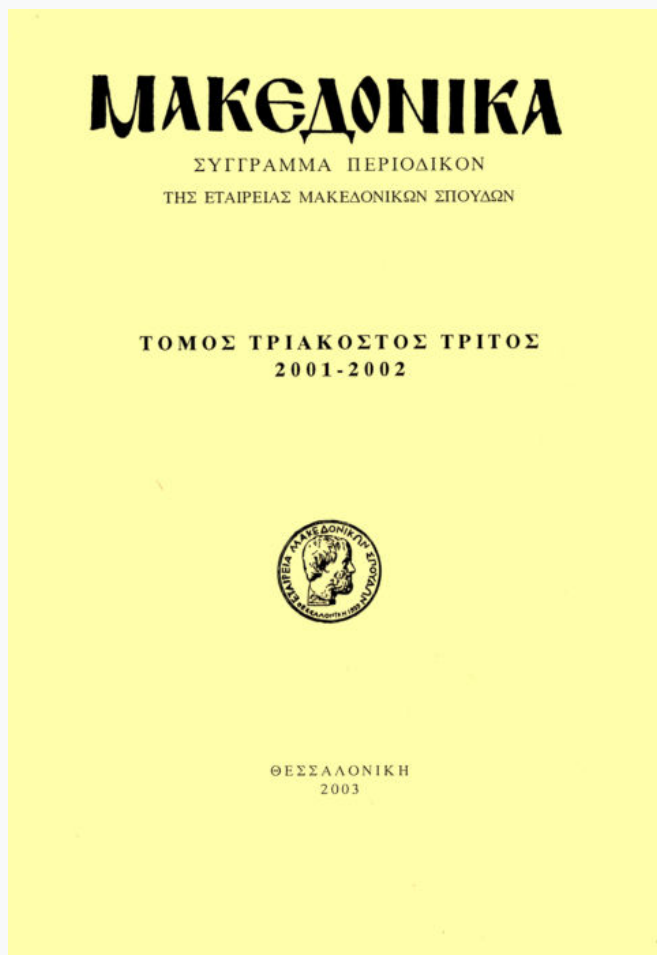


Μακεδονικά

Vol 33, No 1 (2002)



Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω

Κωνσταντίνος Βαφειάδης

doi: [10.12681/makedonika.286](https://doi.org/10.12681/makedonika.286)

Copyright © 2014, Κωνσταντίνος Βαφειάδης



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Βαφειάδης Κ. (2002). Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω. *Μακεδονικά*, 33(1), 217–241.
<https://doi.org/10.12681/makedonika.286>

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΘΕΜΑ
ΑΝΩ ΣΕ ΕΝ ΘΡΟΝΩ ΚΑΙ ΚΑΤΩ ΕΝ ΤΑΦΩ

Στα παλαιολόγια χρόνια το έδαφος για τη διαμόρφωση νέων εικονογραφικών θεμάτων, σχετικών με το Πάθος του Χριστού και τη Λειτουργία, ήταν γόνιμο. Νέα εικονογραφικά στοιχεία εμπλουτίζουν τώρα την περί τον επίγειο βίο και το Πάθος του Χριστού εικονογραφία. Πολλά θέματα επίσης συμφύρονται στα εικονογραφικά προγράμματα, διαμορφώνοντας έτσι μερικές από τις πιο σημαντικές παραμέτρους της εικονογραφίας του θείου Δράματος¹. Οι εν λόγω συνδυασμοί θεμάτων εξαρτώνται από τα ανάλογες θεματογραφίας λειτουργικά κείμενα της εποχής, που και αυτά βρίσκονται σε εξέλιξη αυτήν την εποχή². Σημαντική επίδραση στην εικονογραφία είχε ο κανόνας του Μ. Σαββάτου³. Στο τέλος του 14ου αιώνα η παρακαταθήκη εικονοτύπων, που εμπνέονταν από τη λειτουργική ποίηση του εν λόγω κανόνα (αλλά και τα επιτελεστικά κείμενα της θείας Λειτουργίας) ήταν πολλαπλώς εμπλουτισμένη εννοιολογικά και εικονογραφικά⁴.

1. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus-das Bild*, München 1965 (MBM 2), σ. 277· S. Dufrenne, «Images du décor de la prothèse», *REB* 26 (1968) 297 (στο εξής: «Images»)· της ίδιας, *Les programmes iconographiques des églises de Mystra*, Paris 1970, σσ. 32-33· T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, Paris 1977, σσ. IV, 10, 13, 19-20, 24-25, 40· J. M. Spieser, «Liturgie et programmes iconographiques», *TM* 11 (1991) 575-590.

2. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα planctus του Γεωργίου Νικομηδείας (PG 100, 1457-1489), του Ρωμανού του Μελωδού (κοντάκιο «Τον ίδιον άρνα») και του Συμεών Μεταφράστου (PG 114, 217). Τα ποιητικά αυτά κείμενα ήταν, καθώς φαίνεται, μέρος της ακολουθίας της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου, σύμφωνα με το Τυπικό της μονής Ενεργέτιδος (12ος αι.). Για τη χρονολόγηση του Τυπικού, G. Bertoniere, «The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in the Greek Church», *OrChrAn* 193 (Ρώμη 1972) 168f. Για τον λόγο του Γεωργίου Νικομηδείας, H. Maguire, «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP* 31 (1977) 161· R. Cormack, «Painting after Iconoclasm», *Iconoclasm*, εκδ. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1975, σ. 151· M. Alexiou, «The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song», *BMGs* 1-2 (1975/76) 121-122. Για τον Ρωμανό, Romanos le Mélode, *Hymnes*, εκδ. J. Grosdidier de Matons (*Sources Chrétiennes* 99, Paris 1964, IV, 158-187· Alexiou, *ό.π.*, σσ. 112-116· H. Maguire, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton, New Jersey, σσ. 91-108 (στο εξής: *Art and eloquence*).

3. Για τις ακολουθίες της Μ. Εβδομάδας και ιδιαίτερα του Μ. Σαββάτου, A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgieskich rukopisej, Chranjascichsja v bibliotekach pravoslavnago Vostoka, I-III*, Kiev 1895-1917· J. B. Thibault, *Ordre des Offices de la Semaine Sainte à Jérusalem du IV^e au X^e siècle*, Paris 1926· Père Delmais, «Une relique de l'antique liturgie de Jérusalem: l'Office de l'ensevelissement du soir de Vendredi Saint», *Orient Syrien* 6 (1961) 441-451.

4. Spieser, *ό.π.*, σσ. 575-590· M. Marković, «Contribution à l'étude de l'influence du Canon du Samedi Saint sur l'iconographie de la peinture médiévale», *ZRBI* 37 (1998) 167-179, (γαλλική περίληψη, 180-183).

Το εικονογραφικό θέμα που εμπνέεται από το τροπάριο του κανόνα του Μ. Σαββάτου *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ* απαντά για πρώτη φορά στον διάκοσμο του παρεκκλησίου των αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο καθολικό της μονῆς Βλατάδων⁵, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται από τους ερευνητές στα 1360-1380⁶. Εδώ, πάνω από την τριζωνική είσοδο του παρεκκλησίου εσωτερικά αναπτύσσεται παράσταση που φέρει την επιγραφή: *ΑΝΩ CE EN ΘΡΩΝΩ*. Στο ανώτερο τμήμα της συνθέσεως κυριαρχεί ο Χριστός, στηθαίος και ευλογών (IC XC), σε ημικύκλιο ουρανού από το οποίο εξέρχονται τρεις ακτίνες. Το ημικύκλιο συγκρατείται από τρία ημιδιακρινόμενα εξάπτερυγα. Χαμηλότερα εικονίζεται σπήλαιο στην είσοδο του οποίου διακρίνουμε ανοιχτή σαρκοφάγο με τον Ιησού νεκρό και τυλιγμένο με εντάφια σπάργανα. Από τις παρυφές του σπηλαίου αιωρούνται τρεις κανδήλες (εικ. 17).

Είναι γεγονός πως η παράσταση της μονῆς Βλατάδων δεν ακολουθεί πιστά τους στίχους του τροπαρίου. Ο Χριστός, λόγου χάριν, δεν εδράζεται σε θρόνο. Πιο πιστή στο κείμενο φαίνεται να είναι η ομόθεμη παράσταση στο βόρειο τμήμα της καμάρας του Βήματος του ναού του Αγίου Νικήτα στο Cucer, κοντά στα Σκόπια, και η οποία ανήκει στον διάκοσμο του 1483/84⁸. Η εν λόγω σύνθεση διαφοροποιείται από την προηγούμενη ως προς τον τύπο του Χριστού, ο οποίος εικονίζεται εδώ έnthρονος και έχοντας ως υποπόδιο Ουράνιες Δυνάμεις, σύμφωνα με τους στίχους του τροπαρίου. Φέρει λευκό χιτώνα και ευλογεί με τα δύο χέρια. Ένας όμιλος αγγέλων, δεξιότερα, εκφράζει με

5. Για τη μονή, Γ. Α. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη Πατριαρχική Μονή των Βλατάδων*, Ανάλεκτα Βλατάδων 12, Θεσσαλονίκη 1971. Για το παρεκκλήσιο, στο ίδιο, σσ. 106-124, εικ. 40 και 47α· Α. Ευγγύπουλος, *Τέσσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Θεσσαλονίκη 1952, σσ. 49-62· Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1987, σσ. 35-41· Α. Semoglou, «Notes sur la peintures murales de la chapelle sud (Saint-Paul) du catholicon du monastère des Vlataades à Thessalonique», *Βυζαντιανά* 20 (2000) 351-359.

6. Για τη χρονολόγηση των παραστάσεων και τα ζητήματα που προκύπτουν βλ. Semoglou, *ό.π.*, σσ. 352, 354-357, όπου και η παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία. Αξίζει να σημειωθεί η ικανή επιχειρηματολογία του λέκτορα Θ. Σεμόγλου προκειμένου να τοποθετήσει ορισμένες από τις παραστάσεις του παρεκκλησίου—μεταξύ αυτών και του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*—στις αρχές του 16ου αιώνα. Αντίθετη άποψη έχει ο Marković, *ό.π.*, 170 (180), ο κ. Τσιγαρίδας, «Εικονιστικές μαρτυρίες του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά στη Θεσσαλονίκη και στο Άγιον Όρος», *Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς στην Ιστορία και το Παρόν*, Άγιον Όρος 2000, σ. 196 και ο κ. Δημητρώ-κάλλης, «Το εικονογραφικόν θέμα “Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ” ἐν νοτίῳ Ἑλλάδι», *ΕΕΒΣ* 50 (1999-2000) 489-500 (=ανάτυψη Αθήνα 2001). Με τις απόψεις των τριών ανωτέρω ερευνητών συντάσσεται και ο γράφων («Το εικονογραφικό θέμα “Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ”», *21ο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Αρχαιολογίας καὶ Τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 4-6 Μαΐου 2001, Αθήνα 2001, σσ. 26-27.

7. Marković, *ό.π.*, 170-171 (180).

8. Για το μνημείο βλ. γενικά, Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, σσ. 82-83 σμκ. 344-345, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

δραματικές χειρονομίες τον θαυμασμό και την έκπληξή του για το μέγα παρὰδοξο. Τον τάφο παραστέκει εξαπτέρυγο με ριπίδια στα χέρια. Η επιγραφή —στα ελληνικά— έχει ως εξής: *ΑΝΟ C(E) ΕΝ ΘΡ(ΟΝ)Ω Κ(ΑΙ) ΚΑΤΟ ΕΝ ΤΑΦΟ*⁹.

Στη συνέχεια το θέμα του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* θα απεικονιστεί στο καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου (1540) στο Άγιον Όρος. Για πρώτη φορά εδώ τον νεκρό Ιησού συνοδεύουν δύο προφῆτες, ο Ησαΐας και ο Ιακώβ, με ειλητά που αναγράφουν σχετικά με το θέμα μας κείμενα. Στο ειλητό του Ησαΐα διαβάζουμε: *Κ(ΑΙ) ΕΙΔΟΜΕΝ ΑΥΤΟΝ Κ(ΑΙ) ΟΥΚ ΕΙΧΕΝ ΕΙΔΟΣ ΟΥΔΕ ΚΑΛΛΟΣ ΑΛΛΑ ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΑΥΤΟΥ ΑΤΙΜΟΝ Κ[ΑΙ] ΕΚΛΕΙΠΟΝ ΠΑΡΑ ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΥΙΟΥΣ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ* (ΝΓ', 2-3)¹⁰. Και σε αυτό του προπάτορα Ιακώβ: *ΣΚΥΜΝΟΣ ΛΕΟΝΤΟΣ ΙΟΥΔΑ ΕΚ ΒΛΑΣΤΟΥ ΥΙΕ ΜΟΥ ΑΝΑΠΕΩΝ ΕΚΟΙΜΗΘΗΣ ΩΣ ΛΕΩΝ Κ(ΑΙ) ΩΣ ΣΚΥΜΝΟΣ ΤΙΣ ΕΓΕΙΡΕΙ ΑΥΤΟΝ* (ΜΘ', 9)¹¹. Η κύρια σύνθεση συνοδεύεται από αγγέλους με ριπίδια και εξαπτέρυγα που βρίσκονται χαμηλότερα¹² (εικ. 2.1-2.2).

Επισημαίνεται ότι η εισαγωγή των δύο προφητών σε παράσταση ισοδύναμη εννοιολογικά, αλλά ανόμοια εικονογραφικά με αυτήν του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* έχει προηγηθεί στο καθολικό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527). Εδώ, στην κόγχη της προθέσεως παρουσιάζεται το θέμα της Άκρας Ταπεινώσεως (χωρίς επιγραφή). Πάνω από την κόγχη εικονίζονται δύο προφῆτες, ο Ησαΐας και ο Ιακώβ, που αναπετάσσουν ειλητά με τα κείμενα που παραθέσαμε πιο πάνω. Μεταξύ των δύο βρίσκεται η επιγραφή: *ΑΝΩ CΕ ΕΝ ΘΡΟΝΩ ΚΑΙ ΚΑΤΩ ΕΝ ΤΑΦΩ*. Στο ανώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου και πάνω από την κεντρική κόγχη απεικονίζεται η Δέηση, με τον Χριστό στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα (εικ. 3)¹³.

Ο συσχετισμός της παραστάσεως της Δείσεως, με τον Χριστό στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα, και της Άκρας Ταπεινώσεως δεν είναι αυθαίρετος. Το θεολογικό και συμβολικό υπόβαθρο των δύο εικονογραφικών θεμάτων είναι κοινό και εξαρτώμενο άμεσα από τα λεγόμενα στην Προσκομιδή και στην Αναφορά. Ο Θεοφάνης επιτυγχάνει εδώ έναν ευφάνταστο συγκεκριασμό της Άκρας Ταπεινώσεως και της Δείσεως, αλλά και του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*, θέ-

9. Για την εκλογή του σπάνιου αυτού θέματος και για την εννοιολογική σχέση του με τις άλλες σκηνές του εικονογραφικού προγράμματος του Βήματος του Αγίου Νικήτα, Markonίς, *ό.π.*, 171-172 (181), εικ. 2. Στις ίδιες σελίδες δίνονται και κάποιες εικονογραφικές παρατηρήσεις.

10. A. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979, σ. 55, αρ. 999.

11. *Ο.π.*, σ. 58, αρ. 110.

12. Garidis, *ό.π.*, σ. 164, 166.

13. Για μια γενική θεώρηση του διακόσμου του καθολικού του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Garidis, *ό.π.*, σσ. 137, 167, 240-241.

ματος που πρέπει να του ήταν γνώριμο, αν κρίνουμε από το εννοιολογικό αποτέλεσμα του ανωτέρω εικονογραφικού συσχετισμού. Η παρουσία όμως των δύο προφητών —για πρώτη φορά εδώ— θα πρέπει να συνδεθεί με τις σχολιαστικές τάσεις της εποχής¹⁴. Εν πάσει περιπτώσει η τριμερής σύνθεση στον Αναπαυσά, με την εισαγωγή των δύο προφητών, συνιστά σταθμό στην εξέλιξη του θέματος και δείχνει την επίδραση της εικονογραφίας του Θεοφάνη, αφού οι παραστάσεις που θα ακολουθήσουν θα περιλαμβάνουν πάντοτε τους δύο αυτούς προφήτες.

Στην τοιχογραφία της μονής Κουτλουμουσιού το εικονογραφικό μας θέμα αρτιώνεται εικονογραφικά και ταυτόχρονα βρίσκει την οριστική του θέση στον χώρο της προθέσεως. Γυ' αυτό και θα επέχει στο εξής ρόλο προτύπου για τις άλλες αθωνικές και μη μονές. Από τις πρωιμότερες παραστάσεις είναι και αυτή στον Άγιο Αθανάσιο στο Αιγίνιο Πιερίας (πριν το 1541-47)¹⁵ και στη μονή Διονυσίου (1547) (εικ. 4). Αντιπροσωπεύεται ακόμη στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή του Αγίου Παύλου (1555)¹⁶ και στη μονή Δοχειαρίου (1568) (εικ. 5)¹⁷. Την ίδια περίοδο μια ακόμη παράσταση του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* κοσμεῖ την κόγχη της προθέσεως του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου της μονής Διονυσίου (μετά το 1552) (εικ. 6).

Το εν λόγω θέμα —σε διάφορες παραλλαγές— διαδόθηκε και σε σερβικά μνημεία του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα¹⁸. Ιδιαίτερα ευνοϊκή αποδοχή είχε στα μνημεία της ευρύτερης περιοχής της Θεσσαλίας, με πρώτο το καθολικό του Αγίου Βησσαρίωνος στο Δούσικο (1557/58). Η παράσταση που καλύπτει τα ανώτερα μέρη της κόγχης της προθέσεως αντιγράφει το πρότυπο

14. Ἦδη ο Grabar είχε παρατηρήσει ότι στα βαλκανικά μνημεία του τέλους του 15ου αιώνα εμφανίζονται εικονογραφικές καινοτομίες που θα βρουν απήχηση στην κρητική τέχνη του 16ου αιώνα. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 316, 343· Garidis, *ό.π.*, σ. 160· O Marković, *ό.π.*, 173-174 (182), έχει διαφορετική άποψη. Για την εν λόγω παράσταση, I. Vitaliotis, *Le Vieux catholikon du monastère Saint-Etienne aux Météores et la première phase des peintures murales*, (διδασκ. διατριβή), τ. I, Paris 1998, σ. 83· Semoglou, *ό.π.*, 353· Δημητροκάλλης, *ό.π.*, 493 σημ. 3.

15. A. Τούφα, «Οι τοιχογραφίες του πρώτου μισού του 16ου αιώνα στο Αιγίνιο Πιερίας», *10ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων*, Αθήνα 1990, σ. 83.

16. I. D. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et le l'Orient*, Bruxelles 1936, πίν. 15 (στο εξής: *L'illustration*). Πρβλ. και Garidis, *ό.π.*, σσ. 163-165.

17. Stefanescu, *L'illustration*, *ό.π.*, πίν. 14· G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927, πίν. 220.1 (στο εξής: *Athos*).

18. Όπως στον νάρθηκα της Gracanica (1570), στον ναό του Nikoljac στο Μαυροβούνιο (1570-1580), στη Moraca (ζωγραφική του 1577/78), στη μονή της Αγίας Τριάδας στη Pljevalja (1592). Βλ. Garidis, *ό.π.*, σ. 333. Για τα μνημεία στο ίδιο, σσ. 317, 320, 319, 320, αντίστοιχα όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία. Βλ. Sr. Petković, *Zidno Slikarstvo na području pečke Patrijarsije 1557-1614*, Matica Srpskaa, Novi Sad 1965, 171-173, 174-176, 181-182, 188-190· Garidis, *ό.π.*, σσ. 317, 319, 320, 320-321, όπου και βιβλιογραφία.

της μονῆς Διονυσίου, προσθέτοντας ὁμως δύο σεβίζοντες αγγέλους εκατέρωθεν του Χριστοῦ. Το *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* επαναλαμβάνεται και στη μονή Ρουσάνου (1560) που διασώζει ὁμοιο με της μονῆς Διονυσίου εικονογραφικό σχήμα. Λίγο αργότερα το ίδιο θέμα θα απεικονισθεῖ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα (1573). Εδῶ, ο Χριστός εικονίζεται ἐνθρόνος, χωρίς τη δόξα. Εκατέρωθεν παρατάσσονται ολόσωμα εξαπτέρυγα με λάβαρα στα χέρια. Στη ζώνη του ημικυλίνδρου εικονίζονται οι δύο γνωστοί προφῆτες και πιο κάτω το σπήλαιο με τις τρεις κανδήλες και τη σαρκοφάγο του Κυρίου. Τη σαρκοφάγο πλαισιώνουν για πρώτη φορά ἐδῶ ολόσωμοι ἄγγελοι, φέροντες τα Σύμβολα του Πάθους¹⁹. Λίγο αργότερα το ίδιο θέμα θα ιστορηθεῖ και στη μονή Κορώνης (1587)²⁰. Τέλος, στον 16ο αἰώνα τοποθετεῖται και μία εικονογραφικά αποκλίνουσα παράσταση, στο καθολικό της μονῆς Δαμανδρίου Πολυχνίτου Λέσβου, ὅπου η διπλή παρουσία του Χριστοῦ, στον τύπο του Παντοκράτορα πάνω και στον τύπο της Ἀκρας Ταπεινώσεως κάτω, μπορεί να θεωρηθεῖ ὁμολογία ἐννοιολογικά και να προσγραφεῖ στον κανόνα των παραστάσεων του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*²¹.

Αλλά και ο 17ος και ο 18ος αἰώνας στάθηκε ευνοϊκός για το θέμα μας. Στο αγιόνυμο ὅρος του Ἄθω επιχωριάζει στα παρεκκλήσια της μονῆς Διονυσίου, πάντοτε στην κόγχη της προθέσεως (εικ. 7)²². Αλλά και η ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας και ιδιαίτερα η περιοχή των Αγράφων δεν στάθηκε ἀμειορη της παρουσίας του θέματος²³. Αναφέρω ἐνδεικτικά τη σχετική παράσταση του παλαιού καθολικού του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (τέταρτη δεκαετία του 17ου αἰ.): Στην περίπτωση αυτή ἕνα κινουοσθήκητο κιβώριο αντικαθιστά το σπήλαιο, ἐνῶ το ἀνώτερο τμήμα της συνθέσεως του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* απουσιάζει, λόγω ἐλλείψεως χώρου²⁴. Στο καθολικό της μονῆς Μεταμορφώ-

19. Και οι τρεις Θεσσαλικές παραστάσεις είναι ἀδημοσίετες. Πηρλ. Ε. Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριῶν Ἱεραρχῶν της Μονῆς Βαλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, σ. 73 σημ. 113.

20. Α. Κ. Ορλάνδος, «Σταχυολογήματα ἐκ Μονῶν της Πίνδου», *ABME* 5 (1939-1940) 179 εικ. 9· Pallas, ὁ.π., σ. 217 σημ. 654.

21. Γ. Γούναρης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αἰ.)», *AE* 136 (1999) 62-63, πίν. 47α.

22. Για ὁρισμένες ἀπὸ τις παραστάσεις αυτές, Κ. Μ. Βαφειάδης, *Ο ζωγράφος Δανιὴλ και το ἔργο του στην Ἱ. Μ. Διονυσίου Αγίου Ὁρους. Ζητήματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς στον Ἄθω του 16ου-17ου αἰῶνα* (ἀδημοσίετη διδακτ. διατριβή), Ἀθήνα 2003, σποράδην.

23. Παραδείγματα στο Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοὶ του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Ἀθήνα 1991, σσ. 38-39, 203-207 (στο ἐξῆς: *Οι ναοὶ*: Σαμπανίκου, ὁ.π., σσ. 72-74, 266-270· Α. Πασαλή, «Ναοὶ της ἐπισκοπῆς Δομενίκου και Ἐλασσόνας. Συμβολὴ στη μεταβυζαντινὴ ἀρχιτεκτονική», *ΕΕΠΣΑΠΘ* παράρτημα αφ. 30, τόμ. ΙΓ', Θεσσαλονίκη 1994, σ. 69 σημ. 3. Για τη διάδοση του θέματος στον 17ο αἰῶνα, Vitaliotis, ὁ.π., σσ. 83-84. Πηρλ. και Σταυρούλα Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικοῦ της Μονῆς Πέτρας (1625) και η ζωγραφικὴ των ναῶν των Αγράφων τον 17ο αἰῶνα*, Ἰωάννινα 2000, σσ. 126-128.

24. Vitaliotis, ὁ.π., σσ. 82-84, εικ. 35-37.

σεως στο Δρυόβουνο Κοζάνης (1652) η παράσταση αποδίδει το πρώτο ημισί-
 χιο εικονίζοντας τον Χριστό εν δόξη, περιστοιχισμένο από τα Σύμβολα των
 Ευαγγελιστών και πλαισιωμένο από την Παναγία και τον Προδρόμο. Κάτω,
 αντί του σαβανωμένου Χριστού, προβάλλει η Άκρα Ταπείνωση²⁵.

Στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα το θέμα απαντά στην πρόθεση του καθο-
 λικού της, ερειπωμένης τώρα, μονής της Αγίας Παρασκευής κοντά στο χωριό
 Σαρδήνια της Ακαρνανίας (1746)²⁶ και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ανδρέα
 Κρήτης στη μονή του Αγίου Γεωργίου Νεράιδας Στυλίδας (1753)²⁷. Στην
 εκκλησία των Αγίων Αποστόλων, στην Αγία Λαρίσης (1756/57), έχουμε μια
 ακόμη παραλλαγή του θέματος: ο Χριστός ενδύεται τα αρχιερατικά και ευλο-
 γεί με τα δύο χέρια, φερόμενος επί νεφελών στο πάνω μέρος της συνθέσεως
 (επιγραφή: *ΑΝΩ CE EN ΘΡΩΝΩ*). Κάτω από τον Χριστό ο σταυρός με τα
 Σύμβολα του Πάθους και εκατέρωθεν η Παναγία και ο Ιωάννης (επιγραφή:
ΚΑΤΩ EN ΤΑΦΩ). Μεταξύ αυτών η σαρκοφάγος με τον Χριστό. Δύο ακόμη
 επιγραφές απλώνονται στην κόγχη: *ΟΙΜΟΙ ΤΕΚΝΟΝ ΜΟΥ ΗΓΑΠΗΜΕΝΟΝ*
 (δίπλα στην Παναγία) και, *ΚΑΝ ΝΕΚΡΟΣ ΩΡΑΘΗC ΑΛΛΑ ΖΩΝ ΩC ΘΕΟC*
 (δίπλα στον Ιωάννη)²⁸. Μία ακόμη αποκλίνουσα από το καθιερωμένο σχήμα
 παράσταση απαντά στο Κυριακό της Αγίας Άννας στον Άθω (1757). Η παρά-
 σταση, που κοσμεί το τεταρτοσφαίριο του αριστερού χορού, διαφοροποιείται
 από τις μέχρι τώρα γνωστές παραστάσεις του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* ως προς το
 κατώτερο τμήμα της σύνθεσης. Πρόκειται ουσιαστικά για παράσταση Επιτα-
 φίου Θρήνου με τον Χριστό εν δόξη στο πάνω μέρος²⁹.

Οι παραστάσεις, που χρονολογούνται από το δεύτερο τέταρτο του 17ου
 αιώνα και μετά, παρουσιάζουν μιαν αξιοσημείωτη ελευθερία στην αποδοχή
 και στον χειρισμό του αρχικού εικονογραφικού πυρήνα του θέματός μας. Και
 αυτό επιτυγχάνεται με έναν ευφυή συνδυασμό εικονογραφικών θεμάτων: στην
 πάνω ζώνη ο Χριστός, είτε εν δόξη είτε ως Μέγας Αρχιερέας, είτε στη Δέηση,
 και στην κάτω ο Ίδιος είτε σαβανωμένος σε σαρκοφάγο, είτε ως Άκρα Ταπεί-
 νωση, είτε αποκαθλούμενος, είτε θρηνούμενος σε επιτάφια πλάκα. Προβάλ-
 λουν ωστόσο και αυτές τη διπλή υπόμνηση του θανάτου και της δόξας του
 επίγειου Χριστού, σύτοιχες με τις τυπικές παραστάσεις του *Ἄνω σε ἐν θρό-*

25. Τούρτα, *Οι ναοί*, ό.π., σσ. 38-39, 203-207, ειδ. 204, πίν. 129β.

26. Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985, σσ. 122, 376. Δεν δημοσιεύει φωτογραφία.

27. Αδημοσίητες.

28. Τ. Κουμουλίδης - Α. Δερεζιώτης, *Εκκλησίες της Αγίας Λαρίσης*, Αθήνα 1985, σ. 55, εικ. 4.

29. Αδημοσίητη. Η τελευταία παραλλαγή απαντά και σε έντυπα αντιμήνια της ίδιας εποχής, όπως αυτό που εκτίθεται τώρα στο μικρό μουσείο της μονής του Μ. Σπηλαίου κοντά στα Καλάβρυτα, και στο οποίο ο Επιτάφιος Θρήνος επιστέφεται από την (δυτικής εμπνεύσεως) παράσταση της Αγίας Τριάδας (αδημοσίευτο).

νη³⁰. Ειδικότερα, οι συνθέσεις αυτές —με τον Χριστό ως Μεγάλο Αρχιερέα να αποδίδει το πρώτο ημιστίχιο και τον Ἴδιο ως Ἄκρα Ταπεινώση να αποδίδει το δεύτερο— συνδέονται ασφαλώς με την αντίστοιχη παράσταση του Θεοφάνη στον Αναπαυσά και συνιστούν μια διαφορετική *ανάγνωση* του Πάθους του Χριστού. Και ας μας επιτραπεί να τα θεωρήσουμε ως εμπλουτισμένα νοηματικά παράλληλα του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*, που είχαν μιαν ανεξάρτητη —αν και μικρή— πορεία μέσα στη μεταβυζαντινὴ εικονογραφία του θείου Πάθους³¹.

Ο πυρήνας του εικονογραφικού θέματος του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* στάθηκε, όπως είδαμε, εξαρχῆς αμετάβλητος. Αξίζει όμως να αναλύσουμε τα επιμέρους στοιχεία του, προκειμένου να διαπιστωθεῖ η καταγωγή τους και να αναγνωριστῶν τα υποκείμενα συμβολικά *strata* που μεταφέρουν³².

Σύμφωνα με όσα έχουν γραφτεῖ κατὰ καιροῦς ἀπὸ τους ερευνητές, το *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* θεωρεῖται εικονογραφικὸ συνώνυμο λειτουργικοῦ ὕμνου. Πρόκειται γιὰ το τροπάριο του Μ. Σαββάτου, ποίημα του παλαιστίνιου μοναχοῦ Μάρκου, επισκόπου Υδροῦντος (9ος-10ος αι.), που ξεκινά ἀπὸ αὐτὴ τὴ φράση: *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ τὰ ὑπερκόσμια καὶ ὑποχθόνια κατανοῦντα, Σωτὴρ μου, ἔδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου· ὑπὲρ νοῦν ὠράτης γὰρ νεκρὸς ζωαρχικότατος...*³³. Το τροπάριο χαρακτηρίζεται ἀπὸ πο-

30. Τα ανωτέρω παραδείγματα, ειδικά αυτά στο Δρυόβουνο και στην Αγία Λαρίσις, βρίσκονται τα ἀνάλογά τους σε σερβικά μνημεῖα του τέλους του 16ου - αρχῆς 17ου αἰῶνα. Marković, *ό.π.*, σσ. 174-176 (182), ὅπου και παραδείγματα.

31. Επισημαίνεται πως τέτοιου εἶδους παραστάσεις με τὴν ἐπιγραφή *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*, ἐπιχωρίζουν κυρίως στα Ἄγραφα του 17ου αἰῶνα (Σδρόλια, *ό.π.*, σ. 128, σημ. 174) και στὴ Μάνη του 18ου (Ν. Δρανδάκης - Ε. Δεληγιάννη-Δώρη - Β. Κεπετζή - Μ. Κωνσταντουδάκη, *Ερευνα στὴν Κάτω Μάνη*, Ἀθήνα 1993, σσ. 195, 216-217). Πβλ. ἐπίσης Δημητροκάλλης, *ό.π.*, 489-500, εἰκ. 1-5. Οφείλω στο σημεῖο αὐτὸ να ἀπαντήσω στον κ. Γ. Δημητροκάλλη, ὁ ὁποῖος προέβη, με ἀφορμὴ σχετικὴ ἀνακοίνωσή μου στο 21ο Συμπόσιο ΧΑΕ, *ό.π.*, σημ. 6, σε ἀπαντητικὴ ἐπανεκδοσὴ ἀρθροῦ του σχετικὰ με τὸ ἴδιο θέμα. Στο ἐν λόγω Συμπόσιο εἶχα ὀχνηθεῖ ὅτι τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* δεν ἀπαντὰ στὴ νότιο Ελλάδα. Ὁ κατὰ πάντα ἀξιόλογος και πολὺς ερευνητὴς κ. Δημητροκάλλης θεώρησε ὑποχρέωσή του να προχωρήσει στὴν παραπάνω ἐκδοσὴ, προκειμένου να ἀναθεωρήσει τὴ «λανθασμένη», ἀποψή μου, μολονότι ἡ ἀνακοίνωσή μου ἀφορούσε στο ἀρχικὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα του θέματος, με τὸν Χριστὸ ἐνθρόνο και ἐν δόξῃ στο πάνω μέρος και τὸν Ἴδιο σαβανωμένο σε ἐντὸς σπηλαίου παρκοφράγ και συνδυεμένο ἀπὸ δύο προφήτες στο κάτω μέρος, και ὅχι σε μεταγενέστερες τοπικὲς παραλλαγές.

32. ΓΙΑ τὸ θέμα ἔχουν ἀφιερώσει λίγα λόγια οἱ, H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891, σσ. 64-65· L. Nikoldkij, «Peintres de l'Athos», *Ikonopisnyi Sbornik* II, St. Petersburg 1908, σ. 80· G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile = G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècle*, Paris 1916, 1960, σ. 487· Stefanescu, *ό.π.*, σσ. 52-53· Pallas, *ό.π.*, σσ. 238-239, 247-248· Dufrenne, *ό.π.*, σσ. 301-302· Garidis, *ό.π.*, σσ. 164, 166-167, 333, 334. Τελευταία οἱ Marković, *ό.π.*, σσ. 167-179, Βιταλιώτης, *ό.π.*, σσ. 82-84 και Σέμυγλου, *ό.π.*, σσ. 353 κ.ε., ἀλλὰ και ὁ Β. Todić, «Anapason. Iconographie et signification du thème», *Byzantion* 64 (1994) 140, εἰδ. 152 σημ. 85, και σποράδην (στο ἐξῆς: «Anapason» και Δημητροκάλλης, *ό.π.*, 489-500 προσπόρισαν νέα στοιχεία στὴν ἐρευνα του θέματος.

33. ΓΙΑ τὸ τροπάριο ὡς πηγὴ ἐμπνεύσεως του θέματος και τους ποιητές του κανόνα του Μ.

λυμερές θεολογικό περιεχόμενο. Προβάλλει ποιητικά την ταυτότητα του επίγειου Χριστού με τον Προαιώνιο Λόγο μέσα από την *παραδοξότητα* του Πάθους: ο Χριστός ζει μέσα στη νέκρωσή Του. Αν και βρίσκεται στον τάφο, κάθεται ταυτόχρονα στον θρόνο του ουρανού³⁴. Οι ζεύξεις ποιητικών εικόνων που προβάλλουν αντιστικτικά το ασύλληπτο γεγονός της θείας Οικονομίας είναι μεν διάχυτες σε όλες τις ακολουθίες της Μ. Εβδομάδας³⁵, αλλά ιδιαίτερα εκφρασμένες στην ακολουθία του Όρθρου του Μ. Σαββάτου. Στην εν λόγω ασματική ακολουθία κυριαρχούν οι αναφορές στο απερίγραπτο του Λόγου και στην αντινομία του Πάθους —καθώς ο τάφος και ο ουράνιος θρόνος του Χριστού παραλληλίζονται. Στα τροπάρια του κανόνα διαβάζουμε: *Μία ὑπῆρχεν ἡ ἐν τῷ ᾠδῇ ἁχώριστος, καὶ ἐν τάφῳ, καὶ ἐν τῇ Ἑδέμ, θεότης Χριστοῦ, σὺν Πατρὶ καὶ Πνεύματι...*³⁶. Στα Εγκώμια ο ζωηφόρος θάνατος του Χριστού προβάλλεται επίσης με έμφαση: ο Χριστός μπορεί να φαίνεται θαμμένος στη γη, αλλά την ίδια στιγμή αναπαύεται στον θρόνο του ουρανού: *καὶ ἐν τάφῳ ἔδυσ, καὶ τῶν κόλπων Χριστέ, τῶν πατρῶων οὐδαμῶς ἀπεφοίτησας· τοῦτο ξένον καὶ παράδοξον ὁμοῦ. Καὶ: Ἄνω σε Σωτήρ, ἀχωρίστως τῷ Πατρὶ συνόντα, κάτω δὲ νεκρὸν ἡπλωμένον γῇ, φρίττουσιν ὁρῶντα τὰ Σεραφεῖμ*³⁷.

Ο ποιητής του τροπαρίου εστιάζει το ενδιαφέρον του σε τρεις κυρίως ιδέες που ενέπνευσαν, κατά τη γνώμη μας, τη δημιουργία της συνθέσεως. Αναπαράγει καταρχήν το βασικό μοτίβο της λειτουργικής γλώσσας που, πέρα από τα όρια του τόπου και του χρόνου, συνδέει και συγκεράζει το προσωρινό με το αιώνιο, τη γήινη με την ουράνια πραγματικότητα³⁸. Στο γνωστό και εμπνευσμένο λόγο του (Ψευδο-) Επιφανίου Κύπρου διαβάζουμε: *Τί τοῦτο τὸ μέγα*

Σαββάτου, Θ. Ξύδης, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, Αθήνα 1978, σσ. 209-235. Για τις πηγές του τροπαρίου, Henrica Follieri, *Initia Hymnorum ecclesiae Graecae*, τόμ. I, A-2, Città del Vaticano 1960, σ. 134· Marković, *ό.π.*, σσ. 167-170, όπου και βιβλιογραφία.

34. 2ο τροπάριο της πρώτης ωδής του Κανόνα σε ήχο πλ. β' (Τριώδιον, 425). Τον Κανόνα του Μ. Σαββάτου συναποτελούν το τετραώδιον του Κοσμά του Μελωδού —αγιοσβαΐτη μοναχού και επισκόπου Μαΐουμά (περ. 664 - 752)— δηλ. η στ', ζ', η' και θ' ωδή, ενώ η α', γ', δ' και ε' είναι μεταγενέστερη προσθήκη του Μάρκου. Οι ειρμοί των μεταγενέστερων ωδών είναι ποιήματα της Κασσίας. Βλ. Βαφειάδης, *ό.π.*, σ. 26.

35. Όπως στο κάθισμα του Όρθρου της Κυριακής των Βαΐων: *Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ τῷ πάλῳ ἐπὶ τῆς γῆς ἐποχούμενος, Χριστέ ὁ Θεός...* (Τριώδιον, 354). Βλ. σχετικά, Maguire, *ό.π.*, σσ. 68-74.

36. 4ο τροπάριο ζ' ωδής, Τριώδιον, 427, 428.

37. 1η στάση, 14ο εγκώμιο και 2η στάση, 6ο εγκώμιο, αντίστοιχα. Τριώδιον, 416, 419. Βλ. σχετικά, Alexiou, *ό.π.*, σσ. 119-121. Σε απόλυτη συνάφεια με τους ύμνους του Μ. Σαββάτου βρίσκονται και αυτοί του Πεντηκοσταρίου, όπως το αναστάσιμο κάθισμα της Κυριακής των Μυροφόρων: *Τὸν κόλπον τὸν ἄχραντον, ἐν ὑψίστοις μὴ κενώσας, ταφὴν καὶ ἀνάστασιν, ὑπὲρ πάντων κατεδέξω, Κύριε, δόξα σοι, καὶ το σιχηρὸ των Αἰῶνων της Κυριακής του Παραλύτου: ...ὁ μετ' ἐμοῦ δι' ἐμὲ σταυρωθεὶς, συνεκρέματό μοι ἐπὶ τοῦ ξύλου, καὶ ἐβράνιστό μοι ἐπὶ τοῦ θρόνου, τῷ Πατρὶ συγκαθήμενος...* Πεντηκοστάριον, 48, 61 και 82 αντίστοιχα.

38. Για το θέμα, Maguire, *ό.π.*, σ. 9 κ.ε.

καὶ παράδοξον καὶ ἀκατάλητον θέαμα; ὁ ἄνω ἡμῖν τοῖς ἁσώματοις ὡς Θεὸς ἀθεώρητος φορικτός, κάτω βροτὸς γυμνὸς καὶ νεκρὸς ὁράται; ...Πότε κατήλθεν ὁ ἄνω μὴ λιπών; ...Ὁ ἄνω μετὰ Πατρός ὡς Θεὸς ἀνελλιπῶς, κάτω μετὰ μητρὸς ὡς βροτὸς ἀληθῶς ἀνελλιπῶς, ὁ οὐ πώποτε ἡμῖν ἐκφανθεὶς ἀνθρώποις, ὡς ἄνθρωπος ὁμοῦ καὶ φιλάνθρωπος ἐπιφαίνεται³⁹. Στον Θρήνο ἐπίσης του Συμεὼν Μεταφραστοῦ ἡ Παρθένος φέρεται νὰ λέει: *Καὶ τί σοὶ καὶ τῷ θανάτῳ κοινόν; Τίς ἔνωσις ταφῇ καὶ αὐτοζωῇ; Τίς μετουσία θρόνῳ ἐν οὐρανῷ, καὶ τάφῳ ἐπὶ τῆς γῆς; Ἐκεῖ συνεδριάζεις μετὰ Πατρός, ὥδε συνθάπτῃ τῷ πλαστουργήματι*⁴⁰.

Ἔτσι, τὸ δίδυνο σχῆμα τῆς παραστάσεως εκφράζει τὸν τοπικὸ προορισμὸ τοῦ κειμένου με μίαν κατὰ λέξη πλαστικὴ απόδοση. Τὸ σχῆμα τοῦ ἐνθρονου Χριστοῦ, ποὺ κυριαρχεῖ ὡς θεοφάνεια στο πᾶν μέρος τῆς συνθέσεως, εἶναι ἀποκαλυπτικὸ τῆς ταυτότητάς Του με τὸν Προαιώνιο Λόγο καὶ τῆς ἰσοτιμίας Του με τὸν Πατέρα⁴¹. Πράγμα ποὺ υπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν εξαπτερῶν δίπλα ἀπὸ τὸν ἐνθρόνον Χριστό⁴². Ἡ τοποθέτηση τῶν σεραφίμ, τῶν χερουβίμ καὶ τῶν θρόνων γύρω καὶ πίσω ἀπὸ τὸ Χριστό⁴³ ἀποσκοπεῖ, σύμφωνα με τὰ λειτουργικὰ κείμενα⁴⁴, στὴν ἐξαρση τοῦ μεγαλείου τοῦ ἐπὶ τῶν χερουβείμ ἐποχομμένου Παντοκράτορα καὶ στὴν υπογράμμιση τῆς θείας φύσεώς Του⁴⁵. Συνάμα ὁ περίτεχνος αυτοκρατορικός θρόνος συνδέει τὸ θέμα μας με τὸν Χριστὸ τῆς Δεύτερης Ἐλεύσεως, ἀφοῦ στὴν περίπτωσιν αὐτὴ ὁ Χριστὸς ὡς κριτὴς κάθεται πάντοτε σὲ θρόνο. Αναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸ πρόγραμμα τῆς προθέσεως τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας στὸν ναὸ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στο Ρεέ (γύρω στο 1330), ὅπου ἀναπτύσσεται τὸ ὄραμα τοῦ Προφήτη Δανιήλ. Εκκεῖ ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται σὲ δόξα, καθισμένος σὲ ἐπιβλητικὸ θρόνο, ὡς ὁ Κύριος τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου. Κάτω εἰκονίζεται ὁ Ἰδιος στὸν τύπο τοῦ Ἀναπεσόντα, συμβολικὴ απόδοση τῆς τριήμερης νεκρώσεώς Του. Ἐχομε δηλαδὴ ἐδῶ μιὰ ἀνάλογη με τὸ *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*

39. PG 43, 449b-452a.

40. PG 114, 217B.

41. Α. Γ. Μαντᾶς, *Το εικονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Βήματος μεταβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδος 843-1204*, (δακτυλῆναι διδασκαλικὴ διατριβή), Ἀθῆνα 1998, σσ. 139-141, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

42. ΓΙΑ ΤΙΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΙΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ ΔΙΠΛΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΝΘΡΟΝΟ ΧΡΙΣΤΟ, Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινὸς τροῦλλος*, Ἀθῆνα 1990, σσ. 58, 145, 187 κ.ε., ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

43. ΠΗΓΑΖΕΙ ὡς γνωστὸν ἀπὸ τὰ προφητικὰ οράματα (Ἠσαΐας 6, 2-6 καὶ Ἰεζεκιήλ 1, 5-10: 10, 1 κ.ε.) καὶ βρῖσκει τὴ θεολογικὴ τῆς θεμελίωσιν στὸ *Περὶ τῆς Ουρανότιν Ἱεραρχίας* (PG 3, 200-201). Βιβλιογραφία βλ. Γκιολές, ὁ.π., σσ. 141 κ.ε.

44. ὩΤΩΣ ὁ Χερουβεικὸς Ὑμνος, F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, τ. I, Oxford 1896, 377.5-380.20. ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΝ ΛΟΓῳ Ὑμνο, βλ. γενικὰ D. E. Wysochansky, *The Byzantine Divine Liturgy*, Washington D.C. 1970, σ. 226.

45. Brightman, ὁ.π., 313.20, 385· Γκιολές, ὁ.π., σσ. 145, 151-152, 187-188.

διαπραγμάτευση, με φανερό εσχολογικό συμβολισμό⁴⁶. Εσχολογικό χαρακτήρα έχουν και οι παραστάσεις της εις Άδου Καθόδου του Χριστού με την Ετοιμασία του Θρόνου στο πάνω μέρος. Σύμφωνα με την Ε. Δεληγιάννη-Δωρή ο Θρόνος της Ετοιμασίας πάνω από την εις Άδου Κάθοδο πρέπει να ερμηνευθεί με την εσχολογική του σημασία, καθώς υπαινίσσεται την Ημέρα της Κρίσεως⁴⁷.

Το θέμα του έnthρονου και εν δόξη Χριστού στην παράσταση του *Άνω σε έν θρόνω* ως απείκασμα της ταυτότητας του Πάσχοντος με τον Προαιώνιο Λόγο και, σε μια εσχολογική διάσταση, της εξουσίας πάνω στη ζωή και τον θάνατο⁴⁸ εκφράστηκε αρχικά με την επιγραφή *Ο Βασιλεύς τής Δόξης*. Η επιγραφή τούτη συνοδεύει από τις αρχές του 12ου αιώνα τον Εσταυρωμένο και απαντά «υποχρεωτικά» στις παραστάσεις της Άκρας Ταπεινώσεως, συμπεκνώνοντας το σχετικό εννοιολογικό περιεχόμενο των ύμνων⁴⁹. Το ίδιο ισχύει και για τους κεντητούς Επιταφίους, με τον νεκρό Χριστό συνοδευόμενο από τα σύμβολα των Ευαγγελιστών και τις ουράνιες δυνάμεις. Νομίζουμε λοιπόν πως το θέμα του εν δόξη Χριστού στις παραστάσεις του *Άνω σε έν θρόνω* πλαστουργεί αυτό που άλλες παραστάσεις, όπως η Άκρα Ταπείνωση, απλώς υπαινίσσονται.

Από την άλλη μεριά, η διαμόρφωση στο κατώτερο τμήμα της συνθέσεώς μας σπηλαίου με τον Χριστό σαβανωμένο σε σαρκοφάγο (επιγραφή: *IC XC*) μπροστά στην είσοδό του συνιστά κατά λέξη μεταφορά του γεγονότος της τριήμερης ταφής του Κυρίου⁵⁰. Αξίζει να επισημανθεί ότι το εν λόγω τροπάριο αποτέλεσε καθεαυτό σχόλιο για το θέμα του Επιταφίου Θρήνου. Το αρχαιότερο, γνωστό σε μας, παράδειγμα βρίσκεται στην τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου Πάμνου (13ος αι.). Εκεί, η παράσταση του Επιταφίου Θρήνου πλαισιώνεται από δύο προφητικές μορφές, μία από τις οποίες (εξίτηλη) αναπετάσσει ειλητό με το τροπάριο *Άνω σε έν θρόνω* (εικ. 8)⁵¹. Αν

46. G. Babić, *Les chapelles annexes des eglises byzantines. Fonction liturgiques et programmes iconographiques*, Paris 1969, σσ. 137-138, εικ. 107.

47. Αυτός ο τύπος της εις Άδου Καθόδου απαντά για πρώτη φορά στη Gracanica (1318-1321). Βλ. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο "σύνθετος" εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης», *Αντίφωνον*, σ. 417 κ.ε., ειδ. 420. Οι εσχολογικές προεκτάσεις στο θέμα της Καθόδου του Χριστού στον Άδη καταγράφονται στα κείμενα, στα οποία στηρίζεται η συγκρότηση της εικονογραφίας της Ανάστασης, ήδη από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Βιβλιογραφία για το θέμα της Ετοιμασίας, στο ίδιο, σ. 418, σημ. 81.

48. Marković, ό.π., σσ. 182, 183.

49. Για τον τίτλο, αλλά και για τις επιγραφές-σχόλια που συνοδεύουν την παράσταση, Pallas, ό.π., σσ. 226-228 και 229-236 αντίστοιχα· D. Simić-Lazar, «Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenik», *Zograf* 20 (1989) 87-88, όπου και η προηγούμενη σχετική βιβλιογραφία.

50. E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins, Analyse iconographique*, Uppsala 1976, σ. 34.

51. Ι. Σπαθαράκης, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ. Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν. Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές τους ιδιαιτερότητες», *Αντίφωνον*, σ. 304. Οι τοιχογραφίες

λοιπόν ο σχολιασμός της παραστάσεως του Επιταφίου Θρήνου κρίνεται εύλογος —αφού το τροπάριο ψάλλεται στη σχετική ακολουθία— τότε δε θα ήταν άτοπο να ισχυρισθούμε ότι και η εικονογραφία της παραστάσεως του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* συνδέεται στενά με το θέμα του Επιταφίου Θρήνου⁵².

Σε παραστάσεις με την επιγραφή *Επιτάφιος Θρήνος* συχνά συμβαίνει ο σαβανωμένος σε σαρκοφάγο με κιβώριο Χριστός να υποκαθιστά τον Χριστό με το περιζώμα σε επιτύμβια πλάκα. Για παράδειγμα, στην κόγχη της προθέσεως του ναού του Αγίου Νικολάου Curtea de Arges (7η δεκαετία 14ου αι.) εικονίζονται στο τεταρτοσφαίριο η Παναγία δεομένη και στον ημικύλινδρο ο Χριστός σαβανωμένος σε επιτάφια πλάκα που καλύπτεται με κιβώριο. Ο νεκρός Ιησούς πλαισιώνεται από αγγέλους-διακόνους με ριπίδια, πίσω από τους οποίους στοιχίζονται άγγελοι θρηνούντες⁵³. Το θέμα επηρεάζεται σαφώς από την ακολουθία του Μ. Σαββάτου και αντιστοιχεί στην παράσταση της Άκρας Ταπεινώσεως. Συγγενής παράσταση αναπτύσσεται στον χώρο της προθέσεως του παρεκκλησίου του Wameq Dadiani στο Knobi της Γεωργίας (τέλος 14ου αι.). Και εδώ ο Ιησούς κείται νεκρός και τυλιγμένος με εντάφια σπάργανα μέσα σε σαρκοφάγο. Καλύπτεται από κιονοστήρικτο κιβώριο από το οποίο κρέμονται τρεις κανδήλες. Ψηλότερα περιύπτανται άγγελοι θρηνούντες⁵⁴. Σύμφωνα με τον Todić όλο το πρόγραμμα του παρεκκλησίου επηρεάζεται από την υμνολογία της Μ. Εβδομάδας, ενώ η συγκεκριμένη παράσταση από αυτήν του Μ. Σαββάτου⁵⁵. Στον μεγάλο σάκκο του Φωτίου στη Μόσχα

αυτές έχουν χρονολογηθεί από τον Ορλάνδο στον 13ο αιώνα (Α. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Εν Αθήναις 1970, σσ. 233-239, πίν. 94) και από τον Κόλλια στο τελευταίο τέταρτο του ίδιου αιώνα (Η. Κόλλιας, *Οι θησαυροί της μονής Πάτμου*, Αθήνα 1988, σσ. 65, 66, εικ. 37). Εντούτοις ο Σαθαράκης, *ό.π.*, σ. 305, χρονολογεί την τοιχογραφία στα 1200.

52. Για το θέμα του Ενταφιασμού και του Θρήνου, Millet, *ό.π.*, σσ. 489-516· Α. Ξυγγόπουλος, «Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίες της Παναγίας Χαλκίων Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικά* 4 (1956) 1-19· K. Weitzmann, «The Origin of the Threnos», *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, vol. I, New York 1961, σσ. 476-490· του ίδιου, «Fragments of an Early Saint Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', δ' (1964/65)· του ίδιου, «The Character and Intellectual Origins in the Macedonian Renaissance», *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago and London 1971, σ. 176, ιδίως 209 κ.ε.: Lydie Hadernann-Misguish, «Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Épitaφιος Threnos dans une icône du XV^e siècle, conservée à Patmos», *BZ* 59/2 (1966) 359-364· Μ. Γ. Σωτηρίου, «Ενταφιασμός - Θρήνος», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Ζ' (1973/74) 139 κ.ε.: Velmans, *ό.π.*, σσ. 102-106· Maguire, *ό.π.*, σσ. 139-166· K. Καλαφάτη, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε εικόνα με παράσταση του Επιταφίου Θρήνου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 18 (1995) 139-150, *ειδ.* 142.

53. Ana Dumitrescu, «Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Arges. Origine de leur iconographie», *CahArch* 37 (1989) 135-162, *εικ.* 20.

54. B. Todić, «Le programme des fresques dans la chapelle de Wameq Dadiani à Knobi (Géorgie)», *Zograf* 20 (1989) 74-80, *εικ.* 6 (στο εξής: «Le programme»).

55. Todić, «Le programme», *ό.π.*, 75, όπου και εικονογραφική ανάλυση του θέματος. Πρβλ. και Marković, *ό.π.*, 172, *σημ.* 24.

(προς το 1416) μεταξύ των σκηνών της Σταυρώσεως του Χριστού και της Καθόδου Του στον Άδη παρεμβάλλεται ο Χριστός νεκρός σπαργανωμένος μέσα σε σαρκοφάγο η οποία καλύπτεται από θολωτό κιβώριο με τρεις κανδήλες και φέρει την επιγραφή *Επιτάφιος*⁵⁶.

Οι παραστάσεις αυτές, συνοπτική και ταυτόχρονα λειτουργική εκδοχή του θέματος του Επιταφίου Θρήνου, συνιστούν προδρομικό σχήμα της παραστάσεως του *Άνω σε έν θρόνω*, τουλάχιστον για το κατώτερο τμήμα της συνθέσεώς μας. Το θολωτό κιβώριο στις παραστάσεις αυτές υποκαθιστά τον τάφο του Κυρίου⁵⁷, ενώ η παρουσία των τριών κανδηλών σχολιάζει το παράδοξο της τριήμερης υπνώσεως του Χριστού και υπαινίσσεται την Ανάστασή Του. Και τα δύο αυτά στοιχεία —κιβώριο και κανδήλες— έχουν ήδη συνδεθεί με το θέμα του Μελισμού⁵⁸, καθώς φαίνεται στην κόγχη της προθέσεως του Markov Manastir (1376/7) (εικ. 9)⁵⁹. Επομένως, η απεικόνισή τους προσδίδει στο εν λόγω θέμα ευχαριστιακό περιεχόμενο. Το ότι στην παράσταση του *Άνω σε έν θρόνω* το σπήλαιο —το οποίο δεν αναφέρεται ρητά στο κείμενο— αντικαθιστά το θολωτό κιβώριο είναι γιατί το σπήλαιο συνιστά συμβολική ένδειξη του υποχθόνιου κόσμου, δονούμενου στη νέκρωση του Λόγου. Η απεικόνισή του όμως παραπέμπει ταυτόχρονα στο σπήλαιο της Βηθλεέμ, ταύτιση που απαντά σε *Θρήνους* του 13ου αιώνα, όπως αυτός του πατριάρχη Γερμανού του Β' (1222-1240): *Έφανας από σπηλαίου τῷ κόσμῳ, εἰς δὲ σπήλαιον δύνεις ἀπὸ τοῦ κόσμου. Εὖρηταί σοι τότε σπήλαιον, τόπου μὴ ὄντος ἐν τῷ καταλύματι καὶ νῦν ἐτέρῳ σπηλαίῳ ξενοδοχῇ μνήματος ἀπορῶν [...]*⁶⁰. Το σπήλαιο «ορίζει» την αρχή και το τέλος του επίγειου βίου του Χριστού, το όριο της υπερκόσμιαις και υποχθόνιας πραγματικότητας, αλλά και τη λυτρωτική

56. Piltz, *ό.π.*, σ. 34, η διάταξη των παραστάσεων στη σ. 48, εικ. του θέματος στη σ. 33 και 46.

57. Στο ψαλτήρι Khudov (κωδ. 129, 9ος αι.) ο Χριστός εικονίζεται ενταφιασμένος σε μνημειακό τάφο που καλύπτεται με κιβώριο. M. V. Schepkina, *Miniatiury Khudovskoi psaltyri*, Moscow 1977, fol. 9^v.

58. Στην κεντρική ανίδα του ναού της Σαβίνας στη Γεωργία (12ος αι.) η Άκρα Ταπεινώση εικονίζεται αντί του Αμνού, N. Tolmacevskaja, *Freski drevnej Gruzii*, Tiflis 1931, σ. 15· Pallas, *ό.π.*, σ. 275. Θολωτό αρχιτεκτόνημα ως τάφος πλαισιώνει την παράσταση της Άκρας Ταπεινώσεως σε μικρογραφία του 13ου αι. (ελληνικός κώδικας Petropol. 105). Βλ. R. Hamann-MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, 4, Gießen 1976, σ. 63 (στο εξής: *Grundlegung*)· H. Belting, «An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», *DOP* 34-35 (1980/81) 7-8. Το θέμα των τριών κανδηλών σε κιβώριο απαντά στην παράσταση του Μελισμού στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Studenica (1235). Βλ. σχετικά Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός - Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, (δακτυλογραφημένη διατριβή) Αθήνα 1991, σσ. 103 κ.ε., εικ. 33-34.

59. Sl. Curčić, «Late Byzantine *Loca Sancta*? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi», *Twilight of Byzantium*, σσ. 251-261, πίν. 7.

60. PG 98, 272. Πρβλ. και Maguire, *ό.π.*, σ. 100.

διάσταση του θανάτου του Χριστού.

Ὅπως και οι τρεις κανδήλες, έτσι και το στοιχείο της προφητικής παρουσίας με τους εκατέρωθεν του Χριστού προφήτες με αναπεπταμένα ειλητά, τα κείμενα των οποίων αναφέρονται στο Πάθος του Κυρίου⁶¹, δεν συνδέεται με την κατά λέξη απόδοση του κειμένου, αφού σε αυτό δε γίνεται καμιά σχετική αναφορά. Οι εκατέρωθεν του Χριστού προφητικές μορφές λειτουργούν απλά ως σχόλιο. Ο Ησαΐας, ως προφήτης του Πάθους, του οποίου οι σχετικές προφητείες⁶² διαβάζονται στον Εσπερινό της Μ. Παρασκευής (Ησ. 53, 2-3) και του οποίου τα λόγια απαρτίζουν επίσης το κύριο μέρος της ακολουθίας της Προσκομιδής⁶³, είναι φυσικό να τοποθετηθεί δίπλα στο αντικείμενο των προρρησιών του, δηλαδή στον νεκρό Ιησού. Το κείμενό του αναφέρεται μεν στον θάνατο του Κυρίου, αποσκοπεί δε στην έξαρση της ταπεινώσεως του Λόγου. Συνάδει λοιπόν με το κατώτερο τμήμα της συνθέσεως.

Από την άλλη, η προφητεία του Ιακώβ αναφέρεται στη λύτρωση του κόσμου από τον εναθρωπηθέντα Λόγο (Γν. 49, 9). Είναι γνωστό ότι το θέμα της *υπνώσεως* του Εμμανουήλ, ως συμβολικής αποδόσεως του πάθους και του προσωρινού θανάτου του Κυρίου, καταλαμβάνει σπουδαία θέση στην περί το Πάθος του Χριστού βυζαντινή ρητορική και κυρίως στην υμνολογία της Κυριακής των Βαΐων, της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου. Ο θάνατος του Κυρίου είναι ουσιαστικά προσωρινή ύπνωση που η βέβαιη έγερση θα έχει ως συνέπεια την κατάλυση του κράτους του θανάτου και τη σωτηρία των ανθρώπων. Κατά συνέπεια η προφητεία του Ιακώβ, εν αντιθέσει με αυτήν του Ησαΐα, πραγματεύεται τον θρίαμβο του αναπεσόντα βασιλέα. Συνάδει λοιπόν με το θριαμβικό και εσχολογικό περιεχόμενο του ανώτερου τμήματος του θέματός μας.

Η τοποθέτηση τώρα του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* αρχικά στον ευρύτερο χώρο του ιερού θυσιαστηρίου και συγκεκριμένα πάνω και απέναντι από την Αγία Τράπεζα —με ταυτόχρονη παρουσία της Ἀκρας Ταπεινώσεως στην πρόθεση⁶⁴— συνδέεται καταρχήν με τη θεολογική παράδοση των Πατέρων της Εκκλησίας, που θέλουν την Αγία Τράπεζα να συμβολίζει τον τάφο και την ίδια στιγμή τον θρόνο του Κυρίου⁶⁵. Παράλληλα σχετίζεται με λειτουργικές συνήθειες, ο συμ-

61. Για τους προφήτες στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βήματος Μ. Α. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, σσ. 121-122· Μαντάς, *ό.π.*, σσ. 181-183 και σποράδην.

62. Ησ. 52, 13. 54, 1. Για το Πάθος βλ. Ησ. 52, 13-53, 2.

63. Brightman, *ό.π.*, σσ. 356.30-357.10· Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθηνάις κώδικας*, Αθήνα 1935, σσ. 226 κ.ε.

64. Στη μονή Βλατάδων εικονίζεται ο πρωτομάρτυς Στέφανος πάνω από τη μικρή αβαθή κόγχη της πρόθεσης και δεξιότερα ο Χριστός ως Ἀκρα Ταπείνωση σε δισκάριο. Βλ. Semoglou, *ό.π.*, σ. 351. Εικόνα στον Στογιόγλου, *ό.π.*, σ. 109, εικ. 36.

65. Για το θέμα, Κωνσταντινίδη, *ό.π.*, σσ. 40-51, όπου και τα σχετικά κείμενα.

βολισμός των οποίων καθορίστηκε από τη βαθμιαία επίδραση της τελετουργίας του Μ. Σαββάτου στη λειτουργία κατά τον 14ο αιώνα⁶⁶. Στα όψιμα παλαιολόγια χρόνια η νοσηματοδότηση της θείας Μυσταγωγίας (υπό την επίδραση της Αντιοχειανής παραδόσεως) στρεφόταν αποκλειστικά γύρω από τον άξονα της συμβολιστικής της πομπής και της αποθέσεως των Τιμίων Δώρων. Κατά τη στιγμή που ψάλλεται το δεύτερο μέρος του Χερουβεικού και μετά την πομπική είσοδο του ιερατείου στο Βήμα, ο λειτουργός αποθέτει τα ιερά σκεύη στην Αγία Τράπεζα, απαγγέλοντας τα τροπάρια: *ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ [...], ἐν τάφῳ σωματικῶς [...], Ὡς ζωηφόρος [...]* κλπ.⁶⁷.

Ο συσχετισμός των ανωτέρω τροπαρίων με την απόθεση, κάλυψη και προσφορά θυμιάματος είναι ενδεικτικός της από τον 14ο αιώνα βαθμιαίας επιδράσεως της νεκρικής πομπής του Μ. Σαββάτου και της αντιλήψεως της Μ. Εισόδου ως εκφοράς του νεκρού Χριστού από τον Ιωσήφ τον από Αριμαθαίας. Η απόθεση των Τιμίων Δώρων στην Αγία Τράπεζα και η απόφραξη της Ωραίας Πύλης είναι οι δύο τελευταίες πράξεις της Μ. Εισόδου, πράξεις που συμβολίζουν την ταφή του Κυρίου⁶⁸.

Ωστόσο, δεν είναι χωρίς σημασία η ανυπαρξία(;) του θέματος πριν από την εμφάνισή του στη μονή Βλατάδων. Οι ιερομόναχοι και αυτάδελφοι, Δωρόθεος και Μάρκος οι Βλατάδες, ήταν ως γνωστόν οπαδοί του Γρηγορίου του Παλαμά. Η πιθανότητα της επιδράσεως της παλαμικής θεολογίας στη δημιουργία του θέματος ενισχύεται και από ένα σχετικό λόγο του Γρηγορίου του Παλαμά: [...] *Ὁ δὲ ναὸς οὗτος ἐκείνου τοῦ σπηλαιοῦ (ταφῆς του Χριστοῦ) τύπος ἐστὶ, μᾶλλον δὲ καὶ πλέον ἔχει τὸν τύπον, ἄλλο σχεδὸν ἐκείνο ὑπάρχων· ἔχει γὰρ· τόπον, ἐν ᾧ τίθεται τὸ σῶμα τὸ Δεσποτικόν, τὸ ἐνδότερον τοῦ καταπετάσματος, καὶ τὴν ἐν αὐτῷ πανίερρον τράπεζαν. Ὅστις οὖν ἐνδιαθέτως ἐπὶ τὸ θεῖον ὄντως καὶ θεοδόχον τοῦτο σπήλαιον προστρέχει καὶ προσεδρεύει καὶ παραμένει μέχρι τέλους, συνάγων καὶ ἀνατείνων πρὸς Θεὸν τὴν αὐτοῦ διανοίαν οὐ μόνον ἐπιγνώσεται τοὺς ἐν αὐτῇ τῆς θεοπνεύστου Γραφῆς λόγους..., ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἀσφαλῶς ὀψεται τὸν Κύριον τοῖς τῆς διανοίας ὀφθαλμοῖς,*

66. R. F. s.j. Taft, «The Great Entrance», *OrChrAn* 200 (Rome 1975) 216-219· Belting, *ὁ.π.*, 12-15.

67. Brightman, *ὁ.π.*, σσ. 379.15-20, 379.20, 379.20-25, αντίστοιχα. Τα ίδια επαναλαμβάνονται και κατά την κάλυψη των Τιμίων Δώρων με τον Αέρα. Του ίδιου, *ὁ.π.*, 379.25-35· Τρεμπέας, *ὁ.π.*, σ. 83.1-15.

68. Θεόδωρος Ανδίδων, *PG* 140, 441c. Για τα τροπάρια, Taft, *ὁ.π.*, 220-221, 245-247. Για την απόθεση, την κάλυψη και την προσφορά θυμιάματος στα Τίμια Δώρα, Taft, *ὁ.π.*, 242-247· R. F. s. j. Taft, «The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm», *DOP* (1951) 52-55. Για τη Μ. Είσοδο ως εκφοράς του Χριστού, στα ίδια, σσ. 217-249 και 62 κ.ε. αντίστοιχα, όπου και πηγές. Επίσης, Todié, «Anapason», *ὁ.π.*, 149 κ.ε. Για τα ανωτέρω τροπάρια, σ. 155, σημ. 92. Τα τροπάρια αυτά αντικαθιστούν (μαζί με άλλα) τις ακολουθίες των Ωρών, του Αποδείπνου και του Μεσονυκτικού κατά τη διάρκεια της Διακαινησίμου Εβδομάδας (*Πεντηκοστήριον*, 7).

οὐ πολὺ εἰπεῖν, καὶ τοῖς τοῦ σώματος ὁ γὰρ μετὰ πίστεως βλέπων τὴν μυστικὴν τράπεζαν, καὶ τὸν ἐν αὐτῇ προτιθέμενον ἄρτον τῆς ζωῆς, αὐτὸν ὁρᾷ τὸν ἐνυπόστατον Λόγον τοῦ Θεοῦ... κὰν ἑαυτὸν ἄξιον παράρσχη πρὸς ὑποδοχὴν, οὐχ ὁρᾷ μόνον, ἀλλὰ καὶ μέτοχος αὐτοῦ γίνεται, καὶ ἔνοικον ἑαυτῷ κτᾶται... καὶ διὰ τῆς πρὸς αὐτὰ θέας καὶ μεθέξεως θεοειδῆς ὅλος ἐκτελεῖται⁶⁹. Ἡ Ἁγία Τράπεζα ταυτίζεται ἐδῶ μετὰ τὴν σαρκοφάγο τοῦ Κυρίου. Ἡ θεία Ευχαριστία λοιπόν, ὡς πραγματικὴ επανάληψη τοῦ Πάθους τοῦ Χριστοῦ⁷⁰, εἶναι φυσικὸ νὰ τελεῖται ἐκεῖ ὅπου τὸ Δεσποτικὸ Σῶμα κατατέθηκε. Επομένως ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος ἀπέναντι καὶ πάνω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα στὶς δύο πρώιμες παραστάσεις δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συνιστᾷ ὁπτική ἀπόδειξη τῆς ἀνατέρω ἀπόψεως: ἀν ὁ ναὸς εἶναι σαν τὸ σπήλαιο ποὺ τάφηκε ὁ Χριστὸς καὶ ἀν ἡ Ἁγία Τράπεζα ὑποκαθιστᾷ τὴν σαρκοφάγο καὶ ταυτόχρονα τὸν οὐράνιο θρόνον Του, τότε ἡ ἀπεικόνισή τους στὴν παράσταση τοῦ *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ ἀπτὴ διαπίστωση τοῦ ἐν λόγῳ συμβολισμοῦ.

Ἦδη ὁ Μαρκονιὲς ἔχει ἀποδεχθεῖ τὴν ἐπίδραση τῶν παλαμικῶν θεολόγων στὴ δημιουργία τοῦ θέματος. Ταυτόχρονα ὁμῶς πιστεῖει ὅτι τὸ θέμα ἔχει ἀθωνικὴ προέλευση, μολονότι ἡ πρώτη γνωστὴ παράσταση στὸν Ἄθω ἱστορεῖται περὶ πῦν ἑκατὸν ἐβδομήντα χρόνια μετὰ. Τα ἐπιχειρήματά του δὲν μποροῦν νὰ γίνουν στὸ σύνολό τους ἀποδεκτά⁷¹. Προφανῶς ὁ συγγραφέας δὲν ἔχει ὑπόψη τοῦ τὴν παράσταση τοῦ Θεοφάνη στὸν Ἀναπαυσά καὶ ἀγνοεῖ τὴ, σύγχρονη μετὰ τὶς πρώιμες ἀγιορειτικὲς συνθέσεις, παράσταση στὸ Αἰγίνιο Πιερίδας.

Τὸ *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* ὥστόσο θὰ μετακινηθεῖ στὸν χώρο τῆς προθέσεως (1540) καὶ θὰ ἀντικαταστήσῃ τὴν Ἄκρα Ταπεινώση. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δείχνει βεβαίως τὴ συμβολικὴ ἰσοδυναμία τῶν δύο θεμάτων, ἀλλὰ ἀποκαλύπτει ταυτόχρονα τὴν ἰσχυρὴ, στὸν 16ο αἰῶνα, ἐπίδραση τοῦ θεολογικοῦ περιεχομένου τῆς ὑμνολογίας καὶ τῶν τελετουργικῶν δρωμένων τοῦ Μ. Σαββάτου στὸ τυπικὸ τῆς Προσκομιδῆς καὶ φυσικὰ στὴν εἰκονογραφία⁷². Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ στὸ

69. Ομιλία Κ', PG 151, 272c-d. Πρβλ. τοῦ Χρυσόστομου: ...δοσι τοῦ αἵματος ἀπογενόμεθα τοῦτου, ἐννοεῖτε ὅτι ... ἐκείνου τοῦ ἄνω καθήμενου, τοῦ προσκυνουμένου παρὰ ἀγγέλων, τοῦ τῆς ἀκηράτου δυνάμεως ἐγγύς, τοῦτου ἀπογενόμεθα (PG 62,27).

70. ...οὐ τύπος θυσίας οὐδὲ αἵματος εἰκῶν, ἀλλὰ ἀληθῶς σφαγὴ καὶ θυσία (Ν. Καβάσιλας, *Εἰς τὴν θείαν Λειτουργίαν*, ΛΓ', 166.1).

71. ΓΙΑ τὴν ἐπίδραση τῶν Παλαμικῶν θεολόγων στὴ δημιουργία τοῦ θέματος καὶ τὴν ἀθωνικὴ προέλευσή του, Μαρκονιὲς, ὁ.π., σσ. 173-174 (181-182).

72. Ἡ ἀπόψη αὐτὴ ἔχει διατυπωθεῖ ἤδη ἀπὸ τὸν Brockhaus, ὁ.π., σσ. 64-65. Καθοριστικὸ ρόλο θὰ εἶχαν σὲ αὐτὸ τὰ ποιητικὰ ἀντίφωνα τοῦ Ὁρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου, τὰ λεγόμενα Εγκώμια. Αὐτά, ἀν καὶ ἦσαν ἐν χρήσει στὴν παλαιολόγια περίοδο, ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα καὶ μετὰ σταθεροποιοῦνται στὸ μοναστικὸ λειτουργικὸ τυπικὸ, ἰδιαίτερα στὸ Ἅγιον Ὅρος. Στὸ Τυπικὸ τῶν Ἱεροσολύμων τοῦ 1122 (Ἀκολουθίαις Μ. Εβδομάδας) ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Α. Παπαδόπουλλο-Κεραμέα, *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας*, Β', 1894, σσ. 11-254, δὲν ὑπάρχουν οὔτε Ἀμωμος, οὔτε εγκώμια, οὔτε εὐλογητάρια. Ωστόσο, τὸ 1346 καὶ 1397 τέσσερα τροπάρια τῶν

καθιερωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βήματος ορισμένων μνημείων μετά το 1540, και μάλιστα σε καθολικά μονών που απολάμβαναν μεγάλου κύρους στην ορθόδοξη κοινότητα, δεν μπορεί παρά είναι έργο θεολογικών κύκλων του μοναστικού περιβάλλοντος⁷³. Η άποψή μας αυτή στηρίζεται στην έντονη —αν και αμάρτυρη εν πολλοίς— θεολογική δραστηριότητα της εποχής που προετοίμασε, κατά τα φαινόμενα, το έδαφος για την αποδοχή του θέματος μας στο εικονογραφικό πρόγραμμα της προθέσεως.

Ενδεικτικά θα αναφέρουμε τη γύρω στα 1540 διαμάχη μεταξύ του μοναχού Ματθαίου και του Παχώμιου Ρουσάνου (1508-1553) στο Άγιον Όρος. Ο Ματθαίος διέδιδε πως ο Χριστός μετά σώματος ζών κατήλθεν ἐν τῷ ἁνάξων τόν Ἀδάμ καί τοὺς ἐξ αὐτοῦ. Κατά συνέπεια, ο Χριστός δεν γνώρισε τον χωρισμό της ψυχῆς Του από το σώμα και κατ' ακολουθία το δεύτερο δεν κείτονταν στον τάφο. Αρνιόταν δηλαδή το απερίγραπτο του Λόγου. Η διδασκαλία του αυτή, που έτυχε ευρείας διαδόσεως στον Άθω⁷⁴, καταπολεμήθηκε από τον Παχώμιο Ρουσάνο. Σε επιστολή του τελευταίου, γραμμένη στο Άγιον Όρος και με παραλήπτη την εν Κωνσταντινουπόλει αγιωτάτη Μεγάλη Εκκλησία, αλλά και (δίκην καθολικής επιστολής) τους οπαδούς του Ματθαίου, επιδιαφιεύονται λειτουργικά κείμενα που αποδεικνύουν τον ορθόδοξο τρόπο αναγνώσεως του Πάθους του Χριστού: Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν Ἄδου δέ μετὰ ψυχῆς ὡς Θεός. Ὁ δὲ λέγει τοιοῦτόν ἐστί, ὅτι ὁ Χριστός, ἅτε ἀπερίγραπτος ὢν ὡς Θεός, πανταχοῦ παρῆν καὶ ἐν τάφῳ μετὰ τοῦ ἰδίου σώματος καὶ ἐν τῷ ἁδῇ μετὰ τῆς ψυχῆς, πρὸ τῆς ἐγέρσεως δῆλον ὅτι⁷⁵.

Η διαμάχη αυτή αποκαλύπτει με ενάργεια το ενδιαφέρον της θεολογικής σκέψεως της εποχής γύρω από τα θέματα που αφορούν στο Πάθος του Κυρίου και ιδιαίτερα σε όσα έχουν να κάνουν με το τυπικό και το εννοιολογικό περιεχόμενο του Μ. Σαββάτου, πάντα σε σχέση με τη θεία Μυσταγωγία. Ίσως λοιπόν προτίμησαν να υποκαταστήσουν στην πρόθεση την Ἀκρα Ταπείνωση με ένα άλλο συναφές θέμα —παράγωγο και αυτό της ορθόδοξης αντιλήψεως για το Πάθος και τις συνέπειές του στη Λειτουργία— που όμως να απεικονί-

εγκωμίων κεντήθηκαν σε Επιστάφους της μονῆς Χελανδαρίου. Στο Τυπικό της Λαύρας του 1431 (κώδ. Coisl. Gr. 38) δηλώνεται σαφώς στη σχετική διάταξη η ασματική χρήση των εγκωμίων. Δημοσιεύθηκαν για πρώτη ίσως φορά στην έκδοση του Τριωδίου του 1522 (ΘΗΕ 5, 794-795).

73. Για το Ἄνω σε ἐν θρόνῳ ὡς εξέλιξη του θέματος της Ἀκρας Ταπείνώσεως υπό την επίδραση θεολογικών κύκλων, Stefanescu, *ὁ.π.*, σ. 53· Dufrenne, *ὁ.π.*, σ. 302· Garidis, *ὁ.π.*, σσ. 166-167· Altripp, *ὁ.π.*, σ. 205.

74. Για το θέμα, Χρυσόστομος Παπαδόπουλος, Αρχιεπίσκοπος Αθηνών, «Ιστορικά σημειώματα, α' Ἰωαννίκιος Καρτάνος», *Θεολογία* 4 (1926) 5-7, *εἰδ.* 7· Ι. Καρμίρης, *Ο Παχώμιος Ρουσάνος και τα ανέκδοτα δογματικά και άλλα έργα αὐτοῦ*, Αθήνα 1935, σσ. 29-31 (στο ἐξῆς: *Παχώμιος Ρουσάνος*· του ἰδίου, *Η εἰς Ἄδου κάθοδος του Χριστοῦ ἐξ ἐπόψεως ορθοδόξου*, Αθήνα 1939, σσ. 79, 94· του ἰδίου, «Χριστολογική ετεροδιδασκαλία του 16ου αἰῶνα», *Ν. Σιών* Λ' (1935) 15, 17.

75. Για το κείμενο της επιστολής, Καρμίρης, *Παχώμιος Ρουσάνος*, *ὁ.π.*, σσ. 167-171.

ζει, και ὄχι να υπαινίσσεται, την αντινομία του Πάθους και την ταυτότητα του Πάσχοντος με τον Προαιώνιο Λόγο και να αποκαλύπτει στα μάτια των πιστών αυτό που τα *υπερκόσμια* αλλά και τα *υποχθόνια* κτίσματα *κατανοοῦν*: τη λυτρωτική δύναμη της *νεκρώσεως* του Χριστού.

Σύμφωνα λοιπόν με ὅσα προείπαμε το εικονογραφικό θέμα του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* συνιστά λοιπόν ἕνα αποκαλυπτικό ὄραμα της διὰ του Πάθους καταπαύσεως του ἔργου της θείας Οικονομίας και των λυτρωτικών συνεπειών του πάνω σε ὅλη την κτίση. Αποτελεῖ υπόμνηση του αἰώνιου σαββατισμοῦ της θριαμβεύουσας ἐν οὐρανῷ Εκκλησίας και με αυτό το περιεχόμενο θα αξιολογηθεῖ στη μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ⁷⁶.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

76. Στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω ἐκ βάθρων την καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών, κα Δεληγιάννη-Δωρὴ, ὄχι μόνο για τις χρήσιμες και σοφές παρατηρήσεις της ἐπὶ του κειμένου, αλλά και για την πολύτροπη στήριξη της προσπάθειας του υποφαινομένου για την περάτωση του πονήματος αυτού.

SUMMARY

Konstantinos Vafeiadis, *The iconographic theme "Enthroned Above, Entombed Below"*

The troparion *Enthroned above, entombed below, the heavens and infernal regions comprehending, O my Saviour, are shaken by Thy death, for beyond all understanding Thou wert seen dead and with the life that was in the beginning*, is sung at Matins on Holy Saturday. The text of this short hymn, which has been attributed to Brother Mark, Bishop of Hydrus (Otranto), has a multi-layered theological content, expressing both the identification of the earthly (dead) Christ with the Eternal Word and the paradox of His death: Christ lies dead in the tomb and at the same time is seated on His heavenly throne.

The first visual representation of this hymn appears to date from the late Palaeologan period (in the chapel of the Vlatades monastery), while the oldest representation dated by inscription (1483/84) is found in the church of St John at Cucer, near Skopje. From that time onwards and until the middle of the 18th century the motif was widely used, particularly in monastery churches.

The iconography of the theme, with Christ portrayed in glory in the upper part of the composition and in a sarcophagus within a rock sepulchre, embodies a literal visual rendering of the hymn. The lower part of the composition is connected with a series of Late Byzantine representations inscribed with the title *Epitaphios* and showing Christ lying wrapped in grave-clothes in a sarcophagus. In these scenes the sarcophagus is surmounted by a vaulted canopy from which hang three lamps. The upper part of the composition is eschatological in character. Like the representations of the *Man of Sorrows* entitled *The King of Glory* and the embroidered epitaphions displaying the dead Christ with the symbols of the Evangelists and the heavenly hosts, they underline the identity of the Suffering Christ with the Word that was in the beginning, and reveal in an eschatological dimension the power of the Suffering Christ over life and death, in accordance with the Holy Saturday hymns.

One fixed element in the iconography of the motif is the presence of the prophets Jacob and Isaiah, although they were not included in the two earliest representations of this subject. The first time they appear in a representation

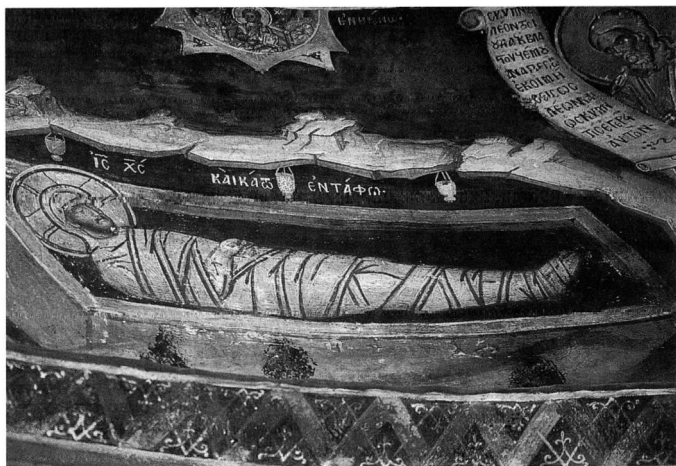
of this specific theme is in the katholikon of the Athonite monastery of Koutloumousiou (1540), although they had earlier been depicted flanking the *Man of Sorrows* in the Anapafsas Monastery (1527).

It was also in this period that the position of the *Enthroned above* scene in the iconographic programme of the sanctuary became fixed. In the katholikon of the Dionysiou Monastery (1547), it is already associated with the semi-dome of the prothesis. One critical factor in the development of the scene and its positioning on the altar in the Late Byzantine period was the Hesychastic attribution of significance to the church and its several parts, while the culmination during the 16th century of the formalisation and theological foundation of the hymnology of Holy Saturday upon the preparation for the distribution of the elements that takes place at the "table of oblation" contributed to the final positioning of the motif in this part of the sanctuary. Another contributing factor appears to have been contemporary theological disputation relating to the consequences of the Passion of Christ upon the Holy Communion.

The iconographic theme of the *Enthroned above* is not simply a visual rendering of the fact of the Lord's burial, but an apocalyptic vision of the cessation through the Passion of the work of divine Providence and its redeeming consequences. It is a reminder of the eternal Sabbatarianism of the heavenly Church Triumphant; and it was this aspect of its content that was given expression in the monastic foundations.



Εικ. 1. Παρεκκλήσιον Ι. Μ. Βλατάδων. Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ.



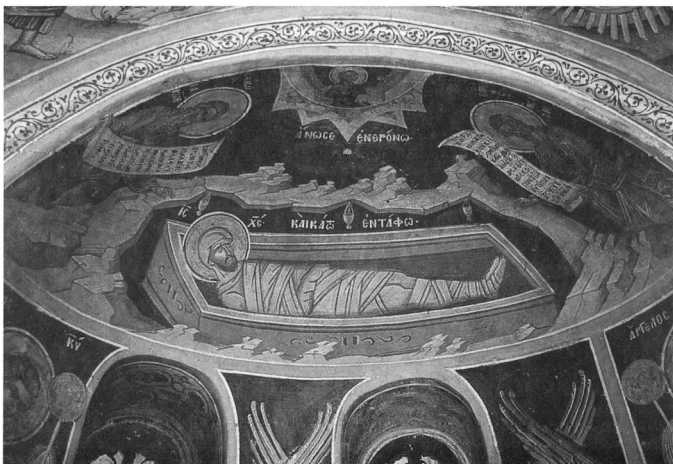
Εικ. 2.1. Καθολικὸν Ι. Μ. Κουτλουμουσίου, Ἁγίον Ὄρος. Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ.



Εικ. 2.2. Καθολικό Ι. Μ. Κουτλουμουσίου, Άγιον Όρος. "Άνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ. Λεπτομέρεια.



Εικ. 3. Καθολικό Αγίου Νικολάου Αναπανσά, Μετέωρα. Ι. Βήμα. Γενική άποψη προς τα ανατολικά (η Δέηση, το Άνω σε έν θρόνω και κάτω έν τάφω, η Θεοτόκος Πλατυτέρα των Ουρανών και ο Μελισμός).



Εικ. 4. Καθολικό Ι. Μ. Διονυσίου, Άγιον Όρος. Άνω σε έν θρόνω και κάτω έν τάφω.



Εικ. 5. Καθολικό
Ι. Μ. Δοχειαρίου,
Άγιον Όρος.
Ὕψωση ἐν θρόνῳ
καὶ κάτω ἐν
τάφῳ.

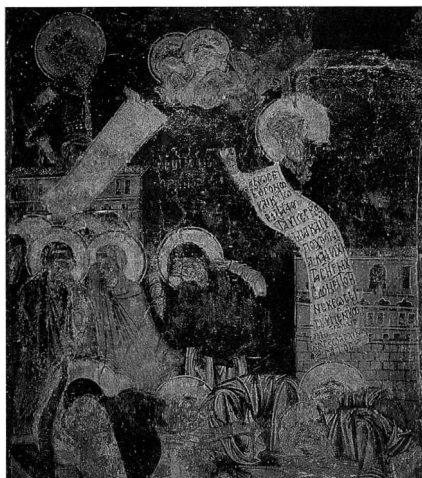


Εικ. 6. Παρεκκλήσιο Αγ. Ιωάννου Θεολόγου Ι. Μ. Διονυσίου, Άγιον Όρος. Ὕψωση ἐν
θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ.



Εικ. 7. Παρεκκλήσιο Αρχαγγέλων Ι. Μ. Διονυσίου, Άγιον Όρος. "Ανω σε έν θρόνον και κάτω έν τάφω.

Εικ. 8.
Τράπεζα Ι.
Μ. Αγίου
Ιωάννου του
Θεολόγου,
Πάτριος. Ο
Επιτάφιος
Θρήνος.



Εικ. 9.
Καθολικό Ι.
Μ. Μαρκον.
Ο Χριστός
ἐν τάφῳ.

