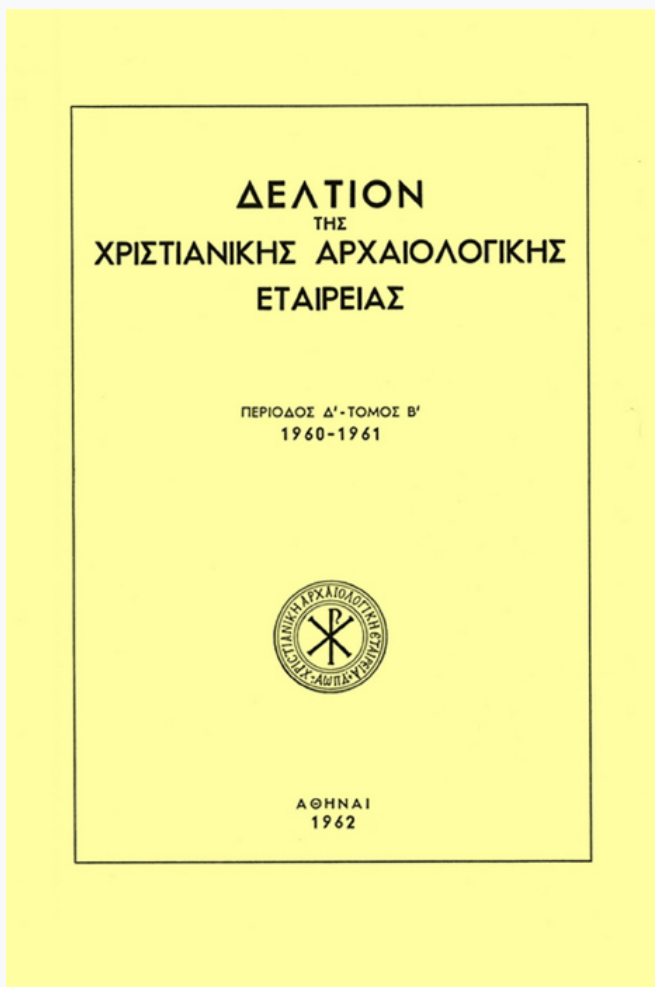


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 2 (1962)

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



**Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Αντωνίου Ανάφης  
(πίν. 62-65)**

*Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ*

doi: [10.12681/dchae.730](https://doi.org/10.12681/dchae.730)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ. (1962). Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Αντωνίου Ανάφης (πίν. 62-65). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 2, 183-194. <https://doi.org/10.12681/dchae.730>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Αντωνίου Ανάφης (πίν.  
62-65)

---

Παναγιώτης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1960-1961), Περίοδος Δ' • Σελ. 183-194

ΑΘΗΝΑ 1962

## ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΑΝΑΦΗΣ

(Πίν. 62 - 65)

Εἰς ἀπόκρημον καὶ ἐρημικὴν τοποθεσίαν τῆς βορειοανατολικῆς ἀκτῆς τῆς Ἀνάφης, καὶ εἰς ἀπόστασιν 2.15' ὠρῶν ἀπὸ τὴν Χώραν, εὐρίσκεται ναὸς τιμώμενος ἐπ' ὀνόματι τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου<sup>1</sup>. Ἀποτελεῖται οὗτος ἀπὸ δύο καμαροσκέπαστα δωμάτια, εἰς τὰ ὁποῖα εἶναι ἐντειχισμένα μερικὰ ἀρχαῖα μέλη. Ὡς μοῦ διηγήθησαν οἱ γηραιότεροι κάτοικοι τῆς νήσου, ὀλόκληρον τὸ ἀνατολικὸν τμήμα τοῦ βορείου δωματίου ἦτο ἄλλοτε κατάγραφον· σήμερον διατηροῦνται τοιχογραφίαι μόνον εἰς τὸ ἀνατολικὸν τμήμα τῆς νοτίας πλευρᾶς του, πλησίον τοῦ τέμπλου (Πίν. 62). Εἰς τὴν καμάραν σώζεται ἀκεραία ἡ Ὑπαπαντή, ὑπεράνω αὐτῆς τὸ κάτω τμήμα τῆς Γεννήσεως καὶ ἀριστερὰ αὐτῶν τὸ κάτω δεξιὸν τμήμα τῆς Ἀναλήψεως. Ἐπίσης διακρίνονται ἔχνη τοιχογραφίας κάτω ἀπὸ τὴν γένεσιν τοῦ τόξου τῆς καμάρας, ὑπὸ τὴν παράστασιν τῆς Ὑπαπαντῆς. Πιθανώτατα ἡ κυρία διακόσμησις τοῦ ναοῦ ἀπετελεῖτο εἰς μὲν τοὺς τοίχους ἀπὸ σειρὰν ὀλοσώμων μορφῶν κατ' ἐνώπιον, εἰς δὲ τὴν καμάραν ἀπὸ εὐαγγελικᾶς σκηνᾶς εἰς δύο ζώνας. Αἱ σκηναὶ χωρίζονται δι' ἐρυθρῶν λωρίδων μὲ λευκὰς παρυφάς. Εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποκαλυφθῇ μικρὸν ἀκόμη τμήμα τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῆς Γεννήσεως, κεκαλυμμένον σήμερον δι' ἀσβέστου. Παρὰ τὴν γεινίασιν τῆς θαλάσσης, τὰ χρώματα διατηροῦνται ζωηρότατα.

**Περιγραφή.** — Εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν (Πίν. 63), ἡ Θεοτόκος, φέρουσα βαθυπόρφυρον μαφόριον καὶ κυανοῦν κεκρύφαλον, κρατεῖ εἰς τὰς κεκαλυμμένας χεῖρας τῆς τὸν Ἰησοῦν. Παρίσταται σύννους, ἀναλογιζομένη προφανῶς τοὺς λόγους τοῦ Συμεῶν « καὶ σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία » (Λουκ. 2.35). Δεξιὰ τῆς Παναγίας ὁ Συμεὼν, φέρων χιτῶνα κυανοῦν καὶ ἱμάτιον καστανόχρουν, προσκλίνει διὰ νὰ δεχθῇ εἰς τὰς

---

1. Τὴν γνῶσιν τοῦ ναοῦ τούτου ὀφείλω εἰς τὸν πανοσιολογίωτατον Ἡγούμενον τῆς Ἱ. Μονῆς Καλαμιωτίσσης κ. Ἰωάννην Ἀρβανίτην καὶ τὸν Ἀρχιερατικὸν Ἐπίτροπον Ἀνάφης αἰδεσιμώτατον κ. Νικόλαον Λειβαδάραν, τοὺς ὁποίους καὶ ἐνταῦθα εὐχαριστῶ.

ἐπίσης κεκαλυμμένας χεῖρας του τὸν Χριστόν. Δεξιὰ τῆς κεφαλῆς του ἡ ἐπιγραφὴ Ο ΔΙΚΑΙ[ΟC CΙΜ[ΕΩΝ]. Ὁπισθεν αὐτοῦ ἡ προφῆτις Ἄννα, κατὰ κρόταφον, μὲ κυανῆν ἐνδυμασίαν, δεικνύει τὸ Βρέφος διὰ τῆς ἀριστερᾶς. Ἀριστερά, ὀπισθεν τῆς Θεοτόκου, εἰκονίζεται ὁ Ἰωσήφ κρατῶν ζεῦγος περιστερῶν. Καὶ αὐτοῦ αἱ χεῖρες εἶναι κεκαλυμμέναι, φέρει δὲ ἐνδύματα ὁμοίου χρώματος πρὸς τὰ τοῦ Συμεῶν. Προχωρεῖ μὲ τὸν δεξιὸν πόδα προτεταμένον, ἡ κίνησις δὲ αὐτῆ ἔρχεται εἰς ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἤρεμον στάσιν τῆς Παναγίας. Ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Συμεὼν φέρουν φωτοστεφάνους τεφρόχρους ἀνοικτούς, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰησοῦς χρώματος ὄχρας, ἡ Ἄννα ὑπόφαιον. Μεταξὺ Θεομήτορος καὶ Συμεῶν βαθμὶς καὶ βημόθυρα, χρώματος πρασίνου καὶ ὄχρας ἀντιστοίχως. Πρὸ αὐτῶν ἔδαφος τεφρόχρου. Ὁπισθεν, ἐπὶ πεδίου κυανομαύρου, ὀρθοῦται κτήριον χρώματος πρασίνου, μὲ πύργους ἑκατέρωθεν, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἀπλοῦται κεραμόχρου ὕφασμα. Εἰς τὸ κέντρον, μεταξὺ τῶν πύργων, τετράγωνον κιβώριον στηριζόμενον ἐπὶ τεσσάρων λεπτῶν κίωνων μὲ ἰωνίζοντα κιονόκρανα, ἀπὸ τοῦ ὁποίου κρέματα λυχνία.

Ἀπὸ τὴν παράστασιν ἡ ὁποία ὑπῆρχε κάτω ἀπὸ τὴν Ὑπαπαντὴν (Πίν. 63) σώζονται ἴχνη κεφαλῆς κατὰ μέτωπον μὲ φωτοστέφανον καί, δεξιὰ αὐτῆς ὡς πρὸς τὸν θεατὴν, ἡ κεφαλὴ, οἱ ὄμοι καὶ τὸ ἀριστερὸν περὶ ὄν ἀγγέλου φέροντος φωτοστέφανον καὶ ἐστραμμένον πρὸς τὴν προηγουμένην μορφήν κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Προφανῶς εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος ἔνθρονος, κρατοῦσα πρὸ τοῦ στήθους τῆς τὸν Χριστόν (Πλατυτέρα), μεταξὺ δύο σεβιζόντων ἀγγέλων.

Ὑπεράνω τῆς Ὑπαπαντῆς εἶναι ἐξωγραφημένη ἡ Γέννησις (Πίν. 64), τῆς ὁποίας, ὡς ἤδη ἐλέχθη, μόνον τὸ κάτω τμήμα σώζεται. Εἰς τὸ κάτω μέρος παρίστανται, ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ, ὁ Ἰωσήφ καθήμενος ἐπὶ σάγματος καὶ στηρίζων τὴν κεφαλὴν διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρός, τὸ λουτρὸν τοῦ Βρέφους μὲ τὴν Σαλώμην χέουσαν ὕδωρ ἀριστερὰ καὶ τὴν μαῖαν καθημένην δεξιὰ, καὶ ποιμὴν καθήμενος, φέρων βραχὺν ἐξωσμένον χιτῶνα καὶ στρέφων τὸ πρόσωπον πρὸς τὸν εὐαγγελιζόμενον αὐτὸν ἄγγελον, οὗτινος τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἀσβεστόχρισμα. Ὁ Ἰησοῦς καὶ ὁ Ἰωσήφ φέρουν τεφρόχρους ἀνοικτούς φωτοστεφάνους. Ἡ ἐνδυμασία τῆς Σαλώμης εἶναι κεραμόχρους, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς μαίας χρώματος ἐρυθροῦ πρὸς τὸ ἰώδες. Εἰς τὸ μέσον σώζεται τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τῆς Παναγίας, φερούσης βαθυκύανον μαφόριον καὶ ἀνακλιμένης ἐπὶ κεραμόχρου στρωμνῆς. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰωσήφ δὲν ἔχουν ζωγραφηθῆ οἱ ὀφθαλμοί, ἀπλῶς δ' ἐσχεδιάσθησαν τὰ λοιπὰ χαρακτηριστικά. Τὸ ἔδαφος εἶναι καστανοπράσινον.

Ἀριστερὰ τῆς Γεννήσεως καὶ τῆς Ὑπαπαντῆς εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψις (Πίν. 65). Ἀπὸ τὴν παράστασιν αὐτὴν σώζονται τρεῖς Ἀπόστολοι καὶ εἷς ἄγγελος. Προφανῶς ἀριστερώτερον θὰ ἦσαν ἄλλοι τρεῖς Ἀπόστο-

λοι, εἰς τὸ ἀπέναντι τμημα τῆς καμάρας ἀντίστοιχον τμημα τῆς παραστάσεως καὶ εἰς τὴν κορυφὴν τῆς καμάρας ὁ Κύριος ἀναλαμβάνομενος ἐν δόξῃ. Δύο ἐκ τῶν Ἀποστόλων, ἐστραμμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα, κοιτάζουν ὑψηλὰ καὶ φέρουν τὴν δεξιὰν εἰς τὸ μέτωπον, κατὰ χειρονομίαν συνήθη εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ἀναλήψεως. Ὁ ἄρ. ἔχει οὐλὴν κόμην καὶ γένειον, φωτοστέφανον τεφρόχρουν ἀνοικτόν, πράσινον χιτῶνα καὶ ἱμάτιον ἀνοικτοῦ καστανοῦ χρώματος. Τὸ ζυγωματικόν του ὁστοῦν διαγράφεται ἰσχυρῶς. Μὲ μίαν κομψὴν κίνησιν, συγκρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τὸ δεξιὸν κράσπεδον τοῦ ἱματίου του. Ἀσφαλῶς πρόκειται περὶ τοῦ Πέτρου. Ὁ δεξιὰ Ἀπόστολος ἔχει σιμὴν ρίνα, χαρακτηριστικὰ κοινὰ, σχεδὸν ἄσχημα, βραχεῖαν κόμην καὶ γένειον, φωτοστέφανον χρώματος ὄχρας, καστανέρυθρον χιτῶνα μὲ ἀνοικτογάλαζα φῶτα καὶ κυανοῦν ἱμάτιον. Φέρει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα πρὸς τὰ κάτω καὶ ἐμπρός. Ὁ τρίτος Ἀπόστολος, ὄπισθεν καὶ ἄνωθεν αὐτῶν, στρέφει τὴν κεφαλὴν κάτω δεξιὰ πρὸς τὸν δεύτερον Ἀπόστολον ἐνῶ τείνει τὴν δεξιὰν πρὸς τὰ ἄνω. Φέρει πράσινον φωτοστέφανον, καστανέρυθρον χιτῶνα καὶ βαθυκύανον ἱμάτιον. Ὁ ἄγγελος, ἰστάμενος κατ' ἐνώπιον, στρέφει τὴν κεφαλὴν δεξιὰ ὡς πρὸς τὸν θεατὴν. Ἔχει φωτοστέφανον ὄχρας, καστανὰ πτερά, πράσινον χιτῶνα καὶ βαθὺ καστανέρυθρον ἱμάτιον. Τὸ ἔδαφος εἶναι πράσινον πρὸς τὸ καστανόν.

**Εἰκονογραφία - Συγκρίσεις.** — Ἡ παράστασις τῆς Ὑπαπαντῆς ἀνήκει, κατὰ τὴν ὑπὸ τοῦ κ. Ευγγουπούλου ἐπιχειρηθεῖσαν κατάταξιν<sup>1</sup>, εἰς τὸν παλαιότερον τύπον Α, ὅστις ἐπικρατεῖ μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος (ἢ Θεοτόκος φέρουσα τὸ Βρέφος καὶ ὁ Ἰωσήφ εἰσέρχονται εἰς τὸ ἱερὸν ὄπου τοὺς ὑποδέχεται ὁ Συμεών). Ἐπίσης ἡ θέσις τοῦ κιβωρίου εἰς τὸ κέντρον καὶ ἡ συμμετρικὴ διάταξις τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Ἄννης ἐκατέρωθεν τῶν κυρίων προσώπων τῆς παραστάσεως, εἶναι ἡ συνηθεστέρα κατὰ τοὺς κυρίως βυζαντινοὺς χρόνους<sup>2</sup>.

Ἀξιοπρόσεκτος εἶναι ἡ στάσις τοῦ Ἰησοῦ, ὅστις ἔχει συσπειρωθῆ καὶ προσκολληθῆ εἰς τὸ στήθος τῆς Παναγίας καὶ δρᾷται τὸν βραχίονά της, δεικνύων ζωηρὸν φόβον ἐπὶ τῇ θέᾳ τοῦ ὑπεργήρου Συμεών, πρὸς τὸν ὅποιον στρέφει τὴν κεφαλὴν. Τὸ θέμα τοῦ Χριστοῦ φοβουμένου τὸν Συμεών ἀπαντᾷ εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ τύπου Α ἥδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 10<sup>ου</sup> αἰῶνος, εἰς τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' (Vat. Gr. 1613)<sup>3</sup>. Τὸ συναντιῶμεν ἀκολούθως τὸν 11<sup>ον</sup> αἰῶνα εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς δυτικῆς

1. Ἀ. Ευγγουπούλου, Ὑπαπαντή, ἐν ΕΕΒΣ, Γ', 1929, σ. 329.

2. Αὐτόθι, σ. 333.

3. Προχείρως παρὰ Β. Λάξαρφ, Ἱστορία Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς (ρωσ.), II, Μόσχα 1948, πίν. 72α.

πλευρᾶς τῆς νοτίας καμάρας εἰς τὴν Παναγίαν Χαλκῆων<sup>1</sup>, τὸν 12<sup>ον</sup> εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀσίνου<sup>2</sup> καὶ τοῦ Νέρεξι<sup>3</sup> καὶ τὸν 13<sup>ον</sup> εἰς τὸ Ψαλτήριον 323 τῆς Βιβλιοθήκης Riccardiana τῆς Φλωρεντίας<sup>4</sup>. Ἡ μεγάλη του ὁμοῦς ἐξάπλωσις παρατηρεῖται κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος (ψηφιδωτὸν δίπτυχον Φλωρεντίας<sup>5</sup>, τοιχογραφία Πρωτάτου<sup>6</sup>, Χελανδαρίου<sup>7</sup>, παραστάδος νοτίας πύλης πρὸς νάρθηκα Παναγίας Χαλκῆων<sup>8</sup>, Παναγίας Ἰπεκίου<sup>9</sup>, Dečani<sup>10</sup>, τετράπτυχον μονῆς Σινᾶ<sup>11</sup>), ἐπαρχιακὰς ἐπιβιώσεις του δὲ συναντῶμεν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15<sup>ου</sup> αἰῶνος εἰς τὸν Ἅγιον Ἀνδρέαν Ρουσοῦλη τῆς Καστοριᾶς<sup>12</sup> καὶ τὴν Παναγίαν Ἐλεοῦσαν τῆς Πρέσπας<sup>13</sup>. Εἰς τὰς παραστάσεις αὐτὰς ὁ Ἰησοῦς δὲν προσκολλᾶται ἐπὶ τοῦ στήθους τῆς Παναγίας· τὸ σῶμα του εἶναι εἴτε σχεδὸν κατ' ἐνώπιον (Μηνολόγιον, καμάρα Παναγίας Χαλκῆων, Πρωτάτου, Παναγία Ἰπεκίου, Dečani, Ἅγιος Ἀνδρέας Καστοριᾶς, Ἐλεοῦσα Πρέσπας) εἴτε ἐστραμμένον πρὸς τὴν Θεοτόκον, κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἢ ἐντελῶς πλαγίως (Ἀσίνου, Νέρεξι, Ψαλτήριον Riccardiana, δίπτυχον Φλωρεντίας, Χελανδάρι, παραστάς πύλης Παναγίας Χαλκῆων, τετράπτυχον Σινᾶ). Τὴν κεφαλὴν στρέφει πρὸς τὸν Συμεών, μὲ μοναδικὴν ἐξαίρεσιν τὸν Ἅγιον Ἀνδρέαν Ρουσοῦλη, ὅπου κύπτει πρὸς τὴν Παναγίαν. Εἰς τὰ παλαιότερα παραδείγματα (Μηνολόγιον, τοιχογραφία Παναγίας Χαλκῆων 11<sup>ου</sup> αἰῶνος) καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς ἐπιβιώσεις (Καστοριά καὶ Πρέσπα) τὰ χαρακτηριστικὰ του δὲν προδίδουν μεγάλην ταραχήν. Ποικιλίαν παρουσιάζει ἡ θέσις τῶν χειρῶν τοῦ Ἰησοῦ. Εἰς τὴν καμάραν τῆς

1. Δ. Εὐαγγελίδης, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῆων, Θεσσαλονίκη 1954, πίν. 22.

2. Γ. Σωτηρίου, Τὰ Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Α', Λεύκωμα, Ἀθήναι 1935, πίν. 84.

3. G. Millet, La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie, Fascicule I, Album présenté par A. Frolov, Paris 1954, πίν. 17.4, 18.1.

4. H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957, πίν. 52c.

5. Προχείρως παρὰ A. Grabar, La Peinture Byzantine, Genève 1953 (ἔκδ. Skira), σ. 191.

6. G. Millet, Monuments de l'Athos, I. Les Peintures, Paris 1927, πίν. 10.3, 17.1.

7. Αὐτόθι, πίν. 66.2.

8. Δ. Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἀν., πίν. 29.

9. V. Petković, La Peinture Serbe du Moyen-Age, II, Beograd 1934, πίν. CII.

10. Αὐτόθι, πίν. CXXXV.

11. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I, Ἀθήναι 1956, εἰκ. 209.

12. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, I, Βυζαντινὰ Τοιχογραφία, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 162a.

13. Σ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, πίν. XLII.

Παναγίας Χαλκίων (11<sup>ου</sup> αιώνας) τὴν μὲν δεξιὰν θέτει ἐπὶ τοῦ ὄμου τῆς Θεοτόκου, τὴν δὲ ἀριστερὰν ἐπὶ τοῦ στήθους τῆς. Εἰς τὸ Νέρεζι φέρεται τὴν ἀριστερὰν εἰς τὸν δεξιὸν ὄμον τῆς Παναγίας, ἐνῶ τὴν δεξιὰν ὑψώνει πρὸς τὸν πώγωνά αὐτῆς. Εἰς τὸ τετράπτυχον τοῦ Σινᾶ εἰκονίζεται εὐλογῶν. Εἰς τὰς ἄλλας παραστάσεις τείνει τὴν χεῖρα ἢ τὰς χεῖρας πρὸς τὴν Παναγίαν ἢ τὴν ἐγγίζει. Συγγενέστεραι πρὸς τὴν ἡμετέραν παράστασιν εἶναι αἱ τοῦ Χελανδαρίου, τῆς παραστάδος τῆς πρὸς τὸν νάρθηκα πύλης τῆς Παναγίας Χαλκίων (14<sup>ου</sup> αἰῶνος), ἰδίως δὲ τοῦ Νέρεζι, ὅπου ἡ στάσις, ἡ ζωηρὰ στροφή τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ ἔκφρασις τοῦ Χριστοῦ προδίδουν ἔντονον φόβον, ὅπως καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον.

Ὡς ἤδη παρετήρησεν ὁ Radojčić<sup>1</sup>, τὸ θέμα τοῦτο σχετίζεται πρὸς τὸν τύπον τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, ὅπως αὕτη παρίστατο κατὰ τὸν 14<sup>ον</sup> καὶ 15<sup>ον</sup> αἰῶνα<sup>2</sup>, κατὰ τὰ τρία τέταρτα, ὀλόσωμος, ἰσταμένη, κρατοῦσα εἰς τὴν ἀγκάλῃν τῆς τὸν Χριστόν, ὅστις καὶ ἐδῶ στρέφει τὸ μὲν σῶμα καὶ τὰς χεῖρας πρὸς τὴν Μητέρα του, τὴν δὲ κεφαλὴν ὀπίσω. Δεδομένου ὅτι ὁ τύπος οὗτος εἶναι κατὰ πολὺ νεώτερος τῶν ἀπεικονίσεων τοῦ Χριστοῦ φοβουμένου τὸν Συμεῶν εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν, ἢ ἐξέλιξις αὐτῆ τοῦ παλαιότερου γνωστοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, ὅπως τὸν βλέπομεν εἰς τὴν Ἀρακιώτισσαν τῆς Κύπρου<sup>3</sup>, ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς μίμησιν τῆς στάσεως τῆς ἰσταμένης Θεοτόκου καὶ τοῦ ἐντρομού Ἰησοῦ εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν<sup>4</sup>.

Σημειωτέον ὅτι καὶ εἰς ὠρισμένας ἐκ τῶν παραστάσεων ὅπου τὸ Θεῖον Βρέφος κρατεῖ ὄχι ἡ Παναγία ἀλλ' ὁ Συμεῶν, εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς προσβλέπων αὐτὸν ἔντρομος, ὅπως π.χ. εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον τοῦ Ἰπεκίου<sup>5</sup>,

1. S. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, ἐν Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, V, 1956, σ. 76.

2. Κόντσε (πρὸ τοῦ 1366): Petković, ἐνθ' ἄν., I, Beograd 1930, πίν. 148b. Πρόσοψις Κουμπελιδικῆς Καστοριάς (1495): ABME, Δ', 1938, σ. 135 καὶ Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 117β.

3. Γ. Σωτηρίου, Θεοτόκος ἢ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου, ἐν ΑΕ, 1953 - 1954 (Τόμος εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, Μέρος Α'), σ. 88, πίν. I.

4. Radojčić, αὐτόθι. Καὶ ὁ καθ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄν., σ. 89, παρατηρεῖ ὅτι ἡ ἰδέα ἡ ἐμπνεύσασα τὴν παράστασιν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους προέρχεται πιθανάτα ἀπὸ τὸ σχετικὸν μὲ τὴν Ὑπαπαντὴν χωρίον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ « σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία » (Λουκ. 2.35) καὶ ἀπὸ τὴν σχετικὴν ὕμνολογίαν. Σημειωτέον ὅτι ὁ Grabar (La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 259) καὶ ὁ Ξυγγόπουλος (Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθήναι 1936, σ. 71) τὴν συνάπτουν πρὸς τὴν σύνθεσιν τοῦ Ἰησοῦ Ἀναπεσόντος. Περὶ τοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους βλ. καὶ Ἄ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάγραμμα Ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθήναι 1957, σσ. 187 - 190, ἐνθα καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

5. Petković, ἐνθ' ἄν., II, πίν. LXXXVII.

εις ἑξάπτυχον τῆς μονῆς Σινᾶ<sup>1</sup> (ἀμφότερα τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος) καὶ εἰς τὸ Κουρτ Μπογκὰν τοῦ Πόντου (16<sup>ου</sup> αἰῶνος)<sup>2</sup>.

Τὸ πρόσωπον τοῦ Συμεὼν μὲ τὴν ἀνάστατον κόμην καὶ τὴν ἰσχυρῶς διαγραφομένην ρίνα ἐνθυμίζει μορφὰς τῶν ἀρχῶν τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος, κυρίως τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου<sup>3</sup> καὶ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης<sup>4</sup>. Αἱ μεγάλοι καμπύλοι τῶν πτυχώσεων καὶ τὸ κυματιστὸν κράσπεδον τοῦ ἱματίου τοῦ ὑπενθυμίζουν τὴν Ἄνναν, εἰς τὴν Γκουβερνιώτισσαν τῆς Κρήτης (μέσων 14<sup>ου</sup> αἰῶνος)<sup>5</sup>. Κυματοειδῆ γραμμὴν σχηματίζει καὶ τὸ κράσπεδον τοῦ μαφορίου τῆς Θεοτόκου. Αὕτη, κατὰ τὸ μαλακὸν πλάσιμον τοῦ προσώπου, τὸ ἀφηρημένον βλέμμα, τὴν λεπτὴν καὶ ἐπιμήκη ρίνα, τὸν στρογγύλον πώγωνα καὶ τὴν ὑπὸ τὸ κάτω χεῖλος τοξοειδῆ γραμμὴν, ὁμοιάζει πρὸς γυναῖκα κρατοῦσαν σκεῦος εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Ἰπεκίου<sup>6</sup>.

Οἱ ἀμυγδαλωτοὶ ὀφθαλμοὶ τοῦ Ἰωσήφ, μὲ τὸ λοξὸν βλέμμα καὶ τὴν ἔντονον ὑπ' αὐτοὺς σκιάν, ἥτις σχηματίζει περίπου τετράπλευρον, συνδέονται πρὸς τοὺς ὀφθαλμοὺς μορφῶν τοῦ Ἀρίλιε<sup>7</sup>, τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου Θεσσαλονίκης<sup>8</sup>, τῆς Γρατσάντισσας<sup>9</sup> καὶ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Μυστρᾶ<sup>10</sup>. Ἐπίσης ἀναλογίαι παρουσιάζει ὁ Ἰωσήφ πρὸς τὸν Ἅγιον Σίλβεστρον τῆς Στουτέντισσας κατὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὴν κόμμωσιν, πρὸς τὸν Προφήτην Ναοὺμ τοῦ Κάραν ὡς πρὸς τὰς τοξωτὰς ὀφρῦς καὶ πρὸς τὴν Θεοτόκον τοῦ Dobrun κατὰ τὸ σχῆμα καὶ τὴν ἀπόδοσιν τῆς ρινός<sup>11</sup>. Συνεπῶς ἡ παράστασις τῆς Ὑπαπαντῆς συνδέεται τεχνοτροπικῶς καὶ εἰκονογραφικῶς κυρίως

1. Σωτηρίου, Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ, εἰκ. 215.

2. G. Millet-D. Talbot Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936, πίν. LV.11.

3. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Λεύκωμα, Ἀθήναι 1952, πίν. 92α.

4. Ἄ. Ευγγουπόλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 7.2.

5. M. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV<sup>e</sup> siècle, εἰς Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθήναι 1955, πίν. 8α.

6. Cecil Stewart, Serbian Legacy, London 1959, εἰκ. 14.

7. Millet-Frolov, ἔνθ' ἄν., Fasc. II, Paris 1957, πίν. 85.3. Ὡς ἀπέδειξεν ὁ Radojčić (Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, Jb. der Öst. Byz. Ges., VII, 1958, σ. 110), αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀρίλιε εἶναι ἔργον Θεσσαλονικέων ζωγράφων.

8. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἄν., πίν. 91β. A. Xynopoulos, Thesalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, πίν. 1.1.

9. N. Okunev, Monumenta Artis Serbicæ, II, Pragæ MCMXXX, πίν. 7.

10. N. Δρανδάκη, Τοιχογραφίαι ναίσκων τοῦ Μυστρᾶ, εἰς Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, πίν. 17β.

11. Petković, ἔνθ' ἄν., II, πίν. XLIII, CXVI, CLXXIX.

πρὸς ἔργα τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13<sup>ου</sup> καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος.

Τὰ ἀρχιτεκτονήματα ἔχουν χαρακτηῖρα συμβατικῶν μᾶλλον ἢ πραγματικῶν κτηρίων καὶ ἡ παράστασις στερεῖται βάθους. Τὸ κουβούκλιον δὲν συνδέεται ὀργανικῶς πρὸς τὸ κτήριο καὶ τὰ βημόθυρα. Ἡ προσπάθεια ὀρθῆς προοπτικῆς ἀπεικονίσεως τοῦ κιβωρίου, τὸ γεγονός ὅτι τοῦτο οὐδὲν καμπύλον στοιχεῖον ἔχει, ἀντιθέτως πρὸς τὴν κρατοῦσαν συνήθειαν, καὶ τὰ ἰωνίζοντα κιονόκρανα, ὀφείλονται ἴσως εἰς ἰταλικὴν ἐπίδρασιν<sup>1</sup>. Τὸ σχῆμα τῆς ἐκ τοῦ κουβουκλίου ἐξηρημένης λυχνίας ἐνθυμίζει ἀραβικὰς κανδήλας τοῦ 14<sup>ου</sup> καὶ 15<sup>ου</sup> αἰῶνος<sup>2</sup>.

Ὡς πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γεννήσεως δυνάμεθα νὰ ὑποθέσωμεν, κατ' ἀναλογίαν πρὸς ἄλλας παραστάσεις, εἰς τὸν κύκλον τῶν ὁποίων ἀνήκει αὕτη<sup>3</sup>, ὅτι ὑπεράνω τοῦ Ἰωσήφ εἰκονίζοντο οἱ τρεῖς Μάγοι, εἰς τὸ ἀνώτατον δὲ τμήμα ὄμιλοι ἀγγέλων ἐκατέρωθεν δέσμευς ἀκτίνων.

Τὸ ἱμάτιον τοῦ καθημένου Ἰωσήφ καλύπτει τὸν αὐχένα καὶ μέρος τῆς κεφαλῆς του. Ἀνάλογον λεπτομέρειαν συναντῶμεν εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Παρισιοῦ κώδικος 54, τοῦ 13<sup>ου</sup> αἰῶνος, καὶ εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ<sup>4</sup>, τὸ αὐτὸ δὲ συνέβαινε πιθανῶς καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης<sup>5</sup>. Καὶ κατὰ τὴν καθόλου στάσιν των συνδέονται αἱ μορφαὶ αὐταὶ πρὸς τὸν ἡμέτερον Ἰωσήφ. Ἐνδυμα καλύπτων τὸν αὐχένα των φέρουν καὶ ὁ Ἰωσήφ εἰς τὴν Γέννησιν, ὁ Πέτρος εἰς τὸν Νιπτῆρα καὶ διάφοροι Ἀπόστολοι εἰς τὴν Ραθυμίαν τοῦ Πρωτάτου καὶ ὁ Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χελανδαρίου<sup>6</sup>.

Τὸν Ἰωσήφ καθημένον ἐπὶ σάγματος συναντῶμεν εἰς τοιχογραφίας τοῦ τέλους τοῦ 13<sup>ου</sup> καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος<sup>7</sup>, ὡς καὶ εἰς μεταβυζαντινὰς τοιαύτας, γενομένας κατὰ μίμησιν παλαιότερων προτύπων<sup>8</sup>. Ἡ λεπτομέρεια αὕτη ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τοῦ 11<sup>ου</sup> αἰῶνος εἰς ψηφιδωτὰ καὶ μικρογρα-

1. Πρὸβλ. M. Chatzidakis, Rapports, ἐνθ' ἄν., σσ. 147-148. Κουβούκλιον χωρὶς καμπύλα στοιχεῖα συναντῶμεν καὶ εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Ἰπεκίου (Petković, ἐνθ' ἄν., II, πίν. XXIV).

2. Μουσεῖον Μπενάκη, Ὁδηγός, Ἀθῆναι 1935, σ. 62.

3. Μικρογραφία κώδ. Paris. Gr. 54: H. Oumont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, Paris 1929, πίν. XCII.1. Ἀρίαιε: Millet-Frolov, ἐνθ' ἄν., II, πίν. 71.3.

4. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 125.3.

5. Ἁ. Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., πίν. 13.2.

6. Millet, Athos, πίν. 10.2, 20.2, 22.1, 23.2, 65.4.

7. Βλ. M. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίαι στὴν Κρήτη, εἰς Κρητ. Χρον., 5', 1952, σ. 81.

8. Ἁγιος Νικόλαος Λαύρας (Millet, Athos, πίν. 258.3). Βλ. καὶ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris 1916, σ. 99.

φίας και ἀπὸ τοῦ 12<sup>ου</sup> εἰς εἰκόνας καὶ ἀνάγλυφα<sup>1</sup>. Παρατηρητέον ὅτι ἐλλείπει ὁ ἀπὸ τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος πρὸ τοῦ Ἰωσήφ εἰκονιζόμενος ποιμὴν<sup>2</sup>.

Ἄξιοσημείωτος εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀπεδόθησαν τὸ λουτρὸν τοῦ Βρέφους καὶ ὁ εὐαγγελιζόμενος ποιμὴν. Εἰς τὸ λουτρὸν ὁ Ἰησοῦς παρίσταται ἐξηπλωμένος, μὲ τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ σώματος ἐξέχον τοῦ ὕδατος, τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους καὶ τοὺς πόδας κεκαμμένους κατ' ὀρθὴν γωνίαν. Καὶ εἰς ἄλλας παραστάσεις τῆς Γεννήσεως εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἐξηπλωμένος ἐντὸς τοῦ λουτροῦ<sup>3</sup>, οὐδαμοῦ ὄμως, καθ' ὅσον γνωρίζω, εἰς αὐτὴν τὴν στάσιν. Ἐὰν δὲν ἀπατῶμαι, μόνον εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Ἀρίλιε ἔχει παρασταθῆ ὁ Χριστὸς κατὰ τόσον πρωτότυπον τρόπον, ἐκεῖ ὄμως εἰκονίζεται ἐξηπλωμένος ὑπτίως εἰς τὰ γόνατα τῆς μαίας<sup>4</sup>. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν ποιμένα, οὗτος κάθηται κατ' ἐνώπιον, μὲ τοὺς πόδας ἀνοικτούς. Φέρει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ἐμπρός, ἐνῶ διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ πλησίον τοῦ στόματος τὸν αὐλὸν τὸν ὁποῖον μόλις ἔπαυσε παίζων. Ἡ κεφαλὴ του, ἀντιθέτως πρὸς τὸ σῶμα, εἰκονίζεται κατὰ κρόταφον. Τὴν στρέφει πρὸς τὸν ὑπεράνω αὐτοῦ ἄγγελον, εἰς σημεῖον ὥστε ὁ ἄξων τοῦ κορμοῦ του νὰ εἶναι κάθετος πρὸς τὸν ἄξονα τῆς ρινός. Δὲν ἠδυνήθη νὰ ἀνεύρω εἰς τὰς γνωστάς μου παραστάσεις τῆς Γεννήσεως ὁμοίαν στάσιν τοῦ καθημένου βοσκοῦ, τὴν ἰδίαν ὄμως διάταξιν τῶν ποδῶν παρατηροῦμεν εἰς μικρογραφίας τῶν

1. Εἰς τὰ παραδείγματα τὰ ὁποῖα ἀναφέρει ὁ κ. Χατζηδάκης (ἐνθ' ἄν., σμ. 26), δεόν νὰ προστεθοῦν: τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Ὁσίου Λουκά (E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge, Mass. 1931, εἰκ. 3), μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Σκευοφυλακίου τῆς Μονῆς Λαύρας (K. Weitzmann, *Das Evangelium im Skevophylakion zu Lawra*, ἐν *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, πίν. II.2), τῶν κωδίκων Μαρκιανοῦ 540 καὶ Διονυσίου 587 (H. Buchta, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, πίν. 142c καὶ 140g) καὶ τοῦ Εὐαγγελισταρίου Οἰκ. Πατρ. 3 (Γ. Σωτηρίου, *Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Ἀθήναι 1937, εἰκ. 57), τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Cappella Palatina τοῦ Παλέρμου (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 17), τετράπτυχον τῆς Μονῆς Σινᾶ (Σωτηρίου, *Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 77) καὶ πλάξ ἐκ σιτατίτου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Τολέδου (O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, σ. 240).

2. Περὶ αὐτοῦ βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλον, ἐνθ' ἄν., σσ. 12-13.

3. Π.χ. εἰς φύλλον τριπτύχου τοῦ Σινᾶ (Σωτηρίου, *Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 44), εἰς ἐπιστύλιον εἰκονοστασίου τῆς αὐτῆς μονῆς (αὐτόθι, εἰκ. 102), εἰς μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Βατοπεδ. 610 (Millet, *Recherches*, εἰκ. 102), εἰς τὸ ψηφιδωτὸν δίπτυχον τῆς Opera del Duomo τῆς Φλωρεντίας (προχείρως παρὰ Grabar, *La Peinture Byzantine*, σ. 191) καὶ εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Matejić (Petković, ἐνθ' ἄν., II, πίν. CXLVI). Πρβλ. καὶ τὸ λουτρὸν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Νέρεζι (Millet-Frolow, ἐνθ' ἄν., I, πίν. 17.3).

4. Millet-Frolow, ἐνθ' ἄν., II, πίν. 72.3.

κωδίκων Paris. Gr. 533 (11ου αἰῶνος) καὶ Laur. VI 23 (12ου αἰῶνος)<sup>1</sup>.

Τὸ ἀσύνηθες σχῆμα τῆς κολυμβήθρας, τὸ χρῶμα τῆς (ὄχρα) καὶ αἱ κάθετοι καὶ ὀριζόντιοι γραμμαὶ δεικνύουσιν ὅτι πρόκειται περὶ ξυλίνου κάδου· διὰ τῶν ὀριζοντίων γραμμῶν δηλοῦνται αἱ στεφάναι, διὰ τῶν καθέτων τὰ χωρίσματα τῶν σανίδων. Ξυλίνους κάδους, διαφόρου ὅμως σχήματος, συναντῶμεν ἐπίσης εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Παρισινοῦ κώδ. 550, τοῦ 12ου αἰῶνος<sup>2</sup>, καὶ εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Ἀρίλιε<sup>3</sup>.

Εἰς τὴν Ἀνάληψιν, ὁ Πέτρος ἀνασηκώνει διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸ ἱμάτιόν του. Ἡ λεπτομέρεια αὕτη εἶναι συνήθης εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Ἰωάννου παρὰ τὸν Σταυρόν, ἀπαντᾷ δὲ καὶ εἰς τοὺς Ἀρχαγγέλους τοῦ Δαφνίου<sup>4</sup>, εἰς Ἀπόστολον μικρογραφίας τῆς Ἀναλήψεως τοῦ κώδ. 3 τοῦ Οἴκ. Πατριαρχείου<sup>5</sup> καὶ εἰς ἀδιάγνωστον ἄγιαν, εἰς τὴν Γκουβερνιώτισσαν τῆς Κρήτης<sup>6</sup>.

Ἐντύπωσιν προκαλεῖ ἡ πολυχρωμία τῶν φωτοστεφάνων, οἱ ὅποιοι ἔχουν κυανᾶς παρυφᾶς. Ὑπάρχουσιν ἀρκετὰ παραδείγματα πολυχρῶμων φωτοστεφάνων κατὰ τὰς ἀρχὰς τῆς δευτέρας χιλιετηρίδος, συνήθως ὅμως εἰς μεμονωμένας μορφάς<sup>7</sup>. Πολυχρόμους φωτοστεφάνους εἰς συνθέσεις συναντῶμεν εἰς τὴν Ἀνάστασιν τῆς Νέας Μονῆς Χίου<sup>8</sup> καὶ τοῦ Δαφνίου καὶ εἰς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ νάρθηκος τῆς Παναγίας Χαλκῆων Θεσσαλονίκης<sup>9</sup>.

Γενικῶς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου διακρίνει ἐλευθερία εἰς τὸ σχέδιον, εὐκαμψία τῶν στάσεων, ρέουσα καὶ πλαστικὴ πτυχολογία καὶ πλουσία πολυχρωμία. Αἱ πτυχαὶ ἀποδίδονται διὰ τοῦ αὐτοῦ πρὸς τὸ ὕψος χρώματος εἰς σκοτεινότερον τόνον, πλὴν τοῦ χιτῶνος τοῦ κάτω δεξιὰ Ἀποστόλου τῆς Ἀναλήψεως ὅπου παρατίθενται ψυχρὰ καὶ θερμὰ χρώματα. Τὰ πρόσωπα ἔχουσιν ἔντονον πλαστικότητα. Ὁ προπλασμός εἶναι σιτόχρους, μὲ μαλακὰς καστανὰς σκιάς περιορισμένης ἐκτάσεως. Ἐντονοὶ χρωματικαὶ ἀντιθέσεις ἐπιτυγχάνονται διὰ τῆς χρησιμοποίησεως εἰς τὰ ἐνδύματα συμπλη-

1. O m o n t, ἔνθ' ἄν., πίν. CIV.3. M i l l e t, Recherches, εἰκ. 78, 79.

2. O m o n t, ἔνθ' ἄν., πίν. CXI.1.

3. M i l l e t - F r o l o w, ἔνθ' ἄν., II, πίν. 79.3.

4. D i e z - D e m u s, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 66, 67.

5. Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Κεμήλια Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, πίν. 55, ἀριστερά.

6. M. C h a t z i d a k i s, Rapports, ἔνθ' ἄν., σ. 146.

7. Πρβλ. A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, σσ. 38, σμ. 4, 104, 140, 226 - 227, 307 καὶ Σ. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ο υ, Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, σ. 49.

8. Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις παρὰ G r a b a r, La peinture Byzantine, σ. 112.

9. Τὴν σχετικὴν πληροφορίαν ὀφείλω εἰς τὸν κ. Μ. Χατζηδάκη, τὸν ὅποιον εὐχαριστῶ θερμῶς διὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὰς πολυτίμους συμβουλὰς του. Ἐπίσης εὐχαριστῶ διὰ τὰς ὑποδείξεις του τὸν καθ. κ. Ἀ. Ξυγγόπουλον.

ρωματικῶν χρωμάτων. Τὰς ἡμετέρας τοιχογραφίας χαρακτηρίζουν ἐπίσης ραδινότης τῶν μορφῶν (Ἰωσήφ καὶ Θεοτόκος Ὑπαπαντῆς), προσωπογραφικὸς ρεαλισμὸς (Ἀπόστολοι Ἀναλήψεως), πρωτοτυπία εἰς τὰς στάσεις (Χριστὸς καὶ ποιμὴν Γεννήσεως), ἐκφραστικότης (Παναγία καὶ Χριστὸς Ὑπαπαντῆς) καὶ χοῆσις πραγματιστικῶν στοιχείων (σάγμα καὶ κάδος εἰς τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως).

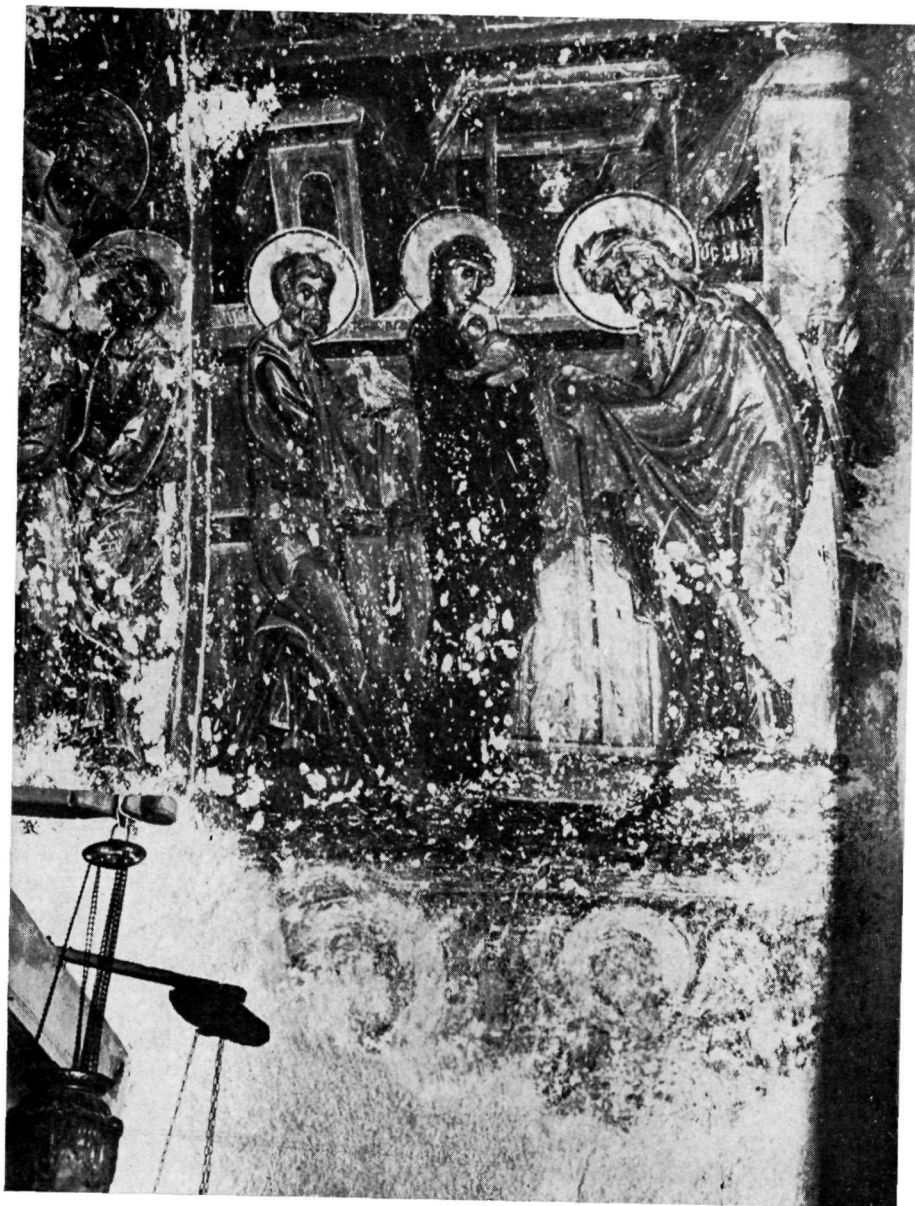
Ἀπὸ τὴν μελέτην τῆς εἰκονογραφίας καὶ τῆς τεχνοτροπίας ἐξάγεται ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου συνάπτονται κυρίως πρὸς τοιχογραφίας τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13<sup>ου</sup> καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος, νομίζω δὲ ὅτι δυνάμεθα νὰ τὰς τοποθετήσωμεν εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνος. Δυστυχῶς ἡ ἔλλειψις ἐπιγραφικῶν καὶ ἱστορικῶν μαρτυριῶν δὲν ἐπιτρέπει ἀκριβεστέραν χρονολόγησιν.

Ἡ διακόσμησις τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου δφεῖλεται εἰς δόκιμον καλλιτέχνην μὲ ἰσχυρὰν προσωπικότητα, τὸν ὁποῖον διακρίνει μεγάλη παρατηρητικότης καὶ λίαν ἀνεπτυγμένον αἴσθημα τοῦ χρώματος, ἐπιδιώκοντα νὰ πρωτοτυπήσῃ καὶ νὰ ἐντυπωσιάσῃ. Οὗτος ἐγνώριζεν ἀσφαλῶς τὴν τέχνην τῶν μεγάλων καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς ἐποχῆς του, ἰδίως τῆς Θεσσαλονίκης. Τὰς τοιχογραφίας τῆς μακρινῆς Ἀνάφης χαρακτηρίζει « μοντερνισμὸς » καὶ ἀνωτέρα καλλιτεχνικὴ ποιότης, συμβάλλουν δὲ αὐταὶ εἰς τὴν καλυτέραν γνῶσιν τῆς πρωΐμου παλαιολογίου ζωγραφικῆς εἰς τὴν Νότιον Ἑλλάδα.

Π. Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ  
Αί τοιχογραφίαί τοῦ νοτίου τοίχου.



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ  
Ἡ Ὑπαπαντή.



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ  
Ἡ Γέννησις.



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ

Ἡ Ἀνάληψις.

## RÉSUMÉ

### LES PEINTURES MURALES DE SAINT-ANTOINE D'ANAPHI (Pl. 62-65)

Sur la côte nord-est de l'île d'Anaphi, l'une des Cyclades, se trouve une chapelle à deux nefs voûtées, dédiée à Saint Antoine. Sa décoration consistait en figures debout sur les parois verticales et en scènes évangéliques en deux zones sur la voûte. De cette décoration il ne subsiste, sur la paroi sud de la nef nord, que la Présentation au Temple (Pl. 63), une partie de la Nativité (Pl. 64) et de l'Ascension (Pl. 65) et des traces d'une Vierge Platyτέρα entre deux anges (Pl. 63).

Dans la Présentation, le Christ est dans les bras de la Vierge. Ce type est en usage jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. L'attitude de Jésus est remarquable. Il regarde Siméon plein de frayeur tandis qu'il se serre sur sa Mère et saisit son bras. Ce thème se rencontre de la fin du X<sup>e</sup> siècle (Ménologe de Basile II) au début du XV<sup>e</sup> (fresques de St.-André Roussoulis à Kastoria et de la Panagia Éléousa de Prespa). Il est surtout fréquent pendant la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (mosaïque portative de Florence, fresques du Protaton, de Chilandari, de la Panagia Chalkéon, de l'église de la Vierge de Peć, de Dečani, tétrapyque du monastère du Sinai) et a inspiré le type de la Vierge de la Passion, telle qu'on la voit à Konče et à Kastoria. Notre représentation rappelle surtout celles de Nerezi, de Chilandari et de la Panagia Chalkéon (XIV<sup>e</sup> s.).

Dans la Nativité, Joseph est assis sur un bât. Ce détail apparaît dès le début du XI<sup>e</sup> siècle (Hosios Loucas, Évangile du Trésor de Lavra); il est assez fréquent dans des fresques des îles de la fin du XIII<sup>e</sup> et du début du XIV<sup>e</sup> siècle. L'habit de Joseph recouvre sa nuque et une partie de sa tête. On rencontre le même détail dans une miniature du Paris. gr. 54 et dans des fresques du Protaton, de Chilandari et de la Péribleptos de Mistra. Le berger qu'on représente souvent, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, debout devant Joseph manque. La scène du bain du Nouveau-né est fort originale: Jésus est couché dans un baquet, les mains croisées sur la poitrine et les genoux pliés en angle droit.

Les nimbes sont de couleurs variées, à bordure bleue.

Les peintures de Saint-Antoine se distinguent par la liberté du dessin, l'aisance des attitudes, le sens plastique du modelé des figures et des draperies où sont évités les zig-zags, ainsi que par la richesse

des couleurs. Les figures y sont élancées (Joseph et Marie de la Présentation), les visages pris dans le milieu vivant du peintre (Apôtres), les attitudes originales (Jésus et berger de la Nativité), les figures expressives (Vierge et Christ de la Présentation). De l'étude de l'iconographie et du style des peintures d'Anaphi il ressort qu'elles s'apparentent à des fresques de la Macédoine et de la Serbie de la fin du XIII<sup>e</sup> et de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (Saint-Euthyme et Saints-Apôtres de Thessalonique, Protaton, Chilandari, Arilje, Saint-Démétrius de Peć, Sainte-Anne de Studenica, Gračanica). On pourrait donc les dater du début du XIV<sup>e</sup> siècle.

Les fresques de Saint-Antoine sont l'œuvre d'un artiste expert qui connaissait l'art des grands centres artistiques de son époque, en particulier de Thessalonique. Elles contribuent à une meilleure connaissance de l'expansion des nouvelles tendances de la peinture du temps des Paléologues dans le sud de la Grèce.

P. L. VOCOTOPOULOS