

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 3 (1964)

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



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



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

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

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

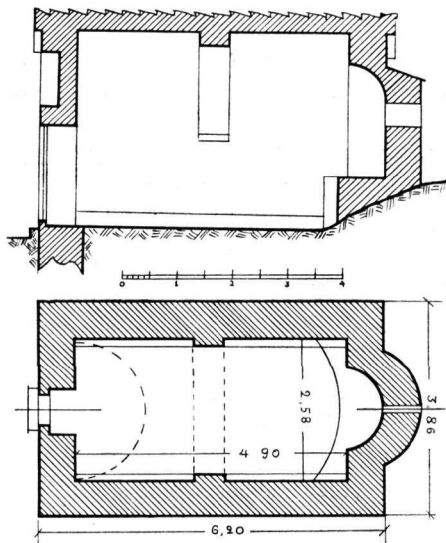
Δελτίον ΧΑΕ 3 (1962-1963), Περίοδος Δ' • Σελ. 175-202

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 κωμολόεως Δεσφίνης, κειμένης ἐπὶ ὄρεινῆς κοιλάδος τῶν νοτιοτάτων προβούνων τοῦ Παρνασσοῦ, γνωστῆς δὲ διότι ὑπῆρξεν ἡ πατρὶς τοῦ ἔθνομάρτυρος τοῦ ἀγῶνος τοῦ 1821 Ἑσαίου Ἐπισκόπου Σαλώνων.



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

Τὸ ναῦδριον εἰς ἀπλοῦν τύπον μονοκλίτου θολωτῆς βασιλικῆς (4,90 × 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 σφῆζονται εἰς τὴν πρόσοψιν.

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

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

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

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

Μεταγραφὴ: Ἀνεκαινίσθη ἐκ βάθρων καὶ ἐζωγραφήθη 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 ̅Ϛ̅ΩΜ ΕΝ ΕΙ (ΕΝ ἀντὶ ΙΝ, ἧτοι Ἰνδικτιῶνος πέμπτῃ καὶ δεκάτῃ).

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

Ὅς χορηγοὶ διὰ τὴν ἴδρυσιν καὶ τοιχογράφησιν τοῦ ναῖσκου ἀναφέρονται οἱ ἱερεῖς Θεόδωρος καὶ Κωνσταντῖνος Ἀναλυτῆς καὶ Κωνσταντῖνος Στειριώτης, καταγόμενος πιθανῶς ἐκ τοῦ γειτονικοῦ χωρίου Στειρίου, πατρίδος τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ τοῦ Στειριώτου.

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΕΚΛΟΓΗ ΚΑΙ ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ

Ἡ ἐκλογὴ καὶ ἡ διάταξις τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἀκολουθεῖ ἐν γενικαῖς γραμμαῖς τὸ σύνθημα εἰς τοὺς συγχρόνους μονοκλίτους θολωτοὺς ναοὺς σύστημα, ἧτοι: εἰς μὲν τὸν θόλον εἰκονογραφοῦνται εὐαγγελικαὶ 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 ὀλοσώμων ἁγίων (εἰκ. 2).

Εἰς τὸ ναῦδριον τῆς Δεσφίνας ἡ ζώνη τῶν Μαρτύρων περιορίζεται εἰς τὸ δυτικὸν ἡμισυ τοῦ ναοῦ, ἐντεῦθεν τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου. Εἰς τὸν στενὸν χώρον ἀνατολικῶς τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου μέχρι τοῦ τέμπλου εἰκονίζονται ἐντὸς γραπτῶν ἀψιδωμάτων πρὸς ἰδιαιτέραν ἕξαρσιν, ὁ *ἔνθρονος 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, ἕνεκα τῆς στενότητος τοῦ χώρου, οἱ δύο ὀλόσωμοι Ταξιάρχαι, φέροντες εἰς τὸ μέσον αὐτῶν μέγα μετάλλιον μὲ τὴν παράστασιν τῆς Θεοτόκου ἐν προτομῇ, καταλαμβάνουν ὀλόκληρον τὸν κάτω χώρον τοῦ νοτίου τοίχου ἀπὸ τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου μέχρι τοῦ δυτικοῦ ἄκρου τοῦ ναοῦ.

Ὁ Ἄρχαγγελος Μιχαὴλ εἰκονίζεται ἐκ δευτέρου ὡς φύλαξ μὲ τὴν ρομφαίαν ἀνὰ χειρᾶς, φέρων καὶ τὴν ἐπιγραφὴν Ο ΦΥΛΛΞ³, εἰς τὸν βόρειον τοίχον 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 ὀλόσωμοι ἅγιοι, εἰλημμένοι ἐξ ὄλων τῶν τάξεων, ἕξαιρέσει 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 Σηληϊᾶς 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 Ἄγ. Νικολάου Καζνίτση Καστοριάς τοῦ 12ου αἰῶνος. (Ἄ. Ο ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ἀρχεῖον βυζ. μνημ. Ἑλλάδος, τ. Δ', 1938, σ. 140).

3. Περὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ὡς φύλακος βλ. Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Ἀρχαγγελος Μιχαὴλ ὁ φύλαξ, εἰς Πρακτικά Χριστ. Ἀρχ. Ἔτ. Α', 1932 (= Byz. Neugr. Jahrbücher, 10, 1933/33 καὶ 1933/34, σ. 184). Ἐκτενὴς βιβλιογραφία παρὰ Δ. Π ἄ λ α, 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.

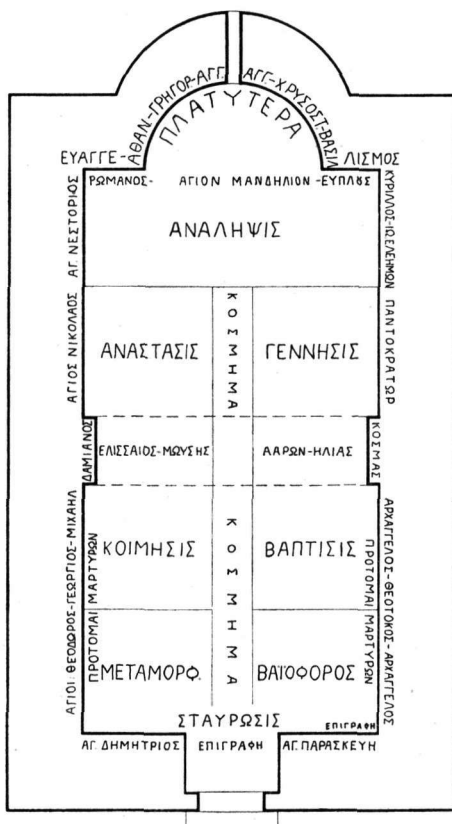
4. Εἰς Ἄγ. Ἰθανάσιον τοῦ Μουζάκη Καστοριάς τοῦ 1385 (Σ. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ο υ, Καστοριά, τ. Α', Βυζαντινὰ τοιχογραφία. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 143α).

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 Περίβλεπτον Μυστρᾶ (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 83, 2, 131, 2).

στόριος, Κύριλλος καὶ Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων εἰς τοὺς πλαγίους τοίχους καὶ οἱ διάκονοι Ρωμανὸς καὶ Εὐπλοὺς εἰς τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον ἑκατέρωθεν τῆς κόγχης. Οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τοὺς ἁγίους: Δημήτριον εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον ἀριστερὰ τῆς πύλης, Θεόδωρον καὶ Γεώργιον εἰς τὸν βόρειον τοῖχον. Οἱ ἰατροὶ ἀπὸ τοὺς ἁγίους Κοσμῶν καὶ Λαμιανὸν εἰς τὸν κάτωθεν τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου χώρον τοῦ Β. καὶ Ν. τοῖχου, αἱ ἅγιοι γυναῖκες ἀπὸ τὴν ἁγίαν Παρασκευὴν εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον δεξιὰ τῆς θύρας, ἔνθα καὶ μακρὰ δυσανάγνωστος ἐπιγραφὴ, οἱ δὲ Προφῆται ἀπὸ τοὺς Ἐλισσαῖον καὶ Μαυσῆν, Ἀαρὼν καὶ Ἠλῖαν ἐπὶ τοῦ ἐνισχυτικοῦ τόξου.

Εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἡ ἔνθρονος Πλατυτέρα μεταξὺ δύο ἀγγέλων ἔχει ὑποστῆ μεγάλην φθοράν. Ἔνεκα τῶν μικρῶν διαστάσεων τῆς ἀψίδος εἰκονογραφοῦνται κάτωθεν αὐτῆς μόνον οἱ συλλειτουργοῦντες Ἱεράρ-

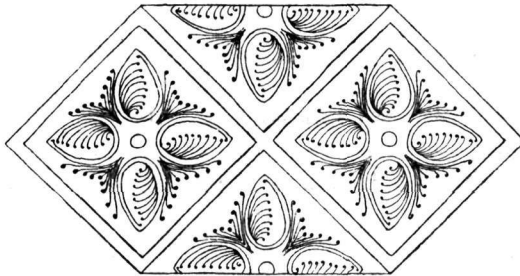


Εἰκ. 2. Διάγραμμα τῆς διατάξεως τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων.

χαι, προπορευομένων τῶν δύο Ἀρχαγγέλων μὲ τὰ ριπίδια ἀνὰ χεῖρας. Ὑψηλά εἰς τὸ μέτωπον τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, ἄνωθεν τῆς ἀψίδος, ἡ συνήθης κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα παράστασις 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 ἕξ 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 ὑψηλά 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 σχηματικὸς φυτικὸς ἔλικας, 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 Βόντοσα, Στουδένιστα καὶ Σοπότσани Σερβίας³.



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

1. Πρβλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ ὁμορφὴ ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, εἰς Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ., τ. Β', 1925, σ. 242. Α. Ὁρλάνδου, Ἁγ. Γεώργιος Βάρδα Ρόδου, εἰς Ἀρχεῖον, τ. 5', 1948, σ. 144 κ.έ., Χριστὸς Μεσολῶν, εἰς: Ἀρχεῖον, τ. Η', τεῦχ. 2, 1955-1956, σ. 126 κ.έ. Παλαιότερος ναῖσκος Μυρτιάς, εἰς: Ἀρχεῖον, τ. Θ', 1961, τεῦχος 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 ὀλοσώμου Παντοκράτορος τῆς κάτω σειρᾶς τῶν ἁγίων (Πίν. 47).

Εἰς τὸ κέντρον εἰκονίζεται τὸ σπήλαιον μέσα εἰς ἐρυθρωπὸν βράχον, ὃ ὁποῖος πυργώνεται ἀποτόμως. Ἡ Θεοτόκος παρίσταται εἰς μίαν τῶν πλέον συνήθων στάσεων εἰς τὴν μεσοβυζαντινὴν τέχνην: ἀνακεκλιμένη εἰς ἐρυθρὸν στρώμα 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 περζοί. 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 μηλωτὴν, 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. Ἐνίοτε 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 ἀντιστοιχῶς οἱ μάγοι ἀριστερὰ, κάτω δὲ ὁ Ἰωσήφ καὶ τὸ λουτρὸν εἰς ἐναλλασσομένας θέσεις. Ὅπως ἰδιάζουσα εἶναι εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Δεσφίνας ἢ συγκέντρωσις ὅλων τῶν ἐπεισοδίων ἀριστερὰ καὶ κάτω, ὀφειλομένη πιθανώτατα εἰς τὸν λίαν στενὸν καὶ ἐπιμήκη διατιθέμενον διὰ τὴν σκηνὴν χῶρον.

Εἰς τὸ λουτρὸν, τὸ βρέφος κρατεῖ εἰς τὰ γόνατά της ἡ μαῖα χωρὶς νὰ ἐκτείνῃ τὴν χεῖρα διὰ νὰ δοκιμάσῃ τὸ ὕδωρ — λεπτομέρεια ρεαλιστικῆ, 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.έ.

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 Ἑρμηνεῖαν (Διονυσίου Φουρνᾶ, Ἑρμηνεῖα Ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, 1909, σ. 86).

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

4. Πρβλ. Γέννησιν εἰς Ἑλμαλῆ 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 τῆς ἀνεμίζεται τὸ ζωηρῶς ἐρυθρὸν ἔνδυμά 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 γέρων ποιμὴν, ὁ ἱστάμενος παραπλεύρως τοῦ Ἰωσήφ καὶ ὡσεὶ συνδιαλεγόμενος μετ' αὐτοῦ. Τὸ αἰνιγματικὸν αὐτὸ σύμπλεγμα Ἰωσήφ καὶ ποιμένος δὲν ἔχει ἐρμηνευθῆ ἱκανοποιητικῶς³. Πρόκειται κατὰ τὴν γνώμην μας περὶ τῆς εἰκονογραφῆσεως 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 φάτην (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 φυλάσσουντες τὰ πρόβατα, ἡ ἀγγελία τοῦ θαύματος ὑπὸ ἀγγέλου καὶ ἡ ἐπιστροφή εἰς Βηθλεὲμ⁴.

Τὸ πρῶτον ἀπαντᾷ σπανίως, διὰ τὸ δεύτερον ὁ Millet κάμνει εὐρύτατον λόγον, ἐνῶ διὰ τὴν ἐπιστροφήν 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 ἐπιστροφήν, οἱ ποιμένες εὐρίσκονται εἰς χωριστὸν τμήμα τῆς διαμορφώσεως τοῦ τοπίου ἢ εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, ἢ πλησίον τῶν κυρίων προσώπων τῆς Γεννήσεως, ὥστε νὰ διακρίνωνται ἀπὸ τὸν εὐαγγελισμὸν τῶν ποιμένων, τὸν παριστάμενον ὑψηλότερα. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα ἐκ τῶν ἀρχαιοτέρων εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ.

1. Millet-Frolov, 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 Ευγγόπουλος δέχεται ὅτι προέρχεται ἀπὸ παρανόησιν, συνεπεία τῆς παρατηρουμένης μεταθέσεως τοῦ Ἰωσήφ δεξιά, πλησίον τῶν ποιμένων (Α. Ευγγόπουλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση 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 ποιμὴν, στηριζόμενος εἰς βακτηρίαν, βαδίζει « σπεύδων » πρὸς τὸ βρέφος, τὸ ὁποῖον κρατεῖ ἄνωθεν τοῦ λουτροῦ ἢ μαῖα. Λουτρὸν καὶ ποιμὴν πλησιέστατα ἀλλήλων, εὐρίσκονται ὁμοῦ εἰς ἰδιαιτέρως χωριζόμενον τμήμα τοῦ ἐδάφους.

Εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν ἀλλὰ πλησιέστερον πρὸς τὴν Θεοτόκον παρίσταται ὁ ποιμὴν εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τῆς Εὐαγγελιστρίας Γερακίου τοῦ 12^{ου} αἰῶνος², ἔνθα ὁ ποιμὴν 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 ἢ ὕψωσις τῆς χειρὸς εἶναι διάφορος, δηλοῦσα φόβον ἢ θάμβος.

Δὲν θὰ ἀναφέρωμεν ἐδῶ τὴν μεγάλην σειρὰν τῶν μεσοβυζαντινῶν ἔργων μὲ τὰς διαφορητικὰς 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 Ἐτμιαστίν τοῦ ἔτους 1057³. Ὁ Ἰωσήφ κάθεται ἀριστερὰ τῆς Θεοτόκου μὲ τὴν κεφαλὴν ἐστραμμένην πρὸς αὐτὴν· 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 Ἐθν. Βιβλιοθήκης Παρισίων τοῦ 12^{ου} αἰῶνος⁵. Ἡ εἰκὼν, ὅλως ἰσόροπος, 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 ποιμὴν, στηριζόμενος εἰς βακτηρίαν, ὁμιλεῖ πρὸς αὐτόν· ὁ νέος ὀπισθὲν του δεικνύει

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

2. Millet, ἔ.ἀ., σ. 117, εἰκ. 66.

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

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

5. H. Oumont, 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 ὡσάν νὰ ἀνακοινώῃ τὸ θαῦμα πρὸς τὸν Ἰωσήφ¹, ὅπως καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τοῦ *Agilje* Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} αἰῶνος².

Εἰς τὴν ὠραίαν, 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 — εἷς γέρον καὶ εἷς νέος μὲ στρογγύλον πῖλον, ἐρριμμένον 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. Στιγμαία εἶναι ἡ κίνησις τοῦ καθημένου ποιμένος, ὅπως ἀφίνει τὸν αὐλὸν καὶ στρέφει ἔκπληκτος πρὸς τὸν ἄγγελον, ἣ 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.ἀ., III, πίν. 36,1 καὶ 3.

2. Αὐτόθι, II, πίν. 71,3.

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

4. W. Felicetti-Liebenfels, ἔ.ἀ., 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 πρότυπόν της, τὴν εἰκόνα δηλ. τῆς Βενετίας.

5. Millet, *Athos*, πίν. 222,2.

Ἐν τῷ συνόλω ὁμως τῆς συνθέσεως λείπει τὸ αἶσθημα τοῦ χώρου καὶ τῆς ρυθμικῆς ἐνότητος. Τὰ ἐπεισόδια τίθενται τὸ ἕν ὑπεράνω τοῦ ἄλλου, τονίζεται δὲ μόνον τὸ σπήλαιον μὲ τοὺς κοκκινωπούς, σχηματικὸς βράχους, πυρογούμενον 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 ἔνδυμα τοῦ Ἰωσήφ αἱ πτυχαὶ ζωγραφίζονται μὲ ἐρυθρὰς γραμμὰς.

Ἡ Βάπτισις (Πίν. 48). Ὁ Χριστὸς ἐντὸς τοῦ Ἰορδάνου, κατ' ἐνώπιον, ἀκίνητος μὲ περιζῶμα εἰς τὴν ὀσφύν, φέρει τὴν εὐλογοῦσαν χεῖρα πρὸ τοῦ στήθους. Εἰς τὴν ἀριστερὰν βραχίωδην ὄχθην ὁ Ἰωάννης, ἐνδεδυμένος μηλωτὴν καὶ ἱμάτιον ἴσταται κατὰ κρόταφον, ἐπιθέτων τὴν χεῖρα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ. Δεξιὰ τρεῖς ἄγγελοι, ὁ εἷς ὑπεράνω τοῦ ἄλλου, προσκλίνουν μέσα εἰς πλαίσιον σχηματικῶν βράχων. Ὁ ποταμὸς εἶναι πλήρης ἰχθύων. Κάτωθεν τοῦ Ἰωάννου ἡ προσωποποίησις τοῦ Ἰορδάνου, χύνοντος ὕδωρ ἀπὸ μέγαν ἀμφορέα. Κάτωθεν τῶν ποδῶν τοῦ ἀγγέλου, κρυπτόμενον κατὰ τὸ ἥμισυ ὑπὸ τοὺς βράχους προβάλλει θαλάσσιον τέρας, ἐπὶ τοῦ ὁποίου συνήθως κάθεται προσωποποίησις 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 γραφικὸὶ ἢ ρεαλιστικοὶ νεωτερισμοί, οἱ ὁποῖοι διαδίδονται κατόπιν εὐρέως εἰς τὴν τέχνην τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς.

Τὸ ἔνδυμα τοῦ Ἰωάννου — ἱμάτιον ἀνωθεν τῆς μηλωτῆς — ἢ 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. Πρβλ. ἀκριβῶς ὅμοιον εἰς τὴν Βάπτισιν τοῦ ἁγ. Γεωργίου Staro Nagorzino (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 Nagorzino (αὐτόθι, 110,2).

εἰς τὴν ἐκ τῆς παλαιολογείου ἐξαρωμένην μεταβυζαντινὴν¹. Δευτερεύουσαι λεπτομέρειαι ἐνθυμίζουσι τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μυστρᾶ, ὅπως ὁ πλήρης ἰχθύων ποταμὸς τὴν Βάπτισιν τῆς Μητροπόλεως², τὰ τετράγωνα σχήματα τῶν βράχων τῆς δεξιᾶς ὄχθης τὴν Περίβλεπτον³, ἢ 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 Ἄθω, τῆς Σερβίας καὶ τοῦ Μυστρᾶ ὑπάρχουσι εἰς τὴν τεχνοτροπίαν. Εἰς τὰ παλαιολόγια αὐτὰ ἔργα τῶν μεγάλων κέντρων παρατηρεῖται εὐρύτης χώρου, τὸ τοπίον λαμβάνει ἰδιαίτερον σημασίαν εἰς ἔκτασιν καὶ ἔκφρασιν, ἢ ἐκτέλεισις εἶναι τελειότερα, 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 καταλαμβάνουσι ὀλόκληρον 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 ὄραϊα, πλήρη ἐκφράσεως σεβασμοῦ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων, τῶν ὁποίων τὰ βαθῆως 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 ἑναρμονίζουν τὴν ὅλην σύνθεσιν.

Ἡ Μεταμόρφωσις (Πίν. 49). Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται εἰς τὴν καθιερωμένην στάσιν, ἀπαστρέπτων μέσα εἰς τὰ λευκὰ ἐνδύματα καὶ τὴν διπλὴν, φωτεινὴν, ἔλλειψειδῆ δόξαν, ἀπὸ τῆς ὁποίας ἐξέρχονται δώδεκα ἀκτίνες. Ἐκατέρωθεν οἱ προφῆται Ἰηλίας καὶ Μωϋσῆς, ἐνδεδυμένοι πολύπτυχα ἱμάτια, κυανᾶ ὁ εἷς, κίτρινωπά ὁ ἕτερος. Κάτωθεν, ἐπὶ τοῦ βραχώδους ἐδάφους παρίστανται οἱ τρεῖς μαθηταὶ εἰς στάσεις ὀρηκτικὰς. Ὁ Πέτρος ἀριστερὰ κάμπτει τὸ γόνυ ὑψῶν τὴν κεφαλὴν καὶ τὴν χεῖρα πρὸς τὸν Χριστόν, εἰς τὸ μέσον δὲ Ἰωάννης γονυπετὴς πίπτει πρηγῆς μὲ τὸ ἱμάτιον ἀνεμιζόμενον καὶ δεξιὰ ὁ Ἰάκωβος ὄλωσ ἀνεστραμμένος μὲ τοὺς πόδας ὑψηλά, τὴν κεφαλὴν πρὸς τὰ κάτω καὶ τὸ ἱμάτιον ἰδιορρύθμως κολπούμενον.

1. Εἰς μονὴν Δοχειαρίου καὶ Λαύρας (M i l l e t, Athos, πίν. 225, 241 καὶ 123).

2. M i l l e t, Mistra, πίν. 67,1.

3. Αὐτόθι, πίν. 118,3.

4. Αὐτόθι, πίν. 94.

5. M i l l e t - F r o l o w, ἔ.δ., III, πίν. 21,3.

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

Ἡ δὲ 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, ἀνήσυχτοι κολπώσεις καὶ ὁ διακεκομμένος κατὰ τόπους φωτισμὸς δίδουν ἐντύπωσιν τῆς τρίτης διαστάσεως καὶ τῆς ὑφῆς 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 κομνηνείου ἐποχῆς, ἀλλὰ μὲ ἐλευθερίαν καὶ αἴσθησιν 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 φωτοστέφανους, 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 ζωνῶν γραμμῶν καὶ κηλί-

1. Πρὸβλ. τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Monreale (O. D e m u s, The Mosaics of Norman Sicily, London 1948, πίν. 67).

2. H. O m o n t, Manuscrits Grecs de la Bibl. Nationale, Paris 1929, πίν. XCVI, 25. Βλ. προχείρως M i l l e t, Recherches, εἰκ. 159.

3. G. M i l l e t, Monuments de l'Athos, πίν. 67 καὶ 84.

4. C h. D i e h l, La peinture Byzantine, Paris 1933, πίν. LXXXIX.

5. P. U n d e r w o o d, The Frescoes in the Kariye Camii, εἰς : Dumbarton Oaks Papers, Nos 9 καὶ 10, 1955 - 1956, πίν. 66, 67, 72, 104.

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

7. M i l l e t - F r o l o w, ἔ.ά., II, πίν. 11,4 καὶ 74,1.

8. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ο υ, 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 ὄμας Ἰουδαίων, ἐνδεδυμένων ζωηρῶς ἐρυθρὰς καὶ κυανᾶς στολᾶς. Ὁ πρῶτος ἐξ αὐτῶν φέρει λευκὸν κάλυμμα ἐπὶ κεφαλῆς καὶ κρατᾷ κλάδον βαίων. 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 βαίτα καὶ ἄλλο ἀναροιχᾶται ἐπὶ τοῦ δένδρου. Ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: Η ΒΑΙΟΦΟ(ΡΟΣ).

Ἡ εἰκονογραφία αὕτη τῆς Βαϊοφόρου εὐρίσκεται πλησιέστατα εἰς ὄλας 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 ἀμφότερα τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Ἡ μορφή 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.

Ὅμοίαν 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, ἡ ἔξαρσις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸ κέντρον μὲ τοὺς δύο ἐκατέρωθεν ὁμοιομόρφους ὁμίλους μαθητῶν καὶ Ἰουδαίων καὶ ὑψηλότερα τοῦ ὄρεινου τοπίου καὶ τῶν τειχῶν τῆς Ἱερουσαλήμ ἀπηχοῦν ἀκόμη τὸ πλήρες 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', Ἀθήναι 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 φυσιολογιῶν, ὁ φωτισμὸς τῆς πυχολογίας μὲ διακεκομμένες ἀνταντακλάσεις καὶ ὁ τονισμὸς τοῦ ὄγκου τῶν σωματικῶν εἶναι σύμφωνος πρὸς τὴν παλαιολόγειον τέχνην, μολονότι τὰ κοντὰ ἀναστήματα καὶ ἡ ἔλλειψις χάριτος προδίδουν ἐπαρχιακὸν πνεῦμα. Μὲ ἰδιαιτέραν ἐπιμέλειαν ἐκτελέσεως καὶ φυσιολογικὴν δύναμιν ἀποδίδεται ὁ Χριστὸς ἐνδεδυμένος κιτρινωπὸν χιτῶνα καὶ ἀνοικτὸν κυανοῦν ἱμάτιον μὲ μαλακὰς καὶ ἔλευθέρως πτυχώσεις καὶ ἐμπροσσιονικὸν φωτισμὸν.

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

Ἐμπροσθεν τοῦ τείχους μὲ τὰς ἐπάλλξεις ὑψοῦται ὁ Ἐσταυρωμένος. 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 ἐσταυρωμένοι λησταιὶ καὶ ἐπάνω ἀπὸ τὸν σταυρὸν οἱ θρηνοῦντες ἄγγελοι. Ὑπάρχουν αἱ ἐπιγραφαί: Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ, Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ, Ο ΑΓ. ΙΩ. Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, Ο ΑΓ. ΛΟΓΓΙΝΟΣ.

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

Ὁ Ἐσταυρωμένος μὲ τὴν κεφαλὴν χαμηλά, τὸ σῶμα καταπίπτον ἄριστερὰ, τὰ γόνατα λυγισμένα, ἀποδίδεται σύμφωνον μὲ τὴν ρεαλιστικὴν ἀντίληψιν 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 ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἀνάλογα παραδείγματα ἔχομεν εἰς τὴν Σταύρωσιν τοῦ Πρωτάτου², εἰς τὴν ὠραίαν εἰκόνα τῆς Ὀχρίδος³, εἰς εἰκόνα τοῦ δωδεκάορτου τοῦ Ἐρμιτάζ⁴, εἰς τὴν πόρταν τῆς Ἀλεξανδρόβας⁵ καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μονεμβασίας⁶. Εἰς ὅλας ὅμως αὐτὰς τὰς Σταυρώσεις ἡ παράστασις τοῦ Ἰωάννου δὲν παρουσιάζει, εἰς τὰς στάσεις τῶν χειρῶν ἢ τῆς κεφαλῆς, τὴν τυπικὴν ἐκείνην ὁμοιομορφίαν, ἣτις διακρίνει τὴν προγενεστέραν

1. Πρὸς τὸν Ἰωάννην εἰς τὴν μικρογραφίαν τῆς Ἀποκαθηλώσεως τῶν Ὀμιλῶν 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 Ἐλκομένου Μονεμβασίας, εἰς: Πελοποννησιακά, τόμ. Α', 1955.

κομνήνειον καὶ μεσοβυζαντικὴν τέχνην. Κατὰ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν παρθηρεῖται 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 ὡσεὶ κλαίοντος προσώπου.

Ὁ Λογγῖνος ἐνδεδυμένος στρατιωτικὴν στολὴν παρίσταται εἰς τὴν καθιερωμένην σιάσιν δεικνύων τὸν Χριστόν. Ὅπισθὲν 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 Ἁγ. Ἰωάννην Μυστρᾶ¹, εἰς Σοπότσανην², εἰς τὴν Μονὴν Ξενοφῶντος Ἁθῶ³ καὶ τὴν πλέον ἐκτενῆ Σταύρωσιν τοῦ Staro Nagorizino⁴, 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 συνοπτικὰ 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 (ἀρχαῖ 14^{ου} αἰῶνος)⁵, τοῦ Ἁγ. Ἀνδρέου Ροσοῦλη Καστοριᾶς (15^{ου} αἰῶνος)⁶, εἰς Καθολικὸν Λαύρας Ἁθῶ (1535)⁷ καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας (14^{ου} αἰῶν)⁸.

Οἱ λησταί, μὲ τὰς χεῖρας δεμένας ὀπισθεν τῆς ἐγκαρσίας κεραίας 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 Μυστρᾶ⁹ καὶ τὴν Λαύραν τοῦ Ἁγ. Ὁρους¹⁰. Οἱ θρηνοῦντες ἄγγελοι μὲ τὸ πρόσωπον κρυμμένον εἰς τὰς χεῖρας ἰδιάζουσιν 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. Ευγγουπούλου, ἔ.ἀ., πίν. Α'.

9. Millet, Mistra, πίν. 117,2.

10. Millet, Athos, πίν. 129.

μὲ ἔλικας καὶ φανταστικά πρόσωπα μονόχρωμα, ὅπως ἐλευθέρως εἰργασμένα, συναντῶνται 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 φωτισκίαν, ἐκδηλὸς γίνεται ἡ στρογγυλότης τῶν ὑψηλῶν σωμάτων. Τὰ ἐνδύματα ἀποδίδονται κατὰ τρόπον κλασσικόν, διευθετημένα εἰς πτυχώσεις μεγάλας, ἀπλᾶς καὶ ὀργανικᾶς, καταλλήλως φωτισκισμένας, ὥστε νὰ σχηματίζουσιν ἐλευθέρως τὰς κολπώσεις καὶ ἀναδιπλώσεις τοῦ ὑφάσματος. Τοῦτο παρατηρεῖται κατ' ἐξοχὴν εἰς τὰ καστανόκιτρινα ἐνδύματα τοῦ Ἰωάννου, τὰ πορφυρᾶ τῆς Θεοτόκου καὶ τὰ ἐρυθρὰ τῆς παραπλεύρως αὐτῆς μυροφόρου, ἅτινα ἐνθυμίζουσιν τὰς τοιχογραφίας ναῶν τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ὅπως τοῦ Πρωτάτου² καὶ τῆς Στουδενίτσας Σερβίας³. Τὸ κλασσικὸν πλαστικὸν αὐτὸ στυλ, δημιουργήμα τῆς ἀναβιούσης τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπερ ἐμφανίζεται τὸ πρῶτον εἰς τὰ ἔργα τοῦ 13^{ου} αἰῶνος⁴, συνεχίζεται εἰς ἕνα κλάδον τῆς ὀρίμου παλαιολογείου τέχνης καὶ εὐρίσκει πάλιν τὴν τελευταίαν ἀπῆχσιν, ἐπὶ τὸ τυπικώτερον, εἰς τοὺς Κρητὰς ζωγράφους τοῦ ᾿Αθῶ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος⁵.

Εἰς τὴν ὅλην σύνθεσιν παρατηρεῖται συμμετρία καὶ διαύγεια, εἰς δὲ τοὺς δύο ἐκατέρωθεν τοῦ Ἐσταυρωμένου πολυπληθεῖς ὀμίλους προσπάθεια προοπτικῆς συγκροτήσεως, δι' ὑπερκαλύψεως εἰς τὰς γυναῖκας καὶ διὰ σμικρύνσεως εἰς τὸν ζωηρῶς κινούμενον ὀμιλον τῶν στρατιωτῶν. Ἡ παράστασις τοῦ Λογγίνου δεικνύει ἀδυναμίαν. 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 ἐπαρχιακὰ, ἀνατολικὰ πρότυπα⁶.

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

1. Πρβλ. S. v. Radojcić, 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.ἀ., III, πίν. 60,2, 61,1, 63,1.

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

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

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

Ὁ Χριστὸς ἐντὸς ἐρυθρᾶς δόξης διπλῆς — ἑλλειψοειδοῦς καὶ ἀκτινωτῆς — μὲ τὴν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν ἀγκάλην, στρέφει ἑλαφρῶς τὴν κεφαλὴν ἀριστερά. Ἐνωθεν αὐτοῦ κατέρχονται δύο μικροὶ ἄγγελοι μὲ κεκαλυμμένας τὰς χεῖρας. Παρὰ τὴν κεφαλὴν τῆς Θεοτόκου εἰκονίζεται ὄμιλος ἕξ Ἀποστόλων εἰς τρεῖς ἐπαλλήλους σειράς. Παρὰ τοὺς πόδας αὐτῆς ὁ ἄλλος ὄμιλος 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 εἶδει πλαισίου εἰς τὸ κέντρον περιβάλλει τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ. Τὸ κοσμοῦν αὐτὸ λέσβιον κυμάτιον συνεχίζεται συγκεχυμένως ὀπισθεν τοῦ ἀριστεροῦ ὀμίλου τῶν μαθητῶν, ὑπεράνω τῶν ὁποίων ὑψοῦται κτίριον μὲ διπλοῦν ἀέτωμα καὶ δίλοβον παράθυρον, ἀπὸ τοῦ ὁποίου προβάλλουν αἱ γυναῖκες. Ἀντιστοιχῶς ὑπεράνω τοῦ δεξιοῦ ὀμίλου 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 ὀλόκληρον 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 Κυριτζη Καστοριᾶς³, 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' ἑτέρου τὰ ὑψηλὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους στεροῦνται ἐνταῦθα τῆς συνήθους κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα ἐνιαίας καὶ διαναγοῦς συγκροτήσεως.

Οἱ παρὰ τὴν κεφαλὴν τῆς Θεοτόκου Ἀπόστολοι μὲ τὰ σώματα δυσαναλόγως μικρὰ συνωθοῦνται εἰς στενὸν χῶρον. 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, ὅπως ζωγραφικὴ ἀπόδοσις

1. Millet-Frolov, I, πίν. 54,1.

2. Petrović, ἔ.ἀ., πίν. LXXVIII.

3. Πελεκανίδου, ἔ.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 Σερραφείμ, εἰς τὸν τροῦλλον τοῦ ὑπερφύου τοῦ νάρθηκος τῆς Παντανάσσης (αὐτόθι, πίν. 148).

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

Ἡ Ἀνάστασις. Ἡ σκηνὴ τῆς Ἀναστάσεως ὑπὸ τὴν μορφήν τῶν Μυροφόρων εἰς τὸ μνήμα εἶναι λίαν ἐφθαρμένη καὶ ἀμαυρά. 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, τοποθετημένοι 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 παλαιολογίαν ζωγραφικὴν.

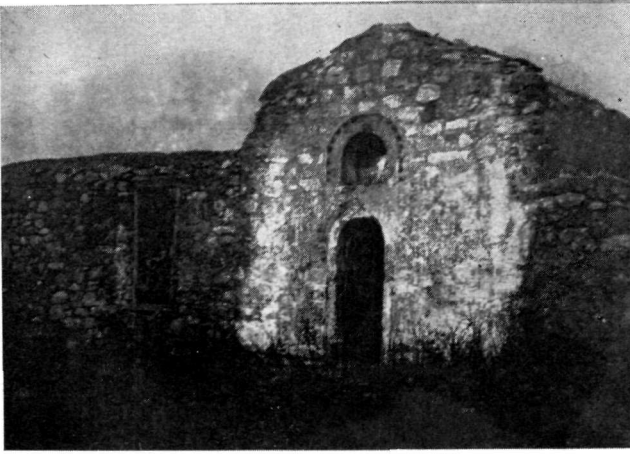
Ἡ κουστωδία περιοριζομένη εἰς ὀλίγους στρατιώτας εἰς τὰ μεσοβυζαντινὰ ἔργα ἀποβαίνει εἰς τὴν ὑστέραν περίοδον πολυἀριθμὸς¹.

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 ἡμισυ 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 ἡμισυ τοῦ θόλου (Πίν. 53) οἱ ἕξ μαθηταί εἶναι διατεταγμένοι εἰς ἐλεύθερον ὄμιλον: εἰς ἀγένειος — ὁ Ἰωάννης — ἴσταται εἰς τὸ

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



1. Ἀποψις ἀπὸ δυσμῶν τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης.



2. Ἡ γραπτὴ κτητορικὴ 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.



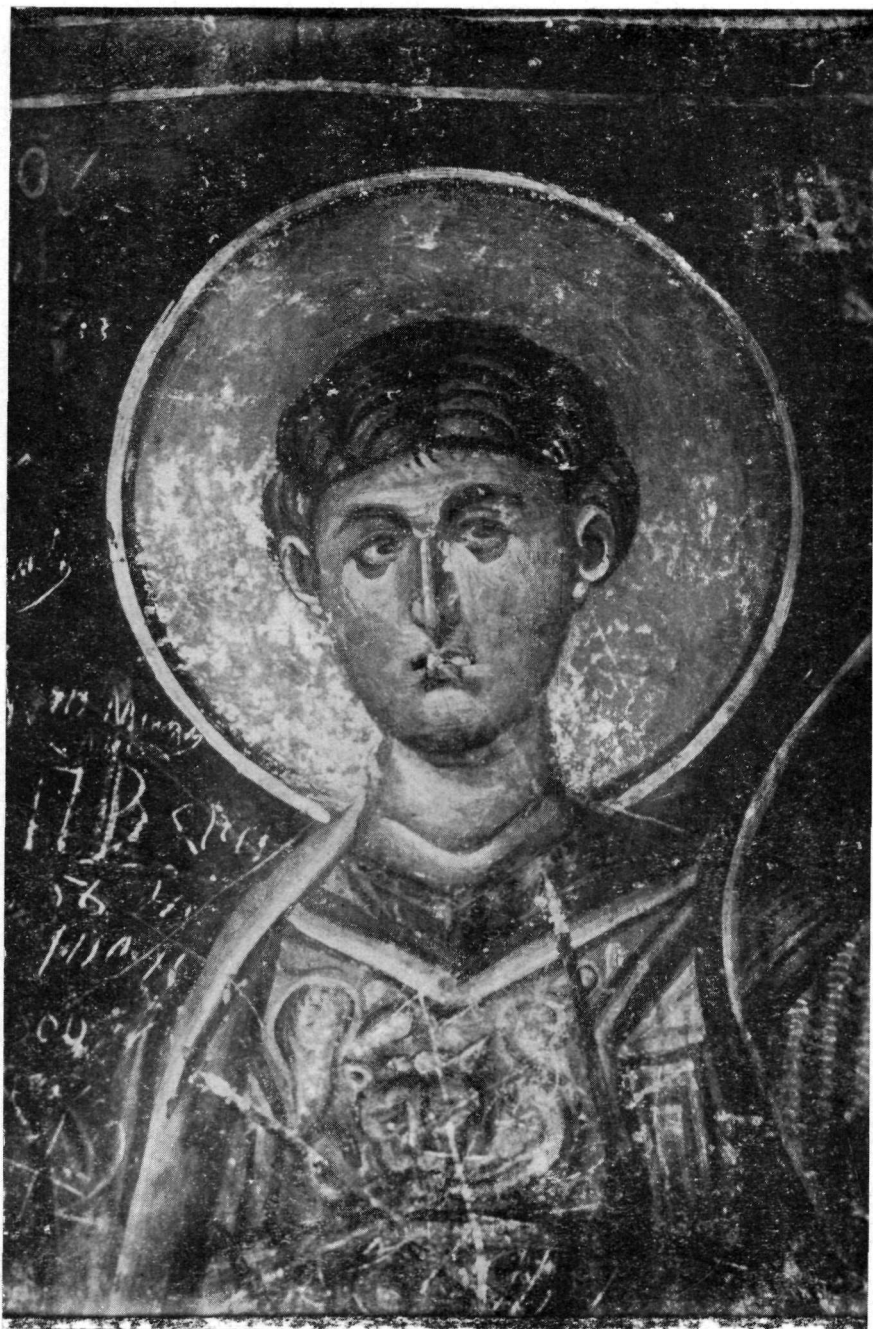
2. Μάρτυρες ἐν προτομῇ.



1. Ὁ Παντοκράτωρ.



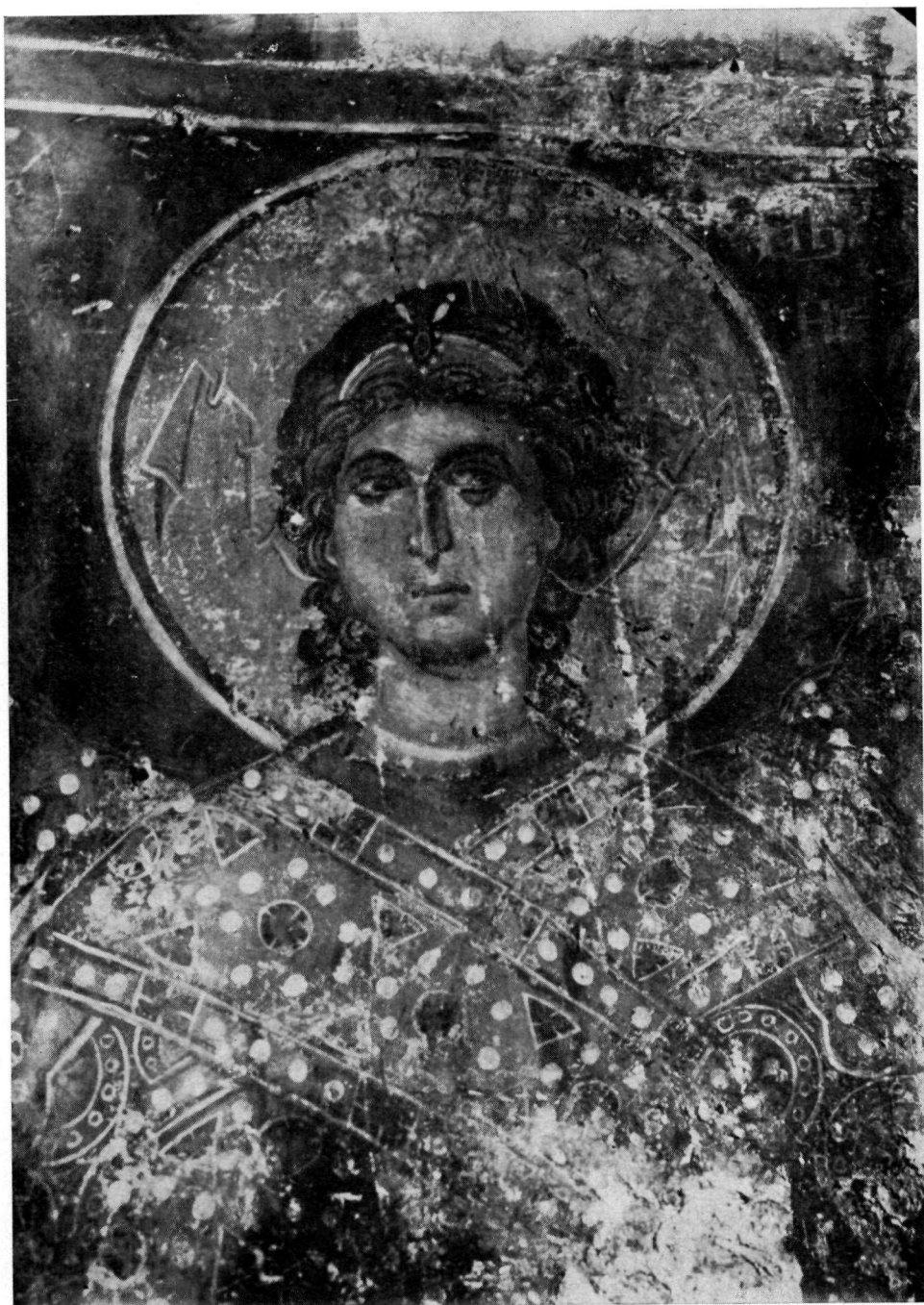
2. Ὁ ἅγιος Νικόλαος.



Ὁ ἅγιος Δημήτριος.



Ἡ ἅγια Παρασκευή.



Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



Ἡ Θεοτόκος ἐντὸς μεταλλίου ἐν τῷ μέσῳ τῶν Ἀρχαγγέλων.

ἄκρον δεξιὰ, ἐστραμμένος ὄλως 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 βᾶθος δεξιὰ. Ἄνω ἀνορθόγραφος ἢ ἐπιγραφὴ: ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΗ-ΛΑΙΗ ΤΙ ΕΣΤΥΚΑΤΕ ΒΛΕ(ΠΟΝ)ΤΑΣ ΗΣ ΤΟΝ ΟΥ(ΡΑΝΟΝ).

Ἡ συγκέντρωσις αὕτη τῶν μαθητῶν ἔμπροσθεν ὑψηλοῦ τοπίου εἰς ὄμι-λον 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 στρέ-φω τὸν προσβλέπει. Παρόμοιαι αἱ στάσεις τῶν δύο αὐτῶν μαθητῶν ἀπαν-τοῦν εἰς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ Πρωτάτου¹, ἐνῶ ἡ βιαία στάσις καὶ χειρονομία τοῦ πρώτου ἐκ δεξιῶν Ἰωάννου ἔχει παρᾶλληλον εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Βατοπεδίου².

Τὰ ὑψηλὰ σώματα τῶν μαθητῶν παρίστανται ὀγκώδη μέσα εἰς τὰ κιν-ούμενα 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 πρωτευούσης⁴.

Ἡ πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων πλήρης εὐρύτητος καὶ δυνάμεως, μακρὰν πάσης τυπικότητος, ἀναδεικνύει μὲ ἀδρότητα καὶ τόλμην γραμμῶν καὶ φωτι-σμοῦ τὸν ὄγκον τῶν σωμάτων, ὁ δὲ ταραγμένος ρυθμὸς τῆς συμβάλλει εἰς τὴν ἔκφρασιν τῆς βιαιότητος τῶν κινήσεων. Εἰς τὰ χρώματα ἐπικρατοῦν οἱ συνδυασμοί, ἐρυθροποῦ (φραῖζ) 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 ὑποστῆ με-γάλην φθοράν, ἀμυδρῶς διακρινόμενα. Ἐκ τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρ-χῶν καλύτερον διατηροῦνται αἱ κεφαλαὶ τῶν ἁγίων Ἀθανασίου καὶ Γρηγο-ρίου καὶ τοῦ προηγουμένου αὐτῶν ἀγγέλου (Πίν. 54.2), τὴν ἐκτέλεσιν τῶν ὁποίων διακρίνει ἀκρίβεια σχεδίου καὶ εὐαισθησία φωτοσκιάσεως ἑλληνικῆς ἀντιλήψεως καὶ βαθεῖα ἔκφρασις σεβασμοῦ.

1. Millet, Athos, πίν. 13.

2. Millet, αὐτόθι, πίν. 81.

3. Millet, Mistra, πίν. 138,1.

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

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

Ἡ μορφή τοῦ Ἁγ. 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, ὡσεὶ προσηλωμένον ἐπὶ σανίδος, ὅπως δηλαδὴ περιγράφεται ὑπὸ τῶν βυζαντινῶν συγγραφέων, ὅταν μετεκομίσθη 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 οὐράς. Διακρίνονται τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν πρώτων τοῦ βορείου τοίχου ἀπὸ δυσμῶν: Ἑλπιδοφόρος, Ἀφθονίου καὶ Ἀκινδόνου, ἐξ ὧν συμπεραίνομεν ὅτι οἱ δύο ἔτεροι εἶναι οἱ Ἀνεμπόδιτος 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. G r a b a r, La Sainte Face de Laon, Le Mandylion dans l'art Orthodoxe, εἰς Seminarium Kondakovianum, Prague 1931, σ. 22 κ.έ.

2. Πρβλ. παρεκκλήσιον Ἁγ. Εὐθυμίου (Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθήναι 1952, πίν. 82α). Ταξιάρχην Μητροπόλεως Καστοριάς (Π ε λ ε κ α ν ί δ ο υ, Καστοριά, πίν. 119). Πολλὰ μεταβυζαντινὰ παραδείγματα εἰς Ἄθω (M i l l e t, Athos, πίν. 58, 154, 195, 245, 263).

3. A. G r a b a r, La Sainte Face de Laon, σ. 16. Α. Ε υ γ γ ο π ο ὔ λ ο υ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 46. Ὁ Ευγγόπουλος δέχεται ὅτι ἡ ἐπίπεδος μορφή τοῦ Ἁγ. Μανδηλίου ἰδιάζει εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

4. Y. B a r a d e z et M. L e g l e y, La croix Trophée et le Reliquaire d'Alouan - Berich, εἰς Cahiers Archéologiques, IX, 1937, σ. 73.

5. A. G r a b a r, L'empereur dans l'art Byzantin, Paris 1936, σ. 240, σημ. 5.

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

Οἱ Μάρτυρες εἰκονίζονται κατὰ πρόσωπον· ὁ Ἑλπιδοφόρος ὡς νέος ἄγνευτος, 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 κατάκοσμον χλαμύδα. Ἰδιαιτέρως ἐνταῦθα τονίζεται ἡ πολυτέλεια τῶν ἐνδυμάτων τῶν Μαρτύρων καὶ ὁ πλοῦτος τῶν διακοσμῆσεων.

Τὰ πρόσωπα καίτοι ἁμαυρὰ ἢ ἐφθαρμμένα ἀφίνουν ἐν τούτοις νὰ διακρίνῃται 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 ὀλοσώμων ἁγίων, οἱ ὁποῖοι εἰκονίζονται εἰς τὴν κάτω ζώνην τοῦ ναοῦ, σχεδὸν εἰς φυσικὸν μέγεθος, διατηροῦνται καλύτερον ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω ὁ Παντοκράτωρ, ὁ ἅγ. Νικόλαος, ὁ ἅγ. Δημήτριος, ἡ ἅγ. Παρασκευὴ καὶ οἱ Ἀρχάγγελοι μετὰ τῆς Θεοτόκου.

Ὁ Παντοκράτωρ (Πίν. 56.1). Ἀμέσως μετὰ τὸ τέμπλον ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου ἡ ὀλόσωμος παράστασις τοῦ Παντοκράτορος, ἐντὸς τριλόβου τόξου, κοσμουμένου μὲ λέσβιον κυμάτιον. Τὰς γωνίας πληροῦν ἔλικες καὶ ἐντὸς αὐτῶν δύο μονόχρωμοι, φανταστικαὶ παραστάσεις μὲ ἰδιορρυθμοὺς πύλους 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 Ὠμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Ἀθηνῶν⁴. Ἄπλετος φωτισμὸς καταυγάζει ὀλόκληρον τὸ ροδοκίτρι-

1. Πρβλ. Α. Ξυγγοπούλου, ἔ.ἀ., σ. 52, ἔνθα 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, Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης (ἔκδ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως), 1909, σ. 159, 165.

4. Α. Ὁρλάνδου, Ἡ Ὠμορφὴ Ἐκκλησιᾶ, Ἀθῆναι 1921, εἰκ. 27. Φ. Κόνογλου, Ἐκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας, Ἀθῆναι 1960, τ. Β', πίν. 1-2.

νον πρόσωπον, ἡ περιφέρεια τοῦ ὀποίου καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ σκιάζονται μὲ ζωηρὸν πράσινον χρώμα. 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 ἀποχρωματισθῆ. Εἰς τὸν πορφυροῦν χιτῶνα ἡ πτύχωσης διαγράφεται μὲ πρασίνας καὶ κιτρίνας γραμμάς.

Ὁ Ἅγιος Νικόλαος (Πίν. 56.2). Ἐναντι τοῦ Παντοκράτορος ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Νικόλαος ἐντὸς τόξου κοσμουμένου μὲ λέσβιον κυμάτιον. Ἐκατέρωθεν αὐτοῦ αἱ συνήθεις παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου, οἱ ὅποιοι προσκομίζουσι τὸ Εὐαγγέλιον καὶ τὸ ὠμοφόριον, 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, ὀλόκληρον τὸ πρόσωπον καὶ τὸ γένειον πλάθεται μὲ ἀπαλὴν μετάβασιν ἀπὸ τοὺς φωτεινοὺς τόνους εἰς τοὺς διαφανεῖς σκιεροὺς. Ἐπίσης τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται πλαστικῶς χωρὶς χρῆσιν σκληρᾶς γραμμῆς.

Ἡ μαλακὴ πλάσις καὶ ἡ ἥπια ἐκφρασις ἐνθυμίζουσι στενωῶς 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 κόμη.

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 Καχοιέ², μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι δὲν παρατηρεῖται ἐνταῦθα ἡ ἑλληνικὴ ἐξιδανίκευσις τοῦ ἔργου τῆς πρωτευούσης. Τὸ εὐτραφέες, στρογγύλον σχῆμα τοῦ προσώπου, οἱ μικροὶ ὀφθαλμοὶ μὲ τὰς ἐντόνους ὀφρῦς δίδουσι ἕνα τόνον καθημερινῆς πραγματικότη-

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

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

τος. Ἡ ἐκτέλεσις, χωρὶς νὰ δύναται νὰ συγκριθῇ πρὸς τὴν ἕξοχον 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 ὀρισμένα σημεῖα τοῦ προσώπου ἐκ κηλίδων ἢ γραμμῶν. Ἡ κόμη καὶ ὁ λαιμὸς ἀποδίδονται μὲ κάποιαν 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 Ἁγία Παρασκευή. Ἡ ἀγ. Παρασκευὴ εἰκονίζεται εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον, παραπλευρῶς τῆς πύλης, ὅπως κατ' ἐνώπιον, ἐνδεδυμένη λευκόφαιον μαφόριον· 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 πλήρες ζωῆς βλέμμα στρέφει ἀριστερὰ.

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 *Μιχαὴλ* 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 αὐτοκρατορικός 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 ἀρμονικὰ 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 φωτοσκίαισις ἐξαίρει τὴν πλαστικότητα των. Ἡ κόμη, ἐρυθροπῆ 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 ὀσφύος ἐντὸς τοῦ λαμπροῦ ἐρυθροῦ βήθους 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 τριπλῆ, χρυσοῦ παρυφῆ τοῦ πτυχωτοῦ κυανοῦ μαφορίου, κάτωθεν τοῦ ὁποίου διακρίνεται ἐπὶ τοῦ μετώπου τὸ ζωηρῶς ἐρυθρὸν φακιόλιον. Εἰς διπλῆν χρυσοῦν παρυφῆν μὲ κρόσια καταλήγει τὸ μαφόριον καὶ ἐπὶ τῶν βραχιόνων, εἰς δὲ τὸ μέτωπον καὶ τοὺς ὄμους φέρει σταυροὺς ἐν εἴδει κοσμήματος.

Τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ προσώπου τῆς Θεοτόκου διακρίνει ἄκρα ἐπιμέλεια. Ἐνιαῖος φωτισμὸς πίπτων ἐκ τῶν ἄνω ἀριστερὰ καὶ λεπτολόγος φωτοσκίαισις 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. Πρὸ βλ. π.χ. τὸν ἅγιον Φλώρον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (P. Underwood, ἔ.ἀ., εἰκ. 6).

σμένες ὀφρῦς. Βαθεῖα ἔκφρασις μεγαλείου ἄμα καὶ γλυκύτητος εἶναι διακεχυμένη καὶ ἐπὶ ὀλοκλήρου τοῦ προσώπου.

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

Ὅλα τὰ πρόσωπα τῶν ὀλοσώμων ἁγίων τῆς κάτω ζώνης τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ Ἰ. Βήματος καὶ τῶν προτομῶν τῶν Μαρτύρων, εἶδομεν ὅτι ἀποδίδονται μετὸ 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 ὠραιότης τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ πλεον ἄνθρωπινῆ φυσιογνωμικῆς ἔκφρασις προσδίδουσι εἰς τὰ πρόσωπα τὸν χαρακτήρα τοῦ παλαιολογείου « ἀνθρωπισμοῦ ».

Οἱ ὀλόσωμοι 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 ὅποιον ὀφείλονται πιθανῶς καὶ αἱ σκηναὶ τῆς Σταυρώσεως καὶ Ἀναλήψεως.

Ἡ εἰκονογραφία τῶν εὐαγγελικῶν σκηνῶν, μᾶλλον συντηρητικῆ, διατηρεῖ εἰς ἀρκετὰ σημεῖα παλαιότερους εἰκονογραφικοὺς τύπους· δὲν λείπουσι 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 μετὰ πλατὺν ἢ κατὰ τόπους φωτισμὸν διαγράφει τὸν ὄγκον τῶν σωμάτων καὶ ὑπογραμμίζει τὴν κίνησιν.

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

μακώσεις, ὕστερεϊ 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. Ἐτέρου 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, likethe 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