

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 5 (1969)

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959)



Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ. Νικολάου (πίν. 104-113)

Νίκος ΖΙΑΣ

doi: [10.12681/dchae.796](https://doi.org/10.12681/dchae.796)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΖΙΑΣ Ν. (1969). Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ. Νικολάου (πίν. 104-113). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 5, 275-298. <https://doi.org/10.12681/dchae.796>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ.
Νικολάου (πίν. 104-113)

Νίκος ΖΙΑΣ

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959) • Σελ. 275-298

ΑΘΗΝΑ 1969

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
(ΠΙΝ. 104 - 113)

Ξεχωριστή θέση στην χορεία τῶν ἁγίων τῆς χριστιανωσύνης κατέχει ὁ τὰ τοῦ κόσμου πέρατα διαλάμπων τοῖς θαύμασι¹, ἀρχιεπίσκοπος Μύρων τῆς Λυκίας Νικόλαος, ἀπὸ τὴν πόλη Πάταρα τῆς ἴδιας μικρασιατικῆς περιοχῆς. Ἡ θεοπρεπὴς πολιτεία² του ἀπλώνεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν διωγμῶν τοῦ Διοκλητιανοῦ ἕως τὴν θριαμβικὴν ἐποχὴ τῆς Ὁρθοδοξίας, τῆς Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου, στὴν ὁποία ἀναδεικνύεται ὀλετήρ τοῦ Ἀρείου³. Στὰ μακρὰ χρόνια τῆς ἀρχιερατείας του γίνεται ὁ κατ' ἐξοχὴν θερμότατος προστάτης τῶν ἀδικουμένων *χηρῶν ἀντιλήπτωρ μέγιστος καὶ καταπονυμένων ἐκδικητής*⁴. Ἔτσι, φυσικὸ εἶναι, ὁ Ἅγιος, τοῦ ὁποίου *γνωρίζει πᾶσα ὑφήλιος τὰ θαύματα*⁵, νὰ τιμᾶται μὲ ἰδιαίτερη ἀγάπη καὶ σεβασμὸ σ' ὅλη τὴν περιοχὴ τοῦ Χριστιανικοῦ κόσμου, ὅπως ἐπιγραμματικὰ διατυπώνεται στὸ *Martyrologium Romanum* : «S. Nicolai celebritas quae iam saec. VI apud graecos increbescere coepit tanta ubique incrementa accepit ut in Oriente patiter et Occidente S. Nicolaus fama et veneratione nulli secundus evaderet»⁶.

Ἡ οἰκουμενικότητα αὐτῆ τοῦ Ἁγίου καθρεφτίζεται στὸ πλῆθος τῶν ἔργων λειτουργικῆς καὶ θρησκευτικῆς τέχνης ποὺ ἔχουν γιὰ θέμα τὸν βίο του. Στὴν Δύση, τὸ ἀρχαιότερο (12^{ος} αἰ.) θεατρικὸ μυστήριον σὲ γαλλικὴ γλῶσσα, μὲ θέμα τὴν ζωὴ ἑνὸς Ἁγίου, εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Νικολάου⁷. Ἀλλὰ καὶ στὴν Ἀνατολή, στὸ πλαίσιο τῆς παραδόσεώς της, ἀφθονοῦν τὰ σχετικὰ κείμενα : συναξάρια, ἐγκώμια, πράξεις κλπ.⁸

1. Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, Μηναῖον Δεκεμβρίου, Βενετία 1845, σ. 32.

2. Ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου, ἔ.ἀ. σ. 37.

3. Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, ἔ.ἀ. σ. 31.

4. Ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου, ἔ.ἀ. σ. 35.

5. Ἐ.ἀ. σ. 35.

6. *Propylaeum ad acta Sanctorum Romanum*, Bruxelles 1940, σ. 568.

7. Jean Bodet d'Arras, «Jeu de Saint Nicolas» (L o u i s R é a u, *Iconographie de l'art chrétien*, τόμ. III, *Iconographie des saints II*, Paris 1958, σ. 978).

8. G u s t a v A n r i c h, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nicolaus in der griechischen Kirche*, 2 τόμοι, Leipzig 1913 - 17.

Ἐνάλογο εἶναι τὸ πλῆθος τῶν παραστάσεων τοῦ Ἁγίου στὴν ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ, τόσο σὲ τοιχογραφίες⁹ ὅσο καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες¹⁰. Τὸ πλῆθος ὁμῶς αὐτὸ δημιουργεῖ ὀρισμένα προβλήματα στὸν μελετητὴ

9. Π.χ. Ἁγ. Νικόλαος τοῦ Κασνίτζη στὴν Καστοριά (Στ. Πελεκανίδης, Καστοριά, I, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 59 β, 60).

Bojana. Σῶζονται 18 σκηνές στὸ νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας, ποὺ συνθέτουν τὸν ἀρχαιότερο λεπτομερῆ κύκλο τοῦ βίου καὶ τῶν θαυμάτων τοῦ Ἁγίου (A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 127 κέ. πίν. XVII-XIX. Κτ. Mijatov, Die Wandmalereien in Bojana, Dresden-Sofia 1961, πίν. 54-58).

Ναὸς Χριστοῦ Σωτήρος στὰ Μέγαρα.

Arilje. Σῶζονται 3 σκηνές (G. Millet-A. Frolov, La peinture du moyen-âge en Yougoslavie, II, Paris 1957, πίν. 81-82 καὶ 102).

Staro Nagoricino (G. Millet-A. Frolov, ἔ. ἄ. III, Paris 1962, πίν. 112, εἰκ. 3, πίν. 127, σχ. 1-2).

Ἁγ. Νικόλαος Ὀρφανὸς Θεσσαλονίκης, 13 σκηνές (Ἄ. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα 1964, πίν. 106-116 καὶ 181, 182).

Ἁγ. Νικόλαος τῆς Ροδιάς (Ἄ. Ὀρλάνδος εἰς ABME B' 1936, σ. 146).

Ἁγ. Νικόλαος στὴν Curtea d'Arges, 10 σκηνές (O. Tafrafi, Monuments byzantins de Curtea de Arges, Paris 1931, σ. 198-205, πίν. CI-CVIII).

Ἁγ. Νικόλαος στὸ Βρέλι Κρήτης, πρὸ τοῦ 1448 (G. Gerola-Λασσιθιωτάκης, Τοπογραφικὸς κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, Ἡράκλειον 1961, ἀρ. 508).

Κύκλοι τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου ἀπαντοῦν καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ. Π.χ. στὴν Μεγ. Λαύρα (G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 260), Μονὴ Γαλατάκη τοῦ 1567, Ἁγ. Νικόλαος Μυστρᾶ κ. ἄ.

10. Τρίπτυχον Ἁγ. Νικολάου. 11^{ος} αἰ. Μονὴ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθήναι, A 1956, B 1958, εἰκ. 46, σ. 62-63. K. Weitzmann, Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai εἰς ΔΧΑΕ, περ. Δ, τόμ. Δ, 1964-1965, Ἀθήναι 1966, σ. 1-23).

Ἁγ. Νικόλαος μετὰ 16 σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου αὐτοῦ. Τέλος 12^{ου} αἰ. Μονὴ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, εἰκ. 165, σ. 144-147).

Ἁγ. Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του. Τέλος 13^{ου} αἰ. Bari Pinacoteca (Κατάλογος Mostra dell' arte in Puglia dal tardo antico al rococo, 1964, No 27a, πίν. 31).

Ἁγ. Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του. 14^{ος} αἰ. Κύπρος Κακοπετριά (D. T. Rice, The Icons of Cyprus, London 1937, ἀρ. 2, σ. 189-193, πίν. IV-VI).

Ἁγ. Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του. 14^{ος} αἰ. Σκόπια (Sv. Radojčić, Icônes de Serbie et de Macédoine, Éditions Jugoslavija, πίν. 44-45. Djurić-Radojčić, Icônes de Yougoslavie, Belgrade 1961, σ. 99-100, πίν. XXXVII).

Ἁγ. Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του. 15^{ος} αἰ. Πάτριος (Κατάλογος «Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ», Ἀθήναι 1964, ἀριθ. 246, σ. 234).

Ἁγ. Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του. 15^{ος} αἰ. Μονὴ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, ἀριθ. 170, σ. 155-157). Ὑπάρχει ἐπίσης σημαντικὸς ἀριθμὸς μεταβυζαντινῶν εἰκόνων (βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλος, Κατάλογος Εἰκόνων Μουσείου Μπενάκη, Ἀθήναι 1936, εἰκ. 61. M. Chatzidakis, Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise (1962) εἰκ. 127, 132, κ. ἄ.) καθὼς καὶ ρωσικῶν (βλ. Οὐσ-

ἐπειδὴ δὲν ἔχει ἐμπρὸς του τὸ σύνολο τοῦ ὕλικου, γιατί ὑπάρχει ἀκόμη σημαντικὸς ἀριθμὸς ἀνεκδότων — καὶ ἀγνώστων — εἰκονογραφικῶν κύκλων σὲ τοιχογραφίες καὶ σὲ εἰκόνες. Γιὰ νὰ φθάσουμε στὴν ὀλικὴ θεώρηση τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Ἁγίου καὶ στὴν βαθύτερη κατανόησή της, πρέπει νὰ προηγηθῆ ἡ γνωριμία καὶ δημοσιεύση ὅσο τὸ δυνατόν περισσοτέρων τοιχογραφιῶν καὶ εἰκόνων¹¹. Γιὰ τὸν λόγον αὐτὸν δημοσιεύουμε ἐδῶ ὠρισμένες εἰκόνες ἀπὸ τὴν Καστοριά. Κατ' ἀνάγκη, στὴν περιορισμένου στόχου ἐργασία μας, θίγονται μερικὰ γενικώτερα προβλήματα ὅπως ἡ ἐκλογή, διάταξη καὶ χρονικὴ ἀκολουθία τῶν σκηνῶν τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου, οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι καὶ ἡ καταγωγή τους, ἡ σχέση τῆς εἰκονογραφίσεως μὲ τὰ κείμενα, ἡ ἐξέλιξη τῆς κεντρικῆς παραστάσεως τοῦ Ἁγίου στὶς εἰκόνες μὲ σκηνὲς στὸ πλαίσιο κ.ἄ. Τὰ προβλήματα αὐτά, φυσικά, δὲν λύνονται. Σὲ μερικὲς μάλιστα περιπτώσεις καθίστανται ὀξύτερα. Ἴσως ὁμως καὶ ἡ συνειδητοποίηση τους καὶ ἡ κάπως ἀκριβέστερη τοποθέτησή τους ἀποτελεῖ ἓνα βῆμα γιὰ τὸν μελετητῆ.

A.

Ἡ πρώτη εἰκόνα (ἀριθμ. 430) εἶναι ἀμφιπρόσωπη. Στὴν μία ὄψη, τὴν κυρία, εἰκονίζεται ὁ Ἁγ. Νικόλαος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του (πίν. 104 α). Στὴν ῥάχη τῆς εἰκόνας σώζονται τμήματα ἀπὸ τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἁγίου (πίν. 110 α). Διαστάσεις 1.07 × 0.61 μ. Σήμερα φυλάσσεται στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος τοῦ Ἐθνικοῦ ὀρφανοτροφείου Καστοριάς. Πρὶν ἀπὸ τὴν περισυλλογὴ της (Ἰούλιος 1965)¹² εὑρισκόταν στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας, τοῦ ἔτους 1485.

p e n s k y - V l. L o s k y, The Meaning of Icons, Olten 1952, σ. 123. K. O n a s c h k, Ikonen, Berlin 1961).

Στὶς ὑποσημειώσεις 4 καὶ 5 ἀναφέρονται κυρίως τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες στὶς ὁποῖες γίνονται ἀναφορὲς στὸ κείμενο τοῦ παρόντος. Γιὰ τὴν Δυτικὴ τέχνη βλ. L. R é a u, Iconographie de l'art chrétien, Paris 1958, τόμ. III, σ. 976 - 988.

11. K. W e i t z m a n n, Fragments ..., σ. 9.

12. Γιὰ τὴν καταγραφὴ καὶ περισυλλογὴ εἰκόνων ἀπὸ ἐκκλησίες τῆς Καστοριάς καὶ τὴν ἔναρξι ἐργασιῶν συντηρήσεώς των βλ. ΑΔ 21 (1966) Β', (Χρονικά) 1968, σ. 30. Εἰδικὰ ἡ εὕρεση τῆς εἰκόνας συνδέεται μὲ τὴν ἀκόλουθη ἱστορία, τὴν ὁποίαν ἄκουσα ὅταν τὴν κατέγραφα: «Μία γυναίκα εἶδε στὸ ὄνειρό της τὸν Ἁγιο Νικόλαο, ὁ ὁποῖος τῆς εἶπε νὰ ψάξῃ νὰ βρῆ μιὰν ξεχασμένη καὶ πεταμένη εἰκόνα του. Ἄν δὲν ἐκτελοῦσε τὴν προσταγὴ του, θὰ πάθαινε μεγάλο κακό. Ἄρχισε τότε ἡ εὐλαβικὴ γυναίκα νὰ ψάχνῃ στὶς ἐκκλησίες τῆς Καστοριάς. Καμμία ὁμως ἀπὸ τίς εἰκόνες ποὺ ἔβρισκε δὲν συμφωνοῦσε μὲ ἐκείνη ποὺ ἔβλεπε στὸ ὄνειρό της. Ἡ προθεσμία, ποὺ εἶχε τάξει ὁ Ἁγιος, ἔφτανε στὸ τέλος, κι ἡ δυστυχισμένη γυναίκα ἦταν σὲ μεγάλη ἀπελπισία. Τὴν τελευταία νύχτα τῆς προθεσμίας ξαναφανερῶθηκε ὁ Ἁγιος δίνοντάς της τὴν πρόσθετη ἐντολή, τὴν εἰκόνα ποὺ θὰ βρῆ, νὰ τὴν καθαρίσῃ μὲ τὴν γλῶσσά της. Τὴν ἄλλη μέρα, τὴν τελευταία, κάποια

Τελική συντήρηση και καθαρισμός τῆς εικόνας ἔγινεν ἀπὸ τὸν κ. Φώτη Ζαχαρίου. Προηγουμένως εἶχε γίνει καθαρισμός ἀπὸ τοπικὸ τεχνίτη.

Κύρια ὄψη: Τὸ ξύλο ἔχει σκαφή ὥστε νὰ σχηματισθῆ λεπτὸ πλαίσιο (+ 2 ἔκ.), τὸ ὁποῖο γίνεται κάπως φαρδύτερο στὶς ὀριζόντιες πλευρές. Ἄλλο λεπτὸ πλαίσιο ὀρίζει τὸ κεντρικὸ μέρος τῆς εικόνας (84 × 32 ἔκ.), ἔτσι ὥστε ἡ κύρια παράσταση νὰ περιβάλλεται στὶς τρεῖς πλευρές, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κάτω, ἀπὸ μιὰ λωρίδα (13 ἔκ.) ὅπου ζωγραφίζονται οἱ σκηνές τῆς ζωῆς καὶ τῶν θαυμάτων τοῦ Ἁγίου.

Ἡ μορφή τοῦ πλαισίου, παρουσιάζεται —στὶς εἰκόνες μὲ σκηνές τοῦ βίου— συνήθως σὲ τρεῖς τύπους:

A) Περιτρέχει καὶ τὶς τέσσερες πλευρές τῆς κεντρικῆς παραστάσεως π.χ. εἰκόνα Ἁγ. Νικολάου στὸ Σινᾶ (ἀριθμ. 165).

B) Ἐκτείνεται στὶς τρεῖς πλευρές ὅπως π.χ. ἡ ἐξεταζομένη εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴν Καστοριά, ἀριθμ. 350 (παράρτημα ἀρ. 2.).

Γ) Περιορίζεται στὶς δύο μόνον πλευρές, εἴτε στὶς κατακόρυφες π.χ. ἡ εἰκόνα Ἁγ. Νικολάου Κακοπετριᾶς Κύπρου, εἴτε στὶς ὀριζόντιες π.χ. εἰκόνα Ἁγ. Νικολάου στὸ ναδὸν Ἁγ. Δημητρίου στὰ Χρύσαφα.

Ὁ πρῶτος τύπος φαίνεται νὰ εἶναι ἀρχαιότερος, μιᾶς καὶ οἱ παλαιότερες γνωστὲς εἰκόνες ἔχουν τὴν μορφή αὐτή.

Ἡ κεντρικὴ παράσταση: Ὁ Ἅγιος (πίν. 104 α) εἰκονίζεται ὀλόσωμος, ὄρθιος, μετωπικός. Εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξί του χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλειστὸ εὐαγγέλιο. Φορεῖ τὰ ἐπισκοπικὰ του ἄμφια: βαθυγάλαζο στιχάριο¹³, πορφυρὸ φελόνι, λευκὸ ὠμοφόριο τὸ ὁποῖο κοσμοῦν τρεῖς μεγάλοι μαῦροι σταυροὶ καὶ δύο μαῦρες ταινίες στὴν ἄκρη του. Τὸ ἐπιτραχήλιο, τὰ ἐπιμάνικα καὶ τὸ ἐπιγονάτιο ἔχουν χρῶμα σιέννας κι εἶναι διακοσμημένα μὲ λευκὲς πέρλες.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου (πίν. 104 β) ἔχει ἀποδοθῆ μὲ πλαστικὴ διάθεση. Ὁ σφαιρικὸς ὄγκος τοῦ μεγάλου μετώπου κυριαρχεῖ. Τὰ μάτια μικρά, ἡ μύτη κανονικὴ, τὸ στόμα μικρὸ. Γένεια στρογγυλά. Ὁ προπλασμὸς τοῦ προσώπου σκοτεινός. Μὲ λευκὲς πινελλιές γράφονται τὰ χαρακτηριστικὰ (ρυτίδες). Κόκκινες κηλίδες τονίζουν τὰ ζυγωματικά καὶ τὰ πτερύγια τῆς

γνωστῆ τῆς τὴν ὠδήγησε στὸ κρυμμένο, μέσα στὰ σπῖτια τῆς συνοικίας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων, ἐκκλησάκι τοῦ Ἁγ. Νικολάου, ὅπου εἶδεν ἕνα μεγάλο, μαυρισμένο, χοντρὸ σανίδι. Ἀμέσως ὁμως αὐτὴ ἀνεγνώρισε τὴν εἰκόνα τοῦ ὄνειρου. Τὸ προσκύνησε καὶ τὸ ἔδωσε νὰ τὸ καθαρίσῃ κάποιος ζωγράφος ποῦ ἦταν τότε ἐκεῖ. Ἀπὸ τὸ μαυρισμένο ἐκεῖνο σανίδι φανερώθηκε αὐτὴ ἡ ὀραία εἰκόνα. Ἡ καλὴ γυναίκα εὐχαρίστησε μὲ βαθεῖα κατάνυξη τὸν Ἅγιο».

13. Οἱ πράσινες ἀνταύγειες, ποῦ φαίνονται σήμερα, προέρχονται ἀπὸ τὰ βερνίκια καὶ τὶς ὀξειδώσεις τους.

μύτης. Τὰ γένεια, μὲ ἀρκετὴ σχηματοποίηση, γράφονται γκριζὰ μὲ ἄσπρες ψιμυθιὲς πάνω στὸ σκοτεινὸ προπλασμὸ.

Τὸ ἔδαφος, ὅπου πατεῖ ὁ Ἅγιος εἶναι πράσινο, ἐνῶ ὁ κάμπος θὰ ἦταν στρωμένος μὲ ἄσῃμι πού μὲ εἰδικὸ βερνίκι θὰ ἔδινε τὴν ἐντύπωση τοῦ χρυσοῦ.

Ἐπάρχει μιὰ νεώτερη ἐπιγραφή: «Ἅγιος Νικόλαος ὁ θερμὸς προστατῆς».

Ἡ ὅλη παράσταση τοῦ Ἁγίου ἔχει φύγει ἀπὸ τὸν ἄξονά της καὶ τὸ κέντρο βάρους τοῦ σώματος μοιάζει σὰν νὰ πέφτη μόνον στὸ δεξιὸ πόδι, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν ἀναπαύεται καλὰ στὸ χῶρο, καὶ τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἁγίου νὰ κολλᾷ σχεδὸν στὸ πλαίσιο. Πρὶν προχωρήσουμε στὴν ἐξέταση τῶν σκηνῶν τοῦ Βίου τοῦ Ἁγίου, ἄς ἰδοῦμε τίς παραλλαγές πού παίρνει στὶς εἰκόνες τῆς σειρᾶς αὐτῆς, ἢ κεντρικὴ παράσταση.

Α) Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται μετωπικὸς μέχρι τῆ μέση.

Β) Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται μετωπικὸς, ὀλόσωμος.

Γ) Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται μετωπικὸς, ὀλόσωμος, καθιστὸς σὲ θρόνο. Καὶ στὶς τρεῖς παραλλαγές κρατεῖ κλειστὸ εὐαγγέλιο μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιό. Συχνά, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς κεφαλῆς του παριστάνονται στηθαῖοι —σὲ σπανιότερες περιπτώσεις ὀλόσωμοι—¹⁴ ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Θεοτόκος, σὲ πολὺ μικρότερη κλίμακα, προσφέροντας στὸν Νικόλαο τὰ σύμβολα τῆς ἀρχιερωσύνης, πού τοῦ εἶχαν ἀφαιρεθῆ βίαια ἀπὸ τὴν κοσμικὴ ἐξουσία γιὰ τὴν σθεναρὴ ὀρθόδοξη στάση του στὴν Σύνοδο τῆς Νικαίας¹⁵.

Ἀπὸ τίς γνωστὲς εἰκόνες οἱ ἀρχαιότερες π.χ. τοῦ Σινᾶ¹⁶, ἢ ψηφιδωτὴ εἰκόνα Ἁγ. Νικολάου στὸ Aachen¹⁷ (10^{ov} - 11^{ov} αἰ.) ἀνήκουν στὸν Α' τύπο. Ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς ἀνήκει στὸ Β' τύπο. Δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε ἂν ὁ Β' τύπος εἶναι νεώτερος. Πιθανῶς συνυπάρχει μὲ τὸν Α' γιατί γνωρίζουμε παραστάσεις τοῦ Ἁγίου ὀλοσώμου σὲ εἰκόνες δίχως πλαίσιο (ψηφιδωτὴ εἰκόνα Πάτμου, 11^{ov} αἰ.)¹⁸ ἢ μὲ ἄλλους Ἁγίους μαζί. Στὸν 14^{ov} αἰ. τὸν ὀλόσωμο Ἅγιο βρίσκουμε καὶ σὲ εἰκόνες βίου (π.χ. εἰκόνα Κακοπετριάς Κύπρου). Ἐνῶ ἀντίθετα ἡ παράσταση τοῦ στηθαίου Ἁγίου, ἂν καὶ

14. Εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Νικολάου Κακοπετριάς Κύπρου (D. T. Rice, *Icons of Cyprus*, πίν. V).

15. Anrich, τόμ. I, σ. 224, βλ. καὶ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, σ. 93.

16. Πρβλ. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, *Kr. Miatev, Sv. Radojéié, Icônes*, Paris 1966, πίν. 16 καὶ K. Weitzmann, *Fragments*, πίν. 4, εἰκ. 6 καὶ πίν. 5.

17. «Βυζαντινὴ τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ», ἀριθ. 162.

18. Ἀννας Μαραβᾶ - Χατζηνικολάου, Ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Πάτμου εἰς ΔΧΑΕ, περ. Δ, τόμ. Α, 1956, σ. 127.

ἀπαντᾶ καὶ στὶς εἰκόνες μὲ βίο (εἰκόνες Σκοπίων, Πάτμου), ἐπικρατεῖ στὶς δίχως σκηνές στὸ πλαίσιο εἰκόνες.

Ἡ παράσταση τοῦ ἐνθρόνου Ἁγίου εἶναι περισσότερο ἀγαπητὴ στὴν μεταβυζαντινὴ περίοδο.

Οἱ σκηνές τοῦ πλαισίου. Οἱ σκηνές ἀπὸ τὸ βίο τοῦ Ἁγίου στὸ πλαίσιο πρέπει νὰ ἦσαν δώδεκα. Σήμερα σώζονται, σὲ καλὴ κατάσταση,

1	2	3	4
9			5
10			6
11			7
12			8

ἑπτὰ. Τεσσάρων μποροῦμε ν' ἀναγνωρίσουμε τὸ θέμα. Μία, τέλος, ἔχει ἐντελῶς καταστραφῆ.

Ἀπὸ τὴν πρώτη ματιὰ φαίνεται ὅτι ἡ εἰκονογράφηση δὲν παρακολουθεῖ χρονολογικὰ τὴν ζωὴ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου¹⁹. Στὸ πρῶτο, ἐντελῶς κατεστραμμένο σήμερα εἰκονίδιο, μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι εἶχεν ἀπεικονισθῆ ἡ Γέννησις τοῦ Ἁγίου, γιατί «ὅλοι οἱ κύκλοι ἀρχίζουν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Weitzmann²⁰. Ἡ πορεία πὺ θ' ἀκολουθήσουμε ὅμως κατόπιν δὲν προσδιορίζεται οὔτε ἀπὸ τὴν παρακολούθηση ἑνὸς ὀρισμένου κειμένου, οὔτε ἀπὸ τὴν χρονικὴ ἀκολουθία.

Ἀπὸ τὸ δεύτερο πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίδιο ἀρχίζει ἡ ἱστορία τῆς *Πράξεως τῶν στρατηγῶν*²¹ ἀλλὰ καὶ ἐδῶ οἱ σκηνές δὲν ἀκολουθοῦν χρονολογικὴ σειρά.

Στὸ ὄπ' ἀριθ. 2 εἰκονίδιο ἔχουμε τὴν ἐμφάνιση τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὸ ὄνειρο τοῦ Μ. Κωνσταντίνου (πίν. 105 α). Στὴν διαγώνιο τῆς παρα-

19. Ἡ ἔλλειψη χρονικῆς ἀκολουθίας στὴν ἱστορία τῶν γεγονότων ἀπαντᾶ καὶ στὶς τοιχογραφίες π.χ. στὴν Βοϊάνα. Τὸ πρόβλημα ἐξετάζει ὁ A. G r a b a r (La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 128), ὅπου μὴ βρίσκοντας ἀντιστοιχία τῶν παραστάσεων πρὸς τὰ κείμενα τὶς ἐξετάζει κατὰ θεματικὴς ἐνότητες.

20. Fragments, ἔ. ἀ. σ. 9. Πρβλ. καὶ τὶς εἰκόνες 165 καὶ 170 τοῦ Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Σινᾶ, 165, 170), τῆς Κακοπετριάς (D. T. R i c e, ἔ. ἀ. πίν. V), τῶν Σκοπίων (Icônes de Yougoslavie, πίν. XXXVII), τοῦ Βαρι (Κατάλογος Mostra dell' arte in Puglia, ἔ. ἀ. πίν. 31), κ. ἄ.

21. Ἡ ἱστορία τῶν στρατηγῶν ἀπαντᾶ καὶ ὡς κείμενο μεμονωμένο *Πράξις τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Νικολάου ἀρχιεπισκόπου Μύρων τῆς Λυκίας* (A n g r i c h, σ. 67-77 τὸ κανονικὸ κείμενο καὶ σ. 77-96 οἱ διάφορες παραλλαγές) καὶ στοὺς βίους καὶ τὰ ἐγκώ-

στάσεως μέσα σὲ κόκκινο (κινάβαρι) στρώμα κοιμάται ὁ Βασιλεὺς Κωνσταντῖνος ντυμένος πορφύρα, αὐτοκρατορικὸ λῶρο καὶ στέμμα, ἐνῶ ὁ Ἅγ. Νικόλαος σκύβει ἐλαφρὰ τείνοντας τὸ χέρι. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ δύο στενὰ κτήρια. Στὴν ἐπομένη σκηνή (ἀριθ. 3) ὁ Ἅγιος ἐμφανίζεται στὸν Ἐπαρχο (πίν. 105 β). Ἡ ἴδια σύνθεση μὲ χρωματικὴ διαφορά. Στρώμα λευκό, ὅπου κοιμάται ὁ Ἐπαρχος ντυμένος κόκκινο νυχτερινὸ ἔνδυμα. Ὁ Ἅγιος σκύβει λιγώτερο ἀπὸ τὴν προηγούμενη σκηνή. Δύο κτήρια στὸ βάθος.

Ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ|ΝΗΠΙΝΗ|ΑΖΟΝ|ΤΟΝ|ΗΠΑΡΧΟΝ.

Τὸ ὑπ' ἀριθ. 4 εἰκονίδιο (πίν. 106 α) παριστάνει τὴν προσφορὰ τῶν δώρων εὐγνωμοσύνης. Δεξιὰ ὁ Ἅγιος, κατὰ τρία τέταρτα, παίρνει Εὐαγγέλιο πού τοῦ φέρνουν τρεῖς ἄνδρες. Στὸ βάθος ἐνιαῖο κτήριο πού ψηλώνει πίσω ἀπὸ τὸν Ἅγιο.

Ἐπιγραφή: Η ΤΡΙΣ ΑΝΔΡΕΣ ΚΟ|ΜΗΖΟΥΝ ΤΑ ΔΩΡΑ ΤΟ ΑΓΙΟ.

Στὸ ὑπ' ἀριθμ. 5 εἰκονίδιο (πίν. 106 β) τρεῖς ἄνδρες μὲ ἀπλᾶ μονόχρωμα ροῦχα (κόκκινο, πράσινο καὶ μπλέ), μὲ δεμένα τὰ μάτια, σκύβουν προτείνοντας τοὺς λαιμούς τους, καθὼς ὁ δήμιος, ντυμένος χρυσὴ πανοπλία καὶ περικεφαλαία, σηκώνει τὴν σπάθα γιὰ νὰ τοὺς ἀποκεφαλίσῃ. Ὁ Ἅγιος ἀπὸ τὴν ἄκρη, μὲ βίαιη κίνηση ἀρπάζει τὴν γυμνὴ λάμα, ἐνῶ ὁ δήμιος τὸν κυττᾷ μὲ ἀπορία.

Εἰκονίδιο 6. Τρεῖς ἄνδρες καθισμένοι μέσα σὲ φυλακὴ (πίν. 107 α). Ὁ μεσαῖος κατενώπιον μὲ σηκωμένα τὰ χέρια. Οἱ δύο ἄλλοι, κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Καὶ οἱ τρεῖς ἔχουν τὰ πόδια περασμένα σὲ φάλαγγα. Φοροῦν ἀπλᾶ μονόχρωμα ἐνδύματα. Φαίνεται σύγχρονα τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸ ἐξωτερικὸ τῆς φυλακῆς μὲ τρεῖς πύργους ζωγραφισμένους σχεδὸν προοπτικά.

Ἐπιγραφή: Η ΤΡΙΣ ΑΝΔΡΕΣ ΕΝ ΤΙ ΦΡΟΥΡΑ.

μια π.χ. στὸν βίο τῶν Μεταφραστοῦ (A n g i c h, σ. 252 - 262, καὶ στὸ Μηναιὸ τοῦ Δεκεμβρίου). Ἀποτελεῖ δὲ θέμα πολλῶν ὕμνων τῆς ἁσματικῆς ἀκολουθίας τοῦ Ἁγίου. Σὲ γενικὲς γραμμὲς ἔχει ὡς ἑξῆς: λόγῳ κακοκαιρίας ὁ αὐτοκρατορικὸς στόλος ποδίζει στὸ λιμάνι Ἀνδριάκη τῆς ἐπισκοπικῆς δικαιοδοσίας τοῦ Ἐπισκόπου Μύρων. Γίνεται σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς κατοίκους καὶ στοὺς στρατιῶτες, τὴν ὁποία διευθετεῖ ὁ εἰρηνοποιὸς καὶ δυναμικὸς ἐπίσκοπος Νικόλαος. Ὁ Νικόλαος γίνεται φίλος μὲ τὸν Οὖρσο, τὸν Ἐρπυλίωνα καὶ τὸν Νεπωτιάνο, τοὺς τρεῖς στρατηγούς, οἱ ὁποῖοι ἦσαν ἐπικεφαλῆς τῶν στρατευμάτων. Μετὰ τὴν διευθέτησιν αὐτὴ ὁ ἐπίσκοπος πληροφορεῖται ὅτι ὁ διοικητὴς τῆς πόλεως Εὐστάθιος κατεδίκασε τρεῖς ἀθώους σὲ θάνατο. Σπεύδει καὶ σώζει, μπροστὰ στοὺς στρατηγούς, τοὺς τρεῖς ἀθώους τὴν τελευταία ἀκριβῶς στιγμή. Ἀφοῦ ἔληξεν ἡ ἀποστολὴ τους, οἱ στρατηγοὶ ἔφυγαν γιὰ τὴν Βασιλεύουσα, ὅπου, μετὰ ἀπὸ καιρὸ, συκοφαντηθέντες ἐφυλακίσθησαν. Τότε θυμήθηκαν τὸν Ἐπίσκοπο πού εἶχε σώσει τοὺς ἀθώους στὸν Ἀνδριάκη, τὸν ἐπικαλέστηκαν στὴν προσευχὴ τους, καὶ τὴν νύκτα ὁ Ἅγιος φανερώθηκε στὸ ὄνειρο τοῦ Κωνσταντίνου καὶ τοῦ ἐπάρχου Ἀβλαβίου. Τὴν ἄλλη ἡμέρα ἐκάλεσε ὁ βασιλεὺς τοὺς στρατηγούς, τοὺς ἀνέφερε τὸ ὄνειρό του καὶ τοὺς ἐλευθέρωσε, δίνοντάς τους καὶ δῶρα γιὰ νὰ τὰ προσφέρουν στὸν Ἅγιο.

Ἡ ἱστορία τῶν Τριῶν Στρατηγῶν δὲν λείπει σχεδὸν ἀπὸ κανένα κείμενο καὶ τὴν βρίσκουμε εἰκονογραφημένη, λιγώτερο ἢ περισσότερο ἀνεπτυγμένη, σὲ ὄλους σχεδὸν τοὺς γνωστοὺς εἰκονογραφικοὺς κύκλους²². Ἄλλωστε τὸ θαῦμα αὐτὸ καθὼς καὶ ἡ ἱστορία τῆς προικοδοτήσεως τῶν τριῶν κοριτσιῶν —μιᾶς πολὺ συνηθισμένης²³ παραστάσεως ποὺ λείπει ἀπὸ τὴν εἰκόνα μας— εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς προσωπικότητος τοῦ Ἁγίου. Ἀλλὰ καὶ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ, γενικώτερα, γιὰ τὴν «φιλόνηρω» στάση τῆς Ὁρθοδόξου Παραδόσεως στὰ γεγονότα ποὺ συνθέτουν τὴν ἀπλὴ καθημερινὴ ζωὴ²⁴.

Ἡ ἱστορία τῶν Στρατηγῶν εἰκονογραφεῖται συνήθως σὲ ἕξ ἢ ἑπτὰ σκηνές. Σὲ χρονολογικὴ σειρὰ ἔχουν ὡς ἑξῆς: 1. Σωτηρία τῶν τριῶν ἀθῶων. 2. Οἱ τρεῖς στρατηγοὶ (ἄνδρες) στὴν φυλακὴ. 3. Ὁ Ἅγιος ἐνυπνιάζει τὸν Μ. Κωνσταντῖνο. 4. Ὁ Ἅγιος ἐνυπνιάζει τὸν Ἐπαρχο. 5. Οἱ στρατηγοὶ λαμβάνουν δῶρα ἀπὸ τὸν Μ. Κωνσταντῖνο²⁵. 7. Οἱ τρεῖς στρατηγοὶ προσφέρουν τὰ δῶρα στὸν Ἅγ. Νικόλαο.

Στὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς ἔχουμε τὶς πέντε. Λείπουν οἱ σκηνές τῆς ἐμφανίσεως τῶν στρατηγῶν στὸν Μ. Κωνσταντῖνο καὶ τῆς παραλαβῆς τῶν δώρων. Οἱ πέντε σκηνές τῆς εἰκόνας μας ὅμως δὲν διατάσσονται κατ' ἀπόλυτη χρονικὴ ἀκολουθία²⁶. Ἐτσι ἡ πρώτη σκηνή, σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξη ποὺ κάναμε πιὸ πάνω, ἢ σωτηρία δηλ. τῶν ἀθῶων (εἰκονίδιο ἀριθμ. 5) βρίσκεται στὴν μέση. Ἀκολουθεῖ τὸ χρονικὰ ἐπόμενο γεγονός, τῆς φυλακίσεως τῶν στρατηγῶν. Γιὰ νὰ ξαναβροῦμε ὅμως τὴν συνέχεια πρέπει νὰ γυρίσουμε πίσω στὴν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ πλαισίου στὸ εἰκ. 2 ὅπου παριστάνεται ἡ ἐμφάνιση τοῦ Νικολάου στὸ ἐνύπνιο τοῦ Κωνσταντίνου, καὶ μετὰ νὰ παρακολουθήσουμε κανονικὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τὰ ἐπόμενα γεγονότα.

Ἄς ἰδοῦμε τώρα κάπως προσεκτικώτερα τὴν κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς σκηνές

22. Τοιχογραφίες: Ἅγ. Νικόλαος τοῦ Κασνίτζη, Bojana, Ἅγ. Νικόλαος Ὁρφανός, Arilje, Curtea d'Arges κ. ἄ. Εἰκόνες: Τρίπτυχο Σινᾶ, Σινᾶ 165, 170, Κακοπετριάς Κύπρου, Πάτμου κ. ἄ.

23. Π.χ. Τοιχογραφίες: Bojana, Ἅγ. Νικόλαος Ὁρφανός, Curtea d'Arges. Εἰκόνες: Κακοπετριάς Κύπρου, Βαγί, Πάτμου κ. ἄ.

24. Γιὰ τὸ ἰδιαίτερο νόημα τῶν παραστάσεων αὐτῶν στὴν ὀρθόδοξο παράδοση βλ. Ν. Ζία, Ἡ εἰκονογραφία τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου ἢ ὁ ἀνθρωπισμὸς τῆς Ὁρθοδόξου Ἁγιογραφίας στὸ «Χριστιανικὸ Συμπόσιο», Ἀθήναι 1966, σ. 253 - 255.

25. Οἱ σκηνές ὑπ' ἀριθμ. 5 καὶ 6 ἔχουν παρεμφερές περιεχόμενο. Σπανιώτερη εἶναι ἡ ὑπ' ἀριθμ. 6, τὴν ὁποία βρίσκουμε στὸν Ἅγ. Νικόλαο τοῦ Κασνίτζη στὴν Καστοριά (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 59 β).

26. Χρονικὴ ἀκολουθία ἔχουν οἱ σκηνές τῆς «Πράξεως τῶν στρατηλατῶν» στὴν εἰκόνα 165 τοῦ Σινᾶ (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σκηνὴ τῆς σωτηρίας τῶν τριῶν ἀθῶων). Ἡ ἀνάγνωση τῶν σκηνῶν πρέπει νὰ γίνῃ ὀριζοντίως ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς δεξιὰ. Βλ. καὶ σημείωση 19.

αὐτές. Συγκριτική μελέτη με ἄλλους κύκλους δείχνει ἀπ' ἀρχῆς ὅτι δὲν παρουσιάζουν, συνήθως, σοβαρὲς εἰκονογραφικὲς παραλλαγές.

Ἡ σκηνὴ τῆς σωτηρίας τῶν τριῶν ἀθῶων ἀκολουθεῖ κατὰ κανόνα τὸν τύπο ποὺ ἔχουμε στὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς²⁷. Ὁ Ἅγιος ἰστάμενος πίσω ἀπὸ τὸν δῆμιό ἀρπάζει τὸ σπαθί. Παραλλαγή ἐμφανίζει ἡ εἰκόνα 165 τοῦ Σινᾶ, ὅπου ὁ δῆμιος ἐτοιμάζεται νὰ σφάξῃ τὸν ἕνα ἐνῶ οἱ δύο ἄλλοι περιμένουν πιὸ πέρα. Στὴν εἰκόνα μας ἡ σκηνὴ (πίν. 106 β) ἔχει μιὰ ἐσωτερικὴ δύναμη, ποὺ φανερώνεται στὴν κίνηση τοῦ Ἁγίου, ποὺ τεντώνεται σὰν χορδὴ τόξου γιὰ νὰ ἀρπάξῃ τὸ σπαθί τοῦ δημίου. Τὸ τόξο κλείνει ἡ καμπύλη τοῦ σώματος τοῦ δημίου με τὸ περίεργο κάλυμμα στὴν κεφαλὴ²⁸.

Ἡ σκηνὴ τῆς φυλακῆς ἀπαντᾷ σὲ ὅλους σχεδὸν τοὺς γνωστοὺς εἰκονογραφικοὺς κύκλους με παραλλαγές στὸ κτήριο. Στὴν εἰκόνα τοῦ Bari π.χ. τὸ ἀνοιγμα τῆς φυλακῆς φράσσεται ἀπὸ σίδερα με ρομβοειδὲς πλέγμα²⁹. Τὸ παλαιότερο γνωστὸ παράδειγμα τὸ ἔχουμε στὸ τρίπτυχο τοῦ Σινᾶ³⁰ ἀπὸ τὸ ὁποῖο φαίνεται νὰ προέρχονται οἱ νεώτερες παραστάσεις, ἡ δὲ εἰκονογραφία, ὅπως εἶχαν σημειώσει οἱ Σωτηρίου³¹, ἔχει ληφθῆ ἀπὸ τὴν Ὀκτάτευχο τοῦ Σεραγίου. Ἡ εἰκόνα μας (πίν. 107 α) ἐμφανίζει μεγάλη ὁμοιότητα με τὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τῆς εἰκ. 165 τοῦ Σινᾶ τόσο στὸ κτήριο, ὅσο καὶ στὶς στάσεις καὶ κινήσεις τῶν φυλακισμένων. Σημαντικὴ διαφορὰ στὸ κτήριο —παριστάνεται τὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς φρουρίου— καὶ στὴ στάση τῶν φυλακισμένων βρίσκουμε στὴν Arilje³². Στὴν Curtea d'Arges ἐπίσης τὸ κτήριο διαφέρει ριζικά, τόσο ὥστε νὰ μὴν θυμίζῃ φυλακὴ καὶ νὰ δίνῃ τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχει παρανοήσει λίγο τὸ γεγονὸς ὁ ζωγράφος³³. Μικρὴ παραλλαγή στὸ κτήριο καὶ τὴν ὅλη διάταξη παρουσιάζει ἡ δημοσιευομένη εἰκόνα τῆς Πάτμου (πίν. 113 β).

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ἁγίου στὸν ὕπνο τοῦ Κωνσταντίνου καὶ τοῦ Ἐπαρχοῦ ἀκολουθεῖ συνήθως τὸν τύπο ποὺ πρωτοβρίσκουμε στὸ τρίπτυχο τοῦ Σινᾶ. Στὴν εἰκόνα μας (πίν. 105) ἔχουμε μιὰ μικρὴ παραλλαγή. Λεῖπει τὸ κρεβάτι. Ὁ ὕπνος, ἐδῶ ὅπως καὶ στὴν εἰκ. OM4 (παράρτημα ἀρ. 3) δηλώνεται συμβατικὰ με τὸ μετέωρο στρῶμα, γνωστὸ καὶ ἀπὸ ἄλλες περι-

27. Τὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο βρίσκουμε στὶς εἰκόνες τῆς Καστοριάς 350, 207, OM4.

28. Ὁμοιο « πῖλο », συνήθη στοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, φέρει μιὰ μορφή στὴν Πεντηκοστὴ στὸν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Peć (E. Subotić, *The Church of St. Demetrius in the Patriarchate of Peć*, Beograd 1964 πίν. 36 - 37),

29. *Mostra dell'arte in Puglia*, πίν. 31.

30. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, πίν. 36.

31. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, σ. 63.

32. Millet-Frolova, *Yougoslavie II*, πίν. 102, σχ. 3.

33. Tafali, *Curtea de Arges*, πίν. CII.

πτώσεις για την δήλωση ύπνου ή κατακλίσεως³⁴ αλλά και με τη στάση του κοιμωμένου που είναι τυπική. Τα στοιχειώδη αυτά εμφανίζουν μειονεκτήματα ως προς την ρεαλιστική απόδοση, αλλά αποτελούν αρκετά ικανοποιητική ζωγραφική λύση.

Ἡ προσφορά τῶν δώρων δὲν ἀπαντᾷ τόσο συχνά. Στὴν εἰκόνα μας (πίν. 106 α) τὰ δῶρα (*Εὐαγγέλιον χρυσοῦν... καὶ κυριόλους δύο χρυσοῦς*) τὰ δέχεται ἀπὸ τοὺς στρατηγούς ὁ Ἅγιος ὄρθιος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὴν εἰκόνα OM4. Ἐνῶ στὴν εἰκόνα Σινᾶ 165 ὁ Ἅγιος κάθεται καὶ οἱ στρατηγοὶ εἶναι γονατιστοί.

Εἰκονίδιο 7 (πίν. 107 β). Στὴν μέση ὁ Ἅγιος Νικόλαος, κατὰ τρία τέταρτα, μὲ τὰ χέρια σὲ προσευχή, ἔχει στραμμένη τὴν κεφαλὴ του στὸν οὐρανό. Πίσω του ἄγγελος ντυμένος μὲ πράσινα καὶ κόκκινα, ἐνῶ μπροστά του ὑψώνεται βράχος. Ἀπὸ ἐπάνω ἕνα σκοτεινὸ ἡμικύκλιο μὲ σταλαγματιές.

Ἐπιγραφὲς : ΑΓΓ(ελος) ΚΥ(ρίο)Υ, Ο ΑΓ(ιος) ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι σπανιωτάτη, ἂν ὄχι μοναδική. ἴσως ν' ἀναφέρεται σὲ κάποιο θαῦμα «ἀβροχείας» τὸ ὁποῖον δὲν ἀπαντᾷ στὰ συναξάρια τοῦ Μηναίου. Ὁ Anrich³⁵ ἀναφέρει —χωρὶς νὰ παραθέτῃ τὸ ἑλληνικὸ κείμενο— θαῦμα τοῦ πατρὸς ἡμῶν Νικολάου (τοῦ Σιωνίτου μᾶλλον) *περὶ ἀβροχείας*. Ἡ περιγραφή δὲν συμφωνεῖ στὶς λεπτομέρειες (παρουσία πλήθους, κλήρου, εἰκόνων κλπ.) μὲ τὴν εἰκόνα μας. Θὰ μπορούσε ὅμως κανεὶς νὰ δικαιολογήσῃ τὸ γεγονὸς ἀπὸ τὴν ἔλλειψη χώρου καὶ ἀπὸ τὴν συνοπτικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου μας. Στοιχεῖα γιὰ τὴν ταύτιση ἀπομένουν ἢ πρὸς τοὺς οὐρανοὺς δέηση τοῦ Ἁγίου καὶ ὁ οὐρανός, πὺ μοιάζει ν' ἀνοίγῃ σὲ βροχή.

Εἰκονίδιο 8. Μέσα σὲ βάρκα μὲ πανιά (πίν. 108 α) κάθεται ὁ Ἅγιος στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ εὐλογεῖ ἕνα νέο πὺ κωπηλατεῖ. Στὰ πανιά πετάει μικρὸς δαίμονας. Στὸ ἐπάνω δεξιὸ τμήμα τοῦ εἰκονιδίου παράσταση τειχῶν ἢ πόλεως.

Ἐπιγραφὲς : ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΙΑΣΟΖΩ(ν) (π)ΛΗΟΝ.

Τὸ εἰκονίδιο αὐτὸ ἀναφέρεται σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ θαλασσινὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου. Εἶναι τόσα πολλὰ ὅμως καὶ μὲ τόσα κοινὰ σημεῖα, πὺ δύσκολο μπορεῖ νὰ προσδιορίσῃ κανεὶς γιὰ ποιὸ ἀκριβῶς πρόκειται. Ἐδῶ πιθανώτατα ἔχουμε τὸ θαῦμα κατὰ τὴν μετάβαση τοῦ Ἁγίου στὰ Ἱεροσό-

34. Π.χ. ἡ κατάκλιση τῆς Παναγίας στὶς παραστάσεις τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὴν διαφορά ὅτι τὸ «στρώμα» ἀκουμπᾷ κάπου. Σὲ μερικὲς μικρογραφικὲς ὅμως παραστάσεις π.χ. στὸ χειρόγραφο 533 τῆς Bibliothèque Nationale (H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle, Paris 1929, πίν. IV) γίνεται λιγώτερο ρεαλιστικὸ. Πρβλ. καὶ τὴν παράσταση τοῦ «Ἀναπεσόντος».

35. Anrich, σ. 57 - 58.

λυμα, ὁπότε ὁ Ἅγιος εἶδε τὸν πονηρὸν τῆς νεῶς ἐπιβάντα, τότε τοῦ ἱστοῦ καὶ τὰ τῶν πηδαλίων καλώδια μαχαίρα διατέμνοντα³⁶. Θὰ μπορούσε τότε νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι ἡ εἰκονιζομένη στὴν γωνία πόλη εἶναι ἡ Ἱερουσαλήμ.

Ἐνῶ τὸ θαῦμα ἀπαντᾷ συχνὰ —σὲ ὄλους σχεδὸν τοὺς εἰκονογραφημένους κύκλους— ἡ προσθήκη τῆς μικρῆς γωνιακῆς παραστάσεως εἶναι, ἀπ' ὅσο ξέρω, μοναδική.

Ἐπιστρέφουμε τώρα στὴν κατακόρυφο πλευρὰ ὅπου στὰ πέντε συνεχῆ εἰκονίδια παρίστανται ἰσάριθμα γεγονότα.

Τὸ ὑπ' ἀριθ. 9 εἰκονίδιο (πίν. 108 β) εἶναι ἄρκετὰ κατεστραμμένο. Σώζεται στὸ ἐπάνω δεξιὸ μέρος τὸ σῶμα τοῦ Ἅγίου, ἀπὸ τὸ στήθος καὶ κάτω, σὲ στάση τριῶν τετάρτων. Ὁ Ἅγιος προσφέρει πουγγὶ στὰ δεητικὰ χέρια διαφόρων χωλῶν, κυλῶν κ.ἄ., πού παριστάνονται στὸ ἀριστερὸ μέρος. Διατηροῦνται μόνο τὰ χέρια τους καὶ ἓνα κεφάλι. Τὸ βάθος κλείνει κτήριο.

Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ προσδιορισθῇ ἂν ἡ παράσταση ἀναφέρεται σὲ ἓνα συγκεκριμένο γεγονός φιλανθρωπίας τοῦ Ἅγίου ἢ εἶναι μιὰ γενικὴ εἰκόνα τοῦ φιλανθρώπου τοῦ χαρακτῆρος τοῦ Νικολάου.

Τὸ θέμα αὐτὸ δὲν ἀπαντᾷ συχνά. Σὲ μιὰ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στὴ Μονὴ Γαλατάκη τοῦ ἔτους 1567 βρίσκουμε παρεμφερῆ παράσταση, ὅπου πορευόμενος ὁ Ἅγιος γιὰ προσκύνημα στὰ Ἱεροσόλυμα τυφλούς, χωλούς, κυλοὺς ἐθεράπευσε. Ὁ χωλός, μὲ τὸ μικρὸ χαρακτηριστικὸ δεκανίκι, ἐνισχύει τὴν ὑπόθεση. Ἐὰν πρόκειται πράγματι γιὰ τὸ γεγονός αὐτὸ, ἔχουμε τὴν εἰκονογράφηση ἑνὸς βιογραφικοῦ στοιχείου τοῦ Νικολάου. Τὸ θέμα ὁμως περιπλέκεται καθ' ὅσον τὸ γεγονός ἀναφέρεται στὸ βίο τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Σιών —ὅπως ἄλλωστε καὶ ἄλλες σκηνὲς πού συντάσσονται στὸ βίο τοῦ Νικολάου τῶν Μύρων— τοῦ ὁποῦ « βίους » ἔχει περιλάβει στὴν συλλογὴ τοῦ ὁ Anrich.

Σὲ σχετικῶς καλύτερη κατάσταση βρίσκεται τὸ ὑπ' ἀριθ. 10 εἰκονίδιο (πίν. 109 α). Μπροστὰ σὲ οἰκοδόμημα, πού ἀπλώνεται σὲ ὅλη τὴν παράσταση, εἰκονίζεται ἀριστερὰ ὁ Ἅγ. Νικόλαος —τὸ πρόσωπο φθαρμένο— ντυμένος τὰ ἀρχιερατικά του. Εἶναι στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ τείνοντας τὸ χέρι σὲ εὐλογία πρὸς τὴν δεξιὰ ἱσταμένη μορφή, σημαντικὰ κατεστραμμένη στὸ πρόσωπο καὶ τὸ σῶμα, ἡ ὁποία φορεῖ ἐπιβλητικὸ μὴ θρησκευτικὸ ἔνδυμα. Πίσω καὶ ἐπάνω ἀπὸ αὐτὴν πέφτει ἓνα δαιμόνιο(;).

Τὸ ὑπ. ἀριθ. 11 εἰκονίδιο εἶναι κατεστραμμένο. Σώζεται μόνο τμῆμα κεφαλῆς στὴν ἄκρη δεξιὰ καὶ κάποια τμήματα ἀπὸ τὰ ἄμφια τοῦ Ἅγίου. Σχετικὰ καλὰ διατηροῦνται οἱ ἐπιγραφές: ΑΓΓΕΛ(ΟΣ) Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΝΙΚΟΛΑ(Ο)Υ.

36. Anrich, σ. 243.

ΚΟΙΠΤΟΝ ΔΕΝΔΡΟΝ|ΔΕΜΟΝΟΣ, πού μᾶς καθορίζουν τὸ παριστανόμενο θαῦμα, τὴν κοπή τοῦ δένδρου μὲ τοὺς δαίμονες³⁷.

Ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ δὲν περιλαμβάνει τὴν παράσταση αὐτὴ στὴν Ἑρμηνεία του. Σὲ παλαιότερη ὅμως Ἑρμηνεία (Παράρτημα Δ')³⁸ ἀπαντᾷ ἡ ἐπιγραφή: *οἱ συκοφαντηθέντες ἔκοπτον δένδρον ἐν τῇ ὁδῷ, ἐν ᾧ οἱ δαίμονες κατόκουν*, ὅπου προφανῶς γίνεται σύγχυσις δύο γεγονότων. Ἡ σκηνὴ ἀπαντᾷ ἀρκετὰ συχνὰ χωρὶς σημαντικὲς παραλλαγές.

Ἐξετάζουμε τὶς δύο σκηνές τῶν εἰκόν. 10 καὶ 11 μαζί γιατί ὑπάρχει κάποια δυνατότης νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν παράσταση τοῦ εἰκονιδίου ἀριθ. 10. Ἀνάμεσα στὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου, τὰ σχετικὰ μὲ τὴν ἐκδίωξη δαιμόνων, ἀναφέρονται τῆς κοπῆς τοῦ δένδρου τῶν δαιμόνων — πού μᾶς ὑποσημαίνει ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰκόν. 11— καὶ ἡ καταστροφή τοῦ βομοῦ τῆς Ἀρτέμιδος³⁹ ἢ τῶν εἰδώλων. Τὰ δύο αὐτὰ γεγονότα παρουσιάζονται σὲ ὀρισιμένες περιπτώσεις μαζί π.χ. στὴν Curtea d'Arges⁴⁰. Σὲ ἄλλες πάλι περιστάσεις εἰκονίζονται σὰν σαφῶς διακεκριμένα γεγονότα. Στὴν Bojana⁴¹ π.χ. τὸ «γκρέμισμα τῶν εἰδώλων», μὲ τὴν καταστροφὴ ἑνὸς κίονος στὴν κορυφὴ τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ἄγαλμα, εἶναι πολὺ φανερό. Ἀντίθετα στὴν εἰκόνα, πού μᾶς ἀπασχολεῖ, τὸ κτήριο δὲν φαίνεται νὰ γκρεμίζεται, γεγονὸς πού ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν περιγραφή τοῦ γεγονότος στὸν «Βίο τοῦ Ἁγίου».

Μόνον ἡ πτώση τοῦ δαιμονίου, τὴν ὁποία βρίσκουμε καὶ στὸ εἰκονίδιο ἀριθμ. 8 (παράρτημα ἀρ. 4) μιᾶς ἄλλης νεώτερης εἰκόνας, τῆς Καστοριάς (ἀριθ. 207), ἡ ὁποία ἀποτελεῖ βασικὸ χαρακτηριστικὸ σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τῆς σκηνῆς στὴν Ἑρμηνεία⁴², καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς κτήριο⁴³

37. Τὸ γεγονός ἀναφέρεται στὴν ζωὴ τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Σιών (Angrich, σ. 12 - 15) ἀλλὰ καὶ σὲ βίους τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῶν Μύρων (Angrich, σ. 304, 305), στὸ Ἐγκώμιον τοῦ Νεοφύτου (Angrich, σ. 396 - 397) καὶ αὐτοτελῶς (Angrich, σ. 333 - 336) μὲ παραλλαγές γιὰ τὸν τύπο κλπ.

38. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς Τέχνης, Πετρούπολις 1909, Παράρτημα Δ, σ. 286.

39. Στὸν «βίον καὶ πολιτείαν τοῦ ὁσίου Πατρὸς ἡμῶν Νικολάου» τοῦ Μεταφραστοῦ (Angrich, σ. 250): *Τοιαῦτα τῷ ἁγίῳ κατὰ τὸν τῆς πονηρίας διαστρατηγῶντι πνευμάτων γίνεται αὐτῷ ἄνωθεν ἔμπνευσις τε καὶ ἔννοια θειοτέρα, μὴδὲ τοῦ τῆς Ἀρτέμιδος ἀποσχέσθαι ναοῦ, ἀλλὰ καὶ αὐτῷ προσβαλεῖν καὶ τὰ ἴσα τοῖς προτέροις διαθῆναι· ἦν γάρ οὗτος τό τε κάλλος θαυμάσιος καὶ μεγέθει ὑπερανεστηκῶς καὶ δαίμονι ἠδίστη διατριβή... Οἱ γε μὴν πονηροὶ δαίμονες, οὐδ' οὕτως ὑπομῖναι τὸν Ἁγιον δυνατοὶ ἦσαν, ἀλλὰ καὶ φεύγοντες φονὰς ἤφιεσαν καὶ ὑπ' αὐτοῦ ἀδικεῖσθαι ἰσχυρῶς διετείνοντο καὶ τῶν ἰδίων ἔκοντος ἀπανίστασθαι. Ὁ βίος αὐτὸς εὐρίσκεται καὶ στὸ Μηναιο τοῦ Δεκεμβρίου.*

40. Tafraji, Curtea de Argeș, σ. 203 - 204, πίν. CV. 2 (298), CVIII. 1.

41. Kr. Mijatov, Die Wandmalereien in Bojana, πίν. 25.

42. Ἐκδιώκων τοὺς δαίμονας, καταστρέφας τὸν ναὸν τῆς Ἀρτέμιδος (Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία, σ. 286).

43. Τὸ κτήριο, τὸ ὁποῖο ὁμοιάζει μὲ τὸ ἀντίστοιχο τῆς παραστάσεως στὴν Curtea

μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσουμε τὴν ταύτιση αὐτή, ὅποτε ἡ μορφή μπορεῖ νὰ παριστάνη εἰδωλολάτρη ἱερέα. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ἔχουμε κάποιο ἄλλο θαῦμα π.χ. τὴν ἴση ἐνὸς δαιμονιζομένου, ἀπὸ τὰ τόσα σχετικὰ θαύματα ποὺ ἀναφέρονται στὸν βίο τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Σιών. Ἐὰν ὑποθέσουμε ὅτι παριστάνεται ἡ θεραπεία τοῦ Ἁναγνώστου⁴⁴ ἔχουμε τότε καὶ δικαιολογία γιὰ τὴν ἐπίσημη στολή του.

Στὸ ἐπόμενο (ἀριθ. 12) εἰκονίδιο (πίν. 109 β) διακρίνουμε τὴν Κοίμηση τοῦ Ἁγίου. Μπροστὰ σὲ κιβώριο, νεανικὴ, ἀγένειος καὶ ἀσκεπῆς μορφή πίσω ἀπὸ τὸ λείψανο τοῦ Ἁγίου κρατεῖ ἀνοιχτὸ βιβλίον ὅπου ἡ ἐπιγραφή ἀπὸ τὴ νεκρώσιμη ἀκολουθία ΑΜΟ|ΜΙ|ΕΝΟ|ΔΟΗΠΟ|ΡΕ| = ἄμωμοι ἐν ὀδῶ οἱ πορευόμενοι). Πίσω οἱ κεφαλῆς δύο ἡλικιωμένων ἀνδρῶν μὲ μακρὲς γενειάδες καὶ καλογερικοὺς σκούφους. Δεξιὰ τμήματα ἀνδρικής μορφῆς μὲ τὸν κωνικὸ πῖλον καὶ τὴν χειρονομία ποὺ χαρακτηρίζουν παραστάσεις ψαλτῶν. Ἡ Κοίμηση τοῦ Ἁγίου, λογικώτερον θὰ ἦταν νὰ κατέχη τὸ τελευταῖο, στὴν δεξιὰ πλευρά, εἰκονίδιο, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει σὲ ἄλλες εἰκόνες (π.χ. Σινᾶ 165 κ.ἄ.). Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Κοιμήσεως —ἡ ὁποία καταλαμβάνει καὶ τὴν ράχη τῆς εἰκόνας— θὰ μιλήσουμε ἀργότερα.

Συνοψίζοντας τὰ δεδομένα τῆς περιγραφῆς τῆς εἰκόνας μας παρατηροῦμε πρῶτον ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν ἀκολούθησε κανένα ἀπὸ τὰ γνωστὰ—σὲ μὲνα τοῦλάχιστον— κείμενα καὶ δεύτερον ὅτι πρέπει νὰ ἔχη πάρει στοιχεῖα ἀπὸ διάφορα εἰκονογραφικὰ πρότυπα⁴⁵. Περιώρισε τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα σὲ δύο μόνον γεγονότα: στίς ὀριακὲς στιγμὲς τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ θανάτου, παραλείποντας τίς τόσο συνήθεις παραστάσεις τοῦ Σχολείου⁴⁶ καὶ τῆς Χειροτονίας⁴⁷ ποὺ ἀπλώνονται συχνὰ σὲ τέσσαρες σκηνές. Παρέλειψε ἐπίσης τὸ θαῦμα μὲ τίς τρεῖς κόρες. Διάλεξε τὰ δύο

de Arges, ὁ Tafra li (ἔ. ἄ. σ. 203) τὸ ταυτίζει μὲ τὸ ἱερὸ τῆς Ἀρτέμιδος (c'est donc le sanctuaire d'Artémis que le peintre byzantin a voulu représenter dans cette scène), συνδυάζοντάς το μὲ τὴν ἐπιγραφή τῆς Ἑρμηνείας (σ. 285).

44. Anrich, σ. 47 - 49.

45. Τοῦλάχιστον δύο διαφορετικὰ πρότυπα, ἓνα γιὰ τὴν κεντρικὴ παράσταση κι' ἓνα —παλαιότερο— γιὰ τίς σκηνές τοῦ πλαισίου μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε. Μία σύγκριση τοῦ εἰκονιδίου τῆς προσφορᾶς τῶν δώρων εὐγνωμοσύνης τῶν στρατηγῶν πρὸς τὸν Ἁγιο στὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς μὲ τὸ ἀντίστοιχο εἰκονίδιο τῆς εἰκόνας τῆς Ὁμορφοκλησιᾶς μᾶς ἐνισχύει τὸ συμπέρασμα τοῦ κοινοῦ προτύπου, τὸ ὁποῖο ἀντιγράφουν οἱ δύο εἰκόνες.

46. Π.χ. Εἰκόνες Σινᾶ 165, 170 ἔ. ἄ. Κακοπετριάς Κύπρου ἔ. ἄ. Πάτμου (πίν. 113β), Καστοριάς 350, ΟΜ4 κ. ἄ.

47. Π.χ. Εἰκόνες Σινᾶ, Τρίπτυχον (Icônes, πίν. 17), 165, 170, Κακοπετριάς, Πάτμου, Καστοριάς 350, ΟΜ4, 207 κ.ἄ.

θαύματα ἐναντίον τῶν δαιμόνων, ἀρκέστηκε σὲ ἓνα μόνο θαλασσινὸ καὶ πρόσθεσε τὸ σπανιώτατο ἴσως μοναδικὸ *θαῦμα τῆς ἀβροχειας*. Μεγάλῃ τέλος ἔκταση καὶ κύρια θέση ἔδωσε στὴν *ἱστορία τῶν στρατηγῶν*.

Τὶς παραστάσεις αὐτὲς δὲν κατώρθωσε ἢ δὲν ἐνδιαφέρθηκε νὰ ὀργανώσῃ χρονολογικά. Ἡ ἀντίληψη, ἄλλωστε, τοῦ χρόνου στὴν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ παρουσιάζει συχνὰ ἰδιοτυπία, καὶ τοῦτο γιατί ἡ αἰωνίας σημασίας σάρκωση τοῦ Λόγου εἶναι γεγονός πού γίνεται ἐν χρόνῳ μὲν, ἀλλὰ συνάμα ὁ Χριστὸς παραμένει « ὁ ἄχρονος Υἱός », ἀντίληψη πού δίνει στοὺς ζωγράφους μίαν ἐλευθερία στὴν χρονικὴ ἀκολουθία καὶ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ εἰκονίζουσι διάφορα γεγονότα ταυτόχρονα (παράσταση Γεννήσεως) πού οὐσιαστικά εἶναι προσπάθεια ἀντιλήψεως τῶν γεγονότων ἔξω ἀπὸ τὸν χρόνο. Βεβαίως μὲ τοὺς βίους τῶν Ἁγίων δὲν συμβαίνει ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. Ἐχομε ὅμως μίαν ἀναλογία, ἡ ὁποία συγκεκριμενοποιεῖται στὴν ἀδιαφορία γιὰ τὸν ἱστορικὸ χρόνο.

Ἔτσι στὴν εἰκόνα ὁ ζωγράφος ἢ ὁ ἀφιερωτὴς πού κατηύθυνε μὲ τὶς προθέσεις του τὸν ζωγράφο, δὲν θέλει νὰ παρουσιάσῃ μιὰ ἱστορικὴ βιογραφία τοῦ Ἁγίου, ἀλλὰ νὰ τονίσῃ τὴν θαυματουργία τοῦ «θερμοῦ προστάτου» του. Ἡ δεσπόζουσα θέση —ἐπάνω καὶ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πλαισίου— καὶ ἡ ἔκταση τῆς *ἱστορίας τῶν στρατηγῶν* πού καταλαμβάνει τὸν μισὸ περίπου χῶρο, ἀποκαλύπτουν, νομίζω, τὶς προθέσεις τῆς εἰκόνας μας. Ἡ δέηση ἢ ἡ εὐχαριστία γιὰ τὴν ἀπαλλαγὴ τῆς μεσιτείας τοῦ Ἁγίου ἀπὸ τὰ δεινὰ τῆς συκοφαντίας καὶ τῆς ἀπωλείας ἀνωτέρας θέσεως ἐνδεχομένως ἀπὸ ραδιουργίες, πού τόσο τονίζεται καὶ στὴν ἁσματικὴ ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου, ὠθοῦν τὸ ζωγράφο ἢ τὸν ἀφιερωτὴ νὰ ταυτίσῃ τὸν ἑαυτὸ του μὲ τοὺς τρεῖς ἀδικοκατηγορούμενους στρατηγούς⁴⁸. Στὴν Καστοριά, ἄλλωστε, τόπο ἐξορίας⁴⁹ ὑπὸ δυσμένειαν ἀξιωματούχων, ἔχομε ἓνα σχετικὸ κτυπητὸ παράδειγμα: τὸν ναὸ τοῦ Ἁγ. Νικολάου πού κτίζει ὁ ἐξόριστος « Νικηφόρος τύχη μάγιστρος τοῦπικλῆν Κασνίτζης » τὸν ἀφιερώνει στὸν Ἁγ. Νικόλαο γιὰ τὶς δωρεὰς πού δέχτηκε ἀπὸ τὸν Ἁγιο ἀφ' οὗπερ ἤλθεν εἰς τὸν κλαυθμῶνος τόπον⁵⁰. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἴσως νὰ μᾶς ἐρμηνεύῃ καὶ τὴν ὑπαρξὴ τῶν πολλῶν ναῶν καὶ εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Καστοριά, χωρὶς νὰ παραγνωρίζεται καὶ ὁ ρόλος πού παίζει ἡ λίμνη μὲ τὴν ψαράδικη ζωὴ.

48. Πρβλ. καὶ τὰ τροπάρια τοῦ Ἑσπερινοῦ (Μηναῖον Δεκεμβρίου σ. 33) . . . *Ὅθεν καὶ τοῖς πόρρω ὡς ἐγγύς, δι' ὄνειρων ὄπτανόμενος, ἐκ θανάτου λυτροῦσαι, τοὺς ἀδίκω ψήφω θνήσκειν μέλλοντας, διασώζων παραδόξως, ἐκ κινδύνων πολλῶν, τοὺς ἐπικαλουμένους σε. Διὸ καὶ ἡμᾶς, τῶν ἐπεμβαίνοντων δυσχερῶν, ἐλευθέρωσον σαῖς πρεσβείαις, τοὺς ἀεὶ ἀνευφημοῦντάς σε. Καὶ στὸν Ὁρθρο (ἔ. ἁ. σ. 37) : Ὁς πρὶν στρατηλάτας ἐλυτρώσω, διάσωσον καὶ ἡμᾶς, πάσης ἐκ δεινῆς περιστάσεως.*

49. Βλ. ΑΒΜΕ Δ', Ἀθήναι 1938, σ. 146.

50. Ἐ. ἁ.

Νὰ υποθέσουμε, λοιπόν, γιὰ κάποιον ἐξόριστο ἄρχοντα ἀφιερωτὴ τῆς εἰκόνας:

Μὴ ἔχοντας περισσότερα στοιχεῖα —ἐξω ἀπὸ τὶς ὑποθέσεις— ἄς ἰδοῦμε ἀπὸ πῶς κοντὰ τὸ ἔργο ποὺ μᾶς ἄφησε.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου (πίν. 104 β) φανερώνει προσπάθεια προσεγγίσεως στὴν προσωπογραφικὴ πραγματικότητα παρὰ τὴν κάποια σχηματοποίηση στὰ γένηα. Τὸ λοξὸ βλέμμα, τὰ πυκνὰ φρύδια, τὸ μικρὸ σφιχτὸ κλειστὸ στόμα ξεκόβουν τὴν εἰκόνα μας ἀπὸ τὴν γενικὴ ἰδεαλιστικὴ παράσταση τοῦ Ἁγίου καὶ τὴν πλησιάζουν πρὸς τὴν προσωπογραφία, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν λείπει μιὰ γέυση μελαγχολίας, χαρακτηριστικὸ τῶν ἔργων τῶν χρόνων τῆς Ἀλώσεως. Οἱ ὄγκοι τῆς κεφαλῆς γράφονται καθαρὰ καὶ σίγουρα. Δεσπόζει τὸ μεγάλο καὶ φωτεινὸ μέτωπο, τὸ ὁποῖο δορυφορεῖται ἀπὸ τοὺς δευτερεύοντες ὄγκους τῶν ζυγωματικῶν κλπ. καὶ τὶς καμπύλες τῆς κόμης καὶ τῆς γενειάδας. Οἱ ζεστοὶ τόνοι τοῦ προπλασμοῦ ἰσορροποῦν μὲ τοὺς ψυχροὺς γκρίζους τῆς κόμης ποὺ τὸ περιβάλλει.

Γιὰ τὸ πλάσιμο τοῦ σώματος δὲν ἔχουμε ἀκριβῆ ἀντίληψη διότι κατὰ τὸν παλαιότερο καθαρισμὸ φαίνεται ὅτι ἐχάθηκαν οἱ διαβαθμίσεις τῶν τόνων. Ἐπὶ ὅ,τι σώζεται, μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ πτυχολογία ἦταν μαλακὴ καὶ ὀργανικὴ.

Σὲ καλύτερη κατάσταση διατηρεῖται τὸ χρῶμα. Τὰ ἄμφια ἀναπτύσσονται στοὺς βαθύχρωμους τόνους τοῦ πορφυροῦ καὶ τοῦ γαλάζιου μὲ φωτεινὰ ἀνοίγματα ἀπὸ τὸ λευκοπὸ ὠμοφόριο καὶ τὸ πεποικιλμένον πετραχεῖλι.

Διαφορετικὴ εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν εἰκονιδίων τοῦ πλαισίου⁵¹. Γρήγορη καὶ ἐλεύθερη κίνηση τοῦ πινέλλου. Τολμηρὰ καὶ καθαρὰ χρώματα στὰ ἐνδύματα καὶ τὰ κτήρια. Μικρὲς πολύχρωμες πινελλιές γιὰ τὸ πλάσιμο τῶν γυνῶν μερῶν δίνουν σ' αὐτὲς τὶς μικρογραφίες φρεσκάδα καὶ ζωντάνια καὶ τὶς συνδέουν μὲ τὴν τέχνη τῶν χειρογράφων, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὁ K. Weitzmann⁵².

Οἱ μικρὲς αὐτὲς σκηνὲς παρουσιάζουν ἰδιαιτέρη συγγένεια μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὰ Σκόπια. Συγκεκριμένα οἱ ἐπιβάτες τοῦ πλοίου τῆς εἰκόνας τῶν Σκοπίων⁵³ καὶ οἱ στρατηγοὶ στὴν φυλακὴ τῆς εἰκόνας

51. Συχνά, ὅμως, οἱ σκηνὲς τοῦ πλαισίου —ποὺ συγγενέουν περισσότερο μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν χειρογράφων— ἔχουν μεγαλύτερη ἐλευθερία στὴν ἐκτέλεση, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Χατζηδάκης γιὰ μιὰ εἰκόνα τοῦ Ἐμμ. Λαμπάρδου (M. Chatzidakis, *Icons*, σ. 83), χωρὶς νὰ λείπουν καὶ οἱ εἰκόνες ὅπου ὑπάρχει ἐνότης ἐκφράσεως καὶ ἐκτελέσεως ἀνάμεσα στὴν κεντρικὴ παράσταση καὶ στὶς σκηνὲς τοῦ πλαισίου, ὅπως π.χ. στὴν εἰκόνα τῆς Κακοπετριάς (Ἑραία ἔγχρωμη ἀπεικόνιση στὸ Ἡμερολόγιο τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος 1969, Ὀκτώβριος).

52. *Fragments*, σ. 9.

53. *Icons de Serbie et de Macédoine*, πίν. 45.

τῆς Καστοριᾶς παρουσιάζουν ἰσχυρὲς ὁμοιότητες στὶς προσωπογραφικὲς λεπτομέρειες, στὰ μονοκόμματα ἐνδύματα κλπ. Ἡ εἰκόνα τῶν Σκοπίων χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Djuricé στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 14^{ου} αἰ.

Ὁ Ἅγ. Νικόλαος τῶν μικρῶν σκηνῶν, καὶ ἰδιαίτερα στὴν σωτηρία τῶν τριῶν ἀθῶων ἀπὸ τὸ ξίφος τοῦ δημίου (πίν. 106 β), θυμίζει ἱεράρχη—τόσο στὴν στάση ὅσο καὶ στὸ πρόσωπο— ἀπὸ παράσταση οἰκουμενικῆς Συνόδου στὸν Ἅγ. Δημήτριο τοῦ Ρεέ ποῦ χρονολογεῖται περὶ τὰ 1338 - 1346⁵⁴. Ἄλλο ἓνα λεπτομερειακὸ ἐνδυματολογικὸ σημεῖο στὴν ἴδια ἐκκλησία ἀναφέραμε προηγουμένως (σημ. 28). Στὴν ἐκκλησία αὐτὴ ἐργάστηκε πιθανῶτα καὶ ἓνας Ἑλληνας, ὁ Ἰωάννης, ὅπως δηλώνει ἐπιγραφή στὴν ἀψίδα.

Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μᾶς ὀδηγοῦν στὴν σκέψη νὰ τοποθετήσουμε τὴν εἰκόνα στὸ τέλος τοῦ 14^{ου} αἰ. Ἡ κεντρικὴ ὅμως παράσταση μᾶς κάνει ἐπιφυλακτικούς. Κυρίως ἡ ἀρχομένη σχηματοποίηση στὰ γένεια καὶ ἡ τριγωνικὴ διαμόρφωση κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Στὴν Περίβλεπτο ὅμως τοῦ Μυστραῖ—ἱεράρχης στὸ Ἱερὸ Βῆμα— βρίσκουμε ἤδη τὴν ἀρχὴ τῆς σκοτεινῆς μικρῆς ἐπιφανείας κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Ἄλλοτε φυσικώτερη καὶ ἄλλοτε περισσότερο σχηματικὴ, σχεδὸν τριγωνικὴ. Στὴν Παντάνασσα (1428)—μορφὲς στὰ λοφία τοῦ τρούλλου τοῦ γυναικωνίτη— ἡ σχηματοποίηση ἔχει ἄρκετὰ προχωρήσει.

Στὴν γενικὴ ἀντίληψι τῆς κεφαλῆς ἐπικουρικὴ εἶναι ἡ σύγκριση μὲ εἰκόνα τῆς Συλλογῆς J. S. Ostrouchov, —τὴν ὁποία ὁ Kondakov⁵⁵ χρονολογεῖ στὸ τέλος τοῦ 15^{ου} ἢ τὶς ἀρχὲς 16^{ου} αἰ.—γιατὶ ἐμφανίζει τὴν εἰκόνα μας σ' ἓνα πρῶιμότερο στάδιο σχηματοποιήσεως.

Συνδυάζοντας τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μὲ τὴν γενικὴ ψυχολογικὴ ἔκφραση, τὴν κάποια κούραση καὶ ἀστάθεια, τὴν εἰκονογραφικὴ ἐκλεκτικότητα καὶ ἐλευθερία θὰ μπορούσαμε μὲ ἄρκετὴ πιθανότητα νὰ τοποθετήσουμε τὴν εἰκόνα μας στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 14^{ου} ἢ μᾶλλον τὰ πρῶτα τοῦ 15^{ου}, ἐποχὴ ποῦ τὰ ὄριά της δὲν εἶναι ἐντελῶς ξεκαθαρισμένα⁵⁶.

Τὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς προελεύσεως τῆς εἰκόνας ἀνάγεται στὸ γενικώτερο πρόβλημα τῶν τοπικῶν ἐργαστηρίων καὶ τῶν σχολῶν τῆς βυζαντινῆς τέχνης τῆς περιόδου. Πρὸς τὸ παρὸν γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ μόνον ὑποθέσεις μπορούμε νὰ κάνουμε. Πάντως ἡ συγγένεια —εἰκονογραφικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ— μὲ ἄλλες εἰκόνες τῆς Καστοριᾶς, μὲ τὴν εἰκόνα τῶν Σκοπίων καθὼς καὶ τὶς τοιχογραφίες στὸ Ρεέ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ σκεφθοῦμε γιὰ κάποιο ἐργαστήριο τοπικὸ κάτω ἀπὸ τὴν ἀκτινοβολία ὅμως τῆς Πόλης ἢ τῆς Θεσσαλονίκης.

54. G. Subotić, ἔ. ἀ. πίν. 55.

55. N. P. Kondakov, Die russische Ikone, Prag 1928, πίν. XXIX, σ. XI.

56. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, Kr. Miatev, Sv. Radojčić, Icônes, σ. XXXV.

B.

Στή ράχη τῆς εικόνας μας ἦταν ἱστορημένη ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγίου (πίν. 110 α) ἀπὸ τὴν ὁποία σώζεται σήμερα μόνο τὸ κεντρικὸ τμήμα: ἐπάνω στὸ νεκροκρέββατο τὸ σκῆνωμα τοῦ Ἁγίου, ντυμένου τὰ ἀρχιερατικά του· (ἡ κεφαλὴ στὴν δημοσιευόμενη φωτογραφία εἶναι ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸν πρῶτο συντηρητὴ τῆς εικόνας)· πίσω τὸ ἄνω μέρος ἀνδρικῆς μορφῆς μὲ τὸν ἰδιότυπο πῖλο καὶ τὴν καθορισμένη χειρονομία ποῦ χαρακτηρίζουν τὶς παραστάσεις τῶν ψαλτῶν⁵⁷. Ὁ ψάλτης (πίν. 110 β) ἔχει προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ —γαμπῆ μῦτη, μεγάλα γένεια— καὶ διακατέχεται ἀπὸ ἔντονη αὐτοσυγκέντρωση καὶ συγκρατημένη θλίψη ποῦ ταιριάζουν ἀπόλυτα στὸ παριστανόμενο γεγονός. Ἀπέναντί του σώζεται τὸ ἀριστερὸ τμήμα λευκοφορεμένης μορφῆς (διάκονος) ποῦ κρατεῖ ἀνοικτὸ βιβλίο μὲ κείμενο τῆς νεκρώσιμης ἀκολουθίας. Στὸ βάθος διακρίνονται ἴχνη ἀπὸ κιβώριο.

Παράσταση τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγ. Νικολάου (πίν. 111) ἔχουμε καὶ σὲ μιὰν ἄλλη ἀνέκδοτη εικόνα ἀπὸ τὴν Καστοριά⁵⁸ (ἀριθμ. 496, διαστάσεις 41 × 65 ἐκ.).

Τὸ κεντρικὸ τμήμα τῆς εικόνας καταλαμβάνει τὸ νεκροκρέββατο μὲ τὸ σκῆνωμα τοῦ Ἁγίου, ὁ ὁποῖος φέρει τὰ ἀρχιερατικά του ἄμφια. Ἡ ποδῆα τῆς κλίνης εἶναι πορφυρὴ ἐνῶ τὸ ἐπάνω μέρος πράσινο. Τὰ ἄμφια βαθυπόρφυρα. Τὸν χῶρο πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη καταλαμβάνουν δύο ἐπιβλητικὲς μετωπικὲς ἀνδρικὲς μορφὲς μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ψαλτῶν. Ὁ ἓνας φορεῖ βαθυπόρφυρο καὶ ὁ ἄλλος ἐρυθρὸ, ἀπλὸ ἐνδύμα. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοὺς δύο ἀγένειοι νέοι (διάκονοι;) φοροῦν ἀπλᾶ ἐνδύματα (σὰν στιχάρια) ἐρυθρὸ ὁ ἓνας, βαθυπόρφυρο ὁ ἄλλος. Ἡ σύνθεση πλαισιώνεται ἀπὸ δυὸ ἱεράρχες —παριστανωμένους κατὰ τὰ τρία τέταρτα— καὶ ντυμένους μὲ λευκὰ ἄμφια, ὁ ἓνας θυμιατίζει ἐνῶ ὁ ἄλλος κρατεῖ κλειστὸ βιβλίο. Ὁ κάμπος τῆς εικόνας πράσινος, δίχως κανένα ἀρχιτεκτονικὸ βάθος.

Ἡ ὅλη παράσταση ἐμφανίζει αὐστηρὴ λιτότητα καὶ προσπάθεια

57. Βλ. σχετικῶς G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, σ. 166, εἰκ. 121, Ἁ. Ξυγγόπουλος, *Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτὴν εἰς ΕΕΒΣ Θ'*, 1932, σ. 355 - 356. Γιά τὴν χειρονομία Κ. Ψάχου, Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς Μουσικῆς, Ἀθῆναι 1917, σ. 64 - 66, Σ. Καρᾶ, Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία, σ. 26 - 27 καὶ κυρίως Ἐμμ. Βαμβουδάκη, Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν βυζαντινῶν Μουσικῶν, Α', Σάμος 1938, σ. 76 - 120. Ν. Ζιάς, *Some Representations of Byzantine Cantors*, AAA 1969, ἔτος II, τεῦχος 2, σ. 233-238.

58. Ἡ εικόνα εἶχε περισυλλεγῆ παλαιότερα καὶ ἐφυλάσσετο στὸ Σκευοφυλάκιο τῆς Μητροπόλεως Καστοριάς. Σήμερα φυλάσσεται μαζὶ μὲ τὶς ἄλλες στὸ ναὸ τοῦ Ὁρφανοτροφείου Καστοριάς.

—ἐπιτυχῆ— νὰ ἐξαρθῆ τὸ γεγονός τῆς Κοιμήσεως σὲ μνημειακὴ παράσταση. Μοιάζει περισσότερο σὰν νὰ εἰκονίζεται ἡ στιγμή πού οἱ ἐπιβλητικοὶ ψάλτες ἀνυμνοῦν ἄσμοσι τὸν Ἅγιο.

Ἡ σύνθεση εἶναι ὠραία καὶ αὐστηρὰ ὀργανωμένη: στὸν ὀριζόντιο ἄξονα τοῦ σκηνώματος τοῦ Ἁγίου ἰσορροποῦν οἱ ἕξι κατακόρυφοι ἄξονες τῶν ὀρθίων μορφῶν. Οἱ τέσσαρες κεντρικὲς μορφές —πίσω ἀπὸ τὸ σκῆνωμα— βλέπουν κατ' ἐνώπιον. Μόνον οἱ ἀκραῖοι ἐπίσκοποι —τοποθετημένοι στὴν εὐθεία τῆς κλίνης— ἔχουν στάση τριῶν τετάρτων καὶ κλείνουν μὲ τὰ σώματά τους τὴν σύνθεση, ἐνῶ τὸ βλέμμα τους τὸ κατευθύνουν πρὸς τὸ κέντρο, ὅπου δεσπάζει τὸ ζεύγος τῶν μεγαλοπρεπῶν ψαλτῶν καταλαμβάνοντας χῶρο μιάμιση φορὰ μεγαλύτερο ἀπὸ τὰ δύο ζεύγη τῶν ἄκρων. Ἡ σύνθεση ἔτσι πυκνώνει πρὸς τὰ ἄκρα καὶ ἀραιώνει πρὸς τὸ κέντρο δημιουργώντας ἓνα εἶδος νοηματικῆς προοπτικῆς πρὸς φανταστικὸ ἄξονα, ἀνάμεσα στοὺς ψάλτες, πρὸς τὸ ὁποῖον συμμετρικὰ ἀναπτύσσονται οἱ ἄλλες μορφές.

Ἡ τόσο ὀργανωμένη αὐτὴ σύνθεση —πού μοιάζει ἐσωτερικὰ νὰ συνδέεται μὲ τὰ ἀρχαῖα ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα καὶ τὰ νεκρόδειπνα— καταγράφει βέβαια τὸ ἱστορικὸ στοιχεῖο τοῦ θανάτου τοῦ Νικολάου, ἀλλὰ συνάμα μὲ τὰ προαναφερθέντα στοιχεῖα, κατορθώνει νὰ τοῦ προσδώσῃ τὸ μυστηριακὸ νόημα τῆς Κοιμήσεως ἐνὸς Ἁγίου.

Ἡ αὐστηρὴ ὀργάνωση τῆς συνθέσεως, μὲ τὴν μεγαλοπρέπεια τῶν μορφῶν, ἀλλὰ παράλληλα μὲ τὴν σχηματοποίησι —μάτια ψάλτου— ἢ ἀδιόρατη εὐγενικὴ μελαγχολία στὰ πρόσωπα τῶν ψαλτῶν, ἢ εἰκονογραφικὴ σύνδεση μὲ τὸν ψάλτη τῆς προηγουμένης εἰκόνας μᾶς ὀδηγοῦν, νομίζω, νὰ τοποθετήσουμε τὴν εἰκόνα μας στὸ πρῶτο ἡμῖς τοῦ 15^{ου} αἰ. παρ' ὅλη τὴν ὑπαρξὴ παλαιότερων στοιχείων, ὅπως ἡ ἔλλειψη ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους καὶ ἡ αὐστηρὴ ὀργάνωση τῆς συνθέσεως.

Εἰκονογραφικά. Ἡ παράσταση τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγ. Νικολάου σὰν τμήμα μεγάλων κύκλων τοιχογραφιῶν ἢ εἰκόνων μὲ σκηνές στὸ πλαίσιο, ἀπαντᾷ ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους⁵⁹. Ἀπὸ τὰ παλαιότερα γνωστά παραδείγματα σὲ φορητὲς εἰκόνες εἶναι τὸ τρίπτυχο τοῦ Σινᾶ⁶⁰ τοῦ 11^{ου} αἰ. Ἡ παράσταση σὲ μεμονωμένες εἰκόνες πρέπει νὰ τοποθετηθῆ στοὺς τελευταίους αἰῶνες τοῦ Βυζαντίου, ἢ δὲ εἰκόνα μας εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ σπάνια δείγματα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Οἱ παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τῶν Ἁγίων διακρίνονται βασικὰ σὲ

59. Π.χ. Bojana (A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 127). Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός (Ἁ. Ξυγγόπουλος, πίν. 60, εἰκ. 116), Marcov Manastir (Ξυγγόπουλος, ΕΕΒΣ Θ', σ. 354) κ.ἄ.

60. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, εἰκ. 46.

δύο τύπους: στο τύπο της Κοιμήσεως άσκητών (παράδειγμα ή Κοίμησις του Ἁγ. Ἐφραίμ του Σύρου), και της Κοιμήσεως ιεραρχών και άλλων άγιών και μαρτύρων. Το δεύτερο αυτού τύπου «το κοινότερον παράδειγμα είναι ή Κοίμησις του Ἁγ. Νικολάου»⁶¹. Της άπεικόνισεως όμως του θανάτου διακρίνουμε δύο τουλάχιστον τρόπους παραστάσεως ή μάλλον δύο διαφορετικές στιγμές. Κατά τον ένα τρόπο, παριστάνεται ο ένταφιασμός του Ἁγίου. Ἡ παράσταση είναι όλιγοπρόσωπη: προηγείται ένας ιεράρχης ενώ πίσω του δύο άνδρες μεταφέρουν το σκήνωμα του Ἁγίου. Τήν παράσταση αυτή βρίσκουμε στο τρίπτυχο του Σινᾶ (11^{ος} αί.), σύμφωνα δέ με τους Σωτηρίου ή εικονογραφία «είναι ειλημμένη από την κηδείαν του Γεδεών»⁶² της Ὀκτατεύχου του Σεραγίου. Τόν ίδιο τύπο ακολουθοῦν οί παραστάσεις στην εικόνα 165 του Σινᾶ καθώς και σε εικόνες άλλων Ἁγίων π.χ. εικόνες Ἁγ. Γεωργίου ἀριθμ. 167 και 169⁶³. Κατά τον δεύτερο έχουμε την συμβολική παράσταση της Κοιμήσεως. Ἡ σύνθεση είναι πολυπρόσωπη με πλήθος μοναχών, διακόνων, πρεσβυτέρων κλπ. και πλησιάζει στην περιγραφή της Ἐρμηνείας του Φουρνᾶ⁶⁴. Ἄπαντᾶ περισσότερο συχνά στις τοιχογραφίες, όπου άλλωστε και ο χώρος προσφέρεται καλύτερα. Στόν Ἁγ. Νικόλαο τόν Ὀρφανό στην Θεσσαλονίκη βρίσκουμε ένα από τᾶ τυπικότερα παραδείγματα⁶⁵. Καί στις εικόνες όμως άπαντᾶ ο τύπος, είτε άπλοποιημένος (π.χ. εικόνα Κακοπετριάς Κύπρου⁶⁶) είτε με περισσότερα πρόσωπα π.χ. μεταβυζαντινή εικόνα Καστοριάς ἀριθμ. 443. Παραλλαγή αυτού κατά τους μεταβυζαντινούς κυρίως χρόνους άποτελεῖ ή παράσταση της Κοιμήσεως του Ἁγίου, ή όποία ακολουθεῖ την Κοίμησις της Θεοτόκου όπως π.χ. στην εικόνα της Κοιμήσεως του Ἁγίου της συλλογής Γκορίτσα, του 16^{ου} αί. (πίν. 112)⁶⁷.

Το κέντρο της εικόνας κατέχει ο Χριστός ο όποιος κρατεῖ διαφανή σφαῖρα και έχει δεξιά και άριστερά του τᾶ ήμιχόρια τών επισκόπων, ψαλτῶν, μοναχών που περιβάλλουν το σκήνωμα του Ἁγίου. Διαφορά

61. Ἁ. Ξυγγόπουλος, Παραστάσεις της Κοιμήσεως του Χρυσοστόμου, ἔ.ἀ. σ. 354.

62. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, τόμ. II, σ. 63.

63. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Σινᾶ, εικ. 167, 169.

64. «Ὁ Ἅγιος κείμενος ἐπὶ κλίνης νεκρὸς μετ' ἀρχιερατικῆς στολῆς καὶ κύκλῳ αὐτοῦ ἀρχιερεῖς μετ' Εὐαγγέλια ἀνοικτὰ καὶ εἰς ἀρχιερεὺς ἀσπάζεται αὐτὸν καὶ διάκονοι μετ' ἑσθιατὰ καὶ μανούλια καὶ χαρτιὰ ἀνοικτὰ, καὶ πολλὸς λαὸς μοναχῶν καὶ λαϊκῶν, καὶ ἕνας μετ' ἑσθιατῶν κρατῶν σήμαντρον σημαίνει» (Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία, σ. 181).

65. Ξυγγόπουλος, Τοιχογραφίαι Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, πίν. 60, εικ. 116).

66. D. Tabbot Rice, The Icons of Cyprus, πίν. III, 2D.

67. Κατάλογος «Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ» ἀριθμ. 270.

ἀπὸ τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου ὑπάρχει μόνο στὴν « ψυχὴ » τοῦ Ἁγίου, πὸν ἐδῶ δὲν τὴν φέρει ὁ Χριστὸς ἀλλὰ ὁ δεξιὰ του ἱστάμενος ἄγγελος.

Στὸν ναὸ τοῦ Ἁγ. Νικολάου τοῦ Μυστρά τὸ κεντρικὸ τμήμα τοῦ Β. τοίχου καταλαμβάνει μεγάλη σύνθεση τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγίου, στὸν τύπο τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (πίν. 113 α) μὲ ὅλα τὰ χαρακτηριστικά της, τὰ πολλὰ πρόσωπα στὴ γνωστὴ διάταξη, τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος κλπ. Δὲν ὑπάρχει — ἢ δὲν σώζεται — ὁ Χριστὸς. Ἄξιοπρόσεκτο στοιχεῖο εἶναι οἱ τέσσαρες ἄγγελοι πὸν πετοῦν σὲ ζεύγη, σὲ ὀριζόντια διάταξη. Τὸ πρῶτο ζεῦγος σηκώνει μὲ καλυμμένα τὰ χέρια τὴν ψυχὴ τοῦ Ἁγίου σὲ μορφὴ μικροῦ λευκοφορεμένου παιδιοῦ.

Ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς δὲν ἀνήκει οὔτε στὸν τύπο τῆς « ταφῆς τοῦ Γεδεῶν » οὔτε ὅμως καὶ στὸν τύπο τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Συγγένεια ἐμφανίζει μὲ τὴν Κοίμηση τοῦ Ἁγίου στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ χωριὸ Κράψη τοῦ ἔτους 1563⁶⁸. Στὴν εἰκόνα μας τὰ πρόσωπα εἶναι λιγώτερα καὶ ἡ ὀργάνωση τῆς συνθέσεως αὐστηρότερη. Κυριαρχεῖ ἡ πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ προσδώσῃ — ὅπως σημειώσαμε καὶ προηγουμένως — στὴν Κοίμηση τοῦ Ἁγίου ἀξία ὑπερχρονικὴ.

Μὲ βάση τὸ γνωστὸ, σὲ μένα ὑλικὸ φαίνεται νὰ παρουσιάσῃ ἀρκετὴ πρωτοτυπία. Γνωριμία μὲ περισσότερες εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες θὰ δείξῃ ἐὰν ἔχουμε μιὰ σύνθεση πρωτότυπη ἢ θὰ μᾶς βοηθήσῃ νὰ βροῦμε τὰ πρότυπα τοῦ ἀξιόλογου, ὁπωςδήποτε, ζωγράφου τῆς εἰκόνας τῆς Καστοριάς.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. Ἁγιος Νικόλαος καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίον του (πίν. 113 β). Πάτμος, Μονὴ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. 15^{ος} αἰ. Διαστ. 0.72 × 0.52.5 μ.

Ἡ εἰκόνα παρουσιάστηκε στὴν Βυζαντινὴ Ἐκθεση τῶν Ἀθηνῶν τοῦ 1964 (Στὸν κατάλογο τῆς Ἐκθέσεως « Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ » ἔχει ἀριθμ. 246, σ. 234, καὶ δημοσιεύτηκε φωτογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Σχολείου).

Στὸ κεντρικὸ τμήμα ὁ Ἁγιος, στηθαῖος, κρατεῖ Εὐαγγέλιον μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Δεξιὰ καὶ ἀριστερά του ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία προσφέροντας τὰ σύμβολα τῆς ἀρχιερωσύνης.

Ἡ κεντρικὴ παράσταση περιβάλλεται ἀπὸ φαρδὺ πλαίσιον καὶ στίς τέσσαρες πλευρὰς, ὅπου ἱστοροῦνται 12 σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίον καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου.

68. Δ. Εὐαγγελίδης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἡπειρῷ εἰς ΔΧΑΕ, περ. Δ, τ. Α, 1959, Ἀθήναι 1960, σ. 45 κέ. πίν. 19,2.

1. Γέννηση τοῦ Ἁγίου
2. Ὁ Ἅγιος ἐν τῷ σχολείῳ
3. Σώζει τὶς τρεῖς κόρες ἀπὸ τὴν πορνεία
4. Χειροτονεῖται πρεσβύτερος
5. Χειροτονεῖται ἐπίσκοπος
6. Χειροτονεῖται διάκονος
7. Θεραπεύει τὸν δαιμονιζόμενον
8. Ἐνυπνιάζει τὸν Βασιλέα
9. Κόπτων τὸ δένδρον
10. Σώζει τοὺς τρεῖς ἀθώους
11. Διασώζει τὸ πλοῖον
12. Οἱ τρεῖς ἄνδρες ἐν τῇ φρουρᾷ

1	2	3
4		5
6		7
8		9
10		12
11		

2. Ἅγιος Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του. Καστοριά ἀριθμ. 350, Ναὸς Ἁγ. Νικολάου τοῦ Πετρίτη. Διαστ. 1.17×0.57 μ. Διατήρηση μέτρια.

Κεντρικὴ παράσταση : ὁ Ἅγιος ὀλόσωπος, ὄρθιος μετωπικός. Κρατεῖ Εὐαγγέλιο καὶ εὐλογεῖ. Στὶς τρεῖς πλευρὲς πλαίσιο μὲ 13 σκηνές.

1. Γέννησις τοῦ Ἁγίου
2. Ὁδηγεῖται εἰς τὸ σχολεῖον
3. Χειροτονεῖται διάκονος (;)
4. Χειροτονεῖται πρεσβύτερος (;)
5. Χειροτονεῖται ἐπίσκοπος
6. Οἱ τρεῖς ἄνδρες ἐν τῇ φρουρᾷ
7. Ἐνυπνιάζει τὸν Βασιλέα
8. Σώζει τοὺς τρεῖς ἀθώους
9. Ἐνυπνιάζει τὸν Ἐπαρχον (;)
10. Ὁ Βασιλέας δίδει τὰ δῶρα στοὺς στρατηγούς
11. Θαῦμα τῆς εἰκόνας (;)
12. Διασώζει τὸ πλοῖον
13. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγίου

1	2	3
4		5
6		7
8		9
10		11
13		12

3. Ἅγιος Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του. Ὁμορφοκκλησιὰ Καστοριάς. OM4, ναὸς Ἁγίου Γεωργίου. Διαστ. 1.25×0.66 μ. Διατήρηση σχεδὸν καλή.

Κεντρικὴ παράστασις : Ὁ Ἅγ. Νικόλαος ὄρθιος, ὀλόσωμος. Τὸ πλαίσιο περιτρέχει καὶ τὶς τέσσαρες πλευρὲς, ὅπου παριστάνονται 12 σκηνές.

1. Γέννησις τοῦ Ἁγίου.
2. Ὅδηγεῖται εἰς τὸ Σχολεῖο
3. Χειροτονεῖται διάκονος (;)
4. Χειροτονεῖται πρεσβύτερος
5. Χειροτονεῖται ἐπίσκοπος
6. Ἐνυπνιάζει τὸν Ἐπαρχο (;)
7. Ἐνυπνιάζει τὸν Βασιλέα
8. Οἱ τρεῖς στρατηγοὶ κομίζουν δῶρα στὸν Ἅγιον
9. Σῶζει τοὺς τρεῖς ἀθώους
10. Διασῶζει τὸ πλοῖον
11. Κόπτων τὸ δένδρον
12. Κοίμησις τοῦ Ἁγίου

1	2	3
4		8
5		9
6		10
7		11
12		

4. Ἅγιος Νικόλαος καὶ σκηνὲς τοῦ βίου του. Καστοριά ἀριθ. 207, ναὸς Ἁγ. Νικολάου (ἐνορ. Ἁγ. Θωμᾶ). Διαστ. 1.18 × 0.74 μ.

Κεντρικὴ παράσταση: Ὁ Ἅγιος, ὄρθιος, ὀλόσωμος, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία ἐν προτομῇ. Στὸ πλαίσιο, ποὺ περιτρέχει καὶ τὶς τέσσαρες πλευρὰς, 14 σκηνὲς τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου.

1. Γέννησις τοῦ Ἁγίου
2. Ὅδηγεῖται στὸ σχολεῖο (;)
3. Χειροτονία (;)
4. Χειροτονία
5. Δέχεται τὰ δῶρα τῶν στρατηγῶν (;)
6. Οἱ τρεῖς ἄνδρες ἐν τῇ φρουρᾷ
7. Σῶζει τοὺς τρεῖς ἀθώους
8. Καταστρέφει τὸν ναὸν τῆς Ἀρτέμιδος
9. Σῶζει τὶς τρεῖς κόρες ἀπὸ τὴν πορνεία
10. Ἐνυπνιάζει τὸν Βασιλέα
11. Οἱ τρεῖς στρατηγοὶ στὸν Βασιλέα
12. Θαῦμα στὴν θάλασσα
13. Θαῦμα στὴν θάλασσα
14. Κοίμησις τοῦ Ἁγίου

1	2	3	4
5			9
6			10
7			11
8			12
			14

SUMMARY

SOME ICONS WITH SCENES OF THE LIFE AND THE DORMITION OF SAINT NICHOLAS

(PL. 104 - 113)

The purpose of this paper is to provide some art historical evidence for the iconographical study of the life of Saint Nicholas. The evidence mainly derives from icons of the Castoria Collection. Problems such as the relation between the various texts and their illustration, specific iconographical types of the scenes and their origin, as well as their chronological sequence in the narrative cycles, have not found their solution in this study. Occasionally, however, a more detailed discussion takes place in order to define the nature of a problem more clearly. The material includes in the first place a double-faced icon from Castoria (No. 430, 107×101 cm).

A. One side bears a full-length and full-face depiction of the Saint in the central area (84×32 cm) (pl. 104α) and twelve scenes from his life in the frame (see diagram on p. 280).

The scenes are as follows :

1. Totally destroyed. Probably it depicted the Birth of the Saint.
2. The Saint appears to Constantine in a dream (pl. 105α).
3. The Saint appears to the eparch Ablabios (pl. 105β).
4. The three liberated generals bring gifts to the Saint (pl. 106α).
5. The Saint saves three youths from decapitations (pl. 106β).
6. The three guiltless generals in prison (pl. 107α).
7. The very rare scene probably represented the miracle of «ἀβροχία», according to which the Saint's prayers caused a rainfall (pl. 107β).
8. The Saint saves a ship from foundering (pl. 108α); in the upper right corner a depiction of a town (probably Jerusalem) is included.
9. The scene, which is badly preserved and rather rare, probably depicted an act of charity of the Saint (pl. 108β).
10. This scene is difficult to identify (pl. 109α). The falling daemon, however, and the inclusion of the imposing buildings allow us to suppose that the destruction of the temple of Artemis was depicted there.
11. The scene is badly damaged. From a well preserved inscription, however, it is identified as the cutting of the oak tree.
12. The Dormition of the Saint (pl. 109β).

These twelve scenes have not been arranged in chronological order.

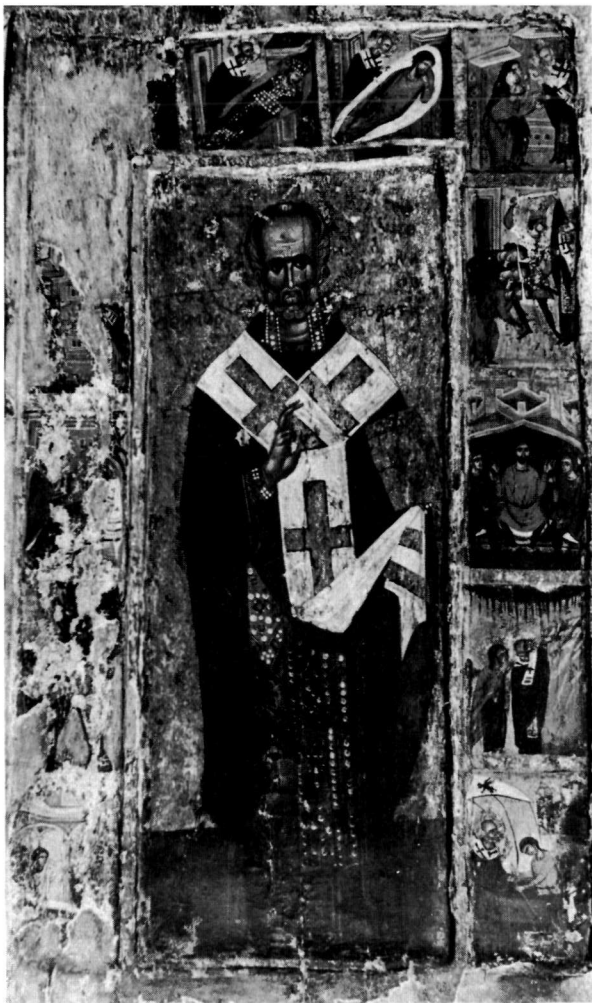
The painter (or the donor) was not interested in presenting the events of the life of the Saint but in recording his gratitude to the Saint interest. The following factors lead us to this supposition : the main part of the frame reserved to the biographical cycle of the Saint is taken by the story of the three generals. Moreover, we do know that during the Byzantine period Castoria served as a place of exiled who have included many officials from Constantinople such as Nicephore Magistros Kasnitzis (the donor of the well-known small church in this town). Hence we consider that the donor of the icon in question selected the scenes of the Saint's life with a specific purpose in mind : he wanted to ensure for himself the assistance of Saint Nicholas, as was the case with the three generals. The connection of the story of the generals with the personal adventure of the exiled in Castoria may probably account for the large number of churches dedicated to Saint Nicholas in that town.

It is not easy to date the icon under consideration because of a notable difference in style between the depiction of the central area and the frame scenes. Nonetheless, general stylistic factors such as a lack of balance which characterizes the posture of the Saint in the middle and a certain eclectic approach in regard to the iconography may date the icon to the last years of the fourteenth or rather the beginning of the fifteenth century. A number of iconographical and stylistic affinities with other icons from Castoria and from Scopie may support the hypothesis of the existence of a local school under the influence of an important artistic center such as Constantinople or Salonica.

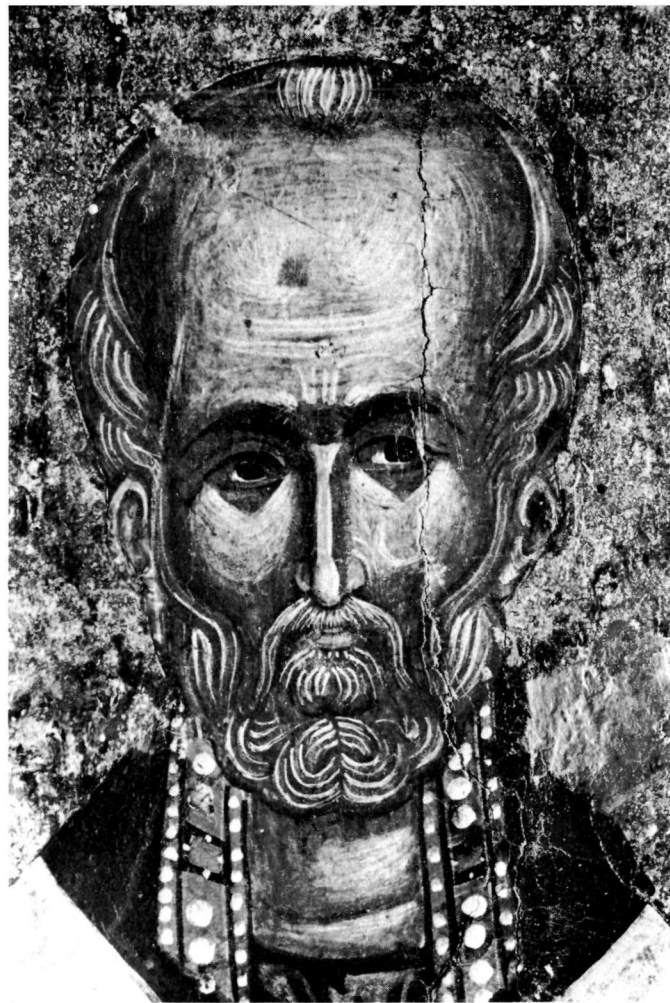
B. On the other side of the panel (No. 430) one sees the remnants of the scene of the Dormition of Saint Nicholas (pl. 110β).

Furthermore the Dormition of Saint Nicholas is depicted on another panel from Castoria (No. 496, 41 × 65 cm) (pl. 111). The composition is simple and austere. The horizontal axis is balanced by the six vertical axes of the standing figures. On stylistic grounds we assign this depiction to the first half of the fifteenth century.

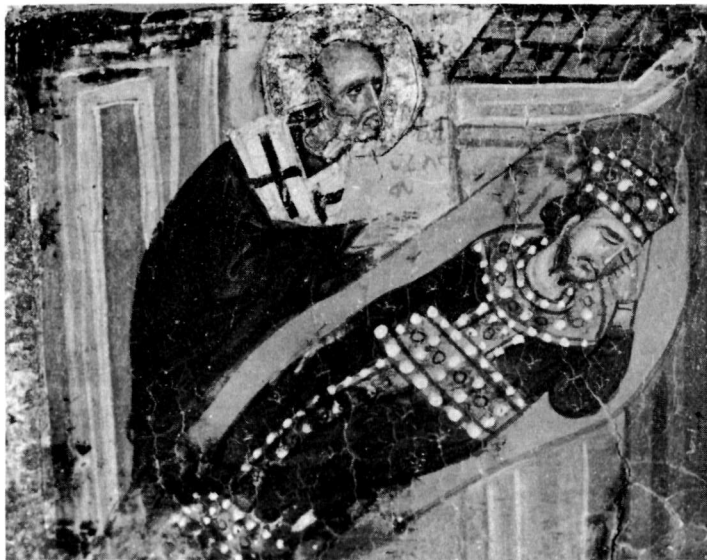
Depictions of the Dormition of Saint Nicholas are preserved from the Byzantine period proper both in frescoes and icons. They follow in general the iconography of the Dormition of Saints which is distinguished in two types. However variants may be noticed in the iconographic features of one of the above types, that from which stems the Dormition of Saint Nicholas. These are: a) the burial proper; b) a symbolic rendering of the death of the Saint (Dormition). As for the Castoria panel it bears certain analogies with a fresco at Krapsi (Epirus) which is dated in 1564. Further study will show whether we are here dealing with an original composition or a copy after an older model.



α. Ἅγ. Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του.
Καστοριά, ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ἀριθμ. 430, Α' ὄψις.



β. Κεφαλὴ τοῦ Ἅγ. Νικολάου.



Σκηνές του πλαισίου τής εικόνας του πίν. 104.

α. Ὁ Ἅγ. Νικόλαος ἐνυπνιάζει τὸν Βασιλέα.

β. Ὁ Ἅγ. Νικόλαος ἐνυπνιάζει τὸν Ἐπαρχον.



Σκηνές του πλαισίου της εικόνας του πίν. 104.

α. Ὁ Ἅγ. Νικόλαος δέχεται τὰ δῶρα τῶν στρατηγῶν.



β. Ὁ Ἅγ. Νικόλαος σώζει τοὺς τρεῖς ἀθῶους.



α. Οί τρεις άνδρες έν τή φρουρά.



β. Τό θαύμα τής άβροχείας.



α. Ὁ Ἅγ. Νικόλαος διασώζει τὸ πλοῖον.



β. Σκηνὴ τοῦ βίου τοῦ Ἅγ. Νικολάου.



α. Σκηνή του βίου του Ἁγ. Νικολάου.



β. Ἡ Κοίμησις του Ἁγ. Νικολάου.



Καστοριά, ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ἀριθμ. 430, Β' ὄψις.

α. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγ. Νικολάου.



β. Κεφαλὴ ψάλτου (λεπτομέρεια τῆς προηγούμενης).



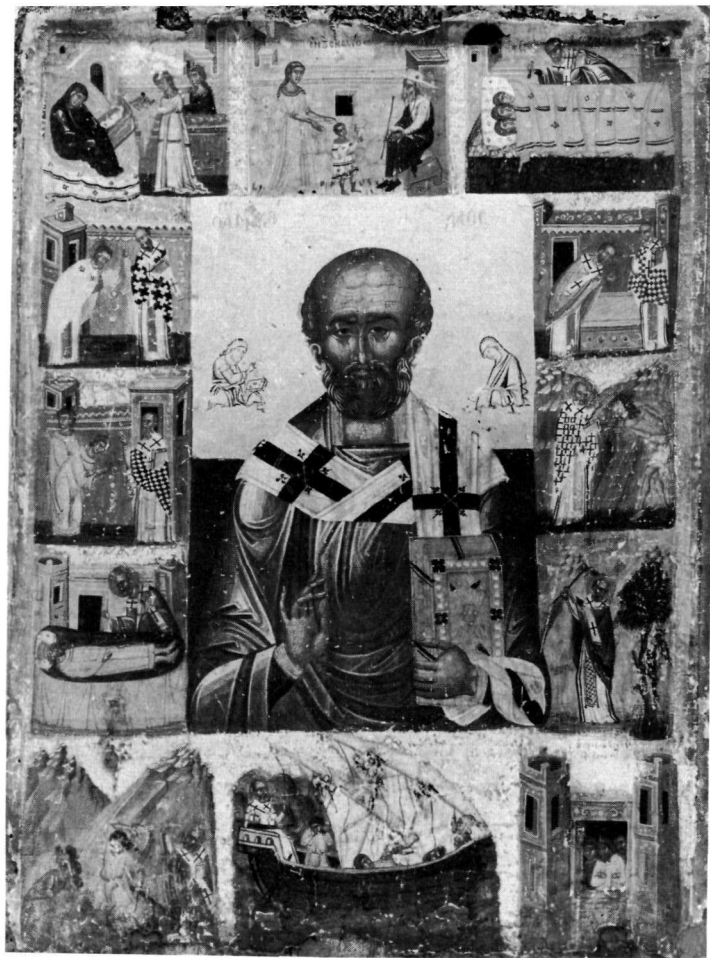
Καστοριά, εικόνα αριθμ. 496. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγ. Νικολάου.



Ἀθήναι. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγ. Νικολάου. Φορητὴ εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Σ.Π. Γκορίτσα.
Φωτογραφία Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, 1964.



α. Μυστράς. Ναός Ἁγ. Νικολάου, τοιχογραφία.
Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγίου Νικολάου.



α. Πάτμος, εἰκόνα. Ἁγ. Νικόλαος καὶ σκηνές τοῦ βίου του.
Φωτογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, 1964.