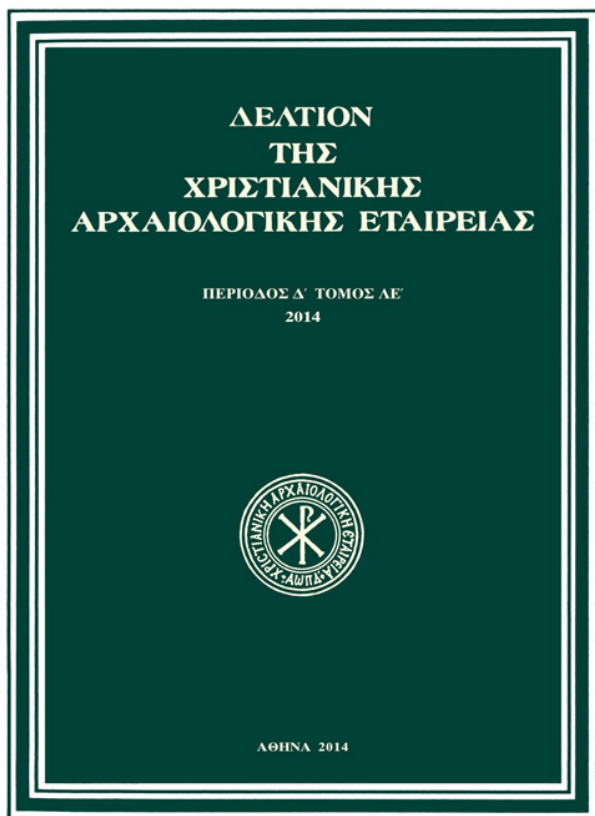


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 35 (2014)

Δελτίον ΧΑΕ 35 (2014), Περίοδος Δ'.



Οι επιγραφές και η λειτουργία τους στις βυζαντινές εικόνες

Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

doi: [10.12681/dchae.1760](https://doi.org/10.12681/dchae.1760)

Copyright © 2016, Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ Μ. (2016). Οι επιγραφές και η λειτουργία τους στις βυζαντινές εικόνες. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 35, 313–328. <https://doi.org/10.12681/dchae.1760>

ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΤΙΣ BYZANTINEΣ ΕΙΚΟΝΕΣ*

Στη μνήμη του Τίτου Παπαμαστοράκη

Οι επιγραφές που συνοδεύουν πρόσωπα ή σκηνές στην εικονογραφία αποτελούν συνήθεια της αρχαίας τέχνης που συνεχίστηκε στη χριστιανική. Στις φορητές εικόνες, που μας απασχολούν εδώ, επιγραφές ταυτίζουν τα πρόσωπα, υπομνηματίζουν τις παραστάσεις ή περιέχουν αιτήματα των πιστών προς το θείο. Ακολουθούν δηλαδή και υπογραμμίζουν τις τρεις κύριες λειτουργίες της εικόνας: τη διατήρηση της μνήμης και την απόδοση τιμής στο απεικονιζόμενο θείο ή ιερό πρόσωπο, τη διδασχία του πιστού, τη διαμεσολάβηση προς το θείο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι επιγραφές που ταυτίζουν τα πρόσωπα, καθώς η χρήση τους φαίνεται ότι γίνεται συστηματική μετά την Εικονομαχία και συνδέεται με τις θεωρίες για την απεικόνιση του θείου που αναπτύχθηκαν την περίοδο αυτή. Σύμφωνα με τους εικονόφιλους θεολόγους, αυτές οι επιγραφές αποτελούν ένα είδος σφραγίδας που συνδέει την απεικόνιση με το πρότυπό της, επικυρώνοντας τη μεταφορά των ιδιοτήτων του προτύπου στην απεικόνιση και καθιστώντας δυνατή την επικοινωνία προς αυτό.

Λέξεις κλειδιά

Βυζαντινή περίοδος, επιγραφές, φορητές εικόνες, εικονομαχία, θεολογία των εικόνων.

Ο Σίλβεστρος Συρόπουλος, ο χρονικογράφος της Συνόδου της Φερράρας-Φλωρεντίας, μας άφησε μια ιδιαίτερα σημαντική μαρτυρία για τις επιγραφές που συνοδεύουν τις απεικονίσεις θείων και ιερών προσώπων καταγράφοντας με ζωντάνια στα απομνημονεύματά του

Accompanying depicted persons or scenes with inscriptions was a common practice in ancient Greek iconography that continued throughout the Byzantine era. As the cases presented in this paper demonstrate, inscriptions in portable icons were used to identify persons, comment on representations, or convey the faithful's requests to God. In other words, inscriptions followed and underscored the three major functions of an icon: preserving the memory of and honoring the divine or sacred person depicted; indoctrinating the faithful; and mediating with the divine. Of particular interest are inscriptions that identify Christ and holy persons, as their use appears to have become systematic in the wake of Iconoclasm and is linked with theories about the depiction of the divine developed during this period. According to iconophile theologians, these inscriptions formed a sort of "seal" confirming the transfer of the model's characteristics to the depiction, and thus making communication with the original possible.

Keywords

Byzantine period, inscriptions, portable icons, Iconoclasm, theology of icons.

τις αντιδράσεις του Γρηγορίου πνευματικού, θεολόγου της ακολουθίας του βυζαντινού αυτοκράτορα, όταν μπαίνει σε μια καθολική εκκλησία:

[ὁ Γρηγόριος] εἶπε καὶ τοῦτο ἐνώπιον τοῦ πατριάρχου καὶ τῶν ἀρχιερέων καὶ πάντων ἡμῶν ὡς ἐγὼ ὅτε εἶς

* Το κείμενο παρουσιάστηκε ως εισήγηση στο Εικοστό Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και

Τέχνης (Αθήνα 16, 17 και 18 Μαΐου 2008), βλ. 28ο Συμπόσιο ΧΑΕ (2008), 33-34.

ναὸν εἰσέλθω Λατίνων οὐ προσκυνῶ τινὰ τῶν ἐκεῖσε ἁγίων, ἐπεὶ οὐδὲ γνωρίζω τινὰ τὸν Χριστὸν ἴσως μόνον γνωρίζω, ἀλλ' οὐδ' ἐκεῖνον προσκυνῶ διότι οὐκ οἶδα πῶς ἐπιγράφεται, ἀλλὰ ποιῶ τὸ σταυρόν μου καὶ προσκυνῶ. Τὸν σταυρὸν οὖν, ὃν αὐτὸς ποιῶ, προσκυνῶ καὶ οὐχ ἕτερόν τι τῶν ἐκεῖσε θεωρουμένων μοι¹.

Ἡ ἄρνηση του Γρηγορίου να προσκυνήσει την εικόνα του Χριστού επειδή δεν γνωρίζει πῶς ἐπιγράφεται φανερώνει ότι ο βυζαντινός θεολόγος θεωρεί ότι η αναγραφή του ονόματος αποτελεί συστατικό στοιχείο της εικόνας και η ανάγνωση/αναγνώρισή του προϋπόθεση για την προσκύνησή της². Αντιδρώντας με τον τρόπο αυτό ο Γρηγόριος επαναφέρει το ζήτημα των ὀρων της ταύτισης των απεικονιζόμενων προσώπων στη χριστιανική τέχνη και απαντά, ὅπως θα δοῦμε παρακάτω, με την επίσημη θεωρητική θέση της ορθόδοξης εκκλησίας, ὅτι η απεικόνιση συνδέεται με το πρότυπό της ὄχι μόνο μέσω της ομοιότητας προς αὐτό, ἀλλὰ και μέσω του ονόματος που αναγράφεται πλάι της και αναγινώσκειται/αναγνωρίζεται ἀπὸ τον πιστό.

Το ενδιαφέρον θέμα των επιγραφών και της λειτουργίας τους στις βυζαντινές απεικονίσεις ἔχει απασχολήσει ἀπὸ παλαιότερα την ἔρευνα³. Πρόσφατα αποτέλεσε το αντικείμενο μιας σειράς μελετῶν Ἀγγλῶν και Αμερι-

κανῶν κυρίως βυζαντινολόγων, στο ευρύτερο πλαίσιο της διερεύνησης των σχέσεων εικόνας και λόγου⁴. Δεδομένης της ευρύτητας και των πολλῶν ὀψεων του θέματος, στο πλαίσιο αὐτῆς της μικρῆς μελέτης θα περιοριστοῦμε στις φορητές εικόνες και θα προσπαθήσουμε να διακρίνουμε τις επιγραφές με βάση τη λειτουργία τους χρησιμοποιώντας επιλεγμένα παραδείγματα.

Ἀς δοῦμε ὁμως τα πράγματα ἀπὸ την ἀρχή. Ἡ συνύπαρξη εικόνας και λόγου στα ἔργα τέχνης ἀνάγεται στην ἀρχαιότητα. Στην ἀγγειογραφία, στις επιτύμβιες στήλες, στα ψηφιδωτά επιγραφές συνόδευαν τις παραστάσεις, μεταδίδοντας συμπληρωματικά μηνύματα και δημιουργώντας διάλογο με το θεατή⁵. Ἡ συνήθεια αὐτή συνεχίστηκε ἀδιάκοπα στη χριστιανική περίοδο⁶. Στις παλαιότερες χριστιανικές εικόνες οι επιγραφές δεν ἔλειπαν. Ἐνα ἀπὸ τα πρωιμότερα παραδείγματα, η ἐγκαυστική εικόνα με τους Τρεῖς παῖδες ἐν Καμίνῳ στο Σινά, χρονολογημένη ἀπὸ τον Weitzmann στον 7ο αἰῶνα, φέρει επιγραφή στο πλαίσιο, ἐξίτηλη σήμερα, που προέρχεται ἀπὸ τον Δανιήλ και ἀναφέρεται στην παράσταση: *Ο ΔΕ ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥΠΡΙΟΥ ΣΥΝΚΑΤΕΒΗ ΑΜΑ ΤΟΙΣ ΠΕΡΙ ΤΟΝ ΑΖΑΡ[ΙΑΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΑΜΙΝΟΝ] ...ΤΗΝ ΦΛΟΓΑ ...ΤΗΣ [ΚΑΜΙ]ΝΟΥ ΩΣ ΠΝ(ΕΥΜ)Α ΔΡΟ[COY]*

¹ V. Laurent, *Les "mémoires" du Grand Ecclésiastique de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438-1439)*, Concilium Florentinum documenta et scriptores, Ρώμη 1971, 250-251. Ο Συρόπουλος ἔχει το υψηλό αξίωμα του μεγάλου ἐκκλησιάρχου του Πατριαρχείου. Στα απομνημονεύματα, μια σημαντική και ἀξιοπύστη πηγή για τη Σύνοδο, που ἔγραψε γύρω στα 1444, περιγράφει με λεπτομέρειες τις ἐργασίες διεργασίες και τις διαπραγματεύσεις μεταξύ των Ορθοδόξων και των Λατίνων για την ἔνωση των ἐκκλησιῶν, ἀλλὰ και το κλίμα ἀνάμεσα στα μέλη της βυζαντινῆς ἀποστολῆς. Για τον Συρόπουλο και το ἔργο του, βλ. την εἰσαγωγή του Laurent, ὀ.π., 3-35.

² Ἡ ἀντίδραση του Γρηγορίου ἐκδηλώθηκε κατὰ τη συζήτηση του αἰτήματος που υπέβαλε ο πατριάρχης στον πάπα για την παραχώρηση στους Ορθοδόξους ἐνὸς λατινικοῦ ναοῦ για να τελέσουν τις λειτουργίες των εορτῶν του Πάσχα. Στην ἐνέργεια αὐτή ο Γρηγόριος ἀντιτάχθηκε ζῶντα θεωρώντας ὅτι το να ἐκκλησιάζονται οι Βυζαντινοὶ σε δυτικὴ ἐκκλησία ἀποτελοῦσε προαναγγελία της ἔνωσης. Ο ἴδιος, που διακρινόταν για τὸ ποικίλον καὶ πολὺτροπον τοῦ χαρακτήρος του κατὰ τον Συρόπουλο, λίγο ἀργότερα υποστήριξε την ἔνωση των ἐκκλησιῶν και το 1444 ἔγινε φιλενωτικός πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, ὥστε η ἀντίδρασή του μπορεῖ να συνδέεται με τις σκοπιμότητες της στιγμῆς και η εἰλικρινειὰ του να δέχεται ἀμφισβήτηση, πράγμα που δεν μειώνει ὡστόσο τη σημασία της μαρτυρίας του. Για τον Γρηγόριο και το ὄνομά του, βλ. V. Laurent, «Le vrai surnom du patriarche de Constantinople Grégoire III (+1459)», *REB* 14 (1956), 210-205. Για το χαρακτή-

ρα και το ὄλογο του στις ἐργασίες της Συνόδου, βλ. Π. Γουναρίδης, «Πολιτικές διαστάσεις της Συνόδου Φερράρας-Φλωρεντίας», *Θησαυροίσματα* 31 (2001), 116-118.

³ Π. Μιχελῆς, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη ὡς ἰεροσημαντικὴ καὶ διδασκαλικὴ τέχνη», *Αἰσθητικὰ θεωρήματα*, Ἀθήνα 1972, τ. Γ', 145-153. Η Maguire, *The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton 1996, 37-40, 100, 142-145.

⁴ *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack* (ἐπιμ. Α. Eastmond - L. James), Ashgate 2003. *Art and Text in Byzantine Culture* (ἐπιμ. L. James), Cambridge 2007. Βλ. ἐπίσης, Β. Kiilerich, «A che cosa serve il nome? Iscrizioni di nomi e di epiteti nelle immagini bizantine: usi e significati», *Medioevo: immagine e racconto, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000)* (ἐπιμ. Α. C. Quintavalle), Πάρις 2003, 87-95. Ρ. Grotowski, «Defining the Byzantine Saint-Creating a Message in Orthodox Art», *Towards rewriting?: New Approaches to Byzantine Archaeology and Art. Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology*, Βαρσοβία 2010, 134-137.

⁵ Βλ. τον τόμο *Art and Inscriptions in the Ancient World* (ἐπιμ. Ζ. Newby - R. Leader-Newby), Cambridge 2007, 1-18. Βλ. ἐπίσης Α. Snodgrass, «The Uses of Writing in Early Greek Painted Pottery», *Word and Image in Ancient Greece* (ἐπιμ. Ν. Κ. Rutter - Β. Α. Sparks), Ἐδιμβούργο 2000, 22-34.

⁶ Μ. Ζαφειρίου, *Επιγραφές σε ψηφιδωτά δάπεδα ναῶν και ἐκκλησιαστικῶν κτιρίων της Χριστιανικῆς Ανατολῆς (4ος-7ος αι.)*, Θεσσαλονίκη 1999 (διδακτορικὴ διατριβή).



Εικ. 1. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Οι Τρεις παιδιά εν Καμίνω.

ΔΙΑΚ[ΥΡΙΖΟΝ...] (Δαυίδ 3, 25-26)⁷ (Εικ. 1). Ένα άλλο παράδειγμα αποτελεί η μεγάλη εγκουστική εικόνα με την Παναγία βρεφοκρατούσα ως ένθρονη βασίλισσα δορυφορούμενη από αγγέλους, στη Santa Maria in Trastevere στη Ρώμη, που χρονολογείται στον 6ο αιώνα⁸. Η ελλειπτικά σωζόμενη επιγραφή στο πλαίσιο αναφέρεται στους αγγέλους και την παρουσία τους στο μυστήριο της Ενσάρκωσης: +ASTANT STUPENTES ANGELO-RUM PRINCIPES GESTARE NATUMA,... D[EU]S QUOD IPSE FACTYS EST (στέκονται έκπληκτοι οι αρχάγγελοι βλέποντας να βαστάξεις στους κόλπους σου τον γεννηθέντα ...διότι ο Θεός γεννήθηκε αφ' εαυτού).

Μια έμμεση μαρτυρία για τη χρήση επιγραφών στις εικόνες προέρχεται από τα επιγράμματα της Παλατινής

ανθολογίας. Δύο ιδιαίτερα ενδιαφέροντα επιγράμματα του 6ου αιώνα, του Αγαθία και του Νείλου Σχολαστικού⁹, αποτυπώνουν το βασικό προβληματισμό και τις αντιλήψεις για το ρόλο της εικόνας πριν από την Εικονομαχία. Και τα δύο αναφέρονται σε εικόνα του Αρχαγγέλου και απαντούν στο βασικό ερώτημα της δυνατότητας μορφοποίησης του θείου, τονίζοντας την αναγωγική λειτουργία της απεικόνισης. Μέσω της υλικής αναπαράστασης ο πιστός οδηγείται στη θεώρηση των ουρανίων: Ὡς θρασὺ μορφῶσαι τὸν ἀσώματον ἀλλὰ καὶ εἰκὼν / ἐς νοερὴν ἀνάγει μνήστιν ἐπουρανίων, κατὰ τη διατύπωση του Νείλου¹⁰. Το εκτενέστερο επίγραμμα του Αγαθία προχωρεί περισσότερο ως προς το ζήτημα της λειτουργίας της εικόνας και το ρόλο της τέχνης,

⁷ K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, τ. 1: *From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, 56, πίν. XXII.

⁸ Th. F. Mathews, «Early Icons of the Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai», *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai* (κατάλογος έκθεσης) (επιμ. R. Nelson - K. Kollins), Paul Getty Museum 2006, 50, εικ. 49. C. Barber, «Πρώιμες απεικονίσεις της Παναγίας», *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (κατάλογος έκθεσης) (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα

2000, 259-260, εικ. 201. Ο ίδιος, *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton 2002, 27-30, εικ. 7.

⁹ W. R. Paton, *The Greek Anthology*, Loeb Classical Library, τ. I, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1916, 20-23.

¹⁰ Σχολιασμό των επιγραμμάτων, βλ. E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *DOP* 8 (1954), 138-139. Για το επίγραμμα του Αγαθία, βλ. και R. Cormack, «The Eyes of the Mother of God», *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (επιμ. M. Vassilaki), Ashgate 2005, 170.

υπογραμμίζοντας ότι ο πιστός, αποτυπώνοντας διά της οράσεως στην ψυχή του την εικόνα του Αρχαγγέλου, τον θεωρεί παρόντα και καταλαμβάνεται από δέος. Η όραση τον παροτρύνει σε βαθιά σκέψη και η τέχνη έχει τη δύναμη μέσω των χρωμάτων να μεταφέρει την προσευχή του στον εικονιζόμενο: ...ἀλλ' ἐν ἑαυτῷ / τὸν τύπον ἐγγράφας ὡς παρόντα τρέμει / ὄμματα δ' ὀτρύνουσι βαθὺν νόον· οἶδε δὲ τέχνη / χρώμασι πορθμεῦσαι τὴν φρενὸς ἰκεσίη. Ὅπως φαίνεται από τα παραπάνω η αρχική λειτουργία των επιγραφών στις εικόνες είναι υπομνηματιστική και κατά την ευρύτερη έννοια διδακτική.

Η καθιέρωση της χρήσης επιγραφών που ταυτίζουν τα πρόσωπα και η θεώρησή τους ως αναπόσπαστου μέρους των απεικονίσεων, φαίνεται ωστόσο ότι συνδέεται, σύμφωνα με τα πορίσματα της σύγχρονης έρευνας, με την Εικονομαχία και τις θεωρίες για την απεικόνιση και την προσκύνηση του θείου που αναπτύχθηκαν την περίοδο αυτή¹¹. Η βαθιά πνευματική κρίση που συντάραξε την αυτοκρατορία στον 8ο και στο πρώτο μισό του 9ου αιώνα και έθεσε υπό αμφισβήτηση τη δυνατότητα της αναπαράστασης του θείου υπήρξε, κατά την άποψη ορισμένων ερευνητών, η αντίδραση στις πρακτικές της λατρείας των εικόνων που είχαν αναπτυχθεί στα εδάφη της, ιδιαίτερα από τα μέσα του 6ου και στη διάρκεια του 7ου αιώνα, αγγίζοντας τα όρια της ειδωλολατρίας, τόσο σε ιδιωτικό όσο και σε δημόσιο επίπεδο¹². Μέσα από έντονες διαμάχες θεολογικού και φιλοσοφικού περιεχομένου για τη δυνατότητα απεικόνισης της υπερβατικής πραγματικότητας και κυρίως του προσώπου του Χριστού – όπως έχει λεχθεί, η Εικονομαχία είναι η τελευταία χριστολογική διαμάχη του Βυζαντίου¹³ – οι υποστηρικτές των εικόνων οδηγήθηκαν στη διαμόρφωση μιας θεωρίας για τις εικόνες. Στον 8ο αιώνα ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός στους τρεις Λόγους του περί τῶν Ἁγίων Εικόνων και στον 9ο

αίωνα ο Πατριάρχης Νικηφόρος και ο Θεόδωρος Στουδίτης στους Ἀντιρρητικούς τους λόγους ανέπτυξαν συστηματικές θέσεις για τη δυνατότητα απεικόνισης του Χριστού και των άλλων ιερών προσώπων, τη φύση και τη λειτουργία της εικόνας¹⁴. Οι θέσεις αυτές συνοψίζονται από τον Δαμασκηνό σε δύο αξιώματα: στο ότι ο Χριστός είναι δυνατό να παρασταθεί αφού με την Ενσάρκωσή του έγινε περιγραπτός κατά σάρκα και ότι η τιμή που αποδίδεται στην εικόνα απευθύνεται προς το πρότυπό της, κατά τη ρήση του Μεγάλου Βασιλείου «ἢ τῆς εἰκόνης τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει»¹⁵.

Και τους τρεις θεολόγους απασχόλησε το θέμα της σχέσης του εικονιζόμενου με το πρότυπό του και στο ζήτημα αυτό έδωσαν απαντήσεις που βασίζονται στις θέσεις των πατέρων του 4ου αιώνα, οι οποίες με τη σειρά τους απηχούν τις θέσεις της αρχαίας φιλοσοφίας, του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και των νεοπλατωνικών¹⁶. Ο Γρηγόριος ο Θεολόγος ήδη τον 4ο αιώνα γράφει για την εικόνα «αὕτη γὰρ τῆς εἰκόνης φύσις μίμημα εἶναι τοῦ ἀρχετύπου»¹⁷, ενώ ο Ιωάννης Δαμασκηνός θεωρεί ότι η εικόνα είναι «ὁμοίωμα καὶ παράδειγμα καὶ ἐκτύπωμά τινος, ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τὸ εἰκονιζόμενον», και προχωρώντας παραπέρα «ὀρῶντες τὸν ἀόρατον διὰ τῆς ὀρωμένης γραφῆς ὡς παρόντα δοξάζομεν»¹⁸. Για τον πατριάρχη Νικηφόρο η έννοια κλειδί για την ταύτιση εικόνας και εικονιζόμενου είναι ἡ ὁμοίωσις, ἢ ὁμοιότητα, τὸ ἀπαράλλακτον της εικόνας προς το αρχέτυπον¹⁹, ομοιότητα όμως όχι ως προς την ουσία αλλά κυρίως ως σχέση μορφολογική: «οὐκ ὄντος ἐνὸς ἀρχετύπου τε καὶ εἰκόνης, ὅτι τὸ μὲν ἀλήθεια τὸ δὲ σκιά», γράφει ο Θεόδωρος Στουδίτης²⁰.

Στη σχέση εικόνας και αρχετύπου καθοριστικό ρόλο έχει το όνομα, το οποίο ανήκει στην ταυτότητα του εικονιζόμενου και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της. Το

¹¹ Maguire, *The Icons*, ό.π. (υποσημ. 3), 142-145. Για το σύνθετο φαινόμενο της Εικονομαχίας από την πλούσια βιβλιογραφία, βλ. Α. Grabar, *L'Iconoclasm byzantin. Dossier archéologique*, Παρίσι 1957, 1984². *Iconoclasm* (επιμ. Α. Bryer – J. Herrin) (Centre for Byzantine Studies), Birmingham 1977. Πρόσφατες αναλύσεις και σύνοψη των παλαιότερων απόψεων, βλ. L. Brubaker – J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclastic Era c. 680-850: a History*, Cambridge 2011.

¹² Kitzinger, ό.π. (υποσημ. 10), 95-112, 136-150.

¹³ Ν. Τσιρώνη, «Η Θεοτόκος στην περίοδο της Εικονομαχίας», *Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 8), 28. Barber, *Figure and Likeness*, ό.π. (υποσημ. 8), 61.

¹⁴ Κ. Parry, «Theodore Studites and the Patriarch Nicephoros on Image-making as a Christian Imperative», *Byzantion* 59 (1989), 164-183. Ο ίδιος, *Depicting the Word: Byzantine Iconophile Thought*

of the Eighth and Ninth Centuries, Leiden 1996, 22-33, 89-114.

¹⁵ Μεγάλου Βασιλείου, Λόγος εις τὸ Ἅγιον Πνεῦμα, *PG* 32, 149C. Τη ρήση του Μεγάλου Βασιλείου, η οποία αναφέρεται στην τιμή που αποδίδεται στις εικόνες του αυτοκράτορα, ανέδειξε ο Ιωάννης Δαμασκηνός σε κεντρική θέση της υπεράσπισης των χριστιανικών εικόνων (Λόγος Πρώτος, *PG* 94, 1252D-1253A).

¹⁶ G. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», *DOP* 7 (1953), 1-34.

¹⁷ *PG* 36, 129B.

¹⁸ *PG* 94, 1337 AB, 1368 D, 1412A.

¹⁹ Θεοδώρου Στουδίτη, Ἀντιρρητικὸς III, *PG* 99, 464B, 467 C. C. Barber, «From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm», *Gesta* 34 (1995), 5-10.

²⁰ Θεοδώρου Στουδίτη, Ἀντιρρητικὸς I, *PG* 99, 344A.

όνομα συνδέει την απεικόνιση με το πρότυπό της, ώστε πρότυπο και εικόνα συνδέονται ομωλύμως «Τὸ Χριστὸς ὄνομα ὁμωνύμως καὶ κατὰ τῆς εἰκόνας αὐτοῦ τοῦ Χριστοῦ κατηγορεῖται· Χριστὸς γὰρ καὶ αὐτὴ λέγεται ὡσπερ καὶ βασιλεὺς ἢ τοῦ βασιλέως εἰκόν» γράφει ο Πατριάρχης Νικηφόρος²¹ και ο Στουδίτης ρωτά: «Ἡ οὐχὶ πᾶσα εἰκὼν σφραγὶς τις ἐστὶ καὶ ἐκτύπωσις ἐν ἑαυτῷ φέρουσα τὸ κύριον εἶδος, τοῦθ' ὅπερ καὶ λέγεται;»²². Ο Δαμασκηνός στον τρίτο του Λόγο περὶ τῶν Εἰκόνων μεταφέρει τη διατύπωση του Στεφάνου Βοστροηνοῦ «εἰκὼν γὰρ ἐστὶ ὄνομα καὶ ὁμοίωσις τοῦ ἐν αὐτῇ γραφέντος»²³, ενώ στα πρακτικά της Συνόδου της Νίκαιας του 787 αναφέρεται ὅτι: «ὡσαύτως καὶ ἐπὶ τῆς εἰκόνας διὰ τῆς τοῦ ὀνόματος σημασίας εἰς τὴν τοῦ πρωτοτύπου τιμὴν ἀναφερόμεθα καὶ ἀσπαζόμενοι ταύτην καὶ τιμητικῶς προσκυνοῦντες μεταλαμβάνομεν ἁγιασμοῦ»²⁴. Εξυπακούεται ὅτι ἡ ἀναγραφή του ὀνόματος στην εἰκόνα εἶναι ἀπαραίτητη. Ὅπως το πρότυπο ὀνομάζεται, ἡ ἀπεικόνισή του ἐπιγράφεται. Ἀν το ὄνομα ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο στοιχεῖο του προτύπου, ἡ ἐπιγραφή ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τῆς εἰκόνας, στοιχεῖο που ἐπιβεβαιώνει τὴν ταύτιση καὶ ἐγγυάται τὴν ἀυθεντικότητά της παρὰ τῆς ἀπαρτίας. Ὁ Πατριάρχης Νικηφόρος στον Πρῶτο Ἀντιρρητικὸ ἀναφερόμενος στην εἰκόνα του Χριστοῦ γράφει: «ἡ ἐπιγραφή κατασφραγίζει τὴν ἀλήθειαν ἐξ ἅπαντος, τὴν μορφήν καὶ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς πρωτοτύπου, πρὸς αὐτὸ γὰρ τετύπεται ἡμῖν δηλοῦσα. Ἡδὴ δὲ καὶ ἡ περὶ αὐτὰ θεωρουμένη σχέση, κρατύνει τοῦ λόγου τὸ ἀληθές»²⁵. Ἡ ἀναγραφή του ὀνόματος εἶναι ἓνα εἶδος σφραγίδας ἡ ὁποία τίθεται ὡς ἐγγύηση τῆς ταύτισης προτύπου καὶ εἰκόνας καὶ εἶναι ἀπαραίτητη ἀκόμη καὶ γιὰ πρόσωπα ἐντελῶς ἀγνωρίσιμα, ὅπως ὁ Χριστός, διότι ἐξασφαλίζει τὴ μεταβίβαση τῶν ιδιοτήτων του προτύπου καθιστώντας δυνατὴ τὴν ἀπόδοση τιμῆς στο πρότυπο καὶ τὴν ἐπικοινωνία πρὸς αὐτό²⁶.

Ἀν ὁ ρόλος τῶν ἐπιγραφῶν ἀναδείχτηκε καὶ ἀπέκτησε θεωρητικὸ ὑπόβαθρο κατὰ τὴν Εἰκονομαχία, οἱ ἐπιγραφές που ταυτίζουν τὰ πρόσωπα ὑπῆρχαν καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτή. Φαίνεται ὡστόσο ὅτι ἡ χρῆσή τους δὲν ἦταν συστηματικὴ καὶ ὅτι οἱ ἐπιγραφές δὲν εἶχαν αὐτὸ τὸ νοητικὸ περιεχόμενο. Γιὰ παράδειγμα οἱ περίφημες



Εἰκ. 2. Σινά, μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνης. Παναγία ἐνθρονὴ βρεφοκρατοῦσα με ἀγίους καὶ ἀγγέλους.

ἐγκαυστικὲς εἰκόνες του Χριστοῦ Παντοκράτορα, τῆς Παναγίας ἐνθρονῆς βρεφοκρατοῦσας με ἀγίους καὶ ἀγγέλους (Εἰκ. 2), του ἀποστόλου Πέτρου στο Σινά, δὲν φέρουν ἐπιγραφές²⁷, ἐνῶ εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι στις προεικονοκλαστικὲς ἀπεικονίσεις ὁ Χριστός συχνά ἢ δὲν συνοδεύεται ἀπὸ ἐπιγραφή ἢ ἐπιγράφεται με τὰ συμβολικὰ ὀνόματα ΙΧΘΥΣ, Ο ΩΝ, ΑΩ. Ἡ βραχυγραφία ΙC ΧC, που συνενώνει τὰ δύο ὀνόματα του Χριστοῦ, ἀπὸ τὰ ὁποία τὸ πρῶτο ἀναφέρεται στην ἀνθρώπινη καὶ τὸ δεῦτερο στη θεία φύση του, ἀπαντάται γιὰ πρῶτη φορὰ, σύμφωνα με πρόσφατη μελέτη, σε δύο εἰκόνες τῆς Σταύρωσης στη μονὴ του Σινά, που ἔχουν χρονολογηθεῖ στον 8ο καὶ 9ο αἰῶνα²⁸. Ἡ βραχυγραφία, που θα ἀποτελέσει ἔκτοτε

²¹ Νικηφόρου Πατριάρχου, Ἀντιρρητικὸς ΙΙΙ, PG 100, 432B.

²² Θεοδώρου Στουδίτη, Ἀντιρρητικὸς Ι, PG 99, 337C.

²³ PG 94, 1376. Ladner, ὅ.π. (υποσημ. 16), 14-15.

²⁴ G. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, τ. XIII, 269.

²⁵ PG 100, 293B.

²⁶ Βλ. K. Boston, «The Power of Inscriptions and the Trouble with

Texts», *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium*, ὅ.π. (υποσημ. 4), 44-46.

²⁷ Γ. - Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Αθήνα 1956-1958, τ. Α', εἰκ. 174, 4-7, 1-3, τ. Β', 161-162, 21-22, 19-21. Weitzmann, *The Icons*, ὅ.π. (υποσημ. 7), 13-15, πίν. I-II, XXXIX-XLI, 19-21, πίν. IV-VI, XLIII-XLVI, 26-28, πίν. VIII-X, XLVIII-LI.

²⁸ Boston, ὅ.π. (υποσημ. 26), 40-42.

σταθερό στοιχείο της εικονογραφίας του Χριστού, δεν επικυρώνει μόνο την ταύτιση του προσώπου αλλά χρησιμεύει ως ομολογία πίστης στο δόγμα της Ενσάρκωσης και της αδιαχώριστης συνένωσης των δύο φύσεων, θέμα που απασχόλησε ιδιαίτερα τόσο τους εικονοφίλους όσο και τους εικονομάχους. Στη μία από τις εικόνες αυτές μάλιστα η Παναγία επιγράφεται για πρώτη φορά ΜΗΡ ΘΥ και όχι Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ για να τονισθεί η διπλή φύση του Θεανθρώπου και ο ρόλος της στην Ενσάρκωση²⁹.

Ως προς τα επίθετα που χαρακτηρίζουν τον Χριστό (ΙC ΧC ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, ΨΥΧΟCΩCΤΗC, CΩΤΗΡ ΚΑΙ ΖΩΟΔΟΤΗC) και την Παναγία (ΜΗΡ ΘΥ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟC, ΚΑΤΑΦΥΓΗ, ΑΚΑΤΑΜΑΧΗΤΟC) αυτά λειτουργούν ως υπομνηστικά μιας ιδιότητας του θείου προσώπου και εμβάθυνσης στο νόημά της, ενώ τα επίθετα που συνδέονται με ορισμένη λατρευτική εικόνα ή τόπο λατρείας (Παναγία Οδηγήτρια, Βλαχερνίτισσα, Χριστός Χαλκίτης, Αντιφωνητής) χρησιμεύουν ως επικυρωτικά της σχέσης με τη συγκεκριμένη εικόνα που λειτουργεί στην περίπτωση αυτή ως πρότυπο³⁰.

Στις απεικονίσεις των αγίων η αναγραφή του ονόματος επιβεβαιώνει την ταύτιση με το πρότυπο, το πορτραίτο δηλαδή του αγίου που συνήθως έχει θαυματουργή προέλευση, διασφαλίζοντας την αναγνωρισιμότητα και την επικοινωνία με τον άγιο³¹. Τον πρωταρχικό ρόλο του ονόματος στην καθιέρωση της λατρείας των αγίων διαφωτίζει ένα ενδιαφέρον απόσπασμα από το λόγο του Ιωάννη του Χρυσοστόμου *Εἰς Μελέτιον ἐπίσκοπον Ἀντιοχείας καὶ μάρτυρα*, το οποίο μεταφέρει ο Ιωάννης Δαμασκηνός³², από το οποίο διαφαίνεται ότι προηγήθηκε η χρήση και η επίκληση του ονόματος του Μελετίου από τους κατοίκους της Αντιόχειας και ακολούθησε η εικαστική του αναπαράσταση: *Συνεχῶς γὰρ ἀναγκαζόμενοι τῆς προσηγορίας ἐκείνης μεμνήσθαι, καὶ τὸν ἅγιον ἐκείνον ἔχειν ἐπὶ τῆς ψυχῆς, παντὸς ἀλόγου πάθους καὶ λογιμοῦ φυγαδευτήριον εἶχον τὸ ὄνομα καὶ οὕτω πολὺν γέγονε τοῦτο, ὡς πανταχοῦ καὶ ἐν ἀμφοῶσι, καὶ ἐν ἀγορᾷ, καὶ ἐν ἀγοραῖς, καὶ ἐν ὁδοῖς τούτῳ πάντοθεν περιχεῖσθαι τῷ ὀνόματι. Οὐ πρὸς τὸ ὄνομα δὲ τοσοῦτον ἐπάθετε μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸς αὐτὸν τοῦ σώματος τὸν*

τύπον. Ὅπερ γοῦν ἐν ὀνόμασιν ἐποιήσατε, τοῦτο καὶ ἐπὶ τῆς εἰκόνης ἐπράξατε τῆς ἐκείνου. Καὶ γὰρ καὶ ἐν δακτυλίων σφενδόνας, καὶ ἐν ἐκτυπώμασι, καὶ ἐν φιάλαις, καὶ ἐν θαλάμων τοίχοις, καὶ πανταχοῦ τὴν εἰκόνα τὴν ἁγίαν ἐκείνην διεχάραξαν πολλοί, ὡς μὴ μόνον ἀκούειν τῆς ἁγίας προσηγορίας ἐκείνης, ἀλλὰ καὶ ὄρᾶν αὐτοῦ πανταχοῦ τοῦ σώματος τὸν τύπον, καὶ διπλὴν τινα τῆς ἀποδημίας ἔχειν παραμυθίαν.

Τέλος, ως προς τις σύντομες ή εκτενέστερες επιγραφές που συνοδεύουν τις αφηγηματικές σκηνές, φαίνεται ότι έχουν λειτουργία διδακτική και υπομνηματιστική και δεν συνδέονται με τη θεωρία των εικόνων, η οποία αφορά κυρίως τα πρόσωπα του Χριστού, της Παναγίας και των αγίων³³. Για παράδειγμα στην εικόνα της Γέννησης και σκηνών από τη νηπιακή ζωή του Χριστού, στο Σινά, έργο πιθανώς κωνσταντινουπολίτικο του πρώτου μισού του 12ου αιώνα³⁴, η εικαστική αφήγηση παρακολουθείται από επιγραφές που επεξηγούν τα εικονιζόμενα και αποτελούν εγγύηση για την ορθότητα και την εγκυρότητα των παραστάσεων: *Η Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΓΕΝΝΗΣΙC / Η ΠΡΟCΚΥΝΗΣΙC ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ / ΔΓ' ΑΛΛΗC ΟΔΟΥ ΑΝΕΧΩΡΗΣΑΝ / ΟΙ ΜΑΓΟΙ ΟΔΗΓΟΥΜΕΝΟΙ ΥΠΟ ΑCΤΕΡΟC / ΙΩΣΗΦ ΥΙΕ ΔΑΒΙΔ ΜΗ ΦΟΒΟΥ ΠΑΡΑΛΑΒΕΙΝ ΜΑΡΙΑΝ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ CΟΥ / Η ΦΥΓΗ ΤΗC ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΕΝ ΑΙΓΥΠΤΩ / Η ΦΥΓΗ ΤΗC ΑΓΙΑC ΕΛΙCΑΒΕΤ / Η ΑΝΑΙΡΕCΙC ΤΩΝ ΒΡΕΦΩΝ / ΡΑΧΗΛ ΚΛΑΙΟΥCΑ ΤΑ ΤΕΚΝΑ ΑΥΤΗC.*

Εκτός από τις επιγραφές που ταυτίζουν το απεικονιζόμενο θείο ή ιερό πρόσωπο ή δίνουν το όνομα στις αφηγηματικές σκηνές, στις εικόνες υπάρχουν και επιγραφές που απευθύνονται στον εγγράμματο πιστό καλώντας τον να στοχαστεί και να εμβαθύνει στο νόημα της παράστασης. Η συνήθεια απαντάται ήδη στον 6ο και 7ο αιώνα, όπως είδαμε με τα παραδείγματα των επιγραφών στις εγκυριακές εικόνες των Τριών Παίδων και της ένθρονης βρεφοκρατούσας. Στην υπομνηματιστική διδακτική αυτή λειτουργία εγγράφονται και οι επιγραφές στο ευαγγέλιο του Χριστού, στα ειλητάρια των προφητών, των ιεραρχών και των αγίων. Οι υπομνηματιστικές επιγραφές προέρχονται από τα ιερά κείμενα

²⁹ Στο ίδιο, 43.

³⁰ H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago 1994, 30-32, 281-282. G. Babić, «Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodegetria», *Byzance et les images* (επιμ. J. Durand - A. Guillou), Παρίσι 1994, 198-203.

³¹ Maguire, *The Icons*, ό.π. (υποσημ. 3), 37-40.

³² PG 50, 516. Πβλ. PG 94, 1313C-1316A.

³³ A. Büchler, «Naming the Narrative Image: Tradition, Invention, Theology», *Twenty-fourth Annual Byzantine Conference. Abstracts*, Kentucky 1998, 31-32.

³⁴ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', ειμ. 43-45, τ. Β', 59-62. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 13, 132-133.



Εικ. 3. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Η Σταύρωση.

ή αποτελούν πρωτότυπες συνθέσεις σε έμμετρο συνήθως λόγο και χρησιμοποιούνται για να υπογραμμίσουν τα βασικά δόγματα ή για να διατυπωθούν πολύπλοκες θεολογικές έννοιες. Σε μια μικρή εικόνα με τη Σταύρωση (Εικ. 3) που βρίσκεται στο Σινά³⁵ και έχει αποδοθεί από τον Weitzmann σε εργαστήριο της Παλαιστίνης και χρονολογηθεί στον 9ο αιώνα³⁶, η παράσταση περιορίζεται μόνο στα κύρια πρόσωπα και συμπληρώνεται από μεγαλογράμματη επιγραφή στο πλαίσιο. Η επι-

γραφή, αποτελούμενη από τέσσερις δωδεκασύλλαβους στίχους αρχίζει από την πάνω αριστερή γωνία:

ΤΙΣ ΟΥ ΚΛΟΝΕΙΤΑΙ Κ(ΑΙ) ΦΟΒΕΙΤΑΙ Κ(ΑΙ) ΤΡΕΜΕΙ
ΕΠΙ ΞΥΛΟΥ ΣΕ ΚΡ[ΕΜΑΜΕΝ]ΟΝ Ω ΩΣΤΕΡ ΒΛΕΠΩΝ
ΡΙΓΝΥΝΤΑ ΤΟΝ ΧΕΙΤΩΝΑ ΤΗΣ ΝΕΚΡΩΣΕΩΣ
ΑΦΘΑΡΣΙΑΣ ΔΕ ΤΗ ΣΤΟΛΗ ΣΚΕΠ[Α]ΣΜΕΝΟΝ]

Το ωραίο επίγραμμα, με φανερές αναφορές στην υμνογραφία, απευθύνεται έμμεσα στον πιστό και τον καλεί να εμβαθύνει στο νόημα της Σταύρωσης ατενίζοντας

³⁵ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', εικ. 27, τ. Β', 42.

³⁶ Weitzmann, *The Icons*, ό.π. (υποσημ. 7), 82, αριθ. B51, πίν. CVII.



Εικ. 4. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Παναγία η Παράκληση.

τον Χριστό νεκρό στο σταυρό να έχει πλέον διαρρήξει το χιτώνα της ανθρώπινης φύσης και περιβληθεί την αφρασία της θεότητας. Υπογραμμίζει δηλαδή η επιγραφή το χριστολογικό και σωτηριολογικό περιεχόμενο της παράστασης³⁷.

³⁷ Βλ. την ανάλυση της K. Corrigan, «Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai», *The Sacred Image East and West* (Illinois Byzantine Studies IV) (επιμ. R. Ousterhout - L. Brubaker), Illinois 1995, 45-62, εικ. 9-19. Στην ανάγνωση του επιγράμματος το ΚΡΟΝ στο δεύτερο στίχο αναλύεται ως [ΝΕ]ΚΡΟΝ, βλ. στο ίδιο, 50 και 59 σσημ. 23.

³⁸ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', εικ. 54-56, τ. Β', 73-75. Belting, ό.π. (υποσημ. 30), 290-296, εικ. 174, 178.

³⁹ Βλ. την εξαιρετική ανάλυση του Τίτου Παπαμαστοράκη στο σχετικό λήμμα του καταλόγου της έκθεσης *Μήτηρ Θεού*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 28, 314-316, όπου και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁴⁰ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', εικ. 173, τ. Β', 160-161.

Στη γνωστή εικόνα του Σινά με την παράσταση της Παναγίας Κυρκώτισσας, του Χριστού εν Δόξη, προφητών και αγίων του τέλους του 11ου ή των αρχών του 12ου αιώνα, έργο πιθανότατα εργαστηρίου της Κωνσταντινούπολης, μια από τις αξιολογότερες κομηνήνιες εικόνες που έχουν διασωθεί, η εικονογραφία συνοψίζει το μυστήριο της Ενσάρκωσης και το λυτρωτικό του αποτέλεσμα για τον άνθρωπο, ενώ οι επιγραφές τονίζουν και εμβαθύνουν τα θεολογικά νοήματα³⁸. Ο Χριστός εικονίζεται ως παιδί στην αγκαλιά της μητέρας του στο κέντρο της εικόνας και επάνω ως Θεός Κριτής, περιβαλλόμενος από τα σύμβολα των ευαγγελιστών και χερουβεΐμ και συνοδευμένος από την επιγραφή *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ*. Κάτω από το θρόνο της Παναγίας ο στίχος *ΙΩΑΚΕΙΜ Κ(ΑΙ) ΑΝΝΑ ΕΤΕΚΝΟΓΟΝΗCΑΝ Κ(ΑΙ) ΑΔΑΜ Κ(ΑΙ) ΕΥΑ ΗΛΕΥΘΕΡΩΘΗCΑΝ*, από τον ύμνο του Ρωμανού στη Γέννηση της Παναγίας, αναφέρεται στους προπάτορες που εικονίζονται αμέσως κάτω από την επιγραφή, από κάθε πλευρά του Ιωσήφ, δέομενοι προς την Παναγία. Οι επιγραφές στα ειλητάρια των αποστόλων και των προφητών που πλαισιώνουν το κεντρικό θέμα δημιουργούν ένα πυκνό ιστό θεολογικής σκέψης και απαιτούν προσεχτική ανάγνωση. Προέρχονται από τη Βίβλο, την υμνογραφία και τη λειτουργία και αναφέρονται στις κυριότερες ιδέες του χριστιανισμού, συνδέοντας την Παλαιά με την Καινή Διαθήκη και την Ενσάρκωση με τη Δευτέρα Παρουσία και τη λύτρωση³⁹. Η εικόνα, πρωτότυπη σύνθεση ενός ανθρώπου με βαθιά θεολογική σκέψη, αποτελεί λαμπρό δείγμα της συνύπαρξης και της αλληλοσυμπλήρωσης λόγου και εικαστικής αναπαράστασης.

Πιο εύκολη στην κατανόηση του περιεχομένου της με μια απλή ανάγνωση είναι η επιγραφή που κρατεί η Παναγία Παράκληση σε εικόνα του Σινά, της οποίας το παλαιότερο στρώμα χρονολογείται στον 6ο-7ο αιώνα και το νεότερο στο 13ο αιώνα⁴⁰ (Εικ. 4). Το επίγραμμα αποτελείται από εννέα ιαμβικούς δωδεκασύλλαβους στίχους και περιέχει το διάλογο ανάμεσα στην Παναγία και τον Υιό της, προς τον οποίο απευθύνει την παράκλησή της⁴¹.

Weitzmann, *The Icons*, ό.π. (υποσημ. 7), 21-22, πίν. VII και XLVII.

⁴¹ Η παλαιότερη γνωστή χρήση του επιγράμματος απαντάται σε τρία έργα του 12ου αιώνα: σε τοιχογραφία της Παναγίας της Αρακιώτισσας στα Λαγουμερά, σε τοιχογραφία στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς και στην εικόνα της Παναγίας της Παράκλησης στο Σπολέτο. Βλ. M. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres: Texts and Contexts*, τ. I (Wiener Byzantinistische Studien XXIV/1), Βιέννη 2003, 166-168. Για την τοιχογραφία στα Λαγουμερά, βλ. R. Nelson, «Image and Inscription: Pleas for Salvation in Spaces of Devotion», *Art and Text in Byzantine Culture*, ό.π. (υποσημ. 4), 112-113, εικ. 26.



Εικ. 5. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και σκηνές του βίου του.

Ο διάλογος αρχίζει με την ερώτηση του Χριστού προς τη μητέρα του: *ΤΙ Μ(ΗΤΕ)Ρ ΑΙΤΕΙΣ Κ(ΑΙ) ΤΙΝΟ(Σ) ΔΕΗ ΦΡΑÇΟΝ*, στην οποία εκείνη απαντά ότι με την ιδιότητα της μητέρας του τον παρακαλεί να είναι επιεικής και ευμενής με τους ανθρώπους, που αν παρεκτρέπονται από απροσεξία δεν παύουν να τον σέβονται και να τον προσκυνούν *ως θεόν, δημιουργόν και δεσπότην*.

⁴² Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', εικ. 86, τ. Β', 98-99. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 10, 146-147.

⁴³ Το επίγραμμα συντομευμένο συνοδεύει κατά κανόνα εικόνες του Προδρόμου και στη μεταβυζαντινή τέχνη, βλ. Μ. Αχειμάστου-

Σε εικόνα, επίσης, του Σινά με τον Πρόδρομο και σκηνές του βίου του (Εικ. 5), του 11ου αιώνα⁴², εκτός από τις επιγραφές που προέρχονται από το ευαγγέλιο αναγράφεται και επίγραμμα με το οποίο ο Ιωάννης απευθύνεται προς τον Χριστό⁴³.

ΟΡΑΣ ΟΣΑ ΠΡΑΤΤΟΥΣΙΝ Ω Θ(ΕΟ)Υ ΛΟΓΕ
ΟΙ ΤΟΥΣ ΕΛΕΓΜΟΥΣ ΜΗ ΦΕΡΟΝΤΕΣ
ΤΟΥ ΣΚΟΤΟΥΣ· ΙΔΟΥ ΓΑΡ ΟΥΤΟΙ ΤΗΝ ΕΜΗΝ
ΤΑΥΤΗΝ ΚΑΡΑΝ ΚΡΥΠΤΟΥΣΙΝ ΕΙΣ ΓΗΝ ΤΩ ΞΙΦΕΙ
ΤΕΤΜΗΚΟΤΕΣ· ΑΛΛ' ΩΣΠΕΡ ΑΥΤΗΝ ΕΞ ΑΦΑ
ΝΟΥΣ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΕΙΣ ΦΩΣ ΕΠΑΝΗΓΑΓΕΣ
ΟΙΣ ΟΙΔΑΣ ΤΡΟΠΙΣ ΟΥΤΩΣ ΔΥΣΩ
ΠΩÇΩÇΟΝ ΑΥΤΟΥΣ ΕΝ ΒΙΩ
ΤΟΥΣ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΣΕΒΟΝΤΑΣ
ΣΕΠΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ

Ο Πρόδρομος αναφέρεται στον αποκεφαλισμό και στην εύρεση της κάρας του και παρακαλεί τον Λόγο του Θεού να σώσει *έν βίω τούς την έμην σέβοντας σεπτήν εικόνα*, παράκληση που καταδεικνύει τη σημασία και τη δύναμη που αποδίδεται στις λατρευτικές εικόνες.

Οι δύο πρώτες λειτουργίες των επιγραφών στις οποίες αναφερθήκαμε αφορούν τη φύση και τα νοήματα που περικλείονται στην εικόνα, συνδέονται δηλαδή με την εικόνα καθεαυτή. Οι εικόνες, ωστόσο, αποτελούν παράλληλα έκφραση της πίστης συγκεκριμένων ανθρώπων και λειτουργούν ως ενδιάμεσο ανάμεσα στον αφιερωτή και το θείο. Η διαμεσολαβητική αυτή λειτουργία αποτυπώνεται σε αφιερωτικές επιγραφές μέσα από τις οποίες εκφράζεται η πίστη στη θεία παντοδυναμία και διατυπώνονται ορισμένα αιτήματα⁴⁴. Συγχρόνως, οι επιγραφές αυτές μας παρέχουν πληροφορίες για τους αφιερωτές και τους δημιουργούς των εικόνων, για γεγονότα και περιστάσεις, νοοτροπίες και ευαισθησίες συγκεκριμένων ανθρώπων.

Η παλαιότερη γνωστή σωζόμενη αφιερωτική επιγραφή βρίσκεται σε εγκαυστική εικόνα του Σινά, του 7ου αιώνα, με την παράσταση του Χριστού εν Δόξη ως Παλαιού των

Ποταμιάνου, «Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), 106-109.

⁴⁴ Για τη λειτουργία του αφιερώματος, βλ. Mathews, ό.π. (υποσημ. 8), 43-45.



Εικ. 6. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Ο Χριστός εν Δόξῃ ως Παλαιός των Ημερών.



Εικ. 7. Μουσείο Ερμιτάζ, Χριστός Παντοκράτωρ, λεπτομέρεια με την απεικόνιση του Ιωάννη, μεγάλου προμικηρίου και την αφιερωτική επιγραφή.

Ημερών⁴⁵ (Εικ. 6). Στο πλαίσιο της αποκαλυπτικής παράστασης, μεγαλογράμματη επιγραφή διατυπώνει σε τριτοπρόσωπο λόγο το αίτημα για τη σωτηρία της ψυχής του αφιερωτή: *ΗΠΕΡ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΦΕΣΕΟΣ ΑΜΑΡΤΙΩΝ [...ΤΟΥ ΔΟΥ]ΛΟΥ ΣΟΥ ΦΙΛΟΧΡΙΣΤΟΥ...* Μια άλλη απλούστερη και περισσότερο έμμεση διατύπωση βρίσκουμε στην εικόνα του Παντοκράτορα από την Παναγία του Άρακος του τέλους του 12ου αιώνα: *ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ*⁴⁶. Την ίδια διατύπωση, που θα γνωρίσει καθολική διάδοση στους επόμενους αιώνες, επιλέγουν τα δύο αδέρφια Αλέξιος και Ιωάννης, οι ιδρυτές της μονής

Παντοκράτορος του Αγίου Όρους στις αφιερωτικές επιγραφές της μεγάλης εικόνας του Παντοκράτορα που βρίσκεται σήμερα στο Ερμιτάζ και μπορεί να χρονολογηθεί με ακρίβεια, σε συσχετισμό με την ίδρυση της μονής, ανάμεσα στο 1357 και 1363⁴⁷. Δίπλα στις γονυπετείς μορφές των στρατιωτικών αξιωματούχων στο κάτω μέρος και από κάθε πλευρά του πλαισίου της εικόνας, από τις οποίες η μία έχει καταστραφεί, αναγράφεται:

[ΔΕ]ΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥ[ΛΟΥ] ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΑΛΕΞΙΟΥ ΤΟΥ [ΜΕ]ΓΑΛΟΥ [ΣΤΡΑ]ΤΟΠΕΔΑΡΧΟΥ και ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΠΡΙΜΗΚΥΡΙΟΥ (Εικ. 7).

⁴⁵ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', 23-25, τ. Β', εικ. 8, 9. Weitzmann, *The Icons*, ό.π. (υποσημ. 7), 41-42, πίν. LXII-LXIII. Matthews, ό.π. (υποσημ. 8), 45.

⁴⁶ *Βυζαντινές Εικόνες της Κύπρου*, Μουσείο Μπενάκη, 1 Σεπτεμβρίου-30 Νοεμβρίου 1976 (κεείμενα Α. Παπαγεωργίου, επιμ. Ντ.

Μουρίκη), Αθήνα 1976, αριθ. 7, 36-37.

⁴⁷ P. Lemerle, «Sur la date d'une icône byzantine», *CahArch II* (1947), 129-132. Τ. Παπαμιαστοράκης, «Εικόνες 13ου-16ου αιώνα», *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, 43-44, εικ. 9-10.



Εικ. 8. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Η αφιερωτική επιγραφή στην πίσω όψη της εικόνας της ένθρονης βρεφοκρατούσας, εικονικών τύπων της Παναγίας και σκηνών από τα θαύματα και το Πάθος του Χριστού.

Οι αφιερωτικές επιγραφές, όπως και οι διδακτικές επιγραφές, παίρνουν συχνά τη μορφή σύντομων ή εκτενέστερων επιγραμμάτων στα οποία ο παραγγελιοδότης ή ο ζωγράφος της εικόνας αποτυπώνει το όνομά του ζητώντας άφεση αμαρτιών⁴⁸. Στις δύο μεγάλες δίδυμες εικόνες των προφητών Μωυσή και Ηλία του τέλους του 12ου-αρχών 13ου αιώνα, στο Σινά, ο αφιερωτής Στέφανος ζητά τη βοήθεια των προφητών με δύο κομψά επιγράμματα που μεταφράζονται και στα αραβικά. Στην εικόνα του προφήτη Ηλία αναγράφεται: ΜΟΡΦΟΥΝΤΙ ΘΕΣΒΙΤΑ ΣΕ ΣΤΕΦΑΝΩ ΔΙΔΟΥ ΤΟΙΣ ΣΟΙΣ ΙΛΑΣΜΟΙΣ ΠΤΕΣΜΑΤΩΝ ΑΜΝΗΣΤΙΑΝ και σε εκείνη του Μωυσή: ΟΣ ΙΣΤΟΡΗΣΕΝ Ω ΘΕΟΠΤΑ ΣΟΝ ΤΥΠΟΝ [ΑΙΤ]ΕΙ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΛΥΣΙΝ ΑΜΠΛΑΚΗΜΑΤΩΝ⁴⁹.

Τα επιγράμματα συχνά αναγράφονται στην πίσω όψη των εικόνων, όπως στην εικόνα του Σινά με την πα-

ράσταση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας, εικονικών τύπων της Παναγίας και σκηνών από τα θαύματα και το Πάθος του Χριστού, του τέλους του 11ου αιώνα⁵⁰ (Εικ. 8).

[ΠΟ]ΘΩ [ΜΟΝ]ΑΣΤΗΣ ΕΥΤΕ(ΛΗΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)
 ΤΑΣ ΙΕΡΑΣ ΕΓΡΑΨΕ ΤΑΥΤ(ΑΣ) ΕΙ[ΚΟΝΑΣ]
 [Α]Σ Κ(ΑΙ)ΔΟΜΩ ΔΕΔΩΚΕ [Τ]Ω Π[ΕΡΙ]Υ[ΜΝ]Ω
 [ΕΥΡΩΝ] ΑΝΕΞΑΛΕΙΠΤΟΝ ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΧΑΡΙΝ.
 Τ(ΗΝ) ΜΗΤΡΙΚΗΝ ΕΝΤΕΥΞΙΝ ΤΕ[ΚΝΟΝ ΕΙΣΔΕΧΟΥ]
 Κ(ΑΙ) ΠΑΝΤΕΛΗ ΛΥΤΡΩΣΙΝ ΑΜΠΛΑΚΗΜ(Α)ΤΩΝ
 [ΔΕΟ]ΜΕΝΩ ΒΡΑΒΕΥΣΟΝ ΟΙΚΤΡΩ ΠΡΕ[Υ]ΣΒΥΤΗ
 ΤΑ ΚΟΣΜΟΣΩΤΗΡΙΑ ΣΟΥ ΠΑΘ(Η) ΛΟΓΕ
 ΣΥΝ ΤΟΙΣ ΥΠΕΡ ΝΟΥΝ ΚΑΙ ΛΟΓΟΝ ΤΕΡΑ[ΣΤΙΟ]ΙΣ
 [ΓΡΑΨΑΣ] ΜΟΝΑΧΟ(Σ) ΕΥΦΥΩΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)
 ΕΡΥΘΡΟΒΑΦΗ ΠΤΑΙΣΜΑΤΩΝ ΑΙΤΕΙ ΛΥΣ[ΙΝ]

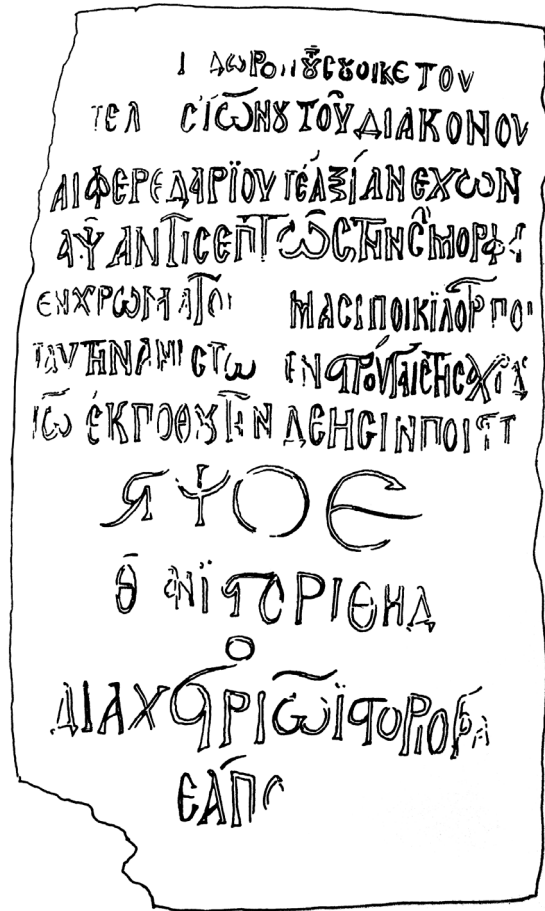
⁴⁸ M. Talbot-Rice, «Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture in the Palaeologan Era», *DOP* 53 (1999), 75-90. Β. V. Pentcheva, «Epigrams on Icons», *Art and Text in Byzantine Culture*, ό.π. (υποσημ. 4), 120-138.

⁴⁹ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', εικ. 74, 75, τ. Β', 89-90. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, ό.π. (υποσημ. 8), αρθρ. 28-29, 190-193 (G. Pargulov).

⁵⁰ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', 146-149, τ. Β', 125-128.

Το επίγραμμα χωρίζεται σε δύο μέρη με την αναγραφή του πάνω και κάτω από γραπτό σταυρό με την επιγραφή IC XC NIKA, νοηματικά ωστόσο διακρίνεται σε τρία μέρη. Οι πρώτοι τέσσερις στίχοι αναφέρονται στη ζωγράφηση και την αφιέρωση της εικόνας στη μονή του Σινά από το μοναχό Ιωάννη⁵¹, οι επόμενοι τρεις στίχοι ζητούν τη σωτηρία του με τη μεσιτεία της Παναγίας και υπαινίσσονται την απεικόνιση του αφιερωτή γονατισμένου στα πόδια του θρόνου της και οι τελευταίοι τέσσερις αναφέρονται στις σκηνές των θαυμάτων και των παθών που απεικόνισε ο Ιωάννης ζητώντας παισιμάτων λύσιν. Σύμφωνα με πρόσφατη μελέτη⁵², ο συνθέτης του επιγράμματος περιγράφει την εικόνα επαναλαμβάνοντας τις βασικές δογματικές θέσεις που εκφράζονται μέσω των παραστάσεων: την Ενσάρκωση, το μεσολαβητικό ρόλο της Παναγίας και τη διπλή φύση του Χριστού, τη θεία και την ανθρώπινη, που αποτυπώνεται η πρώτη με τα θαύματα και η δεύτερη με το Πάθος. Στη μελέτη η πρωτότυπη εικονογραφική σύνθεση συνδέεται με τις θεολογικές αναζητήσεις και συγκρούσεις του 11ου και 12ου αιώνα και θεωρείται ότι ίσως απαντά στην αίρεση των Βογομίλων⁵³. Αν η υπόθεση αυτή είναι σωστή, η εικαστική απόδοση των ιδεών συμπληρώνεται με τη δύναμη και την ακρίβεια του λόγου και η αφιερωτική επιγραφή, εκτός από την ικεσία για τη μετά θάνατον σωτηρία του αφιερωτή, υπογραμμίζει την ορθή πίστη στο δόγμα της Ενσάρκωσης και της διπλής φύσης του Θεανθρώπου που αποτυπώνουν οι απεικονίσεις.

Μια έμμετρη, επίσης, αφιερωτική επιγραφή υπάρχει στην πίσω πλευρά μεγάλης εικόνας του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο της Αχρίδας⁵⁴, από την οποία μαθαίνουμε το όνομα του αφιερωτή διακόνου και ρεφερενδαρίου Ιωάννη, το όνομα του ζωγράφου Ιωάννη ιστοριογράφου,



Εικ. 9. Μουσείο Αχρίδας. Η αφιερωτική επιγραφή στην πίσω όψη της εικόνας του αγίου Γεωργίου (σχέδιο).

φου, αλλά και τον ακριβή τόπο και χρόνο της δημιουργίας της (Εικ. 9):

⁵¹ Το όνομα του ζωγράφου και μοναχού Ιωάννη αναφέρεται, επίσης, σε δύο επιγράμματα στην πίσω όψη τεσσάρων εικόνων μνηολογίου και μιας εικόνας της Δευτέρας Παρουσίας. Ο Weitzmann υποστήριξε ότι οι εικόνες αυτές μαζί με την εικόνα που μας απασχολεί αποτελούν ένα εξάπτυχο, βλ. K. Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Οξφόρδη 1966, Λονδίνο 1967, 207-224 ανατ. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο - Λονδίνο 1971, 297-304, εικ. 301-303. Η εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας φέρει στην κύρια όψη της γεωργιανή επιγραφή με το όνομα του αφιερωτή ιερομόναχου Ιωάννη Tsohabi, τον οποίο η Ντούλα Μουρίκη ταυτίζει με το μοναχό Ιωάννη των ελληνικών επιγραφών, βλ. D. Mouriki, «La présence géorgienne au Sinai d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine», *Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές*

και πολιτιστικές σχέσεις, Αθήνα 1991, 39-40. Βλ. επίσης, S. Kalopissi-Verti, «Painter's Portraits in Byzantine Art», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 134-136, εικ. 9. M. Lidova, «The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Iohannes Tohabi in Sinai Monastery (11th-12th Century)», *Opera - Nomina - Historiae, Rivista semestrale on line 1* (2009), 81-87.

⁵² N. Trahoulia, «The Truth in Painting: A Refutation of Heresy in a Sinai Icon», *JÖB 52* (2002), 271-285, εικ. 1-8. Μεταφέρω το επίγραμμα κατά τη μεταγραφή που δημοσιεύεται στη μελέτη αυτή, 273 σημ. 5.

⁵³ Στο ίδιο, 280-285.

⁵⁴ P. Miljković-Peppek, «L'icône de saint Georges de Struga œuvre du peintre Jean», *Cah.Arch XIX* (1969), 213-221, εικ. 1-5. Π. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, 84, αρθ. 63.

ΔΩΡΟΝ ΤΟΥ ΣΟΥ ΟΙΚΕΤΟΥ /
 [ΕΥ]ΤΕΛΟΥΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΝΟΥ /
 [Ρ]ΑΙΦΕΡΕΝΔΑΡΙΟΥ ΤΕ ΑΣΙΑΝ ΕΧΩΝ /
 [ΤΩ] ΓΡΑΨΑΝΤΙ ΣΕΠΤΩΣ ΤΗΝ Σ(ΗΝ) ΜΟΡΦ(ΗΝ)
 ΑΓ(ΙΑΝ) /
 ΕΝΧΡΩΜΑΤΟΝ [ΧΡΩ]ΜΑΣΙ ΠΟΙΚΙΛΟΤΡΟΠΟΙ[Σ] /
 ΤΑΥΤΗΝ ΑΝΙΣΤΩ[Ν] ΕΝ ΣΤΡΟΥΓΑΙΣ ΤΗΣ ΑΧΡΙΔΟΣ /
 ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) ΕΚ ΠΟΘΟΥ ΤΗΝ ΔΕΗΣΙΝ ΠΟΙΕΙΤ[ΑΙ]
 [ΕΝ ΕΤΕΙ] Σ ΨΟΕ
 Θ ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ ΔΕ[
 ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑ[ΦΟΥ]
 ΕΑΠΟ

Η εικόνα, σύμφωνα με την επιγραφή, ζωγραφίστηκε το 1266/7 στη Στρούγα, στην περιοχή της Αχρίδας.

Άλλοτε η αφιερωτική επιγραφή και το αίτημα του αφιερωτή παίρνει πιο εκλεπτυσμένη και πολύπλοκη μορφή, όπως στην αμφιπρόσωπη εικόνα από τη μονή του Ρογανόνο του τέλους του 14ου αιώνα. Η εικόνα φέρει στη μία όψη την παράσταση του οράματος των προφητών Ιεζεκιήλ και Αβακούμ, το σπάνιο θέμα που εικονίζεται στο παλαιοχριστιανικό ψηφιδωτό στην αψίδα της μονής Λατόμου και στην άλλη τη Θεοτόκο Καταφυγή και τον Ιωάννη τον Θεολόγο⁵⁵. Επιγραφή ανάμεσα στις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη αναφέρει μόνο το όνομα της αφιερώτριας: [ΕΛΕ]ΝΗ [ΕΝ ΧΡΙΣΤ]Ω [ΤΩ ΘΕ]Ω [ΠΙΣ]ΤΗ ΒΑ[ΣΙΛΙ]ΚΑ, έκφραση μαζί ταπεινότητας και αριστοκρατικού πνεύματος. Το αίτημα της βασίλισσας, που είναι η σωτηρία των νεκρών της οικογένειάς της κατά την ημέρα της κρίσης, διατυπώνεται υπαινικτικά μέσω της επιγραφής που κρατεί η νεανική μεγαλόπρεπη μορφή του Χριστού στην παράσταση του οράματος: ΙΔΟΥ Ο Θ(ΕΟ)C ΗΜ(ΩΝ) ΕΦ' Ω ΕΛΠΙΖΟΜ(ΕΝ) Κ(ΑΙ) ΗΓΑΛΛΙΩΜΕΘΑ ΕΠΙ ΤΗ C(ΩΤΗ)ΡΙΑ ΗΜ(ΩΝ) ΑΥΤΟC ΔΩCΕΙ ΑΝΑΠΑΥC(ΙΝ) ΤΩ ΟΙΚΩ ΤΟΥ-

ΤΩ. Το κείμενο της επιγραφής, το ίδιο που υπάρχει στο ψηφιδωτό της μονής Λατόμου, προέρχεται από τον Ησαΐα και είναι διασκευασμένο για να εκφράσει την πίστη στη μελλοντική λύτρωση⁵⁶.

Έμμεσα αφιερωτικό χαρακτήρα έχουν, επίσης, οι επιγραφές σε εικόνα του Σινά με την Παναγία Βλαχερνίτισσα ανάμεσα στον Μωυσή και τον Πατριάρχη Ιεροσολύμων Ευθύμιο, που υπογράφεται από το ζωγράφο Πέτρο: ΔΕΗCΙC ΠΕΤΡΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ (Εικ. 10)⁵⁷. Ο θάνατος του πατριάρχη που γνωρίζουμε ότι συνέβη στο Σινά στις 13 Δεκεμβρίου του 1223 αποτελεί *post quem* για τη χρονολόγηση της εικόνας, που προοριζόταν πιθανότατα για να τοποθετηθεί κοντά στον τάφο του⁵⁸. Όλα τα εικονιζόμενα πρόσωπα ταυτίζονται από επιγραφές, ενώ στο πλαίσιο της εικόνας αναγράφεται τροπάριο της Παναγίας που εξαιρεί το ρόλο της στην Ενσάρκωση: ΜΑΚΑΡΙΖΟΜΕΝ CΕ ΠΑCΕ Ε ΓΕΝΑΙΕ ΘΕΟΤΟΚΕ ΠΑΡΘΕΝΕ ΕΝ CΙ ΓΑΡ Ο ΑΧΟΡΙΤΟC ΧΡΙCΤΟC Ο Θ(ΕΟ)C ΗΜ(ΩΝ) ΧΟΡΙΘΗΝΕ ΕΥΔΟΚΙCΕ... και η αρχή από το απολυτίκιο του αγίου Ευθυμίου: ΕΥ[Φ]ΡΑΙΝΟΥ ΕΡΗΜΟC Η ΟΥ ΤΙΚΤΟΥCΑ... Οι μεγαλογράμματα επιγραφές αξιοποιούνται εδώ εικαστικά, αποκαλύπτοντας μια χρήση της επιγραφής, επηρεασμένη ίσως από χειρόγραφα. Την ίδια προσπάθεια εικαστικής χρήσης των μεγαλογράμματων επιγραφών βρίσκουμε στην εικόνα με τους Τρεις παίδες εν Καμίνω του Σινά και τον Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, χρονολογημένη στο 13ο αιώνα⁵⁹.

Από όσα πολύ συνοπτικά προηγήθηκαν έγινε φανερό ότι οι επιγραφές στις βυζαντινές εικόνες επικυρώνουν τη σχέση του εικονιζόμενου με το πρότυπό του, υποστηρίζουν τα βασικά χριστιανικά δόγματα και συνεπικουρούν στη διατύπωση θεολογικών ιδεών, περιέχουν

⁵⁵ Από την πλούσια βιβλιογραφία για την εικόνα, βλ. T. Gerasimov, «L'icône bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia», *CahArch X* (1959), 279-288. A. Grabar, «À propos d'une icône byzantine du XIVe siècle au Musée de Sofia», *CahArch X* (1959), 289-304. A. Xyngopoulos, «Sur l'icône bilatérale de Poganovo», *CahArch XII* (1961), 341-350, A. Grabar, «Sur les sources des peintures byzantines des XIIIe et XIVe siècles», *CahArch XII* (1961), 351-89. G. Babić, «Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène», *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle: Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec, Belgrade 1985, Institut des Études Balkaniques, Édition spéciale* 31, Βελιγράδι 1987, 57-66. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 54), 146-177, εικ. 125-126. Β. V. Pentcheva, «Imagined Images: Visions of Salvation and Intercession in a Double-Sided Icon from

Poganovo», *DOP* 54 (2000), 139-153.

⁵⁶ Ά. Ευγγούπουλος, «Τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ ψηφιδωτόν», *ΑΔ* 19 (1929), 158 σημ. 1.

⁵⁷ Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), τ. Α', εικ. 158, τ. Β', 138-139. D. Mouriki, «Four Thirteenth Century Sinai Icons by the Painter Peter», *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Βελιγράδι 1985, 330. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, ό.π. (υποσημ. 8), αριθ. 53, 258-261 (G. Parpulov).

⁵⁸ Η χρονολογία του θανάτου του Πατριάρχη υπάρχει στο δίγλωσσο επίγραμμα της επιτύμβιας πλάκας που βρίσκεται στη νοτιοανατολική γωνία της βασιλικής της Αγίας Αικατερίνης Σινά, βλ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 27), 138 και *Holly Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, ό.π. (υποσημ. 8), 258.

⁵⁹ Στο ίδιο, αριθ. 11, 148-149.



Εικ. 10. Σινά, μονή Αγίας Αικατερίνης. Η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας ανάμεσα στον Μωσή και τον Πατριάρχη Ιεροσολύμων Ευθύμιο.

αιτήματα και παρακλήσεις προς το θείο, βοηθούν στη σύνδεση των εικόνων με συγκεκριμένους ανθρώπους, χώρους και γεγονότα. Μπορούμε έτσι να διακρίνουμε τρεις κύριες λειτουργίες των επιγραφών, την επικυρωτι-

κή, τη διδακτική-υπομνηματιστική και τη διαμεσολαβητική και ανάλογα να χαρακτηρίσουμε τις επιγραφές⁶⁰. Οι επικυρωτικές επιγραφές είναι εκείνες που συνδέθηκαν με τη θεωρία των εικόνων, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τους εικονολάτρεις θεολόγους του 8ου και του 9ου αιώνα και τα κείμενα των Συνόδων, ενώ οι δύο άλλες κατηγορίες έχουν την καταγωγή τους στον αρχαίο κόσμο. Τέλος, οι επιγραφές στις φορητές εικόνες, συνδεδεμένες αναπόσπαστα με την απεικόνιση, μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε την κοσμοθεωρία, τις αντιλήψεις

⁶⁰ Για τις λειτουργίες της εικόνας, βλ. L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, 43-51.

και τη νοοτροπία των ανθρώπων που δημιούργησαν τα έργα αυτά, ανθρώπων που προσπαθούν να προσεγγίσουν το θείο με τα δικά τους μέσα, έχοντας συγχρόνως συνείδηση της αδυναμίας τους. Την επίγνωση της ανθρώπινης ατέλειας και της αδυναμίας εκφράζει ωραία ο Αγαθίας Σχολαστικός τον 6ο αιώνα σε επίγραμμα για μια εικόνα του αρχαγγέλου⁶¹. Ο αφιερωτής της εικόνας παρακαλεί τον αρχάγγελο, στον οποίο ο ζωγράφος

έδωσε μορφή παρότι είναι αόρατος, να δείξει συγκατάβαση για την απεικόνισή του γιατί τέτοιου είδους είναι τα δώρα των θνητών:

*Ἰλαθι μορφωθεῖς, Ἀρχάγγελε σὴ γὰρ ὀπωπὴ
ἄσκοπος ἄλλὰ βροτῶν δῶρα πέλουσι τάδε.*

Ομότιμος Διευθύντρια Αρχαιοτήτων
mlappa@hotmail.com

Maria Kazanaki-Lappa

INSCRIPTIONS AND THEIR FUNCTION IN BYZANTINE ICONS

The coexistence of images and words in works of art dates back to antiquity. On funerary *stelai*, vase painting, and mosaics, inscriptions complemented representations, creating a form of dialogue and transmitting complementary messages to viewers. This practice, found already in early Byzantine icons, continued throughout Christian times and there was no dearth of inscriptions during the early centuries.

The earliest inscriptions on portable icons presented in this study were mostly didactic and dedicatory. In the wake of Iconoclasm, inscriptions identifying divine and holy persons became widely used, emerging as an integral element in the depiction of even the most recognizable persons, as is Christ or Virgin Mary. This diffusion appears to be related to theories developed during this period debating the possibility of representing and venerating the divine. For the theology of icons, confirmation of the identification between the person depicted and its prototype

was of crucial importance. According to iconophile theologians, inscriptions were a sort of a “seal” that connected the depiction with its original, confirming the transference of the original’s qualities to the depiction, and thus making communication with the divine person possible.

Apart from inscriptions that identified the divine persons, other inscriptions addressed the literate faithful, inviting them to delve deeper into the meaning of representations. Within this commentary-based, didactic context, inscriptions were added on the illustrated gospel of Christ, and on the scrolls of prophets, Church Fathers, and saints. These inscriptions either quoted excerpts from the scriptures or consisted in original metrical compositions. They were employed to underscore fundamental doctrines (e.g. the Crucifixion, Mt. Sinai); to set out complex theological concepts (e.g. The Virgin Kykkotissa with Christ in Glory, the Prophets and Saints, Mt. Sinai); and to reflect the saints’ words to Christ (e.g. John the Baptist, Mt.

⁶¹ Paton, ό.π. (υποσημ. 9), 22, αριθ. 36.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-4, 6: Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, ό.π. (υποσημ. 7), πίν. XXII, IV, CVII, XLVII, LXII. Εικ. 5, 8, 10: Σωτη-

ρίου, *Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σινᾶ*, ό.π. (υποσημ. 27), εικ. 86, 149, 158. Εικ. 7: Παπαμαστοράκης, «Εἰκόνας 13ου-16ου αἰώνα», ό.π. (υποσημ. 47), εικ. 10. Εικ. 9: P. Miljković-Pepek, «L’icône de saint Georges de Struga», ό.π. (υποσημ. 54), εικ. 1.

Sinai) or conversations among sacred persons (e.g. The Virgin Paraklesis, Mt. Sinai).

Moreover, icons were vested with the power to mediate between the dedicator and the divine, a function often reflected in inscriptions expressing the dedicator's faith in divine omnipotence and putting forward requests. This kind of votive inscriptions provide information about the artist, the dedicator and their mentalities, or about concrete events and circumstances. Whether brief or extensive, they normally took the form of epigrams frequently written on the back of icons, as in the cases of the icon with various figural types of the Virgin Mary and scenes from the Miracles and the Passion at Sinai, or of the icon of St. George in the Museum of Ohrid. Inscriptions featuring on the obverse side of icons could form part of the

artistic synthesis, as in the Sinai icon where Virgin Mary Vlachernitissa is positioned between Moses and Euthymios, Patriarch of Jerusalem.

In conclusion, inscriptions on Byzantine icons confirmed the connection between the depiction and its prototype; underscored fundamental Christian doctrines and complemented the articulation of theological concepts; contained requests addressed to the divine; and linked icons with particular individuals, places, and events. At the same time, inscriptions contain valuable information that can enhance our understanding of the beliefs and mentalities of their creators.

*Honorary Director of Antiquities
mlappa@hotmail.com*