
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-ΟΕΚΛΑΝΔ

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

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ 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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 Ἄμαρι, κέντρου τῆς δμώνυμης ἐπαρχίας τοῦ Νομοῦ Ρεθύμνης, βρίσκεται ὁ μικρὸς ναὸς τῆς Ἁγίας Ἄννας (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 στέρησει 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 ἀρχικόν, ἔχει προστεθῆ 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 ἀνατολικὴ πλευρὰ μία μεγάλη ἡμικυκλικὴ ἀψίδα καὶ θὰ πρέπει νὰ στεγαζόταν ἀρχικὰ μὲ ἡμικυλινδρικό θόλο. Ἡ σημερινὴ 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 ἐπιχρυσή 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 Palaeogenstils in der Malerei, Bericht zum XI. Internationalen Byzantinisten - Kongress, München 1958, σελ. 25.

τόξου, και μία πόρτα — τή μοναδική σήμερα είσοδο — στο τύμπανο του δυτικότερου, ενώ στο νότιο τοίχο, υψηλά προς την ανατολική γωνία, μία μόνο μικρή θυρίδα, ή όποια θα πρέπει να ανήκει στην αρχική οικοδομική φάση. Από τα ανοίγματα αυτά σε μεταγενέστερο στάδιο μετασκευών φαίνεται ότι ανήκουν ή βόρεια πόρτα και το βόρειο παράθυρο, των όποιων ή σημερινή μορφή δέν δείχνει να όφείλεται σε άπλή διεύρυνση παλαιότερων ανοιγμάτων. Η θέση τους — στο βόρειο τοίχο — άντανακλαστικά νεώτερες συνήθειες, ενώ τα ίχνη ενός δεύτερου ανοίγματος εισόδου, πού διακρίνονται στο δυτικό τοίχο, όδηγοϋν στη σκέψη, ότι αρχικά μία μόνο είσοδος στο ναό ύπηρχε, στη δυτική πλευρά.

Στο έσωτερικό, εμφανίζει ό νότιος τοίχος τρία τοξωτά ανοίγματα, τα όποια, όπως έχουν σήμερα έντοιχισθή, δίδουν την έντύπωση άψιδωμάτων με άνισες διαστάσεις.

Σχετικά με το νότιο πρόσκτισμα άρκει έδω ν' αναφερθή, ότι έχει τη μορφή ενός μικροϋ, μονόχωρου, καμαροσκέπαστου κτίσματος, με μία μικρή άψίδα στην ανατολική πλευρά και δύο ανοίγματα εισόδου, ένα στο νότιο και ένα στο δυτικό τοίχο. Ίχνη τοιχογραφιών δέν διαπιστώθηκαν σε κανένα σημείο του κτηρίου αυτού.

Οί τοιχογραφίες

Από τη ζωγραφική διακόσμηση, ή όποια, άν κρίνει κανεις από τα λείψανα χρώματος πού διακρίνονται άκόμη στο ανατολικότερο άκρο τής καμάρας, θα πρέπει να κάλυπτε όλόκληρο το έσωτερικό του ναοϋ, έλάχιστα μόνο τμήματα σώζονται πιά στην κόγχη του ίεροϋ, και συγκεκριμένα: στο τεταρτοσφαίριο το κατώτερο τμήμα από την παράσταση τής Δεήσεως, στο κυλινδρικό τμήμα τής άψίδας μέρος από την παράσταση των συλλειτουργούντων και στην άντυγα του τόξου τής θυρίδας του ίεροϋ ένα μικρό τμήμα από το γραπτό κόσμημα (πίν. 8-9).

Έπιγραφές

Στη ζώνη, πού χωρίζει το τεταρτοσφαίριο από το κυλινδρικό τμήμα τής άψίδας, είναι γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα επάνω στο σκοτεινό βάθος, ή κτητορική έπιγραφή, από την όποια διαβάζονται σήμερα μόνον τα τμήματα:

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

Από το γράμμα των δεκάδων (τρίτο στη σειρά) διακρίνεται μόνον ή άριστερή, πλάγια κεραία, ή όποια ύποδεικνύει την άποκατάσταση ενός

Δ ή Λ, ἐνῶ τὸ γράμμα τῶν μονάδων ἔχει ἀπαλειφθῆ τελείως. Παρὰ τὸν ἀκρωτηριασμό της αὐτὸ ἢ ἀποκατάσταση τῆς χρονολογίας μὲ βάση τὰ σωζόμενα στοιχεῖα καὶ τὴν ἀντιστοιχία ἰνδικτιῶνας καὶ χρόνου δείχεται σχετικὰ ἀσφαλῆς. Στὴν περίοδο τῆς ἑβδομης ἑκατονταετηρίδας τῆς ἔκτης χιλιετηρίδας μόνο μία φορὰ παρατηρεῖται τὸ γράμμα τῶν δεκάδων τῶν χρόνων, ποὺ ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὴν δεκάτη τρίτη ἰνδικτιῶνα, νὰ ἔχει πλαγιαστῆ 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, ἢ 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 ἐπιγραφή³. Ὅπωςδὴποτε 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 ἐπιγραφή αὐτὴ, στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ διατηροῦνται τὰ ἴχνη καὶ μιᾶς δευτέρας, ἢ 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 μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου, ποὺ εἰκονίζεται στὴ δεξιὰ πλευρά (πίν. 8). Τὰ ἐλάχιστα τμήματα ποὺ σώζονται ἀπ' αὐτὴν ἔχουν ὡς ἐξῆς :

ΚΑ ΡΟΜΟ (ἱερομονάχου ;)

Κ(ΑΙ) ΦΩ ΤΟΥ ΠΕ

ΛΟ ∴

Ἐκλογή καὶ τύπος εἰκονογραφικῶν θεμάτων

Μ' ὄλο ποὺ τὰ σωζόμενα τμήματα τῆς ζωγραφικῆς διακοσμήσεως εἶναι τόσο πενιχρά, προσφέρουν νομίζω ὑλικὸ γιὰ ὀρισμένες ἐνδιαφέ-

2. Πρβλ. πίνακες ἀντιστοιχίας εἰς V. G r u m e l, La Chronologie, Paris 1958, σελ. 258 - 259.

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

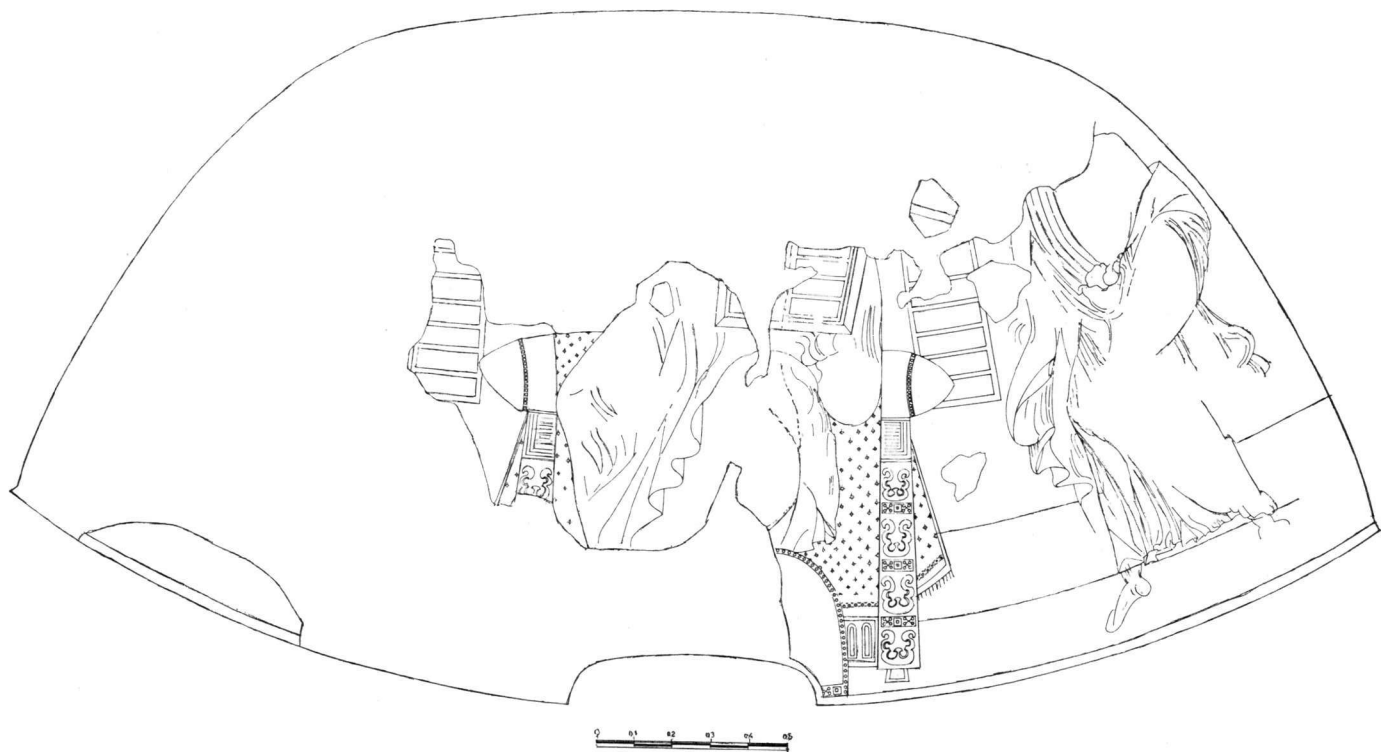
ρουσες εικονογραφικές παρατηρήσεις. Και πρώτα τὸ θέμα τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς κόγχης ἄν και δὲν ἀποτελεῖ μοναδική ἐξαίρεση, προσφέρει ἀναμφίβολα μία σπάνια εικονογραφικὴ λύση ὡς πρὸς τὸν συνδυασμὸ ὀρισμένων ἐπὶ μέρους στοιχείων. Στὸ κέντρο τῆς παράστασης αὐτῆς εἰκονίζεται ὁ Χριστός, ἔνθρονος καὶ μὲ ἀνοικτὸ τὸ εὐαγγέλιο στὸ ἄριστερό του χέρι. Πλαισιώνεται ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Θεοτόκου, ποὺ θὰ πρέπει νὰ εἰκονίζοταν 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 ὄρθιες 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 Προφήτα
— λάβε σὺ οἶκτω τέλος» (Εἰκ. 1 καὶ πίν. 8).

Ἡ ταύτιση τῆς παράστασης αὐτῆς μὲ τὴ σύνθεση τῆς Δεήσεως ὡς πρὸς τὰ κύρια της 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 ἐλλειψὴς καὶ κακὴ διατήρηση τῆς παράστασης θὰ μποροῦσε νὰ δικαιολογήσει. Ἔτσι 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 ὑπαγόρευσαν τὴν ἐκλογή 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 παραλλαγὴ τοῦ τύπου τῆς Θεοτόκου Ἁγιοσορίτισσας, τῆς περίφημης εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ἁγίας Σοροῦ, ποὺ ὑπῆρχε στὴν ἐκκλησία 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 της γιὰ τὴν σωτηρία τῶν βροτῶν καὶ τὰ μεσιτικά της λόγια, ὅπως καὶ ἀπαντήσεις τοῦ Χριστοῦ, ἀναγράφονται στὸ εἰλητάριο, πὸ συνήθως κρατᾶ στὸ ἄριστερό της χέρι⁵. Ὡς πρὸς τὴν τελευταία αὐτὴ λεπτομέρεια ὁ τύπος μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῆ σὰν ἡ παραστατικότερη παραλλαγὴ 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. Ἴσως ἔργο μετὰ τὴν κρητικὴ παράσταση, στὸ ὁποῖο ἡ μορφή τῆς Θεοτόκου μὲ εἰλητάριο συνδυάζεται μὲ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως, εἶναι μία εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, πὸ 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 ἔνθρονο σὲ δόξα φερόμενη ἀπὸ τὰ σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν. Ἡ Παναγία, ἄριστερά, εἰκονίζεται νὰ κρατᾶ ἀνοικτὸ εἰλητάριο, στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένοι οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ συνηθισμένου σ'αὐτὴν τὴν περίπτωσι διαλογικοῦ ἐπιγράμματος: «Τὶ μῆτερ αἰτεῖς καὶ τίνος δέει φράσον». Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου, πὸ 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 Ἁγίας Ἄννας 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 ι Μ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, σελ. 160 καὶ II, εἰκ. 173. Πρὸβλ. καὶ τὸν τύπο πὸ 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. ἄν. II, σελ. 156 καὶ I, εἰκ. 170. Ἡ προτεινόμενη χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στὸν 15ον αἰῶνα, πρέπει ἴσως νὰ ἀναθεωρηθῆ. Ὅρισμένα τεχνολογικὰ στοιχεῖα ὅπως, π. χ. ἡ ἀπόδοση τῶν προσώπων καὶ οἱ λεπτομέρειες στὴν ἐξάρτηση τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων καὶ στὶς γυναικεῖες αὐτοκρατορικὲς στολές, ὑποδεικνύουν, νομίζω, τὴν ἔνταξη, τουλάχιστον τῶν μορφῶν τοῦ πλαισίου, στὴν ὁμάδα εἰκόνων, πὸ 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 χρονολόγησή τους στὸν 13ον αἰῶνα. Στὴν ἴδια ἐποχὴ φαίνεται νὰ ἀνήκει καὶ ἡ τοιχογραφία στὸ ναὸ τοῦ Φρὲ Χανίων, μὲ τὴν ὅμοια παράσταση Δεήσεως (Κ. Λ α σ σ ι θ ι ω τ ᾶ κ η ς, εἰς Κρητ. Χρον., ΚΑ', 1969, τεύχ. Β', σελ. 479, εἰκ. 138).

ματος, σὲ ἀντιστοιχία πρὸς τὴν μορφή τῆς Θεοτόκου Ἁγιοσορίτισσας ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἀνάλογη θέση τῆς βόρειας, παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἰωάννης⁷. Ἐχει φυλαχθῆ δηλαδὴ γιὰ τὸ τρίτο πρόσωπο τῆς Δεήσεως ἢ 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 προστεθῆ ἡ μορφή τοῦ Προδρόμου⁸. Ἐνδιαφέρων εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἡ τελευταία αὐτὴ ἔχει ὑπαχθῆ 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. πῶ κατω, σημ. 18).

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

Τὸν τύπο τῆς σιναϊτικῆς εἰκόνας — ὅπου μόνον ἡ Παναγία εἰκονίζεται νὰ κρατᾷ εἰλητάριο — ἐπαναλαμβάνει μία σειρὰ μεταγενέστερων μνημείων στὴν Καστοριά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα, τὸ παλαιότερο, οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου 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 γραμμὴν σὲ λαμβικούς στίχους, διαφέρει ὁμοῦ 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. Stylianos. The painted Churches of Cyprus, 1964, 51 - 67, καὶ εἰδικὰ γιὰ τὴν παράσταση τῆς Θεοτόκου σελ. 67. M. Sakopoulos, 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 MacLean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 2, Giessen 1963, σχῆδ. 14, ἀρ. 38 καὶ σχ. 15, ἀρ. 88.

νολογούνται στα 1384-1385¹⁰. Ἐδῶ, στήν κατώτερη ζώνη τοῦ νότιου τοίχου, εἰκονίζεται ὁ Χριστός ἐνθρονος, ὡς Βασιλεὺς Βασιλευόντων, ἀνάμεσα στήν Θεοτόκο, πού ἐπίσης ντυμένη βασιλικά, κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀνοικτὸ εἰλητάριο, καὶ τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, πού εἰκονίζεται μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα ἐμπρὸς στοῦ στῆθος. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου τῆς Παναγίας ἔχει δυστυχῶς ἀπαλειφθῆ, ἐκείνη ὁμως τοῦ εὐαγγελίου πού κρατᾶ ὁ Χριστός εἶναι ἐνδεικτικὴ τοῦ νοήματος — ἐσατολογικοῦ χαρακτήρα — τῆς παραστάσεως: «Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρός μου κληρονομίσαται τὴν ὑτίμασμένην ὑμῖν βασιλείαν». Τὸ θέμα ἀντιγράφεται ἕναν αἰῶνα ἀργότερα στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς μοναχῆς Ἐδπραξίας, τοῦ 1486¹¹, καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Μαγαλιοῦ, τοῦ 1505¹².

Στὴν ἴδια πόλη, στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος, στὴ συνοικία τῆς Ἑλεούσας, ἀντιπροσωπεύονταν ὁ τύπος στήν ὀλοκληρωμένη του μορφῆ¹³. Ὁ ναὸς ἔχει κατεδαφισθῆ, ὁμως ἀνάμεσα σταῖς τμήματα τῶν τοιχογραφιῶν του πού διασώθηκαν καὶ μεταφέρθηκαν στοῦ Μουσείου, περιλαμβάνεται καὶ ἕνα μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἁγίου Ἰωάννου νὰ κρατᾶ εἰλητάριο, ἐπάνω στοῦ ὁποῖο ἡ ἐπιγραφή: «*Ηκουσας μ(ητ)ρ(ο)ς ικετηριαν Σωτηρ' ακουσον καμου του Βαπτιστου σου Λογε*». Ἡ παράσταση αὐτὴ σύμφωνα μὲ μία παλαιότερη, πρὶν ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τοῦ μνημείου, περιγραφῆ ἀνῆκε σὲ Δέηση, πού εἰκονιζόταν στήν κατώτερη ζώνη τοῦ νότιου τοίχου τοῦ ναοῦ καὶ παρίστανε τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Θεοτόκο μὲ βασιλικὸ ἔνδυμα. Ἡ τελευταία αὐτὴ εἰκονιζόταν, ὅμοια μὲ τὸν ἅγιο Ἰωάννη, νὰ κρατᾶ ἀνοικτὸ εἰλητάριο μὲ τὰ λόγια: «*Δεξαι δεησιν της σης μητρος οικτιριμων - τι μητερ αιτεις - Των βροτων σωτηριαν - Αλλ' ουκ επιστρεφουσιν - Και σωσον χαριω - Εξουσιν αντρων - Ευχαριστω σοι λογε*».

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

10. Ἁ. 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. Ἁ. Ὁρλάνδος, ἔ. ἀν. σελ. 182, εἰκ. 123.

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

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

έκλογή τῆς θέσεως, παράδειγμα πρὸς τὴν κρητικὴ τοιχογραφία εἶναι ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Διμυλιᾶ Φουντουκλι 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 ἀπαλειφθῆ. Ὁ ἐκδότης τοῦ μνημείου Ἄ. Ὀρλάνδος 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 χῶρο καὶ τὶς συνθήκες 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 Ἁγιοσορίτισσας — 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 χῶρος δημιουργίας του ἴσως δὲν πρέπει νὰ ταυτισθῆ 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 ἄλλοῦ. Στὸ πρῶτο ἢ παράσταση τοῦ Προδρόμου φαίνεται κυριολεκτικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ «ἐκτὸς χώρου»,¹⁸ ἐνῶ στὸ δεύ-

16. Ἄ. Ὀρλάνδος, 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. ἔξ. εἰκ. 3 - 11 (σερβικὰ) 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, ἄν και ἐπιτυχέστερη (τὸ τρίμορφο ἀποκαθίσταται ὀρθά, μετὴν Θεοτόκο και τὸν Πρόδρομο στὶς παραστάδες τοῦ Βήματος και τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ, στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ) παραμένει μοναδική.

Τόσο τὸ θέμα τῆς Δεήσεως ὅσο και ἐκεῖνο τῆς Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας ἐμφανίζουν μορφολογική εὐκαμψία και πολλαπλὴ ἐφαρμογή, κυρίως στὶς περιπτώσεις πὺ τὸ ἀντικείμενο ἀποτελεῖ ὁ συγκεκριμένος ἀφιερωτῆς ἢ κτήτορας¹⁹. Ἐνὸν στὰ ἐπίσημα προγράμματα ἐκφράζουν και

ζωγράφηση τοῦ τμήματος αὐτοῦ στὸν 15ον αἰώνα. Ἡ ἀρχικὴ διακόσμηση θὰ πρέπει νὰ ἔδιδε μόνον τὴν μορφή τῆς Θεοτόκου. Ἡ ἐνίσχυση τῶν πεσσῶν, στὴν ἴδια ἐποχὴ μετὴν 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 Boga y, Deesis und Eschatologie, εἰς Polychordia, Festschrift Fr. Doelger, Amsterdam 1967, (Byzantinische Forschungen II, 1967) σελ. 59 κ. ἔξ., κατὰ τὸν ὅποιον τὸν ἔσχατολογικὸ χαρακτῆρα ἀπέκτησε ἡ παράσταση ἀπὸ τὸν 11ον αἰώνα 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 Ἁγίας Σοφίας, βλ. C. Osieczkowska, La mosaïque de la porte royale à Sainte - Sophie de Constantinople, εἰς Byzantion, IX, 1934, σελ. 41 κ. ἔ. 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 μετὶς συνθήκες δημιουργίας, τὴ σημασία και τὴν χρῆση τῆς παραστάσεως τῆς Δεήσεως βιβλιογραφία κεντρικὴ θέση παίρνουν οἱ ἐργασίες: A. Kirpiknikov, Deisys na vostok' i zapad' u jego literaturnja paralleli, (Ἡ Δέηση στὴν Ἁνατολή και Δύση και τὰ φιλολογικὰ τῆς παράλληλα) εἰς Zurnal Ministerstva prosvescenja, 1893, σ. 1 κ. ἔ.. (Γιὰ πρώτη φορὰ προσκομίζονται και ἐρευνῶνται συστηματικὰ τὰ σχετικὰ λειτουργικὰ και θεολογικὰ κείμενα μετὶς σκοπὸ τὴν ἐρμηνεία τοῦ χαρακτῆρα τῆς Δεήσεως και τῆς σχέσεως τῆς μετὶς Δευτέρα Παρουσία, μετὶς τὴν ὅποια ὁ συγγραφεὺς ἀναγνωρίζει σχέση ὁμόν σὲ μεταγενέστερη ἐποχῇ). Τὴν ἀντίθετη ἄποψη, ὅτι ἀκριβῶς ἡ παράσταση ἀπέτελεσε 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 ἰδίου, Laudes Regiae, A study in liturgical Acclamations and medieval Ruler Worship, Los Angeles 1946. Βλ. και Osieczkowska, αὐτόθι. Γιὰ τὴν χρῆση τῆς Δεήσεως σὲ ταφικὲς διακοσμῆσεις βλ. Φ. Δροσογιάννη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες ἐντὸς τοῦ λαζευτοῦ τάφου Βεροίας, εἰς Χαριστήριον εἰς Ἁναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, Β', Ἁθῆναι 1966, σ. 396 κ. ἔ. Πρβλ. και σημ. 31 και 35. Γιὰ τὴν Δέηση, μόνιμο σχεδὸν θέμα στὸ τέμπλο, βλ. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες ἐπι-

του Λιβός στην Κωνσταντινούπολη²³. Ἡ περίπτωση εἶναι ιδιαίτερα 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 Ἁγιοσορίτισσας σὲ ταφικὴ διακόσμηση ὅπου στὴν ἐποχὴ αὐτῇ, δίπλα στὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, ιδιαίτερη χρῆση 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 ὀρισμένα ἀπὸ τὰ προσφερόμενα στὸ μικρὸ αὐτὸ θραῦσμα στοιχεῖα ἐξασφαλίζουν νομίζω τὶς ἀκόλουθες παρατηρήσεις. Ἡ ἐπιγραφή δὲν ἀνήκει σὲ εἰλητάριο, τὸ ὁποῖο ὅπως ἔχει ὑποτεθεῖ κρατᾶ 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 ἐπιγραφή 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 ἴδιας 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 ὀρισμένα περιθώρια στὴ δυνατότητα ταυτίσεως τοῦ σωζόμενου μικροῦ αὐτοῦ τμήματος γυναικείας μορφῆς μὲ αὐτὴν. Ὅπωςδήποτε ὅμως φαίνεται τελείως ἀβάσιμη ἡ ἀποκατάσταση ἐδῶ μᾶς παραστάσεως τῆς Θεοτόκου στὸν τύπο τῆς Ἁγιοσορίτισσας 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 ἐλαφρῆς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸν βασικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο, ιδιαίτερα διδακτικές, κυρίως ὅσον ἀφορᾶ 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 Ἁγιοσορίτισσας. 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.

ἀναφέρονται στην ιδέα τῆς γενικῆς τελικῆς Κρίσεως, στὶς ἰδιωτικοῦ χαρακτήρα παραστάσεις ἢ ζητούμενη μεσητεία ἐπεκτείνεται ὄχι σπάνια καὶ σὲ εἰδικότερα ἐνδιαφέροντα καὶ ἐπιδιώξεις πρὸς τὰ ὁποῖα συχνὰ ἢ παράσταση καὶ «προσαρμόζεται» συνθετικά. Ἀσφαλῶς τὴν κύρια θέση παίρνει καὶ ἐδῶ ἡ ἐξασφάλιση τῆς μεσιτείας ἐνὸς προστάτου ἁγίου πρὸ τοῦ θρόνου τοῦ Κριτοῦ κατὰ τὴν ὥρα τῆς τελικῆς Κρίσεως, ὅμως συχνά, ὅπως τὴν θέση τοῦ μεσιτεύοντος παίρνει ὁ προσωπικὸς προστάτης ἅγιος τοῦ ἀφιερωτοῦ²⁰, ἔτσι καὶ ἡ μεσιτεία ὄχι σπάνια ἀναφέρεται καὶ στὴν ἐδῶ ζωή. Σὰν παράδειγμα ὡς πρὸς τὸ τελευταῖο τοῦτο ἀρκεῖ νὰ ἀναφερθῆ ἐδῶ, σὲ σχέση πρὸς τὸ θέμα τῆς Ἁγιοσορίτισσας, ἡ γνωστὴ παράσταση τοῦ Γεωργίου Ἀντιοχείας στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Martorana Παλέρμου²¹. Ὁ κτήτωρ εἰκονίζεται σὲ προσκύνηση ἐμπρὸς στὴ μορφή τῆς Θεοτόκου, ἢ ὁποῖα μεσολαβεῖ γι' αὐτὸν πρὸς τὸν Χριστό, ποὺ εἰκονίζεται σὲ προτομή στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τοῦ πίνακα. Στὸ εἰλητάριο ποὺ ἡ Παναγία κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι εἶναι γραμμένη ἡ ἔμμετρο ἐπιγραφή: «Τὸν ἐκ βάθρων δείμαντα τόνδε μοι δόμον / Γεώργιον πρώτιστων ἀρχόντων ὄλων / τέκνον φυλάττοις πανγένει πάσης βλάβης / νέμοις τε τὴν λύτρωσιν ἁμαρτημάτων / ἔχεις γὰρ ἰσχὺν ὡς Θ(εὸ)ς μόνος Λόγε». Ἡ Παναγία δὲν μεσολαβεῖ ἐδῶ μόνο γιὰ τὴν λύτρωση ἁμαρτημάτων, 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 ὀλόσωμη, σὲ στάση δεήσεως μορφή τῆς Θεοτόκου. Σὰν 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. 103A τοῦ 12ου αἰώνα²².

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

στουλίου, 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. *Ikostas* στὸ *Reallexikon z. Byz. Kunst*, III, στ. 337-339.

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

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

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

σμοῦ τοῦ θέματος τῆς Θεοτόκου με εἰλητάριο με τὴν Δέηση, δείχνονται οἱ ἀκόλουθες περιπτώσεις.

Στὴν ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα καὶ γιὰ τὸ λόγο τῆς ἀκριβοῦς τῆς χρονολογήσεως — σύμφωνα με τὶς πηγές ἐκτελέστηκε στὰ 1158 κατ' ἐντολὴ τοῦ Μεγάλου Δουκὸς Andrei Bogoljubski — εἰκόνα τοῦ Μουσείου στὸ Vladimir²⁴ Ρωσίας παριστάνεται ἡ Θεοτόκος στὸ γνωστὸ τύπο, δλόσωμη, δεόμενη πρὸς τὸν Χριστό, ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τοῦ πίνακα κρατώντας εἰλητὸ με τὴν ἐπιγραφὴ τελείως σβυσμένη. Στὴν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ εὐρύχωρου πλαισίου ἔχει προστεθῆ ἡ παράσταση τῆς Δεήσεως, στὸν τύπο τοῦ γνωστοῦ Τριμόρφου. Στὰ πολυάριθμα μεταγενέστερα ἀντίγραφα τῆς εἰκόνας αὐτῆς συχνὰ παρατηρεῖται καὶ ἡ προσθήκη μιᾶς ομάδας πιστῶν σὲ προσκύνηση ἔμπρὸς στὴν μορφὴ τῆς Παναγίας²⁵.

Στὰ τέλη τοῦ ἴδιου αἵωνα (1183) οἱ τοιχογραφίες τοῦ κελλιῶ με τὸν τάφο τοῦ ἀγίου στὸ συγκρότημα τῆς Ἐγκλείστρας τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο προσφέρουν μία ἰδιαίτερα 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 ἀγίου παριστάνεται ἡ Θεοτόκος ἐνθρονη, βρεφοκρατούσα, ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες Χρυσόστομο καὶ Βασίλειο. Καὶ οἱ τρεῖς αὐτὲς μορφές εἰκονίζονται νὰ κρατοῦν ἀνοικτὰ εἰλητάρια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὅμως μόνον ἡ ἐπιγραφὴ ἐκείνου τῆς Παναγίας εἶναι στὸ γνωστὸ διαλογικὸ τύπο καὶ ἀναφέρεται στὴν «λύσιν ἀμαρτημάτων τοῦ κτήτορος»: «πάρεσχε / λύσιν δέ / μου τῶ κει / μένω», καὶ σὲ συνέχεια ἡ ἀπάντηση τοῦ Χριστοῦ: «δίδωμι / κα(μ)θεις / σα(ίς) λιταῖς»²⁶.

24. V. Lasareff, Die Malerei der Wladimir - Susdaler Rus, εἰς Geschichte der russischen Kunst, I, Dresden 1957, σελ. 282, εἰκ. 259, 260. N. D. Kondakov, The Russian Icon, Album, Prague 1929, εἰκ. 73.

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

26. C. Mango and E. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Painting, εἰς D.O. Pa., 20, 1966, σελ. 184, εἰκ. 105 καὶ 107. Οἱ ἐπιγραφές τῶν εἰλητάριων τῶν ἀγίων Βασιλείου καὶ Χρυσοστόμου ἀναφέρονται στίς ἐκάστοτε παρακείμενες, στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου τοῦ ἀρκοσολίου παριστανόμενες συνθέσεις τῆς Σταυρώσεως καὶ Ἁναστάσεως: «Ξένον/θέαμα/ ΧC ἔστα/βρωμένον/. . .» καὶ «τῆ 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, τῶρα στὸ Μουσεῖο τῆς ἴδιας πόλης. Ἡ ἐπιγραφὴ στὸ εἰλητάριο τῆς Θεοτόκου, «Qui plasmavit me», ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὸν ἀφιερωτὴ. Βλ. N. Kondakov, Ikonografija Bogomateri II, σελ. 335 - 338. Γιὰ τὴν χρονολόγηση τοῦ ψηφιδωτοῦ στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 13ου αἵωνα, βλ.

Στις λύσεις αυτές ο 13ος αιώνας αντιπαραθέτει 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 στοιχεία συγγενών θεματικά τύπων²⁸. Στο δεξιό τμήμα της δισέλιδης

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

²⁷Ενδιαφέρουσα ή χρήση του τύπου για την εικονογράφηση της Ώδης της Θεοτόκου στο Ψαλτήριο Σινᾶ 38 — Leningrad 269, με την ἀρχή της Ώδης στο ειλητάριο της Παναγίας (K. W e i t z m a n n, Eine Pariser - Psalter - Kopie des 13. Jhs. auf dem Sinai, εις Jahrbuch der Oester. Byz. Gesel., 5 - 6, 1956/57, σ. 131 - 132, εικ. 6. 'Αναγνωρίζει ἕναν «ikonenhaften Charakter» στην παράσταση). Ὁ τύπος φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ μία σπάνια παραλλαγή τοῦ πολὺ διαδομένου καὶ ἀρχαίου θέματος τῆς Θεοτόκου ἐνθρονῆς ἢ ὄρθιας, βρεφοκρατούσας, με ἀφιερωτή, τὸν ὅποιο παρουσιάζει στὸν Χριστὸ - Παιδί. Πρβλ. με Θεοτόκο ἐνθρονῆ: ἀφιερωματικὴ παράσταση τοῦ πάπα Ἀδριανοῦ Α' (772 - 795) εις Santa Maria Antiqua Ρώμης, (W i l p e r t, ἔν. ἀ. IV, σελ. 195). Τοιχογραφία τοῦ 13ου αἰώνα στὸ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴν Studeniča με τὴν μοναχὴ Ἀναστασία σύζυγο Nemanja, (D. T a ĉ i ć κ. ἄ., Studeniča, Beograd 1968, Εἰκ. σελ. 95). Εἰκόνα εις Korčula Γιουγκοσλαβίας, 3ο τέταρτο 14ου αἰώνα (V. J. D j u r i ć, Icones de Yougoslavie, Belgrade 1961, ἀρ. 46, πίν. LXV). Εἰκόνες στὴν Κύπρο, (A. P a p a g e o r g i o u, Ikonen aus Zypern, München 1969, εικ. σελ. 39 καὶ 68). Εἰκόνα ποτὲ στὸ Μέγα Σπήλαιον. Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Ἀρχ. Δ., 4. 1 - 2, 1918, 31 - 46, πρβλ. καὶ B e l t i n g, Das illuminierte Buch. ., σελ. 79, εικ. 46 - 47). Βλ. καὶ V. L a z a r e f f, Studies in the Iconography of the Virgin, εις The Art Bulletin, 20, 1938, σελ. 49 κ. ἔ. Θεοτόκος ὄρθια: στὸ τυπικὸν τῆς Μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Βεβαίας Ἐλπίδος, 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, εικ. 21). Εὐαγγελιστᾶριο τοῦ Mokwi τοῦ 1300 (Μουσεῖον Τυφλίδος Q 902. Βλ. ἀπεικόνιση εις N a u m a n n - B e l t i n g . . ., πίν. 46 a.) Εἰκόνα Σινᾶ, με πρόσθετες μεσιτεύουσες μορφές τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα, (Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ, I, σ. 143 - 144 καὶ II, εικ. 164).

27. Ἄ. Ξ υ γ γ ὄ π ο υ λ ο ς, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μονῆς Ίβήρων Ἁγίου Ὀρους, Ἀθήναι 1932, πίν. 53. Βλ. 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, I. Abhandlung, Heidelberg 1970, σελ. 35 κ. ἔ. καὶ passim, εικ. 23, 24 καὶ 48, ὅπου (σημ. 114) καὶ ἡ λοιπὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

28. Τὸ κεντρικὸ μοτίβο τῆς συνθέσεως ἀποτελεῖ ἡ ἀπεικόνιση τῆς Θεοτόκου νὰ ὀδηγῆ πρὸς τὸν Χριστὸ τὸν κτήτορα, ποῦ ἀπὸ τὸν 13ον αἰώνα παραδίδεται σὲ ἀφιερωματικὸ καὶ ταφικὸ χαρακτήρα παραστάσεις. Π.χ. παράσταση Stefan Nemanja στὸν ναὸ τῆς Παναγίας εις 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 εις Mileševno, (αὐτόθι, πίν. 80. 1. καὶ R. H a m a n n M a c L e a n und H. H a l l e n s l e b e n, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, I, Giessen 1963, εικ. 83). Κύρια παραλλαγή, ἡ εἰσαγωγή τοῦ κτήτορα ὄχι ἀπὸ τὴν Παναγία ἀλλὰ ἀπὸ τὸν προστάτη τοῦ ἁγιο ἢ πάτρωνα τοῦ ναοῦ. Π. χ. ταφικὴ παράσταση στὴν Ἁγία 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. ἔ., πίν. 36 - 37), καὶ στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου εις Manastir, (D. K o ĉ o -

μικρογραφίας εικονίζεται ή Θεοτόκος νά οδηγεί πρὸς τὸν ἔνθρονο Χριστό, ὁ ὁποῖος παριστάνεται στὴν ἀριστερὴ σελίδα, τὸν κτήτορα τοῦ χειρογράφου, κρατώντας στὸ δεξιὸν χέρι εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «[Δέησ]ιν Μ(ητ)ρ(ό)ς ἱκετηρίαν Λόγε: καὶ τὴν λύσιν βράβεβε τῶν ἐπιτασμένων αἰῶνι τῷ μέλλοντι καὶ τῷ νῦν χρόνῳ ζῶν μακροχρόνιον, εἶθουμ(ον) βίον, Ἰω(άννη) τῷ τὴν δέ[λ]τον . . .». Τὴν ἀπάντηση τοῦ Χριστοῦ στὴν ἱκεσία αὐτὴ καταχωρεῖ σ' ἓνα δευτέρου εἰλητάριο ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται δίπλα στὸν θρόνο τοῦ Παντοκράτορος: «Ὁμωνύμῳ σοι τὴν λύσιν Ἰωάννη (ἔ)γγραφε καὶ πο(λύ)χρονον [βίον] . . . Ἡ παράσταση ἐμφανίζεται ἰδιαίτερα διδακτικὴ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς εὐκαμψίας, ἰδίως στὴν ἐποχὴ αὐτῆ, στὴν ἐκλογή καὶ σύνθεση σὲ μίαν 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 ἑνὸς διπτύχου προερχόμενου ἐπίσης ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὅρος —

P. Miljković - Perić, Manastir, Skorje 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. Πρὸς παράσταση ναοῦ Ἁγίας Ἄννας καὶ Ἰωακείμ εἰς Studeniča, ὅπου οἱ μορφὲς τῶν δύο αὐτῶν ἁγίων ἀντικαθίστουσαν ἐκεῖνες τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου τοῦ παραδοσιακοῦ τύπου, μεσολαβοῦσες πρὸς τὸν Παντοκράτορα γιὰ τὸν κτήτορα Milutin. Millet - Frolow, 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 ὀρισμένες παραστάσεις μιᾶς ἄλλης παραλλαγῆς τοῦ τύπου, στὴν ὁποία ὁ κτήτωρ ὁδηγεῖται 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 Χαλκηδόνας 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). Πρὸς παράδειγματα 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 srend - em veku, Skorlje 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. Έδώ εικονίζονται αντίστοιχα σε προσκύνηση, εμπρός στις όλόσωμες μορφές της Θεοτόκου και του Χριστού ο γεωργιανός πρίγκηψ Asotan και ο γυιός του Jesse. Στο ειλητάριο που κρατά ή Παναγία είναι γραμμένο ένα ανάλογο προς τα γνωστά μεσιτικό κείμενο²⁹.

Τέλος, την εξέπλωση και την έως την μεταβυζαντινή εποχή επιβίωση του τύπου σε αφιερωματικές παραστάσεις επιβεβαιώνει ή σχετική τοιχογραφία με την οικογένεια του αφιερωτού στο ναό του Ἀρχαγγέλου (ή της Θεοτόκου) στην Γαλάτα Κύπρου, έργο του ζωγράφου Ἀξέντη(1514)³⁰. Στόν πίνακα αυτόν εικονίζεται επάνω ή Δέηση με τόν Χριστό ένθρονο παισιούμενο από την Θεοτόκο, που κρατά στο ένα χέρι ειλητάριο με ανάλογη προς τόν γνωστό τύπο μεσιτική έπιγραφή, και τόν άγιον Ἰωάννη. Ἐπρός στό τρίμορφο παριστάνονται γονατιστοί ό αφιερωτής Πόλος Ζαχαρίας, ή γυναίκα του Μανταλένα και τά παιδιά τους.

Τά παραδείγματα της τελευταίας ομάδας έμφανίζουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: παρουσιάζουν τό θέμα της Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας σε μία όρισμένη, κάθε φορά διαφορετικά δηλούμενη σχέση, προς εκείνο της Δείσεως. Στά δύο παλαιότερα - τήν εικόνα του Bogoljubski και

29. G. Millet, J. Pargoire et L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos, Paris 1904, σελ. 91, no 285. Ἡ σύνθεση άνακαλεί τήν παράσταση της Θεοτόκου Ἀγιοσορίτισσας (χωρίς ειλητάριο) και του Χριστού Χαλκίτη με τίς μικρές, σε προσκύνηση μορφές του σεβαστοκράτορος Ἰσαάκ Κομνηνού και της μοναχής Μελανίας στη Μονή της Χώρας, (P. Underwood, The Kariye Djami, London 1967, I, σ. 45 - 48 και II, πίν. 36 - 41). Ἡ καταγωγή της παραστάσεως από τή μνημειακή ζωγραφική και ή σχέση της με εκείνη της Δείσεως είναι φανερές. Για τήν άπεικόνιση έδδ του Ἰσαάκ Κομνηνού, βλ. τό Τυπικόν της Μονής Κοσμοσωτείας του 1152 (éd. L. Petit, Bulletin de l' Institut Archéologique Russe à Constantinople, XIII, 1908, σελ. 59 και 63. Βλ. και Beltin, έ.ά.ν., σελ. 78). Πρβλ. και τήν παράσταση διπτύχου του καθεδρικού ναού της Cuenca, αφιέρωμα του δεσπότη της Ἠπείρου Θωμά Πρελιούμποβιτς (1307 - 1384) και της γυναίκας του Μαρίας Παλαιολογίνας, (G. Ostrogorsky und Ph. Schweinfurth, Das Reliquiar der Despoten von Epirus, εις Sem. Kond., IV, σελ. 165 - 172). Βλ. και τό ένα φύλλο από τό πρωτότυπο της εικόνας αυτής στη Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων (Κατάλογος Ἐκθ. Βυζαντινή Τέχνη, Ἀθήνα 1964, άρ. 211) και άπεικόνιση, όπου και ή σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. και σημ. 30.

30. Masterworks of the Byzantine Art in Cyprus, έκδ. Τμήματος Ἀρχαιοτήτων Κύπρου, Λευκωσία 1965, πίν. XLI και A. and J. Stylianou, Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the painted churches of Cyprus, εις Jahrb. der Oesterreich. Byz. Gesel., 9 - 10, 1960/61, σελ. 117 - 120, εικ. 13. Πρβλ. και όμοια σύνθεση παραστάσεως οικογενείας αφιερωτών κάτω από Δέηση στη μικρογραφία του άρμενικού εδγγελίου του βασιλέως Leon και της βασίλισσας Keran, του 1272, (A. Grabar, Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks, εις D.O. Pa., 14, 1960, σελ. 130, εικ. 14).

τις τοιχογραφίες της Ἐγκλείστρας - θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσει ἕναν, κατὰ κάποιον τρόπο, πλεονασμό. Ἐπάνω στὸν ἴδιο πίνακα καὶ μέσα στὸν ἴδιο χῶρο μία κεντρικὴ ἰδέα ἀποτυπώνεται μὲ ἐλαφρὲς ἀποχρώσεις σὲ δύο μορφολογικὲς ἐκδοχές. Ἡ εἰκόνα τοῦ Bogoljubski δὲν ἀπαιτεῖ περαιτέρω ἀνάλυση, οἱ τοιχογραφίες ὅμως τῆς Ἐγκλείστρας τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου προσφέρουν ὕλικό γιὰ ὀρισμένες ἐπιπρόσθετες παρατηρήσεις. Ὅπως ἔχει σημειωθῆ παραπάνω, στὸ ταφικὸ κελλί, δίπλα στὴν κοιλότητα τοῦ ἀπέναντι στὴν εἴσοδο βόρειου τοίχου ὅπου ὁ τάφος τοῦ Ἁγίου, ἔχει παρασταθῆ 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, ἕνα 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 εἴδους — ταφικῶν — συνόλων μὲ τὴν Δέησι στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ³¹, πού ἔχουν σωθῆ, ὅσο καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἰδιομορφία ἀπαντᾷ καὶ σὲ ἄλλου, συγγενικοῦ χαρακτήρα, μνημεῖα στὴν ἴδια καὶ μεταγενέστερη ἐποχῇ³², ἐπιτρέπουν τὴν ὑπόθεση αὐτή. Μὲ βάση τὰ παραδείγ-

31. Παραδείγματα : Κρύπη Ὅσιου 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 Βαῆκονο 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. Παρεκκλησίον Μιχαήλ 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 - κτήτωρ(ς) εἰκονίζεται γονατιστὸς ἔμπρὸς στὸν θρόνον 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. ἔξ. καὶ passim, πίν. 6, 2, 7.1, 12.2, 15. 2 κ. 26. 1.

ματα αυτά μπορεί, νομίζω, να εξηγηθῆ και τὸ φαινόμενο τῶν κτητορικῶν ἐπιγραφῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, ποὺ ἀπαντᾷ ἀκριβῶς και στὸν ναὸ τοῦ Ἄμαριου³³. Ἡ παρουσία τους στὴν ἀψίδα προϋποθέτει και τὴν παράσταση τοῦ ἀφιερωτοῦ — κτήτορος στὸ μέρος αὐτό. Ἡ μεταφορὰ τῆς προσωπογραφίας τοῦ τελευταίου σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς πλάγιους τοίχους τοῦ ναοῦ ἀποτελεῖ ἀλλαγὴ σὲ συνάρτηση μὲ τὴ νέα σημασία ποὺ ἀποκτᾷ μὲ τὸν 13ον αἰώνα ἢ παράσταση τοῦ ἀφιερωτοῦ και κατὰ συνέπειαν και ἡ θέση και ὁ εἰκονογραφικὸς προσδιορισμὸς τῆς, και ἡ μεταφορὰ αὐτὴ δὲν παρέσυρε αὐτόματα και τὴ σχετικὴ ἐπιγραφή. Παραμένοντας ἢ ἐπιγραφή σὲ ἄμεση γειτονία μὲ τὶς ἱερὲς μορφὲς ἐξασφάλιζε κατὰ κάποιον τρόπο και τὴν συνέχιση τοῦ ἄμεσου μυστικοῦ σύνδεσμου τοῦ ἀφιερωτοῦ μὲ αὐτές.

Ἡ παραπάνω, σύντομη διερεύνηση τῶν διαφορῶν παραλλαγῶν τοῦ θέματος τῆς Θεοτόκου Ἄγιοσορίτισσας ἐδειξε, ἐλπίζω, ἀπὸ τὴ μία μεριὰ τὴν ποικιλία στὶς ἀποχρώσεις χρήσης και τύπων τῆς παράστασης μὲ τὴν Θεοτόκο δεόμενη μὲ εἰλητάριο, και ἀπὸ τὴν ἄλλη τὶς συνθήκες τῆς τυπολογικῆς προσέγγισης και συγχώνευσής τῆς μὲ τὸ θέμα τῆς Δεήσεως. Τὸ τελευταῖο ἀσφαλῶς προϋπόθεσε τὴν παράλληλη χρήση τῶν δύο θεμάτων σὲ γενικὰ κοινὸ χαρακτήρα και προορισμοῦ διακοσμῆσεις — ἀφιερωματικὲς και ταφικὲς — γεγονὸς ποῦ, ὅσον ἀφορᾷ στὸ θέμα τῆς Θεοτόκου Ἄγιοσορίτισσας, τεκμηριώνεται και ἀπὸ τὰ παραδείγματα ποὺ συγκεντρώθηκαν ἐδῶ. Ὅσον ἀφορᾷ στὸ θέμα τῆς Δεήσεως, περιττεύει ἢ εἰδικὴ ἔρευνα ἐδῶ μιὰ και ἔχει ἀποτελέσει τὸ ἀντικείμενο εἰδικῶν μελετῶν³⁴. Σὰν κατακλείδα ὅμως ἀξίζει ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ νὰ ἀνακληθῆ ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν μνημείων ποὺ σημειώσαμε ἢ διακόσμηση τοῦ ναοῦ στὴ Διμυλιᾶ 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 και ἡ οἰκογένειά του: στὸ πρῶτο ἐκεῖνος και ἡ γυναίκα του παρουσιάζοντας τὸ ὁμοίωμα τοῦ ἀφιερωθέντος ναοῦ και στὸν δεύτερο τὰ τρία νεκρὰ παιδιὰ του. Καὶ οἱ δύο πίνακες κλείνουν στὸ ἐπάνω τμήμα τους

33. Βλ. ἄνωτ. σελ. 33. Πρβλ. κτητορικὴ ἐπιγραφή στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος στὸ Μπιζαριανὸ Πεδιάδος, (Μ. Χ α τ ζ η δ ἄ κ η, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, εἰς Κρητ. Χρον., Στ', 1952, σελ. 66 και Στ. Παπαδάκη, Ἄρχ. Δ., Χρονικά, 20, 1965, Ἀθήναι 1968, σελ. 573 - 574, πίν. 732 - 735, ὅπου και σύντομη περιγραφή τῶν μὲ τὶς ἐργασίες συντηρήσεως ἀποκαλυφθέντων νέων τμημάτων τοιχογραφιῶν.

34. Βλ. σημ. 19 και 35.

μέ την παράσταση τῆς Δεήσεως μέ τόν Χριστό εικονιζόμενο ἀντίστοιχα ὡς Παντοκράτορα καί ὡς Ἑμμανουήλ³⁵.

Κάτω ἀπ' αὐτό τὸ πρῖσμα θεωρούμενη ἡ παράσταση τοῦ Ἁμαρίου γίνεται, νομίζω, εὐκολώτερα κατανοητή. Τὸ ὅτι «εἰδικοί» λόγοι μπορεῖ νὰ ἐπηρέασαν τὸ πρόγραμμα διακοσμῆσεως τοῦ ναοῦ αὐτοῦ ἐνισχύεται ἀπὸ δύο ἀκόμη στοιχεῖα. Τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ προσφέρει ἡ παράσταση τῶν συλλειτουργούντων πού εἰκονίζεται στὸ κυλινδρικό τμήμα τῆς ἀψίδας. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθῆ καί ἀπὸ τὴν παράσταση αὐτὴ σώζονται μόνον λίγα τμήματα. Ἐτσι στὸ ἀριστερὸ τμήμα διακρίνονται μόνον τὸ σχέδιο καί τὰ βασικά χρώματα ἀπὸ τὴν παράσταση ἑνὸς ἱεράρχου — τοῦ ἁγίου Τίτου κατὰ τὴν ἐπιγραφή — καί 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). Καί 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 ἀνεΐκαστον».

Ἀπὸ τίς λεπτομέρειες αὐτὲς στὴν παράσταση τῶν ἱεραρχῶν — στάση, πολυσταύρια φαιλόνια — καί τὴν παρουσία τῆς μορφῆς τοῦ ἀγγέλου — διακόνου μπορεῖ νὰ ἀποκατασταθῆ ἡ γνωστή, τυπικὴ γιὰ τὸν χῶρο, σύνθεση τῶν συλλειτουργούντων στὴν ὀλοκληρωμένη 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 καί 149. Πρβλ. καί ἀνάγλυφη διακόσμηση ἀρκοσολίων τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (P. U n d e r w o o d, Kariye Djami. . . I, 1966, σελ. 270 κ.έ. καί 276, κ.έ. πίν. 533a) καί τὸ ἀναλόγου χρήσεως ἀνάγλυφο τόξο μέ τίς προτομὲς τῶν ἀποστόλων ἀπὸ τὴν Μονὴ τοῦ Λιβὸς (T h. M a c r i d y, The Monastery of Lips at Istanbul (ed. M a n g o κ. ἄ. εἰς D.O. Pa., 18, 1964, 252 (Mango), 261 καί 262 κ. ἔ. (Macridy) εἰκ. 32 - 39; Βλ. καί H. B e l t i n g, Zur Skulptur aus der Zeit um 1300 in Konstantinopel, ἔ. ἀν., 67 - 68 καί 75 κ. ἔ. ὅπου καί λοιπὰ παραδείγματα τοῦ τύπου.

36. Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, εἰς Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Α', 1960, σ. 91 - 99. Βλ. καί G. B a b i ć, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l' Hétimasia et devant l' Amnos, εἰς Zbornik za likovne umetnosti, 2, 1966, σελ. 11 - 31 (σερβικὰ μέ γαλ-

Τὰ ἀσφαλῶς χρονολογημένα παραδείγματα πού σώζονται ἀνήκουν στο δεύτερο μισό καί πληθαίνουν χαρακτηριστικά στὰ τέλη τοῦ αἰώνα αὐτοῦ³⁷. Σὲ ἀνάλογα συμπεράσματα ὡς πρὸς τὸν χρόνο εἰσαγωγῆς καί ἐπικρατήσεώς της ὀδηγεῖ καί ἡ μελέτη τῆς παραστάσεως τοῦ Θυσιαζομένου Ἄμνοῦ στο κέντρο τῆς ἀψίδας, μὲ τῆς ὁποίας τὴν προσθήκη ὀλοκληρώθηκε ἡ εἰκόνα τῆς λειτουργικῆς ἀναπαραστάσεως τοῦ δόγματος τῆς Θείας Θυσίας³⁸.

Ἡ παρουσία τῆς συνθέσεως στὴν ὀλοκληρωμένη ὡς πρὸς ὄλες τὶς οὐσιώδεις λεπτομέρειές της μορφή στο ναὸ τοῦ Ἁμαρίου, στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰώνα, ἐμφανίζει τὸ μνημεῖο τοῦτο σὰν περισσότερο ἐνημερωμένο στοὺς τύπους τῆς ἐποχῆς του σὲ σύγκριση μὲ τὰ λοιπὰ ἀκόμη καί μεταγενέστερα μνημεῖα τοῦ νησιοῦ³⁹.

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

λικὴ περίληψη) καί γαλλικὴ ἐπανεκδοσὴ εἰς Frühmittelalt. Studien, 2, Berlin 1968, σ. 368 - 386, (ἐπιχειρεῖται ὁ συσχετισμὸς τῶν θεολογικῶν συζητήσεων τοῦ 12ου αἰώνα, πού ξεπήδησαν σὰν ἀντίδραση στὶς φιλοσοφικὲς θέσεις τοῦ Ἰωάννου Ἰταλοῦ, μὲ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Θείας Λειτουργίας στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ). Γιὰ τὴν ἐπίδραση γενικὰ τῆς λειτουργίας στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία τοῦ 11ου καί 12ου αἰώνα, 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. καί 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. καί 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 αἰώνα δὲν εἰκονίζεται (Ἁγιος Γεώργιος Κούνενι τοῦ 1284 καί ὁμώνυμος ναὸς Σκλαβοπούλας τοῦ 1290 - 91) ἢ δὲν σώζεται (Ἁγιος Ἰωάννης Ἁγίου Βασιλείου τοῦ 1290 καί Ἁγία Μαρίνα Καλογέρου τοῦ 1300) ἡ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, ἡ ὁποία ὅμως ἀπαντᾷ στὶς καλύτερης ποιότητος τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος στὸ Μπιζαριανώ, πού θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στο πρῶτο μισό τοῦ ἴδιου αἰώνα (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 Μιχαήλ στο Κούνενι Χανίων (Κ. Λασσιθιωτάκης, Δύο ἐκκλησίες στο Νομὸ Χανίων, εἰς Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Β', σ. ἀνατ. 28), ὀλόσωμος στο νότιο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ στοὺς ναοὺς Ἁγίου Γεωργίου Κρούστα, Ἁγίας Φωτεινῆς Πρέβελη καί στο ναὸ τῆς συνοικίας Καβαλιριανὰ Καντάνου Χανίων (Λασσιθιωτάκης, Κρητικὰ Χρο-

στοιχείο του ιδιόμορφου χαρακτήρα του προγράμματος και του ρόλου που έπαιζαν 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 αναγνωρισθῆ ὡς ἱερομόναχος, ἐνισχύει μία ἀρχαιακή πληροφορία, κατὰ τὴν ὁποία ἡ Μονὴ τῆς Ἁγίας Ἄννας περιλαμβανόταν στὰ φέουδα τὰ παραχωρηθέντα τὸ 1254 στὸν Μιχαὴλ Βαρούχα⁴². Μὲ βάση αὐτὴν τὴν πληροφορία μπορεί κανεὶς νὰ ὑποθέσει, ὅτι ὁ ναὸς τῆς Ἁγίας Ἄννας τουλάχιστον κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς τοιχογραφήσεώς του ἀνῆκε σ' ἓνα, ἀσφαλῶς μικρὸ, μοναστήρι — ἀπὸ τὰ λοιπὰ κτίσματα κανένα ἴχνος πιά δὲν σώζεται — στοιχείο πού συμβάλλει οὐσιαστικὰ στὴν ἀναγνώριση ἐνὸς «εἰδικοῦ» χαρακτήρα στὸ πρόγραμμα διακοσμῆσεώς του. Κάτω ἀπὸ τὸ βάρος ὄλων αὐτῶν τῶν ἐνδείξεων θὰ μπορούσε νομίζω, νὰ συνδεθῆ, ὄχι μόνον ἡ ἐκλογή τῶν θεμάτων γιὰ τὴν διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Ἄννας, ἀλλὰ καὶ ἡ δημιουργία τῆς ἐκεῖ εἰκονιζόμενης παραλλαγῆς τῆς Δεήσεως μ' ἓνα κύκλο παραγόντων εὐρισκομένων ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς ἐπίσημης μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Παρατήρηση πού ἴσως δὲν εἶναι χωρὶς σημασία γιὰ τὴν κατανόηση τῶν διαφορῶν 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 ἐκτιμῆσεως τῆς ζωγραφικῆς τους, προσφέρουν ὅμως ὀρισμένα στοιχεῖα, μετὰ βάση τὰ ὁποῖα μπορεί νὰ προσδιορισθῆ τὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τὸ ὁποῖο ἀντανάκλουν. 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 ὀρισμένες περιπτώσεις πρὸς τὸ βασικὸ χρῶμα τῶν ὑφασμάτων καὶ ἀντικειμένων, πού περιγράφει. Τοῦτο ἰσχύει κυρίως γιὰ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως, ἐνῶ στὶς μορφές τῶν ἱεραρχῶν τὰ ἄμφια σχεδιάζονται μετὰ κόκκινο φωτεινὸ ἢ κίτρινο καὶ τὰ πρόσωπα μετὰ

νικά, ΚΒ', 1970, τεύχος I, σ. 189, εἰκ. 248) ἅγιος Ἀνδρέας, στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὸ χωριὸ Ἁγιὸς Ἰωάννης Σφακίων (Κ. Λασιθιωτάκης, 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 άμφια και διαγράφουν τα χαρακτηριστικά των προσώπων. Μόνο στον χιτώνα του αγίου Ίωάννου ή γραμμή υποστηρίζεται στη διαρθρωτική της λειτουργία από ελαφρές αποχρώσεις του βασικού χρώματος ή την παρεμβολή λαδοπράσινου χρώματος και λίγου κόκκινου. Το ίδιο και στα πρόσωπα ή τεχνική είναι πολύ άπλοποιημένη. Στην μόνη σέ τέτοιου είδους παρατηρήσεις προσφερόμενη μορφή του αγίου Άνδρέα, ή επιφάνεια του προσώπου διαρθρώνεται με την έναλλαγή θερμής και φωτεινής όχρας και μικρών επιφανειών λευκού χρώματος και στα μαλλιά και στα γένια ή χρωματική κλίμακα είναι περιορισμένη και ή μέθοδος συντηρητική. Ο κύριος γκριζος τόπος διαφοροποιείται με λίγο γαλάζιο και καστανές και υπόλευκες γραμμές και ζωντανεύει με την παρεμβολή του κιτρινωπού της προετοιμασίας, που έδω και κεί μένει άκάλυπτη (πίν. 9.2).

Με την μέθοδο αυτή επιδιώκεται ή δημιουργία μις στοιχειώδους πλαστικότητας. Η σαφής διαφοροποίηση των όγκων αποφεύγεται και το ανάγλυφο παραμένει χαμηλό, σχεδόν άνεπαίσθητο. Η γραμμικότητα προβάλλει καθαρά, δέν φθάνει όμως σέ τολμηρά έκφραστικά σχήματα ούτε σέ διακοσμητικές υπερβολές. Με τον τρόπον αυτόν ή κίνηση ανάμεσα στις μορφολογικές μονάδες είναι τελείως περιορισμένη και το σύνολο αποπνέει ήρεμία, στην έκφραση της όποιας συμβάλλουν τόσο το χρώμα όσο και οί αναλογίες των μορφών.

Τα στοιχεία αυτά όδηγοϋν σέ μία όρισμένη καλλιτεχνική τάση των χρόνων γύρω στα 1200⁴³, που στη μνημειακή ζωγραφική αντιπροσωπεύεται στην πρώιμή της φάση από όρισμένες μορφές και συνθέσεις στις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας του Άρακος στην Κύπρο, του 1192⁴⁴, και στον 13ον αιώνα από την άρχική διακόσμηση του ναού της Παναγίας στην Studeniča Γιουγκοσλαβίας του 1209⁴⁵, και ή όποία χαρακτηρίζεται από μία άπλοποίηση των συνθέσεων, έγκατάλειψη των άκροτήτων στα έκφραστικά μέσα, ήρεμη πλαστικότητα και σχετική ίσορροπία των

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

44. Ά. Στυλιανοϋ, Αί τοιχογραφίαι του ναού της Παναγίας του Άράκου, Λαγουδερά, Κύπρος, εις Πεπραγμένα Θ' Διεθν. Συνεδρ. Βυζ. Σπ. Θεσ/νίκης, Άθήναι, Α', 1955, σελ. 459 - 467, εικ.

45. Millet - Frolow, έ. ά. I, πίν. 32. 42: Hamann - MacLean und Hallensleben, έ. ά. εικ. 60 - 61, 64, 65, 66, 67 και 72. Βλ. και D. Таџић, κ. ά., Studeniča, Beograd 1968, σελ. 71 κ. έξ. και εικόνες.

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

Ἀπὸ τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα στενότερη φαίνεται ἡ σχέση τῶν κρητικῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὸ δεύτερο. Στὸ κυπριακὸ μνημεῖο οἱ δεσμοὶ μὲ τὴν ἔκφραστικὴ — διακοσμητικὴ τεχνοτροπία τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τῆς κομνήνειας περιόδου, τοῦ κύκλου Kurbinovo — Ἅγιοι Ἀνάργυροι Καστοριάς, εἶναι ἀκόμη ἰσχυροί, ὅπως προδίδει κυρίως ἡ περίτεχνη πτυχολογία καὶ ἡ κομψὴ εὐκινησία τῶν ραδιῶν μορφῶν, ποὺ σὲ μεγάλη ἔκταση ἐφαρμόζονται ἀκόμη. Ἀναμνήσεις αὐτῆς τῆς τεχνοτροπίας θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρισθοῦν καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Ἄννας καὶ συγκεκριμένα στὶς δηλούμενες μὲ ἐλαφρὲς κυματιστὲς ἀναδιπλώσεις παρυφῆς τοῦ χιτῶνα καὶ τοῦ ἱματίου τοῦ ἁγίου Ἰωάννου ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως. Ἡ μορφή ὅμως τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα δύσκολα μπορεῖ νὰ συσχετισθῆ μὲ τὶς ἀνάλογες, ὄριμης ἡλικίας, μορφῆς τοῦ Ἄρακος, ὅπου ἡ δήλωση τῶν ὄγκων 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 Studeniča, ὅπου ξαναβρίσκεται ἡ ἴδια ἐλαφρὴ καὶ μὲ ζωγραφικὰ ἐν μέρει μέσα ἐπιδιωκόμενη πλαστικότητα τῶν προσώπων, μὲ τὴν ὁποία οἱ μορφῆς κερδίζουν τὴν χαρακτηριστικὴ ἐκείνη ἔκφραση ἡρεμίας, ποὺ στὴν κρητικὴ τοιχογραφία ἡ ἀκόμη πιὸ ἀπλοποιημένη τεχνικὴ κάνει περισσότερο αἰσθητὴ. Κοντὰ σ' αὐτὸ ἡ μνημειακότητα τῶν ἀναλογιῶν καὶ ἡ ἐκλογή ποικίλων χρωμάτων (κυρίως κόκκινου καὶ κίτρινου) γιὰ τὸ βασικὸ σχέδιο καὶ τὴν δήλωση τῶν πτυχῶν τῶν ἀμφίων, στοιχεῖα κοινὰ καὶ στὰ δύο μνημεῖα⁴⁶, ἐπιτρέπουν τὸν ἀμεσότερο συσχετισμὸ τους καὶ διαφοροποιοῦν τὶς κρητικὲς αὐτὲς τοιχογραφίες τόσο ἀπὸ τὴν ἔκφραστικὴ — 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 παρατηρηθῆ ὅτι οἱ πλησιέστερες πρὸς τὶς ἐδῶ ἐξεταζόμενες τεχνοτροπικὰ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κούνεβι (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. ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση εἰς Τ α ῥ ι ῆ, αὐτόθι, εἰκ. σελ. 81.

47. Σ τ. Παπαδάκη - Oekland, Ἡ Κερά τῆς Κριτσῆς, Ἄρχ. 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 Sopoćani, Beograd 1967, σελ. 72, εἰκ. 26.

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

ται με μιὰ διάθεση πρὸς πλαστικότερη διάρθρωση πού ἐπιδιώκεται, ἀποκλειστικὰ σχεδόν, με τὴν χρῆση τῶν συχνὰ σχηματικὰ σημειούμενων «φώτων». Παράλληλα ἡ πτυχολογία, ἂν καὶ δὲν ἔχει ἀποσπασθῆ τελείως ἀπὸ τὸ γραμμικὸ σύστημα, παρουσιάζει σχετικὴ ποικιλία, ἢ ὅποια ἀντανακλᾷ διαφορετικὲς παραδόσεις καὶ πρότυπα, τὰ ὅποια δὲν φαίνονται νὰ ταυτίζονται με ἐκεῖνα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἁγίας Ἄννας. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ἐνισχύει τοὺς συλλογισμοὺς, πού 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 - ΟΕΚΛΑΝΔ

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 tronenden 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 nordlichen 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 Agiossoritissa — 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 Motiv - und Andachtsbilder eine gewisse Flexibilität in der Verbindung verwandter Elemente aufweist, die für unseren Fall auch durch die formalgeschichtliche Untersuchung 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 trönenden 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 spätbyzantinischen 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

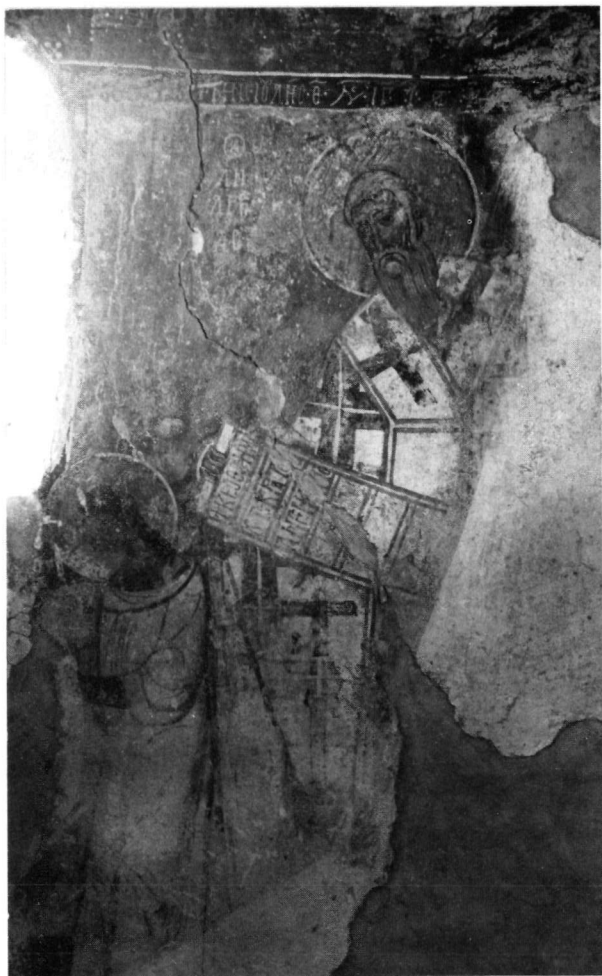


2

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



Ἄμαρι Ρεθύμνου. Ναός Ἁγίας Ἄννας. Τμήμα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ.



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



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