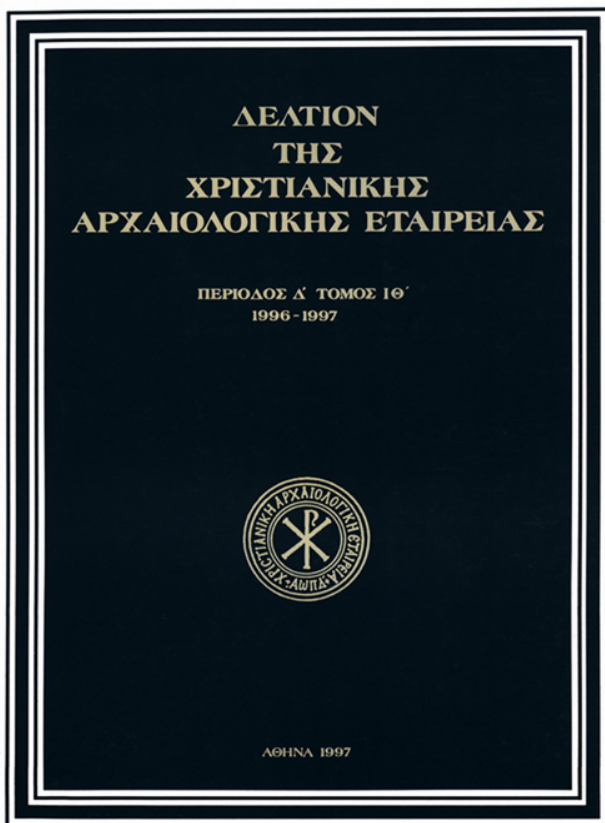


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 19 (1997)

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ'



Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο

Ιωάννης ΒΑΡΑΛΗΣ

doi: [10.12681/dchae.1170](https://doi.org/10.12681/dchae.1170)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΑΡΑΛΗΣ Ι. (1997). Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 19, 201-220. <https://doi.org/10.12681/dchae.1170>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη
μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή
περίοδο

Ιωάννης ΒΑΡΑΛΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ' • Σελ. 201-220

ΑΘΗΝΑ 1997

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΣΗ
ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΥ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΚΑΤΑ ΤΗ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ*

ᾠ Δέσποινα
τοῦ κόσμου γενοῦ μεσίτρια

Ἐχουν ἤδη συμπληρωθεῖ εκατό χρόνια ἀπό τότε που ο καθηγητής Gabriel Millet ἀφιέρωσε ἓνα ἀπό τα πιο σημαντικά ἄρθρα του στην εικονογραφία του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική της μεσοβυζαντινῆς εποχῆς¹. Ἀπό τότε, ἡ γνώση γύρω ἀπό το θέμα αὐτό πλουτίστηκε ἀκόμη περισσότερο κατὰ τὴ διάρκεια του παρόντος αἰῶνος, που σε λίγο και αὐτός εκπνέει: ο Ευαγγελισμός, ὡπως και το σύνολο των παραστάσεων του χριστολογικῆς και του θεομητορικῆς κύκλου, εἶχε μακρὰ εικονογραφικὴ ἐξέλιξη², ἀνάλογα με τους ἀγιογράφους και τὴν παιδεία τους, τις γενικότερες καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς κάθε εποχῆς, τους δωρητὲς και τους χορηγούς των ζωγραφικῶν συνόλων, καθὼς και ἀνάλογα με τις

θεολογικὲς ἀναζητήσεις, των οποίων ο βασικὸς πυρῆνας ἀποκρυσταλλώθηκε κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ εποχὴ στο γνωστὸ τυπικὸ –«κλασικὸ» κατὰ τὴν ἔκφραση του Otto Demus³– εικονογραφικὸ πρόγραμμα των ναῶν και συνεχίστηκε ἀργά –με προσθαφαιρέσεις ἢ μικρὲς ἀλλαγές– ὡς τὴ μεταβυζαντινὴ εποχὴ.

Μεγάλῃ, κατὰ τὴ γνώμη μας, τομῇ στην εικονογραφία του Ευαγγελισμού στη μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἀπὸ τὴν εποχὴ τῆς Εἰκονομαχίας και ἐξῆς, ἀποτελεῖ ἡ ἀπεικόνιση των δύο πρωταγωνιστῶν του ἐπεισοδίου, του ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ και τῆς Θεοτόκου, σε δύο ξεχωριστοὺς πίνακες στα δυτικὰ μέτωπα των πεσσῶν που χωρίζουν το κεντρικὸ Ἱερό Βῆμα ἀπὸ τα παραβῆματα, τὴν πρό-

* Ἐὰ ἤθελα να ευχαριστήσω θερμὰ τον καθ. Π. Α. Βοκοτόπουλο και τὴν ἀν. καθ. Μαρία Παναγιωτίδη που δέχτηκαν να διαβάσουν τὴν πρόωγη μορφή αὐτῆς τῆς μελέτης και να διατυπώσουν τις παρατηρήσεις τους. Το τελικὸ κείμενο βελτιώθηκε σύμφωνα με τις πολὺτιμες υποδείξεις του ἀν. καθ. Ν. Γκιολέ. Ευχαριστίες οφείλονται και στην Α. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, που μου ἔστειλε το χειρόγραφο του ἄρθρου τῆς για τὴ θύρα τῆς Μονῆς τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στη Μολυβδοσκέπαστο Ἰωαννίνων, καθὼς και στις Κ. Καλαντζή, Ἀγγ. Μητσάνη και Ελ. Παπασταύρου, για τις γόνιμες συζητήσεις και τὴ συμπαράστασή τους. Ἡ εικ. 1 προέρχεται ἀπὸ τὴ μονογραφία του V. Lazarev για τὴν Ἁγία Σοφία του Κιέβου, ἐνὼ ἡ εικ. 4 ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Catherine Jolivet-Lévy για τον διάκοσμο τῆς ἀψίδας στις ἐκκλησίες τῆς Καππαδοκίας (πίν. 172.1). Τέλος, οἱ εικ. 2 και 3 ἀνήκουν στο ἀρχεῖο τῆς Μονῆς Βατοπεδίου· τμῆ οφείλω στον ἠγούμενο πανοσιολογιότατο π. Εφραίμ και τον π. Ἀρσένιο για τὴν εὐλογία τους.

1. G. Millet, «Quelques représentations byzantines de la Salutation angélique», *BCH* 18 (1894), σ. 453-483.

2. Για τὴν εικονογραφία του θέματος βλ. ἰδιαίτερα L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1957, σ. 174-194. J. H. Emminghaus, «Verkündigung an Maria», *LCI* 4(1972), σ. 422-437. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1960², σ. 67-92. Ε. Κουρκουτίδου - Νικολαΐδου, «Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις σὲ μιὰν εἰκόνα τοῦ Ευαγγελισμού στοῦ Σινᾶ», *Κέρονος. Τμητικὴ πρό-*

σφορὰ στὸν καθ. Γεώργιο Μπακαλάκη, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 80-83. D. Denny, *The Annunciation from the Right. From Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York 1977 (γνωστὸ μου ἀπὸ παραπομπή). H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, New Jersey 1981, σ. 44-52. H. Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), σ. 145-160. Ἡ ἴδια, «Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du Moyen Âge. Le thème de l'Annonciation», *CahBalk* 15(1990), σ. 147-189. C. Mango, «The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos», *ΔΧΑΕ ΙΖ'*(1993-1994), σ. 165-170. Για τὴν εικονογραφία του θέματος στη Δύση βλ. τελευταία: E. Valdez Del Alamo, «Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos», *Gesta* 29 (1990), σ. 167-188. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ἡ εἰκόνα του Ευαγγελισμού στο Δημοτικὸ Μουσεῖο τῆς Vicenza», *Ροδωνία. Τμῆ στον Μ. Ι. Μανούσκα*, Ἡράκλειο 1994, σ. 97-105.

3. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1947, σ. 14-29. Για το δωδεκάορτο, γενικότερα, βλ. τελευταία: A. Wharton-Epstein, «The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration», *GRBS* 23 (1982), σ. 90-92. E. Kitzinger, «Mosaic Decoration in Sicily under Roger II and the Classical Byzantine System of Church Decoration» στο W. Tronzo (ἐκδ.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Bologna 1989, σ. 147-153.

θεση και το διακονικό⁴. Αυτή η συγκεκριμένη τοποθέτηση των δύο μορφών εντοπίζεται ως καινοτομία σε μνημεία διακορπισμένα στη βυζαντινή επικράτεια ή σε χώρες της επιρροής της κατά τον 11ο αιώνα, ενώ από τον επόμενο αιώνα και εξής αποβαίνει γενικός κανόνας για τη μεγάλη πλειοψηφία των μνημείων της Ορθόδοξης Ανατολής. Στο κείμενο που ακολουθεί γίνεται προσπάθεια να διερευνηθεί αφ' ενός η εξελικτική πορεία αυτής της τοποθέτησης του θέματος του Ευαγγελισμού και αφ' ετέρου το σημασιολογικό περιεχόμενο μιας τέτοιας επιλογής⁵.

Ι. Παράδοση και νεωτερισμός

1. Ο Ευαγγελισμός σε ενιαίο διάχωρο

Είναι γνωστό ότι στη μνημειακή ζωγραφική της πρώτης χιλιετίας η παράσταση του Ευαγγελισμού αποτελούσε κατά κανόνα σύνθεση σε ενιαίο πίνακα και δεν διασπαζόταν σε ξεχωριστά διάχωρα. Από το σύνολο του γνωστού και διαθέσιμου υλικού –ο σχετικός κατάλογος έχει ολοκληρωθεί, αλλά λόγω του μεγέθους του είναι πρακτικά αδύνατο να παρουσιαστεί εδώ– μπορούμε να διακρίνουμε δύο ομάδες μνημείων, στα οποία η παράσταση του Ευαγγελισμού εντάσσεται σε διαφορετικές συναφείς ενότητες, τόσο εικονογραφικές όσο και συμβολικές - θεολογικές.

Η πρώτη ομάδα περιλαμβάνει μνημεία, στα οποία η παράσταση του Ευαγγελισμού αποτελεί συνήθως σκηνή

ενταγμένη σε συνοπτικά εικονογραφικά προγράμματα και αποκομμένη από την αφήγηση των κύριων επεισοδίων, που αργότερα θα αποτελέσουν τον χριστολογικό κύκλο. Στα μνημεία αυτά ο Ευαγγελισμός τελεί σε συνάφεια με σκηνές θεοφανείας ή με επεισόδια από την παιδική ηλικία του Ιησού, καθώς εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του προεσβυτερίου ή, γενικότερα, των ανατολικών τμημάτων του ναού, με αποτέλεσμα να υπογραμμίζεται το νόημα της Ενσάρκωσης του Λόγου του Θεού και της θείας καταγωγής του Κυρίου⁶.

Πράγματι, η σκηνή σε ενιαία σύνθεση τοποθετείται ορισμένες φορές στο θριαμβικό τόξο του προεσβυτερίου, όπως για παράδειγμα στη Santa Maria Maggiore (432-440)⁷ και στον ναό των αγίων Νηρέως και Αχιλλίου (περ. 795-816)⁸. Σε άλλα μνημεία, η παράσταση του Ευαγγελισμού τοποθετείται μέσα στο Ιερό Βήμα, στον ημικύλινδρο της αφίδας ή στους πλάγιους τοίχους του προεσβυτερίου, όπως στην Ευφρασιανή βασιλική του Παρεντίου (περ. 550)⁹, στον ναό της Παναγίας στο Castelseprio (περ. 7ος αι.)¹⁰, και στον ναό του Προδρομού στο Çavuşin της Καππαδοκίας (περ. 7ος αι.)¹¹. Στη Santa Maria Antiqua της Ρώμης, ο Ευαγγελισμός τοποθετήθηκε στον «παλιμψηστο» τοίχο του προεσβυτερίου, στα δεξιά της αφίδας, στα τέλη του 6ου αιώνα, καθώς και σε επάλληλα στρώματα τοιχογράφησης (των μέσων του 7ου και των αρχών του 8ου αι.) στον ΝΑ πεσσό, στα αριστερά της scuola cantorum¹². Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο την παράδοση αυτή φαίνεται συνεχίζει η Παναγία Πρωτόθρονη

4. Για τη χωριστή τοποθέτηση των δύο πρωταγωνιστών του Ευαγγελισμού έγραφε χωρίς να αποφύγει κάποια αμηχανία ο Ch. Diehl (*Manuel d'art byzantin*², Paris 1926, σ. 516): «Isolée de cette série de compositions et sans lien saisissable avec elles, l'Annonciation occupe les deux piliers de l'arc triomphal, près de l'entrée du sanctuaire», μιλώντας για τα ψηφιδωτά της Αγ. Σοφίας του Κιέβου. Ένα από τα σπάνια πρώιμα παραδείγματα, όπου οι δύο μορφές εικονίζονται χωριστά είναι η μικρογραφία του κώδικα του Ραμπουλά, του 586. Βλ. σχετ. C. Ceccheli - I. Furlani - M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten-Lausanne 1959, σ. 54, f. 4a.

5. Τα επιμέρους συμπεράσματα της έρευνας αυτής δεν θεωρούνται οριστικά: σε μελλοντική συνολικότερη μελέτη ενδέχεται να αναθεωρηθούν από τις πιο λεπτομερείς έρευνες, περισσότερο σε βάθος και όχι τόσο σε πλάτος, ή να συμπληρωθούν με νεότερα παραδείγματα. Επιπλέον στα παρακάτω δεν γίνεται λόγος για αφιερωματικές παραστάσεις του Ευαγγελισμού, αποκομμένες από τον χριστολογικό κύκλο και συνδυασμένες με παραστάσεις δωρητών, όπως στο Yusuf Κορ της Καππαδοκίας (β' πενήνταετία του 11ου αι.). Βλ. A.D. Grishin, «The Church of Yusuf Κορ Near Göreme Village in Cappadocia», *MedArch* 3 (1990), σ. 44-45, πίν. 20.2.

6. Βλ. αναλυτικότερα A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II, Paris 1946, σ. 235-244.

7. Βλ. C. Cecchelli, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Roma

1956, σ. 203-204, πίν. XLIX, LII. G. Matthiae, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, Roma 1962, σ. 142, εικ. 74. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1996 (στο εξής Schiller), σ. 45-46, εικ. 66. Ν. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική* (π. 300-726)², Αθήνα 1991, σ. 148.

8. Matthiae, ό.π., σ. 271, εικ. 174. Schiller, σ. 48, εικ. 406.

9. Βλ. πρόχ. Schiller, σ. 46, εικ. 72. J. Maksimovic, «Iconography and the Programm of Mosaics at Porec (Parenzo)», (στα σερβ.), *ZRVI* 8 (1964), σ. 250, 259-260, 262.

10. K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, σ. 44-46, εικ. 1, 8. Για το μνημείο και τη χρονολόγησή του βλ. τελευταία Γκιολές, ό.π. (σημ. 7), σ. 167-170.

11. N. Thierry, *Haut moyen âge en Cappadoce. Les églises de la region de Çavuşin*, I, Paris 1983, σ. 71-73, εικ. 28, πίν. 34a-b. Η Jolivet - Lévy, σ. 26, τοποθετεί τις τοιχογραφίες στον 7ο-8ο αι.

12. P. Romanelli - P. J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964, σ. 32, έγγχ. πίν. I' σ. 34, πίν. 20' σ. 36, πίν. 21. R. Farioli - Campanati, «La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all' XI secolo», *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, σ. 187 εικ. 98-100, σ. 208 αφ. 47' σ. 188 εικ. 102, σ. 208 αφ. 48' σ. 189 εικ. 103, σ. 208 αφ. 49. Βλ. επίσης S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, σ. 29.

στο Χαλκί της Νάξου, σε τοιχογραφικό στρώμα που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 11ου αι ή κατ' άλλους –πιο σωστά– στο τέλος του 12ου ή στις αρχές του 13ου αι¹³. Στην περίπτωση της Πρωτόθρονης, ίσως η παλαιά προφορική παράδοση, ότι δηλαδή η εκκλησία οικοδομήθηκε μετά τη θαυματουργή ανεύρεση στη θάλασσα μιας εικόνας του Ευαγγελισμού, να εξηγήει τη συγκεκριμένη τοποθέτηση του θέματος, αν δεν ισχύει ακριβώς το αντίθετο: η συγκεκριμένη παράσταση να αποτέλεσε την αφορμή για τη δημιουργία αυτής της παράδοσης¹⁴. Αλλά και σε δύο εκκλησίες της Επιδαύρου Λιμηράς, τον Άγιο Παντελεήμονα στα Βελανίδια (τέλη του 13ου αι.)¹⁵ και τον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στα ΒΔ του ίδιου χωριού (αρχές του 14ου αι.)¹⁶, απαντά η σκηνή του Ευαγγελισμού μέσα στον ημικύλινδρο της αψίδας· σε συμμετρικά τοποθετημένα διάχωρα όμως, σε αντιστοιχία με το ήδη από τον 11ο αιώνα καθιερωμένο σχήμα της διάσπασης του θέματος¹⁷.

Επίσης, ο Ευαγγελισμός έχει τοποθετηθεί μέσα στην κόγχη της πρόθεσης στον ναό του Αγίου Ευσταθίου (εκκλησία αρ. 11) στα Κόραμα της Καππαδοκίας (πριν από το 1148-1149)¹⁸, ενώ στην Αγία Τριάδα στο Κρανίδι (1244-1245)¹⁹ η σκηνή έχει εικονιστεί στον βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος, πάνω ακριβώς από την κόγχη της

πρόθεσης, αποκομμένη από την αφήγηση της ιστορίας του Χριστού στο δωδεκάορτο. Η τοποθέτηση της παράστασης στο συγκεκριμένο σημείο του Ιερού σχετίζεται πιθανότατα με το δόγμα της Ενανθρώπισης του Λόγου, καθώς και με την πρόθεση των Τιμίων Δώρων, που τελούνταν κάτω ακριβώς από την παράσταση, πριν από την έναρξη της θείας Λειτουργίας, κατά την οποία γίνεται μνεία του ρόλου της Θεοτόκου, του συμβόλου και οργάνου της Ενσάρκωσης²⁰. Αλλά η σύνδεση του Ευαγγελισμού με την πρόθεση και την ακολουθία της προσκομιδής ενδέχεται να πηγάζει και από συγκεκριμένα έργα της πατερικής γραμματείας, ήδη από τα παλαιохριστιανικά χρόνια, όπως είναι τα συμβολικά ποιήματα του αγίου Εφραίμ από τη Νίσιβη (περ. 306-373), στα οποία η Θεοτόκος θεωρείται δωρήτρια του «*ἄρτου τῆς παραμυθίας*», δηλαδή του Χριστού, και συμβολίζεται με το «*ποτήριο τῆς σωτηρίας*»²¹.

Τέλος, υπάρχουν και περιπτώσεις, όπου η σκηνή του Ευαγγελισμού έχει τοποθετηθεί πάνω σε κτιστό τέμπλο: πρόκειται για την εκκλησία αρ. 4, στο Güzelöz της Καππαδοκίας (13ος αι.)²², όπου μαζί με τον Ασπασμό Μαρίας και Ελισάβετ επέχει τη θέση δεσποτικής εικόνας, ενώ στο Çankli kilise (μέσα του 11ου αι.)²³, ο Γαβριήλ και η Μαρία έχουν τοποθετηθεί εκατέρωθεν

13. M. Panayotidi, «La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)», *CahArch* 34 (1985), σ. 100, εικ. 35. Η ίδια, «Les peintures murales de Naxos», *CorsiRav* 38 (1991), σ. 289-290, εικ. 7. Ν. Ζίας, *Νάξος*, σ. 49, εικ. 25-27. 14. Για την παράδοση βλ. M. Panayotidi, *Les monuments de Grèce depuis la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'an mille*, Thèse de Doctorat, Paris 1969, σ. 174, σημ. 74.

15. Ν. Β. Δρανδάκης κ.ά., *ΠΑΕ* 1982, σ. 451.

16. Στο ίδιο, σ. 453. Τους ίδιους ναούς φαίνεται να υπονοεί και ο Μ. Χατζηδάκης (επιμ.), *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα, Νάξος*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1989 (στο εξής *Νάξος*), σ. 14, χωρίς να τους κατονομάζει. Στα παραδείγματα αυτά ας προστεθεί και ο σπηλαιώδης ναός της Αγ. Φεβρωνίας στην Palagonia, του 14ου αι. Α. Messina, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palermo 1994, σ. 120, εικ. 38-39.

17. Βλ. σχετ. παρακ., σ. 206 κε.

18. Jolivet - Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991 (στο εξής Jolivet - Lévy), σ. 115-116, πίν. 70.2.

19. S. Kalopissi - Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, München 1975, σ. 31, σχ. 10, 13. Πάνω από την πρόθεση έχει πιθανότατα εικονιστεί ο Ευαγγελισμός και στο β' τοιχογραφικό στρώμα των αγ. Θεοδώρων στην Άνω Πούλα Κηπούλας της Μέσα Μάνης. Ο Ν. Β. Δρανδάκης (*ΠΑΕ* 1974, σ. 127) αναφέρει απλώς πως εικονίζεται «έντός του ιερού, επί του τυμπάνου του βορείου τυφλού τόξου», ενώ στην κάτοψη του μνημείου στη βάση του τόξου αυτού σημειώνεται και η κόγχη της πρόθεσης.

20. Για τη μνεία του ονόματος της Θεοτόκου κατά την ακολουθία της προσκομιδής βλ. S. Salaville, «Marie dans la Liturgie byzantine ou gréco-slave» στο Hubert du Manoir (επιμ.), *Maria. Études sur la Sainte*

Vierge, I, Paris 1949, σ. 301. M^{fr} J. Nasrallah, *Marie dans la Sainte et Divine Liturgie byzantine*, Paris 1954, σ. 26, 50-54. Σύμφωνα με τον Νικόλαο Ανδιδών, ο διάκονος που τέμνει τον ευχαριστιακό άρτο στην προσκομιδή «*τὸν ἄγγελον μμείται, τὸν τῆ Παρθένω τὸ Χαῖρε προσφθεγξάμενον*» (PG 140, στ. 429C). Πρβλ. R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVIe siècle*, Paris 1966, σ. 181 κε. Για τη σχέση της θείας Λειτουργίας με τον Ευαγγελισμό βλ. επίσης Jolivet - Lévy, σ. 115 σημ. 260.

21. Βλ. σχετ. R. Murray, «Mary, the Second Eve in the Early Syriac Fathers», *ECR* 3 (1971), σ. 380-381. P. Yousif, *L'eucharistie chez Saint Ephrem de Nisibe*, Roma 1984, σ. 345-356, ιδιαίτ. σ. 347-352. Απόηχος αυτού του συσχετισμού φαίνεται να είναι και το γεγονός ότι στη θεία Λειτουργία των θεομητορικών εορτών ως *Κοινωνικὸν* ψάλλεται ο στίχος: «*ποτήριο σωτηρίου λήψομαι, και τὸ ὄνομα Κυρίου ἐπικαλέσομαι*» (Ψαλμ. ριε', 4). Βλ. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Saint-Croix n° 40, Xe siècle*, I-II, Roma 1962-1963 (στο εξής Mateos), I, σ. 254 στίχ. 22, σ. 258 στίχ. 67. Πρβλ. λόγους Πατέρων, στους οποίους η Θεοτόκος αναφέρεται ως «*χωρήσασα τὸν οὐράνιον ἄρτον*», όπως για παράδειγμα του Βασιλείου Σελευκείας (PG 85, στ. 449B), που για τον C. Mango (*The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, Washington 1958, σ. 112) πρόκειται για ψευδεπίγραφο λόγο, του Ιωάννη Δαμασκηνού (PG 96, στ. 657A) και του Ανδρέα Κρήτης (PG 97, στ. 896A).

22. Jolivet - Lévy, σ. 249, πίν. 140.1.

23. Στο ίδιο, σ. 130, σημ. 362, όπου σωστά υποστηρίζεται πως: «Carikli kilise offre un exemple précoce de représentation de l'Annonciation sur la clôture même du sanctuaire», και παραπέμπει σε βιβλιογραφία σχετική με την τοποθέτηση της σκηνής στα βημόθυρα του τέμπλου.

της Ωρραίας Πύλης, αποτελώντας ένα από τα πρώτα παραδείγματα επίδρασης της νέας αντίληψης για τη διάσπαση της σκηνής σε δύο ξεχωριστά διάχωρα. Επιπλέον, ίχνη από την παράσταση του Ευαγγελισμού πάνω σε τέμπλο αναφέρει και ο Diehl, στον σπηλαιώδη ναό της Ευαγγελιστρίας κοντά στο Erchie της Κάτω Ιταλίας, που χρονολογείται και αυτός στον 11ο αι., χωρίς να έχει όμως προσδιορίσει την ακριβή θέση των δύο μορφών²⁴.

Στη δεύτερη ομάδα ανήκουν μνημεία, που χρονολογούνται κατά κύριο λόγο από το τέλος της εικονομαχίας και εξής, στα οποία η παράσταση του Ευαγγελισμού, επίσης σε ενιαίο πίνακα, συνήθως εικονίζεται έξω από το ρεσβυτέριο, στον κυρίως ναό, είτε στους πλάγιους τοίχους του ή στην κατά μήκος καμάρα, αν πρόκειται για μονόχωρο ναό, είτε στις κεραίες του σταυρού αν πρόκειται για σταυροειδή (του τύπου των μεταβατικών, του εγγεγραμμένου σταυροειδούς ή του ελεύθερου σταυρού). Στα μνημεία αυτά ο Ευαγγελισμός δεν αποτελεί μεμονωμένη παράσταση, αλλά συνήθως την αρχική σκηνή στη σειρά των διαχωρών με την εξιστόρηση των επεισοδίων του δωδεκαόρτου, συνεπτυγμένου ή ανεπτυγμένου.

Πράγματι, σε μονόχωρους ναούς η παράσταση του Ευαγγελισμού εικονίζεται στο ανατολικό τμήμα του βόρειου²⁵ ή του νότιου²⁶ τοίχου, ως αρχική στη σειρά των

σκηνών του δωδεκαόρτου. Τέλος, στην καμάρα του κυρίως ναού τοποθετείται ο Ευαγγελισμός σε αρκετά μονόχωρα μνημεία της Καππαδοκίας²⁷.

Εξάλλου, στον ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Novı Pazar, κατάλοιπα του Ευαγγελισμού έχουν εντοπιστεί στο α' τοιχογραφικό στρώμα του τρούλου του 10ου αι., όπου το εικονογραφικό πρόγραμμα περιελάμβανε επίσης τον Ασπασμό, τη Γέννηση και την Υπαπαντή²⁸: ο συνδυασμός των τεσσάρων αυτών σκηνών, που απαντά και παλαιότερα, σκοπό έχει την κατάδειξη των δύο φύσεων του Θεανθρώπου, σύμφωνα με τον κατηχητικό και αντιαιρετικό ρόλο των παλαιοχριστιανικών διακόσμων της αφίδας και των τριγύρω της σημείων του Ιερού, που αποτελούσαν τον κυριότερο, από άποψη συμβολισμού, χώρο του ναού. Με την αλλαγή όμως του αρχιτεκτονικού τύπου των εκκλησιών, όταν το σημαντικότερο σημείο τους αποβαίνει ο τρούλος, τότε είναι φυσικό τα προγράμματα των αφίδων να μεταφέρονται σ' αυτόν: έτσι, οι σκηνές τοποθετήθηκαν εκεί ως θέματα που εξαίρουν το δόγμα της Ενσάρκωσης, σε συνδυασμό με τον Παντοκράτορα στον θόλο του τρούλου²⁹.

Σε μνημεία που ανήκουν στον τύπο του σταυροειδούς ναού με τρούλο, κυρίως από τον 10ο αι. και εξής, η ενιαία σύνθεση του Ευαγγελισμού τοποθετείται συνήθως στην περιοχή της βόρειας³⁰ ή της νότιας καμάρας του σταυ-

²⁴ Όμως, εδώ δεν πρόκειται για τα θυρόφυλλα της Ωρραίας Πύλης, τα οποία έφεραν διάκοσμο που άλλοτε χανόταν και άλλοτε εμφανιζόταν μπροστά στα μάτια των πιστών: πρόκειται για ζωγραφικούς πίνακες πάνω σε μόνιμη κτιστή κατασκευή, το τέμπλο, εκατέρωθεν ενός τόξου, γεγονός που παραπέμπει περισσότερο στο θριαμβικό τόξο ή στα μέτωπα των όμιων της αφίδας του Βήματος. Για την αναμφισβήτητη σχέση της εικονογραφίας των βημοθύρων με τα σημεία αυτά του ναού βλ. σ. 203 σημ. 13.

²⁵ Ch. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris 1894, σ. 89-90. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939, σ. 77. A. Guillou, «Art et religion dans l'Italie médiévale», *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, Padova 1973, σ. 739, σημ. 4. Ίχνη της ομώνυμης παράστασης σώζονται και στο τέμπλο του σπηλαιώδους ναού του Αγ. Λεονάρδου στη Massafra, του 15ου αι. (Diehl, ό.π., σ. 123. C.D. Fonseca, *Civiltà rupestre in terra Jonica*, Milano 1970, σ. 124).

²⁶ Όπως στον Αγ. Γεώργιο στο Pavnisi της Γεωργίας, περ. 1170-1180 (E. Privalova, *Pavnisi*, Tbilisi 1977, σ. 26. D. Piguet - Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas Moyen Âge*, Paris 1987, σ. 52, σημ. 2).

²⁷ Badem kilisesi, 7ος-9ος αι.: Jolivet - Lévy, σ. 63, πίν. 47 και στον ναό αρ. 3 στα Κόραμα, 9ος αι.: M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, I-III, Recklinghausen 1967 (στο εξής Restle), II, σχ. III.

²⁸ Ενδεικτικά αναφέρουμε την εκκλησία στο μοναστήρι του Kavaklı dere, περ. 7ος αι. (N. Thierry, «Materiaux nouveaux en Cappadoce», *Byzantion* 54 (1984), σ. 331. Η ίδια, *Haut moyen âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, II, Paris 1994, σ. 370-373,

εικ. 118a, πίν. 197b), τον Άγιο Ευστάθιο, του 913-920 - ή του 945 (Restle, III, εικ. 388-389, 391. Jolivet - Lévy, σ. 184. Η ίδια, «Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce. Nouvelles recherches», *Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος και η εποχή του, Β' Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση, Δελφοί 22-26 Ιουλίου 1987*, Αθήνα 1989, σ. 248, εικ. 1), τις δύο εκκλησίες του Tokalı στα Κόραμα, 10ος αι. (A. Wharton - Epstein, *Tokalı Kilise, Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington D.C. 1986, σ. 61, 68, εικ. 16, 58), τους Αγίους Αποστόλους στη Σιννασό, 10ος αι. (Jolivet - Lévy, *Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος*, ό.π., σ. 250, εικ. 3), την Αγία Βαρβάρα στο Soğanlı, του 1006 ή 1021, σύμφωνα με επιγραφή (στο ίδιο, σ. 261, εικ. 8) κ.ά.

²⁹ V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, σ. 34. Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα βον αιώνα - 1204)*, Αθήνα 1990 (στο εξής: Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*), σ. 36, 176. Δεν εικονίζεται ο Ευαγγελισμός στον τρούλο της Bela Çrkva στο Karan, όπως από παραδρομή γράφει ο V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, II, Belgrade 1934, σ. 48. Βλ. Τ. Παπαϊακωστόπουλο, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου (1261-1453) στη βάλκανική χερσόνησο*, Διδ. διατρ., Ιωάννινα 1992, σ. 310-311, εικ. 210-204.

³⁰ Βλ. σχετ. K. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982 (στο εξής Skawran), σ. 14 κε. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 15 κε.

³¹ Παραδείγματα: Eski Gümüş, των μέσων του 11ου αι. (M. Gough, «The Monastery of Eski Gümüş. A Preliminary Report», *AS* 14 (1964), σ. 156-157, εικ. 5, πίν. XXXVIIc. Jolivet - Lévy, σ. 278), Ζωοδόχος

ρου³¹ (στο ανατολικό ή στο δυτικό τμήμα τους ή ακόμη και στο τύμπανό τους): από το σημείο αυτό αρχίζει συνήθως η αρίθμηση της εξιστόρησης των σκηνών του χριστολογικού κύκλου. Δεν ακολουθούν όμως τον κανόνα αυτόν η εκκλησία αρ. 29 στα Κόραμα (Kılıçlar kilisesi)³² και ο ναός αρ. 1 στο Çörek³³, που χρονολογούνται γύρω στο 900 και μπορούν να αποδοθούν στο ίδιο εργαστήριο: η σκηνή του Ευαγγελισμού έχει τοποθετηθεί στο νότιο τμήμα του ανατολικού σκέλους του σταυρού, και ο Ασπασμός στο βόρειο³⁴. Ο Ευαγγελισμός σε συνδυασμό με τον Ασπασμό απαντά, εξάλλου, και στον συνεπτυγμένο σταυροειδή του Yılanlı kilise, κοντά στο İhlara (τέλος 9ου ή αρχές 10ου αι.), επίσης στην ανατολική καμάρα του σταυρού³⁵, όπως και στον ελεύθερο σταυρό του Belli kilise 2 (α' πενήνταετία 10ου αι.), στο Soğanlı³⁶. Αλλά ο Ευαγγελισμός απαντά και στη δυτική κεραία του σταυρού: κατ' αρχάς στον νότιο τοίχο του Ak kilise (εκκλησία αρ. 3, τέλος 10ου ή αρχές 11ου αι.)³⁷, και στο τύμπανο της κεραίας στην εκκλησία αρ. 2 στο Balkan deresi (10ος-11ος αι.)³⁸. Επίσης, σε δύο ναούς της Γεωργίας, τους Ταξίαρχες στο Iprarı (1096) και τον Σωτήρα στο Tsvirmi (μέσα 12ου αι.), που αντιγράφει σχεδόν το εικονογραφικό πρόγραμμα των Ταξιαρχών, η σκηνή τοποθετείται στην ανώτερη ζώνη του τυμπάνου της δυτικής κεραίας, εκατέρωθεν του παραθύρου³⁹.

Τέλος, το αφηγηματικό σύστημα εκτύλιξης των σκηνών του δωδεκαόρτου, σύμφωνα με την κίνηση των δεικτών του ωρολογίου, ακολουθούν και τα τρία μεγάλα ψηφιδωτά σύνολα του 11ου αιώνα, των οκταγωνικών καθολικών του Οσίου Λουκά στη Βοιωτία⁴⁰, της Νέας Μονής στη Χίο⁴¹ και της Μονής Δαφνίου κοντά στην Αθήνα⁴²: στα μνημεία αυτά η παράσταση του Ευαγγελισμού τοποθετείται στο ΒΑ ημιχώριο, απ' όπου αρχίζει και η εξιστόρηση των υπόλοιπων σκηνών του χριστολογικού κύκλου στον κυρίως ναό.

2. Μεταβατικά και τα πρωτοποριακά εικονογραφικά προγράμματα

Ήδη, ωστόσο, μέσα στον 10ο αιώνα μπορούμε να ανιχνεύσουμε πορεία αλλαγής στη διευθέτηση της σκηνής του Ευαγγελισμού κατά την οργάνωση εικονογραφικών προγραμμάτων σε ορισμένα περιφερειακά μνημεία, που αποβαίνουν σημαντικότερα για την έρευνά μας.

Πράγματι, απ' όσο γνωρίζουμε, η παλαιότερη χρονολογημένη παράσταση Ευαγγελισμού, όπου οι δύο κύριες μορφές εικονίστηκαν χωριστά και μάλιστα σε διάχωρα εκατέρωθεν της κόγχης του Ιερού Βήματος, είναι εκείνη που βρίσκεται στον σπηλαιώδη ναό, τον αφιερωμένο στις αγίες Μαρίνα και Χριστίνα, στο Carpignano κοντά

Πηγή στο Σάμαρι, τέλη του 12ου αι. (H. Grigoriadou - Cabagnols, «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», *CahArch* 20 (1970), σ. 179, 180-181 εικ. 2), Επισκοπή της Μέσα Μάνης, γύρω στο 1200 (N. Δρανδάκης, *Βυζαντινά τοιχογραφία της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, σ. 82. Ο ίδιος, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, σ. 176, εικ. 22. Skawran, σ. 31, 175), Παναγία Χρυσοφίτιστα, του 1290 (J. Albani, «Byzantinische Frescomalerei in der Kirche Panaghia Chrysaphytissa», *JÖB* 38 (1988), σ. 366, σημ. 1).

31. Παραδείγματα: εκκλησία αρ. 6α στα Κόραμα, α' πενήνταετία 10ου αι. (Restle, II, εικ. 60) και εκκλησία αρ. 1 (El Nazar) στην ίδια περιοχή, β' τέταρτο του 10ου αι. (Jolivet - Lévy, σ. 83. Η ίδια, *Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος*, ό.π. (σημ. 27), σ. 264, εικ. 10), Sümbüllü kilise, τέλη 10ου ή αρχές 11ου αι. (Restle, III, εικ. 493, 495. Jolivet - Lévy, σ. 307), Άγας Altı kilisesi στο İrhala, αρχές 11ου αι. (Restle, III, εικ. 489), Πρωτόθρονη της Νάξου, γ' στρώμα, 10ος αι. (Skawran, σ. 30. Panayotidi, *CahArch* 34 (1985) ό.π. (σημ. 13), σ. 83-84. Ν. Ζίας, *Νάξος*, σ. 34, 45-47, εικ. 14, που χρονολογεί το στρώμα στα 1052), Μεταμόρφωση του Σωτήρα στο Κορωπί, αρχές 11ου αι. (Skawran, σ. 30, 69, 155, εικ. 48. Panayotidi, *CahArch* 34 (1985), ό.π. (σημ. 13), σ. 89), Παναγία των Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη, λίγο μετά το 1028 (K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panaghia tōn Chalkeōn in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966, σ. 45-46).

32. Βλ. τελευταία J. A. Cave, *The Byzantine Wall-Paintings of Kılıçlar kilise. Aspects of Monumental Decoration in Cappadocia*, Ph. D. Diss., Pennsylvania State University 1984, σ. 50, 62-66, 97-99. Jolivet - Lévy, πίν. 86.

33. Thierry, *Haut moyen âge en Cappadoce* ό.π. (σημ. 27), σ. 344, 346.

34. H Cave (ό.π. (σημ. 32), σ. 97-99), συνδέει την εικονογράφηση των δύο σκηνών με σχετικό λόγο του Γρηγορίου Νικομηδείας, αλλά οι παραστάσεις αποτελούν ζεύγος επεισοδίων που εντάσσονται σε κύκλους θεοφάνειας, όπως στην Ευφρασιανή βασιλική του Παρεντίου και στην εκκλησία αρ. 4 του Güzelöz, που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά και σε πλήθος άλλων μνημείων. Βλ. σχετ. Grabar, ό.π. (σημ. 6), σ. 180-182. Ν. Γκιολές, *ΛακΣπουδ* 3 (1977), σ. 68.

35. Restle, III, σχ. LVII (εικονογραφικό πρόγραμμα). Jolivet - Lévy, σ. 310.

36. Jolivet - Lévy, σ. 265.

37. Στο ίδιο, σ. 149-150.

38. Στο ίδιο, σ. 201.

39. Βλ. σχετ. Ν. Aladachvili - G. Alibegachvili - A. Volskaja, *Tevdore, Tbilisi* 1966, σ. 10, 77, εικ. 2, 14. Οι ίδιοι, *Živopisnaja škola Svaneti*, Moskva 1983, σ. 34, σχέδ. 12, πίν. 21· σ. 103, σχέδ. 24. Piguet-Panayotova, ό.π. (σημ. 25).

40. Σήμερα η παράσταση του Ευαγγελισμού δεν σώζεται. E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass. 1931, σ. 47.

41. Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, I-II, Αθήνα 1986, σ. 54-55, 132 πίν. 14, 142.

42. G. Millet, *Le monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques*, Paris 1989, σ. 78, 90-91, πίν. XII.1. Diez-Demus, ό.π. (σημ. 40), σ. 48-49, πίν. IX.

στο Otranto, του 959 μ.Χ., σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή στην κεντρική αφίδα, όπου δεσπόζει η παράσταση του ένθρονου Παντοκράτορα⁴³. Επίσης, στη δεύτερη πενήνταετία του 10ου αιώνα μπορούν να χρονολογηθούν και οι τοιχογραφίες του Balli kilise στην περιοχή του Hasan Daği στην Καππαδοκία⁴⁴: μέσα στο τεταρτοσφαίριο της βόρειας κόγχης (η οποία όμως δεν ήταν η κόγχη της πρόθεσης, αφού ο ναός φαίνεται να ήταν δυσπόστατος και με ταφικό παρεκκλήσι στα βόρεια), ιστορήθηκαν ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Παρθένος σε ξεχωριστά διάχωρα, εκατέρωθεν ενός μεταλλίου με την προτομή του Κυρίου σε ώριμη ηλικία. Η εικονογραφική σύλληψη του Balli kilise, με τους δύο πρωταγωνιστές σε σχεδόν ισομεγέθεις πίνακες με ιδιαίτερα πλαίσια και με τη Θεοτόκο να εξαιρείται κάτω από τετρακίονιο κιβώριο, θυμίζει την παράσταση των αντίστοιχων μορφών στο Carpiignano σε δύο σημεία: αρχικά, και στους δύο ναούς υπάρχει η απεικόνιση του Χριστού ανάμεσα στον Γαβριήλ και στη Θεοτόκο (μόνο που στο Carpiignano είναι ολόσωμος και ένθρονος μέσα στην αφίδα και όχι σε προτομή, όπως στο Balli kilise⁴⁵): έπειτα, και στους δύο ναούς η Παναγία στέκεται ορθή στα αριστερά, ενώ ο αρχάγγελος της μεταδίδει τη χαρμόσυνη είδηση ερχόμενος από δεξιά, σε εικονογραφική σύνθεση που ανάγεται σε παλαιότερα της εικονομαχίας πρότυπα⁴⁶. Τέλος, στον σπηλαιώδη ναό που βρίσκεται στα ανατολικά του μεγάλου σπηλαιού του Αγίου Νικολάου του Κρεμαστού, στην Αι-

τωλία (τέλη του 10ου ή αρχή του 11ου αι.), οι δύο πρωταγωνιστές έχουν επίσης τοποθετηθεί σε ξεχωριστά διάχωρα: στα νοτιοανατολικά βρίσκεται η Παναγία και απέναντί της ο αρχάγγελος Γαβριήλ⁴⁷. Αλλά και στα τρία αυτά πρώιμα παραδείγματα, ο Ευαγγελισμός τοποθετείται μέσα στο Ιερό Βήμα (εκατέρωθεν της κεντρικής αφίδας στο Carpiignano και στο τεταρτοσφαίριο της στο Balli kilise): από την άποψη αυτή δεν ξεφεύγουν από την παλαιότερη παράδοση των ναών της πρώτης ομάδας που περιγράψαμε πιο πάνω, στα οποία υπογραμμίζεται το δόγμα της Ενσάρκωσης⁴⁸.

Στον 11ο αιώνα τέσσερα είναι τα μνημεία εκείνα, στα οποία απαντά η τοποθέτηση των δύο πρωταγωνιστών του Ευαγγελισμού σε ξεχωριστούς πίνακες. Πρόκειται για την ομώνυμη παράσταση στον μητροπολιτικό ναό της Αγίας Σοφίας του Κιέβου, στο καθολικό της Μονής Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος και στους ναούς του Karabas kilise και του Αγναλκόγ στην Καππαδοκία. Κατά πρώτο λόγο, στην Αγία Σοφία του Κιέβου (εικ. 1), της οποίας ο ψηφιδωτός διάκοσμος χρονολογείται μεταξύ των ετών 1042 και 1046, η παράσταση του Ευαγγελισμού διασπάται σε δύο διάχωρα στα δυτικά μέτωπα των δύο σταυρόσχημων πεσσών του Ιερού Βήματος, που αποτελούν και τα ανατολικά στηρίγματα του κεντρικού τρούλου⁴⁹. Επίσης, στο καθολικό της Μονής Βατοπεδίου, οι δύο ψηφιδωτοί πίνακες (εικ. 2 και 3) τοποθετούνται πάνω από τα κιονόκρανα των ανατολικών

43. Medea, ό.π. (σημ. 24), σ. 111-112, εικ. 54-55. Farioli - Campanati, ό.π. (σημ. 12), σ. 250-251, 268-269 αρ. 115, εικ. 182. M. Panayotidi, «The Character of Monumental Painting in the Tenth Century. The Question of Patronage», *Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος*, ό.π. (σημ. 27), σ. 322-325, εικ. 28. L. Safran, «Redating Some South Italian Frescoes», *Byzantion* 60 (1990), σ. 309, εικ. 8. Η ίδια, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992, σ. 62-63, εικ. 88-89.

44. N. Thierry, «Études cappadociennes. Région de Hasan Daği. Compléments pour 1974», *CahArch* 24 (1975), σ. 187-188, εικ. 15. Η ίδια, «La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle église de Tokali et d'autres monuments», *Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος*, ό.π. (σημ. 27), σ. 238-241, εικ. 15 (τυπωμένη αριστερά-δεξιά). A. J. Wharton, *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery*, University Park and London 1988, σ. 135-136. Jolivet - Lévy, σ. 311-313, πίν. 172.1.

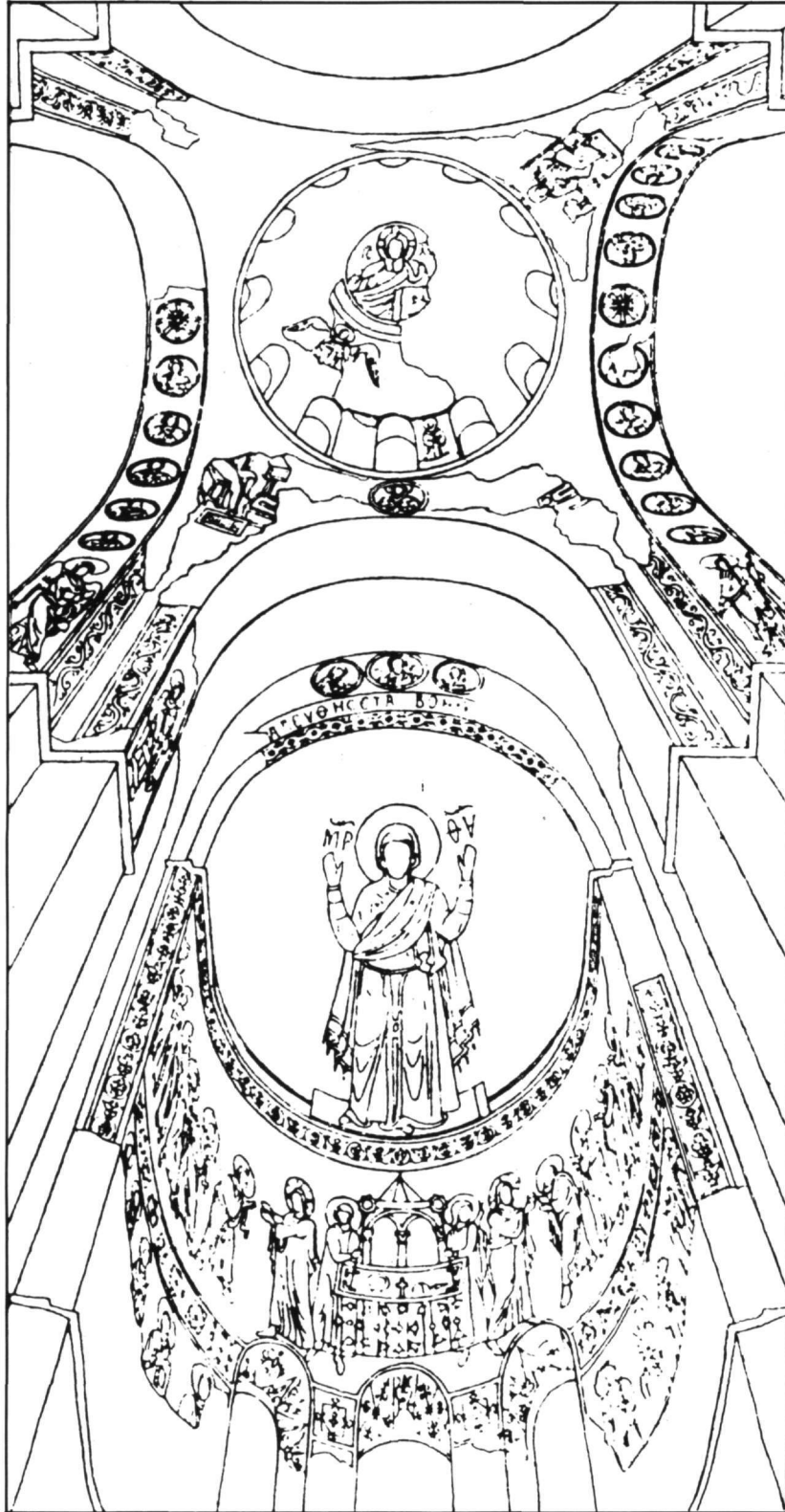
45. Η εισαγωγή του Χριστού στον Ευαγγελισμό εξηγγείται από τη θέληση να τονιστεί η θεϊκή παρουσία κατά το γεγονός. Βλ. σχετ. C. Jolivet - Lévy - E. Öztürk, «Nouvelle découverte en Cappadoce. Les églises de Yükkekli», *CahArch* 35 (1987), σ. 115, σημ. 9. Jolivet - Lévy, σ. 236 και σημ. 11, σ. 312-313 και σημ. 90 με συγκεντρωμένα παραδείγματα. Πρβλ. M. Panayotidi, «The Question of the Role of

the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 152-153. Στα παραδείγματα αυτά ας προστεθεί και η ομώνυμη παράσταση στον Αγ. Θεόδωρο Τσόπακα της Μάνης (τέλη 13ου αι.), όπου αντί για τον Εμμανουήλ εικονίζεται ο Παλαιός των Ημερών (Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, ό.π. (σημ. 30), σ. 46, εικ. 14).

46. Βλ. σχετ. Millet, ό.π. (σημ. 1), σ. 460. Ο ίδιος, ό.π. (σημ. 2), σ. 69. 47. Στο σπήλαιο είναι ανάγκη να γίνει περαιτέρω έρευνα, σχετικά με το είδος της διαμόρφωσης των λειτουργικών κατασκευών του ναΐσκου, όπως η αγία τράπεζα, το τέμπλο κλπ. Βλ. τελευταία Α. Παλιούρα, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985, σ. 195, εικ. 61, 204.

48. Βλ. παραπ., σ. 202-204. Βέβαια, η τοποθέτηση του Ευαγγελισμού μέσα στον Ιερό Βήμα δεν θα πάψει να απαντά και αργότερα, είτε μέσα στην αφίδα, όπως στους δύο ναούς των Βελανιδιών (βλ. παραπ.), είτε στους ώμους της αφίδας, όπως στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στο νησί της Νάξου (β' πενήνταετία του 11ου αι.).

49. Για τα ψηφιδωτά του Ευαγγελισμού βλ. OI. Powstenko, *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York 1954, σ. 113-114, πίν. 40-41. V. Lazarev, *Mozaiiki Sofii Kievskoj*, Moskva 1960, σ. 123-125, πίν. 60-63. Ο ίδιος, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, σ. 152 κ., εικ. 181.

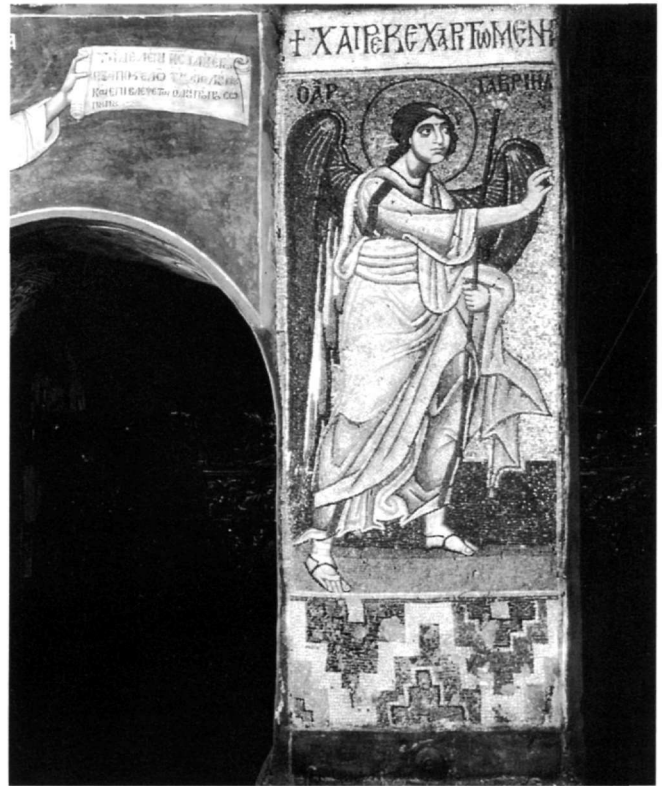


Εικ. 1. Αγία Σοφία Κιέβου, άποψη του εσωτερικού (1042-1046).

κίωνων του σταυρικού τετραγώνου⁵⁰. Τα μωσαϊκά αυτά χρονολογήθηκαν τελευταία στο τρίτο τέταρτο του 11ου αιώνα⁵¹. Στο Karabaş kilise, του οποίου ο τοιχογραφικός διάκοσμος χρονολογείται στα 1060-1061, η παράσταση απλώνεται στις δύο παραστάδες του θριαμβικού τόξου (εικ. 4), εκατέρωθεν του εικονοστασίου⁵². Στην εκκλησία του Ayvalıköy, οι δύο μορφές από τις οποίες σώζονται μόνο τα κάτω τμήματα, βρίσκονται στα τριγωνικά διάχωρα στο μέτωπο του τόξου της αψίδας, στο ανατολικότερο σημείο του κυρίως ναού, και χρονολογούνται στο τρίτο τέταρτο του 11ου αιώνα⁵³.

Και στα τέσσερα παραπάνω μνημεία του 11ου αιώνα, ο Ευαγγελισμός εικονίζεται έξω από το Ιερό Βήμα, αλλά όχι μακριά από αυτό: τοποθετείται στα δυτικά μέτωπα ενός τόξου ανάμεσα στο Βήμα και τον κυρίως ναό⁵⁴. Δυστυχώς, στον κυρίως ναό του καθολικού στο Βατοπέδι δεν σώζεται άλλη παράσταση από τον αρχικό ψηφιδωτό διάκοσμο (αν όντως υπήρχε), όπως και στον ναό του Ayvalıköy, ενώ στην Αγία Σοφία του Κιέβου ο διάκοσμος με τις σκηνές του δωδεκαόρτου συμπληρώθηκε μεταγενέστερα με τοιχογραφίες: αντίθετα, στο Karabaş kilise που αποτελεί τον μόνο ναό όπου το εικονογραφικό πρόγραμμα σώζεται ολόκληρο και μάλιστα από την ίδια φάση (β' τοιχογραφικό στρώμα), η παράσταση αποτελεί την πρώτη αφηγηματική σκηνή του δωδεκαόρτου: δεξιά, στην καμάρα, τοποθετήθηκε η Γέννηση και στη σειρά ακολουθούν τα υπόλοιπα επεισόδια.

Είναι φανερό ότι στα τέσσερα αυτά μνημεία, καθώς και στο Çarıklı kilise και, ίσως, στην Ευαγγελίστρια στο Erchie⁵⁵, η τοποθέτηση του Ευαγγελισμού σε δύο διαφορετικά διάχωρα σε σημείο μεταξύ του πρεσβυτερίου και του κυρίως ναού υποδηλώνει κάποια αλλαγή τόσο στην οργάνωση της διεύθυνσης του εικονογραφικού



Εικ. 2. Μονή Βατοπεδίου, καθολικό (γ' τέτ. 11ου αι.). Ευαγγελισμός: Ο αρχάγγελος Γαβριήλ.

προγράμματος, όσο και στην κατεύθυνση του βλέμματος του πιστού που θεάται την αφήγηση των ιερών συμβάντων, και – αν τυχαίνει να διαθέτει και κάποια μορφή – αισθάνεται τον θεολογικό συμβολισμό τους και αποκωδικοποιεί τα μηνύματά τους. Πράγματι, ενώ σε

50. Βλ. κυρίως G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927, πίν. 1.2-3. Α. Xyngopoulos, «Mosaïques et fresques de l'Athos», *Le Millénaire du Mont Athos (963-1963)*, II. *Études et Mélanges*, Chevetogne 1964, σ. 247, 248-249. Lazarev, *Storia*, ό.π. (σημ. 49), σ. 179, σημ. 83. Π. Μυλωνάς, «Μνημειακή ζωγραφική του Άγιου Όρους. Ένα ανέκδοτο μελέτημα του Άνδρέα Ξυγγόπουλου», *Νέα Έστία* 109 (1981), σ. 88-89.

51. Ε. Τσιγαρίδας, «Τα εντοίχια ψηφιδωτά του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου», *Θυμιάμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, I, Αθήνα 1994, σ. 317-324, με τον οποίο συμφωνεί ο P.L. Vocotopoulos, «La peinture byzantine au Mont Athos», *Mount Athos and the European Community*, Thessaloniki 1993, σ. 134. Ο Th. Steppan, «Die Mosaiken des Athosklosters Vatopaidi. Stilkritische und ikonographische Überlegungen», *CahArch* 42 (1994), σ. 93-94 χρονολογεί τα ψηφιδωτά στα μέσα του αιώνα.

52. N. Thierry, «Étude stylistique des peintures de Karabaş kilise en

Cappadoce», *CahArch* 17 (1967), σ. 161. Jolivet - Lévy, σ. 267, 270, πίν. 148.1. Για τη χρονολόγηση του μνημείου βλ. Wharton, ό.π. (σημ. 44), σ. 44, σημ. 70.

53. N. Thierry, «À propos des peintures d'Ayvalıköy (Cappadoce)», *Zograf* 5 (1974), σ. 9, εικ. 12a-b. Jolivet - Lévy, σ. 154.

54. Για τις διαφορές στην τοποθέτηση του Ευαγγελισμού, στα μέτωπα των τοίχων του πρεσβυτερίου (όπως στην Αγ. Σοφία του Κιέβου), πάνω από τους ανατολικούς κίονες του σταυρικού τετραγώνου (όπως στο καθολικό Βατοπεδίου) ή στα δυτικά μέτωπα των παραστάδων του θριαμβικού τόξου (όπως στο Karabaş kilise και στον ναό του Ayvalıköy), ισχύει η φράση του Diehl (ό.π. (σημ. 4), σ. 495-496) σχετικά με τη διεύθυνση των σκηνών του δωδεκαόρτου: «à côté des indications dogmatiques que fournit le théologien, il faut compter avec les combinaisons qu'inspirent à l'artiste la structure de l'église qu'il doit décorer et les règles du goût».

55. Βλ. παραπάνω, σ. 204, αλλά με την προϋπόθεση πως πρόκειται



Εικ. 3. Μονή Βατοπεδίου, καθολικό (γ' τέτ. 11ου αι.).
Ευαγγελισμός: Η Θεοτόκος.

παλαιότερα μνημεία ο πιστός ήξερε ότι, για να αρχίσει την περιήγησή του στην ιστορία του Κυρίου, έπρεπε κατά κανόνα να στραφεί είτε στη ΒΑ ή στη ΝΑ γωνία του ναού και έπειτα να κατευθύνει το βλέμμα του συνέχεια προς τα δεξιά, σύμφωνα με τους δείκτες του ωρολογίου, αντίθετα τώρα, μπαίνοντας από τη δυτική είσοδο, κυριεύεται από τους δύο ξεχωριστούς πίνακες με τις μνημειακά αποδοσμένες μορφές των πρωταγωνιστών του Ευαγγελισμού⁵⁶. Μετά το πρώτο ξάφνιασμα,

επιστρέφει στη ΝΑ ή στη ΒΑ γωνία του ναού, βεβαιώνεται ότι εκεί είναι η αμέσως επόμενη σκηνή, η Γέννηση, και συνεχίζει, όπως και παλαιά, να στρέφει το βλέμμα του προς την ίδια διεύθυνση, δηλαδή προς τα δεξιά (ή πιο σπάνια προς τα αριστερά). Έτσι θα πρέπει να ένιωθε ο κάθε πιστός ή προσκυνητής (με μικρές αποκλίσεις, βεβαίως, και χωρίς καθόλου να είμαστε απόλυτοι), καθώς έμπαινε στα τέσσερα παραπάνω μνημεία. Δύο κατ' αρχήν λόγοι θα μπορούσαν να προταθούν για την τοποθέτηση αυτή του Ευαγγελισμού σε ξεχωριστά διάχωρα. Αρχικά, ότι ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου θεωρείται η πρώτη και η κορυφαία από όλες τις Δεσποτικές και τις Θεομητορικές εορτές, γιατί με αυτόν άρχισε να τίθεται σε εφαρμογή το έργο της θείας Οικονομίας⁵⁷.

Παράλληλα, από την υμνολογία της εορτής ξεχωρίζουν το στιχηρό προσόμοιο του Θεοφάνη, που ψάλλεται στον όρθο, και το απολυτικό της, τα οποία, όπως επίσης και το συναξάριο της ημέρας, εντάσσουν το ιερό γεγονός στο ίδιο με τους Πατέρες της Εκκλησίας πλαίσιο⁵⁸. Έπειτα το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου είναι γνωστό πως είναι αφιερωμένο στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου⁵⁹, γεγονός που θα μπορούσε να ερμηνεύσει την τοποθέτηση της επώνυμης γιορτής του καθολικού κοντά στο τέμπλο του ναού⁶⁰.

Πα τα τρία άλλα μνημεία όμως δεν μπορεί να υποστηριχθεί το ίδιο: η μητρόπολη του Κιέβου αφιερώθηκε στη Σοφία, δηλαδή στον Λόγο του Θεού, κατά μίμηση της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης, ενώ είναι άγνωστο που ήταν αρχικά αφιερωμένο το Karabas kilise και ο ναός του Ayvalikhöy.

Είναι όμως αρκετή η κορυφαία σημασία της γιορτής του Ευαγγελισμού, ώστε να δικαιολογεί τη θέση της απεικόνισής του στα τρία παραπάνω μνημεία; Μάλλον όχι. Π' αυτό, θα ήταν προτιμότερο να εξετάσουμε βα-

για παράσταση που ανήκει στον αρχικό διάκοσμο του μνημείου.
56. Πρβλ. όσα παρατηρεί ο Ο. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, σ. 234.

57. Πρβλ. σχετικά χωρία των Γρηγορίου Νεοκαισαρείας (PG 10, στ. 1161A), Μεγ. Αθανασίου (PG 28, στ. 917B), Ιωάννη Γεωμέτη (PG 106, στ. 812-83C), Αβραμίου Εφέσου (M. Jugie, «Homélies mariales byzantines», PO 16 (1922), R. Graffin - F. Nau (εκδ.), σ. 444) και ιερού Φωτίου (Σ. Αριστάρχης, *Τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Φωτίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Λόγοι καὶ Ὁμιλίες ὀγδοήκοντα τρεῖς*, II, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1900, σ. 230-232,

371-372. Mango, ὁ.π. (σημ. 21), σ. 139-142). Για άλλα χωρία από σχετικές ομιλίες Πατέρων με τις ίδιες απόψεις βλ. Ἄγ. Νικόδημου Ἄγιορείτη, *Ἐορτοδρόμων*, Ἐνετίησι 1836, σ. 207.

58. *Μηναῖον Μαρτίου*, Ἐνετίησι 1895, σ. 117 (απολυτικό), 120 (συναξάριο), 122 (στιχηρό του Θεοφάνη).

59. Βλ. σχετ. Μυλωνά, ὁ.π. (σημ. 50), σ. 89.

60. Για την τοποθέτηση του επώνυμου αγίου στον βυζαντινό ναό βλ. αρχμ. Σ. Κουκιάρη, «Ἡ θέση του επώνυμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού (γενικές αρχές)», *Κληρονομία* 22 (1990), σ. 105-123, ιδιαίτ. σ. 113-119.

θύτερα ορισμένα στοιχεία που προκύπτουν από τη συνεξέταση της διαμόρφωσης του εικονογραφικού προγράμματος και του σημασιολογικού περιεχομένου της σκηνης του Ευαγγελισμού.

II. Εικονολογική ανάλυση: η σημασία της καινοτομίας

Είναι γεγονός πως πριν από τα μέσα του 11ου αι., πριν δηλαδή την διακόσμηση των τεσσάρων καινοτόμων μνημείων, το πρόγραμμα του πρεσβυτερίου και το πρόγραμμα του κυρίως ναού ακολουθούσαν διαφορετικούς δρόμους, καθώς φαίνεται πως ήταν αυτόνομα και ανεξάρτητα μεταξύ τους. Επομένως, με τη διάσπαση της παράστασης του Ευαγγελισμού σε δύο ξεχωριστούς πίνακες και με την τοποθέτησή τους σε μέρη του κυρίως ναού που βρίσκονται στα όριά του με το Ιερό και αποτελούν τα πιο εμφανή σημεία για τους εισερχόμενους από τα δυτικά, δεν επιφέρεται μόνο αλλαγή στον προσανατολισμό και στη διεύθυνση των παραστάσεων του δωδεκάορθου· κυρίως μεταβάλλεται η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα εικονογραφικά προγράμματα των δύο σημαντικότερων τμημάτων του ναού.

Στους τοίχους του Ιερού εκτυλίσσεται κυρίως ο δογματικός κύκλος, με σκηνές ιδιαίτερα συμβολικές, όπως η Μετάληψη και η Μετάδοση των αποστόλων⁶¹ ή η νοητή παρουσία των ιεραρχών στον χώρο γύρω από την αγία τράπεζα⁶², ενώ αντίθετα, στους τοίχους και στους θόλους του κυρίως ναού προβάλλονται οι κατά κύριο λόγο αφηγηματικές σκηνές από τον χριστολογικό και από τον θεομητορικό κύκλο. Έτσι, ανάμεσα στους δύο χώρους υπάρχει ένα νοητό «χάσμα», το οποίο έρχεται να γεφυρώσει στα παραπάνω μνημεία η σκηνή του Ευαγγελισμού, για να άρει την αυτονομία των δύο χώρων και να δείξει ότι τα εικονογραφικά τους προγράμματα αποτελούν ενιαίο σύνολο. Η σκηνή αυτή επομένως, που πλέον απλώνεται και δεσπάζει στον χώρο, αποβαίνει ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στους δύο κύκλους, αφού φαντάζει να μετέχει και στο πρόγραμμα του Βήματος και σ' εκείνο του κυρίως ναού.



Εικ. 4. Karabas kilise, άποψη της αψίδας (1060-1061).

Ένας τέτοιος σύνδεσμος μεταξύ των δύο κύκλων δεν θα ήταν δυνατό να υπάρχει, αν δεν είχε δοθεί στον Ευαγγελισμό συμβολικό περιεχόμενο, το οποίο πηγάζει κυρίως από την εξύμνηση της Θεοτόκου μέσω των προφητικών προεικονίσεων. Πάμπολλες είναι οι αναφορές των Πατέρων και των εκκλησιαστικών συγγραφέων στους λόγους τους για τη γιορτή ή γενικότερα σε εγκώμιά τους για την Παναγία, στις προρρήσεις της Παλαιάς Διαθήκης, που αναφέρονται στην άμωμη σύλληψη της Θεοτόκου⁶³. Ανά-

61. Για την τοποθέτηση της σκηνης βλ. Skawran, σ. 20-22. Panayotidi, *CahArch* 34 (1985), ό.π. (σημ. 13), σ. 78. C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, σ. 184-189.

62. Βλ. σχετ. Skawran, σ. 22-23. Walter, ό.π., σ. 172-177, 195-196. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, Διδ. διατρ., Αθήνα 1991, ιδιαίτ. σ. 319-326.

63. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους: Γρηγόριο Θαυματουργό (απόδ.)

(PG 10, στ. 1153A-C, 1172D-1173A), Μέγ. Αθανάσιο (ή Αναστάσιο Αντιοχείας) (PG 28, στ. 937C), Ιωάννη Χρυσόστομο (PG 62, στ. 766), Ιωάννη Δαμασκηνό (PG 96, στ. 649C), Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως (PG 98, στ. 336D), ιερό Φώτιο (Αριστάρχης, ό.π. (σημ. 57), II, σ. 241-242), Ιωάννη Γεωμέτη (PG 106, στ. 833C-836D), Λέοντα Σοφό (PG 107, στ. 24-25). Προβλ. Άγ. Νικόδημο Άγιορείτη, ό.π. (σημ. 57), σ. 233-252.

μεσα σ' αυτές ξεχωριστή θέση κατέχουν δύο προφητείες-επίθετα της Παναγίας, η «*Θεοτόκος πύλη αδιόδευτος*», σύμφωνα με το κείμενο του Ιεζεκιήλ (μδ', 12) και η «*Θεοτόκος θυγάτηρ Σιών*» ή απλούστερα «*Θεοτόκος Σιών*», κατά τον προφήτη Ζαχαρία (β', 14 και θ', 9), όχι μόνο στην πατερική γραμματεία⁶⁴, αλλά και στην υμνογραφία της ορθόδοξης εκκλησίας⁶⁵. Αν και η εικαστική απόδοση των δύο αυτών προεικονίσεων είναι εντελώς διαφορετική, τόσο μεταξύ τους⁶⁶, όσο και με την εικονογραφία του Ευαγγελισμού, δικαιολογημένα προτάθηκε ο συνδυασμός της βιβλικής πρόρρησης για τη «*Θεοτόκο πύλη*» με την είσοδο προς το Ιερό Βήμα ως αιτία για την απεικόνιση του Ευαγγελισμού εκατέρωθεν του τέμπλου· η σχετική συζήτηση άρχισε από εύστοχη παρατήρηση του Ernst Kitzinger, όταν στα 1949 έγραφε ότι η παράσταση του Ευαγγελισμού στα μέτωπα των ωμών της αψίδας στο παλατιανό παρεκκλήσι στο Παλέρνο, έτσι όπως ήταν διασπασμένη, με το χάσμα του τόξου ανάμεσα στις δύο μορφές, κάτω από το οποίο περνούσε ο ιερέας για να μπει στο προεσβυτήριο, του θύμιζε την προφητεία του Ιεζεκιήλ για την αδιόδευτο πύλη, την οποία πέρασε μόνον ο Θεάνθρωπος⁶⁷. Η παρατήρησή του αυτή βρήκε ομόφωνους όλους τους ερευνητές. Έτσι, όπως για καιρό είχε προσεχθεί μόνο η ομώνυμη

παράσταση στην Αγία Σοφία του Κιέβου, –όπου μάλιστα θεωρούνταν πως εγκαινιάζοταν το καινούργιο σύστημα ανάπτυξης του εικονογραφικού προγράμματος–, και όχι οι υπόλοιπες τρεις, στο καθολικό του Βατοπεδίου, στο Karabaş kilise και στην εκκλησία του Aynalıköy⁶⁸, έτσι νομίζω πως δόθηκε μεγαλύτερη προσοχή στην πρόρρηση για τη «*Θεοτόκο πύλη*» και όχι τόση, όση θα έπρεπε κατά τη γνώμη μου, τη «*Θεοτόκο Σιών*». Και όμως, είναι γνωστό πως τα τρία τμήματα στα οποία χωρίζεται το Ιερό Βήμα έχουν τον δικό τους συμβολισμό: το κεντρικό τμήμα του Βήματος, ο χώρος της αγίας τράπεζας και της τέλεσης της Θείας Ευχαριστίας, αποτελεί τύπο του υπερώου της Ιερουσαλήμ, όπου τελέστηκε για πρώτη φορά ο Μυστικός Δείπνος, καθώς και τύπο της Ουρανίας Σιών, όπου τελείται συνεχώς η αγγελική θεία Λειτουργία⁶⁹. Έτσι, ο συμβολισμός του κεντρικού τμήματος του προεσβυτηρίου ως Ιερουσαλήμ και Σιών έρχεται σε συμφωνία με την πρόρρηση της Παλαιάς Διαθήκης για τη Θεοτόκο «*Ιερουσαλήμ*» και «*Σιών*», γεγονός που δικαιολογημένα θα μπορούσε να συνδεθεί με το συμβολικό περιεχόμενο του γεγονότος του Ευαγγελισμού και με την απεικόνιση του ομώνυμου θέματος γύρω από την είσοδο στο Ιερό, εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης του εικονοστα-

64. Για τη Θεοτόκο «*πύλη*» βλ. Ανδρέα Κρήτης (PG 97, στ. 900A). Για την Παναγία «*Σιών*» βλ. Ιωάννη Χρυσόστομο (PG 60, στ. 755), Βασίλειο Σελευκείας (PG 85, στ. 441A, βλ. παραπ., σμμ. 21), Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως (PG 98, στ. 337C). Γενικότερα, για περισσότερο σχολιασμό, βλ. Ντ. Μουρίκη, «*Αί βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλήπτου τοῦ Μυστρῶ*», *ΑΔ* 25 (1970), Μελέται, σ. 230-233.

65. Βλ. σχετ. Σ. Εὐστρατιάδη, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ*, Chevetogne 1930, σ. 29, 67-68 (λήμ. *θύρα, πύλη*), σ. 70 (λήμ. *Σιών*).

66. Για την Παναγία «*πύλη*» βλ. Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήναι 1956, σ. 75-82. M. Tatić - Djurić, «*Vrata slova*», *ZLU* 8 (1972), σ. 63-88. M. Lafineur - Crépin, «*La Vierge de Dom Rupert: un exemple de l'influence de l'art byzantin sur l'art mosan*», *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, II.1, Athènes 1981, σ. 326, σμμ. 5. Ιδιαίτερα σημαντική για την εικαστική απόδοση της Θεοτόκου Πύλης είναι η επιγραφή που συνοδεύει τη δεόμενη Παναγία στον ανατολικό τοίχο του Αγίου Στεφάνου στο Çemil, της ἀ' πεντηταετίας του 9ου αι. (N. Thierry, «*Les peintures murales de six églises du haut moyen âge en Cappadoce*», *CRAI* 1970, σ. 446-447. J. Lafontaine-Dosogne, «*Pour une problématique de la peinture de l'église byzantine à l'époque iconoclaste*», *DOP* 41 (1987), 330). Για την Παναγία «*Σιών*», βλ. S. Der Nersessian, *L'Illustration des psaumes grecs du Moyen Âge*, II. *Londres Ad. 19352*, Paris 1970, σ. 85. Η ίδια, «*Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*», P. A. Underwood (έκδ.), *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami*, Princeton, New Jersey 1975, σ. 311-312, 343-344.

A. Cutler, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of the Byzantine Iconography*, University Park, London 1975, σ. 117-118, 135-141.

67. E. Kitzinger, «*The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo*», *ArtB* 31 (1949), σ. 277, σμμ. 41.

68. Βλ. για παράδειγμα A. Grabar, «*Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie*», *ZRVI* 1 (1961), σ. 16. L. Hadermann - Misguish, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, σ. 97. J. Lafontaine - Dosogne, «*L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*», *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, I, Athènes 1979, σ. 290. E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington D.C. 1990, σ. 171, σμμ. 248. Μόνο οι Diehl, ό.π. (σμμ. 4), σ. 516 και Réau, ό.π. (σμμ. 2), σ. 174, σμμ. 1, από τους παλαιότερους, και η Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, στη σειρά «*Ελληνική τέχνη*», Εκδοτική Αθηνών (έκδ.), Αθήνα 1994, σ. 245 αρ. 127, από τους νεότερους, συσχετίζουν τη θέση των μωσαϊκών του Βατοπεδίου και της Αγ. Σοφίας Κιέβου, ενώ η Ν. Thierry, ό.π. (σμμ. 53), σ. 9, συσχετίζει τις ανάλογες τοιχογραφίες των ναών του Karabaş Kilise και του Aynalıköy.

69. Βλ. κυρίως Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως, PG 98, στ. 388-389, 420C-D, 421B-C, 449D: «*ἢ τῶν ἁγίων μετὰθεσις ἀπὸ τῆς προθέσεως... καὶ ἢ τούτων πρὸς τὸ θυσιαστήριον εἰσοδος... τὴν ἀπὸ τὴν Βηθανίαν πρὸς τὴν Ἱερουσαλήμ δηλοῖ τοῦ Κυρίου εἰσέλευσιν*». Πρβλ. και την ίδια άποψη στην *Προθεωρία*, PG 140, στ. 441 A-B. Σύμφωνα με αυτό το σύστημα συμβολισμών, η κόγχη της πρόθεσης αποτελεί τύπο της φάτνης της Βηθλεέμ. Βλ. σχετ. Κ. Δ. Καλοκύρη, *Ἡ φάτνη των Χριστουγέννων*, Ρέθυμνο 1993, σ. 37-38.

οίου. Το σημείο αυτό, εξάλλου, όπου τοποθετούνται τα διάχωρα του Ευαγγελισμού προσδιορίζεται τόσο από τον συμβολισμό της Θεοτόκου ως «Πύλης», όσο και από το θεολογικό περιεχόμενο της ανατολικά κείμενης «Σιών»: η Παναγία είναι η «*πύλη ἢ ἀνατολόβλεπτος, ἐξ ἧς ἢ τῆς ζωῆς ἀνατολή τοῖς ἀνθρώποις τὴν τοῦ θανάτου δύσιν μειοῦσα*»⁷⁰, όπως εξάλλου και η Σιών, η ουράνια, αλλά και η επίγεια.

Από την άλλη πλευρά, από τη στιγμή που η Ουράνια Σιών και η Νέα Ιερουσαλήμ ταυτίζονται με τον παράδεισο και τη λύτρωση, μετά την τελική κρίση της Δευτέρας Παρουσίας⁷¹, η Θεοτόκος του Ευαγγελισμού ως «Σιών» αποτελεί το μέσο «*δι' οὗ ἠνοίχθη παράδεισος*»⁷², με αποτέλεσμα να επιβεβαιώνεται ακόμη μια φορά ότι με τον Χαιρετισμό άρχισε το έργο της θείας Οικονομίας και δόθηκε η δυνατότητα στους πιστούς να επιτύχουν τη σωτηρία. Εξάλλου, δεν φαίνεται να είναι τυχαίο και το γεγονός ότι *Κοινωνικόν* για τη θεία Λειτουργία της εορτής του Ευαγγελισμού αποτελεί ο ψαλμικός στίχος: «*Ἐξελέξατο Κύριος τὴν Σιών ἠρετίσατο αὐτὴν εἰς κατοικίαν ἑαυτῶ*» (Ψάλμ. ρλά', 13)⁷³. Άρα, και από αυτήν την οπτική γωνία, πάλι δικαιολογημένα εγκαινιάζεται η εκτύλιξη των επεισοδίων του δωδεκάορθου με πρώτη σκηνή τον Ευαγγελισμό.

70. Το παράθεμα είναι από σχετικό λόγο του Ιωάννη Δαμασκηνού (PG 96, στ.689D). Για τον συσχετισμό της Παναγίας με την ανατολή και την εξύμνησή της ως «*ἀνατολή τοῦ νοητοῦ ἡλίου*» βλ. ομιλίες για τον Ευαγγελισμό των Γρηγορίου Θαυματουργού (απόδ.) (PG 10, στ. 1152B), Ιωάννη Χρυσοστόμου (PG 50, στ. 796), Λέοντα του Σοφού (PG 107, στ. 25B) και ιερού Φωτίου (Άριστάρχης, ό.π. (σημ. 57), II, σ. 243). Πρβλ. G.W.E. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, λήμ. *πύλη*, σ. 1207 (αφ. 6). R. Blanchard, «Archéologie et topographie sur quatre églises inédites de Cappadoce», *JSav* 1981, σ. 367-368. Παπαμαστοράκης, ό.π. (σημ. 28), σ. 145, σημ. 27-28.

71. Βλ. πρόχ. Lampe, ό.π., λήμ. *Σιών*, σ. 1234. G. Jaszán, «Himmlisches Jerusalem», *LCl* 2 (1970), στ. 394-399. M. Grams - Thieme, «Himmlisches Jerusalem», *LMittA* 5 (1991), στ. 28-29.

72. Το παράθεμα είναι από τον Ακάθιστο Ύμνο. C.A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Wien 1968, σ. 36, στροφ. ιε', στίχ. 15.

73. Ο στίχ. αυτός μπορεί να χρησιμοποιείται ισότιμα με τον Ψάλμ. ριε', 4, σύμφωνα με όσα προδιαγράφει το τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας (Mateos, I, σ. 254 στίχ. 23, βλ. παραπάνω σημ. 21).

74. Σύμφωνα με την ερμηνεία του A. Grabar, το παλαιότερο παράδειγμα αποτελούν τα δύο μετάλλια των πρωταγωνιστών στο ψηφιδωτό του τυμπάνου πάνω από τη Βασιλείο Πύλη της Αγ. Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, των αρχών του 10ου αι. (*L'Iconoclasme byzantin*⁴, Paris 1984, σ. 250-251. Ο ίδιος, «Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid», *CahArch* 15 (1965), σ. 258, 270, σημ. 1). Εκατέρωθεν της θύρας εισόδου εικονίστηκαν ο αρχάγγελος και η Θεοτόκος στο Karanlık kilise της Καππαδοκίας, των μέσων του 11ου αι. (A. Wharton - Epstein, «The Fresco Decoration of the Co-

λομένως, η παράσταση του Ευαγγελισμού σχετίζεται αφ' ενός με τον συμβολισμό του Ιερού Βήματος και αφ' ετέρου με τη δογματική και ιστορική αφήγηση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού. Συνεκτιμώντας με τα παραπάνω και το γεγονός ότι η παράσταση ως ζωγραφικό έργο διακρίνεται για το ευσύνοπτο της αφήγησης και για το ολιγοπρόσωπο της σύνθεσης, μπορούμε ανεπιφύλακτα να πούμε ότι είναι μία από τις παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου που ανακεφαλαιώνει, με την τοποθέτησή του ανάμεσα στον χώρο των λαϊκών και στα άγια των αγίων, βαθιά και λιτά το έργο του Θεού για τη σωτηρία του ανθρώπου, ενώνοντας συμβολικά όχι μόνο τις προεικονίσεις της Παλαιάς Διαθήκης για τη Θεοτόκο με τη συντέλεια του κόσμου, αλλά και τα κυριότερα μέρη από τα οποία απαρτίζεται ο χώρος της θείας λατρείας.

Συμβολικό περιεχόμενο αποκτά η σκηνή του Ευαγγελισμού και στην περίπτωση όπου το επεισόδιο εικονίζεται χωριστά σε άλλα σημεία του βυζαντινού ναού. Για παράδειγμα, ορισμένες φορές οι δύο πρωταγωνιστές παριστάνονται από τη μια και από την άλλη πλευρά των εισόδων των ναών ή της βασιλείου πύλης⁷⁴, ενώ άλλοτε αποτελούν τμήματα του –συνήθως γλυπτού– διακόσμου στα θυρόφυλλα των εισόδων, μια μορφή σε καθένα θυρόφυλλο⁷⁵.

lumn Churches», *CahArch* 29 (1980-1981), σ. 31, ειχ. 4), στην εγκλείστρα του Αγ. Νεοφύτου κοντά στην Πάφο, του 1182-1183 (C. Mango-E.J.W. Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos and its Wall-Paintings», *DOP* 20 (1966), σ. 168-169, ειχ. 72), καθώς και στον εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου, του τέλους του 13ου ή των αρχών του 14ου αι. (Millet, ό.π. (σημ. 50), πίν. 3.1-2, 4.2-3. Χυνογούλος, ό.π. (σημ. 50), σ. 250). Στην Αγ. Σοφία της Τραπεζούντας, γύρω στο 1260, ο Ευαγγελισμός έχει τοποθετηθεί στο μέτωπο του τόξου πάνω από το τύμπανο της Βασιλείου Πύλης (D. Talbot-Rice, *The Church of Aghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, σ. 165, ειχ. 108, πίν. 59B. J. Lafontaine - Dosogne, «Remarques sur le programme décoratif de Sainte Sophie à Trébizonde», *Byzantinobulgarica* 7.1. (1981), σ. 389). Παραμερής είναι και ο ανάγλυφος διάκοσμος σε σταθμούς εισόδων ή σε τύμπανα πάνω από θύρες ναών, κυρίως κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Βλ. Α. Ορλάνδο, *ABME* 9 (1961), σ. 175-176, ειχ. 104-105 (Τίμος Σταυρός στην Καλογεριά Πάρου, του 1652): σ. 181, ειχ. 110 (ναός του Ευαγγελισμού στη Νάουσα Πάρου, του 17ου αι.). Ρ. Λεωνιδοπούλου - Στυλιανού, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, I (1979), σ. 75, ειχ. 18-21.

75. Βλ. για παράδειγμα την ξυλόγλυπτη θύρα του καθολικού της Μονής Μολυβδοσκεπάστου, των αρχών του 14ου αι. (Α. Παπαθεοφάνους - Τσουρή, *ΑΔ* 36 (1981), Χρονικά, σ. 294, πίν. 195α. Η ίδια, «Ξυλόγλυπτη πόρτα του καθολικού της Μονής Κομήσεως Θεοτόκου στη Μολυβδοσκεπάστη Ιωαννίνων», *ΑΕ* 132 (1993), σ. 83-106) και τη χάλκινη πόρτα του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου, του τέλους του 14ου ή των αρχών του 15ου αι., που κατά την παράδοση προέρχεται από την Αγ. Σοφία της Θεσσαλονίκης (N. P. Kondakov,

Τέλος, ο Ευαγγελισμός εικονίζεται σχεδόν κατά κανόνα στα βημόθυρα του τέμπλου⁷⁶. Αξίζει όμως να σημειωθεί εδώ πως και στις περιπτώσεις αυτές το συμβολικό - θεολογικό περιεχόμενο της σκηνης, φαινομενικά μόνο εξαντλείται στη βιβλική απεικόνιση της Θεοτόκου ως «Πύλης» και όχι στο συνδυασμό των προορησεων για την Παναγία ως «Πύλη» και «Σιών».

Πράγματι από πρώτη ματιά εδώ η λειτουργία της προφητικής δήλωσης για την Παναγία «Σιών» δεν βρίσκει εφαρμογή: δεν είναι όλος ο ναός τύπος της Ιερουσαλήμ και ούτε κανένα άλλο τμήμα του, εκτός μόνο από το κεντρικό τμήμα του πρεσβυτερίου. Η άποψη αυτή μοιάζει δικαιολογημένη, αν αναλογιστούμε ακόμη πως σύμφωνα με τα τυπικά των μονών του Σωτήρος στη Μεσσήνη της Σικελίας, του 1131, και της Θεοτόκου του Μιλίου, του 1292, την ημέρα της εορτής του Ευαγγελισμού, μετά τη λιτάνευση της τιμώμενης εικόνας γύρω από την εκκλησία, επιστρέφοντας στο καθολικό, ψάλλεται ο ύμνος «Χαῖρε ἡ πύλη τοῦ Θεοῦ»⁷⁷. Όμως, αυτή η λειτουργική πρακτική φαίνεται να αποτελεί ιδιορρυθμία του ιταλοελληνικού λειτουργικού τύπου, και όχι κοινό τόπο του βυζαντινού τυπικού. Εξάλλου, το γλυπτό μονόγραμμα στο ανώφλι της Βασιλείου Πύλης στη λιτή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος του τέ-

λους του 10ου ή των αρχών του 11ου αιώνα, που θα μπορούσε να αποδοθεί ως «Χαῖρε Πύλη Κυρίου»⁷⁸, και έτσι να συνηγορήσει για τη χρήση αυτού του ύμνου και στο Άγιον Όρος, σύμφωνα με νεώτερες έρευνες μπορεί να αναλυθεί με διαφορετικό τρόπο⁷⁹.

Από την άλλη πλευρά όμως η σημασία της προεικόνισης της Θεοτόκου ως «Σιών» είναι πολύ πιο ευρεία απ' ό,τι περιγράψαμε προηγουμένως. Εκτός από το γεγονός ότι η απόρθητη Σιών αποτελεί τύπο της παντοτινής παρθενίας της Παναγίας, η Θεοτόκος είναι και ο επώνυμος άγιος της Ουράνιας Ιερουσαλήμ, είναι η Πρόμαχος και η Προστάτιδά της⁸⁰. Έτσι η Παναγία κατέχει και την ιδιότητα του Φύλακα της Σιών και της Νέας Σιών, δηλαδή της Κωνσταντινούπολης⁸¹, αλλά και οποιουδήποτε άλλου ιερού χώρου, όπως είναι ιερός και ολόκληρος ο χώρος μιας εκκλησίας ή και κάποια τμήματά του μόνο, ο κυρίως ναός ή μόνο το Ιερό Βήμα. Επομένως, αν εξετάσουμε σύμφωνα με αυτό το ευρύ πλαίσιο θεώρησης των προεικόνισεων της Θεοτόκου και πάλι τις παραπάνω περιπτώσεις, όπου εικονίζεται ο Ευαγγελισμός στα βημόθυρα του τέμπλου ή εκατέρωθεν των εισόδων των ναών ή πάνω στα φύλλα των θυρών τους, θα διαπιστώσουμε πως παντού ο συνδυασμός των δύο προφητικών ρήσεων για την Παναγία είναι απαραίτητος για την ερμηνεία

Pamjatniki Hristianskago Iskusstva na Afonje, S. Petersburg 1902, σ. 238, πίν. XXXVIII). Επίσης, πρβλ. τη ξυλόγλυπτη θύρα του Μουσείου του Βουκουρεστίου, του 1453 (H. Volbach - J. Lafontaine-Dosogne, «Byzanz und der christliche Osten», *Propyläen Kunstgeschichte* 3 (1968), εικ. 270). Στη μεταλλική θύρα του ναού του Αγ. Παύλου εκτός των τειχών στη Ρώμη, του 1070, εικονίζεται επίσης ο Ευαγγελισμός, σε ενιαία παράσταση που αποτελεί τμήμα ευρύτερης σύνθεσης με σκηνές δωδεκαώρου και μαρτυριών αποστόλων, καθώς και παραστάσεις ολόσωμων προφητών. Βλ. σχετ. G. Matthiae, *Le porte bronze bizantine in Italia*, Roma 1971, σ. 73-82, πίν. 17. M. E. Frazer, «Church Doors and the Gates of Paradise. Byzantine Bronze Doors in Italy», *DOP* 27 (1973), σ. 145, 155-158, εικ. 17. Το ίδιο ισχύει και σε μια κοπτική θύρα τέμπλου, των αρχών του 14ου αι., σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο (L.A. Hunt, «The al'Mua'llaqa Doors Reconstructed: An Early Fourteenth Century Sanctuary Screen from Old Cairo», *Gesta* 28 (1989), σ. 61-77· διατηρώ ορισμένες επιφυλάξεις για την αποκατάσταση της αρχικής σειράς των ξυλόγλυπτων πλακαδίων στη θύρα).

76. Ετοιμάζεται ειδική εργασία μας σχετικά με την εικονογραφία των βημοθύρων με τίτλο: *Βημόθυρα. Η βυζαντινή παράδοση και οι καινοτομίες των κρητικών μεταβυζαντινών αγιογράφων (12ος-17ος αι.)*. Βλ. συγκεντρωμένη βιβλ. V. Putsko, «Tsarskie vrata iz Krivetskogo pogosta», *ZLU* 11 (1975), σ. 53-78. G. Kellaris, *The Iconography of Sanctuary Doors from Patmos and its Place in the Iconographic Programm of the Byzantine Iconostasis*, M. A. Thesis, Mc Gill University 1991. Η αναμφισβήτητη εικονογραφική σχέση των θυρών των βυζαντινών εκκλησιών και των βημοθύρων έχει ήδη επισημανθεί από τον K. Wessel, «Die Holtztür des Klosters Znanov», *Beiträge zur Südosteuropä-*

Forschung. Anlässlich des I. internationalen Balkanologenkongresses in Sofia, München 1966, σ. 446, 449. Πρβλ. E. Sauser, «Verkündigung Mariä», *LThK* 10 (1965), σ. 715. Schiller, σ. 48. D. A. Walsh, «The Iconography of the Bronze Doors of Brisanus of Tremi», *Gesta* 21 (1982), σ. 98. 77. Για το τυπικό της Μονής του Σωτήρα βλ. M. Arranz, *Le typicon du monastère du Saint Sauveur à Messine. Codex Messinensis gr. 115, A.D. 1131*, Roma 1969, σ. 131 στίχ. 31-34 (πρβλ. σ. 228 στίχ. 24-26). Για το τυπικό της Μονής της Θεοτόκου βλ. A. Dmitriewskij, *Typika*, I, Kiev 1895, σ. 852 (πρβλ. σ. 878 σημ. 2). Για τη σχέση των δύο τυπικών βλ. Arranz, ό.π., σ. XI-XIII. A. Turyn, *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Italy*, I, Urbana-Chicago-London 1972, σ. 4.

78. Βλ. G. Millet - J. Pargoire - L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, I, Paris 1901, σ. 110 αρ. 338.

79. Βλ. σχετικά G. Millet, «Recherches au Mont Athos, II. Âge et structure du catholicon de Lavra», *BCH* 29 (1905), σ. 78-79. Ch. Bouras, «The Byzantine Bronze Doors of the Great Lavra Monastery on Mount Athos», *JÖB* 24 (1975), σ. 249. Σαφή επιγραφή με τη μνεία της Θεοτόκου Πύλης αποτελεί, όσο γνωρίζω, μόνον εκείνη που έχει χαραχθεί στη δυτική παραστάδα του βόρειου τοίχου του καθολικού της Κάτω Παναγιάς, κοντά στην Άρτα: †Πύλας ὑμῶν ἄνοιξον, ὃ θ(ε)οῦ μ(ῆ)τ(ε)ρ, τῆς μετανοίας, τοῦ φωτός οὕσα πύλη. Βλ. σχετ. A. Ορλάνδο, *ABME B'* (1936), σ. 86-87. D.M. Nicol, *The Despotate of Epirus*, Oxford 1957, σ. 201.

80. Βλ. σχετικά Der Nersessian, «Program and Iconography...», ό.π. (σημ. 66), σ. 343-344.

81. Η αφιέρωση της Πόλης στην Παναγία πιθανότατα συνέβη

της διασπασμένης σε δύο ξεχωριστά διάχωρα απεικόνισης του θέματος.

Εξάλλου αυτός ο συνδυασμός των δύο προεικονίσεων απαντά και σε μικρό απόσπασμα ενός βυζαντινού ύμνου, που βρέθηκε στον πάπυρο Vindob. Gr 43377r, του 8ου αιώνα, απ' όπου αντιγράφουμε (στίχ. 26): «Χαῖρε Ἱερουσαλήμ πύλη κεκλεισμένη, χαῖρε πόλις τοῦ Κυρίου τοῦ μεγάλου βασιλέως, χαῖρε δι' ἧς κατηγορήθη ὁ θάνατος»⁸². Στον ύμνο αυτόν, αν και φαίνεται από πρώτη ματιά πως ο άγνωστος ψαλμωδός απευθύνεται στην Ουράνια Ἱερουσαλήμ, ουσιαστικά χρησιμοποιεί λεξιλόγιο και ύφος που μοιάζουν απόλυτα με την προφητεία του Ιεζεκιήλ για τη Θεοτόκο και με στίχους από τον Ακάθιστο Ὑμνο. Επομένως, είναι πολύ πιθανό, όπως άλλωστε υποστηρίζουν και οι δημοσιεύσαντες τον ύμνο, πως πρόκειται για στιχούργημα με το οποίο εξυμνείται η Παναγία.

Συνεπώς, αν ο συσχετισμός αυτών των δύο προορήσεων –ανάμεσα στις υπόλοιπες– υπάρχει ήδη και στη βυζαντινή λογοτεχνία εκτός από την πατερική γραμματεία πριν από τον 11ο αιώνα, τότε καθίσταται πολύ αβέβαιος ο προσδιορισμός της φιλολογικής πηγής, από την οποία θα αντλήθηκαν στοιχεία για την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος σε ναούς, όπως η Αγία Σοφία του Κιέβου, το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου, το Karabas kilise ή η εκκλησία του Ayvalıköy, και κατά συνέπεια για την απεικόνιση του Ευαγγελισμού σε δύο ξεχωριστά διάχωρα. Ίσως όμως θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε, με βάση την άποψη πως στην περίπτωση των τριών τουλάχιστον συνόλων η εκτέλεση του διακόσμου τους έγινε από κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο⁸³, όχι τη φιλολογική πηγή, αλλά το ενιαίο κέντρο, απ' όπου θα εξακτινώνονταν τέτοιες σοφές ιδέες για την αειγραφία εκκλησιών με τόσο μεγάλη σημασία για την πολιτική του Βυζαντίου, στη Ρωσία, το Άγιον Όρος και την Καππαδοκία. Το κέντρο αυτό δεν θα πρέπει να ήταν

άλλο από την πρωτεύουσά του, την Κωνσταντινούπολη η απεικόνιση της σκηνης του Ευαγγελισμού με τους δύο πρωταγωνιστές σε ξεχωριστά διάχωρα είναι πιθανόν να προέρχεται από τις αντιλήψεις ανώτερων κύκλων, που με τη μεγάλη τους θεολογική κατάρτιση διαμόρφωσαν το τυπικό εικονογραφικό πρόγραμμα του μεσοβυζαντινού ναού.

Δεν μπορούμε να αντισταθούμε μάλιστα στον πειρασμό να θεωρήσουμε πως και τα τέσσερα αυτά μνημεία, με την παρόμοια τοποθέτηση των δύο πινάκων του Ευαγγελισμού, πιθανότατα ακολούθησαν ως πρότυπο το πρωτοποριακό εικονογραφικό πρόγραμμα κάποιου ήδη υπάρχοντος ναού στην Κωνσταντινούπολη. Την υπόθεση αυτή θα μπορούσαν να επιβεβαιώσουν έμμεσα τα εικονογραφικά προγράμματα των τριών πρώτων μνημείων του 10ου αιώνα, του Balli kilise και των σπηλαιωδών ναών στο Carpiignano και στον Άγιο Νικόλαο τον Κρεμαστό της Αιτωλίας: ακόμη και αν οι περιοχές της Καππαδοκίας, της Κάτω Ιταλίας ή της Ελλάδας ακολουθούν αυτόνομους δρόμους επαρχιακότητας, τελικά δεν αποτελούν καθόλου απομονωμένες επαρχίες – το αντίθετο, μάλιστα, συμβαίνει: όσον αφορά την εκκλησιαστική τους τέχνη φαίνεται πως είναι απόλυτα ενημερωμένες για τα τρέχοντα τεχνοτροπικά ρεύματα και για τα σύγχρονα εικονογραφικά προγράμματα της πρωτεύουσας του κράτους⁸⁴.

Επιπλέον, αν ακολουθήσουμε τα συμπεράσματα νεώτερων ερευνών, σύμφωνα με τα οποία υπάρχει άρρηκτος δεσμός ανάμεσα στην οργάνωση των εικονογραφικών προγραμμάτων σε ναούς, που ιδρύθηκαν με βασιλικές χορηγίες, και στην αυτοκρατορική πολιτική ιδεολογία⁸⁵, θα μπορούσαμε ίσως να θεωρήσουμε πως ο πρότυπος ναός της πρωτεύουσας είχε κοσμηθεί με τη σκηνή του Ευαγγελισμού σε ξεχωριστά διάχωρα από επίδραση ίσως των προθέσεων ανώτερων κύκλων της αυλής, που έδιναν ιδιαίτερη σημασία στο αυτοκρατορικό τυπικό κατά τον πανηγυρικό εορτασμό

γύρω στο 700. Βλ. N.H. Baynes, *The Supernatural Defenders of Constantinople*, *Byzantine Studies and Other Essays*, London 1955, σ. 254-260. Ε. Γλύκατζη - Αρβελέρ, *Η πολιτική ιδεολογία της βυζαντινής αυτοκρατορίας*³, Αθήνα 1988, σ. 15. Για περισσότερα στοιχεία βλ. Παλαμαιοτάκη, ό.π. (σημ. 28), σ. 142-143.

82. J. M. Diethart - K. Niederwimmer, «Ein Psalm und ein christlicher Hymnus auf Papyrus», *JÖB* 36 (1986), σ. 64-66.

83. Για τα κωνσταντινουπολίτικα εργαστήρια που εργάστηκαν στην Αγ. Σοφία του Κιέβου βλ. Lazarev, *Mozaike*, ό.π. (σημ. 49), σ. 153 κε. Ο ίδιος, *VizVrem* 10 (1956), σ. 161-165· για το Karabas kilise βλ. Thierry, ό.π. (σημ. 52), σ. 170. Wharton, ό.π. (σημ. 44), σ. 51· για το καθολικό του Βατοπεδίου βλ. Τσιγαρίδα, ό.π. (σημ. 51), σ. 319.

Η τέχνη των τοιχογραφιών του ναού στο Ayvalıköy σχετίζεται με την τεχνοτροπία των μωσαϊκών του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα, για τα οποία σήμερα πιστεύεται πως είναι έργα συντηρητικού εργαστηρίου της πρωτεύουσας. Βλ. σχετ. Thierry, ό.π. (σημ. 53), σ. 9-11, σημ. 24.

84. Βλ. κυρίως A. Wharton - Epstein, «The Problem of Provincialism. Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy», *JWarb* 42 (1979), σ. 28-46. Wharton, ό.π. (σημ. 44), σ. 79, 163.

85. Βλ. κυρίως S. Curci, «Some Palatine Aspects of the Capella Palatina in Palermo», *DOP* 41 (1987), σ. 125-144. H. Maguire, «The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading», *DOP* 46 (1992), σ. 205-214.



Εικ. 5. Balli kilise.

σημαντικών δεσποτικών εορτών. Όμως πεινχρές είναι οι σχετικές μαρτυρίες: ο Κωνσταντίνος ο Πορφυρογέννητος, στο «Περὶ Βασιλείου Τάξεως» αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο για το τυπικό της εορτής του Ευαγγελισμού, στην περίπτωση που αυτή συνέπιπτε με την Γ Κυριακή της Τεσσαρακοστής: σ' αυτό αναφέρονται διάφοροι ναοί και αρκετά παρεκκλήσια, από τα οποία περνούσε ο αυτοκράτορας κατά τη διάρκεια, αλλά και μετά το τέλος της θείας Λειτουργίας⁸⁶. ο (ψευδο)Κωδινός, αντίθετα, αναφέρει λακωνικά πως ο αυτοκράτορας παρακολουθούσε από τα διαμερίσματά του την αγρυπνία του Ευαγγελισμού⁸⁷. Επομένως, αν και αποτελούσε σημαντικό γεγονός για την αυτοκρατορική αυλή η γιορτή του Ευα-

γγελισμού, οι συγκεκριμένες τελετές ήταν ίδιες με τον εορτασμό του Γενεσίου της Θεοτόκου⁸⁸, αφού οι πομπές επικεντρώνονταν και στις δύο περιπτώσεις στον Φόρο του Κωνσταντίνου και στα Χαλκοπρατεία, και οι δήμοι των Βενέτων και των Πρασίνων έλεγαν «τὰ κατὰ συνήθειαν αὐτοῖς ἄκτα»⁸⁹.

Υπάρχει όμως και το Τυπικόν της Μεγάλης Εκκλησίας, που μπορεί να αναχθεί τουλάχιστον στα τέλη του 9ου αι., το οποίο επιβεβαιώνει εμμέσως τις παραπάνω μαρτυρίες για το τυπικό της αυλής, καθώς αναφέρει διεξοδικά το λατρευτικό τυπικό της εορτής, που ακολουθούσε ο κλήρος του πατριαρχείου. Συγκεκριμένα, ανήμερα της γιορτής ο πατριάρχης και η ακολουθία του ἐν

86. Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, *Περὶ Βασιλείου Τάξεως*, Α. Vogt (έκδ.), Ι, σ. 151-157, ΙΙ, σ. 164-166.

87. Γεώργιος (ψευδο)Κωδινός, *Περὶ τῶν ὀφφικίων*, J. Verpeaux

(έκδ.), σ. 230 στίχ. 26-27.

88. Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, ό.π. (σημ. 86), ΙΙ, σ. 165.

89. Στο ίδιο, Ι, σ. 156 στίχ. 23.

πομπή ξεκινούσαν από την Αγία Σοφία, περνούσαν πρώτα από τον Φόρο του Κωνσταντίνου και κατέληγαν στη Θεοτόκο των Χαλκοπρατείων. Σ' αυτήν ακριβώς την εκκλησία τελούνταν από τον πατριάρχη η πανηγυρική θεία Λειτουργία, με την παρουσία και τη συμμετοχή του αυτοκράτορα⁹⁰.

Για τον συγκεκριμένο ναό γνωρίζουμε ότι κτίστηκε επί Λέοντος Α' ως τρικλιτη βασιλική και ότι επί Βασιλείου Β' προστέθηκαν στα πλάγια των κλιτών «αψίδες» για την καλύτερη υποστήριξη της στέγης, που υψώθηκε περισσότερο με την πιθανή προσθήκη φωταγωγού με σειρά παραθύρων, απ' όπου έμπαινε περισσότερο φως⁹¹. Ο ναός επί Ιουστίνου Β' (565-578) κοσμήθηκε με μωσαϊκά, από τα οποία η κυριότερη παράσταση ήταν αυτή της κεντρικής αψίδας του προεσβυτερίου, όπου είχε εικονιστεί ο Ευαγγελισμός με τη Θεοτόκο στα αριστερά, έχοντας «*ἐν ἀγκάλαις (...) τὸν προαιώνιον τῆς ἀληθείας Κύριον*», και τον Γαβριήλ στα δεξιά, με βασιλική ράβδο στο χέρι⁹². Το ψηφιδωτό καταστράφηκε επί Κωνσταντίνου Ε' και αντικαταστάθηκε με έναν σταυρό, αλλά μετά το 787, επί πατριαρχίας Ταρασίου, επαναζωγραφήθηκε η ίδια παράσταση «*ὡς τοὺς γνώσκοντας λέγειν αὐτὴν ἐκείνην εἶναι τὴν πρὶν κατενεχθεῖσαν*»⁹³. Το κείμενο που αναφέρει την παραπάνω πληροφορία δεν προσδιορίζει το σημείο όπου το ψηφιδωτό αυτό ήταν τοποθετημένο, αν βρισκόταν δηλαδή στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας ή στον ημικύλινδρο, όπως για παράδειγμα στην Ευφρασιανή βασιλική του Παρεντίου που επισημάναμε παραπάνω⁹⁴. Ωστόσο, δύο στοιχεία μας κάνουν να πιστεύουμε πως ήταν εικονισμένο στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας: πρώτον, από τη φράση του κειμένου, με την οποία σημειώνεται η επιγραφή της παράστασης με τα λόγια του αρχαγγέλου: «*τὸ Χαῖρε κεχαριτωμένη ὡς εἶπεῖν λαμπρᾷ τῇ φωνῇ καὶ διαπρυσίῳ βοῶντα καὶ λέγοντα "Ὁ Κύριος μετὰ σου", ταύτην τὴν θείαν φωνὴν ἦν καὶ δαίμονες πτοοῦνται*», μπορεί

καινείς να συναγάγει, πως πιθανότατα η παράσταση δεν βρισκόταν σε σημείο μισοκρυμμένο από τα μάτια των πιστών, αλλά σε κάποια περίοπτη θέση: έπειτα, το γεγονός ότι, όταν καταστράφηκε κατά τη διάρκεια της εικονομαχίας η παράσταση αντικαταστάθηκε με έναν σταυρό, όπως έγινε και στα τεταρτοσφαίρια των αψίδων στις εκκλησίες της Αγίας Ειρήνης στην Κωνσταντινούπολη, της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Νίκαια και της Αγίας Σοφίας στη Θεσσαλονίκη⁹⁵.

Επομένως, ο μεταεικονομαχικός διάκοσμος της εκκλησίας της Θεοτόκου των Χαλκοπρατείων, που ήταν ο κεντρικός ναός για τον εορτασμό του Ευαγγελισμού για τον αυτοκράτορα, τον πατριάρχη και την ανώτατη κρατική και εκκλησιαστική ιεραρχία της πρωτεύουσας του κράτους, θα μπορούσε να αποτελέσει το πρότυπο για την τοποθέτηση της σκηνής του Ευαγγελισμού μέσα στην αψίδα και σε άλλους ναούς, τόσο της ίδιας της πρωτεύουσας, για την οποία δεν μας σώζονται επαρκή και σαφή στοιχεία, όσο και της επαρχίας, όπως είναι το Balli kilise της Καππαδοκίας (εικ. 5) και οι σπηλαιώδεις ναοί στο Carignano⁹⁶ και του Αγίου Νικολάου του Κρεμαστού. Αυτή η σκέψη δεν είναι παρά μια εύλογη υπόθεση, αφού δεν μπορούμε κατηγορηματικά να υποστηρίξουμε την καταλυτική επίδραση του εικονογραφικού προγράμματος της Θεοτόκου των Χαλκοπρατείων σε ολόκληρη σειρά ναών: οι υπάρχουσες ενδείξεις, όμως, μας οδηγούν στον πειρασμό να θεωρήσουμε πως ένα τέτοιο εικονογραφικό πρόγραμμα είναι πολύ πιθανόν να επηρέασε το εκκλησιαστικό και το καλλιτεχνικό περιβάλλον της πρωτεύουσας, που είναι σίγουρο πως θα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην τελική διαμόρφωση του προγράμματος των μεταγενέστερων μεσοβυζαντινών ναών τόσο στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, όσο και στις επαρχίες. Από την τοποθέτηση των δύο πρωταγωνιστών της σκηνής σε ξεχωριστά διάχωρα, αλλά σε ενιαία σύνθεση μέσα

90. Βλ. Mateos, I, σ. 252-259 (πρβλ. II, σ. 296). R. Janin, «Les processions religieuses à Byzance», *REB* 24 (1996), σ. 78-79. Mango, ό.π. (σημ. 2), σ. 165-166.

91. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I.3. Les églises et les monastères*, Paris 1953, σ. 246-251. W. Müller - Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbul*, Tübingen 1977, σ. 76-78.

92. Την πληροφορία διασώζει η διήγηση του Ηλία, προεσβυτέρου και οικονόμου της Μεγάλης Εκκλησίας, κείμενο που γράφηκε πιθανόν μετά το οριστικό πέρας της εικονομαχικής κρίσης και διασώθηκε στα χειρόγραφα Par. gr. 1335 και Marc. gr. 575. W. Lackner, «Ein byzantinisches Marienmirakel», *Βυζαντινά* 13.2 (1985), σ. 835-860, και ιδιαίτ. σ. 851 στίχ. 20-27, απ' όπου και το παράθεμα.

93. Στο ίδιο, σ. 852 στίχ. 42-50. Mango, ό.π. (σημ. 2), σ. 165-166.

94. Η ακριβής έκφραση του κειμένου είναι: «*καὶ ἐν τῷ θυσιαστηρίῳ*

κατὰ τὸν λεγόμενον μύακα» (Lackner, ό.π. (σημ. 92), σ. 851 στίχ. 20-21). Η έκφραση «κατὰ τὸν μύακα» (= στην περιοχή του τεταρτοσφαιρίου) δεν είναι απόλυτα ταυτόσημη με τη σαφέστερη δήλωση «εἰς τὸν μύακα».

95. Βλ. πρὸχ. R. Cormack, «The Arts during the Age of Iconoclasm», *Iconoclasm, Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1977, σ. 36, 39, εικ. 2, 4.

96. Η Wharton (ό.π. (σημ. 44), σ. 136), στηριγμένη σε τεχνολογικά δεδομένα, παρατηρεί ότι δεν πρέπει να υπάρχει κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο για τον Ευαγγελισμό στον ναό του Carignano. Για την αντίθετη ακριβώς γνώμη, βλ. Η. Belting, «Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy», *DOP* 28 (1974), σ. 13. Safran, *S. Pietro at Otranto*, ό.π. (σημ. 43), σ. 70-72.

στο τεταρτοσφαίριο της αφίδας (όπως στο Balli kilise), έως την απομάκρυνση των ξεχωριστών διαχώρων στους ώμους της αφίδας (όπως στον ναό του Carignano) και από εκεί στα μέτωπα των τοίχων που χωρίζουν το κεντρικό Ιερό Βήμα από τα παραβήματα (όπως στις εκκλησίες του Κιέβου, του Βατοπεδίου, του Karabaş kilise και του Ayvaliköy), η απόσταση είναι πολύ μικρή: το εύστροφο πνεύμα ενός ζωγράφου, η εξαιρετική ιδέα ενός χορηγού ή η βαθιά θεολογική σκέψη ενός καταρτισμένου κληρικού είναι δυνατόν να επέδρασαν καταλυτικά στη χωροταξική οργάνωση του τυπικού προγράμματος του μεσοβυζαντινού ναού. Βέβαια, οι ζωγράφοι μόνον ευκαιρικά θα μπορούσαν να ανατρέξουν σε γραπτές πηγές ή σε λόγους Πατέρων για τη συμπλήρωση των εικονογραφικών λεπτομερειών των παραστάσεων που φιλοτεχνούσαν⁹⁷. Αν και για τις περισσότερες παραγγελίες τους θα κατέφευγαν σε κοινότοπα ανθίβωλα ή στην προφορική παράδοση, ειδικά σε περιπτώσεις αυτοκρατορικών χορηγιών ή άλλων σημαντικών εκκλησιαστικών καθιδρυμάτων, ο ρόλος του θεολογικού προβληματισμού τόσο στην οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος των ναών, όσο και στην επιλογή των λεπτομερειών στις επιμέρους συνθέσεις ή ακόμη και στην επιλογή των συγκεκριμένων αγίων που θα εικονίζονταν, ήταν σίγουρα μεγάλος και το τελικό ζωγραφικό σύνολο ήταν αποτέλεσμα συνεργασίας καλλιτεχνών, δωρητών και μελών του κλήρου, σε ρόλους που μπορεί να αλληλοκαλύπτονταν.

Όποια τελική απάντηση και αν δοθεί στην παραπάνω υπόθεση, γεγονός είναι ότι η καινοτομία της διάσπασης της σκηνης του Ευαγγελισμού σε δύο διάχωρα είχε εξαιρετική επιτυχία στα εικονογραφικά προγράμματα των μεταγενέστερων του 11ου αιώνα ναών, με αποτέλεσμα να αποβεί σχεδόν κανόνας για την υστεροβυζαντινή και τη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική⁹⁸.

Δεν έλειψαν όμως και δεν θα πάψουν να εντοπίζονται

ιδιαιτερότητες και ειδικές προσαρμογές στην τοποθέτηση της σκηνης του Ευαγγελισμού κατά την εξιστόρηση της ιστορίας του Χριστού στις εκκλησίες της ορθόδοξης Ανατολής. Μία από αυτές εντοπίζεται στον ναό της Παναγίας Κοσμοσώτειρας στις Φέρρες της Θράκης, που ιδρύθηκε από τον σεβαστοκράτορα Ισαάκιο Κομνηνό στα 1151-1152 και κοσμήθηκε με τοιχογραφίες αμέσως μετά. Στο μνημείο αυτό η παράσταση του Ευαγγελισμού καταλαμβάνει δύο διάχωρα πάνω από τα κιονόκρανα του δυτικού ζεύγους των κιόνων⁹⁹. Η ίδια ιδιορρυθμία απαντά και σ' έναν παλαιοιολόγιο ναό, των αρχών του 14ου αιώνα, την Παλαιοπαναγιά στο Βασσαρά Λακεδαιμόνος με αντίστροφη όμως την τοποθέτηση των δύο μορφών: τον αρχάγγελο πάνω στο μέτωπο του ΝΔ και τη Θεοτόκο πάνω στο μέτωπο του ΒΔ κίονα¹⁰⁰. Δυστυχώς, από το δεύτερο μνημείο δεν σώζονται όλες οι παραστάσεις του εικονογραφικού προγράμματος¹⁰¹. Στην Κοσμοσώτειρα όμως αυτό παρουσιάζει και άλλη μία ιδιορρυθμία: στην κατώτερη ζώνη των πλάγιων τοίχων του ναού, που αντιστοιχούν στα τύμπανα της οριζόντιας κεραίας του σταυρού, έχουν εικονιστεί συλλειτουργούντες ιεράρχες, οι οποίοι κατά κανόνα απαντούν μόνο στον ημικύλινδρο της αφίδας. Με τον τρόπο αυτόν στο μνημείο των Φερρών καταβάλλεται προσπάθεια να είναι δυνατή «η θέαση των ιεραρχών από τους μοναχούς και τους προσκυνητές, χωρίς να εμποδίζεται από το τέμπλο του ναού», όπως εύστοχα παρατήρησε η Χαρά Κωνσταντινίδη, που μελέτησε το πρόβλημα¹⁰². Εκείνο που θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει επιπλέον είναι ότι με την εικόνιση των ιεραρχών στον κυρίως ναό και με την μετάθεση του Ευαγγελισμού πάνω από το τόξο ανάμεσα στα δυτικά ζεύγη των κιόνων επιτυγχάνεται επέκταση του χώρου του Ιερού Βήματος έξω από τα αρχιτεκτονικώς προδιαγεγραμμένα όριά του. Αυτή η προσπάθεια δεν επηρεάζει

97. Πρβλ. B. Cassidy, «Introduction. Iconography, Texts, and Audiences, Iconography at the Crossroads», *Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University* 23-24 March 1990, Princeton, New Jersey 1993, σ. 78, σημ. 21. Πρβλ. K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos, Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, σ. 476. Ο H. Maguire (*Art and Eloquence*, ό.π. (σημ. 2), σ. 68, 111), ακολουθώντας τον Weitzmann, δίνει μεγάλη σημασία στη μόρφωση των ίδιων των καλλιτεχνών, ενώ η M. Παναγιωτίδη διαβλέπει διαλεκτική σχέση μεταξύ χορηγών και ζωγράφων (*ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), ό.π. (σημ. 45), σ. 143-156, με όλη την προηγούμενη βιβλ.).

98. Τα παραδείγματα των μνημείων είναι τόσα πολλά, που η απλή τους απαρίθμηση θα ξεπερνούσε τα όρια της παρούσας μελέτης. Αξιοσημείωτο ακόμη είναι ότι και στη δυτική τέχνη απαντά η ίδια

διάσπαση των διαχώρων της σκηνης του Ευαγγελισμού, όπως για παράδειγμα στο παρεκκλήσιο των Scrovegni στην Πάντοβα, που ζωγραφίστηκε από τον Giotto, περ. 1304-1306. Βλ. πρόχ. Schiller, σ. 48, εικ. 15.

99. Skawran, σ. 31, 166, εικ. 184. S. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, München 1985, σ. 185, 200-201, εικ. 26-27, 135-138.

100. A. Ξυγγόπουλος, «Τοιχογραφία και έπιγραφαι της Παλαιοπαναγιάς», *Μαλεβός* 23 (1923), σ. 63-64· 24 (1923), σ. 79-80. Δρανδάκης, *Βυζαντινά τοιχογραφία*, ό.π. (σημ. 30), σ. 82 σημ. 1.

101. Ξυγγόπουλος, ό.π.

102. Sinos, ό.π. (σημ. 99), σ. 188-192, εικ. 101, 110-115. X. Κωνσταντινίδη, «Παρατηρήσεις σε παραστάσεις Ιεραρχών στο καθολικό της Μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη Βήρα», *ByzForsch* 14 (1989), σ. 303-328, εικ. 26.

τελικά την τοποθέτηση του Ευαγγελισμού, αφού οι δύο πρωταγωνιστές και πάλι καταλαμβάνουν θέσεις εκατέρωθεν ενός τόξου. Ίσως η επέκταση του χώρου του Ιερού Βήματος να έγινε ηθελημένα για να συμπεριλάβει και τις θέσεις των μοναχών, που θα κάθονταν στα στασίδια των δύο χορών, πιθανόν σύμφωνα με λειτουργικό τυπικό γνωστό από το Άγιον Όρος¹⁰³. Η εικονογραφική αυτή επιλογή επομένως είναι πιθανόν να ανταποκρίνεται περισσότερο στη θέληση μοναστικών κύκλων να μεταφερθεί η εικονογραφία του Ιερού μέσα στον κυρίως ναό, ώστε να υπάρξει ως ένα σημαντικό βαθμό ανάμιξη στον συμβολισμό και στη χρήση των δύο αυτών τμημάτων του ναού.

Με όλα τα παραπάνω, ο 11ος αιώνας φαίνεται πως αποτελεί έναν από τους πιο σημαντικούς της βυζαντινής περιόδου, αφού σ' αυτόν δεν αρχίζει μόνο η αποκρου-

στάλλωση του εικονογραφικού προγράμματος του μεσοβυζαντινού ναού, αλλά και σταθεροποιείται και ομογενοποιείται το τυπικό της θείας Λειτουργίας, όπως δείχνει η μεγάλη διάδοση των ευαγγελιστοαρίων¹⁰⁴ και των λειτουργικών ειλητών¹⁰⁵. τότε μάλιστα εκφράζονται ιδέες περί μοναχισμού, όπως για παράδειγμα από τον Συμεών τον Νέο Θεολόγο¹⁰⁶, καθώς και περί δόγματος, όπως σχετικά με το σχίσμα των εκκλησιών (1054)¹⁰⁷ και με τη θεωρία του Ιωάννη Ιταλού¹⁰⁸, οι οποίες θα σημαδέψουν την εξέλιξη της βυζαντινής πνευματικότητας στις επόμενες περιόδους. Στον 12ο αιώνα τα θεμέλια αυτά εμπεδώνονται και αναπτύσσονται περισσότερο.

Συμπερασματικά, η θέση του Ευαγγελισμού στο εικονογραφικό πρόγραμμα των βυζαντινών ναών πέρασε από αρκετά στάδια: πρώτα ως ενιαία παράσταση τοποθετήθηκε μέσα στο Ιερό Βήμα για να υπογραμμί-

103. Το τυπικό της μονής της Κοσμοσώτειρας, σύμφωνα με τη θέληση του ιδρυτή της, ακολούθησε σχεδόν κατά γράμμα το τυπικό της Μονής της Θεοτόκου Ευεργέτιδος στην Πόλη (L. Petit, «Typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos (1152)», *Bulletin de l'Institut archéologique russe à Constantinople* 13 (1908), σ. 23 στίχ. 913). Είναι γνωστό πως τόσο το τυπικό της κωνσταντινουπολίτικης μονής όσο και η πλειοψηφία των τυπικών των μονών του Αγίου Όρους είχαν κοινό πρότυπο το τυπικό της Μονής Στουδίου, αλλά παράλλαξαν στα κείμενα των αγρυπνιών και σε ορισμένες άλλες λεπτομέρειες (βλ. R. F. Taft, «Mount Athos. A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite», *DOP* 42 (1988), σ. 182 κ., ιδιαίτ. σ. 190). Αξίζει να σημειωθεί πως στην «Υποτύπωσι» του Θεόδωρου Στουδίτη (*PG* 99, στ. 1709D) αναφέρονται τα διακονήματα των «ἐπιστημονάρχων», που διορθώνουν τα λάθη των μικρότερων μοναχών, και των δύο «ταξιαρχών» που προεξάρχουν στους χορούς των ψαλτών. Ο αγ. Αθανάσιος ο Αθωνίτης, στη δική του «Υποτύπωσι» επαναλαμβάνει τον όρο «ἐπιστημονάρχης», ορίζει ότι πρέπει να είναι δύο οι μοναχοί με το διακονήμα αυτό και, όταν περιγράφει τις αρμοδιότητές του, αντιγράφει σχεδόν αυτολεξεί τις αρμοδιότητες που ορίζει ο Στουδίτης για τους «ταξιαρχες» (Dmitriewski, ό.π. (σημ. 77), σ. 250). Στο τυπικό της Ευεργέτιδος οι δυο επιστημονάρχες έχουν τόσο ψαλτικά, όσο και σωφρονιστικά καθήκοντα (P. Gautier, «Le typikon de la Théotokos Énérgétis», *REB* 40 (1982), σ. 71-73 στίχ. 991-1006), και από εκεί αντιγράφει ο Ισαάκιος στο τυπικό της Κοσμοσώτειρας (Petit, ό.π., σ. 40 στίχ. 813). Η ομοιότητα αυτή του όρου, καθώς και του διακονήματος του επιστημονάρχη, θα μπορούσε να μας οδηγήσει και σε μιαν άλλη σκέψη: πως τουλάχιστον στη μονή Στουδίου, στη Μονή της Ευεργέτιδος και σχεδόν σε όλα τα καθολικά του Αγίου Όρους, όπως και στην Κοσμοσώτειρα της Βήρας, οι χοροί των ψαλτών πρέπει να στέκονταν στα ίδια σημεία του κυρίως ναού· συγκεκριμένα, πιθανότατα θα βρισκόνταν στα πλάγια κλίτη (των βασιλικών του Στουδίου και του Πρωτάτου) ή στα άκρα των οριζόντιων σκελών του σταυρικού τετραγώνου (ίσως στη Μονή της Ευεργέτιδος και στην Κοσμοσώτειρα) ή στους πλάγιους «χορούς», (καθολικά Μεγίστης Λαύρας, Ιβήρων, Βατοπεδίου κ.ά.). Βλ. τελευταία Μ. Ζίνοβιovic, «Les typika de Chilandar et d'Énérgétis. Concordances et differences»

(στα σερβ.), *ZRV* 33 (1994), σ. 85-102, που υποστηρίζει από παραδρομή ότι διακονήμα του επιστημονάρχη ήταν άγνωστο στο Άγιον Όρος πριν από τη σύνταξη του τυπικού του Χελανδαρίου, ενώ (όπως σημειώθηκε παραπάνω) απαντά ήδη στην «Υποτύπωσι» του αγ. Αθανασίου, που μπορεί να χρονολογηθεί ανάμεσα στα έτη 964 και 973 (P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - D. Papachryssanthou, *Actes de Lavra, Archives de l'Athos V*, Paris 1970, σ. 21-22). Για τους χορούς και την τοποθέτησή τους σε μεσοβυζαντινούς ναούς βλ. Π. Μυλωνά, «Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου», *Αρχαιολογία* 14 (1985), σ. 79-80, σχ. 41.

104. K. Weitzmann, «The Narrative and Liturgical Gospels Illustrations», *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Princeton, New Jersey 1971, σ. 248-249. Ο ίδιος, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», στο ίδιο, κυρίως σ. 289-291.

105. V. Képétzis, *Les rouleaux byzantins illustrés (XIe-XIVe siècle). Relation entre texte et image*. Thèse de Doctorat, Paris 1980, σ. 9-12, 25, 170.

106. Για τον Συμεών τον νέο Θεολόγο βλ. πρόχ. I. Hausherr - G. Horn, *Un grand mystique byzantin. Vie de Syméon le Nouveau Théologien (949-1022) par Nicéas Stéphanos*, Rome 1928. A. P. Kazhdan - A. Wharton-Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley-London 1985, σ. 31, 90-92. M. Angold, *The Byzantine Empire 1025-1204. A Political History*², Harlow 1988, σ. 85-89.

107. Για το σχίσμα των εκκλησιών βλ. D. M. Nicol, «Byzantium and the Papacy in the XIth Century», *JECH* 13 (1962), σ. 1-20 (ανατύπ. στο *Byzantium. Its Ecclesiastical History and Relations with the Western World*, Variorum Reprints (1972), άρθρο II). M. Kaplan, «La place du schisme de 1054 dans les relations entre Byzance, Rome et Italie», *Byzantinoslavica* 54 (1993), σ. 29-37.

108. Για τον Ιωάννη Ιταλό και την εποχή του βλ. κυρίως P. E. Stéfanou, *Jean Italos*, Roma 1947. G. Babić, «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle», *Frühmittelalterliche Studien* 2 (1968), σ. 368-373. A. Γλαβίνας, *Ἡ ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ (1081-1118) περὶ ἱερῶν σκευῶν, κειμηλίων, καὶ ἁγίων εἰκόνων ἔρις (1081-1095)*, Ἀθήνα 1972. R. Anastasi, «Psello e Giovanni Italos», *SGym* 28 (1975), σ. 525-538. Walter, ό.π. (σημ. 61), σ. 207 κ.

σει συμβολικά τη θεία καταγωγή του Χριστού, ή ως αρχική σκηνή στην εκτύλιξη της αφήγησης του χριστολογικού κύκλου· έπειτα, από επίδραση εικονογραφικών προγραμμάτων σε ναούς της Κωνσταντινούπολης, ίσως της εκκλησίας της Θεοτόκου των Χαλκοπρατείων, άρχισε να διασπάται με την τοποθέτηση των δύο πρωταγωνιστών σε ξεχωριστά διάχωρα, τα οποία αρχικά ανήκαν σε ενιαία σύνθεση, ενώ αργότερα μετατοπίστηκαν στους ώμους της αψίδας και τέλος στα δυτικά μέτωπα των πεσσών ή των τοίχων που χώριζαν το κεντρικό τμήμα του πρεσβυτερίου από τα παραβήματα. Με τη διάσπαση των διαχώρων η σκηνή του Ευαγγελισμού μετέχει τόσο στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού, όσο και σ' εκείνο του κυρίως ναού. Το τόξο ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές θυμίζει την πρόρρηση του Ιεζεκιήλ για την «κεκλεισμένη πύλη», από την οποία μόνον ο Θεός Λόγος διόδευσε, αλλά συνάμα ορίζει και το πέρας στα άγια των αγίων του ναού: η προεικόνιση της Θεοτόκου ως «Σιών» και «Ιερουσαλήμ» λειτουργεί συμβολικά με την εικόνιση του Ευαγγελισμού σε κάθε άνοιγμα του ναού (παράθυρο, θύρα ή είσοδο), γιατί η Παναγία είναι προστάτιδα του πρεσβυτερίου, του κυρίως ναού, αλλά

και κάθε ιερού χώρου, όπως είναι η επουράνια και η επίγεια Σιών, αλλά και η Νέα Ιερουσαλήμ, η Κωνσταντινούπολη. Το πλέγμα των συμβολισμών και των διευθετήσεων των σκηνών του δωδεκαόρτου στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, όσο μας επέτρεψε το διαθέσιμο υλικό να διακρίνουμε, άρχισε να διαμορφώνεται στους κόλπους των ανώτερων εκκλησιαστικών και καλλιτεχνικών κύκλων της πρωτεύουσας αμέσως μετά την εικονομαχία, ώσπου άρχισε να αποκρυσταλλώνεται γύρω στα μέσα του 11ου αιώνα.

Τέλος, όσον αφορά ειδικότερα στη σκηνή του Ευαγγελισμού, η διάσπασή της σε δύο διάχωρα αποβαίνει από τα μέσα του 12ου αιώνα και εξής σχεδόν ο κανόνας, χωρίς όμως να λείπουν οι εξαιρέσεις και οι διαφορετικές αντιμετώπισεις στη χωροταξία και των υπόλοιπων σκηνών του δωδεκαόρτου, από επιβιώσεις στοιχείων των παλαιοχριστιανικών προγραμμάτων, από επίδραση της θείας Λειτουργίας και των επιμέρους ακολουθιών, όπως εκείνη της Προσκομιδής, ή από ενδεχόμενη βούληση των δωρητών ή των θεολόγων που συνεργάστηκαν με τον αγιογράφο, για την πραγματοποίηση του θεάρεστου έργου της αγιογράφησης ενός ναού.

OBSERVATIONS SUR L'EMPLACEMENT DE L'ANNONCIATION DANS LA PEINTURE MONUMENTALE DE L'ÉPOQUE MÉDIO-BYZANTINE

Une coupure significative pour l'iconographie de l'Annonciation dans la peinture monumentale, dès l'époque de l'Iconoclasme, est la séparation des deux protagonistes, l'archange et la Vierge, en deux panneaux peints sur la face Ouest des piliers situés entre la partie centrale du sanctuaire et la prothèse et le diaconicon. Cette séparation, qui constitue une nouveauté dans des églises disséminées sur le territoire de l'Empire ou dans des pays sous influence byzantine pendant le XI^e siècle, devient pendant le siècle suivant la règle générale pour la plupart des monuments de l'Orient orthodoxe. On tente ici d'analyser les différentes étapes de cette évolution et la signification de ce choix iconographique. Jusqu'au Xe siècle, les monuments où est représentée l'Annonciation peuvent être divisés en deux catégories: a) ceux où la scène, seule ou presque isolée, constitue dans le programme iconographique restreint un élément de révélation de l'origine divine du Christ (représentée sur l'arc triomphal, dans l'abside, dans la conque de la prothèse ou sur l'iconostase maçonnée); b) ceux où la scène, intégrée à des cycles de dōdécaorton sous une forme condensée ou développée, constitue le point de départ du récit de l'histoire du Christ (représentée sur les parties Est des murs latéraux ou de la voûte des églises à une nef, sur les voûtes des bras Est, Nord, Sud, Ouest des églises cruciformes, ainsi que dans la trompe Nord-Est des églises à coupole sur trompes d'angle). Pendant la deuxième moitié du Xe siècle, des exemples précoces de la version divisée de l'Annonciation sont fournis pour la première fois, à notre connaissance, par trois églises rupestres: le Ballı kilise, dans la région de Hasan Dağı en Cappadoce (959), la grotte des saintes Marine et Christine à Carpignano près d'Otrante (deuxième moitié du Xe s.) et la petite grotte Est de Saint-Nicolas Kréastos en Étolie (fin Xe-début XI^e s.). Au cours du XI^e siècle, quatre églises sont ornées de cette nouvelle représentation: Sainte-Sophie à Kiev (1042-1046), le Karabaç kilise (1060-1061) et l'église d'Ayvalıköy (troisième quart du XI^e s.) en Cappadoce, ainsi que le

catholicon du monastère de Vatopédi au Mont Athos (troisième quart du XI^e s.). Tous ces monuments sont – directement ou indirectement – liés à l'art constantinopolitain.

La division de l'Annonciation en deux panneaux pourrait être liée à des prédictions vétérotestamentaires qui présentent la Vierge comme «Port fermée», par laquelle seul Dieu est passé, et comme «Fille de Sion» ou simplement «Sion», selon les prophéties d'Ézéchiel (XLIV 1-2) et de Zacharie (II 14 et IX 9) respectivement; l'arc qui sépare les deux figures visualise l'ouverture de la porte, tandis que la partie centrale du sanctuaire constitue le τύπος de la Sion terrestre et céleste. Cette double prédiction fonctionne symboliquement chaque fois que les deux protagonistes sont représentés de part et d'autre de toute ouverture d'une église (fenêtre, porte ou entrée), parce que la Théotokos protège le sanctuaire, la nef ou toute autre lieu sacré, tel que Sion et la Nouvelle Sion, Constantinople même.

Le tissu des symbolismes qui concernent la disposition des scènes du dōdécaorton dans les églises médio-byzantines semble issu du milieu de la haute aristocratie civile et religieuse de la capitale de l'Empire. En fait, d'après les témoignages des sources, la fête de l'Annonciation à Constantinople se déroulait dans l'église de la Théotokos de Chalkoprateia, où le Patriarche célébrait en présence de l'empereur; l'abside de cette église était orné paradoxalement d'une Annonciation, qui pourrait constituer le prototype du décor des absides des monuments mentionnés plus haut.

La division de la scène de l'Annonciation au cours des siècles suivants a subi d'autres modifications qui concernent sa disposition dans le programme iconographique des églises médio – et tardo – byzantines, en raison de survivances paléochrétiennes, de l'influence de la Divine Liturgie ou des offices divers, comme la Proskomidé, ou de la volonté des commanditaires et des théologiens qui ont collaboré avec les peintres pour mener à bien cette œuvre en l'honneur de Dieu qu'est la décoration d'une église.