

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 36 (2015)

Δελτίον ΧΑΕ 36 (2015), Περίοδος Δ'



Η εικόνα «Επί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1778](https://doi.org/10.12681/dchae.1778)

Copyright © 2016, Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (2016). Η εικόνα «Επί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και η κρητική εικονογραφία. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 36, 157–172.
<https://doi.org/10.12681/dchae.1778>

Η ΕΙΚΟΝΑ «ΕΠΙ ΣΟΙ ΧΑΙΡΕΙ»
ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΑΙ Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Η σπουδαία εικόνα, από την Καππαδοκία, με κεντρικό θέμα το λειτουργικό ύμνο «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», μάλλον των αρχών του 15ου αιώνα, διακρίνεται για την πρωτότυπη σύνθεση και τη λεπτολόγο μικρογραφική τέχνη της. Η εικονογραφική ανάλυση δείχνει τη στενή συγγένεια των ιστορουμένων με υστεροβυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες της Κρήτης και εντοπίζει την πιθανή ζωγράφηση του έργου στον Χάνδακα, όπου οδηγούν, επίσης, τα λίγα δυτικά δάνεια και άλλα στοιχεία. Ορισμένες σιναιτικής εικονογραφίας παραστάσεις και μορφές και η παρουσία του μοναχού Θεολήπτου, κατόχου ή αφιερωτή της εικόνας, υποδηλώνουν σύνδεση με το σιναιτικό μετόχι της Αγίας Αικατερίνης στο Ηράκλειο. Ως προς την αρχέτυπη παράσταση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», τα δεδομένα επιτρέπουν την υπόθεση ότι αυτή φιλοτεγήθηκε στην Κωνσταντινούπολη μετά το 1360, με πρωτοβουλία του Οικουμενικού Πατριαρχείου.

Λέξεις κλειδιά

Υστεροβυζαντινή περίοδος, μεταβυζαντινή περίοδος, 15ος αιώνας, βυζαντινή ζωγραφική, μεταβυζαντινή ζωγραφική, εικονογραφία, εικόνες, «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», αφιερωτής μοναχός Θεολήπτος, μητροπολίτης Φιλαδελφείας Θεόκλητος, Κρήτη, Ηράκλειο/Χάνδακας, μετόχι Αγίας Αικατερίνης Σινά.

Η φορητή εικόνα με θέμα το μεγαλυνάριο «Ἐπὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Τ. 134, ΒΧΜ 1543) καταλέγεται στα σπουδαιότερα εκκλησιαστικά κειμήλια που διέσωσαν οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας από την καταστροφή του 1922 (Εικ. 1-11). Στον οικείο κατάλογο του Μουσείου (Κεϊμ. προσφ. 67) έχει σημειωθεί η προέλευσή της «ἐκ Καππαδοκίας»¹. Πολυσύνθετο έργο, αυτή παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για την πρωτότυπη εικονολογική συγκρότηση και τα νοήματα που εγκλείει, για την εικονογραφική πραγμάτευση, τη λεπτολόγο και

This important icon from Cappadocia, the main subject of which is the liturgical hymn “(All Creation) Rejoices in Thee,” is probably datable to the early 15th century. It is distinguished for the originality of its composition and meticulous miniature artistry. Iconographic analysis shows the close relationship between the pictures and Late Byzantine and Post-Byzantine wall paintings and icons from Crete, making it likely that the work was painted in Chandax, a conclusion strengthened by the small number of Western loans and other elements familiar to Cretan art. Some representations featuring Sinaite iconography, and the presence of the monk Theoleptos, who was either the owner or the dedicator of the icon, indicate a connection with Sinai monastery’s dependency of Hagia Aikaterine in Heraklion. As concerns the archetypal scene of “In Thee Rejoiceth,” the evidence allows us to assume that it was painted in Constantinople post-1360 at the initiative of the Ecumenical Patriarchate.

Keywords

Late Byzantine period, Post-Byzantine period, 15th century, Byzantine painting, Post-Byzantine painting, iconography, icons, “In Thee Rejoiceth,” dedicator monk Theoleptos, metropolitan of Philadelphia Theoleptos, Crete, Heraklion/Chandax, Mt Sinai’s metochion of Hagia Aikaterine in Heraklion.

επιδέξια μικρογραφική τέχνη της. Με τα σημερινά δεδομένα, πρόκειται για την παλαιότερη γνωστή, από την ύστερη εποχή των Παλαιολόγων, σύνθεση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» που έχει σωθεί στην ελληνική ζωγραφική. Η πολύτιμη εικόνα έγινε από ενωρίς αντικείμενο

* Διευθύντρια ε.τ. του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, snpotam@otenet.gr

¹ Βλ. και Γ. Α. Σωτηρίου, *Όδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, ἐν Αθήναις 1931², 77, αριθ. 134. G. A. Sotiriou, *A Guide to the Byzantine Museum of Athens*, Αθήνα 1960, 16, αριθ. 134.

μελέτης και αναφοράς, διατυπώθηκαν δε πολλές, διαφορετικές προτάσεις για τον τόπο (Καππαδοκία, Κωνσταντινούπολη, Κρήτη, Φιλαδέλφεια) καθώς και για το χρόνο δημιουργίας της (λίγο μετά το 1360 και από το 140/150 έως το 17ο αιώνα)².

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στην εικονογραφική, αναγκαστικά σύντομη, εξέταση του έργου, από την οποία προκύπτει η στενή συγγένεια των ιστορουμένων με την εικονογραφία της υστεροβυζαντινής και ιδίως της μεταβυζαντινής κρητικής τέχνης. Όσα συνάγονται από την ανάλυση, στοιχειοθετούν την άποψη για την πιθανή ζωγράφηση της εικόνας στην Κρήτη κατά τις αρχές του 15ου αιώνα³.

Η εικόνα έχει διαστάσεις 0,665x0,545x0,035 μ. Το ξύλο της, καλά εργασμένο, είναι μονοκόμματο και φέρει προετοιμασία από ύφασμα και γύψο. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί η σπανιότερη επικάλυψη της προετοιμασίας σε όλη την έκταση της επιφάνειας με μπόλο και χρυσό φύλλο· με λεπτές χαράξεις του χρυσού κατά τόπους για την καλή πρόσφυση, ως φαίνεται, των χρωμάτων. Τούτο πιστοποιήθηκε κατά τη συντήρηση της εικόνας το 1985, με τη λεπτομερή εργαστηριακή εξέταση στα πολλά σημεία φθορών, τα οποία οφείλονται κυρίως στην απολέπιση του χρώματος. Διαπιστώθηκαν, επίσης, περιορισμένες σε έκταση επιζωογραφίες, αρκετές από τις οποίες απομακρύνθηκαν. Η αφαίρεση του νεότερου ερυθρού χρώματος από τη στενή ταινία των άκρων αποκάλυψε το αρχικό χρυσό πλαίσιο, με μικρά τμήματα της ζωγραφικής και επιγραφές παραστάσεων που διεισδύουν στο χώρο του. Το πλαίσιο διαχωρίζεται με χαρακτή γραμμή, όπως και η περιφέρεια των φωτοστεφάνων (Εικ. 5, 11)⁴.

Έκτακτη συμμετρία, καθαρότητα πλοκής και εύρυθμη στο γεωμετρικό σχεδιασμό της ιεράρχηση μεγεθών και σχημάτων χαρακτηρίζουν την πλούσια σύνθεση της εικόνας, που αναπτύσσεται με πλημμύρα μικρογραφημένων μορφών και πυκνότητα ιδεών σε δύο συνάρτητες, διακρινόμενες με ανάγλυφο λοξότμητο αναβαθμό, ζωγραφικές περιοχές. Το ενιαίο εικονογραφικό σύνολο αναπέμπει σχηματικά στη διακόσμηση τρουλαίου ναού και στα πλήρη νοήματα που αυτή εμπεριέχει.

Στον κεντρικό ορθογώνιο πίνακα δεσπόζει ο ύμνος του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού σε δύο ενάλληλους κύκλους, ωσάν σε επίπεδο ανάπτυγμα τρούλου, με την επιγραφή στις άκρες επάνω *ΕΠΟΙ ΣΟΙ ΧΑΙΡΕΙ / ΚΑΙ / ΧΑ//ΡΙΤΟ//ΜΕ//ΝΗ* να συνοδεύει την εικαστική

έκφρασή του (Εικ. 1, 2). Στις γωνίες, σε αντιστοιχία με τα σφαιρικά τρίγωνα, συνάπτονται μικροί δίσκοι με τα σύμβολα των ευαγγελιστών σε κυανό, όμοιο του «Ἐπί σοι χαίρει», έναστρο βάθος ουράνιου τόπου. Χαμηλά, σε μικρότερους του κεντρικού κύκλους με κοσμημένο πλαίσιο, όπως σε φουρνικά, εικονίζονται αριστερά *Η ΑΓΙΑ ΤΡΙ/ΑC*, που την αποδίδει η Φιλοξενία του Αβραάμ, και δεξιά ο άγιος Νικόλαος στηθαίος με τον Χριστό και την Παναγία σε μικρογραφία επάνω να του προσφέρουν το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο, αντίστοιχα. Στο ενδιάμεσο των δύο κύκλων, που εξισορροπούν τη σύνθεση, παρίσταται χερουβείμ.

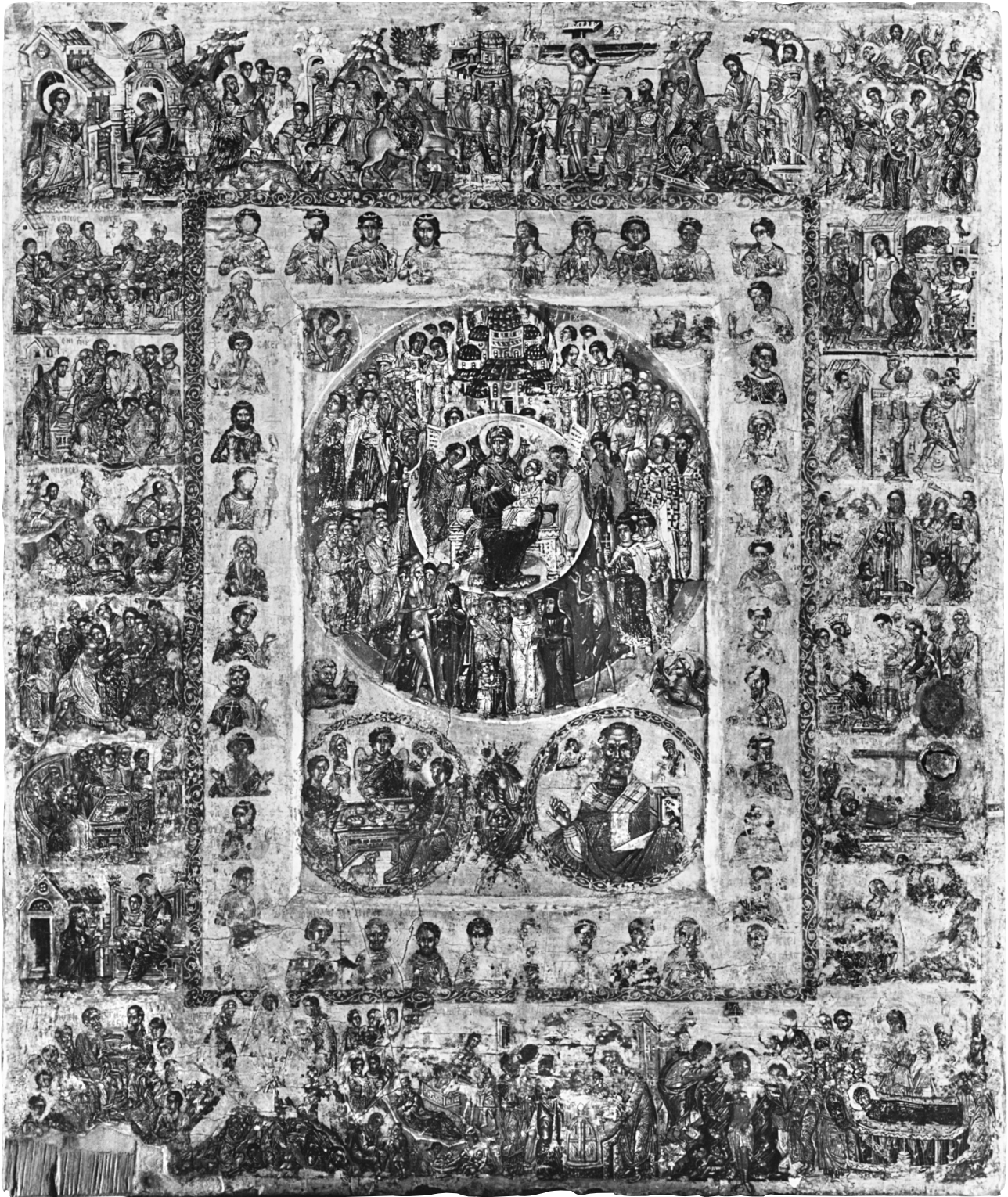
Στην ελαφρά ανυψωμένη περιφέρεια, οι άγιοι Τεσσαράκοντα σε προτομή και στενός, ελικοειδής ανθεμωτός βλαστός, που τρέχει στα άκρα, σχηματίζουν πλαίσιο της εσωτερικής εικόνας. Σε αναλογία, επίσης, με την εικονογράφηση των τοιχωμάτων εκκλησίας, ακολουθεί στην ευρύτερη ζώνη της περιφέρειας η ευαγγελική ιστορία⁵, καθώς και δύο παρένθετες σκηνές (Εικ. 1, 3-9). Οι δώδεκα μεγάλες εορτές, χωρίς κανονική χρονολογική σειρά, αναπτύσσονται στις στενές και τα Πάθη του Χριστού με δέκα σκηνές στις μακρές πλευρές. Οι 24 μικροί πίνακες διατάσσονται κατά συνέχεια

² Για τη σχετική βιβλιογραφία βλ. *Ειδική έκθεση κειμηλίων προσφύγων* (κατάλογος), Αθήνα 1982, αριθ. 5 (Ν. Χατζηδάκη). Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 86, αριθ. 23. Θ. Χρ. Αλιπράντης, *Ο λειτουργικός ύμνος «Ἐπί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα ἡ κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2000, 15, 102 κ.ε. Τελευταίο το λήμμα της εικόνας εις *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον. Ἐκθεσις Εικόνων και Κειμηλίων* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 2001, 96, αριθ. 9 (Α. Μπεκιάρης), με χρονολόγησή της στο 14ο-15ο αιώνα.

³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 2). Πρβλ. Ν. Χατζηδάκη, *Ἀπό τόν Χάνδακα στή Βενετία, Ἑλληνικές εικόνες στήν Ἰταλία, 15ος-16ος αἰώνες* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1993, 168.

⁴ Τις εργασίες πραγματοποίησε η εξαιρετική συντηρήτρια Θ. Παπαγεωργίου. Στην επάνω πλευρά αποκαλύφθηκαν οι επιγραφές *Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ* και *Η ΣΤΑΥΒΡΩΣΙΣ* (Εικ. 11). Για τις επιγραφές που συνοδεύουν παραστάσεις και αγίους βλ. Αλιπράντης, ό.π. (υποσημ. 2), 16 κ.ε. Οι φωτογραφίες των Εικ. 2-4, 6-8 και 10 έγιναν πριν από τη συντήρηση του 1985, της Εικ. 11 στη διάρκεια των εργασιών.

⁵ Συμπεριλαμβάνονται η Πεντηκοστή και η Κοίμηση της Θεοτόκου, που συμπληρώνουν το Δωδεκάορτο· με τον Ευαγγελισμό και την Ανάληψη κρατούν τα σημαντικά, γωνιαία μέρη της εικόνας.



Εικ. 1. Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Εικόνα του «Ἐπί σοι χαίρει».



Εικ. 2. Κεντρικό τμήμα, «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» (λεπτομέρεια τῆς Εικ. 1).



Εικ. 3. Ο Ευαγγελισμός, η Έγερση του Λαζάρου και η Βαΐοφόρος (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

Εικ. 4. Η Σταύρωση, η Ανάσταση και η Ανάληψη (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



στο χρυσό κάμπο. Από αριστερά, επάνω εικονίζονται ο Ευαγγελισμός, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαΐοφόρος, η Σταύρωση, η Ανάσταση και η Ανάληψη· κάτω, η Πεντηκοστή, η Μεταμόρφωση, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτιση και η Κοίμηση της Θεοτόκου. Στις κάθετες πλευρές ανιστορούνται αριστερά ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπήρας, η Προσευχή, η Προδοσία και η Κρίση των αρχιερέων· δεξιά, η Άρνηση του Πέτρου, η Μαστίγωση, ο Εμπαιγμός, η Απόνηψη του Πιλάτου και ο Επιτάφιος Θρήνος⁶. Πιο κάτω προστίθενται δύο

ακόμη παραστάσεις. Αριστερά ο ιερωμένος *ΘΕΟΛΟΙΠΤΟΣ* γονατισμένος μπροστά στο ναό του δέεται στην ένθρονη Θεοτόκο, δεχόμενος την ευλογία του μικρού Χριστού. Αντίστοιχα, στη δεξιά πλευρά εικονίζεται επάνω από την Κοίμηση *Η ΑΓΙΑ / ΒΙΑΤΟΣ* σε δύο

⁶ Φαίνεται ότι η παράθεση των Παθών υπαγόρευσε τη θέση της Σταύρωσης και της Ανάστασης στην κορυφή, με την Έγερση του Λαζάρου και τη Βαΐοφόρο να προηγούνται αριστερά ως εισαγωγικά του Πάθους γεγονότα.



Εικ. 5. Η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η Κοίμηση, η Φλεγόμενη Βάτος και οι άγιοι Τεσσαράκοντα (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

επεισόδια⁷. Μεγαλογράμματα επιγραφές, κατά κανόνα με κόκκινο χρώμα, συνοδεύουν όλες τις παραστάσεις και τις άγιες μορφές.

Ως ομφαλός του εικονογραφικού και θεολογικού σύμπαντος της εικόνας, η κυκλοτερές παράσταση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» ουρανοδρομεί στο κέντρο της πολυάνθρωπης σύναξης (Εικ. 2). Την Πλατυτέρα στον εσώτερο ακτινωτό κύκλο, με τον μικρό Χριστό τον «πρὸ αἰώνων Θεὸ» που την ευλογεί και δύο σεβίζοντες αρχαγγέλους στα πλάγια του θρόνου της, εξυμνούν οι άγιοι Ιωάννης ο Δαμασκηνός και, μάλλον, ο Κοσμάς ο Μελωδός με αναπεπταμένα ειλητά σιμά της, στην ευρεία κυκλική περιφέρεια, και αενάως την συνδοξάζουν «πᾶσα ἡ κτίσις, ἀγγέλων τὸ σύστημα, καὶ ἀνθρώπων τὸ γένος». Στην κορυφή πεντάτρουλη εκκλησία και δέντρα σε χρυσό κύκλο αναφέρονται στην Παναγία ως «ἡγιασμένο ναὸ» και «παράδεισο λογικό». Εκατέρωθεν παρίστανται οι άγγελοι και γύρω εικονίζονται σε αντικριστούς χορούς

οι προπάτορες, προφῆτες, ἀπόστολοι, ιεράρχες, μοναχοί και αναχωρητές, μάρτυρες και άγιες γυναίκες κάτω, που ανάγουν στο «παρθενικὸν καύχημα».

Αυστηρός σχεδιασμός, ισόρροπη δομή και αρμονική οργάνωση των παραστάσεων και μορφών χαρακτηρίζουν την εξαιρετική εικόνα, που ανιστορεί τα σπουδαία του δόγματος και συνενώνει τα ουράνια με τα επίγεια σε απείκασμα του οικοδομήματος της Εκκλησίας⁸. Η

⁷ Αντίθετα από ό,τι έχει σημειωθεί [Αλιπράντης, ό.π. (υποσημ. 2), 106 κ.ε.], οι δύο τελευταίες σκηνές αναφέρονται από πολύ παλαιότερα [G. de Jerphanion, «Icône du Musée Chrétien d'Athènes», BZ 30 (1929-1930), 609. Ειδική έκθεση κειμηλίων προσφύγων, ό.π. (υποσημ. 2)].

⁸ Για τις θεολογικές απόψεις του θέματος βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου* ό.π. (υποσημ. 2), 86. Αλιπράντης, ό.π. (υποσημ. 2), 129 κ.ε.



Εικ. 6. Ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπήρας και η Προσευχή (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



Εικ. 7. Η Προδοσία, η Κρίση των αρχιερέων και ο Θεόληπτος δεόμενος στη Θεοτόκο (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



Εικ. 8. Η Άρνηση του Πέτρου, η Μαστίγωση και ο Εμπαυγμός (λεπτομέρεια της Εικ. 1).



Εικ. 9. Η Απόνηση του Πιλάτου, ο Επιτάφιος Θρήνος και η Βάτος (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

σύνθεση παραμένει μοναδική στην τυπολογική αρτιώσή της. Τη σημαντική απήχηση, εξάλλου, του υποδείγματος που αυτή προσφέρει δείχνει η υιοθέτηση ουσιωδών στοιχείων του έργου στη μεταβυζαντινή, και ακριβώς στην κρητική ζωγραφική. Ενδιαφέρει να σημειωθεί, κατά κύριο λόγο, η διατήρηση του εικονογραφικού πυρήνα της σύνθεσης, με συγκρότηση του βασικού δοξαστικού θέματος σε ομόκεντρους κύκλους, στις πολλές και πλούσιες σε περιεχόμενο εικόνες του «Ἐπί σοι χαίρει» που δημιούργησαν αποκλειστικά οι Κρητικοί ζωγράφοι του 16ου και 17ου αιώνα, με πρώτο ίσως τον Γεώργιο Κλόντζα⁹.

Με τύπους ριζωμένους στην παλαιολόγεια παράδοση, οι παραστάσεις του Δωδεκαόρτου, που επανέρχονται, επίσης, σε επόμενες εικόνες του «Ἐπί σοι χαίρει» με διαφορετική σύνταξη¹⁰, έχουν το όμοιο ή ανάλογο στις υστεροβυζαντινές τοιχογραφίες και σε εικόνες του 15ου αιώνα της Κρήτης. Αξίζει να αναφερθούν σύντομα μερικά χαρακτηριστικά στοιχεία και τύποι, που είχαν ευδόκιμη συνέχεια κατά το 16ο αιώνα, ιδίως στα έργα του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά, υπογεγραμμένα και αποδιδόμενα.

Στον Ευαγγελισμό (Εικ. 3) η σπανιότερη παρουσία της παιδίσκης που γνέθει, χαμηλά καθισμένη κοντά στο θρόνο της Μαρίας, σημειώνεται σε ιταλοκρητική εικόνα της Vicenza, χρονολογημένη στο τρίτο τέταρτο του 15ου αιώνα¹¹, και αργότερα στην ίδια σκηνή από τον Ακάθιστο στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος¹², επίσης στο καθολικό και την Τράπεζα της μονής Σταυρονικήτα¹³. Καθώς στη θεοφάνεια τοιχογραφία της Λαύρας, τα κύρια πρόσωπα αποδίδονται όμοια στον Ευαγγελισμό από το επιστύλιο του τέμπλου της μονής Σταυρονικήτα, όπου αντίστοιχο της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου είναι και το αριστερό οικοδόμημα με προσωπείο στο αέτωμα¹⁴.

Στον τύπο της Γέννησης (Εικ. 1) αντιστοιχούν η ίδια σκηνή στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο από τον ύστερο 15ο¹⁵ και, ενδεικτικά, στο 16ο αιώνα η εικόνα από το Δωδεκάορτο της Μεγίστης Λαύρας¹⁶, με χαρακτηριστική τη μορφή του νεαρού ποιμένα δεξιά που δέχεται το χαρμόσυνο άγγελμα (Εικ. 5). Διαφέρει η σπανιότερη λεπτομέρεια της γονατιστής κόρης στη σκηνή του λουτρού, που παραπέμπει, καθώς και το βοσκόπουλο, σε πρότυπο του 14ου αιώνα¹⁷.

Στη Βάπτιση (Εικ. 5) ο τύπος του Χριστού και του Προδρόμου επανέρχεται στην εικόνα του Σεράγεβο¹⁸

και το 16ο αιώνα στην τοιχογραφία του Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα¹⁹ και στην εικόνα από το Δωδεκάορτο της ίδιας μονής²⁰. Αξιοσημείωτη η μικροσκοπική μορφή του προσωποποιημένου Ιορδάνη αποδίδεται όμοια στις παλαιότερες τοιχογραφίες των ναών της

⁹ Βλ. Αλιπράντης, ό.π. (υποσημ. 2), 19 κ.ε., εικ. 3-9, 12, 15-20, 29. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ένα τρίπτυχο τέχνης Γεωργίου Κλόντζα στο Βουκουρέστι», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), 343 κ.ε., εικ. 8-10. Στα αναφερόμενα κρητικά έργα (βλ. και Βοκοτόπουλος, στο ίδιο, 343 σημ. 47), ας προστεθεί μία εικόνα του «Ἐπί σοι χαίρει» με υπογραφή του Φραγκιά Καβερτζά [*Visages de l'icône* (κατάλογος έκθεσης), Παρίσι 1995, 56, αριθ. 21, εικ. σ. 57]: επίσης, η τοιχογραφία της Μολυβοκκλησιάς στο Άγιον Όρος, του 1536 (G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 157.4).

¹⁰ Βλ. πρόχειρα Αλιπράντης, ό.π. (υποσημ. 2), εικ. 4, 6, 7, 17-22.

¹¹ Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 3), 56, αριθ. 11, εικ. 11, 11α (Π. Α. Βοκοτόπουλος). Βλ. και παραπλήσια εικόνα της Κω, του 16ου αιώνα [*Μυστήριον Μέγα*, ό.π. (υποσημ. 2), 120, αριθ. 20, εικ. σ. 121 (Π. Α. Βοκοτόπουλος)].

¹² Millet, ό.π. (υποσημ. 9), πίν. 145.2. J. J. Yiannias, «Οι αγιογραφίες των τραπεζών του Αγίου Όρους: Μία ερμηνεία», *Η βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης* (επιμ. J. J. Yiannias, Αθήνα 1994, 328, εικ. 4.13).

¹³ Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιερῆς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, 64, εικ. 82 και 209. Στις αναφερόμενες παραστάσεις (υποσημ. 11-13) η κόρη βλέπει αντίθετα, προς τον αρχάγγελο Γαβριήλ.

¹⁴ Α. Καρακατσάνη, «Οι εικόνες της Ἱ. Μονής Σταυρονικήτα», Χρ. Πατρινέλης – Α. Καρακατσάνη – Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία – Εικόνες – Χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974, 68, αριθ. 5, εικ. 15.

¹⁵ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ἡ εικόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 212, εικ. 3.

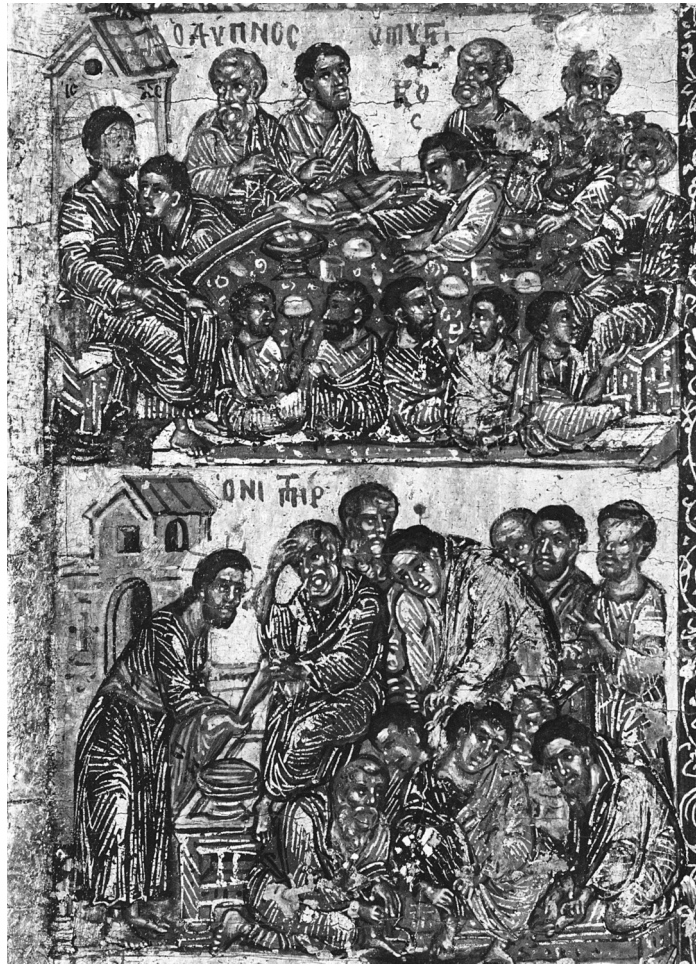
¹⁶ M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1969-1970), 324, εικ. 35.

¹⁷ Α. Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὁρφانوῦ Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964, εικ. 7: το βοσκόπουλο. Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 2), αριθ. 15, εικ. σ. 61. *Μυστήριον Μέγα*, ό.π. (υποσημ. 2), 316, αριθ. 114, εικ. σ. 317 (Π. Α. Βοκοτόπουλος): η κόρη.

¹⁸ Βοκοτόπουλος, «Ἡ εικόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 15), 214, εικ. 5.

¹⁹ Χατζηδάκης, *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. (υποσημ. 13), 64 κ.ε., εικ. 7.

²⁰ Chatzidakis, «Théophane», ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 71. Καρακατσάνη, ό.π. (υποσημ. 14), 74, αριθ. 8, εικ. 18.



Εικ. 10. Ο Μυστικός Δείπνος και ο Νιπήρας (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

Παναγίας στο Σκλαβεροχώρι και στα Καπετανιανά²¹, κατόπιν δε στην εικόνα του Νικολάου Ρίζου, ενώ οι τρεις στοιχημένοι άγγελοι έχουν και στη στάση το αντίστοιχο στη Βάπτιση των ναών στα Καπετανιανά και της μονής Βαλσαμονέρου²², όπως και στη νεότερη τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα.

Το όμοιο ή ανάλογο στην κρητική τέχνη έχουν οι λοιπές παραστάσεις των μεγάλων εορτών, ιδίως η Υπαπαντή, με τη λεπτομέρεια, επίσης, του μικρού Χριστού που απλώνει το χέρι βλέποντας προς την Παναγία (Εικ. 5)²³, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαΐοφόρος, η Μεταμόρφωση, η Σταύρωση, η Ανάληψη και η Πεντηκοστή. Σπανιότερο στη Βαΐοφόρο (Εικ. 3) το στοιχείο του πρώτου στην υποδοχή των Ιουδαίων δεξιά που απλώνει το χέρι στην κεφαλή του παιδιού μπροστά του, υπάρχει στην τοιχογραφία της Παναγίας

²¹ Μ. Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 379 κ.ε., πίν. 194 και 195α. Ι. Spatharakis, *Byzantinische Wandmalereien im Kreis Rethymno*, Ρέθυμνο 1999, εικ. 9 (Βάπτιση Καπετανιανών).

²² Μπορμπουδάκης, ό.π. πίν. 195β.

²³ Όπως στην τοιχογραφία του καθολικού και την εικόνα από το Δωδεκάορτο της μονής Σταυρονικήτα [Χατζηδάκης, *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 85. Chatzidakis, «Théophane», ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 70. Καρακατσάνη, ό.π. (υποσημ. 14), 72, εικ. 17]. Για τη στάση του παιδιού σε βυζαντινές τοιχογραφίες της Υπαπαντής στην Κρήτη βλ. Ι. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, εικ. 11, 51, 153. Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η φυσιολογική ομοιότητα του μικρού Χριστού στις παραστάσεις του «Επί σοι χείρει» (Εικ. 2, 7) με των τοιχογραφιών στους ναούς της Παναγίας στο Ανισαράκι (Μ. Borboudakis – ΚΙ. Gallas – ΚΙ. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, εικ. 171, 172) και του Αγίου Ισιδώρου στο Κακοδίκι Σελίνου (Spatharakis, *Dated Wall Paintings of Crete*, ό.π., εικ. 153).



Εικ. 11. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια της Εικ. 1).

του Μέρωνα, από τους ύστερους χρόνους του 14ου αιώνα²⁴, με τον Χριστό, επίσης, να γυρίζει προς το μέρος του Πέτρου, που ακολουθεί πίσω του. Τα ίδια στοιχεία επισημαίνονται κατά το 16ο αιώνα στη Βαΐοφόρο του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά στα Μετέωρα²⁵ και στην εικόνα από το Δωδεκάορτο της μονής Σταυρονικήτα²⁶. Ας παρατηρηθεί, σε λεπτομέρεια, και η χαρακτηριστική δόξα του Χριστού (Εικ. 1) στην ομοίτυπη Μεταμόρφωση της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο²⁷. Παραπλήσια στη Σταύρωση (Εικ. 4, 11) με της εικόνας του Σεράγεβο είναι η μορφή του Χριστού και ανάλογη η απόδοση των τειχών της Ιερουσαλήμ, με τις δύο πύλες στο χαμηλότερο μέρος μπροστά²⁸. Δόκιμα, εξάλλου, στοιχεία της κρητικής ζωγραφικής από το 14ο και το 15ο αιώνα συνιστούν το σύμπλεγμα της Παναγίας με τη Μυροφόρο που την

υποβαστάζει στη Σταύρωση²⁹ και η ιδιαίζουσα απόδοση του ήλιου και της σελήνης που αποκρύβουν το φως τους³⁰. Τα ίδια γνωρίσματα σημειώνονται, για παράδειγμα, κατά το 16ο αιώνα στις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στις μονές του Αναπαυσά³¹ και της Μεγίστης Λαύρας³², στην τοιχογραφία και στην εικόνα από το Δωδεκάορτο της μονής Σταυρονικήτα³³.

²⁴ Spatharakis, *Rethymno*, ό.π. (υποσημ. 21), 73, εικ. 85.

²⁵ Δ. Ζ. Σοφιανός – Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα, Ίερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, Ιστορία - Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, εικ. σ. 201.

²⁶ Chatzidakis, «Théophane», ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 74. Καρακατσάνη, ό.π. (υποσημ. 14), 80, εικ. 21.

²⁷ Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 15), 214, εικ. 6. Τον ίδιο τύπο της δόξας υιοθέτησε, για παράδειγμα, ο Γεώργιος Κλότζας στη Μεταμόρφωση του «Επί σοι χαιρεί» της Βενετίας [Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 3), αριθ. 41, εικ. 14, 14α].

²⁸ Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου», ό.π. (υποσημ. 15), 217 κ.ε., εικ. 8. Παρόμοια είναι η διαμόρφωση των τειχών στις τοιχογραφίες της Παναγίας στο Σκλαβεροχώρι [Μπορμπουδάκης, ό.π. (υποσημ. 21), πίν. 199] και της Παναγίας στον Βριωμένου, του 1401/2 (Σ. Ν. Μαδεράκης, «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», *Πεπραγμένα ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', ανάλ., Χανιά 1991, 273, 299, πίν. 96α). Βλ. και τη Σταύρωση σε εικόνα της Σφάκας, περί το 1500 [*Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Άγια Πετρούπολη* (κατάλογος έκθεσης) (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993, 505 κ.ε., αριθ. 150].

²⁹ Βλ. Borboudakis κ.ά., ό.π. (υποσημ. 23), εικ. 60, 104. Κ. Δ. Καλοκύρης, *Αι βυζαντιναι τοιχογραφιαι της Κρητης, Συμβολη εις την χριστιανικην τέχνην της Ελλάδος*, Αθήνα 1957, 73 κ.ε., πίν. XVI. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 50 κ.ε., 52, εικ. σ. 53. *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη* (κατάλογος έκθεσης) (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2010, 210, αριθ. 53, εικ. σ. 211 (Α. Δρανδάκη). *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π. (υποσημ. 28).

³⁰ Βλ. Spatharakis, *Rethymno*, ό.π. (υποσημ. 21), εικ. 5α, 16, 43. Borboudakis κ.ά., ό.π. (υποσημ. 23), εικ. 104, 139. V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki, Werkstattgruppen, Kunst- und Kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs auf Kreta*, Βιέννη 2012, εικ. 55, 248, 258.

³¹ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 25), εικ. σ. 216.

³² Chatzidakis, «Théophane», ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 18.

³³ Χατζηδάκης, *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. (υποσημ. 13), 72, εικ. 98. Chatzidakis, «Théophane», ό.π. (υποσημ. 16), εικ. 75. Καρακατσάνη, ό.π. (υποσημ. 14), 82, αριθ. 12, εικ. 22.

Πέραν τούτων, οι σκηνές των Παθών (Εικ. 6-10), που είχαν ευρεία ανάπτυξη στη μνημειακή ζωγραφική του 14ου αιώνα, παρουσιάζουν στην εικόνα του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» εικονογραφικούς τύπους με τους οποίους ταυτίζονται, πράγματι, οι περισσότερες από τις αντίστοιχες τοιχογραφίες του Θεοφάνη στις μονές Αναπαυσά και Σταυρονικήτα, καθώς και οι εικόνες στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων, που του αποδίδονται³⁴. Για λόγους συντομίας, παρέρκει η σύγκριση στα επιμέρους των παραστάσεων. Με τον ίδιο της εικόνας τύπο αποδίδονται, συγκεκριμένα, ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπτήρας, η Κρίση των αρχιερέων, η Ἄρνηση του Πέτρου, η Μαστίγωση, ο Εμπαιγμός, η Απόνηψη του Πιλάτου και ο Επιτάφιος Θρήνος στη μονή του Αναπαυσά³⁵, ο Δείπνος, ο Νιπτήρας, η Προσευχή, η Προδοσία, η Μαστίγωση και ο Εμπαιγμός στη μονή Σταυρονικήτα³⁶, ο Δείπνος, ο Νιπτήρας, η Προσευχή, η Προδοσία, η Κρίση των αρχιερέων και η Ἄρνηση του Πέτρου στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων³⁷. Και από πού θα είχε ο Θεοφάνης τα εικονογραφικά υποδείγματα για την ιστόρηση των Παθών, μάλιστα στο παλαιότερο γνωστό έργο του στο μοναστήρι των Μετεώρων (1527), εάν όχι από τη γενέτειρά του; Ἄλλωστε, στην κρητική ζωγραφική των προηγούμενων χρόνων εντοπίζονται πλείστοι από τους τύπους των παραστάσεων και μορφών, γενικότερα, που ο σπουδαίος ζωγράφος του 16ου αιώνα χρησιμοποίησε σε τοιχογραφίες και εικόνες του. Προκύπτει, λοιπόν, αβίαστα και στην προκειμένη περίπτωση, διά μέσου της στενής συγγένειας των συνθέσεων του Πάθους του Χριστού στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου και στα επόμενα έργα του Θεοφάνη, η άμεση σχέση της εικόνας με τη ζωγραφική στην Κρήτη, που υπήρξε η πηγή της τέχνης του.

Ενδιαφέρει να προστεθεί σε αυτό το σημείο ότι, όπως στις τοιχογραφίες του έτους 1312 στη μονή Βατοπεδίου³⁸ και στην εικόνα του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» (Εικ. 1, 5), ο Θεοφάνης επέλεξε να παραστήσει τους Τεσσαράκοντα μάρτυρες της Σεβαστείας στη στενή ζώνη που διατρέχει τους τοίχους του κυρίως ναού στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα³⁹. Οι άγιοι⁴⁰, στυλοβάτες και φύλακες της εκκλησίας, εικονίζονται σε προτομή, κρατώντας το σταυρό του μαρτυρίου, σε κινήμενες κατ' ενώπιον και πλάγιες στάσεις και χειρονομίες ανάλογες της εικόνας. Ας σημειωθεί, επίσης, η παρόμοια της εικόνας (Εικ. 5, 9) απόδοση της Βάτου στην ίδια μονή⁴¹.

Τέλος, σε οικείους της κρητικής τέχνης εικονογραφικούς τύπους αντιστοιχούν η μορφή του αγίου Νικολάου και η Αγία Τριάδα (Φιλοξενία του Αβραάμ) στα κεντρικά κυκλικά πεδία (Εικ. 1). Ο Νικόλαος σε ανοικτή κατά μέτωπο στάση, με το δεξιό χέρι του πλάγια υψωμένο σε ευλογία και στο άλλο κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο, εμφανίζει τον τύπο που ζωγράφησε ο Άγγελος στη μεγάλη εικόνα του αγίου Νικολάου στην

³⁴ Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων του Αγίου Όρους», ΔΧΑΕ ΙΣΤ' (1991-1992), 185 κ.ε. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, 302 κ.ε., 306 κ.ε., αριθ. 51, 53, πίν. 106-109.

³⁵ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 25), εικ. σ. 202, 203, 210-214, 217. Βλ. επίσης τον τύπο του Μυστικού Δείπνου σε κρητικές τοιχογραφίες του 14ου αιώνα [Spatharakis, *Rethymno*, ό.π. (υποσημ. 21), εικ. 93. Tsamakda, ό.π. (υποσημ. 30), εικ. 198] και ιδίως σε δύο κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα [Μπαλτογιάννη, *Χριστός*, ό.π. (υποσημ. 34), 295 κ.ε., αριθ. 48, 49, πίν. 102, 103].

³⁶ Χατζηδάκης, *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. (υποσημ. 13), 65 κ.ε., εικ. 90-92, 97.

³⁷ Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο», ό.π. (υποσημ. 34), 188 κ.ε., εικ. 1-3, 5, 7, 8, 10, 11. Βλ. επίσης τον Εμπαιγμό στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας [Millet, ό.π. (υποσημ. 9), πίν. 117.1, 126.4], καθώς και τις ομοιότερες παραστάσεις του Δείπνου, του Νιπτήρα και του Εμπαιγμού στην αρχική διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων, πιθανώς του 1531/2 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονή τῶν Φιλανθρωπινῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1983, 1995², 71 κ.ε., 82 κ.ε., πίν. 48β, 49α, 53β).

³⁸ Βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τὰ ψηφιδωτὰ καὶ οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες, Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπεδίου, Παράδοση – Ἱστορία - Τέχνη*, Α', Ἅγιον Όρος 1996, 246, εικ. 194.

³⁹ Χατζηδάκης, *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. (υποσημ. 13), 54, 58, εικ. 168-189, σχέδ. II-IV. Από τον χαμένο Ξάνθιο στην άνω πλευρά της εικόνας απομένει το όνομα του μάρτυρα.

⁴⁰ Για σχετική βιβλιογραφία βλ. Κ. Weitzmann, «An Ivory Plaque with Two of the Forty Martyrs of Sebaste in the Glencairn Museum, Bryn Athyn, Pa.», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 704 κ.ε. Α. Καραμπερίδη, *Ἡ μονὴ Πατέρων καὶ ἡ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰῶνα στὴν περιοχὴ τῆς Ζίτσας Ἰωαννίνων*, Ἰωάννινα 2009, 68. Τζ. Παπαγεωργίου, «Σπάνιες παραστάσεις από το βίο των αγίων Τεσσαράκοντα μαρτύρων στο καθολικό της μονής των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα της Λακωνίας», ΔΧΑΕ ΛΔ' (2013), 206.

⁴¹ Χατζηδάκης, *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. (υποσημ. 13), εικ. 203.

Κέρκυρα, κατά το δεύτερο τέταρτο του 15ου αιώνα⁴². Στην τρέχουσα κρητική εικονογραφία παραπέμπει, επίσης, η Αγία Τριάδα. Έχοντας με τα ειδικά της νοήματα ευάρμοστη θέση στην εικόνα του «Έπι σοι χείρει», η παράσταση αναλογεί εξίσου με την εγγραφή της σε κύκλο στα παναγιάρια των μονών όπου φυλάσσεται η μερίδα της Παναγίας από την ύψωση του άρτου, στα οποία αυτή ιστορείται. Ενδιαφέροντα δείγματα παρέχουν τα παναγιάρια της μονής του Θεολόγου της Πάτμου⁴³ και της Φλωρεντίας⁴⁴, που αποδίδονται στον Νικόλαο Ρίτσο. Σε εκείνο της Πάτμου υπάρχει, επίσης, μπροστά στην Τράπεζα, σε αντίστροφη στάση, το «άπαλόν μοσχάριον και καλόν» της βιβλικής διήγησης (Γέν. ΙΗ' 7)⁴⁵. Σπάνιο στις σύγχρονες παραστάσεις της Φιλοξενίας, αυτό ανάγει σε λειτουργικά κείμενα που παρομοιάζουν τον θυόμο Χριστό με μόσχο⁴⁶ στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου συνδεόμενο εύστοχα με τα Πάθη που ανιστορούνται στις παράπλευρες στήλες.

Σύμφωνα με τελευταία άποψη⁴⁷, ο δεόμενος στην Παναγία Θεολήπτος, στη σκηνή που παρεμβάλλεται χαμηλά στην περιφέρεια αριστερά (Εικ. 1, 7), πρέπει να ταυτισθεί με τον σημαντικότερο από τους ομώνυμους ιερωμένους της εποχής, τον μητροπολίτη Φιλαδέλφειας Θεολήπτο (1250-1322)⁴⁸. Η ταύτιση συνδέεται κατά τρόπο όχι πολύ κατανοητό με την παράδοση που κατεγράφη το 19ο αιώνα για το «πολυθρύλλητον θαῦμα»⁴⁹, αναφερόμενο στον ύμνο του Ιωάννη του Δαμασκηνού, «ὅπου εἰς τὸν δέκατον τέταρτον αἰῶνα ἔγινε διὰ τῆς Ἀειπαρθένου εἰς τὸ Ὅρος τοῦ Ἄθωνος», σε χρόνο που προσδιορίζεται ακολούθως περί το 1360. Κατόπιν του θαύματος, ορίσθηκε να ψάλλεται το «Έπι σοι χείρει» ως μεγαλυνάριο στη λειτουργία του αγίου Βασιλείου. Θεωρείται δε ότι, με την καθιέρωση του ύμνου, το 1360 ή στα αμέσως επόμενα έτη ζωγραφήθηκε η εκ Καππαδοκίας, λογιζομένη ως πρώτη του «Έπι σοι χείρει» εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών στη Φιλαδέλφεια: έδρα του προ πολλών δεκαετιών αποδημήσαντος μητροπολίτη Θεολήπτου, του οποίου πιστεύεται ότι η ζώσα στη μνήμη των κατοίκων μορφή διαιωνίσθηκε στην ιδιαίτερη σκηνή της εικόνας.

Η άποψη που αναπτύσσεται βασίζεται σε λόγους σχετικούς κυρίως με τις ομιλίες του Θεολήπτου και με άλλα κείμενα, που τον παραβάλλουν με τον Μωυσή, εικονιζόμενο στην αντίστοιχη δεξιά παράσταση της Φλεγομένης Βάτου⁵⁰: λόγους που δεν θα μπορούσαν να θε-

ωρηθούν εντελώς επαρκείς για την ταύτιση του ιερωμένου, καθώς και για τη δημιουργία της εικόνας λίγο μετά το 1360 στη Φιλαδέλφεια, της οποίας, άλλωστε, η ζωγραφική παράδοση δεν είναι γνωστή. Σε αυτήν την άποψη αντιτίθεται η ίδια η μορφή του Θεολήπτου, ο οποίος παριστάνεται στην εικόνα με, απέχουσα των μητροπολιτών, περιβολή μεγαλοσχήμονος μοναχού. Ο δεόμενος φορεί φαρδυμάνικο αντερί, ανάλαβο, όπως φαίνεται, κουκούλιο με μικρό σταυρό στο μέτωπο και μανδύα. Στο στήθος του κρέμεται χρυσός εγκόλπιος σταυρός, όμοιος του ασκεπούς μοναχού, ίσως του αββά Ζωσιμά, που ίσταται πλάι στον Ονούφριο στην κεντρική σύνθεση (Εικ. 2). Παράλληλα, το όλο εικονογραφικό σύστημα του έργου, όπως εκτέθηκε με αποδεικτικά στοιχεία στα προηγούμενα, καθορίζει με σαφήνεια τις συγκεκριμένες καταβολές του, ενώ και ορισμένες διακριτές λεπτομέρειες των παραστάσεων και μορφών, αναφερόμενες στη συνέχεια, οδηγούν εξίσου σταθερά στην Κρήτη των αρχών, μάλλον, του 15ου αιώνα.

Στα λιγοστά δυτικής τέχνης δάνεια, από εκείνα που επιχωριάζουν στη ζωγραφική της Κρήτης, ανήκει κατά κύριο λόγο ο μαρμαρίνος, με καμπυλόγραμμο ερεισίνωτο και φυλλόσχημα ακρωτήρια, θρόνος της Παναγίας στην αφιερωματική παράσταση (Εικ. 7). Το όμοιο του επισημαίνεται κατά τις αρχές του 15ου αιώνα στο

⁴² *Χειρ Αγγέλου*, ό.π. (υποσημ. 29), 198, αριθ. 48, εικ. σ. 49 (Π. Λ. Βοκοτόπουλος).

⁴³ Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 1995², 64 κ.ε., αριθ. 14, πίν. 22.

⁴⁴ Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 3), 74, αριθ. 15, εικ. 15.

⁴⁵ Σημειώνεται, επίσης, σε κρητική τοιχογραφία που χρονολογείται στις αρχές του 15ου αιώνα [Borboudakis κ.ά., ό.π. (υποσημ. 23), εικ. 436], αλλά με αντίστροφη θέση, προς τα αριστερά, καθώς στο παναγιάριο.

⁴⁶ Βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, «Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου», *Κρητ.Χρον* ΙΑ' (1957), 80 κ.ε.

⁴⁷ Αλιπράντης, ό.π. (υποσημ. 2), 17, 107 κ.ε.

⁴⁸ *PLP*, 4. fasc., Βιέννη 1980, 50-51, αριθ. 7499-7509. Ο Φιλαδέλφειας Θεολήπτος (στο ίδιο, 51, αριθ. 7509) υπήρξε εξέχουσα προσωπικότητα της Εκκλησίας και διδάσκαλος στην ησυχαστική θεωρία του Γρηγορίου του Παλαμά.

⁴⁹ Αλιπράντης, ό.π. (υποσημ. 2), 100 κ.ε.

⁵⁰ Στο ίδιο, 108 κ.ε.

πολύπτυχο της Βοστώνης⁵¹, λίγο αργότερα στην εικόνα του Χριστού, έργο του ζωγράφου Αγγέλου, στη Ζάκυνθο⁵² και σε επόμενες εικόνες αυτού του αιώνα⁵³. Πιθανώς της ίδιας προέλευσης είναι οι συχνές και πυκνές χρυσοκονδυλιές στα φορέματα, όπως ανάλογα στη μικρή βενετική εικόνα της Γέννησης στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, του 14ου αιώνα⁵⁴, που λαμπρύνουν, επίσης, τις παραστάσεις σε σύγχρονο περίπου του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» επιστύλιο της Κύπρου⁵⁵. Στην εξοικείωση των Κρητικών ζωγράφων με τα δυτικά έργα μπορεί να καταγραφεί και η ισχυρή αντικίνηση μερικών μορφών-επίσης, τα πρόσωπα σε κατατομή στην Προδοσία (Εικ. 7) με έντονη δήλωση της γνώθου, ιδίως του ανθρώπου δεξιά που απλώνει το βέβηλο χέρι στον Χριστό.

Τυπική της κρητικής αρχιτεκτονικής η διαμόρφωση του ναού πίσω από τον Θεόληπτο, με το χαρακτηριστικό στρογγυλό φεγγίτη στο αέτωμα, που επαναλαμβάνεται στο κτίσμα του Μυστικού Δείπνου και στον πεντάτρουλο ναό του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» (Εικ. 2, 7, 10), συνηθίζεται στις εικόνες του τόπου, ενδεικτικά στη σύγχρονη Κοίμηση της Θεοτόκου στη μονή του Θεολόγου της Πάτμου⁵⁶. Σε πρώιμο τύπο, ωσαύτως, των αρχών του 15ου αιώνα, αντιστοιχεί η ευγενική μορφή της Παναγίας στην κεντρική σύνθεση (Εικ. 2) με τη στάση, με τη διάταξη και την πύκνωση των φορεμάτων. Αυτούσιος ο τύπος της ως προς αυτά τα στοιχεία σημειώνεται στο πολύπτυχο της Βοστώνης και σε επόμενα κρητικά έργα από το 15ο αιώνα⁵⁷, ενώ από τα νεότερα αξίζει να προστεθεί η τοιχογραφία της Παναγίας βρεφοκρατούσας σε μαρμάρινο θρόνο που φιλοτέχνησε ο Θεοφάνης στη μονή του Αναπαυσά⁵⁸.

Στη χρονολόγηση της εικόνας κατά τις αρχές του 15ου, καθώς δείχνει και η ασυνήθης το 14ο αιώνα σύντηξη στη Σταύρωση της επιγραφής *O B(A)C(I)A(EYC) THC Δ(O)Ξ(HC)* στην πινακίδα του σταυρού (Εικ. 11), συντείνει η απόδοση των μικρογραφημένων μορφών, σύμφωνα του υστεροβυζαντινού ύφους· με τις ζωηρές και ευκίνητες στάσεις, με τα αδρά, δυνατά χαρακτηριστικά του προσώπου και τις έντονες λευκές πινελιές των φώτων. Η λεπτομερής εξέταση της τεχνοτροπίας εκφεύγει από τα όρια αυτής της μελέτης. Πρέπει, όμως, να δηλωθεί η αναντιστοιχία της με των γνωστών κρητικών έργων της εποχής. Συντρέχει, ακόμη, η άγνοια της έρευνας για τις εικόνες που δημιούργησαν οι πολλοί από τους ζωγράφους οι οποίοι μαρτυρούνται το 15ο αιώνα στο Χάνδακα και στα άλλα καλλιτεχνικά κέντρα της νήσου.

Τη βεβαιότητα για τον εντοπισμό του έργου, που, άγνωστο πώς, θα έφθασε ύστερα στην Καπαδοκία, παρέχουν προς το παρόν τα ασφαλή εικονογραφικά δεδομένα. Άφθονα, καθώς είναι, αυτά προσδιορίζουν τη ζωγράφιση της εικόνας του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» κατά πάσα πιθανότητα στο Ηράκλειο, όπου μαθήτευσαν ο Θεοφάνης και ο Γεώργιος Κλόντζας και όπου ο δεύτερος, πιθανότατα και ο πρώτος, άσκησε την τέχνη του. Στην άποψη οδηγεί η αδιαμφισβήτητη συγγένεια των έργων τους με τις παραστάσεις της εικόνας ή και, ενδεχομένως, του προτύπου της. Την υποθετική, άμεση ή έμμεση, σύνδεσή της με το ακμαίο μετόχι της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών στο Χάνδακα υποδεικνύουν, εξάλλου, ορισμένα σιναϊτικής εικονογραφίας στοιχεία. Πρόκειται, ακριβώς, για την παράσταση της Αγίας Βάτου, όπως χαρακτηριστικά επιγράφεται. Επίσης, για την απεικόνιση σε προέχουσα θέση της αγίας Αικατερίνης, τονισμένης και με το δυνατό κόκκινο χρώμα του βυζαντινού με λώρο, βασιλικού φορέματος, στην κεφαλή των αγίων γυναικών στην κεντρική σύνθεση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» και την παράπλευρη δεξιά της Κωνσταντινουπόλιτισσας αγίας Θεοδοσίας, μάλλον, της οποίας σώζονται πέντε εικόνες στη μονή

⁵¹ Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ἐνθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 298 κ.ε., εικ. 1, 4. Μ. Βασιλάκη, «Από την Κωνσταντινούπολη στον Χάνδακα: Η ζωγραφική των εικόνων στην Κρήτη γύρω στο 1400», *Χειρ Αγγέλου*, ό.π. (υποσημ. 29), 61, εικ. 15.

⁵² Στο ίδιο, 196, αριθ. 47, εικ. σ. 197 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

⁵³ Βλ. πρόχ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., (υποσημ. 51) 299.

⁵⁴ T.255. ΒΧΜ 1099. Μπαλτογιάννη, *Χριστός*, ό.π. (υποσημ. 34), αριθ. 33, σ. 204, πίν. 65-67.

⁵⁵ Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, 88 κ.ε., εικ. 55α-μ.

⁵⁶ Χατζηηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π. (υποσημ. 43), αριθ. 7, σ. 55, πίν. 7. Ας παρατηρηθεί σε λεπτομέρεια και η ομοιότητα του λεπτού φυτικού βλαστού που διαχωρίζει τις παραστάσεις της περιφέρειας με το διακοσμητικό θέμα στις τοιχογραφίες του Μανουήλ Φωκά στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης Βιάννου, του 1453 [Borboudakis κ.ά., ό.π. (υποσημ. 29), εικ. 77, 422. Spatharakis, *Dated Wall Paintings of Crete*, ό.π. (υποσημ. 23), εικ. 177].

⁵⁷ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 51. Λ. Μπούρα, «Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη. Προσφορά άνωνυμου δωρητή», *Ευφρόσυνον*, ό.π. (υποσημ. 40), 402 κ.ε., πίν. ΚΖ' και 209.

⁵⁸ Σοφιανός – Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 25), εικ. σ. 261.

Σινά⁵⁹. Συνηγορεί στη σύνδεση η μορφή του ιερομονάχου Θεολήπτου, που λογίζεται ως ο κάτοχος ή αφιερωτής της εικόνας.

Ο μεγάλος σχημωτής Θεόληπτος, που γονατίζει ευλαβικά μπροστά στην ένθρονη Θεοτόκο, ευλογούμενος από τον Χριστό για το θεάρεστο έργο, δεν θα πρέπει να ήταν αμέτοχος της παιδείας που απαιτούσε ο εικονογραφικός και ιδεογραφικός σχεδιασμός του σύνθετου θέματος. Το υποδηλώνουν η ενδιαφέρουσα οργάνωση και η σπάνια ένταξη της αφιερωματικής σκηνης – ασφαλώς με συναίνεση ή επιθυμία του – ανάμεσα στις ιερές παραστάσεις και σε ισότιμο μέγεθος, επάνω από την Πεντηκοστή.

Το πολυσύνθετο έργο πραγματοποιήσε, κατά πάσα πιθανότητα, ικανότατος στη μικρογραφία, γηγενής ή Κωνσταντινουπολίτης είτε άλλης καταγωγής ζωγράφος από αυτούς που εργάζονταν στη μεγαλόνησο, σύμφωνα με τα αρχεία της εποχής. Είναι ζήτημα εάν η πρωταρχική εξεικόνιση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» είχε αφετηρία την Κρήτη. Χωρίς να αποκλείεται το Άγιον Όρος, όπου συνέβη το «πολυθρόλλητον θαῦμα» που αναφέρεται ότι καθόρισε τη λειτουργική χρήση του ύμνου, πιθανότερη φαίνεται η άποψη για την αρχική ιστόρησή του, καίτοι άγνωστο με ποια συγκρότηση, στην Κωνσταντινούπολη, και δη στο περιβάλλον του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Το τελευταίο υποδηλώνουν η φύση του όψιμου θέματος, η παράδοση που συνδέει την εισαγωγή του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» στη λειτουργία με την παρουσία τότε στο Όρος δύο διαδοχικών πατριαρχών της Κωνσταντινούπολης⁶⁰, αλλά και η παράλληλη διάδοση του εικονογραφικού υποδείγματος στους απέχοντες καλλιτεχνικούς χώρους και τόπους της Κρήτης και της Ρωσίας⁶¹.

⁵⁹ D. Mouriki, «Portraits of St Theodosia in Five Sinai Icons», *Θυμίαμα, στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, I-II, Αθήνα 1994, 213 κ.ε., πίν. 111-113. G. Galavaris, «Two Icons of St. Theodosia at Sinai», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 313 κ.ε., εικ. 1, 2. Για τις λίγες άλλες παραστάσεις της αγίας, μεταξύ των οποίων η ωραία, κρητική πιθανότητα, εικόνα σε ομώνυμο ναό της στη Χώρα της Νάξου, που συνδέεται με τον Άγγελο βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Εικόνα της αγίας Θεοδοσίας της Κωνσταντινουπόλεως στη Νάξο», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 215 κ.ε. Από την άποψη των στοιχείων σιναιτικής εικονογραφίας στην εικόνα του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», ίσως δεν είναι άσχετη και η επιλογή των εορταζομένων ιδιαίτερα στη μονή Σινά αγίων Τεσσαράκοντα.

⁶⁰ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 49. Η παρούσα εργασία είχε κατατεθεί για δημοσίευση στο *ΔΧΑΕ* όταν έλαβα γνώση του άρθρου του Α. Γουματιανού, «Παρατηρήσεις στην εικονογραφία του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» σὲ εικόνα ἀπὸ τὸ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (Τ. 134/Κειμήλια προσφύγων 67)», *ΔΧΑΕ ΛΕ'* (2014), 245-265. Η ενδιαφέρουσα μελέτη του κ. Γουματιανού, με σημαντικές παρατηρήσεις και με ορισμένες συμπληρωματικές πληροφορίες, δεν προσάγει αδιαφιλονίκητα στοιχεία για τη δημιουργία της εικόνας στη Φιλαδέλφεια της Μικράς Ασίας. Και, οπωσδήποτε, δεν αίρει τη χρησιμότητα του παρόντος άρθρου, που διερευνά από διαφορετική σκοπιά τα εικονογραφικά ζητήματα της σπουδαίας εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου.

⁶¹ Βλ. T. Velmans, «Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance», *CahArch* 22 (1972), 161 κ.ε., εικ. 38. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics, from the XI to the XVI Century*, Λονδίνο 1966, εικ. 163. G. Galavaris, «Majestas Mariae in Late Greek and Russian Icons», *Icons and East Christian Works of Art* (επιμ. M. van Rijn), Amsterdam 1980, 11 κ.ε., εικ. 6-10.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-11: Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου.

Myrtali Acheimastou-Potamianou

THE ICON “IN THEE REJOICETH” IN THE BYZANTINE MUSEUM OF ATHENS AND CRETAN ICONOGRAPHY

This Cappadocian icon, probably datable to the beginning of the 15th century, is of great interest for its original composition and meticulous miniature art. The presentation of its main subject, “In Thee Rejoiceth,” was organized in concentric circles. Smaller circles below present the Holy Trinity (Hospitality of Abraham) and Saint Nicholas. The central panel is surrounded by the Forty Martyrs of Sebaste in bust form. On the broad frame are painted the Dodekaorton and the Passion of Christ, followed by inset scenes on the lower sides of the Burning Bush and a depiction of the monk Theoleptos, the icon’s owner or dedicator, kneeling before the Virgin *Brefokratousa*.

Examination of the work focuses on an iconographical analysis of its scenes and figures. This demonstrates their close relationship to Late and Post-Byzantine wall paintings and icons on Crete, where this icon must have been created. It is the earliest known representation of “In Thee Rejoiceth” in Greek painting.

The influence of the circular composition of “In Thee Rejoiceth” is apparent in many icons with this subject by Cretan painters in the 16th and 17th centuries, starting from Georgios Klontzas. Numerous elements and types of other scenes find their correspondents in 14th and 15th century wall paintings and icons on Crete. Furthermore, during the 16th century Theophanes the Cretan adopted in his wall paintings at Meteora and Mount Athos as well as in icons attributed to him the standard iconographic types and specific elements from scenes in the “In Thee Rejoiceth” icon – the Dodekaorton, the Burning Bush, the Forty Martyrs, and (nearly unchanged) the types of the Passion of Christ.

Iconographic and stylistic evidence indicates that this complex work was created by a painter who was a skilled miniaturist, native or sojourning, who probably worked in Chandax in the early 15th century. The small number of Late Gothic loans and other elements native to Cretan painting, chiefly the Western-style marble throne of the Virgin in the

founder’s scene, also lead us to early painting in Chandax. Its like is noted during the same period in an Italo-Cretan polyptych in Boston and an icon of Christ on Zakynthos by Angelos. The noble figure of the Virgin in the main composition is also identified with the polyptych as regards her stance and the arrangement and drapery of her clothing on a rarer type, found in a few other icons and in a wall painting by Theophanes in the monastery of Anapavvas at Meteora. A number of details of Sinaite iconography, particularly the inclusion of the Burning Bush and the leading role played by Saint Catherine among the saintly women, as well as the presence of the monk Theoleptos, allow us to posit the icon’s direct or indirect connection with Mt Sinai’s dependency of Hagia Aikaterine in Heraklion.

The secure iconographic evidence does not favor the recently-proposed identification of Theoleptos with the Bishop of Philadelphia of this name (1250-1322) and the Byzantine Museum icon considered to be the earliest known of the “In Thee Rejoiceth,” painted shortly after 1360 in Philadelphia. However, it is doubtful whether this was the first depiction of the subject. On the contrary, there are grounds for believing that the creation of the archetypal composition had its origins in the introduction of Saint John Damascene’s hymn into the liturgy of the Saint Basil the Great. This event was linked to a traditionally-attested miracle by the Virgin Mary on Mount Athos around 1360, at which two successive patriarchs of Constantinople were also present. Without excluding Mount Athos, the presence of the patriarchs at the miracle, the nature of the iconographic theme, and the parallel dissemination of the model to Crete and Russia make it more probable that the hymn was transferred to painted form in Constantinople after 1360 at the initiative of the Ecumenical Patriarchate.

*Director emerita of the
Byzantine Museum, Athens,
snpotam@otenet.gr*