

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 7 (1974)

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



Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.835](https://doi.org/10.12681/dchae.835)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (1974). Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 7, 139-148. <https://doi.org/10.12681/dchae.835>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50)

---

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973-1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Anatole Frolov (1906-1972) • Σελ. 139-148

ΑΘΗΝΑ 1974

## ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ — ΘΡΗΝΟΣ

(ΠΙΝ. 47 - 50)

Ἐχει γίνει γενικώτερα δεκτὸ ὅτι ὁ Θρήνος εἶναι θέμα δευτερογενές, ποὺ προήλθε μὲ βαθμιαία μετατροπὴ ἀπὸ τὸν Ἑνταφιασμό<sup>1</sup>. Τῇ γνώμῃ αὐτῇ πρῶτος διατύπωσε ὁ Millet<sup>2</sup> καὶ κατόπιν ἀνέπτυξε ὁ Weitzmann<sup>3</sup>.

Μιὰ ἐκ νέου ἀντιμετώπιση καὶ μιὰ συστηματικὴ κατὰταξη—τουλάχιστον τῶν κυριωτέρων σωζομένων μνημείων<sup>4</sup> ποὺ ἀποτελοῦν βαθμοὺς τῆς ἐξελιξέως—ὀδηγεῖ σὲ διαφορετικὰ συμπεράσματα.

Τὰ ἀρχαιότερα μνημεῖα, ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν εὐαγγελικὴ ἀφήγηση ἰδίως τοῦ Ἰωάννη (Ἰω. ιθ', 41-42), ἀνήκουν στὸν Ἑνταφιασμό. Ὁ Ἰωσήφ, βοηθούμενος ἀπὸ τὸν Νικόδημο, μεταφέρει στὸ λαξευτὸ μνήμα τὸ ἀλύγιστο σῶμα τοῦ Χριστοῦ, δεμένο στὰ ἐντάφια ὀθόνια μαζὶ μὲ ἀρώματα, κατὰ τὸ ἔθιμο τῶν Ἰουδαίων (μικρογραφίες Ψαλτηρίων Παντοκράτορος 61, φ. 122 καὶ Chludon Μόσχας, φ. 87, τοῦ 9ου αἰ. (πίν. 47, 1), Ὁμιλίες Γρηγορίου Paris grec 510, φ. 30ν, τοῦ 9ου αἰ.<sup>5</sup>, τοιχογραφίες τοῦ Tokale Kilise καὶ Çavuşin Καππαδοκίας τοῦ 10ου αἰώνα<sup>6</sup>).

Ἦδη ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα ἡ ἀπλούστατη αὐτὴ εἰκονογραφία πλουτίζεται μὲ τὴν προσθήκη δύο μυροφόρων, τὴν Μαρία Μαγδαληνὴ καὶ τὴν ἄλλη Μαρία, ποὺ κατὰ τὴν ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου (κς' 61) ἦταν «καθί-

1. Πρβλ. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 268. Ἄ. Ὁρλάνδο, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μενῆς Θεολόγου Πάτμου, Ἀθῆναι 1970, σ. 254. L. Hadermann—Misguich, *Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l' Epitaphios Threnos dans une icone du XVe siècle conservée à Patmos*, Byz. Zeit. 59, 2, 1966, σ. 359—360.

2. G. Millet, *Recherches sur l' Iconographie de l' Évangile*, Paris 1916, σ. 493.

3. K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos*, Essays in honor of Ervin Panofsky, New York 1961, σ. 476—490.

4. Μιὰ σειρά μνημείων δημοσίευσε ἡ Velmans (T. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter*, L' art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 97—99, εἰκ. 1—5.

5. Βλ. Weitzmann, ἑ.ἀ., εἰκ. 1, 2, 4.

6. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Album I, Paris 1925, πίν. 66,2, 69. M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, 1967, II, εἰκ. 93, III, εἰκ. 309.

μεναι ἀπέναντι τοῦ τάφου» (μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Petropol. 21, φ. 8ν (πίν. 47, 2). Στὸ Ψαλτήρι τοῦ Θεοδώρου Στουδίτου τοῦ 1066, φ. 116 τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, ἡ Παναγία ἀκολουθοῦμενη ἀπὸ τὶς δύο μυροφόρες συνοδεύει ἀπὸ μακρὰ τὴν ταφή (πίν. 47, 3).

Ὁ ἀρχικὸς αὐτὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἐνταφιασμοῦ τοῦ 9ου—11ου αἰ., μὲ τὸν Χριστὸ σαβανωμένο, ποὺ μεταφέρεται στὸν τάφο, συνεχίζεται σ' ὅλη τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, καθὼς καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ, μὲ τὴν προσθήκῃ τοῦ Ἰωάννη καὶ ἄλλων γυναικῶν στὴ συνοδεία, σύμφωνα μὲ τὰ Ἀπόκρυφα<sup>7</sup> (Monreale 12ου αἰ. (πίν. 47, 4), Sopoćani 13ου αἰ., Nagoričino 14ου αἰ. (πίν. 47, 5), Ἀγ. Γεώργιος Ἑλλήνων Κύπρου 15ου αἰ., Μονὴ Δοχειαρίου Ἀθῶ 16ου αἰ., Μονὴ Ὁσίου Νικάνορος Γρεβενῶν 16ου αἰ., ὅπου ὁ Ἐνταφιασμός εἰκονίζεται σὲ ἐνιαία σύνθεση μὲ τὸν Θρῆνο<sup>8</sup>). Στὰ παλαιολόγια καὶ τὰ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα ὁ Ἰωάννης παίρνει τὴ θέση τοῦ Νικοδήμου, κρατώντας τὸν σαβανωμένο νεκρὸ ἀπὸ τὰ πόδια. Ὁ Νικόδημος στὴ θύρα τοῦ λαξευτοῦ τάφου ἀπλώνει τὰ χέρια, ἔτοιμος γιὰ τὴν κατάθεση στὴ σαρκοφάγο (πίν. 47, 5).

Παράλληλα, ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 11ου αἰ., στὶς τοιχογραφίες τῆς Κρύπτης τοῦ Ὁσίου Λουκά, ἡ ταφή τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται σὲ τύπο στατικό, ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν ἀνωτέρω μνημείων, ἀλλὰ σύμφωνα μὲ τὸ γράμμα τῆς ἀφηγήσεως τοῦ Εὐαγγελίου «καὶ ἔθηκεν αὐτὸν ἐν τῷ καινῷ αὐτοῦ μνημείῳ» (Ματθ. κζ', 61, Λουκ. κγ', 56). Ἐμπρὸς ἀπὸ σχηματικὸ λόφο, ὅπου ἀνοίγεται λαξευτὸς τάφος, ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Νικόδημος, πιάνοντας ὁ ἓνας τοὺς ὤμους καὶ ὁ ἄλλος τὰ πόδια, καταθέτουν τὸ σαβανωμένο σῶμα σὲ εἶδος σαρκοφάγου καὶ ἡ Παναγία γέρνει θλιμμένη στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ μάτια προσηλωμένα στὸ πρόσωπό του<sup>9</sup>. Στὴν τοιχογραφία αὕτη ποὺ τὴν χαρακτηρίζει στασιμότητα, καὶ ποὺ ἡ Παναγία γιὰ πρώτη φορὰ παρουσιάζεται νὰ σκύβει ἐπάνω στὸ Χριστὸ ἔχουμε μιὰ προκαταρκτικὴ μορφή τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος τοῦ Θρήνου. Ὁ θρήνος τῆς Παναγίας στὴν ταφή τοῦ Χριστοῦ, ποὺ δὲν ἀναφέρεται στὰ Εὐαγγέλια,

7. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1833, *Evang. Nicodemi*, I. B., σ. 292.

8. Monreale (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, εἰκ. 71 B). Sopoćani (Millet—Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, Paris 1957, πίν. 98, 5). Nagoričino (αὐτ., III, 93, 2). Ἀγ. Γεώργιος Ἑλλήνων (Γ. Σωτηρίου, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Ἀθῆναι 1935, εἰκ. 98). Μονὴ Δοχειαρίου (G. Millet, *Monuments de l' Athos*, Paris 1927, πίν. 223, 2). Μονὴ Γρεβενῶν (Μ. Μιχαηλίδη, *Ἡ Ἱ. Μονὴ Ὁσίου Νικάνορος (Ζάβορδας) Γρεβενῶν* (ὕπὸ ἐκτύπωση).

9. G. Sotiriou, *Peintures murales byzantines du XIe siècle dans la Crypte de Saint Luc*, *Actes du IIIe Congrès Intern. des Etudes Byzantines*, Athènes 1932, σ. 389 κ. ἑ., εἰκ. 10. Velmans, ἑ. ἄ., εἰκ. 2.

περιγράφεται στὰ Ἀπόκρυφα, καθὼς καὶ σὲ σύγχρονα περίπου πατερικὰ κείμενα, ὅπως οἱ Ὅμιλίες τοῦ Γεωργίου Νικομηδεΐας καὶ τοῦ Συμεῶν Μεταφράστου<sup>10</sup>.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ Θρήνου τῆς Κρύπτης τοῦ Ὁσίου Λουκά δὲν βρίσκει συνέχεια. Ἀπεναντίας ἕνας δεῦτερος εἰκονογραφικὸς τύπος ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὰ εὐαγγελικὰ κείμενα, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἀρχικοῦ Ἐνταφιασμοῦ, ὑπῆρξε ὁ πυρήνας μακρᾶς ἐξελίξεως τοῦ Θρήνου.

Σὲ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639, ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἀποκτήματα τῆς Βιβλιοθήκης Pierpont Morgan, χρονολογούμενο στὴ δευτέρα πενηνταετία τοῦ 11ου αἰ. καὶ προερχόμενο ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη<sup>11</sup>, ὁ Θρήνος παρουσιάζει ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφή. Κάτω ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση ὁ Χριστὸς κεῖται στὴ γῆ γυμνὸς πάνω στὴ «σινδόνα» τῆς Ἀποκαθηλώσεως, ἡ Παναγία γονατιστὴ τοῦ ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι καὶ οἱ δύο μυροφόρες εἶναι πεσμένες στὰ πόδια του· ἡ μιὰ τὰ καταφιλεῖ (πίν. 48,1). Ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Θρήνου ἔχει ἡ γυμνότητα τοῦ Χριστοῦ ξαπλωμένου σὲ σεντόνι, πὺλ γίνεται πλέον μόνιμο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο τοῦ ἱστορικοῦ Θρήνου καὶ ἀκόμη δίνει τὸ πρότυπο στὸν λειτουργικὸ Ἀμνὸν<sup>12</sup>.

Ἡ συνένωση τῆς Ἀποκαθηλώσεως μὲ τὴν ἀνάκλιση τοῦ Χριστοῦ στὴ γῆ σὲ ἐνιαία σκηνή, στὴ μικρογραφία τοῦ Morgan 639, φ. 280 r. συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν δραματικὴ περιγραφή τῆς ταφῆς τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἡ' Λόγο τοῦ Γεωργίου Νικομηδεΐας «... οὕτω τοὺς μὲν ἀνελκομένους ἤλους κόλποις ὑπέδεχeto (ἡ Θεοτόκος) τὰ δὲ ἀπολνόμενα μέλη περιπτυσσομένη κατεφίλει καὶ ἀγκάλαις ἐπιτιθεῖσα μόνη τῇ ἀπὸ τοῦ σταυροῦ καταβάσει προεθυμεῖτο. Ἐπεὶ δὲ κατηνέχθη καὶ πρὸς τῇ γῇ τὸ πανάγιον ἀνεκλήθη σῶμα, τούτῳ περιπεσοῦσα αὐτὸ θερμοτάτοις κατέλουε δάκρυσι...»<sup>13</sup>.

Μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη ὅτι ἡ σύνθετη αὐτὴ μικρογραφία Ἀποκαθηλώσεως καὶ Θρήνου τοῦ Εὐαγγελίου Morgan ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν Λόγο τοῦ Γεωργίου Νικομηδεΐας εἶναι καὶ ἡ πρωτότυπη εἰκονογραφία τῆς Ἀποκαθηλώσεως,

10. Γεωργίου Νικομηδεΐας (+ 860), Εἰς τὴν τῆς ἀχράντου Θεοτόκου ἐν τῷ τάφῳ παρεδρεῖαν καὶ εὐχαριστήριος τῆς ὑπερλάμπρου Ἀναστάσεως, Λόγος Θ', Migne P. G. 100, 1492—1496. Συμεῶν Μεταφράστου (10ος αἰ.), Λόγος εἰς τὸν Θρήνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, αὐτ. 114, 201—215.

11. K. Weitzmann, The Constantinopolitan Lectionary Morgan 639, Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green, Princeton N. Y. 1954, σ. 357—373.

12. Millet, Recherches, εἰκ. 536. H. Grigoriadou—Cabagnols, Le décor peint de l'église de Samari en Messénie, Cahiers Archéologiques, XX, 1960, σ. 177 κ. ἐ., εἰκ. 4, 5.

13. Γεωργίου Νικομηδεΐας, Εἰς τὴν θεόσωμον Ταφὴν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τῇ Ἀγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ, Migne P. G. 100, 1458.

δπου ἡ Παναγία ὄρθια, δεξιὰ στήν ἄκρη, δέχεται μόνῃ στήν ἀγκαλιὰ τῆς τὸ πεσμένο σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ καταφιλεῖ. Ἔτσι ἐρμηνεύεται καὶ ἡ καταγωγή τοῦ σπάνιου αὐτοῦ τύπου τῆς Ἀποκαθηλώσεως, τοῦ ὁποῖου ἓνα παράδειγμα στοῦ ἐλεφαντοστοῦ τοῦ Ἀννοβέρου χρονολογεῖται στὸν 10ο αἰ.<sup>14</sup> Ἡ χρονολογία τοῦ ἐλεφαντοστοῦ ἀποτελεῖ ἐνδειξη ὅτι ἡ ἰδιάζουσα εἰκονογραφία τῆς Ἀποκαθηλώσεως, τῆς ἐμπνευσμένης ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Γεωργίου Νικομηδεῖας, καὶ κατ' ἐπέκταση καὶ ὁ Θρήνος, εἶχε εἰσαχθῇ στήν τέχνη ἤδη τὸν 10ο αἰώνα. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἐπιξεῖ σποραδικὰ ὡς τὸν 13ον αἰώνα<sup>15</sup>.

Ἀνάλογη μὲ τὸν Θρήνο τῆς μικρογραφίας τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639 εἶναι ἡ μιὰ ἀπὸ τρεῖς σχετικὲς μικρογραφίες τοῦ Εὐαγγελίου Laur. VI. 23, φ. 163<sup>16</sup>. Πληρέστερα ὅμως διαμορφωμένος ὁ Θρήνος παρουσιάζεται στοῦ ἐλεφαντοστοῦ τοῦ Μουσείου Victoria and Albert τοῦ Λονδίνου τοῦ 11ου αἰ., ὅπου παριστάνεται ἐπίσης κάτω ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση (πίν. 48, 2). Ἡ Παναγία θρηνεῖ σκύβοντας βαθειὰ πάνω στοῦ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, στὰ πόδια του γονατίζουν οἱ δύο μαθηταὶ καὶ ψηλὰ προστρέχουν ἄγγελοι, ἀπλώνοντας τὰ χέρια. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα γίνονται τυπικὰ στοῦ ἐξῆς στοῦ θέμα τοῦ Θρήνου.

Στὴν ἐπόμενη βαθμίδα ὁ Θρήνος παίρνει τὴν ὀριστικὴν του μορφή, πὺν ἐπικρατεῖ σ' ὅλη τὴν κομνήνεια ἐποχὴ ὡς τὴν παλαιολόγια. Τὸ ἀποφασιστικὸ αὐτὸ βῆμα γιὰ τὴν τυπολογικὴ καθιέρωση τοῦ Θρήνου συναντᾶται στὴν ἐξαιρετικὴ τοιχογραφία ἐρειπωμένου ναοῦ κοντὰ στὴ Μονὴ Χρυσοστόμου Κουτσοβέντη στὴν Πάφο Κύπρου (πίν. 48, 3). Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται τώρα ἀνάμεσα σὲ δύο ψηλοὺς βράχους τοῦ Γολγοθᾶ. Τὰ πρόσωπα αὐξάνουν καὶ ὅλα μεταλλάζουν ἐλαφρὰ στάσεις καὶ θέσεις. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ πάνω στοῦ σεντόνι δὲν βρίσκεται πλέον στὴ γῆ, ἀλλὰ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας, πὺν μὲ ἐκδηλῇ ἔνταση ἀνθρώπινου πάθους σκύβει καὶ ἀκουμπᾷ τὸ πρόσωπό τῆς πάνω στοῦ πρόσωπο τοῦ νεκροῦ. Μὲ τὸ ἓνα χέρι κάτω ἀπὸ τὸ σεντόνι στηρίζει τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀπλώνει τὸ ἄλλο στοῦ κορμί, πιάνοντας καὶ τὸ χέρι, γιὰ νὰ συγκρατήσῃ τὸ σῶμα πάνω στὰ γόνατά τῆς. Ἡ χειρονομία αὐτὴ τῆς Παναγίας θὰ διατηρηθῇ

14. Goldschmidt-Weitzmann, Die byzantinische Elfenbeinsculpturen, II, Berlin 1934, πίν. XVII, No 40. Millet, ἔ. ἀ., εἰκ. 509.

15. Μικρογραφία Εὐαγγελίου Harley 1810, εἰκόνα ἐπιστολίου Ἀγ. Ὅρους. Γιὰ τὸν τύπο αὐτὸν τῆς Ἀποκαθηλώσεως καὶ τὰ παραδείγματα βλ. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες ἐπιστολίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὅρος, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. 4 (1964-1965), σ. 377 κ.ἑ. καὶ ἰδίως σ. 391-392.

16. Millet, ἔ. ἀ., εἰκ. 529. T. Velmans, Le Tétraévangile de la Laurentienne, Paris 1971, φ. 163r, πίν. 58, εἰκ. 265.

ὡς τὴν παλαιολόγεια ἐποχή. Νέο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο—ποὺ γίνεται στὸ ἐξῆς πάγιο—εἶναι ἡ προσθήκη τοῦ Ἰωάννη στὸ κέντρο, ποὺ σκυμμένος σηκώνει καὶ φιλεῖ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, ὅπως στὴν Ἀποκαθήλωση. Οἱ δύο μαζί μυροφόρες ὄρθιες, ἀκίνητες, γεμάτες δέος, στέκουν κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ καὶ ἀπέναντι, πέρα ἀπὸ τὰ πόδια του, ἀνοίγεται ὁ τάφος. Ἡ ἀπλότητα τῆς ρυθμικῆς, ρευστῆς γραμμῆς τῆς πτυχολογίας καὶ οἱ κανονικὲς ἀναλογίαι τοῦ σώματος, ποὺ ἀπηχοῦν ἀκόμη τὴν τέχνη τῆς ἀναγεννήσεως τῶν Μακεδόνων, χρονολογοῦν τὴν τοιχογραφία πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνανέωση τῆς τέχνης ἐπὶ τῶν Κομνηνῶν.

Σ' ἓνα δεῦτερο ὅμοιο παράδειγμα τοῦ 11ου—12ου αἰ., τὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Gelati, βυζαντινοῦ χειρογράφου ποὺ ἐγινε στὸ Ἅγιον Ὄρος<sup>17</sup>, ἡ Παναγία καθισμένη μὲ τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος σὲ θέση μετωπική, κρατάει στὰ γόνατά της τὸν Χριστό, ὅπως στὴ δυτικὴ Pietà, καὶ ὑψώνοντας τὸ κεφάλι του τὸν φιλεῖ. Μιὰ μυροφόρος, πιθανώτατα ἡ Μαγδαληνὴ, ὄρθια πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ, ὑψώνοντας τὰ χέρια σὲ χειρονομία θρήνου, γνωστὴ ἀπὸ ἀρχαία παράδοση (πίν. 48,4)<sup>18</sup>.

Ὁ ὁλοκληρωμένος αὐτὸς τύπος τοῦ Θρήνου κυριαρχεῖ στὴν κομνηνεια ἐποχή.

Συναντᾶται στὴν ἀρκετὰ καταστραμμένη τοιχογραφία τῆς βυζαντινῆς Μονῆς τοῦ Πετριτζοῦ στὸ Βαζκονο Βουλγαρίας, στὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας Χαλκέων, τοιχογραφία ποὺ σήμερα δὲν σώζεται, στὴ μικρογραφία τοῦ Ψαλτηρίου τῆς Μελισσάνθης<sup>19</sup> καὶ σὲ μιὰ σειρὰ ἐλεφαντοστών: τοῦ Μουσείου τῆς Κωνσταντίας (πίν. 48,5), τῆς συλλογῆς Wernher τοῦ Luton Hoo, τοῦ Μουσείου Ραβέννας, καὶ τῆς κρατικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βερολίνου<sup>20</sup>. Τὰ ὅμοια μὲ ἐλάχιστες παραλλαγὰς ἐλεφαντοστὰ αὐτὰ εἶναι προφανῶς ἔργα σύγχρονα τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου, ὅπως δείχνει ἡ ὅμοια τεχντροπία καὶ οἱ ἰδιάζουσες πτυχὲς ποὺ πέφτουν πυκνὰ καὶ κατακόρυφες στὸ

17. V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, σ. 264, σημ. 171.

18. Ἡ χειρονομία αὐτὴ τῆς Μαγδαληνῆς συναντᾶται τὸν 12ο αἰ. καὶ στὸ Δίπτυχο Barberini τοῦ Βερολίνου, ὅπου ὁ Θρήνος παρουσιάζει ὅλως πρωτότυπη εἰκονογραφία: ὁ Χριστὸς κεῖται γυμνὸς σὲ εἶδος κλίνης ὄρθιοι παραστέκουν στὸ κεφάλι ἡ Παναγία καὶ στὰ πόδια ὁ Ἰωάννης (Millet, Recherches, εἰκ. 4, Wulff, Altchristliche und mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Berlin 1911, II, πίν. IV).

19. Bačkovо (A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 39, εἰκ. 13). Παναγία Χαλκέων (Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὑ λ ο υ Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας Χαλκέων, Μακεδονικά 1955 - 1960, σ. 1 - 19, πίν. Α, εἰκ. 1). Ψαλτήρι Μελισσάνθης (Millet, ἔ. ἀ., εἰκ. 534).

20. W e i t z m a n n, The Origin of the Threnos, εἰκ. 12, 13, 14. Στὰ ἐλεφαντοστὰ αὐτὰ τὸ μετωπικὸ κάθισμα τῆς Παναγίας, ἡ θέση τοῦ τάφου στὸ πρῶτο ἐπίπεδο χαμηλότερα καὶ ἡ σχεδὸν ὄρθια στάση τῶν δύο μαθητῶν μαρτυροῦν καθαρά ὅτι ὁ Χριστὸς δὲν εἶναι ξαπλωμένος στὴ γῆ, ὅπως δέχεται ὁ W e i t z m a n n, ἔ. ἀ., σ. 485.

σεντόνι. Σ' όλα η Παναγία ακίνητη, καθιστή κρατάει τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιὰ της καὶ σκύβει ἐπάνω ἀπὸ τὸ πρόσωπό του ἢ τὸ φιλεῖ. Ὁ Ἰωάννης καὶ οἱ δύο μαθητὲς εἰκονίζονται στὶς τυπικὲς στάσεις.

Τὸ μόνο διαφορετικὸ στοιχεῖο, ὅπως καὶ στὴ μικρογραφία τῆς Μελισσανθῆς, εἶναι ὅτι ὁ τάφος δὲν βρίσκεται δεξιά, πέρα ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ κοντὰ στὸ κεφάλι μὲ τὶς δύο μυροφόρες νὰ προβάλλουν ψηλά. Ἡ θέση αὐτὴ τοῦ τάφου εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν δευτέρη φάση τοῦ Ἑνταφιασμοῦ, ὅπως γίνεται λόγος ἀμέσως παρακάτω.

Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ Θρήνου, ὅπως βαθμιαῖα ἐξελίχθηκε καὶ τελικὰ ἐπικράτησε κατὰ τὸν 12ο αἰ., συντελέσσε στὴ δημιουργία ἑνὸς νέου τύπου τοῦ Ἑνταφιασμοῦ κατὰ τὴν κομνηνεια ἐποχὴ, πὺ δανεῖζεται ὅλα τὰ στοιχεία τῆς εἰκονογραφίας ἀπὸ τὸν Θρήνο, μὲ μόνη τὴ διαφορὰ ὅτι τὰ πρόσωπα, ἀντὶ νὰ στέκουν, προχωροῦν πρὸς τὸν λαξευτὸ τάφο, πλησιάζοντας τὴν τοξωτὴ πύλη, πὺ τώρα ἀνοίγεται κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ. Σὲ δύο συγγενέστατα μνημεῖα τοῦ 12ου αἰ., τὴν τοιχογραφία τοῦ Nerezi καὶ τὴν μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156 (πίν. 49, 1 καὶ 2) διακρίνουμε τὴν μεταπήδηση ἀπὸ τὸν Θρήνο στὸν Ἑνταφιασμό.

Στὴν ἐξαιρετὴ γιὰ τὸν λυρισμὸ τοῦ ὕφους τοιχογραφία τοῦ Nerezi ὑπάρχει στὴ στάση τῆς Παναγίας ἐντατικὴ προσπάθεια νὰ συγκρατήσῃ αὐτὴ μόνη τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα στὰ ἀνοιγμένα πόδια της, λυγίζοντας βαθειὰ τὸ ἓνα γόνατο, πὺ ἐγγίζει σχεδὸν τὸ ἔδαφος, σὲ στάση μετέωρη καὶ ἀφύσικη <sup>21</sup> (πίν. 49, 1).

Στὴ μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156 παρατηρεῖται μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγὴ: κάτω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ προβάλλουν καὶ τὰ δύο πόδια τῆς Παναγίας. Λυγισμένα στὰ γόνατα καὶ σὲ θέση πλάγια, δηλώνουν καθαρὰ τὴν κίνηση τῆς πορείας πρὸς τὸν τάφο. Ἐπομένως πρόκειται γιὰ Ἑνταφιασμό <sup>22</sup>. Ἀνάλογη εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τῆς Πάρμας (Palat. 5) μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι λείπει ὁ Ἰωάννης καὶ ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται κάτω

21. Ἡ στάση αὐτὴ τῆς Παναγίας διακρίνεται στὴν ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση (A. G r a b a r, *La peinture byzantine*, Genève 1953, ἔκδ. Skira, σ. 143) ὅπου τὰ λυγισμένα πόδια τῆς Παναγίας, σκεπασμένα μὲ τὸ γαλάζιο μαφόριο, ἐξέχουν καὶ ἀπὸ τὰ δύο μέρη τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ. Μὲ ὅμοιο τρόπο — ἀνάμεσα στὰ ἀνοιχτὰ γόνατα — κρατᾷ ἡ Παναγία τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στὸ ἑλεφαντοστὸ τοῦ Luton Hoo μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι τὸ κάθισμά της εἶναι μετωπικόν. (W e i t z m a n n, *The Origin of the Threnos*, εἰκ. 12).

22. Ὁ Weitzmann κατατάσσει τὴ μικρογραφία τοῦ Βατικανοῦ στὸν Θρήνο καὶ διαβλέπει μορφολογικὴ ἐπίδραση ἀπὸ ἑλληνικὰ πρότυπα, ὅπως τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Θρήνου τοῦ Ἀνταίου σὲ σαρκοφάγο τοῦ Λούβρου (W e i t z m a n n, ἔ. ἀ., σ. 487). Ἡ σχέση αὐτὴ εἶναι ἐντονώτερη στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἑνταφιασμοῦ τοῦ Kurbinovo καὶ τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων Καστοριάς, ἰδίως στὴ στάση τοῦ Ἰωσήφ πὺ κρατᾷ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ (πίν. 49, 3 καὶ 4).



ἀπὸ τὸν μεγάλον σταυρόν. Ἡ μικρογραφία ἔχει τὴν ἐπιγραφήν: Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ<sup>23</sup>.

Οἱ μικρογραφίες αὐτὲς εἶναι τὰ πρῶτα παραδείγματα τοῦ Ἑνταφιασμοῦ, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸ θέμα τοῦ Θρήνου.

Τὴν πλήρη ἀνάπτυξιν τοῦ νέου τύπου τοῦ Ἑνταφιασμοῦ συναντοῦμε στὴν τοιχογραφία τοῦ Kurbinovo τοῦ 1192 (πίν. 49, 3). Ὅλα τὰ πρόσωπα προχωροῦν ζωηρὰ πρὸς τὴν ἀνοιχτὴ θύραν τοῦ τάφου, συγκρατώντας σταθερὰ τὸ ἀλύγιστον γυμνὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ: ἡ Παναγία, τῆς ὁποίας τὸ κάτω σῶμα ἔχει καταστραφεῖ, ἀγκαλιάζει τὸν κορμό. Ὁ Ἰωάννης μὲ βαθεῖαν τὴν ἔκφρασιν τοῦ πόνου στὴ φυσιογνωμία, στὰ γεμάτα δάκρυα μάτια καὶ τὰ συσπασμένα φρύδια, ὑποστηρίζει μὲ τὸ ἓνα χερί τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ στὰ γόνατα καὶ μὲ τὸ ἄλλο φιλεῖ τὸ χερί του. Ὁ Νικόδημος προχωρεῖ μὲ μεγάλο βῆμα, ὅλος σέβας, κρατώντας μὲ τὰ χέρια κάτω ἀπὸ τὸ σεντόνι τὰ πόδια. Οἱ ταραγμέναι γραμμὲς τοῦ τοπίου ἀκολουθοῦν τὴν συνοδείαν σὰν πετρωμένα κύματα ἁγρίας θάλασσης.

Συγγενέστατη μὲ τὸ Kurbinovo—ὄχι μόνον εἰκονογραφικὰ ἀλλὰ καὶ τεχνοτροπικὰ—εἶναι ἡ τοιχογραφία τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων Καστοριάς (πίν. 49, 4), ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα αὐτὴ χρονολογεῖται ἀσφαλῶς στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα. Ἐδῶ ὁ ρεαλισμὸς εἶναι ἐντονώτερος. Τὸ σῶμα τῆς Παναγίας, καθὼς κρατᾷ ἀπὸ τὸν ὄμο σφιχτὰ στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Χριστοῦ, ἀνασηκώνεται κυρτωμένο· τὰ πόδια τοῦ σὲ ἴδια κίνηση μὲ τὰ πόδια τῆς Θεοτόκου στὴ μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156, ἀλλὰ πιὸ ὀρθὰ καὶ ἐλεύθερα, λυγρίζουν ἀπὸ τὸ βάρος καὶ τὰ φορέματά τοῦ ἀνεμίζουν μαζὶ μὲ τὸ σεντόνι στὴ βιαστικὴ πορεία πρὸς τὸν τάφον. Ἐπάνω ἀπὸ τοὺς λόφους προβάλλουν οἱ μυροφόρες καὶ ἀπὸ μακρὰ συνοδεύουν ἄγγελοι τὴν πομπήν.

Ἡ εἰκονογραφία αὐτὴ τοῦ δεύτερου τύπου τοῦ Ἑνταφιασμοῦ συνεχίζεται καὶ τὸν 13ον αἰῶνα στὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου Harley 1810, φ. 205ν, κάτω ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴν Ἀποκαθήλωση τοῦ σπάνιου τύπου τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639<sup>24</sup>, καὶ τέλος ἐκλείπει τὸν 14ον αἰῶνα.

Κατὰ τὴν παλαιολογίαν ἐποχὴν, ὅταν ἡ ὁμολογία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου μὲ τὰ ἐγκώμια εἰσάγεται στὴν ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου, κυριαρχεῖ στὴν τέχνη ὁ Θρήνος, πλοῦσια καὶ ἐλεύθερα διαμορφωμένος. Οἱ δεσμεύσεις τῆς παραδόσεως χαλαρώνονται, θέσεις καὶ στάσεις τῶν προσώπων ἀλλάζουν καὶ ἡ σκηνὴ γίνεται ρεαλιστικώτερη καὶ δραματικώτερη. Τὸ κάθε σχεδὸν μνημεῖον παρουσιάζει διαφορετικὴ σύνθεσιν.

23. Millet, Recherches, εἰκ. 531.

24. Βλ. ἀπεικόνισιν εἰς Weitzmann, ἔ. ἀ., εἰκ. 13.

Ὁ Χριστὸς δὲν βρίσκεται πλέον στὴν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας, ἀλλὰ κεῖται πάνω σὲ μαρμάρινη σαρκοφάγο, ποὺ σχετίζεται μὲ τὸν «ἐρυθρὸ λίθον», ὅπου ἐσμυρνίσθη καὶ ἐσαβανώθη μετὰ τὴν Ἀποκαθήλωση<sup>25</sup>. Συχνὰ ὁ Νικόδημος κρατάει ὀρθία τὴ σκάλα καὶ ὁ Ἰωάννης ἀντὶ νὰ φιλεῖ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ στηρίζει τὸ σκυμμένο κεφάλι του μὲ τὸ χέρι, ὅπως παρατηρεῖται συχνὰ στὴν παλαιολόγια Σταύρωση<sup>26</sup>. Ἡ Μαгдаληνὴ παίρνει κύρια θέση στὸ κέντρο, πάνω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἀπὸ ἐπίδραση τῶν Ἀποκρύφων, ὅπου ἀναφέρεται ἰδιαίτερα ὁ θρῆνος τῆς Μαгдаληνῆς<sup>27</sup>.

Μιὰν ἀπὸ τὶς πλουσιώτερες συνθέσεις παρουσιάζει ὁ Θρῆνος τοῦ Ἀγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας (1295), ὅπου οἱ ὀλοφυρόμενες γυναῖκες πληθαίνουν γύρω ἀπὸ τὸν νεκρὸ, καθὼς καὶ τὰ σμήνη τῶν ἀγγέλων ψηλά, καὶ ἡ Παναγία λιποθυμεῖ (πίν. 50, 1).

Ὁ Θρῆνος τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ Βατοπεδίου φθάνει στὸ ἔπακρο τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἐκδηλώσεως τοῦ σπαραγμοῦ τῶν γυναικῶν (πίν. 50, 2).

Στὴ μεγάλη μνημειακὴ σύνθεση τοῦ καθολικοῦ τοῦ Βατοπεδίου (πίν. 50, 3) καὶ τοῦ Χιλανδαρίου ὁ Θρῆνος εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὸ μεγάλο σταυρό, ὁ ὁποῖος στὴν παλαιολόγια ἐποχὴ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς Ἀγ. Θεοδώρους Μυστρά<sup>28</sup>, ἀπὸ ἀρχαιότερα σπάνια πρότυπα τοῦ 12ου αἰ., ὅπως ἡ μικρογραφία τῆς Πάρμας (Palat. 5), συνεχίζοντας τὴν ἀρχικὴ διαμόρφωση τοῦ Θρήνου κάτω ἀπὸ τὸ σταυρό, ἀμέσως μετὰ τὴν Ἀποκαθήλωση.

Στὰ δύο ἀθωνικὰ μνημεῖα ἡ Παναγία μετατίθεται πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ. Ἡ θέση αὐτή, καθὼς καὶ ὁ σταυρὸς διατηροῦνται στὶς μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ἀθῶ<sup>29</sup>. Τὰ παλαιολόγια μνημεῖα καὶ σὲ συνέχεια τὰ μεταβυζαντινὰ φέρουν τὴν ἐπιγραφή : Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ.

Ἀπὸ τὴν ἐπισκόπηση τῆς ἐξελίξεως τοῦ Ἐνταφιασμοῦ καὶ τοῦ Θρήνου ἐξάγονται τὰ ἐξῆς συμπεράσματα :

Ὁ Θρῆνος δὲν προήλθε ἀπὸ τὸν Ἐνταφιασμό, ἀλλὰ τὰ δύο θέματα βαίνουν καὶ ἐξελίσσονται παράλληλα· ἔχουν διαφορετικὴ πηγὴ, ὁ Ἐνταφιασμός τὸ Εὐαγγέλιο, ὁ Θρῆνος τὰ Ἀπόκρυφα καὶ κείμενα Πατέρων. Κατὰ τὴν κομνήνεια ἐποχὴ δημιουργεῖται νέος τύπος Ἐνταφιασμοῦ, ποὺ

25. Πρβλ. Millet, Recherches, σ. 498—500.

26. Βλ. π.χ. Σ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, Ἀθῆναι 1973, πίν. 28.

27. Πάτμος (Ὁρλάνδου, Πάτμος, πίν. 94), Χιλανδάρι (Millet, Athos, πίν. 67,1), κ. ἄ.

28. Millet, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 88.

29. Millet, Athos, πίν. 127,4 (Λαύρα), 154,2 (Μολυβοκκλησιά), 173,1 (Ξενοφώντος), 199,2 (Διονυσίου).

ὀφείλει ὅλα τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα στὸν σύγχρονο ἐξελιγμένο Θρῆνο. Κατὰ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ ἐπικρατεῖ γενικὰ ὁ Θρῆνος καὶ παρουσιάζει ζωνρὴ δραματικότητα, ἐλευθερία καὶ ποικιλία στὴν εἰκονογραφικὴ διαμόρφωση.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

## R É S U M É

### MISE AU TOMBEAU — THRÈNE

( PL. 47 - 50 )

Contrairement à l'opinion établie d'après laquelle le *Thrène* provient de la *Mise au Tombeau* (Millet, Weitzmann et autres), l'auteur soutient que les deux thèmes vont de pair et que, dans son évolution, l'iconographie de la *Mise au Tombeau* est influencée par le *Thrène*.

Parallèlement au type iconographique des plus anciennes miniatures de la *Mise au Tombeau* (pl. 47,1-3) — qui suit le récit de l'Évangile et qui tout en s'enrichissant d'autres personnages reste le même jusqu'à l'époque des Paléologues (Monreale, Sopoćani, Nagoričino, pl. 47,4-5) — il existe des figurations du *Thrène* du XI<sup>e</sup> siècle qui, inspirées d'Homélies d'auteurs ecclésiastiques (Georges de Nikomédie —†860— Homélie VIII), représentent, au bas de la Descente de Croix, le Christ nu allongé par terre, sur le suaire, et la Vierge à genoux relevant sa tête dans ses bras, comme la miniature de l'Évangile Morgan 639 (pl. 48,1). Cette miniature marque le début de l'évolution du *Thrène*. L'ivoire de Londres (pl. 48,2), où la Vierge se penche sur la tête du Christ en attitude de *thrène* et où ses disciples sont à genoux à ses pieds, en représente une nouvelle étape. Le thème se trouve complètement formé sur la peinture murale de Paphos (pl. 48,3) : la Vierge soulève le Christ dans ses bras, au centre s'ajoute Jean qui lui baise la main, et les saintes Femmes sont près de la tête du Christ.

Ce type de *Thrène* qui prédomine, à l'époque des Comnènes, avec un grand nombre d'exemples (miniatures Gelati — pl. 48,4 — Mélisende, fresques de Bačkovo, Vierge Chalkéon, série d'ivoires — pl. 48,5) a influencé

le thème de la Mise au Tombeau en créant une deuxième phase qui ne diffère qu'en ce que les personnages ne sont pas immobiles, mais se meuvent en direction du tombeau.

Dans les deux monuments les plus anciens et les plus apparentés, la peinture murale de Nerezi et la miniature du Vat. gr. 1156 (pl. 49, 1-2) nous distinguons le passage du Thrène à la Mise au Tombeau.

A Nerezi, la Vierge soutient le Christ entre ses genoux écartés; dans le Vat. gr. 1156, la position inclinée des jambes fléchies sous le corps du Christ indique clairement la marche vers le tombeau. A la fin du XII<sup>e</sup> siècle, cette deuxième phase de la Mise au Tombeau évolue, pleine de mouvement et de passion, sur les peintures murales de Kurbinovo et des Saints-Anargyres de Kastoria (pl. 49, 3-4) et se poursuit au XIII<sup>e</sup> siècle dans la miniature de Harley 1810.

A l'époque des Paléologues, lorsque l'hymnologie funèbre du Thrène est introduite dans l'Office de la Passion, le Thrène prévaut dans l'art. La vivacité dramatique s'accroît et l'iconographie du thème s'enrichit présentant une certaine liberté et variété de composition (pl. 50, 1-3).

ΜΑΡΙΑ ΣΟΤΙΡΙΟΥ



1. Ψαλτήρι Chludov, Add. 129, φ. 87.



2. Εὐαγγέλιο Petropol. 21, φ. 8v.



3. Ψαλτήρι Θεοδώρου, Βρεταννικοῦ Μουσείου, Add. 19352, φ. 116.



4. Ψηφιδωτὸ Monreale.



5. Τοιχογραφία Nogorizino.

ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ 9ου - 14ου αιώνα



1. Εὐαγγέλιο Morgan 639, φ. 280.



2. Ἐλεφαντοστό Μουσείου Victoria and Albert.



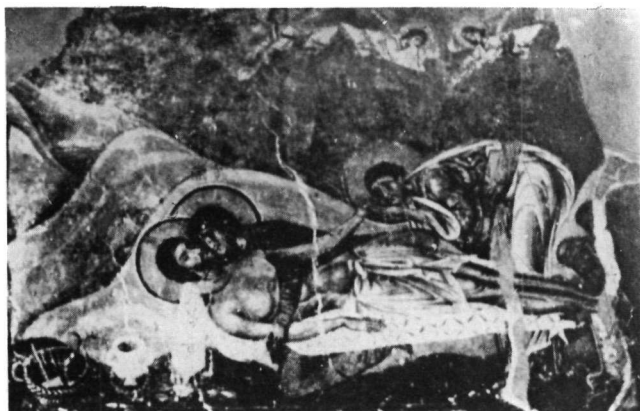
3. Τοιχογραφία ἐρειπωμένου ναοῦ Πάφου Κύπρου.



4. Εὐαγγέλιο Μονῆς Gelati.



5. Ἐλεφαντοστό Μουσείου Rosgarten Κωνσταντίας.



1. Τοιχογραφία Nerezi.



2. Μικρογραφία Vat. Gr. 1156, φ. 194v.



3. Τοιχογραφία Kurbinovo.



4. Τοιχογραφία Ἁγ. Ἀναργύρων Καστοριάς.

ΚΟΜΝΗΝΕΙΟΣ ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ.





1. Τοιχογραφία Ἀγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας.



2. Τοιχογραφία ἐξωνάρθηκα Βατοπεδίου.



3. Τοιχογραφία Καθολικοῦ Βατοπεδίου.