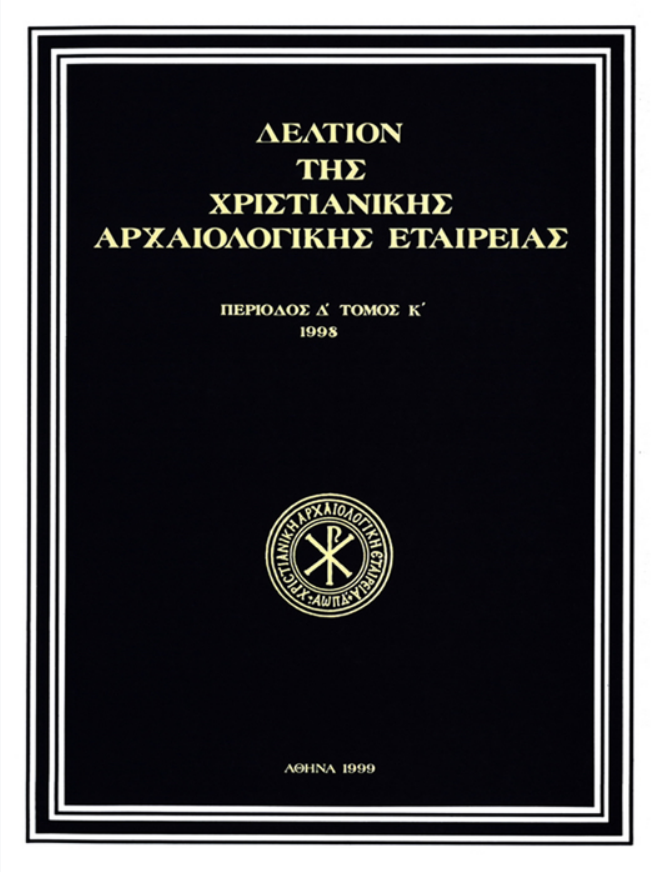
ePublishing

Deltion of the Christian Archaeological Society

Vol 20 (1999)

Deltion ChAE 20 (1998-1999), Series 4. In memory of Dimitrios I. Pallas (1907-1995)



Un épitaphios brodé du 1672 au Mmusée Byzantin

Ελένη ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ

doi: 10.12681/dchae.1226

To cite this article:

ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ Ε. (1999). Un épitaphios brodé du 1672 au Mmusée Byzantin. *Deltion of the Christian Archaeological Society*, *20*, 399–408. https://doi.org/10.12681/dchae.1226

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 16/01/2026 06:22:58

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Κεντητός επιτάφιος του 1672 στο Βυζαντινό Μουσείο

Ελένη ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995)• Σελ. 399-408

ΑΘΗΝΑ 1999

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Έλενα Παπασταύρου

ΚΕΝΤΗΤΟΣ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΤΟΥ 1672 ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ*

Ο επιτάφιος ΒΜ 7047, διαστ. 1,29×1,13 μ. (Εικ. 1), προέρχεται από δωρεά της οικογένειας Ζαρίφη (26-2-1964). Σε ατλάζι, χρώματος ανοικτού καστανού, είναι κεντημένες με αργυρή μεταλλική κλωστή οι σκηνές του Επιταφίου Θρήνου και της Αποκαθήλωσης, πλαισιωμένες από αγγέλους, από μια ανδρική και μια γυναικεία μορφή και από τα τέσσερα αποκαλυπτικά ζώα.

Σε πρώτο επίπεδο και σε μεγαλύτερη κλίμακα απεικονίζεται ο Επιτάφιος Θρήνος με το Χριστό νεκρό να δεσπόζει σε οριζόντιο άξονα πάνω στη λάρνακα. Η Παναγία είναι καθιστή στο πλάι, ενώ τα άλλα πρόσωπα της σκηνής εικονίζονται πίσω από τη λάρνακα. Σε δεύτερο επίπεδο αναπτύσσεται η Αποκαθήλωση: ο Σταυρός με την «αιτίαν» (Ματθ. κζ, 37· Μάρκ. ιε, 26), ο Ιωσήφ, ο Νικόδημος και ο Ιωάννης που κατεβάζουν τον Ιησού από το όργανο του μαρτυρίου και άγγελοι. Στα πλάγια, επάνω, παριστάνονται δύο ολόσωμοι άγγελοι με ριπίδια, που συγκλίνουν, και χαμηλότερα, σε μικρότερη κλίμακα από των αγγέλων, προσκλίνουσες και σε στάση θλίψης, δύο μορφές χωρίς φωτοστέφανο, άνδρας και γυναίκα. Στις τέσσερις γωνίες του πέπλου, μέσα σε μετάλλια, εγγράφονται τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Δεν λείπουν από τον κάμπο ο ήλιος και η σελήνη, πλήθος αστέρων, καθώς και οι επιγραφές: *Η Επικαθήλωσις*, *Ο Επιτάφιος Θρήνος*. Στη βάση διαβάζουμε το τροπάριο της Μεγάλης Παρασκευής: *Ὁ εὐσχήμων Ἰωσὴφ ἀπὸ τοῦ ξύλου καθελὼν τὸ ἄχραντόν σου σῶμα σινδόνι καθαρᾷ εἰλήσας καὶ ἀρώμασιν ἐν μνήματι κενῷ κηδεύσας ἀπέθετο ἔτους ,αχοβ΄ διὰ συνδρομῆς Μανόλι* (Εικ. 2). Ολόκληρη η παράσταση περιβάλλεται από διπλή, λεπτή παραλληλόγραμμη ταινία, κεντημένη με αργυρόνημα σε βελονιά έξεργης ορθής ρίζας.

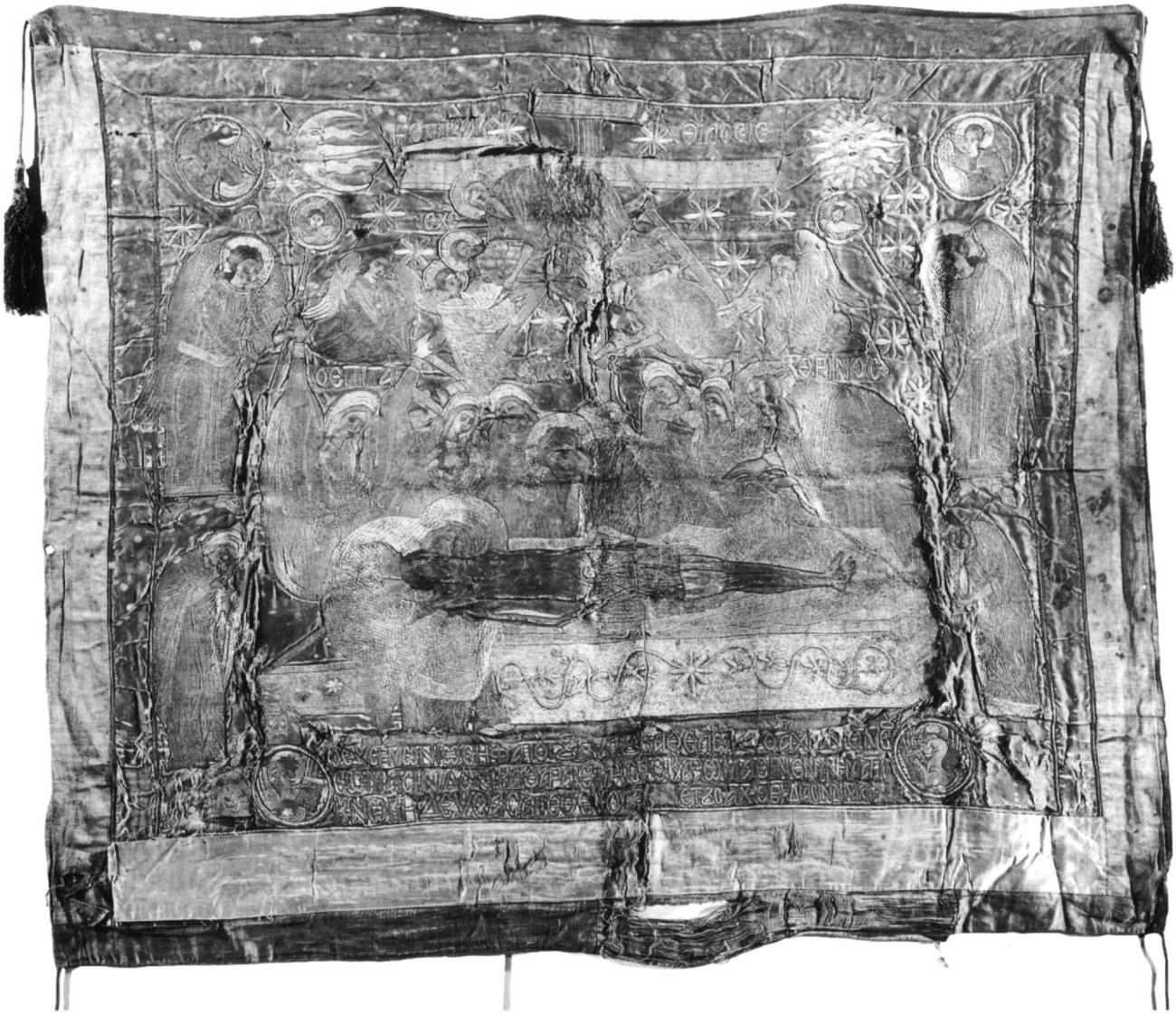
Ο πέπλος φέρει αρκετές φθορές, εξαιτίας των οποίων σε νεότερη εποχή προστέθηκε μεταξωτή ταινία κατά μήκος της παρυφής στο κάτω μέρος. Φθορές υπάρχουν κυρίως στα σημεία, όπου το μεταξωτό δεν καλύπτεται από κέντημα, καθώς και πάνω στην παράσταση, στην κάθετη κεραία του Σταυρού, στα πόδια του Αποκαθηλωμένου. Έτσι, είναι δυνατόν να δει κανείς το εσωτερικό χονδρό ύφασμα, το σωπάνι. Στην πίσω όψη του αμφίου υπάρχει λεπτό βαμβακερό καστανό ύφασμα, που θα μπορούσε να είναι και νεότερο.

Το μεγαλύτερο μέρος του κεντήματος έχει εκτελεσθεί από μεταλλικό αργυρό νήμα, που όμως είναι μαυρισμένο από το χρόνο. Τα γυμνά μέρη του σώματος – τα πρόσωπα και τα άκρα – αποδίδονται με μεταξωτό νήμα στο χρώμα της σάρκας και των μαλλιών. Κάποιοι χιτώνες, της Παναγίας, των ιπταμένων αγγέλων, του Ιωσήφ στην Αποκαθήλωση, καθώς και το περίζωμα του Χριστού έχουν εκτελεσθεί με αργυρόνημα αναμεμειγμένο με κυανόχρωμο μεταξωτό. Η επίπεδη τεχνική του κεντήματος είναι πολύτροπη και δείχνει προηγμένο εργαστήριο, αν κρίνει κανείς από την ποικιλία των βελονιών, δηλαδή από τις πολλές παραλλαγές της «ρίζας»[1], που αποδίδουν και το πλάσιμο των μορφών και την ιδιαιτερότητα της υφής των ρούχων. Παραδείγματος χάριν (Εικ. 3), για τη σάρκα γίνεται χρήση της πυκνής και λεπτής βελονιάς, «καβαλίκι» ή «καρφωτό». Η βελονιά «ίσια σπασμένη» χρησιμοποιείται για ορισμένα ρούχα, όπως του Νικοδήμου, του Ιωσήφ στην Αποκαθήλωση και των αγγέλων, καθώς επίσης και των αφιερωτών (;), πολλών μυροφόρων, της σινδόνης και, τέλος, για τις κλίμακες και το κάθισμα της Παναγίας. Ο φωτοστέφανος του Χριστού και στις δύο περιπτώσεις

---

* Ευχαριστώ τη Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου, κ. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, η οποία μου παραχώρησε την άδεια για δημοσίευση του επιταφίου.

1. Α. Χατζημιχάλη, Τα χρυσοκλαβαρικά συρματέινα-συρμακέσικα κεντήματα, *Mélanges offertes à Octave et Melpo Merlier*, Αθήναι 1952, σ. 30 κ.ε., 46 κ.ε. P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Greek Embroidery*, Λονδίνο 1967, σ. 65-73. Κ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική εκκλησιαστική χρυσοκεντητική*, Αθήνα 1985, σ. 150 κ.ε., 158 κ.ε., εικ. 152 κ.ε.



Εικ. 1. Επιτάφιος (1672). Βυζαντινό Μουσείο, Αθήνα, αριθ. ΒΜ 7047.

αποδίδεται με τη δύσκολη «βερέρικη» βελονιά. Άλλοι φωτοστέφανοι και ως επί το πλείστον οι φτερούγες γεμίζουν με «καμάρες». Στα πλάγια της σαρκοφάγου διακρίνονται περίτεχνοι ρόμβοι, τα «κοτσάκια», ενώ η κυματοειδής ταινία με τα άστρα αποδίδεται έξεργη με ορθή ρίζα. Το ιμάτιο της Παναγίας και του Ιωσήφ είναι με «μπακλαδωτή» βελονιά.

Όπως έχει δείξει ο Δημήτριος Πάλλας[2], ο επιτάφιος είναι εξέλιξη του αέρος[3]. Από το 14ο αιώνα και εξής ο αέρας, λόγω του θεολογικού νοήματός του, γίνεται στοι-

2. Ὁ ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιᾶς, *ΕΕΒΣ* 27 (1957), σ. 127-150. (Ανατύπωση: Δ.Ι. Πάλλα, *Συναγωγή Μελετῶν βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας. Τέχνη - Λατρεία - Κοινωνία*), Β΄. D.I. Pallas, *Passion und Bestattung Cristi in Byzanz. Der Ritus - Das Bild* (*MBM* 2), 1965, σ. 40 κ.ε. και Exkurs II.

3. Ο αήρ συμβολίζει το καταπέτασμα του ναού ή τη σινδόνη μέσα στην οποία ο Ιωσήφ τύλιξε το σώμα του Χριστού μετά την Αποκαθήλωση. Επίσης συμβολίζει και την πέτρα του Τάφου. Χρησιμοποιείται για να καλύπτει τα Τίμια Δώρα. Επιπλέον, την ώρα του Πιστεύω, ο ιερέας αιωρεί τον αέρα πάνω από τα Τίμια Δώρα,

Εικ. 2. Λεπτομέρεια του επιταφίου με τμήμα επιγραφής.

χείο του τελετουργικού της Μεγάλης Παρασκευής[4] και αποκτά επιπλέον την ονομασία επιτάφιος, όπως πρώτος αναφέρει ο Συμεών Θεσσαλονίκης[5]. Η προέλευση και χρήση του επιταφίου είναι στοιχεία καθοριστικά και για τον εικονογραφικό του διάκοσμο. Η εικονογραφία του σχετίζεται αφ' ενός, όπως στον αέρα[6], με την παράσταση του ευχαριστιακού συμβόλου του αμνού, που εξαίρει το λειτουργικό περιεχόμενο της σταυρικής θυσίας, και αφ' ετέρου, το κεντρικό αυτό θέμα μπορεί να εμπλουτίζεται με στοιχεία ιστορικά[7], εικόνες δραματικές, εμπνευσμένες από την ψαλμωδία του Επιτάφιου Θρήνου. Έτσι, στους επιταφίους, η σκηνή του Θρήνου[8] διατηρεί συνήθως τους βασικούς χαρακτήρες διαμόρφωσής της από τις δύο πηγές. Για τούτο, στο μέσον της σύνθεσης, ο νεκρός Χριστός, υπέρμετρος συγκριτικά με τα μεγέθη των γύρω του προσώπων, παρουσιάζεται με το χαρακτήρα του συμβόλου του Αμνού.

Συγκεκριμένα στο άμφιο που εξετάζουμε, συνυπάρχουν δύο συγκινησιακές σκηνές μιας ιστορικής αφήγησης – Αποκαθήλωση και Θρήνος – με την παράσταση υπερβατικών μορφών: το ζεύγος των αγγέλων με τα ριπίδια που δορυφορεί τον Αμνό-Χριστό και τα τέσσερα αποκαλυπτικά ζώα. Όλες αυτές οι μορφές αποτελούν αναφορές στη λειτουργία και έχουν εσχατολογικό χαρακτήρα.

Στον Επιτάφιο Θρήνο (Εικ. 3), η Θεοτόκος κάθεται σε

βλ. *ΘΗΕ*, Α΄, λ. ἀήρ. Ι. Μεσολωράς, *Ἐγχειρίδιον λειτουργικῆς τῆς Ὀρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας*, Αθήναι 1895, σ. 34. Κ. Καλλίνικος, *Ὁ χριστιανικός ναός καί τά τελούμενα ἐν αὐτῷ*, Αθήναι 1958[2]. Ο Θεόδωρος Στουδίτης αποκαλεί τον αέρα «ἀνώτατον πέπλον», *PG* 99, στ. 1689: *Ἑρμηνεία λειτουργίας προηγιασμένων: ὁ δὲ ἱερεὺς τῷ ἀνωτάτῳ πέπλῳ, ὃ καὶ ἀέρα οἶδεν ὁ λόγος καλεῖν, τὰ Δῶρα ἐπικαλύπτει. ἐν δέ γε τῆς ὑψώσεως ὥρᾳ οὐ μέντοι αἴρει τὸν πέπλον*. Πρβλ. και H. Papastavrou, Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique, *CahArch* 41 (1993), σ. 141-168, συγκεκριμένα σ. 147-148 σημ. 73 κ.ε.

4. Pallas, ό.π., σ. 39-40, σημ. 107.

5. *De sacra liturg.*, *PG* 155, στ. 288: *Εἶτα τελευταῖον τὸν ἀέρα θεὶς ὁ ἱερεύς... ὃς δὴ καὶ τὸ στερέωμα ἐν ᾧ ὁ ἀστὴρ καὶ τὴν σινδόνα σημαίνει, διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐσμυρνισμένον νεκρὸν πολλάκις περιφέρει τὸν Ἰησοῦν καὶ ἐπιτάφιος λέγεται.*

6. Συγχρόνως ο αέρας με τον Αμνό κατέληξε βαθμηδόν να χρησιμοποιείται αποκλειστικώς ως ιερό έπιπλο της τελετής του Επιταφίου, βλ. Πάλλας, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 133, σημ. 1.

7. Για την εξέλιξη του εικονογραφικού διακόσμου από λειτουργικό σε ιστορικό βλ. Β. Τροΐτσκη, Ιστορία του Επιταφίου, *Θεολογικός Αγγελιοφόρος*, Μόσχα, Φεβρουάριος 1912 (ρωσικά). Β. Κώττα, Υπόμνημα περί της εικονογραφήσεως του Επιταφίου, *ΠΧΑΕ* 1934-1936, περ. Γ΄, σ. ξε-ξζ. Α. Αλιβιζάτος, Αήρ - Επιτάφιος, *Ανάπλασις*, 1934, σ. 57. V. Cotta, Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques, *Atti del V Congresso di Studi Bizantini*, Ρώμη 1936, ΙΙ σ. 87-102. Γ. Σωτηρίου, Τά λειτουργικά ἄμφια τῆς Ὀρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας, *Θεολογία* Κ΄ (1949), σ. 607-612. Μ. Θεοχάρη, Ἀνέκδοτα ἄμφια τῆς μονῆς Φανερωμένης Σαλαμῖνος, *Θεολογία* ΚΖ΄ (1956), Β΄, σ. 22, σημ. 2, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

8. Ηδη, από το 12ο αιώνα, ο Θρήνος ανήκει στον εικονογραφικό κύκλο του Πάθους, βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Παρίσι 1919, σ. 493.

σκαμνί στο αριστερό πλάι της σαρκοφάγου και στηρίζει στα γόνατά της το κεφάλι και τους ώμους του νεκρού Υιού της, ενώ σκύβει να ακουμπήσει την παρειά του. Πίσω, αριστερά της, η Μαρία η Μαγδαληνή, με τη χαρακτηριστική κίνηση απελπισίας των τεταμένων χεριών της, είναι η πρώτη στη σειρά των προσώπων του Θρήνου. Ακολουθούν η Μαρία του Κλωπά, που τίλει την κόμη της, καθώς και μια άλλη γυναίκα με το χέρι στο μάγουλο δηλώνοντας θλίψη, πιθανώς η Μαρία, η μητέρα του Ιωσήφ. Στη μέση του ομίλου ο Ιωάννης σκύβει πάνω από τον Ιησού, ενώ αγγίζει με το ένα χέρι τη σαρκοφάγο και με το άλλο το μάγουλό του. Έπονται δύο μυροφόροι. Τέλος, ο Ιωσήφ κάμπτεται για να αγγίξει τη σινδόνη συμπληρώνοντας συγχρόνως το σύνολο των παρευρισκομένων στη σκηνή του Θρήνου. Τα βασικά πρόσωπα αποδίδονται μεγαλύτερα.

Οι κινήσεις και η διάταξη των μορφών είναι σύμφωνες με εικονογραφικό τύπο, γνωστό ήδη το 15ο αιώνα[9], που ευδοκιμεί στην κρητική ζωγραφική το 16ο και το 17ο αιώνα[10]. Η πολυπρόσωπη σκηνή φέρει ορισμένα γνωρίσματα που παραπέμπουν σε εργαστήρια κεντητικής της Κωνσταντινουπόλεως και ορισμένα άλλα που χαρακτηρίζουν μικρασιατικά εργαστήρια. Στα πρώτα παραπέμπει η «κλειστή» και σφιχτή δομή της σύνθεσής μας[11]. Γιατί, στα εργαστήρια αυτά, συνήθως, τα πρόσωπα του Θρήνου περιβάλλουν στενά το σώμα του Χριστού, συγκλίνοντας προς αυτό, ενώ το στοιχείο του κιβωρίου που στέφει την παράσταση εντείνει την αίσθηση μιας σύνθεσης που αναπτύσσεται γύρω από το κέντρο. Επίσης, κωνσταντινουπολιτικό χαρακτήρα[12] δείχνουν το ήθος και ο τύπος κάποιων μορφών, όπως του Ιωσήφ και του Νικοδήμου στη σκηνή που θα εξετάσουμε παρακάτω, την Αποκαθήλωση. Από την άλλη πλευρά όμως, το δυσανάλογα ήρεμο ύφος των προσώπων σε σχέση με τις κινήσεις τους, καθώς και η μορφολογία τους – σαρκώδη πρόσωπα, αμυγδαλωτά μάτια, σχήμα φρυδιών, έντονες μύτες και χείλη –, ανεξάρτητα από εικονογραφικές διαφορές, θα μπορούσαν να συσχετισθούν με αντίστοιχα γνωρίσματα επιταφίου του 1599 (στο Μουσείο Μπενάκη, αριθ. ευρ. 9338)[13], που συνδέεται με έργο προερχόμενο από τη Μικρά Ασία. Επιπλέον, η αισθητική του επιταφίου μας, που υπαγορεύει ανάπτυξη των δρωμένων χωρίς κενό, ανακαλεί έργα από την ίδια περιοχή, όπως τον επιτάφιο Κ. Πρ. 57, Τ. 758, στο Βυζαντινό Μουσείο, του 1672, από την Τραπεζούντα[14] (Εικ. 4).

Σε δεύτερο επίπεδο, στο βάθος, ο Σταυρός είναι το κεντρικό στοιχείο, εμπρός από το οποίο αναπτύσσεται η Αποκαθήλωση. Είναι ενδιαφέρον ότι κανένα από τα πρόσωπα της σκηνής δεν περνά πίσω από το Σταυρό, όπως συνήθως συμβαίνει. Δύο κλίμακες είναι στηριγμένες στα πλάγια του Σταυρού. Δεξιά, ανεβασμένος σε ψηλή βαθμίδα και σκυφτός, ο από Αριμαθαίας Ιωσήφ συγκρατεί το βαρύ και οριζόντιο πλέον σώμα του Ιησού. Σε αυτή την προσπάθεια υποβοηθείται από τον Ιωάννη πάνω στην αριστερή κλίμακα. Συγχρόνως, σε χαμηλότερη βαθμίδα από τον Ιωσήφ και με την ίδια βαθιά κλίση με αυτόν, ο Νικόδημος απεικονίζεται στο εγχείρημά του να αφαιρέσει τους ήλους από τα πόδια του Χριστού. Δεξιά και αριστερά πετούν μικρής κλίμακας άγγελοι σε χειρονομία θρήνου.

Η εικονογραφία της σκηνής ακολουθεί απλοποιημένο τύπο, ο οποίος, όπως έχει δείξει ο Μανόλης Χατζηδάκης[15], διαδόθηκε στην ορθόδοξη τέχνη κυρίως το 17ο αιώνα. Ο τύπος αυτός προέκυψε από χρησιμοποίηση ως προτύπου χαλκογραφίας του Marcantonio Raimondi (1510-1520) και αποκρυσταλλώθηκε στην Κρήτη. Ίσως η παλαιότερη γνωστή εικόνα να είναι του Ιωάννη Απα-

9. Βλ. εικόνα στο Μουσείο του Recklinghausen, Th. Chatzidaki, *L'art des icones en Crète et dans les îles après Byzance*, *Europalia, Grèce 1982*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, Βρυξέλλες 1982, αριθ. 4, εικ. 4.

10. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, αριθ. 126 (Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου).

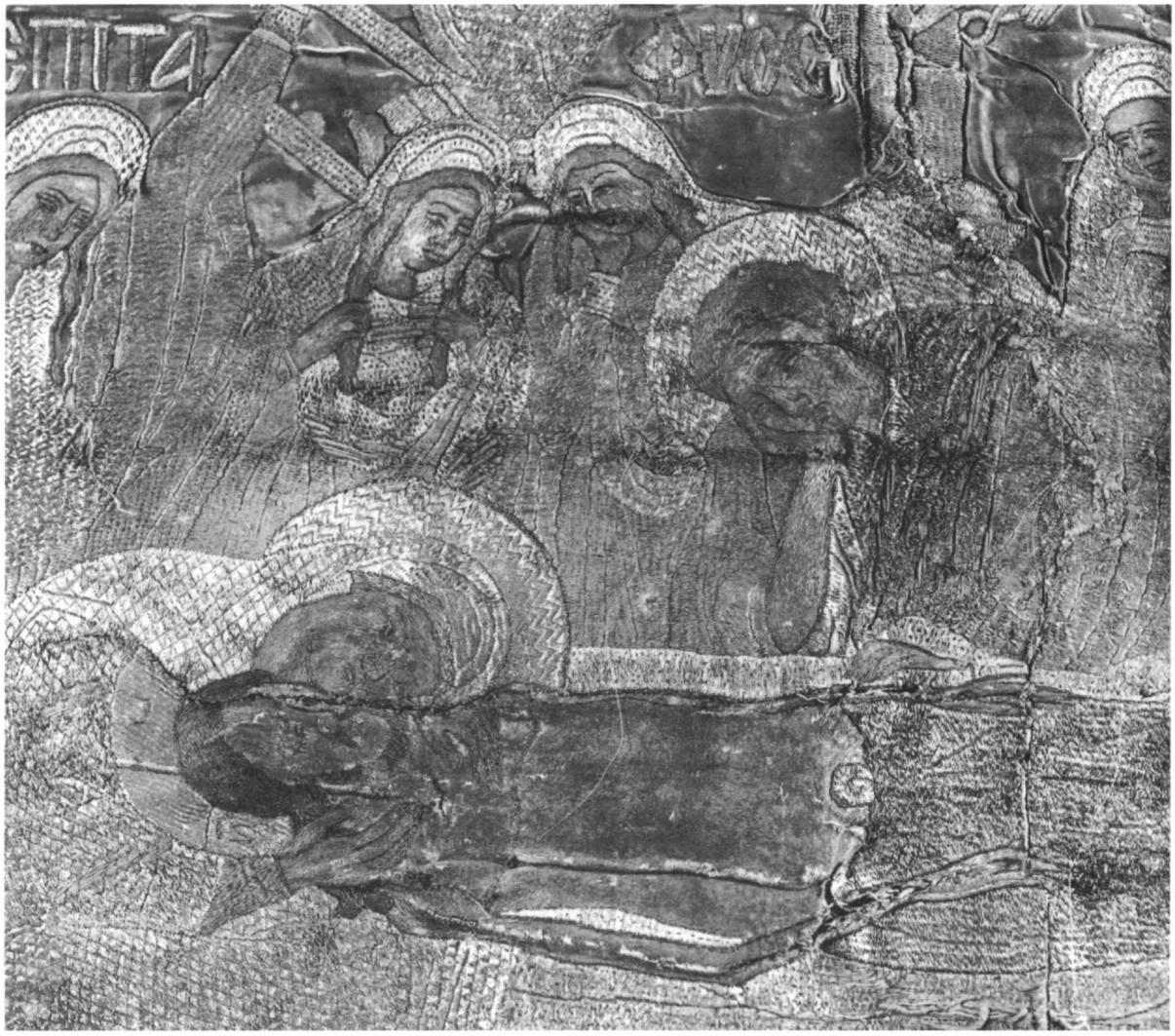
11. Πρβλ. επιτάφιο της Δεσποινέτας, του 1682, στο Μουσείο Μπενάκη, της Δεσποινέτας και Αλεξάνδρας, του 1712, στο Victoria and Albert Museum, το έργο της Θεοδοσίας του Κασυμπούρη, του 1738, και της Κοκώνας του Ρολογά, του 1829, στο Μουσείο Μπενάκη, βλ. Johnstone, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 113, 115, 116, 118 αντιστοίχως. Κατ' αντιδιαστολή, σε πολλά μεταβυζαντινά εργαστήρια κεντητικής του ελλαδικού χώρου, αλλά και πέραν των ορίων του, παρατηρείται ότι τα πρόσωπα του Θρήνου παρατάσσονται σε χαλαρή δομή γύρω από το Χριστό, πρβλ. τον επιτάφιο του Συριανοθωμά, του 17ου αιώνα (Johnstone, ό.π., εικ. 112), τον επιτάφιο της Παραμυθιάς (Πάλλας, ό.π., εικ. 1), της μονής Τατάρνας (Μ. Θεοχάρη, Ἐκκλησιαστικά ἄμφια τῆς μονῆς Τατάρνης, *Θεολογία* ΚΖ' (1956), σ. 126 κ.ε.) κ.ά.

12. Π.χ. τον επιτάφιο της Αγκύρας, έργο της Δεσποινέτας, του 1682, στο Μουσείο Μπενάκη (Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π., εικ. 92, 93).

13. Ε. Βέη Χατζηδάκη, *Ἐκκλησιαστικά κεντήματα*, Αθήνα 1953, αριθ. 20, πίν. Η.

14. *Ειδική έκθεση κεμηλίων προσφύγων*, Αθήνα 1982, αριθ. 182 (Μ. Μαυροειδή).

15. M. Hatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, *ZKg* LIX (1940), σ. 154-159, εικ. 6 και 8 (Ανατύπωση: *Etudes sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976, II).



Εικ. 3. Ο Θρήνος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

κά στη Λαύρα. Ακολουθούν εικόνες που βρίσκονται στο Μουσείο Μπενάκη (αριθ. ευρ. 3729)[16], στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών (αριθ. 654)[17], στο Βυζαντινό Μουσείο[18] και στην Πάτμο[19].

Από αισθητικής απόψεως, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι η Αποκαθήλωση με την κυρτή στάση του Ιωσήφ στην κορυφή της σκηνής συμπληρώνει το κλειστό σχήμα, μέσα στο οποίο εγγράφεται νοητά ολόκληρη η σύνθεση του επιταφίου.

Οι δύο αφηγηματικές σκηνές έχουν συμπληρωματική σχέση μεταξύ τους και αυτό παρατηρείται και στην ακόλουθη λεπτομέρεια: η απουσία του Νικοδήμου στο Θρήνο συμπληρώνεται από την ενεργό παρουσία του στην Αποκαθήλωση.

16. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997, αριθ. 39, εικ. 193.
17. Βλ. ό.π., εικ. 194.
18. Για τη μία εικόνα βλ. Hatzidakis, ό.π., σ. 157, εικ. 9. Για τη δεύτερη εικόνα βλ. Α. Λεμπέση - Ρ. Ετζέογλου, Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών, *ΑΔ* 44 (1989), Χρονικά, σ. 547-552. *Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997, αριθ. 15 (Φ. Καλαφάτη).
19. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αριθ. 172 (Μ. Χατζηδάκης).

Η συσχέτιση Αποκαθήλωσης και Θρήνου δεν απαντά συχνά στους κεντητούς επιταφίους της μεταβυζαντινής εποχής. Από όσο είναι γνωστό από την έρευνα, η εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα εμφανίζεται μόνο σε τρεις όμοιους μεταξύ τους επιταφίους, που σχετίζονται με το όνομα του πρίγκιπα Σέρμπαν Καντακουζηνού της Βαλαχίας και με τη χρονολογία 1681[20] (Εικ. 5). Οι επιμέρους εικονογραφικές διαφορές ανάμεσα στον επιτάφιο του Βυζαντινού Μουσείου και στα κατά εννέα έτη μεταγενέστερα από αυτόν αναφερθέντα έργα είναι πολλές. Σε εκείνα η Αποκαθήλωση είναι άλλου τύπου, με την Παναγία σε βάθρο να υποβαστάζει τον Υιό της και τα πρόσωπα του Θρήνου έχουν διαφορετική διάταξη και έκφραση. Εκτός από τις διαφορές στις λεπτομέρειες, ας σημειωθεί και μια γενικότερη, που αφορά στη δομή της σύνθεσης. Στα παραδουνάβια έργα οι δύο σκηνές παρατίθενται η μια δίπλα στην άλλη, δεν συνδυάζονται μεταξύ τους σε πρώτο και δεύτερο επίπεδο, όπως συμβαίνει στον επιτάφιο του Βυζαντινού Μουσείου, όπου η σύνθεση είναι δομημένη σε ενιαία ολότητα.

Οι δύο αφηγηματικές σκηνές πλαισιώνονται, όπως ήδη έχει αναφερθεί, από μορφές συμβολικού χαρακτήρα. Σε αυτές ανήκει το ζεύγος των αγγέλων με ριπίδια, στα πλάγια της σύνθεσης. Η παρουσία τους μεταφέρει στην παλαιότερη εικονογραφία των αέρων με τον Αμνό, τον *Βασιλέα τῶν ὅλων*, τον δορυφορούμενο από τις αγγελικές τάξεις κατά τη μεγάλη είσοδο[21].

Επιπλέον, στις γωνίες του πέπλου, τα τέσσερα αποκαλυπτικά ζώα και σύμβολα των ευαγγελιστών έχουν μάλλον θριαμβικό χαρακτήρα, που πηγάζει από τα προφητικά οράματα και τα λειτουργικά κείμενα. Η παρουσία τους αποσκοπεί κυρίως στην έξαρση του μεγαλείου *τοῦ ἐπὶ τῶν χερουβὴμ ἐποχουμένου* Παντοκράτορα, δηλαδή στη διασάφηση της θείας φύσης του[22]. Η απεικόνιση των αποκαλυπτικών ζώων δηλώνει τη σεραφική «θεολογία» (δοξολογία) που ψάλλεται από αυτά (Αποκάλ. δ, 7 κ.ε.) γύρω από το Θεό[23]. Διατηρούν δηλαδή οι μορφές αυτές το ρόλο των υμνωδών του Παντοκράτορα, όπως το θέλουν τα λειτουργικά κείμενα και οι ερμηνείες τους. Την άποψη αυτή ενισχύει και το γεγονός ότι σε επιταφίους ή συχνότερα σε αντιμήνσια[24], αλλά και σε άλλες περιστάσεις, όπως στην εικονογραφία του τρούλου, δίπλα από κάθε ζώο ή και στη θέση του υπάρχει μία από τις μετοχές «ἄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα, λέγοντα», μετοχές που προέρχονται από τα λειτουργικά κείμενα και που κατά τα σχόλια του πατριάρχη Γερμανού σχετίζονται με τα τέσσερα πρόσωπα των χερουβείμ[25].

Στον κάμπο του πέπλου, ο διάστερος ουρανός και τα κοσμικά σύμβολα (ήλιος, σελήνη), καθώς και οι ιπτάμενοι άγγελοι μεταφέρουν επίσης σε υπερβατικό, ουράνιο χώρο. Πάνω σε τέτοιο βάθος προβάλλεται και ο Σταυρός της Αποκαθήλωσης, που, όπως είδαμε, αποκόπτεται από τη σκηνή καθαυτή. Έτσι, ο Σταυρός λειτουργεί και ως μεμονωμένο σύμβολο, όπως συμβαίνει σε επιταφίους όπου ο Σταυρός βρίσκεται στο βάθος της σκηνής του Θρήνου, που είναι ανεξάρτητη από τη σκηνή της Σταύρωσης. Θα πρέπει, λοιπόν, και εδώ η σημασία του να μην είναι άμοιρη του θριαμβικού νοήματος που προσδίδει στο Σταυρό ως προϋπόθεση της Ανάστασης η υμνογραφία της Κυριακής του Πάσχα και ολόκληρης της Διακαινησίμου Εβδομάδας. Μέσα στο ουράνιο τοπίο, όπως έχει διατυπώσει ο Πάλλας,

20. Johnstone, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 125, εικ. 111.

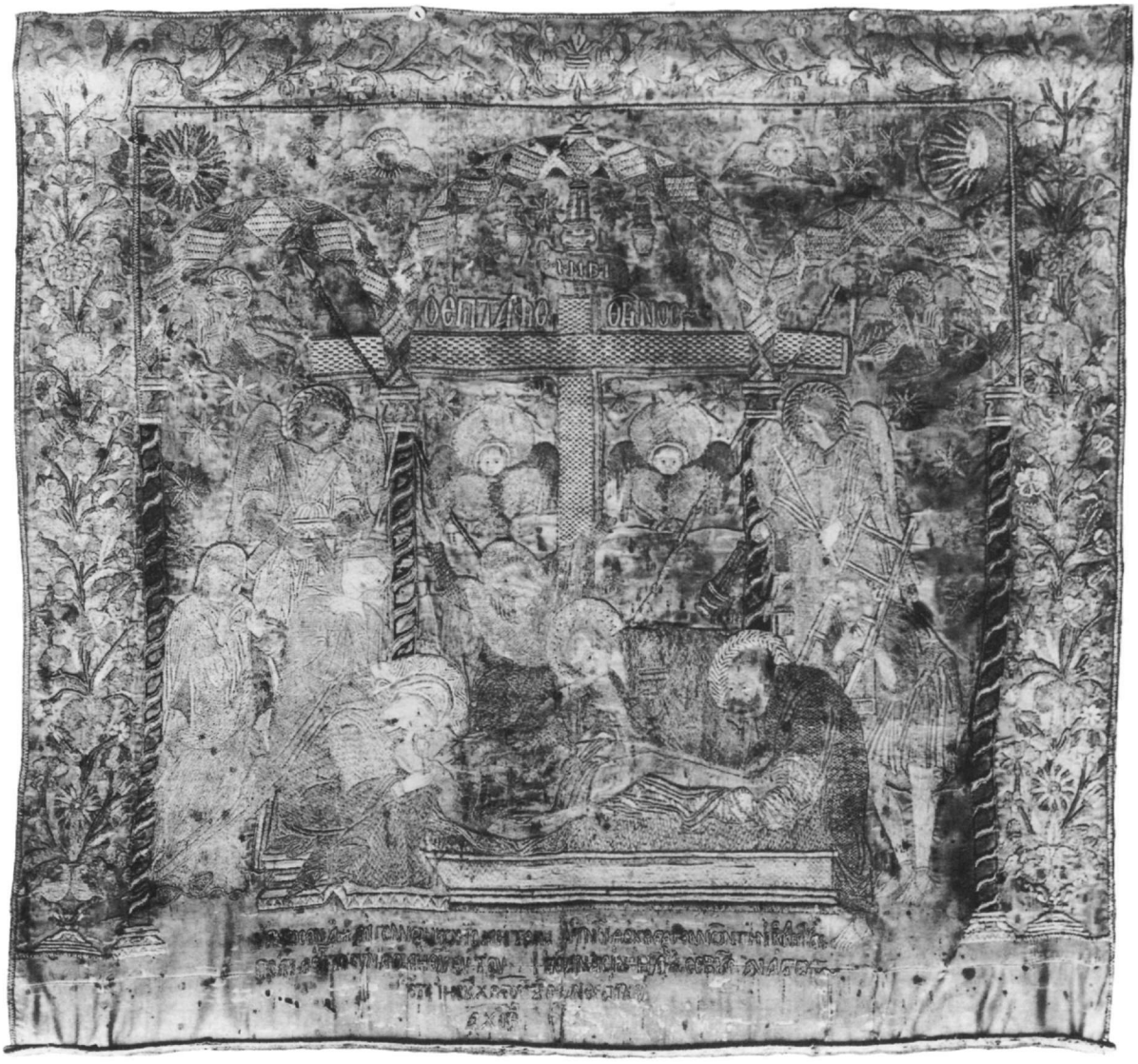
21. Βλ. Επιτάφιο Θεσσαλονίκης, L. Bouras, The Epitaphios of Thessaloniki - Byzantine Museum of Athens, No 685, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des rapports au IVe Colloque serbo-grec*, Βελιγράδι 1985, σ. 211-232, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Ακριβέστερα γίνεται αναφορά στην εικόνα που παρέχεται από το χερουβικό ειδικώς του Μεγάλου Σαββάτου (*Σιγησάτω*). Ας σημειωθεί ότι στην εικονογραφία η δορυφορία των αγγέλων παρουσιάζεται αρχικά ως δορυφορία αέρος με απεικόνιση Αμνού (Μελισμός λειψανοθήκης Στρογκάνωφ, τοιχογραφία στο Σαμάρι Μεσσηνίας), πρβλ. Πάλλας, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 138, 139.

22. K. Wessel, Evangelistensymbole, *RbK* II, 508 κ.ε. F.E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western, I: Eastern Liturgies*, Οξφόρδη 1896, σ. 313, 323, 385, 402-403. Πατριάρχη Γερμανού, *Ἱστορία Ἐκκλησιαστική*, *PG* 98, στ. 388C, 413BC, 429D. Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990, σ. 145-146.

23. Ιω. Δαμασκηνού, *Ἔκθεσις ὀρθοδόξου πίστεως*, III 10 (*PG* 94, στ. 1021) και *Ἐπιστολή πρός Ἰορδάνην ἀρχιμανδρίτην* 6 (*PG* 95, στ. 37). Ψευδο-Γερμανού, *Ἱστορία ἐκκλησιαστική καί μυστική θεωρία*, *PG* 98, στ. 408-409. Πρβλ. Πάλλας, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 141.

24. *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 418, 419.

25. Πατριάρχη Γερμανού, *Ἱστορία Ἐκκλησιαστική*, *PG* 429D. G. de Jerphanion, Les noms des quatres animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain, *La voix des monuments*, I, Παρίσι 1930, σ. 250-258. T. Velmans, La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin, *JÖB* 31.2 (1981), σ. 683, σημ. 21. Γκιολές, ό.π., σ. 146.

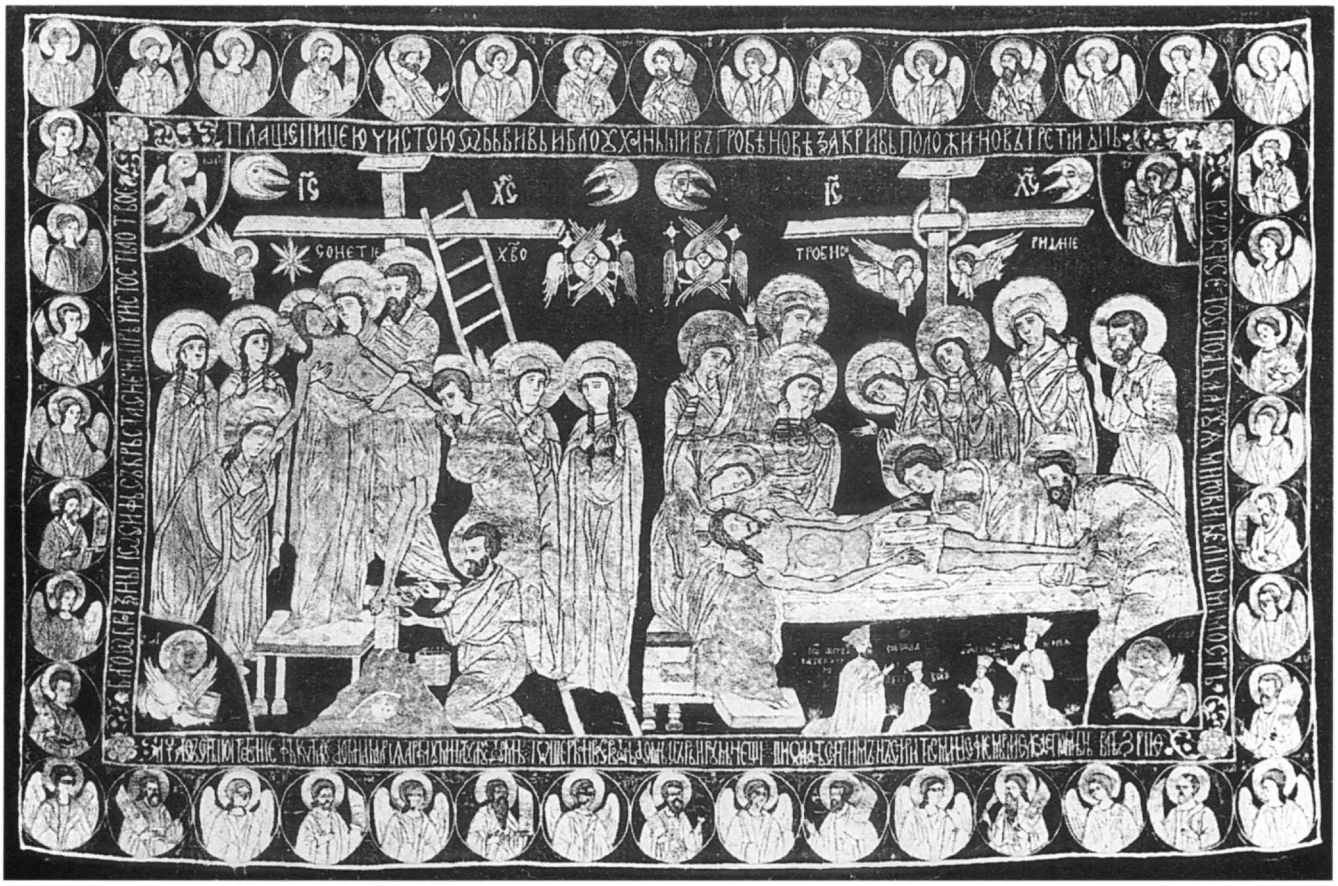


Εικ. 4. Επιτάφιος από την Τραπεζούντα (1672). Βυζαντινό Μουσείο, αριθ. Κ.Πρ. 57, Τ. 758.

ο Σταυρός υπαινίσσεται την ακόλουθη θεολογική διδασκαλία: από το πάθος (Αποκαθήλωση, Θρήνος) στην Ανάσταση (Σταυρός-όργανο «νικητήριο»)[26].
Όμως, προς την ίδια διδασκαλία τείνουν και κάποιες αισθητικές επινοήσεις. Η γενική εντύπωση είναι ότι η σκηνή του βάθους αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα από ό,τι η σκηνή στο πρώτο επίπεδο. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, δεν πρόκειται για μαθηματική προοπτική[27] απόδοση του θέματος, παρότι λεπτομέρειες, όπως η λάρνακα, αποδίδονται προοπτικά, γιατί δεν

26. Πάλλας, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 389 κ.ε.

27. Σχετικά με το θέμα της απόδοσης του χώρου και ειδικότερα με την προοπτική στη δυτική ζωγραφική, το βασικό έργο αναφοράς είναι αυτό του E. Panofsky, *Die Perspektive als «symbolische Form»*, Λειψία-Βερολίνο 1927 (επανεκδοθέν στο E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Βερολίνο 1964). Όσον αφορά τη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Μ. Παναγιωτίδη, Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου, *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), σ. 249-258· Ό. Γκράτζιου, Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα



Εικ. 5. Επιτάφιος του πρίγκιπα Σέρμπαν Καντακουζηνού (1681). Μουσείο Τέχνης, Βουκουρέστι.

υπάρχει συνέπεια στην τήρηση των αναλογιών. Όλα τα πρόσωπα δεν αποδίδονται στην ίδια κλίμακα. Όσα πρόσωπα έχουν συμβολική-λειτουργική υπόσταση, όπως ο Χριστός-Αμνός και οι δορυφορούντες άγγελοι, αποδίδονται στην πιο μεγάλη κλίμακα. Στις αφηγηματικές σκηνές το μέγεθος των προσώπων είναι ανάλογο με τη σπουδαιότητά τους στην αφήγηση ή το βαθμό αγιότητάς τους[28]. Στο Θρήνο η Παναγία, η Μαγδαληνή, ο Ιωάννης και ο Ιωσήφ απεικονίζονται μεγαλύτεροι από τις μυροφόρους. Στην Αποκαθήλωση ο Ιωσήφ είναι μεγαλύτερος από τα υπόλοιπα πρόσωπα. Η διαφορά των μεγεθών, η διάταξη των προσώπων και των λεπτομερειών (όπως οι κλίμακες) δημιουργούν άξονες που ορίζουν μία πυραμίδα. Η βάση της αποτελείται από τον ευχαριστιακό Αμνό, ενώ η κορυφή της συμπίπτει με την τομή των κεραιών του «νικητηρίου όργάνου», του Σταυρού. Με αυτό τον τρόπο, το εικονογραφικό πρόγραμμα του επιταφίου μας αποκτά έντονο σωτηριολογικό χαρακτήρα τονίζοντας τη «δωρεάν» προσφορά του Σωτήρα μέσα από το ιστορικό γεγονός του Πάθους και της Ανάστασής του, που παρέχεται στον άνθρωπο με την τέλεση της λειτουργίας.

Η τεχνική του κεντήματος, ο μελετημένος σχεδιασμός, η εύρυθμη και ισορροπημένη σύνθεση, καθώς και η

σημασιών της, *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-1988) σ. 9-32 και συγκεκριμένα σ. 15-19· Ν. Χατζηδάκη, Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, σ. 726-729.

28. Η αξιολογική προοπτική ανήκει στην παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής. Σχετικά με το θέμα αυτό και την απόδοση του χώρου στη βυζαντινή τέχνη βλ. T. Velmans, Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, *CahArch* 14 (1964), σ. 181-217.

θεολογική σκέψη που υπαγορεύει την παράσταση, μαρτυρούν εργαστήριο υψηλής στάθμης αλλά και φωτισμένο παραγγελιοδότη. Δυστυχώς, οι εξωτερικές ενδείξεις, οι επιγραφές, εκτός από τη χρονολογία (1672), δεν δίνουν επαρκείς πληροφορίες σχετικά με τον κεντητή ή τον αφιερωτή. Είδαμε ότι ως προς τους εικονογραφικούς τύπους οι σκηνές ακολουθούν την κρητική παράδοση. Ως προς την τεχνοτροπία, αφ' ενός ορισμένοι τύποι προσώπων καθώς και η γενικότερη αισθητική του έργου, που μοιάζει σαν να φοβάται το κενό, θα μπορούσαν να συνδέσουν τον επιτάφιό μας με εργαστήρια της Μικράς Ασίας· αφ' ετέρου, όμως, η επινοητικότητα, η πρωτοτυπία της σύνθεσης και η χρήση της προοπτικής, που ανατρέπουν την αίσθηση του horror vacui και τονίζουν το κεντρικό σημείο αναφοράς του έργου, ενδέχεται να είναι στοιχεία εργαστηρίου της Κωνσταντινουπόλεως. Προς την ίδια κατεύθυνση, πιθανώς, οδηγούν και η πολύτροπη τεχνική, η απόδοση κάποιων μορφών (Νικοδήμου, Ιωσήφ) και κυρίως ο χαρακτήρας της «κλειστής» σύνθεσης. Τέλος, θα πρέπει να προσμετρήσουμε, ίσως, και μια άλλη παράμετρο, που είναι η καταγωγή του κατόχου του πέπλου και δωρητή στο Βυζαντινό Μουσείο. Πρόκειται για οικογένεια, της οποίας το επίθετο Ζαρίφη εντοπιάζει στην Κωνσταντινούπολη.

Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών

Hélène Papastavrou

UN ÉPITAPHIOS BRODÉ DU 1672 AU MUSÉE BYZANTIN

No BM 7047. Dimensions: 1,29×1,13 m. Provenance: Don de la famille Zarifi (26.II.1964)

Sur une pièce de tissu de soie beige sont brodées les scènes de la Descente de la Croix et du Thrène. Sur le premier plan et en une échelle nettement plus grande, est représentée la scène de la Lamentation sur le Christ mort. À gauche, la Vierge est assise sur un tabouret et se penche sur la tête de son Fils. Les autres personnages de la scène sont représentés derrière le sarcophage. Au fond, sur un deuxième plan, se développe la Descente de la Croix, avec Joseph et Nicodème, Jean, le disciple du Christ, et des anges. Sur les deux côtés, au niveau de la croix, figurent deux anges légèrement inclinés vers l'intérieur tenant des *rhipidia* et, en dessous d'eux, un couple (homme et femme), les donateurs (?). Les quatre angles du voile sont occupés par les animaux apocalyptiques dans des médaillons. Sur le champs, on voit le soleil et la lune, des étoiles et les inscriptions qui désignent le Thrène et la Descente. Tout en bas, on lit le Kondakion du Vendredi Saint, l'année ,αχοβ' (=1672) aussi bien que le nom du donateur, Manoli.

Les deux scènes narratives, puisées dans la tradition crétoise, sont arrangées l'une derrière l'autre, en une entité et liées à une représentation symbolique. En effet, les deux anges qui flanquent l'Amnos et les quatre animaux apocalyptiques se réfèrent à la liturgie et ont un rôle escatologique. Du point de vue de l'iconographie, la combinaison du Thrène à la Descente de la Croix est rare en tant que décor d'épitaphios. Il s'agit d'une particularité que l'on ne connaît que dans trois exemples postérieurs (1681), liés au nom du prince Srban Kantakuzène de Valachie. Ce sont trois épitaphios identiques qui montrent les deux scènes juxtaposées l'une à côté de l'autre.

Le voile du Musée Byzantin est un produit de qualité supérieure, ce qui est évident par certaines caractéristiques de la composition. La différence d'échelle des personnages (grands sont représentés surtout le Christ et les anges) met en relief le caractère symbolique, rédempteur, de l'image. Le dessin recherché fait preuve de la volonté théologique raffinée du donateur. Le sens du rythme et de l'équilibre, aussi bien que la technique de broderie montrent bien qu'il s'agit d'un atelier de niveau supérieur.

Du point de vue du style, d'un côté, la morphologie de certains visages et la densité de la composition renvoient à un atelier de l'Asie Mineure. D'un autre côté, pourtant, l'originalité du dessin qui donne l'effet d'une composition fermée en elle même, l'application, en quelque sorte, de la perspective et, enfin, certains types de visages (Nikodème, Joseph) suggèrent, peut-être, un atelier constantinopolitain. Ajoutons à tout ce-là un autre paramètre qui est l'origine constantinopolitaine de la famille Zarifi, qui a offert cet épitaphios au Musée Byzantin.