ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

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

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 ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΑΝΑΦΗΣ

(Πίν. 62 - 65)

Εἰς ἀπόκρημνον καὶ ἐρημικὴν τοποθεσίαν τῆς βορειοανατολικῆς ἀκτῆς τῆς Ἀνάφης, καὶ εἰς ἀπόστασιν 2.15′ ὡρῶν ἀπὸ τὴν Χώραν, εὑρίσκεται ναὸς τιμώμενος ἐπ' ὀνόματι τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου[1]. Ἀποτελεῖται οὗτος ἀπὸ δύο καμαροσκέπαστα δωμάτια, εἰς τὰ ὁποῖα εἶναι ἐντειχισμένα μερικὰ ἀρχαῖα μέλη. Ὡς μοῦ διηγήθησαν οἱ γηραιότεροι κάτοικοι τῆς νήσου, ὁλόκληρον τὸ ἀνατολικὸν τμῆμα τοῦ βορείου δωματίου ἦτο ἄλλοτε κατάγραφον· σήμερον διατηροῦνται τοιχογραφίαι μόνον εἰς τὸ ἀνατολικὸν τμῆμα τῆς νοτίας πλευρᾶς του, πλησίον τοῦ τέμπλου (Πίν. 62). Εἰς τὴν καμάραν σώζεται ἀκεραία ἡ Ὑπαπαντή, ὑπεράνω αὐτῆς τὸ κάτω τμῆμα τῆς Γεννήσεως καὶ ἀριστερὰ αὐτῶν τὸ κάτω δεξιὸν τμῆμα τῆς Ἀναλήψεως. Ἐπίσης διακρίνονται ἴχνη 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 ὁλοσώμων μορφῶν κατ' ἐνώπιον, εἰς δὲ τὴν καμάραν ἀπὸ εὐαγγελικὰς σκηνὰς εἰς δύο ζώνας. Αἱ σκηναὶ χωρίζονται δι' ἐρυθρῶν λωρίδων μὲ λευκὰς παρυφάς. Εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποκαλυφθῇ μικρὸν ἀκόμη τμῆμα τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῆς Γεννήσεως, κεκαλυμμένον σήμερον δι' ἀσβέστου. Παρὰ τὴν γειτνίασιν τῆς θαλάσσης, τὰ χρώματα διατηροῦνται ζωηρότατα.

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

---

1. Τὴν γνῶσιν τοῦ ναοῦ τούτου ὀφείλω εἰς τὸν πανοσιολογιώτατον 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 CIM[ΕΩΝ]. Ὄπισθεν αὐτοῦ ἡ προφῆτις Ἄννα, κατὰ κρόταφον, μὲ κυανῆν ἐνδυμασίαν, δεικνύει τὸ Βρέφος διὰ τῆς ἀριστερᾶς. Ἀριστερά, ὄπισθεν τῆς Θεοτόκου, εἰκονίζεται ὁ Ἰωσὴφ κρατῶν ζεῦγος περιστερῶν. Καὶ αὐτοῦ αἱ χεῖρες εἶναι κεκαλυμμέναι, φέρει δὲ ἐνδύματα ὁμοίου χρώματος πρὸς τὰ τοῦ Συμεών. Προχωρεῖ μὲ τὸν δεξιὸν πόδα προτεταμένον, ἡ κίνησις δὲ αὐτὴ ἔρχεται εἰς ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἤρεμον στάσιν τῆς Παναγίας. Ὁ Ἰωσὴφ καὶ ὁ Συμεὼν φέρουν φωτοστεφάνους τεφρόχρους ἀνοικτούς, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰησοῦς χρώματος ὠχρᾶς, ἡ Ἄννα ὑπόφαιον. Μεταξὺ Θεομήτορος καὶ Συμεὼν βαθμὶς καὶ βημόθυρα, χρώματος πρασίνου καὶ ὠχρᾶς ἀντιστοίχως. Πρὸ αὐτῶν ἔδαφος τεφρόχρουν. Ὄπισθεν, ἐπὶ πεδίου κυανομαύρου, ὀρθοῦται κτήριον χρώματος πρασίνου, μὲ πύργους ἑκατέρωθεν, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἁπλοῦται κεραμόχρουν ὕφασμα. Εἰς τὸ κέντρον, μεταξὺ τῶν πύργων, τετράγωνον κιβώριον στηριζόμενον ἐπὶ τεσσάρων λεπτῶν κιόνων μὲ ἰωνίζοντα κιονόκρανα, ἀπὸ τοῦ ὁποίου κρέμαται 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 θεατήν, ἡ κεφαλή, οἱ ὦμοι καὶ τὸ ἀριστερὸν πτερὸν ἀγγέλου φέροντος φωτοστέφανον καὶ ἐστραμμένου πρὸς τὴν προηγουμένην μορφὴν κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Προφανῶς εἰκονίζετο ἡ Θεοτόκος ἔνθρονος, κρατοῦσα πρὸ τοῦ στήθους της τὸν Χριστὸν (Πλατυτέρα), μεταξὺ δύο σεβιζόντων ἀγγέλων.

Ὑπεράνω τῆς Ὑπαπαντῆς εἶναι ἐζωγραφημένη ἡ Γέννησις (Πίν. 64), τῆς ὁποίας, ὡς ἤδη ἐλέχθη, μόνον τὸ κάτω τμῆμα σώζεται. Εἰς τὸ κάτω μέρος παρίστανται, ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιά, ὁ Ἰωσὴφ 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 δεξιά, καὶ ποιμὴν καθήμενος, φέρων βραχὺν ἐζωσμένον χιτῶνα καὶ στρέφων τὸ πρόσωπον πρὸς τὸν εὐαγγελιζόμενον αὐτὸν ἄγγελον, οὗτινος τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἀσβεστόχρισμα. Ὁ Ἰησοῦς καὶ ὁ Ἰωσὴφ φέρουν τεφρόχρους ἀνοικτοὺς φωτοστεφάνους. Ἡ ἐνδυμασία τῆς Σαλώμης εἶναι κεραμόχρους, τοῦ Ἰωσὴφ καὶ τῆς μαίας χρώματος ἐρυθροῦ πρὸς τὸ ἰῶδες. Εἰς τὸ μέσον σώζεται τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τῆς Παναγίας, φερούσης βαθυκύανον μαφόριον καὶ ἀνακεκλιμένης ἐπὶ κεραμόχρου στρωμνῆς. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰωσὴφ δὲν ἔχουν ζωγραφηθῆ οἱ ὀφθαλμοί, ἁπλῶς 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 τμῆμα τῆς καμάρας ἀντίστοιχον τμῆμα τῆς παραστάσεως καὶ εἰς τὴν κορυφὴν τῆς καμάρας ὁ Κύριος ἀναλαμβανόμενος 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 ἀρ. ἔχει οὔλην κόμην καὶ γένειον, φωτοστέφανον τεφρόχρουν ἀνοικτόν, πράσινον χιτῶνα καὶ ἱμάτιον ἀνοικτοῦ καστανοῦ χρώματος. Τὸ ζυγωματικόν του ὀστοῦν 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 ρῖνα, χαρακτηριστικὰ κοινά, σχεδὸν ἄσχημα, βραχεῖαν κόμην καὶ γένειον, φωτοστέφανον χρώματος ὤχρας, 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 ἐνῷ τείνει τὴν δεξιὰν πρὸς τὰ ἄνω. Φέρει πράσινον φωτοστέφανον, καστανέρυθρον χιτῶνα καὶ βαθυκύανον ἱμάτιον. Ὁ ἄγγελος, ἱστάμενος κατ' ἐνώπιον, στρέφει τὴν κεφαλὴν δεξιὰ ὡς πρὸς τὸν θεατήν. Ἔχει φωτοστέφανον ὤχρας, 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. Ξυγγοπούλου ἐπιχειρηθεῖσαν κατάταξιν[1], εἰς τὸν παλαιότερον τύπον Α, ὅστις ἐπικρατεῖ μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος (ἡ Θεοτόκος φέρουσα τὸ Βρέφος καὶ ὁ Ἰωσὴφ εἰσέρχονται εἰς τὸ ἱερὸν ὅπου τοὺς ὑποδέχεται ὁ Συμεών). Ἐπίσης ἡ θέσις τοῦ κιβωρίου εἰς τὸ κέντρον καὶ ἡ συμμετρικὴ διάταξις τοῦ Ἰωσὴφ καὶ τῆς Ἄννης ἑκατέρωθεν τῶν κυρίων προσώπων τῆς παραστάσεως, εἶναι ἡ συνηθεστέρα κατὰ τοὺς κυρίως βυζαντινοὺς χρόνους[2].

Ἀξιοπρόσεκτος εἶναι ἡ στάσις τοῦ Ἰησοῦ, ὅστις ἔχει συσπειρωθῆ καὶ προσκολληθῆ εἰς τὸ στῆθος τῆς Παναγίας καὶ δράττει τὸν βραχίονά της, δεικνύων ζωηρὸν φόβον ἐπὶ τῇ θέᾳ τοῦ ὑπεργήρου Συμεών, πρὸς τὸν ὁποῖον στρέφει τὴν κεφαλήν. Τὸ θέμα τοῦ Χριστοῦ φοβουμένου τὸν Συμεὼν ἀπαντᾷ εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ τύπου Α ἤδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος, εἰς τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' (Vat. Gr. 1613)[3]. Τὸ συναντῶμεν ἀκολούθως τὸν 11ον αἰῶνα εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς δυτικῆς

---

1. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ὑπαπαντή, ἐν ΕΕΒΣ, Γ', 1929, σ. 329.
2. Αὐτόθι, σ. 333.
3. Προχείρως παρὰ Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς (ρωσ.), II, Μόσχα 1948, πίν. 72α.

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

---

1. Δ. Εὐαγγελίδη, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη 1954, πίν. 22.
2. Γ. Σωτηρίου, Τὰ Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Α', Λεύκωμα, Ἀθῆναι 1935, πίν. 84.
3. G. Millet, La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie, Fascicule I, Album présenté par A. Frolow, Paris 1954, πίν. 17.4, 18.1.
4. H. Buchtal, 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, Ι, Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 209.
12. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, Ι, Βυζαντιναὶ Τοιχογραφίαι, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 162α.
13. Σ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, πίν. XLII.

Παναγίας Χαλκέων (11ου αἰῶνος) τὴν μὲν δεξιὰν θέτει ἐπὶ τοῦ ὤμου τῆς Θεοτόκου, τὴν δὲ ἀριστερὰν ἐπὶ τοῦ στήθους της. Εἰς τὸ Νέρεζι φέρει τὴν ἀριστερὰν εἰς τὸν δεξιὸν ὦμον τῆς Παναγίας, ἐνῷ τὴν δεξιὰν ὑψώνει πρὸς τὸν πώγωνα 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 Χαλκέων (14ου αἰῶνος), ἰδίως δὲ τοῦ Νέρεζι, ὅπου ἡ στάσις, ἡ ζωηρὰ στροφὴ τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ ἔκφρασις τοῦ Χριστοῦ προδίδουν ἔντονον φόβον, ὅπως καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον.

Ὡς ἤδη παρετήρησεν ὁ Radojčić[1], τὸ θέμα τοῦτο σχετίζεται πρὸς τὸν τύπον τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, ὅπως αὕτη παρίστατο κατὰ τὸν 14ον καὶ 15ον αἰῶνα[2], κατὰ τὰ τρία τέταρτα, ὁλόσωμος, ἱσταμένη, κρατοῦσα εἰς τὴν ἀγκάλην της 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 Συμεὼν εἰς τὴν Ὑπαπαντήν, ἡ ἐξέλιξις αὐτὴ τοῦ παλαιοτέρου γνωστοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, ὅπως τὸν βλέπομεν εἰς τὴν Ἀρακιώτισσαν τῆς Κύπρου[3], ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς μίμησιν τῆς στάσεως τῆς ἱσταμένης Θεοτόκου καὶ τοῦ ἐντρόμου Ἰησοῦ εἰς τὴν Ὑπαπαντήν[4].

Σημειωτέον ὅτι καὶ εἰς ὡρισμένας ἐκ τῶν παραστάσεων ὅπου τὸ Θεῖον Βρέφος κρατεῖ ὄχι ἡ Παναγία ἀλλ' ὁ Συμεών, εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς προσβλέπων αὐτὸν ἔντρομος, ὅπως π.χ. εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον τοῦ Ἰπεκίου[5],

---

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, ἔνθ' ἀν., I, Beograd 1930, πίν. 148b. Πρόσοψις Κουμπελίδικης Καστοριᾶς (1495): ΑΒΜΕ, Δ', 1938, σ. 135 καὶ Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 117β.

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

4. Radojčić, αὐτόθι. Καὶ ὁ καθ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἀν., σ. 89, παρατηρεῖ ὅτι ἡ ἰδέα ἡ ἐμπνεύσασα τὴν παράστασιν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους προέρχεται πιθανώτατα ἀπὸ τὸ σχετικὸν μὲ τὴν Ὑπαπαντὴν χωρίον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ «σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία» (Λουκ. 2.35) καὶ ἀπὸ τὴν σχετικὴν ὑμνολογίαν. Σημειωτέον ὅτι ὁ Grabar (La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 259) καὶ ὁ Ξυγόπουλος (Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σ. 71) τὴν συνάπτουν πρὸς τὴν σύνθεσιν τοῦ Ἰησοῦ Ἀναπεσόντος. Περὶ τοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους βλ. καὶ Ἀ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα Ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σσ. 187 - 190, ἔνθα καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

5. Petković, ἔνθ' ἀν., II, πίν. LXXXVII.

εἰς ἑξάπτυχον τῆς μονῆς Σινᾶ[1] (ἀμφότερα τοῦ 14ου αἰῶνος) καὶ εἰς τὸ Κοὺρτ Μπογκὰν τοῦ Πόντου (16ου αἰῶνος)[2].

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

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[7], τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου Θεσσαλονίκης[8], τῆς Γρατσάνιτσας[9] καὶ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Μυστρᾶ[10]. Ἐπίσης ἀναλογίας παρουσιάζει ὁ Ἰωσὴφ πρὸς τὸν Ἅγιον Σίλβεστρον τῆς Στουντένιτσας 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 ῥινός[11]. 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.II.

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

4. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις 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 XIVe siècle, εἰς Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι 1955, πίν. 8α.

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

7. Millet-Frolow, ἔνθ' ἀν., 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' ἀν., πίν. 91β. A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, πίν. 1.1.

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

10. Ν. Δρανδάκη, Τοιχογραφίαι ναΐσκων τοῦ Μυστρᾶ, εἰς Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, πίν. 17β.

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

πρὸς ἔργα τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος.

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

Ὡς πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γεννήσεως δυνάμεθα νὰ ὑποθέσωμεν, κατ' ἀναλογίαν πρὸς ἄλλας παραστάσεις, εἰς τὸν κύκλον τῶν ὁποίων ἀνήκει αὕτη[3], ὅτι ὑπεράνω τοῦ Ἰωσὴφ εἰκονίζοντο οἱ τρεῖς Μάγοι, εἰς τὸ ἀνώτατον δὲ τμῆμα ὅμιλοι ἀγγέλων ἑκατέρωθεν δέσμης ἀκτίνων.

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

Τὸν Ἰωσὴφ καθήμενον ἐπὶ σάγματος συναντῶμεν εἰς τοιχογραφίας τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος[7], ὡς καὶ εἰς μεταβυζαντινὰς τοιαύτας, γενομένας κατὰ μίμησιν παλαιοτέρων προτύπων[8]. Ἡ λεπτομέρεια αὕτη ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τοῦ 11ου αἰῶνος εἰς ψηφιδωτὰ καὶ μικρογρα-

---

1. Πρβλ. M. Chatzidakis, Rapports, ἔνθ' ἀν., σσ. 147 - 148. Κουβούκλιον χωρὶς καμπύλα στοιχεῖα συναντῶμεν καὶ εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Ἰπεκίου (Petković, ἔνθ' ἀν., II, πίν. XXIV).

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

3. Μικρογραφία κώδ. Paris. Gr. 54: H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, Paris 1929, πίν. XCII.1. Ἀρίλιε: Millet - Frolow, ἔνθ' ἀν., II, πίν. 71.3.

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

5. Ἀ. Ξυγγόπουλος, ἔνθ' ἀν., πίν. 13.2.

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

7. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, εἰς Κρητ. Χρον., ϛ', 1952, σ. 81.

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

φίας καὶ ἀπὸ τοῦ 12ου εἰς εἰκόνας καὶ ἀνάγλυφα[1]. Παρατηρητέον ὅτι ἐλλείπει ὁ ἀπὸ τοῦ 14ου αἰῶνος πρὸ τοῦ Ἰωσὴφ εἰκονιζόμενος ποιμήν[2].

Ἀξιοσημείωτος εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀπεδόθησαν τὸ λουτρὸν τοῦ Βρέφους καὶ ὁ εὐαγγελιζόμενος ποιμήν. 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[3], οὐδαμοῦ ὅμως, 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 ὅμως εἰκονίζεται ἐξηπλωμένος ὑπτίως εἰς τὰ γόνατα τῆς μαίας[4]. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν ποιμένα, οὗτος κάθηται κατ' ἐνώπιον, μὲ τοὺς πόδας ἀνοικτούς. Φέρει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ἐμπρός, ἐνῷ διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ πλησίον τοῦ στόματος τὸν αὐλὸν τὸν ὁποῖον μόλις ἔπαυσε παίζων. Ἡ κεφαλή 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 ἠδυνήθην νὰ ἀνεύρω εἰς τὰς γνωστάς μου παραστάσεις τῆς Γεννήσεως ὁμοίαν στάσιν τοῦ καθημένου βοσκοῦ, τὴν ἰδίαν ὅμως διάταξιν τῶν ποδῶν παρατηροῦμεν εἰς μικρογραφίας τῶν

---

1. Εἰς τὰ παραδείγματα τὰ ὁποῖα ἀναφέρει ὁ κ. Χατζηδάκης (ἔνθ' ἀν., σημ. 26), δέον νὰ προστεθοῦν: τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ (E. Diez and O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge, Mass. 1931, εἰκ. 3), μικρογραφίαι τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Σκευοφυλακίου τῆς Μονῆς Λαύρας (K. Weitzmann, Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra, ἐν Seminarium Kondakovianum, VIII, 1936, πίν. II.2), τῶν κωδίκων Μαρκιανοῦ 540 καὶ Διονυσίου 587 (H. Buchtal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, πίν. 142c καὶ 140g) καὶ τοῦ Εὐαγγελισταρίου Οἰκ. Πατρ. 3 (Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆναι 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 πλὰξ ἐκ στεατίτου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Τολέδου (O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, σ. 240).

2. Περὶ αὐτοῦ βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 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, ἔνθ' ἀν., II, πίν. CXLVI). Πρβλ. καὶ τὸ λουτρὸν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Νέρεζι (Millet-Frolow, ἔνθ' ἀν., I, πίν. 17.3).

4. Millet-Frolow, ἔνθ' ἀν., II, πίν. 72.3.

κωδίκων Paris. Gr. 533 (11ου αἰῶνος) καὶ Laur. VI 23 (12ου αἰῶνος)[1].

Τὸ ἀσύνηθες σχῆμα τῆς κολυμβήθρας, τὸ χρῶμα της (ὤχρα) καὶ αἱ κάθετοι καὶ ὁριζόντιοι γραμμαὶ δεικνύουν ὅτι πρόκειται περὶ ξυλίνου κάδου· διὰ τῶν ὁριζοντίων 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[2], καὶ εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Ἀρίλιε[3].

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[4], εἰς Ἀπόστολον μικρογραφίας τῆς Ἀναλήψεως τοῦ κώδ. 3 τοῦ Οἰκ. Πατριαρχείου[5] καὶ εἰς ἀδιάγνωστον ἁγίαν, εἰς τὴν Γκουβερνιώτισσαν τῆς Κρήτης[6].

Ἐντύπωσιν προκαλεῖ ἡ πολυχρωμία τῶν φωτοστεφάνων, οἱ ὁποῖοι ἔχουν κυανᾶς παρυφάς. Ὑπάρχουν ἀρκετὰ παραδείγματα πολυχρώμων φωτοστεφάνων κατὰ τὰς ἀρχὰς τῆς δευτέρας χιλιετηρίδος, συνήθως ὅμως εἰς μεμονωμένας μορφάς[7]. Πολυχρώμους φωτοστεφάνους εἰς συνθέσεις συναντῶμεν εἰς τὴν Ἀνάστασιν τῆς Νέας Μονῆς Χίου[8] καὶ τοῦ Δαφνίου καὶ εἰς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ νάρθηκος τῆς Παναγίας Χαλκέων Θεσσαλονίκης[9].

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 ὕφασμα χρώματος εἰς σκοτεινότερον τόνον, πλὴν τοῦ χιτῶνος τοῦ κάτω δεξιὰ Ἀποστόλου τῆς Ἀναλήψεως ὅπου παρατίθενται ψυχρὰ καὶ θερμὰ χρώματα. Τὰ πρόσωπα ἔχουν ἔντονον πλαστικότητα. Ὁ προπλασμὸς εἶναι σιτόχρους, μὲ μαλακὰς καστανὰς σκιὰς περιωρισμένης ἐκτάσεως. Ἔντονοι χρωματικαὶ ἀντιθέσεις ἐπιτυγχάνονται διὰ τῆς χρησιμοποιήσεως εἰς τὰ ἐνδύματα συμπλη-

---

1. Omont, ἔνθ' ἀν., πίν. CIV.3. Millet, Recherches, εἰκ. 78, 79.
2. Omont, ἔνθ' ἀν., πίν. CXI.1.
3. Millet-Frolow, ἔνθ' ἀν., II, πίν. 79.3.
4. Diez-Demus, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 66, 67.
5. Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, πίν. 55, ἀριστερά.
6. M. Chatzidakis, Rapports, ἔνθ' ἀν., σ. 146.
7. Πρβλ. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, σσ. 38, σημ. 4, 104, 140, 226-227, 307 καὶ Σ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, σ. 49.
8. Ἔγχρωμος ἀπεικόνισις παρὰ Grabar, La peinture Byzantine, σ. 112.
9. Τὴν σχετικὴν πληροφορίαν ὀφείλω εἰς τὸν κ. Μ. Χατζηδάκην, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ θερμῶς διὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὰς πολυτίμους συμβουλάς του. Ἐπίσης εὐχαριστῶ διὰ τὰς ὑποδείξεις του τὸν καθ. κ. Ἀ. Ξυγγόπουλον.

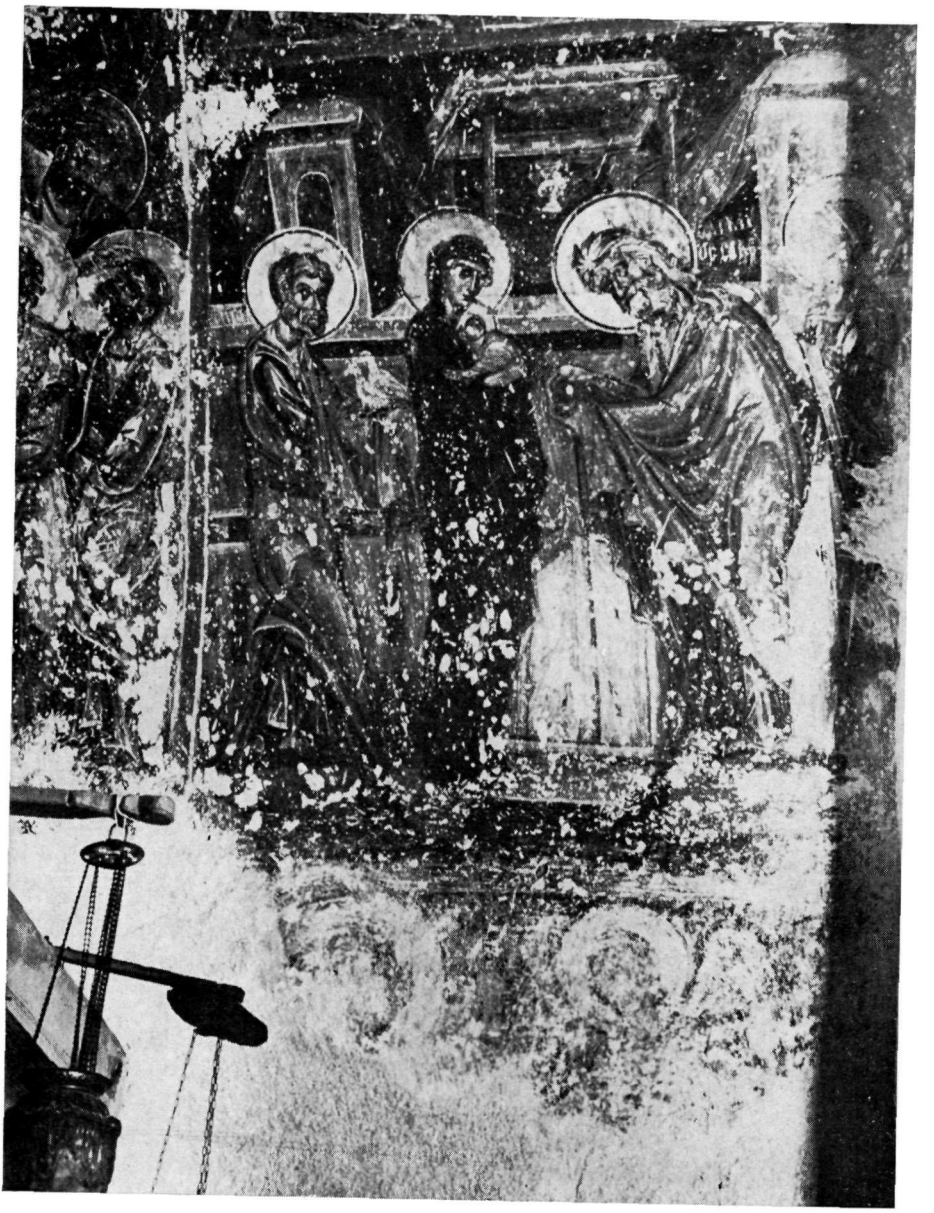
ρωματικῶν χρωμάτων. Τὰς ἡμετέρας τοιχογραφίας χαρακτηρίζουν ἐπίσης ραδινότης τῶν μορφῶν (Ἰωσὴφ καὶ Θεοτόκος Ὑπαπαντῆς), προσωπογραφικὸς ρεαλισμὸς (Ἀπόστολοι Ἀναλήψεως), πρωτοτυπία εἰς τὰς στάσεις (Χριστὸς καὶ ποιμὴν Γεννήσεως), ἐκφραστικότης (Παναγία καὶ Χριστὸς Ὑπαπαντῆς) καὶ χρῆσις πραγματιστικῶν στοιχείων (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 13ου καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος, νομίζω δὲ ὅτι δυνάμεθα νὰ τὰς τοποθετήσωμεν εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος. Δυστυχῶς ἡ ἔλλειψις ἐπιγραφικῶν καὶ ἱστορικῶν μαρτυριῶν δὲν ἐπιτρέπει ἀκριβεστέραν χρονολόγησιν.

Ἡ διακόσμησις τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου ὀφείλεται 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 αὗται εἰς τὴν καλυτέραν γνῶσιν τῆς πρωΐμου παλαιολογείου ζωγραφικῆς εἰς τὴν Νότιον Ἑλλάδα.

Π. Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ
Αἱ τοιχογραφίαι 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 Platytéra entre deux anges (Pl. 63).

Dans la Présentation, le Christ est dans les bras de la Vierge. Ce type est en usage jusqu'au XIVe 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 Xe siècle (Ménologe de Basile II) au début du XVe (fresques de St.-André Roussoulis à Kastoria et de la Panagia Éléousa de Prespa). Il est surtout fréquent pendant la première moitié du XIVe siècle (mosaïque portative de Florence, fresques du Protaton, de Chilandari, de la Panagia Chalkéon, de l'église de la Vierge de Peć, de Dečani, tétraptyque du monastère du Sinaï) 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 (XIVe s.).

Dans la Nativité, Joseph est assis sur un bât. Ce détail apparaît dès le début du XIe siècle (Hosios Loucas, Évangile du Trésor de Lavra); il est assez fréquent dans des fresques des îles de la fin du XIIIe et du début du XIVe 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 XIVe 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 XIIIe et de la première moitié du XIVe 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 XIVe 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