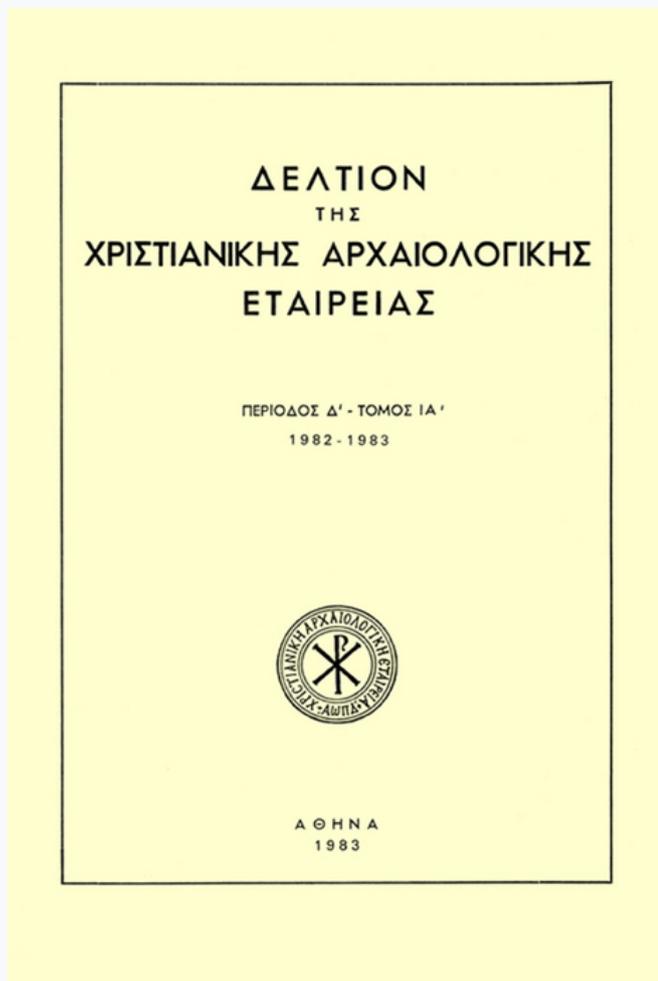


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 δεξιᾷ πλευρά τοῦ δρόμου πού συνεχίζει γιά τό Λαύριο, εἶναι χτισμένη ἡ δίδυμη ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς καί τῆς Ἁγίας Θέκλας.

Ἡ πρώτη εἶναι μονόχωρη, καμαρασκέπαστη, μέ δικλινῆ 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 Ἁγίας Θέκλας, πού εἶναι προσκολλημένο στό νότιο τοῖχο τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, ἔχει ἐξωτερικές διαστάσεις 7,08×3,95 μ. καί, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή² πού διάβαζουμε πάνω ἀπό τήν Ὁραία 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 Ἁγίας Παρασκευῆς.

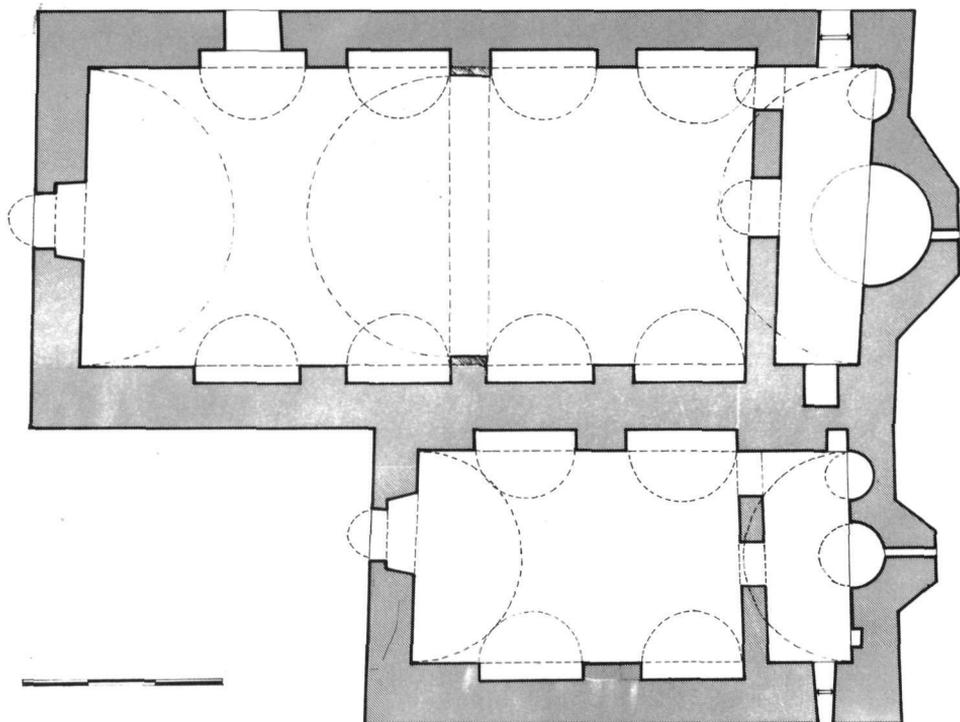
Στό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ διαβάζουμε τέσσερις ἐπιγραφές :

Ἡ πρώτη (Εἰκ. 2) ἀναφέρει τή χρονολογία 1741 καί βρίσκεται πάνω ἀπό τήν Ὁραία 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 ἣν ἐκτίσω τῷ τιμίῳ σου αἵματι/ἐν ἔτει ἀπὸ τῆς ἐνσώ/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.

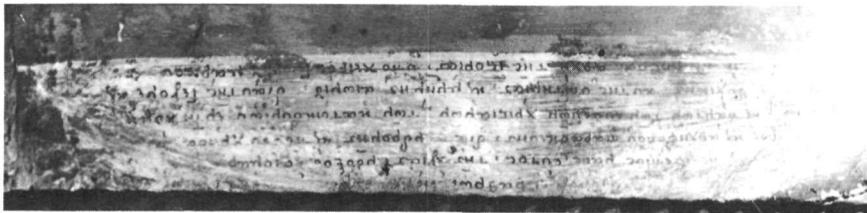


Είκ. 1. Ἁγία Παρασκευή καί Ἁγία Θέκλα. Κάτοψη.



Είκ. 2. Ἐπιγραφή πάνω ἀπό τήν Ὠραία Πύλη στό χριστό 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,



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

όταν σέ μεταγενέστερη εποχή θέλησαν νά τοποθετήσουν τό ξυλόγλυπτο επι-
στέγασμα στό χτιστό τέμπλο, τό όποιο μάλιστα όταν «πακτώθηκε» στους
μακρούς τοίχους κατέστρεψε καί μερικές τοιχογραφίες. Ἐναφέρει τούς κτή-
τορες τῆς ἐκκλησίας καί τό ζωγράφο Γεώργιο Μάρκου:

[Ἐνηγόρη] ἐκ βάθρων γῆς. | καί (πάν)σεπτος ναος οὗτος τῆς ἁγίας
καί ἐνδόξου ὁσιομάρτυρος καί ἀθληφόρου Παρασκευῆς, διὰ συνδρομῆς καί
πονου Χρυσά. . | καί πάντων τῶν εὐσευῶν χριστιανῶν τῶν κατοικούντων ἐν τῇ
κόμῃ | ταύτῃ, δια ψυχικῆς αὐτῆς σωτηρίας καί μνήμης αἰωνίου δι' αὐτῆς.
Γεγονε καί/ἢ παροῦσα ἀρχή τῆς ἱστορίας υπο χηρός Γ[ωργίου] μάρκου [...].



Εικ. 4. Κτητορική επιγραφή στό βόρειο τοίχο.

Ἄλλη, πολύ σημαντική επιγραφή (Εικ. 4), ὑπάρχει πάνω ἀπό τή θύρα
τοῦ βόρειου τοίχου καί ἀναφέρεται στους κτήτορες, στή χρονολογία δια-
κόσμησης τῆς ἐκκλησίας, στους ζωγράφους καί τό μητροπολίτη Ἄνθιμο.
Εἶναι ἀνορθόγραφη καί ἀσύντακτη, μέ κεφαλαῖα γράμματα καί βραχυγρα-
φίες καί ἀποτελεῖται ἀπό ἑπτά στίχους πού ἀναπτύσσονται σέ πλαίσιο το-
ξωτό πού ὀρίζεται ἀπό κόκκινη γραπτή ταινία. Ἡ επιγραφή ἀναφέρει:

Ἐνηγόρη ἐκ βάθρων γῆς καί ἀνιστωρεῖθη 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 σωτη-
ρίαν ἅμα δὲ Ἰωάνου καὶ Ἰωάνου τῶν ἱερέων καὶ τῶν λειπῶν / [Χρι]στια-
νῶν τῶν κατικόντων ἐν τῇ κόμη ταύτῃ καὶ τῶν ἐξῆς ἀρχιερατεύ/ωντο [ς] /
[όσω] τᾶτου καὶ [ιερωτ]ᾶτου ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν κυρίου κὺρ Ἀνθύμου
εἰστορήθη / [διὰ χειρ]ὸς Γεωργίου Κυπριώτου καὶ Ἀντωνίου Μάρκου ἐν ἔτει
ἀπὸ Χ(ριστο)ῦ ,αγνά [Α]ῦγούστου ιδ.

Ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού μᾶς δίνουν οἱ τρεῖς ἐπιγραφές καὶ ἀπὸ τίς λίγες
ιστορικές πληροφορίες καὶ παραδόσεις πού ὑπάρχουν γιὰ τὴν περιοχὴ³ συμ-
περαίνεται ὅτι ἡ ἐκκλησία χτίστηκε ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς, τοὺς μοναχοὺς καὶ τοὺς
κατοίκους τοῦ Μαρκόπουλου, μικροῦ συνοικισμοῦ πού δημιουργεῖται σ' αὐτὴ
τὴ θέση, ὅταν πέντε οἰκογένειες προσφύγων ἔρχονται μὲ ἀρχηγό κάποιο Μάρ-
κο ἀπὸ τὴν κοντινὴ Μερέντα περίπου αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Τό πιθανότερο εἶναι
ὅτι ἡ Ἁγία Παρασκευὴ εἶναι ἡ πρώτη ἐκκλησία πού οἰκοδομήθηκε μετὰ τὴν
ἐποίκηση 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 οἰκοδόμηση, 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 βρί-
σκεται σέ προχωρημένη ἡλικία. Ὁ Γ. Μάρκου φιλοτεχνεῖ τίς τοιχογραφίες
τοῦ τέμπλου ὅπου καὶ ὑπογράφει. Δέν ἀποκλείεται ἐπίσης νά ἔδωσε στοὺς μα-
θητές του καὶ γενικὲς κατευθύνσεις γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα. Ἐκτός
αὐτοῦ στοιχεῖα τῆς τέχνης του ἐπισημαίνονται καὶ σέ τοιχογραφίες τοῦ ἀνα-
τολικοῦ τοῖχου τοῦ Ἱεροῦ (ιεράρχες, Ἁγία Τριάδα), ὅπου ἐργάστηκε ἕνας ἀπὸ
τοὺς συνεργάτες του καὶ ὅπου διαβάζουμε καὶ τὴ χρονολογία: ,αγμα^ο Οκτω-
βρίου δ'.

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

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

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

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

Μιά τέταρτη επιγραφή είναι γραμμένη με κεφαλαία γράμματα πάνω από την πλάγια είσοδο του Ίεροῦ. Προειδοποιεῖ τὸν εἰσερχόμενον με τὸ πῶς κάτω ἀποτρεπτικό:

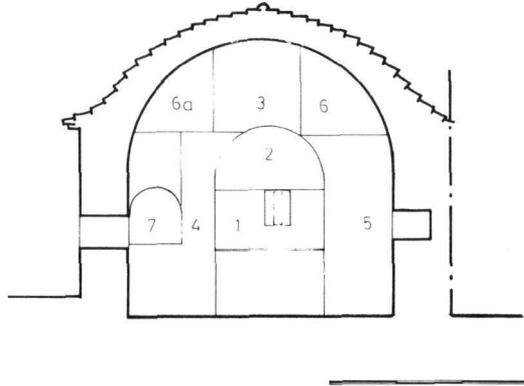
*Τῶν ὧδε θυρ[ῶ]ν μηδεὶς εἰσέλθῃ ἀλλ' ἅπαξ δὲ/μόνος ὁ ἱερός τε θύτης δεσ αὐ-
θης δὲ πάλιν κεκαθαυμένος ὄλως. Τελεῖται γὰρ ἔνδον ἡ μυστικὴ θυσία τοῦ ζωο-
ποιουῦ σώ/ματος τοῦ Δεσπότου.*

Οἱ τοιχογραφίες

Στὸ ἐσωτερικὸ ἢ ἐκκλησία εἶναι κατάγραφη. Οἱ ἀρχιτεκτονικὲς ἐπι-

Εἰκ. 5. Τομὴ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου μετὰ τὴν θέσιν 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 ἅγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ
- 7. Ἡ Ἄκρα Ταπείνωση



φάνειες ἔχουν χωριστεῖ σὲ ζῶνες ὀριζόντιες ὅπου σχηματίζονται ὀρθογώνια πλαίσια, μέσα στὰ ὁποῖα ἀναπτύσσονται οἱ παραστάσεις (Εἰκ. 5-7). Ἀναλυτικὰ τὸ πρόγραμμα εἶναι τὸ ἑξῆς:

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης ἢ Πλατυτέρα μετὰ τὸ Χριστὸ στὸ στήθος στὸν τύπο τῆς δεόμενης μετὰ τοὺς σεβίζοντες ἀρχαγγέλους. Δεξιά καὶ ἀριστερά ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας, μέσα σὲ κόκκινους δίσκους, οἱ βραχυγραφίες *MP ΘΥ*.

Στὸ κάτω τμήμα τῆς κόγχης, κατὰ τὰ καθιερωμένα, εἰκονίζονται οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες Γρηγόριος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἀριστερά (Εἰκ. 8) καὶ Βασίλειος καὶ Ἀθανάσιος δεξιά. Φοροῦν πολυτελεῖς ἱερατικὲς στολές καὶ κρατοῦν ἀνοιχτὰ εἰλητὰ στὰ ὁποῖα, ἀντίστοιχα, εἶναι γραμμένες μετὰ κεφαλαία οἱ ἑξῆς λειτουργικὲς ἐπιγραφές:

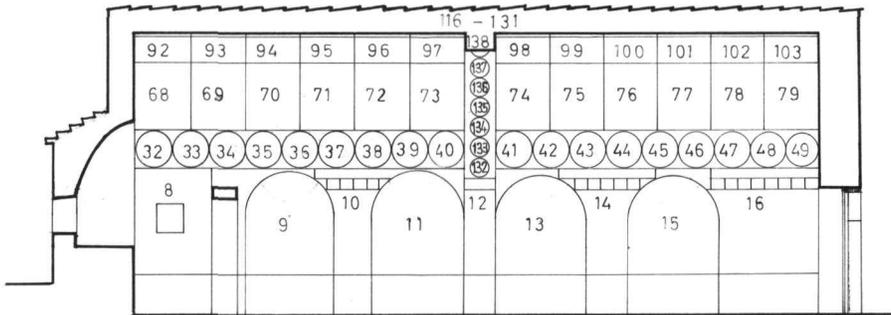
Ὅπως ὑπὸ τοῦ κράτους σου πάντοτε φυλατῶμενος καὶ σοὶ τ[ὴν δόξαν ἀναπέμποντες].

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

Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις.

Ἐξαιρέτως τῆς Παναγίας ἀχράντου ὑπερευ[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.

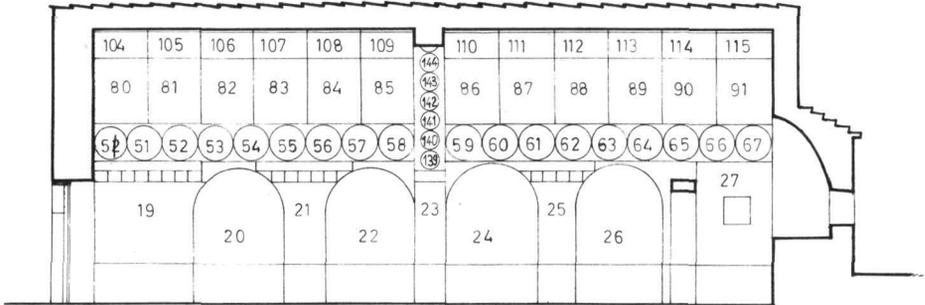
- | | |
|--|---|
| 8. Οἱ ἅγιοι Γερμανός καί Γρηγόριος ὁ Διάλογος | 70. Ἡ Ἀποτομή τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου |
| 9. Οἱ ἅγιοι Βλάσιος, Εἰρήνη, Χαράλαμπος | 71. Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Στεφάνου |
| 10. Ὁ ἀπόστολος Παῦλος | 72. Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Πέτρου |
| 11. Οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη καί Μαρίνα | 73. Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Παύλου |
| 12. Ἡ ἅγια 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 Σαράντα 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 Ἰσραήλ |
| | 132-138. Οἱ δίσκοι μέ τοὺς προφήτες καί τὴν Παναγία |

νους στόν ἴδιο θρόνο καί τό Ἅγιο Πνεῦμα μέ τή μορφή περιστεριοῦ. Ὁ Πατήρ μέ τό ἄριστερό κρατεῖ εἰλητᾶρι μικρό, πού προτιμοῦν νά εἰκονίζουσι οἱ ὀρθόδοξοι ζωγράφοι ἀντί τῆς σφαίρας, μέ τήν ἐπιγραφή: *Ὁὗτος ἐστὶν 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 Κρήτες 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.

- | | |
|---|---|
| <p>19. Οἱ ἅγιοι Σεραφεῖμ, Θεοδόσιος, Ἐφραίμ</p> <p>20. Ὁ ἄββᾶς Ζωσιμᾶς, ἡ ἅγια Μαρία ἡ Αἴγυπτία, ἡ 3η ἐπιγραφή</p> <p>21. Ἡ ἅγια Θέκλα</p> <p>22. Οἱ ἅγιοι Γεώργιος καί Δημήτριος</p> <p>23. Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας</p> <p>24. Οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ</p> <p>25. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος</p> <p>26. Οἱ ἅγιοι Παντελεήμων, Κοσμάς καί Δαμιανός</p> | <p>27. Τό ὄραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας 50-67. Στηθάρια ἁγίων</p> <p>80-89. Βίος καί μαρτύρια ἁγίας Παρασκευῆς</p> <p>90. Τό Μαρτύριο τοῦ ἀποστόλου Ἰακώβου</p> <p>91. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ</p> <p>104-115. Δώδεκα οἶκοι τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου</p> <p>139-144. Οἱ δίσκοι μέ τοὺς προφήτες</p> |
|---|---|

στis κρητικὲς 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 ὄρθια πάνω σέ ὑποπόδιο, ντυμένη μέ κόκκινο μαφόριο, ἀπό τό ὄποιο βγαίνει ἡ δεξιά της παλάμη μπροστά στό πρόσωπο. Ὁ Γαβριήλ πλησιάζει μέ ζωηρό βῆμα ἀπό ἀριστερά. Δεξιά καί ἀριστερά stis γωνίες οἱ μικρογραφίες τῶν προφητῶν Δαβίδ καί Ἡσαΐα πού κρατοῦν ἀνοιχτά εἰλητάρια μέ τίς ἐπιγραφές, ἀντίστοιχα : Ἄκουσον θύγατερ καί ἰδὲ καί

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

κλίνον τὸ σῶς σου (Ψαλμ. μδ, 11) καὶ Ἴδου ἡ Παρθένος ἐ[ν] γαστρὶ [τ]ρέξα... (Ψαλμ. ζ, 14).

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



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

τόκου, εἰκονίζεται πάνω σὲ πεζούλι. Τὸ συναντοῦμε σὲ πολλές κρητικές εἰκόνες, ὅπως π.χ. σὲ βημόθυρο πού χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ β' μισό τοῦ 15ου αἰ. στὴν Πάτμο, ἔργο πιθανόν τοῦ Ἀνδρέα Ριτζου⁷.

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

Μέσα στὸ Ἱερό ὑπάρχει μόνον ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης μὲ τὴν Ἄκρα Τα-

7. Ὁ.π., ἀρ. 11, πίν. 80, 81.

πείνωση. Ὁ Χριστός νεκρός, μπροστά σέ ξύλινο σταυρό, παριστάνεται μέχρι τά γόνατα μέσα σέ μαρμάρινη σαρκοφάγο μέ τά 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. Ἐχουν ὑψώσει τό χέρι στό μάγουλο σέ ἐνδειξη βαθιάς ἀλλά συγκρατημένης θλίψης, ὅπως τούς 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 Μεσογειῶν, ἀκολουθεῖ τά πρότυπα τοῦ Ἄθω. Ὁ ἅγιος μέ ἱερατική στολή ἀπευθύνεται στό νεαρό Χριστό πού στέκει μέ σχισμένο τό χιτώνα, ὑπονοώντας τό σχίσμα. Ἐπιγραφές: *Τίς σου τὸν χιτῶνα σῶτερ διῆλεν καί οὗτος ὁ πανκάκιστος ἄρριος Πέτροε.*

Στό νότιο τοῖχο εἰκονίζονται οἱ ἱεράρχες Γερμανός καί Γρηγόριος ὁ Διάλογος. Κρατοῦν ἀνοιχτά εἰλητά μέ τίς ἐπιγραφές, ἀντίστοιχα: *Πρόσχομε τὰ προηγιασμένα ἅγια τοῖς ἁγίοις καί Κατὰ τὴν δωρεάν 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 Ἁγία Παρασκευή. Ἡ τελευταία ἔχει καλυφθεῖ μέ νεότερη εἰκόνα.

Ὁ Χριστός κάθεται σέ θρόνο ξυλόγλυπτο μέ τρεῖς καμπύλες στήν κουραστή του. Μπλέ ἱμάτιο μέ γεωμετρικές πτυχώσεις σκεπάζει τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ χιτώνα του. Μέ τό δεξί ὑψωμένο εὐλογεῖ ἐνῶ μέ τό ἀριστερό συγκρατεῖ ἀνοιχτό εὐαγγέλιο. Δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τό φωτιστέφανο τοῦ Χριστοῦ πού ἔχει τά 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 Παγόνιας Πρεσβυτέρας*. Στήν εἰκόνα ἐπικρατεῖ τό ἔντονο φωτεινό χρῶμα τοῦ μπλέ φορέματος τῆς Παναγίας.

Ὁ Πρόδρομος (Εἰκ. 9) παριστάνεται στό συνηθισμένο τύπο τοῦ φτερωτοῦ ἁγίου, ὅπως διαμορφώθηκε ἀπό τούς Κρήτες ζωγράφους ἀπό τό 16ο αἰ. καί μετά⁹. Τό ἔνσταυρο φωτιστέφανο πού παισιώνει τό κομμένο κεφάλι του μέσα στόν κἀνθαρο πού κρατεῖ μέ τό ἀριστερό χέρι, ἔχει τά γράμματα *ΙΩ*. Στό ἀνοιχτό εἰλητάρι του διαβάζουμε τήν περικοπή: *Μετανοεῖται ἡγγικεν γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.*

8. Ὁ.π., ἀρ. 28, πίν. 91.

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

Στους μακρούς τοίχους της εκκλησίας, σε ζώνη που αρχίζει από τον ανατολικό τοίχο του Ίεροῦ (τῆ ΝΑ. γωνία), ἱστοροῦνται οἱ εἴκοσι τέσσερις οἴκοι τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου, θέμα πού ἀπό τό 14ο αἰ. καί μετὰ γίνεται πολύ ἀγαπητό στους ζωγράφους καί συναντᾶται στή μνημειακή ζωγραφική ἀλλά καί στά χειρόγραφα.

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



Εἰκ. 9. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.

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

Α. Ἄγγελος Πρωτοστάτης (Εἰκ. 10). Ὁ Εὐαγγελισμός. Ἡ παράσταση, κοινή, ἀκολουθεῖ τόν κρητικό τύπο πού γενικεύεται τό 15ο καί τό 16ο αἰ. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται καθιστή, ὅπως συνηθίζεται στόν πρῶτο οἶκο. Δύο κτίρια «κρητικά», τό ἓνα μέ κόκκινη σαμαρωτή στέγη, τό ἄλλο σάν πύργος μέ δύο ἐξέχουσες ἀντηρίδες, καί ἓνας τοίχος χαμηλός στό χρῶμα τῆς ὄχρας συνθέτουν τό βάθος. Στό πάνω τμήμα τῆς εἰκόνας ὁ οὐρανός σάν ἡμικύκλιο καί τό Ἅγιο Πνεῦμα, μικρό περιστέρι μέσα σέ δίσκο μέ ἀκτίνες.

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

Γ. Γνώσιν ἄγνωστον γνῶναι. Καί ἡ τρίτη σκηνή εἰκονίζει τόν Εὐαγγελισμό, μέ τήν Παναγία ὄρθια μέ τά χέρια ἀπλωμένα πρὸς τόν ἄγγελο, πού φορεῖ στολή κόκκινη μέ λῶρο χρυσοποίκιλτο, σέ στάση ἀποδοχῆς. Στό χαμηλό τοῖχο πού ἐνώνει τά κτίρια πού βρίσκονται στό βάθος διαγράφεται μέ τήν τεχνική τῆς μονοχρωμίας ἓνα ἀνθρώπινο κεφάλι, συνηθισμένη διακόσμηση σέ εἰκόνες τοῦ 16ου καί 17ου αἰ.

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. Θεοδρόμον Ἀστέρα.

συναντᾶ 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. Θεοδρόμον Ἀστέρα (Εἰκ. 11). Οἱ Μάγοι πλησιάζουν ἐφιπποί στή Βηθλεέμ ὀδηγούμενοι ἀπό τό φωτεινό ἄστρο. Ἐνας 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 επίπεδο, κτίριο σκεπασμένο μέ δῶμα καί παράθυρο στολισμένο μέ ανάγλυφο ἀνοιχτό ἀνθέμιο καθώς καί ἕνας χαμηλός τοίχος ὅπου ἔχει σχεδιαστεῖ κεφαλή ζώου σέ μονοχρωμία.

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



Εἰκ. 12. Ἄκαθιστος Ὑμνος. Μέλλοντος Συμεῶνος.

ὅπως συνηθίζεται περισσότερο τό 12ο αἰ.¹¹. Ὁ Θεοδόχος Συμεῶν 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 επίπεδο ἡ προφήτις Ἄννα, ὁ Ἰωσήφ, καθώς καί τά στοιχεῖα πού ὀρίζουν τό χῶρο πού συντελεῖται ἡ σκηνή, τό ξύλινο βημόθυρο, ἡ Ἁγία 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 Ἄκαθιστου.

Ἐπίσης ἀπό τίς περισσότερες μορφές τῶν σκηνῶν τῶν δώδεκα ὑπόλοιπων οἰκῶν

Λ. Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ. Ἡ φυγή στήν Αἴγυπτο. Ὁ Ἰωσήφ προηγεῖται μέ τό παιδί στους 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 εἶδωλα. 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. Ἄ. 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 κρατούν 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 ξενοθώμεν 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. Έξυμνούνται καί οί δύο φύσεις τοϋ Χριστοϋ. Ό Κύριος παριστάνεται ένθρονος στή γή ανάμεσα σέ ομάδες 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 αυτός ό οίκος αναφέρεται 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 Άδου Κάθοδο. Ό Χριστός μέσα σέ δόξα, δορυφορούμενος από άγγέλους, άπλώνει τό χέρι σέ γονατισμένο άνδρα πού προβάλλει από κούφωμα βράχου. Μέγα πλήθος 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 αυτό 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 κρατούν 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 έδώ παριστάνεται όρθια κρατώντας τό Χριστό, ανάμεσα σέ άγγέλους καί πιστούς. Στόν οίκο αυτό ή Θεοτόκος παρομοιάζεται μέ λαμπάδα φωτοδόχο.

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

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

Ω. Ὡ Πανύμνητε Μῆτερ. Ἡ Παναγία σέ προτομή μέ τὸ Χριστό στό στήθος, μέσα σέ νεφέλη. Γύρω ἀπὸ τὴν Παναγία ὄσιοι καὶ ἱεράρχες ἀπευθύνουν ὕμνους.

Στὴ ζώνη πού ἐκτείνεται κάτω ἀπὸ τὸν Ἀκάθιστο Ὕμνο εἰκονίζονται οἱ σκηνές τῆς Φλεγόμενης Βάτου καὶ τῆς Θουσίας τοῦ Ἀβραάμ, μαρτυρολόγια, καθὼς καὶ οἱ σκηνές ἀπὸ τὸ βίο, τὰ θαύματα καὶ τὰ μαρτύρια τῆς ἁγίας Παρασκευῆς.

Ἡ παράσταση τῆς Φλεγόμενης Βάτου ἀκολουθεῖ τὸν τύπο πού βρίσκουμε συχνά στά ψαλτήρια καὶ εἶναι συνηθισμένη τὸ 16ο καὶ 17ο αἰ.¹² Ὁ Μωυσῆς σκύβει καὶ λύνει τὸ σανδάλι του μπροστά στό ὄρος Σινᾶ. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, μέσα σέ δίσκο, παριστάνεται ἡ Θεοτόκος στὸν τύπο τῆς Πλατυτέρας. Ἐνας ἅγιος προσεύχεται μέ τὰ χέρια πρὸς τὸν οὐρανὸ ἀπὸ ὅπου πετᾶ ὀρμητικὰ ἓνας ἄγγελος. Ἐπιγραφή: Ἡ Ἀγία Βάτος.

Ἡ Σφαγὴ τοῦ προφήτη Ζαχαρίου. Ἡ σκηνὴ εἶναι ἡ τυπικὴ, ὅπως παριστάνεται τὸ 16ο καὶ 17ο αἰ. Ὁ πατριάρχης ἀκουμπᾷ σέ Τράπεζα μέ κόκκινη ποδέα μέσα στό ναό. Ὁ δήμιος μέ δυτικὴ ἐνδυμασία ὑψώνει τὸ ξίφος νά χτυπήσει τὸν προφήτη.

Ἡ Ἀποτομὴ τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου. Ἡ σκηνὴ, κοινὴ, εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὴ μονὴ Διονυσίου στὸν Ἄθω¹³ καθὼς καὶ ἀπὸ σχετικὴ εἰκόνα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὁ Ἰωάννης μέ τὰ χέρια δεμένα, γονατιστός. Ὁ δήμιος προσφέρει τὸ κεφάλι τοῦ ἁγίου στὴ Σαλώμη καὶ τὴ θεραπαινίδα της. Πίσω, στό βάθος, τὸ κτίριο τῆς φυλακῆς καὶ δύο κεφάλια φυλακισμένων στό σιδερόφραχτο παράθυρο.

Τὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Στεφάνου. Ἡ σκηνὴ ἀκολουθεῖ τὸν τύπο σχετικῆς εἰκόνας, ἔργο πιθανόν τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ¹⁴. Ὁ μάρτυρας λιθοβολεῖται ἀπὸ στρατιῶτες, γονατιστός καὶ προσευχόμενος. Στὸ βάθος καθισμένος σέ βράχο ὁ Σαούλ, σέ γεροντικὴ ἡλικία, κρατεῖ τὰ 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, *Icônes 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 ἔνδειξη φρίκης καί ὀδύνης.

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

Τό Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Ἡ παράσταση εἶναι τυπική, μέ τόν 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 φουῖρνο πού τή φωτιά του ὑποδαυλίζουν δύο στρατιῶτες. Ἡ στάση του εἶναι ἤρεμη ὑπονοώντας ὅτι ὁ μάρτυρας βρίσκεται ἤδη στὸν Παράδεισο χωρὶς νά ἐνδιαφέρεται γιὰ τά ἐγκόσμια.

Ὁ Πειρασμός τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου (Εἰκ. 13). Ἡ σκηνή εἶναι ἀπό τίς πιό γραφικές τῆς ζωῆς τοῦ ἁγίου. Ὁ ἅγιος, μέ τό κουκούλιο τοῦ μοναχοῦ ἀναχωρητῆ καί τό χαρακτηριστικό μυτερό γένι, εἰκονίζεται μέσα στό μάρμαρινο 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, Ὄρθοσκυτική καί Ἡθική Ἐγκυκλοπαίδεια στό λ. Ἄγιος Γεώργιος.

16. Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, σ. 287-288 καί τοῦ ἰδίου, Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στοὺς Ἁγίους 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 Ἄντωνίου.



Εἰκ. 14. Τὸ Μαρτύριο τῆς ἁγίας Θεέκλας.

τοῦ ἀδελφόθεου Ἰακώβου καί ἡ σκηνὴ τῆς Θυσίας τοῦ Ἄβραάμ.

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

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 Ἄντωνίνος 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 Ἄντωνίνου. Ἡ ἁγία εἰκονίζεται ὄρθια, ἐνῶ ἀπλώνει τὰ χέρια στό πρόσωπο τοῦ τυφλοῦ Ἄντωνίνου, 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 ἅγια συλλαμβάνεται καί ὀδηγεῖται μπροστά στόν ἄρχοντα πού εἰκονίζεται καθιστός σέ θρόνο.

Ἡ ἅγια ρίχεται στό δράκοντα. Ἡ ἅγια ἀπλώνει τό χέρι σέ μεγάλο δράκοντα πού παριστάνεται σάν ἔρπετό, ὅπως συνηθίζεται ἀπό τό 17ο αἶ.

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

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

Ἡ ἅγια 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 ἁγίας 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, ὄσιοι, προφῆτες, ἀπόστολοι, μετωπικοί, ὀλόσωμοι, ὑψώνοντας συνήθως τό χέρι σέ νεῦμα ὀμιλίας καί κρατώντας εἰλητάρια ἢ τό εὐαγγέλιο.

Στό νότιο τοῖχο, ἀπό ἀνατολικά, ὑπάρχουν οἱ ἐξῆς: ἅγιος Βλάσιος, ἅγια Εἰρήνη, ἅγιος Χαράλαμπος. Ἀκολουθεῖ ὁ ἀπόστολος Παῦλος στόν πεσσο τοῦ τοξωτοῦ ἀψιδώματος, οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἐλένη μέ τό σταυρό ἀνάμεσά τους καί ἡ ἅγια Μαρίνα, ἡ ἅγια 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 καθώς 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 μηλωτή. 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(ύριος) καί ζῆ ἡ ψυχὴ μου οὐ μὴ βρέξῃ ὑετός...*

Ἄμεσως 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 ἕνας κοντά στόν ἄλλο. Τά ἠλιοσημένα σώματά τους ἔχουν ἔντονες τίς ἀνατομικές λεπτομέρειες. Ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τόν τύπο μιᾶς ὁμάδας εἰκόνων καί τοιχογραφιῶν ἀπό τό 16ο αἶ. καί μετά, στίς ὁποῖες ἡ ὄλη σύνθεση εἶναι πιό ἤρεμη, χωρίς τό ἐπεισόδιο τοῦ ἠλικιωμένου μάρτυρα πού λυποθυμᾷ ἀπό τίς κακουχίες. Ἄμεσο πρότυπο τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς θά πρέπει νά εἶναι μιά εἰκόνα τοῦ 17ου αἶ.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. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Ἡ ἐν Σαλαμίνι Μονή Φανερωμένης, ΕΕΒΣ Α' (1924), σ. 126.

χοῦ καί κρατοῦν ἀνοιγμένα εἰλητάρια. Στό εἰλητάρι τοῦ ἁγίου Ἄντωνιου διαβάζουμε: *Ἐγὼ οὐκέτι φοβοῦμε τὸν Θεὸν ἀλλὰ ἀγαπῶ αὐτόν*, στό εἰλητάρι τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου: *Ἦδον ἐγὼ τὰς παγίδας τοῦ διαβόλου*, ἐνῶ ἡ ἐπιγραφή στό εἰλητάρι τοῦ ἁγίου Σάββα εἶναι φθαρμένη.

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

Δεξιά καί ἀριστερά ἀπὸ τὴ μονόφυλλη θύρα τοῦ βόρειου τοίχου ἔχουμε τὴ γνωστὴ παράσταση τῆς ἁγίας Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας καί τοῦ ἄββᾶ Ζωσιμᾶ, ὅπως τὴ βρίσκουμε σέ παλιότερες τοιχογραφίες στὰ καθολικά τῶν μονῶν Ὁσίου Μελετίου στὸν Κιθαιρώνα καί Καισαριανῆς. Ἀκολουθεῖ ἡ ἁγία Θέκλα πού παριστάνεται στὸν τύπο πού τὴ συναντοῦμε στίς εἰκόνες τοῦ 16ου αἰ., ὀλόσωμη, μετωπικὴ, κρατώντας στό ὑψωμένο δεξιὸ χέρι τῆς τὸ σταυρό καί στό ἀριστερό κλειστό βιβλίον²⁰.

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

Κατὰ μῆκος τῶν μακρῶν τοίχων καί πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη μὲ τοὺς ὀλόσωμους ἁγίους, εἰκονίζονται μέσα σέ δίσκους προτομές ἁγίων ἀνδρῶν καί γυναικῶν, ὁσίων, μαρτύρων. Οἱ ἅγιοι παριστάνονται μὲ τὰ εἰκονικὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά καί τὰ σύμβολά τους. Ἄνορθόγραφες ἐπιγραφές ἀναφέρουν τὰ ὀνόματά τους. Τὰ κενὰ τῆς ζώνης μέσα στὴν ὁποία ζωγραφίζονται τὰ στηθάρια καλύπτονται ἀπὸ κλαδιά μὲ φύλλα καί λουλούδια, ὑπόμνηση ὅτι βρίσκονται στὸν Παράδεισο. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ ΝΑ. γωνία ἀναγνωρίζονται οἱ ἅγιοι: Διονύσιος, Ἱερόθεος, Ἄντύπας, ἀδιάγνωστος ἅγιος, Τρύφων, Διομήδης, ἀδιάγνωστος, Ἄβιβος, 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, Κυριακὴ, 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, Ἄβελ, Σῆθ, Ἐνωχ,



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

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

Στό σφενδόνιο ἔχουν ζωγραφιστεῖ δίσκοι μέ τούς προφήτες Δανιήλ, Ζαχαρία, Ἰακώβ, Ἱερεμία, Δαβίδ, Μωσῆ, 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 Ἐμμανουήλ ὡς «Ἀναπεσών» (Εἰκ. 20), παράσταση πού βρίσκουμε συχνά στό τύμπανο πάνω ἀπό τήν πόρτα εἰσόδου στό νάρθηκα. Ὁ Χριστός φορεῖ ἄσπρο χιτώνα καί κόκκινο ἱμάτιο. Ἐχει τά μάτια κλειστά, κατά τά λοιπά ὅμως ἀκολουθεῖ τήν παράδοση τοῦ Ἁγίου Ὅρους²¹ καί τοῦ Μυστρά²². Δεξιά καί ἀριστερά τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ἡ Παναγία σέ στάση δέησης καί ὁ Γαβριήλ μέ τά σύμβολα τοῦ Πάθους. Ἐπιγραφή: Ἀναπεσών ἐκοιμήθη ὡς λέων.

²¹ Ὅλο τό ὑπόλοιπο τμήμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου, μέχρι καί τό δάπεδο σχε-

21. G. Millet, ὀ.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 τήν πολυπρόσωπη παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας (Εἰκ. 20-21). Σοβαρές φθορές ὑπάρχουν στά κάτω τμήματα τῆς παράστασης. Τά ἀπεικονιζόμενα ἀντιστοιχοῦν στήν περικοπή γιά τή Δευτέρα Παρουσία τοῦ κατά Ματθαῖον εὐαγγελίου (ΚΕ', στ. 31).

Στόν κεντρικό ἄξονα τῆς σύνθεσης ἐπικρατεῖ ἡ ἐπιβλητική μορφή τοῦ



Εἰκ. 20. Ὁ Ἀναπεσών καί ἡ Δευτέρα Παρουσία.

Χριστοῦ ντυμένου μέ ρόδινο πλούσιο χιτώνα, με τά χέρια ἀνοιχτά καί καθισμένου σέ θρόνο πού περιβάλλεται ἀπό δόξα ὀκτάκινη μέσα σέ κύκλο. Τό ἀριστερό του χέρι ἔχει γυρισμένη τήν παλάμη πρὸς τά κάτω σέ ἔνδειξη ἀπόρριψης τῶν ἁμαρτωλῶν πού βρίσκονται πρὸς αὐτή τήν πλευρά, ἐνῶ τό δεξιό ἀντί νά ἔχει τήν παλάμη πρὸς τά πάνω, ὅπως βρίσκουμε σέ παλιότερα παραδείγματα, εὐλογεῖ τοὺς πιστοὺς σέ ἔνδειξη ἀποδοχῆς. Τή δόξα συγκρατοῦν τέσσερα χερουβεὶμ καί δύο ἄγγελοι.

Δεξιά καί ἀριστερά τοῦ Χριστοῦ ἡ Θεοτόκος καί ὁ Ἰωάννης μέ ἀπλωμένα τά χέρια σέ δέηση καί γυρισμένοι πρὸς τόν κεντρικό ἄξονα. Μαζί μέ

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

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



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

μικό ἐρεισίνωτο. Ἀριστερά ἀπό τὴ Δέηση, πρῶτος εἰκονίζεται ὁ Παῦλος κρατώντας ὅπως συνηθίζεται βιβλίο καί δεξιά ὁ Πέτρος μέ τά χέρια ἀπλωμένα σέ δέηση. Ἀπό τό ἀριστερό του κρέμεται μεγάλο κλειδί. Πίσω ἀπό τοὺς ἀποστόλους, δώδεκα ἄγγελοι μέ αὐτοκρατορική στολή.

Κάτω ἀπό τὴ δόξα τοῦ Κυρίου ἡ Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου. Δύο ἄγγελοι κρατοῦν μέ χάρη τό θρόνο ἐνῶ δεξιά καί ἀριστερά, γονατιστοὶ προσεύχονται ὁ Ἄδάμ καί ἡ Εὔα. Κάτω ἀπό τό θρόνο τό χέρι τοῦ Θεοῦ κρατεῖ τρεῖς γυμνές μορφές. Ἐπιγραφή: *(Οἰ)κωνομία ψυχῶν καὶ ἀνθρώπων.*

Στίς δύο ἄκρες, δεξιά καί ἀριστερά τῆς Ἐτοιμασίας, εἰκονίζονται δύο

ἄγγελοι πού βγαίνουν ἀπό νεφέλη σαλπίζοντας. Ἡ μικρογράμματη ἐπιγραφή, γραμμένη δύο φορές, ἀναφέρει: *αγγελος και σαλπίζων τῆς νεκροίς*. Δύο ἄλλοι ἄγγελοι ξετυλίγουν τόν οὐρανό «ὡς βιβλίον» κρατώντας ἀνοιχτά ἀνεμίζοντα εἰλητά. Τό θρόνο πλαισιώνει ἐπίσης μία ομάδα φτωχοντυμένων ἀνθρώπων. Πρόκειται γιά τούς φτωχοῦς ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἐπιγραφή. Ἄλλοι ἀπό αὐτούς ἔχουν τά χέρια ἀπλωμένα σέ στάση δέησης, ἄλλοι διπλωμένα στό στήθος.

Πιο κάτω ἀριστερά, σέ ἔξι δίσκους πού ὀρίζονται ἀπό νεφέλη, εἰκονίζονται οἱ Δίκαιοι (*Χορός ἁγίων, χορός ἱεραρχῶν, χορός προφητῶν, χορός μαρτύρων, χορός δσίων γυνεκῶν, χορός δσίων*). Πλαί στούς χορούς τῶν ἁγίων εἰκονίζεται ἡ Ἀνάσταση τῶν νεκρῶν πού βγαίνουν γυμνοί ἀπό τά μνήματα. Τό θέμα τῆς Ψυχοστασίας εἰκονίζεται κάτω ἀπό τήν Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου. Ἐνας ἄγγελος ζυγίζει σέ μεγάλη ζυγαριά τυλιγμένα εἰλητά, ὅπου εἶναι γραμμένες οἱ καλές καί κακές πράξεις. Κοντά στό ζυγό ὑπάρχουν οἱ ἐπιγραφές: *Ἡ δίκαιη χάρις τοῦ κυρίου και ἀδεκάστου κριτοῦ και Ὁ ζυγός τῆς δικαιοσύνης*.

Κάτω ἀπό τούς χορούς τῶν ἁγίων εἰκονίζεται ὁ Παράδεισος, σέ δύο σειρές, σάν κήπος μέ δένδρα πού περιβάλλεται ἀπό τεῖχος μέ ἐπάλξεις, ἀπό τά ἀνοίγματα τοῦ ὁποίου βγαίνουν ὀρηκτικά οἱ ἱεροί ποταμοί Φύσσοι, Γεῶν, Τίγρης, Εὐφράτης, ὅπως ἀναφέρουν οἱ σχετικές ἐπιγραφές. Ἡ πύλη τοῦ Παραδείσου φυλάγεται ἀπό ἓνα χερουβεῖμ. Πρός τήν πύλη αὐτή κατευθύνεται ὁ Πέτρος ἀκολουθούμενος ἀπό τούς Δικαίους, πού εἰκονίζονται σέ πέντε σειρές πίσω του (Εἰκ. 22). Ἐπιγραφή: . . . *ἐρχόμενοι ἐν το παραδῆσω*. Μέσα στόν Παράδεισο ἡ Θεοτόκος ἔνθρονη, δεόμενη, δορυφορούμενη ἀπό δύο ἄγγελους. Στή δεύτερη σειρά ὁ Ἀβραάμ πού κρατεῖ στούς κόλπους τούς τίς ψυχές καί δίπλα του ὁ καλός ληστής. Κάτω δεξιά χωριστά, μοναχός γονατιστός. Πλαί του ἐπιγραφή, ἀπό τήν ὁποία διαβάζεται μόνο ἡ λέξη *μοναχός* (ἀφιερωτής;).

Δεξιά ἀπό τήν Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου εἰκονίζεται ὁ πύρινος ποταμός πού ξεκινᾷ ἀπό τά πόδια τοῦ Χριστοῦ καί τελειώνει στό φοβερό στόμα τοῦ Βύθιου Δράκοντα, πού ἀπεικονίζεται μέ πολύ ρεαλισμό καί χαρακτηρίζεται μέ τήν ἐπιγραφή: *ὁ ἄδης*. Σάν σκιές, ζωγραφισμένα μέ μαῦρο χρῶμα μέσα στήν πύρινη γλώσσα τοῦ ποταμοῦ πού κόβει πλάγια ὄλο τό δεξί μέρος τῆς παράστασης, φαίνονται τά κεφάλια τῶν ἁμαρτωλῶν χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ἀριστερά τοῦ πύρινου ποταμοῦ, σέ ἓνα κομμάτι ξηρᾶς, εἰκονίζονται θηρία, πού ἀπό τά στόματά τους ἀποδίδουν μέλη τῶν νεκρῶν. Ἡ γῆ προσωποποιημένη, ντυμένη σάν βασίλισσα, κάθεται στή ράχη ἐλέφαντα. Μέ τά δύο χέρια της σηκωμένα πάνω ἀπό τό κεφάλι κρατεῖ δύο ἀστραφετέρα σπαθιά. Πάνω ἡ ἐπιγραφή: *Ἡ γῆς*. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά τοῦ ποταμοῦ τό θαλάσσιο στοιχεῖο μέ ψάρια καί τή θάλασσα προσωποποιημένη



Εικ. 22. Οἱ Δίκαιοι. Λεπτομέρεια τῆς Εικ. 20.

καί καθισμένη στή ράχη ενός θαλάσσιου κήτους. Εικονίζεται επίσης ένα ίστιοφόρο, μιὰ γοργόνα, δύο χταπόδια. Ἐπιγραφή: *η θάλασα*. Πάνω ἀπό τόν πύρινο ποταμό, ψηλά, εικονίζεται μιὰ ομάδα ἀνθρώπων, πού σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή εἶναι οἱ Ἑβραῖοι, καί μπροστά ἀπό αὐτούς ὁ Μωυσῆς μέ εἰλητάρη μέ μισοσβησμένη ἐπιγραφή: *Οὗτος ἐστὶ ὁ νυμφ[ίος]*.

Ἡ κόλαση εἰκονίζεται κάτω δεξιά σέ τέσσερις ζῶνες, μέσα στίς ὁποῖες ἀναπτύσσονται τὰ βασανιστήρια τῶν ἁμαρτωλῶν, πού τίς ἁμαρτίες τους μαθαίνουμε ἀπό ἐπιγραφές 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 τὰ χαρακτηριστικά τοῦ φύλου τους. Εἰκονίζονται στήν πρώτη σειρά: *ὁ πόρνος, ἡ πόρνη, ὁ παραζηγιατζής, ὁ βλάσφημος καὶ ὀρκιζόμενος ψευδῶς, ὁ φιλάργυρος, ὁ κρασωπόλις*. Στή δευτέρη σειρά: *οἱ παραβλακισταί, ὁ μυλονάς, ἡ αἰμομίχτρα καὶ πεδοκτόνος, οἱ καθεύδωντες ταῖς εωρταῖς*. Στήν τρίτη σειρά: *ὁ κλέπτης, ὁ τάρταρος, ὁ διαβαλτής, ὁ βουγγὸς τῶν ὀδόντων*. Στήν τέταρτη τέλος σειρά εἰκονίζονται τρεῖς δίσκοι μέ κεφάλια ἁμαρτωλῶν χωρίς ἐπιγραφές.

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 τὰ κοινωνικά ἔκτροπα τῆς ἐποχῆς. Ἔτσι 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.

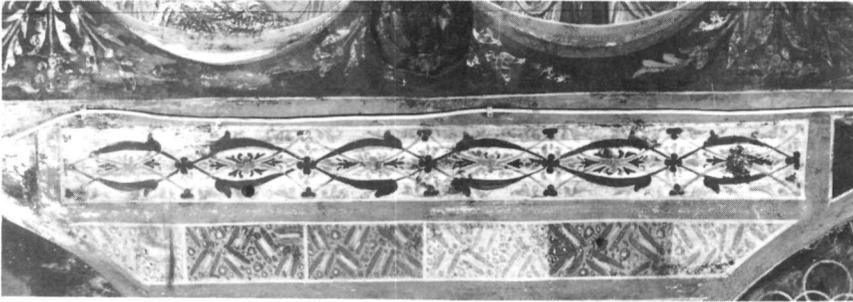
Στίς ἐνώσεις τῶν διάφορων ζωνῶν, στά κάτω τμήματα τῶν τοίχων καί γενικά στίς ἐπιφάνειες τῆς ἐκκλησίας πού δέν καλύπτονται ἀπό παραστάσεις, γίνεται χρήση γραπτῶν κοσμημάτων. Ἐκτείνονται κυρίως σέ ζῶνες καί εἶναι γνωστά καί κοινά ἀπό ἐκκλησίες τοῦ 17ου αἰ. στήν Ἀττική καί τή Βοιωτία. Ἔτσι στό Ἱερό, κάτω ἀπό τήν Ἁγία 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. Ὁραῖα φυλλοφόρα κοσμήματα ὑπάρχουν στούς λαμπάδες τῆς Ὁραίας 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 αἰώνα.

Τά πρότυπα τῶν ζωγράφων

Ὁ Γεώργιος καί ὁ Ἀντώνιος γιά νά συντάξουν τό εἰκονογραφικό πρό-
γραμμα τῆς Ἁγίας 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 αἰ.

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 σημεία 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, τούς ἀδελφούς Μόσχους, τούς 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 αἰ., συνδεδεμένες μέ
τήν τέχνη τῶν Θηβαίων ζωγράφων τοῦ 16ου αἰ., καί κυρίως τῶν ἀδερφῶν

23. Α. Ὁρλάνδος, Ἡ Μονή Ὁσίου Μελετίου καί τά παραλῶρια 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 ἀστηρότητα 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 ὀλόσωμου 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 ἄββᾶ Ζωσιμᾶ κ.ἄ.

Οἱ δύο ζωγράφοι δέν ἀγνοοῦν καί τό ἔργο τοῦ ντόπιου ζωγράφου ἱερέα 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 συναδέλφοί 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 ὁ μόνος του ἢ μέ τοὺς μαθητές του ἀρκετές ἀπό αὐτές. Μέσα ἀπό τά πρότυπα τῶν εἰκόνων αὐτῶν δέχονται καί ἀφομοιώνουν, ὄχι 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 ἔνθρονη Παναγία τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου²⁸.

Στή μονή Φανερωμένης βλέπουν μιά εἰκόνα τῶν ἀγίων Σαράντα Μαρ-

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

25. Ἄ. 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, τής πιό συντηρητικής φάσης τής ζωγραφικής του, και τήν άποτυπώνουν, αντίστροφα, στό νότιο τοίχο τής 'Αγίας Παρασκευής, προσθέτοντας μόνο μερικά δευτερεύοντα στοιχεία πού άπορρέουν από τήν αισθητική αντίληψη τής έποχής τους, όπως π.χ. έναν κοιμισμένο φρουρό στην άριστερή γωνία τής παράστασης. Από τόν ίδιο ζωγράφο, έμμεσα, αντιγράφουν τά δάπεδα μέ τίς όρθογώνιες μαρμάρινες πλάκες πού βλέπουμε στόν 'Ακάθιστο και πού αυτός μέ τή σειρά του έχει αντιγράψει από τό Γ. Κλότζα. Επίσης, από άλλους ζωγράφους σύγχρονους του, έπηρεασμένους από τήν τέχνη τής Δύσης, μιμοϋνται τίς περίτεχνες κορινθιακές κολόνες, τούς φιόγκους, τίς πανοπλίες, τό άλλογο πού καλλάζει καθώς και άλλα έπουσιώδη διακοσμητικά στοιχεία.

Μέσα από τό δάσκαλό τους επικοινωνούν μέ τήν τεχνοτροπία του Κρητικού Έμμανουήλ Τζάνε³⁰, από τόν όποιο έχει επηρεαστεί ό Γεώργιος Μάρκου. Επίδραση δέχονται και από εικόνες συντηρητικότερες πού ακολουθοϋν τά έργα του Μιχαήλ Δαμασκηού και του Έμμανουήλ Λαμπάρδου.

Όμως τήν όλη εξέλιξη του έργου τους σημαδεϋει και κατευθύνει ή μαθητεία τους στην τοπική «σχολή» του 'Αργείου ζωγράφου Γεωργίου Μάρκου, μέ τήν τέχνη του όποίου μαζί μέ τούς άλλους συναδέλφους τους, τόν 'Αθηναίο άριστοκράτη Νικόλαο Μπενιζέλο και τόν ιερέα Δημήτριο, πρώην οίκονόμο Φαναρίου, έρχονται καθημερινά σέ άμεση επαφή και από τόν όποιο διδάσκονται, εφαρμόζοντας ταυτόχρονα στην πράξη, κάτω από τήν καθοδήγησή του, τούς κανόνες μιās ζωγραφικής καλύτερης ποιότητας, πού ξεχωρίζει αυτή τήν έποχή, λογιότερης και προσανατολισμένης στην παράδοση των κρητικών εικόνων του 16ου αι. Η τεχνοτροπία του Γεωργίου Μάρκου είναι συντηρητικότερη και περισσότερο προσκολλημένη στην άγιορείτικη τοιχογραφία έως τό 1727 —ύπάρχουν ενδείξεις ότι επισκέφθηκε τό "Άγιον Όρος— όταν ζωγραφίζει πρώτα στην μονή Πετράκη (1719)³¹ και έπειτα στον "Άγιο Γεώργιο ή Νικόλαο τό Χωστό στον Καρρητό τής 'Αττικής, τόν επιλεγόμενο και άσκηταριό του 'Αγίου Τιμοθέου (1727). Δέχεται περισσότερες «φράγκικες» επιδράσεις μετά τή, σχεδόν βέβαιη, μετάβασή του στην Βενετία και ή τέχνη του επιδρά όχι μόνο στους συνεργάτες του αλλά και σέ τεχνίτες ακόμα μεταγενέστερους, πού επιθυμοϋν νά εκτελέσουν έργα μέσα στα όρια τής 'Αττικής και τής Βοιωτίας, πού νά βρίσκονται κοντά στα κλασικά πρότυπα τής μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

29. 'Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., σ. 248-256.

30. "Ό.π., σ. 222-240. Ν. Δρανδάκης, 'Ο Έμμ. Τζάνε Μπουνιαλής, 'Αθήνα 1962.

31. Μαρία Σωτηρίου, Τό Καθολικόν τής 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 ὀρθόδοξης 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 Κοιμησης τῆς Θεοτόκου στό Κορωπί³³, καθώς καί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στόν Κουβαρά, ὅπου πιθανόν ἔχουμε ζωγραφική του, ὁ Γεώργιος καί ὁ Ἄντωνιος 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) οἴκο οἱ ὁμοιότητες εἶναι μεγάλες, θά νόμιζε κανεῖς ὅτι χρησιμοποιοῦνται 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) οἴκο.

Σέ ἄλλες σκηνές τοῦ Ἀκάθιστου οἱ διαφορές εἶναι δευτερεύουσας σημασίας καί περιορίζονται μόνο σέ λεπτομέρειες, ὅπως π.χ. στόν 3ο οἴκο (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 οἴκο (Δύναμις τοῦ Ὑψίστου), ὅπου τήν ὀθόνη πίσω ἀπό τό ὄρονο τῆς Παναγίας πού ἐδῶ εἶναι κόκκινη κρατοῦν τέσσερις ἄγγελοι ἐνῶ στά παλιότερα πρότυπα τῆς μονῆς Φανερωμένης, τῆς μονῆς Βαρλαάμ

32. Γ. Σωτηρίου, ὀ.π.

33. Χ. Γκιτάκος, Χριστιανικά ἀρχαιότητες τῆς κωμοπόλεως Κορωπί. Ὁ ναός τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, Ἀθήναι 1909.

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

Σέ ἄλλες σκηνές ἡ εἰκονογραφία τῆς Ἁγίας 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 Ἁθῶ (Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ, 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 (Ἴδον Παῖδες Χαλδαίων) ἡ Παναγία δέν εἰκονίζεται καθισμένη σέ βράχο ἀλλά σέ ξυλόγλυπτο σκαμνί πού πλησιάζει περισσότερο τούς 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. Ἔτσι στό 10ο οἶκο (Κήρυκες Θεοφόροι) οἱ Μάγοι παριστάνονται πεζοί καί ὄχι ἐφιπποί, τά πρόσωπα τῆς σκηνῆς εἶναι ἐλάχιστα. Τό ἴδιο παρατηρεῖται καί στόν 11ο οἶκο (Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ). Ἡ φυγή στήν Αἴγυπτο παριστάνεται μέ τόν Ἰωσήφ νά προηγεῖται μέ τό παιδί στούς 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 ὄλη ἐργασία φαίνεται πρόχειρη καί βιαστική, π.χ. στόν 24ο οἶκο (Ἦ 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 προηγούνται τῶν μαρτυριῶν. Οἱ μάρτυρες παραμένουν ἤρεμοι, σέ ἔκσταση, οἱ δῆμιοι μέ τίς φράγκικες

34. Ἁ. Ξυγγόπουλος, ὀ.π., σ. 192 καί Κ. Καλοκύρης, Ἦ 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 εικονίζονται συχνά. Ἐπίσης ὑπόλοιπες παραστάσεις ἢ «Ἁγία Βάτος» μένει πιστή στά συνήθη πρότυπα τοῦ 17ου αἰ., ἐνῶ στή Φανερωμένη ὁ Μωυσῆς (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 Κουβαῤᾷ³⁷ 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: *Ἐπιγράθη ἐκ βάρων / γῆς καί ἀνιστορήθη ὁ θεῖος καί / πάνσεπτος ναός οὗτος τῆς ὑπερ/ἁγίας Λεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου διὰ / συνδρομῆς καί ἐξόδων τῶν προεστώτων καί γερόντων τῆς κομῆς ταύτης καί / πάντων τῶν κατοικούντων ἐν αὐτῇ Κολι/α Πέτρον Λῆμα Νικόλα Ντοῦνη Γκιό/κα ἰστορήθη δέ κατὰ ΑΨΛΒ διὰ / χειρὸς Γεωργίου Μάρκου καί τοῦ μαθητοῦ αὐτοῦ Ἀντωνίου Νικόλα Μπε/νιζέλου ἔτι δὲ 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. Ἐπειδὴ ἀναφερθῶν ἡ χρονολογία καί οἱ κτήτορες τῆς μονῆς, ἡ ἐπιγραφή καταλήγει... *Ἐπιγράθη δὲ διὰ χειρὸς Γεωργίου Μάρκου ἐκ πόλεως Ἄργους καί τοῦ μαθητοῦ αὐτοῦ Νικολάου Μπενιζέλου, Γεωργάκης καί Ἀντωνίου.* 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 στό πλαίσιο τῆς ἐποχῆς του καί ὑπερτερεῖ ἀπό τόν ὁμότεχνό του καί κατὰ τό πλάσιμο καί κατὰ

36. Κ. Καλοκύρης, ὅ.π., πίν. 257.

37. Χ. Μπούρας-Α. Καλογεροπούλου-Ρ. Ἀνδρεάδη, Ἐκκλησιῆς 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 Ἁγίου 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 ἠθελημένη γιά λόγους ὀργάνωσης τῆς δομῆς τῆς σύνθεσης ἐνῶ ἐδῶ πρέρχεται ἀπό τήν προσήλωση στό συνταγολόγιο. Παρ' ὅλα αὐτά, τά αὐγόσχημα αὐτά πρόσωπα πού προβάλλονται σέ μαῦρο κάμπο, ὅπως καί στή μονή Ἁναπαυσᾶ³⁸, ἀποδίδουν μία 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 μία 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 πιά 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 πιά κοντά στό ἀγιορείτικο τυπικό εἶναι καί οἱ παραστάσεις τῶν ἁγίων καί ἱεραρχῶν μέ τά ἀνοιχτά εἰλητά καί τήν πλούσια, σχηματοποιημένη πτυχολογία. Σ' αὐτούς τούς ἁγίους 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 μία ἀκαμψία στή στάση καί στήν κίνηση δέν κρύβεται, ἐπιδεικνύεται χρωματική εὐαισθησία καί γνώση τῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν, κάθε μῦς τοῦ προσώπου δουλεύεται ξεχωριστά, τά ζυγωματικά τονίζονται ἔντονα 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 και ισχυρές «ψιμυθίες» ακολουθοῦν μέ συνέπεια τό σχῆμα τοῦ ὄγκου πού θέλουν νά φωτίσουν.

Ἡ δεξιOTEχNία 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 καλοδουλεμένα μακριά μαλλιά φέρνουν στή μνήμη μας τοὺς σεβάσιμους 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 μιᾶ ἀνισότητα, μιᾶ διαβάθμιση στήν ποιότητα τῆς δουλειᾶς του. Ἐτσι, στοὺς δώδεκα πρώτους οἴκους τοῦ Ἀκάθιστου, στήν παράσταση τῶν Σαράντα Μαρτύρων, στόν προφήτη Ἡλία, στοὺς προφήτες μέσα στά στηθάρια, στή Δευτέρα Παρουσία, παρατηρεῖται μεγαλύτερη πλαστικότητα καί προσήλωσι 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 ισχυρή. Οἱ μορφές εἶναι πιό ζωντανές, λιγότερο πλαδαρές καί σχετικὰ 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 ὁποῖο 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 συχνὰ ὅταν θέλει νά τονίσει τή σπουδαιότητα τῶν προσώπων τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας.

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

40. Α. Ὁρλάνδος, ὀ.π., σ. 115-118.

41. Χ. Μπούρας - Α. Καλογεροπούλου - Ρ. Ἀνδρεάδη, ὀ.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 ἰκανότητα 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 Ὅραμα 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 σφενδόλιο, 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 ὠραῖο φυλλοφόρο κόσμημα πού στολίζει τό σφενδόλιο.

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 Ἄκρα Ταπείνωση. Στόν κυρίως ναό φιλοτεχνεῖ τούς ἁγίους Γεώργιο καί Δημήτριο ἔφιππους, τούς ἀρχαγγέλους Μιχαήλ καί Γαβριήλ, τούς ἁγίους Βλάσιο, Εἰρήνη, Χαράλαμπο, Κωνσταντίνο καί Ἐλένη, Μαρίνα, Αἰκατερίνη, Νικόλαο, Προκόπιο, Σπυρίδωνα, Κοσμᾶ καί Δαμιανό, Παντελεήμονα καί τούς ἀποστόλους Πέτρο καί Παῦλο.

Δέν μπορούμε νά προσδιορίσουμε, ἀπό ὅσα εἶναι σήμερα γνωστά, ποιός ἀπό τούς 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 τούς δύο, ὁ Γεώργιος Κυπριώτης ἢ ὁ Ἀντώνιος Μάρκου εἶναι ὁ καλλιτεχνικά ὠριμότερος ζωγράφος. Ὡς ἔνδειξη θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ τό γεγονός ὅτι στήν κτητορική ἐπιγραφή τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς προτάσσεται τό ὄνομα τοῦ Κυπριώτη. Βέβαια στήν ἐπιγραφή τῆς Κοίμησης ὁ

Ἄντωνιος 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 Ἄντωνιος 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 πιά προσωπικούς τρόπους ἔκφρασης.

Ὡστόσο, ἡ δυάδα 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 πρώτου ζωγράφου βρίσκουμε στό μικρό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίας Τριάδας στό Μαρκόπουλο⁴², στό ἐκκλησάκι τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου στή θέση Θίτι ἢ Κίτσι στή Βάρη (1763)⁴³, στό ταφικό παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τῆς μονῆς Ὀσίου Μελετίου στόν Κιθαιρώνα (1764)⁴⁴. Καί οἱ δύο μαζί ζωγραφίζουν στήν προσκολλημένη στήν Ἁγία Παρασκευή μικρή ἐκκλησία τῆς Ἁγίας 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 Ἁγίου Ἰεροθέου στά Μέγαρα⁴⁵, τόν Ἅγιο Ἀθανάσιο⁴⁶ καί τόν Ἅγιο Πέτρο στό Κορωπί⁴⁷, 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 ἐτέλεσαν στήν Ἁγία 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. Καλογεροπούλου - Ρ. Ἀνδρεάδη, ὅ.π., σ. 11-12, εἰκ. 18-34.

47. Ὁ.π., σ. 9-10, εἰκ. 1-13.

λους επιγόνους του Γεωργίου Μάρκου, τοιχογράφους και ζωγράφους εικόνων, θεωρούνται οι τελευταίοι μιμητές της παραδοσιακής κρητικής ζωγραφικής στην περιοχή της Ἀττικής και της 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 Platyτέρα, 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 Péloponnèse, 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