

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ-
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:
*Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΕ ΤΟ
ΘΡΙΑΜΒΟ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ*



ΕΠΙΜΕΛΗΤΕΣ: *Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ
Ι. ΒΑΡΑΛΗΣ*

ΕΙΣΗΓΗΤΡΙΑ: *ΣΙΔΕΡΗ ΑΓΓΕΛΙΚΗ*

ΒΟΛΟΣ 2002



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 975/1

Ημερ. Εισ.: 20-05-2004

Δωρεά:

Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ

2002

ΣΙΔ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000070515

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Β. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΗΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Γ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ

Δ. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ

- I. Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΜΙΑ «ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΗ» ΕΙΚΟΝΑ
- II. Ο ΛΟΥΚΑΣ ΩΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ-ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ
- III. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΚΑΙ Η ΜΟΝΗ ΤΩΝ ΟΔΗΓΩΝ
- IV. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΟΣΙΑ ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ
- V. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΤΗΣ ΛΙΤΑΝΕΥΣΗΣ

Ε. Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ

ΣΤ. Η ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΚΑΙ Ο ΠΙΘΑΝΟΣ ΤΟΠΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της μελέτης αυτής είναι εικόνα που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο (αρ. ευρ. M&LA 1988, 4-11,1) και έχει ως θέμα της την Κυριακή της Ορθοδοξίας. Το έργο αυτό, που ανήκε αρχικά σε ιδιωτική συλλογή της Σουηδίας, δημοπρατήθηκε από τον οίκο Sotheby's του Λονδίνου στις 15 Φεβρουαρίου 1984¹. Τέσσερα χρόνια αργότερα αποκτήθηκε από το Βρετανικό Μουσείο, στην κατοχή του οποίου παραμένει έως σήμερα.

Η εικόνα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε έκθεση με τον τίτλο «East Christian Art»², που οργανώθηκε το 1987 στη γκαλερί Bernheimer Fine Arts του Λονδίνου. Για δεύτερη φορά, παρουσιάστηκε στην έκθεση «Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture»³, που οργανώθηκε από το Βρετανικό Μουσείο το 1994. Για τρίτη φορά, παρουσιάστηκε στην έκθεση του Μουσείου Μπενάκη, «Μήτηρ Θεού: Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη»⁴, το 2000.

Η εικόνα είναι μικρών διαστάσεων (39x31εκ.) και έχει ζωγραφηθεί πάνω σε ξύλινη επιφάνεια με την τεχνική της αυγοτέμπερας. Θεωρείται ότι φιλοτεχνήθηκε γύρω στο 1400, ενώ ως τόπος προέλευσής της έχει προταθεί η Κωνσταντινούπολη αλλά και η Κρήτη. Η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου έχει προκαλέσει ιδιαίτερη αίσθηση όχι μόνο λόγω της ιδιαίτερης καλλιτεχνικής της αξίας, αλλά και εξαιτίας του εικονογραφικού θέματος και του θεολογικού συμβολισμού της. Αυτό αντικατοπτρίζεται στη συνεχή αναφορά της στη σύγχρονη βιβλιογραφία, είτε πρόκειται για μελέτες ειδικά αφιερωμένες στην εικόνα⁵, είτε σε

¹ Sotheby's catalogue Russian Pictures, Icons, 15 Φεβρουαρίου 1984, Λονδίνο 1984, αρ.156.

² *East Christian Art*, κατ. εκθ., επιμ. Υ. Petsopoulos, Λονδίνο 1987, αρ.43.

³ *Byzantium 1994*, αρ.140 (R. Cormack).

⁴ *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ.47 (R. Cormack).

⁵ Cormack 1997α, σσ.44-63.

ευρύτερα δημοσιεύματα, στα οποία καταλαμβάνει ιδιαίτερο χώρο⁶. Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το έργο αυτό περιλαμβάνεται σε όλα τα εγχειρίδια βυζαντινής τέχνης που κυκλοφόρησαν μετά τη δημοσιοποίηση της εικόνας.

Η παρούσα εργασία στόχο έχει τη μελέτη και ερμηνεία αυτής της ιδιαίτερα σημαντικής σύνθεσης, καθώς και της θέσης που καταλαμβάνει στην καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής. Θα καταβληθεί προσπάθεια ώστε να ανασυρθεί το βαθύτερο περιεχόμενό της και να ανασυντεθεί τόσο το ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε, όσο και οι ανάγκες που κλήθηκε να υπηρετήσει. Ιδιαίτερη αναφορά θα γίνει στη φιλολογική και καλλιτεχνική παράδοση γύρω από την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, που αποτελεί το σημαντικότερο εικονογραφικό στοιχείο στη σύνθεση της Κυριακής της Ορθοδοξίας.

⁶ Patterson-Ševčenko 1995, σσ.547-553.

Α. Η ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Το θέμα της εικόνας είναι ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας και η σύνθεση αναφέρεται στην Αναστήλωση των ιερών εικόνων μετά το τέλος της Εικονομαχίας το 843, η οποία καθιερώθηκε ως εορτή την πρώτη Κυριακή της Μεγάλης Τεσσαρακοστής.

Το εικονογραφικό θέμα αναπτύσσεται σε δύο οριζόντια διάχωρα. Το κέντρο του επάνω διαζώματος καταλαμβάνει η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας⁷, η οποία βρίσκεται τοποθετημένη πάνω σε βάση διακοσμημένη με κόκκινο χρυσοκέντητο ύφασμα-ποδέα-, ενώ περιθέεται από ομοιόχρωμο παραπέτασμα⁸ που είναι ανεβασμένο ψηλά ούτως ώστε να γίνεται ορατή η εικόνα πίσω του.

Στα δεξιά της Οδηγήτριας διακρίνονται ίχνη επιγραφής. Τα μόνα γράμματα που σώζονται είναι ΙΑ, πιθανότατα τμήμα της λέξης ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ. Η εικόνα της Οδηγήτριας είναι μεγάλων διαστάσεων και υποβαστάζεται από δύο ανδρικές πτερωτές μορφές νεαρής ηλικίας που στέκουν εκατέρωθεν της. Φέρουν ενδύματα καθώς και κάλυμμα κεφαλής ίδιου χρώματος με αυτό της ποδέας, με αποτέλεσμα να διακρίνονται ελάχιστα από αυτήν και να διαφεύγουν της προσοχής του θεατή με την πρώτη ματιά. Το ζήτημα της ταυτότητας των δύο προαναφερόμενων μορφών -το οποίο θα εξεταστεί σε επόμενο κεφάλαιο- έχει δεχθεί

⁷ Στον εικονογραφικό τύπο της Οδηγήτριας, η Παναγία απεικονίζεται μέχρι τη μέση, αυστηρά μετωπική να κρατά τον Χριστό στα αριστερά της, και να πλησιάζει το δεξί της χέρι προς το μέρος Του. Το Θείο Βρέφος είναι στραμμένο προς το θεατή κατά τα τρία τέταρτα · στο αριστερό χέρι κρατά κλειστό ελιγτό, ενώ με το δεξί ευλογεί. Πρόκειται για έναν αρκετά σαφή και αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο της Παναγίας. Ωστόσο, συχνά κάνει την εμφάνισή του και ο τύπος της Δεξιοκρατούσας, ο οποίος διαφέρει του πρώτου καθώς η Παναγία κρατά τον Χριστό με το δεξί της χέρι. Για τον εικονογραφικό τύπο της Οδηγήτριας βλ., *ODB* 3 (1991), 2172, λήμ. «VIRGIN HODEGETRIA» (N. P. Ševčenko).

⁸ Η φύλαξη πολύτιμων αντικειμένων και λειψάνων μέσα σε ειδικά διαμορφωμένες θήκες ή πίσω από παραπετάσματα αποτελούσε μια ιδιαίτερος διαδεδομένη πρακτική που εφαρμοζόταν κυρίως για λόγους προστασίας, αλλά και αποφυγής της διαρκούς έκθεσης των τελευταίων στη κοινή θέα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εικόνα της Οδηγήτριας έφερε πέπλο ικανό να κατέβει ανά πάσα στιγμή, εφαρμογή που προσέδιδε στην εικόνα μυστικό και επομένως ιερό χαρακτήρα. Παρόμοιοι τρόποι φύλαξης γνωρίζουμε ότι εφαρμόζονταν για το Άγιο Μανδήλιο, για τον Ιερό Λίθο που έφραζε τον τάφο του Χριστού, καθώς επίσης και για το ακάνθινο στεφάνι Του. Τα λείψανα αυτά φυλάσσονταν μέσα σε πολυτελής κατασκευές, απροσπέλαστες για το ευρύ κοινό, τόσο στο ναό της Θεοτόκου του Φάρου στην Κωνσταντινούπολη, όπου αρχικά είχαν τοποθετηθεί, όσο και στο ναό της Sainte-Chapelle, στον οποίο μεταφέρθηκαν μετά το 1204. Για περισσότερες πληροφορίες βλ., *Le Trésor de la Sainte-Chapelle*, κατ. εκδ., επιμ. J. Durand, Μουσείο Λούβρου, Παρίσι 2001, αρ.32 (J. Durand).

διάφορες ερμηνείες, καθώς άλλοτε χαρακτηρίζονται ως άγγελοι, ενώ άλλοτε περιγράφονται ως υπηρέτες της εικόνας. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά μάλιστα κάνει λόγο για «διακόνους με χρυσά υποδήματα» που συνοδεύουν την Οδηγήτρια⁹.

Στην αριστερή πλευρά του επάνω διαζώματος απεικονίζεται η αυτοκράτειρα Θεοδώρα μαζί με τον ανήλικο γιο της, συναυτοκράτορα Μιχαήλ τον Γ'. Πρόκειται για τους βασιλείς που βρίσκονταν στην εξουσία κατά την επίσημη λήξη της Εικονοκλαστικής διαμάχης, το έτος 843. Οι μορφές που ταυτίζονται με επιγραφές¹⁰, φορούν αυτοκρατορικά ενδύματα διακοσμημένα με πολύτιμους λίθους, ενώ φέρουν και διάσημα της εξουσίας τους, όπως στέμμα, λώρο¹¹ και σκήπτρο σε σχήμα σταυρού. Κατ' αντιστοιχία, στα δεξιά διακρίνεται ένας όμιλος τριών αταύτιστων προσώπων¹², επικεφαλής των οποίων έχει τεθεί ο πατριάρχης της Κωνσταντινούπολης Μεθόδιος (843-847), σύμφωνα πάντα με την επιγραφή ΜΕ[ΘΟΔΙΟΣ] που τον συνοδεύει.

Στο κάτω διάχωρο διακρίνονται έντεκα συνολικά μορφές. Ξεκινώντας από αριστερά προς τα δεξιά, συναντούμε πρώτα την αγία Θεοδοσία, η οποία σύμφωνα με την παράδοση προστάτευσε από τους εικονομάχους την εικόνα του Χριστού που βρισκόταν στη Χαλκή Πύλη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εικόνα που κρατά στα χέρια της είναι πιθανόν να απεικονίζει τον Χριστό Χαλκίτη. Οι επόμενες τρεις μορφές είναι αταύτιστες, ενώ στην τέταρτη αναγνωρίζεται ο άγιος Ιωαννίκιος. Το ζευγάρι των αγίων που ακολουθεί, σύμφωνα με τις επιγραφές που τους συνοδεύουν, είναι ο Θεοφάνης ο Ομολογητής και ο Θεόδωρος ο

⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ., Διονύσιου του εκ Φουρνά, *Έρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καί αἱ κύρια αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί ἐκδομένη μετὰ προλόγου νῦν το πρώτον πλήρης κατά τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον*, ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Περουπόλῃ 1909.

¹⁰ Το όνομα καθώς και ο τίτλος του Μιχαήλ Γ' διατηρούνται σε καλή κατάσταση. Δίπλα από τη μορφή της Θεοδώρας διακρίνονται τα γράμματα ΘΕΟΔΩ[ΡΑ] ΠΙΣΤΗ.

¹¹ Πρόκειται για μια ταινία υφάσματος μήκους 5 μέτρων που φορούσε ο αυτοκράτορας σε συγκεκριμένες τελετές. Ήταν διακοσμημένο με πολύτιμους λίθους και σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο τον Πορφυρογέννητο συμβόλιζε το σταυρό ως σύμβολο νίκης του Χριστού. Βλ., ODB 2 (1991), 1251-1252, λήμ. «LOROS» (N. P. Ševčenko).

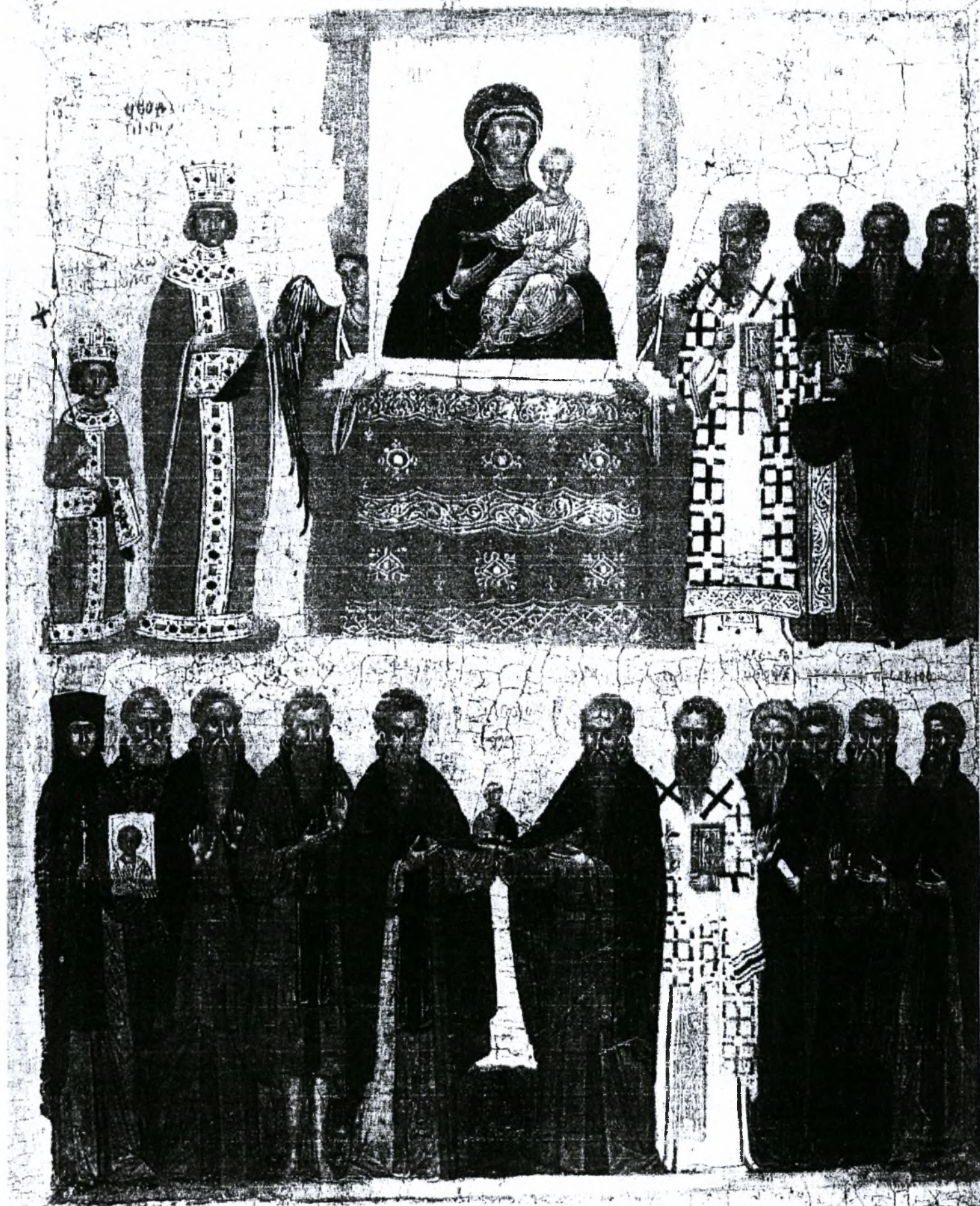
¹² Όπως τα ενδύματα τους αποκαλύπτουν, πρόκειται για μοναχούς σύγχρονους του πατριάρχη που έλαβαν μέρος στην Εικονομαχία ως υπερασπιστές των εικόνων.

Στουδίτης. Πάνω από τις μορφές διακρίνονται αποσπασματικά τα γράμματα [ΘΕΟ]ΦΑΝ[ΗΣ] και Θ[ΕΟΔΩΡΟΣ]. Ανάμεσά τους βρίσκεται μια εικόνα του Χριστού στηθαίου, που ίσως αρχικά ήταν κυκλική¹³, και την οποία υποβαστάζουν. Ακολουθεί ο Θεόδωρος φορώντας επισκοπικά ενδύματα, καθώς και ο Θεοφάνης¹⁴. Πρόκειται για δύο αδέρφια γνωστά ως «οι Γραπτοί». Η δέκατη και ενδέκατη μορφή είναι αντίστοιχα ο Θεοφύλακτος και ο Αρσάκιος.

Ποιο όμως ήταν το αίτιο που παρακίνησε τον καλλιτέχνη να συμπεριλάβει τις συγκεκριμένες μορφές στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου και πώς αυτές συνδέονται με το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας;

¹³ Οι κυκλικού σχήματος απεικονίσεις των αγίων προσώπων αποδίδονται με τον όρο «ένοπλες εικόνες» ή στα λατινικά «*imago clipeata*». Τέτοιου είδους εικόνες χρησιμοποιούνταν ως λάβαρα πολεμικών επιχειρήσεων, ενώ σύμφωνα με την άποψη του Grabar, ο τύπος τους θεωρείται ότι πηγάζει από παγανιστικά ή παλαιохριστιανικά πορτραίτα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ., Grabar 1957, 607-613.

¹⁴ Και σε αυτήν την περίπτωση οι μορφές ταυτίζονται βάση των επιγραφών που τις συνοδεύουν. Διακρίνουμε τα γράμματα [Θ] ΕΟ [ΔΩΡΟΣ] και ΘΕΟΦ [ΑΝΗΣ].



Εικόνα με το Θείο Παιδί το Αδελφόν
Αυγούστου και φίλο 39x31 εκ
Αυτή εικόνα ονομάζεται Πύργος 1400

Β. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΗΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Λαμβάνοντας υπόψη το ιστορικό πλαίσιο της εποχής, και αξιοποιώντας τις φιλολογικές και αγιολογικές πηγές, είμαστε σε θέση να αιτιολογήσουμε την παρουσία των μορφών της εικόνας σε αυτή. Μελετώντας τις προσωπικότητες που απεικονίζονται, συμπεραίνουμε πως η επιλογή του καλλιτέχνη δεν αποτέλεσε τυχαίο γεγονός, καθώς πρόκειται για μορφές που έχουν να επιδείξουν πλούσια και ενεργό δράση κατά την περίοδο της Εικονομαχίας.

Στο αριστερό μέρος του επάνω διάχωρου, αναγνωρίζουμε τους βασιλείς που βρίσκονταν στην εξουσία το 843, έτος κατά το οποίο έλαβε τέλος η θρησκευτική έριδα. Η μορφή της Θεοδώρας¹⁵ εξαιρείται ιδιαίτερα καθώς πρόκειται για την αυτοκράτειρα η οποία, ενεργώντας εξ ονόματος του γιου της και συναυτοκράτορα Μιχαήλ του Γ'¹⁶, αναστήλωσε οριστικά τις εικόνες συγκαλώντας τη Σύνοδο του 843. Συνεπώς, τόσο η μορφή της, όσο και αυτή του νεαρού Μιχαήλ, έχουν κάθε λόγο να αποδίδονται στο έργο-καταλαμβάνοντας μάλιστα μια τόσο εξέχουσα θέση- σε μια εικόνα που έχει ως θέμα την Κυριακή της Ορθοδοξίας.

Στα δεξιά του άνω διαζώματος συναντούμε έναν όμιλο προσώπων¹⁷, επικεφαλής των οποίων είναι ο Μεθόδιος¹⁸. Ο τελευταίος αναγορεύθηκε Πατριάρχης της Κωνσταντινούπολης (843-847) αμέσως μετά το θάνατο του αυτοκράτορα Θεόφιλου, συζύγου της Θεοδώρας, αφού πρώτα καθαιρέθηκε ο εικονομάχος Ιωάννης Γραμματικός. Η συμβολή του στην αναστήλωση των εικόνων υπήρξε καθοριστικής σημασίας, παρόλο που η στάση που ακολούθησε ενάντια στους αιρετικούς χαρακτηρίζεται ως μετριοπαθής. Στον ίδιο αποδίδονται οι

¹⁵ ODB 3 (1991), 2037, λήμ. «THEODORA» (P.A.Hollingsworth).

¹⁶ ODB 2 (1991), 1364, λήμ. «MICHAEL III» (A. Cutler).

¹⁷ Οι τρεις μορφές που συνοδεύουν τον Πατριάρχη Μεθόδιο είναι αταύτιστες. Πιθανολογείται ότι πρόκειται για μοναχούς που αγωνίστηκαν υπέρ της λατρείας των εικόνων.

¹⁸ ODB 2 (1991), 1355, λήμ. «METHODIOS I» (A. Kazhdan).

κανόνες που ψάλλονταν κατά τη διάρκεια του εορτασμού της Αναστήλωσης των Εικόνων, που καθιερώθηκε στα τέλη του 9^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με το τυπικό, η πομπή, παρουσία του αυτοκράτορα, ξεκινούσε από το ναό των Βλαχερνών και κατέληγε στην Αγία Σοφία. Ο Μεθόδιος απεβίωσε το 847 και ενταφιάστηκε στο ναό των Αγίων Αποστόλων της Κωνσταντινούπολης. Η μνήμη του τιμάται σήμερα από την εκκλησία στις 14 Ιουνίου.

Ανάμεσα στις ανδρικές μορφές που καταλαμβάνουν το κάτω διάχωρο της εικόνας που μας απασχολεί, αναγνωρίζεται και μια γυναικεία. Πρόκειται για τη Θεοδοσία¹⁹, οσιομάρτυρα των εικονομαχικών χρόνων. Στο Βίο της, που μας παρέδωσε ο Κωνσταντίνος Ακροπολίτης, αναφέρεται ότι η αγία ανέτρεψε την κλίμακα πάνω στην οποία ένας απεσταλμένος του αυτοκράτορα είχε ανεβεί, προκειμένου να αφαιρέσει την εικόνα του Χριστού από τη Χαλκή Πύλη. Ως τιμωρία για την πράξη της αυτή, ο αυτοκράτορας Λέοντας Γ΄ διέταξε να σφαγιαστεί με κέρατο βοδιού. Η εικόνα που φαίνεται να κρατά η αγία στο δεξί της χέρι είναι πιθανόν να απεικονίζει τον Χριστό Χαλκίτη, τον οποίο σύμφωνα με την παράδοση υπερασπίστηκε, ενώ στο αριστερό φέρει το σύμβολο του σταυρού, ως ένδειξη του μαρτυρικού θανάτου της. Πρόκειται επομένως για μια μορφή που επάξια κέρδισε μια θέση ανάμεσα στους υπόλοιπους υπερασπιστές της Ορθοδοξίας και δικαιολογημένα απεικονίστηκε από τον καλλιτέχνη σε ένα έργο που ιστορεί την Αναστήλωση των Εικόνων.

Η τέταρτη από αριστερά μορφή ταυτίζεται με τον άγιο Ιωαννίκιο²⁰, θαυματουργό όσιο προερχόμενο από τη Βιθυνία. Η στενή του σχέση με τον Θεόδωρο Στουδίτη καθώς και με τον Μεθόδιο, του οποίου μάλιστα προείπε και την άνοδο στον πατριαρχικό θρόνο, δεν αφήνουν περιθώρια

¹⁹ ΘΗΕ 6 (1965), 157, λήμ. «ΘΕΟΔΟΣΙΑ» (Σ. Γ. Παπαδόπουλος).

²⁰ ΘΗΕ 7 (1965), 60, λήμ. «ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΣ» (Π. Κ. Χαραλαμπίδης).

αμφισβήτησης ότι πρόκειται για έναν υπερασπιστή του ορθού δόγματος και υπέρμαχο της λατρείας των εικόνων.

Ακολουθεί ο Θεοφάνης ο Ομολογητής μαζί με τον Θεόδωρο Στουδίτη²¹, προσωπικότητες ταγμένες στον αγώνα ενάντια των εικονομάχων, που εξορίστηκαν και φυλακίστηκαν εξαιτίας των εικονόφιλων αισθημάτων τους. Ειδικότερα, ο Θεόδωρος Στουδίτης αναδείχτηκε σε ηγέτη του μοναστικού βίου κατά το τέλος του 8^{ου} και τις αρχές του 9^{ου} αιώνα. Με το πλούσιο συγγραφικό του έργο υποστήριξε τις απεικονίσεις των ιερών προσώπων, ενώ παράλληλα ανασκεύασε τους αιρετικούς ισχυρισμούς των εικονομάχων. Κατά τη διάρκεια μάλιστα των δεύτερων διωγμών από τον αυτοκράτορα Λέοντα Ε΄, ο Θεόδωρος οργάνωσε λιτανεία στην οποία παραβρέθηκαν 1000 συνολικά μοναχοί κρατώντας εικόνες. Ο αυτοκράτορας οργίστηκε και τον εξόρισε στην Σμύρνη. Ωστόσο, οι αντίξοες συνθήκες που αντιμετώπισε δεν έκαμψαν το χαρακτήρα του, αλλά συνέχισε να μάχεται με σθένος υπέρ της Ορθοδοξίας. Συνέταξε πλήθος επιστολών, τις οποίες και απέστειλε προς κάθε κατεύθυνση, ζητώντας την άμεση επέμβαση της Δύσης. Ο Θεόδωρος απεβίωσε το 826 και η μνήμη του τιμάται από την εκκλησία στις 11 Νοεμβρίου.

Η έβδομη και η όγδοη μορφή ταυτίζονται αντίστοιχα με τον Θεόδωρο και τον Θεοφάνη²². Πρόκειται για δύο αδερφούς οι οποίοι συγκαταλέγονται μεταξύ των επιφανέστερων θυμάτων της Εικονομαχίας. Εξαιτίας της αντιεικονομαχικής δράσης τους έλαβαν μια ιδιαίτερως ατιμωτική τιμωρία από τον αυτοκράτορα Θεόφιλο, σύζυγο της Θεοδώρας. Ο εικονομάχος αυτοκράτορας διέταξε να χαρακτούν 12 ιαμβικοί στίχοι στο πρόσωπο και στο στέρνο των μοναχών με πυρακτωμένο σίδηρο -γι' αυτό φέρουν και το επίθετο οι Γραπτοί-. Οι στίχοι στρέφονταν εναντίον των εικόνων που εξυμνούσε με την ποίηση

²¹ *ΘΙΕ* 6 (1965), 210-212, λήμ. «ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΟΥΔΙΤΗΣ» (Π. Κ. Χρήστου).

²² Στο ίδιο, 205-206, λήμ. «ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΜΕΤΑ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ» (R. Janin).

του ο Θεοφάνης, γνωστός για τους κανόνες που συνέθετε. Ο τελευταίος, μετά την Αναστήλωση της Ορθοδοξίας, χρίστηκε μητροπολίτης Νίκαιας ενώ ο αδερφός του, Θεόδωρος, απεβίωσε στη φυλακή προτού έλθει ο Θρίαμβος των Εικόνων.

Ακολουθεί ο Θεοφύλακτος²³, επίσκοπος Νικομήδειας και ομολογητής των χρόνων της Εικονομαχίας που ύψωσε το πνευματικό του ανάστημα εναντίον των αιρετικών. Αφού επισκέφθηκε τον εικονομάχο αυτοκράτορα Λέοντα, προσπάθησε να τον μεταπείσει, προσάγοντας αγιολογικά κείμενα τα οποία τάσσονταν υπέρ των εικόνων. Συναντώντας ωστόσο την άκαμπτη στάση του, ο Θεοφύλακτος προοιόνισε τα δεινά που θα πλήξουν την οικουμένη εξαιτίας της εμμονής των εικονομάχων. Ο Λέοντας οργίστηκε και τον εξόρισε στο Στρόβιλον όπου και απεβίωσε. Το λείψανο του αγίου ανεκομίσθη ύστερα από πρωτοβουλία της αυτοκράτειρας Θεοδώρας και ενταφιάστηκε στο ναό των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού της Νικομήδειας, τον οποίο είχε ανεγείρει ο Θεοφύλακτος.

Γίνεται επομένως φανερό ότι οι μορφές που απεικονίζονται στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου αναδείχτηκαν σε υπερασπιστές της πίστεως και φύλακες του ορθοδόξου δόγματος. Πρόκειται για οσιομάρτυρες και αγίους με πλούσια δράση που διακρίθηκαν στον αγώνα κατά της Εικονομαχίας και αναδείχτηκαν σε σημαντικούς παράγοντες της Αναστήλωσης των Εικόνων το 843. Συνεπώς, δικαιολογημένα ο καλλιτέχνης επέλεξε να τους συμπεριλάβει στην εορτή της Κυριακής της Ορθοδοξίας που ιστορείται στο έργο το οποίο μελετάμε.

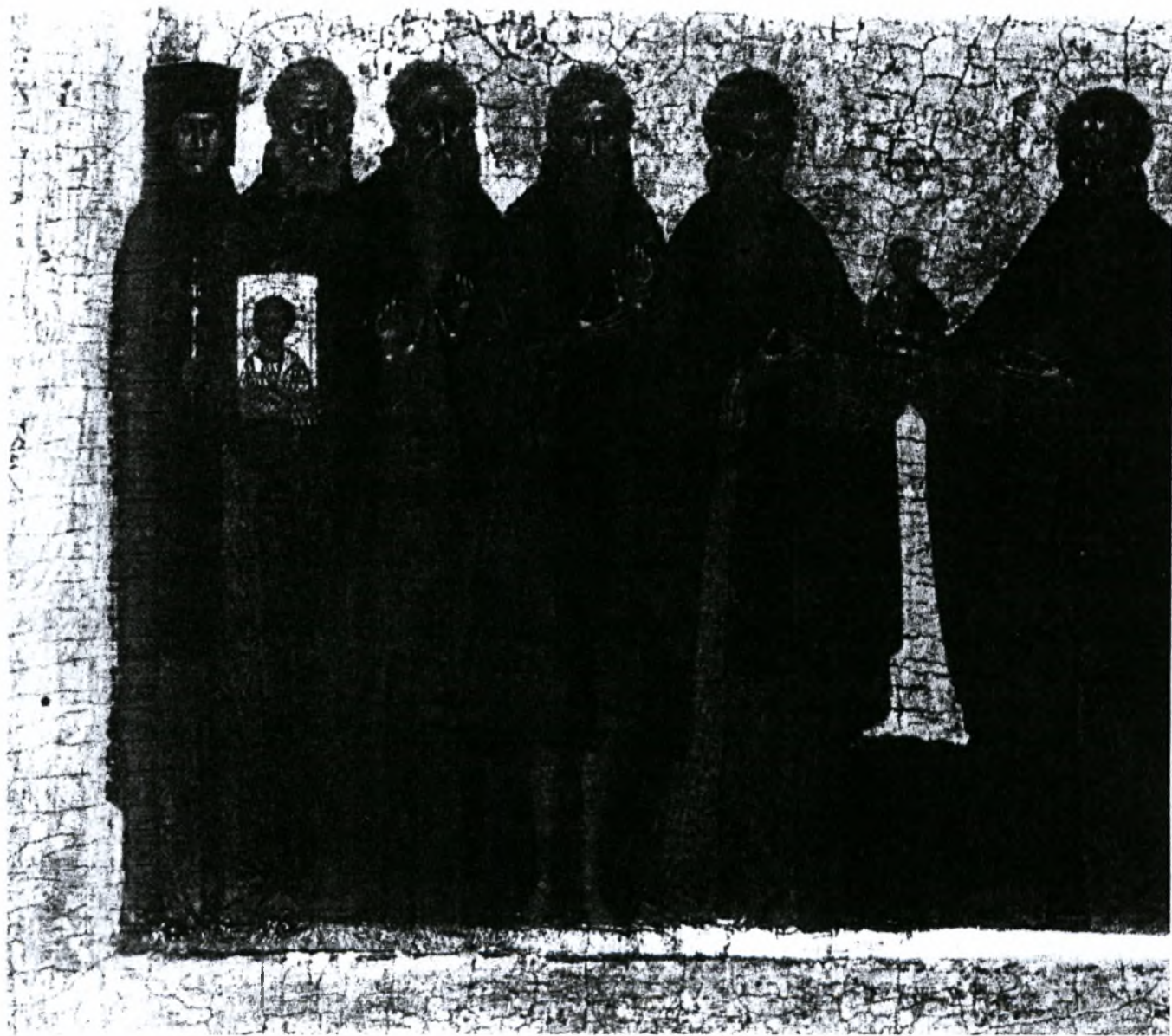
Το ίδιο σκόπιμη με την επιλογή των συγκεκριμένων αγίων φαίνεται να είναι και η αναφορά στην εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας. Όπως ήδη αναφέραμε, το έργο βρίσκεται τοποθετημένο στο κέντρο του άνω διαζώματος καταλαμβάνοντας εξέχουσα θέση, ενώ παράλληλα πλαισιώνεται από τους εκπροσώπους της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας, γεγονός που εξαίρει ακόμα περισσότερο τη σημασία του.

²³ Στο ίδιο, 416, λήμ. «ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟΣ» (Σ. Γ. Παπαδόπουλος).

Ολόκληρη η σύνθεση παραπέμπει σε μια υπερουράνια λιτανεία του εορτασμού της Αναστήλωσης των Εικόνων, όπου επικεφαλής της πομπής έχει τεθεί η Παναγία Οδηγήτρια, ως η σημαντικότερη εικόνα του ορθόδοξου κόσμου. Είναι γεγονός, ότι δεν απεικονίζεται μια τυχαία εικόνα αλλά εκείνη που ζωγράφισε ο ευαγγελιστής Λουκάς με την ευλογία της ίδιας της Παναγίας. Είναι η εικόνα που μαζί με άλλες χειροποίητες εικόνες αποτέλεσε ισχυρό επιχείρημα στα χέρια των εικονόφιλων εναντίον των εικονομάχων, επηρεάζοντας την πορεία και την έκβαση της διαμάχης. Η Οδηγήτρια επιλέγεται σκόπιμα από τον καλλιτέχνη να παίζει το ρόλο της υπέρτατης εικόνας, της εικόνας των εικόνων, που με την αναστήλωσή της συμπαρασύρει και νομιμοποιεί, σε ένα συμβολικό πάντα επίπεδο, κάθε θεία απεικόνιση. Πρόκειται για το παλλάδιο της Κωνσταντινούπολης, το έργο που προσφέρει άμεση απόδειξη της ενσάρκωσης του Θεού.

Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι η κορύφωση της λατρείας της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας ανάγεται στην Παλαιολόγεια περίοδο, ενώ το γεγονός της Αναστήλωσης των Εικόνων ανάγεται στα μέσα του 9^{ου} αιώνα. Επομένως διαπιστώνουμε έναν αναχρονισμό, καθώς ο ζωγράφος, προκειμένου να περιγράψει ένα γεγονός του παρελθόντος, δανείστηκε μια εικόνα που ήταν δημοφιλής στην εποχή του.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα προσπαθήσουμε να φωτίσουμε τις παραδόσεις που εμπλέκονται γύρω από τη δημιουργία της Οδηγήτριας, καθώς επίσης να αναδείξουμε την πορεία της μέσα στο χρόνο και το τυπικό της λατρείας της.



13 Detail from lower register of illustration

Αντιοφεία



Η Σοφία του αυτοκράτορα
 Στάσιου με τον βασιλιά
 Μονάχο.
 Χρονικά. Σουλζφελντ
 Biblioteca Nacional



Η βασίλισσα του
 μοναχίου Στάσιου
 και ο βασιλιάς,
 η βασίλισσα και ο
 "ορθάνω",
 Χρονικά Σουλζφελντ
 Μουσείο Βιβλιοθήκη
 Nacional.

Γ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ

Το θέμα της Αναστήλωσης των Εικόνων επαναλαμβάνεται σε μια σειρά μεταβυζαντινών φορητών έργων καθώς και παραστάσεων σε τοιχογραφημένες εκκλησίες. Το συγγενέστερο προς την εικόνα του Βρετανικού Μουσείου παράδειγμα, αποτελεί η εικόνα της συλλογής Βελιμέζη²⁴ που έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1500. Ελάχιστες διαφορές σημειώνονται ανάμεσα στα δύο έργα. Οι τελευταίες κυρίως επιχωριάζουν στο διακοσμητικό μοτίβο της ποδέας, καθώς και στην ενδυμασία του Μεθοδίου.

Το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας επαναλαμβάνουν και δύο εικόνες που φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη²⁵. Η πρώτη φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη²⁶, ενώ η δεύτερη ανήκει στη συλλογή εικόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας²⁷.

Η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη δημοσιεύτηκε από τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο²⁸ ως γνήσιο έργο του καλλιτέχνη, ισχυρισμός που αμφισβητήθηκε από τον ακαδημαϊκό Μανόλη Χατζηδάκη²⁹. Μια προσεκτικότερη εξέταση της εικόνας το 1996 από το συντηρητή του Μουσείου Στ. Στασινόπουλο, απέδειξε πως η υπογραφή ήταν πλαστή. Η εικόνα χρονολογείται στον 17^ο αιώνα και διατηρείται σε καλή κατάσταση αν εξαιρεθούν κάποιες φθορές στα άκρα καθώς και δύο συμπληρώσεις, οι οποίες πιθανώς εκτελέστηκαν έναν αιώνα αργότερα. Το θέμα αναπτύσσεται και εδώ σε δύο διαζώματα. Στη σύνθεση δεσπόζει η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας πάνω σε βάση διακοσμημένη με χρυσοστόλιστη ποδέα, μπροστά από την οποία υψώνονται δύο

²⁴ Ν. Χατζηδάκη 1998, 86-91.

²⁵ Κερκυραίος ζωγράφος (1570-1631), μαθητής του κρητικού καλλιτέχνη Θωμά Μπαθά. Για το έργο του βλ., Χατζηδάκης & Δρακοπούλου 1997, 429-433.

²⁶ Δρανδάκη 2001, 59-73.

²⁷ Χατζηδάκης 1962, 96.

²⁸ Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου. Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μεταλλίνων έργων των βυζαντινών και των μετά την Άλωσιν χρόνων*, Αθήνα 1951, 8-10.

²⁹ Χατζηδάκης 1962, 96.

κηροπήγια. Την εικόνα υποβαστάζουν νεαροί διάκονοι που φέρουν λευκά στιχάρια³⁰, καθώς και κόκκινα, διασταυρούμενα στο στήθος οράρια³¹ με την επιγραφή: *ΑΓΙΟΣ*. Εκατέρωθεν της Οδηγήτριας στέκουν οι επικεφαλείς της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας, αυτοκράτειρα Θεοδώρα και πατριάρχης Μεθόδιος. Την αυτοκράτειρα συνοδεύει ο γιος της Μιχαήλ και τρεις γυναικείες μορφές, ενώ τον πατριάρχη ένας ιερωμένος και δύο μοναχοί.

Το κάτω διάζωμα είναι πολυάνθρωπο. Δύο σειρές προσώπων αναπτύσσονται εκατέρωθεν της εικόνας του Χριστού που απεικονίζεται στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα και Βασιλέα των Βασιλευόντων. Την πρώτη σειρά αποτελούν μοναχοί, ένας επίσκοπος και μια αγία, πιθανότατα η Θεοδοσία. Όλες οι παραπάνω μορφές εικονίζονται σε αυστηρά μετωπική στάση και φέρουν φωτοστέφανα. Πίσω τους επιχωριάζουν όμιλοι μοναχών, λαϊκών καθώς και ψαλτών, οι οποίοι φέρουν τα χαρακτηριστικά σκιάδια³².

Καμία από τις μορφές που απεικονίζονται στο έργο δεν συνοδεύεται από επιγραφή. Ωστόσο, τα κύρια πρόσωπα της κάτω ζώνης μπορούν να ταυτιστούν με σχετική ευκολία, διατηρώντας κάποιες επιφυλάξεις. Από τα αριστερά προς τα δεξιά συναντούμε την αγία Θεοδοσία, τους αγίους Θωμά, Πέτρο, Ιωαννίκιο, Στέφανο, Θεοφάνη τον Ομολογητή και Θεόδωρο Στουδίτη. Ακολουθούν οι δύο Γραπτοί αδελφοί, ο Θεοφύλακτος και τελευταίος ο Αρσάκιος. Πολλές μορφές κρατούν λαμπάδες και ειλητά, τα οποία περιλαμβάνουν χωρία από τον κανόνα που ψάλλετε την Κυριακή της Ορθοδοξίας και αποδίδεται στον

³⁰ Πρόκειται για μακρύ ένδυμα από λινό ή μετάξι με μανίκια, που φέρουν οι κληρικοί των ανώτερων βαθμίδων. Στους επισκόπους διακοσμούνται με δύο σκουρόχρωμες λωρίδες υφάσματος που ονομάζονται ποταμοί, ενώ των διακόνων ήταν συνήθως λευκό. Βλ., ODB 3 (1991), 1956, λήμ. «STICHARION» (N. P. Ševčenko).

³¹ Πρόκειται για λεπτό, άσπρο κομμάτι υφάσματος από λινό ή μετάξι. Το φέρουν διάκονοι στον αριστερό ώμο. Συμβολίζει την ταπεινότητα του Χριστού, ο οποίος έπλυνε και εν συνεχεία σκούπισε τα πόδια των μαθητών του. Βλ., στο ίδιο, 1531, λήμ. «ORARION» (N. P. Ševčenko).

³² Πρόκειται για ένα τύπο κωνικού καπέλου με φαρδύ γείσο. Το έφεραν τόσο κληρικοί και ψάλτες όσο και αυλικοί. Σύμφωνα με τον Συμεόν της Θεσσαλονίκης, σκιάδιο φορούσε και ο αυτοκράτορας. Βλ., στο ίδιο, 1910, λήμ. «SKIADION» (N. P. Ševčenko).

πατριάρχη Μεθόδιο. Τα ειλητά αυτά περιέχουν αναθέματα προς τους εικονομάχους, υπογραμμίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το μήνυμα της σύνθεσης.



ΟΘριακός
αὐτοῦ ὀρθοφία
Σύλλογὸν Βεβηκίῳ



Η εικόνα με το Θείο βιβλίο > Ορθοδοξία
Μουσείο Μπενάκη



Fig. 1. The Coronation of the Virgin Mary. The Adoration of the Kings.

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, οι μορφές της εικόνας είναι ψηλόλιγνες, με συμμετρικές αναλογίες και γλυκύτητα στην έκφραση. Η χρωματική κλίμακα αποδίδεται πλούσια, βασισμένη σε συνδυασμούς θερμών χρωμάτων. Οι αναλογίες που παρουσιάζει η συγκεκριμένη εικόνα με εκείνη του Βρετανικού Μουσείου, αποκαλύπτουν το μεγάλο βαθμό επίδρασης του Παλαιολόγειου παραδείγματος στο κρητικό έργο. Η δίζωνη σύνθεση επαναλαμβάνεται, ενώ η εικόνα της Παναγίας της Οδηγήτριας καταλαμβάνει προεξάρχουσα θέση ανάμεσα στις μορφές των αυτοκρατόρων και κληρικών που αποδίδονται στο έργο.

Έξισου φανερά ωστόσο γίνονται και τα σημεία όπου τα δύο έργα διαφέρουν. Η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη είναι πολυπρόσωπη, καθώς έχει προστεθεί μια επιπλέον ζώνη με αγίους. Οι μορφές αποδίδονται με ζωηρή κίνηση, ενώ ο καλλιτέχνης φαίνεται να έχει ενσωματώσει σύγχρονά του εικονογραφικά μοτίβα. Ενδεικτικά αναφέρεται ο φυτικός διάκοσμος της ποδέας, καθώς και ο προσωπογραφικός τύπος της Θεοδώρας και του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα. Κατ' αυτόν τον τρόπο συνάγεται ότι ο ζωγράφος έχει υιοθετήσει νεωτερικά στοιχεία, ενώ συγχρόνως παραμένει πιστός στο βυζαντινό πρότυπό του. Αντίθετα ωστόσο με την εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, που διακρίνεται από ιερατική μεγαλοπρέπεια και στατικότητα, εκείνη του Μουσείου Μπενάκη προβάλλει μια περισσότερο οικεία διάσταση του θέματος. Ο πολυπληθής όμιλος των μορφών προσδίδει στη σύνθεση τη ζωντάνια μιας πραγματικής λιτανείας, στοιχείο που απουσιάζει από το πρωτότυπο έργο. Όπως εύστοχα παρατηρεί η N. Patterson-Ševčenko³³, η μοναδική εικονογραφική λεπτομέρεια στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου που υπαινίσσεται τον εορτασμό της Κυριακής της Ορθοδοξίας είναι η ενδυμασία των δύο νεανικών μορφών που υποβαστάζουν την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας.

³³ Patterson-Ševčenko 1995, 547-553.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η εικόνα με τη γνήσια υπογραφή του ζωγράφου Τζανφουρνάρη και το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας, βρίσκεται στο Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας³⁴. Το έργο διαιρείται σε δύο οριζοντίως διατεταγμένα διάχωρα, πάνω στα οποία έχουν παραταχθεί οι μορφές. Η σύνθεση επιγράφεται *Η ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ* και αντιγράφει σε μεγάλο βαθμό εκείνη του Βρετανικού Μουσείου. Το κεντρικό τμήμα της παράστασης καταλαμβάνει η εικόνα της Οδηγήτριας η οποία πατά πάνω σε βάση διακοσμημένη με κόκκινη ποδέα. Εκατέρωθεν στέκουν τα μέλη της αδελφότητας των Οδηγών καθώς και οι εκπρόσωποι της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας. Η Θεοδώρα κρατά με το δεξί της χέρι μια μικρών διαστάσεων εικόνα, ενώ με το αριστερό σταυρό. Ο Μιχαήλ αντίστοιχα φέρει σταυρό και ειλητό. Και οι δύο μορφές συνοδεύονται από την επιγραφή: *ΘΕΟΔΩΡΑ ΕΝ ΧΡΙΣΤΩ ΠΙΣΤΗ ΑΥΓΟΥΣΤΗ ΚΑΙ ΜΙΧΑΗΛ ΕΝ ΧΡΙΣΤΩ ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ*. Στο ίδιο διάζωμα, δεξιά της Οδηγήτριας, αποδίδεται ο πατριάρχης Μεθόδιος τον οποίο συνοδεύουν ο Θεοφύλακτος Νικομηδείας, ο Μιχαήλ Συνάδων, ο Ευθύμιος Σάρδεων και ο Αιμιλιανός Αυξιστίας. Το κάτω διάζωμα του έργου καταλαμβάνουν οι μορφές του αγίου Ιωαννίκιου, του Στεφάνου του Ηγουμένου, του Θωμά, της αγίας Θεοδοσίας και του Πέτρου. Ακολουθεί ο Θεοφάνης ο Ομολογητής μαζί με τον Θεόδωρο Στουδίτη, ο Μακάριος ο Πελεκητής, ο Στέφανος ο Νέος, ο Ιωσήφ, ο Ιωάννης ο Καθαρός, ο Αρσένιος και ο Ανδρέας. Η εικόνα της Βενετίας περιλαμβάνει λιγότερα πρόσωπα από εκείνη του Μουσείου Μπενάκη, ενώ η απόδοση των μορφών θεωρείται λιγότερο αυστηρή.

Το θέμα της Κυριακής της Ορθοδοξίας αποδίδουν και δύο εικόνες της συλλογής Τσακύρογλου³⁵ που ανάγονται στον ώριμο 17^ο αιώνα. Η πρώτη κατά σειρά, διαστάσεων 22,3x19,5, αποτελεί ένα συνεπτυγμένο

³⁴ Το έργο περιήλθε στη συλλογή του Ινστιτούτου μέσω κληροδοτήματος (1^η Μαρτίου 1658) του γιου του ζωγράφου, Θεοφύλακτου Τζανφουρνάρη.

³⁵ Βασιλίκη-Καρακατσάνη 1980, 70.

αντίγραφο της εικόνας του Βρετανικού Μουσείου. Η σύνθεση είναι ολιγοπρόσωπη και περιορίζεται σε ένα μόνο διάζωμα. Το κέντρο καταλαμβάνει η εικόνα της Οδηγήτριας πάνω σε βάση διακοσμημένη με ποδέα. Εκατέρωθεν στέκουν δύο διάκονοι που υποβαστάζουν το μεγάλων διαστάσεων έργο, ενώ την παράσταση πλαισιώνουν οι μορφές της Θεοδώρας και του Μεθοδίου.

Το δεύτερο έργο της συλλογής Τσακύρογλου είναι περισσότερο σύνθετο. Το κέντρο καταλαμβάνει και πάλι η εικόνα της Παναγίας της Οδηγήτριας την οποία περιβάλλουν η Θεοδώρα, ο ανήλικος Μιχαήλ και ο Μεθόδιος. Σε ένα δεύτερο επίπεδο προβάλλουν μοναχές και μοναχοί κρατώντας εικόνες. Ολόκληρη η σύνθεση στέφεται από ένα οικοδόμημα σε σχήμα Π.

Μια εντελώς διαφορετική διάρθρωση του ίδιου θέματος μας παραδίδεται μέσα από μια εικόνα που έχει αποδοθεί στον Γεώργιο Κλόντζα³⁶. Η παράσταση μοιράζεται σε δύο σκηνές. Στο ανώτερο τμήμα της απεικονίζεται η Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδος, ενώ το κατώτερο καταλαμβάνει η θριαμβευτική πομπή μετά την οριστική Αναστήλωση των Εικόνων. Πρόκειται για μια λιτανεία, επικεφαλής της οποίας έχει τεθεί η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας. Ακολουθούν οι εκπρόσωποι της αυτοκρατορικής εξουσίας, Θεοδώρα και Μιχαήλ, καθώς και το ιερατείο, με προεξάρχουσα μορφή τον πατριάρχη Μεθόδιο.

Όπως προαναφέρθηκε, στο επάνω διάζωμα της εικόνας αποδίδεται η Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδος. Η αίθουσα ορίζεται από το ημικυκλικό αρχιτεκτόνημα, το οποίο ακολουθούν δύο σειρές εδράνων τοποθετημένες αμφιθεατρικά. Στο αριστερό άκρο βρίσκεται ο άμβωνας για τους ομιλητές καθώς και ο θρόνος της αυτοκράτειρας Ειρήνης και του γιου της Κωνσταντίνου. Στα δεξιά των εδράνων έχει τοποθετηθεί ο θρόνος του πατριάρχη. Το κέντρο της αίθουσας καταλαμβάνει ένα τραπέζι πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένος ένας σταυρός, ενώ στις τρεις πλευρές του

³⁶ Γκράτζιου 1989, 25-28.

κάθονται τρεις ιερωμένοι πρακτικογράφοι. Πάνω από το αρχιτεκτόνημα αποδίδεται η Αγία Τριάδα, μέσα σε κυκλική δόξα, που περιστοιχίζεται από αγγέλους.

Η παράλληλη παράθεση των δύο σκηνών από το ζωγράφο δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός, καθώς ο Κλόντζας φαίνεται ότι ήταν εξοικειωμένος με τον προβληματισμό που είχε αναπτυχθεί γύρω από τη λατρεία των εικόνων. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποδίδει τη Σύνοδο του 786 που νομιμοποίησε τις άγιες απεικονίσεις, ενώ ταυτόχρονα ιστορεί και τον τελικό Θρίαμβο της Ορθοδοξίας. Για την εικονογράφηση της παράστασης ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι χρησιμοποίησε ως πρότυπο σύγχρονά του έργα που αποδίδουν τη Σύνοδο του Τριδέντου (1563). Πρόκειται για τη Σύνοδο η οποία υποστήριξε τη λατρεία των εικόνων και την προσκύνηση των άγιων λειψάνων, αντικρούοντας το κίνημα της Μεταρρύθμισης που υποστήριζε το αντίθετο. Με την επιλογή του αυτή ο Κλόντζας συνέδεσε το έργο του με σύγχρονες του θεολογικές διαμάχες, οι οποίες ήταν περισσότερο ζωντανές στη συνείδηση του κοινού της εποχής. Επομένως, ο ζωγράφος γνωρίζει ως φαίνεται το διάταγμα του Τριδέντου και το συσχετίζει με εκείνο της Νίκαιας, προκειμένου να εικονογραφήσει τη Σύνοδο που απάντησε στους εικονομάχους.

Ένα ακόμη έργο που ακολουθεί το εικονογραφικό πρότυπο της εικόνας του Βρετανικού Μουσείου που εξετάζουμε, είναι μια μελχιτική³⁷ εικόνα του πρώτου μισού του 8^{ου} αιώνα. Το έργο αποδίδεται στο ζωγράφο Hanna al-Qudsi και αποτελεί μέρος της συλλογής Abu Adal³⁸.

Και σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για μια δίζωνη παράσταση που επαναλαμβάνει τις μορφές των προαναφερόμενων παραδειγμάτων, συμπεριλαμβάνοντας τους κορυφαίους της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν στο γεγονός της Αναστήλωσης.

³⁷ Μελχίτες ονομάστηκαν από τους αιρετικούς μονοφυσίτες οι Χριστιανοί των πατριαρχείων Αλεξανδρείας, Αντιοχείας και Ιεροσολύμων, οι οποίοι παρέμειναν πιστοί οπαδοί του συμβόλου της πίστεως και της Ορθοδοξίας. Σήμερα, ο όρος δηλώνει του Ρωμαιοκαθολικούς των ανωτέρω περιοχών, οι οποίοι ακολουθούν το βυζαντινό λειτουργικό τυπικό.

³⁸ Lumières 1997, 200.

Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, αλλά με αντίστροφη διάταξη της δίζωνης σύνθεσης, φαίνεται να συναντούμε και σε μια άλλη εικόνα η οποία τιτλοφορείται *Η ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΙΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ*. Πρόκειται για ένα αδημοσίευτο ακόμα έργο που η Α. Δρανδάκη αποδίδει σε κρητικό εργαστήριο του 16^{ου} αιώνα³⁹.

Το θέμα της Κυριακής της Ορθοδοξίας κάνει την εμφάνισή του στη μνημειακή τέχνη σε δύο σημαντικά αθωνίτικα σύνολα, της Μονής Μεγίστης Λαύρας⁴⁰ (1535) και της Μονής Σταυρονικήτα⁴¹ (1545-45), έργα του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά⁴². Πρόκειται για την πρώτη φορά που η Αναστήλωση του 843 εντάσσεται σε εικονογραφικό πρόγραμμα ναού. Ο καλλιτέχνης διατηρεί την καθιερωμένη Βυζαντινή εικονογραφία, αλλά ωστόσο αντιστρέφει τη διάταξη της δίζωνης σύνθεσης. Τόσο στη Μονή Σταυρονικήτα όσο και στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, οι πρωταγωνιστές της Αναστήλωσης έχουν τοποθετηθεί στο κάτω διάχωρο, εκατέρωθεν της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας. Στο ανώτερο τμήμα της επιφάνειας έχουν αποδοθεί οι ομολογητές της Ορθοδοξίας, καθώς και η επιγραφή που συνοδεύει τη σκηνή.

Το ίδιο θέμα επαναλαμβάνεται και σε τοιχογραφία της Μονής Δοχειαρίου⁴³ (1658). Ωστόσο, η σύνθεση παρουσιάζεται περισσότερο απλοποιημένη καθώς περιορίζεται σε μια μόνο ζώνη. Ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας έχει επιπρόσθετα εντοπιστεί στο διάκοσμο της λιτής της

³⁹ Η πιθανή προέλευση του έργου δεν έχει ακόμα επιβεβαιωθεί, ενώ επιπρόσθετα αγνοείται και ο τόπος όπου φυλάσσεται σήμερα. Βλ., Δρανδάκη 2001, 69.

⁴⁰ Millet 1927, πν. 131-132.

⁴¹ Χατζηδάκης 1986, 18 και 52.

⁴² Για πληροφορίες σχετικά με το ζωγράφο βλ., Χατζηδάκης & Δρακοπούλου 1997, 381-396.

⁴³ Millet 1927, πν. 228.1.

Μονής Αγίου Νικολάου Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων⁴⁴, καθώς επίσης και σε δύο τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα από την Κύπρο⁴⁵.

Όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, το θέμα της Αναστήλωσης των Εικόνων διασώζεται σε ένα μόνο έργο του 14^{ου} αιώνα, ενώ οι φορητές εικόνες και τοιχογραφίες που παραθέσαμε, αποτελούν μεταβυζαντινά αντίγραφα του αρχικού αυτού προτύπου. Εύλογα λοιπόν μας γεννάται το ερώτημα εάν το ιστορικό γεγονός της Αναστήλωσης του 843 δημιούργησε την ανάγκη διαμόρφωσης ενός συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος, το οποίο οι καλλιτέχνες θα ακολουθούσαν προκειμένου να αποδώσουν το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας.

Σε χειρόγραφα του 9^{ου} αιώνα, περίοδο που οι μνήμες από τη θρησκευτική έριδα ήταν ακόμα νωπές, ο Θρίαμβος των Εικόνων εκφράστηκε μέσα από χλευαστικές απεικονίσεις των εικονομάχων, οι οποίοι συχνά παραλληλίζονταν με τους βασανιστές του Χριστού. Κατ' αυτόν τον τρόπο, φαίνεται ότι απουσίαζε ένας συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος που να ανταποκρίνεται στην Αναστήλωση των Εικόνων στους χρόνους που ακολούθησαν τη θρησκευτική έριδα. Ωστόσο, η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου επιβεβαιώνει τη διαμόρφωση ενός εικονογραφικού σχήματος στα υστεροβυζαντινά χρόνια. Επρόκειτο για την περίοδο κατά την οποία η ανάγκη δημιουργίας ενός ιδιαίτερου εικονογραφικού τύπου κρινόταν επιτακτική, καθώς το Βυζάντιο κλονιζόταν από εσωτερικές αναταραχές και συγκρούσεις. Κάτω ακριβώς από αυτές τις συνθήκες, η παράσταση της εικόνας του Βρετανικού Μουσείου εκφράζει την προσδοκία αποκατάστασης της εκκλησιαστικής και κρατικής ευρυθμίας. Οι εκπρόσωποι της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας συμπεριλαμβάνονται στη σύνθεση και

⁴⁴ Μ. Λχεμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα 1983), 217. Και Μ. Γαρίδης, Α. Παλιούρας (επιμ.), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική* (Ιωάννινα 1993), εικ. 129.

⁴⁵ Πρόκειται για τοιχογραφίες που κοσμούν το καθολικό της μονής του αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, καθώς και τη Μονή του αγίου Σωζομενού στη Γαλάτα. Και οι δύο έχουν μελετηθεί από τον Γ. Παπακώστα στην αδημοσίευτη μεταπτυχιακή του εργασία (Πανεπιστήμιο Λονδίνου). Βλ., *Byzantium* 1994, αρ. 140 (R. Cormack).

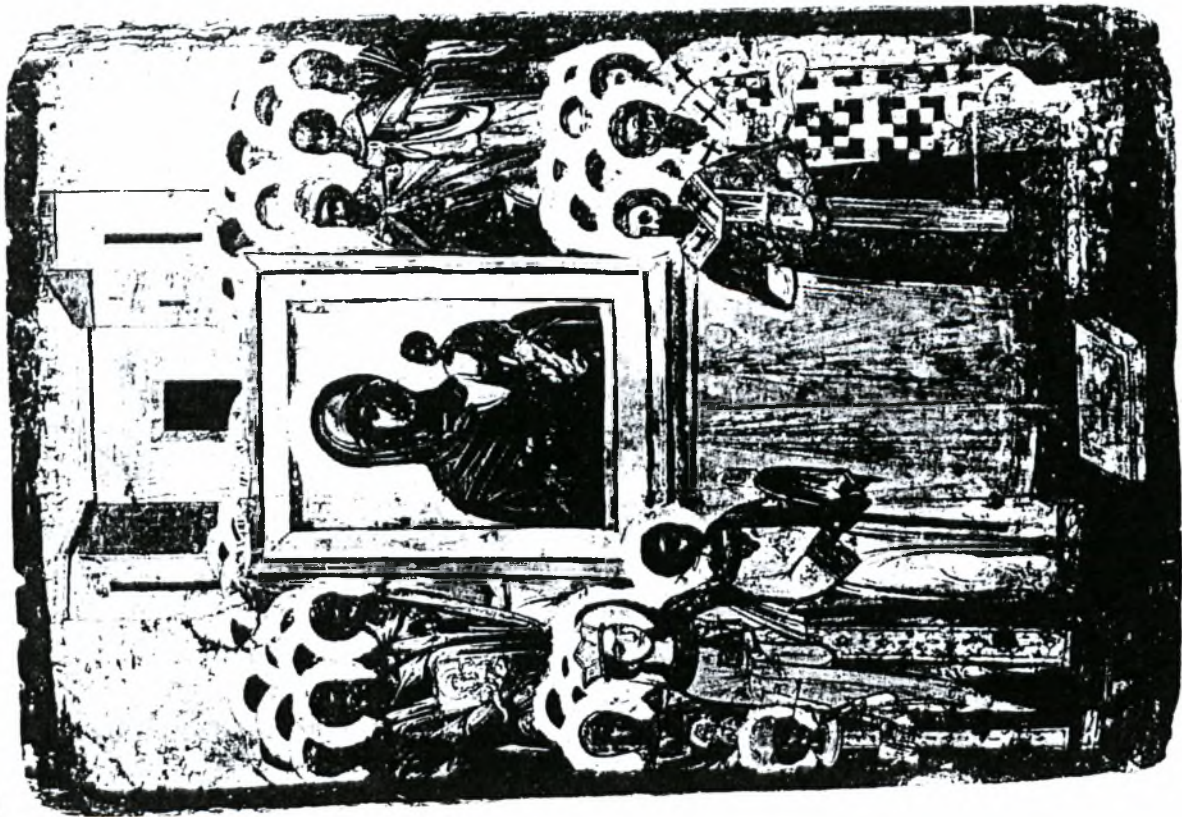
μάλιστα εξαίρονται ιδιαίτερα, καθώς τοποθετούνται στο άνω διάζωμα, εκατέρωθεν του παλλαδίου της Κωνσταντινούπολης. Πρόκειται για τις προσωπικότητες που αποκατέστησαν την ομαλή πορεία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, αφού προηγουμένως εγκαθίδρυσαν την ορθή λατρεία και πίστη.

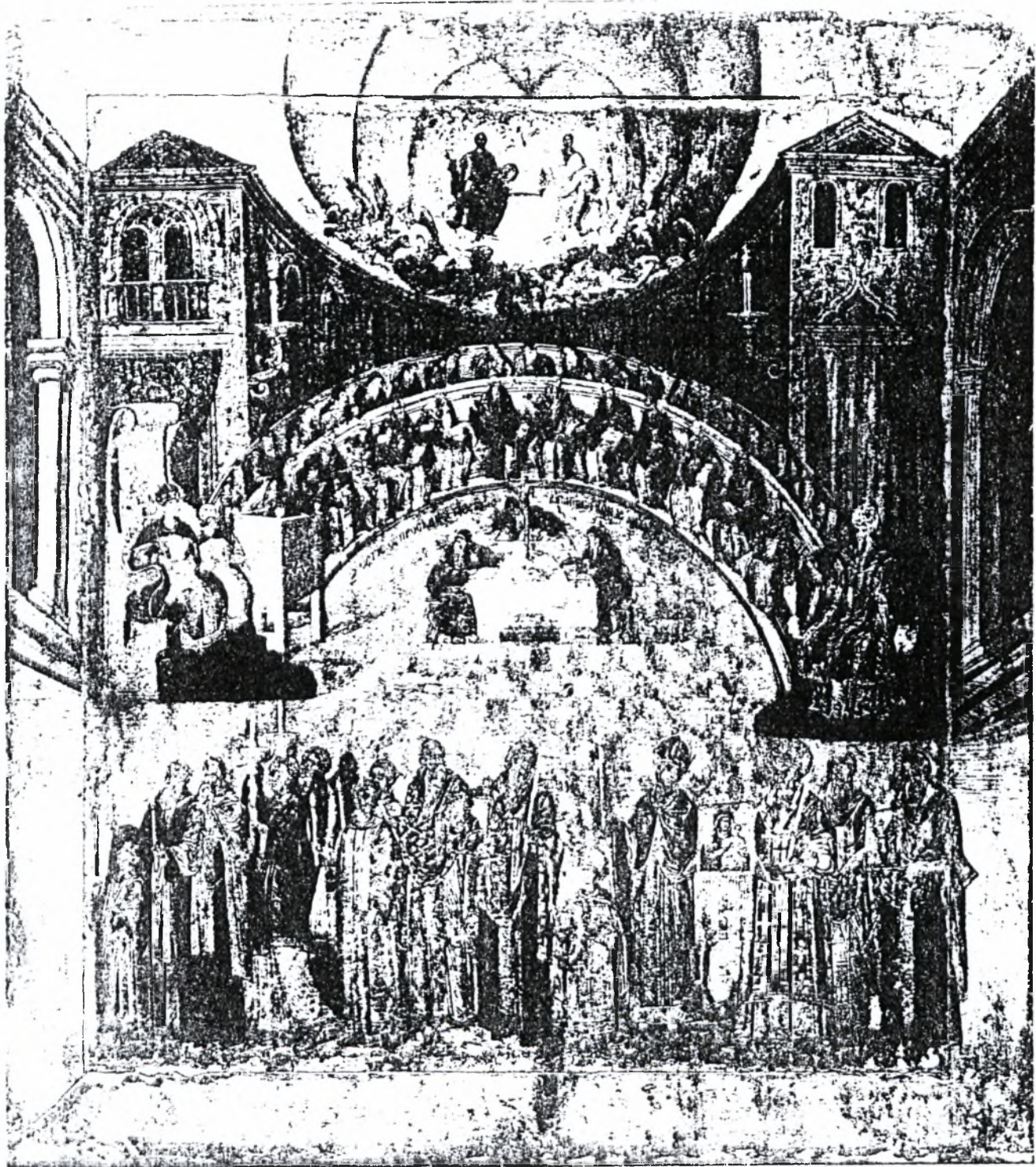
Από τη σωρεία των έργων που παραθέσαμε, τα οποία επαναλαμβάνουν την εικονογραφία της Αναστήλωσης, προκύπτει ότι κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα σημειώθηκε αναβίωση του συγκεκριμένου θέματος. Ποιοι λόγοι όμως οδήγησαν σε αυτή τη ξαφνική επανεμφάνιση;

Η παρουσία τόσο φορητών εικόνων όσο και τοιχογραφιών σε εξέχουσες μονές, όπως εκείνες του Αγίου Όρους, που αποτυπώνουν το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας, φαίνεται ότι ανταποκρινόταν στις θεολογικές ανάγκες της εποχής. Η ευρεία διάδοση του θέματος αποτελεί άμεση απόδειξη της αμφίδρομης σχέσης μεταξύ της τέχνης και των θεολογικών αναζητήσεων της συγκεκριμένης περιόδου. Κατά τον 16^ο αιώνα, η Ευρώπη γνωρίζει τη Μεταρρύθμιση και την Αντιμεταρρύθμιση, κινήματα τα οποία θα επηρεάσουν την Ορθόδοξη Εκκλησία. Οι διαμαρτυρόμενοι αμφισβητούν τη λατρεία των αγίων απεικονίσεων και λειψάνων, ενώ η απάντηση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας γύρω από την αξία των τελευταίων δεν αργεί να έρθει. Μέσα σε αυτό το κλίμα σφοδρών θεολογικών συγκρούσεων, η Ορθοδοξία αισθάνθηκε επιτακτική την ανάγκη ανανέωσης του ενδιαφέροντος της για τον εικονογραφικό τύπο της Αναστήλωσης των Εικόνων.

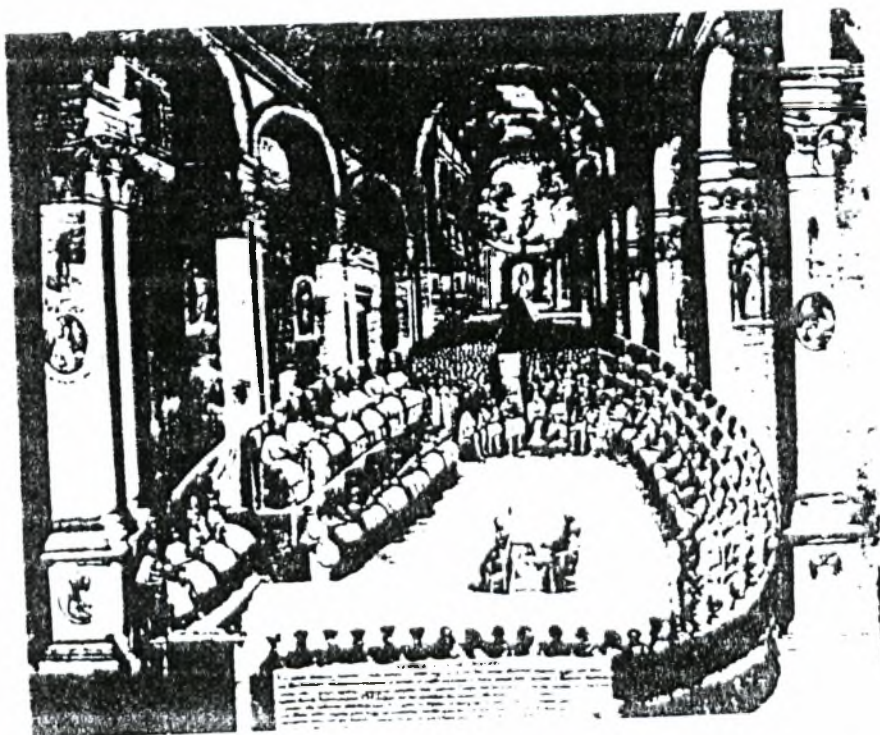
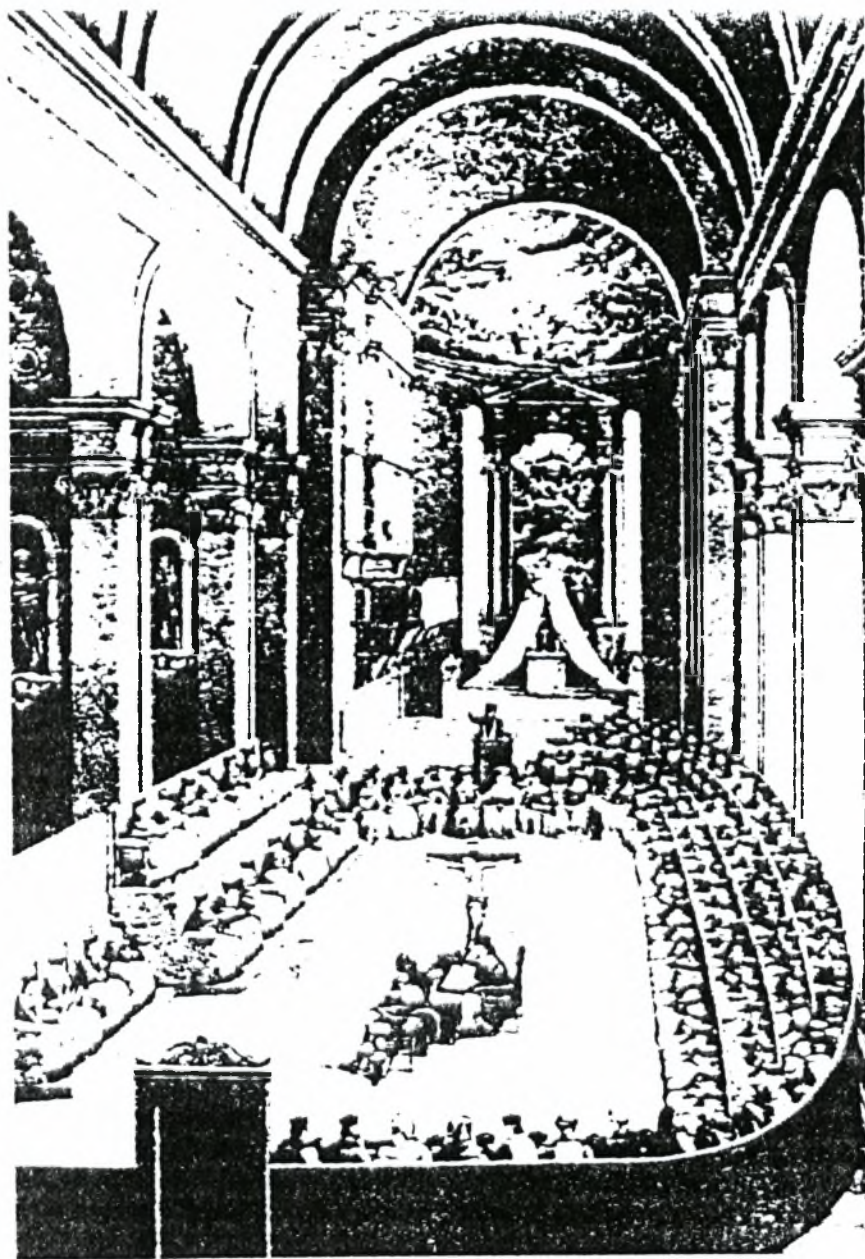


Εικόνη του Σουλίου της Θεοτόκου





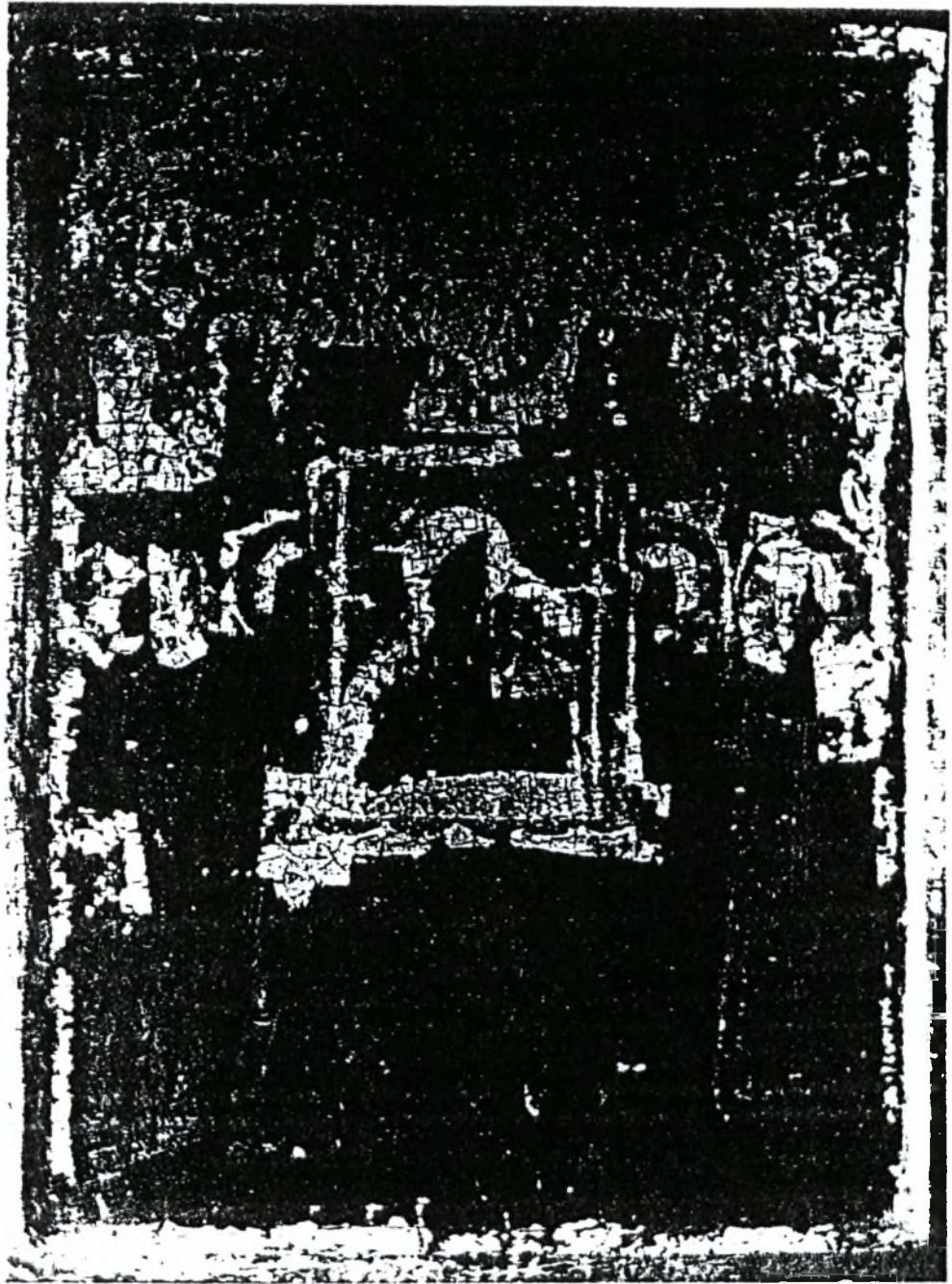
Γεώργιος Κλοντζά (π.). Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος. Έκδοση στην Κωνσταντινούπολη.



Η Σύνοδος του
Τριδέντου. Χαρακτικό



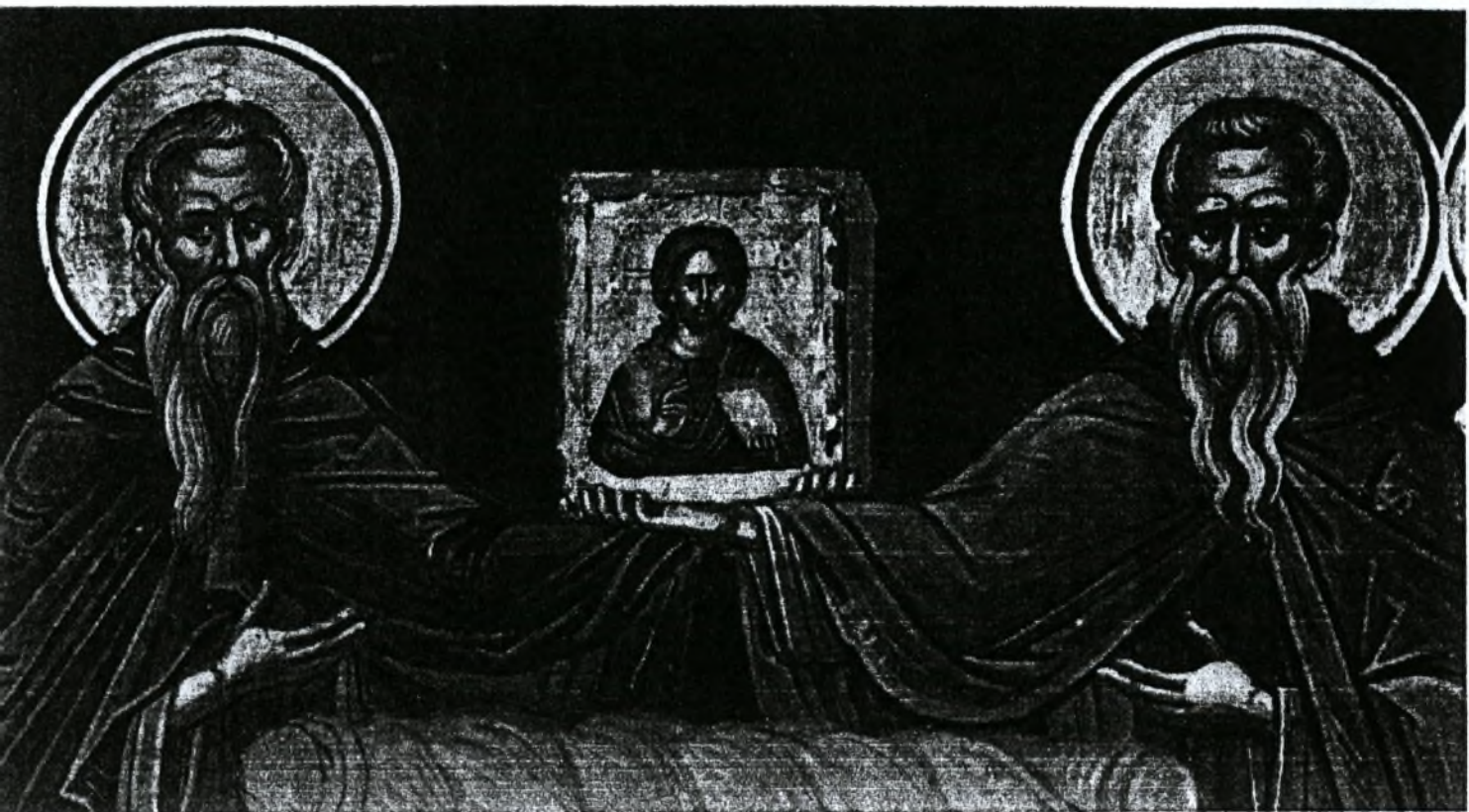
Η μετχριστιανική εικόνα
του Ιωρδάνου Ηαννααλ
Quasi



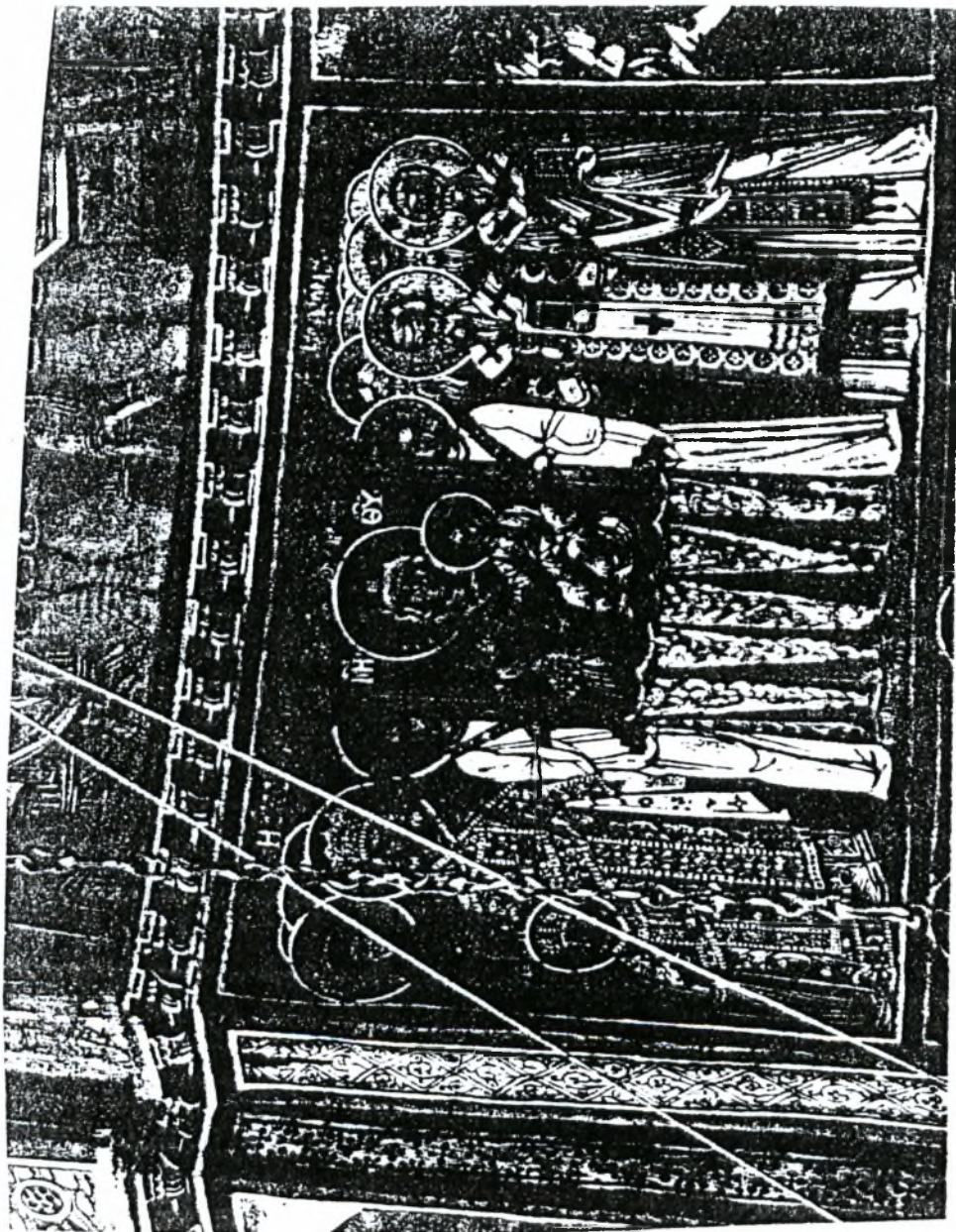
Εικ. 15. Η Αναστήλωση των Αγίων Εικόνων.
Μετέωρα(;), 16ος αιώνας(;).



Η Αναστάσις των Εκόντων
Μονή Λαύρας (1535)



Η Ανατίθωσι των εικόνων.
 Θεόφανος, Μονή Σταυρογώνις.



Εικόνα με το Θείο μυστήριο
της Ορφείας
Μονής Βοστράσιου

Δ. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ

Ι. Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΜΙΑ «ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΗ» ΕΙΚΟΝΑ

Όπως έγινε ήδη γνωστό, η απεικόνιση της Παναγίας Οδηγήτριας δεν αποτέλεσε τυχαία επιλογή του καλλιτέχνη, ο οποίος ηθελημένα παρουσιάζει μια εικόνα μέσα σε μια άλλη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο R. Cormack⁴⁶. Πρόκειται για την υπέρτατη εικόνα, η σπουδαιότητα της οποίας έγκειται στο γεγονός ότι την φιλοτέχνησε ο ίδιος ο ευαγγελιστής Λουκάς στα Ιεροσόλυμα, ενόσω η Παναγία ήταν ακόμα εν ζωή. Επομένως αποτελεί ένα πορτραίτο καθώς σύμφωνα με την παράδοση αποτυπώθηκε αυτούσια η μορφή τόσο του Χριστού, όσο και της Παναγίας, η οποία μάλιστα ευλόγησε το ζωγράφο και το έργο του λέγοντας: *«Ἡ χάρις μου μετ' αὐτῆς ἔσται»*. Συνεπώς, η εικόνα θεωρήθηκε αχειροποίητη όχι γιατί δεν έγινε από ανθρώπινο χέρι, αλλά γιατί ο καλλιτέχνης ήταν ένα θείο πρόσωπο.

Η παράδοση που αναφέρει τον ευαγγελιστή ως ζωγράφο της Παναγίας εξαπλώθηκε ταχύτατα και εκτός του Ορθόδοξου κόσμου, καθώς τόσο η Ρώμη όσο και η Αιθιοπία διεκδικούν αυθεντικά έργα του ίδιου δημιουργού. Ο Ανδρέας Κρήτης τον 8^ο αιώνα υποστήριξε ότι η πραγματική εικόνα της Οδηγήτριας φυλασσόταν στην Ιερουσαλήμ ή τη Ρώμη, αποκλείοντας την εκδοχή της Κωνσταντινούπολης. Στην πραγματικότητα οι δύο πρώτες πόλεις διέθεταν απεικονίσεις της Παναγίας ήδη από τα χρόνια της Εικονομαχίας, ενώ αντίθετα στην πρωτεύουσα του Βυζαντίου την ίδια εποχή, η λατρεία του προσώπου της Παναγίας περιοριζόταν στην ύπαρξη ιερών λειψάνων.

Οι εικόνες στην Κωνσταντινούπολη θα κερδίσουν την εκτίμηση που τους άξιζε μόνο από τον 10ο αιώνα και μετά, ενώ εξίσου παράδοξο είναι το γεγονός ότι η παράδοση που θέλει τον ευαγγελιστή να ζωγραφίζει το πορτραίτο της Παναγίας, συνδέθηκε με την εικόνα που

⁴⁶ Cormack 1997α, 44.

στεγαζόταν στη Μονή των Οδηγών, ύστερα από μαρτυρίες προσκυνητών που προέρχονταν από τη Δύση στα τέλη του 11^{ου} αιώνα, δημιουργώντας την αίσθηση ότι ο μύθος εισήχθη από λατινοκρατούμενες περιοχές⁴⁷.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν δόκιμο να ανατρέξουμε στις πηγές όπου πρωτοεμφανίζεται η παράδοση που συνδέει τον Λουκά με την Οδηγήτρια. Η παλαιότερη αναφορά βρίσκεται στο *Περί Προσκυνήσεως των Θείων Εικόνων*, το οποίο αποδίδεται στον Ανδρέα Κρήτης και χρονολογείται τον 8^ο αιώνα. Ωστόσο, το παραπάνω κείμενο δεν αποτελεί σταθερή βάση πάνω στην οποία η έρευνά μας μπορεί να στηριχθεί, καθώς η γνησιότητα του αμφισβητείται. Ακολουθεί η *Επιστολή τῶν Αγιωτάτων Πατριαρχῶν πρὸς τὸν βασιλέα Θεόφιλον*, που τοποθετείται στα χρόνια μετά τη λήξη της Εικονομαχίας, καθώς επίσης και η *Επιστολή πρὸς Θεόφιλον*, κείμενο που ανάγεται στην ίδια περίοδο και αποδίδεται στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό. Σύμφωνα με τις παραπάνω πηγές, ο ευαγγελιστής απεικόνισε την Παναγία ενόσω εκείνη ήταν ακόμα εν ζωή, αλλά μόνη της και σε προχωρημένη ηλικία⁴⁸.

Για ποιο λόγο όμως η παράδοση που συνδέει τον Λουκά με τη δημιουργία της εικόνας καταγράφεται για πρώτη φορά μετά την Εικονοκλαστική διαμάχη, και κατά συνέπεια δεν είναι παλαιότερη των μέσων του 9^{ου} αιώνα; Στα χρόνια της Εικονομαχίας, οι εικόνες βάλονται σε τέτοιο βαθμό ώστε μια πληθώρα δοξασιών περί αχειροποίητων ή θαυματουργών έργων αναδύεται, καθώς τα τελευταία θα αποτελέσουν ισχυρά επιχειρήματα στα χέρια των υπερασπιστών τους ενάντια στους ισχυρισμούς των εικονομάχων, που θεωρούσαν τις άγιες εικόνες ως κατάλοιπα του ειδωλολατρικού παρελθόντος. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι εικονόφιλοι συγγραφείς θεωρούν επιτακτική την ανάγκη συγκέντρωσης και καταγραφής των προφορικών παραδόσεων γύρω από τις αχειροποίητες εικόνες, με απώτερο στόχο την απόδειξη της ορθότητας

⁴⁷ *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ. 55 (B. V. Pentcheva).

⁴⁸ Λγγελίδη & Παπαμαστοράκης 2000, 377.

των πεποιθήσεών τους, εφόσον οι ιερές αυτές απεικονίσεις προέκυψαν ύστερα από θεϊκή παρέμβαση. Δεν αποτελεί επομένως τυχαίο γεγονός ότι κατά τον 8^ο και 9^ο αιώνα, οι υπέρμαχοι των εικόνων θα επιδιώξουν να ανασύρουν στοιχεία που θα αποδεικνύουν ότι τα χειροποίητα αυτά έργα αποτελούν αδιαφιλονίκητα γνήσιες απεικονίσεις άγιων προσώπων.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα κειμένου που ανάγεται στα τέλη της Εικονοκλαστικής διαμάχης και προασπίζεται τις εικόνες τονίζοντας τη θεϊκή τους προέλευση, αποτελεί όπως προαναφέρθηκε η *Επιστολή τῶν Ἀγιωτάτων Πατριαρχῶν πρὸς τὸν βασιλέα Θεόφιλον*⁴⁹. Το έργο, τουλάχιστον στη μορφή που μας σώζεται σήμερα, μοιάζει να μην είναι γνήσιο, γεγονός που μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ίσως να μην υπήρξε ποτέ αυθεντική επιστολή προς τον αυτοκράτορα Θεόφιλο. Ωστόσο, παρά το ότι αποτελεί ένα κατασκευασμένο κείμενο, μας παραδίδεται σε δύο χειρόγραφα του 9^{ου} και 12^{ου} αιώνα αντίστοιχα, υποδηλώνοντας ότι η δημιουργία του ανάγεται στα βυζαντινά χρόνια και συγκεκριμένα μετά το 843. Κατά συνέπεια, αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα καθώς μπορεί να αναχθεί σε χρήσιμη πηγή της περιόδου αμέσως μετά το τέλος της Εικονομαχίας.

Σύμφωνα με το παραπάνω κείμενο, τον Απρίλιο του 836 οι Πατριάρχες Αλεξανδρείας, Αντιοχείας και Ιεροσολύμων, παρουσία μεγάλου αριθμού κληρικών, συνέταξαν τη συγκεκριμένη επιστολή κατά τη διάρκεια μιας σύναξης με την οποία υπεραμύνονταν των εικόνων. Το κείμενο διαιρείται σε δεκαπέντε ενότητες, η μεγαλύτερη εκ των οποίων αποτελείται από ένα εκτενή κατάλογο δώδεκα συνολικά θαυματουργών εικόνων, ανάμεσα στις οποίες η Παναγία Οδηγήτρια καταλαμβάνει εξέχουσα θέση.

Το περιεχόμενο της επιστολής σκοπό έχει να νομιμοποιήσει τις άγιες απεικονίσεις, όπως αυτές καθιερώθηκαν μέσα από την εκκλησιαστική ιστορία, προβάλλοντας το παράδειγμα του Μεγάλου

⁴⁹ Cormack 1988, 55-56.



Κωνσταντίνου ως πρότυπο αυτοκράτορα με ορθή πίστη, καθώς προέβη τόσο σε κοπή νομισμάτων με τη μορφή του Χριστού, όσο και στη διακόσμηση των ναών που ίδρυσε με θρησκευτικές παραστάσεις. Στο δεύτερο μέρος του, το κείμενο γίνεται λιγότερο θεολογικό αποσαφηνίζοντας ότι η διάκριση μεταξύ εικόνων και ειδώλων έχει ήδη διευθετηθεί από την πρώιμη χριστιανική εποχή, ενώ παράλληλα καταδικάζει τους εικονομάχους ως αιρετικούς. Στην κατακλείδα τους, οι Πατριάρχες προτρέπουν τον αυτοκράτορα να ακολουθήσει το παράδειγμα των εικονόφιλων προκατόχων του, Κωνσταντίνου και Θεοδοσίου, παρακαλώντας το Θεό να οδηγήσει τα βήματά του στο σωστό δρόμο.

Κατά συνέπεια, η προσπάθεια των λόγιων εικονόφιλων του 8^{ου} και του 9^{ου} αιώνα να ανασύρουν παλαιές παραδόσεις ή να δημιουργήσουν νέες περί αχειροποίητων εικόνων, γίνεται κατανοητή αν εξεταστεί μέσα από το ιστορικό πρίσμα της Εικονομαχίας. Οι εικόνες που δημιουργούνται ύστερα από θεϊκή παρέμβαση αποτελούν ένα αδιάσειστο επιχείρημα στα χέρια των υπερασπιστών τους, οι οποίοι θα προσπαθήσουν να αποδείξουν τη νομιμότητα παραγωγής κάθε απεικονίσεως αγίου προσώπου. Το γεγονός ότι η Παναγία δέχεται να δημιουργηθεί το πορτραίτο της, το οποίο μάλιστα και ευλογεί, σε συνδυασμό με την ενεργό ανάμιξη ενός από τους Ευαγγελιστές για την εκτέλεσή του, ο οποίος δεν φαντάζεται τη μορφή της Παναγίας, αλλά την αποδίδει όπως αυτή πραγματικά ήταν, καταρρίπτει κάθε ισχυρισμό των εικονομάχων ότι πρόκειται για κατάλοιπα ειδωλολατρικού παρελθόντος και αυθαίρετες απεικονίσεις των θείων προσώπων.

II. Ο ΛΟΥΚΑΣ ΩΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ-ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Το παλαιότερο σωζόμενο εικαστικό παράδειγμα της σκηνής όπου ο Λουκάς φιλοτεχνεί την εικόνα της Οδηγήτριας, παρατίθεται σε ένα

βυζαντινό Ευαγγελιστάριο⁵⁰ του 11^{ου}-12^{ου} αιώνα που σήμερα φυλάσσεται στην Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη του Harvard στο Cambridge Mass⁵¹ (cod. gr. 25, φ.52v). Εδώ, ο ευαγγελιστής βρίσκεται σε χαμηλό κάθισμα με μαξιλάρι και μοιάζει να προσθέτει τις τελευταίες πινελιές σε μια εικόνα που διακρίνονται οι μορφές της Παναγίας και του Χριστού. Τι σκηνή πλαισιώνουν δύο στρεπτοί κίονες που στηρίζουν την οροφή του κτιρίου.

Το ίδιο θέμα κοσμεί και μια άλλη σελίδα χειρογράφου που χρονολογείται στον 13^ο αιώνα και σήμερα βρίσκεται στη Μονή Σινά⁵² (αρ.233). Η μορφή του ευαγγελιστή, η οποία μάλιστα ταυτίζεται και με επιγραφή, παρουσιάζεται καθισμένη σε διακοσμημένο θρόνο έχοντας ως υποπόδιο κόκκινο μαξιλάρι. Ο Λουκάς είναι ενδεδυμένος με γαλάζιο χιτώνα και πορφυρό μιάτιο, ενώ τείνει το δεξί του χέρι προκειμένου να ολοκληρώσει την εικόνα που βρίσκεται μπροστά του. Πρόκειται για μια ανεστραμμένη εικονογραφική εκδοχή του τύπου της Οδηγήτριας, καθώς η Παναγία κρατά τον Χριστό στα δεξιά της και κάνει χειρονομία με το αριστερό. Το έργο στηρίζεται σε ξύλινη βάση με θήκες κατάλληλες για τα σύνεργα ζωγραφικής, ενώ εκατέρωθεν της παράστασης προβάλλουν φυτικά και ζωικά μοτίβα.

Μια τρίτη μικρογραφία⁵³ που είχε παλαιότερα θεωρηθεί ότι απεικονίζει επίσης τον Λουκά ως ζωγράφο, εντοπίζεται στη μικρογραφία του χειρόγραφου Τάφου 14 που χρονολογείται στον 11^ο αιώνα και ανήκει στη Βιβλιοθήκη του Ορθόδοξου Πατριαρχείου Ιεροσολύμων. Το κείμενο περιέχει μεταξύ άλλων και μια ομιλία που αναφέρεται στη Γέννηση και αποδίδεται στον Ιωάννη Δαμασκηνό. Εκεί έχει ενσωματωθεί μια ανώνυμη αφήγηση του 5^{ου} αιώνα, σύμφωνα με την οποία ο βασιλιάς των

⁵⁰ Πρόκειται για χειρόγραφο που περιέχει τις περικοπές του Ευαγγελίου οι οποίες διαβάζονται στη Θεία Λειτουργία κατά τη διάρκεια του έτους. Είναι δηλαδή ένα σύνολο επιλεγμένων Ευαγγελικών κειμένων σε αντίθεση με το τετραευαγγέλιο που περιέχει και τα τέσσερα Ευαγγέλια στην πλήρη τους μορφή.

⁵¹ *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ. 55 (B. V. Pentcheva).

⁵² Στο ίδιο.

⁵³ *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ. 56 (B. V. Pentcheva).

πωάδωραυτάρτηχο
 ρίζουτοσδδτουριμ
 φίουδρυμαζαρτω
 σαιλαιδλιανδδου
 μεβλωδδρυκτοσλεριαι
 γηζαγορδρτιδουοριμ
 φιοσδρχδιαδδρ
 χυθδφολεμαρτιλω
 αειτουεποτοβληζαρ
 θησαρτωασααγπαρ
 εθδραιολεζρμλαιδ
 λεοριεσαρτωολεμα
 τωαδδιααειτωρτη
 δεμαωραυταισφω
 ριμοισφωορδδδδ
 ημερδδτουδλιμου
 τρωρδδτηαζαρωμα
 δδδλεμαρτυεδρριμ
 ηαι+αλωδλεριθηοικ
 δδδαιφροριμοιζδρου
 σαι+μελωοιδουλεμα
 λεωφλεμαρλααιεμρ+
 ωοραδδδδδδδδδδδδ
 τωορρητοιοωδρωμ

λααγορασαιοδδδδ
 ταισ+αλωδρχομδρσο
 δδδδδδδδδδδδδδδδ
 εθδρδρμεραιοσλεμα
 ροιμοιφσηλθορμεβτα
 τουφστοισυμμοισζ
 δδδδδδδδδδδδδδδδ
 ιβρομδδδδρχορτωκαι
 αερωτωαπαρδδδρ
 λφουσαι+κδδδδδδδ
 ζορμημδδδδδδδδδδ
 εφσφωδρμελελφω
 τωορδδδδδδδδδδδδ
 γρηγορφδδδδδδδδδδ
 λεοιδαισδδδδδδδδδδ
 ουδδδδδδδδδδδδδδ
 στουδδδδδδδδδδδδ



Συμφελες, κωδ. 25,
 αρ. 52ν. 13^α αιώνα
 Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου
 Harvard Cambridge, Mass.



Ευαγγελιστάριον 13^{ου} αιώνου
Περίφρασις 30,5x22,5
Μονή Αγ. Αικατερίνης, Σιβά
αρ. 233



Πατριάρχης ἡ Νεοσυρία
Οφείλει Γουβρίου του Ματ-
ανίου ἡ ἁγίου
Κωστανοῦ
Πατριάρχης Βιθυνίου
ἡ Κωνσταντινῶν

Περσών μόλις πληροφορήθηκε τον ερχομό του Θείου Βρέφους στη Γη, απέστειλε τους Τρεις Μάγους καθώς και ένα ζωγράφο, προκειμένου να αποδώσουν τιμές στο Χριστό και να απαθανάτισουν τη μορφή Του. Το κείμενο συνοδεύεται από τρεις μικρογραφίες που αφηγούνται τα γεγονότα. Στην πρώτη, παρουσιάζεται η Παναγία να κάθεται μπροστά από ένα διώροφο οικοδόμημα κρατώντας με το αριστερό της χέρι το Χριστό, ο οποίος φέρει κλειστό ειλητάριο και ευλογεί. Κατ' ενώπιον των δύο αγίων προσώπων απεικονίζεται ο ζωγράφος, τον οποίο πολλοί, εσφαλμένα, είχαν ταυτίσει με τον ευαγγελιστή Λουκά που φιλοτεχνεί την εικόνα της Οδηγήτριας. Ωστόσο, τα ανατολικού τύπου ενδύματα της μορφής, καθώς και το χαρακτηριστικό κάλυμμα κεφαλής, δεν αφήνουν αμφιβολία ότι πρόκειται για τον Πέρση καλλιτέχνη που συνόδευε τους Τρεις Μάγους, όπως άλλωστε αναφέρει και το κείμενο που συνδέεται με την εν λόγω μικρογραφία. Το μέσον της σκηνης καταλαμβάνει ένα χαμηλό τραπέζι που φέρει θήκες για χρώματα και πινέλα.

III. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΚΑΙ Η ΜΟΝΗ ΤΩΝ ΟΔΗΓΩΝ

Σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Κωνσταντίνου Ακροπολίτη και του Γεωργίου Παχυμέρη, η μεταφορά της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας στην Κωνσταντινούπολη τον 5^ο αιώνα, συνδέεται με την αδελφή του αυτοκράτορα Θεοδοσίου Β', Πουλχερία, και τη σύζυγό του, Ευδοκία, η οποία μετέβη στην Παλαιστίνη και απέστειλε την εικόνα ως δώρο προς την Πουλχερία⁵⁴. Την άποψη αυτή επαναλαμβάνει και ο Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος τον 14^ο αιώνα, ο οποίος αποδίδει στην Πουλχερία την ίδρυση της Μονής των Οδηγών⁵⁵, όπου αργότερα στεγάστηκε η ομώνυμη εικόνα. Συμπληρώνει όμως ότι το έργο φυλασσόταν εκεί μαζί με σειρά άλλων ιερών κειμηλίων όπως οι σταγόνες

⁵⁴ Belting 1994, 57.

⁵⁵ Για τη Μονή των Οδηγών βλ., Αγγελίδη & Παπαμαστοράκη 2000, 373-385, καθώς επίσης και στο *ODB* 2 (1991), 939, λήμ. «HODEGON MONASTERY» (Λ. Kazdhan).

από το γάλα του θηλασμού, η άτρακτος με την οποία η Μαρία έκλωθε κόκκινη κλωστή κατά τον Ευαγγελισμό, το μαφόριό της, σταγόνες από το αίμα του Χριστού και μέρος από τα σπάργανά Του.

Ο αρχικός ευκτήριος οίκος, που αργότερα αποτέλεσε τον κεντρικό πυρήνα του μοναστικού συγκροτήματος που θα στεγάσει το έργο του ευαγγελιστή Λουκά, είχε ιδρυθεί γύρω από ένα θαυματουργό αγίασμα με ιαματικές ικανότητες, που αποτέλεσε σημαντικό κέντρο λατρείας, καθώς θέραπευε ασθενείς και ειδικότερα όσους είχαν προβλήματα οράσεως. Τα μέλη της αδελφότητας, τα οποία ήταν επιφορτισμένα να φροντίζουν και να κατευθύνουν τους τυφλούς προς τη θαυματουργή πηγή, ονομάζονταν «οδηγοί». Σύμφωνα με μνείες εκκλησιαστικών συγγραφέων, η επωνυμία του ναού αποδίδεται αρχικά στο λειτούργημα που επιτελούσαν οι «οδηγοί», ενώ κατά τον 11^ο αιώνα θεωρούνταν ότι η Μονή ήταν εκείνη που προσέδωσε το όνομά της στην εικόνα. Αργότερα, όταν η παράδοση θα συνδέσει το πορτραίτο της Παναγίας με τον ευαγγελιστή Λουκά και η λατρεία της Οδηγήτριας θα φτάσει στο απόγειό της, φαίνεται ότι η εικόνα δανείζει το όνομά της στη Μονή.

Το οικοδομικό συγκρότημα των Οδηγών με την πάροδο του χρόνου συμπεριέλαβε εκτός από τον παλαιό ευκτήριο οίκο, παρεκκλήσια, λουτρό, καθώς επίσης και ενδιαιτήματα κατάλληλα για τους μοναχούς. Σύμφωνα με μαρτυρίες περιηγητών, η Μονή τοποθετούνταν στο ανατολικό άκρο της πόλης, καταλαμβάνοντας την περιοχή μεταξύ της Αγίας Σοφίας και της θάλασσας, γνωστής και ως «πρώτη ρεγεώνα». Η γειτνίαση αυτή του ναού με τέτοιας σπουδαιότητας κτίρια, όπως είναι το αυτοκρατορικό παλάτι και οι μεγάλες εκκλησίες της Πρωτεύουσας, προσέδιδε αίγλη στη Μονή των Οδηγών, αντικατοπτρίζοντας ταυτόχρονα την ιδιαίτερη θέση που κατείχε το μνημείο, καθώς και η εικόνα που στεγαζόταν σε αυτό.

Η παλαιότερη μαρτυρία που μας παραδίδεται για τη Μονή ανάγεται στον 9^ο αιώνα. Το έτος 866 ο Καίσαρας Βάρδας εισήλθε στο

ναό προτού αναχωρήσει για μια επικείμενη εκστρατεία ενάντια των Αράβων. Κατά τη διάρκεια της προσευχής του, γλίστρησε ο μανδύας από τους ώμους του, γεγονός που θεωρήθηκε ιδιαίτερα δυσοίωνα και επιβεβαιώθηκε μια μέρα αργότερα με τη δολοφονία του⁵⁶. Η δεύτερη κατά σειρά παλαιότερη μνεία για τη Μονή εντοπίζεται στα *Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως*⁵⁷. Ακολουθεί ο *Λόγος Διηγηματικός*, όπου αποδίδεται η μετατροπή του αρχικού ευκτήριου οίκου σε Μονή στα μέσα του 8^{ου} αιώνα, ύστερα από πρωτοβουλία του εικονομάχου αυτοκράτορα Κωνσταντίνου του Ε'. Το ίδιο κείμενο μας πληροφορεί και για την ανακαίνιση του χώρου όπου λειτουργούσε το αγίασμα από τον Ισάκιο Άγγελο, στα τέλη του 12^{ου} αιώνα. Η πληθώρα τόσο των αυτοκρατορικών δωρεών για την ανοικοδόμηση της Μονής όσο και η πλειάδα των μαρτυριών που κάνουν λόγο για πολύτιμα αφιερώματα στην Παναγία την Οδηγήτρια από εξέχουσες Βυζαντινές οικογένειες όπως εκείνη των Κομνηνών, αποτελούν ενδεικτικά στοιχεία της επιφανούς θέσης που είχε λάβει πρωτίστως ο ναός, και κατ' επέκτασιν η ομώνυμη εικόνα.

Μαρτυρίες για τη διακόσμηση της Μονής των Οδηγών δεν διαθέτουμε, εκτός από την προσωπογραφία του προαναφερθέντος αυτοκρατορικού χορηγού, καθώς και μια ανάγλυφη μαρμάρινη παράσταση της Θεοτόκου που χρονολογείται στον 11^ο αιώνα και σήμερα βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης⁵⁸. Πρόκειται για το παλιότερο σωζόμενο δείγμα του εικονογραφικού τύπου της Οδηγήτριας, το οποίο πιθανώς κοσμούσε το χώρο επάνω από τη θαυματουργή πηγή, καθώς φέρει επιγραφές που σχετίζονται με την ίαση των τυφλών.

Οι ανασκαφές που διεξήχθησαν στην περιοχή μεταξύ των ετών 1923-1933 έφεραν στο φως ένα εξαγωνικό κτίριο με δεξαμενές ύδατος

⁵⁶ Belting 1994, 75.

⁵⁷ Πρόκειται για ένα κείμενο του 10ου αιώνα όπου αναφέρεται ο Μιχαήλ ο Γ' ως ο πρώτος κτήτορας του ναού, πληροφορία σχετικά ασαφής και αβέβαιη. Βλ. Αγγελίδη & Παπαμαστοράκη 2000, 374-375.

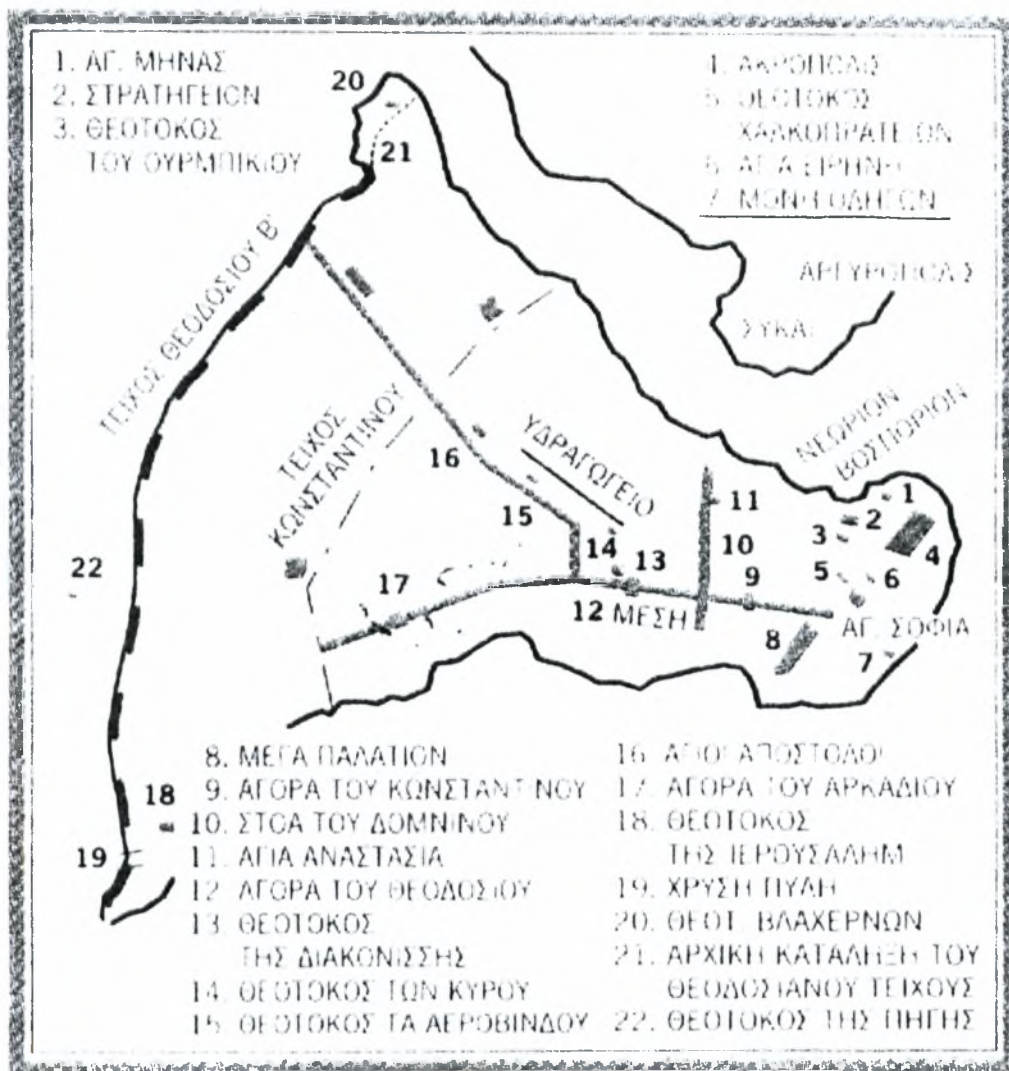
⁵⁸ Στο ίδιο, 380.

καθώς και ένα περίστυλο αίθριο. Η τοποθεσία όπου σύμφωνα με τους υπολογισμούς βρισκόταν ο αρχικός ευκτήριος οίκος με το αγίασμα, σήμερα καταλαμβάνεται από Τουρκικές στρατιωτικές εγκαταστάσεις, καθιστώντας αδύνατη κάθε ανασκαφική προσπάθεια⁵⁹.

Η εικόνα της Παναγίας παρέμεινε στη Μονή των Οδηγών έως τη Λατινική κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης το 1204. Τον Αύγουστο του 1206, μεταφέρθηκε στην Αγία Σοφία, όπου τελέστηκε η στέψη του Λατίνου αυτοκράτορα Ερρίκου της Φλάνδρας και παρέμεινε εκεί με πρωτοβουλία του πατριάρχη Θωμά Μοροζίνη. Μια νύχτα οι Βενετοί αφαίρεσαν την εικόνα προκειμένου να τη μεταφέρουν στη Μονή Παντοκράτορος που τους είχε παραχωρηθεί. Μόλις πληροφορήθηκε την πράξη τους αυτή ο Λατίνος πατριάρχης, οργίσθηκε και δε δίστασε να τους αφορίσει από την οροφή της Αγίας Σοφίας. Η διαμάχη για την κατοχή και τον έλεγχο της εικόνας αποκαλύπτει την κορυφαία θέση που αυτή κατείχε στη συνείδηση όλων, καθώς επίσης και το «πνεύμα αγιότητας» που την περιέβαλλε. Η Οδηγήτρια παρέμεινε στη Μονή Παντοκράτορος έως την ανακατάληψη της πόλης από τον Αλέξιο Στρατηγόπουλο το έτος 1261. Στις 15 Αυγούστου, ημέρα κατά την οποία εορτάζεται η Κοίμηση της Θεοτόκου, ο αυτοκράτορας Μιχαήλ Η΄ ο Παλαιολόγος εισήλθε στη Βασιλεύουσα μέσω της Χρυσής Πύλης. Η εικόνα της Οδηγήτριας είχε τοποθετηθεί στα τείχη και ο αυτοκράτορας, αφού παρακολούθησε την τελετή των ευχών, πορεύθηκε πεζός ακολουθώντας την πομπή επικεφαλής της οποίας είχε τεθεί η Οδηγήτρια, έως τη Μονή Στουδίου, μιμούμενος το παράδειγμα των προκατόχων του, Ιωάννη Τζιμισκή και Ιωάννη Β΄ Κομνηνού, οι οποίοι όταν επέστρεφαν θριαμβευτικά από τις εκστρατείες τους εναντίον των εχθρών, ακολουθούσαν ανάλογη διαδρομή, με την εικόνα της Παναγίας να προπορεύεται⁶⁰.

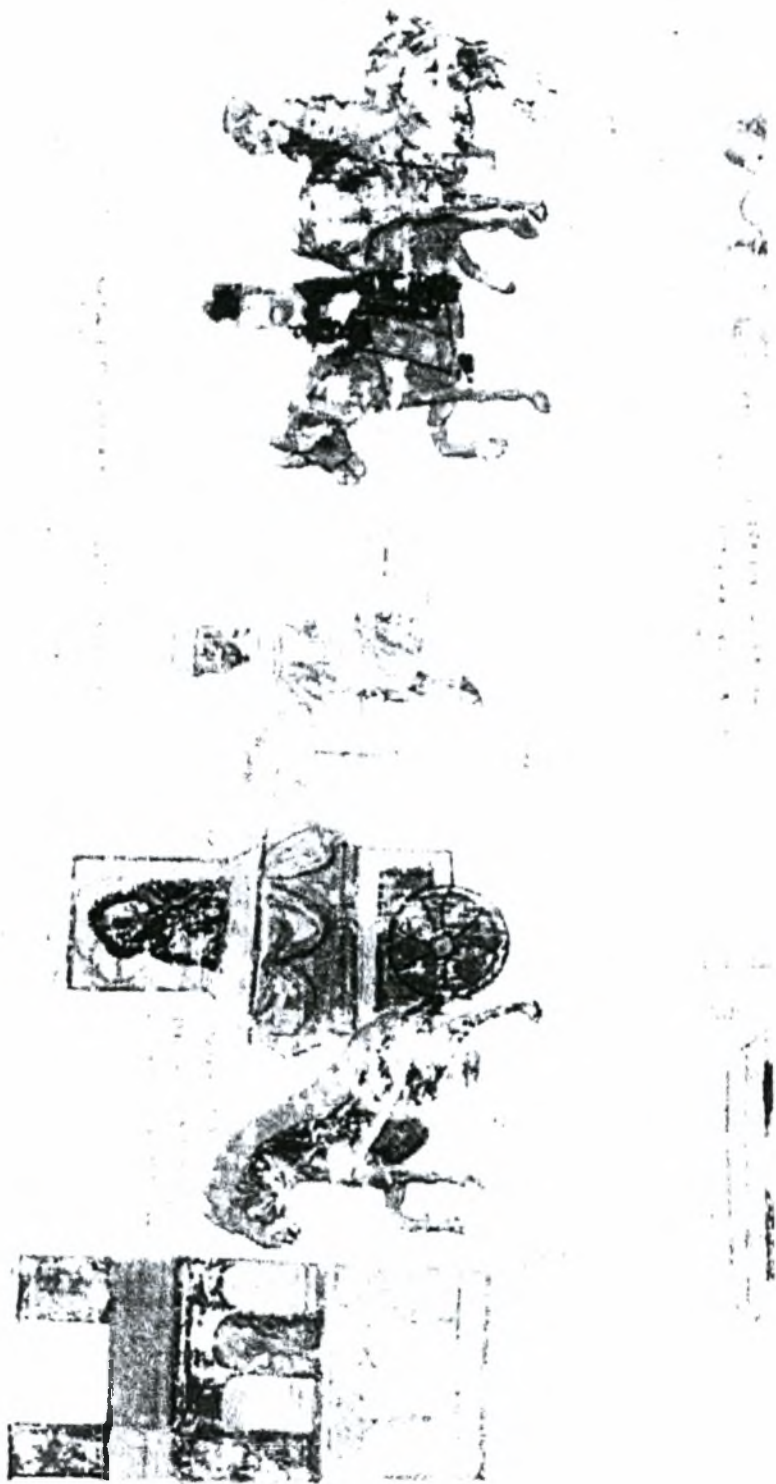
⁵⁹ Majeska 1984, 364.

⁶⁰ Ωστόσο, σε αυτή την περίπτωση δεν πρόκειται για την Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας, αλλά για μια εικόνα που φυλασσόταν στη Μονή των Βλαχερνών.



✦ Τοπογραφικός χάρτης της Κωνσταντινούπολης στους βυζαντινούς χρόνους κατά τους οποίους οι περισσότεροι ναοί είχαν ιδρθεί προς τιμήν της Παναγίας.

207. Ο Θριαμβός του
Ιωάννη Α Τζιμίσκη.
Χρονικό Σκυλιάν.
κωδ. 558, φ. 172υ.
Biblioteca Nacional.
Μαδρίτη.



Τα ίχνη της εικόνας της Οδηγήτριας χάνονται το 1453 με την πτώση της Κωνσταντινούπολης στα χέρια των αλλοθρήσκων, οι οποίοι θα τη διαμελίσουν και θα κάψουν τα κομμάτια της, στερώντας από το Βυζάντιο το παλλάδιο του, την υπέρτατη εικόνα που ταυτόχρονα αποτελούσε και άμεση μαρτυρία της ενσάρκωσης του Χριστού.

IV. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΟΣΙΑ ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ

Η Μονή των Οδηγών αποτελούσε σταθερό σημείο αναφοράς για κάθε επισκέπτη της Κωνσταντινούπολης, καθώς η φήμη της εικόνας που φιλοτέχνησε ο ευαγγελιστής Λουκάς ήταν τέτοια ώστε προσέλκυε πλήθος περιηγητών. Αυτοί παραθέτουν μαρτυρίες που σχετίζονται τόσο με το άγιο λείψανο, όσο και με τη δημόσια περιφορά του⁶¹.

Στα τέλη του 11^{ου} αιώνα ένας ανώνυμος Άγγλος περιηγητής επισκέπτεται την Κωνσταντινούπολη και εντυπωσιασμένος από τις εκδηλώσεις που είχαν ως πυρήνα τη λατρεία της Οδηγήτριας, παραθέτει μια εκτενή περιγραφή της λιτανείας της, η οποία λάμβανε χώρα κάθε Τρίτη. Πρόκειται για την παλαιότερη μαρτυρία που διαθέτουμε σχετικά με την περιφορά της εικόνας⁶² κάθε εβδομάδα, την οποία μάλιστα πρώτος αυτός θα συνδέσει με το πορτραίτο της Παναγίας που φιλοτέχνησε ο ευαγγελιστής Λουκάς, παρά το γεγονός ότι δε μας πληροφορεί για τον εικονογραφικό της τύπο.

Αργότερα, κατά τον 14^ο και 15^ο αιώνα, οι περιγραφές των επισκεπτών της Κωνσταντινούπολης πληθαίνουν και γίνονται γλαφυρότερες, με πιο ενδιαφέρουσα εκείνη του Ισπανού Clavijo⁶³ (1403), μέλους μιας επίσημης αποστολής προς το Βυζαντινό αυτοκράτορα. Ο

⁶¹ Majeska 1984, 363-365 καθώς και Cornack 1997a, 59-61.

⁶² Η λιτανεία της Οδηγήτριας, σύμφωνα με το κείμενο της *Ψυχοφελούς Διηγήσεως Περί Της Εικόνας Της Θεοτόκου Της Έπονομαζομένης Ρωμαίας*, έχει την απαρχή της στα μέσα του 9^{ου} αιώνα. Βλ., Αγγελίδη & Παπαμιαστοράκη 2000, 378.

⁶³ Vikan et al. 1988, 34.

Clavijo αναφέρεται τόσο στην εικόνα, όσο και στον τρόπο εναπόθεσής της στη Μονή των Οδηγών και την λιτάνευσή της. Σύμφωνα με όσα εκείνος παραθέτει, επρόκειτο για μια παράσταση ζωγραφισμένη πάνω σε ξύλινη επιφάνεια η οποία έφερε διάλιθη ασημένια επένδυση. Η μεγάλων διαστάσεων εικόνα μεταφερόταν στην παρακείμενη της Μονής πλατεία, μέσα σε κλίμα επίσημο και εορταστικό. Μετά από θαυματουργή παρέμβαση, ένας άνδρας, αφού πρώτα προσευχόταν, αποκτούσε τη δύναμη να τη σηκώσει και να την περιφέρει με σχετική ευκολία παρά το μεγάλο της μέγεθος, υποβοηθούμενος από τη δύναμη της πίστης του και τη χάρη της Παναγίας.

Η πομπή που συνόδευε την Οδηγήτρια αποτελούνταν τόσο από κληρικούς και αξιωματούχους, όσο και από πλήθος λαϊκών, οι οποίοι φορώντας πολυτελή ενδύματα έψαλλαν το «Κύριε ελέησον» και κρατούσαν αναμμένα κεριά. Η παρουσία μάλιστα του ίδιου του αυτοκράτορα έδινε ιδιαίτερη λαμπρότητα στο γεγονός, τονίζοντας την επισημότητα της εορτής. Στη λιτανεία προπορευόταν ένας άντρας κρατώντας σταυρό, ενώ ακολουθούσε η εικόνα γύρω από την οποία συνωστίζονταν κληρικοί, διάκονοι και ψάλτες, που θυμιάζαν και διένειμαν στους πιστούς κομμάτια υφάσματος τα οποία είχαν έρθει σε επαφή με τη θαυματουργή εικόνα⁶⁴ καθώς και αγίασμα. Η ακριβής πορεία της πομπής δεν μας είναι με σαφήνεια γνωστή, ωστόσο γνωρίζουμε ότι συναντούσε τη λιτανεία της Παναγίας των Χαλκοπρατείων και αφού επισκέπτονταν ορισμένες εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης, επέστρεφε στη Μονή των Οδηγών.

Λίγες δεκαετίες αργότερα, το 1437, ο επίσης Ισπανός Pero Tafur⁶⁵ θα αναφερθεί με τη σειρά του στο θέμα της λιτανείας, την οποία περιγράφει ως μια ιδιαιτέρως εορταστική εκδήλωση που έδινε την

⁶⁴ Σύμφωνα με τη μαρτυρία ενός Ρώσου ανώνυμου περιηγητή (1350 μ.Χ.) η εικόνα επιτελούσε θαύματα, θεραπεύοντας κατά κύριο λόγο τυφλούς και δαμνισμένους. Βλ., Majeska 1984, 330 και 336.

⁶⁵ Vikan et al. 1988, 33-34.

αφορμή να στηθεί μια μεγάλη εμποροπανήγυρη. Όπως συνεχίζει ο ίδιος, κάθε Τρίτη είκοσι άνδρες, φορώντας κόκκινους μακρύς λινούς χιτώνες και ομοιόχρωμο κάλυμμα κεφαλής, δοκίμαζαν διαδοχικά να σηκώσουν τη μεγάλων διαστάσεων εικόνα⁶⁶, η οποία μόνη της «επέλεγε» εκείνον που θα τη λιτάνευε. Ο «επίλεκτος» εξερχόταν από το ναό ευθυτενής και με τα χέρια σε έκταση, υποβαστάζοντας την εικόνα στους ώμους του, την περιέφερε (χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία) γύρω από την πλατεία 50 φορές. Εν συνεχεία την εικόνα παραλάμβαναν διαδοχικά οι υπόλοιποι άντρες της αδελφότητας⁶⁷.

Στοιχεία για το χαρακτήρα της διακονίας αντλούμε από ένα κείμενο του 11^{ου}-12^{ου} αιώνα που φέρει τον τίτλο *Ψυχωφελής Διήγησης Περί τῆς Εικόνης Τῆς Θεοτόκου Τῆς Ἐπονομαζομένης Ρωμαίας*, όπου αναφέρεται ότι η αδελφότητα των Οδηγών είχε ιδρυθεί στα μέσα του 9^{ου} αιώνα έχοντας επιφορτιστεί τόσο με τη διαφύλαξη της εικόνας, όσο και με την εβδομαδιαία περιφορά της. Επρόκειτο για μια κλειστή ομάδα ανδρών, υψηλής κοινωνικής θέσης, των οποίων ο δεσμός επιβεβαιωνόταν από τα ίδια πορφυρά ενδύματα καθώς και από το ομοιόχρωμο κάλυμμα κεφαλής, ενώ η δράση τους είναι δυνατόν να ανασυντεθεί μέσα από εικονογραφικές μαρτυρίες.

V. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΤΗΣ ΛΙΤΑΝΕΥΣΗΣ

Στο νάρθηκα του καθολικού της βυζαντινής μονής της Βλαχέρνας, στο ομώνυμο χωριό κοντά στην Άρτα, και ειδικότερα, στο τύμπανο του νότιου αψιδώματος, υπάρχει μια μεγάλη, αποσπασματικά σωζόμενη, τοιχογραφία που ιστορεί την πανηγυρική λιτάνευση της εικόνας της

⁶⁶ Ο Pero Tafur αναφέρει ότι η εικόνα ήταν αμφιπρόσωπη, γεγονός σύνηθες ιδιαίτερα κατά τον 12^ο αιώνα. Στη μια της όψη έφερε την Παναγία Οδηγήτρια -σκιηνή που προβάλλει την ενσάρκωση του Χριστού και παράλληλα προλογίζει το πάθος- ενώ στην πίσω πλευρά εικονιζόταν η Σταύρωση. Οι αμφιπρόσωπες εικόνες προορίζονταν για περιφορές καθώς επέτρεπαν να φαίνονται ταυτόχρονα και οι δύο πλευρές τους. Βλ., Majeska 1984, 365.

⁶⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την περιφορά της εικόνας και την αδελφότητα η οποία ήταν επιφορτισμένη για την λιτανεία βλ., Patterson-Ševčenko 1995, 547-553.

Παναγίας της Οδηγήτριας. Η παράσταση ανάγεται στα τέλη του 13^{ου} αιώνα και αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας της Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου⁶⁸.

Η επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση, *η χαρά τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγήτριας τῆς ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει*, βοηθά να αναγνωρίσουμε το θέμα της. Μέσα σε εορταστική ατμόσφαιρα, ένας άντρας με κόκκινο ως τα γόνατα μακρύ χιτώνα, μεταφέρει με τρόπο επιδεικτικό την Οδηγήτρια πάνω στους ώμους του, έχοντας τα χέρια σε έκταση. Δίπλα του στέκουν δύο ομοίως ενδεδυμένες μορφές, μέλη προφανώς της ίδιας διακονίας, οι οποίες θα περιέφεραν διαδοχικά την εικόνα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, πλήθος κόσμου κρατώντας φαναράκια και έχοντας το κεφάλι καλυμμένο με μανδήλια σύμφωνα με το τυπικό, συνοδεύει την πομπή, ενώ γυναικείες μορφές ξεπροβάλλουν από τα παρακείμενα πολυώροφα κτίρια. Στο κατώτερο τμήμα της τοιχογραφίας απεικονίζεται η εμποροπανήγυρη που λάμβανε χώρα με αφορμή τη λιτανεία. Η παραπάνω παράσταση αξίζει να παραλληλιστεί με ύφασμα -ποδέα⁶⁹- μεγάλων διαστάσεων που χρονολογείται στα 1498 και απεικονίζει την περιφορά της Οδηγήτριας. Πρόκειται για αντίστοιχη τελετή που οι Ρώσοι βασιλείς είχαν υιοθετήσει και λάμβανε χώρα στη Μόσχα.

Και σε αυτή την περίπτωση ένας γενειοφόρος άνδρας υποβαστάζει την εικόνα, η οποία ισορροπεί πάνω του με τη βοήθεια δερμάτινων μάντων που είναι προσαρμοσμένοι διαγώνια στο ύψος του στήθους. Πλήθος κόσμου παρακολουθεί κρατώντας κλαδιά και ριπίδια, καθώς και μέλη του ανώτερου κλήρου και της αυτοκρατορικής οικογένειας. Επομένως η πομπή, όπως έχει απεικονιστεί στην ποδέα της Μόσχας, είναι επισημότερη από εκείνη της Άρτας. Από την ποδέα απουσιάζει όμως η σκηνή της εμποροπανήγυρης.

⁶⁸ Για την τοιχογραφία της λιτανείας βλ., Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινές τοιχογραφίες στη Μονή της Βλαχέρνας της Άρτας, *ΑΑΑ* VIII (1975), σ.208 κ.ε. καθώς και Μ. Acheimastou-Potamianou, *The Byzantine Wallpaintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta)*, *Πρακτικά του ΙΕ' Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1976, 1-14.

⁶⁹ Patterson-Ševčenko 1995, 550.

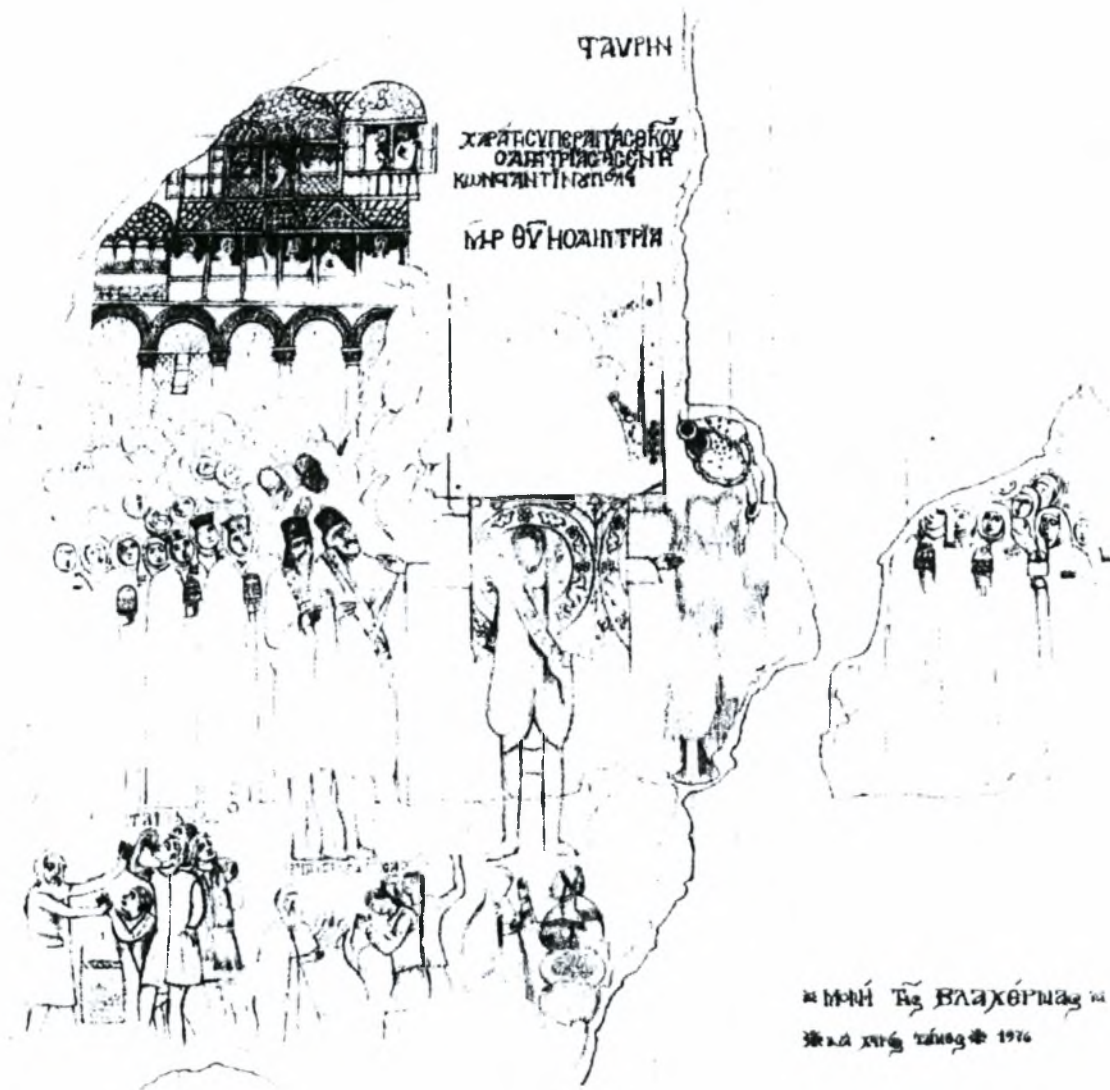
Μέλη της διακονίας που είχε τεθεί υπό την υπηρεσία της Οδηγήτριας φαίνεται ότι έχουν απεικονιστεί και σε μικρογραφία χειρογράφου που χρονολογείται στα 1300 και είναι γνωστό ως ψαλτήρι του Hamilton⁷⁰. Η συγκεκριμένη μικρογραφία έχει θεωρηθεί ότι παρουσιάζει την εικόνα όπως ήταν τοποθετημένη στην ομώνυμη Μονή. Βρίσκεται μέσα σε κιβώριο, πάνω σε προσκυνητάρι, ενώ εκατέρωθέν του στέκουν πέντε μορφές με χαρακτηριστικά πορφυρά ενδύματα, όπως εκείνα των Οδηγών. Μπροστά από το μεταλλικό κιγκλίδωμα που προστατεύει την εικόνα, αποδίδονται γονατιστοί οι αφιερωτές του χειρογράφου. Ομάδες οδηγών εικονίζονται και σε άλλες συνθέσεις με θέμα δημόσιες τελετές -προσκύνηση και λιτανεία- προς τιμήν εικόνων της Οδηγήτριας, όπως σε εικόνα με τον κύκλο του Ακάθιστου Ύμνου⁷¹ από το Κρατικό Μουσείο του Κρεμλίνου στη Μόσχα.

Μια επιπρόσθετη μαρτυρία που έρχεται να επιβεβαιώσει την ύπαρξη της αδελφότητας των Οδηγών, αποτελεί το Τυπικό της Μονής Παντοκράτορος, το οποίο συνέταξε ο αυτοκράτορας Ιωάννης Β΄ ο Κομνηνός το 1136⁷². Σε αυτό συγκεκριμένα αναφέρεται ότι κατά τη διάρκεια τέλεσης των μνημοσύνων της οικογένειάς του, η εικόνα θα μεταφερόταν στη Μονή Παντοκράτορος, που ο ίδιος είχε ιδρύσει, ορίζοντας μάλιστα και αμοιβή για τους *βασταγαρίους και τους λοιπούς δουλευτάς της αγίας εικόνας*. Μαρτυρίες για ανάλογες αδελφότητες με

⁷⁰ Πρόκειται για μια ένθετη μικρογραφία η οποία προστέθηκε εκ των υστέρων στο ψαλτήρι. Σήμερα βρίσκεται στο τμήμα χειρογράφων του Κρατικού Μουσείου του Βερολίνου. Βλ., *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ. 54 (N. P. Ševčenko).

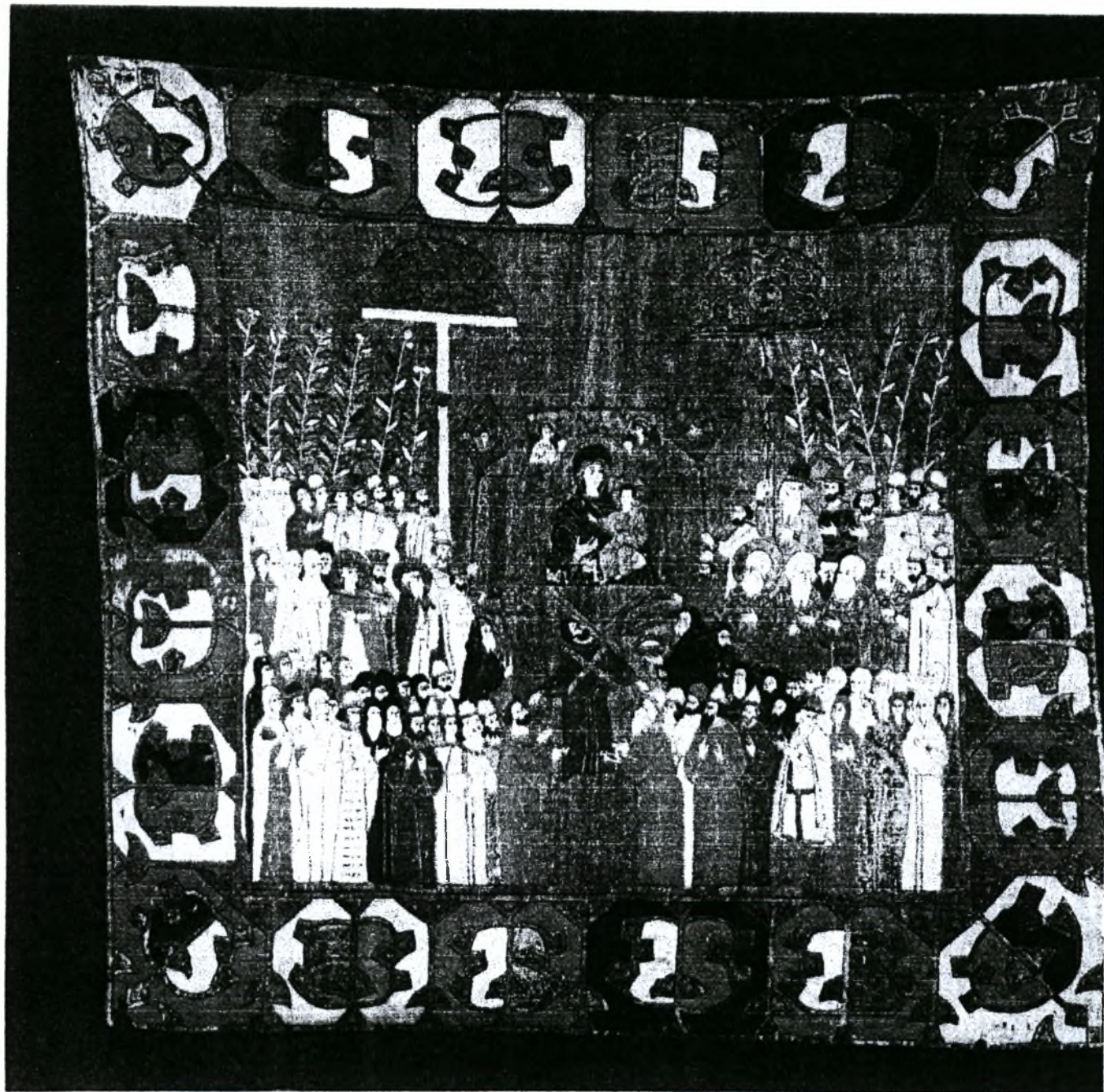
⁷¹ Ανάλογη άλλωστε με την εικονογραφία που χρησιμοποιείται για την αναπαράσταση κύκλων του Ακαθίστου Ύμνου τόσο σε τοιχογραφημένα σύνολα όσο και σε χειρόγραφα, είναι η σύνθεση της Παλαιολόγειας εικόνας της Αναστήλωσης την οποία και μελετάμε. Ενδεικτικά αναφέρονται οι τοιχογραφίες στο Markon Manastir- κοντά στα Σκόπια-, στη Decani, καθώς επίσης και στο φ.33ν του χειρογράφου Synodal gr.429 που φιλοτεχνήθηκε στη Μονή Οδηγών μεταξύ του 1355 και 1364. Για πληροφορίες βλ., Patterson-Ševčenko 1995, 550-551 καθώς και *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ. 32 (R. Cormack).

⁷² Αγγελίδη & Παπαμαστοράκης 2000, 379.



211. Η Ανασκη-
τις, εικόνα,
της Οδηγητρίας,
στην Κωνσταντινούπολη
Σχέδιο τοιχογραφίας.
Ναός, Βλαχέρνας, Άρτα.

« ΜΗΝ Ἐξ ΒΛΑΧΕΡΝΑΣ »
 « 201 ΧΥΘΟ ΤΑΜΟΣ » 1976



1. The Last Judgment
from the tapestry 'The Last Judgment'
by the workshop of the Master of the
Tapestry of the Apocalypse
Museum of Art, Paris

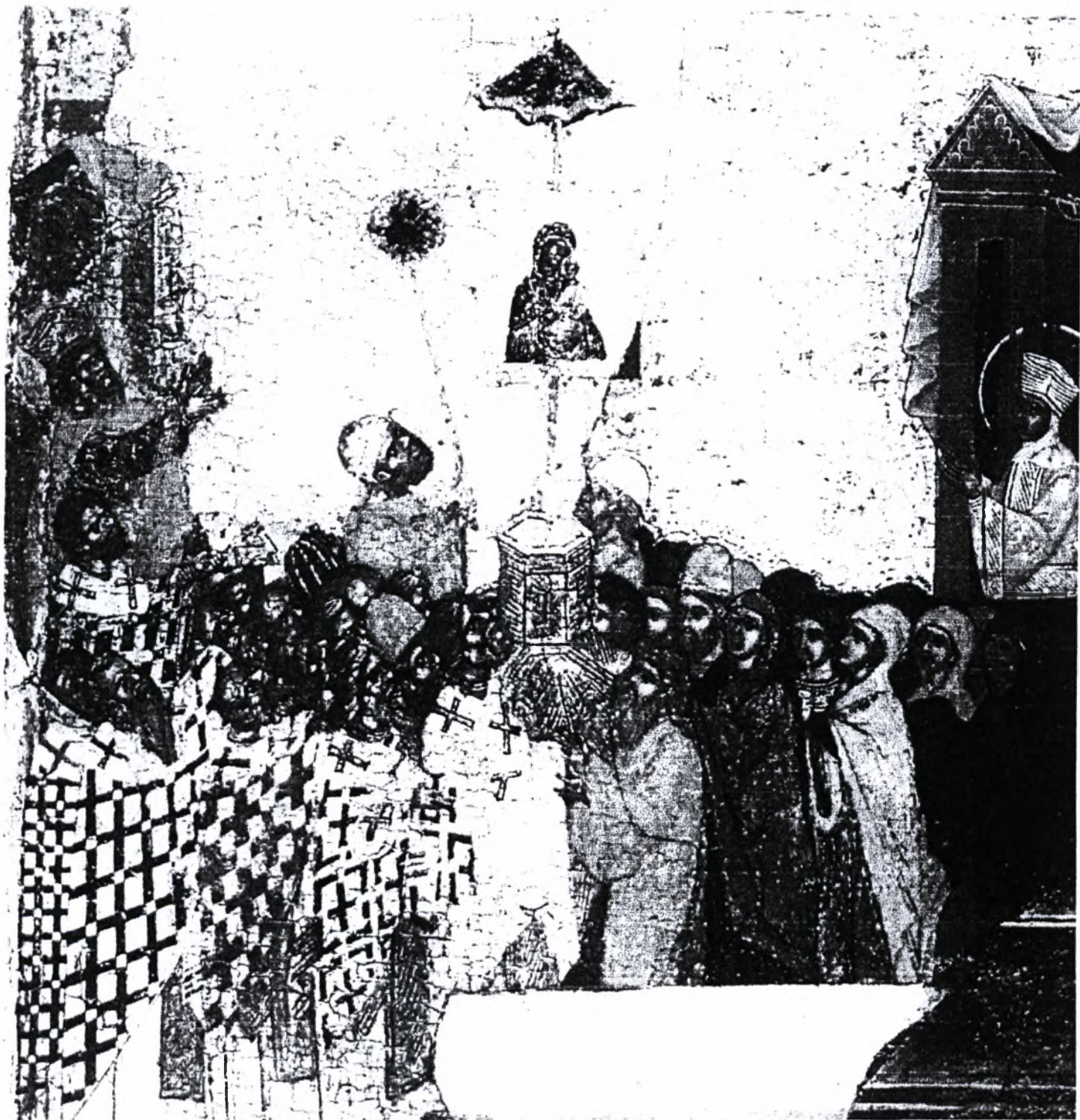


Диффегалъцио
Fugw 6w 1300
Kunpoc(;
Бероливо, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett, ap. 14.
7B A 9 (Hamilton II 9)

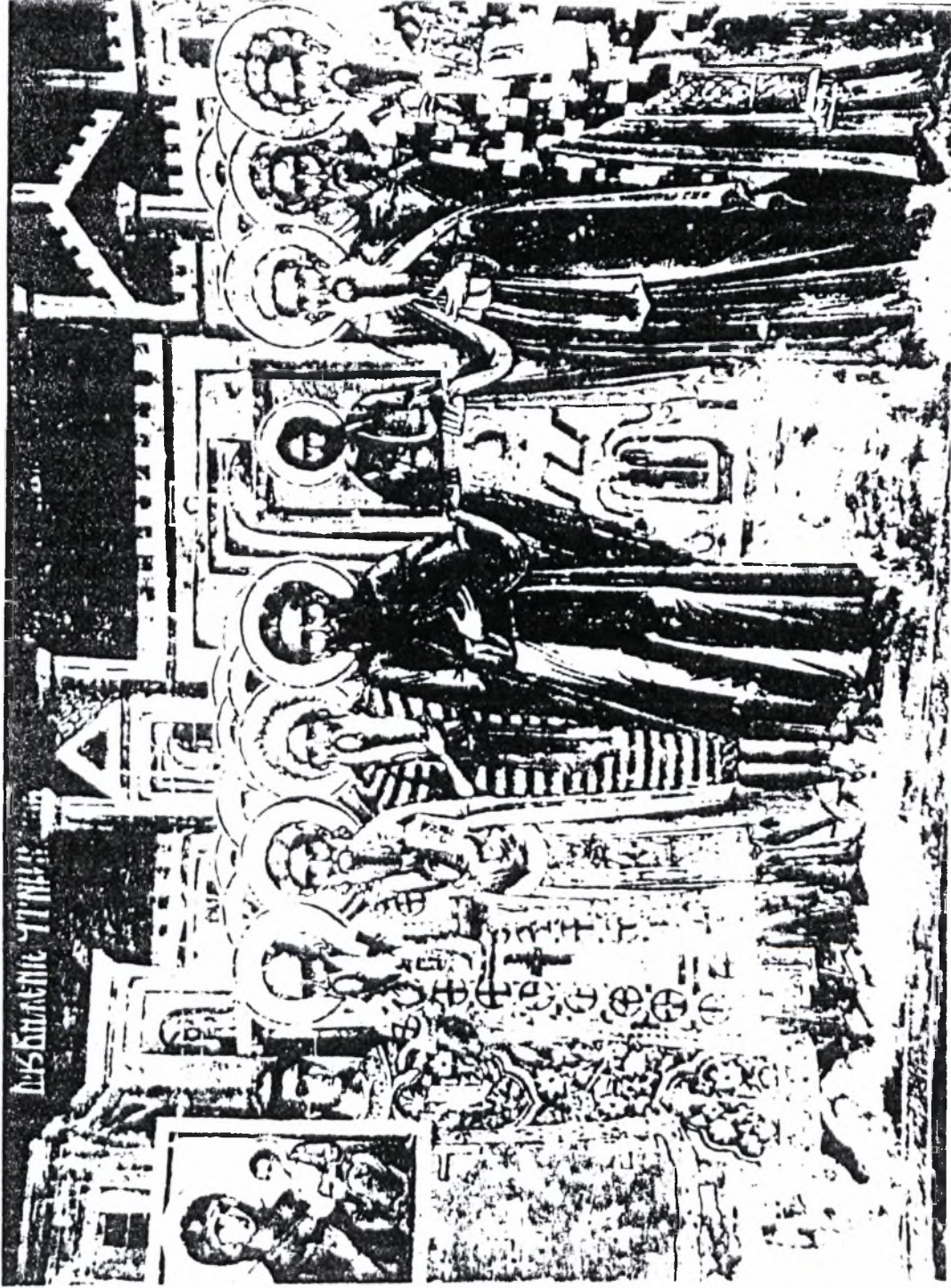
Zürcher: Abendländische Handschriften
des Mittelalters aus der Sammlung der
Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Bepo
Avo 1975



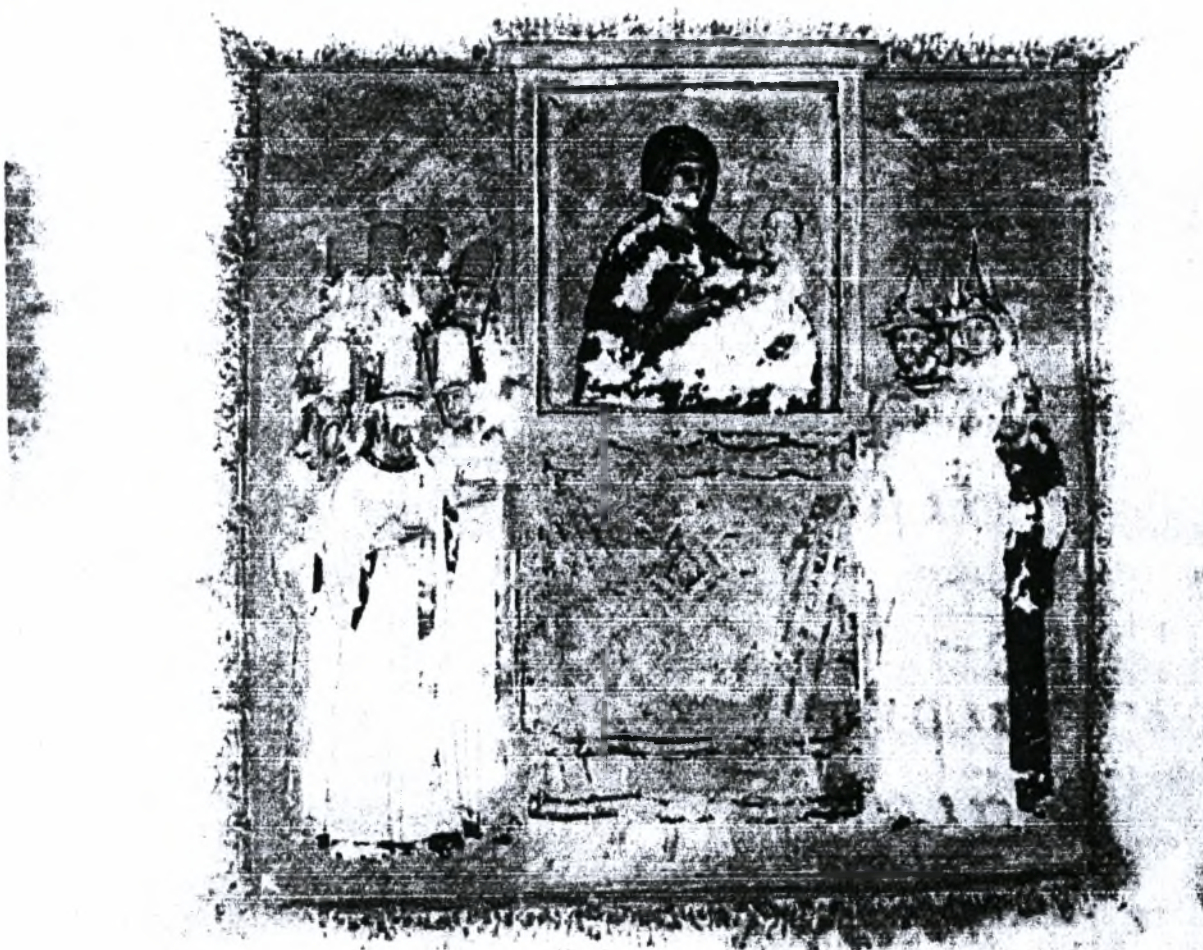
212 Έκδοση με τον κύκλο
του Ακαθίστου Ύμνου
Κριτικό Μουσείο
Κρητών, Μόσχα.



Λειτουργία

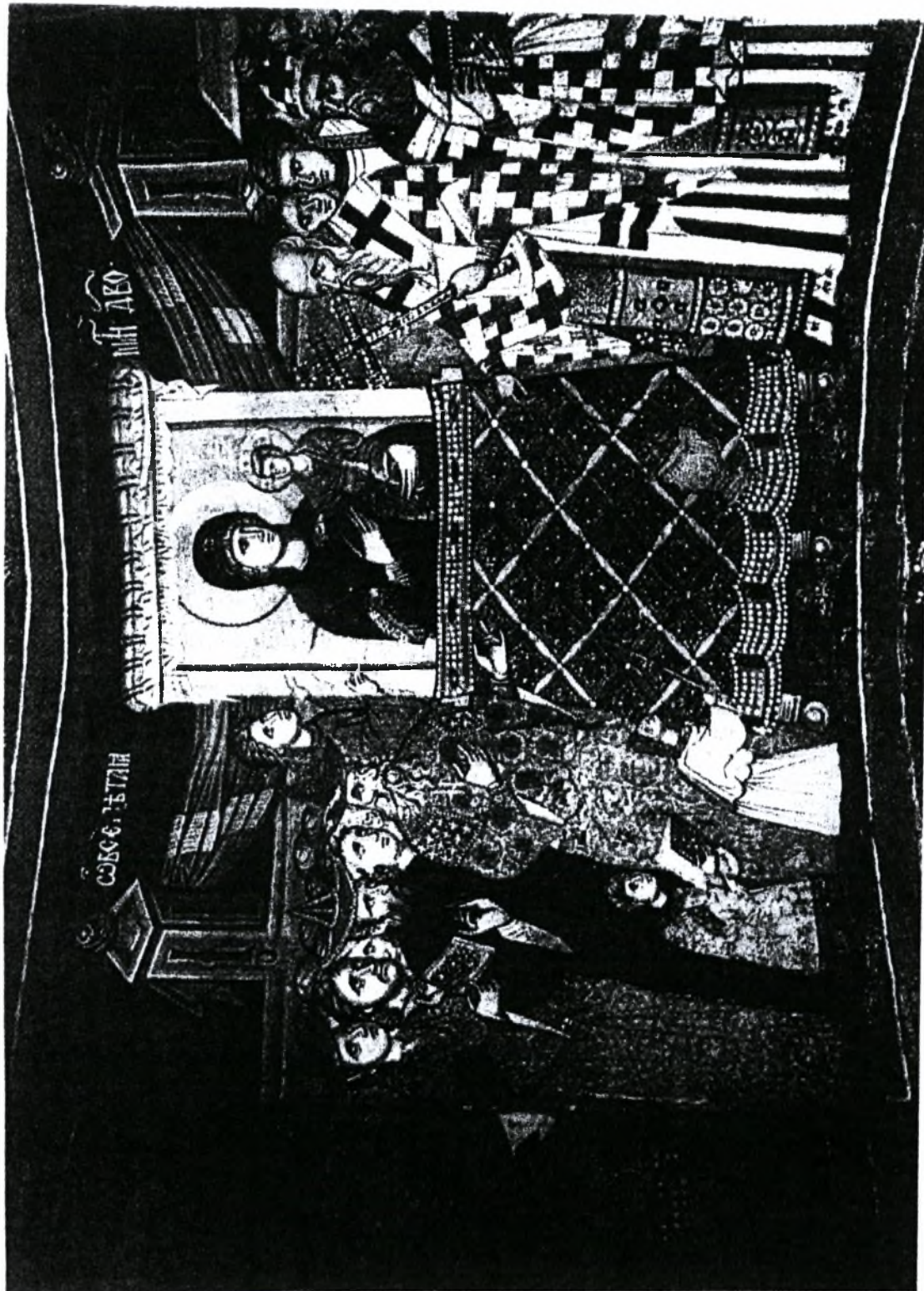


14. Hopovo, Dimanche de l'Orthodoxie, 1608



105 Ο Ζησ. Οίκος
 του ακαθάρτου Υρνου.
 Κριτικό Ιστορικό
 Μουσείο Μοναχ.
 κωδ. 129 - 35
 χειρόγραφο
 Synodal

81. 24. 1900. Diken
von Awatunow. Ypoco
Markov. Haidastil.





Dečani, church of the Pantokrator, fresco illustrating strophe 20 of the Akathistos Hymn, ca. 1350



6. Markov Monastery, church of St. Demetrios, fresco illustrating strophe 23 of the Akathistos Hymn, ca. 1575

αυτήν των Οδηγών μας σώζονται και από άλλες πόλεις της αυτοκρατορίας, όπως για παράδειγμα τη Θεσσαλονίκη και τη Θήβα⁷³.

Κατ' αυτόν τον τρόπο η Nancy Patterson-Ševčenko⁷⁴ υποστηρίζει ότι οι δύο πτερωτές μορφές εκατέρωθεν της Παναγίας της Οδηγήτριας στο έργο του Βρετανικού Μουσείου, αποτελούν μέλη της διακονίας των Οδηγών. Επομένως σύμφωνα με την ίδια, τα πτερά δεν υποδηλώνουν την παρουσία αγγέλων, αλλά καλλιτεχνική σύμβαση με στόχο την εξύψωση και την αναγωγή του εορτασμού της Αναστήλωσης των Εικόνων καθώς και τις προσωπικότητες που πρωτοστάτησαν σε αυτήν, σε ένα θείο και υπερουράνιο επίπεδο.

⁷³ Σύμφωνα με το τυπικό, στους κόλπους της αδελφότητας της Θήβας, η οποία έφερε το προσωνύμιο «της Παναγίας της Ναυπακτιώτισσας», συγκαταλέγονταν επίλεκτα μέλη της τοπικής κοινωνίας καθώς και ο ηγούμενος της Μονής του Οσίου Λουκά. Για τη Θεσσαλονίκη και τη Θήβα βλ., Patterson-Ševčenko 1995, 549-550. Για το τυπικό της αδελφότητας της Θήβας βλ., Nesbitt, J. Witta, "A Confraternity of the Comnenian Era", *Byzantinische Zeitschrift* 68 (1975), 360-384.

⁷⁴ Nancy Patterson-Ševčenko 1995, 547-553.

12. Detail from
upper register of
illus. 11.



Λεπτομέρεια

Ε. Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ

Το γεγονός ότι οι μορφές τόσο της Θεοδώρας, όσο και της Θεοδοσίας, καταλαμβάνουν εξέχουσα θέση στο έργο, οδήγησε την J. Herrin⁷⁵ στην υπόθεση ότι οι γυναίκες κατείχαν ένα αναβαθμισμένο ρόλο στην κοινωνία του Βυζαντίου. Σύμφωνα με την ερευνήτρια, υπήρχε μια ιδιαίτερη σύνδεση του γυναικείου φύλου με την παραγωγή και τη λατρεία των εικόνων. Οι γυναίκες αναδεικνύονται σε κύριους χρήστες, χορηγούς ή ακόμα και δημιουργούς⁷⁶ θείων απεικονίσεων, καθώς οι εικόνες μετατρέπονται σε «αντικείμενα» οικιακής χρήσης, καθιστώντας προνομιούχο την πρόσβαση των γυναικών σε αυτές. Ειδικά τα έργα με τη μορφή της Παναγίας, αποτέλεσαν το καταλληλότερο μέσο έκφρασης του γυναικείου θρησκευτικού αισθήματος, καθώς οι κάτοχοί τους ταυτίζονταν με τη γυναικεία και μητρική υπόσταση της Παρθένου Μαρίας.

Η J. Herrin, προκειμένου να θεμελιώσει τον ισχυρισμό της για το ρόλο του γυναικείου φύλου στην παραγωγή των εικόνων, παραθέτει δύο παραδείγματα του 6^{ου} αιώνα. Το πρώτο προέρχεται από τη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά και απεικονίζει την Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα⁷⁷. Εκατέρωθέν της στέκουν όρθιοι και αυστηρά μετωπικοί οι στρατιωτικοί άγιοι Θεόδωρος και Γεώργιος, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο αποδίδονται μορφές αγγέλων που στρέφονται προς το κέντρο, από όπου προβάλλει το χέρι του Θεού. Σύμφωνα με την Herrin, η εικόνα αυτή αναδεικνύει τη γυναικεία παρουσία, καθώς η Παναγία αποτελεί την εξέχουσα μορφή της σύνθεσης. Ωστόσο, η πραγματικότητα διαφέρει. Κατ' ουσία, δεν υπάρχει κανένα αποδεικτικό στοιχείο που να

⁷⁵ Για περισσότερες πληροφορίες βλ., J. Herrin, "Women and the Faith in icons in Early Christianity" στο *Culture, Ideology and Politics*, Λονδίνο, 1982, 56-83.

⁷⁶ Για παράδειγμα, το επιτοίχιο ύφασμα με την Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα αποτελεί προϊόν γυναικείας εργασίας. Πρόκειται για ένα υφαντό που χρονολογείται στον 6^ο αιώνα και φυλάσσεται στο Museum of Art στο Cleveland. Βλ., Rutschowscaya 2000, 222-225.

⁷⁷ *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ. 1 (R. Cormack).

συνδέει την παράσταση με γυναικεία πρωτοβουλία, ενώ και η ίδια η εικονογράφηση μας απομακρύνει από τον ισχυρισμό της Herrin. Από το σύνολο των μορφών που αποδίδονται στο έργο, μόνο οι δύο άγιοι έρχονται σε επαφή με το θεατή. Η Παναγία αντίθετα, αν και μετωπική, στρέφει το βλέμμα της στα δεξιά, κοιτώντας μακριά, πέρα από αυτόν που την παρατηρεί. Κατά συνέπεια, αποδυναμώνεται η γυναικεία παρουσία - παρά το γεγονός ότι καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης-, ενώ αντίστροφα ενισχύεται η ανδρική, καθώς οι άγιοι είναι εκείνοι που θα εισακούσουν την προσευχή του πιστού και εν συνεχεία θα τη διαβιβάσουν στην Παναγία.

Το δεύτερο παράδειγμα που χρησιμοποιεί η Herrin είναι μια τοιχογραφία που βρίσκεται στην κατακόμβη της Κομοδίλλας στη Ρώμη⁷⁸. Πρόκειται για ένα έργο που ζωγραφίστηκε περί το 530 στη μνήμη της χήρας Turtura. Και σε αυτή την περίπτωση εικονίζεται η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα στο κέντρο της σύνθεσης, πλαισιωμένη από τους αγίους Felix και Adauctus. Στη σκηνή παρευρίσκεται αποδοσμένη σε μικρή κλίμακα και η μορφή της Turtura. Τη νωπογραφία συνοδεύει επιγραφή στα λατινικά, γραμμένη από το γιο της. Το κείμενο επαινεί τη γυναίκα για την ηθική της και την πίστη στο σύζυγό της επί 36 χρόνια μετά το θάνατό του. Παρομοιάζεται μάλιστα με τρυγόνα που στην περίπτωση που πεθάνει το ταίρι της, δε γνωρίζει άλλη αγάπη. Και αυτή όμως η παράσταση με τη σειρά της δεν αναδεικνύει τη γυναικεία φύση καθώς συνοδεύεται από μια επιγραφή όπου εκδηλώνεται μια ανδροκρατική αντίληψη της συμπεριφοράς που κάθε γυναίκα οφείλει να υιοθετήσει.

Συνεπώς, όπως φάνηκε μέσα από την εξέταση της εικόνας του Σινά και της τοιχογραφίας στη Ρώμη, δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να αποκαλύπτει ότι οι γυναίκες κατείχαν προνομιούχο θέση στη δημιουργία και λατρεία των θείων απεικονίσεων. Τους ισχυρισμούς της

⁷⁸ Barber 2000, 254-255.



Παναγία ενθρονω βρεφοκρατούσα
μεταξύ αρχαγγέλων και αγίων

Εγκαινία της σε φύλο
Κωνσταντινούπολης (;) 6^{ος} (?)
μονή Αγ. Αικατερίνης, Σιόνα



170 Παναγία
Βρυφοκρατούσα
και αγγέλου.
Ευτοχίο Έφορος
Museum of Art,
Cleveland



◀ Νωπογραφία στην κατακόμβη της Κοροδίλλας στη Ρώμη. Ζωγραφήθηκε περί το 530 μ. Χ. στη μνήμη της χήρας Τουργιώρα.

J. Herrin έρχεται να ανατρέψει ο R. Cormack⁷⁹. Ο τελευταίος υποστηρίζει ότι προκειμένου να κατανοήσουμε πλήρως το βαθύτερο νόημα της εικόνας του Βρετανικού Μουσείου, πρέπει να την εκλάβουμε ως μέρος της πολιτικής των εικονομάχων. Πραγματικά, τόσο τα κείμενα όσο και τα έργα τέχνης της περιόδου, δεν αποτελούν ουδέτερα ιστορικά τεκμήρια, επομένως, μια επιπόλαιη ματιά σε αυτά ίσως να αποπροσανατόλιζε την σκέψη μας. Με ποιόν τρόπο όμως θα μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε τις γυναικείες μορφές που εικονίζονται στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου;

Είναι κοινά αποδεκτό ότι όσο περισσότερο πλησιάζει κανείς στα χρόνια της Εικονομαχίας τόσο αυξάνονται οι συσχετισμοί του γυναικείου πληθυσμού με τις απεικονίσεις θεϊκών προσώπων. Ενδεικτικά αναφέρεται η περίπτωση μιας άρρωστης γυναίκας η οποία προκειμένου να θεραπευτεί, έξυσε λίγη από τη μπογιά της εικόνας των αγίων Κοσμά και Δαμιανού και αφού την ανακάτεψε με νερό, ήπιε το μείγμα. Επίσης γνωστό είναι και το παράδειγμα της αντίδρασης ενός ομίλου εικονόφιλων γυναικών το 726, όταν ο Λέων ο Γ΄ επιχείρησε να αφαιρέσει την εικόνα του Χριστού από τη Χαλκή Πύλη. Αξιομνημόνευτο είναι επιπρόσθετα το γεγονός της λήξης των δύο εικονομαχικών φάσεων, ύστερα από πρωτοβουλία των αυτοκράτειρων Ειρήνης και Θεοδώρας. Ωστόσο, τα προαναφερόμενα παραδείγματα είναι πιθανό να αποτελούν επίπλαστες παραδόσεις που σκόπιμα δημιουργήθηκαν, προκειμένου να υπηρετήσουν τη στρατηγική της μίας ή της άλλης πλευράς.

Ας καταπιαστούμε τώρα με την παρουσία των γυναικείων μορφών στην εικόνα που εξετάζουμε ώστε να αναδειχτεί η σημασιολογική τους φόρτιση. Η γεμάτη υπερηφάνεια στάση της Θεοδώρας υποδηλώνει ότι εκείνη αποκατέστησε οριστικά τη λατρεία των εικόνων, ενεργώντας ως επίτροπος του ανήλικου Μιχαήλ Γ΄. Ωστόσο, το παρουσιαστικό της φαίνεται να αποσιωπά τη γυναικεία της φύση, τονίζοντας περισσότερο

⁷⁹ Cormack 1997β, 24-47.

την αυτοκρατορική διάσταση της μορφής. Κατά συνέπεια, δεν εξαιρείται η γυναικεία παρουσία αλλά το αξίωμα της, το οποίο με την σειρά του θα προσδώσει νομιμότητα στο γεγονός της Αναστήλωσης των Εικόνων. Άλλωστε πρέπει να αναλογιστούμε σε ποιο βαθμό κατείχε την εξουσία η ίδια η Θεοδώρα. Πιθανότατα, η αυτοκράτειρα να παρακινούνταν από αυλικούς ή εκκλησιαστικούς παράγοντες, όπως ο συναυτοκράτορας Θεόκτιστος, στον οποίο εν μέρει οφείλεται ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας το 843. Επομένως, η παρουσία της Θεοδώρας στην εικόνα, αποτελεί περισσότερο μια επιβεβαίωση της παραδοσιακής ανδρικής αντίληψης για την ιδανική γυναίκα ως άξια μητέρα και πιστή σύζυγο, παρά ως επιστέγαση της γυναικείας αφοσίωσης στις εικόνες.

Σε αυτό το σημείο, θα ήταν σκόπιμο να εξετάσουμε την παρουσία της αγίας Θεοδοσίας στη εικόνα, η οποία διακρίνεται από τις υπόλοιπες μορφές καθώς κρατά μια εικόνα του Χριστού. Η δράση της αγίας κατά τα χρόνια της εικονοκλαστικής έριδος αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αξίζει όμως να σταθούμε στις πηγές που αναφέρουν το επεισόδιο που διαδραματίστηκε στη Χαλκή Πύλη.

Στο Βίο του αγίου Στέφανου του Νέου⁸⁰ αναφέρεται πως βαθιά θρησκευόμενες γυναίκες γκρέμισαν από τη σκάλα τον απεσταλμένο του αυτοκράτορα, ο οποίος επιχείρησε να αφαιρέσει την εικόνα του Χριστού από την είσοδο του παλατιού. Ως αντίποινα για την πράξη τους αυτή, οι γυναίκες βρήκαν το θάνατο ύστερα από διαταγή του αυτοκράτορα. Ωστόσο, στη *Χρονογραφία* του Θεοφάνη, κείμενο που χρονολογείται μεταξύ 810 και 814, ο γυναικείος παράγοντας απουσιάζει και τη θέση του έχει πάρει ένα όμιλος πολιτών ευγενούς καταγωγής. Αντίθετα, στην πρώτη επιστολή του Πάπα Γρηγορίου του Β΄ προς τον αυτοκράτορα Λέοντα τον Γ΄, αναφέρεται η πρώτη εκδοχή του επεισοδίου.

⁸⁰ Πρόκειται για ένα κείμενο που ανάγεται στα 806 και μας παραδίδεται από τον Στέφανο το διάκονο. Βλ., Cormack 1997β, 39.

Επομένως, πρέπει να φανούμε ιδιαίτερα επιφυλακτικοί σχετικά με την παρουσία της αγίας τόσο στην εικόνα και στις πηγές, όσο και στο ρόλο που εκείνη διαδραμάτισε στα χρόνια της Εικονομαχίας. Είναι πιθανό μέσα στο κλίμα πολεμικής των δύο παρατάξεων να δημιουργήθηκαν σκοπίμως επίπλαστες παραδόσεις που αργότερα μετατράπηκαν σε ισχυρά επιχειρήματα των εικονομάχων ή αντίστοιχα των εικονόφιλων. Κάτι παρόμοιο εικάζουμε ότι συνέβη και με την αγία Θεοδοσία, η ύπαρξη της οποίας είναι πολύ αμφιλεγόμενη. Μέσα στο κλίμα της θρησκευτικής προπαγάνδας εντάσσεται άλλωστε και το ίδιο το γεγονός που διαδραματίστηκε στη Χαλκή Πύλη. Το πιθανότερο είναι να μην υπήρχε ποτέ η εικόνα του Χριστού Χαλκίτη. Η παράδοση γύρω από αυτή πρέπει να δημιουργήθηκε περί το 800, όταν η αυτοκράτειρα Ειρήνη τοποθέτησε μια απεικόνιση του Χριστού στην είσοδο του παλατιού, η οποία περιβλήθηκε από μια σειρά μύθων.

Κατά συνέπεια γίνεται αντιληπτό ότι τα κείμενα και η τέχνη της εποχής της Εικονομαχίας δεν αποτελούν ουδέτερα ιστορικά τεκμήρια, αλλά αντιθέτως απαιτούν κριτική εξέταση. Ο ρόλος των γυναικών στη θρησκευτική έριδα και στην παραγωγή και λατρεία των εικόνων είναι δύσκολο να διερευνηθεί, καθώς οι αφηγήσεις που μας διασώζονται παραδίδονται από τους νικητές μόνο της διαμάχης και όχι τους ηττημένους. Η υποτιθέμενη ωστόσο σπουδαιότητα του γυναικείου φύλου στην προαγωγή της τέχνης δεν φαίνεται να ευσταθεί, καθώς η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου εντάσσεται με τη σειρά της σε ένα παραδοσιακό μοντέλο ανδρικής αντίληψης.

ΣΤ. Η ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΚΑΙ Ο ΠΙΘΑΝΟΣ ΤΟΠΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου δεν σώζει ίχνη επιγραφής που θα μπορούσαν να μας αποκαλύψουν τόσο το έτος παραγωγής της όσο και το ζωγράφο με τον οποίο συνδέεται.

Βασισμένος σε τεχνοτροπικά κριτήρια και συγκρίσεις, ο R. Cormack απέδωσε το έργο στην Κωνσταντινούπολη, ενώ η χρονολόγησή του στα 1400, θεμελιώθηκε από υφολογικούς συσχετισμούς με άλλα έργα. Συγκεκριμένα, πρόκειται για δύο εικόνες⁸¹ που φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ των ετών 1373 και 1384 για να αποτελέσουν δωρεά της Μαρίας Αγγελίνας Κομνηνής Δούκαινας Παλαιολογίνας⁸² προς τη μονή του Μεγάλου Μετεώρου.

Όπως ήδη προαναφέρθηκε, η παράσταση έχει- λόγω της εξαιρετικής ποιότητας που τη διακρίνει- αποδοθεί σε κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο. Η υπόθεση φαίνεται αρκετά πιθανή εάν αναλογιστούμε πως η πρωτεύουσα του Βυζαντινού κράτους είχε κάθε λόγο να αναδειχτεί ως το σημαντικότερο ίσως καλλιτεχνικό κέντρο ολόκληρης της αυτοκρατορίας, συγκεντρώνοντας γύρω της τους ικανότερους ζωγράφους της εποχής.

Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν αποκλείει το γεγονός να υπήρχαν αξιόλογοι καλλιτέχνες και σε άλλα μέρη της αυτοκρατορίας ή και έξω απ' αυτή, στους οποίους θα μπορούσε να αποδοθεί η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου. Η Νανώ Χατζηδάκη⁸³, βασισμένη στην

⁸¹ Το έτος 1908, ο Νικόλαος Βέης εντόπισε και εν συνεχεία δημοσίευσε μια εικόνα με την Παναγία βρεφοκρατούσα που φυλασσόταν στο σκευοφυλάκιο της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων, καθώς και μια δεύτερη με θέμα τη ψηλάφηση του Θωμά. Βλ., Βέης 1911, 177-185 καθώς και Ξυγγόπουλος 1926, 44-45.

⁸² Πρόκειται για τη σύζυγο του Σέρβου Θωμά Ηρελιούμποβιτς, Δεσπότη των Ιωαννίνων (1367-1384) και κόρη του Συμεών Ούρεση του Παλαιολόγου, βασιλιά των «Ρωμαίων και Σέρβων και παντός Αλβανού». Ο αδερφός της, Ιωάννης Ούρεσης ο Παλαιολόγος, παραιτήθηκε από το θρόνο και έγινε μοναχός στη μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων. Έλαβε το όνομα Ιωάσαφ και αναδείχτηκε σε δεύτερο κτήτορα της μονής.

⁸³ Χατζηδάκη 1998, 90.

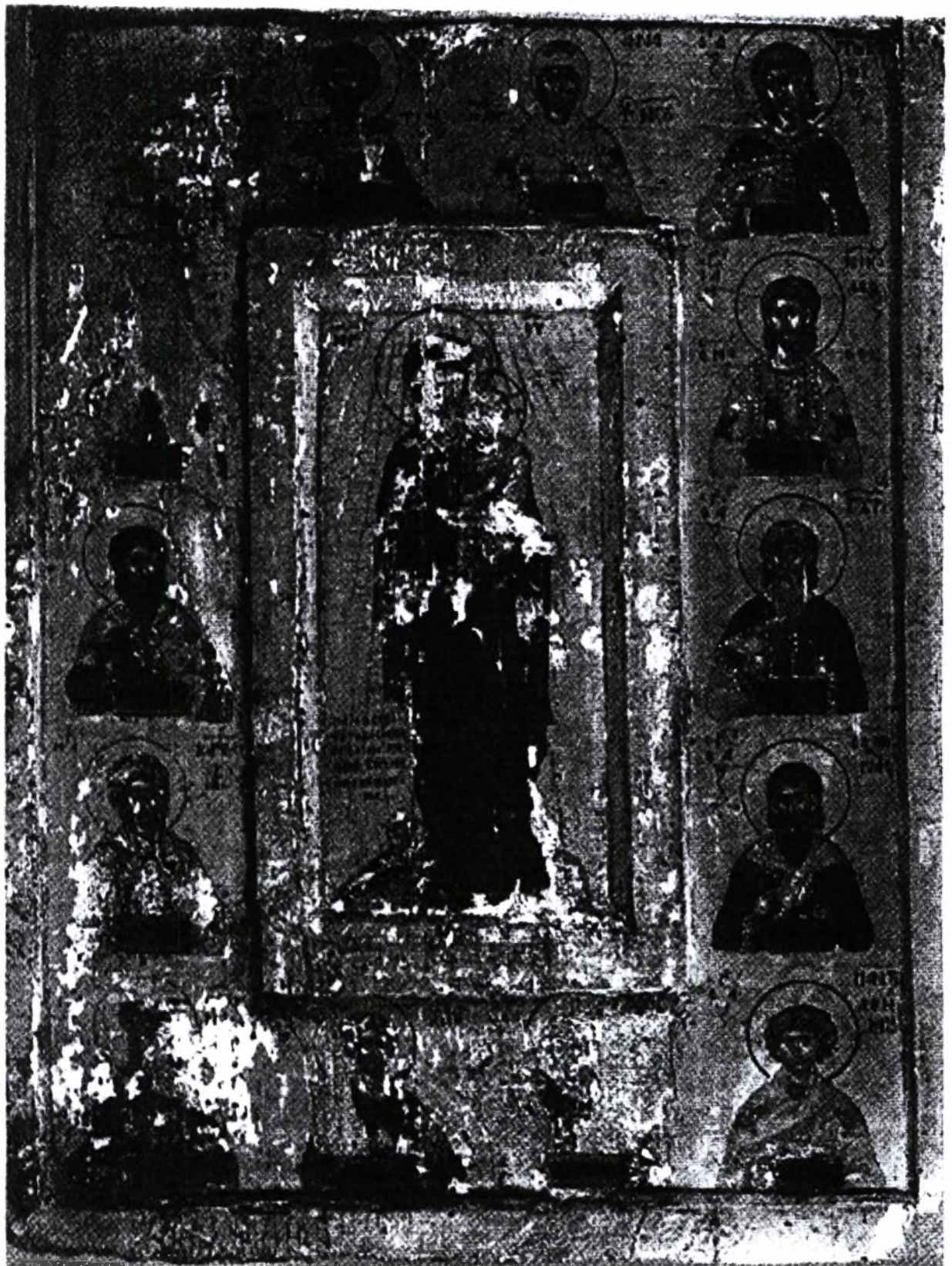
εικονογραφία της Παναγίας Οδηγήτριας της άνω ζώνης, καθώς και στο γεγονός ότι όλα τα αντίγραφα της εικόνας δημιουργούνται στην Κρήτη, προτείνει να θεωρηθεί το προαναφερόμενο νησί, ως το κέντρο φιλοτέχνησης και του «πρότυπου» παλαιολόγειου έργου. Σύμφωνα με την ίδια, ο τύπος του Χριστού με απλωμένο το δεξί χέρι σε χειρονομία ευλογίας, καθιερώνεται τον 15^ο αιώνα στην κρητική ζωγραφική σε εικόνες όπως η Παναγία Οδηγήτρια που φιλοτέχνησε ο Ανδρέας Παβίας⁸⁴. Επιπρόσθετα, το διακοσμητικό μοτίβο των ταινιών με τους ελισσόμενους βλαστούς, όπως το βρίσκουμε στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, αποδίδεται παρόμοια σε κρητικές εικόνες της Κοιμήσεως της Παναγίας του 15^{ου} αιώνα.

Ωστόσο, τα παραπάνω στοιχεία δεν θεμελιώνουν επαρκώς την προτεινόμενη από τη Χατζηδάκη προέλευση, καθώς ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του Χριστού δεν συνδέεται αποκλειστικά με κρήτες καλλιτέχνες⁸⁵.

Το ζήτημα εντοπισμού του εργαστηρίου όπου φιλοτεχνήθηκε η εικόνα του Βρετανικού Μουσείου παραμένει επομένως ανοιχτό. Πρόκειται για ένα έργο του οποίου η εξαιρετική ποιότητα και η υψηλή αισθητική παραπέμπει σε καλλιτέχνη της πρωτεύουσας, χωρίς όμως να είμαστε σε θέση να αποκλείσουμε την απόδοση του σε άλλα κέντρα καλλιτεχνικής παραγωγής. Άλλωστε, δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο 15^{ος} αιώνας είναι μια περίοδος έντονης κινητικότητας μέσα στα όρια της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, όπου οι καλλιτέχνες μετακινούνταν προκειμένου να εκτελέσουν τις παραγγελίες που τους έχουν αναθέσει.

⁸⁴ Χατζηδάκης & Δρακοπούλου 1997, 262-263.

⁸⁵ Παρόμοια εικονογράφηση του Χριστού απαντά και σε μια ψηφιδωτή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας του 14^{ου} αιώνα, που σήμερα βρίσκεται στη Σόφια και προέρχεται από την εκκλησία της Ηράκλειας στη θάλασσα του Μαρμαρά. Βλ., *Μήτηρ Θεού 2000*, αρ. 32 (R. Cormack).



Φορητή εικόνα τῆς Παναγίας (15^{ος} αἰ.), ἀφιέρωμα τῆς Μαρίας Παλιολογίνας στή μονή.



175. Παστιάς Ἀνδρέας. ΘΚ Ὁδηγήτρια.
Μουσείο Camposanto Teutonico, Βαυαρικό

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία έθεσε ως στόχο τη μελέτη της εικόνας με το Θριάμβο της Ορθοδοξίας που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο, προκειμένου να διερευνηθούν οι λόγοι που την ανέδειξαν σε ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα της καλλιτεχνικής παραγωγής του Ύστερου Βυζάντιου.

Η Παλαιολόγεια εικόνα της Αναστήλωσης των Εικόνων, εκτός της αισθητικής της αξίας και της θεολογικής της διάστασης, λειτουργεί παράλληλα και ως ιστορική πηγή, καθώς στη σύνθεση συμπυκνώνονται δύο αλληλένδετα επίπεδα ανάγνωσης. Η απεικόνιση του γεγονότος της οριστικής αποκατάστασης των εικόνων το 843, και το θεολογικό μήνυμα του Θριάμβου της Ορθοδοξίας. Η παράσταση επιχειρεί μια αναδρομή στην περίοδο της εικοκλαστικής διαμάχης, αποδίδοντας τις σημαντικότερες μορφές που έδρασαν για την υπεράσπιση των εικόνων. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός της συμμετοχής ενός μεγάλου αριθμού αγίων, κληρικών και οσιομαρτύρων στην υπερουράνια λιτανεία που ιστορείται στο έργο. Επικεφαλής της πομπής έχει τεθεί η πιο ένδοξη εικόνα της Κωνσταντινούπολης, η Παναγία η Οδηγήτρια, η οποία εκπροσωπώντας όλες τις υπόλοιπες εικόνες, αποκαθιστά τη φήμη τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο του Βρετανικού Μουσείου προβάλλεται ως μέσο προπαγάνδας της νίκης της Ορθοδοξίας, αποτελώντας ενδεικτικό στοιχείο της ιδεολογίας και των προσδοκιών της Βυζαντινής κοινωνίας, όπως οι τελευταίες εκφράζονται μέσα από την τέχνη.

Η πολύπλευρη προσέγγιση της εικόνας τόσο στο επίπεδο της εικονογράφησης όσο και αυτό του συμβολισμού, μας επέτρεψε να συλλάβουμε την παράσταση στην ολότητά της, καθώς επίσης και να ανασυνθέσουμε την τέχνη της εποχής του Παλαιολόγου μέσα από ένα πολύ σημαντικό έργο.

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΑΑ: Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἔξ Ἀθηνῶν

ΑΔ: Ἀρχαιολογικόν Δελτίον

ΑΕ: Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς

CRAI: *Comptes Rendus de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*

ΔΧΑΕ: Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρίας


DOS: *Dumbarton Oaks Studies*

ΘΗΕ: Ἐθνησκευτική καὶ Ἡθική Ἐγκυκλοπαιδεία

ΟΔΒ: *The Oxford Dictionary of Byzantium*

1. Αγγελίδη & Παπαμαστοράκης 2000: Χ. Αγγελίδη, Γ. Παπαμαστοράκης, Ἡ Μονή των Ὁδηγῶν καὶ ἡ Λατρεία τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας, στο *Μήτηρ Θεοῦ 2000*, σσ.373-385.
2. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1988: Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ Ερμηγεῖα μίας τοιχογραφίας στὴ Μονή τῆς Βλαχέρνας κοντὰ στὴν Ἄρτα, *ΔΧΑΕ* 13 (1985-86), σσ.301-306.
3. Βασιλάκη-Καρακατσάνη 1980: Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Εἰκόνες. Συλλογὴ Γεωργίου Τσακύρογλου*, Ἀθήνα 1980.
4. Βέης 1911: Ν. Α. Βέης, Μετεώρου πίναξ ἄφιερωθεῖς ὑπὸ τῆς βασιλίσης Παλαιολογίνης, *ΑΕ* 1911, σσ. 177-185.
5. Βοκοτόπουλος 1995: Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Ελληνικὴ Τέχνη. Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα 1995.
6. Γκράτζιου 1989: Ο. Γκράτζιου, Ἡ εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγιεβο καὶ τὰ ἐπάλληλα ἐπίπεδα σημασιῶν τῆς, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-88), σσ.15-30.
7. Δρανδάκη 2001: Α. Δρανδάκη, Ἡ Αναστήλωση των Εἰκόνων: παράδοση καὶ ανανέωση στο ἔργο ἐνὸς Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ 16^{ου} αἰῶνα, *Μουσεῖο Μπενάκη* 1. (2001), σσ.59-73.
8. *Μήτηρ Θεοῦ 2000: Μήτηρ Θεοῦ. Απεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη*, κατ. ἐκθ., ἐπιμ. Μ. Βασιλάκη, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 2000.
9. Ξυγγόπουλος 1926: Α. Ξυγγόπουλος, Βυζαντιναὶ εἰκόνες ἐν Μετεώροις, *ΑΔ* 10 (1926), σσ.44-45.
10. Ξυγγόπουλος 1964: Α. Ξυγγόπουλος, Νεαὶ προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καὶ τοῦ Θωμά Πρελιούμποβιτς, *ΔΧΑΕ* 4 (1964-65), σσ.53-67.

11. N. Χατζηδάκη 1998: N. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, Επιστημονικός Κατάλογος*, Αθήνα 1998.
12. Χατζηδάκης 1962: M. Χατζηδάκης, *Εικόνες του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων και της συλλογής του Ινστιτούτου*, Βενετία 1962.
13. Χατζηδάκης 1986: M. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος* 1986.
14. Χατζηδάκης & Δρακοπούλου 1997: M. Χατζηδάκης, E. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1997, τομ. Β΄.
15. Barber 2000: Charles Barber, Πρώιμες απεικονίσεις της Παναγίας, στο *Μήτηρ Θεού 2000*, σσ.253-260.
16. Belting 1994: H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Σικάγο και Λονδίνο 1994.
17. *Byzantium 1994: Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, κατ. εκθ., επιμ. D. Bukton, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο 1994.
18. Cormack 1985: R. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons*, Λονδίνο 1985.
19. Cormack 1988: R. Cormack, "Miraculous Icons in Byzantium and their Powers", *Arte Cristiana* 76 1-2 (1988), σσ.55-60.
20. Cormack 1997α: R. Cormack, *Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds*, Λονδίνο 1997.
21. Cormack 1997β: R. Cormack, Women and Icons, and Women in Icons, στο L. James (έκδ.), *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*, Λονδίνο & Ν. Υόρκη 1997, σσ.24-47.
22. Cormack 2000: R. Cormack, *Byzantine Art*, Λονδίνο 2000.
23. Cutler & Spieser 1996: A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale 700-1204*, Παρίσι 1996.
24. Grabar 1957: A. Grabar, L' imago clipeata chrétienne, *CRAI* 1957, σσ.9-13, αναδημοσίευση με συμπληρώσεις στο A. Grabar, *L' art de la fin de l' antiquité et du moyen âge*, Παρίσι 1968, τομ. I, αρ.50, σσ.607-613.
25. Holy Image, Holy Space 1988: *Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece*, κατ. εκθ., Walters Art Gallery, Βαλτιμόρη, Αθήνα 1988.
26. Vikan et al. 1988: G. Vikan, R. Cormack, W. Tonzon, Th. Gouma-Peterson, *Icon. Four Essays*, Ουάσινγκτον D. C. & Βαλτιμόρη 1988.

- 
27. Lumières 1997: *Lumières de l' orient chrétien. Icônes de la collection Abou Adal*, Βηρυττός 1997.
 28. Majeska 1984: G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, DOS 19, Ουάσινγκτον D. C. 1984.
 29. Mathews 1998: T. F. Mathews, *The Art of Byzantium: Between Antiquity and the Renaissance*, Λονδίνο 1998.
 30. Millet 1927: G. Millet, *Monuments de l' Athos, I: Les Peintures*, Παρίσι 1927.
 31. Mouriki et al. 1995: D. Mouriki, S. Ćurčić, G. Vikan, H. L. Kessler, G. Galavaris, *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Πρίνστον 1995.
 32. Patterson-Ševčenko 1995: N. Patterson-Ševčenko, *Servants of the Holy Icon*, στο Mouriki et al. 1995, σσ.547-553.
 33. Rutschowskaya 2000: Marie-Hélène Rutschowskaya, *Η Παναγία στα κοπτικά υφάσματα*, στο *Μήτηρ Θεού 2000*, σσ.219-225.
 34. Tatić-Djurić 1995: Tatić-Djurić, *L' icône de l' Odigitria et son culte au XVIe siècle*, στο Mouriki et al. 1995, σσ.557-564.