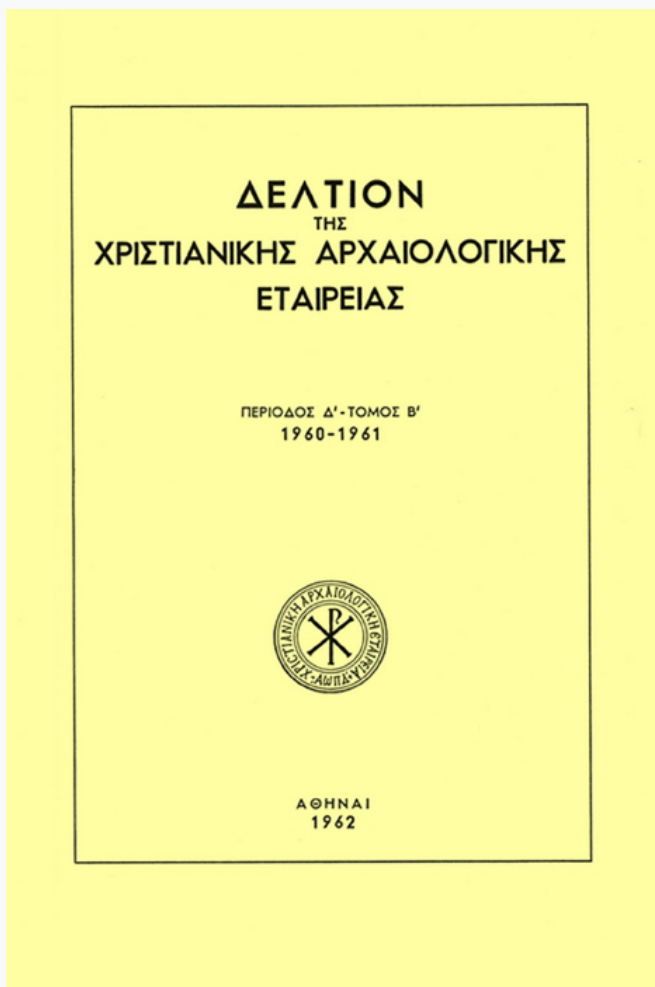


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 2 (1962)

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1960-1961), Περίοδος Δ'



Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων (πίν. 5-26)

Κώστας Ε. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.723](https://doi.org/10.12681/dchae.723)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ Κ. Ε. (1962). Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων (πίν. 5-26). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 2, 9–56. <https://doi.org/10.12681/dchae.723>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων (πίν. 5-26)

Κώστας ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1960-1961), Περίοδος Δ' • Σελ. 9 - 56

ΑΘΗΝΑ 1962

ΔΥΟ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΣΤΟ ΝΟΜΟ ΧΑΝΙΩΝ

(Πίν. 5-26)

Α΄ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ

Στις δυτικές ἐσχατιές τῆς Κρήτης, μέσα σὲ κατάφυτη ρεματιά, βρίσκεται τὸ χωριὸ Κούνεσι¹. Λίγο ἔξω ἀπὸ τὸν οἰκισμό, πρὸς τὰ δυτικά, κοντὰ στὸ ρέμα, εἶναι ἡ ἐκκλησία τοῦ Μιχαὴλ Ἀρχαγγέλου ἢ τοῦ Ἀστράτηγου, ὅπως τὸν ἀποκαλοῦν οἱ ντόπιοι, μονόκλιτη ἀπλή αἴθουσα, ἐσωτερικῶν διαστάσεων 3,00×5,75, κτισμένη μὲ μιὰ ἀπόκλιση, περίπου 20 μοιρῶν, πρὸς βορρᾶν. Τοῖχοι καὶ καμάρα ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπὸ ἀργολιθοδομή. Οἱ ἀλλεπάλληλες ἐπισκευές τῶν ὄψεων ἔχουν ἐπιφέρει κάποια ἀλλοίωση στὴν ἐξωτερικὴ μορφή τοῦ κτίσματος, ἀν καὶ πιστεύω πὼς ἡ σημερινή του γυμνότητα δὲν μπορεῖ νὰ διαφέρει οὐσιαστικά ἀπὸ τὴν λιτότητα ἐκεῖνη πὸν χαρακτηρίζει ὅλους τοὺς παρόμοιους ναοὺς τῆς Κρήτης, «ἀπεριόριστον ἀριθμοῦ», ὅπως σωστὰ παρατηρεῖ ὁ Gerola². Μόνος πλοῦτος ἦταν κ' ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει ὁ ἐσωτερικὸς ζωγραφικὸς διάκοσμος. Πρέπει μάλιστα νὰ τονιστεῖ καὶ τοῦτο: πὼς εἶναι ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ζωγραφισμένα μνημεῖα τῆς Κρήτης, ἀπ' τὶς τόσο σπάνιες ἐξαιρέσεις, πὸν διατήρησαν μέχρι σήμερα σὲ μιὰ καλή, σχετικῶς, κατάσταση τὶς τοιχογραφίες τους³.

Ἐκεῖνο πὸν ἔχει ὑποστεῖ ἀνεπανόρθωτη φθορά, εἶναι ἡ μεγάλη ἐπιγραφὴ, πάνω ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς εἰσόδου, μήκους ὅσο καὶ τοῦ δυτικοῦ τοίχου (3,00 μ.). Φαίνεται πὼς μὲ τὴν ἀντικατάσταση καὶ τὴν ἐνίσχυση τοῦ ξύλινου ὑπέρθυρου, πὸν θὰ ἔγινε πρὶν πολλὰ χρόνια, καταστράφηκε ἓνα μεγάλο τμῆμα καὶ μάλιστα τὸ πιὸ σημαντικό, ὅπου ἡ χρονολογικὴ ἔνδειξη. Τὰ ὑπολείμματα τῆς ἐπιγραφῆς δημοσιεύονται ἀπὸ τὸν Gerola⁴.

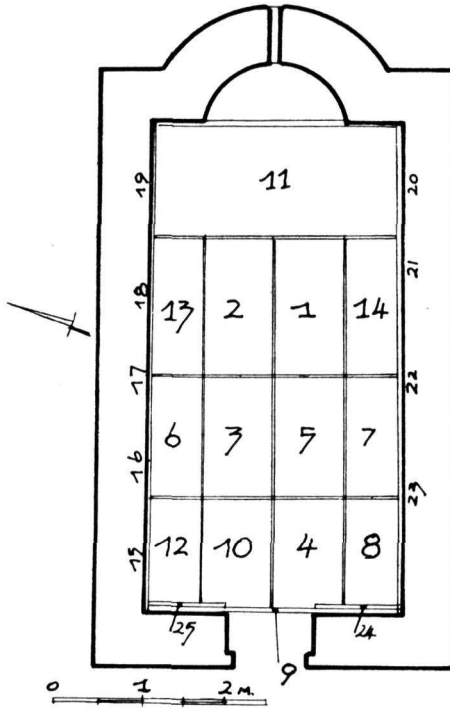
Ἡ διάταξη τῶν τοιχογραφιῶν φαίνεται στὸ σχέδιο 1 (εἰκ. 1).

1. Χρησιμοποιοῦ ἀκόμα τὸ ὄνομα Κούνεσι, γιατί ἡ πρόσφατη (1957) μετονομασία του σὲ Βάθη, δὲν ἔχει ἀπαλείψει ἀπὸ τὴ μνήμη καί, πρὸ πάντων, ἀπὸ τὰ βιβλία καὶ τοὺς χάρτες τὸ πρῶτο του ὄνομα.

2. G. Gerola, Monumenti Veneti nell'isola di Creta, vol. II, σελ. 196 : « Il numero di tale foggia è addirittura sterminato ».

3. Ἐντύπωση ἔκαμε καὶ στὸν Gerola καὶ τὸ σημειώνει : « Assai bene conservati ». Gerola, Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, Ἐκκλησία 44.

4. G. Gerola, Monumenti, vol. IV, σελ. 416-417.



Εἰκ. 1. Ἐκκλησία Μιχαὴλ Ἀρχαγγέλου. 1. Γέννηση, 2. Ὑπαπαντή, 3. Βάπτισμα, 4. Μεταμόρφωση, 5. Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, 6. Βαῖοφόρος, 7. Προδοσία, 8. Ὁ Ἐλκόμενος, 9. Σταύρωση, 10. Ἀνάσταση, 11. Ἀνάληψη, 12. Τὸ θαῦμα τῶν Χωνῶν, 13. Ἱερισμός, 14. Ἡ Σύναξις τῶν Ἀσωμάτων, 15. Ἁγ. Θεόδωρος, 16. Ἁγ. Δημήτριος, 17. Ἁγ. Γεώργιος, 18. Ἀρχάγγ. Γαβριήλ, 19. Ἁγ. Ἐλευθέριος καὶ Παντελεήμων, 20. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων, 21. Ἀρχάγγ. Μιχαὴλ, 22. Ἁγ. Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη, 23. Τρεῖς ἀδιάγνωστοι ἅγιοι, 24. Δύο ἀδιάγνωστες ἅγιες, 25. Ἁγ. Παρασκευή.

α'. Διάκοσμος τῆς καμάρας.

Δέκα τρία ἁγιογραφικὰ θέματα εἶναι ζωγραφισμένα πάνω στὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια τῆς δεξυκόρουφης καμάρας. Τὰ δώδεκα εἶναι τοποθετημένα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοῦ ἄξονα καὶ χωρίζονται μὲ βαθυπόρουφες ταινίες, πού ἔχουν τὸ συνηθισμένο πλάτος τῶν 3 ἑκατοστῶν, ἐνῶ τὸ δέκατο τρίτο πιάνει ὁλόκληρο τμήμα πρὸς ἀνατολάς, μπροστὰ στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ. Σημειῶν ἀκόμα πὼς τὰ ἔνδεκα πρῶτα θέματα ἀπὸ τὸ δωδεκάορτο θὰ εἶχαν μιὰ ἀπό-

λυτα συμμετρική διάταξη, ἃν δὲν παρεμβalλότανε, στὴ νοτιοδυτικὴ γωνία, ἢ εἰκόνα 8.

Οἱ παραστάσεις ἀναλυτικώτερα ἔχουν ὡς ἐξῆς :

1. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ (Πίν. 5.1).

Διαχωρίζεται, σαφῶς, σὲ δυὸ τμήματα : στὸ γήϊνο, ποὺ πιάνει περίπου τὰ δυὸ τρίτα τῆς εἰκόνας, καὶ τὸ οὐράνιο, ποὺ στέφει μὲ τὴ λαμπρότητά του καὶ μὲ τὴ φωνεινότητα τῶν χρωμάτων του τὸ Θεῖο Μυστήριον. Καὶ τὰ δυὸ ὅμως συναρροῦνται σὲ μιὰ ἐνιαία σύνθεση, κατὰ τὸ στιχηρὸ ἰδιόμειλο τοῦ Ἰωάννου Μοναχοῦ : « Ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ, σήμερον ἠνώθησαν, τεχθέντος τοῦ Χριστοῦ »¹.

Στὸ γήϊνο τμήμα οἱ σκηνές χωρίζονται πάλι σὲ δυό : στίς σκηνές μέσα στὸ σπήλαιον — ποὺ ἀποτελοῦν τὸ κύριο θέμα τῆς εἰκόνας — καὶ στίς σκηνές ἔξω ἀπὸ τὸ σπήλαιον.

Στὴ μέση περίπου τῆς παράστασης εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος, λεχώ, ξαλωμένη διαγωνίως καὶ τυλιγμένη μὲ σκοῦρον μελιτζανὶ μαφόριο. Σὰ θέση μοιάζει πολὺ μ' ἐκείνη τῆς Παναγίας στὴ Γέννηση τῆς Περιβλέπτου² ἢ ἀκόμα καὶ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου στὸ Ἅγιον Ὄρος³. Στὸ ἀριστερὸ τῆς πλευρῆς εἶναι μικρὴ λίθινη φάτνη μὲ τὸν σπαργανωμένον Χριστό, ποὺ ξεχωρίζουν πλάι του τὰ κεφάλια τῶν δυὸ ζώων. Ὁ Ἰωσήφ κάθετα στὴν ἀριστερὴν γωνιά, μόνος καί, ὡς συνήθως, περίφροντις, μὲ τὸ βλέμμα στραμμένον πρὸς τὴ σκηνὴ τοῦ Λουτροῦ. Εἶναι ἡ γνωστὴ παράσταση μὲ τὴ νεαρὴ Σαλώμη δεξιὰ καὶ τὴ μαῖα ἀριστερά, μὲ τὸ οριγωτὸ σαρίκι στὸ κεφάλι, ποὺ κρατᾷ τὸν μικρὸ Ἰησοῦ μὲ τὸ δεξιὸν τῆς, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χεῖρ δοκιμάζει τὸ νερό.

Ἐξω ἀπὸ τὸ σπήλαιον τὰ πρόσωπα ἔχουν ἕνα ρεαλιστικώτερον ρυθμὸ στίς κινήσεις τους. Ἀριστερὰ οἱ τρεῖς Μάγοι προσέρχονται πεζοί, ντυμένοι μὲ χλαμύδα πολυτελεῖ, ποὺ πορποῦται στὸ στήθος. Στὸ κεφάλι φοροῦν περίεργον κάλυμμα⁴. Πλάι ἀκριβῶς στὸν πῶ γέρον, ὁ ζωγράφος, μὲ μικρὰ ἄσπρα γράμματα, ἐξηγεῖ : *ι μαγι*.

Δεξιὰ εἶναι οἱ βοσκοί. Οἱ δυὸ στέκονται στὸ ὕψος τῆς Παναγίας καὶ εἶναι ἀσκεπεῖς. Ὁ γεροντότερος, ντυμένος μπλάβη μηλωτὴ, δείχνει μὲ τὸ δεξιὸν χεῖρ πρὸς τὸν μεγάλον ἀστέρρα, ἐνῶ ὁ νεώτερος ἔχει στραφεῖ καὶ ἀτενί-

1. Μηνῶν Δεκεμβρίου 25.

2. A. G r a b a r, La peinture Byzantine, Skira 1953, σελ. 153.

3. G. M i l l e t, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile (2^a ἔκδοσις 1960), σελ. 97.

4. Πρόκειται μάλλον γιὰ τὶς κιθάραις τῶν Ἑβραίων ἱερέων (βλ. Σ τ υ λ. Π ε λ ε - κ α ν ἰ δ ο υ, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σελ. 117).

ζει πρὸς τὸν ἄγγελο. Ἀκριβῶς πλάϊ του ἔχει γραφεῖ, μὲ μικρὰ ἄσπρα γράμματα, καὶ μὲ πολλὰς ἀνορθογραφίες, ἡ περικοπὴ ἀπὸ τὸ τροπάρι τοῦ ὄρθρου τῶν Χριστουγέννων: «*Παύσφατε ἀγραβλοῦντες ἢ Πημένες*». Εἶναι τὸ προτρεπτικὸν μῆνυμα τοῦ ἀγγέλου, πὸν ἡ παρανόησή του¹ δείχνει κ' ἐδῶ τὴν ἀφελῆ ἀγραμματωσύνην τοῦ ζωγράφου. Κάτω, χαμηλά, στὴ δεξιὰ γωνία, ἀμέτοχος κι ἀμέριμνος γιὰ ὅ,τι συντελεῖται, ἔχει καθήσει ἀνακούκουδα ὁ τρίτος βοσκὸς, κι ἀντὶ νὰ παίξει τὸν αὐλὸ (πὸν στὸ μεταξὺ τὸν κρατεῖ, ὅπως κι ὁ νεαρὸς πὸν εἶναι ψηλότερά του, στὸ ἀριστερὸ του χέρι), ἀσχολεῖται νὰ ταῖσει μικρὸ μαῦρο κασίκι. Ἔτσι ἀπομονωμένον — ἀλλὰ σὲ μικρότερο βαθμὸ — εἰκονίζει τὸν τρίτο βοσκὸ καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Περιβλήπτου.

Ἡ παράσταση στέφεται μὲ τοὺς τέσσερις ἀγγέλους, συμμετρικὰ τοποθετημένους πάνω ἀπὸ τὸν ἐγκόσμιον χῶρον, πὸν κρύβει ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ σώματά τους. Οἱ δυὸ μεσαῖοι, καθὼς καὶ ὁ ἀκραῖος, ἀριστερά, ἔχουν στραφεῖ πρὸς τὸν ἀστέρα, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα σ' εὐχαριστία, ἐνῶ ὁ ἀκραῖος, δεξιὰ, εὐαγγελίζεται τὸν νεαρὸ ποιμένα. Ὁ ἀριθμὸς καὶ ἡ διάταξι τῶν ἀγγέλων θυμίζει πολὺ τὴ Γέννηση τοῦ Λαφνιοῦ².

Ἐχει ἤδη διαπιστωθεῖ ἡ καππαδοκικὴ προέλευσις ὀρισμένων στοιχείων, ὅπως ἡ ξαπλωμένη Παναγία, γερμένη στὸ δεξιὸ τῆς πλευρῶ (δὲν φαίνεται ἂν ἀκουμπᾶ τὸ μάγουλο στὸ δεξιὸ χέρι, οὔτε καὶ διακρίνεται τὸ ἀριστερὸ τῆς) ἐπίσης ἡ τοποθέτησις τοῦ Ἰωσήφ ἀριστερὰ καθὼς καὶ ἡ ἀναγραφή τῶν ὀνομάτων τῆς Σαλώμης καὶ τῆς μαίας, θυμίζουν καππαδοκικὰς τοιχογραφίας³. Εἰδικότερα ἡ παράστασις, σὰν διάταξι προσώπων, ἀκολουθεῖ τὸν Παρισινὸν κώδικα 54⁴, μὲ πολὺ λίγες διαφορὰς, ὅπως εἶναι: οἱ ἄγγελοι, πὸν ἀντὶ πέντε εἶναι στὴ δική μας τέσσερις, καὶ οἱ ποιμένες, πὸν ἀντὶ ἓνα ἔχομε τρεῖς, ὅπως τρεῖς εἶναι καὶ στὸν Ἅγιον Δημήτριον τῆς Θεσσαλονίκης⁵, στοὺς Ἅγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης⁶, στὴ Μονὴ τῆς Χώρας⁷ κλπ.

Ἀξιοσημείωτη ἐπίσης εἶναι ἡ ἀπεικόνισις ὀρισμένων γραφικῶν στοιχείων, πὸν προσδίδουν μιὰ ἰδιαίτερον χάρις στὴ ζωὴ τῶν ἀπλοϊκῶν ἀνθρώπων τοῦ βουνοῦ, ὅπως τὰ πρόβατα, ὁ βοσκὸς πὸν ταῖζει τὸ μαῦρο κασίκι καὶ τέλος τὸ σκυλί, ἀλλόκοτα σχεδιασμένο, πίσω ἀπὸ τὸν γέρον ποιμένα.

1. Millet, op.cit., σελ. 131. Ἐπίσης Μανόλη Χατζηδάκη, Οἱ ποιμένες στὴ Γέννησι, ἐφημερίδα «*Βῆμα*» 25 - 12 - 58.

2. Βλ. Ernst Diez - Otto Demus, Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas, 1931, πίν. X.

3. Α. Ευγγουπόλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ Ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, 1953, σελ. 10, σημ. 3.

4. Millet, op.cit., εἰκ. 42.

5. Γεωργ. καὶ Μαρ. Σωτηρίου, Ἡ Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, 1952, πίν. 82, 2 καὶ σελ. 215.

6. Α. Ευγγουπόλου, op.cit., πίν. 11.

7. Βλ. προχ. D. Talbot Rice, Art Byzantin, 1959, πίν. XXVIII, ἔγχρωμο.

2. Ἡ Ὑπαπαντῆ (Πίν. 5.2).

Ὁ Συμεών, πού ἔχει στραφεῖ ὀλόκληρος πρὸς τὰ δεξιὰ, ντυμένος βαθυκύανο χιτώνα καὶ ἱμάτιο καστανόχρωμο, πού τοῦ σκεπάζει τὰ χέρια, προσκλίνει κ' εἶναι ἕτοιμος νὰ πάρει τὸν Ἰησοῦ. Ἡ ἄσπρη, ταραγμένη γενειάδα καὶ τὸ κῦμα τῶν μαλλιῶν, πού ξεχύνεται καὶ καλύπτει τοὺς ὤμους, δίδουν στὴ μορφὴ τοῦ Θεοδόχου τὴν μακροβιότητα ἐκείνου πού δὲν θέλησε «*ιδεῖν θάνατον πρὶν ἢ Χριστὸν θεάσθαι ἐν ἀγκάλαις τοῦτον ὑποδεξάμενος*». Πίσω, καὶ σὲ κάποιον ἀπόσταση ἀπὸ τὸν Συμεών, στέκεται ἡ γριὰ προφήτισσα Ἄννα, πού κρατᾷ μὲ τὸ ἄριστερό της χέρι ξετυλιγμένο εἰλητό, μὲ τὴ γνωστὴ περικοπή: «*Τοῦτο τὸ βρέφος γῆν καὶ οὐρανὸν οἰκοδόμησεν*». Ἡ Παναγία ἔχει στραφεῖ λίγο πρὸς τὰ ἄριστερὰ καὶ εἶναι ἕτοιμη νὰ παραδώσει τὸ βρέφος στὸν πρεσβύτερο. Φορεῖ χιτώνα βαθυκύανο καὶ βαθυπόρφυρο μαφόριο. Ὁ Ἰησοῦς, μὲ πράσινο χιτώνα, πού τὸν κοσμοῦν μικρὰ πλουμῖδια, ἔχει ἔντονα κυρτωθεῖ, μὲ ἀναγεγμένο τὸ κεφάλι στὸ στήθος τῆς Παναγίας. Πιθανὸν ὁ ζωγράφος νὰ ἤθελε, μὲ τὴ στάση αὐτῆ, ν' ἀποδώσει τὴν ἄρνηση τοῦ Χριστοῦ ν' ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὴν ἀγκαλιὰ τῆς Μητέρας του. Πίσω ἀπὸ τὴν Θεοτόκο στέκεται ὁ Ἰωσήφ, μὲ ἄσπρο χιτώνα καὶ μὲ ἱμάτιο πράσινο ἀνοικτό, πού τὸ ραβδώνουν βαθυπράσινες πτυχώσεις μὲ ἄσπρες τὶς ράχες. Ἐχει στρέψει πρὸς τὰ δεξιὰ τὸ κεφάλι, δείχνοντας μὲ τὸ ἄριστερό χέρι τὸν Ἰησοῦ, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾷ «*ζεῦγος τρογόνων ἢ δύο νεοσσὸς περιστερῶν*» (Λουκ. Β, 25, Λευϊτικὸν Ε, 11). Τὸ ἱμάτιο πτυχοῦται ἔντεχνα καὶ μὲ τρόπο πού νὰ ὑποδηλώνεται τὸ σῶμα. Στὸ ἄριστερό ἄκρο τῆς παράστασης, πίσω ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ, εἰκονίζεται μιὰ πέμπτη μορφὴ, ἐντελῶς νέα, ἀπ' ὅ,τι τουλάχιστο ξέρω, στὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς¹. Πρόκειται γιὰ μιὰ παιδίσκη, μὲ πολυτελῆ καλύπτρα στὸ κεφάλι, πού κρατᾷ στὸ δεξιὸ χέρι ἀναμένη λαμπάδα καὶ μοιάζει σὰν νὰ ἔχει ἀποσπασθεῖ ἀπὸ κάποια παράσταση τῶν Εἰσοδίων². Γι' αὐτὸ καὶ ἡ παρουσία τῆς λαμπαδηφόρας παρθένας εἶναι μιὰ πρωτότυπη καὶ ὀλότελα προσωπικὴ ἐπινόηση τοῦ ζωγράφου καὶ δφεύεται, νομίζω, σὲ μιὰ ἐλεύθερη ἐρμηγεία τῆς Ὑπαπαντῆς, σὰν σκηνῆς συγγενικῆς πρὸς τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου.

Σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο εἰκονίζεται, ὡς συνήθως, τὸ κιβώριο καὶ στὸ βάθος ζωγραφίζονται ψηλὰ οἰκοδομήματα.

1. Πέμπτη, ἀλλὰ γεροντικὴ μορφὴ, εἰκονίζει, ἀνάμεσα Ἰωσήφ καὶ Παναγίας, ὁ ζωγράφος τῆς Ὑπαπαντῆς στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τῶν Σερβίων, ἀλλὰ ἡ περιπτώση εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ. Βλ. Ἄν. Ξυγγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, 1957, σελ. 87 καὶ πίν. 15, 2.

2. Ὅμοιες εἶναι καὶ οἱ παρθένες τῶν Εἰσοδίων τοῦ Ναοῦ τῆς Κοιμήσεως, στὸ Θρόνο Ἀμαρίου. Βλ. Κ. Δ. Καλοκύρη, Αἱ Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, 1957, πίν. LXXII, 1.

3. Ἡ Βάπτισις (Πίν. 6.1).

Ὁ Χριστός, μὲ σταυροφόρο φωτιστέφανο, στέκεται στὸ κέντρο τῆς παράστασης κατ' ἐνώπιον καὶ ἡμίγυμνος, μ' ἓνα περιζώμα πορτοκαλὶ μὲ κόκκινες γραμμικὲς πτυχώσεις. Ἡ σάρκα εἶναι ὄχρα χλωμή, ἐνῶ τὰ γένεια, τὰ μακρὰ μαλλιά, πὺν σκεπάζουν τοὺς γυμνοὺς ὤμους, καὶ οἱ σκιὲς ἔχουν χρῶμα καστανὸ πρὸς τὸ βυσινί. Ἀπὸ τὰ χέρια, στραμμένα πρὸς τὰ κάτω, τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ, μὲ μιὰ κίνηση τυπικὰ ἀνατολική, πάει νὰ κρύψει τὸ φῦλο¹. Τὸ κεφάλι του — ὅπως ἄλλωστε καὶ στὴν παράσταση τοῦ Λαζάρου (Πίν. 7.1) — ἔχει, συγκριτικὰ μὲ τὸ λοιπὸ σῶμα, δυσανάλογο μέγεθος. Στὴν ἀριστερὴ πλευρά, μὲ λυγισμένον τὸ ἀριστερὸ πόδι, σὰν νὰ στέκεται σὲ ἀνώμαλη ὄχθη, εἰκονίζεται ὁ Βαπτιστής. Ἔχει γυρίσει τὸ σῶμα του πρὸς τ' ἀριστερά, ἐνῶ τὸ κεφάλι ἔχει στραφεῖ καὶ κοιτάζει μπροστά. Φορεῖ ἄσπρο χιτῶνα καὶ ἀνοικτοπράσινο ἱμάτιο, μὲ βαθυπράσινες πτυχώσεις. Ἡ ἔλαφριά αὐτῆ ἐνδυμασία τοῦ Προδρόμου θυμίζει ἀρχαῖα ἑλληνιστικὰ πρότυπα, ὅπως χρησιμοποιοῦνται τὸν 12^ο αἰῶνα². Μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι εὐλογεῖ τὸ Χριστό. Ἐντύπωση προξενεῖ τὸ δυσανάλογον μεγάλο σῶμα του, συγκρινόμενο μάλιστα μὲ τὸν μικρόσσωμον Ἰησοῦ, ἐνῶ καμμιά προοπτικὴ ἀνάγκη, οὔτε καὶ λόγος συμβολικὸς ἢ ἄλλος, δικαιολογεῖ παρόμοια δυσαναλογία. Εἶναι γνωστὸ ὅτι συχνὰ τὰ σώματα τῶν διαφόρων προσώπων παριστάνονται σὲ μεγέθη ἀνάλογα μὲ τὴ θέση πὺν κατέχουν μέσα στὴν πνευματικὴ ἢ κοινωνικὴ ἱεραρχία³. Κι αὐτὸ δὲν ἦταν, φαίνεται, συνήθεια μονάχα τοῦ μεσαίωνα, ὅπως δείχνει τὸ ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο τῆς Ξενοκρατείας, τοῦ τέλους τοῦ 4^{ου} αἰ. π.Χ., στὸ Μουσεῖον Ἀθηνῶν, ὅπου ἡ Ξενοκρατεία, ἀνάμεσα στοὺς θεοὺς, παριστάνεται μὲ πολὺ μικρότερον ἀνάστημα⁴. Στὴ δική μας περίπτωσις τὰ πρᾶγματα ὄχι μόνον διαφέρουν ἀλλὰ ἔχουν κι ἀντιστραφεῖ, ἀφοῦ ἡ μορφὴ πὺν θὰ ἔπρεπε νὰ κυριαρχεῖ ἐδῶ, ἡ μορφὴ δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ, ἔχει καταφανῶς μικρότερον ἀνάστημα. Ἡ ἀναζήτησις παλαιῶν προτύπων μᾶς ὁδηγεῖ σὲ μικρὲς ἀνάγλυφες παραστάσεις τῆς Βάπτισις, πᾶν σὲ ἔλεφαντόδοντο, τοῦ 6^{ου} αἰῶνα, ὅπως εἶναι τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου⁵ καὶ τοῦ

1. Millet, op.cit., σελ. 171 - 173, 179, εἰκ. 122 - 124, 139, 140 - 144, 171. Ἐνδιαφέρουσα ἡ παρατήρησις τοῦ Grabar: « Il serait, toutefois, curieux de rapprocher ce geste du Christ dans le Baptême du geste analogue de Vénus baigneuse... ». A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 1928, σελ. 139, σημ. 4.

2. Βλ. G. Millet, op.cit., σελ. 170, 182.

3. Βλ. L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, τόμ. II², σελ. 434.

4. Βλ. προχ. Alessandro Della Seta, I monumenti dell'antichità classica, εἰκ. 206.

5. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, 1911, εἰκ. 111, σελ. 208.

Μουσείου τῆς πόλεως στή Λυών¹, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μικρόσωμος, νέος καὶ ἀγένειος. Δυσανάλογα μεγάλο εἶναι τὸ σῶμα τοῦ Βαπτιστῆ καὶ στὸ ζωγραφισμένο κάλυμμα τῆς λειψανοθήκης τοῦ Βατικανοῦ (θησαυρὸς τῆς Sancta Sanctorum τοῦ Λατερανοῦ Ρώμης)² τοῦ 6ου αἰῶνα. Σὲ μετριώτερο βαθμὸν, ἀλλὰ αἰσθητῆ εἶναι καὶ ἡ δυσαναλογία στή Βάπτιση τοῦ Δίπτυχου τῆς Φλωρεντίας³. Ἐκεῖ ὅμως πὸν ἡ διαφορὰ παρουσιάζεται ὄχι μονάχα ἐντονώτερη, ἀλλὰ καὶ διαφωτιστικῆ, εἶναι σὲ ἀμπούλα τῆς Μόντζας (6ος αἰών.), ὅπου ὁ Χριστὸς, στήν παράσταση τῆς Βάπτισης⁴, εἰκονίζεται μικρὸ καὶ καλοθρεμένο παιδί, μὲ ἀνάστημα ἀσήμαντο μπροστὰ στὸν τεράστιο Πρόδρομο. Νομίζω πὸς στήν ἀπεικόνιση αὐτοῦ τοῦ παιδικοῦ σώματος θὰ πρέπει ν' ἀποδοθεῖ καὶ ἡ μικρόσωμη παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους, σὰν καὶ τὸν δικό μας, ζωγράφους, πὸν προφανῶς συνεχίζουν τὴν παράδοση, ἀλλὰ μὲ ἀλλοιωμένα ὀρισμένα στοιχεῖα, ὅπως εἶναι ἐδῶ ὁ γενειοφόρος Χριστὸς. Τέλος καὶ στή Βάπτιση τοῦ Ἀφεντικοῦ, ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ ἄγγελοι εἶναι μεγάλοι καὶ μικρὸς ὁ Χριστὸς⁵. Στοιχεῖο χαρακτηριστικό, πὸν τονίζει ἀκόμα περισσότερο τὴν υπερφυσικὴ κλίμακα τοῦ Βαπτιστῆ, εἶναι τὸ δέντρο, τοποθετημένο σὲ πρῶτο, σχεδόν, πλάνο, ὅπου ἀκουμπᾷ ἡ ἀξίνα (Ματθ. 3, 10 καὶ Λουκ. 3, 9).

Τρεῖς ἄγγελοι, ὅπως συνηθίζεται μετὰ τὸν 12ον αἰῶνα⁶, στέκονται στή δεξιὰν ὄχθη καὶ μὲ τὸ λευκὸ λέντιο στὰ χέρια προσκλίνουν πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Ἔχουν τοποθετηθεῖ σὲ κλιμακωτῆ διάταξη, κι αὐτὸ δημιουργεῖ τὴν αἴσθησι ἐνὸς προοπτικοῦ βάθους. Οἱ φτεροῦγες τοὺς εἶναι καστανόχρωμες, ἐνῶ τ' ἀπαλὰ καὶ διάφανα χρώματα τῶν ἐνδυμάτων ἔχουν ἥρεμες κ' εὐχάριστες ἐναλλαγές: Πράσινος χιτῶνας καὶ κόκκινο ἱμάτιο μὲ καστανὲς πτυχώσεις ἢ ἱμάτιο σὲ ὄχρα ἀνοικτῆ, μὲ σκοτεινόφαιες πτυχώσεις, ἢ ἀκόμα ἀνοικτοπράσινο ἱμάτιο. Ἡ πτυχολογία εἶναι πλατειὰ καὶ τὸ σῶμα δηλώνεται κάτω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα. Ἐνδιαφέρον στοιχεῖο εἶναι ἡ πολυχρωμία τῶν φωτοστέφανων, παράδοση παλιά, πὸν ξαναπαρουσιάζεται στή ζωγραφικὴ τῶν Βαλκανίων τὸν 14ο καὶ 15ο αἰῶνα⁷. Τὰ πρόσωπά τους, μὲ προπλασμὸ σὲ ὄχρα καὶ μὲ σαρκώματα σὲ σκουρο μαβί, στρογγυλεύονται καὶ πλάσσονται μὲ γκριζοπράσινες σκιές.

1. H. Peirce-R. Tyler, *L'Art Byzantin*, 1934, τόμ. II, πίν. 168.
2. Mon. Piot, τόμ. XV. Βλέπε καὶ Walter-Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei*, 1956, εἰκ. 36.
3. Walter-Felicetti-Liebenfels, *op.cit.*, εἰκ. 76.
4. A. Grabar, *Les ampoules de la Terre Sainte*, 1958, πίν. VI καὶ σελ. 19.
5. Μ. Χατζηδάκη, *Μυστράς*, 1948, σελ. 62.
6. Βλ. J. Strzygowski, *Die Taufe Christi*, σελ. 22 καὶ G. Millet, *op.cit.*, σελ. 178.
7. A. Grabar, *La peinture religieuse*, σελ. 140.

Στὰ πόδια τοῦ Ἰησοῦ, μέσα στὸν βυθό, διακρίνονται δυὸ μικρὲς μορφὲς ποὺ συμβολίζουν ἢ μιὰ (ἀριστερὰ) τὸν Ἰορδάνη καὶ ἢ ἄλλη τὴ Θάλασσα. Ἡ τελευταία ἱππεύει θαλασσινὸ τέρας, στοιχεῖο ποὺ τὴν συνδέει καὶ μὲ τὴν Βάπτισι τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης¹.

Στὸ βάθος τῆς εἰκόνας ὑψώνονται οἱ ὄχθες τοῦ Ἰορδάνη: ἀπότομοι ἐρυθροποὶ βράχοι, μὲ βαθυπόρφυρες σκιές, ποὺ δίδουν στὴν ὄλη παράστασι ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων².

Τέλος, συγκεφαλαιώνοντας, θὰ ἔχε κανεὶς νὰ παρατηρήσει μὲ πόση ἄνεσι συμπλέκονται τὰ καππαδοκικὰ στοιχεῖα (κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τοῦ Ἰησοῦ, ὁ γενειοφόρος Χριστὸς κλπ.) μὲ τὶς ἑλληνιστικὰ ἐπιβιώσεις (τὸ ἱμάτιο τοῦ Βαπτιστῆ, ἡ προσωποποίηση τῆς Θάλασσας ποὺ ἱππεύει θαλασσινὸ τέρας κλπ.).

4. Ἡ Μεταμόρφωσι (Πίν. 6.2).

Ἡ παράστασι εἶναι μισοκαταστρεμμένη. Διακρίνεται στὴ μέση ὁ Χριστός, μὲ σταυροφόρο φωτοστέφανο καὶ μέσα σὲ ἑλλειπτικὴ δόξα. Φορεῖ χιτῶνα σὲ ὄχρα ἀνοικτὴ καὶ κάτασπρο ἱμάτιο. Δεξιὰ ὁ Μωϋσῆς, νέος, μὲ σοκολατὶ ἱμάτιο καὶ ἀριστερὰ ὁ γέρο Ἡλίας, ποὺ μόλις διακρίνεται τὸ κεφάλι του.

5. Ἡ Ἐγερσι τοῦ Λαζάρου (Πίν. 7.1).

Ὁ Χριστὸς προσέρχεται ἀπὸ τ' ἀριστερὰ μὲ προτεταμένο τὸ δεξιὸ χέρι, ποὺ εὐλογεῖ, συνοδευόμενος ἀπὸ μεγάλη ἀκολουθία. Διακρίνονται εὐκρινῶς τρεῖς ἀπὸ τοὺς μαθητὲς του: ὁ Πέτρος (γέρος), ὁ Ἰωάννης καί, πιθανῶς, ὁ Θωμᾶς. Στὰ πόδια του ἔχουν προσπέσει οἱ δυὸ ἀδελφὲς τοῦ Λαζάρου, μικρόσωμες καὶ περιδεεῖς, ποὺ τὸν ἀτενίζουν. Τὸ μνημεῖο, ὅπου ὁ τάφος, καὶ ὁ ὄχλος ὁ περιεστῶς, ἔχουν τοποθετηθεῖ πάνω σὲ κρηπίδα, ποὺ μοιάζει μὲ χαμηλὸ κτήριο. Ἔτσι, πάνω σὲ βάθρο, κτισμένο μὲ αὐστηρὰ ἰσόδομο λιθοδομή, βρίσκεται τοποθετημένος ὁ τάφος μὲ τὸν Λάζαρο, στὴ σαρκοφάγο τοῦ Μουσείου τῆς Ραβέννας³. Ἐπίσης στὴ Ραβέννα, στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸ Νέο, ὁ τάφος τοῦ Λαζάρου πλησιάζει νὰ ᾿ναι σωστὸ Μουσολεῖο⁴. Ἀπὸ τὸ Λάζαρο, ὅπως εἶναι «δεδεμένος τοὺς πόδας καὶ τὰς χεῖρας κειρίαις» (Ἰωάνν. 11, 44), ἔχει καταστραφεῖ τὸ μεγαλύτερο μέρος. Μπροστὰ στὴν κρηπίδα, τὰ δυὸ γνωστὰ πρόσωπα: ἐκεῖνος ποὺ σηκώνει τὸ λίθο κι ὁ ἄλλος

1. Α. Ευγγουπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης, σελ. 16 - 18.

2. Βλ. Α. Ευγγουπούλου, Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, Δ.Χ.Α.Ε., περίοδος Δ', τόμ. Α', 1959, σελ. 33.

3. Dalton, op.cit., εἰκ. 80.

4. S. Bettini, Pittura delle origini cristiane, 1942, εἰκ. 65.

πού ξετυλίγει τὰ ὀθόνια, κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὴ μύτη του. Ἡ παράσταση, στὶς γενικές της γραμμές, πλησιάζει στὸν τύπο πού κυριάρχησε ἀπὸ τὸν 11-13 αἰῶνα¹, πλουτισμένη καὶ ἀλλοιωμένη ἀπὸ τὴ νεωτεριστικὴ πνοὴ τῶν Παλαιολόγων (ἐκτενέστερη καὶ πολυανθρωπότερη σύνθεση). Στὸ βάθος σχηματικὴ παράσταση πόλης, μὲ τὰ τείχη καὶ τὰ ἐσωτερικὰ της οἰκοδομήματα. Οἱ Ἰουδαῖοι ἔχουν τοποθετηθεῖ μὲ τρόπο πού θυμίζει λίγο τὴν περιγραφὴ τοῦ Διονυσίου: «*Κάστρον φαινόμενον ὀλίγον καὶ Ἑβραῖοι ἐξερχόμενοι ἀπὸ τὰς θύρας αὐτοῦ, φαινόμενοι ὡς τὴν μέσην, ὅπισθεν τῶν βουνῶν κλαίοντες*»².

Ἡ, τι κυρίως χαρακτηρίζει τὴν πολυπρόσωπη παράσταση εἶναι ἡ πολυχρωμία: χρώματα σὲ ἀπαλὸς καὶ μέσους τόνους (ὄχρα, πράσινο ἀμυδαλί, καστανόφαιο ἢ βαθυπόρφυρο, κυανὸ) πού διατηροῦν μιὰ ἐξαιρετὴ διαφάνεια καὶ φωτεινότητα.

Γενικὰ ἀνήκει στὴν τυπικὴ Βυζαντινὴ εἰκονογραφία, μὲ τὸ Χριστό, τὶς δυὸ γονυκλινεῖς ἀδελφές τοῦ Λαζάρου, τὴν ὁμάδα τῶν Ἀποστόλων καὶ τὸ γέρο Ἑβραῖο μπροστά³.

6. Ἡ Βαῖοφόρος (Πίν. 7.2).

Τὰ πρόσωπα ἔχουν τὴν ἐπικρατοῦσα διάταξη. Ὁ Χριστός, καθισμένος ἐπὶ πάλου ὄνου, ἔρχεται ἀπὸ τ' ἀριστερὰ μὲ τὴν ἀκολουθία του. Δεξιὰ στέκονται οἱ Ἑβραῖοι πρὸ τῆς Ἱερουσαλήμ, πού προβάλλεται στὸ βάθος μὲ τὰ τείχη καὶ τὶς ἐπάξεις της. Κεντρικὸ θέμα: ὁ Ἰησοῦς, σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, καθισμένος πλάγια, πάνω στὸ ὀνάριο (ὄχρα πολὺ ἀνοιχτή), φορεῖ λευκὸ χιτῶνα καὶ κυανὸ ἱμάτιο. Τὸ ζῶο σκύβει χαρακτηριστικὰ τὸ κεφάλι, μὰ ὄχι γιὰ ν' ἀφήσει τὸ χῶρο ἐλεύθερο πίσω του, ὅπως συμβαίνει στὸ Δαφνί⁴, ἀλλὰ γιὰ νὰ μυριστεῖ τὸ χόρτο (βάβια) πού τοῦ προσφέρει τὸ παιδί, πού ἔχει τοποθετηθεῖ κάτω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, θέμα συναντώμενο καὶ στὴν Στουντένιτσα⁵.

Ὅπως δείχνουν οἱ πολύχρωμοι φωτοστέφανοι, τὸν Χριστὸ ἀκολουθοῦν δέκα μαθητές, μὰ ἀπ' αὐτοὺς μόνο ὁ Πέτρος, ὁ Ἰωάννης κ' ἕνας τρίτος, ἀδιάγνωστος, φαίνονται ὀλόσωμοι. Ἡ πτύχωση τοῦ ἱματίου τοῦ Πέτρου

1. A. Grabar, op.cit., σελ. 141.

2. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, 1909, σελ. 128.

3. A. Grabar, op.cit., σελ. 76.

4. Millet, op.cit., σελ. 261.

5. Βλ. Πέτροβιτς, Μοναστὴρ Στουντένιτσα (σερβ.), Βελιγράδι 1924, σελ. 67, εἰκ. 84. Ἐπίσης τὸ ἴδιο στὸ Κουρμπόβο: G. Millet-A. Frolov, La peinture du moyen âge en Jugoslavie, 1954, Fasc. 1, εἰκ. 84, 3 καὶ στὴ Ραβάνιτσα: Millet, Recherches, σελ. 274, εἰκ. 255.

ἀναδεικνύει τὸ σῶμα του. Πολυάνθρωπη εἶναι ἡ ομάδα τῶν Ἑβραίων δεξιᾶ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῆ, τοῦ πλήθους, ἡ εἰκόνα πλησιάζει τὸν Berol. qu. 66¹ καὶ τὸν κώδ. 5 τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων² καὶ συνδέεται μὲ τοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης³. Ἐπιβλητικὸς οἱ μορφὲς τῶν γερόντων, μὲ τὰ πυκνὰ ἄσπρα τοὺς γένεια καὶ τὰ μαλλιά. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν αὐστηρὰ τυπικὴ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χειροῦ τοῦ πρώτου πρεσβυτέρου, πού παρατηρεῖται καὶ στὸν Berol. qu. 66 ὅπως καὶ στὴ Βαϊοφόρο τῆς Cappella Palatina⁴, ἐπικρατεῖ πλήρης ἀκίνησια στοὺς ὑπόλοιπους, μὲ τ' ἀνέκφραστα τοὺς πρόσωπα. Ὁ προπλασμὸς εἶναι σὲ ὄχρα, μὲ σαρκώματα πρὸς τὸ σοκολατὶ καὶ μὲ γκριζοπράσινες σκιές. Περίπου στὸ μέσον, καὶ σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, φοίνικας μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ γραφικότητα τοῦ σκαρφαλωμένου παιδιοῦ.

Ἀριστερά, στὸ βάθος, βραχάδεις ὄρεινοὶ ὄγκοι, φωτισμένοι ἀπὸ τὸ πλάι.

7. Ἡ Προδοσία (Πίν. 8.1).

Στὸ μέσον τῆς εἰκόνας, ψηλὸς καὶ ἄσαρκος, ντυμένος μὲ βαθυκύανο ἱμάτιο, στέκεται, μόνος, ὁ Χριστός. Εἶναι ἡ στιγμή πού ὁ Ἰούδας, μὲ ζωερὴ κίνηση, ὅπως δείχνει τὸ δεξιὸ προτεταμένο πόδι καὶ τὸ ἀνεμιζόμενο βαθυπόρφυρο ἱμάτιο, πλησιάζει ἀπὸ τ' ἀριστερὰ τὸν Ἰησοῦ, τὸν ἀγκαλιάζει καὶ τὸν ἀσπάζεται. Αὐτὴ ἡ ἔλευση τοῦ Ἰούδα ἀπὸ τ' ἀριστερὰ καὶ ἡ ἀπουσία τῶν Ἀποστόλων δείχνουν τὴν ἑλληνιστικὴ προέλευση τοῦ θέματος⁵.

Γύρω ὁ ὄχλος τῶν Ἑβραίων καὶ τῶν στρατιωτῶν, μὲ τὰ ὑψωμένα σπαθιά καὶ τὶς ὄρθιες λόγχες, ἔχει διαταχθεῖ μὲ τρόπο πού νὰ δημιουργεῖται ζωερὴ ἡ αἴσθησις προοπτικοῦ βάθους.

Ὁ Ἰησοῦς στέκεται κατ' ἐνώπιον κ' ἔχει γείρει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ἰούδα, γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸν προδοτικὸν ἀσπασμόν. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ⁶, ἡ κλίση αὐτῆ τῆς κεφαλῆς τοῦ Σωτῆρα συναντᾶται σ' ὅλες σχεδὸν τὶς ἀπεικονίσεις τῆς Προδοσίας στοὺς ναοὺς τῆς Δυτικῆς Κρήτης κ' εἶναι, νομίζω, ἓνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα, πού ὑποβοηθοῦν γιὰ νὰ ἐξαρθεῖ τὸ ὑποβλητικὸ ἀνάστημα τοῦ Χριστοῦ⁷.

1. Millet, op.cit., εἰκ. 244.

2. Millet, op.cit., εἰκ. 264.

3. Ξυγγοπούλου, op.cit., πίν. 22, σελ. 22-26.

4. Βλ. προχ. P. Toesca, La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici, πίν. XVII ἔγχρωμος.

5. Millet, op.cit., σελ. 326.

6. Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, Ἅγιος Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης, «Κρητικά Χρονικά», τόμ. ΙΓ', 1959, σελ. 165.

7. «Εὐήλικα» χαρακτηρίζει τὸν Ἰησοῦ ὁ Ἑλλπιος ὁ Ρωμαῖος στὸ «Περὶ δεσποτικοῦ χαρακτήρος τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ» κείμενό του. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ἐκ τῶν Ἑλλπίου τοῦ Ρωμαίου, Ε.Ε.Β.Σ., τόμ. ΙΔ', 1938, σελ. 393.

Τὸ ἀριστερό Του χέρι ἔχει λίγο ὑψωθεῖ, ἐνῶ τὸ δεξιὲ εὐλογεῖ, στραμμένο πρὸς τὴ σκηνὴ τοῦ Πέτρου μὲ τὸ Μάλχο, ὅπως εἰκονίζεται, τελείως διαχωρισμένη ἀπὸ τὴ λοιπὴ σύνθεση, στὴν κάτω δεξιὰ γωνία, σὰν ν' ἀποτελεῖ ἕνα αὐτοτελὲς θέμα. Οἱ Βυζαντινοὶ συνήθιζαν νὰ ἐνώνουν σὲ μιὰ σκηνὴ καὶ τὰ τρία αὐτὰ ἐπεισόδια: τὸ φίλημα, τὴ σύλληψη καὶ τὸ Μάλχο¹.

Στὸ βάθος φαίνονται κ' ἐδῶ βράχοι ἀπότομοι, παρὰ ξένα φωτισμένοι. Ὁ χρωματικὸς τόνος, πού ἐπικρατεῖ σ' ὅλη τὴ σύνθεση, εἶναι ὁ καστανὸς πρὸς τὸ βυσινί, σὲ ποικίλες διαβαθμίσεις καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ὄχρα.

Σὰν γενικὴ διάταξη ἢ παράσταση συνδέεται μὲ τὴν Προδοσίαν τῆς Μοῦνης τοῦ Διονυσίου².

8. Ὁ Ἐλκόμενος (Πίν. 8.2).

Περισσότερο ἀπὸ τὰ $\frac{2}{3}$ τῆς τοιχογραφίας ἔχουν καταστραφεῖ.

Ἡ τοποθέτησί της κ' ἢ θέση, πού ἔχει πλάι στὴν Προδοσίαν, θυμίζοντις δύο συνεχόμενες παραστάσεις (Προδοσίας καὶ Ἐλκόμενου) στὸ Κοπτοαραβικὸ Τετραευαγγέλιον τοῦ Καθολικοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Παρισίων³.

Ἡ συνοδίαν ἔρχεται ἀπὸ τ' ἀριστερά. Προπορεύεται ὁ Σίμων, πού μάλιστα διακρίνεται, μὲ τὸ Σταυρὸ στὸν ὄμο. Ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς, ντυμένος μακρὸν πορφυρὸ χιτῶνα, ἔρχεται πίσω ἀπὸ τὸν στρατιώτη, πού τὸν τραβᾷ ἀπὸ τὰ δεμένα χέρια. Ἡ σκηνὴ εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸ ἀπόκρυφον Εὐαγγέλιον τοῦ Νικοδήμου⁴.

9. Ἡ Σταύρωση (Πίν. 9.1).

Παρ' ὅλο πού δὲν κοσμεῖ τὴν καμάρα, ἐν τούτοις περιλαμβάνω καὶ τὴν παράσταση αὐτὴ στὸν κύκλον τῶν τοιχογραφιῶν της, γιατί ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς βασικώτερες τοῦ δωδεκαόρου καὶ ἀκολουθεῖ συνήθως τὸν Ἐλκόμενο.

Πιάνει ὅλο τὸ τύμπανον τοῦ δυτικοῦ τοίχου, πού ἐξ αἰτίας τῆς ἡμικυκλικῆς του μορφῆς προσφέρεται ἐξαιρετικὰ γιὰ τὸ θέμα αὐτό. Ἄν κ' ἔχει ὑποστει σοβαρὲς ζημιές, πρὸ πάντων τὸ δεξιὸ τμήμα, ἐν τούτοις διακρίνονται ἀκόμα τὰ περισσότερα πρόσωπα.

Ὁ Χριστὸς ἡμίγυμνος, μ' ἕνα περιζῶμα ἄσπρο στὴ μέση, ἔχει κρεμαστῆ στὸ Σταυρὸ καὶ τὰ χέρια Του, τεντωμένα ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ ἄννου σώματος, σχηματίζουν ἔντονη καμπύλη, ἐνῶ τὸ κεφάλι, γερομένο στὸν δεξιὸν ὄμο, ἔχει πάρει τὴν κλίση τοῦ χεριοῦ. Ἐπίσης ὅλο τὸ σῶμα ἔχει γείρει δεξιὰ, ἐνῶ ἡ θλάση δὲν συντελεῖται πιά στὴ μέση ἀλλὰ στὰ γόνατα. Εἶναι κι αὐτὸ

1. Millet, op.cit., σελ. 336.

2. Millet, op.cit., σελ. 335.

3. Millet, op.cit., εἰκ. 336 - 337.

4. Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα, C. Tischendorf, σελ. 281 - 282.

ένα από τὰ χαρακτηριστικά στοιχεία τῆς ἀνατολικῆς σχολῆς, πού ἀπό τὸν 13^ο αἰ. καὶ πέρα ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση καὶ ἐγκαταλείπει τὴν καμπύλη τοῦ σώματος γιὰ νὰ σχηματίσει γωνίες στοὺς ἀγκῶνες καὶ τὰ γόνατα¹. Φαίνεται πὼς ἦταν ἡ Δύση, καὶ ἰδιαίτερα ἡ Ἰταλία, πού δέχθηκαν αὐτὴ τὴν ἐπίδραση², ὅπως μαρτυροῦν ἀρκετὰ ἔργα τοῦ Trecento καὶ πρὸ πάντων τοῦ Duccio³. Ἐπίσης στὸ Trecento συναντᾶται καὶ ἡ ἀμβλεία γωνία, πού σχηματίζουν τὰ χέρια, ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ στὸν Duccio, στὸν Lorenzetti⁴, στὸ τρίπτυχο τοῦ Marzolini⁵ καὶ σὲ μιὰ Σταύρωση τῆς Σχολῆς τῆς Σιένας, μὲ πολὺ ἔντονη αὐτὴ τὴ γοτθικὴ στρέψη τοῦ σώματος⁶. Ἡ περίπτωση συναντᾶται, ἀπ' ὅ,τι ξέρω, στὴν Καστοριά⁷ καὶ στὴ Γέννα Ἀμαρίου (Κρήτης), τοῦ 1329⁸.

Ἀριστερὰ στέκεται ἡ Παναγία καὶ δυὸ μυροφόρες, ντυμένες ὅλες μὲ βαθυπόρφουρα μαφόρια. Ἡ Θεοτόκος ἀκουμπᾷ τὸ μάγουλο στὸ ἀριστερὸ χέρι, ἐνῶ ἡ Σαλώμη ἔχει γείρει, μὲ ζωερὴ κίνηση, τὸ κεφάλι στὸν δεξιὸ της ὦμο.

Δεξιὰ ὁ Ἰωάννης, σχεδὸν κατ' ἐνώπιον, ἀκουμπᾷ τὸ ἐλαφρῶ γερμένο κεφάλι στὸ δεξιὸ χέρι. Πίσω του, μόλις πού διακρίνεται, ὁ ἑκατόνταρχος. Ὁ τρόπος αὐτός, τῆς στήριξης τῆς κεφαλῆς, τῆς Παναγίας στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τοῦ Ἰωάννη στὸ δεξιὸ, ὀφείλεται σὲ καππαδοκικὴ ἐπίδραση⁹.

Ἀνάμεσα Παναγίας καὶ Ἰωάννη, καὶ ἀπὸ κάθε μεριὰ τοῦ Σταυροῦ, ἔχουν τοποθετηθεῖ δυὸ μικρόσωμες μορφές: ὁ λογχοφόρος καὶ ὁ σπογγοφόρος¹⁰. Ὁ πρῶτος ἔχει κιόλας λογχίσει τὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ Χριστοῦ, ἀπ' ὅπου ἀναπηδᾷ τὸ αἷμα καὶ τὸ νερό. Ὁ λογχισμός τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση τοῦ ἀπόκρυφου Εὐαγγελίου τοῦ Νικοδήμου: «*εἰ μὴ εἶς στρατιώτης ἐλόγγησεν αὐτὸν ἐν τῇ δεξιᾷ πλευρᾷ*»¹¹.

Ἡ παράσταση, ὅπως διαπιστώνεται ἀπὸ τὰ παραπάνω, εἶναι πολυπρόσωπη, στοιχεῖο κι αὐτὸ ἀπὸ τὰ σημαντικὰ, πού τὴν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴ λιτὴ Βυζαντινὴ παράδοση.

1. Millet, op.cit., σελ. 413 - 414.

2. Millet, op.cit., σελ. 415.

3. Enzo Carli, Duccio, 1959, εἰκ. 96, 125, 127.

4. P. Toesca, Storia dell'arte Italiana, II, Trecento 1951, εἰκ. 502.

5. Millet, op.cit., εἰκ. 438.

6. P. Toesca, op.cit., εἰκ. 599 καὶ σελ. 706.

7. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά I, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, 1953, πίν. 124, 162 β.

8. Κ. Καλοκέρη, Αἱ βυζ. τοιχογραφίαι, πίν. XVII.

9. Millet, op.cit., σελ. 402 - 403.

10. Γιὰ τίς δυὸ αὐτὲς μορφές, τοῦ λογχοφόρου καὶ τοῦ σπογγοφόρου, βλ. Α. Συγγοπούλου, Αἱ παραστάσεις τοῦ ἑκατοντάρχου Λογγίνου καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν, Ε.Ε.Β.Σ., τόμ. Α', 1960, σελ. 54.

11. Ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια, σελ. 311. Βλ. καὶ Millet, op.cit., σελ. 436.

10. Ἀνάσταση (Πίν. 9.2).

Ἔτσι ὀνομάζει τὴν κáθηδο στὸν Ἄδη ὁ ζωγράφος.

Ὁ Χριστός, στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας, ἔχει στραφεῖ δλόκληρος πρὸς τ' ἄριστερά καὶ σύρει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸν Ἀδάμ, ἐνῶ μὲ τ' ἄριστερό κρατᾷ τὸ διπλὸ Σταυρὸ τῆς Ἀνάστασης. Φορεῖ μελιτζανὶ ἱμάτιο, πού τὸ ραβδώνουν φωτεινὲς γραμμὲς σὲ ὄχρα (χρυσοφί). Ὁ τρόπος πού ἔχει διασκελίσει τὶς ἀναστρεμμένες πόρτες τοῦ Ἄδη, καθὼς καὶ τὸ ἀνεμιζόμενο, πρὸς τὰ πίσω, ἱμάτιο, ὑποδηλοῦν τὴν ὀρητικὴν τῆς καθόδου. Ὁ Ἀδάμ, μὲ ταραγμένο πορφυρὸ ἱμάτιο, εἰκονίζεται γονυπετῆς (ὄχι σὲ σαρκοφάγο), πρᾶγμα πού ταιριάζει καὶ μὲ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ Millet, ὅτι ὁ Ἀδάμ γονατίζει γιὰ νὰ προσκυνήσει καὶ νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν Σωτῆρα¹. Μαλλιὰ καὶ γένεια εἶναι ἄσπρα καὶ πυκνά. Τὰ μακρὰ μαλλιὰ πέφτουν κυματιστὰ καὶ σκεπάζουν τοὺς ὤμους. Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, κλειδιὰ καὶ κλειδαριὲς «καταζακισμένες»².

Σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο ἡ Εὐα, μὲ τὰ γυμνά της χέρια σὲ ἰεσία, καὶ πίσω της πλῆθος κόσμου. Ἄριστερά οἱ Προφητάνакτες, μὲ τὰ λιθοκόλλητα στέμματα, δίχως φωτιστέφανα, στέκονται πάνω σὲ κρηπίδα, ὅπως ἐκείνη τῆς Ἐγερσης τοῦ Λαζάρου. Στὸ ἄκρο, πίσω ἀπὸ τοὺς Προφῆτες, νεαρὴ μορφὴ (ὁ Ἄβελ;). Σχεδὸν σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἀκολουθώντας τὸ Χριστό, εἰκονίζεται ὁ Πρόδρομος. Στὸ βάθος ὄγκοι πρισματικοί, μὲ ἔντονα φωτισμένες τὶς ἀκμὲς τους, σὰν νὰ τὶς καταυγάζουν λάμπεις ἀπὸ ἀστραπὲς, δίδουν τὴν αἴσθησιν μιᾶς ἀναταραχῆς.

Ὁ κάμπος, ὅπως ἄλλωστε καὶ σ' ὅλες τὶς ἄλλες παραστάσεις, εἶναι βαθυκύανος, σχεδὸν πρὸς τὸ μαῦρο.

11. Ἀνάληψη (Πίν. 10).

Ὅπως συνήθως, πάνω σὲ πλατειὰ ζώνη τῆς καμάρας, μπροστὰ στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ, ἀναπτύσσεται τὸ μεγάλο θέμα τῆς Ἀνάληψης. Ψηλά, ὅπου τὸ κλειδὶ τοῦ θόλου, ὁ Ἰησοῦς σὲ μάντρολα, πού τὴν κρατοῦν ἄγγελοι, εἰκονίζεται καθιστός, ὅπως καὶ στὴν παράστασιν τοῦ Baouit³ ἢ τοῦ Μοναστη-

1. Millet, στὰ Monuments Piot, 2, 1895 209. Τὸ ζήτημα ἀναπτύσσεται ἀπὸ τὸν Α. Ξυγγόπουλο, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης, σελ. 31. Ἐπίσης ἀπὸ τὸν ἴδιο: Α. Ξυγγόπουλος, Ὁ ὕμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἄδη καθόδου τοῦ Ἰησοῦ (Ε.Ε.Β.Σ., τόμ. ΙΖ', 1941, σελ. 113).

2. «Κλειδωνίες πολλὲς καταζακισμένες καὶ αἱ πύλαι τοῦ Ἄδου ξερριζωμένα καὶ ὁ Χριστὸς πατῶν ἐπ' αὐτάς». Διονυσίου, Ἐρμηνεῖα, σελ. 110.

3. C. Diehl, Manuel d'Art Byzantin, 1926, εἰκ. 22. Καθιστός πάνω σὲ οὐράνιο τόξο ζωγραφίζεται καὶ στὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Rabula. Βλ. Ernst Dewald, Iconography of the Ascension, στὴν Amer. Journal of Arch., II Série, XIX, 1915.

ριοῦ τοῦ Ἁγίου Ἱερεμία στή Saqqara¹. Ἡ στάση αὐτὴ συναντᾶται, ὄχι σπάνια, στὶς τοιχογραφίες τῆς Κρήτης, αὐτῆς περιόπου τῆς περιόδου². Μὲ τὸ ἀριστερό Του χέρι κρατᾷ Εὐαγγέλιο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ. Φορεῖ βαθυκύανο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο κρασᾶτο, πὸν τὸ πτυχῶνον σκιὲς σταχτόχρωμες, μὲ πλατειεῖς φωτεινὲς ράχες, σὲ ὄχρα. Ὁ προπλασμός τοῦ προσώπου εἶναι ὄχρα ἀνοικτὴ καὶ οἱ σκιές, πὸν τὸ μοντελάρουν, εἶναι σκοῦρες καστανές, ἐνῶ τὰ περιγράμματα (μάτια, μύτη, στόμα), τὰ γένεια καὶ τὰ μαλλιά, εἶναι σοκολατὶ πρὸς τὸ βυσινί. Ἡ μορφή εἶναι αὐστηρή, ὁ λαιμός στιβαρός, ὑπερβολικὰ παχύς. Οἱ τέσσερις ἄγγελοι κρατοῦν τὴν ἑλλειπτικὴ δόξα καὶ μὲ ζωηρὴ κίνηση, ὅπως μαρτυροῦν τ' ἀνεμιζόμενα ροῦχα τους ἀναλαμβάνουν τὸν Ἰησοῦν. Φοροῦν χιτῶνες ρόδινους ἢ πράσινους, μὲ βαθυπόρφυρα ἢ σὲ ὄχρα θερμὴ ἱμάτια.

Στὸ νότιο ἡμιόριο ζωγραφίζονται ἑπτὰ Ἀπόστολοι. Στὴ μέση εἶναι ὁ ἄγγελος. Ὅλες οἱ μορφές εἶναι ὑψίκομες, εὐθυτενεῖς, ἱερατικὰ ἀκίνητες.

Τὶς μορφές τοῦ βόρειου ἡμιόριου τὶς ζωηρεύει μιὰ διαφορετικὴ πνοή. Ἡ Παρθένος, στὸ κέντρον, περιστοιχίζεται ἀπὸ τέσσερις Ἀποστόλους καὶ δυὸ ἄγγελους. Φορεῖ χιτῶνα βαθυκύανο καὶ βαθυπόρφυρο μαφόριο κ' ἔχει γείρει πρὸς τὰ πίσω τὸ κεφάλι, ἀτενίζοντας τὸν Ἰησοῦ, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ ἱεσία. Τὴν ἴδια περιόπου κλίση τῆς κεφαλῆς ἔχουν κ' οἱ τέσσερις Ἀπόστολοι. Μονάχα οἱ δυὸ ἄγγελοι ἔχουν στρέψει, μὲ μιὰ ἰδιαίτερη χάση, τὸ κεφάλι καὶ κοιτάζουν πρὸς τὴ γῆ. Αὐτὲς οἱ ἐναλλαγές, στὸν τρόπο πὸν κάμπτονται τὰ κεφάλια, ἄλλα γεγμένα πρὸς τὰ πίσω καὶ ἄλλα μὲ τὴν ἀντίρροπη στροφή, πρὸς τὸν ὄμο, κὶ ἀκόμα οἱ κινήσεις τῶν χειρῶν — σὰν ἀνοιγμένες φτεροῦγες πουλιῶν πὸν πετοῦν — δίδουν στὴν εἰκόνα μιὰ ρυθμικότητα ἥρεμη καὶ μιὰ ξεχωριστὴ εὐγένεια. Ὁ ζωγράφος κινεῖ μ' ἐλευθερία τὶς ραδιενεὲς αὐτὲς μορφές καὶ παραλείπει ὅ,τι θὰ μπορούσε νὰ ᾿ναι μιὰ περιττὴ καὶ ἀνιαρὴ ἐπανάληψη, προσδίδοντας στὸ κάθε πρόσωπο αὐτοτέλεια ἔκφρασης καὶ κίνησης. Μὲ τὸ μοντελάρημα τῶν μορφῶν δίδεται ζωηρὴ ἢ αἰσθησιμὴ τῆς τρίτης διάστασης, πὸν τὴν ἐπιτείνει ἢ τοποθέτηση τοῦ ἀγγέλου στὸ βάθος.

Ἡ πτυχολογία εἶναι πλατειά, μὲ πολλὰ, πυκνὰ κ' ἔντονα φῶτα στὶς ἀκμὲς τῶν πτυχώσεων. Ὁ γενικὸς προπλασμός τῶν προσώπων γίνεται μὲ ὄχρα. Τὰ σαρκώματα εἶναι βαθυπόρφυρα, ἐνῶ οἱ σκιὲς εἶναι καστανόφαιες.

12. Τὸ θαῦμα τῶν Χωνῶν (Πίν. 11.1).

Ἀριστερὰ στέκεται ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ καὶ κυτπᾷ μὲ τὸ κοντάρι στὰ θεμέλια τοῦ ναοῦ, γιὰ νὰ σκίσει τὴν πέτρα καὶ νὰ χωνέψουν τὰ νερὰ τοῦ

1. Dalton, op.cit., εἰκ. 175.

2. Ν. Β. Δραγδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, Κρητ. Χρονικά, τόμ. ΙΑ', 1957, εἰκ. ΙΑ' καὶ Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, op.cit., σελ. 155 καὶ εἰκ. ΚΑ'.

ποταμοῦ. Ἡ ζωνηρὴ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τ' ἀριστερά, ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ, πὸν σχηματίζει μὲ τὸ ἐλαφρὰ καμπυλωμένο δεξιὸ χεῖρ μιά κεκλιμένη γραμμὴ, ἡ κάμψη τῶν γονάτων κι ἀκόμα ἡ κλίση τῆς ὀμορφῆς κεφαλῆς πρὸς τ' ἀριστερά, δίδουν σ' ὅλη τὴν παράσταση μιὰ ζωνηρὴ ρυθμικὴ κίνηση. Δεξιὰ εἰκονίζεται ὁ Ἄρχιππος¹, γονατιστός, ἀκίνητος, πὸν δέεται κ' εὐχαριστεῖ τὸν Ἄρχιστράτηγο. Ὁ σκοτεινόφαιος ἀσκητικὸς σάκκος τοῦ Προσμονάριου ἔρχεται σὲ ἀντίθεση καὶ τονίζει ἀκόμα πιὸ πολὺ τὴν πολυχρωμὴ λαμπρότητα τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Ἀρχάγγελου: ἀνοικτὸ πράσινο χιτῶνα μὲ πτυχώσεις βαθυπράσινες καὶ ἱμάτιο καστανόχρωμο πρὸς τὸ πορφυρὸ μὲ πυκνὲς πτυχές. Ἐπίσης ὁ σάκκος δείχνει καὶ μιὰ προσήλωσι τοῦ ζωγράφου στὴ μαρτυρία τῶν κειμένων, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι: «ὁ Ἄρχιππος ἐφόρει μόνον ἓνα σάκκον»². Ἀνάμεσα στὸν Ἀρχάγγελο καὶ τὸν Ἄρχιππο εἰκονίζεται ὁ ποταμὸς, καθὼς κατεβαίνει ἀπὸ ψηλὰ ὄρητικὸς καὶ φαίνεται ν' ἀπολήγει σὲ μιὰ δίνη μπροστὰ στὴ μεγάλη πύλη τοῦ ναοῦ. Ἡ παράσταση εἶναι σαφὴς καὶ δείχνει ἓνα μονάχα κλάδο ποταμοῦ καὶ ὄχι δυό, ὅπως συνήθιζαν νὰ εἰκονίζουσι σὲ παλαιότερα ἔργα τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν³. Σὲ δεῦτερο καὶ τρίτο ἐπίπεδο οἰκοδομήματα. Δεσπόζει κτίσμα, σὲ μορφὴ κιβωρίου, πὸν τὴ σκέπη του ὑποβασιάζουσι κίονες μὲ ἀνθρωπόμορφα κιονόκρανα⁴.

13. Ἡ Ἱεριχὼ (Πίν. 11.2).

Τὴν ἀνεπτυγμένη μορφή τοῦ θέματος τῆς Ἱεριχὼ τὴν ἔχω μέχρι τώρα συναντήσει — ζωγραφισμένη μάλιστα σὲ περιοπιτὴ θέσει, στὸ τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τοίχου — σὲ δυὸ ἐκκλησίες τοῦ Νομοῦ Χανίων: στὸν Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο Καμηλιανῶν (Ἐλous Κισάμου) καὶ στὸν Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο Πρινὲ (Σελίνου), μὲ ἔφιππο τὸν Ἀρχάγγελο⁵. Ἐδῶ, καθὼς καὶ στίς δυὸ

1. Ἡ « Διήγησις καὶ ἀποκάλυψις τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἐν ταῖς Χώναις » ἀποδίδεται στὸν Ἄρχιππο, πὸν ἔζησε πιθανῶς κατὰ τὰ τέλη τοῦ 7ου, ἀρχὲς 8ου αἰῶνα. Βλ. Α. Σιγάλα, Χρυσίπου Πρεσβυτέρου ἐγκώμιον εἰς τὸν Ἀρχάγγελον Μιχαὴλ, Ε.Ε.Β.Σ., τόμ. Γ', 1926, σελ. 85.

2. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα, ορ.cit., σελ. 26, μὲ τίς πολύτιμες παρατηρήσεις τοῦ πάνω στὸ θέμα.

3. Βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, 1956, 1958, τόμ. Ι, πίν. 65, τόμ. ΙΙ, σελ. 79 - 81. Τὸ θέμα ἐρευνᾶται διεξοδικὰ ἀπὸ τὸν Α. Ξυγγοπούλου, ορ.cit. Στὸν παλαιότερο ἐπίσης τύπο ἀναφέρεται ἡ Ἐρμηγεία τοῦ Διονυσίου, βλ. σελ. 175.

4. Γιὰ τ' ἀνθρωπόμορφα κιονόκρανα βλ. R. Kautzsch, Kapitelstudien, Berlin, Leipzig 1935, ἀριθ. 199, 759, 761, 762, Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, ορ.cit., σελ. 154 - 155. Καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Εὐλογία τοῦ Ἀγ. Συμεῶν, ΕΕΒΣ, τόμ. 18, 1948, σελ. 90 καὶ συν.

5. Στὴν ὑπόλοιπὴ Κρήτη, ἀπ' ὅ,τι ξέρω, εἰκονίζεται στὴ συνεπτυγμένη τοῦ μορφῆ, δηλαδὴ: ὁ Μιχαὴλ Ἀρχάγγελος καὶ στὰ πόδια τοῦ ὁ Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ. Ὁ

ἄλλες, ἢ σύνθεση εἶναι μεγάλη καὶ πολυπρόσωπη, ὅπως θὰ πρέπει κανεὶς νὰ τὴ φανταστεῖ διαβάζοντας τὰ κεφάλαια Ε', 10-15 καὶ Γ' τοῦ βιβλίου τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ, πού τὴν ἐνέπνευσαν. Τὰ δυὸ ἐπεισόδια, πού περιγράφονται στὰ πάρα πάνω κεφάλαια, ἐδῶ συναιροῦνται. Στὸ κεφάλαιο Ε' 13-15, ὁ Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ, πού βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς Ἱεριχώ, «ἀναβλέψας τοῖς ὀφθαλμοῖς εἶδεν ἄνθρωπον ἐστηκότα ἐναντίον αὐτοῦ, καὶ ἡ ρομφαία ἐσπασμένη ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ»¹. Τὸ ἐπεισόδιο εἰκονίζεται στὸ ἀριστερὸ περιπλουτο θώρακα καὶ χλαμύδα, σὲ πορφυρὸ ἀνοιχτὸ χρῶμα, καὶ κρατᾶ γυμνὸ τὸ σπαθὶ μὲ τὸ δεξι χέρι, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τὸ ἀκουμπᾶ πάνω στὸ ὄρθιο θηκάρι. Ἄντικρυ ὁ Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ (σημειώνεται καὶ μὲ ἄσπρα μικρὰ γράμματα : ἡησοῦς ὁ τοῦ ναβῆ)², τὴ στιγμὴ πού ὑψώνει τὸ βλέμμα του καὶ ἀναγνωρίζει τὸν Μιχαήλ, κ' ὕστερα ἡ ἀμέσως ἐπόμενη, ὅταν γονατιστὸς ζητᾶ νὰ μάθει τίς προσταγὰς τοῦ Ἀρχιστρατήγου τῆς Δυνάμεως. Στὸ σημεῖο αὐτό, τῆς ἀπεικόνισης τῶν δυὸ ἀλλεπάλληλων στιγμῶν, ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴ μικρογραφία ἀπὸ τὸ εἰλητάριο τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ (Βιβλ. Βατικανοῦ Pal. Gr. 431)³, ὅπου οἱ δύο στιγμὲς συνέχονται. Ἀνάμεσα στὸν Ἀρχάγγελο καὶ τὸν Ἰησοῦ, εἶναι ἡ Μεγάλῃ Πύλῃ τῆς Ἱεριχώ : διακρίνονται τὰ πίσω πόδια ἐνὸς ἀλόγου, πού διέρχεται τὴν πύλη, κι ἀπὸ τὸν ἱπέα

τύπος αὐτὸς συναντᾶται : στὸν Ἀσώματο Ἀρχανῶν (Τέμενος Ἡρακλείου) καὶ στὸ Καρδουλιανῶ (Καστέλλι Ἡρακλείου), βλ. Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρονικά, τόμ. Γ', 1952, σελ. 68-69 καὶ 70-71. Τὴν παράσταση τῶν Ἀρχανῶν τὴν εἶχε ἐπισημάνει καὶ ὁ Gerola (Monumenti, IV, σελ. 612). Φαίνεται ὅμως πὸς τὴν ἀνεπιτυγμένη της μορφῇ τὴν ἀγνοοῦσε (ὅπως ἀγνοοῦσε καὶ τὸ θαῦμα τῶν Χωνῶν), γιὰ τὸν Eleuco, ἀριθ. 44, γράφει : « Due curiose scene di S. Michele e offerente », κ' ἐννοεῖ « offerente » προφανῶς τὸν Ἀρχιππο, ὅπως ἀφιερῶτὴ τὸν εἶχε, στὴν ἀρχή, νομίζει καὶ στὶς Ἀρχάνες.

1. Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη κατὰ τοὺς Ἑβδομήκοντα (Ἐκδοσις « Ζωῆς », 1939).

2. Καὶ λίγο ψηλότερα, πιὸ πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ, μὲ τὰ ἴδια ἄσπρα καὶ μικρὰ γράμματα, σημειώνεται : « Ἀρχιστράτηγος δυνάμεως Κυρίου, νυνὶ παραγέγονα » (Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ, Ε', 14). Ἡ τοποθέτησις τῆς περικοιλῆς πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ἰησοῦ δείχνει πόσο ὁ ζωγράφος εἶχε παρανοήσει τὸ κείμενο.

3. Βλ. προχ. Dalton, op.cit., εἰκ. 271 καὶ Diehl, op.cit., σελ. 248 καὶ εἰκ. 122. Γιὰ τὴ χρονολογία τοῦ εἰληταρίου οἱ γνώμες διίστανται, βλ. Talbot Rice Enciclopedia Universale dell'Arte, τόμ. Β', σελ. 701. Κατὰ τὸν Weitzmann οἱ μικρογραφίες τοῦ Εἰληταρίου τοῦ Ναυῆ εἶναι ἔργα τῆς μακεδονικῆς ἀναγέννησης. Βλ. K. Weitzmann, The Joshua Roll, a work of the Macedonian Renaissance, Princeton 1948. Περὶ τοῦ τὴν ἴδια ἐποχὴ τὸ ἐπεισόδιο μνημονεύεται κι ἀπὸ τὸν Κεδρηνό : « τότε καὶ τὸν Ἀρχιστράτηγον Μιχαήλ εἶδε ὁ Ἰησοῦς ὁ τοῦ Ναυῆ, δι' οὗ καὶ παρεδόθη αὐτῷ ἡ Ἱεριχώ ». Γεωργίου Κεδρηνοῦ, Σύνοψις Ἱστοριῶν. Εὐκδοση Guillelmi Xylandari, Venetis M. DCC XXIX, τόμ. I, σελ. 66. (Ἡ ὑπόδειξις μου ἐγένετο ἀπὸ τὸν Οὔγγρο καθηγητὴ κ. Gyula Moravcsik πού κι ἀπὸ δῶ τὸν εὐχαριστῶ.)

του μονάχα ἢ ἀσπίδα. Τί παριστάνει αὐτὴ ἢ σκηνὴ δὲ μπορῶ νὰ ἐξηγήσω, ἔκτος ἂν μὲ αὐτὴ ἤθελε ὁ ζωγράφος νὰ δείξει τοὺς κατασκόπους ('Ιησοῦς τοῦ Ναυῆ Γ', 22).

Τὸ δεξιὸ τμήμα εἰκονίζει ἓνα μέρος ἀπ' ὅσα ἐξιστορεῖ τὸ κεφ. Γ', 8: «καὶ ἑπτὰ ἱερεῖς ἔχοντες ἑπτὰ σάλπιγγας ἱερὰς παρελθέτωσαν ὡσαύτως ἐναντίον τοῦ Κυρίου». Καὶ φαίνονται πραγματικά οἱ ἑπτὰ ἱερεῖς, ἀλλὰ ἀπὸ τὶς σάλπιγγες διακρίνονται μονάχα ἕξ. Οἱ ἱερεῖς εἶναι ὑψίκορμοι, μὲ μακρὰ ἄσπρα γένεια καὶ κρατοῦν τὰς «κερατίνας σάλπιγγας», πού πολὺ θυμίζουν τὶς boisines, ἀπὸ τὴν μικρογραφία τοῦ Jean Fouquet¹. Στὸ βάθος ὑψώνονται τὰ τεῖχη τῆς πόλης.

Στὸ ἀριστερὸ τοὺς τμήμα, πού ἔχει χροῶμα καστανοκόκκινο, πίσω ἀπὸ τὶς ἐπάλξεις, πλῆθος οἱ «υἱοὶ τοῦ Ἰσραήλ». Τὸ δεξιὸ τμήμα τῶν τειχῶν, σὲ χροῶμα βαθυπράσινο, εἶναι ἄδειο καὶ μόνο μέσ' ἀπὸ κύκλο, στὸ ἐπάνω μέρος, φαίνεται μισοκρυμμένη γυναικεία μορφή. Καμμιά ἔνδειξη δὲν ὑπάρχει πού νὰ δίδει κάποια ἐξήγηση γι' αὐτὸ τὸ πρόσωπο. Πιθανὸν νὰ εἰκονίζει τὴν Ραάβ, τὴν πόρνη τῆς Ἰεριχώ², πού ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ τῆς πτώσης τῶν τειχῶν. Κι ὅπως γράφει πρὸς Ἑβραίους ὁ Παῦλος: «Πίστει Ραάβ ἡ πόρνη οὐ συναπώλετο τοῖς ἀπειθήσασι, δεξαμένη τοὺς κατασκόπους μετ' εἰρήνης» ('Εβρ. 11, 31).

Τὰ ἀκίνητα, ραδιναὶ σώματα τῶν ἱερέων, ντυμένα μὲ ποδήρεις πολύχρωμους χιτῶνες καὶ ἱμάτια, πού τὰ ραβδώνουν ἴσιες, κατακόρυφες πτυχώσεις, κ' οἱ μακροὺς ἄσπρους γενειάδες τους, δημιουργοῦν μιὰ ἀτμόσφαιρα αὐστηρῆς ἱερατικότητος. Κ' ἔδῳ — ὅπως σ' ὅλες σχεδὸν τὶς πολυάνθρωπες συνθέσεις —

1. Μικρογραφία ἀπὸ τὶς Antiquités Judaïques, γαλλικὸ χειρόγραφο τοῦ 1460 στὴ Bibliothéque Nationale τοῦ Παρισιοῦ, πού εἰκονίζει τὴν πτώση τῶν τειχῶν, μετὰ τὴν περιφορὰ τῆς κιβωτοῦ.

2. Βλ. Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ, Γ', 17, 25. Σύμφωνα μὲ τὴν Ἑβραϊκὴ παράδοση, ὁ Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ, ἀπὸ εὐγνωμοσύνη, πῆρε γυναίκα του τὴ Ραάβ, τὴν πόρνη, πού «γίνεται, ὅπως καὶ ἡ Σουλαμίτιδα στὸ Ἄσμα Ἀσμάτων, μιὰ ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις τῆς Ἐκκλησίας». R é a u, op.cit., τόμ. II¹, σελ. 221. Κι ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς ὁ Δάντης τὴν τοποθετεῖ στὸν Παράδεισο (στὸ 9^ο ἄσμα, στ. 116):

*Θέλεις νὰ μάθεις μὲς στὸ φῶς ἐκεῖνο
ποιὸς εἶναι ὅπου κονιά μου ἀστράφτει
ὡς σὲ νερὸ καθάριο ἀχτίνα τοῦ ἡλίου;
Μάθε πὼς ἡ Ραάβ χαίρει ἐκεῖ μέσο!*

(Μετάφρ. Γ. Σταυροπούλου.)

¹Επίσης στὸ ἑλληνικὸ χειρόγραφο τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ('Ἱερὰ παράλληλα), ἀνάμεσα στὶς ἄλλες παραστάσεις, εἶναι καὶ τῆς Ραάβ, πού τὴ συνοδεύουν οἱ δυὸ κατάσκοποι ἕξω ἀπὸ τὴν Ἰεριχώ, πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφή (βλ. Byzance et la France médiévale, ἔκδ. Bibl. Nationale, 1958, σελ. 35).

υπάρχει μιὰ ἰσόρροπη κατανομή στὰ πρόσωπα, μὲ κεντρικὸν ἄξονα συμμετρίας τὸν γονατιστὸ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ. Ὁ κάμπος εἶναι βαθυκύανος.

14. *Ἡ Σύναξη τῶν Ἀσωμάτων* (Πίν. 12.1).

Παράσταση, ποὺ συναντιᾶται ὄχι σπάνια στοὺς ναοὺς τῆς Δυτικῆς Κρήτης¹. Οἱ Ἀρχάγγελοι εἶναι ὀλόσωμοι, συμμετρικὰ τοποθετημένοι, ἀκίνητοι καὶ ἐν παρατάξει «*τῆς ἄλλου οὐσίας, τῶν νοερῶν Δυνάμεων προστατεύοντες καὶ τῆς τρισηλίου δόξης ταῖς μαρμαρυγαῖς, φωτοδοτοῦντες τὴν οἰκουμένην*», κατὰ τὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο τοῦ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου². Φοροῦν χιτῶνες ἀνοικτοπράσινο, καστανόφαιους, βαθυκύανους καὶ πορφυροὺς πρὸς τὸ βυσινί, ποὺ τοὺς περιζώνουν πλούσιοι λιθοστόλιστοι λῶροι καὶ παρυφές. Οἱ δυὸ μεσαῖοι, ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριήλ καὶ ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, κρατοῦν σὲ μετάλλιο τὴν προτομὴ τοῦ μικροῦ Χριστοῦ. «*Εἰκονογραφικὰ αὐτὸ σημαίνει — παρατηρεῖ ὁ Grabar — πὼς οἱ ὑποταγμένοι στὸν Χριστὸ ὑπηρετοῦν τὸν Κύριο, δοξάζοντας τὴν εἰκόνα του. Ἀπὸ εἰδολωλατρικῆς πλευρᾶς, τὸ θέμα τῶν φτερωτῶν πνευμάτων, ποὺ τοποθετημένα συμμετρικὰ ὑποβαστάζουν ἢ φέρουν, ὄρθια ἢ σὲ πτήση, μιὰ imago clipeata ἢ μιὰ λατρευτικὴ ἀσπίδα, διατηρήθηκε ὡς τὸ τέλος τοῦ 6ου αἰῶνα, στὰ νομίσματα. Ἡ Χριστιανικὴ ἔκδοση, μὲ τοὺς ἀγγέλους στὴ θέση τῶν Νικῶν καὶ τὸ μονόγραμμα τοῦ Χριστοῦ, τὸ Σταυρὸ ἢ τὴν προτομὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Χριστοῦ σὲ μετάλλιο, παγιώνεται ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα καὶ δὲν ἐξαφανίζεται πιά. Ἐπομένως ἦταν εὐλογία ἢ ἐπιαναφορά του — γιὰ νὰ εἰκονίσει τὴ Σύναξη τῶν Ἀρχαγγέλων — τὴν ἐπαύριο τῆς εἰκονομαχικῆς κρίσης, ὅταν ἀκριβῶς γεννήθηκε ἡ ἰδέα νὰ καθοριστοῦν, εἰκονογραφικὰ, οἱ «*ὁμολογητὲς*» τοῦ Χριστοῦ (οἱ ὑπερασπιστὲς τῶν εἰκόνων) τοποθετώντας ἀνάμεσα στὰ χέρια τους — ὅπως στοὺς Ἀρχαγγέλους τῆς Συνάξεως — τὴν ἴδια imago clipeata ἰσοδύναμη πρὸς τὸν αὐτοκρατορικὸ σφραγιδόλιθο»³.*

Καὶ συμπεραίνει τελικὰ πὼς ἡ εἰκονογραφία τῆς «*Σύναξης τῶν Ἀρχαγγέλων*» θὰ ἐμφανίστηκε τὸν 9ο αἰ., μετὰ τὴν εἰκονομαχία. «*Τότε ἔγινε καὶ ἡ Ὀμιλία πάνω στὴ «*Σύναξη τῶν οὐρανίων Δυνάμεων*», ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ στὸ Θεόδωρο τὸ Στουδίτη. Καὶ εἶναι μετὰ τὸ 843 ποὺ οἱ εἰκονολάτρεις θεολόγοι καὶ ἡ λειτουργία τῆς Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας ἐπικαλοῦνται τὸ θεῖον δῶρον τῶν ἀγγέλων ν' ἀνερίζουν τὸ Θεό, ποὺ οἱ ἄνθρωποι τὸ ἀπό-*

1. Τὴν ἔχω συναντήσει : στὴν Παναγία τοῦ Κουστογιέρακου, στὸν Μιχαήλ Ἀρχάγγελο Πρινέ (Σελίνου), στὸν Μιχαήλ Ἀρχάγγελο Σαρακίνας (Σελίνου), στὸν Μιχαήλ Ἀρχάγγελο Καμηλιανῶν Ἐλους (Κισάμου), στὸν Μιχαήλ Ἀρχάγγελο Καβαλαριανῶν Καντάνου.

2. Μηναιὸν Νοεμβ. 8.

3. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, 1957, σελ. 252.

κτησαν μετά τὴν ἐνσάρκωση καὶ μαζί μὲ αὐτὸ καὶ τὸ δικαίωμα νὰ ᾔχουν εἰκόνας»¹.

Ἡ κατὰ μέτωπον ἀπεικόνιση τῶν προσώπων, ποὺ στέκονται ὄρθια, μὲ μιὰ μνημειακὴ ἀταραξία, ὑποταγμένα σ' ἓνα αὐστηρὸ κανόνα συμμετρίας, μὲ τὰ σώματα ἐλαφριά καὶ ρυθμικὰ γεωμένα πρὸς τὸ κέντρο, ὅπου ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, δίδει τὴν αἴσθησι μιᾶς δύναμης πειθαρχημένης ἀπὸ μιὰ ὑψηλὴ ἐπιταγή, ποὺ γίνεται ταυτόχρονα καὶ κανόνας τέχνης. Ἀξιοπαρατήρητη ἡ κάμψη τῆς κεφαλῆς τῶν δυὸ ἀγγέλων, ἀπὸ κάθε μεριὰ τοῦ μετάλλιου, ποὺ προσδίδει ἓνα ἰδιαίτερο τόνο ἀβρότητας. Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ πολυχρωμία τῶν φωτοστέφανων (κίτρινοι, καστανόφαιοι, πράσινοι, βαθυπόφυροι).

β'. Ὁ διάκοσμος τῶν τοίχων.

Ἀνατολικὸς τοῖχος (Πίν. 13 καὶ 14).

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης ὁ Παντοκράτορας στηθαῖος (Πίν 13). Μορφὴ ἤπια, γλυκύτατη, ὁλότελα διαφοροτικὴ ἀπὸ τίς στιβαρές, μὲ τὰ ἔντονα χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν τραχεῖα αὐστηρότητα, ποὺ συνήθως συναντοῦμε σ' αὐτὴ τὴ θέση: Μύτη μακρὰ, λεπτὴ, ποὺ μόλις διαγράφεται, χωρὶς κανένα βάρος, φρύδια μὲ μιὰ ἐλαφριά καμπυλότητα, ποὺ στέφουν τὰ ἀμυγδαλωτὰ μάτια, ὅλο πνευματικότητα. Τὸ πρόσωπο εἶναι ὄχρα, πρὸς τὸ σταρόχρωμο, καὶ τὸ μοντελᾷ μιὰ ἀπαλή, γκριζοπράσινη σκιά, δίχως ἴχνη ψιμμιθίου. Τὰ λεπτὰ χεῖλη ἔχουν ἔντονο κεραμιδι χροῶμα, ἐνῶ τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια εἶναι καστανόφαια. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τ' ἀριστερὸ κρατᾷ Εὐαγγέλιο, ὅπου ἡ περικοπή: «*Εἶπεν ὁ Κύριος ἐγὼ εἰμὶ ἡ θύρα δι' ἐμοῦ ἐάν τις εἰσέλθῃ σωθήσεται καὶ εἰσελεύσεται*» (Ἰωάν. 10, 9). Ὁ κίτρινος φωτοστέφανος δὲν εἶναι σταυροφόρος.

Παντοκράτορες μόνον, στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ, συναντοῦνται στὶς Βυζαντινὲς βασιλικὲς τοῦ 12^{ου} αἰῶνα, ὅπως εἶναι τῆς Σικελίας². Κ' εἶναι ὅλες μορφὲς μὲ διάχυτη τὴν ἔκφραση ἐκείνη τῆς ἀκαμπτῆς ἐμμονῆς καὶ τῆς θλι-

1. A. Grabar, op.cit., σελ. 253, ὅπου καὶ συμπληρώνει μὲ τὴν ἀκόλουθη ἐνδιαφέρουσα συσχέτιση: «Κ' εἶναι ἐπίσης στὸν ΙΧ αἰ., πρὶν ἀπὸ τὸ 883, χρόνος τοῦ θανάτου του, ποὺ ὁ ὕμνογράφος Ἰωσήφ συνέθεσε, γιὰ τὰ ἐγκαίνια κάποιας ἐκκλησίας τῆς Σύναξης τοῦ Γαβριήλ, ἓνα κανόνα, ποὺ τὸν δοξολογεῖ: «*Βουλὰς ἐθνῶν διασκέδασον, τὴν πίστιν τὴν ὀρθόδοξον κράτνον, παῦσον τὰ σχίσματα τῆς Ἐκκλησίας, Ἀρχάγγελε*» (Μηναιὸν Μαρτίου 26) κ' ὑπονοεῖ τὸ ρόλο τοῦ Γαβριήλ στὸν Εὐαγγελισμό, ποὺ ἀπ' αὐτὸν ἀρχίζει ἡ ἱστορία τῆς ἐνσάρκωσης, γεγονὸς ἀποφασιστικὸ γιὰ τοὺς εἰκονολάτρεις, ποὺ σ' αὐτὸν ἀπέδωκαν τὸ θρίαμβό τους πάνω στοὺς εἰκονομάχους».

2. Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 1949, εἰκ. 2, 10 B, 59.

ψης τοῦ δικαστῆ, πού πονεῖ καὶ ἀγαπᾷ τὸν ἄνθρωπο, μὲ τὸ πρόσθετο στοιχεῖο κάποτε (ὅπως στοῦ Παντοκράτορα τῆς Cefalù) τῆς θείας « ἐνέργειας », ὅπως τὸ ζητοῦσαν, ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, οἱ θεολόγοι, μετὰ τὴν εἰκονομαχία¹. Ἀλλὰ καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες, ὅπως εἶναι ἡ μωσαϊκὴ μικρογραφία τοῦ Παντοκράτορα στὸ Κρατικὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου², τοῦ 1100, ἡ ἴδια ἔκφραση συναντᾶται, κι αὐτὴ θὰ διατηρηθεῖ καὶ στὸν Παντοκράτορα πού στολίζει τὸ τύμπανο, πάνω ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ Ἑσωνάρθηκα, στὸ Καρχι-Τζαμί³. Κ' εἶναι τέλος ἡ ἴδια πού ζωντανεύει καὶ πνευματοποιεῖ τὶς μορφές τῶν Παντοκρατόρων στὶς μικρὲς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης, πού ἀρκετὲς ἀπ' αὐτὲς ζωγραφίζονται τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ, ὅταν ὁ οὐμανισμὸς τοῦ Θεοδώρου Μετοχίτη δίδει τὴν μεγάλῃ πνοὴ στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων⁴.

Κάτω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα, σὲ δυὸ ἀλλεπάλληλες ζῶνες, ἔχουν ζωγραφηθεῖ ὀκτώ ἱεράρχες (Πίν. 14). Στὴν πρώτη, τὴν πιὸ ψηλὴ, εἰκονίζονται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, σὲ μιὰ αὐστηρὰ μετωπικὴ στάση, οἱ : Ἅγιος Κύριλλος, Ἅγιος Τίτος, Ἅγιος Πολύκαρπος καὶ Ἅγιος Ἀντίπας. Φοροῦν μονόχρωμα φαιλόνια, σὲ μελιτζανὶ χρῶμα καὶ ἄσπρα ὠμοφόρια πού τὰ κοσμοῦν μεγάλοι, μαῦροι, σταυροί, καὶ κρατοῦν μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι διάλιθο κλειστὸ Εὐαγγέλιο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τῶν δύο (τοῦ Κύριλλου καὶ τοῦ Πολύκαρπου) εὐλογεῖ, καὶ τῶν ἄλλων δύο στηρίζεται πάνω στὸ Εὐαγγέλιο.

Ἐπάγει τέλεια ὁμοιομορφία στὶς στάσεις καὶ τὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν. Τὰ κεφάλια εἶναι φαρδιὰ ἐπάνω καὶ στενεύουν πρὸς τὰ κάτω, κ' ἔτσι, μὲ τὴ μυτερὴ γενειάδα, παίρνουν τὸ σχῆμα τριγώνου. Ὁ προπλασμὸς τῶν προσώπων εἶναι σὲ ὄχρα, καὶ τὸν καλύπτουν, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, σκοῦρες γκριζοπράσινες σκιές. Τὶς ἐξοχές, στὰ μάγουλα καὶ πάνω ἀπὸ τὰ φρύδια, τὶς φωτίζει μὲ λεπτές, ἄσπρες γραμμές. Τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια δηλώνονται μὲ ἄσπρες, πυκνὲς πινελιές, κ' ἔχουν μιὰ ἔντονη σχηματοποίηση. Στὰ μάγουλα, στὰ χεῖλη, ἀκόμα καὶ στὸ μέτωπο, ζωηρό, κεραμιδι χρῶμα. Τὰ μάτια, μέσ' ἀπὸ τὸ βάθος τῆς σκιᾶς, ἔχουν μιὰ ξεχωριστὴ λάμψη.

1. A. Grabar, La peinture Byz., σελ. 126.

2. D. Talbot Rice, Art Byzantin, εἰκ. 168.

3. Προχ. D. Talbot Rice, op.cit., εἰκ. 182.

4. Ἀναφέρω μερικὲς ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, ὅπου συναντᾶται ὁ Παντοκράτορας μόνος: 1) Ὁ « Χριστὸς » τῶν Μεσολῶν, τοῦ 1303 (βλ. καὶ Α. Ὁρλάνδου, Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Α.Β.Μ.Ε., τόμ. Η', 1955 - 1956, σ. 126). 2) Ὁ Σωτῆρας, στὸ Κεφάλι (Κισάμου) τοῦ 1320. 3) Ὁ Μιχαὴλ Ἀρχάγγελος στὰ Καβαλαριανὰ (Καντάνου) τοῦ 1327. 4) Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης, στὸ Κάδρος (Σελίνου), 1^ο ἡμισυ τοῦ 14^{ου}. 5) Μιχαὴλ Ἀρχάγγελος, Κακοδίκι (Σελίνου) τοῦ 1387. 6) Ἅγιος Ζωσιμᾶς στοὺς Ἀγλαδιάκες (Σελίνου). 7) Μιχαὴλ Ἀρχάγγελος, Καμηλιανὰ (Ἐλος Κισάμου) τοῦ 1440. 8) Ἅγία Παρασκευή, Ἀνισαράκι (Καντάνου). 9) Ἅγιος Γεώργιος στὰ Τσαλιανὰ (Παλαιοχώρας). 10) Ἅγία Μαρίνα στὰ Ραβδοῦχα (Κισάμου).

Στήν ἀμέσως κατώτερη ζώνη παριστάνονται, ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ πάνω, τέσσερις ἱεράρχες : ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ, καὶ οἱ Ἅγιος Βασίλειος καὶ Ἅγιος Νικόλαος ἀπὸ τὴ δεξιὰ. Ἐδῶ δὲν παρουσιάζεται πιὰ ἐκείνη ἡ ὁμοιομορφία στὴ στάση, στὴν ἔκφραση, στὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, ἀκόμα καὶ στὴν τεχνικὴ ἐπεξεργασία, ποὺ ἐξαλείφει κάθε ἀτομικότητα. Οἱ ἱεράρχες τῆς χαμηλῆς ζώνης ἔχουν μιὰ αὐτοτέλεια στὴν ἔκφραση καὶ στὴν κίνηση, ποὺ τοὺς διακρίνει ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες τῆς ὑψηλῆς ζώνης. Καὶ οἱ τέσσερις ἔχουν στραφεῖ πρὸς τὸ Ἱερό κ' ἔχουν πάρεϊ τὴ στάση τῶν συλλειτουργούντων ἀρχιερέων. Φοροῦν λευκά, πολυσταυρία φαιλόνια καὶ ἄσπρα ὀμοφόρια, μὲ μεγάλους μαύρους σταυρούς. Τὰ πρόσωπα ἔχουν βαθὺ καστανόχρωμο προπλασμὸ καὶ μοντελάρονται μὲ σκοτεινόφαιες σκιές, ἐνῶ πολὺ λίγα φῶτα (ψιμμιθιές) ἔχουν πέσει στὰ ἐξέχοντα μέρη. Τὰ μάτια λάμπουν κ' ἐδῶ ζωηρά. Στὰ μάγουλα καὶ στὰ χεῖλη ἔχει μπεῖ λίγο, ἔντονο, κεραμιδι χρῶμα. Τὰ μαλλιά ἔχουν σκοτεινόφαιη ἀπόχρωση μὲ πολλὲς πυκνές, ἄσπρες πινελιές. Καὶ οἱ τέσσερις κρατοῦν ξετυλιγμένα εἰλητά, ὅπου, μὲ μαύρα κεφαλαῖα γράμματα, εἶναι γραμμένες περικοπὲς εὐχῶν ἀπὸ τὶς λειτουργίαι τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τοῦ Βασιλείου. Τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τὸ εἰλητάριο γράφει : *« Πάλιν καὶ πολλάκις σοὶ προσπίπτομεν καὶ σοῦ δεόμεθα »*. Τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου : *« Ἐὐχαριστοῦμεν σοὶ Κύριε ὁ Θεὸς τῶν Δυνάμεων, τῷ καταξιώσαντι παραστήναι »*. Τοῦ Ἁγίου Βασιλείου : *« Σὺ Κύριε κατέδειξας ἡμῖν τὸ μέγα τοῦτο τῆς σωτηρίας μυστήριον »*. Καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου : *« Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς »*.

Ἡ παράσταση τῶν ὀκτῶ ἱεραρχῶν, σὲ δυὸ ζῶνες, μὲ τὸν ἰδιαίτερό της εἰκονογραφικὸ χαρακτήρα ἢ κάθε μιὰ, ἀποτελεῖ ἀκόμα μιὰ ἔνδειξη τῆς συνύπαρξης παλαιῶν καὶ νέων τύπων στὴν ἀπεικόνιση πολυάνθρωπων σκηνῶν ἢ μεμονωμένων, ὅπως ἐδῶ, προσώπων. Οἱ μορφές τῆς ὑψηλῆς ζώνης, ποὺ θυμίζουσιν ἀγιογραφίες φορητῶν εἰκόνων, μὲ τὴν αὐστηρή, κατ' ἐνώπιον, στάση καὶ τὸ κλειστὸ σχηματοποιημένον περίγραμμα, ἐμφανίζονται μετὰ τὸ θρίαμβο τῶν εἰκόνων, διαδίδονται κυρίως τὸν 11^ο καὶ 12^ο αἰῶνα καὶ φτάνουν ὡς τὸν 13^ο, ἐνῶ οἱ μορφές τῆς χαμηλῆς ζώνης ἐμφανίζονται ἀπὸ τὸ 12^ο καὶ πέρα καὶ παίρνουν τὴν στάση τῶν συλλειτουργούντων, πρὸ πάντων στοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων¹.

Ἄπὸ κάθε μεριὰ τῆς ἡμικυκλικῆς κόγχης εἰκονίζονται : α) Ἄριστερὰ ὁ Πρωτομάρτυς Στέφανος ὀλόσωμος, ραδινός, κατ' ἐνώπιον. Εἶναι νέος ἀγένειος καὶ τὸ πρόσωπό του πλάσσεται, ὅπως καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσο-

1. Βλ. ὅσα διεξοδικὰ ἔγραψε πάνω στὸ θέμα ὁ Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι στὸν Ὁρωπό, Δ.Χ.Α.Ε., περίοδος Δ', τόμ. Α', 1959, σελ. 87 καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ σελ. 91 - 101.

στόμου, με τούς ἴδιους σκοτεινοὺς τόνους. Πάνω ἀπὸ τὸν Ἅγιο Στέφανο εἶναι ὁ Ἅγιος Πέτρος Ἀλεξανδρείας κι ἀκόμα πὶὸ ψηλὰ ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριήλ. β) Δεξιά: ὁ Ἅγιος Ρωμανὸς ὁ Μελωδός, ὁλόσωμος κ' εὐθυτενής, πὶὸ πάνω ὁ Ἅγιος Κυπριανὸς καὶ ψηλότερα, στὸ ὕψος τοῦ Ἀρχάγγελου Γαβριήλ, ἡ Θεοτόκος στὴ σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ μορφὴ τοῦ Ἁγίου Κυπριανοῦ, ὅπως καὶ τοῦ Ἁγίου Πέτρου Ἀλεξανδρείας, εἶναι ἐντελῶς ὅμοιες μετὰ τοῦ Ἁγίου Ἀντίπα. Στὴν κορυφὴ τὸ Μανδήλιον, θέμα ποὺ ἔχει ἤδη ἐπισημανθεῖ στὴ θέση αὐτὴ ἡ παρουσία του ἀπὸ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων¹. Εἶναι φανερὸ πὸς ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ, ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς παραστάσεις τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, διαφέρουν οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες τῶν παραστάσεων τῆς ὑπόλοιπης ἐκκλησίας. Ἡ γραμμὴ, ποὺ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου, ποὺ ἐκόσμησε τὴν καμάρα καὶ τοὺς ἄλλους τοίχους, ἐδῶ χάνει βαθμιαία τὴν ξηρότητά της, παύει νὰ κυριαρχεῖ καὶ διαλύεται μέσα στὸ χρωμα καὶ τὴ σκιά. Παράλληλα πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ μεταξὺ τῶν παραστάσεων, ποὺ κοσμοῦν τὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, οἱ διαφορὲς εἶναι ἀρκετὲς καὶ σημαντικὲς, ποὺ δείχνει πὸς ἄλλο χέρι ζωγράφισε τὸν Παντοκράτορα καὶ ἄλλο — ἢ ἄλλα — τοὺς ἱεράρχες. Ὁ ζωγράφος τοῦ Παντοκράτορα εἶναι, προφανῶς, ἓνας ἐξαιρετικὰ ἔμπειρος κ' εὐαίσθητος τεχνίτης. Τὸ σχέδιο ἐδῶ ὑπάρχει καὶ δικαιώνεται ἀπὸ τὸ χρωμα, καὶ χάρη σ' αὐτὸ ἡ μορφὴ παίρνει ζωγραφικὴ ὑπόσταση καὶ ὄγκο. Ὅ,τι προξενεῖ, ἔπειτα, ἐντύπωση εἶναι ἡ ὑπέργεια εὐγένεια τοῦ προσώπου, μετὰ τὴν ὠραιότητα τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν εὐαισθησία τῆς ἔκφρασης. Χρώματα διάφανα, τόνοι ἀπαλοὶ καὶ οἱ σκιὲς λίγες, δίχως ἔνταση, ποὺ πλάσσουν ἡπια τὴ μορφὴ. Οἱ ἱεράρχες τῆς ὑψηλῆς ζώνης ἔχουν μιὰ ἀδρότητα περιγράμματος, ποὺ τοὺς προσδίδει ἀναγλυφικότητα. Τὰ χρώματά τους εἶναι πηκτὰ κ' οἱ σκιὲς ἀπλωμένες καὶ σκοτεινές, ἐνῶ στοὺς ἱεράρχες τῆς χαμηλῆς ζώνης τὸ δούλεμα εἶναι τελείως διαφορετικὸ, ἀρχίζοντας πρῶτ' ἀπ' ὅλα μετὰ σκοτεινόφαιο προπλάσμα. Ἀπὸ τὶς σύντομες αὐτὲς παρατηρήσεις φαίνεται πὸς τρεῖς διαφορετικοὶ τεχνίτες δούλεψαν γιὰ νὰ κοσμήσουν τὸν ἀνατολικὸ τοῖχο.

Βόρειος τοῖχος (Πίν. 15 - 17).

Τρεῖς στρατιωτικοὶ ἄγιοι, ὁ Ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης, ὁ Ἅγιος Δημήτριος καὶ ὁ Ἅγιος Γεώργιος, εἰκονίζονται ἔφιπποι, πάνω σὲ καλπάζοντα ἄλογα (Πίν. 15.1). Φοροῦν φολιδωτοὺς θώρακες καὶ χαμῦδες ποὺ ἀνεμίζονται. Μετὰ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατοῦν ἀσπίδα καὶ μετὰ τὸ δεξιὸ ἀκόντιο. Τὸ ὠραῖο ἐφηβικὸ κεφάλι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Πίν. 16.2) σὲ ὄχρα πρὸς τὸ σταρόχρωμο, ποὺ τὸ μοντελάρει λίγη καστανόχρωμη σκιά καὶ τὸ καλύ-

1. Βλ. Ἀ. ν. Ξυγγοπούλου, *Τὰ Μνημεῖα τῶν Σεβρίων*, σελ. 108-109.

πτουν σγουρά καστανοκόκκινα μαλλιά, ἔχει γείρει πρὸς τ' ἄριστερά, ἔτσι ὅπως συνήθως εἰκονίζεται σὰν εἶναι ν' ἀκοντίζει τὸ τέρας. Τὸ πλουμιστὸ «ἀναπετάριν» φτάνει ὡς τὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγίου Δημητρίου (Πίν. 15.2), πὺ εἶναι κι αὐτὸ ἐφηβικὸ καὶ ἀτάραχο. Μονάχα ὁ Ἅγιος Θεόδωρος (Πίν. 16.1) παρουσιάζεται ὄριμος πιά ἄνδρας, «κοντοδιχαλογένης», μὲ σγουρὴ καστανόφαιη κόμη. Γενικὰ ἡ παράταξη αὐτὴ τῶν τριῶν ἐφίππων ἁγίων θυμίζει πολὺ τὴν ὅμοια, μὲ τοὺς τέσσερις καβαλάρηδες, στὶς Σπηλιὲς Εὐβοίας, τοῦ 1311¹. Πρέπει ἐπίσης νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ ἡ ἰδιαίτερη ἀγάπη, πὺ ἔχουν οἱ ζωγράφοι τῆς Κρήτης, καὶ πρὸ πάντων τῆς Δυτικῆς, στὸ θέμα τῶν ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων², πὺ ἀναιρεῖ τὴν ἄποψη πὺ ὑποστήριξε παλαιότερα ὁ Grabar, ὅτι «εἶναι πάρα πολὺ σπάνιο νὰ βρεθοῦν ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, τὴν Καππαδοκία καὶ τὴ Νότια Ἰταλία ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ Χριστιανικὴ Ἀνατολή, εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τοῦ Ἁγίου Μερκουρίου καὶ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων, πὺ νὰ τοὺς εἰκονίζον ἐφίππους»³.

Σὰν ἀντίρροπη στὴ ζωερὴ καὶ ρυθμικὴ κίνηση τῶν ἐφίππων ὑψώνεται ὄρθια ἡ ἀκίνητη μορφή τοῦ Ἀρχάγγελου Γαβριὴλ (Πίν. 17) μὲ στρατιωτικὴ στολή (θώρακα, πὺ τὸν κοσμεῖ στὸ στηῆθος ἡ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ). Ἡ κατ' ἐνώπιον, ἐπιβλητικὴ στάση, μὲ τὴ γνωστὴ χειρονομία (ὑψωμένη ρομφαία) καὶ τὶς μεγάλες ἀνοικτὲς φτεροῦγες, δίδουν τὸν γνήσιο ἐκεῖνο τόνο τοῦ μνημειώδους, πὺ χαρακτηρίζει τὴ βυζαντινὴ τέχνη. Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, μὲ τὴ μικρὴ φτεροῦγα στὴν κορυφή⁴. Ἡ παράσταση αὐτὴ τοῦ ὄρθιου καὶ ἀκίνητου Ἀρχάγγελου, πλάϊ στοὺς ἐφίππους, δείχνει μὲ πόση ἄνεση ὁ ζωγράφος χρησιμοποιοῖ θέματα, πὺ

1. G. Sotiriou, Die byzantinische Malerei des XIV Jahr. in Griechenland, στὸ περιοδ. Ἑλληνικά, τόμ. Α', 1928, σελ. 105 καὶ σελ. 107.

2. Ἀναφέρω πρόχειρα: 1) Τὸ Χριστὸ στὸ Βλεθιά (Σελίνου). 2) Ἅγιο Κωνσταντῖνο, Βουτᾶ (Σελίνου). 3) Μεταμόρφωση, Βουτᾶ (Σελίνου). 4) Κοίμηση, Σκλαβοπούλα (Σελίνου). 5) Ἅγιο Ἰωάννη, Τραχινιάκος (Καντάνου). 6) Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο, Κακοδίκι (Σελίνου). 7) Ἅγιο Γεώργιο (Πλεμενιανά). 8) Ἅγιο Ὀνούφριο, Καμπανοῦ (Σελίνου). 9) Ἅγιο Νικόλαο, Σκίδια (Πρασσέ). 10) Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο Καμηλιανῶν (Ἐλους). 11) Κοίμηση, Ἀνισαράκι (Καντάνου). Στὶς πάρα πάνω ἐκκλησίες οἱ ἐφίπποι εἶναι ἀπὸ 2-4, συνήθως ὅμως 3. Ἀξιοσημείωτο τοῦτο: πὺς ἀπὸ τὶς 11 οἱ 9 βρισκονται στὸ Σέλινο.

3. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, σελ. 299.

4. Τὸ φτερό, στὸ κράνος τοῦ Γαβριὴλ, φέρνει αὐθόρμητα στὴ σκέψη τὸν Ἑρμῆ. Καὶ θὰ μποροῦσε βέβαια κανεὶς ν' ἀποτολήσει κάποια συσχέτιση, ἀλλ' ἂν ἐπρόκειτο γιὰ τὸν Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο, πὺ μερικοὶ τὸν θεωροῦν σὰν ἀντικαταστάτῃ εἰδωλολατρικῆς θεότητας, δηλαδὴ τοῦ Αἰγυπτιακοῦ Ἄνουβι καὶ πρὸ πάντων τοῦ Ἑρμῆ τοῦ Ψυχοπομποῦ. Κράνος ὅμοιο, δίχως φτεροῦγες, φορεῖ ὁ Δανιὴλ στὸν νάρθηκα τοῦ Arilje. Βλ. Millet-Frolow, La peinture du Moyen Âge en Jugoslavie, 1954-1957, Fasc. II, πίν. 92, 4.

ἔχουν διαφορετικὴ τὴν πηγὴν, ἀφοῦ, ὡς γνωστόν, ἡ εἰκονογραφία τῶν ἔφιππων στρατιωτικῶν ἀγίων δὲν ἔχει τὴν προέλευσίν της ἀπὸ τὸ Βυζάντιο, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ Χριστιανικὴ Ἀνατολή καὶ πρὸ πάντων ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο¹. Μέσα στὸ Ἱερό, ὄρθιοι καὶ δλόσωμοι, ὁ Ἅγιος Ἐλευθέριος καὶ ὁ Ἅγιος Παντελεήμων.

Νότιος τοῖχος (Πίν. 18 καὶ 19.1).

Ἄντικρυ στὸν Ἅγιο Ἐλευθέριο καὶ τὸν Ἅγιο Παντελεήμονα, μέσα στὸ Ἱερό, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων.

Ἀπέναντι στὸν Ἀρχάγγελο Γαβριήλ, στὴν ἴδια μνημειώδη στάση, εἰκονίζεται ὁ Ἀρχιστράτηγος Μιχαήλ (Πίν. 18). Φορεῖ βαθυκύανο χιτῶνα καὶ βαθυπόρφυρο βασιλικὸ σάκκο, ποὺ τὸν περιβάλλουν λῶροι, στολισμένοι πλούσια. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι στηρίζει ψηλὸ λάβαρο μὲ τὴ γραφὴν, στὴν κορυφή: «Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος», ἐνῶ μὲ τ' ἄριστερὸ κρατᾷ πράσινο στρογγυλὸ σκουτάρι. Ὁ προπλασμὸς τοῦ προσώπου — ὅπως καὶ τοῦ Γαβριήλ — εἶναι σταρόχρωμος, μὲ καστανόφαιες σκιές, ποὺ σκιάζουν μὲ ἀπότομες μεταπτώσεις ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ στὸ φωτεινὸ, τὰ μάτια καὶ τὴ μύτη. Σκόρπιες μερικὲς λεπτὲς, ἄσπρες πινελιές. Τὰ μαλλιά εἶναι καστανοκόκκινα μὲ μαῦρες καὶ ἄσπρες πινελιές. Κάτω ἄριστερά, μὲ ἄσπρα μικρὰ γράμματα, μπόρεσα νὰ διαβάσω: «*ἡ μνησ(θητι) μ(ου) κ(υρι)ε του δου(λου) σου ἡ μοναχου (...) τοῦ μεσηβρηάτη*».

Πλάι στὸν Ἀρχάγγελο οἱ Ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη (Πίν. 19.1), μὲ βασιλικὴ στολὴ καὶ στέμματα, εἰκονίζονται μὲ τὴν τυπικὴ τους στάση: ὄρθιοι καὶ κατ' ἐνώπιον. Μὲ τὸ ἄριστερὸ χέρι ὁ Ἅγιος Κωνσταντῖνος καὶ μὲ τὸ δεξιὸ ἡ Ἁγία Ἑλένη στηρίζουν τὸ Σταυρὸ, ἐνῶ τὰ ἐλεύθερα χέρια τους εἶναι ὑψωμένα, μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὸ θεατὴ. Πλάι, μόλις διακρίνονται, σὲ παράταξη, τρεῖς ἅγιοι ἀδιάγνωστοι.

Δυτικὸς τοῖχος (Πίν. 19.2).

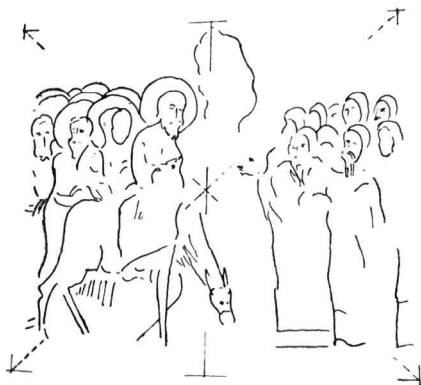
Κι ἀπὸ τίς δυὸ μεριὲς τῆς πόρτας ἔχουν ζωγραφηθεῖ ἅγιες. Αὐτὲς ποὺ βρίσκονται στὴ νότια πλευρὰ ἔχουν τέτοια φθορὰ ποὺ εἶναι τελείως ἀδιάγνωστες, ἐνῶ οἱ δυὸ μορφὲς τῆς βόρειας διατηροῦνται ἀκόμα σὲ καλὴ σχετικῶς κατάσταση (Πίν. 19.2). Ἡ Ἁγία Παρασκευή, μὲ καστανόφαιο μαφό-

1. J. Strzygowski, Die koptische Reiterheilige und der heilige Georg, στὸ Zeitschrift für Ägyptische Sprache, 40, 1903 καὶ H. Grégoire, Saints jumeaux et Dieux cavaliers, Paris 1905. Ἐπίσης βλ. προχ. στὸν A. Maillard, Les voix du silence, 1951 (σελ. 186), κοπτικὸ γλυπτὸ, ὅπου ὁ ἡλιακὸς θεὸς Ὡρος, ἔφιππος λεγεωνάριος, κτυπᾷ μὲ τὸ ἀκόντιο τὸν « αἰώνιο ἐχθρὸ του », τὸν Σέθ, πού, μεταμορφωμένος σὲ κροκόδειλο, ἔρπει στὰ πόδια τοῦ ἀλόγου. (Γιὰ τὴ διαμάχη αὐτὴ βλ. J. Vandier, La religion égyptienne, 1889, σελ. 42, 43, 47, 48.)

ριο, πού ἀναδιπλώνεται καὶ καλύπτει τὸ κεφάλι, ἔχει τὴν τυπικὴ ἱερατικὴ ἀκίνησις τῶν διακονισσῶν πού ἀνέλαβαν τὴν εὐπρέπειαν τοῦ Ἁγίου Οἴκου. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ τὸ Σταυρὸ τοῦ Μαρτυρίου, ἐνῶ ἔχει ὑψώσει τὸ ἀριστερό, μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὸ θεατῆ. Πλάϊ στήν Ἁγία Παρασκευή, ἄλλη ἅγια ἀδιάγνωστη, πού φορεῖ γλαμύδα κλειστή στὸ λαιμὸ μὲ κυκλικὰ στολίδια στοὺς ὤμους (segmenta). Ἔχει ὑψώσει καὶ τὰ δυὸ χέρια μὲ γυρισμένες τὶς παλάμες. Κάτω ἀπὸ τὴ γλαμύδα πέφτει τὸ δρόριο. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν ἁγίων γυναικῶν, στὸν δυτικὸ τοῖχο, συνηθίζεται στὶς ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης¹.

Γενικὲς κρίσεις.

Ποικίλες ἐπιδράσεις καὶ ρεύματα διασταυρῶνται στὸν εἰκονογραφικὸ διάκοσμο τοῦ Μιχαὴλ Ἀρχαγγέλου. Συγκεφαλαιώνοντας ὅσες διαπιστώσεις καὶ παρατηρήσεις ἔγιναν στήν ἀνάλυση τῶν θεμάτων, θὰ κατέλγη κανεὶς στὰ ἑξῆς :



Εἰκ. 2. Ἡ Βαΐοφόρος.



Εἰκ. 3. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου.

1) Ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ναοῦ δὲν εἶναι ἔργο ἑνός, ἀλλὰ τριῶν ἢ τεσσάρων ζωγράφων καὶ συγκεκριμένα : ἡ καμάρα, οἱ δυὸ μεγάλοι τοῖχοι (νότιος καὶ βόρειος) καὶ ὁ δυτικὸς εἶναι ζωγραφισμένοι ἀπὸ τὸν ἕνα, ἐνῶ ὁ ἀνατολικὸς ἔχει ζωγραφηθεῖ ἀπὸ τρεῖς διαφορετικοὺς τεχνίτες.

2) Ὅτι κυρίως χαρακτηρίζει τὸ ἔργο τοῦ πρώτου εἶναι :

α) Οἱ πολυάνθρωπες σκηνὲς καὶ συνάμα ἡ ἱκανότητα νὰ τακτοποιεῖ καὶ

1. Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, *op.cit.*, σελ. 164 - 165.

νά κινεῖ με ἄνεση τὸν κόσμο αὐτό, τοποθετώντας μάλιστα, τὶς περισσότερες φορές, τὰ πρόσωπά του σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἡ σωστὴ ἐντύπωση ἑνὸς προοπτικοῦ βάθους. Σ' αὐτὸ συνεπικουροῦν συχνὰ οἱ ὄρεινοι ὄγκοι, μετὰ τὶς λοξὰ φωτισμένες ἐπιφάνειες καὶ τὰ οἰκοδομήματα, ποὺ τὰ χρησιμοποιεῖ με εὐχέρεια, ὡσάκις τοῦ τὸ ἐπιτρέπει τὸ θέμα.

β) Ἡ ὑποταγὴ τῶν συνθέσεων σ' ἕνα κανόνα συμμετρίας. Πρόσωπα καὶ ὄγκοι διατάσσονται σύμφωνα μ' ἕνα κατακόρυφο ἄξονα συμμετρίας, ὅπως



Εἰκ. 4. Ἡ Βάπτιση.



Εἰκ. 5. Ἡ Ἀνάστασις.

μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ παρατηρήσει στὴ Βαῖοφόρο (εἰκ. 2), τὴν Ὑπαπαντή, τὴν Κάθοδο στὸν Ἄδη (εἰκ. 5), τὴ Βάπτιση (εἰκ. 4). Ἐπίσης, ἂν ἐπιχειρηθεῖ μιὰ διερεῦνηση τῆς κατανομῆς τῶν προσώπων, μετὰ βάση τὶς δυὸ διαγώνιες, τότε παρατηροῦμε ὅτι συχνὰ οἱ ομάδες τῶν προσώπων ποὺ συνθέτουν ὀρισμένες παραστάσεις κατανέμονται συμμετρικά, μέσα στὰ πλευρικά τρίγωνα. Ἔτσι στὴν Ἀνάστασις (εἰκ. 5) ἡ ομάδα τοῦ Ἀδάμ ἰσορροπεῖται ἀπὸ τὴν ομάδα τῶν Προφητῶν, στὴν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου (εἰκ. 3) ὁ Χριστὸς μετὰ τὴν ἀκολουθία του βρῖσκεται τοποθετημένος σὲ ἀντιστοιχία μετὰ τὸ πλῆθος ποὺ περιβάλλει τὸν Λάζαρο. Ἀκόμα πιὸ ἐκδηλὸς γίνεται ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς κατανομῆς τῶν προσώπων στὴ Βάπτιση (εἰκ. 4). Ἀναλύοντας τὴν παράσταση, ἐτόνισα τὴν ἐντύπωση, ποὺ προξενεῖ τὸ δυσανάλογα μεγάλο ἀνάστημα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ. Νομίζω τώρα, ὅτι ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ἐπιδράσεις τῶν παλαιῶν προτύπων (Ἀμπούλα Μόντζας), μιὰ ἀπὸ τὶς πιθανὲς ἐξηγήσεις εἶναι καὶ ἡ προσπάθεια τῆς ἐξισορρόπησης τῶν ὄγκων καὶ τοῦτο γίνεται φανερό, ἂν ἐπιχειρήσει κανεὶς νὰ σκεφεῖ τὴ μορφὴ τοῦ Προδρόμου μικρότερη ἢ καὶ ἴση μετὰ τὸ Χριστό, ὁπότε ὁλόκληρη ἡ σύνθεσις τείνει ν' ἀνατραπεῖ.

γ) Ἡ ραδινότητα τῶν σωμάτων στήν Ὑπαπαντή, τὴν Προδοσία, τὴ Βαϊοφόρο, τὴν Ἱερικῶ κλπ.

δ) Ἡ ἀδρότητα τοῦ σχεδίου καὶ ἡ κυριαρχία τῆς γραμμῆς, πού γίνεται ἀκόμα πιὸ ἐκδηλη, χάρη στήν ἀπότομη μετάπτωση ἀπὸ τὴ σκιά στὸ φῶς, πρὸ πάντων στήν ἐπεξεργασία τῶν πτυχώσεων.

ε) Ἡ ρεαλιστικὴ καὶ ἐλεύθερη διάθεση στὴ σύνθεση, σχεδὸν λαϊκότροπη μερικὲς φορές, πού δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ φτάσει ἀκόμα καὶ στήν ἀλλοίωση καθιερωμένων τύπων, ὅπως εἶναι λ.χ. ἡ περίπτωση τῆς κόρης στήν Ὑπαπαντή.

ς) Ὁ πλοῦτος τῶν οἰκοδομημάτων (Ὑπαπαντή, Βαϊοφόρος, Λάζαρος κλπ.) καὶ ἡ ἀναπαράσταση τῶν βράχων.

ζ) Ἡ πολυχρωμία στὰ ροῦχα καὶ τὰ φωτοστέφανα. Γίνεται χρῆση διάφανων ἀνοικτῶν χρωμάτων (πορφυρὸ, πράσινο, ὄχρα, καστανόφαιο, μαβί, μπλάβο). Σὲ μερικὲς (Προδοσία) ἐπικρατεῖ ὁ τόνος τοῦ βαθυπόρφου. Ἡ ἐλαφριά σκίαση τῶν προσώπων.

η) Ἡ ταυτόχρονη χρησιμοποίηση τύπων καὶ στοιχείων διαφορετικῆς προέλευσης. Πλάϊ στίς βυζαντινὲς ἐπιβιώσεις (ὄρθιες μνημειακὲς μορφὲς Ἁρχαγγέλων, ἁγίων, ἱερέων) καὶ στίς ἑλληνιστικὲς ἀναμνήσεις (ἡ ἐλαφριά ἐνδυμασία τοῦ Προδρόμου, ἡ προσωποποίηση τῆς θάλασσας στὴ Βάπτιση, ἡ μοναξιά τοῦ Χριστοῦ στήν Προδοσία), κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους καὶ κυριαροῦν τὰ ἀνατολικά στοιχεῖα (οἱ ἔφιπποι ἅγιοι, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωσήφ ἀριστερὰ καὶ ἡ ξαπλωμένη Παναγία στὴ Γέννηση, ἡ θλάση τῶν γονάτων τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ στήριξη τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννου στὴ Σταύρωση) καὶ τὰ νέα στοιχεῖα τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς (ὁ ρεαλισμὸς, διανθισμένος μὲ γραφικὰ ἐπεισόδια, ὅπως τὸ μύρισμα τοῦ χόρτου ἀπὸ τὸ ὄναριο τῆς Βαϊοφόρου, ἡ κίνηση, πού πολλὲς φορές μετατρέπεται σὲ ταραχὴ, οἱ πολυάνθρωπες σκηνές, τὰ οἰκοδομήματα, τὸ προοπτικὸ βᾶθος κλπ.).

θ) Ἡ ἔλλειψη σχηματοποιημένων μορφῶν.

3) Ὁ ζωγράφος τοῦ Παντοκράτορα ἔχει θητέψει σὲ ἐντελῶς ἄλλη σχολή. Μοιάζει σὰν νὰ ῥοχεται ἀπὸ κανένα ἐργαστήρι τῆς Πρωτεύουσας. Ἡ αὐστηρὴ μετωπικὴ στάση, ἡ ἰδανικότητα τῆς μορφῆς — μὲ τὴν ἔξοχη εὐγένεια τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ μὲ τὴν ἤρεμη, θλιμμένη ἔκφραση —, ἔπειτα ἡ ἀπαλὴ γκριζοπράσινη σκιά, πού ἔχει ἀπλωθεῖ ἀνεπαίσθητα, χωρὶς ἀπότομη μετάπτωση, πάνω στήν ἄτονη ὄχρα, μοντελάροντας μὲ ἰδιαίτερη εὐαισθησία τὸ πρόσωπο, εἶναι τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ τεχνίτη, πού τὸν ξεχωρίζουν ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

4) Ἀκόμα αὐστηρότερη καὶ μὲ μιὰ ἰδιάζουσα ἱερατικὴ ἀκαμψία εἶναι ἡ μετωπικὴ στάση τῶν ἱεραρχῶν τῆς ὑψηλῆς ζώνης. Ἐπίσης τὸ κλειστὸ περίγραμμα καὶ ἡ ἰσχυρὴ σχηματοποίηση, πού φτάνει ὡς τὴν ἐπανάληψη

έντελῶς ὁμοίων, ἀνέκφραστων μορφῶν, πού τίποτα δέν τῖς διαφοροποιεῖ, ἡ ἰδιότυπη, θεληματική παραμόρφωση τοῦ κρανίου, ἡ πλατεῖα σκοτεινὴ σκιά, πού καλύπτει τὸν σταρόχρωμο προπλασμό, ἡ ἀναγλυφικότητα τῶν μορφῶν, ἀποτελοῦν τὸ διακριτικὸ γνῶρισμα τοῦ 3ου ζωγράφου.

5) Ὁ τεχνίτης τῆς χαμηλῆς ζώνης ἔχει δώσει στὰ τέσσερα σώματα μιὰ συγκρατημένη ρυθμικὴ κίνηση, καθὼς προσέρχονται καὶ προσκλίνουν πρὸς τὸ κέντρο. Ἀπαλλαγμένες ἀπὸ κάθε σχηματοποίηση οἱ μορφές, διατηροῦν ἡ κάθε μιὰ τὸν ξεχωριστὸ της χαρακτήρα. Τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι λεπτὰ κ' εὐγενικά, ὅπως τοῦ Χριστοῦ. Μονάχα πού ἐδῶ ἡ τεχνικὴ εἶναι ὀλότελα διαφορετικὴ ἀπὸ τῶν ἄλλων. Ὁ προπλασμός εἶναι σκοτεινὸς καὶ τὸν μοντελάρει μιὰ ἀκόμα πῶς σκοτεινὴ σκιά, μὲ διάχυτο, ἀλλὰ πολὺ περιορισμένης ἔκτασης φωτισμὸ καὶ μὲ λίγες φωτεινὲς γραμμές, πού θυμίζουσι τὴν τεχνικὴ φορητῶν εἰκόνων τῶν Παλαιολόγων (Παναγία τοῦ Freising Βαυαρίας¹).

Χρονολόγηση.

Ἡ καταστροφὴ ἑνὸς μεγάλου μέρους τῆς ἐπιγραφῆς, ὅπου καὶ ἡ χρονολογία, ἀπέκλεισε τὴ δυνατότητα γιὰ μιὰ ἀσφαλῆ χρονολόγηση τῶν εἰκόνων τοῦ πρώτου ζωγράφου.

Τ' ἀκόλουθα ὅμως στοιχεῖα μποροῦν νὰ ὑποβοηθήσουν στὸν χρονολογικὸ προσδιορισμὸ τοῦ ἔργου του :

α) Ἡ παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς μὲ τὸ Χριστὸ ἀκόμα στὰ χέρια τῆς Θεοτόκου. Ἄν καὶ δέν ὑπάρχει ἕνα ρητὸ ὄριο διαχωρισμοῦ, ἐν τούτοις εἶναι πῶς γνωστὸ πὼς ὁ τύπος Α (ὁ Χριστὸς στὰ χέρια τῆς Παναγίας), σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξη τοῦ Ξυγγόπουλου², δέν προχωρεῖ πέρα ἀπὸ τὸ 14^ο αἰῶνα.

β) Ὁ τύπος τοῦ θαύματος τῶν Χωνῶν. Ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς ποταμοῦ ἀντὶ δυὸ (Γρατσάνιτσα 1321 καὶ εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου τέλη 13^{ου} - ἀρχὲς 14^{ου}), ὡς καὶ τὰ λοιπὰ κοινὰ στοιχεῖα τῆς δικῆς μας μὲ τῖς δυὸ παραπάνω εἰκόνες, ὅπως ἐξετάζονται ἀπὸ τὸν Ξυγγόπουλο³.

γ) Τὰ οἰκοδομήματα καὶ οἱ ὑψηλοὶ βράχοι.

δ) Ἡ τεχνικὴ, ὅμοια ἢ συγγενικὴ μ' ἐκείνη πού ἐπικρατεῖ σὲ μερικὰ χρονολογημένα μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, ὅπως λ.χ. ὀρισμένα ἔργα τοῦ Παγωμένου (1313-1331)⁴, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης στὸ Τραχινιάκο (Καντά-

1. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, σελ. 17, πίν. 1, 2.

2. Α. Ξυγγόπουλου, Ὑπαπαντῆ, Ε.Ε.Β.Σ., τόμ. 5', 1929, σελ. 328-333.

3. Α. Ξυγγόπουλου, Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ Μιχαὴλ Ἀρχαγγέλου, Δ.Χ.Α.Ε., ἔνθ' ἀν., 32-33.

4. Κ. Δ. Καλοκύρη, Ἰ. Παγωμένος ὁ Βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ ΙΔ' αἰ., Κρητικὰ Χρονικά, ΙΒ', 1958, σελ. 347-367 καὶ Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, op.cit.

νου) 1328-1329 (Elenco 155) κ' ή Παναγία ή Σκαφιδιανή στο Προδρόμοι, 1347 (Elenco 130).

Τὰ παραπάνω δίδουν τὸ δικαίωμα γιὰ νὰ τοποθετήσει κανεὶς τὶς τοιχογραφίες τῆς καμάρας καὶ τῶν τριῶν τοίχων (βορ., νοτ. καὶ δυτικοῦ) στὸ 1^ο τέταρτο τοῦ 14^{ου} αἰῶνα.

Ἡ ἀκριβὴς χρονολόγηση τῶν παραστάσεων τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου δὲν εἶναι εὐχερὴς. Ὁ διάκοσμός του, ἀπὸ τρεῖς τεχνίτες μὲ διαφορετικὴ ὁ καθένας ζωγραφικὴ καὶ εἰκονογραφικὴ ἀντίληψη, γεννᾷ μερικὰ ἐρωτήματα καὶ συγκεκριμένα: Δούλεψαν ἄραγε καὶ οἱ τρεῖς ζωγράφοι τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ταυτόχρονα μὲ τὸν πρῶτο; Ἄν ὄχι, ἂν δηλαδὴ ἐργάστηκαν πρὶν ἢ μετὰ ἀπὸ τὸν πρῶτο, δούλεψαν ὅμως, ἄραγε, τὸν ἴδιο χρόνο καὶ οἱ τρεῖς; Ἄν συμβαίνει τὸ πρῶτο, θὰ πιστοποιοῦσε τότε κανεὶς τὴν ταυτόχρονη ἐκδήλωση μιᾶς ἐλευθέρης, προοδευτικῆς πνοῆς, μὲ τὴν συντηρητικότητά τοῦ μοναστικοῦ πνεύματος, ὅπως ἐκδηλώνεται στὴν Περίβλεπτο τὸν 14^ο αἰ.¹ Ἀλλὰ καὶ στὴ δεύτερη, δηλαδὴ στὴν περίπτωση ποὺ δούλεψαν ξεχωρὰ ἀπὸ τὸν πρῶτο τεχνίτη, ὅμως ταυτόχρονα κ' οἱ τρεῖς, πάλι ἀνάλογη παρατήρηση θὰ ἔχε κανεὶς νὰ κάμει, δηλαδὴ: κοντὰ στὸν Παντοκράτορα μὲ τὴν ἰδανικότητα τῆς μορφῆς (ὄχι ὀλότελα ἀνεπηρέαστης καὶ ἀπὸ κάποια ἰταλικὴ ἐπίδραση) καὶ στοὺς συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, ἡ ἐνδιάμεση ζώνη, μὲ τὴν ἄκαμπτη ἐμμονὴ στὶς μοναστικὲς συντηρητικὲς μορφὲς τῶν μετωπικῶν ἀγίων. Κ' ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ καὶ ἄλλοῦ αὐτὴ ἡ ἀνάπτυξη εἰκονογραφικὰ ἀνόμοιων θεμάτων ὅπως στὴ Veljusa (N. Σερβία) τὸν 11^ο αἰῶνα, στὸ Μπάτσκοβο (12^ο), στὴν Παναγία τοῦ Ἄρακος, στὴν Ζίτσα (14^ο) κλπ.² ζωγραφισμένων ὅμως ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο, ὅπου, μαζί μὲ τὶς νέες, συντελεῖται καὶ ἡ ἐπιβίωση τῶν περασμένων μορφῶν τῆς παράδοσης. Ἐδῶ ὅμως ἡ διαφορὰ ἐπεκτείνεται καὶ στὴν τεχνικὴ ἐπεξεργασία τῶν θεμάτων, πρᾶγμα ποὺ ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ἔχουν ζωγραφηθεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι καὶ οἱ δυὸ ζῶνες³. Τὸ μόνο κοινὸ στοιχεῖο, ἀπὸ πλευρᾶς τεχνολογίας, ποὺ συνδέει αὐτοὺς τοὺς τρεῖς τεχνίτες, εἶναι μιὰ ἰσχυρὴ ἰδεαλιστικὴ διάθεση, χαρακτηριστικὴ τῆς λεγόμενης «Κρητικῆς» σχολῆς, ποὺ κορυφώνεται καὶ φτάνει σὲ ὑπερβατισμὸ στὴ μορφὴ τοῦ Παντοκράτορα.

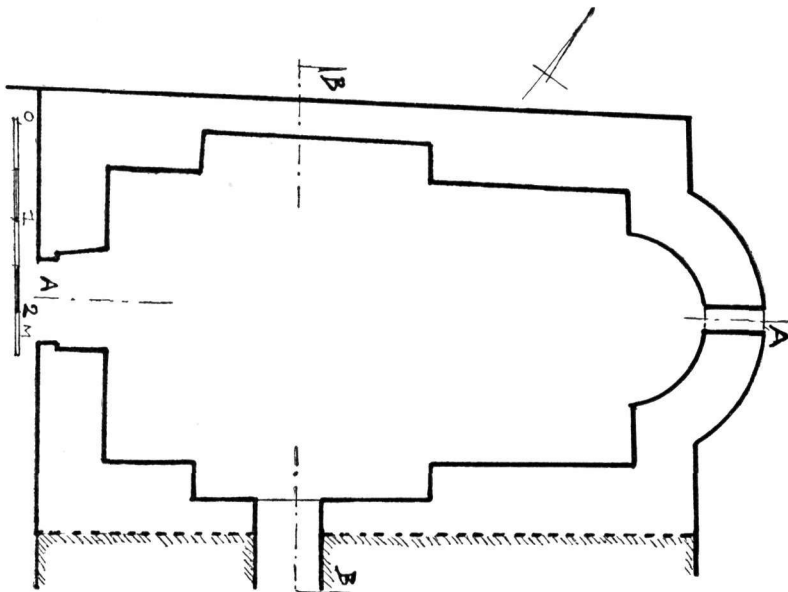
1. Μ. Χατζηδάκη, Μυστράς, σελ. 81.

2. Μ. Χατζηδάκη, Βυζ. τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, ο.π. cit., σελ. 96-97.

3. Αὐτὴ ἡ προσήλωση στὰ ἀρχαῖα πρότυπα θυμίζει πολὺ τὴν χαρακτηριστικὴ περικοπή ἀπὸ τὸ τυπικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ἀρχαγγέλου, στὸ βουνὸ τοῦ Αἰξεντίου: «Καὶ γὰρ ὁ τοῖς ζωγράφοις ἀρχέυνοι πίνακες, τοῦτο καθηγηταὶ τοῖς μονάζουσι».

Β' ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

Στή συνοικία Βαϊδιανά, μέσα στο Κούνεσι, βρίσκεται ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Πίν. 20.1). Στενόμακρη αἴθουσα, τραπεζοειδοῦς μορφῆς, κτισμένη μὲ μιὰ ἰσχυρὴ ἀπόκλιση, 35° περίπου, πρὸς βορρᾶν. Ἐχει κατασκευαστεῖ ἀπὸ ἀπλή λιθοδομὴ καὶ μόνο ἡ καμάρα εἶχε κτιστεῖ ἀπὸ ἡμίξεστες



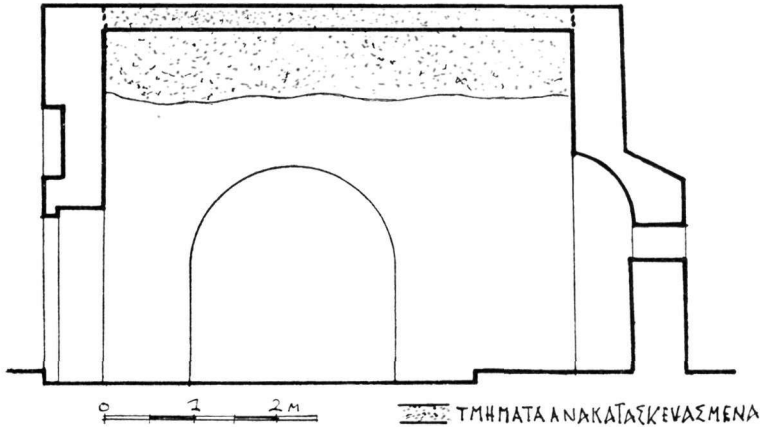
Εἰκ. 6. Ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου. Κάτοψη.

πέτρες, μὲ ὄψη 20×40 ἐκ. Εἶναι φανερὸ πὼς ὁ θόλος γκρεμίστηκε καὶ ἀνακατασκευάστηκε μὲ τὸ ἴδιο ὑλικό, γι' αὐτὸ καὶ πάνω στοὺς θολίτες διακρίνονται ἀκόμα κομμάτια ἀπὸ τὸν καταστρεμμένο ζωγραφικὸ διάκοσμο. Πιθανὸν νὰ κτίστηκε τότε καὶ ὁ χοντρὸς τοῖχος ἀντιστηρίξεως, ἀπὸ τὸ νότιο μέρος. Ἐπίσης μοναδικὸ ὑπόλειμμα ἀπὸ παλιὸ κλίτος, ποὺ κτίστηκε στὴ δυτικὴ πλευρά, εἶναι ἕνας ἐτοιμόρροπος τοῖχος στὸ βορρᾶ.

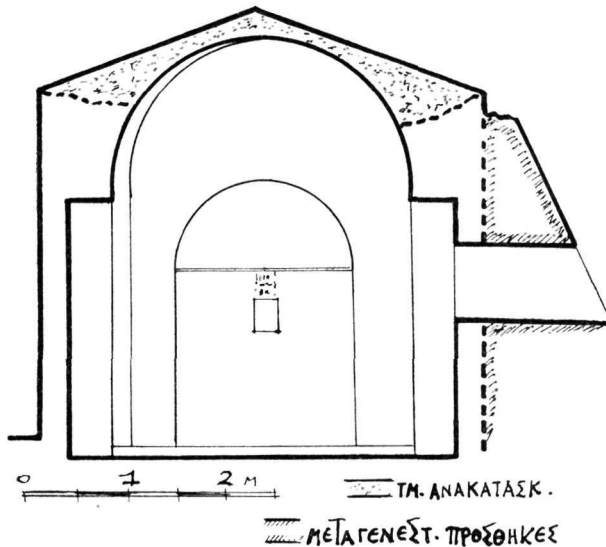
Ἡ ἐκκλησία ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν μονόκλιτων αἰθουσῶν μὲ πλευρικὰ ἀψιδώματα, στὴν πιὸ ἀπλή της μορφῆ, δηλαδὴ μ' ἕνα μονάχα ἀψιδώμα ἀπὸ κάθε πλευρᾶ¹ (βλ. εἰκ. 6 - 8). Τὰ ἀψιδώματα ἔχουν κατασκευα-

1. Παρόμοιο τύπο ἔχω συναντήσει ἀκόμα ἕνα: τὴ μικρὴ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, ἀνάμεσα Λειβαδᾶ καὶ Κουστογέρακο (Σελίνου) τοῦ 1311 - 1312 (βλ. G. Gerola, *Elenco*, ἀριθ. 200). Ἐκεῖνος ποὺ κυριαρχεῖ, στὸ Νομὸ Χανίων, εἶναι ὁ τύπος μὲ δυὸ ἢ τρεῖς ἀψιδώματα ἀπὸ κάθε πλευρᾶ (βλ. καὶ σ. 40, σημ. 4).

στεῖ ἀσύμμετρα, ὡς πρὸς τὸν ἐγκάρσιο ἄξονα, κι αὐτὸ σκόπιμα, γιὰ νὰ μείνει μεγαλύτερο ἐλεύθερο τμήμα πρὸς ἀνατολὰς καὶ νὰ σχηματιστεῖ ὁ ἀπαράιτητος χώρος τοῦ Ἱεροῦ (βλ. εἰκ. 7).



Εἰκ. 7. Ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου. Τομὴ Α.Α.



Εἰκ. 8. Ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου. Τομὴ Β.Β.

Ἡ προέλευση τοῦ τύπου αὐτῶν τῶν ἐκκλησιῶν πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ στὴ Μεσοποταμία καὶ μάλιστα «στὴ βόρεια Μεσοποταμία, στὶς πλαγιὰς ἐκεῖνες τῆς ὀρεινῆς περιοχῆς ποὺ ὀνομάζεται σήμερον Tur-Abdin, ὅπου

ὕψώνονται πάμπολλες ἐκκλησίες καὶ σχηματίζουν ἓνα συμπαγῆ ἀρχιτεκτονικὸ πυρῆνα μὲ ὁμοίομορφους χαρακτήρες», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ugo Monneret de Villard¹, πού, συμμεριζόμενος προφανῶς, στὸ σημεῖον αὐτό, τὴν ἀποψη τοῦ Millet², τονίζει χαρακτηριστικά: «Μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή πού ἐμφανίζεται στὴν Ἀνατολία θὰ πρέπει, φυσικά, νὰ τὴν περιμένομε καὶ στὴν Κρήτη»³.

Ἐπίσης συναντᾶται ὁ τύπος αὐτὸς ἀπὸ τὸ 622 μ.Χ. στὴν ἀρμενικὴ πολίχνη τοῦ Ani, στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀνακτόρου, ὅπου πραγματοποιεῖται αὐτὴ ἡ «decomposition de la masse» μὲ τὴ διάνοιξη τῶν πλευρικῶν ἀψιδωμάτων, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Khatchatrian⁴.

Ἐξωτερικὰ δὲν ἐμφανίζει τίποτα τὸ ἰδιαίτερο. Πάνω ἀπὸ τὸ λίθινο ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου μικρὴ ἀνακουφιστικὴ κόγχη (βλ. Πίν. 20.1) καὶ πίσω, στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ, λιτὸς κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος (Πίν. 20.2).

Ζωγραφικὸς διάκοσμος.

Ἡ φθορὰ τῶν τοιχογραφιῶν, πού ἀπόμειναν ὕστερα ἀπὸ τὴν κατάρρευση τῆς καμάρας, εἶναι σημαντικὴ. Δὲν εἶναι μόνο ἡ κάλυψή τους ἀπὸ τὰ ἄλλατα, μὰ τὸ χειρότερο, πὼς σὲ πολλὰ σημεῖα τὸ ἐπίχρυσμα μαδᾶ καί, ὡς εἶναι ἐπόμενο, τὸ τοιχογραφημένο στρῶμα χάνεται.

Ἀμέσως πάνω ἀπὸ τὰ πλευρικὰ ἀψιδώματα ἔχουν ζωγραφηθεῖ, σὲ παρατάξη, ομάδες ἀπὸ ἕξι ἀγίους ἐν προτομῇ (Πίν. 21). Στὸ νότιο τοῖχο διακρίνονται ἀκόμα τὰ ὀνόματα τοῦ Ἀγίου Ἀκινδύνου, τοῦ Ἀγίου Πηγασίου, τοῦ Ἀγίου Ἀφθονίου, τοῦ Ἀγίου Ἐλπίδιου καὶ τοῦ Ἀγίου Ἀνεμοποδίστου, πού σχηματίζουν «τὸ πεντάριθμον σύνταγμα τῶν μαρτύρων»⁵. Τοῦ ἔκτου τὸ ὄνομα, ἐξ αἰτίας τῆς μεγάλης φθορᾶς, δὲν διαβάζεται.

1. Ugo Monneret de Villard, *Le chiese della Mesopotamia*, Roma 1940, σελ. 45. Ἐπίσης βλ. καὶ Γ. Σωτηρίου, *Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία*, τόμ. Α', 1942, σελ. 262.

2. G. Millet, *L'École Grecque dans l'architecture Byzantine*, Paris 1916, σελ. 40-43.

3. U. M. de Villard, *op.cit.*, σελ. 68.

4. A. Khatchatrian, *L'Architecture Arménienne*, 1948-1949, σελ. 34. Βλ. καὶ Α. Ὁρλάνδου, *Δύο Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης*, Α.Β.Μ.Ε., τόμ. Η', 1955-1956, σελ. 130, πού ἀναφέρει δυὸ ἀκόμα ἐκκλησίες μὲ πλευρικὰ ἀψιδώματα. Ἀπὸ τοὺς ναοὺς πού μπόρεσα, μέχρι σήμερα, νὰ δῶ στὸ Ν. Χανίων, εἴκοσι ἑννέα (29) ἔχουν πλευρικὰ ἀψιδώματα καὶ συγκεκριμένα: δυὸ ἀπὸ ἓνα ἀψιδώμα, εἴκοσι (20) ἀπὸ δυὸ καὶ ἑπτὰ (7) ἀπὸ τρία.

5. Μηναῖον Νοεμβρίου 2. Μὲ τὴ διαφορὰ πὼς ὁ ζωγράφος, ἀντὶ τοῦ Ἑλιπιδιφόρου, πού ἀνήκει σ' αὐτὴ τὴν «*πενταυγῆ τῶν μαρτύρων ὁμήγουρι*», παρουσιάζει τὸν Ἑλπίδιο, πού ἐορτάζεται στὶς 15 Νοεμβρίου (ἡ 7 τοῦ Μάρτη).

Όλοι εικονίζονται σὲ αὐστηρὴ μετωπικὴ στάση, ἄκαμπτοι, εὐθυτενεῖς καὶ μὲ ὁμοιόμορφη τὴν κίνηση τῶν χειρῶν. Τὸ ἄριστερὸ ὑψωμένο, μὲ τὴν παλάμη γυρισμένη πρὸς τὸ θεατὴ, ἐνῶ τὸ δεξιὸ κρατᾷ τὸ σταυρὸ τοῦ μαρτυρίου. Μονάχα ὁ Ἅγιος Μάμας, μὲ τὰ ξεχτένιστα καστανόχρωμα μαλλιά¹ πού τοῦ στολίζουν τὸ ὄμορφο ἐφηβικὸ κεφάλι (Πίν. 21.2), κρατᾷ μὲ τὸ ἄριστερὸ χέρι ψηλὸ καμπυλωτὸ ραβδί (γκλίτσα) καὶ μὲ τὸ δεξιὸ τὸ ἀρνάκι, ὅπως καὶ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστραῖ. Ἀντίθετα μὲ ὅ,τι συμβαίνει μὲ τὰ Καππαδοκικὰ μνημεῖα, πού εἰκονίζουν τὸν Ἅγιο μὲ « πλουσιότατη κομὴ γλαμύδα, στολισμένη μὲ πολὺ φροντισμένη διακόσμηση σὲ στρογγυλὰ σχήματα »², ἐδῶ ὁ Ἅγιος Μάμας φορεῖ μιὰ ἀπλή, δίχως κανένα κόσμημα, βαθυπόρφυρη γλαμύδα, ὅπως ἄλλωστε ταιριάζει σὲ βοσκό.

Ἐπίσης ἀπὸ τοὺς ἁγίους τοῦ βορ. τοίχου, ὁ Ἅγιος Εὐστάθιος καὶ ὁ ἀδιάγνωστος νεαρός, πλάϊ του (Ἅγ. Ἀνδρόνικος;), κρατοῦν ἀκόντια.

Ἡ σάρκα στὰ πρόσωπα εἶναι ὄχρα θερμὴ, μὲ περιγράμματα, μαλλιά καὶ γένεια, σὲ χροῶμα καστανὸ πρὸς τὸ βαθυπόρφυρο. Ρυτίδες, στὸ ἴδιο χροῶμα μὲ τὰ σαρκώματα, χαρακώνουν τὶς ἀνέκφραστες, ἱερατικὲς μορφὲς τῶν γεροντιότερων. Σκιεὲς ἀμυδρές, σχεδὸν ἀνεπαίσθητες, σὲ γκριζοπράσινο τόνο, πλάσσουν τὰ πρόσωπα. Φοροῦν ὅλοι ἀνοικτοπράσινους χιτῶνες καὶ γλαμύδες σὲ χροῶμα βαθὺ μελιτζανί ἢ βαθυπόρφυρο, πού τὶς στολίζουν κοσμήματα ἀπὸ ρόμβους ἢ ἀραβουργήματα, ἐξαιρετικὰ φροντισμένης καὶ λεπτότατης ἐκτέλεσης.

Ὀλόκληρο τὸ βόρειο ἀψίδωμα τὸ καταλαμβάνει ἡ παράσταση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἔφιππου. Τὸ μόνον πού διατηρεῖται ἀκόμα σήμερα σὲ κάπως ἀνεκτὴ κατάσταση (μὰ κι αὐτὸ μὲ δυσκολία διακρίνεται) εἶναι τὸ ὠραῖο ἐφηβικὸ κεφάλι τοῦ ἁγίου, μὲ τὰ μεγάλα ἐκφραστικὰ μάτια καὶ μὲ τὸ σχετικὰ ἔντονον πλάσιμο, μὲ γκριζοπράσινη σκιά (Πίν. 22.1).

Στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου, τοῦ ἴδιου ἀψιδώματος, σκεπασμένοι ἀπὸ τὰ ἄλλατα, ἔχουν ζωγραφηθεῖ τέσσερις ἅγιοι ἀδιάγνωστοι. Τοῦ ἐνὸς διατηρεῖται πολὺ καλὰ μονάχα τὸ κεφάλι (Πίν. 22.2). Πάνω στὴ θερμὴ ὄχρα τῆς σάρκας ἔχουν γραφεῖ, μὲ ἀπλή βαθυπόρφυρη γραμμὴ, τὰ χαρακτηριστικὰ : μεγάλα μάτια, ματόκλαδα καὶ φρύδια. Στὸ ἴδιο χροῶμα εἶναι τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια. Ἡ μορφὴ θυμίζει στρατιωτικὸ ἅγιο κ' ἔχει γίνεαι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι πού ζωγράφησε τοὺς ἁγίους τῶν ζωφόρων, πάνω ἀπὸ τὰ ἀψιδώματα.

1. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι, κατὰ τὸ τυπικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Μάμα (στὴν Κωνσταντινούπολη), πού συντάχθηκε ἀπὸ τὸ Γεώργιο τὸ Μυστικὸ, τὸ Νοέμβριον τοῦ 1159, ἔνα ἀπὸ τὰ πρῶτα καὶ ἀπαραίτητα γνωρίσματα τοῦ μοναχοῦ εἶναι τὸ ἄκμονον. Βλ. Σωφρ. Εὐστρατιάδου, Τυπικὸν τῆς Μονῆς τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Μάμαντος, περιόδ. Ἑλληνικά, τόμ. Α', 1928, σελ. 245.

2. Α. Μαρβαῖ - Χατζηνικολάου, Ὁ Ἅγιος Μάμας, 1953, σελ. 91. Στὴ Δυτικὴ Κρήτη ὁ Ἅγιος Μάμας εἰκονίζεται συνήθως μὲ τὸ ἀρνάκι καὶ τὴν γκλίτσα.

*Απέναντι, στην ίδια πάντα άντιυγα, άλλος αδιάνγνωστος στρατιωτικός άγιος (Πίν. 22.2). Πρόκειται για νέο, στρογγυλοπρόσωπο και άγένειο, πού φορεϊ φολιδωτό θώρακα και χλαμύδα, με άκόντιο στο δεξι χέρι. *Η θερμή ώχρα έχει πάρεϊ σκοτεινή απόχρωση.

Στόν βόρ. τοίχο, κοντά στο *Ιερό, εικονίζεται η Προδοσία (Πίν. 23.1,2). *Απ' ό,τι μοϋ είναι γνωστό, στην παράσταση της Προδοσίας τó κεντρικό πρόσωπο είναι ó Χριστός, περιστοιχισμένος από τούς στρατιώτες και τόν όγλο τών *Εβραίων, πού σχηματίζουν ένα ημικύκλιο, λίγο - πολύ, κανονικό¹. *Εδω όμως η διάταξη τών προσώπων είναι όλοτελα διαφορετική και εικονίζει μονάχα τή σκηνή του άσπασμοϋ, χωρίς να συναιρεί και τó έπεισόδιο της σύλληψης. *Αριστερά (Πίν. 23.2) φαίνεται σαν να έχει σταματήσει και περιμένει η πολυάνθρωπη ομάδα τών στρατιωτών με τὰ χαμηλά κράνη και τις βαθυπόρφυρες (πρός τó βυσινι) χλαμύδες. Χαρακτηριστικές οι λόγχες, πίσω από τó πλῆθος, πού παρατάσσονται στη σειρά και θυμίζουν την Προδοσία στη Σκοτεινή *Εκκλησία της Καππαδοκίας². *Αξιοσημείωτη και η κίνηση τριών στρατιωτών πού δείχνουν με τó δεξι χέρι τó Χριστό. *Επίσης πρωτότυπη η στάση δυό στρατιωτών, πού έχουν γυρίσει τὰ κεφάλια τους και κοιτάζουν προς την αντίθετη κατεύθυνση, περίπτωση πού συναντάται στο Τετραευαγγέλιο του *Αγίου *Ιακώβου τών *Αρμενίων³ και πού, στην περίπτωση τή δική μας, θα μπορούσε να ερμηνευθεί σαν μιὰ πρώτη προσπάθεια ρεαλιστικής απεικόνισης του έπεισοδίου, με συνδιαλεγόμενους τούς στρατιώτες. *Ο Χριστός στέκεται στο άλλο άκρο της εικόνας, κ' είναι μόνος. Ούτε καν τó έπεισόδιο του Μάλχου δέν εικονίζεται. Τó σώμα του *Ιησοϋ έχει στραφεί προς τ' άριστερά. Είναι άκριβώς η στιγμή πού ó *Ιούδας, με ζωηρή κίνηση, τόν φτάνει και σκύβει έτοιμος να τόν άσπαστεί. *Ο *Ιούδας, ύψικορμος, όπως και ó *Ιησοϋς, φορεϊ ιμάτιο πορτοκαλί, με πλατειές πτυχωσεις, όπως και στόν *Αρχάγγελο του Εϋαγγελισμοϋ. Πίσω από τόν *Ιούδα τρέχει μικρόσωμος στρατιώτης, πού κρατᾶ σκουτάρι στρογγυλό και άναμένη δάδα⁴. *Η παράσταση, απ' ό,τι ξέρω, δέν μοιάζει με καμιὰ από τις γνωστές. Στο κοπτο - άραβικό Τετραευαγγέλιο⁵ διαχωρίζεται η σκηνή σε δυό ομάδες, μα έκτός πού οι στρατιώτες είναι κιόλας πολύ σιμα στο Χριστό, υπάρχουν και πολλές άλλες βασικές διαφορές. Στην περίπτωση τή δική μας

1. A. Grabar, La peinture religieuse, σελ. 235.

2. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, πίν. 105, 5.

3. Millet, Recherches, εικ. 338.

4. *Η παρεμβολή του ξύλινου τέμπλου και η έλλειψη κατάλληλων μέσων, δέν μοϋ επέτρεψαν να φωτογραφίσω όλόκληρη την παράσταση, γι' αυτό και την παρουσιάζω σε δυό τμήματα. Μα κ' έτσι νομίζω πως φαίνεται αρκετά καλά ó διαχωρισμός τών ομάδων.

5. G. Millet, Recherches, εικ. 336.

ὅ,τι κάνει ἐντύπωση εἶναι ἡ ἔκταση πού ᾽χει δώσει ὁ ζωγράφος στὸ θέμα, ὥστε νὰ διαχωρίσει ὀλότελα τὶς δυὸ ομάδες, καταργώντας τὸ γνωστὸ σχῆμα τῆς ἡμικυκλικῆς διάταξης τῶν προσώπων, μὲ τὸ Χριστὸ στὴ μέση, καὶ προσδίδοντας στὴν παράσταση τὴν κίνηση μιᾶς ἐν ἐξελίξει σκηνῆς. Ἐπίσης ἐντύπωση προξενεῖ ἡ μοναχικὴ παρουσία τοῦ Ἰησοῦ. Ἔτσι μόνος εἰκονίζεται στὶς σαρκοφάγους ἑλληνιστικοῦ τύπου¹. Λιτότητα αὐστηρὴ καὶ ἕνα αἴσθημα σιωπηλῆς δραματικότητος εἶναι ὅ,τι χαρακτηρίζει τὴν παράσταση αὐτὴ τῆς Προδοσίας. Ὁ κάμπος εἶναι βαθυκύανος. Χαμηλά, κάτω ἀπὸ τὴν Προδοσία, καὶ μέσα στὸ χῶρο τοῦ Ἱεροῦ, ὀλόσωμοι καὶ κατ' ἐνώπιον, εἰκονίζονται ὁ Ἅγιος Ὑπάτιος καὶ ὁ Πρωτομάρτυς Στέφανος, tonsatus (βλ. Πίν. 23.3), ντυμένους κατάλευκο στιχάριο μ' ἕνα βαθυπόρφυρο ὕφασμα στὸν ἀριστερὸ ὄμο. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ θυμιατήρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερό, σκεπασμένο μὲ τὸ ὕφασμα, κρατᾷ κιβωτίδιο. Τὸ νεανικὸ του πρόσωπο, ὅπως καὶ τὸ γεροντικὸ τοῦ Ἀγίου Ὑπατίου, σὲ ὄχρα, εἶναι πολὺ ἐλαφρῶ σκιασμένο. Καὶ οἱ δυὸ ἔχουν τὴν ἀκίνησιάν τῶν ὄρθιων Βυζαντινῶν ἁγίων. Στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ βορ. τοίχου, ἡ Ἁγία Εἰρήνη καὶ μιὰ ἄλλη, ἀδιάγνωστη, ἁγία μισοκαταστρεμμένες.

Στὸ νότιο τοῖχο, ἀντικρὺ στὴν Προδοσία, εἰκονίζεται ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος². Κ' ἐδῶ τὸ θέμα ἔχει πάρει ἔκταση καὶ οἱ μορφὲς τοποθετοῦνται σὲ παράταξη³ (Πίν. 24.2) πίσω ἀπὸ τὸ μακρὸ ἐλλειψοειδὲς τραπέζι. Στὴν ἀριστερῇ μεριά, πού εἶναι καὶ ἡ πρωτεύουσα θέση, κάθεται ὁ Χριστός, ντυμένος μὲ χιτῶνα σὲ χρῶμα κρασᾶτο πρὸς τὸ μελιτζανί, καὶ πράσινο, ἀμυγδαλλί λιμάτιο. Τὸ σῶμα του εἶναι στραμένο ὀλόκληρο πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ τὰ πόδια του πατοῦν πάνω σὲ λευκὸ ὑποπόδιον. Ἡ σάρκα τοῦ προσώπου εἶναι ὄχρα θερμῇ καὶ πάνω κεῖ εἶναι γραμμένα, μὲ λεπτὴ βαθυπόρφυρη γραμμὴ, τὰ χαρακτηριστικά. Τὸ ἴδιο χρῶμα ἔχουν καὶ τὰ λίγα γένεια πού καλύπτουν τὸ κάτω μέρος τοῦ προσώπου, καὶ τὰ μαλλιά, πού ἀπολήγουν πίσω σὲ πλεξίδα, στοιχεῖο πού μαρτυρεῖ μοναστικὴ ἐπίδραση⁴. Ἐχει ὑψώσει τὸ δεξιὸ χέρι, ὄχι ὅμως γιὰ νὰ καταγγεῖλει τὴν Προδοσία, μὰ γιὰ νὰ εὐλογήσῃ τὸν ἄρτον, πού εἶναι μπροστὰ του, πάνω στὸ τραπέζι. Ἡ κίνηση αὐτῆ, τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ὀφείλει τὴν προέλευσίν της σὲ βυζαντινὰ πρότυπα καὶ συγκεκριμένα στὸ μωσαϊκὸ τοῦ Ἀγίου Ἀπολλινά-

1. G. Millet, op.cit., σελ. 326.

2. Ἡ σύζευξη αὐτῶν τῶν δυὸ θεμάτων, πού εἶναι ἀπὸ τὰ κυριώτερα τῶν Παθῶν, ἔχει θεωρηθεῖ σὰν μιὰ ἐνδειξὴ « ἐπιδράσεως τῆς Καππαδοκικῆς εἰκονογραφίας », βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, σελ. 67 - 68.

3. Οἱ ἴδιοι λόγοι, πού ἐσημείωσα παραπάνω (σ. 42, σημ. 4), ἐμπόδισαν τὴ λήψη μιᾶς καλῆς φωτογραφίας.

4. Βλ. καὶ Κ. Καλλινίκου, Ὁ χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ, 1958, σελ. 553 καὶ συν.

ρίου τοῦ Νέου τῆς Ραβέννας, πού ὁ τύπος του προφανῶς διαδόθηκε ἔπειτα, διὰ μέσου τῆς Καππαδοκίας¹, καί πού σ' αὐτὸν προσεγγίζει, στίς γενικές της γραμμές, καί ἡ δική μας παράσταση. Στὸ ἀντίθετο, τὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ τραπεζιοῦ, κάθεται ὁ Ἰούδας, τείνοντας τὸ χέρι πρὸς τὸ τρυβλίον. Ἡ θέση αὐτὴ εἶναι σὲ σημασία ἢ δευτέρη μετὰ ἀπὸ κείνη πού κατέχει ὁ Χριστός. Ἐν τούτοις κ' ἐδῶ, ὅπως καί « στὴ Ραβέννα, ὁ Ἰούδας, ἀπὸ ἀναισχυντία, κάθεται σ' αὐτὴ τῇ θέσει, ἀπέναντι στοῦ Δάσκαλου. Ὁ Πέτρος ἀπὸ ταπεινοφροσύνη καί ἀγάπη ἔχει πάρει τὴν τελευταία θέση, ἀριστερά του »². Ὡς πρὸς τὴν θέση τοῦ Χριστοῦ καί τοῦ Ἰούδα, ἡ παράσταση πλησιάζει ἐπίσης τίς εἰκόνες τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Chludon, τὴν τοιχογραφία τοῦ Balleq - Klisse καί τὴν μικρογραφία τοῦ Κοπτικοῦ Εὐαγγελίου³, διαφέρει ὅμως ὡς πρὸς τὴν στάση τοῦ Χριστοῦ, καί στὸ σημεῖο αὐτὸ μοιάζει μὲ τὴν παράσταση τοῦ San Bastianello in Pallara⁴ πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 10^{ου} αἰ. καί τῆς Sorocani⁵ τοῦ 1256. Τέλος, ἡ χαρακτηριστικὴ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τοῦ Ἁγίου Πέτρου καί δύο ἄλλων μαθητῶν, πού δείχνουν τὸν Ἰούδα, συνδέει τὴν παράστασή μας μὲ τὴν ἀντίστοιχὴ τοῦ Balleq - Klisse. Ἡ τοιχογραφία δυστυχῶς ἔχει πάθει ἀνεπανόρθωτες ζημιές. Ὁ κάμπος κ' ἐδῶ εἶναι βαθυκύανος.

Στὸ νότιο ἀψίδωμα (πού ἡ μεταγενέστερη διάνοιξη παραθύρου κατὰ στρεψε τίς τοιχογραφίες) ἔχει διασωθεῖ ὀλόσωμος καί σὲ φυσικὸ μέγεθος ὁ Μιχαὴλ Ἀρχάγγελος (Πίν. 24.1). Πάνω σὲ χειριδωτὸ χιτῶνα φορεῖ πλούσιο ποδὴρη σάκκο, πού τὸ κόσμημά του εἶναι ὅμοιο μ' ἐκεῖνο πού στολίζει καί τὸ σάκκο τοῦ Ἀρχαγγέλου στοῦ Backono⁶ (πρῶτο ἡμισυ τοῦ 12^{ου} αἰῶνα). Ἐχει τὴν αὐστηρὴ μετωπικὴ στάση τῶν ὄρθιων ἁγίων τῆς μνημειώδους τέχνης. Τὸ πρόσωπό του εἶναι σταρόχρωμο καί πλάσσειται μὲ ἐλαφρότατη σκιά (βλ. καί Πίν. 21.4). Στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου, πού σχηματίζει τὸ ἀψίδωμα, ἔχουν ζωγραφηθεῖ, συμμετρικὰ τοποθετημένοι, ὀλόσωμοι οἱ Ἅγιοι Κοσμάς (Πίν. 24.4) καί Δαμιανὸς (Πίν. 24.3). Φοροῦν λευκὰ στιχάρια, σκοῦρο βυσινὶ φαλόνιο μὲ ὑψωμένο καταστόλιστο λαιμό. Τὸ δεξιὸ χέρι, μὲ τὸ πλούσια στολισμένο ἐπιμάνικο, ἔχει ὑψωθεῖ καί δείχνει τὸ κιβώτιο μὲ τὰ βότανα, πού κρατᾶν μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι. Εἶναι καί οἱ δυὸ ἀγένειοι⁷,

1. Millet, op.cit., εἰκ. 268 καί σελ. 286.

2. Millet, op.cit., σελ. 293 - 294.

3. Millet, op.cit., εἰκ. 272, 273, 274.

4. Millet, op.cit., εἰκ. 276.

5. Millet - Frolov, op.cit., Fasc. II, εἰκ. 12, 3.

6. A. Grabar, La peinture religieuse, πίν. V, 6 καί σελ. 57.

7. Ἀγένειος εἰκονίζεται καί ὁ Ἅγιος Δαμιανὸς στὸν Ἅγιο Βάρδα τῆς Ρόδου. Τὴν παρέκκλιση αὐτὴ, ἀπὸ τὸν κανόνα, ὁ Ξυγγόπουλος τὴν ἀποδίδει σ' ἐπίδραση ἀνατολικῆς μοναστικῆς τοιχογραφίας, ὅπου « τὸ λεπτὸν γένειον ἀποδίδεται μὲ ἀπλῆν

«φαλακρίζοντες», και ἀνήκουν, προφανῶς, στὴ δευτέρα συζυγία, δηλαδή στοὺς ἔξ Ἀσίας Ἁγίους Ἀνάργυρους¹. Ἡ σάρκα κ' ἐδῶ εἶναι ὄχρα ἀνοικτὴ, τὰ μάτια και τὰ φρύδια γράφονται μὲ λεπτὴ γραμμὴ, καστανόχρωμη πρὸς τὸ πορφυρό, και τὸ πρόσωπο ἔχει ἀνεπαίσθητη σκίαση. Γενικὰ ὑπάρχει μεγάλη λιτότητα στὴν ἀπεικόνιση αὐτῶν τῶν δυὸ μορφῶν. Πλαίι στὸ ἀψίδωμα, στὴ δυτικὴ του παραστάδα, μόλις πού διακρίνεται ὁ Ἁγιος Μύρων.

Τὸ τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τοῖχου τὸ καλύπτει μιὰ μεγάλη Σταύρωση, πού ἔχει πάθει μεγάλη φθορά, σὲ βαθμὸ ὥστε μὲ δυσκολία νὰ διακρίνονται οἱ μορφές. Στὴ μέση ὁ Χριστὸς σταυρωμένος. Τὸ σῶμα του δὲν ἐμφανίζει καμμιά θλάση, ἀλλὰ ἔχει τὴν ἥρεμη γραμμὴ τῶν ἔργων τοῦ 12^{ου} αἰῶνα. Ἀμέσως δεξιὰ, μὲ γυρισμένο τὸ σῶμα πρὸς τὸ Σταυρὸ και μὲ γεμένο τὸ κεφάλι στὸ δεξιὸ χέρι, στέκεται ὁ Ἰωάννης. Πίσω του ὁ Ἐκατόνταρχος δείχνει τὸ Χριστὸ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ σκουτάρι.

Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο οἱ παραστάσεις διατηροῦνται σὲ καλύτερη κατάσταση. Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης ἔχει ζωγραφηθεῖ ἡ Παναγία (Πίν. 25.1) στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας. Τὸ σταρόχρωμο πρόσωπο, μὲ τὰ λίγα ἄσπρα φῶτα, περιβάλλεται μὲ μαφόριο μελιτζανί. Τὰ περιγράμματα και τὰ σαρκώματα, γενικὰ, εἶναι καστανόχρωμα και ἡ σκιά ἔχει ἔκταση μεγαλύτερη ἀπ' ὅτι στίς ἄλλες μορφές.

Ὁ τύπος τῆς δεομένης Παναγίας, μὲ τὰ ἀνοικτὰ ὑψωμένα χέρια και μὲ τὸ Χριστὸ ὡς Ἐμμανουὴλ μέσα σὲ μετάλλιο, στοὺς κόλπους της, εἶναι θέμα ἐξαιρετικὰ ἀγαπητὸ στοὺς ἀγιογράφους τῆς Κρήτης. Στὸ Νομὸ Χανίων ἡ Παρθένος εἰκονίζεται, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13^{ου} αἰ. και πέρα, συχνότατα στὸ

παρεῖαν γραμμὴν, ἡ ὁποία εὐκολον ἦτο νὰ ἐκληφθῆ και ὡς τὸ περιγράμμα τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου» (Α. Εὐγγουπόπουλου, Σχεδίασμα, σελ. 44). Ἔτσι ὁμοίως, ἀγένειος και ἀμούστακος, εἰκονίζεται και στὰ Μεσολά — Α. Ὁρλάνδου, Δύο Βυζ. μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Α.Β.Μ.Ε., τόμ. 8ος, σελ. 146 και σημ. 1.

1. Ἡ ἔνταξή τους στὴ 2^η συζυγία γίνεται μὲ βάση τὴν κατάταξη τοῦ Διονυσίου (βλ. Διονυσίου, Ἐρμηνεῖα, σελ. 161). Σύμφωνα ὁμοίως μὲ τὸ διαχωρισμὸ τοῦ Νικόδημου τοῦ Ἀγιορείτη, ἡ συζυγία τῶν ἔξ Ἀσίας Ἀγίων Ἀναργύρων εἶναι ἡ 1^η (βλ. Νικοδήμου, Συναξαριστῆς 17^η Ὀκτωβρίου και 1^η Νοεμβρίου). Γι' αὐτὸ και γιὰ νὰ μὴ γίνεται σύγχυση συμβουλεύει: «Ὅθεν οἱ ζωγράφοι, διὰν ἱστοροῦν αὐτούς, πρέπει νὰ ἐπιγράφουν εἰς τὰς εἰκόνας των ποῖα συζυγία εἶναι, πρὸς διάκρισιν». Μὲ τίς τρεῖς συζυγίες τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων ἀσχολήθηκε ὁ Η. Delehaeye, Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanæ, Bruxellis 1902, στ. 188. Ὁ ἴδιος σὲ μεταγενέστερη ἐργασία του παρατηρεῖ: «Nos érudits ont trouvé plus commode d'allonger la liste des saints. Les mêmes ont inventé les trois groupes de saints Cosme et Damien, sans s'apercevoir des absurdités qu'ils accumulaient à plaisir». Delehaeye, Les légendes hagiographiques, Bruxelles 1955, σελ. 75 - 76. Ἐπίσης βλ. ἀνάλογες ἀπόψεις στὸν P. Peeters, Le tréfonds oriental de l'hagiographie Byzantine, Bruxelles 1950, σελ. 65 - 67.

τεταρτοσφαιρίο¹, στὸν τύπο τῆς Πλατυτέρας, μὲ τὸ Χριστὸ μέσα σὲ ἐγκόλπιο, ἄλλοτε μόνη² καὶ ἄλλοτε μὲ τοὺς Ἀρχαγγέλους σεβίζοντας³. Ὁ τύπος τῆς Βλαχερνίτισσας συναντᾶται, ὡς γνωστό, σὲ μολυβδόβουλλα τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνα⁴. Ὁ Grabar ὑποστηρίζει πὼς εἶναι δημιούργημα τοῦ θριάμβου τῆς εἰκονολατρίας: « Κατ' ἀναλογίαν καὶ ἔξ αἰτίας τῶν θεωριῶν τῶν εἰκονολατρῶν τοῦ 9ου αἰῶνα, ἀποδίδω ἐπίσης, στὶς δεκαετίες πού ἔρχονται μετὰ τὸ 843, τὴ δημιουργία τῆς εἰκόνας, πού λέγεται Βλαχερνίτισσα »⁵.

1. « Τὸν 4ο αἰ. — παρατηρεῖ ὁ Millet — ἡ κόγχη τῆς ἀψίδας ἦταν ἡ τιμητικὴ θέση. Τὴν κοσμοῦσε μιὰ σύνθεση πού συνήθως εἰκόνιζε τὸ Χριστό. Ἡ Παρθένος παρουσιάζετο κατ' ἐξαιρέση. Ἀργότερα, ὅταν ὁ Χριστὸς μετατοπίστηκε στοὺς θόλους, ἡ Παρθένος πῆρε τὴ θέση του, γιατί, ὕστερα ἀπὸ τὸ Χριστό, εἶναι ἡ πρώτη μέσα στὴν ἱεραρχία τῶν οὐρανῶν ». Millet, *Le monastère de Daphni*, σελ. 93. Ἐπίσης καὶ « ἡ ἀλληγορικὴ ἔννοια τῆς Ἀψίδος, ὡς σημείου ἐνοῦντος τὴν στέγην τοῦ ναοῦ πρὸς τὸ δάπεδον καὶ συμβολικῶς τοῦ Οὐρανοῦ πρὸς τὴν Γῆν, συνετέλεσε νὰ τεθῆ ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου ὡς Π λ α τ υ τ έ ρ α ς. Ἡ Θεοτόκος αἰωρεῖται οἰονεὶ μετὰξὺ Οὐρανοῦ καὶ Γῆς ὡς ἡ σκέπη τοῦ Κόσμου, πλατυτέρα νεφέλης » — Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Οἱ εἰκονογραφικοὶ κύκλοι τοῦ Βυζαντινοῦ Ναοῦ, Ν. Ἐστία, Χριστούγεννα 1955, σελ. 408. Ἀξίζει, μὲ τὴν εὐκαιρία, νὰ σημειωθῆ ὅτι ἀντιστοιχία ἀνάμεσα τοῦ Σύμπαντος καὶ τοῦ Ναοῦ συναντοῦμε γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς Αἰγύπτιους, ὅπως δείχνει ἐπιγραφὴ πού ἀνακάλυψε στὸ Μουσεῖο τοῦ Καΐρου ἡ πριγκίπισσα Bibesco: « Αὐτὸς ὁ Ναὸς εἶναι σὰν τὸν Οὐρανὸν, σ' ὅλη του τὴ διάταξη » (ἀπόσπασμα ἐπιγραφῆς ἀπὸ Ναὸ τοῦ Ραμσῆ τοῦ II). Βλ. M. C. G h y k a, *Le Nombre d'or*. Tom. I, *Les Rythmes*, σελ. 51 καὶ 57.

2. Μόνη, μὲ τὸ Χριστὸ σὲ ἐγκόλπιο, ζωγραφισμένη στὸ τεταρτοσφαιρίο, τὴν ἔχω συναντήσῃ μέχρι τώρα στοὺς παρακάτω ναοὺς τοῦ Ν. Χανίων: 1) Στὴν Κοίμηση Σκλαβοπούλας (Σελίνου), 2) Στὸν Ἅγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας (Σελίνου) χρονολ. 1290 - 1291, 3) Στὸν Ἅγιο Νικόλαο, Κίτιρος, Βουτᾶ (Σελίνου), 4) Στὸν Ἅγιο Κωνσταντῖνο, Βουτᾶ, 5) Στὴν Ἁγία Παρασκευή, Βουτᾶ, χρον. 1372 - 1373, 6) Στὸν Ἅγιο Γεώργιο, Ἀρώνι (Κυδωνίας), 7) Στὸν Ἅγιο Ἰωάννη Τραχιναίκο, Καντάνου (Σέλινο) χρον. 1328 - 1329, 8) Παναγία, Σκουδιανὰ Καντάνου, 9) Παναγία στὸ Κάδρος (Σέλινο), 10) Ἅγιο Δημήτριο, Καράνου (Κυδωνίας), 11) Ἁγία Ἄννα, Ἀνισαράκι Καντάνου, χρονολ. 1462, 12) Ἅγιο Γεώργιο, Σπανιάκο (Σέλινο), 13) Παναγία, Σπανιάκο, 14) Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο στὴ Σαρακίνα (Σελίνου), 15) Ἅγιο Ἰωάννη, Σαρακίνα, 16) Ἅγιο Ἰωάννη, Ἀσφεντηλῆ (Σελίνου), 17) Ἅγιο Παντελεήμονα, Προδρόμοι (Σελίνου), 18) Παναγία στὰ Παλαιὰ Ροῦματα (Κισάμου), 19) Ἅγιο Παῦλο στὰ Κατσιβελιανὰ (Σελίνου) καὶ 20) Ἅγιο Ἰωάννη στὸν Κάλαμο (Σελίνου).

3. Πλατυτέρα, στὴν ἴδια θέση, μὲ σεβίζοντες τοὺς Ἀρχαγγέλους, τὴ βροῖκα: 1) Στὴν Ἁγία Παρασκευή στὰ Τοπόλια (Κισάμου) καὶ 2) Παναγία, Ἀνισαράκι (Σελίνου).

4. G. Sch l u m b e r g e r, *Sigillographie de l'Empire Byzantin*, Paris 1884, σελ. 162.

5. A. G r a b a r, *L'iconoclasme*, σελ. 254 - 255. « Ἡ εἰκόνα αὐτὴ (τῆς Βλαχερνίτισσας) — γράφει — δὲν ἀπεικονίζει καμμιά πραγματικότητα, γιατί τὸ ἐγκόλπιο, μὲ τὸ Χριστὸ στηθαῖο, κανένα χέρι δὲν τὸ κρατεῖ, οὔτε καὶ τὸ στηρίζει... Αὐτὲς οἱ

Κάτω ἀπὸ τὴν Παναγία εἰκονίζονται, ἀλαφριά στραμένοι πρὸς τὸ κέντρο καὶ μόλις προσκλίνοντες, τέσσερις ἱεράρχες: Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος (Πίν. 25.3), στὸ ἀριστερὸ ἄκρο, πλατυγένης, φορεῖ ἄσπρο ἀβακωτὸ φαιλόνιο καὶ ἄσπρο ὠμοφόριο, πὸν τὸ κοσμοῦν μεγάλοι μαῦροι σταυροί. Κρατᾷ εἰλητὸ μὲ τὴν περικοπή: *«Κύριε, ὁ Θεὸς ἡμῶν, οὗ τὸ κράτος ἀνεΐκαστον καὶ ἡ δόξα ἀκατάληπτος· οὗ τὸ...»*. Ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὸ Γρηγόριο τὸ Θεολόγο ἀδιάγνωστος (Ἅγιος Βασίλειος;) (Πίν. 25.2), μὲ σάκκο σὲ χρῶμα βαθυπόρφυρο πρὸς τὸ μελιτζανὶ καὶ ὠμοφόριο ἄσπρο μὲ μεγάλους μαύρους σταυρούς. Τὸ εἰλητὸ του γράφει: *«Πάλιν καὶ πολλάκις σοὶ προσπίπτομεν καὶ σοῦ δεόμεθα, ἀγαθὲ καὶ φιλόφρονε...»*. Ἀκολουθεῖ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος μὲ πολυσταύριο φαιλόνιο καὶ ὠμοφόριο, ὅπως τῶν ἄλλων, καὶ μὲ τὸ εἰλητὸ πὸν γράφει τὴν ἀκόλουθη περικοπή ἀπὸ τὴν εὐχή τῆς Προθέσεως: *«Ὁ Θεός, ὁ Θεός ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον Ἄρτον, τὴν τροφήν τοῦ παντὸς κόσμου, τὸν Κύριον ἡμῶν...»*. Στὸ δεξιὸν ἄκρο, ἀδιάγνωστος καὶ πάλι, ἱεράρχης μὲ φαιλόνιο μελιτζανὶ καὶ μὲ τὸ ἴδιο, ὅπως τῶν προηγούμενων, ὠμοφόριο. Στὸ εἰλητὸ του εἶναι γραμμένη ἡ ἀκόλουθη περικοπή ἀπὸ τὴν εὐχή τοῦ Γ' ἀντιφώνου τῆς Λειτουργίας τοῦ Χρυσοστόμου: *«Ὁ τὰς κοινὰς ταύτας καὶ συμφώνους ἡμῖν χαρισάμενος προσευχάς, ὁ καὶ δυοὶ καὶ τρισὶ...»*. Οἱ μορφὲς καὶ τῶν τεσσάρων ἔχουν τὴν λιτὴ ἐπεξεργασία, πὸν παρατηρεῖ-

imagines clipeatæ, ὅταν τοποθετοῦνται πάνω σ' ἓνα ἀντικείμενο ἢ πάνω σὲ μιὰ μορφή, σημαίνουν τὴν ἀόρατη παρουσία τοῦ προσώπου πὸν εἰκονίζει ὁ clipeus. Κι ὅταν τοποθετεῖται μπροστὰ στὸν κόλπο μιᾶς γυναίκας, ὑπονοεῖ τὸ παιδί πὸν ἔχει μέσα της. Κι αὐτὸ τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ μέταλλο τοῦ Χριστοῦ - Παιδιοῦ, μπροστὰ στὸν κόλπο τῆς Παρθένου. Ἡ Παναγία τῆς Βλαχέρνας μπορεῖ εὐκολώτερα νὰ ἐρμηνευθεῖ σὰν μιὰ εἰκόνα τῆς σύλληψης (ἀρχὲς τῆς ἐνάσκωσης), πὸν προέρχεται ἀπὸ τὴν Παρθένου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, καὶ ἡ χειρονομία τῆς Δεομένης εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς κινήσεις πὸν ἡ ἀρχαία, περιγραφικὴ, εἰκονογραφία ἀποδίδει στὴν Παρθένου, στὴ σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (χειρονομία ἰκεσίας, πὸν σημαίνει, εἰδικώτερα, ἀποδοχὴ καὶ γίνεται μὲ τὴν ἔλευση τῆς χάριτος καὶ πὸν θὰ πρέπει νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν χειρονομία τοῦ ὁρθόδοξου ἱερέα τῆ στιγμῆ τῆς ἐπίκλησης)». Ὑστερα ἀπὸ τίς ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις τοῦ Grabar, νομίζω σκόπιμο, πρὶν κλείσω τὸ θέμα, νὰ ὑπενθυμίσω τὰ ἑξῆς: Τρία εἶναι τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα: α) Τῆς Βλαχερνίτισσας, β) Τῆς Σύναξης τῶν Ἀσωμάτων καὶ γ) Τῆς Ἀναλήψεως στὴν περίοπτη θέση τοῦ θόλου (Grabar, L'icôneoclasme, σελ. 256 - 257), πὸν ὁ G. τὰ θεωρεῖ σὰν ἐκδηλώσεις ἀντικεινομαχικῆς, πὸν ἐμφανίζονται ἀμέσως μετὰ τὸ θρίαμβο τῶν εἰκονολατρῶν. Ἡ συχνὴ ἀπεικόνιση αὐτῶν τῶν τριῶν θεμάτων στὶς Κρητικὲς ἐκκλησίαις θὰ πρέπει ἐνδεχομένως νὰ συνδυασθεῖ μὲ τὸ γεγονός, ὅτι ἡ Κρήτη ὄχι μονάχα δὲν ἀρνήθηκε τίς εἰκόνες, μά, ὅπως ἔχει ἐξακριβωθεῖ, ἔζησε ἔντονα τὸν εἰκονομαχικὸ διχασμὸ καὶ ἀντιτάχθηκε μὲ φανατισμὸ στὴν εἰκονομαχικὴ μανία τοῦ Λέοντος τοῦ Γ' κ' εἶχε μάλιστα, στὸν ἀγῶνα αὐτό, πλῆθος μαρτύρων, μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Ἅγιον Ἀνδρέα τὸν ἐν τῇ Κρίσει (βλ. Β. Λαοῦρδα, Ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας ὁ ἐν τῇ Κρίσει καὶ ἡ Κρήτη ἐπὶ Εἰκονομαχίας, Κρητ. Χρονικά, τόμ. Ε', 1951, σελ. 32).

ται στὰ πρόσωπα τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων: σάρκα σὲ ὄχρα ἀνοικτή, ἐλάχιστα φῶτα, περιγράμματα καὶ σαρκώματα καστανόχρωμα πρὸς τὸ βαθυπόφυρο καὶ ἀνεπαίσθητη σκίαση. Ἀξιοπρόσεκτη ἡ ἐναλλαγὴ στὸ χρῶμα καὶ τὸ διάκοσμο τῶν φαιλονίων: τοῦ Γρηγόριου καὶ τοῦ Χρυσόστομου εἶναι ἄσπρα (ἀβακωτὸ τὸ ἓνα καὶ πολυσταύριον τὸ ἄλλο), ἐνῶ τῶν δυὸ ἄλλων εἶναι σὲ ἀπλὸ μελιτζανὶ χρῶμα. Νομίζω πὼς ἡ χρησιμοποίηση διαφορετικῶν φαιλονίων δὲν θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνευθεῖ ἐδῶ σὰν ἔνδειξη διάκρισης ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες, ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ ἄλλοῦ¹, ἀλλὰ θὰ πρέπει ν' ἀποδοθεῖ σὲ μιὰ διάθεση χρωματικῆς ἐναλλαγῆς καὶ ποικιλίας.

Ἀπὸ κάθε μεριά τῆς ἀψίδας εἰκονίζονται, ὅπως συνήθως, ἡ Παρθένος καὶ ὁ Γαβριήλ (Πίν. 26.1-2), πού συνθέτουν τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Στὴ νότια παραστάδα ἡ Παναγία, στραμμένη πρὸς τὰ δεξιὰ, φαίνεται ν' ἀτενίζει τὸν Ἀρχάγγελο, πού προσέρχεται, κρατώντας μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ σκήπτρον, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ ὑψωμένο εὐλογεῖ. Πάνω, δεξιὰ, ἡ περικοπὴ μὲ μικρὰ ἄσπρα γράμματα: «*Χαῖρε κεχαριτωμένη ὁ Κύριος μετὰ σοῦ*».

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια, στάση πού τὴ συνδέει μὲ τὰ ἑλληνιστικὰ καὶ βυζαντινὰ πρότυπα². Φορεῖ μελιτζανὶ μαφόριον καὶ ἀνοικτοπράσινον χιτῶνα, πού πέφτουν καὶ τὰ δυὸ μαλακά, δίχως ἔντονες πτυχώσεις. Τὸ στρογγυλὸ ὄμοιότατον πρόσωπο, μὲ τὴν εὐγενικὴ καὶ ἤρεμην ἔκφραση, ἔχει σταρόχρωμο προπλάσμα καὶ μοντελάρεται μὲ ἐλαφρότατη γκριζοπράσινη σκιά. Ὁ φωτισμὸς εἶναι λίγος καὶ διάχυτος. Ἡ φθορὰ, πρὸς τὸ κάτω μέρος, εἶναι τέτοια, πού τὰ χέρια ἔχουν καταστραφεῖ καὶ δὲν διακρίνονται. Ἀλλὰ καὶ κανένα χέρι δὲν φαίνεται ὑψωμένο, οὔτε καὶ ὀποιαδήποτε ἄλλη κίνηση δείχνει πὼς ἐδέχτηκε τὸ θεῖο ἄγγελμα. Εἶναι, βέβαια, ὄρθια καὶ ἀπ' αὐτὸ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ εἰκάσει πὼς ἡ Παναγία παριστάνεται «*ἄρτι τοῦ σκίμποδος ἐξαναστᾶσα*»³. Ἰχνος ὅμως σκίμποδος δὲν διακρίνεται. Μόνον ἀριστερὰ φαίνεται κτήριον ψηλό, μὲ τριγωνικὸ ἀέτωμα. Ὑστερα ἀπ' αὐτὰ θὰ ἦταν δυνατόν νὰ σκεφθεῖ κανεὶς πὼς δὲν ἀποκλείεται ἡ παράσταση ν' ἀκολουθεῖ τὸ ἀπόκρυφο Πρωτευαγγέλιον τοῦ Ἰακώβου, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὸν Εὐαγγελισμὸν τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων Καστοριάς⁴.

Ἀπὸ τίς πιὸ ὁμορφες παραστάσεις εἶναι ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριήλ. Ὑψί-

1. Μ. Χατζηδάκη, Βυζ. τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, *op.cit.*, σελ. 98-99.

2. Mille t, *op.cit.*, σελ. 68.

3. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. II. Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908, σελ. 45.

4. Στὸ Πρωτευαγγέλιον τοῦ Ἰακώβου ἀναφέρεται πὼς ἡ Παναγία «*ἔλαβεν τὴν κάλπην καὶ ἐξῆλθεν γεμίσει ὕδωρ· καὶ ἰδοὺ φωνὴ λέγουσα χαῖρε κεχαριτωμένη, ὁ κύριος μετὰ σοῦ, εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξίν. καὶ περιεβλέπετο δεξιὰ καὶ ἀριστερά, πόθεν αὐτὴ ἢ φωνή. καὶ σύντρομος γενομένη ἀπίει εἰς τὸν οἶκον αὐτῆς*» — Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα, σελ. 21.



1. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.



2. Ἡ Ὑπαπαντή.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Ἡ Βάπτισι.



2. Ἡ Μεταμόρφωσι.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου.



2. Ἡ Βαΐοφόρος.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Ἡ Προδοσία.



2. Ὁ Ἐλκόμενος.



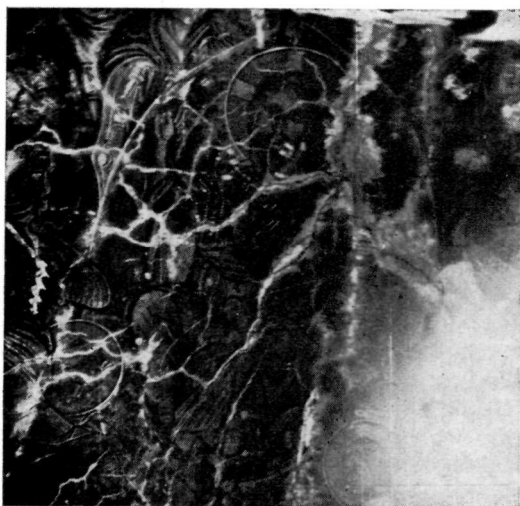
1. Ἡ Σταύρωσις.



2. Ἡ Ἀνάστασις.



1. Ἡ Ἀνάληψη. Βόρειο τμήμα.



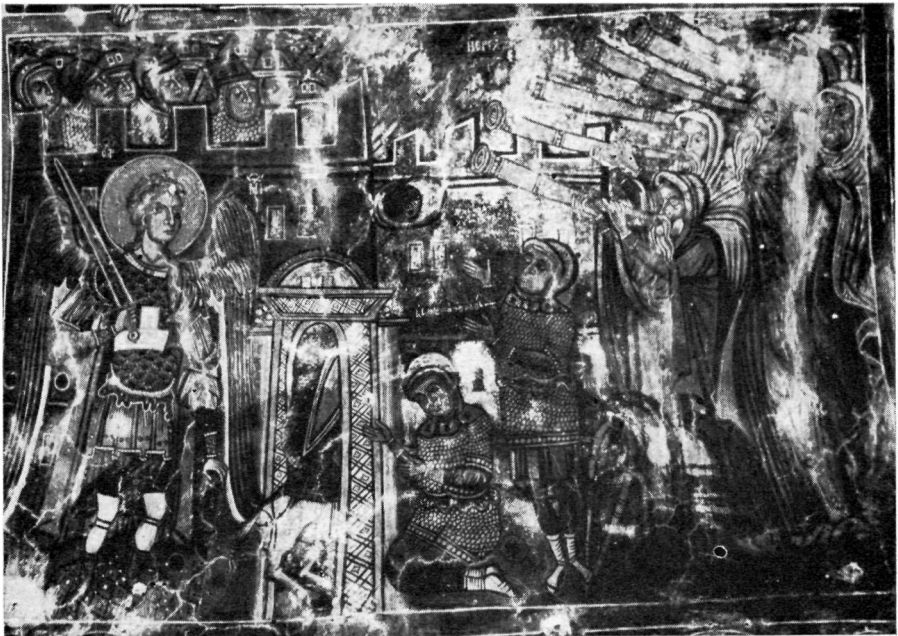
2. Ἡ Ἀνάληψη.
Ὁ ἀναλαμβάνομενος Χριστός.



3. Ἡ Ἀνάληψη.
Μέρος ἀπὸ τὸ νότιο τμήμα.



1. Τὸ θαῦμα τῶν Χιονῶν.



2. Ἡ Ἰεργῶ.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Ἡ Σύναξι τῶν Ἀσωμάτων.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



2. Κόσμημα
στὸν παραστάτη τῆς πόρτας.



Ὁ Παντοκράτορας στὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ.
ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Ἱεράρχες τοῦ βόρειου μέρους τῆς κόγχης.



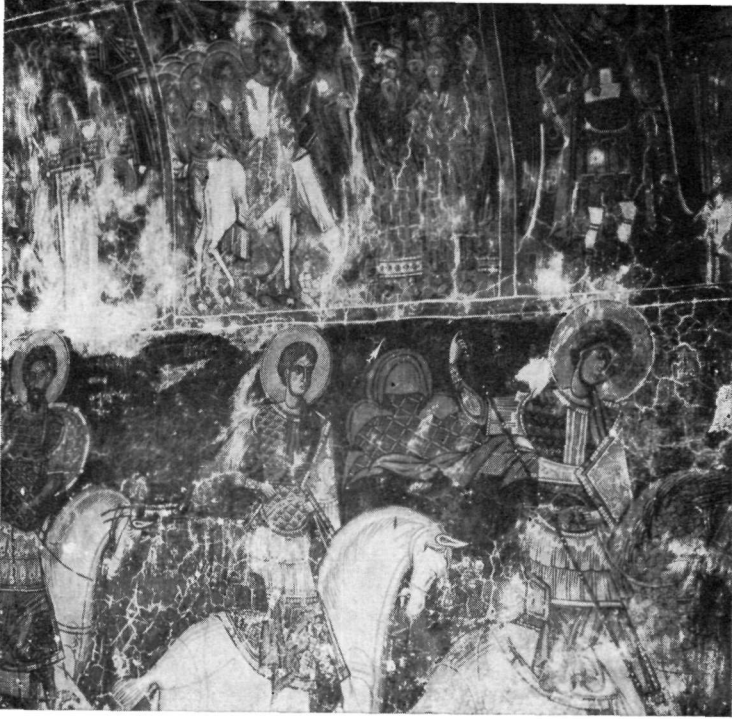
2. Ὁ Ἅγιος Πολύκαρπος.



3. Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.



4. Ὁ Ἅγιος Ἀντίπας.



1. Τμήμα τοῦ βόρειου τοίχου.



2. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος.



2. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. 'Ο 'Αρχάγγελος Γαβριήλ.



2. 'Ο 'Αρχάγγελος Γαβριήλ (λεπτομέρεια).

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



2. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτομέρεια).

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Οἱ Ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη.

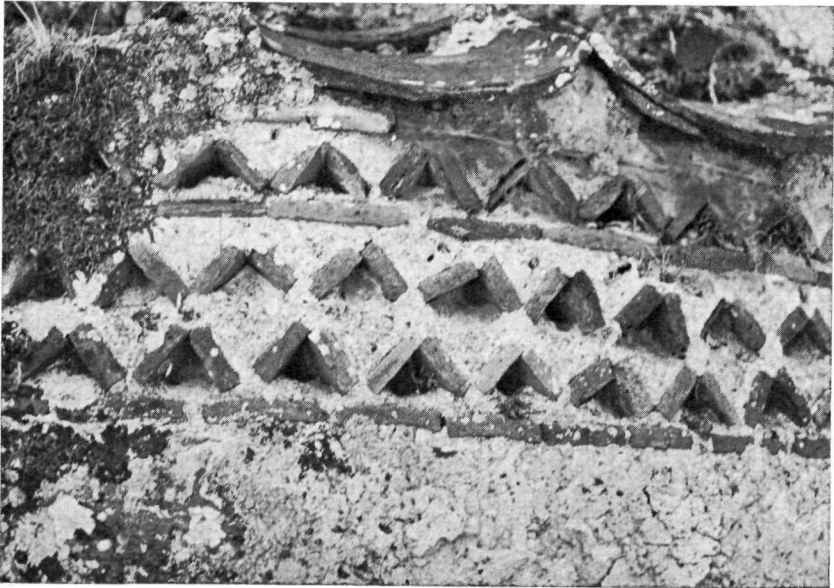


2. Ἅγία ἀδιάγνωστη καὶ Ἅγία Παρασκευή.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ



1. Δυτική ὄψη τῆς ἐκκλησίας



2. Τμήμα ἐξωτερικῆς ὄψης τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ



1. Άγιοι στο βόρειο τοίχο.



2. Ό Άγιος Μάμας.



3. Ό Άγιος Άκίνδυνος.



4. Άγιοι στο νότιο τοίχο.



1. Ο Άγιος Γεώργιος.



2. Στρατιωτικός άγιος.



3. Στρατιωτικός άγιος.

ΚΟΥΝΕΝΙ: ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ



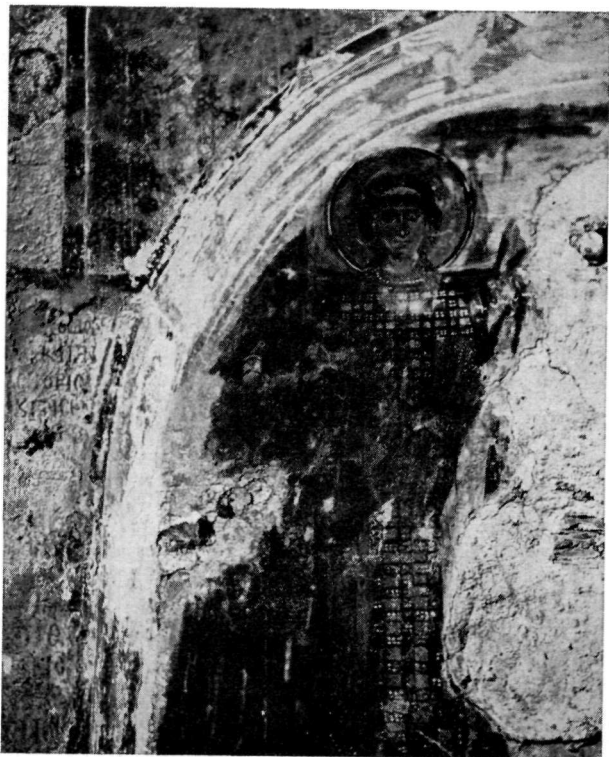
1. Ἡ Προδοσία (δεξιό τμήμα).



2. Ἡ Προδοσία (ἀριστερό τμήμα)
καὶ ὁ Ἅγιος Μάμας.



3. Οἱ Ἅγιοι
Ἑπίτιος καὶ Στέφανος.



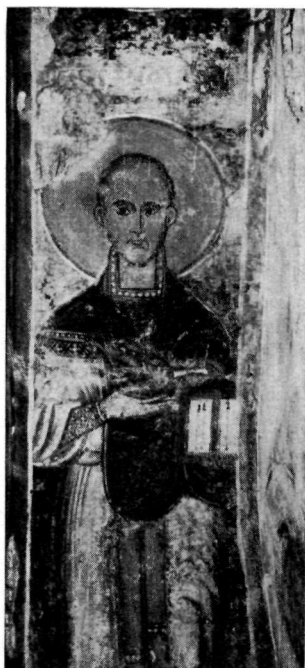
1. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



3. Ὁ Ἅγιος Δαμιανός.



2. Ὁ Μυστικός Δεῖπνος.



4. Ὁ Ἅγιος Κοσμάς.



1. Παναγία η Βλαχερνίτισσα.



2. Δύο Ιεράρχες.



3. Ο Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος.



1. Ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριήλ.



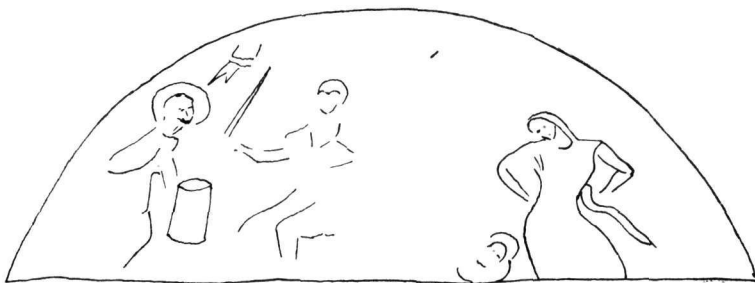
2. Ἡ Παναγία.



3. Ἡ Ἀποτομή τοῦ Προδρόμου.

κορμος, φορεῖ ἄσπρο χιτώνα καὶ ἱμάτιο πορφυρὸ πρὸς τὸ πορτοκαλί, πὺ τὸ πτυχώνουν βαθυπόρφυρες καὶ κασιανόφαιες, πλατεῖες πτυχές με ἄσπρες ράχες καὶ κάνουν νὰ διαφαίνεται τὸ σῶμα. Τὸ ὄραϊο ἐφηβικὸ πρόσωπο, με τὸ σταρόχρωμο προπλάσμο, μόλις πὺ σκιάζεται. Ἡ κίνησή του συγκρατημένη, ἔχει εὐγένεια καὶ ρυθμικότητα.

Στὸ τύμπανο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, μόλις πὺ διακρίνεται ἡ παράσταση τῆς Ἀποτομῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, με τῇ Σαλώμῃ ὀρχουμένη (Πίν. 26.3). Ἡ τολμηρὴ αὐτὴ σύνθεση, μοναδικὴ ἀπ' ὅτι ξέρω, στὴν εἰκονογραφία τῆς Κρήτης, ἀπαρτίζεται ἀπὸ δυὸ ἐπεισόδια. Ἀριστερὰ



Εἰκ. 9. Ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου. Ἡ Ἀποτομή τοῦ Προδρόμου.

εἶναι ἡ Ἀποτομή. Ὁ Ἅγιος, στὸ ἄκρο, ντυμένος πορφυρὸ ἱμάτιο, προσκλίνει, ἔτοιμος νὰ παραδώσει τὸ κεφάλι στὸν δῆμιο, πὺ με ζωερὴ κίνηση ὑψώνει τὸ σπαθί. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ἰωάννη διακρίνεται τὸ οὐράνιο χέρι πὺ εὐλογεῖ¹. Δεξιὰ εἶναι ἡ παράσταση τῆς Σαλώμης ὀρχουμένης (βλ. εἰκ. 9). Ἡ φθορὰ τῆς τοιχογραφίας, στὸ μῆμα αὐτὸ εἰδικά, εἶναι τέτοια, πὺ τίποτ' ἄλλο πιά δὲν διακρίνεται, ἐκτὸς ἀπὸ τῇ Σαλώμῃ πὺ, ντυμένη χιτώνα κόκκινο, στὸ χροῶμα τῆς φωτιᾶς, χορεύει μπροστὰ στὸ μεγάλο δίσκο με τὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου, πὺ ἔχει ἀποτεθεῖ στὰ πόδια της. Οἱ γοφοί, πὺ πάνω τους στηρίζει τὰ γυμνά χέρια, ἔχουν μιὰ ἔντονη κίνηση² καὶ ὅλο τὸ σῶμα ἔχει καμπυλωθεῖ, ἐνῶ τὸ κεφάλι ἔχει γείρει πρὸς τὰ δεξιὰ, με ἀπαράμιλλη χάρη. Ἀπὸ τὰ ἄκρα τῶν χειρῶν της (καὶ αὐτὸ φαίνεται καλὰ στὸ ἀριστερὸ) ἔχουν κρεμαστεῖ καὶ ἀνεμίζονται ταινίες ἀπὸ ἄσπρο ὕφασμα καὶ ὑποθέτω πὺς θὰ πρέπει νὰ ἴναι τὰ μακριὰ μανίκια πὺ φοροῦσαν οἱ ὀρχηστρίδες ὅταν ἔχορευαν³. Φαίνεται καθαρὰ πὺς ἐδῶ συντελεῖται ὁ διαχωρισμὸς τῶν δυὸ ἐπεισοδίων, δηλαδή: ἀριστερὰ ἡ Ἀποτομή καὶ δεξιὰ τὸ Συμ-

1. Βλ. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο ν, Α.Β.Μ.Ε., τόμ. Β', 1936, σελ. 107, 111.

2. « Στὰ ἀρχαιότερα μνημεῖα, ἡ Σαλώμη χορεύει με κίνηση τῶν γοφῶν », γράφει ὁ Réau, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ παραθέτει κανένα στοιχεῖο πὺ νὰ στηρίζει τὴν ἀποψη αὐτή. Βλ. L. Réau, op. cit., τόμ. II, σελ. 453.

3. Βλ. Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Σαλώμη (;), Ε.Ε.Β.Σ., τόμ. IB', 1936, σελ. 269.

πόσιο τοῦ Ἡρώδη μὲ τὸ χορὸ τῆς « κορασίδος » καὶ τὸ κομένο κεφάλι τοῦ Προδρόμου. Ἐπὶ τὴν ἀποψη αὐτή, ἡ παράσταση συμφωνεῖ μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ Μάρκου (6, 21 - 28) καὶ τοῦ Ματθαίου (14, 6 - 12), πού ἀφηγοῦνται πὼς ἡ Σαλώμη, ὅταν ἀποκεφαλίστηκε ὁ Προδρόμος, ἦταν στὴν αἴθουσα μὲ τὸν Ἡρώδη, ὅπου « καὶ ἠρέχθη ἡ κεφαλὴ αὐτοῦ ἐπὶ πλάκι » (Ματθ. 14, 11), καὶ νομίζω πὼς συγγενεῦει καὶ μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ 11ου αἰῶνα, ὅπως εἰκονίζονται στὸ χειρόγραφο ἀριθ. VI 23 τῆς Λαυρεντιανῆς βιβλιοθήκης τῆς Φλωρεντίας¹.

Γενικὲς κρίσεις.

Ἐνα ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ ζωγράφου πού ἐκόσμησε τὸν Ἅγιο Γεώργιο εἶναι ἡ δισδιάστατη ἀντίληψη τοῦ χώρου, κι αὐτὸ φαίνεται στὸν τρόπο πού ἀναπτύσσει σὲ μᾶκρος, καὶ σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, τὰ πολυπρόσωπα θέματά του (Προδοσία, Μυστικὸς Δεῖπνος, Ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου), προσδίδοντας ταυτόχρονα, σ' ὀρισμένες μορφές, μιὰ συγκρατημένη καὶ ἤρεμη κίνηση. Χαρακτηριστικὴ ἐπίσης εἶναι ἡ ὁμορφιά καὶ ἡ εὐγένεια ὀρισμένων προσώπων (Εὐαγγελισμός, Χριστὸς στὸ Δεῖπνο κλπ.), πού προσεγγίζει τὴν ἰδανικότητα. Τὰ χρώματα εἶναι ἀπαλὰ καὶ διάφανα. Οἱ σάρκες ἔχουν ἓνα ἐνιαῖο τόνο (ὄχρας θερμῆς) καὶ μόλις πού σκιαζονται μὲ λίγη καὶ μαλακὴ γκριζοπράσινη σκιά. Ἐξαίρεση παρουσιάζει μόνο ἡ μορφὴ τῆς Πλατυτέρας, πού τὴν καλύπτει σὲ μεγάλη ἔκταση μιὰ στακτόφαιη, μὲ πρασινωπὴ ἀπόχρωση, σκιά κ' ἐπίσης ἡ μορφὴ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου πού μοντελάρεται ἀρκετὰ ἔντονα. Τὰ μάτια ὅμως, εἰδικὰ τοῦ τελευταίου, διατηροῦνται μεγάλα ὅπως καὶ στὶς Καππαδοκικὲς τοιχογραφίες. Στὰ ἐνδύματα ἐμφανίζεται κάποια χρωματικὴ ἐναλλαγὴ, ἂν καὶ γενικὰ ἡ κλίμακα τῶν χρωμάτων εἶναι μᾶλλον φτωχὴ. Ὁ κάμπος εἶναι βαθυκύανος καὶ τὰ οἰκοδομήματα στὸ βάθος (Προδοσία, Παναγία Εὐαγγελισμοῦ) ἀσήμαντα.

Ἐνα τρίτο χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ ὁμοιόμορφη ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου θέματος: μορφές ἱερατικὲς καὶ ἀκίνητες ἐν προτομῇ, σὲ μακρὰ σειρὰ, ὅπως οἱ ἀσκητὲς στὴν Ἐγκλείστρα τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου, στὴν Κύπρο², μὲ τὸ αὐστηρὰ κλειστὸ περίγραμμα καὶ τὴν ἀγέλαστη καὶ ἀνεξιχνίαστη ἔκφραση τοῦ ἀσκητῆ-μάρτυρα. Ἀξιοπαρατήρητη ἡ ἀκριβεία καὶ ἡ λεπτολογία στὸ σχέδιο, ἰδιαίτερα στὰ διακοσμητικὰ πλουμῖδια πού στολίζουν τὰ ἐνδύματα. Ἐπίσης πάνω στὴ θερμὴ ὄχρα τοῦ προσώπου γίνεται ἀκόμα πιὸ αἰσθητὴ ἡ τεχνικὴ τῆς ἔντονης γραμμικῆς σχεδίασης, πού προσδίδει ἐξαιρετικὴ σαφήνεια, σὰν καὶ κείνη πού χαρακτηρίζει τὶς μορφές ὀρισμένων μωσαϊκῶν τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνα, κάνοντας τὴν κάθε λεπτομέρεια ρητὴ καὶ τονίζοντας

1. Α. Εὐγγελοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, σελ. 79 καὶ Μαρ. Γ. Σωτηρίου, Βιβλιοκρισία, Ε.Ε.Β.Σ., τόμ. 14, 1938, σελ. 546.

2. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, 1935, πίν. 71.

τὰ μεγάλα ἀνοικτὰ μάτια. Συνάμα ὁμως γίνεται αἰσθητὴ καὶ ἡ ἐπίδραση τῆς νέας τέχνης τῶν Παλαιολόγων, ἰδιαίτερα στὴν ὠραία παράσταση τοῦ Ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, ὅπου ἡ πλατεῖα κυματιστὴ πτυχολογία προσδίδει ὄγκο καὶ κίνηση στὸ σῶμα. Τὸ ἴδιο παρατηρεῖται καὶ στὸν Ἰούδα τῆς Προδοσίας.

Χρονολόγηση.

Ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὰς ποὺ διασώζονται καὶ σήμερ¹, ἡ μεγάλη, στὴν ἀνατολικὴ παραστάδα τοῦ νότιου ἀψιδώματος, ἔχει τέτοια φθορὰ ποὺ μόλις διακρίνεται. Χρονολογικὴν ἔνδειξη δὲν ἔχει. Ἡ δεύτερη ὁμως (εἰκ. 10),



Εἰκ. 10. Ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου.
Ἡ ἐπιγραφὴ μετὰ τὴν χρονολογία.

ποὺ εἶναι γραμμένη στὸ κέντρο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴν Πλατυτέρα, διαστάσεων 0,30 × 0,17 μ., μετὰ μαῦρα γράμματα, ὕψους 4 ἐκ., σὲ ἄσπρο φόντο, ἔχει χρονολογία, ἀπὸ κτίσεως κόσμου, 6792 (1284) κ' ἔξακολουθεῖ νὰ ἴναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες ἐπιγραφὰς τῆς Κρήτης².

Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ (1289-1290) εἰκονογραφεῖται καὶ ὁ Ἅγιος Γεώργιος ὁ Βάρδας, τῆς Ρόδου³, ποὺ οἱ τοιχογραφίες του (πρὸ πάντων οἱ μεμονωμένες μορφὲς τῶν μετωπικῶν ἀγίων) ἔχουν πολλὰ κοινὰ σημεῖα μετὰ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κούνει.

ΚΩΣΤΑΣ Ε. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ

1. Gerola, Monumenti Veneti, τόμ. IV, σελ. 416.

2. « Sicuramente databile » τὴν χαρακτηρίζει ὁ Gerola.

3. Ἄν. Ὁρλάνοβου, Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου, Α.Β.Μ.Ε., τόμ. Γ', 1948, σελ. 114-142.

RÉSUMÉ

DEUX ÉGLISES DANS LE DÉPARTEMENT DE LA CANÉE EN CRÈTE (Pl. 5-26)

A. ST. MICHEL, L'ARCHANGE

A l'extrémité occidentale de l'île de Crète, se trouve le village de Kouñeni ou Vathi, comme il a été appelé ces dernières années.

L'église de St. Michel l'Archange se trouve à quelques pas du village. Elle est rectangulaire et mesure 3,00×5,75 m. Au point de vue architectural elle ne présente rien de particulier. Ce qui est le plus intéressant c'est son décor pictural.

Les peintures de la voûte.

Sur la surface courbe, de la voûte ogivale figurent, les treize compositions hagiographiques, ci-dessous mentionnées disposées comme il est indiqué dans la figure 1.

1. La Nativité de Jésus Christ (Pl. 5.1).

Marie est représentée couchée sur le côté, comme dans les peintures murales de Cappadoce. L'emploi des éléments pittoresques — en bas le berger qui donne à manger au petit chevreau — est intéressant.

2. La Présentation au temple (Pl. 5.2).

Ce qui est digne d'être remarqué dans cette composition, c'est la présence d'une cinquième figure (celle de la petite fille à gauche) inconnue jusqu'aujourd'hui dans l'iconographie de la Présentation au temple.

3. Le Baptême (Pl. 6.1).

Le geste typiquement oriental, que fait le Christ de la main gauche, pour cacher le sexe, est très caractéristique. Ce qui produit une vive impression c'est la grande taille de J. Baptiste disproportionnée par rapport à celle du Christ qui est représenté petit. L'alternance des couleurs des vêtements, que portent les anges, est agréable (du vert foncé, du rouge, de l'ocre clair, du vert pâle). Aux pieds de Jésus, la personnification de Jourdain et de la mer (éléments Hellénistiques).

4. *La Transfiguration* (Pl. 6.2).

La présentation a moitié détruite. On distingue le Christ et de chaque côté Moïse et Élie.

5. *Résurrection de Lazare* (Pl. 7.1).

La disposition ordinaire des personnages. La tombe et la populace sont placées un peu plus haut.

6. *Les Rameaux* (Pl. 7.2).

Le Christ arrive de droite, suivi de ses disciples.

7. *La trahison de Judas* (Pl. 8.1).

Le Christ au milieu, grand et décharné et Judas qui l'embrasse, entourés par la populace. En bas la scène de Pierre avec Malchus.

8. *Le Chemin de la Croix* (Pl. 8.2).

A moitié détruite. Le Christ les mains attachées, précédé par Simon, qui porte la Croix.

9. *Le Crucifiement* (Pl. 9.1).

Jésus occupe le tambour du mur occidental. Le flechissement du corps se fait aux genoux. La courbe que forment les mains tendues, rappelle les œuvres italiennes du trecento (Duccio, Lorenzetti).

10. *La Descente aux Limbes* (Pl. 9.2).

L'élan du Christ est accentué par le flottement de son vêtement. En bas des masses rocheuses éclairées de côté, donnent l'impression d'une agitation intense.

11. *L'Ascension* (Pl. 10).

Jésus au milieu, dans une Mandorla soutenue par quatre anges aux habits multicolores. A droite et a gauche les disciples, la Vierge et les deux anges, suivent Jésus s'élevant au ciel. Figures à la taille élancée, bien droites hiératiquement immobiles.

12. *Le Miracle de l'Archange Michel à Chonai* (Pl. 11.1).

Une seule branche de fleuve est représentée. A droite Archippe à genoux, en habit de moine, adore l'Archange qui frappe le sol de sa lance d'un beau mouvement rythmique.

13. Jéricho (Pl. 11.2).

Représentation inspirée des chapitres V et VI du livre de Josué. La rencontre de Josué avec l'Archange, suit le Rouleau de Josué (Bibl. Vaticane).

14. La Synaxe des Archanges (Pl. 12.1).

Figures représentées à pied et disposées symétriquement. Les deux du milieu tiennent le médaillon qui porte l'image du Christ enfant (Emmanuel).

Le décor des murs.

Côté Est (Pl. 13 et 14).

Dans la conque de l'abside le Pantocrator, figure d'une rare noblesse et d'une haute spiritualité.

En bas dans deux zones, huit saints Evêques. Ceux de la zone supérieure sont debout, de face, immobiles, dans une attitude très répandue du 11^e au 13^e siècle, tandis que ceux de la zone inférieure ont la tête légèrement tournée de côté et officient en commun, attitude qui fait son apparition après le 12^e siècle.

Côté Nord (Pl. 15-17).

Trois saints militaires à cheval : Saint Théodore le Stratilate, Saint Démétrius et Saint Georges. La représentation de saints militaires à cheval ici, comme dans beaucoup d'autres églises de Crète, s'oppose à la remarque exposée autrefois par A. Grabar (Peinture religieuse en Bulgarie, p. 299). A côté des saints militaires à cheval au mouvement vif, on voit la figure debout et immobile de l'Archange Gabriel (Pl. 17).

Côté Sud (Pl. 18 et 19).

En face de l'Archange Gabriel, l'Archange Michel dans une attitude monumentale. A côté de lui, Saint Constantin et Sainte Hélène.

Côté Ouest (Pl. 19.2).

Des saintes, qui figurent debout à droite et à gauche de la porte, deux seulement sont nettement distinguées. L'une d'elles est Sainte Paraskévi.

Jugements Généraux.

Les peintures murales de l'église de Saint Michel l'Archange est l'œuvre de quatre peintres. Le premier a décoré la voûte, les deux

murs Nord et Sud et le mur Ouest. Le mur de l'Est a été peint par trois artistes différents.

Les signes caractéristiques sont :

- a) Compositions aux personnages nombreux.
- b) Soumission des représentations à une règle de symétrie, de façon que personnages et masses soient réparties symétriquement tant en ce qui concerne l'axe vertical, qu'en ce qui concerne les deux diagonales (fig. 2-5).
- c) Finesse de certaines figures.
- d) Prédominance de la ligne.
- e) Disposition libre et réaliste.
- f) Polychromie dans les vêtements et les auréoles.
- g) Emploi d'éléments iconographiques de provenance différente (hellénistique, oriental et plus récente des Paléologues).
- h) Manque de formes stylisées.

Les peintres du mur Est sont divisés comme il suit :

1) Le peintre de Pantocrator. Noblesse et spiritualité d'expression, couleurs douces, transparentes, une ombre gris-vert sur l'ocre pâle du visage.

2) Le peintre qui a fait les saints évêques de la zone supérieure se distingue par une vigoureuse stylisation, par une rigidité hiératique, par le contour fermé, par des couleurs épaisses et par l'ombre étendue et foncée.

3) Le peintre des saints évêques de la zone inférieure : la chair est d'une couleur foncée et celle de l'ombre encore plus foncée. Mouvement léger, plein de retenue. Manque de stylisation.

Datation. L'œuvre du premier peintre en tenant compte de certains éléments iconographiques (la Présentation au temple, le Miracle à Chonai) et comparé à des ouvrages de l'ouest de Crète, ayant une certaine parenté avec lui, paraît remonter au premier quart de 14^e siècle. Pour les autres trois, la datation n'est pas facile, mais je crois qu'il n'y a pas une grande différence chronologique entre ces derniers et le premier.

B. ST. GEORGES

L'église est située dans le village même de Kouñeni et dans le quartier de Vaïdianà. C'est une salle (fig. 6) portant dans ses parois longitudinales un arc aveugle, modèle provenant de la région Tur-Abdin de Mésopotamie (fig. 6-8 et Pl. 20).

Décor pictural.

Au dessus de chaque arc aveugle une rangée de six saints peints de face (Pl. 21). A l'intérieur de l'arc aveugle du Nord un grand St. Georges à cheval, dont seule la tête subsiste (Pl. 22.1). Dans l'intrados quelques saints militaires (Pl. 22.2,3).

La Trahison de Judas (Pl. 23.1,2), sur la partie est du mur nord, s'étend en longueur. La disposition des personnages diffère de l'ordinaire, qui est en demi-cercle. Au dessous de la Trahison, Saint Hypatios et Saint Étienne (Pl. 23.3). Sur le mur sud La Cène (Pl. 24.2). Sur l'arc aveugle du Sud, Saint Michel l'Archange à pied et de grandeur naturelle (Pl. 24.1) et à l'intrados Saints Cosmas et Damien (Pl. 24.3,4). Dans la conque de l'abside du mur est la Vierge, du type dit des Blachernes (Pl. 25.1), motif iconographique parmi les plus aimés des peintres crétois.

Au dessous de la Platytera quatre saints évêques officiants (Pl. 25.2,3). De chaque côté de l'abside la Vierge (à droite) et Saint Gabriel (à gauche) composent la représentation de l'Annonciation (Pl. 26.1,2).

Au dessus de l'abside, dans le tambour, la représentation de la Décollation de Jean Baptiste. Elle est divisée en deux parties : à gauche la Décollation et à droite la scène de Salomé dansant (Pl. 26.3 et fig. 9).

Les principaux caractéristiques du peintre qui a décoré l'église de St. Georges sont : a) La conception bidimensionnelle de l'espace. b) Les couleurs douces et transparentes et la couleur de la chair d'un ton uniforme d'ocre retouchée avec très peu d'ombre gris vert. c) Le mouvement calme, plein de retenue. d) La noblesse exceptionnelle des figures. e) La répétition uniforme du même motif (Saints frontaux) caractérisés par l'immobilité sévère et hiératique et le contour fermé.

Enfin à ce qui précède il faut ajouter l'influence de l'art nouveau des Paléologues. Cela est manifeste dans la manière avec laquelle les vêtements sont travaillés, manière qui fait valoir le corps (Gabriel, Judas).

Au milieu de l'abside du sanctuaire il y a une petite inscription de dimensions 0,30x0,17 m. (fig. 10) portant la date 6792 (1284).

COSTAS E. LASSITHIOTAKIS