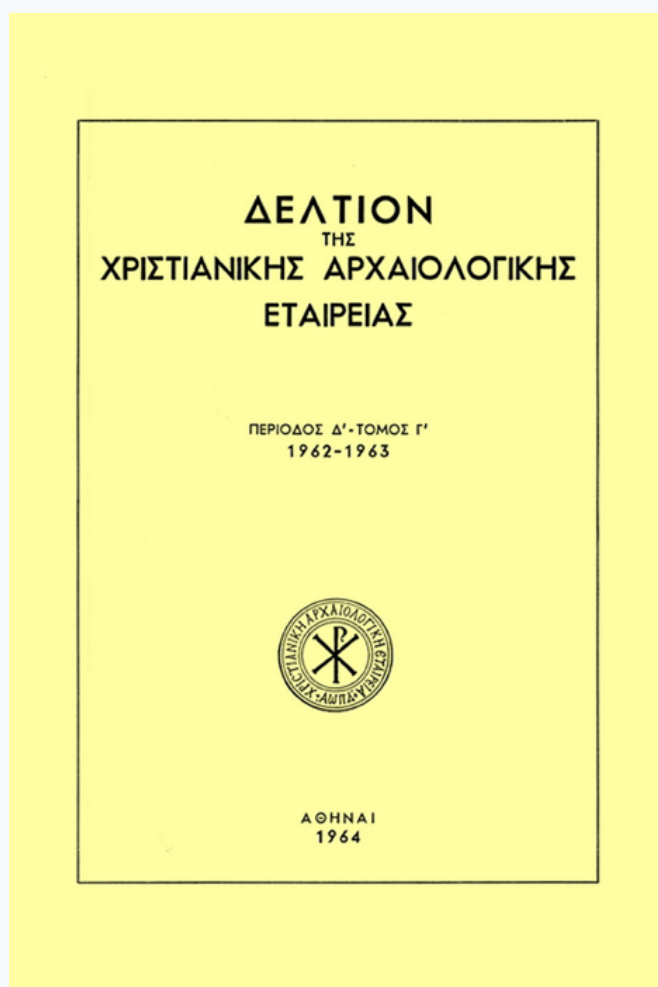


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 3 (1964)

Δελτίον ΧΑΕ 3 (1962-1963), Περίοδος Δ'



Αι τοιχογραφίαι του βυζαντινού ναυδρίου των
Ταξιάρχων Δεσφίνης (πίν. 46-60)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.742](https://doi.org/10.12681/dchae.742)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (1964). Αι τοιχογραφίαι του βυζαντινού ναυδρίου των Ταξιάρχων Δεσφίνης (πίν. 46-60). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 3, 175-202. <https://doi.org/10.12681/dchae.742>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αι τοιχογραφίαι του βυζαντινού ναυδρίου των
Ταξιαρχών Δεσφίνης (πίν. 46-60)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

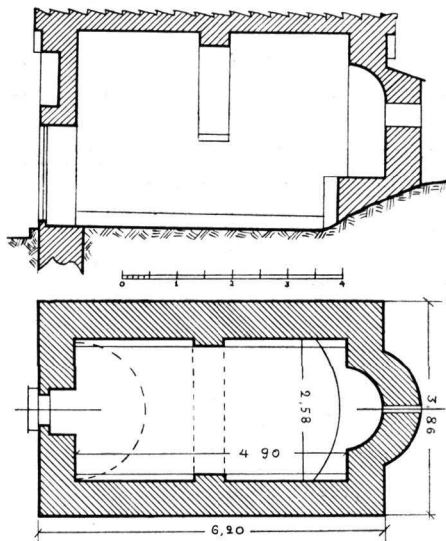
Δελτίον ΧΑΕ 3 (1962-1963), Περίοδος Δ' • Σελ. 175-202

ΑΘΗΝΑ 1964

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΝΑΪΔΡΙΟΥ ΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΔΕΣΦΙΝΗΣ

(Πίν. 46 - 60).

Ὁ μικρὸς βυζαντινὸς ναὸς τῶν Ταξιαρχῶν εὐρίσκεται παραπλεύρως μεγάλης νεωτέρας ἐκκλησίας, ἐπὶ ὑψώματος, εἰς τὸ ΒΑ ἄκρον τῆς κωμοπόλεως Δεσφίνης, κειμένης ἐπὶ ὄρεινῃς κοιλάδος τῶν νοτιοτάτων προβούνων τοῦ Παρνασσοῦ, γνωστῆς δὲ διότι ὑπῆρξεν ἡ πατρὶς τοῦ ἐθνομάρτυρος τοῦ ἁγῶνος τοῦ 1821 Ἡσαΐου Ἐπισκόπου Σαλῶνων.



Εἰκ. 1. Κάτοψις καὶ τομὴ
τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης.

Τὸ ναῦδριον εἰς ἁπλοῦν τύπον μονοκλίτου θολωτῆς βασιλικῆς ($4,90 \times 2,58$ μ.) μὲ τοὺς τοίχους παχεῖς ($0,70$) διακρίνεται διὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς κατασκευῆς καὶ τὰς ἀρμονικὰς του ἀναλογίας. Εἰς τὸ μέσον τοῦ ἡμικυλινδρικοῦ θόλου ὑπάρχει ἐνισχυτικὸν τόξον, τὸ ὁποῖον δὲν κατέρχεται μέχρι τοῦ ἐδάφους ἀλλὰ διακόπτεται εἰς ὕψος $1,60$ μ. ἀπὸ τοῦ σημερινοῦ δαπέδου (εἰκ. 1).

Τὸ ναῦδριον φέρει ἓν μοναδικὸν παράθυρον, στενὸν ($0,20$ μ.) εἰς τὴν ἡμικυκλικὴν χαμηλὴν ἀψίδα τοῦ Ἱ. Βήματος καὶ μίαν μόνην θύραν πρὸς δυσμὰς, διατηρεῖ δὲ τὰς ἀρχικὰς μεγάλας κεράμους τῆς στέγης. Ἡ τοιχοδομία ἐκ μεγάλων σχετικῶς, ἀργῶν λίθων μὲ παρεμβολὴν πολλῶν ὀπτοπλίνθων ἐκαλύπτετο διὰ κονιάματος, τμήματα τοῦ ὁποῖου σφῶνται εἰς τὴν πρόσοψιν.

Ὁ διάκοσμος τοῦ ἑξωτερικοῦ περιορίζεται εἰς τὴν τοξωτὴν θύραν καὶ τὴν ἄνωθεν αὐτῆς κατὰ κανόνα σχεδόν, εἰς παρομοίους ἰδίως ναοὺς, ἀνοιγομένην κόγχην (Πίν. 46.1). Τὸ λίθινον δηλ. περιθύρωμα τῆς θύρας σχηματίζεται ἐν εἵδει σταυροῦ διὰ προεκτεινομένων ἑκατέρωθεν ὀριζοντίων δοκῶν, τὸ δὲ τόξον ὑπογραμμίζει ὀδοντωτὴ ἐκ κεράμων ταινία. Ὁμοίως ὀδοντωτὴ ταινία περιβάλλει καὶ τὸ ἕξ ὀπτοπλίνθων τόξον τῆς ἄνωθεν τῆς θύρας κόγχης, ὅπου διασφύζεται ἀμυδρῶς ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἐν προτομῇ μὲ ἀνοικτὰ πτερά.

Ὁ ἀπέριττος αὐτὸς ναῖσκος εἶναι ἐσωτερικῶς κατάγραφος μὲ λαμπρὰς τοιχογραφίας, μέρος τῶν ὁποίων δυστυχῶς ἔχει ὑποστῇ ἀρκετὴν φθοράν, ἰδίως δὲ ἐφθαρμένα εἶναι τὰ κατώτερα μέρη, εἰς ὕψος περίπου ἐνὸς μέτρου ἀπὸ τοῦ δαπέδου.

Γραπτὴ ἐπιγραφὴ εὗρισκομένη ἄνωθεν τῆς θύρας δίδει τὴν ἀκριβῆ χρονολογίαν τῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὸ ἔτος 1332 (Πίν. 46.2).

Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ, ἀρκετὰ ἀνορθόγραφος, ἔχει ὥς ἑξῆς: ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΚΑΙ ΕΞΩΓΡΑΦΙΘΥ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ | ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΓΑΒΡΙΗΛ ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ ΤΟΥ ΠΑΛ(ΑΙ)Ο(ΛΟ)Γ(ΟΥ) ΔΗΛΑ ΚΟΠΟΥ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΙΕ(ΡΕ)ΟΣ ΤΟΥ ΑΝΑΛΗΤΗ ΚΑΙ Κ(ΩΝ)ΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ ΑΝΑΛΗΤΗ | ΚΑΙ Κ(ΩΝ)ΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΟΥ ΣΤΗΡΙΟΤΗ ΕΤΟΣ 5640 ΜΕΝ ΕΙ.

Μεταγραφὴ: Ἀνεκαινίσθη ἐκ βάθρων καὶ ἐξωγραφήθη ὁ πάνσεπτος ναὸς οὗτος τῶν Μεγάλων Ταξιαρχῶν Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ ἐπὶ τῆς βασιλείας Ἀνδρονίκου τοῦ Παλαιολόγου διὰ κόπου καὶ ἐξόδου Θεοδώρου ἱερέως τοῦ Ἀναλυτῆ καὶ Κωνσταντίνου ἱερέως τοῦ Ἀναλυτῆ καὶ Κωνσταντίνου Στειριώτη ἔτος 5640 ΜΕΝ ΕΙ (ΕΝ ἀντὶ ΙΝ, ἥτοι Ἰνδικτιῶνος πέμπτῃ καὶ δεκάτῃ).

Τὸ ἔτος 5640 (6840) = 1332 ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς εἰς τὴν δεκάτην πῆμπτην Ἰνδικτιῶνα καὶ εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ Ἀνδρονίκου Γ' Παλαιολόγου (1328 - 1341).

Ὡς χορηγοὶ διὰ τὴν ἰδρυσιν καὶ τοιχογράφησιν τοῦ ναΐσκου ἀναφέρονται οἱ ἱερεῖς Θεόδωρος καὶ Κωνσταντῖνος Ἀναλυτῆς καὶ Κωνσταντῖνος Στειριώτης, καταγόμενος πιθανῶς ἐκ τοῦ γειτονικοῦ χωρίου Στειρίου, πατρίδος τοῦ Ὁσίου Λουκά τοῦ Στειριώτου.

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΕΚΛΟΓΗ ΚΑΙ ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ

Ἡ ἐκλογὴ καὶ ἡ διάταξις τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἀκολουθεῖ ἐν γενικαῖς γραμμαῖς τὸ σύνθηδες εἰς τοὺς συγχρόνους μονοκλίτους θολωτοὺς ναοὺς σύστημα, ἥτοι: εἰς μὲν τὸν θόλον εἰκονογραφοῦνται εὐαγγελικὰ σκη-

ναί, ἐκατέρωθεν πλατείας διακοσμημένης ταινίας κατὰ μῆκος τοῦ ἄξονος, εἰς δὲ τοὺς τοίχους κάτωθεν τῶν σκηνῶν, στενὴ ζώνη μὲ προτομὰς Μαρτύρων καὶ κάτωθεν αὐτῶν ἡ σειρὰ τῶν ὁλοσώμων ἁγίων (εἰκ. 2).

Εἰς τὸ ναῦδριον τῆς Δεσφίνας ἡ ζώνη τῶν Μαρτύρων περιορίζεται εἰς τὸ δυτικὸν ἥμισυ τοῦ ναοῦ, ἐντεῦθεν τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου. Εἰς τὸν στενὸν χώρον ἀνατολικῶς τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου μέχρι τοῦ τέμπλου εἰκονίζονται ἐντὸς γραπτῶν ἀψιδωμάτων πρὸς ἰδιαιτέραν ἑξαρσιν, ὁ *ἐνθρονος Παντοκράτωρ* δεξιὰ καὶ ἀπέναντι αὐτοῦ εἰς τὸν βόρειον τοῖχον ὁ *Ἅγ. Νικόλαος*. Τὴν ἀμέσως μετὰ τὸ τέμπλον περίοπτον αὐτὴν θέσιν καταλαμβάνουν συνήθως ὁ Παντοκράτωρ ἢ τὸ Τρίμορφον¹ καὶ ἀπέναντι ὁ ἅγιος εἰς τὸν ὁποῖον εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός². Εἰς τὸ ἡμέτερον ὅμως ναῦδριον, τὸ ἀφιερωμένον εἰς τοὺς Ταξιάρχας Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, ἔνεκα τῆς στενότητος τοῦ χώρου, οἱ δύο ὁλόσωμοι Ταξιάρχαι, φέροντες εἰς τὸ μέσον αὐτῶν μέγα μετάλλιον μὲ τὴν παράστασιν τῆς Θεοτόκου ἐν προτομῇ, καταλαμβάνουν ὁλόκληρον τὸν κάτω χώρον τοῦ νοτίου τοίχου ἀπὸ τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου μέχρι τοῦ δυτικοῦ ἄκρου τοῦ ναοῦ.

Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ εἰκονίζεται ἐκ δευτέρου ὡς φύλαξ μὲ τὴν ρομφαίαν ἀνὰ χειρᾶς, φέρων καὶ τὴν ἐπιγραφὴν Ο ΦΥΛΛΞ³, εἰς τὸν βόρειον τοῖχον ἀμέσως μετὰ τὸ ἐνισχυτικὸν τόξον. Συνήθως ὁ φύλαξ ἄγγελος εἰκονίζεται πλησίον τῆς δυτικῆς πύλης τοῦ ναοῦ⁴ ἢ τοῦ νάρθηκος⁵ ἢ μᾶς τῶν πλαγίων πυλῶν, ὡς φρουρὸς τοῦ ναοῦ, ἰδίως κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν⁶.

Οἱ ὁλόσωμοι ἅγιοι, εἰλημμένοι ἐξ ὅλων τῶν τάξεων, ἑξαίρεσις τῶν μοναχῶν, παρίστανται εἰς τὰς οἰκείας θέσεις. Εἰς τὸ Ἱερὸν Βῆμα οἱ Ἱεράρχαι Ἰθανάσιος, Γρηγόριος, Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος εἰς τὴν κόγχην, οἱ Νε-

1. Τὸ Τρίμορφον εἰς ναὸν Σπηλιᾶς Κονιστρῶν Εὐβοίας, βλ. G. Sotiriou, Die byzantinische Malerei des XIV Jahrh. in Griechenland, « Ἑλληνικά », τ. Α', 1928, σ. 95 κ.ε., πίν. III.

2. Πρβλ. ἀρχαιότερον παράδειγμα εἰς τὸν μονόκλιτον ξυλόστεγον ναὸν τοῦ Ἁγ. Νικολάου Καζνίτση Καστοριάς τοῦ 12ου αἰῶνος. (Ἁ. Ορλάνδου, Ἀρχεῖον βυζ. μνημ. Ἑλλάδος, τ. Δ', 1938, σ. 140).

3. Περὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ὡς φύλακος βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ ὁ φύλαξ, εἰς Πρακτικά Χριστ. Ἀρχ. Ἑτ. Α', 1932 (= Byz. Neugr. Jahrbücher, 10, 1933/33 καὶ 1933/34, σ. 184). Ἐκτενὴς βιβλιογραφία παρὰ Δ. Παλάα, Ἀνάγλυφος στήλη τοῦ Βυζαντ. Μουσείου Ἀθηνῶν, εἰς Ἀρχαιολ. Ἐφημ. 1953-1954, τ. Γ' (εἰς μνήμην Γ. Π. Οἰκονόμου), Ἀθῆναι 1961, σ. 291, σημ. 1, 2.

4. Εἰς Ἁγ. Ἰθανάσιον τοῦ Μουζᾶκη Καστοριάς τοῦ 1385 (Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, τ. Α', Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 143a).

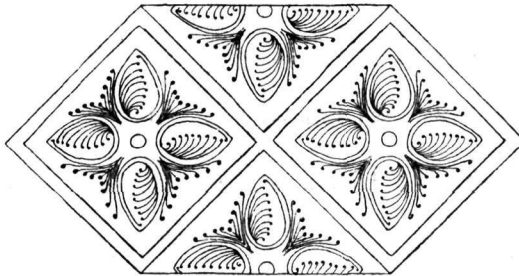
5. Εἰς ναὸν Arilje Σερβίας τοῦ 1296 (G. Millet-A. Frolov, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, Fasc. II, Paris 1957, πίν. 87,2).

6. Εἰς Μητρόπολιν καὶ Περιέβλεπτον Μυστρά (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 83,2, 131,2).

χαι, προπορευομένων τῶν δύο Ἀρχαγγέλων μὲ τὰ ριπίδια ἀνὰ χεῖρας. Ὑψηλὰ εἰς τὸ μέτωπον τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, ἄνωθεν τῆς ἀψίδος, ἡ συνήθης κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα παρὰστασις τοῦ ἁγίου Μανδηλίου, ἀντικαταστήσασα τὴν Ἑτοιμασίαν τοῦ Θρόνου.

Εἰκονίζονται τὸ ὅλον ἐννέα εὐαγγελικαὶ σκηναί. Αἱ σκηναὶ αἱ εἰκονογραφούμεναι εἰς τὸν θόλον ποικίλλουν εἰς τὰ ὁμοίου τύπου ναῦδρια εἰς ἀριθμὸν καὶ εἰς τὴν ἀκολουθουμένην σειρὰν διατάξεως¹. Ἐνταῦθα εἰκονίζονται ἐπὶ τοῦ θόλου τοῦ κυρίως ναοῦ ἑξ σκηναί, χωριζόμεναι ἀπ' ἀλλήλων ὡς συνήθως διὰ στενῆς ἐρυθρᾶς ταινίας· ἄρχονται ἀπὸ τὸ νοτιοανατολικὸν ἄκρον καὶ καταλήγουν εἰς τὸ βορειοανατολικόν, ἦτοι: *Γέννησις*, *Βάπτισις*, *Βαῖφόρος* δεξιὰ, *Μεταμόρφωσις*, *Κοίμησις* καὶ *Ἀνάστασις* ἀριστερά· ἡ *Σταύρωσις* καταλαμβάνει τὸν δυτικὸν τοῖχον ἄνωθεν τῆς θύρας, ἡ *Ἀνάληψις* τὸν θόλον ἄνωθεν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, καὶ ὁ *Εὐαγγελισμὸς* τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον ὑψηλὰ ἐκατέρωθεν τῆς ἀψίδος.

Ἡ κατὰ μῆκος τοῦ ἄξονος τοῦ θόλου πλατεῖα ταινία, ἡ διαχωρίζουσα τὰς σκηνάς, φέρει δύο εἰδῶν διάκοσμον. Ἀπὸ τοῦ τέμπλου μέχρι τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου κοσμεῖται μὲ τοὺς συνήθεις σχηματικoὺς φυτικούς ἑλικας, ἀπὸ δὲ τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου μέχρι τοῦ δυτικοῦ τοίχου ὁ διάκοσμος ἀποτελεῖται ἀπὸ τετράφυλλα σχηματικὰ ἄνθη, ὀλόκληρα καὶ ἡμίση ἐντὸς πλαισίου ἐκ ρόμβων (εἰκ. 3, Πίν. 48). Ἀνάλογον διάκοσμον συναντῶμεν εἰς τὴν Περίβλεπτον καὶ τοὺς ἁγίους Θεοδώρους Μυστρᾶ² καὶ εἰς τοὺς ναοὺς Βόντοτσα, Στουδένιστα καὶ Σοπότσανι Σερβίας³.



Εἰκ. 3. Διάκοσμος τῆς ταινίας
κατὰ μῆκος τοῦ ἄξονος τοῦ θόλου.

1. Πρβλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ ὁμορφὴ ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, εἰς Ἑπ. Ἑτ. Βυζ. Σπ., τ. Β', 1925, σ. 242. Α. Ὁρλάνδου, Ἀγ. Γεώργιος Βάρδα Ρόδου, εἰς Ἀρχεῖον, τ. Γ', 1948, σ. 144 κ.έ., Χριστὸς Μεσολῶν, εἰς: Ἀρχεῖον, τ. Η', τευχ. 2, 1955-1956, σ. 126 κ.έ. Παλαιότερος ναῖσκος Μυρτιάς, εἰς: Ἀρχεῖον, τ. Θ', 1961, τευχος 1, σ. 92, πίν. 10.

2. Millet, Mistra, 119,7 καὶ 89,2.

3. Millet-Frolow, ἔ.δ., I, 14,3, 92,2 καὶ II, 99,2,6.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΚΑΙ ΣΚΗΝΑΙ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ - ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

Ἡ Γέννησις. Πρώτη ἐξ δεξιῶν ἡ σκηνὴ τῆς Γεννήσεως καταλαμβάνει ὁλόκληρον τὸ τμήμα ἀπὸ τῆς κορυφῆς τοῦ θόλου μέχρι τοῦ ὁλοσώμου Παντοκράτορος τῆς κάτω σειρᾶς τῶν ἁγίων (Πίν. 47).

Εἰς τὸ κέντρον εἰκονίζεται τὸ σπήλαιον μέσα εἰς ἐρυθρῶν βράχον, ὃ ὁποῖος πυργώνεται ἀποτόμως. Ἡ Θεοτόκος παρίσταται εἰς μίαν τῶν πλέων συνήθων στάσεων εἰς τὴν μεσοβυζαντινὴν τέχνην: ἀνακεκλιμένη εἰς ἐρυθρὸν στρῶμα στρέφει τὴν κεφαλὴν εἰς ἀντίθετον κατεύθυνσιν ἀπὸ τῆς φάτνης, στηρίζουσα τὸ πρόσωπον εἰς τὴν δεξιὰν χεῖρα μὲ ἔκφρασιν κοπώσεως¹.

Τὰ ἀκολουθοῦντα τὴν Γέννησιν ἐπεισόδια ἐκ τῆς ἀφηγήσεως τοῦ Λουκᾶ (β' 8-21) παρατίθενται συντόμως ὅλα: ἀριστερὰ ὑψηλὰ δύο ἄγγελοι ὑμνολογοῦν. Κάτωθεν αὐτῶν ἡ ἀγγελία τοῦ θαύματος ὑπὸ ἑνὸς ἀγγέλου εἰς τὸν παίζοντα τὸν αὐλὸν ποιμένα· κατωτέρω οἱ μάγοι ἔρχονται πεζοί. Παραπλευρῶς αὐτῶν, κάτω, ὁ Ἰωσήφ παρίσταται καθήμενος μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὰ συμβαίνοντα, στρέφων μόνον τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν πλησίον του ἱστάμενον ποιμένα, ὃ ὁποῖος, ἐνδεδυμένος μὴλωτὴν, στηρίζεται εἰς ράβδον. Δεξιώτερα αὐτοῦ τὸ λουτρὸν τοῦ βρέφους μὲ δύο γυναῖκας, τὴν μαῖαν καὶ τὴν Σαλώμην.

Ὡς γνωστὸν τὰ ἐπεισόδια ταῦτα δὲν τίθενται πάντοτε ὅλα. Ἐνίστε παραλείπονται οἱ μάγοι ἢ ἡ ἀγγελία εἰς τοὺς ποιμένας, σπανίως δέ, καὶ μόνον εἰς μεταγενεστέραν ἐποχὴν, τὸ λουτρὸν τοῦ βρέφους². Ἡ θέσις των ἐπίσης ποικίλλει, καίτοι τὸ συνηθέστερον εἶναι οἱ ποιμένες νὰ παρίστανται δεξιὰ καὶ ἀντιστοίχως οἱ μάγοι ἀριστερὰ, κάτω δὲ ὁ Ἰωσήφ καὶ τὸ λουτρὸν εἰς ἐναλλασσομένας θέσεις. Ὅπως ἰδιάζουσα εἶναι εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Δεσφίνας ἡ συγκέντρωσις ὅλων τῶν ἐπεισοδίων ἀριστερὰ καὶ κάτω, ὀφειλομένη πιθανώτατα εἰς τὸν λίαν στενὸν καὶ ἐπιμήκη διατιθέμενον διὰ τὴν σκηνὴν χώρον.

Εἰς τὸ λουτρὸν, τὸ βρέφος κρατεῖ εἰς τὰ γόνατά της ἡ μαῖα χωρὶς νὰ ἐκτείνῃ τὴν χεῖρα διὰ νὰ δοκιμάσῃ τὸ ὕδωρ — λεπτομέρεια ρεαλιστικῇ, συνήθης εἰς τὰ παλαιολόγια ἔργα, ἀπαντωμένη δὲ ἤδη ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 12ου αἰῶνος³ ἐξ ἐπιδράσεως ἀνατολικῆς⁴. Ἡ Σαλώμη ἐστραμμένη κατὰ κρό-

1. Περὶ τῆς σημασίας τῆς στάσεως τῆς Θεοτόκου βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, σ. 99 κ.ε.

2. Ὡς π.χ. εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Βατοπεδίου τοῦ 1789 (Millet, *Monuments de l'Athos*, πίν. 82,2). Τὸ λουτρὸν παραλείπεται καὶ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν (Διονυσίου Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία Ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Παπαδοπούλου - Κερμέως, 1909, σ. 86).

3. Πρβλ. Μωσαϊκὸν Μαρτοράνας Παλέρμου (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, πίν. 55).

4. Πρβλ. Γέννησιν εἰς Ἑλμαλῇ Κιλισσὲ Καππαδοκίας (G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, τ. I, Rome, 1932, σ. 442).

ταφον χύνει τὸ ὕδωρ εἰς τὴν λεκάνην, πέριξ δὲ τῆς κεφαλῆς της ἀνεμίζεται τὸ ζωηρῶς ἐρυθρόν ἐνδυμά της — λεπτομέρεια ἐκ προτύπων ἑλληνικῶν, τὴν ὁποίαν συναντῶμεν εἰς τὴν παλαιολόγειον τέχνην, ὅπως εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ ναοῦ Arilje Σερβίας¹ καὶ εἰς τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Πρωτάτου².

Παλαιολόγειος νεωτερισμός, ὅστις δὲν λείπει πλέον ἀπὸ τὴν μεταβυζαντινὴν τέχνην τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰῶνος, θεωρεῖται ὁ γέρον ποιμὴν, ὁ ἱστάμενος παραπλεύρως τοῦ Ἰωσήφ καὶ ὥσει συνδιαλεγόμενος μετ' αὐτοῦ. Τὸ αἰνιγματικὸν αὐτὸ σύμπλεγμα Ἰωσήφ καὶ ποιμένος δὲν ἔχει ἐρμηνευθῇ ἱκανοποιητικῶς³. Πρόκειται κατὰ τὴν γνώμην μας περὶ τῆς εἰκονογραφήσεως τοῦ χωρίου ἐκείνου τοῦ Λουκά, καθ' ὃ οἱ ποιμένες ἔρχονται εἰς Βηθλεὲμ διὰ νὰ πιστοποιήσουν τὸ λεχθὲν ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου καὶ εὐρίσκουν ἐκεῖ τὴν Μαριάμ, τὸν Ἰωσήφ καὶ τὸ βρέφος εἰς τὴν φάτιν (Λουκ. β' 15-18).

Κατὰ τὸν Millet, εἰς τὴν Γέννησιν εἰκονογραφοῦνται τρία ἐπὶ μέρους ἐπεισόδια ἀναφερόμενα εἰς τοὺς ποιμένας, συμφώνως πρὸς τὴν περιγραφὴν τοῦ Χοροικίου τῶν μωσαϊκῶν τῆς Γάζης: οἱ ποιμένες φυλάσσοντες τὰ πρόβατα, ἡ ἀγγελία τοῦ θαύματος ὑπὸ ἀγγέλου καὶ ἡ ἐπιστροφὴ εἰς Βηθλεὲμ⁴.

Τὸ πρῶτον ἀπαντᾷ σπανίως, διὰ τὸ δεύτερον ὁ Millet κάμνει εὐρύτατον λόγον, ἐνῶ διὰ τὴν ἐπιστροφὴν εἰς Βηθλεὲμ περιορίζεται εἰς τὰς λεπτομερῶς ἀκολουθούσας τὸ κείμενον μικρογραφίας τῶν Εὐαγγελίων τῆς Λαυρεντινῆς Βιβλιοθήκης (Laur. VI. 23) καὶ τῶν Παρισίων (Paris. 74), τὰς τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Βατικανοῦ (Vat. 1156) καὶ τὴν μικρογραφίαν τοῦ Κοπτικοῦ Εὐαγγελίου (Kopt. 13)⁵. Τὸ τρίτον τοῦτο ἐπεισόδιον ἀπαντᾷ ἐν τούτοις συχνότατα ἀπὸ τῆς μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ ἐξῆς, παρουσιάζον διαφορὰς εἰς τὸν ἀριθμὸν τῶν ποιμένων, τὰς θέσεις των, τὰς χειρονομίας των. Κοινὸν γνώρισμα εἶναι ὅτι, κατὰ τὴν ἐπιστροφὴν, οἱ ποιμένες εὐρίσκονται εἰς χωριστὸν τμήμα τῆς διαμορφώσεως τοῦ τοπίου ἢ εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, ἢ πλησίον τῶν κυρίων προσώπων τῆς Γεννήσεως, ὥστε νὰ διακρίνονται ἀπὸ τὸν εὐαγγελισμὸν τῶν ποιμένων, τὸν παριστάμενον ὑψηλότερα. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα ἐκ τῶν ἀρχαιοτέρων εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ.

1. Millet-Frolow, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, Paris 1957, fasc. II, πίν. 79,3.

2. G. Millet, Monuments de l'Athos, πίν. 28,2.

3. Ὁ Ξυγγόπουλος δέχεται ὅτι προέρχεται ἀπὸ παρανόησιν, συνεπεία τῆς παρατηρουμένης μεταθέσεως τοῦ Ἰωσήφ δεξιᾶ, πλησίον τῶν ποιμένων (Α. Ξυγγόπουλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, 1953, σ. 12). Ὁ W. Felicetti-Liebenfels ἀκολουθῶν τὸν Ouspensky διαβλέπει εἰς τὸν ποιμένα τὸν δαίμονα πειράζοντα τὸν Ἰωσήφ (W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten 1956, σ. 98. L. Ouspensky - W. Lossky, Der Sinn der Ikonen, Bern - Olten 1952, σ. 163).

4. Millet, Recherches, σ. 125.

5. Αὐτόθι, σ. 129, εἰκ. 77 καὶ 79-80.

Ἰβήρων 1 τοῦ 10^{ου} αἰῶνος¹, ὅπου εἰς γέρων ποιμήν, στηριζόμενος εἰς βακτηρίαν, βαδίζει « σπεύδων » πρὸς τὸ βρέφος, τὸ ὁποῖον κρατεῖ ἄνωθεν τοῦ λουτροῦ ἢ μαῖα. Λουτρὸν καὶ ποιμήν πλησιέστερα ἀλλήλων, εὐρίσκονται ὁμοῦ εἰς ἰδιαιτέρως χωριζόμενον τμήμα τοῦ ἐδάφους.

Εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν ἀλλὰ πλησιέστερον πρὸς τὴν Θεοτόκον παρίσταται ὁ ποιμήν εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τῆς Εὐαγγελιστρίας Γερακίου τοῦ 12^{ου} αἰῶνος², ἔνθα ὁ ποιμήν ὑψώνει τὴν χεῖρα καὶ δεικνύει διὰ τοῦ δακτύλου τὴν Θεοτόκον, ὅπως εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Κοπτικῆς Εὐαγγελίου 13. Ἡ χειρονομία αὕτη εἶναι ἐνδεικτικὴ τοῦ τρίτου ἐπεισοδίου, ἐνῶ εἰς τὸν εὐαγγελισμὸν τῶν ποιμένων ἡ ὕψωσις τῆς χειρὸς εἶναι διάφορος, δηλοῦσα φόβον ἢ θάμβος.

Δὲν θὰ ἀναφέρωμεν ἐδῶ τὴν μεγάλην σειρὰν τῶν μεσοβυζαντινῶν ἔργων μὲ τὰς διαφορετικὰς θέσεις καὶ στάσεις τῶν ἐρχομένων εἰς Βηθλεὲμ ποιμένων — περὶ ὧν θὰ γίνῃ λόγος ἀλλαχοῦ — περιοριζόμενοι εἰς τὸ σύμπλεγμα Ἰωσήφ - ποιμένος.

Τὸ ἀρχαιότερον παράδειγμα, εἰς τὸ ὁποῖον βλέπομεν τοὺς ποιμένας νὰ παρίστανται πλησίον τοῦ Ἰωσήφ, χωρὶς ὅμως νὰ ἐπικοινωνοῦν μετ' αὐτοῦ, εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Ἑτμιατίν τοῦ ἔτους 1057³. Ὁ Ἰωσήφ κάθεται ἀριστερὰ τῆς Θεοτόκου μὲ τὴν κεφαλὴν ἐστραμμένην πρὸς αὐτήν· πλησίον του, ἔξ ἀριστερῶν, δύο ποιμένες, ἔξ ὧν ὁ πρῶτος προχωρεῖ δεικνύων τὴν Θεοτόκον. Ἀνάλογος εἶναι καὶ ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, τὴν ὁποίαν ὁ Kondakof χρονολογεῖ εἰς τὸν 11^{ον} αἰῶνα, ὁ δὲ Ευγγόπουλος εἰς τὸν 13^{ον}⁴.

Ἐκεῖ ὅπου τὸ πρῶτον, καθ' ὅσον γνωρίζομεν, διαμορφώνεται τὸ θέμα τῆς συνομιλίας ποιμένων καὶ Ἰωσήφ εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Suppl. Gr. 27 τῆς Ἑθν. Βιβλιοθήκης Παρισίων τοῦ 12^{ου} αἰῶνος⁵. Ἡ εἰκὼν, ὅλως ἰσόρροπος, διαιρεῖται εἰς τέσσερα τμήματα: ἄνω ἡ Θεοτόκος μὲ τὸ βρέφος εἰς τὴν φάτνην, κάτω τὸ λουτρόν, ἀριστερὰ οἱ μάγοι, δεξιὰ ὁ Ἰωσήφ καὶ οἱ ποιμένες. Ὁ εὐαγγελισμὸς τῶν ποιμένων λείπει. Ὁ Ἰωσήφ κάθεται μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὴν Θεοτόκον καὶ ἀπέναντί του ὁ γέρων ποιμήν, στηριζόμενος εἰς βακτηρίαν, ὁμιλεῖ πρὸς αὐτόν· ὁ νέος ὀπισθὲν του δεικνύει

1. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη, Λεύκωμα, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγ. Ὅρους, Ἀθῆναι 1932, πίν. 6.

2. Millet, ἔ.δ., σ. 117, εἰκ. 66.

3. Millet, Recherches, σ. 150, εἰκ. 101.

4. Α. Ευγγούπουλου, Τὸ ἱστορημένον Εὐαγγέλιον τοῦ Ἑλλ. Ἰνστιτούτου Βενετίας, εἰς: Θησαυρίσματα τοῦ Ἑλλ. Ἰνστ. Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν, Βενετία 1962, τ. 1, σ. 61, πίν. ζ', εἰκ. 3.

5. H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1929, πίν. XCVIII, 6.

τὴν Θεοτόκον. Ἐπομένως ὁ νεωτερισμὸς τῆς συνομιλίας Ἰωσήφ καὶ ποιμένων, ἣτις πιθανώτατα ἀναφέρεται εἰς κάποιον κείμενον, εἰσάγεται τὸ πρῶτον εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Γεννήσεως τὸν 12^{ον} αἰῶνα, ἀπὸ τοῦ τέλους δὲ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος καὶ ἐξῆς διαδίδεται εὐρέως. Ὁ Ἰωσήφ κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν εἶναι πλέον ἐστραμμένος πρὸς τὸ μέρος τῆς Θεοτόκου, ὃ δὲ ποιμὴν — συνηθέστερον μόνος — παρεμβάλλεται μεταξὺ Ἰωσήφ καὶ λουτροῦ. Ἐξαίρετον παράδειγμα εἶναι ἡ τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Νικήτα πλησίον τοῦ Čučer Σερβίας, ὅπου ὁ νέος βοσκὸς διμλεῖ μὲ ζέσιν ὥσάν νὰ ἀνακοινώῃ τὸ θαῦμα πρὸς τὸν Ἰωσήφ¹, ὅπως καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τοῦ Arilje Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} αἰῶνος².

Εἰς τὴν ὥραιαν, παλαιολόγειον κατὰ τὴν γνώμην μας, εἰκόνα τῆς συλλογῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας³ καὶ τὸ ἀντίγραφον αὐτῆς εἰς τὸ Μουσεῖον Λένινγκραδ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος⁴, ὅπως καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γεννήσεως τοῦ Δοχειαρίου τοῦ 1568⁵, οἱ μετὰ τοῦ Ἰωσήφ συνομιλοῦντες δύο ποιμένες — εἰς γέρον καὶ εἰς νέος μὲ στρογγύλον πῖλον, ἐρριμένον ἐπὶ τοῦ αὐχένος — εἶναι οἱ αὐτοὶ ἀκριβῶς, οἱ ὁποῖοι παρίστανται ὑψηλὰ ἀκούοντες τὸν εὐαγγελισμὸν τοῦ ἀγγέλου. Δὲν μένει ὅθεν ἀμφιβολία ὅτι τὸ σύμπλεγμα Ἰωσήφ καὶ ποιμένος, τὸ ὁποῖον ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος καὶ ἐξῆς δὲν λείπει σχεδὸν ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς Γεννήσεως, εἰκονογραφεῖ τὸ εὐαγγελικὸν χωρίον τῆς ἐπιστροφῆς τῶν ποιμένων εἰς Βηθλεέμ.

Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τὰ ἐπὶ μέρους πρόσωπα ἀποδίδονται μὲ ἀρκετὴν ἐλευθερίαν στάσεων καὶ κινήσεων. Στιγμιαία εἶναι ἡ κίνησις τοῦ καθημένου ποιμένος, ὅπως ἀφίνει τὸν αὐλὸν καὶ στρέφει ἔκπληκτος πρὸς τὸν ἄγγελον, ἥ τῆς μαίας, ἐτοιμῆς νὰ θέσῃ τὸ βρέφος ἐντὸς τῆς λεκάνης. Ζωηρὸν δὲ αἰσθημα πραγματικότητος προδίδει ἡ στάσις καὶ ἡ ἔκφρασις τοῦ γέροντος βοσκοῦ, ἀφηγουμένου τὸ θαῦμα εἰς τὸν Ἰωσήφ, ὅστις στρέφει τὴν κεφαλὴν προσβλέπων τὸν ποιμένα.

1. Millet-Frolow, ἔ.δ., III, πίν. 36,1 καὶ 3.

2. Αὐτόθι, II, πίν. 71,3.

3. M. Chatzidakis, Icônes de S. Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Vénise, Vénise 1962, σ. 30, πίν. 17, ἔγχρωμος πίν. V.

4. W. Felicetti-Liebenfels, ἔ.δ., πίν. 129, B. Τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας χρονολογεῖ ὁ Χατζηδάκης εἰς τὸν 16^{ον} αἰ., ὃ δὲ Millet (Recherches, σ. 98) τὴν καθορίζει εἰς τὸ τρίτον τέταρτον τοῦ 16^{ου} αἰ., ἔνεκα τῶν ἐμφανῶν ἰταλικῶν ἐπιδράσεων, ὡς εἶναι κυρίως « τὸ μακρινὸν καλοσχεδιασμένον τοπίον πέραν τῶν κλιμακωτῶν βράχων ». Ἐδῶ ὁμως παρεσέφρυσε κάποια παραδρομὴ, διότι τὸ τοπίον τοῦτο δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας ἀλλ' εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραδ. Ἐπομένως ἡ χρονολόγησις τοῦ Millet ἀναφέρεται εἰς αὐτὴν καὶ ὄχι εἰς τὸ πρῶτόν της, τὴν εἰκόνα δηλ. τῆς Βενετίας.

5. Millet, Athos, πίν. 222,2.

Ἐν τῷ συνόλῳ ὁμοῦς τῆς συνθέσεως λείπει τὸ αἶσθημα τοῦ χώρου καὶ τῆς ρυθμικῆς ἐνότητος. Τὰ ἐπεισόδια τίθενται τὸ ἐν ὑπεράνω τοῦ ἄλλου, τονίζεται δὲ μόνον τὸ σπήλαιον μὲ τοὺς κοκκινωποὺς, σχηματικοὺς βράχους, πυργούμενον εἰς τὸ κέντρον.

Τὰ πρόσωπα ἀποδίδονται κατὰ τὸν ἑλληνικὸν τρόπον, χωρὶς διαγράμματα, μὲ μαλακὴν πλάσιν καὶ ἐλαφρὰς πρασίνας σκιάς. Αἱ ἀδραὶ καὶ ὀλίγαι ἄλλ' ὀργανικαὶ πτυχαὶ τῶν ἐνδυμάτων καὶ ὁ πλατύς των φωτισμὸς διαγράφουν τὸν ὄγκον τῶν σωμάτων. Εἰς τὰ χρώματα ἐπικρατοῦν αἱ ἀντιθέσεις ἐρυθροῦ καὶ κυανοῦ. Ἀκόμη καὶ εἰς τὸ κυανοῦν ἐνδυμα τοῦ Ἰωσήφ αἱ πτυχαὶ ζωγραφίζονται μὲ ἐρυθρὰς γραμμάς.

Ἡ Βάπτισις (Πίν. 48). Ὁ Χριστὸς ἐντὸς τοῦ Ἰορδάνου, κατ' ἐνώπιον, ἀκίνητος μὲ περιζῶμα εἰς τὴν ὁσφύν, φέρει τὴν εὐλογοῦσαν χεῖρα πρὸ τοῦ στήθους. Εἰς τὴν ἀριστερὰν βραχίῳδῃ ὄχθῃ ὁ Ἰωάννης, ἐνδεδυμένος μηλωτὴν καὶ ἱμάτιον ἵσταται κατὰ κρόταφον, ἐπιθέτων τὴν χεῖρα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ. Δεξιὰ τρεῖς ἄγγελοι, ὁ εἰς ὑπεράνω τοῦ ἄλλου, προσκλίνουν μέσα εἰς πλαίσιον σχηματικῶν βράχων. Ὁ ποταμὸς εἶναι πλήρης ἰχθύων. Κάτωθεν τοῦ Ἰωάννου ἡ προσωποποιήσις τοῦ Ἰορδάνου, χύνοντος ὕδωρ ἀπὸ μέγαν ἀμφορέα. Κάτωθεν τῶν ποδῶν τοῦ ἀγγέλου, κρυπτόμενον κατὰ τὸ ἥμισυ ὑπὸ τοὺς βράχους προβάλλει θαλάσσιον τέρας, ἐπὶ τοῦ οὐοῦ συνήθως κἀθῆται προσωποποιήσις τῆς Νεκρᾶς Θαλάσσης¹. Ὑπεράνω τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ κατέρχονται ἐκ τοῦ τόξου τοῦ οὐρανοῦ ἀκτῖνες καὶ ἡ περιστερὰ ἐντὸς κύκλου. Ἐπιγραφαί: Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ, Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ.

Ἡ εἰκονογραφία αὕτη συναντᾶται μὲ τινὰς ἀσημάντους παραλλαγὰς ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος, ὅτε εἰς τὴν λιτὴν εἰκονογραφίαν τῶν Κομνηνῶν εἰσέρχονται, ὡς εἶδομεν καὶ ἀνωτέρω εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Γεννήσεως, οἱ πρῶτοι γραφικοὶ ἢ ρεαλιστικοὶ νεωτερισμοί, οἱ ὅποιοι διαδίδονται κατόπιν εὐρέως εἰς τὴν τέχνην τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς.

Τὸ ἐνδυμα τοῦ Ἰωάννου — ἱμάτιον ἀνωθεν τῆς μηλωτῆς — ἡ κατ' ἐνώπιον στάσις τοῦ Χριστοῦ μὲ περιζῶμα καὶ τρεῖς ἄγγελοι — ἐνιαχοῦ περισσότεροι — ἰδιάζουσιν εἰς ἓνα τῶν τύπων τῆς παλαιολογείου εἰκονογραφίας, ὅστις ἐπικρατεῖ κυρίως εἰς Ἀθῶν² καὶ Σερβίαν³, συνεχίζεται δὲ ἀργότερον

1. Πρὸβλ. ἀκριβῶς ὅμοιον εἰς τὴν Βάπτισιν τοῦ ἁγ. Γεωργίου Staro Nagorizino (Millet-Frolov, ἔ.ἀ., III, πίν. 110,2).

2. Εἰς Βατοπέδι καὶ Χιλιανδάρη (Millet, Athos, πίν. 82 καὶ 66,1).

3. Εἰς Ἀρίλειαν (Millet-Frolov, ἔ.ἀ., II, πίν. 73,2), Ἀγ. Νικήταν (αὐτόθι, III, 52,1), Ἀγ. Νικόλαον Πριλέπου (αὐτόθι, 21,3), Ἀγ. Γεώργιον Staro Nagorizino (αὐτόθι, 110,2).

εἰς τὴν ἐκ τῆς παλαιολογείου ἐξαρτωμένην μεταβυζαντινὴν¹. Δευτερεύουσαι λεπτομέρειαι ἐνθυμίζουν τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μυστρᾶ, ὅπως ὁ πλήρης ἰχθύων ποταμὸς τὴν Βάπτισιν τῆς Μητροπόλεως², τὰ τετράγωνα σχήματα τῶν βράχων τῆς δεξιᾶς ὁχθῆς τὴν Περίβλεπτον³, ἡ θέσις τῶν ἀγγέλων (ὁ εἰς ὑπεράνω τοῦ ἄλλου) τὸ Βροντόχι⁴, μολονότι ὅμοιαι ἀπαντοῦν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μακεδονίας.

Σημαντικαὶ ὅμως διαφοραὶ ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀθῶ, τῆς Σερβίας καὶ τοῦ Μυστρᾶ ὑπάρχουν εἰς τὴν τεχνοτροπίαν. Εἰς τὰ παλαιολόγια αὐτὰ ἔργα τῶν μεγάλων κέντρων παρατηρεῖται εὐρύτης χώρου, τὸ τοπίον λαμβάνει ἰδιαίτερον σημασίαν εἰς ἔκτασιν καὶ ἔκφρασιν, ἡ ἐκτέλεσις εἶναι τελειοτέρα, αἱ δὲ κινήσεις τῶν προσώπων ἐλεύθεραι ἢ πλήρεις χάριτος. Ἡ Βάπτισις τῆς Δεσφίνας μένει ἀκόμη εἰς τὰ ὅρια τῆς προγενεστέρας τέχνης, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ σύνθεσις προσώπων, τὰ ὅποια εἰς ἓν σχεδὸν ἐπίπεδον καταλαμβάνουν ὁλόκληρον τὴν εἰκόνα μὲ συμβατικὴν δῆλωσιν τοῦ χώρου.

Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ παρίσταται μὲ τινα ξηρότητα καὶ τὰ ἄκρα ὑπερβολικῶς λεπτά, ἀλλ' ἡ κεφαλὴ εἶναι εἰργασμένη μὲ ἐπιμέλειαν καὶ πλαστικὴν λεπτότητα. Μὲ ὅμοιον τρόπον ἀποδίδονται καὶ τὰ ὥραϊα, πλήρη ἐκφράσεως σεβασμοῦ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων, τῶν ὁποίων τὰ βαθέως προσκλίνοντα σώματα στεροῦνται ἐλαφρότητος καὶ χάριτος. Στενὸν παράλληλον τῆς Βαπτίσεως τῆς Δεσφίνας εἰς τὴν τεχνοτροπίαν συναντῶμεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου εἰς Πρίλεπον Σερβίας⁵.

Τὰ πλούσια χρώματα — ἐρυθρά, κίτρινα καὶ κυανᾶ εἰς τὰ ἐνδύματα τῶν ἀγγέλων, πράσινα εἰς τὸ ἱμάτιον τοῦ Ἰωάννου, φαιὰ καὶ πορφυρᾶ εἰς τοὺς βράχους — διαφοροποιοῦν καὶ ἐναρμονίζουν τὴν ὅλην σύνθεσιν.

Ἡ Μεταμόρφωσις (Πίν. 49). Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται εἰς τὴν καθιερωμένην στάσιν, ἀπαστρέπτων μέσα εἰς τὰ λευκὰ ἐνδύματα καὶ τὴν διπλὴν, φωτεινὴν, ἐλλειψοειδῆ δόξαν, ἀπὸ τῆς ὁποίας ἐξέρχονται δώδεκα ἀκτῖνες. Ἐκατέρωθεν οἱ προφῆται Ἠλίας καὶ Μωϋσῆς, ἐνδεδυμένοι πολύπτυχα ἱμάτια, κυανᾶ ὁ εἷς, κίτρινωπά ὁ ἕτερος. Κάτωθεν, ἐπὶ τοῦ βραχίονος ἐδάφους παρίστανται οἱ τρεῖς μαθηταὶ εἰς στάσεις ὁρμητικὰς. Ὁ Πέτρος ἀριστερὰ κάμπτει τὸ γόνυ ὑψῶν τὴν κεφαλὴν καὶ τὴν χεῖρα πρὸς τὸν Χριστόν, εἰς τὸ μέσον δ' Ἰωάννης γονυπετὴς πίπτει πρηνὴς μὲ τὸ ἱμάτιον ἀνεμιζόμενον καὶ δεξιὰ ὁ Ἰάκωβος ὅλως ἀνεστραμμένος μὲ τοὺς πόδας ὑψηλά, τὴν κεφαλὴν πρὸς τὰ κάτω καὶ τὸ ἱμάτιον ἰδιορρυθμῶς κολπούμενον.

1. Εἰς μονὴν Δοχειαρίου καὶ Λαύρας (Millet, Athos, πίν. 225, 241 καὶ 123).

2. Millet, Mistra, πίν. 67,1.

3. Αὐτόθι, πίν. 118,3.

4. Αὐτόθι, πίν. 94.

5. Millet-Frolov, ἔ.δ., III, πίν. 21,3.

Αἱ στάσεις τῶν δύο πρώτων μαθητῶν ἀκολουθοῦν τὴν παλαιότεραν εἰκονογραφίαν τοῦ 11^{ου}· 12^{ου} αἰῶνος μὲ ἰδιαίτερόν τινα τονισμόν τῆς βιαιότητος. Ἡ τολμηρὰ ἀνάστροφος στάσις τοῦ Ἰακώβου ἀνήκει εἰς τοὺς νεωτερισμούς τῆς παλαιολογείου τέχνης.

Ἡδὴ ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος τὸ στοιχεῖον τοῦ τρόμου ἀρχίζει νὰ τονίζεται¹ καὶ διαρκῶς γίνεται πλέον παραστατικόν. Εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Τετραευαγγελίου Paris. 54 τοῦ 13^{ου} αἰῶνος ἐμφανίζεται τὸ πρῶτον ἡ ἀνεστραμμένη στάσις μὲ τοὺς πόδας ὑψηλὰ τοῦ ἐνὸς ἐκ τῶν μαθητῶν², τὴν ὁποίαν κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα ἀκολουθεῖ ἐνιαχοῦ καὶ ὁ δεύτερος, ὅπως εἰς τὰς τοιχογραφίας Χιλιανδαρίου καὶ Βατοπεδίου Ἀγ. Ὁρους³, εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Opusculus τοῦ Μοναχοῦ Ἰωάσαφ τοῦ ἔτους 1375⁴ κ.ά.

Χαρακτηριστικῶς παλαιολόγειος εἶναι ἡ πτυχολογία τῶν ἱματίων τοῦ Μωϋσέως. Αἱ ἐλεύθεραι, ἀνήσυχοι κολπώσεις καὶ ὁ διακεκομμένος κατὰ τόπους φωτισμός δίδουν ἐντύπωσιν τῆς τρίτης διαστάσεως καὶ τῆς ὕψους τοῦ ὑφάσματος. Ἐπίσης τὸ ἰδιόρρυθμον σχῆμα τοῦ ἀνεμιζομένου ἱματίου τοῦ ἀνεστραμμένου μαθητοῦ εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον, συναντῶμεν ὅμοιον κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Καχριε⁵ καὶ τὰ ψηφιδωτὰ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης⁶. Εἰς τὸ φωτεινὸν πάλιν ἱμάτιον τοῦ Χριστοῦ αἱ πτυχαὶ αὐλακώνουν τὸ ἔνδυμα ὡς γραμμαί, αἵτινες ὅμως δὲν διατάσσονται μὲ τὴν ρυθμικὴν ρευστότητα καὶ συνέχειαν τῆς κομηνείου ἐποχῆς, ἀλλὰ μὲ ἐλευθερίαν καὶ αἵσθησιν τῆς ὀργανικῆς πτυχώσεως.

Οἱ φωτοστέφανοι τῶν μαθητῶν εἶναι χαρακτηριστικὸν τῆς παλαιότερας τέχνης τοῦ 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰῶνος. Σπανίως, κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν, παρίστανται οἱ μαθηταὶ φέροντες φωτοστεφάνους, ὅπως π.χ. εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Sopočani καὶ Arilje Σερβίας τοῦ 13^{ου} αἰῶνος⁷ καὶ τῶν Ταξιαρχῶν Μητροπόλεως Καστοριάς τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁸.

Τὸ πλήρες θείας σοβαρότητος πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ ἀποδίδεται μὲ ἐπιμελῆ ἑλληνικὴν τεχνοτροπίαν, τῇ προσθήκῃ ζωηρῶν γραμμῶν καὶ κηλί-

1. Πρβλ. τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Monreale (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1948, πίν. 67).

2. H. Omont, Manuscrits Grecs de la Bibl. Nationale, Paris 1929, πίν. XCVI, 25. Βλ. προχείρως Millet, Recherches, εἰκ. 159.

3. G. Millet, Monuments de l'Athos, πίν. 67 καὶ 84.

4. Ch. Diehl, La peinture Byzantine, Paris 1933, πίν. LXXXIX.

5. P. Underwood, The Frescoes in the Kariye Camii, εἰς: Dumbarton Oaks Papers, Nos 9 καὶ 10, 1955-1956, πίν. 66, 67, 72, 104.

6. Α. Συγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, πίν. 19,1.

7. Millet-Frolow, ἔ.ά., II, πίν. 11,4 καὶ 74,1.

8. Πελεκανίδου, ἔ.ά., πίν. 128, α.

δων φωτισμοῦ εἰς τὸ μέτωπον καὶ τὰ μῆλα. Ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα εἶναι κατεστραμμένα.

Ἡ Βαϊοφόρος (Πίν. 50). Ὁ Χριστὸς παρίσταται εἰς τὸ κέντρον τῆς εἰκόνης καθήμενος ἐπὶ λευκοῦ ἵππου, καὶ ἐστραμμένος πρὸς τὴν Ἱερουσαλήμ¹. Εἰς τὴν ἀνοικτὴν πύλην τῶν τειχῶν τῆς πόλεως τὸν ὑποδέχεται συμπαγῆς ὁμὰς Ἰουδαίων, ἐνδεδυμένων ζωηρῶς ἐρυθρὰς καὶ κυανᾶς στολὰς. Ὁ πρῶτος ἐξ αὐτῶν φέρει λευκὸν κάλυμμα ἐπὶ κεφαλῆς καὶ κρατᾷ κλάδον βαΐων. Τὸν Χριστὸν ἀκολουθοῦν ἐξ μαθηταὶ μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Πέτρον ἐνδεδυμένων ἐλαιόχρουν ἱμάτιον καὶ τὸν Ἰωάννην μὲ πορφυροῦν, συνομιλοῦντας καὶ βαδίζοντας ζωηρῶς. Ὅπισθεν αὐτῶν ὑψοῦνται ὑψηλοὶ κοκκινωποὶ βράχοι. Δύο παιδία στρώνουν κάτωθεν τῶν ποδῶν τοῦ ἵππου τὰ ἱμάτιά των, δύο ὄρθια κρατοῦν βαΐα καὶ ἄλλο ἀναρριχᾶται ἐπὶ τοῦ δένδρου. Ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ.

Ἡ εἰκονογραφία αὕτη τῆς Βαϊοφόρου εὐρίσκεται πλησιέστερα εἰς ὅλας τὰς λεπτομερείας μὲ ἔργα τοῦ 12^{ου} καὶ 13^{ου} αἰῶνος, ὅπως ἡ τοιχογραφία τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων τοῦ Λημνιώτη Καστοριάς², εἰκὼν τοῦ 12^{ου} αἰῶνος τοῦ Σινᾶ³, ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Ἰβήρων⁴ κ.ἄ. Διαφορὰ ἀπὸ τὰ προγενέστερα αὐτὰ ἔργα ὑπάρχει μόνον εἰς τὴν πλέον ὀρμητικὴν κίνησιν τῶν μαθητῶν καὶ εἰς τὴν μορφὴν τῶν βράχων, οἱ ὅποιοι ἐδῶ ἔχουν τὰς ἀποτόμους κλιμακωτὰς κατωφερείας, χαρακτηριστικὰ ἀμφοτέρω τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Ἡ μορφὴ τῶν βράχων καθὼς καὶ τῶν τειχῶν τῆς Ἱερουσαλήμ ἀπαντοῦν ὅμοια εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 1345 εἰς Ἀγ. Ἀθανάσιον Μουζάκη Καστοριάς⁵, ὅπου ὁμως ὑπάρχει ἡ χαρακτηριστικὴ διὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν στροφὴ τοῦ Χριστοῦ πρὸς τοὺς μαθητάς.

Ὅμοιαν συντηρητικὴν εἰκονογραφίαν πρὸς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν συναντῶμεν καὶ εἰς παλαιολογεῖους εἰκόνας τοῦ Σινᾶ⁶.

Ἐπίσης ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν ἢ διατάξεις τῶν προσώπων εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, ἢ ἑξαρσις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸ κέντρον μὲ τοὺς δύο ἑκατέρωθεν ὁμοιομόρφους ὁμίλους μαθητῶν καὶ Ἰουδαίων καὶ ὑψηλότερα τοῦ ὄρεινου τοπίου καὶ τῶν τειχῶν τῆς Ἱερουσαλήμ ἀπηχοῦν ἀκόμη τὸ πληθὺς διαυγείας, ἰσόρροπον πνεῦμα τῆς συνθέσεως τοῦ 12^{ου} αἰῶνος. Ἡ ζωη-

1. Διὰ τὴν συνηθετέραν κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα παράστασιν τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ ἵππου ἀντὶ ἐπὶ πάλου ὄνου βλ. Millet, Recherches, σ. 280.

2. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 17α.

3. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α', Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 97.

4. Millet, ἔ.ἄ., εἰκ. 246.

5. Πελεκανίδου, ἔ.ἄ., πίν. 147.

6. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔ.ἄ., εἰκ. 205, 214, 220.

ρότης ὅμως τῶν κινήσεων καὶ τῶν φυσιογνωμιῶν, ὁ φωτισμὸς τῆς πτυχο-
λογίας μὲ διακεκομμένες ἀντανακλάσεις καὶ ὁ τονισμὸς τοῦ ὄγκου τῶν σωμα-
των εἶναι σύμφωνος πρὸς τὴν παλαιολόγειον τέχνην, μολονότι τὰ κοντὰ ἀνα-
στήματα καὶ ἡ ἔλλειψις χάριτος προδίδουν ἐπαρχιακὸν πνεῦμα. Μὲ ἰδιαιτέ-
ραν ἐπιμέλειαν ἐκτελέσεως καὶ φυσιογνωμικὴν δύναμιν ἀποδίδεται ὁ Χριστὸς
ἐνδεδυσμένος κιτρινωπὸν χιτῶνα καὶ ἀνοικτὸν κυανοῦν ἱμάτιον μὲ μαλακὰς
καὶ ἐλευθέρως πτυχώσεις καὶ ἐμπρεσσιονικὸν φωτισμόν.

Ἡ Σταύρωσις (Πίν. 51). Ἡ Σταύρωσις ἀπλοῦται εἰς ὁλόκληρον τὸν
δυτικὸν τοῖχον τοῦ ναΐσκου ἀνωθεν τῆς θύρας, ὑπεράνω τῆς ὁποίας ὑπάρχει
ἡ γραπτὴ κτητορικὴ ἐπιγραφή.

Ἐμπροσθεν τοῦ τείχους μὲ τὰς ἐπάλλξεις ὑψοῦται ὁ Ἑσταυρωμένος.
Δεξιὰ εἰκονίζονται ὁ Ἰωάννης μὲ τὸν ἐκατόνταρχον Λογγίνον καὶ ὄμιλον ἐκ
πέντε στρατιωτῶν ἄριστερὰ ἡ Θεοτόκος καὶ ὄμιλος ἐκ πέντε γυναικῶν μὲ
φωτοστεφάνους· εἰς τὰ δύο ἄκρα οἱ ἑσταυρωμένοι λησταιὶ καὶ ἐπάνω ἀπὸ
τὸν σταυρὸν οἱ θρηνοῦντες ἄγγελοι. Ὑπάρχουν αἱ ἐπιγραφαί: Η ΣΤΑΥΡΩ-
ΣΙΣ, Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΣΗΣ, Ο ΑΓ. ΙΩ. Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, Ο ΑΓ. ΛΟΓΓΙΝΟΣ.

Ἡ πολυπρόσωπος αὕτη σκηνὴ τῆς Σταυρώσεως παρουσιάζει εἰς τὴν
εἰκονογραφίαν ἀρκετοὺς χαρακτῆρας, ἀπαντωμένους εἰς τὴν παλαιολόγειον
τέχνην.

Ὁ Ἑσταυρωμένος μὲ τὴν κεφαλὴν χαμηλά, τὸ σῶμα καταπίπτον ἀρι-
στερὰ, τὰ γόνατα λυγισμένα, ἀποδίδεται σύμφωνα μὲ τὴν ρεαλιστικὴν ἀντί-
ληψιν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ἰδίᾳ εἰς τὴν Μακεδονίαν, Σερβίαν καὶ Ἰταλίαν. Ἡ
παράστασις τοῦ Ἰωάννου, τυλιγμένου μὲ τὸ ἱμάτιον κατὰ τὸν τρόπον τῶν
φιλοσόφων, ἐκ παλαιότερων προτύπων¹, ἀνήκει εἰς τὰς προτιμήσεις τῆς ἐπο-
χῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἀνάλογα παραδείγματα ἔχομεν εἰς τὴν Σταύρωσιν
τοῦ Πρωταίτου², εἰς τὴν ὥραϊαν εἰκόνα τῆς Ὀχρίδος³, εἰς εἰκόνα τοῦ δωδε-
κάορτου τοῦ Ἑρμιτάζ⁴, εἰς τὴν πόρταν τῆς Ἀλεξανδρόβας⁵ καὶ εἰς τὴν
εἰκόνα τῆς Μονεμβασίας⁶. Εἰς ὅλας ὅμως αὐτὰς τὰς Σταυρώσεις ἡ παρά-
στασις τοῦ Ἰωάννου δὲν παρουσιάζει, εἰς τὰς στάσεις τῶν χειρῶν ἢ τῆς κε-
φαλῆς, τὴν τυπικὴν ἐκείνην ὁμοιομορφίαν, ἣτις διακρίνει τὴν προγενεστέραν

1. Πρβλ. τὸν Ἰωάννην εἰς τὴν μικρογραφίαν τῆς Ἀποκαθλώσεως τῶν Ὀμι-
λῶν τοῦ Γρηγορίου (Paris. 510) τοῦ ἔτους 880 (Omont, ε.ἀ., πίν. XXI).

2. Millet, Monuments de l'Athos, πίν. 12,3.

3. Mirjana Corović-Ljubincović, Les Icônes d'Ohride, εἰς:
Jugoslavija, 1953, πίν. 4.

4. Lazaref, Ἱστορία Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τ. II, πίν. 309.

5. Millet, Recherches, εἰκ. 443.

6. Ξυγγοπούλου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἑλκομένου
Μονεμβασίας, εἰς: Πελοποννησιακά, τόμ. Α', 1955.

κομνήνειον καὶ μεσοβυζαντικὴν τέχνην. Κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν παραιοθεῖται ἀναζητήσις ποικιλίας καὶ μεγαλυτέρα ἐλευθερία· ὁ Ἰωάννης τῆς Δεσφίνας παρουσιάζει στενοτέραν συγγένειαν πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὴν θέσιν τῆς δεξιᾶς, ἣτις προβάλλει ὑψηλὰ ἀπὸ τοῦ ἱματίου, καθὼς καὶ εἰς τὸν ρεαλισμὸν τοῦ συνεσπασμένου καὶ ὥσεὶ κλαίοντος προσώπου.

Ὁ Λογγῖνος ἐνδεδυμένος στρατιωτικὴν στολὴν παρίσταται εἰς τὴν καθιερωμένην σιάσιν δεικνύων τὸν Χριστόν. Ὅπισθεν τοῦ οἱ Ρωμαῖοι στρατιῶται, τοὺς ὁποίους ἀναφέρει μόνον ὁ Ματθαῖος (κζ', 54), φέρουν κράνη μὲ τὰ συνήθη ὑψηλὰ κωνικὰ σχήματα. Οὗτοι εἰκονίζονται συχνὰ εἰς τὰς ἐκτενεῖς πολυπροσώπους Σταυρώσεις τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς, ὅπως εἰς τὴν Περίβλεπτον καὶ Ἀγ. Ἰωάννην Μυστρά¹, εἰς Σοπότσανην², εἰς τὴν Μονὴν Ξενοφῶντος Ἀθῶ³ καὶ τὴν πλέον ἐκτενῇ Σταύρωσιν τοῦ Stago Nagorizipo⁴, ἔνθα εἰκονογραφοῦνται ὅλα τὰ ἐπεισόδια τὰ ἀναφερόμενα εἰς τὰ Εὐαγγέλια καὶ προσέτι ἡ λιποθυμία τῆς Θεοτόκου ἐκ τοῦ δράματος «Χριστὸς Πάσχων». Ἐπίσης ἡ παρουσία πολλῶν γυναικῶν, αἱ ὁποῖαι — συμφῶνως πρὸς τὰ τρία συνοπτικά Εὐαγγέλια — ἀκολουθοῦν τὴν Θεοτόκον καθ' ὅλην τὴν πορείαν πρὸς τὸν Γολγοθᾶν, ἀνήκει εἰς τὴν παλαιολόγειον εἰκονογραφίαν, συνεχιζομένην καὶ εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν. Παραδείγματα ἔχομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Χιλιανδαρίου (ἀρχαὶ 14^{ου} αἰῶνος)⁵, τοῦ Ἀγ. Ἀνδρέου Ροσοῦλη Καστοριάς (15^{ου} αἰῶνος)⁶, εἰς Καθολικὸν Λαύρας Ἀθῶ (1535)⁷ καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας (14^{ου} αἰῶν)⁸.

Οἱ λησταί, μὲ τὰς χεῖρας δεμένας ὀπισθεν τῆς ἐγκαρσίας κεφαλῆς τοῦ σταυροῦ, κατ' ἀρχαῖα καππαδοκικὰ πρότυπα, ἐπανέρχονται ἐνιαχοῦ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος καὶ ἐξῆς, ὅπως π.χ. εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρά⁹ καὶ τὴν Λαύραν τοῦ Ἀγ. Ὁρους¹⁰. Οἱ θρηνοῦντες ἄγγελοι μὲ τὸ πρόσωπον κρυμμένον εἰς τὰς χεῖρας ἰδιάζουν εἰς τὰς ρεαλιστικὰς καὶ δραματικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς.

Καὶ ἄλλαι δευτερεύουσαι λεπτομέρειαι, ὅπως ὁ διάκοσμος τοῦ τείχους

1. Millet, Les monuments byz. de Mistra, πίν. 105, 107.

2. Millet-Frolow, ἔ.ἀ., II, πίν. 13. N. Okunev, Monumenta Artis Serbicæ. IV, 1932, πίν. 4.

3. Millet, Athos, πίν. 181.

4. Wl. Petcović, La Peinture Serbe du Moyen âge, II, πίν. XLVII.

5. Millet, Athos, πίν. 69.

6. Πελεκανίδου, ἔ.ἀ., πίν. 162.

7. Millet, ἔ.ἀ., πίν. 162.

8. Ευγγοπούλου, ἔ.ἀ., πίν. Α'.

9. Millet, Mistra, πίν. 117,2.

10. Millet, Athos, πίν. 129.

μὲ ἑλικας καὶ φανταστικά πρόσωπα μονόχρωμα, ὅπως ἐλευθέως εἰργασμένα, συναντιῶνται συχνὰ εἰς κέντρα τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως, ὅπως εἰς Θεσσαλονίκην (᾿Αγ. ᾿Απόστολοι), Σερβίαν, Μυστρᾶν¹. Κυρίως ὅμως ἡ ὅλη ἐκτέλεσις τῶν κυρίων προσώπων μαρτυρεῖ ὅτι ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τὰς ἐπιτεύξεις τῆς ἀναγεννήσεως. Χάρις εἰς σοφὴν φωτοσκίασιν, ἔκδηλος γίνεται ἡ στρογγυλότης τῶν ὑψηλῶν σωμάτων. Τὰ ἐνδύματα ἀποδίδονται κατὰ τρόπον κλασσικόν, διευθετημένα εἰς πτυχώσεις μεγάλας, ἀπλᾶς καὶ ὀργανικάς, καταλλήλως φωτοσκιασμένας, ὥστε νὰ σχηματίζουν ἐλευθέως τὰς κολπώσεις καὶ ἀναδιπλώσεις τοῦ ὑφάσματος. Τοῦτο παρατηρεῖται κατ' ἐξοχὴν εἰς τὰ κασιανόκτρινα ἐνδύματα τοῦ Ἰωάννου, τὰ πορφυρᾶ τῆς Θεοτόκου καὶ τὰ ἐρυθρὰ τῆς παραπλεύρως αὐτῆς μυροφόρου, ἅτινα ἐνθυμίζουν τὰς τοιχογραφίας ναῶν τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως τοῦ Πρωτάτου² καὶ τῆς Στουδενίτσας Σερβίας³. Τὸ κλασσικὸν πλαστικὸν αὐτὸ στύλ, δημιουργήμα τῆς ἀναβιούσης τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπερ ἐμφανίζεται τὸ πρῶτον εἰς τὰ ἔργα τοῦ 13ου αἰῶνος⁴, συνεχίζεται εἰς ἕνα κλάδον τῆς ὀρίμου παλαιολογείου τέχνης καὶ εὐρίσκει πάλιν τὴν τελευταίαν ἀπὸλήξιν, ἐπὶ τὸ τυπικώτερον, εἰς τοὺς Κρητας ζωγράφους τοῦ ᾿Αθω τοῦ 16ου αἰῶνος⁵.

Εἰς τὴν ὅλην σύνθεσιν παρατηρεῖται συμμετρία καὶ διαύγεια, εἰς δὲ τοὺς δύο ἐκατέρωθεν τοῦ Ἑσταυρωμένου πολυπληθεῖς ὁμίλους προσπάθεια προοπτικῆς συγκροτήσεως, δι' ὑπερκαλύψεως εἰς τὰς γυναῖκας καὶ διὰ σμικρύνσεως εἰς τὸν ζωηρῶς κινούμενον ὄμιλον τῶν στρατιωτῶν. Ἡ παράστασις τοῦ Λογγίνου δεικνύει ἀδυναμίας. Ἡ κεφαλὴ μὲ τὸν κορμὸν εὐρίσκεται εἰς τὸ δεύτερον ἐπίπεδον, οἱ δὲ πόδες εἰς τὸ πρῶτον, δι' ὃ καὶ ἡ δυσαναλογία τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸ σῶμα. Ἡ σχηματικὴ διάπλασις τοῦ στήθους τῶν ληστῶν καὶ ἡ ἀγάπη πρὸς τὰς διακοσμήσεις, ὅπως οἱ μαργαρίται εἰς τὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ καὶ οἱ σχηματίζοντες κανονικὰ σχέδια βράχοι τοῦ Γολγοθᾶ, μαρτυροῦν παράλληλον ἐμμονὴν εἰς ἐπαρχιακά, ἀνατολικά πρότυπα⁶.

Ἡ Κοίμησις (Πίν. 52). Ἡ Θεοτόκος κατάκειται ἐπὶ τῆς νεκρικῆς κλίνης, τὴν ὁποίαν καλύπτει ἐρυθρόν, κεντημένον ὕφασμα καὶ λευκὴ σινδόνη.

1. Πρβλ. S. v. Radojčić, Die Entstehung der Malerei der Palaeologischen Renaissance (Jahr. der Oester. Byzant. Gesellschaft, VII, 1958, σ. 117, εἰκ. 3).

2. Millet, Athos, πίν. 48,3.

3. Millet-Frolow, ἔ.δ., III, πίν. 60,2, 61,1, 63,1.

4. Πρβλ. τοιχογραφίας Σοπότσαν (Petcović, ἔ.δ., I, πίν. 16-21).

5. Πρβλ. τοιχογραφίας Καθολικοῦ Λαύρας (Millet, Athos, πίν. 129,2, 132,2).

6. Πρβλ. Σταύρωσιν τοῦ ναοῦ Μαυριωτίσσης Καστοριάς (Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 70).

Ὁ Χριστὸς ἐντὸς ἐρουθρᾶς δόξης διπλῆς — ἑλλειψοειδοῦς καὶ ἀκτινωτῆς — μὲ τὴν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν ἀγκάλην, στρέφει ἑλαφρῶς τὴν κεφαλὴν ἀριστερά. Ἀνωθεν αὐτοῦ κατέρχονται δύο μικροὶ ἄγγελοι μὲ κεκαλυμμένας τὰς χεῖρας. Παρὰ τὴν κεφαλὴν τῆς Θεοτόκου εἰκονίζεται ὁμιλος ἕξ Ἀποστόλων εἰς τρεῖς ἐπαλλήλους σειράς. Παρὰ τοὺς πόδας αὐτῆς ὁ ἄλλος ὁμιλος ἐκ δύο Ἀποστόλων, δύο ἱεραρχῶν καὶ τοῦ Παύλου, ὅστις παρίσταται ὡς συνήθως προσπίπτων καὶ προσκυνῶν. Ὅπισθεν τῆς κλίνης, πλησίον τῆς κεφαλῆς τῆς Θεοτόκου, προβάλλει ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰωάννου, εἰς μικρὰν δὲ ἀπόστασιν κύπτει ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας.

Ὁλόκληρον τὸ βάθος καταλαμβάνει ὑψηλὸν ἀρχιτεκτόνημα· ἀπλοῦν ἐν εἵδει πλαισίου εἰς τὸ κέντρον περιβάλλει τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ. Τὸ κοσμοῦν αὐτὸ λέσβιον κυμάτιον συνεχίζεται συγκεχυμένως ὀπισθεν τοῦ ἀριστεροῦ ὁμίλου τῶν μαθητῶν, ὑπεράνω τῶν ὁποίων ὑψοῦται κτίριον μὲ διπλοῦν ἀέτωμα καὶ δίλοβον παράθυρον, ἀπὸ τοῦ ὁποίου προβάλλουν αἱ γυναικες. Ἀντιστοιχῶς ὑπεράνω τοῦ δεξιοῦ ὁμίλου ὑψοῦται τριμερὲς οἰκοδόμημα.

Αἱ εἰκονογραφικαὶ αὐταὶ λεπτομέρειαι προσέρχονται ἐκ τῆς παλαιότερας παραδόσεως τοῦ 11ου-12ου αἰῶνος καὶ μόνον ἡ ἰδιάζουσα δόξα τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ κατέχον ὁλόκληρον τὴν εἰκόνα ὑψηλὸν ἀρχιτεκτονικὸν βάθος παρατηροῦνται κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν. Ὁμοίως μορφῆς δόξα ἀπαντᾶται εἰς τὴν Κοίμησιν τῶν ναῶν Ζίτσας¹ καὶ Γκρατσάνιτσα Σερβίας² καὶ ἁγίου Νικολάου Κυρίτζη Καστοριάς³, κυρίως ὅμως, ὡς γνωστόν, ἡ σύνθετος δόξα περιβάλλει τὸν Χριστὸν εἰς τὴν Μεταμόρφωσιν, συνδεομένη μὲ θεολογικὰς ἰδέας ἀπὸ τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἐξῆς⁴, πλεῖστα δὲ παραδείγματα ὑπάρχουν εἰς Μυστρᾶν⁵, Ἀθῶν, Σερβίαν κλπ. Ἀφ' ἐτέρου τὰ ὑψηλὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους στεροῦνται ἐνταῦθα τῆς συνήθους κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα ἐνιαίας καὶ διανογῆς συγκροτήσεως.

Οἱ παρὰ τὴν κεφαλὴν τῆς Θεοτόκου Ἀπόστολοι μὲ τὰ σώματα δυσαναλόγως μικρὰ συνωθοῦνται εἰς στενὸν χώρον. Καλυτέραν σύνθεσιν παρουσιάζουν οἱ παρὰ τοὺς πόδας αὐτῆς Ἀπόστολοι καὶ ἱεράρχαι, τοποθετημένοι εἰς διαφορετικὰ ἐπίπεδα, μὲ ποικιλίαν καὶ ἐλευθερίαν στάσεων καὶ κινήσεων καὶ ὀρθᾶς ἀναλογίας. Ἐπίσης εἰς τὰ πρόσωπα, ὅλως ζωγραφικὴ ἀπόδοσις

1. Millet-Frolow, I, πίν. 54,1.

2. Petrović, ἑ.ἀ., πίν. LXXVIII.

3. Πελεκανίδου, ἑ.ἀ., πίν. 159.

4. Πρβλ. Millet, Recherches, σ. 230.

5. Εἰς Περίβλεπτον καὶ Παντάνασσαν (Millet, Mistra, πίν. 119, 140,2). Ἡ αὐτὴ τριπλῆ δόξα περιβάλλει καὶ τὴν παράστασιν τῆς Θεοτόκου, φερομένης ὑπὸ Σαραφείμ, εἰς τὸν τροῦλλον τοῦ ὑπερῶου τοῦ νάρθηκος τῆς Παντανάσσης (αὐτόθι, πίν. 148).

τῶν χαρακτηριστικῶν, τῆς κόμης καὶ τοῦ γενείου μὲ ἐξαίρετον δεξιotechνίαν πινελιᾶς εἰς τὸν κατὰ τόπους ἔντονον φωτισμόν, ἀτομικαὶ φυσιογνωμίαι ζωηρῶς ἐκφραστικαί, κινήσεις ἐλαφραὶ καὶ στιγμιαῖαι προσδίδουν τὸν χαρακτηριστικὸν ἐκείνον παλμὸν ἀληθείας, τὸν παρατηρούμενον εἰς τὰ ἔργα τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως.

Ἡ Ἀνάστασις. Ἡ σκηνὴ τῆς Ἀναστάσεως ὑπὸ τὴν μορφὴν τῶν Μυροφόρων εἰς τὸ μνήμα εἶναι λίαν ἐφθαρμένη καὶ ἁμαυρά. Ἀμυδρῶς διακρίνεται μόνον ὁ μέγας λευκοφορῶν Ἄγγελος εἰς τὴν συνήθη στάσιν, καθήμενος ἐπάνω εἰς τετράγωνον λίθον μὲ τὰς πτέρυγας ἀνοικτάς· μὲ μεγαλειώδη κίνησιν τῆς χειρὸς δεικνύει τὸν τάφον δεξιὰ καὶ στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τὴν ἀντίθετον κατεύθυνσιν.

Καλύτερον διατηρεῖται ἡ φυλάττουσα τὸν τάφον κουστωδία, κάτωθεν τοῦ Ἀγγέλου, ἀποτελουμένη ἐκ δώδεκα στρατιωτῶν (Πίν. 55.1). Οὗτοι παρίστανται κοιμώμενοι, ἄλλοι καθήμενοι εὐθυτενῶς ἢ γυρτοὶ καὶ ἄλλοι πεσμένοι ἐπάνω εἰς τὰς ἀσπίδας των εἰς στάσεις τολμηρὰς καὶ ἐλευθέρως. Τὸ ἀμυδαλωτὸν σχῆμα καὶ ὁ ἐξ ἐρυθρῶν καὶ λευκῶν ἀβυκίων διάκοσμος τῆς ἀσπίδος τοῦ πρώτου στρατιώτου ἀριστερά, μετάλλιοι πλεκτοὶ θώρακες, κωνικαὶ καμπύλαι περικεφαλαῖαι, τοποθετημέναι ἄνωθεν πλεκτῶν φακιολίων, αἵτινα περιβάλλουν τὰς κεφαλὰς, εἶναι ὅλα εἰλημμένα ἐκ τῆς στρατιωτικῆς στολῆς τῶν φράγκων ἱπποτῶν, παρατηροῦνται δὲ συχνὰ ἀπὸ τῆς Φραγκοκρατίας καὶ ἕξῃς εἰς τὴν παλαιολόγειον ζωγραφικὴν.

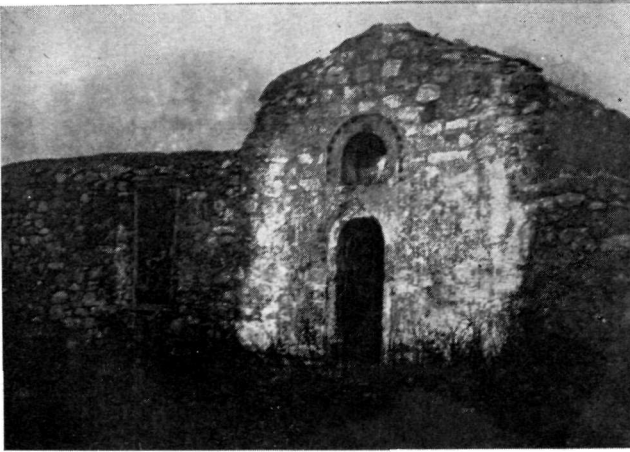
Ἡ κουστωδία περιοριζομένη εἰς ὀλίγους στρατιώτας εἰς τὰ μεσοβυζαντινὰ ἔργα ἀποβαίνει εἰς τὴν ὑστέραν περίοδον πολυἀριθμὸς¹.

Ἡ Ἀνάληψις. Τὸν θόλον τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καταλαμβάνει ἡ Ἀνάληψις. Τέσσαρες ἄγγελοι μὲ πρωτότυπον κυκλικὴν κίνησιν κρατοῦν τὴν «δόξαν» τοῦ ἀναλαμβανομένου ἐνθρόνου Χριστοῦ. Ἐμπροσθεν μεγαλοπρεποῦς τοπίου ὑψηλῶν βράχων μὲ φυσικὰς, ἀποτόμους κλιμακώσεις καστιανῶν ἀριστερά, φαιῶν δεξιὰ, παρίστανται ἀνὰ ἕξ οἱ μαθηταί.

Ὁ ὄμιλος εἰς τὸ δεξιὸν ἡμῖς τοῦ θόλου εἶναι πολὺ ἐφθαρμένος. Δὲν διακρίνεται εἰμὴ ὁ μικρῶν διαστάσεων ἄγγελος εἰς τὸ μέσον ἐρχόμενος ἐκ τοῦ βάθους καὶ ἀριστερώτερα ἢ Θεοτόκος μὲ τὸ σῶμα ἐστραμμένον πλαγίως, τὴν δὲ κεφαλὴν καὶ τὴν μίαν χεῖρα ὑψουμένην πρὸς τὸν Χριστόν.

Εἰς τὸ ἀριστερὸν ἡμῖς τοῦ θόλου (Πίν. 53) οἱ ἕξ μαθηταὶ εἶναι διατεταγμένοι εἰς ἐλεύθερον ὄμιλον: εἰς ἀγένειος — ὁ Ἰωάννης — ἴσταται εἰς τὸ

1. Ἀρχαιότερον παράδειγμα πολυἀριθμῶν στρατιωτῶν ἐνδεδυμένων φραγκικὰς στολὰς εἰς τοιχογραφίας Mileševno Σερβίας (N. Okunev, Monumenta Artis Serbicæ, Πράγα 1928, I, 2).



1. Ἀποψις ἀπὸ δυσμῶν τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης.



2. Ἡ γραπτή κτητορική ἐπιγραφή τοῦ ἔτους 1332 τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης.



Ἡ Γέννησις.



Ἡ Βάπτισις.



Ἡ Μεταμόρφωσις.



Ἡ Βαῖτοφόρος.



Ἡ Σταύρωσις.



Ἡ Κομῆσις.



Ἡ Ἀνάληψις. Δεξιὸν ἡμῶν.



1. Ἀποψις τοῦ ἄνω τμήματος τοῦ Ἱεροῦ Βήματος.



2. Ἱεράρχαι καὶ ἄγγελοι τοῦ Ἱεροῦ Βήματος.



1. Οἱ κοιμώμενοι στρατιῶται τῆς Ἀναστάσεως.



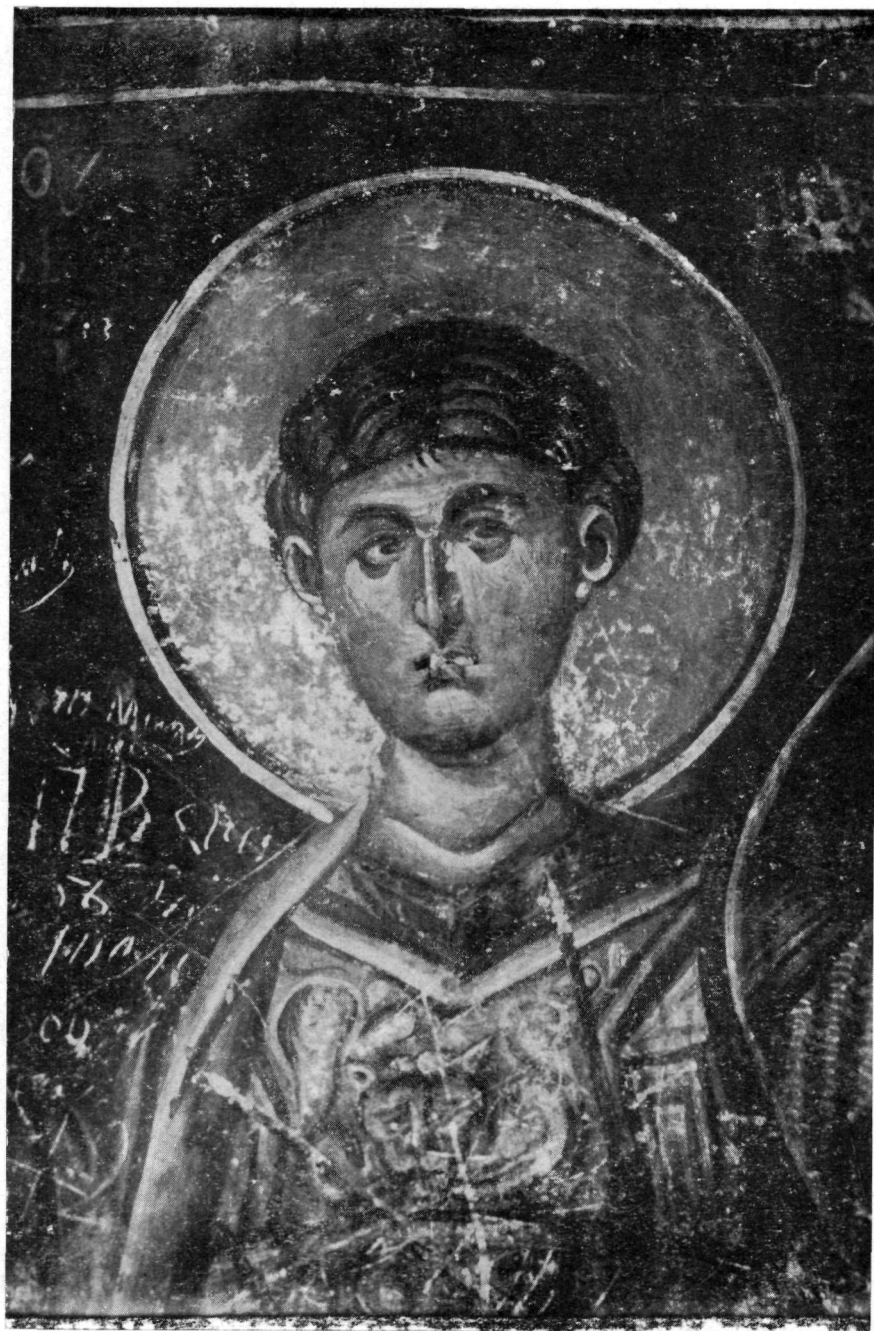
2. Μάρτυρες ἐν προτομῇ.



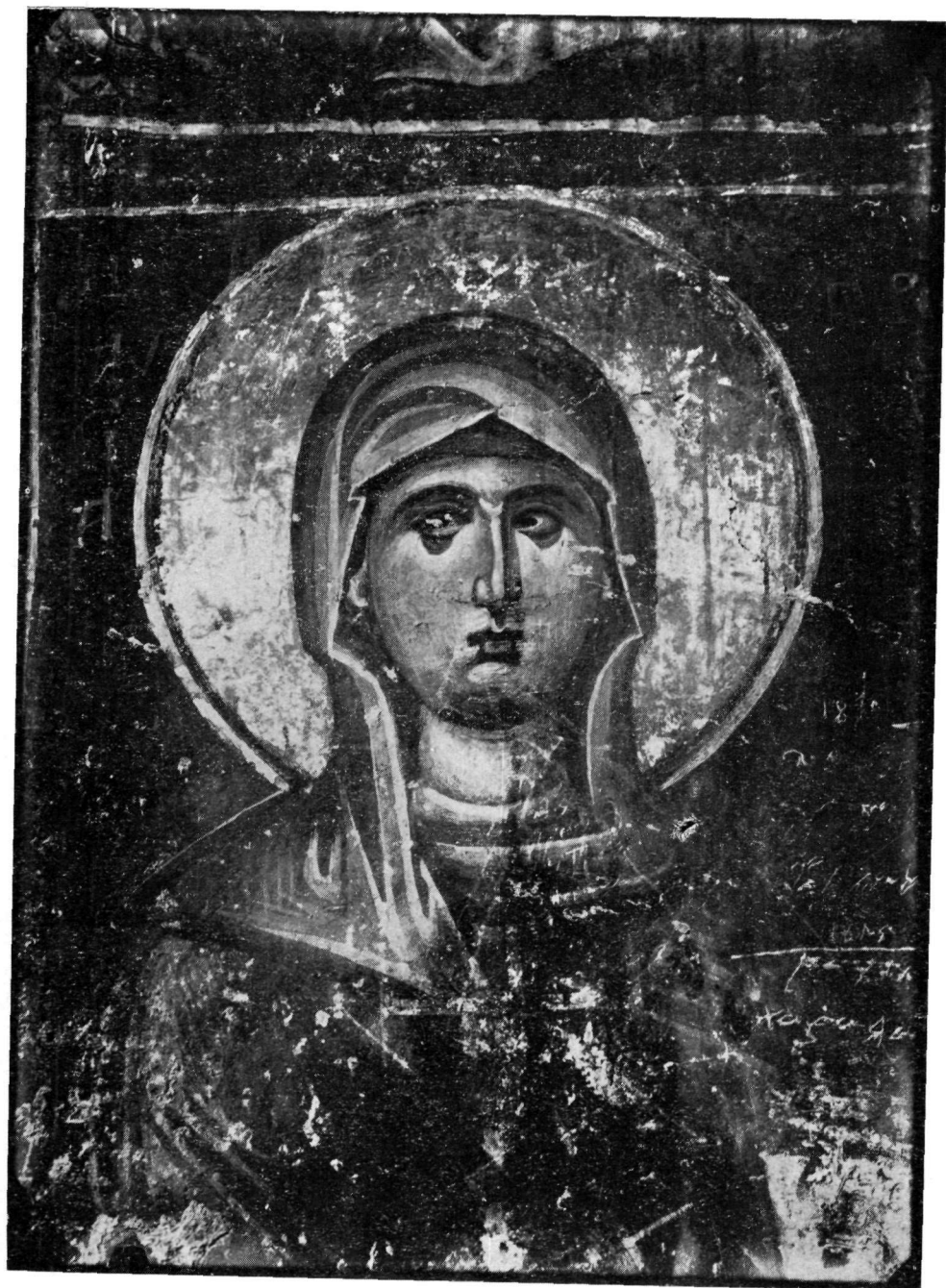
1. 'Ο Παντοκράτωρ.



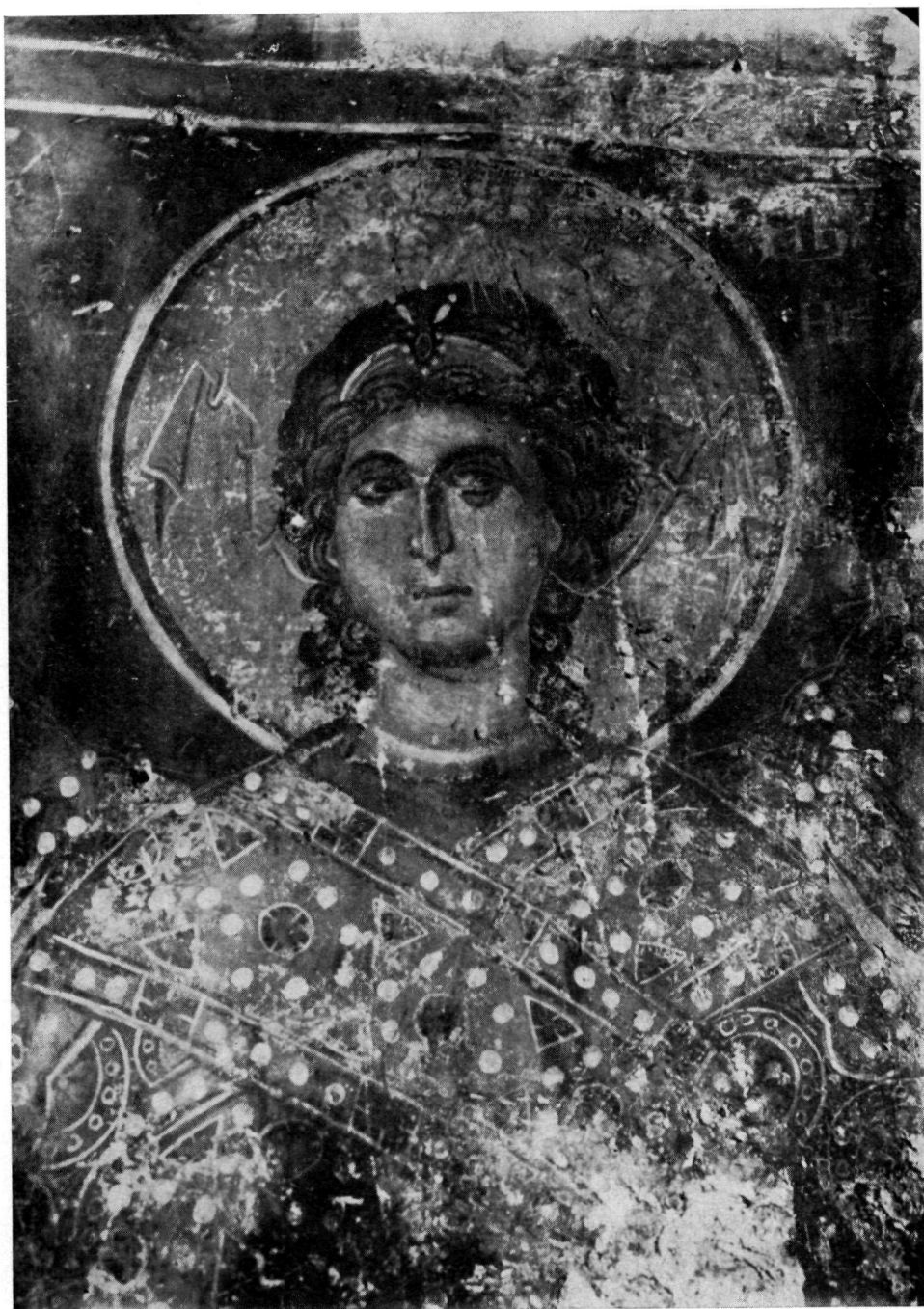
2. 'Ο ἅγιος Νικόλαος.



Ὁ ἅγιος Δημήτριος.



Ἡ ἁγία Παρασκευή.



Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



Ἡ Θεοτόκος ἐντὸς μεταλλίου ἐν τῷ μέσῳ τῶν Ἀρχαγγέλων.

ἄκρον δεξιὰ, ἐστραμμένος ὅλως πλαγίως, ἀπέναντι δὲ αὐτοῦ ὁ Παῦλος καὶ οἱ ἄλλοι τέσσαρες: δύο εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον κατὰ κρόταφον καὶ οἱ ἄλλοι δύο ὀπισθεν. Ὁ ἄγγελος, εἰς προοπτικὴν σμίκρυνσιν, ἔρχεται μακρόθεν ἀπὸ τὸ βραχῶδες βάθος δεξιὰ. Ἄνω ἀνορθόγραφος ἡ ἐπιγραφή: ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΗ-ΛΑΙΗ ΤΙ ΕΣΤΥΚΑΤΕ ΒΛΕ(ΠΟΝ)ΤΑΣ ΗΣ ΤΟΝ ΟΥ(ΡΑΝΟΝ).

Ἡ συγκέντρωσις αὕτη τῶν μαθητῶν ἔμπροσθεν ὑψηλοῦ τοπίου εἰς ὅμιλον διατεταγμένον προοπτικῶς ἀντικαθιστᾷ συχνὰ κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν τὴν παλαιότεραν εἰς μίαν σειρὰν σύνθεσιν ἐν μέσῳ δένδρων.

Οἱ Ἀπόστολοι παρίστανται κινούμενοι καὶ χειρονομοῦντες μετὰ πάθους καὶ μὲ τὰς κεφαλὰς ὑψουμένας πρὸς τὸν Χριστὸν ἐκτὸς τῶν δύο ἀκραίων, ἐξ ὧν ὁ τελευταῖος φέρει τὴν χεῖρα πρὸ τοῦ στήθους, ὁ δὲ ὀπισθεν αὐτοῦ στρέφων τὸν προσβλέπει. Παρόμοιαι αἱ στάσεις τῶν δύο αὐτῶν μαθητῶν ἀπαντοῦν εἰς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ Πρωτάτου¹, ἐνῶ ἡ βίαία στάσις καὶ χειρονομία τοῦ πρώτου ἐκ δεξιῶν Ἰωάννου ἔχει παρόμοιον εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Βατοπεδίου².

Τὰ ὑψηλὰ σώματα τῶν μαθητῶν παρίστανται ὀγκώδη μέσα εἰς τὰ κινούμενα πολύπτυχα ἐνδύματα, αἱ κεφαλαί, δυσαναλόγως μικραί, ὅπως εἰς τὴν Περίβλεπτον³, τὰ δὲ πρόσωπα μὲ ζωηράς, περιπαθεῖς ἐκφράσεις. Οἱ πόδες ἔχουν τὸ χαρακτηριστικὸν πολὺ πλατὺ σχῆμα τῆς παλαιολογείου τέχνης συναντώμενον καὶ εἰς αὐτὰ τὰ ἔργα τῆς πρωτενούσης⁴.

Ἡ πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων πλήρης εὐρύτητος καὶ δυνάμεως, μακρὰν πάσης τυπικότητος, ἀναδεικνύει μὲ ἀδρότητα καὶ τόλμην γραμμῶν καὶ φωτισμοῦ τὸν ὄγκον τῶν σωμάτων, ὁ δὲ ταραγμένος ρυθμὸς τῆς συμβάλλει εἰς τὴν ἐκφρασιν τῆς βιαιότητος τῶν κινήσεων. Εἰς τὰ χρώματα ἐπικρατοῦν οἱ συνδυασμοί, ἐρυθροποῦ (φραῖς) καὶ κυανοῦ, ἰώδους καὶ πρασίνου, φαιοῦ καὶ ἰώδους.

Τὸ Ἱερὸν Βῆμα. Εἰς τὴν ἀψίδα ἡ ἔνθρονος *Πλατυτέρα* μεταξὺ δύο ἀγγέλων, ὡς καὶ αἱ λοιπαὶ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγ. Βήματος ἔχουν ὑποστῇ μεγάλην φθορὰν, ἀμυδρῶς διακρινόμεναι. Ἐκ τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν καλύτερον διατηροῦνται αἱ κεφαλαὶ τῶν ἁγίων Ἀθανασίου καὶ Γρηγορίου καὶ τοῦ προηγούμενου αὐτῶν ἀγγέλου (Πίν. 54.2), τὴν ἐκτέλεσιν τῶν ὁποίων διακρίνει ἀκρίβεια σχεδίου καὶ εὐαισθησία φωτοσκιάσεως ἑλληνικῆς ἀντιλήψεως καὶ βαθεῖα ἐκφράσις σεβασμοῦ.

1. Millet, Athos, πίν. 13.

2. Millet, αὐτόθι, πίν. 81.

3. Millet, Mistra, πίν. 138,1.

4. Πρβλ. π.χ. εἰς Καχριὲ P. Underwood, The Frescoes in the Kariye Camii, εἰς: Dumbarton Oaks Papers, Nos 9 καὶ 10, 1955 - 1956, εἰκ. 72, 74.

Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Γ'

Εἰς τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον ἄνωθεν τῆς ἀψίδος εἰκονίζεται τὸ "Ἁγιον Μανδύλιον (Πίν. 54.1) ὡς ἐλαφρὸν πτυχούμενον προσόψιον μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Χριστοῦ ἄρκετὰ ἐφθαρμένην¹. Τὴν θέσιν αὐτὴν κατέχει σχεδὸν κατὰ κανόνα τὸ "Αγ. Μανδύλιον κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν, ἰδίᾳ εἰς ναοὺς τοῦ ἀπλοῦ τύπου τῆς Δεσφίνης². Ἡδη ἀπὸ τοῦ 11^{ου} αἰῶνος, ὁπότε τὸ θέμα τοῦτο εἰσῆχθη εἰς τὴν εἰκονογράφειαν τῶν ναῶν, κατέλαβε θέσιν — ὡς ἐκ τῆς συμβολικῆς του ἐννοίας τῆς μαρτυρίας τῆς ἐνανθροπήσεως — εἰς τὰ ἀνώτερα μέρη τοῦ ναοῦ ἢ ἄνωθεν μιᾶς τῶν πυλῶν, ὅπου ἐπίσης τίθεται ἡ παράστασις τοῦ Χριστοῦ.

Ἡ μορφή τοῦ "Αγ. Μανδηλίου ὡς μαλακοῦ ὑφάσματος, τὸ ὁποῖον ἀναρτᾶται ἢ δένεται εἰς κόμβους κατὰ τὰ ἄκρα, εἶναι συνηθεστέρα ἀπὸ τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς καὶ ἐξῆς, ἐνῶ προγενεστέρως ἐμφανίζεται ἐπίπεδον, ὥσει προσηλωμένον ἐπὶ σανίδος, ὅπως δηλαδὴ περιγράφεται ὑπὸ τῶν βυζαντινῶν συγγραφέων, ὅταν μετεκομίσθῃ τοῦτο ἐξ Ἑδέσσης εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν³. Ἐνταῦθα, ὅπως κρέμεται ἀπὸ τὴν ἐρυθρὰν ταινίαν, ἡ ὁποία χωρίζει τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον ἀπὸ τὸν θόλον, ἐνθυμίζει τὸν τρόπον τῆς ἀναρτήσεως τοῦ συμβολικοῦ πολυπτύχου ὑφάσματος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ - τροπαίου⁴ καὶ ἐν γένει τοῦ θριαμβικοῦ σουδαρίου⁵.

Μάρτυρες ἐν προτομῇ (Πίν. 55.2). Εἰς τὸ δυτικὸν ἡμισυ τοῦ ναοῦ, κάτωθεν τῶν εὐαγγελικῶν σκηνῶν, εἰκονογραφοῦνται ἐπὶ τοῦ βορείου καὶ τοῦ νοτίου τοίχου ἀνὰ πέντε Μάρτυρες μέχρι τῆς ὁσφύος. Διακρίνονται τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν πρώτων τοῦ βορείου τοίχου ἀπὸ δυσμῶν: Ἑλπιδοφόρος, Ἀφθονίου καὶ Ἀκινδύνου, ἐξ ὧν συμπεραίνομεν ὅτι οἱ δύο ἔτεροι εἶναι οἱ Ἀνεμπόδιστος καὶ Πηγάσιος, τῶν ὁποίων ἡ μνήμη ἀπὸ κοινοῦ ἐορτάζεται τὴν 2^{αν} Νοεμβρίου. Πιθανώτατα οἱ ἐπὶ τοῦ ἀπέναντι νοτίου τοίχου εἰκονιζόμενοι πέντε δυσδιάκριτοι Μάρτυρες εἶναι, οἱ ἔχοντες ἀπὸ κοινοῦ τὴν

1. Περὶ τοῦ ἁγ. Μανδηλίου βλ. A. Grabar, La Sainte Face de Laon, Le Mandylion dans l'art Orthodoxe, εἰς Seminarium Kondakovianum, Prague 1931, σ. 22 κ.ε.

2. Πρβλ. παρεκκλήσιον ἁγ. Εὐθυμίου (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ὁ ναὸς τοῦ ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, πίν. 82α). Ταξιάρχην Μητροπόλεως Καστοριάς (Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 119). Πολλὰ μεταβυζαντινὰ παραδείγματα εἰς Ἀθῶν (Millet, Athos, πίν. 58, 154, 195, 245, 263).

3. A. Grabar, La Sainte Face de Laon, σ. 16. Α. Ευγγουλόου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 46. Ὁ Ευγγούπουλος δέχεται ὅτι ἡ ἐπίπεδος μορφή τοῦ "Αγ. Μανδηλίου ἰδιάζει εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

4. Y. Baradez et M. Legley, La croix Trophée et le Reliquaire d'Aiouan - Berich, εἰς Cahiers Archéologiques, IX, 1937, σ. 73.

5. A. Grabar, L'empereur dans l'art Byzantin, Paris 1936, σ. 240, σημ. 5.

φορτήν τὴν 13^{ην} Δεκεμβρίου: Εὐστράτιος, Αὐξέντιος, Μαρδάριος, Εὐγένιος καὶ Ὁρέστης, διότι συχνὰ αἱ δύο αὐταὶ πεντάδες τῶν Μαρτύρων εἰκονίζονται ὁμοῦ, ὅπως εἰς Δαφνί, Νέαν Μονὴν Χίου, Μονὴν τῆς Χώρας, Ἀγ. Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης¹, εἰς δὲ τὴν Θεοσκεπάστον Τραπεζοῦντος οἱ Μάρτυρες παρίστανται ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου ἐν προτομῇ ἐντὸς μεταλλίων, εἰς στενὴν ζώνην, ἄνωθεν τῶν ὁλοσώμων ἁγίων, ὅπως εἰς τὴν Δεσφίναν².

Οἱ Μάρτυρες εἰκονίζονται κατὰ πρόσωπον· ὁ Ἑλπιδοφόρος ὡς νέος ἁγένειος, ὁ Ἀφθόνιος ὡς νέος « ἀρχιγένης » καὶ ὁ Ἀκίνδυνος ὡς ὀξυγένης³. Τὴν μονοτονίαν τῆς ὁμοιομόρφου παρατάξεως ποικίλλουν αἱ διαφορετικαὶ στάσεις τῶν χειρῶν καὶ ὁ διαφορετικὸς τρόπος, καθ' ὃν ἕκαστος φορεῖ τὴν κατὰ κόσμον χλαμύδα. Ἰδιαιτέρως ἐνταῦθα τονίζεται ἡ πολυτέλεια τῶν ἐνδυμάτων τῶν Μαρτύρων καὶ ὁ πλοῦτος τῶν διακοσμήσεων.

Τὰ πρόσωπα καίτοι ἁμαυρὰ ἢ φθαρμένα ἀφίνουν ἐν τούτοις νὰ διακρίνωνται αἱ πλήρεις ζωῆς καὶ ἐκφράσεως φυσιογνωμίαι καὶ ἡ λεπτότης τῆς ἐκτελέσεως μὲ μαλακὴν πλάσιν καὶ ἔντονα τὰ κατὰ τύπους φῶτα.

Ὁλόσωμοι ἅγιοι. Ἐκ τῆς σειρᾶς τῶν ὁλοσώμων ἁγίων, οἱ ὅποιοι εἰκονίζονται εἰς τὴν κάτω ζώνην τοῦ ναοῦ, σχεδὸν εἰς φυσικὸν μέγεθος, διατηροῦνται καλύτερον ἀπὸ τῆς ὁσφύς καὶ ἄνω ὁ Παντοκράτωρ, ὁ ἁγ. Νικόλαος, ὁ ἁγ. Δημήτριος, ἡ ἁγ. Παρασκευὴ καὶ οἱ Ἀρχάγγελοι μετὰ τῆς Θεοτόκου.

Ὁ Παντοκράτωρ (Πίν. 56.1). Ἀμέσως μετὰ τὸ τέμπλον ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου ἡ ὁλόσωμος παράστασις τοῦ Παντοκράτορος, ἐντὸς τριλόβου τόξου, κοσμουμένου μὲ λέσβιον κυμάτιον. Τὰς γωνίας πληροῦν ἑλικες καὶ ἐντὸς αὐτῶν δύο μονόχρωμοι, φανταστικαὶ παραστάσεις μὲ ἰδιορρυθμοὺς πῖλους καὶ μεγάλας κινήσεις, ὅμοιαι μὲ τὰς διακοσμούσας τὸ τεῖχος εἰς τὴν Σταύρωσιν. Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ ἡ ἐπιγραφή: ΙΣ ΧΣ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Διασφίζεται μόνον ἡ κεφαλὴ καὶ τὸ ἄνω μέρος τοῦ λίαν εὐρέος σώματος μὲ ἀρκετὰς φθοράς. Ὁ τύπος τοῦ προσώπου τοῦ Παντοκράτορος μὲ τὸ πλάτος τῶν παρειῶν, τὸ σχῆμα τοῦ στόματος, τοῦ μύστακος καὶ τοῦ σφηνοειδοῦς, ἐλαφροῦ γενείου ἐνθυμίζει τὸν Παντοκράτορα τῆς Ὡμορφης Ἐκκλησιᾶς Ἀθηνῶν⁴. Ἀπλετος φωτισμὸς καταυγάζει ὁλόκληρον τὸ ροδοκίτρι-

1. Πρβλ. Α. Ξυγγοπούλου, ἔ.δ., σ. 52, ἐνθα καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2. G. Millet-D. T. Rice, Byzantin Painting at Trebizond, London 1936, σ. 44, 45, πίν. XVII.

3. Βλ. Διονυσίου Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης (ἔκδ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως), 1909, σ. 159, 165.

4. Α. Ὁρλάνδου, Ἡ Ὡμορφη Ἐκκλησιά, Ἀθῆναι 1921, εἰκ. 27. Φ. Κόγολογ, Ἐκφράσεις τῆς ὁρθοδόξου εἰκονογραφίας, Ἀθῆναι 1960, τ. Β', πίν. 1-2.

νον πρόσωπον, ἡ περιφέρεια τοῦ ὁποίου καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ σκιάζονται μὲ ζωηρὸν πράσινον χρῶμα. Λεπτὰ ἐρυθρὰ καὶ πράσινα διαγράμματα ὑπάρχουν εἰς τὰ χαρακτηριστικά. Φθορὰ εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς μειώνει τὴν δύναμιν τῆς ἐκφράσεως.

Ἡ πυρόξανθος κόμη ἔχει κατὰ μέγα μέρος ἀποχρωματισθῇ. Εἰς τὸν πορφυροῦν χιτῶνα ἡ πτύχωσης διαγράφεται μὲ πρασίνας καὶ κιτρίνας γραμμάς.

Ὁ Ἅγιος Νικόλαος (Πίν. 56.2). Ἐναντι τοῦ Παντοκράτορος ἐπὶ τοῦ βορείου τοῖχου εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Νικόλαος ἐντὸς τόξου κοσμουμένου μὲ λέσβιον κυμάτιον. Ἐκατέρωθεν αὐτοῦ αἱ συνήθεις παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου, οἱ ὅποιοι προσκομίζουν τὸ Εὐαγγέλιον καὶ τὸ ὠμοφρόριον, συμφώνως πρὸς τὸ προφητικὸν ὄραμα τοῦ ἁγίου. Ὑπάρχουν αἱ ἐπιγραφαί: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΝΙΚΟΛΑΟΣ, ΙΣ ΧΣ, ΜΡ ΘΥ.

Ὁ ἅγ. Νικόλαος, ὅπως κατ' ἐνώπιον, στρέφει τὸ βλέμμα πρὸς τὰ ἄνω ἀριστερά. Ὁ τύπος τοῦ προσώπου εἶναι ὁ παραδιδόμενος: ὑψηλὸν μέτωπον, μεγάλοι ὀφθαλμοί, στρογγύλον κοντὸν γένειον. Τὸ σχῆμα τοῦ πλήρους γαλήνης ὠραίου προσώπου εἶναι κανονικὸν χωρὶς τὴν κατὰ τὸν 12^{ον} ἰδίως αἰῶνα παρατηρουμένην ἐπιμήκυνσιν. Ἐξαιρέσει τῆς κόμης, ὅπου ὑπάρχουν μερικαὶ ἔντονοι φωτειναὶ γραμμαί, ὁλόκληρον τὸ πρόσωπον καὶ τὸ γένειον πλάθεται μὲ ἀπαλὴν μετάβασιν ἀπὸ τοὺς φωτεινοὺς τόνους εἰς τοὺς διαφανεῖς σκιερούς. Ἐπίσης τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται πλαστικῶς χωρὶς χρῆσιν σκληρᾶς γραμμῆς.

Ἡ μαλακὴ πλάσις καὶ ἡ ἡπία ἐκφρασις ἐνθυμίζουν στενῶς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ἁγ. Νικολάου εἰς τὸν ναὸν τοῦ Αγίλε Σερβίας¹.

Ὁ Ἅγιος Δημήτριος εἰκονίζεται εἰς τὸν βόρειον τοῖχον κατ' ἐνώπιον, ἐνδεδυμένος στρατιωτικὴν στολὴν καὶ μανδύαν ἐρριμμένον ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου· κρατεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς δόρυ πρὸ τοῦ στήθους καὶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὴν ἀσπίδα (Πίν. 57). Ὁ τύπος τοῦ προσώπου εἶναι ὁ παραδιδόμενος: νέος ἀγένειος μὲ κανονικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ κοντὴν κόμην.

Ἀρκετὴν συγγένειαν εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν, τῆς κόμης καὶ τοῦ λαιμοῦ παρουσιάζει ἡ τοιχογραφία τῆς Δεσφίνας μὲ πρότυπα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως ὁ ἅγ. Δημήτριος τοῦ Καχριέ², μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι δὲν παρατηρεῖται ἐνταῦθα ἡ ἑλληνικὴ ἐξιδανίκευσις τοῦ ἔργου τῆς πρωτευούσης. Τὸ εὐτραφές, στρογγύλον σχῆμα τοῦ προσώπου, οἱ μικροὶ ὀφθαλμοὶ μὲ τὰς ἐντόνους ὀφρῦς δίδουν ἕνα τόνον καθημερινῆς πραγματικότη-

1. Millet-Frolow, II, ἔ.δ., πίν. 83,3.

2. P. Underwood, The Frescoes in the Kariye Camii, εἰς: Dumbarton Oaks Papers, No 13, 1959, ἐκ. 9.

τος. Ἡ ἐκτέλεσις, χωρὶς νὰ δύναται νὰ συγκριθῇ πρὸς τὴν ἔξοχον λεπτότητα τῆς τοιχογραφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως, δὲν στερεῖται τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως, ἰδίᾳ εἰς τὸν τρόπον τοῦ φωτισμοῦ καὶ τὴν εὐαισθησίαν τῶν τόνων τῶν χρωμάτων, δι' ὧν ἐπιτυγχάνεται ἡ πλαστικὴ ἀνάδειξις τοῦ προσώπου καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν. Χρησιμοποιοῦνται δύο τόνοι κιτρίνου καὶ ροδίνου διὰ τὰ φωτεινὰ μέρη, πράσινοι μέσοι τόνοι, δύο καστανοὶ διὰ τὴν σκιὰν καὶ ἔντονος λευκὸς φωτισμὸς εἰς ὠρισμένα σημεῖα τοῦ προσώπου ἐκ κηλίδων ἢ γραμμῶν. Ἡ κόμη καὶ ὁ λαιμὸς ἀποδίδονται μὲ ἀάποιαν σχηματικότητα, ἡ δὲ ἰδιάζουσα σχηματικότης τῶν ὠτων δὲν περιορίζεται εἰς τὰ ἐπαρχιακὰ ἔργα, ἀλλὰ παρατηρεῖται συχνὰ καὶ εἰς ἔργα τοῦ κύκλου τῆς πρωτευούσης, ὅπως π.χ. εἰς ἀγ. Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης¹.

Ἡ Ἀγία Παρασκευή. Ἡ ἀγ. Παρασκευὴ εἰκονίζεται εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον, παραπλευρῶς τῆς πύλης, ὅλως κατ' ἐνώπιον, ἐνδεδυμένη λευκόφαιον μαφόριον² διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ πρὸ τοῦ στήθους μέγαν, διπλοῦν σταυρόν. Ζωηρὰν ἐντύπωσιν πραγματικότητος δίδει ὁ διαγραφόμενος ὄγκος τοῦ σώματος καὶ τὸ εὐτραφές, νεανικὸν πρόσωπον μὲ τὰ ἔντονα χαρακτηριστικά, τοὺς μικροὺς ὀφθαλμοὺς, τὸ χυμῶδες στόμα (Πίν. 58).

Ἡ ἐκτέλεσις τοῦ προσώπου εἶναι ὁμοία μὲ τὴν τοῦ ἀγ. Δημητρίου, ἐδῶ ὅμως ἡ λάμψις του μὲ ροδόχρους ἀνταυγείας καὶ ἀβρὰς διαβαθμίσεις χρωματικῶν τόνων, ἰδίᾳ γύρω ἀπὸ τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὸ στόμα, πλάθουν μὲ μεγαλυτέραν λεπτότητα τὰ ἐπίπεδα τοῦ προσώπου καὶ δίδουν ἰδιαιτέραν αἰσθησιν νεανικῆς δροσερότητος. Μὲ ζωγραφικὴν ἐλευθερίαν ἀποδίδεται τὸ στόμα — εἰς τέσσαρας τόνους ἐρυθροῦ — καὶ οἱ ἐντὸς σκιᾶς ὀφθαλμοί, τῶν ὁποίων τὸ πλῆρες ζωῆς βλέμμα στρέφει ἀριστερά.

Ἡ πτύχωσις τοῦ μαφορίου τῆς κεφαλῆς τῆς ἀγίας — εἰς πέντε τόνους φαιοῦ — καὶ ἡ λευκὴ γωνιώδης γραμμὴ, εἰς τὴν ὁποίαν καταλήγει τοῦτο πέριξ τοῦ προσώπου, ζωγραφίζονται μὲ τὴν χαρακτηριστικὴν ἐλευθερίαν καὶ δεξιοτεχνίαν τῆς παλαιολογείου τέχνης τῶν μεγάλων κέντρων. Ἀνάλογα δείγματα συναντῶμεν εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ², ἐνῶ ἡ ἔντονος ρεαλιστικὴ διάθεσις συνδέει τὴν τοιχογραφίαν τῆς Δεσφίνας μὲ τὴν παλαιολόγειον ζωγραφικὴν τῆς Μακεδονίας.

Ἀρχάγγελοι - Θεοτόκος. Ὀλόκληρον τὸ δυτικὸν τμήμα τοῦ νοτίου τοίχου καταλαμβάνουν οἱ δύο Ἀρχάγγελοι *Μιχαήλ* καὶ *Γαβριήλ*, κρατοῦντες ἐν τῷ μέσῳ αὐτῶν μέγα μετάλλιον μὲ τὴν παράστασιν τῆς Θεοτόκου μέχρι τῆς ὀσφύος. Τὸ θέμα, καθόσον γνωρίζομεν, δὲν συναντᾶται ἀλλοῦ. Εἶναι

1. Πρβλ. Α. Ξυγγοπούλου, ἔ.ἀ., πίν. 30, 32, 36.

2. Millet, Mistra, πίν. 86,4.

τοῦτο εἰλημμένον ἐκ τῆς Συνάξεως τῶν Ἀσωμάτων, ὅπου ὁμως οἱ Ἀρχάγγελοι κρατοῦν ἐν τῷ μέσῳ αὐτῶν μετάλλιον μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ. Μεγάλην ὁμοιότητα μὲ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Δεσφίνας παρουσιάζει ἡ Σύναξις τῶν Ἀσωμάτων τοῦ ναοῦ τῆς Ζίτσας Σερβίας (1307-1315)¹.

Οἱ Ἀρχάγγελοι παρίστανται ὁλόσωμοι, κατ' ἐνώπιον, σχεδὸν ὅμοιοι, μὲ σῶμα πλατὺ καὶ ὀγκῶδες, ἐνδεδυμένοι κατακόσμους αὐτοκρατορικὰς στολὰς καὶ λώρους καταστίκτους ἐκ μαργαριτῶν καὶ πολυτίμων λίθων. Σειραὶ μαργαριτῶν, οἱ ὅποιοι σχηματίζουν μικροὺς σταυροὺς, διαστίζουν καὶ τὰς πτέρυγας.

Αἱ κεφαλαὶ ἀποδίδονται συμφώνως πρὸς τὴν ἀρχαιοτέραν παράδοσιν τοῦ κλασσικοῦ κάλλους (Πίν. 59). Εἰς τὸ ἐλαφρῶς ῥοειδὲς πρόσωπον τὰ ἁρμονικὰ χαρακτηριστικὰ διαγράφονται μὲ λεπτότητα σχεδιάσεως καὶ χρωματικῶν τόνων, ἐνθυμίζοντα ἔργα τῆς πρωτευούσης². Ὀλόκληρον τὸ πρόσωπον καὶ ὁ ὑψηλὸς λαιμὸς καταυγάζονται ἀπὸ ροδίνους καὶ κιτρίνους φωτεινοὺς τόνους, ἐλαφρὰ δὲ φωτοσκίασις ἐξαίρει τὴν πλαστικότητα των. Ἡ κόμη, ἐρυθροπῇ μὲ ξανθὰς ἀνταυγείας, ἰσχυρῶς οὕλη, ἀκολουθεῖ ἐπίσης παλαιότερα πρότυπα τοῦ 12^{ου} αἰῶνος μὲ τὸ κανονικὸν σχῆμα, χωρὶς νὰ ὀγκοῦται ὑπερβολικά, συμφώνως πρὸς τὸν νεωτερισμὸν τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς.

Ἡ Θεοτόκος (Πίν. 60) παρίσταται μέχρι τῆς ὁσφύος ἐντὸς τοῦ λαμπροῦ ἐρυθροῦ βάθους τοῦ μεταλλίου, εἰς στάσιν ἐπισήμου ἀκινήσιας καὶ ὅλως κατ' ἐνώπιον· πρὸ τοῦ στήθους φέρει καθήμενον τὸν Χριστόν, στηρίζουσα τὴν ἀριστερὰν ἐπὶ τοῦ ὤμου του κατὰ παλαιοτάτην εἰκονογραφικὴν παράδοσιν· ἡ δεξιὰ δὲν διακρίνεται, διότι τὸ κάτω μέρος τοῦ μεταλλίου εἶναι ἐφθαρμένον. Μὲ ἄκραν λιτότητα περιγράμματος διαγράφεται ἡ μικρὰ κεφαλὴ καὶ οἱ εὐρεῖς ὄμοι τῆς Θεοτόκου. Τὸ πρόσωπον περιβάλλει τριπλῇ, χρυσῇ παρυφῇ τοῦ πτυχωτοῦ κυανοῦ μαφορίου, κάτωθεν τοῦ ὁποίου διακρίνεται ἐπὶ τοῦ μετώπου τὸ ζωηρῶς ἐρυθρὸν φακιόλιον. Εἰς διπλὴν χρυσὴν παρυφὴν μὲ κρόσια καταλήγει τὸ μαφόριον καὶ ἐπὶ τῶν βραχιόνων, εἰς δὲ τὸ μέτωπον καὶ τοὺς ὤμους φέρει σταυροὺς ἐν εἵδει κοσμήματος.

Τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ προσώπου τῆς Θεοτόκου διακρίνει ἄκρα ἐπιμέλεια. Ἐνιαῖος φωτισμὸς πίπτων ἐκ τῶν ἄνω ἀριστερὰ καὶ λεπτολόγος φωτοσκίασις ἀναδεικνύει τὴν στρογγυλότητα τοῦ πλήρους εὐγενείας ῥοειδοῦς προσώπου. Μὲ ἀκριβείαν καὶ πλαστικὴν εὐαισθησίαν, ὅλως ἑλληνικῆς ἀντιλήψεως, ἀποδίδονται τὰ ὠραῖα χαρακτηριστικὰ καὶ κατ' ἐξοχὴν οἱ ἐντόνου διαυγείας ὀφθαλμοὶ μὲ τὸ λαμπρὸν ἐκφραστικὸν βλέμμα καὶ τὰς ἐλαφρῶς συνεσπα-

1. Millet-Frolov, ἔ.ἀ., I, πίν. 54,1.

2. Πρβλ. π.χ. τὸν ἅγιον Φλώρον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (P. Underwood, ἔ.ἀ., εἰκ. 6).

σμένες ὁφρῦς. Βαθεῖα ἔκφρασις μεγαλείου ἅμα καὶ γλυκύτητος εἶναι διακεχυμένη καὶ ἐπὶ ὁλοκλήρου τοῦ προσώπου.

Εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ Χριστοῦ διατηρεῖται ὁ καθιερωμένος τύπος μὲ τὸ λίαν ὑψηλὸν μέτωπον καὶ τὸ ὀγκῶδες κρανίον, ὅπως καὶ ἡ παραδιδομένη ἔμπρεσσιονιστικὴ ἐκτέλεισις μὲ κηλίδας φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν τόνων χρώματος.

Ὅλα τὰ πρόσωπα τῶν ὁλοσώμων ἁγίων τῆς κάτω ζώνης τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ Ἰ. Βήματος καὶ τῶν προτομῶν τῶν Μαρτύρων, εἶδομεν ὅτι ἀποδίδονται μὲ τὴν ἐπιμελῆ, κλασσικὴν τεχνοτροπίαν, τὴν παραδιδομένην ἐκ τῆς ἀρχαιοτέρας τέχνης τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος, ἡ ὁποία ὅμως προσλαμβάνει ἰδίαν ἐξέλιξιν κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν : ἔντασις φωτισμοῦ — συχνὰ καὶ διὰ προσθήκης λευκῶν ἰσχυρῶν γραμμῶν — ἀκρίβεια καὶ λεπτολόγος φωτοσκιάσις εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῆς στρογγυλότητος τοῦ προσώπου τονίζουσι τὴν πλαστικότητα αὐτοῦ. Προσέτι ἑλληνικῆς ἀντιλήψεως φυσικότης καὶ ὥραιότης τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ πλεόν ἄνθρωπινη φυσιογνωμικὴ ἔκφρασις προσδίδουν εἰς τὰ πρόσωπα τὸν χαρακτήρα τοῦ παλαιολογείου « ἀνθρωπισμοῦ ».

Οἱ ὁλόσωμοι ἅγιοι τῆς κάτω ζώνης, ἐν σχέσει πρὸς τὰς εὐαγγελικὰς σκηνὰς τοῦ θόλου, εἶναι ἔργα ποιοτικῶς ἀνώτερα, ἐφάμιλλα τῆς τέχνης τῶν μεγάλων κέντρων, ἐκτελεσθέντα προφανῶς ὑπὸ τοῦ ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ συνεργείου ζωγράφου, εἰς τὸν ὁποῖον ὀφείλονται πιθανῶς καὶ αἱ σκηναὶ τῆς Σταυρώσεως καὶ Ἀναλήψεως.

Ἡ εἰκονογραφία τῶν εὐαγγελικῶν σκηνῶν, μᾶλλον συντηρητικὴ, διατηρεῖ εἰς ἀρκετὰ σημεῖα παλαιότερους εἰκονογραφικοὺς τύπους· δὲν λείπουν ὅμως καὶ νεωτερισμοὶ τὸ πρῶτον εἰσαγόμενοι ἢ διαδιδόμενοι κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν.

Ἀπὸ τεχνοτροπικῆς ἀπόψεως αἱ εὐαγγελικαὶ σκηναὶ δὲν εἶναι ἀμέτοχοι τῆς ἐξελίξεως καὶ τῶν ἐπιτευγμάτων τῆς παλαιολογείου ἀναγεννητικῆς κινήσεως, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς τρίτης διαστάσεως, τὴν ζωηρότητα καὶ ἐνιαχοῦ τὸ στιγμαῖον τῶν κινήσεων τῶν παριστωμένων προσώπων καὶ ἀπελευθέρωσιν τῆς πτυχολογίας ἀπὸ τὴν τυπικότητα τῆς προγενεστέρας τέχνης. Ἀδρά, ὀργανικὴ πτυχολογία μὲ πλατὺν ἢ κατὰ τόπους φωτισμὸν διαγράφει τὸν ὄγκον τῶν σωμάτων καὶ ὑπογραμμίζει τὴν κίνησιν.

Τὰ πρόσωπα τῶν σκηνῶν ἀποδίδονται ἢ δι' ἡρέμου φωτοσκιάσεως, ὅπως οἱ ὁλόσωμοι ἅγιοι, ἢ μὲ « ζωγραφικὸν » τρόπον τῶν ἀσαφῶν διαγραμμάτων καὶ τῆς ἐναλλαγῆς πινελιάς ζωηροῦ φωτισμοῦ καὶ σκοτεινῶν τόνων, ὅστις κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν παρουσιάζει πολλὰς ποικιλίας μέχρι τοῦ πλεόν τολμηροῦ ἔμπρεσσιονισμοῦ. Ἐπίσης οἱ ὑψηλοὶ βράχοι τοῦ τοπίου ἔχουν τὰς χαρακτηριστικὰς διὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν μεγάλας, ἀποτόμους κλι-

μακώσεις, ὥστερεϊ ὅμως τὸ τοπίον εἰς εὐρύτητα καὶ ἔκτασιν χώρου εἰς τρόπον ὥστε νὰ δίδεται κάποια ἀληθοφάνεια εἰς τὴν σχέσιν προσώπων καὶ τοπίου, ὅπερ ἀποτελεῖ ἐν τῶν κυρίων ἐπιτευγμάτων τῆς παλαιολογείου ἀναγεννήσεως.

Ὅμοίως ἐνιαχοῦ δυσαναλογίαι εἰς τὰς διαστάσεις τῶν παριστωμένων προσώπων ἢ ἔλλειψις χάριτος εἰς τὰς κινήσεις καὶ τελειότητος εἰς τὴν ἐκτέλεσιν εἶναι δηλωτικὰ ἐπαρχιακοῦ ἐπιπέδου. Ἀφ' ἑτέρου ὅμως δὲν λείπουν, ὅπως εἶδομεν, καὶ ἀρκεταὶ σχέσεις εἰκονογραφικαὶ καὶ τεχνοτροπικαὶ πρὸς τὴν σύγχρονον τέχνην τῶν μεγάλων κέντρων — Κωνσταντινούπολιν, Μακεδονίαν, Μυστρᾶν — χωρὶς ἰδιαιτέραν τινα πρὸς ἓνα ἐξ αὐτῶν ἐξάρτησιν, ὅπερ μαρτυρεῖ τὴν καθολικὴν καὶ ἐνιαίαν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

S U M M A R Y

THE FRESCOES OF BYZANTINE CHURCH OF THE ARCHANGELS AT DESPHINA (Pl. 46-60).

In the foothills of Mount Parnassus is preserved a series of partly damaged frescoes dated by an inscription to 1332, in the small vaulted chapel of the Archangels in the village of Desphina.

The iconographic program conforms in its general lines with the arrangement usual in this type of church: Gospel scenes on the vault, on the walls a zone with busts of martyrs above full-length figures of saints, while Christ Pantocrator occupies the position on the south wall next to the screen. The Archangels Michael and Gabriel, to whom the church is dedicated, are on the western part of the south wall, in frontal pose and holding between them a medallion with the bust of the Mother of God. This original representation derives from the iconography of the Congregation of the Angels, where however it is Christ who is represented in the medallion.

The Gospel scenes are nine in all. The iconography in these scenes is rather conservative, following in many points the older types. However, innovations characteristic of the Palaeologan period are not lacking. For example, in the Nativity the portrayal of Joseph talking to the shepherd to illustrate the return of the shepherds to Bethlehem (Luke 2, 15-18); in the Transfiguration the exaggerated postures of the disciples; the large number of disciples in the Entry into Jerusalem and of Holy Women in the Crucifixion; and the perspective treatment of the group of disciples, the Angel and the high landscape in the Ascension.

With regard to style, the Gospel scenes bear witness to the impact of the developments of the Palaeologan renaissance; notably in the lively movement and in the organic drapery treatment, in which broad high-lights delineate the limbs and emphasize their movement. This is specially marked in the Crucifixion and the Ascension.

The modelling of the faces in the scenes is done either by a smooth transition from light to shade or by the juxtaposition of brush-strokes of light and dark tones, a technique used in many ways during the Palaeologan period reaching at times a bold impressionism. In addition, the high rocks of the landscapes have the sharp outlines of this period, though the characteristic spacial conception of landscape

is less in evidence. As in earlier art, the figures dominate the compositions, while the setting is conventionally rendered. Furthermore, errors of proportion, a lack of grace and freedom in the rendering of movement as well as defects in the execution, betray a provincial character.

On the other hand, the standing saints in the lower zone of the walls are close to the art of the great centres. They are works of a higher quality attributable perhaps to the leader of the group of painters employed. The faces are rendered in the meticulous classical manner descended from the art of the eleventh and twelfth century and renewed in the Palaeologan period: the emphatic lighting enhanced by the addition of bold white lines, together with accuracy and subtle shading in the features and the flesh of the faces attest a pre-occupation with plastic values.

Furthermore a Greek perception of naturalism and beauty of feature, like the more human expressions infuse the faces with something of Palaeologan humanism.

These various connections, in both iconography and style, with the contemporary art of the great centres (Constantinople, Macedonia, Mystra), without special dependence on any one of them, reveal the universal character of the developments in art during the Palaeologan period.

MARY G. SOTERIOU