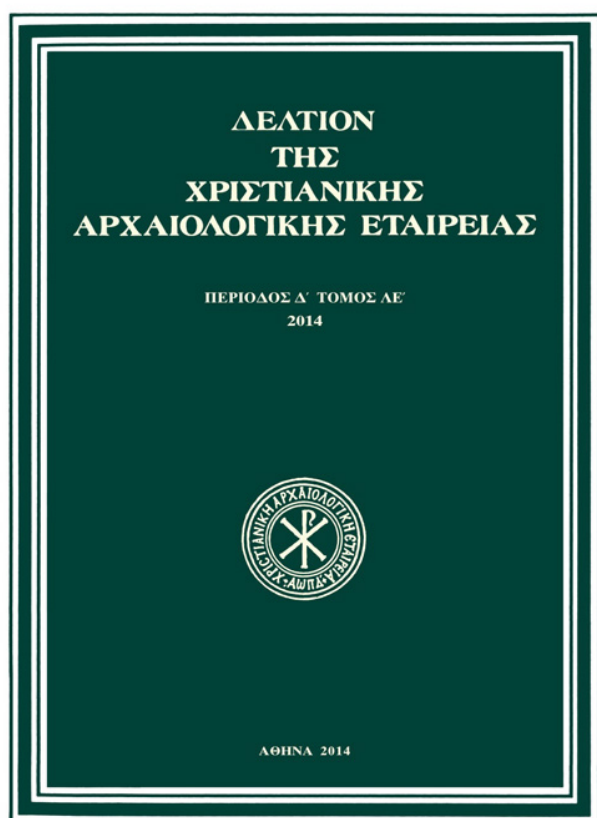


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 35 (2014)

Δελτίον ΧΑΕ 35 (2014), Περίοδος Δ'.



Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο

Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.1753](https://doi.org/10.12681/dchae.1753)

Copyright © 2016, Παναγιώτης Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. Λ. (2016). Ο Ξένος Διγενής στην Ήπειρο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 35, 143–182. <https://doi.org/10.12681/dchae.1753>

Ο ΞΕΝΟΣ ΔΙΓΕΝΗΣ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ*

Εἰς μνήμην Πέτρου Καράγιαννη

Ὁ πελοποννήσιος ζωγράφος Ξένος Διγενῆς διεκόσμησε μὲ τοιχογραφίες τυπικῆς τῆς κρητικῆς σχολῆς τοὺς ναοὺς τῶν Ἁγίων Πατέρων στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου Κρήτης (1470) καὶ τῆς μονῆς Μυρτιάς στὴν Αἰτωλία (1491). Ἐνα τρίτο σύνολο τοιχογραφιῶν, στὴν Παναγία Κάτω Μερόπης στὴν Ἡπειρο, διατηρεῖται σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση μετὰ ἀπὸ πυρκαϊά, ποὺ κατέστρεψε καὶ τὴν ἐπιγραφή μὲ τὴν χρονολογία. Οἱ σωζόμενες τοιχογραφίες ἀκολουθοῦν καὶ αὐτὲς τὴν κρητικὴ εἰκονογραφία καὶ τεχνοτροπία, ἔχουν ὅμως ἐπηρεασθεῖ σὲ μικρὸ βαθμὸ στὴν εἰκονογραφία ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Ἡπείρου καὶ τῆς Μακεδονίας (Ἐμπαιγμὸς τοῦ Χριστοῦ) καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν γεροντικῶν μορφῶν ἀπὸ τὸ ἀντικλασσικὸ ρεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ὁψιμου 15ου αἰῶνος στὴν Δυτικὴ Μακεδονία (ιεράρχαι ἀψίδος). Τέτοιες ἐπιδράσεις δὲν ὑπάρχουν στὴν μονὴ Μυρτιάς, καὶ συνηγοροῦν γιὰ μεταγενέστερη χρονολόγηση τοῦ διακόσμου τῆς Κάτω Μερόπης.

Λέξεις κλειδιά

Μεταβυζαντινὴ περίοδος, 15ος αἰώνας, μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ζωγράφος Ξένος Διγενῆς, εἰκονογραφία, κρητικὴ σχολή, Ἡπειρος, ναὸς τῆς Παναγίας στὴν Κάτω Μερόπη.

Σὲ ἀπόσταση ἑνὸς περίπου χιλιομέτρου δυτικῶς τῶν Φρασανῶν, σήμερα Κάτω Μερόπης, στὴν ἐπαρχία Πω-

The Peloponnesian painter Xenos Dighenis decorated the churches of the Hagioi Pateres in Apano Floria, Selino district (Crete) (1470) and the Myrtia monastery in Aitolia (1491) with frescoes that were typical of the Cretan School. A third fresco ensemble in the church of the Panagia in Kato Meropi (Epirus) is preserved in very bad condition following a fire that also destroyed the inscription containing the date. The preserved frescoes also follow Cretan iconography and style, but their iconography has been influenced to a small degree by the art of Epirus and Macedonia (the Mocking of Christ), while their depiction of the elderly figures was influenced by the anti-Classical tendency of late 15th century painting in Western Macedonia (the hierarchs in the apse). Such influences do not exist in the monastery of Myrtia, and would suggest a later dating for the wall decoration of Kato Meropi.

Keywords

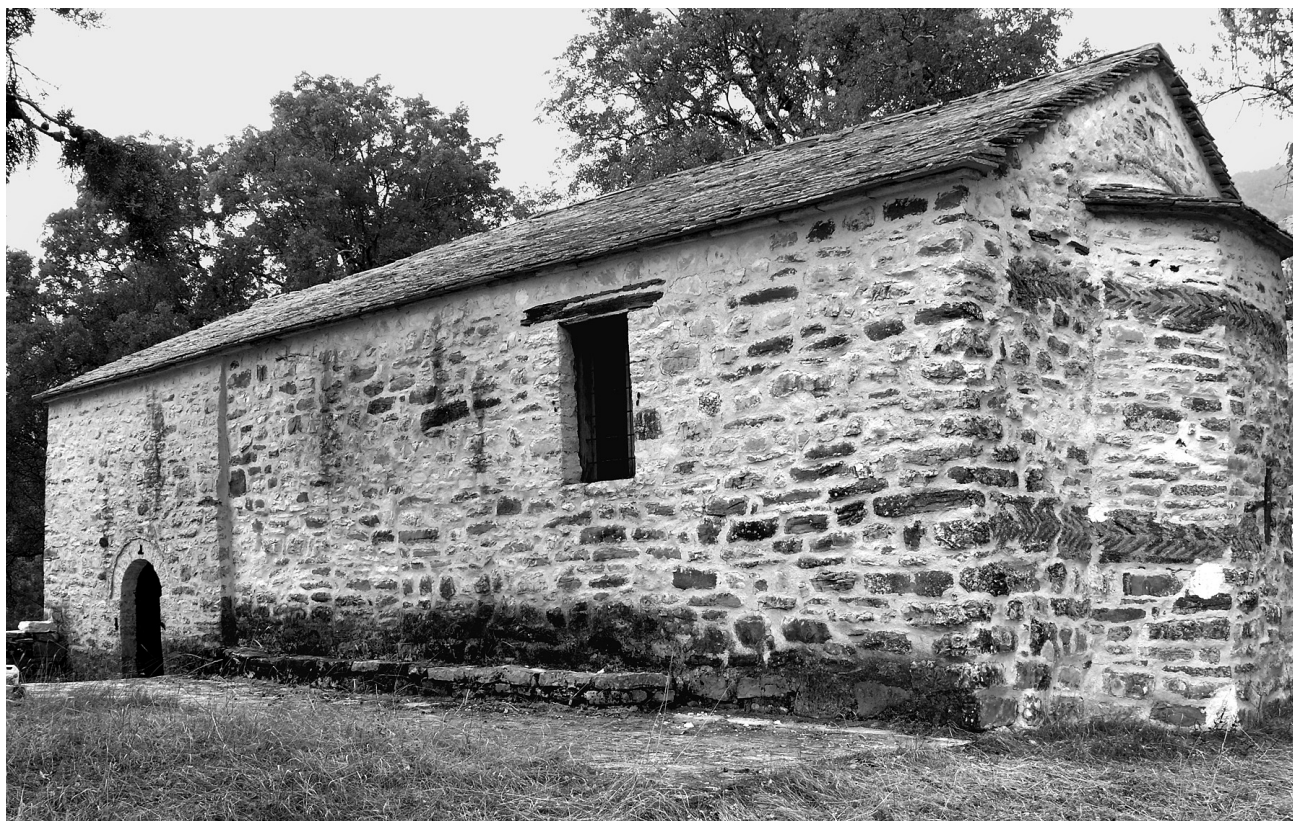
Post-Byzantine period, 15th century, wallpaintings, painter Xenos Dighenis, iconography, Cretan School, Epirus, church of the Panagia in Kato Meropi.

γωνίου τῆς Ἡπείρου, ὑψώνεται στὴν ἄκρη χαμηλῆς ράχης, ἀπὸ ὅπου ἡ θεὰ φθάνει μέχρι τὸν Στοῦρο καὶ τὴν

* Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς καθιερωμένες, χρησιμοποιοῦνται οἱ ἀκόλουθες συντομογραφίες:

Ἀγρέβη, Μονὴ Μυρτιάς = Μ. Ἀγρέβη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ξένου Διγενῆ στὴ Μονὴ Μυρτιάς Αἰτωλίας* (1491). Ἡ ἐπίδραση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὸ ἔργο ἑνὸς πελοποννησίου ζωγράφου, Λειψία 2010.

Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια» = Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενῆς καὶ ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Πατέρων στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου τῆς Κρήτης», *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (Ἡράκλειο, 29 Αὐγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976), Ἀθήνα 1981, τ. Β', 550-570, πίν. 142-157.



Εικ. 1. Κάτω Μερόπη, ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου από νοτιοανατολικά.

Άστράκα, μικρός ξυλόστεγος ναός, αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου (Εικ. 1). Το μνημείο διασώζει τοιχογραφίες του 15ου αιώνας, έργα του ζωγράφου Ξένου Διγενή από το Μουχλί της Αρκαδίας, που δυστυχώς έπαθαν μεγάλες φθορές από πυρκαϊά που συνέβη περί το

1921¹. Σήμερα διατηρούνται αποσπασματικά, με μεγάλες φθορές, και έχουν μια ένιαία καστανέρυθρη απόχρωση². Συντηρήθηκαν το 1968 από την τότε 5η Περιφέρεια Βυζαντινών Αρχαιοτήτων υπό την επίβλεψή μου³. Επί κεφαλής του συνεργείου ήταν ο στενός μου συνεργάτης

Βοκοτόπουλος, «Εικόνα Ρίτζου» = Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο, Εικονογραφικές παρατηρήσεις», ΔΧΑΕ ΚΣΤ' (2005), 207-225.

Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινᾶ» = Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο στιχηράριον Σινᾶ 1234», ΔΧΑΕ ΚΒ' (2001), 87-101.

Όρλάνδος, «Μυρτιά» = Α. Κ. Όρλάνδος, «Η ἐν Αἰτωλῷ Μονὴ τῆς Μυρτιάς», ΑΒΜΕ Θ' (1961), 74-112.

Τούρτα, Ναοί = Α. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι*, Ἀθήνα 1991.

Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 1916.

Spatharakis, *Dated Wall Paintings* = I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.

Stavropoulou-Makri, *Veltsista* = A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ἰωάννινα 1989.

Vocotopoulos, «Influence de la peinture crétoise» = P. L. Vocotopoulos, «À propos de l'influence de la peinture crétoise sur la gravure serbe du 16e siècle», *Balkan Studies* 24.2 (1983), 675-680.

¹ Κατὰ πληροφορία τοῦ Γεωργίου Λώλη, ἐπιτρόπου τὸ 1968, ἡ φωτιὰ προεκλήθη ἀπὸ γυναίκα ποὺ ἄναψε καντήλι.

² Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ δὲν γίνεται ἀναφορὰ στὰ χρώματα κατὰ τὴν περιγραφή τῶν τοιχογραφιῶν.

³ Βλ. ΑΔ 24 (1969), Β'2, 256-257, πίν. 260-261 (Π. Α. Βοκοτόπουλος). Σὲ μερικὲς μεταγενέστερες δημοσιεύσεις ἀναφέρθηκα σὲ παραστάσεις τῆς Παναγίας τῆς Κάτω Μερόπης. Βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Μία πρώτη κρητικὴ εἰκόνα τῆς Βαῖτοφόρου στὴν Λευκάδα», ΔΧΑΕ Θ' (1977-1979), 319, 321.

Vocotopoulos, «Influence de la peinture crétoise», 676, εἰκ. 4. Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινᾶ», 89-90. Ὁ ἴδιος, «Εἰκόνα Ρίτζου», 211. Στὸν

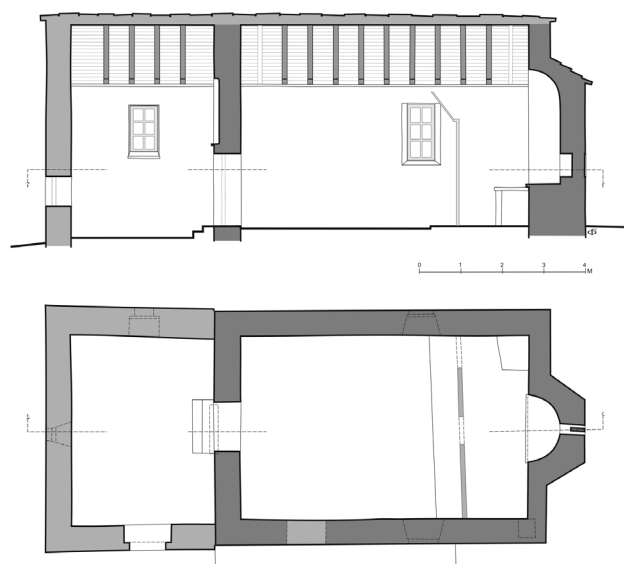
ζωγράφος-συντηρητής Πέτρος Καράγιαννης (1931-2001), στην μνήμη του οποίου αφιερώνεται η σύντομη αυτή μελέτη, και μετείχαν οι συντηρητές Τάκης Αλιφραγκής και Γιώργος Μπαλής. Η πυρκαϊά κατέστρεψε δυστυχώς την κτιτορική επιγραφή, που βρισκόταν πάνω από την δυτική θύρα, πριν μεταγραφεί ή φωτογραφηθεί.

Αρχιτεκτονική. Το μνημείο αποτελείται από τον κυρίως ναό και μεταγενέστερο νόρθηκα που εξέχει κατά 0,12 μ. στην νοτία πλευρά και κατά 0,04 μ. στην βορεία, έσωτερικών διαστάσεων 6,80×4,40 μ. και 3,48×4,60 μ. αντίστοιχως (Εικ. 2). Είχε αρχικώς έξωτερικὸ μήκος 8,05 μ. στην νοτία πλευρά και 8,26 μ. στην βορεία, χωρίς την μοναδική τρίπλευρη άψίδα, και πλάτος 5,90 μ. Μαζί με τον νόρθηκα ἄλλα χωρίς την άψίδα τὸ μήκος φθάνει τὰ 12,15 μ. Ἡ ὕπαρξη τριῶν κιλλιβάντων, που ἐξέχουν στὸν βόρειο τοῖχο τοῦ κυρίως ναοῦ, ἀποτελεῖ ἔνδειξη γιὰ τὴν ὕπαρξη πλαγίας στοᾶς.

Ἀπὸ μία θύρα ἀνοίγονταν στὴν δυτική καὶ τὴν νοτία πλευρά τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ· ἡ νοτία εἶναι σήμερὰ τειχισμένη. Ἡ εἴσοδος στὸ μνημείο γίνεται σήμερὰ ἀπὸ τοξωτὴ θύρα στὴν νοτία πλευρά τοῦ νόρθηκα. Πάνω ἀπὸ τὴν θύρα μετὰξὺ νόρθηκος καὶ ναοῦ διαμορφώνεται στὴν ἀρχικὴ πρόσοψη ὀρθογώνια ἔσοχη μὲ τρίλοβη ἀπόληξη.

Στενὸν παράθυρο διατρύπᾳ τὴν άψίδα· χωρίζεται σὲ δύο λοβοὺς μὲ κάθετο πλακοειδὲ λίθο⁴. Ὁ ναὸς φωτίζεται ἀπὸ ἓνα παράθυρο στὴν βορεία καὶ τὴν νοτία πλευρά, ὁ νόρθηξ ἀπὸ ἓνα στὴν βορεία καὶ ἀπὸ φωτιστικὴ θυρίδα στὴν δυτική. Ἐξαίρουμένης τῆς θυρίδος αὐτῆς τὰ παράθυρα εἶναι ὀρθογώνια μὲ ξύλινα ὑπέρθυρα. Τὰ ἀνοίγματα τῶν μακρῶν πλευρῶν τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι μεταγενέστερα, δεδομένου ὅτι ἡ διάνοιξή τους κατέστρεψε τοιχογραφίες· εἶναι ἴσως σύγχρονα μὲ τὸν νόρθηκα. Τὸ ἡμικύκλιο τῆς άψίδας καταλαμβάνει ἔσωτερικῶς κτιστὴ ἁγία τράπεζα.

Τὸ κτήριο εἶναι κτισμένο μὲ χοντροπελεκημένους κα-



Εικ. 2. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Κάτοψη καὶ κατὰ μήκος τομή.

στανοφαίους καὶ λευκοὺς λίθους, τοποθετημένους ὀριζοντίως. Σὲ ὀρισμένα σημεῖα διατηροῦνται ξυλοδεσιές. Οἱ τοῖχοι ἔχουν πάχος 0,70 μ. περίπου. Μοναδικὴ διακόσμηση εἶναι δύο ζῶνες μὲ ψαροκόκκαλο στὴν άψίδα, που ἐπεκτείνονται σὲ μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου⁵. Ἡ στέγαση μὲ πλακοειδεῖς λίθους εἶναι νεώτερη.

Ὅσον ἀφορᾷ στὴν χρονολογία ἀνεγέρσεως τοῦ ναοῦ, ὁ Ἡπειρώτης λόγιος τοῦ προπαρελθόντος αἰῶνος Ἰωάννης Λαμπρίδης ἀναφέρει ὅτι ἰδρύθηκε τὸ 1413 καὶ ἱστορήθηκε «παρὰ τινος ζωγράφου Ξένου Δαγενοῦς»⁶. Τὴν ἐποχὴ ὥστόσο αὐτὴ χρησιμοποιεῖται σὺς ἐπιγραφὰς τῆς Ἡπείρου ἢ ἀπὸ κτίσεως κόσμου καὶ ὄχι ἢ ἀπὸ Χριστοῦ χρονολόγησι. Τὸ μόνον βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ ἐκκλησία εἶναι σύγχρονη μὲ τὴν διακόσμησή της τὴν δεύτερη πενήνταετία τοῦ 15ου αἰῶνος⁷ ἢ προγενέστερή

διάκοσμο τοῦ ναοῦ ἀναφέρεται ἡ Ἀγρέβη, σποράδην, ἡ ὁποία συγκεντρώνει στὴν σ. 31 σημ. 4, καὶ ἄλλες ἀναφορὰς στὸ μνημείο. – Εὐχαριστῶ θερμότατα τὸν Καθ. Γιώργο Φουστέρη που ἐφιλοτέχνησε τὰ σχέδια τοῦ ναοῦ, τὸν συνάδελφο κ. Γιάννη Χουλιαρά γιὰ τὴν βοήθειά του στὴν τεκμηρίωση καὶ φωτογράφηση τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τὸν Καθ. Γιώργο Βελένη γιὰ τὴν πολὺπλευρὴ βοήθειά του.

⁴ Γιὰ ἀνάλογα παράθυρα, βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Φανάρι. Συμβολὴ στὴν μελέτη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου*, Ἀθήνα 2012, 64.

⁵ Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ κατὰ τὴν βυζαντινὴν περίοδο, βλ. Κ. Τσουρῆ, *Ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος τῶν ὑστεροβυζαντινῶν μνημείων τῆς Βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος*, Καβάλα 1988, 162-163, 210, 211,

225. Ὅμοια ζώνη μικροῦ μήκους ὑπάρχει στὸ ἀνώτερο τμήμα τῆς ἡμικυκλικῆς άψίδας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Λαψίστας Ἰωαννίνων, τοῦ 1507/8, ἐνῶ ἄλλη, σχηματισμένη μὲ πλακοειδεῖς λίθους, διαθέει τὴν βορεία πλευρά τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ Μάξι Κονίτσης, τοῦ 15ου αἰῶνος. Ὁ πλίνθινος διάκοσμος που περιορίζεται σὲ μία ταινία στὴν ἀνατολικὴ πλευρά εἶναι χαρακτηριστικὸς ναῶν εὐτελοῦς κατασκευῆς τοῦ 15ου αἰῶνος στὴν Ἡπειρο. Πρβλ. λ.χ. τὴν Μεταμόρφωση Παῖδονιᾶς κοντὰ στὸν Παρακάλαμο καὶ τὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Μαλουνί (Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἡπείρου, Ἰωάννινα 2008, 199, 239).

⁶ Ἰ. Λαμπρίδης, *Ἡπειρωτικὰ Μελετήματα*, 7. Πωγωνιακά, ἐν Ἀθῆναις 1889, 36.

⁷ Βλ. κατωτέρω, σ. 181.

της κατά μερικά μόνο χρόνια, δεδομένου ότι τὰ μορφολογικά της στοιχεία ταιριάζουν στὸν αἰώνα αὐτόν.

Ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενής⁸. Ὅπως ἤδη ἐλέγχθη, ὁ ναὸς τῆς Παναγίας ἱστορήθηκε σύμφωνα μὲ τὸν Λαμπρίδη, «παρὰ τινος ζωγράφου Ξένου Δαγενοῦς»⁹. Ἡ ἐπιγραφή ἀπὸ ὅπου ἀρύεται τὶς πληροφορίες του, πάνω ἀπὸ τὴν δυτικὴ θύρα τοῦ κυρίως ναοῦ, κατεστράφη κατὰ τὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1921 καὶ δὲν ἔχει ἐντοπισθεῖ φωτογραφία ἢ ἀπόγραφὸ τῆς. Ἔχουν σωθεῖ δύο ἄλλες κτιτορικὲς ἐπιγραφές, στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου τῆς Κρήτης καὶ στὴν Μονὴ Μυρτιάς στὴν Αἰτωλία, μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου Ξένου Διγενῆ καὶ τὶς ἡμερομηνίες 20 Ἰουλίου 6978 (=1470) καὶ 20 Σεπτεμβρίου 7000 (=1491)¹⁰. Προφανῶς ὁ Λαμπρίδης διάβασε λανθασμένα τόσο τὸ ἐπώνυμο ὅσο καὶ τὴν χρονολογία. Οἱ μόνες πληροφορίες ποὺ ἔχομε γιὰ τὸν ζωγράφο εἶναι αὐτὲς ποὺ μᾶς δίνουν οἱ δύο σωζόμενες ἐπιγραφές. Σύμφωνα μὲ αὐτές, ὁ Ξένος καταγόταν ἀπὸ τὸ Μουχλὶ τῆς Ἀρκαδίας, τὸ 1470 βρισκόταν στὴν Δυτικὴ Κρήτη καὶ τὸ 1491 στὴν αἰτωλικὴ μονὴ Μυρτιάς¹¹. Ἡ καταγωγή «ἀπὸ τὸν Μορέαν ἐκ χώρας Μοχλίου» ἀναφέρεται μόνο στὴν πρώτη ἐπιγραφή. Στὴν δεύτερη ἀναγράφεται ἀπλῶς ὅτι κατάγεται «ἐκ Μορέως». Δεδομένου ὅτι στὶς τοιχογραφίες τοῦ 1470 ἐμφανίζεται ἤδη κάτοχος τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς εἰκονογραφίας τῆς κρητικῆς σχολῆς, μπορούμε νὰ υποθέσουμε ὅτι εἶχε φθάσει στὴν μεγαλόνησο μερικὰ χρόνια νωρίτερα καὶ εἶχε θητεύσει σὲ ντόπιο συνεργεῖο. Ἡ μετὰ τὴν ἀφίξή του στὴν Κρήτη ἔχει μάλιστα συσχετισθεῖ μὲ τὴν κατάληψη τῆς πατρίδος του ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανοὺς τὸ 1458 καὶ τὴν συνακόλουθη ἄφιξη στὴν Κρήτη Πελοποννησίων προσφύγων¹². Τὴν ἴδια ἐποχὴ μαρτυρεῖται ἡ παρουσία στὸ νησί τῶν ζωγράφων Ἰωάννου καὶ Γεωργίου Στρελίτζα Μπαθὰ ἀπὸ τὴν Ἀρκαδίαν. Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἐλληνομάθεια τοῦ ζωγράφου, ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι στὴν μονὴ Μυρτιάς κάνει λιγώτερα λάθη ἀπὸ ὅ,τι

στοὺς Ἁγίους Πατέρες Σελίνου, καὶ ἡ βελτίωση αὐτὴ ἔχει ἀποδοθεῖ στὴν ὠρίμανση τοῦ ζωγράφου κατὰ τὸ διάστημα τῶν 21 ἐτῶν ποὺ μεσολάβησε μεταξὺ τῶν δύο διακόσμων· μπορεῖ ὅμως ἀπλῶς οἱ ἀναθέτες νὰ τὸν καθοδήγησαν καλύτερα¹³.

Ἡ διακόσμηση τῆς μονῆς Μυρτιάς εἶναι τυπικὴ τῆς κρητικῆς σχολῆς, ποὺ εἶχε ἤδη διαμορφωθεῖ ἀπὸ τὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 15ου αἰῶνος¹⁴. Τὸ ἴδιο ἰσχύει, ὅπως θὰ δοῦμε, σὲ γενικὲς γραμμὲς γιὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Κάτω Μερόπης, διαπιστώνονται ὅμως καὶ ἐπιδράσεις τῆς τέχνης τῆς Ἡπείρου καὶ τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας, ποὺ συνηγοροῦν γιὰ χρονολόγησή τους μετὰ τὸ 1491, ὅταν δούλεψε στὴν μονὴ Μυρτιάς¹⁵.

Μὲ τὸν Ξένο ἔχουν κατὰ καιροὺς συσχετισθεῖ διάφορες τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, χωρὶς νὰ γίνεи κοινὰ ἀποδεκτὴ ἡ σχέση αὐτῇ¹⁶.

Οἱ τοιχογραφίες. Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ καὶ ἡ πρόσοψή του, δηλαδὴ ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος τοῦ μεταγενέστερου νάρθηκα, κοσμοῦνται μὲ τοιχογραφίες, ποὺ σώζονται σήμερὰ ἀποσπασματικά, μετὰ τὴν καταστροφικὴ πυρκαϊὰ ποὺ συνέβη πρὸ ἐνενήντα ἐτῶν (Εἰκ. 3). Στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ τὸ μὲν τεταρτοσφαίριο κοσμεῖται μὲ τὴν Θεοτόκο καὶ τὸν Ἰησοῦ σὲ προτομὴ σὲ μία ἀνώτερη ζώνη καὶ μὲ τὴν Κοινωνία τῶν ἀποστόλων σὲ μία κατώτερη, ὁ δὲ ἡμικύλινδρος μὲ τέσσερις συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες. Στὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ὁ διάκοσμος διατάσσεται σὲ τρεῖς ζώνες. Στὴν ἀνώτερη ζώνη, ποὺ καταλαμβάνει τὸ ἀέτωμα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψη. Στὴν μεσαία ζώνη παριστάνονται βορείως τῆς ἀψίδας δύο ἄγιοι διάκονοι καὶ νοτίως ὁ Εὐαγγελισμός. Κάτω ἀπὸ τὴν ἀγία τράπεζα εἶναι ζωγραφισμένος φυλλοφόρος σταυρὸς καὶ δεξιότερα ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Στὴν δυτικὴ πλευρὰ τοῦ κτιστοῦ βάθρου τῆς προθέσεως σώζονται λείψανα παραστάσεως τοῦ Ἀρείου. Οἱ ὑπόλοιπες ἐπιφάνειες τοῦ

⁸ Γιὰ τὸν ζωγράφο αὐτόν, βλ. κυρίως Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση (1450-1830)*, 2, Ἀθήνα 1997, 255.

⁹ Λαμπρίδης, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 6).

¹⁰ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ξένου Διγενῆ στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου», *ΑΑΑ* XVI (1983), 142-145. Ὁρλάνδος, «Μυρτιάς», 97-99. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 49-58.

¹¹ Δὲν τεκμηριώνεται ἡ πληροφορία ὅτι ὁ Ξένος Διγενῆς ἔφθασε στὴν Κρήτη ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη (Ν. Χατζηδάκη, *Ἀπὸ τὸν Χάνδακα στὴ Βενετία. Ἑλληνικὲς εἰκόνες στὴν Ἰταλία. 15ος-16ος αἰῶνας*, Ἀθήνα 1993, 4).

¹² Διεξοδικὴ διαπραγμάτευση μὲ τὴν σχετικὴ βιβλιογραφία:

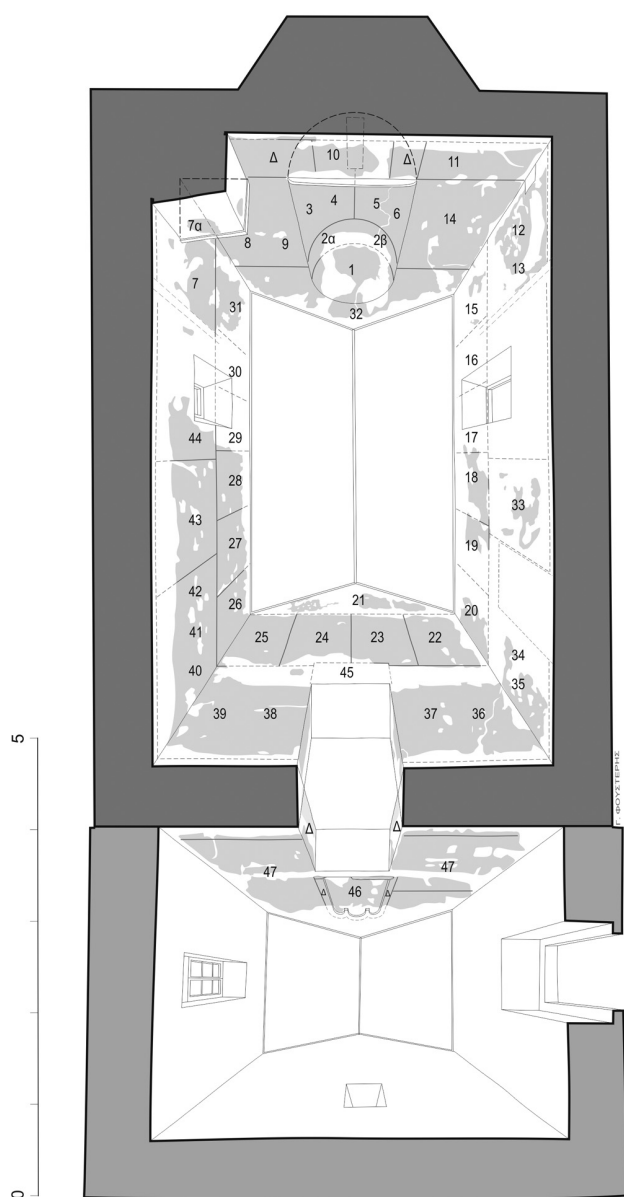
Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 255-256.

¹³ Αὐτόθι, 56-58.

¹⁴ Βλ. μεταξὺ ἄλλων P. L. Vocotopoulos, «L'influence de la peinture de la Renaissance dans l'Orient orthodoxe. Le cas de l'école crétoise», *Glas CDX de l'Académie serbe des sciences et des arts, Classe des sciences historiques*, 41-47. Α. Drandaki, «Between Byzantium and Venice: Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, Νέα Ὑόρκη 2009, 11-18, μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁵ Βλ. κατωτέρω, σ. 181.

¹⁶ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 36-37, 259.



Εἰκ. 3. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ διάταξη τῶν τοιχογραφιῶν.

Κατάλογος παραστάσεων

- | | | | |
|-------------------------------|----------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Θεοτόκος Πλατυτέρα. | 10. Φυλλοφόρος σταυρός. | 23. Εἰσόδια. | 36. Ἀδιάγνωστη ἁγία. |
| 2. Κοινωνία τῶν ἀποστόλων. | 11. Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. | 24. Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. | 37. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. |
| α. Μετάδοσις. β. Μετάληψις. | 12. Ἀδιάγνωστος ιεράρχης. | 25. Προσευχὴ στὴν Γεθσημανῇ. | 38. Κωνσταντῖνος. |
| 3. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος. | 13. Ἀδιάγνωστος ιεράρχης. | 26. Προδοσία. | 39. Ἑλένη. |
| 4. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. | 14. Εὐαγγελισμός. | 27. Ἐμπαγμός. | 40. Μηνᾶς. |
| 5. Βασίλειος. | 15. Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. | 28. Σταύρωση. | 41. Θεόδωρος ὁ Τήρων. |
| 6. Ἀθανάσιος. | 16. Ὑπαπαντή (:). | 29. Ἀποκαθήλωσις (:). | 42. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης. |
| 7. Ὁραμα Πέτρου Ἀλεξανδρείας. | 17. Βάπτισις (:). | 30. Ἐπιτάφιος Θρήνος (:). | 43. Δημήτριος ἔφιππος (:). |
| 7α. Ἄρειος. | 18. Μεταμόρφωσις. | 31. Εἰς Ἄδου Κάθοδος. | 44. Νικόλαος (:). |
| 8. Πρωτομάρτυς Στέφανος. | 19. Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου. | 32. Ἀνάληψις. | 45. Ἐπιγραφή. |
| 9. Ρωμανός. | 20. Βαΐοφόρος. | 33. Γεώργιος ἔφιππος. | 46. Θεοτόκος ἐν θρόνῳ. |
| | 21. Πεντηκοστή. | 34. Ἀδιάγνωστος ἅγιος. | 47. Δευτέρα Παρουσία. |
| | 22. Γενέσιον τῆς Θεοτόκου. | 35. Ἀδιάγνωστη μορφή. | Δ Διακοσμητικὸ θέμα. |



Εικ. 4. Κάτω Μερόπη, ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου. Τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ.

κυρίως ναοῦ διαιροῦνται σὲ δύο ζῶνες, ποὺ κοσμοῦνται μὲ σκηνές ἢ ἄνω ζώνη καὶ μὲ μεμονωμένους ἁγίους, ὁρθίους ἢ ἐφίππους, ἢ κάτω. Στὴν δυτικὴ πλευρὰ σχηματίζεται, ὅπως καὶ στὴν ἀνατολική, ἀέτωμα, ὅπου ἀπλώνεται ἡ σκηνὴ τῆς Πεντηκοστῆς. Οἱ ζῶνες καὶ οἱ σκηνές, τόσο στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ, ὅσο καὶ στοὺς ὑπόλοιπους τοίχους, χωρίζονται μὲ κόκκινες ταινίες πλάτους 3,5-4 ἐκ., ποὺ ὁρίζονται ἀπὸ λευκὴ παρυφή. Οἱ μεμονωμένες μορφές δὲν ἀπομονώνονται συνήθως μὲ κάθετες ταινίες. Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ νάρθηκα εἶναι ζωγραφισμένη ἡ Δευτέρα Παρουσία· στὴν ἔσοχὴ πάνω ἀπὸ τὴν θύρα εἰκονίζεται ἡ Παναγία. Ἡ

διακόσμηση τοῦ ναοῦ προχώρησε ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω καὶ ἀπὸ τὰ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά.

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας (Εἰκ. 4) εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος σὲ προτομή, ποὺ ὑψώνει τὰ δύο χέρια σὲ δέηση. Μπροστὰ τῆς ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ, στηθαῖος, εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια. Ὁ Ἰησοῦς φορεῖ ἀνοιχτόχρωμο χιτῶνα διάστικτο μὲ ἀνθύλλια καὶ ἱμάτιο ὅπου λαμπυρίζουν χρυσοκοντυλιές, ὅπως καὶ στὸ σημεῖον τοῦ χιτῶνα. Ὁ σταυρὸς τοῦ φωτοστεφάνου του κοσμεῖται μὲ σταυροὺς τοὺς ὁποίους σχηματίζουν πέντε μαργαριτάρια. Ἀνάλογο διάκοσμο ἔχει ὁ φωτοστέφανος τοῦ Κυρίου σὲ ὅλες τὶς ἀπεικονίσεις του στὴν Παναγία τῆς Κάτω Μερόπης. Στὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ στὴν μονὴ Μυρτιάς ἀντιθέτως εἶναι γραμμένες στὶς κεφαλαῖες τοῦ σταυροῦ τοῦ φωτοστεφάνου οἱ λέξεις *Ο ΩΝ*¹⁷. Λόγω

¹⁷ Βλ. αὐτόθι, 71, εἰκ. 3, 28, 30.

τῶν ἐκτεταμένων φθορῶν δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή τῆς παραστάσεως οὔτε φαίνεται ἂν τὴν Θεοτόκο πλαισιώσαν δύο ἀρχαγγέλοι, ὅπως στὴν Μυρτιά.

Ἡ διακόσμηση τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς ἀψίδας μὲ τὴν στηθαία δεομένη Θεοτόκο, μπροστὰ στὴν ὁποία εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σὲ προτομή, ποὺ εὐλογεῖ, εἶναι συνηθισμένη σὲ μικρῶν διαστάσεων ὀψιμους ναοὺς¹⁸. Ἀπὸ τοὺς δύο ἄλλους ναοὺς ποὺ τοιχογράφησε ὁ Ξένος, στὰ Ἀπάνω Φλώρια ἀπουσιάζουν οἱ ἀρχαγγέλοι στὴν μονὴ Μυρτιάς ἢ Παναγία συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ* καὶ πλαισιώνεται ἀπὸ τοὺς ἀρχαγγέλους Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ¹⁹. Ὁ Ἰησοῦς εὐλογεῖ καὶ ἐκεῖ μὲ τὰ δύο χέρια²⁰. Ὁ σχηματοποιημένος φυτικὸς διάκοσμος τοῦ χιτῶνος του συναντᾶται καὶ στὴν Μυρτιά²¹.

Τὴν ἀνώτερη ζώνη τοῦ ἡμικυλίνδρου καταλαμβάνει ἡ Κοινωνία τῶν ἀποστόλων²² (Εἰκ. 4-6). Στὸ κέντρο μακρόστενη ἀγία τράπεζα, ποὺ στηρίζεται σὲ ἓνα μόνο πόδι, καλύπτεται μὲ ὕφασμα ποὺ σχηματίζει ὀριζόντιες πτυχές, ἐνῶ κροσσωτὴ ποδέα διακοσμημένη μὲ διπλές ταινίες στὶς παρυφές καὶ μὲ ἄνθη κρέμεται ἀπὸ κρίκους. Ἡμισφαιρικὸ κιβώριο στηρίζεται σὲ τέσσερις κιονίσκους, ποὺ δὲν βρίσκονται στὶς γωνίες τῆς τράπεζας ἀλλὰ ἀπὸ πίσω τῆς. Ὁ Κύριος, ντυμένος πολυσταύριο φελόνιο μὲ σταυροὺς περιβαλλομένους ἀπὸ γαμμάτια καὶ ὠμοφόριο, εἰκονίζεται δύο φορές, ἐνῶ προσφέρει τὸ σῶμα ἀριστερὰ καὶ τὸ αἶμα δεξιὰ. Στὸ κέντρο δύο ἄγγελοι μὲ λευκὸ στιχάριο καὶ πολὺ στενὸ βαθύχρωμο ὄραριο, κρατοῦν μὲ τὸ ἓνα χεῖρ ριπίδιο καὶ μὲ τὸ ἄλλο λαμπάδα. Τὰ στιχάρια κοσμοῦνται μὲ δύο ὀριζόντιες ταινίες ποὺ περικλείουν ψευδοαραβικὲς ἐπιγραφές, ἡμιεξίτηλες

στὸν ἀριστερὸ ἄγγελο. Οἱ ἀπόστολοι εἶναι χωρισμένοι σὲ δύο ἡμιχόρια. Ὁ πρῶτος ἀπόστολος κάθε ὁμίλου ἀπέχει ἀπὸ τοὺς ὑπολοίπους. Ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου βρίσκεται ὁ Πέτρος, τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦν τρεῖς μεσόκοποι καὶ δύο ἀγένειοι ἀπόστολοι· ὁ τελευταῖος ἀριστερὰ στρέφεται πρὸς τὰ πίσω. Πρόκειται γιὰ τὸν Ἰούδα, ποὺ εἰκονίζεται ἐνῶ ἐγκαταλείπει τοὺς ὑπολοίπους μαθητές. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ, γνωστὴ ἤδη στὴν Δύση, πρωτοεμφανίζεται στὴν καθ' ἡμᾶς Ἀνατολὴ τὸν 12ο αἰῶνα στὴν Ἀσίνου καὶ πιθανώτατα στὸ Πέρα Χωριὸ Νήσου στὴν Κύπρο, καὶ συναντᾶται τὸν 14ο στὴν Γκουβερνιώτισσα Ποταμιῶν Πεδιάδος στὴν Κρήτη καὶ στὸν Ἅγιο Ἀθανάσιο τοῦ Μουζάκη στὴν Καστοριά²³. Ἀπαντᾷ συχνὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα ιδίως στὴν βορειοδυτικὴ Ἑλλάδα ἀλλὰ καὶ στὴν βόρειο Βαλκανικὴ, καὶ τὸν 17ο αἰῶνα καὶ στὴν Πελοπόννησο²⁴. Στὴν Κάτω Μερόπη ὁ Ἰούδας εἰκονίζεται κρατώντας τὸν ἄρτο, ἐνῶ ἄλλοι τὸν φέρει στὸ στόμα, τὸν πετᾷ ἢ τὸν φτύνει²⁵. Στὸν δεξιὸ ὄμιλο προπορεύεται μὲ καλυμμένα τὰ χέρια ἀγένειος μαθητὴς, πιθανώτατα ὁ Ἰωάννης, ὅπως ὀρίζει ἡ Ἑρμηνεία, ποὺ ὅμως τὸν τοποθετεῖ ἀριστερὰ²⁶. Νέος ἀπόστολος, μᾶλλον ὁ Ἰωάννης, εἰκονίζεται ἤδη ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ἐνὸς ὁμίλου τῶν μαθητῶν τὸν 6ο αἰῶνα στὴν Κοινωνία τοῦ εὐαγγελίου τοῦ Rossano²⁷. Ἀπὸ τὴν μεσοβυζαντινὴν περίοδο καὶ ἐξῆς, παράλληλα πρὸς τὸν Πέτρο, εἰκονίζεται συνήθως ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ δευτέρου ὁμίλου ὁ Παῦλος. Ὁ Ἰωάννης τὸν ἀντικαθιστᾷ τὸν 12ο αἰῶνα στὴν Ἀσίνου καὶ στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους στὸ Πέρα Χωριὸ Νήσου στὴν Κύπρο²⁸, καὶ ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα σὲ ὠρισμένους ναοὺς τῆς Μακεδονίας²⁹. Ἀκολουθοῦν μὲ προτεταμένα τὰ χέρια δύο λευκογένειοι φαλακροὶ

¹⁸ Α. Μαντᾶς, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ελλάδος (843-1204)*, Ἀθήνα 2001, 80. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 73-74.

¹⁹ Βλ. σχετικὰ αὐτόθι, 75.

²⁰ Σὲ ἄλλες παραστάσεις κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χεῖρ κλειστὸ εἰλητάριο.

²¹ Βλ. σχετικῶς Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 70, εἰκ. 1.

²² Γιὰ τὴν παράσταση αὐτὴ, βλ. μεταξὺ ἄλλων Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Λονδίνο 1982, 184-189, 215-217. Τούρτα, *Ναοί*, 60-61. Sh. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, Seattle – London 1999, 48-67. Μαντᾶς, *Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα*, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 18), 125-134. Ξ. Προεστᾶκη, *Οἱ ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολὴ στὴ μεταβυζαντινὴ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ νοτίου ἐλλαδικοῦ χώρου (16ος-17ος αἰ. μ.Χ.)*, Μεταμόρφωση Ἀττικῆς 2012, 38-40, 94.

²³ Gerstel, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 22), 63-66. Α. καὶ J. Stylianiou, *The Painted Churches of Cyprus*, Ἀθήνα 1985, εἰκ. 58. Α. H. S. Megaw – E. J. W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus,

and Its Frescoes», *DOP* 16 (1962), 304-305, εἰκ. 22. M. Borboudakis – K. Gallas – K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, εἰκ. 65. Σ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Ἀθήνα 1984, 111, εἰκ. 5. ²⁴ Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 31-32. Τούρτα, *Ναοί*, 60-61. Μ. Ἀχεμιᾶστου-Ποταμιάνου, *Στὸ Θάρι τῆς Ρόδου. Ὁ ναὸς καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τοῦ Ταξιάρχου Μιχαὴλ* στὸ Θάρι, Ἀθήνα 2006, 128-129. Προεστᾶκη, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 22), 39-40.

²⁵ Αὐτόθι.

²⁶ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐν Πετροπούλει 1909, 127.

²⁷ Βλ. προχείρως W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, Μόναχο 1959, πίν. 240.

²⁸ Stylianiou, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 23). Megaw – Hawkins, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 23), 302-304, εἰκ. 22, 24.

²⁹ Μ. Ἀχεμιᾶστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπινῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1983, 45, 120 σημ. 26. Gerstel, ἔ.ἀ. (σημ. 22), 50-51.



Εἰκ. 5. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Κοινωνία τῶν ἀποστόλων, τὸ ἀριστερὸ ἡμιχώριο.

ἀπόστολοι, δύο μεσήλικες, καὶ τελευταῖος ἓνας ἀγέ-
νειος. Ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου μερικῶν μαθητῶν ἀνεμίζει
(τοῦ τελευταίου στὸν ἀριστερὸ ὄμιλο, τοῦ δευτέρου καὶ
τετάρτου στὸν δεξιό). Στὸν προτελευταῖο ἀπόστολο δε-
ξιὰ διατηρεῖται τὸ γαλάζιο χρῶμα τοῦ χιτώνα.

Ὁ Ξένος περιέλαβε στὴν Κάτω Μερόπη τὴν παρὰ-
σταση τῆς Κοινωνίας τῶν ἀποστόλων στὴν καθιερωμέ-
νη τῆς θέσης, ἐνῶ τὴν εἶχε παραλείψει στὰ Ἀπάνω Φλώ-
ρια καὶ τὴν μονὴ Μυρτιάς, προφανῶς ἐλλεῖπει χώρου³⁰.

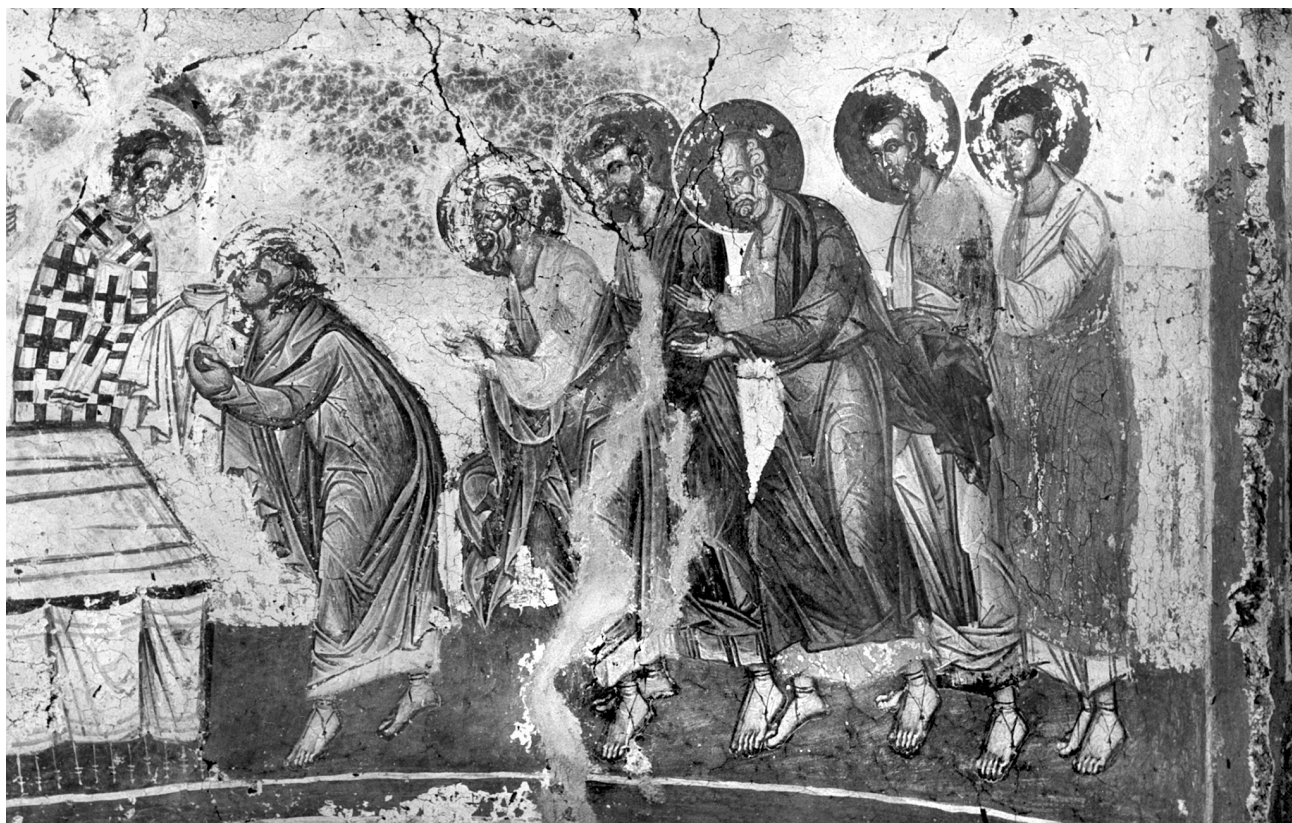
Στὴν κάτω ζώνη τοῦ ἡμικυλίνδρου τέσσερις ὁλόσω-
μοι ἱεράρχες, στραμμένοι πρὸς τὸ κέντρο, ἐλαφρῶς σκυ-
φτοί, κρατοῦν ἀνεπτυγμένα εἰλητάρια μὲ τὰ δύο χέρια
ἐκτὸς τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ποὺ τὸ κρατεῖ ὄρθιο μὲ
τὸ ἀριστερὸ χέρι, ἐνῶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιό (Εἰκ. 7-8). Καὶ
στὴν Μυρτιά ἓνας μόνον ἐπίσκοπος εὐλογεῖ – ὁ ἅγιος
Γρηγόριος ὁ Θεολόγος στὸ ἄκρο ἀριστερά, ποὺ μάλι-
στα εὐλογεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι –, ἐνῶ συνήθως εὐλο-

γοῦν ὅλοι ἢ οἱ δύο ποὺ εἰκονίζονται στὸ κέντρο³¹.
Φοροῦν στιχάριο μὲ σημεῖα ποὺ σχηματίζονται ἀπὸ μία
πλατεῖα ταινία μεταξὺ δύο στενῶν, φελόνιο, ὠμοφόριο
διακοσμημένο μὲ μεγάλους σταυρούς, καὶ διπλὸ ἐπιτρα-
χήλιο ποὺ εἶναι μαργαριτοκόσμητο, ὅπως καὶ τὰ ἐπιμά-
νικα καὶ τὰ ἐπιγονάτια. Τὸ ὠμοφόριο τοῦ πρώτου καὶ
τοῦ τρίτου ἐπισκόπου σχηματίζει ἓνα ἀντίστροφο λάμ-
βδα στὸ στέρνο καὶ πέφτει κάτω κατὰ τὸν ἄξονα τοῦ
σώματος. Στους ἄλλους δύο τυλίγει τὸν λαιμὸ καὶ κρέ-
μεται ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὦμο. Στὴν Μυρτιά ὁ Ξένος χρη-
σιμοποιεῖ μόνον τὸν πρῶτο τρόπο, τόσο στους ἱεράρχες
τῆς ἀψίδας ὅσο καὶ στὸν ἅγιο Νικόλαο τοῦ βορείου τοί-
χου³². Ἡ διαφοροποίηση στὸν τρόπο ποὺ φοριέται τὸ
ὠμοφόριο ἀπαντᾷ καὶ ἄλλοι. Στὸν Ἀἱ Μιχαήλ τῆς Κο-
ρακιάνας στὴν Κέρκυρα λ.χ., τοῦ ὁψιμου 11ου αἰῶνος,
ἐπιδιώκεται συμμετρία, μὲ τὸ ὠμοφόριο τῶν ἀκραίων
ἱεραρχῶν φορεμένο κατὰ τὸν πρῶτο τρόπο καὶ τῶν

³⁰ Ἄλλα παραδείγματα παραλείψεως τῆς Κοινωνίας τῶν ἀποστό-
λων σὲ ναοὺς μὲ χαμηλοῦ ὕψους ἀψίδα παραθέτει ἡ Ἀγρέβη,
Μονὴ Μυρτιάς, 90.

³¹ Βλ. σχετικῶς αὐτόθι, 85-86.

³² Αὐτόθι, εἰκ. 4, 6, 8, 10, 28.



Εἰκ. 6. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Κοινωνία τῶν ἀποστόλων, τὸ δεξιὸν ἡμιχόριο.

μεσαίων κατὰ τὸν δεύτερο³³, ἐνῶ στὴν Κάτω Μερόπη δὲν συμβαίνει κάτι τέτοιο.

Τὸ βάθος τῆς παραστάσεως χωρίζεται σὲ τρεῖς ζῶνες³⁴. Πάνω ἀπὸ τὸ στενὸ παράθυρο τῆς ἀψίδας, στὴν θέση ὅπου σὲ πολλὰ μνημεῖα παριστάνεται ὁ Μελισμός, εἶναι ζωγραφισμένη κάθετη κόκκινη ταινία, ὅπως καὶ στὴν μονὴ Μυρτιάς³⁵. Οἱ ἐπιγραφὲς τῶν ὀνομάτων εἶναι ἡμιεξίτηλες. Οἱ ἱεράρχαι εἰκονίζονται, ὡς συνήθως, ὁλό-

σωμοι, ὅπως ἄλλωστε καὶ στὶς ἄλλες δύο ἐκκλησίες ποὺ διεκόσμησε ὁ Ξένος³⁶.

Πρῶτος ἀριστερὰ παριστάνεται ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ([Ο ΑΓΙΟΣ] ΓΡΗΓΟΡΙΟ(С)), ἀναφαλαντίας καὶ πλατυγένης, μὲ κατσαρὰ μαλλιά καὶ θύσανο στὸ μέτωπο³⁷ (Εἰκ. 7, 30). Φορεῖ πολυσταύριο φελόνιο ὅπου οἱ σταυροὶ πλαισιώνονται ἀπὸ γαμμάτια³⁸. Ὅμοιο διάκοσμο ἔχουν τὰ φελόνια τῶν ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας τῆς

³³ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τοῦ Ἀἰ-Μιχαήλη στὸ Βουνὸ στὴν Ἄνω Κορακιάνα Κερκύρας», ΔΧΑΕ ΛΔ' (2013), 95, εἰκ. 4.

³⁴ Βλ. σχετικῶς Βοκοτόπουλος, «Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τοῦ Ἀἰ-Μιχαήλη», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 33), 99. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 244-247. Σὲ μερικὰ βυζαντινὰ παραδείγματα ἔχει ἐπισημανθεῖ ὁ διαχωρισμὸς τῶν ζωνῶν μὲ λευκὴ γραμμὴ, εὐθεῖα ἢ τεθλασμένη, πρᾶγμα ποὺ δὲν συμβαίνει ἐδῶ. Βλ. P. L. Vocotopoulos, «Fresques du XIe siècle à Corfou», *CahArch* XXI (1971), 171. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὸ Λαγοπόδο τῆς Ζακύνθου», *Πελοποννησιακὰ* Λ'1 (2011), 113.

³⁵ Ὁ Μελισμὸς παραλείπεται καὶ στοὺς Ἀγίους Πατέρες Σελίνου.

³⁶ Παραδείγματα, ὅπου οἱ ἐπίσκοποι τῆς κόγχης δὲν εἰκονίζονται ὁλόκληροι, ἀπαριθμεῖ ἡ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 89.

³⁷ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου Γρηγορίου καὶ τῶν λοιπῶν ἱεραρχῶν, βλ. μεταξὺ ἄλλων Μ. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου», *ΕΕΒΣΙΔ'* (1938), 412-414. Ν. Β. Δρανδάκης, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, Ἰωάννινα 1969, 7-13. Ch. Walter, «Biographical Scenes of the Three Hierarchs», *REB* XXXVI (1978), 235-259.

³⁸ Γιὰ τὰ γαμμάτια, βλ. Cl. Nauerth, «Zur Herkunft der sogenannten Gammadia», *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Βόνη 1986, 3, 113-119. Γ. Δημητροκάλλης, *Ὁ ἅγιος Νικόλαος Ἰστυαίας Εὐβοίας*, Ἀθήνα 1986, 84-92.



Εἰκ. 7. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Οἱ ἅγιοι Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.

Μυρτιάς, πλὴν τοῦ ἁγίου Γρηγορίου³⁹. Στὸ εἰλητάριό του, ποὺ κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια – ἐνῶ στὴν Μυρτιά ὑψώνει περιέργως τὸ ἀριστερὸ χέρι, καὶ ὅχι τὸ δεξιό, ὅπως γράφει ἡ κυρία Ἀγρέβη, σὲ χειρονομία εὐλογίας⁴⁰ –, εἶναι γραμμένη ἡ ἐκφώνηση τοῦ ιερέως στὸ τέ-

λος τοῦ ἁγιασμοῦ τῶν τιμίων δώρων: ΕΞΕΡΕΤΩC / ΤΗC ΠΑΝΑ/ΓΙΑC ΑΧΡΑΝ/ΤΟΥ ΥΠΕΡ/ΕΥΛΟΓΗΜΕ/ΝΗC ΕΝΔΟ/ΞΟΥ ΔΕC(ποίησις)⁴¹.

Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (Εἰκ. 7, 29). Ἡ ἐπιγραφή του δὲν σώζεται, ἀλλὰ εἶναι εὐκόλα

³⁹ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, εἰκ. 6, 8, 10.

⁴⁰ Αὐτόθι, 77, εἰκ. 4. Τὸ παράδειγμα δὲν εἶναι μοναδικό. Στὸν τάφο τῆς ἁγίας Θεοδώρας στὴν Ἄρτα ἡ χεὶρ Θεοῦ ποὺ εὐλογεῖ τὴν ἁγία εἶναι ἡ ἀριστερή· βλ. προχείρως *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα*

τῆς Ἡπείρου, Ἰωάννινα 2008, εἰκ. στὴν σ. 18.

⁴¹ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, τ. I. *Eastern Liturgies*, Ὁξφόρδη 1896, 330, 331. Π. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Ἀθῆναι 1982², 116.



Εἰκ. 8. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Οἱ ἅγιοι Βασίλειος καὶ Ἀθανάσιος.

ἀναγνωρίσιμος ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά του. Ἀποδίδεται ὅπως καὶ στὴν μονὴ Μυρτιᾶς σύμφωνα μὲ τὸν ἀσκητικὸ τύπο⁴², ἀναφαλαντίας, μὲ καστανὸ κοντὸ γένι καὶ γκριζὰ μαλλιά. Εἶναι ἐνδεδυμένος πολυσταύριο φελόνιο καὶ κρατεῖ εἰλητάριο, ὅπου διαβάζεται ἡ ἀρχὴ τῆς εὐχῆς τῆς προθέσεως *Ο Υ(ὶδ)C Ο Θ(εδ)C / ΗΜΩΝ Ο Τ/ΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟ(ν) / ΑΡΤΟΝ Τ(ῆν) ΤΡΟ/ΦΗΝ ΤΟΥ*

*Π(αν)/ΤΟC ΚΟCΜΟΥ*⁴³. Ὁ ζωγράφος εἶχε ἀρχικῶς γράψει σωστὰ Ὁ Θεὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν καὶ ἀντικατέστησε λανθασμένα στὴν ἀρχὴ τῆς ἐπιγραφῆς τὴν λέξη Θεὸς μὲ τὴν λέξη Υἱός.

Δεξιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο ἱστορεῖται Ὁ ΑΓ(ιος) ΒΑCΙΛΕΙΟC, ὁ ξυγένης, ποὺ φορεῖ πολυσταύριο φελόνιο μὲ σταυροὺς σχεδὸν ἐξίτηλους (Εἰκ. 8). Ἔχει πυκνὰ γκριζὰ

⁴² O. Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP* 14 (1960), 110-119.

⁴³ Brightman, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 41), 309. Τρεμπέλας, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 41), 17.

μαλλιά, ἐνῶ στήν Μυρτιά εἶναι φαλακρός μὲ σγοῦρδο στὸ κέντρο τοῦ μετώπου καὶ καστανὰ γένια⁴⁴. Εὐλογεῖ ἐνῶ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ κάτω τὸ εἰλητάριο, ὅπου εἶναι γραμμένη ἡ ἀρχὴ τῆς εὐχῆς τοῦ Χερουβικοῦ: ΟΥΔΕΙC [Α]/ΕΙΟC ΤΩΝ / ΣΥΝΔΕ/ΔΕΜΕΝ(ων)/ ΤΑΙC CAP/(κι)ΚΕC ΕΠ(ιθυμίαις)⁴⁵.

Τελευταῖος πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίζεται (Ο ΑΓΙΟC) ΑΘΑΝΑCΙΟC, φαλακρός, μὲ μία μόνο τούφα ψηλὰ στὸ μέτωπο, λευκόθριξ, πλατυγένης (Εἰκ. 8, 31). Ἡ ἀντίστοιχη μορφὴ στήν μονὴ Μυρτιάς ἔχει πιδ μακρόστενο πρόσωπο, μακρύτερη γενειάδα καὶ πιδ μειλίχια ἔκφραση. Τὸ φελόνιό του ἔχει ζατρικιοειδὴ διάκοσμο. Κανένα ἶχνος δὲν σώζεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ εἰληταρίου ποὺ κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια. Πιθανῶς θὰ ἦταν γραμμένη ἡ ἀρχὴ τῆς ὀπισθαμβώνου εὐχῆς Ὁ εὐλογὼν τοὺς εὐλογοῦντας σε Κύριε, ὅπως στὸν ἅγιο Ἀθανάσιο τῆς ἀψίδας τῆς μονῆς Μυρτιάς⁴⁶.

Ἡ ἀπεικόνιση τῶν σημαντικωτέρων ἱεραρχῶν στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ παγιώνεται τὸν 10ο αἰώνα. Ἀρχικὰ παριστάνονται κατ' ἐνώπιον, ἀπὸ τὴν δευτέρη ὁμως πενηνταετία τοῦ 12ου αἰῶνος ἀπεικονίζονται κατὰ κανόνα γυρισμένοι πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας καὶ κρατώντας ἀνεπτυγμένα εἰλητάρια⁴⁷. Συνήθως εἶναι τέσσερις – οἱ Τρεῖς Ἱεράρχαι Βασίλειος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, τῶν ὁποίων ὁ κοινὸς ἐορτασμός καθιερώθηκε τὸ 1028, καὶ ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας ἢ ὁ ἅγιος Νικόλαος ἢ, σπανιώτερα, ἄλλος ἱεράρχης. Οἱ δύο πρῶτοι εἰκονίζονται κατὰ κανόνα στὸ κέντρο, ὅπως στήν Κάτω Μερόπη⁴⁸. Στὴν μονὴ Μυρτιάς παριστάνονται οἱ ἴδιοι ἱεράρχες ὅπως στὸν ναὸ μας καὶ μὲ τὴν ἴδια σειρὰ⁴⁹, στὰ Ἀπάνω Φλώρια ἑλλείπει χώρου μόνο οἱ ἅγιοι Βασίλειος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ὅπως συμβαίνει στὶς μικρῶν διαστάσεων ἀψίδες. Φοροῦν πολυσταύριο φελόνιο, ποὺ ἐπικρατεῖ

ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα, καὶ ἐπιγονάτιο, ποὺ τὸν 14ο αἰώνα ὑποκαθιστᾷ τὸ ἐγχείριο. Στὸ φελόνιο τοῦ ἁγίου Γρηγορίου οἱ σταυροὶ ἐγγράφονται σὲ τετράγωνα ποὺ σχηματίζονται μὲ τέσσερα γαμμάτια⁵⁰. Οἱ σταυροὶ τῶν ὁμοφοριῶν εἶναι ἀπλοῖ, ἐνῶ στήν Μυρτιά ἡ ἀπόληξη τῶν κεραίων ἢ καὶ ἡ διασταύρωσή τους κοσμεῖται μὲ κυκλικὲς ἀποφύσεις.

Ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς τῶν εἰληταρίων⁵¹, ἡ ἐκφώνηση *Ἐξαιρέτως τῆς Παναγίας ἀχράντου*, ποὺ εἶναι γραμμένη στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, συνοδεύει τὸν ἴδιο ἅγιο σὲ λίγα παραδείγματα, ἐνῶ συνήθως ἀναγράφεται στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγίου Κυρίλλου Ἀλεξανδρείας, ὅταν αὐτὸς περιλαμβάνεται στοὺς συλλειτουργοῦντες⁵². Ἡ εὐχὴ τοῦ χερουβικοῦ ὕμνου *Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων*, εἶναι συνήθως γραμμένη στὸ εἰλητάριο τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, ὅπως στὰ Ἀπάνω Φλώρια καὶ τὴν Κάτω Μερόπη. Στὴν Μυρτιά καὶ σὲ μερικὰ ἄλλα παραδείγματα ἀντιστοιχεῖ στὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο⁵³. Ἡ ἀρχὴ τῆς εὐχῆς τῆς προθέσεως Ὁ Θεὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον... ἀπαντᾷ συνήθως στὸ εἰλητάριο τοῦ Χρυσοστόμου, ὅπως στὰ Ἀπάνω Φλώρια καὶ στὸ μνημεῖο μας. Στὴν Μυρτιά καὶ σὲ μερικοὺς ἄλλους ναοὺς εἶναι γραμμένη στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγίου Βασιλείου⁵⁴. Διαπιστώνομε ὅτι ὅπως καὶ στὰ Ἀπάνω Φλώρια, ὁ Ξένος Διγενὴς ἀκολουθεῖ στήν Κάτω Μερόπη τὴν συνηθέστερη ἥδη ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα ἀντιστοιχία τῆς εὐχῆς τῆς προθέσεως μὲ τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο καὶ αὐτῆς τοῦ Χερουβικοῦ Ὑμνου μὲ τὸν ἅγιο Βασίλειο⁵⁵, πρᾶγμα ποὺ δὲν συμβαίνει στήν Μυρτιά. Ὅπως καὶ στοὺς δύο ἄλλους ναοὺς ποὺ τοιχογράφησε ὁ Ξένος, ἀπουσιάζει ἡ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ ποὺ συχνὰ ζωγραφίζεται τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὸ κέντρο τῆς ἀψίδας μετὰ τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν⁵⁶.

⁴⁴ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, εἰκ. 9.

⁴⁵ Brightman, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 41), 318. Τρεμπέλας, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 41), 71. Γιὰ τὰ εἰλητάρια ποὺ ἀναπτύσσονται πρὸς τὰ ἐπάνω, τὰ ὁποῖα ἀπαντοῦν κυρίως στήν μεταβυζαντινὴ τέχνη, βλ. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 111-112.

⁴⁶ Αὐτόθι, 79, 87-88. Brightman, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 41), 397. Τρεμπέλας, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 41), 154.

⁴⁷ Βοκοτόπουλος, «Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τοῦ Ἀϊ-Μιχαήλ», ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 33), 104, μὲ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἱεραρχῶν κατὰ μέτωπον ἐπιβιώνει κυρίως σὲ μνημεῖα τῆς περιφέρειας. Πρβλ. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 79, 80 σημ. 40.

⁴⁸ Χ. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008, 132.

⁴⁹ Κατάλογο ναῶν τοῦ 14ου-15ου αἰῶνος μὲ ἀψίδα ὅπου ἱστοροῦνται οἱ ἴδιοι ἱεράρχες παρέχει ἡ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 81.

⁵⁰ Αὐτόθι, 83. Δημητροκάλλης, *Ὁ Ἅγιος Νικόλαος Ἰστιάδας Εὐβοίας*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 38).

⁵¹ Γιὰ τὶς ἐπιγραφὲς τῶν εἰληταρίων ποὺ κρατοῦν οἱ συλλειτουργοῦντες ἐπίσκοποι, βλ. λ.χ. G. Babić – Ch. Walter, «The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *REB XXXIV* (1976), 269-280. S. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – London 1999, 30-34. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 48), 144-158, 219-228.

⁵² Αὐτόθι, 146, 226 ἀριθ. 27. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 87.

⁵³ Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 48), 146, 223-224 ἀριθ. 15. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 77, 87.

⁵⁴ Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 48), 146, 219-220 ἀριθ. 2. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 78. Προεστάκη, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 22), 153 ἀριθ. 5.

⁵⁵ Ἡ ἀντιστοιχία αὐτὴ ὑπάρχει ἤδη τὸ 1164 στὸ Νέρεξι. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 88.

⁵⁶ Ἄλλα παραδείγματα ὅπου παραλείπεται ὁ Μελισμὸς ἀπαριθμεῖ ἡ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 91-92.



Εἰκ. 9. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Ἀνάληψη, τὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο.

Στὸ ἀέτωμα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψη, τῆς ὁποίας τὸ ἀνώτερο τμήμα, ἀπὸ τὸ ὕψος περι-
που τῶν ὤμων τῶν εἰκονιζομένων, εἶναι κατεστραμμέ-
νο, ἐνῶ τὸ κατώτερο παρουσιάζει πολλὰς φθορὰς, ἰδίως
δεξιά⁵⁷. Στὴν κορυφὴ τοῦ αἰετώματος θὰ εἰκονίζονταν,
ὅπως συνήθως, ὁ Χριστὸς ἀναλαμβάνομενος μέσα σὲ
δόξα, τὴν ὁποία κρατοῦν ἄγγελοι. Σώζονται τμήματα
τῶν φτερῶν δύο ἀγγέλων. Στὸ ἀριστερὸν τμήμα, δίπλα
στὴν βορειοανατολικὴ γωνία τοῦ ναοῦ, συνωστίζονται

τρεῖς ἀπόστολοι μὲ φωτοστέφανο, γυρισμένοι πρὸς τὸ
κέντρο (Εἰκ. 9). Ὁ πρῶτος δεξιά, μὲ λευκὴ κόμη καὶ
στρογγυλὴ κοντὴ γενειάδα, ὑψώνει τὸ δεξιὸν χεῖρ
μπροστὰ στὸ στήθος. Ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου του ἀνεμίζει
ἐμπρὸς. Ἄν κρινώμε καὶ ἀπὸ ἀνάλογες παραστάσεις,
πρόκειται γιὰ τὸν Πέτρο⁵⁸. Ὁ μεσαῖος μαθητὴς στρέφει
τὴν κεφαλὴ πρὸς τὰ πίσω. Εἰκάζομε ὅτι ἄλλοι τρεῖς ἀπό-
στολοι ἦταν ζωγραφισμένοι ψηλότερα, πίσω ἀπὸ τοὺς
μαθητὲς τῆς πρώτης σειρᾶς. Δεξιότερα ἓνας ἄγγελος

⁵⁷ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς, βλ. κυρίως E. T. de Wald, «The Iconography of the Ascension», *AJA* 19 (1915), 277-319. Α. Ξυγγόπουλος, «Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1938, 39-53. Ν. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Ἀ' χιλιετηρί-*

δος, Ἀθῆναι 1981. *LChrI*, 2, στ. 268-278 (Α. Α. Schmid). Μαντάς, *Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα*, ἔ.α. (ὑποσημ. 18), 195-201.

⁵⁸ Σὲ ἄλλα παραδείγματα, ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτ-
τζου, ἄλλοτε στὸ Σεράγεβο, ὁ Πέτρος προηγεῖται τοῦ δεξιοῦ ἡμι-
χορίου (Βοκοτόπουλος, «Εἰκόνα Ρίτζου», 220, εἰκ. 10).



Εἰκ. 10. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Οἱ ἅγιοι Στέφανος καὶ Ρωμανός.

προχωρεῖ πρὸς τὸ κέντρο μὲ ἀνοικτὸ διασκελισμό, στρέφοντας τὸ κεφάλι πίσω. Μὲ τὸ δεξιὸ χερὶ δείχνει τὸν ἀναλαμβανόμενο Χριστό, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ΟΥΤΟC / ΕCΗΝ / Ι(ησοῦ)C Ο ΑΝΑ/ΛΗΦΘΕΙC / [ΑΦ' Υ]ΜΩΝ. Ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου του ἀνεμίζει πίσω του. Τὰ σκουρόχρωμα φτερά του εἶναι κατεβασμένα συμμετρικὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ ἡμιχορίου, δίπλα στὴν κόγχη, ἄλλη μορφή, ποὺ κρατεῖ μαντιλὶ στὸ ἀριστερὸ χερὶ, κινεῖται μὲ ἀνοικτὸ πάλι διασκελισμὸ πρὸς τὸ κέντρο. Δὲν σώζεται ἡ παλάμη τοῦ λυγισμένου δεξιοῦ, ποὺ θὰ ὑψωνόταν πρὸς τὸν Κύριο. Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὴν Θεομήτορα, ἡ ὁποία καὶ στὴν Μυρτιὰ παριστάνεται σὲ διασκελισμὸ, ὑψώνοντας τὸ ἓνα μόνον χερὶ⁵⁹. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ ἀσυνήθιστη ὀρμητικὴ κίνηση τῶν τριῶν μορφῶν στὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Τὸ δεξιὸ ἡμιχόριο εἶναι κατὰ μεγάλο μέρος κατεστραμμένο. Ἀριστερὰ ἄγγελος κρατεῖ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ΑΝΔΡΕC Γ/[ΑΛ]ΙΔΑΙΟΙ / ΤΙ Ε[CΤΗΚΑ]/ΤΑΙ ΒΛ[ΕΠΟΝ]/Τ(εc) ΕΙC ΤΟΝ / ΟΥΡΑ-

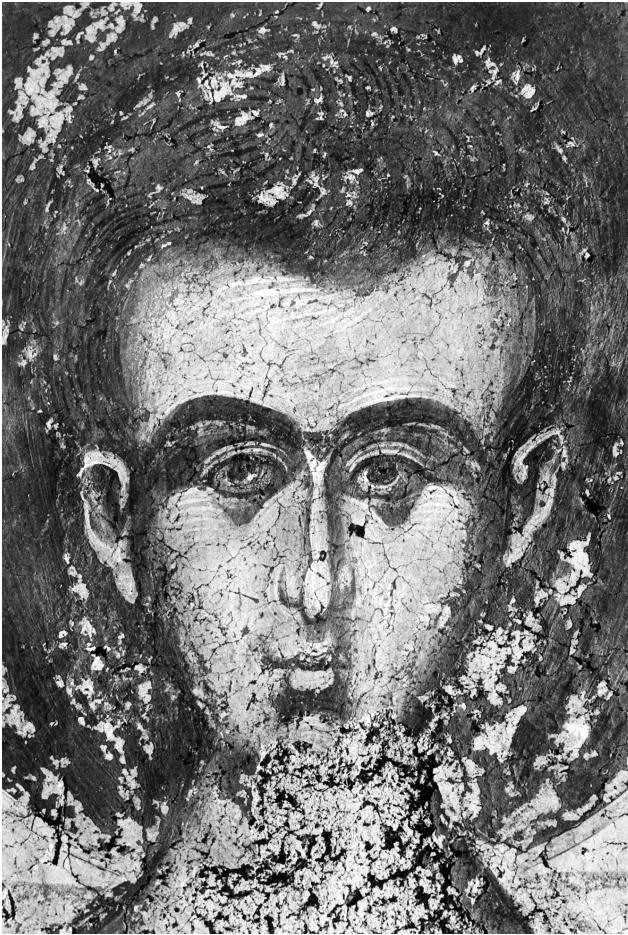
ΝΟΝ. Οἱ ἐπιγραφὲς τῶν εἰληταρίων τῶν δύο ἀγγέλων ἀποδίδουν τὴν ἀρχὴ τῶν λόγων πού, σύμφωνα μὲ τὴς Πράξεις (α' 11) ἀπηύθυναν στοὺς μαθητὲς ποὺ ἀτενίζοντες ἦσαν εἰς τὸν οὐρανόν. Δεξιώτερα διακρίνονται λεῖψανα τεσσάρων ἀποστόλων. Οἱ ὑπόλοιποι θὰ εἰκονίζοντο ἀπὸ πίσω τους, ὅπως καὶ στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο.

Στὴν Μυρτιὰ ἡ σκηνή, ποὺ βρῖσκεται στὴν ἴδια θέση, εἶναι δυσδιάκριτη· φαίνεται πάντως νὰ ἀκολουθοῦσε τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα, μὲ τὸν Χριστὸ ἀναλαμβάνόμενο σὲ δόξα ποὺ κρατοῦν δύο ἄγγελοι, τοὺς ἀποστόλους χωρισμένους σὲ δύο ἡμιχόρια μὲ ἐπὶ κεφαλῆς ἓναν ἄγγελο καὶ τὴν Παναγία στὸν ἀριστερὸ ὅμιλο στὴν σπάνια στάση ποὺ ἔχει στὸ μνημεῖο μας· σὲ βηματισμό, ὑψώνοντας τὸ ἓνα χερὶ. Στὰ Ἀπάνω Φλώρια ἡ κακοδιατηρημένη Ἀνάληψη εἶναι ζωγραφισμένη στὸ βόρειο τμῆμα τοῦ ἀνατολικοῦ ἄκρου τῆς καμάρας. Ἡ παρουσία τῆς Θεοτόκου ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ἀριστεροῦ ὁμίλου τῶν μαθητῶν μαρτυρεῖται καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 15ου αἰῶνος⁶⁰. Ἀσυνήθιστο εἶναι, ἂν δὲν ἀπατώμαι, τὸ

⁵⁹ Παραδείγματα τοῦ 15ου αἰῶνος, ὅπου ἡ Θεοτόκος ἡγεῖται τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου τῶν ἀποστόλων, ἀπαριθμεῖ ἡ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιᾶς*, 109. Γιὰ τὴν ἀπεικόνισή της στὴν Μυρτιὰ

βλ. αὐτόθι, 102-103, 109.

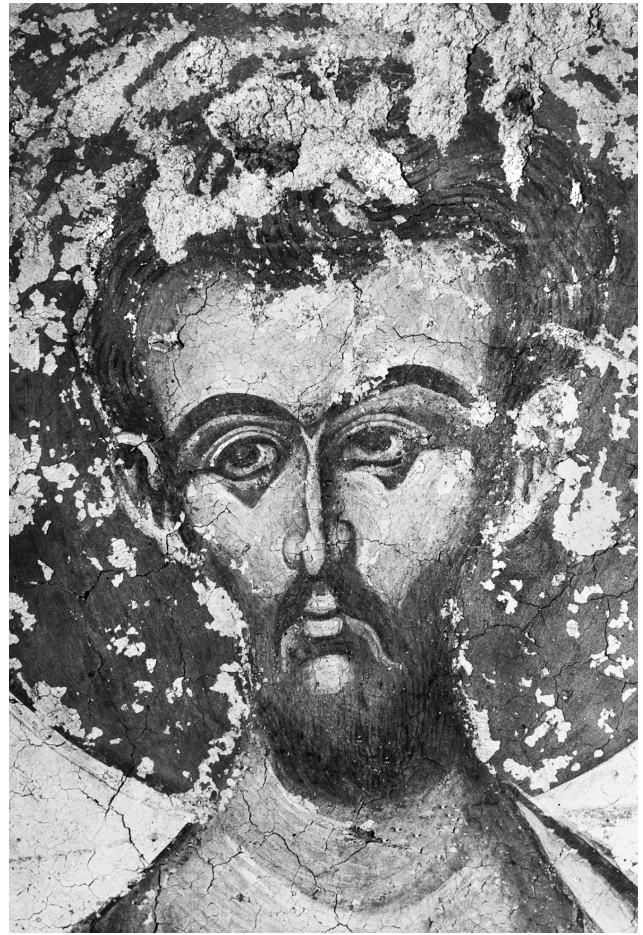
⁶⁰ Αὐτόθι, 109.



Εἰκ. 11. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Στέφανος.

μαντήλι πὺν κρατεῖ στὴν Κάτω Μερόπη γιὰ νὰ ἀποχαιρετήσῃ τὸν ἀναλαμβανόμενο Υἱό της. Σὲ ἄλλες παραστάσεις τὸ μαντήλι κρέμεται ἀπὸ τὴν ζώνη της. Ἡ πολὺ κακὴ διατήρηση τῆς παραστάσεως δὲν ἐπιτρέπει ἀναλυτικώτερο σχολιασμό.

Βορεῖως τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ στέκονται δύο διάκονοι (Εἰκ. 10). Μετωπικοὶ καὶ οἱ δύο, φοροῦν βαθύχρωμο ποδηρὸς ἐσωτερικὸ ἔνδυμα καὶ ἀπὸ πάνω λευκὸ στιχάριο, πὺν κοσμεῖται στὸ ὕψος τοῦ στήθους καὶ στὶς παρυφῆς τῶν χειρῶν μὲ ὀριζόντιο ἀνθεμωτὸ βλαστό. Στὸν ἀριστερὸν τοὺς ὦμο εἶναι ριγμένο μανδήλιο, λευκὸ στὸν ἀριστερό, βαθύχρωμο στὸν δεξιό. Δὲν διακρίνον-



Εἰκ. 12. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Ρωμανός.

ται ἔχνη ὄραριον. Ἀριστερὰ Ὁ ΑΓ(ΙΟΣ) ΖΕΦΑΝΟ(С), ἀγένειος (Εἰκ. 11), θυμιᾷ καὶ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χεῖρ σφιχτὰ στὸ στήθος λιβανοθήκη μὲ κωνικὸ σκέπασμα. Ἀνάλογο σχῆμα ἔχει ἡ λιβανοθήκη σὲ μικρογραφία τοῦ στιχηραρίου 1234 τῆς μονῆς Σινᾶ, τοῦ 1469⁶¹. Ὁ ΑΓ(ΙΟΣ) ΡΩΜΑΝΟС, δεξιὰ (Εἰκ. 12), ἔχει μουστάκι καὶ πολὺ κοντὸ γένι. Κινεῖ θυμιατήριον πὺν κρατεῖ ἀπὸ τὸν κρῖκο του μὲ τὸν δείκτη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερό, σκεπασμένο μὲ τὸ μανδήλιο, ὑψώνει κατάκοσμο κλειστὸ βιβλίον. Διάκονοι, καὶ ἰδίως ὁ πρωτομάρτυς Στέφανος, εἰκονίζονται στὸ ἱερὸ ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα⁶².

⁶¹ Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινᾶ», 95, εἰκ. 9.

⁶² K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκῶν in Thessaloniki*, Graz – Köln

1966, 33-34. Μαντᾶς, *Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα*, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 18), 164-166.



Εἰκ. 13. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ Εὐαγγελισμός.

Νοτίως τῆς κόγχης εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμός⁶³ (Εἰκ. 13). Ὁ ἀρχάγγελος προχωρεῖ μὲ γρήγορο διασκελισμό, πάνω σὲ ὑποπόδιο διακοσμημένο μὲ ἐλίσσόμενο βλαστό. Τείνει τὴν δεξιὰ σὲ νεῦμα ὁμιλίας καὶ κρατεῖ στὸ ἄλλο χέρι σταυροφόρο ράβδο. Ἡ Παρθένος στέκε-

ται σὲ ὑποπόδιο ποὺ κοσμεῖται μὲ ἐλικόφυλλο, μπροστὰ σὲ ξύλινο θρόνο μὲ καμπύλο ἐρεισίνωτο. Πάνω στὸ μαργαριτοκόσμητο κάθισμα εἶναι τοποθετημένο μαξιλάρι. Στὸ ἐμπρόσθιο μέρος τοῦ καθίσματος, ποὺ φωτίζεται μὲ ἄφθονες χρυσοκοντυλιές, μακρόστενο ἄνοιγμα

⁶³ Γιὰ τὴν σκηνὴ αὐτὴ, βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, 67-92· Βοκοτόπουλος, «Εἰκόνα Ρίτζου», 210-211 μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία· Η. Papastavrou, *Recherches iconographiques dans l'art*

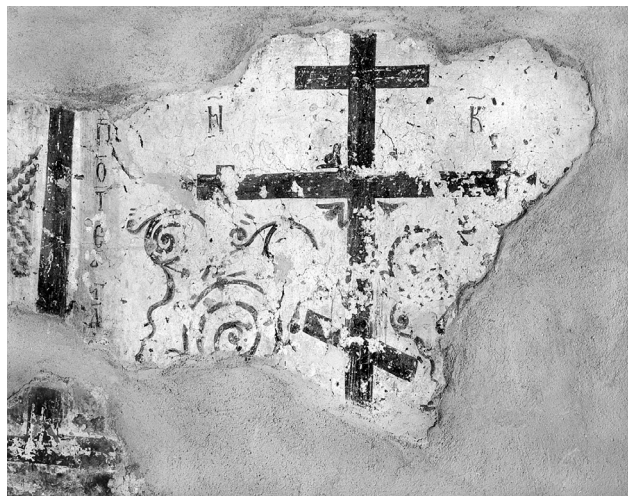
byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation, Βενετία 2007.

κλείνει με στυλίσκους. Ἡ πλευρὰ τοῦ καθίσματος ἔχει μονόχρωμο φνιτικὸ διάκοσμο. Ἡ Παναγία σκύβει τὸ κεφάλι σὲ ἔνδειξη ὑποταγῆς στὸ θεῖο θέλημα καὶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι· στήν ἀνοικτὴ παλάμη κρατεῖ τὴν κλωστή ποὺ γνέθει. Πίσω ὑψώνεται τοῖχος μὲ παλαιολογίζουσες ὑπερκατασκευές, ἀνάμεσα σὲ τίς ὁποῖες κρέμεται βῆλον ποὺ σχηματίζει ἀποπτύγματα πέφτοντας ἀριστερά· τὸ ἀριστερὸ κτίσμα, ποὺ ἔχει δόρυτο στέγη μὲ φωταγωγό, τοῦ ὁποῦ ἡ στέγη εἶναι μονόκλιτη, ἐπαναλαμβάνεται στήν σκηνὴ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου⁶⁴. Λόγω τῆς φθορᾶς τῆς τοιχογραφίας διακρίνεται μὲ δυσκολία τμῆμα κύκλου πάνω ἀπὸ τὸ βῆλον, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀκτίνα κατευθύνεται πρὸς τὴν Θεοτόκο. Τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα δηλοῦν οἱ συντομογραφίες *Γ(αβριήλ)*, ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο τοῦ ἀρχαγγέλου, καὶ *Μ(ήτ)ΗΡ Θ(εο)Υ*. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο τοῦ ἀγγέλου διαβάζονται τὰ γράμματα *Ο.Μ.*, ὑπόλοιπα τῆς συντετημμένης ἐπιγραφῆς *Χ(αῖρε) Κ(εχαριτωμένη) Ο (Κύριος) Μ(ετὰ σοῦ)* (Λκ α' 28).

Ὁ Εὐαγγελισμὸς παριστάνεται στὸ μέτωπο τῆς ἀψίδας ἀπὸ τὰ μέσα περὶ τοῦ 11ου αἰῶνα⁶⁵. Οἱ δύο πρωταγωνιστὲς εἰκονίζονται συνήθως ἐκατέρωθεν τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ, ὅπως στὰ δύο ἄλλα ἔργα τοῦ ζωγράφου μας⁶⁶. Στὴν τοιχογραφία τῆς Κάτω Μερόπης ἀκολουθεῖται ἓνας τύπος ποὺ διαμορφώθηκε τὸν 14ο αἰῶνα, ἀποκρυσταλλώθηκε τὸν 15ο, γνώρισε μεγάλη ἐξάπλωση στήν Κρήτη καὶ ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ ὁλόκληρο τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα⁶⁷. Ὁ Γαβριήλ προχωρεῖ ὀρμητικὰ ἀπὸ ἀριστερά. Κρατεῖ ράβδο καὶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία ὁμιλίας. Ἡ Θεοτόκος γνέθει, ὀρθία μπροστὰ σὲ καθίσμα, καὶ στὸ βάθος τὴν παράσταση κλείνουν παλαιολογίζοντα ἀρχιτεκτονήματα. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τόσο ἐδῶ ὅσο καὶ στήν Μυρτιά παραλείπονται τὸ δένδρο ποὺ συχνὰ ποικίλλει τὴν σκηνὴ καὶ ἄλλα συμπληρωματικὰ στοιχεῖα, ὅπως ἀνθοδοχεῖο ἢ ἡ βέργα τῆς Παναγίας, καὶ ὅτι ὁ τοῖχος τοῦ βάθους, ὅπου ἀνοίγεται στενὸ παρὰθυρο, φθάνει μέχρι τὸ ὕψος τῶν κεφαλῶν τῶν δύο προσώπων καὶ ὄχι μέχρι τοὺς ὠμούς των, ὅπως συνήθως. Στὴν Κάτω Μερόπη, ὅπως ἄλλωστε καὶ στήν Μυρτιά, ἡ Θεοτόκος κρατεῖ στὸ προτεταμένο δεξιὸ χέρι τὸ νῆμα. Ἡ χειρονομία αὐτὴ συναντᾶται σὲ με-

ρικὰ μνημεῖα τῆς Βορείου Ἑλλάδος⁶⁸. Τὸ καθίσμά της εἶναι ὅμοιο μὲ τῆς Μυρτιάς, μὲ τὴν διαφορὰ ὅτι ἐκεῖ παραλείπεται τὸ ἐρεισίνωτο. Λεῖπει ἐκεῖ καὶ τὸ ὑποπόδιο τοῦ ἀρχαγγέλου. Ὁ Ξένος παραθέτει τὰ ἀρχικὰ τῆς στιχομυθίας μεταξὺ τοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Παναγίας καὶ στὰ ἄλλα δύο γνωστὰ σύνολά του⁶⁹. Ἀνάλογα παραδείγματα σπανίζουν. Ἐχει παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ ἀναγραφή τῶν ἀρχικῶν γραμμάτων εὐαγγελικῶν χωρίων σὲ εὐαγγελικὲς σκηνὲς μαρτυρεῖται στήν Κρήτη ἤδη σὲ ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰῶνος⁷⁰. Πιθανὸν εἶναι ὁ Ξένος νὰ μιμεῖται ἐδῶ κρητικὰ πρότυπα, ποὺ ἐγνώρισε κατὰ τὴν παραμονή του στήν μεγαλόνησο στήν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του. Στὴν Κάτω Μερόπη ἡ ὑπαρξὴ διαθέσιμου χώρου ὥθησε τὸν ζωγράφο νὰ μὴν διασπάσει τὴν παράσταση ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς ἀψίδας, ὁπότε θὰ ὑποχρεωνόταν νὰ προσθέσει ἀπὸ μία μορφὴ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.

Στὸ μέτωπο τῆς κτιστῆς ἀγίας τραπέζης εἶναι ζωγραφισμένος φυλλοφόρος σταυρὸς μὲ τρεῖς ὀριζόντιες κεραίες, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἡ κάτω εἶναι λοξή (Εἰκ. 14). Σχηματοποιημένα ἀνθέμια κοσμοῦν τὴν διασταύρωση τῆς κάθετης μὲ τὴν κύρια ὀριζόντια κεραία. Πάνω ἀπὸ τὴν



Εἰκ. 14. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Φυλλοφόρος σταυρὸς στὸ μέτωπο τῆς ἀγίας τραπέζης.

⁶⁴ Βλ. κατωτέρω, σ. 164-165, εἰκ. 18.

⁶⁵ Ἀργέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 95-96.

⁶⁶ Γ. Δ. Βαράλης, «Παρατηρήσεις γιὰ τὴ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), 201-219.

⁶⁷ Βοκοτόπουλος, «Εἰκόνα Ρίτζου», 210-211, ὅπου καὶ ἡ προγε-

νέστερη βιβλιογραφία.

⁶⁸ Σχετικὰ παραδείγματα ἔχει συγκεντρώσει ἡ Ἀργέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 98.

⁶⁹ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 560, πίν. 146. Ἀργέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 94, 100-101.

⁷⁰ Αὐτόθι, 94, 100-101.



Εἰκ. 15. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ.

κύρια ὀριζόντια κεραία, ποὺ ἔχει σταυρόσχημα ἄκρα, εἶναι γραμμένα τὰ γράμματα Ν καὶ Κ. Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς συνθέσεως σώζονται, γραμμένα στηληδόν, τὰ γράμματα Π, Ο, Τ, Ε, Φ (ἢ Α) Σ, Δ. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ εἶναι ζωγραφισμένο κόσμημα μὲ δέσμες διαγωνίων τεθλασμένων γραμμῶν. Σταυροὶ μὲ τρεῖς ὀριζόντιες κεραῖες, μὲ λοξὰ συνήθως ζωγραφισμένη τὴν κατώτερη, ἀπαντοῦν ἀρκετὰ συχνὰ σὲ ναοὺς τῆς μέσης καὶ ὕστερης βυζαντινῆς περιόδου, ὅπου ὅμως κοσμοῦν συνήθως κόγχες καὶ παραστάδες θυρῶν⁷¹. Μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τὸν σταυρὸ μας παρουσιάζουν σταυροὶ στὸ Staro Na-goričino καὶ τὴν Gračanica⁷².

Δεξιώτερα εἶναι σχεδιασμένη σὲ μονοχρωμία ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ποὺ συνήθως ζωγραφίζεται στὴν πρόθεση (Εἰκ. 15). Ἡ παράσταση περιορίζεται στὸ κύριο ἐπεισόδιο τῆς θυσίας⁷³. Στὸ κέντρο ὁ γονατιστὸς Ἀβραάμ, τοῦ ὁποῖου τὸ πρόσωπο καὶ τὰ πόδια δὲν σώζονται, κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὰ μαλλιά τὸν Ἰσαὰκ καὶ βαστᾷ μαχαίρι στὸ δεξιόν. Στρέφει τὸ κεφάλι πίσω, ὅπου ἐπιφαίνεται μέσα σὲ τμήμα κύκλου στηθαῖος ἄγγελος, ποὺ κρατεῖ ραβδὶ καὶ τοῦ ἀπευθύνει τὸν λόγο ὑψώνοντας τὸ δεξιόν χέρι μὲ ἐνωμένο τὸν ἀντίχειρα μὲ τὸν παλάμιο καὶ τὸν μικρὸ δάκτυλο. Τὸ κάτω τμήμα τῆς σκηνῆς εἶναι κατεστραμμένο· ἀπὸ τὸν Ἰσαὰκ σώζονται

⁷¹ Βλ. λ.χ. Α. Τσιτουρίδου, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ στὴ Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986, 217-218, πίν. 108, 118. Στ. Πελεκανίδης, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, 116, πίν. XLIX (Ἐλεούσα Μεγάλης Πρέσπας).

⁷² M. Marković, «Iconographic Program of the Oldest Wall Paintings in the Church of the Virgin Peribleptos at Ohrid», *Zograf* 35 (2011), 132, εἰκ. 18-19.

⁷³ K. Wessel, *RbK*, I, στ. 11-22. Τούρτα, *Ναοί*, 70-71. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 35-37.

μόνο τὸ κεφάλι καὶ τὸ δεξιὸ χέρι ποὺ ἀπλώνει μπροστά. Ἀριστερὰ κριάρι εἶναι δεμένο σὲ δέντρο, ἐνῶ ἀπόκρημνα γυνὰ βουνὰ ὑψώνονται στὸ βάθος. Πάνω ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ διαβάζονται λείψανα μεγαλογράμματης ἐπιγραφῆς: [ΜΗ] ΕΠΙΒΑΛΕΙΣ Τ(ὴν) ΧΕΙΡΑΝ Α(ου) / ΕΠΙ ΤΟ Π[ΑΙΔΑΡ]ΙΟΝ (Γέν. κβ' 12). Πάνω ἀπὸ τὸ κριάρι, ἡμιεξίτηλο, τὸ χωρίον Γέν. κβ' 13 (καὶ ἰδοὺ κριὸς εἷς κατεχόμενος ἀπὸ τῶν κεράτων ἐν φυτῷ σαβέκ). Ὁ ἄγγελος συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ [Α]ΓΓΕΛ(ος) κ(υρίου)υ.

Οἱ ὑπόλοιπες ἐπιφάνειες τοῦ κυρίως ναοῦ (στὸν νότιο, δυτικὸ καὶ βόρειο τοῖχο) κοσμοῦνται μὲ σκηνές στὴν ἄνω ζώνη καὶ μεμονωμένους ἁγίους, ὁρθίους ἢ ἐφίππους, στὴν κάτω (Εἰκ. 3). Οἱ σκηνές χωρίζονται μὲ κόκκινες ταινίες πλάτους 3,5-4 ἐκ., ποὺ ἔχουν λευκὴ παρυφή. Στὴν ἄνω ζώνη, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ νοτίου τοῖχου καὶ τελειώνοντας στὴν βορειοανατολικὴ γωνία τοῦ ναοῦ, παριστάνονται στὸν νότιο τοῖχο πολὺ ἐφθαρμένη σκηνή, πιθανώτατα ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, δύο σκηνές ποὺ κατεστράφησαν κατὰ τὴν διάνοιξη τοῦ παραθύρου (ἀσφαλῶς ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ἡ Βάπτισις), ἡ Μεταμόρφωση, ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου καὶ ἡ Βαΐοφόρος στὸν δυτικὸ τὸ Γενέσιον, τὰ Εἰσόδια, ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ Ραθυμία τῶν ἀποστόλων καὶ στὸν βόρειο ἢ Προδοσία, ὁ Ἑμπαϊγμός, ἡ Σταύρωση, δύο σκηνές ποὺ κατεστράφησαν ὅπως καὶ οἱ ἀντίστοιχες παραστάσεις τοῦ νοτίου τοῖχου (Ἀποκαθήλωση; Πιθανῶς Ἐπιτάφιος Θρῆνος, ποὺ περιλαμβάνεται στὸν διάκοσμο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μυρτιάς⁷⁴) καὶ ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος. Παριστάνονται λοιπὸν ἑξὶ σκηνές σὲ κάθε μία ἀπὸ τὶς μακρὲς πλευρὲς καὶ τέσσερις στὴν δυτικὴ. Ὁ Χριστολογικὸς κύκλος διακόπτεται στὴν δυτικὴ πλευρὰ ἀπὸ τρεῖς σκηνές τοῦ Θεομητορικοῦ κύκλου. Ἡ παράστασις τοῦ δυτικοῦ αἵετώματος εἶναι πάρα πολὺ ἐφθαρμένη. Κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὴν Ἀνάληψη τοῦ ἀνατολικοῦ αἵετώματος, ὑποθέτομε ὅτι εἰκονιζόταν ἐδῶ ἡ Πεντηκοστή.

⁷⁴ Ἐνδειξὴ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς σκηνῆς αὐτῆς στὴν Κάτω Μερόπη ἀποτελεῖ ἡ ὁμοιότης τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου στὸν μεταγενέστερο ναὸ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Σάββου στὴν Πολίτσανη Πωγωνίου, μὲ τὴν ἴδια παράστασις στὴν μονὴ Μυρτιάς (Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 213-214, 269). Ἔχει σημειωθεῖ ἡ σχέση στὴν εἰκονογραφία μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Διγενῆ. Πιθανώτερο εἶναι ὁ ζωγράφος τῆς Πολίτσανης νὰ μιμήθηκε τὴν παράστασις τῆς γειτονικῆς Κάτω Μερόπης παρὰ αὐτὴν τῆς πολὺ μακρινῆς μονῆς Μυρτιάς.

⁷⁵ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Γεννήσεως, βλ. Millet, *Recherches*, 93-169. Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήναι 1956. Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 173-

Ἀπὸ τὴν σχεδὸν τελείως κατεστραμμένη πρώτη σκηνὴ τῆς ἄνω ζώνης τοῦ νοτίου τοῖχου, ποὺ πρέπει νὰ παρίστανε τὴν Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, σώζονται ἐπάνω ἀριστερὰ λείψανα δύο σεβιζόντων ἀγγέλων ἐστραμμένων πρὸς τὸ κέντρο, κάτω ἀριστερὰ μία καθισμένη μορφὴ σὲ βραχῶδες τοπίο μὲ λίγα χόρτα ἀριστερά, πιθανῶς ὁ Ἰωσήφ, καὶ ἐπάνω δεξιὰ λείψανα τοῦ κυανοῦ κάμπου⁷⁵. Κατὰ μεγάλο μέρος κατεστραμμένη εἶναι καὶ ἡ Γέννησις στὰ Ἀπάνω Φλώρια⁷⁶. Στὴν μονὴ Μυρτιάς ἡ σύνθεσις σχετίζεται μὲ κρητικὰ ἔργα ποὺ συνεχίζουν παλαιολόγια εἰκονογραφικὰ σχήματα⁷⁷.

Ἐλάχιστο τμήμα σώζεται καὶ ἀπὸ τὴν Μεταμόρφωση, καὶ αὐτὸ σὲ κακὴ κατάστασις⁷⁸. Ἄνω ἀριστερὰ διακρίνεται ὁρθίος προφήτης ἐστραμμένος πρὸς τὸ κέντρο, καὶ κάτω στὸ μέσο καὶ δεξιὰ δύο ἀπόστολοι πρηνεῖς πρὸς τὰ δεξιὰ. Σὲ πολὺ κακὴ κατάστασις σώζεται καὶ ἡ Μεταμόρφωση στὰ Ἀπάνω Φλώρια⁷⁹. Ἡ σκηνὴ στὴν μονὴ Μυρτιάς διατηρεῖται καλὰ. Ἀκολουθεῖ παραλλαγὴ τοῦ 14ου αἰῶνος – τυπικὸ παράδειγμα τῆς ὁποίας εἶναι μικρογραφία τοῦ παρισινοῦ κώδικος gr. 1242 –, τὴν ὁποία υἱοθέτησαν οἱ Κρητικοὶ τοῦ 15ου αἰῶνος⁸⁰.

Μόνο τὸ ἀριστερὸ τμήμα σώζεται ἀπὸ τὴν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου (Εἰκ. 16). Στὸ κέντρο ὁ Κύριος ὁρθίος, ἐστραμμένος δεξιὰ ὡς πρὸς τὸν θεατὴ, ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι καὶ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ κλειστὸ εἰλητάριο. Ἀπὸ πάνω του τὰ γράμματα IC XC. Πολλὴ δεξιώτερα διακρίνεται τὸ κάτω τμήμα τοῦ Λαζάρου. Δεξιὰ τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ Χριστοῦ ἡ προσταγὴ του πρὸς τὸν νεκρὸ φίλο του: λα[ζαρε] δευρο [ἔξω]. Χαμηλὰ τὰ λόγια τῶν ἀδελφῶν του, οἱ ὁποῖες δὲν σώζονται: κ[ύρι]ε ἡ[ς] ὦδ[ε] / [ου]κ αν ἀπέθ[ανεν] (Ἰω. ια' 21). Τὸν Χριστὸ ἀκολουθεῖ ὁ συμπαγὴς ὄμιλος τῶν μαθητῶν, ποὺ ἔχουν φωτοστεφάνους, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν συνήθη πρακτικὴ. Προηγεῖται ἀγένειος ἀπόστολος, πιθανῶς ὁ Ἰωάννης, ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι πίσω, καὶ ἀκολουθεῖ ὁ λευκογένειος Πέτρος. Πίσω ὑψώνονται ἀπόκρημνοὶ βράχοι. Τὰ σωζόμενα λείψανα τῆς σκηνῆς ταιριάζουν στὸν τύπο τῆς

180, μὲ τὴν προγενέστερη βιβλιογραφία.

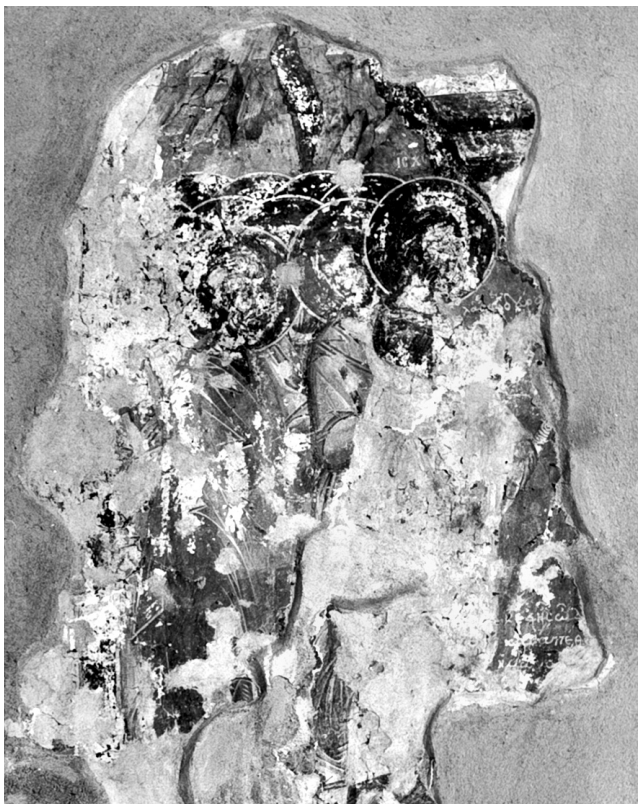
⁷⁶ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 555, σχέδ. 4.

⁷⁷ Ὁρλάνδος, «Μυρτιάς», 93-94. Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 173-180, εἰκ. 17.

⁷⁸ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς, βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, 216-223. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Βρυξέλλες 1975, 142-147. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Ἀθήνα 1982, 39-44, ὅπου καὶ ἡ νεώτερη βιβλιογραφία.

⁷⁹ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 555, σχέδ. 3.

⁸⁰ Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 143-147, εἰκ. 30.



Εἰκ. 16. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου (λεπτομέρεια).

Ἑγέρσεως ὅπως φαίνεται ἤδη ἀπηρετισμένος σὲ ὄψιμη παλαιολόγειο εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τῆς Πετροπόλεως καὶ ὅπως ἀποκρυσταλλώνεται στὴν κρητική ζωγραφική, π.χ. σὲ εἰκόνα τῆς Πάτμου τοῦ 15ου αἰῶνος⁸¹. Ἐχει μόνο ἀλλάξει ἡ σειρὰ τῶν μαθητῶν· στὰ κρητικὰ παραδείγματα συνήθως τὸν Χριστὸ ἀκολουθεῖ, ὅπως στὴν Κάτω Μερόπη, ὁ Ἰωάννης, ποὺ στρέφει πίσω πρὸς τὸν Πέτρο.

Ἀπὸ τὴν Βαΐοφόρο σώζεται μὲ μεγάλες φθορὲς μόνο τὸ δεξιὸ τμήμα. Στὸ κέντρο ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ ὑποζύγιο ποὺ προχωρεῖ πρὸς τὰ ἀριστερά. Σώζονται μόνο μέρος τοῦ φωτοστεφάνου καὶ ἀπὸ πάνω τὰ γράμματα IC XC, καθὼς καὶ τὰ καπούλια, ἡ οὐρὰ καὶ τρία πόδια τοῦ ζώου. Τὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς καταλαμβάνει ὁ συμπαγὴς ὄμιλος ἑνδεκα μαθητῶν, ποὺ ἀκολουθοῦν τὸν Ἰησοῦ· οἱ δύο πρῶτοι εἰκονίζονται χαμηλότερα. Ἐπάνω ἀριστερὰ διακρίνεται δένδρο, ἐνῶ δεξιὰ ὑψώνεται κωνικὸ βουνό.

Ἡ παράσταση, μὲ τὸν Μεσσία νὰ προχωρεῖ ἀπὸ δεξιὰ

πρὸς τὰ ἀριστερά, ἀνήκει σὲ μιὰ ἀσυνήθιστη παραλλαγή τῆς Βαΐοφόρου, ποὺ δημιουργήθηκε πιθανῶς στὴν Κωνσταντινούπολη κατὰ τὴν ὄψιμη παλαιολόγειο περίοδο καὶ γνώρισε περιορισμένη διάδοση κυρίως σὲ κρητικὲς εἰκόνες⁸². Κύρια χαρακτηριστικά της εἶναι ἡ κίνηση τοῦ ἐφίππου Χριστοῦ, ἀκολουθουμένου ἀπὸ τοὺς μαθητὲς, ἀπὸ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀποστόλων δεξιὰ πίσω ἀπὸ ἔξαρχα τοῦ ἐδάφους, καὶ οἱ Ἑβραῖοι ποὺ ὑποδέχονται τὸν Κύριο ἀριστερά, μπροστὰ στὴν τειχισμένη Ἱερουσαλήμ ὅπου κυριαρχεῖ μεγάλη ροτόντα, μὲ πρῶτους γέροντα ποὺ σείει κλάδο φοίνικα καὶ γυναῖκα ποὺ κρατεῖ τὸ παιδί της στὴν ἀγκυλιά. Στὶς περισσότερες παραστάσεις ξεχωρίζει ἀριστερὰ ἓνας ἀγένειος ἄνδρας ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι ἀριστερά. Ὁ Ξένος ζωγράφησε τὴν Βαΐοφόρο καὶ στὰ τρία ἔργα του, ἡ παράσταση ὅμως στὰ Ἀπάνω Φλώρια εἶναι πολὺ ἐφθαρμένη⁸³. Στὴν μονὴ Μυρτιάς ἀκολούθησε τὴν ἴδια παραλλαγή ὅπως καὶ στὴν Μερόπη⁸⁴, μὲ λίγες ἀλλαγές

⁸¹ A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1977, 328, εἰκ. 292-293. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήναι 1977, 77-78, ἀριθ. 25, πίν. 23.

⁸² Βοκοτόπουλος, «Μιὰ πρῶμη κρητικὴ εἰκόνα τῆς Βαΐοφόρου»,

ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 3), 309-321.

⁸³ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 555, σχέδ. 3.

⁸⁴ Ἀγρεβή, *Μονὴ Μυρτιάς*, 190-196, εἰκ. 20.

σὲ σχέση με τὸν τύπο ὅπως ἀποκρυσταλλώθηκε στὶς κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰῶνος⁸⁵. Ἡ πολὺ ἀποσπασματικὴ διατήρηση τῆς τοιχογραφίας ποὺ ἐξετάζομε δὲν ἐπιτρέπει νὰ κάνομε ἀνάλογες παρατηρήσεις, ἐκτὸς τοῦ ὅτι, σὲ ἀντίθεση με τὴν συνήθη πρακτικὴ, οἱ ἀπόστολοι ἔχουν φωτοστέφανο καὶ ὁ μαθητὴς ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ὑποζύγιό δὲν τοῦ κτυπᾷ τὰ καπούλια. Ὁ Ξένος εἶναι ὁ πρῶτος ζωγράφος ποὺ χρησιμοποίησε τὸν συγκεκριμένο τύπο στὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Οἱ μεγάλοι Κρητικοὶ καὶ Θηβαῖοι τοιχογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος δὲν ἀκολούθησαν τὴν παραλλαγή ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, με ἐξαίρεση τὸν Θεοφάνη στὴν μονὴ Σταυρονικήτα⁸⁶. Ἡ ἐπανάληψη τοῦ τύπου τὸν 16ο αἰῶνα στὶς ἐλάχιστα γνωστὲς κακῆς τέχνης τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Σάββου στὴν Πολίτσανη τοῦ Πωγωνίου, ὀφείλεται προφανῶς, ὅπως σημειώνει ἡ Μ. Ἀργεβί, σὲ ἐπίδραση τοῦ διακόσμου τοῦ γειτονικοῦ ναοῦ τῆς Κάτω Μερόπης⁸⁷.

Ἀκολουθεῖ, στὸν δυτικὸ τοῖχο, τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου⁸⁸ (Εἰκ. 17). Ἡ ἁγία Ἄννα ἀνακάθεται σὲ στρωμνὴ ἀριστερά, μπροστὰ σὲ στρωμένο τραπέζι. Τὴν παραστέκουν τέσσερις κοπέλλες, οἱ δύο πρῶτες ἀσκεπεῖς, ἡ τρίτη, ποὺ κτυτᾷ πίσω, με καλύπτρα στὸ κεφάλι καὶ ἡ τελευταία, ποὺ κρατεῖ ἓνα σκεπασμένο σκεῦος, με μακρὸν πέπλο στερεωμένο στὰ μαλλιά. Κάτω δεξιὰ εἶναι ξαπλωμένο τὸ νεογέννητο, δίπλα στὸ ὁποῖο κάθεται κοπέλλα ποὺ γνέθει. Στὸ βάθος ὑψώνονται δύο κτήρια ποὺ ἐνώνονται με τοῖχο. Τὸ δεξιὸ ἀπολήγει σὲ κιβώριο. Ἀνάμεσά τους εἶναι κρεμασμένο βῆλο. Μπροστὰ στὸ δεξιὸ οἰκοδόμημα στέκεται μεσόκοπος ἄνδρας με φωτο-

στέφανο, προφανῶς ὁ Ἰωακείμ, με τὰ χέρια προτεταμένα. Μπροστὰ στὸ ἀριστερὸ εἰκονίζεται ὁ Ἀσπασμὸς τοῦ Ἰωακείμ, κατὰ μεγάλο μέρος κατεστραμμένου, καὶ τῆς Ἄννης.

Ἡ παράσταση ἀνήκει σὲ μία παραλλαγή, ποὺ ὀργανώνεται γύρω στὸ ὀρθογώνιο τραπέζι στὸ κέντρο, καὶ τὸ κύριο θέμα συνδυάζεται με τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου στὸν Ἰωακείμ καὶ τὸν Ἐναγκαλισμὸ τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννης. Ἡ παραλλαγή αὕτη κατάγεται ἀπὸ πρῶτες παλαιολόγειες παραστάσεις, ὅπως τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα⁸⁹, ἀποκρυσταλλώνεται στὴν Κρήτη στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰῶνος – ἀπαντᾷ περὶ τὸ 1400 στὴν μονὴ Βαλσαμονέρου⁹⁰ – καὶ συναντᾶται ἀρκετὰ συχνὰ σὲ ἔργα τῆς κρητικῆς σχολῆς⁹¹. Τὸ τραπέζι δίπλα στὴν λεχὼ χρησίμευε στὰ βυζαντινὰ χρόνια, σύμφωνα με τὸν Κωνσταντῖνο τὸν Πορφυρογέννητο, γιὰ τὴν ἀπόθεση δώρων⁹². Στὴν παράστασή μας, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα ὄψιμα παραδείγματα, ἔχει χαθεῖ ἡ σημασία αὕτη, ἀφοῦ εἶναι φορτωμένο με διάφορα ἐδέσματα καὶ ποτὰ καὶ γύρω εἶναι ἀπλωμένο ἓνα ἐνιαῖο χειρόμακτρο. Στὴν τοιχογραφία ποὺ ἐξετάζομε παραλείπεται ἀπὸ τὴν σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Ἰωακείμ, ὅπως ἄλλωστε καὶ σὲ ἄλλα παραδείγματα – ὅπως τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῶν Εἰσοδίων στὸ Σκλαβεροχώρι⁹³ καὶ εἰκόνα τοῦ Βαυαρικοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου⁹⁴ – ὁ ἄγγελος πρὸς τὸν ὁποῖο τείνει τὰ χέρια ὁ πατέρας τῆς Παναγίας⁹⁵. Ἡ τυπικὰ παλαιολόγεια μορφὴ τῆς κοπέλλας με τὸ πέπλο, ποὺ κρατεῖ ἄγγειο, δεξιὰ, ἀπαντᾷ καὶ στὸ στιχηράριον Σινᾶ 1234, τοῦ 1469⁹⁶, καὶ ἄλλα παραδείγματα τῆς

⁸⁵ Βοκοτόπουλος, «Εἰκόνα Βαῖοφόρου», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 3), 319. Ἡ Μ. Βασιλάκη, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 271-284, θεωρεῖ ὅτι μία ἀχρονολόγητη κακοδιατηρημένη εἰκόνα ἰδιωτικῆς συλλογῆς τοῦ ἴδιου τύπου εἶναι ἔργο κωνσταντινουπολιτικοῦ ἐργαστηρίου τῶν περὶ τὸ 1400 χρόνων, καὶ τεκμαίρει ὅτι ὁ τύπος εἶχε ἀποκρυσταλλωθεῖ στὴν Βασιλεύουσα πρὸ τῆς ἐμφανίσεως τῆς κρητικῆς σχολῆς. Ἡ ἐπίμαχη εἰκόνα εἶναι μᾶλλον ἔργο κρητικοῦ ἐργαστηρίου τοῦ ὅψιμου 15ου αἰῶνος καὶ δὲν ἀναιρεῖ τὴν τεκμηριωμένη ἀποψή μου ὅτι ἡ παραλλαγή ἔχει μητροπολιτικὴς καταβολὲς ἀλλὰ ἀποκρυσταλλώθηκε κατὰ τὴν πρῶτη φάση τῆς κρητικῆς σχολῆς. Βλ. Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινᾶ», 87 σημ. 1.

⁸⁶ Μ. Χατζηδάκης, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἁγίων Ὁros 1986, 65, εἰκ. 89.

⁸⁷ Γ. καὶ Κ. Γιακουμῆ, *Ὁρθόδοξα μνημεῖα στὴ Βόρειο Ἡπειρο. Πρῶτη προσέγγιση/καταγραφή*, Ἰωάννινα 1994, εἰκ. 289. Γιὰ τὸν ναό, βλ. 47-49, εἰκ. 81-84, 276, 289, 313-315. Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 196.

⁸⁸ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παραστάσεως, βλ. κυρίως J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, Βρυξέλλες 1964, I, 89-121. Ν. Χατζηδάκη,

«Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγὲς καὶ ἀποκρυστάλλωση ἐνὸς θέματος στὴν κρητικὴ εἰκονογραφία τοῦ 15ου-16ου αἰῶνα», *ΔΧΑΕ ΙΑ'* (1982-1983), 127-178. Πρβλ. Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 133-143, με τὴν λοιπὴ βιβλιογραφία.

⁸⁹ G. Millet – A. Frolov, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, III, Παρίσι 1962, πίν. 1.2.

⁹⁰ Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 88), 154-155, ἀριθ. 16.

⁹¹ Αὐτόθι, 127-178. Βοκοτόπουλος, «Influence de la peinture crétoise», 675-676. Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινᾶ», 89-90.

⁹² Lafontaine-Dosogne, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 88), 97, 109. G. Babić, «Sur l'iconographie de la composition 'Nativité de la Vierge' dans la peinture byzantine», *ZRVI* 7 (1961), 174-175.

⁹³ Χατζηδάκη ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 88), 156, εἰκ. 17.

⁹⁴ Αὐτόθι, 146-147, εἰκ. 7.

⁹⁵ Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ ἀπαντᾷ συχνὰ ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς. Βοκοτόπουλος, «Influence de la peinture crétoise», 676, εἰκ. 4.

⁹⁶ Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινᾶ», 90, εἰκ. 1. Σύμφωνα με τὴν Lafontaine-Dosogne, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 88), 97, ἀποδίδει ἔθιμο τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς.



Εἰκ. 17. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου.

παραλλαγῆς. Ἡ θεραπαινὶς ποὺ προσφέρει νερὸ στὴν Ἑλισάβετ ἀριστερά, ἐντάσσεται στὴν σκηνὴ ἀπὸ τὴν μεσοβυζαντινὴ περίοδο καὶ ἔχει μεγάλη διάδοση στὴν μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ⁹⁷. Τὸ καθιστὸ κορίτσι ποὺ γνέθει εἰσάγεται στὴν σκηνὴ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνος. Τὸν ἴδιο τύπο χρησιμοποιεῖ ὁ Ξένος Διγενὴς τὸ 1470 στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου⁹⁸, ἐνῶ στὴν μονὴ Μυρτιάς, τοῦ 1491, ἀκολουθεῖ ἄλλο πρότυπο, μὲ τὴν ἁγία Ἄννα ξαπλωμένη διαγωνίως, τὴν προετοιμασίαν τοῦ λουτροῦ τοῦ Βρέφους, τὸ ὁποῖο κρατεῖ στὴν ἀγκα-

λιά του ὁ καθιστὸς Ἰωακεῖμ, καὶ δύο μόνο κοπέλλες νὰ παραστέκουν τὴν λεχώ, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς δύο ἀκραῖες τοῦ ὁμίλου τῆς Κάτω Μερόπης. Λεῖπουν στὴν Μυρτιά ὁ δεόμενος Ἰωακεῖμ, ἡ καθιστὴ κοπέλλα ποὺ γνέθει καὶ ὁ ἐναγκαλισμὸς τῶν γονέων τῆς Παναγίας⁹⁹. Στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ξένου, ὅπως καὶ στὸ σιναῖτικὸ στιχηράριον, ἡ κούνια τοῦ μωροῦ ἔχει ἀντικατασταθεῖ μὲ κρεββάτι.

Στὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου ὁ ἀρχιερεὺς, μὲ *tefillin* στὸ κεφάλι, ὑποδέχεται δεξιὰ τὴν μικρὴ Παναγία, ποὺ

⁹⁷ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 139.

⁹⁸ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 567, πίν. 154. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 212, εἰκ. 35.

⁹⁹ Ὁρλάνδος, «Μυρτιά», 96-97, πίν. 8. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 133-143, εἰκ. 14. Γιὰ τὸν τύπο, βλ. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου», ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 88), 158.



Εἰκ. 18. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου.

ἀπλώνει τὰ χέρια ἐνῶ ἀνεβαίνει τὰ σκαλοπάτια τοῦ βάθρου ὅπου στέκεται ὁ λευίτης¹⁰⁰ (Εἰκ. 18). Τὴν Θεοτόκο ἀκολουθοῦν οἱ γονεῖς της. Ἡ Ἄννα στρέφει τὸ κεφάλι πίσω πρὸς τὸν Ἰωακείμ, ὁ ὁποῖος προχωρεῖ μὲ γρήγορο διασκελισμό, τείνει τὸ δεξιὸ καὶ ὑψώνει τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ στόμα. Πίσω τους στέκονται ἕξι κορίτσια ποὺ κρατοῦν λαμπάδες. Ἐξαίρονται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο δύο κοπέλλες μὲ μαργαριτοκόσμητο διάδημα καὶ λευκὸ πέπλο, οἱ ἅκρες τοῦ ὁποῖου δένονται στὴν πρώτη μὲ πόρπη στὸ ὕψος τῶν γονάτων. Στὸ βάθος κυριαρχοῦν ἀριστερὰ ψηλὸ κτήριο, ὅμοιο μὲ τὸ ἀρχιτεκτόνημα στὸ ἀριστερὸ

τμήμα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, καὶ δεξιὰ, πάνω ἀπὸ τὴν ἀγία τράπεζα, μαρμάρινο κιβώριο μὲ παραπετάσματα ἀνάμεσα στοὺς κίονες ποὺ τὸ στηρίζουν. Ἐπάνω δεξιὰ, σὲ μικρότερη κλίμακα, ἄγγελος φέρνει τροφή στὴν Παναγία ποὺ κάθεται στὰ ἅγια τῶν ἁγίων.

Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου εἰκονίζονται συχνὰ ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα. Ἦδη ἀπὸ τότε ἐνσωματώνουν συχνὰ τὴν μικρὴ Παναγία καθισμένη στὰ ἅγια τῶν ἁγίων¹⁰¹. Ἡ τοιχογραφία τῆς Κάτω Μερόπης ἐντάσσεται σὲ πολυπληθὴ ὁμάδα παραδειγμάτων τῆς κρητικῆς κυρίως σχολῆς, ὅπου εἰκονίζονται στὴν σειρὰ, ἀριστερόστροφα

¹⁰⁰ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς, βλ. κυρίως Lafontaine-Dosogne, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 88), 136-167. Ἡ παράστασή μας ἀναδημοσιεύθηκε ἀπὸ τὴν Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, εἰκ. 40, μὲ τὴν

λανθασμένη ἔνδειξη «Τὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου».

¹⁰¹ Βλ. λ.χ. τὴν μικρογραφία τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β΄: Lafontaine-Dosogne, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 88), 143, εἰκ. 80.



Εικ. 19. Κάτω Μερόπη, ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.

ἢ δεξιόστροφα, ὁ Ζαχαρίας ποὺ ὑποδέχεται τὴν μικρὴ Παναγία, οἱ γονεῖς τῆς καὶ ὄμιλος θεραπαινίδων πίσω ὑψώνεται κουβούκλιο πάνω ἀπὸ τὴν ἁγία τράπεζα καὶ ἡ Θεοτόκος τρέφεται ἀπὸ ἄγγελο στὰ ἅγια τῶν ἁγίων¹⁰². Ὁ Ξένος Διγενὴς ἀπεικόνισε καὶ στὰ ἄλλα δύο σύνολα τὴν σκηνὴ αὐτὴ ἀκολουθεῖ τὸ ἴδιο σχῆμα, ἀλλὰ μὲ ἀντίστροφη φορὰ καὶ μικρὸς εἰκονογραφικὸς διαφορὸς¹⁰³. Στὴν Κάτω Μερόπη, λ.χ., ἡ ἁγία Ἄννα στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Ἰωακεῖμ ἀντὶ νὰ κυττάζει μπροστά, ὅπως στὰ ἄλλα δύο μνημεῖα. Ἀνάλογη κίνηση κάνει ἡ δευτέρη κοπέλλα τοῦ ὁμίλου τῶν θεραπαινίδων, ἐνῶ στὰ ἄλλα παραδείγματα γυρίζει τὸ κεφάλι πίσω ἢ προπορευομένη μὲ τὸν ποδῆρη πέπλο. Σημειωτέον ὅτι κατὰ τὴν ὑστεροβυζαντινὴ περίοδο ἐπιχωριάζει στὴν Μακεδονία ἕνας ἄλλος τύπος, ὅπου τὴν μικρὴ Παναγία ἀκολουθοῦν οἱ κοπέλλες τῆς συνοδείας τῆς ἐνῶ οἱ γονεῖς τῆς βαδίζουν στὸ τέλος τῆς πομπῆς¹⁰⁴.

Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, ποὺ ἀκολουθεῖ, διακρίνεται γιὰ τὴν συμμετρικὴ τῆς διάταξη (Εἰκ. 19). Στὸν ἄξονα τῆς συνθέσεως ὁ Χριστὸς κρατεῖ τὴν ψυχὴ τῆς Θεομήτορος ποὺ ἔχει τὴν μορφὴ φασκιωμένου βρέφους. Φορεῖ ἱμάτιο μὲ πυκνὰ λαμματίσματα καὶ προβάλλεται πάνω σὲ ἀμυγδαλόσχημη δόξα, ὅπου διακρίνονται ἀμυδρὰ μονόχρωμοι ἄγγελοι. Πίσω ἀπὸ τὴν κορυφὴ τῆς δόξας εἶναι ζωγραφισμένο ἑξαπτέρυγο. Τὸ λείψανο εἶναι ξαπλωμένο σὲ νεκροκρέββατο ποὺ δὲν σώζεται, μὲ τὸ κεφάλι ἀριστερά, ὅπως συνήθως. Τὸ περιβάλλουν ἀριστερὰ ἑπτὰ ἄνδρες καὶ δεξιὰ ὀκτὼ ἄνδρες καὶ τρεῖς γυναῖκες. Οἱ ἄνδρες ἔχουν φωτισμένο, οἱ γυναῖκες ὄχι. Πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Θεοτόκου, ἂν κρίνωμε ἀπὸ ἀνάλογες παραστάσεις, ὁ Πέτρος θυμιά. Δεξιὰ ὁ ἡλικιωμένος Ἰωάννης σκύβει πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι, τὸ ὁποῖο ἀκουμπᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, ἐνῶ ἀντιθέτως ὁ Παῦλος δὲν εἰκονίζεται ὅπως συνήθως σκυμμένος

¹⁰² Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθήνα 1990, 27-28. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 171-172. Σημειωτέον ὅτι μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων στὴν Κέρκυρα τῶν περὶ τὸ 1500 χρόνων ποὺ ἐδημοσίευσά ἄλλοτε (αὐτόθι, 27-28, εἰκ. 17), παρουσιάζει εἰκόνα τῆς Galleria Nazionale d'Arte Antica τῆς Ρώμης ποὺ παρουσιάσθηκε τελευταίως (G. Leone, *Icone di Roma e del*

Lazio, Ρώμη 2012, I, 175-176, 216, ἀριθ. 133· II, 41).

¹⁰³ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 567-569, πίν. 156. Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 168-173, εἰκ. 16, 33.

¹⁰⁴ C. Grozdanov, «Sur la composition de la Présentation de la Vierge au Temple dans la peinture byzantine à la fin du XIIIe et vers 1300», *Zograf* 26 (1997), 55-63.



Εἰκ. 20. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Προσευχή στὸν Κῆπο τῆς Γεθσημανῆ.

ὕψώνει τὸ τυλιγμένο στὸ ἱμάτιο ἀριστερὸ χέρι καὶ φέρνει στὸ στόμα τὸ δεξί¹⁰⁵. Κάτω δεξιὰ διακρίνονται τμήματα ἐνδυμασίας, λείψανα μᾶλλον τοῦ ἐπεισοδίου τῆς τιμωρίας ἀπὸ ἄγγελο τοῦ Ἰεφωνία, Ἑβραίου ποὺ σύμφωνα μὲ ἀπόκρυφη παράδοση ἀσέβησε στὸ λείψανο. Δύο τυπικὰ παλαιολογίζοντα κτίσματα μὲ φυτικὸ διάκοσμο ὑψώνονται στὸ βάθος.

Ἡ παράσταση τῆς Κοιμήσεως ἀκολουθεῖ σὲ γενικὲς γραμμὲς ἓναν τύπο ποὺ παγιώνεται στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ εἰκόνων τὸν 15ο αἰώνα καὶ ἀπαντᾷ σὲ φορητὰ ἔργα μέχρι τὸν 17ο, ἐνῶ δὲν υἱοθετήθηκε στὶς τοιχογραφίες τῆς κρητικῆς σχολῆς καὶ τοῦ ἐργαστηρίου τῆς βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος¹⁰⁶. Τὸν διακρίνουν ἡ θέση καὶ ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, ποὺ κρατεῖ τὴν ψυχὴ τῆς Πανα-

γίας, καὶ τῶν μορφῶν ποὺ περιβάλλουν τὸ λείψανο, οἱ ἄγγελοι ποὺ προβάλλονται σὲ ἑλλειψοειδῆ δόξα καὶ τὰ κτήρια ποὺ ὑψώνονται στὸ βάθος. Ἡ τοιχογραφία τῆς Κάτω Μερόπης διαφοροποιεῖται μὲ τὴν ἀκίνητη λιπόσαρκη μορφή τοῦ μετωπικοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἄλλοῦ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὴν Θεοτόκο, τὴν στάση τοῦ ἀποστόλου στὰ πόδια τοῦ κρεββατιοῦ, ποὺ δὲν σκύβει καὶ ὑψώνει τὸ δεξί χέρι στὸ στόμα, τὴν μορφή τῶν κτηρίων, ἀπὸ τὰ ὅποια τὸ δεξί συναντᾶται σὲ παραστάσεις Εὐαγγελισμοῦ, καὶ τοὺς φωτοστεφάνους τῶν ἀνδρικῶν μορφῶν ποὺ συνήθως λείπουν.

Τελευταία παράσταση τῆς ἄνω ζώνης στὸν δυτικὸ τοῖχο εἶναι ἡ Προσευχή στὸν Κῆπο τῆς Γεθσημανῆ¹⁰⁷ (Εἰκ. 20). Ἐνδεκα ἀπόστολοι, σὲ συμπαγῆ ὅμιλο, εἶναι

¹⁰⁵ Γιὰ τὴν χειρονομία αὕτὴ καὶ γιὰ ἀνάλογες χειρονομίες ἄλλων ἀποστόλων, δηλωτικὲς λύπης, βλ. H. Maguire, «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP* 31 (1977), 140-153.

¹⁰⁶ Βοκοτόπουλος, «Εἰκόνα Ρίτζου», 221-222. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου γενικά, βλ. L. Wratlslav-Mitrovic – N. Okunev, «La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture

médiévale orthodoxe», *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134-176. V. Vataşianu, «Dormitio Virginis», *Ephemeris Dacoromana* 4 (1935), 1-49. *RbK*, III, στ. 136-177 (K. Kreidl-Papadopoulos).

¹⁰⁷ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία, βλ. *RbK*, II, στ. 783-791 (K. Wessel). Βλ. καὶ Τσιτουρίδου, ἑ.ἀ. (ὑπόσημ. 71), 112-113. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 62-63.



Εἰκ. 21. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Προδοσία.

ξαπλωμένοι σὲ τρεῖς σειρές. Κοιμοῦνται, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πρῶτο ἀριστερὰ τῆς ἐπάνω σειρᾶς, προφανῶς τὸν Πέτρο τὸν ὁποῖο ψέγει ὁ Χριστὸς (IC XC) γιὰ τὴν ὀλιγωρία τῶν ἀποστόλων¹⁰⁸. Στὴν μεσαία σειρά πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ εἶναι λευκογένειος μαθητής, ποὺ στηρίζει τὸ κεφάλι μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ἐνῶ ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ στάση τοῦ μοναδικοῦ ἀποστόλου τῆς κάτω σειρᾶς, μὲ τὸ πρόσωπο κρυμμένο στὸ ἱμάτιο. Ἐπάνω ὁ Κύριος προσεύχεται γονυπετής, γυρισμένος δεξιὰ ὡς πρὸς τὸν θεατή.

¹⁰⁸ Μτθ. κη' 40. Μαρκ. ιδ' 37.

¹⁰⁹ Βλ. Millet, *Recherches*, 326-344. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 63-64.

Δύο συμμετρικὰ γυμνὰ βουνὰ ὑψώνονται στὸ βάθος. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ ἡ ἐπιγραφή *Η ΥΠΕΡΦΙΛΙΠ[ΡΟ]CEΥΧΗ* (Ἡ ὑπερφυλᾷ προσευχή).

Ὁ χριστολογικὸς κύκλος συνεχίζεται στὸν βόρειο τοῖχο μὲ τὴν Προδοσία, πολλὴ ἐφθαρμένη ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δύο κύριες μορφές καὶ τὸν ἀπόστολο Πέτρο¹⁰⁹ (Εἰκ. 21). Ὁ Ἰούδας προχωρεῖ μὲ ἀνοικτὸ διασκελισμὸ ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ ἀσπάζεται τὸν εὐθυτενῆ Ἰησοῦ, ποὺ σκύβει ἐλαφρῶς τὸ κεφάλι. Τοὺς περιβάλλουν στρατιῶτες καὶ Ἑβραῖοι, ποὺ προβάλλονται πάνω σὲ ἀπόκρημνα βουνά. Κάτω δεξιὰ ὁ γονατιστὸς Π(έτρος) ἀποκόπτει τὸ αὐτὸ τοῦ μικροσκοπικοῦ λευκοντυμένου δούλου τοῦ ἀρχιερέως. Φωτοστέφανο ἔχουν ὁ Χριστὸς, ὁ Πέτρος καί, περιέργως, ὁ Ἰούδας. Ὁ φωτοστέφανος τοῦ Ἰούδα ἔχει γκριζὰ ἀπόχρωση, οἱ ἄλλοι δύο κοκκινωπή.

Ἀκολουθεῖ ὁ Ἑμπαιγμός, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν διαπόμπευση ποὺ ὑφίσταντο τὸν μεσαῖωνα οἱ ἔνοχοι διαφόρων ἀδικημάτων¹¹⁰. Ὁ Χριστὸς στέκεται ἀκίνητος στὸ κέντρο, κρατώντας κάλαμο. Ἀριστερά του ὡς πρὸς τὸν θεατὴ διακρίνονται τρεῖς γενειοφόροι ἄνδρες. Στὸ ἄκρο ἀριστερὰ ἀγένειος νέος μὲ κοντὸ χιτῶνα στρέφεται πρὸς τὸ κέντρο ὑψώνοντας τὰ χέρια. Κάτω ἀριστερὰ εἰκονίζεται χορευτὴς μὲ χιτωνίσκο ποὺ ἔχει μανίκια μακρύτερα ἀπὸ τὰ χέρια (Εἰκ. 22). Δίπλα του ἄλλη μορφὴ σκύβει πρὸς τὸ κέντρο. Τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παραστάσεως εἶναι κατὰ μεγάλο μέρος κατεστραμμένο· μόνο χαμηλὰ διακρίνονται λείψανα δύο καθιστῶν μορφῶν μὲ λευκὸ χιτωνίσκο. Στὸ βάθος ὑψώνεται τεῖχος μὲ ἐπάλξεις.

Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἰκονογραφεῖται σπάνια μέχρι τὸν 13ο αἰώνα. Κατὰ κανόνα τὴν διχοτομεῖ ὁ Ἰησοῦς ποὺ στέκεται ἀκίνητος στὸ μέσο, περιτριγυρισμένος ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες καὶ τοὺς ὑπηρέτες ποὺ τὸν χλευάζουν. Ἡ παράστασή μας ἀνήκει σὲ μικρὴ σχετικῶς ὁμάδα ὅπου τὸ θέμα ἐμπλουτίζεται μὲ ἓναν ἢ δύο χορευτὲς, ποὺ ἐμπαίζουν τὸν Χριστὸ κουνώντας τὰ χέρια καὶ ἀνεμίζοντας τὰ μανίκια τους, στενὰ καὶ μακρύτερα ἀπὸ τὰ χέρια¹¹¹. Χορευτὴς μὲ μακριὰ μανίκια ποὺ χειρονομεῖ ἀπαντᾷ ἤδη στὸν κύκλο τῶν παθῶν τοῦ τετραευαγγέλου Laur. VI.23¹¹². Τὸν 11ο-12ο αἰώνα συναντᾶται σὲ δύο σιναϊτικὲς εἰκόνες¹¹³. Παιδιὰ μὲ μακριὲς χειρὶδες ποὺ ἐμπαίζουν τὸν Ἰησοῦ χοροπηδώντας καὶ κουνώντας τὰ χέρια ἀπαντοῦν κυρίως ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνος στὴν ζωγραφικὴ τῆς κεντρικῆς Ἑλλάδος, τῆς



Εἰκ. 22. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ Ἑμπαιγμός (λεπτομέρεια).

Μακεδονίας καὶ τῆς Βουλγαρίας, π.χ. στὴν Βλαχέρνα τῆς Ἀρτας¹¹⁴, τὸ Χελανδάρι¹¹⁵, τὸ Staro Nagoricino¹¹⁶,

¹¹⁰ Γὰρ τὴν διαπόμπευση, βλ. Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, Γ', Ἀθῆναι 1949, 184-208. Γὰρ τὸν Ἑμπαιγμό, βλ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπῶν*, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 29), 82-83. Τσιτουρίδου, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 71), 121-122. Τούρτα, *Ναοί*, 104-105. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 68-69. Ἡ Κόλλιας, «Ἡ διαπόμπευση τοῦ Χριστοῦ στὸ ζωγραφικὸ διάκοσμο τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Τριάντα Ρόδου», *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη*, Ἀθῆνα 1991, 1, 244-253. E. Georgitsogianni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Ἀθῆνα 1992, 144-147. Γὰρ σχέσεις βυζαντινῶν καὶ δυτικῶν παραστάσεων τοῦ Ἑμπαιγμοῦ, βλ. A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Cambridge 1996, 97-107.

¹¹¹ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, 239-240. K. Kono, «Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoricino», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), 159-167. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις κινοῦν μαντήλια [βλ. λ.χ. Georgitsogianni, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 110)]. Γὰρ τὰ μακριὰ μανίκια τῶν χορευτῶν, βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλος, «Σαλώμη (;)», *ΕΕΒΣ ΙΒ'* (1936), 269-277. Κόλλιας, «Ἡ διαπόμ-

πευση τοῦ Χριστοῦ», ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 110), 249-250. Σὲ ὠρισμένες παραστάσεις, ὅπως στὸ Lesnovo, τὰ παιδιὰ ποὺ χοροπηδοῦν προστὰ στὸν Ἰησοῦ δὲν ἔχουν μακριὰ μανίκια· πρβλ. S. Gabelić, *Manastir Lesnovo*, Βελιγράδι 1998, 85, εἰκ. 29.

¹¹² T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne Florence*, Laur. VI.23, Παρίσι 1971, 33, 47, εἰκ. 118, 262.

¹¹³ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθῆναι 1956-1958, 125, εἰκ. 145 καὶ 127, εἰκ. 146. K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο - Λονδίνο 1971, 296-301, εἰκ. 300, 302. A. Cutler - J.-M. Spieser, *Byzance médiévale 700-1204*, Παρίσι 1996, εἰκ. 310. Kono, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 111), 159-160, εἰκ. 3.

¹¹⁴ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Βλαχέρνα τῆς Ἀρτας. Τοιχογραφίες*, Ἀθῆναι 2009, 32-34, εἰκ. 13, 88.

¹¹⁵ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, τ. I. *Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 73.2.

¹¹⁶ Millet, *Recherches*, 640, εἰκ. 637. V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Βελιγράδι 1976, 71, πίν. XXXIII. Kono, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 111), 159-167.



Εἰκ. 23. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἡ Σταύρωση.

τὸ Markov Manastir¹¹⁷, τὸ Pološko¹¹⁸, τὸ Mali Grad¹¹⁹, τὸ Ivanovo¹²⁰, τὸ Poganovo¹²¹, τὴν Matka¹²², τὸν Ἅγιο Γεώργιο Κάτω Λαψίστας κοντὰ στὰ Ἰωάννινα¹²³, ἐνῶ φαίνεται νὰ ἀπουσιάζουν στὴν Νότιο Ἑλλάδα καὶ τὴν Κρήτη¹²⁴. Τὸ θέμα σπανίζει μετὰ τὸν 16ο αἰῶνα¹²⁵.

Ἡ Σταύρωση σώζεται ὁλόκληρη, ἀλλὰ μὲ πολλές φθορές¹²⁶ (Εἰκ. 23). Τὸν κάθετο ἄξονα τῆς σκηνῆς σχηματίζει ὁ σταυρός, στερεωμένος σὲ βράχο, στὴν βάση τοῦ ὁποίου ἀνοίγεται μικρὴ σπηλιά. Ὁ ἑσταυρωμένος φορεῖ περὶζωμα, ποὺ ἀφήνει νὰ φανοῦν οἱ μηροὶ καὶ τὰ

¹¹⁷ G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, IV, Παρίσι 1969, εἰκ. 178.

¹¹⁸ E. Dimitrova, «The Staging of the Passion Scenes: A Stylistic Essay. Six Paradigms from the 14th Century Fresco Painting», *Zograf* 31 (2006-2007), 119, εἰκ. 8.

¹¹⁹ V. Djurić, «Mali Grad-Sv. Atanasije u Kosturu-Borje», *Zograf* 6 (1975), 38, εἰκ. 19.

¹²⁰ A. Vasiliev, *Ivanovskite Stenopisi*, Σόφια 1953, εἰκ. 24. M. Bičev, *Stenopisite v Ivanovo*, Σόφια 1965, 132, εἰκ. 39-40.

¹²¹ Grabar, *La peinture religieuse*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 111), πίν. LVIII. B. Živković, *Poganovo*, Βελιγράδι 1986, 25, ἀριθ. 6.

¹²² G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι 1980, 211, σχέδ. 112.

¹²³ Ἰ. Χουλιαρά, «Ἐνα ἄγνωστο συνεργεῖο ζωγράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνα στὴν Ἠπειρο», *ΔΧΑΕ ΑΒ'* (2011), 117.

¹²⁴ Δύο παιδιά μὲ μακριὰ μανίγια προσκυνοῦν τὸν Ἰησοῦ στὸν Ἑμπαιγμὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστῆ στὸ χωριὸ Καλοπαναγιώτης τῆς Κύπρου καὶ ἓνα στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τῆς Παναγίας στὴν Γαλάτα: M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Ἀθήνα 1989, 44, εἰκ. 62. M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Οἱ ναοὶ τῆς Παναγίας Ποδύθου καὶ τῆς Θεοτόκου (ἢ τοῦ Ἀρχαγγέλου) στὴ Γαλάτα*, Λευκωσία 2005, 61-62, 74.

¹²⁵ Ἰ. Χουλιαρά, *Ἡ ἐντοίχια θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰῶνα στὸ Δυτικὸ Ζαγόρι*, Ἀθήνα 2009, 213-214.

¹²⁶ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Σταυρώσεως, βλ. μεταξὺ ἄλλων Millet, *Recherches*, 396-460. *LChrI*, II, στ. 606-642 (E. Lucchesi-Palli). Hadermann-Misguich, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 78), 147-152. Chatzidakis-Bacharas, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 78), 44-49.

γόνατα καὶ κρέμεται πίσω. Τὰ πόδια του εἶναι καρφωμένα χωριστὰ σὲ ὀριζόντια σανίδα, ὅπως συνηθίζεται στὴν βυζαντινὴ παράδοση· τὸ κεφάλι του γέρνει ἀριστερὰ ὡς πρὸς τὸν θεατὴ, τὸ σῶμα του σχηματίζει ἐλαφρὰ καμπύλη. Ἀριστερὰ ἢ Παναγία ὑψώνει τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ μάγουλο καὶ τείνει τὸ δεξιὸ πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Πίσω της στέκονται τρεῖς γυναῖκες. Δεξιὰ ὁ Ἰωάννης, μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι στάσιμο καὶ τὸ δεξιὸ ἄνετο, σκύβει τὸ κεφάλι καὶ κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὴν παρειὰ του ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι κατεβασμένο ἐμπρὸς στὸ σῶμα. Δίπλα του ὁ ἑκατόνταρχος, ποὺ κρατεῖ μικρὴ στρογγυλὴ ἀσπίδα, ἀτενίζει τὸν Ἐσταυρωμένο ὑψώνοντας τὸ λυγισμένο δεξιὸ του χέρι¹²⁷. Πίσω ὑψώνονται τὰ τεῖχη τῶν Ἱεροσολύμων μὲ ἐπάλξεις, τοξωτὰ ἀνοίγματα καὶ ἀπὸ κάτω φυτικὸ διάκοσμο. Τὸ ἀνώτερο τμήμα τῆς παραστάσεως εἶναι τελείως κατεστραμμένο· πιθανώτερο εἶναι νὰ πετοῦσαν δύο ἄγγελοι πάνω ἀπὸ τὸν σταυρό, ὅπως στὰ ἄλλα δύο ἔργα τοῦ Διγενῆ.

Ἡ Σταύρωση τῆς Κάτω Μερόπης ἀνήκει σὲ ἕναν τύπο ποὺ διαμορφώθηκε τὸν 14ο αἰώνα πιθανώτατα στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τότε στὴν Κρήτη καὶ ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ, ὅπου γνώρισε μεγάλη διάδοση, ἀπὸ τὰ μέσα κιόλας τοῦ 15ου αἰῶνος¹²⁸. Στὸν τύπο αὐτὸν τὴν Παναγία, ἀριστερὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου, συνοδεύουν δύο ἢ τρεῖς Μυροφόροι καὶ δεξιὰ στέκονται ὁ ἡγαπημένος μαθητὴς καὶ ὁ ἑκατόνταρχος, ἐνῶ ἐπάνω ἀπὸ τὸν σταυρὸ θρηνοῦν δύο ἄγγελοι σὲ μικρὴ κλίμακα. Ὑπάρχουν διάφορες παραλλαγές μὲ μικροδιαφορές στὸν ἀριθμὸ τῶν γυναικῶν καὶ τὶς χειρονομίες τῶν εἰκονιζομένων. Χαρακτηριστικὴ τῆς παραλλαγῆς στὴν ὁποία ἀνήκει ἡ Σταύρωση τῆς Κάτω Μερόπης εἶναι ἡ στάση τοῦ Ἰωάννου μὲ τὸ δεξιὸ πόδι λυγισμένο καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κατεβασμένο, ἐνῶ σὲ ἄλλη παραλλαγὴ τὸ ὑψώνει στὸ στήθος. Στὴν ἴδια παραλλαγὴ μὲ τῆς Μερόπης ἀνήκει, μαζὶ μὲ πολλὲς ἄλλες παραστάσεις, ἡ Σταύρωση στὰ Ἀπάνω Φλώρια¹²⁹, μὲ τὴν διαφορὰ ὅτι περιλαμβάνονται οἱ στρατιῶτες ποὺ κρατοῦν σπόγγο καὶ λόγχη. Στὴν Μυρτιὰ ἀντιθέτως ὁ Ἰωάννης κρατεῖ τὸ τυλιγμένο στὸ ἱμάτιο ἀριστερὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος, ἡ Θεοτόκος δὲν

εἰκονίζεται σὲ βηματισμό, καὶ ὁ ἑκατόνταρχος κρατεῖ ἐνέπιγραφο εἰλητάριο, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν δυτικὴ εἰκονογραφία¹³⁰.

Ἀκολουθοῦν δύο σκηνές ποὺ κατεστράφησαν κατὰ τὴν διάνοιξη παραθύρου, πιθανώτατα ἡ Ἀποκαθήλωση καὶ ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Ἡ τελευταία σκηνὴ τοῦ βορείου τοίχου, ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος, εἶναι πολὺ ἐφθαρμένη. Στὸ κέντρο ὁ Κύριος, ἐλαφρῶς σκυφτός, προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τραβᾷ ἀπὸ τὸν τάφο τὸν Ἀδάμ, πίσω ἀπὸ τὸν ὁποῖο στέκεται ἡ Εὐα. Ἐπάνω δεξιὰ διακρίνονται τρεῖς ἀνδρικές μορφές, ἡ πρώτη μὲ ἄσπρα καὶ οἱ ἄλλες μὲ καστανὰ γένια. Ἀριστερὰ σώζονται λίγα λείψανα προφητανάκτων μὲ τραπεζοειδῆ μαργαριτοποικίλα στέμματα καὶ πιδὸ πίσω δύο ἄλλων κεφαλῶν. Κωνικὰ βουνὰ ὑψώνονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ.

Τὰ λίγα στοιχεῖα ποὺ διακρίνονται στὴν παράσταση αὐτὴ – ὁ Ἰησοῦς ποὺ προχωρεῖ σκυφτός πρὸς τὰ δεξιὰ, χωρὶς νὰ κρατεῖ σταυρό, καὶ τραβᾷ τὸν Ἀδάμ, δίπλα στὸν ὁποῖο στέκεται ἡ Εὐα, καὶ οἱ προφητάνεκτες ποὺ βρίσκονται στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς σκηνῆς – συνηγοροῦν γιὰ ἔνταξή της σὲ μία παραλλαγὴ ποὺ ἐμφανίζεται τὴν δευτέρη πενηνταετία τοῦ 14ου αἰῶνος στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ, ἀποκρυσταλλώνεται στὴν Κρήτη στὶς ἀρχές τοῦ 15ου καὶ κυριαρχεῖ στὶς εἰκόνες τῆς κρητικῆς σχολῆς. Κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς εἶναι ἡ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο, χωρὶς νὰ ἀνεμίζει τὸ ἱμάτιό του, ἡ παρουσία δεξιὰ τοῦ Ἀδάμ, τὸν ὁποῖο ὁ Κύριος ἀνασύρει ἀπὸ τὸν Ἄδη, τῆς ὁρθίας Εὐας καὶ ὁμάδος δικαίων, καὶ ἡ θέση στὰ ἀριστερὰ, ἡ ἐνδυμασία καὶ ἡ στάση τριῶν κατὰ κανόνα προφητανάκτων, πίσω ἀπὸ τοὺς ὁποῖους στέκεται συνήθως ὁ Πρόδρομος¹³¹. Ὁ Διγενὴς περιέλαβε τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο καὶ στοὺς δύο ἄλλους κύκλους ποὺ ζωγράφησε. Στὴν Κρήτη ἡ σκηνὴ σώζεται σὲ κακὴ κατάσταση¹³²· στὴν Αἰτωλία διακρίνεται δύσκολα λόγω τῆς αἰθάλης καὶ τῶν ἀλάτων ποὺ τὴν καλύπτουν, πάντως ἀνήκει στὴν ἴδια παραλλαγὴ¹³³.

Στὸ δυτικὸ ἀέτωμα σώζονται σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση ἐννέα συνολικὰ ἔνθρονες ἀνδρικές μορφές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες τέσσερις κρατοῦν κλειστὰ βιβλία. Ὑπάρχει

¹²⁷ Ὁ ἑκατόνταρχος εἰκονίζεται μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἄλλοτε λυγισμένο καὶ ἄλλοτε τεντωμένο. Βλ. Ἀργέβη, *Μονὴ Μυρτιᾶς*, 154-155.

¹²⁸ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 102), 11-12. Ὁ ἴδιος, «Εἰκόνα Ρίτζου», 217-218.

¹²⁹ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 562-564, πίν. 150-153.

¹³⁰ Ἀργέβη, *Μονὴ Μυρτιᾶς*, 149, 153-154, εἰκ. 31.

¹³¹ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, ἔ.ἀ. (ὑπόσημ. 102), 29-30. Ὁ ἴδιος, «Εἰκόνα Ρίτζου», 219.

¹³² Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 559, σχέδ. 3. Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, 215.

¹³³ Ὁρλάνδος, «Μυρτιὰ», 96. Ἀργέβη, *Μονὴ Μυρτιᾶς*, 162-167, εἰκ. 15.



Εἰκ. 24. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ἀδιάνγνωστη ἁγία καὶ ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.

χώρος γιὰ δώδεκα μορφές, καὶ ἡ παράσταση εἶναι προφανῶς ἡ Πεντηκοστή, κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὴν Ἀνάληψη τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος.

Θὰ περιγράψουμε τὶς μορφές τῆς κάτω ζώνης τοῦ ναοῦ ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν νοτιοανατολικὴ γωνία καὶ προχωρώντας πρὸς τὰ δεξιὰ. Στὸν νότιο τοῖχο σώζονται μέσα στὸ ἱερὸ λίγα λείψανα δύο συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν μὲ πολυσταύρια φελόνια. Ἀκολουθεῖ, μετὰ τὸ τέμπλο, ἔφιππος δρακοντοκτόνος ἅγιος πρὸς τὰ ἀριστερά. Σώζονται τμήμα τοῦ θώρακος καὶ τοῦ ὑψωμένου δεξιοῦ βραχίονος, τὸ ἀναπετάριν, ἡ σέλλα καὶ τὸ σπαθί, ἡ κοιλιὰ καὶ τὰ καπούλια λευκοῦ ἀλόγου καὶ τμήμα φολλι-

δωτοῦ δράκοντος. Εἰκονίζεται προφανῶς ὁ ἅγιος Γεώργιος. Δεξιώτερα, μετὰ τὴν τειχομένη θύρα, στέκεται μάρτυς, τοῦ ὁποῖου διατηροῦνται μόνο μέρος τοῦ φωτοστεφάνου, ὁ ἀριστερὸς ὤμος, καὶ ἡ παλάμη ποῦ κρατεῖ σταυρὸ μπροστὰ στὸ στήθος. Στὴν γωνία διακρίνονται λείψανα μιᾶς ἀκόμη μορφῆς.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου εἰκονίζεται κοντὰ στὴν νοτιοδυτικὴ γωνία ὄρθια μετωπικὴ ἁγία, ποῦ κρατεῖ λοξὰ μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὰ δύο χέρια σταυρὸ μὲ τρεῖς ὀριζόντιες κεραῖες. Ἀνάμεσα στὴν ἁγία καὶ τὴν δυτικὴ θύρα στέκεται ὁ πτερωτὸς ἀρχάγγελος Μιχαήλ, μετωπικός, μὲ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία (Εἰκ. 24). Μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ ὑψώνει ἔμπρὸς στὸν ὦμο τὸ ξίφος,

ἐνῶ κρατεῖ μὲ τὸ ἄλλο κάθετα τὸν κολεὸ ποὺ ἀκουμπᾷ στὸ ἔδαφος. Ἀπὸ τὸ πρόσωπο σώζεται μόνο τὸ κάτω δεξιὸ μέρος, μὲ πυκνὰ δύσκαμπτα φῶτα καὶ μὲ τὴν ταινία ποὺ δένει τὰ μαλλιά (Εἰκ. 25). Ὁ ἀρχάγγελος, ποὺ τοποθετήθηκε δίπλα στὴν εἴσοδο ὡς φρουρὸς τοῦ ναοῦ¹³⁴, ἀνήκει σὲ ἕναν τύπο ποὺ μαρτυρεῖται ἤδη τὸν 13ο αἰῶνα καὶ ἀποκρυσταλλώθηκε στὴν Κρήτη τὸν 15ο αἰῶνα¹³⁵. Μετωπικός, μὲ διογκωμένη περιφέρεια καὶ τὰ πόδια ἐλαφρῶς διεσταλμένα, φορεῖ κροσσωτὸ χιτῶνα ποὺ σχηματίζει ἐγκοπὴ ἔμπρός, ἀφήνει νὰ φανοῦν τὰ γόνατα καὶ πέφτει χαμηλότερα πίσω, θώρακα μὲ ἀτρακτοειδὲς ἄνοιγμα στὴν μέση, στὴν παρυφὴ τοῦ ὁποῦ σχηματίζονται ἀνθεμοειδῆ κοσμήματα, καὶ μανδύα δεμένο μὲ κόμπο κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο, ποὺ καλύπτει τὸ ἀριστερὸ χερί¹³⁶. Τὸ περιλαίμιο εἶναι λυμένο καὶ κρέμεται στὸν δεξιὸ ὄμο. Ἰμάντες διασταυρώνονται κάτω ἀπὸ τὰ γόνατα. Στὴν ἴδια παραλλαγὴ ἀνήκουν μεταξὺ ἄλλων τοιχογραφίαι τοῦ Ξένου Διγενῆ στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου, τοῦ 1470 – δίπλα στὴν εἴσοδο, ὅπως καὶ στὴν περίπτωσή μας¹³⁷ – καὶ στὴν μονὴ Μυρτιάς, ποὺ παρουσιάζει μεγάλες ὁμοιότητες μὲ τὴν μορφὴ τῆς Κάτω Μερόπης¹³⁸, καθὼς καὶ εἰκόνες στὴν Ρώμη¹³⁹, στὸ Σινᾶ¹⁴⁰ καὶ στὸ Μουσεῖο Ζακύνθου¹⁴¹. Τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου ἔχω ἀποδώσει στὸν φημισμένο ζωγράφο τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 15ου αἰῶνος Ἄγγελο καὶ διέτυπωσα τὴν ὑπόθεσιν ὅτι αὐτὸς ἐδημιούργησε τὴν συγκεκριμένη παραλλαγὴ¹⁴². Ὁ τύπος ἦταν γνωστὸς στοὺς ζωγράφους τῆς σχολῆς τῶν Θηβῶν, ὅπως φαίνεται ἀπὸ εἰκόνα μνηολογίου τοῦ Μεγάλου Μετεώρου, ποὺ ἔχω ἀποδώσει στοὺς ἀδελφοὺς Κονταρῆ¹⁴³.

Μεταξὺ τῆς θύρας καὶ τῆς βορειοδυτικῆς γωνίας εἰκονίζονται οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη, ντυμένοι μαργαριτοκόσμητες αὐτοκρατορικὲς στολὲς μὲ λῶρο, ποὺ κρατοῦν ἀνάμεσά τους ἕναν μεγάλο σταυρὸ



Εἰκ. 25. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 24).

(Εἰκ. 26). Ἡ στολὴ τῆς ἁγίας Ἑλένης κοσμεῖται μὲ θωράκιον. Ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος, μὲ στάσιμο τὸ δεξιὸ πόδι καὶ ἄνετο τὸ ἀριστερό, ὑψώνει τὴν δεξιὰ στὸ στήθος. Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Κωνσταντίνου καὶ τῆς ἁγίας

¹³⁴ Ἀ. Ξυγγόπουλος, «Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ», *ΠΧΑΕ Α'* (1932), 18. Α. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Ἀθήνα 1987, 124-127. Μ. Tatić-Djurić, «Archanges gardiens de porte à Dečani», *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Βελιγράδι 1989, 359-366. Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 125-126.

¹³⁵ Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάμμου*, Ἀθήνα 1977, 102. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Τρεῖς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰῶνα στὴν Ζάκυνθο», *Θνμίαμα στὴ μνήμη τῆς Λασκαρίνας Μπούρα*, Ἀθήνα 1994, 347-349. Ὁ ἴδιος, «Στιχηράριον Σινᾶ», 92-93. Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 126-129.

¹³⁶ Πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ χαρακτηρίζουν τὶς παραστάσεις στρατιωτικῶν ἁγίων ἥδη τὸν 14ο καὶ 15ο αἰῶνα. Βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, «Ὁ ναὸς τοῦ Αἱ Λέου εἰς τὸ Μπρίκι τῆς Μάνης», *ΔΧΑΕ ΣΤ'* (1970-1972), 165 σημ. 93-94.

¹³⁷ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 561, πίν. 148.

¹³⁸ Ἀργεβί, *Μονὴ Μυρτιάς*, 124-129, εἰκ. 13.

¹³⁹ V. Lasareff, «Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (II)», *Arte Veneta* 20 (1966), 50, εἰκ. 52. Ἡ εἰκόνα δὲν ἔχει ἐντοπισθεῖ.

¹⁴⁰ Κ. Μανάφης (ἐπιμ.), *Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης*, Ἀθήνα 1990, 127, εἰκ. 79 (Ν. Β. Δρανδάκης). Πρβλ. Βοκοτόπουλος, «Τρεῖς εἰκόνες», ἔ.α. (ὑποσημ. 135), 348 σημ. 4.

¹⁴¹ Αὐτόθι, 347-349, πίν. 199-200. Μ. Ἀγεμάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1997, 62-63, ἀριθ. 6.

¹⁴² Βοκοτόπουλος, «Τρεῖς εἰκόνες», ἔ.α. (ὑποσημ. 135), 349.

¹⁴³ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οἱ εἰκόνες μνηολογίου τοῦ Μεγάλου Μετεώρου», *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Ἀθήνα 1991, 80, πίν. 27.



Εἰκ. 26. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη.

Ἑλένης με βασιλικὴ ἐνδυμασία, πὺν κρατοῦν ἀνάμεσά τοὺς σταυροί, μαρτυρεῖται ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 10ου αἰῶνος¹⁴⁴.

Στὸ δυτικὸ ἄκρο τοῦ βορείου τοῖχου ἔχουν ἀπεικονισθεῖ τρεῖς στρατιωτικοὶ ἅγιοι, πὺν φοροῦν ὅλοι διάδημα ἀπὸ μαργαριτάρια. Ὁ πρῶτος ἔχει κοντὸ γκριζο γένι.

¹⁴⁴ Βλ. Ch. Walter, *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*, Leiden 2006. 47, εἰκ. 40. Γιὰ τὴν παράσταση αὐτὴ βλ. κυρίως N. Teteriatnikov, «The True Cross Flanked by Constan-

tine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross», *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995), 169-188 καὶ Walter, *The Iconography of Constantine*, ἔ.ἀ., 39-52, 65-76.



Εἰκ. 27. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Οἱ ἅγιοι Θεόδωροι.

Κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸν χεῖρ ἀκόντιο. Κυκλικὴ ἀσπίδα εἶναι ἀνηρτημένη στὸν ἀριστερὸν τοῦ ὤμο. Τὸ βλέμμα του εἶναι στραμμένο δεξιὰ ὡς πρὸς τὸν θεατὴ. Σύμφωνα μὲ τὴν προσγεγραμμένη ἐπιγραφή, εἰκονίζεται Ὁ ΑΓ(ΙΟΣ) [ΜΗ]ΝΑΣ / Ο ΚΑΛ[ΛΙ]ΚΕΛΑΔΟΣ. Ἀκολουθεῖ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή, Ὁ ΑΓ[ΓΙΟΣ] ΘΕΟΔΩΡΟΣ / [Ο Τ]ΗΡΩΝ. Ὁ ξυγένης, μὲ τὸ κατεβασμένο δεξιὸν χεῖρ κρατεῖ ἀκόντιο καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸν ἀνυψώνει ἐλαφρῶς ξίφος (Εἰκ. 27). Ἀσπίδα κρέμεται πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν τοῦ ὤμο. Ὁ ΑΓ(ΙΟΣ) ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΚΡΑ[ΤΗΛΑΤΗΣ], ἀμέσως δεξιώτερα, μὲ βραχὺ καστανὸ γένι, κρατοῦσε πιθανῶς ξίφος μὲ τὸ δεξιὸν χεῖρ, ὑψωμένο στὸ στήθος

(Εἰκ. 27). Ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν τοῦ ὤμο κρέμεται ἡμικυλινδρική ἀσπίδα. Ἀκολουθεῖ ἀγένειος πολεμιστὴς μὲ διάδημα ἀπὸ μαργαριτάρια, πάνω σὲ καστανέρυθρο ἄλογο, ποὺ καλπάζει πρὸς τὰ δεξιὰ. Ὁ ἅγιος, ποὺ ὑψώνει τὸ ἀκόντιο, εἶναι πιθανώτατα ὁ μεγαλομάρτυς Δημήτριος, τὸν ὁποῖο ζωγράφισε ἔφιππο ὁ Ξένος καὶ σὲ πολλὴ ἐφθαρμένη τοιχογραφία στὰ Ἀπάνω Φλώρια¹⁴⁵, ἐνῶ στὴν Μυρτιά, τοῦναντίον, τὸν ἀπεικόνισε στὸν τύπο

¹⁴⁵ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 555, σχέδ. 3.



Εικ. 28. Κάτω Μερόπη, ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ο άγιος Νικόλαος (:) (λεπτομέρεια).

των ὀρθίων στρατιωτικῶν ἁγίων, πὸν μόλις συναντήσαμε¹⁴⁶. Κάθετες κόκκινες ταινίες χωρίζουν τὸν ἅγιο Δημήτριον ἀπὸ τοὺς προηγούμενους στρατιωτικούς ἁγίους καὶ ἀπὸ ἐπίσκοπο μὲ πολυσταύριο φελόνιο, πὸν εὐλογεῖ μὲ τὸ ἀπλωμένο δεξι χέρι καὶ κρατεῖ μὲ τὸ ἄριστερόν κατάκοσμο εὐαγγέλιο. Τὸ εὐρὺ μέτωπο, τὸ κοντὸ λευκὸ στρογγυλὸ γένι, τὰ δασεῖα φρύδια ταιριάζουν στὸν δημοφιλεῖ ἅγιο Νικόλαο (Εἰκ. 28).

Στὸν βόρειο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ διακρίνονται κάτω ἀπὸ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο λίγα λείψανα τοῦ Ὁράματος τοῦ

ἁγίου Πέτρου Ἀλεξανδρείας¹⁴⁷. Τὸ θέμα αὐτὸ ἀπαντᾷ ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς στὸν βόρειο συνήθως τοῖχο τοῦ ἱεροῦ. Ἀριστερὰ ἐπίσκοπος μὲ πολυσταύριο φελόνιο τείνει τὰ χέρια πρὸς τὸν ἡμίγυμνο Χριστό, τοῦ ὁποῦ σῴζεται μόνο τὸ κάτω μέρος τοῦ χιτῶνα. Σχετικὰ καλὰ διατηρεῖται τὸ πρόσωπο τοῦ κληρικοῦ μὲ χονδρὴ καμπύλη μύτη, σχηματοποιημένα μῆλα, λευκὴ γενειάδα καὶ μουστάκι, δασεῖα φρύδια. Στὰ μάγουλα τοὺς ὄγκους πλάθουν λίγα δύσκαμπτα φῶτα. Τὸ δεξι τμήμα τῆς παραστάσεως μὲ τὸν Ἄρειο εἶναι ζωγραφισμένο σὲ μονοχρωμία στὴν δυτικὴ πλευρὰ τοῦ κτιστοῦ βάθρου τῆς προθέσεως. Τὸ 1968 διακρίνονταν κεφάλι γυρισμένο ἄριστερὰ καὶ χέρι προτεταμένο σὲ δέηση. Κατὰ πρόσφατη ἐπέμβαση στὸ μνημεῖο καλύφθηκαν μὲ κονίαμα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *O APEIO[C]*. Παραστάσεις μοιρασμένες στοὺς συνεχόμενους τοίχους μιᾶς γωνίας δὲν εἶναι ἄγνωστες στὴν βυζαντινὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ¹⁴⁸.

Στὶς ἐσωτερικὲς παρεῖς τῆς θύρας μεταξὺ κυρίως ναοῦ καὶ νάρθηκος τριγωνικὰ διάχωρα περιέχουν τεθλασμένες γραμμές, ἐναλλὰξ κυανόμαυρες καὶ κόκκινες, πὸν σχηματίζουν διαγώνιες πάνω στὸ λευκὸ βάθος. Ἡ διακόσμηση αὐτὴ διακόπτεται στὸ μέσο τῶν παρεῶν, ὅπου ὑπῆρχε περιθῆρο, εἶναι ὅμως ἡ ἴδια καὶ στὰ δύο ἄκρα τοῦ βορείου σταθμοῦ· στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ νοτίου σταθμοῦ διακρίνεται μὲ δυσκολία ἄλλο διακοσμητικὸ θέμα. Οἱ τοιχογραφίες τῶν σταθμῶν τῆς θύρας ἀνήκουν ἀδιαμφισβήτητα στὸ ἴδιο στρώμα μὲ τὶς συνεχόμενες τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τοῖχου τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τῆς προσόψεως τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ, καὶ δείχνουν ὅτι ἡ διακόσμηση τῆς ἀρχικῆς προσόψεως εἶναι σύγχρονη μὲ τοῦ κυρίως ναοῦ.

Ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος τοῦ νάρθηκα, πὸν ἦταν ἀρχικὰ ἡ πρόσοψη τοῦ κτηρίου, διαρθρώνεται ἀνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο πρὸς τὸν κυρίως ναὸ μὲ ἀβαθὴ ὀρθογώνια ἐσοχή, πὸν ἀπολήγει σὲ τριπλὸ τόξο. Κοσμεῖται μὲ παράσταση τῆς Θεοτόκου πὸν κάθεται σὲ ξύλινο θρόνο μὲ πυκνὰ λαμματίσματα καὶ κρατεῖ μπροστά της τὸν μικρὸ Ἰησοῦ. Ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ καὶ ἐπάνω ἡ παράσταση εἶναι τελειῶς κατεστραμμένη. Ὁρθογώνιο

¹⁴⁶ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 129-132, εἰκ. 13. Τὴν βιβλιογραφία γιὰ τὸν ἅγιο ἔχει συγκεντρώσει ἡ Ἀγρέβη, 130 σημ. 104.

¹⁴⁷ G. Millet, «La vision de saint Pierre d'Alexandrie», *Mélanges Charles Diehl*, II, Παρίσι 1930, 99-115. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, 41-42. Τούρτα, *Ναοί*, 64. S. Koukias, «The Depiction

of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the Sanctuary of Byzantine Churches», *Zograf* 35 (2011), 63-71.

¹⁴⁸ Πρβλ. λ.χ. τὴν Βαϊοφόρο καὶ τὸν Ἑμπαγιμὸ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό: Τσιτουρίδου, ἑ.ἄ. (ὑποσημ. 71), 50, 94, 121, πίν. 24-25, 39-40.

ἄνοιγμα στο μέτωπο τοῦ καθίσματος κλείνει μὲ καγκελλάκια. Ἡ παρυφή τοῦ καθίσματος τοῦ θρόνου κοσμεῖται μὲ μαργαριτάρια. Ὁ θρόνος παρουσιάζει λοιπὸν πολλές ὁμοιότητες μὲ τὸ κάθισμα τῆς Θεοτόκου στὸν Εὐαγγελισμό, στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ. Ἡ διάταξη τοῦ μαφορίου τῆς Θεοτόκου, ποὺ καλύπτει τὰ γόνατα καὶ καμπυλώνεται μπροστὰ στὶς κνήμες, ἡ ὑπερύψωση τοῦ ἐνὸς ποδιοῦ τῆς καὶ ἡ θέση τοῦ μικροῦ Χριστοῦ στὸν ἄξονα τῆς παραστάσεως, δείχνουν ὅτι ἡ ἔνθρονη αὐτὴ βρεφοκρατοῦσα ἀνήκει στὸν τύπο ποὺ καθιέρωσε ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος μὲ τὴν μεγάλη εἰκόνα, ποὺ ἦταν ἄλλοτε τοποθετημένη στὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Πάτμου. Ὁ τύπος γνώρισε μεγάλη διάδοση στὴν κρητικὴ σχολὴ καὶ ἀπαντᾷ μέχρι τὸν 18ο αἰώνα καὶ σὲ πολλὰ ἔργα ἄλλων ἐργαστηρίων¹⁴⁹. Στὰ πλάγια τὴν παράσταση πλαισιώνουν δύο κάθετες ταινίες ποὺ περιέχουν ἐλικόφυλλα ἐναλλάξ γαλάζια καὶ κόκκινα, μὲ διαφορετικὸ ἢ κάθε μία σχέδιο.

Ἡ ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια τοῦ τοῖχου καλύπτεται ἀπὸ παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Στὴν ἄνω ζώνη παρίσταται ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς σὲ κυκλικὴ δόξα, ποὺ κάθετα πάνω σὲ δύο ἐξαπτέρυγα, πατεῖ σὲ ζευγὸς τροχῶν καὶ ἀπλώνει τὸ ἀριστερὸ χέρι. Δεξιὰ διακρίνεται σεβίζουσα μορφή γυρισμένη πρὸς τὸ κέντρο, δίπλα ἄλλη ὄρθια μορφή, καὶ στὴν συνέχεια τρεῖς ἔνθρονοι ἄνδρες. Ἀπὸ κάτω ὑπάρχει ταινία μὲ λείψανα ἐπιγραφῆς: *ΤΟ ΠΥ[P] ΤΟ...ΑΙΩΝΙΟΝ ΤΟ ΗΤΥΜΑCΜΕΝ[ΟΝ]* (Μτθ. κε' 41).

Στὴν ἀμέσως κατώτερη ζώνη εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἡ Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου. Δύο μορφές εἶναι γονατιστὲς ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ θρόνο μὲ σταυρὸ καὶ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους. Λείψανα ἐπιγραφῆς: *ΤΟΥ ΘΡΟΝ[ΟΥ]*. Δεξιὰ ἀπὸ τὴν θύρα, στὴν ἴδια ζώνη, διακρίνονται στὰ πλάγια δύο ἄγγελοι. Τὸ κέντρο τῆς παραστάσεως εἶναι κατεστραμμένο.

Στὴν ἐπομένη πρὸς τὰ κάτω ζώνη σώζονται ἀριστερὰ δύο χοροὶ ἁγίων σὲ προτομὴ πάνω σὲ σύννεφα· δεξιότερα διακρίνονται ἱεράρχες μὲ πολυσταύρια φελόνια. Ἀπὸ κάτω εἶναι ζωγραφισμένες ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τέσσερις μορφές μὲ φωτοστεφάνους, ἡ θύρα τοῦ παραδείσου, ἐμπρὸς στὴν ὁποία εἰκονίζεται ἐξαπτέρυγο, καὶ πλῆθος δικαίων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ξεχωρίζει δεξιὰ ἕνας ἱεράρχης μὲ πολυσταύριο. Ἀπὸ πάνω τους ἡ ἐπιγραφή *ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤΕC ΟΙCΕ[P]Χ[Ο]ΜΕΝΟΙ /*

[ΕΝ ΤΩ ΠΑΡΑ]ΔΕΙCΩ..... Δεξιὰ ἀπὸ τὴν θύρα ἡ παράσταση εἶναι σχεδὸν τελειῶς ἐξίτηλη. Κάτω ἀπὸ τὴν μνημονευθεῖσα μεγαλογράμματη ἐπιγραφή ποὺ τελειώνει μὲ τὶς λέξεις *εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον ...*, διακρίνονται μὲ δυσκολία δύο ἄγγελοι μὲ φωτοστεφάνους κοντὰ στὴν θύρα, ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης καὶ ἄνω δεξιὰ ἄγγελος ποὺ κρατεῖ τὸ κεφάλι ἁμαρτωλοῦ ἀπὸ τὰ μαλλιά. Ἡ κατωτάτη ζώνη κοσμεῖται μὲ κυανόμαυρες διαγώνιες γραμμές. Οἱ ὑπόλοιποι τοῖχοι τοῦ νάρθηκα ἦταν ἀκόσμητοι.

Οἱ σκηνές διατάσσονται στὸν κυρίως ναὸ μὲ χρονολογικὴ σειρὰ στὴν δεύτερη ζώνη, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, ὅπου εἶναι ζωγραφισμένος ὁ Εὐαγγελισμός, προχωρώντας πρὸς τὸν νότιο, τὸν δυτικὸ καὶ τὸν βόρειο, καὶ καταλήγοντας στὴν βορειοανατολικὴ γωνία. Ὅπως καὶ στὰ δύο ἄλλα γνωστὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου, οἱ χριστολογικὲς σκηνές διακόπτονται στὸν δυτικὸ τοῖχο ἀπὸ σκηνές τοῦ Βίου τῆς Θεοτόκου, στὴν ὁποία εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός. Λείπουν ἀπὸ τὸν χριστολογικὸ κύκλο δύο βασικὲς σκηνές τῶν Παθῶν, ὁ Νιπτήρ καὶ ὁ Μυστικὸς Δείπνος. Τὸ ἴδιο συμβαίνει στὰ Ἀπάνω Φλώρια καὶ τὴν Μυρτιά. Περιλαμβάνονται ἀντιθέτως κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἡ Ἀποκαθήλωση καὶ ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος, ποὺ παραλείπονται συχνὰ ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο. Ἀπὸ τὶς σκηνές αὐτὲς ὁ Θρῆνος εἰκονίζεται, παρὰ τὸν περιορισμένο χώρο, τόσο στὰ Ἀπάνω Φλώρια ὅσο καὶ στὴν μονὴ Μυρτιάς¹⁵⁰.

Στὴν Κάτω Μερόπη, ὅπως καὶ στὴν Μυρτιά, ὁ Ξένος Διγενὴς ἀκολουθεῖ μὲ συνέπεια εἰκονογραφικοὺς τύπους ποὺ εἶχαν ἤδη ἀποκρυσταλλωθεῖ στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ, τοὺς ὁποίους γνώρισε κατὰ τὴν παραμονή του στὴν μεγαλόνησο, ποὺ προφανῶς προηγεῖται τῆς τοιχογραφήσεως τοῦ ἡπειρωτικοῦ ναοῦ. Ὅπως παρατηρεῖ ἡ κυρία Ἀγρέβη, «εἶναι ὁ πρῶτος καλλιτέχνης ποὺ μετέφερε τύπους τῆς Σχολῆς αὐτῆς στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας»¹⁵¹. Ἡ ἀπόδοση στὴν Κάτω Μερόπη εἶναι πιδὸ ἀπλόχωρη ἀπὸ ὅ,τι στὴν Μυρτιά, ὅπου ἡ στενότης χώρου ἐπιβάλλει ἐπιμήκεις ἀναλογίες στὶς σκηνές. Παραλλήλως ὁ Ξένος ἔχει ὑπ' ὄψει τοῦ ἰδιομορφίης ἄγνωστες στὴν κρητικὴ σχολή, ποὺ ἐπιχωρίζουν στὴν κεντρικὴ Ἑλλάδα καὶ τὴν Μακεδονία, τὶς ὁποῖες υἱοθέτησε ἀφοῦ πῆγε στὴν Ἡπειρο, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τοὺς χορευτὲς στὴν σκηνὴ τοῦ Ἑμπαϊγμοῦ¹⁵².

¹⁴⁹ Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, ἔ.α. (ὑπόσημ. 102), 25-26.

¹⁵⁰ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 555, σχέδ. 3.

Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 156-161, εἰκ. 32.

¹⁵¹ Αὐτόθι, 213.

¹⁵² Βλ. σ. 169-170.

Στις συνθέσεις, όπου κυριαρχούν κάθετοι και όριζόντιοι άξονες, επιδιώκεται συμμετρία, με έναν κεντρικό κάθετο άξονα, που διαιρεί την παράσταση σε δύο ίσα τμήματα, π.χ. στον Έμπαιγμό, την Σταύρωση και την Κοίμηση, όπου τον άξονα σχηματίζει ο όρθιος μετωπικός Χριστός. Στην Ραθυμία ή συμμετρία έστιάζεται στο δεύτερο επίπεδο, όπου ο γονυπετής Ίησους σχηματίζει τον άξονα μεταξύ δύο συμμετρικών απορρώγων βράχων. Στις δύο σκηνές από την παιδική ηλικία της Παναγίας άπαντούν πάλι οι κάθετες και οι όριζόντιες, αλλά οι κυρίαρχοι κάθετοι άξονες μετατοπίζονται στα πλάγια. Στην Είς Άδου Κάθοδο αντίθετως την σκηνή διχοτομεί ο διαγώνιος άξονας που σχηματίζει ο άναστās Κύριος. Στις παράστασεις όπου τείχος ύψώνεται στο βάθος, φθάνει ή ξεπερνά το ύψος των μορφών.

Οι μεμονωμένες μορφές μιμούνται και αυτές κρητικά πρότυπα. Οι στρατιωτικοί άγιοι του βορείου τοίχου συγγενεύουν ως προς την εικονογραφία προς άλλες παραστάσεις της πρώιμης κρητικής σχολής. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων λ.χ. φορεί όμοιο θώρακα με τον άγιο Γεώργιο στο στιχηράριον του 1469, ο μανδύας του σχηματίζει κόμπο στην άριστερά πλευρά του στήθους και κυκλική άσπίδα κρέμεται πίσω από τον άριστερό ώμο του¹⁵³. Στο ίδιο χειρόγραφο ο πρωτομάρτυς Στέφανος κρατεί λιθανοθήκη με κωνικό κάλυμμα, όπως στην τοιχογραφία του ανατολικού τοίχου του ιεροῦ¹⁵⁴.

Ο Χριστός εικονίζεται σε ήρεμες στάσεις. Έξαιρεση άποτελεί ή Ραθυμία, όπου προχωρεί προς τους μαθητές με άνοικτο διασκελισμό (Είκ. 20). Συγκρατημένες είναι κατά κανόνα οι στάσεις και οι χειρονομίες και των άλλων μορφών. Έντονα κινημένοι είναι στις σωζόμενες σκηνές ο Γαβριήλ του Εὐαγγελισμού, που προχωρεί προς την Παρθένο με γοργό βηματισμό, ενώ ή άκρη του ιματίου του ανεμίζει πίσω του, ή Θεοτόκος, ο άγγελος και ο άπόστολος που άκολουθεί στο άριστερό ήμιχόριο της Αναλήψεως, ο Ιούδας στην Προδοσία και φυσικά οι χορευτές στον Έμπαιγμό. Σε όρισμένες μορφές, όπως στους συλλειτουργούντες ιεράρχες, τα κεφάλια είναι μικρά έν σχέσει προς τα επιμήκη σώματα. Δυσαναλόγως μεγάλα είναι αντίθετως τα πόδια στην Κοινωνία των άποστόλων και τον Γαβριήλ του Εὐαγγελισμού.

Οι κεραίες του σταυρού του φωτοστεφάνου του Ίησου κοσμούνται με σταυροειδώς διατεταγμένα μαργαριτάρια, ενώ στην Μυρτιά άναγράφονται τα γράμματα ΟΩΝ.



Είκ. 29. Κάτω Μερόπη, ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

Ξενίζει ή θέση μερικών εὐαγγελικών σκηνών. Ο Εὐαγγελισμός δέν εικονίζεται στον ανατολικό τοίχο έκατέρωθεν της άψίδος, όπως συνήθως, αλλά νοτίως του τεταρτοσφαιρίου. Οι χριστολογικές σκηνές διακόπτονται στον δυτικό τοίχο από σκηνές του θεομητορικού κύκλου.

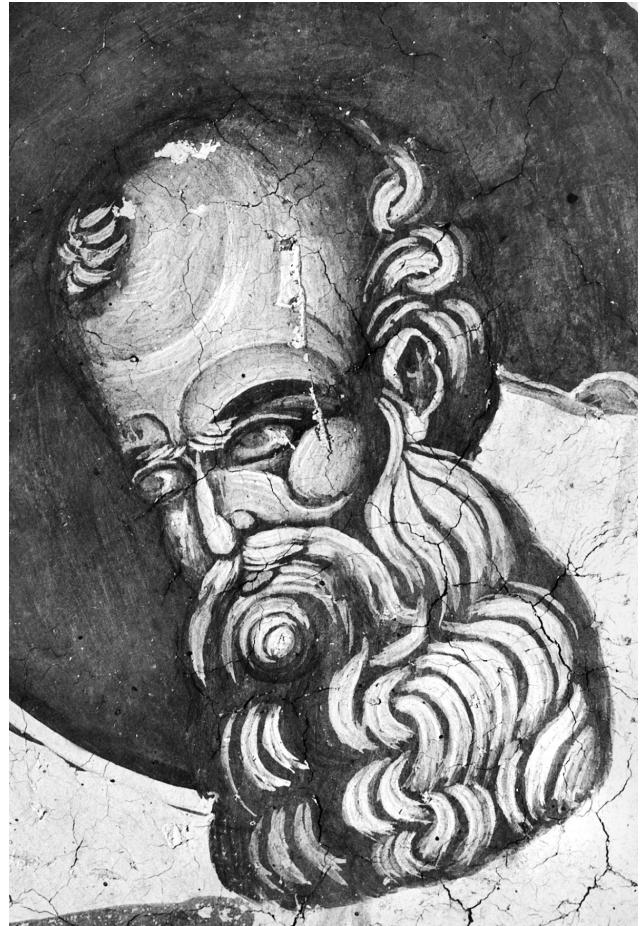
Τα χαρακτηριστικά των μεσηλικών και ήλικιωμένων άγίων είναι σχηματοποιημένα (Είκ. 29-31). Τα μήλα των παρειών δηλώνονται με έλλειψη που εφάπτεται στο κάτω βλέφαρο. Καμπύλες που ξεκινούν από την ρίζα της μύτης άκολουθούν την καμπύλη των φρυδιών, μεγάλη καμπύλη αύλακώνει το επάνω μέρος του μετώπου και δύο καμπύλες που ένώνονται και σχηματίζουν γωνία άντιστοιχούν στις προηγούμενες ρυτίδες. Το μέτωπο

¹⁵³ Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά», 98, είκ. 14.

¹⁵⁴ Αὐτόθι, 95, είκ. 9.



Εἰκ. 30. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος, ὁ Θεολόγος.



Εἰκ. 31. Κάτω Μερόπη, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος.

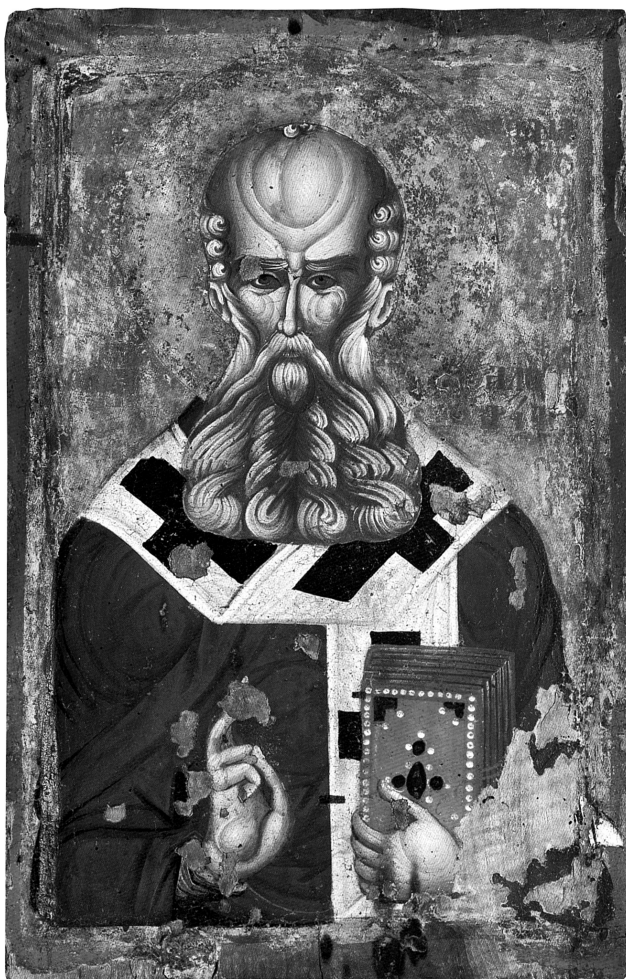
εἶναι ἐνίοτε ὑπερβολικὰ μεγάλο ἐν σχέσει πρὸς τὸ ὑπόλοιπο πρόσωπο, π.χ. στὸν ἅγιο Νικόλαο καὶ τοὺς συλλειτουργοῦντες ἁγίους Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο καὶ Ἀθανάσιο (Εἰκ. 28, 29, 31). Ἡ γραμμικὴ σχηματοποίηση τῶν ρυτίδων καὶ τῆς γενειάδας καὶ οἱ λευκοὶ βόστρυχοι τῶν ἡλικιωμένων προσώπων ποὺ ἐλίссονται καὶ περιπλέκονται, π.χ. τοῦ Γρηγορίου καὶ τοῦ Ἀθανα-

σίου στὴν ἀψίδα, θυμίζουν ἐντονα ἔργα τῆς ἀντικλασσικῆς τάσεως τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰῶνος στὴν Δυτικὴ Μακεδονία, π.χ. τὸν ἅγιο Ἀθανάσιο στὸ σπήλαιο τῆς Θεοτόκου στὴν Μεγάλῃ Πρέσπᾳ¹⁵⁵ καὶ τὸν ἴδιο ἅγιο σὲ εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Καστοριάς¹⁵⁶ (Εἰκ. 32) καὶ τοῦ Μουσείου Μεσαιωνικῆς Τέχνης τῆς Κορυτσᾶς¹⁵⁷. Διδακτικὴ εἶναι ἡ σύγκριση τῶν καλύτερα

¹⁵⁵ P. Thomo, «Byzantine Monuments on Great Prespa», *Byzantine Macedonia. Art, Architecture and Hagiography*, Melbourne 2001, 101, εἰκ. 223.

¹⁵⁶ Ε. Τσιγαρίδας, «Φορητὲς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰ. τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῆς Καστοριάς», *Διεθνὲς Συμπόσιο Βυζαντινὴ Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη 1995, 348, εἰκ. 2.

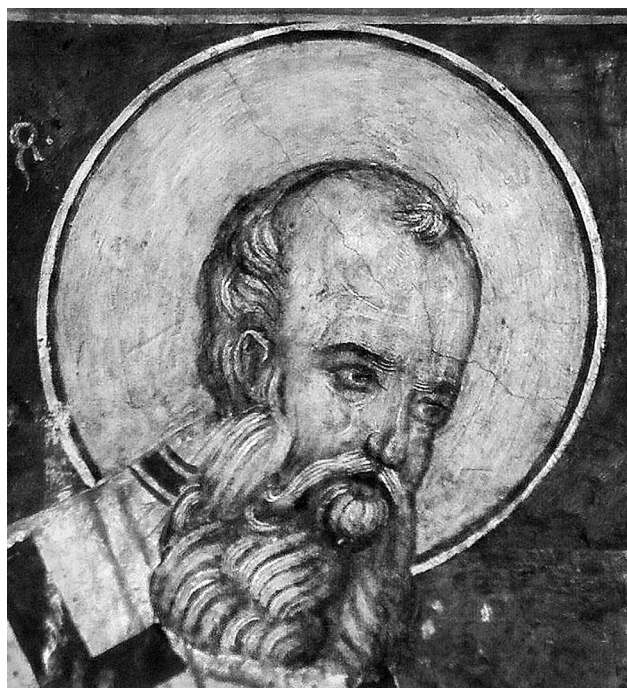
¹⁵⁷ *Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, Nice 1993, 51, ἀριθ. 2. Πρβλ. καὶ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου στηθαίου στὸ ἴδιο μουσεῖο: *Εἰκόνες ἀπὸ τῆς ὀρθόδοξης κοινότητος τῆς Ἀλβανίας*, Θεσσαλονίκη 2006, ἀριθ. 4, 6.



Εικ. 32. Βυζαντινὸ Μουσείο Καστοριάς. Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου.

διατηρημένων κεφαλῶν τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν τῆς Κάτω Μερόπης με ἀὐτὲς τῆς μονῆς Μυρτιάς (Εἰκ. 33). Οἱ διακριτικὲς ρυτίδες τῆς Μυρτιάς εἶναι στὴν Κάτω Μερόπη ἰδιαίτερα τονισμένες, καὶ τὸ μαλακὸ πλάσιμο τῆς Μυρτιάς ποὺ προσέδιδε μιὰ μειλίχια ἔκφραση στὰ πρόσωπα ἔχει σκληρύνει καὶ θυμίζει ἔργα τοῦ ἐργαστηρίου τῆς Καστοριάς, ποὺ προφανῶς ὁ ζωγράφος ἐγνώρισε μετὰ τὴν διακόσμηση τῆς Μυρτιάς¹⁵⁸.

Οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι τοῦ βορείου τοῖχου ἔχουν μικρὰ μάτια καὶ ἔντονα καμπύλα φρύδια. Στὸν ἅγιο



Εἰκ. 33. Μονὴ Μυρτιάς. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.

Στέφανο καὶ τὸν ἀρχάγγελο Μιχαὴλ λίγα ἔντονα δύσκαμπτα φῶτα σχεδιάζουν τοὺς ὄγκους (Εἰκ. 11, 25). Τὰ στόματα εἶναι μικρά, με παχὺ κάτω χεῖλος. Τὰ τονισμένα καμπύλα φρύδια ἐνώνονται με τριγωνικὴ σκιά στὴν ρίζα τῆς μύτης (Εἰκ. 11-12).

Στὰ ἐνδύματα οἱ πτυχὲς εἶναι τονισμένες, δύσκαμπτες, συχνὰ ἀνόργανες, καὶ ἔχουν μερικὲς φορὲς διχαλωτὴ ἀπόληξη, ὅπως στοὺς καλύτερα διατηρημένους ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους τῆς Κοινωνίας. Λευκὴ πινελλιὰ παρακολουθεῖ ἄτεχνα τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος στὸν Χριστὸ καὶ στοὺς ἱεράρχες τῆς ἀψίδας, καθὼς καὶ στὸν τελευταῖο ἀπόστολο τοῦ ἀριστεροῦ ὁμίλου τῆς Κοινωνίας¹⁵⁹.

Λίγες εἶναι οἱ ἀνορθογραφίες στὶς σωζόμενες ἐπιγραφές: *Ἐξερέτως τῆς Παναγίας Ἀχράντου* στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγίου Γρηγορίου, *ταῖς σαρκικῆς* στοῦ Μεγάλου Βασιλείου, *ἐστὴν καὶ τὶ ἐστήκαται* στὴν Ἀνάληψη, *Ἡ ὑπερφία προσευχὴ* στὴν σκηνὴ στὸ Ὅρος τῶν Ἑλαιῶν, *οἰσερχόμενοι καὶ εἰτυμασμένον* στὴν Δευτέρα Παρουσία¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Πρβλ. τὲς εἰκ. 29-31 με τὲς εἰκ. 5, 7, 11 καὶ 29 τῆς Ἀργέβη.

¹⁵⁹ Γιὰ πιθανὴ προέλευση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ πρβλ. P. Miljković-Pepel, «L'origine d'un élément stylistique sur des fresques de Sainte-

Sophie à Ohrid», ZRVI 5 (1958), 125-129.

¹⁶⁰ Πρβλ. ἀνωτέρω, σ. 152, 154, 156, 168, 177.

Χρονολόγηση. Διάφορες χρονολογίες έχουν προταθεί για τις τοιχογραφίες της Παναγίας στην Κάτω Μερόπη. Ὁ Χατζηδάκης τις εἶχε τοποθετήσει μετὰ ἀπὸ τοὺς διακόσμους τῆς Κρήτης καὶ τῆς Αἰτωλίας¹⁶¹. Ὁ Ὁρλάνδος διετύπωσε τὴν ἄποψη ὅτι «ἡ χρονολογία 1413, ἣν ἀνέγνωσεν ὁ Λαμπρίδης, πρέπει νὰ εἶναι ἐσφαλμένη ... Ἴσως θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωσθῇ 1493»¹⁶². Ὁ Διγενὴς ὅμως ἀναγράφει τὶς χρονολογίες ἀπὸ κτίσεως κόσμου καὶ ὄχι ἀπὸ Χριστοῦ. Ἡ Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη ἐντάσσει τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας μεταξὺ τῶν δύο ἄλλων διακόσμων τοῦ ἴδιου ζωγράφου, θεωρώντας ὅτι ἀκολουθοῦν στὴν τεχνοτροπία τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Πατέρων στὸ Σέλινο μᾶλλον παρὰ αὐτὲς τῆς Μυρτιάς¹⁶³. Ἀνάλογη ἄποψη ἔχει διατυπώσει ἡ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου¹⁶⁴. Ἡ Μ. Ἀγρέβη ὑποστηρίζει ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς Μυρτιάς καὶ τῆς Μερόπης «ἐκτελέστηκαν σὲ ἰδιαίτερα κοντινὴ χρονικὰ περίοδο» καὶ ὅτι ὁ διάκοσμος τῆς Μερόπης προηγεῖται¹⁶⁵. Ἄν ὑποτεθεῖ ὅτι ὁ Λαμπρίδης εἶχε διαβάσει σωστὰ τὸν ἀριθμὸ 13 στὴν ἐπιγραφή, θὰ ἐπρόκειτο γὰρ τὸ ἔτος 7013, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ 1504/5, τριάντα πέντε ὁλόκληρα χρόνια ἀπὸ τὴν διακόσμηση τῶν Ἁγίων Πατέρων στὰ Ἀπάνω Φλώρια, ὅπου ὁ Ξένος ἔχει ἤδη ἀφομοιώσει τὴν τέχνη τῶν Κρητικῶν ὁμοτέχνων του. Μποροῦμε ὅμως νὰ

ὑποθέσωμε ὅτι εἶναι ὁ ἀριθμὸς τῆς ἰνδικτιῶνος, τὴν ὁποία παραλείπει ὁ Ξένος στὰ Ἀπάνω Φλώρια ἀλλὰ τὴν ἀναγράφει στὴν Μυρτιά. Ἡ 13ῃ ἰνδικτιῶν ἀντιστοιχεῖ στὰ ἔτη 6989 καὶ 7004 ἀπὸ κτίσεως κόσμου (ἀντιστοιχῶς 1480/1 καὶ 1495/6 ἀπὸ Χριστοῦ). Σύμφωνα μετὰ τὴν εἰκασία αὐτὴ ὁ Ξένος ἐργάσθηκε στὸν ἡπειρωτικὸ ναὸ μία ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς χρονολογίες, μετὰ πιθανώτερη τὴν πρώτη, ἂν ἀκολουθήσωμε τὴν ἄποψη τῆς Μαρίας Βασιλάκη, τῆς Μυρτάλης Ἀχειμάστου καὶ τῆς Μαρίας Ἀγρέβη, ἢ τὴν δεύτερη, σύμφωνα μετὰ τὴν γνώμη τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη. Ὑπὲρ τῆς τελευταίας αὐτῆς ἀπόψεως συνηγορεῖ ἡ πρόσληψη εἰκονογραφικῶν στοιχείων ποὺ ἐπιχωριάζουν στὴν Ἡπειρο καὶ τὴν Μακεδονία (χορευτὲς στὸν Ἑμπαιγμό) καὶ ἡ υἱοθέτηση σὲ μορφές, ὅπως οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, τῆς ἀντικλαστικῆς τεχνοτροπίας ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ζωγραφικὴ τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰῶνος. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὸν χρονολογημένο στὸ 1491 διάκοσμο τῆς μονῆς Μυρτιάς. Πρόκειται γὰρ μία ἀπλή εἰκασία, ποὺ φυσικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ.

Ἀκαδημία Ἀθηνῶν
kevmt@academyofathens.gr

¹⁶¹ Μ. Χατζηδάκης, «Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα», *Ἡ πεντακοσιοστὴ ἐπέτειος ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, Ἀθῆναι 1953, 233. Ὁ ἴδιος, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση*, τ. 1, Ἀθῆνα 1987, 77.

¹⁶² Ὁρλάνδος, «Μυρτιά», 99.

¹⁶³ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ἀπάνω Φλώρια», 567-569.

¹⁶⁴ Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπηῶν*, ἔ.ἀ.

(ὑποσημ. 29), 233 σημ. 46.

¹⁶⁵ Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, 252.

Προέλευση εἰκόνων

Εἰκ. 1, 5, 7-8, 10-12, 14-17, 19-31: Π. Α. Βοκοτόπουλος. Εἰκ. 2, 3: Γ. Φουστέρης. Εἰκ. 4, 6, 9, 13, 18: Ἰω. Χουλιαράς. Εἰκ. 32: Τσιγαρίδας, ἔ.ἀ. (ὑποσημ. 156), εἰκ. 3 σ. 357. Εἰκ. 33: Ἀγρέβη, *Μονὴ Μυρτιάς*, εἰκ. 5.

Panayotis L. Vocotopoulos

THE PAINTER XENOS DIGHENIS IN EPIRUS

The painter Xenos Dighenis, from Mouchli in Arkadia, painted the walls of a church in Apano Floria in Western Crete in 1470 and the original church of Myrtia monastery in Aitolia in 1491. The frescoes of another church in Kato Meropi, Epirus, suffered major fire damage around 1921. The remains of the painted decoration were conserved in 1968. These included the Panagia with Christ, the Communion of the Apostles and co-officiating hierarchs in the sanctuary, individual saints in the lower and gospel scenes in the upper zone of the nave, and the Last Judgment on the east wall of the narthex (the front face of the original church). Like Xenos' other two fresco decorations, the scenes generally follow the iconography and

style of the Cretan School, already formed in the first half of the 15th century. The presence of iconographic details unknown in Cretan art, but found from the 14th century in Epirus and Macedonia, and the harsh, schematic modelling of some of the figures recalling works of the late 15th century in Western Macedonia show that the painter had in the intervening period become familiar with the art of these regions, and would suggest a dating for the painted decoration of Kato Meropi shortly after the wall paintings of Myrtia monastery.

*Academy of Athens
kevmt@academyofathens.gr*