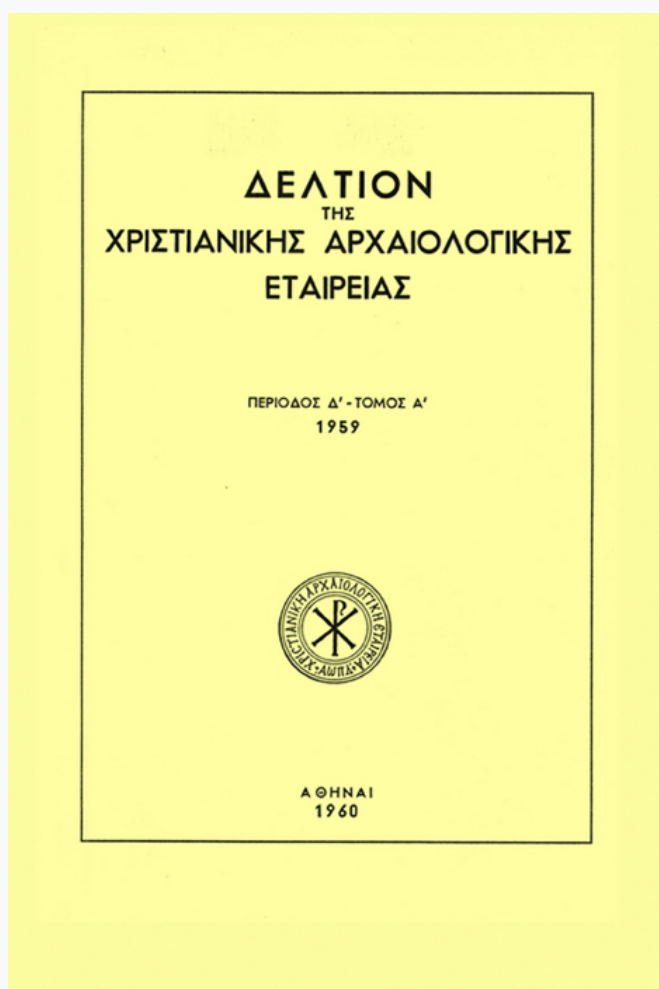


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 1 (1960)

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου Βέη (1883-1958)



Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.708](https://doi.org/10.12681/dchae.708)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. (1960). Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 1, 87-107. <https://doi.org/10.12681/dchae.708>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 1 (1959), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νίκου
Βέη (1883-1958) • Σελ. 87-107

ΑΘΗΝΑ 1960

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΟΝ ΩΡΩΠΟ

I

Ἡ μικρὴ ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Γεωργίου περιλαμβάνεται στὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τοῦ μεσαιωνικοῦ Ὁρωποῦ ποὺ μελέτησε πρὶν ἀπὸ τριάντα περὶ τοῦ ἔτη ὁ ἀκαδημαϊκὸς κ. Α. Ὁρλάνδος¹. Χάρη στὴν ἐργασία αὐτὴ γνωρίζομε τώρα ἀκριβέστερα τὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τῆς μικρῆς αὐτῆς τρίκλιτης βασιλικῆς, ποὺ ἦταν τότε ἤδη ἐρειπωμένη, ἀλλὰ μὲ τοὺς μεταγενέστερους σεισμοὺς ἔχασε τὸν δυτικὸ τοῖχο μὲ τὴν θύρα τῆς εἰσόδου, τοὺς διαχωριστικοὺς κιονίσκους τοῦ τρίλοβου παραθύρου τοῦ Ἱεροῦ καὶ κυρίως τὴν νότια τοξοστοιχία ποὺ ἔμενε ἀκόμη ὄρθια. Τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς τοξοστοιχίας αὐτῆς ἦταν ὅτι σὲ δύο λεπτὲς κολόνες στηρίζονταν τρία τόξα ἀνισα καὶ ἀνόμοια ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ δύο πλάγια ἦταν ἡμικυκλικά, ἐνῶ τὸ μεσαῖο καὶ μεγαλύτερο ἦταν ὀξυκόρυφο. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτά, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ εἶδος τῆς τοιχοδομίας, ὀδήγησαν τότε τὸν κ. Ὁρλάνδο νὰ χρονολογήσῃ τὸ κτίσμα στὸν 15^ο καὶ 16^ο αἰῶνα.

Οἱ τοιχογραφίες ποὺ στόλιζαν τὸ ναὸ βρίσκονταν σὲ δύο στρώματα. Στὸν πλάγιον τοίχον τοῦ μεσαίου κλίτους, ποὺ σώζονται ἀκόμη, διακρίνονται τὰ ἔγγραφα μεγάλων συνθέσεων τοῦ παλαιότερου στρώματος. Στὸν Ν. τοῖχο ὑπάρχουν καθαρώτερες ἐνδείξεις ὅτι ἦταν ζωγραφισμένες τέσσερες σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Ἀγ. Γεωργίου (πίν. 38), ἐνῶ στὸν βόρειο μένον μόνον ἔγγραφο ἀπὸ τὸ κόκκινο σχέδιο συνθέσεων ἀδιάγνωστων. Καλύτερα διατηρημέναι εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Α. πλευρᾶς. Στὴ Ν. παραστάδα τῆς ἀψίδας ἕνας ὁλόσωμος διάκονος, σχεδὸν ἀκέραιος (πίν. 38), καὶ τὴν κόγχη τῆς ἀψίδας ἔξω μορφὲς ἱεραρχῶν. Μερικὰ τμήματα τοῦ μεταγενέστερου στρώματος τοιχογραφίας ἐκάλυπταν ὀρισμένα σημεῖα τῆς κόγχης, ὅπως εἶχεν ἤδη παρατηρήσῃ ὁ ἐκδότης, καθὼς καὶ μικρὸ μέρος τῆς κάτω παρυφῆς τῆς Πλατυτέρας, ποὺ εἶναι στὸ μεγαλύτερο μέρος της πεσμένη (πίν. 33 καὶ 38). Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου ἔστεκαν ἀπὸ πολλὰς δεκαετίες στὸ ὑπαιθρο χωρὶς καμιά προφύλαξη, ὁ κίνδυνος τῆς ὀριστικῆς καταστροφῆς τοὺς ἦταν ἄμεσος, καθὼς τὸ ἐρείπιο ἄρχιζε νὰ ἐξαεθρώνεται γιὰ νὰ χρησιμοποιηθῇ ὡς οἰκοδομήσιμο ὑλικὸ (πίν. 33). Γι' αὐτὸ

1. Α. Ὁρλάνδου, Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ὁρωποῦ καὶ Σουκαμίνου, ΔΧΑΕ, τ. Δ', 1927, σ. 25 - 45.

κρίθηκε απαραίτητο καὶ ἀποφασίστηκε ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας νὰ μεταφερθοῦν οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, ὅπου καὶ ἔχουν τώρα ἐκτεθεῖ¹.

Τὸ τρίλοβο παραθύρο μὲ τὴν ἀφαίρεση τῶν διαχωριστικῶν κιονίσκων καταστράφηκε παρασύροντας ἕνα μέρος τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς κόγχης καὶ ἔτσι οἱ δύο ὁμάδες τῶν τριῶν ἱεραρχῶν στὶς δύο μεριὲς τοῦ παραθύρου χωρίστηκαν σὲ δύο ἐντελῶς ἀσύνδετα τμήματα. Αὐτὰ θὰ περιγράψουμε χωριστά, καθὼς ἔχουν ἀποκολληθῇ σὲ δύο κομμάτια, στὸ βόρειο καὶ στὸ νότιο τμήμα τῆς κόγχης.

II

A. Τὸ βόρειο τμήμα τῆς κόγχης (πίν. 34).

Διαστ. 2.25×2.15 μ. Ὑψος κάθε μορφῆς 1.68 - 1.70 μ.

Τρεῖς ἱεράρχες εἶναι ζωγραφισμένοι σὲ κάμπο βαθυγάλαζο — σχεδὸν μαῦρο — ποὺ ἔχει χαμηλὰ ζώνη σὲ χρῶμα λαδοπράσινο. Ὁ κάμπος περιορίζεται ἀπὸ κόκκινη ταινία μὲ λευκὰ περιγράμματα, πλάτους 6 - 9 ἑκατοστῶν. Τὸ παράθυρο περιέβαλλε ταινία πλ. 8 ἐκ., μὲ κόσμημα ἀπὸ κόκκινους ρόδακες, ποὺ ἐναλλάσσονται μὲ διπλὸ ἀνθέμιο στακτί, σὲ κάμπο μαῦρο, πλαισιωμένη ἀπὸ δύο κόκκινες ταινίες, πλάτους 6 ἐκ.

Οἱ τρεῖς ἱεράρχες παριστάνονται δλόσωμοι, κατὰ μέτωπον, μὲ τὸ βλέμμα γυρισμένο πρὸς τὰ πλάγια. Φοροῦν ὅλοι μακρὸν στιχάριο ἀνοιχτόχρωμο, φαιλόνιο χωρὶς μανίκια καὶ πλατὺ ὠμοφόριο μὲ τρεῖς μεγάλους σταυρούς. Οἱ δύο δεξιὰ ἱεράρχες φοροῦν καὶ ἐπιγονάτιο στὴ μορφὴ τοῦ « ἔγχειριου ». Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ:

α'. Ἅγιος Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος, κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια, σκεπασμένα μὲ τὸ φαιλόνιο, ὄρθιο εὐαγγέλιο μεγάλο, μπροστὰ στὸ στήθος. Τὸ πρόσωπο εἶναι πολὺ φθαρμένο, μένει μόνο ὁ θερμὸς ρόδινος προπλασμός. Διατηρεῖται καλὰ ἡ κόμη καὶ τὸ ὀξὺ γένι, ποὺ δηλώνονται μὲ λευκὰ φῶτα, σὲ πυκνὲς πηκτὲς πινελιὲς πάνω σὲ στακτί ἀνοιχτὸ χρῶμα. Ὁ φωτοστέφανος εἶναι λευκός. Τὸ πλατὺ ὠμοφόριο εἶναι λευκὸ καὶ διατηρεῖ ἀκόμη καλὰ τὸν ἕνα σταυρὸ καὶ ἴχνη ἀπὸ τοὺς δύο ἄλλους. Τὸ φαιλόνιο διατηρεῖται καλύτερα: ὁ προπλασμός ποὺ δηλώνει τὸ τοπικὸ χρῶμα τοῦ ὑφάσματος εἶναι βαθυκάστανος καὶ οἱ φωτεινὲς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν δηλώνονται μὲ ἀνοιχτὸ ψυχρὸ στακτί. Τὸ στιχάριο κάτω εἶναι ρόδινο - κεραμιδί, οἱ πτυχὲς δηλώνονται μὲ λίγες γραμμὲς πλατιῆς, ἐλεύθερα σχεδιασμένες, σὲ χρῶμα βαθυκόκκινο, ἐνῶ

1. Μὲ πρόταση τῆς Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων καὶ γνωμάτευση τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Συμβουλίου ἀποφασίσθηκε ἡ ἀποκόλληση, στερέωση καὶ μεταφορὰ τῶν τοιχογραφιῶν, ἡ ὁποία ἔγινε μὲ πιστώσεις ποὺ διέθεσε ἡ Διεύθυνσις Ἀναστηλώσεως, ἀπὸ τὸν ἐξαίρετο καλλιτέχνη καὶ συντηρητὴ κ. Φώτῃ Ζαχαρίου, σύμφωνα μὲ τίς σύγχρονες μεθόδους (μεταφορὰ τοῦ χρωματικοῦ φλοιοῦ σὲ ὑφασμα).

οἱ φωτεινὲς ἀκμὲς τῶν πτυγῶν δηλώνονται μὲ λευκὴ γραμμὴ. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο σώζονται τὰ γράμματα ΥΓΝΑ

[Τ]ΙΟΣ

β'. Ἅγιος Γρηγόριος, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ σκεπασμένο κρατεῖ ὄρθιο εὐαγγέλιο. Τὸ κεφάλι διατηρεῖται καλὰ (πίν. 37). Πλατιά φωτεινὰ ἐπίπεδα στακτιά, ἀφήνουν νὰ φαίνεται ὁ προπλάσμος, ποὺ εἶναι καστανὸς θερμὸς, γιὰ νὰ δηλωθῇ ἡ σκιά καὶ οἱ ρυτίδες καὶ γιὰ νὰ διαγραφοῦν τὰ χαρακτηριστικά. Στὰ μαλλιά, στὰ φρύδια καὶ στὸ πλατὺ γένι πυκνὲς πινελιὲς ἀπὸ λευκὸ πηκτὸ χροῶμα πάνω στὸν ἀνοιχτὸ στακτὶ κάμπο. Τὸ καστανὸ τοῦ προπλάσμου, ὅπου φαίνεται, δηλώνει τοὺς βοστρύχους. Ὁ φωτοστέφανος εἶναι σὲ ὄχρα. Στὰ ἄμφια τὰ περισσότερα χρώματα ἔχουν πέσει καὶ μένει μόνο τὸ πρῶτο σχέδιο. Τὸ ὁμοφόριο θὰ ἦταν ρόδινο καὶ τὸ φαιλόνιο φαίνεται λευκὸ, μὲ λίγες πλατιά ἐλεύθερα σχεδιασμένες γραμμὲς πράσινες. Τὸ φαιλόνιο ἦταν πολυσταύριο καθὼς ἀφήνουν νὰ φανῇ τὰ ἴχνη μαύρων σταυρῶν ποὺ διακρίνονται στὴν πτύχωση, κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι. Κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι, διατηρεῖται τὸ « ἐγχείριον » (ἐπιγονάτιο), σὲ χροῶμα ὄχρας μὲ κοσμήματα σὲ βαθύτερο χροῶμα. Τὸ στιχάριο εἶναι λευκὸ μὲ πτυχῆς - γραμμὲς κόκκινες.

Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο, στηλιδὸν ΓΡΗ

ΓΟ

ΡΙ

ΟΣ

γ'. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ὁ τρίτος ἱεράρχης: λείπει μέρος τοῦ στήθους καὶ τῆς μέσης. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ὄρθιο εὐαγγέλιο, τὸ δεξιὸ λείπει. Φωτοστέφανος ὄχρος μὲ σκοτεινὸ καὶ λευκὸ περίγραμμα. Τὸ κεφάλι πλάθεται ὅπως καὶ τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου, μὲ τὴν διαφορὰ ὅτι στὴν τριχοφυΐα δὲν ὑπάρχουν οἱ φωτεινοὶ τόνοι καὶ ἔτσι παραμένουν ἡ κόμη καὶ τὸ λίγο γένι καστανά. Τὸ τμήμα τοῦ ὁμοφορίου, ποὺ σώζεται, εἶναι λευκὸ μὲ κόκκινες γραμμικὲς πτυχῆς. Τὸ φαιλόνιο εἶναι λευκὸ μὲ πολυσταύριο. Κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι, στὸ ἄνοιγμα, φαίνεται τὸ « ἐγχείριον », ποὺ ἔχει καστανὸ κάμπο μὲ κοσμήματα φθαρμένα ὄχρας, ἐνῶ τὸ στιχάριο εἶναι λευκὸ μὲ γραμμικὲς πτυχῆς πράσινες. Κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο ἐλαφρὴ σκιά πράσινη. Δὲν σώζεται ἐπιγραφή, ἀλλὰ ἡ μορφὴ ταυτίζεται εὐκόλα ἀπὸ τὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά.

Β. Τὸ νότιο τμήμα τῆς κόγχης (πίν. 35).

Διαστ. 2.10×1.48 μ.

Οἱ ἀρχικὰ ὁλόσωμες μορφὲς σώζονται περίπου ὡς τὰ γόνατα μὲ περισσότερες φθορὰς ἀπὸ τὸ βόρειο τμήμα. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ:

δ'. Ἅγιος Βασίλειος, μὲ τὸ δεξιὸν χεῖρ ἐὺλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸν κρατεῖ εὐαγγέλιον. Ἀπὸ τὸ κεφάλιν σῶζονται μόνον τὰ μάτια καὶ τὸ ψηλὸν μέτωπον, συνοφρυωμένον, μὲ λίγα καστανὰ μαλλιά. Στὸ πολυσταύριον φαιλόνιον μὲ τὶς πράσινες πτυχὲς διαγράφονται οἱ σταυροὶ καθαρώτερα, καθὼς καὶ οἱ τρεῖς μεγάλοι σταυροὶ στὸ φαιδὸ ὠμοφόριον. Τὸ χεῖρ καὶ τὸ βιβλίον διατηροῦν μόνον τὸν προπλάσμον σὲ χρῶμα ὄχρας, μὲ κόκκινα περιγράμματα. Ψηλὰ δεξιὰ, σῶζονται τὰ λευκὰ γράμματα ΒΑ[ΣΙΛΕΙΟΣ].

ε'. Ὁ δεῦτερος ἱεράρχης κρατεῖ μὲ τὰ δύο χεῖρα σκεπασμένα ὄρθιον εὐαγγέλιον, διατηρεῖ τὴν κόμην ποῦ εἶναι « οὖλη » καὶ ὅπου ἐπικρατεῖ ὁ ἀνοικτὸς στακτὶς τόνος. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου ἔχουν σβήσει. Τὸ φαιλόνιον, χωρὶς πολυσταύρια, διατηρεῖται καλὰ: σὲ κάμπον ρόδινον κεραμιδι (προπλάσμος) οἱ πτυχὲς δηλώνονται μὲ γραμμὲς κοκκινοκάστανες στὴ σκιὰ καὶ μὲ λευκὰς (ἐλεφαντοστοῦ) γραμμὲς στὶς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν. Τὸ στιχάριον θὰ ἦταν βαθύχρωμον. Δὲν διατηρεῖται κανένα γράμμα ἀπὸ τὸ ὄνομα.

ς'. Ὁ Ἅγιος Κλήμης. Τὸ πρόσωπον εἶναι κατεστραμμένον, ἀλλὰ στὴν κόμην ἐπικρατεῖ τὸ λευκὸν πηκτὸ χρῶμα σὲ ἥρεμες παράλληλες γραμμὲς. Στὸ λευκὸ ὠμοφόριον σῶζεται ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς μεγάλους σταυροὺς, ἐνῶ τὸ φαιλόνιον, ποῦ δὲν εἶναι πολυσταύριον, ἔχει φωτεινὴ ἐπιφάνεια στακτιά, ἐπάνω σὲ ρόδινον κεραμιδι προπλάσμον. Οἱ πτυχὲς δηλώνονται μὲ κοκκινοκάστανες γραμμὲς. Στὸ βιβλίον δηλώνονται τὰ μαργαριτάρια στὴ στάχωση μὲ λευκὸν πηκτὸ χρῶμα. Τὸ στιχάριον εἶναι ὅμοιον μὲ τὸ φαιλόνιον τοῦ προηγουμένου ἱεράρχου. Δεξιὰ ψηλὰ διαβάζονται τὰ γράμματα ΚΛ[Η]

ΜΗΣ

Ὅπως τὸ βόρειον τμήμα, περιέβαλλε καὶ τὸ νότιον κόκκινον ταινίαν ποῦ σῶζεται ἐπάνω καὶ δεξιὰ.

Γ. Ἡ νότια παραστάδα τῆς κεντρικῆς κόγχης (πίν. 38).

Ἅγιος Διάκονος (Εὐπλούς;). Στὴ νότια παραστάδα τῆς κεντρικῆς ἀψίδας παριστάνεται νέος Ἅγιος μὲ τὰ διακριτικὰ τοῦ Διακόνου, ὀλόσωμος (ὑψος 1,74), ποῦ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸν χεῖρ σκεπασμένον μὲ βαθὺν κοκκινοκάστανον ὕφασμα — « ἐγχείριον » ἢ « μανδήλιον » — ὑψηλὴ λιβανοθήκη, χρῶματος ὄχρας (δηλ. χρυσῆ), ἐνῶ ἔχει τὸ δεξιὸν χεῖρ μπροστὰ στὸ στήθος. Διατηρεῖται καλὰ, μόνον λείπει ἡ κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τμήμα στὰ πόδια. Στὸ κεφάλιν τὰ μαλλιά, τὰ περιγράμματα καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι καστανοκόκκινα. Τὸ πρόσωπον καλύπτει πλατιά ἐπιφάνεια φωτεινὴ σὲ χρῶμα στακτὶ ψυχρό, μὲ πρασινωπὲς ἀποχρώσεις. Φῶτα λευκὰ, ἀπὸ πηκτὸ χρῶμα, πλάθουν τὴν σάρκα. Ἡ ἔξαρση τῆς μύτης προβάλλει ἔντονα μὲ σκιὰ καστανοκόκκινον ἀριστερά, καὶ πράσινον δεξιὰ (πίν. 39). Τὸ στιχάριον εἶναι λευκὸ μὲ πλατιεὲς γραμμὲς - πτυχὲς πράσινες. Ὁράριον δὲν ὑπῆρχε. Γύρω στὸ λαιμὸν καὶ

στο χέρι προβάλλει ἐσωτερικὸ ἔνδυμα, σὲ χροῶμα ὅμοιο μὲ τὸ « ἐγχείριον ».

Ἡ διατήρηση. Χρήσιμες εἶναι οἱ ἀκόλουθες παρατηρήσεις γιὰ τὴν σωστότερη γνώσῃ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν. Στὰ κεφάλια διατηροῦν πλήρη τὴν ἀρχικὴ χρωματικὴ σύσταση ὁ Ἅγιος Γρηγόριος καὶ ὁ Χρυσόστομος στὸ βόρειο τμήμα καὶ ὁ Ἅγιος Διάκονος. Στὰ ἄμφια διατηρεῖ πλήρη σχεδὸν τὴν ἀρχικὴ χρωματικὴ σύσταση τοῦ φαιλονίου ὁ Ἅγιος Ἰγνάτιος στὸ βόρειο τμήμα καὶ στὸ νότιο τμήμα ὁ μεσαῖος ἱεράρχης καὶ ὁ τρίτος, δηλ. ὁ Ἅγιος Κλήμης. Τὸ στιχάριο παρέχει περισσότερη ὁμοιομορφία ὡς πρὸς τὴν διατήρηση: εἶναι παντοῦ λευκὸ καὶ οἱ πτυχές δηλώνονται μὲ πλατιές ἐλεύθερες σχεδιασμένες γραμμὲς πράσινες ἢ κόκκινες χωρὶς κανένα ἐνδιάμεσο τόνο. Πιστεύω ὅτι ἀρχικὰ θὰ ὑπῆρχε πλαστικώτερη δήλωση τῆς πτυχολογίας καὶ στὸ στιχάριο, ὅπως μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς στὸν α' ἱεράρχη τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος, καθὼς καὶ στὰ καλύτερα διατηρημένα φαιλόνια. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι τὰ μέρη ποὺ ἔμειναν περισσότερο καιρὸ προστατευμένα ἀπὸ τὸ νεώτερο στρώμα τοιχογραφίας διατηροῦνται καλύτερα καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὶς διαφορὰς στὴν διατήρηση τῶν διαφόρων μορφῶν, ἀλλὰ πάντως δείχνουν ὅτι ὅταν ἔγινε τὸ δεύτερο στρώμα — ἀπὸ τὰ τμήματα ποὺ σώζονταν μποροῦσε κανεὶς νὰ τὸ χρονολογήσει στὸν 17^ο αἰῶνα — ἤδη οἱ παλαιὲς τοιχογραφίες εἶχαν μείνει ἀρκετὸ καιρὸ ἐκτεθειμένες στὸ ὕπαιθρο καὶ εἶχαν ὑποστῇ φθορές.

Γιὰ τὴν ἐκτίμηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρωποῦ ἀπὸ χρονολογικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἄποψη θὰ ἐξετάσουμε τὰ εἰκονογραφικὰ ζητήματα ποὺ συνδέονται μὲ τὴν παράσταση τῶν ἱεραρχῶν τοῦ ἱεροῦ, καθὼς καὶ τὰ τεχνικὰ καὶ τεχνολογικὰ προβλήματα ποὺ θέτουν οἱ τοιχογραφίες.

III

Ἡ ἐντελὴς μετωπικὴ στάση τῶν ἑξὶ ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας συνδέει τὶς τοιχογραφίες μας μὲ μιὰ σειρὰ μνημείων τοῦ 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰῶνα, ὅπου τέσσερες ἢ καὶ περισσότεροι ἱεράρχες παριστάνονται κατὰ μέτωπον, στὸν ὄρθιο τοῖχο τῆς ἡμικυλινδρικῆς κόγχης τοῦ Βήματος, κάτω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας. Ἀξίζει μὲ τὴν εὐκαιρία αὕτῃ νὰ ἐρευνηθῇ — ὄχι γιὰ πρώτη φορὰ¹ — ἡ θέσις τῶν κυριωτέρων ἱεραρχῶν μέσα στὴν ἐκκλησία, καθὼς καὶ ἡ στάσις τους, γιὰ νὰ καθορισθοῦν κατὰ τὸ δυνατὸν ἀκριβέστερα, χρονικὰ καὶ τοπικά, οἱ σχετικὲς διακυμάνσεις στὴν παράδοση τῆς ὁρθόδοξης εἰκονογραφίας τῶν ἱεραρχῶν.

1. Βλ. πρὸ κάτω. Πρὸβλ. Stefanescu, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, ἐν Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, Βουξέλλες, τ. III (1935), σ. 451-455.

Μπορούμε νὰ διακρίνομε τρεῖς τουλάχιστον τύπους, πού ἀνταποκρίνονται σὲ τρεῖς φάσεις στὴν μετὰ τὴν Εἰκονομαχίᾳ ἐξέλιξη τῆς εἰκονογραφίας τῶν ἱεραρχῶν σὲ σχέσιν μὲ τὸ Ἱερό. Οἱ τύποι αὐτοὶ ὅχι μόνον δὲν χωρίζονται μὲ χρονολογικὰ ὅρια αὐστηρὰ καθορισμένα, ἀλλὰ βαδίζουν σχεδὸν παράλληλα, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ὁ ἑκάστοτε νεώτερος δὲν ἐπικρατεῖ ἀμέσως, ἀλλὰ συνυπάρχει ἐπὶ ἓνα σημαντικὸ χρονικὸ διάστημα μὲ τὸν παλαιότερο. Μποροῦν ὅμως νὰ θεωρηθοῦν οἱ τύποι αὐτοὶ ὡς διαδοχικὰ στάδια μιᾶς σταθερῆς πορείας πρὸς τὴν στενότερη σύνδεση τῶν εἰκόνων τῶν ἱεραρχῶν μὲ τὸν χώρο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ τελικὰ τὴν συμμετοχὴ τους στὴν συμβολικὴ παράσταση τῆς λειτουργίας.

Ἡ πρώτη φάσις χαρακτηρίζεται μὲ τὴν ἀδιαφορίᾳ γιὰ τὴ θέσις τῶν εἰκόνων τῶν ἱεραρχῶν στὸν κυρίως ναὸ ἢ στὸ Ἱερό, δὲν γίνεται, δηλαδὴ, σ' αὐτὴν διάκριση ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες καὶ τοὺς ἄλλους Ἀγίους. Π.χ. στὴν Ἀγία Σοφία στὴν Κωνσταντινούπολιν τὸν 10^ο αἰῶνα, οἱ ἱεράρχες παριστάνονται μόνον στὸν ναό, στὸ βόρειο τοῖχο, ψηλά, κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα, σὲ ὠραῖες ψηλὲς μνημειακὲς δόλωσμες καὶ μετωπικὲς μορφές¹. Στὸν Ὅσιο Λουκά, στὶς ἀρχὲς τοῦ 11^{ου}, παριστάνονται μέσα στὸ Ἱερό μόνον οἱ Ἅγιοι Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ ὁ Ἀθανάσιος, ἐνῶ ἄλλοι δεκαπέντε ἱεράρχες εἶναι σκορπισμένοι καὶ σχεδὸν κρυμμένοι, στὰ σταυροθόλια καὶ στὰ τόξα τῆς Προθέσεως καὶ τοῦ Διακονικοῦ. Μέσα ὅμως στὸ ναό, σὲ περιόπτες θέσεις καὶ σὲ μεγαλύτερες διαστάσεις παριστάνονται οἱ Ἅγ. Βασίλειος, Γρηγόριος ὁ Θαυματουργὸς καὶ Νικόλαος, στηθαῖοι². Στὴ Νέα Μονὴ Χίου, δὲν σώζονται εἰκόνες ἱεραρχῶν καὶ στὸ Δαφνί, στὸ τέλος τοῦ 11^{ου}, στὸ Βῆμα δὲν εἰκονίζονται ἱεράρχες³ ὁ Ἅγ. Νικόλαος εἶναι στὴν κόγχη τοῦ Διακονικοῦ, ἐνῶ μόνον ἓξ ἄλλοι ἱεράρχες στολίζουν τοὺς τοίχους καὶ τὰ τόξα τοῦ Διακονικοῦ καὶ τῆς Προθέσεως ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὁ Γρηγόριος ὁ Θαυματουργὸς καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Ἀκραγαντίνος⁴. Ἀνάλογη θὰ ἦταν ἡ διάταξις τῶν ἱεραρχῶν — ἴσως ἀκόμη περισσότερη ἐλεύθερη — στὸ πρῶτο στρώμα τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων Καστοριάς (11^{ος}), ὅπου οἱ μόνον ἱεράρχες πού μένουν ἀκάλυπτοι ἀπὸ τὸ νεώτερο στρώμα (τοῦ 12^{ου}), οἱ Ἅγιοι Βασίλειος καὶ Νικόλαος — ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς — ἔχουν ἐξορισθῇ στὸ ἐσωράχιο ἐνὸς τόξου τοῦ νάρθηκα⁴.

1. Βλ. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Γενεύη (Skira) 1953, σ. 96. Βλ. καὶ ΔΧΑΕ, Νέα Σειρά, τ. Α', 1959, σ. 18, εἰκ. 11.

2. Βλ. Diez-Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge, Mass. 1930, εἰκ. 14 - 17, 26 - 31.

3. G. Millet, *Daphni*, σ. 77 καὶ 87.

4. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Παρίσι 1916, εἰκ. 5. Α. Ὁρλάνδος, Βυζ. μν. Καστοριάς, Ἀθῆναι 1938, σ. 29, εἰκ. 20. Σ. Πελεκανίδης, Καστοριά, I, Θεσσαλονίκη 1953, π. 38, α.

Στὸν πρῶτον αὐτὸ τύπο, πὺν διαρκεῖ κυρίως τὸν 11^ο αἰῶνα καὶ ἐξαφανίζεται τὸν 12^ο, ἡ σύνδεση τῶν εἰκόνων τῶν ἱεραρχῶν μὲ τὸ Ἱερὸ Βῆμα ἢ δὲν ὑπάρχει ἢ, ὅπου διαπιστώνεται, εἶναι χαλαρή. Πάντως οἱ εἰκόνες αὐτὲς δὲν σχετίζονται μὲ τὴν κυρία ἀξονικὴ θέση τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ.

Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι, σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη πὺν ἐκφράζει ὁ τύπος αὐτός, πὺν ἀντιπροσωπεύεται στὰ σημαντικώτερα μνημεῖα τῆς ἐποχῆς, οἱ ἱεράρχες φαίνεται νὰ συχνάζουν στοὺς χώρους τοῦ Ἱεροῦ μόνο γιὰ τὴν ἱερατικὴν τοὺς ιδιότητα, χωρὶς διάκριση ὡς πρὸς τὴ σπουδαιότητά τοὺς. Οἱ θεωρούμενοι ὡς σημαντικώτεροι, καὶ αὐτοὶ εἶναι συχνότατα, ὅπως εἶδαμε, οἱ θαυματουργοὶ Ἅγιοι, τοποθετοῦνται μέσα στὸ ναό.

Τὴν ἴδια ὁμως ἐποχὴ ἀρχίζει νὰ ἐπικρατεῖ παράλληλα μιὰ νεώτερη ἀντίληψη γιὰ τὴν σημασία τῶν ἱεραρχῶν, πὺν ἐμφανίζεται στὴν εἰκονογραφία μὲ τὴν ἐξέχουσα θέση πὺν παίρνουν οἱ εἰκόνες τοὺς στὸ Βῆμα: οἱ σπουδαιότεροι ἱεράρχες συγκεντρώνονται στὴν ἡμικυλινδρική κόγχη τοῦ Βήματος, κάτω ἀπὸ τὴν Πλατυτέρα καὶ συχνὰ τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, στὴν τιμητικώτερη θέση ἀπὸ ὅλους τοὺς Ἅγίους, ἐκεῖ ὅπου οἱ Βυζαντινοὶ ψηφιδογράφοι τῆς Ἰταλίας τοῦ 12^{ου} αἰῶνα ἀγαποῦσαν νὰ τοποθετοῦν τοὺς Ἀποστόλους (Cefalù, Torcello, Τεργέστη). Στὴ θέση αὐτῇ, σὲ αὐστηρὴ μετωπικὴ στάση, κρατώντας μὲ τὸ ἓνα ἢ μὲ τὰ δύο χέρια κλειστὸ εὐαγγέλιο, τοὺς βρίσκομε ἤδη γύρω στὰ 1030 στὴν Παναγία τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης, ὅπου παριστάνονται οἱ τέσσερες Γρηγόριοι¹. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ βρίσκομε τὸν τύπο διατυπωμένο σὲ πληρέστερη μορφή στὴν κόγχη τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου, ὅπου δίπλα στοὺς ἱεράρχες Βασίλειο, Χρυσόστομο καὶ Γρηγόριο παριστάνονται ἄλλοι ἀσήμαντοι ἐνῶ τὴν τιμητικὴν θέση κατέχει ὁ Ἅγιος Νικόλαος². Ὁ β' αὐτοῦς τύπος πρέπει νὰ εἶχε μεγάλη διάδοση ἤδη στὸν 11^ο αἰῶνα, γιὰ τὸν συναντοῦμε στὴν Καλπαδοκία³, στὴν Ἀττικὴ (στὴν ἀνέκδοτη τοιχογραφία τῆς Σωτήρας στὸ Κορωπί), στὴν Κρήτη (στὸν Ἅγιο Εὐτύχιο στὸ Ρέθυμνο)⁴ καὶ συνεχίζεται στὸν 12^ο αἰῶνα στὴν Μονὴ Ἀσί-

1. Δ. Εὐαγγελίδης, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη 1954, σ. 53, π. 14 καὶ 15.

2. Βλ. πρόχειρα, Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς Βυζ. ζωγραφ. (ρωσ.), Μόσχα 1947, τ. II, π. 116.

3. Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Album, τ. II, Qaranleq, π. 97. 1, Elmale, π. 114. 2. Tsaregle, π. 125. 1, τ. III, Ἅγ. Ἀπόστολοι Σινασοῦ, π. 150. 2, Τρίκογχος Tagar π. 167. 2, Ἅγ. Βαρβάρα Soghanle, π. 187. 1, Qarabach, π. 196. 2.

4. Ν. Δρανδάκης, Κρητ. Χρον., τ. I, 1956, σ. 215 - 236.

νου τῆς Κύπρου (1106)¹, στὴ Vodoča τῆς Σερβίας², στὸ Νερέδιτση τῆς Ρωσίας³.

Στὴν Ἀγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας τὸ εὐρύχωρο Ἱερὸ Βῆμα στολίζεται στὴν ἐπάνω ζώνη μὲ πολλὰς συνθέσεις εὐχαριστιακῆς - συμβολικῆς σημασίας (Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, Φιλοξενία, Κοινωνία Ἀποστόλων κ.λ.π.), ἀλλὰ στὴν κάτω ζώνη παριστάνονται γύρω περὶ τοὺς δεκαῆξι ἱεράρχες — ὅλοι πατριάρχες στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τὴν τιμητικώτερη θέση κατέχουν οἱ Ἅγιοι Βασίλειος καὶ Χρυσόστομος, στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ, μαζὶ μὲ ἄλλους τέσσερες ἱεράρχες ἀδιάγνωστους. Στὸ Διακονικὸ καὶ στὴν Πρόθεση στὰ τόξα ποὺ συνδέουν τοὺς τρεῖς χώρους, καθὼς καὶ στοὺς πεσσοὺς τοῦ ναοῦ εἰκονίζεται μεγάλος ἀριθμὸς ἱεραρχῶν, κυρίως τῶν ἄλλων τριῶν πατριαρχείων⁴. Ἡδὴ στὴν ἐπιβλητικὴ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὴν ἰδέα τῆς ἰδιαίτερης ἑξαρσης τῶν δύο αὐτῶν σπουδαίων ἱεραρχῶν, ποὺ θεωροῦνται καὶ συγγραφεῖς λειτουργίας. Ἡ θέση τους ὅμως αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ συνδέεται μὲ τὴ συμβολικὴ παράσταση τῆς λειτουργίας, γιατί σ' αὐτὴν ἀφιερώνεται ἰδιαίτερη σύνθεση: στὸν Β. τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ παριστάνεται ὁ Ἅγ. Βασίλειος νὰ λειτουργεῖ μόνος, μὲ δύο διάκους, μπροστὰ στὴν Ἀγία Τράπεζα μὲ κουβούκλιο⁵. Μένει ὅμως νὰ μελετηθῇ ἡ ἀκριβέστερη χρονολόγηση τῶν σημαντικῶν αὐτῶν τοιχογραφιῶν στὰ διάφορα τμήματά τους, ποὺ τοποθετοῦνται συνήθως γύρω στὰ 1040, γιὰ νὰ ἐκτιμηθοῦν μὲ βεβαιότητα ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη⁶.

Ἀπὸ τὰ παραδείγματα ποὺ σημειώθηκαν συνάγεται ὅτι ἡ ἀντίληψη αὐτὴ γιὰ τὴν τιμητικὴ θέση τῶν ἱεραρχῶν (β' τύπος), συναντᾶται σ' ὅλο τὸν 11^ο αἰῶνα, παρὰλληλα μὲ τὴν ἄλλη ἀντίληψη (α' τύπος) ποὺ

1. Φωτογρ. Γ. Σωτηρίου. Στὴν ἀσκητικὴ ἐκκλησία τῆς Ἐγκλειστρας τοῦ Ἀγ. Νικολάου, στὴν Κύπρο, τοῦ τέλους τοῦ 12^{ου} αἰῶνα, στὴν ἴδια θέση, ἀντὶ γιὰ ἱεράρχες βρῖσκομε σειρὰ ἀσκητικῶν ἁγίων, ὅλων κατὰ μέτωπο. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Βυζ. μν. Κύπρου, τ. Α', π. 72.

2. Millet-Frolow, t. I, σ. VIII, π. 14.2 καὶ 4. Γιὰ τὴ χρονολογία τοῦ μνημείου ὑπάρχουν οἱ γνώμες ὅτι εἶναι τοῦ 11^{ου} (Okunev) ἢ τοῦ 13^{ου} (Miaten).

3. Βλ. Β. Λάζαρεφ, Τέχνη τοῦ Νόβγοροδ (ρωσ.), Μόσχα 1947, π. 15 καὶ 21.

4. P. Miliković-Peprek, Matériaux sur l'art macédonien du Moyen-Age. Les fresques du sanctuaire de Sainte Sophie d'Ochride. Publication du Musée Archéol. de Skopje, I tome, Recueil des Travaux 1955-1956, σ. 37-70 (περίλ. γαλλ.), σχ. 3, πίν. 31.

5. Στὸ ἴδιο π. VI. Grabar, ἔ.δ., σ. 140-141.

6. Millet-Frolow, t. I, σ. VIII. Βλ. καὶ J. Myslivec στὰ Byzantinoslavica, τ. X, 1949, σ. 210-211, ὅπου ἀντικρούει τὴν ἄποψη τοῦ μακαρίτη Ν. Μανροδίνου (Ἡ ἀρχαία Βουλγαρικὴ ζωγραφικὴ, Σόφια 1945, σ. 55) ὅτι τὸ πρῶτο στρώμα ἀνήκει στὴ σύντομη βουλγαρικὴ κατοχὴ τῆς Ἀχρίδας (996-1014).

ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν θέση τῶν ἱεραρχῶν, ἀλλὰ τὸν 12^ο αἰῶνα ἐπικρατεῖ, ὅταν ἔχει ἐντελῶς ἀτονήσει ὁ παλιότερος τύπος. Πρέπει νὰ διευκρινισθῇ ὅτι ἡ θέση αὐτὴ τῶν μετωπικῶν ἱεραρχῶν μέσα στὴν κόγχη δὲν φαίνεται νὰ συνδέεται ἀκόμη κατὰ κανένα τρόπο μὲ τὴν ἰδέα ἢ τὴν συμβολικὴ παράσταση τῆς λειτουργίας (βλ. Ἀγ. Σοφία Ἀχρίδας). Πρόκειται γιὰ «εἰκόνες» Ἀγίων καὶ αὐτὲς ἀπαιτοῦν τὴν ἀκίνητη μετωπικὴ παράσταση.

Μὲ μιὰ τέτια θεωρία πρέπει νὰ συνδέεται ἡ περιγραφὴ τῶν «θεοφόρων πατέρων» ποὺ μᾶς δίδει ἓνα περίεργο κείμενο τοῦ 9^{ου} - 10^{ου} αἰῶνα, γνωστὸ μὲ τὸν τίτλο: *Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου*. Τὸ κείμενο αὐτό, ποὺ στάθηκε πηγὴ τῶν σχετικῶν χωρίων τῶν συναξαρίων, περιέχει περιγραφὴ τοῦ «σωματικοῦ χαρακτήρος» ἁγίων προσώπων καὶ μεταξὺ αὐτῶν δέκα ἱεραρχῶν. Ἀλλὰ ἡ περιγραφὴ εἰδικὰ τῶν ἱεραρχῶν μὲ τὶς λεπτομέρειες στὰ χαρακτηριστικὰ καὶ στὰ χρώματα, καθὼς καὶ μὲ τὴν ψυχογραφικὴ ἀναζήτηση στὴν ἀνάλυση κάθε μορφῆς, πλησιάζει στὸ φιλολογικὸ εἶδος τῶν «ἐκφράσεων» ἔργων τέχνης καὶ μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε βάσιμα ὅτι ὁ ἄγνωστος συντάκτης τοῦ κειμένου ποὺ κρύβεται μὲ τὸ ψευδώνυμο «Ἑλπιος» χρησιμοποίησε ὡς πρότυπο γιὰ τὶς περιγραφὰς του μνημεῖο μὲ συγκεντρωμένες τὶς μορφὲς τῶν ἱεραρχῶν σ' ἓνα χῶρο, πιθανώτατα στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ. Τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου δὲν μᾶς ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι περιγράφει ὁλόσωμες εἰκόνες, κατὰ μέτωπο. Ἀλλωστε ἡ ἴδια ἡ φύση τοῦ κειμένου ὁδηγεῖ στὴ σκέψη αὐτὴ γιατί, ὅπως ἔδειξε ἄλλοι, τοῦτο εἶχε κυρίως σκοπὸ νὰ βοηθήσει νὰ σταθεροποιηθοῦν οἱ τύποι τῶν εἰκονιζομένων προσώπων, ὥστε νὰ ἐξασφαλίζεται ἡ ὁμοιότης, ποὺ ἦταν θεωρητικὸς ὅρος θεμελιώδης γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς εἰκόνας¹. Ἐξ ἄλλου τὸ σύντομο αὐτὸ κείμενο καθὼς παρέχει τὶς περιγραφὰς περιορισμένου ἀριθμοῦ προσώπων: τοῦ Ἀδάμ, τῶν δεκαῆς προφητῶν, τοῦ Χριστοῦ, μόνο τῶν δύο κορυφαίων Ἀποστόλων καὶ τέλος τῶν δέκα θεοφόρων πατέρων, φανερώνει ὅτι ἤδη στὰ χρόνια ἀνάμεσα στὰ μέσα τοῦ 9^{ου} καὶ τὸ τέλος τοῦ 10^{ου} αἰῶνα οἱ πατέρες ἀνεβαίνουν στὴν ἱεραρχία καὶ ἔρχονται ἀμέσως μετὰ τοὺς δύο κορυφαίους Ἀποστόλους. Ἀνάλογη ἀντίληψη ἐκφράζουν καὶ θεωρητικοὶ τῆς Ὁρθοδοξίας ὅπως ὁ (ψευδο) Γερμανός, ὅταν γράφει: «Ἐκκλησία ἐστὶν ἐπίγειος οὐρανός... ἐν πατριάρχαις προτυπωθεῖσα, ἐν ἀποστόλοις θεμελιωθεῖσα, ἐν προφήταις προκηρυχθεῖσα, ἐν ἱεράρχαις κατακοσμηθεῖσα...»².

Ἐὰν ἡ ὑπόθεση γιὰ τὸ μνημειακὸ πρότυπο τοῦ Ἑλπίου εἶναι σωστή, τότε ὁ β' αὐτὸς τύπος ἐμφανίζεται ἤδη ἀμέσως μετὰ τὸν θρίαμβο τῶν εἰκό-

1. Μ. Χατζηδάκη, *Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου*, Ἐπετ. Ἐτ. Βυζ. Σπ., τ. ΙΑ', 1939, σ. 393 - 414.

2. Migne, PG, τ. 98, στ. 384. Βλ. καὶ G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Παρίσι 1945, σ. 86 κ.ἐξ.

νων, διαδίδεται κυρίως τὸν 11^{ον} καὶ 12^{ον} αἰῶνα καὶ ἀσφαλῶς προχωρεῖ ὡς τὶς ἀρχὲς τοῦ 13^{ου} αἰῶνα (᾽Ωρωπός). Τὸ μεγάλο νεκρικό παρεκκλήσι τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, μὲ τοὺς ἑξῆ μετωπικοὺς ἱεράρχες στὴν κόγχη, ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὴ ἐπιβίωση, ἃν ὄχι ἐπιστροφὴ, στὶς ἀρχὲς τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, στὸ παλαιὸ θέμα¹.

Διότι ἤδη μέσα στὸν 12^ο αἰῶνα ἔχει παρουσιασθῇ μία νέα οὐσιαστικὴ ἐξέλιξη στὴν εἰκονογραφία τῶν ἱεραρχῶν: ἀλλάζουν τὴ μετωπικὴ στάση καὶ στρέφονται κατὰ τὰ τρία τέταρτα μὲ ἑλαφρὸ σκύψιμο πρὸς τὸ κέντρο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ, κρατώντας ἀνοικτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια. Ἀρχίζει δηλαδὴ νὰ ἐκφράζεται μία ἐντελῶς νέα ἀντίληψη γιὰ τὸ ρόλο τῶν ἱεραρχῶν μέσα στὸ Ἱερό: δὲν παριστάνονται ὡς μονωμένα πρόσωπα - εἰκόνες, ἀλλὰ νὰ συλλειτουργοῦν γύρω ἀπὸ τὴν Ἀγία Τράπεζα (γ' τύπος).

Ἀπ' ὅσο ξέρομε ὁ νέος αὐτὸς τύπος, ποὺ πλουτίζει μὲ πνευματικὴ καὶ δογματικὴ σημασίαν τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Ἱεροῦ, δὲν ἐμφανίζεται ἀμέσως ὀλοκληρωμένος, ἀλλὰ περνᾷ κάποιον μεταβατικὸ στάδιο. Μιὰ ἀπὸ τὶς παλιότερες ἀσφαλῶς σχετικὲς παραστάσεις βρίσκεται στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Veljusa (N. Σερβία), τῆς ὁποίας οἱ ὥραιες ἑλληνικὲς τοιχογραφίαι χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν ἐκδότη τους στὸν 11^ο. Ἐκεῖ ἀπὸ τοὺς τέσσερες ἱεράρχες ποὺ παριστάνονται στὴν κόγχη, οἱ δύο μεσαῖοι, ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Βασίλειος, στρέφονται πρὸς τὸ κέντρο κρατώντας ἀνοικτὰ εἰλητάρια - λειτουργοῦν, ἐνῶ οἱ δύο ἀκραῖοι, ὁ Ἀθανάσιος καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, διατηροῦν τὴν καθαρὰ μετωπικὴ στάση, μένοντας ἀδιάφοροι στὴν λειτουργικὴ πράξη τῶν δύο παρακειμένων πατέρων².

Μέσα στὸν 12^ο ὅμως ὀλοκληρώνεται ἡ παράσταση: στὸ πρῶτο στρῶμα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς βουλγαρικῆς Μπογιάνας, ποὺ πρέπει νὰ ἔγιναν στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ τῆς περιοχῆς (1018-1186) καὶ μᾶλλον τὸν 12^ο παρὰ τὸν 11^ο αἰῶνα, στὴν ἀψίδα παριστάνονται καὶ οἱ τέσσερες ἱεράρχες γυρισμένοι πρὸς τὴν Ἀγία Τράπεζα³. Σὲ πολλὰς ἄλλες ἐκκλησίες τῆς β' πενηνταε-

1. Underwood, Second preliminary Report, 1955, Dumb. Oaks P., t. XI (1957), σ. 212-217, εἰκ. 45-49.

2. Βλ. N. Јовановић, Zbornik τοῦ Ἑθν. Μουσείου τοῦ Stip, I, 1958-1959, σ. γαλλ. περ. 135. Ἀνάλογη ἑλλειψὴ ὀργανικῆς σχέσης παρουσιάζεται στὴν παράσταση τῆς κόγχης τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἀγ. Νικολάου στὸ Μελένικο (13ος ;), ὅπου ἓνας ἱεράρχης στέκεται μετωπικὸς καὶ ἀσχετος μὲ τὴν σκηνὴ τῆς χειροτονίας τοῦ Ἀγ. Ἰακώβου, ποὺ ἐκτυλίσσεται δίπλα του. Βλ. A. Stransky, ἐν Atti del V Congr. Intern. di Studi Bizantini, t. II, 1940, π. CXXXVII, 1. Τὴ σωστὴ ἐρμηνεία τῆς παράστασης ἔδωκεν ὁ Α. Ξυγγόπουλος, Ἑπετ. Φιλ. Σχ. Θεσσαλονίκης, τ. 6, 1947, σ. 3-16 τοῦ ἀνατύπου. Πρβλ. ἄλλη ἔνδειξη μεταβατικοῦ τύπου, πρὸ κάτω, στὴ σ. 99, σημ. 1.

3. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 88-89: 11^{ον} αἰ.



Ὀρωπός. Τὰ εἱρεῖπια τοῦ Ἁγ. Γεωργίου. Ἡ ἀψίδα μετὸ διπλὸ στρώμα τοιχογραφιῶν.
(Φωτογρ. Μ. Χατζηδάκη)



Ὡρωπός. Ἁγ. Γεώργιος. Τὸ Β. τμήμα τῆς ἀψίδας, μετὰ τοὺς ἱεράρχες Ἰγνάτιο, Γρηγόριο καὶ Χρυσόστομο, μετὰ τὴν ἀποτείχισιν.

(Φωτογρ. Φ. Ζαχαρίου)



Τὸ Ν. τμήμα τῆς ἀψίδας, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀποτείχιση. Οἱ ἅγιοι Βασίλειος, ἀδιάγνωστος καὶ Κλήμης.
(Φωτογρ. Φ. Ζαχαρίου)



Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. (Λεπτομέρεια Πίν. 34).

(Φωτογρ. Φ. Ζαχαρίου)



Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος. (Λεπτομέρεια Πίν. 34).

(Φωτογρ. Φ. Ζαχαρίου)



Ἡ Ν. παραστάδα τοῦ Βήματος. Ἅγιος διάκονος.

(Φωτογρ. Φ. Ζαχαρίου)



Ἅγιος διάκονος. (Λεπτομέρεια Πίν. 38).

(Φωτογρ. Φ. Ζαχαρίου)

τίας τοῦ 12ου, στοὶ Νέρεξ (1164)¹, στὴ βασιλικὴ τῶν Σερβίων², στοὺς Ἀγ. Ἀναργύρους καὶ στὴ Μαυριώτισσα τῆς Καστοριάς³, στοὶ Κουρμπίνοβο⁴, στοὶ βουλγαρικὸ Μπάτσκοβο⁵, στὴν Παναγία τοῦ Ἄρακος στὴν Κύπρο (1192)⁶, στὴ Μονὴ Χρυσοστόμου τοῦ Κουτσοβέντη καὶ στὴ Μονὴ Ἀχειροποιήτου Λαμπούσης Κύπρου⁷, στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας στὴ σερβικὴ Στουντένιτσα, τοῦ 1209⁸, ὅλοι οἱ πατέρες τῆς κόγχης συλλειτουργοῦν. Δὲν ξέρω σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ μνημεῖα σὲ τί στάσεις παριστάνονται οἱ ἱεράρχες στοὺς πλάγιους τοίχους τοῦ Βήματος, ἀλλὰ στοὺς Ἀγίους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς καὶ στὰ Σέρβια, οἱ ἱεράρχες ποὺ παριστάνονται στοὺς πλάγιους τοίχους, ποὺ συνεχόνται μὲ τὴν ἀψίδα, διατηροῦν τὸν μετωπικὸ τύπο τῆς εἰκόνας καθὼς καὶ στὶς ἑλληνικὲς τοιχογραφίες Ἀγίου Νικολάου τοῦ Chicheva, στὴν Κλεισούρα τῆς σερβικῆς Τρέσκας, 12ου - 13ου αἰώνα⁹. Ἀξιοσημείωτος εἶναι ἀκόμη καὶ ἓνας ἄλλος μεικτὸς τύπος, ποὺ φανερώνει ἐπιβίωση τῆς παλαιότερης παράδοσης τῶν ἱεραρχῶν - εἰκόνων: στοὶ Μπάτσκοβο (12ος)¹⁰, στὴν Παναγία τοῦ Ἄρακος¹¹, στὴ Ζίτσα¹², τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου, στὸν ἴδιο τοῖχο μὲ τοὺς λειτουργοῦντες ἱεράρχες παριστάνονται μέσα σὲ πλαίσια, ποὺ μιμοῦνται χρεμασμένες ἀπὸ τὰ καρφιά φορητὲς εἰκόνες, στηθαῖοι ἱεράρχες, σὲ μετωπικὴ στάση, κρατώντας εὐαγγέλιο στὰ χέρια¹³.

Λίγο ἀργότερα, π.χ. στὶς τοιχογραφίες τῆς Σοπότσανης, τοῦ 1265 - 1270, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς δέκα ἱεράρχες τοῦ ἡμικυκλίου καὶ οἱ τέσσερες ἱεράρχες τῶν πλαγίων τοίχων μετέχουν στὴν λειτουργία τῶν ἄλλων¹⁴. Ἀπὸ τότε καθιερώνεται καὶ γενικεύεται τὸ θέμα τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, ἕως τὸ

1. Millet-Frolow, τ. I, π. 15.1 καὶ 3 - 4.

2. Α. Ευγγόπουλος, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Ἀθήναι 1957, σ. 41, π. 9.2.

3. Σ. Πελεκανίδης, ἔ.δ., π. 9 καὶ 67.

4. Millet-Frolow, π. 84.2.

5. Α. Grabar, ἔ.δ., σ. 57 καὶ 90 κ.εξ. ὅπου ἡ λειτουργικὴ σημασία τοῦ τύπου.

6. Α. Στυλιανοῦ, Πεπραγμένα Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, τ. Α', 1955, σ. 463, 1, π. 143.

7. Γ. Σωτηρίου, ἔ.δ., π. 63.

8. Millet-Frolow, ἔ.δ., π. 33.3 - 4.

9. R. Ljubinković, Σερβικὰ ἐκκλ. μνημεῖα στὴν Κλεισούρα τῆς Τρέσκας, Σκόπια 1940 (σέρβ.), σ. 7, εἰκ. 3.

10. Α. Grabar, ἔ.δ., σ. 57 καὶ 64.

11. Βλ. σημ. 6.

12. Millet-Frolow, π. 50.1.

13. Τὸ συνδυασμένο αὐτὸ θέμα ἀπαντᾷ στοὶ τέλος τοῦ 13ου στὴ Χρυσοφίτισσα Λακωνίας, τὸν 14ο στοὶ Nagoricino (V. Petković, La peinture serbe du Moyen Age, I, Βελιγράδι 1930, 40) σὲ στηθάγια, ἀλλὰ ὄχι σὲ ἀπομίμηση εἰκόνας. Χαρακτηριστικὴ ἐπιβίωση τοῦ συνδυασμοῦ στὸν 16ον αἰώνα βλέπομε στοὶ παρεκκλήσιο τῆς Μαυριώτισσας τοῦ 1552. Πελεκανίδης, ἔ.δ., π. 204.

14. Millet-Frolow, τ. II, 1.

τέλος. Δὲν θὰ τὸ παρακολουθήσομε στὶς ἀποχρώσεις του, ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν παρουσία καὶ μὲ τὴ μορφή τοῦ Ἀμνοῦ στὴν εἰκονιζομένη Ἀγία Τράπεζα¹, γιατί θὰ πηγαίναμε μακριὰ ἀπὸ τοὺς μετωπικοὺς πατέρες τοῦ Ὁρωποῦ.

Ἀρκεῖ νὰ διαπιστώσομε ἀπὸ τὴν μικρὴ ἔρευνα τοῦ θέματος, ὅτι οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἐξετάζομε ἀποτελοῦν, ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφικῆς, μία ἀπὸ τὶς τελευταῖες ἐκδηλώσεις τοῦ δεύτερου τύπου, ὅταν ὁ τρίτος τύπος εἶχεν ἤδη ἐπικρατήσει στὰ κυριώτερα καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς βυζαντινῆς περιοχῆς, χωρὶς νὰ ἔχει ὅμως ἀκόμη λησμονηθῇ ἐντελῶς ὁ παλαιότερος.

Ἐν τούτοις ἡ παλαιὴ παράσταση τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ὁρωποῦ ἔχει ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὴν νεώτερη εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη σὲ δύο σημεῖα: στὴν ἐπιλογή τῶν παριστανομένων προσώπων καὶ στὸν τύπο τῶν ἀμφίων. Πραγματικά, ἀπὸ ἐξέταση τῶν πρὸ ἀντιπροσωπευτικῶν μνημείων, μπορεῖ νὰ καταλήξῃ κανεὶς στὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ τρεῖς ἱεράρχες Βασίλειος, Χρυσόστομος καὶ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος παίρνουν τὴν κεντρικὴ θέσιν ποὺ τοὺς ἀρμόζει, μόνο μὲ τὴν ἐμφάνιση καὶ διάδοση τοῦ τύπου τῶν συλλειτουργούντων, ὅταν ταίριαζε νὰ τιμηθοῦν ἰδιαίτερα οἱ θεωρούμενοι συγγραφεῖς λειτουργίας καὶ συνάμα ἔξοχοι ρήτορες. Στὸν πρῶτο τύπο οἱ τρεῖς ἱεράρχες, ὅταν παριστάνονται — στὸ Δαφνὶ δὲν εἰκονίζονται καθόλου — εἶναι σκόρπιοι καὶ ὄχι ἀπαραίτητοι στὸ Ἱερὸ (βλ. πρὸ πάνω). Στὸν ἐπόμενον τύπο ἡ παρουσία καὶ τῶν τριῶν δὲν εἶναι ἀπαραίτητη, ἐπικρατοῦν οἱ προτιμήσεις, γιὰ λόγους τοπικοὺς ἢ ἄλλους, διαφόρων ἱεραρχῶν καὶ μάλιστα τῶν θαυματουργῶν (βλ. Ἀγ. Σοφία Κιέβου, Χαλκέων, κ.λ.π.). Μόνο ἡ ἐμφάνιση τοῦ τύπου τῶν συλλειτουργούντων συγκεντρώνει ἀμέσως καὶ ἀπαραιτήτως γύρω ἀπὸ τὴν Τράπεζα καὶ ὁπωσδήποτε στὶς κεντρικώτερες θέσεις τοὺς τρεῖς ἱεράρχες (Βελιούσα, Μπάτσκοβο κ.λ.π.).

Ὅπως ἐδίδασκεν ὁ ἀείμνηστος G. Millet, ἡ προτίμηση αὐτὴ δὲν ἀνταποκρίνεται μόνο στὴ συμβολικὴ λειτουργικὴ σημασία ποὺ ἀποκτᾷ ἡ παράσταση, ἀλλὰ καὶ στὴν ἀποκατάσταση τοῦ κύρους καὶ τῆς ἰσοτιμίας τῶν τριῶν ἱεραρχῶν, ὡς συγγραφέων λειτουργιῶν, ὡς σοφῶν « μεγίστων φωστήρων » καὶ ὡς ὑποδειγματικῶν ρητόρων τῆς Ἐκκλησίας, πηγῆς σχεδὸν μοναδικῆς τῆς βυζαντινῆς θεολογίας. Ἡ ἄνοδος αὐτὴ στὴν ἱεραρχία τῶν τριῶν πατέρων πρέπει νὰ σχετισθῇ καὶ μὲ τὴν καθιέρωση τῆς κοινῆς ἐορτῆς τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν στὸν 11^ο αἰῶνα². Καὶ στὸν Ὁρωπὸ ἡ παρουσία καὶ οἱ κεντρικὲς θέσεις ποὺ κατέχουν οἱ τρεῖς ἀνάμεσα στοὺς μετωπικοὺς ἱεράρχες πρέπει νὰ ὀφείλονται στὴν ἐπίδραση τοῦ νέου τύπου τῶν συλλειτουργούντων.

Ἐξ ἄλλου στὴν τοιχογραφία τοῦ Ὁρωποῦ ἀπὸ τοὺς ἑξὶ ἱεράρχες ποὺ πα-

1. Stefanescu, ἑ.ἀ., σ. 435-439.

2. Βλ. Dict. de théol. catholique, art. Mauropus Jean (Jugie).

ριστάνονται στην κόγχη μόνον αὐτοὶ οἱ τρεῖς φοροῦν φαιλόνιο πολυσταύριο, ἐνῶ οἱ ἄλλοι τρεῖς φοροῦν φαιλόνιο μονόχρωμο, ὅπως φοροῦν ὅλοι οἱ μετωπικοὶ ἱεράρχες τοῦ β' τύπου στὰ μνημεῖα τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα. Τὸ πολυσταύριο ὁμῶς ἐμφανίζεται μόνο μὲ τὸν τύπο τῶν συλλειτουργούντων καὶ στὸν τύπον αὐτὸ τὸ φοροῦν ὅλοι οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων· στὸν πρῶμο ὁμῶς μεταβατικὸ τύπο οὔτε οἱ λειτουργοῦντες δὲν φοροῦν πολυσταύριο (Βελιούσα) καὶ σὲ μεταγενέστερο τὸ πολυσταύριο τὸ φοροῦν μόνο οἱ τέσσερες ἱεράρχες¹. Στὰ μνημεῖα ὅπου δίπλα στοὺς συλλειτουργοῦντες παριστάνονταν μετωπικοὶ ἱεράρχες (Ἄγ. Ἀνάργυροι Καστοριάς, Σέρβια) οἱ μετωπικοὶ δὲν φοροῦν πολυσταύριο. Θὰ μπορούσαμε ἀπὸ τὶς διαπιστώσεις αὐτὲς νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ πολυσταύριο εἰσάγεται γύρω στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰ. ὡς καθαρὰ λειτουργικὸ ἄμφιο. Στὴν ἐπίδραση λοιπὸν τοῦ τρίτου τύπου θ' ἀποδοθῇ ἡ παρουσία τοῦ πολυσταυρίου στὸν Ὁρωπό, μόνο στοὺς κατ' ἐξοχὴν λειτουργικοὺς ἱεράρχες.

IV

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἔρευνα ὁδήγησε στὴ διαπίστωση συγγένειας ἀνάμεσα στὸν Ὁρωπό καὶ σὲ κύκλο μνημείων, κυρίως Βαλκανικῶν, τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα. Σὲ ἀνάλογα ἀλλὰ ἀκριβέστερα συμπεράσματα θὰ μᾶς ὁδηγήσει ἡ ἐξέταση τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρωποῦ.

Ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τῶν τοιχογραφιῶν συνάγεται ὅτι ἡ κακὴ κατάστασὴ των μπορεῖ τουλάχιστον νὰ χρησιμεύσει γιὰ τὴν γνώση τῆς τεχνικῆς των. Τὸ ἐλεύθερο ἀρχικὸ σχέδιο τῆς μορφῆς, ὅπως φαίνεται ἀκόμη σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ στιχάρια καὶ στὰ περισσότερα φαιλόνια, ἔχει γίνεи πιθανώτατα σὲ νωπογραφία (φρέσκο) πάνω σὲ κάμπο λευκό, σὲ ἀπόχρωση ἐλεφαντοστοῦ, ἐνῶ τὰ ἄλλα χρώματα ἀπλώνονται ἀπὸ πάνω ἀργότερα, στεγνά, σὲ τέμπερα. Οἱ ἀρχικὲς γραμμὲς, ποὺ στὰ στιχάρια δηλώνουν τὶς πτυχές, εἶναι κόκκινες ἢ κοκκινοκάστανες, ὅπως εἶναι ὅλες οἱ γραμμὲς ποὺ ὁρίζουν τὰ περιγράμματα καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ, ἢ πράσινες, ἀνάλογα μὲ τὸ τοπικὸ χρῶμα τοῦ ὑφάσματος. Π.χ. στὸν Ἄγ. Ἰγνάτιο τὸ Θεοφόρο (α' ἀριστερά, πίν. 34) μόνη μορφή ὅπου διατηροῦνται στὸ στιχάριο καὶ ἄλλα χρώματα, οἱ κόκκι-

1. Στοὺς λειτουργοῦντες ἱεράρχες τῆς Μαυριώτισσας Καστοριάς (Πελεκανίδης, ἔ.ἀ., π. 67) μόνο οἱ τέσσερες πατέρες, Βασίλειος, Χρυσόστομος, Γρηγόριος καὶ Ἀθανάσιος φοροῦν πολυσταύριο. Οἱ ἄλλοι, ὁ Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων, ὁ Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός, ἕνας τρίτος Γρηγόριος (ὁ Ἀκραγαντίνος;) καὶ ὁ Πολύκαρπος, φοροῦν ἀδιακόσμητο φαιλόνιο. Μποροῦσε κανεῖς νὰ θεωρήσει τὴ διάκριση αὐτὴ ὡς ἐνδεικτὴ μεταβατικοῦ τύπου, μεταγενέστερου ὁμῶς ἀπὸ τοὺς Ἄγ. Ἀναργύρους.

νες γραμμές τοῦ στιχαρίου δηλώνουν τὶς πτυχές ἑνὸς ὑφάσματος ρόδινου. Στὸ φαιλόνιο τοῦ ἴδιου ἱεράρχη, θερμὸς βαθυκάστανος προπλασμὸς χρησιμεύει γιὰ σκιὰ καὶ τοπικὸ χρῶμα τοῦ ὑφάσματος, στὸ σημεῖο ποὺ τὸ ἀφήνει ἀκάλυπτο (en reserve) τὸ ἀνοικτὸ ψυχρὸ στακτὶ χρῶμα ποὺ δηλώνει τὸ φωτισμένο μέρος τῶν πτυχώσεων. Ἔτσι πλάθεται ἐδῶ ἡ πτυχολογία χωρὶς ἐνδιάμεσες ἀποχρώσεις, μὲ τὴν παράθεση διαφόρων τόνων τοῦ ἴδιου χρώματος. Ἐπίσης στὸν β' ἱεράρχη δεξιὰ, τὸ φαιλόνιο εἶναι ρόδινο - κεραμιδί στὸν προπλασμό, μὲ γραμμικὴ δήλωση τῶν πτυχῶν μὲ κοκκινοκάστανον, ἀλλὰ οἱ φωτεινὲς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν δηλώνονται μὲ λευκὸ χρῶμα. Εἴτε ὅμως μὲ διαφόρους τόνους τοῦ ἴδιου χρώματος, εἴτε μὲ παράθεση ψυχρῶν καὶ θερμῶν χρωμάτων, ἡ πτυχολογία ἐκφράζεται μὲ πλαστικότητα, ἐνῶ διατηρεῖ αὐστηρὴ καὶ πλατιὰ ρυθμικότητα, χωρὶς πολλὰς τεθλασμένες.

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πλάθονται καὶ τὰ γυνά. Σὲ μερικὰ πρόσωπα τὰ ἀνοίγματα καὶ οἱ ψιμυθιὲς ἔχουν φύγει καὶ μένει μόνον ὁ προπλασμός, καστανὸς ἢ ἀνοικτὸς κεραμιδὶς. Στὰ πρόσωπα ποὺ διατηροῦνται καλύτερα, τοῦ Γρηγορίου καὶ τοῦ Χρυσοστόμου (πίν. 36 καὶ 37), οἱ σκιὲς καὶ οἱ ρυτίδες δηλώνονται μὲ τὸν καστανὸ προπλασμὸ ποὺ μένει στὰ σημεία αὐτὰ ἀκάλυπτος ἀπὸ τὸ φωτεινὸ στακτὶ χρῶμα. Μὲ γραμμὴ κοκκινωπὴ δηλώνεται τὸ περιγράμμα καὶ σημειώνονται μερικὰ μόνον σημεία ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά. Λευκὲς πινελιὲς σὲ πηκτὸ χρῶμα χρησιμεύουν γιὰ «φῶτα» καὶ ὅταν μπαίνουν στὰ μαλλιά, στὰ φρύδια, στὰ γένια δηλώνουν τὸν «λευκότριχα» ἢ τὸν «μιξαπόλιον», ὅπου οἱ βαθύτεροι διαχωριστικοὶ τόνοι εἶναι πάλι τοῦ προπλασμοῦ. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸ τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου γίνεται μαλακὸ μὲ πλατιὲς φωτεινὲς ἐπιφάνειες, χωρὶς ξεκομμένα ἐπίπεδα, ἀλλὰ πάντα καθαρὰ καὶ ἔντονα δηλωμένο. Οἱ συνδυασμένοι τόνοι καστανὸ θερμὸ + στακτὶ ψυχρὸ, ταιριάζουν σὲ γεροντικὰ πρόσωπα, ὅπως τῶν ἱεραρχῶν, ἀλλὰ ὅχι σὲ νεανικά. Γι' αὐτὸ στὸ καλὰ διατηρημένο πρόσωπο τοῦ Διακόνου (πίν. 39), ὁ προπλασμὸς δὲν εἶναι ἢ δὲν φαίνεται κοκκινοκάστανος, ἀλλὰ κυριαρχεῖ ψυχρὴ στακτιὰ πρασινωπὴ φωτεινὴ ἐπιφάνεια ποὺ περικλείνεται ἀπὸ πλατιὰ περιγράμματα καστανοκόκκινα, ποὺ παίζουν καὶ τὸ ρόλο σκιᾶς, χαρακώνεται ἀπὸ ζωερὰ χαρακτηριστικὰ στὸ ἴδιο χρῶμα καὶ στέφεται ἀπὸ τὴν πλούσια κόμη, πάλι στὸ ἴδιο θερμὸ χρῶμα. Ἡ στακτιὰ αὐτὴ ἐπιφάνεια χρησιμεύει ἐδῶ ὡς προπλασμός καὶ πάνω σ' αὐτὴν ἀστράφτουν λευκὰ φῶτα σὲ μικρὲς πινελιές. Εἰδικώτερα τονίζεται ἐδῶ ἡ ἔξαρση τῆς μύτης μὲ τὴ δίχρωμη σκιά της, ἀριστερὰ καστανοκόκκινη καὶ δεξιὰ πρασινωπὴ. Μὲ τὰ μέσα αὐτὰ ἡ νεανικὴ αὐτὴ μορφή κερδίζει σὲ ζωηρότητα, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὶς γεροντικὲς μορφὲς τῶν ἱεραρχῶν, ποὺ ἔχουν τὸ ἦθος πιὸ πρᾶον καὶ πιὸ στοχαστικόν.

Ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν μᾶς θυμίζει γνώριμους τρόπους τοῦ 12^{ου} αἰῶνα. Τὸ ἀπλὸ σχέδιο ἐπάνω στὸν προπλασμὸ, ποὺ συναντοῦμε σὲ τοιχογραφίες τοῦ 11^{ου} αἰῶνα στὴ Σωτήρα στὸ Κορωπί, καὶ στὸν 12^ο αἰῶνα

(γύρω στα 1189) σὲ τοιχογραφίες πὺν ἀποκαλύφθηκαν πρόσφατα στὴ μητρό-πολη τῆς Κοιμήσεως (Usrenie) τοῦ Βλαδίμηρ, οἱ ὁποῖες βρίσκονται σὲ ἀνάλογο βαθμὸ διατήρησης¹, εἶναι τρέχουσα συνήθεια. Ἐξ ἄλλου ἡ δῆλωση τῆς σκιάς μὲ τὸν ἀφημένο ἀκάλυπτο προπλάσμο, ἀποτελεῖ κανόνα, ἐφ' ὅσον τὰ φωτεινότερα χρώματα στρώνονται ἐπάνω ἀπὸ τὰ σκοτεινότερα. Σημασία ἔχει ἐδῶ ὅτι ἡ τεχνικὴ αὕτῃ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ πλασθῇ ἡ μορφὴ μὲ φωτοσκιάσεις, ἀλλὰ χωρὶς γραμμικότητα, γιὰτὶ ἀποφεύγεται ἡ ἔντονη περι-γραφή τῶν χαρακτηριστικῶν μὲ συγκεκριμένα περιγράμματα. Καὶ τοῦτο διαφοροποιεῖ τὶς τοιχογραφίες μας ἀπὸ τὶς περισσότερες τοῦ 12^{ου} καὶ ἀκόμη ἀπὸ μερικὲς τῶν ἀρχῶν τοῦ 13^{ου}, ὅπως βλέπομε ἀμέσως πιὸ κάτω.

V

Ὁ 12^{ος} αἰώνας καὶ μάλιστα περὶ τὸ τέλος του, χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀξιοσημείωτη ποικιλία στὶς τεχνοτροπικὲς ἐκδηλώσεις, πὺν καθρεφτίζουν τὴν δραματικὴν ἀναζήτησιν νέων ἐκφραστικῶν τρόπων, τὴν ὀριμότητα πα-λαιῶν μεθόδων, ἢ τὴν ἐμμονὴ στὴν παράδοση. Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ συσχε-τίσουμε καὶ νὰ χρονολογήσουμε τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ὁρωποῦ θὰ προχωρή-σουμε ἐξετάζοντας τὴ σχέση τους μὲ τὶς κυριώτερες τεχνοτροπίες, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς ἀκρὲς ἀντίθετες.

α'. Δὲν ἔχουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ὁρωποῦ συγγένεια μὲ τὴν ὥραία τεχνοτροπία τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Ἀγίου Δημητρίου τοῦ Βλαδίμηρ (Ρωσία, 1196)², πὺν διακρίνεται μὲ τὴν ἀναζήτησιν τῆς φυσικῆς ἐμορφιάς στὰ πρόσωπα, μὲ τὶς ἀπαλὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, μὲ τὴν ἡρεμὴ σοβαρότητα στὴν ἐκφραση. Μὲ κάποια ἀκαδημαϊκὴ ἀτονία ἐκφράζεται στὶς ἐξαιρετες αὐτὲς βυζαντινὲς τοιχογραφίες διάθεση ἰδεαλιστικὴ, συνδυασμένη μὲ ἰσχυρὲς ἑλληνίζουσες ροπές.

β'. Θὰ ἀποκλείσουμε ἓνα κύκλο ζωγραφικῶν ἔργων ἐπαρχιακῶν, λαϊ-κώτερης προέλευσης, πὺν ἀποκαλοῦνται ἀκόμη, ἐντελῶς συμβατικά, «μο-ναστικῆς» τεχνοτροπίας. Μνημεῖα τοῦ κύκλου αὐτοῦ ἀπὸ τὸν 11^ο - 12^ο αἰῶνα βρίσκονται στὴν Μικρὰ Ἀσία³, στὴν Κρήτη⁴, σὲ ἄλλα νησιά

1. Βλ. Geschichte des russischen Kunst, t. I, Μόσχα - Δρέσδη 1957 (ἔκδ. Ἀκαδ. Ἐπιστ. ΕΣΣΔ), εἰκ. 272, σ. 293 - 294.

2. Βλ. πρόχειρα Λάζαρεφ, Ἱστορία Βυζ. ζωγραφικῆς, τ. II, π. 190. Βλ. καὶ L. Réau, ἐν Recueil Uspenskij, II, 1, π. V - VIII. Geschichte des russ. Kunst, σ. 288 - 293, εἰκ. 263 - 271 (Λάζαρεφ).

3. Βλ. Wulff, Latmos, ἐν Th. Wiegand, Milet, III, 1, σ. 190 - 228, π. I - IX.

4. Ἀγ. Εὐτύχιος στὸ Ρέθυμνο, βλ. Ν. Δρανδάκη, Κρητ. Χρον., τ. I, 1956, σ. 215 - 236.

(Κύθηρα, Σαντορίνη, Κύπρος)¹ καθώς και στην Πελοπόννησο (Κυνουρία)² και χαρακτηρίζονται από την μέγιστη άπλοποίηση των τεχνικών μέσων και την κυριαρχία της γραμμής σε επιφάνειες λίγο·πολύ επίπεδες.

Με τις επόμενες τεχνοτροπικές εκδηλώσεις διαπιστώνονται συγγένειες, αλλά όχι περισσότερες από όσες επιβάλλει η ένότητα του ύφους μιας εποχής.

γ'. Μια από τις τεχνοτροπίες που είχαν την μεγαλύτερη διάδοση στο τέλος του 12ου αιώνα είναι αυτή που αντιπροσώπευαν οι τοιχογραφίες του χαμένου τώρα Νερέδιτση (1199) και που συναντούμε σε σειρά άλλων μνημείων περίπου σύγχρονων, στη Ρωσία (Άγιος Γεώργιος της παλαιάς Αάδογας, Miroj, Arkashy)³, στη Σερβία (Άγιος Γεώργιος του Djurdjevi Stuproni, 1180)⁴, στον Άθω (σπαράγματα από την Τράπεζα στο Βατοπέδι και κελί Ραβδούχου)⁵, στην Μακεδονία (Κουμπελίδικη)⁶, στα νησιά (Τράπεζα Μονής Πάτμου)⁷. Την τεχνοτροπία αυτή αναγγέλλουν ήδη ορισμένες μορφές του Νέρεξι (1164)⁸ και τοῦτο αποτελεί μια ένδειξη για την καταγωγή της από μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο⁹. Χαρακτηρίζεται από έντονη γραμμικότητα που φθάνει σε διακοσμητική οργάνωση των γραμμών που ορίζουν τα επίπεδα, ενώ οι χρωματικές αντιθέσεις αποκτούν δραματικήν οξύτητα, προσδίδοντας ταραγμένη και αγωνιώδη έκφραση, τόσο στα πρόσωπα όσο και στην πτυχολογία.

1. A. Xyngopoulos, Fresques de style monastique en Grèce, Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, τ. Α', Αθήνα 1955, σ. 510 κ.εξ. και πίν. 178 - 183, Σπήλαιο Αγίας Σοφίας Κυθήρων, τέλος 11ου αρχών 12ου. Α. Όρλάνδος, Αρχ. Βυζ. Μν. Έλλ., τ. 7, 1951, σ. 198 - 214, Πισκοπή Σαντορίνης, περί το 1100. Γ. Σωτηρίου, έ.ά., π. 68 - 71, Έγκλειστρα Κύπρου (12ου). Στα νησιά συνεχίζεται και τον 13ο και 14ο αιώνα, στη Ρόδο, Κρήτη, Αίγινα, αλλά η παρακολούθηση της τεχνοτροπίας αυτής δεν ενδιαφέρει εδώ.

2. Α. Ξυγγόπουλος, Αί τοιχογραφίαι του Άσκηταριού παρά τὸ χωρίον Βούρβουρα, Πελοποννησιακά, τ. 3, 1959, σ. 87 - 94, π. 4 - 6.

3. Λάζαρεφ, Τέχνη στο Νόβγοροδ (ρωσ.), Μόσχα 1947, π. 15, 20 και 21 (Νερέδιτση), π. 10 - 12 (Παλαιάς Αάδογας), π. 7β (Arkashy του 1189). Βλ. και Ch. Amiranashvili, Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy, Recueil Uspenskij, II, 1, σ. 109 κ.εξ.

4. S. Radojčić, έν Πεπραγμ. Θ' Διεθν. Βυζαντ. Συνεδρ. Θεσσαλονίκης, τ. Α', 1955, π. 102, 1 - 2. Τοῦ Ἰδιου, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe (σερβ. με γαλλ. περίληψη), Βελιγράδι 1955, σ. 9, εικ. 2.

5. G. Millet, Athos, π. 97.3 - 4, 98.1.

6. A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Αθήναι 1955, σ. 21 - 22, π. 6.

7. Α. Μαργαβᾶ - Χατζηνικολάου, Πάτμος, Αθήνα 1957, εικ. 60 - 63.

8. Millet - Frolov, I, π. 15.3 - 4.

9. Ό Xyngopoulos, έ.ά., σ. 22 - 23, πιστεύει ότι τὸ κέντρο ήταν ἡ Θεσσαλονίκη.

δ'. Στο Νέρεζι θα βρούμε τις καταβολές και για μιάν άλλη συγγενική αλλά πιό περίτεχνη τεχνοτροπία που συναντούμε στην Καστοριά (°Αγιοι °Ανάργυροι και °Αγιος Νικόλαος Κασνίτζη)¹, στο Κουρμπινοβο, κοντά στη λίμνη της Πρέσπας (1191)², καθώς και στην Κύπρο³. Οί πανύψηλες μορφές έχουν εξεζητημένη πτυχολογία, που δημιουργεί κομψά και περίπλοκα διακοσμητικά θέματα, όπου κυριαρχεί η γραμμή, καθώς και σφικτή και κάπως στεγνή πλαστικότητα, που αναδεικνύει τὰ ραδινὰ και χυτὰ μέλη. °Ανταποκρίνονται δηλ. σὲ ἕναν καλλιγραφημένο μανιερισμό, που εἶναι ξένος στὶς τοιχογραφίες τοῦ °Ωρωποῦ. Μ' αὐτὲς μποροῦν νὰ σχετισθοῦν μόνον ὡς πρὸς τὶς ψηλότερες ἀναλογίες.

°Απὸ τὶς δύο αὐτὲς τεχνοτροπίες⁴ διαφέρει τοῦ °Ωρωποῦ ἡ τέχνη κυρίως μὲ τὴν ἄμεση ζωγραφικὴ αἴσθηση τῆς πλαστικότητος τῆς μορφῆς, που ἐκφράζεται ζωηρά, ἀλλὰ μὲ μαλακότερες μεταβάσεις, χωρὶς ἐπιτήδευση, χωρὶς τὸν φόρτο τῆς γραμμικῆς πολὺπλοκης πτυχολογίας. °Η ζωγραφικὴ τοῦ °Ωρωποῦ παρουσιάζεται ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἐξπρεσιονιστικὴ καὶ διακοσμητικὴ τάση. °Ετσι οἱ μορφές, πάντα μνημειακές, εἶναι ἀπλούστερες στὴ διατύπωση καὶ ἡρεμότερες, ἐνῶ ἡ ἐκφραση τῶν προσώπων κερδίζει σὲ βάθος καὶ σὲ πάθος. Σ' αὐτὲς ἔχει ξεπερασθῇ ὁ μανιερισμὸς τῆς τελευταίας ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν καὶ ἐμφανίζεται ἕνας πρῶϊμος κλασικισμός.

ε'. Τοιχογραφίες τοῦ κυρίως °Ελλαδικοῦ χώρου, ὅπως εἶναι ὅσες μένουν ἀπὸ τὴν παλὴὰ τοιχογράφηση τῆς βασιλικῆς τῆς Καλαμπάκας στὸν 12^ο αἰῶνα⁵, πλησιάζουν περισσότερο πρὸς τοὺς ἱεράρχες τοῦ °Ωρωποῦ. Οἱ μετωπικοὶ ὅμως ἱεράρχες τοῦ Διακονικοῦ τῆς Καλαμπάκας ἔχουν τὴν πτυ-

1. Πελεκανίδης, ἔ.ἀ., π. 8, 14, 15, 17, 43, 45, 49β καὶ 50.

2. R. Ljubinković, Die alte Kirche in Kurbinovo am Prespasee (σερβ. μὲ γεωμ. περίληψη), ἐν Starinar, t. XV, 1940 (1942), σ. 101-123, εἰκ. 3. Βλ. καὶ M. Rajković, Les fresques de Kurbinovo et leur auteur, Zbornik Radova S.A.N. Viz. Inst., τ. 3, Βελιγράδι 1955, σ. 207-212. Βλ. καὶ O. Bihalji-Merin, Fresques et Icones, Μόναχο [1958], εἰκ. 13-15. Millet-Frolow, π. 84-85.1. Γιὰ τὴν πρόσφατη ἀποκάλυψη τῆς χρονολογημένης ἐλληνικῆς ἐπιγραφῆς, που τοποθετεῖ τὶς σημαντικὲς αὐτὲς τοιχογραφίες στὸ ἔτος 1191, βλ. Ξυγγόπουλον, °Αρχ. °Εφ. 1957 (1960), σ. 20.5.

3. A. Στυλιανοῦ, ἔ.ἀ., σ. 459-467, π. 142-157: Παναγία τοῦ °Αρακος, τοῦ 1192. Γ. Σωτηρίου, °Αρχ. °Εφημ., τόμος Γ. Οἰκονόμου, 1954, σ. 87-91, τοῦ Ἰδίου, Βυζ. μν. Κύπρου, π. 65, °Εγκλείστρα τοῦ Νεοφύτου τοῦ 1183-1193.

4. °Ο Demus, Die Entstehung des Palaeologenstils in der Malerei (Berichte zum XI. Internationalen Byz. Kongress, München 1958, IV, 2), σ. 25, ὑπάγει σὲ μιὰ spätkomnenische τεχνοτροπία τὰ μνημεῖα που χωρίσαμε σὲ δύο τεχνοτροπίες. V. Lazarev, The Mosaics of Cefalù. The Art Bulletin, 17, 2, 1935, σ. 184 κ.ἐξ. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, Λονδίνο [1949], σ. 418-436.

5. Βλ. Γ. Σωτηρίου, ἐν °Επ. °Ετ. Βυζ. Σπ., τ. 6, 1929, σ. 304-305 καὶ Xyngopoulos, ἔ.ἀ., σ. 24, π. 8.2.

χολογία άπλουστευμένη αλλά πιό δύσκαμπτη και τήν διάπλαση τοῦ προσώπου πιό σχηματική. Π.χ. τὰ αὐτιά στήν Καλαμπάκα άποτελοῦν ἕνα κόσμημα σάν φύλλο, ἐνῶ στόν Ὁρωπό εἶναι μέ πολλή ἐλευθερία σχεδιασμένα¹. Τήν ἴδια γραμμικότερη διάθεση διακρίνομε καί στήν πτυχολογία τῶν ἱεραρχῶν, πού άποκαλύφθηκαν τελευταῖα μαζί μέ ἄλλες τοιχογραφίες στά ὑπερῶα τοῦ Ὁσίου Λουκά², καθῶς καί σέ ἐκείνους τῆς Ἀχειροποιήτου τῆς Θεσσαλονίκης, πού χρονολογοῦνται γύρω στά 1230³. Ἀκόμη πιό κοντά γεωγραφικά, στήν Εὐβοία, ἀπέναντι στόν Ὁρωπό, δέν ἔχουν, ὅσο ἔερομε, σωθῇ τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 12ου ἢ άρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἐν τούτοις ἕνας Ἀγιος Στέφανος τοῦ 1245, ἀπό τὰ ἐλάχιστα ὑπολείμματα τοιχογραφιῶν στό Διακονικό μιᾶς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Καλυβίτη, στά Ψαχνά⁴, παρουσιάζει χτυπητές ἀναλογίες μέ τόν Διάκονο τοῦ Ὁρωποῦ, ὄχι μόνο στήν τεχνική τῆς ἐκτέλεσης πού εἶναι ἐντελῶς ἡ ἴδια, ἀλλά ἀκόμη στοὺς πλατεῖς ὤμους, στόν στιβαρό ἀλλά πολὺ ψηλὸ λαιμό, στό πλάγιο βλέμμα καί ἀκόμη στό ἦθος, πού ἔχει τήν ἴδια ἀξιοπρέπεια καί ὑπερηφάνεια.

Ἡ διαπίστωση αὐτὴ μᾶς ὁδηγεῖ στήν ἐξέταση καί τόν παραλληλισμό μέ μνημεῖα τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἀπό τὰ σημαντικότερα εἶναι τὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας στή σερβική Στουπένιτσα τοῦ 1209⁵. Στήν κόγχη οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες εἶναι ψηλοὶ ὅπως στόν Ὁρωπό, ἀλλά ἡ γενική ἐντύπωση πού παρέχεται εἶναι διαφορετική, γιατί στή σερβική ἐκκλησία ἡ πλάγια στάση, μέ τὰ διακοσμητικά ἀλλ' ἄκαμπτα πολυσταύρια, θελημένα ρυθμική καί ἱερατική, ἔρχεται σέ ἀντίθεση, μέ τίς ζωηρὰ κινημένες μορφές τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων, στήν ἀμέσως ὑπερκείμενη ζώνη, ἐνῶ στόν Ὁρωπό, ἐκκλησία μικρή, δέν διαταράσσεται ἡ ἐνιαία κατακόρυφη τάση τῶν μορφῶν ἀπό κινήσεις καί ἀντιθέσεις. Μὲ τίς μορφές τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ τῆς σερβικῆς ἐκκλησίας καί ἄλλων μετωπικῶν ἡλικιωμένων Ἀγίων συγγενεύουν οἱ τοιχογραφίες μας κυρίως στήν περιγραφὴ τῆς κόμης γύρω στό μέτωπο, μέ μιὰ ἐνιαία γραμμὴ πού διασπᾶται μόνο ἀπό λίγους καί ὀξεῖς βοστρύχους⁶. Ἀλλὰ ἡ διαγραφὴ τῶν χαρα-

1. Γιά τήν ἐξέλιξη τοῦ σχήματος τοῦ αὐτιοῦ βλ. Εὐγγόπουλον, Ἀρχ. Ἐφημ. 1957 (1960), σ. 21 - 23.

2. Βλ. Α. Ὁρλάνδου, Τὸ ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1958, σ. 184 - 185, εἰκ. 189 - 190.

3. Βλ. Εὐγγόπουλον, ἔ.ά., π. 5.

4. Βλ. Α. Ἰωάννου, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, Ἀθήνα 1959, π. 7 - 8.

5. Millet-Frolow, I, π. 32 - 42. S. Radojčić, Πεπραγμένα Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, σ. 434 - 435, εἰκ. 1 (ὑπογραφὴ τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου).

6. Πρβλ. Millet-Frolow, π. 34.3, 35.1, 40.4.

κτηριστικῶν τοῦ προσώπου στὴ σερβικὴ ἐκκλησίᾳ εἶναι πολὺ πιὸ γραμμικὰ δηλωμένα, μὲ σχέδιο εὐαίσθητο ἀλλὰ καθαρό, ἐνῶ στὸ πλατὺ φωτεινὸ πλάσιμο ἔχει γίνεи λεπτὴ ἐπεξεργασία, γιὰ τὶς ἐλαφρὲς ρυτίδες καὶ τὶς πρασινωπὲς σκιές, σύμφωνα μὲ τὸν προσεκτικὸ καὶ λεπτολόγο τρόπο τῆς ζωγραφικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνας¹.

Μιὰ ἄλλη σημαντικὴ τοιχογραφικὴ παράσταση γύρω στὰ 1230, ποὺ ἀποκαλύφθηκε τελευταία στὴν Ἀχειροποίητο τῆς Θεσσαλονίκης, παρουσιάζει συγγένεια μὲ τὶς τοιχογραφίες μας ὥς πρὸς τὸ γενικὸ πνεῦμα ποὺ τὶς διαπνέει: οἱ καλοστημένες μορφὲς μὲ τὴν πλατιά μνημειακὴ πτυχολογία φανερῶνουν ὅτι ἔχουν ξεπεράσει «τὴν γραμμικότητα καὶ τὸν διακοσμητικὸν γενικῶς χαρακτῆρα τῶν ἔργων τοῦ 12ου αἰῶνος»², ὅπως σωστὰ παρατηρεῖ ὁ ἐκδότης τους. Διαφέρουν ὅμως μὲ τὸν Ὁρωπὸ κατὰ τοῦτο: σὲ ὁρισμένα χαρακτηριστικὰ δευτερεύοντα — κόκκινες κηλίδες στὰ μάγουλα, αὐτιά σχηματοποιημένα σὰν κόσμημα — εἶναι ἀρχαιότερες ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες μας, ἐνῶ ὥς πρὸς τὸν ρεαλιστικότερο χαρακτῆρα τῶν προσώπων, τὴν ἐντονώτερη διάπλαση καὶ τὴν σφοδρότητα τοῦ ἐκφραστικοῦ τόνου, βρίσκονται ἤδη πολὺ κοντὰ στὸ Πρωτάτο. Ἐξάλλου διαπιστώνονται στὴν Ἀχειροποίητο σχέσεις πραγματικὲς ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἀπὸ τὶς μορφὲς αὐτὲς — παριστάνονται οἱ Ἅγιοι Σαράντα — καὶ μορφὲς τῶν παλαιοχριστιανικῶν ψηφιδωτῶν τῆς Θεσσαλονίκης³.

Περισσότερες εἶναι οἱ συγγένειες μὲ τὴν διακόσμηση μιᾶς σερβικῆς ἐκκλησίας, μὲ τὸ Μιλέσεβο, γύρω στὰ 1235. Ἐνα μέρος ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες του εἶχε χαρακτηρισθῇ σωστά, πρὶν γίνουν γνωστὲς οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀχειροποιήτου: τὸ κατ' ἐξοχὴν ἔργο τοῦ 13ου αἰῶνα ποὺ ἔχει ὥς πρότυπα ψηφιδωτὲς διακοσμήσεις, καὶ συγκεκριμένα τὸν Ἅγιο Δημήτριον Θεσσαλονίκης⁴. Ἀπλὲς μνημειακὲς μορφές, ἥρεμες, καλοστημένες, μὲ πλατεῖες πτυχώσεις, ποὺ διαγράφουν μεγάλα σχήματα, χωρὶς πολλὴ εὐλυγισία, ἐνῶ τὰ πρόσωπα εἶναι ἐμψυχωμένα ἀπὸ ἐσώτερο πάθος. Ἐνα μέρος ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες του ὅμως, εἶναι πιὸ ἐλεύθερα ἐκτελεσμένο καὶ μὲ αὐτὸ συγγενεύουν

1. Βλ. στὸ ἴδιο, π. 39.1 - 2. Α. Ξυγγοπούλου, Σχέδιασμα τῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήναι 1958, σ. 17 κ.ἑξ. Πρβλ. Wulff-Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, 1925, σ. 67 καὶ 262, εἰκ. 64.

2. Ξυγγοπούλου, Ἀρχ. Ἐφ. 1957 (1960), σ. 24.

3. Στὸ ἴδιο, σ. 25 κ.ἑξ.

4. Okunev, Milieshevo, Byzantinoslavica, τ. 7, 1937, σ. 97 - 107 (μὲ γαλλ. περίληψη). Millet-Frolow, I, π. 63 - 83. Πρβλ. καὶ Ξυγγοπούλου, ἑ.ἄ., σ. 24 κ.ἑξ. Οἱ προτεινόμενες ὑπὸ S. Radović, ἑ.ἄ., σ. 435 καὶ Les maîtres de l'ancienne peinture serbe, σ. 13 κ.ἑξ. ὑπογραφὲς τριῶν ζωγράφων, ποὺ βρίσκονται κοντὰ στοὺς ὁμώνυμους ἁγίους, σὲ μορφὴ βραχυγραφικῆ, θὰ μπορούσαν νὰ ἐρμηνευθοῦν ἀπλῶς σὰν ἐνδειξὴ τοῦ «μαϊστωρος» ποιοὶ ἅγιοι θὰ παριστάνονταν στίς θέσεις αὐτές. Ὑπογραφὲς στὴν μορφὴ αὐτὴ εἶναι ἄγνωστες.

ειδικότερα οἱ τοιχογραφίες μας. Ἡ τεχνικὴ στὰ πρόσωπα αὐτὰ (κυρίως στὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου) εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ Ὁρωποῦ, γίνεται μόνο συχνότερα καὶ στὰ γεροντικά πρόσωπα χρῆσι τῶν λεπτῶν λευκῶν γραμμῶν, τῶν φώτων, ποὺ βλέπομε στὸν Ὁρωπὸ μόνο στὸν Διάκονο καὶ ἐλάχιστα τὸν Χρυσόστομο. Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ θέσι καὶ ἡ φορὰ τῶν μικρῶν αὐτῶν λευκῶν γραμμῶν, ποὺ φωτίζουν ἐξέχοντα σημεῖα σὲ νεανικὴ μορφὴ Ἀγίου¹: εἶναι ἐντελῶς ἴδια μὲ τοῦ Διακόνου. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλες λεπτομέρειες ποὺ συνδέουν τὰ δύο μνημεῖα: τὸ αὐτὸ π.χ. εἶναι καὶ στίς μορφὰς τῆς σερβικῆς ἐκκλησίας ὅχι μόνο ἐξ ἴσου ἐλεύθερα σχεδιασμένο ὅπως στίς ἑλληνικῆς, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ μέγεθος ἀποκτᾷ ἀνάλογη σημασία ὡς πρὸς τὸν ὄγκο τῆς κεφαλῆς. Τὸ σχῆμα τοῦ ματιοῦ, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ διαμόρφωσι τὴν ἀμυγδαλωτή, μὲ τίς ἐλλειψοειδεῖς κόρες καὶ μὲ τὸ βαρὺ βλέφαρο, ἀκόμη οἱ ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ ἡ χαρακτηριστικὴ συνοφρύωσι, ὅλα εἶναι ἐντελῶς ἴδια². Ἡ σημασία τῆς γραμμῆς εἶναι καὶ ἐδῶ ἐλαττωμένη, οἱ μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά γίνονται μὲ τρόπο μαλακό, ἀλλὰ ἡ φωτισμένη ἐπιφάνεια δὲν εἶναι μεγάλῃ.

Σημαντικὴ διαφορὰ παρουσιάζεται μόνον ὡς πρὸς τίς ἀναλογίες τῶν μορφῶν. Στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Βλαδισλαύου οἱ μορφὰς εἶναι καμιά φορὰ κοντὲς καὶ τὰ κεφάλια μᾶλλον μεγάλα (Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, ἀναλογία κεφαλῆς 1:6)³ ἐνῶ σὲ ἄλλες ἡ ἀναλογία εἶναι μικρότερη (Ὑπαπαντή, 1:7)⁴. Οἱ μορφὰς τῶν ἱεραρχῶν στὸν Ὁρωπὸ ποὺ παριστάνονται σὲ φυσικὸ μέγεθος (1,68 μ.) μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν ψηλὰς γιατί τὸ κεφάλι εἶναι σχετικὰ μικρό: ἔχει σχέσι ποὺ κυμαίνεται ἀνάμεσα στὸ 1:8 καὶ 1:9 ὡς πρὸς τὸ σῶμα. Εἰδικότερα στὸν Διάκονο ὁ στενὸς χῶρος τῆς παραστάδας ὁδήγησε τὸν ζωγράφο σὲ ἀκόμη ψηλότερη καὶ ραδινότερη μορφή. Ὁ νεαρός Ἅγιος ἔχει ὕψος 1,74 καὶ τὸ κεφάλι του εἶναι μικρότερο ἀπὸ τῶν ἱεραρχῶν. Ἡ τάσι αὐτὴ γιὰ ψηλότερες μορφὰς χαρακτηρίζει, ὅπως εἶδαμε, κυρίως ὁρισμένες τεχνοτροπίες τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνα⁵, καὶ ἐπιξεῖ στίς ἀρχὰς τοῦ 13ου⁶.

Συνοψίζοντας παρατηροῦμε ὅτι οἱ τοιχογραφίες ποὺ μᾶς ἀπασχόλησαν ἀποτελοῦν ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη μιὰ ἀπὸ τίς τελευταῖες ἐμφανίσεις τύπου πολὺ παλαιότερου, ἐνῶ ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη ἀντιπροσωπεύουν λιγώτερο συντηρητικὴ τεχνοτροπία (ἀναλογίες, ἀλλὰ ἐλλειψι γραμμικότητας

1. Millet-Frolow, π. 79.1.

2. Στὸ ἴδιο, π. 73.4.

3. Στὸ ἴδιο, π. 72.

4. Στὸ ἴδιο, π. 66.4 - 5.

5. Βλ. πρὸ πάντω σ. 103.

6. Millet-Frolow, π. 33.3.

καὶ ρυθμικὴ πτυχολογία) ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ σχετισθῇ μὲ ἑλλαδικὰ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 12^{ου} αἰῶνα (Καλαμπάκα), ἂν δὲν εἶχε σημάδια σαφῆ ἐπαφῶν μὲ ἔργα τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13^{ου} αἰῶνα (Μιλέσεβο, Ἅγιος Ἰωάννης Καλυβίτης Εὐβοίας, Ἀχειροποίητος Θεσσαλονίκης) ποὺ ἔχουν λυτρωθῇ ἀπὸ τὶς φορμαλιστικὰς τάσεις τοῦ τέλους τοῦ 12^{ου} αἰῶνα.

Οἱ τοιχογραφίες μας ἐπομένως δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ἀπλὲς καθυστερημένες ἐπαρχιακὲς ἐκδηλώσεις. Ὁ εἰκονογραφικὸς τους ἀρχαϊσμός θὰ πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ τὴν θελημένη ἐπιστροφή πρὸς παλαιότερα ἔργα τέχνης ποὺ διαπιστώνεται σὲ σημαντικὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς· οἱ τοιχογραφίες τοῦ Μιλέσεβο καὶ τῆς Ἀχειροποιήτου μαρτυροῦν γιὰ τὴν γενικότητα τοῦ κινήματος, στὴν δεύτερη εἰκοσαετία τοῦ 13^{ου} αἰῶνα¹. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ὁρωποῦ, ποὺ ὁπωσδήποτε μπορεῖ νὰ στήνει ἄνετα τόσο ἀξιόλογες μορφές, μὲ ψυχολογικὸ βάθος, συνδυασμένο μὲ ἰσχυρὸ τὸ αἶσθημα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς καὶ μὲ κυριαρχία στὰ ζωγραφικὰ του μέσα, ἀνήκει στὴ σειρά τῶν σημαντικῶν καλλιτεχνῶν, πού, καὶ ἂν δὲν τοὺς δημιουργοῦν, ξέρουν τοὺς νέους ἐκφραστικoὺς τρόπους τοῦ καιροῦ των.

Ἡ τοποθέτηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρωποῦ στὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ 13^{ου} αἰῶνα ταιριάζει μὲ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς ἐκκλησίας. Τὰ δξυκόρυφα τόξα τοῦ μεσαίου κλίτους, συνδυασμένα μὲ κανονικὰ τόξα, φανερώνουν τὴν παρουσία φραγκικῶν ἐπιδράσεων, ποὺ δὲν ἔχουν ὅμως κυριαρχήσει. Ἐξ ἄλλου ἡ οἰκοδόμησις καὶ ἡ διακόσμησις ὁρθόδοξης ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὴν κατάληψιν τῆς περιοχῆς ἀπὸ τοὺς Φράγκους δὲν ἀποτελεῖ μοναδικὸ φαινόμενο. Στὴν Ἀττικὴ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Κυνηγός², καθὼς καὶ ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ στὸ Γαλάτσι³, οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρά καὶ τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης⁴, οἱ τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας καὶ τῆς Κρήτης, μαρτυροῦν ὅτι ἡ νέα πολιτικὴ κατάστασις δὲν δημιούργησε συνθῆκες ποὺ νὰ ἀποκλείουν τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῶν Ὀρθόδοξων κατοίκων τῆς κατακτημένης χώρας.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

1. Βλ. πρὸ πάνω, σ. 105.

2. Α. Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Εὐρετήριο μεσαιωνικῶν μνημείων Ἀττικῆς, τευχ. Β', Ἀθῆναι 1933, σ. 170 - 175.

3. Στὸ ἴδιο, σ. 134 - 135. Βλ. καὶ Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η, Βυζαντινὰ μνημεῖα Ἀττικῆς καὶ Βοιωτίας, Ἀθῆναι 1956, σ. 24, π. 20 - 21.

4. Α. Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ Χωνιάτου, Ἑπ. Ἑτ. Βυζ. Σπ., τ. 21, 1951, σ. 210 - 214.