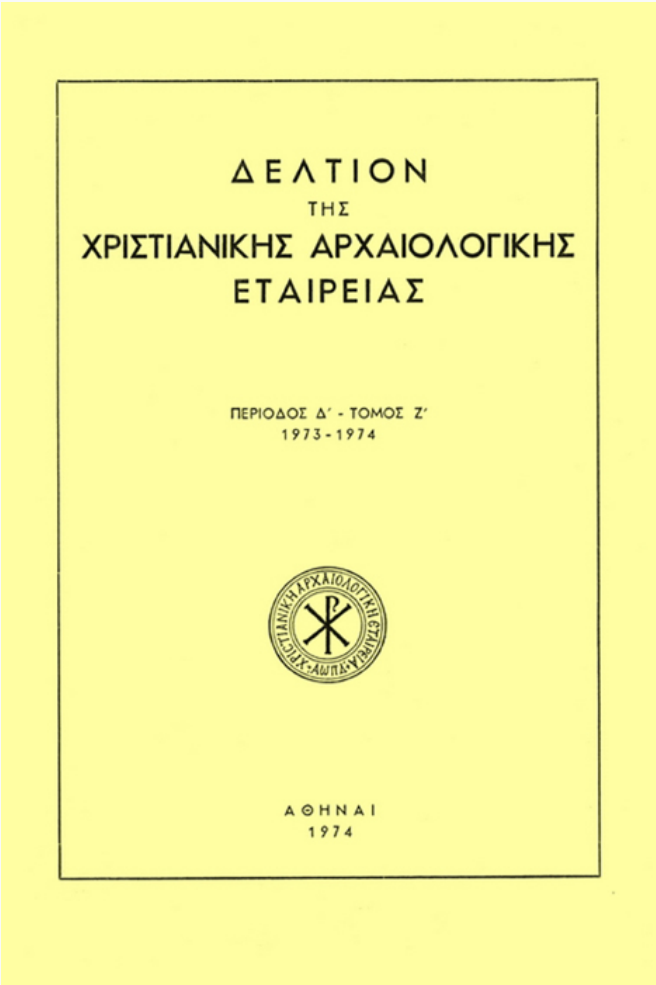
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 7 (1974)

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


ΔΕΛΤΙΟΝ
ΤΗΣ
ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ' - ΤΟΜΟΣ Ζ'
1973-1974

ΑΘΗΝΑΙ
1974

Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: 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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 19/12/2024 05:23:18

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ενταφιασμός - Θρήνος (πίν. 47-50)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

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

ΑΘΗΝΑ 1974

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ—ΘΡΗΝΟΣ

(ΠΙΝ. 47 - 50)

Ἔχει γίνει γενικώτερα δεκτὸ ὅτι ὁ Θρῆνος εἶναι θέμα δευτερογενές, ποὺ προῆλθε μὲ βαθμιαία μετατροπὴ ἀπὸ τὸν Ἐνταφιασμό [1]. Τὴ γνώμη αὐτὴ πρῶτος διατύπωσε ὁ Millet [2] καὶ κατόπιν ἀνέπτυξε ὁ Weitzmann [3].

Μιὰ ἐκ νέου ἀντιμετώπιση καὶ μιὰ συστηματικὴ κατάταξη—τουλάχιστον τῶν κυριωτέρων σωζομένων μνημείων [4] ποὺ ἀποτελοῦν βαθμοὺς τῆς ἐξελίξεως—ὁδηγεῖ σὲ διαφορετικὰ συμπεράσματα.

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

Ἤδη ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα ἡ ἁπλούστατη αὐτὴ εἰκονογραφία πλουτίζεται μὲ τὴν προσθήκη δύο μυροφόρων, τὴν Μαρία Μαγδαληνὴ καὶ τὴν ἄλλη Μαρία, ποὺ κατὰ τὴν ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου (κζ' 61) ἦταν «καθή-

---

1. Πρβλ. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 268. Ἀ. Ὀρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, Ἀθῆναι 1970, σ. 254. L. Hadermann—Misguich, Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l' Epitaphios Thrénos 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 σειρὰ 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, ἔ.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 Βρεταννικοῦ Μουσείου, ἡ Παναγία ἀκολουθούμενη ἀπὸ τὶς δύο μυροφόρες συνοδεύει ἀπὸ μακρυὰ τὴν ταφὴ (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 ἐποχή, καθὼς καὶ στὴ μεταβυζαντινή, μὲ τὴν προσθήκη τοῦ Ἰωάννη καὶ ἄλλων γυναικῶν στὴ συνοδεία, σύμφωνα μὲ τὰ Ἀπόκρυφα[7] (Monreale 12ου αἰ. (πίν. 47,4), Sopoćani 13ου αἰ., Nagoričino 14ου αἰ. (πίν. 47, 5), Ἅγ. Γεώργιος Ἑλλήνων Κύπρου 15ου αἰ., Μονὴ Δοχειαρίου Ἄθω 16ου αἰ., Μονὴ Ὁσίου Νικάνορος Γρεβενῶν 16ου αἰ., ὅπου ὁ Ἐνταφιασμὸς εἰκονίζεται σὲ ἑνιαία σύνθεση μὲ τὸν Θρῆνο [8]). Στὰ παλαιολόγεια 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 ἁπλώνει τὰ χέρια, ἕτοιμος γιὰ τὴν κατάθεση στὴ σαρκοφάγο (πίν. 47,5).

Παράλληλα, ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 11ου αἰ., στὶς τοιχογραφίες τῆς Κρύπτης τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, ἡ ταφὴ 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 Ἰωσὴφ καὶ ὁ Νικόδημος, πιάνοντας ὁ ἕνας 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 [9]. Στὴν τοιχογραφία αὐτὴ ποὺ τὴν χαρακτηρίζει στασιμότητα, καὶ ποὺ ἡ Παναγία γιὰ πρώτη φορὰ παρουσιάζεται νὰ σκύβει ἐπάνω στὸ Χριστὸ ἔχουμε μιὰ προκαταρκτικὴ μορφὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος τοῦ Θρήνου. Ὁ θρῆνος τῆς Παναγίας στὴν ταφὴ 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). Ἅγ. 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 (ὑπὸ 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, ἔ. ἀ., εἰκ. 2.

περιγράφεται στὰ Ἀπόκρυφα, καθὼς καὶ σὲ σύγχρονα περίπου πατερικὰ κείμενα, ὅπως οἱ Ὁμιλίες τοῦ Γεωργίου Νικομηδείας καὶ τοῦ Συμεὼν Μεταφράστου [10].

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ Θρήνου τῆς Κρύπτης τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ δὲν βρίσκει συνέχεια. Ἀπεναντίας ἕνας δεύτερος 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 δεύτερη πενηνταετία τοῦ 11ου αἰ. καὶ προερχόμενο ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη[11], ὁ Θρῆνος 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, ποὺ γίνεται πλέον μόνιμο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο τοῦ ἱστορικοῦ Θρήνου καὶ ἀκόμη δίνει τὸ πρότυπο στὸν λειτουργικὸ Ἀμνό [12].

Ἡ συνένωση τῆς Ἀποκαθηλώσεως μὲ τὴν ἀνάκλιση τοῦ Χριστοῦ στὴ γῆ σὲ ἑνιαία σκηνή, στὴ μικρογραφία τοῦ Morgan 639, φ. 280 r. συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν δραματικὴ περιγραφὴ τῆς ταφῆς τοῦ Χριστοῦ στὸν Η΄ Λόγο τοῦ Γεωργίου Νικομηδείας *«... οὕτω τοὺς μὲν ἀνελκομένους ἥλους κόλποις ὑπεδέχετο* (ἡ Θεοτόκος) *τὰ δὲ ἀπολυόμενα 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 ...»* [13].

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

---

10. Γεωργίου Νικομηδείας (+ 860), Εἰς τὴν τῆς ἀχράντου Θεοτόκου ἐν τῷ τάφῳ παρεδρείαν καὶ εὐχαριστήριος τῆς ὑπερλάμπρου Ἀναστάσεως, Λόγος Θ΄, Migne P. G. 100, 1492—1496. Συμεὼν Μεταφράστου (10ος αἰ.). Λόγος εἰς τὸν Θρῆνον 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. ἑ., εἰκ. 4, 5.

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

ὅπου ἡ Παναγία ὄρθια, δεξιὰ στὴν ἄκρη, δέχεται μ ό ν η στὴν ἀγκαλιὰ της τὸ πεσμένο σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ καταφιλεῖ. Ἔτσι ἑρμηνεύεται καὶ ἡ καταγωγὴ τοῦ σπάνιου αὐτοῦ τύπου τῆς Ἀποκαθηλώσεως, τοῦ ὁποίου ἕνα παράδειγμα στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Ἀννοβέρου χρονολογεῖται στὸν 10ο αἰ. [14]. Ἡ χρονολογία τοῦ ἐλεφαντοστοῦ ἀποτελεῖ ἔνδειξη ὅτι ἡ ἰδιάζουσα εἰκονογραφία τῆς Ἀποκαθηλώσεως, τῆς ἐμπνευσμένης ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Γεωργίου Νικομηδείας, καὶ κατ' ἐπέκταση καὶ ὁ Θρῆνος, εἶχε εἰσαχθῆ στὴν τέχνη ἤδη τὸν 10ο αἰώνα. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἐπιζεῖ σποραδικὰ ὡς τὸν 13ον αἰώνα [15].

Ἀνάλογη μὲ τὸν Θρῆνο τῆς μικρογραφίας τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639 εἶναι ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς σχετικὲς μικρογραφίες τοῦ Εὐαγγελίου Laur. VI. 23, φ. 163 [16]. Πληρέστερα ὅμως διαμορφωμένος ὁ Θρῆνος παρουσιάζεται στὸ ἐλεφαντοστὸ 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 στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, στὰ πόδια του γονατίζουν οἱ δύο μαθηταὶ καὶ ψηλὰ προστρέχουν ἄγγελοι, ἁπλώνοντας τὰ χέρια. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα γίνονται τυπικὰ στὸ ἑξῆς στὸ θέμα τοῦ Θρήνου.

Στὴν ἑπόμενη βαθμίδα ὁ Θρῆνος παίρνει τὴν ὁριστική του μορφή, ποὺ ἐπικρατεῖ σ' ὅλη τὴν κομνήνεια ἐποχὴ ὥς τὴν παλαιολόγεια. Τὸ ἀποφασιστικὸ αὐτὸ βῆμα γιὰ τὴν τυπολογικὴ καθιέρωση τοῦ Θρήνου συναντᾶται στὴν ἐξαίρετη 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 στὸ σεντόνι δὲν βρίσκεται πλέον στὴ γῆ, ἀλλὰ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας, ποὺ μὲ ἔκδηλη ἔνταση ἀνθρώπινου πάθους σκύβει καὶ ἀκουμπᾶ τὸ πρόσωπό της πάνω στὸ πρόσωπο τοῦ νεκροῦ. Μὲ τὸ ἕνα χέρι κάτω ἀπὸ τὸ σεντόνι στηρίζει τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ καὶ ἁπλώνει τὸ ἄλλο στὸ κορμί, πιάνοντας καὶ τὸ χέρι, γιὰ νὰ συγκρατήση τὸ σῶμα πάνω στὰ γόνατά της. Ἡ χειρονομία αὐτὴ τῆς Παναγίας θὰ διατηρηθῆ

---

14. G o l d s c h m i d t - W e i t z m a n n, Die byzantinische Elfenbeinsculpturen, II, Berlin 1934, πίν. XVII, No 40. M i l l e t, ἔ. ἀ., εἰκ. 509.

15. Μικρογραφία Εὐαγγελίου H a r l e y 1810, εἰκόνα ἐπιστυλίου Ἁγ. Ὄρους. Γιὰ τὸν τύπο αὐτὸν τῆς Ἀποκαθηλώσεως καὶ τὰ παραδείγματα βλ. Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. 4 (1964 - 1965), σ. 377 κ.ἑ. καὶ ἰδίως σ. 391—392.

16. M i l l e t, ἔ. ἀ., εἰκ. 529. T. V e l m a n s, Le Tétraévangile de la Laurentienne, Paris 1971, φ. 163r, πίν. 58, εἰκ. 265.

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

Σ' ἕνα δεύτερο ὅμοιο παράδειγμα τοῦ 11ου—12ου αἰ., τὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Gelati, βυζαντινοῦ χειρογράφου ποὺ ἔγινε στὸ Ἅγιον Ὄρος[17], 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 Μαγδαληνή, ὄρθια πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ, ὑψώνοντας τὰ χέρια σὲ χειρονομία θρήνου, γνωστὴ ἀπὸ ἀρχαία παράδοση (πίν. 48,4)[18].

Ὁ ὁλοκληρωμένος αὐτὸς τύπος τοῦ Θρήνου κυριαρχεῖ στὴν κομνήνεια ἐποχή.

Συναντᾶται στὴν ἀρκετὰ καταστραμμένη τοιχογραφία τῆς βυζαντινῆς Μονῆς τοῦ Πετριτζοῦ στὸ Bačkovo Βουλγαρίας, στὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας Χαλκέων, τοιχογραφία ποὺ σήμερα δὲν σώζεται, στὴ μικρογραφία τοῦΨαλτηρίου τῆς Μελισσάνθης[19] καὶ σὲ μιὰ σειρὰ ἐλεφαντοστῶν : τοῦ Μουσείου τῆς Κωνστάντιας (πίν. 48,5), τῆς συλλογῆς Wernher τοῦ Luton Hoo, τοῦ Μουσείου Ραβέννας, καὶ τῆς κρατικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βερολίνου[20]. Τὰ ὅμοια μὲ ἐλάχιστες παραλλαγὲς ἐλεφαντοστὰ αὐτὰ εἶναι προφανῶς ἔργα σύγχρονα τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου, ὅπως δείχνει ἡ ὅμοια τεχνοτροπία καὶ οἱ ἰδιάζουσες πτυχὲς ποὺ πέφτουν πυκνὲς καὶ κατακόρυφες στό

---

17. V. Lazarev, 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 Θρῆνος 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 mitelalterliche Byzantinische und Italienishe Bildwerke, Berlin 1911, II, πίν. IV.

19. Bačkovo (A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 39, εἰκ. 13). Παναγία Χαλκέων (Α. Ξυγοπούλου Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας Χαλκέων, Μακεδονικὰ 1955 - 1960, σ. 1 - 19, πίν. Α, εἰκ. 1). Ψαλτήρι Μελισσάνθης (Millet, ἔ. ἀ., εἰκ. 534).

20. Weitzmann, 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 καθαρὰ ὅτι ὁ Χριστὸς δὲν εἶναι ξαπλωμένος στὴ γῆ, ὅπως δέχεται ὁ Weitzmann, ἔ. ἀ., σ. 485.

σεντόνι. Σ' ὅλα ἡ Παναγία ἀκίνητη, καθιστὴ 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 Μελισσάνθης, 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 δεύτερη φάση τοῦ Ἐνταφιασμοῦ, ὅπως γίνεται λόγος ἀμέσως παρακάτω.

Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ Θρήνου, ὅπως βαθμιαῖα ἐξελίχθηκε καὶ τελικὰ ἐπικράτησε κατὰ τὸν 12ο αἰ., συνετέλεσε στὴ δημιουργία ἑνὸς νέου τύπου τοῦ Ἐνταφιασμοῦ κατὰ τὴν κομνήνεια ἐποχή, ποὺ δανείζεται ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς εἰκονογραφίας ἀπὸ τὸν Θρῆνο, μὲ μόνη τὴ διαφορὰ ὅτι τὰ πρόσωπα, ἀντὶ νὰ στέκουν, προχωροῦν πρὸς τὸν λαξευτὸ τάφο, πλησιάζοντας τὴν τοξωτὴ πύλη, ποὺ 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 Θρῆνο στὸν Ἐνταφιασμό.

Στὴν ἐξαίρετη γιὰ τὸν λυρισμὸ τοῦ ὕφους τοιχογραφία τοῦ Nerezi ὑπάρχει στὴ στάση τῆς Παναγίας ἐντατικὴ προσπάθεια νὰ συγκρατήσει αὐτὴ μόνη τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα στὰ ἀνοιγμένα πόδια της, λυγίζοντας βαθειὰ τὸ ἕνα γόνατο, ποὺ ἐγγίζει σχεδὸν τὸ ἔδαφος, σὲ στάση μετέωρη καὶ ἀφύσικη [21] (πίν. 49, 1).

Στὴ μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156 παρατηρεῖται μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγή : 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. Ἑπομένως πρόκειται γιὰ Ἐνταφιασμό [22]. 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 ἔγχρωμη 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 — κρατάει ἡ Παναγία τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Luton Hoo μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι τὸ κάθισμά της εἶναι μετωπικό. (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 Θρῆνο 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 Ἐνταφισσμοῦ τοῦ Kurbinovo καὶ τῶν Ἁγ. Ἀναργύρων Καστοριᾶς, ἰδίως στὴ στάση τοῦ Ἰωσήφ ποὺ κρατάει τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ (πίν. 49, 3 καὶ 4).

ἀπὸ τὸν μεγάλο σταυρό. Ἡ μικρογραφία ἔχει τὴν ἐπιγραφή: Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ [23].

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

Τὴν πλήρη ἀνάπτυξη τοῦ νέου τύπου τοῦ Ἐνταφιασμοῦ συναντοῦμε στὴν τοιχογραφία τοῦ Kurbinovo τοῦ 1192 (πίν. 49, 3). Ὅλα τὰ πρόσωπα προχωροῦν ζωηρὰ πρὸς τὴν ἀνοιχτὴ θύρα τοῦ τάφου, συγκρατώντας σταθερὰ τὸ ἀλύγιστο γυμνὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ: ἡ Παναγία, τῆς ὁποίας τὸ κάτω σῶμα ἔχει καταστραφεῖ, ἀγκαλιάζει τὸν κορμό. Ὁ Ἰωάννης μὲ βαθειὰ τὴν ἔκφραση τοῦ πόνου στὴ φυσιογνωμία, στὰ γεμάτα δάκρυα μάτια καὶ τὰ συσπασμένα φρύδια, ὑποστηρίζει μὲ τὸ ἕνα χέρι τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ στὰ γόνατα καὶ μὲ τὸ ἄλλο φιλεῖ τὸ χέρι του. Ὁ Νικόδημος προχωρεῖ μὲ μεγάλο βῆμα, ὅλος σέβας, κρατώντας μὲ τὰ χέρια κάτω ἀπὸ τὸ σεντόνι τὰ πόδια. Οἱ ταραγμένες γραμμὲς τοῦ τοπίου ἀκολουθοῦν τὴν συνοδεία σὰν πετρωμένα κύματα ἄγριας θάλασσας.

Συγγενέστατη μὲ τὸ Kurbinovo—ὄχι μόνον εἰκονογραφικὰ ἀλλὰ καὶ τεχνοτροπικὰ—εἶναι ἡ τοιχογραφία τῶν Ἁγ. Ἀναργύρων Καστοριᾶς (πίν. 49,4), ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα αὐτὴ χρονολογεῖται ἀσφαλῶς στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Ἐδῶ ὁ ρεαλισμὸς εἶναι ἐντονώτερος. Τὸ σῶμα τῆς Παναγίας, καθὼς κρατάει ἀπὸ τόν ὦμο σφιχτὰ στὴν ἀγκαλιὰ της τὸν Χριστό, ἀνασηκώνεται κυρτωμένο· τὰ πόδια της σὲ ἴδια κίνηση μὲ τὰ πόδια τῆς Θεοτόκου στὴ μικρογραφία τοῦ Vatic. gr. 1156, ἀλλὰ πιὸ ὄρθια καὶ ἐλεύθερα, λυγίζουν ἀπὸ τὸ βάρος καὶ τὰ φορέματά της ἀνεμίζουν μαζὶ μὲ τὸ σεντόνι στὴ βιαστικὴ πορεία πρὸς τὸν τάφο. Ἐπάνω ἀπὸ τοὺς λόφους προβάλλουν οἱ μυροφόρες καὶ ἀπὸ μακρυὰ συνοδεύουν ἄγγελοι τὴν πομπή.

Ἡ εἰκονογραφία αὐτὴ τοῦ δεύτερου τύπου τοῦ Ἐνταφιασμοῦ συνεχίζεται καὶ τὸν 13ο αἰώνα στὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου Harley 1810, φ. 205ν, κάτω ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ Ἀποκαθήλωση τοῦ σπάνιου τύπου τοῦ Εὐαγγελίου Morgan 639 [24], καὶ τέλος ἐκλείπει τὸν 14ο αἰώνα.

Κατὰ τὴν παλαιολόγεια ἐποχή, ὅταν ἡ ὑμνολογία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου μὲ τὰ ἐγκώμια εἰσάγεται στὴν ἀκολουθία τοῦ Ὄρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου, κυριαρχεῖ στὴν τέχνη ὁ Θρῆνος, πλούσια καὶ ἐλεύθερα διαμορφωμένος. Οἱ δεσμεύσεις τῆς παραδόσεως χαλαρώνονται, θέσεις καὶ στάσεις τῶν προσώπων ἀλλάζουν καὶ ἡ σκηνὴ γίνεται ρεαλιστικώτερη καὶ δραματικώτερη. Τὸ κάθε σχεδὸν μνημεῖο παρουσιάζει διαφορετικὴ σύνθεση.

---

23. Millet, Recherches, εἰκ. 531.

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

Ὁ Χριστὸς δὲν βρίσκεται πλέον στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας, ἀλλὰ κεῖται πάνω σὲ μαρμάρινη σαρκοφάγο, ποὺ σχετίζεται μὲ τὸν «ἐρυθρὸ λίθο», ὅπου ἐσμυρνίσθη καὶ ἐσαβανώθη μετὰ τὴν Ἀποκαθήλωση [25]. Συχνὰ ὁ Νικόδημος κρατάει ὄρθια τὴ σκάλα καὶ ὁ Ἰωάννης ἀντὶ νὰ φιλεῖ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ στηρίζει τὸ σκυμμένο κεφάλι του μὲ τὸ χέρι, ὅπως παρατηρεῖται συχνὰ στὴν παλαιολόγεια Σταύρωση [26]. Ἡ Μαγδαληνὴ παίρνει κύρια θέση στὸ κέντρο, πάνω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἀπὸ ἐπίδραση τῶν Ἀποκρύφων, ὅπου ἀναφέρεται ἰδιαίτερα ὁ θρῆνος τῆς Μαγδαληνῆς [27].

Μιὰν ἀπὸ τὶς πλουσιώτερες συνθέσεις παρουσιάζει ὁ Θρῆνος τοῦ Ἁγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας (1295), ὅπου οἱ ὀλοφυρόμενες γυναῖκες πληθαίνουν γύρω ἀπὸ τὸν νεκρό, 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 παλαιολόγεια ἐποχὴ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς Ἁγ. Θεοδώρους Μυστρᾶ [28], 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 Ἄθω [29]. Τὰ παλαιολόγεια μνημεῖα καὶ σὲ συνέχεια τὰ μεταβυζαντινὰ φέρουν τὴν ἐπιγραφή : Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ.

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

Ὁ Θρῆνος δὲν προῆλθε ἀπὸ τὸν Ἐνταφιασμό, ἀλλὰ τὰ δύο θέματα βαίνουν καὶ ἐξελίσσονται παράλληλα· ἔχουν διαφορετικὴ πηγή, ὁ Ἐνταφιασμὸς 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 (Ὀρλάνδου, 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 (Ξενοφῶντος), 199,2 (Διονυσίου).

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

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

RÉSUMÉ

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 XIe 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 XIIe 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 XIIIe 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).

MARIA SOTIRIOU

1. Ψαλτήρι Chludov, Add. 129, φ. 87.

2. Εὐαγγέλιο Petropol. 21, φ. 8ν.

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

4. Ψηφιδωτὸ Monreale.

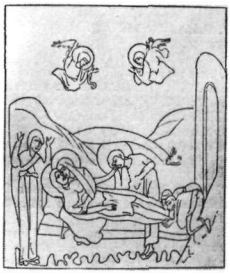
5. Τοιχογραφία Nogoričino.

ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ 9ου - 14ου αἰώνα

1. Εὐαγγέλιο Morgan 639, φ. 280.

2. Ἐλεφαντοστὸ Μουσείου Victoria and Albert.

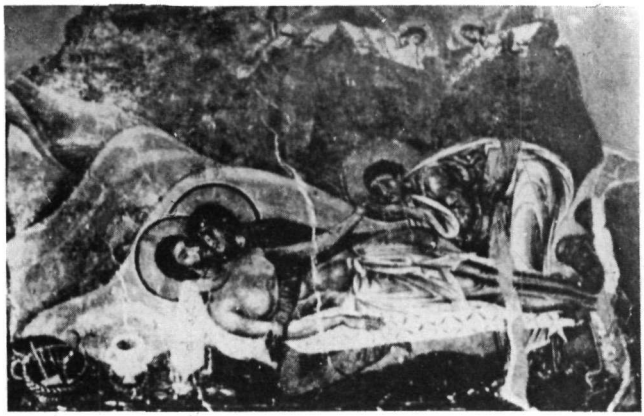
3. Τοιχογραφία ἐρειπωμένου ναοῦ Πάφου Κύπρου.



4. Εὐαγγέλιο Μονῆς Gelati.

5. Ἐλεφαντοστὸ Μουσείου Rosgarten Κωνσταντίας.

ΘΡΗΝΟΣ 11ου - 12ου αἰώνα



1. Τοιχογραφία Nerezi.

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

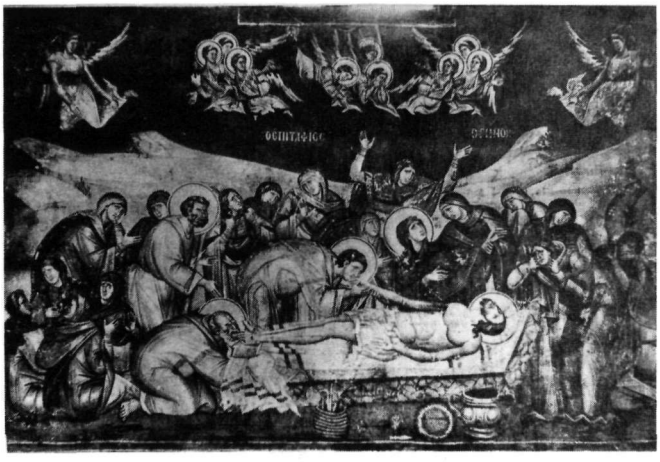
3. Τοιχογραφία Kurbinovo.

4. Τοιχογραφία Ἁγ. Ἀναργύρων Καστοριᾶς.

ΚΟΜΝΗΝΕΙΟΣ ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ.

1. Τοιχογραφία Ἁγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας.

2. Τοιχογραφία ἐξωνάρθηκα Βατοπεδίου.



3. Τοιχογραφία Καθολικοῦ Βατοπεδίου.

ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ