

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 8 (1976)

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976)



Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο
Μαρκόπουλο Αττικής (πίν. 105-115)

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.857](https://doi.org/10.12681/dchae.857)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ Μ. (1976). Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής (πίν. 105-115). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 8, 199-229. <https://doi.org/10.12681/dchae.857>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο
Μαρκόπουλο Αττικής (πίν. 105-115)

Μαίρη ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976) • Σελ. 199-229

ΑΘΗΝΑ 1976

ΟΙ BYZANTINES ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΤΑΞΙΑΡΧΗ
ΣΤΟ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ ΑΤΤΙΚΗΣ *

(ΠΙΝ. 105 - 115)

Πάνω στο γήλοφο της περιοχής Δάγλα¹, λίγο πιό έξω από το Μαρκόπουλο και αριστερά από το δημόσιο δρόμο που οδηγεί στο Σούνιο, ή εκκλησία του Ταξιάρχη γίνεται άμέσως αντιληπτή με τον ασύμμετρο όγκο της². Είναι ένα μικρό κτίσμα σε σχήμα ελεύθερου σταυρού με συμπτυγμένες κεραίες, τρούλλο και ήμικυκλική άψίδα (διαστ. 5,35 × 4,35 μ. χωρίς την κόγχη του ιεροῦ). Δύο μεταγενέστερες προσθήκες, δηλαδή ένας χώρος που καλύπτεται με σταυροθόλιο και μιὰ αΐθουσα (διαστ. 8,59 × 5,35 μ.), που στεγάζεται με ξύλινη στέγη και εκτελεί χρέη νάρθηκα, είχαν σαν αποτέλεσμα την υπερβολική κατά μήκος ανάπτυξη του δυτικού σκέλους του σταυρού³. Οί προσθήκες αυτές δεν βρίσκονται στο ίδιο ὕψος δαπέδου⁴ και υποδηλώνονται εξωτερικά από τὴ διαφορετικὴ τοιχοποιία που σήμερα είναι δυσδιάκριτη κάτω από τὰ νεώτερα ἐπιχρίσματα.

Ὁ σχετικὰ ψηλὸς καὶ στενὸς τροῦλλος μετὶ τὸ κυκλικὸ τύμπανο διατρύπεται ἀπὸ τέσσερα παράθυρα που παρέμεναν κλειστὰ καὶ μόλις πρόσφατα τὰ ἀνοίξαν. Μετ' ἐπισκευὴ τοῦς τελευταίους μῆνες τὸ δάπεδο τῆς κόγχης τοῦ ιεροῦ στρώθηκε μετ' πλακάκια καὶ ἀπομακρύνθηκε ἕνα κτιστὸ ἀκανόνιστο πεζούλι που βρισκόταν στὴν Πρόθεση. Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ ὑπάρ-

* Ἐκφράζω τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες στὴν Καθηγήτρια κ. Ντούλα Μουρίκη γιὰ τὴν ὑπόδειξη τοῦ θέματος καὶ γιὰ τὴν πολύτιμη καθοδήγηση στὴ διάρκεια τῆς μελέτης. Ἐπίσης εὐχαριστῶ τὸν κ. Π. Λαζαρίδη, Ἐφορο Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων, γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσιεύσεως τοῦ μνημείου. Τέλος εὐχαριστῶ τὸν κ. Μ. Χατζηδάκη, Ἐπίτιμο Γενικὸ Ἐφορο Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων, γιὰ τὴν ἄδεια νὰ δημοσιεύσω τὶς φωτογραφίες που προέρχονται ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Ἑρευνῶν.

1. Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ταξιάρχη ἔγινε γιὰ πρώτη φορὰ γνωστὴ τὸ 1969 μετ' τὸ βιβλίο τῶν Χ. Μπούρα, Ἀ. Καλογεροπούλου καὶ Ρ. Ἀνδρεάδη, Βυζαντινὲς ἐκκλησίες τῆς Ἀττικῆς. Τὸ 1970 κυκλοφόρησε ἡ δεύτερη ἐκδοση στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα. Στὴ σύντομη περιγραφὴ καὶ μελέτῃ τοῦ μνημείου δίνονται ἀρκετὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὸ ζωγραφικὸ του διάκοσμο.

2. Βλ. Ch. Bouras, A. Kaloyeropoulou, R. Andreadi, Churches of Attica, Athens 1970, σ. 156, εἰκ. 144.

3. Αὐτ., σ. 156, εἰκ. 144, σχ. XVIII.

4. Αὐτ., εἰκ. 147.

χει αρκετό αρχαίο υλικό σε δεύτερη χρήση. Στο δάπεδο της εκκλησίας μπροστά από την Ώραία Πύλη υπάρχει επίσης ένα τετράγωνο πόρινο «ομφάλιο» με σκαλισμένη επάνω μία παραλλαγή του θέματος των πέντε ἄρτων⁵.

Τὰ ἀλλεπάλληλα ἐξωτερικά ἐπιχρίσματα δὲν βοηθοῦν γιὰ τὴ μελέτη τῆς τοιχοποιίας τοῦ ναοῦ. Ἀμυδρὴ εἰκόνα μᾶς δίνει ὁ ἐξωτερικὸς τοῖχος τῆς νότιας κεραίας τοῦ σταυροῦ, ὅπου τὸ ἀσβέστωμα εἶναι λεπτότερο. Ἐδῶ χρησιμοποιοῦνται μικροὶ ἀκανόνιστοι λίθοι σὲ συνδυασμὸ μὲ λεπτὲς πλίνθους ποὺ τοποθετοῦνται στὰ ἐνδιάμεσα. Μεγάλοι πελεκητοὶ πωρόλιθοι τοποθετοῦνται σποραδικὰ καὶ κατὰ προτίμηση στὶς ἄκρες. Οἱ πολλὲ μικρὲς διαστάσεις τοῦ ναοῦ, ὁ πρόχειρος τρόπος δομῆς του καὶ ὀρισμένα ἀρχαῖζοντα στοιχεῖα, ὅπως π.χ. οἱ σχετικὰ ψηλὲς ἀναλογίες τοῦ τρούλλου, τὸ κυλινδρικό του σχῆμα καὶ ἡ ἡμικυκλικὴ κόγχη, δίνουν σ' αὐτὸ ἕνα λαϊκὸ χαρακτήρα καὶ δυσκολεύουν τὴν ἀκριβή του χρονολόγηση⁶.

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. Οἱ τοιχογραφίες ποὺ στόλιζαν τὸν ἀρχικὸ ναὸ διατηροῦνται σήμερα μόνο στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, στὸν τρούλλο καὶ στὸ βόρειο μισὸ τῆς δυτικῆς κεραίας τοῦ σταυροῦ· ἐλάχιστα ἐπίσης ἴχνη φαίνονται στὴν καμάρα τοῦ ἱεροῦ καὶ στὰ ἐσωράχια τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων στὸ βόρειο καὶ νότιο τοῖχο τοῦ κυρίως ναοῦ, ἐνῶ ἴχνη ἐνὸς εὐαγγελιστῆ διακρίνονται στὸ βορειοδυτικὸ λοφίο τοῦ τρούλλου. Πολὺ νεώτερες εἶναι οἱ τοιχογραφίες ποὺ κοσμοῦν τὴν Πρόθεση καὶ τὰ τύμπανα τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων, καθὼς καὶ τὸ κτιστὸ τέμπλο.

Ἱερὸ Βῆμα. Στὸ τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὄρθια μὲ τὸν Χριστὸ μπροστὰ στὸ στήθος της. Τὴν συνοδεοῦν δύο ἄγγελοι σὲ προσκύνηση. Ζωγραφιστὴ κιονοστοιχία κοσμεῖ τὸ ἡμικυλινδρικό τμήμα τῆς κόγχης καὶ πλαισιώνει τέσσερις συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες. Ἀριστερὰ διακρίνεται μορφή ἱεράρχη μὲ τὴν ἐπιγραφή τελείως σβησμένη. Τὸ πρόσωπο καὶ τὰ ἐνδύματά του μόλις διαγράφονται. Ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ὅμως καὶ ἴσια, ψαρὰ μαλλιά στὴν κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τὸ κοντὸ στρογγυλὸ γένι ὑποθέτομε ὅτι πρόκειται μᾶλλον γιὰ τὸν ἅγιο Νικόλαο. Ὁ ἀμέσως ἐπόμενος ἱεράρχης εἶναι ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ποὺ ταυτίζεται μὲ τὴν βραχυγραφία ✠ . Τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ ἐπιγραφή ἔχει σβηστῇ, ἀλλὰ ὁ ἅγιος ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά⁷. Ὁ τέταρτος κατὰ σειρὰν ἱεράρχης εἶναι

5. Αὐτ., εἰκ. 148.

6. Αὐτ., σ. 157.

7. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῶν τριῶν ἱεραρχῶν βλ. H. Buchthal, Some notes on byzantine hagiographical portraiture, Gazette des Beaux - Arts LXII, 1963, σ. 81 - 90. Ν. Δραγδάκη, Εἰκονογραφία τῶν τριῶν ἱεραρχῶν, Ἰωάννινα 1969.

ὁ ἅγιος Γρηγόριος Νύσσης (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΥΣΣΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ) καὶ εἰκονίζεται δίπλα στὸν ἀδελφό του Βασίλειο. Ἡ παράστασή του ἀκολουθεῖ τὸν τύπο ποὺ ὀρίζει ὁ συγγραφέας τοῦ κειμένου «ἐκ τῶν Ἑλπίου»: *κατὰ πάντα τούτῳ ἔοικώς* (πρὸς τὸν Βασίλειον), *πλὴν τοῦ πολιοῦ τε καὶ χαριστέρου ἐπὶ βραχὺ*⁸. Πρωιμότερες παραστάσεις τοῦ ἴδιου ἱεράρχη τὸν ἀπεικονίζουν μὲ μαῦρα μαλλιά καὶ γένεια, ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὸν Βασίλειο⁹.

Ἀπομονωμένη μέσα σὲ ὀρθογώνιο πλαίσιο ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες βρίσκεται ἡ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, σχεδὸν κατεστραμμένη. Διακρίνονται μόνο τὸ κάτω μέρος τοῦ βωμοῦ, τμῆμα τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ ταρσὸς τῶν ποδιῶν του. Ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ Μελισμό ὑπάρχει μικρὴ κόγχη ποὺ τὸ ἀνοιγμὰ της περιτρέχει ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρὲς ζωγραφιστὸς ἐλικοειδῆς βλαστὸς μὲ ἀνακαμπτόμενα φύλλα. Ζωγραφιστὸ διάκοσμο ἔφερε καὶ ἡ καμάρα τοῦ ἱεροῦ. Τὰ ἐλάχιστα ἴχνη τοιχογραφιῶν ποὺ σώζονται δείχνουν ὅτι ἐδῶ εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψη· ἡ θέση αὐτὴ εἶναι τυπικὴ γιὰ τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὸ 10ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα¹⁰. Ἡ μορφή τῆς Παναγίας στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τῆς συνθέσεως διακρίνεται καλύτερα.

Κυρίως ναός. Τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον καὶ καλύτερα διατηρούμενο τμῆμα τῆς διακοσμῆσεως τοῦ κυρίως ναοῦ ὑπάρχει στὸν τρούλλο. Στὴν κορυφὴ εἰκονίζεται ὁ Παντοκράτορας στηθαῖος μέσα σὲ κύκλο. Συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ καὶ τὰ συμπίληματα IC XC. Στὸ τύμπανο παριστάνονται ὁλόσωμοι προφῆτες κατὰ ζεύγη καὶ ἅγιοι πάνω ἀπὸ κάθε παράθυρο. Οἱ προφῆτες καὶ οἱ ἅγιοι ταυτίζονται μὲ ἐπιγραφές. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ τμῆμα τοῦ τρούλλου καὶ μὲ ἀφετηρία τὴ μορφή τοῦ ἁγίου Παντελεήμονα, διακρίνομε κατὰ σειρὰν τοὺς προφῆτες Μιχαῖα, Ἰωήλ, τὸν ἅγιο Κοσμά, τοὺς προφῆτες Ἡλία, Ἐλισσαῖο, τὴν ἁγία Θεοδότη, τοὺς προφῆτες Δανιήλ, Μαλαχία, τὸν ἅγιο Δαμιανὸ καὶ τοὺς προφῆτες - βασιλεῖς Δαβὶδ καὶ Σολομῶντα. Στὰ τέσσερα λοφία τοῦ τρούλλου ὑπῆρχαν οἱ εὐαγγελιστές, ὅπως δείχνουν μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα καθιστῆς μορφῆς καὶ τμῆμα κτηρίου στὸ βορειοδυτικὸ λοφίο. Στὸ βόρειο μισὸ τῆς

8. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου, ΕΕΒΣ ΙΔ', 1938, σ. 413.

9. Π.χ. στὸν Ὅσιο Λουκά, E. Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas, Cambridge, Mass. 1931, εἰκ. 27, καὶ στὴν Ἀγ. Σοφία τοῦ Κιέβου, O. I. Powsenko, The Cathedral of St. Sophia in Kiev, New York 1954, πίν. 61.

10. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. E. De Wald, The iconography of the Ascension, American Journal of Archaeology 19, 1915, σ. 277 κ.έ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1938, σ. 32 κ.έ.

δυτικής καμάρας σώζεται το κεντρικό τμήμα από την εις Ἄδου Κάθοδο. Στο έσωράχιο του τυφλού άψιδώματος στο βόρειο τοίχο εικονίζονται δύο μορφές άρχαγγέλων. Θα πρόκειται για τους άρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ οι όποιοι παριστάνονται στη μεταγενέστερη τοιχογραφία που βρίσκεται σήμερα στο τύμπανο του ίδιου τόξου¹¹. Και το νότιο τυφλό άψιδώμα θα έφερε διακόσμηση αλλά σήμερα δεν διακρίνεται σχεδόν τίποτε.

Τα παλαιά κατάλοιπα των τοιχογραφιών, σε συνδυασμό και με τις μεταγενέστερες άπεικονίσεις, δεν μπορούν δυστυχώς να μάς δώσουν μία εικόνα, έστω έλλιπη, του προγράμματος του κυρίως ναού και τουτο γιατί δεν γνωρίζουμε τί υπήρχε στο έσωράχιο και το τύμπανο του τυφλού άψιδώματος στο νότιο τοίχο, όπως και στο νότιο μισό της δυτικής κεραίας του σταυρού.

Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Ἰερό Βῆμα. Στην κόγχη, ανάμεσα στους άρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, εικονίζεται ή Παναγία (πίν. 106). Είναι όρθια, πατάει σε μαργαριτοκόσμητο υποπόδιο και έχει τον Χριστό μπροστά στο στήθος. Έχοντας το δεξι χέρι στο δεξι πόδι του μικρού παιδιού και το άριστερό στον αντίστοιχο ώμο, δίνει την έντύπωση ότι το υποστηρίζει. Στην πραγματικότητα όμως ή Παναγία συγκρατεί τον μικρό Χριστό με το μαφόριο, όπως δείχνει ή πτυχή που σχηματίζεται κάτω από το σώμα του. Το πρόσωπο της Παναγίας παρουσιάζει άρκετή φθορά αλλά και ή έλλειψη καθαρισμού δεν μάς επιτρέπει περισσότερες παρατηρήσεις. Διακρίνονται άμυδρά τα μάτια και το στόμα καθώς και ό ξεθωριασμένος φωτοστέφανος. Η μορφή του Χριστού σώζεται σε καλύτερη κατάσταση. Εικονίζεται μετωπικά και φορεϊ χιτώνα και ιμάτιο. Το κεφάλι με τα άτακτα μαλλιά το πλαισιώνει ένσταυρος φωτοστέφανος. Εύλογει με το δεξι χέρι, ενώ με το άριστερό κρατεί τυλιγμένο το εϊλητάρι του νόμου.

Η όρθια μετωπική Παναγία με τον Χριστό όλόσωμο και ανακαθισμένο εμπρός στο στήθος της ανήκει στον τύπο της Παναγίας Κυριώτισ-

11. Οι δύο άρχάγγελοι κρατούν το στηθάριο του Χριστού ως άγγέλου, στο φωτοστέφανο του όποιου υπάρχει ή έπιγραφή Ο ΩΝ· πάνω από το στηθάριο του Χριστού, ανάμεσα στους άρχαγγέλους, διαβάζουμε την έπιγραφή : Ο ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ. Στο ίδιο έσωράχιο, κάτω ανατολικά, υπάρχει μιá μεταγενέστερη παράσταση της Παναγίας. Επίσης και στο έσωράχιο του νότιου τυφλού άψιδώματος, σε αντίστοιχία με την παράσταση της Παναγίας, υπάρχει ό Ιωάννης ό Πρόδρομος. Στο κτιστό τέμπλο εικονίζεται μιá όρθια Παναγία άριστερά και ό Χριστός δεξιά. Πολύ νεώτερη είναι και ή τοιχογραφία με την Άκρα Ταπείνωση που βρίσκεται στην κόγχη της Προθέσεως.

σας που αποτελεί μιὰ παραλλαγή του τύπου της Ὁδηγήτριας, σύμφωνα με τὴ γνώμη ὁρισμένων μελετητῶν. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος εἶναι γνωστός ἤδη πρὶν ἀπὸ τὴν Εἰκονομαχία καὶ δὲν ἔπασσε νὰ ὑπάρχῃ κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς καὶ τοὺς μετὰ τὴν Ἀλωση αἰῶνες¹². Ἡ Κυριώτισσα¹³, ὅπως καὶ ἡ Βλαχερνιώτισσα καὶ ἡ Ὁδηγήτρια, εἰκονίζεται συχνὰ στὶς ἀψίδες τῶν ναῶν τῆς πρώιμης Μακεδονικῆς ἐποχῆς. Ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στὴ Νίκαια γύρω στὸν 9ο αἰῶνα¹⁴. Ἐδῶ ἡ Παναγία στέκεται μετωπικῇ πάνω σὲ λιθοποικίλο βάθρο ἔχοντας τὸν Χριστὸ νὰ κάθεται μπροστὰ στὸ στήθος. Ἡ Παναγία ἀκουμπάει τὸ δεξιὸ χέρι στὸ δεξιὸ ὄμο τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ ἀγγίζει τὸ ἀντίστοιχο γόνατο. Ἀπὸ ἄποψη περιεχομένου, ἡ εἰκόνα τῆς Κυριώτισσας συμβολίζει τὴν ἐνανθρώπιση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴ θεία μητρότητα¹⁵. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ εἰκονογραφικὸ της πρότυπο, δὲν ὑπάρχει ὁμοφωνία μεταξὺ τῶν ἐρευνητῶν¹⁶.

Ἡ διάταξη τῶν χειρῶν τῆς Παναγίας σὲ σχέση μετὰ τὸν Χριστὸ δὲν εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια. Πιὸ συνηθισμένη εἶναι ἡ τοποθέτηση τοῦ δεξιοῦ χειροῦ της πάνω στὸ δεξιὸ ὄμο τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἀκουμπᾷ στὸ ἀριστερὸ πόδι¹⁷. Σὲ ἄλλα παραδείγματα, ὅπως π.χ. στὴν ἐκκλησία τῆς

12. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Κυριώτισσας βλ. κυρίως Ν. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, Petrograd 1914-15, II σ. 141 κ.ε. (ρωσ.). Ἀ. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σ. 8, πίν. 7Α. Sophia Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244), München (Miscellanea Byzantina Monacensia 20) 1975, σ. 213-216. Ἀγγ. Σταυροπούλου-Μακρή, Εἰκόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στὸ Μέτσοβο, Δωδώνη, τόμ. Δ', Ἰωάννινα 1975, σ. 379-392.

13. Τὸ ὄνομα «Κυριώτισσα» ὀφείλεται στὸ μοναστήρι τῆς Θεοτόκου «τῶν Κύρου» ποὺ ιδρύθηκε ἀπὸ τὸν Κύρο, ἑπαρχο τῆς Πόλεως καὶ τοῦ Πραιτωρίου. Ἡ περιοχὴ «τὰ Κύρου» καὶ κατὰ συνέπειαν καὶ ἡ ἐκκλησία τῆς Θεοτόκου βρισκόταν νοτιοανατολικά τῆς πόλης τοῦ Ἁγίου Ρωμανοῦ (Topkapi). Βλ. R. Janin, *La Géographie Ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, 1ère partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique, tome III. Les Églises et les Monastères, Paris 1969, σ. 201, 203, 550.

14. Βλ. R. Lange, *Das Marienbild der frühen Jahrhunderte*, Recklinghausen 1969, σ. 59-60, εἰκ. 61.

15. Βλ. Sophia Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, σ. 214. Ὑπάρχουν ὅμοι καὶ περιπτώσεις, ὅπως στὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Τριάδος στὸ Κρανίδι τῆς Ἀργολίδος, ὅπου ἡ ἐπιγραφή ποὺ συνοδεύει τὴν ἀνάλογη παράσταση ἀναφέρεται, εἰδικότερα, στὸ δόγμα τῆς Ἁγίας Τριάδος. Βλ. αὐτ., σ. 314.

16. Ἡ στάση τοῦ ἀνακαθισμένου Χριστοῦ ὁδήγησε τοὺς Wulff, Felicetti-Liebenfels καὶ Lange νὰ διατυπώσουν τὴ γνώμη ὅτι ὁ τύπος τῆς Κυριώτισσας προήλθε ἀπὸ τὴν ἐνθρονὴ Παναγία. Αὐτ., σ. 214-215.

17. Αὐτ., σ. 215. Τὴν ἴδια διάταξη στὰ χέρια τῆς Παναγίας σὲ σχέση μετὰ τὸν Χριστὸ παρατηροῦμε καὶ στὴν ἀ δημοσίευτη παράσταση τῆς Κυριώτισσας στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ στὴ Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος στὸ Κορωπὶ (11ος αἰ.).

Παναγίας στη Studenica¹⁸, συμβαίνει τὸ ἀντίθετο, ἐνῶ σὲ νεώτερες ἀπεικονίσεις ἡ Θεοτόκος μὲ τὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ ἀπὸ τὸ στήθος τὸν Χριστὸ ὁ ὁποῖος σηκώνει ταυτόχρονα καὶ τὸ χέρι ποὺ εὐλογεῖ καὶ ἐκεῖνο ποὺ κρατεῖ τὸ εἰλητάρι¹⁹. Ἡ Κυριώτισσα στὸν Ταξιάρχη τοῦ Μαρκόπουλου ἀκολουθεῖ τὸ σπανιώτερο, ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφικῆ, τύπο τῆς Παναγίας τῆς Studenica ποὺ χρονολογεῖται στὸ 1209. Ἐξάλλου καὶ ὁ Χριστὸς, μὲ τὸ ἱμάτιο νὰ σκεπάζῃ κατὰ ἓνα μέρος τὸ δεξιὸ χέρι ποὺ εὐλογεῖ καὶ ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ μὲ τὸ εἰλητάρι τοῦ νόμου νὰ ἀκουμπᾷ στὸ ἴδιο γόνατο, ἀνήκει στὸν παλαιότερο εἰκονογραφικὸ τύπο.

Τὴν Παναγία πλαισιώνουν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ δύο ἀρχάγγελοι σὲ προσκύνηση. Ἡ στάση τους ὑπαγορεύεται προφανῶς ἀπὸ τὸν περιορισμένο χώρο στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας. Ἀγγελοι σὲ προσκύνηση παραστέκουν καὶ τὴν Πλατυτέρα στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Κασνίτζη στὴν Καστοριά, τοῦ 12ου αἰῶνα²⁰, καὶ στὸν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως στὴν ἴδια πόλη, τοῦ 1359 - 1360²¹. Τὸ βάθος τῆς παραστάσεως εἶναι ἀνοικτὸ μπλὲ καὶ διακόπτεται κάτω χαμηλὰ ἀπὸ μιὰ φαρδιά κυματιστὴ πινελιὰ σὲ κίτρινο χρῶμα. Ἄν λάβωμε ὑπ' ὄψη τὴν στάση τῶν ἀγγέλων ποὺ φαίνονται νὰ στηρίζονται κυρίως στὸ ἓνα πόδι ἐνῶ κάμπτουν τὸ ἄλλο, θὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι ἡ κυματιστὴ πινελιὰ ὀρίζει τὸ ἔδαφος. Κάτι ἀνάλογο συμβαίνει καὶ στὴν κόγχη τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Kurbinovo, ὅπου τὸ μπλὲ βάθος τῆς παραστάσεως διακόπτεται χαμηλὰ ἀπὸ μιὰ πράσινη ζώνη ποὺ ἀποδίδεται μὲ κυματιστὲς γραμμές²².

Ἡ ἀπλή ταινία ἀπὸ σκοῦρο κεραμιδί καὶ ἄσπρο χρῶμα ποὺ διατρέχει τὴν βάση τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς ἀψίδας καὶ περιορίζει τὴν παράσταση τῆς Παναγίας, συνεχίζεται στὸ κάτω μισὸ τῆς κόγχης χωρίζοντάς το σὲ πέντε τμήματα, ἄνισα μεταξύ τους. Ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Κυριώτισσας, εἰκονίζεται ὁ Μελισμὸς, ποὺ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα βρίσκεται σταθερὰ στὸ τμήμα αὐτὸ τοῦ ἱεροῦ²³. Ὁ Μελισμὸς τοῦ Ταξιάρχη στὸ Μαρκόπουλο διατηρεῖ ἐλάχιστα ἴχνη γιατί μὲ τὸ ἀνοιγμα στὸ κέντρο τῆς κόγχης σὲ μεταγενέστερους χρόνους, προφανῶς γιὰ νὰ χρησιμεύσῃ σὰν παράθυρο, καταστράφηκε ἡ παράσταση. Ἐτσι διακρίνονται μόνο μικρὸ μέρος τοῦ φωτοστεφάνου καὶ τῶν ποδιῶν τοῦ Χριστοῦ καθὼς καὶ

18. Βλ. S. v. Mandić, *The Virgin's Church at Studenica*, Beograd 1966, εἰκ. 3.

19. Βλ. Sophia Kalopissi - Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, σ. 216.

20. Βλ. Στ. Πελεκανίδη, *Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 48,β.

21. Αὐτ., πίν. 119 καὶ 120,β.

22. Βλ. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Beograd 1974, πίν. X.

23. Βλ. V. J. Djurić, *Fresques du monastère de Veljusa*, Akten des XI. Internationalen Byzantinisten - Kongresses 1958, München 1960, σ. 116.

ή βάση του δισκαρίου, όπου είναι ξαπλωμένος. Ἡ παρυφή στο σωζόμενο κάτω μέρος του βωμοῦ στολίζεται με διπλή σειρά μαργαριτάρια, ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὸ ὑποπόδιο τῆς Παναγίας, ἐνῶ στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία σώζεται ἀμυδρὰ τὸ ποτήριο.

Ἡ παρουσία τῶν τεσσάρων ἱεραρχῶν στὴν κόγχη, ποὺ πλαισιώνουν τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, ἔχει σχέση με αὐτὸ τὸ θέμα καθὼς καὶ με τὰ τελούμενα στοῦ χώρου τοῦ ἱεροῦ. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴ στάση τους. Εἶναι ὅλοι στραμμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας καὶ κρατοῦν ξεδιπλωμένα ἐνεπίγραφα εἰλητάρια, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Βασίλειο ποὺ εὐλογεῖ με τὸ δεξιὸ χέρι καὶ φαίνεται ὅτι κρατοῦσε κλειστὸ εἰλητάρι. Ἡ παράσταση τῶν ἱεραρχῶν σὲ σχέση με τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ συναντᾶται γιὰ πρώτη φορά στὰ τέλη τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ ἡ μαρτυρία αὐτὴ εἶναι ἐπίσης στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν.

Ἡ μεγάλη φθορὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς κόγχης δὲν ἐπιτρέπει νὰ διαβαστοῦν οἱ ἐπιγραφές σ' ὅλα τὰ εἰλητάρια. Ἔτσι στοῦ εἰλητάριου τοῦ Νικολάου διαβάζομε τὴν εὐχὴ τῆς Προθέσεως : Ο Θ(ΕΟ)Σ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ ²⁴. στοῦ εἰλητάριου τοῦ Χρυσοστόμου, τὴν εὐχὴ τοῦ Β' Ἀντιφώνου : ΚΥΡΙΕ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΗΜΩΝ... ΝΣΟ... ΕΥΛΟ... (Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν σῶσον τὸν λαόν σου καὶ εὐλόγησον τὴν κληρονομίαν σου) ²⁵. Ἡ ἐπιγραφή στοῦ εἰλητάριου τοῦ Γρηγορίου Νύσσης εἶναι ὁλότελα σβησμένη.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Βασιλείου (ὅπως ἐπίσης καὶ τοῦ Χρυσοστόμου) νὰ εὐλογοῦν, συναντᾶται καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰῶνα. Ἀναφέρομε πρόχειρα τὶς παραστάσεις στὸν Ἅγιο Γεώργιο Λαθρίνου κοντὰ στοῦ Σαγκρί τῆς Νάξου ²⁶, στοῦ νότιο παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης ²⁷, στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴ Studenica ²⁸ καὶ στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στοῦ Čučer ²⁹. Ἡ διάταξη τῶν ἱεραρχῶν με κέντρο τὸ Βρέφος - Ἀμνὸ, καθὼς καὶ ἡ ἐπιλογή τους, ἀκολουθεῖ τὸ παραδοσιακὸ

24. Βλ. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθῆναι 1935, σ. 17.

25. Αὐτ., σ. 32.

26. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὸν καὶ Χριστιανικὸν Μουσεῖον, Τοιχογραφίαι, ΑΔ 22, Β, 1, Χρονικά, 1967, σ. 30, εἰκ. 55,β.

27. Βλ. Ντοῦλας Μουρίκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ζ', 1974, πίν. 21.

28. Βλ. G. Millet - A. Frolov, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, III, Paris 1957, πίν. 43, 1.

29. Αὐτ., πίν. 31, 1-2. Στὴν περίπτωσηὴ μάλιστα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Λαθρίνου ἡ χειρονομία τῆς εὐλογίας τοῦ Βασιλείου συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάλογη ἐπιγραφή στοῦ εἰλητάριό του Τὸ δὲ ἐν τῷ ποτηρίῳ τούτῳ τίμιον αἷμα τοῦ Χριστοῦ. Ἀμὴν.

σχήμα. Συνήθως την πρώτη θέση, μετά την εμφάνιση του τύπου των συλλειτουργούντων ιεραρχών, κατέχουν ο Χρυσόστομος και ο Βασίλειος και τοῦτο γιὰ νὰ τιμηθοῦν ἰδιαίτερα ὡς συγγραφεῖς λειτουργιῶν καὶ ταυτόχρονα σὰν ἔξοχοι ρήτορες καὶ «πηγὲς σοφίας»³⁰. Ἐνῶ ἡ μορφή τοῦ Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου εἶναι σχεδὸν ἀπαραίτητη μετὰ τὸν 11ο αἰῶνα στὸ ἀριστερὸ ἢ τὸ δεξιὸ φύλλο τοῦ τριπτύχου ποὺ σχηματίζει ἡ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ μετὰ τὸν Βασίλειο καὶ τὸν Χρυσόστομο στὸ κέντρο του, ἡ παρουσία του στὸν Ταξιάρχη τοῦ Μαρκόπουλου δὲν κρίθηκε σκόπιμη ἀφοῦ τῇ θέσει του πῆρε ὁ Γρηγόριος Νύσσης.

Ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη, ἓνα *terminus post quem* γιὰ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ παρέχει ἡ παρουσία τῶν ιεραρχῶν σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ. Σ' αὐτὸ μπορεῖ νὰ προστεθῇ καὶ τὸ κλειστὸ εἰλητάριο τοῦ Βασιλείου, ποὺ ἀντανakλᾷ παλαιότερη παράδοση, ὅταν δηλαδὴ οἱ ἱεράρχες τῆς κόγχης εἰκονίζονταν μετωπικοὶ κρατώντας κλειστὰ βιβλία. Τέτοιες ἀποκλίσεις παρατηροῦνται συνήθως σὲ δημιουργίες τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰῶνα, μιᾶς ἐποχῆς ποὺ θεωρεῖται μεταβατικὴ γιὰ τὴν ἀποκρυστάλλωση τῆς μετέπειτα εἰκονογραφίας³¹.

Ὁ ὁρθόδοξος τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζεται καὶ τὸ πολυσταύριο φαيلόνιο τῶν ἱεραρχῶν, ποὺ ὅπως εἶναι γνωστὸ ἔφεραν μόνο οἱ πατριάρχες κατὰ τὸ 12ο αἰῶνα, ἐνῶ ἀπὸ τὸ 13ο αἰῶνα ἡ χρῆση του γενικεύεται καὶ γιὰ τοὺς κοινούς μητροπολίτες, ἐνισχύει τὴν ὑπόθεση γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν σὲ μιὰ μεταβατικὴ περίοδο. Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι ἀπὸ τοὺς τέσσερεις ἱεράρχες τῆς ἀψίδας μόνον ὁ Χρυσόστομος φορεῖ τὸ πολυσταύριο, καθ' ὅτι εἶναι καὶ ὁ μόνος ποὺ διετέλεσε πατριάρχης. Ἡ ἴδια ἀντιμετώπιση παρατηρεῖται καὶ στοὺς ἱεράρχες τῆς κόγχης τοῦ νοτίου παρεκκλησίου τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης ποὺ χρονολογοῦνται στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα³².

Κυρίως ναός. Στὴν κορυφὴ τοῦ ψηλοῦ καὶ στενοῦ τρούλλου, μέσα σὲ κύκλο, δεσπόζει ἡ μορφή τοῦ Παντοκράτορα στηθαίου ποὺ μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ καὶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλειστὸ εὐαγγέλιο. Ἡ μορφή προβάλλεται σὲ κόκκινο βάθος. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη, ὁ Παντοκράτορας δὲν ἀκολουθεῖ τὸν καθιερωμένο τύπο στοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς μετὰ

30. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α', 1960, σ. 98 ὅπου καὶ λεπτομερὴς ἀνάλυση τοῦ θέματος.

31. Βλ. σχετικὰ Ντ. Μουρίκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, σ. 90.

32. Αὐτ., σ. 90 καὶ σημ. 27 ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸ πολυσταύριο φαιλόνιο.

τρούλλο ³³. Στὸν Ταξιάρχη τὸ δεξι χέρι τοῦ Χριστοῦ ποὺ εὐλογεῖ δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς, ἀλλὰ ὑψώνεται μπροστὰ στὸ στήθος σὲ χειρονομία εὐλογίας. Αὐτὴ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Παντοκράτορα συμπίπτει μὲ τὴν παράσταση τῆς περίφημης εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητῆ ³⁴, ποὺ ὑπῆρχε στὴ Χαλκῇ, τὰ προπύλαια τοῦ Μεγάλου Παλατίου, στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὁ τύπος αὐτὸς συναντᾶται συνήθως σὲ δευτερεύοντες θόλους ³⁵ καὶ σὲ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ ³⁶ καθὼς καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες ³⁷, ἐνῶ ἡ τοποθέτησή του στὸν κεντρικὸ τρούλλο τοῦ ναοῦ εἶναι πολὺ σπάνια. Τὰ ἐλάχιστα γνωστὰ παραδείγματα παρατηροῦνται στὸν κεντρικὸ θόλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Παύλου στὸ Μονρεα-
le ³⁸, στὸν κεντρικὸ τρούλλο τοῦ Karanllik Kiise στὴν Καπαδοκία ³⁹ καθὼς καὶ στοὺς κεντρικοὺς τρούλλους τῶν Elmali Kilise ⁴⁰ καὶ Çarikli Kilise στὴν ἴδια περιοχὴ ⁴¹.

Ὅκτὼ προφῆτες κατὰ ζεύγη καὶ τέσσερις ἅγιοι περιβάλλουν τὸν Παντοκράτορα καὶ εἰκονίζονται στὸ τύμπανο τοῦ τρούλλου. Διακρίνονται ἀπὸ τὰ ἀνατολικά: ὁ προφῆτης Μιχαίας (πίν. 107), ποὺ εἰκονίζεται μετωπικὰ μὲ ἐλαφρὰ κλίση τοῦ κεφαλίου πρὸς τὰ ἀριστερά. Παριστάνεται νέος, ἀγένειος, μὲ μακριὰ μαλλιά ποὺ σκεπάζουν μέρος τῶν ὤμων καὶ πέφτουν πρὸς τὰ πίσω. Φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κάμπει τὸ δεξι χέρι μπροστὰ στὸ στήθος σὲ σχῆμα εὐλογίας. Στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ξεδιπλωμένο εἰλητάρι

33. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ Παντοκράτορα γενικὰ βλ. C. Capizzi, Ὁ Παντοκράτωρ, Roma (Orientalia Christiana Analecta 170) 1964.

34. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητῆ βλ. Γ. Σωτηρίου, Ὁ Χριστὸς ἐν τῇ τέχνῃ, Ἀθῆναι 1914, σ. 48-51. C. Mango, The Brazen House, København 1959, σ. 142 καὶ 146 κ.έ. M. Chatzidakis, An Encaustic Icon of the Christ at Sinai, Art Bulletin XLIX, 1967, σ. 202 κ.έ.

35. Καθολικὸ Μονῆς Ὁσίου Λουκά Φωκίδος. E. Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 19.

36. Δαφνί, αὐτ., εἰκ. 65. Ἐκκλησία τῆς Κοιμήσεως στὴ Νίκαια: Th. Schmit, Die Koimesis - Kirche von Nikaia, Berlin - Leipzig 1927, σ. 46 - 47, πίν. XXII. Ἅγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης: Γ. Σωτηρίου, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, εἰκ. 209. Ἐπίσης εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητῆ ἀναφέρεται στὸ ἱερὸ τοῦ Ὁσίου Νίκωνος στὴ Σπάρτη: Ν. Δρανδάκη, Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης, Ἀθῆναι 1964, σ. 87. Ἐξάλλου, τοιχογραφία μὲ τὸν ἴδιο τύπο σώζεται στὴν Ἐπισκοπὴ κοντὰ στὸ Σταυρὶ τῆς Μέσα Μάνης, αὐτ., πίν. 64.

37. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I, Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 174, 228, 229.

38. Βλ. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, σ. 306, πίν. 80.

39. M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Recklinghausen 1967, τόμ. II, εἰκ. 220.

40. Αὐτ., εἰκ. 161.

41. Αὐτ., εἰκ. 195.

μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΚΑΙ ΣΥ ΒΗΘΛΕΕΜ ΟΙΚΟΣ ΤΟΥ ΕΦΡΑΘΑ ΜΙ ΟΛΙΓΟΣΤΟΣ (Μιχ. Ε, 2)⁴².

Εἶναι γεγονός ὅτι ὁ Μιχαίας σπάνια εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος⁴³. Πιὸ συνηθισμένος εἶναι ὁ τύπος τοῦ μεσήλικα, μὲ μακριὰ μαῦρα μαλλιά καὶ γένεια⁴⁴, ἢ τοῦ γέροντα μὲ ψαρὰ μαλλιά⁴⁵. Σὰν γέροντα «δξυγένη» τὸν περιγράφει καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων⁴⁶, ἐνῶ τὸ συναξάριο τὸν παραβάλλει πρὸς τὴ μορφή τοῦ ἀναργύρου Κοσμᾶ⁴⁷. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὀρίζεται καὶ στὸ κείμενο «ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου» ποῦ χρονολογεῖται στὸν 9ο - 10ο αἰῶνα⁴⁸.

Ἡ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ τύπο τοῦ γενειοφόρου Μιχαία πιθανὸν νὰ ὀφείλεται ἐδῶ σὲ δύο λόγους: α) εἴτε σὲ σύγχυση τῶν προτύπων, πρᾶγμα ὃχι σπάνιο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ⁴⁹, β) εἴτε στὸ ὅτι ὁ ζωγράφος, ἔχοντας ὑπ' ὄψη τοῦ τὴν περιγραφή τοῦ συναξαρίου *ὁμοιος* (ὁ Μιχαίας) *τῷ ἀναργύρῳ Κοσμᾶ*, θέλησε νὰ εἶναι συνεπὴς πρὸς αὐτὴ

42. Τὸ κείμενο ἔχει συντομευθῇ στὸ τέλος τῆς ἐπιγραφῆς ἀλλὰ καὶ γράφεται λανθασμένα. Τὸ κείμενο εἶναι ὡς ἐξῆς: *Καὶ σὺ Βηθλεὲμ οἶκος Ἐφραθά, ὀλιγοστός εἰ τοῦ εἶναι ἐν χιλιάσιν Ἰούδα*.

43. Βλ. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899, σ. 145, σημ. 10. Μηνολόγιο Βασιλείου Β', *Il Menologio di Basilio II* (cod. Vatic. Gr. 1613), Torino 1907, πίν. 298.

44. Π.χ. στὸ Δαφνί. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, πίν. IX, 2, στὸν κώδικα τῶν Προφητῶν τῆς βιβλιοθήκης Chigi τῆς Ρώμης (τέλος 10ου - ἀρχὴς 11ου αἰ.). A. Muñoz, *I Codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, Firenze 1905, πίν. 4, στὸν ἑλληνικὸ κώδικα τῶν Προφητῶν 1153, fol 35r τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ (12ος αἰ.). Αὐτ., σ. 30.

45. Ὅπως π.χ. στίς τοιχογραφίες τῆς Staraja Ladoga τῆς Ρωσίας, V. Lazarev, *Freski Staroji Ladogi*, Μόσχα 1960, εἰκ. 38 (ρῶσ.).

46. Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης (ἐκδόσις Ἀ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως), Πετρούπολις 1909, σ. 78.

47. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, στ. 890, 21: *Ἦν δὲ ὁμοιος (ὁ Μιχαίας) τῷ ἀναργύρῳ Κοσμᾶ*.

48. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου, σ. 410, στ. 35 *Μιχαίας ὁμοιος Κοσμᾶ τῷ Ἀναργύρῳ*.

49. Π.χ. στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Qaranleq τῆς Καππαδοκίας ὁ προφήτης ποῦ φέρει τὴν ἐνδυμασίᾳ τοῦ Δανιὴλ ἀποκαλεῖται Σολομών, βλ. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, σ. 402-403, πίν. 102,3. Στὸν τροῦλλο τοῦ Ταξιάρχη ὁ Μιχαίας παρουσιάζει πολλὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποῦ χαρακτηρίζουν τὸν προφήτη Ἀββακούμ, ὁ ὁποῖος παριστάνεται συνήθως νέος καὶ ἀγένειος μὲ ἐλαφρὰ κλίση τοῦ κεφαλίου τοῦ πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ ταυτόχρονα ὑψώνει καὶ τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὰ ἑπάνω, βλ. V. Lazarev, *Storia de la pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 472. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 4,2. Ντ. Μουρίκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Σηλιδῆς τῆς Πεντέλης, πίν. 32 καὶ 37,2.

τὴν περιγραφὴ δεδομένου ὅτι καὶ ὁ ἀνάργυρος Κοσμάς περιλαμβάνεται στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου καὶ εἰκονίζεται ἐπίσης νέος καὶ ἀγένειος (πίν. 108).

Ὁ προφήτης Ἰωὴλ (πίν. 107), ποὺ ἀποτελεῖ ζευγὸς μετὰ τὸν Μιχαῖα, εἰκονίζεται κατ' ἐνώπιον μετὰ ἐλαφρὰ κλίση τοῦ κεφαλοῦ του πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἐχει μαῦρα κοντὰ μαλλιά καὶ γένεια καὶ φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Τὸ δεξιὸ τοῦ χέρι ὑψώνεται σὲ σχῆμα ὁμιλίας. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ στὸ ξεδιπλωμένο εἰλητάρι ποὺ κρατᾷ μετὰ τὸ ἀριστερὸ σώζονται ἐλάχιστα ἴχνη.

Ὁ προφήτης Ἡλίας (πίν. 108) παριστάνεται μετωπικὸς μετὰ ἄσπρα μακριὰ μαλλιά καὶ γένεια, σύμφωνα μετὰ τὴν παράδοση. Φορεῖ χιτῶνα ζωσμένο στὴ μέση καὶ μηλωτὴ, ὅπως ἀφήνει νὰ ἐννοηθῇ ἡ ἄσπρη λουρίδα ποὺ δένεται κόμπο μπροστὰ στὸ στῆθος καὶ ἡ χοντρή ὑφή τοῦ ὑφάσματος ποὺ σκεπάζει τὸ δεξιὸ ὄμο καὶ ὁλόκληρο τὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ σώματος μέχρι τὴ μέση. Τὸ δεξιὸ χέρι κάμπτεται μπροστὰ στὸ στῆθος σὲ σχῆμα εὐλογίας, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάρι μετὰ τὴν ἐπιγραφὴ: ΚΥΡΙΕ Ο Θ(Ε)Σ ΑΒΡΑΑΜ ΚΑΙ ΕΙΣΑΑΚ ΚΑΙ ΕΙΑΚΩΒ ΚΑΙ ΙΣΡΑΗΛ ΕΠΑΚΩΣΟΝ Η(Μ)Ω(Ν) ΣΥΜΕΡΟΝ (Β' Βασιλειῶν, ιη', 36)⁵⁰.

Ὁ προφήτης Ἐλισσαῖος (πίν. 108) εἰκονίζεται μετὰ ἐλαφρὰ στροφή πρὸς τὰ ἀριστερά. Στὸ ξεδιπλωμένο εἰλητάρι διαβάζομε τὴν ἐπιγραφὴ: ΖΗ ΚΥΡΙΟΥ ΚΑΙ ΖΗ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ Η ΕΝΚΑΤΑΛΥΨΩ ΣΕ. ΚΑΙ ΕΠΩΡΕΥΘΗΣΑΝ ΑΜΦΟΤΕΡΟΙ (Δ' Βασιλειῶν, β', 6). Μεγάλῃ εἶναι ἡ ὁμοιότητα τοῦ προφήτη μετὰ τὸν ἀπόστολο Παῦλο στὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου του. Ὅπως σημειώνει ὁ Συμεὼν Μεταφραστὴς στὸ βίο τοῦ ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, οἱ Βυζαντινοὶ παρομοίαζαν τὴ μορφή τοῦ Ἐλισσαίου πρὸς τὴ μορφή τοῦ ἀποστόλου Παύλου⁵¹.

Ὁ προφήτης Δανιὴλ (πίν. 109) ἀποτελεῖ ζευγὸς μετὰ τὸν προφήτη Μαλαχία. Παριστάνεται μετωπικὰ καὶ φορεῖ τὴ χαρακτηριστικὴ γι' αὐτὸν περσικὴ ἐνδυμασία. Μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ ἐνῶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀνοικτὸ ἄγραφο εἰλητάρι. Φωτοστέφανος μετὰ μαργαριτάρια πλαισιώνει τὸ εὐγενικὸ νεανικὸ πρόσωπο. Ἀνάλογες παραστάσεις τοῦ προφήτη ὑπάρχουν σὲ πολλὰ μνημεῖα τοῦ 11ου, 13ου καὶ 14ου αἰῶνα. Στὴν περιοχὴ τῆς Ἀττικῆς ἀναφέρομε κυρίως τὴν παράσταση τοῦ Δανιὴλ στὸ Δαφνί⁵² μετὰ τὴν

50. Σωστότερα ἢ ἐπιγραφὴ ἔχει ὡς ἑξῆς: Κύριε ὁ Θεὸς Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰσραὴλ, ἐπάκουσόν μου Κύριε, ἐπάκουσόν μου σήμερον. Τὰ σφάλματα στὶς ἐπιγραφὰς εἶναι συνηθισμένο φαινόμενο, διότι ὁ ἀγιογράφος δὲν ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὰ ἱερὰ κείμενα ἀλλὰ γράφει ἀπὸ μνήμης μετὰ ἀποτέλεσμα νὰ ἀφαιρῇ ἢ νὰ προσθέτῃ λέξεις, ὅπως συμβαίνει καὶ στὴν προκειμένη περίπτωση.

51. Βλ. Ἁ. Ξυγγουπόπουλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, σ. 38, σημ. 3.

52. Βλ. G. Millet, Le monastère de Daphni, πίν. VIII, 3.

όποια συνδέεται περισσότερο ό προφήτης του Ταξιάρχη, και στη Σπηλιά της Πεντέλης⁵³ με την όποια επίσης συνδέεται είκονογραφικά.

Ό προφήτης Μαλαχίας (πίν. 109) είκονίζεται με έλαφρά στροφή του σώματος προς τα άριστερά. Φορεί την άρχαία ένδυμασία και κρατεί με τα δυό χέρια ξετυλιγμένο είλητάρι μπροστά στο στήθος. Είναι νέος με κοντό στρογγυλό γένειο, μακροπρόσωπος με ψηλό και πλατύ μέτωπο. Τό κεφάλι πλαισιώνεται από φωτοστέφανο με μαργαριτάρια. Τό κάτω μισό της μορφής και τό είλητάρι παρουσιάζουν σημαντική φθορά.

Οί προφήτες - βασιλείς Δαβίδ και Σολομών (πίν. 110) παριστάνονται μετωπικά. Φορούν πλούσιες βασιλικές στολές. Στολίδια και μαργαριτάρια κοσμούν τους μανδύες, τα σχετικά ψηλά καμελαύκια και τους φωτοστεφάνους. Τό δεξιό χέρι του Δαβίδ πού φέρει έξη δάκτυλα ύψώνεται σέ σχήμα όμιλίας, ένω τό άριστερό θά κρατούσε είλητάρι· τό κάτω μισό της μορφής είναι σχεδόν κατεστραμμένο. Πολύ καλύτερα σώζεται ό προφήτης Σολομών. Με τα δυό χέρια κρατεί άνοικτό είλητάρι πού τα γράμματά του έχουν σβησθή.

Και τώρα προχωρούμε στην εξέταση των τεσσάρων μαρτύρων πού βρίσκονται άνω από τα παράθυρα του τρούλλου. Έξ αίτίας του περιορισμένου χώρου αυτοί είκονίζονται έως τους μηρούς. Έμ μορφή του Δαμιανού είναι άρκετά κατεστραμμένη. Σέ καλύτερη κατάσταση διατηρούνται οί μορφές του Παντελεήμονα, του Κοσμά και της Θεοδότης. Οί τρεις ίατροί άγιοι φορούν πολυτελείς στολές, με πλούσια διακοσμημένα στιχάρια με έπίρραμμα, έπιμάνικα και περιλαίμια. Έμ μονόχρωμη χλαμύδα άφήνει έλεύθερο τό δεξιό ώμο και τό δεξιό μέρος του σώματος στον Κοσμά και τον Δαμιανό, ένω σκεπάζει και τό δεξιό ώμο στον άγιο Παντελεήμονα. Τα λεπτά άγένεια νεανικά πρόσωπα στηρίζονται σέ λεπτούς και ψηλούς λαιμούς και τα κοντά ίσια μαλλιά άφήνουν να φαίνονται τα μεγάλα σχηματοποιημένα αυτιά. Μαργαριτοκόσμητοι φωτοστέφανοι πλαισιώνουν τα πρόσωπα. Με όμοιόμορφη κίνηση του δεξιού χεριού κρατούν τα χειρουργικά έργαλεία μπροστά στο στήθος, σύμβολα του επαγγέλματός τους, ένω με τό άριστερό οί άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός κρατούν θήκη για τα έργαλεία, ό δέ άγιος Παντελεήμονας μικρή πυξίδα. Έμ άγία Θεοδότη, τυλιγμένη στο μονόχρωμο μαφόριο, κρατεί με τό δεξιό χέρι τό σταυρό του μάρτυρα και έχει τό άριστερό μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω.

Έμ ύπαρξη τριών ζευγών άγίων άναργύρων με τό ίδιο όνομα, αλλά διαφορετικό τόπο καταγωγής, δημιουργεί πολλά προβλήματα ως προς την ταύτισή τους. Αυτά γίνονται πιο δύσκολα και για τό λόγο ότι οί έπιγραφές

53. Ντ. Μουρίκη, Βυζαντινές τοιχογραφίες της Σπηλιάς της Πεντέλης, πίν. 33 και 37,1.

πού συνήθως συνοδεύουν τις παραστάσεις τους δὲν ἀναφέρουν τὴ συζυγία στὴν ὁποία ἀνήκουν⁵⁴. Ἡ παρουσία τῆς ἁγίας Θεοδότης, μητέρας τῶν ἁγίων Ἀναργύρων, ἀποτελεῖ χωρὶς ἀμφιβολία διακριτικὸ γνῶρισμα ὅτι οἱ εἰκονιζόμενοι Κοσμάς καὶ Δαμιανὸς ἀνήκουν στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς τρεῖς συζυγίες τῶν παραπάνω ἁγίων, ἐκείνων δηλαδὴ πού κατάγονται ἀπὸ τὴν Ἀσία⁵⁵ (*ἐτελειώθησαν ἐν εἰρήνῃ καὶ ἐτάφησαν εἰς Φερεμάν*)⁵⁶. Ἡ ἀπεικόνισή τῆς ἀνάμεσα στοὺς δύο γιούς τῆς καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου⁵⁷, τῆς Δύσεως⁵⁸ καὶ τῆς Χριστιανικῆς Ἀνατολῆς⁵⁹ δείχνει ὅτι ἀπὸ πολὺ νωρὶς οἱ ζωγράφοι προσπάθησαν νὰ διαφοροποιήσουν τὶς τρεῖς συζυγίες τῶν ἱατρῶν ἁγίων πού σπάνια ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὸν τοιχογραφικὸ διάκοσμο τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Χριστιανοσύνης.

Τὸ ὄνομα Θεοδότῃ δὲν φέρει μόνο ἡ μητέρα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων. Τὸ συναξάριο μνημονεῖ δύο ἀκόμη ἅγιες μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα. Ἡ μία ἐορτάζει στὶς 17 Σεπτεμβρίου⁶⁰ καὶ ἡ ἄλλη στὶς 22 Δεκεμβρίου⁶¹. Καὶ οἱ δύο μαρτύρησαν σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴ μητέρα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων, ἡ ὁποία

54. Μία φορὰ μόνο γίνεται λόγος στὸ ναὸ τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων στὰ Σέρβια τῆς δυτικῆς Μακεδονίας πού ἀνήκει σὲ μιὰ πιὸ προχωρημένη ἐποχὴ (1600), ὅπου ὁ μὲν Κοσμάς φέρει τὸ ἐπίθετο «Ρωμαῖος», ὁ δὲ Δαμιανὸς τὸ ἐπίθετο «Ἀσιανός». Βλ. Ἄ. Ξυγούλου, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Ἀθῆναι 1957, σ. 104.

55. Στὸ συναξάριο τῆς 1ης Νοεμβρίου διαβάζομε: *Μνήμη τῶν ἁγίων θαυματουργῶν Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ. Οὗτοι εἶλκον τὸ γένος ἐκ τῆς Ἀσίας, πατὴρ μὲν ὑπάρχοντος Ἕλληνας, μητὴρ δὲ χριστιανῆς Θεοδότης προσαγορευομένης*. . . H. Delehaye, *Synaxarium*, στ. 185, στχ. 5 - 15.

56. Αὐτ., σ. 185.

57. Σέρβια, Βασιλική: Ἄ. Ξυγούλου, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, σ. 44, εἰκ. 15. Ἐκκλησία τοῦ Προδρόμου στὰ Σέρβια. Αὐτ., σ. 94, εἰκ. 20. Θεσσαλονίκη, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός: Τοῦ ἰδίου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθῆνα 1964, σ. 23 καὶ στὸ τέλος τοῦ κειμένου εἰκονογραφικὰ διαγράμματα II. 9 καὶ III. 14. Εὐρυτανία, Ἐπισκοπή: Μ. Χατζηδάκη, *Βυζαντινὸν καὶ Χριστιανικὸν Μουσεῖον*, Τοιχογραφίαι, ΑΔ 21, Χρονικά, 1966, σ. 28, πίν. 32 α - β καὶ ΑΔ 22, Χρονικά, 1967, σ. 18, πίν. 17α. Τοῦ ἰδίου, *Τοιχογραφίες Ἐπισκοπῆς Εὐρυτανίας* (ἀρ. 3β - 43γ). Κατάλογος τῆς ἐκθέσεως βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν καὶ εἰκόνων, Ἀθῆνα 1976, σ. 27 - 32, πίν. VI, VII, VIII. Γεράκι, Ἅγιος Χρυσόστομος (ἀδημ.). Ἐμπαρος Κρήτης, Ἅγιος Γεώργιος: Στυλιανὴ Παπαδάκη - Ökländ, *Μεσαιωνικὰ Κρήτης*, ΑΔ 21, Χρονικά, 1966, σ. 435, πίν. 478β.

58. Πρβλ. G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia Bizantina*, Palermo 1962, εἰκ. 260, σ. 298 - 299.

59. Καππαδοκία, ἐκκλησία τοῦ Qaranleq: G. de Jephannion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, σ. 401, πίν. 99,4. Μονὴ Σινᾶ: Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ I*, πίν. 85, II, σ. 97.

60. H. Delehaye, *Synaxarium*, στ. 51, στχ. 45 κ.έ.

61. Αὐτ., στ. 333 κ.έ.

ἐτελειώθη ἐν εἰρήνῃ⁶². Ἐτσι ὁ σταυρὸς τοῦ μάρτυρα ποὺ κρατεῖ ἡ Θεοδότῃ μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι τοποθετήθηκε κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὶς παραπάνω μάρτυρες, ποὺ ἀπεικονίζονται πολὺ συχνὰ στὰ μνημεῖα τῆς Καππαδοκίας⁶³.

Ἡ ταύτισή τῶν ἁγίων Ἀναργύρων παρουσιάζει πολλὰ προβλήματα, ὅπως ἀναφέρθηκε καὶ πιὸ πάνω. Συνηθέστερος εἰκονογραφικὸς τύπος ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο μέχρι καὶ τοὺς χρόνους μετὰ τὴν Ἀλωση εἶναι τοῦ γενειοφόρου. Σύμφωνα μετὰ αὐτὸν παριστάνονταν οἱ ἅγιοι Ἀναργυροὶ ποὺ κατάγονταν ἀπὸ τὴν Ἀραβία, οἱ ὁποῖοι, ὅπως ἀναφέρουν οἱ πηγές, μαρτύρησαν στὶς Αἰγές τῆς Λυκίας τὸ 287, τὴν ἐποχὴ τοῦ Διοκλητιανοῦ καὶ τοῦ Μαξιμιανοῦ⁶⁴. Τὸ ζεῦγος αὐτὸ ἦταν, ὅπως φαίνεται, τὸ μόνο ποὺ εἰκονιζόταν στὶς ἐκκλησίες κατὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο, ἡ δὲ παλαιότερη παράστασή του βρίσκεται στὸν τροῦλλο τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὴ Θεσσαλονίκη⁶⁵. Ἐτσι ὁ γενειοφόρος αὐτὸς τύπος διαδίδεται καὶ ἐπικρατεῖ καὶ στὰ δύο ἄλλα ζεύγη τῶν Ἀναργύρων κατὰ τοὺς μεταβυζαντινοὺς χρόνους.

Παράλληλα μετὰ τὸ γενειοφόρο τύπο, φαίνεται ὅτι συνυπῆρχε καὶ ὁ ἀγένειος⁶⁶ ποὺ εἶχε τὶς ρίζες του ἐπίσης στὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ καὶ εἰκόνιζε τὴ μορφή τῶν Ρωμαίων ἁγίων ποὺ μαρτύρησαν στὰ χρόνια τοῦ αὐτοκράτορα Καρίνου, μεταξύ 283 - 285. Στὸ δεύτερο αὐτὸ τύπο ἀνήκει καὶ ἡ περίπτωση τοῦ Ταξιάρχῃ στὸ Μαρκόπουλο, μόνο ποὺ δὲν ἀφορᾷ τοὺς Ρωμαίους μάρτυρες ἀλλὰ τοὺς Ἀσιᾶτες ἁγίους. Τὸ παράδειγμα αὐτὸ δὲν εἶναι μοναδικὸ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴν Κλένια τῆς Κορινθίας⁶⁷ οἱ ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός, ἔχοντας στὴ μέση τὴ μητέρα τους Θεοδότῃ, εἰκονίζονται σὲ προτομὴ καὶ εἶναι ἐπίσης ἀγένειοι, ἡ δὲ Θεοδότῃ κρατεῖ μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁶⁸.

62. Αὐτ., στ. 365, 55: *Θεοδότῃ ἡ μήτηρ τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων ἐν εἰρήνῃ τελειοῦται.*

63. Βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἅγιον Μάρκον τῆς Βενετίας*, ΑΔ 20, Μελέται, 1965, σ. 86.

64. Βλ. Stiltling, εἰς *Acta Sanctorum Septembris*, VII, 409 κ.έ. καὶ Ἀ. Ξυγγοπούλου, *ἐνθ' ἂν.*, σ. 87, σημ. 20.

65. Αὐτ. σ. 87.

66. Αὐτ. σ. 89. Στὰ παραδείγματα τῶν ἀγενείων ἁγίων ἀναργύρων ποὺ ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ξυγγόπουλος, μπορούμε νὰ προσθέσωμε καὶ ἐκεῖνα στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Βάρδα τῆς Ρόδου (1289 - 1290): Ἀ. Ὁ ρ λ α ν δ ο υ, ABME, τόμ. ΣΤ', 1948, εἰκ. 111, σ. 133, καὶ στὴν κρύπτη τοῦ Ἀγίου Μάρκου (13ος αἰ.) στὴ Massa-fra: A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche Pugliesi*, Roma 1939, σ. 205, εἰκ. 129.

67. Ἀδμ. Φωτογραφία στὸ Φωτογραφικὸ Ἀρχεῖο τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

68. Πρβλ. καὶ τὴν παράστασιν τῶν ἁγίων Ἀναργύρων στὴν ἐπάνω ζώνη στὸ μαρμάρινο ἀνάγλυφο τοῦ Ἀγίου Μάρκου στὴ Βενετία. Βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἅγιον Μάρκον τῆς Βενετίας*, πίν. 47 καὶ 49α - β.

Ὁ τέταρτος στήν ομάδα τῶν ἁγίων πάνω ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ τρούλλου εἶναι ὁ ἅγιος Παντελεήμων. Παρὰ τὴ σημαντικὴ φθορὰ τῆς μορφῆς, διακρίνεται τὸ νεανικὸ ἀγένειο πρόσωπο τοῦ ἁγίου, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ εἰκονογραφία του. Ἡ ἀπεικόνισή του μαζί με τοὺς δύο Ἀναργύρους ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ στὴν τέχνη.

Ἡ παρουσία ἁγίων στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ κεντρικοῦ τρούλλου εἶναι σπάνια γιὰ τὴν ἐποχὴ μετὰ τὴν Εἰκονομαχία ἐπειδὴ ἔχει τῶρα διαμορφωθῇ καὶ καθορισθῇ, με βάση ὀρισμένους θεολογικὰς ἀρχές, τὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν με τρούλλο. Ἀντίθετα, οἱ ἅγιοι στὸν τρούλλο μποροῦν νὰ δικαιολογηθοῦν μόνο στὴν προεικονομαχικὴ περίοδο, ὅταν δὲν εἶχαν ἀκόμη ἀποκρυσταλλωθῇ ὁ κοσμολογικὸς καὶ θεολογικὸς συμβολισμὸς τοῦ ναοῦ, καθὼς καὶ ἡ ἱεραρχία τῶν ἁγίων προσώπων, οἱ δὲ μάρτυρες ἦσαν μετὰ τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία τὰ πρόσωπα ποὺ κατ' ἐξοχὴν ἐδέχοντο λατρεῖα καὶ τιμὴ. Ἡ διακόσμηση τοῦ τρούλλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ San Vittore in Ciel d'Oro⁶⁹ δίπλα στὴν Ἀμβροσιανὴ Βασιλικὴ τοῦ Μιλάνου ποὺ ἀνήκει στὸ 5ο αἰῶνα, ὅπως καὶ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης⁷⁰, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θεολογικὸ τους περιεχόμενο, ἀποτελοῦν τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ δείγματα γι' αὐτὴ τὴν ἀντιμετώπιση κατὰ τοὺς πρωτοχριστιανικοὺς χρόνους.

Παρόμοιες ἐπιβιώσεις ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ παράδοση συναντοῦμε καὶ σὲ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα τῆς μεταεικονομαχικῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα καὶ μετὰ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐξεταζόμενο μνημεῖο, ἅγιοι περιλαμβάνονται καὶ στὸ νεώτερο ἀπὸ τὰ δύο στρώματα τοῦ τρούλλου τῆς Πρωτόθρονης στὸ Χαλκὶ τῆς Νάξου, τὸ ὁποῖο τοποθετεῖται γύρω στὸ 1000⁷¹. Τὸν Παντοκράτορα περιβάλλουν ἐδῶ τέσσερις ἀρχάγγελοι, ἔξη προφη-

69. Πρβλ. Suzy Dufrenne, Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et post-byzantin, L'Information d'Histoire de l'Art 5, 1965, σ. 186, καὶ Ν. Μοῦρική, Αἱ διακοσμήσεις τῶν τρούλλων τῆς Εὐαγγελιστρίας καὶ τοῦ Ἀγίου Σώζοντος Γερακίου, ΑΕ 1971, Χρονικά, σ. 5, σημ. 1.

70. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου βλ. τελευταῖα τὴ μελέτη τοῦ Α. Grabar, À propos de mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique, Cahiers Archéologiques 17, 1967, σ. 59 κ.ε. καὶ τῆς Μ. Σωτηρίου, Προβλήματα τῆς εἰκονογραφίας τοῦ τρούλλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. ΣΤ', 1970-1972, σ. 191-204.

71. Βλ. Μ. Panayotides, Les Monuments de Grèce depuis la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'an mille (ἀδην. Thèse de Doctorat du IIIe cycle), Paris 1969, σ. 182-190 καὶ Ν. Ζία, Ἐκ τῶν ἀποκαλυφθεισῶν τοιχογραφιῶν εἰς Πρωτόθρονον Νάξου, ΑΑΑ Ι, 1971, σ. 368-377. Συνοπτικὴ περιγραφή τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ τρούλλου τῆς Πρωτόθρονης με παράθεση φωτογραφιῶν ἔχει δημοσιευθῇ καὶ εἰς G. Dimitro-kallis, Gli affreschi bizantini dell' isola di Nasso, Felix Ravenna 43, 1966, σ. 62, εἰκ. 4 καὶ 5.

τες και τέσσερεις ἄγιοι· τρεῖς στρατιωτικοὶ (Γεώργιος, Δημήτριος, Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης) καὶ ἓνας ἐπίσκοπος (Νικόλαος) ποὺ ἡ παρουσία τους πιθανὸν νὰ ἐξυπηρετῇ τὸν ἴδιο σκοπὸ μὲ ἐκεῖνο ποὺ ἐξυπηρετοῦν καὶ οἱ ἄγιοι στὸν τρούλλο τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ Θεσσαλονίκη⁷². Ἐπίσης πολὺ ἐνδιαφέρον εἶναι τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Σώζοντος στὸ Γεράκι (12ου αἰώνα)⁷³. Ἐκεῖ ἡ παρουσία στὸν τρούλλο τοῦ ἁγίου Σώζοντος — στὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου τιμᾶται ἡ ἐκκλησία — θυμίζει τὴν ἀνάλογη περίπτωση στὸ παρεκκλήσιο τοῦ San Vittore in Ciel d'Oro, ὅπου ὁ προστάτης τοῦ παρεκκλησίου ἅγιος Βίκτωρ εἰκονίζεται στὴν κορυφὴ τοῦ τρούλλου μέσα σὲ στεφάνι μὲ καρπούς. Σὲ μιὰ πιὸ προχωρημένη ἐποχὴ, στὸ 1355, ἀνήκει καὶ ἡ περίπτωση τοῦ τρούλλου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ μοναστήρι Skovorodski τοῦ Novgorod⁷⁴, ὅπου ἀνάμεσα στοὺς τέσσερεις ἀρχαγγέλους καὶ τοὺς πέντε προφῆτες ποὺ περιβάλλουν τὸν Παντοκράτορα εἰκονίζεται ὁ Πέτρος Ἀλεξανδρείας.

Σ' ὅλα τὰ παραπάνω παραδείγματα ἡ παρουσία τῶν ἀρχαγγέλων εἶναι ἀπαραίτητη. Στὸν τρούλλο τοῦ Ταξιάρχη παραλείπονται, πιθανώτατα ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, καὶ ὄχι γιὰ αἰσθητικούς ἢ ἄλλους λόγους, ὅπως π.χ. στὸν τρούλλο τοῦ Δαφνιοῦ.

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ ψηλὸς καὶ στενὸς τρούλλος δὲν ἄφηνε πολλὰ περιθώρια γιὰ νὰ προστεθοῦν καὶ ἄλλες μορφές. Γιὰ τὸν ἄγνωστο κτήτορα σειρὰ προτεραιότητος μετὰ τὸν Παντοκράτορα καὶ τοὺς προφῆτες εἶχαν οἱ θαυματουργοὶ ἄγιοι Ἀνάργυροι ποὺ τοὺς δίνει αὐτὴ τὴν περίοπτη θέση⁷⁵. Τοῦτο ἀποτελεῖ ἴσως ἐνδειξὴ ὅτι ἡ ἐκκλησία ἦταν ἀρχικὰ ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων.

72. Βλ. Μ. Panayotides, *Les Monuments de Grèce depuis la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'an mille*, σ. 188.

73. Βλ. Ντ. Μουρίκη, *Αἱ διακοσμήσεις τῶν τρούλλων τῆς Εὐαγγελιστρίας καὶ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος Γερακίου*, σ. 5.

74. Βλ. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, σ. 140 - 141.

75. Τιμητικὴ θέση κατέχουν οἱ ἴδιοι ἄγιοι στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας τῆς Δροσιανῆς στὴ Νάξο. Ἐκεῖ στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας τοῦ κυρίως ναοῦ, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν προτομὴ τῆς Παναγίας Νικοποιοῦ, εἰκονίζονται τὰ στηθάρια τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ. Πρβλ. Ν. Δραγδάκη, *Παναγία ἡ Δροσιανὴ παρὰ τὸ χωρίον Μονὴ στὴ Νάξο*, ΑΔ 21, Χρονικά, 1966, σ. 402, πίν. 426 α, β. Οἱ προτομὲς ἐπίσης τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουὴλ καὶ τῶν ἁγίων Κοσμᾶ, Δαμιανοῦ καὶ Θεοδότης, ποὺ σήμερα φυλάσσονται στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου καὶ χρονολογοῦνται στὸ 12ο αἰ., διακοσμοῦσαν κάποτε τὸ διακονικὸ μῖας ἑρειπωμένης ἐκκλησίας τοῦ κάστρου στὴν ἴδια πόλη. Βλ. P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, Cahiers Archéologiques 20, 1971, σ. 151.

Στὸ βόρειο μισὸ τῆς δυτικῆς καμάρας τοῦ ναοῦ εἰκονίζεται ἡ Ἀνάστασι (πίν. 114). Τὸ δεξιὸ μέρος τῆς συνθέσεως καθὼς καὶ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ εἶναι κατεστραμμένα. Ὁ Χριστὸς παριστάνεται νὰ βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ πατώντας πάνω στὴ μορφὴ τοῦ προσωποποιημένου Ἄδη. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ σταυρὸ καὶ μὲ τὸ δεξιὸ σύρει τὸν Ἀδὰμ ποὺ εἶναι γονατισμένος μπροστά του. Ἡ Εὐα ποὺ στέκεται λίγο πιὸ πίσω ἀπὸ τὸν Ἀδὰμ ἔχει καταστραφῇ σχεδὸν τελείως· διακρίνονται μόνο τὰ σκεπασμένα χέρια της. Στὸ ἀριστερὸ μέρος διακρίνονται οἱ δύο προφῆτες - βασιλεῖς Δαβὶδ καὶ Σολομὼν. Ὁ πρῶτος φαίνεται πολὺ ἀμυδρά. Ἀριστερά του ὁ Σολομὼν κλίνει τὸ κεφάλι πρὸς αὐτὸν καὶ ἀπλώνει τὰ χέρια σὲ δέηση. Ἀκριβῶς πίσω ἀπὸ τὸν Σολομὼντα εἰκονίζεται ὁ Πρόδρομος. Ἄν καὶ τὸ πρόσωπο ἔχει σχεδὸν ἐξαφανιστῇ, ὅμως τὸ τυλιγμένο εἰλητάρι ποὺ κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ ἡ χειρονομία τοῦ δεξιοῦ σὲ σχῆμα ὁμιλίας πιστοποιοῦν τὴν παρουσία του. Ἀπὸ τὶς μορφές τῶν Δικαίων ποὺ θὰ εἰκονίζονταν δεξιὰ ἀπὸ τὸν Πρόδρομο σώζονται μόνο τὰ χέρια τους. Τὸ βάθος τῆς παραστάσεως εἶναι κόκκινο. Δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρχαν βράχια ἢ τὸ σκοτεινὸ σπῆλαιο τοῦ Ἄδη, ὅπως τὰ γνωρίζομε ἀπὸ ἄλλες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος⁷⁶. Ἀντὶ γι' αὐτὰ ἓνα χαμηλὸ κατασκευάσμα μὲ ἰσόδομη τοιχοποιία ὑψώνεται πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν Ἀδὰμ δημιουργώντας ἔτσι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τὸ σκηνικὸ τοῦ ὑποτιθέμενου σκοτεινοῦ σπηλαίου τοῦ Ἄδη, ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνή.

Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶναι, ὅσο τουλάχιστο γνωρίζω, σπανιότατο σὲ σκηνές τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη. Ἀνάλογο παράδειγμα ὑπάρχει στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Ἀγίας Κυριακῆς στὴν Κερατέα (β' μισὸ 13ου αἰ.)⁷⁷, καὶ στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἀρχαγγέλου στὰ νότια τοῦ Djemil (ἴσως 14ος αἰ.)⁷⁸, στὴν Καππαδοκία. Ἡ παρουσία του ὅπωςδὴποτε δημιουργεῖ προβλήματα ὅσον ἀφορᾷ τῇ λειτουργικότητά του καὶ τῇ σχέσῃ του μὲ τὸ εἰκονιζόμενο θέμα. Ἡ ἰδέα ὅτι ἡ κατασκευὴ αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἔχῃ σχέσῃ μὲ τὶς σαρκοφάγους τῶν προπατόρων καὶ τῶν βασιλέων ποὺ συνήθως εἰκονίζονται σ' αὐτὴ τῇ σύνθεσιν εἶναι, νομίζω, μιὰ εὐλογη ὑπόθεσις. Ἀπόδειξη ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν Ἀδὰμ, οἱ βασιλεῖς, ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ ὑπόλοιποι Δίκαιοι εὐρίσκονται πίσω ἀπὸ αὐτό. Ἐξάλλου στὴ μικρογραφία τοῦ τετραευαγγελίου ἀρ. 74 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης στὸ Παρίσι, τοῦ 11ου αἰῶνα (fol. 60r), ἔνας συ-

76. Πρβλ. Νέα Μονὴ Χίου: E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, εἰκ. 115. Παναγία τοῦ Ἀράκου στὴν Κύπρο (1192): G. Parageorghiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965, πίν. XXVII. Ἡ Ἀνάστασι στὸν κώδικα (Harley 1810) τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, 12ου αἰῶνα: O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, εἰκ. 157.

77. Παρατήρησις ἐπὶ τόπου.

78. Βλ. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, πίν. 157.

νεχής άκανόνιστος πολυγωνικός τοίχος μετασχηματίζεται, πίσω από τον Χριστό που βρίσκεται πάνω σε λόφο στη μέση της σκηνής, σε δύο σαρκοφάγους, μία άριστερά και μία δεξιά⁷⁹. Με τον ίδιο επίσης τρόπο είναι κτισμένο και το μνήμα του Χριστού που φυλάσσουν οι στρατιώτες στο ίδιο φύλλο του κώδικα⁸⁰. Βέβαια ή καταστροφή της τοιχογραφίας του Ταξιάρχη στην δεξιά και την άριστερή πλευρά δεν μάς βοηθά να διαπιστώσουμε εάν ο ίσοδομικός αυτός τοίχος μετασχηματιζόταν επίσης σε δύο σαρκοφάγους, όπως στη μικρογραφία του κώδικα 74. Το πολύ χαμηλό όμως ύψος του τοίχου και ή παράσταση των βασιλέων πίσω από αυτόν από τους μηρούς⁸¹ και πάνω, όπως συμβαίνει και σε πολλά άλλα μνημεία, ένισχύουν την υπόθεση αυτή.

Η λιτότητα της σκηνής δείχνει ότι ο καλλιτέχνης του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο άκολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που κυριαρχεί τον 11ο αιώνα, όπως π.χ. στη Νέα Μονή της Χίου και στο Δαφνί. Η παραβολή προς την ανάλογη σκηνή της Νέας Μονής⁸² δείχνει άρκετές όμοιότητες σχετικά με τη διάταξη των προσώπων, ενώ παρουσιάζει διαφορά στην άπόδοση του βάθους, και στην άπεικόνιση του σπηλαίου άπ' όπου λείπει ή προσωποποίηση του Άδ. Με το Δαφνί⁸³, ενώ οι διαφορές σε πρώτη ματιά φαίνονται να είναι μεγάλες, όμως υπάρχουν πολλά κοινά σημεία. Το ιερατικό κλίμα που δημιουργούν το χωρίς βράχια βάθος και ή ήρεμη κίνηση του Χριστού δεν λείπουν και από τη δική μας παράσταση. Ο Χριστός, παρ' όλο που είναι βραχύσωμος, με το πλάτος της μορφής του, το *contrapposto* και την άπεικόνισή του στο πρώτο επίπεδο δίνει την εντύπωση ότι έχει γίνει σε μεγαλύτερη κλίμακα από τις υπόλοιπες μορφές, όπως και στο Δαφνί. Ο Πρόδρομος φορεί χιτώνα και ήμάτιο. Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στο Δαφνί, εικονίζεται μαζί με τους βασιλείς στην αντίθετη όμάδα προς αυτή του Άδάμ και της Εύας, άκολουθώντας έτσι το παλιότερο εικονογραφικό σχήμα⁸⁴.

79. Βλ. H. O m o n t, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, τόμ. I, Bibliothèque Nationale, Paris, εικ. 53 κάτω.

80. Αὐτ., εικ. 53 άνω. Βλ. επίσης και fol. 100^v, εικ. 89 άνω, όπου εικονίζεται ή εἰς Άδου Κάθοδος με τον ίδιο πολυγωνικό τοίχο.

81. Δαφνί: G. M i l l e t, *Le monastère de Daphni*, πίν. XVII, Νέα Μονή: E. D i e z - O. D e m u s, *Byzantine Mosaics in Greece*, εικ. 115. Όσιος Λουκάς, αὐτ., πίν. XIV. Όμορφη Έκκλησία Αἰγίνας: Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, 'Η Όμορφη Έκκλησία Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2, 1925, εικ. 14.

82. E. D i e z - O. D e m u s, *Byzantine Mosaics in Greece*, εικ. 115.

83. Αὐτ., εικ. 100.

84. Πρβλ. την τοιχογραφία στην Έγκλείστρα του Άγ. Νεοφύτου στην Πάφο της Κύπρου (1183): P a p a g e o r g h i o u, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, πίν. XXVII, σ. 20, στην Παναγία του Άράκου (1192), αὐτ., πίν. XXVII, τη μικρογραφία στον κώδικα Harley 1810 του Βρετανικού Μουσείου (12ος αἰ.): D a l t o n, By-

Ἡ ἀπουσία σαρκοφάγου γιὰ τοὺς προπάτορες εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ διαφοροποιεῖ τὴν παράσταση ἀπὸ τὶς προηγούμενες. Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ σαρκοφάγος χαρακτηρίζει συστηματικὰ τὶς μεσοβυζαντινὲς παραστάσεις τοῦ κύκλου τῆς πρωτεύουσας, ἐνῶ ἡ παρουσία τῆς δὲν εἶναι ἀπαραίτητη σὲ ἀρκετὰ παλαιολόγια ἔργα⁸⁵. Ἡ γονυκλισία τοῦ Ἀδάμ ἔξω ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο, στοιχεῖο ὅπως φαίνεται ἀρχαϊκό, συναντᾶται στὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀνατολῆς. Τὸ πρωιμότερο παράδειγμα, στὸ χῶρο τουλάχιστο τῆς ζωγραφικῆς βρίσκεται στὴν ἐκκλησία τοῦ Acikel aga στὴν Καππαδοκία (7ος - 8ος αἰ.)⁸⁶, ἐνῶ ἓνα δεύτερο ποὺ χρονολογεῖται στὸν 11ο ὑπάρχει στὴν ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Βαρβάρας στὸ Soghanle⁸⁷.

Τεχνοτροπικὲς παρατηρήσεις

Ἡ ἔλλειψη καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν δυσκολεύει ἰδιαίτερα τὴ μελέτη τῆς τεχνοτροπίας τους. Τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ τὸ στρῶμα τῆς κάπνας ποὺ ἔχει ἐπικαθῆσει κυρίως πάνω στὶς μορφὲς τοῦ τρούλλου ἔχει στερήσει τὴ ζωηράδα ἀπὸ τὰ χρώματα καὶ τὴν καθαρὴ ἔκφραση ἀπὸ τὰ πρόσωπα. Οἱ μορφὲς δεσπόζουν σκοτεινὲς καὶ μελαγχολικὲς κάτω ἀπὸ τὸ λιγοστὸ φῶς ποὺ δέχονται ἀπὸ τὰ τέσσερα παράθυρα τοῦ τρούλλου. Εἶναι εὐκόλο ὥστόσο νὰ ξεχωρίση κανεὶς δύο ομάδες τοιχογραφιῶν στὸ ναό. Στὴν πρώτη ἀνήκουν ἡ Παναγία ἡ Κυριώτισσα μὲ τοὺς ἀγγέλους καὶ οἱ τέσσερις ἱεράρχες τῆς κόγχης· στὴ δεύτερη ὁ Παντοκράτορας μὲ τοὺς προφῆτες, ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος στὴ δυτικὴ καμάρα τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ ἡ Ἀνάληψη στὴν καμάρα τοῦ ἱεροῦ.

zantine Art and Archaeology, εἰκ. 157, τὴν εἰκόνα σὲ στεατίτη μὲ παράσταση δωδεκαόρου στὴ Μητρόπολη τοῦ Τολέδο (12ος αἰ.): αὐτ. εἰκ. 149, τὴ μικρογραφία τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5: Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἱστορημένα εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγίου Ὁρους, εἰκ. 45, τὴν τοιχογραφία στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾷ Ἀττικῆς: Ἀγάπης Βασιλάκη - Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, εἰκ. 28, 29 κλπ.

85. Βλ. τὶς τοιχογραφίες στὴ Sopoćani τῆς Σερβίας: V. I. Petković, La peinture Serbe du Moyen - Age I, Beograd 1934, πίν. 18, α, στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾷ τῶν Ἀθηνῶν: Ἀγάπης Βασιλάκη - Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, σ. 49, πίν. 28, τὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα 13 τῆς Μονῆς Διονυσίου στὸ Ἅγιον Ὄρος (περ. 14ου αἰ.): F. Dölger, Mönchsland Athos, München 1943, σ. 203, εἰκ. 122.

86. Βλ. N. Thierry, Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açikel Ağa Kulisesi (Église de l' Ağa à la main ouverte), Cahiers Archéologiques 18, 1968, σ. 55, εἰκ. 2 καὶ 17.

87. Βλ. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, πίν. 190, 2.

Ἀπὸ τὶς μορφές τῆς πρώτης ομάδας μόνο οἱ ἱεράρχες Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος προσφέρονται γιὰ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση χάρις στὴν καλύτερη διατήρησή τους. Οἱ μορφές ἔχουν μακρὺ καὶ λεπτὸ πρόσωπο. Ὁ προπλάσμος στὸ πρόσωπο τοῦ Χρυσοστόμου ἀποδίδεται μὲ ὄχρα καὶ οἱ σκιές μὲ πολὺ ἀπαλὸ πράσινο χρῶμα. Στὶς στεγνές καὶ βαθουλωμένες παρειές καφὲ γραμμὲς ὑπογραμμίζουν τὸ ἀσκητικὸ πρόσωπο. Μὲ πολὺ λεπτές καφὲ γραμμὲς ἀποδίδονται τὸ κοντὸ ἀραιὸ γένι καθὼς καὶ τὸ ιδιόμορφο μουστάκι ποὺ εἶναι ἀσυνήθιστα λεπτὸ γιὰ βυζαντινὰ πορτραῖτα. Τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια σχεδιάζονται μὲ τὴν ἴδια καφὲ γραμμὴ καὶ σκιάζονται ἀπὸ καμαρωτὰ φρύδια. Μιὰ γραμμὴ δηλώνει τὴ ρυτίδα στὸ κάτω βλέφαρο. Ἡ μύτη εἶναι λεπτὴ καὶ ἴσια ἐνῶ τὰ αὐτιά ἀποδίδονται μὲ τὴ συνηθισμένη σχηματοποίηση ποὺ παρατηρεῖται στὰ βυζαντινὰ ἔργα ἀπὸ τὸν 11ο ἕως καὶ τὸ 13ο αἰῶνα⁸⁸. Τὸ μέτωπο, πλατὺ καὶ ψηλὸ, τονίζει τὸ ἀρκετὰ ἀναπτυγμένο κρανίον ποὺ ἰσορροπεῖται ὁμῶς ἀπὸ τὸ εὐθὺ πηγούνι. Ὁ ἴδιος τύπος τῆς φυσιογνωμίας τοῦ ἁγίου συναντᾶται καὶ στὴν κόγχη τοῦ βορείου παρεκκλησίου τοῦ νάρθηκα στὴν Παναγία τῆς Studenica⁸⁹, μόνο ποὺ ἐκεῖ ἡ μορφή ἀποδίδεται μὲ πιὸ ἐλεύθερο ζωγραφικὸ πλάσιμο καὶ δεσπόζει μὲ τὴν ἔντονη σωματικὴ τῆς παρουσία.

Ὁ προπλάσμος στὸ πρόσωπο τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ἀποδίδεται μὲ ὄχρα χωρὶς πράσινες σκιές. Γκρίζες γραμμὲς δηλώνουν τὶς ρυτίδες στὸ μέτωπο, στὴ ρίζα τῆς μύτης καὶ τὰ μάγουλα, ἐνῶ καφὲ σκιά ὀρίζει τὴ ρυτίδα στὸ κάτω βλέφαρο. Τελείως γραμμικὰ ἀποδίδονται τὰ μαλλιά καὶ τὸ γένι. Λεπτές πινελιὲς σὲ καστανὸ βάθος ὀρίζουν τὶς τρίχες. Ἡ διάταξη τῆς κόμης τοῦ Βασιλείου καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται θυμίζουν τὸν Ἰγνάτιο τὸν Θεοφόρο στὸν Ἅγιο Πέτρο στὰ Καλύβια. Μὲ προσεκτικότερη παρατήρηση ἐπισημαίνονται καὶ ἄλλες ὁμοιότητες ποὺ ἀφοροῦν τὸ ἴδιο ἐπίπεδο πλάσιμο, τὸ εὐρὺ μέτωπο, κυρίως τὸ στενόμετρο πρόσωπο⁹⁰, τὰ σχηματοποιημένα αὐτιά καὶ γενικὰ τὴν ἔλλειψη μνημειακοῦ χαρακτήρα τῶν μορφῶν.

Οἱ ἐνδυμασίες τοῦ Βασιλείου καὶ τοῦ Γρηγορίου Νύσσης προσφέρονται περισσότερο γιὰ τὴ μελέτη τῆς πτυχολογίας τῶν μορφῶν τῆς πρώτης ομάδας. Οἱ ἱεράρχες φοροῦν στιχάρια σὲ ἀνοικτὴ ὄχρα μὲ στολισμένα

88. Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ σχήματος τοῦ αὐτιοῦ, βλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1957 (1960), σ. 21 - 23.

89. Βλ. G. Millet - A. Frolov, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, Paris 1954, πίν. 34.2

90. Ἐπιμήκη καὶ στενὰ πρόσωπα ἀπαντοῦν κυρίως κατὰ τὸ 13ο αἰῶνα σὲ ἐπαρχιακῆς τέχνης τοιχογραφίες. Βλ. Ν. Δρανδάκη, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσης Μάνης, Ἀθήναι 1964, σ. 55, σημ. 5 ὅπου καὶ μερικὰ παραδείγματα.

ἐπιμάνικα καὶ μονόχρωμα φαιλόνια στὸ ἴδιο χρῶμα. Τὰ ὁμοφῶρια στὸν ἴδιο τόνο τῆς ὄχρας φέρουν μεγάλους μαύρους σταυρούς. Βασικά, δὲν ὑπάρχει διαφορὰ στὴν ἀπόδοση καὶ τὴ διάταξη τῶν πτυχῶν ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς μορφές. Γραμμὲς σὲ σκουρότερο τόνο ὄχρας δηλώνουν τὶς ἀκμὲς τῶν πτυχώσεων· δὲν ὑπάρχουν φωτισμένα μέρη οὔτε σχετικὴ διαβάθμιση τόνων. Ἔτσι τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι τελείως γραμμικὸ καὶ διακοσμητικὸ χωρὶς πολλὰς τεθλασμένες. Ἰδιαίτερη κομψότητα καὶ πλοῦτο προσδίδουν στὶς ἐνδυμασίες οἱ zig-zag ἀπολήξεις τῶν φαιλονίων. Λεπτότερες γραμμὲς σὲ σχῆμα V δηλώνουν τὶς πτυχές τοῦ στιχαρίου ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὸ ἐγγχείριο⁹¹. Γενικὰ τὰ ἐνδύματα διατηροῦν τὴν αὐτονομία τους καὶ δὲν διαφαίνεται καμμὶ προσπάθεια νὰ διαγραφῇ ὁ ὄγκος τοῦ σώματος.

Ἡ μορφή τοῦ Χρυσοστόμου προβάλλεται σὲ ρόδινο βάθος ἐπάνω καὶ ἀνοικτὸ μπλὲ κάτω. Ἡ ἴδια ἐναλλαγὴ στὰ χρώματα τοῦ βάθους παρατηρεῖται καὶ στὶς ὑπόλοιπες μορφές τῶν ἱεραρχῶν. Τοῦ Νικολάου εἶναι ἀνοικτὸ μπλὲ πάνω καὶ γκρι σκούρο κάτω, τοῦ Βασιλείου κεραμιδί καὶ σκούρο στακτὶ ἐνῶ τοῦ Γρηγορίου Νύσσης εἶναι ἀνοικτὸ μπλὲ καὶ στακτὶ. Ἡ διαφοροποίησις αὐτὴ, ποὺ εἶναι γνωστὴ καὶ ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὰ Μέγαρα⁹² ἔχει τὴν ἀπώτατη πηγὴ στὴν ἐλληνορωμαϊκὴ παράδοση ἀλλὰ φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖται καὶ πάλι γύρω στὸ 13ο αἰῶνα ἀπὸ τεχνῖτες ποὺ δουλεύουν σὲ ἐπαρχιακὰ κέντρα.

Ἡ παράστασις τῶν ἱεραρχῶν κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία, ἓνα στοιχεῖο ἀρχαῖο ποὺ ἀγαπᾷ πολὺ ἡ Καππαδοκία, συναντᾶται ἐπίσης καὶ στὴν Ἀττικὴ ἀπὸ τὸν 11ο ἕως τὸ 13ο αἰῶνα⁹³. Ἡ λαϊκὴ ἀντίληψη τοῦ ἁγιογράφου ἐκφράζεται ἐδῶ μὲ τὴ διαφοροποίησις τοῦ ἀνοίγματος τῶν τόξων στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς κόγχης καὶ μὲ τὰ ἰσομεγέθη τόξα στὸ δεξιό, πρᾶγμα ποὺ σημαίνει ἢ ὅτι αὐτοσχεδιάζει ἢ ὅτι ἀντιγράφει διαφορετικὰ πρότυπα. Ἡ ἐμφάνισις μάλιστα καὶ βήλου ἀνάμεσα στὸν ἅγιο Νικόλαο καὶ τὸν Χρυσόστομο ἐνισχύει τὴ δευτέρη ἄποψη. Ἡ ἔλλειψις στηριγμάτων στὰ τόξα,

91. Οἱ γωνιώδεις αὐτὲς γραμμὲς χρησιμοποιοῦνται πολὺ γιὰ τὴ δήλωσις τῆς πτυχολογίας κυρίως στὴ ρίζα τῶν μηρῶν, στὸ 12ο αἰῶνα ὅπως στὶς τοιχογραφίες ποὺ κοσμοῦν τὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Θεολόγου στὴν Πάτμο. Βλ. Ἄ. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Πάτμου, Ἀθῆναι 1971, πίν. 16 καὶ 69. Τὶς συναντοῦμε ἐπίσης καὶ στοὺς ἀποστόλους τῆς Ἀναλήψεως στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης. Βλ. Ν. Δ ρ α ν δ ἄ κ η, Βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, πίν. 81.

92. Ἀδμ. Τὸ βάθος στοὺς δύο μεσαίους ἱεράρχες τῆς κόγχης εἶναι γαλάζιο καὶ στοὺς δύο ἀκρινούς κόκκινο.

93. Π.χ. στοὺς ναοὺς τῆς Μεταμορφώσεως στὸ Κορωπί (ἀδμ.), τοῦ Σωτήρος κοντὰ στὰ Μέγαρα (ἀδμ.) καὶ στὸ νότιο παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης. Βλ. Ν. τ. Μ ο υ ρ ῖ κ η, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, πίν. 21, 22, 23, σ. 104.

ὅπως ἐδῶ, χαρακτηρίζει καὶ τὴν τοξοστοιχία πού ἐπιστέφει τὴ Δέηση στὴν ἐκκλησία τῆς Ὁδηγήτριας στὶς Σπηλιές τῆς Εὐβοίας, τοῦ 1311⁹⁴.

Ἀραβουργήματα, σχεδὸν σβησμένα σήμερα, κάλυπταν τὰ τριγωνικὰ κενὰ τῶν τόξων. Τὸ ἴδιο κόσμημα σὲ χρώματα κόκκινο καὶ μαῦρο πλαισιώνει τὸ ὀρθογώνιο ἄνοιγμα κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ⁹⁵. Τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ κοσμήματος, γνωστὸ σὰν *opus vermiculatum*, χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς⁹⁶. Εὐρύτατη χρῆση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ γίνεται καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς Ἀττικῆς τοῦ 13ου αἰῶνα, ὅπως στὸ νότιο παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης⁹⁷.

Ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές στὴ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ ἡ Παναγία φαίνεται ὅτι ἀντιγράφει πρότυπο καλῆς τέχνης, ὅπως μαρτυροῦν οἱ σωστὲς ἀναλογίες, τὰ μακριὰ δάκτυλα, τὸ αὐστηρὸ καὶ ἀριστοκρατικὸ ὕφος.

Τὸ ξύλινο ὑποπόδιο χωρὶς προοπτικὴ δίνει τὴν ἐντύπωση μικροῦ τετράγωνου χαλιοῦ. Ὁ τεχνίτης, πιστὸς στὴν παράδοση, δὲν ξεχνᾷ νὰ προσθέσῃ, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πολύτιμες πέτρες, καὶ τὶς κίτρινες ἀκτίνες, ἀνάμνηση ἀπὸ τὰ περίτεχνα ἔργα τῆς πρωτεύουσας⁹⁸.

Ὁ τεχνίτης τῆς δευτέρας ομάδας στὸν ὁποῖο ὀφείλεται ἡ διακόσμηση τοῦ τρούλλου, ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος καὶ ἡ Ἀνάληψη, χρησιμοποιεῖ πολὺ τὴ σκούρα γραμμὴ γιὰ νὰ δηλώσῃ τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν, τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά, τὰ χέρια, τὰ μαλλιά καὶ τὴν πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων. Πέρα ὅμως ἀπὸ αὐτὸ ἡ τεχνοτροπία πού ἀκολουθεῖ δὲν εἶναι ἐνιαῖα γιὰ ὅλες τὶς μορφές τοῦ τρούλλου. Γιὰ τοὺς ἁγίους Ἀναργύρους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, τὴ Θεοδότῃ καὶ τὸν Παντελεήμονα, ἐφαρμόζει μεθόδους πολὺ ἀπλές πού προσιδιάζουν σὲ ἔργα ἐπαρχιακῆς καὶ λαϊκῆς τέχνης. Τὰ πρόσωπά τους εἶναι δουλεμένα ἀπλά, σχεδὸν ἐπίπεδα. Κυριαρχεῖ ὁ πράσινος προπλάσμος ἐνῶ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες ἀποδίδονται μὲ λευκοπράσινο χρῶμα πού ἀπλώνεται ἐνιαῖα καὶ σὲ μεγάλῃ ἔκτασι, ἔτσι πού ὁ ἐλάχιστος σκουρότερος προπλάσμος μόλις νὰ διακρίνεται στὸ περίγραμμα

94. Βλ. Ἄ. Ἰωάννου, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, Ἀθήνα 1959, εἰκ. 65.

95. Πρβλ. καὶ τὴ μικρὴ κόγχη κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο τῆς ἀψίδας στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλεῖου στὸ Arilje (1296). Βλ. R. Hamann - MacLean καὶ H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Giessen 1963, πίν. 148.

96. Βλ. A. H. S. Megaw and E. J. W. Hawkins, The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes, DOP 16, 1962, σ. 341 - 342.

97. Βλ. Ντ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, πίν. 21, 22, 23 καὶ σ. 103.

98. Βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I, εἰκ. 76, 164, 191.

τοῦ προσώπου⁹⁹ (πίν. 112, 113 Κοσμᾶ καὶ Θεοδότῃς). Τὰ ἔντονα χονδροειδῆ χαρακτηριστικά ἀποδίδονται μὲ κοκκινοκάστανες γραμμὲς καὶ τὰ κοντὰ πυκνά φρύδια μὲ παχύτερο κονδύλι. Ἡ ἴδια γραμμὴ περιορίζει τὸ ὀβάλ πρόσωπο καὶ δηλώνει μὲ πολλὴ προχειρότητα τὶς τρίχες τῶν μαλλίων ἐπάνω σὲ καφὲ βάθος. Τὰ αὐτιά εἶναι σχηματοποιημένα.

Ἡ πτυχολογία δηλώνεται μὲ τὸν ἴδιο ἀπλὸ τρόπο. Σκοῦρες καφὲ γραμμὲς πάνω στὴ μονόχρωμη κόκκινη ἐπιφάνεια τοῦ μαφορίου τῆς Θεοδότῃς καὶ τοῦ μανδύα τοῦ Κοσμᾶ (πίν. 108) ὀρίζουν τὶς πτυχὲς καὶ δίνουν τὸ περίγραμμα τῶν μορφῶν. Οἱ παραπάνω λεπτομέρειες, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀτεχνὴ διακόσμηση τῶν ἐνδυμάτων (πίν. 112), τὸ γράψιμο τῶν φωτοστεφάνων προφανέστατα χωρὶς διαβήτη, ἢ διακόσμησίν τους μὲ μαργαριτάρια καὶ ἡ ἐπιπεδότητά τῶν μορφῶν μᾶς φέρουν πολὺ κοντὰ σὲ Καπαδοκικὲς τοιχογραφίες καὶ σὲ ἔργα τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου μὲ ἔντονο λαϊκὸ καὶ ἐπαρχιακὸ χαρακτήρα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀγίας Σοφίας στὰ Κύθηρα¹⁰⁰ καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ στὴν Αἰγίνα (1284)¹⁰¹.

Γιὰ τὶς ὑπόλοιπες μορφὲς τοῦ τρούλλου, δηλαδὴ τοὺς δύο βασιλεῖς Δαβὶδ καὶ Σολομῶντα καὶ τοὺς προφῆτες καθὼς καὶ γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου, ὁ ζωγράφος βασίζεται πάλι στὴ λειτουργία τῆς σκούρας γραμμῆς ἀλλὰ παράλληλα ἐπιχειρεῖ καὶ τὴ φωτοσκίαση σὲ περιορισμένο βαθμό. Τοῦτο φαίνεται καλύτερα στὸ πρόσωπο τοῦ προφήτη Ἡλία, ὅπου πάνω στὸν κοκκινοκάστανο προπλασμὸ ὁ ζωγράφος μὲ γκρίζα φῶτα τονίζει τὰ ἐξέχοντα σημεῖα. Λεπτὲς πυκνὲς ἄσπρες πινελιὲς ἀποδίδουν τὰ φρύδια ποὺ ὑπογραμμίζονται ταυτόχρονα καὶ μὲ σκούρα γραμμὴ. Μὲ γρήγορες πινελιὲς ζωγραφίζει ἐπίσης τὰ μαλλιά καὶ τὸ γένι. Τὸ ἴδιο θερμὸ πλάσιμο χρησιμοποιεῖ γιὰ τὰ πρόσωπα τοῦ Ἰωήλ, τοῦ Ἐλισσαίου καὶ τοῦ Μιχαῖα μόνον ποὺ προσθέτει στὸν δεῦτερο καὶ πράσινη σκιά. Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ καὶ ἡ παχειὰ κυματιστὴ πινελιά, ἡ ὁποία τονίζει τὸ περίγραμμα τῶν μαλλίων τοῦ Μιχαῖα· τὴ λεπτομέρεια αὐτὴ τὴ βλέπομε καὶ σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὸν Ἅγιο Γεώργιο κοντὰ στὸν Κουβαρᾶ¹⁰².

99. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ χαρακτηρίζει τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα. Βλ. Ἄ. Ξυγγοῦλου, Σχεδιάσμα Ἱστορίας τῆς Ὀρθόδοξης Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἁλώσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 16 κ.έ.

100. Βλ. Α. Ξυγγοῦλος, *Fresques de style monastique en Grèce*, Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης 1953, Ἀθῆναι 1955, I, πίν. 179 κ.έ.

101. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ ἐκκλησίᾳ τῆς Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2, 1925, σ. 243 - 276.

102. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*, εἰς *l'Art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopočani 1965, Beograd 1967, εἰκ. 12.

Παρ' ὅλο πὺ οἱ τοιχογραφίες τῆς δεύτερης ομάδας μποροῦν νὰ ἐνταχθοῦν σὲ ἓνα εὐρύτερο κύκλο ἔργων λαϊκότερης τεχνοτροπίας στὴν Ἀττική, ὅπως θὰ φανῇ σὲ λίγο, εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορισθοῦν συγκεκριμένες στυλιστικές ὁμοιότητες μὲ τὰ ὑπόλοιπα ἔργα. "Ενας λόγος γιὰ τοῦτο εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ ἐξάρτηση τῆς τεχνοτροπίας τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ομάδας αὐτῆς ἀπὸ ἔργα τοῦ 11ου αἰώνα. "Όσο καὶ ἂν φαίνεται παράξενο σὲ πρώτη ὄψη, οἱ τοιχογραφίες τῆς δεύτερης ομάδας στὸν Ταξιάρχη ὑποδηλώνουν ὅτι ὁ τεχνίτης εἶχε ἰδῇ καὶ ἀφομοιώσει μὲ τὸ δικό του τρόπο τὰ ψηφιδωτὰ στὸ Δαφνί. Σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα μᾶς ὁδηγοῦν ὀρισμένοι μανιερισμοί, ὅπως π.χ. ἡ ἐλεύθερη πτυχή πὺ σχηματίζει τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἐλισσαίου μπροστὰ στὸ στήθος, ὅπως αὐτὸ πτυχώνεται λίγο πάνω ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἀριστερὰ στὸ πλάι, τὸ δεξιὸ χέρι ὅπως εὐλογεῖ, τὸ φαλακρὸ κεφάλι μὲ τὰ ἀραιὰ στοὺς κροτάφους μαλλιά (πίν. 108 καὶ 115), ἐπίσης ἡ πτυχή σὲ σχῆμα > πὺ σχηματίζεται πάνω στὸν ἀριστερὸ ὄμο τοῦ προφήτη Ἰωήλ, οἱ τρεῖς λοξὲς πτυχὲς στὸν ἴδιο βραχίονα καὶ τὸ ἐλεύθερο κομμάτι τοῦ ἱματίου πὺ ἀγκαλιάζει τὸν ἀγκῶνα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, μιὰ λεπτομέρεια πὺ δὲν ἐφαρμόζεται καὶ στοὺς ὑπόλοιπους προφῆτες τοῦ τρούλλου στὸ Δαφνί (πίν. 107 καὶ 115).

Μιὰ δεύτερη παρατήρηση εἶναι ὅτι οἱ πτυχὲς τῆς ἐνδυμασίας μιμοῦνται τὶς πτυχὲς στὰ ψηφιδωτὰ στὸ Δαφνί καὶ ἀποδίδονται μὲ παχειὰ σκούρα καφέ καὶ ἄσπρη γραμμὴ πάνω στὸ ἀνοικτὸ στακτὶ χρῶμα τοῦ χιτῶνα καὶ στὸ κοκκινωπὸ τοῦ ἱματίου. Μὲ τὴν παράθεση μεγάλων φωτεινῶν ἐπιφανειῶν ὁ ζωγράφος προσπαθεῖ νὰ ἀποφύγῃ τὸ γραμμικὸ καὶ συμβατικὸ ἀποτελεσματικὸ ἐπιχειρῶντας μιὰ πιὸ φυσικὴ καὶ πλαστικὴ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας, ἀλλὰ ἡ ἔλλειψη στοιχειωδῶν τεχνικῶν γνώσεων δὲν τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἀποτυπώσῃ στὸ σχέδιό του τὴν ἀπαλότητα καὶ εὐλυγισία τῶν ἐνδυμάτων στὸ Δαφνί. "Αλλωστε εἶναι δύσκολο νὰ μεταφέρῃ κανεὶς τὴ στυλιστικὴ ἔκφραση ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ στὴν τοιχογραφία. "Ετσι παρὰ τὴ φαινομενικὴ μνημειακότητα τῶν προφητῶν πὺ δημιουργεῖται μὲ τὶς λεπτὲς καὶ ψηλὲς κορμοστασιές, τὴ σκληρὴ πτυχολογία μὲ τὶς κατακόρυφες καὶ βαρεῖες πτυχώσεις τῶν χιτῶνων (πίν. 107, 108) πὺ μοιάζουν σὰν ραβδώσεις ἀρχαίου κίονα καὶ παρ' ὅλο τὸ ἔντονο *contrapposto*, οἱ μορφὲς τοῦ Ταξιάρχη παραμένουν βασικὰ ἐπίπεδες, κλειστὲς καὶ περιορισμένες μέσα στὸν κλοιὸ πὺ δημιουργεῖ ἡ ἔντονη σκούρα γραμμὴ τῶν περιγραμμάτων. Μόνον στὸν Μιχαῖα ὁ τεχνίτης θυμᾶται νὰ τονίσῃ μὲ ὑποτυπώδη τρόπο τὸν ὄγκο τοῦ σώματος διαγράφοντας κυκλικὲς καὶ ἐλλειψοειδεῖς λευκὲς γραμμὲς πάνω στὸ δεξιὸ πόδι. Καὶ ἐδῶ φαίνεται νὰ ἐμπνέεται πάλι ἀπὸ τὸ πρότυπό του.

Ἡ λαϊκὴ προέλευση τοῦ ζωγράφου φαίνεται καὶ στὸν τρόπο πὺ ἀντιμετωπίζει τὴ μορφή τοῦ Δανιήλ. Τὸ ὠραῖο ὀβὰλ σχῆμα τοῦ προσώπου του πλάθεται ζωγραφικὰ σὲ τόνους πράσινου. Ἡ μετάβαση ὅμως ἀπὸ τὸν ἓνα

τόνο στὸν ἄλλο γίνεται μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μὴ διακρίνεται ἀπὸ μεγάλη ἀπόσταση, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ πρόσωπο νὰ φαίνεται τελείως πράσινο. Ἀντίθετα τὰ πόδια παριστάνονται ἐντελῶς συμβατικά. Μιὰ ἄσπρη γραμμὴ ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση μονοκονδυλιάς ὀρίζει τὸ περίγραμμα. Οἱ ἄλλες λεπτομέρειες τῆς ἐνδυμασίας, ὅπως οἱ περισκελίδες καὶ τὰ κλειστὰ παπούτσια εἶναι ἀπλῶς μονόχρωμες ἐπιφάνειες σὲ χρώματα ἀνοικτὰ χακὶ καὶ καφέ. Ὁ κοντὸς ροῦζ χιτῶνας του, κομμένος σὲ σχῆμα κεφαλαίου Μῦ, θυμίζει ἀνάλογη ἀπόδοση σὲ μιὰ ἐγκαυστική εἰκόνα τοῦ Σινᾶ¹⁰³. Τὸ μοναδικὸ σὲ σχῆμα καπελλάκι φαίνεται ἀποκλειστικὴ δημιουργία τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἀποτελεῖ παραποίηση τοῦ ἴδιου κομψότατου ἐξαρτήματος ποὺ φέρει ὁ Δανιὴλ στὸ Δαβνί.

Οἱ τεχνικὲς αὐτὲς διαφοροποιήσεις ποὺ ἐφαρμόζονται ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι εἶναι πιθανώτατα προσπάθειες τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη νὰ ἀποδώσῃ διαφορετικὰ πρότυπα. Ἐξάλλου, ὀρισμένες κακοτεχνίες, ὅπως ἡ τοποθέτηση τῶν ματιῶν τοῦ Κοσμᾶ σὲ διαφορετικὸ ὕψος, καθὼς καὶ οἱ δυσαναλογίες στὰ σώματα, ὀφείλονται μᾶλλον στὴν ἔλλειψη στοιχειωδῶν τεχνικῶν γνώσεων καὶ ὄχι στὸ ὅτι ἔλαβε ὑπ' ὄψη του τὶς προοπτικὲς βραχύνσεις τοῦ τρούλλου. Στὸν Μιχαῖα καὶ τὸν Δανιὴλ π.χ. τὸ μῆκος τῆς κνήμης εἶναι πολὺ μεγάλο σὲ σχέση μὲ τὸ μῆκος τοῦ μηροῦ, ὁ βραχίονας καὶ ὁ πῆχυς εἶναι πολὺ λεπτοὶ σὲ σύγκριση μὲ τὸ πλάτος τῆς μορφῆς καὶ διαγράφονται τελείως συμβατικά κάτω ἀπὸ τὸ ἐνδυμα — τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Ἰωὴλ καὶ τοῦ Σολομώντα, τοῦ Ἡλίου καὶ τῆς Θεοδότης — ἐνῶ ὁ καρπὸς καὶ τὰ δάκτυλα εἶναι ὑπερβολικὰ μικρά, σχεδὸν ἀτροφικά, ὅπως στὸν Σολομώντα καὶ τὸν Δαβίδ, τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ ὁποίου φέρει ἑξὶ δάκτυλα¹⁰⁴.

Δύο λεπτομέρειες μποροῦν ἀκόμη νὰ σημειωθοῦν στὴν τεχνοτροπικὴ εξέταση τῆς δεύτερης ομάδας τοιχογραφιῶν τοῦ Ταξιάρχη. Ἡ μία εἶναι οἱ διάλιθοι φωτοστέφανοι. Ὅπως ἔχει σημειωθῇ, πρόκειται γιὰ δάνειο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς μικροτεχνίας. Χρησιμοποιοῦνται εὐρύτατα στὴν Καππαδοκία, στὰ ἑλληνικὰ νησιά καθὼς καὶ στὴ Δύση ἀπὸ τὸ 10ο ἕως τὸ 13ο αἰῶνα¹⁰⁵. Ἡ ἄλλη, ποὺ ἔχει τὶς ρίζες της στὴν ἑλ-

103. Βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I, εἰκ. 12.

104. Τὰ διασκεδαστικὰ αὐτὰ σφάλματα δὲν λείπουν ἀπὸ τὶς βυζαντινὲς τοιχογραφίες. Στὴν ἐκκλησίᾳ ἀρ. 6 τοῦ Gueureme τῆς Καππαδοκίας ὁ ἀπόστολος Λουκᾶς τῆς Ἀναλήψεως φέρει ἑξὶ δάκτυλα. G. de Jerphanion, *Les Églises rupestres de Cappadoce*, πίν. 32. Δυσανάλογα μικρά εἶναι καὶ τὰ χέρια στὴ μορφή τοῦ Παντοκράτορα στὸν Ἀι-Στράτηγο Μπουλαριῶν στὴ Μέσα Μάνη, ὅπως ἐπίσης τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναλήψεως στὴν ἴδια ἐκκλησία. Ν. Δρανδάκη, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, σ. 28, 45-46, πίν. 19 καὶ 37-38α.

105. Βλ. Tania Velmans, *Deux églises byzantines du début du XI^e siècle en Eubée*, *Cahiers Archéologiques* 18, 1968, σ. 199.

ληνορρωμαϊκή παράδοση αλλά που χρησιμοποιείται και πάλι κατά την εποχή των Κομνηνών, είναι το κόκκινο βάθος¹⁰⁶ όπου προβάλλονται ο Παντοκράτορας και οι μορφές της εις Ἄδου Καθόδου. Τὸ στοιχείο αὐτό, πὸ ἀποσκοπεῖ κυρίως στὴν αἰσθητικὴ ἀνάδειξη τῶν μορφῶν, συναντᾶται καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς Ἀττικῆς τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰώνα. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρομε τοὺς τρούλλους τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῆς Χαλιδοῦς κοντὰ στὸ Λιόπεσι¹⁰⁷, στὸ βόρειο παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης¹⁰⁸ καὶ τοῦ Σωτήρος κοντὰ στὰ Μέγαρα¹⁰⁹.

Ἡ τεχνотροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ταξιάρχη δείχνει σὲ πρώτη ὄψη περιορισμένες ὁμοιότητες μὲ μνημεῖα τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰώνα, ἀλλὰ καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα ποὺ μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν σὲ ἀκόμη παλαιότερη ἐποχή. Ἡ προσεκτικὴ ἐξέταση τῶν ἱεραρχῶν στὸ Μαρκόπουλο καὶ τῶν ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα, δείχνει ὥστόσο ὅτι ἡ ἔντονη γραμμικότητα καὶ σχηματοποίηση ποὺ χαρακτηρίζει μορφές σὰν τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη¹¹⁰, τοῦ Ἰγνατίου τοῦ Θεοφόρου καὶ τῶν ἄλλων ἁγίων τῆς κόγχης ἀπουσιάζει ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ Ταξιάρχη, ἐνῶ τὸ ἐπίπεδο πλάσιμο, τὰ ἀπλοποιημένα περιγράμματα, τὰ στενόμακρα πρόσωπα καὶ ἡ ἔλλειψη μνημειακοῦ χαρακτήρα εἶναι κοινὰ χαρακτηριστικά. Ἐπίσης, ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι συμβαίνει στὶς μορφές τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Πέτρου, ἐδῶ τὰ πρόσωπα καὶ κυρίως τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια τῶν ἱεραρχῶν ἀποδίδονται μὲ προσεκτικὸ καὶ λεπτολόγο τρόπο, ὁ ὁποῖος προσιδιάζει περισσότερο σὲ φορητὲς εἰκόνες παρά σὲ τοιχογραφία.

Ἐκεῖνο ὅμως τὸ στοιχείο ποὺ μᾶς ἐμποδίζει νὰ πλησιάσωμε χρονολογικὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς πρώτης ὁμάδας τοῦ Ταξιάρχη πρὸς αὐτὲς τῆς ἀψίδας τοῦ Ἀγίου Πέτρου καὶ ἄλλων ἔργων τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰώνα, εἶναι ἡ ζωντανή, θὰ ἔλεγε κανεῖς, ἀνθρώπινη φυσιογνωμία τοῦ Χρυσοστόμου ποὺ ἀπομακρύνεται τελείως ἀπὸ τὶς ἀφηρημένες καὶ ἐξαυλωμένες μορφές τῆς προηγούμενης ἐποχῆς. Ἐπιπλέον τὸ στεγνὸ καὶ ξηρὸ

106. Γιά τὸ κόκκινο βάθος στὶς βυζαντινὲς τοιχογραφίες βλ. Ἀ. Παπαγεωργίου, Ἰδιάζουσαι βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος ἐν Κύπρῳ, Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Λευκωσία 1969), Λευκωσία 1972, τόμ. Β', σ. 209 - 210.

107. Παρατήρηση ἐπὶ τόπου.

108. Βλ. Ντ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, σ. 107.

109. Ἀδημοσίευτη.

110. Βλ. Μ. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, εἰκ. 9.

πλάσιμο καθώς και τὸ σχετικὸ πλάτος τῆς μορφῆς τοῦ Βασιλείου θὰ μπορούσαν νὰ ὁδηγήσουν σὲ μιὰ ἐποχὴ μᾶλλον πρὸς τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα.

Ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς δεύτερης ομάδας τοιχογραφιῶν δύο προφητεῖες τοῦ τρούλλου, ὁ Ἑλίας καὶ ὁ Δανιήλ, βρίσκονται ἄρκετὰ κοντὰ ὁ μὲν πρῶτος πρὸς τὴ μορφή τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κούνεσι τῆς Κρήτης (1284)¹¹¹, ὁ δὲ δεῦτερος πρὸς τὴ μορφή τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Μεταμορφώσεως στὸ Πυργί τῆς Εὐβοίας (1296)¹¹². Ἐπίσης, ὁ τρόπος ποὺ ἀποδίδονται τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Δανιήλ καὶ κυρίως τὰ φρύδια εἶναι ὅμοιοι περίπου καὶ στὸν ἀρχάγγελο Γαβριήλ, ἐνῶ τὰ μικρὰ πονηρὰ μάτια τοῦ Ἑλίας καὶ τὸ ψηλὸ μέτωπο μὲ τὶς ἄσπρες ρυτίδες τὰ ἔχει καὶ ὁ ἅγιος Κοσμᾶς. Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων εἶναι ἄρκετὰ ἐπίπεδο καὶ οἱ σκιὲς σχεδὸν ἀνύπαρκτες.

Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος μπορεῖ νὰ βοηθήσῃ ἀκόμη περισσότερο στὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα. Ἡ τοιχογραφία αὕτη παρουσιάζει ἐπίσης τὸ χαρακτηριστικὸ ἐπίπεδο πλάσιμο καὶ τὴν ἔντονη γραμμὴ ποὺ περιγράφει τὰ πρόσωπα, τονίζει τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν πτυχολογία. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ ποὺ ἐδῶ ἀντιμετωπίζεται μὲ περισσότερη ἐλευθερία καὶ λιτότητα, ὅπως ταιριάζει στὴ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου. Τὸ πρόσωπο εἶναι πλατιά δουλεμένο καὶ στηρίζεται σὲ στιβαρὸ λαιμό, ἐνῶ γίνεται προσπάθεια νὰ ἀποδοθῇ ὁ ὄγκος τοῦ σώματος. Παράλληλα ἐπιχειρεῖται καὶ ἡ δημιουργία βάθους στὴ σύνθεση μὲ τὴν τοποθέτηση τῶν μορφῶν σὲ διαφορετικὰ ὕψη, ὅπως τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἀδάμ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τῶν βασιλέων - προφητῶν καὶ τῆς Εὐας στὸ δεύτερο, τοῦ Προδρόμου καὶ τῶν Δικαίων στὸ τρίτο — ὁ Πρόδρομος διακρίνεται πίσω ἀπὸ τὸν Σολομώντα ὁλόκληρος ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω. Ἡ μονοχρωμία ὅμως τοῦ βάθους — κόκκινο ζωηρὸ χρῶμα — δρᾷ ἀνασταλτικὰ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ παραμένουν ἡ παράσταση ἐπίπεδη καὶ οἱ μορφὲς συμβατικές, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ β' μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, π.χ. στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Κυριακῆς στὴν Κερατέα καὶ σ' αὐτὴν τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Αἰγίνα (1284)¹¹³.

Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, δοσμένη πλαστικὰ μὲ γρήγορες πρόχειρες πινελιὲς σὲ τόνο πράσινο καὶ μὲ τὴν αἴσθηση τοῦ βάρους πολὺ πιὸ ἔντονη, θὰ μπορούσε νὰ συγκριθῇ μὲ τὴν ἀνάλογη παράσταση τοῦ Χριστοῦ στὴν

111. Βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, Δύο ἐκκλησίαι στὸν νομὸ Χανίων, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Β', 1960 - 61, σ. 44, πίν. 24, 3 καὶ Μ. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce, εἰκ. 26.

112. Βλ. Ἀ. Ἰωάννου, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, πίν. 57.

113. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ Αἰγίνης, εἰκ. 14.

τοιχογραφία της Εισόδου στα Ἱεροσόλυμα τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως στο Πυργί τῆς Εὐβοίας (γύρω στο 1296)¹¹⁴. Καί οἱ δύο μορφές διακρίνονται γιά τὰ πλατιά ζωηρά πρόσωπα καί τοὺς δυνατοὺς λαιμούς, ἐνῶ ἡ εὐγένεια καί τὸ ὕψηλὸ ἦθος ποὺ χαρακτηρίζουν ἀκόμη καί ἔργα ἐπαρχιακὰ τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 13ου αἰῶνα, ὅπως π.χ. τὶς μορφές τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Κουβαρᾶ, ἀπουσιάζουν ἐντελῶς¹¹⁵.

Καί τοὺς δύο ζωγράφους στὸν Ταξιάρχη χαρακτηρίζει ἡ αὐστηρὴ προσκόλληση στὴ δισδιάστατὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου, ἡ ἐμμονὴ στὴν παράδοση καί ἡ ἔλλειψη βασικῶν τεχνικῶν γνώσεων στὴ ζωγραφικὴ. Οἱ χαρακτῆρες τῆς τεχνοτροπίας τοὺς μαρτυροῦν ἐπαρχιακὴ καί λαϊκὴ ἀντίληψη ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀπλοποίηση τῶν τεχνικῶν μέσων τὰ ὁποῖα χρησιμοποιεῖ ἡ ἐπίσημὴ τέχνη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ καί μὲ τὴν κυριαρχία τῆς γραμμῆς πάνω σὲ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες. Τοῦτο φάνηκε κυρίως ἀπὸ τὴν τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση τῶν τεσσάρων ἁγίων τοῦ τρούλλου.

Ἀπὸ τὴν μέχρι τώρα ἔρευνα ἀρκετῶν μνημείων τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν περιοχὴ τῆς Ἀττικῆς διαπιστώθηκε ὅτι τρεῖς τουλάχιστον τεχνοτροπικὲς τάσεις μποροῦν νὰ ξεχωρίσουν. Τὴν πρώτη καί ἀριστοκρατικότερη ἀντιπροσωπεύει ἡ λεγόμενη σχολὴ τοῦ Ὁρωποῦ¹¹⁶. Τὶς δύο ἄλλες, οἱ ὁποῖες χαρακτηρίζουν κατ' ἐξοχὴν τὴν ἐπαρχιακὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς, διέκρινε σὲ πρόσφατὴ μελέτῃ τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης ἡ καθηγήτρια Ντ. Μουρίκη¹¹⁷. Ἡ μιά ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς τάσεις ξεχωρίζει γιά τὴν προσκόλλησή της στὴν παράδοση τῶν Κομνηνῶν, τὴ χρῆση σκούρου προπλάσμου καί τὴν ἔλλειψη μνημειακοῦ χαρακτῆρα τῶν μορφῶν, ἐνῶ ἡ ἄλλη, γιά τὸ ἐπίπεδο πλάσιμο ὅπου τὸ βασικὸ ρόλο παίζει ἡ γραμμὴ καί γιά τὸ ἦθος τῶν προσώπων ποὺ θυμίζουν τύπους τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Σ' αὐτὴ τὴν τρίτῃ καί λαϊκότερῃ τάση θὰ μπορούσαν νὰ ἐνταχθοῦν καί οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη, καθὼς καί ὁ διάκοσμος τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἀγίας Κυριακῆς στὴν Κερατέα¹¹⁸. Καί στὰ δύο μνημεῖα οἱ ζωγράφοι μὲ τὴν ἴδια ἀπλὴ τεχνικὴ ἀποδίδουν πρόσωπα, ψυχολογικὲς καταστάσεις

114. Βλ. Ἁ. Ἰωάννου, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, πίν. 48 καὶ M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce, σ. 71 - 72, εἰκ. 23.

115. Αὐτ., εἰκ. 10, 11, 12 καὶ Ch. Bouras, A. Kaloyeropoulou, R. Andreadi, Churches of Attica, εἰκ. 167, 169, 170.

116. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce σ. 68.

117. Βλ. Ντ. Μουρίκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, σ. 111 - 112.

118. Βλ. Ch. Bouras, A. Kaloyeropoulou, R. Andreadi, Churches of Attica, σ. 93 - 95, εἰκ. 109 - 124.

καὶ πτυχολογία¹¹⁹. Πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἐπαρχιακὴ καὶ λαϊκὴ τέχνη ἢ ὁποῖα ἀποκαλεῖται ἐντελῶς συμβατικὰ «μοναστικὴ»¹²⁰ καὶ ἦταν ἓνα εἶδος «κοινῆς» σὲ μιὰ ἐποχὴ γύρω στὸν 11ο αἰῶνα, ἐνῶ δὲν ἔπαυσε νὰ ὑπάρχῃ καὶ μετὰ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα στὴν Ἑλλάδα καὶ τὰ νησιά, στὴν Ἰταλία καὶ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ἀδριατικῆς Σχολῆς¹²¹. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχου, ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰῶνα, συμβάλλουν σ' αὐτὴ τὴ διαπίστωση.

ΜΑΙΡΗ ΑΣΠΡΑ - ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

119. Σὲ σχέση μετὰ τὴν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς τῶν παραπάνω μνημείων ποὺ ἐντάσσονται στὸ ἴδιο λαϊκὸ ρεῦμα, οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχου καὶ μάλιστα τῆς δεύτερης ομάδας, εἶναι πολὺ χαμηλῆς ποιότητος. Ὁ ζωγράφος ἀπέτυχε καὶ σχεδιαστικὰ καὶ τεχνολογικὰ νὰ ἀποδώσῃ τὰ «ὕψηλά» τοῦ πρότυπου.

120. Βλ. Α. Χυνοπούλου, *Fresques de style monastique en Grèce*, σ. 510 κ.έ. καὶ πίν. 178 - 183.

121. Βλ. Ρ. Λ. Βοκοτόπουλος, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, σ. 178.

S U M M A R Y

THE BYZANTINE FRESCOES IN THE CHURCH OF THE TAXIARCHES NEAR MARCOPOULO

(PL. 105 - 115)

The Taxiarches near Marcopoulo in Attica, a small cruciform church, provided with a dome, preserves a fragmentary decoration of Byzantine frescoes in the Sanctuary, in the dome and on the northern part of the west arm of the cross.

The painted decoration in the Sanctuary consists of a depiction of the, Virgin Kyriotissa between two worshipping angels in the conch, the Melismos flanked by four officiating bishops (SS. Nicholas, John Chrysostom, Basil and Gregory of Nyssa), below, and of a few remnants of the Ascension on the barrel vault. The only other scene of the Dodecaorton preserved is the Descent into Hell in the western vault, on the left. The best preserved decoration in the church is in the dome. This includes the Pantocrator in bust, surrounded by eight full-length prophets and four knee-length portraits of saints; the latter are placed above the four windows of the dome. Starting from the eastern part, we see the prophets Micah and Joel, St. Cosmas, the prophets Elijah and Elisha, St. Theodote, the prophets Daniel and Malachi, St. Damian, the prophets Salomon and David, and St. Panteleimon.

Among the iconographic peculiarities of the fresco decoration at the Taxiarches special mention may be made of the Pantocrator in the dome who does not follow the usual type known from Byzantine domed churches. His right hand does not overlap the contours of the figure but rises before his chest in blessing, in conformity with the type of the Antiphonetes. Moreover, the presence of four saints in the decoration of the dome constitutes a rare and retardataire feature, observed in very few examples of the Middle and Late Byzantine periods; this feature is often encountered in dome decorations of the Early Christian churches.

The frescoes of the Taxiarches may be distinguished, from the stylistic point of view, into two groups : a) the decoration of the apse of the Sanctuary; b) the scenes of the Ascension and of the Descent into Hell as well as the

decoration of the dome. The style of the first group is more archaizing as compared to that of the second group and reveals limited points of resemblance to monumental ensembles of the first half of the thirteenth century. However, certain features, especially the physiognomy of St. John Chrysostom, which lacks the spirituality of earlier saints' portraits, together with the broadness of the figure of St. Basil, may point to a dating into the latter part of the thirteenth century. As far as the frescoes of the second group are concerned, there are more clear indications for their dating towards the end of the thirteenth century. For example, the rendering of the faces of Elijah and Daniel is close to that of St. Cosmas in the church of St. George at Couneni, Crete (1284) and of the archangel Gabriel in the church of the Metamorphosis at Pyrgi, Euboea (1296). Moreover, Christ of the Descent into Hell has a powerful neck and body as well as a broad face which recall the figure of Christ of the Entry into Jerusalem in the latter church.

The Byzantine frescoes of the Taxiarches near Marcopoulo may be classified among the works of a provincial and popular trend of Byzantine art in Greece, which is conventionally called *monastic*. However, it may be observed that the painter of the second group of frescoes, in particular, may have seen and assimilated in his own way the mosaic decoration of Daphni. The rendering of the folds and specific other mannerisms concerning the draperies give weight to this hypothesis.

MARY ASPRA - VARDAVAKI



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. "Αποψη από ανατολικά.



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Οι τοιχογραφίες της κόγχης του ιεροῦ.



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ τρούλλου. Ὁ Ἅγιος Παντελε-
ήμων καὶ οἱ προφῆτες Μιχαίας καὶ Ἰωήλ.



Ταξιάρχης στὸ Μαρκόπουλο. Ἀπὸ τῆ διακόσμησι τοῦ τρούλλου. Ὁ Ἅγιος Κοσμάς
καὶ οἱ προφῆτες Ἡλίας καὶ Ἐλισσαῖος.



Ταξιάρχης στὸ Μαρκόπουλο. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ τρούλλου. Ἡ Ἁγία Θεοδότη
καὶ οἱ προφῆτες Δανιὴλ καὶ Μαλαχίας.



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ τρούλλου. Ὁ Ἅγιος Δαμιανὸς καὶ οἱ προφῆτες Σολομὼν καὶ Δαβὶδ.



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ὁ προφήτης Μιχαίας (λεπτομέρεια).



Ταξίαρχης στο Μαρκόπουλο. Ο Ἅγιος Κοσμάς καὶ ὁ προφήτης Ἡλίας (λεπτομέρεια).



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ἡ Ἁγία Θεοδότη καὶ ὁ προφήτης Δανιήλ (λεπτομέρεια).



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος.



α. Δαφνί. Ὁ Προφήτης Ἐλισσαῖος.



β. Δαφνί. Ὁ προφήτης Ἰωήλ.