

## Μακεδονικά

Τόμ. 37 (2008)



### Κεντητός επιτάφιος της Κοκκώνας του Ιωάννου στη Θεσσαλονίκη

*Νίκος Παζαράς, Ευπραξία Δουλγκέρη*

doi: [10.12681/makedonika.48](https://doi.org/10.12681/makedonika.48)

Copyright © 2014, Νίκος Παζαράς, Ευπραξία Δουλγκέρη



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

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Παζαράς Ν., & Δουλγκέρη Ε. (2011). Κεντητός επιτάφιος της Κοκκώνας του Ιωάννου στη Θεσσαλονίκη. *Μακεδονικά*, 37, 89-104. <https://doi.org/10.12681/makedonika.48>

ΚΕΝΤΗΤΟΣ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΤΗΣ ΚΟΚΚΩΝΑΣ  
ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Στην κατοχή του αρχαιοπωλείου της κυρίας Αναΐτ Καλφαγιάν<sup>1</sup> στη Θεσσαλονίκη περιήλθε στα τέλη του 2006 κεντητός επιτάφιος, αγορασμένος από την Galerie Neumeister Münchener Kunstauktionhaus του Μονάχου. Σ' αυτόν απεικονίζεται ως συνήθως η σκηνή του Επιταφίου Θρήνου, κεντημένη επάνω σε βάση από μεταξωτό ερυθρό ύφασμα, διαστάσεων 104x87,5 εκ. (εικ. 1). Στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης δεσπόζει ο λίθος<sup>2</sup>, επάνω στον οποίο κείται ο Χριστός νεκρός, ξαπλωμένος σε σινδόνα, ενδεδυμένος μόνο με κοντό περίζωμα γύρω από τη μέση. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο, στο οποίο αναπτύσσεται ημικατεστραμμένη η επιγραφή *Ο ΩΝ*. Στο αριστερό άκρο της λάρνακας εικονίζεται καθισμένη η Θεοτόκος, που ανασηκώνει ελαφρά το σώμα του Κυρίου και το ακουμπά τρυφερά στον κόλπο της. Πίσω από τον λίθο, αριστερά, παριστάνεται σε ελαφρά πρόκυψη ο αγαπητός μαθητής, ο Ιωάννης, με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος. Ακολουθούν σε παρατακτική διάταξη τέσσερις μορφές, γονατιστές πίσω από τη σαρκοφάγο: δύο νεαρές μυροφόρες, ο Νικόδημος με μεταλλικό δοχείο και ο Ιωσήφ από Αρριμαθαίας, που ανασηκώνει τη νεκρική σινδόνη. Ο πυρήνας της σύνθεσης ολοκληρώνεται με μία όρθια, ελαφρώς σκυφτή και με τα χέρια σταυρωμένα μυροφόρο, που λειτουργεί αξονομετρικά ως αντίβαρο στη μορφή του Ιωάννη. Τις μορφές του δεύτερου επιπέδου πλαισιώνουν στις άκρες της σκηνής δύο φτερωτοί σεβίζοντες άγγελοι. Φορούν στολές διακόνων, κάμπουν το ένα χέρι σε κίνηση δέησης, ενώ με το άλλο κρατούν τη σφαίρα του κόσμου, όπου εγγράφεται το συμπλήρωμα *Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ*. Επάνω από τα κεφάλια τους ίπτανται δύο εξαπτέρυγα σεραφείμ. Πίσω από τις μορφές, τον ρόλο του σκηνικού βάθους διαδραματίζει ευμέγεθες, προοπτικά αποδοσμένο μεταλλικό κιβώριο με θολωτή οροφή, από την οποία κρέμονται τέσσερις κανδήλες. Σε έναν από τους κιονίσκους του ακουμπά η σκάλα της Αποκαθιλώσεως, ενώ στα μεταξύ τους διαστήματα αναπτύσσεται η επι-

---

1. Θα θέλαμε να απευθύνουμε τις θερμότερες ευχαριστίες μας στην κυρία Αναΐτ Καλφαγιάν, για την προθυμότητα και άμεσα θετική ανταπόκρισή της στο αίτημα δημοσίευσης του επιταφίου.

2. Σύμφωνα με την παράδοση, ο λίθος είχε μεταφερθεί στην Κωνσταντινούπολη, στα χρόνια του αυτοκράτορα Μανουήλ Κομνηνού, ο οποίος τον μετέφερε στην πλάτη του από το λιμάνι του Βουκολέοντος μέχρι την εκκλησία του Φάρου. Για το θέμα βλ. G. Millet, *Recherches sur l'icongraphie de l'Évangile*, Paris 1916, σ. 498 σημ. 4-5 και σ. 499 σημ. 1.

γραφία με το θέμα της παράστασης: *Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ*. Δεξιότερα ορθώνεται σε πιο μικρή κλίμακα ο Σταυρός του Μαρτυρίου με τα όργανα του Πάθους. Στην άνω απόληξη της κατακόρυφης κεραίας του σταυρού βρίσκεται καρφωμένη δέλτος με τη γνωστή συντομογραφία *I(ΗΣΟΥΣ) Ν(ΑΖΩΡΑΙΟΣ) Β(ΑΣΙΛΕΥΣ) Ι(ΟΥΔΑΙΩΝ)*. Η σκηνή διαδραματίζεται στους ουρανούς, όπως υποδηλώνουν ο έναστρος ουρανός και τα κοσμικά σύμβολα, ο ήλιος και η σελήνη, τιμητική φρουρά του Βασιλέως της Δόξης και τεκμήρια της αιωνιότητας της σκηνής. Στις τέσσερις γωνίες του υφάσματος, εγγράφονται μέσα σε μετάλλια στηθαίοι οι ευαγγελιστές. Στις δύο άνω γωνίες παριστάνονται αριστερά ο *Λ(ΟΥΚΑΣ)* και δεξιά ο *Μ(ΑΡΚΟΣ)*, ενώ στις αντίστοιχες γωνίες της κάτω παρυφής εικονίζονται οι *Μ(Α)Τ(ΘΑΙΟΣ)* και *ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)*.

Η σαρκοφάγος του Χριστού βαίνει σε κάμπο κατάσπαρτο με άνθη, κεντημένο επάνω σε πράσινο, επίθετο μεταξωτό ύφασμα. Κατά μήκος της κάτω οριζόντιας παρυφής του, μέσα σε ταινιωτό πλαίσιο αναπτύσσεται αναθηματική επιγραφή, που περιλαμβάνει και το όνομα της κεντήστρας: + *Ελευθερίας Αναστασίου προσκνητού Δανήλ Γνοσία(ς) Κοσταντί(νου) Συμεόν Γνοσίας προσκνητής Χριστού Συμεών Γριγορίου Ηλία Κονσταντήνου των προσκνητών Δεσπίνης+ Πόνυμα, Κοκόνας του Ιω(άννου)*.

Το όνομα της κεντήστρας του επιταφίου μας είναι γνωστό από ένα δημοσιευμένο έως σήμερα έργο της. Πρόκειται για πύλη από τη Μονή Παναχράντου στην Άνδρο, με θέμα τον Χριστό εντός Αγίου Ποτηρίου, στον τύπο του «ζωηφόρου άρτου»<sup>3</sup>, ανάμεσα σε δύο σεβίζοντες αγγέλους (εικ. 2). Το άμφιο είναι κεντημένο σε ερυθρό μεταξωτό ύφασμα και φέρει αφιερωματική επιγραφή, που απολήγει ως εξής: *ΠΟΝΗΜΑ ΚΟΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ/ ΕΝ ΕΤΕΙ -ΑΨΜΓ' (1743)*<sup>4</sup>. Μεμονωμένες μνείες στο όνομά της απαντούν sporadically στη βιβλιογραφία, με πρωιμότερη την καταλογογράφηση της στον πίνακα ονομάτων κεντητών, που συμπεριελήφθη από την Ευγενία Βέη-Χατζηδάκη στο πρωτοποριακό έργο της για τα εκκλησιαστικά κεντήματα του Μουσείου Μπενάκη<sup>5</sup>. Σε σύντομη μονογραφία για τα εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα, η αείμνηστη Μαρία Θεοχάρη συγκαταλέγει την Κοκκώνα

3. Για το ευχαριστιακό αυτό θέμα, που εμφανίζεται για πρώτη φορά σε παλαιολόγια τοιχογραφία στην Ευαγγελίστρια του Μυστρά, βλ. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, σσ. 63-64.

4. *Μυστήριον μέγα και παράδοξον, Σωτήριον Έτος 2000, Έκθεσις εικόνων και χειμυλίων, Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 28 Μαΐου – 31 Ιουλίου 2001 (Κατάλογος Εκθέσεως)*, Αθήνα 2000, αρ. 176, σ. 462 (στο εξής: *Μυστήριον μέγα και παράδοξον*).

5. Ε. Βέη-Χατζηδάκη, *Μουσείον Μπενάκη. Εκκλησιαστικά κεντήματα, εν Αθήναις 1953*, σ. 73.

του Ιωάννου στον κύκλο των κεντηστροών της Κωνσταντινούπολης του πρώτου μισού του 18ου αι., χωρίς περαιτέρω τεκμηρίωση<sup>6</sup>. Η Κατερίνα Ζωγράφου-Κορρέ επισημαίνει τη χρήση νοθευμένου νήματος και την έντονη αναγλυφικότητα, ως κύρια στοιχεία του έργου της<sup>7</sup>. Τέλος, η Μαρία Μαυροειδή, σε λήμμα της για την πύλη της Άνδρου, που δημοσιεύθηκε στον κατάλογο της έκθεσης «Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον», επισημαίνει εκ νέου την αναγλυφικότητα του κεντήματος, καθώς και τις λεπτές διαβαθμίσεις των χρωμάτων στα ενδύματα των μορφών<sup>8</sup>.

Σε ό,τι αφορά στην εικονογραφία της παράστασης, ο επιτάφιος μας συνιστά αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του αποκρουσταλλωμένου τύπου του Επιταφίου Θρήνου, ο οποίος συνδυάζει αρμονικά τον λειτουργικό και ιστορικό χαρακτήρα του θέματος. Από τον πρωιμότερο, λειτουργικό τύπο, όπως αυτός διαμορφώθηκε κατά την παλαιολόγια περίοδο, προέρχονται ο Χριστός νεκρός επί του λίθου, οι άγγελοι με στολή διακόνου, οι ευαγγελιστές, τα εξαπτέρυγα και οι οκτάκτινοι αστέρες του κάμπου<sup>9</sup>. Τα πολυάριθμα πρόσωπα γύρω από τη λάρνακα του Χριστού προέρχονται από τη μετεξέλιξη του λειτουργικού χαρακτήρα του αμφίου σε ιστορικό, που ως γνωστόν συντελείται βαθμιαία κατά τον 16ο και 17ο αι., ύστερα από την εισαγωγή των εγκωμίων στην ακολουθία της Μεγάλης Παρασκευής<sup>10</sup>. Το κιβώριο αποτελεί στοιχείο γνωστό επίσης από άμφια της ύστερης βυζαντινής περιόδου<sup>11</sup>, μολοντί στους επιταφίους καθιερώνεται στους χρόνους μετά την

6. Μ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, Αθήνα, έκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1986, σσ. 12-13 (στο εξής: *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*).

7. Κ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή – Νεοελληνική εκκλησιαστική χρυσοκεντητική*, Αθήνα 1985, σσ. 100-101.

8. *Μυστήριον μέγα και παράδοξον*, ό.π., αρ. 176, σ. 462.

9. Μνημονεύουμε ενδεικτικά τις περιπτώσεις του χαμένου σήμερα επιταφίου από τον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας, καθώς και των επιταφίων της Θεσσαλονίκης, του κράλι Μιλούτιν στο Βελιγράδι, των Μονών Putna και Vatra-Moldoviței στη Ρουμανία, όπως και του Νικολάου Ευδαίμοιοϊωάννη στο Victoria and Albert Museum του Λονδίνου. Βλ. G. Millet, *Broderies religieuses de style Byzantin*, Paris 1947, πίν. CLXXVI.1, CLXXVII, CLXXVIII, CLXXXI, CLXXXII, CLXXXV (στο εξής: *Broderies religieuses*)· P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, πίν. 93-97, 99.

10. Βλ. σχετ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π., σσ. 25-27, όπου αναπτύσσεται ευσύντοπα η μετάβαση από το λειτουργικό στον ιστορικό-αφηγηματικό τύπο της παράστασης. Επισημαίνουμε βέβαια ότι τα ιστορικά πρόσωπα του θέματος είχαν ήδη εμφανιστεί περί το 1400, όπως στον επιτάφιο του Ιωάννη Συρόπουλου από τη Μονή Χιλανδαρίου και στον επιτάφιο από τη Μονή Cozia της Ρουμανίας. Βλ. σχετ. D. Bogdanović – V. J. Djurić – D. Medaković, *Chilandar sur le Mont Athos*, Belgrade 1978, σ. 126 εικ. 105· Millet, *Broderies religieuses*, ό.π., σσ. 96, 102, πίν. CLXXXVII.

11. Όπως σε αέρεις από τη Μονή Χιλανδαρίου και το Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα, καθώς και στον σάκκο του Φωτίου από τη Μόσχα. Πρβλ. Millet, *Broderies religieuses*, ό.π., πίν. CLVIII· Johnstone, ό.π., πίν. 7, 89· Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π., εικ. 16.



Άλωση<sup>12</sup>. Τέλος, ο σταυρός με τα σύμβολα του Πάθους προέρχεται από τα αντιμήνια<sup>13</sup> και περιλαμβάνεται στη σκηνή ως μνεία της επικείμενης Ανάστασης του Χριστού και της σωτηρίας των ανθρώπων<sup>14</sup>.

Η σύζευξη του λειτουργικού με τον ιστορικό τύπο του θέματος πραγματοποιήθηκε με ποικίλες μορφές και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους στις επιμέρους περιοχές της Οθωμανικής αυτοκρατορίας<sup>15</sup>. Ο συνδυασμός τους στέφθηκε με ιδιαίτερη επιτυχία κυρίως από τα τέλη του 17ου αι. και εξής στα εργαστήρια της Κωνσταντινούπολης, των οποίων οι κεντήστρες υπογράφουν με υπερηφάνεια τα εργόχειρά τους, έχοντας πλήρη συνείδηση της αξίας και της κοινωνικής θέσης τους<sup>16</sup>. Στα εργαστήρια αυτά διαμορφώνεται ο εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας, που αποκρυσταλλώνεται πιθανότατα στα έργα της περίφημης Δεσποινέτας του Αργύρη, όπως ο επιτάφιος με χρονολογία 1682 στο Μουσείο Μπενάκη, με προέλευση από την ορθόδοξη Μητρόπολη Αγκύρας (εικ. 3)<sup>17</sup>. Κύριο γνώρισμα των έργων της Δεσποινέτας συνιστά η στροφή από την υπερφορτωμένη εικονογραφία του 17ου αι. προς μία απλούστερη σύνθεση του θέματος, με συμμετρική και εύρυθμη οργάνωση των μορφών γύρω από τον Χριστό, προς τον οποίο συγκλίνουν όλοι οι άξονες της σύνθεσης. Η σκηνή διατηρεί χαρακτηριστικά μνημειακά με έντονο το ανθρώπινο στοιχείο, χωρίς ωστόσο τη δραματική ένταση παλαιότερων εποχών. Οι μορφές παρουσιάζονται μ' ανάλαφρες στάσεις, προσεγμένη πτυχολογία, ακρίβεια και σταθερότητα σχεδίου. Σε ό,τι αφορά στην οργάνωση του χώρου, επισημαίνουμε τη λιτότητα και τη φυσιοκρατική διάθεση στην απόδοση των διακοσμητικών μοτίβων του κάμπου, καθώς και την προσπάθεια για ορθή προοπτική απόδοση του βάθους, που εκδηλώνεται κυρίως στη μορφή της λάρνακας και του κιβωρίου.

Οι παραπάνω αρχές, που διέπουν την εικονογραφία και τεχνοτροπία του επιταφίου της Δεσποινέτας, απαντούν ομοίως και στο έργο της Κοκκώ-

12. Βέη-Χατζηδάκη, *ό.π.*, σ. 28 σημ. 3-4.

13. *Ό.π.*, σσ. 40-41.

14. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, *ό.π.*, σ. 27.

15. Για το θέμα βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, *ό.π.*, σ. 64 κ.ε.

16. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, συλλογικός τόμος, Αθήνα, έκδ. ΥΠ.ΠΟ. – Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, Αθήνα 2004, σ. 339 (στο εξής: *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*).

17. Βέη-Χατζηδάκη, *ό.π.*, αρ. 39, σσ. 27-29· Johnstone, *ό.π.*, σσ. 125-126 εικ. 113· Ζωγράφου – Κορρέ, *ό.π.*, σ. 81 κ.ε., εικ. 92-93· Α. Μπαλλιάν, *Θησαυροί από τις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας και Ανατολικής Θράκης, Συλλογές Μουσείου Μπενάκη (Κατάλογος Έκθεσης), Κέντρο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης, 20 Οκτωβρίου 1992 – 10 Ιανουαρίου 1993*, Αθήνα 1992, εικ. 2 (δημοσιεύεται μόνον έγχρωμη φωτογραφία): *Οι Πύλες του Μυστηρίου, Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα (Κατάλογος Εκθέσεως)*, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Κανελλοπούλου, Αθήνα 1994, αρ. 132, σ. 292, όπου και όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία (στο εξής: *Οι Πύλες του Μυστηρίου*).

νας του Ιωάννου. Σε ό,τι αφορά στα επιμέρους στοιχεία, επισημαίνουμε ενδεικτικά την καθιστή στάση της Παναγίας, τον αξονομετρικό ρόλο των αγγέλων, την παρουσία των δύο εξαπτερύγων και των κοσμικών συμβόλων, ακόμη και τον τρόπο που αναπτύσσεται η επιγραφή με το θέμα, στα διαστήματα μεταξύ των κιονίσκων του κιβωρίου. Ο επιτάφιος της Κοκκώνας χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη αφηγηματικότητα, καθώς προβάλλεται ο ανθοφόρος κάμπος του προσκηνίου, εικονίζεται μία επιπλέον μυροφόρος, προστίθενται ο Σταυρός του Μαρτυρίου, τα αστέρια στον κάμπο και οι προτομές των Ευαγγελιστών στις γωνίες. Οι όποιες διαφοροποιήσεις, που δικαιολογούνται από την πάροδο μερικών δεκαετιών και τη διαφορετική προσωπικότητα των κεντηστών, δεν ανατρέπουν την εντύπωση της καταγωγής του οψιμότερου αμφίου από το προγενέστερο. Η λειτουργία του επιταφίου της Δεσποινέτας ως αρχετύπου καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής στην απόδοση των αρχιτεκτονικών στοιχείων του βάθους. Το ορθογώνιο βάθρο του πρώτου επιπέδου ακολουθεί τους ίδιους κανόνες προοπτικής και αποδίδεται με σκουροκάστανη άνω επιφάνεια και ασημοκέντητο κάλυμμα στο πλάι. Χαρακτηριστική είναι ακόμη η εμφαντική παρουσία του κιβωρίου με τις κανδήλες, όπου η επιθυμία για τρισδιάστατη απόδοση δηλώνεται με τους πέντε κιονίσκους και την απεικόνιση τμήματος από το εσωτερικό της θολωτής οροφής.

Ανάλογη διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου απαντά και σε μεταγενέστερα έργα του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος της Δεσποινέτας, όπως στους επιταφίους από τη Μονή Ταξιαρχών Αιγιαλείας (εικ. 4)<sup>18</sup>, από το Εγκίν (εικ. 5) και την Αμίδα της Μικράς Ασίας (εικ. 6), σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη<sup>19</sup>, καθώς και στον επιτάφιο των Δεσποινέτας και Αλεξάνδρας, από το Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου στο Λονδίνο (εικ. 7)<sup>20</sup>. Στα έργα αυτά απαντούν στοιχεία του επιταφίου της Κοκκώνας, που απουσιάζουν από τον αντίστοιχο της Αγκύρας, όπως ο ανθισμένος κάμπος και τα ακτινωτά αστέρια του ουρανού. Επιπλέον, σε όλες τις περιπτώσεις η Παναγία αποδίδεται καθισμένη στο άκρο της σαρκοφάγου και όχι σε σκίμποδα, όπως στον επιτάφιο της Αγκύρας. Πολλά κοινά στοιχεία εντοπίζονται επίσης ανάμεσα στον επιτάφιο από το αρχαιοπωλείο Καλφαγιάν και στα έργα της περίφημης Μαριώρας, σύγχρονης με την Κοκκώνα κωνσταντινουπολίτισσας κεντήστρας. Οι περισσότερες ομοιότητες επισημαίνονται με επιτάφιο της τελευταίας από τα Νέα Μουδανιά Χαλκιδικής, που προέρχεται από τη Μονή του Αγίου

18. Μ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια της Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας», *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1960, σσ. 10-11, πίν. ΙΣΤ· η ίδια, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π., εικ. 10.

19. Βέη-Χατζηδάκη, ό.π., αρ. 46, 49, σσ. 33-34, 37-38· Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π., σσ. 83-85 εικ. 94-96.

20. Johnstone, ό.π., σ. 126 εικ. 115· Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π., σ. 15 εικ. 96.

Αβερκίου Ελεγμών της Μικράς Ασίας και φέρει χρονολογία «1724» (εικ. 8)<sup>21</sup>. Συγκριτικά με το έργο της Κοκκώνας, η σύνθεση απαρτίζεται τώρα από λιγότερα πρόσωπα και χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη λιτότητα ως προς τα διακοσμητικά της στοιχεία. Ακολουθούνται ωστόσο οι ίδιες ακριβώς αρχές στην οργάνωση της σκηνής και επαναλαμβάνονται επακριβώς τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του βάθους. Παράλληλα, επισημαίνονται πανομοιότυπες διακοσμητικές λεπτομέρειες, όπως ο φολιδωτός διάκοσμος του θόλου του κιβωρίου και τα σχηματοποιημένα κυπαρίσσια του πρώτου επιπέδου. Παραπλήσια διαμόρφωση του εικονογραφικού θέματος απαντά και σε έργα ανώνυμων κωνσταντινουπολιτών καλλιτεχνών του πρώτου μισού του 18ου αι., όπως επί παραδείγματι σε χρυσοκέντητο επιτάφιο από τη Συλλογή Λοβέδου (εικ. 9)<sup>22</sup>.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης της Κοκκώνας του Ιωάννου συνιστά η ενσωμάτωση δυτικών στοιχείων με τρόπο τόσο διακριτικό, ώστε να μην αλλοιώνεται ο ιερατικός χαρακτήρας του αμφίου<sup>23</sup>. Ειδικότερα, η εξοικείωση της κεντήστρας με τη δυτική τέχνη δηλώνεται με τα εξατομικευμένα χαρακτηριστικά των προσώπων (εικ. 10) και με άλλες, δευτερεύουσας υψής λεπτομέρειες, όπως οι ακτινωτοί φωτοστέφανοι, η εξαιρετικά ρευστή πτυχολογία της νεκρικής σινδόνης και η μορφή του περιζώματος του Χριστού. Ανάλογα στοιχεία απαντούν σε πολλά ακόμη έργα της ίδιας εποχής, με χαρακτηριστικό παράδειγμα αέρα-επιτάφιο της Μαριώρας (1753) από τη Μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο (εικ. 11)<sup>24</sup>.

Συνοψίζοντας σε ό,τι αφορά στα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της κεντήστρας μας, επισημαίνουμε την απόλυτη εναρμόνισή της με τις αρχές της Δεσποινέτας του Αργύρη, το έργο της οποίας υπήρξε κεφαλαιώδους σημασίας για την εκκλησιαστική κεντητική, στο πέρασμα από τον 17ο προς τον 18ο αι.<sup>25</sup>. Η διακοσμητική διάθεση της Κοκκώνας σχεδόν εξαντλείται στη διακριτική χρήση των παραδοσιακών θεμάτων της ανατολίτικης τέχνης –κυπαρίσσια, τριαντάφυλλα, γαρύφαλλα και τουλίπες– στον πράσινο κάμπο της σκηνής. Τα άστρα του ουρανού περιορίζονται σε ανα-

21. Κ. Σκαμπαβίας, «Ο κεντητός επιτάφιος της Μαριώρας στα Νέα Μουδανιά», *Α' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Αθήνα 1981, σ. 76· *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη (Κατάλογος Εκθέσεως)*, Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985 – 6 Ιανουαρίου 1986, Αθήνα 1985, αρ. 255, σσ. 223-224· *Μυστήριον μέγα και παράδοξον, ό.π.*, σσ. 366-367.

22. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου, ό.π.*, εικ. 348.

23. Η ίδια επισήμανση μπορεί να γίνει και για τα έργα της Δεσποινέτας και των επιγόνων της, αρχής γενομένης και πάλι από τον επιτάφιο της Αργύρας.

24. Μ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα άμφια», *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, συλλογικός τόμος, διευθ. Έκδ. Αθ. Κομίνης, Αθήνα 1988, σ. 190 εικ. 1.

25. Βλ. σχετ. Ζωγράφου-Κορρέ, *ό.π.*, σσ. 124-125· *Πύλες του Μυστηρίου, ό.π.*, σ. 292.

λογίες και παύουν να «πνίγουν» τις μορφές, αντίθετα με ό,τι ισχύει σε προγενέστερους επιταφίους. Σε μία περίοδο όπου τα λειτουργικά άμφια περιβάλλονται συνηθέστατα από φαρδιές ταινίες, στις οποίες εγγράφονται πλούσιοι ελικοειδείς βλαστοί με πολύχρωμα λουλούδια<sup>26</sup>, η Κοκκώνα του Ιωάννου περιορίζεται σ' ένα απλό σχοινοειδές πλαίσιο, πανομοιότυπο με το αντίστοιχο του επιταφίου της Μαριώρας από τα Νέα Μουδανιά Χαλκιδικής<sup>27</sup>. Οι ίδιες αρχές λιτότητας, συμμετρικής και εύρυθμης οργάνωσης της σύνθεσης διέπουν και το μοναδικό μέχρι σήμερα δημοσιευμένο έργο της, την πύλη από τη Μονή Παναχράντου στην Άνδρο.

Προχωρώντας σε ζητήματα τεχνικής, επισημαίνουμε εξ αρχής ότι ο επιτάφιος χαρακτηρίζεται όχι τόσο για τον πλούτο των υλικών όσο για την υψηλή ποιότητα της εκτέλεσης. Η μεγαλύτερη επιφάνεια του έργου έχει κεντηθεί με χρυσονήματα και αργυρονήματα, που εναλλάσσονται στα ενδύματα των μορφών, το κιβώριο και τη λάρνακα του Χριστού, καθώς και τα δευτερεύοντα μοτίβα του βάθους. Αμιγές χρυσό σύρμα δεν χρησιμοποιείται παρά σε ελάχιστες περιπτώσεις, όπως στο φιαλίδιο του Νικοδήμου και τις κανδήλες του κιβωρίου. Ο χρυσός και το ασήμι δεν είναι ιδιαίτερα καλής ποιότητας, καθώς το κέντημα έχει αρχίσει να χάνει τη λάμψη του, παρόλο που το άμφιο δεν είναι ιδιαίτερα παλαιό. Τα γυμνά μέλη και τα πρόσωπα των μορφών έχουν κεντηθεί με ανοιχτορόδινα νήματα, ενώ οι κομμώσεις, τα γένεια και οι κόρες των ματιών με καστανά σε διάφορες αποχρώσεις. Με λεπτά μαύρα νήματα διαγράφονται τα περιγράμματα των σωμάτων και των χαρακτηριστικών του προσώπου. Σκουροκάστανη μεταξωτή κλωστή έχει χρησιμοποιηθεί για να υποδηλώσει την άνω επιφάνεια του λίθου. Στα φτερά των αγγέλων και τον πράσινο μεταξωτό κάμπο έχουν προσαρτηθεί πούλιες, ενώ ένα και μοναδικό μαργαριτάρι απαντά στο μέσον του δοχείου του Νικοδήμου.

Τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη του σώματος έχουν κεντηθεί απευθείας επάνω στο κόκκινο ατάξι της βάσης. Τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης έχουν εκτελεστεί σε δύο επίπεδα αναγλυφικότητας. Σε χαμηλότερο ανάγλυφο αποδίδονται η σαρκοφάγος και τα ενδύματα των μορφών, ενώ περισσότερο έξεργα είναι τα φωτοστέφανα, τα φτερά των αγγέλων και το κιβώριο. Η αναγλυφικότητα επιτυγχάνεται με γέμισμα από μαλακό βαμβακερό νήμα, την «ουτρά χόντρος», που διακρίνεται στα σημεία όπου το κέντημα έχει κατα-

26. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά ο πολύ γνωστός, σύγχρονος περίπου επιτάφιος της Θεοδοσίας του Κασυμπούρη από την Τραπεζούντα (1738), που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη. Βλ. σχετ. Βέη-Χατζηδάκη, *ό.π.*, σφ. 51, σσ. 39-41· Johnstone, *ό.π.*, σσ. 126-127 εικ. 116· Ζωγράφου-Κορρέ, *ό.π.*, σσ. 85-87· Μπαλλιάν, *ό.π.*, εικ. 1 (δημοσιεύεται μόνον έγχρωμη φωτογραφία).

27. Βλ. σημ. 21.

στραφεί, όπως στα τόξα του κιβωρίου και στα σχηματοποιημένα κυπαρίσσια του κάμπου.

Σε ό,τι αφορά στις βελονιές, η Κοκκώνα του Ιωάννου χρησιμοποιεί πυκνό καβαλίκι στις μεγάλες επιφάνειες, όπως στα ενδύματα των γυναικείων μορφών, τη σινδόνα του Χριστού, τα φτερά των αγγέλων, τη σάρκα και την κόμη των μορφών. Η ίδια βελονιά απαντά και σε μικρότερες επιφάνειες, όπως στα διακοσμητικά άνθη της νεκρικής κλίνης, τις σφαίρες των αγγέλων, τα χερουβείμ και το βάθος των μεταλλίων των ευαγγελιστών. Με «ίσια σπασμένη» έχουν κεντηθεί το μαφόριο της Παναγίας, ο χιτώνας του Ιωάννη, τα οράρια των αγγέλων και το πλαίσιο της σκηνής, ενώ με βελονιά «καμάρες» αποδίδονται το μιάτιο του Ιωάννη και τα ενδύματα του Νικοδήμου. Με «ορθή ρίζα» έχουν κεντηθεί τα γράμματα των επιγραφών και ορισμένα δευτερεύοντα μοτίβα, όπως τ' αστέρια του βάθους. Βελονιά «βερέρικη» απαντά σε λιγότερες περιπτώσεις, όπως στο μαφόριο της μυροφόρου πίσω από τον Ιωσήφ, ενώ με ρίζα «κοτσάκια» έχουν κεντηθεί τα μιάτια των αγγέλων. Σε μικρές επιφάνειες εντοπίζεται και η βελονιά «κοτσάκι», όπως επί παραδείγματι στην άνω απόληξη της κατακόρυφης κεραίας του σταυρού. Επισημαίνουμε ιδιαίτερα την απόδοση του θόλου του κιβωρίου, στις φολίδες του οποίου εναλλάσσονται «ίσια σπασμένη», «καμάρες» και «μπακλαδωτή» ρίζα (εικ. 12). Εναλλαγές βελονιών απαντούν και σε άλλες επιφάνειες της σύνθεσης, όπως στο περίζωμα του Χριστού, όπου η «ορθή ρίζα» εναλλάσσεται με «καβαλίκι».

Οι λεπτομέρειες της τεχνικής εκτέλεσης οδηγούν εκ νέου σε κοινά στοιχεία με τα έργα των κεντηστριών της Κωνσταντινούπολης του τέλους του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αι. Η ποικιλία των βελονιών και η εξαιρετική ικανότητα στην εναλλαγή τους χαρακτηρίζουν το έργο της Δεσποινέτας, της Μαριώρας, της Ευσεβείας και πολλών από τις επώνυμες και ανώνυμες μαθήτριάς τους. Μνημονεύουμε ενδεικτικά την περίπτωση της ημισφαιρικής οροφής του κιβωρίου στον επιτάφιο της Μαριώρας από τα Νέα Μουδανιά Χαλκιδικής, για τον οποίο έγινε λόγος παραπάνω. Τα πρόσωπα, κατ' επίδραση της τέχνης της Δεσποινέτας, έλκουν την καταγωγή τους από την ιταλική κεντητική, δουλεμένα με εξαιρετικά λεπτές βελονιές, οι οποίες σε συνδυασμό με τις ανεπαίσθητες φωτοσκιάσεις δίνουν την εντύπωση ζωγραφικού έργου (εικ. 10, 12)<sup>28</sup>. Ακόμη, η αυξημένη αναγλυφικότητα, που έχει αποδοθεί σε επίδραση των έργων της μεταλλοτεχνίας<sup>29</sup>, αποτελεί τυπικό γνώρισμα της κεντητικής τέχνης των εργαστηρίων της Κωνσταντινούπολης, από τα τέλη του 17ου αι. και εξής<sup>30</sup>. Διαφοροποιήσεις συγκριτικά με άλλα εργα-

28. Ζωγράφου-Κορρέ, *ό.π.*, σ. 149.

29. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου, ό.π.*, σ. 339.

30. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα, ό.π.*, σ. 13.

στήρια της Κωνσταντινούπολης επισημαίνονται στην ολοκληρωτική σχεδόν απουσία μεταλλικών συρμάτων, τη μεγαλύτερη χρήση νοθευμένων νημάτων και την αποφυγή χρήσης τιρ-τιρ, χρωματιστών λίθων και μεγάλου αριθμού μαργαριταριών.

Στην πύλη της Μονής Παναχράντου απαντούν τα ίδια τεχνικά χαρακτηριστικά, εντοπίζεται ωστόσο μία σημαντική διαφορά ως προς τη μορφή της αναθηματικής επιγραφής (εικ. 2). Στο κέντημα της Άνδρου η επιγραφή είναι περισσότερο καλλιγραφημένη, με ένα μόλις ορθογραφικό λάθος και ορθότερα δομημένη από γραμματικής και συντακτικής πλευράς, απ' ότι στον επιτάφιο του αρχαιοπωλείου Καλφαγιάν<sup>31</sup>. Μπορούμε αναμφίβολα να υποστηρίξουμε ότι οι σχεδιαστές των επιγραφών υπήρξαν κατά περίπτωση διαφορετικοί, όπως επίσης και ότι η επικεφαλής κεντήστρα ήταν χαμηλού μορφωτικού επιπέδου, φαινόμενο διόλου ασυνήθιστο στη μεταβυζαντινή περίοδο<sup>32</sup>, καθώς σε αντίθετη περίπτωση θα είχε παρέμβει διορθωτικά στην επιγραφή του επιταφίου.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι ο επιτάφιος της Κοκκώνας του Ιωάννου συνιστά απόλυτα αντιπροσωπευτικό δείγμα της άνθησης της χρυσοκεντητικής της Κωνσταντινούπολης κατά τη λεγόμενη περίοδο των Φαναριωτών (1680-1780). Στη νέα αυτή ακμή της τέχνης, τα θεμελιώδη στοιχεία της βυζαντινής κεντητικής αναδιατυπώνονται και συγχωνεύονται δημιουργικά με τις αναπόφευκτες, την περίοδο αυτή, επιδράσεις της δυτικής τέχνης, οδηγώντας σε υψηλού επιπέδου καλλιτεχνικά προϊόντα, τεκμήρια της οικονομικής και πολιτιστικής αναζωογόνησης του ελληνισμού της Ανατολής<sup>33</sup>.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΖΑΡΑΣ – ΕΥΠΡΑΞΙΑ ΔΟΥΛΓΚΕΡΗ

31. Το πλήρες κείμενο της επιγραφής της πύλης έχει ως εξής: ΔΕΗΣΙΣ ΤΗΣ ΔΟΥΛΗΣ /ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΠΕΛΑΓΙΑΣ ΜΟΝΑΧΗΣ /ΕΚ ΧΟΡΑΣ ΠΑΣΑΛΙΜΑΝΙ/ ΠΟΝΗΜΑΚΟΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ/ΕΝ ΕΤΕΙ ·ΑΨΜΓ΄.

32. Ζωγράφου-Κορρέ, *ό.π.*, σ. 126.

33. Βλ. σχετ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, *ό.π.*, σσ. 12-13.

## SUMMARY

N. Pazaras – E. Doulgeri, *An Embroidered «Epitaphios» of the Constantinopolitan Artisan «Kokkona tou Ioannou» at Thessaloniki.*

The Art Gallery of Mrs Anait Kalphagian at Thessaloniki acquired in the year 2006 an embroidered *Epitaphios* from the «Galerie Neumeister Münchener Kunstauktionhaus» of Munich. This «supreme veil», as Theodore Studitis called it, is embroidered on red silk and represents, as usual, the Lamentation of Christ. Its down edge border is filled in with a dedicatory inscription, which includes the name of the female embroiderer «Kokkona tou Ioannou». This artisan's only other so far known work had been a sanctuary pyle of the year 1747, encountered in the Panahrantou Monastery at the island of Andros.

The scene of the epitaphios combines elements of the so called «liturgical» and «narrative - historical» type: the symbolic representation of the sacrificed Lamb with the angelic hosts and the Lamentation with all the usual mourning figures. Some of the works' most striking features are the perfect balance and monumentality of the composition, the idealised figures, the high quality of design and the harmonious palette of colours. Byzantine style is blended with slight Western influences, especially in the portraits and clothing of some figures, as well as the rules of perspective. The embroidery has been worked in relief, mainly with fine gold and silver threads, while parts like hands and faces are mostly stitched in brown, black and wheat-coloured threads and silks.

All in all, the epitaphios of Thessaloniki is associated by its high quality in iconography, style and technique with a group of earlier epitaphioi, fabricated by famous Constantinopolitan workshops at the end of 17th – beginning of the 18th century, like those headed by Despoineta and Mariora. All these masterpieces prove that the art of gold embroidery flourished anew in Constantinople in the so called «Phanariote» period, which approximately dates from 1680 until 1780.

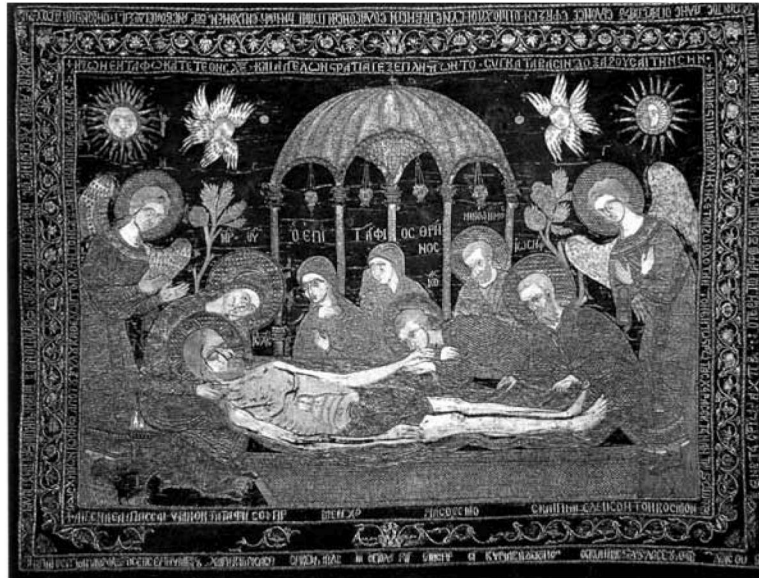


Εικ. 1. Θεσσαλονίκη, αρχαιοπωλείο Καλφαγιάν. Κεντητός επιτάφιος της Κοκκώνας του Ιωάννου, μέσα 18ου αι.  
Thessaloniki, Kalphagian Art Gallery. Epitaphios, worked by Kokkona tou Ioannou, mid 18th century.



Εικ. 2. Άνδρος, Μονή Παναχράντων. Πύλη με θέμα τον Χριστό «ζωηφόρο άρτο». Έργο Κοκκώνας του Ιωάννου, 1743.  
Andros, Panahrantou Monastery. Sanctuary pyle with Christ as «Jesus the life-giving bread». Worked by Kokkona tou Ioannou, 1743.





Εικ. 3. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Εпитаφιος από την Άγκυρα.  
Έργο Δεσποινέτας, 1682.

Athens, Benaki Museum. Epitaphios from Ankara, worked by Despoineta, 1682.



Εικ. 4. Αίγιο, Μονή Ταξιαρχών. Εпитаφιος Δεσποινέτας, 1685.  
Aigio, Taxiarchon Monastery. Epitaphios, worked by Despoineta, 1685.



*Εικ. 5. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Επιτάφιος από το Εγγίν της Μικράς Ασίας. Έργο Δεσποινέτας, 1723.  
Athens, Benaki Museum. Epitaphios from Egin at Asia Minor.  
Worked by Despoineteta, 1723.*



*Εικ. 6. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Επιτάφιος από την Αμίδα της Μικράς Ασίας (σημ. Ντιγιαρμπακίρ). Αποδίδεται στο εργαστήριο της Δεσποινέτας, 1732.  
Athens, Benaki Museum. Epitaphios from Amida (today Diyarbakir) at Asia Minor. Attributed to the workshop of Despoineteta, 1732.*



Εικ. 7. Λονδίνο, Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτον. Επιτάφιος Δεσποινέτας και Αλεξάνδρας, πρώτο μισό 18ου αι.  
London, Victoria and Alexander Museum. Epitaphios, worked by Despoineta and Alexandra, first half of 18th century.



Εικ. 8. Χαλκιδική, Νέα Μουδανιά, Ναός Αγίου Γεωργίου. Επιτάφιος από τη Μονή του Αγίου Αβερκίου Ελεγμών της Μικράς Ασίας. Έργο Μαριώρας, 1724.  
Halkidiki, Nea Moudania, St. George's church. Epitaphios from St. Averkios Elegmon Monastery at Asia Minor, worked by Mariora, 1724.



Εικ. 9. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο. Επιτάφιος από τη Συλλογή Λοβέρδου, 17ος-18ος αι.  
Athens, Byzantine Museum. Epitaphios from Loverdos Collection, 17th-18th century.



Εικ. 10. Θεσσαλονίκη, αρχαιοπωλείο Καλφαγιάν. Επιτάφιος της Κοκκώνας  
του Ιωάννου. Ο Χριστός, η Παναγία και δύο μνησφόρες (λεπτ.).  
Thessaloniki, Kalphagian Art Gallery. Epitaphios, worked by Kokkona tou Ioannou.  
Detail of the central part with Jesus Christ, the Virgin Mary and two mourning women.



Εικ. 11. Πάτμος, Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου. Επιτάφιος της Μαριώρας, 1753  
 Patmos, Monastery of St John the Divine. Epitaphios, worked by Mariora, 1753.



Εικ. 12. Θεσσαλονίκη, αρχαιοπωλείο Καλφαγιάν. Επιτάφιος της Κοκκώνας του Ιωάννου. Οι μορφές πίσω από τη λάρνακα του Χριστού και το κιβώριο (λεπτ.).  
 Thessaloniki, Kalphagian Art Gallery. Epitaphios, worked by Kokkona tou Ioannou, mid 18th century. Detail of the central part with the ciborium and the figures standing behind Jesus' burial slab.