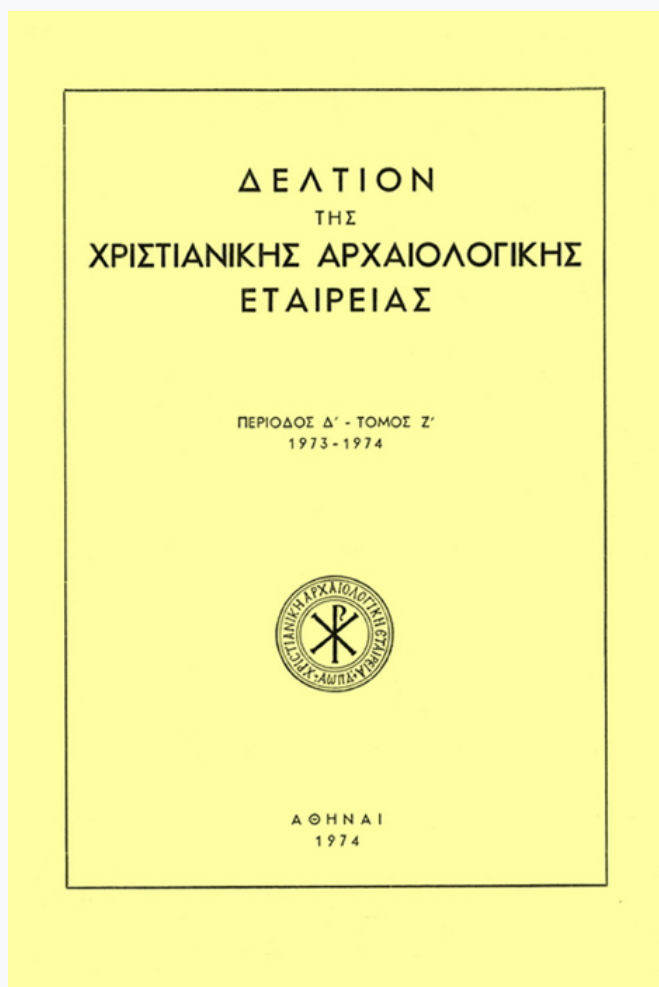


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 7 (1974)

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



Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της σπηλιάς Πεντέλης (πίν. 20-44)

Ντούλα ΜΟΥΡΙΚΗ

doi: [10.12681/dchae.831](https://doi.org/10.12681/dchae.831)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. (1974). Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της σπηλιάς Πεντέλης (πίν. 20-44). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 7, 79-119. <https://doi.org/10.12681/dchae.831>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της  
Σπηλιάς της Πεντέλης (πίν. 20-44)

Ντούλα ΜΟΥΡΙΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973-1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Anatole Frolov (1906-1972) • Σελ. 79-119

ΑΘΗΝΑ 1974

## ΟΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΩΝ ΤΗΣ ΣΠΗΛΙΑΣ ΤΗΣ ΠΕΝΤΕΛΗΣ \*

( ΠΙΝ. 20 - 44 )

Ἡ παλαιότερη ἄποψη ὅτι ἡ βυζαντινὴ τέχνη τοῦ 13ου αἰῶνα γνώρισε παράκμῃ ἐξ αἰτίας τῆς λατινοκρατίας δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ὑποστηριχθῇ σήμερα, ὅπως ἔδειξαν πρόσφατες μελέτες <sup>1</sup>. Ἡ μνημειακὴ τέχνη, εἰδικότερα, ἀλλὰ καὶ πολλὰ ἔργα μικροτεχνίας φανερῶνουν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγή τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι ἰδιαίτερα ἀξιόλογη σὲ ποιότητα καὶ παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία στὴν τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση.

Στὴν Ἀττικὴ, ποὺ βρίσκεται καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὸ 1204 ὑπὸ τὴν κατοχὴ τῶν Φράγκων, σώζονται πολλὰς ἐκκλησίες μὲ ζωγραφικὸ διάκοσμο τοῦ 13ου αἰῶνα <sup>2</sup>. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰς ξεχωριστὴ θέση ἔχουν τὰ δύο συνεχόμενα παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης ἢ Σπηλιᾶς τοῦ Νταβέλη, ὅπως εἶναι εὐρύτερα γνωστὴ, ἐπεὶδὴ χρησίμευε ὡς καταφύγιο καὶ ὀρμητήριον γιὰ τὸ διαβόητο λήσταρχο τῆς Ἀττικῆς τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ἐνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης χρονολογεῖται μὲ ἐπιγραφὴ στὸ 1233/1234. Οἱ ὑπόλοιπες τοιχογραφίες μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν στὴν ἴδια ἐποχὴ ἢ λίγο νωρίτερα μὲ βάση διάφορα ἄλλα στοιχεῖα ποὺ θὰ ἐκτεθοῦν λεπτομερῶς στὴν παρούσα μελέτη.

---

\* Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Ἑφορο Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων κ. Π. Λαζαρίδη γιὰ τὸν μου παραχώρησε τὴν ἄδεια δημοσιεύσεως τῶν τοιχογραφιῶν τῶν παρεκκλησίων· τὴν ἀρχιτεκτονικὴ μελέτη τῶν παρεκκλησίων θὰ ἐτοιμάσῃ προσεχῶς ὁ κ. Λαζαρίδης. Ὁ καθαρισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν ἐγίνε το 1972 ἀπὸ τὸ συντηρητὴ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας κ. Στ. Μπαλτογιάννη, μὲ δαπάνη τῆς Ἑλληνικῆς Ἑταιρείας.

1. Βλ. κυρίως L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Soporčani 1965, Beograd 1967, σποραδικά.

2. Βλ. κυρίως Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α', 1959 (1960), σ. 87 κ. ἐξ. Τοῦ ἰδίου, Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> s. en Grèce, εἰς L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, ἔ. ἀ., σ. 66 - 68. Χ. Μπουρά, Ἀ. Καλογεροπούλου καὶ Ρ. Ἀνδρεάδης, Βυζαντινὲς Ἐκκλησίες τῆς Ἀττικῆς, Ἀθήνα 1969, σποραδικά.

## 1. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΩΝ.

ΔΙΑΤΑΞΗ ΚΑΙ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ<sup>3</sup>

Ἀπὸ τὰ δύο παρεκκλήσια, ποὺ ἔχουν κτισθῇ δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο τῆς Σπηλιᾶς (εἰκ. 1 ἐντὸς κειμένου, πίν. 20)<sup>4</sup>, τὸ νότιο βρίσκεται κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος κάτω ἀπὸ τὸ βράχο καὶ γι' αὐτὸ ἔχει ἀκανόνιστο σχῆμα. Τὰ κύρια στοιχεῖα στὴ διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου εἶναι ἡ ἀγία τράπεζα σὲ μορφή κύβου, τὸ τέμπλο καὶ ἓνα χαμηλὸ πεζούλι ποὺ ἀκολουθεῖ σχεδὸν ὁλόκληρο τὸ περίγραμμα τῆς κατόψεως· ὅλα εἶναι κτιστά. Τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ τέμπλου στέφεται ἀπὸ ψηλὸ τυφλὸ ἀψίδωμα.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ διαμορφώθηκε ἀρχιτεκτονικὰ τὸ νότιο παρεκκλήσιο ἐγίνε πιθανώτατα καὶ ἡ ἐπέκταση πρὸς βορρᾶν μὲ τὴ δημιουργία τοῦ δευ-

3. Ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης εἶναι ἡ ἀκόλουθη: Γ. Ἀ. Σωτηρίου, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1927, σ. 45 - 59. Ἀ. Ὁρλάνδου, Εὐρετήριο τῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, Γ', Ἐν Ἀθήναις 1933, σ. 196 - 197. Γ. Λαδᾶ, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, Συλλέκτης, τόμος πρῶτος, 1947 - 1951 (Ἀθῆναι 1952), σ. 137 - 168. Ἀ. Ὁρλάνδου, Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου, ΕΕΒΣ, 21 (1951), σ. 213 - 214. Γ. Λαδᾶ, Περὶ δῆθεν ἀμυγῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν, ἐμπειρίας περὶ τὴν ἀνάγνωσιν ἐπιγραφῶν κ.τ.τ., Συλλέκτης, τόμος δεῦτερος, 1952 - 1958 (Ἀθῆναι 1958), σ. 1 - 19. Ν. Μουτσόπουλου, Τὸ Ἀσκηταριὸ τῆς Σπηλιᾶς τοῦ Νταβέλη, Ζυγός, τεύχος 50 (Ἀθῆναι 1960), σ. 34 - 36. Π. Λαζαρίδη, Μεσαιωνικὰ Ἀθηνῶν - Ἀττικῆς, ΑΔ, Χρονικά, Β', 1, 18, 1963 (1965), σ. 54 - 55. N a f s k i k a C o u m b a r a k i - P a n s e l i n o u, Deux monuments du XIII<sup>e</sup> siècle en Attique: L'eglise de Saint - Pierre de Kalyvia - Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta (ἄδημ. Thèse de Doctorat de troisième Cycle), Paris 1971, σ. 51 - 52, 131 καὶ 137. Στὴν παραπάνω βιβλιογραφία δὲν ἔχουν περιληφθῇ διάφορα ἄρθρα ποὺ ἔχουν κατὰ καιροὺς ἐμφανισθῇ, ἰδιαίτερα σὲ περιοδικὰ ἐταιρειῶν, σωματείων καὶ συλλόγων γιὰ τὴν προστασία τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου (ὅπως τῆς Φιλοδοσικῆς Ἑταιρείας κ.τ.λ.). Ἐδῶ ἔχει συχνὰ ἐπισημανθῇ ἡ ἱστορικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἀξία τῶν δύο βυζαντινῶν παρεκκλησιῶν, καθὼς καὶ ἡ ἀνάγκη νὰ προστατευθοῦν αὐτὰ ἀπὸ τὴν ἄγνοια καὶ τοὺς συνεπαγόμενους βανδαλισμοὺς τῶν ἐπισκεπτῶν τῆς Σπηλιᾶς.

4. Τὸ σχέδιο τῶν παρεκκλησιῶν (εἰκ. 1 ἐντὸς κειμένου) εἶναι τοῦ ἀρχιτέκτονα - ἀρχαιολόγου κ. Γ. Βελή. Οἱ φωτογραφίες ἔχουν γίνε ἀπὸ τοὺς κ.κ. Μ. Σκιαδαρέση (πίν. 22, 23.2 - 24, 25.2, 42.2, 43.2 - 43.3, 44), Στ. Μπαλτογιάννη (πίν. 25.1, 26 - 27.1, 28 - 29, 31, 34 - 38, 42.1) καὶ Δ. Καλαποδᾶ (πίν. 20, 23.1, 30, 32 - 33, 40 - 41 καὶ 43.1). Εἰδικώτερα οἱ φωτογραφίες τῶν πίν. 22, 23.2 - 24, 25.2, 42.2, 43.2 - 43.3 καὶ 44) ἔχουν γίνε περὶπου δέκα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν πρόσφατη συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν, ὅταν αὐτὲς διετηροῦντο σὲ καλὴτερη κατάστασι· οἱ φωτογραφίες αὐτὲς προέρχονται ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο Φωτογραφιῶν Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Ἑρευνῶν, μὲ τὴν ἄδεια τοῦ Γενικοῦ Ἐφόρου Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων κ. Μ. Χατζηδάκη, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ καὶ γιὰ τὴ βοήθειά του στὴν παρούσα ἐργασία. Τέλος γιὰ τὴ δημοσίευσή τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ (πίν. 27.2 καὶ 39) παραχωρήθηκε ἄδεια ἀπὸ τὸν καθηγητὴ κ. Ἀ. Ὁρλάνδο.



τέρου παρεκκλησίου. Τὸ βόρειο παρεκκλήσιο εἶναι ἕνας συνεπτυγμένος σταυροειδῆς ναὸς μὲ τροῦλλο ὅπου τὸ ἱερὸ εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ κεραία τοῦ σταυροῦ. Ἐπειδὴ τὸ κτιστὸ τέμπλο ὑψώνεται σὲ πολὺ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴ κόγχη τοῦ ἱεροῦ, ὁ χῶρος ἀνάμεσα στὸ ἱερὸ καὶ στὸ σταυρικὸ τετράγωνο εἶναι ἰδιαίτερα εὐρύς.

Τὸ ἱερὸ τοῦ βορείου παρεκκλησίου, ποὺ ἔχει ἐπίσης κτιστὴ τράπεζα, βρισκόταν ἀρχικὰ σὲ ἀπ' εὐθείας ἐπικοινωνία μὲ τὸ ἱερὸ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου· ἡ ἰσόδος πρὸς αὐτὸ ἔχει κλεισθῇ σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ. Ἐξάλλου, δύο ἀκόμη δίοδοι διευκόλυναν τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἕνα παρεκκλήσιο στὸ ἄλλο.

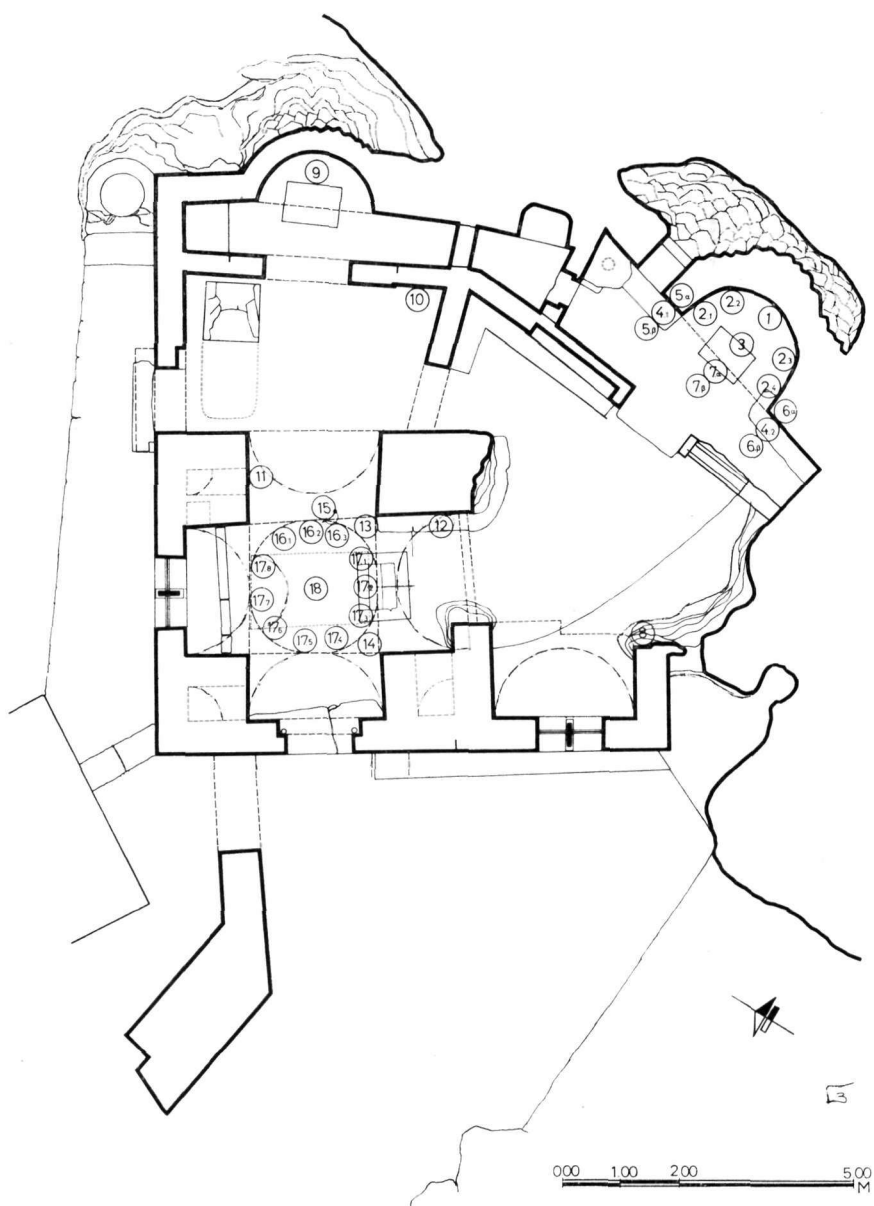
Τὸ βόρειο παρεκκλήσιο εἶχε χρησιμοποιηθῇ σὲ εὐρεῖα κλίμακα γιὰ ταφές, ὅπως δείχνουν κατ' ἀρχὴν ἡ παρουσία τάφου στὴ βόρεια πλευρὰ καὶ τρεῖς τεταρτοκυλινδρικές καμάρες ποὺ ἔχουν διαμορφωθῇ στὸ πάχος τοῦ βορειοανατολικοῦ, τοῦ βορειοδυτικοῦ καὶ τοῦ νοτιοδυτικοῦ πεσσοῦ. Ἐπίσης εὐρύς ὑπόγειος χῶρος κάτω ἀπὸ τὸ δάπεδο χρησίμευε προφανῶς ὡς ὀστεοφυλάκιο.

Οἱ παλαιότεροι μελετητὲς τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης παρατήρησαν ἤδη ὅτι ὁ χῶρος ποὺ κατέχει τὸ νότιο παρεκκλήσιο ἦταν τὸ καθ' αὐτὸ ἀσκηταριὸ καὶ ὅτι θὰ χρησίμευε ὡς τόπος χριστιανικῆς λατρείας καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν Εἰκονομαχίαν, ὅπως συνάγεται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀνάγλυφη διακόσμηση στὸ βράχο μὲ σταυροὺς, ἀγγέλους, ἀετοὺς καὶ ἐπιγραφὰς (πίν. 44)<sup>5</sup>. Σὲ ἀρκετὰ μεταγενέστερη ἐποχὴ, ὅπως δείχνουν διάφορα μορφολογικὰ στοιχεῖα, πρέπει νὰ ἔγινε ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τῶν παρεκκλησίων<sup>6</sup>. Στὴν πραγματικότητα ὁ ὅρος παρεκκλήσια γιὰ τοὺς δύο μικροὺς συνεχόμενους ναοὺς τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης χρησιμοποιεῖται συμβατικά. Ὅπως θὰ διαπιστωθῇ καὶ ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, ὁ καθ' αὐτὸ ναὸς εἶναι ὁ χῶρος κάτω ἀπὸ τὸ βράχο, πρὸς νότον. Γιὰ νὰ εὐρυνθῇ αὐτὸς ὁ χῶρος, διαμορφώθηκε τὸ βόρειο παρεκκλήσιο, σὲ πρώτη ἐντύπωση ὅμως φαίνεται ὅτι τὸ σταυρικὸ τετράγωνο μὲ τὸν τροῦλλο τοῦ βορείου παρεκκλησίου εἶναι προέκταση τοῦ χώρου τοῦ νοτίου μικροῦ ναοῦ. Εἰδικώτερα, τὸ βόρειο παρεκκλήσιο διευκόλυνε τὴ διακίνηση τῶν πιστῶν ποὺ ἔπαιρναν μέρος στὴ λειτουργία, ἢ ὁποία ἐτελεῖτο στὸ νότιο παρεκκλήσιο. Ὡστόσο, ἡ παρουσία τῶν τάφων στὸ βόρειο παρεκκλήσιο καὶ ἡ ἀφιέρωσή του στὸν ἅγιο Νικόλαο, ὅπως δείχνει

5. Βλ. κυρίως Σωτηρίου, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 51 - 54.

6. Ἡ μὲν ἀπόπειρα γιὰ ἀκριβέστερη χρονολογικὴ τοποθέτηση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν παρεκκλησίων ἔχει γίνεαι ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Ν. Μουτσόπουλο, ὁ ὁποῖος τὴν τοποθετεῖ πρὸς τὸ τέλος τοῦ 10ου αἰῶνα. Βλ. Μουτσόπουλου, Τὸ Ἀσκηταριὸ τῆς Σπηλιᾶς τοῦ Νταβέλη, σ. 35.

1. Μελισμός
2. Συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες
  - 2.1 Ἅγιος Νικόλαος
  - 2.2 Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος
  - 2.3 Ἅγιος Βασίλειος
  - 2.4 Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος
3. Παναγία μετὰ δύο ἀγγέλων
4. Εὐαγγελισμός
  - 4.1 Ἀρχάγγελος Γαβριήλ
  - 4.2 Παναγία
- 5.α Ἅγιος Καλλίνικος(;)
  - 5.β Ἀπόστολος Πέτρος (νεώτερο στρώμα)
- 6.α Ἅγιος Βαρνάβας
  - 6.β Ἀπόστολος Παῦλος (νεώτερο στρώμα)
- 7.α Δέηση Α
- 7.β Δέηση Β (νεώτερο στρώμα)
8. Μιχαήλ Χωνιάτης
9. Ἅγιος Νικόλαος
10. Ἁγία Αἰκατερίνη
11. Γέννηση τοῦ Χριστοῦ
12. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ
13. Εὐαγγελιστῆς Ματθαῖος
14. Εὐαγγελιστῆς Λουκᾶς
15. Ἐπιγραφὴ
16. Παναγία μετὰ δύο ἀρχαγγέλων
  - 16.1 Ἀρχάγγελος Μιχαήλ
  - 16.2 Παναγία
  - 16.3 Ἀρχάγγελος Γαβριήλ
17. Προφῆτες
  - 17.1 Σολομών
  - 17.2 Ἡσαΐας
  - 17.3 Ἰεζεκιήλ
  - 17.4 Ἀββακούμ
  - 17.5 Ἰωνᾶς
  - 17.6 Δανιήλ
  - 17.7 Ἡλίας
  - 17.8 Δαβὶδ
18. Παντοκράτορας



Είκ. 1. Τὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιάς τῆς Πεντέλης.  
Διάταξη τῶν τοιχογραφιῶν.

ή τοιχογραφία με τη μορφή του αγίου στην κόγχη, ἐνισχύουν τὴν ὑπόθεση ὅτι αὐτὸ θὰ χρησίμευε καὶ ὡς ταφικὸ παρεκκλήσιο· ἐδῶ δηλαδὴ θὰ ἐτελεῖτο ἡ λειτουργία καὶ θὰ διαβάζονταν εὐχὲς τὶς ἡμέρες τοῦ χρόνου ποὺ εἶναι ἀφιερωμένες στὴν ἀνάμνηση τῶν νεκρῶν, ἀλλὰ φυσικὰ καὶ τὴν ἡμέρα τῆς ἑορτῆς τοῦ αγίου Νικολάου <sup>7</sup>.

### 1. Νότιο παρεκκλήσιο

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ διακρίνεται ἀμυδρὰ παράσταση τῆς Παναγίας βρεφοκρατούσας, ποὺ κάθεται σὲ θρόνο, ἀνάμεσα σὲ δύο ὀλόσωμους, σεβίζοντες ἀγγέλους (πίν. 21). Τὸ ἡμικυλινδρικὸ τμήμα τῆς κόγχης κάτω ἀπὸ τὴν Παναγία κοσμεῖται μὲ ζωγραφιστὴ κιονοστοιχία ἀπὸ πέντε τόξα. Τὸ κεντρικὸ τόξο πλαισιώνει τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ (πίν. 23.1), ἐνῶ τὰ ἄλλα τέσσερα πλαισιώνουν ἰσάριθμες μορφές ἱεραρχῶν. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίζονται ὁ Νικόλαος (Ο [ΑΓ]ΙΟΣ [ΝΙΚΟ]ΛΑΟΣ (πίν. 22.1), ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ([Ι]Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ (πίν. 22.2), ὁ Βασίλειος ([Β]Α[ΣΙΛΕΙΟΣ] (ΒΑ[ΣΙΛΕΙΟΣ] (πίν. 22.2), ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος (Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ [Ο ΘΕΟΛΟΓΟ]Σ (πίν. 23.2). Οἱ μορφές τῶν ἱεραρχῶν, ἰδιαίτερα τοῦ Βασιλείου, παρουσιάζουν σημαντικὴ φθορά. Στὰ μέτωπα τῶν παραστάδων, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμὸς μὲ τὴν Παναγία καθισμένη (πίν. 24) καὶ τὰ δύο πρόσωπα τῆς σκηνῆς, περισσότερο ὅμως ὁ ἀρχάγγελος, διατηροῦνται σὲ κακὴ κατάσταση. Ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀρχάγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ὑπάρχει τὸ στηθάριο τοῦ ἀποστόλου Πέτρου, ὅπως δείχνουν τὰ χαρακτηριστικὰ του <sup>8</sup> (πίν. 25.1). Σὲ συμμετρικὴ θέση ὡς πρὸς τὸν Πέτρο, ἀλλὰ λίγο ψηλότερα, εἰκονίζεται τὸ στηθάριο τοῦ Παύλου, ὅπως πάλι φαίνεται ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ του (πίν. 25.2). Στὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια ἐπάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης σώζεται ἀμυδρὰ ἡ Δέηση· ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ διακρίνεται μόνο τὸ πρόσωπο μὲ τὸν ἔνσταυρο φωτοστέφανο <sup>9</sup>, ἐνῶ οἱ μορφές τῆς Παναγίας στὸ ἀριστερὸ μέρος καὶ τοῦ Προδρόμου στὸ δεξιό, οἱ ὁποῖες εἰκονίζονται ἕως τὴ μέση μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα σὲ ἱκεσία, μόλις καὶ ξεχωρίζουν.

Ὁ πρόσφατος καθαρισμὸς ἀποκάλυψε παλαιότερο στρώμα τοιχογραφιῶν στὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια ἐπάνω ἀπὸ τὴν κόγχη. Συγκεκριμένα,

7. Γιὰ τὴ λειτουργία τῶν ταφικῶν παρεκκλησίων βλ. Gordana Babić, *Les Chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, σποραδικὰ καὶ κυρίως σ. 47 κ. ἐξ.

8. Ἡ ταύτιση τοῦ αγίου μὲ τὸν Συμεὼν τὸν Θεοδόχο (Α α δ ᾱ, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 162) εἶναι λανθασμένη.

9. Ὁ Γ. Λαδᾶς ὑποθέτει ὅτι στὴ θέση αὐτὴ εἰκονίζονταν ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (αὐτόθι, σ. 162), ἀλλὰ τοῦτο δὲν εὐσταθεῖ.

λίγο ψηλότερα από τη θέση της Δεήσεως έχει απεικονισθῇ ἡ ἴδια σύνθεση ἀπὸ τὴν ὁποία φαίνονται μέρος μόνο ἀπὸ τὸν ἑνσταυρο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ, μικρὸ τμήμα τῆς μορφῆς τῆς Παναγίας καὶ μέρος ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου. Χαμηλότερα ἔχουν ἐπίσης απεικονισθῇ δύο ἄλλα στηθάρια ἁγίων ποὺ καλύπτονται κατὰ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ στηθάρια τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου. Εἰδικότερα, ἀποκαλύφθηκε μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου κοντὰ στὸν Πέτρο, μαζί μὲ μερικὰ γράμματα ἀπὸ τὸ ὄνομά του ΚΑΛΗ, ποὺ ὑποδηλώνουν ὅτι πρόκειται μᾶλλον γιὰ τὸν ἅγιο Καλλίνικο, ὅπως θὰ ἐξηγήσουμε πιὸ κάτω. Ὁ ἀντικρυστὸς ἅγιος κοντὰ στὸν Παῦλο φαίνεται πολὺ καλύτερα· ἔχουν ἀποκαλυφθῇ τὸ πρόσωπο καὶ τὸ ὄνομά του ΒΑΡΝΑΒΑC (πίν. 26.1).

Ἡ ζωγραφικὴ στὸ ἱερὸ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου περιλαμβάνει ἀκόμη λίγα διακοσμητικὰ θέματα : μιὰ διπλὴ πριονωτὴ ταινία ποὺ ὑπογραμμίζει τὴν παρυφὴ τοῦ θριαμβευτικοῦ τόξου· ἓνα τετράγωνο διάχωρο, ποὺ περιέχει συνεχὲς κόσμημα σὲ μορφὴ ἐλικοειδοῦς βλαστοῦ, κάτω ἀπὸ τὸν ἀρχάγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, καὶ δύο ὀρθογώνια διάχωρα μὲ συνεχὲς κόσμημα ἀπὸ ρόμβους καὶ ἐλικοειδῆ βλαστὸ ἀντίστοιχα, ἀριστερώτερα στὸν ἴδιο τοῖχο (πίν. 43.2 καὶ 43.3). Ζωγραφιστὴ διακόσμηση ἀπὸ ἐφαπτομένους κύκλους, ποὺ μιμεῖται παρόμοιο θέμα σὲ βυζαντινὰ ὑφάσματα, σώζεται καὶ στὴν ἐμπρόσθια ὄψη τοῦ βωμοῦ (πίν. 43.1). Τέλος, γραπτὴ διακόσμηση διατηρεῖται στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ χαμηλοῦ τέμπλου. Ἐδῶ τρία ὀρθογώνια πλαίσια περιέχουν θέματα ποὺ θυμίζουν διακόσμηση σὲ γλυπτὰ βυζαντινὰ θωράκια : στὸ κεντρικὸ ὑπάρχει διπλὸς διάλιθος σταυρὸς μὲ στεφάνι στὸ μέσο· δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ εἰκονίζονται ἀετοί. Στὸ τυφλὸ ἀψίδωμα, ἐπάνω ἀπὸ τὴ διακόσμηση αὐτὴ, σώζεται μικρὸ τμήμα ζωγραφικῆς σὲ δύο στρώματα, ἀλλὰ δὲν διακρίνεται τὸ περιεχόμενό της.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ἱεροῦ, ἐλάχιστα ἴχνη ζωγραφικῆς σώζονται στὸ νότιο παρεκκλήσιο. Εἰδικότερα, μόνο ἡ παράσταση σὲ μιὰ γωνιά τοῦ νοτιοδυτικοῦ τοιχώματος μπορεῖ νὰ ταυτισθῇ. Ἐδῶ σώζεται μέρος ἀπὸ τὸ κεφάλι ἀνδρικῆς μορφῆς ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή [Ο] ΑΘΗΝ(ΩΝ) ΜΗΧ(ΑΗΛ) (πίν. 27.1). Βασιζόμενος στὴν ἐπιγραφή καὶ στὴ φυσιογνομικὴ ὁμοιότητα τῆς μορφῆς μὲ τὸ πορτραῖτο τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη ποὺ περιλαμβάνεται στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ τῆς Ἀττικῆς (πίν. 27.2), ὁ καθηγητὴς Ὁρλάνδος ἀναγνώρισε καὶ ἐδῶ τὸ πορτραῖτο τοῦ γνωστοῦ μητροπολίτη τῶν Ἀθηνῶν<sup>10</sup>.

## 2. Βόρειο παρεκκλήσιο

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ἕως τὴ μέση ὁ

10. Βλ. Ὁρλάνδου, Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου, σ. 213.

ἅγιος Νικόλαος (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ) (πίν. 26.2)· ἡ μορφή αὐτὴ εἶχε ἐπικαλυφθῇ ἀπὸ ἄλλη παράστασι, ὅπως δείχνουν καὶ τὰ κτυπήματα τοῦ σφυριοῦ σὲ κανονικὰ διαστήματα <sup>11</sup>. Μὲ τὸν πρόσφατο καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν ἀποκαλύφθηκε στὴ νότια πλευρὰ τοῦ κτιστοῦ τέμπλου ὁλόσωμη παράστασι τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης (Η ΑΓΙΑ [ΑΙΚΑΤ]ΕΡΙΝΑ), γυρισμένης σὲ στάση ἱκεσίας πρὸς τὴν ἀψίδα (πίν. 28 καὶ 29).

Στὸ βορειοανατολικὸ πεσσὸ σώζονται σήμερα μικρὰ τμήματα ἀπὸ μεγαλύτερη σύνθεσι. Τὸ ἓνα δείχνει τὸν Ἰωσήφ στὴ σκηνὴ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία, πρὶν ἀπὸ μερικὲς δεκαετίες, σωζόταν ὁλόκληρη, ἀλλὰ σὲ κακὴ κατάστασι <sup>12</sup>.

Τὸ καλῦτερα διατηρούμενο τμῆμα τῆς διακοσμήσεως τοῦ βορείου παρεκκλησίου βρίσκεται στὸν τροῦλλο (πίν. 30). Στὴν κορυφὴ δεσπόζει ἡ μορφή τοῦ Παντοκράτορα στηθαίου μέσα σὲ κύκλο (πίν. 31)· σώζονται καὶ τὰ γνωστὰ συμπλήματα  $\overline{IC} \overline{XC}$ . Ἡ κεντρικὴ μορφή περιβάλλεται ἀπὸ ζώνη μὲ παραστάσεις τῆς Παναγίας, τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ καὶ ὀκτὼ προφητῶν (πίν. 32 καὶ 33)· μέρος μόνον τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Μιχαὴλ σώζεται, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ μορφή τοῦ Γαβριὴλ διατηρεῖται ἀκέραια (ἐπιγραφὴ : Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒ(ΡΙΗΛ) (πίν. 35). Ἐπειδὴ ὁ τροῦλλος δὲν ἔχει τύπανο, οἱ μορφὲς γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα εἰκονίζονται ἔως τοὺς μηρούς.

Οἱ προφῆτες ταυτίζονται ἄνετα ἀπὸ τὸ ὄνομά τους (ὅπου διατηρεῖται ἀκόμη), ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὰς στὰ εἰλητάρια τους (ὅταν μποροῦν νὰ ἀποκατασταθοῦν), καὶ ἀπὸ τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά. Ἀκολουθώντας τὴ φορὰ ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, μὲ ἀφετηρία τὴ μορφή τῆς Παναγίας, οἱ προφῆτες εἶναι : α) ὁ Σολομών (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΣΟΛΟΜΩΝ], ἐπιγραφὴ εἰληταρίου + Η ΣΟΦΗΑ ΟΚΩΔΩ, Παροιμία 9, 1) (πίν. 34). β) ὁ Ἡσαΐας (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΙΣΑΗΑΣ, ἐπιγραφὴ εἰληταρίου [ΠΑΡ]ΘΕΝ[ΟC] ΕΝ ΓΑΣΤΡΙ Ε[ΞΕΙ], Ἡσαΐας 7, 14) (πίν. 36.2). γ) ὁ Ἰεζεκιήλ (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΙΕΖΕΚΥΗΛ, ἐπιγραφὴ ἀδιάγνωστη) (πίν. 36.1). δ) ὁ Ἀββακούμ (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΑΜΒΑΚΟΥΜ, ἐπιγραφὴ εἰληταρίου + Κ(ΥΡΙ)Ε ΗΣΑΚΥΚΟΑ ΤΗΝ ΑΚΟΙΗΝ], Ἀββακούμ 3, 2) (πίν. 37.2). ε) ὁ Ἰωνᾶς (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΗΟΝΑΣ, ἐπιγραφὴ εἰληταρίου + ΕΒΟΗCΑ ΕΝ ΘΑΙΨΥ, Ἰωνᾶς 2, 3) (πίν. 38.2). στ) ὁ Δανιὴλ (ἐπιγραφὴ εἰληταρίου + ΕΓΩ ΔΑΝΗΙΑ ΕΘΕΩΡΟΥΝ ΕΟC ΟΥ ΘΡΟΝΟΙ ΕΤΕΘΗ[CAN], Δανιὴλ 7, 9) (πίν. 37.1). ζ) ὁ Ἡλίας (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) ΗΛΙΑC, ἐπιγραφὴ εἰλη-

11. Βλ. Σωτηρίου, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 56 - 57. Ἐδῶ σημειώνεται ὅτι ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Νικολάου ἦταν σκεπασμένη ἀπὸ μεταγενέστερη παράστασι τῆς Παναγίας.

12. Ἡ σκηνὴ περιγράφεται εἰς Σωτηρίου, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 56. Ὁ Γ. Λαδᾶς ἐσφαλμένα πιστεύει ὅτι ἡ σκηνὴ εἰκονίζει τὴν Εὐρεση τοῦ Μωϋσέως (Ἐξοδος, 3, 2 - 6) (Βλ. Λαδᾶ, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 155 - 156).

ταρίου + ΖΗ Κ(ΥΡΙΟ)C Ο Θ(ΕΟ)C Κ(ΑΙ) ΖΗ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ ΟΥ ΜΗ, Γ' Βασιλειῶν 17, 1) (πίν. 38.1). η) ὁ Δαβὶδ (Ο ΠΡΟΦ(ΗΤΗΣ) Δ[ΑΒΙΔ], ἐπιγραφή εἰληταρίου [ΚΥΡΙΟΣ ΕΞ ΟΥΡΑ]ΝΟΥ ΕΠΙ ΤΗΝ ΓΗΝ [Ε]ΠΕΒΛΕ, Ψαλμοὶ 101, 20) (πίν. 33).

Ἀπὸ τοὺς εὐαγγελιστὲς τοῦ τροῦλλου σώζονται μόνο ὁ Ματθαῖος στὸ νοτιοανατολικὸ λοφίον (ἐπιγραφή εἰληταρίου + ΒΙΒΛΟΣ ΓΕΝΝΕCΕΟC, ἀρχὴ τοῦ κατὰ Ματθαῖον 1, 1) (πίν. 41) καὶ ὁ Λουκᾶς στὸ νοτιοδυτικὸ λοφίον (πίν. 40). ὁ τελευταῖος ταυτίζεται ἀπὸ τὴ φυσιογνωμία καὶ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο.

Τὸ μόνο κόσμημα στὸν τροῦλλο εἶναι μιὰ ἀπλὴ πριονωτὴ ταινία ποὺ ὑπογραμμίζει τὰ μέτωπα τῶν τόξων στὶς τέσσαρες καμάρες. Στὸν τροῦλλο διατηρεῖται καὶ ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν. Συγκεκριμένα, στὸ κλειδὶ τοῦ τόξου τῆς ἀνατολικῆς καμάρας, κάτω ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Παναγίας, σώζονται τὰ τρία τελευταῖα ψηφία τῆς χρονολογίας [Σ] ΨΜΒ (πίν. 42.1), ἐνῶ πρὶν λίγα χρόνια σωζόταν καὶ τὸ πρῶτο γράμμα, τὸ στίγμα. Ὁ καθηγητὴς Ὁρλάνδος ἀποκατέστησε τὴ χρονολογία στὸ ἔτος 6742 ἀπὸ κτίσεως κόσμου, ποὺ συμπίπτει μὲ τὸ ἔτος 1233/1234 ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Χριστοῦ<sup>13</sup>. Πρόσφατη ἔρευνα ἀπὸ τὸ συντηρητὴ κ. Στ. Μπαλτογιάννη ἔδειξε ὅτι κάτω ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ τροῦλλου ὑπάρχει ἄλλο στρώμα ζωγραφικῆς.

Στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης ὑπάρχει μιὰ ἀκόμη τοιχογραφία ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ περίοδο : ἡ παράσταση τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟC) ΜΙΧ(ΑΗΛ)) (πίν. 42.2), ἡ ὁποία βρίσκεται στὸ νοτιοανατολικὸ πεσσό, στὴ δίοδο ποὺ ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸ βόρειο στὸ νότιο παρεκκλήσιο. Ἡ ὁλόσωμη αὐτὴ μορφή, σὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος, σώζεται σήμερα ἕως τὸ στήθος περίπου· καὶ αὐτὴ ἡ τοιχογραφία καλύπτει παλαιότερη παράσταση<sup>14</sup>.

## II. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

### 1. Νότιο παρεκκλήσιο

Ἡ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ ἀκολουθεῖ τὸ τυπικὸ πρόγραμμα γιὰ τὸ τμήμα

13. Ὁ πρῶτος ποὺ ἐπεσήμανε τὴ χρονολογία τοῦ τροῦλλου εἶναι ὁ Γ. Λαδᾶς, ἀλλὰ ἐξέλαβε τὸ Σ ὡς Α καὶ τὸ Μ ὡς Π. Ἔτσι ταύτισε τὴ χρονολογία μὲ τὸ ἔτος 1782, μὲ βάση τὸ σύστημα ἀπὸ Χριστοῦ γεννήσεως (Βλ. Λαδᾶς, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 158). Ὁ καθηγητὴς Ὁρλάνδος ἔκαμε τὴ σωστὴ ἀνάγνωση τῆς χρονολογίας 6742 ἀπὸ κτίσεως κόσμου καὶ 1233/1234 ἀπὸ γεννήσεως Χριστοῦ (Βλ. Ὁρλάνδου, Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου, σ. 214). Τέλος ὁ καθηγητὴς Ν. Μουτσόπουλος δίνει στὴν ἐπιγραφή τὴν ἀνάγνωση ΣΨΠΒ, δηλαδὴ 1274 (Βλ. Μουτσόπουλου, Τὸ Ἀσκηταριὸ τῆς Σπηλιᾶς τοῦ Νταβέλη, σ. 36).

14. Ὅσες τοιχογραφίες δὲν ἀναφέρονται στὴν παρούσα μελέτη — εἶναι ὅλες στὸ κῶρο τοῦ ἱεροῦ τοῦ βορείου παρεκκλησίου — ἀνήκουν ἀσφαλῶς στὸ 19ο αἰῶνα.

αὐτὸ τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Ὁρισμένα ὁμῶς εἰκονογραφικὰ θέματα ἢ καὶ συγκεκριμένες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες βοηθοῦν, ὥς συνήθως, γιὰ τὴν ἀκριβέστερη χρονολόγησις τῶν τοιχογραφιῶν καὶ γιὰ τὴν ἔνταξή τους στὴν ἱστορία τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς τους. Τοῦτο ἰσχύει κατ' ἐξοχὴν γιὰ τὰ θέματα τοῦ Μελισμοῦ καὶ τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν στὴν κόγχη.

Ὁ Μελισμὸς (πίν. 23.1), δηλαδὴ ἡ παράστασις τοῦ γυμνοῦ Χριστοῦ βρέφους ἐπάνω στὴν ἁγία τράπεζα, ποὺ συμβολίζει μὲ ρεαλιστικὸ τρόπο τὴ μετουσίωσις τοῦ Ἄρτου καὶ τοῦ Οἴνου σὲ σῶμα καὶ σὲ αἷμα τοῦ Χριστοῦ, ἔχει παρατηρηθῇ στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν μόνο ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ ἔπειτα<sup>15</sup>. Πρόκειται γιὰ τὴν εἰκονογράφηση μιᾶς συγκεκριμένης στιγμῆς τῆς λειτουργίας, ὅταν ὁ ἱερεὺς προβαίνει στὸ «μελισμὸ» τοῦ Ἄρτου ἐνῶ ψάλλει ἓνα σχετικὸ τροπάριο<sup>16</sup>. Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ γυμνοῦ Χριστοῦ (τοῦ Ἄμνου), ξαπλωμένου σὲ δίσκο καὶ σκεπασμένου μὲ τὸν «ἀέρα», ἐνῶ κοντὰ του βρίσκονται ὁ δίσκος μὲ τὸν «ἀστερίσκο» καὶ τὸ Ποτήριο, ὅπως παρουσιάζεται στὴν τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου, συμφωνεῖ μὲ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία τοῦ θέματος. Ἡ μνημειακὴ ἐμφάνισις τοῦ βρέφους, ὅπως ἐδῶ, χαρακτηρίζει τὶς παλαιότερες παραστάσεις τοῦ θέματος<sup>17</sup> καὶ ἀποτελεῖ στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγησις τῶν τοιχογραφιῶν. Ἡ παράστασις ἐπεξηγεῖται στὴν παροῦσα περίπτωσις μὲ τὴν ἐπιγραφὴ Ο ΤΡΟΓΟ ΜΟΥ ΤΗΝ ΣΑΡΚΑ ΚΕ ΠΙΝΟ ΜΟΥ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΕΝΗ ΕΝ

15. Γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. κυρίως : J. D. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, σ. 99 - 100, 108 - 115. J. Croquison, *Un Pontifical grec à peintures du XVIIe siècle*, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, 3(1954), σ. 149 - 150, 168. V. J. Djurić, *Fresques du Monastère de Veljusa*, *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses* 1958, München 1960, σ. 115 - 116. Suzy Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle*, εἰς *L'art byzantin du XIIIe siècle*, σ. 36 - 37. D. Iliopoulou-Rogan, *Sur une fresque de la période des Paléologues*, *Byzantion*, XLI (1971), σ. 109 - 121. Lydie Hadermann-Misguich, *Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle*, *Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου, Λευκωσία* 1969, τόμ. Β' *Λευκωσία* 1972, σ. 46 - 47.

16. Βλ. Π. Ν. Τρεμπέλα, *Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας* (*Texte und Forschungen zur Byzantinisch - Neugriechischen Philologie*, 15), Ἀθήναι 1935, σ. 133 - 134.

17. Πρβλ. Lydie Hadermann-Misguich, *Fresques de Chypre et de Macédoine*, σ. 46.



ΕΜΗ ΚΑΓΟ ΕΝ ΑΥΤ[Ω], δηλαδή τη γνωστή φράση από το Κατὰ Ἰωάννην (6, 56), ἡ ὁποία ἔχει ἐνσωματωθῇ καὶ στὴ λειτουργία<sup>18</sup>.

Μὲ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ καὶ μὲ τὴ λειτουργία γενικότερα συνδέεται ἡ παράσταση τῶν τεσσάρων ἱεραρχῶν στὴν κόγχη. Τὸ θέμα τῶν ἱεραρχῶν στὴ θέση αὐτὴ πέρασε ἀπὸ διάφορα μεταβατικά στάδια πρὶν ἀποκτήσῃ τὴν ἀποκρυσταλλωμένη μορφή του<sup>19</sup>. Σύμφωνα μὲ αὐτὴν οἱ ἱεράρχες εἶναι ὅλοι γυρισμένοι πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας καὶ κρατοῦν ἀνοικτὰ ἐνεπίγραφα εἰλητάρια στὰ χέρια, εἰκονίζονται δηλαδή τὴ στιγμή πού ἐκφωνοῦν λειτουργικὲς εὐχές. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μορφή τοῦ θέματος παρατηρεῖται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ 12ο αἰώνα<sup>20</sup>. Ἐξάλλου, ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἱεραρχῶν σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ ἔχει παρατηρηθῇ γιὰ πρώτη φορὰ στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα<sup>21</sup>. Τοῦτο τὸ στοιχεῖο παρέχει ἐπίσης ἓνα *terminus post quem* γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ.

Ἡ ἐπιλογή τῶν τεσσάρων ἱεραρχῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ ἀνταποκρίνεται στὴν παράδοση. Ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Μέγας Βασίλειος κατέχουν τὶς κύριες θέσεις στὸ κέντρο ὡς συγγραφεῖς τῶν δύο πρὶν σημαντικῶν λειτουργιῶν μὲ τὶς ὁποῖες ἔχουν συνδέσει τὸ ὄνομά τους. Ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ἔρχεται τρίτος στὴν προτίμηση καὶ εἰκονίζεται κοντὰ στοὺς δύο πρώτους, κυρίως μετὰ τὸν 11ο αἰώνα ὅταν καθιερώθηκε ἡ κοινὴ ἑορτὴ τῶν τριῶν μεγάλων ἱεραρχῶν στίς 30 Ἰανουαρίου. Τέλος ἡ συχνὴ παρουσία τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ δείχνει σὲ πόσο μεγάλη ὑπόληψη εἶχαν οἱ Βυζαντινοὶ αὐτὸν τὸν ἱεράρχη, ἂν καὶ δὲν συνέγραψε λειτουργικὰ κείμενα, ἀλλὰ ἐπειδὴ θεωρεῖται ὁ κατ' ἐξοχὴν θαυματουργὸς καὶ ἀνθρωπιστὴς ἅγιος τῆς Ὁρθοδοξίας<sup>22</sup>.

Ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες τῆς κόγχης μόνο ὁ Νικόλαος, ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος κρατοῦν ἀνοικτὰ ἐνεπίγραφα εἰλητάρια· τοῦ Βασιλείου εἶναι ἀντίθετα κλειστό. Ἡ ἐπιγραφή στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγίου Νικολάου (πίν. 22.1) εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς Εὐχῆς τοῦ Χερουβικοῦ : [ΟΥ]-

18. Ἀποτελεῖ τμῆμα τῆς εὐχῆς πού ἐκφωνεῖ ὁ ἱερεὺς μετὰ τὴν ἀπόθεση τῶν Τιμίων Δώρων στὴν ἁγία τράπεζα κατὰ τὴ Μεγάλῃ Εἵσοδο στὴ Λειτουργία τῶν Προηγιασμένων (Βλ. Τρεμπέλα, Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι, σ. 216).

19. Βλ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι στὸν Ὠρωπό, σ. 96 - 98.

20. Αὐτόθι, σ. 96 - 97.

21. Βλ. Djurić, Fresques du Monastère de Veljusa, σ. 116 (ὅπου ἀπαριθμοῦνται τὰ σχετικὰ παραδείγματα).

22. Γιὰ τὴ λατρεῖα τοῦ ἁγίου Νικολάου ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη ἐκκλησία βλ. κυρίως G. Anrich, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche, τόμοι I - II, Leipzig 1913 - 1917. Γιὰ τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ τοῦ βίου του στὴ βυζαντινὴ τέχνη βλ. Nancy Patterson Ševčenko, Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art (Unpublished Ph. D. Thesis), Columbia University 1972.

ΔΗC [Α]ΞΗΟC ΤΩΝ CΙΝΤΕΔΕΜΕΝΟ[C] ΤΕC CΑΡΚΥ[ΚΑΙC] ΕΠΗΘΗΜΗΕ[C]<sup>23</sup>. Ἡ ἐπιγραφή στοῦ εἰλητάριο τοῦ Χρυσοστόμου (πίν. 22.2) εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς Εὐχῆς τῆς Προθέσεως: Ο Θ(Ε)ΟC Ο Θ(Ε)ΟC ΗΜΟΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ(Ν) ΤΗΝ ΤΡΩΦΗΝ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟC<sup>24</sup>. Τέλος ἡ ἐπιγραφή στοῦ εἰλητάριο τοῦ Γρηγορίου (πίν. 23.2) εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς εὐχῆς ποὺ ἐκφωνεῖ ὁ ἱερεὺς μετὰ τὴ Μετάληψη: Ο ΕΥΛΟΓΟ ΤΟΥC ΕΥΛΟΓΟΥΤΑC ΕΝ Κ(ΥΡΙ)Ε ΚΕ Ο ΑΓΙΑΖΟ ΤΟΥ(C) ΕΠΗ CΗ<sup>25</sup>· εἶναι ἐκδηλῆ ἡ ἔλλειψη στοιχειώδους παιδείας σ' αὐτὸν ποὺ ἔγραψε τὶς ἐπιγραφές. Τὸ κλειστὸ εἰλητάριο τοῦ Βασιλείου ἀντανεκλᾷ παλαιότερη παράδοση, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία οἱ ἱεράρχες εἰκονίζονταν στὴν κόγχη μετωπικοὶ καὶ κρατοῦσαν κλειστὰ εὐαγγέλια. Παρεκκλίσεις ἀνάλογες μὲ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Σπηλιᾶς χαρακτηρίζουν συνήθως μνημειακὰ σύνολα τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰώνα, δηλαδὴ μιᾶς μεταβατικῆς περιόδου γιὰ τὴν ἀποκρυστάλλωση τῆς εἰκονογραφίας, ὅπως παρουσιάζεται αὐτὴ λίγο ἀργότερα<sup>26</sup>.

Ἐνα ἀκόμη εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο ποὺ ἐνισχύει τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν σὲ μιὰ μεταβατικὴ περίοδο εἶναι ἡ ἐνδυμασία τῶν ἱεραρχῶν. Συγκεκριμένα ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος φοροῦν πολυσταύριο φαιλόνιο. Αὐτὸς ὁ τύπος λειτουργικοῦ ἐνδύματος ἐμφανίζεται στὶς πηγές ὡς χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς ἐνδυμασίας τῶν πατριαρχῶν στοῦ 12ου αἰώνα, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων τὸ πολυσταύριο φαιλόνιο ἐπεκτείνεται ὡς προνόμιο καὶ γιὰ τοὺς κοινούς μητροπολίτες<sup>27</sup>. Ἄν καὶ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ δὲν παρατηρεῖται ἀπόλυτη συμφωνία μὲ τὶς διατάξεις ποὺ ἀναφέρουν τὰ κείμενα, πρέπει νὰ ὑπογραμμισθῇ ὅτι οἱ δύο ἱεράρχες μὲ τὰ πολυσταύρια φαιλόνια στοῦ νότιο παρεκκλήσιο εἶναι ἀκριβῶς οἱ μόνοι ἀπὸ τοὺς τέσσαρες ποὺ εἶχαν διατελέσει πατριάρχες.

Μιὰ ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα καὶ σπάνια λεπτομέρεια ποὺ σχετίζεται μὲ τοὺς ἱεράρχες τῆς κόγχης εἶναι οἱ σωζόμενες ἐπιγραφές ἐπάνω ἀπὸ τὸ

23. Τ ρ ε μ π έ λ α, Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι, σ. 71 καὶ 168.

24. Αὐτόθι, σ. 17 καὶ 161.

25. Αὐτόθι, σ. 154.

26. Βλ. π.χ. τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴ Studenica, τοῦ 1209, ὅπου ὁ Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων κρατεῖ μισάνοιχτο βιβλίο, ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἱεράρχες κρατοῦν ξεδιπλωμένα εἰλητάρια (G. Millet καὶ A. Frolov, *La Peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, I, Paris 1954, πίν. 33.3).

27. Γιὰ τὸ πολυσταύριο φαιλόνιο βλ. T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im Byzantinischen Ritus* (Miscellanea Byzantina Monacensia, Hef 3), München 1965, σ. 112-115. Πρβλ. ἐπίσης R. Naumann καὶ H. Belting, *Die Euphemia - Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, σ. 191 (ὅπου εἶναι συγκεντρωμένες καὶ οἱ σχετικὲς φιλολογικὲς μαρτυρίες).

κεφάλι τους. Αὐτὲς εἶναι : γιὰ τὸν Νικόλαο Η ΒΡΗCIC ΤΟ ΘΑΥΜΑΤΟΝ, γιὰ τὸν Χρυσόστομο Η ΦΡΟΝΗCIC, γιὰ τὸν Βασίλειο Η ΓΝΟΗC, καὶ γιὰ τὸν Γρηγόριο Η ΚΕΝΗ ΦΥCIC. Ἐνα μόνο παράδειγμα μὲ ἀνάλογες ἐπιγραφὲς μᾶς εἶναι γνωστὸ σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζάνε στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Βενετίας, ἡ ὁποία παριστάνει τὸν ἅγιο Βασίλειο<sup>28</sup>. Εἰδικώτερα, ἡ κατακόρυφη ταινία ποὺ κοσμεῖ τὴ δαλματικὴ τοῦ Βασιλείου στὴν εἰκόνα τοῦ Τζάνε, τοῦ 1667, φέρει παραστάσεις τοῦ Μωϋσέως, τοῦ Ἡλίου, τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη, ποὺ συνοδεύονται ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες ἐπιγραφές : *πραότης, ὁ θεῖος ζῆλος, ἡ θερμότης ὁμολογία καὶ ἡ ἱλεικρινή(ς) θεολογία*. Ὅπως παρατηρήθηκε, ἡ ἐπιλογή τῶν τεσσάρων ἁγίων καὶ οἱ σχετικὲς ἐπιγραφὲς ἔχουν τὴν πηγὴ τους σ' ἓνα τροπάριο ποὺ ψάλλεται στὴν ἑορτὴ τοῦ ἁγίου Βασιλείου<sup>29</sup>. Ἀπὸ τὴν ὕμνολογία τῶν ἑορτῶν τῶν ἱεραρχῶν προέρχονται καὶ οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ πορτραῖτά τους στὴν κόγχη τοῦ νοτίου παρεκκλησίου τῆς Σπηλιᾶς. Ἀναφέρεται ἐνδεικτικὰ ὅτι ἓνα στιχηρὸ προσόμοιο ποὺ ψάλλεται στὸν Ἑσπερινὸ τῆς 6ης Δεκεμβρίου, ἑορτῆς τοῦ ἁγίου Νικολάου, τὸν ἀποκαλεῖ *τὴν βρώσιν τῶν θαυμάτων*<sup>30</sup>. Ἐπίσης στὴν ὕμνολογία τῆς ἑορτῆς τοῦ ἁγίου Βασιλείου, τὴν 1η Ἰανουαρίου, λέγεται γιὰ τὸ Βασίλειο ὅτι *ἐμνήθη . . . τῶν ὄντων τὴν γνῶσιν*<sup>31</sup>. Οἱ λειτουργικὲς ἐπιγραφὲς στὶς τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης ἀποτελοῦν ἐνδειχὴ γιὰ τὴ χρονολόγησή τους μετὰ τὰ μέσα τοῦ 12ου αἰῶνα, ὅταν ἡ ὕμνολογία ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάζῃ ὅλο καὶ περισσότερο τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὶς παραστάδες τοῦ ἱεροῦ ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση<sup>32</sup>. Μιὰ ἀσυνήθιστη λεπτομέρεια εἶναι ἡ μαντήλα ποὺ καλύπτει τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας ἐπάνω ἀπὸ τὸ μαφόριο (πίν. 24). Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ παρατηρεῖται σὲ μερικὲς ἀπεικονίσεις τῆς Πανα-

28. M. Chatzidakis, *Icones de Saint - Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise (1962), σ. 133, ἀριθ. 111. Ν. Β. Δραγδάκη, Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, Ἐν Ἀθήναις 1962, σ. 61 - 69, πίν. 19. Τὴν ὑπόδειξη τῆς εἰκόνας ὀφείλω στὸν κ. Μ. Χατζηδάκη.

29. Δραγδάκη, Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, σ. 66.

30. Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου (ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας), Ἀθῆναι 1962, σ. 32.

31. Αὐτόθι, σ. 10. Ἡ ὕμνολογία εἶναι ἡ κύρια πηγὴ γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς κύκλου εἰκονογραφικῶν θεμάτων ποὺ ἀναφέρονται στὸν Χρυσόστομο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλους ἱεράρχες, ὡς πηγὲς σοφίας. Βλ. σχετικὰ Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος «Πηγὴ τῆς Σοφίας», ΑΕ, 1942 - 1944 (1948), ἰδιαίτερα σ. 10, 29 - 36. Πρβλ. καὶ Ἀ. Ὁρλάδου, Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, Ἐν Ἀθήναις 1970, σ. 154 - 157.

32. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, σ. 66 κ.ἐξ.

γίας σὲ παιδική ηλικία<sup>33</sup>. Ἡ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὶς παραστάδες τοῦ ἱεροῦ καὶ ὁ διαχωρισμὸς του σὲ δύο τμήματα ταιριάζουν ἀπόλυτα μὲ τὸ συμβολικὸ περιεχόμενον τοῦ εὐαγγελικοῦ ἐπεισοδίου ποὺ ἀναφέρεται στὴν Ἑνσάρκωση τοῦ Λόγου, δηλαδὴ τὸ κυρίαρχο θέμα στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ<sup>34</sup>.

Καὶ στὰ δύο στρώματα τοιχογραφιῶν ποὺ καλύπτουν τὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια ἐπάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ ἔχει ἀπεικονισθῇ ἡ Δέηση, ὅπως ἦδη σημειώθηκε. Ἡ κύρια πηγὴ τοῦ θέματος αὐτοῦ εἶναι ἡ λειτουργία. Ἡ σύνθεση εἶναι ἡ πλαστικὴ ἔκφραση σὲ ἀπλὴ ἢ ἀνεπτυγμένη μορφή τῆς Εὐχῆς τῆς Προθέσεως ἢ Προσκομιδῆς<sup>35</sup>. Τὸ περιεχόμενον αὐτῆς τῆς εὐχῆς - ὅπως μᾶς τὸ ἐξηγοῦν οἱ βυζαντινοὶ σχολιαστὲς τῆς λειτουργίας -

33. Βλ. π.χ. τὴν ἀπεικόνιση τῶν Εἰσοδίων τῆς Παναγίας στὸν Ἅγιον Ἀθανάσιο στὸ Γεράκι, 14ος αἰ. (Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, εἰκ. 91) καὶ τὴν παράσταση τῆς Ἄννας μὲ τὴν Παναγία στὸν Ἅγιον Νικόλαο Ὁρφανὸ τῆς Θεσσαλονίκης, 14ος αἰ. (Α. Ξυγγοπούλου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1964, σ. 22, εἰκ. 141). Ἡ μαντήλα στὸ κεφάλι τῆς ἐνήλικης Παναγίας, ὅπως στὸ παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς, παρατηρεῖται καὶ στὴν παράσταση τῆς Φυγῆς στὴν Αἴγυπτο ἀπὸ τὶς ἀδημοσίευτες τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ ὁμώνυμο χωριὸ τῆς Μονεμβασίας, τοῦ 13ου αἰώνα.

34. Γιά τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ κοντὰ στὴν εἴσοδο τοῦ ἱεροῦ καὶ γιὰ τὸν συμβολισμό τῆς σκηνῆς σὲ σχέση μὲ τὴν θέση αὐτῆ βλ. A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, 7(1961), σ. 13-17. K. Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Δ', 1964-1965 (1966), σ. 17-18.

35. Βλ. Τρεμπέλα, *Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι*, σ. 2-3. Παρόμοια εὐχὴ σὲ συνεπτυγμένη μορφή ἐκφωνεῖται καὶ σὲ ἄλλα μέρη τῆς λειτουργίας (αὐτόθι, σ. 118-119, 184-185). Ἡ συνήθεια νὰ προσφέrawnται κατὰ τὸ πρῶτο μέρος τῆς λειτουργίας (προσκομιδῇ) κομμάτια ἀπὸ τὸν ἄρτο τῆς προσφορᾶς εἰς ἀνάμνησιν τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ ἄλλων ἁγίων μπορεῖ νὰ τεκμηριωθῇ στὰ Εὐχολόγια ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 11ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰώνα. Βλ. πρὸχειρα R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966, σ. 228 καὶ 267. Ἐπειδὴ ὁμοῦς τὸ θέμα τῆς Δεήσεως παρατηρεῖται στὴν τέχνη ἤδη ἀπὸ τὸν 6ο αἰώνα, ὁ Ch. Walters ὑποστηρίζει σὲ πρόσφατη μελέτῃ ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ στὴ Δέηση ὀφείλεται στὸ ρόλο τῶν δύο μορφῶν ὡς κατ' ἐξοχὴν μαρτύρων τῆς θείας φύσεως τοῦ Χριστοῦ, Βλ. Ch. Walters, *Two Notes on the Deësis*, *Revue des Etudes Byzantines*, 26 (1968), σ. 311-336 (ὅπου συγκεντρώνεται καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία τοῦ θέματος). Βλ. ἐπίσης τοῦ ἰδίου, *Further Notes on the Deësis*, αὐτόθι, 28 (1970), σ. 161-165. Ὁ Père Walters ὑποβιβάζει συνεπῶς τὴ σημασία τῆς λειτουργίας ὡς πηγῆς τοῦ θέματος τῆς Δεήσεως, ἀλλὰ τοῦτο δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἰσχύῃ γιὰ τὶς ἀπεικονίσεις τῆς Δεήσεως ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ ἐποχὴ καὶ ἔπειτα. Στὴν παρατιθέμενη βιβλιογραφία γιὰ τὴ Δέηση ἀπὸ τὸν Ch. Walters μποροῦν νὰ προστεθοῦν: Φανῆς Ἀ. Δροσο-

είναι ή απόδοση ευχαριστιών στο Θεό και ή ίκεσία για τή συγχώρηση τών ἁμαρτιῶν καί, κατά συνέπειαν, τήν κληρονομία τῆς οὐράνιας βασιλείας<sup>36</sup>. Ὁ λειτουργικός χαρακτήρας τῆς συνθέσεως ἐξηγεῖ τή συχνή παρουσία της στο χῶρο τοῦ ἱεροῦ<sup>37</sup>. Εἰδικά, ή ἀπεικόνιση τῆς Δεήσεως στο μέτωπο ἐπάνω ἀπό τήν κόγχη, ὅπως στο παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς, ἀκολουθεῖ σχῆμα ποῦ ἔχει ἐφαρμοσθῇ συχνά σέ παλαιότερα μνημεῖα (Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος καί Ἁγία Σοφία Κιέβου, 11ος αἰ., Ἅγιος Νικόλαος Κασνίτζης στήν Καστοριά, 12ος αἰ.)<sup>38</sup>. Ἡ παρουσία τοῦ θέματος αὐτοῦ στά παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς ταιριάζει ἰδιαίτερα μέ τὸ δεητικό περιεχόμενο μερικῶν ἐπιγραφῶν ποῦ σώζονται ἐδῶ καί μέ τήν ταφική λειτουργία τοῦ βορείου παρεκκλησίου.

Ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἰδιομορφία τῆς εἰκονογραφίας τοῦ ἱεροῦ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου εἶναι τὰ στηθάρια ἁγίων ἐπάνω ἀπὸ τήν κόγχη. Τὸ στηθάριο τοῦ ἁγίου στο παλαιότερο στῶμα, κάτω ἀπὸ τήν παράσταση τοῦ ἀποστόλου Παύλου, εἶναι τοῦ Βαρνάβα. Ὁ Βαρνάβας ἦταν μαθητῆς τοῦ Παύλου καί εἶχε ἀναλάβει μαζί μέ τὸ δάσκαλό του τὸν ἐκχριστιανισμό τῆς Κύπρου, ὅπως μᾶς πληροφοροῦν οἱ Πράξεις τῶν Ἀποστόλων (13, 5 - 12). Τὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου διασώζουν συχνά τὸ πορτραῖτο τοῦ ἁγίου<sup>39</sup>, ἀλλὰ

γιά ν ν η, Βυζαντιναὶ Τοιχογραφίαι ἐντὸς λαξευτοῦ Τάφου ἐν Βεροῖᾳ, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδον, τόμ. Β', Ἀθῆναι 1966, σ. 392 - 420. D o u l a M o u r i k i, A Deësis Icon in the Art Museum, Record of the Art Museum, Princeton University XXVII, 1 (1968), σ. 13 - 28. M a r i a A n d a l o r o, Note sui temi iconografici della Deesis e dell'Haghiosoritissa, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, N. S. XVII (1970), κυρίως σ. 93 - 117.

36. Βλ. π.χ. τήν Ἑρμηνεία τῆς Θείας Λειτουργίας ἀπὸ τὸν Νικόλαο Καβάσιλα: Migne, Patrologia Graeca, 150, στ. 385D - 389B.

37. Ἡ παρουσία τῆς Δεήσεως στο χῶρο τοῦ ἱεροῦ ἔχει μακρόχρονη παράδοση, ἀφοῦ μπορεῖ νὰ τεκμηριωθῇ στήν τέχνη ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα, ὅπως δείχνουν ή ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (K. W e i t z m a n n, The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, Proceedings of the American Philosophical Society, 110 (1966) σ. 402, εἰκ. 13 - στήν περίπτωση αὐτὴ ὁ Χριστὸς παριστάνεται ὡς Ἀμνὸς -) καί τὸ ἰουστινιάνειο τέμπλο τῆς Ἀγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως (St. X y d i s, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, Art Bulletin, 29, 1947, σ. 10 κ.ἐξ.).

38. Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος (R. H a m a n n - M a c L e a n καί H. H a l l e n s l e b e n, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Giessen 1963, εἰκ. 13). Ἁγία Σοφία Κιέβου (O l e x a P o w s t e n k o, The Cathedral of St. Sophia in Kiev, New York 1954, εἰκ. 46). Ἅγιος Νικόλαος Κασνίτζης Καστοριάς (ἀδημοσίευτη).

39. Βλ. A. καί J. S t y l i a n o u, The Painted Churches of Cyprus, London 1964, σ. 70, 91 καί 100. Ἐπίσης A. H. S. M e g a w καί E. J. W. H a w k i n s, The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes, D.O.P., 16 (1962), σ. 288 καί 309. Γιά τή λατρεία τοῦ ἁγίου Βαρνάβα βλ. H. D e l e h a y e, Saints de Chypre, Analecta Bollandiana, XXVI (1907), σποραδικά.

ἀπεικονίσεις του σὲ μνημεῖα ἄλλων περιοχῶν εἶναι μᾶλλον σπάνιες <sup>40</sup>. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Βαρνάβα στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ ἱεροῦ, ἐπάνω ἀπὸ τὴν κόγχη, εἶναι ἀνορθόδοξη καὶ προσδίδει ἀσφαλῶς ἓναν προσωπικὸ τόνο στὴ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ, δηλαδὴ μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ πρωτοβουλία κάποιου ἀσκητῆ μετὰ τὸ ἴδιο ὄνομα.

Γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ἁγίου ποὺ ἀποτελοῦσε ζεύγος μετὰ τὸν Βαρνάβα δὲν ὑπάρχει ἀπόλυτη βεβαιότης. Τὰ πρῶτα γράμματα ποὺ σώζονται ἀπὸ τὸ ὄνομά του ὑποδηλώνουν ὅτι ἐδῶ εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Καλλίνικος <sup>41</sup>. Ἡ πιθανότης αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ μιὰ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή κοντὰ στὴν παράσταση τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴν κόγχη τοῦ βορείου παρεκκλησίου (πίν. 26.2). Τὸ ὄνομα στὴν πέμπτη σειρὰ ἀπὸ κάτω διαβάζεται *Καληνίκον* μετὰ τὶς ἴδιες ἀνορθογραφίες, ὅπως στὸ σωζόμενο τμήμα ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ ἁγίου στὸ ἱερὸ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου. Ἵσως λοιπὸν νὰ ὀφείλεται ἡ παρουσία τοῦ ἁγίου Καλλινίκου σ' αὐτὴ τὴ θέση σὲ πρωτοβουλία τοῦ Καλλινίκου τῆς ἐπιγραφῆς, δεδομένου ὅτι ἡ παλαιογραφία τῆς ἐπιγραφῆς μπορεῖ νὰ τὴν τοποθετήσῃ στὴν ἴδια ἐποχὴ μετὰ τὴν τοιχογραφία. Οἱ μορφὲς τοῦ ἁγίου Βαρνάβα καὶ τοῦ ἁγίου Καλλινίκου δὲν ἀποτελοῦν αὐτόνομες παραστάσεις στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ, ἀλλὰ πρέπει νὰ συσχετισθοῦν μετὰ τὴ σύνθεση τῆς Δεήσεως. Ὁ ρόλος τους σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι θὰ ἦταν νὰ μεσιτεύουν μαζὶ μετὰ τὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο γιὰ τὴ σωτηρία δύο προσώπων μετὰ τὸ ἴδιο ὄνομα ποὺ εἶχαν Ἵσως συμβάλει στὴν τοιχογράφηση τῶν παρεκκλησίων.

Ἄν οἱ παραστάσεις τοῦ Καλλινίκου καὶ τοῦ Βαρνάβα φαίνονται ἄσχετες μετὰ τὸ κλασσικὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ, τὸ ἴδιο δὲν ἰσχύει γιὰ τὶς μορφὲς τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου ποὺ ἐγίναν γιὰ νὰ ἀντικαταστήσουν τὶς πρῶτες <sup>42</sup>. Παραστάσεις τοῦ ζεύγους τῶν κορυφαίων ἀποστόλων παρατηροῦνται συνήθως στὸν κυρίως ναὸ ἢ στὸ νάρθηκα, ἀλλὰ συχνὰ ἐντάσσονται καὶ στὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ, ὅπως θὰ φανῇ σὲ λίγο. Οἱ παραστάσεις τῶν δύο αὐτῶν ἀποστόλων συσχετίζονται συχνὰ μετὰ ὠρισμένα μεμονωμένα πρόσωπα ἢ μετὰ συγκεκριμένους συνθέσεις. Εἰδικότερα, στὴν περίοδο

40. Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφία τοῦ 11ου αἰῶνα στὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκά (Babić, Chapelles annexes, εἰκ. 134).

41. Ὁ ἅγιος Καλλίνικος εἶναι ἀπὸ τὴν Παφλαγονία, ἀλλὰ ἡ λατρεία του εἶχε ἐξαπλωθῇ σὲ μεγάλῳ βαθμῷ καὶ στὴν Κωνσταντινούπολιν ὅπου ἀναφέρονται τρεῖς ναοὶ ἀφιερωμένοι στὸν ἅγιο. Βλ. R. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, III. Les églises et les monastères, Paris 1953, σ. 284.

42. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ζεύγους τῶν κορυφαίων ἀποστόλων στὴν τέχνη ἀκολουθεῖ μακρόχρονη παράδοση, ποὺ ἀνάγεται στὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ. Βλ. τελευταῖα Karoline Kreidl-Papadopoulos, *Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 66 (1970), Sonderheft Nr. 220, σ. 92.

μετά την Εικονομαχία οί μορφές τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου πλαισιώνουν συχνὰ τὴ μορφή τῆς Παναγίας. Πρώιμη μαρτυρία γι' αὐτὴ τὴ συσχέτιση παρέχουν τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Βασιλείου Α' ὑπῆρχε στὸ μεγάλο δυτικὸ τόξο τοῦ τρούλλου παράσταση τῆς Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος ἀνάμεσα στὸν Πέτρο καὶ στὸν Παῦλο<sup>43</sup>. Τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ σχῆμα τῆς πρωτεύουσας ἐφαρμόζεται ἀργότερα σὲ διάφορες περιοχές, ὅπως π.χ. στὶς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα στὸ ναὸ τοῦ Βαῤκονο τῆς Βουλγαρίας (12ος αἰ.)<sup>44</sup>. Ἡ συσχέτιση τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου μὲ τὴν Παναγία σημειώνεται συχνὰ καὶ στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ. Ἀναφέρονται ἐνδεικτικὰ οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στὸ Περαχωριὸ τῆς Κύπρου (12ος αἰ.) καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Calendžicha στὴ Γεωργία (1384 - 1396), ὅπου οἱ δύο κορυφαῖοι ἀπόστολοι πλαισιώνουν τὴν Παναγία στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ<sup>45</sup>. Ἐξάλλου, ἀνάλογη θέση ὡς πρὸς τὴν Παναγία τῆς κόγχης τοῦ νοτίου παρεκκλήσιου τῆς Σπηλιᾶς ἔχουν τὰ στηθάρια τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου στὶς ἀδημοσίευτες τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὸ Σαγκρι τῆς Νάξου (1269/1270). Ἐνδιαφέρουσα μαρτυρία παρέχει καὶ τὸ λειτουργικὸ εἰλητάριο τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν (ἀριθ. 2759) (12ος αἰ.), τὸ ὁποῖο δείχνει στὴν ἐπικεφαλίδα τομὴ ἐκκλησίας κατὰ πλάτος μὲ ὄψη πρὸς τὸ ἱερὸ<sup>46</sup>. στὴν ἀψίδα ὑπάρχει παράσταση τῆς Παναγίας, ἐνῶ στὸ ἐπάνω τμήμα τοῦ τέμπλου, στὶς γωνίες, εἰκονίζονται στηθαῖοι ὁ Πέτρος καὶ ὁ Παῦλος.

Παρ' ὅλες τὶς παραπάνω μαρτυρίες νομίζουμε ὅτι ἡ παρουσία τῶν δύο ἀποστόλων στὸ ἱερὸ τοῦ νοτίου παρεκκλήσιου δὲν σχετίζεται μὲ τὴν Παναγία τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς κόγχης, ἀλλὰ μὲ τὴ Δέηση στὸ μέτωπο τῆς κόγχης. Ἡ συσχέτιση τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου μὲ τὴ Δέηση παρατηρεῖται συχνὰ στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Ἐνα παράδειγμα ποὺ θυμίζει πολὺ τὴ διάταξη στὸ νότιο παρεκκλήσιο παρέχουν οἱ τοιχογραφίες στὸ τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγχης τοῦ Direkli Kilise στὴ περιοχὴ Belisirama τῆς Καππαδοκίας (979 - 1025), ὅπου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ στὸν Πρόδρομο, δύο ἀρχαγγέλους καὶ τὰ στηθάρια τῶν δύο κορυφαίων ἀποστό-

43. Βλ. C. Mango, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962, σ. 77 - 78.

44. Βλ. A. Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 59 καὶ 63, πίν. III.

45. Βλ. ἀντίστοιχα Megaw καὶ Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio*, σ. 288, εἰκ. 12, καὶ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, σ. 374, εἰκ. 519.

46. Ἀ. Ξυγγούλου, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208, *ΕΕΒΣ*, 13 (1937), σ. 169, εἰκ. 7.



λων<sup>47</sup>. Δηλαδή πρόκειται ἐδῶ γιὰ τὴν ἀνεπτυγμένη μορφή τῆς Δεήσεως, τῇ λεγόμενῃ Μεγάλῃ Δέησιν. Στὰ ἐπιστύλια τῶν τέμπλων ποὺ κοσμοῦνται πολὺ συχνὰ μὲ τὴ Μεγάλῃ Δέησιν ὁ Πέτρος καὶ ὁ Παῦλος δὲν λείπουν σχεδὸν ποτέ. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρεται ὅτι ἑπτὰ εἰκόνες τέμπλου μὲ παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, τοῦ Προδρόμου, δύο ἀρχαγγέλων καὶ τῶν δύο κορυφαίων ἀποστόλων, οἱ ὁποῖες βρίσκονται σήμερα σὲ ρωσικὰ μουσεῖα, ἐστάλησαν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν στὴ Μονὴ Vysotskij τῆς Ρωσίας, τὸ 14ο αἰῶνα, ὅπως ἀναφέρουν οἱ πηγές<sup>48</sup>. Ἐπτὰ εἰκόνες τοῦ 1542 μὲ τὴν ἴδια σύνθεση προσώπων σώζονται στὸ Πρωτάτο τοῦ Ἁγίου Ὁρους<sup>49</sup>. Τὸν ἴδιο χρόνον ἐγιναν καὶ οἱ πέντε μεγάλες εἰκόνες μὲ τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τὸν Πρόδρομο καὶ τοὺς δύο κορυφαίους ἀποστόλους, ἔργο τοῦ ζωγράφου Εὐφρόσυνου, ποὺ βρίσκονται σήμερα στὴ Μονὴ Διονυσίου<sup>50</sup>. Ἡ παρουσία τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου στὴ σύνθεση τῆς Δεήσεως ἔχει τὴν πηγὴ τῆς στὴ λειτουργία. Στὴν Εὐχὴ τῆς Προσκομιδῆς μνημονεῖονται συχνὰ τὰ ὀνόματα τῶν δύο αὐτῶν ἀποστόλων μαζί μὲ τῆς Παναγίας, τοῦ Προδρόμου, ἀρχαγγέλων καὶ ἁγίων. Ἐτσι τὸ πιθανώτερον εἶναι πὼς οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι εἶχαν ἐνταχθῇ στὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου γιὰ νὰ μεσιτεύουν στὸν Χριστὸ τῆς Δεήσεως γιὰ τὴν ἀνθρώπινη σωτηρία. Ἡ ὑπόθεση ἄλλωστε αὐτὴ ἐνισχύεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν μορφῶν τοῦ Καλλινίκου καὶ τοῦ Βαρνάβα στὴν ἴδια θέση στὸ παλαιότερον στρώμα τῶν τοιχογραφιῶν. Ὅταν χρειάσθηκε νὰ γίνῃ ἐδῶ τὸ δεύτερον στρώμα ζωγραφικῆς καὶ εἶχε ἐν τῷ μεταξύ λείψει ὁ προσωπικὸς λόγος παρουσίας στὸ χῶρον αὐτὸ τῶν δύο προγενεστέρων ἁγίων, τότε τῇ θέσῃ τους πῆρε τὸ ζεῦγος τῶν κορυφαίων ἀποστόλων. Εἶναι πιθανὸ ἢ ἀλλαγὴ αὐτὴ νὰ ὑποδηλώνη καὶ τὴν ἀφιέρωση τοῦ παρεκκλησίου στὸν Πέτρο καὶ στὸν Παῦλο.

Τὸ πορτραῖτο τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη (πίν. 27.1), ἡ μόνη τοιχογραφία ἔξω ἀπὸ τὸ χῶρον τοῦ ἱεροῦ ποὺ μπορεῖ νὰ ταυτισθῇ ἄνετα, ξεφεύγει ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ κλασσικοῦ προγράμματος τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Ὅπως ἤδη παρατηρήθηκε, εἶναι τὸ δεύτερον πορτραῖτο τοῦ Χωνιάτη ποὺ ἔχει σημειωθῇ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀττικῆς. Τὸ ἄλλο πορτραῖτο, ποὺ ἐπεσή-

47. Βλ. M. Restle, Die Byzantinische Wandmalerei im Kleinasien, Recklinghausen 1967, III, πίν. 522.

48. Βλ. V. Lazarev, Novye Pamjatniki vizantijskoj živopisi XIV veka i Vysotskij čin, Vizantijskij Vremennik, IV (1951), σ. 122 - 131.

49. Μ. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητικά Χρονικά, 10 (1956), σ. 280 - 281, πίν. ΚΓ', εἰκ. 1, ΚΕ', εἰκ. 1 καὶ ΚΣΤ'.

50. Αὐτόθι, σ. 274. Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Μεγάλῃς Δεήσεως στὰ τέμπλα βλ. M. Chatzidakis, Ikonostas, Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, III (1973), σ. 339.



μανε ὁ καθηγητὴς Ὁρλάνδος στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ, παρέχει, χάρις στὴν καλὴ του διατήρηση, ἀσφαλέστερη μαρτυρία γιὰ τὴ φυσιογνωμία τοῦ μητροπολίτη τῶν Ἀθηνῶν (πίν. 27.2)<sup>51</sup>. Τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τοῦ πορτραίτου εἶναι τὸ ἀκανόνιστο σχῆμα τοῦ προσώπου μὲ τὸ ὑπερβολικὰ ψηλὸ μέτωπο ποὺ αὐλακώνουν ρυτίδες χωρὶς συμβατικὴ διάταξη, ἡ μακριὰ γαμπὴ μύτη καὶ ἀκόμη ἡ ἰδιότυπη κόμμωση. Τὰ πορτραῖτα τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη στὸν Ἅγιο Πέτρο καὶ στὴ Σπηλιά τῆς Πεντέλης μοιάζουν πολὺ μεταξύ τους. Ἡ ζωντάνια στὴν ἔκφραση καὶ κάποια ψυχογραφικὴ διάθεση ὑποδηλώνουν ὅτι οἱ ζωγράφοι τῶν πορτραίτων αὐτῶν γνώριζαν πῶς ἦταν ἡ μορφή τοῦ Μιχαὴλ εἴτε ἀπὸ προσωπικὴ ἀντίληψη εἴτε ἀπὸ κάποιο παλαιότερο πορτραῖτο τοῦ μητροπολίτη.

Ἡ παρουσία τῆς προσωπογραφίας τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη στὶς τοιχογραφίες τῶν δύο μνημείων τῆς Ἀττικῆς ἀποτελεῖ σημαντικὸ κριτήριον γιὰ τὴ χρονολόγησή τους. Ὁ Μιχαὴλ Χωνιάτης, ὅπως εἶναι γνωστὸ, διετέλεσε μητροπολίτης Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ 1182 ἕως τὸ 1204, ὅταν ἡ πόλη ἔπεσε στοὺς Φράγκους<sup>52</sup>. Τότε, γιὰ ἓνα χρόνο περίπου, ὁ Μιχαὴλ περιπλανήθηκε σὲ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος. Ἀπὸ τὸ 1205 ἕως τὸ 1217 ἐξήρσε ἐξόριστος στὸ μικρὸ νησί τῆς Κέας ἀπὸ ὅπου, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος, μπορούσε νὰ ἀτενίξει, πέρα ἀπὸ τὰ κύματα τοῦ Σαρωνικοῦ, τὶς ἀγαπημένες του ἀκτὲς τῆς Ἀττικῆς σὰν ἄλλος Ἀδὰμ ποὺ ἔχει διωχθῇ ἀπὸ τὸν παράδεισο<sup>53</sup>. Ὑπολογίζεται πῶς ὁ Μιχαὴλ πέθανε γύρω στὸ 1222, πάντοτε μακριὰ ἀπὸ τὴ μητρόπολὶ τοῦ<sup>54</sup>. Τὰ πορτραῖτά του στὰ δύο μνημεῖα τῆς Ἀττικῆς ἔχουν φωτοστέφανο, ἔνδειξη δηλαδὴ ὅτι ἐγίναν ὁπωσδήποτε μετὰ τὸ θάνατό του. Ἡ παρουσία ὅμως τοῦ φωτοστέφανου δὲν προϋποθέτει κατ' ἀνάγκην ὅτι ὁ Μιχαὴλ εἶχε ἐπίσημα κηρυχθῇ ἅγιος ἀπὸ τὴν ἐκκλησία, πρᾶγμα ποὺ δὲν συνέβη ἄλλωστε, ἀλλὰ ἀποτελεῖ ἔνδειξη γιὰ τὴν ἄσκηση τοπικῆς λατρείας πρὸς τὸ δραστήριο καὶ ἀνθρωπιστὴ μητροπολίτη τῶν Ἀθηνῶν<sup>55</sup>. Ἦταν ἐξαιρετικὴ τύχη γιὰ τὴ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλη, σκιὰ τῆς παλαιᾶς τῆς δόξας, νὰ ἔχῃ

51. Βλ. Ὁρλάνδου, Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου, σ. 210 κ.ἑξ., εἰκ. 1.

52. Γιὰ τὴν προσωπικότητα καὶ τὴ δράση τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη βλ. κυρίως G. Stadtmüller, Michael Choniates, Metropolit von Athen, Orientalia Christiana, XXXII-2 (1934), σ. 123 κ.ἑξ. K. M. Setton, Athens in the Later Twelfth Century, Speculum, XIX (1944), σ. 179-207.

53. Σπ. Λάμπρου, Μιχαὴλ Ἀκομινάτου τοῦ Χωνιάτου τὰ Σωζόμενα, τόμ. Β', Ἀθῆναι 1880, σ. 148. Πρβλ. Setton, Athens in the Later Twelfth Century, σ. 205.

54. Βλ. Stadtmüller, Michael Choniates, σ. 205 κ.ἑξ., 256.

55. Πρβλ. Ὁρλάνδου, Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου, σ. 212. Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι σὲ πολλὰ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα εἰκονίζονται μὲ φωτοστέφανο τοπικοὶ ἐπίσκοποι ποὺ δὲν εἶχαν κηρυχθῇ ἅγιοι. Βλ. σχετικὰ V. D. Djurić, La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle, εἰς L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, σ. 167 σημ. 82.

μητροπολίτη έναν από τους πιο μορφωμένους ανθρώπους της εποχής, ευαίσθητη και πολύμορφη προσωπικότητα, που άφησε πολύτιμες μαρτυρίες για την εποχή του. "Αν ίσως δεν έντυπωσίασε το σχετικά άπλοϊκό του ποίμνιο με τις πνευματικές του επιδόσεις, όπως ή λόγια ποίηση που συνέθετε και ακόμη ή συγκρότηση μιās καταπληκτικής βιβλιοθήκης, όπωςδήποτε ο Μιχαήλ Χωνιάτης συγκίνησε τους κατοίκους της περιοχής με τις εκκλήσεις του στους ισχυρούς της κεντρικής διοικήσεως για περισσότερη δικαιοσύνη, μικρότερη καταπίεση στους φόρους και μεγαλύτερη στοργή για την επαρχία. Δεν πρέπει να μάς ξενίζει συνεπώς ότι το πορτραίτο του Μιχαήλ έχει περιληφθεί στο διάκοσμο δύο μνημείων της Ἀττικής. Στον Ἅγιο Πέτρο ή μορφή του Μιχαήλ εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιεροῦ. Ἀντίθετα, στη Σπηλιά της Πεντέλης ή μορφή βρίσκει θέση σε μιὰ μακρινή γωνιά του νοτίου παρεκκλησίου και έτσι υποδηλώνεται ότι ἐδῶ πρόκειται για ἀφιερωτικό πορτραίτο.

## 2. Βόρειο παρεκκλήσιο

Ὁ ἅγιος Νικόλαος στο τέταρτοσφαίριο της κόγχης του ιεροῦ εὐλογεῖ με τὸ δεξι χέρι ἐνῶ κρατεῖ με τὸ ἀριστερό ἀνοικτὸ εὐαγγέλιο με τὴν ἐπιγραφή + ΤΟ ΚΕΡΟ ΕΚΗΝ(Ο) ΕΣΤΗ Ο ΙΗΣΟΥΣ ΕΠΗ ΤΟΠΟΥ ΠΕΔΙΝΟΥ (πίν. 26.2). Αὕτη εἶναι ἡ ἀρχὴ της περικοπῆς ἀπὸ τὸ Κατὰ Λουκᾶν εὐαγγέλιο (6, 17 - 20), ὅπου ἀναφέρεται ὅτι πλῆθος λαοῦ ἔτρεξε ἀπὸ διάφορα μέρη γιὰ νὰ ἀκούσῃ τὴ διδασκαλία του Ἰησοῦ, νὰ θεραπευθῇ ἀπὸ τὰ κακὰ πνεύματα καὶ νὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ ποικίλα νοσήματα. Εἶναι προφανὲς ἡ σχέση του εὐαγγελικοῦ χωρίου με τὴ δράση του ἁγίου Νικολάου, στο ἐνεργητικὸ του ὁποῖου ἐγγράφονται πολλαπλὲς ἰάσεις καὶ ἄλλα θαύματα. Γι' αὐτὸν ἀσφαλῶς τὸ λόγο ἡ παραπάνω εὐαγγελικὴ περικοπὴ διαβάζεται στη λειτουργία της ἑορτῆς του ἁγίου Νικολάου, στίς 6 Δεκεμβρίου.

Ἡ ἀπεικόνιση του ἁγίου Νικολάου στο τέταρτοσφαίριο της κόγχης του παρεκκλησίου φανερώνει ὅτι τοῦτο ἦταν ἀφιερωμένο στὸν ἅγιο αὐτό. Ἡ παράσταση του Νικολάου ἐδῶ ταιριάζει κατ' ἀρχὴν με τὸν ἀφιερωτικὸ χαρακτήρα πολλῶν τοιχογραφιῶν καὶ στὰ δύο παρεκκλήσια. Ἐξάλλου ἡ δεητικὴ ἐπιγραφή κοντὰ στὸν ἅγιο Νικόλαο ἀναφέρει μεταξὺ ἄλλων προσώπων καὶ ἓναν ἱερομόναχο Νικόλαο. Πρέπει νὰ ὑπογραμμισθῇ ὅτι ὁ Νικόλαος εἶναι ὁ δεύτερος μετὰ τὸν Πρόδρομο ἅγιος της ὁρθόδοξης ἐκκλησίας στὸν ὁποῖον ἀπευθύνονται τόσο πολλὲς ἐκκλήσεις γιὰ νὰ μεσιτεῦῃ στὸν Χριστὸ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη σωτηρία <sup>56</sup>. Ὁ ἅγιος Νικόλαος ἐναλλάσσε-

56. "Ἐνα ἐπίγραμμα του Ἰωάννη του Γεωμέτρη *Εἰς τὴν δέξιν της Θεοτόκου, τοῦ Προδρόμου καὶ τοῦ ἁγίου Νικολάου* ἐξηγεῖ γιὰ ποῖο λόγο ἡ μεσιτεία τῶν τριῶν αὐτῶν προσώπων στὸν Χριστὸ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀποτελεσματικὴ: *Κάμφθητι χερσὶ μητέ-*

ται συχνά με τὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο στὴ σύνθεση τῆς Δεήσεως ἢ παριστάνεται κοντὰ στὰ τρία κύρια πρόσωπα τῆς συνθέσεως<sup>57</sup>. Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο πολλὰ παρεκκλήσια βυζαντινῶν ναῶν εἶναι ἀφιερωμένα στὸν ἅγιο Νικόλαο<sup>58</sup>. Στὴν περίπτωση τοῦ βορείου παρεκκλησίου τῆς Σπηλιᾶς, ἡ ἀφιέρωσή του σ' αὐτὸν τὸν ἅγιο ταιριάζει ἀπόλυτα μετὰ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ χώρου γιὰ ταφές.

Ἐνα δεῦτερο ἁγιογραφικὸ πορτραῖτο μετὰ σαφῆ ἀφιερωτικὸ χαρακτήρα στὸ βόρειο παρεκκλήσιο εἶναι τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης (πίν. 28 καὶ 29). Ἡ ἁγία φορεῖ βασιλικὴ ἐνδυμασία, ὅπως ταιριάζει στὴν εὐγενικὴ της καταγωγή. Ἡ ἐνδυμασία της περιλαμβάνει καὶ τὸ σχηματοποιημένο θωράκιο σὲ μορφή ἀσπίδας, ποὺ παρατηρεῖται ἐπίσης σὲ πολλὲς παραστάσεις μετὰ γυναικεῖς μορφές ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα<sup>59</sup>. Παρόμοιο θωράκιο ἔχουν καὶ οἱ γυναικεῖς μορφές στὴ σκηνὴ τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ<sup>60</sup>.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ τέμπλο, σὲ πλάγια στάση καὶ μετὰ τὰ χέρια σὲ δέηση, εἶναι ἀσφαλῶς ἀνορθόδοξη. Σήμερα ἡ μορφή αὐτὴ βρίσκεται σχετικὰ μακριὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ ἱεροῦ, ἐπειδὴ ὁ τοῖχος ἔχει ἐπεκταθῆ σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ πρὸς τὸ μέρος τῆς ὥραίας πύλης· ἀρχικὰ ὅμως ἡ μορφή αὐτὴ βρισκόταν ἀκριβῶς πλάι στὴν εἴσοδο, πρὸς τὰ δεξιὰ, σὲ θέση δηλαδὴ ὅπου τοποθετεῖται συνήθως μιὰ ἀπὸ τὶς μεγάλες εἰκόνες τοῦ τέμπλου. Τοῦτο φανερώνει τὸν ἀφιερωτικὸ χαρακτήρα τοῦ ἁγιογραφικοῦ πορτραῖτου, δηλαδὴ τὴν ἀπεικόνισή του γιὰ νὰ ἐκπληρωθῇ ἡ ἡ ἐπιθυμία κάποιου ἀφιερωτῆ, ὁ ὁποῖος εἶχε προσωπικοὺς λόγους νὰ ἀποδώσῃ λατρεῖα στὸ συγκεκριμένο ἅγιο πρόσωπο.

Οἱ διαθέσιμες ἐπιφάνειες στοὺς ὀρθοὺς τοίχους καὶ στὶς καμάρες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης εἶναι περιορισμένες. Συνεπῶς

ρος, θύτου, φίλου, αἷς ἡγκαλίσθης, αἷς ἐβαπτίσθης, Λόγε, ὕψ' ὧν ἐτύθης θῆμα καινὸν πολλάκις. Βλ. *Patrologia Graeca*, 106, στ. 965B.

57. Γιὰ μερικὰ παραδείγματα βλ. Φανῆς Δροσογιάννη, Βυζαντιναὶ Τοιχογραφίαι ἐντὸς λαζευτοῦ Τάφου ἐν Βεροῖα, σ. 394 - 396, σημ. 8 καὶ 9.

58. Βλ. π.χ. Babić, *Les Chapelles annexes*, σ. 138, 144.

59. Γιὰ τὸ θωράκιο βλ. Μαρία Γ. Σωτηρίου, Τὸ λεγόμενον θωράκιον τῆς γυναικείας αὐτοκρατορικῆς στολῆς, *ΕΕΒΣ*, 23 (1953) («Κανίσκιον Φαίδωνι Ἰ. Κουκούλε»), σ. 524 - 530. Ἡ παλαιότερη ἄποψη τοῦ Jerphanion ὅτι ἡ χρῆσις τοῦ θωρακίου περιορίζεται στὸν 11ο αἰῶνα καὶ συνεπῶς μπορεῖ νὰ ἀποτελέσῃ κριτήριον γιὰ χρονολόγησι (βλ. G. de Jerphanion, *Le «thorakion», caractéristique iconographique du onzième siècle*, *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris 1930, σ. 70 κ.ἑξ.) ἀναιρεῖται στὴν παραπάνω μελέτη.

60. Ἀδημοσίευτη.

δὲν ἐπέτρεπαν μιὰ πλήρη παρουσίαση τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν τὸν κανόνα γιὰ τὸ πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό στὶς παραστάδες τοῦ ἱεροῦ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου, μικρὸ τμῆμα ἀπὸ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ σώζεται στὸ βορειοανατολικὸ πεσσὸ τοῦ βορείου παρεκκλησίου, ἀλλὰ πρὶν ἀπὸ μερικὲς δεκαετίες σωζόταν πολὺ μεγαλύτερο τμῆμα τῆς σκηνῆς. Ἐδῶ ἐδέσποξε ἡ μορφή τῆς ἀνακαθισμένης Παναγίας ποὺ ἄγγιζε στοργικὰ τὸ βρέφος στὴ φάτνη. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἀριστερά, φαίνεται καὶ σήμερα τμῆμα ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἰωσήφ, καθισμένου σὲ σαμάρι μὲ τὰ νῶτα γυρισμένα πρὸς τὴν Παναγία. Σὲ συμμετρικὴ θέση, δεξιά, ἦταν τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Λουτροῦ τοῦ βρέφους μὲ τὶς δύο γυναικεῖς μορφές. Ψηλότερα, πίσω ἀπὸ τὸ Λουτρό, εἰκονίζονταν οἱ Μάγοι ποὺ ἔφεραν τὰ δῶρα πεζοί· ἀπέναντι δύο βοσκοὶ παρακολουθοῦσαν τὰ θαυμαστά συμβάντα, ἐνῶ, πρὶν πίσω, ἓνας βοσκός, καθισμένος στὸ ἔδαφος, ἔπαιζε ἓνα μουσικὸ ὄργανο <sup>61</sup>.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ τρούλλου τοῦ βορείου παρεκκλησίου ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση. Τὸ πρὶν ἐνδιαφέρον στοιχεῖο εἶναι ἡ παρουσία τῆς Παναγίας, ἡ ὁποία σημειώνεται συνήθως ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα στὴ θέση αὐτὴ <sup>62</sup>. Παρατηρεῖται ἐξάλλου καὶ σὲ ἀρκετὰ μνημειακὰ σύνολα τῆς Ἀττικῆς, τὰ ὁποῖα χρονολογοῦνται στὸ 12ο καὶ στὸ 13ο αἰῶνα, ὅπως δείχνουν παραδείγματα στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Χαλιδοῦς στὸ Λιόπεσι, στοὺς ναοὺς τοῦ Σωτῆρος καὶ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα, στὸν Ἅγιο Πέτρο στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ καὶ πιθανώτατα στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ τῶν Ἀθηνῶν <sup>63</sup>.

Ἡ παρουσία τῆς Παναγίας στὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου ἐπιτρέπει νὰ διασαφηνισθῇ τὸ περιεχόμενό του ποὺ εἶναι βασικὰ τὸ ἴδιο, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὲς ἀποχρώσεις κάθε φορά. Εἰδικὰ στὸν τρούλλο τοῦ βορείου παρεκκλησίου σώζεται μέρος ἐπιγραφῆς ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ στὸν

61. Βλ. Σωτηρίου, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 56. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Γεννήσεως βλ. Millet, Recherches, σ. 93 κ. ἑξ.

62. Βλ. σχετικὰ Ντούλας Μουρίκη, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τρούλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, Α.Δ., 25, 1970 (1971), σ. 244 - 245.

63. Ἅγιος Νικόλαος Χαλιδοῦς, 12ος αἰ. (Μπούρα, Καλογεροπούλου, Ἀνδρεάδης, Ἐκκλησιῆς τῆς Ἀττικῆς, εἰκ. 201 - 202). Ναὸς Σωτῆρος κοντὰ στὰ Μέγαρα, γύρω στὸ 1200 (Hélène Grigoriadou Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle, Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου, Β', σ. 38, πίν. VIII). Ναὸς Μονῆς Ἁγίου Ἱεροθέου, γύρω στὸ 1200 (Μουρίκη, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας, πίν. 93,β). Ἅγιος Πέτρος στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ, γύρω στὸ 1230 (ἀδημοσίευτη). Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ Ἀθηνῶν, γύρω στὸ 1300 (Ἀγάπης Βασιλάκη - Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίαι τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, σ. 35).

Γαβριήλ. Διαβάζεται ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΚ ΣΟΥ ΤΕΧΘΕΝΤΑ, πού υπογραμμίζει ότι η Παναγία βρίσκεται ανάμεσα στους προφήτες του τρούλλου εξ αιτίας του βασικού της ρόλου στο μυστήριο της Ἐνσαρκώσεως. Ἡ ἐπιλογή τῶν προφητῶν γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα καὶ οἱ ἐπιγραφές στὰ εἰλητάριά τους ἀκολουθοῦν ἐπίσης τὴν παράδοση. Ὅλες οἱ σωζόμενες ἐπιγραφές ἀναφέρονται στὴν ἔλευση τοῦ Σωτῆρος καὶ στὴ δόξα τοῦ Παντοκράτορα, ὁ ὁποῖος δεσπόζει στὴν κορυφή τοῦ τρούλλου <sup>64</sup>.

Ἀπὸ τοὺς εὐαγγελιστὲς τῶν λοφίων τοῦ τρούλλου σώζονται ὁ Ματθαῖος καὶ ὁ Λουκάς, ὅπως ἤδη σημειώθηκε. Ὁ Ματθαῖος (πίν. 41) εἰκονίζεται τὴ στιγμή πού ἐτοιμάζεται νὰ γράψῃ τὸ εὐαγγέλιό του ὑπὸ τῇ θεαί ἔμπνευση, ὅπως δείχνει ἡ εὐλογοῦσα χεὶρ τοῦ Θεοῦ πού προβάλλει στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία. Ἡ τελευταία αὐτῇ ἰδιομορφία, ὅπως εἶναι γνωστό, χαρακτηρίζει συνήθως τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη <sup>65</sup>. Στὴν περίπτωση τοῦ Ματθαίου τὸ στοιχεῖο αὐτὸ δείχνει παρανόηση πού πιθανὸν ὀφείλεται σὲ ἐπίδραση ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Ἰωάννη, ἡ ὁποία θὰ βρισκόταν στὸ ἀπέναντι λοφίο.

Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκάς στὸ νοτιοδυτικὸ λοφίο ἐτοιμάζεται νὰ γράψῃ σὲ φύλλο περγαμνῆς πού εἶναι ἀπλωμένο στὸ γόνατό του (πίν. 40). Πρόκειται γιὰ τὸν ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο εἰκονογραφικοὺς τύπους πού χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὸν εὐαγγελιστὴ αὐτόν <sup>66</sup>. Γνωρίζοντας τὴ θέση τοῦ Ματθαίου καὶ τοῦ Λουκά, μποροῦμε εὐκολὰ νὰ προσδιορίσουμε τὴ θέση τῶν ἄλλων δύο εὐαγγελιστῶν. Ἡ παράσταση τοῦ Ἰωάννη θὰ κατεῖχε ἀσφαλῶς τὸ βορειοανατολικὸ λοφίο, ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Ματθαῖο, ἀκολουθώντας ἔτσι σταθερὴ παράδοση <sup>67</sup>, ἐνῶ τοῦ Μάρκου θὰ βρισκόταν στὸ βορειοδυτικὸ λοφίο, ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Λουκά. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀκολουθοῦσε ὁ ζωγράφος τὴ σειρὰ πού ἔχουν οἱ εὐαγγελιστὲς ὅταν διαβάζονται οἱ περικοπὲς ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιό τους στὴν ἐκκλησία.

Ἡ τελευταία τοιχογραφία ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ περίοδο πού σώζεται στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς εἶναι ἡ μορφή τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ νοτιοανατολικὸ πεσσὸ (πίν. 42.2). Ὁ ἀρχάγγελος φορεῖ πλούσια αὐτοκρατορικὴ στολὴ καὶ κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ σκῆπτρο. Τὸ ὑπερφυσικὸ μέγεθος τῆς μορφῆς καὶ ἡ θέση της στὴ δίοδο πού συνδέει τὰ δύο παρεκκλήσια δὲν ἀφήνει

64. Γιὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ προγράμματος τοῦ τρούλλου βλ. κυρίως G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945, σ. 64 κ.ἑξ.

65. Βλ. π.χ. H. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives*, D.O.P., 15 (1961), σ. 132, εἰκ. 1, 6-8.

66. Βλ. A. M. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, Art Studies, V (1927), σ. 134 κ.ἑξ.

67. Βλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 44.

καμμιά ἀμφιβολία ὅτι ὁ Μιχαήλ ἐμφανίζεται ἐδῶ στὸ ρόλο τοῦ ὡς φύλακα τῶν παρεκκλησίων. Παρόμοια θέση τοῦ ἀρχαγγέλου, κοντὰ στὴν εἴσοδο τῶν ναῶν, παρατηρεῖται σὲ πολλὰ παραδείγματα<sup>68</sup>. Εἶναι πιθανὸ νὰ ὑπῆρχε ἀρχικὰ καὶ ἡ μορφή τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ στὸν ἀπέναντι τοῖχο τῆς νότιας κεραίας τοῦ σταυροῦ<sup>69</sup>.

### III. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Οἱ τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης δὲν παρουσιάζουν ὁμοιογένεια στὴν τεχνοτροπία τους. Μὲ προσεκτικὴ ἐξέταση εἶναι δυνατό νὰ ξεχωρίσουν τρεῖς ὁμάδες : α) Ἡ διακόσμηση τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου, μαζί μὲ τὸν Εὐαγγελισμό τῶν παραστάδων, τὰ διακοσμητικὰ θέματα τοῦ ἱεροῦ καὶ τὸ παλαιότερο στρῶμα τοιχογραφιῶν στὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια ἐπάνω ἀπὸ τὴν κόγχη. β) Οἱ μορφές τοῦ Μιχαήλ Χωνιάτη στὸ νότιο παρεκκλήσιο, τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ βόρειο παρεκκλήσιο. γ) Ἡ διακόσμηση τοῦ τρούλλου καὶ τὸ σωζόμενο τμήμα ἀπὸ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ στὸ βόρειο παρεκκλήσιο, ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ στὴ δίοδο πρὸς τὸ νότιο παρεκκλήσιο καὶ τὸ νεώτερο στρῶμα τοιχογραφιῶν ἐπάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου.

Τὰ πρόσωπα στὶς μορφές τῆς πρώτης ὁμάδος παρουσιάζουν σημαντικὴ φθορὰ καὶ ἡ μελέτη τῆς τεχνοτροπίας τους εἶναι δύσκολη. Μόνο ὁ Γρηγόριος ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες τῆς κόγχης (πίν. 23.2) καὶ ὁ Βαρνάβας ἀπὸ τὶς μορφές στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ἱεροῦ (πίν. 26.1) ἐπιτρέπουν συγκεκριμένες παρατηρήσεις. Στὸ πρόσωπο τοῦ ἱεράρχη ὁ προπλασμός ἀποδίδεται σὲ τόνους ζεστῆς ὥχρας. Πλατιεὲς κοκκινωπὲς πινελιὲς δηλώνουν τὶς ρυτίδες στὸ μέτωπο καὶ τονίζουν τὰ μάγουλα. Τὸ πλάσιμο γίνεται μὲ ἀρκετὰ ἐλεύθερο ζωγραφικὸ τρόπο καὶ ἡ λειτουργία τῆς γραμμῆς εἶναι περιορισμένη. Ἀκόμη πιὸ ἐλεύθερο πλάσιμο παρουσιάζει τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Βαρνάβα, ἕνα στοιχεῖο ποὺ ἐξηγεῖται καὶ ἀπὸ τὴ νεανικὴ ἡλικία τοῦ ἁγίου. Ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ τὴν ἴδια ζεστὴ ὥχρα γιὰ τὸν προπλασμό καὶ οἱ κόκκινες πινελιὲς εἶναι πιὸ ἀνάλαφρες· πράσινες σκιὲς πλαισιώνουν τὰ μάτια. Τὸ πλάτος τοῦ προσώπου, τὸ ἐλεύθερο ζωγραφικὸ πλάσιμο

68. Βλ. σχετικὰ Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ, Πρακτικὰ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τοῦ ἔτους 1932, περ. Γ' τόμ. Α' (1933), σ. 18. Βλ. καὶ R. Stichel, Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen, Wien 1971, σ. 38 - 39.

69. Γιὰ ἕνα παλαιὸ παράδειγμα ἀπεικονίσεως τῶν δύο ἀρχαγγέλων σὲ εἴσοδο ναοῦ βλ. Ν. καὶ Μ. Thierry, Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce, C.A., 15 (1965), σ. 124.

καὶ μιὰ διάθεση γιὰ ψυχολογικὴ ἔκφραση θυμίζουν μορφές μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸ δευτέρου τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως π.χ. στὶς τοιχογραφίες τῆς Mileševa στὴ Γιουγκοσλαβία <sup>70</sup>.

Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου προσφέρεται περισσότερο γιὰ τὴ μελέτη τῆς πτυχολογίας τῶν μορφῶν τῆς πρώτης ομάδος, ἐπειδὴ εἶναι καλύτερα διατηρημένη (πίν. 22.1). Οἱ ἀκμές τῆς πτυχολογίας στὸ φαιλόνιο τοῦ ἱεράρχη δηλώνονται μὲ βυσσινιᾶς γραμμές, οἱ σκιές σημειώνονται μὲ πλατιά ἐπίπεδα σὲ ρόδινο χρῶμα, ἐνῶ τὸ ἄσπρο χρῶμα ἔχει μείνει ἀκάλυπτο ὅπου χρειάζοταν νὰ δηλωθοῦν οἱ φωτιζόμενες ἐπιφάνειες. Τὸ πλάτος στὶς ἐνδυμασίες τῶν ἱεραρχῶν τῆς κόγχης, ἡ ἄδρῃ πτυχολογία καὶ οἱ μεγάλοι σταυροὶ στὰ ὠμοφόρια χαρακτηρίζουν τὴν τεχνοτροπία τοῦ 13ου αἰώνα <sup>71</sup>.

Οἱ τοιχογραφίες τῆς πρώτης ομάδος παρουσιάζουν, ὥστόσο, ἀρκετὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ 12ου αἰώνα. Κατ' ἀρχὴν παρατηρεῖται ἰδιαίτερη ἀγάπη γιὰ περίτεχνη διακόσμηση. Τὸ στοιχεῖο τοῦτο ἀνήκει κατ' ἐξοχὴν στὴν αἰσθητικὴ ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν, ποὺ ἀποσκοπεῖ νὰ ἀποδώσῃ καὶ μὲ τὸ μέσο τῆς τοιχογραφίας τὴν ἐντύπωση λεπτῆς ἐργασίας ἀκριβῶν ἔργων μικροτεχνίας. Παρόμοια ἐντύπωση δημιουργεῖται καὶ ἀπὸ τὰ χρώματα· κυριαρχοῦν τὰ κόκκινα καὶ τὰ γαλάζια σὲ συνδυασμοὺς ποὺ θυμίζουν σμάλτα ἢ μικρογραφίες χειρογράφων. Ἀρχαϊκὴ καὶ ταυτόχρονα λαϊκὴ ἀντίληψη προδίδει καὶ ἡ ἀγάπη γιὰ τὰ ἀραβουργήματα, τὸ *opus vermiculatum*, τὸ ὁποῖο καλύπτει τὰ τριγωνικὰ κενὰ ἀνάμεσα στὰ τόξα, τὰ ἐγχεῖρια καὶ τὰ ἐπιμάνικα τῆς ἐνδυμασίας τῶν ἱεραρχῶν, τὰ λειτουργικὰ σκεύη καὶ ὑφάσματα, ἀκόμη καὶ τὰ ἐπιπλα. Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ κοσμήματος ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα, γνωρίζει ὥστόσο ἐξαιρετικὴ διάδοση πρὸς τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα <sup>72</sup>.

Ἄλλο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο εἶναι οἱ φωτοστέφανοι μὲ τὶς μονές ἢ διπλὲς σειρὲς μαργαριτάρια ποὺ διακόπτονται σὲ κανονικὰ διαστήματα μὲ κόκκινες πέτρες. Τὸ στοιχεῖο αὐτό, ποὺ ἀνήκει κατ' ἀρχὴν στὸ χῶρο τῆς μικροτεχνίας, παρατηρεῖται καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, κυρίως ἀπὸ τὸ 10ο ἕως τὸ 13ο αἰώνα <sup>73</sup>. Ἡ ἐκδηλῶν τάση γιὰ περίτεχνη διακόσμηση παρου-

70. Βλ. Hamann-MacLean καὶ Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, εἰκ. 86, 87 καὶ 92.

71. Βλ. π.χ. τὶς τοιχογραφίες στὴν Κάτω Παναγιά κοντὰ στὴν Ἄρτα, Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> siècle*, σ. 61, εἰκ. 1.

72. Βλ. Megaw καὶ Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio*, σ. 341 - 342.

73. Διάλιθοι φωτοστέφανοι παρατηροῦνται συχνὰ σὲ καππαδοκικὲς τοιχογραφίες, ὅπως στὸ Direkli Kilise (N. καὶ M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, πίν. 83 - 89) καὶ στὴν περιοχὴ τοῦ Gueureme (Restle, *Die Byzanti-*



σιάζεται και στα πλαίσια των στηθαρίων του αγίου Βαρνάβα και του αγίου Καλλινίκου. Αυτά μιμούνται διακόσμηση σμάλτων, ένα στοιχείο που έχει επίσης ευρύτατη διάδοση σε μνημεία της Ελλάδος κατά το 12ο και το 13ο αιώνα<sup>74</sup>.

Είναι δύσκολο να σημειωθούν όλες οι περιπτώσεις που ο ζωγράφος των τοιχογραφιών της άψιδας στο νότιο παρεκκλήσιο γυρίζει πίσω στην παράδοση του 12ου αιώνα για να εκφράσει το *horror vacui* και την αγάπη για πολύτιμα υλικά. Αναφέρονται ενδεικτικά δύο ακόμη λεπτομέρειες. Η μία έχει σχέση με τις παράλληλες σειρές από μαργαριτάρια που στολίζουν τα φτερά των αγγέλων της κόγχης, ένα στοιχείο παλαιό βέβαια που επιβιώνει κυρίως σε έπαρχιακά μνημεία του 13ου και του 14ου αιώνα<sup>75</sup>. Η δεύτερη περίπτωση αφορά το περίτεχνο υποπόδιο της Παναγίας του Εὐαγγελισμού, το οποίο στολίζεται με τοξοστοιχία, ένα στοιχείο από την αριστοκρατική παράδοση των έργων της πρωτεύουσας<sup>76</sup>.

Σημειώθηκε ήδη ότι ο Μελισμός και οι τέσσαρες ιεράρχες της κόγχης του νοτίου παρεκκλησίου εικονίζονται κάτω από τοξοστοιχία. Πρόκειται πάλι για ένα αρχαϊκό στοιχείο που παρατηρείται συχνά στις τοιχογραφίες της Καππαδοκίας<sup>77</sup>, αλλά και της Ἀττικής, ιδιαίτερα από τον 11ο έως και το 13ο αιώνα (ναοί της Μεταμορφώσεως στο Κορωπί, του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο, του Σωτήρος κοντά στα Μέγαρα)<sup>78</sup>. Μιά σπάνια ιδιομορφία

nische Wandmalerei im Kleinasien, II, πίν. 58 - 60). Από τα παραδείγματα στην Ελλάδα αναφέρονται ενδεικτικά: του Αγίου Παντελεήμονος στους Μπουλαριούς της Μέσα Μάνης, 991/2 (N. B. Δραυδάκη, "Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών, ΕΕΒΣ, 37, 1969 - 1970, (1970), σ. 454, εικ. 5 κ.έξ.) και του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου Νάξου, 13ος αϊ. (N. Ζία, "Εργασίαι εις τοιχογραφημένους ναούς των Κυκλάδων, "Αρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν, III, 2, 1970, εικ. 8 και 10).

74. Βλ. π.χ. τις τοιχογραφίες στον Άγιο Ιωάννη τὸν Θεολόγο, στὸ Κρανίδι της Ἀργολίδος, 13ος αϊ. (M. Χατζηδάκη, Βυζαντινὸν καὶ Χριστιανικὸν Μουσεῖον, Ἔργασίαι τοῦ ἔτους 1966, ΑΔ, Χρονικά, 22, 1967 (1968), σ. 23, πίν. 31) καὶ στὴ Θεοσκεπάστο στὴ θέση Πρωτόρια τῆς Πάρου, 13ος αϊ. (Ζία, Ἔργασίαι εις τοιχογραφημένους ναοὺς τῶν Κυκλάδων σ. 224, εικ. 3).

75. Βλ. π.χ. τις τοιχογραφίες στὸ Gueureme τῆς Καππαδοκίας, 11ος αϊ. (Restle, Die Byzantinische Wandmalerei im Kleinasien, II, εικ. 33), στὴ Μαυριώτισσα τῆς Καστοριάς, 13ος αϊ. (N. K. Μουτσόπουλου, Καστοριά. Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, Ἀθῆναι 1967, πίν. 43) καὶ στοὺς ναοὺς τῆς Μεταμορφώσεως στὸ Πυργί καὶ τῆς Ὁδηγητρίας στὶς Σπηλιές τῆς Εὐβοίας, τοῦ 1310 καὶ 1311 ἀντίστοιχα (Tania Velmans, Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée, C.A., 18 (1968), σ. 198 - 199, εικ. 8).

76. Βλ. πρόχειρα μερικά ἐλεφαντοστά τοῦ 10ου αἰώνα (D. Talbot Rice καὶ M. Hirmer, Kunst aus Byzanz., München 1959, πίν. 97, 103 καὶ 143).

77. Restle, Die Byzantinische Wandmalerei im Kleinasien, II, πίν. 135 καὶ 137.

78. Μεταμόρφωση στὸ Κορωπί (ἀδημοσίευτη)· ναὸς Σωτήρος κοντὰ στὰ Μέγαρα (ἀδημοσίευτη)· Ταξιάρχης στὸ Μαρκόπουλο (Μπούρα, Καλογεροπούλου, Ἀνδρεάδης, Ἐκκλησίες τῆς Ἀττικῆς, πίν. 149).



εἶναι τὰ κόκκινα εἰλητάρια πὺν κρατοῦν οἱ ἱεράρχες τῆς κόγχης. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ πὺν θυμίζει τὰ παλαιοχριστιανικὰ χειρόγραφα ἀπὸ πορφυρὴ περγαμηνή, τοὺς *codices purpurei*, ὅπως τοὺς ἔλεγαν, ἀπαντᾷ στὴν ἴδια θέσῃ στῖς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ.

Τὸ κόσμημα στὸ ἱερό τοῦ νοτίου παρεκκλησίου ἀνήκει κατ' ἐξοχὴν στὴν κομνήνεια παράδοση. Ἡ διπλὴ πριονωτὴ ταινία πὺν ὑπογραμμίζει τὴν παρυφὴ τοῦ θριαμβευτικοῦ τόξου παρατηρεῖται συχνὰ ἀπὸ τὸν πρῶμο 11ο ἕως καὶ τὸ 13ο αἰῶνα· στὴν ἴδια θέσῃ πὺν κατέχει καὶ στὸ νότιο παρεκκλησίο σημειώνεται κατ' ἐξοχὴν σὲ μνημεῖα τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 12ου αἰῶνα <sup>79</sup>. Τὸ διακοσμητικὸ θέμα μὲ τοὺς συνεχόμενους ρόμβους (πίν. 43.2) ἔχει ἀρκετὴ ὁμοιότητα μὲ τὸ κόσμημα στὸ ἱερό τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ Περαχωριὸ τῆς Κύπρου, πὺν ἔχει χρονολογηθῇ στὴ δεύτερη πενηνταετία τοῦ 12ου αἰῶνα <sup>80</sup>. Ἐπίσης τὸ σχέδιο μὲ τοὺς ἐφαπτόμενους κύκλους στὴ ζωγραφιστὴ ἐνδυτὴ τῆς ἁγίας τραπέζης (πίν. 43.1) παρατηρεῖται σὲ παρόμοια μορφή πάλι στὸν ἴδιο ναὸ τῆς Κύπρου <sup>81</sup>. Τέλος ἡ διακόσμηση τοῦ χαμηλοῦ τέμπλου μὲ ζωγραφιστοὺς κύκλους πὺν περικλείουν ἀετοὺς παρατηρεῖται καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 13ου αἰῶνα <sup>82</sup>.

Ἀπὸ τὴν τεχντροπικὴ μελέτη τῆς πρώτης ομάδος τοιχογραφιῶν στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης γίνεται φανερό ὅτι αὐτὲς ἀντιπροσωπεύουν ὥς ἓνα μεγάλο βαθμὸ τὴν παλαιότερη παράδοση, ὅπως αὐτὴ διαμορφώθηκε εἰδικώτερα τὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν. Οἱ προοδευτικὲς τάσεις, πὺν ἐμφανίζονται σὲ πολλὰ μνημεῖα τοῦ 13ου αἰῶνα καὶ πὺν ἐκδηλώνονται μὲ μιὰ πιὸ ἐλεύθερη ἀντιμετώπιση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο κινεῖται ἐκφράζονται ἐδῶ μὲ διακριτικὸ τρόπο <sup>83</sup>. Ἄν καὶ ἡ ἀντιμετώπιση τῶν πλαστικῶν στοιχείων προδίδει ἔμπειρο ζωγράφο, ἡ χρησιμοποίηση τοῦ τοίχου σὰν νὰ ἦταν ἐπιφάνεια ἔργου μικροτεχνίας εἶναι ἀντίθετη πρὸς τὴ βασικὴ λειτουργία τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἐκφράζει ἀσφαλῶς ἐπαρχιακὴ ἀντίληψη.

Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς πρώτης ομάδος πὺν διακρίναμε βοηθεῖ κατ' ἐξοχὴν τὸ στηθάριο τοῦ ἁγίου Βαρνάβα. Τὸ κεφάλι

79. Βλ. *M e g a w καὶ H a w k i n s*, *The Church of the Holy Apostles at Pera-chorio*, σ. 342 (ὅπου δίνονται πολλὰ σχετικὰ παραδείγματα).

80. Αὐτόθι, εἰκ. 55.

81. Αὐτόθι, εἰκ. 6,1.

82. Βλ. π.χ. τῖς τοιχογραφίες τῆς Boiana στὴ Βουλγαρία, 1259 (*Grabar, La Peinture religieuse en Bulgarie*, πίν. XVIII).

83. Γιὰ τῖς προοδευτικὲς τάσεις στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ 13ου αἰῶνα, εἰδικώτερα στὴν Ἑλλάδα, βλ. *Χ α τ ζ η δ ᾱ κ η*, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, σ. 105 - 107. *Τ ο ὕ ἰ δ ῖ ο υ*, *Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce*, κυρίως σ. 67 κ.ἑξ.

τοῦ ἁγίου ἀποτελεῖ τὸ πιὸ προοδευτικὸ δείγμα ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη καὶ θυμίζει ἀνάλογη ἀντιμετώπιση σὲ τοιχογραφίες ἀπὸ τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπου παρουσιάζονται ἀφομοιωμένες οἱ μοντέρνες τάσεις τῆς ἐποχῆς. Τὸ κλασσικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς τεχνοτροπίας εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Mileševa στὴ Γιουγκοσλαβία, γύρω στὸ 1235. Ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης ἀμφιταλαντεύεται ἀνάμεσα στὴν παράδοση τοῦ 12ου αἰώνα καὶ στὰ νέα ρεύματα τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀποτελεῖ ἔνδειξη πὼς ἐργάζεται σὲ ἐπαρχιακὸ περιβάλλον χωρὶς ἄμεσους καὶ συνεχεῖς ἐρεθισμοὺς ἀπὸ τὰ μεγάλα κέντρα. Οἱ τοιχογραφίες τῆς πρώτης ὁμάδος μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν γύρω στὸ 1230. Ἡ τεχνοτροπικὴ ἐξέταση τοῦ νεώτερου στρώματος τοιχογραφιῶν στὸ ἱερὸ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου εἶναι δυνατό νὰ δώσῃ ἓνα *terminus ante quem* γιὰ τὶς παλαιότερες τοιχογραφίες.

Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς δεύτερης ὁμάδος ἡ μορφή τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης παρέχει μεγαλύτερη δυνατότητα γιὰ τεχνοτροπικὴ μελέτη, χάρις στὴν καλὴ τῆς διατήρηση (πίν. 28 καὶ 29). Ἐδῶ παρατηρεῖται τὸ σφικτὸ, προσεκτικὸ πλάσιμο σὲ ἐπάλλῃλα στρώματα ποὺ μᾶς εἶναι οἰκεῖο ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰώνα. Ἕνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ χρησιμοποίηση πολὺ σκούρου προπλάσμου γιὰ τὰ γυμνὰ μέρη. Τὰ μάγουλα τονίζονται μὲ κόκκινες κηλίδες ποὺ ἐνσωματώνονται στὸ πλάσιμο. Ὁ ἴδιος σκούρος προπλάσμος χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸ πρόσωπο καὶ τὰ χέρια τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴν κόγχη τοῦ βορείου παρεκκλησίου (πίν. 26.2). Τὰ περιγράμματα τονίζονται δυνατὰ μὲ σκούρο χρῶμα, ὅπως καὶ στὴ μορφή τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης· ἄσπρες πινελιὲς δηλώνουν τὶς ρυτίδες. Τὸ πορτραῖτο τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη (πίν. 27.1) παρουσιάζει, σὲ σύγκριση μὲ τὶς δύο προηγούμενες μορφές, πιὸ ξηρὸ καὶ στεγνὸ πλάσιμο, τὸ ὁποῖο ἀπηχεῖ μιὰ γενικώτερη αἰσθητικὴ ἀντίληψη στὴ βυζαντινὴ τέχνη : τὰ πορτραῖτα συγχρόνων προσώπων ἀποδίδονται μὲ περισσότερο γραμμικὰ μέσα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἀπεικονίσεις ἁγίων ποὺ ἀποδίδονται μὲ «ἐμπρεσσιονιστικὸ» τρόπο<sup>84</sup>. Κατὰ τὰ ἄλλα, τὸ πρόσωπο τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη παρουσιάζει τὸν πολὺ σκούρο προπλάσμο ὅπου διαγράφονται μὲ ἄσπρες πινελιὲς οἱ ρυτίδες, ὅπως καὶ στὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Νικολάου.

Οἱ παραστάσεις τῆς δεύτερης ὁμάδος τοιχογραφιῶν στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης θυμίζουν περισσότερο τὴν τέχνη τῶν φορητῶν εἰκόνων, ἓνα στοιχεῖο ποὺ ταιριάζει μὲ τὴν λειτουργία τῶν παραστάσεων

84. Βλ. σχετικὰ G. Millet, *Portraits byzantins*, *Revue de l'art chrétien*, 61 (1911), σ. 445 κ.ἐξ. E. Kitzinger, *Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art*, *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, 8, 1 (1963) (*Mélanges G. Ostrogorsky* 1), σ. 185 κ.ἐξ.

ὡς ἀφιερωτικῶν πορτραίτων, ὅπως νομίζουμε. Βασικά ἡ τεχνотροπικὴ ἀντιμετώπιση ἔχει τὶς ρίζες τῆς πάλι στὴν παράδοση τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ παρουσιάζει δυσκολία γιὰ ἀκριβέστερη χρονολογικὴ τοποθέτηση. Ἐδῶ βοηθεῖ θετικὰ ἡ παρουσία τοῦ πορτραίτου τοῦ Μιχαήλ Χωνιάτη. Ὅπως ἤδη παρατηρήθηκε, ὁ φωτοστέφανος τῆς μορφῆς δείχνει ὅτι τὸ πορτραῖτο ἔγινε μετὰ τὸ θάνατο τοῦ μητροπολίτη, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖται γύρω στὸ 1222. Εἶναι λογικὸ νὰ ὑποστηριχθῇ ὅτι ἡ προσωπογραφία τοῦ Μιχαήλ δὲν ἔγινε πολὺ ἀργότερα ἀπὸ τὸ θάνατό του, ἀλλὰ σὲ ἐποχὴ πού ἡ προσωπικότης τοῦ καλοῦ μητροπολίτη ἦταν ἀκόμη χαραγμένη στὴ μνήμη τῶν κατοίκων τῆς περιοχῆς<sup>85</sup>. Γι' αὐτὸ τὸ πορτραῖτό του, μαζί μὲ τὶς ἄλλες δύο μορφές ἀγίων στὸ βόρειο παρεκκλήσιο, μποροῦν ἴσως νὰ χρονολογηθοῦν γύρω στὸ 1230 ἢ πιθανώτατα τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχὴ πού ἔγιναν οἱ τοιχογραφίες τοῦ τροῦλλου, δηλαδὴ στὸ 1233/1234, ὅπως θὰ ἐξηγήσουμε πιὸ κάτω.

Ἡ ἐπιβίωση τῆς κομνήνειας τεχνотροπίας καὶ στὴν τέταρτη δεκαετία τοῦ 13ου αἰῶνα δὲν εἶναι σπάνιο φαινόμενο. Ἐνα χρονολογημένο παράδειγμα στὸ 1235 παρέχεται ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες στὴν κόγχη τοῦ βορείου παρεκκλησίου τοῦ νάρθηκα στὸ ναὸ τῆς Παναγίας στὴ Studenica τῆς Γιουγκοσλαβίας<sup>86</sup>. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἔχουν ἐξάλλου μεγάλη τεχνотροπικὴ συγγένεια μὲ τὶς δύο ὁμάδες τοιχογραφιῶν τῶν παρεκκλησίων γιὰ τὶς ὁποῖες ἔγινε λόγος παραπάνω καὶ βοηθοῦν στὴ χρονολόγησή τους.

Ἡ τρίτη ὁμάδα τοιχογραφιῶν πού ξεχωρίσαμε στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς περιλαμβάνει τὸ μεγαλύτερο τμήμα ἀπὸ τὸ σωζόμενο διάκοσμο· μὲ βάση τὴ χρονολογία στὸν τροῦλλο, τοποθετεῖται ἀσφαλῶς στὸ 1233/1234. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς παρέχουν ἓνα ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα ἐπαρχιακῆς τεχνотροπίας τοῦ 13ου αἰῶνα. Ὁ ζωγράφος κρατεῖ χωρὶς ἀμφιβολία πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παλαιότερη παράδοση, ἀλλὰ τὰ μεταπλάθει σ' ἓνα ἀρκετὰ πρωτότυπο ἰδίωμα μὲ ἔντονο ἐκφραστικὸ χαρακτήρα. Ἀπὸ τὴν παλαιότερη παράδοση προέρχεται ἀσφαλῶς ἡ ἀγάπη γιὰ τοὺς πολῦτιμους λίθους καὶ τὰ ἀκριβὰ ὑλικά πού ἐκδηλώνεται στὸ φωτοστέφανο τοῦ Παντοκράτορα, στὰ φτερά καὶ στὴν ἐνδυμασία τῶν ἀγγέλων, στὴ βασιλικὴ περιβολὴ τοῦ Δαβὶδ καὶ τοῦ Σολομῶντος. Ἀπὸ τὴν κομνήνεια παράδοση προέρχεται ἐπίσης τὸ κόκκινο βάθος ὅπου προβάλλεται ἡ μορφή τοῦ Παντοκράτορα. Τὸ στοιχεῖο αὐτό, πού ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀνάδειξη τῶν μορφῶν, ἀνάγεται βεβαίως στὴν ἑλληνο-ρωμαϊκὴ παράδοση, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖται καὶ πάλι σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸ 12ο αἰῶνα<sup>87</sup>. Τέλος λίγα πρόσωπα

85. Βλ. Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Ἡ προσωπογραφία Μιχαήλ τοῦ Χωνιάτου, σ. 214.

86. Βλ. Hamann-Mac Lean καὶ Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, εἰκ. 78.

87. Γιὰ τὸ κόκκινο βάθος στὶς βυζαντινὲς τοιχογραφίες βλ. Ἀ. Παπαγεωρ-

στὸν τρούλλο τοῦ βορείου παρεκκλησίου, κυρίως τοῦ προφήτη Ἰωνᾶ (πίν. 38.2), θυμίζουν τὸν τύπο φυσιογνωμίας ποὺ ἀγαπᾷ ἡ τελευταία κομνήνεια περίοδος.

Πάρ' ὅλα τὰ ἀρχαῖα στοιχεῖα, καὶ ἀκόμη μιὰ πρώτη ἐντύπωση ὅτι ἡ ἀπόδοση τῶν μορφῶν εἶναι ἀδέξια καὶ ἀπλοποιημένη μίμηση τῆς τεχντροπίας τῶν τοιχογραφιῶν τῆς δεύτερης ομάδος, ἡ στυλιστικὴ ἀντιμετώπιση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τρούλλου εἶναι κάπως διαφορετικὴ. Ὁ ζωγράφος αὐτοῦ τοῦ τμήματος χρησιμοποιεῖ γιὰ τὰ γυμνά μέρη προπλάσμο σὲ ἀνοιχτὴ ὥχρα. Κόκκινες καὶ λευκὲς λεπτὲς πινελιὲς χρησιμοποιοῦνται πολὺ, μόνο ποὺ δὲν ἐνσωματώνονται στὸ πλάσιμο, ὅπως συνέβαινε στὶς μορφὲς τῆς δεύτερης ομάδος. Ἄν καὶ τὰ χρώματα ἔχουν ὑποστῇ ἀλλοίωση καὶ σὲ πάρα πολλὰ τμήματα ἔχουν πέσει, ὥστόσο μπορεῖ νὰ φανῇ ἡ νέα ἀντίληψη γιὰ τὶς χρωματικὲς ἀρμονίες ποὺ ἐπικρατοῦν ἐδῶ. Ἀντίθετα ἀπὸ τὰ κορεσμένα, σκοῦρα χρώματα τῶν τοιχογραφιῶν στὶς δύο προηγούμενες ομάδες, ἡ παλέτα τοῦ ζωγράφου τοῦ τρούλλου ἔχει γίνει πιὸ ἀνοιχτὴ· ἰδιαίτερα τὸ ρόδινο χρῶμα χρησιμοποιεῖται συχνὰ γιὰ τὶς ἐνδυμασίες τῶν μορφῶν. Τὸ πλάσιμο μὲ τὰ ἀραιωμένα χρώματα δίνει κάποια διαφάνεια στὰ πρόσωπα. Παράλληλα μὲ τὴ γρήγορη, πρόχειρη πινελιὰ ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος τοῦ τρούλλου γιὰ νὰ ἐπιτύχῃ μιὰ στοιχειώδη πλαστικότητα στὶς μορφές, καταφεύγει συχνὰ καὶ στὴ γραμμὴ γιὰ νὰ τονίσῃ τὰ περιγράμματα. Ἡ γραμμὴ του εἶναι εὐκαμπτη, ἀλλὰ ἔχει κάποια βαναυσότητα στὴν ποιότητά της.

Ξέχωρα ἀπὸ τὶς παραπάνω λεπτομέρειες στὶς ὁποῖες διαφοροποιεῖται ἡ ζωγραφικὴ τοῦ τρούλλου ἀπὸ τὶς δύο ομάδες τοιχογραφιῶν γιὰ τὶς ὁποῖες ἔγινε ἤδη λόγος, τὸ μήνυμα αὐτῆς τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀκριβῶς ὅτι ἡ κομνήνεια παράδοση ἔχει ραγίσει. Τοῦτο εἶναι φανερὸ στὴν ἀντιμετώπιση τῶν προσώπων καὶ τῆς ἐνδυμασίας. Εἰδικώτερα στὰ πρόσωπα ἔχει παραβιασθῇ ἡ κλασσικὴ ἰσορροπία τῶν χαρακτηριστικῶν, ὅπως παρατηρεῖται στὶς μορφὲς τῆς κομνήνειας περιόδου, ἡ ὁποία παραμένει προσκολλημένη στὸ ἰδανικὸ τῆς κλασσικῆς ὁμορφιᾶς, προσαρμοσμένο βέβαια στὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς. Τὰ πρόσωπα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, τοῦ Ἀββακούμ, τοῦ Δανιήλ, καὶ ἄλλων προφητῶν μὲ τὸ γωνιώδες περίγραμμα, τὸ στενὸ μέτωπο, τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια, τὰ σκιερὰ φρύδια καὶ τὴ μακριά, χονδρὴ μύτη ἀπομακρύνονται πολὺ ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἀντίληψη. Ἀντίθετα ἀποπνέουν μιὰ ρεαλιστικὴ διάθεση ποὺ ἴσως ὀφείλεται σὲ ἀνανεωμένους ὀπτικὲς ἐμπειρίες τοῦ ζωγράφου μέσα ἀπὸ τὰ καθημερινὰ του βιώματα. Ἔτσι μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ ἡ ζωερὴ ἔκφραση στὰ πρόσωπα ποὺ δὲν δίνουν πλέον

τὴν ἀφηρημένη καὶ ἐξαυλωμένη ἐντύπωση τῶν ἁγίων τῆς προγενέστερης ἐποχῆς.

Ἡ ἐνδυμασία τῶν μορφῶν τοῦ τρούλλου δείχνει ἀκόμη πιὸ γλαφυρά τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν κλασσικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν. Ἡ πτυχολογία δὲν ἀποσκοπεῖ πλέον νὰ τονίσῃ μὲ τὰ φῶτα τὴ σωματικότητα τῶν μορφῶν, σύμφωνα μὲ τὴ γνωστὴ συμβατικὴ ἀρχὴ τῆς ἑλληνο-ρωμαϊκῆς ζωγραφικῆς. Ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ τρούλλου δηλώνει τὰ περιγράμματα τῶν μελῶν μὲ μεγάλες ἀδρὲς γραμμὲς καὶ ἔπειτα ἐπιθέτει σ' αὐτὰ τὰ διάχωρα ἓνα λεπτὸ δικτυωτὸ σχέδιο μὲ ἄσπρες γραμμὲς, τὸ ὁποῖο ἀντικαθιστᾷ τὰ ἐπίπεδα σὲ ἄσπρο χρῶμα ποὺ χρησιμεύουν γιὰ νὰ δηλώνουν τὶς φωτιζόμενες ἐπιφάνειες στὶς κλασσικὲς δημιουργίαι τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Ἡ μορφή τοῦ εὐαγγελιστῆ Λουκᾶ (πίν. 40) ἐκφράζει καθαρὰ τὴν αὐθαίρετη ἀντιμετώπιση τῆς ἐνδυμασίας. Ἐδῶ χάνεται ἐντελῶς ἡ αἴσθησις γιὰ τὴν ὀργανικὴ ἀπόδοση τοῦ σώματος ποὺ ἐκτείνεται πρὸς τὰ κάτω παραβιάζοντας τὸ πλαίσιο τοῦ λοφίου.

Ἡ τεχνοτροπία τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τρούλλου τοῦ βορείου παρεκκλησίου χαρακτηρίζει κατ' ἐξοχὴν τὰ ἐπαρχιακὰ ἔργα τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰῶνα, τὰ ὁποῖα βρέθηκαν ἀποκομμένα ἀπὸ τὴν παλαιότερη παράδοση, ἀλλὰ δὲν εἶχαν πρόσφορο κλίμα ὥστε νὰ ἐκφράσουν τὴ νέα μνημειακὴ τεχνοτροπία τῆς ἐποχῆς. Μὲ τὰ ἀξιολογικὰ κριτήρια ποὺ ἰσχύουν γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, ὁ ζωγράφος τοῦ τρούλλου στὸ βόρειο παρεκκλήσιο κατέχει τὰ μυστικὰ τῆς τέχνης του σὲ μικρότερο βαθμὸ ἐν σχέσει κυρίως μὲ τὸ ζωγράφο τῆς πρώτης ὁμάδος τοιχογραφιῶν ποὺ ξεχωρίσαμε στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς. Ἡ ἔλλειψη στέρεης καλλιτεχνικῆς παιδείας φαίνεται σὲ ἄφθονες λεπτομέρειες, ὅπως π.χ. στὴν ἰδέα ποὺ εἶχε ὁ ζωγράφος νὰ διαφοροποιήσῃ τὴν κλίμακα τῶν μορφῶν στὴ ζώνη τῆς Παναγίας καὶ τῶν προφητῶν· ἐδῶ οἱ σπουδαιότερες μορφὲς στὸ ἀνατολικὸ τμῆμα, δηλαδὴ ἡ Παναγία, οἱ δύο ἀρχάγγελοι καὶ οἱ δύο προφῆτες - βασιλεῖς, ἀποδίδονται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφὲς αὐτῆς τῆς ζώνης.

Μὲ τεχνοτροπικὰ κριτήρια οἱ παραστάσεις τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (πίν. 42.2) καὶ τοῦ νεώτερου στρώματος μὲ τὴ Δέηση καὶ τοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο (πίν. 25.1 καὶ 25.2) μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸ ζωγράφο τοῦ τρούλλου τοῦ βορείου παρεκκλησίου καὶ νὰ χρονολογηθοῦν συνεπῶς στὸ 1233/1234. Οἱ τοιχογραφίαι αὐτὲς παρουσιάζουν τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὸ πλάσιμο μὲ τὰ ἀραιωμένα, ἀνοικτὰ χρώματα, τὰ ἴδια πρόσωπα μὲ τὰ ἀκανόνιστα χαρακτηριστικὰ καὶ τὴ συχνὴ χρησιμοποίηση τῆς γραμμῆς ποὺ σχεδιάζει τοὺς ὅγκους. Οἱ πιὸ ἐνδιαφέρουσες παραστάσεις μὲ αὐτὴν τὴν τεχνοτροπία εἶναι τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου, ἂν καὶ αὐτὲς ἔχουν ὑποστῇ κάποια ἀλλοίωση, ἀσφαλῶς ἀπὸ τὴν ὑγρασία ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸν πλαϊνὸ βράχο. Τὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα εἶναι

υποτυπώδες. Με γρήγορες, χονδρές πινελιές, σάν νά ἔχουν γίνει με βοῦρτσα, δηλώνονται τὰ χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου. Στὴν περίπτωση τοῦ ἀποστόλου Παύλου ὁ ζωγράφος θέλησε νά ὑπογραμμίσῃ με ἐξπρεσσιονιστικό τρόπο τὰ φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά πού ἀποδίδει στὸν ἀπόστολο ἢ παράδοση. Ἀντίθετα ἀπὸ τὰ στηθάρια τοῦ παλαιότερου στρώματος με τὸ κόκκινο βάθος καὶ τὰ περίτεχνα πλαίσια στοὺς φωτοστεφάνους καὶ στὴν περιφέρεια τῶν κύκλων, τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἔντονη διακοσμητικὴ ἀντίληψη, τὰ στηθάρια τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου ἀποδίδονται με λιτὸ τρόπο, ὅπως ταιριάζει στὴν τεχνικὴ τοῦ φρέσκου· παραλείπονται ἐδῶ οἱ φωτοστεφανοὶ τῶν μορφῶν ὥστε νά μὴ διασπᾶται ἡ ὀπτικὴ ἐντύπωση τοῦ συνόλου καὶ τὰ πλαίσια τῶν στηθαρίων φέρουν ἓνα λιτὸ κόσμημα πού μιμεῖται ἀρχαῖο ἀστράγαλο. Ἡ ἀκριβὴς χρονολόγηση τοῦ νεώτερου στρώματος τοιχογραφιῶν στὸ ἱερὸ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου ἐνδιαφέρει εἰδικώτερα, ἐπειδὴ ἀποτελεῖ ἓνα *terminus ante quem* γιὰ τὶς παλαιότερες τοιχογραφίες στὸ χῶρο αὐτό.

#### IV. Η ΣΧΕΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΣΤΑ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΗΣ ΣΠΗΛΙΑΣ ΤΗΣ ΠΕΝΤΕΛΗΣ ΜΕ ΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

Ἡ ἱστορία τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης δὲν εἶναι δυνατό νά ἀποκατασταθῇ ἀπὸ γραπτὰς πηγές, ὅσο γνωρίζουμε. Τὰ παρεκκλήσια ἀνήκουν σήμερα στὰ μετόχια τῆς Μονῆς Πεντέλης, ἡ ὁποία ιδρύθηκε στοὺς μεταβυζαντινοὺς χρόνους. Ἀπὸ ὠρισμένες μαρτυρίες συνάγεται ὅτι ἦσαν ἄφθονα τὰ ἀσκητήρια στὴν Πεντέλῃ γύρω στὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰώνα· σ' αὐτὰ μποροῦν νά περιληφθοῦν καὶ τὰ δύο συνεχόμενα παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς<sup>88</sup>. Συνεπῶς μόνο ἡ μελέτη τῶν παρεκκλησίων καὶ λίγων ταπεινῶν κτισμάτων στὸ χῶρο τῆς Σπηλιᾶς εἶναι δυνατό νά δώσῃ στοιχεῖα γιὰ τὴ θέση τῶν μνημείων αὐτῶν στὴν ἱστορία τῆς περιοχῆς.

Θὰ ἦταν ιδιαίτερα ἐνδιαφέρον νά διαπιστωθῇ ἂν τὰ παρεκκλήσια αὐτὰ ἦσαν ὁ πυρήνας μικροῦ μοναστηριακοῦ συγκροτήματος· τὸ μόνο στοιχεῖο πού ἐνισχύει παρόμοια ἄποψη εἶναι τὸ σωζόμενο τμήμα διαβατικοῦ ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ βορειοδυτικὴ πλευρὰ τοῦ βορείου παρεκκλησίου. Ἡ σπηλιὰ διαθέτει πολλὰ κοιλώματα πρὸς βορρᾶν, τὰ ὁποῖα ἔχουν ὑποστῇ μιὰ στοιχειώδη διαμόρφωση, ὥστε θὰ μπορούσαν νά εἶχαν χρησιμοποιηθῇ σάν κελλιά ἀσκητῶν. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο πού ἐξηγεῖ τὸ περιεχόμενο τῆς ζωγραφικῆς στὰ δύο παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς εἶναι ἡ παρουσία τάφων στὸ βόρειο παρεκκλήσιο. Ὁ ἐσχατολογικὸς χαρακτήρας τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος ὑποδηλώνεται ἀπὸ τὶς δεητικὲς ἐπιγραφές πού σώζονται καὶ στὰ

88. Βλ. Σωτηρίου, Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, σ. 49 - 50.

δύο παρεκκλήσια, από την παράσταση της Δεήσεως στο νότιο παρεκκλήσιο και ακόμη από τη λειτουργία μερικών αγιογραφικών παραστάσεων ως άφιερωτικών πορταίτων.

Οί παραπάνω λόγοι και ακόμη ή άνορθόδοξη άρχιτεκτονική μορφή των παρεκκλησιών έξηγοϋν ώς ένα σημείο τόν άποσπασματικό χαρακτήρα του είκονογραφικού προγράμματος. Άγνοοϋμε τις είδικώτερες συνθήκες υπό τις όποιες έγινε ή άντικατάσταση ένός μικρού τμήματος των τοιχογραφιών του νοτίου παρεκκλησίου λίγο μετά την όλοκλήρωση της προγενέστερης ζωγραφικής. Άκόμη δέν είναι δυνατό νά διαπιστωθή άν τó παλαιότερο στρώμα ζωγραφικής, πού μόλις φαίνεται κάτω από τις παραστάσεις του άργαγγέλου Μιχαήλ και σέ άλλα σημεία, είναι σύγχρονο μέ τις τοιχογραφίες της πρώτης ομάδος, τις όποιες τοποθετήσαμε γύρω στο 1230.

Άπό τά γνωστά μνημεία της Άττικής εκείνο πού παρουσιάζει πολλές και σημαντικές όμοιότητες στην είκονογραφία και στην τεχνοτροπία μέ τά παρεκκλήσια της Σπηλιάς της Πεντέλης είναι ό "Άγιος Πέτρος στά Καλύβια Κουβαρά. Η πιό χαρακτηριστική ιδιομορφία πού συνδέει τά δύο μνημεία είναι χωρίς άμφιβολία τó πορταίτο του Μιχαήλ Χωνιάτη. Ίσως ή παρουσία αυτή νά μήν είναι τυχαία, αλλά νά ύποδηλώνη τή συγκεκριμένη επιθυμία κάποιου προσώπου πού θά είχε είδικούς λόγους νά τιμήση τόν μητροπολίτη των Άθηνών. Παρατηρήθηκε ήδη ή στενή είκονογραφική και τεχνοτροπική συγγένεια πού συνδέει τά πορταίτα του Χωνιάτη στον "Άγιο Πέτρο και στο νότιο παρεκκλήσιο της Σπηλιάς. Είναι πολύ πιθανό και τά δύο πορταίτα νά έχουν έκτελεσθή από τόν ίδιο ζωγράφο, όπως ήδη ύποστηρίχθηκε<sup>89</sup>. Πράγματι, ή δεύτερη ομάδα τοιχογραφιών πού διακρίναμε στά παρεκκλήσια και πού περιλαμβάνει τις παραστάσεις του Μιχαήλ Χωνιάτη (νότιο παρεκκλήσιο), της άγίας Αίκατερίνης και του άγίου Νικολάου (βόρειο παρεκκλήσιο) παρουσιάζει στενή τεχνοτροπική συγγένεια μέ μιá ομάδα τοιχογραφιών στον "Άγιο Πέτρο. Η ομάδα αυτή περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τó πορταίτο του Μιχαήλ Χωνιάτη (πίν. 27.2) και μερικές ακόμη παραστάσεις στο κεντρικό τμήμα του ίεροϋ. Τά πιό έμφανή στοιχεία πού συνδέουν τις δύο ομάδες είναι γενικώτερα ή προσκόλληση στην κομνήνεια παράδοση, ή χρήση σκούρου προπλάσμοϋ για τά γυμνά μέρη του σώματος και ή έλλειψη μνημειακού χαρακτήρα. Τό μεγαλύτερο όμως μέρος των τοιχογραφιών του Άγίου Πέτρου είναι έργο άλλου ζωγράφου· άντιπροσωπευτικό δείγμα της τεχνοτροπίας του δίνει μιá λεπτομέρεια από την Ψηλάφηση του Θωμά στον κυρίως ναό (πίν. 39). Οί τοιχογραφίες αυτές

89. Βλ. Όρλάνδου, "Η προσωπογραφία Μιχαήλ του Χωνιάτου, σ. 214. Coumbaraki-Panselinou, Deux monuments du XIII<sup>e</sup> siècle en Attique, σ. 51-52.



τοῦ Ἀγίου Πέτρου παρουσιάζουν καταπληκτική τεχνοτροπική συγγένεια μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς τρίτης ομάδος ποὺ ξεχωρίσαμε στὰ παρεκκλήσια τῆς Σηληϊᾶς, ἐκείνης ποὺ περιλαμβάνει κατ' ἐξοχὴν τὴ ζωγραφικὴ τοῦ τρούλλου στὸ βόρειο παρεκκλήσιο, τοῦ ἔτους 1233/1234<sup>90</sup>. Σημειώνονται τὸ ἴδιο ἐπίπεδο πλάσιμο, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ γραμμὴ, ὅμοια χρώματα, οἱ ἴδιες ἐκφραστικὲς χειρονομίες ποὺ θυμίζουν τύπους τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἀπὸ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθῇ ὅτι ἡ τοιχογράφηση τῶν παρεκκλησίων τῆς Σηληϊᾶς τῆς Πεντέλης ἔγινε ἀπὸ τὸ ἴδιο συνεργεῖο τεχνιτῶν, ποὺ εἶχε ἀναλάβει καὶ τὴν τοιχογράφηση τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια. Σ' αὐτὸ τὸ συνεργεῖο μποροῦν νὰ ξεχωρίσουν δύο ζωγράφοι.

Ἐνα ἀκόμη στοιχεῖο πρέπει νὰ ὑπογραμμισθῇ. Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια ἦταν ἀρχικὰ ἀφιερωμένος καὶ στοὺς δύο κορυφαίους ἀποστόλους, ὅπως φανερώνει μιὰ τοιχογραφία μὲ τὰ πορτραῖτα τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου, ποὺ μόλις διακρίνεται στὴν κόγχη ἐπάνω ἀπὸ τὴν κύρια εἴσοδο<sup>91</sup>. Ἡ ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ στοὺς δύο κορυφαίους ἀποστόλους ἴσως ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου ἐπάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ νοτίου παρεκκλησίου τῆς Σηληϊᾶς τῆς Πεντέλης. Ἐτσι δικαιολογεῖται ἡ ἐρώτηση μήπως τὸ νότιο παρεκκλήσιο ἀφιερώθηκε καὶ αὐτὸ στοὺς δύο ἀποστόλους ὅταν ἄρχισαν οἱ ἐργασίες τοῦ συνεργείου ποὺ εἶχε ἀναλάβει καὶ τὴν τοιχογράφηση τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Πέτρου εἶναι καλύτερες σὲ ποιότητα σὲ σύγκριση μὲ τὶς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σηληϊᾶς. Τοῦτο μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ ἀπὸ τὴν κατάρτιση ὁλόκληρου τοῦ συνεργείου ποὺ ἀνέλαβε τὴν τοιχογράφηση, ἀπὸ τὴν ποιότητα τῶν προτύπων ποὺ χρησιμοποιοῦσαν, ἀπὸ τὰ ὕλικά τῆς ζωγραφικῆς καὶ ἀπὸ ἄλλες αἰτίες ποὺ εἶναι οἰκεῖες στοὺς μελετητὲς τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Ἡ προσπάθεια νὰ διαπιστωθῇ ἡ ἐξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας τοῦ ἴδιου ζωγράφου σὲ περισσότερα μνημεῖα, ὅταν τοῦτο εἶναι δυνατό, δὲν παρουσιάζεται εὐκολὴ στὴ βυζαντινὴ τέχνη, ἐπειδὴ ἐδῶ δὲν ἀκολουθεῖται ἡ διαλεκτικὴ τῆς ἐξελίξεως ἐνὸς στυλ, ὅπως σὲ ἄλλες φάσεις τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἂν, ὅπως νομίζουμε, προηγήθηκε ἡ διακόσμηση τοῦ Ἀγίου Πέτρου, τότε ἡ χρονολογία 1233/1234 τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ τρούλλου τοῦ βορείου παρεκκλησίου τῆς Σηληϊᾶς, ἡ ὁποία πρέπει τώρα νὰ ἀποδοθῇ καὶ στὴ δεύτερη

90. Ἡ τεχνοτροπικὴ συγγένεια τῶν τοιχογραφιῶν τῶν παρεκκλησίων τῆς Σηληϊᾶς τῆς Πεντέλης καὶ τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ ἔχει ὑπογραμμισθῇ ἰδιαίτερα στὴ διατριβὴ τῆς Coumbaraki-Panselinou, *Deux Monuments du XIIIe siècle en Attique*, σ. 52, 130 - 132, 137.

91. Βλ. αὐτόθι, σ. 52.



ομάδα τοιχογραφιών των παρεκκλησίων με τὸν Μιχαήλ Χωνιάτη καὶ λίγα ἀκόμη ἀγιογραφικὰ πορτραῖτα, μπορεῖ νὰ ἀποτελέσῃ *terminus ante quem* γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὰ Καλύβια.

Συνοψίζοντας τὶς παρατηρήσεις μας ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ἐπαναλαμβάνουμε ὅτι ἐδῶ σημειώθηκαν κυρίως δύο τεχνοτροπικὲς τάσεις. Ἡ μιὰ εἶναι περισσότερο συντηρητικὴ καὶ ἀποτελεῖ προέκταση μέσα στὸ 13ο αἰῶνα τῆς τεχνοτροπίας τοῦ 12ου αἰῶνα. Αὐτὴν τὴν τάση ἀντιπροσωπεύει ἡ πρώτη ομάδα τοιχογραφιῶν στὸ ἱερὸ τοῦ νοτίου παρεκκλησίου. Τὴν ἴδια τάση ἀκολουθεῖ ὡς ἕνα βαθμὸ καὶ ἡ δευτέρη ομάδα τοιχογραφιῶν ποὺ περιλαμβάνει τὰ πορτραῖτα τοῦ Μιχαήλ Χωνιάτη, τοῦ ἁγίου Νικολάου τῆς κόγχης τοῦ βορείου παρεκκλησίου καὶ τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ ἴδιο παρεκκλήσιο, ὅπως κυρίως φαίνεται στὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν. Τὸ αἰσθητικὸ μήνυμα τῆς δευτέρης ομάδος τὴν πλησιάζει περισσότερο στὴν τρίτη ομάδα τοιχογραφιῶν τῶν παρεκκλησίων, αὐτὴν ποὺ ἀντιπροσωπεύουν κατ' ἐξοχὴν οἱ χρονολογημένες τοιχογραφίες τοῦ τρούλλου τοῦ βορείου παρεκκλησίου. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἐκφράζουν μιὰ μεταβατικὴ τάση με περισσότερο ἐπαρχιακὸ καὶ λαϊκὸ χαρακτήρα· ἐνῶ δείχνουν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν κομνηνεια παράδοση σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων, ἐν τούτοις καὶ αὐτὲς παραμένουν βασικὰ ξένες πρὸς τὰ σύγχρονα ρεύματα τῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰῶνα, τὰ ὁποῖα ἐκδηλώνονται σὲ πλήρη ἐκφραση, γύρω στὸ 1230, στὴ Mileševa τῆς Γιουγκοσλαβίας, στὴν Ἀχειροποίητο τῆς Θεσσαλονίκης <sup>92</sup> καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἐποχῆς. Αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ μνημεῖα ὑπάρχοντα στὴ ζώνη ὑψηλῆς πολιτιστικῆς ἀκτινοβολίας τοῦ ἄλλοτε ἐνιαίου βυζαντινοῦ κράτους.

Ἡ Ἀττικὴ, μιὰ σχετικὰ ἀσήμαντη ἐπαρχία καθ' ὅλη τὴ βυζαντινὴ περίοδο, δὲν ἀνήκει βεβαίως σ' αὐτὴ τὴ ζώνη. Ὡστόσο καὶ αὐτὴ δὲν ἔμεινε μακριὰ ἀπὸ τοὺς ἐρεθισμοὺς τῶν μεγάλων κέντρων τῆς ἐποχῆς. Τοῦτο φάνηκε ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸν Ὁρωπὸ ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν Μανόλη Χατζηδάκη. Στὴ μελέτη αὐτὴ ἐπισημαίνονται ὠρισμένα τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ποὺ συνδέουν τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ὁρωποῦ με τὰ τοιχογραφικὰ σύνολα τῶν μεγάλων κέντρων, ὅπως τῆς Mileševa καὶ τῆς Ἀχειροποίητου στὴ Θεσσαλονίκη <sup>93</sup>. Στὴν ἴδια ἐργασία ὑπογραμμίζεται καὶ ἡ τεχνοτροπικὴ συγγένεια τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρωποῦ με τὶς λιγοστὲς τοιχογραφίες ποὺ σώζονται στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη στὰ Ψαχνὰ τῆς Εὐβοίας, ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Ὁρωπὸ· οἱ τοιχογραφίες

92. Βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1957 (1960), σ. 6 κ. ἐξ.

93. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπὸ, κυρίως 105 - 106.

αὐτὲς εἶναι ἀκριβῶς χρονολογημένες στὸ 1245<sup>94</sup>. Σὲ νεώτερη μελέτη ὁ Μανόλης Χατζηδάκης πλησιάζει τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸν Ὠρωπὸ καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη στὰ Ψαχνὰ τῆς Εὐβοίας μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Τριάδος στὸ Κρανίδι τῆς Ἀργολίδος, οἱ ὁποῖες διασώζουν τὴ χρονολογία -1244- καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου -εἶναι κάποιος Ἰωάννης ἀπὸ τὴν Ἀθήνα<sup>95</sup>. Ἐτσι ἐπισημαίνεται ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς ἀθηναϊκῆς σχολῆς ποὺ ἀκμάζει τὴν ἐποχὴ ἢ ὁποία μᾶς ἐνδιαφέρει.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τεχνοτροπικὴ τάση ποὺ ἀντιπροσωπεύει ἡ παραπάνω σχολή,μποροῦν νὰ διακριθοῦν δύο ἀκόμη κύριες τάσεις στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀττικῆς κατὰ τὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰώνα. Εἶναι αὐτὲς ποὺ ξεχωρίσαμε στὶς τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης καὶ οἱ ὁποῖες χαρακτηρίζουν κατ' ἐξοχὴν τὴν ἐπαρχιακὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς. Ἀντίθετα, σὲ περιοχὲς ἐκτεθειμένες στὰ νέα ρεύματα ποὺ ἔρχονται πάντοτε ἀπὸ τὰ μεγάλα πολιτιστικὰ κέντρα, οἱ δύο αὐτὲς τεχνοτροπικὲς τάσεις ἀποτελοῦν τὴν ἐξαίρεση καὶ ὄχι τὸν κανόνα. Αὐτὸν τὸν ἐξαιρετικὸ χαρακτήρα ἔχουν οἱ τοιχογραφίες στὸ βόρειο παρεκκλήσιο τοῦ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴ Studeniča, τοῦ 1235, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὴν παράδοση τοῦ 12ου αἰώνα<sup>96</sup>. Ἐπίσης οἱ τοιχογραφίες στὸ παρεκκλήσιο τοῦ πύργου τοῦ ναοῦ τῆς Ζίτσα, γύρω στὰ 1230, οἱ ὁποῖες ἀντιπροσωπεύουν τὴ λαϊκώτερη τεχνοτροπία τοῦ 13ου αἰώνα<sup>97</sup>.

Γιὰ νὰ ἐξαχθοῦν συμπεράσματα γενικώτερου χαρακτήρα γιὰ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀττικῆς στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰώνα, βασικὴ προϋπόθεση εἶναι νὰ δημοσιευθοῦν τὰ μνημειακὰ σύνολα τῆς ἐποχῆς στὴν περιοχὴ αὐτή. Μιὰ πρώτη ἐξέταση πείθει ὅτι οἱ δύο ἐπαρχιακώτερες τάσεις ποὺ σημειώθηκαν στὴ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης παρατηροῦνται σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα τῆς περιοχῆς. Ἐνδεικτικά, μπορεῖ νὰ σημειωθῇ ὅτι μιὰ ὁμάδα τοιχογραφιῶν στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὰ Καλύβια ἀντιπροσωπεύει τὴν παλαιότερη συντηρητικὴ τάση τῶν Κομνηνῶν<sup>98</sup>, ἐνῶ οἱ τοιχογραφίες

94. Αὐτόθι, σ. 104. Γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη στὰ Ψαχνὰ βλ. Α. Ἰωάννου, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, Ἀθήνα 1959, σ. XVII, πίν. 6 - 12, καὶ Ἰ. Λιάπη, Μεσαιωνικὰ Μνημεῖα Εὐβοίας, Ἀθήνα 1971, σ. 23 - 28.

95. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce, σ. 68. Γιὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Τριάδος Κρανιδίου βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ἁγία Τριάς Κρανιδίου, ΕΕΒΣ, 3(1926), σ. 113 κ. ἐξ.

96. Hamann-Mac Lean καὶ Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, εἰκ. 78.

97. M. Kašanin, D. Bošković καὶ P. Mijović, Ziča, Beograd 1969, εἰκόνες στὶς σελ. 122 καὶ 123.

98. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce, εἰκ. 10 - 12.

του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο που έγιναν πρόσφατα γνωστές από το βιβλίο για τις εκκλησίες της Ἀττικής των Χ. Μπούρα, Ἀ. Καλογεροπούλου και Ρ. Ἀνδρεάδη, αντιπροσωπεύουν τη λαϊκότερη τάση<sup>99</sup>.

Παρά τη λειψή γνώση των μνημείων που έχουμε για την ὥρα, ἕνα σημείο γίνεται ἀρκετὰ ἐμφανές: Οἱ τρεῖς διαφορετικές τεχνοτροπικές τάσεις για τις ὁποῖες ἔγινε λόγος δὲν διαφοροποιοῦνται μὲ τρόπο σαφῆ μεταξύ τους. Ἀκόμη καὶ στὴν πιὸ ἀριστοκρατική τάση τῆς σχολῆς τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Ὠρωποῦ παρατηρεῖται ἄνιση ἀντιμετώπιση σὲ μορφές που φαίνεται ὁπωσδήποτε ὅτι ἀνήκουν στὸν ἴδιο ζωγράφο. Τοῦτο ἰσχύει ἀκόμη περισσότερο για τις δύο ἄλλες ἐπαρχιακές τάσεις που ξεχωρίσαμε στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιάς τῆς Πεντέλης. Στὴν πρώτη συντηρητική ὁμάδα τοιχογραφιῶν ξεχωρίζει π.χ. τὸ κεφάλι τοῦ ἁγίου Βαρνάβα, που παρουσιάζει μιὰ πολὺ πιὸ προοδευτική ἀντιμετώπιση ἐν σχέσει μὲ τις ὑπόλοιπες τοιχογραφίες τῆς ὁμάδος αὐτῆς. Ἡ παραπάνω διαπίστωση ὑποδηλώνει βεβαίως τὴν ἀπουσία σταθερῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως στὴν περιοχὴ τῆς Ἀττικῆς. Ἀνάλογα μὲ τοὺς ἐκάστοτε ἐρεθισμοὺς που δέχονται οἱ ζωγράφοι τῆς περιοχῆς, ἀνάλογα μὲ τὴν παιδεία τους καὶ τὰ πρότυπα που ἔχουν κατὰ περιπτώσεις στὴ διάθεσή τους, ἐκφράζονται μ' ἕναν αὐθορμητισμὸ που φανερώνει τὴν ρευστότητα τῶν καλλιτεχνικῶν πραγμάτων στὴν περιοχὴ. Ἡ Ἀττικὴ βρίσκεται τώρα ὑπὸ τὴν ἐπίδραση ἐνὸς ξένου παράγοντα, τῶν Φράγκων, καὶ ἡ ἐνδεχόμενη διασταύρωση τῆς παλαιότερης καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, τῶν νέων ρευμάτων που ἔρχονται ἀπὸ τὰ μεγάλα κέντρα καὶ τῶν ἐπιρροῶν τῆς δυτικῆς τέχνης πρέπει νὰ διερευνηθῇ. Αὐτὸ που ἐντυπωσιάζει, ἐν πάσῃ περιπτώσει, εἶναι τὸ μεγάλο πλῆθος μνημείων μὲ ζωγραφικὸ διάκοσμο που σώζονται στὴν Ἀττικὴ ἀπὸ μιὰ περίοδο ξένης κατοχῆς<sup>100</sup>. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ σημαντικὴ θέση κατέχουν τὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιάς τῆς Πεντέλης. Χάρη στὴ σωζόμενη χρονολογία καὶ στὰ ποικίλα εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα που παρουσιάζουν, τὰ παρεκκλήσια συμβάλλουν σημαντικὰ στὴ γνώση τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς στὴν Ἀττικὴ· τὸ πορτραῖτο τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη εἶναι ἴσως ἡ πιὸ συμπαθητικὴ καινοτομία τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιάς.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ

99. Μπούρα, Καλογεροπούλου, Ἀνδρεάδη, Εκκλησίες τῆς Ἀττικῆς, εἰκ. 149 - 153.

100. Βλ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό, σ. 107. Τοῦ i diou, Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> s. en Grèce, σ. 66. Coumbarakis-Panselinou, Deux monuments du XIII<sup>e</sup> siècle en Attique, σ. 2 - 5 (ὅπου περιλαμβάνεται καὶ σύντομη ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας τῆς Ἀττικῆς κατὰ τὴν περίοδο τῆς Φραγκοκρατίας).

## R É S U M É

THE BYZANTINE FRESCOES IN THE CHAPELS  
OF THE CAVE OF PENTELI

(PL. 20 - 44)

The two contiguous chapels of the cave of Penteli (Fig. 1 in the text, pl. 20) preserve a fragmentary decoration of frescoes of the thirteenth century. This includes : a fairly complete iconographical program in the bema of the Southern Chapel (pl. 21) which consists of a depiction of the seated Virgin with the Child between two worshipping angels in the conch, the Melismos flanked by four officiating bishops below (pl. 22 - 23), the Deësis together with the medallions of Sts. Peter and Paul above the conch (pl. 25), as well as the Annunciation to the Virgin on either side of the eastern wall (pl. 24). The area above the conch has, in the course of a recent restoration, revealed an earlier layer depicting the Deësis together with the medallions of Sts. Callinicus (?) and Barnabas (pl. 26.1). The decoration of the Southern Chapel, in addition to certain ornamental themes in the area of the bema (pl. 43), preserves a portrait in the naos of Michael Choniates, the well-known bishop of Athens between 1182 and 1204 (pl. 27.1).

It may be safely assumed that the actual site of worship was the Southern Chapel, already since the pre-iconoclastic period, as indicated, for instance, by the relief decoration on the rock which consists of crosses, angels, eagles and inscriptions (pl. 44). In a subsequent period, the so-called Southern Chapel underwent certain alterations and was enlarged by the addition of a second chapel in the north. The Northern Chapel which was largely used for burials has the form of a cross-in-square church of an abbreviated type. Of the original decoration a bust of St. Nicholas is preserved in the conch of the bema (pl. 26.2), a feature which indicates that the chapel was dedicated to that particular saint; there is also a full-length figure of St. Catherine on the templon (pl. 28 - 29). The best preserved decoration in the Northern Chapel is in the dome. This includes the medallion of the Pantocrator (pl. 31) surrounded by the Virgin, the archangels Michael and Gabriel (pl. 35), eight prophets (pl. 34 - 38), as well as the evangelists Matthew (pl. 41) and Luke (pl. 40) in the pendentives. The decoration of the dome, moreover, preserves the date of these frescoes [Ϛ] ΨΜΒ (1233/1234) (pl. 42.1); the first letter has been destroyed only

recently. The decoration of the Northern Chapel also includes a fragment of the Nativity on the northeast pilaster and a depiction of the archangel Michael (pl. 42.2) on the southeast pilaster whence a passage leads into the Southern Chapel.

The iconography of the frescoes in both chapels conforms to the established formulas of the twelfth and the thirteenth centuries. An unusual detail is constituted by the inscriptions in the form of poetical expressions above the heads of the four officiating bishops in the conch of the Southern Chapel. These are : *Source of miracles* for St. Nicholas, *Wisdom* for St. John Chrysostom, *Knowledge* for St. Basil and *New nature* for St. Gregory, all of which no doubt derive from the hymnography of these saints' feasts.

It is, however, the choice of the iconographical subjects which reveals far more the social and cultural context of this decoration. An interesting feature is the substitution of the older pair of saints near the Deësis above the conch of the bema of the Southern Chapel, i.e. Sts. Callinicus (?) and Barnabas, by the pair of Sts. Peter and Paul, the princes of the apostles. The presence of the former pair of saints, which is rather unorthodox for this particular part of the church, gives a personal overtone to this decoration and may be due to the initiative of two individuals of the same name who may have contributed to the decoration of the chapels; the inclusion of the name of Callinicus in an inscription near the figure of St. Nicholas in the conch of the Northern Chapel (pl. 26.2) adds more weight to this hypothesis. Some other portraits also appear to possess a devotional character, for either they do not belong to the traditional repertory of saints in the program of Byzantine churches or occupy unusual positions in the chapels. The presence of the portrait of Michael Choniates with a nimbus, a figure which was not canonised by the church, indicates a local cult of the humanist metropolitan of Athens and a particular devotion on the part of a private individual. The presence of St. Catherine's portrait in an *orans* attitude on the templon also indicates a personal interest in this particular saint. The devotional character of some frescoes in the chapels is furthermore revealed by the presence of inscriptions including invocations from various figures. All these features are in conformity with the fact that the Northern Chapel, in particular, has been extensively used for burials. With this in mind, the presence of the three figures of the Deësis, in addition to the two supplicating saints, acquires a more precise function within the iconographical program of the two chapels.

The frescoes of the two chapels may be classified, from the point of view of the style, into three groups : a) The decoration of the conch of the Southern Chapel, together with the Annunciation on either side of the

eastern wall of the bema and the ornamental themes therein, as well as the earlier layer of painting above the conch. b) The figures of Michael Choniates in the Southern Chapel, of St. Nicholas and St. Catherine in the Northern Chapel. c) The decoration of the dome, together with the depictions of the Nativity and the archangel Michael in the Northern Chapel, as well as the more recent layer of painting above the conch in the bema of the Southern Chapel.

The frescoes of the first group are heavily indebted to the Comnenian tradition in so far as the modelling of the faces and color schemes are concerned; the type of the ornament used and a marked tendency for decorative effect also point to the same tradition. There are clear indications, however, that the frescoes are dated to the first part of the thirteenth century, as shown, in particular, in the face of St. Barnabas (pl. 26.1), which recalls faces from the frescoes of Mileševa.

The second group of frescoes in the chapels is also heavily indebted to the Comnenian tradition, as shown by the minute modelling of the faces. A secure *terminus post quem* for this group is, however, provided by the portrait of Michael Choniates. The presence of the nimbus in the depiction of the metropolitan of Athens whose death occurred around the year 1222 indicates that this is a posthumous portrait. Moreover, it may be reasonably assumed that this portrait was executed at a period during which the figure of the humanist metropolitan was still remembered by the local inhabitants. The date of the second group of frescoes can be more precisely established after an examination of the remaining part of the decoration in the two chapels and after a few specific remarks which will follow.

The third group of frescoes in the Penteli chapels can, on account of the preserved date in the dome, be precisely dated to 1233/1234. These frescoes represent a distinctly provincial version of a style which characterizes a considerable number of fresco ensembles, particularly in areas outside the impact of the artistic trends in the important cultural centers of the period. This style reveals a break with the Comnenian tradition and a tendency for expressive design which is manifestly removed from the classical heritage. This is illustrated, in particular, in the figural types and the rendering of the draperies.

Of all the monumental ensembles in Attica so far known the one which appears to be more closely related with the frescoes of the two chapels, both from the point of view of iconography and style, is found in the church of St. Peter at Kalyvia of Kouvara. The most conspicuous feature which both ensembles share in common is the portrait of Michael Choniates

(pl. 27). The style of the two portraits is very similar, a similarity which also applies to a more extensive group of the frescoes in St. Peter and the chapels at Penteli. Moreover, the style of the decoration in the dome of the Northern Chapel of Penteli reveals a close affinity with a further group of frescoes in the church of St. Peter, an example of which is illustrated in pl. 39. These comparisons may support the hypothesis that two painters, in particular, who were involved in the decoration of St. Peter at Kalyvia, also undertook the completion of the frescoes in the two chapels of Penteli which have been included in what we designated the second and third groups. If this is so, the date 1233/1234, which appears in the dome of the Northern Chapel, also applies to the frescoes of the second group.

The church of St. Peter at Kalyvia was originally dedicated to Sts. Peter and Paul, as indicated by a fresco depicting the two figures in the niche above the main entrance to the church. One may wonder then whether the presence of the two princes of the apostles in close proximity to the three principal figures of the Dēsis above the conch of the bema in the Southern Chapel of Penteli is not related with the dedication of the church at Kalyvia, the fresco painters of which were most probably involved in the decoration of the Penteli chapels. If this were so, it could be contended that the Southern Chapel at Penteli was also dedicated to Sts. Peter and Paul.

D. MOURIKI





Τὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς Πεντέλης. \*Αποψη ἀπὸ δυτικά.

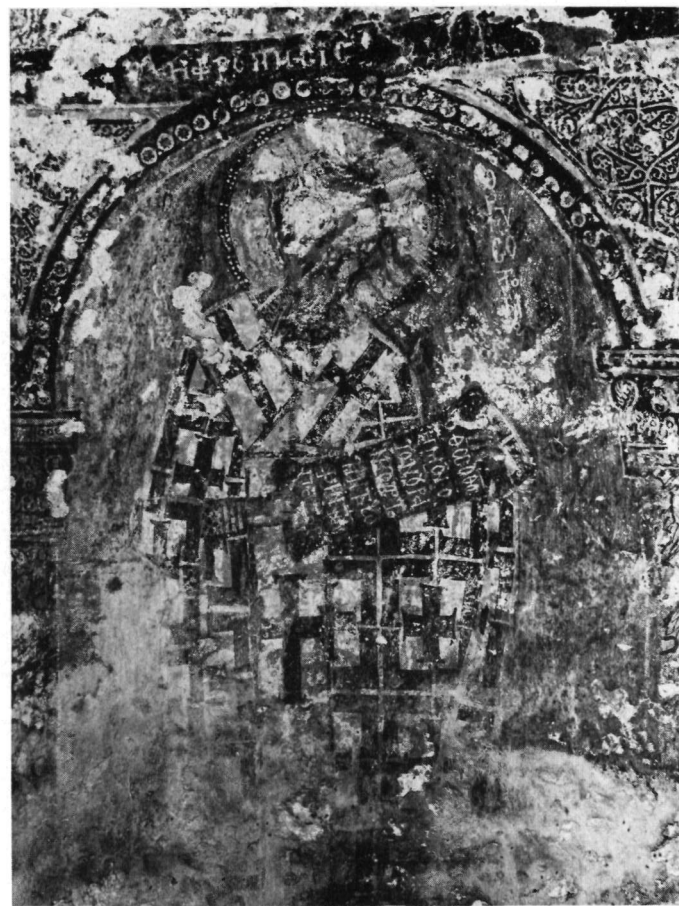




Νότιο παρεκκλήσιο. Οί τοιχογραφίες της άψίδας του ιεροῦ. (Φωτ. Παπαχατζηδάκη).



1



2

Νότιο παρεκκλήσιο. 1. 'Ο ἅγιος Νικόλαος.

2. 'Ο ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.



1

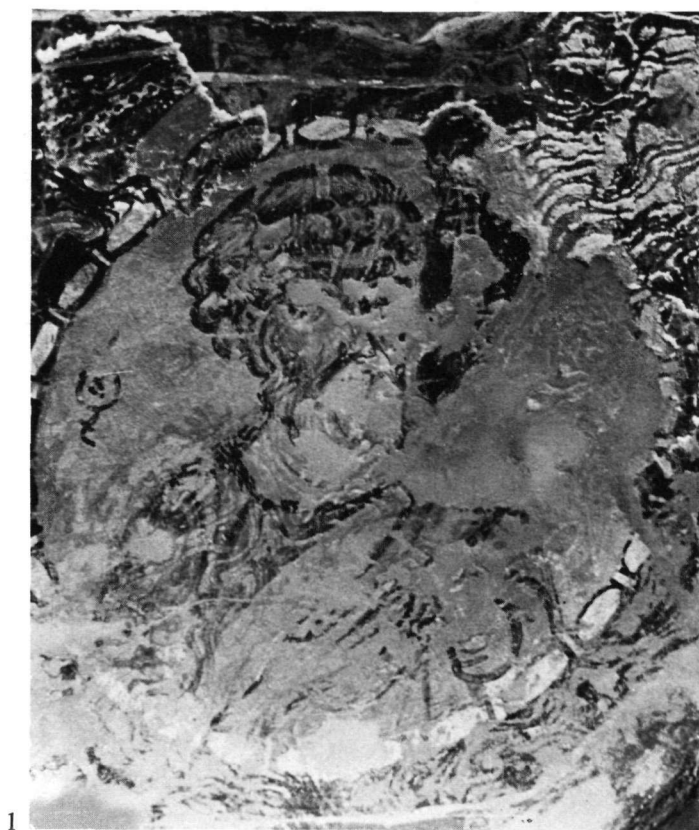


2

Νότιο παρεκκλήσιο. 1. 'Ο Μελισμός. 2. 'Ο άγιος Γρηγόριος ό Θεολόγος.



Νότιο παρεκκλήσιο. Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.



Νότιο παρεκκλήσιο. 1. 'Ο απόστολος Πέτρος. 2. 'Ο απόστολος Παῦλος.

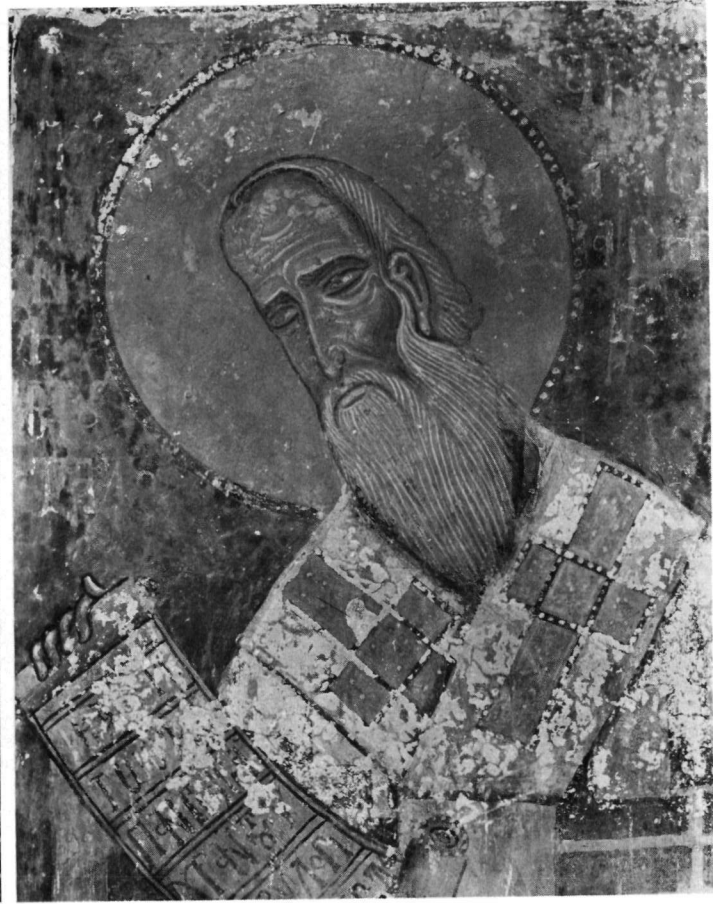




1. Νότιο παρεκκλήσιο, Ὁ ἀπόστολος Βαρνάβας. 2. Βόρειο παρεκκλήσιο, Ὁ ἅγιος Νικόλαος.



1. Νότιο παρεκκλήσιο. Ὁ Μιχαὴλ Χωνιάτης.



2. Ἅγιος Πέτρος στὰ Καλύβια Κουβαρά. Ὁ Μιχαὴλ Χωνιάτης.



Βόρειο παρεκκλήσιο. Ἡ ἁγία Αἰκατερίνη.





Βόρειο παρεκκλήσιο. Ἡ ἁγία Αἰκατερίνη (λεπτομέρεια).



Βόρειο παρεκκλήσιο. Οί τοιχογραφίες του τρούλλου.



Βόρειο παρεκκλήσιο. Ὁ Παντοκράτορας τοῦ τρούλλου.



Βόρειο παρεκκλήσιο. Τμήμα από τη διακόσμηση του τρούλλου.



Βόρειο παρεκκλήσιο. Τμήμα από τη διακόσμηση του τρούλλου.





Βόρειο παρεκκλήσιο. Ὁ προφήτης Σολομών.



Βόρειο παρεκκλήσιο. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.



Βόρειο παρεκκλήσιο. 1. 'Ο προφήτης 'Ιεζεκιήλ. 2. 'Ο προφήτης 'Ησαΐας.





Βόρειο παρεκκλήσιο. 1. 'Ο προφήτης Δανιήλ. 2. 'Ο προφήτης 'Αββακούμ.



Βόρειο παρεκκλήσιο. 1. 'Ο προφήτης 'Ηλίας. 2. 'Ο προφήτης 'Ιωνᾶς.



“Άγιος Πέτρος στὰ Καλύβια Κουβαρά. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (λεπτομέρεια).

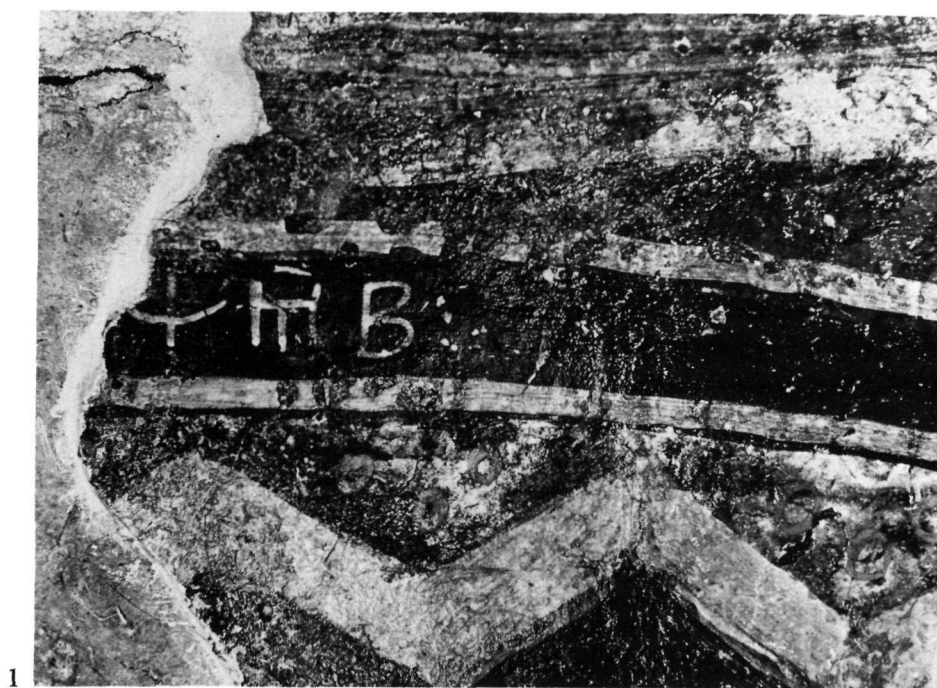


Βόρειο παρεκκλήσιο. Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς.



Βόρειο παρεκκλήσιο. Ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος.





Βόρειο παρεκκλήσιο. 1. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ τρούλλου. 2. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



1



2



3

Νότιο παρεκκλήσιο. 1. Διακόσμηση στην εμπρόσθια ὄψη τῆς ἁγίας τραπέζης. 2. Κόσμημα στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ ἱεροῦ. 3. Κόσμημα στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ ἱεροῦ.



Νότιο παρεκκλήσιο. Ἀνάγλυφες παραστάσεις στὸ βράχο.