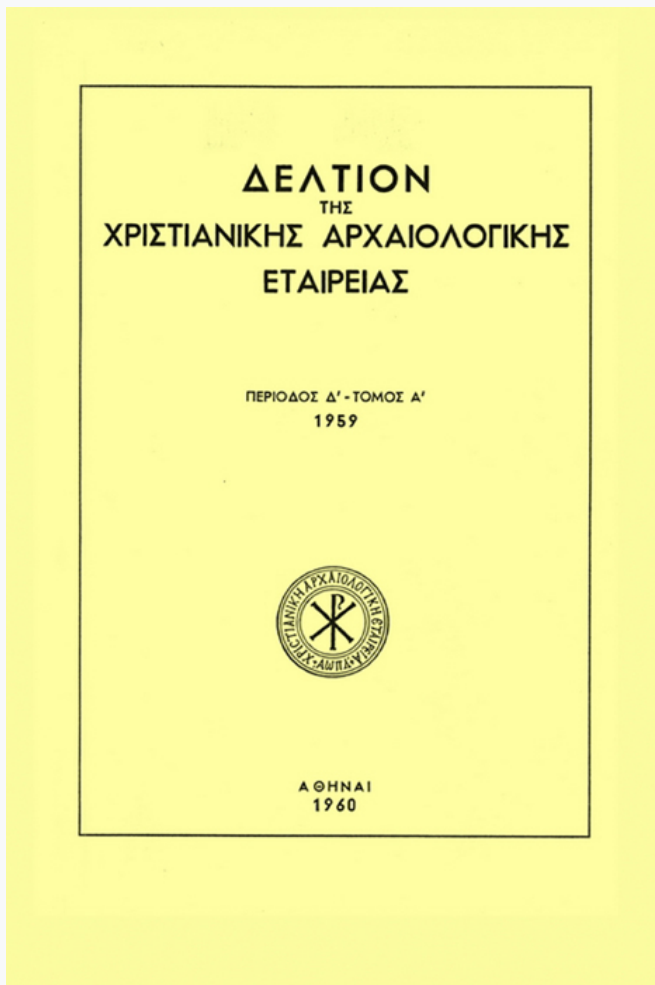


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 Ἁγίου 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 ἄνισα 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 χρονολογήσει τὸ κτίσμα στὸν 15^ο καὶ 16^ο αἰῶνα.

Οἱ τοιχογραφίες ποὺ στόλιζαν τὸ ναὸ βρισκόνταν σὲ δύο στρώματα. Στους πλάγιους τοίχους τοῦ μεσαίου κλίτους, ποὺ σώζονται ἀκόμη, διακρίνονται τὰ ἴχνη μεγάλων συνθέσεων τοῦ παλαιότερου στρώματος. Στὸν Ν. τοῖχο ὑπάρχουν καθαρότερες ἐνδείξεις ὅτι ἦταν ζωγραφισμένες τέσσερες σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίβιο τοῦ Ἁγ. Γεωργίου (πίν. 38), ἐνῶ στὸν βόρειο μένουσιν μόνον ἴχνη ἀπὸ τὸ κόκκινο σχέδιο συνθέσεων ἀδιάγνωστων. Καλύτερα διατηρημέναι εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Α. πλευρᾶς. Στὴ Ν. παραστάδα τῆς ἀψίδας ἕνας ὀλόσωμος διάκονος, σχεδὸν ἀκέραιος (πίν. 38), καὶ στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας ἕξη μορφὲς ἱεραρχῶν. Μερικὰ τμήματα τοῦ μεταγενέστερου στρώματος τοιχογραφίας ἐκάλυπταν ὀρισμένα σημεῖα τῆς κόγχης, ὅπως εἶχεν ἤδη παρατηρήσει 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 Ἁγ. Γεωργίου ἔσταν ἀπὸ πολλὰς δεκαετίαι στὸ ὑπαιθρο χωρὶς καμιά προφύλαξη, ὁ κίνδυνος τῆς ὀριστικῆς καταστροφῆς τοὺς ἦταν ἄμεσος, καθὼς τὸ ἐρείπιο ἄρχιζε νὰ ἐξαρθρῶνεται γιὰ νὰ χρησιμοποιηθῆ ὡς οἰκοδομήσιμο ὕλικὸ (πίν. 33). Γι' αὐτὸ

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

κρίθηκε απαραίτητο και αποφασίστηκε από τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας νὰ μεταφερθῶν οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, ὅπου καὶ ἔχουν τώρα ἐκτεθεῖ¹.

Τὸ τρίλοβο παράθυρο μὲ τὴν ἀφαίρεση τῶν διαχωριστικῶν κιονίσκων καταστράφηκε παρασύροντας ἕνα μέρος τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς κόγχης καὶ ἔτσι οἱ δύο ομάδες τῶν τριῶν ἱεραρχῶν στὶς δύο μεριὲς τοῦ παραθύρου χωρίστηκαν σὲ δύο ἐντελῶς ἀσύνδετα τμήματα. Αὐτὰ θὰ περιγράψομε χωριστά, καθὼς ἔχουν ἀποκολληθῆ 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 ὄλοι μακρὸν στιχάριο ἀνοιχτόχρωμο, φαιλόνιο χωρὶς μανίκια καὶ πλατὺ ὠμοφόριο μὲ τρεῖς μεγάλους σταυρούς. Οἱ δύο δεξιὰ ἱεράρχες φοροῦν καὶ ἐπιγονάτιο στὴ μορφῇ 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 ρόδιнос προπλασμός. Διατηρεῖται καλὰ ἡ κόμη καὶ τὸ ὄξυ γένι, ποὺ δηλώνονται μὲ λευκὰ φῶτα, σὲ πυκνὲς πηκτὲς πινελιὲς πάνω σὲ στακτί ἀνοιχτὸ χρῶμα. Ὁ φωτιστέφανος 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, ἐλευθέρα 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 ἐξαιρέτο καλλιτέχνη καὶ συντηρητὴ κ. Φώτη Ζαχαρίου, σύμφωνα μὲ τίς σύγχρονες μεθόδους (μεταφορὰ τοῦ χρωματικοῦ φλοιοῦ σὲ ὑφασμα).

οί φωτεινές άκμές τών πτυχών δηλώνονται με λευκή γραμμή. Δεξιά από τόν φωτοστέφανο σώζονται τὰ γράμματα ΥΓΝΑ

[Τ]ΙΟΣ

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

Ἄριστερὰ ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο, στηλιδὸν ΓΡΗ

ΓΟ

ΡΙ

ΟΣ

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

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

Διαστ. 2.10×1.48 μ.

Οἱ ἀρχικὰ ὀλόσωμες μορφές σώζονται περίπου ὡς τὰ γόνατα με περισσότερες φθορές ἀπὸ τὸ βόρειο τμήμα. Ἄπὸ ἄριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά:

δ'. Ἅγιος Βασίλειος, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ εὐαγγέλιον. Ἀπὸ τὸ κεφάλι σώζονται μόνον τὰ μάτια καὶ τὸ ψηλὸ μέτωπο, συνοφρωμένον, μὲ λίγα καστανὰ μαλλιά. Στὸ πολυσταύριον φαιλόνιον μὲ τὶς πράσινες πτυχῆς διαγράφονται οἱ σταυροὶ καθαρώτερα, καθὼς καὶ οἱ τρεῖς μεγάλοι σταυροὶ στὸ φαιδὸ ὠμοφόριον. Τὸ χέρι καὶ τὸ βιβλίον διατηροῦν μόνον τὸν προπλασμὸν σὲ χρῶμα ὄχρα, μὲ κόκκινα περιγράμματα. Ψηλὰ δεξιὰ, σώζονται τὰ λευκὰ γράμματα ΒΑ[ΣΙΛΕΙΟΣ].

ε'. Ὁ δεῦτερος ἱεράρχης κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια σκεπασμένα ὄρθιον εὐαγγέλιον, διατηρεῖ τὴν κόμη πού εἶναι « οὐλή » καὶ ὅπου ἐπικρατεῖ ὁ ἀνοικτὸς στακτὶς τόνος. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου ἔχουν σβήσει. Τὸ φαιλόνιον, χωρὶς πολυσταύρια, διατηρεῖται καλὰ : σὲ κάμπο ρόδινο κεραμιδί (προπλασμὸς) οἱ πτυχῆς δηλώνονται μὲ γραμμῆς κοκκινοκάστανες στὴ σκιὰ καὶ μὲ λευκῆς (ἐλεφαντοστοῦ) γραμμῆς στὶς ἀκμῆς τῶν πτυχῶν. Τὸ στιχάριον θὰ ἦταν βαθύχρωμο. Δὲν διατηρεῖται κανένα γράμμα ἀπὸ τὸ ὄνομα.

ς'. Ὁ Ἅγιος Κλήμης. Τὸ πρόσωπον εἶναι κατεστραμμένον, ἀλλὰ στὴν κόμη ἐπικρατεῖ τὸ λευκὸ πηκτὸ χρῶμα σὲ ἤρεμες παράλληλες γραμμῆς. Στὸ λευκὸ ὠμοφόριον σώζεται ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς μεγάλους σταυροὺς, ἐνῶ τὸ φαιλόνιον, πού δὲν εἶναι πολυσταύριον, ἔχει φωτεινὴ ἐπιφάνεια στακτιά, ἐπάνω σὲ ρόδινο κεραμιδί προπλασμὸν. Οἱ πτυχῆς δηλώνονται μὲ κοκκινοκάστανες γραμμῆς. Στὸ βιβλίον δηλώνονται τὰ μαργαριτάρια στὴ στάχωση μὲ λευκὸ 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 ταινίον πού σώζεται ἐπάνω καὶ δεξιὰ.

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

Ἅγιος Διάκονος (Εὐπλοῦς ;). Στὴ νότια παραστάδα τῆς κεντρικῆς ἀψίδας παριστάνεται νέος Ἅγιος μὲ τὰ διακριτικὰ τοῦ Διακόνου, ὀλόσωμος (ὑψὸς 1,74), πού κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι σκεπασμένον μὲ βαθὺ κοκκινοκάστανον ὕφασμα — « ἐγχείριον » ἢ « μανδήλιον » — ὑψηλὴ λιβανοθήκη, χρώματος ὄχρα (δηλ. χρυσή), ἐνῶ ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος. Διατηρεῖται καλὰ, μόνον λείπει ἡ κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τμήμα στὰ πόδια. Στὸ κεφάλι τὰ μαλλιά, τὰ περιγράμματα καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι καστανοκόκκινα. Τὸ πρόσωπον καλύπτει πλατιὰ ἐπιφάνεια φωτεινὴ σὲ χρῶμα στακτὶ ψυχρὸ, μὲ πρασινωπῆς 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 πλατιῆς γραμμῆς - πτυχῆς πράσινες. Ὅραριον δὲν ὑπῆρχε. Γύρω στὸ λαιμὸν καὶ

στό χέρι προβάλλει έσωτερικό ένδυμα, σέ χρώμα όμοιο μέ τó « έγχείριον ».

Ἡ διατήρηση. Χρήσιμες είναι οί ακόλουθες παρατηρήσεις για τήν σωστότερη γνώση τών τοιχογραφιῶν αὐτῶν. Στά κεφάλια διατηροῦν πλήρη τήν ἀρχική χρωματική σύσταση ὁ Ἅγιος Γρηγόριος καί ὁ Χρυσόστομος στό βόρειο τμήμα καί ὁ Ἅγιος Διάκονος. Στά ἄμφια διατηρεῖ πλήρη σχεδόν τήν ἀρχική χρωματική σύσταση τοῦ φαιλονίου ὁ Ἅγιος Ἰγνάτιος στό βόρειο τμήμα καί στό νότιο τμήμα ὁ μεσαῖος ἱεράρχης καί ὁ τρίτος, δηλ. ὁ Ἅγιος Κλήμης. Τό στιχάριο παρέχει περισσότερη όμοιομορφία ὡς πρὸς τήν διατήρηση: εἶναι παντοῦ λευκό καί οί πτυχές δηλώνονται μέ πλατιές ἐλεύθερες σχεδιασμένες γραμμές πράσινες ἢ κόκκινες χωρὶς κανένα ένδιάμεσο τόνο. Πιστεύω ὅτι ἀρχικά θά ὑπῆρχε πλαστικώτερη δήλωση τῆς πτυχολογίας καί στό στιχάριο, ὅπως μπορεῖ νά διαπιστώσει κανεὶς στόν α' ἱεράρχη τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος, καθὼς καί στά καλύτερα διατηρημένα φαιλόνια. Χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι τὰ μέρη πού ἔμειναν περισσότερο καιρὸ προστατευμένα ἀπὸ τὸ νεώτερο στρώμα τοιχογραφίας διατηροῦνται καλύτερα καί αὐτὸ μπορεῖ νά ἐξηγήσει τίς διαφορὲς στήν διατήρηση τῶν διαφόρων μορφῶν, ἀλλὰ πάντως δείχνουν ὅτι ὅταν ἔγινε τὸ δεύτερο στρώμα — ἀπὸ τὰ τμήματα πού σώζονταν μποροῦσε κανεὶς νά τὸ χρονολογήσει στόν 17^ο αἰώνα — ἤδη οί παλαιές τοιχογραφίες εἶχαν μείνει ἀρκετὸ καιρὸ ἐκτεθειμένες στό ὑπαιθρο καί εἶχαν ὑποστῆ φθορές.

Για τήν ἐκτίμηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρωποῦ ἀπὸ χρονολογική καί καλλιτεχνική ἄποψη θά ἐξετάσουμε τὰ εἰκονογραφικά ζητήματα πού συνδέονται μέ τήν παράσταση τῶν ἱεραρχῶν τοῦ ἱεροῦ, καθὼς καί τὰ τεχνικά καί τεχνολογικά προβλήματα πού θέτουν οί τοιχογραφίες.

III

Ἡ έντελῶς μετωπική στάση τῶν ἔξι ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας συνδέει τίς τοιχογραφίες μας μέ μιὰ σειρά μνημείων τοῦ 11^{ου} καί 12^{ου} αἰώνα, ὅπου τέσσερες ἢ καί περισσότεροι ἱεράρχες παριστάνονται κατὰ μέτωπον, στόν ὄρθιο τοῖχο τῆς ἡμικυλινδρικής κόγχης τοῦ Βήματος, κάτω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας. Ἀξίζει μέ τήν εὐκαιρία αὐτὴ νά ἐρευνηθῆ — ὄχι για πρώτη φορά¹ — ἡ θέση τῶν κυριωτέρων ἱεραρχῶν μέσα στήν ἐκκλησία, καθὼς καί ἡ στάση τους, για νά καθορισθοῦν κατὰ τὸ δυνατὸν ἀκριβέστερα, χρονικά καί τοπικά, οί σχετικὲς διακυμάνσεις στήν παράδοση τῆς ὁρθόδοξης εἰκονογραφίας τῶν ἱεραρχῶν.

1. Βλ. πὺδ 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 Εἰκονομαχία ἐξέλιξη τῆς εἰκονογραφίας τῶν ἱεραρχῶν σὲ σχέση μετὰ τὸ Ἱερό. Οἱ τύποι αὐτοὶ ὄχι μόνον δὲν χωρίζονται μετὰ χρονολογικὰ ὄρια αὐστηρὰ καθορισμένα, ἀλλὰ βαδίζουν σχεδὸν παράλληλα, μετὰ τὴν ἔννοια ὅτι ὁ ἐκάστοτε νεώτερος δὲν ἐπικρατεῖ ἀμέσως, ἀλλὰ συνυπάρχει ἐπὶ ἓνα σημαντικὸ χρονικὸ διάστημα μετὰ τὸν παλαιότερο. Μποροῦν ὅμως νὰ θεωρηθοῦν οἱ τύποι αὐτοὶ ὡς διαδοχικὰ στάδια μιᾶς σταθερῆς πορείας πρὸς τὴν στενότερη σύνδεση τῶν εἰκόνων τῶν ἱεραρχῶν μετὰ τὸν χώρο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ τελικὰ τὴν συμμετοχὴ τους στὴν συμβολικὴ παράσταση τῆς λειτουργίας.

Ἡ πρώτη φάση χαρακτηρίζεται μετὰ τὴν ἀδιαφορία γιὰ τὴ θέση τῶν εἰκόνων τῶν ἱεραρχῶν στὸν κυρίως ναὸ ἢ στὸ Ἱερό, δὲν γίνεται, δηλαδή, σ' αὐτὴν διάκριση ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες καὶ τοὺς ἄλλους Ἀγίους. Π.χ. στὴν Ἀγία Σοφία στὴν Κωνσταντινούπολη τὸν 10^ο αἰώνα, 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 περιόπτει 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 ἱεράρχες· ὁ Ἅγ. Νικόλαος εἶναι στὴν κόγχη τοῦ Διακονικοῦ, ἐνῶ μόνον ἕξι ἄλλοι ἱεράρχες στολίζουν τοὺς τοίχους καὶ τὰ τόξα τοῦ Διακονικοῦ καὶ τῆς Προθέσεως· ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὁ Γρηγόριος ὁ Θαυματουργὸς καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Ἀκραγαντίνος³. Ἀνάλογη θὰ ἦταν ἡ διάταξη τῶν ἱεραρχῶν — ἴσως ἀκόμη περισσότερο 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 ἐξορισθῆ 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'écôle 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, πὸν διαρκεῖ κυρίως τὸν 11^ο αἰῶνα καὶ ἐξαφανίζεται τὸν 12^ο, ἡ σύνδεση τῶν εἰκόνων τῶν ἱεραρχῶν μὲ τὸ Ἱερό Βῆμα ἢ δὲν ὑπάρχει ἢ, ὅπου διαπιστώνεται, εἶναι χαλαρή. Πάντως οἱ εἰκόνες αὐτὲς δὲν σχετίζονται μὲ τὴν κυρία ἀξονική θέση τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ.

Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι, σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη πὸν ἐκφράζει ὁ τύπος αὐτός, πὸν ἀντιπροσωπεύεται στὰ σημαντικώτερα μνημεῖα τῆς ἐποχῆς, οἱ ἱεράρχες φαίνεται νὰ συχνάζουν στοὺς χώρους τοῦ Ἱεροῦ μόνο γιὰ τὴν ἱερατική τους ιδιότητα, χωρὶς διάκριση ὡς πρὸς τὴ σπουδαιότητά τους. 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, πὸν ἐμφανίζεται στὴν εἰκονογραφία μὲ τὴν ἐξέχουσα θέση πὸν παίρνουν οἱ εἰκόνες τους 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 αὐστηρῇ μετωπικῇ στάση, κρατώντας μὲ τὸ ἓνα ἢ μὲ τὰ δύο χέρια κλειστὸ εὐαγγέλιο, τοὺς βρῖσκομε ἤδη γύρω στὰ 1030 στὴν Παναγία τῶν Χαλκῆων Θεσσαλονίκης, ὅπου παριστάνονται οἱ τέσσερες Γρηγόριοι¹. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ βρῖσκομε 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' αὐτοῦ τύπος πρέπει νὰ εἶχε μεγάλη διάδοση ἤδη στὸν 11^ο αἰῶνα, γιὰ τὸν συναντοῦμε στὴν Καππαδοκία³, 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 Χαλκῆων, 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. Tsareqle, 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, στή Vodoča τῆς Σερβίας², στὸ Νερέδιτση τῆς Ρωσίας³.

Στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας τὸ εὐρύχωρο Ἱερὸ Βῆμα στολίζεται στὴν ἐπάνω ζώνη μὲ πολλὰ 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. Ἦδη στὴν ἐπιβλητικὴ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὴν ἰδέα τῆς ἰδιαίτερης ἔξαρσης 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 Ἁγία Τράπεζα μὲ κουβούκλιο⁵. Μένει ὅμως νὰ μελετηθῇ ἡ ἀκριβέστερη χρονολόγησις 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 τιμητικὴν θέσιν τῶν ἱεραρχῶν (β' τύπος), συνανατᾶται σ' ὅλο τὸν 11^ο αἰῶνα, παράλληλα μὲ τὴν ἄλλη ἀντίληψη (α' τύπος) ποὺ

1. Φωτογρ. Γ. Σωτηρίου. Στὴν ἀσκητικὴ ἐκκλησία τῆς Ἐγκλειστρας τοῦ Ἁγ. Νικολάου, στὴν Κύπρο, τοῦ τέλους τοῦ 12^{ου} αἰῶνα, στὴν ἴδια θέσιν, ἀντὶ γιὰ ἱεράρχες βρισκομε σειρὰ ἀσκητικῶν ἀγίων, 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} (Miatev).

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

4. P. Miliković-Perep, 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, πλν. 31.

5. Στὸ ἴδιο π. VI. Grabar, ἔ.ἀ., 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. Ἁγ. Σοφία Ἀχρίδας). Πρόκειται γιὰ «εἰκόνες» Ἁγίων 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 Ἑλλίου 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 μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε βέβαια ὅτι ὁ ἄγνωστος συντάκτης τοῦ κειμένου ποὺ κρύβεται μὲ τὸ ψευδώνυμο «Ἑλλιος» χρησιμοποίησε ὡς πρότυπο γιὰ τὶς περιγραφὰς του μνημεῖο μὲ συγκεντρωμένες τὶς μορφὰς τῶν ἱεραρχῶν σ' ἓνα χῶρο, πιθανώτατα στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ. Τὸ κείμενο τοῦ Ἑλλίου δὲν μᾶς ἀφήνει καμιὰ ἀμβιβολία ὅτι περιγράφει ὁλόσωμες εἰκόνες, κατὰ μέτωπο. Ἀλλωστε ἡ ἴδια ἡ φύση τοῦ κειμένου ὀδηγεῖ 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 δεκαῆξ προφητῶν, τοῦ Χριστοῦ, μόνο τῶν δύο κορυφαίων Ἀποστόλων καὶ τέλος τῶν δέκα θεοφόρων πατέρων, φανερῶν 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 Ὀρθοδοξίας 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 Ἑλλίου εἶναι σωστὴ, τότε ὁ β' αὐτὸς τύπος ἐμφανίζεται ἤδη ἀμέσως μετὰ τὸν θρίαμβο τῶν εἰκό-

1. Μ. Κατσηδάκη, *Ἐκ τῶν Ἑλλίου τοῦ Ρωμαίου*, Ἑπετ. Ἑτ. Βυζ. Σπ., τ. ΙΔ', 1939, σ. 393-414.

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

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 ἕξι μετωπικούς ἱεράρχους στὴν κόγχη, ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὴ ἐπιβίωση, ἂν ὄχι ἐπιστροφή, στὶς ἀρχὲς τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, στὸ παλαιὸ θέμα¹.

Διότι ἤδη μέσα στὸν 12^ο αἰῶνα ἔχει παρουσιασθῆ μία νέα οὐσιαστικὴ ἐξέλιξη στὴν εἰκονογραφία τῶν ἱεραρχῶν: ἀλλάζουν τὴ μετωπικὴ στάση καὶ στρέφονται κατὰ τὰ τρία τέταρτα μὲ ἕλαφρὸ 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 Ἁγία Τράπεζα (γ' τύπος).

Ἄπ' 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 ἐκκλησίαν τῆς Veljusa (N. Σερβία), τῆς ὁποίας οἱ ὠραῖες ἑλληνικὲς τοιχογραφίες χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν ἐκδότη τους στὸν 11^ο. Ἐκεῖ ἀπὸ τοὺς τέσσερες ἱεράρχους 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 στρωμὰ 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 ἱεράρχους γυρισμένοι πρὸς τὴν Ἁγία Τράπεζα³. Σὲ πολλὲς 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. Ν. Јοvаnοvи́c, Zbornik τοῦ Ἑθν. Μουσείου τοῦ Stip, I, 1958-1959, σ. γαλλ. περ. 135. Ἀνάλογη ἔλλειψη ὀργανικῆς σχέσης παρουσιάζεται στὴν παράσταση τῆς κόγχης τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὸ Μελένικο (13ος ;), ὅπου ἓνας ἱεράρχης στέκεται μετωπικός καὶ ἄσχετος μὲ τὴν σκηνὴ τῆς χειροτονίας τοῦ Ἁγ. Ἰακώβου, ποὺ ἐκτυλίσσεται δίπλα του. Βλ. A. Stranisky, 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, πιὸ κάτω, στὴ σ. 99, σημ. 1.

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



Ὀρτωπός. Τὰ ἔρειπια τοῦ Ἁγ. Γεωργίου. Ἡ ἀψίδα μετὸ διπλὸ στρωμα τοιχογραφιῶν.
(Φωτογρ. Μ. Χατζηδάκη)



Ὁρωπός. Ἅγ. Γεώργιος. Τὸ Β. τμήμα τῆς ἀψίδας, μετὰ τοὺς ἱεράρχες Ἰγνάτιο, Γρηγόριο καὶ Χρυσόστομο, μετὰ τὴν ἀποτείχιση.

(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, στοῦ Νέρεξ (1164)¹, στή βασιλική τῶν Σερβίων², στοὺς Ἁγ. Ἐπιφάνειους καὶ στή Μαυριώτισσα τῆς Καστοριάς³, στοῦ Κουρμπίνοβο⁴, στοῦ βουλγαρικοῦ Μπάτσκοβο⁵, στήν Παναγία τοῦ Ἁρακος στήν Κύπρο (1192)⁶, στή Μονή Χρυσοστόμου τοῦ Κουτσοβέντη καὶ στή Μονή Ἀχειροποιήτου Λαμπούσης Κύπρου⁷, στήν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στή σερβική 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 Ἁγίους Ἐπιφάνειους 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 Ἁγίου Νικολάου τοῦ Chicheva, στήν Κλεισοῦρα τῆς σερβικῆς Τρέσκας, 12ου - 13ου αἰώνα⁹. Ἀξιοσημείωτος εἶναι ἀκόμη καὶ ἓνας ἄλλος μεικτὸς τύπος, ποὺ φανερώνει ἐπιβίωση τῆς παλαιότερης παράδοσης τῶν ἱεραρχῶν - εἰκόνων: στοῦ Μπάτσκοβο (12ος)¹⁰, στήν Παναγία τοῦ Ἁρακος¹¹, στή Ζίτσα¹², τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου, στὸν ἴδιο τοῖχο μὲ τοὺς λειτουργοῦντες ἱεράρχες παριστάνονται μέσα σὲ πλαίσια, ποὺ μιμοῦνται κρεμασμένες 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 στήν λειτουργία τῶν ἄλλων¹⁴. Ἀπὸ τότε καθιερῶνεται καὶ γενικεύεται τὸ θέμα τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, ἕως τὸ

1. Millet-Frolov, 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.ἀ., π. 9 καὶ 67.

4. Millet-Frolov, π. 84.2.

5. Α. Grabar, ἔ.ἀ., σ. 57 καὶ 90 κ.ἐξ. 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.ἀ., π. 63.

8. Millet-Frolov, ἔ.ἀ., π. 33.3 - 4.

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

10. Α. Grabar, ἔ.ἀ., σ. 57 καὶ 64.

11. Βλ. σημ. 6.

12. Millet-Frolov, π. 50.1.

13. Τὸ συνδυασμένο αὐτὸ θέμα ἀπαντᾷ στοῦ τέλος τοῦ 13ου στή Χρυσοφίτισσα Λακωνίας, τὸν 14ο στοῦ 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 στοῦ παρεκκλήσιο τῆς Μαυριώτισσας τοῦ 1552. Πελεκανίδης, ἔ.ἀ., π. 204.

14. Millet-Frolov, τ. II, 1.

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

Ἀρχεῖ νὰ διαπιστώσομε ἀπὸ τὴν μικρὴ ἔρευνα τοῦ θέματος, ὅτι οἱ τοιχογραφίες πὸν ἐξετάζομε ἀποτελοῦν, ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφικῆ, μία ἀπὸ τὶς τελευταῖες ἐκδηλώσεις τοῦ δευτέρου τύπου, ὅταν ὁ τρίτος τύπος εἶχεν ἤδη ἐπικρατήσει στὰ κυριώτερα καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς βυζαντινῆς περιοχῆς, χωρὶς νὰ ἔχει ὅμως ἀκόμη λησμονηθῆ ἔντελῶς ὁ παλαιότερος.

Ἐν τούτοις ἡ παλαικὴ παράσταση τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ὁρωποῦ ἔχει ἐπηρεασθῆ ἀπὸ τὴν νεώτερη εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη σὲ δύο σημεία: στὴν ἐπιλογή τῶν παριστανομένων προσώπων καὶ στὸν τύπο τῶν ἀμφίων. Πραγματικά, ἀπὸ ἐξέταση τῶν πιδ ἀντιπροσωπευτικῶν μνημείων, μορεῖ νὰ καταλήξει κανεὶς στὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ τρεῖς ἱεράρχες Βασίλειος, Χρυσόστομος καὶ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος παίρνουν τὴν κεντρικὴ θέση πὸν τοὺς ἀρμόζει, μόνο μὲ τὴν ἐμφάνιση καὶ διάδοση τοῦ τύπου τῶν συλλειτουργούντων, ὅταν ταίριαζε νὰ τιμηθοῦν ἰδιαίτερα οἱ θεωρούμενοι συγγραφεῖς λειτουργίας καὶ συνάμα ἕξοχοι ρήτορες. Στὸν πρῶτο τύπο οἱ τρεῖς ἱεράρχες, ὅταν παριστάνονται — στὸ Δαφνὶ δὲν εἰκονίζονται καθόλου — εἶναι σκόρπιοι καὶ ὄχι ἀπαραίτητοι στὸ Ἱερὸ (βλ. πιδ πάνω). Στὸν ἐπόμενο τύπο ἡ παρουσία καὶ τῶν τριῶν δὲν εἶναι ἀπαραίτητη, ἐπικρατοῦν οἱ προτιμήσεις, γιὰ λόγους τοπικοὺς ἢ ἄλλους, διαφόρων ἱεραρχῶν καὶ μάλιστα τῶν θαυματουργῶν (βλ. Ἁγ. Σοφία Κιέβου, Χαλκῆων, 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 (Βελιοῦσα, Μπάτσκοβο κ.λ.π.).

Ὅπως ἐδίδασκεν ὁ ἀείμνηστος G. Millet, ἡ προτίμηση αὐτὴ δὲν ἀνταποκρίνεται μόνο στὴ συμβολικὴ λειτουργικὴ σημασία πὸν 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 σχετισθῆ καὶ μὲ τὴν καθιέρωση τῆς κοινῆς ἑορτῆς τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν στὸν 11^ο αἰῶνα². Καὶ στὸν Ὁρωποῦ ἡ παρουσία καὶ οἱ κεντρικὲς θέσεις πὸν κατέχουν οἱ τρεῖς ἀνάμεσα στοὺς μετωπικοὺς ἱεράρχες πρέπει νὰ δφεύονται στὴν ἐπίδραση τοῦ νέου τύπου τῶν συλλειτουργούντων.

¹ Ἐξ ἄλλου στὴν τοιχογραφία τοῦ Ὁρωποῦ ἀπὸ τοὺς ἕξι ἱεράρχες πὸν πα-

1. Stefanescu, ἔ.ἀ., σ. 435-439.

2. Βλ. Dict. de théol. catholique, art. Mauropous 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 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰώνα. Τὸ πολυσταύριο ὁμῶς ἐμφανίζεται μόνο μὲ τὸν τύπο τῶν συλλειτουργοῦντων καὶ στὸν τύπον αὐτὸ τὸ φοροῦν ὅλοι οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων· στὸν πρῶμο ὁμῶς μεταβατικὸ τύπο οὔτε οἱ λειτουργοῦντες δὲν φοροῦν πολυσταύριο (Βελιοῦσα) καὶ σὲ μεταγενέστερο τὸ πολυσταύριο τὸ φοροῦν μόνο οἱ τέσσερες ἱεράρχες¹. Στὰ μνημεῖα ὅπου δίπλα στοὺς συλλειτουργοῦντες παριστάνονταν μετωπικοὶ ἱεράρχες (Ἐγ. Ἀναργυροὶ Καστοριάς, Σέρβια) οἱ μετωπικοὶ δὲν φοροῦν πολυσταύριο. Θὰ μπορούσαμε ἀπὸ τὶς διαπιστώσεις αὐτὲς νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ πολυσταύριο εἰσάγεται γύρω στὰ μέσα τοῦ 12^{ου} αἰ. ὡς καθαρὰ λειτουργικὸ ἄμφιο. Στὴν ἐπίδραση λοιπὸν τοῦ τρίτου τύπου θ' ἀποδοθῆ ἡ παρουσία τοῦ πολυσταυρίου στὸν Ὁρωπό, μόνο στοὺς κατ' ἐξοχὴν λειτουργικοὺς ἱεράρχες.

IV

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἔρευνα ὀδήγησε στὴ διαπίστωση συγγένειας ἀνάμεσα στὸν Ὁρωπό καὶ σὲ κύκλο μνημείων, κυρίως Βαλκανικῶν, τοῦ τέλους τοῦ 12^{ου} αἰώνα. Σὲ ἀνάλογα ἀλλὰ ἀκριβέστερα συμπεράσματα θὰ μᾶς ὀδηγήσει 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 νοπογραφία (φρέσκο) πάνω σὲ κάμπο λευκό, σὲ ἀπόχρωση ἔλεφαντοστοῦ, ἐνῶ τὰ ἄλλα χρώματα ἀπλώνονται ἀπὸ πάνω ἀργότερα, στεγνά, σὲ τέμπερα. Οἱ ἀρχικὲς γραμμὲς, ποὺ στὰ στιχάρια δηλώνουν τὶς πτυχές, εἶναι κόκκινες ἢ κοκκινοκαστανες, ὅπως εἶναι ὅλες οἱ γραμμὲς ποὺ ὀρίζουν τὰ περιγράμματα καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ, ἢ πράσινες, ἀνάλογα μὲ τὸ τοπικὸ χρῶμα τοῦ ὑφάσματος. Π.χ. στὸν Ἐγ. Ἰγνάτιο τὸ Θεοφόρο (α' ἀριστερά, πίν. 34) μόνη μορφὴ ὅπου διατηροῦνται στὸ στιχάριο καὶ ἄλλα χρώματα, οἱ κόκκι-

1. Στοὺς λειτουργοῦντες ἱεράρχες τῆς Μαυριώτισσας Καστοριάς (Πελκανίδης, 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 κανεὶς νὰ θεωρήσει τὴ διάκριση αὐτὴ ὡς ἐνδειξὴ μεταβατικῶν τύπων, μεταγενέστερου ὁμῶς ἀπὸ τοὺς Ἐγ. Ἀναργύρους.

νες γραμμές του στιχαρίου δηλώνουν τις πτυχές ενός ύφασματος ρόδινου. Στο φαιλόνιο του ίδιου ιεράρχη, θερμός βαθυκάστανος προπλασμός χρησιμεύει για σκιά και τοπικό χρώμα του ύφασματος, στο σημείο που το αφήνει ακάλυπτο (en reserve) το ανοικτό ψυχρό στακτι χρώμα που δηλώνει το φωτισμένο μέρος των πτυχώσεων. Έτσι πλάθεται εδώ η πτυχολογία χωρίς ενδιάμεσες αποχρώσεις, με την παράθεση διαφόρων τόνων του ίδιου χρώματος. Επίσης στον β' ιεράρχη δεξιά, το φαιλόνιο είναι ρόδινο - κεραμιδί στον προπλασμό, με γραμμική δήλωση των πτυχών με κοκκινοκάστανο, αλλά οι φωτεινές ακμές των πτυχών δηλώνονται με λευκό χρώμα. Είτε όμως με διαφόρους τόνους του ίδιου χρώματος, είτε με παράθεση ψυχρών και θερμών χρωμάτων, η πτυχολογία εκφράζεται με πλαστικότητα, ενώ διατηρεί αυστηρή και πλατιά ρυθμικότητα, χωρίς πολλές τεθλασμένες.

Κατά τον ίδιο τρόπο πλάθονται και τα γυμνά. Σε μερικά πρόσωπα τα ανοίγματα και οι ψιμμυθίες έχουν φύγει και μένει μόνο ο προπλασμός, καστανός ή ανοικτός κεραμιδής. Στα πρόσωπα που διατηρούνται καλύτερα, του Γρηγορίου και του Χρυσοστόμου (πίν. 36 και 37), οι σκιές και οι ρυτίδες δηλώνονται με τον καστανό προπλασμό που μένει στα σημεία αυτά ακάλυπτος από το φωτεινό στακτι χρώμα. Με γραμμική κοκκινωπή δηλώνεται το περίγραμμα και σημειώνονται μερικά μόνον σημεία από τα χαρακτηριστικά. Λευκές πινελιές σε πηκτό χρώμα χρησιμεύουν για «φώτα» και όταν μπαίνουν στα μαλλιά, στα φρύδια, στα γένια δηλώνουν τον «λευκότριχα» ή τον «μυξαιπόλιον», όπου οι βαθύτεροι διαχωριστικοί τόνοι είναι πάλι του προπλασμού. Με τον τρόπον αυτό το πλάσιμο του προσώπου γίνεται μαλακό με πλατιές φωτεινές επιφάνειες, χωρίς ξεκομμένα έπιπεδα, αλλά πάντα καθαρά και έντονα δηλωμένο. Οι συνδυασμένοι τόνοι καστανό θερμό + στακτι ψυχρό, ταιριάζουν σε γεροντικά πρόσωπα, όπως των ιεραρχών, αλλά όχι σε νεανικά. Γι' αυτό στο καλά διατηρημένο πρόσωπο του Διακόνου (πίν. 39), ο προπλασμός δεν είναι ή δεν φαίνεται κοκκινοκάστανος, αλλά κυριαρχεί ψυχρή στακτιά πρασινωπή φωτεινή επιφάνεια που περικλείεται από πλατιά περιγράμματα καστανοκόκκινα, που παίζουν και το ρόλο σκιάς, χαρακώνεται από ζωηρά χαρακτηριστικά στο ίδιο χρώμα και στέφεται από την πλούσια κόμη, πάλι στο ίδιο θερμό χρώμα. Η στακτιά αυτή επιφάνεια χρησιμεύει εδώ ως προπλασμός και πάνω σ' αυτήν αστράφτουν λευκά φώτα σε μικρές πινελιές. Ειδικώτερα τονίζεται εδώ η έξαρση της μύτης με τη δίχρωμη σκιά της, άριστερά καστανοκόκκινη και δεξιά πρασινωπή. Με τα μέσα αυτά η νεανική αυτή μορφή κερδίζει σε ζωηρότητα, σε αντίθεση προς τις γεροντικές μορφές των ιεραρχών, που έχουν το ήθος πιό πρᾶο και πιό στοχαστικό.

Η τεχνική των τοιχογραφιών αυτών μάς θυμίζει γνώριμους τρόπους του 12ου αιώνα. Το απλό σχέδιο επάνω στον προπλασμό, που συναντούμε σε τοιχογραφίες του 11ου αιώνα στη Σωτήρα στο Κορωπί, και στον 12ο αιώνα

(γύρω στα 1189) σὲ τοιχογραφίες πού ἀποκαλύφθηκαν πρόσφατα στὴ μητρό-πολη τῆς Κοιμήσεως (Usrenie) τοῦ Βλαδίμηρ, οἱ ὁποῖες βρίσκονται σὲ ἀνάλογο βαθμὸ διατήρησης¹, εἶναι τρέχουσα συνήθεια. Ἐξ ἄλλου ἢ δῆλωση τῆς σκιάς μὲ τὸν ἀφημένο ἀκάλυπτο προπλάσμα, ἀποτελεῖ κανόνα, ἐφ' ὅσον τὰ φωτεινότερα χρώματα στρώνονται ἐπάνω ἀπὸ τὰ σκοτεινότερα. Σημασία ἔχει ἐδῶ ὅτι ἡ τεχνικὴ αὐτὴ 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, πού 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, πού διακρίνεται μὲ τὴν ἀναζήτησιν τῆς φυσικῆς ἐμορφιάς στὰ πρόσωπα, μὲ τὶς ἀπαλὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, μὲ τὴν ἤρεμη σοβαρότητα στὴν ἔκφραση. Μὲ κάποια ἀκαδημαϊκὴ ἀτονία ἐκφράζεται στὶς ἐξαιρετες αὐτὲς βυζαντινὲς τοιχογραφίες διάθεση ἰδεαλιστικὴ, συνδυασμένη μὲ ἰσχυρὲς ἑλληνίζουσες ροπές.

β'. Θὰ ἀποκλείσουμε ἓνα κύκλον ζωγραφικῶν ἔργων ἐπαρχιακῶν, λαϊ-κώτερης προέλευσης, πού ἀποκαλοῦνται ἀκόμη, ἐντελῶς συμβατικά, « μον-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. Ἄγ. 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 Λάδογας, 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 τούτο 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 δραματική οξύτητα, προσδίδοντας ταραγμένη και αγωνιώδη έκφραση, τόσο στα πρόσωπα όσο και στην πτυχολογία.

1. Α. Χυνογοπουλος, *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, *ξ.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 Βούβουρα, 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 Λάδογας), 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. Α. Χυνογοπουλος, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Αθήνα 1955, σ. 21 - 22, π. 6.

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

8. Millet - Frolov, I, π. 15.3 - 4.

9. Ο Χυνογοπουλος, *ξ.ά.*, σ. 22 - 23, πιστεύει ότι το κέντρο ήταν η 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 τῆς Πρέσπας (1191)², καθώς και στην Κύπρο³. Οἱ πανύψηλες μορφές ἔχουν ἐξεζητημένη πτυχολογία, που δημιουργεῖ κομπὰ και περίπλοκα διακοσμητικά θέματα, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ γραμμή, καθώς και σφικτὴ και κάπως στεγνὴ πλαστικότητα, που ἀναδεικνύει τὰ ραδιναὶ και χυτὰ μέλη. Ἀνταποκρίνονται δηλ. σὲ ἕναν καλλιγραφημένο μανιερισμό, που εἶναι ξένος στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ὁρωποῦ. Μ' αὐτὲς μποροῦν νὰ σχετισθοῦν μόνον ὡς πρὸς τὶς ψηλότερες ἀναλογίες.

Ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς τεχνοτροπίες⁴ διαφέρει τοῦ Ὁρωποῦ ἡ τέχνη κυρίως μὲ τὴν ἀμεση ζωγραφικὴ αἴσθηση τῆς πλαστικότητος τῆς μορφῆς, που ἐκφράζεται ζωηρά, ἀλλὰ μὲ μαλακότερες μεταβάσεις, χωρὶς ἐπιτήδευση, χωρὶς τὸν φόρτο τῆς γραμμικῆς πολὺπλοκης πτυχολογίας. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Ὁρωποῦ παρουσιάζεται ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἐξπρεσσιονιστικὴ και διακοσμητικὴ τάση. Ἔτσι οἱ μορφές, πάντα μνημειακές, εἶναι ἀπλουστερες στὴ διάτυπωση και ἡρεμότερες, ἐνῶ ἡ ἐκφραση τῶν προσώπων κερδίζει σὲ βάθος και σὲ πάθος. Σ' αὐτὲς ἔχει ξεπερασθῆ ὁ μανιερισμὸς τῆς τελευταίας ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν και ἐμφανίζεται ἕνας πρῶϊμος κλασικισμὸς.

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

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

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

3. A. Στυλιανοῦ, ἔ.ἀ., σ. 459 - 467, π. 142 - 157: Παναγία τοῦ Ἁρακος, τοῦ 1192. Γ. Σωτηρίου, Ἀρχ. Ἐφημ., τόμος Γ. Οἰκονόμου, 1954, σ. 87 - 91, τοῦ Ἰδίου, Βυζ. μν. Κύπρου, π. 65, Ἐγκλείστρα τοῦ Νεοφύτου τοῦ 1183 - 1193.

4. O 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.ἑξ. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, Λονδίνο [1949], σ. 418 - 436.

5. Βλ. Γ. Σωτηρίου, ἐν Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ., τ. 6, 1929, σ. 304 - 305 και 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, ἐνώ στόν Ὁρωπό εἶναι μέ πολλή ἔλευθερία σχεδιασμένα¹. Τήν ἴδια γραμμικότερη διάθεση διακρίνομε και στήν πτυχολογία τῶν ἱεραρχῶν, πού άποκαλύφθηκαν τελευταῖα μαζί μέ ἄλλες τοιχογραφίες στά ὑπερῶα τοῦ Ὁσίου Λουκά², καθῶς και σέ ἐκείνους τῆς Ἀχειροποιήτου τῆς Θεσσαλονίκης, πού χρονολογοῦνται γύρω στά 1230³. Ἀκόμη πιό κοντά γεωγραφικά, στήν Εὐβοια, ἀπέναντι στόν Ὁρωπό, δέν ἔχουν, ὅσο ἔερομε, σωθῆ τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 12ου ἢ άρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα. Ἐν τούτοις ἕνας Ἁγιος Στέφανος τοῦ 1245, ἀπό τὰ ἑλάχιστα ὑπολείμματα τοιχογραφιῶν στό Διακονικό μιᾶς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου 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 στούς πλατεῖς ὤμους, στόν στιβαρό ἀλλά πολὺ ψηλὸ λαιμό, στό πλάγιο βλέμμα και ἀκόμη στό ἦθος, πού ἔχει τήν ἴδια ἀξιοπρέπεια και ὑπερηφάνεια.

Ἡ διαπίστωση αὐτή μᾶς ὀδηγεῖ στήν ἐξέταση και τόν παραλληλισμό μέ μνημεῖα τῆς πρώτης πενηταετίας τοῦ 13ου αἰώνα. 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 και ἱερατική, ἔρχεται σέ ἀντίθεση, μέ τίς ζωηρὰ κινημένες μορφές τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων, στήν ἀμέσως ὑπερκαίμενη ζώνη, ἐνώ στόν Ὁρωπό, ἐκκλησία μικρή, δέν διαταράσσεται ἡ ἐνιαία κατακόρυφη τάση τῶν μορφῶν ἀπό κινήσεις και ἀντιθέσεις. Μέ τίς μορφές τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ τῆς σερβικῆς ἐκκλησίας και ἄλλων μετωπικῶν ἠλικιωμένων Ἁγίων συγγενεύουν οἱ τοιχογραφίες μας κυρίως στήν περιγραφή τῆς κόμης γύρω στό μέτωπο, μέ μιᾶ ἐνιαία γραμμὴ πού διασπᾶται μόνο ἀπό λίγους και ὀξεῖς βοστρύχους⁶. Ἀλλά ἡ διαγραφή τῶν χαρα-

1. Για τήν ἐξέλιξη τοῦ σχήματος τοῦ αὐτιοῦ βλ. *Ευγγόπουλον*, Ἀρχ. Ἐφημ. 1957 (1960), σ. 21 - 23.

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

3. Βλ. *Ευγγόπουλον*, ἔ.ά., π. 5.

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

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

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

κτηριστικῶν τοῦ προσώπου στὴ σερβικὴ ἐκκλησία εἶναι πολὺ πιὸ γραμμικὰ δηλωμένη, 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 ὡς πρὸς τὸ γενικὸ πνεῦμα ποὺ τὶς διαπνέει: οἱ καλοστημένες μορφὲς μὲ τὴν πλατιὰ μνημειακὴ πτυχολογία φανερῶνουν ὅτι ἔχουν ξεπεράσει « τὴν γραμμικότητα καὶ τὸν διακοσμητικὸν γενικῶς χαρακτῆρα τῶν ἔργων τοῦ 12^{ου} αἰῶνος »², ὅπως σωστὰ παρατηρεῖ ὁ ἐκδότης τους. Διαφέρουν ὅμως μὲ τὸν Ὁρωπὸ κατὰ τοῦτο: σὲ ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ δευτερεύοντα — κόκκινες κηλίδες στὰ μάγουλα, αὐτιὰ σχηματοποιημένα σὰν κόσμημα — εἶναι ἀρχαιότερες ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες μας, ἐνῶ ὡς 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 πραγματικῆς 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 χαρακτηρισθῆ σωστά, πρὶν γίνουν γνωστὲς οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀχειροποιήτου: τὸ κατ' ἐξοχὴν ἔργο τοῦ 13^{ου} αἰῶνα ποὺ ἔχει ὡς πρότυπα ψηφιδωτὲς διακοσμήσεις, καὶ συγκεκριμένα τὸν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης⁴. Ἀπλὲς μνημειακὲς μορφὲς, ἤρεμες, 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 συγγενεῶν

1. Βλ. στὸ ἴδιο, π. 39.1-2. Α. Ξυγγούλου, Σχεδιάσμα τῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήναι 1958, σ. 17 κ.ἑξ. Πρβλ. W ulff - A l p a t o v, Denkmäler der Ikonenmalerei, 1925, σ. 67 καὶ 262, εἰκ. 64.

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

3. Στὸ ἴδιο, σ. 25 κ.ἑξ.

4. O k u n e v, Mileschevo, Byzantinoslavica, τ. 7, 1937, σ. 97-107 (μὲ γαλλ. περίληψη). M i l l e t - F r o l o w, I, π. 63-83. Πρβλ. καὶ Ξυγγούλου, ἔ.ἄ., σ. 24 κ.ἑξ. Οἱ προτεινόμενες ὑπὸ S. R a d o j č i ć, ἔ.ἄ., σ. 435 καὶ Les maîtres de l'ancienne peinture serbe, σ. 13 κ.ἑξ. ὑπογραφὲς τριῶν ζωγράφων, ποὺ βρίσκονται κοντὰ στοὺς ὁμώνυμους ἄγιους, σὲ μορφὴ βραχυγραφικῆ, θὰ μπορούσαν νὰ ἐρμηνευθοῦν ἀπλῶς σὰν ἐνδειξὴ τοῦ « μαϊστῶρος » ποιοὶ ἄγιοι θὰ παριστάνονταν στὶς θέσεις αὐτὲς. Ὑπογραφὲς στὴν μορφὴ αὐτὴ εἶναι ἄγνωστες.

ειδικότερα οί τοιχογραφίες μας. Ἡ τεχνική 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, πού βλέπομε στὸν Ὁρωπό μόνο στὸν Διάκονο καὶ ἐλάχιστα τὸν Χρυσόστομο. Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ θέσι καὶ ἡ φορὰ τῶν μικρῶν αὐτῶν λευκῶν γραμμῶν, πού φωτίζουν ἐξέχοντα σημεῖα σὲ νεανικὴ μορφὴ ἙΑγίου¹: εἶναι ἐντελῶς ἴδια μὲ τοῦ Διακόνου. Ἐπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλες λεπτομέρειες πού συνδέουν τὰ δύο μνημεῖα: τὸ αὐτὸ π.χ. εἶναι καὶ στίς μορφές τῆς σερβικῆς ἐκκλησίας ὄχι μόνο ἐξ ἴσου ἐλεύθερα σχεδιασμένο ὅπως στίς ἑλληνικῆς, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ μέγεθος ἀποκτᾶ ἀνάλογη σημασία ὡς πρὸς τὸν ὄγκο τῆς κεφαλῆς. Τὸ σχῆμα τοῦ ματιοῦ, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ διαμόρφωση τὴν ἀμυγδαλωτή, μὲ τίς ἑλλειψοειδεῖς κόρες καὶ μὲ τὸ βαρὺ βλέφαρο, ἀκόμη οἱ ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ ἡ χαρακτηριστικὴ συνοφρῶση, 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 μεγάλη.

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

Συνοψίζοντας παρατηροῦμε ὅτι οἱ τοιχογραφίες πού μᾶς ἀπασχόλησαν ἀποτελοῦν ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη μιὰ ἀπὸ τίς τελευταῖες ἐμφανίσεις τύπου πολὺ παλαιότερου, ἐνῶ ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη ἀντιπροσωπεύουν λιγώτερο συντηρητικὴ τεχνοτροπία (ἀναλογίες, ἀλλὰ ἑλλειψη 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. πὸ πάνω σ. 103.

6. Millet-Frolow, π. 33.3.

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

Οἱ τοιχογραφίες μας ἐπομένως δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ἀπλὲς καθυστερημένες ἐπαρχιακὰς ἐκδηλώσεις. Ὁ εἰκονογραφικὸς τους ἀρχαϊσμός θὰ πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ τὴν θηλημένη 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 δευτέρα εἰκοσαετία τοῦ 13^{ου} αἰώνα¹. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ὁρωποῦ, ποὺ ὀπωσδήποτε 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, ξέρον τοὺς νέους ἐκφραστικοὺς τρόπους τοῦ καιροῦ των.

Ἡ τοποθέτηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρωποῦ στὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ 13^{ου} αἰώνα ταιριάζει μὲ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα τῆς ἐκκλησίας. Τὰ δευκόρυφα 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 ὀρθόδοξης 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 Κουβαρᾶ καὶ τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης⁴, οἱ τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας καὶ τῆς Κρήτης, μαρτυροῦν ὅτι ἡ νέα πολιτικὴ κατάστασις δὲν δημιούργησε συνθήκες ποὺ νὰ ἀποκλείουν τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῶν Ὀρθόδοξων κατοίκων τῆς κατακτημένης χώρας.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

1. Βλ. πρὸ πάνω, σ. 105.

2. Α. Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Εὑρετήριον 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.