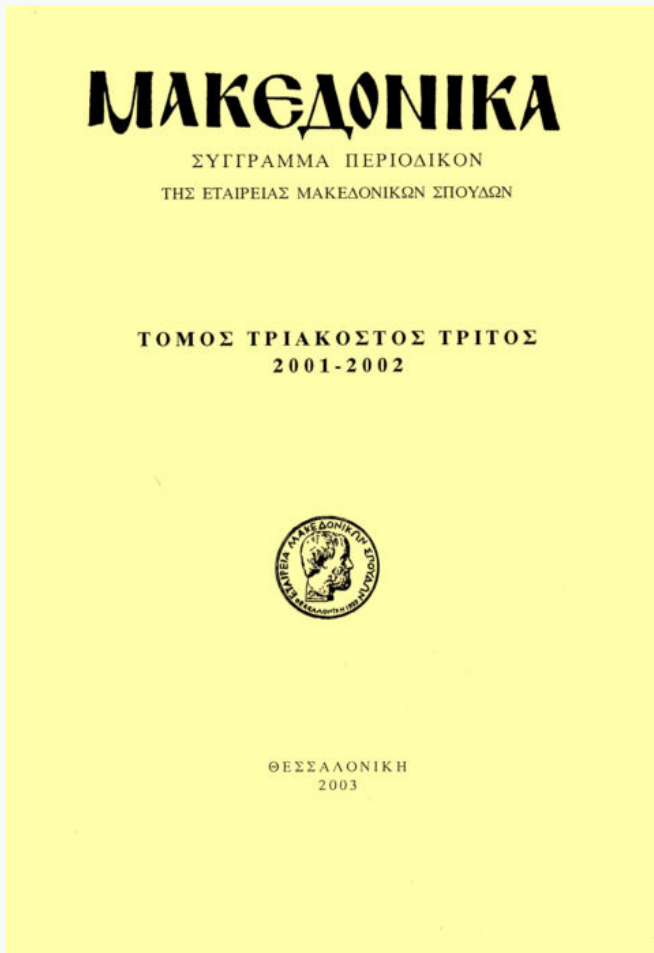


Μακεδονικά

Τόμ. 33, Αρ. 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



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

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 συμψύρονται στα εικονογραφικά προγράμματα, διαμορφώνοντας έτσι μερικές από τις πιο σημαντικές παραμέτρους της εικονογραφίας του θείου Δράματος¹. Οι εν λόγω συνδυασμοί θεμάτων εξαρτώνται από τα ανάλογης 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 ίδιοι 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», *BMGGS* 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 liturgiceskich 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 εξαπτέρυγα. Χαμηλότερα εικονίζεται σπήλαιο στην είσοδο του οποίου διακρίνουμε ανοιχτή σαρκοφάγο με τον Ιησού νεκρό και τυλιγμένο με εντάφιμα 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 ἔνθρονος και ἔχοντας 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 47· Α. Ξυγγόπουλος, *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 Vlattades à Thessalonique», *Βυζαντιακά* 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. Σέμογλου 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 Markončić, *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. Δημητρουκάλλης, «Το εικονογραφικόν θέμα “Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ” ἐν νοτίῳ Ἑλλάδι», *ΕΕΒΣ* 50 (1999-2000) 489-500 (=ανάτυπωση 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 καὶ περιλήψεις εισηγήσεων καὶ ανακοινώσεων*, Αθήνα 4-6 Μαΐου 2001, Αθήνα 2001, σσ. 26-27.

7. Markončić, *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 σμμ. 344-345, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

δραματικές χειρονομίες τον θαυμασμό και την έκπληξή του για το μέγα παραδόξο. 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 Ἅγιον Ὄρος. Για πρώτη φορά ἐδῶ τον νεκρὸ Ἰησοῦ 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 ΑΝΑΠΕΩΣΝ 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). Εδῶ, στην κόγχη της προθέσεως παρουσιάζεται το θέμα της Ἄκρας 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 Ἄκρας 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 ἐδῶ έναν ευφάνταστο συγκερασμό της Ἄκρας 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, Μαρκοβίς, *ό.π.*, 171-172 (181), εικ. 2. Στις ίδιες σελίδες δίνονται και κάποιες εικονογραφικές παρατηρήσεις.

10. A. Gravgard, *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 Κουτλουμουσίου το εικονογραφικό μας θέμα αρτιώνεται εικονογραφικά και ταυτόχρονα βρίσκει την οριστική του θέση στον χώρο της προθέσεως. Γύρω 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* κοσμεί 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. Ήδη 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. Α. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 316, 343· Garidis, *ό.π.*, σ. 160· Ο Μαρκοβίτς, *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. Α. Τούφτα, «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 μονής Διονυσίου, προσθέτοντας όμως δύο σεβίζοντες αγγέλους εκατέρωθεν του Χριστού. Το *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* επαναλαμβάνεται και στη μονή Ρουσάνου (1560) που διασώζει όμοιο με της μονής Διονυσίου εικονογραφικό σχήμα. Λίγο αργότερα το ίδιο θέμα θα απεικονισθεί στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα (1573). Εδώ, ο Χριστός εικονίζεται ένθρονος, χωρίς τη δόξα. Εκατέρωθεν παρατάσσονται ολόσωμα εξαπτέρυγα με λάβαρα στα χέρια. Στη ζώνη του ημικυλίνδρου εικονίζονται οι δύο γνωστοί προφήτες και πιο κάτω το σπήλαιο με τις τρεις κανδήλες και τη σαρκοφάγο του Κυρίου. Τη σαρκοφάγο πλαισιώνουν για πρώτη φορά εδώ ολόσωμοι άγγελοι, φέροντες τα Σύμβολα του Πάθους¹⁹. Λίγο αργότερα το ίδιο θέμα θα ιστορηθεί και στη μονή Κορώνης (1587)²⁰. Τέλος, στον 16ο αιώνα τοποθετείται και μία εικονογραφικά αποκλίνουσα παράσταση, στο καθολικό της μονής Δαμανδρίου Πολυχνίτου Λέσβου, όπου η διπλή παρουσία του Χριστού, στον τύπο του Παντοκράτορα πάνω και στον τύπο της Άκρας Ταπεινώσεως κάτω, μπορεί να θεωρηθεί ομόλογη εννοιολογικά και να προσγραφεί στον κανόνα των παραστάσεων του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*²¹.

Αλλά και ο 17ος και ο 18ος αιώνας στάθηκε ευνοϊκός για το θέμα μας. Στο αγιόνυμο όρος του Άθω επιχωριάζει στα παρεκκλησία της μονής Διονυσίου, πάντοτε στην κόγχη της προθέσεως (εικ. 7)²². Αλλά και η ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας και ιδιαίτερα η περιοχή των Αγράφων δεν στάθηκε άμοιρη της παρουσίας του θέματος²³. Αναφέρω ενδεικτικά τη σχετική παράσταση του παλαιού καθολικού του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (τέταρτη δεκαετία του 17ου αι.). Στην περίπτωση αυτή ένα κιονοστήριχο κιβώριο αντικαθιστά το σπήλαιο, ενώ το ανώτερο τμήμα της συνθέσεως του *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* απουσιάζει, λόγω ελλείψεως χώρου²⁴. Στο καθολικό της μονής Μεταμορφώ-

19. Και οι τρεις Θεσσαλικές παραστάσεις είναι αδημοσίετες. Πηβλ. Ε. Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, σ. 73 σμμ. 113.

20. Α. Κ. Ορλάνδος, «Σταχυολόγηματα εκ Μονών της Πίνδου», *ΑΒΜΕ* 5 (1939-1940) 179 εικ. 9· Pallas, *ό.π.*, σ. 217 σμμ. 654.

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

22. Για ορισμένες από τις παραστάσεις αυτές, Κ. Μ. Βαφειάδης, *Ο ζωγράφος Δανιήλ και το έργο του στην Ι. Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους. Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής στον Άθω του 16ου-17ου αιώνα* (αδημοσίετη διδακτ. διατριβή), Αθήνα 2003, σποράδιη.

23. Παραδείγματα στο Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, σσ. 38-39, 203-207 (στο εξής: *Οι ναοί*): Σαμπανίκου, *ό.π.*, σσ. 72-74, 266-270· Α. Πασαλή, «Ναοί της επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνος. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική», *ΕΕΠΣΑΠΘ* παράρτημα αφ. 30, τόμ. ΙΓ', Θεσσαλονίκη 1994, σ. 69 σμμ. 3. Για τη διάδοση του θέματος στον 17ο αιώνα, Vitaliotis, *ό.π.*, σσ. 83-84. Πηβλ. και Σταυρούλα Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17ο αιώνα*, Ιωάννινα 2000, σσ. 126-128.

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

σεως στο Δρυόβουνο Κοζάνης (1652) η παράσταση αποδίδει το πρώτο ημιστί-
 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 ΘΡΟΝΩ*). 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 τεταρτοσφαιρίο 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 (αδημοσίητο).

να³⁰. 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 ὅσα ἔχουν γραφτεῖ κατά καιροῦς ἀπὸ τους ερευνητές, τὸ *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* θεωρεῖται εικονογραφικὸ συνώνυμο λειτουργικοῦ ὕμνου. Πρόκειται γιὰ το τροπάριο τοῦ Ὁρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου, ποιήμα τοῦ παλαίστινιου μοναχοῦ Μάρκου, επισκόπου Ὑδρουντος (9ος-10ος αι.), που ξεκινᾷ ἀπὸ αὐτὴ τὴ φράση: *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ τὰ ὑπερκόσμια καὶ ὑποχθόνια κατανοῦντα, Σωτῆρ μου, ἔδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου ὑπὲρ νοῦν ὠράτης γὰρ νεκρὸς ζωαρχικότατος...*³³. Το τροπάριο χαρακτηρίζεται ἀπὸ πο-

30. Τα ἀνωτέρω παραδείγματα, εἰδικὰ αὐτὰ στο Δρυόβουνο καὶ στὴν Ἁγία Λαρίσις, βρισκόμενα ἀνὰ ἀλλοτὰ τους σε σερχικά μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 16ου - ἀρχῆς 17ου αἰῶνα. Marković, *ὁ.π.*, σσ. 174-176 (182), ὅπου καὶ παραδείγματα.

31. Επισημαίνεται πως τέτοιου εἴδους παραστάσεις με τὴν ἐπιγραφή *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ*, ἐπιχωριάζουν κυρίως στὰ Ἄγραφα τοῦ 17ου αἰῶνα (Σδρόλια, *ὁ.π.*, σ. 128, σμ. 174) καὶ στὴ Μάνη τοῦ 18ου (Ν. Δρανδάκης - Ε. Δεληγιάννη-Δώρη - Β. Κεπετζή - Μ. Κωνσταντουδάκη, *Ἐρευνα στὴν Κάτω Μάνη*, Ἀθήνα 1993, σσ. 195, 216-217). Πβλ. ἐπίσης Δημητροκάλλης, *ὁ.π.*, 489-500, εἰκ. 1-5. Οφείλω στο σημεῖο αὐτὸ να ἀπαντήσω στον κ. Γ. Δημητροκάλλη, ο οποίος προέβη, με ἀφορμὴ σχετικὴ ἀνακοίνωσή μου στο *21ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, *ὁ.π.*, σμ. 6, σε ἀπαντητικὴ ἐπανεκδόση ἀρθρου τοῦ σχετικὰ με τὸ ἴδιο θέμα. Στο ἐν λόγω Συμπόσιο εἶχα ἰσχυρισθεῖ ὅτι τὸ εικονογραφικὸ θέμα τοῦ *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* δεν ἀπαντᾷ στὴ νότιο Ἑλλάδα. Ὁ κατὰ πάντα αξιολόγος καὶ πολὺς ερευνητὴς κ. Δημητροκάλλης θεώρησε ὑποχρέωσή του να προχωρήσει στὴν παραπάνω ἐκδοχή, προκειμένου να ἀναθεωρήσει τὴ «λανθασμένη», ἀποψή μου, μολονὶ τὴ ἀνακοίνωσή μου ἀφορούσε στο ἀρχικὸ εικονογραφικὸ σχῆμα τοῦ θέματος, με τὸν Χριστὸ ἐνθρόνο καὶ ἐν δόξῃ στο πάνω μέρος καὶ τὸν Ἴδιο σαβανωμένο σε ἐντὸς σπληαίου σακροφάγου καὶ συνοδευόμενο ἀπὸ δύο προφήτες στο κάτω μέρος, καὶ ὄχι σε μεταγενέστερες τοπικὲς παραλλαγές.

32. Γιὰ τὸ θέμα ἔχουν ἀφιερώσει λίγα λόγια οἱ, Η. 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'Évangile* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1916, 1960, σ. 487· Stefanescu, *ὁ.π.*, σσ. 52-53· Pallas, *ὁ.π.*, σσ. 238-239, 247-248· Dufrenne, *ὁ.π.*, σσ. 301-302· Garidis, *ὁ.π.*, σσ. 164, 166-167, 333, 334. Τελευταία οἱ Marković, *ὁ.π.*, σσ. 167-179, Βυταλιώτης, *ὁ.π.*, σσ. 82-84 καὶ Σέμυγλου, *ὁ.π.*, σσ. 353 κ.ε., ἀλλὰ καὶ ο Β. Todić, «Anapeson. Iconographie et signification du thème», *Byzantion* 64 (1994) 140, εἰδ. 152 σμ. 85, καὶ σποράδην (στο ἐξῆς: «Anapeson» καὶ Δημητροκάλλης, *ὁ.π.*, 489-500 προσπόρισαν νέα στοιχεία στὴν ἐρευνα τοῦ θέματος.

33. Γιὰ τὸ τροπάριο ὡς πηγὴ ἐμπνεύσεως τοῦ θέματος καὶ τους ποιητὲς τοῦ κανόνα τοῦ 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 απειρίγραπτο του Λόγου και στην αντινομία του Πάθους —καθώς ο τάφος και ο ουράνιος θρόνος του Χριστού παραλληλίζονται. Στα τροπάρια του κανόνα διαβάζουμε: *Μία ύπτηρ-χεν ἡ ἐν τῷ ᾿Αδῃ ἀχώριστος, καὶ ἐν τάφῳ, καὶ ἐν τῇ Ἑδέμῃ, θεότης Χριστοῦ, σὺν Πατρὶ καὶ Πνεύματι...*³⁶. Στα Εγκώμια ο ζωηφόρος θάνατος του Χριστού προβάλλεται επίσης με ἔμφραση: ο Χριστός μπορεί να φαίνεται θαμμένος στη γη, αλλά την ίδια στιγμή αναπαύεται στον θρόνο του ουρανού: *καὶ ἐν τάφῳ ἔδους, καὶ τῶν κόλπων Χριστέ, τῶν πατρῶων οὐδαμῶς ἀπεφοίτησας· τοῦτο ξένον καὶ παράδοξον ὁμοῦ. Καί: Ἄνω σε Σωτήρ, ἀχωρίστως τῷ Πατρὶ συνόντα, κάτω δὲ νεκρὸν ἠπλωμένον γῆ, φρίττουσιν ὄρωντα τὰ Σεραφεῖμ*³⁷.

Ο ποιητής του τροπαρίου εστιάζει το ενδιαφέρον του σε τρεις κυρίως ιδέες που ἐνέπνευσαν, κατά τη γνώμη μας, τη δημιουργία της συνθέσεως. Αναπαράγει καταρχήν το βασικό μοτίβο της λειτουργικής γλώσσας που, πέρα από τα ὅρια 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· Markonίε, *ὁ.π.*, σσ. 167-170, όπου και βιβλιογραφία.

34. 2ο τροπάριο της πρώτης ὁδῆς του Κανόνα σε ἦχο πλ. β΄ (Τριώδιον, 425). Τον Κανόνα του Μ. Σαββάτου συναποτελοῦν το τετραώδιον του Κοσμά του Μελωδού —αγιοσαβίτη μοναχού και επισκόπου Μαΐουμᾶ (περ. 664 - 752)— δηλ. η στ΄, ζ΄, η΄ και θ΄ ὁδῆ, ἐνῶ η α΄, γ΄, δ΄ και ε΄ είναι μεταγενέστερη προσθήκη του Μάρκου. Οι ειρμιοὶ των μεταγενέστερων ὁδῶν είναι ποιήματα της Κασσίας. Βλ. Βαφειάδης, *ὁ.π.*, σ. 26.

35. Ὅπως στο κᾶθισμα του Όρθρου της Κυριακῆς των Βαῶν: *Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ τῷ πῶλῳ ἐπὶ τῆς γῆς ἐποχούμενος, Χριστέ ὁ Θεός...* (Τριώδιον, 354). Βλ. σχετικὰ, Maguire, *ὁ.π.*, σσ. 68-74.

36. 4ο τροπάριο ζ΄ ὁδῆς, *Τριώδιον*, 427, 428.

37. 1η στάση, 14ο εγκώμιο και 2η στάση, 6ο εγκώμιο, ἀντίστοιχα. *Τριώδιον*, 416, 419. Βλ. σχετικὰ, Alexiou, *ὁ.π.*, σσ. 119-121. Σε ἀπόλυτη συνάφεια με τους ὕμνους του Μ. Σαββάτου βρίσκονται και αυτοὶ του Πεντηκοσταρίου, ὅπως το ἀναστάσιμο κᾶθισμα της Κυριακῆς των Μυροφόρων: *Τὸν κόλπῳ τὸν ἄχραντον, ἐν ὑμῖστοις μὴ κενώσας, ταφὴν καὶ ἀνάστασιν, ὑπὲρ πάντων κατεδέξω, Κύριε, δόξα σοι, και το σιχηρὸ των Αἰῶνων της Κυριακῆς του Παράλυτου: ...ὁ μετ' ἐμοῦ δι' ἐμὲ σταυρωθεῖς, συνεχρημάτο μοι ἐπὶ τοῦ ξύλου, καὶ ἐβρανετό μοι ἐπὶ τοῦ θρόνου, τῷ Πατρὶ συγκαθήμενος...* *Πεντηκοστάριον*, 48, 61 και 82 ἀντίστοιχα.

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

καὶ παράδοξον καὶ ἀκατάλητον θέαμα; ὁ ἄνω ἡμῖν τοῖς ἄσωμάτοις ὡς Θεὸς ἀθεώρητος φορικτός, κάτω βροτός γυμνός καὶ νεκρός ὁράται; ...Πότε κατήλθεν ὁ ἄνω μὴ λιπών; ... Ὁ ἄνω μετὰ Πατρός ὡς Θεὸς ἀνελλιπῶς, κάτω μετὰ μητρὸς ὡς βροτός ἀληθῶς ἀνελλιπῶς, ὁ οὐ πώποτε ἡμῖν ἐκφανθεὶς ἀνθρώποις, ὡς ἄνθρωπος ὁμοῦ καὶ φιλόανθρωπος ἐπιφαίνεται³⁹. Στον Θρήνο ἐπίσης του Συμεῶν Μεταφραστοῦ ἡ Παρθένος φέρεται νὰ λέει: *Καὶ τί σοὶ καὶ τῷ θανάτῳ κοινόν; Τίς ἔνωσις ταφῆ καὶ αὐτοζωῆ; Τίς μετουσία θρόνῳ ἐν οὐρανῷ, καὶ τάφῳ ἐπὶ τῆς γῆς; Ἐκεῖ συνεδριάζεις μετὰ Πατρός, ὧδε συνθάπτῃ τῷ πλαστοურγηματι⁴⁰.*

Ἔτσι, τὸ δίζωνο σχῆμα τῆς παραστάσεως ἐκφράζει τὸν τοπικὸ προσδιορισμὸ τοῦ κειμένου με μίαν κατὰ λέξη πλαστικὴ ἀπόδοση. Τὸ σχῆμα τοῦ ἐνθρονου Χριστοῦ, ποῦ κυριαρχεῖ ὡς θεοφάνεια στο πάνω μέρος τῆς συνθέσεως, εἶναι ἀποκαλυπτικὸ τῆς ταυτότητάς Του με τὸν Προαιώνιο Λόγο καὶ τῆς ἰσοτιμίας Του με τὸν Πατέρα⁴¹. Πράγμα ποῦ υπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν εξαπτερῶν δίπλα ἀπὸ τὸν ἐνθρόνο Χριστό⁴². Ἡ τοποθέτηση τῶν σεραφίμ, τῶν χερουβίμ καὶ τῶν θρόνων γύρω καὶ πίσω ἀπὸ τὸ Χριστό⁴³ ἀποσκοπεῖ, σύμφωνα με τὰ λειτουργικὰ κείμενα⁴⁴, στὴν ἔξαρση τοῦ μεγαλείου τοῦ ἐπὶ τῶν χερουβείμ ἐποχομένου 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 περίπτωσή αὐτὴ ὁ Χριστὸς ὡς κριτὴς κάθεται πάντοτε σὲ θρόνο. Αναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸ πρόγραμμα τῆς προθέσεως τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας στὸν ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ Ρεέ (γύρω στὸ 1330), ὅπου ἀναπτύσσεται τὸ ὄραμα τοῦ Προφήτη Δανιήλ. Ἐκεῖ ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται σὲ δόξα, καθισμένος σὲ ἐπιβλητικὸ θρόνο, ὡς ὁ Κύριος τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου. Κάτω εἰκονίζεται ὁ Ἴδιος στὸν τύπο τοῦ Ἀναπεσόντα, συμβολικὴ ἀπόδοση 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. Μαντάς, *Το εικονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Βήματος μεταβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας 843-1204*, (δακτυλιμένη διδακτορικὴ διατριβή), Ἀθῆνα 1998, σσ. 139-141, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

42. Γὰ τις μορφές τῶν οὐρανίων δυνάμεων δίπλα ἀπὸ τὸν ἐνθρόνο Χριστό, Ν. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος*, Ἀθῆνα 1990, σσ. 58, 145, 187 κ.ε., ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

43. Πηγάζει ὡς γνωστὸν ἀπὸ τὰ προφητικὰ ὁράματα (Ἠσαΐας 6, 2-6 καὶ Ἰεζεκιήλ 1, 5-10: 10, 1 κ.ε.) καὶ βρίσκει τὴ θεολογικὴ τῆς θεμελίωσής στο *Περί τῆς Οὐρανόου Ἱεραρχίας* (PG 3, 200-201). Βιβλιογραφία βλ. Γκιολές, ὁ.π., σσ. 141 κ.ε.

44. Ὅπως ὁ Χερουβεικὸς Ὑμνος, F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, τ. I, Oxford 1896, 377.5-380.20. Για τὸν ἐν λόγω 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 ή 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 ένθρονου και εν δόξη Χριστού στην παράσταση του *Άνω σε εν 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 *Ὁ Βασιλεύς τῆς Δόξης*. Η επιγραφή τούτη συνοδεύει από τις αρχές του 12ου αιώνα τον Εσταυρωμένο και απαντά «υποχρεωτικά» στις παραστάσεις της Άκρας Ταπεινώσεως, συμπυκνώνοντας 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 εν θρόνω* πλαστοουργεί 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 σαρκοράγο (επιγραφή: *IC XC*) μπροστά στην είσοδο 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 Πάτμου (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 εν θρόνω* (εικ. 8)⁵¹. Αν

46. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises 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 Kalenic», *Zograf* 20 (1989) 87-88, όπου και η προηγουμένη 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

λοιπὸν ὁ σχολιασμός τῆς παραστάσεως τοῦ Επιταφίου Θρήνου κρίνεται εὐλόγως —αφοῦ τὸ τροπάριο ψάλλεται στὴ σχετικὴ ἀκολουθία— τότε δε θα ἴταν ἀτοπο νὰ ἰσχυρισθούμε ὅτι καὶ ἡ εἰκονογραφία τῆς παραστάσεως τοῦ *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* συνδέεται στενά με τὸ θέμα τοῦ Επιταφίου Θρήνου⁵².

Σε παραστάσεις με τὴν ἐπιγραφή *Επιτάφιος Θρήνος* συχνὰ συμβαίνει ὁ σαβανωμένος σε σαρκοφάγο με κιβώριο Χριστὸς νὰ υποκαθιστᾷ τὸν Χριστὸ με τὸ περιζώμα σε ἐπιτύμβια πλάκα. Για παράδειγμα, στὴν κόγχη τῆς προθέσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Curtea de Arges (7ῆ δεκαετία 14ου αἰ.) εἰκονίζονται στὸ τεταρτοσφαιρίδιο ἡ Παναγία δεομένη καὶ στὸν ἡμικύλινδρο ὁ Χριστὸς σαβανωμένος σε ἐπιτάφια πλάκα που καλύπτεται με κιβώριο. Ὁ νεκρὸς Ἰησοῦς πλαισιώνεται ἀπὸ ἀγγέλους-διακόνους με ριπίδια, πίσω ἀπὸ τοὺς ὁποῖους στοιχίζονται ἀγγελοὶ θρηνούντες⁵³. Τὸ θέμα ἐπηρεάζεται σαφῶς ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τοῦ Μ. Σαββάτου καὶ ἀντιστοιχεῖ στὴν παράσταση τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως. Συγγενὴς παράσταση ἀναπτύσσεται στὸν χώρο τῆς προθέσεως τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Wameq Dadiani στὸ Κνοβὶ τῆς Γεωργίας (τέλος 14ου αἰ.). Καὶ ἐδῶ ὁ Ἰησοῦς κείται νεκρὸς καὶ τυλιγμένος με ἐντάφια σπάργαλα μέσα σε σαρκοφάγο. Καλύπτεται ἀπὸ κιονοστήρικτο κιβώριο ἀπὸ τὸ ὁποῖο κρέμονται τρεῖς κανδήλες. Ψηλότερα περιίπτανται ἀγγελοὶ θρηνούντες⁵⁴. Σύμφωνα με τὸν Todić ὄλο τὸ πρόγραμμα τοῦ παρεκκλησίου ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς Μ. Εβδομάδας, ἐνῶ ἡ συγκεκριμένη παράσταση ἀπὸ αὐτὴν τοῦ Μ. Σαββάτου⁵⁵. Στὸν μεγάλο σάκκο τοῦ Φωτίου στὴ Μόσχα

αὐτὲς ἔχουν χρονολογηθεῖ ἀπὸ τὸν Ορλάνδο στὸν 13ο αἰῶνα (Α. Ορλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφεῖα τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Ἐν Ἀθήναις 1970, σσ. 233-239, πίν. 94) καὶ ἀπὸ τὸν Κόλλια στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ ἴδιου αἰῶνα (Η. Κόλλιας, *Οἱ θησαυροὶ τῆς μονῆς Πάτμου*, Ἀθῆνα 1988, σσ. 65, 66, εἰκ. 37). Ἐντούτοις ὁ Σαβαράκης, ὁ.π., σ. 305, χρονολογεῖ τὴν τοιχογραφία στα 1200.

52. Για τὸ θέμα τοῦ Ἐνταφιασμοῦ καὶ τοῦ Θρήνου, Millet, ὁ.π., σσ. 489-516· Α. Ξυγγόπουλος, «Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς 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· τοῦ ἴδιου, «Fragments of an Early Saint Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', δ' (1964/65) τοῦ ἴδιου, «The Character and Intellectual Origins in the Macedonian Renaissance», *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago and London 1971, σ. 176, ἰδίως 209 κ.ε.: Lydie Hadermann-Misguish, «Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Épithaphos Threnos dans une icône du XV^e siècle, conservée à Patmos», *BZ* 59/2 (1966) 359-364· Μ. Γ. Σωτηρίου, «Ἐνταφιασμός - Θρήνος», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Ζ' (1973/74) 139 κ.ε.: Velmans, ὁ.π., σσ. 102-106· Maguire, ὁ.π., σσ. 139-166· K. Καλαφάτη, «Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις σε εἰκόνα με παράσταση τοῦ Επιταφίου Θρήνου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 18 (1995) 139-150, εἰδ. 142.

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

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

55. Todić, «Le programme», ὁ.π., 75, ὅπου καὶ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τοῦ θέματος. Πρὸβλ. καὶ Marković, ὁ.π., 172, σμμ. 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 κανδήλων σχολιάζει το παράδοξο της τριήμερης πνύσεως 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. Εὐρηταί σοι τότε σπήλαιον, τόπου μὴ ὄντος ἐν τῷ καταλύματι καὶ νῦν ἑτέρῳ σπηλαίῳ ξενοδοχῆ 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^ν.

58. Στην κεντρική αψίδα του ναού της Σαβίνας στη Γεωργία (12ος αι.) η Άκρα Ταπεινώση εικονίζεται αντί του Αμνού, N. Tolmacevskaia, *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 X. 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 Epitaphios», *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 προρρήσεών 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 ύπωση 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 θιασαστηρίου και συγκεκριμένα πάνω και απέναντι από την Αγία Τράπεζα —με ταυτόχρονη παρουσία της Ἄκρας 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 σποράδη.

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 Αθήναις 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 Ἄκρα Ταπείνωση σε διακρίο. Βλ. Semogliu, *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 παλαιολόγεια 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 σπηλίου (ταφῆς του Χριστοῦ) τύπος ἐστὶ, μᾶλλον δὲ καὶ πλέον ἔχει τὸν τύπον, ἄλλο σχεδὸν ἐκείνο ὑπάρχον· 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 ὄψεται 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· Τρεμπέλας, *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, Τodić, «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... κἂν ἑαυτὸν ἄξιον παράσχη πρὸς ὑποδοχὴν, οὐχ ὁρᾷ μόνον, ἀλλὰ καὶ μέτοχος αὐτοῦ γίνεται, καὶ ἔνοικον ἑαυτῷ κτᾶται... καὶ διὰ τῆς πρὸς αὐτὰ θέας καὶ μεθέξεως θεοειδῆς ὁλος ἐκτελεῖται⁶⁹. Ἡ Αγία Τράπεζα ταυτίζεται ἐδῶ με τὴ σαρκοφάγο τοῦ Κυρίου. Ἡ θεία Ευχαριστία λοιπόν, ὡς πραγματικὴ επανάληψη τοῦ Πάθους τοῦ Χριστοῦ⁷⁰, εἶναι φυσικὸ να τελεῖται ἐκεῖ ὅπου τὸ Δεσποτικὸ Σῶμα κατατέθηκε. Επομένως ἡ απεικόνιση τοῦ θέματος ἀπέναντι καὶ πάνω ἀπὸ τὴν Αγία Τράπεζα στὶς δύο πρῶτες παραστάσεις δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συνιστᾷ οπτικὴ ἀπόδειξη τῆς ἀνωτέρω ἀπόψεως: ἀν ὁ ναὸς εἶναι σαν τὸ σπήλαιο ποὺ τάφηκε ὁ Χριστὸς καὶ ἀν ἡ Αγία Τράπεζα υποκαθιστᾷ τὴ σαρκοφάγο καὶ ταυτόχρονα τὸν οὐράνιο θρόνον Του, τότε ἡ απεικόνισή τους στὴν παράσταση τοῦ Ἄνω σε ἐν θρόνῳ δὲν εἶναι τίποτε ἄλο ἀπὸ μιὰ απτὴ διαπίστωση τοῦ ἐν λόγῳ συμβολισμοῦ.

Ἦδη ὁ Μαρκονιὸς 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 περίπου 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 με τὶς πρῶτες αγιορειτικὲς συνθέσεις, παράσταση στὸ Αἰγίνιο Πιερίδας.

Τὸ Ἄνω σε ἐν θρόνῳ ὡστόσο θὰ μετακινηθεῖ στὸν χῶρο τῆς προθέσεως (1540) καὶ θὰ αντικαταστήσει τὴν Ἄκρα Ταπεινώση. Τὸ γεγονός αὐτὸ δείχνει βεβαίως τὴ συμβολικὴ ἰσοδυναμία τῶν δύο θεμάτων, ἀλλὰ ἀποκαλύπτει ταυτόχρονα τὴν ἰσχυρῆ, στὸν 16ο αἰῶνα, ἐπίδραση τοῦ θεολογικοῦ περιεχομένου τῆς μυθολογίας καὶ τῶν τελετουργικῶν δρωμένων τοῦ Μ. Σαββάτου στὸ τυπικὸ τῆς Προσκομιδῆς καὶ φυσικὰ στὴν εικονογραφία⁷². Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ στὸ

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

70. ...ὁ τύπος θυσίας οὐδὲ αἵματος εἰκῶν, ἀλλὰ ἀληθῶς σφαγῆ καὶ θυσία (Ν. Καβάσιλας, *Εἰς τὴν θεῖαν Λειτουργίαν*, ΛΓ', 166.1).

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

72. Ἡ ἄποψη 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 ἦταν ἐν ᾗρησιν ἐν τῇ παλαιολόγια περίοδῳ, ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα καὶ μετὰ σταθεροποιοῦνται στὸ μοναστικὸ λειτουργικὸ τυπικὸ, ἰδιαιτέρως στὸ Ἅγιον Ὅρος. Στὸ Τυπικὸ τῶν Ἱεροσολύμων τοῦ 1122 (Ἀκολουθίαις Μ. Εβδομάδας) ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Α. Παπαδόπουλλο-Κεραμίη, *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας*, Β', 1894, σσ. 11-254, δὲν ὑπάρχουν οὔτε Ἄμωμος, οὔτε εγκώμια, οὔτε εὐλογητάρια. Ὡστόσο, τὸ 1346 καὶ 1397 τέσσερα τροπάκια 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 εν τῷ Ἄδῃ ἀνάξων τὸν Ἀδάμ καὶ τοὺς ἕξ 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 απεικονιζόμενο του Λόγου. Η διδασκαλία του αυτή, που έτυχε ευρείας διαδόσεως στον Ἄθω⁷⁴, καταπολεμήθηκε από τον Παχώμιο Ρουσάνο. Σε επιστολή του τελευταίου, γραμμένη στο Άγιον Όρος και με παραλήπτη την *εν Κωνσταντινουπόλει αγιωτάτη Μεγάλῃ Εκκλησίᾳ*, αλλά και (δίκην καθολικής επιστολής) τους οπαδούς του Ματθαίου, επιδρασιεύονται λειτουργικά κείμενα που αποδεικνύουν τον ορθόδοξο τρόπο αναγνώσεως του Πάθους του Χριστού: *Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν Ἄδου δὲ μετὰ ψυχῆς ὡς Θεός. Ὁ δὲ λέγει τοιοῦτόν ἐστί, ὅτι ὁ Χριστός, ἅτε ἀπεικονιζόμενος ὡν ὡς Θεός, πανταχοῦ παρῆν καὶ ἐν τάφῳ μετὰ τοῦ ἰδίου σώματος καὶ ἐν τῷ Ἄδῃ μετὰ τῆς ψυχῆς, πρὸ τῆς ἐγέρσεως δῆλον ὅτι*⁷⁵.

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 Ἄκρα Ταπεινώση 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 Επιταφίους της μονῆς Χελανδαρίου. Στο Τυπικό της Λαύρας του 1431 (κωδ. Coisl. Gr. 38) δηλώνεται σαφώς στη σχετική διάταξη η ασαμιακή χρήση των εγκωμίων. Δημοσιεύτηκαν για πρώτη ίσως φορά στην έκδοση του Τριωδίου του 1522 (ΘΗΕ 5, 794-795).

73. Για το *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* ως εξέλιξη του θέματος της Ἄκρας Ταπεινώσεως 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' Ἰωαννίνους Καρτάνος», *Θεολογία* 4 (1926) 5-7, *εἰδ.* 7· Ι. Καρμῆς, *Ὁ Παχώμιος Ρουσάνος καὶ τὰ ἀνεκδότα δογματικά καὶ ἄλλα ἔργα αὐτοῦ*, Αθήνα 1935, σσ. 29-31 (στο ἐξῆς: *Παχώμιος Ρουσάνος*)· του ἰδίου, *Ἡ εἰς Ἄδου κάθοδος τοῦ Χριστοῦ ἐξ ἐπὶ σήμεως ορθοδόξου*, Αθήνα 1939, σσ. 79, 94· του ἰδίου, «Χριστολογικὴ ετεροδιδασκαλία του 16ου αἰῶνα», *Ν. Σιών* Λ' (1935) 15, 17.

75. Για το κείμενο της επιστολής, Καρμῆς, *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 διά του Πάθους καταπαύσεως του ἔργου της θείας Οικονομίας και των λυτρωτικών συνεπειῶν του πάνω σε ὅλη την κτίση. Αποτελεῖ υπόμνηση του αἰώνιου σαββατισμοῦ της θριαμβεύουσας ἐν ουρανῷ Εκκλησίας και με αυτό το περιεχόμενο θα αξιολογηθεῖ στη μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ⁷⁶.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

76. Στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω ἐκ βαθῶν την καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνῶν, κα Δεληγιάννη-Δωρῆ, 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. Παρεκκλήσιο Ι. Μ. Βλατάδων. Άνω σε έν θρόνω και κάτω έν τάφω.



Εικ. 2.1. Καθολικό Ι. Μ. Κουτλουμουσιού, Άγιον Όρος. Άνω σε έν θρόνω και κάτω έν τάφω.



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



Εικ. 3. Καθολικό Αγίου Νικολάου Αναπανιά, 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 Μελιμύς).



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



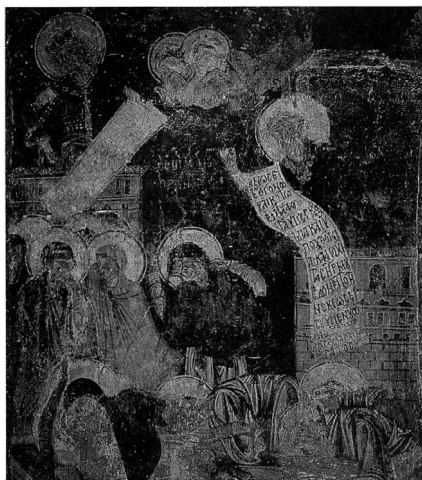
Εικ. 5. Καθολικό
Ι. Μ. Δοχειαρίου,
Άγιον Όρος.
Ἄνω σε ἐν θρόνῳ
καὶ κάτω ἐν
τάφῳ.



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



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



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



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