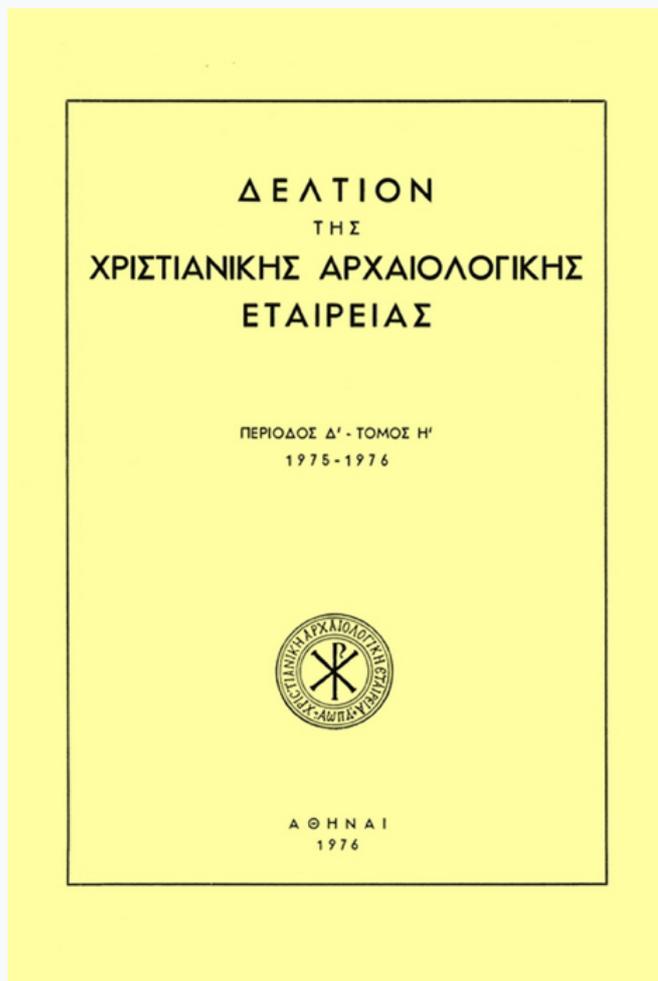


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχου 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 ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΤΑΞΙΑΡΧΗ
ΣΤΟ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ ΑΤΤΙΚΗΣ *

(ΠΙΝ. 105 - 115)

Πάνω στο γήλοφο της περιοχής Δάγλα¹, λίγο πιο έξω από το Μαρκόπουλο και άριστερά 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 ιερού). Δύο μεταγενέστερες προσθήκες, δηλαδή ένας χώρος που καλύπτεται με σταυροθόλιο και μιá αίθουσα (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 δέν βρίσκονται στο ίδιο ύψος δαπέδου⁴ και υποδηλώνονται έξωτερικά από τη διαφορετική τοιχοποιία που σήμερα είναι δυσδιάκριτη κάτω από τὰ νεώτερα επιχρίσματα.

Ό σχετικά ψηλός και στενός τρούλλος με τὸ κυκλικὸ τύμπανο διατρύπεται από τέσσερα παράθυρα που παρέμεναν κλειστά και μόλις πρόσφατα τὰ άνοιξαν. Με επισκευή τούς τελευταίους μήνες τὸ δάπεδο τῆς κόγχης του ιερού στρώθηκε με πλακάκια και απομακρύνθηκε ένα κτιστὸ άκανόνιστο πεζούλι που βρισκόταν στην Πρόθεση. Στο έσωτερικὸ του ναοῦ ύπάρ-

* Έκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες στην Καθηγήτρια κ. Ντούλα Μουρίκη για την υπόδειξη του θέματος και για την πολύτιμη καθοδήγηση στη διάρκεια τῆς μελέτης. Επίσης ευχαριστῶ τὸν κ. Π. Λαζαρίδη, Έφορο Βυζαντινῶν Άρχαιοτήτων, για την παραχώρηση τῆς δημοσιεύσεως του μνημείου. Τέλος ευχαριστῶ τὸν κ. Μ. Χατζηδάκη, Επίτιμο Γενικό Έφορο Βυζαντινῶν Άρχαιοτήτων, για τὴν άδεια νά δημοσιεύσω τις φωτογραφίες που προέρχονται από τὸ Άρχεῖο Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν του Έθνικοῦ Ιδρύματος Έρευνῶν.

1. Η εκκλησία του Ταξιάρχη έγινε για πρώτη φορά γνωστή τὸ 1969 με τὸ βιβλίο τῶν Χ. Μπόυρα, Ά. Καλογεροπούλου και Ρ. Ανδρεάδη, Βυζαντινές εκκλησίες τῆς Άττικῆς. Τὸ 1970 κυκλοφόρησε ἡ δεύτερη έκδοση στην άγγλική γλῶσσα. Στη σύντομη περιγραφή και μελέτη του μνημείου δίνονται άρκετὰ στοιχεία για τὴν αρχιτεκτονική και τὸ ζωγραφικὸ του διάκοσμο.

2. Βλ. Ch. Bouras, A. Kaloyeroπούλου, 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 πάρινο «δωμάλιο» με σκαλισμένη επάνω μία παραλλαγή του θέματος των πέντε ἄρτων⁵.

Τὰ ἀλλεπάλληλα ἐξωτερικά ἐπιχρίσματα δὲν βοηθοῦν γιὰ τὴ μελέτη τῆς τοιχοποιίας τοῦ ναοῦ. Ἄμυδρή 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 χρονολόγησι⁶.

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 λοφίον τοῦ τρούλλου. Πολλὲ νεώτερες εἶναι οἱ τοιχογραφίες ποὺ κοσμοῦν τὴν Πρόθεση καὶ τὰ τύμπανα τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων, καθὼς καὶ τὸ κτιστὸ τέμπλο.

Ἱερὸ Βῆμα. Στὸ τεταρτοσφαιρίο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὄρθια μὲ τὸν Χριστὸ μπροστὰ στὸ στήθος της. Τὴν συνοδεοῦν δύο ἄγγελοι σὲ προσκύνησι. 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 κορυφῆ 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 σβηστῆ, ἀλλὰ ὁ ἅγιος ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ⁷. 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. Δραβάκη, Εἰκονογραφία τῶν τριῶν ἱεραρχῶν, Ἰωάννινα 1969.

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

Ἄπομονωμένη 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 ποῦ τὸ ἀνοιγμὰ της περιτρέχει ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρὲς ζωγραφιστὸς ἑλικοειδῆς βλαστὸς μὲ ἀνακαμπτόμενα φύλλα. Ζωγραφιστὸ διάκοσμο ἔφερε καὶ ἡ καμάρα τοῦ ἱεροῦ. Τὰ ἐλάχιστα ἴχνη τοιχογραφιῶν ποῦ 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 ἐπιγραφή Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ καὶ τὰ συμπλήματα IC XC. Στὸ τύμπανο παριστάνονται ὀλόσωμοι 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. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγίου 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 άψιδωμα 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

Ἱερό Βήμα. Στην κόγχη, ανάμεσα στους άρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, εικονίζεται ή Παναγία (πίν. 106). Είναι όρθια, πατάει σε μαργαριτοκόσμητο ύποπόδιο 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 ύποστηρίζει. 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 ο ξεθωριασμένος φωτοστέφανος. Η μορφή του Χριστού σώζεται σε καλύτερη κατάσταση. Εικονίζεται μετωπικά και φορεί χιτώνα και ήμάτιο. Το κεφάλι με τα άτακτα μαλλιά το πλαισιώνει ένσταυρος φωτοστέφανος. Εύλογεί με το δεξι χέρι, ενώ με το άριστερό κρατεί τυλιγμένο το εϊλητάρι του νόμου.

Η όρθια μετωπική Παναγία με τον Χριστό όλόσωμο και άνακαθισμένο 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 μία μεταγενέστερη παράσταση της Παναγίας. Επίσης και στο έσωράχιο του νότιου τυφλού άψιδώματος, σε αντίστοιχία με την παράσταση της Παναγίας, υπάρχει ο Ἰωάννης ο Πρόδρομος. Στο κτιστό τέμπλο εικονίζεται μία όρθια Παναγία άριστερά και ο Χριστός δεξιά. Πολύ νεώτερη είναι και ή τοιχογραφία με την Ἄκρα Ταπείνωση που βρίσκεται στην κόγχη της Προθέσεως.

σας που αποτελεί μιὰ παραλλαγή του τύπου τῆς Ὁδηγήτριας, σύμφωνα με τὴ γνώμη ὀρισμένων μελετητῶν. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος εἶναι γνωστὸς ἤδη πρὶν ἀπὸ τὴν Εἰκονομαχία καὶ δὲν ἔπαυσε νὰ ὑπάρχει κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς καὶ τοὺς μετὰ τὴν Ἐλωση 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 μετωπικῆ πάνω σὲ λιθοποικίλτο βᾶθρο ἔχοντας τὸν Χριστὸ νὰ κάθεται μπροστὰ στὸ στῆθος. Ἡ Παναγία ἀκουμπάει τὸ δεξιὸ χέρι στὸ δεξιὸ ὄμο του 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 του 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. Κονδakov, *Ikonografija Bogomateri*, Petrograd 1914-15, II σ. 141 κ.έ. (ρωσ.). Ἄ. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθήνα 1936, σ. 8, πίν. 7Α. S. 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 ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸν Κύρο, ἔπαρχο τῆς Πόλεως καὶ τοῦ Πραιτωρίου. Ἡ περιοχὴ «τῶν Κύρου» καὶ κατὰ συνέπειαν καὶ ἡ ἐκκλησία τῆς Θεοτόκου βρισκόταν νοτιοανατολικά τῆς πόλης τοῦ Ἁγίου Ρωμανοῦ (Topkari). 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 ὁμοίαι 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 ὀδήγησε 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 στά χέρια τῆς Παναγίας σὲ σχέση μετὰ τὸν Χριστὸ παρατηροῦμε καὶ στὴν ἀδημοσίευτη παράσταση τῆς Κυριώτισσας στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ στῆ Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος στὸ Κορωπί (11ος αἰ.).

Παναγίας στη Studenica¹⁸, συμβαίνει τὸ ἀντίθετο, ἐνῶ σὲ νεώτερες ἀπεικονίσεις ἢ 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 σπανιότερο, ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφικῆ, τύπο τῆς Παναγίας τῆς Studenica ποὺ χρονολογεῖται στὸ 1209. Ἐξἄλλου καὶ ὁ Χριστὸς, μὲ τὸ ἱμάτιο νὰ σκεπάζη 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 χῶρο στὸ τεταρτοσφαιρίο τῆς ἀψίδας. Ἄγγελοι σὲ προσκύνηση παραστέκουν καὶ τὴν Πλατυτέρα στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Κασνίτζη στὴν Καστοριά, τοῦ 12ου αἰώνα²⁰, 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 κυματιστῆ πινελιὰ σὲ κίτρινο χρῶμα. Ἄν λάβωμε ὑπ' ὄψη τὴν στάση τῶν ἀγγέλων ποὺ φαίνονται νὰ στηρίζονται κυρίως στὸ ἓνα πόδι ἐνῶ κάμπουν τὸ ἄλλο, θὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι ἡ κυματιστῆ 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 πρᾶσινη 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 αἰώνα 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 χρησιμεύσει σὰν παράθυρο, καταστράφηκε ἡ παράσταση. Ἔτσι 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 στὸ χάρο τοῦ ἱεροῦ. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴ στάση τους. Εἶναι ὅλοι στραμμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας καὶ κρατοῦν ξεδιπλωμένα ἐνεπιγραφα 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. Ἐτσι στὸ εἰλητάριο τοῦ Νικολάου διαβάζομε τὴν εὐχὴ τῆς Προθέσεως : Ο Θ(Ε)Σ Ο Θ(Ε)Σ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ²⁴. στὸ εἰλητάριο τοῦ Χρυσοστόμου, τὴν εὐχὴ τοῦ Β' Ἀντιφώνου : Κ(ΥΡΙ)Ε Ο Θ(Ε)Σ ΗΜΩΝ... ΝΣΟ... ΕΥΛΟ... (Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν σῶσον τὸν λαόν σου καὶ εὐλόγησον τὴν κληρονομίαν σου)²⁵. Ἡ ἐπιγραφή στὸ εἰλητάριο τοῦ Γρηγορίου Νύσσης εἶναι ὀλότελα 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 στὸ Σαγκρί τῆς Νάξου²⁶, στὸ νότιο παρεκκλήσιο τῆς Σηλιᾶς τῆς Πεντέλης²⁷, στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴ Studenica²⁸ καὶ στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὸ Čučer²⁹. Ἡ διάταξη τῶν ἱεραρχῶν με κέντρο τὸ Βρέφος - Ἄμνὸ, καθὼς καὶ ἡ ἐπιλογή τους, ἀκολουθεῖ τὸ παραδοσιακὸ

24. Βλ. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθήναι 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 Σηλιᾶς 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 περίπτωση μάλιστα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Λαθρίνου ἡ χειρονομία τῆς εὐλογίας τοῦ Βασιλείου συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάλογη ἐπιγραφή στὸ εἰλητάριό του *Τὸ δὲ ἐν τῷ ποτηρίῳ τούτῳ τίμιον αἶμα τοῦ Χριστοῦ. Ἀμήν.*

σχῆμα. Συνήθως τὴν πρώτη θέση, μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ τύπου τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, κατέχουν ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Βασίλειος καὶ τοῦτο γιὰ νὰ τιμηθοῦν ἰδιαίτερα ὡς συγγραφεῖς λειτουργιῶν καὶ ταυτόχρονα σὰν ἐξοχοὶ 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 τὴ θέση 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 ἱεραρχῶν σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ. Σ' αὐτὸ μπορεῖ νὰ προστεθῆ καὶ τὸ κλειστὸ εἰλητᾶριο τοῦ Βασιλείου, ποὺ ἀντανακλᾷ 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 ὀρθόδοξος τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζεται καὶ τὸ πολυσταύριο φαιλόνιο τῶν ἱεραρχῶν, ποὺ ὅπως εἶναι γνωστὸ ἔφεραν μόνον 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 σημειωθῆ ὅτι ἀπὸ τοὺς τέσσερεις ἱεράρχες τῆς ἀψίδας μόνον ὁ Χρυσόστομος φορεῖ τὸ πολυσταύριο, καθ' ὅτι εἶναι καὶ ὁ μόνος ποὺ διετέλεσε πατριάρχης. Ἡ ἴδια ἀντιμέτωπιση 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 με

30. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπὸ, 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 Ταξίαρχη τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ ποὺ εὐλογεῖ δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς, ἀλλὰ ὑψώνεται μπροστὰ στὸ στήθος σὲ χειρονομία εὐλογίας. Αὐτὴ ἢ ἀπεικόνιση τοῦ Παντοκράτορα συμπίπτει μὲ τὴν παράσταση τῆς περίφημης εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Ἐπιφωνητῆ ³⁴, ποὺ ὑπῆρχε στὴ Χαλκῆ, 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 Μονγέαλε 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.

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

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

34. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Χριστοῦ Ἐπιφωνητῆ 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 Ἐπιφωνητῆ 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.

μέ την επιγραφή: ΚΑΙ ΣΥ ΒΗΘΛΕΕΜ ΟΙΚΟΣ ΤΟΥ ΕΦΡΑΘΑ ΜΙ ΟΛΙΓΟΣΤΟΣ (Μιχ. Ε, 2)⁴².

Είναι γεγονός ότι ο Μιχαίας σπάνια εικονίζεται νέος και άγένειος⁴³. Πιο συνηθισμένος είναι ο τύπος του μεσήλικα, με μακριά μαύρα μαλλιά και γένεια⁴⁴, ή του γέροντα με ψαρά μαλλιά⁴⁵. Σάν γέροντα «όξυγένη» 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 ὄχι σπάνιο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ⁴⁹, β) εἴτε στὸ ὅτι ὁ ζωγράφος, ἔχοντας ὑπ' ὄψη τοῦ τὴν περιγραφή τοῦ συναξαρίου *ὁμοιος* (ὁ Μιχαίας) τῷ *ἀναργύρω Κοσμᾶ*, θέλησε νὰ εἶναι συνεπὴς πρὸς αὐτὴ

42. Τὸ κείμενο ἔχει συντομευθῆ στὸ τέλος τῆς ἐπιγραφῆς ἀλλὰ καὶ γράφεται λανθασμένα. Τὸ κείμενο εἶναι ὡς ἐξῆς: *Καὶ σὺ Βηθλεεμ οἶκος Ἐφραθά, ὀλιγοστός εἶ τοῦ εἶναι ἐν χιλιάσιν Ἰουδα*.

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. στὶς τοιχογραφίες τῆς Staraja Ladoga τῆς Ρωσίας, V. Lazarev, *Freski Staroji Ladogi*, Μόσχα 1960, εἰκ. 38 (ρωσ.).

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

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

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

49. Π.χ. στὴν ἐκκλησία τοῦ Qaranleq τῆς Καππαδοκίας ὁ προφήτης ποῦ φέρει τὴν ἐνδυμασία 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 άγένειος μὲ ἐλαφρὰ κλίση τοῦ κεφαλοῦ του πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ ταυτόχρονα ὑψώνει καὶ τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὰ ἐπάνω, βλ. V. Lazarev, *Storia de la pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 472. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 4,2. Ντ. Μουρίκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Σηλιδίας τῆς Πεντέλης, πίν. 32 καὶ 37,2.

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

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

Ἐπισημαίνεται ὅτι 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 ὀλόκληρο τὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ σώματος μέχρι τὴ μέση. Τὸ δεξιὸν χέρι κάμπτεται μπροστὰ στὸ στῆθος σὲ σχῆμα εὐλογίας, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάρι μετὰ τὴν ἐπιγραφή: Κ(ΥΡΙ)Ε Ο Θ(Ε)ΟΣ ΑΒΡΑΑΜ ΚΑΙ ΕΙΣΑΑΚ ΚΑΙ ΕΙΑΚΩΒ ΚΑΙ Ι(ΣΡΑ)ΗΛ ΕΠΑΚΩΣΟΝ Η(Μ)Ω(Ν) ΣΥΜΕΡΟΝ (Β' Βασιλειῶν, ιη', 36)⁵⁰.

Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ προφήτης Ἐλισσαῖος (πίν. 108) εἰκονίζεται μετὰ ἐλαφρὰ στροφή πρὸς τὰ ἀριστερά. Στὸ ξεδιπλωμένο εἰλητάρι διαβάζομε τὴν ἐπιγραφή: ΖΗ Κ(ΥΡΙ)ΟΣ 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 Μεταφραστῆς στὸ βίβλιον τοῦ ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, οἱ Βυζαντινοὶ παρομοίαζαν τὴ μορφή τοῦ Ἐλισσαίου πρὸς τὴ μορφή τοῦ ἀποστόλου Παύλου⁵¹.

Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ προφήτης Δανιὴλ (πίν. 109) ἀποτελεῖ ζευγὸς μετὰ τὸν προφήτη Μαλαχία. Παριστάνεται μετωπικὰ καὶ φορεῖ τὴ χαρακτηριστικὴ γι' αὐτὸν περσικὴ ἐνδυμασία. Μετὰ τὸ δεξιὸν 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 ἐπιγραφή ἔχει ὡς ἐξῆς: *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 ἱερά κείμενα ἀλλὰ γράφει ἀπὸ μνήμης μετὰ ἀποτέλεσμα νὰ ἀφαιρῇ ἢ νὰ προσθέτῃ λέξεις, ὅπως συμβαίνει καὶ στὴν προκειμένη περίπτωση.

51. Βλ. Ἄ. Ξυγγουλοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, σ. 38, σημ. 3.

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

όποια συνδέεται περισσότερο ο προφήτης του Ταξιάρχη, και στη Σπηλιά της Πεντέλης⁵³ με την οποία επίσης συνδέεται εικονογραφικά.

Ο προφήτης Μαλαχίας (πίν. 109) εικονίζεται με έλαφρά στροφή του σώματος προς τα άριστερά. Φορεί την αρχαία ένδυμασία και κρατεί με τα δυο χέρια ξετυλιγμένο ειλητάρι μπροστά στο στήθος. Είναι νέος με κοντό στρογγυλό γένειο, μακροπρόσωπος με ψηλό και πλατύ μέτωπο. Το κεφάλι πλαισιώνεται από φωτοστέφανο με μαργαριτάρια. Το κάτω μισό της μορφής και το ειλητάρι παρουσιάζουν σημαντική φθορά.

Οι 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. Το δεξί χέρι του Δαβίδ που φέρει έξη δάκτυλα ύψώνεται σε σχήμα όμιλίας, ενώ το άριστερό του κρατούσε ειλητάρι· το κάτω μισό της μορφής είναι σχεδόν κατεστραμμένο. Πολύ καλύτερα σώζεται ο προφήτης Σολομών. Με τα δυο χέρια κρατεί άνοικτο ειλητάρι που τα γράμματά του έχουν σβησθή.

Και τώρα προχωρούμε στην εξέταση των τεσσάρων μαρτύρων που βρίσκονται πάνω από τα παράθυρα του τρούλλου. Έξ αιτίας του περιορισμένου χώρου αυτοί εικονίζονται έως τους μηρούς. Η μορφή του Δαμιανού είναι αρκετά κατεστραμμένη. Σε καλύτερη κατάσταση διατηρούνται οι μορφές του Παντελεήμονα, του Κοσμά και της Θεοδότης. Οι τρεις ιατροί άγιοι φορούν πολυτελείς στολές, με πλούσια διακοσμημένα στιχάρια με έπιρραμμα, επιμάνικα και περιλαίμια. Η μονόχρωμη χλαμύδα αφήνει έλευθερο το δεξιό ώμο και το δεξί μέρος του σώματος στον Κοσμά και τον Δαμιανό, ενώ σκεπάζει και το δεξιό ώμο στον άγιο Παντελεήμονα. Τα λεπτά άγένεια νεανικά πρόσωπα στηρίζονται σε λεπτούς και ψηλούς λαιμούς και τα κοντά ίσια μαλλιά αφήνουν να φαίνονται τα μεγάλα σχηματοποιημένα αυτιά. Μαργαριτοκόσμητοι φωτοστέφανοι πλαισιώνουν τα πρόσωπα. Με όμοιόμορφη κίνηση του δεξιού χεριού κρατούν τα χειρουργικά εργαλεία μπροστά στο στήθος, σύμβολα του επαγγέλματός τους, ενώ με το άριστερό οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός κρατούν θήκη για τα εργαλεία, ο δε άγιος Παντελεήμονας μικρή πυξίδα. Η άγία Θεοδότη, τυλιγμένη στο μονόχρωμο μαφόριο, κρατεί με το δεξί χέρι το σταυρό του μάρτυρα και έχει το άριστερό μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω.

Η ύπαρξη τριών ζευγών άγιων άναργύρων με το ίδιο όνομα, αλλά διαφορετικό τόπο καταγωγής, δημιουργεί πολλά προβλήματα ως προς την ταύτισή τους. Αυτά γίνονται πιο δύσκολα και για το λόγο ότι οι 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 ἑλλαδικοῦ χώρου⁵⁷, τῆς Δύσεως⁵⁸ καὶ τῆς Χριστιανικῆς Ἀνατολῆς⁵⁹ δείχνει ὅτι ἀπὸ πολλὸ 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. Ξυγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Ἀθῆναι 1957, σ. 104.

55. Στὸ συναξάριο τῆς 1ης Νοεμβρίου διαβάζομε: *Μνήμη τῶν ἁγίων θαυματουργῶν Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ. Οὔτοι εἶλλον τὸ γένος ἐκ τῆς Ἀσίας, πατὴρ μὲν ὑπάρχοντος Ἕλληνας, μητὴρ δὲ χριστιανῆς Θεοδότης προσσαγορευομένης...* Η. Delehaeye, Synaxarium, στ. 185, στχ. 5 - 15.

56. Ἀὐτ., σ. 185.

57. Σέρβια, Βασιλική: Ἄ. Ξυγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, σ. 44, εἰκ. 15. Ἐκκλησία τοῦ Προδρόμου στὰ Σέρβια. Ἀὐτ., σ. 94, εἰκ. 20. Θεσσαλονίκη, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός: Τοῦ ἰδίου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου 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: Στυλιανῆ Παπαδάκη - Ökland, 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 Jephaniou, 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. Η. Delehaeye, Synaxarium, στ. 51, στχ. 45 κ.έ.

61. Ἀὐτ., στ. 333 κ.έ.

έτελειώθη *ἐν εἰρήνῃ*⁶². Ἔτσι 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 Ἄλωση 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, ἢ δὲ παλαιότερη παράστασή του βρίσκεται στὸν τροῦλλο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ Θεσσαλονίκη⁶⁵. Ἔτσι 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, μεταξὺ 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 Ἁγίου Νικολάου στὴν Κλένια τῆς Κορινθίας⁶⁷ οἱ ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός, ἔχοντας στὴ μέση τὴ μητέρα τους Θεοδότῃ, εἰκονίζονται σὲ προτομὴ καὶ εἶναι ἐπίσης ἀγένειοι, ἢ δὲ Θεοδότῃ κρατεῖ μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁶⁸.

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

63. Βλ. Ἁ. Ξυγγοπούλου, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἁγιον Μᾶρκον τῆς Βενετίας*, ΑΔ 20, Μελέται, 1965, σ. 86.

64. Βλ. Stiltling, εἰς *Acta Sanctorum Septembris*, VII, 409 κ.έ. καὶ Ἁ. Ξυγγοπούλου, *ἔνθ' ἀν.*, σ. 87, σημ. 20.

65. Αὐτ. σ. 87.

66. Αὐτ. σ. 89. Στὰ παραδείγματα τῶν ἀγενείων ἁγίων ἀναργύρων ποὺ ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ξυγγόπουλος, μποροῦμε νὰ προσθέσωμε καὶ ἐκεῖνα στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βάρδα τῆς Ρόδου (1289 - 1290): Ἁ. Ὁρλάνδου, *ABME*, τόμ. ΣΤ', 1948, εἰκ. 111, σ. 133, καὶ στὴν κρύπτη τοῦ Ἁγίου Μάρκου (13ος αἰ.) στὴ Massafra: A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche Pugliesi*, Roma 1939, σ. 205, εἰκ. 129.

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

68. Πρβλ. καὶ τὴν παράστασι τῶν ἁγίων Ἀναργύρων στὴν ἐπάνω ζώνη στὸ μαρμάρينو ἀνάγλυφο τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Βενετία. Βλ. Ἁ. Ξυγγοπούλου, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἁγιον Μᾶρκον 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 Ἄναργύρους ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ στήν τέχνη.

Ἡ παρουσία ἁγίων στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ κεντρικοῦ τρούλλου εἶναι σπάνια γιὰ τὴν ἐποχὴ μετὰ τὴν Εἰκονομαχία ἐπειδὴ ἔχει τώρα διαμορφωθῆ καὶ καθορισθῆ, με βάση ὀρισμένες θεολογικὲς ἀρχές, τὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν με τρούλλο. Ἀντίθετα, οἱ ἅγιοι στὸν τρούλλο μποροῦν νὰ δικαιολογηθοῦν μόνο στήν προεικονομαχικὴ περίοδο, ὅταν δὲν εἶχαν ἀκόμη ἀποκρυσταλλωθῆ 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' ἐξοχίαν ἐδέχοντο λατρεία καὶ τιμῆ. Ἡ διακόσμηση τοῦ τρούλλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ San Vittore in Ciel d'Orto⁶⁹ δίπλα στήν Ἀμβροσιανὴ Βασιλικὴ τοῦ Μιλάνου ποὺ ἀνήκει στὸ 5ο αἰώνα, ὅπως καὶ τοῦ Ἁγίου 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 αἰώνα καὶ μετὰ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐξεταζόμενο μνημεῖο, ἅγιοι περιλαμβάνονται καὶ στὸ νεώτερο ἀπὸ τὰ δύο στρώματα τοῦ τρούλλου τῆς Πρωτόθρονος στὸ Χαλκὶ τῆς Νάξου, τὸ ὁποῖο τοποθετεῖται γύρω στὸ 1000⁷¹. Τὸν Παντοκράτορα περιβάλλουν ἐδῶ τέσσερεις ἀρχάγγελοι, ἕξη προφη-

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

70. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου 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.έ. καὶ τῆς Μ. Σωτηρίου, Προβλήματα τῆς εἰκονογραφίας τοῦ τρούλλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου 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 (ἀδημ. Thèse de Doctorat du IIIe cycle), Paris 1969, σ. 182-190 καὶ Ν. Ζία, Ἐκ τῶν ἀποκαλυφθεισῶν τοιχογραφιῶν εἰς Πρωτόθρονον Νάξου, ΑΑΑ I, 1971, σ. 368-377. Συνοπτικὴ περιγραφή τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ τρούλλου τῆς Πρωτόθρονος με παράθεση φωτογραφιῶν ἔχει δημοσιευθῆ 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) και ἕνας ἐπίσκοπος (Νικόλαος) πού ἡ παρουσία τους πιθανόν νά ἐξυπηρετῆ τὸν ἴδιο σκοπὸ μὲ ἐκεῖνο πού ἐξυπηρετοῦν και 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'Orto, ὅπου ὁ προστάτης τοῦ παρεκκλησίου ἅγιος Βίκτωρ εἰκονίζεται στὴν κορυφὴ τοῦ τρούλλου μέσα σὲ στεφάνι μὲ καρπούς. Σὲ μιὰ πιὸ προχωρημένη ἐποχῇ, στὸ 1355, ἀνήκει και ἡ περίπτωση τοῦ τρούλλου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ μοναστήρι Skovorodski τοῦ Novgorod⁷⁴, ὅπου ἀνάμεσα στοὺς τέσσερεις ἀρχαγγέλους και τοὺς πέντε προφῆτες πού 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, και ὄχι γιὰ αἰσθητικούς ἢ ἄλλους λόγους, ὅπως π.χ. στὸν τρούλλο τοῦ Δαφνιοῦ.

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ ψηλὸς και στενὸς τρούλλος δὲν ἄφηνε πολλὰ περιθώρια γιὰ νά προστεθοῦν και ἄλλες μορφές. Γιὰ τὸν ἄγνωστο κτήτορα σειρά προτεραιότητος μετὰ τὸν Παντοκράτορα και τοὺς προφῆτες εἶχαν οἱ θαυματοργοὶ ἄγιοι Ἀνάργυροι πού τοὺς δίνει αὐτὴ τὴν περιοπτη 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 και 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 και ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν προτομὴ τῆς Παναγίας Νικοποιοῦ, εἰκονίζονται τὰ στηθάρια τῶν ἁγίων Κοσμᾶ και Δαμιανοῦ. Πρβλ. Ν. Δραυδάκη, *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 και τῶν ἁγίων Κοσμᾶ, Δαμιανοῦ και Θεοδοῦτης, πού σήμερα φυλάσσονται στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου και χρονολογοῦνται στὸ 12ο αἰ., διακοσμοῦσαν κάποτε τὸ διακονικὸ μῖα ἐρειπωμένης 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 Ἄναστασι (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 μορφή τοῦ προσωποποιημένου Ἄδῃ. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ σταυρὸ καὶ μὲ τὸ δεξιὸ σύρει τὸν Ἄδᾶμ ποὺ εἶναι γονατισμένος μπροστά του. Ἡ Εὐὰ ποὺ στέκεται λίγο πιὸ πίσω ἀπὸ τὸν Ἄδᾶμ ἔχει καταστραφῆ σχεδὸν τελείως· διακρίνονται μόνο τὰ σκεπασμένα χέρια της. Στὸ ἀριστερὸ μέρος διακρίνονται οἱ δύο προφήτες - βασιλεῖς Δαβὶδ καὶ Σολομῶν. Ὁ πρῶτος φαίνεται πολὺ ἀμυδρά. Ἀριστερά του ὁ Σολομῶν κλίνει τὸ κεφάλι πρὸς αὐτὸν καὶ ἀπλώνει τὰ χέρια σὲ δέηση. Ἀκριβῶς πίσω ἀπὸ τὸν Σολομῶντα εἰκονίζεται ὁ Πρόδρομος. Ἄν καὶ τὸ πρόσωπο ἔχει σχεδὸν ἐξαφανιστῆ, ὅμως τὸ τυλιγμένο εἰλητάρι ποὺ κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ ἡ χειρονομία τοῦ δεξιοῦ σὲ σχῆμα ὀμίλιας 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 σπηλαιο τοῦ Ἄδῃ, ὅπως τὰ γνωρίζομε ἀπὸ ἄλλες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος⁷⁶. Ἄντι γι' αὐτὰ ἓνα χαμηλὸ κατασκεῦασμα μὲ ἰσόδομη τοιχοποιία ὑψώνεται πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν Ἄδᾶμ δημιουργώντας ἔτσι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τὸ σκηνικὸ τοῦ ὑποτιθέμενου σκοτεινοῦ σπηλαίου τοῦ Ἄδῃ, ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνή.

Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶναι, ὅσο τουλάχιστο γνωρίζω, σπανιότατο σὲ σκηνές τῆς Καθόδου στὸν Ἄδῃ. Ἀνάλογο παράδειγμα ὑπάρχει στὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Κυριακῆς στὴν Κερατέα (β' μισὸ 13ου αἰ.)⁷⁷, καὶ στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου στὰ νότια τοῦ Djemil (ἴσως 14ος αἰ.)⁷⁸, στὴν Καππαδοκία. Ἡ παρουσία του ὅπωςδήποτε δημιουργεῖ προβλήματα ὅσον ἀφορᾷ τὴ λειτουργικότητά του καὶ τὴ σχέση του μὲ τὸ εἰκονιζόμενο θέμα. Ἡ ἰδέα ὅτι ἡ κατασκευὴ αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἔχη σχέση μὲ τὶς σαρκοφάγους τῶν προπατόρων καὶ τῶν βασιλέων ποὺ συνήθως εἰκονίζονται σ' αὐτὴ τὴ σύνθεση εἶναι, νομίζω, μιὰ εὐλογη ὑπόθεση. Ἀπόδειξη ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν Ἄδᾶμ, οἱ βασιλεῖς, ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ ὑπόλοιποι Δίκαιοι εὐρίσκονται πίσω ἀπὸ αὐτό. Ἐξάλλου στὴ μικρογραφία τοῦ τετραευαγγελίου ἀρ. 74 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης στὸ Παρίσι, τοῦ 11ου αἰῶνα (fol. 60r), ἓνας 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 Ἄναστασι στὸν κώδικα (Harley 1810) τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, 12ου αἰῶνα: O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, εἰκ. 157.

77. Παρατήρηση ἐπὶ τόπου.

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

νεχής ἀκανόνιστος πολυγωνικός τοίχος μετασχηματίζεται, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ πὸν βρίσκεται πάνω σὲ λόφο στὴ μέση τῆς σκηνῆς, σὲ δύο σαρκοφάγους, μία ἀριστερὰ καὶ μία δεξιὰ⁷⁹. Μὲ τὸν ἴδιο ἐπίσης τρόπο εἶναι κτισμένο καὶ τὸ μνήμα τοῦ Χριστοῦ πὸν φυλάσσουν οἱ στρατιῶτες στὸ ἴδιο φύλλο τοῦ κώδικα⁸⁰. Βέβαια ἡ καταστροφή τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ταξιάρχου στὴν δεξιὰ καὶ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ δὲν μᾶς βοηθᾷ νὰ διαπιστώσουμε ἐὰν ὁ ἰσοδομικός αὐτὸς τοίχος μετασχηματιζόταν ἐπίσης σὲ δύο σαρκοφάγους, ὅπως στὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα 74. Τὸ πολὺ χαμηλὸ ὅμως ὕψος τοῦ τοίχου καὶ ἡ παράσταση τῶν βασιλέων πίσω ἀπὸ αὐτὸν ἀπὸ τοὺς μηρούς⁸¹ καὶ πάνω, ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα, ἐνισχύουν τὴν ὑπόθεση αὐτή.

Ἡ λιτότητα τῆς σκηνῆς δείχνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ Ταξιάρχου στὸ Μαρκόπουλο ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο πὸν κυριαρχεῖ τὸν 11ο αἰώνα, ὅπως π.χ. στὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου καὶ στὸ Δαφνί. Ἡ παραβολὴ πρὸς τὴν ἀνάλογη σκηνὴ τῆς Νέας Μονῆς⁸² δείχνει ἀρκετὲς ὁμοιότητες σχετικὰ μὲ τὴ διάταξη τῶν προσώπων, ἐνῶ παρουσιάζει διαφορὰ στὴν ἀπόδοση τοῦ βάθους, καὶ στὴν ἀπεικόνιση τοῦ σπηλαίου ἀπ' ὅπου λείπει ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἄδῃ. Μὲ τὸ Δαφνί⁸³, ἐνῶ οἱ διαφορὲς σὲ πρώτη ματιὰ φαίνονται νὰ εἶναι μεγάλες, ὅμως ὑπάρχουν πολλὰ κοινὰ σημεῖα. Τὸ ἱερατικὸ κλῆμα πὸν δημιουργοῦν τὸ χωρὶς βράχια βάθος καὶ ἡ ἤρεμη κίνηση τοῦ Χριστοῦ δὲν λείπουν καὶ ἀπὸ τὴ δική μας παράσταση. Ὁ Χριστός, παρ' ὄλο πὸν εἶναι βραχύσωμος, μὲ τὸ πλάτος τῆς μορφῆς του, τὸ *contrapposto* καὶ τὴν ἀπεικόνισή του στὸ πρῶτο ἐπίπεδο δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχει γίνει σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές, ὅπως καὶ στὸ Δαφνί. Ὁ Πρόδρομος φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι συμβαίνει στὸ Δαφνί, εἰκονίζεται μαζί μὲ τοὺς βασιλεῖς στὴν ἀντίθετη ὁμάδα πρὸς αὐτὴ τοῦ Ἄδῃ καὶ τῆς Εὕας, ἀκολουθώντας ἔτσι τὸ παλιότερο εἰκονογραφικὸ σχῆμα⁸⁴.

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

80. Αὐτ., εἰκ. 53 ἄνω. Βλ. ἐπίσης καὶ fol. 100^v, εἰκ. 89 ἄνω, ὅπου εἰκονίζεται ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος μὲ τὸν ἴδιο πολυγωνικὸ τοῖχο.

81. Δαφνί: G. Millet, *Le monastère de Daphni*, πίν. XVII, Νέα Μονή: E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, εἰκ. 115. Ὅσιος Λουκάς, αὐτ., πίν. XIV. Ὁμορφὴ Ἐκκλησιά Αἰγίνας: Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιά Αἰγίνας, *ΕΕΒΣ* 2, 1925, εἰκ. 14.

82. E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, εἰκ. 115.

83. Αὐτ., εἰκ. 100.

84. Πρβλ. τὴν τοιχογραφία στὴν Ἐγκλείστρα τοῦ Ἁγ. Νεοφύτου στὴν Πάφο τῆς 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, στὴν Παναγία τοῦ Ἀράκου (1192), αὐτ., πίν. XXVII, τὴ μικρογραφία στὸν κώδικα Harley 1810 τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (12ος αἰ.): D a l t o n, *By-*

Ἡ ἀπουσία σαρκοφάγου γιὰ τοὺς προπάτορες εἶναι ἓνα στοιχεῖο πὸν 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 πρῶιμότερο παράδειγμα, στὸ χῶρο τουλάχιστο τῆς ζωγραφικῆς βρίσκεται στὴν ἐκκλησία τοῦ Acikel aga στὴν Καππαδοκία (7ος - 8ος αἰ.)⁸⁶, ἐνῶ ἓνα δεύτερο πὸν 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 πὸν ἔχει ἐπικαθίσει κυρίως πάνω στὶς μορφὲς τοῦ τρούλλου ἔχει στερήσει τὴ ζωνράδα ἀπὸ τὰ χρώματα καὶ τὴν καθαρὴ ἔκφραση ἀπὸ τὰ πρόσωπα. Οἱ μορφὲς δεσπόζουν σκοτεινὲς καὶ μελαγχολικὲς κάτω ἀπὸ τὸ λιγοστὸ φῶς πὸν δέχονται ἀπὸ τὰ τέσσερα παράθυρα τοῦ τρούλλου. Εἶναι εὐκόλο ὥστόσο νὰ ξεχωρίση κανεὶς δύο ὁμάδες τοιχογραφιῶν στὸ ναό. Στὴν πρώτη ἀνήκουν ἡ Παναγία ἡ Κυριώτισσα μὲ τοὺς ἀγγέλους καὶ οἱ τέσσερεις ἱεράρχες τῆς κόγχης· στὴ δεύτερη ὁ Παντοκράτορας μὲ τοὺς προφήτες, 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 δωδεκαόρτου στὴ Μητρόπολη τοῦ Τολέδο (12ος αἰ.): αὐτ. εἰκ. 149, τὴ μικρογραφία τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5: Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἱστορημένα εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγίου Ὀρους, εἰκ. 45, τὴν τοιχογραφία στὴν Ὀμορφη Ἐκκλησιᾶ Ἀττικῆς: Ἀγάπης Βασιλάκη - Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὀμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, εἰκ. 28, 29 κλπ.

85. Βλ. τὶς τοιχογραφίες στὴ Soročani τῆς Σερβίας: V. I. Petković, La peinture Serbe du Moyen - Age I, Beograd 1934, πίν. 18, a, στὴν Ὀμορφη Ἐκκλησιᾶ τῶν Ἀθηνῶν: Ἀγάπης Βασιλάκη - Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὀμορφης 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: Acikel Ağa Kilisesi (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.

Ἐκ τῶν μορφῶν τῆς πρώτης ομάδας μόνο οἱ ἱεράρχες Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος προσφέρονται γιὰ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση χάρις στὴν καλύτερη διατήρησή τους. Οἱ μορφές ἔχουν μακρὸ καὶ λεπτὸ πρόσωπο. Ὁ προπλασμὸς 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 ἰδιόμορφο μουστάκι ποῦ 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 ποῦ παρατηρεῖται στὰ βυζαντινὰ ἔργα ἀπὸ τὸν 11ο ἕως καὶ τὸ 13ο αἰώνα⁸⁸. Τὸ μέτωπο, πλατὺ καὶ ψηλὸ, τονίζει τὸ ἀρκετὰ ἀναπτυγμένο κρανίον ποῦ ἰσορροπεῖται ὁμοίως 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 ποῦ ἐκεῖ ἡ μορφὴ ἀποδίδεται μὲ πιὸ ἐλεύθερο ζωγραφικὸ πλάσιμον καὶ δεσπόζει μὲ τὴν ἔντονη σωματικὴ της παρουσία.

Ὁ προπλασμὸς στὸ πρόσωπο τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ἀποδίδεται μὲ ὄχρα χωρὶς πράσινες σκιές. Γκριζές γραμμὲς δηλώνουν τὶς ρυτίδες στὸ μέτωπο, στὴ ρίζα τῆς μύτης καὶ τὰ μάγουλα, ἐνῶ καφὲ σκιά ὀρίζει τὴ ρυτίδα στὸ κάτω βλέφαρον. Τελείως γραμμικὰ ἀποδίδονται τὰ μαλλιά καὶ τὸ γένι. Λεπτές πινελιές σὲ καστανὸ βάθος ὀρίζουν τὶς τρίχες. Ἡ διάταξη τῆς κόμης τοῦ Βασιλείου καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται θυμίζουν τὸν Ἰγνάτιον τὸν Θεοφόρον τὸν Ἅγιον Πέτρον στὰ Καλύβια. Μὲ προσεκτικότερη παρατήρηση ἐπισημαίνονται καὶ ἄλλες ὁμοιότητες ποῦ ἀφοροῦν τὸ ἴδιον ἐπίπεδον πλάσιμον, τὸ εὐρὺ μέτωπον, κυρίως τὸ στενόμακρον πρόσωπον⁹⁰, 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 Ἀχειροποιήτον 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 αἰώνα σὲ ἐπαρχιακῆς τέχνης τοιχογραφίας. 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 ὠμοφόρια 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. Ἰδιαιτέρη 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 ἐγχείριο⁹¹. Γενικὰ τὰ ἐνδύματα διατηροῦν τὴν αὐτονομία τους καὶ δὲν διαφαίνεται καμμιά προσπάθεια νὰ διαγραφῆ 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 κεραμιδι καὶ σκούρο στακτὶ ἐνῶ τοῦ Γρηγορίου Νύσσης εἶναι ἀνοικτὸ μπλὲ καὶ στακτὶ. Ἡ διαφοροποίηση αὐτὴ, πού εἶναι γνωστὴ καὶ ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὰ Μέγαρα⁹² ἔχει τὴν ἀπώτατη πηγὴ στὴν ἑλληνορρωμαϊκὴ παράδοση ἀλλὰ φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖται καὶ πάλι γύρω στὸ 13ο αἰῶνα ἀπὸ τεχνίτες πού δουλεύουν σὲ ἐπαρχιακὰ κέντρα.

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

91. Οἱ γωνιώδεις αὐτὲς γραμμὲς χρησιμοποιοῦνται πολὺ γιὰ τὴ δῆλωση τῆς πτυχιολογίας κυρίως στὴ ρίζα τῶν μηρῶν, στὸ 12ο αἰῶνα ὅπως στὶς τοιχογραφίες πού κοσμοῦν τὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Θεολόγου στὴν Πάτμο. Βλ. Ἄ. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία 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 τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης, πίν. 81.

92. Ἀδμ. Τὸ βάθος στοὺς δύο μεσαίους ἱεράρχες τῆς κόγχης εἶναι γαλάζιο καὶ στοὺς δύο ἀκρinoὺς 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 πὺ 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 τετραγώνου 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 τεχντροπία πὺ ἀκολουθεῖ δὲν εἶναι ἐνιαῖα γιὰ ὅλες τὶς μορφές τοῦ τρούλλου. Γιὰ τοὺς ἁγίους Ἀναργύρους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, τὴ Θεοδότη καὶ τὸν Παντελεήμονα, ἐφαρμόζει μεθόδους πολὺ ἀπλές πὺ 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 πὺ ἀπλώνεται ἐνιαῖα καὶ σὲ μεγάλῃ ἔκταση, ἔτσι πὺ ὁ ἐλάχιστος σκουρότερος προπλάσμος μόλις νὰ διακρίνεται στὸ περίγραμμα

94. Βλ. 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 Αἰγιεῖο (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. Μουρῖκη, 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 ὄβάλ πρόσωπο καὶ δηλώνει μὲ πολλὴ προχειρότητα τὶς τρίχες τῶν μαλλίων ἐπάνω σὲ καφὲ βάθος. Τὰ αὐτὰ 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) δρίζουν τὶς πτυχὲς καὶ δίνουν τὸ περίγραμμα τῶν μορφῶν. Οἱ παραπάνω λεπτομέρειες, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἄτεχνη διακόσμηση τῶν ἐνδυμάτων (πίν. 112), τὸ γράψιμο τῶν φωτοστεφάνων προφανέστατα χωρὶς διαβήτη, ἢ διακόσμησή τους μὲ μαργαριτάρια καὶ ἢ ἐπιπεδότητα τῶν μορφῶν μᾶς φέρουν πολὺ κοντὰ σὲ Καπαδοκικὲς τοιχογραφίες καὶ σὲ ἔργα τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου μὲ ἔντονο λαϊκὸ καὶ ἐπαρχιακὸ χαρακτήρα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀγίας Σοφίας στὰ Κύθηρα¹⁰⁰ καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ στὴν Αἴγινα (1284)¹⁰¹.

Γιὰ τὶς ὑπόλοιπες μορφὲς τοῦ τρούλλου, δηλαδὴ τοὺς δύο βασιλεῖς Δαβὶδ καὶ Σολομῶντα καὶ τοὺς προφήτες 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 βαθμὸ. Τοῦτο φαίνεται καλύτερα στὸ πρόσωπο τοῦ προφήτη Ἡλία, ὅπου πάνω στὸν κοκκινοκάστανο προπλάσμὸ 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 μόνου ποὺ προσθέτει στὸν δεῦτερο καὶ πράσινη σκιά. Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ καὶ ἡ παχειὰ κυματιστὴ πινελιά, ἢ ὅποια 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. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα Ἱστορίας τῆς Ὀρθόδοξης Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 16 κ.έ.

100. Βλ. Α. Χυνοπούλου, Fresques de style monastique en Grèce, Πεπραγμένα τοῦ 9^{ου} 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' ὄλο πού οἱ τοιχογραφίες τῆς δεύτερης ομάδας μποροῦν νά ἐνταχθοῦν σέ ἓνα εὐρύτερο κύκλο ἔργων λαϊκότερης τεχνοτροπίας στήν Ἀττική, ὅπως θά φανῆ σέ λίγο, εἶναι δύσκολο νά προσδιορισθοῦν συγκεκριμένες στυλιστικές ὁμοιότητες μέ τά ὑπόλοιπα ἔργα. Ἔνας λόγος γιά τοῦτο εἶναι, κατά τή γνώμη μου, ἡ ἐξάρτηση τῆς τεχνοτροπίας τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ομάδας αὐτῆς ἀπό ἔργα τοῦ 11ου αἰώνα. Ὅσο καί ἂν φαίνεται παράξενο σέ πρώτη ὄψη, οἱ τοιχογραφίες τῆς δεύτερης ομάδας στόν Ταξιάρχη ὑποδηλώνουν ὅτι ὁ τεχνίτης εἶχε ἰδῆ καί ἀφομοιώσει μέ τὸ δικό του τρόπο τὰ ψηφιδωτά στό Δαφνί. Σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα μᾶς ὀδηγοῦν ὀρισμένοι μαυερισμοί, ὅπως π.χ. ἡ ἐλεύθερη πτυχὴ πού σχηματίζει τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἐλισσαίου μπροστά στό στήθος, ὅπως αὐτὸ πτυχώνεται λίγο πάνω ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἀριστερὰ στό πλάι, τὸ δεξιὸ χέρι ὅπως εὐλογεῖ, τὸ φαλακρὸ κεφάλι μέ τὰ ἀραιὰ στοὺς κροτάφους μαλλιά (πίν. 108 καὶ 115), ἐπίσης ἡ πτυχὴ σέ σχῆμα > πού σχηματίζεται πάνω στόν ἀριστερὸ ὄμο τοῦ προφήτη Ἰωήλ, οἱ τρεῖς λοξὲς πτυχὲς στόν ἴδιο βραχίονα καὶ τὸ ἐλεύθερο κομμάτι τοῦ ἱματίου πού ἀγκαλιάζει τὸν ἀγκώνα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, μιὰ λεπτομέρεια πού δὲν ἐφαρμόζεται καὶ στοὺς ὑπόλοιπους προφήτες τοῦ τρούλλου στό Δαφνί (πίν. 107 καὶ 115).

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

Ἡ λαϊκὴ προέλευση τοῦ ζωγράφου φαίνεται καὶ στόν τρόπο πού ἀντιμετωπίζει τὴ μορφή τοῦ Δανιήλ. Τὸ ὄμοιο ὄβελος σχῆμα τοῦ προσώπου του πλάθεται ζωγραφικὰ σὲ τόνους πράσινου. Ἡ μετάβαση ὁμοῦ 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 ἀνοικτὸ χακί καὶ καφέ. Ὁ κοντὸς ροζ 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 Δαφνί.

Οἱ τεχνικὲς αὐτὲς διαφοροποιήσεις ποὺ ἐφαρμόζονται ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι εἶναι πιθανώτατα προσπάθειες τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη νὰ ἀποδώσει 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 Σολομῶντα, τοῦ Ἥλια καὶ τῆς Θεοδότης — ἐνῶ ὁ καρπὸς καὶ τὰ δάκτυλα εἶναι ὑπερβολικὰ μικρά, σχεδὸν ἀτροφικά, ὅπως στὸν Σολομῶντα καὶ τὸν Δαβίδ, τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ ὁποίου φέρει ἕξι δάκτυλα¹⁰⁴.

Δύο λεπτομέρειες μποροῦν ἀκόμη νὰ σημειωθοῦν στὴν τεχνοτροπικὴ ἐξέταση τῆς δεύτερης ομάδας τοιχογραφιῶν τοῦ Ταξιάρχη. Ἡ μία εἶναι οἱ διάλιθοι φωτοστέφανοι. Ὅπως ἔχει σημειωθῆ, 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 ἕξι δάκτυλα. G. de Jerphanion, Les Églises rupestres de Cappadoce, πίν. 32. Δυσανάλογα μικρά εἶναι καὶ τὰ χέρια στὴ μορφή τοῦ Παντοκράτορα στὸν Ἁϊ - Στράτηγο Μπουλαριῶν στὴ Μέσα Μάνη, ὅπως ἐπίσης τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναλήψεως στὴν ἴδια ἐκκλησία. Ν. Δραυδάκη, 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 Ἁγίου Νικολάου τῆς Χαλιδουῶς κοντὰ στὸ Λιόπεσι¹⁰⁷, στὸ βόρειο παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης¹⁰⁸ καὶ τοῦ Σωτήρος κοντὰ στὰ Μέγαρα¹⁰⁹.

Ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ταξιάρχη δείχνει σὲ πρώτη ὄψη περιορισμένες ὁμοιότητες μὲ μνημεῖα τῆς πρώτης πενηταετίας τοῦ 13ου αἰώνα, ἀλλὰ καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα πὸ μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν σὲ ἀκόμη παλαιότερη ἐποχὴ. Ἡ προσεκτικὴ ἐξέταση τῶν ἱεραρχῶν στὸ Μαρκόπουλο καὶ τῶν ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὰ Καλύβια πὸ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα, δείχνει ὡστόσο ὅτι ἡ ἔντονη γραμμικότητα καὶ σχηματοποίηση πὸ χαρακτηρίζει μορφές σὰν τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη¹¹⁰, τοῦ Ἰγνάτιου 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 Ἁγίου Πέτρου, ἐδῶ τὰ πρόσωπα καὶ κυρίως τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένηια τῶν ἱεραρχῶν ἀποδίδονται μὲ προσεκτικὸ καὶ λεπτολόγο τρόπο, ὁ ὁποῖος προσιδιάζει περισσότερο σὲ φορητὲς εἰκόνες παρά σὲ τοιχογραφία.

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

106. Γιὰ τὸ κόκκινο βάθος στὶς βυζαντινὲς τοιχογραφίες βλ. Ἁ. Παπαγεωργίου, Ἰδιάζουσαι βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος ἐν Κύπρῳ, Πρακτικὰ 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 ὀδηγήσουν σὲ μιὰ ἐποχὴ μᾶλλον πρὸς τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα.

Ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς δεύτερης ομάδας τοιχογραφιῶν δύο προφητείες τοῦ τρούλλου, ὁ Ἡλίας καὶ ὁ Δανιήλ, βρίσκονται ἄρκετὰ κοντὰ ὁ μὲν πρῶτος πρὸς τὴ μορφή τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κούνεσι τῆς Κρήτης (1284)¹¹¹, ὁ δὲ δεύτερος πρὸς τὴ μορφή τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, στὴν ἐκκλησία τῆς Μεταμορφώσεως στὸ Πυργὶ 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 Ἡλίου 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 χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα. Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ 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 σύνθεσι μὲ τὴν τοποθέτησι τῶν μορφῶν σὲ διαφορετικὰ ὕψη, ὅπως τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἀδάμ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τῶν βασιλέων - προφητῶν καὶ τῆς Εὐᾶς στὸ δεύτερο, τοῦ Προδρόμου καὶ τῶν Δικαίων στὸ τρίτο — ὁ Πρόδρομος διακρίνεται πίσω ἀπὸ τὸν Σολομώντα ὀλόκληρος ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω. Ἡ μονοχρωμία ὅμως τοῦ βάθους — κόκκινο ζωηρὸ χρῶμα — δρᾷ ἀνασταλτικὰ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ παραμένουν ἡ παράστασι 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 Ἐκκλησίας στὴν Αἴγινα (1284)¹¹³.

Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, δοσμένη πλαστικὰ μὲ γρήγορες πρόχειρες πινελιὲς σὲ τόνο πράσινο καὶ μὲ τὴν αἴσθησι τοῦ βάρους πολὺ πιὸ ἔντονη, θὰ μπορούσε νὰ συγκριθῇ μὲ τὴν ἀνάλογο παράστασι 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 XIIIe siècle en Grèce, εἰκ. 26.

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

113. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφῆ Ἐκκλησία Αἴγινης, εἰκ. 14.

τοιχογραφία της Εισόδου στα Ἱεροσόλυμα τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως στοῦ Πυργί τῆς Εὐβοίας (γύρω στοῦ 1296)¹¹⁴. Καί οἱ δύο μορφές διακρίνονται γιά τὰ πλατιά ζωηρά πρόσωπα καί τοὺς δυνατοὺς λαιμούς, ἐνῶ ἡ εὐγένεια καί τὸ ὑψηλὸ ἦθος ποὺ χαρακτηρίζουν ἀκόμη καί ἔργα ἐπαρχιακὰ τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, 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 δισδιάστατη 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 ἐπίσημη 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 αἰώνα στὴν περιοχὴ τῆς Ἀττικῆς διαπιστώθηκε ὅτι τρεῖς τουλάχιστον τεχνοτροπικὲς τάσεις μποροῦν νὰ ξεχωρίσουν. Τὴν πρώτη καί ἀριστοκρατικότερη ἀντιπροσωπεύει ἡ λεγόμενη σχολὴ τοῦ Ὄρωποῦ¹¹⁶. Τὶς δύο ἄλλες, οἱ ὁποῖες χαρακτηρίζουν κατ' ἐξοχὴν τὴν ἐπαρχιακὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς, διέκρινε σὲ πρόσφατη μελέτη τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιάς τῆς Πεντέλης ἡ καθηγήτρια Ντ. Μουρίκη¹¹⁷. Ἡ μιὰ 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 τρίτη καί λαϊκότερη τάση θὰ μπορούσαν νὰ ἐνταχθοῦν καί οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη, καθὼς καί ὁ διάκοσμος τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας 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 XIIIe siècle en Grèce, σ. 71 - 72, εἰκ. 23.

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

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

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

118. Βλ. Ch. Bouras, A. Kaloyeroπούλου, 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 ὑπάρχει 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 δευτέρας ὁμάδας, εἶναι πολὺ χαμηλῆς ποιότητος. Ὁ ζωγράφος ἀπέτυχε καὶ σχεδιαστικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ νὰ ἀποδώσῃ τὰ «ὄψηλά» τοῦ πρότυπου.

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

121. Βλ. Ρ. Λ. Βοκοπούλου, *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 archaising 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. Ἐπὶ τὴ διακόσμησιν τοῦ τροῦλλου. Ὁ Ἅγιος Παντελε-
ήμων καὶ οἱ προφῆτες Μιχαίας καὶ Ἰωήλ.



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ἀπὸ τὴ διακόσμησι τοῦ τρούλλου. Ὁ Ἅγιος Κοσμάς
καὶ οἱ προφῆτες Ἡλίας καὶ Ἐλισσαῖος.



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ἀπό 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 Σολομῶν καὶ Δαβίδ.



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ὁ προφήτης Μιχαίας (λεπτομέρεια).



Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο. Ὁ 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.