

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 6 (1972)

Δελτίον ΧΑΕ 6 (1970-1972), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Παναγιώτη Μιχαηλίου (1903-1969)



Τοιχογραφίες στη Μονή της Αγίας Αικατερίνας στο Σινά (πίν. 71-84)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.816](https://doi.org/10.12681/dchae.816)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. (1972). Τοιχογραφίες στη Μονή της Αγίας Αικατερίνας στο Σινά (πίν. 71-84). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 6, 205-232. <https://doi.org/10.12681/dchae.816>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τοιχογραφίες στη Μονή της Αγίας Αικατερίνας στο
Σινά (πίν. 71-84)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 6 (1970-1972), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Παναγιώτη Μιχελή (1903-1969) • Σελ. 205-232

ΑΘΗΝΑ 1972

Τ Ο Ι Χ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Ε Σ
ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΣΤΟ ΣΙΝΑ

(ΠΙΝ. 71 - 84)

Ἡ ἀποκάλυψη καὶ ἡ ἀνακάλυψη δύο διαφορετικῶν τοιχογραφικῶν συνθέσεων ποὺ ἀνήκουν στὸ ἴδιο ἐργαστήριο μέσα σὲ δύο παρεκκλήσια τῆς Μονῆς τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνας στὸ Ὅρος Σινᾶ προσθέτουν μιὰν ἀκόμη ἀξιόλογη μνημειακὴ μαρτυρία γιὰ τὰ θέματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ στὴ Μονή. Τώρα ἔχομε τὴ βεβαιότητα ὅτι ὀρισμένη ἐποχὴ ἓνα συνεργεῖο ζωγράφων ἐργάσθηκε μέσα στὸ ἴδιο τὸ μοναστήρι καὶ ἔτσι ξεκαθαρίζει ἓνα ἀπὸ τὰ βασικώτερα θέματα, δηλ. ἡ ὕπαρξη σὲ μία ὀρισμένη περίοδο ἐνὸς τοπικοῦ σιναϊτικοῦ ἐργαστηρίου μὲ κάποια εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἰδιομορφία ἀν' ὅχι αὐτοτέλεια¹. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ εἶχεν ὡς λογικὴ συνέπεια τὴν ἀναζήτησι φορητῶν εἰκόνων ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὸ ἐντόπιο αὐτὸ ἐργαστήριο, ὅπως θὰ ἦταν φυσικόν, κατὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο. Δὲν ἦταν εὐκόλῃ ἡ ἔρευνα αὐτὴ ἀνάμεσα στὶς δύο χιλιάδες τόσες εἰκόνες ποὺ βρίσκονται στὴ μονή, ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ γιὰ τὴ ἀναζήτησι ποὺ προχωροῦσε προοδευτικὰ σὲ ἀναγνωρίσεις νέων παραλλαγῶν καὶ νέων προσδιοριστικῶν χαρακτηριστικῶν γινόταν κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος μακριὰ ἀπὸ τὸ Σινᾶ. Ὅπως δὴποτε, ἓνα ἀπὸ τὰ γενικὰ συμπεράσματα τῆς ὡς τώρα ἐρευνητικῆς αὐτῆς προσπάθειας, ἡ ὁποία ἄρχισε στὸ μοναστήρι (1967) καὶ συνεχίσθηκε στὴν Ἀθήνα καὶ στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Princeton, ὅπου φυλάγεται τὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τῆς Michigan - Princeton - Alexandria Expedition to Mount Sinai (Δεκ. 1971 - Ἰαν. 1972), ὑπῆρξεν ὅτι περὶ τὶς 110 εἰκόνες μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα στὸ σιναϊτικὸ αὐτὸ ἐργαστήριον². Τοῦτο σημαίνει, μεταξὺ ἄλλων, ὅτι ἡ ἐκτέ-

1. Τὸ πρόβλημα ἔχει τεθῇ καὶ γιὰ ἄλλες ὁμάδες εἰκόνων, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Β', Ἀθήναι 1958, σ. 133 καὶ σποραδικὰ. Πρβλ. παρατηρήσεις τοῦ Α. Grabar, C. Arch. X (1959), σ. 316.

2. Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω ἀπὸ ἐδῶ τὸν Σεβασμιώτατο Ἐπίσκοπο Σιναίου κύριον Γρηγόριο καθὼς καὶ τοὺς μοναχοὺς τῆς Μονῆς τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης γιὰ τὴν συμπαράστασι στὸ ἔργο τῆς Ἑλληνικῆς Ἀποστολῆς τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας (1962 - 1967), τὸν καθηγητὴ Κ. Weitzmann γιὰ τὸ ἐθέσει πρόθυμα στὴ διάθεσίν μου ὅχι μόνο ὅλο τὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τοῦ Σινᾶ ἀλλὰ καὶ τὴν πολύτιμη πείρα καὶ τὴν σοφία του, τέλος τὸ Ἰδρυμα Ford, μὲ τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυσι τοῦ ὁποίου ἐγίνε δυνατὴ ἡ ἔρευνα ἐδῶ καὶ στὶς Η.Π.Α.

λεση τῶν δύο νέων γιὰ μᾶς τοιχογραφικῶν συνθέσεων δὲν ἀποτελοῦσε τυχαῖο περιστατικὸ ἀλλὰ ἀποτέλεσμα μιᾶς μονιμώτερης παρουσίας ζωγράφων - μοναχῶν στὸ Σινᾶ.

Τὰ πολὺπλευρα προβλήματα ποὺ προβάλλουν ἀπὸ τὴ μελέτη ὅλου αὐτοῦ τοῦ ὕλικου —τοιχογραφιῶν καὶ φορητῶν εἰκόνων— δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ³. Θὰ περιορισθοῦμε τώρα στὴν παρουσίαση τῶν τοιχογραφιῶν καὶ ὀλίγων μόνο εἰκόνων, γιὰ νὰ ἐνισχύσουν μερικὲς βασικὲς παρατηρήσεις σχετικὲς μὲ τὸ σιναϊτικὸ αὐτὸ ἐργαστήριον, ποὺ ἐντοπίζεται νομίζω στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰώνα.

Α'. ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ

1. Ἡ ἀποκάλυψη

Κατὰ τὴν πρώτη ἐπίσκεψή μου στὴν Ἱερὰ Μονὴ τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνας τοῦ Σινᾶ (Ὀκτώβριος τοῦ 1962), πρόσεξα ὅτι τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ τοῦ ΒΑ εὐρύχωρου παρεκκλησίου, ποὺ συνέχεται μὲ τὸ παρεκκλήσιον τῆς Ἀγίας Βάτου καὶ εἶναι ἀφιερωμένο στὸν ἅγιον Ἰάκωβον τὸν Ἀδελφόθεο, σκέπαζε μαῦρον παχὺ βερνίκι, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἄλλοι τοῖχοι ἦταν σκεπασμένοι μὲ λευκὸ γαλάκτωμα ἀσβέστη. Αὐτὴ ἡ διαπίστωση ἔδωσε τὴν ἰδέαν νὰ γίνῃ μικρὴ δοκιμαστικὴ ἔρευνα, ποὺ ἀπέδειξεν ὅτι πραγματικὰ ἐκεῖ ἐσώζονταν τοιχογραφίες σὲ κατάστασιν καλὴ. Ὑστερα ἀπὸ ὑπομονετικὴ καὶ ἐπίμονη ἐργασία ἀφαιρέθηκε μὲ χημικὰ μέσα τὸ νεώτερον ὀξειδωμένο βερνίκι σὲ παχὺ στρώμα σκεπασμένο μὲ αἰθάλη καὶ κηρώδεις οὐσίες καὶ ἀποκαλύφθηκε ἔτσι ὁλόκληρη ἡ τοιχογραφημένη παράστασις, ἡ ὁποία ἐν τούτοις παρέμενε ἀκόμη σκεπασμένη μὲ ἓνα παλιότερον βερνίκι ποὺ εἶχεν ἀποκτήσει τὸ βαθὺ χρῶμα μελιού. Τὸ 1963 ἀφαιρέθηκε καὶ τὸ βερνίκι αὐτὸ καὶ ἔτσι ἀποκαλύφθηκε μία ὁλόκληρη τοιχογραφημένη σύνθεσις, ποὺ παριστάνει κάτω μία σειρὰ ἀπὸ πέντε ὁλόσωμες ὄρθιες μορφές, μετωπικὲς : στὸ κέντρο τὴν Παναγίαν ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους Ἰωάννην τὸν Χρυσόστομον καὶ Βασίλειον καὶ στὶς ἄκρες τὸν ἅγιον Ἰάκωβον τὸν Ἀδελφόθεο ἀριστερὰ καὶ τὸν προφήτη Μωυσῆ, δεξιὰ. Τὸν ἱερὸν ὄμιλον ἐφορᾷ ἀπὸ ψηλὰ ὁ Χριστὸς σὲ προτομή. Οἱ πέντε μορφὲς προβάλλονται σὲ ἑναστρό κάμπο γαλάζιο. Οἱ ἐπιγραφές εἶναι μὲ λευκὰ κομπὰ κεφαλαῖα. Μόνο οἱ ἐπιγραφές τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας εἶναι μὲ χρυσὰ γράμματα (Πίν. 71, 2).

3. Ἡ μελέτη τοῦ συνόλου τῶν προβλημάτων καθὼς καὶ ὅλο τὸ σχετικὸ ὕλικον θὰ δημοσιευθῇ σὲ χωριστὸ τόμον, *Sinaitic Icon and Fresco Painting* στὴν σειρὰ τῶν τόμων τῶν ἀφιερωμένων στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ ἐκδοθῇ ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Κ. Weitzmann ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκον Princeton University Press.

2. Διατήρηση - στερεωτικές εργασίες

Ἡ γενικὴ κατάσταση τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι καλή, ἔχουν ὅμως πάθει κατὰ τόπους ζημίες, πού προκάλεσαν μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀρχικὴ ἀνώμαλη ἐπιφάνεια τοῦ τελευταίου στρώματος σοβᾶ πού ἔχει δεχθῇ τὰ χρώματα. Μερικὲς κατακόρυφες λεπτὲς ραγάδες διασχίζουν τὴν ἐπιφάνεια ἀπὸ ἐπάνω ἕως κάτω. Σοβαρότερες ζημίες προκάλεσε ἡ ὑγρασία πού ἀνεβαίνει ἀπὸ τὰ θεμέλια στὴν κατώτερη ζώνη τῆς κόγχης, ὅπου οἱ ὀρθιες μορφὲς ἔχουν ὑποστῇ σημαντικὲς φθορὲς καὶ ἀπώλειες, ὥστε σὲ παλιότερη ἐποχὴ νὰ ἔχουν συμπληρωθῇ μὲ σοβᾶ τὰ κενὰ καὶ νὰ ἔχουν σκεπασθῇ οἱ μορφὲς ἀπὸ τὴ μέση τῆς κνήμης καὶ κάτω μὲ παχὺ στρώμα στερεοῦ ἐπιχρίσματος σὲ ὕψος τουλάχιστον 20 ἑκατοστῶν. Δοκιμαστικὴ ἀφαίρεση κατὰ τόπους τοῦ ἐπιχρίσματος αὐτοῦ ἔδειξεν ὅτι ἐκεῖ διατηρεῖται ἡ ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια ἄλλοῦ καλύτερα (Ἰάκωβος Ἀδελφόθεος) καὶ ἄλλοῦ χειρότερα (Μωϋσῆς). Ὅπωςδήποτε καὶ οἱ πέντε μορφὲς ἔχουν τὰ κάτω ἄκρα ἀκόμη σκεπασμένα (Πίν. 71, 2).

Οἱ ἐργασίες συντηρήσεως πού ἔγιναν ἀπὸ τὸ συνεργεῖο τῆς Ἑλληνικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας (1962 - 1963 καὶ 1965) μὲ ἐπικεφαλῇ τὸν καλλιτέχνη συντηρητὴ τῆς Ὑπηρεσίας κ. Τ. Μαργαριτώφ, συνίσταντο ἀπὸ τοὺς δύο διαδοχικοὺς καθαρισμοὺς ἀλλὰ καὶ ἀπὸ σημαντικὲς ἐργασίες στερεώσεως τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὶς ἐνέσεις καταλλήλου ὑλικοῦ κυρίως χαμηλά, στὸ φόρεμα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἁγίου Βασιλείου (Πίν. 71,2). Οἱ χρωματικὲς φθορὲς δὲν συμπληρώθηκαν, καὶ ὅπου ἐμφανίζονται τοπικὰ συμπληρώματα μὲ καινούργιο σοβᾶ χρωματισμένο (φόρεμα Παναγίας, Χρυσοστόμου, Βασιλείου), αὐτὰ εἶχαν γίνει παλαιότερα, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα σύγχρονα μὲ τὸ κάτω προστατευτικὸ στρώμα τοῦ σοβᾶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα (;).

Ὁ καθαρισμὸς ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ βερνίκι δὲν ἔγινε ἕως τὸ τέλος — ἰδίως στὸν κάμπο — γιὰ λόγους ἀντοχῆς τῆς καθαριζόμενης χρωματικῆς ἐπιφάνειας καὶ γι' αὐτὸ ὅπου ἔχει μείνει τὸ βερνίκι στὸν κάμπο σὲ κάπως παχύτερο στρώμα αὐτὸς ἀποκτᾶ — ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τοῦ κίτρινου μὲ τὸ γαλάζιο — μιὰ πρασινωπὴ ἀπόχρωση⁴.

3. Ἡ παράσταση

Ἡ παράσταση πού ἀποκαλύφθηκε στὴν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἰακώβου ἀποτελεῖ στὸ σύνολό της μία δίζωνη σύνθεση ἀπόλυτα ἰσοζυγι-

4. Δοκιμαστικὲς ἐρευνες στὶς ὑπόλοιπες ἐπιφάνειες τοῦ παρεκκλησίου φανέρωσαν στὴν πρόθεση, κάτω ἀπὸ πολὺ σκληρὸ ἀσβέστωμα, τὶς ἐπιγραφὲς μὲ λευκὰ κεφαλαῖα ΑΒΡΑΑΜ ΛΕΙΣΤΗΣ πού μπορεῖ νὰ σημαίνει ὅτι ἐκεῖ παριστάνονταν σκηνὴ τῆς Β' Παρουσίας. Στους ὑπόλοιπους τοίχους φάνηκε μόνο χρωματιστὸ ἀσβεστόχρωμα.

σμένη γύρω σ' έναν έναϊον άξονα που τονίζουν οί δύο υπερκείμενες κυριαρχικές μορφές του Χριστού και της Παναγίας, οί όποιες συνδέονται και με την αντίρροπη κίνηση των χεριών, καταλαμβάνοντας τὸ μεγαλύτερο και κεντρικότερο μέρος της σύνθεσης. Αὐτὲς οί δύο μορφές αποτελοῦν τὸ κύριο στοιχείο ἐνότητας της μνημειακῆς σύνθεσης που πυργώνεται πρὸς τὰ ἐπάνω (Πίν. 71, 2).

Ἐπάνω, τὸ τεταρτοσφαίριο της άψίδας κατέχει ἡ παράσταση του Χριστού που προβάλλει μέσα ἀπὸ τὸν οὐρανό, ἡμικύκλιο ἀνεστραμμένο και ὑπερυψωμένο. Ὁ Χριστός παριστάνεται σὲ προτομή, σὲ κάμπο κοκκινωπό - χρυσό, χωρισμένον σὲ δύο στενές ζώνες με διαφορετικό τόνο. Ὁ Χριστός κυριαρχεῖ και με τὸ μέγεθος ἐπάνω ἀπὸ τις ὀρθιες μορφές που παρατάσσονται κάτω. Με τὰ ἀνοικτὰ χέρια, που βγαίνουν ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα του οὐρανοῦ, ἀπονέμει στὸν Ἰάκωβο τὸ πολυτελές βιβλίο, και στὸν Μωϋσῆ τὴν πλάκα του Νόμου (Πίν. 71,1). Ὁ Χριστός ἔχει τὸ ἱμάτιο λευκό με γαλάζιες σκιές και clavis χρυσό και τὸν χιτῶνα μὲ ἀνοικτό. Τὰ ἐπιμάνικα, ἀπὸ ἄλλο ρούχο, εἶναι χρυσά. Οἱ κεραῖες του σταυροῦ του χρυσοῦ φωτοστέφανου εἶναι κοκκινωπές, σχεδιάζονται με διπλὴ βαθύχρωμη γραμμὴ και ἔχουν ἀπὸ ἓνα ἀστεροειδές κόσμημα. Φθορές του χρώματος ὑπάρχουν στὸν κάμπο και στὸν δεξιὸ βραχίονα.

Ἐπιγραφὴ με μεγάλα χρυσά κεφαλαῖα IC XC

Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι γιὰ νὰ τονισθῇ ἡ κυριαρχικὴ σημασία της, ἡ προτομή του Χριστοῦ παριστάνεται σὲ κλίμακα λίγο μεγαλύτερη ἀπὸ τῶν ἄλλων προσώπων, ἀντίθετα με ὅ,τι συμβαίνει συνήθως. Ἀκόμη σημειώνεται ὅτι ἡ άξονικὴ θέση του Χριστοῦ παρεκκλίνει ἐλαφρὰ ἀπὸ τὸν άξονα που διαγράφει κάτω ἡ μορφὴ της Παναγίας. (Πίν. 71, 2).

Κάτω στὸ ἡμικυλινδρικό σῶμα της άψίδας, ὅπου παριστάνονται οἱ πέντε ὁλόσωμες μορφές, ὁ κάμπος χωρίζεται σὲ δύο στενότερες ζώνες. Χαμηλά, ἔως τὸ ὕψος του γόνατος τῶν προσώπων, μία στενὴ ζώνη σὲ χρῶμα ἀνοικτὸ φαιὸ πρασινωπό. Ἡ δεύτερη ζώνη που εἶναι και ἡ πλατύτερη — γαλάζια με ἀπόχρωση γκρίζα— εἶναι κατάσπαρτη ἀπὸ χρυσά ὀκτάκτινα ἄστρα. Χρυσοὶ εἶναι και ὅλοι οἱ φωτοστέφανοι, κακὰ διατηρημένοι, με πλατὺ περίγραμμα καστανό - μὲ περιβαλλόμενο ἀπὸ δεύτερη λευκὴ περιφέρεια.

Οἱ μορφές παριστάνονται σὲ φυσικὸ περίπου μέγεθος. Ὁ Μωϋσῆς που σώζεται καλύτερα ἔχει ὕψος 1,56 μ., χωρὶς νὰ ἔχουν ἀποκαλυφθῇ ὁλόκληρα τὰ κάτω ἄκρα. Ὁ Χριστός, εἶπαμε, παριστάνεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα : ἐνῶ τὸ κεφάλι του Μωϋσῆ ἔχει μῆκος 32,5 ἐκ., του Χριστοῦ ἔχει 42 ἐκ.

Τὴν κεντρικὴ θέση στη σειρά τῶν πέντε άγίων κατέχει ἡ Παναγία, ὀρθια, κατὰ μέτωπον, με τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ στάση δεήσεως. Τὸ μεγάλο βαθυκόκκινο μαφόριο που περιβάλλει τὸ πλατὺ πρόσωπο με πτυχές ἐντελῶς συμμετρικές, διασταυρώνεται κάτω ἀπὸ τὸν λαιμὸ ἐξίσου συμμετρικά

ὡς πρὸς τὸν ἄξονα τοῦ προσώπου καὶ κολπώνεται μπροστὰ σὲ πλατιά ἡμικυκλικὴ πτύχωση ποὺ πέφτει ἀνάμεσα στὰ δύο ὑψωμένα χέρια. Τὸ μαφόριο καλύπτουν σ' ὅλες του τὶς ὀψεις, τόσο στὸ στήθος ὅσο καὶ στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ ὑφάσματος ποὺ φαίνεται κάτω ἀπὸ τὰ χέρια, λεπτοὶ ψηλοὶ βλαστοὶ σὲ κόκκινο κιννάβαρι μὲ μικρὰ φύλλα πράσινα μὲ σκιὰς μαῦρες, οἱ ὁποῖοι ὑψώνονται καὶ περιβάλλουν τὴν Παναγία σὰν φλόγες - σύμβολα τῆς Φλεγομένης Βάτου. Διπλὸ σειρήτι χρυσὸ σχηματίζει παρυφὴ καὶ οἱ συνήθεις τρεῖς μικροὶ χρυσοὶ σταυροὶ —σχηματισμένοι ὁ καθένας ἀπὸ πέντε μικροὺς ρόμβους— κοσμοῦν τὸ μέτωπο καὶ τοὺς δύο ὦμους, ἐνῶ κόκκινα κρόσσια τελειώνουν κάτω τὴν παρυφὴ. Τὸ χειριδωτὸ φόρεμα εἶναι γαλάζιο μὲ πυκνὰ λευκὰ λαματίσματα, ἀλλὰ ἔχει ὑποστῇ πολλὰς φθορὰς ἀπὸ ἀποφλοίωση κατὰ τόπους τῆς χρωματικῆς του ἐπιφάνειας. Ὁ φωτοστέφανος εἶναι χρυσός. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι γράμματα χρυσά: ΜΗΡ ΘΥ (Πίν. 71,2 καὶ 75,1).

Στὸ δεξιὸ πλευρὸ τῆς Παναγίας στέκει ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. (Πίν. 72, 1 καὶ 73, 1). Στὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ σταυρὸ καὶ στὸ ἄριστερό, σκεπασμένο μὲ τὸ φελόνιο καὶ τὸ ὠμοφόριο, κρατεῖ βιβλίον κλειστὸ μὲ πολῦτιμο δέσιμο. Τὸ φελόνιον εἶναι ἀδιακόσμητο σὲ χρῶμα ρόδινο κεραμιδί καὶ τὸ ὠμοφόριο λευκὸ στολισμένο μὲ τρεῖς μεγάλους μαύρους σταυροὺς τετράφυλλους (δηλ. μὲ κεραῖες σὲ σχῆμα σταγόνας) καὶ μὲ πέντε τρίφυλλα κρόσσια στὴν ἄκρη. Στὸ ὕψος τοῦ γόνατος μεγάλῃ σχετικὰ πτώση σοβὰ ἔχει ἐξαφανίσει ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ κεντημένο ἐγχείριον.

Ἐπιγραφή μὲ λευκὰ κεφαλαῖα:

Ο	ΟΧ
Α	ΡΥ
Π	С
Ο	ω'
С	ζΟ
(άννης)	ΜΟС

Στὸ ἄριστερό πλευρὸ τῆς Παναγίας παριστάνεται ὁ ἅγιος Βασίλειος ποὺ κρατεῖ μὲ τὸ ἄριστερό χέρι σκεπασμένο μὲ τὸ φελόνιον καὶ τὸ ὠμοφόριον κλειστὸ βιβλίον μὲ πολῦτιμη στάχωση, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ ἔχοντας τὴν παλάμη γυρισμένη πρὸς τὰ μέσα. (Πίν. 72,2 καὶ 73,2). Τὸ φελόνιον εἶναι ἀνοικτὸ μῶβ καὶ τὸ ὠμοφόριον εἶναι λευκὸ μὲ τρεῖς μεγάλους σταυροὺς καστανοὺς μὲ εὐθύγραμμες κεραῖες. Στὸ δεξιὸ του μάγουλο καθὼς καὶ σὲ σημεῖα τοῦ φωτοστεφάνου τὸ χρῶμα ἔχει διαβρωθῇ. Ἐνα τμήμα σοβὰ ποὺ ἔχει πέσει ἔχει χαλάσει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κεντημένου ἐγχειρίου καθὼς καὶ τὴν κάτω ἄκρη τοῦ ἐπιτραχηλίου.

Ἐπιγραφή με λευκά κεφαλαῖα :

Ο	
Α	ΒΑ
Γ	CI
I	ΔΕΙ
Ο	Ο
C	C

Στὴν ἄκρη στέκει ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος στὴ μνήμη τοῦ ὁποίου εἶναι ἀφιερωμένο τὸ παρεκκλήσιο. (Πίν. 72,1 καὶ 74,2). Παριστάνεται μεῖς ἰδιόρρυθμη ἀρχιερατικὴ στολὴ : φορεῖ τὸ ἱμάτιο καὶ τὸν χιτῶνα τῶν ἀποστόλων, χωρὶς φελόνιο καὶ ἐγχείριο, ἀλλὰ μετὰ τὸ ὠμοφόριο τοῦ ἐπισκόπου. Τὸ ἀριστερὸ χεῖρ πού κρατεῖ τὸ κλειστὸ βιβλίον —τὴ λειτουργία— αὐτὸ πού τοῦ ἀπονέμει ὁ Χριστὸς— εἶναι σκεπασμένο μόνο μετὰ τὸ ἱμάτιο καὶ τὸ δεξιὸ σκεπάζει προστατευτικὰ τὸ κλειστὸ βιβλίον. Τὸ ἱμάτιο εἶναι σὲ ἀνοικτὸ μῶβ, τὸ μανίκι τοῦ χιτῶνα λευκὸ μετὰ γαλάζιες σκιές καὶ τὸ φόρεμα ἀνοικτὸ κεραμιδί. Τὸ ὠμοφόριον εἶναι λευκὸ μετὰ τρεῖς μεγάλους καστανοὺς σταυροὺς μετὰ εὐθύγραμμες κεραῖες.

Ἐπιγραφή με λευκά κεφαλαῖα :

Γ(ιος)	
ΟΑ	
I	ΟΑ
A	ΔΕ
K	Λ
ω'	Φ
B	Ο'
O	ΘΕΟ
C	C

Στὴν δεξιὰ ἄκρη παριστάνεται ὁ Μωυσῆς, σὲ νεανικὴ ἡλικία, μετὰ τὴν καθιερωμένη ἀρχαία ἐνδυμασία τῶν προφητῶν (Πίν. 72,2 καὶ 75,2). Κρατεῖ μετὰ τὰ δύο χεῖρα τὴν πλάκα τοῦ Νόμου —αὐτὴν πού τοῦ ἀπονέμει ὁ Χριστὸς— ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ χεῖρ πάντα σκεπασμένο. Ὁ χειριδωτὸς χιτῶνας μετὰ χρυσὸν clonus εἶναι λευκὸς μετὰ γαλάζιες πτυχές ἐνῶ τὸ ἱμάτιον εἶναι κεραμιδί.

Ἐπιγραφή με λευκά κεφαλαῖα :

Ο	M
Π	ω
PO	Υ
Φ	C
ΗΤΗ	H
C	C

4. Εικονογραφικά

Τὸ θέμα ποὺ διακοσμεῖ τὴν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἰακώβου ἀπη-
χεῖ τῇ διακόσμηση ἀψίδας παλαιοχριστιανικῶν ναῶν, ὅπως στὸ παρεκκλή-
σιο τοῦ San Venanzio στὸ Λατερανὸ τῆς Ρώμης ἢ στὸ Bawit, ὅπου ἡ Πανα-
γία παριστάνεται στὴν κάτω ζώνη, στὸ κέντρο ὁμίλου ἀποστόλων ἢ ἄλλων
ἀγίων, δεομένη πρὸς τὸν Χριστὸ ποὺ παριστάνεται στὸν ἴδιον ἄξονα,
στὴν ὑψηλότερη ζώνη⁵. Ὁ τύπος ὅμως τῆς Παναγίας καθὼς καὶ
ἡ ἐπιλογή τῶν παριστανομένων ἀγίων παρέχει στὴν τοιχογραφία αὐτὴ
χαρακτῆρα καθαρὰ σιναιτικό. Ἡ Παναγία δεομένη μὲ τὰ δύο χέρια ὑψωμένα
ἔχει τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ ὅτι περιβάλλεται ἀπὸ τὰ κόκκινα κλαδιὰ
τῆς Φλεγομένης Βάτου. Ὁ Βασίλειος καὶ ὁ Χρυσόστομος, οἱ συγγραφεῖς
λειτουργιῶν, εἶναι οἱ ἱεράρχες ποὺ συνήθως διακοσμοῦν τὸ Ἱερὸ Βῆμα ἀπὸ
τὸν 11ον αἰῶνα καὶ ὕστερα, ἀλλὰ ἐδῶ συνδέονται ἰδιαίτερα μὲ τὸ μοναστήρι
γιατὶ ὑπῆρχε παρεκκλήσιο τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν στὴ νότια πλευρὰ τῆς
Μονῆς ποὺ ἔχει τώρα κατεδαφισθῇ⁶. Ἡ παρουσία τοῦ Μωυσῆ στὸν ἱερὸν
αὐτὸν ὅμιλον τοῦ Σινᾶ εἶναι αὐτονόητη, καθὼς καὶ τοῦ Ἰακώβου τοῦ Ἀδελ-
φοθέου, ἐφ' ὅσον πρὸς τιμὴν του εἶναι ἀφιερωμένο αὐτὸ τὸ παρεκκλήσι,
ποὺ εἶναι τὸ πιὸ εὐρύχωρο μέσα στὴν ἐκκλησία καὶ τὸ σημαντικώτερο μετὰ
τὸ διπλανὸ παρεκκλήσι τῆς Βάτου.

Ἄν ἀναζητήσουμε τὸ εἰδικώτερο νόημα τῆς σύνθεσης αὐτῆς θὰ προσέ-
ξουμε ὅτι ἐκφράζονται περισσότερες ιδέες κατὰ τρόπο ὄχι πολὺ συνηθισμένο.
Ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ στηθαίου σὲ κλίμακα μεγαλύτερη ἀπὸ τὰ ἄλλα
πρόσωπα, ποὺ βγαίνουντας ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ἀπονέμει μὲ τὸ ἓνα χερί στὸν
Μωυσῆ τὶς πλάκες τοῦ Νόμου καὶ μὲ τὸ ἄλλο στὸν Ἰάκωβο τὸ βιβλίον τῆς
λειτουργίας, τοποθετεῖ σὲ ἴση μοῖρα τὸν προφήτη τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης
καὶ τὸν ἀπόστολο τῆς Καινῆς, ἐφ' ὅσον καὶ οἱ δύο δέχονται κατὰ τὸν ἴδιο
τρόπο ἓνα εἶδος χειροτονίας ἀπὸ τὸν Χριστό. Θυμίζει βέβαια ὁ συμβολισμὸς
τῆς σκηνῆς αὐτῆς ἀνάλογες βυζαντινὲς παραστάσεις, ὅπου ὁ Χριστὸς στε-
φανώνει καὶ μὲ τὰ δύο χέρια αὐτοκρατορικὸ ζευγος⁷ καὶ ἀκόμη περισσότερο
τὶς παραστάσεις ὅπου ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ δύο ἢ περισσότερους ἀγίους.
Ἀλλὰ στὴν παραλλαγὴ τῆς τοιχογραφίας μας μπορεῖ νὰ ὑποστηρίξει
κανεὶς ὅτι ἡ ἀναχρονιστικὴ ἀπονομή τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ ἀπὸ τὸν Χρι-
στὸ —καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν Χεῖρα Θεοῦ— ἀποτελεῖ μία σαφὴ ἐρμηνεία —
ὄχι ἄγνωστη στὴν εἰκονογραφία τῆς ἐποχῆς— ὅτι ἡ Θεία Ἐμφάνεια αὐτὴ
ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ προεικόνιζε τὴν ἔλευση τοῦ Χριστοῦ.

5. Βλ. Chr. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960, σ. 95 κ.ἑξ., ἰδίως σ. 99 κ.ἑξ.

6. Περιγραφή Ἱερὰ τοῦ Ἁγίου καὶ Θεοβαδίστου Ὁρους Σινᾶ, Βενετία 1817, σ. 134.

7. Βλ. A. G r a b a r, L' empereur dans l' art byzantin, Παρίσι 1935, σ. 116 κ.ἑξ.

Τὸ θέμα τῆς Παναγίας ὡς κεντρικοῦ προσώπου ὁμίλου ἀπὸ ἀγίους εἶναι ἄρκετὰ συνηθισμένο σὲ εἰκόνες φορητὲς στὸ Σινᾶ —ξέρομε τουλάχιστον δέκα δημοσιευμένες εἰκόνες τοῦ 13ου - 14ου αἰώνα μὲ παρόμοιο θέμα καὶ ἄρκετον ἀριθμὸ ἀπὸ ἀδημοσίευτες. Στὶς ἔξι μετέχει καὶ ὁ Μωυσῆς⁸, στὶς δύο καὶ ὁ Βασίλειος⁹. Συνήθως στὶς εἰκόνες αὐτὲς ἡ Παναγία παριστάνεται ὄρθια, νὰ κρατεῖ ἐμπρὸς στὸ στῆθος τὸν μικρὸ Χριστό, καὶ ὁ τύπος αὐτὸς πρέπει νὰ εἶναι ὁ καθιερωμένος τύπος τῆς «Βάτου», ὅπως ἐπιγράφεται σὲ μία ἀπὸ τὶς εἰκόνες¹⁰, ἀλλὰ σ' αὐτὲς ἡ Παναγία δὲν περιβάλλεται ἀπὸ τὴν καιομένη Βάτο. Ὁ ἴδιος τύπος τῆς «Βάτου», ποὺ πρέπει νὰ ἐπαναλαμβάνει, ἂν ὄχι νὰ ἀπεικονίζει μία ἐπίσημη ἀλλὰ ὑποθετικὴ εἰκόνα ποὺ θὰ βρισκόταν μέσα στὸ μοναστήρι καὶ μάλιστα στὸ παρεκκλήσι τῆς Βάτου, παριστάνεται σὲ μία σειρὰ ἀπὸ εἰκόνες ὅπου συνοδεύεται μόνο ἀπὸ προφήτη ἢ ἅγιο σὲ δέηση¹¹.

Στὴν τοιχογραφία ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, ὁ τύπος τῆς Παναγίας εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸς: δεομένη, χωρὶς Βρέφος, μέσα στὴν καιομένη βάτο. Ὁ τύπος αὐτὸς ἀποτελεῖ τὴν μορφοποίηση τῆς συμβολικῆς ἰδέας τῆς ἁθαρ-
της παρθενίας τῆς Θεοτόκου— Ἀκαταφλέκτου Βάτου ποὺ ἐξέφρασαν ἐνω-
ρὶς οἱ πατέρες τῆς Ἐκκλησίας καὶ καθιέρωσεν στὴν ὁμολογία ὁ Ἰωάννης
Δαμασκηνὸς καὶ ἄλλοι¹².

Δὲν ἐμφανίζεται ἡ Παναγία μὲ τὴν καιομένη Βάτο στὴν εἰκονογραφία ὡς αὐτοτελὲς εἰκονικὸς τύπος πρὶν ἀπὸ τὸν 11ο - 12ον αἰώνα. Ἄν δὲν κάνομε λάθος, ἡ παλιότερη γνωστὴ αὐτοτελὲς εἰκονικὴ παράσταση τῆς Παναγίας -

8. α) Ἡ Θεοτόκος μὲ τὸν Πρόδρομο καὶ τὸν Μωυσῆ, Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, D.O. Pap. 1955, εἰκ. 32 β) Ἡ Θεοτόκος - Βάτος Φλεγόμενη μὲ Ἰωακείμ καὶ Ἄννα, Μωυσῆ καὶ Πρόδρομο, Βασίλειο καὶ Νικόλαο, Weitzmann, *στο ἴδιο*, σ. 67 κ.ἐξ., εἰκ. 34 - 35 καὶ Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ* 1, 188. γ) Θεοτόκος μὲ Μωυσῆ καὶ Στέφανο, Σωτηρίου, εἰκ. 197. δ) Θεοτόκος μὲ Μωυσῆ καὶ Ἡλία, Σαμουήλ καὶ Ἀβράμιο, Σωτηρίου, εἰκ. 157. ε) Θεοτόκος μὲ Μωυσῆ καὶ Εὐθύμιο Πατριάρχη Ἱεροσολύμων, Σωτηρίου, εἰκ. 158. στ) ἡ Παναγία μὲ τὸν Μωυσῆ, τὸν Ἡλία καὶ τὸν Γρηγόριο τὸν Ναζιανζηνό, K. Weitzmann, *An encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Sinai*, *Mélanges offerts à K. Michalowski*, Βαρσοβία 1966, σ. 720 κ.ἐξ., εἰκ. 4.

9. α) Ἡ β' τῆς προηγουμένης σημείωσης β) ἡ Θεοτόκος μὲ τὸν Βασίλειο καὶ τὸν Νικόλαο (ἀνέκδοτη).

10. Σωτηρίου, εἰκ. 155. Weitzmann, *An encaustic Icon*, σ. 720.

11. Σωτηρίου, εἰκ. 163.

12. Γιὰ τὸν συμβολισμό τῆς Βάτου, B. J. Croquison, *Un pontifical grec à peintures du XVIIe siècle*, *Jahrb. d. Oester. Byz. Gesel.* 3 (1954) σ. 134-140. Μνῆες στὴν ὁμολογία, βλ. Σ. Εὐστρατιάδου, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν ὁμολογίαν, *Παρίσι* 1930, σ. 12. Τὸ παρεκκλήσι τῆς Βάτου εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Εὐαγγελισμό (βλ. Περιγραφή τοῦ Ἀγίου καὶ Θεοβαδίστου Ὁρους Σινᾶ, Βενετία 1817, σ. 133). Ἡ περικοπὴ τῆς Ἐξόδου III, 1 - 8, ἡ ἀναφερομένη στὴ Φλεγόμενη Βάτο, διαβάζεται στὸν Μ. Ἑσπερινὸ τῆς 25 Μαρτίου.

Βάτου, (δηλ. όχι ἀφηγηματική τοῦ δράματος τοῦ Μωυσῆ ποὺ περιγράφεται στὴν Παλαιὰ Διαθήκη, Ἔξ. ΙΙΙ, 2), βρίσκεται στὸ πλαίσιο μιᾶς εἰκόνας Παναγίας τοῦ Σινᾶ τοῦ ΙΙου - Ι2ου αἰώνα, ὅπου σὲ μικρότατη κλίμακα ἡ παράσταση τῆς Παναγίας σὲ στηθάριο μέσα στὴν Φλεγόμενη Βάτο συνοδεύει τὴν εἰκόνα τοῦ ὁλόσωμου Μωυσῆ ὡς χαρακτηριστικὸ τοῦ γνώρισμα¹³. Μὲ τὸν ἴδιο συμπληρωματικὸ καὶ ἐνδεικτικὸ χαρακτήρα βρίσκεται ἡ ἴδια παράσταση τῆς Βάτου στὸ Πρωτάτο καὶ στὴν Περίβλεπτο καὶ σὲ σειρά ἄλλων μνημείων τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπου χρησιμεύει πάντοτε ὡς γνώρισμα τοῦ παριστανομένου ὁλόσωμου καὶ εἰκονικοῦ προφήτη Μωυσῆ¹⁴. Τὴν ἀναγωγή τοῦ τύπου αὐτοῦ τῆς Βάτου σὲ αὐτοτελῆ εἰκόνα, ὅπου ὁμως κυριαρχεῖ πιά ἡ μορφή τῆς ὁλόσωμης Παναγίας, βρίσκομε στὸ Σινᾶ τουλάχιστον σὲ δύο εἰκόνες, μία μεγάλη μὲ τὸν πατριάρχη Ἱεροσολύμων Ἰωάννη (Σ 164, W 1403), καὶ ἄλλη μικρὴ μὲ τὴν ἀγία Αἰκατερίνα (W 144). Καὶ στὶς δύο αὐτὲς εἰκόνες, παλιότερες ἀπὸ τὴν τοιχογραφία, παριστάνεται καὶ ὁ Μωυσῆς δύο φορές, δεξιὰ νὰ βλέπει τὸ ὄραμα καὶ ἀριστερὰ νὰ λύνει τὸ σανδάλι του, ἀλλὰ σὲ κλίμακα πολὺ μικρότερη ἀπὸ τῆς Παναγίας καὶ τῶν ἄλλων προσώπων, γιὰ νὰ μὴ διαταραχθῇ ὁ χαρακτήρας τῆς εἰκόνας ποὺ παίρνει ἐδῶ ἡ Παναγία μὲ τὴν Βάτο¹⁵.

Ἡ Παναγία παριστάνεται ἐντελῶς μόνη της, στηθαία, μέσα στὴ Βάτο, δεομένη, μὲ τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στήθος, στὸ κέντρο τῆς ἐπάνω πλευρᾶς πλαισίου μιᾶς δίπτυχης εἰκόνας τοῦ Σινᾶ, ποὺ ἀποδίδεται σὲ ἐργαστήριο «τῶν Σταυροφόρων», ἴσως στὸν 13ο αἰώνα, σὲ κλίμακα ἀναγκαστικὰ μικρογραφική. Ἡ Βάτος εἶναι στὸ φύλλο ποὺ παριστάνει τὴν Παναγία καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς εἰκόνας τονίζουν οἱ μορφὲς τῶν Θεοπατόρων Ἰωακείμ καὶ Ἄννας ποὺ τὴν περιστοιχίζουν σὲ δέηση¹⁶. Μὲ αὐτὸν τὸν σιναϊτικὸν τύπον τῆς Παναγίας - Βάτου συνδέεται νομίζω ἡ τοιχογραφία τῆς κόγχης τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου τὸν 15ον αἰώνα. Σ' αὐτὴν ὁμως ἡ Παναγία διαφέρει ἀπὸ τὶς ἀνάλογες εἰκονικὲς παραστάσεις ποὺ σημειώσαμε, πρῶτον γιὰτὶ ἀπλώνει καὶ ὑψώνει τὰ χέρια στὸν τύπον τῆς Δεομένης, ὅπως συνηθίζονταν στὴν Παναγία Πλατυτέρα τῆς κόγχης στὸ ἱερό, καθὼς καὶ γιὰτὶ οἱ διαστάσεις τῆς ἰδίας τῆς φλεγόμενης βάτου εἶναι πολὺ μικρότερες καὶ ἔτσι κυριαρχεῖ ἡ ὁλόσωμη μορφή τῆς Παναγίας.

13. Σωτηρίου, εἰκ. 54.

14. Πρωτάτο, Millet, Athos, πίν. 32,1. Περίβλεπτος, Ντ. Μουρίκη, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, Ἀρχ. Δελτ. 25 (1970) 1971, σ. 217 κ.ἐξ. Στὴν σελ. 230, σημ. 9 ἔχουν συγκεντρωθῇ καὶ ἄλλα παραδείγματα τῆς ἐποχῆς.

15. Ἀνέκδοτες.

16. Σωτηρίου, εἰκ. 188. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, σ. 67, εἰκ. 34 - 35.

Προβληματική όμως παραμένει ή προέλευση ολόκληρης τής σύνθεσης τής κόγχης. Μὲ τὶς ἀνάλογες παλαιοχριστιανικὲς παραστάσεις ἔχει κοινὸ τὸ συνθετικὸ σχῆμα, ποὺ φαίνεται νὰ ξεκινᾷ ἀπὸ διακόσμηση ἀψίδων στὰ Ἱεροσόλυμα μὲ τὴν παράσταση τῆς Ἀναλήψεως¹⁷, ἀλλὰ δὲν εἶναι εὐκολο νὰ βρεθῇ ὁ συνδυαστικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὶς ἀψίδες τοῦ Bawit ἢ τοῦ San Venanzio τοῦ Λατερανοῦ τῆς Ρώμης (7ου αἰώνα), ὅπου τὴν Παναγία ἐπίσης παραστέκουν τοπικοὶ ἅγιοι καὶ μάρτυρες¹⁸, καὶ στὴν δική μας ἀψίδα. Γι' αὐτὸ βρίσκουμε πιθανώτερο τὸ ἀμεσότερο πρότυπο νὰ εἶναι οἱ τύποι ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες τοῦ εἴδους ποὺ μνημονεύσαμε πιὸ πάνω, προσαρμοσμένοι στοὺς γενικοὺς κανόνες γιὰ τὴ διακόσμηση μιᾶς ἀψίδας παρεκκλησίου. Σ' ἀντίθετη περίπτωση, ποὺ δὲν μπορούμε ν' ἀποκλείσουμε, θὰ εἴχαμε σπάνιο παράδειγμα ἀναβίωσης παλαιοχριστιανικοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος τὸν 15ο αἰώνα. Ἡ παρουσία τοῦ ἑναστρου κάμπου θὰ ἐνίσχυε αὐτὴ τὴν ἄποψη. Στὴν περίπτωση ὅμως αὐτὴ θὰ ἔπρεπε νὰ δεχθούμε τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς ἐνδιάμεσου τύπου, καθαρὰ βυζαντινοῦ, τοῦ ὁποίου ἀπηχήσεις διαβλέπομε σὲ ἀψίδες τῆς Νάξου (Δροσιανὴ καὶ Καλορεΐτσα) καὶ ἄλλου.

Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα, ἀπὸ τὴν σύντομη αὐτὴν ἐπισκόπηση συνάγεται ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τῆς ἀψίδας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγίου Ἰακώβου ἀποτελεῖ ἔκφραση ὑψηλῆς καὶ ἔμπειρης θεολογικῆς σκέψης ποὺ θὰ καθοδήγησε τὸν ζωγράφο στὴν εἰκονικὴ διατύπωση ἰδεῶν οἰκείων στὸ σιναιτικὸ περιβάλλον. Μὲ τὴν σύνθετη νοηματικὴ τῆς καὶ μὲ τὴ μοναδικότητά της μαρτυρεῖ γιὰ τὸ ὑψηλὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο τῆς μονῆς στὴν ἐποχὴν αὐτήν. Δὲν μπορούμε νὰ ξέρομε ἂν ὑπῆρχε στὴ Μονὴ παλιότερη λατρευτικὴ εἰκόνα τῆς «Βάτου» μὲ τὰ φλεγόμενα κλαδιά, ἀλλὰ ἀπὸ ὅσα ἐλέχθησαν πιὸ πάνω γίνεται νομίζω φανερὸ ὅτι ὁ ζωγράφος κινήθηκε μὲ μοτίβα καὶ θέματα γνωστὰ κατὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο —συνόψισε δηλαδὴ καὶ ἀποκρυστάλλωσε μιὰ τοπικὴ σιναιτικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση σύμφωνα μὲ γενικὲς ἀρχὲς εἰκονογράφησης ἱερῆς κόγχης καὶ μάλιστα προτίμησε τὸν μεσοβυζαντινὸν τύπο μὲ τοὺς μετωπικοὺς ἱεράρχες.

5. Ἡ τεχνικὴ

Παρά τὶς διαστάσεις μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἡ τεχνικὴ μὲ τὴν ὁποία γίνεται τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου καὶ τοῦ λαιμοῦ παραμένει ἄρκετὰ λεπτομερειακὴ στὴν ἐπεξεργασία ὥστε νὰ πλησιάζει πολὺ πρὸς τὴν τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας, παρ' ὅλον ὅτι οἱ τρόποι δὲν εἶναι ἐνιαῖοι γιὰ ὅλα τὰ πρόσωπα.

Ἡ σάρκα εἶναι βαθύχρωμη ὥχρῃ μὲ μάγουλα ἔντονα κοκκινωπὰ καὶ σκιὲς πρασινωπὲς σὲ περιορισμένη ἔκταση. Φῶτα λευκὰ σὲ δέσμες τονίζουν

17. I h m, ἔ. ἄ., σ. 99.

18. Αὐτόθι, σ. 144 κ.εξ.

ἐξέχοντα σημεῖα μᾶλλον παρὰ ἐπίπεδα. Οἱ πινελιές ὅμως μὲ τις ὁποῖες δηλώνονται τὰ φῶτα εἶναι μαλακές, πολὺ λεπτές καὶ ἀπλώνονται ἀραιώνοντας ἐπάνω στὴν ὠχρὴ ἐπιφάνεια τῆς σάρκας, μὲ τρόπον ὥστε ἐνῶ τὸ πλάσιμο εἶναι ἠθελημένα ἔντονο, νὰ εἶναι περισσότερο ζωγραφικὸ παρὰ γραμμικόν. Μὲ γραμμὲς δηλώνονται μόνον τὰ χαρακτηριστικά, τὰ μάτια καὶ τὰ φρύδια καί, λιγώτερο, ἡ μύτη. Ἐντονο ὅμως εἶναι τὸ περίγραμμα ποὺ περιγράφει τὸ πρόσωπο ἰδίως στὸ σύνορο μὲ τὴν περιοχὴ τῆς κόμης — ποὺ ἔχει τὴ σημασία σκιᾶς (Πίν. 74,2, 75,2).

Στὰ ρυτιδωμένα πρόσωπα —Χρυσόστομος καὶ Ἰάκωβος— (Πίν. 73,1 καὶ 74,2) ἡ ἐπεξεργασία εἶναι πιὸ λεπτομερειακὴ καθὼς περισσότερα σημεῖα φωτίζονται μὲ τὰ φῶτα. Μόνο τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Βασιλείου εἶναι σχεδὸν ἐπίπεδο, στερεῖται ἀπὸ πλαστικότητα, καθὼς δὲν δηλώνονται οὔτε οἱ σκιές οὔτε τὰ φῶτα. Σὰν νὰ ἔχει γίνῃ τὸ πρόσωπο αὐτὸ ἀπὸ ἄλλον τεχνίτη (Πίν. 73,2).

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ δήλωση τῆς κόμης. Οἱ τρίχες —βόστρυχοι μᾶλλον— δηλώνονται μὲ μεγάλες, δύσκαμπτες, χωρὶς κυματισμοὺς παράλληλες γραμμὲς, ἐναλλασσόμενες βαθύτερες καὶ φωτεινότερες· μόνον στὸν Ἀδελφόθεο κυριαρχοῦν οἱ λευκὲς τρίχες (Πίν. 74,2). Ὅλοι —ἐκτὸς τοῦ Χρυσόστομου— ἔχουν χωρίστρα στὴ μέση, ἀλλὰ ἡ φορὰ τῶν τριχῶν παρέχει τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτὲς δὲν φύονται ὀργανικὰ ἀπὸ τὸ δέρμα ἀλλὰ ὅτι τὸ σύνολο τῆς κόμης ἐπικάθεται σὰν περούκα. Στὴν ἐντύπωση αὕτῃ συντελεῖ καὶ ἡ ἔντονη γραμμικὰ δηλωμένη σκιά στὴ ρίζα τῆς κόμης στὸ μέτωπο. Στὸν Χρυσόστομο, ὅπου ὁ προσωπογραφικὸς τύπος ἀπαιτεῖ ἄλλη διάταξη τῆς κόμης, ὁ βόστρυχος τῆς κορυφῆς δὲν ξεπερνᾷ τὸ περίγραμμα τοῦ κρανίου —δηλ. καὶ ἐδῶ ὁ τρόπος εἶναι διακοσμητικὸς. (Πίν. 73,1). Κατὰ γραμμικὸν τρόπον δηλώνονται καὶ τὰ γένια, μόνον ποὺ αὐτὰ φυτρώνουν κατὰ τρόπον ὀργανικώτερον ἀπὸ τὸ δέρμα —ἐκτὸς ἀπὸ τὰ λευκὰ γένια τοῦ Ἰακώβου ποὺ παρατίθενται στὰ βαθύχρωμα μάγουλα (Πίν. 74,2).

Ἡ πτυχολογία δηλώνεται κατὰ τρόπον συνοπτικώτερο, μὲ πλατύτερες πινελιές καὶ ἡ πλαστικότητα βγαίνει μὲ τις σκιές σὲ τόνο βαθύτερο. Μόνο τὸ κόκκινο μαφόριο τῆς Παναγίας ἔχει σκιές μαῦρες. Ὁ ρυθμὸς στὴν διάταξη τῆς πτυχολογίας εἶναι ποικίλος, ἴσως γιὰ νὰ δηλωθῇ διαφορετικὴ σύσταση τοῦ ὑφάσματος. Τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, π.χ., σχηματίζει ἀδιάσπαστες σωληνοειδεῖς πτυχές (Πίν. 71,1), ὅπως καὶ τὸ φελόνιο τοῦ Βασιλείου —μᾶλλινον χονδρὸ ὕφασμα (;)— ἐνῶ ὁ χιτῶνας τοῦ σχηματίζει τριγωνικὲς μικρότερες καὶ πυκνότερες πτυχώσεις ὅμοιες μὲ τοῦ ἱματίου τοῦ Μωυσῆ ποὺ ἔχει καὶ τὸ ἴδιο χρῶμα— ὕφασμα λεπτότερο (;) (Πίν. 72,2). Γενικά, ἡ πτυχολογία μὲ χαλαρὴ ρυθμικὴ καὶ ὀργανικὴ διάρθρωση σχεδιάζεται μὲ κάποιαν ἀβεβαιότητα ποὺ παρέχει τὴν ἐντύπωση πλαδαρότητας.

Τέλος, χαρακτηριστική επιβίωση παλαιολόγειας τεχνικής συνήθειας είναι η χρήση του χρυσού για τους φωτοστεφάνους και για όρισμένα σημεία της ένδυμασίας.

Γενική παρατήρηση θα ήταν ότι η τεχνική δεν έχει απόλυτη ομοιογένεια στην εκτέλεση ούτε όλων των μορφών, ούτε όλων των μερών της ίδιας μορφής. Είναι πρόβλημα αν αυτό οφείλεται σε διαφορετικό τεχνίτη ή σε μία ασυνέπεια που προέρχεται από την εκλεκτική έποχή στην όποιαν έγιναν οι τοιχογραφίες.

6. Ίδιαίτερα χαρακτηριστικά

Ήδη τα στοιχεία που σημειώσαμε αποτελούν όλα μαζί ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και όχι μόνο της τεχνικής με την όποιαν έχουν εκτελεσθή οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Ίακώβου. Μπορούμε όμως να προσθέσουμε και άλλα άλλης κατηγορίας. Φυσιολογικά τα πρόσωπα είναι πλατιά, με τονισμένα τα ζυγωματικά στις ανδρικές μορφές και έντονη την στρογγυλότητα, προπάντων στο πρόσωπο της Παναγίας (Πίν. 75,1). Τα μάτια είναι άμυγδαλωτά, σχιστά, όχι πολύ άνοικτά, με χαρακτηριστική την επιμήκυνση της μαύρης γραμμής του επάνω βλεφάρου, ενώ του κάτω είναι έντονα λευκή. Η κόρη του ματιού δηλώνεται με μαύρο κύκλο και μαύρη κουκίδα για την ίριδα. (Πίν. 73,1-2, 74,1-2, 75,1-2). Τα αυτιά είναι μεγάλα, σαρκώδη, αλλά όλα φαίνονται να έχουν ασυνήθιστη κλίση προς τα εμπρός και να μην είναι σωστά προσαρμοσμένα στο κεφάλι —είναι σαν ξένα πρόσθετα μέλη. Τέλος τα χέρια έχουν όλα την ίδια πλαδαρή διαμόρφωση καθώς τα δάκτυλα παριστάνονται σαν μικροί μαλακοί σωλήνες χωρίς άρθρώσεις και ο καρπός επίσης μοιάζει να μην άρθρώνεται με όστεϊνο σκελετό. Στο σύνολό τους οι μορφές, στιχτές, όγκώδεις και άκαμπτες, όχι μόνο δεν δροσίζονται με την ευγένεια κάποιας κλασικής πνοής, αλλά εκφράζουν έντονα υπόσταση ύλική, που κατέχεται, θα λεγες, από τη στατική απάθεια φυτού.

Β'. ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΤΕΙΧΟΥΣ

1. 'Η ανακάλυψη

Το 1965 είχε υποδειχθή από μοναχόν της Μονής στον κ. Μαργαριτώφ ή ύπαρξη στην έσωτερική όψη της Β. πλευράς του όχυρωματικού περιβόλου μιάς τοιχογραφμένης κόγχης, υπόλειμμα μικρού παρεκκλησίου, που βρίσκονταν στο ύψος μιάς σειράς από κελλιά, κατεδαφισμένα σε άπροσδιόριστο χρόνο.

Το παρεκκλήσιο, σχηματισμένο μέσα στο πάχος και στην ίδια κατεύ-

θυνση με τὸ τεῖχος σὲ ὕψος ἀπὸ τὸ ἔδαφος 3 μ. περίπου, βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸ ἱερὸ τῆς ἐκκλησίας. Τώρα εἶναι προσιτὸ μόνο με κινητὴ σκάλα καὶ αὐτὸς εἶναι ἕνας πιθανὸς λόγος γιὰ τὸν ὁποῖον εἶχε παραμείνει ἀπαρατήρητο ἕως τώρα ἀπὸ τοὺς μελετητές, παρ' ὅλον ὅτι οἱ μοναχοὶ φροντίζουν πάντοτε νὰ μὴν σβύνει ἕνα καντήλι μπροστὰ στὴν Παναγία¹⁹.

Τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1967 μελετήθηκε τὸ παρεκκλήσι, μετρήθηκε καὶ φωτογραφήθηκε ἡ τοιχογραφημένη κόγχη ὅπου παριστάνεται ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, ἐνῶ τὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου ποὺ τὴν περιβάλλει στολίζεται με στηθάρια προφητῶν καὶ ἁγίων (Πίν. 76 καὶ 77).

2. Διαστάσεις καὶ κατάσταση

Ὁ χώρος ποὺ ἀποκαλοῦμε παρεκκλήσιο, εἶναι πολὺ μικρὸς —μῆκος 2,05 μ. πλάτος 0,85μ.—καὶ σχηματίζεται τώρα μόνο μέσα στὸ πᾶχος τοῦ τείχους. Ἀρχικὰ, πρὶν πέσει ὁ νότιος τοῖχος, ἐὰν ὑπῆρχε, τὸ πλάτος δὲν θὰ ἦταν μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ σημερινό, ἐὰν ὑπολογίσει κανεὶς ὅτι ἡ κόγχη ποὺ σχηματίζεται στὴν ἀνατολικὴ πλευρά, πάλι μέσα στὸ πᾶχος τοῦ τείχους, εἶναι στὸν ἄξονα τοῦ ὑπάρχοντος χώρου. Ἡ κόγχη, με κάπως ἀκανόνιστο περίγραμμα, ἔχει πλάτος 0,65 μ. στὴ βάση της ποὺ καλύπτεται με λίθινη πλάκα, ὕψος 0,63 καὶ βάθος 0,30 - 0,32 μ. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ βάθους δὲν σχηματίζει κοιλότητα, ἀλλὰ εἶναι σχεδὸν ἐπίπεδη. ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ τυφλὸ τόξο. Ἡ κόγχη εἶναι τὸ μόνο διακοσμημένο μέρος τοῦ χώρου καὶ αὐτὸ ὁδηγεῖ στὴ σκέψη ὅτι πρόκειται γιὰ προσκυνητάρι μᾶλλον παρὰ γιὰ παρεκκλήσιο. Τὴν ἐντύπωση αὐτὴ δυναμώνει ἡ παράσταση τῆς Παναγίας : εἶναι καθαρὴ ἢ θέληση, ὅπως θὰ δοῦμε πιὸ κάτω, νὰ ἀπεικονισθῇ με τὴν τοιχογραφία μιὰ φορητὴ εἰκόνα.

Ἡ κατάσταση στὴν ὁποία διατηροῦνται οἱ τοιχογραφίες εἶναι μέτρια, κυρίως γιὰτὶ παραμένουν στεγασμένες ἀλλὰ ἐκτεθειμένες στὸ ὑπαιθρο. Τὶς περισσότερες ζημιὲς ἔχει πάθει ἡ κυρία παράσταση τῆς Παναγίας (Πίν. 76), ἀπ' ὅπου ὀρισμένα τμήματα τοῦ σοβᾶ ἔχουν ἐκπέσει ἢ τὰ χρώματα ἔχουν κατὰ τόπους ἀποφλοιωθῇ. Οἱ παραστάσεις τοῦ τόξου ἔχουν ἀνάλογες φθορὲς ἰδίως εἰς τὰ κατώτερα μέρη. Παλαιότερα ἔχουν γεμισθῇ τὰ κενὰ με νέο σοβᾶ, χωρὶς μεγάλη ἐπιτηδειότητα ἀλλὰ τὸ μέτρο αὐτὸ συνετέλεσε στὴ συγκράτηση καὶ διατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν, οἱ ὁποῖες, παρὰ τὶς φθορὲς ποὺ σημειώσαμε, δὲν κινδυνεύουν ν' ἀποκολληθοῦν.

Ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν εἶναι ὅτι ἐπειδὴ ἦταν ἀπόμερες οὐδέποτε σκεπάστηκαν με βερνίκι, οὔτε δέχθηκαν καμμιὰ

19. Στὶς δημοσιευμένες κατόψεις τῆς Μονῆς, παλαιότερες καὶ νεώτερες, τὸ παρεκκλήσι δὲν σημειώνεται, οὔτε καὶ στὶς κυριώτερες περιγραφές.

ἐπιζωγράφηση καὶ ἡ γνησιότητα αὐτὴ συντελεῖ στὴ διατήρηση τῆς ἀρχικῆς λαμπρότητας τῶν χρωμάτων, καὶ ἐπὶ πλέον προσδίδει ἰδιαίτερη σημασία στὸν περιορισμένον αὐτὸ τοιχογραφικὸ διάκοσμο.

3. Ἡ παράσταση

Στὸ ἐσωτερικὸ τὸ ἐπίπεδο βάθος τῆς κόγχης κατέχει ἡ παράσταση τῆς Παναγίας, ἐνῶ τὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου κατέχει σειρὰ ἀπὸ ἐννέα στηθάρια ἀγίων μέσα σὲ δίσκους, πλαισιωμένους ἀπὸ ταινία κόκκινη κιννάβαρι ὀριζόμενη ἀπὸ δυὸ λευκὲς γραμμές. Ἡ διαχωριστικὴ αὐτὴ ταινία-πλαῖσιο διευρύνεται κάτω, καὶ στὶς τρεῖς τῆς πλευρῆς, σὲ πλάτος 10 - 12 ἐκ. ὥστε νὰ παρέχεται ἡ ἐντύπωση ὅτι ἀποτελεῖ τὸ ἀκάλυπτο μέρος τοῦ γενικοῦ κάμπου ἐπάνω στὸν ὅποιον ἐγγράφονται τὰ στηθάρια (Πίν. 77).

Ἡ κυρία εἰκόνα τῆς Παναγίας, σὲ προτομή, ἀριστεροκρατούσας, στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, πλαισιώνεται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ παραπέτασμα σὲ χρῶμα κόκκινο κιννάβαρι μὲ ἀρχικὲς διακοσμητικὲς σειρὲς ὠχρῆς (= χρυσῆς), τραβηγμένο στὶς ἄκρες καὶ ἀνακρατούμενο ἀπὸ δύο γάντζους σὲ σχῆμα πουλιοῦ, ὥστε νὰ δίδεται ἡ ἐντύπωση ὅτι τὸ παραπέτασμα —προφανῶς εἶδος πέπλου τῆς εἰκόνας— ἔχει ἀνοίξει γιὰ νὰ φανῇ ἡ εἰκονιζόμενη φορητὴ εἰκόνα²⁰ (Πίν. 76 καὶ 77, 1).

Τὸ πρόσωπο καὶ τὰ χέρια τοῦ μικροῦ Χριστοῦ ἔχουν πέσει, καθὼς καὶ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μάγουλο τῆς Παναγίας καὶ τοὺς δύο βραχίονές της. Ἔτσι δυσχεραίνεται ἡ ἐκτίμηση τῆς τέχνης καὶ τῆς τεχνικῆς γιατί οἱ χρωματικοὶ τόνοι ποὺ δημιουργοῦν τὸ πλάσιμο φαίνεται νὰ ἔχουν ἐξαλειφθῇ στὸ πρόσωπο καὶ στὰ χέρια, ὅπου μένουν μόνο οἱ γραμμὲς τοῦ σχεδίου. Τὸ βαθυκόκκινο μαφόριο μὲ γκρίζα φῶτα διατηρεῖται καλύτερα.

Οἱ ἐννέα δίσκοι μὲ τὰ στηθάρια ποὺ παριστάνονται στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου ἔχουν σχῆμα ἐλαφρὰ πλατυσμένο (διάμεσοι ἄξονες 0,16 x 0,18), κάμπο βαθὺ γαλαζοπράσινο ποὺ κλιμακώνεται πρὸς τὶς ἄκρες σὲ δύο ζῶνες μὲ ἀνοικτότερο τόνο. Οἱ φωτοστέφανοι εἶναι χρώματος ὠχρας θερμῆς μὲ κόκκινο περίγραμμα. Ὁ κάμπος ἀνάμεσα στοὺς δίσκους εἶναι σὲ ὠχρα βαθύχρωμη μὲ λευκὸ βλαστοειδὲς κόσμημα.

Στὸ δίσκο τῆς κορυφῆς παριστάνεται ἓνα κόκκινο Χ μὲ πλατιῆς κεραῖες καὶ σὲ καθέναν ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἓνα στηθάριο : ἀριστερά, ἀπὸ ἐπάνω πρὸς τὰ κάτω, ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ὁ Μωυσῆς, ὁ Ἡλίας καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, καὶ δεξιὰ ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, ὁ προφῆτης Ἀαρών, ὁ προφῆτης Ἐλισαῖος καὶ ἡ ἁγία Αἰκατερίνα (Πίν. 77, 1 - 3).

20. Γιὰ τὰ πέπλα βλ. πρόχειρα Εὐγ. Χατζηδάκη - Βέη, Τὰ ἐκκλησιαστικὰ κεντήματα. Μουσεῖον Μπενάκη, Ἀθήναι 1953, σ. λ' κ.έξ.

Τὰ ὀνόματα τῶν ἁγίων εἶναι γραμμένα μὲ κομψὰ κεφαλαῖα λευκὰ γράμματα, μὲ τὶς συνήθεις συντμήσεις.

Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ντυμένος μὲ κόκκινο ἐπενδύτη καὶ λῶρο ὥχρα (= χρυσὸ) στολισμένο μὲ λευκὰ μαργαριτάρια καθὼς καὶ μὲ γαλάζιους καὶ κόκκινους λίθους, κρατεῖ τὸ κηρύκειο καὶ τὴν ἑνσταυρη λευκὴ σφαῖρα μὲ τὰ γράμματα $\overline{IC} \overline{XC}$. (Πίν. 78,1). Διατηρεῖται σχετικὰ καλὰ. Μιὰ μεγάλη ρωγμὴ διαγώνια καὶ μικρότερες ραγάδες δὲν ἔχουν βλάβει καίριο σημεῖο, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ μικρῆς ἐκτάσεως πτώση τοῦ χρώματος κοντὰ στὸ ἀριστερὸ μάτι. Ἐπιγραφή :

Ο [ΑΡ] Χ (ων) MIX (αήλ)

Ὁ Μωυσῆς σὲ νεανικὴ ἡλικία, εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ κόκκινη φλόγα —τὴν Φλεγόμενη Βάτο. (Πίν. 79,1). Ἐχει ἀρκετὲς βλάβες στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ προσώπου καὶ ἕνα βαθύτερο ράγισμα κατακόρυφο ποὺ ζημιώνει ἕνα μέρος τοῦ φωτοστεφάνου καὶ λίγο τὸν δεξιὸ του βραχίονα. Ὁ χιτῶνας εἶναι γαλαζοπράσινος μὲ λευκὰ φῶτα καὶ τὸ ἱμάτιο ἀνοικτὸ κεραμιδί. Ἐπιγραφή :

Ο [ΠΡΟΦ] Μω

[ΗΤΗC] CHC

Ἀπὸ τὸν Ἡλίου διατηρεῖται μόνο ἕνα μέρος τοῦ προσώπου (Πίν. 77,2) καὶ ἡ ἐπιγραφή

Ο

ΠΡ [Ο] ΗΛΙ

Φ [Η] AC

T

HC

Στὸν Ἀγιο Ἰωάννη τῆς Κλίμακος ἡ ἴδια πτώση ἔχει προκαλέσει τὴν καταστροφὴ τῆς κεφαλῆς ἀπὸ τὰ φρύδια καὶ ἐπάνω (Πίν. 77,2 καὶ 80,2). Ὑπάρχουν ἐλαφρὲς ζημιὲς τοῦ χρώματος στὰ λευκὰ γένια καὶ στὴν δεξιὰ ἐπιγραφή. Φορεῖ μαῦρο μοναχικὸ κουκούλιον καὶ καστανὸ ράσο, κρατεῖ λευκὸ σταυρὸ μὲ τὸ δεξιὸ καὶ κλειστὸ εἰλητάριο μὲ τὸ ἀριστερό. Ἐπιγραφή :

[Ο ΑΓΙΟΣ]

[ΚΑΙ

ΙΩ (άννης)

ΜΑ

Ο ΤΗC

ΚΟ]

C

Τὰ ἀντίστοιχα στηθάρια στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ τόξου εἶναι :

Ὁ ἀρχάγγελος Γ α β ρ ι ἡ λ με τὰ ἴδια σύμβολα ποὺ κρατεῖ ὁ Μιχαήλ καὶ τὴν ἴδια στολή, μόνο ποὺ ὁ ἐπενδύτης εἶναι μώβ. (Πίν. 78,2). Ἐπιγραφή :

Ο ΑΡΧ (ων) ΓΑΒΡ
ΗΙΑ

Ὁ προφήτης Ἀ α ρ ώ ν, σχεδὸν ἄθικτος στὸ πρόσωπο (Πίν. 80,2) ἐκτὸς ἀπὸ ἐλαφρὲς φθορὲς στὸ ροῦχο, παριστάνεται μετὰ τὸν κόκκινο «προφητικὸν πῖλον» κρατεῖ τὴν «ράβδον τὴν βλαστήσασαν» καὶ φορεῖ ἐπενδύτη κόκκινο - κεραμιδι μετὰ στρογγυλὰ «ἐμβλήματα» ὠχρά, δηλ. χρυσᾶ, ὅπως ἡ παρυφή καὶ τὰ ἐπιμάνικα. Ἐπιγραφή :

Ὁ
ΠΡ [Ο] ἈΑ
Φ [Η] ΡΩΝ
ΤΗC

Ὁ προφήτης Ἐ λ ι σ α ῖ ο ς στὸν τύπο τοῦ ἁγίου Παύλου, εἶναι σχεδὸν ἄθικτος. (Πίν. 80,1). Κρατεῖ μετὰ τὸ δεξιὲν εἰλητάριο κλειστὸ καὶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ δείχνει τὸ εἰλητάριο. Φορεῖ ρόδινο κεραμιδι χιτῶνα καὶ καστανό - πορφυρὸ ἱμάτιο. Ἐπιγραφή :

Ὁ
ΠΡ [Ο] ἘΑΙ
Φ [Η] CΑΙΕ
ΤΗC

Ἡ τελευταία κάτω μορφή τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας ἔχει τὸ πρόσωπο κατεστραμμένο. Φορεῖ στέμμα καὶ φόρεμα ἀρχοντικὸ μετὰ λῶρο. (Πίν. 77,3).

Ἐπιγραφή ἐλλιπής :

[Η] [ΑΙΚΑ]
ΑΓ ΤΕΡ
[ΙΑ] [ΝΑ]

Τὸ μέτωπο τῆς κόγχης στολίζει ζώνη πλάτους 0,11 μ. μετὰ κόσμημα ἐλισσόμενου βλαστοῦ μετὰ ἡμίφυλλα, ποὺ σχηματίζεται «ἀφημένον» στὸν κοκκινωπὸ - ὠχρὸ κάμπο μετὰ περιγράμματα μαῦρα. Ἡ ζώνη πλαισιώνεται ἀπὸ στενὴ παρυφή μ' ἓνα εἶδος ἰσλαμικοῦ μαιάνδρου. Τὸ φατιμιδικὸν χαρακτῆρα κόσμημα αὐτό, συνηθισμένο στὴν μουσουλμανικὴ κεραμικὴ μετὰ χρυσῇ ἀνταύγεια (Lusterware) τοῦ 11ου - 13ου αἰῶνα, ἔχει ἐδῶ τὰ χρώματα θαμπά.

Δεν είναι χωρίς σημασία ότι το ισλαμικό αυτό κόσμημα δεν είναι άγνωστο στις βυζαντινές τοιχογραφίες του 13ου - 14ου αιώνα²¹.

Το στρώμα που έχει το κόσμημα αυτό φαίνεται παλιότερο από το στρώμα με τις τοιχογραφίες, καθώς μπορεί να διαπιστωθή στη νότια πλευρά, όπου, κάτω από πεσμένο τμήμα σοβά της παρυφής, διακρίνεται το παλιό σχέδιο (Πίν. 77, 3).

4. Εικονογραφικά

Ἡ διακόσμηση καὶ τῆς κόγχης αὐτῆς ξεχωρίζει μετὰ τὸ καθαρὰ σιναϊτικὸ περιεχόμενό της. Ἐπειδὴ ὅμως ἔχει περισσότερὸν τὴ λειτουργία προσκυνηταρίου καὶ ἡ κεντρικὴ παράσταση τὸν χαρακτηρὰ φορητῆς εἰκόνας, ὅπως εἶδαμε πρὸ πάνω, ἡ εἰκονογραφικὴ σύνθεση τῆς κόγχης συνδέεται περισσότερὸν μετὰ τὴν διακόσμηση φορητῆς εἰκόνας Παναγίας, πλαισιωμένης ἀπὸ στηθάρια ἁγίων, ὅπως συνηθίζεται. Εἰδικώτερα ὅμως ἡ τοποθέτηση τῶν στηθαρίων μέσα σὲ σειρά ἀπὸ δίσκους εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ἀναφέρεται στὸν τρόπο πὺν παριστάνονται οἱ προφῆτες στὸ πλαίσιο τοῦ μεγάλου ψηφιδωτοῦ τῆς Μεταμόρφωσης στὴν κεντρικὴ ἀψίδα τοῦ καθολικοῦ²². Ὁ τύπος τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ὅπως παριστάνεται ἐδῶ (Πίν. 76) δὲν παρουσιάζει καμμιά εἰκονογραφικὴ ἰδιομορφία. Μόνον ἡ ἐντονη σύσπαση στὰ φρύδια πὺν δημιουργεῖ μία ἐνιαία καμπύλη γραμμὴ καὶ προσδίδει στὸ πρόσωπο μιὰ ζωερὴ ἔκφραση ἀγωνίας καὶ συνακόλουθα μιὰ ἔλλειψη εὐγένειας στὸ ἦθος μπορεί νὰ παραβληθῇ καὶ γιὰ τὸν τρόπο καὶ γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα μετὰ πολὺ λίγες εἰκόνες γνωστὲς ἔξω ἀπὸ τὸ Σινᾶ, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Πελαγονήτισσας ἀπὸ τὸ μοναστήρι Ζrze τῆς Μακεδονίας τοῦ 1421²³ καὶ ἀκόμη περισσότερὸν ἡ φορητὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ Θεσσαλονίκης²⁴, καὶ οἱ δύο ἔργα τοῦ 15ου αἵωνα. Τὶς εἰκόνες αὐτὲς ἔχομε συνδέσει μετὰ μιὰ σημαντικὴ ροπὴ τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς, πὺν χαρακτηρίσαμε ὡς ἀ ν τ ι κ λ α σ ι κ ῆ²⁵.

21. Musée de l'art arabe du Caire, La Céramique égyptienne de l'époque musulmane, Bâle 1922, pl. 16. Γιὰ τὸ μοτίβο αὐτὸ σὶς βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ 13ου-14ου αἵωνα, ὅπου κυκλοφορεῖ ἀπὸ τὸν 11ον αἵωνα, βλ. πρὸχειρα Zag. Janc, Ornament in the serbian and macedonian Frescoes (Exhibition) Beograd, Sept. - oct. 1961, p. XLIV.

22. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ, τόμ. Β', πίν. 6. K. Weitzmann, The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, Proceedings of the American Philosophical Society, τ. 110, ἀρ. 6, 1966, σ. 392 κ.ἐξ.

23. Βλ. π.χ. S. V. Radović, ἐν Frühe Ikonen, σ. 191.

24. Α. Ξυγγόπουλος, Ἐπετ. Ἐτ. Βυζ. Σπουδῶν, 3, 1926, σ. 135 - 143.

25. Βλ. M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style. XIVe Congrès Intern. des Et. Byzantines, Bucarest, Sept. 1971, Rapports I, σ. 129 καὶ ἐξῆς.

Νομίζουμε ότι η σχέση με τις δύο αυτές εικόνες δεν είναι αποφασιστική για τον χαρακτήρα, για την χρονολογία ή για τον τόπο καταγωγής της τέχνης της τοιχογραφίας μας. Απλώς προσανατολίζει προς το είδος του προτύπου που μπορεί να ήθελαν να επαναλάβουν εδώ.

Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και η «ρεαλιστική» λεπτομέρεια του παραπετάσματος που ανακρατούν οι δύο γάντζοι. Είναι ένας κοινός τύπος στην πρώιμη τέχνη των Παλαιολόγων, όπου συναντούμε συχνά ύφασματα κρεμασμένα από γάντζους, όπως στο Μανδήλιον, τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο Ὁρφανό Θεσσαλονίκης²⁶.

Τὰ στηθάρια που περιστοιχίζουν την Παναγία έχουν την ακόλουθη διάταξη (Πίν. 77, 1 - 3) :

X

Μιχαήλ	Γαβριήλ
Μωυσής	Ἀαρών
Ἡλίας	Ἑλισαῖος
Ἰωάννης Κλίμακος	Αἰκατερίνα

Ἐκτός ἀπὸ τὸ Χ (Χριστός;) τῆς κορυφῆς, πὺ ἴσως δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὸν σταυρὸ πὺ εἶναι στὴν ἴδια θέση στὴν μεγάλη ἀψίδα τοῦ καθολικοῦ, καὶ τοὺς δύο φύλακες - ἀρχαγγέλους, τὰ τρία ἄλλα ζεύγη εἶναι σιναϊτικά : Ὁ Μωυσῆς καὶ ὁ Ἀαρών, πὺ παριστάνεται σὲ περισσότερες ἀπὸ δέκα εἰκόνες σιναϊτικῆς²⁷ — ἔχει ἄλλωστε καὶ μεγάλο παρεκκλήσιο κοντὰ στὸ μοναστήρι — ὁ Ἡλίας καὶ ὁ Ἑλισαῖος, πὺ δὲν λείπουν, καὶ οἱ κατ' ἐξοχὴν σιναῖτες ἄγιοι, ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ ἡ Αἰκατερίνα. Ὁ Ἰωάννης ἐδῶ εἶναι παρόμοιος μὲ τὴν δημοσιευμένη εἰκόνα τοῦ ἁγίου πὺ ἀποδίδομε στὸ ἴδιο ἐργαστήρι²⁸.

Συμπερασματικά θὰ ἔλεγε κανεῖς ὅ,τι καὶ γιὰ τὴν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγίου Ἰακώβου, προσθέτοντας ὅτι ἐδῶ τὰ συγκεκριμένα θέματα προέρχονται ἀπὸ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀλλὰ ὅτι συνταιριάζονται μὲ τοπικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ἐκφρασθῇ μία καθαρὰ σιναϊτικὴ ἰδεολογία.

26. Α. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα 1964, εἰκ. 7.

27. Βλ. Σωτηρίου, (εὑρετήριο).

28. Βλ. Σωτηρίου, εἰκ. 238.

5. Ἡ τεχνικὴ

Ἡ τεχνικὴ εἶναι βασικὰ ἢ ἴδια μὲ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἰακώβου ἀλλὰ οἱ μικρὲς διαστάσεις τῶν παριστανομένων προσώπων ὁδηγοῦν ἐμφανέστερα σὲ χρησιμοποίησι ψιλοδουλεμένης τεχνικῆς φορητῆς εἰκόνας, ἢ ὄχι μικρογραφίας. Πραγματικά, στὶς περισσότερες μορφὲς ἢ σάρκα, πρόσωπο καὶ λαιμός, εἶναι καὶ ἐδῶ θερμὴ κοκκινωπὴ ὥχρα μὲ σκιὰς πρασινωπές, ἐπάνω σ' αὐτὴν ὅμως τὰ διάχυτα λευκὰ φῶτα —συχνὰ γραμμὲς ἀσαφεῖς— προσδίδουν καὶ ἐδῶ ἔντονη πλαστικότητα, καθὼς ἔχουν τὴν ἴδια διάταξιν ποὺ σημειώσαμε γιὰ τὶς τοιχογραφίες ἐκεῖνες.

Ἡ χρῆσις τῶν χρωμάτων γίνεται ἐδῶ μὲ πῖο ἐλεύθερη πινελιὰ κατὰ τρόπον ἄρκετὰ «ζωγραφικόν» χωρὶς κανένα γραμμικὸ τονισμό περιγραμμάτων (Πίν. 79, 1-2, 80, 1-2). Μόνο μιὰ μορφή ἔχει διαφορετικὸ πλάσιμο : τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ (Πίν. 78, 1). Ἐκεῖ ἡ σχεδὸν ὁλοκληρωτικὴ ἀπουσία λευκῶν φώτων, οἱ ἀπαλὲς μεταβάσεις τῶν φωτεινῶν τόνων προσδίδουν ἐξαιρετικὴν ἀβρότητα στὴν ἐφηβικὴν αὐτὴ μορφή, ἐνῶ δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὴ μορφή τοῦ Γαβριήλ, ὅπου τὰ φῶτα ὑπάρχουν, ἀλλὰ λιγώτερο ἔντονα ἀπὸ ἐκεῖνα στὶς ὥριμες μορφές (Πίν. 78,2).

Ἡ πτυχολογία καὶ ἐδῶ ἀποδίδεται παντοῦ μὲ βαθύτερους τόνους ἀπὸ τὸ βασικὸ χρῶμα καὶ φῶτα λευκὰ. Οἱ πινελιὲς εἶναι πλατιές, ὥστε νὰ φαίνεται ὅτι μὲ μιὰ πινελιὰ ἀποδίδεται κάθε σκιασμένη πτυχὴ καὶ μὲ μία ἄλλη κάθε φωτισμένη.

Ἡ κόμη δὲν ἔχει ἐδῶ τὴ δυσκαμψία τῶν ἄλλων τοιχογραφιῶν, ἀλλὰ προδίδει τὴν ἴδια ἀντίληψιν ὡς πρὸς τὴ χαλαρὴ σχέσιν τῆς κόμης μὲ τὸ κεφάλιν.

Ἡ γενικὴ παρατήρησις θὰ ἦταν ὅτι ἡ ἀντίστοιχη τεχνικὴ ἐδῶ στὴν ἐκτέλεσιν εἶναι μαλακώτερη, λιγώτερο καλλιγραφικὴ καὶ αὐτὸ συντελεῖ στὴ θερμότερη ἐκφραση. Δὲν εἶναι ὅμως διόλου βέβαιον ὅτι αὐτὸ σημαίνει καὶ χρονικὴ διαφορὰ.

Φυσιολογικὰ οἱ ἀνθρώπινον τύποι τῆς κόγχης εἶναι οἱ ἴδιοι μὲ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγίου Ἰακώβου. Νέοι τύποι εἶναι ἐδῶ μόνο οἱ ἐφηβικὲς μορφὲς τῶν δύο ἀρχαγγέλων. Ὁ Μωυσῆς εἶναι ὁ ἴδιος (Πίν. 75,2 ἢ 79,1) ὁ Ἀαρὼν καὶ ὁ Ἡλίας ἐπαναλαμβάνουν τὸν τύπον τοῦ Ἰακώβου καὶ ὁ Ἐλισαῖος εἶναι μεταξὺ τοῦ Βασιλείου καὶ τοῦ Χρυσοστόμου. Ἡ μορφή καὶ ἡ θέσις τῶν αὐτιῶν, τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν καθὼς καὶ τὰ πολὺ χαρακτηριστικὰ χέρια μὲ τὴν μειωμένη ἐκφραστικότητά ἔχουν ἐντελῶς τὴν ἴδια διαμόρφωσιν. Δὲν μένει δηλ. ἀμφιβολία ὅτι καὶ οἱ δύο τοιχογραφημένους παραστάσεις ἀνήκουν στὸ ἴδιο σιναιτικὸ ἐργαστήριον.

Γ'. ΤΟ ΣΙΝΑΪΤΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

Με όσα είπαμε πιό πάνω για την σύνθεση των παραστάσεων, για την τεχνική στη ζωγραφική εκτέλεση καθώς και για μερικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, έχομε ήδη καθορίσει ως ένα βαθμό τον τεχνοτροπικό χαρακτήρα των τοιχογραφιών που μās απασχολούν. Η συνθετική αντίληψη, όπως την είδαμε στην κόγχη του παρεκκλησίου του Αγίου Ιακώβου, ή πλαστική αντίληψη όπως εκφράζεται στο στήσιμο και στο πλάσιμο της κάθε μορφής, όλα οδηγούν στην σκέψη ότι ή τέχνη των τοιχογραφιών αυτών τείνει σε μνημειακή έκφραση, ή οποία άλλωστε ταιριάζει με τον εικονικό και συμβολικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Ο χαρακτήρας αυτός τονίζεται περισσότερο με τις μετωπικές στάσεις, με την έντονη πλαστικότητα των σωμάτων, με την άπλη αν και χαλαρή διάρθρωση της πτυχολογίας, με την συμβατικότητα της χειρονομίας. Τα χαρακτηριστικά αυτά μās πλησιάζουν προς την μνημειακή ζωγραφική του 12ου - 13ου αιώνα, π.χ. προς τις τοιχογραφίες της Κύπρου ή της Σερβίας ²⁹.

Είναι πιθανόν τα άμεσα πρότυπα για την τεχνοτροπία αυτή να βρίσκονται σε εικόνες μέσα στο μοναστήρι. Προς την κατεύθυνση αυτή, που αποδείχθηκε ότι αποτελεί και ένα από τα κύρια γνωρίσματα του σιναϊτικού εργαστηρίου, μās οδηγεί άμεσαως ένα παράδειγμα πολύ διδακτικό που παρέχει μια ανέκδοτη εικόνα με τον άγιο Ανδρέα ανάμεσα στον άγιο Παύλο και τον άγιο Πέτρο (Πίν. 81). Η εικόνα αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί, ενώ στην αρχική της μορφή —12ος αιώνας (;)— παρίστανε τους δύο πρωτοαποστόλους με τον άγιο Θεοδόσιο τον Κοινοβιάρχη στη μέση, μια όρισμένη εποχή σκεπάστηκε όλόκληρη ή μεσαία μορφή του Θεοδοσίου με την μορφή του αποστόλου Ανδρέα καθώς και ή σχετική παλαιά έπιγραφή με την νέα. Δεν είναι σαφής για μās ή αίτία για την όποιαν έγινε ή αντικατάσταση αυτή, αλλά μετά από τις εργασίες καθαρισμού και στερεώσεως της εικόνας που έγιναν τό 1967 είναι βέβαιο ότι ή μορφή του Θεοδοσίου που φορούσε μοναχική στολή πρέπει να διατηρείται άθικτη κάτω από τη μεταγενέστερη έπιζωγράφιση ³⁰.

Η μορφή του αγίου Ανδρέα βρίσκεται σε άμεση σχέση με τις μορφές των τοιχογραφιών ιδίως του παρεκκλησίου του Αγίου Ιακώβου. Προσω-

29. A. Papageorgiou, Masterpieces of the byzantine art of Cyprus, Λευκωσία (1965), πίν. X. S. V. Radović, Mileševa, πίν. 7,8,12 κλπ.

30. Η εικόνα (άρ. Μ. 139) βρίσκεται στην Πινακοθήκη της Μονής όπου μεταφέρθηκε (1967) από τό παρεκκλησί του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου. Έχει διαστάσεις: ύψος 68 εκ., πλάτος 51 εκ., πάχος 3 εκ. Οί εργασίες συντηρήσεως έγιναν τό 1965 και τό 1967: αφαιρέθηκαν οί πρόσφατες έπιζωγραφήσεις στο πλαίσιο και στερεώθηκαν τό ξύλο και σημεία της ζωγραφικής έπιφάνειας.

πογραφικά απομακρύνεται από τον καθιερωμένο τύπο του αποστόλου Ἀνδρέα με τὴν ἀνήσυχη κόμη καὶ πλησιάζει στὸν τύπο τοῦ ἁγίου Ἰακώβου τοῦ Ἀδελφοθέου ὅπως παριστάνεται στὴν τοιχογραφία. (Πίν. 74,2). Τὸ πλατὺ πρόσωπο, τὰ σχιστὰ μάτια, ὁ τρόπος τοῦ πλασίματος μὲ τὰ κοκκινωπὰ μάγουλα, τὶς πράσινες σκιές καὶ τὰ διάχυτα γραμμικὰ φῶτα, φέρουν ἀκόμη πιὸ κοντὰ τὰ δύο ἔργα. (Πίν. 82). Ἡ εἰκόνα αὐτὴ μᾶς παρέχει κατὰ τὸν καλύτερο τρόπο τὸ κλειδί γιὰ τὰ πρότυπα ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ ζωγράφοι τῆς ὁμάδας αὐτῆς, γιατί ἐδῶ εἶναι προφανὴς ἡ προσπάθεια τοῦ μεταγενεστέρου ζωγράφου νὰ μιμηθῇ τὶς ὑπάρχουσες στὴν εἰκόνα ἀρχικὲς μορφές τῶν δύο κορυφαίων ἀποστόλων. Ὅχι μόνο τὰ μεγέθη ἀναστήματος εἶναι ἀνάλογα καὶ οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες εἶναι ἀντίστοιχες, ἀλλὰ ὑπάρχει καθαρὴ συσχέτιση τῆς πτυχολογίας καὶ στὸν τρόπο ποὺ ἀναδιπλώνονται τὰ ὑφάσματα καὶ στὸν τρόπο ποὺ ἀποδίδεται ἡ πτυχολογία μὲ διατύπωση γραμμικὴ, μὲ πυκνὲς συστάδες παραλλήλων καὶ μᾶλλον δύσκαμπτων πτυχῶν δίπλα σὲ ἄλλες βαθύτερες καὶ ἐκτενέστερες, ὥστε νὰ παρέχεται μὲ τρόπο ἀνάλογο ἡ ἐντύπωση πλαστικότητας τῶν μορφῶν (Πίν. 81).

Ἡ διαφορὰ εἶναι παρ' ὅλα ταῦτα διαφορὰ τεχνοτροπίας, γιατί ἐνῶ τὰ ἀρχικὰ πρόσωπα τῶν ἀποστόλων διατηροῦν τὴν νευρώδη πλαστικότητα τοῦ 12ου αἰώνα μὲ τὴν συνακόλουθη ἔκφραση ἄγχους, τὸ μεταγενέστερο πρόσωπο τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα μὲ τὸ μαλακὸ καὶ ἥρεμο πλάσιμο, ἔχει κάποιαν ἀνέκφραστη, προβατῶδη θὰ λεγες ἡρεμία, ὅπως καὶ τὰ πρόσωπα τῶν τοιχογραφιῶν. Τὴν μορφή τοῦ Ἀνδρέα διακρίνει ἡ ἴδια πλαδαρότητα καὶ στὴν πλαστικότητα καὶ στὸν ρυθμὸ τῆς πτυχολογίας ποὺ ξεχωρίζει λίγο πολὺ τὶς τοιχογραφίες ποὺ εἶδαμε, ἀλλὰ καὶ ὅλες τὶς εἰκόνες ποὺ ἀποδίδομε στὸ ἴδιο σιναϊτικὸ ἐργαστήριον, ὅπως π.χ. μία σειρά ὀκτῶ εἰκόνων ἀνέκδοτων (ὕψος περίπου 83,5 ἐκ., πλάτος 35,5 ἐκ.) ποὺ παριστάνουν ὁλόσωμους δύο ἀποστόλους καὶ ἕξ ἱεράρχες, ὅλους στὴν ἴδια στάση τῶν συλλειτουργούντων, ὅπως παριστάνονται συνήθως στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ Βήματος ὕστερα ἀπὸ ὀρισμένη ἐποχὴ. Ὁ καθένας εἶναι γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα —οἱ τέσσερις πρὸς τὰ ἀριστερά τους καὶ οἱ τέσσερις πρὸς τὰ δεξιὰ τους—, κλίνει ἐλαφρὰ τὴν κεφαλὴ καὶ κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια μεγάλο εἰλητάριο ξετυλιγμένο μὲ κείμενον λειτουργικόν. (Πίν. 83,1 - 2). Ἔχομε λόγους νὰ πιστεύομε ὅτι οἱ ὀκτῶ αὐτὲς μεγάλες εἰκόνες ἀποτελοῦσαν ἀρχικὰ τὸ κύριον μέρος μιᾶς Μεγάλης Δεήσεως, καὶ μάλιστα τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ ἁγίου Ἰακώβου.

Ἐδῶ ὅμως ἐνδιαφέρει ἡ στενὴ σχέση τῶν εἰκόνων αὐτῶν μὲ τὶς τοιχογραφίες. Στὶς εἰκόνες θὰ διακρίνομε τοὺς ἴδιους ζωγραφικοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους χρησιμοποιοῦνται οἱ ἐναλλασσόμενες φωτεινὲς καὶ βαθύχρωμες λεπτὲς πινελιές, καθὼς καὶ τὰ λεπτὰ φῶτα ποὺ σχηματίζουν συστήματα ἀπὸ πινελιές, ὥστε ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση τῆς στρογγυλότητος τῶν

δγκων καὶ τοῦ κυματισμοῦ τῶν ἐπιφανειῶν νὰ προκαλεῖται χωρὶς τὴν ἐπέμβαση γραμμικῶν στοιχείων. (Πίν. 84,1 - 2). Ἐπίσης διακρίνομε τὴν ἴδιαν ἀντίφαση στὸν ἔντονο γραμμικὸ χαρακτήρα ποὺ ἔχει ἡ ἀπόδοση τῆς τριχοφυΐας, ὅπως στὸ κεφάλι τοῦ Ἀδελφόθεου, ὅπου ἡ κόμη δὲν φαίνεται νὰ φυτρώνει ἀπὸ τὸ κρανίον ἀλλὰ, σὰν νὰ ἔχει αὐτοτελῆ ὑπαρξη, φαίνεται νὰ ἐπικάθεται σ' αὐτό (Πίν. 84, 2).

Ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τοῦ σώματος, διαπιστώνομε ὅτι στὶς δύο μορφές τῶν ἀποστόλων Μάρκου καὶ Ἰακώβου, ποὺ δὲν φοροῦν πολυσταύριο φελόνιο, ἡ τάση εἶναι νὰ ἐκφρασθῇ σωστά ἡ διάρθρωση ἐνὸς εὐρώστου σώματος μετὰ τὴν πτυχολογία ποὺ εἶναι σφικτὴ ἐπάνω σ' αὐτό, ὥστε ν' ἀποδίδει, θὰ ἔλεγε κανεὶς, τὴν μυολογία του, ὅπως π.χ. στὸ δεξιὸ πόδι τοῦ ἀποστόλου Μάρκου. (Πίν. 83,1 - 2). Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ τάση θυμίζει πρότυπα τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνα μετὰ τὰ ὁποῖα συνδέονται μετὰ ὀρισμένα συγκεκριμένα μοτίβα ποὺ εἶναι κοινοὶ τόποι στὴν πτυχολογία τῆς ἐποχῆς. Π.χ. ὁ τρόπος ποὺ σχηματίζονται οἱ πτυχές στὸ δεξιὸ πόδι τοῦ Ἰακώβου, δηλαδὴ τὸ συγκεκριμένο μικρὸ τσάκισμα κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο, εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογος μετὰ ἐκεῖνον στὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ Προδρόμου ἢ στὸ δεξιὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου σὲ μιὰ μικρὴ εἰκόνα Δεήσεως τοῦ Σινᾶ τοῦ 11ου αἰῶνα³¹. Ἡ πτυχολογία πάλι τοῦ ἱματίου μοιάζει ν' ἀκολουθεῖ πρότυπο ἄλλης τεχνοτροπίας ὅπως θὰ ἦταν π.χ. ἡ γνωστὴ μεγάλῃ εἰκόνα τοῦ Μωυσῆ ποὺ παίρνει τοὺς Νόμους³². Ἀξιόλογη συγγένεια θὰ βροῦμε ἀνάμεσα στὶς δύο εἰκόνες εἰδικότερα στὰ μανίκια ἢ στὴν κλιμακωτὴ πτύχωση τῆς αἰωρούμενης ἄκρης τῶν ἱματίων. Ὅπωςδήποτε ἡ προτίμηση εἶναι γιὰ τὴν πτυχολογία ποὺ ξεδιπλώνεται μετὰ μνημειακὸ ρυθμὸ ἐκτελεσμένη στὶς εἰκόνες μετὰ περισσότερη ἐπιμέλεια παρὰ στὶς τοιχογραφίες. Ἐχει ὅμως καὶ ἐδῶ τὴν κάποια πλαδαρότητα στὴ σχεδίαση καθὼς καὶ κάποιες παρερμηνεῖες ποὺ μαρτυροῦν καὶ αὐτὲς τὴν στενὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες καὶ στὶς τοιχογραφίες.

Ἐὰν στὴν πτυχολογία διαπιστώνεται ἐκλεκτισμὸς ποὺ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἐπιλογὴ τῶν προτύπων, στὴν προσωπογραφικὴ εὕρεση ὑπάρχει περισσότερη ὁμοιογένεια ἢ ὅχι μονοτονία, ὅχι μόνον ἀνάμεσα στὶς προσωπογραφίες τῶν ὁκτῶ ἀποστόλων καὶ ἱεραρχῶν (εἰκόνες), ἀλλὰ καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτὰς καὶ σ' ἐκεῖνες τῶν δύο τοιχογραφικῶν διακοσμήσεων. Οἱ ἀνθρώπινοι τύποι εἶναι περίπου οἱ ἴδιοι καὶ ἡ ποικιλία τοὺς εἶναι περιορισμένη. Ἀκόμη οἱ σεβάσμιες μορφές τῶν εἰκόνων στεροῦνται, ὅπως καὶ ἐκεῖνες τῶν τοιχογραφιῶν, ἀπὸ τὴν ἔνταση τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς ποὺ ἔχουν οἱ ἀντίστοιχες παραστάσεις τοῦ 12ου καὶ τοῦ 13ου αἰῶνα, τὶς ὁποῖες προσπαθοῦν νὰ μιμη-

31. Σωτηρίου, εἰκ. 48.

32. Σωτηρίου, εἰκ. 75.

θοῦν, καὶ αὐτὸ παραμένει ἓνα κύριο γνώρισμα τῶν ἔργων ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν.

Ἐξάλλου καὶ τὰ μεγάλα καλογραμμένα κεφαλαῖα τῶν ἐπιγραφῶν ποὺ εἶναι γραμμένες «στηλιδόν», ὅμοια στὶς τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου Ἰακώβου καὶ στὶς εἰκόνες, δηλώνουν τὴν ἴδια πρόθεση νὰ μιμηθοῦν τὶς ἐπιγραφές εἰκόνων καὶ παραστάσεων μνημειακῶν 12ου καὶ 13ου αἰώνα.

Ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα ποὺ διαλέξαμε νὰ παρουσιάσουμε ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ ποὺ πιστεύομε ὅτι ἀνήκουν στὴν ἴδια ὁμάδα, γίνεται νομίζω φανερό ὅτι οἱ ζωγράφοι αὐτοὶ ἐργάζονται κατὰ πᾶσαν πιθανότητα μὲ πρότυπα ποὺ βρίσκονται μέσα στὸ ἴδιο τὸ μοναστήρι καὶ ποὺ προέρχονται ἀπὸ παλαιότερες ἐποχὲς μὲ προτίμηση σὲ ἔργα τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰώνα. Πιστεύω ὅτι ἔγινε ἀρκετὰ καθαρὴ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ πρότυπα καὶ στὰ ἔργα τοῦ ἐργαστηρίου, καθὼς καὶ ὅτι ἀποκλείεται τὰ ἔργα ποὺ ἀνήκουν στὶς δύο αὐτὲς κατηγορίες νὰ εἶναι σύγχρονα.

Ἐὰν ἡ διαπίστωση ἐνὸς τοπικοῦ ἐργαστηρίου εἶναι σωστή, προβάλλει τὸ ἐρώτημα ποῦ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν χρονολογικὰ οἱ τοιχογραφίες καὶ οἱ εἰκόνες ποὺ ἀποδίδομε στοὺς μεταγενέστερους αὐτοὺς σιναίτες ζωγράφους. Τὰ χρονολογικὰ δεδομένα, εἴτε ἀπὸ ἐπιγραφές εἴτε ἀπὸ ἄλλα πραγματικὰ τεκμήρια, εἶναι ἀνύπαρκτα καὶ αὐτὸ καθιστᾷ τὸ πρόβλημα δυσκολώτερο. Ἐδῶ θὰ περιορισθοῦμε νὰ συνοψίσουμε τὰ ἀποτελέσματα μιᾶς σχετικῆς ἐρευνας στὰ κύρια στοιχεῖα τῆς. Ὁ περιορισμένος ἀριθμὸς τῶν θεμάτων καὶ παραστάσεων ποὺ διαθέτομε ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες δὲν μᾶς ἐπιτρέπει ἀναζήτησι παραλλήλων σὲ εὐρύτερα πλαίσια. Ἐνδεχομένως δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἀνάμεσα στὶς ἑκατὸν τόσες εἰκόνες, πολὺ μικρὸς εἶναι ὁ ἀριθμὸς τῶν συνθετικῶν παραστάσεων. Γι' αὐτὸ θὰ ἀρκεσθοῦμε τῶρα στὴν χαρακτηριστικὴ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς.

Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων, ὅπως ἀναλύθηκε ἐπανελημμένα πιὸ πάνω, βρίσκει πολλὰ παράλληλα στὴ ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων καὶ τοῦτο γίνεται σαφέστερο στὰ μικρὰ προσωπογραφικὰ στηθάρια τοῦ παρεκκλησίου τοῦ τείχους, ὅπου, ὅπως παρατηρήσαμε, ὁ χειρισμὸς τοῦ πινέλου εἶναι πιὸ ἐλεύθερος. Σκεπτόμαστε ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως ἡ Ραβάνιτσα στὴ Σερβία ἢ ἡ Παντάνασσα στὸ Μυστρά³³ κ.ἄ. Εἰδικώτερα ἡ ἐπιδίωξι σφαιρικότητος σὲ ὀρισμένα πρόσωπα ποὺ ἀποδίδεται μὲ τὸν τονισμὸ τῆς περιφερειακῆς σκιᾶς καὶ τὰ πλατιά φωτισμένα μάγουλα (ὅπως ἡ Παναγία, πίν. 75,1), μᾶς θυμίζει ἔργα τοῦ 15ου αἰώνα, καὶ

33. Βλ. (V. Djurić), *La peinture de l' école de la Morava*, Βελιγράδι 1968, πίν. I - III. Α. Ξυγγούλος, *Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκ. ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωση*, Ἀθήναι 1957, σ. 16 κ.ἑξ.

μάλιστα της Θεσσαλονίκης³⁴. Πρὸς τὴν ἐποχὴ καὶ τὴν περιοχὴ αὐτὴ μᾶς εἶχεν ὀδηγήσει γιὰ λόγους διαφορετικούς καὶ ἡ ἐξέταση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ τείχους.

Διακρίνονται ὁμως οἱ σιναϊτικὲς τοιχογραφίες ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ εἶχαμε τὴν ἀφορμὴ νὰ ἐπισημάνομε πολλὰς φορές, τόσο στὴν ἀνάλυση τῆς μορφολογίας τῶν προσώπων, ὅσο καὶ τῆς πτυχολογίας. Ἐννοοῦμε τὴν χαλαρὴ διάρθρωση τῆς πτυχολογίας τῶν σιναϊτικῶν ἔργων, ποὺ πολλὰς φορές συνδυάζεται μὲ τὴν ἀνέκφραστη τραχύτητα τῆς κάπως ἄκομψης γραμμῆς, καθὼς καὶ τὴν μᾶλλον πλαδαρὴ διαμόρφωση, ὅπως παρατηρήθηκε πολλὰς φορές, στὰ πρόσωπα καὶ στὰ χέρια. Ἀκόμη, ἡ ἀντίφαση ποὺ σημειώσαμε ἀνάμεσα στὴ ζωγραφικότητα τῶν προσώπων καὶ τὴν γραμμικότητα τῆς κόμης ποὺ δὲν εἶναι ἄγνωστη σὲ παλαιότερα ἔργα³⁵, ὑπερτονισμένη ἐδῶ ἔχει συχνὰ σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἔλλειψη ὀργανικῆς ἐνότητας. Ὅλα συντελοῦν στὴν ὑποτονικὴ ἔκφραση τῶν παραστάσεων αὐτῶν. Τὰ τελευταῖα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ, καθὼς καὶ ὁ ἐκλεκτισμὸς ποὺ σημειώσαμε, ταιριάζουν περισσότερο μὲ τὶς τάσεις ποὺ ἐπικρατοῦν στὴ ζωγραφικὴ μετὰ τὴν Ἀλωση, καὶ εἰδικότερα στὴ δεύτερη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰώνα. Παραδείγματα τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὴν Κύπρο, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Πεδουλᾶ (1474) καὶ στὴ Γαλάτα (1514)³⁶, ἢ ἀπὸ τὴν Καστοριά³⁷, θὰ ἀποτελοῦσαν πειστικὰ ἐπιχειρήματα, ἂν καὶ ἡ ποιότητα ἐκεῖ εἶναι διαφορετικὴ.

Συνοψίζοντας θὰ λέγαμε συμπερασματικά, ὅτι ἡ μνημειακὴ μαρτυρία τῶν δύο τοιχογραφιῶν ποὺ ἀποκαλύφθηκαν στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ, προσθέτει ἓνα σημαντικὸ κεφάλαιο στὴν καλλιτεχνικὴ ἱστορία τοῦ μεγάλου αὐτοῦ προσκυνήματος τῆς Ὁρθοδοξίας, καὶ μάλιστα σὲ μία περίοδο γιὰ τὴν ὁποία δὲν ξέραμε σχεδὸν τίποτε. Εἶναι ὁμως ἐνδιαφέρον καὶ ἐνισχυτικὸ

34. Τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Ἰωάνναφ, Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Κείμενον, ἐν Ἀθήναις 1952, σελ. 211, Λεύκωμα, πίν. 81α. Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλον, Σχεδιάσμα 71 - 72, πίν. 18, 1; V. Djurić, Les fresques de la chapelle du despote Jovan Uglješa à Vatopédi et leur valeur pour l'étude de l'origine thessalonicienne de la peinture de Resava, Recueil des Travaux de l'Institut d'Études Byzantines, No 7, Βελιγράδι 1961, εἰκ. 11 - 15.

35. Π.χ. Σωτηρίου, εἰκ. 72, 73. Βλ. σχετικὲς παρατηρήσεις τῆς Σ. Παπαδάκη - Oekland, Ἀρχ. Δελτ. 22 (1967), σελ. 97 κ.ἐξ.

36. Παπαγεωργίου, Masterpieces, πίν. XXXI καὶ XLI.

37. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 178, 187, κλπ.

νά σημειωθῇ ὅτι, σύμφωνα μὲ ὅλες τίς ἐνδείξεις, τὴν δεύτερη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰώνα τῇ Μονῇ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνας τοῦ Σινᾶ χαρακτηρίζει ἡ οἰκονομικὴ ἀκμὴ³⁸. Σύγχρονα ὅμως συμπληρώνονται οἱ γνώσεις γιὰ τὴν θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ τῆς πρώτης περιόδου τῆς Τουρκοκρατίας, ποὺ ξεχωρίζει μὲ τὴν πολύτροπη ἀλλὰ θερμὴ τάση ἐπιστροφῆς σὲ αὐθεντικὰ πρότυπα τῆς περασμένης μεγάλης ἐποχῆς.

Princeton N. J., Ἰανουάριος 1972

Ἀθήνα, Ἀπρίλιος 1972

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

ΣΗΜ.— Ἡ φωτογραφία τοῦ πίν. 71,2 δημοσιεύεται μὲ τὴν ἄδεια τῆς Michigan Princeton Alexandria Expedition to Mount Sinai. Ὅλες οἱ ὑπόλοιπες ἔγιναν ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Ἀποστολὴ μὲ φωτογράφο τὸν κ. Τ. Μαργαριτώφ.

38. Βλ. Κ. Ἀμάτση, Σύντομος ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 33, 38, 39 κλπ. καὶ Ζ. Ν. Τσιρπανλῆ, Ὁ Ἱ. Πλουσιαδηνὸς καὶ ἡ σιναϊτικὴ ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ Κεφαλᾶ στό Χάνδακα, Θησαυρίσματα, 3, 1964, κυρίως σ. 8-12.

S U M M A R Y

WALL PAINTINGS IN ST. CATHERINE'S MONASTERY
ON MOUNT SINAI

(Pl. 71 - 84)

Two wall paintings have been discovered in recent years in the Monastery by the Greek Mission of the Archaeological Service, which has worked in Sinai on the restoration of the Icons (1962-1967). In 1962, a complete composition was revealed by the Greek restorers under a dark thick varnish in the Sanctuary of St. James' chapel in the main church, and in 1967 a painted niche was discovered in a kind of a small chapel formed in a hollow on the south side of the north outer wall of the Monastery at a height of three meters. These well preserved fresco paintings — rare in the Sinaitic Monastery — provide evidence that a Sinaitic workshop existed and worked at this place at a precise period of time. After a specific investigation in Sinai and in the Photographical Archives of the Sinai material in Athens and in Princeton (note 2) it has been possible to attribute a number of more than a hundred Icons of the Monastery to the same workshop.

a) St. James' Chapel (pl. 71 - 75).

The scene represents the Virgin as the Burning Bush in the midst of St. Basil and John Chrysostom, St. James and Moses. All five figures are standing in frontal positions. Above them an imposing bust of Christ stands out of the semicircular sky and awards a precious book to St. James and the Tablets of the Law to Moses (pl. 71-75). This well ordered compositional scheme derives from earlier apsis decorations (Bawît, San Venzio in Rome — 7th century — note 5), but its specific iconographical features are purely Sinaitic: the depiction of the Virgin in the Burning Bush, which appears here as an isolated fully developed iconical type, not encountered before the 13th century (notes 6-7, 12-16), Moses with the Tablets of the Law received on Mount Sinai, the two fathers of the Church, to whom a chapel was dedicated in the area of the Monastery (notes 17-18). The well balanced distribution of the awards of Christ to one personage of the New and another of the Old Testament, as well as the anachronism in the immediate connection of Christ and Moses are to be noticed. Both features are rare but not unknown in the iconography of that time. In general, the attitude of the immobile, frontally standing figures give a strong monumental character to the whole composition, a feature which is typical of the Middle Byzantine painting, particularly in the

early 13th century. It is clear that the Sinaitic painter, working on themes and motives of the usual Orthodox language, has followed a local iconographical tradition, specimens of which exist in the numerous portable Sinaitic icons (notes 8-11).

b) The Wall Chapel (pl. 76 - 80).

The whole painting which covers the niche has the measurements of a portable icon (63×65 cm), and represents a bust of the Virgin in the Odigitria type which covers the flat back wall of the niche, surrounded by nine medallions each containing a bust of two archangels, the prophets Moses, Elijah, Aaron and Elisha and Sts. John of the Climax and Catherine. The top medallion contains an X (= Χριστός). It is clear that the selection of the figures accompanying the Virgin is purely Sinaitic (note 19).

The technical and stylistic features of both wall paintings are closely interconnected, so that these could easily be attributed to the same local workshop. The manner of rendering the strong plasticity of the figures with light green shadows and large warm ochre cheeks, the lighting with soft white strokes diffused on the surface (in painterly manner), the loose treatment of the wide and in a way inelegant but rhythmically formed draperies, are common features to both mural scenes, as well as in a number of portable icons.

The origin of these characteristics is not difficult to localise in the paintings of the Palaeologan era. To these can be added the golden nimbus and a kind of sphericity of heads (pl. 75,1), which can find parallels in paintings of the first half of the 15th century (Gregory Palamas wall painting) in Agios-Demetrius in Salonica, wall paintings in Resava (note 33-34). We can also add the hanging veils painted on either side of the Virgin in the Wall Chapel (pl. 76, notes 20 and 26). On the other hand, the figure in itself of the Virgin is related to icons of the Macedonian region of the first half of the 15th century (notes 23-25).

However the important point is the discovery of the precise prototypes of our figures amongst the vast Sinai collection of icons. This point of view can be supported by more than one example, but the large unpublished Icon of Sts. Peter and Paul on either side of St. Andrew can serve as capital evidence: the middle figure of Andrew is painted over, covering the original figure of St. Theodosius the Coenobiarch (pl. 81). The original icon can be dated to the 12th century, but the new figure of Andrew is closely related to our group (pl. 74, 1 and 82). It is clear however that the intention was to imitate as far as possible the figures of Peter

and Paul. To the same group we can attribute, among other, a series of eight unpublished panels representing the apostles Mark and James, the Brother of God (pl. 83, 1-2) and six Bishops, all standing in the position of celebrating the mass. One can suppose, on reasonable grounds, that this set was originally made in order to decorate the iconostasis of St. James' Chapel, at the same date and by the same painters who decorated the apsis.

The stylistic analysis of the draperies proves that the immediate prototypes for these paintings can be some icons of the 11th and 12th centuries existing in the Monastery (notes 30-31), chosen in an eclectic manner and executed with the typical features of our group. On the other hand, from the point of view of portraiture, only a restricted number of types is used, the same in both wall paintings and icons. These placid faces are distinguished by a lack of vitality, of nobility and of spirituality. This and other features clearly distinguish the work attributed here to the Sinaitic workshop from the presumed prototypes. There is a clear difference between these wall paintings and icons and the pure Palaeologan or older pieces in which exist some connections mentioned above (note 33). This is important from the chronological point of view. Some comparisons with works of the second half of the 15th century, as the wall paintings in the Pedoula Monastery (1474) or in Galata (1514), both in Cyprus (note 36), as well as with some wall paintings in Castoria (note 37), will convince us that the Sinaitic workshop was active (in a general way) during the second half of the 15th century. However, it is difficult to be more precise in the actual progression of our research as to the location of the provenience of this workshop, as well as to the probable evolution of its style and technique.

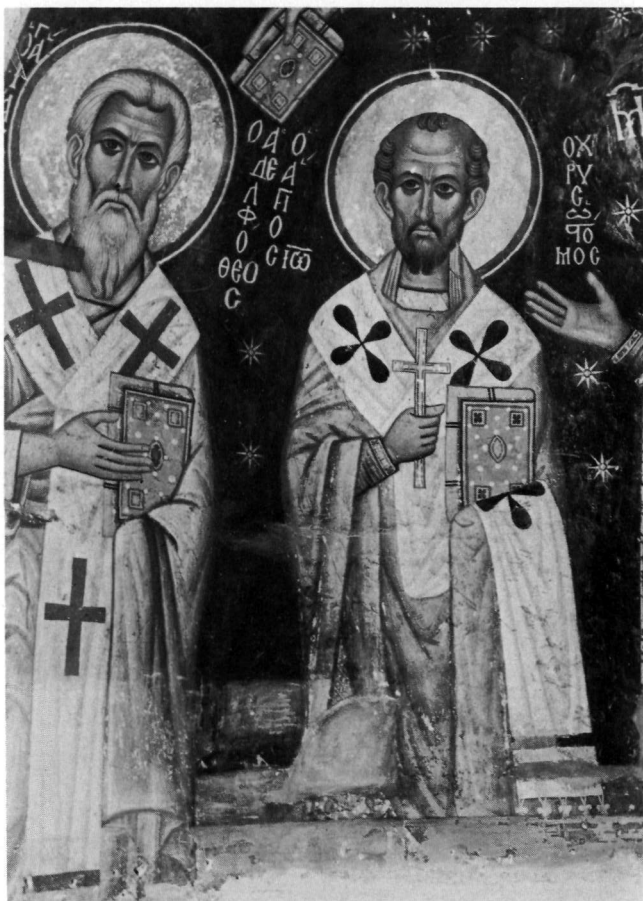
In summarising the importance and the character of the now defined Sinaitic workshop of the late 15th century, it may be said that the acquaintance of two so far unknown wall paintings and the consecutive definition of a local workshop, add a new important chapter to the art history of this ancient sacred place. The historical evidence is favourable to this point of view, while this precise period of the decline of Byzantine Hellenism and Orthodoxy is proved to be a time of economical prosperity of this Greek community lost in the Sinaitic desert, due to its immense prestige in the eyes of Christianity of the West (note 38). From another point of view the projected publication of the whole material concerning this matter (note 3) will be an important contribution to the study of the problems of post-Byzantine painting, during the first period after the fall of Constantinople.



Μονή Σινᾶ. Παρεκκλήσιο Ἁγ. Ἰακώβου. 1. Τοιχογραφία ἀψίδας, ὁ Χριστός.



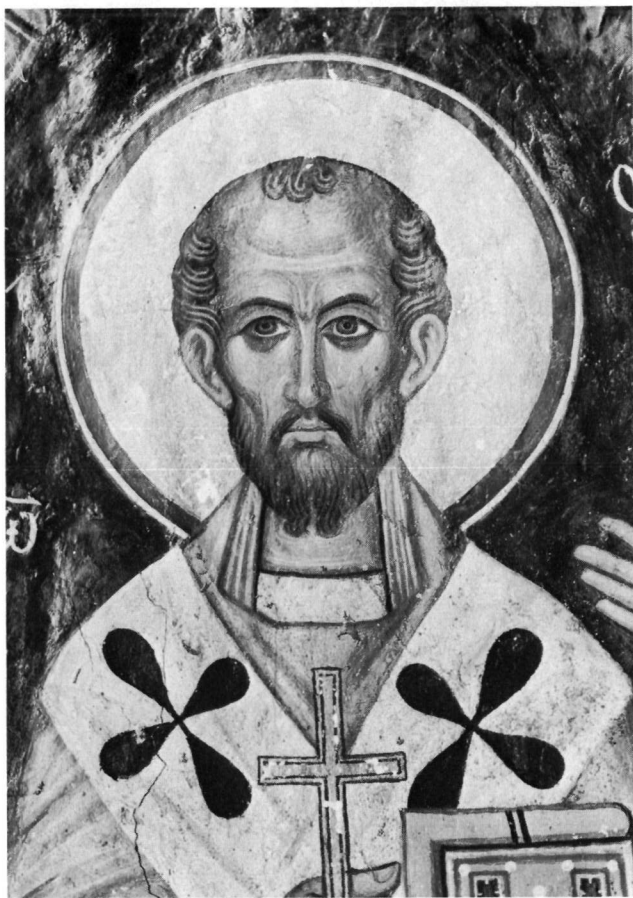
2. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀψίδας.



Παρεκκλήσιο 'Αγ. 'Ιακώβου. 1. Οἱ ἅγ. 'Ιακώβος ὁ 'Αδελφός καὶ 'Ιωάννης ὁ Χρυσόστομος.



2. Ὁ ἅγ. Βασίλειος καὶ ὁ προφ. Μωϋσῆς.



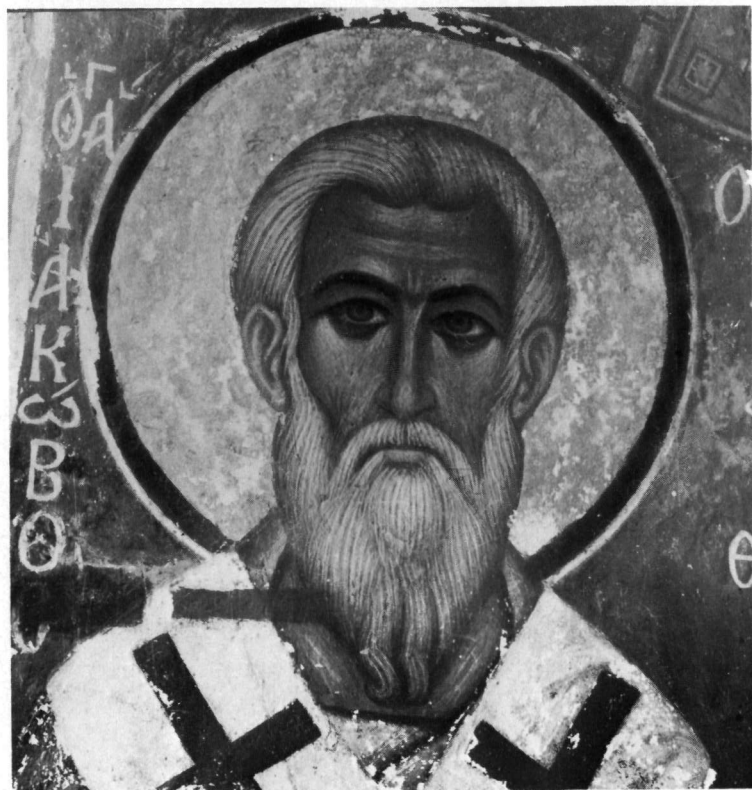
Παρεκκλήσιο Ἁγ. Ἰακώβου. 1. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.



2. Ἁγ. Βασίλειος (λεπτομέρεια).



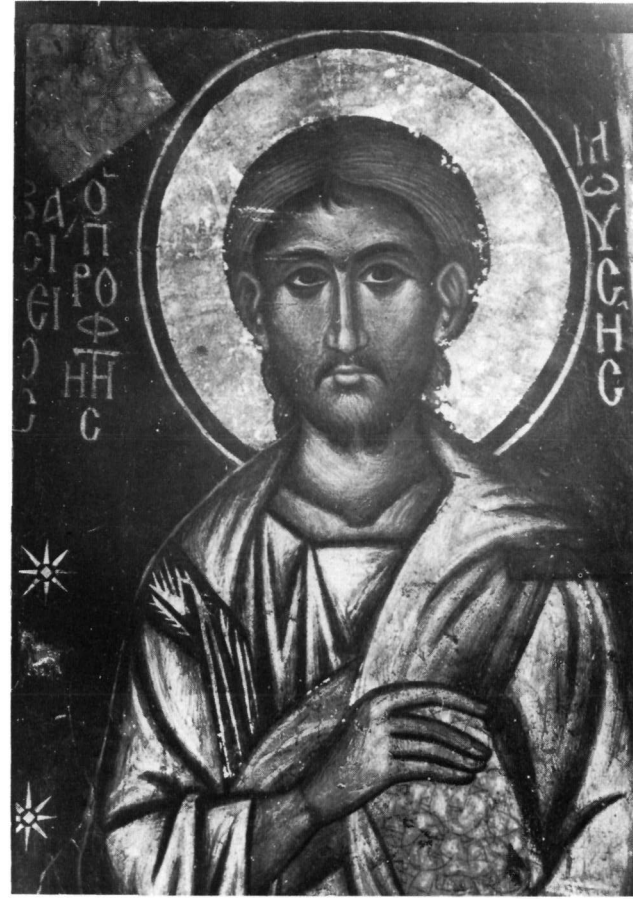
Παρεκκλήσιο Ἀγ. Ἰακώβου. 1. Ἰησοῦς Χριστός.



2. Ἀγ. Ἰάκωβος (λεπτομέρειες).



Παρεκκλήσιο 'Αγ. 'Ιακώβου. 1. Παναγία ή Βάτος.



2. Προφ. Μωυσής (λεπτομέρειες).



Παρεκκλήσιο Β. τείχους. Ἡ κόγχη.



Παρεκκλήσιο Β. τείχους. 1. Κορυφή του τόξου. 2. Βόρειο σκέλος του τόξου. 3. Νότιο σκέλος του τόξου.



Παρεκκλήσιο Β. τείχους. Σπηθάρια. 1. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



2. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.



Παρεκκλήσιο Β. τείχους. Στηθάρια. 1. Ὁ προφ. Μωυσῆς.



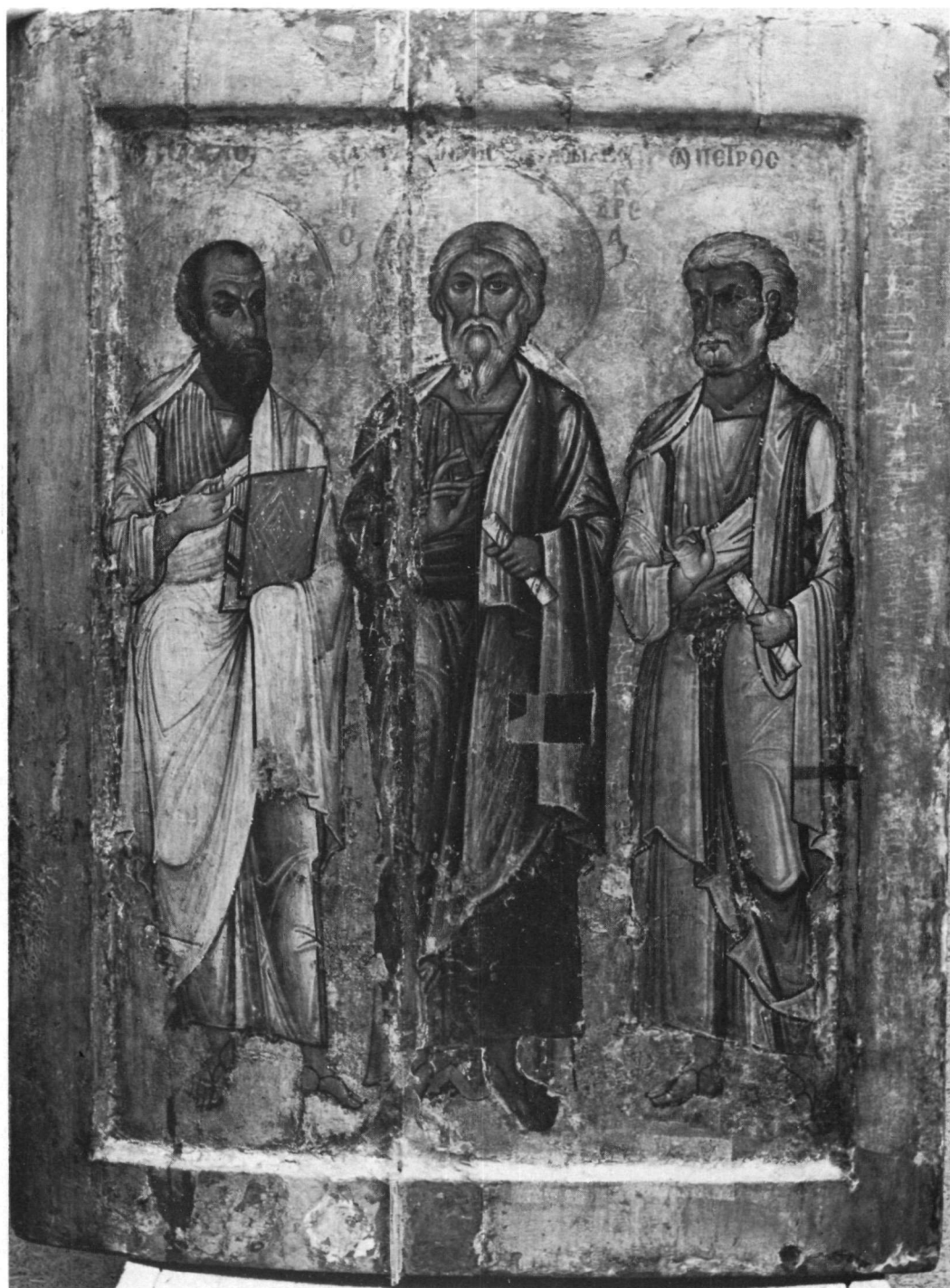
2. Ὁ προφ. Ἐλισαῖος.



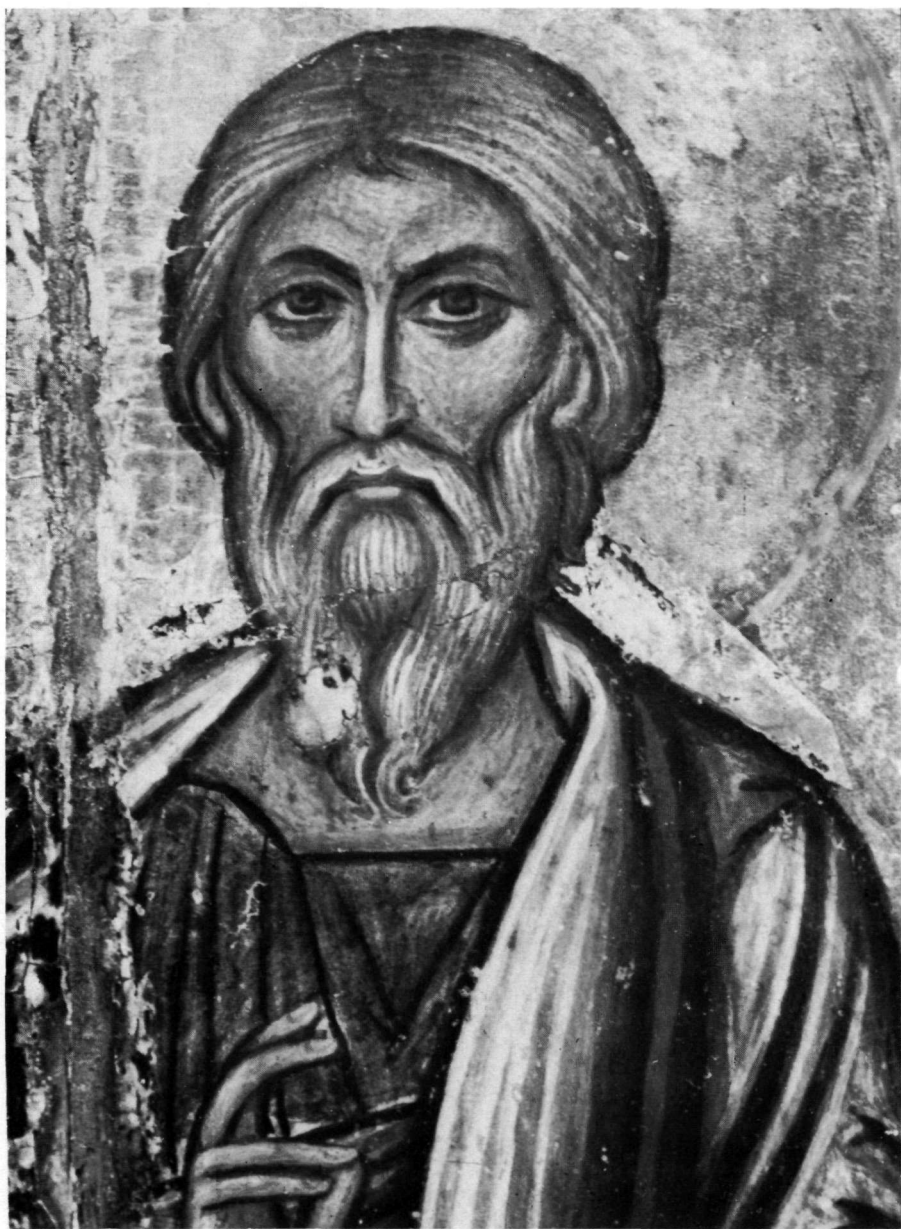
Παρεκκλήσιο Β. τείχους. 1. Ὁ προφ. Ἀαρών.



2. Ὁ ἁγ. Ἰωάννης τῆς Κλίμακος.



Μονή Σινᾶ. Εἰκόνα τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου μετὰ τὸν ἁγ. Ἀνδρέα (μετὰ τὸν καθαρισμό).



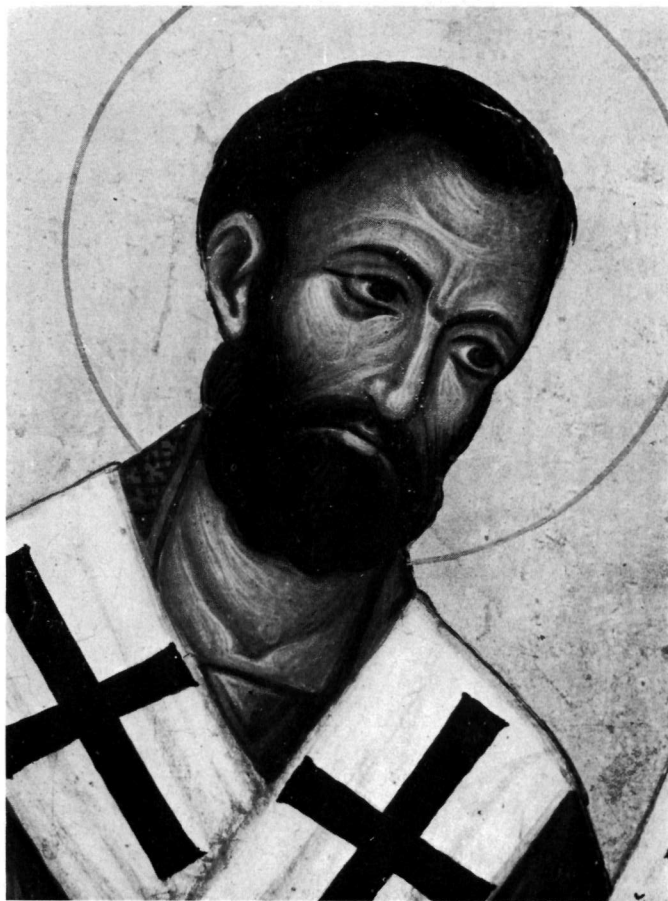
Ὁ ἅγ. Ἀνδρέας, λεπτομέρεια τῆς εἰκόνας τοῦ πίν. 81.



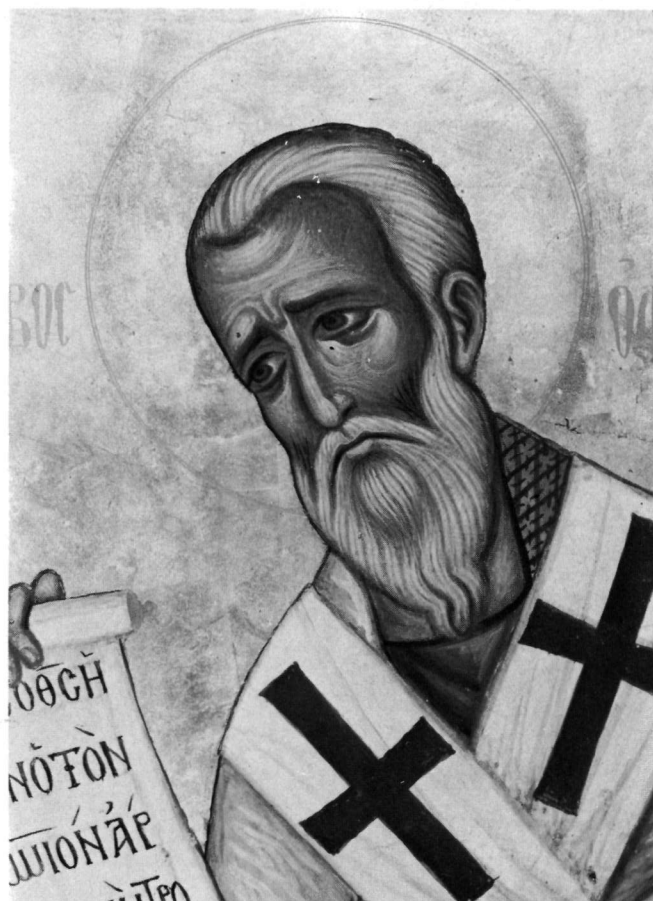
Μονή Σινᾶ. Εἰκόνες. 1. Ὁ ἀπόστ. Μᾶρκος.



2. Ὁ ἁγ. Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφότης.



Μονή Σινᾶ. Λεπτομέρειες τῶν εἰκόνων τοῦ πίν. 83. 1. Ἀπόστ. Μάρκος.



2. Ἀγ. Ἰάκωβος.