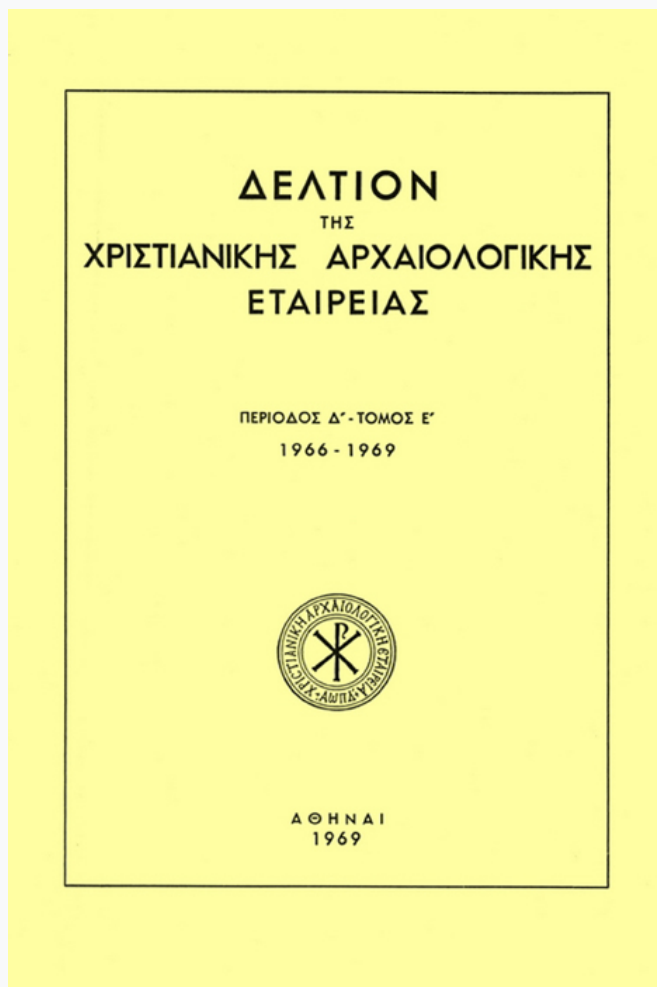


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 5 (1969)

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959)



**Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση (πίν. 22-31)**

*Ντούλα ΜΟΥΡΙΚΗ*

doi: [10.12681/dchae.783](https://doi.org/10.12681/dchae.783)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. (1969). Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση (πίν. 22-31). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 5, 31-56. <https://doi.org/10.12681/dchae.783>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή  
ή εικονιστική παράσταση (πίν. 22-31)

Ντούλα ΜΟΥΡΙΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959) • Σελ. 31-56

ΑΘΗΝΑ 1969

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΟΠΑΤΟΡΕΣ :  
ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ Ή ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ  
(ΠΙΝ. 22 - 31)

Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς παιδικῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ περιλαμβάνει μιὰ σπάνια σκηνή ( πίν. 22 α )<sup>1</sup>: Τὰ κύρια πρόσωπα εἶναι ὁ Ἰωακείμ, ἡ Ἄννα καὶ ἡ Παναγία. Οἱ θεοπάτορες, καθισμένοι ἀντικρυστά, στρέφουν τὸ κεφάλι πρὸς τὸ μέρος τῆς νεαρῆς Παναγίας, ἡ ὁποία εἰκονίζεται στὸ μέσο. Εἶναι ὄρθια, μετωπική, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἐμπρὸς στὸ στῆθος. Ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα ὑψώνουν τὸ ἓνα χέρι, ὅπως σὲ χειρονομία συνομιλίας, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο ἐγγίζουσιν τοὺς ὤμους τῆς Παναγίας. Ἡ σύνθεση συμπληρώνεται ἀπὸ δύο νεανικὲς γυναικεῖες μορφές, ποὺ παρακολουθοῦν τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὰ παράθυρα κτηρίου στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς.

Σὲ πολλὰ σκηνῆς τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τῆς Παναγίας στὴν Περίβλεπτο σώζονται μακρὲς ἐπιγραφές, ποὺ δηλώνουν τὸ περιεχόμενό τους. Στὴ σκηνὴ ὁμοίως, ποὺ μόλις περιγράψαμε, δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή, παρὰ μόνο οἱ βραχυγραφίαι τοῦ ὀνόματος τῆς Παναγίας: *Μήτηρ Θεοῦ*. Ἡ παράσταση αὐτὴ ἔχει θέση, μέσα στὸ ναό, ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ τοῦ Θηλασμοῦ τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν Ἄννα καὶ στὴ σκηνὴ τῶν Εἰσοδίων. Τὸ βασικὸ κείμενο γιὰ τὸ βίο τῆς Παναγίας, δηλαδὴ τὸ Πρωτευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου, ποὺ ἀκολουθεῖται στὴν Περίβλεπτο μὲ ἐξαιρετικὴ συνέπεια, παρέχει τὸ ἀκόλουθο χωρίο γιὰ τὸ διάστημα δύο ἐτῶν, τὸ ὁποῖο χωρίζει τὸ Θηλασμὸ ἀπὸ τὰ Εἰσόδια:

*Τῇ δὲ παιδί προσετίθεντο οἱ μῆνες αὐτῆς. Ἐγένετο δὲ διετής ἡ παῖς, καὶ εἶπεν Ἰωακείμ· ἀνάξωμεν αὐτὴν ἐν τῷ ναῷ κυρίου, ὅπως ἀποδῶμεν τὴν ἐπαγγελίαν ἣν ἐπηγγειλάμεθα μήπως ἀποστείλῃ ὁ δεσπότης ἐφ' ἡμᾶς καὶ ἀπρόσδεκτον γένηται τὸ δῶρον ἡμῶν. Καὶ εἶπεν Ἄννα· ἀναμείνωμεν τὸ τρίτον ἔτος, ὅπως μὴ ζητήσει ἡ παῖς πατέρα ἢ μητέρα. Καὶ εἶπεν Ἰωακείμ· ἀναμείνωμεν. Καὶ ἐγένετο τριετής ἡ παῖς, καὶ εἶπεν Ἰωακείμ· καλέσατε τὰς θυγατέρας τῶν Ἑβραίων τὰς ἀμιάντους καὶ λαβέτωσαν ἀνὰ λαμπάδα, καὶ ἔστωσαν καιόμεναι,*

1. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 128.4 (σχέδιο).  
Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident I*, Bruxelles 1964, II, 1965. I, σσ. 50, 140, εἰκ. 77.

ἵνα μὴ στραφῆ ἡ παῖς εἰς τὰ ὀπίσω καὶ αἰχμαλωτισθῆ ἡ καρδία αὐτῆς ἐκ ναοῦ κυρίου<sup>2</sup>.

Τὸ παραπάνω χωρίο ἀναφέρει μόνο δύο συνομιλίες τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας σχετικὰ μὲ τὴν παλαιότερη ἐπαγγελία τους, νὰ ἀφιερῶσουν στὸ ναὸ τὸ παιδί ἄν, μὲ τὴ θεϊκὴ βοήθεια, θὰ τὸ ἀποκτοῦσαν. Τῆ δευτέρη συνομιλία, ἓνα χρόνο ἀργότερα ἀπὸ τὴν πρώτη, ἀκολουθεῖ ἡ ὁδήγησις τῆς μικρῆς Παναγίας στὸ ναὸ, δηλαδὴ τὰ Εἰσόδια. Πρῶτος ὁ Η. Chirat ἔδειξε ὅτι ἡ σκηνὴ στὴν Περίβλεπτο εἰκονογραφεῖ τὸ δεύτερο αὐτὸ ἐπεισόδιο συνομιλίας τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας<sup>3</sup>. Καὶ βάση γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος τῆς τοιχογραφίας ἦταν μιὰ συγγενικὴ μικρογραφία στὰ δύο γνωστὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου, τοῦ 12ου αἰώνα. Πρόκειται γιὰ τὰ Folios 57<sup>v</sup> τοῦ κώδικα τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1162 )<sup>4</sup> καὶ 77<sup>v</sup> τοῦ παρισινοῦ κώδικα τῆς Bibliothèque nationale ( Par. gr. 1208 )<sup>5</sup>. Τὰ δύο αὐτὰ χειρόγραφα, ὡς εἶναι γνωστὸ, διασώζον ἕξ Ὁμιλίες πρὸς τιμὴν τῆς Παναγίας, οἱ ὁποῖες ἔχουν γραφῆ ἀπὸ τὸν μοναχὸ Ἰακώβο τῆς Μονῆς Κοκκινοβάφου τῆς Βιθυνίας<sup>6</sup>.

Ἡ τρίτη Ὁμιλία, ποῦ εἶναι ἀφιερωμένη στὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας, περιέχει τὴν παράστασι τῆ συγγενικῆ μὲ τῆς Περιβλέπτου. Στὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1162 ) ( πίν. 22 β )<sup>7</sup> παρουσιάζονται διάφορα ἐπὶ μέρους ἐπεισόδια σὲ δύο ζῶνες. Στὴν κάτω ζώνη μιὰ ἀνδρική μορφή ἀνεβαίνει γρήγορα μιὰ σκάλα κρατώντας μὲ τὸ ἓνα χέρι κερὶ καὶ σὲ δεύτερο ἐπεισόδιο τὰ μοιράζει στὶς «θυγατέρες τῶν Ἑβραίων», στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς ἐπάνω ζώνης. Τὸ πᾶρισσο ἐπεισόδιο τῆς ζώνης αὐτῆς δείχνει ἀκριβῶς τὴν οἰκεία σ' ἐμᾶς ὁμάδα τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν θέσεων τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας καὶ κά-

2. *Evangelia Apocrypha* ( ἐκδ. C. Tischendorf ), Lipsiae 1876 ( β' ἐκδ. ), Κεφ. VII, 1-2.

3. H. Chirat, *La naissance et les trois premières années de la Vierge Marie dans l'art byzantin*, εἰς *Mémorial J. Chainé*, Bibliothèque de la Faculté Catholique de Théologie de Lyon 5, 1950, σ. 106. Γενικὴ ἀλλὰ ὄχι ἀνακριβὴς εἶναι καὶ ἡ ὀνομασία τῆς σκηνῆς εἰς P. Beda Kleinschmidt, *Die Heilige Anna* ( *Forschungen zur Volkskunde*, Heft 1-3 ), Düsseldorf 1930, σ. 56 : ἡ σύσκεψις τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν περαιτέρω τύχη τοῦ παιδιοῦ.

4. C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco* (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell' *Evangelario greco Urbinate* (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2). *Codices e Vaticanis selecti*, Series minor, I. Roma 1910, σσ. 11 - 12, πίν. 23.

5. H. Oumont, *Miniatures des Homélie sur la Vierge, du moine Jacques*, ( Ms. grec 1208 de Paris ), *Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à peintures* 11, 1927, Κείμενο, σ. 15, Λεύκωμα, πίν. X.

6. Γιὰ τὸ κείμενο τῶν Ὁμιλιῶν ( δυστυχῶς ὄχι ἀκέραιο ) βλ. Migne, *Patrologia Graeca*, τόμ. 127, στήλ. 543 κ.έ.

7. Ἡ μικρογραφία ἐμφανίζει ἀπόλυτη ἀντιστοιχία τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων τῆς καὶ στοὺς δύο κώδικες τῶν Ὁμιλιῶν.



ποιες μικρές διαφορές στις κινήσεις των χεριών και στη στάση της Παναγίας, υπάρχει μεγίστη εικονογραφική συγγένεια ανάμεσα στις ένότητες των τριών προσώπων της μικρογραφίας των Όμιλιών και της τοιχογραφίας της Περιβλέπτου. Όστόσο οι μικρές διαφορές που υπάρχουν είναι αρκετά χαρακτηριστικές για το περιεχόμενο των δύο παραστάσεων. Κατ' αρχήν παρατηρούμε ότι η απεικόνιση της Παναγίας με παιδικό ανάστημα, και χωρίς φωτοστέφανο, να γυρίζει προς τη μητέρα της δίνει ένα τόνο οικειότητας στη μικρογραφία των Όμιλιών αντίθετα, στην Περιβλέπτο, ή Παναγία, που εικονίζεται κατά μέτωπον, με μεγαλύτερο ανάστημα, με φωτοστέφανο και το όνομά της να τη συνοδεύη, έχει περισσότερο εμφάνιση προσώπου-εικόνας θά λέγαμε. Έξ ἄλλου απεικονίζοντας τον Ίωακείμ στο δεξιό τμήμα του επεισοδίου να εκτείνει το ἄριστερό του χέρι προς το γειτονικό επεισόδιο του μοιράσματος των κεριών ο μικρογράφος των Όμιλιών συνδέει τὰ δύο αὐτὰ επεισόδια. Καί ἔτσι ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸ θέμα τῆς μικρογραφίας, ὅπως τὸ ἀποδίδει ἡ ἐπιγραφή της: *Ἐτοιμασία τῆς εἰς τὸν ναὸν προόδου τῆς Θεομήτορος.*

Ἡ τριπρόσωπη ομάδα, που ἀποσκοπεῖ νὰ δηλώσῃ τὴ συνομιλία τοῦ Ίωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναό, δὲν συνοδεύεται στὴν Περιβλέπτο ἀπὸ τὰ διάφορα προπαρασκευαστικά επεισόδια τῆς μικρογραφίας των Όμιλιών. Τώρα μπορεί νὰ τεθῆ ἡ ἐρώτηση: ποιά φαίνεται νὰ εἶναι ἡ σχέση τῆς τοιχογραφίας τοῦ 14ου αἰώνα καὶ τῆς μικρογραφίας τοῦ 12ου ὡς πρὸς τὰ ἱστορημένα Πρωτευαγγέλια;

Δὲν εἶναι βέβαια γνωστὸ ἕως τώρα κανένα ἱστορημένο χειρόγραφο τοῦ Πρωτευαγγελίου, δὲν ἀμφισβητεῖται ὅμως ὅτι τὸ κείμενο αὐτὸ εἰκονογραφήθηκε<sup>8</sup> καὶ μάλιστα συχνὰ στὴ βυζαντινὴ περίοδο. Δὲν ἔχει μελετηθῆ διεξοδικὰ ἡ ἀκριβὴς σχέση των βιογραφικῶν κύκλων τῆς Περιβλέπτου καὶ των Όμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου πρὸς τὸ ἀπόκρυφο κείμενο καί, κατὰ προέκταση, πρὸς τὴ μορφή που θὰ εἶχαν τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τοῦ κειμένου αὐτοῦ. Εἶναι ὅμως προφανὲς καὶ ἰδιαίτερα τονίσθηκε πρόσφατα ἀπὸ τὴν Jacqueline Lafontaine-Dosogne ὅτι, με τὴν πυκνὴ εἰκονογράφηση των φάσεων τῆς ἀπόκρυφης διηγήσεως καὶ με τὴν περίσσεια ἀφηγηματικῶν λεπτομερειῶν, τὰ δύο παραπάνω σύνολα πλησιάζουν πάρα πολὺ ἱστορημένα χειρόγραφα Πρωτευαγγελίου<sup>9</sup>.

Ἄσφαλῶς τὰ ἱστορημένα Πρωτευαγγέλια θὰ περιεῖχαν ποικίλες σκη-

8. Βλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 190 καὶ σποραδικά. Ἡ εἰκονογράφηση των ἀποκρύφων κειμένων ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ δυτικὸ χειρόγραφο τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Νικοδήμου με σχέδια τοῦ 13ου αἰώνα, τὸ ὁποῖο βρίσκεται στὴ Μαδρίτη. Βλ. A. di Erbach Fuerstena u, L'Evangelo di Nicodemo, εἰς Archivio storico dell' arte, Ser. 2, II, 1896, σ. 225 κ.έ.

9. Lafontaine-Dosogne I, σ. 196 κ.έ., κυρίως σσ. 199, 200, καὶ σποραδικά.

νές σχετικά με τὰ Εισόδια, ὅπως ὑποδηλώνουν παλαιοὶ ἀφηγηματικοὶ κύκλοι (τὰ ἀνάγλυφα τοῦ λεγομένου κίονα Α τοῦ κιβωρίου τοῦ Ἁγίου Μάρκου, οἱ τοιχογραφίες τοῦ Kizil-Tchoukour τῆς Καππαδοκίας)<sup>10</sup>, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ μικρότερες εἰκονογραφικὲς ἐνότητες (Εὐαγγελιστάριο Παντελεήμονος 2 τοῦ ἹΑθω)<sup>11</sup>. Ἐν τούτοις, οἱ ἐξαιρετικὰ πλούσιες σκηνὲς τῶν Εἰσοδίων στὶς Ὁμιλίες τοῦ Ἱακώβου<sup>12</sup> δὲν ἀντανακλοῦν κατ' ἀνάγκη πιὸ πιστὰ τὸν κύκλο ἱστορημένου Πρωτευαγγελίου, διότι, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθῆ<sup>13</sup>, μέρος ἀπὸ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῶν Ὁμιλιῶν εἶναι ἄσχετο ἀπὸ τὸ Πρωτεύαγγέλιο. Ἡ παρουσία ὁμως τῆς ομάδας τοῦ Ἰωακείμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας σὲ ὅμοια ἀπεικόνιση καὶ στὰ δύο εἰκονογραφικὰ σύνολα τῶν Ὁμιλιῶν καὶ τῆς Περιβλέπτου δείχνει ὅτι αὐτὴ θὰ ἀποτελοῦσε, χωρὶς ἀμφιβολία, μέρος τοῦ κύκλου τοῦ Πρωτευαγγελίου καὶ θὰ ἀπεικόνιζε τὴ Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναό.

Ποιά ὁμως ἦταν ἡ τύχη τῆς σκηνῆς αὐτῆς στὴ βυζαντινὴ τέχνη; Μὲ τὴν ἐξαιρέση τῶν παραπάνω παραδειγμάτων, αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ βρῆκε θέση στὸς σωζόμενους ἀφηγηματικοὺς κύκλους τοῦ βίου τῆς Παναγίας<sup>14</sup>, ὥστε μπορεῖ νὰ καταταχθῆ στὶς πιὸ σπάνιες σκηνὲς τοῦ βίου της.

Ἐκ τῆς σπάνιες σκηνῆς καὶ εἰδικότερα ὅσες καλύπτουν τὴ χρονικὴ

10. Jacqueline Lafontaine, *Iconographie de la colonne A du Ciborium de Saint - Marc à Venise*, εἰς *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès International d' Études byzantines* (Ochride 1961) III (Beograd 1964), σ. 214 κ.έ. N. et M. Thierry, *Église de Kizil-Tchoukour, Chapelle iconoclaste, Chapelle de Joachim et d'Anne*, εἰς *Monuments Piot* 50, 1958, σ. 119 κ.έ.

11. Folios 202 καὶ 202<sup>r</sup>. Γιά τὸ Folio 202 βλ. F. Dölger, *Mönchsland Athos*, München 1942, εἰκ. 110.

12. Βλ. Stornajolo, πίν. 24 - 28.

13. Lafontaine-Dosogne I, σ. 139 κ. έ..

14. Προβληματικὴ φαίνεται σ' ἐμᾶς ἡ ἀπόδοση τοῦ νοήματος τῆς συνομιλίας τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ καὶ σὲ ἓνα ἐπεισόδιο τῶν ἀναγλύφων τοῦ λεγομένου κίονα Α τοῦ κιβωρίου τοῦ Ἁγίου Μάρκου (Lafontaine-Dosogne I, σσ. 138, 140, εἰκ. 12). Ἐδῶ ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα εἰκονίζονται ὄρθιοι, γυρισμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο, ἀλλὰ ἡ Παναγία δὲν βρίσκεται ἀνάμεσά τους. Οἱ δύο αὐτὲς μορφὲς ἐπαναλαμβάνονται γιὰ δευτέρη φορά με δῶρα στὰ χέρια, κατόπιν εἰκονίζονται οἱ « θυγατέρες τῶν Ἑβραίων » καὶ τέλος πάλι οἱ θεοπάτορες παρουσιάζοντας τὴν Παναγία στὸν ἀρχιερέα. Πάντως, σὲ ἄλλο τμῆμα τῆς μονογραφίας της, ἡ Jacqueline Lafontaine-Dosogne δὲν φαίνεται νὰ ἐπιμένῃ στὴν παραπάνω ταύτιση (Αὐτόθι, σ. 35, ὅπου τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ χαρακτηρίζονται ὡς : *Présentation de Marie au temple; présentation au temple, suite*) καὶ ἐπίσης εἰς *Actes de Ochride*, ἔ.ά. σ. 215. Μᾶλλον συναντοῦμε ἐδῶ ἀπήχηση τῶν διαδοχικῶν σταδίων τῆς πορείας τῶν Εἰσοδίων, ὅπως τὰ βλέπουμε καὶ στὶς Ὁμιλίες τοῦ Ἱακώβου (Stornajolo, πίν. 24 - 27). Ἡ Lafontaine-Dosogne ἐρμηνεύει ὡς Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ καὶ μιὰ παράσταση στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Arkaz τῆς Ρωσίας (1189). Στὴ σκηνὴ σώζεται μόνο ἡ μορφή τοῦ Ἰωακείμ καθισμένου με τὸ ἓνα

περίοδο από τη Γέννηση της Παναγίας έως τον Εὐαγγελισμό, δύο μόνο ἐμφανίσθηκαν στη βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη ὡς αὐτόνομες παραστάσεις, δηλαδὴ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν ἀφηγηματικὸ κύκλο. Αὐτὲς εἶναι ὁ Θηλασμός τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν Ἄννα<sup>15</sup> καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ ὁμάδα τοῦ Ἰωακείμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας, ἡ ὁποία μᾶς ἀπασχόλησε ὡς τώρα. Ἡ ἴδια τριπρόσωπη ὁμάδα, ποὺ ἔδειχνε τὴ Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναό, ἐπανεμφανίζεται στὴ βυζαντινὴ καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη σὲ ὅμοια μορφή, ἀλλὰ μὲ ἐντελῶς διαφορετικὸ περιεχόμενο, ὅπως ἐλπίζω νὰ δείξω.

Τέσσερα σχετικὰ παραδείγματα εἶναι σ' ἐμένα γνωστά. Τὸ παλαιότερο ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ μιὰ ἀχρονολόγητη φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, ἡ ὁποία μπορεῖ ὅμως νὰ τοποθετηθῆ γιὰ τεχνοτροπικοὺς λόγους στὴν πρώτη πενηκονταετία τοῦ 13οῦ αἰῶνα (πίν. 23 α)<sup>16</sup>. Ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα εἶναι καθισμένοι καὶ γυρισμένοι πρὸς τὰ μέσα, ὅπου εἰκονίζεται ἡ μικρὴ Παναγία ὄρθια, γυρισμένη πρὸς τὸν πατέρα της, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα, ὅπως σὲ ἐπίκληση. Οἱ θεοπάτορες ἀπλώνουν τὰ χέρια τους σὰν νὰ συγκρατοῦν τὸ φωτοστέφανο γύρω στὸ κεφάλι τῆς Παναγίας. Στὴν εἰκόνα σημειώνουμε τὴν ἀπουσία ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, καθὼς καὶ ἐπιγραφῆς ποὺ νὰ δίνει τὸν τίτλο τῆς παραστάσεως. Μόνο τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν προσώπων ἔχουν γραφῆ ἐπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τους: Ὁ Ἄγιος Ἰωακείμ ἢ Ἄγια Ἄννα Μήτηρ Θεοῦ. Ἡ ὁμοίότης στὴ σύνθεση καὶ στὰ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ καὶ στὶς παραστάσεις τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου καὶ τῆς Περιβλέπτου εἶναι πολὺ μεγάλη. Εἶναι ὅμως λογικὸ νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ παράσταση στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ δὲν ἔχει τὸ ἀφηγηματικὸ περιεχόμενο τῶν δύο παραπάνω παραδειγμάτων γιὰ δύο κυρίως λόγους: α) Ἡ Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ δὲν ἐορτάζεται ἀπὸ τὴν ἐκκλησία, ὥστε ἡ εἰκόνα της νὰ ἔπαιρνε θέση στὸ προσκυνητᾶριο τὴν ἡμέρα τῆς λειτουργικῆς ἐορτῆς<sup>17</sup>. β) Ἡ σκηνὴ στερεῖται ἰδιαιτέρου θεολογικοῦ περιεχομένου, ὥστε νὰ εἶχε πιθανὸν ἐκτελεσθῆ σὲ φορητὸ ἔργο, κατὰ παραγγελία εὐσεβοῦς χριστιανοῦ.

χέρι ὑψωμένο ὅπως σὲ χειρονομία ὁμιλίας (Lafontaine-Dosogne II, σ. 211). Γιὰ τὴν ἐπίσης προβληματικὴ τοιχογραφία στὸ ναὸ τῆς Γεννήσεως τῆς Παναγίας στὸ Snetogorsk τῆς Ρωσίας (1313) βλ. κατωτέρω, ὑποσ. 40.

15. Βλ. π.χ. D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, πίν. XLVIII 142.

16. Δημοσιευόμενὴ ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὴν ἄδεια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἀποστολῆς στὸ Ὄρος Σινᾶ τῶν Πανεπιστημίων Ἀλεξανδρείας, Michigan καὶ Princeton.

Διαστάσεις εἰκόνας: Ὑψος 23,5 ἐκ. Πλάτος 17,5 ἐκ.

17. Οἱ λειτουργικὲς σκηνὲς τῆς παιδικῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας εἶναι: ἡ Σύλληψη (9η Δεκεμβρίου), ἡ Γέννηση (8η Σεπτεμβρίου), τὰ Εἰσόδια (21η Νοεμβρίου) καὶ ἡ Μνηστεία (26η Σεπτεμβρίου).

Τὰ ὑπόλοιπα τρία παραδείγματα ἀνήκουν στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο. Τὸ πρῶτο βρίσκεται σὲ ἀμφιπρόσωπο εἰκονίδιο «χοροῦ» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (πίν. 23 β) <sup>18</sup>. Εἶναι λαϊκῆς τέχνης καὶ μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ στὸ τέλος τοῦ 17ου αἰώνα. Ἐδῶ ὁ Ἰωακεῖμ καὶ ἡ Ἄννα εἰκονίζονται ὄρθιοι καὶ ὑψώνουν τὸ ἓνα χέρι σὲ δέηση. Τὸ ἄλλο χέρι τοῦ Ἰωακεῖμ εἶναι ἀπλωμένο σὲ κίνηση προστασίας πρὸς τὴν Παναγία, ἐνῶ τῆς Ἄννας ἐγγίζει τὸν ὄμο της. Ἡ μικρὴ Παναγία, ποῦ ἔχει τὰ δύο χέρια ὑψωμένα σὲ ἐπίκληση, εἰκονίζεται ὄρθια, στὸ μέσο, καὶ εἶναι γυρισμένη πρὸς τὴ μητέρα της. Καὶ ἐδῶ σημειώνεται ἡ ἀπουσία ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, καθὼς καὶ ἐπιγραφῆς ποῦ νὰ δηλώνῃ τὸν τίτλο τῆς παραστάσεως. Ὑπάρχουν μόνο τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν προσώπων: Ἡ Ἁγία Ἄννα ὁ Ἅγιος Ἰωακεῖμ Μήτηρ Θεοῦ. Γιὰ τοὺς λόγους ποῦ ἀναφέραμε πρὸ πάντων σὲ σχέση μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε τὴν παρουσία ἀφηγηματικοῦ περιεχομένου καὶ στὸ εἰκονίδιο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τοῦτο, ποῦ ἔχει ἐξ ἄλλου προσωπογραφίες δύο ἁγίων στὴν ἄλλη ὄψη, χωρὶς ἀμφιβολία, παρουσιάζει τὴν ὁμάδα τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας σὲ εἰκονιστικὴ παράσταση. Εἶναι αὐτονόητο βέβαια ὅτι τοὺς ὄρους «προσωπογραφία» καὶ «εἰκονιστικὴ παράσταση» τοὺς χρησιμοποιοῦμε, μὲ ἐπιφύλαξη, γιὰ φραστικὴ διευκόλυνση προκειμένου νὰ ξεχωρίσουμε τίς παραπάνω παραστάσεις μονωμένων προσώπων ἀπὸ τίς σκηνές, ἀφηγηματικὲς ἢ ἄλλες. Οἱ ὄροι αὐτοὶ δὲν ἔχουν τὴ σημασία ποῦ τοὺς ἀποδίδουμε, ὅταν πραγματευώμαστε ρεαλιστικὲς ἀπεικονίσεις προσώπων κυρίως τῆς ἑλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς.

\* Ἄλλη ἀνάλογη παράσταση δίνει ἡ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο τῆς Βενετίας (πίν. 24 β) <sup>19</sup>. Εἶναι χρονολογημένη στὸ 1644. Ἐδῶ οἱ θεοπάτορες εἰκονίζονται ὄρθιοι καὶ ἐλαφρὰ γυρισμένοι πρὸς τὸ μέρος τῆς νεαρῆς Παναγίας, ἡ ὁποία εἶναι ἀνεβασμένη σὲ δένδρο, ποῦ προβάλλει ἀπὸ τὸ σῶμα ἡλικιωμένης ἀνδρικῆς μορφῆς. Πρόκειται γιὰ συνδυασμὸ τῆς οἰκείας σ' ἐμᾶς τριπρόσωπης ὁμάδας μὲ τὸ γνωστὸ εἰκογραφικὸ θέμα τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσοῦ <sup>20</sup>, ποῦ δηλώνει τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τοῦ Χριστοῦ. Καὶ ἐδῶ ἀπουσιάζει ἐπιγραφή ποῦ νὰ

18. Δημοσιευμένη ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὴν ἄδεια τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ θερμά.

\* Ἀριθ. ταξίν. 403. Διαστάσεις εἰκόνας: Ὑψος 15,5 ἐκ. Πλάτος 12 ἐκ.

19. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, ἀριθ. 107, πίν. 61. Ν. Β. Δραγδάκη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουναλιῆς, ἐν Ἀθήναις 1962, πίν. 7 καὶ 8, σ. 24 κ. ἐ.

Διαστάσεις εἰκόνας: Ὑψος 184 ἐκ. Πλάτος 126,5 ἐκ.

20. Βλ. καὶ Ἄ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθήναις 1957, σσ. 227 - 228.

παρέχει τὸ γενικὸ τίτλο τῆς παραστάσεως. Ὑπάρχουν μόνο τὰ ὀνόματα τῶν κυρίων εἰκονιζομένων προσώπων<sup>21</sup>, ἐνῶ τὰ εἰλητάρια δύο ἀγγέλων, ψηλά, στὸ μέσο, καὶ τοῦ Δαβίδ, στὸν ἐξώστη τοῦ ἀριστεροῦ κτηρίου, περιέχουν τὰ ἀκόλουθα ἐπιγράμματα: *Μακάριος εἶ Ἰωακεῖμ τοιαύτης παιδὸς χρηματίσας πατήρ· Μακαρία ἡ Μήτηρ σου Ἄννα ὅτι τὴν Μητέρα τῆς ζωῆς ἐβλάστησας· Τὸ ὄρος ὃ ἐδῶκεσεν ὁ Θεὸς κατοικεῖν ἐν αὐτῷ*. Γιὰ τὴ μελέτη μας ἡ εἰκόνα τοῦ Τζάνε ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, διότι: α) δείχνει φανερά ὅτι στερεῖται ἀφηγηματικοῦ περιεχομένου, β) δηλώνει μὲ τὴν παρουσία τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί γιὰ ποιὸ λόγο ἡ ὀρθόδοξη εἰκονογραφία ὑπαγόρευσε τὴν ἀπεικόνιση σὲ αὐτόνομη παράσταση τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας· ὁ πρωταρχικὸς ρόλος τῶν τριῶν προσώπων στὴν Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ εἶναι τὸ βαθύτερο δογματικὸ νόημα τῆς εἰκόνας.

Μιὰ ἀκόμη σύνθεση, σὲ τοιχογραφία αὐτὴ τὴ φορά, παρέχει πάλι τὴν οἰκεία εἰκονογραφικὴ ἐνότητα. Βρίσκεται στὴν ἀψίδα τοῦ διακονικοῦ στὸ ναὸ τῆς Μονῆς Φανερωμένης τῆς Σαλαμίνας, ποῦ ἔχει τοιχογραφῆσει, τὸ 1735, ὁ Γεώργιος Μάρκου (πίν. 24 α )<sup>22</sup>. Ὁ Ἰωακεῖμ καὶ ἡ Ἄννα, ὄρθιοι, γυρίζουν πρὸς τὸ μέσο καὶ συγκρατοῦν μὲ τὸ ἓνα χέρι τὴ μικρὴ Παναγία, ποῦ εἶναι ἀνεβασμένη σὲ ψηλὸ βᾶθρο καὶ εἰκονίζεται ἐντελῶς μετωπικῆ<sup>23</sup>. Οἱ μόνες ἐπιγραφές εἶναι: *Μήτηρ Θεοῦ* καὶ *Ἡ Ἐνωρίς ἡ Ἀγία*. Οἱ ἐπιγραφές, ἡ ἀπουσία ἀρχιτεκτονικοῦ βᾶθους καὶ ἡ ἀπεικόνιση δύο ἀγγέλων σὲ λατρευτικὴ στάση δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τοὺς θεοπάτορες, δηλώνουν ὅτι καὶ ἐδῶ δὲν ἔχουμε ἀφηγηματικὴ σκηνή, ἀλλὰ εἰκονιστικὴ παράσταση.

Οἱ τέσσαρες τελευταῖες παραστάσεις τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς νεαρῆς Παναγίας παρουσιάζουν σημαντικὴ ὁμοιότητα στὴν εἰκονογραφία καὶ στὴ σύνθεση μὲ τὴν ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τῆς Παναγίας, ὅπως τὴν εἶδαμε στὶς Ὀμιλίες τοῦ Ἰακώβου καὶ στὴν Περιβλεπτο. Καὶ ὅμως οἱ παραστάσεις αὐτὲς τῶν τριῶν προσώπων πρέπει νὰ καταταχθοῦν στὴν κατηγορία τῶν θρησκευτικῶν προσωπογραφιῶν καὶ γιὰ λόγους, ποῦ θὰ ἀναπτύξουμε ἀμέσως. Δὲν εἶναι τυχαῖο, ἐξ ἄλλου, ὅτι οἱ περισσότερες ἀπεικονίζουν τὸν Ἰωακεῖμ καὶ τὴν Ἄννα ὀρθίους νὰ πλαισιώνουν τὴ μικρὴ Παναγία, ὅπως θὰ ἰδοῦμε.

Ἡ βασικὴ ἀρχὴ συνθέσεως, στὴν ὁποία στηρίζονται ἡ ἀφηγηματικὴ καὶ ἡ εἰκονιστικὴ ὁμάδα τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας, εἶναι

21. Βλ. Δ ρ α ν δ ἄ κ η, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, σ. 27 ὑποσ. 2. Στὴ φωτογραφία διακρίνω μόνο τὸ ὄνομα τοῦ Ἰεσσαί.

22. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Σχεδιάσμα, πίν. 65.1, σ. 229 ὑποσ. 1, 288, πρβ. Δ ρ α ν δ ἄ κ η, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, σ. 27.

23. Κατὰ τὸν Καθηγ. Ξυγγόπουλο, ἡ τοιχογραφία αὐτὴ εἶναι ἀπλοποιημένη ἀπομίμηση τῆς εἰκόνας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας. Βλ. Σχεδιάσμα ἔ.ἀ., σ. 288.

ὁ τονισμὸς τοῦ κατακορύφου ἄξονα μὲ τὴν ἀπεικόνιση μιᾶς ὀρθίας μορφῆς σὲ κλίμακα μικρότερη ἐν σχέσει μὲ δύο ἀκόμη μορφές. Αὐτὲς εἰκονίζονται συμμετρικὰ ὡς πρὸς τὴν κεντρικὴ μορφή καὶ εἶναι ἄλλοτε καθισμένες καὶ ἄλλοτε ὀρθιες. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστωθῇ ὅτι πρόκειται γιὰ συνηθισμένο τύπο συνθέσεως στὴ βυζαντινὴ τέχνη, ὁ ὁποῖος συχνὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἀποδώσῃ ἀνάλογο περιεχόμενο : γονεῖς ἢ κηδεμόνες ποὺ παισιώνουν τὰ παιδιά τους, τοὺς προστατευομένους τους ἢ γενικώτερα ὄσους ἐξαρτῶνται ἀπὸ αὐτούς. Ὁ κλειστὸς αὐτὸς τύπος συνθέσεως ἀπαντᾷ σὲ δύο ὁμάδες παραστάσεων, ποὺ μποροῦν ἐπίσης νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς ἀφηγηματικὲς καὶ εἰκονιστικὲς. Γίνεται ὅμως ἀντιληπτὸ ὅτι, ἐνῶ ὁ τύπος συνθέσεως μὲ καθισμένα τὰ ὄριμης ἡλικίας πρόσωπα χαρακτηρίζει συνήθως τὶς ἀφηγηματικὲς σκηνές<sup>24</sup>, ὁ δεύτερος τύπος μὲ ὅλα τὰ πρόσωπα ὀρθια ἀπαντᾷ κατ' ἐξοχὴν στὶς εἰκονιστικὲς παραστάσεις.

Παράδειγμα ἀφηγηματικῆς σκηνῆς στὸ γνωστὸ μας τύπο συνθέσεως, ὅπου τὰ ὄριμης ἡλικίας πρόσωπα εἶναι καθισμένα, παρουσιάζει ἡ μικρογραφία τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1927 ), τοῦ 12ου αἰώνα. Ἐνα ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια τῆς ἱστορίας τοῦ Ἰωσήφ ( πίν. 25 β ) ποὺ παριστάνονται στὸ Folio 191<sup>25</sup>, δείχνει τὸν Πετερρῆ καὶ τὴ γυναῖκα του καθισμένους ἀντικρυστὰ μὲ τὸ ἓνα χέρι ὑψωμένο, ὅπως σὲ χειρονομία συνομιλίας. Ἡ ὀρθια παιδικὴ μορφή στὸ μέσο εἶναι ὁ Ἰωσήφ καὶ τὸ ζεῦγος συζητεῖ γιὰ τὴν τύχη του μετὰ τὴ γνωστὴ συκοφαντικὴ κατηγορία τῆς συζύγου τοῦ Πετερρῆ.

Ἡ ὁμάδα εἰκονιστικῶν παραστάσεων υἱοθετεῖ πῶς αὐστηρὴ συμμετρικὴ ἐμφάνιση γιὰ τὸν κλειστὸ τύπο συνθέσεως, στὸν ὁποῖο βασίζεται. Ἐδῶ ὑποχωρεῖ τὸ στοιχεῖο οἰκειότητας, ποὺ ταιριάζει περισσότερο στὰ ἀφηγηματικὰ παραδείγματα τοῦ ἴδιου τύπου συνθέσεως. Τὸ εἶδος αὐτὸ εἰκονιστικῶν παραστάσεων εἶναι πολὺ παλαιό. Ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα μᾶς παρουσιάζουν ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅπως π.χ. ἡ στήλη ἀπὸ πωρόλιθο ( πίν. 25 γ )<sup>26</sup>. Ἐδῶ εἰκονίζεται ζεῦγος μὲ τὴ μικρὴ κόρη τους ἀνάμεσά τους, ὅπως μαθαίνουμε ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τῆς στήλης.

Στὴ βυζαντινὴ τέχνη ὁ τύπος συνθέσεως μὲ δύο ὀρθια πρόσωπα νὰ παισιώνουν μία ἢ περισσότερες νεώτερες μορφές χρησιμοποιήθηκε σὲ

24. Ἐνα παράδειγμα ἀφηγηματικῆς σκηνῆς μὲ ὀρθια πρόσωπα στὸ γνωστὸ μας τύπο συνθέσεως ἀπαντᾷ στὶς Ὀκτατεύχους, συγκεκριμένα στὴ μικρογραφία, ποὺ εἰκονίζει τὴν Εὐχαριστία τῆς Λείας γιὰ τὴν « πολυπαιδία » τῆς. Βλ. D. C. Hesselning, *Miniatures de l'Octateuque Grec de Smyrne*, Leyden 1909, εἰκ. 103.

25. E. T. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, Vol. III. *Psalms and Odes. Part I: Vaticanus graecus 1927*, Princeton 1941, πίν. XLV, σ. 32.

26. *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, Vol. I (Publications of the American Society for Archaeological Research in Asia Minor (Edited by W. M. Calder), London 1928, ἀριθ. 413, σσ. 216 - 217. Σὲ ἄλλη ἐπιτύμβια στήλη τῆς ἐποχῆς τῶν Ἀντωνίνων οἱ γονεῖς

δύο κατηγορίες οικογενειακῶν εἰκονιστικῶν παραστάσεων: α) ἁγίων και β) κοσμικῶν προσώπων.

Ἡ πρώτη κατηγορία ἀντιπροσωπεύεται μὲ ἄφθονα παραδείγματα, κυρίως σὲ ἱστορημένα Μηνολόγια ἢ ἄλλα λειτουργικά βιβλία, τὰ ὅποια ἔχουν δεχθῆ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μηνολογίου. Ἔτσι, στὸ Εὐαγγελιστάριο τοῦ Βατικανοῦ ( Vat. gr. 1156 ), τοῦ 11ου αἰώνα, βρίσκουμε ἄφθονες οικογενειακὲς προσωπογραφίες ἁγίων, εἰδικώτερα στὸ δεύτερο μέρος, τὸ Μηνολόγιο. Τὸ Folio 263<sup>r</sup> π.χ., δίπλα στὴ μνεία *Τῶν ἁγίων μαρτύρων Τερεντίου, Νεονίλλης καὶ τῶν τέκνων αὐτῶν*, ποῦ ἐορτάζονται στίς 28 Ὀκτωβρίου, περιλαμβάνει τὸ ζεῦγος τῶν παραπάνω ἁγίων μὲ δύο παιδιά ἀνάμεσά τους ( πίν. 25 α )<sup>27</sup>. Ἐξ ἄλλου, τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ περιλαμβάνουν συχνὰ στὴν ἀρχὴ τῆς 5ης Ὁμιλίας, ποῦ εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς Μακκαβαίους, τὶς προσωπογραφίες τους μαζί μὲ τὴ μητέρα τους Σολωμονὴ καὶ μὲ τὸ δάσκαλό τους τὸν Ἑλεάζαρ. Σὲ παλαιότερα παραδείγματα δὲν ὑπῆρχαν καθορισμένα κριτήρια γιὰ τὴ διάταξη τῶν προσώπων, ὅπως δείχουν οἱ Ὁμιλίαι τοῦ Γρηγορίου τῆς Ἀμβροσιανῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μιλάνου ( 49-50 )<sup>28</sup> καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Santa Maria Antiqua στὴ Ρώμη<sup>29</sup>. Ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα καὶ ἔπειτα συναντοῦμε ὁμως συχνὰ τὸ γνωστὸ μας τύπο συνθέσεως μὲ τοὺς Μακκαβαίους ἀπεικονιζομένους στὸ μέσο καὶ τὶς μορφὲς τῆς μητέρας καὶ τοῦ δασκάλου στίς ἄκρες. Ὁ παρισινὸς Γρηγόριος τῆς Bibliothéque nationale ( gr. 550 ), Fol. 49<sup>r</sup>, παρουσιάζει ἓνα ἀνάλογο παράδειγμα<sup>30</sup>.

ὄρθιοι εἰκονίζονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ μικρὸ γυιό τους, ποῦ εἶναι ἀνεβασμένος σὲ βᾶθρο ( Alice M u e h s a m, Attic Grave Reliefs from the Roman Period, εἰς Berytus 10, 1953, πίν. XXI). Βλ. ἐπίσης D. D i m i t r o v, Le portrait sur les dalles funéraires antiques de l'époque romaine dans la Macédoine du Nord - Est, εἰς Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare XIII ( 1939 ) Sofia 1941, σ. 1 κ.έ.

Γονεῖς μὲ τὸ παιδί τους εἰκονίζονται καὶ σὲ ἀρχαῖα μετᾶλλα, ἢ περιορισμένη διαθέσιμη ἐπιφάνεια ὁμως ὑπαγορεύει τὴν ἀνωπὴν ἀπεικόνισή τους. Βλ. π.χ. F. G n e c c h i, I Medaglioni Romani, II, Milano 1912, πίν. 108, 10 καὶ 109, 1 - 8, σ. 97.

27. Ἐνα ἀνάλογο παράδειγμα ἀπὸ τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' ἀντιστοιχεῖ στίς 26 Ἰανουαρίου, ἡμέρα μνήμης τοῦ Ὁσίου Ξενοφῶντος καὶ τῆς συμβίου αὐτοῦ καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ Ἀρκαδίου καὶ Ἰωάννου. II Menologio di Basilio II ( Cod. Vaticano Greco 1613 ). Codices e Vaticanis selecti, VIII, II, Torino 1907, πίν. 351.

28. Σελ. 354. A. G r a b a r, Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne ( Ambrosianus 49 - 50 ), Paris 1943, πίν. XXIX.

29. Βλ. πρόχειρα V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εἰκ. 33.

30. H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothéque Nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, Paris 1929, πίν. CIX. Ἐνα χειρόγραφο τοῦ Γρηγορίου στὴν Bodleian Library τῆς Ὁξφόρδης ( R o e 6 ), Fol. 159 v, ἀπεικονίζει τοὺς Μακκαβαίους σὲ παράταξη, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ ἡ Σολωμονὴ καὶ ὁ Ἑλεάζαρ βρίσκονται πῶς πίσω.



Ὁ τύπος συνθέσεως, ὅπως τὸν εἶδαμε στὶς παραπάνω περιπτώσεις, γνώρισε ἐξαιρετικὴ διάδοση σὲ οἰκογενειακὲς προσωπογραφίες κοσμικοῦ χαρακτήρα. Ἡ ἀρχὴ ἄλλωστε ὄλων αὐτῶν τῶν εἰκονιστικῶν παραστάσεων πρέπει νὰ ἀναζητηθῆ στὶς ἐπίσημες προσωπογραφίες κοσμικῶν ἀξιωματῶν καὶ κατ' ἐξοχὴν σὲ αὐτοκρατορικὲς ἀπεικονίσεις. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα παρουσιάζει, στὸ Folio 1<sup>r</sup> τοῦ Ψαλτηρίου Barberini τοῦ Βατικανοῦ ( gr. 372 ), ἡ μικρογραφία τοῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ, τῆς αὐτοκράτειρας Εἰρήνης καὶ τοῦ υἱοῦ τους Ἰωάννη ( πίν. 26 α )<sup>31</sup>. Ἡ παράσταση αὐτῆ, πού εἰκονίζει τὴν «ἐλέω Θεοῦ» στέψη τοῦ νεαροῦ Ἰωάννη ὡς συμβασιλέως, τὸ 1092, ἀκολουθεῖ αὐστηρὰ συμμετρικὴ καὶ ἄκαμπτη ἐφαρμογὴ τοῦ γνωστοῦ μας τύπου συνθέσεως. Ἀνάλογα παραδείγματα αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας ἀπαντοῦν ἄφθονα μεταξὺ τῶν προσωπογραφιῶν κτητόρων, ἰδίως στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Χαρακτηριστικὲς παραστάσεις ἐμφανίζει ἡ ἱστορία τῆς προσωπογραφίας τῶν σερβικῶν δυναστειῶν. Ὅπως ἀναλύει

---

Βλ. Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκῆ, Ἐνάτη Ἐκθεσις ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Ἀθῆναι 1964, πίν. 348. Ἡ ἀπεικόνιση θρησκευτικῶν οἰκογενειακῶν προσωπογραφιῶν ἀπαντᾷ καὶ σὲ τρίτη ὁμάδα παραστάσεων, οἱ ὁποῖες συνδυάζουν χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὴν ἀφηγηματικὴ καὶ τὴν εἰκονιστικὴ ὁμάδα. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς περιλαμβάνονται προσωπογραφίες τῶν πρωταγωνιστῶν ἐνὸς ἀφηγηματικοῦ κειμένου μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ γίνῃ πιδ ζωντανὴ ἢ παρακολούθηση τῆς ἀφηγήσεως. Σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία μποροῦν νὰ ὑπαχθοῦν οἱ πολυάριθμες παραστάσεις τοῦ Ἰωβ καὶ τῆς οἰκογενείας του σὲ ἱστορημένα χειρόγραφα τοῦ Ἰωβ. Βλ. π.χ. τὴ μικρογραφία τοῦ Ἰωβ τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης ( τοῦ 905 ) εἰς L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, εἰκ. 102. Ἐδῶ ἡ μικρογραφία εἰκονογραφεῖ τὴν πρόταση : *Ἐγένοντο δὲ αὐτῶν υἱοὶ ἐπτά καὶ θυγατέρες τρεῖς*. Ἀνάλογο παράδειγμα ἐμφανίζεται στὸ Folio 40<sup>r</sup> τοῦ λεγομένου Ψαλτηρίου Hamilton τοῦ Βερολίνου ( Kupferstichkabinett, 78 A 9 ). Ἡ μικρογραφία ἔχει τὴν ἐπιγραφὴ : *Ἰεσοαὶ μετὰ τῆς γυναικὸς καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ καὶ ἡ πρόταση πού εἰκονογραφεῖται εἶναι : μικρὸς ἤμην ἐν τοῖς ἀδελφοῖς μου καὶ νεότερος ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ πατρός μου* ( Φωτογραφία εἰς Index of Christian Art, Princeton ). Σὲ ὅλες τὶς παραπάνω περιπτώσεις ἀκολουθοῦνται οἱ συμβατικὲς ἀρχὲς συνθέσεως ( μετωπικότης, συμμετρία ), ὅπως τὶς εἶδαμε στὶς αὐτόνομες εἰκονιστικὲς παραστάσεις.

31. Βλ. E. T. De Wald, The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter, εἰς Hesperia 13, 1944, σ. 78 κ.έ. εἰκ. 1. Στὴν ἴδια ὁμάδα ἀνήκει καὶ ἡ οἰκογενειακὴ αὐτοκρατορικὴ προσωπογραφία στὸ Folio 1<sup>r</sup> τοῦ Ψαλτηρίου, τοῦ 11<sup>ου</sup> αἰῶνα, στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Λένινγκραντ ( gr. 214 ). L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, εἰκ. 219. Τὰ τρία εἰκονιζόμενα πρόσωπα σχηματίζουν τὸ ἀρχικὸ γράμμα Μ. Γιὰ τὴν ταύτισή τους ( δύο ἀπὸ τὶς μορφὲς συνοδεύονται ἀπὸ τὰ ὀνόματά τους : Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος καὶ Μαρία ) βλ. αὐτόθι, ὑπόσ. 18 σσ. 248 - 249. Στὴν ἴδια ὁμάδα ὑπάγεται ἐπίσης ἡ διπλὴ οἰκογενειακὴ προσωπογραφία σὲ μιὰ πυξίδα ἀπὸ ἔλεφαντοστό τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων στὴ Συλλογὴ τοῦ Dumbarton Oaks. Βλ. A. G r a b a r, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, σσ. 56 - 57, πίν. VIII. Πρβλ. De Wald, εἰς Hesperia ἔ. ἀ., ὑπόσ. 21 σ. 86, εἰκ. 3.



μεθοδικά ὁ Radojić<sup>32</sup>, στὶς προσωπογραφίες τοῦ Milutin, τοῦ Uroš Γ καὶ τοῦ Dušan δὲν σημειώνεται πλέον ἡ στενὴ σχέση τῶν κτητόρων καὶ τῶν ἁγίων, στοὺς ὁποίους ἀφιερώνουν τὸ ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας, ὅπως συνέβαινε παλαιότερα. Σὲ πολλὰς περιπτώσεις οἱ Σέρβοι ἄρχοντες εἰκονίζονται μόνοι, σὲ αὐστηρὰ μετωπικὴ καὶ ἄκαμπτη στάση, δηλαδὴ ἐμφανίζονται μὲ τὴ λειτουργία τελετουργικῆς προσωπογραφίας. Ἀντιπροσωπευτικὲς παραστάσεις παρέχουν οἱ προσωπογραφίες τοῦ Στεφάνου Dušan (1331-1355), τῆς συζύγου του Ἑλένης καὶ τοῦ υἱοῦ τους Uroš<sup>33</sup>. Ὡς τελευταῖο παράδειγμα οἰκογενειακῆς προσωπογραφίας ἀναφέρουμε τὴ μικρογραφία στὸ Folio 7<sup>r</sup> τοῦ Τυπικοῦ τοῦ Lincoln College (gr. 35) (14<sup>ος</sup> αἰ.) στὴν Bodleian Library τῆς Ὁξφόρδης (πίν. 26 β)<sup>34</sup>. Ἐδῶ εἰκονίζονται οἱ κτήτορες τῆς Μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας Ἑλπίδος στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς δύο κόρες τους. Εἶναι ὁ Ἰωάννης Κομνηνὸς Δούκας Συναδηνὸς καὶ μέγας στρατοπεδάρχης καὶ κτήτωρ καὶ ἡ Θεοδώρα... σύμβιος... ἡ ἐκτετήρισα.

Μὲ τὴν παραπάνω μακρὰ παρέκβαση θελήσαμε νὰ δείξουμε ὅτι ὁ τύπος συνθέσεως, ποὺ μελετήσαμε σὲ διάφορες ἀπεικονίσεις τοῦ Ἰωακείμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας, ἀκολουθεῖ μακρόχρονη παράδοση παραστάσεων μὲ ἀνάλογο περιεχόμενο. Ὅτι ὁ τύπος αὐτὸς ἔχει στενὰ συνδεθῆ μὲ τὴν ἐπίσημη οἰκογενειακὴ προσωπογραφία τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀποτελεῖ ἓνα ἐπὶ πλέον λόγο γιὰ τὴν υἰοθέτησή του καὶ στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας, στοὺς ὁποίους παλαιότατη παράδοση ἀπέδιδε βασιλικὴ καταγωγή ἀπὸ τὸν Δαβίδ<sup>35</sup>. Τρία ἀπὸ τὰ τέσσερα παραδείγματα μὲ ἀπεικονίσεις τῶν θεοπατόρων καὶ τῆς νεαρῆς Παναγίας, ποὺ κατατάξαμε στὴν ὁμάδα εἰκονιστικῶν παραστάσεων, συγκεκριμένα οἱ εἰκόνες τῆς Βενετίας καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Σαλαμῖνος, ὑπακούουν στὸ γενικὸ τύπο συνθέσεως προσωπογραφιῶν θρησκευτικοῦ καὶ κοσμικοῦ χαρακτήρα. Καὶ οἱ τρεῖς μορφὲς εἶναι ὄρθιες, ἀκολουθεῖται αὐστηρὰ ἡ συμμετρικὴ διάταξη καὶ ἡ σύνθεση γενικὰ γίνεται πρὸ ἱερατικῆ,

32. S. R a d o j i ć, Portreti Srpskih vladara u srednjem veku, Skorje 1934, σ. 47 κ.έ. (Σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη).

33. Βλ. παραδείγματα στὴ Soročani (N. L. O k u n e v, Les peintures murales à l'église de Sorocani, εἰς Byzantinoslavica I, 1929, σ. 150, εἰκ. 20), στὸ Dobrun (D. Z. K a j m a - k o v i ć, Peinture de Dobrun, εἰς Starinar 13 - 14, 1962 - 63, εἰκ. 1 στὴ σ. 252 καὶ στὴ Decani (V. P e t k o v i ć, La peinture serbe du Moyen Âge, Première Partie, Beograd 1930, πίν. 86).

34. Δημοσιευόμενὴ μὲ τὴν ἄδεια τῆς Bodleian Library. H. D e l e h a y e, Deux typica byzantins de l' époque des Paléologues, Bruxelles 1921, σ. 12, 13, 144 - 145, 149.

35. Πρβλ. L a f o n t a i n e - D o s o g n e I, σ. 182. Τὰ πολυάριθμα ὁμιλητικὰ κείμενα σχετικὰ μὲ τὴν Παναγία δὲν παραλείπουν ἐπίσης νὰ τονίζουν τὴ βασιλικὴ καταγωγή τῆς. Βλ. π.χ. M. J u g i e, Homélie mariales byzantines, εἰς Patrologia Orientalis XVI 3, Paris 1922, σσ. 502, 529 κλπ.

πιό συμβατική θα λέγαμε. Ἀντίθετα, τὸ τέταρτο παράδειγμα τῆς ομάδας αὐτῆς ποὺ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ 13ου αἰώνα στὸ Σινᾶ μὲ καθισμένους τοὺς θεοπάτορες, παρουσιάζει πολὺ στενὴ σχέση μετὰ τὴν ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τῆς Συνομιλίας τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ, ὅπως τὴν εἶδαμε στὶς Ὁμιλίαι τοῦ Ἰακώβου καὶ στὴν Περίβλεπτο. Ἐκθέσαμε ἤδη τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους θεωροῦμε ἀβάσιμη τὴν ἀπόδοση τοῦ περιεχομένου τῆς σπάνιας αὐτῆς σκηνῆς στὴν παράσταση τῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ. Ἐν τούτοις, εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ σκηνὴ τῆς Συνομιλίας τῶν θεοπατόρων γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ μπορεῖ νὰ ἐπηρέασε μορφολογικὰ τὴν εἰκονιστικὴ κατὰ τὴ γνώμη μας παράσταση τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἄλλωστε ἡδὴ στὴν Περίβλεπτο ἡ ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τοῦ βίου τῆς Παναγίας μετὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας στὴν πάγια εἰκονογραφικὴ ἐμφάνισή της ὡς Μητέρας τοῦ Θεοῦ προεικονίζει τὴ συνθετικὴ ἐπεξεργασία τῆς τριπρόσωπης ομάδας τῶν θεοπατόρων καὶ τῆς Παναγίας σὲ αὐτόνομες ἀπεικονίσεις λατρευτικοῦ χαρακτῆρα. Πάντως δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε καὶ τὴν πιθανὴ ἐπίδραση στὸν τύπο συνθέσεως τῆς σκηνῆς τῆς Συνομιλίας τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ καὶ κατὰ προέκταση καὶ στὴν εἰκονιστικὴ παράσταση τῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ ἄλλων περισσότερο ἀγαπητῶν σκηνῶν τῆς ἱστορίας τους, ὅπως αὐτὴ εἰκονογραφήθηκε στὴ βυζαντινὴ καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη. Συγκεκριμένα, ἔχουμε ὑπ' ὄψιν τὴ λεγόμενη Κολακεία καὶ μιὰ παραλλαγὴ τῆς σκηνῆς, ποὺ ὀνομάζεται συνήθως τὰ Ἑπτὰ πρῶτα βήματα τῆς Παναγίας.

Στὴν καθιερωμένη εἰκονογραφικὴ μορφή τῆς σκηνῆς τῆς Κολακείας, ὅπως αὐτὴ παρουσιάζεται π.χ. σὲ μιὰ φορητὴ εἰκόνα τοῦ 17ου αἰώνα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (πίν. 27 α)<sup>36</sup>, οἱ θεοπάτορες εἶναι καθισμένοι καὶ γυρισμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο. Καὶ οἱ δύο μαζί βαστάζουν τὴ μικρὴ Παναγία καὶ τὴ θωπεύουν. Οἱ ἀναλογίες μετὰ τὴ δική μας παράσταση εἶναι πολλές, ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ σημαντικὴ εἰκονογραφικὴ διαφορὰ, ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ξεχωρίζουμε τίς δύο κατηγορίες παραστάσεων: ὅτι δηλαδὴ ἡ Παναγία δὲν εἰκονίζεται αὐτοδύναμη νὰ πατῆ στὸ ἔδαφος, ἀλλὰ βαστάζεται στὰ χέρια τῶν θεοπατόρων.

Ἀντίθετα, πολὺ δύσκολο πρόβλημα ἀντιμετωπίζουμε μετὰ τὴν προαναφερθεῖσα παραλλαγὴ τῶν Ἑπτὰ πρώτων βημάτων. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ, στὴν πάγια εἰκονογραφία της, ὅπως π.χ. ἐμφανίζεται στὸ περίφημο ψηφιδωτὸ τῆς

36. Ἡ εἰκόνα περιλαμβάνει παράσταση τῆς Παναγίας βρεφοκρατούσης, ἡ ὁποία πλαισιώνεται ἀπὸ ἐπεισόδια τοῦ βίου της. Βλ. Lafontaine-Dosogne I, εἰκ. 31. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Κολακείας τῆς Θεοτόκου βλ. αὐτόθι, σ. 124 κ.έ. Εὐχαριστῶ τὸν κ. Μ. Μιχαηλίδη γιὰ τὴν ἄδεια δημοσιεύσεως τῆς φωτογραφίας.

Μονῆς τῆς Χώρας<sup>37</sup>, μόνο γενική ὁμοιότητα συνθέσεως παρουσιάζει μετὰ τὶς παραστάσεις μας. Περιλαμβάνει τὴν Ἄννα καθισμένη καὶ γυρισμένη πρὸς τὸ μέρος τῆς μικρῆς Παναγίας, ἡ ὁποία προσπαθεῖ νὰ κάνῃ τὰ πρῶτα βήματα, κάτω ἀπὸ τὸ ἄγρυπνο βλέμμα μιᾶς θεραπαινίδας, ποὺ εἰκονίζεται ὄρθια πίσω της. Σὲ ἄλλη εἰκονογραφικὴ ἐμφάνιση τῆς σκηνῆς ὁ ἴδιος ὁ Ἰωακεῖμ προστίθεται στὴν τριπρόσωπη σύνθεση<sup>38</sup>, ἐνῶ σὲ τρίτο στάδιο, μετὰ τὴν παράλειψη τῆς θεραπαινίδας, παραμένουν στὴ σκηνὴ μόνο τὰ πρόσωπα τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας.

Σὲ ἄρκετὰ δείγματα τῆς παραλλαγῆς αὐτῆς, ὅπως εἶναι ἡ παράσταση σὲ ρωσικὴ εἰκὼνα μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς τῆς παλαιᾶς Συλλογῆς Lichačev (πίν. 27 β)<sup>39</sup>, οἱ θεοπάτορες εἶναι καθισμένοι ἀντικρυστὰ ἔχοντας ἀνάμεσά τους τὴ μικρὴ Παναγία. Ἐδῶ ἡ ὁμοιότης μετὰ τὴν ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τῆς Συνομιλίας τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ εἶναι πολὺ μεγάλη καὶ μπορεῖ νὰ ὀδηγήσῃ σὲ παρερμηνεῖες περιεχομένου<sup>40</sup>. Τὰ μόνα ἴσως στοιχεῖα διαφοροποιήσεως εἶναι : α) οἱ χειρονομίες τῶν θεοπατόρων, οἱ ὁποῖες δηλώνουν ταυτόχρονα ἐνθάρρυνση καὶ προληπτικὴ διάθεση προστασίας γιὰ τὴν περίπτωση ποὺ τὸ παιδί τυχὸν χάσῃ τὴν ἰσορροπία του β) ἡ ὁρμὴ μετὰ τὴν ὁποία ἡ Παναγία πλησιάζει τὴ

37. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York. N.Y. I, 1966, σσ. 68-69. II, πίν. 104-107. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα βλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 121 κ.έ.

38. Βλ. μερικὰ παραδείγματα αὐτόθι, σ. 123.

39. N. Licačev, *Istoričeskoe značenje italo-grečeskoj ikonopisi*, S. Peterburg 1911, σ. 152, εἰκ. 353 (Ρωσικά).

40. Ἐδῶ ὑπάγεται ἡ περίπτωση τῆς τοιχογραφίας στὸ ναὸ τῆς Γεννήσεως τῆς Παναγίας στὸ Snetogorsk τῆς Ρωσίας. Ὁ Lazarev ἐρμηνεύει τὴ σκηνὴ ὡς τὰ ἑπτὰ πρῶτα βήματα τῆς Παναγίας (V. Lazarev, *Snetogorskije rospisi*, εἰς *Soobšeniia Instituta Istorii Iskusstv Akademii Nauk SSSR* 8, 1957, σσ. 85, 109 ὑποσ. 19, εἰκ. σ. 89), ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ παραδρομὴ παραπέμπει γιὰ σύγκριση στὶς Ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου τοῦ Βατικανοῦ, Folio 57 v, δηλαδὴ στὴ μικρογραφία ποὺ ταυτίζεται μετὰ ἐπιγραφή ὡς ἡ Συνομιλία τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας γιὰ τὴν εἴσοδο τῆς Παναγίας στὸ ναὸ (αὐτόθι σ. 109 ὑποσ. 19). Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι ἡ σκηνὴ τῶν ἑπτὰ πρῶτων βημάτων τῆς Παναγίας δὲν ἔχει εἰκονογραφηθῆ στὶς Ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου. Ἡ Lafontaine-Dosogne πιστεύει ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ Snetogorsk μᾶλλον εἰκονίζει τὴ Συνομιλία τῶν θεοπατόρων γιὰ τὰ εἰσόδια τῆς Παναγίας (Lafontaine-Dosogne I, σ. 123 ὑποσ. 12, 140). Ἐπιπλέον, μετὰ τῶν μεταβυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τοῦ βίου τῆς Παναγίας στὴ Μητρόπολη τῆς Κοιμήσεως στὴ Μόσχα ὑπάρχει σκηνὴ, ποὺ εἰκονίζει τὸν Ἰωακεῖμ καὶ τὴν Ἄννα καθισμένους μετὰ τὴ μικρὴ Παναγία ὄρθια ἀνάμεσά τους. Ἡ Lafontaine-Dosogne χαρακτηρίζει τὴ σκηνὴ ὡς : «une contamination des Premiers Pas ou peut-être des Caresses, et de la Décision que prennent les parents avant de présenter leur fille au temple» (αὐτόθι II, σ. 213).

μητέρα της γ) ή μεγάλη σχετικά απόσταση ανάμεσα στον Ίωακείμ και στην Άννα, ώστε να μπορή να κινηθῆ άνετα τὸ παιδί <sup>41</sup>.

Ἡ ύπαρξη τῆς παραπάνω παραλλαγῆς τῶν Ἑπτὰ πρώτων βημάτων τῆς Παναγίας πιθανὸν νὰ ἐνθαρρύνῃ τὴν ἀπόδοση τοῦ περιεχομένου της καὶ στὴν παράσταση τῆς φορητῆς εἰκόνας τοῦ Σινᾶ. Βέβαια καὶ τὰ Ἑπτὰ πρώτα βήματα τῆς Παναγίας δὲν ἔχουν ἰδιαίτερο λειτουργικὸ ἢ θεολογικὸ περιεχόμενο ὥστε νὰ ἀποσπασθοῦν ἀπὸ τὸν «κανονικὸ» κύκλο τῆς παιδικῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας καὶ νὰ ἀποτελέσουν αὐτόνομη παράσταση. Ἐξ ἄλλου ὁ ἐντελῶς στατικὸς χαρακτήρας τῆς εἰκονογραφικῆς ἐνότητας τοῦ Ίωακείμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ δὲν εὐνοεῖ τὴν ταύτισή της μὲ τὴν παραπάνω ἀφηγηματικὴ σκηνή.

Ἡ διαμόρφωση τριῶν σκηνῶν τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τῆς Παναγίας, καθὼς καὶ τῆς ὁμάδας εἰκονιστικῶν παραστάσεων τῶν τριῶν οἰκείων μας μορφῶν, μὲ βάση τὸν ἴδιο τύπο συνθέσεως, δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήττῃ, ὕστερα ἀπὸ τὴν παρακολούθησή τοῦ τύπου αὐτοῦ στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Εἶναι ὅμως ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθῆ ὅτι καὶ στὴν περίπτωση τῶν προσωπογραφιῶν τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας μπορούμε ἐπίσης νὰ διακρίνουμε τρεῖς ἐπὶ μέρους ὁμάδες, πού ξεχωρίζουν μεταξύ τους μόνο ἀπὸ τὸν τρόπο ἀπεικονίσεως τῆς Παναγίας. Ἔτσι, στὴν πρώτη ὁμάδα ἢ Παναγία εἰκονίζεται σὲ βρεφικὴ ἡλικία καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ βαστάζεται στὰ χέρια ἐνὸς ἀπὸ τοὺς γονεῖς της· ἡ δεύτερη ὁμάδα, πού μελετήσαμε ἔως τώρα, δείχνει τὴν Παναγία σὲ νεαρὴ ἡλικία, ἐνῶ ἡ τρίτη περιλαμβάνει ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας σὲ ὄριμη ἡλικία καὶ σ' ἓνα ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους. Δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης αὐτῆς νὰ ἰδοῦμε σύντομα σὲ μερικὰ παραδείγματα τὰ κύρια εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τῶν δύο ἄλλων ὁμάδων εἰκονιστικῶν παραστάσεων τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας.

Ἡ ἀρχὴ γιὰ ἀνάλογες ἀπεικονίσεις πρέπει νὰ ἀναζητηθῆ στὴν ἐξαιρετικὴ διάδοση τῆς λατρείας τῆς Παναγίας, ἢ ὁποία καθιερώθηκε ἐπίσημα μὲ τὴν Οἰκουμενικὴ Σύνοδο τῆς Ἐφέσου, τὸ 431. Ὡς προέκταση τῆς λατρείας τῆς Θεοτόκου μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ καὶ ἡ μεγάλη τιμῆ, πού ἀποδόθηκε

41. Κριτήριο γιὰ τὴν ταύτιση τῶν δύο σκηνῶν εἶναι καὶ ἡ ἐξέταση τῆς θέσεώς τους στὴ σειρά τοῦ εἰκονογραφημένου ἀφηγηματικοῦ κύκλου στὸν ὁποῖον ἀνήκουν. Τὰ Ἑπτὰ πρώτα βήματα ἔγιναν ὅταν ἡ Παναγία συμπλήρωσε τοὺς ἔξι μῆνες, ἐνῶ ἡ Συνομιλία γιὰ τὰ Εἰσόδια ἀκολούθησε τὴ συμπλήρωση τοῦ τρίτου ἔτους τῆς Παναγίας. Ἐπειδὴ στὴν ἀφήγησή τὸ ἐπίσῳδιο τῆς Εὐλογήσεως τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὰ Πρῶτα βήματα καὶ στὴ Συνομιλία γιὰ τὰ Εἰσόδια, εἶναι πάντα χρήσιμο νὰ ἐξετάζουμε ἂν ἡ προβληματικὴ σκηνὴ προηγεῖται τῆς Εὐλογήσεως ἢ τὴν ἀκολουθεῖ. Ἡ διαφορὰ τῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας δὲν ἀποτελεῖ κριτήριο γιὰ τὴν ταύτιση τῆς σκηνῆς, διότι δὲν λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν ἀπὸ τοὺς εἰκονογράφους.

ἀπό ἐνωρίς στοὺς θεοπάτορες<sup>42</sup>. Ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα ἐορτάζονται μαζὶ ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία στὶς 9 Σεπτεμβρίου, δηλαδὴ τὴν ἐπομένη τοῦ Γενεσίου τῆς Παναγίας. Ἡ ἐορτὴ ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ ἄφθονες ἀπεικονίσεις τοῦ ζεύγους, κατ' ἐξοχὴν σὲ ἱστορημένα χειρόγραφα Μηνολογίων, ὅπως π.χ. δείχνει τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (πίν. 28 α)<sup>43</sup>, σὲ φορητὲς εἰκόνες Μηνολογίων<sup>44</sup>, ἀλλὰ καὶ στοὺς τοίχους τῶν ναῶν<sup>45</sup>. Πολλὲς φορές ἡ Ἄννα εἰκονίζεται νὰ κρατῇ τὴ μικρὴ Παναγία στὴν ἀγκαλιά της, πιθανὸν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς εἰκονογραφίας τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσης. Τοῦτο σημειώνεται π.χ. στὸ Kurbinovo (1191)<sup>46</sup> καὶ στὸ ναὸ τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας στὴ Studenica (1313-1314)<sup>47</sup>. Τὸ ἀρχαιολογικὸ ὕλικὸ δείχνει ὅτι οἱ βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ εἰκονογράφοι ἀντιμετωπίζουν συνήθως τὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα ὡς ἀδιάσπαστη ἐνότητα μὲ εἰκονιστικὴ λειτουργία. Αὐτὴ ἡ σκέψη προκαλεῖ π.χ. τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωακείμ στὸ ἀργυρὸ πλάισιο τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ Βατοπεδίου, ἡ ὁποία ἔχει ὡς κύρια παράσταση τὴν Ἄννα μὲ τὴ μικρὴ Παναγία στὴν ἀγκαλιά της (13ος αἰ.) (πίν. 27 γ)<sup>48</sup>. Τὴν κατάληξη αὐτῶν τῶν παραλλαγῶν δείχνει μιὰ εἰκόνα τέμπλου τοῦ 17ου αἰῶνα στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ ἄρχοντα Κυρίτζη στὴν Καστοριά (πίν. 27 δ)<sup>49</sup>. Ἐδῶ οἱ θεοπάτορες ἔχουν λάβει συμμετρικὲς θέσεις ὡς πρὸς τὴ μικρὴ Παναγία, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὸ ἐπίκεντρο φροντίδας καὶ ἀπὸ τοὺς δύο. Καὶ αὐτὴ ἡ εἰκόνα ἔχει μορφολογικὴ συγγένεια μὲ ἀφηγηματικὴ σκηνὴ τοῦ βίου τῆς Παναγίας<sup>50</sup> καὶ μὲ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὴ ἐνότητα ἄλλης σκηνῆς τοῦ ἴδιου κύκλου<sup>51</sup>, ἀλλὰ ἡ ἀπουσία λειτουργικοῦ περιεχομένου στὶς παραπάνω περιπτώσεις καὶ ἡ ἐνσωμάτωση τῆς εἰκό-

42. Βλ. Kleinschmidt, Die Heilige Anna, σ. 13 κ.έ.

43. Il Menologio di Basilio, II, πίν. 23.

44. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ I, Ἀθῆναι 1956, II, 1958· I, εἰκ. 134, 140.

45. Γιὰ μερικὰ παραδείγματα βλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 40 κ.έ.

46. R. Ljubinković, Stara tsrkva Kurbinova, εἰς Starinar, Ser. 3, 15, 1940, σ. 105, εἰκ. 5 (Σερβικά).

47. R. Hamann-MacLean καὶ H. Hallensleben, Die monumental-malerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 249. Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθοῦν καὶ οἱ δύο ἀντικρυστοὶ πίνακες τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας μὲ τὴν Παναγία στὴν ἀγκαλιά της στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Underwood, The Kariye Djami I, σσ. 160 - 61, II, πίν. 179 - 180).

48. Βλ. πρόχειρα Lazarev, Storia della pittura bizantina, σ. 285, 336 εἰκ. 426.

49. Τὴ γνώση τῆς εἰκόνας ὀφείλω στὸν κ. Ν. Ζία, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ θερμὰ καὶ γιὰ τὴ φωτογραφία.

50. Πρβλ. τὴν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ Spas Mirozskij τοῦ Pskov στὴ Ρωσία εἰς Lafontaine-Dosogne II, σ. 209. Ἐδῶ ἡ περιγραφή τῆς σκηνῆς εἶναι: « Joachim serre contre lui la petite Vierge, tandis qu'Anne se tient, à gauche, dans l'expectative, tous deux debout ».

51. Πρόκειται γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς Εὐλογήσεως τῶν ἱερέων. Βλ. παράδειγμα σὲ εἰκόνα

νας μας σὲ τέμπλο ἐκκλησίας δείχνουν καθαρά ὅτι ἔχουμε ἔμπρὸς μας παράσταση εἰκονιστική.

Ἡ τάση γιὰ τὴ συνένωση τῶν μορφῶν τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας σὲ παραστάσεις εἰκονιστικοῦ χαρακτήρα παρατηρεῖται σὲ μεγάλον ἀριθμὸ παραδειγμάτων, ὅπου ὁμοῦς ἡ Παναγία ἐμφανίζεται σὲ ἓνα ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους της. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ Παναγία παρουσιάζεται καθαρά ὡς τὸ μέσον τῆς Ἐνσαρκώσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς σωτηρίας τοῦ ἀνθρωπίνου γένους. Τοῦτο βέβαια ἀντανακλᾷ ἀπ' εὐθείας στοὺς θεοπάτορες, οἱ ὅποιοι γίνονται μάρτυρες τοῦ μυστηρίου τῆς Ἐνσαρκώσεως καὶ ἰκετεύουν γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ προσέγγιση τῶν μορφῶν τοῦ Ἰωακεῖμ, τῆς Ἄννας καὶ τῆς Παναγίας ἀπαντᾷ συχνὰ σὲ φορητὰ ἔργα καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Ἀκολουθεῖ πρόχειρος κατάλογος παραστάσεων, ποὺ ὑπάγονται στὶς δύο παραπάνω κατηγορίες.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΕ ΦΟΡΗΤΑ ΕΡΓΑ

1. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (πίν. 29 α) <sup>52</sup>. Προχωρημένης παλαιολόγειας περιόδου. Ἡ Παναγία, σὲ τύπο Ὁδηγητρίας, εἰκονίζεται ὄρθια, μετωπικὴ, στὸ μέσο. Στὶς ἄκρες οἱ θεοπάτορες, γυρισμένοι πρὸς τὸ μέρος της, ἀπλώνουν τὸ ἓνα χέρι σὲ ἐπίκληση, ἐνῶ τὸ ἄλλο δείχνει ἴσως τὴ μορφή τοῦ μοναχοῦ δωρητοῦ, ποὺ δέεται γονατιστὸς κοντὰ στὴν Παναγία.

2. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 29 β) <sup>53</sup>. Τέλος 15<sup>ου</sup> - ἀρχὲς 16<sup>ου</sup> αἰ. Ἡ Παναγία ὄρθια, μετωπικὴ, κρατεῖ τὸν Ἰησοῦ ἔμπρὸς της, σύμφωνα μὲ τὸ σιναϊτικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας τῆς Βάτου. Στὶς ἄκρες ὁ Ἰωακεῖμ καὶ ἡ Ἄννα, γυρισμένοι σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὸ μέρος της, ἀπλώνουν καὶ τὰ δύο χέρια σὲ ἰκεσία. Συνοδεύονται ἀπὸ τὰ ὀνόματά τους: Ἰωακεῖμ Μήτηρ Θεοῦ Ἄννα.

3. Φορητὴ εἰκόνα σὲ μορφή τριπτύχου τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 28 β) <sup>54</sup>. 17<sup>ος</sup> αἰ. (;) <sup>55</sup>. Στὸ μεσαῖο φύλλο ἡ Παναγία ἔως τὴ μέση, στὸν τύπο τῆς Ὁδηγητρίας, καὶ δύο ἄγγελοι στὶς ἐπάνω γωνίες. Στὰ πλάγια

---

τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας. K. M i a t e v στὸ Frühe Ikonen (Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien), Wien u. München 1965, πίν. 115.

52. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Εἰκόνες Σινᾶ I, εἰκ. 164· II, σ. 143 κ.έ.

53. Δημοσιευόμενη γιὰ πρώτη φορά μὲ τὴν ἄδεια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἀποστολῆς στὸ Ὄρος Σινᾶ τῶν Πανεπιστημίων Ἀλεξανδρείας, Michigan καὶ Princeton.

54. Δημοσιευόμενη γιὰ πρώτη φορά ἐπίσης μὲ τὴν ἄδεια τῆς παραπάνω Ἀποστολῆς.

55. Εἰδικότερα, ἡ εἰκόνα μοιάζει νὰ φέρη ἐπιζωγράφηση τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰ. σὲ παλαιότερη παράσταση.

φύλλα οί θεοπάτορες ὄρθιοι, γυρισμένοι σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὴν Παναγία, σὲ στάση λατρείας καὶ ἰκεσίας. Ἐπιγραφὲς: *ὁ θεοπάτωρ Ἰωακείμ Μήτηρ Θεοῦ Ἰησοῦς Χριστὸς ἡ ἀγία Ἄννα.*

4. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ<sup>56</sup>. Τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν. Κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ μορφὴ τῆς Παναγίας βρεφοκρατούσης, πὺ εἰκονίζεται στὸ μέσο, παριστάνονται στὴ σειρὰ ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ: Ἄννα, Ἰωακείμ, Ἰωσήφ, Ἀδὰμ καὶ Εὐα. Ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ στὴ σειρὰ τῶν παραπάνω ἁγίων ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ: *Ἰωακείμ καὶ Ἄννα ἐτεκνογόνησαν Ἀδὰμ καὶ Εὐὰ ἐλυτρώθησαν.*

5. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, σὲ μορφὴ διπτύχου<sup>57</sup>. Περί τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ. Στὸ ἐπάνω πλαίσιο ἐνὸς ἀπὸ τὰ φύλλα τοῦ διπτύχου, ἡ Παναγία ἢ Βάτος εἰκονίζεται σὲ προτομὴ στὸ μέσο, ἐνῶ στὶς ἄκρες οἱ θεοπάτορες, εἰκονίζονται ἕως τῆ μέση, γυρίζουν πρὸς τὴν Παναγία μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση. Ἐπιγραφὲς δηλώνουν τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν μορφῶν: *ὁ ἅγιος Ἰωακείμ Μήτηρ Θεοῦ ἡ ἀγία Ἄννα.*

6. Φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας. 1541<sup>58</sup>. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἕως τῆ μέση, στὸν τύπο τῆς Ὁδηγητρίας, ὡς ἡ κύρια παράσταση τῆς εἰκόνας· στὶς κάτω γωνίες τοῦ πλαισίου περιλαμβάνονται τὰ στηθάρια τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας.

7. Pala τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας<sup>59</sup>. 14ος αἰ. Στὸ μέσο τῆς ἐπάνω ζώνης τοῦ ἔργου εἰκονίζεται ἡ Παναγία ἕως τῆ μέση, στὸν τύπο τῆς Νικοποιοῦ, πλαισιούμενη ἀπὸ δύο ἀρχαγγέλους, τὸν Ἰωακείμ, τὴν Ἄννα καὶ ἄλλα πρόσωπα τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης.

8. Ρωσικὴ εἰκόνα. Ἀντίγραφο τῆς λεγομένης Παναγίας τοῦ Pimen<sup>60</sup>. Στὸ μέσο ἡ Παναγία βρεφοκρατοῦσα καὶ στὸ πλαίσιο στηθάρια τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας· ὀνόματα συνοδεύουν τὶς μορφές.

9. Κάλυμμα Εὐαγγελίου ἀπὸ ἐπιχρυσωμένο ἄσημι μὲ παραστάσεις ἀπὸ σμάλτο στὴ Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας (Cod. Lat. Cl. 1, ἀριθ. 100)<sup>61</sup>. Χρονολογεῖται μεταξὺ τοῦ 10ου καὶ 12ου αἰ. Στὸ μέσο τοῦ ἐνὸς φύλλου εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὄρθια, σὲ δέηση, καὶ στὸ πλαίσιο στηθάρια

56. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ I, εἰκ. 54· II, σ. 73 κ.έ.

57. K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, εἰς DOPap. 20, 1966, εἰκ. 34 καὶ 35, σσ. 67 - 68. Πρβλ. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ I, εἰκ. 188 - 190· II, σ. 171 κ.έ.

58. Miätev στὸ Frühe Ikonen, πίν. 124, σ. LXXXIX.

59. Chatzidakis, Icônes de Venise, πίν. 76, σ. 176, ὅπου ὅμως οἱ δύο μορφές ταυτίζονται ὡς ἡ Ἁγία Ἄννα (:) καὶ ἕνας ἀπόστολος.

60. N. P. Kondakov, The Russian Icon II, Prague, 1929, πίν. 13.

61. K. Wessel, Die byzantinische Emailkunst, Recklinghausen 1967, πίν. 27b, σ. 87 κ.έ.

ἀγγέλων και ἁγίων ἀνάμεσα σ' αὐτὰ περιλαμβάνονται ὁ Ἰωακεῖμ και ἡ Ἄννα ( τὰ ὀνόματά τους διατηροῦνται ) ἀριστερὰ και δεξιὰ ἀπὸ τὴν Παναγία.

10. Εἰκόνα τοῦ Kortsheli, ἀπὸ σμάλτο, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Τιφλίδος<sup>62</sup>. 13ος αἰ. Ἡ κύρια παράσταση τῆς εἰκόνας ἦταν ἡ Παναγία, ὅπως δείχνουν οἱ βραχυγραφίες τοῦ ὀνόματός της, και στὸ δεξιὸ τμήμα τοῦ πλαισίου ἔχουν ἀπεικονισθῆ ὀλόσωμες μορφές τοῦ Ἰωακεῖμ και τῆς Ἄννας ( ἡ τελευταία ἔχει χαθῆ )· τὰ ὀνόματα τῶν θεοπατόρων εἶναι γραμμένα κοντά τους.

#### ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

1. Ψηφιδωτὰ ἐσωνάρθηκα τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου<sup>63</sup>. Περί τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰ. Ἡ Παναγία στηθαία μέσα σὲ κύκλο εἰκονίζεται στὸ μέσο τοῦ θόλου, ἐνῶ δύο ἀπὸ τὰ τέσσαρα σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ θόλου περιέχουν στηθάρια τοῦ Ἰωακεῖμ και τῆς Ἄννας.

2. Ψηφιδωτὰ νάρθηκα ναοῦ Κοιμήσεως Νικαίας<sup>64</sup>. 1065-1067. Στὸν κεντρικὸ θόλο ὑπῆρχαν τὰ στηθάρια τοῦ Ἰωακεῖμ και τῆς Ἄννας ἀντικρυστά ( τὰ ὀνόματά τους ἐσώζοντο ἐπίσης ). Μὲ τὴν προσθήκη τῆς μνημειώδους παραστάσεως τῆς Παναγίας στὸ τύμπανο τῆς θύρας, ἀκριβῶς ἀπὸ κάτω, ἐσχηματίζετο ἡ γνωστὴ μας εἰκονογραφικὴ ἐνότης.

3. Τοιχογραφίες νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Βοϊανα τῆς Βουλγαρίας<sup>65</sup>. 1259. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ προτομή, στὸν τύπο τῆς Ὀδηγητρίας, στὸ τύμπανο ἐπάνω ἀπὸ τὴν κύρια εἴσοδο τοῦ ναοῦ· δεξιὰ και ἀριστερὰ της οἱ θεοπάτορες ὀλόσωμοι εἶναι γυρισμένοι πρὸς αὐτὴν μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση.

4. Τοιχογραφίες διακονικοῦ Ἁγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος<sup>66</sup>. 13ος αἰ. Τὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ καλύπτει παράσταση μὲ τὴν Παναγία στὸ μέσο και τὶς μορφές τοῦ Ἰωακεῖμ και τῆς Ἄννας ποὺ τὴν πλαισιώνουν.

5. Τοιχογραφίες ναοῦ Παναγίας τῆς Κερᾶς στὴν Κριτσά<sup>67</sup>. 14ος αἰ. ( ; )

62. Ch. Amiranachvili, Les Émaux de Géorgie, Paris 1962, σ. 68 ( πίν. στὴν ἀντικρυστὴ σελίδα ).

63. Βλ. διάγραμμα εἰς E. Diez και O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni, Cambridge Mass., 1931. Γιά ἀπεικόνιση τῆς Ἄννας βλ. A. C. Orlandos, Monuments byzantins de Chios II, Athènes 1931, πίν. 24.2.

64. C. Mango, The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea, εἰς DOPap. 13, 1959, εἰκ. 1, σ. 245 κ.έ.

65. A. Grabar, L'église de Boiana, Sofia 1924, πίν. XXII, σ. 65, 67.

66. The Church of Haghia Sophia at Trebizond ( edited by David Talbot Rice ) Edinburgh 1968, πίν. 29, B, σ. 104.

67. Σ. Παπαδάκη - Ökländ, Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς, εἰς ΑΔ 22, 1967, πίν. 58α,



Στὸ τύμπανο τοῦ νοτίου ἀπὸ τὰ τόξα ποὺ βαστάζουν τὸν τροῦλλο τοῦ κεντρικοῦ κλίτους τοῦ ναοῦ, κατὰ τὴ γνώμη μας, εἰκονίζεται ἡ οἰκεία τριπρόσωπη ὁμάδα.

6. Τοιχογραφίες νάρθηκα ἹΑφεντικοῦ Μυστρᾶ (Ναὸς ἹΟδηγητρίας) (πίν. 30) <sup>68</sup>. Πρῶτο τέταρτο 14<sup>ου</sup> αἰ. Τὸ τύμπανο τῆς μεσαίας εἰσόδου τοῦ νάρθηκα καλύπτεται ἀπὸ παράσταση τῆς Παναγίας ὡς Ζωοδόχου Πηγῆς, ἡ ὁποία πλαισιώνεται ἀπὸ τοὺς θεοπάτορες μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα ἐμπρὸς στὸ στήθος σὲ στάση ἱκεσίας καὶ λατρείας.

7. Τοιχογραφίες ἱεροῦ βήματος ναοῦ Περιβλέπτου Μυστρᾶ <sup>69</sup>. Περὶ τὸ τέλος τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰ. Ἐδῶ ἡ γνωστή μας εἰκονογραφικὴ ἐνότης σχηματίζεται ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Πλατυτέρας στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ καὶ ἀπὸ τὶς προτομὲς τοῦ Ἱωακεῖμ καὶ τῆς ἹΑννας στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα· τὸ ὄνομα τοῦ Ἱωακεῖμ σώζεται ὀλόκληρο, ἐνῶ ἡ ἀμυδρὰ διατηρούμενη γυναικεία μορφή ἀπέναντί του ταυτίζεται μὲ τὴν ἹΑννα διότι φορεῖ τὸ τυπικὸ γιὰ τὴ μορφή αὐτὴ ρόδινο μαφόριο.

8. Τοιχογραφίες ἱεροῦ βήματος ναοῦ Παντανάσσης Μυστρᾶ <sup>70</sup>. Γύρω στὰ 1430. Στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ἡ Πλατυτέρα, ἐνῶ στὴν ἡμικυλινδρική ἐπιφάνεια τῆς ἀψίδας, κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν κόγχη, εἰκονίζονται ὀλόσωμες μορφές τοῦ Ἱωακεῖμ καὶ τῆς ἹΑννας σὲ στάση δεήσεως.

9. Τοιχογραφίες νάρθηκα ναοῦ ἹΑρχαγγέλου Μιχαήλ στὸ Lesnovo Γιουγκοσλαβίας. 1341 - 1348 <sup>71</sup>. Στὸ μέσο τοῦ ἀνατολικοῦ θόλου τοῦ νάρθηκα ἡ Παναγία ὡς Ζωοδόχος Πηγὴ. Λίγο πιὸ κάτω στὸ τύμπανο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, οἱ θεοπάτορες σὲ προτομή. ἹΕπιγραφή μὲ τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν προσώπων.

Ἡ πρόχειρη παράθεση μερικῶν παραδειγμάτων ὅπου ἡ Παναγία καὶ οἱ θεοπάτορες ἀποτελοῦν εἰκονογραφικὴ ἐνότητα ἔδειξε, νομίζω, τὴ μεγάλη σημασία, ποὺ τῆς ἀπόδωσε ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία. ἹΕτσι ἡ μελέτη τῆς ὁμάδας αὐτῆς εἶναι χρήσιμη γιὰ τὴν κατανόηση καὶ ἀκόμη τὴν ἀποκα-

σσ. 94 καὶ 106. ἹΕδῶ οἱ μορφές, ποὺ νομίζουμε ὅτι εἰκονίζουν τοὺς θεοπάτορες, περιγράφονται ὡς παραστάσεις ἁγίων γυναικῶν καὶ δὲν γίνεται μνεῖα τῆς μεσαίας μορφῆς ἡ ὁποία κατὰ τὴν γνώμη μας εἶναι ἡ Παναγία.

68. Millet, Mistra, πίν. 97.2. Πρβλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 50. ἹΗ τοιχογραφία φέρει δυνατὰ ἴχνη ἀπὸ νεώτερη ἐπιζωγράφηση.

69. Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, ἹΑθήνα 1956 (β' ἔκδ.), πίν. 18 (ἀπεικόνιση μόνο τῆς Πλατυτέρας καὶ τοῦ Ἱωακεῖμ).

70. Millet, Mistra, πίν. 137.3 - 5 Πρβλ. Lafontaine-Dosogne I, σ. 52.

71. N. L. Okunev, Lesnovo, εἰς L'Art Byzantin chez les Slaves, Premier Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Deuxième partie, Paris 1930, πίν. XXXV, σ. 239.

τάσταση τῶν εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων τῶν βυζαντινῶν ναῶν<sup>72</sup>. Ἐνῶ ὅμως ἡ παρουσία τῆς οἰκείας εἰκονογραφικῆς ἐνότητας στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἐξηγεῖται εὐκόλα ὕστερα ἀπὸ ὅσα προτάθηκαν, προβληματικὴ παρουσιάζεται ἡ χρῆση τῶν φορητῶν εἰκόνων μὲ αὐτόνομες εἰκονιστικὲς παραστάσεις τῆς Παναγίας, τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία βέβαια ὅτι ἀνάλογες εἰκόνες εὑρίσκαν θέση κυρίως σὲ ναοὺς μοναστικῶν συγκροτημάτων καὶ ἀστικῶν κέντρων μὲ ιδιαίτερη παράδοση λατρείας τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἁγίου ζεύγους. Τοῦτο ἰσχύει π.χ. κατ' ἐξοχὴν γιὰ τὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ καὶ γιὰ τὸ λόγο τοῦτο κατέχουν τὰ τρία πρόσωπα σημαντικὴ θέση στὴ σιναϊτικὴ εἰκονογραφία<sup>73</sup>. Ἡ εἰκόνα τέμπλου στὴν Καστοριά δείχνει ποιά ἦταν ἴσως ἡ εὐρύτερη χρῆση τῶν εἰκόνων μεγάλων διαστάσεων μὲ τοὺς θεοπάτορες καὶ τὴν Παναγία. Τίποτε τέλος δὲν ἀποκλείει καὶ τὴ χρῆση εἰκόνων μὲ τὴν τριπρόσωπη ὁμάδα στὸ κύριο προσκυνητᾶριο τῆς ἐκκλησίας γιὰ τὴν ἡμέρα τῆς μνήμης τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας, στὶς 9 Σεπτεμβρίου. Σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση ἡ ἀπεικόνιση καὶ τῆς Παναγίας θὰ δὴλωνε μὲ μεγαλύτερη σαφήνεια τὸν πρωταρχικὸ ρόλο τῶν θεοπατόρων στὴν Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ καὶ κατὰ προέκταση στὴ σωτηρία τῆς ἀνθρωπότητας. Τέλος ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (πίν. 29 α) μὲ τὴν πρόσθετη ἀπεικόνιση τοῦ μοναχοῦ-δωρητοῦ δείχνει ὅτι ἀνάλογα ἔργα μπορεῖ νὰ εἶχαν παραγγελθῆ γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ λατρεία εὐσεβῶν χριστιανῶν. Ἡ παράσταση τῶν τριῶν προσώπων—μὲ τὴν Παναγία σὲ νεαρὴ ἡλικία—ἔχει τονισμένες ἀποχρώσεις ἀνθρώπινης τρυφερότητας, ἐνῶ ἔργα μὲ τὴν Παναγία ὄριμη στοὺς καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους ἔχουν βαθύτερο δογματικὸ περιεχόμενο.

Σκοπὸς τῆς μελέτης μας ἦταν νὰ δειχθῆ κυρίως ὁ εὐρύτερος χαρακτήρας τῶν ἀπεικονίσεων τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας καὶ ἀκόμη νὰ

72. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρουμε τὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῆς Martorana στὸ Palermo. Ἀπὸ αὐτὴν σώζονται οἱ μορφὲς τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας στὶς κόγχες τῆς προθέσεως καὶ τοῦ διακονικοῦ, ἐνῶ ἀντίθετα ἔχει καταστραφῆ ἡ διακόσμηση τῆς κεντρικῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ. Πολὺ σωστά ὁ Demus ὑποθέτει ὅτι ἐδῶ ὑπῆρχε παράσταση τῆς Παναγίας, ἐφ' ὅσον ἄλλωστε ὁ ναὸς ἦταν ἀφιερωμένος σ' αὐτή. Βλ. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 54a καὶ 54b, σσ. 80, 215, 315. Ἐξ ἄλλου ὁ Lazarev ὑποθέτει ὅτι δύο ἀπὸ τὰ τέσσερα στηθάρια ἐπάνω ἀπὸ τὰ κεντρικὰ τόξα τοῦ τρούλλου τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου θὰ εἰκόνιζαν τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα (τὰ ὑπόλοιπα δύο, ποὺ σώζονται σήμερα, περιέχουν τὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ὡς ἱερέως καὶ τῆς Παναγίας). Βλ. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, σ. 153.

73. Ὁ Προκόπιος ἀναφέρει ὅτι ὁ Ἰουστινιανὸς ἀφιέρωσε τὴ μονὴ στὴν Παναγία. Βλ. K. Weitzmann, *An Encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Sinai* εἰς *Mélanges offerts à K. Michalowski*, Βαρσοβία 1966, σ. 720. Ἐπίσης σημειώνουμε ὅτι τὸ ἀνατολικώτατο παρεκκλήσιο στὸ νότιο κλίτος τῆς βασιλικῆς εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ἰωακείμ καὶ στὴν Ἄννα. Βλ. Weitzmann, *Icons of the Crusader Kingdom*, σ. 68.

θιγοῦν διάφορα προβλήματα σχετικά με τὴν ταύτιση τοῦ περιεχομένου ἀναλόγων παραστάσεων. Ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὸν πολυσύνθετο χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ εἴδους παραστάσεων ἀποτελεῖ καὶ ἡ δημιουργία νέων εἰκονογραφικῶν συνθέσεων, ἢ παραλλαγῶν γνωστῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων ποῦ ἐκφράζουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν πιστῶν γιὰ τὸ βαθύτερο θεολογικὸ περιεχόμενο τῆς προσεγγίσεως τῆς Μητέρας τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν γονιῶν της. Τέτοιες ἰδιόρρυθμες παραστάσεις παρέχουν μιὰ εἰκόνα τοῦ προχωρημένου 16ου αἰώνα, στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου (πίν. 31 α) <sup>74</sup> καὶ μιὰ ἀκόμη νεώτερη εἰκόνα—μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ στὸ 18ο αἰώνα—τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (πίν. 31 β) <sup>75</sup>. Στὴν πρώτη δεσπόζει ἡ μεγαλόπρεπη μορφή τῆς Ἄννας, ποῦ κάθεται σὲ θρόνο. Κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της τὴν Παναγία ποῦ μετὴ σειρά της βαστάζει τὸν Ἰησοῦ <sup>76</sup>. Ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, ποῦ εἰκονίζει τὴ Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί, παρουσιάζει, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν τυπικὴ εἰκονογραφία τοῦ θέματος <sup>77</sup>, τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα στὸν ἄξονα τῆς παραστάσεως, ἐπάνω ἀπὸ τὸν Ἰεσσαί καὶ κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ Βρεφοκρατοῦσα Παναγία <sup>78</sup>.

Ἴσως τὸ ἀκόλουθο χωρίο ἀπὸ τὸ Ἐγκώμιο εἰς τὴ Σύλληψη τῆς Ἁγίας Ἄννας τοῦ Εὐθυμίου, πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, παρέχει τὰ εἰκονογραφικὰ δεδομένα καὶ ἐρμηνεύει τὸ θεολογικὸ κλίμα, ποῦ εὐνόησε τὴν πλούσια εἰκονογράφηση τοῦ ἁγίου ζεύγους καὶ τῆς Παναγίας :

*Καὶ τοῦτο σήμερον, βαβαὶ τοῦ μυστηρίου, πλαστουργεῖ (ὁ συνάναρχος καὶ σύνθρονος Υἱὸς καὶ Λόγος) καὶ διαπλάττει καὶ καθαγιάζει καὶ παρέχει τῇ ἐκλελεγμένῃ ἐκ πασῶν γενεῶν φυλῆ, τῇ ἐκ Δαυὶδ καὶ Ἰεσσαί, εἶπω δὲ συν-*

74. Δημοσιευόμενη γιὰ πρώτη φορά μετὴν ἄδεια τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη.

75. Δημοσιευόμενη μετὴν ἄδεια τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἀποστολῆς εἰς τὸ Ὄρος Σινᾶ τῶν Πανεπιστημίων Ἀλεξανδρείας, Michigan καὶ Princeton.

76. Φορητὴ εἰκόνα μετὴν ἴδια παράσταση, ποῦ πλαισιώνεται τώρα ἀπὸ δύο ἁγίους βρίσκεται στὸ ναὸ τῶν Ἁγίων Πάντων τῆς Κορῦλα τῆς Δαλματίας. Βλ. L. K a r a m a n, Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de la Dalmatie, εἰς L'art Byzantin chez les Slaves, Deuxième Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Deuxième partie, Paris 1932, εἰκ. 136, σ. 374.

77. Βλ. Διονουσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 84.

78. Ὑπάρχει καὶ ἄλλη εἰκόνα τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί στὴ Μονὴ Σινᾶ μετὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας. Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω θερμὰ τὸν Καθηγητὴ Weitzmann, διότι μοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἰδῶ μετὴν ἀνεση τὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο του.

*τόμως καὶ χαρμονικῶς μάλα. Ἰωακείμ καὶ Ἄννη, τῇ λελαμπρυσμένη καὶ πανευλαβεῖ συζυγία τοῖς ἀνέκαθεν εἰρημένοις τοῦ ὑποδέξασθαι αὐτοὺς τὸ μέγα ὄρος...<sup>79</sup>.*

ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ

---

79. Βλ. Εὐθυμίου μοναχοῦ, πρεσβυτέρου καὶ συγκέλλου (1917), Ἐγκώμιον εἰς τὴν Σύλληψιν τῆς Ἁγίας Ἄννης, εἰς Jugie, Homélie mariales byzantines, ἔ.ά. σσ. 501 - 502.

— Ἡ προσέγγιση τῆς Παναγίας καὶ τῶν γονιῶν της ἐκφράζεται μὲ πολλὴ ἔμφαση στὰ ὁμιλητικὰ κείμενα, κυρίως ὅσα ἀναφέρονται στὴ Σύλληψη ἢ τὴ Γέννηση τῆς Παναγίας. Βλ. π.χ. τὴν ὁμιλία πού ἐκφώνησε ὁ πατριάρχης Φώτιος σὲ μιὰ ἐπέτειο τῶν Γενεθλίων τῆς Παναγίας: Φωτίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, Λόγοι καὶ ὁμιλίες τρεῖς (ἔκδ. ὑπὸ Σ. Ἀριστάρχου), ἐν Κωνσταντινουπόλει 1900, II, σ. 348.

## SUMMARY

### THE VIRGIN AND HER PARENTS: A NARRATIVE SCENE OR A « FAMILY PORTRAIT » (PL. 22 - 31)

The Palaeologan narrative cycle of the Infancy of the Virgin in the Peribleptos of Mistra includes a scene in which Joachim and Anne are seated while the infant Mary stands in front of them (pl. 22  $\alpha$ ). This scene has been identified as the Discussion of Joachim and Anne who are about to decide on the presentation of the Virgin in the temple once she completes her third year. In addition to the above, the same narrative scene appears at least twice in Byzantine art, i.e. in the illustrated copies of the Homilies of the Monk James of Kokkinobaphos in the Vatican Library (Vat. gr. 1162) (pl. 22  $\beta$ ) and in the Bibliothèque nationale in Paris (Par. gr. 1208). The iconographic affinity between the fourteenth-century fresco and the twelfth-century miniatures of the Homilies is striking and points to their common origin, which must be sought in the illustrated Protevangelium of James.

The compositional scheme adopted in the above examples is used in a further group of representations of Joachim, Anne and the Virgin. This group includes a thirteenth-century icon in the Sinai Collection (pl. 23  $\alpha$ ), a late-seventeenth-century icon of the Byzantine Museum in Athens (pl. 23  $\beta$ ), an icon of Emmanuel Tzanes (1644) in the Collection of the Greek Institute at Venice (pl. 24  $\beta$ ) and a fresco in the Monastery of Phaneromeni on the island of Salamis painted by Georgios Marcou and dated 1735 (pl. 24  $\alpha$ ).

The Sinai icon repeats the very same composition as found in the Peribleptos and the Homilies of James, while the remaining representations differ mainly in the fact that the parents of the Virgin are depicted standing. However, all four examples share in common both the absence of inscriptions giving the title of the composition (except for their names) and a somewhat hieratic organization of the representations. Moreover, there is no evidence indicating that the above mentioned examples were meant as part of a narrative cycle with the Infancy of the Virgin. We should add that

the scene of the Discussion of the Parents of the Virgin for her presentation in the temple does not fall into the group of the liturgical scenes of the life of the Virgin which were detached and had obtained also an autonomous existence in Byzantine art; accordingly, we reach the conclusion that the above four related representations have not the narrative content of the Peribleptos fresco and the miniatures in the Homilies. To be more precise, we believe that they were meant solely as portraits. How can we account therefore for the use of the same compositional scheme in two different categories of depictions of the Virgin and her parents?

The depiction of parents or tutors in symmetrical positions on either side of their child or children or their wards (depicted standing) is a familiar compositional formula in Byzantine art. It is used very often in two categories of works: a) in purely narrative scenes b) in portraits. However, it is obvious that while the adult figures are usually depicted seated in narrative scenes, they are represented in standing position in portraits. An example of the first category is provided by a twelfth-century miniature of a Psalter in the Vatican Library (Vat. gr. 1927) (pl. 25 β).

In the category of portraits the familiar compositional formula appears in funerary stelae of the Late Roman period (pl. 25 γ) and has a long history in Byzantine art both in religious and secular representations. «Family portraits» of saints serving as illustrations for their feast days often appear in Menologia or other liturgical texts (directly influenced by the Menologion). A case in point is the Lectionary of the Gospels (cf. the eleventh-century miniature of the Vat. gr. 1156) (pl. 25 α). The same compositional formula in a secular context, extensively used in the ceremonial family portrait of Byzantine art, is shown by the miniatures of the Barberini Psalter in the Vatican Library (gr. 372) of the eleventh century (pl. 26 α) and of the Lincoln College Typicon in the Bodleian Library, Oxford (gr. 35) of the fourteenth century (pl. 26 β).

Three of the four examples with depictions of the Virgin and her parents as autonomous portraits, i.e. the icons of the Byzantine Museum, Athens, and the Greek Institute, Venice, and the fresco in Salamis depend upon the tradition of the Byzantine family portrait; in contrast, the Sinai icon is more closely connected with the narrative scene of the Discussion of Joachin and Anne for the presentation of the Virgin in the temple. A direct influence of this latter scene may account for the iconographic form of the Sinai icon. However, we should not exclude a possible connection between the scene of the Discussion of the Virgin's parents for her presentation

( and consequently of the non-scenic representation of the Sinai icon ) and two related scenes of the Infancy cycle which enjoyed a greater popularity in Byzantine art. These scenes are: a ) the Caresses of the Virgin, ( cf. e.g. a detail of a Post-byzantine icon in the Byzantine Museum, Athens, pl. 27  $\alpha$  ), b) a variant of the so-called Seven Steps of the Virgin, which comprises Joachim and Anne seated, having between them the child who is trying to take her first steps ( cf. a detail of a Russian icon of the Post-byzantine period in the Old Lichačev Collection, pl. 27  $\beta$  ).

The presence of the Virgin and her parents in cases such as those of the above mentioned four examples can be explained on the basis of one dogmatic consideration, i.e. the all important role of the three figures for the mystery of the Incarnation. In fact, the « family portrait » of Joachim, Anne and the Virgin has enjoyed a considerable popularity in Byzantine and Post-byzantine art. In addition to the examples already mentioned, there are two more groups of representations including the three familiar figures : a) those with the infant Mary held in the arms of her parents b) those in which the Virgin is fully grown, depicted in one of her traditional iconographic types.

The tendency to unite the figures of the Virgin and her parents can be explained by the considerable spread of the cult of the Virgin after the Council of Ephesus ( 431 ) and also by the equal status which both Joachim and Anne enjoyed in Byzantine theological thought. The fact that both had a special feast in the Ecclesiastical Calendar, celebrated on the 9th of September, gave rise to numerous isolated depictions of the couple in illuminated manuscripts of Menologia ( cf. miniature of the Menologion of Basil II, Vat. gr. 1613 ) ( pl. 28  $\alpha$  ), in Menologia icons and in monumental painting. The inclusion of the figure of the Virgin into the group is only a further step. The thirteenth-century icon at Vatopedi, depicting Anne holding the Virgin in the central area and Joachim on the silver frame, shows that the Byzantine iconographers consider these three figures as an entity ( pl. 27  $\gamma$  ). A later templon icon of the church of Saint Nicolas of Kyritzis in Castoria ( 17th c. ) ( pl. 27  $\delta$  ) represents a more symmetrical arrangement of the group with the infant held by both parents.

However, the tradition of depicting Joachim and Anne with the Virgin fully grown is more widely established because it undoubtedly conveys more clearly the theological idea underlying the entire composition : the Virgin appears here as the chief instrument of the Incarnation and therefore of human salvation. This reflects directly on her parents who become the witnesses of the mystery of the Incarnation and supplicate for the salvation

of mankind. Among numerous relevant examples in portative works of art are three icons in the Sinai Collection (pl. 28 β and 29 α,β) while a representative example in monumental painting is offered by the fourteenth-century fresco in the church of the Brontochion of Mistra (pl. 30).

One wonders what may have been the use of the icons with depictions of the «family portrait» of Joachim, Anne and the Virgin. It goes without saying that such works may well have been commissioned for the purpose of private worship especially since the theme carries strong familial connotations. However, it is quite probable that these icons were placed at least once a year on the proskynetarion of Byzantine and Post-byzantine churches. This would have been on the Feast day of Joachim and Anne on the 9th of September.

It has been the object of this study to show the broad and at the same time complex character of the depictions of Joachim, Anne and the Virgin in Byzantine and Post-byzantine art. The creation of new iconographic themes or iconographic variants of more common themes may be considered as an indication of this complexity. Such cases occur in a late sixteenth-century icon in the Museum of the island of Zakynthos (pl. 31 α) (of the Virgin's parents only Anne is depicted holding her daughter who in her turn holds the Child Jesus) and in an eighteenth-century icon of Mount Sinai (pl. 31 β) (the theme of the Tree of Jesse includes the couple of Joachim and Anne depicted beneath the Virgin).

DOULA MOURIKI





α. Τοιχογραφία. Περιβλεπτος Μυστρά. Φωτ. Β.Ι.Ε.



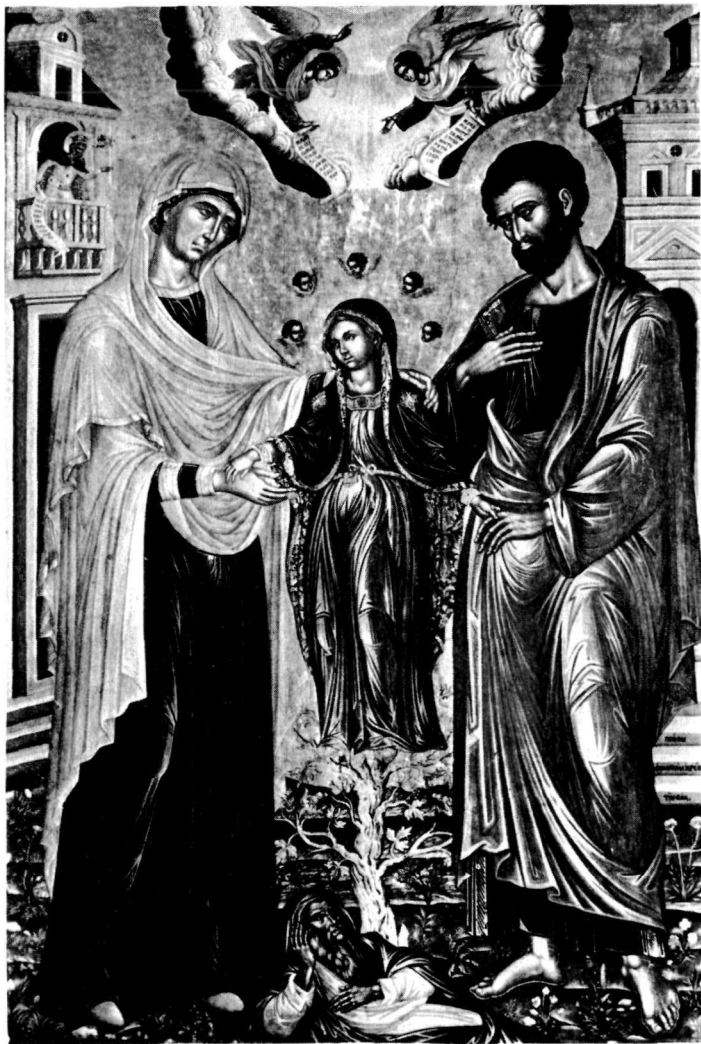
β. Μικρογραφία. Βιβλιοθήκη Βατικανού (Vat. gr. 1162).



α. Εικόνα. Μονή Σινᾶ.



β. Εικόνα. Βυζαντινὸ Μουσείο.



α. Τοιχογραφία. Ναός Μονής Φανερωμένης Σαλαμίνας.  
Φωτ. Παπαχατζηδάκη.



β. Εικόνα Ἐμμανουήλ Τζάνε. Ἑλληνικό Ἴνστιτούτο Βενετίας.  
Φωτ. ἐν Chatzidakis, Icônes de Venise.



α. Μικρογραφία.  
Βιβλιοθήκη Βατικανού  
(Vat. gr. 1156).



β. Μικρογραφία.  
Βιβλιοθήκη Βατικανού  
(Vat. gr. 1927).  
Φωτ. ἐν De Wald.

γ. Στήλη ἀπὸ πορόλιθο.  
Φωτ. ἐν Monumenta  
Asiae Minoris, I.







α. Μικρογραφία. Βιβλιοθήκη Βατικανού (Barb. gr. 372).



β. Μικρογραφία. Bodleian Library 'Οξφόρδης (gr. 35).



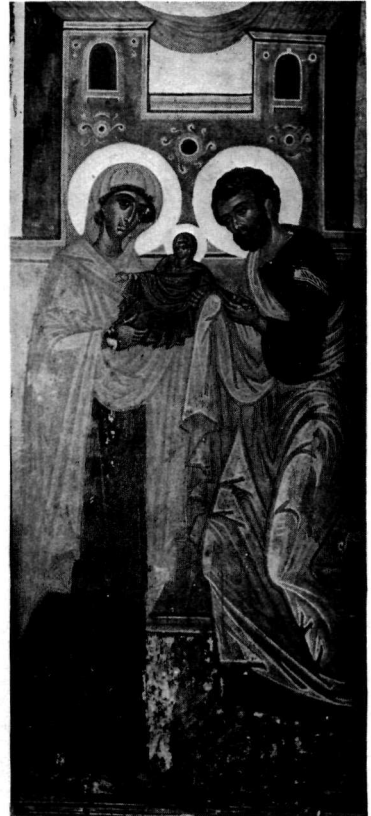
α. Εικόνα. Λεπτομέρεια. Βυζαντινό Μουσείο.



β. Εικόνα. Λεπτομέρεια.  
Μουσείο του Ermitage.  
Φωτ. ἐν Ličhacev, Ζνασενίε.



γ. Εικόνα. Μονή Βατοπεδίου Ἄθω.  
Φωτ. Παπαχατζηδάκη.



δ. Εικόνα τέμπλου. Ναὸς Ἁγ.  
Νικολάου τοῦ ἄρχοντα  
Κυρίτζη Καστοριάς.



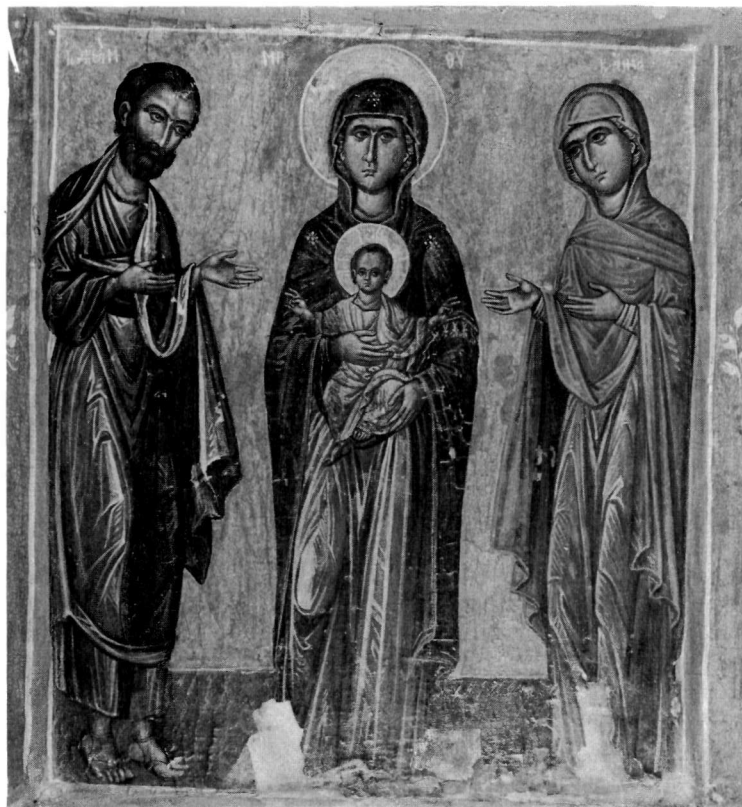
α. Μικρογραφία. Βιβλιοθήκη Βατικανού (Vat. gr. 1613).



β. Εικόνα. Μονή Σινᾶ.



α. Εικόνα. Μονή Σινά. Φωτ. Παπαχατζηδάκη.

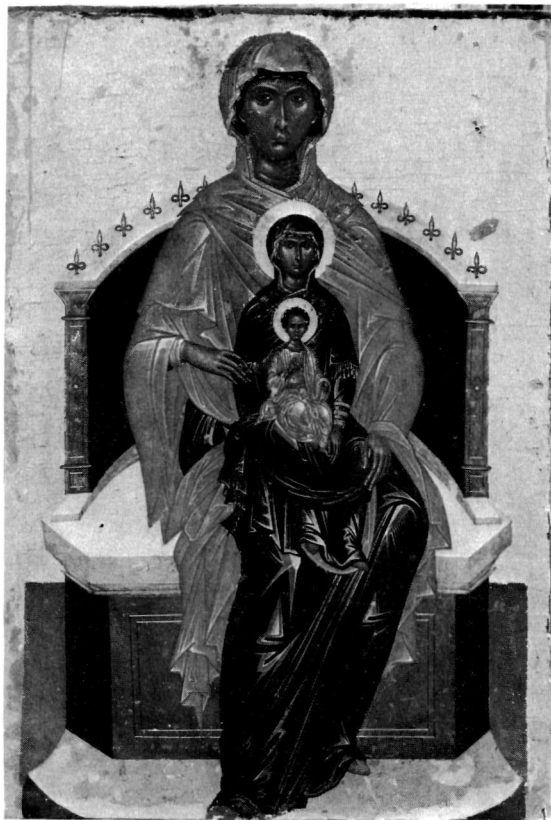


β. Εικόνα. Μονή Σινά.





Τοιχογραφία. Ἄφεντικό Μυστρά. Φωτ. Παπαχατζηδάκη.



α. Εικόνα. Μουσείο Ζακύνθου.



β. Εικόνα. Μονή Σινᾶ.