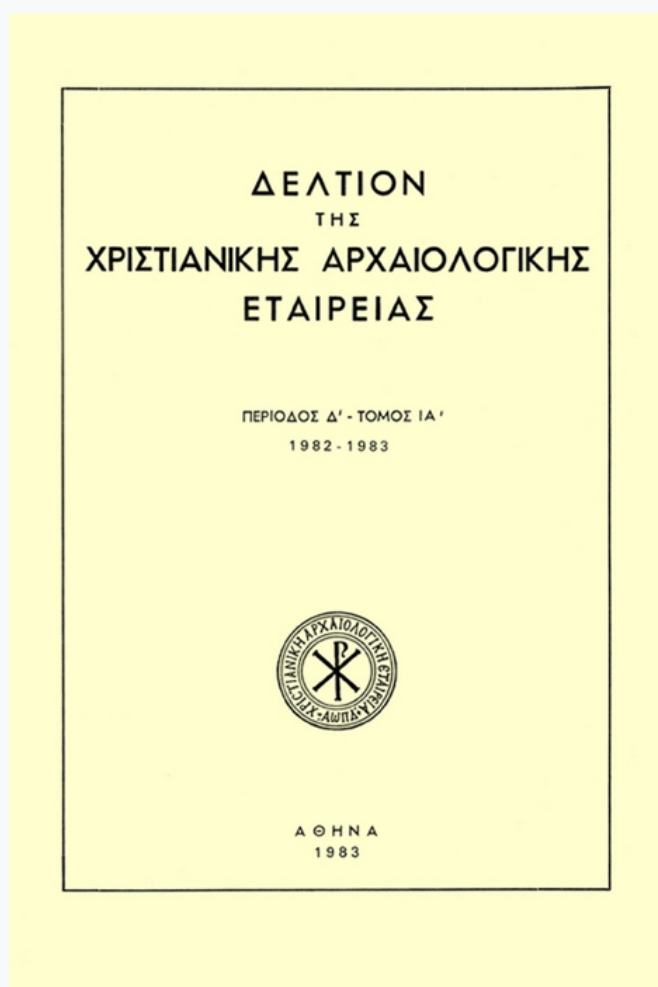


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 11 (1983)

Δελτίον ΧΑΕ 11 (1982-1983), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου (1887-1979)



Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής
στο Μαρκόπουλο Μεσογείων

Μαρία ΛΑΖΑΡΗ

doi: [10.12681/dchae.933](https://doi.org/10.12681/dchae.933)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΛΑΖΑΡΗ Μ. (1983). Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο Μεσογείων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 11, 189-226. <https://doi.org/10.12681/dchae.933>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής
στο Μαρκόπουλο Μεσογείων

Μαρία ΛΑΖΑΡΗ

Δελτίον ΧΑΕ 11 (1982-1983), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Αναστασίου Κ. Ορλάνδου (1887-1979) • Σελ. 189-226

ΑΘΗΝΑ 1983

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΣΤΟ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ ΜΕΣΟΓΕΙΩΝ

Σέ απόσταση μικρότερη από 50 μ. από τήν κεντρική πλατεία τοῦ Μαρκόπουλου στά Μεσόγεια τῆς Ἀττικῆς καί στή δεξιὰ πλευρά τοῦ δρόμου πού συνεχίζει γιά τό Λαύριο, εἶναι χτισμένη ἡ δίδυμη ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς καί τῆς Ἀγίας Θέκλας.

Ἡ πρώτη εἶναι μονόχωρη, καμαρασκέπαστη, μέ δικλινή στέγη καί ἔχει ἐξωτερικές διαστάσεις 11,66×5,63 μ.¹.

Τό Ἱερό ἔχει ἡμικυκλική ἐσωτερικά καί τρίπλευρη ἐξωτερικά κόγχη μέ μονόλοβο παράθυρο καί χωρίζεται ἀπό τόν ὑπόλοιπο ναό μέ χτιστό τέμπλο. Στό ἐσωτερικό τέσσερα τυφλά ἀψιδώματα κόβουν τή μονοτονία τῶν μακρῶν τοίχων (Εἰκ. 1). Ἡ εἴσοδος γίνεται ἀπό τή δυτική πλευρά μέ δίφυλλη ξύλινη θύρα, χαμηλή, τυπική γιά τήν τουρκοκρατία.

Τό μικρό μονόκλιτο ἐκκλησάκι τῆς Ἀγίας Θέκλας, πού εἶναι προσκολλημένο στό νότιο τοῖχο τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς, ἔχει ἐξωτερικές διαστάσεις 7,08×3,95 μ. καί, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή ² πού διάβαζουμε πάνω ἀπό τήν Ὠραία Πύλη στό χτιστό τέμπλο, χτίστηκε τό 1767.

Οἱ δύο ναοί εἶναι ἱστορικά διατηρητέα μνημεῖα καί τά τελευταῖα χρόνια ἡ Ἀρχαιολογική Ὑπηρεσία ἔκανε τίς ἀναγκαῖες ἐργασίες στερέωσης τῶν κτισμάτων καί καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν τους πού ἦταν σκεπασμένες μέ πυκνή αἰθάλη καί ἄλατα. Στήν ἐργασία αὐτή θά ἀσχοληθοῦμε μόνο μέ τό ναό τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς.

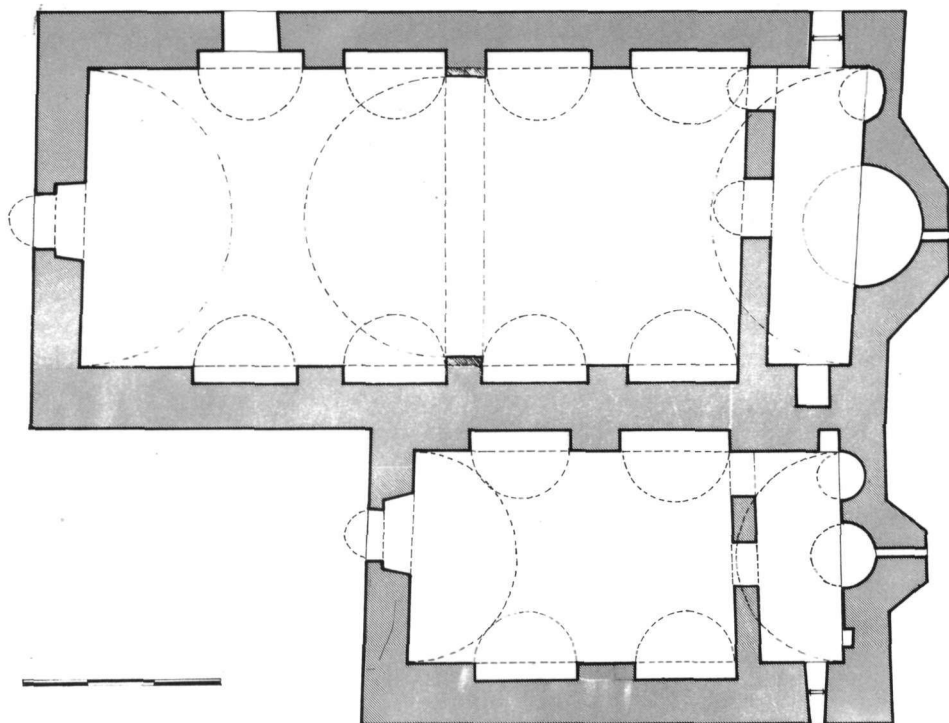
Στό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ διαβάζουμε τέσσερις ἐπιγραφές :

Ἡ πρώτη (Εἰκ. 2) ἀναφέρει τή χρονολογία 1741 καί βρίσκεται πάνω ἀπό τήν Ὠραία Πύλη στό χτιστό τέμπλο. Εἶναι γραμμένη μέ κεφαλαῖα μαῦρα γράμματα σέ ἄσπρο κάμπο, μέσα σέ τοξωτό διάχωρο πού ὀρίζεται ἀπό κόκκινη γραπτή ταινία. Μνημονεύει τά ἑξῆς:

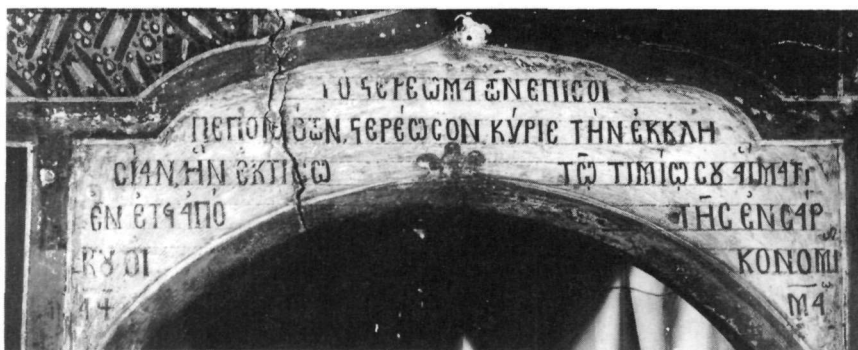
Τὸ στερέωμα τῶν ἐπὶ σοὶ/πεποιθότων στερέωσον Κύριε τὴν ἐκκλη/σίαν ἡν ἐκτίσω τῷ τιμίῳ σου αἵματι/ἐν ἔτει ἀπὸ τῆς ἐνσάρ/κου οἰκονομίας ,αφμά.

1. Π. Λαζαρίδης, Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεῖα Ἀθηνῶν-Ἀττικῆς, ΑΔ 24 (1969): Χρονικά, σ. 97, Πίν. 75 α.

2. Δ. Καμπούρογλου, Ἡ ἱστορία τῶν Ἀθηνῶν, Β', σ. 259. Π. Λαζαρίδης, δ.π., σ. 98.

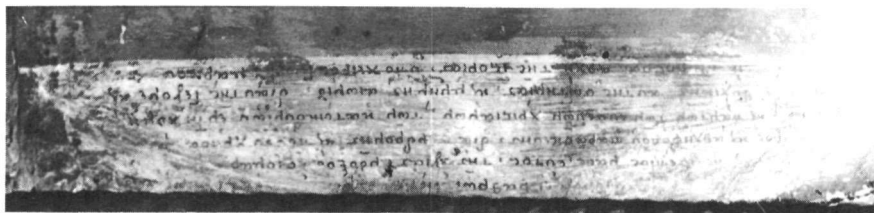


Είκ. 1. Ἁγία Παρασκευή καί Ἁγία Θέκλα. Κάτοψη.



Είκ. 2. Ἐπιγραφή πάνω ἀπό τήν Ὁραία Πύλη στό χτιστό τέμπλο.

Μιά δεύτερη ἐπιγραφή (Είκ. 3) μέ μικρά μαύρα γράμματα σέ ἄσπρο κάμπο εἶναι γραμμένη πάνω ἀπό τό φωτοστέφανο τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Πρόδρομου στό τέμπλο. Ἡ ἐπιγραφή στό βόρειο ἄκρο της εἶναι καταστραμμένη. Ἡ φθορά προήλθε ἀπό ρωγμή πού δημιουργήθηκε στό ἐπίχρισμα,



Είκ. 3. Κτητορική επιγραφή πάνω από τόν Πρόδρομο στό χτιστό τέμπλο.

όταν σέ μεταγενέστερη εποχή θέλησαν νά τοποθετήσουν τό ξυλόγλυπτο επιστέγασμα στό χτιστό τέμπλο, τό όποιο μάλιστα όταν «πακτώθηκε» στους μακρούς τοίχους κατέστρεψε καί μερικές τοιχογραφίες. Ἀναφέρει τούς κτήτορες τῆς ἐκκλησίας καί τό ζωγράφο Γεώργιο Μάρκου:

[Ἀνηγέρθη] ἐκ βάθρων γῆς. / καί (πάν)σεπτος ναός οὗτος τῆς ἁγίας καί ἐνδόξου ὁσιομάρ/τυρος καί ἀθληφόρου Παρασκευῆς, διὰ συνδρομῆς καί πονοῦ Χρυσά. . / καί πάντων τῶν εὐσευῶν χριστιανῶν τῶν κατοικούντων ἐν τῇ κόμῃ / ταύτῃ, δια ψυχικῇ αὐτῆς σωτηρίας καί μνήμης αἰωνίου δι' αὐτῆς. Γεγονε καί/η παροῦσα ἀρχή τῆς ἱστορίας υπο χηρός Γ[ωργίου] μάρκου [...].



Είκ. 4. Κτητορική επιγραφή στό βόρειο τοίχο.

Ἄλλη, πολύ σημαντική επιγραφή (Είκ. 4), ὑπάρχει πάνω ἀπό τή θύρα τοῦ βόρειου τοίχου καί ἀναφέρεται στους κτήτορες, στή χρονολογία διακόσμησης τῆς ἐκκλησίας, στους ζωγράφους καί τό μητροπολίτη Ἀνθιμο. Εἶναι ἀνορθόγραφη καί ἀσύντακτη, μέ κεφαλαῖα γράμματα καί βραχυγραφίες καί ἀποτελεῖται ἀπό ἐπτά στίχους πού ἀναπτύσσονται σέ πλαίσιο τοξωτό πού ὀρίζεται ἀπό κόκκινη γραπτή ταινία. Ἡ επιγραφή ἀναφέρει:

Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων γῆς καί ἀνυστωρεῖθι ὁ θεῖος [καί] πάνσεπτος οὗτος ναός τῆς ἁγίας ἐνδόξου ὁσιομάρτυρος τοῦ Χ(ριστο)ῦ/ Παρασκευῆς διὰ συν-

δρομῆς πόνου τε καὶ ἐξόδου Χρυσάνθης μοναχῆς / διὰ ψυχικὴν αὐτῆς σωτηρίαν ἅμα δὲ Ἰωάννου καὶ Ἰωάννου τῶν ἱερέων καὶ τῶν λειπῶν / [Χρ]ιστιανῶν τῶν κατικούντων ἐν τῇ κόμῃ ταύτῃ καὶ τῶν ἐξῆς ἀρχιερατεύ/ωντο [ς] / [όσιω]τάτου καὶ [ἱερωτ]άτου ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν κυρίου κὺρ Ἀνθύμου εἰστορίθῃ / [διὰ χειρ]ὸς Γεωργίου Κυπριώτου καὶ Ἀντωνίου Μάρκου ἐν ἔτει ἀπὸ Χ(ριστο)ῦ ,αγνά [Α]γούστου ιδ.

Ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού μᾶς δίνουν οἱ τρεῖς ἐπιγραφές καὶ ἀπὸ τίς λίγες ἱστορικές πληροφορίες καὶ παραδόσεις πού ὑπάρχουν γιὰ τὴν περιοχὴ³ συμπεραίνεται ὅτι ἡ ἐκκλησία χτίστηκε ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς, τοὺς μοναχοὺς καὶ τοὺς κατοίκους τοῦ Μαρκόπουλου, μικροῦ συνοικισμοῦ πού δημιουργεῖται σ' αὐτὴ τῇ θέσῃ, ὅταν πέντε οἰκογένειες προσφύγων ἔρχονται μὲ ἀρχηγὸ κάποιο Μάρκο ἀπὸ τὴν κοντινὴ Μερέντα περίπου αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Τό πιθανότερο εἶναι ὅτι ἡ Ἁγία Παρασκευὴ εἶναι ἡ πρώτη ἐκκλησία πού οἰκοδομήθηκε μετὰ τὴν ἐποικίση τοῦ Μαρκόπουλου.

Ὁ ἀρχιεπίσκοπος Ἀνθιμος διαδέχεται τὸ Ζαχαρία στὸ μητροπολιτικὸ θρόνο τῶν Ἀθηνῶν τὸ 1741, παραμένει σ' αὐτόν μέχρι καὶ τὸ 1763 ἢ 1764⁴, καὶ τὸ ὄνομά του ἔχει συνδεθεῖ μὲ τοὺς ἀγῶνες τῶν κατοίκων τῆς Ἀττικῆς ἐναντίον τοῦ βοεβόδα Σαρρῆ Μουσελίμη.

Γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ἐκκλησίας μὲ τοιχογραφίες ἐργάστηκαν τρεῖς ζωγράφοι. Μόλις τελείωσε ἡ οἰκοδόμησις, οἱ κτήτορες ἀνέθεσαν στὸ γνωστὸ ζωγράφο Γεώργιο Μάρκου νά ἐκτελέσει τὸ ἔργο. Ἴσως ἡ τοιχογράφηση τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς νά εἶναι καὶ τὸ τελευταῖο, σέ κάποια ἑκταση, ἔργο πού ἀναλαμβάνει πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του ὁ ζωγράφος, πού τὸ 1741 πρέπει νά βρίσκεται σέ προχωρημένη ἡλικία. Ὁ Γ. Μάρκου φιλοτεχνεῖ τίς τοιχογραφίες τοῦ τέμπλου ὅπου καὶ ὑπογράφει. Δέν ἀποκλείεται ἐπίσης νά ἔδωσε στοὺς μαθητὲς του καὶ γενικὲς κατευθύνσεις γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα. Ἐκτός αὐτοῦ στοιχεῖα τῆς τέχνης του ἐπισημαίνονται καὶ σέ τοιχογραφίες τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ Ἱεροῦ (ἱεράρχες, Ἁγία Τριάδα), ὅπου ἐργάστηκε ἕνας ἀπὸ τοὺς συνεργάτες του καὶ ὅπου διαβάζουμε καὶ τὴ χρονολογία: ,αψμα⁵ Οκτωβρίου δ'.

Τὸ ἔργο τελειώνουν δέκα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1751, οἱ ἐπίγονοι καὶ μαθητὲς του Γεώργιος Κυπριώτης ἢ Κυπραῖος καὶ Ἀντώνιος Μάρκου⁵, πού ἀναφέρονται στὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ βόρειου τοίχου.

3. Ν. Α. Σωτηρίου, Μαρκόπουλο. Ἡ ἱστορία ἐνός χωριοῦ, ἡ ἱστορία ἐνός ἀνθρώπου, Ἀθήναι 1951, σ. 26, 27.

4. Γ. Σωτηρίου, Εὐρετήριον τῶν Μεσαιωνικῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, Α', Ἀθήναι 1927, σ. 20, 25. Κ. Σιμόπουλος, Ξένοι ταξιδιῶτες στὴν Ἑλλάδα, Β', Ἀθήναι 1973, σ. 198, 276-279.

5. Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθήναι 1957, σ. 289.

Μιά τέταρτη επιγραφή είναι γραμμένη μέ κεφαλαῖα γράμματα πάνω ἀπό τήν πλάγια εἴσοδο τοῦ Ἱεροῦ. Προειδοποιεῖ τόν εἰσερχόμενον μέ τό πῶς κάτω ἀποτρεπτικό:

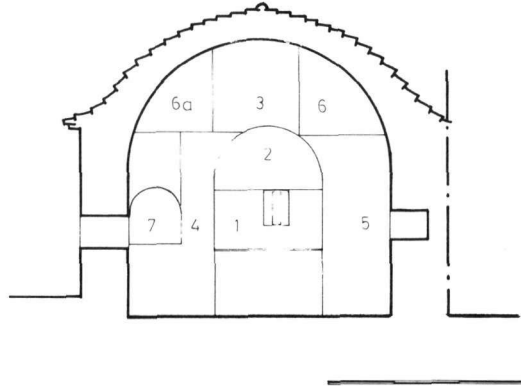
*Τῶν ὧδε θυρ[ῶ]ν μηδεῖς εἰσέλθῃ ἀλλ' ἅπαξ δέ/μόνος ὁ ἱερός τε θύτης δς αὐ-
θης δέ πάλιν κεκαθαυμένος ὅλως. Τελεῖται γάρ ἔνδον ἡ μυστική θυσία τοῦ ζωο-
ποιοῦ σώ/ματος τοῦ Δεσπότου.*

Οἱ τοιχογραφίες

Στό ἐσωτερικό ἡ ἐκκλησία εἶναι κατάγραφη. Οἱ ἀρχιτεκτονικές ἐπι-

Εἰκ. 5. Τομή τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου μέ τή θέση τῶν τοιχογραφιῶν.

1. Οἱ Ἱεράρχες
2. Ἡ Πλατυτέρα
3. Ἡ Ἁγία Τριάδα
4. Ὁ ἅγιος Στέφανος
5. Ὁ ἅγιος Φίλιππος
6. Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ
- 6α. Ὁ ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ
7. Ἡ Ἄκρα Ταπείνωση



φάνειες ἔχουν χωριστεῖ σέ ζῶνες ὀριζόντιες ὅπου σχηματίζονται ὀρθογώνια πλαίσια, μέσα στά ὁποῖα ἀναπτύσσονται οἱ παραστάσεις (Εἰκ. 5-7). Ἀναλυτικά τό πρόγραμμα εἶναι τό ἑξῆς:

Στό τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγχης ἡ Πλατυτέρα μέ τό Χριστό στό στήθος στόν τύπο τῆς δεόμενης μέ τούς σεβίζοντες ἀρχαγγέλους. Δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τό φωτοστέφανο τῆς Παναγίας, μέσα σέ κόκκινους δίσκους, οἱ βραχυγραφίες *MP ΘΥ*.

Στό κάτω τμήμα τῆς κόγχης, κατά τά καθιερωμένα, εἰκονίζονται οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες Γρηγόριος καί Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἀριστερά (Εἰκ. 8) καί Βασίλειος καί Ἀθανάσιος δεξιά. Φοροῦν πολυτελεῖς ἱερατικές στολές καί κρατοῦν ἀνοιχτά εἰλητά στά ὁποῖα, ἀντίστοιχα, εἶναι γραμμένες μέ κεφαλαῖα οἱ ἑξῆς λειτουργικές ἐπιγραφές:

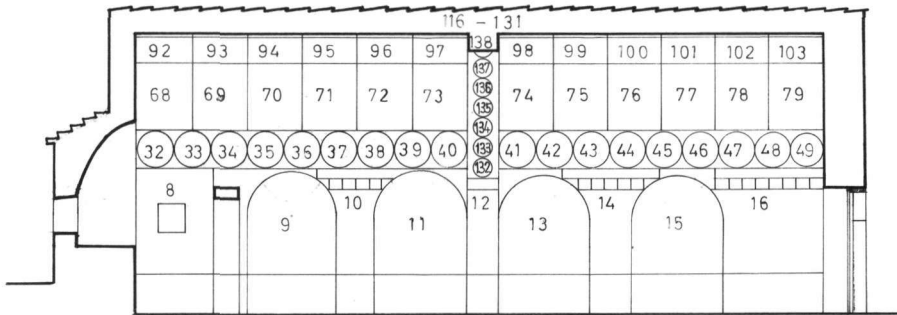
Ὅπως ὑπὸ τοῦ κράτους σου πάντοτε φυλατῶμενος καί σοὶ τ[ὴν] δόξαν ἀναπέμποντες].

Ὁ Θεὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον τὴν τροφήν του...

Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις.

Ἐξαίρετως τῆς Παναγίας ἀχράντου ὑπερ[ε]λογημένης].

Στό μέτωπο του ανατολικού τοίχου, τό χώρο στό μέσο καταλαμβάνει ἡ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας, ὅπως συναντᾶται σέ ἔργα τοῦ 16ου καί 17ου αἰ., μέ τό Χριστό καί τόν Παλαιό τῶν Ἡμερῶν μετωπικούς, καθισμέ-



Εἰκ. 6. Τομή κατά μήκος καί ὄψη τοῦ νότιου τοίχου μέ τή θέση τῶν τοιχογραφιῶν.

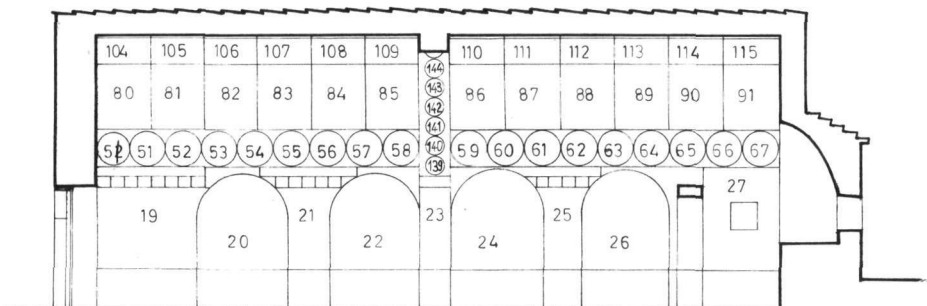
- | | |
|--|---|
| 8. Οἱ ἅγιοι Γερμανός καί Γρηγόριος ὁ Διάλογος | 70. Ἡ Ἀποτομή τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου |
| 9. Οἱ ἅγιοι Βλάσιος, Εἰρήνη, Χαράλαμπος | 71. Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Στεφάνου |
| 10. Ὁ ἀπόστολος Παῦλος | 72. Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Πέτρου |
| 11. Οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη καί Μαρίνα | 73. Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Παύλου |
| 12. Ἡ ἁγία Αἰκατερίνη | 74. Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Γεωργίου |
| 13. Οἱ ἅγιοι Νικόλαος, Προκόπιος, Σπυρίδων | 75. Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου |
| 14. Ὁ προφήτης Ἡλίας | 76. Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Θεοδώρου |
| 15. Οἱ Σαραντα Μάρτυρες | 77. Ὁ Πειρασμός τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου |
| 16. Οἱ ἅγιοι Ἀντώνιος, Εὐθύμιος, Σάββας | 78. Τό Μαρτύριο τῆς ἁγίας Θέκλας |
| 32-49. Στηθάρια ἁγίων | 79. Τό Μαρτύριο τῆς ἁγίας Κυριακῆς |
| 68. Ἡ Φλεγόμενη Βάτος | 92-103. Δώδεκα οἶκοι τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου |
| 69. Ἡ Σφαγή τοῦ προφήτη Ζαχαρία | 116-131. Οἱ δίσκοι μέ τοὺς Δικαίους τοῦ Ἰσραὴλ |
| | 132-138. Οἱ δίσκοι μέ τοὺς προφῆτες καί τὴν Παναγία |

νους στόν ἴδιο θρόνο καί τό Ἅγιο Πνεῦμα μέ τή μορφή περιστεριοῦ. Ὁ Πατήρ μέ τό ἄριστερό κρατεῖ εἰλητάρι μικρό, πού προτιμοῦν νά εἰκονίζονται οἱ ὀρθόδοξοι ζωγράφοι ἀντί τῆς σφαίρας, μέ τήν ἐπιγραφή: *Ὁςτος ἐστίν ὁ υἱός μου*, ἐνῶ ὑψώνει τό δεξιό σέ στάση εὐλογίας. Στό ἄριστερό γόνατο ὁ Χριστός ἀκουμπᾷ ἀνοιχτό εὐαγγέλιο πού ἔχει τήν ἐπιγραφή: *Ὅταν δὲ ἔλθῃ ὁ παράκλητ[ος] ὃν ἐγὼ πέμψω* παρὰ τοῦ γρ...

Τό χώρο δεξιὰ καί ἄριστερά τῆς Ἁγίας Τριάδας καταλαμβάνει ὁ Εὐαγγελισμός πού παριστάνεται στόν τύπο πού διαμόρφωσαν οἱ Κρῆτες ζωγρά-

φοι τό 15ο καί 16ο αἰώνα καί πού συνεχίζεται μέ μικρές παραλλαγές μέχρι καί τό τέλος τοῦ 17ου αἰ.⁶.

Ἡ Παναγία καί ὁ Γαβριήλ ἔχουν τίς τυπικές στάσεις πού συναντοῦμε



Εἰκ. 7. Τομή κατά μήκος καί ὄψη τοῦ βόρειου τοίχου μέ τή θέση τῶν τοιχογραφιῶν.

19. Οἱ ἅγιοι Σεραφεῖμ, Θεοδόσιος, Ἐφραίμ
20. Ὁ ἄββας Ζωσιμᾶς, ἡ ἁγία Μαρία ἡ Αἰγυπτία, ἡ 3η ἐπιγραφή
21. Ἡ ἁγία Θέκλα
22. Οἱ ἅγιοι Γεώργιος καί Δημήτριος
23. Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας
24. Οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ
25. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος
26. Οἱ ἅγιοι Παντελεήμων, Κοσμᾶς καί Δαμιανός

27. Τό ὄραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας 50-67. Στηθάρια ἁγίων
- 80-89. Βίος καί μαρτύρια ἁγίας Παρασκευῆς
90. Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Ἰακώβου
91. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ
- 104-115. Δώδεκα οἶκοι τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου
- 139-144. Οἱ δίσκοι μέ τοὺς προφήτες

στῆς κρητικές εἰκόνες. Εἰκονίζονται μπροστά σέ πολλά κτίρια, σέ χρῶμα σταχτί. Μοιάζουν σάν συσσωρευμένα καί ἐνώνονται μέ ἓνα χαμηλό τοῖχο μέ ἀνάγλυφες μονόχρωμες διακοσμήσεις. Εἶναι κυρίως κυβόσχημα μέ ὀρθογώνια ἀλλά καί λίγα τοξωτά παράθυρα καί στέγες κόκκινες. Ἡ Παναγία παριστάνεται ὀρθια πάνω σέ ὑποπόδιο, ντυμένη μέ κόκκινο μαφόριο, ἀπό τό ὁποῖο βγαίνει ἡ δεξιὰ της παλάμη μπροστά στό πρόσωπο. Ὁ Γαβριήλ πλησιάζει μέ ζωηρό βῆμα ἀπό ἀριστερά. Δεξιὰ καί ἀριστερά στίς γωνίες οἱ μικρογραφίες τῶν προφητῶν Δαβίδ καί Ἡσαΐα πού κρατοῦν ἀνοιχτά εἰλητάρια μέ τίς ἐπιγραφές, ἀντίστοιχα : Ἀκουσον θύγατερ καί ἰδὲ καί

6. Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Ἀθήνα 1977, ἀρ. 124, πίν. 62.

κλίνον τὸ οὖς σου (Ψαλμ. μδ, 11) καὶ Ἰδοὺ ἡ Παρθένος ἐ[ν] γαστρὶ [τ]έξα... (Ψαλμ. ζ, 14).

Τὸ γνωστὸ δοχεῖο μέ τὰ λουλούδια, σύμβολο τῆς παρθενίας τῆς Θεο-



Εἰκ. 8. Οἱ ἅγιοι Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.

τόκου, εἰκονίζεται πάνω σέ πεζούλι. Τό συναντοῦμε σέ πολλές κρητικές εἰκόνες, ὅπως π.χ. σέ βημόθυρο πού χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ β' μισό τοῦ 15ου αἰ. στήν Πάτμο, ἔργο πιθανόν τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου⁷.

Δεξιά καὶ ἀριστερά ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ, συμμετέχοντας στή λειτουργία, παριστάνονται ὁλόσωμοι, μετωπικοί, ὁ πρωτομάρτυρας Στέφανος στή συνηθισμένη του θέση, ντυμένος μέ τὴν κατάλευκη στολή τοῦ διακόνου, μέ τραχηλιά καὶ ἐπιμανίκια διακοσμημένα, καὶ ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος πού φορεῖ πλούσια ἀρχιερατική στολή μέ πολυσταύριο φαιλόνιο καὶ ἐπιγονάτιο καὶ ὑψώνει τὸ δεξί σέ χειρονομία εὐλογίας. Μέ τὸ ἄλλο χέρι σκεπασμένο μέ τὸ βερυκοκί καλυμαῦχι του κρατεῖ εὐαγγέλιο χρυσοποίκιλτο.

Μέσα στό Ἱερό ὑπάρχει μόνον ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης μέ τὴν Ἀκρα Τα-

7. Ὁ.π., ἀρ. 11, πίν. 80, 81.

πείνωση. Ὁ Χριστός νεκρός, μπροστά σέ ξύλινο σταυρό, παριστάνεται μέχρι τὰ γόνατα μέσα σέ μαρμάρινη σαρκοφάγο μέ τὰ χέρια δεμένα στό στομάχι καί τό κεφάλι γερμένο δεξιά, κατά τό βυζαντινό τρόπο ἀπεικόνισης, ὅπως συνηθίζεται ἀπό τό 15ο αἰ.⁸ Δεξιά καί ἀριστερά ἔχουν προστεθεῖ ἄλλα δύο πρόσωπα, ἡ Παναγία καί ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Ἔχουν ὑψώσει τό χέρι στό μάγουλο σέ ἐνδειξη βαθιάς ἀλλά συγκρατημένης θλίψης, ὅπως τοὺς συναντοῦμε στά λυπητερά.

Στό βόρειο τοῖχο πάνω ἀπό μικρό παράθυρο, εἰκονίζεται τό Ὅραμα τοῦ ἁγίου Πέτρου Ἀλεξανδρείας. Ἡ σκηνή, πού εἰκονίζεται συχνά στίς ἐκκλησίες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στήν περιοχή τῶν Μεσογείων, ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα τοῦ Ἁθω. Ὁ ἅγιος μέ ἱερατική στολή ἀπευθύνεται στό νεαρό Χριστό πού στέκει μέ σχισμένο τό χιτῶνα, ὑπονοώντας τό σχίσμα. Ἐπιγραφές: *Τίς σου τὸν χιτῶνα σῶτερ διῆλεν καὶ οὗτος ὁ πανκάκιστος ἄρριος Πέτρε.*

Στό νότιο τοῖχο εἰκονίζονται οἱ ἱεράρχες Γερμανός καί Γρηγόριος ὁ Διάλογος. Κρατοῦν ἀνοιχτά εἰλητά μέ τίς ἐπιγραφές, ἀντίστοιχα: *Πρόσχομε τὰ προηγιασμένα ἅγια τοῖς ἁγίοις καὶ Κατὰ τὴν δωρεὰν τοῦ Χ(ριστο)ῦ σου μεθ' οὗ εὐλογιτός.*

Στό τέμπλο εἰκονίζονται ὁ Χριστός (ὁ Ζωοδότης), ἡ Παναγία (ἡ Ἐλπίς τῶν Χριστιανῶν), ὁ Πρόδρομος καί ἡ Ἀγία Παρασκευή. Ἡ τελευταία ἔχει καλυφθεῖ μέ νεότερη εἰκόνα.

Ὁ Χριστός κάθεται σέ θρόνο ξυλόγλυπτο μέ τρεῖς καμπύλες στήν κουραστή του. Μπλε ἱμάτιο μέ γεωμετρικές πτυχώσεις σκεπάζει τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ χιτῶνα του. Μέ τό δεξί ὑψωμένο εὐλογεῖ ἐνῶ μέ τό ἀριστερό συγκρατεῖ ἀνοιχτό εὐαγγέλιο. Δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τό φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ πού ἔχει τὰ γράμματα *Ο ΩΝ*, σέ δύο κόκκινους δίσκους: *ΙΣ ΧΡ*. Ἡ Παναγία κάθεται σέ θρόνο ὅμοιο μέ τοῦ Χριστοῦ καί πατεῖ σέ ὑποπόδιο. Εἶναι γυρισμένη λίγο ἀριστερότερα ἀπό τόν κεντρικό ἄξονα. Στά γόνατά της κρατεῖ τό μικρό Χριστό, ντυμένο μέ χρυσαφί ἱμάτιο πού ὑψώνει τό χέρι σέ χειρονομία εὐλογίας. Ἀφιερωματική ἐπιγραφή: *δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Παγόνας Πρεσβυτέρας*. Στήν εἰκόνα ἐπικρατεῖ τό ἔντονο φωτεινό χρῶμα τοῦ μπλε φορέματος τῆς Παναγίας.

Ὁ Πρόδρομος (Εἰκ. 9) παριστάνεται στό συνηθισμένο τύπο τοῦ φτερωτοῦ ἁγίου, ὅπως διαμορφώθηκε ἀπό τοὺς Κρῆτες ζωγράφους ἀπό τό 16ο αἰ. καί μετὰ⁹. Τό ἔνσταυρο φωτοστέφανο πού παισιώνει τό κομμένο κεφάλι του μέσα στόν κἀνθαρο πού κρατεῖ μέ τό ἀριστερό χέρι, ἔχει τὰ γράμματα *ΙΩ*. Στό ἀνοιχτό εἰλητάρι του διαβάζουμε τὴν περικοπή: *Μετανοεῖται ἡγγικεν γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.*

8. Ὁ.π., ἀρ. 28, πίν. 91.

9. Ἀ. Ξυγγόπουλος, ὁ.π., σ. 258, πίν. 30, 2.

Στους μακρούς τοίχους της εκκλησίας, σέ ζώνη πού ἀρχίζει ἀπό τόν ἀνατολικό τοίχο τοῦ Ἱεροῦ (τῇ ΝΑ. γωνία), ἱστοροῦνται οἱ εἴκοσι τέσσερις οἴκοι τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου, θέμα πού ἀπό τό 14ο αἱ. καί μετὰ γίνεται πολὺ ἀγαπητό στοὺς ζωγράφους καί συναντᾶται στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἀλλὰ καί στὰ χειρόγραφα.

Στό νότιο τοίχο εἰκονίζονται οἱ δώδεκα πρῶτοι οἴκοι, οἱ σχετικοί μέ



Εἰκ. 9. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.

τόν Εὐαγγελισμό (Λουκᾶς, 26-38), μέ τά κατὰ Ἰωσήφ, καθὼς καί μέ τὰ ἐπεισόδια πού ἀναφέρονται στήν παιδική ἡλικία τοῦ Κυρίου. Στό βόρειο τοίχο συνεχίζεται ἡ ἀφήγηση τῶν δώδεκα ὑπόλοιπων οἴκων. Στό μαῦρο κάμπο κάθε παράστασης ἀναγράφεται μέ κεφαλαῖα γράμματα ἡ ἀρχὴ τοῦ οἴκου πού εἰκονογραφεῖται.

Α. Ἀγγελος Πρωτοστάτης (Εἰκ. 10). Ὁ Εὐαγγελισμός. Ἡ παράσταση, κοινὴ, ἀκολουθεῖ τόν κρητικὸ τύπο πού γενικεύεται τό 15ο καί τό 16ο αἱ. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται καθιστή, ὅπως συνηθίζεται στὸν πρῶτο οἶκο. Δύο κτίρια «κρητικά», τὸ ἓνα μέ κόκκινη σαμαρωτὴ στέγη, τὸ ἄλλο σάν πύργος μέ δύο ἐξέχουσες ἀντηρίδες, καί ἓνας τοίχος χαμηλὸς στό χρῶμα τῆς ὄχρας συνθέτουν τὸ βάθος. Στό πάνω τμήμα τῆς εἰκόνας ὁ οὐρανὸς σάν ἡμικύκλιο καί τὸ Ἅγιο Πνεῦμα, μικρὸ περιστέρι μέσα σέ δίσκο μέ ἀκτίνες.

Β. Βλέπουσα ἡ Ἁγία. Καί πάλι ὁ Εὐαγγελισμός, μέ τὴν Παναγία ὄρθια, ἀκολουθώντας τὴν παράδοση. Τά δύο πρόσωπα συζητοῦν ζωηρά. Ἡ Μαρία ζητεῖ νά μάθει τίς ὁ πέμπτον...

Γ. Γνώσιν ἄγνωστον γνῶναι. Καί ἡ τρίτη σκηνὴ εἰκονίζει τὸν Εὐαγγελισμό, μέ τὴν Παναγία ὄρθια μέ τὰ χέρια ἀπλωμένα πρὸς τὸν ἄγγελο, πού φορεῖ στολὴ κόκκινη μέ λῶρο χρυσοποίκιλτο, σέ στάση ἀποδοχῆς. Στό χαμηλὸ τοίχο πού ἐνώνει τὰ κτίρια πού βρίσκονται στό βάθος διαγράφεται μέ τὴν τεχνικὴ τῆς μονοχρωμίας ἓνα ἀνθρώπινο κεφάλι, συνηθισμένη διακόσμηση σέ εἰκόνες τοῦ 16ου καί 17ου αἱ.

Δ. Δύναμις τοῦ Ὑψίστου. Ἡ σκηνή, πού ὑπονοεῖ τήν ἐνσάρκωση τοῦ Κυρίου, εἰκονογραφεῖται μέ τήν Παναγία ἐνθρονη μπροστά ἀπό μεγάλο κόκκινο πανί πού κρατοῦν τέσσερις ἄγγελοι. Ἡμικυκλικός οὐρανός καί τά συνηθισμένα κτίρια στό βάθος.

Ε. Ἐχουσαν Θεοδόχον. Ἡ συνάντηση. Ἡ σκηνή, πού τή βρίσκουμε συχνά καί ὡς ἀνεξάρτητη παράσταση, εἶναι καί πάλι ἡ τυπική. Ἡ Ἐλισάβετ



Εἰκ. 10. Ἀκάθιστος Ὑμνος. Ἄγγελος Πρωτοστάτης.



Εἰκ. 11. Ἀκάθιστος Ὑμνος. Θεοδόχον Ἀστέρα.

συναντᾷ τή Θεοτόκο μπροστά στό σπίτι τοῦ Ζαχαρία καί τήν ἀσπάζεται. Παριστάνονται ἐπίσης ὁ Ζαχαρίας καί ὁ Ἰωσήφ.

Ζ. Ζάλην ἐνδοθεν ἔχων. Ὁ Ἰωσήφ χειρονομεῖ ὀργισμένος γιά τήν ἐγκυμοσύνη τῆς Θεοτόκου. Ἐκεῖνη προτείνει τίς παλάμες, μή δεχόμενη τήν κατηγορία.

Η. Ἦκουσαν οἱ ποιμένες. Ἡ Γέννηση. Ἡ παράσταση εἶναι λιτή, περιέχει μόνο τά κύρια στοιχεῖα (βραχῶδες βουνό χωρίς βλάστηση, ἀναγγελία τῆς Γέννησης στόν καθισμένο Ἰωσήφ, εὐαγγελισμός τῶν ποιμένων, οἱ ἄγγελοι πού ψάλλουν) καί ἀπηχεῖ τρόπους πού βρίσκουμε σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες ἐπηρεασμένες ἀπό τήν τέχνη τῆς κρητικῆς σχολῆς.

Θ. Θεοδόχον Ἀστέρα (Εἰκ. 11). Οἱ Μάγοι πλησιάζουν ἐφιπποί στή Βηθλεέμ ὁδηγούμενοι ἀπό τό φωτεινό ἄστρο. Ἕνας ὑπηρέτης εἰκονίζεται δεξιά.

Ι. Ἴδον Παῖδες Χαλδαίων. Ἡ Παναγία κρατώντας στήν ἀγκαλιά της τό μικρό Χριστό εἰκονίζεται καθισμένη σέ ξυλόγλυπτη κασέλα ἔξω ἀπό

τό σπίτι τοῦ Ματθαίου νά δέχεται τούς Μάγους πού προσφέρουν τά δῶρα τους. Στό δεύτερο ἐπίπεδο, κτίριο σκεπασμένο μέ δῶμα καί παράθυρο στολισμένο μέ ἀνάγλυφο ἀνοιχτό ἀνθέμιο καθώς καί ἕνας χαμηλός τοίχος ὅπου ἔχει σχεδιαστεῖ κεφαλὴ ζώου σέ μονοχρωμία.

Κ. Κήρυκες Θεοφόροι. Μπροστά σέ πύργο βαμμένο μέ κοκκινωπή ὥχρα, μέ ἀέτωμα ὀξυκόρυφο, σχεδόν μονοδιάστατο σάν σχέδιο μικροῦ παιδιοῦ, πού ὑπονοεῖ τὰ τεῖχη τῆς Βαβυλώνας, οἱ Χαλδαῖοι στέκουν πεζοί. Σκηνή λιτή μέ λίγα πρόσωπα.



Εἰκ. 12. Ἀκάθιστος Ὕμνος. Μέλλοντος Συμεῶνος.

ὅπως συνηθίζεται περισσότερο τό 12ο αἰ.¹¹. Ὁ Θεοδόχος Συμεὼν κρατεῖ στά σκεπασμένα ἀπό σεβασμό χέρια του τό βρέφος, πού ἐδῶ εἰκονίζεται μπρούμυτα, μέ τό πρόσωπο γυρισμένο στή μητέρα του, φοβισμένο. Ἡ Παναγία μόλις τό ἀγγίζει. Στό δεύτερο ἐπίπεδο ἡ προφήτις Ἄννα, ὁ Ἰωσήφ, καθώς καί τά στοιχεῖα πού ὀρίζουν τό χῶρο πού συντελεῖται ἡ σκηνή, τό ξύλινο βημόθυρο, ἡ Ἀγία Τράπεζα ντυμένη μέ λευκή ποδέα, τά δύο κουβούκλια.

Μέ τόν καθαρισμό τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ βόρειου τοίχου καί τήν ἀφαίρεση τῆς αἰθάλης καί τῶν ἀλάτων διαπιστώθηκε μία ἀνεπανόρθωτη φθορά τῶν ἀπεικονίσεων τοῦ Ἀκάθιστου.

Ἀπό τίς περισσότερες μορφές τῶν σκηνῶν τῶν δώδεκα ὑπόλοιπων οἴκων

Λ. Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ. Ἡ φυγή στήν Αἴγυπτο. Ὁ Ἰωσήφ προηγεῖται μέ τό παιδί στούς ὤμους πού γυρίζει τό κεφάλι του καί εὐλογεῖ τή μητέρα του, καθισμένη πάνω στό λευκό ὑποζύγιο. Ἀπό τίς ἐπάλξεις τῶν τειχῶν, πού ἐδῶ ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπό μία κορινθιακή κολόνα, κατακρημνίζονται τά εἰδωλα. Ἡ σκηνή ἀκολουθεῖ βυζαντινό τύπο, ὅπως διαμορφώθηκε κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τῶν ἀπόκρυφων εὐαγγελίων¹⁰.

Μ. Μέλλοντος Συμεῶνος (Εἰκ. 12). Ἡ εὐαγγελική σκηνή τῆς Ὑπαπαντῆς. Τά πρόσωπα εἶναι τοποθετημένα συμμετρικά, χωρίς ἰδιορρυθμίες,

10. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, εἰκ. 108, 109, 111.

11. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἡ Ὑπαπαντή, ΕΕΒΣ ΣΤ' (1929), σ. 329.

έχουν διασωθεί τά περιγράμματα καί λίγες μισοσβησμένες έπιγραφές πού έπιτρέπουν μόνο τήν παρατήρηση τής γενικής δομής τής σύνθεσης. Πολλές λεπτομέρειες διαφεύγουν, όπως π.χ. ή χρωματική κλίμακα τών ένδυμάτων καί τών κτιρίων. Ό χαρακτηρισμός τής ιδιότητας τών προσώπων πού πλαισιώνουν τό Χριστό καί τήν Παναγία είναι δύσκολος.

Ν. Νέαν έδειξε κτίσιν. Ό Χριστός, σέ δόξα πού κρατοϋν δύο άγγελοι, εϋλογεί μέ τά χέρια άνοιχτά τή «νέαν κτίσιν», δηλαδή τούς άποστόλους καί τούς ιεράρχες. Η σκηνή παριστάνεται όπως συνήθως.

Ξ. Ξένον τόκον ιδόντες ξενωθώμεν τοϋ κόσμου. Η Παναγία στόν οϋρανό, ένθρονη μέ τό μικρό Χριστό στά γόνατα. Γύρω της πιστοί σεβίζοντες.

Ο. Όλος ήν έν τοίς κάτω καί τών άλλων οϋδόλως. Η σκηνή όπως συνήθως. Έξυμνοϋνται καί οί δύο φύσεις τοϋ Χριστοϋ. Ό Κύριος παριστάνεται ένθρονος στή γή ανάμεσα σέ όμάδες άποστόλων καί άγίων καί στόν οϋρανό, μέσα σέ ήμικύκλιο, δορυφορούμενος από άγγέλους.

Π. Πάσα φύσις άγγέλων κατεπλάγη. Ό Χριστός, καθισμένος σέ θρόνο, δοξάζεται από τούς άγγέλους. Είναι γνωστό ότι καί αϋτός ό οίκος άναφέρεται στή διπλή φύση τοϋ Κυρίου.

Ρ. Ρήτορας πολυφθόγγους. Η Θεοτόκος στέκει κάτω από κουβούκλιο κρατώντας τό παιδί, στόν τύπο τής Κυριώτισσας. Δοξάζεται από ρήτορες μέ τιάρες στό κεφάλι, ιεράρχες, σοφούς, πού φαίνονται θαμπωμένοι από τή σοφία τοϋ βρέφους.

Σ. Σῶσαι θέλων τόν κόσμον. Η σκηνή μοιάζει μέ τήν εις "Αδου Κάθοδο. Ό Χριστός μέσα σέ δόξα, δορυφορούμενος από άγγέλους, άπλώνει τό χέρι σέ γονατισμένο άνδρα πού προβάλλει από κούφωμα βράχου. Μέγα πληθος παρακολουθεί τή σκηνή.

Τ. Τείχος ει τών Παρθένων. Η Παναγία εικονίζεται όρθια κρατώντας τό μικρό Χριστό καί πλαισιωμένη από τίς νεαρές παρθένες πού προστατεύει. Στόν οίκο αϋτό ή Θεοτόκος παρομοιάζεται μέ ισχυρό τείχος άπόρθητης πόλης.

Υ. Ύμνος άπας ήττάται συνεκτείνεσθαι σπεύδων. Ό Χριστός παριστάνεται όπως συνήθως στόν οϋρανό, μέσα σέ νεφέλη πού κρατοϋν άγγελοι. Ιεράρχες μέ πολυσταύρια φαιλόνια καί μίτρες μέ φουσκωτό πίλημα περιβάλλουν τόν Κύριο ύμνώντας τή δόξα του. Τό βάθος τής εικόνας αποτελοϋν κτίρια μέ στέγες κόκκινες πού ένώνονται μέ τό γνωστό παραπέτασμα, καθώς καί κουβούκλιο πού ύπονοεί τό ναό.

Φ. Φωτοδόχον λαμπάδα. Μιά μεγάλη άναμμένη λαμπάδα εικονίζεται όπως συνηθίζεται πάνω από τό κεφάλι τής Παναγίας, πού έδῶ παριστάνεται όρθια κρατώντας τό Χριστό, ανάμεσα σέ άγγέλους καί πιστούς. Στόν οίκο αϋτό ή Θεοτόκος παρομοιάζεται μέ λαμπάδα φωτοδόχο.

Χ. Χάριν δοῦναι θελήσας. Στή μέση τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται ὁ Κύριος κατὰ τὴν παράδοση, ὄρθιος, μετωπικός, σχίζοντας «τό τοῦ Ἀδάμ χειρόγραφον» πού περιέχει τίς ἁμαρτίες τοῦ πρώτου ἀνθρώπου. Γύρω του κόσμος πού εὐχαριστεῖ τόν Κύριο γιά τή χάρη του.

Ψ. Ψάλλοντές σου τόν τόκον. Μπροστά στά γνωστά κτίρια ἡ Παναγία στέκει ἀνάμεσα σέ ιεράρχες πού ὕμνοῦν «αὐτῆς τόν τόκον».

Ω. Ὡ Πανύμνητε Μῆτερ. Ἡ Παναγία σέ προτομή μέ τό Χριστό στό στήθος, μέσα σέ νεφέλη. Γύρω ἀπό τήν Παναγία ὅσοι καί ιεράρχες ἀπευθύνουν ὕμνους.

Στή ζώνη πού ἐκτείνεται κάτω ἀπό τόν Ἀκάθιστο Ὑμνο εἰκονίζονται οἱ σκηνές τῆς Φλεγόμενης Βάτου καί τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ, μαρτυρολογία, καθὼς καί οἱ σκηνές ἀπό τό βίο, τά θαύματα καί τά μαρτύρια τῆς ἁγίας Παρασκευῆς.

Ἡ παράσταση τῆς Φλεγόμενης Βάτου ἀκολουθεῖ τόν τύπο πού βρίσκουμε συχνά στά ψαλτήρια καί εἶναι συνηθισμένη τό 16ο καί 17ο αἰ.¹² Ὁ Μωυσῆς σκύβει καί λύνει τό σανδάλι του μπροστά στό ὄρος Σινᾶ. Πάνω ἀπό τό κεφάλι του, μέσα σέ δίσκο, παριστάνεται ἡ Θεοτόκος στόν τύπο τῆς Πλατυτέρας. Ἕνας ἅγιος προσεύχεται μέ τά χέρια πρὸς τόν οὐρανό ἀπό ὅπου πετᾷ ὀρμητικά ἕνας ἄγγελος. Ἐπιγραφή: Ἡ Ἀγία Βάτος.

Ἡ Σφαγή τοῦ προφήτη Ζαχαρίου. Ἡ σκηνή εἶναι ἡ τυπική, ὅπως παριστάνεται τό 16ο καί 17ο αἰ. Ὁ πατριάρχης ἀκουμπᾷ σέ Τράπεζα μέ κόκκινη ποδέα μέσα στό ναό. Ὁ δήμιος μέ δυτική ἐνδυμασία ὑψώνει τό ξίφος νά χτυπήσει τόν προφήτη.

Ἡ Ἀποτομή τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου. Ἡ σκηνή, κοινή, εἶναι γνωστή ἀπό τή μονή Διονυσίου στόν Ἀθῶ¹³ καθὼς καί ἀπό σχετική εἰκόνα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ. Στό πρῶτο ἐπίπεδο ὁ Ἰωάννης μέ τά χέρια δεμένα, γονατιστός. Ὁ δήμιος προσφέρει τό κεφάλι τοῦ ἁγίου στή Σαλώμη καί τή θεραπαινίδα της. Πίσω, στό βάθος, τό κτίριο τῆς φυλακῆς καί δύο κεφάλια φυλακισμένων στό σιδερόφραχτο παράθυρο.

Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Στεφάνου. Ἡ σκηνή ἀκολουθεῖ τόν τύπο σχετικῆς εἰκόνας, ἔργο πιθανόν τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ¹⁴. Ὁ μάρτυρας λιθοβολεῖται ἀπό στρατιῶτες, γονατιστός καί προσευχόμενος. Στό βάθος καθισμένος σέ βράχο ὁ Σαούλ, σέ γεροντική ἡλικία, κρατεῖ τά ροῦχα τῶν δημίων.

12. Μ. Χατζηδάκης, ὁ.π., ἀρ. 122, πίν. 169.

13. Μ. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite «italogrecque»*, Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη, Βενετία 1974, πίν. ΛΓ'.

14. Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collecton de l'Institut*, ἀρ. 46, πίν. 32.

Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Πέτρου. Τό μαρτύριο παριστάνεται κατὰ τό συνηθισμένο τρόπο, ὅπως εἰκονίζεται ἀπό τό 16ο αἶωνα. Στρατιῶτες καρφώνουν τά χέρια καί τά πόδια τοῦ μάρτυρα, πού σταυρώνεται μέ τό κεφάλι πρὸς τά κάτω, πάνω σέ σταυρό μπηγμένο ἀνάποδα στή γῆ.

Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Παύλου. Ὁ ἀποκεφαλισμός τοῦ ἀποστόλου γίνεται μπροστά σέ κτίρια πυργοειδή καί πρισματικά βουνά. Στό δεξί μέρος τῆς εἰκόνας ἕνας στρατιώτης συνομιλεῖ μέ νεαρή γυναίκα, πού ὑψώνει τό δεξί χέρι στό μάγουλο σέ ἐνδειξη φρίκης καί ὀδύνης.

Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Καί τό μαρτύριο αὐτό μιμεῖται τά πρότυπα τοῦ Ἁθω (τοιχογραφία μονῆς Δοχειαρίου). Ἐτσι διαμορφώθηκε ἀπό τοὺς ὀρθόδοξους ζωγράφους κυρίως σέ εἰκόνες πού παριστάνουν στό μέσο τὸν ἅγιο καί γύρω σκηνές ἀπὸ τό βίο του, τά θαύματα καί τό μαρτύριό του¹⁵. Ὁ ἅγιος παριστάνεται γυμνός πάνω σέ τροχό. Ἀγγελος βγαίνει ἀπὸ τὸν οὐρανὸ καί λύνει τά δεσμά του.

Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Ἡ παράσταση εἶναι τυπική, μέ τὸν ἅγιο νά λογχίζεται καθισμένος συνήθως μπροστά σέ λουτρό. Ἡ σκηνή ἀκολουθεῖ τά πρότυπα τοῦ 16ου καί τοῦ 17ου αἰ.¹⁶

Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Θεοδώρου. Ὁ ἅγιος παριστάνεται μετωπικός, μέσα σέ φουρνο πού τῇ φωτιά του ὑποδαυλίζουν δύο στρατιῶτες. Ἡ στάση του εἶναι ἡρεμὴ ὑπονοώντας ὅτι ὁ μάρτυρας βρίσκεται ἤδη στὸν Παράδεισο χωρὶς νά ἐνδιαφέρεται γιὰ τά ἐγκόσμια.

Ὁ Πειρασμός τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου (Εἰκ. 13). Ἡ σκηνή εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ γραφικὲς τῆς ζωῆς τοῦ ἁγίου. Ὁ ἅγιος, μέ τό κουκούλιο τοῦ μοναχοῦ ἀναχωρητῆ καί τό χαρακτηριστικὸ μυτερό γένι, εἰκονίζεται μέσα στό μαρμάρينو μνημα «πειραζόμενος ὑπὸ τῶν δαιμόνων».

Τό Μαρτύριο τῆς ἁγίας Θέκλας (Εἰκ. 14). Ἡ πρωτομάρτυς εἰκονίζεται στὸν τύπο πού βρίσκουμε συνήθως τό 16ο καί 17ο αἰ. μέ τὴν ἀνοιχτὴ καλύπτρα στό κεφάλι. Μετωπική, δεμένη μέ σχοινιά, στέκει στή μέση τοῦ ἵπποδρόμου. Τά ἄγρια θηρία, μαγεμένα ἀπὸ τὴν ἀγιότητά της, ἀγκαλιάζονται σέ μιὰ γεμάτη ἀφέλεια καί γραφικότητα κίνηση, σάν νά χορεύουν. Μᾶς θυμίζουν ἀνάλογη στάση στό μαρτύριο τοῦ ἁγίου Ἰγνατίου στήν Τράπεζα τῆς Λαύρας¹⁷. Στό βάθος, τά κτίρια τοῦ παλατιοῦ σκεπασμένα μέ κόκκινο πανί, ὁ ἡγεμόνας, ἕνα δένδρο, ὁ οὐρανός.

15. Μ. Σωτηρίου, Ὁρθοσκευτικὴ καί Ἠθικὴ Ἑγκυκλοπαίδεια στὸ λ. Ἅγιος Γεώργιος.

16. Βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, σ. 287-288 καί τοῦ ἰδίου, Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στοὺς Ἅγιους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η' (1975-1976), σ. 1-16, πίν. 5.

17. G. Millet, Monuments de l'Athos, I. Les peintures, Paris 1927, πίν. 143, εἰκ. 2.

Τό Μαρτύριο τῆς ἁγίας Κυριακῆς. Ἡ ἁγία φορεῖ στολή πριγκιπική μέ χρυσή κορόνα καί προσεύχεται γονατιστή. Εἰκονίζεται ἡ στιγμή λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό της. Δύο ἄγγελοι κρατοῦν τὴν ψυχὴ τῆς μάρτυρος στὸν οὐρανό.

Στὰ ὑπόλοιπα διάχωρα, στὴν ἴδια σειρὰ, ἀπεικονίζονται σκηνές ἀπὸ τὸ βίο, τὰ θαύματα καί τὸ μαρτύριο τῆς ἁγίας Παρασκευῆς, τὸ Μαρτύριο



Εἰκ. 13. Ὁ Πειρασμός τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου.



Εἰκ. 14. Τὸ Μαρτύριο τῆς ἁγίας Θεέκλας.

τοῦ ἀδελφόθεου Ἰακώβου καί ἡ σκηνὴ τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ.

Ἡ ἁγία Παρασκευὴ στὴ φυλακὴ (;). Ἡ τοιχογραφία ἔχει πολλές φθορές. Παριστάνεται ἡ ἁγία γονατιστή, νά προσεύχεται. Κοντὰ της στρατιῶτες καί ὁ ἡγεμόνας Ἀντωνίνος (;).

Ἄλλο μαρτύριο τῆς ἁγίας. Τὰ περιγράμματα μόλις διακρίνονται. Μπροστά σέ κτίρια πυργοειδῆ εἰκονίζεται ἡ ἁγία καί γύρω της στρατιῶτες. Πιθανόν νά πρόκειται γιὰ τὸ μαρτύριο μέ «τὴν πυρακτωμένη περικεφαλαία».

Ἡ ἁγία βασανίζεται μέσα σέ λέβητα μέ καυτό λάδι. Πλάι της εἰκονίζεται ὁ Ἀντωνίνος τὴ στιγμή πού τυφλώνεται ἀπὸ τὸ καυτό λάδι πού μετὰ ἀπὸ ἐντολὴ του ἔριξε ἡ ἁγία γιὰ νά τοῦ ἀποδείξει ὅτι τὸ λάδι ἦταν καυτό.

Ἡ θεραπεία τοῦ Ἀντωνίνου. Ἡ ἁγία εἰκονίζεται ὄρθια, ἐνῶ ἀπλώνει τὰ χέρια στό πρόσωπο τοῦ τυφλοῦ Ἀντωνίνου, πού πίστεψε μετὰ τὸ θαῦμα, καί τοῦ ξαναδίνει τὸ φῶς του.

Ἡ ἁγία μπροστά στὸν ἡγεμόνα (;). Ἡ τοιχογραφία ἔχει πολλές φθο-

ρές. Ίσως πρόκειται για τή σκηνή πού ἡ ἀγία συλλαμβάνεται καί ὁδηγεῖται μπροστά στόν ἄρχοντα πού εἰκονίζεται καθιστός σέ θρόνο.

Ἡ ἀγία ρίχνεται στό δράκοντα. Ἡ ἀγία ἀπλώνει τό χέρι σέ μεγάλο δράκοντα πού παριστάνεται σάν ἔρπετό, ὅπως συνηθίζεται ἀπό τό 17ο αἱ.

Ἡ ἀγία, γυμνή, χωρίς τά χαρακτηριστικά τοῦ φύλου, δεμένη καί πεσμένη στό ἔδαφος δέρνηται ἀπό στρατιῶτες πού τή χτυποῦν μέ ξύλα καί μαστίγια.

Ἡ ἀγία βασανίζεται μέ πλάκα πού βάζουν οἱ δήμιοι στό στῆθος της. Τή μάρτυρα ἐμψυχώνει ὁ Κύριος πού παριστάνεται στόν οὐρανό δορυφορούμενος ἀπό ἀγγέλους.

Ἡ ἀγία συντρίβει τά εἰδῶλα. Στό βάθος κτίρια μέ κολόνες καί κουβούκλια πού ὑπονοοῦν τόν εἰδωλολατρικό ναό. Ἡ μάρτυς κάνει τό σημεῖο τοῦ σταυροῦ καί τά εἰδῶλα γκρεμίζονται ἀπό τά κτίρια. Πολύς κόσμος παρακολουθεῖ τό θαῦμα.

Ὁ ἀποκεφαλισμός τῆς ἀγίας Παρασκευῆς. Ἡ σκηνή ἀκολουθεῖ τύπο πού βρίσκουμε σέ τοιχογραφία στήν Ἐπισκοπή Πεδιάδος Κρήτης¹⁸. Ἐπιγραφή: *Τὴν κεφαλὴν τμηθῆσα παρέδοκε τὸ πνεῦμα τῷ Κυρίῳ.*

Στή συνέχεια εἰκονίζεται τό Μαρτύριο τοῦ ἀδελφόθεου Ἰακώβου. Ἡ σκηνή ἀκολουθεῖ τόν τύπο πού συναντοῦμε καί στή μονή Φανερωμένης μέ τόν ἀπόστολο νά βασανίζεται κρεμασμένος μέ τό κεφάλι πρὸς τά κάτω.

Τελευταία εἰκονίζεται ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Ἡ παράσταση εἶναι πολὺ καταστραμμένη. Διακρίνεται ὁ Ἀβραάμ καί ὁ ἄγγελος, πού τόν συγκρατεῖ τὴν τελευταία στιγμή, ὁ Ἰσαάκ καί ἓνας ὑπηρέτης μέ ὑποζύγιο.

Στά κάτω τμήματα τῶν μακρῶν τοίχων τοῦ ναοῦ εἰκονίζονται ἅγιοι, ὁσίοι, προφῆτες, ἀπόστολοι, μετωπικοί, ὁλόσωμοι, ὑψώνοντας συνήθως τό χέρι σέ νεῦμα ὁμιλίας καί κρατώντας εἰλητάρια ἢ τό εὐαγγέλιο.

Στό νότιο τοῖχο, ἀπό ἀνατολικά, ὑπάρχουν οἱ ἐξῆς: ἅγιος Βλάσιος, ἀγία Εἰρήνη, ἅγιος Χαράλαμπος. Ἀκολουθεῖ ὁ ἀπόστολος Παῦλος στόν πεσσο τοῦ τοξωτοῦ ἀψιδώματος, οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη μέ τό σταυρό ἀνάμεσά τους καί ἡ ἀγία Μαρίνα, ἡ ἀγία Αἰκατερίνη, ὁ ἅγιος Νικόλαος, οἱ ἅγιοι Προκόπιος καί Σπυρίδων. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές ἔχουν ξαναζωγραφιστεῖ σέ μεταγενέστερη ἐποχή μέ ἀποτέλεσμα νά ἀλλοιωθοῦν σημαντικά τά πρόσωπα τῶν ἁγίων καθὼς καί οἱ ἐπιγραφές μέ τά ὀνόματά τους.

Στόν τελευταῖο πρὸς τά δυτικά πεσσο τοῦ νότιου τοίχου παριστάνεται ὁ προφήτης Ἡλίας (Εἰκ. 15). Στό μαῦρο κάμπο προβάλλεται τό κατάλευκο κεφάλι τοῦ προφήτη μέ τό λαμπρό φωτοστέφανο. Φορεῖ βαρὺ πτυχωτό χιτῶνα καί μακρὺ κόκκινο ἱμάτιο ἐπενδυμένο μέ μελωτή. Ὑψώνει τό δεξιὸ χέρι

18. M. Chatzidakis, Les débuts, σ. 204, 205 πίν. ΔΓ', 1.



Εικ. 15. Ὁ προφήτης Ἡλίας.

Εικ. 16. Ἅγιος Ἰωάννης νεκροταφείου μονῆς Ὁσίου Μελετίου. Ὁ Πρόδρομος τοῦ τέμπλου.

σέ χειρονομία λόγου ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό εἰλητάρι μέ τήν ἐπιγραφή: *Ζῆ Κ(ύριο)ς καὶ ζῆ ἡ ψυχὴ μου οὐ μὴ βρέξῃ ὑετός...*

Ἀμέσως μετά τόν προφήτη Ἡλία ἔχουμε τήν ὠραία παράσταση τῶν Σαράντα Μαρτύρων τῆς Σεβαστείας (Εἰκ. 17). Οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται μισόγυμνοι, σκεπασμένοι μόνο μέ ἀνοιχτόχρωμα περιζώματα, νά «πατοῦν»



Εἰκ. 17. Οἱ Σαράντα Μάρτυρες



Εἰκ. 18. Οἱ Σαράντα Μάρτυρες. Εἰκόνα τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη στή μονή Φανερωμένης.

πάνω στό παγωμένο νερό τῆς λίμνης, πού παριστάνεται συμβατικά, μέ τά πόδια ἐπίσης γυμνά, κολλημένοι σφιχτά ὁ ἓνας κοντά στόν ἄλλο. Τά ἡλιοψημένα σώματά τους ἔχουν ἔντονες τίς ἀνατομικές λεπτομέρειες. Ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τόν τύπο μιᾶς ὁμάδας εἰκόνων καί τοιχογραφιῶν ἀπό τό 16ο αἰ. καί μετά, στίς ὁποῖες ἡ ὅλη σύνθεση εἶναι πιό ἡρεμη, χωρίς τό ἐπεισόδιο τοῦ ἡλικιωμένου μάρτυρα πού λυποθυμᾷ ἀπό τίς κακουχίες. Ἀμεσο πρότυπο τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς θά πρέπει νά εἶναι μιά εἰκόνα τοῦ 17ου αἰ.¹⁹ πού βρίσκεται στή μονή Φανερωμένης καί φέρει τήν ὑπογραφή: *Χεῖρ Θεοδώρου Πουλᾶκη* (Εἰκ. 18). Οἱ ὁμοιότητες εἶναι φανερές στή σύνθεση, στίς προσωπογραφικές λεπτομέρειες καί στίς κινήσεις καί στάσεις τῶν μαρτύρων.

Στό τελευταῖο διάχωρο τοῦ νότιου τοῖχου εἰκονίζονται, σέ ἰσοκεφαλία, οἱ ἅγιοι Ἀντώνιος, Εὐθύμιος, Σάββας. Φοροῦν τό κουκούλιο τοῦ μονα-

19. Γ. Σωτηρίου, Ἡ ἐν Σαλαμίνι Μονή Φανερωμένης, ΕΕΒΣ Α' (1924), σ. 126.

χοῦ καὶ κρατοῦν ἀνοιγμένα εἰλητάρια. Στὸ εἰλητάρι τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου διαβάζουμε: *Ἐγὼ οὐκέτι φοβοῦμαι τὸν Θεὸν ἀλλὰ ἀγαπῶ αὐτόν*, στὸ εἰλητάρι τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου: *Ἦδον ἐγὼ τὰς παγίδας τοῦ διαβόλου*, ἐνῶ ἡ ἐπιγραφή στὸ εἰλητάρι τοῦ ἁγίου Σάββα εἶναι φθαρμένη.

Συνεχίζοντας στὸ βόρειο τοῖχο, ἀπὸ δυτικά, ἔχουμε τὰ ἀγιογραφικὰ πορτραῖτα τῶν ἁγίων Σεραφεῖμ, Θεοδοσίου καὶ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου, πού εἰκονίζονται σέ ἰσοκεφαλία, ἐπαναλαμβανόμενοι ρυθμικά στὸ ἴδιο σχῆμα μὲ μικρὲς παραλλαγές, πού σχετίζονται μὲ τὰ ἰδιαίτερα εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικά τοῦ καθενός. Ὁ πρῶτος κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάρι. Ὁ δεῦτερος κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάρι καὶ ὁ τρίτος ἀνοιχτὸ βιβλίον.

Δεξιὰ καὶ ἀριστερά ἀπὸ τὴ μονόφυλλη θύρα τοῦ βόρειου τοίχου ἔχουμε τὴ γνωστὴ παράσταση τῆς ἁγίας Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας καὶ τοῦ ἁββᾶ Ζωσιμᾶ, ὅπως τὴ βρίσκουμε σέ παλιότερες τοιχογραφίες στὰ καθολικά τῶν μονῶν Ὁσίου Μελετίου στὸν Κιθαιρώνα καὶ Καισαριανῆς. Ἀκολουθεῖ ἡ ἁγία Θέκλα πού παριστάνεται στὸν τύπο πού τὴ συναντοῦμε στὶς εἰκόνες τοῦ 16ου αἰ., ὁλόσωμη, μετωπικὴ, κρατώντας στὸ ὑψωμένο δεξιὸ χέρι τῆς τὸ σταυρό καὶ στὸ ἀριστερὸ κλειστὸ βιβλίον²⁰.

Οἱ ὑπόλοιποι ἅγιοι τῆς κάτω σειρᾶς εἶναι ξαναζωγραφισμένοι μὲ πολλές παραμορφώσεις καὶ κακότεχνες διορθώσεις. Οἱ ἐπιγραφές μὲ τὰ ὀνόματά τους εἶναι ξαναγραμμένες πάνω στὶς παλιές. Εἶναι οἱ ἅγιοι: Δημήτριος καὶ Γεώργιος πού εἰκονίζονται ἔφιπποι, Ἀνδρέας, οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ μὲ στολὴ στρατιωτικὴ κρατώντας σέ δίσκο τὸ Χριστό, ὁ ἀπόστολος Πέτρος, μὲ ἀνοιχτὸ εἰλητάρι στὸ ὁποῖο δὲ διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή καὶ τέλος οἱ ἅγιοι Παντελεήμων, Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός.

Κατὰ μῆκος τῶν μακρῶν τοίχων καὶ πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη μὲ τοὺς ὁλόσωμους ἁγίους, εἰκονίζονται μέσα σέ δίσκους προτομές ἁγίων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, ὁσίων, μαρτύρων. Οἱ ἅγιοι παριστάνονται μὲ τὰ εἰκονικὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά καὶ τὰ σύμβολά τους. Ἀνορθόγραφες ἐπιγραφές ἀναφέρουν τὰ ὀνόματά τους. Τὰ κενὰ τῆς ζώνης μέσα στὴν ὁποία ζωγραφίζονται τὰ στηθάρια καλύπτονται ἀπὸ κλαδιά μὲ φύλλα καὶ λουλούδια, ὑπόμνηση ὅτι βρίσκονται στὸν Παράδεισο. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ ΝΑ. γωνία ἀναγνωρίζονται οἱ ἅγιοι: Διονύσιος, Ἱερόθεος, Ἀντύπας, ἀδιάγνωστος ἅγιος, Τρύφων, Διομήδης, ἀδιάγνωστος, Ἀβιβος, Σαμωνᾶς, Μερκούριος, Νικήτας, Νέστωρ, Θεόδωρος κρατώντας εἰλητάρι μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Ὑμνοῦσι τὴν φωτοφόρον μνήμην σου μάρτης*, Ὀνούφριος, Παφνούτιος μὲ εἰλητάρι μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Μακάριος ἐγὼ ὅπου ἤξιώθην καὶ εἶδον σέ* (Εἰκ. 19), Εὐφροσύνη, Κυριακή, Φιλοθέη, Εὐπραξία, ἀδιάγνωστη ἁγία, Βαρβάρα, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Στέφανος ὁ Νέος, Κοσμᾶς, Νικόλαος ὁ Νέος, Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης,

20. Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ἀρ. 54, πίν. 110.

Θεοδόσιος, Μηνᾶς, ἀδιάγνωστος ἅγιος, Βίκτωρ, Κύρος (:), Ἑρμόλαος, τέσσερις ἀδιάγνωστοι ἅγιοι.

Στό κλειδί τῆς καμάρας, μέσα σέ δίσκους ἐπίσης, εἰκονίζονται προπάτορες καί υἱοί Ἰακώβ. Εἶναι οἱ ἐξῆς Δίκαιοι: Ἀδάμ, Ἀβελ, Σήθ, Ἐνωχ,



Εἰκ. 19. Στηθάρια. Οἱ ἅγιοι Ὀνούφριος καί Παφνούτιος.

Λάμεχ, Νῶε, Σήμ, Ἰάφεθ, Ἀβραάμ, Ἰσαάκ, Ἰακώβ, Ἰούδας, Ἰωσήφ, Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ, Ἐζεκίας, Ἰωσίας.

Στό σφενδόνιο ἔχουν ζωγραφιστεῖ δίσκοι μέ τούς προφῆτες Δανιήλ, Ζαχαρία, Ἰακώβ, Ἰερεμία, Δαβίδ, Μωυσῆ, Ἀαρών, Σολομώντα, Ἡσαΐα, Γεδεών, Ἰεζεκιήλ, Ἀβακούμ. Στό κέντρο τῆς ζώνης αὐτῆς ὑπάρχει παράσταση τῆς Παναγίας σέ προτομή, δεόμενης, ἐπίσης μέσα σέ στηθάριο.

Πάνω ἀπό τή δυτική θύρα, μέσα σέ διάχωρο ὀρθογώνιο, εἰκονίζεται ὁ Χριστός Ἑμμανουήλ ὡς «Ἀναπεσών» (Εἰκ. 20), παράσταση πού βρίσκουμε συχνά στό τύμπανο πάνω ἀπό τήν πόρτα εἰσόδου στό νάρθηκα. Ὁ Χριστός φορεῖ ἄσπρο χιτῶνα καί κόκκινο ἱμάτιο. Ἐχει τά μάτια κλειστά, κατά τά λοιπά ὅμως ἀκολουθεῖ τήν παράδοση τοῦ Ἁγίου Ὁρους²¹ καί τοῦ Μυστρᾶ²². Δεξιά καί ἀριστερά τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ἡ Παναγία σέ στάση δέησης καί ὁ Γαβριήλ μέ τά σύμβολα τοῦ Πάθους. Ἐπιγραφή: Ἀναπεσών ἐκοιμήθη ὡς λέων.

Ὅλο τό ὑπόλοιπο τμήμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου, μέχρι καί τό δάπεδο σχε-

21. G. Millet, ὁ.π., πίν. 50, εἰκ. 1 καί πίν. 180, εἰκ. 1.

22. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 115, εἰκ. 1.

δόν, καλύπτεται από την πολυπρόσωπη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 20-21). Σοβαρές φθορές υπάρχουν στα κάτω τμήματα της παράστασης. Τά απεικονιζόμενα αντιστοιχούν στην περικοπή για τη Δευτέρα Παρουσία του κατά Ματθαῖον εὐαγγελίου (ΚΕ', στ. 31).

Στόν κεντρικό ἄξονα τῆς σύνθεσης ἐπικρατεῖ ἡ ἐπιβλητική μορφή τοῦ



Εἰκ. 20. Ὁ Ἀναπεσὼν καὶ ἡ Δευτέρα Παρουσία.

Χριστοῦ ντυμένου μέ ρόδινο πλούσιο χιτῶνα, με τὰ χέρια ἀνοιχτά καὶ καθισμένου σέ θρόνο πού περιβάλλεται ἀπό δόξα ὀκτάκτινη μέσα σέ κύκλο. Τό ἄριστερό του χέρι ἔχει γυρισμένη τήν παλάμη πρὸς τὰ κάτω σέ ἔνδειξη ἀπόρριψης τῶν ἁμαρτωλῶν πού βρίσκονται πρὸς αὐτὴ τὴν πλευρά, ἐνῶ τὸ δεξιὸ ἀντὶ νὰ ἔχει τὴν παλάμη πρὸς τὰ πάνω, ὅπως βρίσκουμε σέ παλιότερα παραδείγματα, εὐλογεῖ τοὺς πιστοὺς σέ ἔνδειξη ἀποδοχῆς. Τὴ δόξα συγκρατοῦν τέσσερα χερουβεὶμ καὶ δύο ἄγγελοι.

Δεξιὰ καὶ ἄριστερά τοῦ Χριστοῦ ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης μέ ἀπλωμένα τὰ χέρια σέ δέηση καὶ γυρισμένοι πρὸς τὸν κεντρικὸ ἄξονα. Μαζί μέ

τόν ἔνθρονο Χριστό σχηματίζουν τό τρίμορφο τῆς Δέησης. Κάτω ἀπό τά πόδια τοῦ Χριστοῦ, ἀπ' ὅπου ἔχει τήν πηγὴ τοῦ ὁ πύρινος ποταμός, μέ ἄσπρα κεφαλαῖα διαβάζουμε τὴν ἐπιγραφή: *Ἡ δευτέρα παρονσία.*

Ἡ Δέηση εἰκονίζεται στοῦ κέντρο ἡμικυκλίου, μέσα στοῦ ὁποῖο παριστάνονται οἱ δώδεκα ἀπόστολοι καθισμένοι σέ συνεχές ξύλινο ἔδρανο μέ ἀτο-



Εἰκ. 21. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 20 (ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου).

μικὸ ἔρεισίνωτο. Ἀριστερά ἀπὸ τὴ Δέηση, πρῶτος εἰκονίζεται ὁ Παῦλος κρατώντας ὅπως συνηθίζεται βιβλίον καὶ δεξιὰ ὁ Πέτρος μέ τά χέρια ἀπλωμένα σέ δέηση. Ἀπὸ τό ἀριστερό του κρέμεται μεγάλο κλειδί. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους, δώδεκα ἄγγελοι μέ αὐτοκρατορικὴ στολή.

Κάτω ἀπὸ τὴ δόξα τοῦ Κυρίου ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου. Δύο ἄγγελοι κρατοῦν μέ χάρη τὸ θρόνον ἐνῶ δεξιὰ καὶ ἀριστερά, γονατιστοὶ προσεύχονται ὁ Ἀδάμ καὶ ἡ Εὐα. Κάτω ἀπὸ τὸ θρόνον τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ κρατεῖ τρεῖς γυμνές μορφές. Ἐπιγραφή: *(Οἰ)κωνομία ψυχῶν καὶ ἀνθρώπων.*

Στίς δύο ἅκρες, δεξιὰ καὶ ἀριστερά τῆς Ἑτοιμασίας, εἰκονίζονται δύο

ἄγγελοι πού βγαίνουν ἀπό νεφέλη σαλπίζοντας. Ἡ μικρογράμματη ἐπιγραφή, γραμμένη δύο φορές, ἀναφέρει: *ἄγγελος καὶ σαλπίζων τῆς νεκροῖς*. Δύο ἄλλοι ἄγγελοι ξετυλίγουν τὸν οὐρανὸ «ὡς βιβλίον» κρατώντας ἀνοιχτά ἀνεμίζοντα εἰλητά. Τὸ θρόνο πλαισιώνει ἐπίσης μία ὁμάδα φτωχοντυμένων ἀνθρώπων. Πρόκειται γιὰ τοὺς φτωχοὺς ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἐπιγραφή. Ἄλλοι ἀπὸ αὐτοὺς ἔχουν τὰ χέρια ἀπλωμένα σὲ στάση δέησης, ἄλλοι διπλωμένα στὸ στήθος.

Πιὸ κάτω ἀριστερά, σὲ ἑξὶ δίσκους πού ὀρίζονται ἀπὸ νεφέλη, εἰκονίζονται οἱ Δίκαιοι (*Χορὸς ἁγίων, χορὸς ἱεραρχῶν, χορὸς προφητῶν, χορὸς μαρτύρων, χορὸς δσίων γυνεκῶν, χορὸς δσίων*). Πλαί στοὺς χοροὺς τῶν ἁγίων εἰκονίζεται ἡ Ἀνάσταση τῶν νεκρῶν πού βγαίνουν γυμνοὶ ἀπὸ τὰ μνήματα. Τὸ θέμα τῆς Ψυχοστασίας εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὴν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου. Ἕνας ἄγγελος ζυγίζει σὲ μεγάλη ζυγαριά τυλιγμένα εἰλητά, ὅπου εἶναι γραμμένες οἱ καλὲς καὶ κακὲς πράξεις. Κοντὰ στὸ ζυγὸ ὑπάρχουν οἱ ἐπιγραφές: *Ἡ δίκαιη χάρις τοῦ κυρίου καὶ ἀδεκάστου κριτοῦ καὶ Ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης*.

Κάτω ἀπὸ τοὺς χοροὺς τῶν ἁγίων εἰκονίζεται ὁ Παράδεισος, σὲ δύο σειρές, σάν κήπος μέ δένδρα πού περιβάλλεται ἀπὸ τεῖχος μέ ἐπάλξεις, ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα τοῦ ὁποῖου βγαίνουν ὀρμητικὰ οἱ ἱεροὶ ποταμοὶ Φύσσοι, Γεῶν, Τίγρης, Εὐφράτης, ὅπως ἀναφέρουν οἱ σχετικές ἐπιγραφές. Ἡ πύλη τοῦ Παραδείσου φυλάγεται ἀπὸ ἓνα χερουβεὶμ. Πρὸς τὴν πύλη αὐτὴ κατευθύνεται ὁ Πέτρος ἀκολουθούμενος ἀπὸ τοὺς Δικαίους, πού εἰκονίζονται σὲ πέντε σειρές πίσω του (Εἰκ. 22). Ἐπιγραφή: . . . *ἐρχόμενοι ἐν το παραδῆσω*. Μέσα στὸν Παράδεισο ἡ Θεοτόκος ἔνθρονη, δεόμενη, δορυφορούμενη ἀπὸ δύο ἄγγελους. Στὴ δευτέρη σειρά ὁ Ἀβραάμ πού κρατεῖ στοὺς κόλπους τοὺς τρεῖς ψυχὲς καὶ δίπλα του ὁ καλὸς ληστής. Κάτω δεξιὰ χωριστά, μοναχὸς γονατιστός. Πλαί του ἐπιγραφή, ἀπὸ τὴν ὁποία διαβάζεται μόνο ἡ λέξη *μοναχός* (ἀφιερωτής;).

Δεξιὰ ἀπὸ τὴν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου εἰκονίζεται ὁ πύρινος ποταμὸς πού ξεκινᾷ ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ καὶ τελειώνει στὸ φοβερὸ στόμα τοῦ Βύθιου Δράκοντα, πού ἀπεικονίζεται μέ πολὺ ρεαλισμὸ καὶ χαρακτηρίζεται μέ τὴν ἐπιγραφή: *ὁ ἄδης*. Σάν σκιές, ζωγραφισμένα μέ μαῦρο χρῶμα μέσα στὴν πύρινη γλώσσα τοῦ ποταμοῦ πού κόβει πλάγια ὅλο τὸ δεξιὸ μέρος τῆς παράστασης, φαίνονται τὰ κεφάλια τῶν ἁμαρτωλῶν χωρὶς ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ἀριστερά τοῦ πύρινου ποταμοῦ, σὲ ἓνα κομμάτι ξηρᾶς, εἰκονίζονται θηρία, πού ἀπὸ τὰ στόματά τους ἀποδίδουν μέλη τῶν νεκρῶν. Ἡ γῆ προσωποποιημένη, ντυμένη σάν βασίλισσα, κάθεται στὴ ράχη ἐλέφαντα. Μέ τὰ δύο χέρια της σηκωμένα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι κρατεῖ δύο ἀστραφετὰ σπαθιά. Πάνω ἡ ἐπιγραφή: *Ἡ γῆς*. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ποταμοῦ τὸ θαλάσσιο στοιχεῖο μέ ψάρια καὶ τὴ θάλασσα προσωποποιημένη



Εικ. 22. Οί Δίκαιοι. Λεπτομέρεια της Εικ. 20.

καί καθισμένη στή ράχη ενός θαλάσσιου κήτους. Εικονίζεται επίσης ένα ιστιοφόρο, μιά γοργόνα, δύο χταπόδια. Έπιγραφή: *η θάλασα*. Πάνω από τόν πύρινο ποταμό, ψηλά, εικονίζεται μία ομάδα ανθρώπων, πού σύμφωνα μέ τήν έπιγραφή είναι οί Έβραίοι, καί μπροστά από αὐτούς ὁ Μωυσής μέ εἰλητάρι μέ μισοσβησμένη έπιγραφή: *Οὗτος ἐστὶ ὁ νυμφ[ίος]*.

Ἡ κόλαση εἰκονίζεται κάτω δεξιά σέ τέσσερις ζώνες, μέσα στίς ὁποῖες ἀναπτύσσονται τά βασανιστήρια τῶν ἁμαρτωλῶν, πού τίς ἁμαρτίες τους μαθαίνουμε ἀπό έπιγραφές ζωγραφισμένες πάνω στό σκοῦρο κάμπο. Οἱ κολασμένοι παριστάνονται ὅλοι γυμνοί, ὅπως ἄλλωστε καί οἱ δαίμονες πού τούς βασανίζουν μέ ρόπαλα, κοντάρια κτλ. Οἱ τιμωρημένοι ἔχουν σάρκα ρόδινη καί πολλές φορές ἔκδηλα τά χαρακτηριστικά τοῦ φύλου τους. Εἰκονίζονται στήν πρώτη σειρά: ὁ πόρνος, ἡ πόρνη, ὁ παραζηγιατζής, ὁ βλάσφημος καί ὀρκιζόμενος ψευδώς, ὁ φιλάργυρος, ὁ κρασωπόλις. Στή δεύτερη σειρά: οἱ παραβλακισταί, ὁ μυλονάς, ἡ αἰμομίχτρα καί πεδοκτόνος, οἱ καθεύδωντες ταῖς εωρταῖς. Στήν τρίτη σειρά: ὁ κλέπτης, ὁ τάρταρος, ὁ διαβαλτής, ὁ βρυγγός τῶν ὁδόντων. Στήν τέταρτη τέλος σειρά εἰκονίζονται τρεῖς δίσκοι μέ κεφάλια ἁμαρτωλῶν χωρίς έπιγραφές.

Ἡ Δευτέρα Παρουσία ἔχει ἀποδοθεῖ μέ λιτό ὕφος. Ἐκφράζει ὄχι μόνο τήν εὐλάβεια καί τό φόβο τῶν πιστῶν γιά τή μέλλουσα κρίση τῶν νεκρῶν καί ζώντων ἀλλά καί τό πνεῦμα τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων γιά τά κοινωνικά ἔκτροπα τῆς ἐποχῆς. Ἐτσι ἡ ἀπεικόνιση τῶν τιμωριῶν γιά κάθε ἁμάρτημα χωριστά καί τό εἶδος τῆς τιμωρίας του καταλήγουν νά γίνονται καί μέσο σωφρονισμοῦ καί ἐλέγχου τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς μέ σκοπό τή διατήρηση τῆς ἠθικῆς τάξης.

Στίς ἐνώσεις τῶν διάφορων ζωνῶν, στά κάτω τμήματα τῶν τοίχων καί γενικά στίς ἐπιφάνειες τῆς ἐκκλησίας πού δέν καλύπτονται ἀπό παραστάσεις, γίνεται χρήση γραπτῶν κοσμημάτων. Ἐκτείνονται κυρίως σέ ζῶνες καί εἶναι γνωστά καί κοινά ἀπό ἐκκλησίες τοῦ 17ου αἱ. στήν Ἀττική καί τή Βοιωτία. Ἐτσι στό Ἱερό, κάτω ἀπό τήν Ἀγία Τράπεζα, καί στό τέμπλο ἔχουμε τό συνηθισμένο κόσμημα πού μιμεῖται βῆλο, στά κάτω τμήματα τῶν τοίχων τοῦ κυρίως ναοῦ καί τοῦ Ἱεροῦ τό πολύ ἀπλό κόσμημα πού σχηματίζεται ἀπό ἐπάλληλα ὀξυκόρυφα τρίγωνα μέ κυματιστή κόκκινη καί μαύρη γραμμή. Ὡραῖα φυλλοφόρα κοσμήματα ὑπάρχουν στούς λαμπάδες τῆς Ὡραίας Πύλης καί στό σφενδόνιο. Μεταξύ τῆς πρώτης καί τῆς δευτέρης ζώνης παρεμβάλλεται ἄλλο γραπτό κόσμημα πού σχηματίζεται μέ τό συνδυασμό συνεχῶν ρόμβων καί γραμμῶν καμπύλων, στολισμένων μέ φύλλα καί κάτω ἀπό αὐτό ἄλλο κόσμημα πού μιμεῖται ὀρθομαρμάρωση (Εἰκ. 23).

Τέλος, στίς ὀρθιες στενές ἐπιφάνειες συναντοῦμε τή γνωστή κορινθιά-

ζουσα σχηματοποιημένη κολόνα πού βρίσκουμε σέ πολλές κρητικές εικό-
νες καί τοιχογραφίες ἀπό τό 16ο μέχρι καί τό 18ο αἶωνα.

Τά πρότυπα τῶν ζωγράφων

Ὁ Γεώργιος καί ὁ Ἀντώνιος γιά νά συντάξουν τό εἰκονογραφικό πρό-
γραμμα τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς καταφεύγουν σέ πρότυπα πού πρέπει νά



Εἰκ. 23. Γραπτό κόσμημα μεταξύ α' καί β' ζώνης.

ἀναζητηθοῦν στίς παραδόσεις καί τήν καλλιτεχνική ἀντίληψη πού χαρακτη-
ρίζει τίς περιοχές τῆς Ἀττικῆς καί τῆς Βοιωτίας τό 17ο καί τίς ἀρχές τοῦ
18ου αἱ.

Ἡ παρατήρηση καί ἡ γνώση τῆς τέχνης τῶν τοιχογραφιῶν ἀλλά πῶ
πολύ τῶν εἰκόνων τῶν περιοχῶν αὐτῶν, πλούτισαν τή φτωχή ζωγραφική τους
παιδεία, ἀσφαλῶς λαϊκότερη, καί ἔδωσαν ἀφορμή γιά τή διαμόρφωση τε-
χνοτροπίας καί τεχνικῆς μέ σημεῖα ἀναφορᾶς στήν κλασική παράδοση.
Γιά τόν Ἀντώνιο, τουλάχιστον, γνωρίζουμε ὅτι ἦρθε στήν Ἀττική μέ τήν
ἐμπειρία μιᾶς τέχνης περισσότερο ἐπαρχιακῆς καί ἀπλῆς, πού νωρίτερα ἔ-
χει διαμορφωθεῖ στήν Πελοπόννησο ἀπό ντόπιους ζωγράφους, ὅπως π.χ.
τό Νατάλιο, τοὺς ἀδελφούς Μόσχους, τοὺς Κακαβάδες, τόν Ἰωάννη Ὑπα-
το. Ἡ διασταύρωση τῶν ἀναμνήσεων αὐτῶν μέ τίς ντόπιες παραδόσεις
καί ἡ γνώση προτύπων μέ αἰσθητική πῶ ἐκλεπτυσμένη καί λιγότερο λαϊ-
κή, εὐρύνει τήν τεχνική του μόρφωση καί ἀνεβάζει τήν ποιότητα τῆς δου-
λειᾶς του.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἐσωνάρθηκα τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Μελετίου²³ στόν
Κιθαιρῶνα, ἔργο ἄγνωστου καλοῦ ζωγράφου τοῦ 16ου αἱ., συνδεδεμένες μέ
τήν τέχνη τῶν Θηβαίων ζωγράφων τοῦ 16ου αἱ., καί κυρίως τῶν ἀδερφῶν

23. Α. Ὁ ρ λ ᾶ ν δ ο ς, Ἡ Μονή Ὁσίου Μελετίου καί τά παραλαύρια αὐτῆς, ABME
E' (1939-40), σ. 35-118. H. Deliyanni-Doris, Die Wandmalereien der Lite der
Klosterkirche von Hosios Meletios, Μόναχο 1975.

Γεωργίου ιερέως καί σακελλαρίου Θηβῶν καί Φράγγου Κονταρή, πού ἔχουν ἐπηρεαστεῖ ἀπό τό ἔργο τοῦ ἐπίσης Θηβαίου γνωστοῦ ζωγράφου Φράγγου Κατελάνου²⁴, ἔχουν δώσει ἀρκετά ὑποδείγματα, ὅπως π.χ. τό ὕφος καί τήν ἀσκητική αὐστηρότητα τῶν μετωπικῶν ἀγίων, τοὺς δίσκους μέ τοὺς προφῆτες, τό διακοσμητικό μοτίβο μέ τοὺς ρόμβους καί τίς φυλλοφόρες καμπύλες γραμμές, τό κόσμημα πού μιμεῖται τήν ὀρθομαρμάρωση. Ἐμμεση ἐπίδραση τῆς τέχνης τοῦ Κατελάνου ἐπίσης ἀναγνωρίζουμε καί στά ἔντονα σχιστά μάτια τοῦ ὁλόσωμου προφήτη Ἡλία στό νότιο τοῖχο.

Οἱ τοιχογραφίες πού φιλοτέχνησε τό 1682 στό νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Καισαριανῆς ὁ Πελοποννήσιος ζωγράφος Ἰωάννης Ὑπατος²⁵, ἔργο λαϊκότερο πού μεταφέρει τήν ἀπλούστερη ἀλλά ἀξιόλογη τέχνη τῆς πατρίδας του, πρέπει νά ἔδωσαν πρότυπα γιά τοὺς δίσκους μέ τά πορτραῖτα τῶν προπατόρων τοῦ Ἰσραήλ, τήν παράσταση τῆς ὁσίας Μαρίας καί τοῦ ἁββᾶ Ζωσιμᾶ κ.ἄ.

Οἱ δύο ζωγράφοι δέν ἀγνοοῦν καί τό ἔργο τοῦ ντόπιου ζωγράφου ιερέα Δημητρίου²⁶, πού τό 1610 τελείωσε τή διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Διονυσίου, μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῆς Παληοχώρας στήν Αἴγινα, τοῦ ἐπιλεγόμενου Ἐπισκοπή, καί τό 1622 φιλοτέχνησε τίς τοιχογραφίες τοῦ μικροῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Ἀμαρουσίου καί πιθανόν καί ἄλλων ναῶν τῆς περιοχῆς.

Ἐκτός ὅμως ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ 17ου αἰ., στίς ὁποῖες σχεδόν ἀπουσιάζει ἡ ἐπίδραση τῆς δυτικῆς αἰσθητικῆς, σημαντική πηγή τῆς τέχνης τους εἶναι καί ἡ ζωγραφική τῶν εἰκόνων τοῦ 17ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ., μέ τίς ὁποῖες ἔρχονται σέ ἐπαφή ἀφοῦ καί οἱ ἴδιοι, ὅπως καί οἱ περισσότεροι σύγχρονοι συνάδελφοί τους, ζωγραφίζουν φορητές εἰκόνες. Τήν τέχνη αὐτή διδάσκονται ἀπό τό Γεώργιο Μάρκου, ὁ ὁποῖος μέχρι καί τό 1746 —χρονολογία πού γιά τελευταία φορά ἔχουμε ὑπογραφή του σέ εἰκόνα τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στήν μονή Φανερωμένης²⁷— φιλοτέχνησε μόνος του ἢ μέ τοὺς μαθητές του ἀρκετές ἀπό αὐτές. Μέσα ἀπό τά πρότυπα τῶν εἰκόνων αὐτῶν δέχονται καί ἀφομοιώνουν, ὅχι πάντα μέ ἐπιτυχία, εἰκονογραφικούς τύπους πού ἀνάγονται σέ κλασικά κρητικά ἀρχέτυπα, ὅπως π.χ. τό Χριστό τοῦ τέμπλου καθισμένο σέ ξυλόγλυπτο θρόνο μέ ὑποπόδιο καί τήν ἐνθρονη Παναγία τοῦ Ἀνδρέα Ρίζου²⁸.

Στή μονή Φανερωμένης βλέπουν μιά εἰκόνα τῶν ἀγίων Σαράντα Μαρ-

24. Μ. Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (Ἐκδοτική Ἀθηνῶν), Ι', σ. 424-425.

25. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 198-199.

26. Μ. Χατζηδάκης, ὁ.π., ΙΑ', σ. 256.

27. Γ. Σωτηρίου, ὁ.π., σ. 126.

28. Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ἀρ. 9, 10, πίν. 12, 13, 15.

τύρων, έργο του Θεοδώρου Πουλάκη²⁹, της πιο συντηρητικής φάσης της ζωγραφικής του, και την αποτυπώνουν, αντίστροφα, στο νότιο τοίχο της Αγίας Παρασκευής, προσθέτοντας μόνο μερικά δευτερεύοντα στοιχεία που απορρέουν από την αισθητική αντίληψη της εποχής τους, όπως π.χ. έναν κοιμισμένο φρουρό στην άριστερή γωνία της παράστασης. Από τον ίδιο ζωγράφο, έμμεσα, αντιγράφουν τα δάπεδα με τις ορθογώνιες μαρμάρινες πλάκες που βλέπουμε στον Ακάθιστο και που αυτός με τη σειρά του έχει αντιγράψει από το Γ. Κλότζα. Επίσης, από άλλους ζωγράφους σύγχρονους του, επηρεασμένους από την τέχνη της Δύσης, μιμούνται τις περίτεχνες κορινθιακές κολόνες, τους φιόγκους, τις πανοπλίες, το άλλογο που καλπάζει καθώς και άλλα επουσιώδη διακοσμητικά στοιχεία.

Μέσα από το δάσκαλό τους επικοινωνούν με την τεχντροπία του Κρητικού Έμμανουήλ Τζάνε³⁰, από τον οποίο έχει επηρεαστεί ο Γεώργιος Μάρκου. Επίδραση δέχονται και από εικόνες συντηρητικότερες που ακολουθούν τα έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού και του Έμμανουήλ Λαμπάρδου.

Όμως την όλη εξέλιξη του έργου τους σημαδεύει και κατευθύνει η μαθητεία τους στην τοπική «σχολή» του Άργείου ζωγράφου Γεωργίου Μάρκου, με την τέχνη του οποίου μαζί με τους άλλους συναδέλφους τους, τον Άθηναίο αριστοκράτη Νικόλαο Μπενιζέλο και τον ιερέα Δημήτριο, πρώην οικονόμο Φαναρίου, έρχονται καθημερινά σε άμεση επαφή και από τον οποίο διδάσκονται, εφαρμόζοντας ταυτόχρονα στην πράξη, κάτω από την καθοδήγησή του, τους κανόνες μιας ζωγραφικής καλύτερης ποιότητας, που ξεχωρίζει αυτή την εποχή, λογιότερης και προσανατολισμένης στην παράδοση των κρητικών εικόνων του 16ου αϊ. Η τεχντροπία του Γεωργίου Μάρκου είναι συντηρητικότερη και περισσότερο προσκολλημένη στην άγιορείτικη τοιχογραφία έως το 1727 —υπάρχουν ενδείξεις ότι επισκέφθηκε το Άγιον Όρος— όταν ζωγραφίζει πρώτα στη μονή Πετράκη (1719)³¹ και έπειτα στον Άγιο Γεώργιο ή Νικόλαο τό Χωστό στον Καρρητό της Άττικής, τον επιλεγόμενο και άσκηταριό του Αγίου Τιμοθέου (1727). Δέχεται περισσότερες «φράγκικες» επιδράσεις μετά τη, σχεδόν βέβαιη, μετάβασή του στη Βενετία και η τέχνη του επιδρά όχι μόνο στους συνεργάτες του αλλά και σε τεχνίτες ακόμα μεταγενέστερους, που επιθυμούν να εκτελέσουν έργα μέσα στα όρια της Άττικής και της Βοιωτίας, που να βρίσκονται κοντά στα κλασικά πρότυπα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

29. Ά. Ξυγγόπουλος, ό.π., σ. 248-256.

30. Ό.π., σ. 222-240. Ν. Δρανδάκης, Ό Έμμ. Τζάνε Μπουνιαλής, Άθηναι 1962.

31. Μαρία Σωτηρίου, Τό Καθολικόν της Μονής Πετράκη, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Β' (1960-1961), σ. 101-129.

Σ' αυτή τή δεύτερη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του δραστηριότητας, τήν ἐπηρεασμένη περισσότερο ἀπό τή Δύση, ἐκτελεῖ ὁ Γεώργιος Μαύρου μαζί μέ τούς μαθητές του, τό 1735, τό μεγαλύτερο καί γνωστότερο ἔργο του πού εἶναι ἡ διακόσμηση τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Φανερωμένης στή Σαλαμίνα³². Ἐκεῖ σέ 3.600 περίπου σκηνές ἀναπτύσσει ὅλο τό παραδοσιακό πρόγραμμα τῆς ὁρθόδοξης εἰκονογραφίας. Ἀπό τήν πλούσια διακόσμηση τοῦ ναοῦ αὐτοῦ ἀλλά καί ἀπό παλιότερα, πιό συντηρητικά ἔργα τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Πετράκη, τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στό Κορωπί³³, καθώς καί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στόν Κουβαρᾶ, ὅπου πιθανόν ἔχουμε ζωγραφική του, ὁ Γεώργιος καί ὁ Ἀντώνιος θά ἀντλήσουν θέματα πού θά ζωγραφίσουν λίγα χρόνια ἀργότερα στή μικρή ἐκκλησία τοῦ Μαρκόπουλου. Τέτοια θέματα εἶναι ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος (τούς εἴκοσι τέσσερις οἴκους του ἔχει ἀπεικονίσει ὁ Γεώργιος Μάρκου στά πάνω τμήματα τῶν τοίχων τοῦ Ἱεροῦ στό καθολικό τῶν μονῶν Πετράκη καί Φανερωμένης στή Σαλαμίνα), ἐκλεκτικά μιά σειρά ἀπό μαρτυρολογία (113 σκηνές μαρτυρίων, κατά τό μηνολόγιο, διακοσμοῦν τό βόρειο καί νότιο κλίτος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Φανερωμένης), τό Ὅραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας, ἡ Φλεγόμενη Βάτος, οἱ μορφές τῶν ἁγίων, ἡ πολυπρόσωπη Δευτέρα Παρουσία.

Ἄλλοτε οἱ σκηνές αὐτές παραλαμβάνονται αὐτούσιες, χωρίς ἀναζητήσεις καί προβληματισμούς, ἄλλοτε μεταφέρονται λίγο ἢ πολύ παραλλαγμένες. Ἔτσι, συγκρίνοντας τίς σκηνές τοῦ Ἀκάθιστου τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς μέ τή σχετική εἰκονογραφία τῆς μονῆς Φανερωμένης παρατηροῦμε τά ἑξῆς:

Στόν 1ο (Ἄγγελος Πρωτοστάτης) καί στό 2ο (Βλέπουσα ἡ Ἁγία) οἶκο οἱ ὁμοιότητες εἶναι μεγάλες, θά νόμιζε κανεῖς ὅτι χρησιμοποιήθηκε τό ἴδιο ἀνθίβολο. Ὅμοιες ἐπίσης εἶναι οἱ σκηνές στόν 5ο (Ἐχουσα Θεοδόχον), τόν 8ο (Θεοδρόμον Ἀστέρα), τό 13ο (Νέαν ἔδειξεν κτίσιν), τό 19ο (Τεῖχος εἰ τῶν Παρθένων), τόν 22ο (Χάριν δοῦναι θελήσας) οἶκο.

Σέ ἄλλες σκηνές τοῦ Ἀκάθιστου οἱ διαφορές εἶναι δευτερεύουσας σημασίας καί περιορίζονται μόνο σέ λεπτομέρειες, ὅπως π.χ. στόν 3ο οἶκο (Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι) ὁ ἄγγελος προτείνει τό χέρι πρὸς τή Θεοτόκο ἀντί νά δείχνει στόν οὐρανό ἢ προσθέτονται νέα ἐπουσιώδη στοιχεῖα, ὅπως π.χ. στόν 4ο οἶκο (Δύναμις τοῦ Ὑψίστου), ὅπου τήν ὁθόνη πίσω ἀπό τό θρόνο τῆς Παναγίας πού ἐδῶ εἶναι κόκκινη κρατοῦν τέσσερις ἄγγελοι ἐνῶ στά παλιότερα πρότυπα τῆς μονῆς Φανερωμένης, τῆς μονῆς Βαρλαάμ

32. Γ. Σωτηρίου, ὁ.π.

33. Χ. Γκιτάκος, Χριστιανικαὶ ἀρχαιότητες τῆς κωμοπόλεως Κορωπί. Ὁ ναός τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, Ἀθῆναι 1909.

καί τῆς μονῆς τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῶν Μετεώρων³⁴ ἡ ὁθόνη εἶναι λευκή καί τήν κρατοῦν δύο ἄγγελοι.

Σέ ἄλλες σκηνές ἡ εἰκονογραφία τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς ἀπομακρύνεται περισσότερο ἀπό τόν Ἀκάθιστο τῆς μονῆς Φανερωμένης καί ἐπιστρέφει σέ αὐστηρότερους τρόπους ἐκφρασης, π.χ. ὁ 7ος οἶκος (Ἦκουσαν οἱ Ποιμένες) θυμίζει, παρά τή διαφορετική θέση καί τόν ἀριθμό τῶν προσώπων, τή λιτότητα τῆς ἀνάλογης σκηνῆς στή μονή Πετράκη καί ἀπηχεῖ παλιότερες ἀπεικονίσεις ἀπό τίς μονές τῶν Μετεώρων καί τοῦ Ἁθω (Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσά, καθολικό μονῆς Λαύρας, μονή Διονυσίου), καθώς καί ἀπό τό παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στή μονή Παύλου³⁵, τό ὁποῖο παρόλο πού ἔχει διακοσμηθεῖ ἀπό τό μή Κρητικό Ἀντώνιο, ἐπηρεάζεται ἀπό τήν εἰκονογραφία τῆς κρητικῆς σχολῆς. Στόν 9ο οἶκο (Ἰδον Παῖδες Χαλδαίων) ἡ Παναγία δέν εἰκονίζεται καθισμένη σέ βράχο ἀλλά σέ ξυλόγλυπτο σκαμνί πού πλησιάζει περισσότερο τοὺς ξύλινους θρόνους τῶν ἀντίστοιχων παραστάσεων στή μονή Βαρλαάμ καί τή μονή τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῶν Μετεώρων.

Ἄλλοῦ ὁ Ἀκάθιστος στήν ἐκκλησία τοῦ Μαρκόπουλου διαφοροποιεῖται τελείως ὄχι μόνο ἀπό τόν Ἀκάθιστο τῆς μονῆς Φανερωμένης ἀλλά καί ἀπό τά προγενέστερα παραδείγματα τῆς μονῆς Βαρλαάμ καί τῆς μονῆς τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῶν Μετεώρων. Ἐτσι στό 10ο οἶκο (Κήρυκες Θεοφόροι) οἱ Μάγοι παριστάνονται πεζοί καί ὄχι ἑφιπποι, τά πρόσωπα τῆς σκηνῆς εἶναι ἐλάχιστα. Τό ἴδιο παρατηρεῖται καί στόν 11ο οἶκο (Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ). Ἡ φυγή στήν Αἴγυπτο παριστάνεται μέ τόν Ἰωσήφ νά προηγεῖται μέ τό παιδί στοὺς ὤμους καί τή Θεοτόκο νά ἀκολουθεῖ πάνω στό ὑποζύγιο. Γενικά θά μπορούσε νά ὑποθέσει κανεῖς ὅτι στό ἱστορικό μέρος τοῦ Ἀκάθιστου, ἡ ἀπομάκρυνση ἀπό τό πρότυπο τῆς μονῆς Φανερωμένης προέρχεται ἀπό τήν τάση τῶν ζωγράφων νά ἀποφύγουν τυχόν νεωτερισμούς τοῦ Γεωργίου Μάρκου καί νά πλησιάσουν σέ παλιότερα πρότυπα. Τοῦτο δέν παρατηρεῖται στό δεύτερο μέρος, ὅπου πολλά νεωτερικά στοιχεῖα ὑπάρχουν καί ἡ ὅλη ἐργασία φαίνεται πρόχειρη καί βιαστική, π.χ. στόν 24ο οἶκο (ᾠ Πανύμνητε Μῆτερ) ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται σέ προτομή μέσα στόν οὐρανό.

Ὅσο γιά τά μαρτυρολόγια τά συναντοῦμε ἀπαλλαγμένα ἀπό τή σκληρότητα τῶν μαρτυριῶν τοῦ Γεωργίου Μάρκου. Οἱ ζωγράφοι τοῦ Μαρκόπουλου εἶναι πιό ἀνθρώπινοι, εἰκονίζοντας στιγμές πού προηγοῦνται τῶν μαρτυριῶν. Οἱ μάρτυρες παραμένουν ἥρεμοι, σέ ἔκσταση, οἱ δῆμιοι μέ τίς φράγικες

34. Ἁ. Ξυγγόπουλος, ὁ.π., σ. 192 καί Κ. Καλοκύρης, Ἡ Θεοτόκος εἰς τήν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καί τῆς Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 273-280.

35. G. Millet, Recherches, σ. 93 εἰκ. 36-37.

πανοπλίες φαίνονται σάν νά μή μετέχουν στά δρώμενα. Εισάγουν καί νέες σκηνές, ὅπως αὐτές ἀπό τό βίο καί τά μαρτύρια τῆς ἁγίας Παρασκευῆς, πού δέν εἰκονίζονται συχνά. Ἀπό τίς ὑπόλοιπες παραστάσεις ἡ «Ἁγία Βάτος» μένει πιστή στά συνήθη πρότυπα τοῦ 17ου αἰ., ἐνῶ στή Φανερωμένη ὁ Μωσῆς (ἀπό ἐπίδραση εἰκόνας πιθανόν τοῦ Ἑμμανουήλ Λαμπάρδου) εἰκονίζεται τρεῖς φορές σέ τρεῖς διαφορετικές στιγμές³⁶. Καί ἡ παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας μιμεῖται ἀνάλογες παραστάσεις τοῦ Γεωργίου Μάρκου στό ναό τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Κουβαῤᾤ³⁷ καί στή μονή Φανερωμένης μέ μερικές παραλλαγές, ὅπως π.χ. τόν ἡμικυκλικό θρόνο τῶν ἀποστόλων.

Ἐντύπωση κάνει τό γεγονός ὅτι οἱ ἐντολές τῆς «Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς τέχνης» τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, πού ὑποδεικνύουν τόν τρόπο ἀπεικόνισης τῶν διάφορων σκηνῶν, δέ φαίνεται νά ἐφαρμόζονται πάντοτε στήν εἰκονογραφία τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς.

Οἱ ζωγράφοι καί ἡ τεχνοτροπία τους

Τούς ζωγράφους τοῦ Μαρκόπουλου γνωρίζουμε ἀπό παλιότερα. Τό 1732 ἀναφέρονται βοηθοί τοῦ Γεωργίου Μάρκου στήν ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στό Κορωπί, ὅπου γιά πρώτη φορά ὁ γνωστός ζωγράφος ἐργάζεται μέ ὀργανωμένο συνεργεῖο. Ἡ ἐπιγραφή σημειώνει: *Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων / γῆς καί ἀνιστορήθη ὁ θεῖος καί / πάνσεπτος ναός οὗτος τῆς ὑπερ/ἁγίας Λεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου διὰ / συνδρομῆς καί ἐξόδων τῶν προεστό/των καί γερόντων τῆς κομῆς ταύτης καί / πάντων τῶν κατοικούντων ἐν αὐτῇ Κολι/α Πέτρου Λῆμα Νικόλα Ντούνη Γκιό/κα ἱστορήθη δέ κατὰ ΑΨΛΒ διὰ / χειρὸς Γεωργίου Μάρκου καί τοῦ μαθητοῦ αὐτοῦ Ἀντωνίου Νικόλα Μπε/νιζέλου ἔτι δέ καί γεωργάκη πά... /λη κακακι... τοι τοῦ Δημητρίου / ἱερέως πρώην οἰκονόμου Φαναρίου.*

Ἡ συντροφιά ἐμφανίζεται καί πάλι τό 1735 σέ ἐπιγραφή στό δυτικό τοῖχο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Φανερωμένης στή Σαλαμίνα. Ἀφοῦ ἀναφερθοῦν ἡ χρονολογία καί οἱ κτήτορες τῆς μονῆς, ἡ ἐπιγραφή καταλήγει... *Ἱστορήθη δέ διὰ χειρὸς Γεωργίου Μάρκου ἐκ πόλεως Ἀργους καί τοῦ μαθητοῦ αὐτοῦ Νικολάου Μπενιζέλου, Γεωργάκης καί Ἀντώνιος.* Παραλείπεται τό ὄνομα τοῦ Δημητρίου γιά τόν ὁποῖο δέν ἔχουμε πλέον καμία πληροφορία.

Οἱ δύο τεχνίτες τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς εἶναι διαφορετικῆς καλλιτεχνικῆς στάθμης. Ὁ ἕνας εἶναι καλός ζωγράφος, μέσα στά πλαίσια τῆς ἐποχῆς του καί ὑπερτερεῖ ἀπό τόν ὁμότεχνό του καί κατὰ τό πλάσιμο καί κατὰ

36. Κ. Καλοκύρης, ὁ.π., πίν. 257.

37. Χ. Μπούρας-Α. Καλογεροπούλου-Ρ. Ἀνδρεάδης, Ἑκκλησίες τῆς Ἀττικῆς, Ἀθήνα 1969, σ. 159, 161 εἰκ. 164, 169, 170.

τήν αντίληψη τῶν χρωμάτων πού εἶναι γενικά σκουρότερα. Ὁ ἄλλος περιορίζεται στό νά μιμεῖται δουλικά τή ζωγραφική τοῦ Γεωργίου Μάρκου.

Σχετικά μέ τόν τρόπο πού ζωγραφίζει ὁ πρῶτος ζωγράφος μπορούμε νά παρατηρήσουμε ὅτι τό λαϊκό στοιχεῖο χαρακτηρίζει τή δουλειά του, ὅμως ἐπιδεικνύει ἀξιοπρόσεκτη ἱκανότητα σωστής ἀπεικόνισης μέ φανερή τήν τάση, κυρίως ὅταν φιλοτεχνεῖ τά ὠραῖα πρόσωπα τῶν ἀγγέλων καί τῆς Παναγίας, νά ζωντανέψει τήν ἀνάμνηση τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ Ἀγίου Ὁρους.

Τά νεανικά αὐτά πρόσωπα παρουσιάζουν μία προσωπογραφική ὁμοιογένεια τήν ὁποία συναντοῦμε καί στό Θεοφάνη. Ἡ διαφορά εἶναι ὅτι στό Θεοφάνη ἡ ὁμοιογένεια στά δευτερεύοντα πρόσωπα, ὅπου ὑπάρχει, εἶναι ἡθελημένη γιά λόγους ὀργάνωσης τῆς δομῆς τῆς σύνθεσης ἐνῶ ἐδῶ προέρχεται ἀπό τήν προσήλωση στό συνταγολόγιο. Παρ' ὅλα αὐτά, τά αὐτόσχημα αὐτά πρόσωπα πού προβάλλονται σέ μαῦρο κάμπο, ὅπως καί στή μονή Ἀναπαυσᾶ³⁸, ἀποδίδουν μιά εὐγένεια καί ἀρχοντιά καί μᾶς θυμίζουν, παρά τή φανερή διαφορά ἐπιπέδου, τίς ὠραῖες κλασικές εἰκόνες τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰῶνα.

Τά πλατιά φωτεινά μάγουλα ἔχουν μιά σφαιρικότητα χαρακτηριστική, πού ἐπιτυγχάνεται μέ τόν τονισμό τῆς καστανόχρωμης σκιάς στήν περιφέρεια καί τή φωτεινότητα τῆς σάρκας τοῦ ὑπόλοιπου προσώπου. Οἱ καμπύλες εἶναι μαλακές, ἡ μετάβαση ἀπό τά σκιερά μέρη στά πῶ φωτεινά εἶναι ἀπαλή, χωρίς ἀπότομες ἀντιθέσεις. Οἱ «ψιμυθίες» ἀπό λεπτές ἄσπρες γραμμές τοποθετοῦνται μέ δεξιοτεχνία καί σύμφωνα μέ τήν παραδοσιακή τεχνική στά σημεῖα πού ἐξέχουν καί ἀποδίδουν σωστά ἀλλά σχηματοποιημένα τούς ὄγκους. Μέσα στό ἴδιο καλλιτεχνικό κλίμα καί ἀκόμα πῶ κοντά στό ἀγιορεῖτικο τυπικό εἶναι καί οἱ παραστάσεις τῶν ἀγίων καί ἱεραρχῶν μέ τά ἀνοιχτά εἰλητά καί τήν πλούσια, σχηματοποιημένη πτυχολογία. Σ' αὐτούς τούς ἀγίους οἱ ἐκφράσεις τοῦ προσώπου δηλώνονται μέ τόν ὑπερτονισμό τῶν ρυτίδων πού ἀποδίδονται μέ τό συνδυασμό σκούρων καστανῶν γραμμῶν καί πυκνές δέσμες ἄσπρων, προσπάθεια ρεαλιστικῆς ἀπεικόνισης πού καταλήγει στή σχηματοποίηση. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ πολύ ἐκφραστική μορφή τοῦ προφήτη Ἡλία στό νότιο τοῖχο, ἐργασμένη μέ ἐπιμέλεια καί δεξιοτεχνία πού ξεχωρίζει. Ἐδῶ οἱ ἀρετές τοῦ ζωγράφου εἶναι φανερές. Παρόλο πού μιά ἀκαμψία στή στάση καί στήν κίνηση δέν κρύβεται, ἐπιδεικνύεται χρωματική εὐαισθησία καί γνώση τῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν, κάθε μύς τοῦ προσώπου δουλεύεται ξεχωριστά, τά ζυγωματικά τονίζονται ἐντονα ἀλλά σωστά μέ τή χρήση τῆς καστανῆς σκιάς πού σβήνει μαλακά μέ τόνους ἐν-

38. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-24 (1969-1970).

διάμεσους. Οί πολλές καί ισχυρές «ψιμυθίες» ακολουθοῦν μέ συνέπεια τό σχῆμα τοῦ ὄγκου πού θέλουν νά φωτίσουν.

Ἡ δεξιότηχία τοῦ ζωγράφου φαίνεται καλύτερα στό ὑψωμένο χέρι τοῦ προφήτη μέ τίς ἀπαλές ἀποχρώσεις τῆς σάρκας στό βραχίονα πού καταλήγει σέ λεπτά, πολύ μακριά δάχτυλα, ἄλλο χαρακτηριστικό τῆς τέχνης του. Ἡ πλούσια ἄσπρη γενειάδα καί τά καλοδοουλεμένα μακριά μαλλιά φέρνουν στή μνήμη μας τοὺς σεβάσμιους γέροντες τῆς μονῆς Σταυρονικήτα³⁹. Παρόμοιο τρόπο δουλειᾶς καί φροντίδας γιά τήν πλαστική ἀνάδειξη τῶν ὄγκων καθὼς καί τήν ἴδια λεπτομέρεια τῆς μαύρης καί ἄσπρης γραμμῆς πού «γράφει» τά μάτια, θά συναντήσουμε τό 1764 στόν Πρόδρομο πού θά ζωγραφίσει ὁ ἴδιος ζωγράφος στό χτιστό τέμπλο τοῦ ταφικοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στόν Ὅσιο Μελέτιο στόν Κιθαιρώνα (Εἰκ. 16)⁴⁰.

Πρέπει νά ἐπισημανθεῖ παρ' ὅλα αὐτά μιᾷ ἀνισότητά, μιᾷ διαβάθμιση στήν ποιότητα τῆς δουλειᾶς του. Ἐτσι, στοὺς δώδεκα πρώτους οἴκους τοῦ Ἀκάθιστου, στήν παράσταση τῶν Σαράντα Μαρτύρων, στόν προφήτη Ἡλία, στοὺς προφῆτες μέσα στά στηθάρια, στή Δευτέρα Παρουσία, παρατηρεῖται μεγαλύτερη πλαστικότητα καί προσήλωση στή λεπτομέρεια τοῦ σχεδίου ἐνῶ ἀντίθετα στό β' μέρος τοῦ Ἀκάθιστου, στά μαρτυρολόγια, εἶναι φανερή κάποια προχειρότητα καί πλαδαρότητα.

Γενικά ὁ πρῶτος ζωγράφος παρουσιάζεται πιό λιτός καί πιό κλασικός ἀπό τό Γεώργιο Μάρκου. Ἡ διαφοροποίηση στήν τεχνική εἶναι ἰσχυρή. Οἱ μορφές εἶναι πιό ζωντανές, λιγότερο πλαδαρές καί σχετικά ἀπαλλαγμένες ἀπό τήν ξηρότητα καί ἐπιπεδότητα τῶν ἔργων τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Γεωργίου Μάρκου⁴¹. Ἀκόμα καί τά ροῦχα τῶν ἁγίων, ἀπό βαρὺ ὕφασμα, ἔχουν βαθύτερες καί πυκνότερες πτυχές καί παρά τή σχηματοποίηση πού ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει, ἔχουν κολπώσεις μαλακότερες, πού δέν εἶναι ἄσχετες μέ τήν κίνηση τοῦ μέλους πού κρύβεται ἀπό κάτω. Τό χρῶμα γίνεται πιό παχύ, οἱ ἔντονες ἀντιθέσεις χρωμάτων ἐδῶ ἀποφεύγονται, οἱ τόνοι γίνονται ἡρεμότεροι καί πιό ἁρμονικοί. Ἡ χρωματική κλίμακα στενεύσει, περιορίζεται στό γκρί, τό πράσινο, τό μπλέ καί τό φωτεινὸ κόκκινο, μέ τό ὅποιο συνήθως ὁ ζωγράφος χρωματίζει τά ροῦχα τῆς Παναγίας, τῶν ἀγγέλων, τῶν μαρτύρων. Τά κτίρια γίνονται λιγότερο συσσωρευμένα, περισσότερο «κρητικά» ἀπό ὅ,τι στή μονή Φανερωμένης.

Τέλος, ὁ τεχνίτης δέν ἀγνοεῖ καί τόν κανόνα τῆς ἀντίστροφης προοπτικῆς, πού τόν ἀκολουθεῖ συχνά ὅταν θέλει νά τονίσει τή σπουδαιότητα τῶν προσώπων τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας.

39. Μ. Chatzidakis, ὁ.π., πίν. 51, 52, 53, 56, 57, 62.

40. Α. Ὁρλάνδος, ὁ.π., σ. 115-118.

41. Χ. Μπούρας - Α. Καλογεροπούλου - Ρ. Ἀνδρεάδη, ὁ.π., εἰκ. 173, 174.

Ὁ δεύτερος ζωγράφος τοῦ Μαρκόπουλου εἶναι προσκολλημένος στή ζωγραφική τοῦ δασκάλου του καί ἄμεσα ἐπηρεασμένος ἀπό τήν τεχνική του. Τά πρόσωπα στίς τοιχογραφίες πού φιλοτέχνησε εἶναι χωρίς ψυχή, λιγότερο φωτεινά, προπάντων τά γεροντικά, οἱ πτυχώσεις τῶν ρούχων σκληρές καί καμιά φορά ἀνύπαρκτες, οἱ στάσεις ἄκαμπτες, ἡ σχηματοποίηση ἰσχυρή. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ τοιχογράφος αὐτός διαθέτει καλλιτεχνική ἱκανότητα περιορισμένη —ἀποφεύγει νά ζωγραφίσει πολυπρόσωπες συνθέσεις— προσανατολισμένη ὅμως στήν κρητική αὐστηρότητα, τάση πού ἐμφανίζεται καί ἐπικρατεῖ γενικότερα σέ ὅλη τή διάρκεια τοῦ 18ου αἰώνα.

Ἡ ταύτιση τῶν ζωγράφων

Οἱ παραστάσεις πού μπορούμε νά ἀποδώσουμε στόν πρῶτο ζωγράφο εἶναι οἱ σκηνές τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου, τά μαρτυρολόγια, τό Ὁραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας, τά πορτραῖτα τῶν ἁγίων Γερμανοῦ, Γρηγορίου τοῦ Διαλόγου, Ἀντωνίου, Εὐθυμίου, Σάββα, Θεοδοσίου, Σεραφεῖμ, Ἐφραίμ, οἱ ἀπεικονίσεις τῶν ἁγίων Θέκλας, Ἀνδρέα, προφήτη Ἡλία, ἀββᾶ Ζωσιμᾶ, Μαρίας Αἰγυπτίας καί Σαράντα Μαρτύρων. Ἐπίσης τά στηθάρια μέ τίς προτομές τῶν Δικαίων τοῦ Ἰσραήλ, στηθάρια ἁγίων στό σφενδόνιο, ἡ παράσταση τοῦ «Ἀναπεσόντος» πάνω ἀπό τή θύρα εἰσόδου καί ἡ Δευτέρα Παρουσία. Ἀπό τό δικό του χέρι πρέπει νά ἔγιναν καί τά γραπτά κοσμήματα πού στολίζουν τά κενά μεταξύ τῶν παραστάσεων καί κυρίως τό ὥραιο φυλλοφόρο κόσμημα πού στολίζει τό σφενδόνιο.

Ὁ δεύτερος ζωγράφος ἐργάστηκε στόν ἀνατολικό τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ, πιθανόν σέ συνεργασία μέ τό Γεώργιο Μάρκου, καί στόν κυρίως ναό. Στό Ἱερό ζωγραφίζει τήν Πλατυτέρα, τό διάκονο Στέφανο, τόν ἅγιο Ἐλευθέριο, τόν Εὐαγγελισμό, τήν Ἀκρα Ταπείνωση. Στόν κυρίως ναό φιλοτεχνεῖ τοὺς ἁγίους Γεώργιο καί Δημήτριο ἔφιππους, τοὺς ἀρχαγγέλους Μιχαήλ καί Γαβριήλ, τοὺς ἁγίους Βλάσιο, Εἰρήνη, Χαράλαμπο, Κωνσταντῖνο καί Ἑλένη, Μαρίνα, Αἰκατερίνη, Νικόλαο, Προκόπιο, Σπυρίδωνα, Κοσμᾶ καί Δαμιανό, Παντελεήμονα καί τοὺς ἀποστόλους Πέτρο καί Παῦλο.

Δέν μπορούμε νά προσδιορίσουμε, ἀπό ὅσα εἶναι σήμερα γνωστά, ποιός ἀπό τοὺς δύο τεχνίτες εἶναι μεγαλύτερος στήν ἡλικία, ἀφοῦ καί οἱ δύο ἐμφανίζονται μαζί γιά πρώτη φορά στήν ἐπιγραφή τῆς Κοίμησης στό Κορωπί καί ἀργότερα πάλι μαζί στήν ἐπιγραφή τῆς μονῆς Φανερωμένης. Προπάντων ὅμως δέ βρέθηκε κανένα στοιχεῖο πού νά διευκρινίζει ποιός ἀπό τοὺς δύο, ὁ Γεώργιος Κυπριώτης ἢ ὁ Ἀντώνιος Μάρκου εἶναι ὁ καλλιτεχνικά ὀριμότερος ζωγράφος. Ὡς ἔνδειξη θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ τό γεγονός ὅτι στήν κτητορική ἐπιγραφή τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς προτάσσεται τό ὄνομα τοῦ Κυπριώτη. Βέβαια στήν ἐπιγραφή τῆς Κοίμησης ὁ

Ἀντώνιος ἀναφέρεται μέ τό μικρό του ὄνομα, ἀμέσως μετά τόν ἀδερφό του. Τοῦτο ὅμως δέ θά πρέπει νά ἔχει σημασία, γιατί ἐκεῖ προτάσσεται καί ἀπό τό ὄνομα τοῦ Νικολάου Μπενιζέλου, κατεξοχήν συνεργάτη καί ἴσως συνομήλικου τοῦ Γεωργίου Μάρκου.

Ἄλλη ἐνδειξη, πού ἐνισχύει τήν ὑπόθεση ὅτι ὁ Γεώργιος Κυπριώτης εἶναι ὁ πρῶτος ζωγράφος, ἔχει σχέση μέ τήν τεχνική τῶν δύο ζωγράφων. Φαίνεται πιθανότερο, ἐξαιτίας τῆς πολύ στενῆς συγγένειας, νά εἶναι ὁ Ἀντώνιος ἐκεῖνος πού ἐπηρεάζεται περισσότερο καί μιμεῖται σχολαστικά τή ζωγραφική τοῦ ἀδερφοῦ του. Ἀντίθετα ὁ Γεώργιος, μὴν ἔχοντας, προφανῶς ἄμεση σχέση καί συνεχή ἐπαφή, ἀπομακρύνεται ἀπό τήν τεχνική τοῦ Γεωργίου Μάρκου καί ἀναπτύσσει πιο προσωπικούς τρόπους ἐκφρασης.

Ὡστόσο, ἡ дуάδα συνεχίζει νά ἐργάζεται καί μετά τό 1751 σέ πολλές ἐκκλησίες στήν Ἀττική καί τή Βοιωτία, ἐξυπηρετώντας πλέον μία πελατεία πού ἔχει μεταβιβαστεῖ ἀπό τό Γεώργιο Μάρκου, ἄλλοτε σέ συνεργασία, ἄλλοτε ὁ καθένας χωριστά. Στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ πρῶτου ζωγράφου βρίσκουμε στό μικρό καθολικό τῆς μονῆς Ἀγίας Τριάδας στό Μαρκόπουλο ⁴², στό ἐκκλησάκι τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου στή θέση Θίτι ἢ Κίτσι στή Βάρη (1763) ⁴³, στό ταφικό παρεκκλήσι τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τῆς μονῆς Ὁσίου Μελετίου στόν Κιθαιρώνα (1764) ⁴⁴. Καί οἱ δύο μαζί ζωγραφίζουν στήν προσκολλημένη στήν Ἀγία Παρασκευή μικρή ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Θέκλας στό Μαρκόπουλο.

Μέσα στό ἴδιο πνεῦμα βρίσκονται καί οἱ τοιχογραφίες πού κοσμοῦν τά κάτω τμήματα τῶν τοίχων τοῦ διακονικοῦ τῆς μονῆς Δαφνίου, τό νάρθηκα καί τό καμπαναριό τῆς μονῆς Ἀγίου Ἱεροθέου στά Μέγαρα ⁴⁵, τόν Ἅγιο Ἀθανάσιο ⁴⁶ καί τόν Ἅγιο Πέτρο στό Κορωπί ⁴⁷, τό ναό τῆς Παναγίας (1767) στό νεκροταφεῖο τοῦ Μαρκόπουλου.

Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι μετά τό 1751 δέ σημειώνονται πλέον τά ὀνόματά τους στίς ἀνορθόγραφες κτητορικές ἐπιγραφές τῶν ναῶν πού ἀναφέραμε, παρά τή διαδεδομένη συνήθεια τῆς ἐποχῆς. Τοῦτο σημαίνει πῶς μετά τό ἔργο πού ἐκτέλεσαν στήν Ἀγία Παρασκευή εἶναι ἀρκετά γνωστοί καί μαζί μέ ἄλ-

42. Ὁ.π., σ. 154-156, εἰκ. 131-143.

43. Ὁ.π., σ. 88-90, εἰκ. 81-90.

44. Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεῖα νομῶν Ἀττικῆς, Πειραιῶς καί νήσων, ΑΔ 29 (1973-74): Χρονικά, σ. 193.

45. Ν. Καλογερόπουλος, Νέα Ἑστία 18 (1935), σ. 765-766. Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινόν καί Χριστιανικόν Μουσεῖον, ΑΔ 21 (1966): Χρονικά, σ. 20.

46. Χ. Μπούρας - Α. Καλογερόπουλου - Ρ. Ἀνδρεάδης, ὅ.π., σ. 11-12, εἰκ. 18-34.

47. Ὁ.π., σ. 9-10, εἰκ. 1-13.

λους ἐπιγόνους τοῦ Γεωργίου Μάρκου, τοιχογράφους καί ζωγράφους εἰκόνων, θεωροῦνται οἱ τελευταῖοι μιμητές τῆς παραδοσιακῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στήν περιοχή τῆς Ἀττικῆς καί τῆς Βοιωτίας.

ΜΑΡΙΑ ΛΑΖΑΡΗ

R É S U M É

LES FRESQUES DE HAGHIA-PARASKÉVI A MARCOPOULO EN ATTIQUE

L'étude des fresques de l'église de Haghia-Paraskévi à Markopoulo (Mésogée) en Attique nous permet de constater l'influence des fresques du 16^e et 17^e siècle et des icônes de la même époque qui sont marquées par l'esthétique de l'école crétoise, sur les peintres qui travaillèrent dans des églises d'Attique et de Béotie au 18^e siècle.

Les fresques de Haghia-Paraskévi ont été réalisées par trois artistes.

Les fresques du mur de l'iconostase, ainsi que l'atteste une inscription et peut-être également quelques fresques du mur Est du chœur ont été réalisées en 1741 par le célèbre peintre Georgios Markou.

Dix ans plus tard, en 1751, ses deux élèves Georgios Kypriotis et Antonios Markou achevèrent l'œuvre, ainsi que l'indique une inscription sur le mur Nord.

Les modèles utilisés pour le programme iconographique de Haghia-Paraskévi qui comprend la Platytera, des Hiérarques, l'Annonciation, l'Hymne Acathiste, des Martyria, des figures de Saints, le Jugement Dernier, doivent être recherchés dans les traditions artistiques qui prédominent au 17^e et au début du 18^e siècle dans l'art des fresques et des icônes des régions d'Attique et de Béotie.

Parmi les œuvres représentatives de ces tendances artistiques on trouve les fresques du narthex du monastère de Hosios-Mélétios au Cithéron, qui sont indirectement influencées par l'art du peintre Thébain Frangos Katélanos, les fresques du narthex du monastère de Kaisariani, œuvre du peintre Ioannis Hypatos originaire du Peloponnèse, les fresques de l'église de Haghios-Dionysios (Episkopi) à Égine et de Haghios-Dimitrios à Maroussi, œuvres du prêtre Dimitrios peintre Athénien, des icônes d'art crétois du 17^e siècle influencées par l'Occident comme celles de Théodoros Poulakis ainsi que d'autres icônes qui imitent des œuvres de peintres crétois tels que Emmanuel Tzanès, Michel Damaskinos, Emmanuel Lambardos etc. En parti-

culier pour les deux derniers peintres on signale la grande influence qu'a eue dans leur développement l'art de leur maître Georgios Markou tel qu'il s'exprimait dans les fresques du catholicon du monastère de Phanéromeni à Salamine (1735) mais également dans d'autres de ses œuvres antérieures plus conservatrices telles les fresques de l'église du monastère Petrakis (1719) à Athènes, les fresques de l'église de l'Assomption de la Vierge à Koropi (1732) etc.

Des deux élèves de Markou le premier, qui selon certains indices doit être Georgios Kypriotis, se démarque par rapport à l'art de son maître et développe des modes d'expression plus personnelles se rapprochant davantage des modèles du Mont Athos et des Météores du 16^e siècle. Sa technique est caractérisée par la rondeur des visages et par une succession douce de l'ombre et de la lumière sans contrastes violents.

Le deuxième peintre, de formation artistique inférieure, imite soigneusement l'art de Georgios Markou.

On trouve des exemples de l'art du premier peintre dans les fresques du catholicon du monastère de Haghia-Triada à Marcopoulo, dans la petite chapelle de l'Annonciation de la Vierge au lieu dit Thiti ou Kitsi à Vari (1763), dans la chapelle funéraire du monastère de Hosios-Mélétios au Cithéron (1764). Des exemples de l'art des deux peintres se trouvent dans la petite chapelle de Haghia-Thékla rattachée à Haghia-Paraskévi. On trouve également un rapport avec leur art dans les fresques qui ornent le diaconicon du monastère de Daphni, le narthex et le clocher du monastère de Haghios-Hiérothéos à Mégara, à Haghios-Athanasios et Haghios-Pétros à Koropi, à l'église de la Vierge au cimetière de Marcopoulo.

MARIA LAZARIS