

**ΔΥΟ ΑΝΥΠΟΓΡΑΦΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΦΑΝΕΛΛΗ
ΣΤΗ ΣΥΡΟ**

ΥΠΟ
ΙΩΑΝΝΟΥ Β. ΦΡΙΑΛΓΚΟΥ

ΔΥΟ ΑΝΥΠΟΓΡΑΦΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΦΑΝΕΛΛΗ ΣΤΗ ΣΥΡΟ

ΥΠΟ
ΙΩΑΝΝΟΥ Β. ΦΡΙΑΛΓΚΟΥ
Δρος Θεολογίας

Ένα αξιόλογο μνημείο του ΙΘ΄ αἰ. είναι ὁ μητροπολιτικὸς ναὸς τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος, στὴν Ἑρμούπολη τῆς Σύρου. Ὁ ναὸς εἶναι μία τρίκλιτη, θολοσκέπαστη, κιονοστήρικτη βασιλικὴ μὲ ἐξωτερικὲς διαστάσεις 14,50x24,80 μ. Ὁ Ἰ. Τραυλὸς ἐκφράζει τὴν ὑπόνοια, στὸ ἔργο του γιὰ τὴν Ἑρμούπολη, ὅτι ὁ Εὐστράτιος Σμυρναῖος πιθανὸν νὰ εἶναι ὁ ἀρχιτέκτονας τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Ἑρμούπολης¹. Σήμερα στηριζόμενοι σὲ τυπολογικὰ καὶ μορφολογικὰ δεδομένα μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε μὲ βεβαιότητα τὴ Μεταμόρφωση τῆς Σύρου (1824-1831) ἔργο τοῦ Εὐστράτιου Σμυρναίου². Στὸ ναὸ ἐφαρμόζεται ἡ κλασικὴ διάταξη τῆς τρίκλιτης δρομικῆς βασιλικῆς. Στὸ ἀνατολικὸ τμῆμα καταλήγει σὲ μιὰ κεντρικὴ διατεταγμένη ἀψίδα, πού μαζί μὲ τὸ χῶρο τοῦ ἔμπρὸς ἀπὸ αὐτὴ μετακίονιου διαστήματος ἀποτελεῖ τὸ Ἱερὸ Βῆμα τοῦ ναοῦ. Τὰ πλάγια κλίτη καλύπτονται ἀπὸ σταυροθόλια, ἐνῶ τὸ κεντρικὸ κλίτος ἀποτελούμενο ἀπὸ θόλο, ἐνισχυμένο μὲ σφενδόνια, ἔχει μιὰ ἰδιότυπη ἀπόληξη στὴ μορφή μισοῦ σταυροθολίου στὰ ἄκρα του. Ὁ ναὸς, τρισυπόστατος καθὼς εἶναι, χωρίζεται σὲ τρία μέρη, τὸν κυρίως ναὸ καὶ τὰ δύο παρεκκλήσια-κλίτη –τοῦ Ἁγίου Νικολάου

1. Γιὰ τὸν ναὸ βλ. ἐνδεικτικὰ: Ἰ. Τραυλὸς - Ἀ. Κόκκου, *Ἑρμούπολις. Ἡ δημιουργία μιᾶς νέας πόλης στὴ Σύρο στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα*, Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1980, σσ. 83-88.

2. Γρ. Πουλημένος «Οἱ συνιστώσες τῆς μνημειακῆς κυκλαδικῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀρχιτεκτονικῆς στὴ διάρκεια τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης» *Κυκλάδες σύγχρονο εἰκαστικὸ ὁδοιπορικὸ, 17 αἰῶνες Ἐκατονταπυλιανῆ Πάρου, Ζωγραφικὴ-Ἀρχιτεκτονικὴ-Λογοτεχνία ΑΕΝΑΟΝ*, Ἀθήνα 1996, σσ. 57-58.

δεξιά και τοῦ Ἁγίου Γερασίμου ἀριστερά. Πάνω ἀπὸ τὴν παλιὰ κύρια εἴσοδο τοῦ ναοῦ, στὸ χῶρο τοῦ σημερινοῦ νάρθηκα, ἕνα περίτεχνο μαρμάρينو ὑπέρθυρο φέρει τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή: *αωκδ ΟΡΑΣ ΝΑΟΝ ΒΕΛΤΙΣΤΕ; ΟΥΤΩΣ ΤΙΜΑΤΑΙ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΟΣ ΕΚ ΔΑΠΑΝΗΣ ΛΑΜΠΡΑΣ ΠΑΡΟΙΚΩΝ ΗΓΕΡΘΗ, ΗΛΕ ΞΕΝΩΝ. ΚΑΘΙΕΡΩΜΑ ΜΥΡΗΝΗΣ ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ. ΑΝΩ ΜΕΝ ΑΡΧΗΝ ΚΑΙ ΤΕΡΜΑ ΚΑΤΩ ΟΡΑ ΚΑΙ ΜΑΚΑΡΙΖΕ ΤΟΥΣ ΒΟΗΘΟΥΝΤΑΣ ΟΥΤΩ ΑΩΛΑ.*

Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἐλάχιστες. Μόνο στὰ κλειδιά τῶν τόξων τῆς ἐσωτερικῆς κιονοστοιχίας ὑπάρχουν οἱ μορφές τῶν ἀποστόλων, ἐνῶ ἄλλες ἀγιογραφίες κοσμοῦν τοὺς ἐξῶστες τοῦ γυναικωνίτη, καθὼς και τὰ πλάγια κλίτη κάτω ἀπὸ τὰ σταυροθόλια και ἀποτελοῦν ἔργα τοῦ ἀγιογράφου Ἐμμανουὴλ Παπαδάκη (1878). Ἀντίθετα ὁ ναὸς εἶναι πλούσιος σὲ φορητὲς εἰκόνες, ποὺ κοσμοῦνται μὲ μπαρόκ κορνίζες, ὅπως ἄλλωστε δυτικώτροπη εἶναι και ἡ ὅλη ἐσωτερικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ. Οἱ περισσότερες εἰκόνες εἶναι ἀφιερωμένες ἀπὸ τὶς συντεχνίες τοῦ νησιοῦ. Μεταξὺ αὐτῶν τῶν εἰκόνων ἔχουμε ἐπισημάνει ὅτι βρίσκονται δύο φορητὲς εἰκόνες μὲ τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ θέμα, τὴν παράσταση τῆς Ἀνάληψης τοῦ Χριστοῦ. Πιὸ συγκεκριμένα, γιὰ τὶς δύο εἰκόνες τῆς Ἀνάληψης ποὺ προαναφέραμε, και εἶναι ἔργα πιθανώτατα τοῦ Κ. Φανέλλη παραθέτουμε τὰ παρακάτω στοιχεῖα:

Α. Στὸ βόρειο τοῖχο τοῦ ναοῦ, μέσα σὲ μεγαλοπρεπὴ μπαρόκ κορνίζα, ξεχωρίζει ἡ φορητὴ εἰκόνα μὲ παράσταση τῆς Ἀνάληψης και διαστάσεις 1,20x0,80 μ. Ἡ παράσταση ἀποδίδεται μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας ἐπάνω σὲ ξύλο, εἶναι ἀνυπόγραφη και χρονολογημένη Ἐθνηνα τῆ κγ' Μαΐου αωξα'. Βρίσκεται σὲ ἄριστη κατάσταση, μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια σχεδὸν ἄθικτη ἀπὸ τὸ χρόνο. Τὰ χρώματα διατηροῦν τὴ διαύγειά τους και τὸ σχέδιο τὴν εὐκρίνειά του. Ἡ εἰκόνα εἶναι δωρεὰ τῆς ἔνωσης τῶν Ἐδωδιμοπωλῶν (Παντοπωλῶν), οἱ ὁποῖοι καθιέρωσαν τὴ γιορτὴ τῆς Ἀναλήψεως ὡς ἡμέρα πανηγυρισμοῦ γιὰ τὴ συντεχνία τους³. Μάλιστα σὲ ἄρθρο τοπικῆς ἐφημερίδας περιγράφεται ἡ ἑορταστικὴ ἀτμόσφαιρα, ὅπου παρευρίσκονταν ὅλοι οἱ τοπικοὶ ἄρχοντες και φορεῖς μὲ προεξέχοντα τὸ βουλευτὴ τῆς Σύρου Πέτρο Ράλλη⁴.

Ἡ παράσταση ἀπλώνεται σὲ τρεῖς ἐπάλληλες ζῶνες. Στὸ κέντρο τῆς ἀνώτερης ζώνης, ὁ Χριστὸς κάθεται πάνω σὲ νεφέλες. Εὐλογεῖ και μὲ τὰ δύο χέ-

3. π. Ἐ. Συριῆς, *Μεταμόρφωση, ὁ μητροπολιτικὸς ναὸς στὴ Σύρο*, Ἐρμούπολη 2000, σ. 53.

4. Ἐφ. Ἐάρρος, ἀρ. φύλ. 334, 7.6.1929, σ. 1.

ρια και στρέφει τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Φορεῖ χιτῶνα κόκκινο καὶ ἱμάτιο βαθὺ γαλάζιο. Φέρει φωτοστέφανο καὶ περιβάλλεται ἀπὸ ἡμικυκλικὴ δόξα μὲ χρυσῆς ἀκτίνες, ἡ ὁποία καταλήγει σὲ πολυάριθμες κεφαλές ἀγγέλων (putti). Ἀνάμεσα στὶς νεφέλες πλῆθος ἄλλων ἀγγέλων παρακολουθοῦν καὶ συμμετέχουν στὸ θαυμαστὸ γεγονός. Ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ ξεχωριστὴ θέση ἔχουν δύο ἄγγελοι ποὺ κρατοῦν μουσικὰ ὄργανα, ἐνῶ μερικοὶ ἄλλοι βρῖσκονται σὲ στάση δέησης. Στὴ μεσαία ζώνη δεσπόζουν δύο λευκοφορεμένοι ἄγγελοι σὲ συμμετρικὲς στάσεις, οἱ ὅποιοι ἀποτελοῦν τὴν κλίμακα ἀνάμεσα στὸ γεγονός ποὺ διαδραματίζεται στὸν οὐρανὸ καὶ τὴ γῆ. Οἱ δύο ἄγγελοι στέκουν ἀνυπόδητοι στὴν κορυφὴ τοῦ σχηματοποιημένου ὄρους τῶν Ἐλαιῶν καὶ ἀπειθύνονται μὲ τίς κινήσεις τους στοὺς μάρτυρες τοῦ γεγονότος, στὴ Θεοτόκο δηλαδή καὶ τοὺς ἀποστόλους, οἱ ὅποιοι θεῶνται μὲ ἐκπληξη καὶ ταραχὴ. Ὁ δεξιὸς ἄγγελος δείχνει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ θαυμαστὸ γεγονός, ἐνῶ ὁ ἀριστερὸς κρατᾶ ἀνοικτὸ εἰλητό, τὸ ὁποῖο περιέχει τὴν ἀκόλουθη μικρογράμματη ἐπιγραφή: « Ἄνδρες Γαλιλαῖοι τί ἐστήκατε ἐμβλέποντες τὸν οὐρανόν; / Οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναληφθεὶς ἀφ' ὑμῶν εἰς / τὸν οὐρανόν, οὕτως ἐλεύσεται πάλιν ὃν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτόν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν εἰς» (πρβλ. Πράξ. 1,11). Στὴν κάτω ζώνη ἀπεικονίζονται ἡ Θεοτόκος καὶ οἱ μαθητές, οἱ ὅποιοι εἶναι διηρημένοι σὲ δύο ἡμιχόρια. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται μαζὶ μὲ πέντε ἀπὸ τοὺς μαθητὲς στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο, στρέφει τὸ βλέμμα της πρὸς τὸν οὐρανὸ καὶ ἔχει ἀνοικτὸ τὸ χέρι της σὲ στάση ἰκεσίας. Φορεῖ σκουρογάλανο χιτῶνα καὶ πορφυρὸ μαφόριο, πορφυρὰ εἶναι καὶ τὰ ὑποδήματά της. Εἶναι ἡ μόνη ποὺ φέρει φωτοστέφανο⁵ ἐκτὸς τοῦ Ἰησοῦ. Γύρω της συνωστίζονται, σὲ δύο ἐπ'ἀλληλες σειρὲς, πέντε ἀπόστολοι μὲ πρῶτο τὸν Πέτρο, μὲ ἀνοικτὰ τὰ χέρια σὲ στάση θαυμασμοῦ. Ὁ νεαρὸς ἀγένειος ἀπόστολος ποὺ μὲ τὸ βλέμμα του ἀγκαλιάζει τὴ Θεοτόκο εἶναι πιθανότατα ὁ Ἰωάννης⁶, ἐνῶ ὁ ἄλλος ἀγένειος νέος εἶναι μᾶλλον ὁ Φίλιππος καὶ ὁ ἀντίστοιχός του στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο εἶναι ὁ Θωμᾶς. Ἀπὸ τοὺς ἕξι ἀποστόλους τοῦ δεξιοῦ ἡμιχορίου ὁ πρῶτος –πιθανότατα ὁ Παῦλος– μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα, εἰκονίζεται σὲ στάση σχεδὸν συμμετρικὴ μὲ αὐτὴν τοῦ Πέτρου. Πίσω του ὁ λευκογένης ἀπόστολος – μᾶλλον ὁ Ἄνδρέας– ἀπεικονίζεται σὲ ἔκφραση δέους. Οἱ ἀπόστολοι τέλος ἀποδίδονται μὲ

5. Σύμφωνα μὲ τὴν ὀρθόδοξη εἰκονογραφικὴ παράδοση ὁ φέρων φωτοστέφανο δηλώνει ὅτι εἶναι φωτισμένος ἀπὸ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα. Οἱ ἀπόστολοι δὲν φέρουν, διότι θὰ τὸ λάβουν κατὰ τὴν ἡμέρα τῆς Πεντηκοστῆς.

6. Σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννου, ὁ Ἰησοῦς παρέδωσε λίγο πρὶν τὸ θάνατό του τὴ μητέρα του στὸν Ἰωάννη (Ἰω. 19, 26-28).

συγκρατημένες στάσεις, βλέπουν πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ χειρονομοῦν δείχνοντας ψηλά.

Ἡ ὀργάνωση τοῦ χώρου τῆς εἰκόνας λειτουργεῖ οὐσιαστικά ὡς γεωμετρικά πειθαρχημένη σύλληψη ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἐπάνω, ὥστε τὸ μάτι τοῦ θεατῆ-προσκυνητῆ νὰ ὀδηγηθεῖ ἀβίαστα στοῦ θαυμαστό γεγονός τῆς Ἀνάληψης, ποῦ συντελεῖται στὴν ἐπάνω ζώνη μὲ πρωταγωνιστὴ στοῦ κέντρο τὸν Χριστό. Τὸ τοπίο, τὸ ὄρος τῶν Ἐλαιῶν, τὰ δέντρα καὶ οἱ πίσω βουνοκορφές ἀποδίδονται φυσιοκρατικά μὲ γήινα χρώματα, τοῦ καφέ, τοῦ φαιοῦ καὶ τοῦ πορτοκαλί, σὲ τόνους ποῦ ποικίλλουν, ἐνῶ γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ οὐράνιου ὀρίζοντα γίνεται χρῆση τοῦ μενεξεδί (βιολετί), σὲ συνδυασμὸ μὲ τοὺς διαφορετικοὺς τόνους τοῦ γαλάζιου. Τὸ χρυσό, ἡ ὄχρα, τὸ κόκκινο, τὸ κυανὸ καὶ τὸ καφέ ἀποτελοῦν τὰ κύρια χρώματα στὴν ἀπόδοση τῶν ἐνδυμάτων. Ἰδιαιτέρα ἡ χρῆση τοῦ χρυσοῦ χρώματος γίνεται κυρίως γιὰ τὸ φωτισμὸ τῶν πτυχώσεων στὰ ἐνδύματα, λεπτομέρεια ποῦ συνήθιζε ὁ Κ. Φανέλλης⁷. Ἡ πολυχρωμία τῆς σύνθεσης στὴν ἀνώτερη καὶ τὴν κατώτερη ζώνη ἐξισορροπεῖται μὲ τὸ λευκὸ στὰ ἱμάτια τῶν ἀγγέλων τῆς μεσαιᾶς ζώνης. Ἡ εἰκόνα προδίδει χέρι «χρωματογράφου» ἀγιογράφου. Παρατηρῶντας τὰ χρώματα μπορεῖ νὰ ἐκτιμήσει κανεὶς τὴ σοφὴ καὶ μελετημένη μέθοδο στοῦ συνδυασμοῦ καὶ τὴν ἀνάμειξή τους γιὰ νὰ ὑπάρξει ἓνα ἐντυπωσιακὸ, ὅσο καὶ λαμπερὸ ἀποτέλεσμα. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο ὀδηγεῖται ὁ θεατῆς σὲ μιὰ γιορτὴ χρωμάτων μὲ ἐντονούς συνδυασμοὺς θερμῶν καὶ ψυχρῶν τόνων.

Ἄν καὶ ἡ εἰκόνα εἶναι δυτικότεροπη καὶ ἀνήκει τεχνοτροπικά στη ναζαρηνὴ σχολή, εἰκονογραφικὰ δὲν ἀπομακρύνεται σημαντικά ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία τοῦ θέματος, ὅπως αὐτὴ υἱοθετεῖται καὶ διαμορφώνεται ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ 15ου, 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰώνα⁸. Παρουσιάζει βέβαια μερικὲς ἰδιοτυπίες:

1. Ὁ τύπος τοῦ ἀναλαμβανόμενου Χριστοῦ, ποῦ εὐλογεῖ καὶ μὲ τὰ δύο χέρια, μολονότι δὲν εἶναι σύνθετος, ἀπαντᾷ σὲ ὀρισμένα βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα⁹.

7. Ἰ. Φριλίγκος, *Ὁ ἀγιογράφος Κωνσταντῖνος Φανέλλης καὶ τὸ ἔργο του*, Ἀθήνα 2002 σ. 127 (στὸ ἔξῃς Φριλίγκος, Κ. Φανέλλης)

8. Γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Ἀνάληψης βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐν Πετρούπολει 1909, σσ. 112-113. Ν. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α΄ χιλιετηρίδος*, Ἀθήνα 1981.

9. Ν. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις*, σ. 282, σημ. 24. Ε. Ν. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastere de la Transfiguration aux Meteores* (1483), I, Paris 1987, σ. 325, σημ. 679. Ἀ. Καρακατσάνη, *Εἰκόνες*, Συλλογὴ Τσακύρογλου, Ἀθήνα 1980, σ. 68, ἀριθ. 69, σ. 84.

2. Στην καθιερωμένη βυζαντινή εικονογραφία της Ἀνάληψης δύο ἄγγελοι κρατοῦν τὴ δόξα τοῦ ἀναλαμβανόμενου Χριστοῦ, ἀλλὰ ἐδῶ ἓνα πλῆθος δυτικότερων ἀγγέλων συμμετέχουν στὸ θαυμαστὸ γεγονός. Ἡ παρουσία τῶν χερουβίμ στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία συνήθως παραλείπεται¹⁰, μὲ τὴ μορφή πού οἱ μικρὲς κεφαλὲς τῶν ἀγγέλων παραπέμπουν στα *putti* τῆς δυτικῆς εἰκονογραφίας, λεπτομέρεια πού χρησιμοποιοῦν οἱ ναζαρηνοὶ ζωγράφοι καὶ σὲ ἄλλες σκηνὲς καὶ ὄχι μόνο στὴ σκηνὴ τῆς Ἀνάληψης¹¹. Ἡ ἀπεικόνιση εἰκονογραφικὰ τῶν χερουβίμ ἀποδίδει πιθανότατα τὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο τοῦ Μεγάλου Ἐσπερινοῦ τῆς γιορτῆς: *Κύριε τῆ σῆ Ἀναλήψει, ἐξεπλάγησαν τὰ Χερουβίμ, θεωρήσαντά σε τὸν Θεόν, ἐπὶ νεφελῶν ἀνερχόμενον, τὸν ἐπ' αὐτῶν καθεζόμενον, καὶ δοξάζομέν σε, ὅτι χρηστὸν τὸ ἔλεος σου, δόξα σοι.*

3. Ἡ Θεοτόκος, σύμφωνα μὲ τὸ συναξάρι καὶ τὴν ὑμνολογία τῆς ἑορτῆς, βρισκόταν στὸ ὄρος τῶν Ἐλαιῶν μαζὶ μὲ τοὺς μαθητὲς, συμμάρτυρες τοῦ γεγονότος. Ἡ ἀπεικόνισή της στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο τῶν μαθητῶν εἶναι κάτι πού δὲν συνηθίζεται εἰκονογραφικὰ, συνήθως βρίσκεται στὸ κέντρο ἀνάμεσα στοὺς λευκοντυμένους ἀγγέλους¹².

4. Οἱ λευκοφορεμένοι ἄγγελοι πού ὑποδεικνύουν στοὺς μαθητὲς τὸ θαυμαστὸ γεγονός, εἶναι οἱ δύο ἄνδρες ἐν ἐσθῆτι λευκῇ τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων (1,10). Οἱ ἄγγελοι, κατὰ κανόνα, κρατοῦν εἰλητό, ὅπου ἀναγράφονται τὰ λόγια πού ἀπηύθυναν στοὺς ἀποστόλους (Πράξ.1,11). Ἐδῶ ὁ ἀγιολόγος ἔνωσε τὰ λόγια τῶν δύο ἀγγέλων σ' ἓνα εἰλητό, πού τὸ κρατᾷ ὁ ἀριστερός ἄγγελος. Στὰ ὑστεροβυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ χρόνια συνηθέστερος εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι αὐτὸς ὅπου οἱ ἄγγελοι παριστάνονται χωρὶς εἰλητά, ἀλλὰ μὲ ράβδους στὸ ἓνα τους χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο νὰ δείχνουν τὸν ἀναλαμβανόμενο Χριστὸ¹³. Ἡ θέση στὴν ὁποία εἶναι τοποθετημένοι οἱ δύο ἄγγελοι –μεταξὺ οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ μεταξὺ Χριστοῦ καὶ ἀνθρώπων–

10. Ἀπαντᾷ μόνο σὲ πολὺ πρῶιμα παραδείγματα, στὴν ὁμώνυμη μικρογραφία τοῦ κώδικα τοῦ Ραμπουλά, τοῦ 586 μ.Χ. Περισσότερα παραδείγματα βλ. Ἰ. Βαράλη, «Εἰκόνα μὲ ἰδιότυπη παράσταση Ἀνάληψης», ΔΧΑΕ, ΙΕ (1991) 166.

11. Κυρίως στὴ σκηνὴ τοῦ ἔνθρονου Ἀρχιερέα Χριστοῦ, βλ. Φριλιγκος, *Κ. Φανέλλης, εικ.* 1, σ. 324.

12. Βλ. παραδείγματα Ἀ. Ευγγόπουλος, *Κατάλογος τῶν εἰκόνων Μ. Μπενάκη*, ἐν Ἀθήναις 1936 ἀριθ. 22 πιν. 17. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, εικ. 12, πίν. 17, σ. 29. Ἀ. Καρακατσάνη, *Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἱστορία-Εἰκόνες-Χρυσοκοντήματα*, Ἀθήνα 1974, πίν. 27, εικ. 17, σ. 92. Ἀ. Καρακατσάνη, *Εἰκόνες, Συλλογὴ Τσακύρογλου*, Ἀθήνα 1980, σ. 68 εικ. 68, 69, σ. 84.

13. Βλ. ὑπόσ. 9.

τὴν συναντᾶμε καὶ στὴ σειρὰ τῶν χαλκογραφιῶν τοῦ J. SadelerI, ὁ ὁποῖος ἀποδίδει εἰκονογραφικὰ τὸ σύμβολο τῆς πίστεως. Συγκεκριμένα στὴ χαλκογραφία *credo*: ἄρθρο 7^ο (1579)¹⁴.

Ἡ εἰκόνα πιθανότατα εἶναι ἔργο τοῦ ἀγιογράφου Κωνσταντίνου Φανέλλη¹⁵ γιατί:

1. Ἐχει ὡς εἰκονογραφικὸ πρότυπο τὴν εἰκόνα τῆς Ἀνάληψης τοῦ Κ. Φανέλλη ποὺ βρίσκεται στὸ δωδεκάορτο τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν Αἰγίου¹⁶, τὴν ὁποία καὶ ἀντιγράφει. Τὸ ἴδιο θέμα ἀργότερα θὰ ἀντιγράψει καὶ θὰ μεταφέρει στὶς Ἀναλήψεις γιὰ τὸ δωδεκάορτο τῶν ναῶν: Ἁγίας Τριάδος Νυμφασίας Ἀρκαδίας¹⁷, Ἁγίας Παρασκευῆς Γαλαξιδίου¹⁸, Ἁγίας Τριάδος Κυπαρισσίας¹⁹. Μάλιστα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Κυπαρισσίας ἔχει σχεδὸν πλήρη ὁμοιότητα.

2. Ἡ εἰκόνα ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν τεχνοτροπία ἀκολουθεῖ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ ναζαρηνοῦ κινήματος, δηλαδὴ χρησιμοποιεῖ τὴν ἐλαιογραφία παραμερίζοντας τὴν αὐγοτέμπερα τῆς Βυζαντινῆς παράδοσης. Αὐτὴ τὴ νέα ἐκκλησιαστικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 19ου αἰ. – ἡ ὁποία τονίζει τὴν τρισδιάστατη προοπτικὴ – τὴ διακρίνει ἔντονος ρεαλισμὸς καὶ μαλακὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν, προσπαθώντας ἔτσι νὰ «διορθώσει» καὶ νὰ «βελτιώσει» τὸ «σκληρὸ» καὶ «παλαιὸ» βυζαντινὸ πλάσιμο²⁰. Σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα πρωτεργάτης ὑπῆρξε ὁ Κ. Φανέλλης. Τὰ χρώματα τῆς εἰκόνας ἀκολουθοῦν τὴ χρωματικὴ κλίμακα ποὺ ἀγαπᾶ καὶ δουλεύει μὲ τὸ χρωστήρα του ὁ Κ. Φανέλλης²¹. Στὸ σχέδιο ἐξάλλου, στὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ, στὸ πλάσιμο καὶ στὶς ἀναλογίες τῶν σωμάτων ἀναγνωρίζουμε τὸ χέρι τοῦ ἀγιογράφου. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἔργο καλῆς ποιότητος καὶ εἶναι ιδιαίτερα προσεγ-

14. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές ἐπιδράσεις στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Προβλήματα Πολιτιστικοῦ Συγκρητισμοῦ*, τ. Α', Ἀθήνα 1998, σ. 85.

15. Ὁ ἀγιογράφος Κ. Φανέλλης (1791-1874;) ὑπῆρξε πρωτεργάτης τοῦ ναζαρηνοῦ κινήματος στὴν Ἑλλάδα μαζί μὲ τοὺς Θεόδωρο, Χατζηγιαννόπουλο καὶ Ἀρτέμη. Ἀγιογράφησε κυρίως φορητὲς εἰκόνες τέμπλου σὲ ναοὺς τῶν Αἰγίου, Ἀμφισσας, Γαλαξιδίου, Κυπαρισσίας, Ἀθηνῶν, Ἀρκαδίας. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. διδακτορικὴ διατριβὴ Φριλίγκου, *Κ. Φανέλλης*.

16. Φριλίγκος, *Κ. Φανέλλης*, σ. 203, *εἰκ.* 73, σ. 396.

17. Φριλίγκος, *Κ. Φανέλλης*, σ. 248.

18. Φριλίγκος, *Κ. Φανέλλης*, σ. 266.

19. Φριλίγκος, *Κ. Φανέλλης*, σσ. 286-287, *εἰκ.* 156, σ. 479.

20. Ἄ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιασμοὶ ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωση*, Ἀθήνα 1957, σσ. 352-360. Μ. Κασμάτη, «Τὸ σχέδιο στὸ Ρομαντισμὸ: Ὁ ἀγώνας τῆς μνήμης ἐναντία στὴ λήθη», «*Ἰδέες ἐπὶ χάριτος*», Ἀθήνα 2003, σσ. 19-20.

21. Φριλίγκος, *Κ. Φανέλλης*, σσ. 126-128.

μένη σέ σύγκριση με τις άλλες εικόνες του με το ίδιο θέμα²². Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι άλλες παραστάσεις είναι εικόνες δωδεκάορτου και βρίσκονται τοποθετημένες ψηλά στο τέμπλο όπου δεν μπορεί, κανείς λόγω απόστασης, να παρατηρήσει την ποιότητα και τις λεπτομέρειες. Όταν ο Κ. Φανέλλης αναλάμβανε μια μικρή παραγγελία για ένα ναό, την πρόσεχε ιδιαίτερα ίσως με σκοπό να κερδίσει τις έντυπώσεις και να δεχτεί και άλλες παραγγελίες. Άνάλογο παράδειγμα έχουμε με την εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής στον Άγιο Μελέτιο Αιγίου²³.

3. Η εικόνα είναι ανυπόγραφη. Ο Κ. Φανέλλης τα περισσότερα έργα του δεν συνήθιζε να τα υπογράφει. Από τα 508 έργα που έφερε στο φως της δημοσιότητας ή έφερνε μόνο τα 47 είναι υπογεγραμμένα²⁴. Στην επιγραφή της εικόνας, *Ἀθήναι τῆ κγ Μαΐου αὐξά*, παρατηρούμε ότι αναγράφεται: ο τόπος δημιουργίας, ο μήνας, ή ήμερομηνία και ή χρονολογία. Ο τρόπος αυτός χρονολόγησης αποτελεί έναν από τους συνηθισμένους τρόπους με τους οποίους χρονολογεί τα έργα του ο Κ. Φανέλλης²⁵. Ο γραφικός χαρακτήρας του άγιογράφου της εικόνας ταυτίζεται με τον γραφικό χαρακτήρα του Κ. Φανέλλη.

4. Η χρονολογία της εικόνας όπως προαναφέραμε είναι αὐξά (=1861). Η παραπάνω χρονολογία βρίσκεται μέσα στα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Κ. Φανέλλη, που περιλαμβάνεται μεταξύ των ετών 1831-1874²⁶. Τη δεκαετία 1850-1860 ο Κ. Φανέλλης αναλαμβάνει άγιογραφικές δραστηριότητες στη νέα πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους, την Αθήνα. Μάλιστα είχε συμμετάσχει στην άγιογράφιση της Ρώσικης έκκλησίας (Σώτεια Λυκοδήμου) το 1853, μαζί με τον αυλικό ζωγράφο των Βαυαρών Λουδοβίκο Θείρσιο²⁷. Διαμέσου αυτής της γνωριμίας εισχώρησε στην αυλή του Όθωνα. Ο Όθωνας είχε ταξιδέψει έπτά φορές στη Σύρο²⁸. Σ' ένα από αυτά τα ταξίδια του μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα τον είχε συνοδέψει και το καλλιτεχνικό έπιτελείο του, μέσα στο οποίο ανήκαν οι ναζαρηνοί ζωγράφοι Λ. Θείρσιος και Κ. Φανέλλης, όποτε και έξασφάλισε την παραγγελία.

Β. Στο νότιο κλίτος του ναού βρίσκεται δεύτερη εικόνα με το ίδιο εικο-

22. Βλ. ύποσ. 16-19.

23. Φριλιγκος, Κ. Φανέλλης, σ. 311, *είκ.* 190 σ. 513.

24. Φριλιγκος, Κ. Φανέλλης, σσ. 130-131.

25. Φριλιγκος, Κ. Φανέλλης, σ. 130.

26. Φριλιγκος, Κ. Φανέλλης, σσ. 80-84.

27. Φριλιγκος, Κ. Φανέλλης, σ. 82.

28. π. Έ. Συρίγου, *Μεταμόρφωση*, σσ. 112-113.

νογραφικό θέμα και διαστάσεις 0,57×0,42 μ. Ἡ παράσταση ἀποδίδεται μετὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας ἐπάνω σὲ ξύλο, εἶναι ἀνυπόγραφη καὶ ἀχρονολόγητη καὶ στὸ ἐπάνω μέρος ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή ἢ *Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ*. Ἀποτελοῦσε τὴν προσκυνηματικὴ εἰκόνα τῆς Α παράστασης τῆς Ἀνάληψης²⁹.

Ἡ Β εἰκόνα εἶναι περισσότερη λιτὴ καὶ κατώτερης ποιότητας ἀπὸ τὴν Α. Πιθανὸν εἶναι ἔργο τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Κ. Φανέλλη³⁰. Ὁ γραφικὸς χαρακτήρας τῆς ἐπιγραφῆς ταυτίζεται μετὸ τοῦ Κ. Φανέλλη καὶ μάλιστα στὴν εἰκόνα διακρίνεται ἡ ἐγγάρια τεχνικὴ στὰ ἐνδύματα τῆς Θεοτόκου, λεπτομέρεια ποὺ συνήθιζε ὁ Κ. Φανέλλης³¹. Οἱ σημαντικότερες εἰκονογραφικὲς μικροδιαφορὲς τῆς ἀπὸ τὴν Α εἰκόνα εἶναι ἡ ἀναστροφή τῆς εὐλογίας στὰ χέρια τοῦ Χριστοῦ, ἡ μικρότερη συμμετοχὴ ἀγγέλων ποὺ πλαισιώνουν τὸν Ἰησοῦ, καθὼς καὶ ἡ ἀπουσία τῶν δέντρων ἀπὸ τὸ τοπίο.

Ἡ ἀνακάλυψη δύο νέων ἔργων τοῦ Κ. Φανέλλη προσθέτει νέο ὕλικὸ στὸ ἥδη ὑπάρχον γιὰ τὸν ἀγιογράφο καὶ ἐμπλουτίζει τὶς γνώσεις μας σχετικὰ μετὶς ἀγιογραφικὲς δραστηριότητές του καὶ ἐκτὸς τῆς ἡπειρωτικῆς χώρας. Ἐνισχύει ἐπίσης τὴν ἄποψη ὅτι εἶχε προσχωρήσει στὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ τοῦ Ὁθωνα. Τέλος δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι βρέθηκαν ἔργα του στὴν Ἐρμούπολη, μιὰ πόλη ποὺ δημιουργήθηκε τὸν 19ον αἰ. καὶ εἶχε ὡς πρότυπο – ὅπως ὅλη ἡ Ἑλλάδα ἐκείνη τὴν περίοδο– τὴ δυτικὴ Ευρώπη³².

29. Τὴν πληροφορία μᾶς τὴν ἔδωσε ὁ πρωθυερέας τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος στὴν Ἐρμούπολη τῆς Σύρου π. Ἐμμανουὴλ Συριγός.

30. Φριλίγκος, *Κ. Φανέλλης*, σ. 78.

31. Φριλίγκος, *Κ. Φανέλλης*, σ. 115.

32. «Ἡ Σύρος τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἦταν κέντρον διανοητικῆς καὶ ἐμπορικῆς κινήσεως μοναδικὸν εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ ὁ Ὁθωνας φαίνεται πὼς εἶχε ἰδιαιτέρη συμπάθεια σ' αὐτήν. Καὶ δικαίως, ἀφοῦ οὐδέποτε ἄλλη ἐλληνικὴ πόλις κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους εἶχε τὸν πολιτισμὸν, τὸν ὅποιον παρουσίαζεν ἡ Ἐρμούπολις. Κοινωνία πολιτισμένη, οἰκίαι εὐρωπαϊκαί, ζωὴ καὶ κίνησις μοναδικὴ εἰς τὴν Ἑλλάδα, ἡ ὅποια μόλις ἐξεληθοῦσα τοῦ τουρκικοῦ ζυγοῦ δὲν εἶχε νὰ παρουσιάσῃ ἑξαιρετικὸν πολιτισμὸν». [Κ.Καιροφύλα «Ὁ Ὁθων εἰς Σύρον», *Νέα Ἐστία* 6 (1929) 708].