

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 6 (1972)

Δελτίον ΧΑΕ 6 (1970-1972), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Παναγιώτη Μιχαηλί (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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 Ὄρος 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 ἔνα συνεργεῖο ζωγράφων ἐργάσθηκε μέσα στὸ ἴδιο τὸ μοναστήρι καὶ ἔτσι ξεκαθαρίζει ἕνα ἀπὸ τὰ βασικώτερα θέματα, δηλ. ἡ ὕπαρξη σὲ μία ὀρισμένη περίοδο ἐνὸς τοπικοῦ σιναϊτικοῦ ἐργαστηρίου μὲ κάποια εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἰδιομορφία ἀν ὄχι αὐτοτέλεια¹. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ εἶχεν ὡς λογικὴ συνέπεια τὴν ἀναζήτηση φορητῶν εἰκόνων ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὸ ἐντόπιο αὐτὸ ἐργαστήριο, ὅπως θὰ ἦταν φυσικὸ, κατὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο. Δὲν ἦταν εὐκόλη ἡ ἔρευνα αὐτὴ ἀνάμεσα στὶς δύο χιλιάδες τόσες εἰκόνες ποὺ βρίσκονται στὴ μονή, ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ γιατί ἡ ἀναζήτηση ποὺ προχωροῦσε προοδευτικὰ σὲ ἀναγνωρίσεις νέων παραλλαγῶν καὶ νέων προσδιοριστικῶν χαρακτηριστικῶν γινόταν κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος μακριὰ ἀπὸ τὸ Σινᾶ. Ὄπως δὴποτε, ἕνα ἀπὸ τὰ γενικὰ συμπεράσματα τῆς ὡς τώρα ἐρευνητικῆς αὐτῆς προσπάθειας, ἡ ὁποία ἄρχισε στὸ μοναστήρι (1967) καὶ συνεχίσθηκε στὴν Ἀθήνα καὶ στὸ Πανεπιστήμιο 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 ἐργαστήριο². Τοῦτο σημαίνει, μεταξύ ἄλλων, ὅτι ἡ ἐκτέ-

1. Τὸ πρόβλημα ἔχει τεθῆ καὶ γιὰ ἄλλες ὁμάδες εἰκόνων, βλ. Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Β', Ἀθήνα 1958, σ. 133 καὶ σποραδικὰ. Πρβλ. παρατηρήσεις τοῦ A. 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 συμπαράσταση στὸ ἔργο τῆς Ἑλληνικῆς Ἀποστολῆς τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας (1962 - 1967), τὸν καθηγητὴ Κ. Weitzmann γιατί ἔθεσε πρόθυμα στὴ διάθεσή μου ὄχι μόνο ὅλο τὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τοῦ Σινᾶ ἀλλὰ καὶ τὴν πολύτιμη πείρα καὶ τὴν σοφία του, τέλος τὸ Ἴδρυμα Ford, μὲ τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση 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 ὄλου 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 Ἁγίας Αἰκατερίνας τοῦ Σινᾶ (Ὀκτώβριος τοῦ 1962), πρόσεξα ὅτι τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ τοῦ ΒΑ εὐρύχωρου παρεκκλησίου, ποὺ συνέχεται μὲ τὸ παρεκκλήσιον τῆς Ἁγίας 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 ὀλόκληρη ἡ τοιχογραφημένη παράστασις, ἡ ὁποία ἐν τούτοις παρέμενε ἀκόμη σκεπασμένη μὲ ἓνα παλιότερον βερνίκι ποὺ εἶχεν ἀποκτήσει τὸ βαθθὸν χρῶμα μελιοῦ. Τὸ 1963 ἀφαιρέθηκε καὶ τὸ βερνίκι αὐτὸ καὶ ἔτσι ἀποκαλύφθηκε μία ὀλόκληρη τοιχογραφημένη σύνθεσις, ποὺ παριστάνει κάτω μία σειρὰ ἀπὸ πέντε ὀλόσωμες ὄρθιες μορφές, μετωπικές : στὸ κέντρο τὴν Παναγίαν ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους Ἰωάννην τὸν Χρυσόστομον καὶ Βασίλειον καὶ στὶς ἄκρας τὸν ἅγιον Ἰάκωβον τὸν Ἀδελφόθεο ἀριστερὰ καὶ τὸν προφήτη Μωυσῆ, δεξιὰ. Τὸν ἱερὸν ὄμιλον ἐφορᾷ ἀπὸ ψηλὰ ὁ Χριστὸς σὲ προτομή. Οἱ πέντε μορφές προβάλλονται σὲ ἑναστρο κάμπο γαλάζιον. Οἱ ἐπιγραφές εἶναι μὲ λευκὰ κομπὰ κεφαλαῖα. Μόνον οἱ ἐπιγραφές τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας εἶναι μὲ χρυσὰ γράμματα (Πίν. 71, 2).

3. Ἡ μελέτη τοῦ συνόλου τῶν προβλημάτων καθὼς καὶ ὄλο 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 διεύθυνσιν τοῦ Κ. Weitzmann ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸν οἶκον Princeton University Press.

2. Διατήρηση - στερεωτικές εργασίες

Ἡ γενικὴ κατάστασις τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι καλή, ἔχουν ὅμως πάθει κατὰ τόπους ζημίες, ποὺ προκάλεσαν μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀρχικὴ ἀνώμαλη ἐπιφάνεια τοῦ τελευταίου στρώματος σοβά ποὺ ἔχει δεχθῆ τὰ χρώματα. Μερικὲς κατακόρυφες λεπτὲς ραγάδες διασχίζουν τὴν ἐπιφάνεια ἀπὸ ἐπάνω ἕως κάτω. Σοβαρότερες ζημίες προκάλεσε ἡ ὑγρασία ποὺ ἀνεβαίνει ἀπὸ τὰ θεμέλια στὴν κατώτερη ζώνη τῆς κόγχης, ὅπου οἱ ὄρθιες μορφὲς ἔχουν ὑποστῆ σημαντικὰς φθορὰς καὶ ἀπώλειες, ὥστε σὲ παλιότερη ἐποχὴ νὰ ἔχουν συμπληρωθῆ μὲ σοβά τὰ κενὰ καὶ νὰ ἔχουν σκεπασθῆ οἱ μορφὲς ἀπὸ τὴ μέση τῆς κνήμης καὶ κάτω μὲ παχὺ στῶμα στερεοῦ ἐπιχρίσματος σὲ ὕψος τουλάχιστον 20 ἑκατοστῶν. Δοκιμαστικὴ ἀφαίρεσις κατὰ τόπους τοῦ ἐπιχρίσματος αὐτοῦ ἔδειξεν ὅτι ἐκεῖ διατηρεῖται ἡ ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια ἀλλοῦ καλύτερα (Ἰάκωβος Ἀδελφόθεος) καὶ ἀλλοῦ χειρότερα (Μωϋσῆς). Ὅπωςδήποτε καὶ οἱ πέντε μορφὲς ἔχουν τὰ κάτω ἄκρα ἀκόμη σκεπασμένα (Πίν. 71, 2).

Οἱ ἐργασίες συντηρήσεως ποὺ ἔγιναν ἀπὸ τὸ συνεργεῖο τῆς Ἑλληνικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας (1962 - 1963 καὶ 1965) μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν καλλιτέχνη συντηρητὴ τῆς Ὑπηρεσίας κ. Τ. Μαργαριτώφ, συνίσταντο ἀπὸ τοὺς δύο διαδοχικοὺς καθαρισμοὺς ἀλλὰ καὶ ἀπὸ σημαντικὰς ἐργασίες στερεώσεως τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὶς ἐνέσεις καταλλήλου ὑλικοῦ κυρίως χαμηλά, στὸ φόνεμα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἁγίου Βασιλείου (Πίν. 71,2). Οἱ χρωματικὲς φθορὰς δὲν συμπληρώθηκαν, καὶ ὅπου ἐμφανίζονται τοπικὰ συμπληρώματα μὲ καινούργιο σοβά χρωματισμένο (φόνεμα Παναγίας, Χρυσοστόμου, Βασιλείου), αὐτὰ εἶχαν γίνει παλαιότερα, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα σύγχρονα μὲ τὸ κάτω προστατευτικὸ στῶμα τοῦ σοβά 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 στῶμα αὐτὸς ἀποκτᾶ — ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τοῦ κίτρινου μὲ τὸ γαλάζιο — μιὰ πρασινωπὴ ἀπόχρωση⁴.

3. Ἡ παράσταση

Ἡ παράστασις ποὺ ἀποκαλύφθηκε στὴν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἰακώβου ἀποτελεῖ στὸ σύνολό της μία δίζωνη σύνθεσις ἀπόλυτα ἰσοζυγι-

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

σμένη γύρω σ' έναν ένιατον άξονα που τονίζουν οι δύο υπερκείμενες κυριαρχικές μορφές του Χριστού και της Παναγίας, οι οποίες συνδέονται και με την αντίρροπη κίνηση των χεριών, καταλαμβάνοντας το μεγαλύτερο και κεντρικότερο μέρος της σύνθεσης. Αυτές οι δύο μορφές αποτελούν το κύριο στοιχείο ένότητας της μνημειακής σύνθεσης που πυργώνεται προς τα επάνω (Πίν. 71, 2).

Έπάνω, το τεταρτοσφαίριο της άψίδας κατέχει ή παράσταση του Χριστού που προβάλλει μέσα από τον ουρανό, ήμικύκλιο άνεστραμμένο και υπερυψωμένο. Ο Χριστός παριστάνεται σε προτομή, σε κάμπο κοκκινωπό - χρυσό, χωρισμένον σε δύο στενές ζώνες με διαφορετικό τόνο. Ο Χριστός κυριαρχεί και με το μέγεθος επάνω από τις όρθιες μορφές που παρατάσσονται κάτω. Με τα άνοικτά χέρια, που βγαίνουν έξω από τα σύνορα του ουρανού, άπονέμει στον Ίάκωβο το πολυτελές βιβλίο, και στον Μωϋσή την πλάκα του Νόμου (Πίν. 71,1). Ο Χριστός έχει το ήμάτιο λευκό με γαλάζιες σκιές και clavus χρυσό και τον χιτώνα μώβ άνοικτό. Τα έπιμάνικα, από άλλο ρούχο, είναι χρυσά. Οι κεραίες του σταυρού του χρυσοϋ φωτοστέφανου είναι κοκκινωπές, σχεδιάζονται με διπλή βαθύχρωμη γραμμή και έχουν από ένα άστεροειδές κόσμημα. Φθορές του χρώματος ύπάρχουν στον κάμπο και στον δεξιό βραχίονα.

Έπιγραφή με μέγαρα χρυσά κεφαλαία IC XC

Πρέπει να σημειωθή ότι για να τονισθή ή κυριαρχική σημασία της, ή προτομή του Χριστού παριστάνεται σε κλίμακα λίγο μεγαλύτερη από των άλλων προσώπων, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει συνήθως. Ακόμη σημειώνεται ότι ή άξονική θέση του Χριστού παρεκκλίνει έλαφρά από τον άξονα που διαγράφει κάτω ή μορφή της Παναγίας. (Πίν. 71, 2).

Κάτω στο ήμικυλινδρικό σώμα της άψίδας, όπου παριστάνονται οι πέντε όλόσωμες μορφές, ο κάμπος χωρίζεται σε δύο στενότερες ζώνες. Χαμηλά, έως το ύψος του γόνατος των προσώπων, μία στενή ζώνη σε χρώμα άνοικτό φαιό πρασινωπό. Η δεύτερη ζώνη που είναι και ή πλατύτερη — γαλάζια με άπόχρωση γκριζα— είναι κατάσπαρτη από χρυσά όκτάκτινα άστρα. Χρυσοί είναι και όλοι οι φωτοστέφανοι, κακά διατηρημένοι, με πλατύ περίγραμμα καστανό - μώβ περιβαλλόμενο από δεύτερη λευκή περιφέρεια.

Οι μορφές παριστάνονται σε φυσικό περίπου μέγεθος. Ο Μωϋσής που σώζεται καλύτερα έχει ύψος 1,56 μ., χωρίς να έχουν άποκαλυφθή όλόκληρα τα κάτω άκρα. Ο Χριστός, είπαμε, παριστάνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα : ένω το κεφάλι του Μωϋσή έχει μήκος 32,5 εκ., του Χριστού έχει 42 εκ.

Την κεντρική θέση στη σειρά των πέντε άγιων κατέχει ή Παναγία, όρθια, κατά μέτωπον, με τα χέρια ύψωμένα σε στάση δεήσεως. Το μεγάλο βαθυκόκκινο μαφόριο που περιβάλλει το πλατύ πρόσωπο με πτυχές έντελως συμμετρικές, διασταυρώνεται κάτω από τον λαιμό εξίσου συμμετρικά

ὡς πρὸς τὸν ἄξονα τοῦ προσώπου καὶ κολπώνεται μπροστά σὲ πλατιά ἡμικυκλικὴ πτύχωση ποὺ πέφτει ἀνάμεσα στὰ δύο ὑψωμένα χέρια. Τὸ μαφόριο καλύπτουν σ' ὅλες του τὶς ὄψεις, τόσο στὸ στῆθος 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 σειρῆτι χρυσὸ σχηματίζει παρυφὴ καὶ οἱ συνήθεις τρεῖς μικροὶ χρυσοὶ σταυροὶ —σχηματισμένοι ὁ καθένας ἀπὸ πέντε μικροὺς ρόμβους— κοσμοῦν τὸ μέτωπο καὶ τοὺς δύο ὠμούς, ἐνῶ κόκκινα κρόσσια τελειώνουν κάτω τὴν παρυφὴ. Τὸ χειριδωτὸ φόρεμα εἶναι γαλάζιο μὲ πυκνὰ λευκὰ λαματίσματα, ἀλλὰ ἔχει ὑποστῆ 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 πολύτιμο δέσιμον. Τὸ φελόνιον εἶναι ἀδιακόσμητο σὲ χρῶμα ρόδινο κεραμιδί καὶ τὸ ὠμοφόριον 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
Ἄ	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 πολύτιμη 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 καστανούς μὲ εὐθύγραμμες κεραῖες. Στὸ δεξιὸ του μάγουλο καθὼς καὶ σὲ σημεῖα τοῦ φωτοστεφάνου τὸ χρῶμα ἔχει διαβρωθῆ. Ἐνα τμήμα σοβὰ ποὺ ἔχει πέσει ἔχει χαλάσει τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ κεντημένου ἐγχειρίου καθὼς καὶ τὴν κάτω ἄκρη τοῦ ἐπιτραχηλίου.

Ἐπιγραφή με λευκά κεφαλαῖα :

Ο	
Α	ΒΑ
Γ	ΣΙ
Ι	ΛΕΙ
Ο	Ο
С	С

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 χέρι ποὺ κρατεῖ τὸ κλειστὸ βιβλίον —τὴ λειτουργία— αὐτὸ ποὺ 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 σκιῆς καὶ τὸ φόρεμα ἀνοικτὸ κεραμιδί. Τὸ ὠμοφόριο εἶναι λευκὸ μετὰ τρεῖς μεγάλους καστανοὺς σταυροὺς μετὰ εὐθύγραμμες κεραῖες.

Ἐπιγραφή με λευκά κεφαλαῖα :

	Γ(ιος)
ΟΑ	
Ι	ΟΑ
Α	ΔΕ
Κ	Λ
ω'	Φ
Β	Ο'
Ο	ΘΕΟ
С	С

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 χέρια τὴν πλάκα τοῦ Νόμου —αὐτὴν ποὺ τοῦ ἀπονέμει ὁ Χριστὸς— ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι πάντα σκεπασμένο. Ὁ χειριδωτὸς χιτῶνας μετὰ χρυσὸν clavus εἶναι λευκὸς μετὰ γαλάζιες πτυχῆς ἐνῶ τὸ ἱμάτιο εἶναι κεραμιδί.

Ἐπιγραφή με λευκά κεφαλαῖα :

Ο	Μ
Π	ω
ΡΟ	Υ
Φ	С
ΗΤΗ	Η
С	С

4. Εικονογραφικά

Τὸ θέμα ποὺ διακοσμεῖ τὴν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἰακώβου ἀπη-
χεῖ τὴ 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 σιναιτικὸ. 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 μοναστηρι-
γιατὶ ὑπῆρχε παρεκκλήσιο τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν στὴ νότια πλευρὰ τῆς
Μονῆς ποὺ ἔχει τώρα κατεδαφισθῆ⁶. Ἡ παρουσία τοῦ Μωυσῆ στὸν ἱερὸν
αὐτὸν ὄμιλον τοῦ Σινᾶ εἶναι αὐτονόητη, καθὼς καὶ τοῦ Ἰακώβου τοῦ Ἀδελ-
φοθεοῦ, ἐφ' ὅσον πρὸς τιμὴν του εἶναι ἀφιερωμένο αὐτὸ τὸ παρεκκλήσι,
ποὺ εἶναι τὸ πιὸ εὐρύχωρο μέσα στὴν ἐκκλησία καὶ τὸ σημαντικότερο μετὰ
τὸ διπλανὸ παρεκκλήσι τῆς Βάτου.

Ἄν ἀναζητήσομε τὸ εἰδικότερο νόημα τῆς σύνθεσης αὐτῆς θὰ προσέ-
ξομε ὅτι ἐκφράζονται περισσότερες ἰδέες κατὰ τρόπο ὄχι πολὺ συνηθισμένο.
Ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ στηθαίου σὲ κλίμακα μεγαλύτερη ἀπὸ τὰ ἄλλα
πρόσωπα, ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ἀπονέμει μὲ τὸ ἓνα χεῖρ 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 ζεῦγος⁷ καὶ ἀκόμη περισσότερο
τὶς παραστάσεις ὅπου ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ δύο ἢ περισσότερους ἀγίους.
Ἄλλὰ στὴν παραλλαγή 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 σαφῆ ἐρμηνεία —
ὄχι ἄγνωστη στὴν εἰκονογραφία τῆς ἐποχῆς— ὅτι ἡ Θεία Ἐμφάνεια αὐτὴ
ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ προεικόνιζε τὴν ἔλευση τοῦ Χριστοῦ.

5. Bl. 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 Ἱερᾶ τοῦ Ἁγίου καὶ Θεοβαδίστου Ὁρους Σινᾶ, Βενετία 1817, σ. 134.

7. Bl. 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 ὀμίλου ἀπὸ ἁγίους 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. Στις ἑξι μετέχει καὶ ὁ Μωυσῆς⁸, στίς δύο καὶ ὁ Βασίλειος⁹. Συνήθως στίς εἰκόνες αὐτὲς ἡ Παναγία παριστάνεται ὄρθια, νὰ κρατεῖ ἐμπρὸς στὸ στήθος τὸν μικρὸ Χριστό, καὶ ὁ τύπος αὐτὸς πρέπει νὰ εἶναι ὁ καθιερωμένος τύπος τῆς «Βάτου», ὅπως ἐπιγράφεται σὲ μία ἀπὸ τίς 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 ἀφθαρτῆς παρθενίας τῆς Θεοτόκου—Ἀκαταφλέκτου Βάτου ποὺ ἐξέφρασαν ἐνωρὶς οἱ πατέρες τῆς Ἐκκλησίας καὶ καθιέρωσεν στὴν ὕμνογραφία ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνὸς καὶ ἄλλοι¹².

Δὲν ἐμφανίζεται ἡ Παναγία μὲ τὴν καιομένη Βάτο στὴν εἰκονογραφία ὡς αὐτοτελῆς εἰκονικὸς τύπος πρὶν ἀπὸ τὸν 11ο - 12ον αἰώνα. Ἄν δὲν κάνομε λάθος, ἡ παλιότερη γνωστὴ αὐτοτελῆς 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, ἴδιο, σ. 67 κ.εξ., εἰκ. 34 - 35 καὶ Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ* 1, 188. γ) Θεοτόκος μὲ Μωυσῆ καὶ Στέφανο, Σωτηρίου, εἰκ. 197. δ) Θεοτόκος μὲ Μωυσῆ καὶ Ἥλία, Σαμουήλ καὶ Ἀβράμιο, Σωτηρίου, εἰκ. 157. ε) Θεοτόκος μὲ Μωυσῆ καὶ Εὐθύμιο Πατριάρχη Ἱεροσολύμων, Σωτηρίου, εἰκ. 158. στ) ἡ Παναγία μὲ τὸν Μωυσῆ, τὸν Ἥλία 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.εξ., 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. Crocqison, *Un pontifical grec à peintures du XVIIe siècle*, *Jahrb. d. Oester. Byz. Gesel.* 3 (1954) σ. 134-140. Μνεῖες στὴν ὕμνογραφία, βλ. Σ. Εὐστρατιάδου, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν ὕμνογραφίαν, *Παρίσιοι* 1930, σ. 12. Τὸ παρεκκλήσι τῆς Βάτου εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Εὐαγγελισμό (βλ. Περιγραφή τοῦ Ἁγίου καὶ Θεοβαδίστου Ὁρους Σινᾶ, Βενετία 1817, σ. 133). Ἡ περικοπὴ τῆς Ἐξόδου III, 1 - 8, ἡ ἀναφερομένη στὴ Φλεγόμενη Βάτο, διαβάζεται στὸν Μ. Ἐσπερινὸ τῆς 25 Μαρτίου.

Βάτου, (δηλ. όχι αφηγηματική του δράματος του Μωυσή που περιγράφεται στην Παλαιά Διαθήκη, ΞΕ, III, 2), βρίσκεται στο πλαίσιο μιᾶς εικόνας Παναγίας του Σινᾶ του 11ου - 12ου αιώνα, όπου σε μικρότατη κλίμακα ή παράσταση τῆς Παναγίας σε στηθάριο μέσα στην Φλεγόμενη Βάτο συνοδεύει τὴν εἰκόνα τοῦ ὀλόσωμου Μωυσή ὡς χαρακτηριστικό του γνώρισμα¹³. Μὲ τὸν ἴδιο συμπληρωματικὸ καὶ ἐνδεικτικὸ χαρακτήρα βρίσκεται ἡ ἴδια παράσταση τῆς Βάτου στὸ Πρωτάτο καὶ τὴν Περίβλεπτο καὶ σὲ σειρά ἄλλων μνημείων τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπου χρησιμεύει πάντοτε ὡς γνώρισμα τοῦ παριστανομένου ὀλόσωμου καὶ εἰκονικοῦ προφήτη Μωυσή¹⁴. Τὴν ἀναγωγή τοῦ τύπου αὐτοῦ τῆς Βάτου σὲ αὐτοτελῆ εἰκόνα, ὅπου ὁμως κυριαρχεῖ πιά ἡ μορφή τῆς ὀλόσωμης Παναγίας, βρίσκομε στὸ Σινᾶ τουλάχιστον σὲ δύο εἰκόνες, μία μεγάλη μὲ τὸν πατριάρχη Ἱεροσολύμων Ἰωάννη (Σ 164, W 1403), καὶ ἄλλη μικρὴ μὲ τὴν ἁγία 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 διαταραχθῆ 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 σιναιτικὸ τύπο τῆς Παναγίας - Βάτου συνδέεται νομίζω ἡ τοιχογραφία τῆς κόγχης τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου τὸν 15ο αἰώνα. Σ' αὐτὴν ὁμως ἡ Παναγία διαφέρει ἀπὸ τὶς ἀνάλογες εἰκονικὲς παραστάσεις ποὺ σημειώσαμε, πρῶτον γιὰ τὴν ἀπλῶνη καὶ ὑψῶνη τὰ χέρια στὸν τύπο τῆς Δεομένης, ὅπως συνηθίζονταν στὴν Παναγία Πλατυτέρα τῆς κόγχης στὸ ἱερό, καθὼς καὶ γιὰ τὴν οἰ διαστάσεις τῆς ἴδιας τῆς φλεγόμενης βάτου εἶναι πολὺ μικρότερες καὶ ἔτσι κυριαρχεῖ ἡ ὀλόσωμη μορφή τῆς Παναγίας.

13. Σωτηρίου, εἰκ. 54.

14. Πρωτάτο, Millet, Athos, πίν. 32,1. Περίβλεπτος, Ντ. Μουρίκη, Αἰβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά, Ἀρχ. Δελτ. 25 (1970) 1971, σ. 217 κ.έξ. Στὴν σελ. 230, σημ. 9 ἔχουν συγκεντρωθῆ 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. Με τις ανάλογες παλαιοχριστιανικές παραστάσεις έχει κοινό το συνθετικό σχήμα, που φαίνεται να ξεκινά από διακόσμηση άψιδων στα Ίεροσόλυμα με τήν παράσταση τής Ἀναλήψεως¹⁷, αλλά δεν είναι εύκολο να βρεθῆ ὁ συνδυετικός κρίκος ανάμεσα στις άψίδες τοῦ Bawit ἢ τοῦ San Venanzio τοῦ Λατερανοῦ τής Ρώμης (7ου αἰώνα), ὅπου τήν Παναγία ἐπίσης παραστῆκουν τοπικοί ἅγιοι καὶ μάρτυρες¹⁸, καὶ στήν δική μας άψίδα. Γι' αὐτὸ βρίσκουμε πιθανώτερο τὸ ἀμεσώτερο πρότυπο νὰ εἶναι οἱ τύποι ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες τοῦ εἴδους ποὺ μνημονεύσαμε πιὸ πάνω, προσαρμοσμένοι στοὺς γενικούς κανόνες γιὰ τὴ διακόσμηση μιᾶς άψίδας παρεκκλησίου. Σ' ἀντίθετη περίπτωση, ποὺ δεν μπορούμε ν' ἀποκλείσουμε, θὰ εἶχαμε 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 δεχθοῦμε τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς ἐνδιάμεσου τύπου, καθαρὰ βυζαντινοῦ, τοῦ ὁποῖου ἀπηχῆσεις διαβλέπομε σὲ άψίδες τής Νάξου (Δροσιανὴ καὶ Καλορεΐτσα) καὶ ἄλλοῦ.

Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα, ἀπὸ τὴν σύντομη αὐτὴν ἐπισκόπηση συνάγεται ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τής άψίδας 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. Με τὴν σύνθετη νοηματικὴ τῆς καὶ με τὴ μοναδικότητά τῆς μαρτυρεῖ γιὰ τὸ ὑψηλὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο τής μονῆς στὴν ἐποχὴν αὐτὴν. Δεν μπορούμε νὰ ξέρομε ἂν ὑπῆρχε στὴ Μονὴ παλιότερη λατρευτικὴ εἰκόνα τής «Βάτου» με τὰ φλεγόμενα κλαδιά, ἀλλὰ ἀπὸ ὅσα ἐλέχθησαν πιὸ πάνω γίνεται νομίζω φανερὸ ὅτι ὁ ζωγράφος κινήθηκε με μοτίβα καὶ θέματα γνωστὰ κατὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο —συνόψισε δηλαδὴ καὶ ἀποκρυστάλλωσε μιὰ τοπικὴ σιναιτικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση σύμφωνα με γενικὲς ἀρχὲς εἰκονογράφησης ἱερῆς κόγχης καὶ μάλιστα προτίμησε τὸν μεσοβυζαντινὸ τύπο με τοὺς μετωπικούς ἱεράρχες.

5. Ἡ τεχνικὴ

Παρά τις διαστάσεις μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἢ τεχνικῆ με τὴν ὁποία γίνεται τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου καὶ τοῦ λαιμοῦ παραμένει ἀρκετὰ λεπτομερειακὴ στὴν ἐπεξεργασία ὥστε νὰ πλησιάζει πολὺ πρὸς τὴν τεχνικὴ τής φορητῆς εἰκόνας, παρ' ὅλον ὅτι οἱ τρόποι δεν εἶναι ἐνιαῖοι γιὰ ὅλα τὰ πρόσωπα.

Ἡ σάρκα εἶναι βαθύχρωμη ὠχρὴ με μάγουλα ἔντονα κοκκινωπὰ καὶ σκιὲς πρασινωπὲς σὲ περιορισμένη ἔκταση. Φῶτα λευκὰ σὲ δέσμες τονίζον

17. I h m, ἔ. ἄ., σ. 99.

18. Αὐτόθι, σ. 144 κ.έξ.

ἐξέχοντα σημεῖα μᾶλλον παρά ἐπίπεδα. Οἱ πινελιές ὁμως 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 παρά γραμμικόν. Μὲ γραμμὲς δηλώνονται μόνον τὰ χαρακτηριστικά, τὰ μάτια καὶ τὰ φρύδια καί, λιγώτερο, ἡ μύτη. Ἐντονο ὁμως εἶναι τὸ περίγραμμα ποὺ περιγράφει τὸ πρόσωπο ἰδίως στὸ σύνορο μὲ τὴν περιοχὴ τῆς κόμης — ποὺ ἔχει τὴ σημασίαν 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. Μόνον τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Βασιλείου εἶναι σχεδὸν ἐπίπεδο, στερεεῖται 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 δῆλωση τῆς κόμης. Οἱ τρίχες —βόστρυχοι μᾶλλον— δηλώνονται μὲ μεγάλες, δύσκαμπτες, χωρὶς κυματισμοὺς παράλληλες γραμμὲς, ἐναλλασσόμενες βαθύτερες καὶ φωτεινότερες· μόνον στὸν Ἄδελφόθεο 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 αὐτὴ 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 φυτρῶνουν 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. Μόνον 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 —μάλλινο χονδρὸ ὕφασμα (;)— ἐνῶ ὁ χιτώνας 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 παλαιολόγιας τεχνικής συνήθειας είναι ή χρήση του χρυσοῦ για τοὺς φωτοστεφάνους καὶ για ὀρισμένα σημεῖα τῆς ἐνδυμασίας.

Γενικὴ παρατήρηση θὰ ἦταν ὅτι ἡ τεχνικὴ δὲν ἔχει ἀπόλυτη ὁμοιγένεια στὴν ἐκτέλεση οὔτε ὄλων τῶν μορφῶν, οὔτε ὄλων τῶν μερῶν τῆς ἴδιας μορφῆς. Εἶναι πρόβλημα ἂν αὐτὸ ὀφείλεται σὲ διαφορετικὸ τεχνίτη ἢ σὲ μιὰ ἀσυνέπεια ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐκλεκτικὴ ἐποχὴ στὴν ὀποῖαν ἐγίναν οἱ τοιχογραφίες.

6. Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ

Ἦδη τὰ στοιχεῖα ποὺ σημειώσαμε ἀποτελοῦν ὅλα μαζί ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ καὶ ὄχι μόνο τῆς τεχνικῆς μετὰ τὴν ὀποῖαν ἔχουν ἐκτελεσθῆ οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἰακώβου. Μποροῦμε ὅμως νὰ προσθέσουμε καὶ ἄλλα ἄλλης κατηγορίας. Φυσιολογικὰ τὰ πρόσωπα εἶναι πλατιά, μετὰ τὸν ζυγωματικὰ στίς ἀνδρικές μορφές καὶ ἐντονη τὴν στρογγυλότητα, προπάντων στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας (Πίν. 75,1). Τὰ μάτια εἶναι ἀμυγδαλωτά, σχιστά, ὄχι πολὺ ἀνοικτά, μετὰ χαρακτηριστικὴ τὴν ἐπιμήκυνση τῆς μαύρης γραμμῆς τοῦ ἐπάνω βλεφάρου, ἐνῶ τοῦ κάτω εἶναι ἐντονα λευκὴ. Ἡ κόρη τοῦ ματιοῦ δηλώνεται μετὰ μαῦρο κύκλο καὶ μαῦρη κουκίδα γιατὴν ἴριδα. (Πίν. 73,1-2, 74,1-2, 75,1-2). Τὰ αὐτιά εἶναι μεγάλα, σαρκώδη, ἀλλὰ ὅλα φαίνονται νὰ ἔχουν ἀσυνήθιστη κλίση πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ νὰ μὴν εἶναι σωστὰ προσαρμοσμένα στὸ κεφάλι —εἶναι σὰν ξένα πρόσθετα μέλη. Τέλος τὰ χέρια ἔχουν ὅλα τὴν ἴδια πλαδαρὴ διαμόρφωση καθὼς τὰ δάκτυλα παριστάνονται σὰν μικροὶ μαλακοὶ σωλῆνες χωρὶς ἄρθρώσεις καὶ ὁ καρπὸς ἐπίσης μοιάζει νὰ μὴν ἄρθρώνεται μετὰ ὀστέϊνο σκελετό. Στὸ σύνολό τους οἱ μορφές, στητές, ὀγκώδεις καὶ ἄκαμπτες, ὄχι μόνο δὲν δροσίζονται μετὰ τὴν εὐγένεια κάποιας κλασικῆς πνοῆς, ἀλλὰ ἐκφράζουν ἐντονα ὑπόσταση ὕλική, ποὺ κατέχεται, θὰ λεγες, ἀπὸ τὴ στατικὴν ἀπάθεια φυτοῦ.

Β'. ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΤΕΙΧΟΥΣ

1. Ἡ ἀνακάλυψη

Τὸ 1965 εἶχεν ὑποδειχθῆ ἀπὸ μοναχὸν τῆς Μονῆς στὸν κ. Μαργαριτῶφ ἡ ὕπαρξη στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη τῆς Β. πλευρᾶς τοῦ ὀχυρωματικοῦ περιβόλου μιᾶς τοιχογραφημένης κόγχης, ὑπόλειμμα μικροῦ παρεκκλησίου, ποὺ βρισκόνταν στὸ ὕψος μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ κελλιά, κατεδαφισμένα σὲ ἀπροσδιόριστο χρόνο.

Τὸ παρεκκλήσιο, σχηματισμένο μέσα στὸ πάχος καὶ στὴν ἴδια κατεύ-

θυνση μὲ τὸ τεῖχος σὲ ὕψος ἀπὸ τὸ ἔδαφος 3 μ. περίπου, βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸ ἱερὸ τῆς ἐκκλησίας. Τώρα εἶναι προσιτὸ μόνο μὲ 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 μὲ 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 πάχος 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 πάχος τοῦ τείχους, εἶναι στὸν ἄξονα τοῦ ὑπάρχοντος χώρου. Ἡ κόγχη, μὲ κάπως ἀκανόνιστο περίγραμμα, ἔχει πλάτος 0,65 μ. στὴ βάση της ποὺ καλύπτεται μὲ 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 ὀδηγεῖ 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 μὲ τὴν τοιχογραφία μιὰ φορητὴ εἰκόνα.

Ἡ κατάσταση στὴν ὁποία διατηροῦνται οἱ τοιχογραφίες εἶναι μέτρια, κυρίως γιὰτι 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 ἀποφλοιωθῆ. Οἱ παραστάσεις τοῦ τόξου ἔχουν ἀνάλογες φθορὲς ἰδίως εἰς τὰ κατώτερα μέρη. Παλαιότερα ἔχουν γεμισθῆ τὰ κενὰ μὲ 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 μὲ βερνίκι, οὔτε δέχθηκαν καμμιά

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

ἐπιζωγράφηση καὶ ἡ γνησιότητα αὐτὴ συντελεεὶ 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 ἑννέα στηθάρια ἀγίων μέσα σὲ δίσκους, πλαισιωμένους ἀπὸ ταινία κόκκινη κιννάβαρι δριζόμενη ἀπὸ δυὸ λευκὲς γραμμές. Ἡ διαχωριστικὴ αὐτὴ ταινία-πλαίσιο 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 φανῆ 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 τῆς. Ἔτσι δυσχεραίνεται ἡ ἐκτίμηση τῆς τέχνης καὶ τῆς τεχνικῆς γιατί οἱ χρωματικοὶ τόνοι ποὺ δημιουργοῦν τὸ πλάσιμο φαίνεται νὰ ἔχουν ἐξαλειφθῆ στὸ πρόσωπο καὶ στὰ χέρια, ὅπου μένουν μόνο οἱ γραμμὲς τοῦ σχεδίου. Τὸ βαθυκόκκινο μαφόριο μὲ γκρίζα φῶτα διατηρεῖται καλύτερα.

Οἱ ἑννέα 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 στηθάρια: 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 Ἰσαράων, ὁ 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.εξ.

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

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

Ο [ΑΡ] X (ων) MIX (αήλ)

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

Ο [ΠΡΟΦ] Μω

[ΗΤΗΣ] ΗС

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

Ο

ΠΡ [Ο] ΗΛΙ

Φ [Η] ΑС

Τ

ΗС

Στὸν Ἄγιο Ἰωάννη τῆς Κλίμακος ἡ ἴδια πτώση ἔχει προκαλέσει τὴν καταστροφὴ τῆς κεφαλῆς ἀπὸ τὰ φρύδια καὶ ἐπάνω (Πίν. 77,2 καὶ 80,2). Ἐπάρχουν ἐλαφρῆς ζημιῆς 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 ἄριστερό. Ἐπιγραφή :

[Ο ΑΓΙΟΣ]

ΙΩ (άννης)

Ο ΤΗΣ

[ΚΛΙ

ΜΑ

ΚΟ]

С

Τὰ ἀντίστοιχα στηθάρια στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ τόξου εἶναι :

Ἦ ἀρχάγγελος Γ α β ρ ι ἦ 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

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

Ἦ
ΠΡ [Ο] ἌΑ
Φ [Η] ΡΩΝ
ΤΗC

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

Ἦ
ΠΡ [Ο] ἘΑΙ
Φ [Η] CΑΙΕ
ΤΗC

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

Ἐπιγραφή ἐλλιπής :

[Η] [ΑΙΚΑ]
ΑΓ ΤΕΡΙ
[ΙΑ] [ΝΑ]

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

Δέν είναι χωρίς σημασία ὅτι τὸ ἰσλαμικὸ αὐτὸ κόσμημα δέν εἶναι ἄγνωστο στίς βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ 13ου - 14ου αἰώνα²¹.

Τὸ στρώμα πού ἔχει τὸ κόσμημα αὐτὸ φαίνεται παλιότερο ἀπὸ τὸ στρώμα μὲ τίς τοιχογραφίες, καθὼς μπορεῖ νὰ διαπιστωθῇ στή νότια πλευρά, ὅπου, κάτω ἀπὸ πεσμένο τμήμα σοβᾶ τῆς παρυφῆς, διακρίνεται τὸ παλιὸ σχέδιο (Πίν. 77, 3).

4. Εἰκονογραφικά

Ἡ διακόσμηση καὶ τῆς κόγχης αὐτῆς ξεχωρίζει μὲ τὸ καθαρὰ σιναϊτικὸ περιεχόμενό της. Ἐπειδὴ ὅμως ἔχει περισσότερο τὴ λειτουργία προσκυνηταρίου καὶ ἡ κεντρικὴ παράσταση τὸν χαρακτηῖρα φορητῆς εἰκόνας, ὅπως εἶδαμε πρὸ πάνω, ἡ εἰκονογραφικὴ σύνθεση τῆς κόγχης συνδέεται περισσότερο μὲ τὴν διακόσμηση φορητῆς εἰκόνας Παναγίας, πλαισιωμένης ἀπὸ στηθάρια ἁγίων, ὅπως συνηθίζεται. Εἰδικότερα ὅμως ἡ τοποθέτηση τῶν στηθαρίων μέσα σὲ σειρά ἀπὸ δίσκους εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ἀναφέρεται στὸν τρόπο πού παριστάνονται οἱ προφήτες στὸ πλαίσιο τοῦ μεγάλου ψηφιδωτοῦ τῆς Μεταμόρφωσης στὴν κεντρικὴ ἄψίδα τοῦ καθολικοῦ²². Ὁ τύπος τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ὅπως παριστάνεται ἐδῶ (Πίν. 76) δέν παρουσιάζει καμμιά εἰκονογραφικὴ ἰδιομορφία. Μόνο ἡ ἐντονη σύσπαση στὰ φρύδια πού δημιουργεῖ μία ἐνιαία καμπύλη γραμμὴ καὶ προσδίδει στὸ πρόσωπο μιὰ ζωηρὴ ἔκφραση ἀγωνίας καὶ συνακόλουθα μιὰ ἔλλειψη εὐγένειας στὸ ἦθος μπορεῖ νὰ παραβληθῇ καὶ γιὰ τὸν τρόπο καὶ γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα μὲ 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 περισσότερο ἡ φορητὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὁρφανὸ Θεσσαλονίκης²⁴, καὶ οἱ δύο ἔργα τοῦ 15ου αἰώνα. Τίς εἰκόνες αὐτὲς ἔχομε συνδέσει μὲ μιὰ σημαντικὴ ροπὴ τῆς παλαιολογίας ζωγραφικῆς, πού 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 στίς βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ 13ου - 14ου αἰώνα, ὅπου κυκλοφορεῖ ἀπὸ τὸν 11ον αἰώνα, βλ. πρόχειρα Zag. Jancs, 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.έξ.

23. Βλ. π.χ. S. V. Radjožić, 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 ἔξῃς.

Νομίζομε ότι ή σχέση με τις δύο αυτές εικόνες δέν είναι αποφασιστική για τόν χαρακτήρα, για τήν χρονολογία ή για τόν τόπο καταγωγής τής τέχνης τής τοιχογραφίας μας. Ἀπλῶς προσανατολίζει πρὸς τὸ εἶδος τοῦ προτύπου πού μπορεῖ νά ἤθελαν νά ἐπαναλάβουν ἐδῶ.

Πρὸς τήν ἴδια κατεύθυνση ὀδηγεῖ καί ή «ρεαλιστική» λεπτομέρεια τοῦ παραπετάσματος πού ἀνακρατοῦν οἱ δύο γάντζοι. Εἶναι ἕνας κοινὸς τόπος στὴν πρῶιμη τέχνη τῶν Παλαιολόγων, ὅπου συναντοῦμε συχνὰ ὑφάσματα κρεμασμένα ἀπὸ γάντζους, ὅπως στὸ Μανδήλιον, τοιχογραφία στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ Θεσσαλονίκης²⁶.

Τὰ στηθάρια πού περιστοιχίζουν τήν Παναγία ἔχουν τήν ἀκόλουθη διάταξη (Πίν. 77, 1 - 3) :

X

Μιχαήλ	Γαβριήλ
Μωσῆς	Ἄαρὼν
Ἡλίας	Ἐλισαῖος
Ἰωάννης Κλίμακος	Αἰκατερίνα

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ X (Χριστός;) τῆς κορυφῆς, πού ἴσως δέν εἶναι ἄσχετο μετὸν σταυρὸ πού εἶναι στὴν ἴδια θέση στὴν μεγάλη ἀψίδα τοῦ καθολικοῦ, καί τοὺς δύο φύλακες - ἀρχαγγέλους, τὰ τρία ἄλλα ζεύγη εἶναι σιναϊτικά : Ὁ Μωσῆς καί ὁ Ἄαρὼν, πού παριστάνεται σὲ περισσότερες ἀπὸ δέκα εἰκόνες σιναϊτικῆς²⁷ — ἔχει ἄλλωστε καί μεγάλο παρεκκλήσιο κοντὰ στὸ μοναστήρι — ὁ Ἡλίας καί ὁ Ἐλισαῖος, πού δέν λείπουν, καί οἱ κατ' ἐξοχὴν σιναῖτες ἄγιοι, ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καί ή Αἰκατερίνα. Ὁ Ἰωάννης ἐδῶ εἶναι παρόμοιος μετὸν δημοσιευμένη εἰκόνα τοῦ ἁγίου πού ἀποδίδομε στὸ ἴδιο ἐργαστήρι²⁸.

Συμπερασματικά θὰ ἔλεγε κανεῖς ὅ,τι καί για τήν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου, προσθέτοντας ὅτι ἐδῶ τὰ συγκεκριμένα θέματα προέρχονται ἀπὸ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀλλὰ ὅτι συνταιριάζονται μετὸν τοπικὰ στοιχεῖα για νά ἐκφρασθῆ μία καθαρὰ σιναϊτικὴ ἰδεολογία.

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

27. Βλ. Σωτηρίου, (εῦρετήριο).

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 ὀδηγοῦν ἐμφανέστερα σὲ χρησιμοποίησι ψιλοδουλεμένης τεχνικῆς φορητῆς εἰκόνας, ἂν ὄχι μικρογραφίας. Πραγματικά, στὶς περισσότερες μορφὲς ἢ σάρκα, πρόσωπο καὶ λαιμός, εἶναι καὶ ἐδῶ θερμὴ κοκκινωπὴ ὄχρα 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 πιὸ ἐλεύθερη πινελιὰ κατὰ τρόπον ἄρκετὰ «ζωγραφικόν» χωρὶς κανένα γραμμικὸ τονισμὸ περιγραμμάτων (Πίν. 79, 1-2, 80, 1-2). Μόνον μιὰ μορφή ἔχει διαφορετικὸ πλάσιμον: τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (Πίν. 78, 1). Ἐκεῖ ἢ σχεδὸν ὀλοκληρωτικὴ ἀπουσία λευκῶν φώτων, οἱ ἀπαλὲς μεταβάσεις τῶν φωτεινῶν τόνων προσδίδουν ἐξαιρετικὴν ἀβρότητα στὴν ἐφηβικὴν αὐτὴ μορφή, ἐνῶ δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιον μὲ τὴ μορφή τοῦ Γαβριήλ, ὅπου τὰ φῶτα ὑπάρχουν, ἀλλὰ λιγώτερον ἔντονα ἀπὸ ἐκεῖνα στὶς ὄριμες μορφές (Πίν. 78,2).

Ἡ πτυχολογία καὶ ἐδῶ ἀποδίδεται παντοῦ μὲ βαθύτερους τόνους ἀπὸ τὸ βασικὸ χρῶμα καὶ φῶτα λευκὰ. Οἱ πινελιές 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, λιγώτερον καλλιγραφικὴ καὶ αὐτὸ συντελεῖ στὴ θερμότερη ἐκφραση. Δὲν εἶναι ὅμως διόλου βέβαιον ὅτι αὐτὸ σημαίνει καὶ χρονικὴ διαφορὰ.

Φυσιονομικὰ οἱ ἀνθρώπινον τύποι τῆς κόγχης εἶναι οἱ ἴδιοι μὲ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου. Νέοι τύποι εἶναι ἐδῶ μόνον οἱ ἐφηβικὲς μορφές τῶν δύο ἀρχαγγέλων. Ὁ Μωυσῆς εἶναι ὁ ἴδιος (Πίν. 75,2 ἢ 79,1) ὁ Ἄαρὼν 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 ἐκφραστικότητα ἔχουν ἐντελῶς τὴν ἴδια διαμόρφωσιν. Δὲν μένει δηλ. ἀμφιβολία ὅτι καὶ οἱ δύο τοιχογραφημέναι παραστάσεις ἀνήκουν στὸ ἴδιον σιναϊτικὸ 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 μᾶς ἀπασχολοῦν. Ἡ συνθετική ἀντίληψη, ὅπως τὴν εἶδαμε στὴν κόγχη τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου, ἡ πλαστική ἀντίληψη ὅπως ἐκφράζεται στὸ στήσιμο καὶ στὸ πλάσιμο τῆς κάθε μορφῆς, ὅλα ὁδηγοῦν στὴν σκέψη ὅτι ἡ τέχνη τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν τείνει σὲ μνημειακὴ ἔκφραση, ἡ ὁποία ἄλλωστε ταιριάζει μὲ τὸν εἰκονικὸ καὶ συμβολικὸ χαρακτήρα τῶν παραστάσεων. Ὁ χαρακτήρας αὐτὸς τονίζεται περισσότερο μὲ τὶς μετωπικὲς στάσεις, μὲ τὴν ἔντονη πλαστικότητα τῶν σωμάτων, μὲ τὴν ἀπλὴ ἀν καὶ χαλαρὴ διάρθρωση τῆς πτυχολογίας, μὲ τὴν συμβατικότητα τῆς χειρονομίας. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ μᾶς πλησιάζουν πρὸς τὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου - 13ου αἰώνα, π.χ. πρὸς τὶς τοιχογραφίες τῆς Κύπρου ἢ τῆς Σερβίας ²⁹.

Εἶναι πιθανὸν τὰ ἄμεσα πρότυπα γιὰ τὴν τεχνοτροπία αὐτὴ νὰ βρίσκονται σὲ εἰκόνες μέσα στὸ μοναστήρι. Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ, πού ἀποδείχθηκε ὅτι ἀποτελεῖ καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τοῦ σιναϊτικοῦ ἐργαστηρίου, μᾶς ὁδηγεῖ ἀμέσως ἓνα παράδειγμα πολὺ διδακτικὸ πού παρέχει μιὰ ἀνέκδοτη εἰκόνα μὲ τὸν ἅγιο Ἀνδρέα ἀνάμεσα στὸν ἅγιο Παῦλο καὶ τὸν ἅγιο Πέτρο (Πίν. 81). Ἡ εἰκόνα αὐτὴ παρουσιάζει ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιατί, ἐνῶ στὴν ἀρχικὴ τῆς μορφῆ —12ος αἰώνας (;)— παρίστανε τοὺς δύο πρωτοαποστόλους μὲ τὸν ἅγιο Θεοδόσιο τὸν Κοινοβιάρχη στὴ μέση, μιὰ ὀρισμένη ἐποχὴ σκεπάστηκε ὀλόκληρη ἡ μεσαία μορφὴ τοῦ Θεοδοσίου μὲ τὴν μορφὴ τοῦ ἀποστόλου Ἀνδρέα καθὼς καὶ ἡ σχετικὴ παλαιὰ ἐπιγραφὴ μὲ τὴν νέα. Δὲν εἶναι σαφὴς γιὰ μᾶς ἡ αἰτία γιὰ τὴν ὁποίαν ἔγινε ἡ ἀντικατάσταση αὐτὴ, ἀλλὰ μετὰ ἀπὸ τὶς ἐργασίες καθαρισμοῦ καὶ στερεώσεως τῆς εἰκόνας πού ἔγιναν τὸ 1967 εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ μορφὴ τοῦ Θεοδοσίου πού φοροῦσε μοναχικὴ στολὴ πρέπει νὰ διατηρεῖται ἄθικτη κάτω ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη ἐπιζωγράφισή ³⁰.

Ἡ μορφὴ τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα βρίσκεται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὶς μορφὲς τῶν τοιχογραφιῶν ἰδίως τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου. Προσω-

29. A. P a p a g e o r g i o u, Masterpieces of the byzantine art of Cyprus, Λευκωσία (1965), πίν. X. S v. R a d o j ě i ć, Mileševa, πίν. 7,8,12 κλπ.

30. Ἡ εἰκόνα (ἀρ. Μ. 139) βρίσκεται στὴν Πινακοθήκη τῆς Μονῆς ὅπου μεταφέρθηκε (1967) ἀπὸ τὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἔχει διαστάσεις: ὕψος 68 ἐκ., πλάτος 51 ἐκ., πάχος 3 ἐκ. Οἱ ἐργασίες συντηρήσεως ἔγιναν τὸ 1965 καὶ τὸ 1967: ἀφαιρέθηκαν οἱ πρόσφατες ἐπιζωγραφῆσεις στὸ πλαίσιο καὶ στερεώθηκαν τὸ ξύλο καὶ σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

πογραφικά απομακρύνεται από τον καθιερωμένο τύπο του αποστόλου Ἄνδρέα 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 μετὰ τὰ κοκκινωπὰ μάγουλα, τὶς πράσινες σκιές καὶ τὰ διάχυτα γραμμικὰ φῶτα, φέρνουν 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 ομάδας αὐτῆς, γιατί ἐδῶ εἶναι προφανῆς 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 μετὰ διατύπωση γραμμικὴ, μετὰ πυκνὲς συστάδες παραλλήλων καὶ μᾶλλον δύσκαμπτων πτυχῶν δίπλα σὲ ἄλλες βαθύτερες καὶ ἐκτενέστερες, ὥστε νὰ παρέχεται μετὰ τρόπο ἀνάλογο ἢ 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 μετὰ τὴν συνακόλουθη ἔκφραση ἄγχους, τὸ μεταγενέστερο πρόσωπο τοῦ ἁγίου Ἄνδρέα μετὰ τὸ μαλακὸ καὶ ἤρεμο πλάσιμο, ἔχει κάποιαν ἀνέκφραστη, προβατώδη θὰ λεγες ἡρεμία, ὅπως καὶ τὰ πρόσωπα τῶν τοιχογραφιῶν. Τὴν μορφή τοῦ Ἄνδρέα 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 ὀκτώ εἰκόνων ἀνέκδοτων (ὕψος περίπου 83,5 ἐκ., πλάτος 35,5 ἐκ.) ποὺ παριστάνουν ὀλόσωμους 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 μετὰ τὰ δύο χέρια μεγάλο εἰλητάριον ξετυλιγμένο μετὰ κείμενο λειτουργικόν. (Πίν. 83,1 - 2). Ἔχομε λόγους νὰ πιστεύομε ὅτι οἱ ὀκτὼ 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 μετὰ τὶς τοιχογραφίες. Στὶς εἰκόνες θὰ διακρίνομε τοὺς ἴδιους ζωγραφικοὺς τρόπους μετὰ 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 και τοῦ κυματισμοῦ τῶν ἐπιφανειῶν νὰ προκαλεῖται χωρὶς τὴν ἐπέμβαση γραμμικῶν στοιχείων. (Πίν. 84,1 - 2). Ἐπίσης διακρίνομε τὴν ἴδιαν ἀντίφαση στὸν ἔντονο γραμμικὸ χαρακτήρα ποῦ ἔχει ἡ ἀπόδοση τῆς τριχοφυΐας, ὅπως στὸ κεφάλι τοῦ Ἀδελφόθεου, ὅπου ἡ κόμη δὲν φαίνεται νὰ φυτρώνει ἀπὸ τὸ κρανίον ἀλλά, σὰν νὰ ἔχει αὐτοτελῆ ὑπαρξη, φαίνεται νὰ ἐπικάθεται σ' αὐτό (Πίν. 84, 2).

Ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τοῦ σώματος, διαπιστώνομε ὅτι στὶς δύο μορφὲς τῶν ἀποστόλων Μάρκου καὶ Ἰακώβου, ποῦ δὲν φοροῦν πολυσταύριο φελόνιο, ἡ τάση εἶναι νὰ ἐκφρασθῇ σωστά ἡ διάρθρωση ἐνὸς εὐρώστου σώματος μὲ τὴν πτυχολογία ποῦ 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 μὲ τὰ ὁποῖα συνδέονται μὲ ὀρισμένα συγκεκριμένα μοτίβα ποῦ εἶναι κοινοὶ τόποι στὴν πτυχολογία τῆς ἐποχῆς. Π.χ. ὁ τρόπος ποῦ σχηματίζονται οἱ πτυχῆς στὸ δεξιὸ πόδι τοῦ Ἰακώβου, δηλαδὴ τὸ συγκεκριμένο μικρὸ τσάκισμα κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο, εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογος μὲ 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 μεγάλη εἰκόνα τοῦ Μωυσῆ ποῦ 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 προτίμησις εἶναι γιὰ τὴν πτυχολογία ποῦ ξεδιπλώνεται μὲ μνημειακὸ ρυθμὸ ἐκτελεσμένη στὶς εἰκόνες μὲ περισσότερη ἐπιμέλεια παρὰ στὶς τοιχογραφίες. Ἐχει ὅμως καὶ ἐδῶ τὴν κάποια πλαδαρότητα στὴ σχεδίαση καθὼς καὶ κάποιες παρερμηνεῖες ποῦ μαρτυροῦν καὶ αὐτὲς τὴν στενὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες καὶ στὶς τοιχογραφίες.

Ἐὰν στὴν πτυχολογία διαπιστώνεται ἐκλεκτισμὸς ποῦ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἐπιλογή τῶν προτύπων, στὴν προσωπογραφικὴ εὑρεση ὑπάρχει περισσότερη ὁμοιογένεια ἢ ὄχι μονοτονία, ὄχι μόνον ἀνάμεσα στὶς προσωπογραφίες τῶν ὀκτῶ ἀποστόλων καὶ ἱεραρχῶν (εἰκόνες), ἀλλὰ καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτὲς καὶ σ' ἐκεῖνες τῶν δύο τοιχογραφικῶν διακοσμῆσεων. Οἱ ἀνθρώπινοί τύποι εἶναι περίπου οἱ ἴδιοι καὶ ἡ ποικιλία τους εἶναι περιορισμένη. Ἀκόμη οἱ σεβάσμιες μορφῆς τῶν εἰκόνων στεροῦνται, ὅπως καὶ ἐκεῖνες τῶν τοιχογραφιῶν, ἀπὸ τὴν ἔνταση τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς ποῦ ἔχουν οἱ ἀντίστοιχες παραστάσεις τοῦ 12ου καὶ τοῦ 13ου αἰῶνα, τίς ὁποῖες προσπαθοῦν νὰ μιμη-

31. Σωτηρίου, εἰκ. 48.

32. Σωτηρίου, εἰκ. 75.

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

Ἐξάλλου καὶ τὰ μεγάλα καλογραμμένα κεφαλαῖα τῶν ἐπιγραφῶν ποῦ 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 ποῦ διαλέξαμε νὰ παρουσιάσουμε ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ ποῦ πιστεύομε ὅτι ἀνήκουν στὴν ἴδια ομάδα, γίνεται νομίζω φανερὸ ὅτι οἱ ζωγράφοι αὐτοὶ ἐργάζονται κατὰ πᾶσαν πιθανότητα μὲ πρότυπα ποῦ βρίσκονται μέσα στὸ ἴδιο τὸ μοναστήρι καὶ ποῦ προέρχονται ἀπὸ παλαιότερες ἐποχὲς μὲ προτίμηση σὲ ἔργα τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰώνα. Πιστεύω ὅτι ἔγινε ἄρκετὰ καθαρὴ ἢ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ πρότυπα καὶ στὰ ἔργα τοῦ ἐργαστηρίου, καθὼς καὶ ὅτι ἀποκλείεται τὰ ἔργα ποῦ ἀνήκουν στὶς δύο αὐτὲς κατηγορίες νὰ εἶναι σύγχρονα.

Ἐὰν ἡ διαπίστωση ἑνὸς τοπικοῦ ἐργαστηρίου εἶναι σωστή, προβάλλει τὸ ἐρώτημα ποῦ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν χρονολογικὰ οἱ τοιχογραφίες καὶ οἱ εἰκόνες ποῦ 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 ποῦ 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 ἄρκεσθοῦμε τώρα στὴν χαρακτηριστικὴ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς.

Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων, ὅπως ἀναλύθηκε ἐπανειλημμένα 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 ἢ ἐπιδίωξη σφαιρικότητος σὲ ὀρισμένα πρόσωπα ποῦ 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. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκ. ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Ἀθήναι 1957, σ. 16 κ.ἑξ.

μάλιστα τῆς Θεσσαλονίκης³⁴. Πρὸς τὴν ἐποχὴ καὶ τὴν περιοχὴ αὐτὴ μᾶς εἶχεν ὀδηγήσει γιὰ λόγους διαφορετικοὺς 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 Ἄλωση, καὶ εἰδικότερα στὴ δεύτερη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰώνα. Παραδείγματα τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὴν Κύπρο, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Πεδουᾶ (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 ἕνα 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. Djuric, Les fresques de la chapelle du despote Jovan Ugljesa 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 - Οεκλάνδ, Ἄρχ. Δελτ. 22 (1967), σελ. 97 κ.έξ.

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

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

νά σημειωθῆ ὅτι, σύμφωνα μὲ ὄλες τὶς ἐνδείξεις, τὴν δεύτερη πενηνταετία τοῦ 15ου αἰῶνα τῆ Μονῆ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνας τοῦ Σινᾶ χαρακτηρίζει ἡ οἰκονομικὴ ἀκμὴ³⁸. Σύγχρονα ὅμως συμπληρώνονται οἱ γνώσεις γιὰ τὴν θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ τῆς πρώτης περιόδου τῆς Τουρκοκρατίας, πὸ 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. Μαργαριτόφ.

38. Βλ. Κ. Ἀμάττου, 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, Ἐθναυρίσματα, 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 Venanzio 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 provenance of this workshop, as well as to the probable evolution of its style and technique.

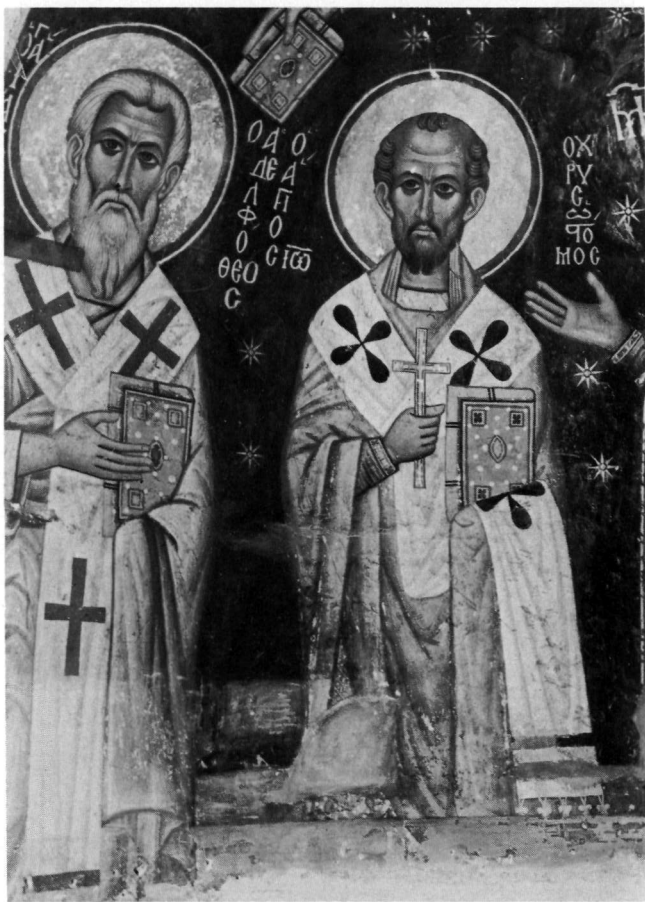
In summarising the importance and the character of the now defined Sinaitic workshop of the late 15th century, it may be said that the acquaintance of two so far unknown wall paintings and the consecutive definition of a local workshop, add a new important chapter to the art history of this ancient sacred 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.



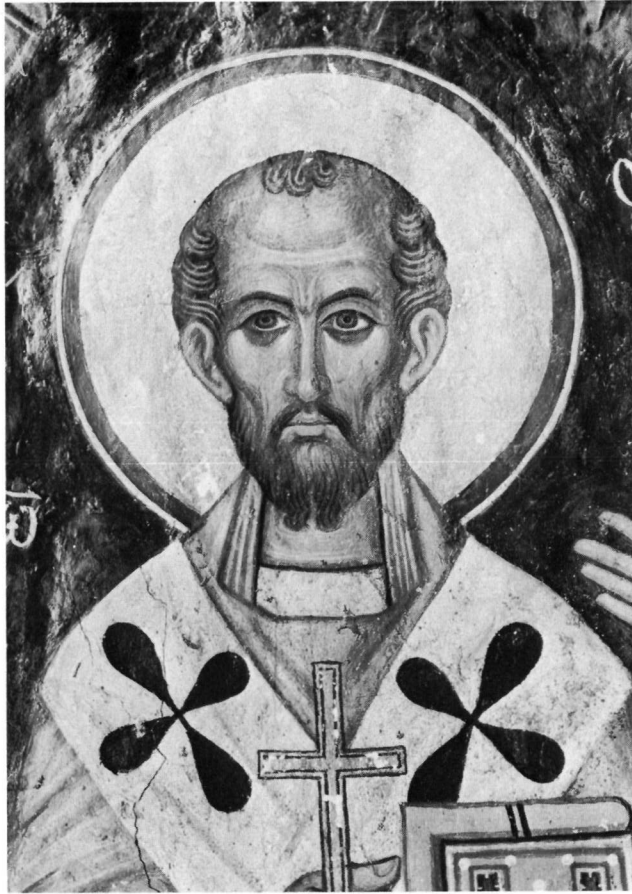
2. Ἡ τοιχογραφία τῆς ἀψίδας.



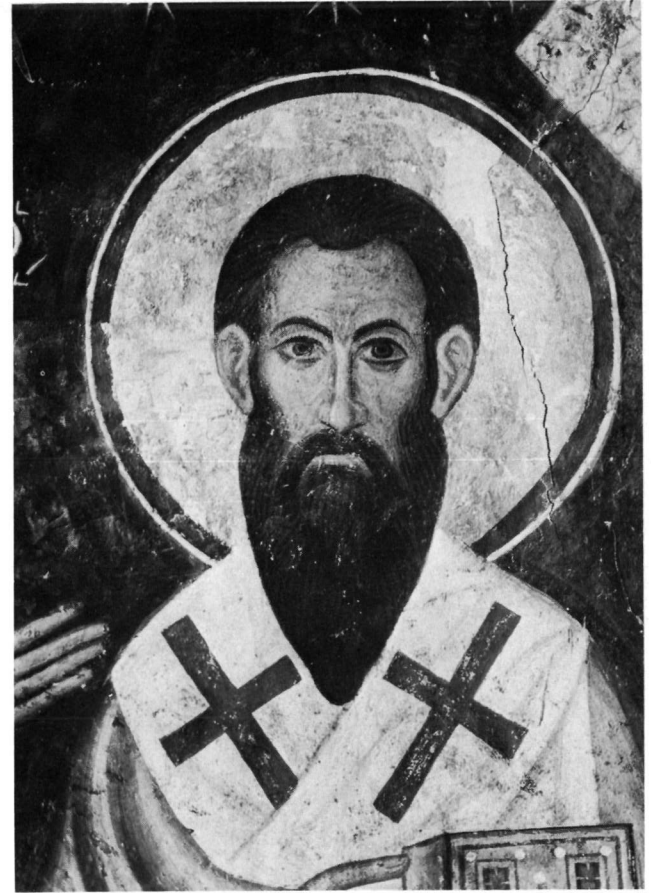
Παρεκκλήσιο Άγ. Ίακώβου. 1. Οί άγ. Ίακώβος ό Άδελφός και Ίωάννης ό Χρυσόστομος.



2. Ό άγ. Βασίλειος και ό προφ. Μουσης.



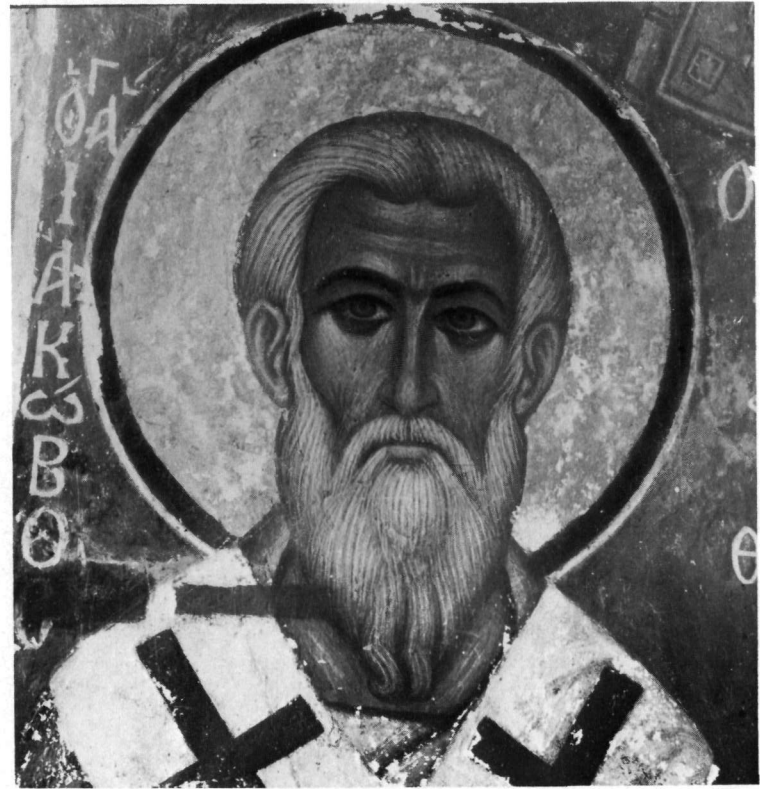
Παρεκκλήσιο Ἁγ. Ἰακώβου. 1. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.



2. Ἁγ. Βασίλειος (λεπτομέρεια).



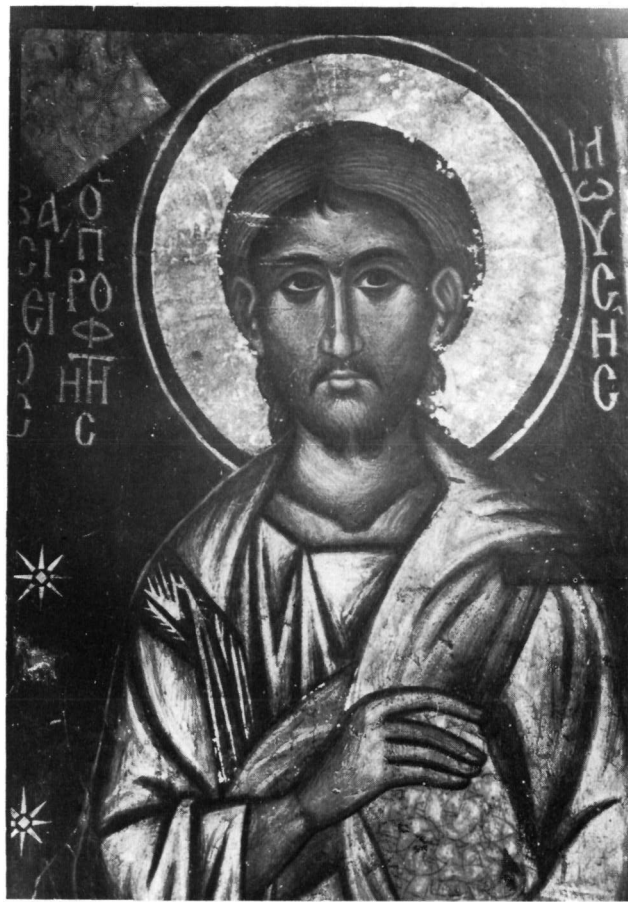
Παρεκκλήσιο Ἁγ. Ἰακώβου. 1. Ἰησοῦς Χριστός.



2. Ἁγ. Ἰάκωβος (λεπτομέρεια).



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



2. Προφ. Μωσής (λεπτομέρειες).



Παρεκκλήσιο Β. τείχους. Ἡ κόγχη.



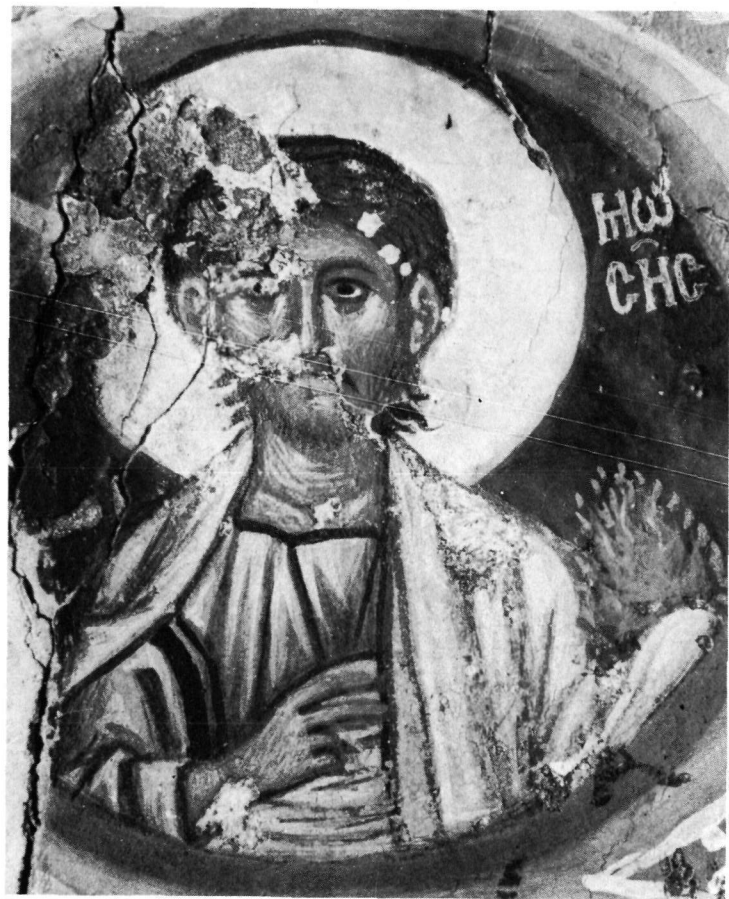
Παρεκκλήσιο Β. τείχους. 1. Κορυφή του τόξου. 2. Βόρειο σκέλος του τόξου. 3. Νότιο σκέλος του τόξου.



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



2. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.



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



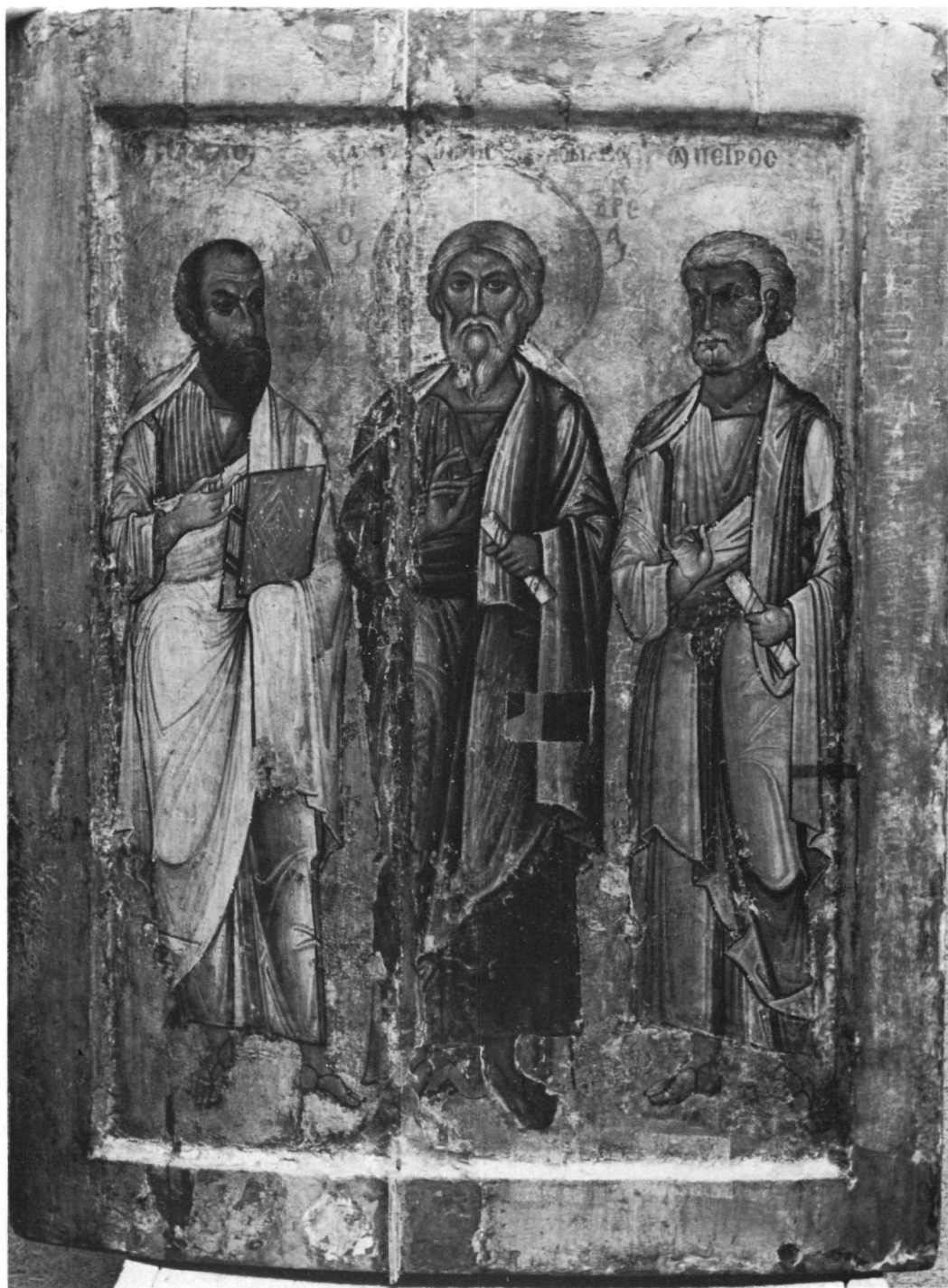
2. Ὁ προφ. Ἐλισαῖος.



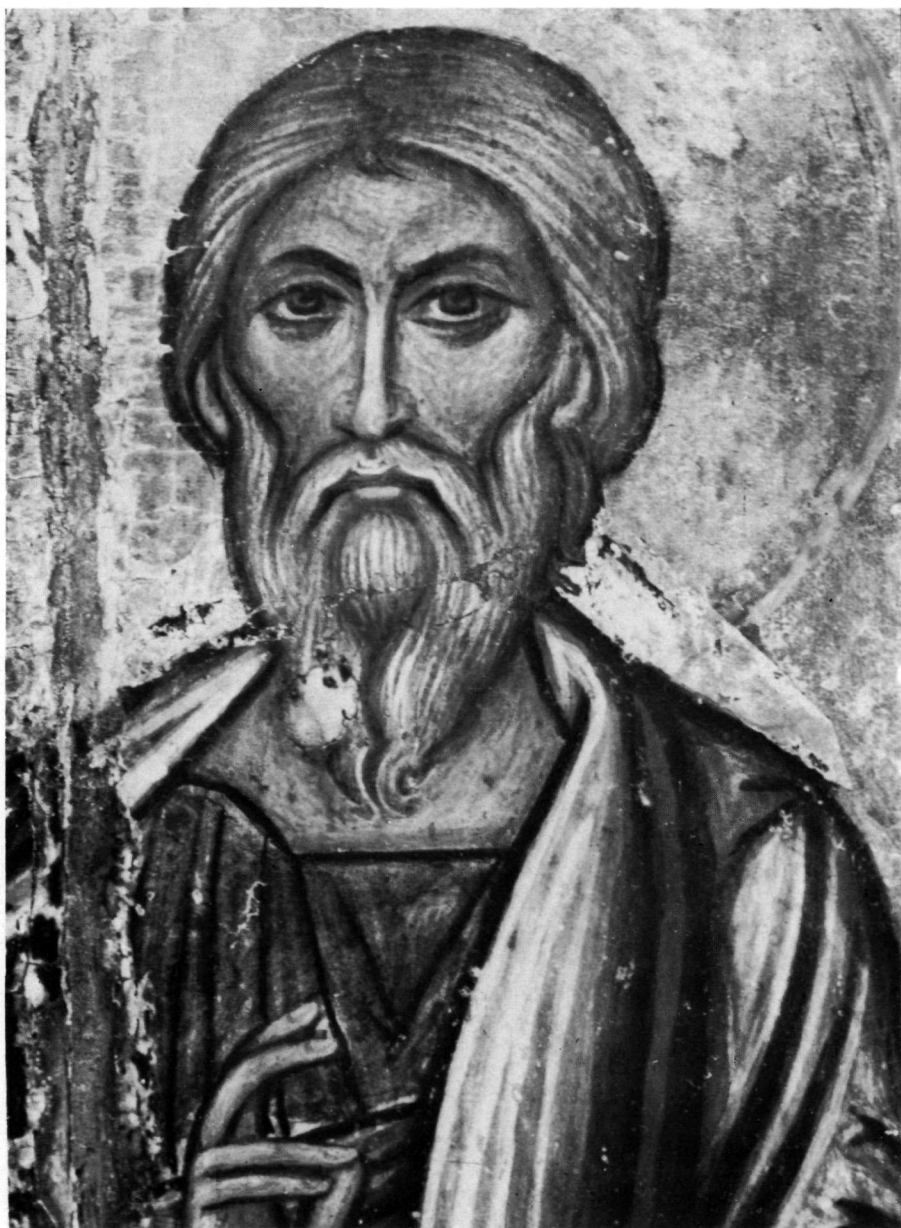
Παρεκκλήσιο Β. τείχους. 1. Ὁ προφ. Ἀαρών.



2. Ὁ ἅγ. Ἰωάννης τῆς Κλίμακος.



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



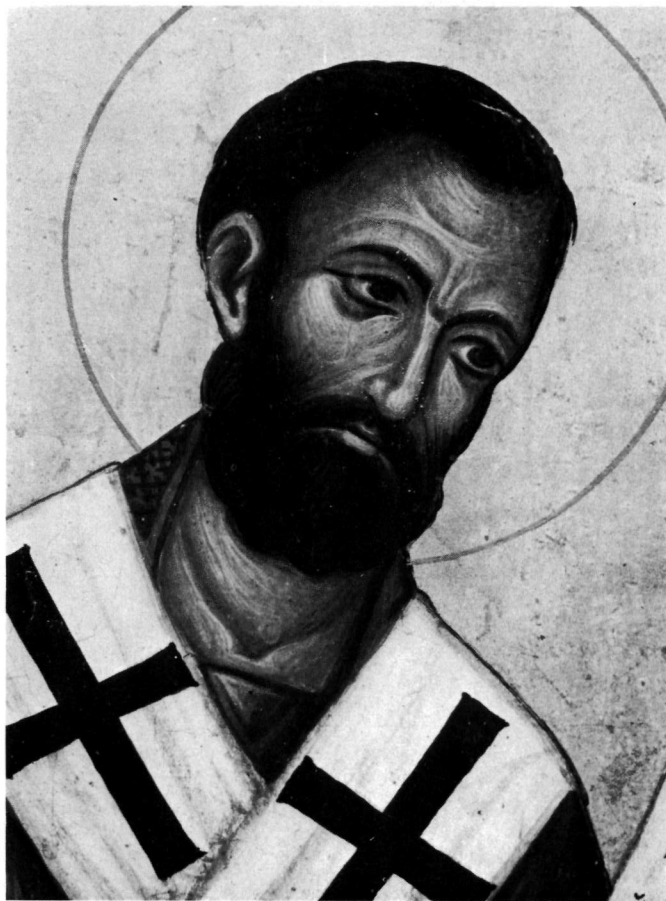
Ὁ ἅγ. Ἀνδρέας, λεπτομέρεια τῆς εἰκόνας τοῦ πίν. 81.



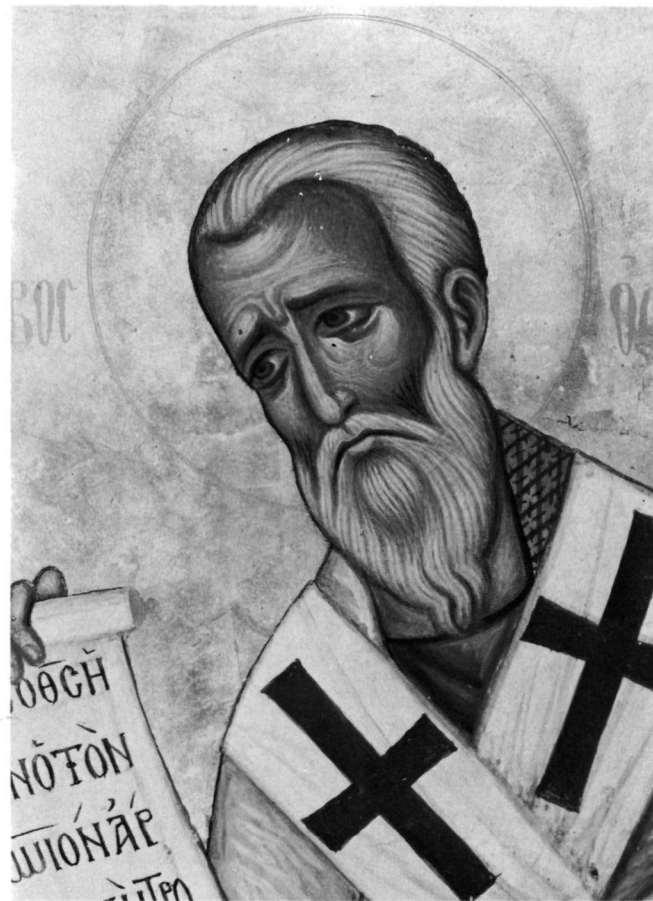
Μονή Σινᾶ. Εἰκόνες. 1. Ὁ ἀπόστ. Μάρκος,



2. Ὁ ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφοθέης.



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



2. Ἁγ. Ἰάκωβος.