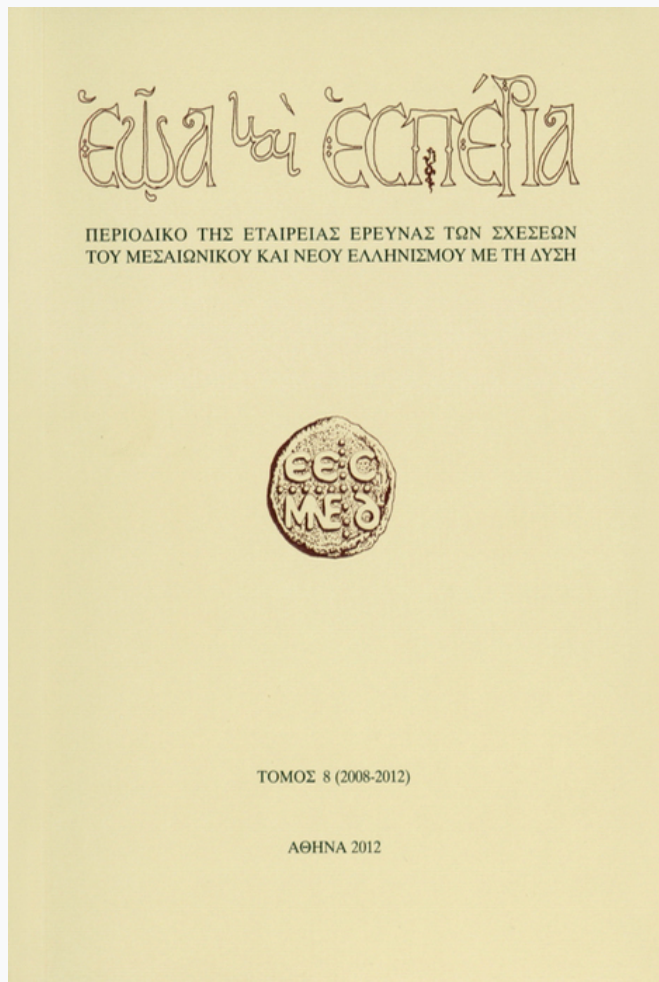


Eoa kai Esperia

Vol 8 (2012)



Η ΕΙΚΟΝΑ ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΑΣ ΜΥΚΟΝΟΥ

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΣΑΚΕΛΛΑΚΟΥ

doi: [10.12681/eaesperia.19](https://doi.org/10.12681/eaesperia.19)

To cite this article:

ΣΑΚΕΛΛΑΚΟΥ Χ. (2013). Η ΕΙΚΟΝΑ ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΑΣ ΜΥΚΟΝΟΥ. *Eoa Kai Esperia*, 8, 391–408. <https://doi.org/10.12681/eaesperia.19>

**Η ΕΙΚΟΝΑ ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΧΩΡΑΣ ΜΥΚΟΝΟΥ**

Η εικόνα με το θέμα *Μη μοῦ ἄπτου* βρίσκεται στο ναό της Αγίας Κυριακής Χώρας Μυκόνου που ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλο. Είναι αναρτημένη στο νότιο τοίχο της ανατολικής κεραίας του ναού (εικ.1)¹. Το 2009 μεταφέρθηκε στο εργαστήριο της 2ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων προκειμένου να συντηρηθεί².

Η εικόνα, διαστάσεων 71,4 X 53,6 X 2,8 εκ., είναι ζωγραφισμένη σε προετοιμασία πάνω σε ξύλο με την τεχνική της αυγοτέμπερας και έχει αριθμό καταγραφής 2613. Είναι κατασκευασμένη από δύο τμήματα επεξεργασμένου ξύλου πιθανόν από κυπαρίσσι — το ένα αρκετά μικρότερο από το άλλο — που συγκρατούνταν από δύο ξύλινα στοιχεία (τρέσσα) τα οποία δεν σώζονται. Στην πίσω όψη διακρίνεται λεπτό στρώμα προετοιμασίας, χωρίς ίχνη χρώματος, καθώς και οι οπές από τα καρφιά των ξύλινων στοιχείων.

Από την εξέταση στο εργαστήριο διαπιστώθηκε ότι είχε γίνει ατυχής προσπάθεια συντήρησης της εικόνας κατά το παρελθόν, από την οποία προκλήθηκαν αρκετές εκδορές και φθορές. Επίσης διακρίνονται ίχνη κοπής σε όλες τις πλάγιες όψεις, ευτυχώς όχι σε μεγάλη έκταση καθώς δεν έχει επηρεαστεί η παράσταση.

Η προέλευση της εικόνας είναι δυστυχώς άγνωστη. Κατά μαρτυρία του εφημέριου του ναού, π. Γεωργίου Δέλλα, πρέπει να είχε μεταφερθεί από προκατόχους του ιερείς στο ναό της Αγίας Κυριακής από άλλο ναό ίσως και της υπαίθρου του νησιού, προφανώς για λόγους ασφαλείας³.

Σε χρυσό κάμπο εικονίζεται η συνάντηση του Χριστού με τη Μαρία

-
1. Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην προϊσταμένη της 2ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, κα Αικατερίνη Δελλαπόρτα, για την ευκαιρία που μου έδωσε να μελετήσω και να παρουσιάσω την εικόνα που εντοπίστηκε κατά τη διάρκεια αυτοψίας σε ναούς της Χώρας Μυκόνου.
 2. Τη συντήρηση πραγματοποίησε ο κ. Νικόλαος Στούμπος, συντηρητής της 2ης ΕΒΑ. Οι φωτογραφίες της εικόνας προέρχονται από το φωτογραφικό αρχείο της 2ης ΕΒΑ.
 3. Από την Αρχαιολογική Υπηρεσία είχαν πραγματοποιηθεί δύο καταγραφές των εικόνων του

Μαγδαληνή. Ο Χριστός βρίσκεται στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, στέκει όρθιος μετωπικός με στραμμένο το κεφάλι προς τα αριστερά, στη γονατισμένη Μαγδαληνή. Το αριστερό χέρι του είναι ανασηκωμένο και κρατά κλειστό ειλητό, ενώ το δεξιό απλώνεται αποτρεπτικά προς τη Μαγδαληνή. Φορά ποδήρη κεραμιδόχρωμο χιτώνα, ο οποίος επάνω δεξιά ανοίγει αποκαλύπτοντας την πληγή από το λογχισμό στο δεξιό πλευρό του, και σκουροπράσινο μάτιο. Οι πτυχώσεις στα ενδύματα του Χριστού τονίζονται με χρυσοκονδυλιές. Στα άκρα του δηλώνεται ο τύπος των ήλων (εικ. 2).

Η Μαγδαληνή βρίσκεται στα αριστερά της σύνθεσης γονατιστή και απλώνει τα χέρια της για να αγγίξει το Χριστό (εικ. 3). Φορά σκούρο κυανό χιτώνα και ζωηρό κόκκινο μανδύα -εσωτερικά πράσινο- που πέφτει ανάλαφρα στο έδαφος σε πολλές πτυχές και αφήνει το κεφάλι της ακάλυπτο. Τα ξανθοκάστανα μαλλιά της απλώνονται χωρισμένα σε βοστρύχους στην πλάτη της καθώς σηκώνει το κεφάλι της για να κοιτάξει τον Κύριο. Οι παρυφές των ενδυμάτων της — μανδύα και χιτώνα — τονίζονταν με χρυσό από τον οποίο ελάχιστα ίχνη έχουν σωθεί. Και οι δυο μορφές έχουν εγχάρακτα φωτοστέφανα.

Πίσω από τη Μαγδαληνή βρίσκεται σπηλαιώδες άνοιγμα από όπου προβάλλει σαρκοφάγος με διακόσμηση τύπου πελεκητής πέτρας, σε χρώμα ροδί, που περιέχει το νεκρικό σουδάριο και τα οθόνια. Το τοπίο είναι βραχώδες και διακόπτεται μόνο από την αραιή βλάστηση από θάμνους, χλόη και άνθη που ο ζωγράφος έχει τονίσει επίσης με χρυσοκονδυλιές (εικ. 3).

Η παράσταση επιγράφεται με ερυθρή μεγαλογράμματη γραφή ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΓΕΡCΙΝ ΠΡΟC [την ΜΑ]ΓΔΑΛΙΝΗΝ ΜΑΡΙΑ ΤΟΥ C(ωτή)Ρ(ο)C ΕΜΦΑΝΙΑ (εικ. 2) και συμπληρώνεται από άλλες επτά επιγραφές σε μεγαλογράμματη γραφή επίσης, τέσσερις από τις οποίες μεταφέρουν αυτούσιο το διάλογο του Χριστού με τη Μαρία Μαγδαληνή, όπως μας τον παραδίδει ο ευαγγελιστής Ιωάννης στο εικοστό κεφάλαιο του ευαγγελίου του. Τα λόγια του Χριστού είναι γραμμένα με ερυθρή γραφή και της Μαγδαληνής με μαύρη γραφή τονισμένη με χρυσό:

ΓΥΝΑΙ ΤΙ ΚΛΑΙΕΙC || ΤΙΝΑ ΖΗΤΕΙC (Ιω. κ', 15)

Κ(ύρι)Ε ΕΙ CΥ ΕΒΑCΤΑC(ας) || ΑΥΤΟΝ ΕΙΠΕ ΜΟΙ ΠΟΥ || ΕΘΗΚΑC ΑΥΤ(όν) ΚΑΓΩ || ΑΥΤ(όν) ΑΡΩ (Ιω. κ', 15)

ΡΑΒΒΟΥΝΙ (Ιω. κ', 16)

ναού, μία το 1965 (Χρ. Μπαλτογιάννη) και μία το 1982 (Σ. Κίτσου). Στην πρώτη δεν αναφέρεται η εικόνα, ενώ στη δεύτερη σημειώνεται στην ίδια θέση όπου και εντοπίστηκε το 2009, δηλαδή στο νότιο τοίχο της ανατολικής κεραίας του σταυρού. Επομένως, η μεταφορά στο ναό έγινε πιθανώς μεταξύ των ετών 1965-1982.

ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ ΟΥΠΩ ∥ ΓΑΡ ΑΝΑΒΕΒΗΚΑ ΠΡΟΣ ∥ ΤΟΝ Π(ατέ)ΡΑ
ΜΟΥ (Ιω. κ', 17)

Η επιγραφή Ο ΑΓ(ιος) ∥ ΤΑΦΟΣ σε ερυθρή μεγαλογράμματη γραφή προβάλλεται στο σκοτεινό σπηλαιώδες άνοιγμα. Τα πρόσωπα του Χριστού και της Μαρίας Μαγδαληνής δηλώνονται από τις επιγραφές: IC XC σε ερυθρό και Η ΑΓ(ία) ΜΑΡΙΑ ∥ Η ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ σε μαύρο με χρυσό.

Το επεισόδιο της εμφάνισης του Χριστού μετά την Ανάσταση στη Μαρία Μαγδαληνή περιγράφεται συνοπτικά στο κατά Μάρκον ευαγγέλιο και αναλυτικά στο κατά Ιωάννην⁴. Ως εικονογραφικό θέμα ανήκει στον κύκλο των εωθινών⁵ και πιο συγκεκριμένα σχετίζεται με τις παραστάσεις του *Λίθου* και του *Χαίρετε*, που ενδεχομένως λειτούργησαν ως πρότυπό του, όπως αναφέρει η Αιμιλία Γερουλάνου στο εμπεριστατωμένο και βασικό για την σκηνή του *Μή μου ἄπτου* άρθρο της⁶. Οι παραστάσεις αυτές, όπως παρατηρεί η ίδια, εμφανίζονται ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο στις ευλογίες της Monza⁷, στο Ευαγγέλιο Rabula I⁸ (56 της Λαυρεντιανής

4. Μρ. ισ' γ: Ἀναστὰς δὲ πρωΐ πρώτη σαββάτου ἐφάνη πρῶτον Μαρία τῇ Μαγδαληνῇ, ἀφ' ἧς ἐκβεβλήκει ἐπτά δαιμόνια. Ιω. κ' 11-18: Μαρία δὲ εἰστήκει πρὸς τῷ μνημείῳ κλαίουσα ἔξω. ὡς οὖν ἔκλαιε, παρέκτυψεν εἰς τὸ μνημεῖον καὶ θεωρεῖ δύο ἀγγέλους ἐν λευκοῖς καθεζομένους ἓνα πρὸς τῇ κεφαλῇ καὶ ἓνα πρὸς τοῖς ποσίν, ὅπου ἔκειτο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. καὶ λέγουσιν αὐτῇ ἐκεῖνοι· γύναι, τί κλαίεις; λέγει αὐτοῖς ὅτι ἦσαν τὸν Κύριόν μου, καὶ οὐκ οἶδα ποῦ ἔθηκαν αὐτόν. καὶ ταῦτα εἰποῦσα ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω, καὶ θεωρεῖ τὸν Ἰησοῦν ἐστῶτα, καὶ οὐκ ᾔδει ὅτι Ἰησοῦς ἐστί. λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς γύναι τί κλαίεις; τίνα ζητεῖς; ἐκεῖνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρὸς ἐστί, λέγει αὐτῷ κύριε, εἰ σὺ ἐβάστασας αὐτόν, εἰπέ μοι ποῦ ἔθηκες αὐτόν, καὶ γὰρ αὐτόν ἀρῶ. λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς Μαρία. Στραφεῖσα ἐκεῖνη λέγει αὐτῷ ραββουνί, ὃ λέγεται διδάσκαλε. λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς μή μου ἄπτου οὕτω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα μου πορεύου δὲ πρὸς τοὺς ἀδελφούς μου καὶ εἰπὲ αὐτοῖς ἀναβαίνω πρὸς τὸν πατέρα μου καὶ πατέρα ὑμῶν, καὶ Θεὸν μου καὶ Θεὸν ὑμῶν.

5. Ν. ΖΑΡΑΣ, Εικονογραφικές παρατηρήσεις στην παράσταση της Εμφάνισης του Χριστού στη Μαρία Μαγδαληνή, στο: Γ' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, Ρέθυμνο 2002, σ. 122-124 (στο εξής: ΖΑΡΑΣ, Εικονογραφικές παρατηρήσεις); Ο ΙΔΙΟΣ, Ο εικονογραφικός κύκλος των εωθινών ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2006, σ. 140-149 (στο εξής: ΖΑΡΑΣ, Εικονογραφικός κύκλος); Ο ΙΔΙΟΣ, Du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine, *Zograf* 28 (2000-2001) 113-120.

6. ΑΙΜΙΛΙΑ ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Η σκηνή του «Μή μου ἄπτου» όπως εμφανίζεται σὲ βυζαντινὰ μνημεῖα καὶ ἡ μορφή ποὺ παίρνει στὸν 16ο αἰῶνα, *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας* 3 (1962-1963) 203-230, ἐδὼ σ. 203-204, σημ. 4 (στο εξής: ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή).

7. Α. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza - Bobbio)*, Paris 1958, πίν. XI, XII, XIII· CYNTHIA HAHN, *Loca Sancta Souvenirs: Sealing the Pilgrim's Experience*, στο: *The Blessings*

Βιβλιοθήκης στη Φλωρεντία), και αργότερα στις Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού (Par. Gr 510)⁹.

Ως μεμονωμένο εικονογραφικό θέμα στη βυζαντινή τέχνη, δεν εμφανίζεται ωστόσο πριν τον 11ο-12ο αιώνα, όπου το συναντούμε σε δυο εικονογραφημένα χειρόγραφα, στο Τετραεπάγγελο Par. gr. 74¹⁰ και στο Ευαγγέλιο Laur. VI, 23¹¹. Και στις δυο αυτές περιπτώσεις ο Χριστός στέκεται μετωπικός ή γυρισμένος στα πλάγια με τα χέρια ακίνητα ή σε χειρονομία λόγου και συνδιαλέγεται με τη Μαγδαληνή. Η σκηνή είναι στατική και αποπνέει ηρεμία καθώς ούτε ο Χριστός ούτε η Μαγδαληνή κάνουν έντονες κινήσεις.

Αντίθετα, στη Δύση, όπως επισημαίνει η Schiller, οι πρώτες απεικονίσεις του θέματος εμφανίζονται ήδη από τον 9ο αι¹². Πρόκειται για έργα όπως το Ευχολόγιο του Drogo, (830 ή μετά το 844), το Ευαγγελιστάριο Egbert (980 περίπου) ή το Ευαγγέλιο του Όθωνα III (10ος αι.) που παρουσιάζουν εμφανείς διαφορές, σε σχέση με τα βυζαντινά έργα, στις κινήσεις των μορφών και τη γενικότερη στάση τους. Στα δυτικά έργα ο Χριστός έχει στραμμένο το σώμα στην αντίθετη κατεύθυνση από τη Μαγδαληνή, ενώ το κεφάλι στρέφεται προς αυτήν, προσπαθώντας να αποφύγει με έντονες κινήσεις το άγγιγμα της. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των παραστάσεων αυτών είναι η έντονη κίνηση του σώματος του Χριστού και η τάση φυγής που το διακρίνει σε σχέση με τις ανάλογες απεικονίσεις στη βυζαντινή τέχνη.

Κατά τους επόμενους αιώνες μία σειρά έργων τόσο στην ανατολή — στη σφαίρα επιρροής του Βυζαντίου γενικότερα — όσο και στη δύση¹³ διατηρούν αυτές τις διαφορές στις παραστάσεις και διαμορφώνουν δυο ξεχωριστούς τύπους, τον «ανατολικό» και τον «δυτικό»¹⁴, οι οποίοι έχουν

of *Pilgrimage*, R. OUSTERHOUT (επιμ.), Urbana 1990, σ. 85-96, εδώ ειχ. 14, 20· M. RE – CHRISTINA ROGNONI, *Ampulla from the Holy Land*, στο: www.egeriaproject.net/mov_display.aspx?id=179.

8. C. CECHELLI – I. FURLANI – M. SALMI, *The Rabula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean Laurentian Library*, Olten 1959.

9. SIRARPIE DER NERSESSIAN, *The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus*, Paris gr. 510: A Study of the Connections Between Text and Image, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962) 196-228.

10. H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe s.*, Paris 1908, τ. Β', πίν. 183.

11. TANIA VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne* [Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 6], Paris 1971.

12. GERTRUD SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, Güterloeh 1971, τ. Γ', σ. 95-95, ειχ. 277-278, 280.

13. Δυτικές παραστάσεις του «μη μου άπτου» βρίσκονται στο Ισπανικό παρεκκλήσιο της Santa Maria Novella στη Φλωρεντία, στη σύνθεση του Taddeo Gaddi και στη Maestà του Duccio: ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή, σ. 210.

14. ΖΑΡΑΣ, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις*, σ. 122.

διαφορετικό θεολογικό υπόβαθρο όπως προκύπτει από τη μελέτη πατερικών κειμένων στην Ανατολή και τη Δύση¹⁵. Συγκεκριμένα, η στάση του Χριστού σε αυτές τις παραστάσεις υπαγορεύεται από τη θεολογική ερμηνεία της απάντησής του στη Μαγδαληνή *μη μου ἄπτου, οὐπω γάρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα μου*¹⁶. Σε κείμενα του 4ου αιώνα του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου¹⁷ υποστηρίζεται ότι ο Χριστός με τη φράση αυτή δεν απαγορεύει στη Μαγδαληνή να τον αγγίξει αλλά προσπαθεί να την προετοιμάσει για τη νέα κατάσταση που διαμορφώνεται στις σχέσεις με τους μαθητές του και τον υπόλοιπο κόσμο μετά την Ανάσταση και την Ανάληψή του. Σε θεολογικά κείμενα της Δύσης, όμως, και συγκεκριμένα στην 33^η ομιλία του πάπα Ρώμης Γρηγορίου Α΄¹⁸ του 6ου αιώνα, η Μαγδαληνή ταυτίζεται με την αμαρτωλή γυναίκα που άλειψε τα πόδια του Κυρίου με μύρο. Έτσι, ο Χριστός στις παραστάσεις που είναι επηρεασμένες από τη δυτική θεολογία, αποφεύγει τη Μαγδαληνή προκειμένου να μη μολυνθεί.

Τον 15ο αιώνα το θέμα αποκρυσταλλώνεται και δημιουργείται — πιθανόν στην Κρήτη¹⁹ — ο βασικός εικονογραφικός τύπος που με διάφορες παραλλαγές θα κυριαρχήσει σε φορητές εικόνες αλλά και στη μνημειακή ζωγραφική μέχρι και τα τέλη του 17ου αιώνα. Τα κύρια εικονογραφικά στοιχεία που απαρτίζουν τη σύνθεση τώρα είναι ο Χριστός όρθιος στα δεξιά σε διάφορες παραλλαγές ανάλογα με το βαθμό της δυτικής επίδρασης που έχει δεχτεί ο καλλιτέχνης. Μετωπικός στις περισσότερες περιπτώσεις — μένοντας πιστός στη βυζαντινή παράδοση — με το δεξί χέρι προς τη Μαγδαληνή και υψωμένο ή μη το αριστερό, κρατά κλειστό ειλητό ή εργαλείο κηπουρικής ή λάβαρο — σε εικόνες με έντονες δυτικές επιδράσεις²⁰. Ο

15. Οι παραστάσεις του θέματος στο Staro Nagoricino (1317-1318) και τη Gracanica (περ. 1321) ανήκουν στον «ανατολικό» τύπο, ενώ οι αντίστοιχες στη Zica (1220), τη Decani (1345-1348) και το Volotovo (περ. 1380) στον «δυτικό»: ΖΑΡΑΣ, Εικονογραφικές παρατηρήσεις, σ. 122-124.

16. ΖΑΡΑΣ, Εικονογραφικός κύκλος, σ. 146-149.

17. *Patrologia Graeca* 59, έκδ. J.-P. Migne, Paris 1862, στ. 469.

18. *Patrologia Latina* 76, έκδ. J.-P. Migne, Paris 1857, στ. 1238D-1239A.

19. ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή, σ. 213· Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Εικόνες της Κέρκυρας, Αθήνα 1990, αρ. 54, σ. 80-81, εικ. 175 (στο εξής: ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Εικόνες)· ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΠΑΛΤΟΠΙΑΝΝΗ, Εικόνες. Ο Χριστός στην ενσάρκωση και στο Πάθος, Αθήνα 2003, αρ. 80, σ. 443.

20. Στις αρχές του 16ου αιώνα εμφανίζονται παραδείγματα με έντονες δυτικές επιδράσεις όπως η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (αρ. 1635) με εμφανή δυτικά στοιχεία ως προς τη στάση του σώματος του Χριστού, το λάβαρο της Ανάστασης που κρατά στο αριστερό του χέρι καθώς επίσης και στο τοπίο που είναι τελείως διαφορετικό εφόσον απουσιάζει το σπήλαιο και ο κενός τάφος του Χριστού βρίσκεται στα αριστερά του, ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή, σ. 218-219, πίν. 63.1. Εμφανείς δυτικές επιδράσεις μπορεί να δει κανείς επίσης σε δύο εικό-

χιτώνας του ανοίγει ώστε να φανεί η πληγή από το λογχισμό στη δεξιά πλευρά και αυτό αποτελεί απαραίτητο στοιχείο στην απεικόνισή του.

Στα αριστερά των συνθέσεων βρίσκεται πάντα γονατιστή η Μαγδαληνή με ακάλυπτη την κεφαλή και με απλωμένα τα χέρια προς τον Κύριο. Οι ξανθοκάστανοι μαλακοί βόστρυχοι που πέφτουν ελεύθερα στην πλάτη της, η πυυχολογία των ενδυμάτων της αλλά και η συναισθηματικά φορτισμένη έκφραση του προσώπου της μαρτυρούν τις έντονες δυτικές επιδράσεις και θυμίζουν ανάλογες γυναικείες μορφές της υστερογοτθικής τέχνης. Τις λιτές συνθέσεις συμπληρώνουν στοιχεία του τοπίου — άλλοτε αποκλειστικά βραχώδους και άλλοτε πιο ομαλού — με κυρίαρχο το σπηλαιώδες άνοιγμα από όπου προβάλλει ο τάφος του Χριστού με τα οθόνια και το σουδάριο. Τέλος, όλες οι παραστάσεις αυτής της περιόδου πλαισιώνονται, είτε περισσότερο είτε λιγότερο, από επιγραφές που μεταφέρουν το διάλογο των προσώπων από το εικοστό κεφάλαιο του κατά Ιωάννην ευαγγελίου.

Στις παραστάσεις του 15ου-17ου αιώνα όπου έχει διατηρηθεί περισσότερο ο βυζαντινός χαρακτήρας στη μορφή του Χριστού, με το κλειστό ειλητό και τη μετωπική στάση, δύο παραλλαγές ξεχωρίζουν τόσο στις φορητές εικόνες όσο και στα τοιχογραφικά σύνολα.

Στην πρώτη και σπανιότερη παραλλαγή ανήκει και η εξεταζόμενη εικόνα από το ναό της Αγίας Κυριακής στη Χώρα Μυκόνου, έχοντας ως πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο την εικόνα της Συλλογής Δ. Οικονομόπουλου που χρονολογείται στα τέλη του 15ου αιώνα²¹ (εικ. 4). Ο τύπος του Χριστού, η πληθώρα των επιγραφών και η θέση τους, η εμφανής ομοιότητα στην απόδοση του βραχώδους τοπίου αλλά και του τάφου προδίδουν κοινό εικονογραφικό πρότυπο. Η διαφορά με την εικόνα μας έγκειται στην κλίμακα των μορφών του Χριστού και της Μαγδαληνής που εδώ δεσπόζουν

νες του Μουσείου Ερμιτάζ στο Leningrad, όπου στη μια ο Χριστός κρατά πάλι το λάβαρο της Ανάστασης ενώ στην άλλη εργαλείο κηπουρικής. Εδώ η εικονογραφία είναι σαφώς επηρεασμένη από τη φράση του ευαγγελίου του Ιωάννη *ἐκεῖνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρὸς ἐστὶ*: ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή, σ. 217-219, πίν. 62, 63.2. Τέλος, στα τέλη του 16ου αιώνα (1590), σε μία εξαιρετική εικόνα στον Άγιο Μηνά Ηρακλείου, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός θα καινοτομήσει, καθώς συνδυάζει με ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο δυτικά στοιχεία και προσθέτει στη σκηνή της συνάντησης του Χριστού με τη Μαγδαληνή άλλα επεισόδια της Ανάστασης σε μία σύνθεση: ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή, σ. 223-225, πίν. 64.2. *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από το Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Μ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ (επιμ.), Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, σ. 457-458, αρ. 100 (ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ).

21. ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες, Συλλογή Δημητρίου Οικονομόπουλου*, Αθήνα 1985, αρ. 22, σ. 32, πίν. 15 (στο εξής: ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες*).

στο τοπίο ενώ στην εικόνα της Συλλογής Οικονομόπουλου είναι μικρότερες και αρμονικότερα ενταγμένες σε αυτό.

Άλλα εικονογραφικά παράλληλα της εικόνας της Μυκόνου είναι επίσης και οι τοιχογραφίες από τη Μονή Διονυσίου²² (1546-1547) και τη Μονή Δοχειαρίου²³ (1568) στο Άγιο Όρος, καθώς και οι τοιχογραφίες από τη Μονή Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (1552)²⁴, έργα που σχετίζονται με τον Κρητικό ζωγράφο Τζώρτζη.

Στην παραλλαγή αυτή ο Χριστός εικονίζεται με το αριστερό χέρι υψωμένο να κρατά κλειστό ειλητό, χειρονομία που θυμίζει έργα με δυτικές επιδράσεις, όπου ο Χριστός κρατά είτε το λάβαρο της Ανάστασης είτε εργαλείο κηπουρικής²⁵. Στην παραλλαγή αυτή ο κενός τάφος τοποθετείται πιο χαμηλά και πίσω ακριβώς από το κεφάλι της Μαгдаληνής με τέτοιο τρόπο που να καλύπτεται εν μέρει. Το τοπίο είναι κατά κύριο λόγο βραχώδες, ωστόσο γίνεται προσπάθεια να αποδοθεί έστω και λίγη αραιή βλάστηση από χαμηλούς θάμνους και λουλούδια που είναι αρκετά προσεγμένη στην εκτέλεση.

Ο τύπος του Χριστού με το υψωμένο αριστερό χέρι θεωρήθηκε από ορισμένους μελετητές στοιχείο πρωιμότητας και σχετίστηκε με τις εικονογραφήσεις που έχουν δυτικές επιδράσεις²⁶. Ως εικονογραφικό στοιχείο ενδέχεται να αποτελεί ένα ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στις παραστάσεις με τις έντονες δυτικές επιδράσεις και σε αυτές όπου τα δυτικά στοιχεία έχουν αφομοιωθεί και έχει επιλεγεί από τους καλλιτέχνες η απεικόνιση του Χριστού με το χέρι στο ύψος της ζώνης, σύμφωνα με πιο παραδοσιακά πρότυπα. Άλλωστε ακόμα και στην εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού²⁷, που χρονολογικά έπεται όλων των προαναφερόμενων παραστάσεων, παρόλο που υπάρχουν πολλά δυτικά στοιχεία, η μορφή του Χριστού επιλέγεται να απεικονισθεί με τον παραδοσιακότερο τρόπο, δείγμα ότι όσον αφορά τουλάχιστον στη μορφή του Κυρίου οι αναζητήσεις είχαν λάβει τέλος (εικ. 5).

22. G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, πίν. 203.2 (στο εξής MILLET, *Monuments*): Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος* [Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, 9], Αθήνα 2009, εικ. 258, πίν. 203.2, εικ. 3.

23. MILLET, *Monuments*, πίν. 230, 232.

24. Κατά ορισμένους μελετητές αποδίδεται στο ζωγράφο Θεοφάνη και κατά άλλους στο ζωγράφο Τζώρτζη: Κ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ο ζωγράφος Τζώρτζης και οι τοιχογραφίες του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετέωρου (1552)*, στο: *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*, Αθήνα 2010, σ. 107-127, σημ. 3.

25. Βλ. ανωτέρω, σημ. 20.

26. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες*, αρ. 54, σ. 81 σημ. 2, εικ. 175.

27. Βλ. ανωτέρω, σημ. 20.

Έτσι, αν θεωρήσουμε ότι ο εικονογραφικός τύπος του θέματος διαμορφώθηκε στην Κρήτη, κατά τον 15ο αιώνα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η εικόνα μας καθώς και τα μεταγενέστερα τοιχογραφικά σύνολα του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, ακολουθούν αυτό το μεταβατικό πρότυπο το οποίο για κάποιους λόγους δεν αγαπήθηκε ιδιαίτερα και δεν ακολουθήθηκε ευρέως μέσα στον 16ο και 17ο αιώνα.

Στη δεύτερη και συνηθέστερη παραλλαγή του τύπου η βασική διαφορά έγκειται στο ότι το αριστερό χέρι του Χριστού που κρατά το κλειστό ειλητό, βρίσκεται στο ύψος της ζώνης και είναι εμφανές ότι ο τύπος έχει αποκρυσταλλωθεί με την επιλογή της φυσικότερης στάσης του χεριού²⁸ και την «αποκήρυξη» των προφανών δυτικών επιδράσεων, τουλάχιστον όσον αφορά στη μορφή του Χριστού. Κατά τα άλλα στις εικόνες αυτής της ομάδας που είναι και η πολυπληθέστερη, ο κενός τάφος προβάλλεται μακρύτερα, στο βάθος πίσω αριστερά από τη Μαγδαληνή, το τοπίο στην πλευρά του Χριστού δεν είναι ιδιαίτερα βραχώδες αλλά πιο ομαλό με λοφίσκους και βλάστηση, ενώ τέλος ανάμεσα στις δυο μορφές εμφανίζεται σε πτυχή του εδάφους μικρό δέντρο που απουσιάζει από την προηγούμενη ομάδα.

Παραδείγματα αυτής της παραλλαγής είναι δυνατό να δει κανείς στο φύλλο τριπτύχου από το Μουσείο Μπενάκη²⁹, σε διάφορες φορητές εικόνες, όπως του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας³⁰ (εικ. 6), του παλιού και νέου Μουσείου Ζακύνθου³¹, του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Dubronnik³², του Εμμανουήλ Τζάνε στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα³³ και σε άλλες, καθώς και στη μνημειακή ζωγραφική, στις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στα καθολικά των Μονών Μεγίστης Λαύρας και Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος³⁴.

Ξαναγυρίζοντας στην εικόνα από την Αγία Κυριακή Χώρας Μυκόνου, μπορεί να παρατηρηθεί ότι πρόκειται για ένα ποιοτικό έργο ενός ικανό-

28. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, Εικόνες, σ. 32.

29. ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή, σ. 221, πίν. 65.2.

30. Μ. CHATZIDAKIS, *Icones de Saint-George des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venice 1962, σ. 115-117, αρ. 96, πίν. VII.

31. ΚΑΛΛΙΠΑ-ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ, Σκηνή, σ. 221-222, πίν. 65.1· ΖΩΗ ΜΥΛΩΝΑ, Μουσείο Ζακύνθου, Αθήνα 1998, σ. 56-57, 62.

32. V. DJURIC, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade 1961, σ. 120, αρ. 59, πίν. LXXX.

33. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Εικόνες, αρ. 82, σ. 120, εικ. 232.

34. Για την παράσταση στο καθολικό της Μονής Μεγίστης Λαύρας, βλ. MILLET, *Monuments*, πίν. 119.3· για εκείνη της Μονής Σταυρονικήτα, βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, 'Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας του πίκλην Μπαθās (βιογραφικός έλεγχος), *Νέα Έστία* 875 (1963) 215-226, εδώ εικ. 125.

τατου ζωγράφου που είναι άρτια καταρτισμένος και στην τεχνική αλλά και στη ζωγραφική τέχνη. Χρησιμοποιεί λαδοπράσινο προπλάσμο πάνω στον οποίο με κηλίδες ρόδινου χρώματος πλάθει τα πρόσωπα με απαλές διαβαθμίσεις στα τελειώματα των όγκων, από τα πιο ανοικτόχρωμα μέρη στα σκούρα και με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί πλαστικότητα στις μορφές. Λευκές παράλληλες ψιθυριές φωτίζουν και τονίζουν τα χαρακτηριστικά των προσώπων και των γυμνών μερών — χέρια και πόδια. Η έκφραση των προσώπων διακρίνεται από εκλέπτυνση και ακαδημαϊκή ομορφιά και δεν είναι τόσο μεγαλοχολική όσο των μορφών που συναντούμε σε εικόνες του προχωρημένου 16ου και 17ου αιώνα.

Η πτυχολογία των ενδυμάτων των μορφών διαφέρει, όπως είναι συνηθισμένο στις παραστάσεις του θέματος από τον 15ο αιώνα και ύστερα. Στα ενδύματα του Χριστού — στον ανοικτόχρωμο χιτώνα και το πιο σκούρο μάτιο, ένδειξη πρωιμότητας της εικόνας μας³⁵ — με πυκνές χρυσοκονδυλιές σχηματίζεται μια γραμμική και πιο σκληρή πτυχολογία, περισσότερο προσκολλημένη στα παραδοσιακά πρότυπα. Αντίθετα ο μανδύας της Μαγδαληνής με τη μαλακή και πλούσια πτυχολογία θυμίζει υστερογοθικά πρότυπα και φανερώνει τις δυτικές επιδράσεις.

Το τοπίο σχηματίζεται από βράχους σε θερμά και ψυχρά χρώματα — πίσω από τη Μαγδαληνή σε ανοικτό καφέ και πίσω από το Χριστό σε γκρι — και φωτίζεται με λευκές παράλληλες γραμμές άλλοτε πολύ λεπτές και άλλοτε αρκετά πλατιές, όπως και στην εικόνα της Συλλογής Οικονομόπουλου³⁶. Εξαιρετικά λεπτές χρυσοκονδυλιές περιγράφουν τα φυλλώματα και τους κορμούς δυο χαμηλών θάμνων της σύνθεσης.

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας της Μυκόνου τη συνδέουν με την εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (εικ. 6). Στις δυο εικόνες οι μορφές κυριαρχούν αναμφισβήτητα στο τοπίο με την κλίμακά τους και αφοπλίζουν το βλέμμα του θεατή. Οι τρόποι που αποδίδονται τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη του σώματος είναι κοινοί, με μόνη διαφορά το λίγο σκληρότερο πλάσιμο των προσώπων της εικόνας μας, που συνίσταται σε πιο απότομες μεταβολές από τις ανοικτόχρωμες στις σκουρόχρωμες περιοχές (εικ. 7-8). Η ίδια τακτική ακολουθείται και στην απόδοση του τοπίου όπου οι μεταβάσεις από τα σκιερά στα πιο φωτεινά μέρη στην εικόνα της

35. Η χρωματική διαφορά του χιτώνα από το μάτιο και εν γένει το σκουρόχρωμο μάτιο του Χριστού απαντάται στα παλαιότερα παραδείγματα του 15ου και πρώιμου 16ου αιώνα. Αργότερα επικρατούν τα ανοικτόχρωμα ενδύματα για το Χριστό. Βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Εικόνες, αρ. 54, σ. 81.

36. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, Εικόνες, σ. 32, πίν. 15.

Μυκόνου είναι εξίσου απότομες. Τα χρώματα αλλά και η πτυχολογία των ενδυμάτων του Χριστού που σχηματίζονται από λεπτές χρυσοκοντυλιές και τονίζονται από πλατιές επίπεδες επιφάνειες χρυσοῦ³⁷ συνδέουν επίσης τις εικόνες. Και τα δυο έργα αποπνέουν την ευγένεια και κλασική ομορφιά των μορφών της κρητικής σχολής στην οποία αναμφισβήτητα ανήκει και η εικόνα της Μυκόνου.

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με τα εικονογραφικά στοιχεία της εικόνας μας οδηγούν στη χρονολόγησή της στις αρχές του 16ου αιώνα και την καθιστούν ένα έργο υψηλής ποιότητας, προϊόν αριστοτέχνη ζωγράφου της κρητικής σχολής.

Οι πληροφορίες που έχουμε για την εικόνα ελάχιστα μας βοηθούν στην ανακάλυψη της προέλευσής της. Η παρουσία έργων της κρητικής σχολής συνηθίζεται στα νησιά των Κυκλάδων και αυτό ισχύει και για τη Μύκονο, η οποία ανήκε στις βενετικές κτήσεις για πολλούς αιώνες (1204-1537)³⁸. Οι συνεχείς επαφές με την επίσης βενετοκρατούμενη Κρήτη, καθώς και η συχνή στην ιστορία του νησιού παρουσία Κρητών παροίκων ύστερα από λιμούς, επιδημίες και πολέμους, αποτελεί μία πιθανή εξήγηση για τη μεταφορά της εικόνας στη Μύκονο. Ακόμα μία υπόθεση που θα μπορούσε να διατυπωθεί είναι ότι η δημιουργία της εικόνας μας είναι αποτέλεσμα παραγγελίας από κάτοικο του νησιού σε κάποιο από τα πολυάριθμα ξακουστά κρητικά εργαστήρια³⁹.

37. Στην εικόνα της Μυκόνου αυτές οι επιφάνειες δεν έχουν σωθεί στο σύνολό τους εξαιτίας ατυχών επεμβάσεων συντήρησης που υπέστη παλαιότερα η εικόνα.

38. Το 1204 το νησί παραχωρήθηκε στους Ανδρέα και Ιερεμία Γκίτζι (συγγενείς του Δόγη Δάνδολου). Το έτος 1390 και ενώ εξέλιπε η δυναστεία των Γκίτζι λόγω μη άρρενος απογόνου, το νησί προσαρτήθηκε απευθείας στη Βενετική Δημοκρατία μέχρι τον Δεκέμβριο του 1537, οπότε υποτάχθηκε στους Τούρκους, στον στόλο του Χαϊρεντίν Μπαρμπαρόσα: W. MILLER, *Ιστορία της Φραγκοκρατίας ἐν Ἑλλάδι (1204-1566)*, μτφρ. Σ. Π. ΛΑΜΠΡΟΣ, τ. Β', Ἀθήνα 1910, σ. 406-411· Τ. Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, *Ἡ Μύκονος, ἥτοι ἡ ἱστορία τῆς νήσου ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς*, ἐν Ἀθήναις 1914, σ. 69-70, 85, 95-96.

39. Στα νησιά των Κυκλάδων και ιδιαίτερα στην έδρα του Δουκάτου του Αιγαίου, τη Νάξο, που βρισκόταν σε συχνή επικοινωνία με τη βενετοκρατούμενη Κρήτη, υπήρχε η δυνατότητα παραγγελιών εικόνων ή προσκλήσεων από την Κρήτη φημισμένων ζωγράφων, όπως για παράδειγμα ο Χανιώτης ζωγράφος του 15ου αιώνα Αντώνιος Παπαδόπουλος, μαθητῆς του Ιωάννου Ακοτάντου, αδελφού του Ἀγγελου ο οποίος ταξιδεύει για δουλειά στο νησί, όπου και αποκτά πελατεία. ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΗΤΣΑΝΗ, Παναγία Γλυκοφιλούσα ή Εγγαρδυτίσσα, λ. 43, στο: *Χειρ Ἀγγέλου, ἑνας ζωγράφος εικόνων στην βενετοκρατούμενη Κρήτη*, ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ (επιμ.), Μουσείο Μπενάκη, Ἀθήνα 2010, σ. 188-189.

SUMMARY

THE “NOLI ME TANGERE” ICON FROM AGHIA KYRIAKI KHORAS, MYKONOS

The “Noli Me Tangere” icon described in this paper is to be found on the SE wall of the church of Aghia Kyriaki Khoras on the island of Mykonos. Its original provenance is unknown; it was brought to its present location sometime between 1965 and 1982, perhaps for safekeeping. In 2009 it underwent treatment at the restoration facilities of the 2nd Ephorate of Byzantine Antiquities.

The icon depicts the meeting between Jesus and Mary Magdalene after the Resurrection. Stylistic analysis and comparison to other works with a similar subject shows that the icon dates probably from the early part of the sixteenth century and was the work of a rather competent artist belonging to the Cretan school.

CHRYSANTHI SAKELLAKOU

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1: Εικόνα *Μη μου άπτου* από τον ναό Αγίας Κυριακής Χώρας Μυκόνου. Κύρια όψη.



Εικ. 2: Εικόνα *Μή μου ἄπτου* από τον ναό Αγίας Κυριακής Χώρας Μυκόνου, λεπτομέρεια, ο Χριστός.



Εικ. 3: Εικόνα *Μή μου ἄπτου* από τον ναό Αγίας Κυριακής Χώρας Μυκόνου, λεπτομέρεια, η Μαρία η Μαγδαληνή.



Εικ. 4: Εικόνα Μη μου ἄπτου της Συλλογής Δ. Οικονομόπουλου, τέλη 15ου αιώνα.



Εικ. 5: Εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στον Άγιο Μηνά Ηρακλείου, τέλη 16ου αιώνα (1590).



Εικ. 6: Εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, αρχές 16ου αιώνα.



Εικ. 7: α) Εικόνα *Μη μου ἄπτου* από τον ναό Αγίας Κυριακής Χώρας Μυκόνου, λεπτομέρεια, το πρόσωπο του Χριστού.



β) Εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, λεπτομέρεια, το πρόσωπο του Χριστού.



Εικ. 8: α) Εικόνα *Μη μου ἄπτου* από τον ναό Αγίας Κυριακής Χώρας Μυκόνου, λεπτομέρεια, το πρόσωπο της Μαгдаληνής.



β) Εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, λεπτομέρεια, το πρόσωπο της Μαгдаληνής.