, ό.π., εικ. 2). Η ανεστραμμένη εκδοχή Κυκκώτισσας της λαμπρής εικόνας του Simon Usakov (1668) παρουσιάζει επίσης μιαν ανάλογη διευθέτηση του ενδύματος και, φυσικά, χρονολογείται πριν από την έκδοση του 1751. Ωστόσο, η ανεστραμμένη εκφορά υποβάλλει την ιδέα της αντιγραφής με μεσολάβηση ανθιβόλου που τοποθετήθηκε αντίστροφα, ενώ από τα στοιχεία τρισιδιάστατης απόδοσης είναι δύσκολο να γίνει διάκριση, πριν αποκατασταθεί ένα εικονογραφικό στέμμα, ανάμεσα σε αυτά που αποτελούν συμβολή του ζωγράφου και σε εκείνα που οφείλονται στο πρότυπό του Κ. Onasch, *Ikonen*, Βερολίνο 1961, σ. 403 και πίν. 134.

27. T 653/BM 2093. Διαστάσεις 36,5 × 27 εκ. Από το ναό του Αγίου Κωνσταντίνου της Θεσσαλονίκης, βλ. Δ. Ι. Πάλλας, *Περί τής ζωγραφικής εις τήν Κωνσταντινούπολιν και τήν Θεσσαλονίκην μετά τήν άλωσιν*, ΕΕΒΣ 42 (1975-76), σ. 200-201 και πίν. ΔΓ'.



Εικ. 3. «Περιγραφή» μονής Κύκκου, Βενετία, 1751. Προμετωπίδα.

Εικ. 4. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Εικόνα T 653.



Εικ. 5. Χαρακτικό μονόφυλλο. 1778.

και εικονίζονται έως τη μέση, στέφουν την Παναγία με διάκοσμο στέμμα, τοποθετημένο πάνω από το φωτοστέφανο. Το μοτίβο της στέψης είναι αρχαίο, η σημασία του ευανάγνωστη. Αλλά, αν και το στεφάνωμα του μάρτυρα είναι γνωστό από την πρώιμη χριστιανική εικονογραφία, Παναγίες να στέφονται από αγγέλους είναι ξένες προς τη βυζαντινή παράδοση ζωγραφικής των εικόνων²⁸. Όσο και αν ο ζωγράφος της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 4) ως προς την τεχνική και το ύφος μένει πιστός στη βυζαντινή παράδοση, το έργο του έχει τελικά μιαν αύρα από μπαρόκ, η οποία οφείλεται τόσο στην εικονογραφική προσθήκη της στέψης όσο και σε κάποιες ακόμη λεπτομέρειες, κυρίως στην τρισδιάστατη απόδοση του πέλλου.

Η στέψη της εικόνας της Κυκλώτισσας αποτελεί το κεντρικό θέμα του χαρακτηριστικού μονόφυλλου που εξέδωσε το 1778 το μοναστήρι (Εικ. 5)²⁹. Πρόκειται για μια χαλκογραφία μεγάλων διαστάσεων (93 × 63 εκ.). Κύριο θέμα της είναι η Ελεούσα του Κύκκου. Εικονίζεται μέσα σε πλούσιο μπαρόκ πλαίσιο. Την Παναγία στέφουν δύο ιπτάμενοι άγγελοι. Άλλα τέσσερα αγγελάκια προβάλλουν μέσα από σύννεφα. Στις γωνίες του πλαισίου τέσσερις προφήτες είναι μάρτυρες της σκηνής. Γύρω από το κεντρικό θέμα, σε δεκατέσσερις σκηνές, εικονογραφείται η ιστορία της εικόνας από τη στιγμή που η Παναγία έδωσε την εντολή στο Λουκά να κατασκευάσει την εικόνα της έως την εγκατάσταση της τελευταίας, μετά από περιπέτειες, στο μοναστήρι, αλλά και μερικά από τα θαύματα που έκανε εκεί. Κάτω, στο κέντρο, πανοραμική άποψη του συγκροτήματος της μονής.

Το χαρακτηριστικό τυπώθηκε στη Βενετία σύμφωνα με προσχέδια που εκπόνησε ο ζωγράφος Μιχαήλ του Αποστόλη από τη Θεσσαλία, γνωστός και από άλλα έργα του στην Κύπρο. Ο χαρακτήρας θα ήταν κατά πάσα πιθανότητα Ιταλός³⁰. Πλήθος επιγραφές επεξηγούν τα εικονιζόμενα³¹. Κύριο θέμα του χαρακτηριστικού είναι η θαυματουργή εικόνα του Κύκκου. Αυτή εικονίζεται στο κέντρο, μέσα σε πλαίσιο, το οποίο υπογραμμίζει ότι το θέμα είναι η εικόνα της Παναγίας, όχι η ίδια η Παναγία. Την εικόνα αποθεώνουν και οι άγγελοι που στέφουν το θαυματουργό απότυπο, όχι το θείο αρχέτυπο. Της εικόνας τέλος ο «βίος» εικονίζεται στις γύρω σκηνές. Και μόνο κάτω, στο κέντρο, εικονίζεται ο οίκος τον οποίο διάλεξε η Θεοτόκος για να αποθέσει την ιερή εικόνα της, ο χώρος τον οποίο κατεзоχήν προστατεύει και όπου εκτίθεται σε προσκύνηση.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι σαφές, το ίδιο και οι στόχοι του. Είναι επίσης συνηθισμένο σε άλλα πολλά θρησκευτικά χαρακτηριστικά, που εξέδιδαν μοναστήρια³². Εικονογραφικά στερεότυπα, τα οποία απεικονίζουν ιδιαίτερα τιμώμενες εικόνες σε σκηνές αποθέω-



Εικ. 6. Χαρακτικό του P. de Angelis: Εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στην Cappella Paolina της Santa Maria Maggiore στη Ρώμη (H. Belting, *Bild und Kult*, εικ. 293).

28. Άγγελοι εικονίζονται συχνά στις πάνω γωνίες και βυζαντινών εικόνων της Βρεφοκρατούσας, από το 15ο αιώνα μάλιστα κρατώντας και τα σύμβολα του Πάθους, όμως στις περιπτώσεις αυτές και ο συμβολισμός είναι άλλος και η εικαστική λειτουργία διαφορετική από την εικόνα που εξετάζεται εδώ. Βλ. πρόχειρα From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons (Κατάλογος έκθεσης στη Royal Academy του Λονδίνου), Αθήνα 1987, αριθ. 8, 35, 40, 41.

29. Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 539. Πρόκειται για το παλαιότερο γνωστό χαρακτηριστικό του Κύκκου, όχι όμως και το πρώτο που εξέδωσε το μοναστήρι, όπως βεβαιώνουν οι αρχειακές πηγές. Περγίκης, ό.π. (υποσημ. 9), σ. 31-50.

30. Όπως μαρτυρεί το ύφος του έργου, όπως είναι γνωστό και από πληθώρα άλλων περιπτώσεων.

31. Παπαστράτου, ό.π. και Περγίκης, ό.π. Όπως γνωρίζουμε από τις αρχειακές πηγές που δημοσίευσε ο Περγίκης, η έκδοση αυτή κυκλοφόρησε σε 3.000 αντίτυπα, από τα οποία είκοσι χρωματίστηκαν στο χέρι (έγχρωμη φωτογραφία δημοσιεύει ο Περγίκης, ό.π., πίν. I) από δύο διαφορετικούς ζωγράφους.

32. Πλήθος παραδειγμάτων στην Παπαστράτου, ό.π. και στον D. Davidov, *Srpska Grafika XVIII veka*, Novi Sad 1978, παρουσιάζει σε γενικές γραμμές ανάλογη εικονογραφία. Εικονογραφημένοι κύκλοι της διήγησης για την εικόνα ιδιαίτερα στις: Μεγασπηλαιώτισσα (Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 545), Χρυσorroιάτισσα (ό.π.,



Εικ. 7. «Περιγραφή» μονής Κύκκου, Βενετία 1782. Προμετωπίδα.

σης κατάγονται από το δυτικοευρωπαϊκό μπαρόκ και ιδιαίτερα από τη θρησκευτική τέχνη της Αντιμεταρρύθμισης, που προώθησε, όπως είναι γνωστό, τη λατρεία των εικόνων και των λειψάνων³³. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ένα χαρακτηριστικό του Pietro de Angelis, του 1622, στο οποίο εικονίζεται η διευθέτηση που έγινε το 1613 στην Capella Paolina της Santa Maria Maggiore στη Ρώμη για να τοποθετηθεί το παλλάδιο της εκκλησίας, η προεικονομαχική εικόνα της Οδηγήτριας (Εικ. 6)³⁴. Το εικονογραφικό σχήμα του χαρακτηριστικού του Κύκκου εκφράζει ιδέες ανάλογες με το χαρακτηριστικό αυτό του de Angelis. Ανήκει σε μια τεράστια ομάδα εικονογραφικών στερεοτύπων που γνωρίζουν μεγάλη διάδοση με τα θρησκευτικά χαρακτηριστικά σε Ανατολή και Δύση³⁵.

Η επανάληψη από το χαρακτηριστικό του Κύκκου ενός κοινού τύπου της θρησκευτικής ζωγραφικής της εποχής εισάγει και διαδίδει ένα νέο τύπο Κυκκώτισσας, που τείνει στο εξής να εκτοπίσει τους παλαιότερους. Στη δεύτερη έκδοση της «Περιγραφής» που έγινε το 1782

με τη φροντίδα του Σεραφείμ Πισσιδείου³⁶, η προμετωπίδα, με θέμα πάντα την εικόνα της Κυκκώτισσας, δεν ακολουθεί το πρότυπο της πρώτης έκδοσης της «Περιγραφής» (Εικ. 7), αλλά το χαρακτηριστικό του 1778. Η Παναγία στέφεται από δύο αγγέλους, που προβάλλουν από σύννεφα. Θυμίζει και φυσιογνωμικά εκείνη του μονόφυλλου. Αυτόν, το νέο τύπο, αντιγράφει η δεύτερη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 4). Οι άγγελοι στην εικόνα είναι δύο, όπως και στη δεύτερη προμετωπίδα. Δεν υπάρχει αμφιβολία για το τι είχε μπροστά στα μάτια του ο ζωγράφος. Το δείχνει η διακόσμηση του στέμματος, οι τέσσερις βαθιές πτυχώσεις του πέπλου, καθώς πέφτει στους ώμους της Παναγίας με μια κανονικότητα άγνωστη στην εικόνα του 1757 (Εικ. 1) και στα πρώιμα συγγενικά της παραδείγματα, και ο τρόπος που πτυχώνεται το μαφόριο κάτω από τα πόδια του παιδιού. Ακόμη, τα στρογγυλά πρόσωπα του Χριστού και της Παναγίας στην εικόνα και τα σχετικά κοντά και παχουλά πόδια του Χριστού φαίνεται να εξαρτώνται επίσης από το χαρακτηριστικό του 1778 (ή τη συγγενική του προμετωπίδα του 1782). Στην προμετωπίδα της «Περιγραφής» του 1751 τα πρόσωπα είναι λεπτά και τα πόδια του παιδιού μακριά, λιγνά και νευρώδη, όπως εικονίζονται και στην εικόνα Τ 1703 του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 2) και τις συγγενικές της. Και όμως, ο ζωγράφος της εικόνας Τ 653 προσπάθησε να προσδώσει βυζαντινό ήθος στην εικόνα του. Με το χρυσό βάθος, με το παραδοσιακό πλάσιμο των γυνών μερών, με τη χρυσογραφία του χιτώνα του παιδιού και με το να διασώσει το κύριο θέμα του από την παρεμβολή του στέμματος, που δεν τοποθετείται πάνω στο κεφάλι αλλά πάνω από το φωτοστέφανο της Παναγίας³⁷. Επιπλέον, απετόλμησε και μία προσθήκη. Κάτω από το χιτώνα του Χριστού προβάλλει στα μανίκια και στα πόδια ένα διάφανο εσώρουχο, ένα ένδυμα με μακρά ιστορία και βαθύ συμβολισμό, που μάλιστα συνδέει την εικόνα μας με την παλαιότερη σωζόμενη εκδοχή Κυκκώτισσας, τη γνωστή εικόνα του Σινά³⁸. Εκτός από το μοτίβο της στέψης, και μια άλλη προσθήκη στο κύριο θέμα μπορεί να δηλώνει ότι δεν εικονίζεται η Παναγία ως Βρεφοκρατούσα, αλλά η εικόνα της και συγχρόνως να καταδεικνύει τον ξεχωριστό χαρακτήρα αυτής της εικόνας. Πρόκειται για την προσθήκη του Λουκά με το πινέλο στο χέρι να συμπληρώνει την εικονιζόμενη Ελεούσα. Το σχήμα παραδίδεται πλήρες σε μιαν εικόνα του Σινά (Εικ. 8)³⁹. Μέσα σε πλαίσιο τύπου μπαρόκ, η Παναγία στέφεται από δύο ιπτάμενους αγγέλους που κρατούν ειλητά. Πρόκειται για αρκετά πιστή μεταφορά του κυρίου θέματος του χαρακτηριστικού του 1778. Το στέμμα τοποθετείται πάνω στο κεφάλι, όχι στο φωτοστέφανο. Η επιγραφή 'Η 'Ελεούσα του Κύκκου, οι επιγραφές στα ειλητά των



Εικ. 8. Μονή Σινά. Εικόνα. 1788 (Αρχείο Βυζαντινού Μουσείου).



Εικ. 9. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Εικόνα ΤΑ 101.

αγγέλων και το τρίστιχο κείμενο στο κάτω μέρος της εικόνας επαναλαμβάνουν τα αντίστοιχα του χαρακτηριστικού. Νέες προσθήκες είναι ο όρθιος, σε μικρότερη όμως κλίμακα, Λουκάς αριστερά, που προσθέτει την τελευταία του πινελιά στο φωτοστέφανο του παιδιού. Για να μην τον κρύψει, το ειλητό του παιδιού ξετυλίγεται προς τα κάτω αντί προς τα πάνω. Στην επιγραφή της κάτω πλευράς προστίθεται *Μνήσθητι, Δέσποινα, τοῦ δούλου σου Νικολάου τοῦ Κυρίου*. Ακόμη πιο κάτω, το πλαίσιο διακόπτει η υπογραφή του ζωγράφου (δυσδιάκριτη στη φωτογραφία) με τη χρονία (πιθανότατα ΑΨΠΗ = 1788).

Μια ακόμη εικόνα, από την Καπαδοκία, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη⁴⁰, συνθέτει με ένα κάπως διαφορετικό τρόπο τα ίδια μοτίβα (Εικ. 9). Η Παναγία φοράει στέμμα στο κεφάλι. Οι άγγελοι απουσιάζουν. Ο Λου-

Belting, ό.π., σ. 538 κ.ε., όπου γίνεται λόγος για μια Kultinszenierung durch Liturgie und Kunst, η οποία συνοδεύεται από προπαγάνδα για τη διάδοση της νέας θέσης των εικόνων, με κύριο μέσο τα χαρακτηριστικά.

34. Ό.π., σ. 539-541, εικ. 293.

35. Ενδεικτικά παραδείγματα Alberto Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze 1968, και Davidov, ό.π.

36. Legrand, ό.π. (υποσημ. 15), αριθ. 1075.

37. Εκπληκτική ομοιότητα με την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου στην εικονογραφία, στο ύφος και στην απόδοση των λεπτομερειών παρουσιάζει εικόνα από ιδιωτική συλλογή της Ζυρίχης, φωτογραφία της οποίας δημοσιεύει ο Τηλλυρίδης, ό.π., εικ. 1 (με λανθασμένη χρονολόγηση στο 17ο αιώνα)· θα μπορούσαν να αποδοθούν στο ίδιο χέρι.

38. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά, Α΄*, 'Αθήναι 1956, εικ. 54-55. Η διερεύνηση του συμβολισμού του ενδύματος αυτού απασχόλησε την Ντούλα σε ένα από τα τελευταία άρθρα της, που δεν πρόλαβε να δει τυπωμένο. Doula Mouriki, *Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons*, *CahArch* 39 (1991), σ. 153-182, ιδίως σ. 165 κ.ε. και εικ. 22. Α. Weyl Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai*, στον παρόντα τόμο.

39. Φωτογραφία της, χωρίς άλλα στοιχεία, απόκειται στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας.

40. ΤΑ 101. Διαστάσεις 31 × 24 εκ. Άννα Παλλιδιάν, *Θησαυροί από τις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας και Ανατολικής Θράκης. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη (Κατάλογος έκθεσης, Κέντρο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης, 20 Οκτ. 1992 - 10 Ιαν. 1993)*, Αθήνα 1992, αριθ. 27, όπου δημοσιεύεται και έγχρωμη φωτογραφία.

αριθ. 553), Πορταίτισσα των Ιβήρων (ό.π., αριθ. 453), Παναγία Σουμελά (ό.π., αριθ. 538), Σηλαιώτισσα (ό.π., αριθ. 167).

33. Η καθολική εκκλησία υπεραμύνθηκε της λατρείας των εικόνων από την επίθεση της Μεταρρύθμισης. Για την εξίσωση της ιδιαίτερα τιμωμένης εικόνας με άγιο λείψανο και την ιδιαίτερη εικονογραφία που δημιουργήθηκε από την καθολική εκκλησία βλ.



Εικ. 10. Ελβετία, ιδιωτική συλλογή. Εικόνα (*Les icones dans les collections suisses*, 1968, αριθ. 131).

κάς εικονίζεται αριστερά ολόσωμος, όπως στην εικόνα του Σινά. Οι επιγραφές περιορίζονται στο ελάχιστο αναγκαίο: *Ἡ Ἐλεούσα τοῦ Κύκκου*. Σε σχέση με την εικόνα του Σινά εδώ παρατηρείται ένας καθαρισμός από τα κραυγαλέα ξένα προς την παράδοση των εικόνων στοιχεία, μια προσπάθεια αποκατάστασης του ύφους και ήθους της παραδοσιακής ζωγραφικής του είδους⁴¹. Μια ακόμη εικόνα Ελεούσας του Κύκκου, *δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Μανωλάκη*, επαναλαμβάνει τη σύγχυση των πέπλων του χαρακτηριστικού (Εικ. 10)⁴². Πίσω από το ειλητό του παιδιού προβάλλει, σε κλίμακα μικρότερη, η μορφή του Λουκά που, κρατώντας το πινέλο του, αποτελείώνει το μανίκι του μικρού Χριστού. Στις δύο κάτω γωνίες εικονίζονται συμμετρικά αριστερά ο άγιος Νικόλαος, δεξιά ο άγιος Χαράλαμπος σε κλίμακα ίση με το Λουκά.

Την εικονογραφική παραλλαγή με το Λουκά παραδίδει και ένα άλλο αντικείμενο: μια αργυρή επένδυση εικόνας, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο, η οποία θα κάλυπτε άλλοτε μιαν εικόνα της Κυκκώτισσας (Εικ. 11). Φέρει την επιγραφή *Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Ἐριμίου* [= Ἱερεμίου] *ἱερομονάχου ἐκ Μυτιλήνης 1778*. Προέρχεται από τη Μικρά Ασία⁴³. Την Παναγία στέφουν ἄγγελοι. Ο ένας τους κρατάει ειλητό και ο

άλλος θυμιατήρια. Στο ύψος του κεφαλιού του Χριστού προβάλλει από σύννεφα ο Λουκάς, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, και απλώνει το πινέλο του προς το φωτοστέφανο της Παναγίας.

Καθώς μια άμεση σχέση όλων αυτών των έργων είναι απίθανη, θα πρέπει να υποθέσουμε κοινή πηγή τους. Το πιθανότερο είναι αυτή η κοινή πηγή να ήταν χαρακτηριστικό. Προς την υπόθεση αυτή οδηγεί η φύση του ίδιου του θέματος: η προσθήκη του Λουκά δεν αποτελεί στα παραδείγματα που εξετάστηκαν μιαν εκδοχή του θέματος «Ο Λουκάς ως ζωγράφος της Παναγίας», που αυτονομήθηκε από το 16ο αιώνα και στη ζωγραφική των εικόνων⁴⁴. Όπως δηλώνεται σαφέστατα με τη διαφορά κλίμακας των απεικονιζόμενων μορφών και τα λοιπά συμφραζόμενα, πρόκειται για κάτι τελείως διαφορετικό. Όπως η αποθέωση με τη στέψη από αγγέλους δηλώνει και αυτό την αγιότητα του απεικονιζόμενου αντικειμένου: στην περίπτωση μας, της εικόνας που έχει την εξαιρετική προέλευση να έχει ζωγραφιστεί από το Λουκά εκ του φυσικού, κατά παραγγελίαν της ίδιας της Θεομήτορος. Τέτοιου είδους εικονογραφικά σχόλια ήταν αρχικά ξένα στη ζωγραφική των εικόνων, που γνώριζε μόνο ακριβή αντίγραφα των ιδιαίτερα τιμωμένων προτύπων. Έγιναν συνήθη όταν τα τιμώμενα αυτά πρότυπα άρχισαν να εικονογραφούνται σε ένα διαφορετικό είδος από εκείνο της εικόνας και με διαφορετικό προορισμό: στο χαρακτηριστικό μονόφυλλο. Τα μονόφυλλα αυτά δεν φιλοδοξούσαν να αποτελέσουν απότυπο του αρχετύπου του αγίου προσώπου, αλλά απεικόνιση της εικόνας του και συγχρόνως των αποδείξεων της ειδικής προέλευ-

41. Η ίδια εικονογραφία με αφαίρεση όμως όλων των στοιχείων του χαρακτηριστικού που είναι ασυνήθιστα στις εικόνες και με αγγέλους που δεν ήτανται αλλά προβάλλουν από σύννεφα εμφανίζεται σε εικόνα του Ikonenmuseum Recklinghausen, Eikon, Freunde der Ikonen-kunst e.V., Recklinghausen, Mitteilungsblatt 1/1959, εικόνα εξωφύλλου.

42. Διαστ. 43,5 × 37 εκ. Σε ελβετική συλλογή, βλ. *Les icones dans les collections suisses*, Genève 1968, αριθ. 131 (Μ. Χατζηδάκης).

43. ΜΤ 1477/Κειμήλια Προσφύγων 185. Διαστάσεις 55,5 × 41 εκ. Ειδική έκθεση κειμηλίων προσφύγων. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1982, σ. 64, αριθ. 93.

44. Ν. Χατζηδάκη, Εικόνες Κρητικής Σχολής, Μουσείο Μπενάκη (Κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1983, σ. 56. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, στο: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του, Ηράκλειο 1990, σ. 146-149. Ντ. Μουρίκη, Ο Greco και το Βυζάντιο, στο: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης εποίει. Τετράδια «Ευθύνης» 31, Αθήνα 1991, σ. 13-14. Το θέμα αυτό συνδέεται κυρίως με τη νέα αυτοσυνείδηση του επαγγέλματος του ζωγράφου που εμφανίζεται στο τέλος του Μεσαίωνα. Πρβλ. Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986.



Εικ. 11. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Επένδυση εικόνας ΜΤ 1477.

σης και των εξαιρετικών της ιδιοτήτων. Τα νοήματα αυτά προσδιορίστηκαν από την ίδια τη χρήση που είχαν τα θρησκευτικά χαρακτηριστικά ως μέσα προπαγάνδας των μαχομένων εκκλησιών. Την εξάρτηση από χαρακτηριστικό επιβεβαιώνει εξάλλου η σχέση της εικόνας του Σινά με τη χαλκογραφία του 1778. Με αρκετές επομένως πιθανότητες μπορούμε να υποθέσουμε μια έκδοση χαρακτηριστικού που λανθάνει και στην οποία θα συναπεικονιζόταν ο Λουκάς. Η έκδοση αυτή θα πρέπει να ήταν παλαιότερη από τις εικόνες που είδαμε εδώ αλλά και την επένδυση του 1778. Το χαρακτηριστικό του 1778 δεν ήταν, όπως είναι γνωστό, η πρώτη έκδοση του μοναστηριού⁴⁵.

Ως εδώ τα συμπεράσματα θα μπορούσαν να ηχήσουν αυτονόητα, εάν αφορούσαν μόνο τις μεταμορφώσεις της Κυκκώτισσας: με τη διάδοση των εντύπων απεικονίσεων επηρεάστηκε και η εικονογραφία των ζωγραφικών αντιγράφων της. Το φαινόμενο όμως έχει μεγαλύτερη έκταση, αφορά την απεικόνιση σε χαρακτηριστικά και τη μεταφορά από αυτά σε φορητές εικόνες και άλλων θαυματοργών ή ιδιαίτερα τιμωμένων εικόνων. Την έκταση αυτής της πρακτικής δεν είναι ακόμη δυνατόν να την υπολογίσουμε ούτε να την αξιολογήσουμε, αφού η συντριπτική πλειοψηφία των εικόνων του 18ου αιώνα παραμένει αδημοσίευτη. Μόνον ενδεικτικά αναφέρονται εδώ κάποια από τα ήδη γνωστά παραδείγματα: Η εικόνα Θεοτόκος των Πάντων Χαρά της Συλλογής Τσακυρογλου αντιγράφει ένα πολύ ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του 1702⁴⁶. Ο όσιος Ναούμ, εικόνα σήμερα στο Βελιγράδι, αντιγράφει χαρακτηριστικό του Χριστόφορου Ζεφάρ, που τυπώθηκε το 1743 στη Βιέννη. Εκτός από τον άγιο και τις σκηνές του βίου του μεταφέρεται στην εικόνα και η πανοραμική άποψη του επώνυμου μοναστηριού, χαρακτηριστικό εικονογραφικό θέμα των θρησκευτικών μονόφυλλων που εξέδιδαν μοναστήρια⁴⁷. Δύο εικόνες στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας με παράσταση της Παναγίας Σπηλαιώτισσας, χαμένης σήμερα λατρευτικής εικόνας της εγκαταλελειμμένης μονής Γουριανών στα Τζουμέρκα, αντιγράφουν και οι δύο το χαρακτηριστικό του Χριστόφορου Ζεφάρ που τυπώθηκε για λογαριασμό του μοναστηριού το 1749 στη Βιέννη. Οι δύο εικόνες έγιναν από εμφανώς διαφορετικά χέρια και απέχουν χρονολογικά μερικές δεκαετίες. Η μία χρονολογείται με ακρίβεια ένα χρόνο μετά την έκδοση του χαρακτηριστικού (Εικ. 12), ενώ η άλλη θα πρέπει να τοποθετηθεί κοντά στο 1800⁴⁸. Η περαιτέρω έρευνα θα πολλαπλασιάσει ασφαλώς τα παραδείγματα. Η Παναγία του Κύκκου αποτελεί μόνο ένα από αυτά, πολύ χαρακτηριστικό, επειδή πρόκειται για εικόνα με μακραίωνη ιστορία που απεικονίστηκε επιπλέον σε πολλές εκδόσεις χαρακτηριστικών, οι οποίες όλες στη συνέχεια αντιγράφηκαν σε εικόνες. Καθώς η Κυκκώ-



Εικ. 12. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Συλλογή Λοβέρδου 139. Εικόνα. 1750.

τισσα υπήρξε μια από τις δημοφιλέστερες εικόνες της Παναγίας, όχι μόνο στα βυζαντινά χρόνια αλλά έως και τη νεότερη εποχή, και τα αντίγραφα είναι πολυάριθμα και οι παραλλαγές της ποικίλες.

Οι μηχανικά αναπαραγόμενες απεικονίσεις θαυματοργών εικόνων, πολλαπλές και πανομοιότυπες, επιπλέον διακινούμενες από το ίδιο το ιερό καθίδρυμα, όπου ο χώρος προσκύνησής τους, εκτοπίζουν σταδιακά παλαιότερες μεθόδους αντιγραφής: παρέχουν πληθώρα προτύπων και μάλιστα από τον ίδιο τους το χαρακτήρα αλλάζουν χέρια ταχύτερα και ευκολότερα. Προκύπτουν έτσι γενικότερα ζητήματα που δεν αφορούν μόνο την Κυκκώτισσα. Με τα χαρακτηριστικά που εξέδιδαν τα μοναστήρια δημιουργείται ένας νέος τρόπος απεικόνισης ιδιαίτερα τιμωμένων εικόνων. Δεν πρόκειται για συνήθεις απεικονίσεις εικόνων μέσα στην εικόνα⁴⁹ ούτε απλώς για μια νέα εικονογραφία. Πρόκειται για την εικονογράφιση των επιχειρημάτων που αποδεικνύουν τον ιερό χαρακτήρα της εικόνας και τις θαυματοργές της ιδιότητες. Εμπεριέχεται αφήγηση, εμπεριέχεται και δοξολογία. Οι εικονογραφικές προσθήκες τόσο της στέψης όσο και του Λουκά σπάζουν την ιερή απομόνωση της Ελεούσας. Με την παρουσία

τους δηλώνουν ότι το θέμα της απεικόνισης δεν είναι η Παναγία, αλλά η εικόνα της. Οι άγγελοι δεν δοξάζουν την ενσάρκωση, αλλά την εικόνα που έλαβε με μεσολάβηση της Θεοτόκου τη χάρη να θαυματοουργεί. Η ιδιαίτερη προέλευσή της, ο χρωστήρας του Λουκά, αποτέλεσε την απαραίτητη προϋπόθεση γι' αυτό. Η εικονογραφική υπόμνηση αυτών των γεγονότων στοχεύει να πολλαπλασιάσει την ιερότητα της εικόνας, αφού υπογραμμίζει ότι ιερό είναι όχι μόνο το αρχέτυπο, αλλά και η απεικόνισή του. Όταν αυτός ο τρόπος απεικόνισης μεταφέρεται πάνω στο σανίδι έχει πια σπάσει ο από αιώνες καθιερωμένος κώδικας του είδους «εικόνα». Ενώ ο ζωγράφος ακολουθεί τη μακραιώνη παράδοση της σχολαστικής αντιγραφής του προτύπου του, τώρα, με τη μεσολάβηση του χαρακτηριστικού, παρεισφρύει ένας τρόπος απεικόνισης ξένος προς την αρχέτυπη εικόνα. Καταργείται ο από αιώνες παραδομένος τύπος του ιερού πορτραίτου, που βασιζόταν στην αφαίρεση και σε μια πληθώρα κρυμμένων συμβολισμών. Δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την αλλαγή ως απλή μορφολογική επίδραση του μαρρόκ, έχουμε μάλλον να κάνουμε με μια ρήξη στη «γλώσσα» των εικόνων, όπως σταδιακά διαμορφώθηκε και θεμελιώθηκε θεωρητικά από την εικονομαχία και έπειτα. Από τη στιγμή όμως που χρησιμοποιείται μια νέα «γλώσσα» απεικόνισης σε κάποιες εικόνες, βρίσκει εφαρμογή και σε άλλες, που δεν αντιγράφουν θρησκευτικά χαρακτηριστικά, με συνέπειες που ξεπερνούν κατά πολύ τα όρια και τους στόχους αυτής της μελέτης.

45. Η πρώτη αυτή έκδοση χαρακτηριστικού θα πρέπει ίσως να τοποθετηθεί μεταξύ 1751, χρονιά της μεγάλης πυρκαγιάς, όταν το μοναστήρι άρχισε εκστρατεία ζητειών για να χτίσει την εκκλησία του, και 1778. Παπαχαράλαμπος, ό.π. (υποσημ. 9), σ. 298. Χαλκογραφίες της Παναγίας του Κύκκου, στις οποίες απεικονίζεται και ο Λουκάς, σώζονται από νεότερες εποχές: 1816 και 1819. Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 540 και 541. Η πληροφορία του Kondakov, που επαναλαμβάνει η Tatié-Djurić, ό.π., σ. 211, ότι η Παναγία Δεξιά στον Άγιο Κωνσταντίνο της Θεσσαλονίκης έχει απεικόνιση του Λουκά στο πλαίσιο, αφορά την επένδυση της εικόνας, η οποία εξάλλου φαίνεται πολύ νεότερη από τη χρονολόγηση (15ος αι.) που προτείνει ο N. Kondakov, Makedonija, archeologiceskoe routesestvie, S. Petersburg 1909, σ. 135-136. (Σύμφωνα με ανακοίνωση της Annemarie Weyl Carr, μετά από πρόσφατη αυτοψία). Ανάλογο εικονογραφικό σχήμα, σε νεότερα πάντως αντίτυπα, διασώζουν τα χαρακτηριστικά της Μεγασπηλαιώτισσας, μιας από πολλές απόψεις αδελφής εικόνας εκείνης του Κύκκου. Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 545.

46. Καρακατσάνη, ό.π., αριθ. 142. Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 80.

47. Αντιγράφεται επίσης και το φυτικό πλαίσιο του χαρακτηριστικού. Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 287. Davidov, ό.π., αριθ. 35. Μερικά άλλα χαρακτηριστικά σερβικά παραδείγματα βλ. στον D. Davidov, ZLU I (1965), σ. 245 κ.ε.

48. Συλλογή Λοβέρδου αριθ. 139 του έτους 1750. Ζωγράφος Ευστάθιος Σταϊκόπουλος. Η δεύτερη: T 2504/BM 7705, βλ. Έκθεση για τα 100 χρόνια της ΧΑΕ (Κατάλογος έκθεσης στο Βυζαντινό Μουσείο), Αθήνα 1985, αριθ. 28. Davidov, ό.π. (υποσημ. 32), αριθ. 50, και Παπαστράτου, ό.π., αριθ. 167. Και αν μπορούσε να υπάρξει αμφιβολία ότι το κοινό πρότυπο των δύο εικόνων ήταν το χαρακτηριστικό, η πληροφορία διαρρέει από την επιγραφή. Οι ζωγράφοι μεταφέρουν την επιγραφή του προτύπου τους και επαναλαμβάνουν: *Ἡ θαυματοουργή εἰκὼν αὕτη ἀκριβῶς χαλκοχαράχθη* κτλ.

49. Όπως απαντάται συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική: Εικόνα με Κοίμηση μοναχού αγίου στο Βυζαντινό Μουσείο. Έκθεση για τα 100 χρόνια της ΧΑΕ, αριθ. 15.

TRANSFORMATIONS OF A MIRACULOUS ICON OBSERVATIONS ON SOME LATE VARIANTS OF THE KYKKOS VIRGIN

The icon of the Kykkos Virgin constitutes a very typical example of a miraculous icon. For centuries it has been venerated at the same location, the monastery of Kykkos in Cyprus. All possible manner of honours have been bestowed upon it and the history of its adoration is well documented. Numerous copies made throughout its history still exist. From the 18th century, printed copies also appear in the form of engraved single sheets printed by the monastery, or as frontispieces to the many editions of the "Description" of the monastery. An important chapter of this book is devoted to the icon and its legend. Intruding on these printed icons, however, are elements foreign to icon painting, but none the less inalienable components of the new medium of engraving.

Engravings rapidly come to the fore as exclusive models for new icons of the Kykkotissa and so elements foreign to icon painting but typical of prints begin to find their way into newer icons. Thus due to the intervention of

engraving, a new way of depicting the holy icon emerges: apart from the divine portrait, we also find iconographic statements supporting the icon's holy nature and its miraculous powers. This manner of depiction, common in engravings and effective for their particular function, when transferred to panel icons introduces a new pictorial "language" which reverses age-old traditions. This process is also encountered in depictions not only of the Kykkotissa but also of other miraculous icons. Consequently, the implications of religious engravings for ecclesiastical painting in the Orthodox world are of great importance during the 18th century, and should not be seen simply as an intermediary through which formal influences were disseminated. The Kykkotissa, as a richly documented example, clearly reveals not only the mechanisms involved in copying but also the process by which the break with tradition took place.