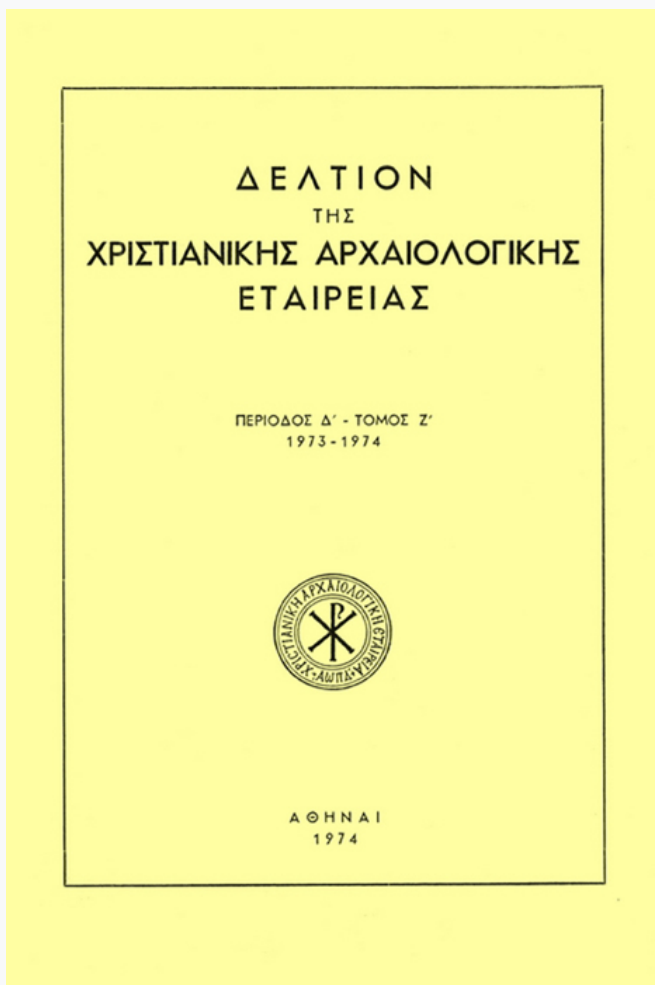


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 7 (1974)

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



Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης (πίν. 16-19)

Ανδρέας ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.829](https://doi.org/10.12681/dchae.829)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. (1974). Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης (πίν. 16-19). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 7, 61–77. <https://doi.org/10.12681/dchae.829>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν
των Χαλκέων Θεσσαλονίκης (πίν. 16-19)

Ανδρέας ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973-1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Anatole Frolov (1906-1972) • Σελ. 61-77

ΑΘΗΝΑ 1974

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑΝ
ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

(ΠΙΝ. 16 - 19)

Ἡ διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησις τῆς δυτικῆς πλευρᾶς καὶ τοῦ κάτω μέρους τοῦ βορείου καὶ νοτίου τοίχου τοῦ κυρίως ναοῦ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶν Θεσσαλονίκης φαίνεται ὅτι ἀνεεώθη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων κατόπιν ἴσως φθορᾶς, ἄγνωστον ἀπὸ ποῖον λόγον, τῶν ἀρχικῶν ζωγραφιῶν τοῦ 11ου αἰῶνος.

Ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τὰς τότε γενομένας σώζονται ἐλάχισται σήμερον καὶ αὐταὶ λίαν κατεστραμμένα. Ἐκτὸς ἀπὸ ὀλίγας μεμονωμένας μορφὰς ἁγίων, διακρίνεται ἡ μεγάλη σύνθεσις τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἐλάχιστα λείψανα διασώζονται¹, καθὼς καὶ τρεῖς οἴκοι τοῦ Ἁκαθίστου ὕμνου². Οἱ περισωθέντες οἴκοι εἶναι ὁ 11ος «*Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ*», ὁ 12ος «*Μέλλοντος Συμεῶνος*» καὶ ὁ 13ος «*Νέαν ἔδειξε κτίσιν*»³. Ἀπὸ τὴν θέσιν, εἰς τὴν ὁποίαν εὐρίσκονται αἱ παραστάσεις αὐταί, δυνάμεθα νὰ συμπεράνωμεν ὅτι ἡ σειρὰ τῶν σκηνῶν ἤρχιζεν ἀπὸ τὸ πρὸ τοῦ Ἱεροῦ ἄκρον τοῦ νοτίου τοίχου, συνεχίζετο εἰς τὴν δυτικὴν πλευρὰν καὶ ἔληγε εἰς τὸ πρὸ τοῦ Ἱεροῦ ἄκρον τοῦ βορείου τοίχου.

Αἱ τοιχογραφίαι ποῦ ἐδῶ πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν εἶναι πολὺ ἐφθαρμένα, ὅπως δεικνύουν καὶ αἱ δημοσιευόμεναι φωτογραφίαι. Ἀπὸ τὴν πρώτην μάλιστα σύνθεσιν «*Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ*», ἀμυδρὰ μόνον λείψανα σώζονται τώρα. Παλαιότερον ὅμως ποῦ αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἐσώζοντο εἰς καλλιτέραν κάπως διατήρησιν, τὰς εἶχον, κατὰ τὸ ἔτος 1927, πιστότατα σχεδιάσει καὶ φωτογραφήσει. Τὰ σχέδια ταῦτα καὶ αἱ ὄχι πολὺ ἐπιτυχεῖς τότε γενομένηι φωτογραφίαι, καθὼς καὶ ἡ σήμερον γενομένη φωτογράφησις,

1. Μικρὸν τμήμα ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Δ. Εὐαγγελίδη, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῶν, Θεσσαλονίκη 1954, πίν. 24. Παραδόξως ἡ Κ. Παπαδοπούλου, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκῶν in Thessaloniki, Graz-Köln 1966, 53 κ. ἐξ. φαίνεται νὰ θεωρῇ τὴν Κοίμησιν σύγχρονον μὲ τὴν ὄλην διακόσμησιν τοῦ 11ου αἰῶνος. Τὰς σκηνὰς τοῦ Ἁκαθίστου, ὡς μεταγενεστέρας, παραλείπει (σ. 11).

2. Βλ. Εὐαγγελίδην, ἔνθ' ἄν., πίν. 29,30 καὶ σ. 63 κ. ἐξ.

3. Ὁ Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἄν. σ. 64 ἀναφέρει καὶ ἐλάχιστα λείψανα τοῦ 14ου οἴκου «*Ἐόνον τόκον ἰδόντες*».

βοηθοῦν εἰς τὴν λεπτομερεστέραν μελέτην τῶν σκηνῶν, ἰδίως τῆς πρώτης, ποῦ ὅπως ἀνωτέρω εἶπομεν, σήμερον ἔχει σχεδὸν ἐντελῶς ἐξαφανισθῆ.

Τὴν λεπτομερῆ μελέτην τῶν ὀλίγων αὐτῶν τοιχογραφιῶν ἐθεώρησα πολὺ χρήσιμον, διότι ἀπὸ εἰκονογραφικῆς ἀπόψεως παρέχουν πολὺτιμον, ὅπως τοῦλάχιστον νομίζω, συμβολὴν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς δι' εἰκόνων ἀποδόσεως τοῦ περιφήμου Ἀκαθίστου ὕμνου. Τὰ ἐκ τῆς μελέτης δὲ αὐτῆς προκύπτοντα πορίσματα ἔχουν, ὅπως θὰ ἴδωμεν, γενικωτέραν σημασίαν.

Ἐρχόμεθα τώρα εἰς τὴν ἐξέτασιν μιᾶς ἐκάστης τῶν τριῶν τούτων συνθέσεων.

Οἶκος 11. «*Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ*». Ἡ Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον. (Εἶκ. 1, πίν. 16.1)

Εὐρίσκεται εἰς τὸ νότιον ἄκρον τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ κυρίως ναοῦ.

Τὸ ἀριστερόν, ὡς πρὸς τὸν θεατὴν, μέρος τῆς παραστάσεως ἦτο πρὸ πολλοῦ κατεστραμμένον.

Εἰς τὸ μέσον περίπου τῆς συνθέσεως εἰκονίζετο ἡ Θεοτόκος ἐπὶ τοῦ πρὸς δεξιὰ διευθυνομένου ὑποζυγίου κρατοῦσα τὸ Βρέφος εἰς τὰ γόνατά της καὶ στρέφουσα τὴν κεφαλὴν πρὸς ἀριστερά. Τὸ δεξιὸν μέρος τῆς τοιχογραφίας ἐσώζετο εἰς κάπως καλλιτέραν κατάστασιν. Ἐκεῖ εἰκονίζετο γυναικεῖα μορφή, ἡ προσωποποίησις τῆς Αἰγύπτου⁴, μὲ κάλυμμα εἰς τὴν κεφαλὴν στέμμα (:) εὐρυνόμενον πρὸς τὰ ἄνω⁵ καὶ φέρουσα βασιλικὴν στολὴν. Ὅπισθεν τῆς μορφῆς αὐτῆς, ποῦ προσκλίνει ἐλαφρῶς ὑποδεχομένη τὴν ἅγιαν οἰκογένειαν, εὐρίσκετο ἀνὴρ προσκλίνων καὶ αὐτός. Οὗτος θὰ ἠδύνατο νὰ ταυτισθῆ μὲ τὸν Ἀφροδίσιον, τὸν διοικητὴν τῆς πόλεως Σοτίνης

4. Ὁ ταυτισμὸς εἶναι ἀπολύτως βέβαιος, ὅπως δεικνύει ἡ ἐπιγραφή ἢ συνοδεύουσα τὴν μορφήν εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Καππαδοκίας: G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Κεῖμενον, I, 1, σ. 79, 117, 160, 188 κ.ά. Βλ. καὶ τὸν πίνακα αὐτόθι, II, 2, σ. 488. Εἰς μίαν μάλιστα καππαδοκικὴν τοιχογραφίαν ἢ προσωποποίησις τῆς Αἰγύπτου φέρει τὴν ἐπιγραφήν «*Ἡ βασίλισσα τῆς Αἰγύπτου*» N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, 56. Ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ δύναται νὰ ἐξηγήσῃ τὴν βασιλικὴν στολὴν καὶ τὸ στέμμα ποῦ φέρει ἡ μορφή εἰς τὴν ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν, ὅπως καὶ εἰς τὰς περισσοτέρας παραστάσεις τῆς Φυγῆς εἰς Αἴγυπτον.

5. Τὸ σχῆμα αὐτὸ τοῦ στέμματος εὐρίσκομεν τὸ 1321 εἰς τὴν προσωπογραφίαν τῆς βασιλίσσης Σιμωνίδος, συζύγου τοῦ κράλη Μιλοῦτιν, μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Γκρατσάντισας εἰς τὴν Σερβίαν: V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, I, Beograd 1930, πίν. 44b. Κατόπιν συνεχίζεται καθ' ὄλον σχεδὸν τὸν 14ον αἰῶνα, περὶ τὰ τέλη τοῦ ὁποίου γίνεται χαμηλότερον. Βλ. S. Mandić, *Les portraits sur les fresques*, Beograd 1966, πίν. 12, 15, 21, 26. Τὸ ὑψηλὸν τοῦτο κάλυμμα φέρουν καὶ ἅγιοι: Λέσνοβο (1341 - 1348), S. Radovićić, Lesnovo, Beograd 1971, πίν. 20. Ἄγ. Νικόλαος Ὁρφανὸς Θεσσαλονίκης, Α. Ξυγγούλου, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα 1964, πίν. 72.



Είκ. 1. Ἄπεικόνισις 11ου οἴκου τοῦ Ἀκαθίστου. (Φυγή εἰς Αἴγυπτον).



Είκ. 2. Ἄπεικόνισις 12ου οἴκου τοῦ Ἀκαθίστου. (Ὑπαπαντή).

τῆς αἰγυπτιακῆς Ἑρμοπούλεως, περὶ τοῦ ὁποίου γίνεται λόγος εἰς τὸ λατινιστὶ διασωθὲν ἀπόκρυφον Εὐαγγέλιον τοῦ Ψευδοματθαίου⁶. Μίαν τοιαύτην ὑπόθεσιν ἐνισχύει ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ. 429 τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, ἡ ὁποία ἀποδίδει τὸν 11ον οἶκον τοῦ Ἀκαθίστου ἀντὶ τῆς Φυγῆς εἰς Αἴγυπτον μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Ἀφροδισίου καὶ ἐνὸς ἀκολουθούτου τοῦ ἔμπροσθεν τῆς Θεοτόκου ὀρθίας ἄνευ τοῦ Βρέφους⁷. Ὅπισθεν τοῦ Ἀφροδισίου εἰς τὴν ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν ἐσώζοντο τὰ λείψανα μιᾶς τρίτης μορφῆς ἀναλόγου μὲ ἐκείνην ποῦ εἰκονίζεται εἰς τὸν κώδικα τῆς Μόσχας τὸν ἀνωτέρω μνημονευθέντα. Εἰς τὸ βάθος δεξιὰ εἰκονίζετο εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν ὄπισθεν χαμηλοῦ λόφου πόλις περιβαλλομένη ἀπὸ τεῖχος μὲ πύργους, ἡ Αἴγυπτος ἢ πιθανώτερον ἡ Σοτίνη⁸. Εἰς τὸ λίαν ἐνωρίς, ὡς ἀνωτέρω εἴπομεν, καταστραφὲν ἀριστερὸν μέρος τῆς τοιχογραφίας δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον ὅτι θὰ εἰκονίζετο ὁ Ἰωσήφ, ὅπως δεικνύει καὶ ἡ πρὸς τὸ μέρος αὐτὸ στροφή τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας.

Ἡ διάταξις τῶν μορφῶν ποῦ ἀποτελοῦν τὴν σύνθεσιν τῆς Φυγῆς εἰς Αἴγυπτον παρουσιάζει κατὰ τοὺς προπαλαιολογείους χρόνους δύο σχήματα : α) Ἰωσήφ - Παναγία μὲ τὸ Βρέφος ἐπὶ τοῦ ὑποζυγίου — Ἰάκωβος⁹, β) Ἰάκωβος - Παναγία μὲ τὸ Βρέφος ἐπὶ τοῦ ὑποζυγίου — Ἰωσήφ¹⁰. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ μερικαὶ παραλλαγαί, ὅπως π.χ. εἰς τὸν Βατικανὸν κώδ. 1156, ὅπου εἰκονίζεται ἡ Παναγία μὲ τὸ Βρέφος ἐπὶ τοῦ ὑποζυγίου καὶ προηγείται ὁ

6. C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 2a ἐκδ., Lipsiae 1876, σ. 91 κ. ἐξ., κεφ. XXIV.

7. Εἰκὼν ἐν K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, πίν. XXX. 70 καὶ σ. 78. Ἐπίσης παρὰ J. Myslivec ἐν *Sem. Kond.* 5, 1932, πίν. XI. 4.

8. Εἰς ἀρχαϊκὰς τοιχογραφίας τῆς Καππαδοκίας παρὰ τὴν ἐπιγραφὴν «*Ἡ Αἴγυπτος*» ὑπάρχει καὶ δευτέρα «*ἡ πόλις*»: Jerphanion, ἐνθ' ἀν., *Κείμενον*, I. 1, 188, 216. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι *Ἡ πόλις* ὑποδηλοῖ τὴν Σοτίνην ποῦ ἀναφέρει τὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Ψευδο - Ματθαίου (βλ. ἀνωτέρω σημ. 6).

9. Καππαδοκία: Jerphanion, ἐνθ' ἀν. *Ιον Λεύκωμα*, πίν. 38.4, 66.2. Παρίσιου, Ἔθν. Βιβλιοθήκη, Κώδ. 74: H. Oumont, *Evangelies avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, I, πίν. 7a. Ἄθως, Μ. Διονυσίου, κώδ. 587: Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὅρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Α', Ἀθήναι 1973, εἰκ. 251.

10. Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Βατικανοῦ: *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vatic. gr. 1613), Torino 1907, πίν. 305. Προχείρων καὶ ἐν Β. Λάζαρεφ, *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς* (ρωσ.), Μόσχα 1947/8 II, πίν. 72β. (Δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ἰταλικὴν ἐκδόσιν). Λένινγκραδ, Δημοσία Βιβλιοθήκη, κώδ. 334: Λάζαρεφ, ἐνθ' ἀν. II, πίν. 130. (Ἰταλικῆς ἐκδόσεως, πίν. 203). Γκρατσάνιτσα Σερβίας: G. Millet - A. Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, πίν. 54. 3. Βρετανικὸν Μουσεῖον, Ψαλτήριον τοῦ 1066: S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge*, II. Londres Add. 19352, Paris 1970, πίν. 72, εἰκ. 200.

Ἰωσήφ, λείπει δὲ ὁ Ἰάκωβος¹¹. Ἐπίσης ἀλλαγῶν τὸ Βρέφος φέρει ἐπὶ τῶν ὤμων ὁ Ἰωσήφ¹². Τὸ σχῆμα οὕτω ποῦ ἔδιδεν ἢ ἐδῶ ἐξεταζομένη τοιχογραφία: [Ἰωσήφ] - Παναγία μετὰ τὸ Βρέφος ἐπὶ τοῦ ὑποζυγίου εἶναι ἀρκετὰ σπάνιον, ἀλλ' ὄχι καὶ μοναδικόν, διότι τὸ ἐπανευρίσκομεν τὸν 17ον αἰῶνα εἰς τὸ ἑλληνικὸν χειρόγραφον 113 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, τὸ ὁποῖον ἀσφαλῶς ἀντιγράφει παλαιότερον πρότυπον¹³.

Ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν, ποῦ ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ, διατηρεῖ οὕτω τὸν λιτὸν καὶ ἀρχαϊκὸν τύπον τῆς προπαιολογοῦ εἰκονογραφίας. Εὐρίσκεται μακρὰν τῆς πολυσυνθέτου μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔδωκεν εἰς τὴν παράστασιν ἢ τέχνη τῶν Παλαιολόγων, ὅπως δύναται τις νὰ διαπιστώσῃ ἂν παραβάλλῃ τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν πρὸς ἀναλόγους παραστάσεις χρονολογουμένας ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἐξῆς¹⁴. Ὁ τεχνίτης τῆς τοιχογραφίας δὲν φαίνεται νὰ εἶχεν ἐπηρεασθῆ ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς καὶ τὰς ρεαλιστικὰς λεπτομερείας ποῦ προσέθεσαν εἰς τὸ ἀρχικὸν θέμα οἱ ζωγράφοι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων.

Οἶκος 12. «*Μέλλοντος Συμεῶνος*». Ἡ Ἑπαπαντή. (Εἰκ. 2, πίν. 16.2)

Δεξιὰ τῆς προηγουμένης σκηνῆς, ἐπὶ τῆς νοτίας παραστάδος τοῦ δυτικοῦ τοίχου¹⁵.

Ὁ οἶκος οὗτος ἀποδίδεται εἰς πάντα, τὰ εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, γνωστὰ μνημεῖα διὰ τῆς παραστάσεως τῆς Ἑπαπαντῆς τοῦ Χριστοῦ, ἢ ὁποία ἀποτελεῖ ἄλλωστε καὶ τὸ θέμα του. Διὰ τοῦτο δὲ καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, προκειμένου περὶ τοῦ οἴκου αὐτοῦ, ὅπως καὶ τοῦ προηγουμένου «Λάμψας

11. Εἰκὼν ἐν K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago - London 1971, σελ. 252, εἰκ. 235.

12. Παραδείγματα ἐν G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' Evangile*, Paris 1916, σελ. 156, εἰκ. 108, 109, 111.

13. O. Tafra li, *Iconografia Imnului Acatist*, Βουκουρέστι 1915, σ. 40, εἰκ. 22. Τὸ σχῆμα εὐρίσκεται καὶ εἰς τοιχογραφίαν τῆς Κρήτης τοῦ 14ου αἰῶνος, πάντως παλαιότεραν τοῦ 1379. Ἡ μόνη διαφορὰ ἀπὸ τὴν ἡμετέραν παράστασιν εἶναι ὅτι τὸ Βρέφος δὲν κρατεῖ ἢ Παναγία, ἀλλὰ φέρει τοῦτο ἐπὶ τῶν ὤμων του ὁ ὀπισθεν ἐρχόμενος Ἰωσήφ. Εἰκὼν καὶ περιγραφή ὑπὸ K. Λασσιθιωτάκη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 23, 1, 1971, σ. 95 κ. ἐξ. καὶ πίν. IH' 392.

14. Βλ. π.χ. Ματέιτσα: G. Millet - T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, πίν. 34, εἰκ. 69. Μονὴ τοῦ Μάρκου εἰς τὴν Σερβίαν: Λ. Μίρκοβιτς - Ζ. Τάτιτς, Μάρκοβ Μαναστήρ (σερβ.), Νόβι Σαδ 1925, σ. 41, εἰκ. 44. Ντέτσανη: Ρετκόβιτς, *La peinture serbe*, II Beograd 1934, πίν. CXCIX. 2. Σερβικὸν Ψαλτήριον τοῦ Μονάχου: J. Střizgowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters...* in München, Wien 1906, πίν. LIV, 134.

15. Ἀπεικόνισις ἐν Εὐαγγελίῳ, ἔνθ' ἂν., πίν. 29. Βλ. καὶ σ. 63.

ἐν τῇ Αἰγύπτῳ», παραπέμπει εἰς τὰς σχετικὰς ἀπεικονίσεις ἐκ τοῦ Εὐαγγελίου¹⁶.

Ἡ ἐδῶ ἐξεταζομένη τοιχογραφία, παρὰ τὴν φθοράν της, σώζει ἀρκετὰ εὐδιάκριτον τὸ θέμα. Ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίζονται ὁ Ἰωσήφ, ὁ ὁποῖος ἐκράτει εἰς τὰς ὑπὸ τοῦ ἱματίου καλυπτομένας χεῖρας του δύο «νεοσσοὺς περιστερῶν» (Λουκ. 2.24), καὶ μετ' αὐτὸν ἡ προφήτις Ἄννα ἢ θυγάτηρ τοῦ Φανουὴλ (Λουκ. 2.36 κ. ἐ.). Εἰς τὸ μέσον τῆς συνθέσεως εὐρίσκεται ἡ Παναγία διευθυνομένη πρὸς δεξιὰ καὶ κρατοῦσα εἰς τὰς ἀγκάλας της τὸ Βρέφος. Τοῦτο στρέφει τὸ σῶμά του πρὸς τὴν Θεοτόκον μὲ κίνησιν φόβου καὶ μόνον τὴν κεφαλὴν ἔχει ἐστραμμένην πρὸς τὸν Συμεών. Οὗτος εἰκονίζεται εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον προσκλίνων ἐλαφρῶς καὶ ἔτοιμος νὰ δεχθῇ εἰς τὰς ὑπὸ τοῦ ἱματίου καλυπτομένας χεῖρας του τὸ θεῖον Βρέφος. Εἰς τὸ βάθος τῆς συνθέσεως εἰκονίζεται κιβώριον στεγάζον ἁγίαν τράπεζαν καὶ παρ' αὐτὸ οἰκοδόμημα μὲ ἀμφικλινῆ στέγην.

Ἡ παράστασις, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν, εἶναι ἐντελῶς τυπικὴ καὶ οὐδὲν τὸ ἰδιαίτερον παρουσιάζει. Ἡ λεπτομέρεια ὅμως τῆς ἀπεικονίσεως τοῦ ἐμφόβου Βρέφους εἰς τὰς ἀγκάλας τῆς Θεοτόκου πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ.

Εἰς παλαιότεραν μελέτην μου¹⁷ εἶχον καταλήξει, μὲ βάσιν σειρὰν ὄλην μνημείων, εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸν 14ον αἰῶνα ἐπέρχεται οὐσιώδης μεταβολὴ εἰς τὴν παράστασιν τῆς Ὑπαπαντῆς, εἴτε αὐτὴ ἀποτελεῖ μέρος τοῦ Δωδεκαόρτου, εἴτε εἰκονογραφεῖ τὸν 12ον οἶκον τοῦ Ἀκαθίστου, ὅπως εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν.

Λήγοντος δηλαδὴ τοῦ 13ου καὶ ἀρχομένου τοῦ 14ου αἰῶνος συναντῶνται εἰς τὰ μνημεῖα καὶ οἱ δύο τύποι καὶ ἐκεῖνος μὲ τὸ Βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας τῆς Παναγίας¹⁸ καὶ ἐκεῖνος μὲ τὸ Βρέφος εἰς τὰς χεῖρας τοῦ Συμεών. Τὸν τελευταῖον τοῦτον εὐρίσκομεν τὸ 1312 εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς ἀγιορειτικῆς

16. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, 149.

17. Βλ. Ε.Ε.Β.Σ., 6, 1929, 398 κ. ἐξ. Τὸ ἄρθρον τῆς Dorothy C. Shorr ἐν *The Art Bull.* 28, 1946, 17 κ. ἐξ. περὶ τῆς εἰκονογραφικῆς ἐξελίξεως τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς οὐδὲν δύναται νὰ μᾶς βοηθήσῃ, καθ' ὅσον ἀναφέρεται κυρίως εἰς τὴν δυτικὴν εἰκονογραφίαν.

18. Π.χ. Ἄθως, Πρωτᾶτον: G. Millet, *Monuments de l' Athos. I. Les peintures*, Paris 1927, πίν. 10.3. Καθολικὸν Μονῆς Χιτανταρίου: αὐτόθι, πίν. 66. 2. Πριλεπ Σερβίας, Ἅγιος Νικόλαος (1298/9): Millet - Frolow, ἐνθ' ἂν. III, πίν. 21. 3. Ἅγιος Νικήτας παρὰ τὸ Τσούτσερ Σερβίας (1307): αὐτόθι, πίν. 30. Στουντένιτσα, Ἐκκλησία τοῦ κράλη (1313/14): αὐτόθι, πίν. 58. 1. Νάγκορίτσινο (1317/18): αὐτόθι, πίν. 82. 1. Βέροια, Ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ (1315): Σ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης. Ὁλης Θετταλίας ἀριστος ζωγράφος, Ἀθήναι 1973, πίν. Δ' καὶ 17. Φορητὴ ψηφιδωτῆ εἰκὼν τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὸ Museo del' Opera del' Duomo τῆς Φλωρεντίας: D. Talbot Rice - M. Hirmer, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, πίν. XXXVI βλ. καὶ σ. 86.

Μονῆς Βατοπεδίου¹⁹, ἐπίσης ἀρχομένου τοῦ 14ου αἰῶνος εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ²⁰ καὶ ὀλίγον παλαιότερον (1296) εἰς τὸ Ἄριλγιε τῆς Σερβίας²¹. Τὸ μνημεῖον δὲ τοῦτο ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν, διότι ἡ ἐκεῖ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή ΜΑΡΠΟΥ δεικνύει, ὡς ἔχει ἤδη παρατηρηθῆ, ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν σχετίζεται στενῶς μετὰ τὴν Θεσσαλονίκην²². Θὰ πρέπει δὲ νὰ κατέλθωμεν εἰς τὰ μέσα περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἐξῆς διὰ νὰ εὗρωμεν ὀριστικῶς πλέον ἐπικρατοῦν τὸ δεύτερον σχῆμα, μετὰ τὸ Βρέφος δηλαδὴ βασταζόμενον ὑπὸ τοῦ Συμεῶν²³.

Εἰς μνημεῖα ὅμως τῆς Σερβίας ἰδίως παρατηρεῖται μία περιέργος ἐμμονὴ εἰς τὸν παλαιὸν τύπον, μετὰ τὸ Βρέφος δηλαδὴ εἰς τὰς ἀγκάλας τῆς Παναγίας, ἂν καὶ ταῦτα χρονολογοῦνται ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἐξῆς²⁴.

Ἡ διαπίστωσις αὐτῆ τῆς διατηρήσεως τοῦ παλαιοῦ τύπου καὶ εἰς τὰ μέσα ἀκόμη τοῦ 14ου αἰῶνος θὰ ἠδύνατο νὰ ὀδηγήσῃ εἰς τὴν σκέψιν ὅτι καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν ποῦ ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι σύγχρονος μετὰ τὰ σερβικὰ μνημεῖα, τὰ ὁποῖα εὐθὺς ἀνωτέρω ἀνεφέραμεν, ὅτι δηλαδὴ ἀνήκει εἰς τὸν προχωρημένον 14ον αἰῶνα. Μία τοιαύτη ὅμως εἰκασία εἶναι ἐντελῶς ἀβάσιμος.

19. Millet, Athos, πίν. 84. 1 - 2. Παραδείγματα ἐκ Καστοριάς ἀναφέρει ἡ Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973, 51.

20. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 66.1.

21. Millet-Frolow, ἐνθ' ἂν. II, πίν. 73.1.

22. Σ. Ραντόιτσιτς, Ἡ ἐπιγραφή ΜΑΡΠΟΥ εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Ἄριλγιε (σερβ.) ἐν GLAS, CCXXXIV. 7, Βελιγράδι 1959, 40 κ.ἐξ.

23. Ὅτι ὅμως τὸ δεύτερον αὐτὸ σχῆμα μετὰ τὸ Βρέφος εἰς τὰς χεῖρας τοῦ Συμεῶν εἶναι ἐπίσης παλαιὸν μαρτυροῦν, ἂν καὶ ὀλιγάριθμοι, ἀπεικονίσεις ἀπὸ τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος. Βλ. π. χ. Κῶδ. theol. gr. 154 τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βιέννης: H. Gestinger, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926, πίν. XIIId. Τοιχογραφία σπηλαίου τοῦ Λάτμου: Th. Wiegand, Milet, III. 1, Der Latmos, Berlin 1913, σ. 210, εἰκ. 125 καὶ πίν. IV. 2. Ψαλτήριον τῆς βασιλίσσης Μελισάνδης (κῶδ. Eggerton 1139) τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου: H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957, πίν. 3a. Ἀκόμη δὲ τὸ εὐρίσκομεν καὶ εἰς συριακὰς, ὅπως καὶ εἰς ἀρμενικὰς μικρογραφίας τῶν ἰδίων χρόνων. Βλ. J. Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris 1964, Λεύκωμα, πίν. 67. 2, 81, 2, 4, 127. 2, 140. 1, 143, 148. 1. J. W. H. Paine Hatch, Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, Cambridge Massachusetts 1931, πίν. LXIV. Διὰ τὰ ἀρμενικὰ βλ. S. Der Nersessian, The Chester Beatty Library, Dublin 1958, Λεύκωμα, πίν. 28. Τῆς ἰδίας ἄρθρον ἐν The Boston Public Library Quarterly, Ἰανουάριος 1950, εἰκ. 2, ἔναντι σ. 6.

24. Βλ. π. χ. Ντέτσανη (περὶ τὸ 1340): Petković, La peinture serbe, II, πίν. CXXXV. Μονὴ τοῦ Μάρκου (1370): Μίρκοβιτς-Τάτιτς, ἐνθ' ἂν., σ. 42, εἰκ. 45 (εἰς τὴν εἰκονογράφησιν τοῦ Ἀκαθίστου).

Ἡ ἔμμομη αὐτὴ εἰς τὸν παλαιὸν τύπον, μὲ τὸ Βρέφος βασταζόμενον ὑπὸ τῆς Θεοτόκου, ὅπως τὸν βλέπομεν εἰς τὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας τὰ ἀνήκοντα εἰς τὸν προχωρημένον 14ον αἰῶνα, ὀδηγεῖ καὶ εἰς ἄλλην πιθανωτέραν, ὅπως νομίζω, εἰκασίαν. Ὁ ἐντοπισμὸς δηλαδὴ τοῦ παλαιοῦ τύπου εἰς μνημεῖα τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῆ ὡς χαρακτηριστικὸν ἰδιάζον εἰς τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῆς Θεσσαλονίκης. Εἰς τὴν πιθανὴν αὐτὴν σκέψιν ὀδηγεῖ τὸ γεγονός, ὅτι, ἐκτὸς τοῦ Πρωτάτου καὶ τοῦ Χιλιανταρίου ποὺ ἐξωγραφῆθησαν ἀπὸ Θεσσαλονικεῖς ἀγιογράφους, τὸν παλαιὸν αὐτὸν τύπον συναντῶμεν δὶς, μέχρι τοῦδε τοῦλάχιστον, εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν, εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων δηλαδὴ καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὁρφανόν²⁵, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν γειτονικὴν Βεροϊαν μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ²⁶, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσε τὸ 1315 ὁ Καλλιέργης, Θεσσαλονικεὺς πιθανώτατα ἢ πάντως εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν ζῶν, ὅπως προκύπτει ἀπὸ ἀρχαικὸν ἔγγραφον²⁷. Καὶ εἰς τὰ τρία αὐτὰ μνημεῖα ἢ ἀπεικόνισις τοῦ Βρέφους εἰς τὰς ἀγκάλας τῆς Θεοτόκου εἶναι πανομοιότυπος. Τοῦτο ἀποδεικνύει, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὅτι πρόκειται περὶ εἰκονογραφικῆς λεπτομερείας ποὺ εἶχεν ἐπικρατήσῃ εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 14ου αἰῶνος, ἂν μὴ καὶ παλαιότερον.

Οὕτω, συμφώνως πρὸς τὰς ἀνωτέρω γενομένας διαπιστώσεις, καταλήγομεν εἰς τὸ βέβαιον, ὅπως νομίζω, συμπέρασμα, ὅτι ἡ τοιχογραφία τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι σύγχρονος μὲ τὰς παραστάσεις τοῦ Πρωτάτου, τοῦ Χιλιανταρίου, τοῦ Χριστοῦ τῆς Βεροϊας καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης. Ἔγινε δηλαδὴ κατὰ τὰς πρώτας δεκαετίαις τοῦ 14ου αἰῶνος. Τὸ βέβαιον, κατὰ τὴν γνώμην μου, συμπέρασμα τοῦτο θὰ μᾶς βοηθήσῃ καὶ κατὰ τὴν ἐξέτασιν ἐνὸς ἄλλου ζητήματος, τὸ ὁποῖον κατωτέρω θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ.

Οἶκος 13. «Νέαν ἔδειξε κτίσιν».

Εὐρίσκεται δεξιὰ τῆς Ὑπαπαντῆς ²⁸. (Εἰκ. 3, πίν. 17, 18, 19)

Εἰς τὸ μέσον ὁ Ἰησοῦς κάθηται ἐπὶ θρόνου χωρὶς ἐρεισίνωτον. Διὰ τῆς δεξιᾶς εὐλογεῖ, εἰς δὲ τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ εἰλητᾶριον κλειστόν, τὸ ὁποῖον στηρίζει ἐπὶ τοῦ μηροῦ. Ἀριστερά, ὡς πρὸς τὸν θεατὴν, ὄμιλος ὀρθίων μορφῶν, εἰς τὴν πρώτην σειρὰν τῶν ὁποίων διακρίνονται δύο στρατιωτικοὶ

25. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ, πίν. 8. 15.

26. Πελεκανίδης, ἐνθ' ἄν. (βλ. σημ. 18).

27. Βλ. Γ. Θεοχαρίδην εἰς τὸ περιοδ. Μακεδονικά, 4, 1955 - 60, 541 κ. ἐξ.

28. Εἰκὼν ἐν Εὐαγγελίδῃ, ἐνθ' ἄν. πίν. 30. Βλ. καὶ σ. 63.



Είκ. 3. Ἀπεικόνισις 13ου οἴκου τοῦ Ἀκαθίστου «Νέαν ἔδειξεν κτίσιν κλπ».

ἄγιοι, ἀσφαλῶς ὁ Δημήτριος καὶ ὁ Γεώργιος. Ἀντιστοίχως δεξιὰ ἄλλος ὀμίλος μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον.

Ἡ σύνθεσις αὐτὴ δὲν ἀνήκει εἰς τὴν εὐαγγελικὴν ἱστορίαν, ὅπως τοῦτο συμβαίνει μὲ τοὺς δύο προηγούμενους οἴκους πρὸ ἐξητάσαμεν. Ὅπως εἶναι γνωστόν, μὲ τὸν 13ον οἶκον ἀρχίζει τὸ δεύτερον μέρος τοῦ Ἐκαθίστου, τὸ «δογματικόν» τὸ ὁποῖον διαδέχεται τὸ «ἱστορικόν». Ἡ διαίρεσις αὐτὴ τοῦ Ἐκαθίστου εἰς δύο μέρη, τὸ «ἱστορικόν» (οἴκοι Α - Μ) καὶ τὸ «δογματικόν» (οἴκοι Ν - Ω) ἔχει πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῆ. Εἰς τὸ δεύτερον δὲ μέρος, καθ' ἡμᾶς «δογματικόν», ἐδόθησαν διάφορα ὀνόματα²⁹.

Ἐπειδὴ οἱ οἴκοι οἱ ἀποτελοῦντες τὸ δεύτερον μέρος τοῦ Ἐκαθίστου περιέχουν ὄχι συγκεκριμένα γεγονότα ἀναφερόμενα εἰς τὴν γέννησιν καὶ τὴν παιδικὴν ἡλικίαν τοῦ Ἰησοῦ, ἀλλ' ἀφηρημένας δογματικὰς ἰδέας, ἐπόμενον ἦτο ἡ εἰκονογράφησις τῶν εἰς τὸ δεύτερον τοῦτο μέρος ἀνηκόντων οἴκων νὰ διαφέρῃ ἀπὸ μνημείου εἰς μνημεῖον, ἀναλόγως μὲ τὴν ἔμπνευσιν τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ προτύπου του.

Κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα ὁ 13ος οἶκος ἀποδίδεται, ὅπως τοῦλάχιστον δεικνύουν τὰ εἰς ἔμὲ γνωστὰ μνημεῖα, κατὰ τρεῖς τρόπους: μὲ τὸν Ἰησοῦν ὄρθιον εὐλογοῦντα δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν μεταξὺ δύο ομάδων δεομένων³⁰, μὲ τὸν Ἰησοῦν καθήμενον μεταξὺ δύο ομάδων³¹, ὅπως εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν, καὶ τέλος μὲ τὴν Θεοτόκον βρεφοκρατοῦσαν ἐπὶ θρόνου καὶ πρὸ αὐτῆς ἢ ἑκατέρωθεν τῆς ομάδος δεομένων³². Ὁ τελευταῖος οὗτος τύπος εἶναι καὶ ὁ συνηθέστερος, διότι εἰς τὸν οἶκον γίνεται περισσότερος λόγος διὰ τὴν Παναγίαν.

29. Тағрали, ἐνθ' ἂν., 65 (τὸ δεύτερον ὀνομάζει «μυστικόν»). Myslivec, ἐνθ' ἂν. σ. 129 τὸ δεύτερον («ἀτομικόν»). Βλ. καὶ Α. Ξυγγόπουλον εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 10, 1933, σ. 322.

30. Μονὴ τοῦ Μάρκου: Petković, La peinture serbe, I, πίν. 144a (Εἰς τὴν ἀριστερὰν ομάδα ὁ Παῦλος καὶ ὁ Πέτρος) Δὲν εἶναι ἀπίθανον ὡς πρότυπον τοῦ ζωγράφου νὰ ἐχρησίμευσεν ἢ ἐκ τοῦ Εὐαγγελίου σκηνὴ τοῦ Ἰησοῦ ἀποστέλλοντος τοὺς Μαθητὰς νὰ κηρύξουν τὸ Εὐαγγέλιον. Πρβ. τὸν Λαυρεντιανὸν κῶδ. VI. 23: T. Velmans, Le tétraévangile de la Laurentienne, Paris 1971, πίν. 30. 125. Ἄγιοι Ἀπόστολοι τοῦ Πέτρ: Petković, La peinture serbe, II, πίν. XXVI. Ντέτσανη, αὐτόθι, πίν. CXXVIII. Ἄθως, Μονὴ Διονυσίου. Κῶδ. 587: Weitzmann, Studies, σ. 263, εἰκ. 251. Πάτμος: Α. Ὁρλόβου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, Ἀθήναι 1970, πίν. 86.

31. Ντέτσανη: Petković, ἐνθ' ἂν. II, πίν. CXXXV. Ὁ Ἰησοῦς ὡς Ἐμμανουήλ.

32. Μόσχα, Ἱστορικὸν Μουσεῖον, κῶδ. 429, Λάζαρεφ, ἐνθ' ἂν. (ρωσ. ἐκδ.), II, πίν. 330 (Ἡ εἰκὼν δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ἰταλικὴν ἐκδοσιν). Σερβικὸν Ψαλτήριον τοῦ Μονάχου: Strzygowski, ἐνθ' ἂν. πίν. LV. 136. Μόσχα, Ἱστορικὸν Μουσεῖον, Ψαλτήριον Τόμιτς: Μ. Τσεπκίνα, Βουλγαρικαὶ μικρογραφίαι τοῦ 14ου αἰῶνος (ρωσ.), Μόσχα 1963, πίν. LVIII. 94.

Ὁ ζωγράφος τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων ἐχρησιμοποίησεν ἀσφαλῶς διὰ τὴν εἰκονογράφησιν τοῦ οἴκου παλαιὸν σχῆμα συνηθέστατον εἰς τὰ εἰκονογραφημένα Εὐαγγέλια, εἰς τὰ ὅποια ὁ Ἰησοῦς παριστάνεται καθήμενος καὶ διδάσκων μεταξὺ δύο ομάδων ἀκροατῶν³³. Τὸ σχῆμα δὲ τοῦτο ἐχρησιμοποίησε τὸ 1312 καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου διὰ τὴν σκηνὴν τοῦ Ἰησοῦ ἐξηγοῦντος εἰς τοὺς ἀποστόλους τὴν σημασίαν τοῦ Νιπτῆρος³⁴, ὅπως ἀπαράλλακτον σχεδὸν τὴν εὐρίσκομεν εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας εἰκονογραφοῦσαν τὸ ἴδιον Εὐαγγελικὸν θέμα³⁵. Τὴν ἐκ τῆς εἰκονογραφήσεως τοῦ Εὐαγγελίου προέλευσιν τῆς συνθέσεως ἐπιβεβαιώνει καὶ τὸ γεγονός ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, ὅπως καὶ ἀλλαχοῦ, εἰς τὴν δεξιὰν ομάδα εἰκονίζονται, ὡς εἶδομεν, οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος, τὸν πρῶτον τῶν ὁποίων εὐρίσκομεν πολὺ συχνὰ μεταξὺ τῶν ἀκροατῶν τοῦ εἰς τὸ μέσον καθημένου καὶ διδάσκοντος Ἰησοῦ εἰς τὰ εἰκονογραφημένα Εὐαγγέλια ποῦ ἀναφέραμεν.

Ἀπὸ τὴν γενομένην ἐξέτασιν τῶν οἰκῶν τοῦ Ἀκαθίστου ποῦ διεσώθησαν εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων προέκυψαν ὀρισμένα συμπεράσματα λίαν, ὅπως νομίζω, χρήσιμα. Ἐγένετο οὕτω φανερόν ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν συνεχίζει παλαιότεραν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν, ὃχι μόνον εἰς τὰς Εὐαγγελικὰς σκηνάς — Φυγὴν εἰς Αἴγυπτον καὶ Ὑπαπαντὴν — ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν 13ον οἶκον «Νέαν ἔδειξε κτίσιν», διὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ἐχρησιμοποίησε σχῆμα συχνάκις, ὡς εἶδομεν, ἐπαναλαμβανόμενον εἰς τὰ εἰκονογραφημένα Εὐαγγέλια.

Ἡ προσκόλλησις αὐτὴ εἰς παλαιότερα πρότυπα εἶναι χαρακτηριστικὴ διὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος εἰς τὰ μνημεῖα τοῦλάχιστον τῆς Μακεδονίας τὰ ὀπωσδήποτε σχετιζόμενα μὲ τὴν τέχνην τῆς Θεσσαλονίκης. Τὴν προσκόλλησιν πράγματι αὐτὴν εὐρίσκομεν εἰς μερικὰς σκηνάς τοῦ Πρωτάτου εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος, εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Χιλανταρίου καὶ εἰς τὸν Χριστὸν τῆς Βεροίας, ἀλλὰ καὶ εἰς αὐτὴν τὴν Θεσσαλονικίην, εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὁρφάνον. Τοῦτο σημαίνει ὅτι καὶ ὁ Ἀκάθιστος τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων ποῦ ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῆς παρούσης μελέτης, πρέπει νὰ ἐνταχθῆ ἀσφαλῶς εἰς τὴν ομάδα τῶν μνημείων αὐτῶν, νὰ χρονολογηθῆ δηλαδὴ ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος.

33. Βλ. π.χ. τὸν Παρισινὸν κώδ. 74 : O m o n t, *Evangiles*, I, πίν. 12a, 13a, 19b, 24b, 27a κ.ά. Ἐπίσης τὸν Λαυρεντιανὸν κώδ. VI. 23: V e l m a n s, ἐνθ' ἀν., πίν. 21.77,24,95 κ.ά.

34. M i l l e t, *Athos*, πίν. 86. 2.

35. Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, πίν. 18 καὶ σελ. 20 κ. ἔξ.

Ἐπιπλέον, ἡ τεχνολογία τῶν τοιχογραφιῶν ποῦ μᾶς ἀπασχολοῦν, ἂν καὶ ἡ μεγάλη φθορά των δὲν ἐπιτρέπει λεπτομερεστέρην ἐξέτασιν, δεικνύει καὶ αὐτὴ τὴν ἰδίαν προσκόλλησιν εἰς πρότυπα τοῦ 13ου αἰῶνος. Ἡ κάπως καλλιτέρα διατήρησις τοῦ 13ου οἴκου «Νέαν ἔδειξε κτίσιν» μᾶς ὀδηγεῖ εἰς θετικὰ τινὰ συμπεράσματα. Οὕτω ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν οἶκον αὐτὸν παρουσιάζει εἰς τὸ γενικὸν περίγραμμα, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου ἀναμφισβήτητον σχέσιν πρὸς τὸν γνωστότατον Ἰησοῦν Εὐεργέτην μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 1259 τοιχογραφιῶν τῆς Μπογιάννας παρὰ τὴν Σόφιαν³⁶, ὅπως καὶ πρὸς τὸν Χριστὸν τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Δεήσεως εἰς τὸν νότιον γυναικωνίτην τῆς Ἁγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως³⁷, διὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ ὁποῖου μεγάλη ἔχει γίνει συζήτησις μὲ πιθανωτέραν ἐκδοχὴν, ὅτι τοῦτο ἐγένετο τὸν 13ον αἰῶνα³⁸.

Ἡ παράστασις ἐξ ἄλλου τοῦ Βρέφους Ἰησοῦ βασταζομένου ὑπὸ τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ὑπαπαντῆς τῆς εἰκονογραφουμένης τὸν 12ον οἶκον μᾶς ὀδηγεῖ καὶ αὐτὴ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος, ὁπότε ὡς ἀνωτέρω ἐλέχθη, οἱ ζωγράφοι τῆς Θεσσαλονίκης συνεχίζουσι τὸν παλαιὸν τύπον καὶ ὄχι τὸ νέον σχῆμα ποῦ τείνει νὰ ἐπικρατήσῃ, μὲ τὸ Βρέφος δηλαδὴ εἰς τὰς χεῖρας τοῦ Συμεῶν.

Ἐν ἄλλο τέλος σημεῖον δὲν πρέπει νὰ μείνῃ ἀπαρατήρητον, ἡ παράστασις δηλαδὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ὑπεράνω τῶν οἴκων τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶν. Παρὰ τὴν μεγίστην καταστροφὴν τῆς, δυνάμεθα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα λείψανα ποῦ διεσώθησαν νὰ διακρίνωμεν ὅτι ἐπρόκειτο περὶ μεγαλειώδους συνθέσεως, ἡ ὁποία ἔφθανε μέχρι τῆς κορυφῆς τῆς δυτικῆς καμάρας τοῦ ναοῦ. Ἡ μεγάλη αὐτὴ εἰς ὕψος ἔκτασις τῆς Κοιμήσεως μᾶς φέρει καὶ πάλιν πρὸς δύο σπουδαῖα μνημεῖα τοῦ 13ου αἰῶνος εἰς τὴν Σερβίαν, τὴν Σοπότσανην (1265) καὶ τὸν Ἁγιον Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (1295). Καὶ εἰς τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα ἡ παράστασις ἀνέρχεται εἰς ὕψος μὲ τὸν Ἰησοῦν κατερχόμενον ἐξ οὐρανοῦ καὶ τοὺς ἀποστόλους φθάνοντας ἐπὶ νεφῶν εἰς τὴν Σοπότσανην³⁹, καὶ μὲ τὰ πυκνὰ πλήθη τῶν ἀγγέλων ποῦ γεμίζουν εἰς τὸν Ἁγιον Κλήμεντα τὸ ἄνω μέρος τῆς συνθέσεως⁴⁰.

36. A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, Λεύκωμα πίν. IX. Ἐγχρῶμος εἰκὼν ἐν K. M i a t e v, Les peintures murales de Boiana, Sofia 1961, πίν. 3.

37. T h. W h i t t e m o r e, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. IV. The Deesis Panel of the South Gallery, Oxford 1952, ἔγχρ. εἰκὼν εἰς τὴν προμετωπίδα. Ἐπίσης καὶ ἐν T a l b o t R i c e - H i r m e r, Kunst aus Byzanz, πίν. XXVI. Βλ. καὶ σ. 79.

38. Βλ. D. T a l b o t R i c e, Byzantine Art. The Last Phase, New York, 1968, 12 ὅπου ὄλαι αἱ διατυπωθεῖσαι γινῶμαι.

39. R. H a m a n n M a c L e a n - H. H a l l e n s l e b e n, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, πίν. 127.

40. Αὐτόθι, πίν. 163.

Ἔστι δὲ ἡ ἀνάπτυξις πρὸς τὰ ἄνω τῆς Κοιμήσεως, ὅπου βεβαίως τὸ ἐπέτρεπεν ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μνημείου, χαρακτηρίζει τὸ δευτέρον ἡμισυ τοῦ 13ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος ἀποδεικνύουν καὶ ἄλλα ἀκόμη μνημεῖα, ὅπως π.χ. ἡ Ζίτσα εἰς τὴν Σερβίαν⁴¹. Θὰ συνεχισθῆ δὲ τὸ σχῆμα αὐτὸ καὶ ἀργότερον μὲ τὴν προσθήκην τῆς Μεταστάσεως τῆς Παναγίας.

Ἐξ ὧν λοιπὸν ἐλέχθησαν προκύπτει τὸ θετικόν, ὅπως νομίζω, συμπέρασμα, ὅτι ἡ ἀνανέωσις τῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὴν δυτικὴν πλευρὰν καὶ εἰς τὰ κατώτερα μέρη τῆς βορείας καὶ τῆς νοτίας πλευρᾶς τοῦ κυρίως ναοῦ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶν ἐγίνετο περὶ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 14ου αἰῶνος. Οἱ τρεῖς συνεπῶς οἴκοι τοῦ Ἀκαθίστου ποὺ περιεσώθησαν, τοὺς ὁποίους ἐδῶ ἐξητάσαμεν, ἀνήκουν ἀσφαλῶς εἰς τὸν κύκλον τῶν ἔργων ποὺ ἐγιναν κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν καὶ ποὺ συνεχίζονται, κατὰ τινα τρόπον, τὴν τέχνην καὶ τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ δευτέρου περιήπου ἡμίσεως τοῦ 13ου αἰῶνος.

Τὰ χρονολογικὰ συμπεράσματα, εἰς τὰ ὁποῖα κατελήξαμεν, εὐρίσκονται εἰς πλήρη ἀντίθεσιν πρὸς τὰς ἀπόψεις ποὺ ἐξέθεσεν ἡ T. Velmans περὶ τῆς πρώτης χρονολογικῆς ἐμφανίσεως τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου⁴². Πράγματι, ἡ Velmans εἰς τὸ μακρὸν ἄρθρον τῆς ἐπεχείρησε νὰ καταβιβάσῃ τὴν κατασκευὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης τὰς ὁποίας ἐγὼ εἶχον τοποθετήσῃ εἰς τὴν δεκαετίαν 1310 - 1320⁴³, «εἰς μίαν περίοδον πλησίον τῶν ἐτῶν 1340, εἰς μίαν ἐποχὴν ποὺ ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος ἀρχίζει ν' ἀποτελῆ μέρος τῶν εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων»⁴⁴. Πρὸς τοῦτο ἐθεώρησε βασικὴν ἔνδειξιν τὴν μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν παρουσίαν τοῦ Ἀκαθίστου καὶ ἐπεχείρησε μίαν ἔρευναν περὶ τοῦ χρόνου, κατὰ τὸν ὅποιον ὁ Ἀκάθιστος ἐμφανίζεται εἰς τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐρεύνης ἦτο ὅτι ὁ Ἀκάθιστος εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν ἐκκλησιῶν δὲν ἐμφανίζεται πρὸ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος⁴⁵. Εἰς τὸ σημεῖον δὲ αὐτὸ ἡ συγγραφεὺς φαίνεται ἀκολουθοῦσα τὴν παλαιότε-

41. Αὐτόθι, πίν. 220.

42. C. Arch., 16, 1966, 145 κ.έξ. Βλ. τὴν λίαν ἐπιτυχῆ ἀνασκευὴν τῶν παρατηρήσεων τῆς Velmans εἰς τὴν βιβλιοκρισίαν τῆς Α. Τσι το υ ρ ῖ δ ο υ εἰς τὸ περιοδ. «Βυζαντινὰ» 2, Θεσσαλονίκη 1971, 442 κ.έξ. Πρβ. καὶ Μ. Χα τ ζ η δ ἄ κ η ν ἐν XIVe Congrès International des Etudes Byzantines, Bucarest 1971. Rapports I, σελ. 106, σημ. 38.

43. Ε υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ, σ. 26.

44. C. Arch. ἐνθ' ἄν., σ. 171.

45. Ἐνθ' ἄν., σ. 169. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἰσογείου εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Ἀκάθιστος, ποὺ ἀναφέρει ἡ Velmans, εἶναι ἔργα ὄχι σύγχρονα μὲ τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν τοῦ 1428, ἀλλὰ πολὺ νεώτερα, τῆς προχωρημένης ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας. Βλ. Μ. Χα τ ζ η δ ἄ κ η, Μυστρᾶς, 2α ἐκδ. Ἀθήναι 1956, σ. 90.

ραν γνώμην τοῦ Myslivec, κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ ἀρχαιότερον χρονολογημένον μνημεῖον μὲ τὸν Ἄκαθίστον εἶναι ἡ Ντέτσανη (1348) εἰς τὴν Σερβίαν⁴⁶.

Ἐξ ἑτη ἀργότερον, τὸ 1972, ἡ Velmans εἰς ἄρθρον τῆς περὶ τῶν μικρογραφιῶν τοῦ Ἄκαθίστου εἰς κώδικα τοῦ Escorial ἐπανέρχεται καὶ πάλιν εἰς τὸ ζήτημα τῆς εἰκονογραφικῆς ἐμφανίσεως τοῦ ὕμνου τούτου καὶ ἐπαναλαμβάνει τὴν παλαιὰν γνώμην τῆς, ὅτι «ὄλαι αἱ γνωσταὶ καὶ τώρα σωζόμεναι εἰκόνες τοῦ Ἄκαθίστου ὕμνου ἀνέρχονται εἰς τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνος», φαίνεται δὲ θεωροῦσα ὡς παλαιότερον παράδειγμα τὴν Ματέϊτσαν (1340 - 1350) τῆς Σερβίας⁴⁷.

Ἀπὸ τὸ πρῶτον ὅμως ἄρθρον (1966) τῆς Velmans μέχρι σήμερον τὰ πράγματα ἔχουν πολὺ ἀλλάξει. Ἐκτὸς δηλαδὴ ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν τὰς ἐδῶ ἐξεταζόμενας καὶ τῶν ὁποίων τὰ λείψανα ἡ Velmans θεωρεῖ «actuellement disparus» (ἐνθ' ἄνωτ.) ἤλθεν εἰς φῶς καὶ παλαιότερον χρονολογημένον μνημεῖον, αἱ τελευταῖως δηλαδὴ καθαρισθεῖσαι τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ὀλυμπιωτίσσης εἰς τὴν Ἐλασσόνα. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταί, αἱ ὁποῖαι, ὡς παρετηρήθη, «ἀποτελοῦν τὸ νοτιώτερον σύνορον τῆς μακεδονικῆς σχολῆς»⁴⁸, δύνανται νὰ χρονολογηθοῦν μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1296 καὶ 1305, ἀναλόγως τοῦ τρόπου ὑπολογισμοῦ τοῦ ἀπὸ κτίσεως κόσμου ἔτους τοῦ χαραγμένου ἐπὶ τῆς ξυλογλύπτου θύρας τοῦ ναοῦ⁴⁹. Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη θεωρηθῆ, ἂν καὶ πολὺ δυσκόλως πιθανή, ἡ γνώμη τῆς G. Babić, ποὺ θεωρεῖ τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς γενομένας ἀργότερον κάπως, ἀκολουθοῦσας ὅμως πρότυπα τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος⁵⁰ καταλήγομεν εἰς τὸ ἴδιον περίπου συμπέρασμα.

Ἐκ τῶν ἐκτεθέντων, χωρὶς νὰ λάβωμεν ὑπ' ὄψιν τὴν λίαν τολμηρὰν καὶ περιέργον εἰκασίαν τοῦ Wulff, ὁ ὁποῖος προκειμένου περὶ τοῦ Ἄκαθίστου τῆς Μόσχας ἐνόμιζεν ὅτι οὗτος ἀντιγράφει παλαιοχριστιανικὸν πρότυπον⁵¹, προκύπτει τὸ λίαν, ὡς νομίζω, πιθανὸν συμπέρασμα, ὅτι ἡ εἰκονογράφησις τοῦ Ἄκαθίστου εἶχε συντελεσθῆ κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα, ἂν μὴ ἴσως καὶ κατὰ τὸν 12ον. Κατὰ συνέπειαν καὶ ἡ παρουσία του μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ δὲν εἶναι στοιχεῖον δυνάμενον νὰ

46. Myslivec, ἐνθ' ἄν., σ. 129.

47. C. Arch. 22, 1972, σ. 131 κ. ἐξ. σημ. 4.

48. Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, περίοδος Δ', τόμ. Δ', 1964 - 65, 271.

49. Τὰς διαφόρους ἀναγνώσεις τῆς χρονολογίας παραθέτει ὁ Ε. Σ κ ο υ β α ρ ᾶ ς, Ὀλυμπιώτισσα, Ἀθήναι 1967, 28 κ. ἐξ. Βλ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, ἐνθ' ἄν.

50. G. B a b i ć ἐν Recueil des travaux de l' Institut d' études byzantines, XIV - XV, Beograd 1973, σ. 179, σημ. 23α.

51. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin - Neubabelsberg 1914, II, 537. Βλ. καὶ V. D. L i c h a ḱ e v a ἐν D.O.P. 26, 1972, 256.

καταβιβάση εἰς τὰ μέσα περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος τὴν διακόσμησιν τοῦ μνημείου, ὅπως ἐπεχείρησε λίαν ἀβασίμως, ὡς εἶδομεν, νὰ τὸ χρησιμοποιήσῃ ἡ Velmans.

Προτοῦ ὅμως κλείσωμεν τὰς παρατηρήσεις μας, εἶναι ἀνάγκη νὰ σταθῶμεν εἰς τὴν ὑπόθεσιν τῆς Velmans, ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ καὶ τοῦ Χριστοῦ τῆς Βεροίας (1315) ἐξετελέσθησαν ὑπὸ τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Καλλιέργη, τοῦ ὁποίου τὸ ὄνομα ἀναφέρεται εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἀκόμη ὅτι τὸ ἐργαστήριον αὐτὸ εὐρίσκεται εἰς στενὴν ἐπαφὴν μὲ τὸ ἐργαστήριον τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπαῖ⁵². Ἀνεξαρτήτως τοῦ ἂν καὶ εἰς ποίαν ἔκτασιν ὁ Καλλιέργης⁵³ ἢ τὸ ἐργαστήριόν του δύναται νὰ ὑποτεθῇ ὅτι εἰργάσθησαν εἰς τὸν Ὁρφάνον, πρᾶγμα ποῦ θεωρῶ μᾶλλον ἀπίθανον, ἡ χρονολογία 1315 εἰς τὸν Χριστὸν τῆς Βεροίας καὶ ἡ μνεῖα τοῦ Καλλιέργη εἰς ἔγγραφον τοῦ 1322⁵⁴, ὅπως καὶ αἱ χρονολογίαι τῶν ὑπογεγραμμένων τοιχογραφιῶν τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπαῖ, εὐρίσκονται εἰς πλήρη καὶ καταφανῆ ἀντίθεσιν μὲ τὴν ὑπὸ τῆς Velmans διατυπωθεῖσαν γνώμην, σχετικῶς μὲ τὴν χρονολογίαν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρφανοῦ. Ἀντιθέτως ταῦτα ἐνισχύουν τὴν ἰδικὴν μου χρονολόγησιν τοῦ Ὁρφανοῦ ἀπὸ τοῦ 1310 - 1320, τὴν ὁποίαν βοηθεῖ καὶ ὁ ὑπὸ τῆς Velmans συσχετισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν τούτων μὲ τὸν Καλλιέργη καὶ τὸ ἐργαστήριόν του.

Οὕτω νομίζω ὅτι δὲν ὑπάρχει πλέον λόγος νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν αἱ ἀπίθανοι γνώμαι τῆς Velmans, οὔτε ἡ χρονολόγησις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρφανοῦ, ἀλλ' οὔτε καὶ ὁ χρόνος τῆς πρώτης ἐμφανίσεως τῆς εἰκονογραφήσεως τοῦ Ἀκαθίστου.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

52. Cah. Arch., 16, σ. 172.

53. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, σ. 114 κ.εξ.

54. Βλ. ἀνωτέρω, σημ. 27.

R É S U M É

LES FRESQUES DE L' ACATHISTE DANS L' EGLISE DE LA VIERGE
TON CHALKEON A THESSALONIQUE

(PL. 16 - 19)

Les fresques sur la paroi occidentale du naos dans l' église de la Vierge ton Chalkeon à Thessalonique ont été renouvelées, à ce qu' il paraît, vers le début du XIVe siècle. De ces nouvelles peintures, très mal conservées, ne subsistent aujourd' hui que quelques restes de la Dormition de la Mère de Dieu et les strophes 11e, 12e et 13e de l' Hymne Acathiste. Ces dernières font l' objet du présent article. Les dessins très exactes que j' ai fait, il y a déjà une vingtaine d' années, quant ces peintures se trouvaient dans un état de conservation quelque peu meilleur, et les photographies dernièrement exécutées peuvent nous aider à l' étude iconographique et stylistique de ces compositions.

L' 11e strophe dont il ne reste aujourd' hui qu' un très petit fragment représente la Fuite en Egypte d' après des modèles plus anciens dont elle a conservé la sobriété.

La 12e strophe est rendue par la Présentation du Christ au temple. Quant au détail de la place de l' Enfant divin sur les bras de la Vierge comme c' est le cas dans notre fresque, ou sur les bras de Symeon, les monuments nous permettent de constater qu' au début du XIVe siècle les deux types coexistaient et que depuis le milieu à peu près de ce siècle le second schéma avec l' Enfant sur les bras de Symeon devient plus courant.

La 13e strophe, la mieux conservée, est la première de la seconde partie de l' Acathiste, la partie «dogmatique» (strophes 13 - 24). L' iconographie des strophes qui appartiennent à cette partie présente une grande variété, car elles contiennent non pas des épisodes de l' enfance de Jesus, comme celles de la première partie de l' hymne, mais des idées dogmatiques et des louanges de la Vierge, sujets que chaque peintre a rendu d' une manière différente. L' artiste de la fresque ici étudiée a utilisé une composition qu' on trouve très souvent dans les évangiles à miniatures du XIe et du XIIe siècles : le Christ enseignant, assis ou debout, entre deux groupes d' apôtres ou d' autres auditeurs.

Le peintre de l' Acathiste qui nous occupe paraît ainsi assez conservateur. Il suit l' iconographie d' époques antérieures du temps des Paléologues. Il en est de même pour le style, dans la mesure où l' état de conser-

vation de ces peintures, nous permet de le discerner, style qui se trouve très près des œuvres picturales du XIII^e siècle. Cette persistance à l'iconographie et au style antérieurs des Paléologues est caractéristique de la plupart des œuvres macédoniennes du début du XIV^e siècle.

Toutes ces constatations nous permettent de placer l'Acathiste que nous étudions aux premières années du XIV^e siècle.

Dans cette étude nous fumes obligés d'examiner la question de l'époque à laquelle se présente dans la décoration des églises l'Acathiste et cela parceque cette question se trouva d'une manière assez singulière et inattendue en relation avec la date des fresques de Saint - Nicolas Orphanos de Thessalonique fixée dans notre publication du monument dans la seconde décennie du XIV^e siècle à peu près.

En effet, Mme T. Velmans dans son effort de dater les fresques de l'Orphanos d'une époque très proche de l'année 1340 crut en trouver un argument très sûr dans la présence de l'Acathiste à ce monument. Selon l'opinion de Mme Velmans, c'est aux environs de 1340 que l'Acathiste fait son apparition dans les programmes iconographiques des églises. Mais cela est tout à fait invraisemblable, car l'Acathiste figure déjà dans les églises de la fin du XIII^e siècle ou des premières années du XIV^e : Vierge ton Chalkeon à Thessalonique et Olymbiotissa à Elasson de Thessalie datée de 1296 - 1305 dont les fresques ne sont pas encore publiées.

A. XYNGOPOULOS



1



2

Θεσσαλονίκη. Παναγία τῶν Χαλκῶν. Τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου.
1. «Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ». 2. «Μέλλοντος Συμεῶνος».



Θεσσαλονίκη. Παναγία τῶν Χαλκῶν. Τοιχογραφία τοῦ Ἄκαθιστου. «Νέαν ἔδειξε κτίσιν».



Θεσσαλονίκη. Παναγία τῶν Χαλκῶν. Τοιχογραφία τοῦ Ἀκαθίστου. «Νέαν ἔδειξε κτίσιν». Λεπτομέρεια.



Θεσσαλονίκη. Παναγία τῶν Χαλκέων. Τοιχογραφία τοῦ Ἀκαθίστου. «Νέαν ἔδειξε κτίσιν». Λεπτομέρεια.