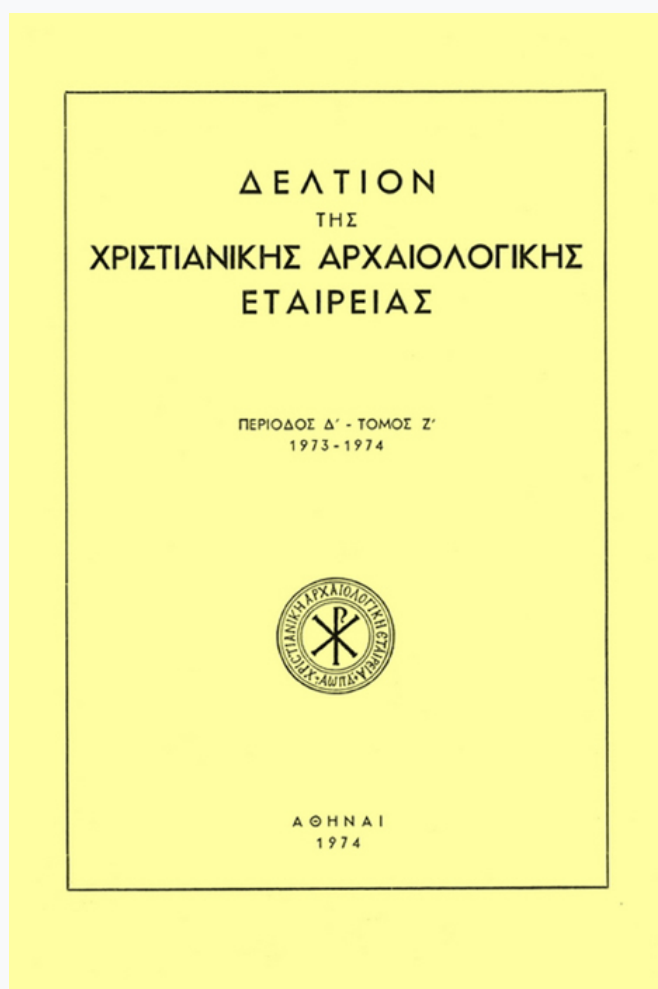


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 7 (1974)

Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973-1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolov (1906-1972)



Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Αμάρι.
Παρατηρήσεις σε μία παραλλαγή της Δεήσεως
(πίν. 7-10)

Στέλλα ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND

doi: [10.12681/dchae.827](https://doi.org/10.12681/dchae.827)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΔΑΚΗ-OEKLAND Σ. (1974). Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Αμάρι. Παρατηρήσεις σε μία παραλλαγή της Δεήσεως (πίν. 7-10). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 7, 31-57.
<https://doi.org/10.12681/dchae.827>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Αμάρι.
Παρατηρήσεις σε μία παραλλαγή της Δεήσεως (πίν.
7-10)

Στέλλα ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ

Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973-1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Anatole Frolov (1906-1972) • Σελ. 31-57

ΑΘΗΝΑ 1974

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΝΝΑΣ ΣΤΟ ΑΜΑΡΙ

Παρατηρήσεις σὲ μία παραλλαγή τῆς Δεήσεως

(Πιν. 7 - 10)

Στις παρυφές τοῦ χωριοῦ Ἀμάρι, κέντρου τῆς ὁμώνυμης ἐπαρχίας τοῦ Νομοῦ Ρεθύμνης, βρίσκεται ὁ μικρὸς ναὸς τῆς Ἀγίας Ἀννας (πίν. 7. 1). γνωστὸς ἤδη στὴν ἔρευνα, χάρις στὶς τοιχογραφίες του, ποὺ ἀποτελοῦν τὰ παλαιότερα δείγματα χρονολογημένων βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης¹. Δυστυχῶς οἱ ποικίλες οἰκοδομικὲς περιπέτειες τοῦ μνημείου, μᾶς ἔχουν στερήσει ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς διακόσμησής του καὶ ἔχουν ἐπιφέρει σοβαρὲς ἀλλοιώσεις στὴν κτηριακὴ του ὄψη. Στὴ σημερινή του μορφή ὁ ναὸς ἐμφανίζεται δίδυμος. Στὸ βόρειο μονόχωρο τμήμα του, τὸ ὁποῖο εἶναι καὶ τὸ ἀρχικό, ἔχει προστεθῇ ἓνα δεῦτερο ἐπίσης μονόχωρο κτίσμα, σήμερα τελείως ἐρειπωμένο (πίν. 7. 2).

Τὸ βόρειο κτίσμα, στὸ ὁποῖο βρίσκονται καὶ τὰ λίγα λείψανα τοιχογραφιῶν ποὺ θὰ ἐξετασθοῦν ἐδῶ, ἔχει στὴν ἀνατολική πλευρά μία μεγάλη ἡμικυκλικὴ ἀψίδα καὶ θὰ πρέπει νὰ στεγαζόταν ἀρχικά μὲ ἡμικυλινδρικό θόλο. Ἡ σημερινή στέγη ἀπὸ μετὸν φαίνεται νὰ ἀνήκει στὴν πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ἀναστήλωση τοῦ μνημείου, ὅπως καὶ ἡ ἐπισκευὴ καὶ ἐπιμελημένη συμπλήρωση τῶν ἄνω τμημάτων τῶν τοίχων.

Οἱ ἐξωτερικὲς ἐπιφάνειες τοῦ κτηρίου αὐτοῦ, ἀπὸ ἀργολιθοδομή, ποικίλλονται μὲ τὴ δημιουργία μεγάλων ἀρμῶν καὶ διαρθρώνονται πλαστικὰ στοὺς πλάγιους τοίχους μὲ τόξα ὑψηλά, μονά, ποὺ ἐμφανίζουν περισσότερο φροντισμένο τρόπο κατασκευῆς, ἀπὸ κανονικὲς πέτρες ἐναλλασσόμενες μὲ πλίνθους. Ἡ μορφή αὐτὴ διατηρεῖται σχετικὰ ἀναλλοίωτη στὸ βόρειο τοῖχο ἐνῶ στὸ νότιο οἱ κατὰ καιροὺς ἐπισκευὲς καὶ ἡ ἐπίχρυσή του κατὰ τὴν προσθήκη τοῦ νότιου προσκτίσματος ἀφήνουν νὰ διαφαίνεται μόνον ἡ πορεία τῶν τόξων.

Ἀνοίγματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μικρὴ θυρίδα τῆς κόγχης, διατηρεῖ σήμερα ὁ ναὸς στὸ βόρειο τοῖχο ἓνα παράθυρο στὸ τύμπανο τοῦ κεντρικοῦ

1. G. Gerola, Monumenti Veneti nell' isola di Creta, IV, σελ. 497, n. 11. Βλ. καὶ O. Demus, Die Entstehung des Palaeologenstils in der Malerei, Bericht zum XI. Internationalen Byzantinisten - Kongress, München 1958, σελ. 25.

τόξου, καὶ μία πόρτα — τὴ μοναδικὴ σήμερα εἴσοδο — στὸ τύμπανο τοῦ δυτικότερου, ἐνῶ στὸ νότιο τοῖχο, ὑψηλὰ πρὸς τὴν ἀνατολικὴ γωνία, μία μόνο μικρὴ θυρίδα, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἀνήκει στὴν ἀρχικὴ οἰκοδομικὴ φάση. Ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα αὐτὰ σὲ μεταγενέστερο στάδιο μετασκευῶν φαίνεται ὅτι ἀνήκουν ἡ βόρεια πόρτα καὶ τὸ βόρειο παράθυρο, τῶν ὁποίων ἡ σημερινὴ μορφή δὲν δείχνει νὰ ὀφείλεται σὲ ἀπλὴ διεύρυνση παλαιότερων ἀνοιγμάτων. Ἡ θέση τους — στὸ βόρειο τοῖχο — ἀντανακλᾷ σχετικὰ νεώτερες συνήθειες, ἐνῶ τὰ ἴχνη ἐνὸς δευτέρου ἀνοίγματος εἰσόδου, ποὺ διακρίνονται στὸ δυτικὸ τοῖχο, ὁδηγοῦν στὴ σκέψη, ὅτι ἀρχικὰ μία μόνο εἴσοδος στὸ ναὸ ὑπῆρχε, στὴ δυτικὴ πλευρά.

Στὸ ἐσωτερικὸ, ἐμφανίζει ὁ νότιος τοῖχος τρία τοξωτὰ ἀνοίγματα, τὰ ὁποῖα, ὅπως ἔχουν σήμερα ἐντοιχισθῇ, δίδουν τὴν ἐντύπωση ἀψιδωμάτων μὲ ἄνισες διαστάσεις.

Σχετικὰ μὲ τὸ νότιο πρόσκτισμα ἀρκεῖ ἐδῶ ν' ἀναφερθῇ, ὅτι ἔχει τὴ μορφή ἐνὸς μικροῦ, μονόχωρου, καμαροσκέπαστου κτίσματος, μὲ μία μικρὴ ἀψίδα στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ καὶ δύο ἀνοίγματα εἰσόδου, ἓνα στὸ νότιο καὶ ἓνα στὸ δυτικὸ τοῖχο. Ἰχνη τοιχογραφιῶν δὲν διαπιστώθηκαν σὲ κανένα σημεῖο τοῦ κτηρίου αὐτοῦ.

Οἱ τοιχογραφίες

Ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση, ἡ ὁποία, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὰ λείψανα χρώματος ποὺ διακρίνονται ἀκόμη στὸ ἀνατολικότερο ἄκρο τῆς καμάρας, θὰ πρέπει νὰ κάλυπτε ὁλόκληρο τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ, ἐλάχιστα μόνο τμήματα σώζονται πιά στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, καὶ συγκεκριμένα: στὸ τεταρτοσφαίριο τὸ κατώτερο τμήμα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως, στὸ κυλινδρικό τμήμα τῆς ἀψίδας μέρος ἀπὸ τὴν παράσταση τῶν συλλειτουργούντων καὶ στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου τῆς θυρίδας τοῦ ἱεροῦ ἓνα μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὸ γραπτὸ κόσμημα (πίν. 8-9).

Ἐπιγραφές

Στὴ ζώνη, ποὺ χωρίζει τὸ τεταρτοσφαίριο ἀπὸ τὸ κυλινδρικό τμήμα τῆς ἀψίδας, εἶναι γραμμένη μὲ κεφαλαῖα λευκὰ γράμματα ἐπάνω στὸ σκοτεινὸ βάθος, ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή, ἀπὸ τὴν ὁποία διαβάζονται σήμερα μόνον τὰ τμήματα:

ΗΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ Κ ΜΗΝΙ
ΙΟΥΛΗΘ Θ ΙΝΑ ΙΓ' ΕΤΟΥΣ Ξ Ψ .. ΠΞ (πίν. 8).

Ἀπὸ τὸ γράμμα τῶν δεκάδων (τρίτο στὴ σειρὰ) διακρίνεται μόνον ἡ ἀριστερὴ, πλάγια κεραία, ἡ ὁποία ὑποδεικνύει τὴν ἀποκατάσταση ἐνὸς

Δ ή Λ, ἐνῶ τὸ γράμμα τῶν μονάδων ἔχει ἀπαλειφθῇ τελείως. Παρὰ τὸν ἀκρωτηριασμό της αὐτὸ ἡ ἀποκατάσταση τῆς χρονολογίας μὲ βάση τὰ σωζόμενα στοιχεῖα καὶ τὴν ἀντιστοιχία ἰνδικτιῶνας καὶ χρόνου δείχνεται σχετικὰ ἀσφαλῆς. Στὴν περίοδο τῆς ἑβδομης ἑκατονταετηρίδας τῆς ἑκτης χιλιετηρίδας μόνο μία φορὰ παρατηρεῖται τὸ γράμμα τῶν δεκάδων τῶν χρόνων, ποὺ ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὴν δεκάτη τρίτη ἰνδικτιῶνα, νὰ ἔχει πλαγιαστὴ τὴν ἀριστερὴν κεραία, καὶ τοῦτο στὴν περίπτωση τοῦ ἔτους 6733 = Ψ Λ Γ. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ σὲ τρεῖς μόνο περιπτώσεις τὸ γράμμα τῶν δεκάδων ἢ μονάδων ἀντιστοιχεῖ πρὸς γράμμα μὲ κάθετη κεραία. Συγκεκριμένα στὶς περιπτώσεις: 6703 (Γ), 6718 (Ι) καὶ 6748 (Μ), ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὰ χρόνια: 1195, 1210 καὶ 1240². Ἐνα ἀκόμη στοιχεῖο, ποὺ φαίνεται νὰ ἀποκλείει τὶς τελευταῖες αὐτὲς συμπληρώσεις καὶ παράλληλα συνηγορεῖ γιὰ τὴν πρώτη λύση τοῦ 6733, εἶναι ἡ ὑπαρξὴ τῆς μικρῆς διακοσμητικῆς κεραίας στὴν κορυφὴ τοῦ προβληματικοῦ γράμματος, ἡ ὁποία διακρίνεται ἀκόμη καὶ ἡ ὁποία ταιριάζει ἀκριβῶς σὲ ἓνα Λ.

Τὴν ἀποκατάσταση 6733 = 1225 προτείνει καὶ ὁ Gerola στὸν τόμο IV τῶν Monumenti, ὅπου καὶ δημοσιεύει τὴν ἐπιγραφὴ³. Ὅπως δὲ ποτε πέρα ἀπὸ τὸ πόσο πειστικὰ ἢ ὄχι μποροῦν νὰ εἶναι τὰ ἀποτελέσματα τῶν παραπάνω συλλογισμῶν, σημασία ἔχει νομίζω τὸ γεγονός, ὅτι ὅλοι οἱ συνδυασμοὶ συμπληρώσεως ὀδηγοῦν στὰ τέλη τοῦ 12ου ἕως τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνα, χρονολογία ποὺ φαίνεται νὰ ταιριάζει καὶ μὲ τὴν τέχνη τῶν σωζομένων τοιχογραφιῶν.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ αὐτὴ, στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ διατηροῦνται τὰ ἴχνη καὶ μιᾶς δευτέρης, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἀναφερόταν στοὺς ἀφιερωτές. Εἶναι γραμμένη μὲ κεφαλαῖα, ὑπόλευκα γράμματα ἐπάνω στὸ σκοτεινὸ βάθος τῆς παραστάσεως τῆς Δεήσεως, ἀνάμεσα στὸ θρόνο τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴ μορφὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου, ποὺ εἰκονίζεται στὴ δεξιὰ πλευρὰ (πίν. 8). Τὰ ἐλάχιστα τμήματα ποὺ σώζονται ἀπ' αὐτὴν ἔχουν ὡς ἐξῆς :

ΚΑ ΡΟΜΟ (ἱερομονάχου ;)

Κ(ΑΙ) ΦΩ ΤΟΥ ΠΕ

ΛΟ . . .

Ἐκλογὴ καὶ τύπος εἰκονογραφικῶν θεμάτων

Μ' ὅλο ποὺ τὰ σωζόμενα τμήματα τῆς ζωγραφικῆς διακοσμήσεως εἶναι τόσο πενιχρά, προσφέρουν νομίζω ὕλικὸ γιὰ ὁρισμένες ἐνδιαφέ-

2. Πρβλ. πίνακες ἀντιστοιχίας εἰς V. Gruel, La Chronologie, Paris 1958, σελ. 258 - 259.

3. G. Gerola, ἔ. ἀν. σημ. 1. Ὁ Demus, αὐτόθι, ἀκολουθεῖ τὴν χρονολόγησιν 1196, ποὺ εἶχε προτείνει ὁ Gerola στὸν τόμο II τῶν Monumenti, σελ. 299, καὶ σελ. 300 σημ. 2.

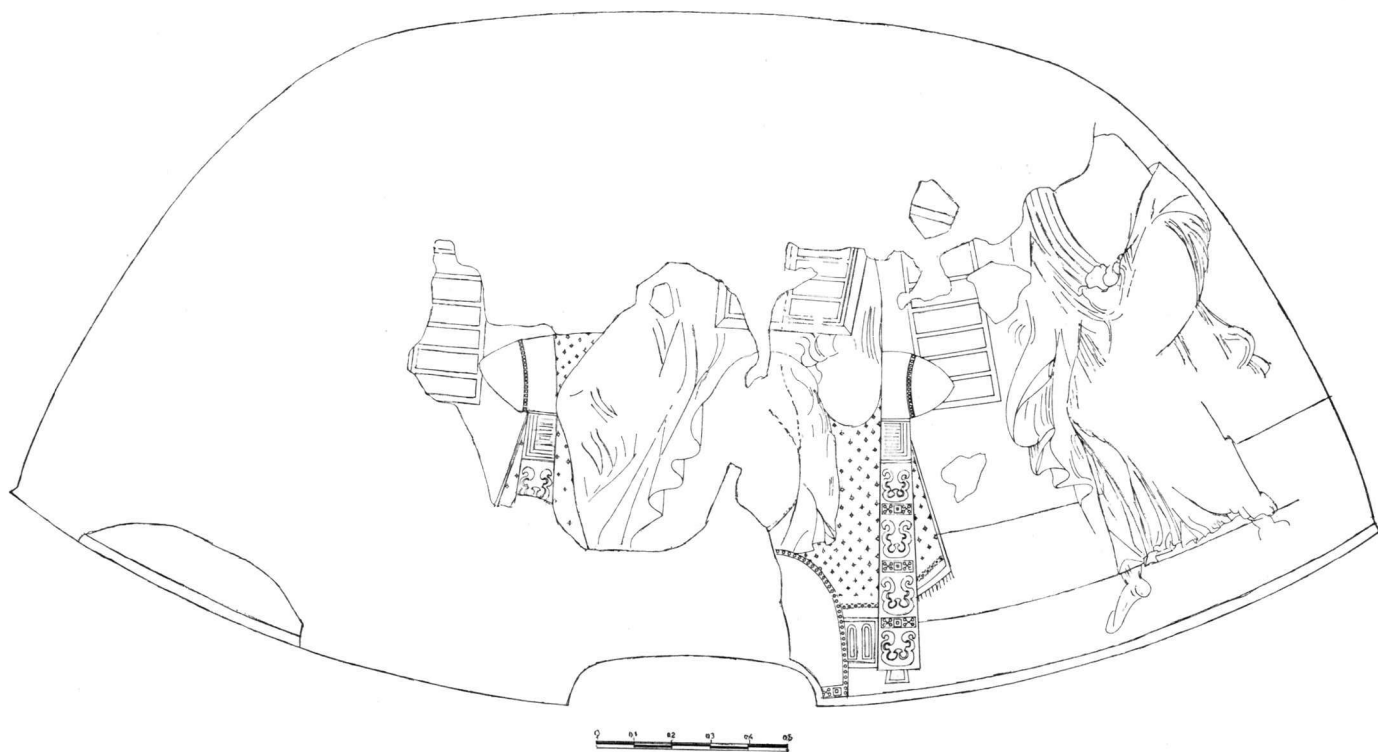
ρουςες εικονογραφικές παρατηρήσεις. Και πρώτα τὸ θέμα τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς κόγχης ἂν καὶ δὲν ἀποτελεῖ μοναδικὴ ἐξαίρεση, προσφέρει ἀναμφίβολα μία σπάνια εικονογραφικὴ λύση ὡς πρὸς τὸν συνδυασμὸ ὁρισμένων ἐπὶ μέρους στοιχείων. Στὸ κέντρο τῆς παράστασης αὐτῆς εἰκονίζεται ὁ Χριστός, ἔνθρονος καὶ μὲ ἀνοικτὸ τὸ εὐαγγέλιο στὸ ἄριστερό του χέρι. Πλαισιώνεται ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Θεοτόκου, ποὺ θὰ πρέπει νὰ εἰκονιζόταν ἄριστερά ὡς πρὸς τὸν θεατὴ, γυρισμένη ἐλαφρὰ πρὸς τὸ κέντρο, καὶ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου δεξιά, ποὺ δίδεται ἐπίσης σὲ ἀνάλογη στάση. Καὶ οἱ δύο τελευταῖες αὐτὲς μορφὲς παριστάνονται ὀρθιες νὰ κρατοῦν ἀπὸ ἓνα ἀνοικτὸ εἰλητάριο, μὲ σχετικὰ μακροσκελῆ κείμενα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μόνο ἡ κατακλείδα ἐκείνου τοῦ ἁγίου Ἰωάννου σώζεται ἀρκετά, ὥστε νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ διαβάσει τὰ ἀκόλουθα:

«... καὶ κάθαρὸν ἁμαρτίας βαπτίσει Προφῆτα
— λάβε σὺ οἶκτῳ τέλος» (Εἰκ. 1 καὶ πίν. 8).

Ἡ ταύτιση τῆς παράστασης αὐτῆς μὲ τὴ σύνθεση τῆς Δεήσεως ὡς πρὸς τὰ κύρια τῆς στοιχεῖα δὲν ἀπαιτεῖ εἰδικὴ ἀπόδειξη. Μάλιστα ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου τῆς δεξιᾶς μορφῆς ἐξαλείφει κάθε δισταγμὸ γιὰ τὴν ταύτισή της μὲ τὸν ἅγιο Ἰωάννη, δισταγμὸ ποὺ ἡ ἐλλειπὴς καὶ κακὴ διατήρηση τῆς παράστασης θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογήσει. Ἐτσι τὸ μόνο ποὺ ἔχει σημασία ἐδῶ καὶ ποὺ ἀπαιτεῖ ἐξήγηση, εἶναι ἡ λεπτομέρεια τῆς προσθήκης εἰληταρίων μὲ ἐπιγραφὰς στὶς μορφὲς τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου σὲ μία παράσταση Δεήσεως καὶ ἡ διερεύνηση τῶν λόγων, ποὺ μπορεῖ νὰ ὑπαγόρευαν τὴν ἐκλογὴ αὐτοῦ εἰδικὰ τοῦ θέματος γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ἀψίδας ἐνὸς ναοῦ.

Ἡ παράσταση τῆς Θεοτόκου μόνης ἢ σὲ σχέση μὲ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ, πρὸς τὸν ὁποῖο δέεται κρατώντας ἀνοικτὸ εἰλητάριο, μὲ κείμενο ποὺ ἀποδίδει, σχεδὸν κατὰ κανόνα, ἓναν ὑποθετικὸ διάλογο ἀνάμεσα σ' ἐκείνην καὶ τὸν Χριστό, εἶναι γνωστὴ τόσο ἀπὸ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ὅσο καὶ ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες κ.ἄ. Ἀποτελεῖ μία παραλλαγή τοῦ τύπου τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας, τῆς περίφημης εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ἀγίας Σοροῦ, ποὺ ὑπῆρχε στὴν ἐκκλησίαν τῶν Χαλκοπρατείων στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἀπὸ τὸν 11ον αἰῶνα, τόσο σ' αὐτὴ τὴν παραλλαγὴ ὅσο καὶ χωρὶς εἰλητάριο, τὸ θέμα συνηθίζεται στὴ διακόσμηση τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ, ὅπου κατὰ προτίμηση εἰκονίζεται στὸ μέτωπο τῆς βόρειας παραστάδας τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ξεκομμένη ὡς πρὸς τὸν χῶρο εἰκονογραφικὰ ὅμως ἄμεσα συνδεομένη μὲ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ, ποὺ παίρνει τὴν ἀντίστοιχη θέση τῆς νότιας παραστάδας⁴. Ἡ θεο-

4. Γιὰ τὸν τύπο βλ. S. der Nersessian, Two images of the Virgin, εἰς D.O. Pa., 14, 1960, σελ. 77 - 78, εἰκ. 6 - 13. Γιὰ τὸν ναὸ τῆς Θεοτόκου τῶν Χαλκοπρα-



Εικ. 1. Ναός Ἁγίας Ἄννας στὸ Ἀμάρι. Ἡ Δέησις στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ. Σχέδ. ἀρχιτέκτονος κ. Μ. Λυγιδάκη - Ἰωαννίδου.

λογική σημασία του συμπλέγματος υπογραμμίζεται στις εικονογραφικές λεπτομέρειες. Ἡ Παναγία μεσιτεύει πρὸς τὸν Κριτὴ Υἱὸ τῆς γιὰ τὴν σωτηρία τῶν βροτῶν καὶ τὰ μεσιτικά της λόγια, ὅπως καὶ ἀπαντήσεις τοῦ Χριστοῦ, ἀναγράφονται στὸ εἰλητάριο, ποὺ συνήθως κρατᾷ στὸ ἄριστερό της χέρι⁵. Ὡς πρὸς τὴν τελευταία αὐτὴ λεπτομέρεια ὁ τύπος μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ σὰν ἡ παραστατικότερη παραλλαγή τῆς πλούσιας σὲ τυπολογικὴ ποικιλία εἰκονογραφήσεως τοῦ θέματος τῆς δεομένης Θεοτόκου.

Ἐναν ἀπὸ τοὺς σπανιότερους τύπους φαίνεται νὰ ἀντιπροσωπεύει ἡ ἐδῶ ἐξεταζόμενη κρητικὴ παράσταση. Τὸ παλαιότερο. Ἰσως ἔργο μετὰ τὴν κρητικὴν παράσταση, στὸ ὁποῖο ἡ μορφή τῆς Θεοτόκου μὲ εἰλητάριο συνδυάζεται μὲ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως, εἶναι μία εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, ποὺ παριστάνει τὸν ἅγιο Νικόλαο μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴν ζωὴ καὶ τὰ θαύματά του καὶ σειρὰ ἁγίων στὸ πλαίσιο⁶. Στὸ κέντρο τῆς ἄνω πλευρᾶς τοῦ πλαισίου εἰκονίζεται ἡ Δέηση μὲ τὸν Χριστὸ ἐνθρόνο σὲ δόξα φερόμενῇ ἀπὸ τὰ σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν. Ἡ Παναγία, ἄριστερά, εἰκονίζεται νὰ κρατᾷ ἀνοικτὸ εἰλητάριο, στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένοι οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ συνηθισμένου σ'αὐτὴν τὴν περίπτωσιν διαλογικοῦ ἐπιγράμματος: «Τὶ μὴ τερ αἰτεῖς καὶ τίνος δέει φράσον». Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου, ποὺ παριστάνεται δεξιά, δίδεται στὴν τυπικὴ στάση δεήσεως χωρὶς εἰλητάριο (πίν. 10).

Δύο μοναδικές στὸ εἶδος τους λύσεις μεταφορᾶς τοῦ τύπου αὐτοῦ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ φαίνεται ὅτι προσφέρουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Ἀννας στὴν Τραπεζοῦντα καὶ τῆς Θεοτόκου στὴν Ἀσί-νου Κύπρου. Στὸν πρῶτο καὶ συγκεκριμένα στὴ νότια παραστάδα τοῦ Βή-

τείων βλ. P. P e z a u d, Le sanctuaire de la Vierge aux Chalcopratia, εἰς Echos d' Orient, XXIII, 1924, σελ. 36, εἰκ. 2 - 5.

5. Βλ. ἐπιγραφὴ εἰκόνας τῆς Θεοτόκου τοῦ τύπου αὐτοῦ ἀπὸ τὴν Μονὴ Σινᾶ, Γ. κ α ἰ Μ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, σελ. 160 καὶ II, εἰκ. 173. Πρὸς καὶ τὸν τύπο ποὺ παραδίδει ἡ Ἑρμηνεία, Π α π α δ ο π ο ὕ λ ο υ - Κ ε ρ α μ έ ω ς, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, St. Petersburg 1909, σελ. 280.

6. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, ἔ. ἀν. II, σελ. 156 καὶ I, εἰκ. 170. Ἡ προτεινόμενη χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στὸν 15ον αἰῶνα, πρέπει ἰσως νὰ ἀναθεωρηθῇ. Ὅρισμένα τεχνολογικὰ στοιχεῖα ὅπως, π. χ. ἡ ἀπόδοση τῶν προσώπων καὶ οἱ λεπτομέρειες στὴν ἐξάρτηση τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων καὶ στὶς γυναικεῖες αυτοκρατορικὲς στολές, ὑποδεικνύουν, νομίζω, τὴν ἐνταξιν, τουλάχιστον τῶν μορφῶν τοῦ πλαισίου, στὴν ὁμάδα εἰκόνων, ποὺ ὁ K. W e i t z m a n n (Icon Painting in the Crusader Kingdom, D.O.Pa., 20, 1966, σελ. 69 κ.έ.) ἀποδίδει σὲ ἐργαστήρια τῶν Σταυροφόρων καὶ τὴν χρονολόγησιν τοὺς στὸν 13ον αἰῶνα. Στὴν ἴδια ἐποχὴ φαίνεται νὰ ἀνήκει καὶ ἡ τοιχογραφία στὸ ναὸ τοῦ Φρὲ Χανίων, μὲ τὴν ὁμοία παράσταση Δεήσεως (Κ. Λ α σ σ ι θ ι ω τ ᾱ κ η ς, εἰς Κρητ. Χρον., ΚΑ', 1969, τευχ. Β', σελ. 479, εἰκ. 138).

ματος, σὲ ἀντιστοιχία πρὸς τὴν μορφή τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἀνάλογη θέση τῆς βόρειας, παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἰωάννης⁷. Ἐχει φυλαχθῇ δηλαδὴ γιὰ τὸ τρίτο πρόσωπο τῆς Δεήσεως ἡ θέση, ποὺ κανονικὰ προορίζεται γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ. Στὸ δεύτερο μνημεῖο, δίπλα στὴ μορφή τῆς Θεοτόκου ποὺ εἰκονίζεται στὴ συνηθισμένη θέση τῆς βόρειας παραστάδας τοῦ ἱεροῦ, ἔχει προστεθῇ ἡ μορφή τοῦ Προδρόμου⁸. Ἐνδιαφέρων εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἡ τελευταία αὐτὴ ἔχει ὑπαχθῇ στὸ κύριο σύμπλεγμα σὰν δευτερεύουσα πραγματικὴ προσθήκη, εἰκονιζόμενη πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία καὶ χωρὶς εἰλητάριο. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἀνήκουν στὶς ἐπιζωγραφήσεις τοῦ 15ου αἰῶνα (βλ. πιὸ κάτω, σημ. 18).

Τὸν σπάνιο συνδυασμὸ τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας — ἡ παράσταση τῆς ὁποίας ἐναλλάσσεται σ' αὐτὴν τὴν θέση μ' ἐκείνην τῆς Ἀγιοσορίτισσας — μὲ τὸν τύπο τῆς τελευταίας μᾶς παραδίδουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ δευτέρου τμήματος τοῦ ναοῦ τῶν Ἀποστόλων στὸ Ρεέ (γύρω στὰ 1330). Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὅπως συνήθως στὴν ἀντίστοιχη θέση τῆς νότιας παραστάδας τοῦ κυρίως ναοῦ⁹.

Τὸν τύπο τῆς συναϊτικῆς εἰκόνας — ὅπου μόνον ἡ Παναγία εἰκονίζεται νὰ κρατᾷ εἰλητάριο — ἐπαναλαμβάνει μία σειρὰ μεταγενέστερων μνημείων στὴν Καστοριά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα, τὸ παλαιότερο, οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Ἀθανασίου στὴ συνοικία τῆς Μητροπόλεως, χρο-

7. G. Millet, *Les monastères et les églises de Trépizonde*, εἰς BCH, XIX, 1895, σ. 433. G. Millet - D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936, σελ. 26 - 27, εἰκ. 3 καὶ πίν. XIV. 2. Δύο στρώματα ζωγραφικῆς μὲ τὸν ἴδιο τύπο παραστάσεως. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου τοῦ παλαιότερου στρώματος ἀναφέρεται στὸν ἀφιερωτὴ ἱερέα Νικηφόρο, εἶναι γραμμένη σὲ λαμβικούς στίχους, διαφέρει ὁμως ἀπὸ τὸν συνήθη τύπο.

8. The Right Reverend the Bishop of Gibraltar, V. Seymour W. H. Buckler and Mrs W. H. Buckler, *The Church of Asinou, Cyprus and its Frescoes*, εἰς Archaeologia, LXXXIII, 1934, 341, 342, 331 καὶ 336 ἀριθμ. 24 καὶ 35 τοῦ διαγράμματος VI - VII καὶ ἀριθ. 8 καὶ 9 τοῦ διαγράμματος II - IV καὶ πίν. XCV. 2. Βλ. γενικὰ γιὰ τὶς τοιχογραφίες, A. and J. Styliano u. The painted Churches of Cyprus, 1964, 51 - 67, καὶ εἰδικὰ γιὰ τὴν παράσταση τῆς Θεοτόκου σελ. 67. M. Sakoroulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l' iconographie*, Bruxelles 1966. Πρβλ. καὶ P. C. Winfield and E. J. Hawkins, *The Church of Our Lady at Asinou, Cyprus. A Report on the Seasons of 1965 and 1966*, εἰς D.O. Pa. 21, 1967, σελ. 261 - 266.

9. Dj. Bošković, εἰς Starinar, 8/9, Belgrad 1933 - 1934, σελ. 92, 108. S. der Nersessian, ἔ. ἀν. σελ. 83, σημ. 80. Βλ. καὶ R. Hamann Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, 2, Giessen 1963, σχέδ. 14, ἀρ. 38 καὶ σχ. 15, ἀρ. 88.

νολογούνται στα 1384-1385¹⁰. Έδω, στην κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου, εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος, ως Βασιλεὺς Βασιλευόντων, ανάμεσα στην Θεοτόκο, πού επίσης ντυμένη βασιλικά, κρατᾷ με τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀνοικτὸ εἰλητάριο, καὶ τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, πού εἰκονίζεται με τὰ χέρια σταυρωμένα ἔμπρὸς στὸ στῆθος. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου τῆς Παναγίας ἔχει δυστυχῶς ἀπαλειφθῆ, ἐκείνη ὁμως τοῦ εὐαγγελίου πού κρατᾷ ὁ Χριστὸς εἶναι ἐνδεικτικὴ τοῦ νοήματος — ἐσχατολογικοῦ χαρακτήρα — τῆς παραστάσεως: «Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρός μου κληρονομίσαι τὴν ὑτίμασμένην ὑμῖν βασιλείαν». Τὸ θέμα ἀντιγράφεται ἕναν αἰῶνα ἀργότερα στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας, τοῦ 1486¹¹, καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Μαγαλιοῦ, τοῦ 1505¹².

Στὴν ἴδια πόλη, στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Σπυρίδωνος, στὴ συνοικία τῆς Ἑλεούσας, ἀντιπροσωπεύταν ὁ τύπος στὴν ὁλοκληρωμένη του μορφῇ¹³. Ὁ ναὸς ἔχει κατεδαφισθῆ, ὁμως ἀνάμεσα στὰ τμήματα τῶν τοιχογραφιῶν του πού διασώθηκαν καὶ μεταφέρθηκαν στὸ Μουσεῖο, περιλαμβάνεται καὶ ἕνα με τὴν παράσταση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου νὰ κρατᾷ εἰλητάριο, ἐπάνω στὸ ὁποῖο ἡ ἐπιγραφή: «*Ηκουσας μ(ητ)ρ(ο)ς ικετηρίαν Σωτερ' ακουσον καμου του Βαπτιστου σου Λογε*». Ἡ παράσταση αὐτὴ σύμφωνα με μία παλαιότερη, πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τοῦ μνημείου, περιγραφὴ ἀνῆκε σὲ Δέηση, πού εἰκονιζόταν στὴν κατώτερη ζώνη τοῦ νότιου τοίχου τοῦ ναοῦ καὶ παρίστανε τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Θεοτόκο με βασιλικὸ ἔνδυμα. Ἡ τελευταία αὐτὴ εἰκονιζόταν, ὁμοια με τὸν ἅγιο Ἰωάννη, νὰ κρατᾷ ἀνοικτὸ εἰλητάριο με τὰ λόγια: «*Δεξαι δεησιν της σης μητρος οικτιρμων - τι μητερ αιτεις - Των βροτων σωτηριαν - Αλλ' ουκ επιστρεφουσιν - Και σωσον χαριν - Εξουσιν αντρων - Ευχαριστω σοι λογε*».

Τὸν ἴδιο τύπο ἐπαναλαμβάνει καὶ ἡ παράσταση τῆς Δεήσεως στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῶν Πέτρου καὶ Παύλου στὸ Τύρνοβο, τοῦ 15ου αἰῶνα¹⁴ καὶ τῆς Μονῆς Φιλανθρωπινῶν στὸ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων τοῦ 1560¹⁵. Τὸ μνημεῖο ὁμως πού παραδίδει τὸ συγγενέστερο, ὅσον ἀφορᾷ καὶ στὴν

10. Ἀ. Ὁρλάνδος, Τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς, εἰς ABME, Δ', 1938, σελ. 148 - 150 καὶ εἰκ. 104.

11. Ἀπεικόνιση εἰς Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 186.

12. Αὐτόθι, πίν. 172β. Πρβλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, εἰς ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. Ε', 1969, σελ. 305.

13. Ἀ. Ὁρλάνδος, ἔ. ἀν. σελ. 182, εἰκ. 123.

14. Βλ. ἀπεικόνιση παρὰ Α. Protić, Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo, au XIIe et au XIVe siècle εἰς L'art byzantin chez les Slaves, I, σελ. 92 κ. ἔξ. πίν. V.

15. Τὴν πληροφορία ὀφείλω στὴν κ. Μ. Ἀχειμιάστου - Ποταμιάνου πού κι' ἐδῶ εὐχαριστῶ θερμά.

έκλογη τῆς θέσεως, παράδειγμα πρὸς τὴν κρητικὴ τοιχογραφία εἶναι ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Διμυλιᾷ Φουντουκλί Ρόδου¹⁶. Ἐδῶ, στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, παριστάνεται ἡ Δέηση, μὲ τὸν Χριστὸ σὲ προτομή, ἀνάμεσα στὶς μορφές τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου, ποὺ κρατοῦν ἀνοικτὰ εἰλητάρια, τῶν ὁποίων ὅμως οἱ ἐπιγραφές ἔχουν δυστυχῶς τελειῶς ἀπαλειφθῇ. Ὁ ἐκδότης τοῦ μνημείου Ἄ. Ὁρλάνδος χρονολογεῖ τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς στὸν 15ον αἰῶνα, μὲ τὴν πρόσθετη παρατήρηση ὅμως, ὅτι δείχνουν νὰ ἀντιγράφουν πρότυπα τοῦ 14ου αἰῶνα. Τέλος τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ τύπου αὐτοῦ παραστάσεως τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου σὲ σύνθεση τῆς Μεγάλης Δεήσεως μᾶς παραδίδει ἡ σχετικὴ σειρὰ εἰκόνων εἰκονοστασίου τοῦ ναοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου στὸ Krušedol Γιουγκοσλαβίας, τοῦ 16ου αἰῶνα¹⁷.

Μόνα τους τὰ παραδείγματα αὐτὰ πολὺ λίγο νομίζω βοηθοῦν στὴν κατανόηση τοῦ τύπου αὐτοῦ Δεήσεως καὶ στὴν ἐξαγωγή συμπερασμάτων σχετικὰ μὲ τὸν χώρο καὶ τὶς συνθῆκες δημιουργίας του, ἐπιτρέπουν ὅμως ὀρισμένους κατ' ἄρχὴν συλλογισμούς. Καὶ πρῶτα τὸ γεγονός, ὅτι στὰ μεταγενέστερα μνημεῖα ὁ τύπος ἐπέζησε καὶ παρακολουθεῖται σὲ δύο παραλλαγές (ὁ ἅγιος Ἰωάννης μὲ ἢ χωρὶς εἰλητάριο), δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ τύπος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀμαρίου εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐξελικτικῆς διαδικασίας. Ἡ ἐσωτερικὴ συνάφεια τοῦ συμπλέγματος Ἀγιοσορίτισσας — Χριστοῦ καὶ τῆς παράστασης τῆς Δεήσεως, ποὺ γίνεται φανερὴ καὶ ἀπὸ τὴν παράλληλη χρῆση τους σὲ κοινὸ χαρακτηριστῆρα ἔργα, θὰ πρέπει νὰ ἀποτελέσει τὴν κύρια ὄθηση στὴν τελικὴ συγχώνευση τῶν δύο εἰκονογραφικῶν θεμάτων. Παράλληλα ἢ σ' ὀρισμένες περιπτώσεις ἀνόργανη σύνδεση τοῦ τύπου αὐτοῦ μὲ τὸ μνημειακὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ ἡ σπάνια ἐφαρμογὴ του σ' αὐτό, ἕως τὸν 15ον αἰῶνα, δείχνουν, ὅτι ὁ χώρος δημιουργίας του ἴσως δὲν πρέπει νὰ ταυτισθῇ μὲ ἐκεῖνον τῆς ἐπίσημης μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Οἱ περιπτώσεις Ἀσίνου καὶ Τραπεζούντας προσφέρουν ἀνορθόδοξες λύσεις καὶ ἀποκαλύπτουν τὴν προσπάθεια συνταιριάσματος ἑνὸς τύπου τοῦ παραδοσιακοῦ προγράμματος μὲ ἓνα σχῆμα γνωστὸ ἀπὸ ἄλλου. Στὸ πρῶτο ἡ παράσταση τοῦ Προδρόμου φαίνεται κυριολεκτικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ «ἐκτὸς χώρου»,¹⁸ ἐνῶ στὸ δεύ-

16. Ἄ. Ὁρλάνδος, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ρόδου, εἰς ABME, Στ', 1948, σελ. 183, εἰκ. 142.

17. L. Mirković, La Déesis de l'Iconostase de Krušedol, εἰς Starinar, NS, III - IV, 1952 - 1953 (1955), σ. 93 κ. ἑξ. εἰκ. 3 - 11 (σερβικά) Βλ. καὶ D. Mouriki, A Deesis Icon in the Art Museum, εἰς Record of the Museum Princeton University, 27, τεύχος I, σ. 1968, σελ. 22 καὶ 27.

18. Ἡ παράσταση τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Ἰωάννου ἴσως προσετέθη κατὰ τὴν ἐπι-

τερο ή λύση, αν και επιτυχέστερη (το τρίμορφο αποκαθίσταται ὁρθά, με την Θεοτόκο και τὸν Πρόδρομο στὶς παραστάδες τοῦ Βήματος και τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ) παραμένει μοναδική.

Τόσο τὸ θέμα τῆς Δεήσεως ὅσο και ἐκεῖνο τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας ἐμφανίζουν μορφολογικὴ εὐκαμψία και πολλαπλὴ ἐφαρμογή, κυρίως στὶς περιπτώσεις πού τὸ ἀντικείμενο ἀποτελεῖ ὁ συγκεκριμένος ἀφιερωτὴς ἢ κτήτορας¹⁹. Ἐνῶ στὰ ἐπίσημα προγράμματα ἐκφράζουν και

ζωγράφηση τοῦ τμήματος αὐτοῦ στὸν 15ον αἰῶνα. Ἡ ἀρχικὴ διακόσμηση θὰ πρέπει νὰ ἔδιδε μόνον τὴν μορφὴ τῆς Θεοτόκου. Ἡ ἐνίσχυση τῶν πεσσῶν, στὴν ἴδια ἐποχὴ με τὴν ἐπιζωγράφηση, εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴν διεύρυνση τῆς ἐπιφάνειας, ὅπου ἡ παράσταση τῆς Παναγίας, προσφέροντας ἔτσι τὴν δυνατότητα προσθήκης και τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Ἰωάννου. Βλ. Winfield - Hawkins, ἔ. ἀν. σχ. Β.

19. Γιὰ τὴν Δέηση — ἀφιερωματικὴ παράσταση βλ. Th. von Bogaay, Deesis und Eschatologie, εἰς Polychordia, Festschrift Fr. Doelger, Amsterdam 1967, (Byzantinische Forschungen II, 1967) σελ. 59 κ. ἑξ., κατὰ τὸν ὁποῖον τὸν ἑξατολογικὸ χαρακτὴρα ἀπέκτησε ἡ παράσταση ἀπὸ τὸν 11ον αἰῶνα και μετὰ. Πρβλ. ἀπ' αὐτὴν τὴν ἄποψη τὶς παραστάσεις στὴν Santa Maria Antiqua και στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως: J. Wilpert, Die roemischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von 4. bis 13. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1917, IV, Πίν. 145. 3. Γιὰ τὴν χρονολόγηση τῆς παραστάσεως στὰ 649 - 658, βλ. P. J. Nordhagen, The earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their date, εἰς Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, I, Oslo 1962, σελ. 57 και 71 - 72. Γιὰ τὴν παράσταση τῆς Ἀγίας Σοφίας, βλ. C. Osieczkowska, La mosaïque de la porte royale à Sainte - Sophie de Constantinople, εἰς Byzantion, IX, 1934, σελ. 41 κ. ἑ. και J. Scharf, Der Kaiser in Proskynese, Bemerkungen zur Deutung des Kaisermosaiks im Narthex der Hagia Sophia von Konstantinopel, Festschrift P. E. Schram, I, Wiesbaden 1965, σελ. 27 - 35. Στὴν σχετικὴ με τὶς συνθήκες δημιουργίας, τὴ σημασία και τὴν χρῆση τῆς παραστάσεως τῆς Δεήσεως βιβλιογραφία κεντρικὴ θέση παίρνουν οἱ ἐργασίες: A. Kirpiknikov, Deisis na vostok' i zapad' u jego literaturnja paralleli, (Ἡ Δέηση στὴν Ἀνατολὴ και Δύση και τὰ φιλολογικὰ τῆς παράλληλα) εἰς Zurnal Ministerstva prosvescenja, 1893, σ. 1 κ. ἑ.. (Γιὰ πρώτη φορὰ προσκομίζονται και ἐρευνοῦνται συστηματικὰ τὰ σχετικὰ λειτουργικὰ και θεολογικὰ κείμενα με σκοπὸ τὴν ἐρμηνεία τοῦ χαρακτὴρα τῆς Δεήσεως και τῆς σχέσης τῆς με τὴν Δευτέρα Παρουσία, με τὴν ὁποία ὁ συγγραφεὺς ἀναγνωρίζει σχέση μόνον σὲ μεταγενέστερη ἐποχῇ). Τὴν ἀντίθετη ἄποψη, ὅτι ἀκριβῶς ἡ παράσταση ἀποτελέσει τὴν πηγὴ τῶν σχετικῶν κειμένων, διατυπώνει ὁ A. Baumstark, Bild und Lied des christlichen Ostens, Festschrift Paul Clemen, Düsseldorf 1926, σελ. 169 - 170, ἀποκρουόμενος ἀπὸ τὸν G. A. Wellen, Theotokos, Eine Abhandlung über Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit, Utrecht-Antwerpen 1961, σελ. 174 - 175. Βλ. και E. Kantowicz, Ivories and Litanies, εἰς Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, και τοῦ I. I. I. I. I., Laudes Regiae, A study in liturgical Acclamations and medieval Ruler Worship, Los Angeles 1946. Βλ. και Osieczkowska, αὐτόθι. Γιὰ τὴν χρῆση τῆς Δεήσεως σὲ ταφικὰς διακοσμήσεις βλ. Φ. Δροσογιάννη, Βυζαντινὰς τοιχογραφίες ἐντὸς τοῦ λαζευτοῦ τάφου Βεροίας, εἰς Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδον, Β', Ἀθῆναι 1966, σ. 396 κ. ἑ. Πρβλ. και σημ. 31 και 35. Γιὰ τὴν Δέηση, μόνιμο σχεδὸν θέμα στὸ τέμπλο, βλ. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες ἐπι-

τοῦ Λιβὸς στὴν Κωνσταντινούπολη²³. Ἡ περίπτωση εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα γιατί, ἂν ἡ προτεινόμενη ταύτιση τοῦ σωζόμενου τμήματος γυναικείας μορφῆς μὲ μία παράσταση τῆς Θεοτόκου εἶναι σωστή, τότε τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ μᾶς ἔχει διασώσει τὸ μοναδικό, ἀπ' ὅτι ξέρω, δεῖγμα χρήσης τοῦ τύπου τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας σὲ ταφικὴ διακόσμηση ὅπου στὴν ἐποχὴ αὐτή, δίπλα στίς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, ἰδιαίτερη χρήση γνώρισε καὶ ἡ παράσταση τῆς Δεήσεως (βλ. σημ. 35). Ὅπωςδήποτε ἡ κακὴ διατήρηση τῆς παραστάσεως καὶ ἡ ἔλλειψη ἀναλόγων παραδειγμάτων δυσκολεύουν σοβαρὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀρχικῆς συνθέσεως, ὅμως ὁρισμένα ἀπὸ τὰ προσφερόμενα στὸ μικρὸ αὐτὸ θραῦσμα στοιχεῖα ἐξασφαλίζουν νομίζω τίς ἀκόλουθες παρατηρήσεις. Ἡ ἐπιγραφὴ δὲν ἀνήκει σὲ εἰλητάριο, τὸ ὁποῖο ὅπως ἔχει ὑποτεθεῖ κρατᾷ ἡ Παναγία, ἀλλὰ εἶναι χαραγμένη ἀπ' εὐθείας ἐπάνω στὸ βάθος τῆς πλάκας. Στὸ συμπέρασμα αὐτὸ ὁδηγοῦν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά τεχνικῆς καὶ εἰκονογραφικῆς φύσεως λεπτομέρειες (π. χ. ἡ ἐπιγραφὴ ἀκολουθεῖ τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς καὶ πουθενὰ δὲν διακρίνεται τὸ περίγραμμα τοῦ εἰληταρίου, ἂν καὶ στὴν κάτω πλευρὰ σώζεται ἀρκετὸ ἀπὸ τὸ ἀκάλυπτο βάθος) καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ τύπος καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς ἐπιγραφῆς, ποὺ ἀποκλείουν τὴν ἄμεση συσχέτισή της μὲ τὴν Θεοτόκο. Τὸ κείμενο, στὸ πρῶτο πρόσωπο, ἀποδίδει τὴν παράκληση τῆς ἰδίας τῆς κατόχου τοῦ μνημείου καὶ ἀπευθύνεται στὸν Χριστό. Παράλληλα ὅμως ὁ στίχος «τὴν μητρικὴν ἔντευξιν εἰσδεδεγμένος» προϋποθέτει τὴν παρουσία καὶ τῆς μορφῆς τῆς Θεοτόκου στὴν παράσταση καὶ ἀφήνει ὁρισμένα περιθώρια στὴ δυνατότητα ταυτίσεως τοῦ σωζόμενου μικροῦ αὐτοῦ τμήματος γυναικείας μορφῆς μὲ αὐτήν. Ὅπωςδήποτε ὅμως φαίνεται τελείως ἀβάσιμη ἡ ἀποκατάσταση ἐδῶ μιᾶς παραστάσεως τῆς Θεοτόκου στὸν τύπο τῆς Ἀγιοσορίτισσας μὲ εἰλητάριο. Ἀκόμη καὶ ἡ ἀδιατάρακτη θέση τοῦ μαφορίου ἐμπρὸς στὸν κορμὸ ἀποτρέπει ἀπὸ μιὰ τέτοια συμπλήρωση.

Μετὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ παραδείγματα, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν ὅπωςδήποτε ἐλαφρὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸν βασικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο, ἰδιαίτερα διδακτικές, κυρίως ὅσον ἀφορᾷ στὸ πρόβλημα τοῦ τυπολογικοῦ συσχετι-

23. Τὸ ἀνάγλυφο φυλάσσεται στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Κωνσταντινουπόλεως. Τὸ κείμενο τῆς ἐπιγραφῆς εἰς W. H. Buckler, *The Monument of a Palaiologina*, εἰς *Mélanges offerts à G. Schlumberger*, II, Paris 1924, σ. 521, (συμπληρώνει τὴν μορφή ὡς ἐκείνη τῆς κατόχου τοῦ τάφου μοναχῆς Μαρίας). Πρῶτος ὁ Th. Macridy, εἰς D.O.Pa. 18, 1964, σ. 271, εἰκ. 69 πρότεινε τὴν συμπλήρωση ὡς Παναγίας Ἀγιοσορίτισσας. Πρβλ. καὶ H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel*, εἰς München. Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, XXIII, 1972, σελ. 65 καὶ 84, εἰκ. 25.

αναφέρονται στην ιδέα της γενικής τελικής Κρίσεως, στις ιδιωτικού χαρακτήρα παραστάσεις ή ζητούμενη μεσιτεία επεκτείνεται όχι σπάνια και σε ειδικότερα ενδιαφέροντα και επιδιώξεις προς τα όποια συχνά ή παράσταση και «προσαρμόζεται» συνθετικά. Ασφαλώς την κύρια θέση παίρνει και εδώ ή εξασφάλιση της μεσιτείας ενός προστάτου αγίου προ του θρόνου του Κριτού κατά την ώρα της τελικής Κρίσεως, όμως συχνά, όπως την θέση του μεσιτεύοντος παίρνει ο προσωπικός προστάτης άγιος του αφιερωτού²⁰, έτσι και ή μεσιτεία όχι σπάνια αναφέρεται και στην εδώ ζωή. Σαν παράδειγμα ως προς το τελευταίο τουτο αρκεί να αναφερθῇ εδώ, σε σχέση προς το θέμα της Άγιοσορίτισσας, ή γνωστή παράσταση του Γεωργίου Άντιοχείας στα ψηφιδωτά της Martorana Παλέρμου²¹. Ο κτήτωρ εικονίζεται σε προσκύνηση εμπρός στη μορφή της Θεοτόκου, ή όποια μεσολαβεῖ γι' αὐτόν προς τόν Χριστό, πού εικονίζεται σε προτομή στην επάνω δεξιά γωνία του πίνακα. Στο εἰλητάριο πού ή Παναγία κρατᾷ στο ἄριστερό της χέρι εἶναι γραμμένη ή ἔμμετρο ἐπιγραφή: «Τὸν ἐκ βάθρων δείμαντα τόνδε μοι δόμον / Γεώργιον πρῶτιστων ἀρχόντων ὄλων / τέκνον φυλάττοις πανγένει πάσης βλάβης / νέμοις τε τὴν λύτρωσιν ἀμαρτημάτων/ ἔχεις γὰρ ἰσχὺν ὡς Θ(εὸς) μόνος Λόγε». Ἡ Παναγία δὲν μεσολαβεῖ ἐδῶ μόνο γιὰ τὴν λύτρωση ἀμαρτημάτων, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν φύλαξη τοῦ κτήτορα ἀπὸ «πάσης βλάβης».

Μία ἄλλη, ἀπὸ μορφολογικῆς πλευρᾶς αὐτὴν τὴν φορά, παραλλαγή τοῦ τύπου μὲ τὴν μεσιτεύουσα Παναγία ἀποτελοῦν οἱ ἐπίσης ἀφιερωματικοῦ χαρακτήρα παραστάσεις, στὶς ὁποῖες τὸ κείμενο μεσιτείας, σὲ πεζὸ λόγο συνήθως, ἀναγράφεται ἐπάνω στὸ βάθος τοῦ πίνακα, δίπλα στὴν ὁλόσωμη, σὲ στάση δεήσεως μορφή τῆς Θεοτόκου. Σαν τυπικὲς στὸ εἶδος μποροῦν νὰ ἀναφερθοῦν οἱ παραστάσεις σὲ δύο μικρογραφίες τοῦ εὐαγγελισταρίου τοῦ 1061-1062, τοῦ Ἑλληνικοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων (Μεγάλῃ Παναγία, φ. IV) καὶ τοῦ χειρογράφου τῆς Μονῆς Λαύρας ἀρ. 103Α τοῦ 12ου αἰῶνα²².

Τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο, χωρὶς ὅμως τὴν παράσταση τοῦ αφιερωτοῦ σὲ θέση προσκυνήσεως, ἴσως ἐπαναλαμβάνει καὶ ή ἀνάγλυφη παράσταση ἀπὸ τὸν τάφο μιᾶς Παλαιολογίνας μὲ τὸ μοναχικὸ ὄνομα Μαρία, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖται στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῆς Μονῆς

στολίου, Δ.Χ.Α.Ε., Δ', 1966, σ. 380 κ.έ. (= M. Chatzidakis, Studies in Byz. Art and Archaeology, London 1972, XVIII, σ. 380 κ.έ) καὶ τοῦ αὐτοῦ, ἄρθρ. Ikonostas στὸ Reallexikon z. Byz. Kunst, III, στ. 337 - 339.

20. Βλ. Osieczkowska, ἔ. ἄ., σελ. 46, καὶ Δροσογιάννη, ἔ. ἄ.

21. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, σελ. 82 καὶ 303 - 304, εἰκ. 58b.

22. Der Nersessian, ἔ. ἄν., σελ. 84, εἰκ. 13.

σμού του θέματος της Θεοτόκου με είλητάριο με την Δέηση, δείχνονται οι ακόλουθες περιπτώσεις.

Στην ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και για το λόγο της ακριβοῦς της χρονολόγησεως — σύμφωνα με τις πηγές εκτελέστηκε στα 1158 κατ' ἐντολή του Μεγάλου Δουκὸς Andrei Bogoljubski — εικόνα του Μουσείου στο Vladimir ²⁴ Ρωσίας παριστάνεται ἡ Θεοτόκος στὸ γνωστὸ τύπο, ὁλόσωμη, δεόμενη πρὸς τὸν Χριστό, ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τοῦ πίνακα κρατώντας εἰλητὸ με τὴν ἐπιγραφή τελείως σβυσμένη. Στὴν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ εὐρύχωρου πλαισίου ἔχει προστεθῇ ἡ παράσταση τῆς Δεήσεως, στὸν τύπο τοῦ γνωστοῦ Τριμόρφου. Στὰ πολυάριθμα μεταγενέστερα ἀντίγραφα τῆς εἰκόνας αὐτῆς συχνὰ παρατηρεῖται καὶ ἡ προσθήκη μιᾶς ὁμάδας πιστῶν σὲ προσκύνηση ἔμπρὸς στὴν μορφή τῆς Παναγίας²⁵.

Στὰ τέλη τοῦ ἴδιου αἵωνα (1183) οἱ τοιχογραφίες τοῦ κελλιοῦ με τὸν τάφο τοῦ ἁγίου στὸ συγκρότημα τῆς Ἑγκλείστρας τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο προσφέρουν μία ιδιαίτερα σπάνια λύση στὸ θέμα τῆς μεσιτεύουσας Θεοτόκου. Δίπλα στὴν παράσταση τῆς Δεήσεως, στὴν ὁποία συνεικονίζεται καὶ ὁ κτήτωρ ἅγιος Νεόφυτος, καὶ ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπὸ τὸν τάφο τοῦ ἁγίου παριστάνεται ἡ Θεοτόκος ἐνθρονῇ, βρεφοκρατοῦσα, ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες Χρυσόστομο καὶ Βασίλειο. Καὶ οἱ τρεῖς αὐτὲς μορφὲς εἰκονίζονται νὰ κρατοῦν ἀνοικτὰ εἰλητάρια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὅμως μόνον ἡ ἐπιγραφή ἐκείνου τῆς Παναγίας εἶναι στὸ γνωστὸ διαλογικὸ τύπο καὶ ἀναφέρεται στὴν «λύσιν ἁμαρτημάτων τοῦ κτήτορος»: «πάρεσχε / λύσιν δέ / μου τῷ κει / μένω», καὶ σὲ συνέχεια ἡ ἀπάντηση τοῦ Χριστοῦ: «δίδωμι / κα(μ)θεῖς / σα(ῖς) λιταῖς» ²⁶.

24. V. Lasareff, Die Malerei der Wladimir - Susdaler Rus, εἰς Geschichte der russischen Kunst, I, Dresden 1957, σελ. 282, εἰκ. 259, 260. Ν. D. K o n d a k o v, The Russian Icon, Album, Prague 1929, εἰκ. 73.

25. Handbuch der Ikonenmalerei, ἔκδ. τοῦ Σλαβικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Μονάχου, München 1966, ἀπεικόνιση σελ. 274.

26. C. M a n g o and E. J. W. H a w k i n s, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Painting, εἰς D.O. Pa., 20, 1966, σελ. 184, εἰκ. 105 καὶ 107. Οἱ ἐπιγραφὲς τῶν εἰληταρίων τῶν ἁγίων Βασιλείου καὶ Χρυσοστόμου ἀναφέρονται στὶς ἐκάστοτε παρακείμενες, στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου τοῦ ἀρκοσολίου παριστανόμενες συνθέσεις τῆς Σταυρώσεως καὶ Ἀναστάσεως: «Ξένον/θέαμα/ XC ἔστα/βρωμένον/...» καὶ «τῇ καθ'ορῶν ἐξί/στασε σαφῶς/φράσε (ἢ φράσον)». Πρβλ. τὴν ἀνάλογη ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Θεοτόκου με ἀφιερωτὴ ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου Μεσσήνης Ἰταλίας, τώρα στὸ Μουσεῖο τῆς ἴδιας πόλης. Ἡ ἐπιγραφή στὸ εἰλητάριο τῆς Θεοτόκου, «Qui plasmavit me», ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὸν ἀφιερωτὴ. Βλ. Ν. K o n d a k o v, Ikonografija Bogomateri II, σελ. 335 - 338. Γιά τὴν χρονολόγηση τοῦ ψηφιδωτοῦ στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 13ου αἵωνα, βλ.

Στις λύσεις αυτές ο 13ος αιώνας αντιπαράθετει με την γνωστή παράσταση του κτήτορος (ή γραφέως) στον κώδικα αρ. 5 της Μονής Ίβήρων²⁷ μία νέα σύνθεση, που συνδυάζει κατά πρωτότυπο τρόπο, σε μία εικόνα στοιχεῖα συγγενῶν θεματικά τύπων²⁸. Στο δεξιό τμήμα της δισέλιδης

V. L a z a r e f f, Early Italo - Byzantine Painting in Sicily, εἰς Burlington Magazine, 63, Dec. 1933, σελ. 280 - 283, πίν. I. C. Bλ. καὶ O. D e m u s, Sicily. . ., σελ. 189, πίν. 120 B.

²⁷Ενδιαφέρουσα ἡ χρῆση τοῦ τύπου γιὰ τὴν εἰκονογράφησιν τῆς Ὡδῆς τῆς Θεοτόκου στὸ Ψαλτῆριον Σινᾶ 38 — Leningrad 269, μετὰ τὴν ἀρχὴν τῆς Ὡδῆς στὸ εἰλητᾶριον τῆς Παναγίας (K. W e i t z m a n n, Eine Pariser - Psalter - Kopie des 13. Jhs. auf dem Sinai, εἰς Jahrbuch der Oester. Byz. Gesel., 5 - 6, 1956/57, σ. 131 - 132, εἰκ. 6. 'Αναγνωρίζει ἕναν «ikonenhaften Charakter» στὴν παράστασιν). Ὁ τύπος φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ μία σπάνια παραλλαγὴ τοῦ πολὺ διαδομένου καὶ ἀρχαίου θέματος τῆς Θεοτόκου ἐνθρονῆς ἢ ὄρθιας, βρεφοκρατούσας, μετὰ ἀφιερωτῆ, τὸν ὅποιο παρουσιάζει στὸν Χριστὸ - Παιδί. Πρβλ. μετὰ Θεοτόκῳ ἐνθρονῇ: ἀφιερωματικὴ παράστασις τοῦ πάπα Ἀδριανοῦ Α' (772 - 795) εἰς Santa Maria Antiqua Ρώμης, (W i l p e r t, ἔν. ἀ. IV, σελ. 195). Τοιχογραφία τοῦ 13ου αἰῶνα στὸ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴν Studeniča μετὰ τὴν μοναχὴ Ἀναστασία σύζυγο Nemanja, (D. T a č i ć κ. ἀ., Studeniča, Beograd 1968, Εἰκ. σελ. 95). Εἰκόνα εἰς Korčula Γιουγκοσλαβίας, 3ο τέταρτο 14ου αἰῶνα (V. J. D j u r i ć, Icones de Yougoslavie, Belgrade 1961, ἀρ. 46, πίν. LXV). Εἰκόνες στὴν Κύπρῳ, (A. P a p a g e o r g i o u, Ikonen aus Zypern, München 1969, εἰκ. σελ. 39 καὶ 68). Εἰκόνα ποτὲ στὸ Μέγα Σπήλαιον. Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ἀρχ. Δ., 4. 1 - 2, 1918, 31 - 46, πρβλ. καὶ B e l t i n g, Das illuminierte Buch. ., σελ. 79, εἰκ. 46 - 47). Bλ. καὶ V. L a z a r e f f, Studies in the Iconography of the Virgin, εἰς The Art Bulletin, 20, 1938, σελ. 49 κ. ἑ. Θεοτόκος ὄρθια: στὸ τυπικὸν τῆς Μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας Ἑλπίδος, Bodleian Libr. MS. Lincoln College, Gr. 35, (G. M a t h e w, Byzantine Painting, London 1950, πίν. 9; B e l t i n g, αὐτόθι, σ. 31 - 32 καὶ 81 - 83, εἰκ. 21). Εὐαγγελιστᾶριον τοῦ Mokwi τοῦ 1300 (Μουσεῖον Τυφλίδος Q 902. Bλ. ἀπεικόνισιν εἰς N a u m a n n - B e l t i n g . . ., πίν. 46 α.) Εἰκόνα Σινᾶ, μετὰ πρόσθετες μεσιτεύουσες μορφὰς τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα, (Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ, I, σ. 143 - 144 καὶ II, εἰκ. 164).

27. Ἀ. Ξ υ γ γ ὀ π ο υ λ ο ς, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μονῆς Ίβήρων Ἀγίου Ὁρους, Ἀθήναι 1932, πίν. 53. Bλ. καὶ H. B e l t i n g, Das illuminierte Buch in der spaet-byzantinischen Gesellschaft, Abhandl. der Heidelberger Akademie der Wiss., Philosophisch - historische Klasse, 1. Abhandlung, Heidelberg 1970, σελ. 35 κ. ἑ. καὶ passim, εἰκ. 23, 24 καὶ 48, ὅπου (σημ. 114) καὶ ἡ λοιπὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

28. Τὸ κεντρικὸ μοτίβο τῆς συνθέσεως ἀποτελεῖ ἡ ἀπεικόνισιν τῆς Θεοτόκου νὰ ὀδηγῇ πρὸς τὸν Χριστὸ τὸν κτήτορα, ποῦ ἀπὸ τὸν 13ον αἰῶνα παραδίδεται σὲ ἀφιερωματικοῦ καὶ ταφικοῦ χαρακτῆρα παραστάσεις. Π.χ. παράστασις Stefan Nemanja στὸν ναὸ τῆς Παναγίας εἰς Studeniča, (G. M i l l e t - A. F r o l o w, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, πίν. 42.2) τοῦ Vladislav εἰς Mileševo, (αὐτόθι, πίν. 80. 1. καὶ R. H a m a n n M a c L e a n and H. H a l l e n s l e b e n, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, I, Giessen 1963, εἰκ. 83). Κύρια παραλλαγή, ἡ εἰσαγωγή τοῦ κτήτορα ὀχι ἀπὸ τὴν Παναγίαν ἀλλὰ ἀπὸ τὸν προστάτη τοῦ ἁγιοῦ ἢ πατρὸνα τοῦ ναοῦ. Π. χ. ταφικὴ παράστασις στὴν Ἀγία Εὐφημία Κωνσταντινουπόλεως (R. N a u m a n n und H. B e l t i n g, Die Euphemia - Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, Berlin 1966, σελ. 178 κ. ἑ., πίν. 36 - 37), καὶ στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Νικολάου εἰς Manastir, (D. K o č o -

μικρογραφίας εικονίζεται ή Θεοτόκος νά οδηγεί πρὸς τὸν ἐνθρονο Χριστό, ὁ ὁποῖος παριστάνεται στὴν ἀριστερὴ σελίδα, τὸν κτήτορα τοῦ χειρογράφου, κρατώντας στὸ δεξιὸν τῆς χερί εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «[Δέσ]σιν Μ(ητ)ρ(ό)ς ἱκετηρίαν Λόγε: καὶ τὴν λύσιν βράβεβε τῶν ἐπτασμένων αἰῶνι τῷ μέλλοντι καὶ τῷ νῦν χρόνῳ ζωὴν μακροχρόνιον, εὐθυμ(ον) βίον, Ἰω(άννη) τῷ τὴν δέ[λτον . . .]». Τὴν ἀπάντηση τοῦ Χριστοῦ στὴν ἱκεσία αὐτὴ καταχωρεῖ σ' ἓνα δεύτερο εἰλητάριο ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται δίπλα στὸν θρόνο τοῦ Παντοκράτορος: «Ὁμωνύμῳ σοι τὴν λύσιν Ἰωάννη (ἐ)γγραφε καὶ πο(λύ)χρονον [βίον . . .]. Ἡ παράσταση ἐμφανίζεται ἰδιαίτερα διδακτικὴ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς εὐκαμψίας, ἰδίως στὴν ἐποχὴ αὐτὴ, στὴν ἐκλογὴ καὶ σύνθεση σὲ μία νέα εἰκόνα διαφόρων καθιερωμένων ἄλλοῦ τύπων, καὶ ἀντιπροσωπευτικὴ τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Χρονολογικὰ εἶναι μὲν κατὰ μισὸ περίπου αἰῶνα νεώτερη τοῦ κρητικοῦ τύπου τῆς Ἁγίας Ἄννας παράλληλα ὅμως καὶ τυπολογικὰ πιὸ προχωρημένη καὶ ἴσως προϋποθέτει ἀκριβῶς τὴν σύνθεση, ποὺ τὸ κρητικὸ μνημεῖο προσφέρει.

Σὲ σύγκριση μὲ τὴ μικρογραφία αὐτὴ τοῦ κώδικα Ἰβήρων ἡ συγγενὴς σύνθεση ἐνὸς διπτύχου προερχόμενου ἐπίσης ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὅρος —

P. Miljković - Pepek, Manastir, Skopje 1958, εἰκ. II καὶ πίν. 33). Γιὰ τὸν ρόλο τῶν προεικονομαχικῶν παραστάσεων τῆς praesentatio ἁγίων καὶ κτητόρων ὅπως καὶ ἐκεῖνον τῆς Δεήσεως στὴ δημιουργία τοῦ τύπου αὐτοῦ ἀφιερωματικῶν παραστάσεων, βλ. Beltin g, αὐτόθι, σελ. 184 - 185. Ἡ μικρογραφία τοῦ κώδικα τῶν Ἰβήρων συμπληρώνει τὸ τρίμορφο μὲ τὴν προσθήκη τοῦ προσωπικοῦ ἁγίου τοῦ κτήτορα, συνδυάζοντας ἔτσι κατὰ κάποιον τρόπο τοὺς δύο τύπους. Πρβλ. παράσταση ναοῦ Ἁγίας Ἄννας καὶ Ἰωακείμ εἰς Studeniča, ὅπου οἱ μορφὲς τῶν δύο αὐτῶν ἁγίων ἀντικαθίστουσιν ἐκεῖνες τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου τοῦ παραδοσιακοῦ τύπου, μεσολαβοῦσες πρὸς τὸν Παντοκράτορα γιὰ τὸν κτήτορα Milutin. Millet - Frolov, αὐτόθι III, πίν. 58.3 καὶ Hamann Mac Lean und Hallensleben αὐτόθι, Εἰκ. 249. Γιὰ τὸ ρόλο τοῦ ἁγίου Χρυσοστόμου στὴν ἀθωνικὴ μικρογραφία, βλ. Beltin g, Das illuminierte Buch, σελ. 36. Σὲ ὁρισμένες παραστάσεις μιᾶς ἄλλης παραλλαγῆς τοῦ τύπου, στὴν ὁποία ὁ κτήτωρ οδηγεῖται πρὸς τὴν βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκο ἀπὸ τὸν προστάτη ἅγιο, ἡ Παναγία διατηρεῖ τὸν ρόλο τῆς μεσίτριας, ὅπως φανερώνει ἡ χαρακτηριστικὴ κίνηση τοῦ χειροῦ της. Π.χ. παράσταση ἐπάνω ἀπὸ τὸν τάφο τοῦ μητροπολίτη Χαλκηδόνος Νικολάου στὴν Ἁγία Εὐφημία Κωνσταντινουπόλεως, (N a u m a n n - B e l t i n g, αὐτόθι, σελ. 189-193, εἰκ. 48, πίν. 21 καὶ 39) καὶ πρίγκηπος Dragutin εἰς Soročani (H a m a n n M a c L e a n u n d H a l l e n s l e b e n, αὐτόθι, εἰκ. 133). Πρβλ. καὶ παραδείγματα σημ. 26. Σχετικὰ μὲ τὶς κτητορικὲς - ἀφιερωματικὲς παραστάσεις γενικὰ βλ. κυρίως, A. G r a b a r, L'empereur dans l'art Byzantin, Paris 1936, σελ. 101 - 102 καὶ 106 - 111. Γιὰ τὰ σερβικὰ μνημεῖα, S v. R a d o j č i ć, Portreti srbskisch vladara i sren - em veku, Skopje 1934. H. B e l t i n g, Das illuminierte Buch. . ., κυρίως σελ. 72 - 94; T. V e l m a n s, Le Portrait dans l'art des Paléologues, εἰς Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, σελ. 93 - 148.

του 17ου αιώνα — μοιάζει κατά κάποιο τρόπο συντηρητική. Ἐδῶ εἰκονίζονται ἀντίστοιχα σὲ προσκύνηση, ἐμπρὸς στὶς ὁλόσωμες μορφές τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Χριστοῦ ὁ γεωργιανὸς πρίγκηψ Asotan καὶ ὁ γυιὸς του Jesse. Στὸ εἰλητάριο ποὺ κρατᾷ ἡ Παναγία εἶναι γραμμένο ἓνα ἀνάλογο πρὸς τὰ γνωστὰ μεσιτικὸ κείμενο²⁹.

Τέλος, τὴν ἐξάπλωση καὶ τὴν ἔως τὴν μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ ἐπιβίωση τοῦ τύπου σὲ ἀφιερωματικὲς παραστάσεις ἐπιβεβαιώνει ἡ σχετικὴ τοιχογραφία μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ ἀφιερωτοῦ στὸ ναὸ τοῦ Ἀρχαγγέλου (ἢ τῆς Θεοτόκου) στὴν Γαλάτα Κύπρου, ἔργο τοῦ ζωγράφου Ἀξέντη (1514)³⁰. Στὸν πίνακα αὐτὸν εἰκονίζεται ἐπάνω ἡ Δέηση μὲ τὸν Χριστὸ ἐνθρόνο πλαισιούμενο ἀπὸ τὴν Θεοτόκο, ποὺ κρατᾷ στὸ ἓνα χέρι εἰλητάριο μὲ ἀνάλογη πρὸς τὸν γνωστὸ τύπο μεσιτικὴ ἐπιγραφή, καὶ τὸν ἅγιον Ἰωάννη. Ἐπρὸς στὸ τρίμορφο παριστάνονται γονατιστοὶ ὁ ἀφιερωτὴς Πόλος Ζαχαρίας, ἡ γυναίκα του Μανταλένα καὶ τὰ παιδιὰ τους.

Τὰ παραδείγματα τῆς τελευταίας ομάδας ἐμφανίζουν ἓνα κοινὸ χαρακτηριστικόν: παρουσιάζουν τὸ θέμα τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας σὲ μία ὀρισμένη, κάθε φορὰ διαφορετικὰ δηλούμενη σχέση, πρὸς ἐκεῖνο τῆς Δεήσεως. Στὰ δύο παλαιότερα - τὴν εἰκόνα τοῦ Bogoljubski καὶ

29. G. Millet, J. Pargoire et L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, Paris 1904, σελ. 91, no 285. Ἡ σύνθεση ἀνακαλεῖ τὴν παράσταση τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας (χωρὶς εἰλητάριο) καὶ τοῦ Χριστοῦ Χαλκίτη μὲ τὶς μικρές, σὲ προσκύνηση μορφές τοῦ σεβαστοκράτορος Ἰσαάκ Κομνηνοῦ καὶ τῆς μοναχῆς Μελανίας στὴ Μονὴ τῆς Χώρας, (P. Underwood, *The Kariye D'ami*, London 1967, I, σ. 45 - 48 καὶ II, πίν. 36 - 41). Ἡ καταγωγή τῆς παραστάσεως ἀπὸ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ σχέση της μὲ ἐκείνην τῆς Δεήσεως εἶναι φανερές. Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση ἐδῶ τοῦ Ἰσαάκ Κομνηνοῦ, βλ. τὸ *Τυπικὸν τῆς Μονῆς Κοσμοσωτείας τοῦ 1152* (éd. L. Petit, *Bulletin de l' Institut Archéologique Russe à Constantinople*, XIII, 1908, σελ. 59 καὶ 63. Βλ. καὶ Belting, ἑ.ἀν., σελ. 78). Πρβλ. καὶ τὴν παράσταση διπτύχου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Cuenca, ἀφιέρωμα τοῦ δεσπότη τῆς Ἠπείρου Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς (1307 - 1384) καὶ τῆς γυναίκας του Μαρίας Παλαιολογίνας, (G. Ostrogorsky und Ph. Schweinfurth, *Das Reliquiar der Despoten von Epirus*, εἰς *Sem. Kond.*, IV, σελ. 165 - 172). Βλ. καὶ τὸ ἓνα φύλλο ἀπὸ τὸ πρωτότυπο τῆς εἰκόνας αὐτῆς στὴ Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων (Κατάλογος Ἐκθ. Βυζαντινὴ Τέχνη, Ἀθήναι 1964, ἀρ. 211) καὶ ἀπεικόνισι, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Πρβλ. καὶ σημ. 30.

30. *Masterworks of the Byzantine Art in Cyprus*, ἑκδ. Τμήματος Ἀρχαιοτήτων Κύπρου, Λευκωσία 1965, πίν. XLI καὶ A. and J. Stylianos, *Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the painted churches of Cyprus*, εἰς *Jahrb. der Oesterreich. Byz. Gesel.*, 9 - 10, 1960/61, σελ. 117 - 120, εἰκ. 13. Πρβλ. καὶ ὅμοια σύνθεση παραστάσεως οἰκογενείας ἀφιερωτῶν κάτω ἀπὸ Δέηση στὴ μικρογραφία τοῦ ἁρμενικοῦ εὐαγγελίου τοῦ βασιλέως Leon καὶ τῆς βασίλισσας Keran, τοῦ 1272, (A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, εἰς *D.O. Pa.*, 14, 1960, σελ. 130, εἰκ. 14).

τις τοιχογραφίες της Ἐγκλείστρας - θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσει ἓναν, κατὰ κάποιον τρόπο, πλεονασμό. Ἐπάνω στὸν ἴδιον πίνακα καὶ μέσα στὸν ἴδιο χώρον μία κεντρικὴ ιδέα ἀποτυπώνεται μὲ ἐλαφρὲς ἀποχρώσεις, σὲ δύο μορφολογικὰς ἐκδοχάς. Ἡ εἰκόνα τοῦ Bogoljubski δὲν ἀπαιτεῖ περαιτέρω ἀνάλυση, οἱ τοιχογραφίες ὅμως τῆς Ἐγκλείστρας τοῦ Ἀγίου Νεοφύτου προσφέρουν ὕλικό γιὰ ὀρισμένους ἐπιπρόσθετους παρατηρήσεις. Ὅπως ἔχει σημειωθῇ παραπάνω, στὸ ταφικὸ κελλί, δίπλα στὴν κοιλότητα τοῦ ἀπέναντι στὴν εἴσοδο βόρειου τοίχου ὅπου ὁ τάφος τοῦ Ἀγίου, ἔχει παρασταθῇ ἡ Δέησις μὲ τὸν κτήτορα ἅγιο Νεόφυτο σὲ προσκύνηση ἔμπρὸς στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἀπεικόνιση τῆς Δεήσεως, ὅπως καὶ ἡ λεπτομέρεια τοῦ κτήτορος, ἐναρμονίζεται ἐδῶ ἀπόλυτα πρὸς τὸ ὅλο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἑνὸς ταφικοῦ παρεκκλησίου μὲ ἀντιπροσωπευτικὰ θέματα ἀπὸ τὸν χριστολογικὸ κύκλο τὴν Σταύρωσι καὶ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδον. Τὸ σύνολο φαίνεται νὰ ἐπαναλαμβάνει, σὲ συνοπτικὴ μορφή, ἓνα πρότυπο ταφικοῦ παρεκκλησίου, στὸ ὁποῖο ἡ Δέησις, μὲ τὸν κτήτορα ἴσως στὴν ἴδια θέση ὅπως καὶ στὴν Ἐγκλείστρα, θὰ διακοσμοῦσαν τὴν ἴδια τὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ. Τόσο τὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ εἶδους — ταφικῶν — συνόλων μὲ τὴν Δέησι στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ³¹, πού ἔχουν σωθῇ, ὅσο καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἰδιομορφία ἀπαντᾷ καὶ σὲ ἄλλον, συγγενικοῦ χαρακτήρα, μνημεῖα στὴν ἴδια καὶ μεταγενέστερη ἐποχῇ³², ἐπιτρέπουν τὴν ὑπόθεση αὐτή. Μὲ βάση τὰ παραδείγ-

31. Παραδείγματα: Κρύπτη Ὁσίου Λουκά Φωκίδος, (G. Sotiriou, *Peintures murales byzantines du XIe siècle dans la Crypte de Saint - Luc en Phocide*, Περ. III Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Ἀθῆναι 1932, σελ. 391), Μονὴ Βαζκόνο Βουλγαρίας (A. Grabar, *Une décoration murale byzantine au monastère de Batchkovo en Bulgarie*, εἰς *Bull. de l'Institut Archéol. Bulgare* 2, 1923-24, σελ. 61; τοῦ αὐτοῦ, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σελ. 55 - 57, 59 - 60, 81 - 86. Παρεκκλήσιο Μιχαὴλ Γλαβᾶ Ταρχανιώτη στὴν Παμμακάριστο Κωνσταντινοπόλεως (Fetiye Djami), βλ. γιὰ τὸν κύκλο τῆς ψηφιδωτῆς διακοσμῆσεως, P. Underwood, εἰς *D.O. Pa.*, 9/10, 1956, σελ. 298 - 299 καὶ 14, 1960, σελ. 215 - 219. Γιὰ τὴν ἐποχὴ προσθήκης τοῦ παρεκκλησίου (λίγο μετὰ τὸ 1310) καὶ τὸν κτήτορα, βλ. C. Mango and E. Hawkins, *ἔ. ἀν.* 18, 1964, σελ. 327 - 330. Πρβλ. καὶ Φ. Δροσογιάννη, *ἔ. ἀν.* καὶ T. Velmans, *ἔ. ἀν.* σελ. 134 - 135.

32. Καπαδοκία, Qaranleq - Kilissé, (G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de la Cappadoce*, Album II, Paris 1928, πίν. 98. I). Στὴν Μαυριώτισσα Καστοριάς ὁ ἡγούμενος - κτήτορ(;) εἰκονίζεται ἔμπρὸς στὸν θρόνο τῆς Θεοτόκου, (Πελεκανίδη, Καστοριά. . ., πίν. 64). Στὴν Rubica τῆς Ἀλβανίας (1207), ἡ παράσταση τοῦ ἡγουμένου ἀφιερωτοῦ καὶ ἴσως κτήτορος τῆς Μονῆς περιλαμβάνεται σ' ἐκείνην τῆς Δεήσεως τῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ, (T. Velmans, *Le Portrait. . .*, σελ. 121). Ἡ παράσταση τοῦ ἀφιερωτοῦ στὴν ἀψίδα ἀποτελεῖ παλιὰ συνήθεια, γνωστὴ ἀπὸ σειρά παλαιοχριστιανικῶν μνημείων. Πρβλ. Osieczkowska, *ἔ. ἀν.*, σελ. 48 κ. ἔ., καὶ C. Ihm, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrh. bis zur Mitte des 8. Jahrh.*, Wiesbaden 1960, σελ. 24 κ. ἑξ. καὶ *passim*, πίν. 6. 2, 7.1, 12.2, 15. 2 κ. 26. 1.

ματα αὐτὰ μπορεῖ, νομίζω, νὰ ἐξηγηθῇ καὶ τὸ φαινόμενο τῶν κτητορικῶν ἐπιγραφῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, ποὺ ἀπαντᾷ ἀκριβῶς καὶ στὸν ναὸ τοῦ Ἀμαρίου³³. Ἡ παρουσία τους στὴν ἀψίδα προϋποθέτει καὶ τὴν παράσταση τοῦ ἀφιερωτοῦ — κτήτορος στὸ μέρος αὐτό. Ἡ μεταφορὰ τῆς προσωπογραφίας τοῦ τελευταίου σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς πλάγιους τοίχους τοῦ ναοῦ ἀποτελεῖ ἀλλαγὴ σὲ συνάρτηση μὲ τὴ νέα σημασία ποὺ ἀποκτᾷ μὲ τὸν 13ον αἰῶνα ἢ παράσταση τοῦ ἀφιερωτοῦ καὶ κατὰ συνέπειαν καὶ ἡ θέση καὶ ὁ εἰκονογραφικὸς προσδιορισμὸς τῆς, καὶ ἡ μεταφορὰ αὐτὴ δὲν παρέσυρε αὐτόματα καὶ τὴ σχετικὴ ἐπιγραφή. Παραμένοντας ἡ ἐπιγραφή σὲ ἄμεση γειτονία μὲ τὶς ἱερὲς μορφὲς ἐξασφάλιζε κατὰ κάποιον τρόπο καὶ τὴν συνέχιση τοῦ ἄμεσου μυστικοῦ σύνδεσμου τοῦ ἀφιερωτοῦ μὲ αὐτές.

Ἡ παραπάνω, σύντομη διερεύνηση τῶν διαφορῶν παραλλαγῶν τοῦ θέματος τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας ἔδειξε, ἐλπίζω, ἀπὸ τὴ μία μεριὰ τὴν ποικιλία στὶς ἀποχρώσεις χρήσης καὶ τύπων τῆς παράστασης μὲ τὴν Θεοτόκο δεόμενη μὲ εἰλητάριο, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὶς συνθῆκες τῆς τυπολογικῆς προσέγγισης καὶ συγχώνευσής της μὲ τὸ θέμα τῆς Δεήσεως. Τὸ τελευταῖο ἀσφαλῶς προϋπόθεσε τὴν παράλληλη χρῆση τῶν δύο θεμάτων σὲ γενικὰ κοινοῦ χαρακτήρα καὶ προορισμοῦ διακοσμῆσεις — ἀφιερωματικὲς καὶ ταφικὲς — γεγονὸς ποῦ, ὅσον ἀφορᾷ στὸ θέμα τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας, τεκμηριώνεται καὶ ἀπὸ τὰ παραδείγματα ποὺ συγκεντρώθηκαν ἐδῶ. Ὅσον ἀφορᾷ στὸ θέμα τῆς Δεήσεως, περιττεύει ἡ εἰδικὴ ἔρευνα ἐδῶ μιὰ καὶ ἔχει ἀποτελέσει τὸ ἀντικείμενο εἰδικῶν μελετῶν³⁴. Σὰν κατακλείδα ὅμως ἀξίζει ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ νὰ ἀνακληθῇ ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν μνημείων ποὺ σημειώσαμε ἢ διακόσμηση τοῦ ναοῦ στὴ Διμυλιὰ Ρόδου, ὅπου σώζεται τὸ δεύτερο, μετὰ τὴν κρητικὴ παράσταση, παράδειγμα ἀπεικονίσεως αὐτοῦ τοῦ τύπου Δεήσεως στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ. Στὸ μνημεῖο αὐτό, στὸν κυρίως ναό, παριστάνονται σὲ δύο πίνακες ὁ κτήτωρ καὶ ἡ οἰκογένειά του: στὸ πρῶτο ἐκεῖνος καὶ ἡ γυναίκα του παρουσιάζοντας τὸ ὁμοίωμα τοῦ ἀφιερωθέντος ναοῦ καὶ στὸν δεύτερο τὰ τρία νεκρὰ παιδιὰ του. Καὶ οἱ δύο πίνακες κλείνουν στὸ ἐπάνω τμήμα τους

33. Βλ. ἀνωτ. σελ. 33. Πρβλ. κτητορικὴ ἐπιγραφή στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Παντελεήμονος στὸ Μπιζιριανὸ Πεδιάδος, (Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, εἰς Κρητ. Χρον., Στ', 1952, σελ. 66 καὶ Στ. Παπαδάκης, Ἀρχ. Δ., Χρονικά, 20, 1965, Ἀθῆναι 1968, σελ. 573 - 574, πίν. 732 - 735, ὅπου καὶ σύντομη περιγραφή τῶν μὲ τὶς ἐργασίες συντηρήσεως ἀποκαλυφθέντων νέων τμημάτων τοιχογραφιῶν.

34. Βλ. σημ. 19 καὶ 35.

μέ την παράσταση τῆς Δεήσεως μέ τὸν Χριστὸ εἰκονιζόμενο ἀντίστοιχα ὡς Παντοκράτορα καὶ ὡς Ἑμμανουήλ³⁵.

Κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ πρῖσμα θεωρούμενη ἡ παράσταση τοῦ Ἀμαρίου γίνεται, νομίζω, εὐκολώτερα κατανοητή. Τὸ ὅτι «εἰδικοί» λόγοι μπορεῖ νὰ ἐπηρέασαν τὸ πρόγραμμα διακοσμήσεως τοῦ ναοῦ αὐτοῦ ἐνισχύεται ἀπὸ δύο ἀκόμη στοιχεῖα. Τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ προσφέρει ἡ παράσταση τῶν συλλειτουργούντων ποὺ εἰκονίζεται στὸ κυλινδρικό τμήμα τῆς ἀψίδας. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθῇ καὶ ἀπὸ τὴν παράσταση αὐτὴ σώζονται μόνον λίγα τμήματα. Ἐτσι στὸ ἀριστερὸ τμήμα διακρίνονται μόνον τὸ σχέδιο καὶ τὰ βασικὰ χρώματα ἀπὸ τὴν παράσταση ἑνὸς ἱεράρχου — τοῦ ἁγίου Τίτου κατὰ τὴν ἐπιγραφή — καὶ στὸ δεξιὸ διατηρεῖται σχετικὰ καλύτερα ἡ μορφή ἑνὸς δευτέρου, τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα, ἐνῶ ἀκόμη πλησιέστερα πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας, δοσμένη σὲ μικρότερη κλίμακα, ἐκείνη ἑνὸς ἀρχαγγέλου — διακόνου (πιν. 9.1). Καὶ οἱ δύο ἱεράρχες εἰκονίζονται μέ πολυσταύρια φαιλόνια, γυρισμένοι ἐλαφρὰ πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας, νὰ κρατοῦν ἀνοικτὰ εἰλητάρια μέ ἐπιγραφές, ἀπὸ τίς ὁποῖες σώζεται μόνον ἐκείνη τοῦ εἰληταρίου τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα: «Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, οὗ τὸ κράτος ἀνείκαστον».

Ἀπὸ τίς λεπτομέρειες αὐτὲς στὴν παράσταση τῶν ἱεραρχῶν — στάση, πολυσταύρια φαιλόνια — καὶ τὴν παρουσία τῆς μορφῆς τοῦ ἀγγέλου — διακόνου μπορεῖ νὰ ἀποκατασταθῇ ἡ γνωστή, τυπικὴ γιὰ τὸν χῶρο, σύνθεση τῶν συλλειτουργούντων στὴν ὁλοκληρωμένη τῆς μορφῆς, μέ τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ στὸ κέντρο. Ἡ παρατήρηση δὲν εἶναι τελείως χωρὶς σημασία γιὰ τὴν ἐκτίμηση τῶν προκειμένων τοιχογραφιῶν. Ὅπως ἔδειξε ἡ συστηματικὴ ἔρευνα τῆς ἐξέλιξης τοῦ τύπου τῆς παραστάσεως τῶν ἱεραρχῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ ἀπὸ τὸν Μ. Χατζηδάκη, ἡ σχετικὴ διαδικασία ὡς τὸν πλήρη σχηματισμὸ τοῦ τύπου τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν φαίνεται νὰ συμπληρώθηκε περίπου στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰώνα³⁶.

35. Ἁ. Ὁ ρ λ ά ν δ ο ς, Μνημεῖα τῆς Ρόδου, ABME, Στ', 1948, εἰκ. 148 καὶ 149. Πρβλ. καὶ ἀνάγλυφη διακόσμηση ἀρκοσολίων τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (P. Underwood, Kariye Djami. . . I, 1966, σελ. 270 κ.έ. καὶ 276, κ.έ. πίν. 533α) καὶ τὸ ἀναλόγῳ χρήσεως ἀνάγλυφο τόξο μέ τίς προτομὲς τῶν ἀποστόλων ἀπὸ τὴν Μονὴ τοῦ Λιβὸς (Th. Macridy, The Monastery of Lips at Istanbul (ed. Mango κ. ἄ. εἰς D.O. Pa., 18, 1964, 252 (Mango), 261 καὶ 262 κ. ἄ. (Macridy) εἰκ. 32 - 39; Βλ. καὶ H. Belting, Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel, ἔ. ἄν., 67 - 68 καὶ 75 κ. ἄ. ὅπου καὶ λοιπὰ παραδείγματα τοῦ τύπου.

36. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, εἰς Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Α', 1960, σ. 91 - 99. Βλ. καὶ G. Babić, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l' Hétimasie et devant l' Amnos, εἰς Zbornik za likovne umetnosti, 2, 1966, σελ. 11 - 31 (σερβικὰ μέ γαλ-

Τὰ ἀσφαλῶς χρονολογημένα παραδείγματα ποὺ σώζονται ἀνήκουν στὸ δεῦτερο μισὸ καὶ πληθαίνουν χαρακτηριστικὰ στὰ τέλη τοῦ αἵωνα αὐτοῦ³⁷. Σὲ ἀνάλογα συμπεράσματα ὡς πρὸς τὸν χρόνον εἰσαγωγῆς καὶ ἐπικρατήσεώς της ὁδηγεῖ καὶ ἡ μελέτη τῆς παραστάσεως τοῦ Θυσιαζομένου Ἀμνοῦ στὸ κέντρο τῆς ἀψίδας, μετὰ τῆς ὁποίας τὴν προσθήκη ὀλοκληρώθηκε ἡ εἰκόνα τῆς λειτουργικῆς ἀναπαραστάσεως τοῦ δόγματος τῆς Θείας Θυσίας³⁸.

Ἡ παρουσία τῆς συνθέσεως στὴν ὀλοκληρωμένη ὡς πρὸς ὅλες τὶς οὐσιώδεις λεπτομέρειές της μορφή στὸ ναὸ τοῦ Ἀμαρίου, στίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 13ου αἵωνα, ἐμφανίζει τὸ μνημεῖο τοῦτο σὰν περισσότερο ἐνημερωμένο στοὺς τύπους τῆς ἐποχῆς του σὲ σύγκριση μετὰ τὰ λοιπὰ ἀκόμη καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα τοῦ νησιοῦ³⁹.

Παράλληλα τὸ γεγονός ὅτι στὴν θέση τῶν κεντρικῶν μορφῶν ἱεραρχῶν, ἡ ὁποία προορίζεται κανονικὰ γιὰ τοὺς συγγραφεῖς λειτουργιῶν — συνήθως Βασίλειο καὶ Ἰωάννη Χρυσόστομο⁴⁰ — εἰκονίζονται δύο ἄμεσα μετὰ τὴν Κρήτη συνδεόμενοι ἱεράρχες, ὁ ἅγιος Τίτος καὶ ὁ ἅγιος Ἀνδρέας, ποὺ ἐμφανίζονται πολὺ σπανίως σ' αὐτὴν τὴν θέση ἀκόμη καὶ σὲ τοπικὲς διακοσμήσεις⁴¹, μπορεῖ νομίζω, νὰ θεωρηθῇ σὰν ἓνα ἐπιπλέον

λικὴ περίληψη) καὶ γαλλικὴ ἐπανεκδόση εἰς Frühmittelalt. Studien, 2, Berlin 1968, σ. 368 - 386, (ἐπιχειρεῖται ὁ συσχετισμὸς τῶν θεολογικῶν συζητήσεων τοῦ 12ου αἵωνα, ποὺ ξεπήδησαν σὰν ἀντίδραση στίς φιλοσοφικὰς θέσεις τοῦ Ἰωάννου Ἰταλοῦ, μετὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Θείας Λειτουργίας στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ). Γιὰ τὴν ἐπίδραση γενικὰ τῆς λειτουργίας στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία τοῦ 11ου καὶ 12ου αἵωνα, βλ. K. Weitzmann, Byzantine miniature and icon Painting in the 11th century, εἰς Proceedings of the 13th International Congress of Byzantine Studies in Oxford 1966, London 1967, σ. 207 - 224. Βλ. καὶ A. Grabar, Un rouleau liturgique et ses peintures, D.O. Pa., 8, 1954, σ. 163 - 199.

37. Μ. Χατζηδάκης, ἔ. ἀν. σελ. 96 - 97.

38. J. D. Stefanescu, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, εἰς Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, Bruxelles, III, 1935, σελ. 435 - 439, Βλ. καὶ V. J. Djurić, Fresques du Monastère de Veljusa, Bericht zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958, σελ. 113 - 121.

39. Σὲ κανένα ἀπὸ τὰ λοιπὰ χρονολογημένα μνημεῖα τοῦ 13ου αἵωνα δὲν εἰκονίζεται (Ἅγιος Γεώργιος Κούνει τοῦ 1284 καὶ ὁμώνυμος ναὸς Σκλαβοπούλας τοῦ 1290 - 91) ἢ δὲν σώζεται (Ἅγιος Ἰωάννης Ἀγίου Βασιλείου τοῦ 1290 καὶ Ἁγία Μαρίνα Καλογέρου τοῦ 1300) ἡ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, ἡ ὁποία ὅμως ἀπαντᾷ στίς καλὺτερης ποιότητος τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Παντελεήμονος στὸ Μπιζιανῶ, ποὺ θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ ἴδιου αἵωνα (βλ. σημ. 33).

40. Πρβλ. Χατζηδάκης, ἔ. ἀν., σελ. 98.

41. Π.χ. ἅγιος Τίτος : στηθαῖος στὴν ἐπάνω ζώνη τῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ, στὸν ναὸ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ Κούνει Χανίων (Κ. Λασσιθιωτάκης, Δύο ἐκκλησίες στὸ Νομὸ Χανίων, εἰς Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Β', σ. ἀνατ. 28), ὁλόσωμος στὸ νότιο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ στοὺς ναοὺς Ἀγίου Γεωργίου Κρούστα, Ἀγίας Φωτεινῆς Πρέβελη καὶ στὸ ναὸ τῆς συνοικίας Καβαλιανᾶ Καντάνου Χανίων (Λασσιθιωτάκης, Κρητικὰ Χρο-

στοιχείο του ιδιόμορφου χαρακτήρα του προγράμματος και του ρόλου που έπαιξαν στην κατάρτισή του οι προσωπικές ιδέες και επιθυμίες των κτητόρων.

Σχετικά με την προσωπικότητα των τελευταίων αυτών, την άβεβαιη μαρτυρία των πενιχρών λειψάνων της επιγραφής, σύμφωνα προς την όποια τουλάχιστον ο ένας από τους κτήτορες μπορεί να αναγνωρισθῇ ὡς ἱερομόναχος, ἐνισχύει μία ἀρχαιακή πληροφορία, κατὰ τὴν ὁποία ἡ Μονὴ τῆς Ἁγίας Ἀννας περιλαμβανόταν στὰ φέουδα τὰ παραχωρηθέντα τὸ 1254 στὸν Μιχαὴλ Βαρούχα⁴². Μὲ βάση αὐτὴν τὴν πληροφορία μπορεί κανεὶς νὰ ὑποθέσει, ὅτι ὁ ναὸς τῆς Ἁγίας Ἀννας τουλάχιστον κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς τοιχογραφήσεώς του ἀνῆκε σ' ἓνα, ἀσφαλῶς μικρό, μοναστήρι — ἀπὸ τὰ λοιπὰ κτίσματα κανένα ἴχνος πιά δὲν σώζεται — στοιχείο ποὺ συμβάλλει οὐσιαστικὰ στὴν ἀναγνώριση ἐνὸς «εἰδικοῦ» χαρακτήρα στὸ πρόγραμμα διακοσμήσεώς του. Κάτω ἀπὸ τὸ βάρος ὅλων αὐτῶν τῶν ἐνδείξεων θὰ μπορούσε νομίζω, νὰ συνδεθῇ, ὄχι μόνον ἡ ἐκλογή τῶν θεμάτων γιὰ τὴν διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Ἀννας, ἀλλὰ καὶ ἡ δημιουργία τῆς ἐκεῖ εἰκονιζόμενης παραλλαγῆς τῆς Δεήσεως μ' ἓνα κύκλο παραγόντων εὐρισκομένων ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς ἐπίσημης μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Παρατήρηση ποὺ ἴσως δὲν εἶναι χωρὶς σημασία γιὰ τὴν κατανόηση τῶν διαφόρων τάσεων τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων.

Γεχνικὴ καὶ γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς.

Ἡ μικρὴ ἔκταση καὶ κακὴ διατήρηση τῶν σωζομένων τοιχογραφιῶν περιορίζουν στὸ ἐλάχιστο τὴν δυνατότητα γενικῆς αἰσθητικῆς ἐκτιμήσεως τῆς ζωγραφικῆς τους, προσφέρουν ὅμως ὁρισμένα στοιχεῖα, μὲ βάση τὰ ὁποῖα μπορεί νὰ προσδιορισθῇ τὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τὸ ὁποῖο ἀντανακλοῦν. Καὶ πρῶτα, ὅσον ἀφορᾷ στὴ μέθοδο ἐκτελέσεως, ὅπως δείχνουν τὰ περισσότερα χαλασμένα τμήματα ζωγραφικῆς, τὸ ἐλεύθερο ἀρχικὸ σχέδιο ἔχει γίνεῖ σὲ νωπογραφία καὶ ποικίλλει χρωματικὰ ἀπὸ μορφή σὲ μορφή, προσαρμοζόμενο σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις πρὸς τὸ βασικὸ χρῶμα τῶν ὑφασμάτων καὶ ἀντικειμένων, ποὺ περιγράφει. Τοῦτο ἰσχύει κυρίως γιὰ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως, ἐνῶ στὶς μορφές τῶν ἱεραρχῶν τὰ ἄμφια σχεδιάζονται μὲ κόκκινο φωτεινὸ ἢ κίτρινο καὶ τὰ πρόσωπα μὲ

νικά, ΚΒ', 1970, τεύχος I, σ. 189, εἰκ. 248) ἅγιος Ἀνδρέας, στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὸ χωριὸ Ἁγιος Ἰωάννης Σφακίων (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ. ἀν., ΚΓ', τεύχος I, σ. 98, εἰκ. 398 καὶ 399).

42. E. Gerland, Histoire de la Noblesse Crétoise, σ. 119. (Τὴν πληροφορία δὲν μπόρεσα νὰ ἐλέγξω προσωπικά).

καστανό — κεραμιδί, χρώμα που χρησιμοποιείται αποκλειστικά στη μορφή του αγγέλου — διακόνου. Τα ίδια χρώματα χρησιμοποιούνται αντίστοιχα στις καθαρές γραμμές, που δηλώνουν τις πτυχώσεις στα ἄμφια και διαγράφουν τα χαρακτηριστικά τῶν προσώπων. Μόνο στὸν χιτῶνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου ἡ γραμμὴ ὑποστηρίζεται στὴ διαρθρωτικὴ τῆς λειτουργίας ἀπὸ ἐλαφρὲς ἀποχρώσεις τοῦ βασικοῦ χρώματος ἢ τὴν παρεμβολὴ λαδοπράσινου χρώματος καὶ λίγου κόκκινου. Τὸ ἴδιο καὶ στὰ πρόσωπα ἡ τεχνικὴ εἶναι πολὺ ἀπλοποιημένη. Στὴν μόνη σὲ τέτοιου εἶδους παρατηρήσεις προσφερόμενη μορφή τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα, ἡ ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου διαρθρώνεται μὲ τὴν ἐναλλαγὴ θερμῆς καὶ φωτεινῆς ὥχρας καὶ μικρῶν ἐπιφανειῶν λευκοῦ χρώματος καὶ στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένεια ἡ χρωματικὴ κλίμακα εἶναι περιορισμένη καὶ ἡ μέθοδος συντηρητικὴ. Ὁ κύριος γκριζὸς τόνος διαφοροποιεῖται μὲ λίγο γαλάζιο καὶ καστανὲς καὶ ὑπόλευκες γραμμές καὶ ζωντανεῖ μὲ τὴν παρεμβολὴ τοῦ κιτρινωποῦ τῆς προετοιμασίας, πού ἐδῶ καὶ κεῖ μένει ἀκάλυπτη (πίν. 9.2).

Μὲ τὴν μέθοδο αὐτὴ ἐπιδιώκεται ἡ δημιουργία μιᾶς στοιχειώδους πλαστικότητας. Ἡ σαφὴς διαφοροποίηση τῶν ὄγκων ἀποφεύγεται καὶ τὸ ἀνάγλυφο παραμένει χαμηλό, σχεδὸν ἀνεπαίσθητο. Ἡ γραμμικότητα προβάλλει καθαρὰ, δὲν φθάνει ὅμως σὲ τολμηρὰ ἐκφραστικὰ σχήματα οὔτε σὲ διακοσμητικὰς ὑπερβολὰς. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἡ κίνησις ἀνάμεσα σὲ μορφολογικὰς μονάδες εἶναι τελείως περιορισμένη καὶ τὸ σύνολο ἀποπνέει ἡρεμία, στὴν ἐκφραση τῆς ὁποίας συμβάλλουν τόσο τὸ χρῶμα ὅσο καὶ οἱ ἀναλογίαι τῶν μορφῶν.

Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὁδηγοῦν σὲ μία ὀρισμένη καλλιτεχνικὴ τάση τῶν χρόνων γύρω στὰ 1200⁴³, πού στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἀντιπροσωπεύεται στὴν πρώϊμή της φάση ἀπὸ ὀρισμένους μορφὰς καὶ συνθέσεις σὲ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀρακος στὴν Κύπρο, τοῦ 1192⁴⁴, καὶ στὸν 13ον αἰῶνα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴν Studeniča Γιουγκοσλαβίας τοῦ 1209⁴⁵, καὶ ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται ἀπὸ μία ἀπλοποίηση τῶν συνθέσεων, ἐγκατάλειψη τῶν ἀκροτήτων στὰ ἐκφραστικὰ μέσα, ἡρεμὴ πλαστικότητα καὶ σχετικὴ ἰσορροπία τῶν

43. O. Demus, Die Entstehung des Palaeogenstils in der Malerei, Bericht zum XI. Internationalen Byzantinisten - Kongress, München 1958, σελ. 25 - 27.

44. Ἀ. Στυλιανοῦ, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά, Κύπρος, εἰς Πεπραγμένα Θ' Διεθν. Συνεδρ. Βυζ. Σπ. Θεσ/νίκης, Ἀθῆναι, Α', 1955, σελ. 459 - 467, εἰκ.

45. Millet - Frolow, ἔ. ἀ. I, πίν. 32. 42: Hamann-MacLean und Hallensleben, ἔ. ἀ. εἰκ. 60 - 61, 64, 65, 66, 67 καὶ 72. Βλ. καὶ D. Tašić, κ. ἄ., Studeniča, Beograd 1968, σελ. 71 κ. ἑξ. καὶ εἰκόνες.

ἀναλογιών. Ἐπάνω στὶς ἀρχὲς αὐτὲς φαίνεται νὰ κινεῖται ἀκριβῶς καὶ ἡ ζωγραφικὴ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀγίας Ἀννας.

Ἀπὸ τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα στενότερη φαίνεται ἡ σχέση τῶν κρητικῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὸ δεύτερο. Στὸ κυπριακὸ μνημεῖο οἱ δεσμοὶ μὲ τὴν ἐκφραστικὴ — διακοσμητικὴ τεχνοτροπία τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τῆς κομνήνειας περιόδου, τοῦ κύκλου Kurbinovo — Ἅγιοι Ἀνάργυροι Καστοριᾶς, εἶναι ἀκόμη ἰσχυροί, ὅπως προδίδει κυρίως ἡ περίτεχνη πτυχολογία καὶ ἡ κομψὴ εὐκίνησις τῶν ραδινῶν μορφῶν, ποὺ σὲ μεγάλη ἔκταση ἐφαρμόζονται ἀκόμη. Ἀναμνήσεις αὐτῆς τῆς τεχνοτροπίας θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρισθοῦν καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Ἀννας καὶ συγκεκριμένα στὶς δηλούμενες μὲ ἐλαφρὲς κυματιστὲς ἀναδιπλώσεις παρυφῆς τοῦ χιτῶνα καὶ τοῦ ἱματίου τοῦ ἁγίου Ἰωάννου ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως. Ἡ μορφὴ ὅμως τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα δύσκολα μπορεῖ νὰ συσχετισθῇ μὲ τὶς ἀνάλογες, ὥριμης ἡλικίας, μορφῆς τοῦ Ἀρακος, ὅπου ἡ δῆλωση τῶν ὀγκῶν εἶναι σαφέστερη καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ βασιζέται στὴ γραμμὴ. Ἀπ' αὐτὴν τὴν ἄποψη στενότερες φαίνονται οἱ ἀναλογίαι μὲ τὶς μορφῆς ἱεραρχῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ναοῦ τῆς Studenica, ὅπου ξαναβρίσκεται ἡ ἴδια ἐλαφρὴ καὶ μὲ ζωγραφικὰ ἐν μέρει μέσα ἐπιδιωκόμενη πλαστικότητα τῶν προσώπων, μὲ τὴν ὁποία οἱ μορφῆς κερδίζουν τὴν χαρακτηριστικὴ ἐκείνῃ ἐκφραση ἡρεμίας, ποὺ στὴν κρητικὴ τοιχογραφία ἡ ἀκόμη πιὸ ἀπλοποιημένη τεχνικὴ κάνει περισσότερο αἰσθητὴ. Κοντὰ σ' αὐτὸ ἡ μνημειακότητα τῶν ἀναλογιῶν καὶ ἡ ἐκλογὴ ποικίλων χρωμάτων (κυρίως κόκκινου καὶ κίτρινου) γιὰ τὸ βασικὸ σχέδιο καὶ τὴν δῆλωση τῶν πτυχῶν τῶν ἀμφίων, στοιχεῖα κοινὰ καὶ στὰ δύο μνημεῖα⁴⁶, ἐπιτρέπουν τὸν ἀμεσότερο συσχετισμὸ τους καὶ διαφοροποιοῦν τὶς κρητικὲς αὐτὲς τοιχογραφίες τόσο ἀπὸ τὴν ἐκφραστικὴ — διακοσμητικὴ τέχνη τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 12ου αἰῶνα, ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα, στὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνα χρονολογημένα, σύνολα τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης. Ὡς πρὸς τὰ τελευταῖα αὐτὰ θὰ μπορούσε γενικὰ νὰ παρατηρηθῇ ὅτι οἱ πλησιέστερες πρὸς τὶς ἐδῶ ἐξεταζόμενες τεχνοτροπικὰ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὸ Κούνεσι (1284)⁴⁷ καὶ τοῦ τμήματος τοῦ ἱεροῦ τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ στὴν Σκλαβοπούλα (1290)⁴⁸ χαρακτηρίζονται ἀπὸ μία ἀνάλογη ἀπλοποιημένη τεχνικὴ στὰ πρόσωπα, ἡ ὁποία ὅμως ἐδῶ συνδυάζε-

46. Βλ. ἔγχρωμη ἀπεικόνιση εἰς Τ α ῡ ῑ ῑ, αὐτόθι, εἰκ. σελ. 81.

47. Σ τ. Παπαδάκη - Oekland, Ἡ Κερά τῆς Κριταῖς, Ἀρχ. Δ., 22· Μελέται, 1967, σελ. 98, πίν. 74. Πρβλ. καὶ Μ. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopotani, Beograd 1967, σελ. 72, εἰκ. 26.

48. Σ τ. Παπαδάκη - Oekland, αὐτόθι, πίν. 73α.

ται με μιὰ διάθεση πρὸς πλαστικότερη διάρθρωση ποὺ ἐπιδιώκεται, ἀποκλειστικὰ σχεδόν, με τὴν χρῆση τῶν συχνὰ σχηματικὰ σημειούμενων «φώτων». Παράλληλα ἡ πτυχολογία, ἂν καὶ δὲν ἔχει ἀποσπασθῇ τελείως ἀπὸ τὸ γραμμικὸ σύστημα, παρουσιάζει σχετικὴ ποικιλία, ἡ ὁποία ἀντανακλᾷ διαφορετικὲς παραδόσεις καὶ πρότυπα, τὰ ὁποῖα δὲν φαίνονται νὰ ταυτίζονται με ἐκεῖνα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἁγίας Ἄννας. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ἐνισχύει τοὺς συλλογισμοὺς, ποὺ διατυπώθηκαν στὴν ἀρχὴ αὐτῆς τῆς μελέτης ἐπάνω στὸ πρόβλημα τῆς χρονολογίας, καὶ ἐπιτρέπει τὴν ἀναγνώριση στὰ λείψανα αὐτὰ τοιχογραφιῶν ἐνὸς ἀπὸ τὰ παλαιότερα δείγματα βυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴν Κρήτη.

Heidelberg

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - OEKLAND

ZUSAMMENFASSUNG

DIE FRESKEN DER HL. ANNA IN AMARI

BEMERKUNGEN ZU EINER VARIATION DER DEESIS

(PL. 7 - 10)

In der einschiffigen Kirche der Heiligen Anna im Dorf Amari auf der Insel Kreta sind von der ursprünglichen Freskendekoration nur noch kleine Teile erhalten, nämlich die fragmentarischen Darstellungen der Deesis und Heiligen Liturgie in der Apsis. Eine ebenfalls teilweise erhaltene Inschrift, die auf dem roten Band steht, das den zylindrischen Teil von der Apsiskuppel trennt, überliefert wieder unvollständig das Datum der Ausmalung: 67... Von der dritten Ziffer, die das Jahrzent bezeichnet, ist nur linke, schräge Strich erhalten, mit dessen Hilfe, sowie der Korrespondenz zwischen Indikation und Jahren, das Datum als 6733 = 1225 ergänzt werden kann. Eine zweite, ebenfalls fragmentarisch erhaltene Inschrift, die auf dem dunklen Hintergrund der Deesis geschrieben ist, teilt uns nur mit, daß einer der Stifter ein Mönch war.

Das Interesse dieser schlecht erhaltenen Fresken liegt hauptsächlich in der Besonderheiten ihrer Ikonographie. So sind in der Deesis die Gottesmutter und Johannes der Täufer mit je einem Rotulus mit langer Bittinschrift dargestellt, den sie dem in der Mitte der Komposition thronenden Christus präsentieren.

Die Darstellung Mariens als Anwältin mit einem Rotulus in der Hand, auf dem eine Inschrift — oft in der Form eines imaginären Dialogs zwischen ihr und Christus — geschrieben ist, stellt eine Variation des Typus der Agiosoritissa dar, und sie ist uns ab dem 11. Jh. in zahlreichen Beispielen aus der Monumental — sowie auch aus der Kleinkunst überliefert. Ihre Zusammenfügung mit der Deesis wird im 13. Jh. erst durch das kretische Fresko bezeugt. Es ist auch das einzige unter den frühen Beispielen, das Johannes gleichfalls mit einem Rotulus in der Hand darstellt. In der Apsisdekoration der Nikolauskirche in Dimilia - Foundoukli auf der Insel Rodhos (aus dem 14. - 15. Jh.) befindet sich die früheste Parallele zu der kretischen Darstellung auch im Bezug auf den eingenommenen Platz in der Kirche. Vom Ende des 14. Jh. und besonders in der postbyzantinischen Monumentalmalerei mehren sich die Beispiele, die hauptsächlich in den nördlichen Gebieten (Makedonien, Epirus, Bulgarien) lokalisiert sind. In den letztgennannten Fällen nimmt aber die Deesis eine Stelle in der unteren Zone einer der Seitenwände der Kirche ein.

Durch die Untersuchung des hier gesammelten Materials läßt sich zunächst feststellen, daß sich im Betracht auf die zwei fürbittenden Figuren zwei Traditionen gebildet haben. In der einen wird nur Maria mit einer Rolle in der Hand präsentiert, in der anderen beide fürbittenden Personen. Diese Feststellung führt zu der Annahme, daß der vollständige Typus, wie er in Amari auftritt, das Resultat einer Entwicklung ist, deren erste Stufe die Variation vertritt, in der nur die Gottesmutter mit einem Rotulus versehen ist. Gewiß muß zunächst die inhaltliche Verwandtschaft (vgl. die parallele Verwendung oder die örtlich gleichzeitige) beider Themen - Deesis und Agi-ossoritissa — zur Ersetzung des konventionellen Typus der fürbittenden Maria durch diejenige, die den Rotulus trägt, geführt haben. Später muß in Analogie zu der Darstellung Mariens und vielleicht auch der Symmetrie zugunsten ebenfalls Johannes mit einem Rotulus ausgestattet werden. Die daraus entstandene Komposition war nicht nur deutlicher, sondern sie eignete sich besser zum Ausdruck verschiedener Wünschen, was dem allgemein eschatologischen Charakter, der der konventionellen Deesis mit der Zeit verliehen wurde, fehlte. So zeigte sie sich geeigneter die jeweils variierten Intensionen von privat gestifteten Werken zu decken, in deren Bereich sie anscheinend entstanden ist.

Für die letztere Annahme spricht auch die Tatsache, daß die Ikonographie der Votiv - und Andachtsbilder eine gewisse Flexibilität in der Verbindung verwandter Elemente aufweist, die für unseren Fall auch durch die formalgeschichtliche Unterscheidung des Typus erwiesen wurde. Denn in der reichen Ikonographie der fürbittenden Anwältin Maria wird der Typus, in der sie einen Rotulus dem Christus präsentiert, auf dem meistens ihre Interventionsworte in Komposition verschiedener Ursprungs verwendet, was den offiziellen Ikonographie fremd zu sein scheint (z. B. die Darstellung der trohenden Maria mit dem Christuskind und der Rolle in der rechten Hand in der Dekoration der Grabzelle der Enklistra des hl. Neophytos auf Zypern ; die Darstellung der Gottesmutter, die einen Rotulus in der rechten Hand haltend den Stifter oder Schreiber des Codex Iviron 5 an der Hand zu Christus führt). Diese Annahme, daß sich der Typus in der Sphäre der privaten Ikonographie entwickelt hat, wird durch dasselbe kretische Fresco weiter bestärkt. Denn nach einer Archivinformation und nach der Resten der Stifterinschrift in der Apsis kann die Kirche der Hl. Anna in der Zeit ihrer Ausstattung als eine Klosterkirche angesehen werden. Zudem werden die Besonderheiten des auf lokalen auch Interessen gerichteten Programms durch die Tatsache bezeugt, daß man in der Darstellung der Heiligen Liturgie für die mittleren Ehrenstellen zwei lokale heilige Bischöffe, nämlich den hl. Titus und den hl. Andreas von Kreta vorgezogen hat.

Der schlechte Erhaltungszustand dieser Freskenfragmente läßt sehr wenig von ihrer Qualität und ihrem Stil ermitteln. Demzufolge kann man von den wenigen Anhaltspunkten, die sie liefern, ausgehend nur sich das hier widerspiegelnde, allgemeine ästhetische Klima erkennen. So zeigen die in fließenden, weichen Falten wiedergegebenen unteren Gewandpartien — besonders in der Figur des Johannes — sowie auch die formzeichnende Rolle der Linien, eine gewisse Beziehung zu dem expressiven Linearstil der spätkomnenischen Malerei. Zugleich läßt aber der general entspanntere Eindruck, den besonders die Ausgeglichenheit der Proportionen, die mäßigere Bewegtheit der Binnenzeichnung und die Vereinfachung des Reliefs vor allem in den Gesichtspartien vermitteln, Verbindungen mit dem neuen zur beruhigteren Ausgeglichenheit und Monumentalität tendierenden Stils des frühen 13. Jahrhunderts erkennen. Durch diese Merkmale unterscheidet sich dieses Fresko in Amari von den späteren, am Ende desselben Jahrhunderts datierten, Wandmalereien von kretischen Denkmälern und zeigt sich dem 1225 ergänzten Datum gut zu entsprechen.

Heidelberg

S. PAPADAKI - OEKLAND



1

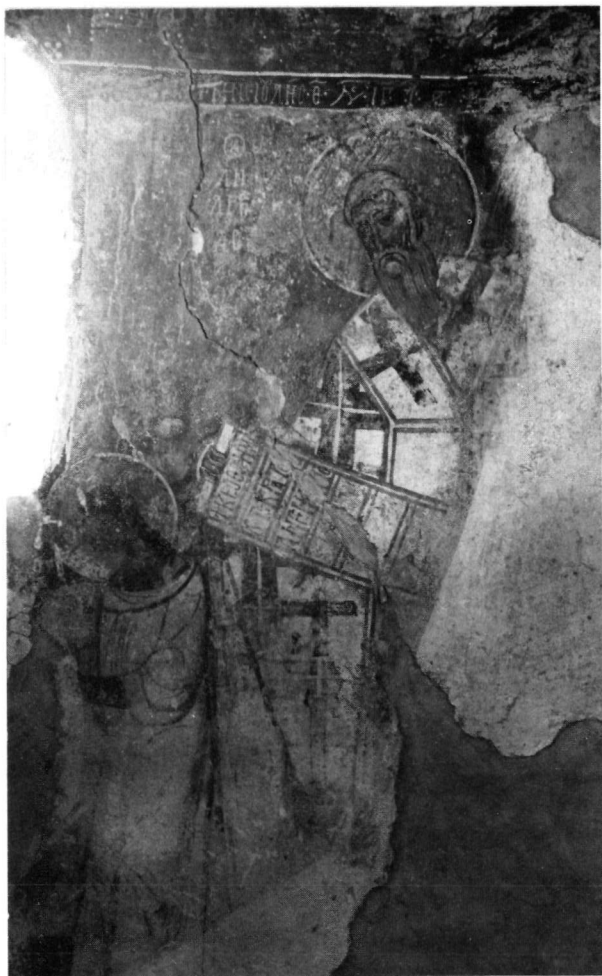


2

Ἀμάρι Ρεθύμνου. Ναὸς Ἁγίας Ἄννας. 1. Βορειοανατολικὴ ὄψη. 2. Νοτιοανατολικὴ ὄψη.



Ἀμάρι Ρεθύμνου. Ναὸς Ἁγίας Ἄννας. Τμήμα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως στὴν
κόγχη τοῦ Ἱεροῦ.



Ἀμάρι Ρεθύμνου. Ναὸς Ἁγίας Ἄννας. 1. Δεξιὸν τμήμα ἀψίδας Ἱεροῦ. Μορφή ἀγγέλου διακόνου καὶ ἁγίου Ἀνδρέα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Θείας Λειτουργίας. 2. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 1.



Εικόνα τοῦ Σινᾶ. Ἡ Δέσις (λεπτομέρεια). Φωτογραφία Η. Belting.