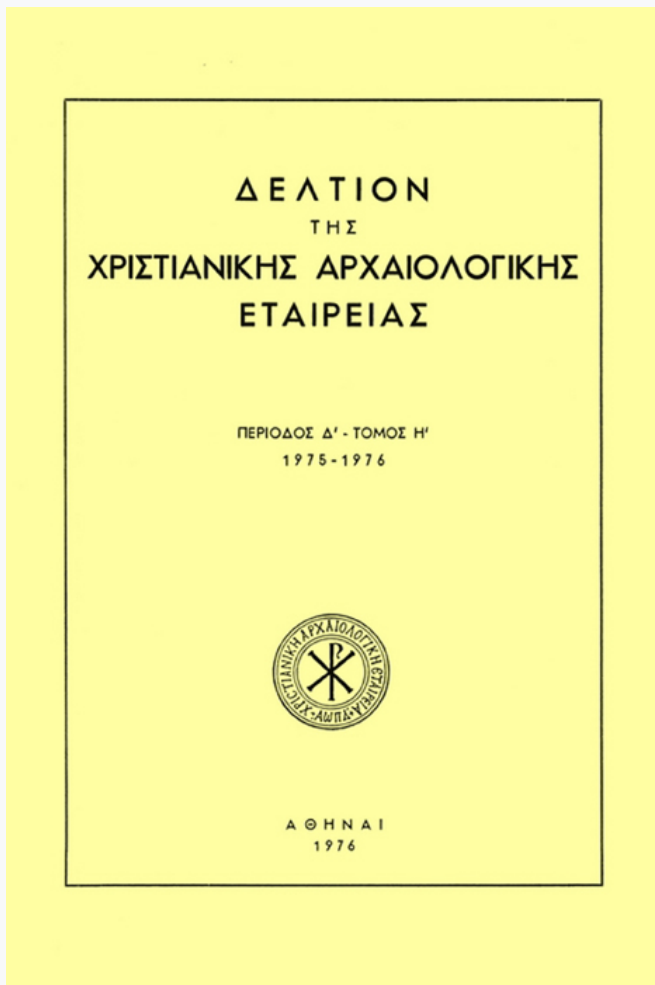


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 8 (1976)

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976)



Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου  
Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους  
Θεσσαλονίκης (πίν. 1-5)

Ανδρέας ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.845](https://doi.org/10.12681/dchae.845)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. (1976). Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (πίν. 1-5). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 8, 1-18.  
<https://doi.org/10.12681/dchae.845>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου  
εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (πίν. 1-5)

Ανδρέας ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976) • Σελ. 1-18

ΑΘΗΝΑ 1976

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ  
ΤΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ  
ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΑΓΙΟΥΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥΣ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

(ΠΙΝ. 1 - 5)

Ἡ τοιχογραφία ἢ εἰκονίζουσα τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου<sup>1</sup>, πού ἐδῶ πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ, εὐρίσκεται εἰς τὸν ἐσωνάρθηκα τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης. Ἡ ἀρκετὰ κατεστραμμένη σύνθεσις αὐτὴ εἶναι λίαν ἐνδιαφέρουσα διὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς εἰκονογραφίας τοῦ κυριωτέρου ἐπεισοδίου εἰς τὴν σειρὰν τῶν εἰκόνων ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τοῦ Μεγαλομάρτυρος, αὐτὸς δὲ εἶναι ὁ λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον ἐκρίναμεν σκόπιμον νὰ τὴν ἐξετάσωμεν εἰς τὴν προκειμένην μελέτην.

Ἡ μελέτη αὐτὴ ἔγινε μὲ βάσιν τὸ παλαιὸν σχέδιον πού εἶχον ἄλλοτε ἐκπονήσει (εἰκ. 1) καὶ μὲ τὰς φωτογραφίας τὰς ληφθείσας μετὰ τὸν τελευταῖον καθαρισμόν μέρους τῶν τοιχογραφιῶν ὑπὸ τοῦ συνεργείου τοῦ διευθυνομένου ὑπὸ τοῦ κ. Φ. Ζαχαρίου, εἰς τὴν καλωσύνην τοῦ ὁποίου ὀφείλονται αἱ συνοδεύουσαι τὴν παροῦσαν μελέτην καὶ διὰ τὰς ὁποίας θερμότητά τὸν εὐχαριστῶ.

Ἡ σύνθεσις πού ἐδῶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εὐρίσκεται εἰς τὸ βόρειον ἄκρον τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ἐσωνάρθηκος, ὑπεράνω τοῦ ἀριστεροῦ μικροῦ ἀνοίγματος τοῦ ὁδηγοῦντος εἰς τὸν κυρίως ναόν.

Εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν (πίν. 1) παριστάνεται ἀριστερά, ὡς πρὸς τὸν θεατὴν, ὁ Ἅγιος Δημήτριος καθήμενος ἐπὶ βαθμίδος μαρμαρίνης κλίμακος. Τὸ σῶμά του ἀπὸ τοῦ στήθους καὶ κάτω λείπει, ἐκτὸς ἀπὸ μικρὸν τμήμα τοῦ δεξιοῦ ποδός. Ὁ Μάρτυς στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς δεξιὰ, πρὸς τὸ μέρος δηλαδὴ τῶν λογχιζόντων στρατιωτῶν, καὶ στηρίζει τὴν δεξιὰν ἐπὶ τῆς ὑψηλοτέρας βαθμίδος τῆς κλίμακος, τὴν δὲ ἀριστερὰν ὑψώνει

---

1. Ὁ μόνος πού ἀναφέρει τὴν τοιχογραφίαν εἶναι ὁ Janin, ἀλλὰ μὲ πλήρη παρανόησιν: «saint Démétrios repousse une attaque contre Thessalonique représentée par une jeune femme». Ὡς jeune femme φαίνεται ὅτι ἐξέλαβε τὸν Λουῖπον. Βλ. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 354.

πρὸς τὰ ἄνω. Ὅπισθεν αὐτοῦ ἴσταται ὄρθιος ὁ ὑπηρέτης τοῦ Λοῦπος στρέφων καὶ αὐτὸς τὴν κεφαλὴν πρὸς δεξιὰ καὶ κάμπτων τὴν ἀριστερὰν τοῦ χεῖρα πρὸ τοῦ στήθους μὲ τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἔξω. Ὑπεράνω τοῦ Ἀ-



Εἰκ. 1. Ἡ κατάσταση τῆς τοιχογραφίας περὶ τὸ 1927.

γίου εἰκονίζεται Ἄγγελος κατερχόμενος ἐκ τοῦ οὐρανοῦ καὶ κρατῶν χρυσοῦν στέφανον, διὰ τὸ ἐπιθέσει ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ Μάρτυρος. Εἰς τὸ βάθος τῆς συνθέσεως οἰκοδόμημα, ἡ φυλακή, μὲ τριγωνικὸν ἀέτωμα εἰς τὴν στενὴν τοῦ πλευρᾶν, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνοίγεται θύρα (πίν. 2).

Εἰς τὸ δεξιὸν μέρος τῆς παραστάσεως (πίν. 3) εἰκονίζονται τέσσαρες

στρατιώται με θώρακας. Δύο ἐξ αὐτῶν φοροῦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κωνικὴν περικεφαλαίαν. Ὅλοι κρατοῦν δόρυ, τὸ ὁποῖον κατευθύνουν κατὰ τοῦ στήθους τοῦ Ἁγίου.

Εἰς τὸ μέσον τέλος τοῦ ἄνω μέρους, ὑπεράνω τοῦ Μάρτυρος, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ.

Ἡ τοιχογραφία εἰς τὸ κάτω αὐτῆς μέρος εἶναι ἔλλειπῆς ἐξ αἰτίας τοῦ ἡμικυκλικοῦ ἄνω ἀνοίγματος τῆς εἰσόδου πρὸς τὸν κυρίως ναόν. Τοῦτο θὰ ἠδύνατο νὰ ὀδηγήσῃ εἰς τὴν ὑπόθεσιν ὅτι τὸ ἀνοίγμα αὐτὸ ἐγένετο ἀργότερον καὶ ὅτι κατὰ τὴν κατασκευὴν του κατεστράφη τὸ κάτω μέρος τῆς τοιχογραφίας. Μίαν τοιαύτην ὁμως σκέψιν ἀποκλείει τὸ γεγονός ὅτι εἰς τὸ ἐσωρράχιον τοῦ τόξου τῆς θύρας αὐτῆς σώζονται λείψανα τοιχογραφίας με κοσμήματα ποῦ δεικνύουν ὅτι ἡ εἴσοδος αὕτη, ὅπως καὶ ἡ ἀντίστοιχος εἰς τὸ νότιον ἄκρον τοῦ ἰδίου τοίχου, ὅπου ἡ παράστασις τοῦ μαρτυρίου τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα, ἀνήκουν εἰς τὸ ἀρχικὸν κτίσμα. Τὸ μόνον λοιπὸν βέβαιον εἶναι ὅτι εἰς χρόνους μεταγενεστέρους, ὅταν ἡ ἐκκλησία εἶχε μεταβληθῆ εἰς τζαμί, τὸ τόξον τοῦ ἀνοίγματος εἶχε πάθει ζημίας, αἱ ὁποῖαι παρέσυραν μέρος τῆς τοιχογραφίας, τὸ κάτω δηλαδή μέρος τοῦ Δημητρίου καὶ τῶν στρατιωτῶν.

Ἡ τοιχογραφία ποῦ ἐδῶ ἐξετάζομεν παρουσιάζει ὡς πρὸς τὴν σύνθεσιν ἀναμφισβήτητον σχέσιν πρὸς τὴν γνωστὴν «Ἐκφρασιν» τοῦ Ἰωάννου ἢ τοῦ Μάρκου Εὐγενικοῦ τὴν περιγράφουσαν εἰκόνα τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου<sup>2</sup>. Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ παραβάλωμεν ἐκάστην μορφήν τῆς συνθέσεως πρὸς τὸ ἀντίστοιχον χωρίον τῆς Ἐκφράσεως, διὰ νὰ καταστῆ ἀπολύτως φανερὰ ἡ ὑπάρχουσα στενωτάτη συγγένεια.

Οὕτω: Ὁ Ἁγιος Δημήτριος: ἐπὶ τινων ὡς ὀρεῶν πρὸ ταύτης (τῆς φυλακῆς) κάθηται λιθίνων βαθμῶν (...). Τὴν μὲν γὰρ λαιὰν χεῖρα τῆ κατέδρα ἀπερείσας στερωῶς, τὴν δεξιὰν δὲ τείνας ὑψοῦ, εὐπρεπῆ ταῖς λόγχαις ὑποτίθησι τὴν πλευράν...<sup>3</sup>.

Ὁ Λοῦπος: Ὁ γε μὴν παρεστῶς ὀπισθεν οἰκέτης τῶ μαρτυρι Λοῦπος ὁ ἱερός, φρίττει πρὸς τὰ παρόντα καὶ ὑποστέλλεται καὶ δηλός ἐστι φυγὴν ἐννοῶν οἰκτω δὲ ὅμως νικώμενος καὶ τῆ πρὸς τὸν δεσπότην εὐνοία ὑφίσταται καὶ συμμερίζεται τὰ δεινά, τῶ τῆς ψυχῆς τέως ἄλλγει. Καὶ τὸ μὲν

2. C. L. Kayser, Philostratei Libri de Gymnastica quae supersunt... Accedunt Marci Eugenici, Imagines et Epistulae..., Heidelbergae 1840, 129 κ. ἑ.

3. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ἡ θέσις τῶν χειρῶν εἶναι ἀντίστροφος. Τὸν λόγον θὰ δοκιμάσωμεν νὰ ἐξηγήσωμεν κατωτέρω.

ἄλγος καὶ τὴν δειλίαν, τῷ σχήματι καὶ ταῖν χερσὶν ὑποφαίνει, τῇ μὲν ἀναιρούμενος τοῦ χιτῶνος τὰ κράσπεδα καὶ οἶον συστέλλων καὶ συσφίγγων πάντοθεν ἑαυτὸν (...). Τὴν δ' ἀνατείνων ἐκπεπληγμένος, ἀντερείδουσαν οἶονεὶ πρὸς τὴν ὄψιν τῶν φοβερῶν. Ἡ δ' ἀνία σαφέστατα παντὸς τοῦ προσώπου κατακρατεῖ. Κλαυσομένῳ γὰρ ἔοικεν (πίν. 4).

Ὁ Ἅγγελος: Τὰ μέντοι γέρα τῶν τοσούτων ἄθλων οὐ πόρρω γε Δημητρίου, ἀλλὰ μετέωρος ὁ στέφανος ὑπὲρ κεφαλῆς ἤδη, διὰ τῆς τοῦ καταπτάντος οὐρανόθεν ἀγγέλου χειρός.

Ἡ ὄχι καλὴ διατήρησις τοῦ δεξιοῦ μέρους τῆς τοιχογραφίας, ὅπου οἱ δῆμοι, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ διακρίνωμεν ἂν εἰκονίζετο ἐκεῖ καὶ ὁ στρατιώτης ποῦ ἀναφέρει ὁ Εὐγενικός, τὸν ὅποιον εἶλε καὶ κατεγοήτευσεν ἢ χάρις τοῦ ἀθλητοῦ (δηλ. τοῦ Δημητρίου). Κατὰ τὴν Ἐκφρασιν, οὗτος εἰσῆει φειδῶς (...) καὶ ἀνέχειν τὸ δόρυ, καὶ οὐκ ἐμβάπτειν ἐθέλειν τῇ μακαρίᾳ πλευρᾷ. Εἶναι ἴσως πιθανὸν ὅτι ὁ στρατιώτης αὐτὸς δὲν εἰκονίσθη εἰς τὴν ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν δι' ἔλλειψιν χώρου, ὅπως τοῦτο θὰ συνέβη καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ναγκορίτσινο, περὶ τῆς ὁποίας θὰ γίνῃ λόγος μετ' ὀλίγον. Φαίνεται ὅμως ὅτι οὗτος παριστάνεται ἴσως εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Λαύρας καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη ποῦ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν κατωτέρω.

Ἀπὸ τὴν οὕτω γενομένην παραβολὴν τοῦ κειμένου τοῦ Εὐγενικοῦ πρὸς τὴν ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι ὁ συγγραφεὺς τῆς Ἐκφράσεως περιγράφει ἓνα σχεδὸν αἰῶνα ἀργότερον<sup>4</sup> σύνθεσιν ἐντελῶς ὁμοίαν πρὸς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς.

Μεταξὺ ὅμως τῆς περιγραφῆς τοῦ Εὐγενικοῦ καὶ τῆς τοιχογραφίας ποῦ ἐξετάζομεν ὑπάρχει μία διαφορὰ λίαν αἰσθητῆ. Ἡ ὄλη δηλαδὴ σύνθεσις εἰς τὴν τοιχογραφίαν ἔχει ἐκτελεσθῆ κατὰ τρόπον ἀντίστροφον ἀπὸ τὴν εἰκόνα ποῦ περιγράφει ὁ Εὐγενικός. Πράγματι, ὁ Ἅγιος Δημήτριος εἰς τὴν τοιχογραφίαν στηρίζει ἐπὶ τῆς βαθμίδος τῆς κλίμακος τὴν δεξιὰν καὶ ὑψώνει τὴν ἀριστεράν. Εἰς τὸ κείμενον ὅμως τοῦ Εὐγενικοῦ περιγράφεται ἀντιστρόφως: *Τὴν μὲν γὰρ λαιὰν χεῖρα τῇ καθέδρᾳ ἀπερείσας στερορῶς, τὴν δεξιὰν δὲ τείνας ὑψοῦ, εὐπρεπῆ ταῖς λόγχαις ὑποτίθησι τὴν πλευράν.* Αὐτὴ δὲ εἶναι καὶ ἡ ὀρθὴ θέσις, δεδομένου ὅτι ὁ Μάρ-

4. Ἡ διὰ τοιχογραφῶν διακόσμησις τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ἐγινε πιθανώτατα μετὰ τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1314. Οἱ Εὐγενικοί, Ἰωάννης καὶ Μάρκος, ἤκμασαν, ὡς γνωστόν, κατὰ τὸ πρῶτον περίπου ἡμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος. Βλ. K. Krumbacher, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς λογοτεχνίας. Μετάφρ. Γ. Σωτηριάδου (Βιβλιοθ. Μαρασλῆ), Π, Ἀθήναι 1900, 174 κ. ἑ. Πρβ. καὶ H. - G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1959, 755 κ.ἑ., 758 κ.ἑ.

τους ήθελε, ως αναφέρουν τὰ κείμενα, νὰ δεχθῆ τοὺς λογχισμοὺς εἰς τὴν δεξιὰν πλευράν, ὅπως καὶ ὁ Ἰησοῦς ἐπὶ τοῦ σταυροῦ<sup>5</sup>: "Ὅτι δὲ καὶ ὁ Ἰησοῦς ἐδέχθη τὴν πληγὴν τῆς λόγχης εἰς τὴν δεξιὰν πλευράν, ἂν καὶ ὁ Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης, ὁ μόνος ἀναφέρων τὸ γεγονός, δὲν ὀμιλεῖ περὶ αὐτοῦ σαφῶς<sup>6</sup>, ἐξάγεται ὁμως τοῦτο ἀπὸ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα<sup>7</sup>.

"Ὅτι δὲ τέλος εἰς τὴν ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν πρόκειται πρᾶγματι περὶ ἀντιστροφῆς τῆς συνθέσεως δύναται νὰ ἐπιβεβαιωθῆ καὶ ἐκ τῆς εἰς ἄλλα μνημεῖα παραστάσεως τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου καὶ ἐκ τῆς μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς<sup>8</sup>, ἀλλὰ καὶ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, εἰς τοὺς ὁποίους ἀνήκει ἡ τοιχογραφία ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ<sup>9</sup>. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου λίαν διδακτικὴ εἶναι ἡ ἀπὸ τοῦ 1317/18 τοιχογραφία τοῦ Ναγκορίτσινο, περὶ τῆς ὁποίας ὁ λόγος μετ' ὀλίγον (βλ. σημ. 35), ὅπως ἐπίσης ἡ μικρὰ εἰκὼν ἡ ἀποκειμένη εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν μονὴν τῆς Λαύρας (πίν. 5), ἡ ὁποία φαίνεται ἀνήκουσα εἰς τὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος, δηλαδὴ εἰς τοὺς ἰδίους περίπου χρόνους ποὺ ἐγράφη ἡ Ἐκφρασις τοῦ Εὐγενικοῦ<sup>10</sup>. Τὴν ὀρθὴν τέλος αὐτὴν διάταξιν τῆς συνθέσεως ἐπανευρίσκωμεν περὶ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος εἰς τὴν γνωστὴν εἰκόνα μετὴν ὑπογραφῆν τοῦ Γεωργίου Κορτεζᾶ τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη<sup>11</sup>. Αὕτη, συμφώνως μετὰ τὴν τάσιν ὀρισμένων ἀγιογράφων τῶν

5. Βλ. τὰ σχετικὰ κείμενα εἰς τὴν Α.Ε. 1936, 122, σημ. 3-8.

6. Ἄλλ' εἰς τῶν στρατιωτῶν λόγχῃ αὐτοῦ τὴν πλευρὰν ἐνυξεν (Ἰω. 19. 34).

7. Acta Pilati, B. XI : C. Tischendorf, Evangelia apocrypha, 2a εκδ., Lipsiae 1876, 311 : εἰς στρατιώτης ἐλόγγησεν αὐτὸν ἐν τῇ δεξιᾷ πλευρᾷ... Ἐξ αὐτοῦ παρελήφθη πιθανῶς καὶ εἰς τὸ Συναξάριον τῆς Μ. Παρασκευῆς : Τριῶδιον, εκδ. Βενετίας 1876, 380 Α. : Εἰς δὲ τις τῶν στρατιωτῶν (...) ἀνατείνας τὸ δόρυ, κατὰ τὴν δεξιὰν πλευρὰν νύττει τὸν Χριστόν...

8. Ὅπως ἡ μικρογραφία τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β' εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Βατικανοῦ (προχείρωσ εἰς τὴν Α.Ε. 1936, 117, εἰκ. 8) καὶ τὸ κιβωτίδιον τοῦ Βατοπεδίου (αὐτόθι, παρένθετος πίν. Β', 2β).

9. Ὅπως π.χ. ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ. Gr. Th. F. 1 τῆς Βιβλιοθήκης Bodleian τῆς Ὁξφόρδης, φ. 55 r, κοσμηθέντος εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν διὰ τὸν Δημήτριον Παλαιολόγον (1322 - 1340). Βλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970, 28 κ.έ. πίν. III καὶ ἐδῶ εἰκ. 2.

10. Ἐδημοσιεῦθη ὑπὸ Μ. Chatzidakis, L'icone byzantine ἐν Fondazione Giorgio Cini. Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 2, Venezia 1959, 38, εἰκ. 25 (= Μ. Chatzidakis, Studies in Byzantine Art and Archaeology, London 1972, XVI). Βλ. καὶ σ. 37. Τὴν ἐδῶ δημοσιευομένην φωτογραφίαν ὀφείλω εἰς τὴν εὐγενῆ καλωσύνην τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη, τὸν ὁποῖον καὶ ἀπὸ τὴν θέσιν αὐτὴν θερμῶς εὐχαριστῶ.

11. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθήναι 1936, πίν. 11, ἀριθ. 9 καὶ σ. 17 κ.έ.

χρόνων εκείνων, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Κορτεζάς, ἀντιγράφει ἀρκετὰ πιστὰ πρότυπον τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων<sup>12</sup>.

Ἄλλὰ ἡ τοιχογραφία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων δὲν εἶναι τὸ μόνον παλαιολόγειον μνημεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον παρατηρεῖται ὁμοία ἀντίστροφος διάταξις τῆς συνθέσεως. Ταύτην πράγματι εὐρίσκομεν περὶ τὸ 1300 καὶ εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ<sup>13</sup>.

Ἦδη ὁμως προκύπτει τὸ ἐρώτημα : Ποῖος ὁ λόγος τῆς ἀντιστροφῆς τῆς συνθέσεως εἰς τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα; Ἡ ἀπάντησις εἰς τὸ ἐρώτημα τοῦτο δὲν εἶναι βεβαίως εὐχερῆς. Ἡ μόνη ὑπόθεσις, τὴν ὁποίαν θὰ μοῦ ἦτο δυνατόν νὰ διατυπώσω, σχετίζεται πιθανὸν μὲ τὴν θέσιν τῆς παραστάσεως εἰς τὰ δύο μνημεῖα. Ἡ σύνθεσις δηλαδὴ αὐτὴ εἰς τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους εὐρίσκεται, ὡς εἶδομεν, εἰς τὸ βόρειον ἄκρον τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ἐσωνάρθηκος. Μετὰ τὴν παράστασιν αὐτὴν προχωροῦντες ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ εὐρίσκομεν τοιχογραφίαν παριστάνουσαν τὴν Θεοτόκον βρεφοκρατοῦσαν ἐν προτομῇ<sup>14</sup>. Νομίζω λοιπὸν πιθανὸν ὅτι ὁ Ἅγιος Δημήτριος λογιζόμενος εἰκονίσθη ἴσως εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεως, διὰ νὰ μὴ παριστάνεται μὲ τὰ νῶτα ἐστραμμένα πρὸς τὴν παραπλεύρωσιν εἰκόνα τῆς Θεομήτορος.

Ἄνάλογος εἶναι, νομίζω, καὶ ἡ περίπτωσις τῆς τοιχογραφίας τῆς Μητροπόλεως εἰς τὸν Μυστρᾶν. Αὕτη εὐρίσκεται εἰς τὸ πρὸς ἀνατολὰς ἄκρον τοῦ βορείου κλίτους<sup>15</sup>. Ἄν ὁ Μάρτυς εἰκονίζετο δεχόμενος τοὺς λογχοισμοὺς εἰς τὴν δεξιάν του πλευράν, θὰ εἶχεν οὗτος ἐστραμμένα τὰ νῶτα πρὸς τὸ Ἱερόν, πλησίον τοῦ ὁποίου εὐρίσκεται ἡ παράστασις.

Αὕτῃ εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἡ μόνη ὑπόθεσις ποῦ θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ ἐξηγήσῃ τὴν ἀντίστροφον διάταξιν τῆς συνθέσεως, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, καθὼς καὶ εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ.

12. Διὰ τοὺς ζωγράφους αὐτοὺς βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν. Ἀθήναι 1957, 160 κ.έ.

13. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 70. 2. Φωτογραφία μετὰ τὸν καθαρισμόν τῆς τοιχογραφίας ἐν W. F. Volbach - J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3), πίν. 182.

14. Εἰκὼν ἐν *Art et Société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines à Venise, en septembre 1968, Venise 1971*, [Βιβλιοθήκη τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν Βενετίας, ἀριθ. 4], πίν. XXXI, εἰκ. 17.

15. Διὰ τὴν θέσιν τῆς εἰκόνας βλ. Millet, ἐνθ' ἄνωτ. Κείμενον εἰς τὴν σ. 12, ἀριθ. 70.



Μίαν ἄλλην πλευρὰν ποὺ παρουσιάζει ἡ μελέτη τῆς τοιχογραφίας τῆς ἐδῶ ἐξεταζομένης εἶναι ἡ τεχνοτροπία τῆς. Ταύτην εὐρίσκομεν βεβαίως καὶ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας ποὺ κοσμοῦν τὸ μνημεῖον, περὶ αὐτῆς δὲ ἐκάμαμεν καὶ ἀλλαγῶ λόγον. Ἐδῶ θὰ περιορισθῶμεν μόνον εἰς ὅ,τι ἀφορᾷ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ποὺ ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῆς παρούσης μελέτης. Εὐρυτέρα ἄλλωστε ἐξέτασις τῶν προβλημάτων ποὺ παρουσιάζει ἡ τεχνοτροπία τῆς ὅλης διακοσμήσεως τοῦ μνημείου δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ πρὸ τοῦ συντελουμένου ἤδη τελειωτικοῦ καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῆς ἀπαλλαγῆς τῶν ἀπὸ τὰ τουρκικὰ ἀσβεστώματα.

Ἡ παράστασις τοῦ Μαρτυρίου οὐσιωδῶς διαφέρει, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν, ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ ὅλη διακόσμησις τοῦ μνημείου, ἀπὸ τὰ, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, μέχρι τοῦδε γνωστὰ ζωγραφικὰ ἔργα τὰ σωζόμενα καὶ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ γενικώτερον εἰς τὴν Μακεδονίαν. Τὸ ἔντονον ρεαλιστικὸν στοιχεῖον ποὺ χαρακτηρίζει τὰ ζωγραφικὰ αὐτὰ ἔργα λείπει ἀπὸ τὴν σύνθεσιν τὴν ἐδῶ ἐξεταζομένην. Εἰς αὐτὴν ἡ ἀπόδοσις τῆς τραγικῆς πραγματικότητος γίνεται μὲ ἑλληνιστικὴν ὅλως εὐγένειαν, μὲ τρόπον συγκρατημένον, μὲ στοιχεῖα δηλαδὴ ποὺ δὲν συναντῶμεν εἰς τὰ μέχρι τοῦδε γνωστὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονίας.

Ἄρκει νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς τὴν εἰκόνα τοῦ Λούπου, τοῦ ὑπηρετοῦ τοῦ Μάρτυρος, τὴν σχετικῶς καλλίτερον διατηρουμένην εἰς τὴν τοιχογραφίαν (πίν. 4), ὀρθίου ὀπισθεν τοῦ Δημητρίου, διὰ νὰ πεισθῇ περὶ τούτου. Ἡ μορφή αὐτὴ φαίνεται ὅτι εἶχεν ἰδιαιτέρως ἐλκύσει τὸν Εὐγενικόν, ὁ ὁποῖος μὲ πολλὴν ἀγάπην καὶ διὰ μακροτέρων τὴν περιγράφει, ὅπως εἶδομεν, εἰς τὴν Ἐκφρασίαν του. Ἡ πρὸς τὸν Ἅγιον ἐστραμμένη καὶ ἐλαφρῶς κλίνουσα πρὸς τὸν ἀριστερὸν ὄμον κεφαλὴ τοῦ Λούπου ἔχει θαυμαστὴν πράγματι χάριν καὶ εὐγένειαν. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Λούπου ὁ Εὐγενικὸς διακρίνει τὴν πάλιν τῶν αἰσθημάτων ποὺ τὸν κατέχουν. Τὸν φόβον ποὺ τὸν φέρει εἰς τὴν σκέψιν τῆς φυγῆς, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὅμως τὸν ἀποτρέπει ἡ λύπη καὶ ἡ ἀγάπη πρὸς τὸν κύριόν του, ἡ δειλία τέλος ποὺ τοῦ φέρει τὰ δάκρυα εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς *κλαυσομένῳ γὰρ ἔοικεν*. Πάντα ταῦτα ὅμως ἀποδίδονται μὲ τρόπον ἐξόχως λεπτὸν καὶ διακριτικόν.

Ἄλλ' ἂν ἡ τεχνοτροπία ποὺ διεπιστώσαμεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων εἶναι ξένη πρὸς τὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονίας τὰ ἀνήκοντα εἰς τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιον καὶ μὲ τὰ σύγχρονα ζωγραφικὰ ἔργα τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Τὰ ὀλίγα σήμερον γνωστὰ παλαιολόγεια μνημεῖα τῆς Βασιλευούσης καὶ μάλιστα τὰ περίφημα ψηφιδωτὰ καὶ αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριε Τζαμί) παρουσιάζουν ἀναμφισβήτητον, πράγματι, τεχνοτροπικὴν συγ-

γένειαν πρὸς τὴν τοιχογραφίαν, τὴν ὁποίαν ἐδῶ ἐξετάζομεν. Ἄρκεϊ μόνον νὰ παραβάλλῃ κανεὶς τὴν μορφήν τοῦ Λούπου εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν πρὸς τὰς εἰκόνας τῶν εἰς νεαρὴν ἡλικίαν ἁγίων εἰς τὰ ψηφιδωτὰ καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς τῆς Χώρας διὰ νὰ πεισθῆ ἀπολύτως περὶ τῆς ὑπαρχούσης στενῆς συγγενείας.

Διὰ νὰ ἐξηγήσωμεν τὴν καταφανῆ αὐτὴν τεχνοτροπικὴν συγγένειαν πρέπει ν' ἀνατρέξωμεν διὰ βραχέων εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς διὰ ψηφιδωτῶν καὶ τοιχογραφῶν διακοσμήσεως τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Ἡ ἱστορία αὐτὴ διαφωτίζεται, ἂν καὶ ὄχι πλήρως, ἀπὸ τὰς ὑπαρχούσας ἐνδείξεις, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν διασωθεῖσαν ἐπιγραφὴν παραπλεύρως τῆς προσωπογραφίας τοῦ ἡγουμένου Παύλου ἄνω τῆς κεντρικῆς εἰσόδου ἀπὸ τοῦ ἐσωνάρθηκος πρὸς τὸν κυρίως ναόν. Τὰ στοιχεῖα ταῦτα εἶναι βεβαίως ἀνεπαρκῆ, πάντως ὅμως εἶναι τὰ μόνα δυνάμενα νὰ μᾶς βοηθήσουν.

Καὶ πρῶτον ἡ χρονολογία τῆς πατριαρχίας τοῦ κτήτορος Νήφωνος Α'. Οἱ παλαιότεροι ἐρευνηταὶ ἐτοποθέτουσιν αὐτὴν εἰς τὰ ἔτη 1312 - 1315 καὶ μόνος ὁ Μ. Γεδεὼν τὴν ἐτοποθέτει εἰς τὰ ἔτη 1311 - 1314<sup>16</sup>. Τὴν γενικῶς παραδεδεγμένην αὐτὴν χρονολόγησιν ἠκολούθησα καὶ ἐγὼ εἰς τὴν δημοσίευσιν τῶν ψηφιδωτῶν. Ὅπως ἐπέισθην ὅμως τώρα, χρονολογήσις ἀκριβεστέρα εἶναι ἐκεῖνη ποῦ δίδει ὁ Grumel, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖ τὴν πατριαρχίαν τοῦ Νήφωνος Α' εἰς τὰ ἔτη 9 Μαΐου 1310 - 11 Ἀπριλίου 1314<sup>17</sup>.

Ὅτι δὲ ὁ Νήφων Α' ὑπῆρξεν ὁ κτήτωρ τοῦ ναοῦ καὶ τῆς μονῆς, παρὰ τὰς παλαιότερας γνώμας περὶ δῆθεν προσθήκης ὑπὸ τοῦ Πατριάρχου μόνον τοῦ ἐξωνάρθηκος εἰς προϋπάρχοντα ναὸν τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνος<sup>18</sup> δύναται σήμερον νὰ θεωρηθῆ ἀπολύτως βέβαιον. Τοῦτο μαρτυροῦν αἱ εἰς τὴν πρόσοψιν ἐπιγραφαὶ καὶ τὰ συμπλήματα<sup>19</sup> κυρίως ὅμως ἢ παρὰ τὴν προσωπογραφίαν τοῦ ἡγουμένου Παύλου, ἄγνωστος εἰς τοὺς παλαιότερους ἐρευνητὰς ἐπιγραφῆ, περὶ τῆς ὁποίας εὐθὺς ἀμέσως ὁ λόγος.

16. Βλ. τὰς διαφόρους γνώμας ἐν *Art et Société à Byzance*, ἐνθ' ἄν. 85, σημ. 2.

17. V. Grumel, *La Chronologie*, Paris 1958, 437. 'O R. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. Tome III, Les églises et les monastères*, Paris 1953, 228, τοποθετεῖ τὴν ἐκπτώσιν τοῦ Νήφωνος εἰς τὴν 11ην Ἀπριλίου 1315.

18. Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, 199, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερα ὁμοία γνώμη τοῦ Π. Παπαγεωργίου ἐν *BZ* 10, 1901, 23 κ.έ. Τὰ ἴδια ἐπαναλαμβάνει καὶ τὸ 1926 ὁ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 2α ἐκδ., Paris 1925/26, II, 754.

19. Βλ. τὴν τελευταίαν δημοσίευσιν ὑπὸ J. M. Spieser ἐν *Centre de recherches d'histoire et civilisation de Byzance, Travaux et Mémoires*, 5, Paris 1973, 168 κ.έ. ἀριθ. 20-21, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία.

Ὁ ἡγούμενος Παῦλος μᾶς εἶναι γνωστός μόνον ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν πλησίον τῆς προσωπογραφίας του γονυπετοῦς παρὰ τοὺς πόδας τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης ἐπὶ θρόνου μεταξὺ δύο Ἀρχαγγέλων. Ἡ γνωστὴ ἤδη ἐπιγραφὴ αὐτῆ<sup>20</sup> ἀναφέρει τὸν Παῦλον ὡς μαθητὴν, πνευματικὸν δηλαδὴ τέκνον τοῦ κτήτορος πατριάρχου Νήφωνος καὶ ὡς «δεύτερον κτήτορα».

Εἰς τὰς δημοσιεύσεις τῶν ψηφιδωτῶν καὶ μερικῶν ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ μνημείου εἶχον χαρακτηρίσει τὸν Παῦλον ὡς συνεχιστὴν τῆς διακοσμῆσεως τοῦ μνημείου, ἢ ὁποῖα εἶχε μείνει ἡμιτελὴς μετὰ τὴν ἐκπτώσιν ἀπὸ τὸν πατριαρχικὸν θρόνον τοῦ Νήφωνος τὸ 1315 ἢ ἀκριβέστερον τώρα τὴν 11ην Ἀπριλίου τοῦ 1314. Κατὰ τὴν γνώμην μου δηλαδὴ, ὁ ἡγούμενος τῆς μονῆς Παῦλος εὐθὺς ἀπὸ τῆς ἐκπτώσεως τοῦ Νήφωνος συνέχισε καὶ συνεπλήρωσε τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ, ὄχι πλέον μὲ ψηφιδωτά, ἀλλὰ μὲ τοιχογραφίας.

Τελευταίως ὁ κ. Spieser ἀναδημοσιεύων τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Παύλου χρονολογεῖ αὐτὴν ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 1310 καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 1314, ἀπὸ τὰ ἔτη δηλαδὴ τῆς πατριαρχίας τοῦ Νήφωνος. Ἀκριβέστερον τὴν θεωρεῖ μεταγενεστέραν τοῦ Ὀκτωβρίου 1310, ὁπότε συνήλθεν ἡ Σύνοδος ἡ καθαιρέσασα, μεταξὺ ἄλλων, καὶ τὸν τότε μητροπολίτην Θεσσαλονίκης, καὶ προγενεστέραν τῆς ἐκπτώσεως τοῦ Νήφωνος, παρατηρεῖ δὲ ὅτι «il paraît difficile qu'un higoumène se réclame d'un patriarche déposé pour simonie». Τέλος τὸν Παῦλον θεωρεῖ ἀπλοῦς ἐκτελεστὴν τῶν θελήσεων τοῦ πατριάρχου<sup>21</sup>. Νομίζω ὅτι ἡ παραδοχὴ τῆς γνώμης τοῦ κ. Spieser προσκρούει ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων εἰς προσκόμματα μὴ δυνάμενα νὰ υπερπηδηθοῦν. Ὅπως δηλαδὴ εἶναι γνωστόν, ἢ διὰ ψηφιδωτῶν διακόσμησις τῆς ὑπεράνω τοῦ Ἱεροῦ ἀνατολικῆς καμάρας, καθὼς καὶ τῆς κόγχης τοῦ ναοῦ οὐδέποτε συνετελέσθη. Ἐπίσης ἡ κάτω τῶν ψηφιδωτῶν ὀρθομαρμάρωσις τῶν τοίχων τοῦ κυρίως ναοῦ δὲν εἶχε γίνει καὶ διὰ τοῦτο ἐκαλύφθησαν οὗτοι μὲ τοιχογραφίας. Πῶς θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐξηγηθοῦν αἱ παραλείψεις αὐταὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποῖαν εὐρίσκετο ἐπὶ τοῦ πατριαρχικοῦ θρόνου ἀκόμη ὁ Νήφων; Τὸ ὅτι ὁ Παῦλος εἰς τὴν παρὰ τὴν εἰκόνα του ἐπιγραφὴν ἀναφέρει ὡς (πρῶτον) κτήτορα τὸν Νήφωνα, ἐκπτώτον πλέον τοῦ πατριαρχικοῦ θρόνου καὶ μάλιστα διὰ σιμωνίαν, πρᾶγμα ποῦ ἐξένισε τὸν κ. Spieser, ἐξηγεῖται, νομίζω, εὐκόλως. Ὁ Παῦλος δηλαδὴ δὲν ἦτο δυνατόν νὰ ἀποσιωπήσῃ τὸ ὄνομα τοῦ ἱδρυτοῦ τοῦ

20. Ἐδημοσιεύθη τὸ πρῶτον ὑπ' ἐμοῦ εἰς τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἐφημερίδα 1932, 155 καὶ εἰκ. 25. Τελευταῖον μετὰ τοῦ ἐκεῖ παρατιθεμένου πανομοιοτύπου ἀνεδημοσιεύθη ὑπὸ Spieser, ἐνθ' ἄν. 169.

21. Spieser, ἐνθ' ἄν. 170.

ναοῦ καὶ τῆς μονῆς καὶ πνευματικοῦ τοῦ πατρός, ὄνομα ποῦ ἀναφέρεται εἰς τὴν πρόσοψιν τοῦ μνημείου. Τὸν τίτλον ἄλλωστε τοῦ Πατριάρχου θὰ εἶχε διατηρήσει, κατὰ τὴν μέχρι σήμερον ἀκόμη ἐπικρατοῦσαν ἐκκλησιαστικὴν συνήθειαν, ὁ Νήφων, ἂν καὶ ἐκπτώτος πλέον καὶ διαβίων εἰς τὴν Μονὴν τῆς Περιβλέπτου Κωνσταντινουπόλεως. Πῶς ἐξ ἄλλου θὰ ἠδύνατο νὰ δικαιολογηθῇ ὁ τίτλος τοῦ ἡγουμένου Παύλου εἰς τὴν ἐπιγραφὴν ὡς «δευτέρου κτήτορος», ὅπως καὶ ἡ προσωπογραφία του μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν, ἂν ἀκόμη ἦτο πατριάρχης ὁ Νήφων; Ὁ Παῦλος βεβαίως φαίνεται ὅτι ἦτο ὁ ἐπιβλέπων τὴν διακόσμησιν τοῦ μνημείου, ὁ ἀντιπρόσωπος δηλαδὴ τοῦ Πατριάρχου εὕρισκομένου εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν. Κατὰ τὴν γνώμην τοῦ κ. Spieser, ὁ τίτλος τοῦ Παύλου «δευτέρου κτήτωρ» ἔχει ἔννοϊαν μᾶλλον ἱεραρχικὴν σχετικῶς μὲ τὸν Πατριάρχην. Τοῦτο ὅμως δὲν φαίνεται πιθανόν, ἀφοῦ ὑπὸ τὴν ιδιότητά του ὡς συμπληρωτοῦ τοῦ ἔργου ποῦ εἶχεν ἀρχίσει ὁ Νήφων ἔθεσε τὴν εἰκόνα του μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν, πᾶγμα ποῦ σημαίνει, ἂν δὲν ἀπατώμαι, ὅτι ἦτο ὁ συνεχιστὴς τοῦ ἔργου τοῦ Πατριάρχου καὶ ὄχι ἀπλοῦς ἐκτελεστὴς τῶν θελήσεών του. Δέον τέλος νὰ σημειωθῇ ὅτι, ὅπως εἶναι γνωστόν, ὁ ὄρος κτήτωρ εἰς τοὺς Βυζαντινοὺς σημαίνει τὸν δαπανῶντα διὰ τὴν ἴδρυσιν ἢ τὴν διακόσμησιν ἑνὸς οἰκοδομήματος, οὐδέποτε ὅμως τὸν ἐκτελοῦντα τὰς ἐντολὰς ἄλλου.

Τὸ συμπέρασμα ἀπὸ τὴν ἀναγκαστικῶς μακροτέραν κάπως παρέκβασιν αὐτὴν εἶναι ὅτι ἢ διὰ τοιχογραφιῶν συνέχισις καὶ συμπλήρωσις τῆς διακοσμῆσεως τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ἐγίνε ἀπὸ τὸν ἡγούμενον Παῦλον μετὰ τὴν ἐκπτώσιν τοῦ Νήφωνος ἐκ τοῦ πατριαρχικοῦ θρόνου, μετὰ δηλαδὴ τὴν 11ην Ἀπριλίου τοῦ 1314. Αἱ τοιχογραφίαι συνεπῶς δὲν δύνανται νὰ εἶναι παλαιότεραι τοῦ 1314 <sup>22</sup>.

Εἶδομεν ἀνωτέρω ὅτι ἡ τεχνοτροπία καὶ τῶν ψηφιδωτῶν καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μνημείου διαφέρει οὐσιωδῶς ἀπὸ ἐκείνην τῶν ἄλλων σήμερον γνωστῶν ζωγραφικῶν ἔργων ποῦ σώζονται εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν καὶ γενικώτερον εἰς τὴν Μακεδονίαν, ἡ τεχνοτροπία δὲ αὐτὴ σχετίζεται στενῶς μὲ τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως <sup>23</sup>. Ἡ διαπίστωσις αὐτὴ μὲ εἶχεν ὀδηγήσει εἰς τὴν ὑπόθεσιν ὅτι οἱ ἐκτελέσαντες τὰ ψηφιδωτὰ προήρχοντο ἀπὸ τὴν Πρωτεύουσαν. Οὗτοι εἶναι ἴσως πιθανόν ὅτι εἶχον σταλῆ ὑπὸ τοῦ Πατριάρχου Νήφωνος.

22. Ὁ V. Djurić, L'École de Morava et son temps εἰς τὸν τόμον Symposium de Resava 1968, Beograd 1972, 278, νομίζει ὅτι αἱ τοιχογραφίαι ἐξετελέσθησαν «κατὰ πᾶσαν πιθανότητα» περὶ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνος, χωρὶς ὅμως νὰ δικαιολογῇ τὴν γνώμην του αὐτὴν.

23. Βλ. Art et Société à Byzance, ἐνθ' ἂν. 88 κ.έ.

Καὶ αὐτὸ μὲν ἀφορᾷ εἰς τὰ ψηφιδωτά. Εἰς ποίους ὅμως ἀνέθεσεν ὁ ἡγούμενος Παῦλος τὴν ἐκτέλεσιν τῶν τοιχογραφιῶν;

Ὅπως εἶχον παρατηρήσει εἰς τὴν δημοσίευσιν τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ ναοῦ, ταῦτα ὀφείλονται εἰς δύο τεχνίτας ἢ εἰς δύο συνεργεῖα. Ἔργα τοῦ ἑνὸς τῶν ψηφιδωτῶν τούτων, τὸν ὁποῖον ὠνομάσαμεν Α, εἶναι τὰ τοῦ τρούλλου, τῶν σφαιρικῶν τριγώνων (Εὐαγγελισταὶ) καὶ αἱ σκηναὶ τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὰς καμάρας τῶν τριῶν σκελῶν τοῦ σταυροῦ. Ἔργα τοῦ ἑτέρου τεχνίτου, τὸν ὁποῖον ὠνομάσαμεν Β, εἶναι τὰ εἰς τὴν κατωτέραν ζώνην (Κοίμησις κλπ.) εἰς τὸ δυτικὸν μέρος τοῦ ναοῦ. Ἀναλύων δὲ τὴν τεχνικὴν τῶν δύο τούτων ψηφιδογράφων παρετήρησα ὅτι ὁ τεχνίτης Α εἶναι βαθύτατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν, εἰς τὴν ὁποίαν φαίνεται ὅτι κυρίως εἰργάζετο, ταύτης δὲ τὸ ὕφος ἔχει μεταφέρει εἰς τὰ ψηφιδωτά του. Ἀντιθέτως ὁ τεχνίτης Β συνεχίζει τὴν παλαιὰν παράδοσιν τῆς ψηφιδογραφίας, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν μεγάλη τέχνην τῆς ἐποχῆς τῶν Μακεδόνων βασιλέων καὶ τῶν Κομνηνῶν. Εἶναι δηλαδὴ εἰς πραγματικὸς ψηφιδογράφος <sup>24</sup>.

Αἱ διαπιστώσεις αὗται μὲ ἔφεραν εἰς τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ὁ ἡγούμενος Παῦλος συνεχίζων τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ μὲ τοιχογραφίας ἐχρησιμοποίησε πιθανῶς διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου τούτου τοὺς δύο ψηφιδωτὰς καὶ κυρίως τὸν Α ὡς περισσότερον εἰδικευμένον, ὡς εἶδομεν, εἰς τὴν ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικὴν.

Ἄν ἡ ἀνωτέρω ἐκτεθεῖσα ὑπόθεσις αὐτὴ θεωρηθῇ κάπως πιθανή, θὰ ἠδύνατο πολὺ νὰ μᾶς βοηθήσῃ εἰς τὴν ἐξέτασιν τῆς εἰκονογραφικῆς θέσεως, τὴν ὁποίαν κατέχει ἡ τοιχογραφία τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ποὺ ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῆς παρούσης μελέτης.

Σχετικῶς μὲ αὐτὸν τοῦτον τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς συνθέσεως εἰς τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους ποὺ ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ, γεννῶνται δύο οὐσιώδη ἐρωτήματα :

α) Ὁ τύπος οὗτος τῆς συνθέσεως ποῦ εἶχε δημιουργηθῆ;

β) Τὸ πρότυπον τοῦ ζωγράφου τοῦ ἐκτελέσαντος τὴν τοιχογραφίαν προήρχετο ἐκ Θεσσαλονίκης ἢ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως;

Ὅπως εἶναι γνωστὸν, ἡ σύνθεσις τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου παρουσιάζεται εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν ὑπὸ δύο μορφάς. Κατὰ τοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται δεχόμενος τοὺς λογχοισμοὺς ὄρθιος, εἴτε μὲ ἐλαφρὰν κίνησιν φυγῆς, ὅπως εἰς τὸ Μηνολό-

24. Βλ. Ἁ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, 62 κ.έ.

γιον του Βασιλείου Β' <sup>25</sup>, είτε έντελώς εϋθυτενής, όπως εις τὸ ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος κιβωτίδιον τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Βατοπεδίου <sup>26</sup>. Ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ὅμως τῶν Παλαιολόγων ἡ σύνθεσις μεταβάλλεται. Αὕτη λαμβάνει τὴν μορφήν ποῦ βλέπομεν εις τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν. Ὁ Ἅγιος δηλαδὴ εἰκονίζεται δεχόμενος τοὺς λογιισμοὺς ὄχι πλέον ὄρθιος, ἀλλὰ καθήμενος. Τῆς νέας δὲ μορφῆς αὐτῆς τὸ παλαιότερον, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, εις ἐμὲ τοῦλάχιστον γνωστὸν παράδειγμα θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῆ ἡ περὶ τὸ 1300 γενομένη τοιχογραφία τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρά <sup>27</sup>.

Ὅπως νομίζω ὅτι ἀπέδειξα εις μικρὸν βιβλίον μου περὶ τοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου τῆς ζωῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τόπος δημιουργίας τῆς σχετικῆς μὲ τὸν Μάρτυρα εἰκονογραφίας ὑπῆρξεν, ὅπως εἶναι πολὺ φυσικὸν νὰ παραδεχθῶμεν, ἡ Θεσσαλονίκη καὶ μάλιστα ἡ περίφημος βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου ἡ περικλείουσα, ὡς ἐπιστεύετο, τὸν τάφον του, τὴν πηγὴν τῶν ἰάσεων διὰ τοῦ μύρου τοῦ ἀναβλύζοντος ἀπὸ τὰς πληγὰς ποῦ προεκάλεσαν εις τὸ σῶμα του οἱ λογιισμοὶ <sup>28</sup>.

Τὴν νέαν αὐτὴν μορφήν τῆς παραστάσεως τοῦ Μαρτυρίου τὴν εὐρίσκομεν εις μίαν μικρογραφίαν χειρογράφου διακοσμηθέντος ἀσφαλῶς εις τὴν Θεσσαλονικὴν διὰ τὸν δεσπότην αὐτῆς Δημήτριον Παλαιολόγον (1322 - 1340). Εἶναι τοῦτο ὁ κῶδ. Gr.Th.F.1 τῆς Βιβλιοθήκης Bodleian τῆς Ὁξφόρδης. Τὸ περίεργον εις τὴν εἰκονογράφησιν τοῦ κώδικος τούτου εἶναι ὅτι εις αὐτὸν ὑπάρχουν δύο διαφορετικαὶ παραστάσεις τοῦ Μαρτυρίου. Εἰς τὴν μίαν δηλαδὴ τὴν εὐρισκομένην εις τὴν σειρὰν τοῦ Μηνολογίου καὶ εἰκονογραφοῦσαν τὴν 26ην Ὀκτωβρίου ὁ Ἅγιος παριστάνεται δεχόμενος τοὺς λογιισμοὺς ὄρθιος (ἀνέκδοτος). Ἡ μικρογραφία αὐτῆ, ὅπως καὶ ὄλαι τοῦ Μηνολογίου, ἀντιγράφει ἀσφαλῶς πρότυπον παλαιότερον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Περισσότερον ὅμως ἐνδιαφέρουσα διὰ τὴν παροῦσαν ἔρευναν εἶναι ἡ δευτέρα εις τὸν κώδικα μικρογραφία. Αὕτη εὐρίσκεται εις τὴν σειρὰν τῶν εἰκόνων ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ποῦ καταλαμβάνει τὰ φφ. 54ν καὶ 55r. Εἰς τὴν ἐδῶ εἰκόνα (εἰκ. 2) ὁ Μάρτυς παριστάνεται καθήμενος καὶ ἐστραμμένος ἀριστερά, ὡς πρὸς τὸν θεατὴν. Τὴν καμπτομένην δεξιὰν ὑψώνει ἐλαφρῶς πρὸς τὰ ἄνω. Πρὸ αὐτοῦ δύο στρατιῶται κατευθύνουν πρὸς τὸ στήθος του τὰ δόρατά των <sup>29</sup>.

25. Ἄρχ. Ἐφημ. 1936, 117, εἰκ. 8.

26. Ἄρχ. Ἐφημ. 1936, παρένθ. πίν. Β', 2 β.

27. Βλ. σ. 6, σημ. 13. Ὅπως ἀπέδειξε μὲ νέαν ἀνάγνωσιν τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ναοῦ ὁ κ. Μ. Μανούσακας, εις τὸ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, Περίοδ. Δ', τόμ. Α', 1959, 72 κ.ἑ. ὁ ναὸς τῆς Μητροπόλεως ἐκτίσθη τὸ 1291/92.

28. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, 55 κ.ἑ.

29. Εἰκὼν ἐν Ξυγγοπούλου, ἐνθ' ἄν. πίν. I καὶ III.

Ἡ μικρογραφία αὐτὴ μᾶς δίδει, κατὰ τὴν γνώμην μου, τὴν ἀρχικὴν μορφήν τοῦ νέου εἰκονογραφικοῦ σχήματος ποῦ ἔλαβεν ἡ σύνθεσις τοῦ Μαρτυρίου, σύνθεσις δημιουργηθεῖσα πιθανώτατα εἰς τὴν Θεσσαλονίκην. Τὸν νέον δὲ αὐτὸν εἰκονογραφικὸν τύπον ἀκολουθεῖ καὶ ἡ περὶ τὸ 1300 γενομένη τοιχογραφία τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ. Τοῦτο δὲν εἶναι ἴσως περιέργον, διότι ὅπως εἶχον παρατηρήσει εἰς παλαιότεραν μελέτην μου, φαίνεται ὑπάρχουσα κάποια σχέσις μεταξὺ τῆς βασιλικῆς τοῦ Μάρτυρος εἰς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ ἀφιερωμένης ἐπίσης εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον<sup>30</sup>.



Εἰκ. 2. Ὁξφόρδη. Βιβλ. Bodleian.  
Κώδ. Gr. Th. F. 1.

Ἡ μικρογραφία λοιπὸν τοῦ κώδικος τῆς Ὁξφόρδης καὶ ἡ παλαιότερα τῆς τοιχογραφία τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἀρχικὴν μορφήν τῆς νέας συνθέσεως τῆς δημιουργηθείσης κατὰ τὸν 13ον πιθανῶς αἰῶνα. Ὅτι δὲ ἡ μορφή αὐτὴ τῆς συνθέσεως φαίνεται νὰ εἶναι ἡ ἀρχικὴ ἐξάγεται ἀπὸ τὸ γεγονός τῆς ἀπουσίας ἀπ' αὐτὴν καὶ τοῦ Λούπου καὶ τοῦ ἐξ οὐρανοῦ κατερχομένου Ἁγγέλου, στοιχείων ποῦ εὐρίσκομεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καὶ εἰς τὴν «Ἐκφρασιν» τοῦ Εὐγενικοῦ.

Ἦδη ὅμως προκύπτει τὸ ἐρώτημα : Ἡ ἀρχικὴ αὐτὴ σύνθεσις, ἡ δημιουργηθεῖσα πιθανώτατα εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, ποῦ ἐπλουτίσθη μὲ τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα βλέπομεν εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν, ὅπως καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ναγκορίτισινο, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Λαύρας καὶ εἰς τὸ κείμενον τοῦ Εὐγενικοῦ ;

Νομίζω ὅτι δὲν θὰ ἦτο ἀβάσιμον νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἡ σύνθεσις ἔλαβε τὴν ὀριστικὴν τῆς μορφήν ποῦ βλέπομεν εἰς τὰ ἀναφερθέντα μνημεῖα ὄχι πλεόν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, ἀλλὰ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν. Περὶ τούτου μαρτυρεῖ, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἡ ὄλη τεχνοτροπία τῆς τοιχογραφίας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ποῦ ἔχει λίαν φανερόν, ὅπως εἶδομεν, τὸν χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς τῆς Πρωτευούσης.

Καὶ θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ ὑποτεθεῖ ὅτι ἡ τελειοποίησις τῆς συνθέσεως

30. Ἀρχ. Ἐφημ. 1936, 114 κ.έ., 126 κ.έ.

καὶ ἡ τεχνοτροπία τῆς Πρωτεύουσας δυνατὸν νὰ ὀφείλωνται εἰς τοὺς ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ζωγράφους ποὺ ἐχρησιμοποίησεν ὁ ἡγούμενος Παῦλος διὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς διακοσμήσεως τοῦ ναοῦ μὲ τοιχογραφίας. Μίαν ὅμως τοιαύτην εἰκασίαν νομίζω ἐντελῶς ἀπίθανον, δεδομένου ὅτι ἡ εἰκὼν ποὺ ἀργότερον περιέγραψεν ὁ Εὐγενικός φαίνεται λίαν βέβαιον ὅτι ὑπῆρχεν εἰς κάποιαν ἀπὸ τὰς πολυαριθμούς ἐκκλησίας τῆς Βασιλευούσης τὰς ἀφιερωμένας εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον<sup>31</sup>. Μεταξὺ τῶν ἐκκλησιῶν αὐτῶν δύο φαίνονται ἴσως αἱ πιθανώτεραι : ὁ Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Παλατίου, ὅπου πιθανῶς εὕρισκετο καὶ τὸ ὀκταγωνικὸν κιβώριον, ἀργυροῦν ὁμοίωμα τοῦ ὁποίου μὲ τὰς εἰκόνας τοῦ αυτοκρατορικοῦ ζεύγους τοῦ Κωνσταντίνου Δούκα καὶ τῆς συζύγου του Εὐδοκίας εἶχεν ἀφιερῶσει ὁ Ἰωάννης Αὐτῶρειανός, τὸ φυλασσόμενον σήμερον εἰς τὸ Μουσεῖον τῶν ὄπλων τοῦ Κρεμλίνου τῆς Μόσχας<sup>32</sup>. Ἡ δευτέρα πιθανὴ ἐκκλησία ἦτο ἴσως τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῶν Παλαιολόγων, τῆς ὁποίας ἡ ὑπαρξίς μαρτυρεῖται κατὰ τὸν 15ον ἀκόμη αἰῶνα<sup>34</sup>.

Τὸ γεγονὸς τέλος ὅτι ἡ σύνθεσις καὶ ἡ τεχνοτροπία τῆς ἀπασχολούσης ἡμᾶς τοιχογραφίας σχετίζονται, ὡς εἶδομεν, πρὸς τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως δύναται εὐκόλως νὰ ἐξηγηθῇ μὲ ὅσα ἀνωτέρω παρατηρήσαμεν ὅσον ἀφορᾷ εἰς τοὺς ζωγράφους ποὺ ἐξετέλεσαν τὴν διακόσμησιν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Ὁ πιθανώτατα Κωνσταντινουπολίτης ζωγράφος τῆς τοιχογραφίας δύναται νὰ θεωρηθῇ μᾶλλον βέβαιον ὅτι ἐχρησιμοποίησε πρότυπον ἀντιπροσωπεῦον τὴν σύνθεσιν ὅπως εἶχεν αὐτὴ διαμορφωθῆ τελικῶς εἰς τὴν Πρωτεύουσαν, τὴν σύνθεσιν δηλαδὴ ποὺ ἔνα περίπου αἰῶνα ἀργότερον περιέγραψεν ὁ Εὐγενικός.

Ἡ εἰς τὴν Πρωτεύουσαν τελικῶς διαμορφωθεῖσα σύνθεσις αὐτὴ φαίνεται ὅτι εἰσῆλθεν, ἴσως διὰ τῆς τοιχογραφίας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, εἰς τὸ εἰκονογραφικὸν θεματολόγιον τῆς Θεσσαλονίκης. Μίαν τοιαύτην ἐνδειξιν μᾶς παρέχει ἡ ἀπὸ τοῦ 1317/18 τοιχογραφία εἰς τὸ Στάρο Ναγκορίτσινο τῆς Σερβίας. Οἱ ζωγράφοι Εὐτύχιος καὶ Μιχαὴλ Ἀστραπάς, ποὺ ἐξετέλεσαν τὴν διακόσμησιν τοῦ μνημείου αὐτοῦ, παρέστησαν τὴν σκηνὴν

31. Janin, *La Géographie ecclésiastique*, 93 κ.έ.

32. Janin, ἔνθ' ἀν. 96, ἀριθ. 7.

33. A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, I, 446 κ.έ. ἀριθ. 7, III, πίν. 118d, 119. Ἐγχαρ. εἰκόνες ἐν : Κρατικὸν Ἀνάκτορον τῶν ὄπλων τοῦ Κρεμλίνου τῆς Μόσχας (ρωσ.), Μόσχα 1969, εἰκ. 52 - 54. Κατὰ τὸν Grabar, τοῦτο ἀντιγράφει τὸ κιβώριον τὸ εὕρισκόμενον εἰς τὴν βασιλικὴν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Πιθανώτερα εἶναι, νομίζω, ἡ γνώμη τῆς Ν. Θεοτοκᾶ εἰς τὸ περιοδ. Μακεδονικά, 2, 1941 - 1952, 410 κ.έ. ὅτι τὸ Κιβώριον ποὺ ἀντιγράφει τὸ ὁμοίωμα τῆς Μόσχας εὕρισκετο ἴσως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγ. Δημητρίου τοῦ Παλατίου.

34. Janin, ἔνθ' ἀν. 96 κ.έ. ἀριθ. 8.



τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου κατὰ τρόπον ἀνάλογον πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, ἀπλουστεύσαντες ὁμῶς αὐτὴν ἴσως δι' ἔλλειψιν χώρου, παρέλειψαν δηλαδὴ τὸν Λοῦπον καὶ τὸν ἐξ οὐρανοῦ κατερχόμενον Ἄγγελον<sup>35</sup>. Ἡ ὁμοιότης αὐτῆ εἶναι, νομίζω, εὐκόλον νὰ ἐξηγηθῆ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ Ναγκορίτσινο εἶναι ὀλίγον μεταγενεστέρα τῆς συνθέσεως τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, ὥστε αὐτὴ νὰ χρησιμεύσῃ ὡς πρότυπον διὰ τοὺς ζωγράφους Εὐτύχιον καὶ Μιχαὴλ Ἀστραπάν. Ἡ ἐκ Θεσσαλονίκης ἄλλωστε προέλευσις τῶν δύο αὐτῶν ἀγιογράφων, ὅπως ἄλλαχού παρετήρησα, εἶναι πολὺ πιθανή, ἂν μὴ βεβαία, δεδομένου ὅτι ὑπάρχει ἀναμφισβήτητος σχέσις τῆς τεχνοτροπίας εἰς τὰς τοιχογραφίας πού ἐξετέλεσαν εἰς τὴν Σερβίαν μετὰ τὴν τέχνην καὶ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Θεσσαλονίκης<sup>36</sup>. Ἀλλὰ καὶ ὀλίγον ἀργότερον, τὸ 1321/22, ἐπανευρίσκομεν εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν τῆς Σερβίας τὴν σύνθεσιν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων πληρεστέραν ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ναγκορίτσινο κάπως ὁμῶς παρανοημένην<sup>37</sup>. Νομίζω ἀρκετὰ πιθανὸν ὅτι καὶ ἡ παράστασις αὐτῆ ἀπορρέει ἀπὸ τὴν σύνθεσιν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Ἡ σχέσις ἄλλωστε τῆς διακοσμῆσεως τῆς Γκρατσάνιτσας μετὰ τὴν Θεσσαλονικὴν εἶναι ἀρκετὰ καταφανής, δεδομένου ὅτι μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ὑπάρχει καὶ ἡ μοναδική, ἂν δὲν ἀπαῶμαι, προσωπογραφία τοῦ περιφήμου μητροπολίτου Θεσσαλονίκης Εὐσταθίου<sup>38</sup>.

Τὸ ὅτι τέλος ἢ εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν ἀσφαλῶς ἐκτελεσθεῖσα διὰ τὸν δεσπότην Δημήτριον Παλαιολόγον (1322-1340) μικρογραφία τοῦ κώδικος τῆς Ὁξφόρδης συνεχίζει τὴν ἀρχικὴν μορφήν τοῦ νέου εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς συνθέσεως, ἂν καὶ μεταγενεστέρα τῆς τοιχογραφίας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, δὲν εἶναι παράδοξον. Ὅπως δηλαδὴ παρετηρήσαμεν ἄνωτέρω, οἱ ζωγράφοι οἱ ἐκτελέσαντες τὰς μικρογραφίας τοῦ χειρογράφου τῆς Ὁξφόρδης ἐμμένουν εἰς τὴν παλαιότεραν εἰκονογραφίαν, χωρὶς νὰ λάβουν ὑπ' ὄψιν τὰς ἐν τῷ μεταξὺ ἐπελθούσας μεταβολὰς εἰς τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Μαρτυρίου.

35. Εἰκὼν ἐν P. Mijović, *Mémoires* (σερβ. μετὰ γαλλικὴν περίληψιν), Beograd 1973, εἰκ. 34.

36. Βλ. A. Xynopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 41 κ.έ. Ἡ ἐκ Θεσσαλονίκης καταγωγή τῆς οἰκογενείας τῶν Ἀστραπάνων δύναται σήμερον νὰ θεωρηθῆ ἀπολύτως βεβαία μετὰ τὴν δημοσίευσιν τοῦ κειμένου τοῦ Δημητρίου Τρικλινίου, τὸ ὅποιον ἐχρησιμοποίησεν ὁ Σ. Κίσσης εἰς τὸ σερβικὸν περιοδικὸν «Ζωγράφ», τευχ. Ε, Βελιγράδι 1974, 35 κ.έ. Γαλλικὴ περίληψις σ. 37.

37. Mijović, ἔνθ' ἂν. σχέδιον εἰς τὴν σ. 296, κάτω ἀριστερὰ γωνία.

38. Βλ. τὴν εἰκόνα ἐν V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Beograd 1934, πίν. LXXII.

Τὰ πορίσματα τὰ προκύψαντα ἀπὸ τὴν ἐδῶ γενομένην μακρὰν ἔρευναν δύνανται νὰ συνοψισθοῦν οὕτω :

Κατὰ τὸν 13ον πιθανῶς αἰῶνα διεμορφώθη εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, ἴσως εἰς τὴν βασιλικὴν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, νέος τύπος παραστάσεως τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου εἰκονίζων τὸν Μάρτυρα δεχόμενον τοὺς λογιισμοὺς ὄχι πλέον ὄρθιον, ὅπως εἰς τοὺς πρὸ τῶν Παλαιολόγων χρόνους, ἀλλὰ καθήμενον. Τὴν νέαν αὐτὴν μορφήν τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος ἀντιπροσωπεύουν εἰς τὸ ἀρχικόν της στάδιον ἢ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1322 καὶ 1340 γενομένη εἰς τὴν Θεσσαλονίκην μικρογραφία τοῦ κώδικος τῆς Ὁξφόρδης, ἀφ' ἐτέρου δὲ ἢ ἀπὸ τοῦ 1300 περίπου τοιχογραφία τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρά. Ἡ ἀρχικὴ αὐτὴ σύνθεσις ἐπλουτίσθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ μὲ ἄλλα στοιχεῖα (Λοῦπον, Ἄγγελον κ.ἄ.). Τὴν οὕτω συμπληρωμένην καὶ ἐντελῶς πλέον ἀπληρτισμένην μορφήν τῆς συνθέσεως, ὅπως τελικῶς αὕτη διεμορφώθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ἀντιπροσωπεύουν ἢ τοιχογραφία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ποὺ ἐδῶ μᾶς ἀπησχόλησε, ὅπως καὶ αἱ ἐξ αὐτῆς πιθανώτατα ἀπορρέουσαι τοιχογραφίαι τοῦ Στάρο Ναγκορίτσινο καὶ τῆς Γκρατσάνιτσας εἰς τὴν Σερβίαν, ἀκόμη δὲ καὶ ἡ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως λίαν πιθανῶς προερχομένη εἰκὼν τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Λαύρας. Ταύτην τέλος περιγράφει εἰς τὴν «Ἐκφρασίαν» του καὶ ὁ Εὐγενικός, ὁ ὁποῖος εἶχεν ἀσφαλῶς πρὸ ὀφθαλμῶν εἰκόνα εὕρισκομένην εἰς κάποιαν ἀπὸ τὰς πολλὰς ἐκκλησίας τῆς Βασιλευούσης τὰς ἀφιερωμένας εἰς τὸν Μάρτυρα.

Αἱ εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην ἐκτεθεῖσαι παρατηρήσεις νομίζω ὅτι ἐξηγοῦν κατὰ τρόπον βέβαιον τὴν ἀναμφισβήτητον ὁμοιότητα τῆς τοιχογραφίας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων πρὸς τὴν εἰκόνα ποὺ περιέγραψεν ὁ Εὐγενικός. Ἐξηγοῦν ἐπίσης τὴν τεχνοτροπίαν τῆς Κωνσταντινουπόλεως ποὺ παρουσιάζει ἢ τοιχογραφία αὐτὴ, τεχνοτροπίαν ἐντελῶς διάφορον ἐκείνης τὴν ὁποίαν βλέπομεν εἰς τὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης, τὰ μέχρι σήμερον τοῦλάχιστον γνωστά.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

## R É S U M É

### LA SCÈNE DU MARTYRE DE SAINT DÉMÉTRIUS DANS L'ÉGLISE DES SAINTS - APÔTRES DE THESSALONIQUE

( PL. 1 - 5 )

Sur une fresque de l'église des Saints - Apôtres de Thessalonique on voit la scène du Martyre de saint Démétrius. La composition présente une parenté frappante avec la description (Ekphrasis) d'Eugénicos composée un siècle environ après la fresque ici étudiée.

Le style de cette peinture, comme d'ailleurs de toute la décoration de l'église, diffère essentiellement de celui des autres fresques de Thessalonique et de la Macédoine jusqu'ici connues. Mais celui - ci se trouve très près au style de Constantinople et surtout à celui des mosaïques et des fresques de Kahrié Djami.

On sait que la décoration des Saints - Apôtres resta inachevée à cause de la chute du fondateur Niphon I du trône patriarcal en 1311. L'higoumène du monastère Paul acheva l'embellissement de l'église en faisant couvrir ses murs non plus avec des mosaïques, mais avec des fresques.

Paul confia très probablement l'exécution de ces peintures à l'un des deux artistes qui avaient fait les mosaïques de l'église. Celui - ci dans les mosaïques faites par lui, présente une technique très proche à celle des fresques.

Il est assez probable que les mosaïstes des saints - Apôtres avaient été envoyés de Constantinople par le patriarche Niphon. Cela peut expliquer l'affinité de leur style avec celui de la Capitale.

Le type iconographique du Martyre de Saint Démétrius prit, au temps des Paléologues, un nouveau schéma à Thessalonique. Mais c'est à Constantinople, paraît - il, que la composition trouva sa forme définitive, telle que nous la voyons sur la fresque des Saints - Apôtres. L'artiste donc qui a exécuté cette fresque avait sous les yeux un prototype élaboré dans la Capitale. C'est sans doute dans quelqu'une des églises de la Capitale dédiées à Saint Démétrius que Eugénicos avait vu l'icône décrite dans son texte.

Si ces hypothèses pourraient avoir quelque probabilité, il ne serait pas difficile d'expliquer la différence qui existe entre le style des fresques des Saints - Apôtres et de celui des autres peintures de Thessalonique et de la Macédoine et d'autre part leur affinité avec l'art de la Capitale.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ



Θεσσαλονίκη. Ναός Ἁγίων Ἀποστόλων. Ἡ τοιχογραφία μετὰ τὸν καθαρισμόν.



Τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεως.



Τὸ δεξιὸν μέρος τῆς συνθέσεως.

Ὁ Λοῦπος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 2.







Ἅγ. Ὁρος. Μονὴ Λαύρας. Εἰκὼν (φωτογρ. Μ. Χατζηδάκη).