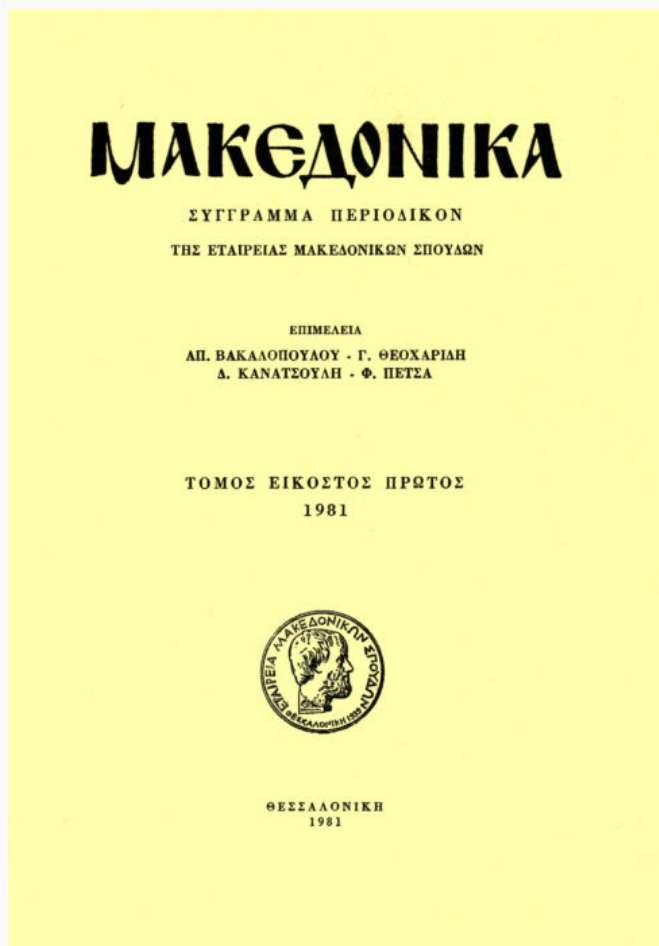


Μακεδονικά

Τόμ. 21, Αρ. 1 (1981)



Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά

Γεώργιος Γούναρης

doi: [10.12681/makedonika.427](https://doi.org/10.12681/makedonika.427)

Copyright © 2014, Γεώργιος Γούναρης



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γούναρης Γ. (1981). Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά. *Μακεδονικά*, 21(1), 1–75. <https://doi.org/10.12681/makedonika.427>

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓ. ΙΩΑΝΝΗ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΤΗΣ ΜΑΥΡΙΩΤΙΣΣΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Στή νότια πλευρά της χερσονήσου, πού εισχωρεί σάν σφύρα μέσα στη λίμνη της Καστοριάς, δυό χιλιόμετρα έξω από την πόλη, βρίσκεται τὸ μοναστήρι τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας¹. Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη, πού ἀποτελεῖ παρεκκλήσι τῆς μονῆς αὐτῆς, ἔχει χτιστεῖ στὰ χρόνια τῆς τουρκοκρατίας. Εἶναι προσκολλημένος στὴ νότια πλευρὰ τοῦ καθολικοῦ τῆς Παναγίας καὶ ὡς βόρειός του τοῖχος ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ὁ νότιος τοῖχος τοῦ καθολικοῦ (Πίν. 1).

Α'. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

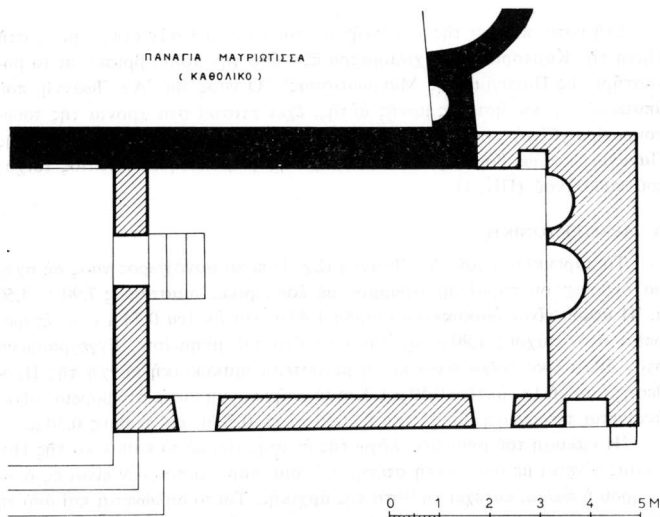
Τὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη (Σχ. 1) εἶναι μονόχωρος ναὸς σὲ σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου μὲ ἐσωτερικὲς διαστάσεις $7,90 \times 4,50$ μ. Ἡ ἀψίδα εἶναι ἡμικυκλική (χορδὴ 1,40 μ. καὶ ἀκτίνα 0,74 μ.) καὶ ἐγγράφεται στὸν πᾶχους 1,80 μ. ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ μνημείου. Ἐγγεγραμμένη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο εἶναι καὶ ἡ μικρότερη ἡμικυκλικὴ κόγχη τῆς Πρόθεσης (χορδὴ 1 μ., ἀκτίνα 0,50 μ.). Κοντὰ στὴν κόγχη αὐτή, στὸ βόρειο τοῖχο, ἀνοίγεται τετράγωνη βοηθητικὴ θυρίδα πλάτ. 0,50 μ. καὶ βάθους 0,30 μ.

Ἡ κάλυψη τοῦ μνημείου, λόγῳ τῆς ἐπαφῆς του μὲ τὸ καθολικὸ τῆς Παναγίας γίνεται μὲ μονόριχτη στέγη, ἡ ὁποία, παρόλο πὺν δὲν εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου ἡ παλιά, κατέχει τὴ θέση τῆς ἀρχικῆς. Τοῦτο δηλώνεται καὶ ἀπὸ τὴ θέση τῶν ὀριζόντιων δοκῶν πὺν ἔχουν τοποθετηθεῖ στίς παλιές τους θέσεις χωρὶς νὰ βλάψουν τίς τοιχογραφίες.

Ἀπὸ τοὺς μακρεῖς τοίχους ὁ βόρειος φέρει τρία μικρὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα πὺν χρησίμευαν γιὰ τὸ φωτισμὸ τοῦ καθολικοῦ τῆς Παναγίας. Ὁ νότιος διατρυνᾶται ἀπὸ δύο παράθυρα, πλάτ. 0,70 μ. καὶ δύο φωτιστικὲς θυρίδες. Στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ σὲ ἀπόσταση 1,25 μ. ἀπὸ τὸ βόρειο ἀνοίγεται θύ-

1. Γιὰ τὴν ἰδρύση καὶ ὀνομασία τῆς μονῆς βλ. Μ. Lascaris, Le monastère de Mesoniotissa à Kastoria et la famille serbe de Bagas, «Actes du XII Congrès International des Études Byzantines», Ochrid (1961) (résumés des communications) 61. Ἐπίσης βλ. Σ. Πελεκάνοβιτς, Χρονολογικὰ προβλήματα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας Καστοριάς, ΑΕ 1978, 147 κ.έ., ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία.

ρα πλάτ. 0,95 μ. καί ύψ. 1,80 μ., ή όποία μέ τρεῖς βαθμίδες όδηγεῖ στό ναό τοῦ όποίου τό δάπεδο εἶναι χαμηλότερα ἀπό τή στάθμη τοῦ ἐδάφους. Ἐξωτερικά πάνω ἀπό τό ὑπέρθυρο, ἀνοίγεται ἀβαθής κόγχη στήν όποία εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Στόν ἴδιο τοῖχο ἔξωτερικά ή στέγη σχηματίζει ὑποτυπώδες στέγαστρο γιά τήν προφύλαξη τῶν τοιχογραφιῶν ἀπό τά νερά τῆς βροχῆς.



Σχ. 1. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Κάτοψη

Ἡ τοιχοδομία τοῦ μικροῦ αὐτοῦ ναοῦ εἶναι ἀπλή, ἐγγώρηγη μέ ὀριζόντιες κατὰ διαστήματα ξυλοδεσιές, πράγμα πού συμβαίνει καί σ' ἄλλα μνημεῖα τῆς Καστοριάς¹, τῆς Πρέσπας² καί γενικά τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου.

1. Α. Ὁρλάνδου, Βυζαντινά μνημεῖα Καστοριάς, ABME 4(1938) 166 (Ἁγ. Νικόλαος Μαγαλιού) καί Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων καί τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στήν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 21 (Ἁγ. Ἀπόστολοι).

2. Σ. Πελεκανίδη, Βυζαντινά καί μεταβυζαντινά μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 90 καί 94 (Ἁγ. Γεώργιος, Παναγιά Πορφύρα), καί ὅπος. 232, ὅπου παρατηρεῖ ὅτι οἱ ξυλοδεσιές ὑπάρχουν καί σέ μνημεῖα ἀρχαιότερα τοῦ 14ου αἰ., συστηματικά ὅμως χρησιμοποιοῦνται κατὰ τό 15ο αἰώνα.

Β'. Η ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Τὸ ναυδῖο σώζει γραπτὴ κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ ποὺ βρίσκεται στὴν ἐσωτερικὴ παρειὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου πάνω ἀπὸ τὸ ξύλινο ὑπέρθυρο. Σήμε-
ρα εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη (Πίν. 2α). Τὴν πρωτοδημοσίευσεν ὁ ἀρχιμαν-
δρίτης Γερμανὸς Χρηστίδης τὸ 1922 μὲ πολλὰ σφάλματα στὴν ἀνάγνωσιν¹.
Λιγότερα λάθη παρουσιάζει ἡ ἀνάγνωσις τοῦ Α. 'Ορλάνδου², πιστότερη ὁ-
μως εἶναι ἡ μεταγραφὴ ποὺ ἔδωκε ὁ Ν. Μουτσόπουλος³ καὶ ἡ ὁποία ἔχει ὡς
ἑξῆς, συμπληρωμένη ὅπως ὁ ἴδιος τὴ διάβασα:

‘Ο πάνσ[ε]πτος οὗτος καὶ θεῖος ναὸς τοῦ ὑπ[ε]ρενδόξου ἀποστόλου καὶ
εὐαγγελιστοῦ 'Ιωάννου τοῦ Θεολόγου οἰκοδομήθη ἐκ βάθρων
καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώρου τοῦ ...ρικατζῆ
σὺν τῇ συμβίῳ αὐτοῦ Μη-λ-ας θυγατρὸς Νικολάου
5 εἰς ψυχικὴν αὐτῶν σ(ωτηρί)αν: ἀμήν. καὶ εὐρωσι βο-
ηθὸν τὸν ἄγιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως: ἔτους ,ζξϞ
μηνὶ Ἀγούστῳ: ἡ διὰ χειρῶν ἀναξίων, ἱστορίθη, Εὐσταθίου 'Ιακώβου
καὶ πρωτονοταρίου 'Αρτης: — καὶ δόξα τῷ ἀληθινῷ θ(ε)ῷ.

Στ. 2-5. οἰκοδομήθη ἐκ βάθρων καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώ-
ρου τοῦ ...ρικατζῆ σὺν τῇ συμβίῳ αὐτοῦ Μη-λ-ας. 'Ο ναὸς κτίστηκε καὶ ζω-
γραφίστηκε μὲ δαπάνη τοῦ Θεοδώρου καὶ τῆς συζύγου του. Τὸ ἐπώνυμο τοῦ
κτίτορα καὶ τὸ ὄνομα τῆς συζύγου του εἶναι ἀδύνατο μᾶλλον νὰ συμπληρω-
θοῦν. 'Ο Γερμανὸς Χρηστίδης μετὰ τὸ ὄνομα Θεοδώρου συμπληρώνει 'Ιη-
σοῦ 'Ιωάννου πράγμα ποὺ δὲν εἶναι σωστό, γιατί δὲν ὑπάρχει ὁ ἀπαιτούμε-
νος χῶρος γιὰ τὶς δυὸ αὐτὲς λέξεις καὶ γιατί οἱ λέξεις ποὺ ἀκολουθοῦν μετὰ
τὸ Θεοδώρου δὲν μποροῦν νὰ διαβαστοῦν ἔτσι. 'Ο Α. 'Ορλάνδος συμπληρώ-
νει τὸ ὄνομα τῆς συζύγου Μιλ[ίτσα;], τὸ δεύτερο ὅμως γράμμα τῆς λέξης
εἶναι η καὶ ὄχι ι. 'Εξάλλου διασώζεται καὶ ἡ κατάληξις τῆς λέξης -ας.

Στ. 6-8. ἔτους ,ζξϞ μηνὶ Ἀγούστῳ. 'Η ἱστορήσις τοῦ ναοῦ τέλειωσε τὸ
7060 ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ἔτος 1552 ἀπὸ τὴ γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Δὲν ἀνα-
φέρεται ἡ ἰνδικτιῶνα ποὺ πρέπει νὰ ἦταν ἡ 10η⁴. Μετὰ τὴ λέξη Ἀγούστῳ ἡ
ἐπιγραφὴ συνεχίζεται μὲ μικρογράμματα γραφῇ. 'Ὡς ζωγράφος τοῦ μνημεῖ-
ου ἀναφέρεται ὁ πρωτονοτάριος 'Αρτης Εὐστάθιος 'Ιακώβου, ποὺ ἦδη τὸ

1. Γερμανοῦ Χρηστίδου, Αἱ ἐκκλησίαι τῆς Καστορίας, «Γρηγόριος Πα-
λαμᾶς» 6(1922) 280.

2. Α. 'Ορλάνδου, ABME 4(1938) 188.

3. Ν. Μουτσόπουλου, Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, ἔκδ. «Φίλων Βυζαντινῶν μνη-
μείων καὶ ἀρχαιοτήτων νομοῦ Καστορίας», 'Αθήναι 1967, σ. 30.

4. H. Lietzmann, Zeitrechnung der Römischen Kaiserzeit, des Mittelalters und
der Neuzeit für die Jahre 1-2000 nach Christus, Leipzig 1934, σ. 60.

1536/7 είχε φιλοτεχνήσει τις τοιχογραφίες του Ἱεροῦ Βήματος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μολυβδοσκεπάστης στὴν Ἡπειρο¹. Στὴν ἐπιγραφὴ τῆς Μολυβδοσκεπάστης ἀναφέρεται ὡς Εὐστάθιος Ἰακώβου ταπεινὸς πρωτονοτάριος Ἄρτης (Πίν. 7). Δὲν ὑπάρχει καμιά ἀμφιβολία ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο. Τὸ μαρτυρεῖ ἐξάλλου καὶ ἡ ὁμοιότητα τῶν γραμμάτων τῶν δύο ἐπιγραφῶν.

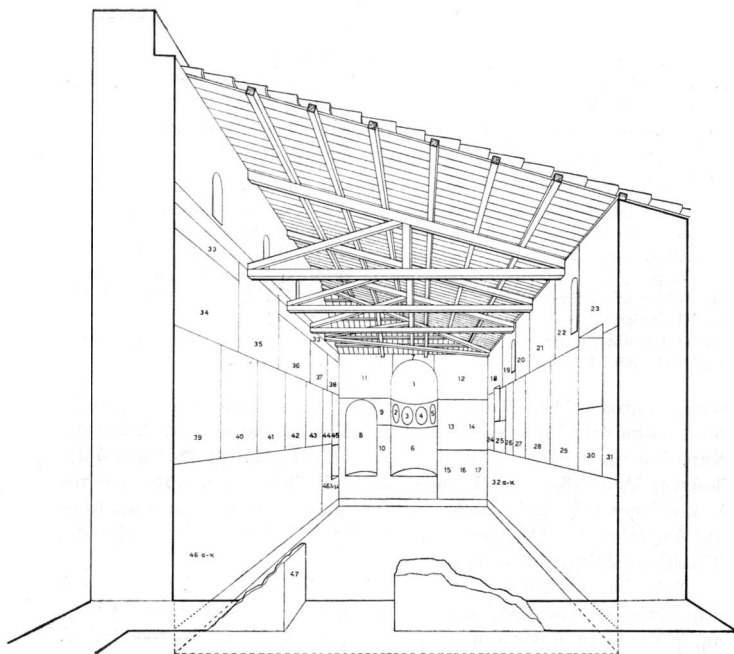
Γ. ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Θέση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ ναὸ - Διατήρηση

Ὁ ναῖσκος εἶναι κατάγραφος μὲ τοιχογραφίες (Σχ. 2-4) ποὺ καλύπτουν μὲ ἁρμονικὴ πολυχρωμία τὶς ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειες ἀλλὰ καὶ τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ μνημείου. Ἀπὸ τοὺς μακρεῖς τοίχους ὁ βόρειος διαιρεῖται κάθετα σὲ τέσσερις ζῶνες, ἐνῶ ὁ νότιος, λόγῳ τοῦ μικρότερου τοῦ ὕψους, σὲ τρεῖς. Σὲ τέσσερις ἐπίσης ζῶνες χωρίζεται καὶ ὁ δυτικὸς τοίχος ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ, ἐνῶ ὁ ἀνατολικὸς σὲ τρεῖς. Ἀπὸ τὶς παραστάσεις μερικές, ἰδιαίτερα τοῦ νότιου τοίχου, εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένες ἀπὸ τὰ νερὰ τῆς βροχῆς, ἐνῶ στὶς χαμηλότερες ζῶνες τῶν μακρῶν τοίχων εἶναι σχεδὸν ἐντελῶς ἀπολεπισμένες. Ἐξάλλου ἡ μανία τῶν ἀλλοδόξων συνετέλεσε ὥστε νὰ καταστραποῦν τὰ περισσότερα πρόσωπα τῶν χαμηλότερα εἰκονιζομένων μορφῶν καὶ νὰ χαραχθοῦν πάνω στὶς ἐξωτερικὲς κυρίως τοιχογραφίες μὲ ὀξὺ ἐργαλεῖο προσευχὰς καὶ κείμενα ποιητικὰ ἢ αἰσθησιακὰ σὲ ἀραβικὴ γλῶσσα.

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης δεσπόζει ἡ Πλατυτέρα μὲ τὸν Χριστὸ Ἑμμανουὴλ στὸ στήθος ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια. Κάτω ἀπ' αὐτὴν στὸν ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης ὑπάρχει στενὴ ζώνη μὲ τὰ στηθάρια τῶν ἁγ. Ἰακώβου Ἱεροσολύμων, Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, Ἀντύπα τῆς Περγᾶμου καὶ Ἀλεξάνδρου Ἱεροσολύμων. Στὴν πιδὶ κάτω ζώνη οἱ ὀλόσωμες μορφὲς τῶν τεσσάρων συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Βασιλείου τοῦ Μεγάλου, Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Ἀνάμεσα στὸν ἁγ. Βασίλειο καὶ ἁγ. Ἰωάννη ὑπάρχει τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ. Στὸ μέτωπο τῆς κόγχης εἰκονίζεται τὸ ἁγ. Μανδῆλιο. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο ὑπάρχει ἡ Ἀνάληψη. Ἡ κανονικὴ τῆς θέσης εἶναι πάνω ἀπὸ τὸ ἁγ. Μανδῆλιο. Δεξιὰ εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμὸς. Στὴν κόγχη τῆς Πρό-

1. Τὴν πληροφορία ὀφείλω στὴν ἔφορο ἀρχαιοτήτων κ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, τὴν ὁποία καὶ εὐχαριστῶ. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸν ἐπιμελητὴ Δ. Κωνστάντιο γιὰ τὴν ἀποστολὴ τῆς φωτογραφίας τῆς ἐπιγραφῆς. Τὶς ἄλλες ἐπιγραφὰς τοῦ μνημείου, ὅχι ὅμως καὶ αὐτὴ στὴν ὁποία μνημονεύεται ὁ Εὐστάθιος Ἰακώβου, δημοσίευσε ὁ D. Nicol, *The Churches of Molyvdoskepastos*, ABSA 48(1953) 144-145. Σχετικὰ γράφει καὶ ἡ κ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 30(1975) Χρον. (τυπώνεται).



Σχ. 2. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Προοπτικὴ ἀπεικόνιση τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ ναοῦ

- | | |
|---|--|
| 1. Πλατυτέρα | 14. Ἁγ. Ἰωάννης Κωνσταντινουπόλεως |
| 2. Ἁγ. Ἰάκωβος Ἱεροσολύμων | ὁ Νηστευτῆς |
| 3. Ἁγ. Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς | 15. Ἁγ. Κλήμης Ἀγκύρας |
| 4. Ἁγ. Ἀντύπας Περγάμου | 16. Ἁγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης |
| 5. Ἁγ. Ἀλέξανδρος Ἱεροσολύμων | 17. Ἁγ. Ἐλευθέριος ἐπίσκοπος Ἰλυρικοῦ |
| 6. Θεία Λειτουργία-Μελισμὸς | 18. Ἡ Γέννηση |
| 7. Τὸ Ἁγ. Μανδήλιο | 19. Ἡ Ὑπαπαντή |
| 8. Ἀκρα Ταπείνωση (Ἀποκαθήλωση) | 20. Ὁ προφήτης Ἡσαΐας |
| 9. Ὁ Δίκαιος Ἰώβ | 21. Ἡ Βάπτισμα |
| 10. Ὁ διάκονος ἁγ. Στέφανος | 22. Ὁ προφήτης Δαυὶδ (·) |
| 11. Ἡ Ἀνάληψη | 23. Ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου |
| 12. Ὁ Εὐαγγελισμὸς | 24. Ἁγ. Ἐλευθέριος-ἁγ. Γερμανὸς |
| 13. Ἁγ. Ἰωάννης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλε-
ήμων | 25. Ἁγ. Γερμανὸς πατριάρχης Κωνσταν-
τινουπόλεως-ἁγ. Πολύκαρπος |

- | | |
|--|---|
| 26. ΟΙ Τρεῖς Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ | 38. Τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων |
| 27. Ὁ Ἰησοῦς ἐπιτάσσει τοὺς ἀνέμους | 39. Ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος |
| 28. Ἡ Ἰαση τῶν Δαιμονιζομένων | 40. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ στὴν προ-
βατικὴ κολυμβήθρα |
| 29. Ἡ Ἰαση τοῦ λεπροῦ | 41. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτιδα |
| 30. Ἡ ἄγ. Ἄννα μήτηρ τῆς Θεοτόκου | 42. Ἡ Ἰαση τοῦ τυφλοῦ |
| 31. Ὁ ἄγ. Ἰωακείμ πατὴρ τῆς Θεοτόκου | 43. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ |
| 32α-κ. Ἀγ. Κύριλλος, ἄγ. Βλάσιος, ἄγ.
Σπυρίδων, ἄγ. Ἰωάννης, ἄγ. Νικόλα-
ος, ἄγ. Πέτρος-Παῦλος, ἄγ. Κοσμάς-
Δαμιανός, ἀδιάγνωστος ἅγιος, ἄγ.
Εὐθύμιος, ἄγ. Σάββας, ἄγ. Θεοδόσιος | 44. Ὁ ἄγ. Ἰσαυρος |
| 33. Προφῆτες-Δίκαιοι | 45. Οἱ ἄγ. Ἀχιλλεῖος-Εὐστάθιος |
| 34. Ὁ Μυστικός Δεῖπνος | 46α-κ. Οἱ ἄγ. Νέστωρ, Γοβδελάς, Ἀρ-
τέμιος, Πελόπιος, Μηνᾶς, Εὐστάθιος,
Θεόδωρος Τήρων, Θεόδωρος Στρατη-
λάτης, Δημήτριος, Γεώργιος καὶ Ἰω-
άννης |
| 35. Ἡ Σταύρωση | 46λ-μ. Ἀγ. Ἀνθίμος, ἄγ. Σίλβεστρος |
| 36. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος | 47. Ἀγ. Συμεὼν ὁ Στυλῆτης |
| 37. Ἡ εἰς Ἀδου Κάθοδος | |

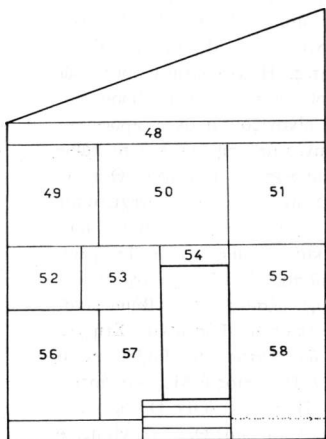
θησης ὑπάρχει ἡ Ἄκρα Ταπείνωση, στὴ στενὴ δὲ παρεῖα ποὺ σχηματίζε-
ται ἀνάμεσα στὶς δυὸ κόγχες ὁ Δίκαιος Ἰώβ καὶ ὁ διάκονος ἄγ. Στέφανος.
Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ὁ ἄγ.
Ἰωάννης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλεήμων καὶ ὁ ἄγ. Ἰωάννης Κωνσταντινουπό-
λεως ὁ Νηστευτής. Στὴν κατώτατη τέλος ζώνη παριστάνονται ὁ ἄγ. Κλή-
μης ἀρχιεπίσκοπος Ἀγκύρας, ὁ ἄγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης καὶ ὁ ἄγ.
Ἐλευθέριος ἐπίσκοπος Ἰλλυρικοῦ.

Στὴν ἀνάτατη ζώνη τοῦ νότιου τοίχου εἰκονίζονται σὲ μὴ κανονικὴ
σειρὰ ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικὰ σκηνές ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο: ἡ Γέννη-
ση, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτισμα καὶ ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου. Δυὸ προφῆτες μὲ
ξετυλιγμένα εἰλητάρια στὰ χέρια εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ
Βάπτισμα.

Στὴ δευτέρη ζώνη τοῦ ἰδιοῦ τοίχου μέσα στὸ Ι.Β. παριστάνονται ἀπὸ ἀ-
νατολικά πρὸς τὰ δυτικὰ ὁ ἄγ. Ἐλευθέριος, ὁλόσωμος, καὶ ὁ ἄγ. Γερμανὸς
πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως καὶ Πολύκαρπος σὲ προτομὴ κάτω ἀπὸ
τὰ παράθυρα. Στὴ συνέχεια ἔξω ἀπὸ τὸ Ι.Β. ὑπάρχουν οἱ παραστάσεις τῶν
Πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰησοῦς ἐπιτάσσει τοὺς ἀνέμους, ἡ Ἰαση τῶν
δαιμονιζομένων, ἡ Ἰαση τοῦ λεπροῦ, ἡ ἄγ. Ἄννα καὶ ὁ ἄγ. Ἰωακείμ.

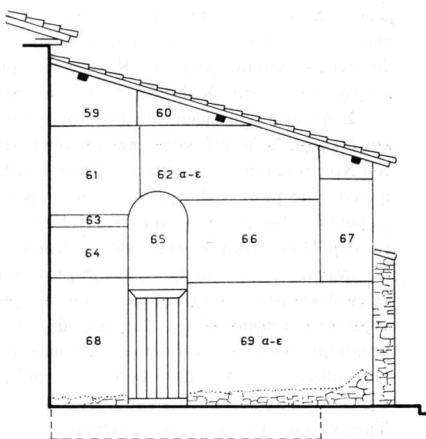
Στὴν κατώτατη τέλος ζώνη εἰκονίζονται μέσα στὸ Ι.Β. ἀπὸ ἀνατολικά
πρὸς τὰ δυτικὰ ὁλόσωμοι οἱ ἄγ. Κύριλλος πατριάρχης Ἱεροσολύμων, Βλά-
σιος ἐπίσκοπος Μεγάλης Σεβαστείας καὶ Σπυρίδων Τριφυθοῦντος. Στὴν ἱ-
δια ζώνη, ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο, εἰκονίζεται ὁ ἐπώνυμος ἅγιος τοῦ να-
οῦ καὶ στὴ συνέχεια ὁ ἄγ. Νικόλαος ὁ ἐν Ταύροις, οἱ ἄγ. Πέτρος καὶ Παῦ-
λος οἱ πρωτοκορυφαῖοι, οἱ ἄγ. Κοσμάς καὶ Δαμιανός οἱ Ἀνάργυροι, ἕνας
ἀδιάγνωστος ἅγιος, ὁ ἄγ. Εὐθύμιος, ὁ ἄγ. Σάββας καὶ ὁ ἄγ. Θεοδόσιος.

Στὴν ἐσωτερικὴ παρεία τοῦ δυτικοῦ τοίχου εἰκονίζονται: στὴν ἀνώτατη στενὴ ζώνη ἔντεκα προφῆτες σὲ προτομὴ με ἀνοιχτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια. Στὴ δευτέρη, πλατιὰ, ζώνη ἀπὸ τὰ νότια πρὸς τὰ βόρεια ἡ Βαυφορός,



Σχ. 3. Ἀγ. Ἰωάννης Θεολόγος.
Ἐσωτερικὴ πλευρὰ δυτικοῦ τοίχου

48. Προφῆτες
49. Ἡ Βαυφορός
50. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου
51. Ἡ Μεταμόρφωσις
52. Ἡ Ἀνάστασις τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰακώβου
53. Ἡ Ἰαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου
54. Κτιτορικὴ ἐπιγραφή
55. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλύτου
56. Ἀγ. Κωνσταντῖνος-Ἐλένη
57. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ
58. Ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς-ἅγ. Κοσμάς οἱ ποιητῆς
59. Ὁ προφῆτης Μαλαχίας
60. Ὁ προφῆτης Νάθαν



Σχ. 4. Ἀγ. Ἰωάννης Θεολόγος.
Ἐξωτερικὴ πλευρὰ δυτικοῦ τοίχου

61. Ἀγ. Σέργιος-Βάχχος
62α-ε. Ἀγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης, ἅγ. Νικήτας, ἅγ. Ἐλπιδοφόρος, ἅγ. Σώζων, ἅγ. Δομνῖνος
63. Κόσμημα
64. Οἱ τρεῖς παῖδες στὴν Κάμινω
65. Ἀγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος
66. Ἡ Μετάστασις τοῦ ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου
67. Ἀγ. Ἐφραίμ ὁ Σύρος
68. Ὁ Ἀρχων Μιχαὴλ
69α-δ. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, ὁ Μερκούριος, ὁσιος Σισώης, ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης

ή Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καί ἡ Μεταμόρφωση. Στήν τρίτη, πιά στενή ἀπό τήν προηγούμενη, ζώνη παριστάνονται, ὅπως καί στό νότιο τοῖχο, σκηνές ἀπό τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἡ Ἀνάσταση τῆς κόρης τοῦ Ἰαείρου, ἡ Ἰαση τῆς πενθεράς τοῦ Πέτρου καί ἡ Ἰαση τοῦ Παραλύτου. Στό ὑπέρθυρο βρίσκονται ἡ κτιτορική ἐπιγραφή καί στή βόρεια παραστάδα τῆς θύρας ὁ Συμεὼν ὁ Στυλῆτης. Στήν κατώτατη ζώνη ἀπό τ' ἀριστερά εἰκονίζονται ὁλόσωμοι οἱ ἅγ. Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη, ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ καί οἱ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός καί Κοσμᾶς οἱ ποιητές. Ἡ τοποθέτησή τους ἐδῶ καί ὄχι κοντά στήν Κοίμηση πρέπει νά ἀποδοθεῖ στήν ἔλλειψη χώρου.

Στήν ἀνώτατη ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου εἰκονίζονται ὁκτώ προφῆτες καί δίκαιοι. Στήν πιά κάτω πλατιά ζώνη σκηνές ἀπό τή ζωή καί τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ὁ Μυστικός Δεῖπνος, ἡ Σταύρωση, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος ἡ Ἀνάσταση καί τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων. Στήν τρίτη ζώνη συνεχίζονται τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ: ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος, ὁ Χριστός ἰώμενος τὸν παράλυτο στήν Προβατική Κολυμβήθρα, ὁ Χριστός καί ἡ Σαμαρεῖτις, ἡ Ἰαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ καί ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ ποῦ εἶναι ἀπὸ τὸ ἀναπτυγμένο Δωδεκάορτο. Στό ὑπόλοιπο τμήμα τῆς ζώνης, μέσα στό Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται ὁλόσωμοι οἱ ἅγ. Ἰσαυρος, ἅγ. Ἀχίλλειος, ἅγ. Εὐστάθιος. Στὴ χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται ὁλόσωμοι οἱ: ἅγ. Νέστωρ, ἅγ. Γοβδελαᾶς ὁ Πολύαθλος, ἅγ. Ἀρτέμιος ὁ Μέγας Δούξ, ἅγ. Πελόπιος ὁ Μεγαλομάρτυς, ἅγ. Μηνᾶς ὁ ἐξ Αἰγύπτου, ἅγ. Εὐστάθιος ὁ Πλακίδας, ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων, ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης, ὁ ἅγ. Δημήτριος Θεσσαλονίκης, ὁ ἅγ. Γεώργιος, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ὁ ἅγ. Ἀνθίμος Ἀντιοχείας καί ὁ ἅγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης.

Ἡ ἐξωτερικὴ παρειὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου φέρει, ὅπως ἔχει σημειωθεῖ, τοιχογραφίες σύγχρονες μὲ αὐτὲς τοῦ ἐσωτερικοῦ. Στὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια ποῦ σχηματίζεται ἀπὸ τὴ μονόριχτη στέγη τοῦ μνημείου ἔχουν ζωγραφιστεῖ οἱ προφῆτες Μαλαχίας καί Νάθαν. Στὴ δευτέρη ζώνη ἀπ' τ' ἀριστερά εἰκονίζονται ὁλόσωμοι οἱ ἅγ. Σέργιος καί Βάκχος, ὁ ἅγ. Ἰάκωβος, ὁ ἅγ. Νικήτας, ὁ ἅγ. Ἐλπιδοφόρος, ὁ ἅγ. Σώζων καί ὁ ἅγ. Δομνῖνος ὁ ἐπὶ τοῦ Ὁρους. Στὴν ἐπόμενη ζώνη ἔχουν ζωγραφιστεῖ οἱ Τρεῖς παῖδες στήν Κάμινω, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος στήν ἄβαθὴ καί ὑψηλὴ κόγχη πάνω ἀπὸ τὴ θύρα ἡ Μετάσταση τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου καί ὁ Ἐφραίμ ὁ Σύρος. Στὴν κατώτατη ζώνη ἀριστερά παριστάνεται ὁ ἄρχων Μιχαήλ φέροντας μὲ τὸ ἀριστερὸ χερί τὸ «κοινὸν τοῦ θανάτου ποτήριον» καί μὲ τὸ δεξιὸ ρομφαία. Πιὸ κάτω δεξιὰ διακρίνονται μερικοὶ δαίμονες καί τὸ νεκρὸ σῶμα κάποιου θνητοῦ ποῦ «τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας» εἶχε ἀμελήσει. Δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα εἰκονίζεται ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ καί ὁ ἅγ. Μερκούριος, ἐνῶ δεξιότερα ὁ ὁσιος Σισώης καί ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. Ἡ διατήρηση τῶν ἐξωτερικῶν τοιχογραφιῶν λόγφ τῶν καιρικῶν συνθηκῶν εἶναι μᾶλλον κακὴ.

Δ'. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Κεντρική κόγχη

α) 'Η Π λ α τ υ τ έ ρ α (Πίν. 2β). Εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης σὲ προτομή καὶ μετὰ τὰ χέρια σὲ δέηση ἔχοντας μπροστὰ στὸ στήθος της τὸ Χριστὸ 'Εμμανουήλ ποὺ εὐλογεῖ μετὰ τὰ δυὸ χέρια. Τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ἔχουν σχεδὸν καταστραφεῖ. Τὰ χέρια τῆς Παναγίας μετὰ τὴν μακριὰν ἐξπρεσιονιστικὴν παλάμες καὶ τὰ λεπτὰ δάκτυλα ἀγκαλιάζουν ὅλο τὸ τεταρτοσφαίριο. Φέρει κόκκινο κρασιοῦ μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστὸς πλούσιο καὶ πολύπτυχο τεφρὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, στίς πτυχώσεις τοῦ ὁποίου γίνεται χρῆσις χρυσοκονδυλίας.

'Η Πλατυτέρα ἔχει παρασταθεῖ σὲ κάμπο τρίχρωμο. Τὸ κάτω τμήμα εἶναι κίτρινο, τὸ μεσαῖο πράσινο ἀνοιχτὸ καὶ τὸ πάνω βαθυκύανο. Παρόλο ποὺ οἱ μορφὲς τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Χριστοῦ φαίνονται ἀσύνδετες καὶ ἄσχετες αἰσθητικὰ μεταξὺ τους, ἡ χρωματικὴ ἀντίθεση τῶν ἐνδυμασιῶν καὶ οἱ ὁμόρροπες χειρονομίες συντελοῦν στὴν προβολὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ στὴν αἰσθητικὴ ἰσορροπία του μετὰ τὴν Πλατυτέρα.

Καὶ ἡ Πλατυτέρα καὶ ὁ Χριστὸς φέρουν χρυσὰ φωτοστέφανα. 'Αριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τῆς Θεοτόκου ὑπάρχουν σὲ κύκλους οἱ ἐπιγραφές Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ καὶ πιδὸ κάτω Η ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ. Κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ οἱ ἐπιγραφές: Ι(ΗCOY)C Χ(ΡΙCΤO)C Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ.

β) Θεία Λειτουργία - Μελισμὸς (Πίν. 3). Κάτω ἀπὸ τὴν στενὴ ζώνη μετὰ τὰ τέσσερα στηθάρια τῶν ἱεραρχῶν, τοὺς ὁποίους θὰ δοῦμε ἐξετάζοντας τὶς μεμονωμένες μορφές, εἰκονίζονται τέσσερις συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες¹ καὶ ὁ Μελισμὸς. Εἶναι ζωγραφισμένοι σὲ κάμπο βαθυκύανο ὁλόσωμοι στραμμένοι κατὰ τρία τέταρτα ἀνὰ δύο πρὸς τὸ κέντρο τῆς κόγχης. 'Απὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ: ὁ ἅγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος παριστάνεται γέρος σχεδὸν φαλακρός, μετὰ ὑψηλὸ μέτωπο, πλατυγένης καὶ στρογγυλογένης. Τὸ πρόσωπο ἀποδίνεται μετὰ καστανὸ θερμὸ προπλασμὸ καὶ καστανοπράσινα φῶτα. Οἱ ρυτίδες εἶναι σχηματοποιημένες. Φέρει λευκοκίτρινο στιχάριο, λευκὸ φαιλόνιο καὶ ὁμοφώριο λευκοκίτρινο. Κρατᾷ εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφή: ΕΞΑΙΡΕΤΩC ΤΗC ΠΑΝΑΓΙΑC ΑΧΡΑΝΤΟΥ ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗC ΕΝΔΟΞΟΥ ΔΕCΠΟΙΝΗC ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ². Στὸ ὕψος τῆς κε-

1. Γιά τοὺς ἱεράρχες ποὺ εἰκονίζονται στὴν κόγχη βλ. Ν. τ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ 'Αλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος, 'Αθήνα 1978, σ. 17, ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία. Γιά τὴν εἰκονογραφία τους βλ. H. Buchta, Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture «Gazette des Beaux-Arts» 62(1913) 83 κ.ε. 'Επίσης Ν. Δραγδάκη, Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν 'Ιεραρχῶν, 'Ιωάννινα 1969, σ. 8-11.

2. Πρβλ. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν 'Αθήναις κώδικας, 'Αθήναι 1935, σ. 116.

φαλής ή επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. *Ο *ἁγ. Βασίλειος ὁ Οὐρανοφάντωρ*, πού βρίσκεται δεξιά ἀπὸ τὸν προηγούμενο, παριστάνεται μεσήλικας, ὀξυγένης μὲ ὑψηλὸ μέτωπο καὶ κοντὰ καστανὰ μαλλιά καὶ γένια. Φέρει λευκοκίτρινο στιχάριο, πετραχήλιο κεραμιδι μαργαριτοποίκιλλο καὶ φαйлόνιο λευκὸ κοσμημένο μὲ σταυρούς. Τὸ ὠμοφόριο εἶναι κοσμημένο μὲ μεγάλους σταυρούς.

Στὸ ἀριστερὸ κρατῆ τὸ Χριστὸ βρέφος, δοσμένο σὲ μικροσκοπικὲς διαστάσεις, τὸν ὁποῖο λογχίζει. Τὰ χέρια τοῦ Χριστοῦ εἶναι κομμένα ἀπὸ τοὺς βραχίονες καὶ τὰ πόδια ἀπὸ τοὺς μηρούς. Πάνω ἀπὸ τὸ φωτοστέφανό του οἱ βραχυγραφίες IC XC καὶ ἀριστερὰ ἡ επιγραφή: Ο ΜΕΛΙΣΜΟΣ. Στὸ ὕψος τοῦ φωτοστέφανου τοῦ ἁγίου ἡ επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΟΥ(ΡΑ)-ΝΟΦΑΝΤΩΡ. Πιὸ δεξιά, στραμμένος πρὸς τὸ κέντρο, εἰκονίζεται ὁ *ἁγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος*. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ λίγα καστανὰ μαλλιά καὶ γένια. Τὰ ζυγωματικά προεξέχουν καὶ τὸ μέτωπο εἶναι ὑψηλὸ. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατῆ εἰλητάριο μὲ τὴν εὐχή τῆς Θείας Λειτουργίας: ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΟΝ ΤΟΝ ΜΕΝ ΑΡΤΟΝ ΤΟΥΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ ΑΜΗΝ¹. Εἶναι ντυμένος ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι ἱεράρχες μὲ πράσινο ἀνοιχτὸ στιχάριο, κεραμιδι πετραχήλιο καὶ λευκὸ πολυσταβρίο φαйлόνιο. Δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ επιγραφή: ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ. Δίπλα στὸ Χρυσόστομο βρίσκεται ὁ *ἁγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας*. Εἰκονίζεται γέρος, μὲ ὠσειδὲς κεφάλι, ὑψηλομέτωπος, πλατυγένης καὶ φουντογένης. Φέρει τὴν ἴδια μὲ τοὺς προηγούμενους ἀρχιερατικὴ στολὴ καὶ κρατῆ μὲ τὰ δύο χέρια εἰλητάριο μὲ τὴν εὐχή τῆς Θείας Λειτουργίας: ΤΟ ΔΕ ΕΝ Τῷ ΠΟΤΗΡΙῷ ΑΥΤῷ ΤΟ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΑΙΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ ΑΜΗΝ². Ἐπιγραφή: ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ.

Τὰ σώματα καὶ τὸν τεσσάρων ἱεραρχῶν κυριαρχοῦν στὴν κόγχη μὲ τὸν ὄγκο τους. Εἶναι πλατιά καὶ μᾶλλον δυσανάλογα σὲ σχέση μὲ τὶς λεπτὲς κεφαλές τους. Ἀπουσιάζει ἡ ραδινότητα πού παρατηρεῖται στὶς ἄλλες μορφὲς τῶν συνθέσεων τοῦ ναοῦ. Τῇ μονοτονίᾳ διασπᾷ κάπως ἡ διαφορετικὴ κλίση τῶν κεφαλῶν, ἡ πολυχρωμία τῶν σταυρῶν τῶν ὠμοφορίων καὶ οἱ διαφορετικὲς ἐπιμέρους διακοσμήσεις τῆς ἐνδυμασίας. Παρ' ὅλα αὐτὰ οἱ μορφὲς παραμένουν βαριεὲς καὶ ἐκπλήσσουν μὲ τὴν ἱερατικότητά τους.

Τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ ἔχει ἀποδοθεῖ κατὰ διαφορετικὸ ἀπ' ὅτι γνωρίζουμε μέχρι τώρα τρόπο. Ἡ παλιότερη βυζαντινὴ παράδοση, ἰδίως ἀπὸ τὸ 14ο αἰ., θέλει τὸ Χριστὸ μέσα σὲ δίσκο ἢ μικρὴ λεκανίδα σκε-

1. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, δ.π., σ. 114.

2. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, δ.π., σ. 115.

3. Βλ. Α. Ὁρλάνδου, ABME 4(1938) 75.

πασμένο μέ τὸν ἀστερίσκο καὶ τὸν ἀέρα καὶ τοποθετημένο στὴν Ἀγ. Τράπεζα¹. Στὸ ἐξεταζόμενο μνημεῖο τὸ Χριστὸ κρατᾷ μέ τὸ ἀριστερό του χέρι ὁ ἄγ. Βασίλειος, ἐνῶ μέ τὸ δεξιὸν τὸν σφραγίζει². Ἡ ἔλλειψη χώρου γιὰ τὴ μὴ εἰκόνιση τῆς Ἀγ. Τράπεζας εἶναι μιὰ δικαιολογία. Θὰ μπορούσε ὅμως νὰ βρεθεῖ ὁ ἀνάλογος χώρος, ἐὰν ὁ ζωγράφος εἰκόνιζε μόνο δύο ἱεράρχες, ὅπως δηλαδὴ συμβαίνει καὶ στοὺς Ἀγ. Ἀποστόλους τοῦ Γεωργίου τῆς Καστοριάς³. Ἐχὼ τὴ γνώμη πὼς ἐδῶ ὁ ζωγράφος θέλησε νὰ ἀπεικονίσει τὴ στιγμή ἐκείνη τῆς Θείας Λειτουργίας κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἱερέας σφραγίζει τρεῖς φορὲς τὰ τίμια δῶρα⁴ λέγοντας μυστικῶς τὶς εὐχὲς ποὺ ἀναγράφονται στὰ εἰλητάρια τοῦ ἁγ. Ἰωάννου καὶ ἁγ. Ἀθανασίου.

Κόγχη τῆς Πρόθεσης

Ἡ Ἀκρα Ταπείνωση - Ἀποκαθήλωση (Πίν. 4). Στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης εἰκονίζεται ἡ Ἀκρα Ταπείνωση ἢ ὅπως σὲ ἄλλα μνημεῖα ἐπιγράφεται: Ἡ Ἀποκαθήλωση τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ. Ὁ Κύριος παριστάνεται μέχρι τὴν ὁσφὺ μέσα σὲ σαρκοφάγο, φέρει λευκὸ περιζώμα καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα. Πίσω του εἰκονίζεται ὁ σταυρὸς καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, ὁ σπόγγος καὶ ἡ λόγχη. Ὁ κορμὸς ἔχει ἀποδοθεῖ μέ μεγάλη σχηματικότητα, πράγμα ποὺ φαίνεται στὴν κοιλιακὴ χώρα, τὰ πλευρὰ καὶ τὶς ἀρθρώσεις.

Ὅπως μέ ἄλλη εὐκαιρία ἔχουμε ἀναφέρει⁵, ἡ παράσταση αὐτὴ, ποὺ ἐμφανίστηκε, ἀπ' ὅσο μέχρι σήμερα ξέρουμε, κατὰ τὸ 12ο αἰ., διακρίνεται ἀπὸ τὸν G. Millet⁶ σὲ δύο τύπους, τὸν ἀνατολικὸ καὶ τὸ δυτικὸ. Τὶς ἀμφιβολίες μας γιὰ τὸ χωρισμὸ αὐτὸ τὶς ἔχουμε ἤδη ἐκφράσει, ἐνισχύονται δὲ ἀκόμα περισσότερο μέ τὴν παράσταση αὐτὴ. Στὸ μνημεῖο μας ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης εἶναι ἀρκετὰ ὕψηλὴ καὶ ἔτσι δίνεται ἡ δυνατότητα στὸ ζωγράφον νὰ παραστήσει τὸ Χριστὸ λίγο κάτω ἀπὸ τὴν ὁσφὺ μέ τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα⁷.

1. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ (Ἀμνοῦ) βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 28, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

2. Εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀπ' ὅσο ξέρουμε μέχρι σήμερα παράδειγμα.

3. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., πίν. 1α.

4. Ὁ Σωφρόνιος Ἱεροσόλυμων, PG 87³, 3989B λέγει: «Τὸ δὲ σφραγίζεσθαι τὴν προσφορὰν ὁ Μέγας Βασίλειος παρέδωκεν». Ἐδῶ πράγματι τὴν πράξη αὐτὴ ἐκτελεῖ ὁ Μ. Βασίλειος.

5. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 33. Στὴ βιβλιογραφία πρόσθεσε καὶ D. Pallas, Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus-Das Bild, München 1965, σ. 197-298.

6. Recherches, σ. 483 κ.ε.

7. Ὁ τύπος αὐτὸς δὲν ἀπαντᾷ συχνὰ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Στὸν Ἀθω π.χ. ὑπάρχει στὴ Μ. Μεσοφθντος, βλ. G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 169.5. Ἡδὴ ἀπὸ

*Οἱ συνθέσεις**Σκηνές ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο καὶ ἄλλες εὐαγγελικὲς συνθέσεις*

Ὁ Εὐαγγελισμὸς (Πίν. 5). Βρίσκεται στὸ ἀνώτατο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ νότια ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης. Ὁ ἄγγελος εἰκονίζεται σὲ τρία τέταρτα ἐρχόμενος ἀπὸ τ' ἄριστερά με ζωερὴ κίνηση καὶ βηματισμό. Μὲ τὸ ἄριστερό κρατᾶ σκῆπτρο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τὸ ἔχει σὲ χειρονομία λόγου. Τὸ βλέμμα του ἐκφραστικὸ κατευθύνεται πρὸς τὴ Θεοτόκο πού εἰκονίζεται ἀπέναντί του ὄρθια μπροστὰ σὲ τετράγωνο κάθισμα ἔχοντας τὸ βλέμμα τῆς στραμμένο ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα γιὰ νὰ δηλωθεῖ ὁ φόβος καὶ τὸ ξάφνιασμά της ἀπὸ τὸ θεϊκὸ μήνυμα. Ἡ ἐνδυμασία τοῦ ἀγγέλου χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἔντονη καὶ κινημένη πύχωση, ἐνῶ τῆς Θεοτόκου εἶναι δύσκαμπτη καὶ στατική. Πίσω οἱ μορφὲς πλαισιώνονται ἀπὸ ὕψηλὰ καὶ βαρὶὰ οἰκοδομήματα, τυπικὰ στὴν παράσταση αὐτῇ, τὶς στέγες τῶν ὁποίων ἐνάνει ὕψασμα. Τρεῖς δέσμες φωτὸς βγαίνουν ἀπὸ τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ καὶ κατευθύνονται πρὸς τὴ Θεοτόκο. Ἀνάμεσα στὰ οἰκοδομήματα, στὸ πάνω μέρος, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ, δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο τὸ Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(Ε)ΟΥ καὶ ἀνάμεσα στὶς μορφὰς ἡ ἐπιγραφή: Χ(ΑΙ)Ρ(Ε) Κ(Ε)Χ(Α)-Ρ(Ι)Τ(Ω)(Μ(Ε)Ν(Η) Ο Κ(ΥΡΙΟ)C Μ(Ε)Τ(Α) C(ΟΥ).

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὴ στάση τῆς Θεοτόκου τὴν πρὸ τῶν Παλαιολόγων παράδοση, ἐνῶ ὡς πρὸς τὸν ἀρχάγγελο τὰ σύγχρονά της ρεύματα. Πράγματι ὄρθια καὶ συνεσταλμένη βρίσκουμε τὴ Θεοτόκο στὸν κώδ. 510 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (9ος αἰ.)¹ καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας πού χρονολογοῦνται στὸ 10ο αἰ.² Ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων χρησιμοποιοῦει τὶς περισσότερες φορὲς τὴ μορφή τῆς καθισμένης Θεοτόκου³ καὶ τὸν τύπο τοῦ ὀρμητικὰ κινουμένου ἀγγέλου⁴, ἐνῶ ὁ τύπος τοῦ συνεσταλμένου ἀγγέλου

τὸ 14ο αἰ. οἱ δύο τύποι τοῦ Millet δὲν διαχωρίζονται αὐστηρὰ καὶ ὁ ἕνας δανεῖζεται στοιχεῖα ἀπὸ τὸν ἄλλο. Βλ. Σ. Πελεκανίδη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, δ.π., σ. 98.

1. H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, Paris 1929, πίν. XX.

2. G. d e J e r p h a n i o n, Les églises rupestres de Gappadoce, Paris 1925-1942, I, πίν. 37,2.

3. Π.χ. στὸ Πρωτάτο καὶ στὴ Μ. Χελανδαρίου, βλ. G. M i l l e t, Athos, πίν. 58, 2 καὶ 65, 2, στὸν Ἁγ. Εὐθύμιο Θεσσαλονίκης, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, πίν. 82α, στὸ Χριστὸ Βεροίας, βλ. Σ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, πίν. 11.

4. Ὅπως π.χ. στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά, G. M i l l e t, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 139,1 καὶ στὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας, βλ. D. T a l b o t R i c e - M. H i r m e r, The Art of Byzantium, London 1959, πίν. XLI.

ποῦ κυριαρχοῦσε κατὰ τὸν 11ο αἰ., δὲν ἐξαφανίζεται ἀλλὰ ὑπάρχει σὲ μερικὰ μνημεῖα¹. Ἀργότερα χρησιμοποιεῖται μερικὲς φορὲς καὶ ἀπὸ τοὺς Κρήτες ἀγιογράφους τοῦ 16ου αἰ., ποῦ ἀρκετὰ συχνὰ ἐπανερχοῦνται σὲ παλιότερα ἀπὸ τὴν παλαιολόγεια ἐποχὴ πρότυπα².

Ἡ τοποθέτηση τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ χῶρο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἀποσκοπεῖ νὰ τονίσει τὸ συμβολικὸ τῆς περιεχόμενου, δηλ. τὴν Ἐνσάρκωση σὲ σχέση πάντα μὲ τὴ Λειτουργία ποῦ τελεῖται στὸ χῶρο αὐτό³.

Ἡ Γέννηση (Πίν. 6α). Βρίσκεται στὴν ἀνατολικὴ ἄκρη τῆς ἄνω ζώνης τοῦ νότιου τοῖχου. Ἐχει καταστραφῆι στὴν ἄνω δεξιὰ τῆς γωνίας καὶ ἔχουν ἐκπέσει τὰ χρώματα ἀπὸ τὶς ἐνδυμασίες καὶ μερικὰ πρόσωπα.

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα παριστάνεται ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ ἡ Θεοτόκος. Τὰ μάτια τῆς εἶναι κλειστὰ γιὰ νὰ δηλωθεῖ ἡ κόπωση καὶ ἡ ἐξάντληση ἀπὸ τὸν τοκετὸ καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ἀνθρώπινη φύση τοῦ Χριστοῦ⁴. Ὁ τύπος τῆς ξαπλωμένης Θεοτόκου, ποῦ ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸν 11ο κιόλας αἰῶνα⁵, ὑπάρχει ἀργότερα σὲ τοιχογραφίες καὶ χειρόγραφα⁶.

Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο ὑπάρχει μικρὸ σπῆλαιο μέσα στὸ ὁποῖο ἡ φάτιν μὲ τὸ Χριστό. Κάτω ἀπὸ τὴ φάτιν εἰκονίζεται τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους, σκηνὴ ποῦ ὀφείλεται στὴν παράδοση τοῦ Πρωτοευαγγελίου τοῦ Ἰακώβου⁷, ἀπαντᾷ ἤδη στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη⁸, ὅπως δὲ σημειώσαμε κατὰ τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων⁹ ἀνάγει τὴν προέλευσὴ τῆς σκηνῆς ἀρχαία ἐλληνικὴ μυθολογία καὶ μάλιστα στὸ λουτρὸ τοῦ Διονύ-

1. Ψηφιδωτὴ εἰκόνα στὸ Μουσεῖο Opera del Duomo τῆς Φλωρεντίας, D. Talbot Rice - M. Hirmer, *The Art of Byzantium*, δ.π., πίν. XXXVI, καὶ ψηφ. ἐπίσης εἰκόνα τοῦ Victoria and Albert Museum, βλ. D. Talbot Rice - M. Hirmer, δ.π., πίν. XXXVIII.

2. Π.χ. στὸ Καθολικὸ καὶ τὴν Τράπεζα τῆς Μ. Λαύρας καὶ στὸ παρεκκλήσι Ἀγ. Γεωργίου τῆς Μ. Ἀγ. Παύλου τοῦ Ἀθῶ, G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 119.4 145.2 καὶ 190.1.

3. Γιὰ τὴ θέση τῆς παράστασης καὶ τὸ συμβολισμό τῆς βλ. A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ZRVI 7(1961)13-17.

4. Κ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1956, σ. 31.

5. Π.χ. στὴν Παναγία Χαλκῶν, K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahr. in der Kirche Panagia tōn Chalchōn in Thessaloniki*, Graz-Köln 1961, πίν. 13.

6. Βλ. π.χ. Ἀγ. Ἀναργύρους Καστοριάς, Σ. Πελεκανίδης, Καστορία, I, Βυζαντινὰ τοιχογραφία, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 15, Ἀγ. Σοφία Τραπεζοῦντος, D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sofia at Trebizond*, Edinburgh 1968, πίν. 37, Cod. Par. Gr. 54 καὶ Par. Gr. 543, G. Millet, *Recherches*, δ.π., εἰκ. 42 καὶ 43.

7. C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1853, κεφ. XIX-XX.

8. Κ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, δ.π., σ. 54.

9. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 37, σημ. 4.

σου. Στην παράστασή μας απεικονίζεται ή προετοιμασία του λουτρού με τὸ Χριστὸ στὰ γόνατα τῆς Μαίας καὶ τῇ Σαλώμῃ νὰ χύνει νερὸ στὴ λεκάνη.

Στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα εἰκονίζεται καθισμένος σὲ μικρὸ ἔξαγμα βράχου ὁ Ἰωσήφ. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, σὲ μικρογράμματη γραφή, ἡ ἐπιγραφή: «Ὁ Ἰωσὴφ ὁ μνηστὼν». Οἱ τρεῖς Μάγοι εἰκονίζονται στὸ μέσον τῆς παράστασης ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο πεζοί, ἐνῶ ὁπως ξέρουμε ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ κυρίως ἀπὸ τὸ 14ο, ἐπικρατεῖ ὁ τύπος τῶν ἐφίπων¹. Πίσω ἀπὸ τοὺς Μάγους, στὴν ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα, εἰκονίζονται οἱ τρεῖς ἄγγελοι ποὺ τὰ πρόσωπά τους εἶναι γεμάτα ζωὴ καὶ ἐκφραση². Ἀνάλογος ἀριθμὸς ἀγγέλων, ποὺ βρίσκονται στὴν ἴδια θέση, ἀπαντᾷ στὴν Παναγία Χαλκῶν³ καὶ στὸ τετραεὺς ἀγγελο τῆς Πάρμας (11ος αἰ.)⁴. Πάνω ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους ἡ ἐπιγραφή: Θ(Ε)Ο(Σ) ΤΟ ΤΕΧΘΕΝ Η ΔΕ Μ(Η)ΤΗΡ ΠΑΡΘΕΝΟ(Σ).

Ὅπως ἔγινε ἤδη ἀντιληπτὸ ὁ ζωγράφος τῆς παράστασής μας ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὴν ὀργάνωσή της ἀρχαιότερο πρότυπο τὸ ὁποῖο ἐν μέρει παραλλάσσει. Στὴν καλλιτεχνικὴ ἐλευθερία του ὁφείλεται ἡ διαφορετικὴ ὀργάνωσις τοῦ τοπίου, ποὺ τὸ ποικίλλει μὲ μικρὰ δέντρα καὶ ἄνθη, ἡ θέση τοῦ Ἰωσήφ, ἡ ὀργάνωσις τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ καὶ ἡ στάσις τῶν Μάγων καὶ τῶν ἀγγέλων.

Ἡ Ὑπαπαντὴ (Πίν. 6β). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σὲ κακὴ κατάστασις.

Στὸ μέσον περίπου τοῦ πίνακα εἰκονίζεται τὸ θυσιαστήριο σὲ μορφὴ Ἀγ. Τράπεζας ποὺ στηρίζεται σὲ ἓνα πόδι. Ἡ Τράπεζα καλύπτεται ἀπὸ πυραμιδοειδὲς κιβώριο ποὺ ἀνακρατεῖται ἀπὸ τέσσερις κίονες, φέρει δὲ ποδῆα ποὺ πέφτει σὲ πτυχὲς σχεδὸν ἄκαμπτες καὶ ἡμικυλινδρικές⁵. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ θυσιαστήριο παριστάνεται ὄρθιος σὲ ὑποπόδιο ὁ Συμεὼν ἔχοντας στὰ χέρια

1. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμελίδικη τῆς Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 46, ὅπου καὶ πολλὰ παραδείγματα μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων ποικίλλει ἀνάλογα μὲ τὸ πρότυπο ἀλλὰ καὶ τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ἐκτελεῖται ἡ παράστασις. Βλ. Κ. Καλοκὼρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ὁ.π., σ. 37.

3. Δ. Εὐαγγελίδης, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῶν, Θεσσαλονίκη 1954, σ. 57, εἰκ. 10, καὶ Κ. Παπαδόπουλος, Die Wandmalereien des XI Jahr., ὁ.π., πίν. 13.

4. G. Millet, Recherches, εἰκ. 63.

5. Στίχοι ποὺ διαβάζονται στίς 25 Δεκεμβρίου, βλ. «Μηναιὼν» ἔκδ. Σαλίβερου. σ. 312.

6. Παρόμοιες πτυχώσεις ὕψασμάτων ὑπάρχουν καὶ στίς τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Ἀθηνῶν, βλ. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, σ. 64-65, ὅπου ἀναφέρονται καὶ πολλὰ ἄλλα παραδείγματα.

του τὸ μικρὸ Χριστό, ἐνῶ ἀριστερὰ στραμμένη πρὸς τὸ Συμεὼν εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸν Ἰησοῦ. Ἀνάμεσα στὴ Θεοτόκο καὶ τὸν Ἰωσήφ, ὁ ὁποῖος κρατᾷ δυὸ νεοσσοὺς περιστερῶν, εἰκονίζεται ἡ προφήτισσα Ἄννα μὲ εἰλητάριο στὰ χέρια, ὅπου ἡ ἐπιγραφή: ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΡΙ ΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΕΣ ΠΡΟΚΑΤΗΓΕΙΛΑΝ¹. Τὶς μορφὲς πλαισιώνει τοῖχος καὶ κτίσματα ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα, στὸ ἀριστερὸ μέρος, εἰκονίζεται ὁ Προφήτης Μωσῆς στὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή: ΠΑΝ ΠΡΩΤΟΤΟΚΟΝ ΔΙΑΝΟΙΓΟΝ ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ ΑΓΙΟΝ ΤΩ ΚΥΡΙΩ ΚΛΗΘΗΣΕΤΑΙ².

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀνήκει, σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξιν τοῦ Α. Ξυγγόπουλου, στὸν τύπο Ε κατὰ τὸν ὁποῖο τὸ παιδί βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Συμεὼν, ὁ ὁποῖος ὅμως ἐτοιμάζεται νὰ τὸ παραδώσει στὴ Θεοτόκο ποὺ ἀπλώνει τὰ χέρια της³. Ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι ἀρκετὰ διαδεδομένος στὰ ὕστερα βυζαντινὰ χρόνια, πολὺ δὲ περισσότερο στοὺς μετὰ τὴν ἄλωση χρόνους⁴. Ὁ ἴδιος τύπος ἀπαντᾷ σὲ ἔργα *primitivi* Ἰταλῶν ζωγράφων, ὅπως τοῦ Duccio καὶ ἄλλων⁵. Ἀξία προσοχῆς στὴν ἐξεταζόμενη παράσταση εἶναι ἡ ἀπεικόνισιν τοῦ προφήτη Μωσῆ ποὺ τὸν συναντοῦμε καὶ στὴν ἀντίστοιχη παράσταση τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας⁶. Φαίνεται πὼς καὶ οἱ δυὸ ζωγράφοι ἔχουν ὑπόψιν τοὺς τὸ ἴδιο παλιότερο πρότυπο ἢ πὼς ὁ Εὐστάθιος εἶχε ὑπόψιν τοὺς τὴν παράσταση τοῦ Θεοφάνη.

Ἡ Βάπτισιν (Πίν. 8α). Δίπλα στὸ παράθυρο ποὺ ὑπάρχει δεξιὰ ἀπὸ τὴν Ὑπαπαντή, σὲ στενὴ μακρόστενη ἐπιφάνεια, εἰκονίζεται ὁ προφήτης Ἡσαΐας καὶ στὴ συνέχεια σὲ ξεχωριστὴ τετράγωνη ἐπιφάνεια ἡ Βάπτισιν τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ δεξιὰ ἡ παράσταση πλαισιώνεται ἀπὸ δευτέρην στενὴν ζώνην, ὅπου εἰκονίζεται ἕνας ἀδιάγνωστος (Δαυῖδ;) προφήτης. Καὶ ἡ σύνθεσιν ἀλλὰ καὶ οἱ μεμονωμένες μορφὲς τῶν προφητῶν διατηροῦνται σὲ κακὴ κατάστασιν.

1. Τὸ χωρίο προέρχεται ἀπὸ τὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, 3,18, 7,52, ἔχει ὅμως ἐν μέρει παραλλαχθεῖ. Συνήθως στὸ εἰλητάριο τῆς προφήτισσας ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή «τούτὸ τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐστερέωσε».

2. Περικοπὴ ἀπὸ τὴν Ἑξοδό 13,2 ἐν μέρει παραλλαγμένη. Πρβλ. καὶ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, Πετρούπολις 1909, σ. 79.

3. Α. Ξυγγόπουλου, Ὑπαπαντή, ΕΕΒΣ 6(1929) 332-333· βλ. ἐπίσης D. C. Schorr, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, «The Art Bull.» 28(1946) 17-32, καὶ K. Wessel, Darstellung im Tempel, RbK I, στ. 1134-1145.

4. Α. Ξυγγόπουλου, Ὑπαπαντή, ὁ.π., σ. 332.

5. Ν. Δρανδάκης, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, «Κρητ. Χρον.» 11(1957) 106-107, καὶ O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, σ. 274.

6. G. Millet, Athos, πίν. 119.5.

Τὸν κεντρικὸ ἄξονα τῆς παράστασης ἀποτελεῖ ὁ ὄρθιος Χριστὸς ποὺ πατὰ σὲ ἀκανόνιστο λίθο μέσα στὸν ποταμὸ καὶ ἔχει τὸ κεφάλι στραμμένον πρὸς τὸν Πρόδρομο καὶ τὸ δεξι χέρι σὲ εὐλογία¹. Ὁ Πρόδρομος, ποὺ βρίσκεται στὴν ἀριστερὴ δὴχθι, ἔχει ὑποστρεῖ πολλὰς ἀπολεπίσεις. Στὴ δεξιὰ δὴχθι παριστάνονται πολλὰ καταστραμμένοι τρεῖς ἄγγελοι² προσκλίνοντες καὶ μὲ τὰ χέρια καλυμμένα μὲ τὰ ἱμάτιά τους.

Μέσα στὰ νερά τοῦ ποταμοῦ ρεαλιστικὰ ἀποδοσμένα κολυμποῦν ψάρια, χέλια, καραβίδες καὶ καβούρια.

Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Βάπτισις εἰκονίζεται ὁ προφήτης Ἡσαΐας, γέρος, μακρυγένης καὶ μακρυμάλλης. Στραμμένος πρὸς τὴ Βάπτισις κρατᾷ ξετυλιγμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΗΝΤΑΗΣΑ ΥΔΩΡ ΜΕΤ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ ΕΚ ΤΩΝ ΠΗΓΩΝ ΤΟΥ ΩΤΗΡΙΟΥ. ΚΑΙ ΕΡΕΙΣ ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ... (Ἡσαΐου 12,3-4). Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Βάπτισις, στραμμένος πρὸς αὐτήν, εἰκονίζεται μᾶλλον ὁ προφήτης Δαυὶδ. Κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: Η ΘΑΛΑССΑ ΕΙΔΕΝ ΚΑΙ ΕΦΥΓΕΝ. Ο ΙΟΥΔΑΙΩΝ ΕΣΤΡΑΦΕΙ ΕΙΣ ΤΑ ΟΠΙΩΝ (ψαλμ. 113,3).

Ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου (Πίν. 9α). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ κατέχει τὴ θέση τῆς Μεταμόρφωσης, ποὺ ἀκολουθεῖ ἱστορικὰ τὴ Βάπτισις. Ἡ διατήρησή της εἶναι πολλὴ κακὴ. Ἡ σύνθεσις, ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν βασικὰ δύο ὁμάδες, τοῦ Χριστοῦ ἀριστερὰ, καὶ τοῦ Λαζάρου δεξιὰ, λαμβάνει χώρα μπροστὰ σὲ δύο βουνὰ ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα προβάλλει τείχος. Ἡ σύνδεσις καὶ ἡ ἰσορροπία τῶν ὁμάδων πετυχαίνεται μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὰ βλέμματα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν Ἑβραίων, καὶ κυρίως μὲ τὴν ξαπλωμένη στὸ ἔδαφος ἀδελφὴ τοῦ Λαζάρου. Τὸ Χριστὸ ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ ἀπόστολοι μὲ προπορευόμενους τὸν Πέτρο καὶ τὸ Θωμᾶ. Ἡ μορφὴ τοῦ Σωτήρα, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι βρίσκεται πολλὴ κοντὰ στοὺς ἀποστόλους, ἔρχεται σὲ ζωνερὴ ἀντίθεσις μ' αὐτοὺς, ἀποδίνεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα καὶ μὲ εὐρεία σωματικὴ διάπλασις, τονίζεται δὲ ἰδιαίτερα μὲ τὸν διαφορετικὸ χρωματισμὸ τῶν ρούχων. Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ἡ Μάρθα

1. Σὲ παρόμοια στάση, ἀλλὰ μὲ κάπως ἀνοιχτὰ τὰ πόδια, βρίσκεται ὁ Χριστὸς στὴ σχετικὴ παράστασις τοῦ Cod. Par. Gr. 550, G. Millet, Recherches, εἰκ. 134. Σύμφωνα μὲ τὶς ὁμιλίες τῶν πατέρων ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τὰ νερά. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆναι 1938, σ. 80, ὅπ. 2.

2. Ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ἐπικρατεῖ κυρίως ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. καὶ κατὰ τὸν Millet ὀφείλεται στὴν τριπλὴ ἱεραρχία τοῦ ἀγγελικοῦ κόσμου. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 178-179. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ περιπτώσεις ὅπου ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων αὐξάνεται ἢ μειώνεται ἀνάλογα μὲ τὸ ὅπου ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ τεχνίτης. Ἔτσι π.χ. στὴν ἀνάλογη παράστασις τῆς Μ. Προδρόμου Σεργῶν εἰκονίζεται μόνον ἓνας ἄγγελος. Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μ. Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 60.

καὶ ἡ Μαρία. Ἡ πρώτη εἶναι γονατισμένη καὶ ὑψώνει τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Ἰησοῦ, ἡ δευτέρα γονατισμένη στὸ ἓνα πόδι σκύβει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ πόδι τοῦ Σωτήρα καὶ τὸ ψαύει μὲ τὰ καλυμμένα μὲ τὸ ρούχο χέρια. Στὸ κέντρο περίπου τῆς παράστασης καὶ κοντὰ στὸ ἀνοιχτὸ μνημεῖο εἰκονίζεται ἡ ὁμάδα τῶν Ἑβραίων. Ὁ Λάζαρος μέσα στὸ μνημα εἰκονίζεται μὲ φωτοστέφανο γενειοφόρος, τυλιγμένος μὲ σάβανο καὶ κειρίες. Δύο ὑπηρετές ἀποकु-
λίου τὴν πρασινωπὴ ταφόπλακα.

*Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἀνταποκρίνεται μὲ ἀρκετὴ ἀκρίβεια στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς¹. Μερικὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τῆς, ὅπως ἡ ξαπλωμένη Μαρία καὶ ὁ ὑπηρετὴς ποὺ μὲ τὴν πλάτη του ὑποβαστάζει τὸ κάλυμμα τοῦ τάφου, βρίσκονται σὲ παλιότερα μνημεῖα, ὅπως στὸ Ψαλτήρι τῆς Μελισάνδης, τὸ τετραευάγγελο τῆς Μ. Ἰβήρων ἀρ. 5, τὴ Studenica, τὸ Χριστὸ Βεροίας καὶ *Αγ. Ἀθανάσιο Μουζάκη². Ἡ γενικὴ πνοὴ τῆς παράστασης εἶναι ἀθωνικὴ καὶ διάχυτὴ ὑπάρχει ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ ζωγράφος κινεῖται στὰ ἴδια εἰκονογραφικὰ πλαίσια μὲ τοὺς ἀγιορεῖτες καλλιτέχνες³.

*Η Β α ῖ ο φ ο ρ ο ς (Πίν. 10). Βρίσκεται στὴ νότια ἀπόληξη τοῦ δυτικοῦ τοῖχου καὶ διατηρεῖται ἄριστα.

Στὸ κέντρο τῆς παράστασης, καθισμένος κατὰ τὸ γυναικεῖο τρόπο σὲ πῶλο ὄνου, εἰκονίζεται ὁ Χριστός. Στραμμένος ἐλαφρὰ πρὸς τοὺς μαθητὲς εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ τὸν ὄχλο τῶν Ἰουδαίων, ποὺ προβάλλεται μπροστὰ στὸ τεῖχος τῆς πόλης. Στὸν ὄμιλο τῶν Ἑβραίων προηγεῖται μακρυγένης γέροντας καὶ πίσω του συνοστίζονται νεώτερες ἀνδρικές καὶ γυναικεῖς μορφές μὲ φακιόλια στὰ κεφάλια.

*Ἡ παράσταση ἐμπλουτίζεται καὶ μὲ τὰ παιδιὰ ποὺ σκαρφαλώνουν στὴ φοινικιά γιὰ νὰ κόψουν κλαδιά⁴. Ἡ ἡθογραφικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου ἐκδηλώνεται μὲ τὴν εἰκόνιση ἑνὸς παιδιοῦ στοὺς ὦμους τῆς πρώτης γυναικεῖας μορφῆς καὶ τῶν παιδιῶν κοντὰ στὰ πόδια τοῦ δεύτερου γέροντα. Τὸ ἓνα μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ παριστάνεται μετέωρο καθὼς ἀνακρατεῖται ἀπὸ τὸ γέροντα, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε ἤδη στοὺς *Αγ. Ἀναργύρους τῆς Καστο-

1. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 101. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 232-254 καὶ K. Wessel, Erweckung des Lazarus, RbK II, στ. 388-414.

2. G. Millet, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 211, 212, 215, 216 καὶ Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὁ.π., ἔγχρ. πίν. ΣΤ', καὶ τοῦ Ἰδιοῦ, Καστορία, ὁ.π., πίν. 147α.

3. G. Millet, Athos, πίν. 124.1, 187.4, 202.2, 258.2.

4. Τὸ μοτίβο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα π.χ. στὴ σαρκοφάγο τοῦ Ἰουνίου Βάσου (395 μ.Χ.). Ἀλλὰ σχετικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν 6ο-14ο αἰ. βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη Καστοριάς, ὁ.π., σ. 78.

ριᾶς (10ος-11ος αἰ.), στὸν Ἄγ. Νικόλαο τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας στὴν ἴδια πόλιν¹, στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Staatliche Museum τοῦ Βερολίνου² καὶ στὴ Studenica³. Δὲν ὑπάρχουν τὰ παιδιὰ ποὺ παλεῦουν καὶ αὐτὸ ποὺ βγάζει τὸ ἀγκάθι ἀπὸ τὸ πόδι του, μοτίβο ποὺ τὸ συναντοῦμε ἤδη ἀπὸ τὸ 10ο αἰ. στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Βερολίνου, στὸν Ἄγ. Νικόλαο Μονεμβασίας (12ος-13ος αἰ.), στὴν Περίβλεπτο καὶ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ⁴, στὴ Μ. Ὁσίου Νικάνορα στὴ Ζάβορδα⁵, στὴ Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων⁶ καὶ στὴν Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς⁷.

Μέσα στὸ τεῖχος τονίζεται ἰδιαίτερα ἓνα περίκεντρο κτήριο μὲ τροῦλλο ποὺ συμβολίζει μᾶλλον τὸν Πανάγιο Τάφο καὶ ποὺ στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων παριστάνεται πολὺ συχνά⁸.

Τὸ τοπίο ἀποδίνεται πολὺ συμβατικά καὶ τὸ ὅρος τῶν ἐλαιῶν δίνεται μὲ κλιμακωτὰ ἐπίπεδα. Τὸ ἔδαφος γεμίζεται μὲ μικρὰ σχηματοποιημένα δέντρα παρατακτικὰ τοποθετημένα. Σὲ σχέση μὲ τὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς⁹ παρατηροῦμε ὅτι δὲ λείπει τίποτα στὴν παράστασή μας ἀπ' ὅσα ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ περιγράφει¹⁰.

Ἡ Μεταμόρφωση (Πίν. 8β). Ἡ κανονικὴ θέση τῆς παράστασης εἶναι μετὰ τὴ Βάπτισι. Στὸ μνημεῖο μας ὅμως ὁ τεχνίτης τὴ ζωγράφισε στὴ βόρεια ἄκρη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Ἡ διατήρησή της, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ἀπολεπίσεις στὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν προφητῶν, εἶναι καλὴ.

Ἡ παράσταση ὁργανώνεται σὲ τρεῖς κάθετους ἄξονες ποὺ τοὺς ἀποτελοῦν οἱ τρεῖς βουνοκορφές τοῦ ὄρους Θαβὼρ καὶ οἱ μορφές ποὺ βρίσκονται πάνω σ' αὐτές. Πρὸς τὸ Χριστό, ποὺ εἰκονίζεται μέσα σὲ ὡοειδῆ δόξα, εἶναι

1. Σ. Πελεκανίδη, Καστορία, ὁ.π., πίν. 17α καὶ 184β.

2. G. Millet, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 249 καὶ A. Goldschmidt-K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahr, II, Berlin 1934, σ. 25 καὶ πίν. I.3.

3. Ἑκκλησία τῆς Θεοτόκου. G. Millet, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 252. M. Kosačin-V. Korać-D. Tasić-M. Šakota, Studenica, Beograd 1968, εἰκ. σ. 75.

4. Γιά τὸ θέμα βλ. D. Mouriki, The Theme of the «Spinario» in Byzantine Art, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. ΣΤ' (1972) 53-66, πίν. 21, 22α-β, 23α-β.

5. Μ. Μιχαηλίδη, Νέα στοιχεῖα ζωγραφικοῦ διακόσμου δύο μνημείων τῆς Μακεδονίας, ΑΑΑ 4(1971), τεύχ. 3, σ. 353, εἰκ. 14. Γιά τὴ χρονολόγησι βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 178.

6. D. Mouriki, «Spinario», ὁ.π., πίν. 24α.

7. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., πίν. 27α.

8. Α. Ξυγγόπουλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 26.

9. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 101.

10. Γιά τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ θέματος βλ. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 255-284 καὶ E. Lucchesi-Palli, Einzug in Jerusalem, RbK II, στ. 22-30.

στραμμένοι οί δύο προφήτες 'Ηλίας, ἄριστερά, καὶ Μωυσῆς, δεξιά. 'Ο πρῶτος τείνει τὰ χέρια του στὸ Σωτήρα, ἐνῶ ὁ δεῦτερος κρατᾷ στὰ καλυμμένα χέρια του τὶς πλάκες τοῦ Νόμου.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, στοὺς πρόποδες τοῦ ὄρους Θαβώρ, εἰκονίζονται οἱ τρεῖς ἀπόστολοι Πέτρος, 'Ιωάννης, 'Ιάκωβος¹ σύμφωνα μὲ τὴ σειρά πού τοὺς δίνει ἡ ἀφήγηση τοῦ Λουκᾶ (9,28), περικοπὴ τῆς ὁποίας διαβάζεται στὸν ὄρθρο τῆς ἑορτῆς τῆς Μεταμόρφωσης².

"Αξίες προσοχῆς εἶναι οἱ στάσεις τῶν ἀποστόλων καὶ ὁ τρόπος πού τοὺς δένει μὲ τὴν παράσταση ὁ ζωγράφος. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ σύνθεση εἶναι ἄρκετὰ ἀδύνατη. Τοῦτο ὀφείλεται ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ στὴ διαμόρφωση τοῦ τοπίου καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ βάθους. Οἱ γκριζοπράσινες βουνοκορφές τοῦ ὄρους ξεφυτρώνουν ἀπότομα καὶ πολὺ σχηματικά ἀπὸ τὸ ὄμαλο καὶ βαθὺ ἐρυθρὸ ἔδαφος στὸ ὁποῖο βρίσκονται οἱ ἀπόστολοι. Ἐτσι οἱ τελευταῖοι φαίνονται ξεκομμένοι ἀπὸ τὸ κύριο ἐπεισόδιο τῆς Μεταμόρφωσης.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση³ κινεῖται στὰ πλαίσια τῆς καθιερωμένης παράδοσης, σὲ γενικὲς δὲ γραμμὲς ἀνταποκρίνεται στὴν περιγραφὴ πού μᾶς δίνει ἡ 'Ερμηνεία Ζωγραφικῆς⁴. 'Αξίζει νὰ προσέξει κανεὶς τὸ πὼς ἀπεικονίζεται ὁ Πέτρος. Ἐχει τὰ δύο χέρια τεντωμένα πρὸς τὸ Χριστὸ σὲ χειρονομία δέησης μᾶλλον παρὰ λόγου ἢ ἀπορίας. Τοῦτο εἶναι πολὺ σπάνιο καὶ τὸ συναντοῦμε στὸ 12ο αἰ. στὸ τετραεὺγγελο Cort. 13 τῆς 'Εθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων⁵, στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ. στὴν ἐκκλησία τοῦ 'Αγ. Γεωργίου (Kirk Dam alti Kilise) τῆς Καππαδοκίας⁶ καὶ στὸ 1555 στὸ παρεκκλήσι τοῦ 'Αγ. Γεωργίου τῆς Μ. 'Αγ. Παύλου τοῦ "Αθῶ". Ὡς πρὸς τὶς στάσεις

1. Οἱ ἀπόστολοι στὴ Μεταμόρφωση ἀπὸ τὸ 13ο αἰ. καὶ ἐξῆς εἰκονίζονται χωρὶς φωτοστέφανο. Βλ. σχετικὰ Μ. Σωτηρίου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναυδρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Γ' (1962-1963) 186. Ὑπάρχουν ἐλάχιστες παραστάσεις ἀπὸ τὸ 13ο αἰ. στίς ὁποῖες οἱ ἀπόστολοι φέρουν φωτοστέφανο. Βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Γσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς, δ.π., σ. 55.

2. Οἱ ἄλλοι εὐαγγελιστές, Ματθαῖος (17,1-3) καὶ Μάρκος (9,2-13) περιγράφουν καὶ τὴν ἀνοδο καὶ κατὰβαση τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὸ ὄρος Θαβώρ.

3. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. A. de Waal, Zur Ikonographie der Transfiguration in der älteren Kunst, «Romische Quartalschrift» 1902, 25 κ.ἑ. G. Millet, Recherches, δ.π., σ. 216-231 καὶ K. Weitzmann, A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai, «Starinan», N.S. XX (1969) 415 κ.ἑ.

4. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, δ.π., σ. 97.

5. G. Millet, Recherches, δ.π., εἰκ. 186.

6. N.-M. Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Paris 1963, σ. 202, πίν. 97.

7. G. Millet, Athos, πίν. 184.4.

τῶν ἀποστόλων, τὶς βρίσκουμε σὲ προγενέστερα καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα, ὅπως στὸν Ἀγ. Ἀχιλλεῖο τοῦ Ἀρίλιε (1296)¹, στὸν Ἀγ. Νικόλαο στὸ Prilep (1298/99)² καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα.

Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος (Πίν. 9β). Βρίσκεται στὸ δυτικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοῖχου καὶ διατηρεῖται σὲ ἄριστη κατάσταση.

Στὸ κέντρο ἡμικυκλιοῦ τραπεζιοῦ³ εἰκονίζεται καθισμένος ὁ Χριστός. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του οἱ δώδεκα μαθητὲς σὲ ἔδρανα ποὺ καταλαμβάνουν καὶ λίγο ὥρο ἀπὸ τὴν πρόσθια πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ. Ὁ Ἰωάννης, ὅπως συνήθως, σκύβει στὸ στήθος τοῦ Σωτήρα, ποὺ ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ὁ Ἰούδας, τρίτος ἀπὸ δεξιὰ, ἔχει ἀπλώσει τὸ σῶμα του στὸ τραπέζι καὶ τὸ δεξιὸν χέρι «ἐν τῷ τρυβλίῳ». Τὸ πρόσωπό του ἀποδόθηκε κατὰ τρία τέταρτα, μὲ εὐγενὲς νεανικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὄχι ὅπως συνήθως κροταφικὰ καὶ δύσμορφος. Ἡ ψυχικὴ κατάσταση τῶν ἀποστόλων τονίζεται ὄχι τόσο μὲ τὶς ἐκφράσεις τῶν προσώπων ὅσο μὲ τὶς στάσεις, τὶς χειρονομίες καὶ τὶς κλίσεις τῶν κεφαλῶν. Οἱ δύο ἄκραιοι φαίνονται ἀμέτοχοι στὴ γενικὴ συγκίνηση, καθὼς ὁ δεξιὸς προσφέρει στὸν ἀπέναντί του τὴν κούπα μὲ τὸ κρασί.

Πάνω στὸ τραπέζι, ποὺ στηρίζεται σ' ἓνα πόδι, ὑπάρχουν πολλὰ ἀντικείμενα, ὅπως ἄγγεῖα, ἄρτιδια, μαχαίρια, καράφες καὶ ἄλλα. Τέλος στὸ δάπεδο ὑπάρχουν δυὸ κηροπήγια μὲ ἀναμμένες λαμπάδες⁴, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὶς μορφές, στὸ βάθος τοῦ πίνακα, εἰκονίζονται διάφορα ἀρχιτεκτονήματα. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἡ ἐπιγραφή: ΤΟ ΔΕΙΠΝΟΝ ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟΝ.

Ὅλες οἱ μορφές φέρουν φωτοστέφανα χρυσὰ ἐκτὸς ἀπὸ τοῦ Ἰούδα ποὺ εἶναι σταχτὶ ἀνοιχτό⁵. Τὰ χαρακτηριστικὰ μερικῶν ἀποστόλων (Ἰωάννη,

1. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, πίν. 74.1.

2. G. Millet, *La peinture*, ὁ.π., III, 23.1.

3. Κατὰ τὸν O. Demus, (*The Mosaics of Norman Sicily*, ὁ.π., σ. 284) στὴ βοζαντινὴ εἰκονογραφία συνηθίζονται τὰ ἡμικυκλικά τραπέζια, ἐνῶ στὴ Δυτικὴ καὶ Ἀνατολικὴ τὰ μακρόστενα παραλληλόγραμμα.

4. Αὐτὰ ἔχουν μᾶλλον ἀντιγραφεῖ μηχανικὰ ἀπὸ κάποια παράσταση ὅπου τὸ δεῖπνο λάμβανε χώρα σὲ ἐσωτερικὸ οἰκίας, ὅπως π.χ. στὸν κώδικα Petropol. 21 καὶ στὸ ψαλτήρι Barberini. Βλ. G. Millet, *Recherches*, ὁ.π., εἰκ. 275 καὶ 278.

5. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ὅπου οἱ καλλιτέχνες γιὰ νὰ ξεχωρίσουν τὴ μορφή τοῦ Ἰούδα ἀπὸ τοὺς ἄλλους μαθητὲς τὸν ἀποδίνουν στὸ πρόσωπο εἴτε σὰν καρικατούρα (ὅπως π.χ. στὸ Ψαλτήρι Chludov, 9ος αἰ., καὶ Ἐδαγγέλιο τοῦ Gelat, 11ος αἰ. βλ. K. Wessel, *Abendmahl und Apostelcommunio*, Recklinghausen 1964, εἰκ. σ. 22 καὶ 63), εἴτε τὸν ζωγραφίζουν χωρὶς φωτοστέφανο (ὅπως π.χ. στὴ Balleq Kilisse, βλ. K. Wessel, *Abendmahl*, ὁ.π., εἰκ. σελ. 54, καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ στὴν Ἀθήνα, βλ. Α. Βασιλάκη - Καρακασάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίᾳς, ὁ.π., πίν. 49).

Πέτρου, 'Ανδρέα) αποδίδονται σύμφωνα με την παράδοση, τών περισσοτέρων όμως είναι μάλλον ακαθόριστα, έτσι πού νά μήν είναι δυνατή ή ταύτισή τους.

Ἡ παράσταση, παρά τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μορφές δὲν εἶναι ἀρκετά σφιχτοδεμένες μεταξύ τους, ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα πού διακρίνουν τὸν τυπικὸ βυζαντινὸ Μυστικὸ Δείπνο. Λείπουν οἱ ἀπότομες κινήσεις, τὰ ἔντονα συναισθήματα, καὶ ἡ σύνθεση χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἡρεμία καὶ ὑποβλητικὴ ἱερατικότητα. Στὴν ἐνδυμασία ἐπικρατεῖ πολυχρωμία καὶ οἱ πτωχώσεις εἶναι πλατιές καὶ σκληρές.

'Απὸ εἰκονογραφικὴ ἀποψη¹ ἡ παράσταση ἀνήκει στὸ σπάνιο σχετικὰ τύπο, ὅπου ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὸ κέντρο κυκλικῷ ἢ ἡμικυκλικῷ τραπεζιοῦ καὶ συγχρόνως ἀποτελεῖ τὸν κύριο ἄξονα τοῦ πίνακα. Ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι γνωστὸς στὴν ἐντοίχια ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα². Ὁ Σωτήρας, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ ἔχοντας ἀρτίδιο εἶναι ἑτοιμὸς νὰ τὸ προσφέρει στὸν Ἰούδα, συναντᾶται ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο-10ο αἰώνα στὸν κώδικα Petropol. 21 τοῦ Leningrad³, ἀργότερα στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. στὴ Monreale⁴ καὶ στὸν 'Αγ. Μάρκο στὸ 13ο αἰ.⁵ Τὰ ἀρχιτεκτονήματα πού πλαισιώνουν τὴν παράσταση εἶναι ἀπλά καὶ ἀπέριττα ἀντίθετα μὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἰδίας ἐποχῆς.

Ἡ Σ τ α υ ρ ω σ η (Πίν. 11α, 12). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σὲ ἀριστη κατάστασι. Ὡς πρὸς τὸ ὕψος καταλαμβάνει καὶ τὴν πάνω ζώνη τῶν προφητῶν.

Πάνω στὸ μεγάλο καὶ μὲ τὴν υπερβολικὰ μεγάλῃ ὀριζόντια κεραία σταυρὸ κρέμεται προσηλωμένος ὁ Χριστός. Τὰ ὀριζόντια τεταωμένα χέρια του ἔχουν λυγίσει ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ ἄψυχου σώματος⁶, πού διαγράφει ἔντο-

1. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Millet, *Recherches*, δ.π., σ. 286-309, O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, δ.π., σ. 284, K. Wessel, *Abendmahl und Apostelcommunion*, δ.π., τοῦ 1810, *Abendmahl, RbK I*, στ. 1-11 ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία.

2. Ὅπως π.χ. στὸν 'Αγ. Κλήμη 'Αχρίδας, στὴ Gračanica βλ. Wessel, *Abendmahl und Apostelcommunion*, δ.π., εἰκ. 42 καὶ 46, στὸν 'Αγ. Νικόλαο Ὁρφανό, βλ. A. Ξυγγόπουλο, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, δ.π., πίν. 20(37). Τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸν ἄξονα τῆς παράστασης γνωρίζει ἡ Δύση ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. ἀπὸ πρότυπα συροπαλαιστινιακά, βλ. G. Millet, *Recherches*, δ.π., σ. 300, 309.

3. K. Wessel, *Abendmahl und Apostelcommunion*, δ.π., εἰκ. σ. 53 καὶ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 118.

4. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, δ.π., πίν. 68 καὶ K. Wessel, *Abendmahl und Apostelcommunion*, δ.π., εἰκ. σ. 70.

5. K. Wessel, δ.π., εἰκ. σ. 68.

6. Ὅπως π.χ. στὴ Studenica (1208/9), PKG 3, εἰκ. 231 καὶ V. J. Durić, *Byzantini-*

νη καμπύλη¹ στ' αριστερά. Φέρει μόνο περίζωμα. Τὰ γόνατα εἶναι ἄκαμπτα καὶ οἱ λεπτὲς κνήμες ἐνωμένες.

Δεξιὰ καὶ ἀριστερά ἀπὸ τὸ Χριστό, δεμένοι πάνω στοὺς σταυροὺς μετὰ τὰ χέρια πρὸς τὰ πίσω², εἰκονίζονται οἱ δύο ληστές. Ὁ καλὸς ληστής εἰκονίζεται μετὰ φωτιστέφανο καὶ ἡ ἀπόδοσις τοῦ σώματός του εἶναι μᾶλλον φυσιοκρατικὴ χωρὶς νὰ λείπει καὶ κάποια ὁμοιότητα τοῦ προσώπου του μετὰ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ. Ἀντίθετα τὸ σῶμα τοῦ κακοῦ ληστή ἀποδίνεται ἐξωπραγματικὰ μετὰ τὴν κοιλιακὴ χώρα ἐξογκωμένη καὶ τὰ πλευρὰ γραμμικά. Τὸ κεφάλι του γερμένο πρὸς τὰ κάτω ἀποδίνεται κατὰ κρόταφο.

Ὁ ἀγαπημένος μαθητὴς τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται δεξιὰ ἀπὸ τὸ σταυρὸ ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι στὸν κρόταφο. Δίπλα του ὁ ἐκατόνταρχος Λογγίνος ποὺ στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ πολυγωνικὴ ἀσπίδα, ἐνῶ μετὰ τὸ δεξιόν, ποὺ κάμπτεται στὸν ἄγκωνα, δείχνει τὸ Χριστό. Στὸ κεφάλι φέρει τὴ συνηθισμένη συριακὴ καλύπτρα καὶ φωτιστέφανο³.

Ἡ ὁμάδα τῶν γυναικῶν ποὺ βρίσκεται ἀριστερά ἀπὸ τὸ σταυρὸ εἶναι πολυπρόσωπη. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς Μαρίες⁴ εἰκονίζονται πίσω τους ἀκόμα τρεῖς γυναῖκες ἀπὸ τὶς ὁποῖες φαίνεται τὸ πρόσωπο μερικῶς μόνο τῆς μῆς.

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης ἀξίζει νὰ ση-

sche Fresken in Jugoslawien, Belgrad 1974, πίν. XVII, στὴν εἰκόνα τῆς Σταύρωσης (14ος αἰ.) τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, K. Wessell, Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966, εἰκ. σ. 55 καὶ Frühe Ikonen, δ.π., πίν. 55 στὴν πόρτα Alexandrova (1336), K. Wessell, Kreuzigung, δ.π., εἰκ. σ. 75 κ.ά.

1. Ἡ καμπύλη αὐτὴ, ποὺ στὴ Δύση εἶναι ἀπὸ δεξιὰ (Millet, Recherches, δ.π., σ. 455), ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τοῦ 11ου, 12ου, 13ου μετὰ προεκτάσεις στὸ 14ο καὶ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ. Πρβλ. Α. Ὁρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, Ἀθῆναι 1970, σ. 210. Στὸ 13ο καὶ 14ο αἰ. ἡ καμπύλη τοῦ σώματος εἶναι ἐντονὴ καὶ ἰσχυρὴ, βλ. Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, «Κρητ. Χρον.» 6(1952)83. Στὴ Μακεδονία, Σερβία καὶ Β. Ἰταλία ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι πολλὴν συνηθισμένος κατὰ τὸν 13ο καὶ 14ο αἰ. Τοῦτο ὥθησε πολλοὺς νὰ σκεφθοῦν ὅτι ἀποτελεῖ πρωτοτυπία τῶν ζωγράφων τῆς Μακεδονίας. G. Millet, Recherches, δ.π., σ. 407-416. Ἡ παρουσία του ὅμως τὸ 1272 στὸ ἀρμενικὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Ἀρμενικοῦ Πατριάρχου Ἱεροσολύμων καὶ τὸ 1315/6 στὶς Ἀρχάνες (Ἀσώματος) Κρήτης μᾶς κάνει νὰ συμψηφίσουμε μετὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη, ὅτι οἱ τεχνίτες τοῦ 13ου-14ου αἰ. ἐπαναλαμβάνουν ἀρκετὰ πιστὰ πρότυπο τοῦ 11ου-12ου αἰ. Μ. Χατζηδάκη, «Κρητ. Χρον.», δ.π., σ. 84-85.

2. Ἡ σταύρωση τῶν ληστῶν μετὰ τὰ χέρια πρὸς τὰ πίσω εἶναι πολλὴ ἀρχαϊκὸς τρόπος, καὶ ἅπαντὰ στὶς «εὐλογίες» τῆς Monza καὶ τοῦ Bobbio, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, δ.π., τ. 2, σ. 40.

3. Μετὰ φωτιστέφανο εἰκονίζεται ὁ Ἐκατόνταρχος ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ. Βλ. Α. Ὁρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, δ.π., σ. 212.

4. Τῇ Θεοτόκῳ, τῇ Μαρίᾳ τοῦ Κλωπᾶ καὶ τῇ Μαρίᾳ τῇ Μαγδαληνῇ (Ἰωάν. 19,25).

μειωθούν οἱ δύο μικροὶ ἄγγελοι, πάνω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ, ποὺ δόδυνονται ἔχοντας τὸ ἓνα χέρι στὸ πηγούνι, ἐνῶ πρὸς τὰ πόδια τους παριστάνονται τὰ κοσμικὰ σύμβολα ὁ ἥλιος καὶ ἡ Σελήνη. Πίσω καὶ σ' ὁλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης εἰκονίζεται τὸ τεῖχος τῆς Ἱερουσαλὴμ. Ὁ ζωγράφος τὸ ἀπέδωσε ζικ ζάκ, ὥστε νὰ ὑποβάλλεται ἡ ἔννοια τοῦ βάθους¹.

Ἡ παράστασή μας, ὅπως ἤδη ἐγινε ἀντιληπτό, ἀνήκει στὸ σύνθετο τύπο τῆς Σταύρωσης, ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Θεομήτορα στέκονται πίσω τῆς δύο ἢ περισσότερες γυναῖκες, μαζὶ δὲ μὲ τὸν Ἰωάννη εἰκονίζεται ὁ ἑκατόνταρχος. Ἡ σκηνὴ γίνεται ἀκόμα πιὸ σύνθετη μὲ τὴν εἰκόνιση ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ Σωτήρα τῶν δύο συσταυρωθέντων ληστῶν².

Ὁ Θ ρ ῆ ν ο ς (Πίν. 11β, 13). Τὴ σκηνὴ τῆς Σταύρωσης ἀκολουθεῖ ἡ ἀνήκουσα στὸ ἀναπτυγμένο Δωδεκάρτο παράσταση τοῦ Θρήνου ποὺ διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάστασις³.

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα πάνω σὲ παραλληλόγραμμο λίθο⁴ ἀποδοσμένο προοπτικὰ εἰκονίζεται ξαπλωμένος μὲ τὸ κεφάλι πρὸς τ' ἀριστερὰ ὁ νεκρὸς Χριστὸς, γυμνὸς μόνον μὲ τὸ περίζωμα γύρω ἀπὸ τὴν ὀσφυϊκὴ χώρα. Πίσω ἀπὸ τὸ λίθο ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης καὶ πιὸ πίσω ἄλλες ὄρθιες γυναῖκες. Ἡ Θεοτόκος σκύβει καὶ ἀγκαλιάζει τὸ Χριστὸ ἔτσι ποὺ τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματός της νὰ εἶναι σχεδὸν ὀριζόντιο. Μὲ τὸ δεξιὸ τῆς περιβάλλει τοὺς ὤμους τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾷ τὸ δεξιὸ του βραχίονα. Ὁ Ἰωάννης, δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο, κρατᾷ μὲ τὸ ἓνα χέρι τὸ ἀριστερὸ τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ φέρει πρὸς τὸ πρόσωπο του, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο περιβάλλει τὸ μηρὸ τοῦ Διδασκάλου. Ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας μὲ τὰ καλυμμένα μὲ τὸ ἱμάτιο χέρι κρατᾷ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ καὶ εἶναι ἔτοιμος νὰ τὰ ἀσπαστεῖ. Τὴν παράσταση περιβάλλουν ἀκόμα τέσσερις γυναῖκες ποὺ μὲ διάφορες χειρονομίες καὶ ἐκφράσεις ἐκδηλώνουν τὸν πόνο καὶ τὴ στενοχώρια τους γιὰ τὸ

1. Ὅπως π.χ. συμβαίνει στὴ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνα, βλ. G. Millet, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 478 καὶ K. Wessel, Die Kreuzigung, ὁ.π., εἰκ. 45.

2. K. Καλοκώρη, Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, σ. 73.

3. Γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ προέλευσις τῆς σύνθεσης βλ. K. Weitzmann, The Origin of the Threnos, «Essays in honour of E. Panofsky», New York 1961, σ. 476-490. Ἡ ἐργασία ἀνατυπώθηκε τὸ 1980 στὸν τόμο K. Weitzmann, Byzantine Book Illumination and Ivories, London 1980, no. IX, M. Σωτηρίου, Ἐνταφιασμός-Θρήνος, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ζ' (1973-74) 139-147.

4. Γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ στὴν εἰκονογραφία τοῦ λίθου, πάνω στὸν ὁποῖο τοποθετήθηκε τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν ἀποκαθήλωση γιὰ νὰ ἀλειφθεῖ μὲ μύρα βλ. Α. Ξυγγόπουλον, Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας Χαλκῆων Θεσσαλονίκης, «Μακεδονικά» 4(1955-60) 10. Βλ. καὶ Α. Ὁρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., σ. 234.

νεκρό 'Ιησοῦ. Οἱ δύο εἰκονίζονται μὲ ὕψωμένα τὰ χέρια, ἡ τρίτη μὲ τὰ μαλ' λυμένα καὶ ἡ ἄλλη μὲ τὰ χέρια στὸ στήθος ἀτενίζει πρὸς τὸν οὐρανό.

Στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὁρθος ὁ Νικόδημος, μὲ τὸ ἓνα χέρι στὴν παρεία, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾷ τὰ ἐργαλεῖα τῆς ἀποκαθίλωσης¹. Δὲ σκάβει τὸ μνημα ἀλλὰ οὔτε καὶ φέρει τὴ σκαπάνη ποὺ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα τὴν κρατᾷ ἀνυψωμένη², λεπτομέρεια ποὺ συνεχίζεται στὸ 15ο³ καὶ στὸν 'Αθω τὸ 16ο αἰώνα⁴.

Πίσω ἀπὸ τὶς μορφές, στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται σταυρός⁵ μὲ ὑπερμεγέθη ὀριζόντια κεραία. Σ' αὐτὸν ἀκουμποῦν ὁ σπόγγος, ἡ λόγχη καὶ ἡ σκάλα, ἐνῶ πάνω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία ἡ ἐπιγραφή: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ. Τὴ σύνθεση κλείνουν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δυὸ τριγωνικοὶ βραχῶδεις ὄγκοι λοξότμητοι. 'Ανάμεσα στοὺς βράχους δεξιὰ, σὲ τρίτο ἐπίπεδο παριστάνονται δυὸ 'Εβραῖοι, μεσήλικας ὁ ἓνας καὶ γέρος ὁ ἄλλος, ποὺ ἱστορικὰ δὲν ἔχουν θέση στὴν παράσταση, γιατί δὲν ἀναφέρονται σὲ κανένα ἀπὸ τὰ σχετικὰ κείμενα⁶. 'Απὸ τὴν ἔρευνα ποὺ κάναμε στὰ ἤδη δημοσιευμένα μνημεῖα τῆς 'Ελλάδας, Μ. 'Ασίας καὶ σερβικῆς Μακεδονίας, καθὼς καὶ στὰ ἔργα τῶν δυτικῶν ζωγράφων 'Ιταλῶν καὶ Γάλλων ἀπὸ τὸ 13ο-16ο αἰώνα διαπιστώσαμε, ὅτι οἱ δυὸ 'Εβραῖοι ὑπάρχουν σὲ μιὰ μόνο παράσταση Θρήνου τοῦ Γάλλου ζωγράφου Jean Fouquet (περίπου 1420-1481)⁷ στὸν ἐνοριακὸ ναὸ τῆς Nouans (1470-1480). Πιθανὸν ὁ Fouquet νὰ ἀντέγραψε τοὺς 'Εβραῖους ἀπὸ κάποιο παλιότερό του ζω-

1. Σὲ μερικὲς παραστάσεις τὰ ἐργαλεῖα βρίσκονται σὲ καλῶς, πράγμα ποὺ σημειώ- νει καὶ ἡ 'Ερμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, βλ. Διογυσίου ἐκ Φουρνῆ, δ.π., σ. 109.

2. Π.χ. στὸν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως Καστοριάς, Σ. Πελεκανίδη, Κα- στορία, δ.π., πίν. 125, καὶ Dečani, V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd 1934, σ. 45.

3. Π.χ. στὴν Παναγία 'Ελεούσα τῆς Πρέσπας, Σ. Πελεκανίδη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, δ.π., σ. 119, πίν. XLIV, στὸ Leskovac, R. Ljubinković, L'église de l'Ascension du village de Leskovac, «Starinar» N.S., (1951) 194 κ.ε. εἰκ. 20, στὸ Poganovo, A. Grubar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 342 κ.ε.

4. Καθολικὸ Μ. Λαύρας, G. Millet, Athos, πίν. 127, 4, Καθολικὸ Μ. Σταυρονική- τα, βλ. Χ. Πατρινέλλη - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυ- ρονικήτα. 'Ιστορία, Εἰκόνες, Χρυσοκεντήματα, ἔκδ. 'Εθνικῆς Τραπέζης 'Ελλάδος, 'Αθή- ναι 1974, εἰκ. 9, καὶ M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Theophane le Cre- tois, D.O.P. 23-24 (1969-70), εἰκ. 50.

5. Βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν 'Αγ. 'Αποστόλων, δ.π., σ. 49, σημ. 2.

6. Κανὴ Διαθήκη, 'Απόκρυφα Εὐαγγέλια (Acta Pilati B', κεφ. XI, σ. 318 κ.ε.), Γεώρ- γιος Νικομηδείας (PG 100, 1481), Συμεὼν Μεταφραστὴς (PG 114, 208-217), 'Ιωάννης Κίν- νamos (PG 133, 645-8).

7. A. Châtelet - J. Thuillier, La peinture française, ἔκδ. Skira, Γενεύη 1963, πίν. σ. 51.

γράφο. Τὸ ἴδιο μᾶλλον θὰ ἔκανε καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ μνημείου μας. Δὲν ἀποκλείεται ἐπίσης νὰ ἔχει γίνει καὶ κάποια παρερμηνεία τῶν κειμένων. Στὰ *Acta Pilati* (κεφ. XII) μετὰ τὴν περιγραφή τοῦ Θρήνου καὶ τῆς ταφῆς τοῦ Χριστοῦ ἀναφέρεται ὅτι ὁ Ἄννας καὶ Καϊάφας πληροφορήθηκαν τὶς πράξεις τοῦ Ἰωσήφ καὶ Νικοδήμου καὶ «ἐταράχθησαν κατ' αὐτῶν μεγάλως». Τοὺς πληροφοριοδότες λοιπὸν αὐτοὺς εἰκονίζουν σὲ ἀπόμερη θέση καὶ ὁ Fouquet καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.

Ἡ εἰς Ἄδου Κáθoδoς (Πίν. 14α). Εἰκονίζεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σχεδὸν σὲ ἀριστη κατάστασι¹.

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα μέσα σὲ ἑλλειψοειδῆ δόξα, παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς πατώντας στὰ χιαστί πεσμένα θυρόφυλλα τοῦ Ἄδου. Στὸ ἀριστερὸ κρατὰ κλειστὸ εἰλητάριο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ ἀνασύρει τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Προπάτορα ἡ Εὐα καὶ ὁ Ἀβελ πού ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ θέση ἀπορίας ἢ δέησης². Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτοστέφανα καὶ ἄλλων ἑξι μορφῶν. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ πίνακα, μέσα σὲ σαρκοφάγο, εἰκονίζονται ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ Δίκαιοι Βασιλεῖς Δαυὶδ καὶ Σολομών. Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτοστέφανα τεσσάρων ἀκόμα μορφῶν.

Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, εἰκονογραφεῖται τὸ ἐπεισόδιο τῆς δέσμευσης τοῦ Σατανᾶ³, ὁ ὁποῖος παριστάνεται μικρόσωμος καὶ δύσμορφος. Τέλος στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο πού μνημονεύσαμε, ὑπάρχει πλῆθος ἀπὸ καρφιά καὶ μοχλοὺς τῶν πυλῶν τοῦ Ἄδου. Στὸ βάθος τοῦ πίνακα δυὸ ἀπόκρημνοι βραχῶδεις ὄγκοι.

Αἰσθητικὰ ἡ παράσταση βασίζεται σὲ τρεῖς κάθετους ἄξονες πού τοὺς ἀποτελοῦν οἱ ὁμάδες τοῦ Ἀδὰμ, τοῦ Προδρόμου καὶ ὁ Ἰησοῦς μὲ τὸν ἄγγελο. Στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ ἡ ἐπιγραφή: Η ΑΝΑΤΑΚΙC.

Ἡ παράστασή μας ἀκολουθεῖ τὸν παλιότερο ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα εἰκονογραφικὸ τύπο σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χριστὸς εἶναι στραμμένος ὁλόκληρος πρὸς τὰ δεξιὰ γιὰ νὰ ἀνασύρει τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο⁴. Τὸν 11ο

1. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. E. Lucchesi-Palli, *Anastasis*, Rbk I, στ. 142-148, τῆς Ἰδίας, *Höllenfahrt Christi* «Lexikon der christlichen Ikonographie» 2, στ. 325-6 (ἐκδ. Herder), R. Lange, *Die Auferstehung*, σειρά Skrobucha, Recklinghausen 1966.

2. Ὁ Ἀβελ δὲν ἀναφέρεται στὸ Ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου. Ἀναφέρεται ὅμως στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς καὶ ὑπάρχει στὴ Σοροκάι καὶ στὸ Πρωτάτο, βλ. N. Okunev, *Les peintures à l'église de Sorocani*, «Byz. slav.» 1(1929), πίν. 11, καὶ G. Millet, *Athos*, ὅπ., πίν. 12.4, 19.2.

3. Τὸ θέμα τὸ βρίσκουμε ἤδη στὸ 14ο αἰ. στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ, βλ. G. Millet, *Mistra*, ὅπ., πίν. 116.3.

4. Ὅπως π.χ. στὸ ἐλεφαντοστέινο κιβωτίδιο τῆς Στουτγκάρδης (9ου-10ου αἰ.), G.

καί 12ο αἰ. ἐπικρατεῖ ἕνας νέος τύπος, ὅπου ὁ Χριστός, ἐνῶ βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ ἢ ἀριστερά, στέκεται ἀπότομα καὶ στρέφεται στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση γιὰ νὰ τραβήξει ἀπὸ τὸ μῆμα τὸν Ἀδάμ¹.

Ἡ σύνθεσή μας ἔχει ὅλα τὰ παραστατικὰ στοιχεῖα τῆς παλιότερης ἐποχῆς, δίνονται ὅμως μὲ περισσότερη ζωντάνια καὶ ρεαλισμό. Τὸ βάθος γίνεται συγκεκριμένο καὶ τὸ κενὸ πληρώνεται μὲ τὸ βραχῶδες τοπίο. Ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων ὁ ζωγράφος περιορίζεται στὰ πιὸ κύρια, δηλώνοντας τὰ ὑπόλοιπα μόνο μὲ τὰ φωτοστέφανά τους. Δὲν παριστάνονται ἐπίσης ὁ Ἡσαΐας, Ἱερεμίας καὶ Ἰωνᾶς, ποὺ ἀναφέρονται στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς².

Τὸ ΧΑΪΡΕ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ (Πίν. 14β). Βρίσκεται στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοίχου καὶ διατηρεῖται ἄθικτη.

Στὸ δεξιὸ ἄκρο μεγάλης παραλληλόγραμμης σαρκοφάγου, ποὺ κατέχει τὸ κάτω τμήμα τῆς παράστασης παριστάνεται καθισμένος ἄγγελος. Μὲ τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου δείχνει στὶς Μυροφόρες τίς κειρίες καὶ τὸ σουδάριο μὲ τὰ ὅποια ἦταν τυλιγμένο τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Παράλληλα στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς του ἔχουν γραφεῖ τὰ λόγια ποὺ ἀπηύθυνε στὶς γυναῖκες: «Ἰησοῦν ζητεῖτε τὸν Ναζαρινὸν τὸν ἐσταυρωμένον. οὐκ ἔστιν ὧδε, ἡγέρθη. Ἴδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν» (Μάρκ. 16,6). Ἀπὸ τὰ τυποποιημένα πρόσωπα τῶν γυναικῶν ἀπουσιάζουν τὰ ἔντονα συναισθήματα. Ὅλες φέρουν χιτῶνα καὶ μαφόριο. Ἡ πλησιέστερη πρὸς τὸν ἄγγελο μὲ τὸ βαθὺ κεραμιδι μαφόριο κρατᾷ θυμιατήρι μὲ μακριὰ χειρολαβή, ἐνῶ οἱ πίσω ἀπὸ αὐτὴν ἀγρεῖα μὲ ἀρώματα.

Ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν παράσταση οἱ στρατιῶτες ποὺ φύλαγαν τὸν τάφο. Πίσω στὸ βάθος τοῦ πίνακα τὸ φυσικὸ τοπίο, σχηματοποιημένο ὅπως καὶ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο, διαμορφώνεται ἀπὸ ὕψηλους καὶ λοξότμητους βράχους. Ἡ ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης: ΤΟ ΧΑΙΡΕ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ ἀντὶ τῆς ὀρθῆς Ο ΛΙΘΟΣ εἶναι γραμμένη στὸ πράσινο βάθος ἀνάμεσα στοὺς βράχους³.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ τεχνίτης μας ἀκολουθεῖ τὸ πρότυπο ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο ἐνυπάρχουν στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἀρχαία παράδοση καὶ τὴ νεώ-

Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 3, εἰκ. 15, στὸ δίπτυχο τῆς Δρέσδης (10ος αἰ.), G. Schiller, *Ikongraphie*, δ.π., εἰκ. 106, κ.ἀ.

1. G. Schiller, *Ikongraphie*, δ.π., εἰκ. 112 (Ὅσιος Λουκάς), εἰκ. 113 (Ψαλτήρι Μελισάνδης), εἰκ. 114 (cod. Vat. urb. gr. 2), εἰκ. 115 (Torcello), εἰκ. 116 (Ἀγ. Μάρκος Βενετίας) κ.ἀ.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, δ.π., σ. 110.

3. Γιὰ τὴν αἰτία τῆς ἀναγραφῆς ἄλλης ἐπιγραφῆς ἀντὶ τῆς ὀρθῆς βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων*, δ.π., σ. 55-56.

τερη εἰκονογραφία, κυρίως δὲ αὐτὸ ποὺ ἐπικράτησε τὸ 14ο αἰ. καὶ συνεχίστηκε καὶ στοὺς κατοπινούς αἰῶνες. Ἀπὸ τὴν ἀρχαία παράδοση προέρχεται ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς μόνο ἀγγέλου¹, ἐνῶ ὡς στοιχεῖο τῆς νεώτερης εἰκονογραφίας θεωρεῖται ὁ πολλαπλασιασμός τῶν Μυροφόρων². Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία στὴν παράστασή μας εἶναι ὁ καθισμένος στὴ σαρκοφάγο ἄγγελος, πράγμα σπάνιο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, γιὰτὶ συνήθως τὸν βρίσκουμε καθισμένο στὸ κάλυμμά της δίπλα σ' αὐτήν. Τὰ παραδείγματα τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ἐλάχιστα, σημειώνουμε δὲ ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὸ μοναδικὸ ποὺ ὑπάρχει στὸν Ἄθω, στὴ Μ. Ξενοφῶντος (1544)³. Στὴν παράσταση αὐτὴ ὑπάρχουν δύο μόνο γυναῖκες, ὁ δὲ ἄγγελος εἶναι καθισμένος στὸ κάλυμμα, ποὺ εἶναι διαγώνια τοποθετημένο πάνω στὸν τάφο. Σημαντικὴ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια εἶναι καὶ τὸ θυμιατήρι μὲ τὴ μακριὰ χειρολαβὴ ποὺ κρατεῖ ἡ πρώτη γυναίκα. Τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ στοιχεῖο χρησιμοποιεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. ὅπως δείχνει ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ. 587 τῆς Μ. Διονυσίου (χρον. τὸ 1059)⁴. Στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ χρησιμοποιεῖται σποραδικὰ ἀπὸ τὸ 12ο αἰ.⁵ ἐνῶ κατὰ τὸ 13ο αἰ. ἀποκτᾶ μεγάλῃ διάδοση⁶.

Ὁ Λίθος καὶ εἰς ἡ Ἄδου Κάθοδος ἔχουν κοινὸ περιεχόμενο, ἀφοῦ εἰκονογραφοῦν τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν ἱστορικὸ καὶ δογματικὸ τρόπο ἀντίστοιχα. Μέχρι τὸν 9ο περίπου αἰ. ἡ πρώτη εἶναι ἡ μόνη σκηνὴ ποὺ ἀπεικονίζει τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ τὸν 9ο τουλάχιστον αἰῶνα τὸ γεγονός αὐτὸ δηλώνεται πλέον μὲ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο⁷.

Ἡ Ἀνάληψη (Πίν. 15α). Ἡ τελευταία αὐτὴ εὐαγγελικὴ σκηνή, ποὺ συνήθως καταλαμβάνει τὸ ἀνώτατο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου ἢ τὸ πάνω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα τμήμα τῆς καμάρας τῶν ναῶν⁸, εἰκονίζεται στὸ μνη-

1. G. Millet, Recherches, δ.π., σ. 518 κ.έ., εἰκ. 567-571.

2. G. Millet, Recherches, δ.π., σ. 530, εἰκ. 576. Σ. Πελεκανίδη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, δ.π., πίν. Χ. τοῦ Ἰδιοῦ, Καστορία, δ.π., πίν. 163α.

3. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 176.2.

4. Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σωτ. Καδὰ, Οἱ Θσαυροὶ τοῦ Ἀγ. Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Α', εἰκ. 236.

5. Στὸ Kurbinovo, βλ. L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, Bruxelles 1975, σ. 161, εἰκ. 78.

6. Π.χ. στὴ Mileševa (S. Radojčić, Mileševa, Beograd 1967, πίν. IX), στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Πάτμου (Α. Ὁρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, δ.π., πίν. 22), στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ στὴν Αἴγινα (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2(1925), εἰκ. 14 καὶ G. Millet, Recherches, δ.π., σ. 571) κ.ά.

7. Ντ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος, Ἀθήναι 1978, σ. 28.

8. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀνάληψης βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 31, σημ. 1, καὶ σ. 139, σημ. 1 καὶ παρακάτω σ. 29, σημ. 4.

μείο μας στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου πάνω από την "Ακρα Ταπεινώση"¹. Από τα νερά που εισχωρούσαν παλιότερα από τη στέγη ή σύνθεση έχει υποστεί σημαντικές φθορές.

Στο πάνω μέρος της παράστασης, μέσα σε έλλειπτική δόξα που τη βασιάζουν δυο άγγελοι, εικονίζεται ο αναλαμβάνόμενος Χριστός. Το πρόσωπό του καθώς και τα πρόσωπα των αγγέλων φέρουν σοβαρές απολεπίσεις. Είναι καθισμένοι σε κάθισμα χωρίς έρεισίνωτο, έχει το δεξί σε χειρονομία λόγου και άκουμπά το άριστερό σε σφαίρα που μόλις διακρίνεται. Η πλαστική απόδοση του σώματος του Χριστού, ή ύπαρξη του καθίσματος και η απουσία της ίριδας², αλλά κυρίως το δεύτερο χέρι που διακρίνεται πάνω από το δεξί του, είναι στοιχειά που δηλώνουν μεταγενέστερη επιζωγράφηση και επισκευή. Η ύπαρξη εξάλλου της σφαίρας δεν έχει καμιά σχέση με το Χριστό της Ανάληψης, όπου κατά κανόνα κρατά κλειστό βιβλίο ή ειλητάριο³.

Κάτω από τη δόξα του Χριστού εικονίζεται όρθια κατά μέτωπο ή Θεοτόκος δεομένη. Άριστερά και δεξιά της οι δυο άγγελοι με τα ήμιχόρια των αποστόλων. Αντίθετα με τη στατική μορφή της Θεοτόκου οι άγγελοι είναι κινημένοι. Πάνω από το κεφάλι του εικονοζομένου άριστερά ή επιγραφή: ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ ΤΙ ΕΣΤΙΚΑΤΕ ΕΜΒΛΕΠΟΝΤΕΣ. Άριστερά από τον άγγελο ξει απόστολοι που στρέφουν τα κεφάλια και χειρονομοῦν πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Από την αντίθετη πλευρά ο άγγελος έχει στραμμένη τη ράχη του πρὸς τὴ Θεοτόκο και έχει το δεξί σε χειρονομία λόγου. Πάνω από το κεφάλι του ή επιγραφή: ΟΥΤΩΣ ΕΛΕΥΣΕΤΑΙ [ΠΑΛΙΝ] ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ ΕΘΕΑΣΑΘΕ ΑΥΤΟΝ⁴. Στο ήμιχόριο πίσω του εικονίζονται πέντε απόστολοι⁵. Και

1. Τοῦτο συνέβη, γιατί, καθώς ή στέγη του ναοῦ είναι μονόριχτη, λείπει ή πάνω από το τεταρτοσφαίριο κατάλληλη γιά τὴν ἀπεικόνισή της ἀετωματική ἐπιφάνεια. Σε ἀρκετά μνημεῖα τῆς Κρήτης ή Ἄνάληψη εἰκονίζεται στο βόρειο τοῖχο κοντά στο Ἱερό Βῆμα, βλ. Κ. Κ α λ ο κ ὶ ρ η, Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, δ.π., σ. 80.

2. Ὅπως δείχνουν τὰ ὑπολείμματα τῆς πρώτης παράστασης ὁ Χριστός ἦταν καθισμένος σὲ ἶριδα. Τὸν τύπο τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ στήν Ἄνάληψη μᾶς τὸν παραδίδουν μερικές εὐλογίες τῆς Monza, βλ. E. T. D e w a l d, The Iconography of the Ascension, AJA 19 (1915) 283, εἰκ. 4.

3. Στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται συχνὰ μὲ σφαίρα σὲ διάφορες παραστάσεις. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸν πίνακα ἐνὸς ἀνώνυμου ζωγράφου μὲ στέψη τῆς Θεοτόκου ποῦ βρίσκεται στο Βερολίνο (Staatliche Museum) ποῦ χρονολ. γύρω σὲ 1400-1410. Ἐπίσης τῆ μικρογραφία τοῦ ζωγράφου τῶν Ὁρῶν τοῦ Rohan, Ms. Lat. 9471 τῆς Ἐθν. Βιβλ. τοῦ Παρισιοῦ, γύρω σὲ 1420, βλ. A. Châtelier - J. Thuillier, La peinture française, δ.π., εἰκ. σ. 19 καὶ 26.

4. Καὶ οἱ δύο ἐπιγραφὲς ἀπὸ τὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, 1.11.

5. Στὸ Πεντηκοστάριο, ἐκδ. Φῶς, Ἀθῆναι 1971, σ. 172α, δὲ γίνεται λόγος γιά τὸν ἀριθμὸ τῶν Ἀποστόλων. Θὰ μπορούσε, ἂν καὶ ὑπάρχει λίγος διαθέσιμος χρόνος, νὰ εἰκονιστεῖ καὶ ὁ ἕκτος ἀπόστολος. Φαίνεται ὅμως πὼς ὁ τεχνίτης ἀκολουθεῖ τὴν ἱστορικὴ παράδοση σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἀπουσιάζει ὁ Παῦλος.

αὐτοὶ ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι ἀπόστολοι εἰκονίζονται σὲ δύο σειρές. Τὶς κινήσεις καὶ τῶν ἑνδεκα μαθητῶν χαρακτηρίζει συγκρατημένη ἡρεμία, ἐνῶ ἡ τοποθέτησή τους σὲ λοξή ἰσοκεφαλία δίνει στὰ ἡμιχόρια ἀπόλυτη σχεδὸν συμμετρία. Ζωηρὴ εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ ἔντονες οἱ χειρονομίες. Τὸ τοπίο στὰ πόδια τῶν ἀποστόλων εἶναι ὁμαλό, ὁ τρόπος ὁμῶς ποὺ πατοῦν στὸ ἔδαφος τοὺς δείχνει μετέωρους καὶ μᾶς θυμίζει τὴν παράσταση τῆς 'Αγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης¹. Τὸ βάθος ἀποδίνεται μὲ λοξὰ κομμένους βράχους, ἀπουσιάζουν δὲ ἐντελῶς τὰ δεντρύλλια².

'Αριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τῆ δόξας, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ: ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΙΣΑΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΛΟΓΕ, ΠΙΣΤΙΝ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΒΕΒΑΙΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙΞΑΣ ποὺ ἀποτελεῖ παραλλαγή τῶν στίχων τοῦ συναξαρίου τοῦ ὁρθρου τῆς ἑορτῆς τῆς 'Αναλήψεως³. Κάτω ἀπ' αὐτὴν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης: Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟΥ) ΗΜ(ΩΝ) Ι(Η)ΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ).

Εἰκονογραφικὰ ὁ ζωγράφος τοῦ 'Αγ. 'Ιωάννου ἔχει ὡς πρότυπο τὴν παράσταση ποὺ διαμορφώθηκε στὴν 'Ανατολή, τὴ Συρία καὶ τὴν Παλαιστίνη, καὶ τὴν ὁποία μᾶς ἀποδίνουν ὁ κῶδ. Rabula καὶ οἱ εὐλογίες τῆς Monza⁴. 'Η ἑλλειψὶς χώρου ἀποτελεῖ τὴν κύρια αἰτία γιὰ τὴ σύμπτυξη τῶν μορφῶν τῶν ἀποστόλων σὲ δύο σειρές, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε, παρὰ τὶς ἄλλες διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν, καὶ στὴ σύνθεση τῆς Μ. Ξενοφῶντος⁵ καὶ σὲ διάφορες φορητὲς εἰκόνες⁶ ποὺ εἰκονογραφικὰ σχετίζονται μὲ τὴν παράστασή μας.

Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (Πίν. 16, 17). Βρίσκεται στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ διατηρεῖται σὲ ἄριστη κατάσταση.

1. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, δ.π., εἰκ. 85.

2. Ἡ 'Ερμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, δ.π., σ. 112 καθορίζει ὡς βάθος τῆς παράστασης τῆς 'Ανάληψης «βουνὸν μὲ πολλὰς ἐλαῖες».

3. Οἱ στίχοι αὐτοὶ ἔχουν ὡς ἐξῆς: «'Εκ δεξιᾶς καθίσας πατρικῆς Λόγε, Μύσταις παρασχὼν πίστιν ἀσφαλεστέραν». Ὑπάρχουν στὴ ζωγραφικὴ πολλὰ ὁμοία παραδείγματα, ὅπου οἱ ἁγιογράφοι ἀναγράφουν λανθασμένα ἀπὸ μνήμης διάφορα χωρία ἀπὸ τὶς πηγές.

4. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς 'Ανάληψης βλ. E. T. Dewald, The Iconography of the Ascension, δ.π., σ. 277 κ.ε. S. Tsuji, Les portes de Ste Sabine, Patricarités de l'icônogr. de l'Ascension, CA 13(1962) 13-18. A. A. Schmid, Himmelfahrt Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie 2(1970) 268-276 καὶ K. Wessel, Himmelfahrt, Rbk II, στ. 1224 κ.ε.

5. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 169,4.

6. Α. Ξυγγόπουλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, 'Αθήνα 1936, σ. 35, ἀρ. 22, X. Πατρινέλλη - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυρονικήτα, δ.π., σ. 92. M. Chatzidakis, Ikônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962, σ. 29, ἀρ. 12.

Πάνω σὲ κλίνη καλυμμένη μὲ ἀνθοπλούμιστη ποδέα βρίσκεται ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ ἡ Θεοτόκος. Ἀκουμπᾷ τὸ λεπτὸ κεφάλι τῆς σὲ προσκέφαλο καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα χαμηλὰ στὸ στήθος. Πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη εἰκονίζεται μέσα σὲ ἑλλειπτικὴ δόξα καθισμένος ὁ Χριστός. Πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ἀγγέλους πού κρατοῦν ἀναμμένες λαμπάδες¹. Ἀριστερὰ στὴν ἀγκαλιά του κρατᾷ τὴ σπαργανωμένη ψυχὴ τῆς Παναγίας. Τὰ χέρια του εἶναι ἀκάλυπτα.

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα κοντὰ στὸ κεφάλι τῆς Θεοτόκου εἰκονίζεται στὴ συνηθισμένη του στάση θυμιατίζοντας ὁ ἀπόστολος Πέτρος καὶ πίσω καὶ λίγο πιὸ πάνω τέσσερις ἄλλοι μαθητές. Λίγο πιὸ πάνω ἀπ' αὐτοὺς εἰκονίζεται ἓνας ἱεράρχης² μὲ ἀνοιχτὸ βιβλίο στὰ χέρια του στὸ ὅποιο διαβάζουμε: ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΟΙ ΑΜΩΜΟΙ ΕΝ ΟΔΩ ΟΙ ΠΟΡΕΥΟΜΕΝΟΙ ΕΝ ΝΟΜΩ[ΚΥΡΙΟΥ].

Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα παριστάνεται ἄλλη ὁμάδα ἀπὸ πέντε ἀποστόλους, μιὰ γυναίκα καὶ ἓνας ἱεράρχης χωρὶς βιβλίο. Σὲ ἀνάλογη θέση μὲ τὸν Πέτρο βρίσκεται ὁ ἀπόστολος Παῦλος, στὸ πρόσωπο τοῦ ὁποίου εἶναι ζωγραφισμένη ἡ θλίψη. Πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη, κοντὰ στὰ πόδια τῆς Θεοτόκου, εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, πρεσβύτες καὶ σχεδὸν φαλακρός. Ἀπὸ τοὺς δύο ἀποστόλους πού βρίσκονται πίσω του ἀναγνωρίζουμε τὸν Ἀνδρέα μὲ τὴ σγουρὴ καὶ φλογώδη κόμη. Ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν παράστασή μας οἱ δύο ὕμνωδοὶ ἁγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ ἁγ. Κοσμάς ὁ Μαΐουμᾶ, πού συνήθως εἰκονίζονται μέσα στὴν παράσταση ἢ ξέχωρα δίπλα σ' αὐτήν⁴. Στὸ μνημεῖο μας οἱ δύο ὕμνωδοὶ εἶναι ζωγραφισμένοι στὴν πρώτη ἀπὸ κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Τὴν παράσταση πλαισιώνουν στὸ βάθος δύο ἐπιμήκη παραλληλόγραμμα κτήρια μὲ δίλοβα τοξωτὰ ἀνοίγματα καὶ δίριχτες στέγες, ἀνάμεσά τους δὲ ἡ ἐπιγραφή: Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ.

Μπροστὰ στὴ νεκρικὴ κλίνη ἔχουν τοποθετηθεῖ δύο κηροπήγια μὲ ἀναμμένες λαμπάδες, πού φαίνονται μᾶλλον μετέωρα.

Παρὰ τὴν αὐστηρὴ συμμετρίᾳ τῆς παράστασης, ἡ κάθε μορφή μὲ τὶς διαφορετικὲς χειρονομίες καὶ κλίσεις τῆς κεφαλῆς καὶ τὸ διαφορετικὸ βλέμ-

1. Στὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τοῦ Χριστοῦ Βεροίας οἱ ἄγγελοι κρατοῦν ἐπίσης λαμπάδες τὶς ὁποῖες ὁ Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὁ.π., σ. 70, ὀνομάζει σκήπτρα.

2. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ τέσσερις ἱεράρχες εἰκονίζονται στὴν Κοίμηση. Γιὰ τὸ θέμα βλ. L. Wratislav - Mitrović - N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, «Byz. slav.» 3(1931) 138.

3. Προέρχεται ἀπὸ τὴν α' στάση τῆς νεκρώσεως Ἀκολουθίας, Εὐχολόγιον τοῦ Μέγα, ἐκδ. Ἀστήρ, Ἀθῆναι 1970, σ. 396.

4. Ὅπως π.χ. στὸ Βαčkovo, βλ. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, πίν. IV.

μα δίνουν μιὰ ξεχωριστὴ κίνησι στὸν πίνακα. Τὰ κτήρια στὸ βάθος μαζί με τὴ μοναδικὴ γυναικεία μορφή ἀποτελοῦν συμβατικὰ στοιχεῖα τοπικοῦ προσδιορισμοῦ καὶ οἰκειότητος.

'Απὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ ζωγράφος μας ἀκολουθεῖ τὸ λιτὸ πρότυπο ποὺ βλέπουμε στὸ Δαφνί¹ καὶ ἄργότερα στὴ Martorana². Λέιπουν, λόγῳ τῆς στενότητος τοῦ χώρου, οἱ ἄγγελοι ποὺ πετοῦν, αὐτοὶ δὲ ποὺ συνοδεύουν τὸ Χριστὸ μέσα στὴ δόξα περιορίζονται σὲ δύο. Δὲν ὑπάρχουν ἐπίσης οἱ διάφορες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως τὸ ἐπεισόδιο τοῦ 'Ιεφωνία, ποὺ ἦδη ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. τὸ βλέπουμε στὴ Μαυριώτισσα καθὼς καὶ οἱ ἀπόστολοι ποὺ ἔρχονται ἀπὸ τὰ πέρατα τῆς γῆς πάνω στὰ σύννεφα, στοιχεῖο γνωστὸ ἀπὸ τὸν 11ο αἰ.³

'Η ἀπεικόνισι τοῦ Χριστοῦ καθισμένου εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ὀφείλεται στὸ ὅτι ὁ τεχνίτης εἰκονογραφεῖ, μὲ κάποια βέβαια ἐλευθερία, τὸ ἀπόκρυφο κείμενο ὅπου ἀναφέρεται: «καὶ ἰδοὺ παραγίνεται Χριστός, καθήμενος ἐπὶ θρόνου χειρουβίμ»⁴. Στὸ σημεῖο ὅμως αὐτὸ γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἔλυσιν τοῦ 'Ιησοῦ. 'Εξίσου πιθανὸ εἶναι νὰ εἶχε ὑπόψει τοῦ ὁ ζωγράφος τὴ σχετικὴ παράστασι τῆς Παναγίας Κουμπελίδικης τῆς ἰδίας πόλης, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται καθισμένος σὲ δόξα τὴν ὁποία κρατοῦν δύο ἄγγελοι⁵. Μὲ γυνὰ τὰ χέρια φέρει ὁ Χριστὸς τὴν ψυχὴ τῆς Θεοτόκου σὲ διάφορα μνημεῖα τοῦ 11ου-14ου αἰ.⁶, ἐνῶ τὴν ἔχει πρὸς τ' ἀριστερὰ σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 14ου αἰ.⁷.

1. E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge Mass. 1931, εἰκ. 108.

2. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, ὁ.π., πίν. 56.

3. Π.χ. στὴν 'Αγ. Σοφία 'Αχρίδος, βλ. R. Hamann - Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Macedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahr.*, Bildband, Giessen 1963, πίν. 26, καὶ Tokale (Νέα 'Εκκλησία) τοῦ 11ου-12ου αἰ., G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, ὁ.π., II, πίν. 83.1.

4. C. Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, Lipsiae 1866, σ. 107. Τὰ λόγια αὐτὰ ἀναφέρονται στὴν ἔλυσιν τοῦ Χριστοῦ.

5. Τὸ θέμα ἀναλύει ἡ Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς*, ὁ.π., σ. 58 κ.έ.

6. Π.χ. σὲ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, τ. 1, ὁ.π., εἰκ. 42, 60, στὴν 'Αγ. Σοφία 'Αχρίδος, βλ. Hamann - Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien*, ὁ.π., πίν. 26, στὴ Martorana, βλ. O. Demus, *Norman Sicily*, ὁ.π., πίν. 56, στὴ Bojana, βλ. K. r. Mijatov, *Die Wandmalereien in Bojana*, Dresden-Sophia 1961, πίν. 26, στὸ Kurbinovo, βλ. Hamann - Mac Lean - Hallensleben, ὁ.π., πίν. 47.

7. Στὴν Καστοριά (Ταξίαρχης Μητροπόλεως, Σ. Πελεκανίδη, Καστοριά, ὁ.π., πίν. 127), στὴν 'Αχρίδα ('Αγ. Κλήμης, Millet - Frolov, ὁ.π., III, εἰκ. 12) στὸ Čučer (Millet - Frolov, ὁ.π., III, πίν. 45.3).

Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (Πίν. 18). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῦ-χο κάτω ἀπὸ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο. Ὅπως ἔχει ἦδη σημειωθεῖ¹ εἶναι ἄρκε-τὲς οἱ περιπτώσεις ὅπου ἡ σκηνὴ αὐτὴ ζωγραφίζεται μέσα ἢ κοντὰ στὸ Ἰ. Βῆμα μόνῃ τῆς ἢ παράλληλα μετὰ τὴν ἄλλῃ εὐαγγελικὴ σκηνὴ τῆς ἐμφάνισης τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἀποστόλους. Σὲ ἐλάχιστα μνημεῖα ἡ Ψηλάφηση βρίσκε-ται κοντὰ στὴν Ἀνάληψη, γεγονός πού δικαιολογεῖται λειτουργικά, γιατί οἱ περικοπὲς τοῦ Στ' ἑωθινοῦ εὐαγγελίου, πού διαβάζεται στὴ λειτουργία τῆς γιορτῆς τῆς Ἀνάληψης, καὶ τοῦ Θ', πού εἶναι τὸ εὐαγγέλιο τῆς Κυρια-κῆς τοῦ Θωμᾶ, ἀναφέρονται περίπου στὸ ἴδιο θέμα².

Στὸ κέντρο τῆς παράστασης κυριαρχεῖ ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ πού εἰκο-νίζεται στὸ πάνω σκαλοπάτι μικρῆς κλίμακας μπροστὰ στὴν κλειστὴ θύρα ἑνὸς οἰκοδομήματος³. Στηρίζεται στὸ ἄριστερό του πόδι, ὁ κάτω κορμὸς στρέφεται πρὸς τὰ δεξιὰ, ἐνῶ ὁ ἐπάνω βρίσκεται σὲ ἀντικίνηση. Τὸ ἄριστε-ρό του χέρι δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς τραβᾷ τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο γιὰ νὰ ἀ-ποκαλύψει τὸ τραῦμα του, στὴν πραγματικότητά ὅμως στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑ-πάρχει ἕνα ἄνοιγμα στὸ ροῦχο. Ὁ ἀπόστολος Θωμᾶς νέος, ἀμούστακος καὶ ἀγένειος, εἰκονίζεται ὡς συνήθως στὰ ἄριστερά τοῦ Χριστοῦ. Πλησιάζει δι-στακτικὰ τὸν Κύριο, κυρτώνει ἔντονα τὴ ράχη, τὸν κοιτάζει στὰ μάτια ἁλ-λά δὲν τολμᾷ νὰ ψηλαφήσει τὸ λογισμένο πλευρὸ του. Τὰ φρύδια εἶναι συ-σπασμένα καὶ τὸ στόμα του μισάνοιχτο⁴. Πίσω του εἰκονίζονται ἄλλοι πέν-τε ἀπόστολοι μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Ἀνδρέας. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πί-νακα εἰκονίζονται πέντε μαθητὲς μετὰ πρῶτο τὸν Πέτρο καὶ δεῦτερο τὸν Ἰω-άννη.

Ἡ παράσταση αὐτὴ πού ἀρχικὰ θὰ εἰκόνιζε τὸ ἐπεισόδιο νὰ λαμβάνει χώρα στὸ ἐσωτερικὸ κάποιου οἰκοδομήματος⁵ μετὰ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀπο-στόλους πίσω ἀπὸ τὴ θύρα ὑπέστη μερικὲς μεταλλαγές, ἡθελημένες ἢ ἐκ παραδρομῆς, μετὰ ἀποτέλεσμα οἱ ζωγράφοι τῆς Δύσης καὶ τῆς Ἀνατολῆς νὰ μείνουν πιστοὶ στὸν ἀρχικὸ τύπο, ἐνῶ οἱ βυζαντινοὶ νὰ μεταφέρουν τὴ θύ-

1. Σ. Πελεκανίδη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ὁ.π., σ. 23.

2. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 35 κ.έ., Σ. Πελεκανίδη, Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ὁ.π., σ. 23-24 καὶ σημ. 43, ὅπου καὶ τὰ σχετικὰ παραδείγματα.

3. Ὁ ζωγράφος μας, ὅπως καὶ ἄλλοι σύγχρονοι ἀλλὰ καὶ παλιότεροι ὁμοτέχνοί του, δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ὀρθολογιστικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος, τὴν εἰκόνιση δηλαδὴ ἑ-νὸς ἐσωτερικοῦ χώρου, πράγμα πού συναντοῦμε σὲ βυζαντινὴ εἰκόνα τοῦ 14ου αἰ. Βλ. W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte des byzantinischen Ikonmalerei, Olten-Lau- sanne 1956, εἰκ. 82b.

4. Εἶναι ἡ στιγμή πού ὁ Θωμᾶς ἀπαντᾷ στὸ Χριστὸ: «ὁ Κύριός μου καὶ Θεός μου», Ἰωάν. 20,28.

5. A. Grabar, La peinture religieuse, ὁ.π., σ. 294, σημ. 3.

ρα στὸν τοῖχο τοῦ βάθους τοῦ πίνακα καὶ συγχρόνως νὰ παραλείψουν τὸν μπροστινὸ τοῖχο. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται συνήθως κατὰ μέτωπο καὶ οἱ ἀπόστολοι συμμετρικὰ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του¹, γεγονὸς ποὺ συχνὰ παρατηρεῖται στὴ ζωγραφικὴ τῶν Βαλκανίων². Σὲ δύο ὁμοῦ παραστάσεις χειρογράφων τῆς Ἀνατολῆς οἱ ἀπόστολοι εἶναι συγκεντρωμένοι στὴ μιὰ πλευρὰ καὶ ὁ Χριστὸς μὲ τὸ Θωμᾶ στὴν ἄλλη³.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων⁴, τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦν καὶ οἱ «κρητικὲς» τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ὁρους⁵. Ὁ παλαιολόγειος δὲ τύπος δὲν ἀποτελεῖ παρὰ ἐπανάληψη ἐκείνου ποὺ εἶχε δημιουργηθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. καὶ εἶχε ὡς κύρια χαρακτηριστικὰ τὸ διστακτικὸ Θωμᾶ καὶ τὴν συγκρατημένη κίνηση τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὰ πίσω⁶.

Σκηνὲς ἀπὸ τῆ ζωῆ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ

Οἱ Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἑρῆμο (Πίν. 19). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοίχου καὶ φέρει ἀρκετὰς ἀπολεπίσεις καὶ φθορές.

Οἱ συνοπτικοὶ εὐαγγελιστὲς ἐπισυνάπτουν τὴ διήγηση τῶν πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ στὴν ἱστορία τῆς Βάπτισης⁷. Ἐπὶ πλέον ὁ Λουκᾶς τὴ συνδέει ἄμεσα μὲ τὰ γεγονότα τοῦ πάθους τοῦ Κυρίου. Ὁ σκοπὸς γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ Ἰησοῦς «ἀνήχθη εἰς τὴν ἔρημον ὑπὸ τοῦ Πνεύματος» ἦταν νὰ δοκιμασθεῖ ἠθικὰ ὅπως στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ὁ Ἀβραάμ, ὁ Ἰακώβ καὶ ἄλλοι⁸. Τὸ θέμα τῶν πειρασμῶν ἀνέκαθεν ἀπασχόλησε τὴν Ἐκκλησία ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀγιογράφους οἱ ὁποῖοι τὸ ἐκμεταλλεύτηκαν κατάλληλα, θέλοντας μὲ τὴν παραστατικὴ του ἀποτύπωση στοὺς ναοὺς νὰ ἀποτρέψουν τοὺς πιστοὺς ἀπὸ τὴν ἁμαρτία. Οἱ ἀρχαιότερες εἰκονίσεις τοῦ θέματος, ἀπ' ὅσο γνωρίζουμε μέχρι τώρα, βρίσκονται στὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα⁹.

1. E. Sandberg-Vavalà, La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, Verona 1929, σ. 364-365.

2. A. Grabar, La peinture religieuse, ὁ.π., σ. 316.

3. E. Sandberg-Vavalà, La croce dipinta italiana, ὁ.π., σ. 365.

4. W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, ὁ.π., εἰκ. 82b.

5. Π.χ. τὸ καθολικὸ τῆς Μ. Λαύρας, Μολυβοκκλησιά, Δοχειαρίου, βλ. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 119.3, 154.2, 223.3.

6. O. Demus, Norman Sicily, ὁ.π., σ. 290. Diez-Demus, Byzantine Mosaics in Greece, ὁ.π., σ. 66.

7. Ματθ. 4,1-2· Μαρκ. 1,12-13· Λουκ. 4,1-2.

8. Πρβλ. Σ. Νανάκου, Ἑξηγητικὴ προσπάθεια τῶν πειρασμῶν τοῦ Ἰησοῦ ἐν τῇ ἐρήμῳ, Θεσσαλονίκη 1967, σ. 53.

9. Cod. Par. Gr. 510. H. Omon t, Miniatures des plus anciens mss. grecs de la Bibli-

Στὴν παράσταση ποὺ μελετοῦμε δὲν ὑπάρχει, ἴσως ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, ἢ συμμετρία ποὺ παρατηρεῖται στὴν ὁμοία σύνθεση τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας¹ ἢ παλιότερα στὸν Ἀγ. Μάρκο τῆς Βενετίας² καὶ τῇ Monreale³. Ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τὴ σειρὰ τῶν ἐπεισοδίων ποὺ δίνει ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος, ἢ ἔλλειψη ὅμως χώρου, ἴσως καὶ ἡ κακὴ προσαρμογὴ τοῦ προτύπου σ' αὐτόν, συντελεῖ στὴ μεγαλύτερη προβολὴ τοῦ δευτέρου ἐπεισοδίου.

Ἀριστερὰ στὸ βουνὸ παριστάνεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο μὲ τὸ Χριστὸ ὄρθιο στοὺς πρόποδες ἀπόκρημνου βουνοῦ συνομιλῶντας μὲ τὸ διάβολο, ποὺ τὸν πειράζει δείχνοντας τὶς πέτρες μπροστὰ του. Στὴ μέση, πάνω στὸ περὺγι τοῦ ἱεροῦ, βρίσκεται ὁ Κύριος καὶ χαμηλὰ ὁ σατανᾶς τὸν προκαλεῖ νὰ πέσει. Κάτω τρεῖς βασιλεῖς καθισμένοι συμβολίζουν τὶς βασιλεῖες ποὺ ἔταξε ὁ διάβολος στὸ Χριστό⁴. Τέλος στὴν τρίτη σκηνὴ ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται στοὺς πρόποδες ὑψηλοῦ βουνοῦ, γυρίζει τὰ νῶτα στὸ σατανᾶ ποὺ τρέχει νὰ εξαφανιστεῖ ἀνεβαίνοντας στὸ βουνό. Ἀπουσιάζουν οἱ ἄγγελοι ποὺ κατὰ τὸν εὐαγγελιστὴ «προσηλθον καὶ διηκόνουν αὐτῷ».

Στὸν κάμπο τῆς σύνθεσης, ὅπως καὶ σ' ὅλες τὶς ἄλλες ποὺ εἰκονογραφοῦν σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ἔχει ἀναγραφεῖ ὅλο σχεδὸν τὸ κεφ. 4 τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου ποὺ ἀναφέρεται στὸν πειρασμὸ τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἐπιγραφὴ ἀρχίζει ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα καὶ συνεχίζεται στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία. Οἱ διάλογοι μεταξὺ Χριστοῦ καὶ σατανᾶ στὸ δεύτερο καὶ τρίτο ἐπεισόδιο ἀναγράφονται δίπλα στὶς σκηνές.

Ἡ ἐξεταζόμενη σύνθεση ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικὰ τὸ συνηθισμένο βυζαντινὸ τύπο μὲ τὴν τριπλὴ ἐπανάληψη τῶν κυρίων μορφῶν, ὅπως συμβαίνει στὸν παρισινὸ κῶδ. 510, στὴ Monreale καὶ τὸν Ἀγ. Μάρκο. Τυπολογικὰ ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ εἶναι αὐτὴ ποὺ βλέπουμε στὶς σκηνές τῶν θαυμάτων καὶ τῶν ἄλλων χριστολογικῶν παραστάσεων. Ὁ σατανᾶς, ποὺ παρι-

othèque Nationale, Paris 1929, πίν. XXXV. Ψαλτῆρι Chludov, M. B. Tserkina, Miniaturi hudožfskoi psaltiri, Μόσχα 1977, fol. 92v καὶ Ψαλτῆρι Μελίσανδης (Egerton 1139) O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, New York 1961, εἰκ. 428 καὶ H. Buchta, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957, πίν. 4a.

1. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 116-117, πίν. 26a.

2. O. Demus, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, Baden bei Wien 1935, πίν. 5.

3. O. Demus, Norman Sicily, δ.π., εἰκ. 66B.

4. Οἱ βασιλεῖς εἰκονίζονται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς μονῆς τῆς Χώρας καὶ ἀργότερα, στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ, στὴ μονὴ τοῦ Ἀναπαυσᾶ καὶ τὴ μονὴ Φιλανθρωπῶν βλ. M. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθῆναι 1980, σ. 242. Γιὰ τὴν παράσταση τῶν βασιλέων βλ. P. Underwood, Some Problems in Programs and Iconographie of Ministry Cycles, The Kariye Djami, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami, Princeton, New Jersey 1975, σ. 278 κ.ε.

στάνεται μικρόσωμος, δύσμορφος, φτερωτὸς καὶ γυμνός, εἶναι χαρακτηριστικὴ μορφή τοῦ 11ου-12ου αἰ.¹ Σὲ παλιότερα παραδείγματα εἰκονίζεται σχεδὸν ἐντελῶς ντυμένος². Ἡ εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα τῆς παράστασής μας μὲ τὶς ἀντίστοιχες συνθέσεις τοῦ Ἀγ. Ὅρους πρέπει νὰ τονιστεῖ ἰδιαίτερα. Ὅμοιες περίπου εἶναι ὄχι μόνο οἱ στάσεις τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ ἡ διαμόρφωση τῶν βουνῶν καὶ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ κτίσματος³.

Ὁ Γάμος τῆς Κανᾶ (Πίν. 20). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Τὰ πρόσωπα τῆς νύφης, τοῦ γαμβροῦ καὶ μερικῶν ἄλλων ἔχουν καταστραφεῖ μὲ ὀξὺ ἐργαλεῖο.

Γύρω ἀπὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι μὲ ποδέα, ποὺ πέφτει σὲ ἡμικύλινδρους, κάθονται πέντε ἀνδρικές μορφές, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ νύφη. Στὸ δεξιὸ τμήμα, πίσω ἀπὸ τοὺς δυὸ ἄνδρες, ὄρθια μὲ κεφαλόδεσμο εἰκονίζεται μιὰ νεαρὴ ὑπηρέτρια. Ὁ Ἰησοῦς καθισμένος στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τοῦ τραπεζιοῦ συνομιλεῖ μὲ τὴ Θεοτόκο ποὺ εἶναι ὄρθια πλάι του καὶ ἀκουμπᾷ τὸ δεξί της χέρι στὸν ὄμο του. Δίπλα στὸ Χριστὸ εἰκονίζεται ὁ ἀπόστολος Πέτρος ποὺ παρακάθισε στὴ γαμήλια γιορτῇ. Ἡ νύφη βρίσκεται στὴ μέση τοῦ τραπεζιοῦ, ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἡλικιωμένους ἄνδρες. Φέρει διάδημα διακοσμημένο μὲ πολυτιμες πέτρες καὶ μαργαριτάρια. Ἡ ἄκαμπτη στάση της, οἱ χειρονομίες καὶ τὸ διάδημα τὴ διακρίνουν ἔντονα ἀπὸ τοὺς διπλανούς της. Ὁ γαμβρὸς εἶναι καθισμένος χώρια καὶ πρέπει νὰ τὸν ἀναγνωρίσουμε στὴ νεαρὴ μορφή ποὺ βρίσκεται στὴν ἄκρῃ τοῦ τραπεζιοῦ δεξιᾶ.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζονται ἔξι μικροὶ πίθοι ποὺ μνημονεύονται ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ⁴ καὶ δεξιότερα οἱ δυὸ ὑπηρέτες ποὺ τοὺς γεμίζουν μὲ νερό. Ὁ χῶρος πίσω ἀπὸ τὶς μορφές ὀρίζεται ἀπὸ χαμηλὸ τοῖχο καὶ διάφορα κτήρια, ἕνα στὸν τύπο τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς, ἕνα τετράγωνο πύργο μὲ ἀνορθόδοξη προοπτικὴ καὶ ἕνα ἄλλο τετράγωνο οἰκοδόμημα μὲ δυὸ τοξωτὰ ἀνοίγματα ἀπὸ τὰ ὁποῖα προβάλλουν δυὸ γυναικεῖες νεαρές μορφές. Ἡ μία, στὸ χαμηλότερο ἀνοίγμα, προσφέρει κούπα στὸν πλησίον της συνδαιτυμόνα, ἐνῶ ἡ ἄλλη σὲ προτομὴ φορεῖ πολὺ διάφανο, ἀραχνούφαντο πράσινο χιτῶνα καὶ χειρονομεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια πρὸς τὴ νύφη. Ἐντύπωση προκαλεῖ τὸ ὅτι κάτω ἀπὸ τὸ χιτῶνα φαίνεται ἡ διάπλαση τοῦ σώματος τῆς νέας. Τὰ κτήρια συνδέονται μὲ βαθὺ ἐρυθρὸ ὕφασμα ἀπλωμένο στὶς στέγες τοῦς.

1. O. Demus, Norman Sicily, ὁ.π., σ. 276.

2. H. Oumont, Miniatures des plus anciens mss. gr., ὁ.π., πίν. XXXV.

3. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 117.3, 203.1, 229.1 (Μ. Ξενοφώντας, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου).

4. Ἰωάν. 2,6· «Ἦσαν δὲ ἐκεῖ ὕδρια λίθινα ἑξ κείμενα».

Στὸ πᾶν μέρος στὸν κάμπο τοῦ πίνακα ἔχουν ἀναγραφεῖ μερικὲς παράγραφοι τοῦ χωρίου τοῦ εὐαγγελιστῆ πὺν ἀναφέρεται στὸ Γάμο τῆς Κανᾶ¹, ἀριστερὰ δὲ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ μεσαῖο πύργω ἡ ἐπιγραφή τῆς παράστασης: Ο ΕΝ ΚΑΝΑ ΓΑΜΟΣ.

Ἡ παράστασή μας, παρὰ τὴ συμπύκνωση τῶν συνδαιτυμόνων γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου, διέπεται ἀπὸ συμμετρία. Τὸ σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου τονίζεται ἰδιαίτερα, γιατί βρίσκεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα καὶ γιατί σ' αὐτοὺς ὁδηγοῦν τὰ βλέμματα τῶν ἄλλων. Συμμετρία ὑπάρχει καὶ στὶς ἡμικυλινδρικές πτυχὲς τῆς ποδέας².

Ἡ ἱερατικὴ ἐπισημότητα τῆς παράστασης εἶναι ὑποτυπώδης. Πλεονάζουν οἱ ἡθογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ὁ Πέτρος πὺν ἀνακατεύει τὸ κρασί του, οἱ χειρονομίες τῶν ἄλλων, ἡ στροφή τοῦ συνδαιτυμόνα γιὰ νὰ παραλάβει τὴν κούπα μὲ τὰ ἐδέσματα καὶ ἡ νέα στὸ γυναικωνίτη μὲ τὸ διαφανὲς ἔνδυμα.

Εἰκονογραφικὰ ἡ σύνθεσή μας ἀνήκει στὸν ἀπλὸ τύπο³, ὅπου ὁ Ἰησοῦς ἀπεικονίζεται μόνο μιὰ φορὰ καθισμένος στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ τραπέζιου. Ἐνῶ συνομιλεῖ μὲ τὴ μητέρα του, εὐλογεῖ συγχρόνως τοὺς ἑξι πῖθους. Οἱ πρῶτες παραστάσεις τοῦ θέματος παρουσιάζουν μόνο τὴ μετατροπὴ τοῦ νεροῦ σὲ κρασί. Στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ προστίθεται σχεδὸν πάντοτε ἡ γιορτὴ τοῦ γάμου εἴτε ὡς ξεχωριστὴ παράσταση πὺν προηγεῖται ἀπὸ τὸ θαῦμα⁴, εἴτε ὡς τμῆμα τῆς κύριας σύνθεσης⁵. Ὁ πρῶτος τύπος εἶναι πιὸ ἀρχαῖκός, ἐνῶ ὁ δεῦτερος εἶναι πιὸ σύγχρονος καὶ ὁλοκληρωμένος⁶. Ὅπως σὲ πολλὲς

1. Ἰωάν. 2,1-6.

2. Ἡμικυλινδρικές πτυχὲς ὑπάρχουν καὶ στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τῆς Ἀγ. Σοφίας Κιέβου, βλ. K. Wessel, Abendmahl und Apostelcommunion, δ.π., εἰκ. 56, στὴν παράσταση τοῦ Γάμου τῆς Κανᾶ τῆς Μονῆς Κουτλουμουσιού, G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 164, 1 καὶ σὲ ποδέες στὸ κάτω μέρος τῶν τοίχων μερικῶν μνημείων, ὅπως π.χ. στὸ Gradač καὶ Staro Nagoričino, βλ. Millet-Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, II, 67,3-4 καὶ III, 119,5.

3. Γενικὰ γιὰ τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ Γάμου τῆς Κανᾶ βλ. W. Kühn, Die Ikonographie der Hochzeit zu Kana von den Anfängen bis zum 14. Jahr. Diss. phil., Freiburg 1955· τοῦ F. D. O. v., Die Darstellung des Kanawunders im Zeitalter Justinians, «Römische Quartalschrift, Suppl. 30, Tortulae» Rom-Freiburg-Wien 1966, σ. 200-215, καὶ «Lexikon der christlichen Ikonographie» 2, στ. 299-305.

4. Βλ. τὸν Cod. Petropol. 21, C. R. Morey, Notes on East Christian Miniatures, «Art Bulletin», II/1 (1929), εἰκ. 76, τὸν κῶδ. Ἰβήρων 5, V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, δ.π., εἰκ. 379, καὶ Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σωτ. Καδᾶ, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἀγ. Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Β', Ἀθήναι 1975, εἰκ. 38.

5. Π.χ. ἡ παράσταση τοῦ Cod. Laurent. VI. 23, βλ. T. Velmans, Le Tétravangile de la Laurentienne, Paris 1971, πίν. 58, fol. 170v.

6. Βλ. O. Demus, Norman Sicily, δ.π., σ. 275.

ἄλλες παραστάσεις ἔτσι καὶ ἐδῶ τονίζεται μᾶλλον ἢ γαμήλια γιορτὴ παρὰ τὸ θαῦμα.

Ὁ ἴδιος σὲ γενικὲς γραμμὲς εἰκονογραφικὸς τύπος χρησιμοποιεῖται καὶ στὸν Ἁθω. Στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας¹ τὸ τραπέζι εἶναι ἡμικυκλικό, ὁ Χριστὸς μὲ τὴ Θεοτόκο βρίσκονται ἀριστερὰ καὶ ὁ γαμβρὸς μὲ τὴ νύφη στὸ κέντρο. Στὴ Μ. Κουτλουμουσίου² ὁ Χριστὸς εἶναι στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ, ἡ νύφη φέρει διάδημα καὶ ὁ γαμβρὸς εἶναι γενειοφόρος. Ἡ ἴδια διάταξη μὲ τὴν παράσταση τῆς Μ. Λαύρας παρατηρεῖται στὴ σύνθεση τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου³ καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Δοχειαρίου⁴. Καὶ στὶς δύο παραστάσεις ἡ νύφη φέρει διάδημα καὶ ὁ γαμβρὸς βρίσκεται ἀριστερὰ τῆς.

Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρεῖτιδα (Πίν. 15β). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο, στὴν ἴδια ζώνη μὲ τὴν προηγούμενη. Διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἐξαγωνικὸ προστομαῖο πηγαδιοῦ⁵, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρεῖτιδα. Ὁ Ἰησοῦς εἶναι καθισμένος στοὺς πρόποδες τοῦ βουνοῦ, ποὺ ὑψώνεται πίσω ἀπὸ τὴν κύρια σκηνή. Ἐχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ τυλιγμένο εἰλητάριο. Ἡ νεαρὴ γυναῖκα εἶναι ὀρθὰ ἀπέναντι· κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ μικρὸ ἀγγεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο κρέμεται μακρὸν σχοινὶ καὶ χειρονομεῖ μὲ τὸ δεξιόν. Πίσω τῆς μεγάλῃ δίωτη ὕδρια μὲ ραβδώσεις. Πίσω ἀπὸ τὴν κύρια σκηνὴ ὑψώνεται βουνὸ μὲ μυτερὴ καὶ λοξότμητη κορυφή, ποὺ φαίνεται σὰν νὰ εἰσχωρεῖ στὸ τεῖχος τῆς πόλης Συχάρ ποὺ εἰκονίζεται πίσω. Ἀριστερὰ κατηφορίζουν τὴν πλαγιά ὀκτῶ ἀπόστολοι μὲ πρῶτο τὸν Πέτρο. Ὁ Ἰωάννης κρατᾷ πανέρι μὲ τρόφιμα, γιὰ τὴν ἀγορὰ τῶν ὁποίων τοὺς εἶχε στείλει ὁ Χριστὸς στὴν πόλιν⁶. Ὁ Πέτρος ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὴν κεντρικὴ σκηνή, ἐνῶ τὸ δεξιὸ χέρι εἶναι σὲ χειρονομία θαυμασμοῦ⁷. Στὸ δεξι

1. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 143,1.

2. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 164,1.

3. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 202.

4. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 228.

5. Στὴ βυζαντινὴ τέχνη τὸ προστομαῖο εἰκονίζεται μὲ διάφορα σχήματα: ἄλλοτε εἶναι κυλινδρικό, ἄλλοτε πεντάγωνο, ἑξάγωνο ἢ ὀκτάγωνο, ἄλλοτε σταυρόσχημο ἢ τετράφυλλο. Μερικὲς φορὲς ὑπάρχει καὶ τὸ βαροῦλκο γιὰ τὴν ἀντήληση τοῦ νεροῦ. Πολλὰ παραδείγματα βλ. Α. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Μ. Θεολόγου Πάτμου, δ.π., σ. 143, σημ. 7.

6. Ἰωάν. 4,8.

7. Ἰωάν. 4,27 «Καὶ ἐπὶ τούτῳ ἦλθον οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ, καὶ ἐθαύμασαν ὅτι μετὰ γυναικὸς ἐλάλει».

τμήμα του πίνακα, κοντά στην πύλη του τείχους, εικονίζονται έξι Σαμαρείτες που είχαν έρθει να ακούσουν τὸ Χριστό.

Ὅπως ήδη έχει σημειώσει ὁ Millet¹, ἡ έκτενης περιγραφή καὶ διήγηση τοῦ έπεισοδίου τοῦ Χριστοῦ-Σαμαρείτιδας χωρίστηκε ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς ἀγιογράφους σὲ τέσσερις σκηνές. Ἡ πρώτη ἀποδίδει τοὺς στ. 4-7 τοῦ 4ου κεφ. τοῦ εὐαγγελίου τοῦ Ἰωάννη, ἡ δεύτερη τοὺς στ. 27-28, ἡ τρίτη τοὺς 28-29 καὶ ἡ τέταρτη τοὺς στ. 30-40. Στὴν παράσταση τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη ὁ ζωγράφος ἀπεικονίζει τὶς τρεῖς σκηνές στὸν ἴδιο πίνακα. Ἀπουσιάζει ἡ σκηνὴ τῶν στ. 28-29. Τὰ τρία έπεισόδια δίνονται κάπως ἀσύνδετα χρονικὰ μεταξὺ τους, πράγμα ποὺ δὲν ένοχλεῖ, γιατί αἰσθητικὰ ἡ παράσταση εἶναι ἀρκετὰ δεμένη.

Σὲ μερικὰ μνημεῖα, ὅπως π.χ. στὴ Μ. Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου² καὶ στὴ Μ. τῆς Χώρας³, ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται δεξιὰ, πὺδ συχνὰ ὅμως παριστάνεται ἀριστερὰ συνοδευόμενος ἀπὸ δύο, τρεῖς ἢ καὶ περισσότερους μαθητές, ὅπως π.χ. στοὺς κῶδ. Par. Gr. 510⁴ καὶ Par. Gr. 74⁵, στὸν Ἀγ. Μάρκο Βενετίας⁶, στὴ Sopoćani⁷, στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ὁρφανὸς⁸, καὶ ἄλλοι.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας εἶναι ἐκεῖνος τοῦ κῶδ. Par. Gr. 74 καὶ τοῦ Hortus Deliciarum⁹, μὲ τὴ διαφορά ὅτι οἱ ἀπόστολοι εἶναι περισσότεροι ἀπὸ δύο, ἀπουσιάζει τὸ βαροῦλκο καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προστομαίου εἶναι ἐξαγωνικὸ. Ἐξάλλου στὴν παράστασή μας τὸ φυσικὸ καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο εἶναι πλούσιο, μὲ παλιὰ παράδοση ποὺ ἐπιβιώνει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, ὅπως δεῖχνει π.χ. ἡ τοιχογραφία τοῦ Lesnovo¹⁰. Εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν παράστασή μας διαπιστώνουμε στὴ σύνθεση τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας¹¹, ὅπου ὅμως, ὅπως καὶ στὴ Μ. Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου¹², δὲν παριστάνεται ἡ ὁμάδα τῶν Σαμαρειτῶν. Ὑπάρχουν ὅμως ἄλλες εἰκονογραφικὲς λεπτομέ-

1. Recherches, ὁ.π., σ. 602.

2. Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μ. Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., πίν. 8.

3. P. Underwood, Kariye Djami, ὁ.π., 2, πίν. 257.

4. H. O m o n t, Miniatures des plus anciens mss, Grecs, ὁ.π., fol. 215.

5. H. O m o n t, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1940⁸, fol. 173.

6. O. D e m u s, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, ὁ.π., εἰκ. 23.

7. V. D j u r i ć, Sopoćani, Beograd 1963, σ. 139.

8. Α. Ξ υ γ γ ὀ π ο υ λ ο υ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου τοῦ Ὁρφανοῦ, ὁ.π., εἰκ. 89-90.

9. G. Millet, Recherches, ὁ.π., 624, 625.

10. V. P e t k o v i ć, La peinture Serbe du moyen âge, I, πίν. 124a.

11. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 119,1.

12. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 201,1 καὶ 232,1.

ρειες πού τονίζουν τὴ στενὴ σχέση τῶν παραστάσεων αὐτῶν. Στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας π.χ. τὸ ἱμάτιο τῆς Σαμαρεΐτιδας δίνεται ὅπως καὶ στὴ σύνθεση τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη, τὸ δὲ φυσικὸ τοπίο διαμορφώνεται ὅμοια σχεδὸν καὶ στὰ τέσσερα μνημεῖα. Ἐπίσης οἱ ἀπόστολοι δὲν εἶναι κοντὰ στὸ Χριστό, ἀλλὰ εἰκονίζονται καθὼς πλησιάζουν πίσω ἀπὸ τὸ βουνό.

Στὸ πάνω τμήμα τοῦ πίνακα ἔχει ἀναγραφεῖ τμήμα τῆς ἀφήγησης τοῦ εὐαγγελίου τοῦ Ἰωάννη (4, 5-8) πού ἀναφέρεται στὴ συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρεΐτιδα.

Ἡ Ἱαση τοῦ λεπροῦ (Πίν. 21α). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη καὶ εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη.

Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὄρθιος ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητάριο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τὸ ἔχει τεντωμένο πρὸς τὸ λεπρό¹. Ὁ Πέτρος καὶ Ἰωάννης εἰκονίζονται ὅπως σ' ὅλες τὶς ἄλλες σκηνές τῶν θαυμάτων. Ὁ παριστανόμενος στὸ κέντρο τοῦ πίνακα λεπρὸς ἔχει σχεδὸν καταστραφεῖ. Στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς παράστασης εἰκονίζεται ὁμάδα ἀπὸ τοὺς Ἑβραίους καὶ πίσω ἀπὸ αὐτοὺς τὸ τεῖχος τῆς πόλης².

Ἡ παράστασή μας, πού παρουσιάζει μερικὲς διαφορὲς σὲ σχέση μὲ τὴν περιγραφὴ τῆς Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς³, ἀκολουθεῖ ὅμοιο εἰκονογραφικὸ τύπο μ' αὐτὸν πού χρησιμοποιήσε ὁ ψηφοθέτης τῆς Monreale⁴, ὅπου ὁμοῦ οἱ μαθητὲς δὲν εἶναι δύο ἀλλὰ ἐπτὰ, τὸ δὲ φυσικὸ τοπίο ἔχει ἀποδοθεῖ μᾶλλον σχηματοποιημένο. Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ παράσταση τοῦ κώδ. Ἰβήρων ἀρ. 5, ὅπου ὁμοῦ τὸ φυσικὸ τοπίο ἀπουσιάζει σχεδὸν ἐντελῶς καὶ οἱ μαθητὲς πού συνοδεύουν τὸ Χριστό εἶναι τέσσερις⁵. Μιὰ παραλλαγὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου παρουσιάζει τὰ πρόσωπα σὲ ἀντίστροφη θέση. Οἱ ἀπόστολοι εἶναι τρεῖς καὶ ὁ ἥωρος ὀρίζεται μὲ οἰκοδόμημα⁶. Ἐνας ἄλλος εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι αὐτὸς πού ὁ Χριστὸς κρατᾷ τὸ χέρι τοῦ λεπροῦ, ἐνῶ στὸ βάθος εἰκονίζεται στύλος μὲ τὴν καλύβα τοῦ λεπροῦ ψηλά⁷.

1. Δὲν διακρίνεται ἂν ὁ Χριστὸς κρατᾷ ἢ ὄχι τὸ χέρι τοῦ λεπροῦ, βρβλ. Ματθ. 8,3 «Καὶ ἐκτείνας τὴν χεῖρα ἤψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς λέγων...». Κατὰ τὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς «ὁ Χριστὸς βάνει τὴν χεῖρα του εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ λεπροῦ».

2. Λουκ. 5,12-14.

3. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 91.

4. O. Demus, Norman Sicily, ὁ.π., εἰκ. 85A.

5. Α. Ξυγγόπουλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μ. Ἰβήρων Ἁγ. Ὁρους, Ἀθήναι 1932, πίν. 30 καὶ Σ. Πελεκανίδη-Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, ὁ.π., Β', εἰκ. 21.

6. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 127.2.

7. Ὅπως π.χ. ἡ παράσταση τῆς Μ. Φιλανθρωπῶν καὶ τῆς Τράπεζας τῆς Μ. Διονυ-

Ἡ Ἱαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (Πίν. 22α). Βρίσκεται δίπλα στή θύρα τοῦ ναοῦ καὶ φέρει ἀρκετὲς φθορὲς στὰ πρόσωπα.

Ἀριστερά ὁ Χριστὸς, μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ καὶ γερμένο μπρὸς τὸ σῶμα, κρατᾷ ἀπὸ τὸ δεξιὸ καρπὸ καὶ ἀνασηκώνει στήν κλίνη τὴν ἄρρωστη. Ἡ καταβεβλημένη ἀπὸ τὸν πυρετὸ γυναίκα εἰκονίζεται ἀδύναμη καθὼς ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ δεξιὸ τῆς χέρι καὶ ἀκουμπᾷ τὸ ἄλλο στὸ γόνατο. Ἀνάμεσα στὶς δύο παραπάνω μορφὲς παρεμβάλλονται σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Ἰωάννης. Μὲ τὸ δεξιὸ μισοτεντωμένο πρὸς τὴν ἄρρωστη ἐκφράζουν τὸ θαυμασμὸ τους γιὰ τὸ συμβάν. Τὴν ἴδια χειρονομία ἔχει καὶ ὁ πίσω ἀπὸ τὸ Χριστὸ μαθητὴς (Ἰάκωβος). Ἀριστερά ἀπὸ τὸ κεφάλαιον τοῦ κρεβατιοῦ εἰκονίζεται νεαρὴ γυναίκα τὴν ὁποία συναντοῦμε σ' ὅλες σχεδὸν τὶς σωζόμενες παραστάσεις μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Εἶναι ἡ σύζυγος τοῦ Πέτρου ποὺ παριστάνεται ἀριστερά ἢ δεξιὰ ἀπὸ τὸ προσκεφάλι τῆς μητέρας τῆς.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κτήρια ποὺ ἐνώνονται μὲ χαμηλὸ τοῖχο. Τὸ ἀριστερὸ ἔχει ἀετωματικὸ γείσο μὲ κλασικιστικὰ στοιχεῖα καὶ κιβώριο ποὺ τὸ κρατοῦν τέσσερις κίονες, ἐνῶ τὸ ἀπέναντι του εἶναι ἀπλὸ παραλληλόγραμμο στὸν τύπο τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς. Ἀνάμεσα στὰ δύο κτήρια, πάνω στὸ καταπράσινο βάθος τῆς παράστασης, ἔχουν ἀναγραφεῖ τρεῖς περίπου στίχοι ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ εὐαγγελιστῆ Μάρκου¹.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς παράστασης στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ καὶ στὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα δὲν εἶναι πολὺ συνήθης. Τὰ λίγα ὅμως παραδείγματα ποὺ σώζονται μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴ μικρὴ ἐξέλιξη τοῦ τύπου. Στὴ Monreale² (1180-1194) ὁ Χριστὸς βρίσκεται ἀριστερά σὲ στάση ὄχι κινημένη, μὲ τὸ δεξιὸ πέλμα ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένο. Δὲν πιάνει τὴν ἄρρωστη ἀπὸ τὸ χέρι ἀλλὰ τῆς ἀπευθύνει τὸ λόγο. Αὐτὴ εἶναι μισοξαπλωμένη καὶ στηρίζει τὸ κεφάλι τῆς στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, φαίνεται δὲ ὅτι ἀποφεύγει νὰ ἀτενίσει τὸν Κύριο στὰ μάτια. Οἱ ἑξὶ μαθητὲς βρίσκονται πίσω του, τὰ ἀρχιτεκτονήματα στὸ βάθος εἶναι πλούσια καὶ ἡ νεαρὴ γυναίκα προβάλλει ἀπὸ τὴ θύρα μὲ τὰ παραπετάσματα. Ἡ ὅλη σκηνὴ διέπεται ἀπὸ βαθιὰ ἱερατικότητα. Τὸ ἴδιο περίπου πνεῦμα ἀκολουθεῖ καὶ ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ. τῆς Μ. Ἰβήρων ἀρ. 5³. Ἐδῶ ὅμως ὁ Ἰησοῦς εἶναι πιὸ κινημένος καὶ κρατᾷ τὸ χέρι τῆς ἄρρωστης ποὺ ἀνακάθεται στήν κλίνη. Παράλληλα ἐκείνη τὸν κοιτᾷ κατάματα ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ θέση ἱκεσίας.

σίου. Βλ. Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπινῶν, ὅπ., II, πίν. 27β καὶ G. Millet, Athos, ὅπ., 202.1.

1. Μάρκ. 1,29-31.

2. O. Demus, Norman Sicily, πίν. 86B.

3. Α. Ζυγγούπουλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μ. Ἰβήρων Ἀγ. Ὅρους,

Οἱ τρεῖς μαθητὲς εἶναι πίσω ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ ἡ σύζυγος τοῦ Πέτρου παραστέκεται τὴν πάσχουσα μητέρα τῆς. Στὴ Μ. τῆς Χώρας¹ ὁ Χριστὸς εἶναι ἀκίνητος, κρατᾷ ὁμῶς ἀπὸ τὸ χέρι τὴν πρεσβύτερα, ποὺ εἶναι ἀνακαθισμένη στὴν κλίνη. Ἀπουσιάζει ἡ θυγατέρα τῆς καὶ ἀριστερά τῆς βρίσκεται ὁ Πέτρος. Πίσω ἀπὸ τὸν Κύριο στέκονται ὁ Ἀνδρέας καὶ ὁ Ἰωάννης. Μὲ ἀπλότητα, χωρὶς πολλὰ πρόσωπα, ἐξεζητημένες κινήσεις καὶ χειρονομίες, ἔχει στηθεὶ καὶ ἡ σχετικὴ παράσταση τῆς Ἁγ. Σοφίας Τραπεζοῦντος², τὸν τύπο τῆς ὁποίας φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖ ὁ σχετικὸς πίνακας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Χελανδαρίου³. Στὴ Dečani⁴ ὁ Χριστὸς ἀκολουθεῖται ἀπὸ ὄλους σχεδὸν τοὺς μαθητὲς, ἐνῶ κοντὰ στὴν ἄρρωστη εἰκονίζεται πλῆθος Ἑβραίων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Ὁ Πέτρος ὑποβοηθᾷ τὴν πεθερά του νὰ ἀνακαθίσει στὴν κλίνη. Ὅλες οἱ συνθέσεις ποὺ μνημονεύθηκαν ἀκολουθοῦν σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη χρησιμοποιεῖ διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ συναντᾶται στὸ μελετώμενο μνημεῖο. Οἱ μορφὲς εἶναι πυκνὰ τοποθετημένες καὶ συγκεντρωμένες στὸ κέντρο τῆς σύνθεσης. Ἐτσι ἡ σκηνὴ κερδίζει σὲ ἀνθρωπισμὸ, χάνει ὁμῶς σὲ υπερβατικότητα.

Ὁ Χριστὸς ἐπιτάσσων τοὺς ἀνέμους (Πίν. 22β). Εἰκονίζεται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοῖχου, δυτικὰ ἀπὸ τὴν παράσταση τῶν πειρασμῶν τοῦ Κυρίου.

Μέσα σὲ μικρὸ πλοιάριο ποὺ μοιάζει μὲ πλάβα καὶ ποὺ ἀρμενίζει στὰ ταραγμένα νερά τῆς λίμνης εἰκονίζεται διὸ φορὲς ὁ Χριστὸς. Στὸ ἴδιο πλεούμενο παριστάνονται καὶ οἱ μαθητὲς Πέτρος, Ἀνδρέας, Ἰωάννης καὶ Φίλιππος (:)⁵. Στὴν πρύμνη ὁ Χριστὸς κοιμᾶται ἀκουμπισμένος στὸ χέρι του καὶ πλάι ὁ Πέτρος προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀφυπνίσει. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Πέτρο ὄρθιος πάλι ὁ Ἰησοῦς δίπλα στὸ κατάρτι ὑψώνει τὸ χέρι πρὸς τὸν ἀνθρωπόμορφο καὶ γυμνὸ ἄνεμο καὶ τὸν ἐπιτιμᾷ νὰ σταματήσῃ τὸ φύσημα, ποὺ τὸ κατευθύνει μὲ κέρας πρὸς τὸ φουσκωμένο πανί. Ὁ Ἀνδρέας στὸ μέσο τοῦ πλοιαρίου καὶ ὁ Φίλιππος στὴν πρῶρα προσπαθοῦν μὲ σχοινιά νὰ κατεβάσουν τὸ ἱστίο. Τὰ φουρτουνιασμένα νερά τῆς λίμνης ἀποδίδονται κατὰ τρό-

δ.π., πίν. 29 καὶ Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σωτ. Καδᾶ, Ἐθναροὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους, Β', δ.π., εἰκ. 23.

1. P. Underwood, The Kariye Djami, 2, δ.π., πίν. 264-267.

2. D. Talbot-Rice, The Church of Hagia Sophia at Trebizond, δ.π., εἰκ. 95, πίν. 55.

3. G. Millet, Athos, δ.π., 77.2.

4. V. Petković, La peinture Serbe du moyen âge, II, δ.π., πίν. 119a.

5. Στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, δ.π., σ. 92, ἀναφέρονται οἱ Πέτρος, Ἰωάννης, Ἀνδρέας, Φίλιππος καὶ Θωμᾶς.

πο άφύσικο και τὸ κύμα δίνεται συνεχῶς ἑλισσόμενο. Τὸ τοπίο στὸ βάθος εἶναι βραχῶδες, λοξότμητο και ἀπόκρημνο.

Στὸ ἄνω μέρος τοῦ πίνακα ἔχουν ἀναγραφεῖ ἀπὸ τὴ σχετικὴ περικοπὴ τοῦ Ματθαίου οἱ στίχοι 23-24 και μέρος τοῦ 26 (Ματθ. 8, 23-26).

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ πίνακας ἀκολουθεῖ σχεδὸν πιστὰ τὴν Ἑρμηνεῖα Ζωγραφικῆς και μάλιστα τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δυὸ παραδιδόμενους τύπους¹. Ἡ παράσταση αὐτῇ, ποὺ γιὰ πρώτη ἴσως φορὰ εἰκονίστηκε στὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια, βρίσκεται στὸ 800 μ.Χ. στὸ κάτω μέρος ἐνὸς ἐλεφαντοστοῦ τῆς Ὁξφόρδης, ὅπου παριστάνεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο τῆς ἱστορίας, δηλ. ὁ Χριστὸς και ὁ Πέτρος ποὺ προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀφυπνίσει². Τὸ πλοῖαριο τῆς παράστασης τοῦ ἐλεφαντοστοῦ εἰκονίζεται χωρὶς ἰστίο, πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ στοιχεῖο διάκρισης τῶν δύο τύπων. Χωρὶς ἰστίο παριστάνεται ἐπίσης και στὶς μικρογραφίες μερικῶν χειρογράφων τοῦ 10ου, 11ου και 12ου αἰ.³. Ὁ δεῦτερος τύπος εἰκονίζει τὸ πλοῖαριο μὲ κατάρτι και πανὶ φουσκωμένο ἢ λυμένο στὸ κάτω μέρος και τοὺς ἀποστολούς στὴν προσπάθειά τους νὰ προστατεύσουν τὸ σκάφος ἀπὸ τὴν τρικυμία. Ὁ τύπος αὐτὸς δὲν ἔχει διασωθεῖ σὲ καθαρῶς βυζαντινὰ ἔργα, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπῆρχαν. Τὸν βρίσκουμε ὅμως σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῆς Σχολῆς Reichenau στὴν ὁποία εἶναι γνωστὲς οἱ τεχνολογικὲς ἀλλὰ και εἰκονογραφικὲς ἐπιδράσεις τοῦ Βυζαντίου ἰδίως κατὰ τὸν 9ο και 10ο αἰ.⁴. Στὴν ἴδια Σχολῇ ἀποδίνεται ἀπὸ τὴ Schiller⁵, ἰδίως λόγῳ τῆς ἑλλειψης ἀναλόγων βυζαντινῶν παραστάσεων, και ἡ συνένωση τῶν δύο ἐπεισοδίων, δηλ. αὐτοῦ ποὺ παριστάνει τὸ Χριστὸ νὰ κοιμᾶται και ἐκείνου ποὺ ἐπιτιμᾷ τοὺς ἀνέμους.

Στὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο, μὲ ὁρισμένες ὅμως διαφορὲς, ἔχουν ἀποδοθεῖ και οἱ παραστάσεις τῆς Μ. Ἀναπαυσῆ⁶ και Λαύρας⁷, καθὼς και τῆς Μ. Φιλανθρωπῆ⁸, Ξενοφῶντος⁹ και Δοχειαρίου¹⁰. Στὴ Μ. Φιλανθρωπῆ-

1. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1, δ.π., σ. 177.

2. G. Schiller, δ.π., 1, σ. 177, εἰκ. 427.

3. G. Schiller, δ.π., 1, εἰκ. 492-494, *Cod. Par. Gr. 54, Cod. Par. Copte 13, Cod. Egber* στὴν Stadtbibliothek τοῦ Trier No 24, και κῶδ. 587 τῆς Μ. Διονυσίου, Βλ. Σ. Πελεκανίδη-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, *Θεσφαυροὶ τοῦ Ἀγ. Ὁρους*, δ.π., Α', πίν. 243.

4. G. Schiller, δ.π., 1, εἰκ. 495.

5. G. Schiller, δ.π., 1, σ. 177.

6. M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane*, δ.π., εἰκ. 16.

7. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 119.2. Ἡ παράσταση εἶναι ἐπιζωγραφισμένη.

8. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ Φιλανθρωπῆ⁸, δ.π., πίν. 28α.

9. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 177.4.

10. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 230.1 και 233.1.

νῶν ὁ ἄνεμος ἀποδίδεται ὡς δαίμονας μὲ δύσμορφα χαρακτηριστικά, ἐνῶ στίς ἄλλες συνθέσεις εἶναι ἀνθρωπόμορφος, στοιχεῖο ποὺ ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. στὸν κώδ. Laur. VI. 23¹.

Στῇ Δυτικῇ τέχνῃ ἡ παράσταση τῆς ἐπιτίμησης τῶν ἀνέμων ἐξαφανίζεται ἐντελῶς μετὰ τὸ 12ο αἰ. καὶ ἀντικαθίσταται κατὰ κάποιον τρόπο ἀπὸ τὴν παράσταση ὅπου εἰκονίζεται ὁ Πέτρος νὰ βουλιάζει στὰ κύματα².

Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς δαιμονιζομένους (Πίν. 21β, 23). Εἰκονίζεται στὸ νότιο τοῖχο δυτικὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ φέρει μερικὲς ἀπολεπίσεις.

Ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τὴ διήγηση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου (8, 28-34), ὅπου γίνεται λόγος γιὰ θεραπεία δύο δαιμονιζομένων³.

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, μπροστὰ σὲ δίκورφο ὑψηλὸ βουνό, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ἑπτὰ μαθητὲς μὲ πρῶτους τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη. Ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητάριο. Στὸ κέντρο τῆς παράστασης εἰκονίζονται μέσα σὲ ἀνοιχτὲς σαρκοφάγους ἡμίγυμνοι, ἀναμαλλιασμένοι, δύσμορφοι καὶ σκελετωμένοι οἱ δύο δαιμονισμένοι. Δὲν παριστάνονται οἱ μαῦροι φτερωτοὶ δαίμονες ποὺ συνήθως βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματά τους⁴. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀρρώστους, στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται ἡ θάλασσα ταραγμένη ἀπὸ τοὺς χοίρους ποὺ πέφτουν μέσα καὶ πνίγονται. Τὰ ζῶα ἀποδίδονται ἐξαλλὰ καὶ μὲ σηκωμένες τίς τρίχες τους. Στὸ βάθος ὑψηλὸ βουνὸ καὶ στὴν πλαγιά του οἱ δύο χοιροβοσκοὶ ποὺ συζητοῦν γιὰ τὸ συμβάν. Ἀνάμεσα στὰ δύο βουνὰ εἰκονίζεται στὸ βάθος τὸ τεῖχος καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὰ κτήρια τῆς πόλης τῶν Γεργεσηνῶν (Γαδαρηνῶν).

Στὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα, ἀλλὰ καὶ δίπλα στὸ Χριστὸ καὶ τοὺς δαιμονιζομένους, ἔχουν γραφεῖ περικοπὲς ἀπὸ τὸ χωρίο τοῦ Ματθαίου (8, 28-34) ποὺ ἀναφέρεται στὸ θαῦμα αὐτό.

Ἡ παράσταση, ὅπως εἰκονίζεται ἐδῶ, ἀκολουθεῖ μὲ μερικὲς διαφορὲς, πρότυπα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰῶνα⁵. Δὲν εἰκονίζονται οἱ δαίμονες ποὺ βγαί-

1. T. Velmans, Le Tétraévangile de la Laurentienne, δ.π., πίν. 10, εἰκ. 25.

2. G. Schiller, δ.π., 1, σ. 177.

3. Ὁ Μάρκος (5, 2-17) καὶ Λουκᾶς (8, 27-37) μνημονεύουν μόνο ἓνα δαιμονιζόμενο.

4. Α. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου, δ.π., πίν. 44.

5. Π.χ. cod. Par. 54, H. O mont, Miniatures des plus anciens manuscrits, δ.π., πίν. XCII, τοιχογρ. τῆς Dečani, βλ. V. Petković, Le peinture Serbe du moyen âge, I, πίν. 116 καὶ κώδ. Ἰβήρων ἀρ. 5, βλ. Σ. Πελεκανίδης-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Θησαυροὶ τοῦ Ἀγ. Ὁρους, δ.π., Β', εἰκ. 11. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Schiller, Ikonographie, δ.π., 1, σ. 173.

νουν από τὰ στόματα τῶν ἀσθενῶν, πράγμα πού συμβαίνει στήν Dečani.

Ἡ σύνθεση αὐτή, πού εἶναι ἄγνωστη ὡς θέμα στήν τέχνη τῶν κατακομβῶν καί τῶν σαρκοφάγων, ἐμφανίζεται γύρω στά τέλη τοῦ 5ου αἰ. στό δίπτυχο τοῦ Murano, ὅπου εἰκονίζονται μόνο ὁ Χριστός μέ τόν ἄλυσσοδεμένο δαιμονιζόμενο¹. Τήν πρώτη εἰκασταία τοῦ 6ου αἰ. τή συναντοῦμε στόν Ἅγ. Ἀπολλινάριο τῷ Νέο² μέ τὸ Χριστὸ ἀκολουθούμενο ἀπὸ ἓνα μαθητὴ, τὸ δαιμονιζόμενο ἤδη θεραπευμένο καί τοὺς χοίρους πνιγμένους στὴ θάλασσα. Ἦδη, ὅπως γίνεται ἀντιληπτό, ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος στήν παράσταση αὐτὴ ἔχει συμπληρωθεῖ. Ἀργότερα, ἴσως κατὰ τὴν προεικονομαχικὴ περίοδο, ἡ παράσταση συμπληρώνεται στὸ Βυζάντιο μέ τοὺς δαίμονες πού βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματα τῶν ἀσθενῶν. Οἱ σχολές τοῦ Reichenau καί τοῦ Echternach, πού παρέλαβαν τὸ θέμα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς παραδίνουν τὴν παράσταση συμπληρωμένη ἤδη ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 10ου καί ἀρχὲς τοῦ 11ου αἰ.³. Ἀπὸ τὸ 16ο αἰ. ἀξίζει νὰ σταθοῦμε στήν παράσταση τῆς Μ. Ξενοφώντος (1554)⁴, ἡ ὁποία παρουσιάζει στενὴ εἰκονογραφικὴ συγγένεια μέ τὴν παράσταση τοῦ Ἅγ. Ἰωάννη. Ἐκεῖνο δὲ πού πρέπει ἰδιαίτερα νὰ σημειώσουμε ὡς νέο στοιχεῖο στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀνθρωπόμορφων δαιμονίων πάνω στοὺς χοίρους, πράγμα πού συναντοῦμε ἤδη στὸ α' μιστὸ τοῦ 11ου αἰ. σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῶν σχολῶν Echternach καί Reichenau⁵. Τοῦτο δηλώνει ὅτι ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια ὑπῆρχε ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο τουλάχιστον αἰ. στὸ Βυζάντιο, ἀπ' ὅπου διὰ μέσου τῶν κωδίκων ἔγινε γνωστὴ στὴ Δύση. Τὰ ἴδια στοιχεῖα ἐπαναλαμβάνονται ἀργότερα, τὸ 1568, στὴ Μ. Δοχειαρίου⁶.

Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλύτου ἐν τῷ οἴκῳ (Πίν. 24α). Βρίσκεται στὸ δυτικὸ τοῖχο. Τὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ, τῶν μαθητῶν καί μερικῶν Ἑβραίων φέρουν ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις.

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζεται καθισμένος σὲ χαμηλὸ ξύλινο κάθισμα ὁ Ἰησοῦς καί πίσω του ὁμιλος δέκα μαθητῶν. Πατεῖ σὲ χαμηλὸ ὑποπόδιο καί ἔχει τὸ δεξιὸν χεῖρ σὲ χειρονομία λόγου. Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Κύριο δυὸ νεαροὶ ἄνδρες ἀνεβασμένοι στὴ σκεπὴ τοῦ οἴκου κατεβάζουν μέ σχοινιά τὸν ξαπλωμένο στὸ κρεβάτι παράλυτο. Τὸ σπῖτι καί ἡ ἀνοιχτὴ σκεπὴ του ἀποδίδονται ἐξωπραγματικά. Δυὸ μεσήλικες ἄνδρες ὑποβαστά-

1. G. Schiller, *Ikonographie*, δ.π., 1, εἰκ. 424.

2. G. Schiller, *Ikonographie*, δ.π., 1, εἰκ. 436.

3. G. Schiller, *Ikonographie*, δ.π., 1, εἰκ. 487 καί 526.

4. G. Millet, *Athos*, δ.π., 177.4.

5. G. Schiller, *Ikonographie*, δ.π., 1, εἰκ. 487 καί 528.

6. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 231.

ζουν τὸ κρεβάτι. Οἱ γεροντικὲς μορφές τῶν Φαρισαίων καὶ νομοδιδασκάλων, ποὺ ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ (Λουκ. 5,17), παριστάνονται ἄλλοι γονατιστοὶ μπροστὰ στὸν Κύριο καὶ ἄλλοι ὄρθιοι πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη. Ὁ ζωγράφος παρερμηνεύοντας τὸ χωρίο τοῦ εὐαγγελιστῆ, παρὰ ἀπὸ ἀβλεψία, γεμίζει τὸ δάπεδο τοῦ πίνακα μὲ ἄνθη καὶ μικροὺς θάμνους.

Ἡ σχοινοτενὴς ἐπιγραφή στὸ ἄνω μέρος ποὺ συνοδεύει τὸν πίνακα προέρχεται ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Λουκᾶ (5, 18-20). Ἀπὸ τὸν ἴδιο εὐαγγελιστὴ ἔχει ληφθεῖ καὶ ἡ μικρογράμματη ἐπιγραφή δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ (5, 24).

Στὴν παράστασή μας ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὡς Διδάσκαλος καθισμένος καὶ περιστοιχισμένος ἀπὸ τοὺς μαθητές του. Ἔτσι παριστάνεται ἤδη σὲ μικρογραφία χειρογράφου τῆς σχολῆς Echternach (1045-46) καὶ στὴ Montreale¹. Συγκρίνοντας τὶς παραστάσεις αὐτὲς μὲ τὴν ὁμοία σύνθεση τοῦ 'Αγ. Ἀπολλιναρίου τοῦ Νέου² παρατηροῦμε ὅτι τὸ θέμα εἶχε σχεδὸν διαμορφωθεί εἰκονογραφικὰ ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ βου αἰῶνα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ Χριστὸς εἶναι ὄρθιος καὶ συνοδεύεται μόνο ἀπὸ ἓνα μαθητὴ, ὅπως σ' ὅλες τὶς ἄλλες σκηνές τῶν θαυμάτων τοῦ μνημείου μας. Καθισμένος καὶ διδάσκοντας παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς στὶς παραστάσεις τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας καὶ τῆς Μ. Δοχειαρίου³ ποὺ εἶναι σχεδὸν ὅμοιες μ' αὐτὴν ποὺ μελετοῦμε. Καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς⁴ περιγράφοντας τὴ σκηνὴ συμφωνεῖ σχεδὸν μὲ τὸν πίνακά μας. Ὡς πρόσθετο στοιχεῖο σημειώνεται ὁ ἤδη ἱαθεὶς παράλυτος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὅμους.

Ἡ Ἀνάστασις τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου (Πίν. 25α). Βρίσκεται στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάστασις.

Πάνω σὲ κλίνη, τοποθετημένη κατὰ τὸ πλάτος τοῦ πίνακα καὶ μὲ ἀνασηκωμένο σὲ ἀμβλεία γωνία τὸ πίσω τῆς τμήμα, εἰκονίζεται σχεδὸν ἀνακαθισμένη ἡ νεαρὴ κόρη. Τὸ δεξιὸν τῆς εἶναι σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸν τὸ κρατᾷ ὁ Χριστός, ποὺ εἰκονίζεται στὸ πίσω μέρος τῆς κλίνης μαζὶ μὲ τὸν Πέτρο, τὸν Ἰωάννη καὶ τὸ Φίλιππο (:). Ὁ Πέτρος ἀκουμπᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸν τοῦ χέρι τὸ βραχίονα τῆς κόρης καὶ ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι του πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Οἱ ἄλλοι μαθητὲς φαίνονται νὰ συζητοῦν μεταξὺ τους γιὰ τὸ ἐπιτελούμενο θαῦμα. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Πέτρο εἰκονίζονται οἱ γονεῖς τῆς κόρης. Τὰ χέρια τοῦ ἀρχισυνάγωγου Ἰαείρου ἀκουμποῦν προστατευτικὰ στὸν ὅμο καὶ τὸ λαμὸ τῆς θυγατέρας του, ἐνῶ τὸ βλέμμα του κατευθύνε-

1. G. Schiller, *Ikonographie*, δ.π., 1, εἰκ. 502, 504.

2. G. Schiller, *Ikonographie*, δ.π., 1, εἰκ. 435.

3. G. Millet, *Athos*, δ.π., 126.3 καὶ 230, 231.1.

4. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, δ.π., σ. 93.

ται ίκετευτικά πρὸς τὸν Κύριο. Παριστάνεται μεσήλικας, μὲ καστανὴ γυναιάδα, ἐνῶ ἡ σύζυγός του νεαρὴ καὶ σχεδὸν πιὸ νέα ἀπὸ τὴν κόρη, πράγμα ποὺ ὀφείλεται μᾶλλον σὲ ἀβλεψία τοῦ ζωγράφου.

Πίσω τὴν παράσταση πλαισιώνει τὸ ἴδιο σχεδὸν μὲ τὴ σκηνὴ τῆς ἱασης τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, μόνο ποὺ τὰ διάφορα κτήρια ἔχουν ἀλλάξει θέση καὶ διαφέρουν σὲ μικρολεπτομέρειες.

Στὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα ὑπάρχει ἐπιγραφή ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Ματθαίου (9, 18, 23, 25). Τὸ ὄνομα καὶ τὸ ἀξίωμα τοῦ ἄρχοντα ἔχουν ληφθεῖ ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ Μάρκο (5, 22)¹.

Τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς ἐγερσης τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου, ποὺ τὸ συναντοῦμε ἀπὸ τὸν 4ο ἕως αἰῶνα σὲ σαρκοφάγους καὶ στὴ λειψανοθήκη τῆς Brescia (360-370)², παίρνει ὀλοκληρωμένη μορφή κατὰ τὸ τέλος τοῦ 10ου αἰ. Ἡ ἔλλειψη καθαρὰ βυζαντινῶν προτύπων μᾶς ἀναγκάζει νὰ καταφύγουμε καὶ πάλι στὰ χειρόγραφα τῆς Σχολῆς Reichenau. Στὸν κώδ. Egbert (χρονολ. τὸ 980) ἡ κόρη καὶ ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζονται ἔξω ἀπὸ τὴν οἰκία, ἐνῶ λίγο πιὸ πέρα ἀναμένουν δυὸ μαθητὲς καὶ οἱ γονεῖς τῆς νέας³. Ἀντίθετα στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ὁθωνα III (τέλος 10ου αἰ.) ἡ σκηνὴ εἶναι πιὸ συνεπτυγμένη καὶ ὑπάρχει σαφὴς διαχωρισμὸς τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἰαείρου. Ἡ κόρη ὅμως εἶναι ἀνασηκωμένη χωρὶς νὰ τῆς κρατᾷ τὸ χερί ὁ Κύριος⁴. Καὶ στίς δυὸ παραπάνω παραστάσεις, ὅπως καὶ σ' αὐτὴ ποὺ μελετοῦμε, ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων εἶναι περιορισμένος. Ἀντίθετα στὴν παράσταση τῆς Monreale⁵, πίσω ἀπὸ τὴν κόρη, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς γονεῖς τῆς εἰκονίζεται πλῆθος ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Κατὰ τὸ 14ο αἰ. στὴ Μ. τῆς Χώρας⁶ οἱ συνοδοὶ μαθητὲς γίνονται ἔξι, μαζὶ δὲ μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἰαείρου παριστάνονται ἀκόμα δύο γυναῖκες μὲ χειρονομίες ποὺ δείχνουν τὴν ἀπορία καὶ τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὸ συντελεσθὲν θαῦμα.

Ἡ Ἱαση τοῦ παραλυτικοῦ στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα (Πίν. 26). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο. Τὰ πρόσωπα τῶν περισσοτέρων μορφῶν φέρουν ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Γιὰ τὴν ἀπεικόνισή της ὁ ζωγράφος ἀκολούθησε τὴ διήγηση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη (5, 1-9).

Ἡ σύνθεση ὀργανώνεται βασικὰ σὲ δυὸ ἐπίπεδα ποὺ χωρίζονται σαφῶς μεταξὺ τους ἀπὸ χαμηλὸ τοῖχο ποὺ φέρει δίλοβα ἀνοίγματα. Στὸ πρῶτο ἐπί-

1. Ὁ Ν. Μουτσόπουλος στὸ βιβλίον του Παναγία ἡ Μανριώτισσα, ὁ.π., σ. 31 συμπληρώνει τὴ λέξη ἈΡΧ ἐσφαλμένα ὡς ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ.

2. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 552.

3. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 554.

4. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 555.

5. O. Demus, *Norman Sicily*, ὁ.π., πίν. 86B.

6. P. Underwood, *The Kariye Djami*, 3, πίν. 363.

πεδο εικονίζεται δεξιὰ σταυρόσχημη κολυμβήθρα, τὸ νερὸ τῆς ὁποίας ἀναταράζει μὲ τὰ δύο χέρια ἄγγελος Κυρίου. 'Αριστερὰ τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἀσθενεῖς κοιμοῦνται ἐνῶ ὁ παράλυτος εἰκονίζεται ὀρθῶς μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους. 'Ο «ξηρὸς» εἰκονίζεται καθισμένος προτείνοντας τὰ χέρια στὴν κολυμβήθρα.

Πίσω ἀπὸ τὸ τοιχάριο εἰκονίζεται ὁ 'Ιησοῦς συνοδευόμενος ἀπὸ τέσσερις μαθητές. Φαίνεται νὰ πατᾷ μὲ τὸ δεξιὸν σὲ σκαλοπάτι πού βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ τοιχάριο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸν χέρι σὲ χειρονομία λόγου.

Τὸ βάθος τῆς παράστασης καταλαμβάνει σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ εὐαγγελιστῆ ('Ιωάν. 5,2) οἰκοδόμημα μὲ στοές. 'Αριστερὰ ἀπὸ τῶν στοῶν τὸ συνηθισμένο στὰ θαύματα κιβώριο, ὅπου ἀνάμεσα στοὺς κίονες πού τὸ στηρίζουν ἡ ἐπιγραφή: Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)C ΙΩΜΕΝΟC ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΟΝ. 'Η προοπτική ἀπόδοση τοῦ πίνακα σὲ ἐπάλληλα πρὸς τὸ βάθος ἐπίπεδα καὶ ἡ προσθήκη τῆς στοᾶς ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, ἡ παράδοση δὲ αὐτὴ συνεχίστηκε καὶ κατὰ τὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια¹. 'Η 'Ερμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς² ἐξάλλου προσθέτει καὶ ἄλλες ἐπιμέρους λεπτομέρειες, ὅπως ὁ ἄγγελος πού ἔχει τὰ χέρια του στὸ νερὸ τῆς κολυμβήθρας καὶ τὰ παπλώματα στὸ κρεβάτι τοῦ παραλυτικοῦ.

Στὴν κορυφὴ τοῦ πίνακα ὑπάρχει ἐπιγραφή πού προέρχεται ἀπὸ τὸ σχετικό μὲ τὸ θαῦμα χωρίο τοῦ 'Ιωάννη (5, 5-7).

Στὶς πρώιμες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος δὲν σαρκοφάγους, τοιχογραφίες καὶ μωσαϊκά, ἡ παράσταση ὀργανώνεται ἀπλὰ καὶ περιορίζεται μόνο στὴν ἀπεικόνιση τῶν κυρίων μορφῶν³. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὰ ἔργα τῆς μικροτεχνίας ἐξαιτίας τῆς περιορισμένης κυρίως ἐπιφάνειας πού εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ καλλιτέχνης⁴. Στὶς παραστάσεις αὐτὲς δὲν ὑπάρχει ἀρχιτεκτονικὸ βάθος. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος χρησιμοποιοῦνται δύο κυρίως εἰκονογραφικοὶ τύποι. Στὸ πρῶτο, στὸν ὁποῖο ἀνήκει ἡ παράσταση πού μελετοῦμε καὶ ὅλες οἱ σωζόμενες στὸν 'Αθω⁵, ὁ Χριστὸς καὶ ὁ παράλυτος εἰκονίζονται μόνο μιὰ φορὰ, ὁ δὲ τελευταῖος παριστάνεται μὲ τὸ κρεβάτι στὴν πλάτη. 'Ο Κύριος ἄλλοτε εἶναι ἀριστερὰ καὶ ἄλλοτε δεξιὰ, χωρὶς τοῦτο νὰ

1. Α. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μονῆς Προδρόμου, ὁ.π., σ. 49. 'Ο Α. 'Ορλάνδος, 'Η ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., σ. 146, σημ. 2, μιλώντας γιὰ τὴν παράστασή μας τὴ χρονολογεῖ ἀπὸ ἀβελγία, στὸ 13ο αἰ., βγάζοντας στὴ συνέχεια ἐντελῶς αἰθαίρετα συμπεράσματα.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 95.

3. Π.χ. στὴ Dura Europos, Α. Grabar, Le premier art chrétien, Paris 1966, εἰκ. 61, καὶ 'Αγ. 'Απολλινάριο τὸ Νέο, G. Schiller, Ikonographie, ὁ.π., 1, εἰκ. 437.

4. Βλ. G. Schiller, Ikonographie, ὁ.π., 1, εἰκ. 423, 424, 427, 497.

5. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 77.1, 119.3, 164.3, 201.2.

ἀκολουθεῖ κάποιο συγκεκριμένο κανόνα. Στὸ δεύτερο εἰκονογραφικὸ τύπο ὁ ἀσθενὴς εἰκονίζεται δύο φορές, τὴ μιὰ ξαπλωμένος καὶ τὴν ἄλλαν μεταφέροντας τὸ κρεβάτι του.

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος μιλώντας γιὰ τὴν παράσταση τοῦ θαύματος στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα τῆς Μ. Προδρόμου Σερρών υποστηρίζει ὅτι ἡ ἀπεικόνισή του σὲ δύο συνθέσεις στὸ μνημεῖο αὐτὸ ὀφείλεται σὲ ὑπόδειγμα μικρογραφίας χειρογράφου μὲ συνεχὴ εἰκονογράφηση, πού εἶχε ὑπόψη του ὁ ζωγράφος¹. Ὅπως δὲ ἀποψη αὐτὴ δὲν εἶναι ἐσφαλμένη. Ὅμως στὴ Μ. Προδρόμου ὁ χωρισμὸς τῆς σκηνῆς, μὲ τοὺς ἀσθενεῖς ξαπλωμένους ἀριστερά καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν κολυμβήθρα, ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ κυρίως θαύματος ὀφείλεται σὲ ἔλλειψη χώρου. Τοῦτο ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ δύο σκηνὲς βρίσκονται στὰ νότια ἄκρα τοῦ δυτικοῦ καὶ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα. Ἄν ἡ σκέψη αὐτὴ εἶναι ὀρθή, τότε καὶ ἡ παράσταση τῆς Μ. Προδρόμου μπορεῖ νὰ καταταγῇ στὸ δεύτερο τύπο.

Ἡ Ἱαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ (Πίν. 27, 28). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Ἡ σύνθεση ὁργανώνεται σὲ δύο ἐπίπεδα. Στὸ πρῶτο τοποθετοῦνται δύο ἐπεισόδια, πού ἔπονται χρονικὰ σὲ σχέση μὲ τὰ ἐπεισόδια πού εἰκονίζονται στὸ δεύτερο ἐπίπεδο. Στὸ ἐπίπεδο αὐτὸ παριστάνεται στὸ μέσον ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ὅμιλο ἐννέα μαθητῶν. Ὁ Κύριος πλησιάζει μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ τὸν τυφλὸ καὶ ἐπαλείφει μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι στὰ μάτια του τὸν πηλὸ. Στὸ ἄλλο χέρι κρατᾷ ἐιλητάριο. Ὁ τυφλὸς παριστάνεται νεαρὸς καὶ πολὺ μικρότερος στὸ ἀνάστημα ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους². Κλίνει ἔντονα τὸν κορμὸ ἔμπρὸς στὴν προσπάθειά του νὰ πλησιάσει τὸν Κύριο καὶ στηρίζεται σὲ μακρὸν ραβδί.

Πίσω τὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα κτήριο μὲ δίλοβα καὶ πολύλοβα ἀνοίγματα καὶ πύργους στὸ πάνω μέρος πού στεφανώνονται μὲ κιβώριο.

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, πού χωρίζεται ἀπὸ τὸ προηγούμενο μὲ χαμηλὸ τοιχάριο, εἰκονίζεται δεξιὰ ὁ τυφλὸς πού ὀδηγεῖται, κρατώντας σχοινί, ἀπὸ κάποιο νεαρὸ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωά. Δίπλα ἡ μικρογράμματα ἐπιγραφή: «ὁ τυφλὸς πορευόμενος ἐπὶ τῇ κολυμβήθρᾳ ὀδηγούμενος τοῦ νῖψασθαι». Ἀριστερά ὁ τυφλὸς νίπτεται στηριζόμενος στὸ ραβδί του. Ἡ κολυμβήθρα

1. Π.χ. στὴν τοιχογραφία τῆς Dura Europos, βλ. Α. Gr a b a r, *Le premier art chrétien*, ὁ.π., εἰκ. 61, στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Salerno, στὸν Cod. gr. quart. 66 τοῦ Βερολίνου, στὸν Cod. Aureus Epertnacensis τῆς Σχολῆς Echternach, βλ. G. Schiller, *Ikongraphie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 499, 498, 497 καὶ στὴ Μ. Προδρόμου Σερρών, Α. Ξυγγόπουλου, *Μονὴ Προδρόμου*, ὁ.π., σ. 46 κ.ε., εἰκ. 39-40.

2. Στὶς παραστάσεις τῶν παλαιοχριστιανικῶν σαρκοφάγων ὁ τυφλὸς εἰκονίζεται μὲ ἀνάστημα παιδιοῦ, βλ. L. R é a u, *Ikongraphie de l'art chrétien*, II, 2, 1957, σ. 372.

εἶναι στρογγυλὴ μὲ μαστοειδῆ προεξοχὴ καὶ ὑψηλὸ πόδι. Πάνω ἀπὸ τὸν ἀσθενὴ ἡ ἐπιγραφή: ΑΠΗΛΘΕΝ ΟΥΝ Κ(ΑΙ) ΕΝΙΨΑΤΟ Κ(ΑΙ) ΗΛΘΕΝ ΒΛΕΠΩΝ (Ἰωάν. 9, 7). Τέλος στὸ ἄνω μέρος τοῦ πίνακα ὑπάρχει μεγαλογράμματι ἐπιγραφή ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Ἰωάννη (9, 1-3, 6-7).

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἀποψη ἐνδιαφέρον παρουσιάζει στὸν πίνακά μας ἡ σκηνὴ κάτω δεξιᾷ, ὅπου ὁ τυφλὸς ὁδηγεῖται ἀπὸ νεαρὸ στὴν κολυμβήθρα. Τὸ ἐπεισόδιο δὲν ὑπάρχει στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ, προγενέστερη καὶ σύγχρονη μὲ τὸ μνημεῖο μας, καὶ πρέπει μᾶλλον νὰ προέρχεται ἀπὸ εἰκονογραφημένο χειρόγραφο ἀνάλογο μὲ τὸ Par. Gr. 74, ὅπου ἡ ἱαση τοῦ τυφλοῦ περιλαμβάνει ὁλόκληρη σειρὰ σκηνῶν καὶ ἐπεισοδίων¹. Στὸν κώδικα Laurent. VI. 23 οἱ σκηνὲς ἔχουν κατὰ πολὺ συντομευθεῖ², ἐνῶ στὰ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ.³ ἀκολουθεῖται ἡ παράδοση τοῦ κώδ. Par. Gr. 510, ὅπου τὸ θαῦμα περιορίζεται στὴν ἐπίχριση τῶν ματιῶν τοῦ τυφλοῦ καὶ στὸ νίψιμό του⁴. Ἡ σύμπτυξη τῶν σκηνῶν πρέπει κατὰ τὸν Α. Ξυγγόπουλο νὰ ἔγινε στὴν Κωνσταντινούπολι⁵. Τοῦτο τὸ συμπεραίνει ἀπὸ τὴ σχετικὴ μικρογραφία τοῦ κώδ. ἀρ. 5 τῆς Μ. Ἰβήρων⁶, ποὺ ἔγινε, ὅπως λέγει, σὲ ἐργαστήριό τῆς Πρωτεύουσας. Ὁ ἴδιος τύπος ἀκολουθεῖται καὶ ἀπὸ ὅλα τὰ μνημεῖα τοῦ Ἀγ. Ὁρους⁷.

Οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ ἄλλες μεμονωμένες μορφές τοῦ Ἱεροῦ Βήματος

Ἀνάμεσα στὴν Πλατυτέρα καὶ στὴ ζώνη τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν εἰκονίζονται σὲ πολύχρωμα μετάλλια (Πίν. 2β) οἱ ἑξῆς τέσσαρις ἱεράρχες:

Ἀ γ. Ἰά κ ω β ο ς Ἱ ε ρ ο σ ο λ ὺ μ ω ν. Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ σὲ στάση μετωπικὴ, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιποι. Εἰκονίζεται γέρος, μακρυγένης καὶ ὀξυγένης μὲ ἀνοιχτὴ καστανὴ κόμη⁸. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατὶ σταχωμένο βι-

1. H. O m o n t, *Evangelies avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, II, πίν. 159-161.

2. T. V e l m a n s, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, πίν. 61, εἰκ. 284-285 καὶ G. M i l l e t, *Recherches*, ὁ.π., εἰκ. 663.

3. Ὅπως π.χ. στὴ Μητρόπολι τοῦ Μυστρᾶ, G. M i l l e t, *Mistra*, ὁ.π., πίν. 72.2, στὴ Ravanica, βλ. V. P e t k o v i ć, *La peinture serbe*, ὁ.π., I, πίν. 153α, καὶ Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, βλ. D. T a l b o t - R i c e, *Haghia Sophia at Trebizond*, ὁ.π., εἰκ. 99.

4. H. O m o n t, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, ὁ.π., πίν. XLVI.

5. Α. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μ. Προδρόμου, ὁ.π., σ. 50 κ.ε.

6. Βλ. Σ. Π ε λ ε κ α ν ἰ ὶ δ η - Μ. Χ ρ ῆ σ τ ο υ - Χ ρ. Μ α υ ρ ο π ο ὐ λ ο υ - Τ σ ι ο ὡ μ η - Σ ω τ. Κ α δ ᾶ, *Θησαυροὶ τοῦ Ἀγ. Ὁρους*, ὁ.π., Β', εἰκ. 39.

7. G. M i l l e t, *Athos*, ὁ.π., πίν. 119.1, 156.4, 164.4, 201.1, 232.1.

8. Διοनुσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 151.

βλίο και με τὸ δεξιὺ ἐϋλογεῖ. Φέρει πολυσταύριο φαλόνιο και ὁμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΑΚΩΒΟΣ Ἱεροσολύμων.

Ἄγ. Γρηγόριος Θεσσαλονίκης ὁ Παλαμᾶς. Μεσήλικας με στρογγυλὸ πλατὺ γένι¹. Με τὰ δυὸ χέρια κρατᾷ σταχωμένο βιβλίο και φορεῖ πολυσταύριο φαλόνιο και ὁμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Θεσσαλονίκης ὁ Παλαμᾶς.

Ἄγ. Ἀντύπας Περιγάμου. Γέρος με μακρὸν διχαλωτὸ γένι και μαλλιά καστανόλευκα². Φέρει τὴν ἴδια με τοὺς προηγούμενους ἐνδυμασία και κρατᾷ με τὸ ἓνα χέρι βιβλίο, ἐνῶ με τὸ ἄλλο ἐϋλογεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΝΤΥΠΑΣ Περιγάμου τῆς Ἀσίας.

Ἄγ. Ἀλέξανδρος Ἱεροσολύμων. Μεσήλικας με καστανόλευκα μαλλιά και γένια μυτερὰ ἐπίσης καστανά. Φορᾷ πολυσταύριο φαλόνιο και ὁμοφόριο και κρατᾷ βιβλίο με τὰ δυὸ χέρια³. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ἱεροσολύμων.

Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, νότια ἀπὸ τὴν ἀψίδα, εἰκονίζονται σὲ δυὸ ζῶνες ὁλόσωμοι τέσσερις ἱεράρχες ἀνὰ δύο σὲ κάθε ζώνη. Στὴν πάνω οἱ ἄγ. Ἰωάννης πατριάρχης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλεήμων και Ἰωάννης πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως ὁ Νηστευτής. Καὶ οἱ δυὸ εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη, ἐϋλογοῦν με τὸ ἓνα χέρι και κρατοῦν στὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένο εἰλητάριο. Εἰκονίζονται γέροντες με πρόσωπα ὡσεὶδὴ και ἔχουν πλούσιο, μακρὸ και μυτερὸ γένι. Στὸ εἰλητάριο τοῦ πρώτου ὑπάρχει ἡ ἐξῆς, κάπως παραλλαγμένη, εὐχή τῆς Εἰσόδου ἀπὸ τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου: «ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗ Ἡ ΑΓΙΑ ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ COY, KYPIE, ΠΑΝΤΟΤΕ, ΝΥΝ ΚΑΙ ΑΕΙ ΚΑΙ ΕΙC ΤΟΥC ΑΙΩΝΑC ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ ΑΜΗΝ»⁴. Στὸ εἰλητάριο τοῦ δευτέρου τμῆμα ἀπὸ τὴν εὐχή τοῦ Γ' Ἀντιφώνου τῆς Λειτουργίας τοῦ Χρυσοστόμου: «Ο ΤΑC ΚΟΙΝΑC ΤΑΥΤΑC ΚΑΙ ΣΥΜΦΩΝΟΥC ΗΜΙΝ ΧΑΡΙCΑΜΕΝΟC ΠΡΟΕΥΧΑC, Ο ΚΑΙ ΔΥΟ ΚΑΙ ΤΡΙCΙ ΣΥΜΦΩΝΟΥCΙΝ ΕΠΙ ΤΩ ΟΝΟΜΑΤΙ COY»⁵. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΕΛΕΗΜΩΝ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩC Ο ΝΗCΤΕΥΤΗC.

Στὴν κάτω ζώνη εἰκονίζονται ἀριστερὰ ὁ ἄγ. Κλήμης Ἀγκύρας

1. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 155.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 155.

3. Ὁ ἅγιος δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς. Σχετικὰ με τὸ βίο του βλ. Δ. Παλάνου, Πατρολογία, Ἀθῆναι 1930, σ. 176-177 και ΘΗΕ 2, στ. 100-101.

4. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι, ὁ.π., σ. 163.

5. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 36.

καὶ δεξιὰ ὁ ἅγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης. Τοῦ πρώτου, ποὺ εἶναι στραμμένος πρὸς τὴν κόγχη, τὸ κεφάλι ἔχει καταστραφεῖ. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ξετυλιγμένο εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ὁ ἅγ. Διονύσιος ἔχει στραμμένο τὸ σῶμα πρὸς τὴν κόγχη καὶ τὸ κεφάλι πρὸς τὸ νότιο τοῖχο. Εἰκονίζεται γέρος κοντογένης καὶ μακρομάλλης. Κρατᾷ εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΛΗΜΗC ΑΓΚΥΡΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΙΟΝΥCΙΟC Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΗC.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ νότιου τοῖχου τοῦ ναοῦ, μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα, εἰκονίζονται ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά οἱ ἐξῆς ἱεράρχες: ὁ ἅγ. Κυρίλλος πατριάρχης Ἱεροσολύμων. Παριστάνεται γέρος στρουγγυλογένης¹ μὲ πλήρη ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ ἡμισφαιρικὸ κάλυμμα στὴν κεφαλῇ. Στὸ εἰλητάριό του ἡ εὐχή: «ΕΥΧΑΡΙΣΤΟΥΜΕΝ ΟΙ, ΒΑΣΙΛΕΥ ΑΟΡΑΤΕ, Ο ΤΗ ΑΜΕΤΡΗΤΩ ΟΥ ΔΥΝΑΜΕΙ (ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΑC)»². Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΥΡΙΛΛΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ. Δίπλα του εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Βλάσιος ἐπίσκοπος Μεγάλης Σεβαστείας. Γέρος, σγουροκέφαλος καὶ δρυγένης³, ντυμένος ὅπως καὶ ὁ προηγούμενος. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητάριο ὅπου ἡ εὐχή: «ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟC ΗΜΩΝ ΣΩΣΩΝ Τ(ΟΝ) ΛΑΟΝ ΟΥ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗΣΟΝ ΤΗΝ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΝ ΟΥ»⁴. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΒΛΑCΙΟC ΕΠΙCΚΟΠΟC ΜΕΓΑΛΗC CΕΒΑCΤΕΙΑC. Δεξιὰ του βρίσκεται ὁ ἅγ. Σπυρίδων Τριμυθοῦντος. Παριστάνεται γέρος μὲ μακρὸν διχαλωτὸ γένι καὶ σκούφια στὸ κεφάλι. Φορεῖ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾷ μὲ τὰ δυὸ χέρια εἰλητάριο ὅπου ἡ ἀρχὴ τῆς εὐχῆς τοῦ Τρισαγίου ὕμνου: «Ο ΘΕΟC Ο ΑΓΙΟC Ο ΕΝ ΑΓΙΟΙC (ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΟC)»⁵. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΠΥΡΙΔΩΝ ΤΡΙΜΥΘΟΥΝΤΟC.

Πάνω ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἱεράρχες ποὺ ἀναφέρθηκαν προηγούμενος παριστάνονται: ὁ ἅγ. Ἐλευθέριος ἐπίσκοπος Ἰλlyρικοῦ καὶ δίπλα του, κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο, σὲ προτομῇ ὁ ἅγ. Γερμανὸς πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως καὶ ὁ ἅγ. Πολύκαρπος. Καὶ οἱ τρεῖς φέρουν ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατοῦν ὁ μὲν πρῶτος σταχωμένο καὶ μὲ πολύτιμες πέτρες κοσμημένο βιβλίον, οἱ δὲ ἄλλοι ξετυλιγμένα εἰλητάρια. Τοῦ ἅγ. Γερμανοῦ φέρει τὴν ἐπιγραφή: «ΚΑΙ ΚΑΤΑΞΩ-

1. Ἑρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 154.

2. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 128.

3. Ἑρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 155.

4. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 32.

5. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 43.

CON HMAC, ΔΕΣΠΟΤΑ, ΜΕΤΑ ΠΑΡΡΗΣΙΑΣ ΑΚΑΤΑΚΡΙΤΩΣ ΤΟΛΜΑΝ»¹, ἐνῶ τοῦ ἁγ. Πολύκαρπου τὴν ἐπιγραφή: «ΟΤΙ ΣΟΥ ΕΣΤΙΝ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΚΑΙ Η ΔΥΝΑΜΙΣ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΚΑΙ»². Δίπλα στοὺς ἁγίους οἱ ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΛΕΥΘΕΡΙΟC ΕΠΙΣΚΟΠΟC ΙΑΛΥΡΙΚΟΥ — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΕΡΜΑΝΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΟΛΥΚΑΡΠΟC.

Στὸ τμήμα τοῦ βορείου τοίχου ποὺ εἶναι μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται στὴν κάτω ζώνη ὁ ἁγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης καὶ δυτικά του ὁ ἁγ. Ἀνθιμος Νικομηδείας. Ὁ πρῶτος εἶναι γέρος μὲ κοντὰ καστανὰ μαλλιά καὶ μακρὸ μυτερὸ γένι. Κρατᾷ εἰλητᾶριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΤΗΣ ΠΑΝ(ΑΓΙΑC, ΑΧΡΑΝΤΟΥ)»³. Ὁ ἁγ. Ἀνθιμος εἶναι σχεδὸν καταστραμμένος. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΣΙΛΒΕΣΤΡΟC ΠΑΠΑC ΡΩΜΗC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΝΘΙΜΟC ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑC.

Στὴ δευτέρη ζώνη, τὴ ζώνη τῶν θαυμάτων, εἰκονίζονται ὁ ἁγ. Εὐστάθιος Ἀντιοχείας, ὁ ἁγ. Ἀχίλλειος Λαρίσης καὶ ὁ ἁγ. Ἰσαυρος. Οἱ δύο πρῶτοι ποὺ βρίσκονται στὸ ἴδιο διάχωρο δίνονται κατὰ μέτωπο μὲ πλήρη ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία. Μορφές γεροντικές μὲ μακρὸ διχαλωτὸ γένι ὁ πρῶτος καὶ μυτερὸ ὁ δεύτερος κρατοῦν σταχωμένα κλειστὰ βιβλία. Δεξιὰ τους σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο εἰκονίζεται ὁ διάκονος ἁγ. Ἰσαυρος. Εἶναι νέος, ἀγένειος, μὲ πλούσια φουντωτὴ κόμη. Μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾷ μπροστὰ στὸ στήθος λαμπάδα σὲ κηροπήγιο⁴ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὸ ὄραριο ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν ὄμο. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥCΤΑΘΙΟC ΑΝΤΙΟΧΕΙΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΧΙΛΛΕΙΟC ΛΑΡΙCCHC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙCΑΥΡΟC.

Στὴ στενὴ ἐπιφάνεια ἀνάμεσα στὴν κυρία κόγχη καὶ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης εἰκονίζεται ὁ διάκονος ἁγ. Στέφανος (Πίν. 4). Κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ κιβωτίδιο θυμιάματος, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ θυμιατήρι. Ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ του ὄμο πέφτει λεπτὸ ὕφασμα, τὸ «μανδήλιο», ποὺ ἀπὸ τὰ λειτουργικά κείμενα παραδίδεται ὡς διακριτικὸ ἄμφιο τῶν ὑποδιακόνων⁵. Ὁ νεαρὸς ἅγιος εἰκονίζεται tonsatus, ἀγένειος καὶ ἀμούστακος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΤΕΦΑΝΟC Ο ΠΡΩΤΟΜΑΡΤΥC.

1. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 127. Εἶναι ἢ πρὶν ἀπὸ τὸ «Πάτερ ἡμῶν» ἐκφώνηση τοῦ ἱερέα.

2. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 128. Πρόκειται γιὰ τὴν μετὰ τὸ «Πάτερ ἡμῶν» ἐκφώνηση τοῦ ἱερέα.

3. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 26.

4. Συνήθως οἱ διάκονοι ζωγραφίζονται ἔχοντας στὸ δεξιὸ χέρι θυμιατήρι. Σπάνια κρατοῦν τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα καὶ πῶς σπάνια κηροπήγιο μὲ λαμπάδα. Βλ. Ν. Δρανόδακη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, «Κρητ. Χρον.» 11(1957) 88.

5. Βλ. Δ. Παλλά, Μελετήματα Λειτουργικά-Ἀρχαιολογικά, ΕΕΒΣ 24(1954) 161-163.

Πάνω ἀπὸ τὸν ἄγ. Στέφανο εἰκονίζεται σὲ προτομὴ στραμμένος πρὸς τὴν Πρόθεση ὁ Δίκαιος Ἰὼβ (Πίν. 4). Παριστάνεται γέρος μὲ μακριὰ κόμη καὶ φέρει πῖλο πού μοιάζει μὲ στέμμα. Στὸ δεξιὸ κρατὶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ ΣΟΙ Χ(ΡΙ)ΣΤΕ ΦΘΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ ΙΔΟΝΤΕΣ ΣΕ ΕΠΤΗΣΑΝ Κ(ΥΡΙ)Ε»¹. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΒ.

Λοιπὲς μορφὲς κυρίως ναοῦ

α) Νότιος τοῖχος

Ἁγ. Ἀννα-ἄγ. Ἰωακείμ (Πίν. 24β). Βρίσκονται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοῖχου. Ἡ ἄγ. Ἀννα παριστάνεται κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο ὡς τὴ μέση κατὰ μέτωπο σὲ στάση δέησης. Τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά της εἶναι περίπου ὅμοια μὲ τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἄγ. Ἰωακείμ, δίπλα της, εἰκονίζεται ὁλόσωμος. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατὶ κλειστὸ εἰλητάριο. Ὑπάρχει κάποια ἀδεξιότητα στὴν ἀπόδοση τῆς στάσης τῶν ποδιῶν καὶ δίνεται ἡ ἐντύπωση ὅτι δὲν ὑπάρχει στάσιμο σκέλος. Ἐπιγραφές: Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ ΜΗΤΗΡ [ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ] καὶ Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΚΕΙΜ Ο ΠΑΤΗΡ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

Στὴν κατώτατη ζώνη, ἔξω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα, παρατάσσονται μὲ τὴ σειρά οἱ ἐξῆς ὁλόσωμοι ἄγιοι καὶ ὁσιοὶ πού εἶναι πολὺ καταστραμμένοι:

Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Ὁ ἅγιος στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναῖσκος εἰκονίζεται στὴ σωστή του θέση ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὸ νότιο τοῖχο κατὰ τὴ συνήθεια πού παρατηρεῖται στὴ Μακεδονία ἀπὸ τὸν 11ο τουλάχιστο αἰώνα². Εἶναι γέρος μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιά καὶ σγουρὰ γένια. Κρατᾷ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΙΩΑΝΝΗC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC.

Ἁγ. Νικόλαος ὁ ἐν Μύροις: Δίπλα στὸν προηγούμενο παριστάνεται μὲ στρογγυλὸ κεφάλι καὶ λίγα καστανόλευκα μαλλιά καὶ γένια. Φέρει ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατὶ σταχωμένο βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΝΙΚΟΛΑΟC ΕΝ ΜΥΡΟΙC.

Ἁγ. Πέτρος καὶ Παῦλος. Εἰκονίζονται δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο κατὰ κρόταφο, ἀντικριστὰ ὁ ἕνας στὸν ἄλλο. Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται γέρος, κοντογένης καὶ σγουρομάλλης μὲ κλειστὸ βιβλίο στὰ χέρια. Ὁ ἀπόστολος Παῦλος εἶναι ψηλομέτωπος μὲ λίγα μαλλιά καὶ σγουρὰ μαῦρα γένια. Φορᾷ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾷ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC - Ο ΑΓΙΟC ΠΑΥΛΟC ΟΙ ΠΡΩΤΟΚΟΡΥΦΑΙΟΙ.

Ἁγ. Κοσμάς-Δαμιανὸς οἱ Ἀνάργυροι. Βρίσκονται

1. Ἰὼβ 38,17.

2. Βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 66.

δίπλα στοὺς προηγούμενους. Τὰ πρόσωπά τους εἶναι καταστραμμένα. Ὁ πρῶτος ἔχει στρογγυλὴ καστανὴ κόμη καὶ γένια κοντὰ μαῦρα. Κρατᾷ μικρὸ κιβωτίδιο καὶ λαβίδα. Ὁ ἄγ. Δαμιανὸς βρίσκεται δεξιὰ καὶ ἔχει κοντὰ καστανόμαυρα μαλλιά καὶ γένια. Κρατᾷ σφαιρικὸ σκεῦος καὶ λαβίδα. Ἐπιγραφεῖς: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΟCΜΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΑΜΙΑΝΟC.

Ἄδιδάγνωστος μοναχὸς ἅγιος. Λόγῳ τῆς μεγάλῃς καταστροφῆς εἶναι ἀδύνατη ἡ ταύτισίς του. Φέρει μοναχικὸ μανδύα καὶ σκούφια καὶ στὸ ἄριστερό κρατᾷ εἰλητάριο.

Ἀγ. Εὐθύμιος. Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται γέρος, φαλακρός, μὲ μακρὸ λευκὸ γένι. Φορᾷ χιτῶνα καὶ μοναχικὸ μανδύα ποῦ πορπώνεται στὸ στήθος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥΘΥΜΙΟC.

Ἀγ. Σάββας. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Παριστάνεται γέρος μὲ λίγα καστανὰ μαλλιά καὶ γένια καστανὰ διχαλωτά. Φορᾷ χιτῶνα καὶ μανδύα καὶ κρατᾷ στὸ ἄριστερό του χέρι εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CABBAC.

Ἀγ. Θεοδοῖσιος ὁ Κοινοβιάρχης. Γεροντικὴ μορφή μὲ λίγα λευκὰ μαλλιά καὶ καστανόλευκα μακριὰ γένια. Φορεῖ χιτῶνα καὶ μανδύα. Στὸ εἰλητάριό του ἡ ἐπιγραφή: «[Βιωτικὸν βούλημα πᾶν] φυγεῖν θέλε· ἡσυχίαν δὲ καὶ σιωπὴν ἀγάπα»¹. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΟCΙΟC Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗC.

β) Βόρειος τοῖχος

Ἀγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Βρίσκεται δίπλα στὸ τέμπλο. Μορφή ὑποβλητικὴ μὲ καστανὰ μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Φέρει μισητὴ καὶ ἱμάτιο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸν σὲ χειρονομία εὐλογίας, ἐνῶ στὸ ἄριστερό κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ. [ΗΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ]». Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC.

Ἀγ. Γεώργιος ὁ Καππάδοξ. Δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὸ πρόσωπό του εἶναι καταστραμμένο. Ἐχει καστανὴ κοντὴ κόμη. Φορεῖ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾷ ξίφος. Στὸ κεφάλι φέρει ταινία (στεφάνι μάρτυρα). Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΕΩΡΓΙΟC Ο ΚΑΠΠΑΔΟΞ².

Ἀγ. Δημήτριος ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ. Δίπλα στὸν προηγούμενο. Παριστάνεται μὲ κοντὴ καστανὴ κόμη ποῦ τὴ στεφανώνει ταινία

1. Ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ βρίσκεται συνήθως στὸ εἰλητάριο τοῦ Ἀγ. Ἀρσενίου. Βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 286.

2. Ματθ. 3,2. Βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὅ.π., σ. 229.

3. Βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 157.

κοσμημένη με πολύτιμους λίθους. Κρατᾷ δόρυ καὶ ἀσπίδα καὶ φέρει στρατιωτικὴ ἐνδυμασία. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΗΜΗΤΡΙΟC Ο ΕΝ ΘΕΟCΑΛΟΝΙΚΗ.

Ἀγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ ἐνδυμασία του εἶναι ἴδια με τοῦ ἁγ. Δημητρίου. Τὰ μαλλιά του καὶ τὸ γένι κοντὰ καστανά. Φέρει λόγχη, τόξο καὶ ἀσπίδα ποὺ κρέμεται πίσω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟC Ο CΤΡΑΤΗΛΑΤΗC.

Ἀγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων. Εἰκονίζεται μεσήλικας. Εἶναι ντυμένος με στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾷ ξίφος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟC Ο ΤΗΡΩΝ.

Ἀγ. Εὐστάθιος ὁ Πλακίδιος (Πλακίδας). Εἰκονίζεται δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο, μεσήλικας με καστανόξανθα μαλλιά καὶ καστανὰ γένια. Φέρει χιτῶνα με ἐπιρράματα καὶ πλατιά τραχηλιά καὶ χλαμύδα. Στὸ δεξιὸ κρατᾷ σταυρὸ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι σὲ δέηση με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥΣΤΑΘΙΟC Ο ΠΛΑΚΙΔΙΟC.

Ἀγ. Μηνᾶς ὁ ἐξ Αἰγύπτου. Δυτικὰ ἀπὸ τὸν ἁγ. Εὐστάθιο. Στρογγυλοπρόσωπος με καστανέρυθρη κόμη καὶ ψαρὰ γένια. Φέρει χιτῶνα, καμίσιο καὶ χλαμύδα. Στὸ δεξιὸ κρατᾷ σταυρὸ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι σὲ δέηση με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΜΗΝΑC Ο ΕΞ ΑΙΓΥΠΤΟΥ.

Ἀγ. Πελόπιος (;) ὁ μεγαλομάρτυς (Πίν. 29α). Δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος με στρογγυλὸ πρόσωπο καὶ ἐρυθροκάστανη κοντὴ κόμη. Φορεῖ χιτῶνα, καμίσιο καὶ ἔχει ριγμένο στοὺς ὤμους τὸ ἱμάτιο. Ἔχει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ δέηση, ἐνῶ με τὸ δεξιὸ κρατᾷ μπροστὰ στὸ στήθος σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΕΛΟΠΙΟC Ο ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥC.

Ἀγ. Ἀρτέμιος ὁ Μέγας Δούξ (Πίν. 29α). Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἶναι μάλλον μεσήλικας με μακριὰ μαλλιά καὶ κοντὰ γένια. Φέρει χιτῶνα, καμίσιο καὶ χλαμύδα. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΡΤΕΜΙΟC Ο ΜΕΓΑC ΔΟΥΞ.

Ἀγ. Γοβδελαῆς ὁ Πολύαθλος (Πίν. 29α). Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἶναι νέος, ἀγένειος με κοντὰ σγουρὰ μαλλιά. Φορεῖ ὅμοια πρὸς τοὺς προηγούμενους ἐνδυμασία καὶ στεφάνι στὸ κεφάλι. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΟΒΔΕΛΑΑC Ο ΠΟΛΥΑΘΛΟC.

Ἀγ. Νέστωρ (Πίν. 29α). Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὸ πρόσωπό του εἶναι νεανικὸ καὶ ἀγένειο με καστανὰ κοντὰ μαλλιά. Φέρει χιτῶνα καὶ καμίσιο με πλατιά τραχηλιά. Στὸ κεφάλι στέφανος τῆς δόξης. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΝΕCΤΩΡ.

“Ολοι οἱ παραπάνω ἄγιοι εἰκονίζονται εἴτε σὲ στάση αὐστηρά μετωπική εἴτε μὲ ἐλαφριά κλίση τῆς κεφαλῆς ἀριστερά ἢ δεξιά. Ἡ εὐρύτητα τοῦ σώματός τους καὶ ἡ χρωματική μονοτονία τῆς ἐνδυμασίας τους εἶναι στοιχεῖα ποὺ τοὺς χαρακτηρίζουν.

γ) Δυτικὸς τοῖχος

“Αγ. Κωνσταντῖνος ὁ βασιλεὺς - “Αγ. Ἐλένη. Βρίσκονται στὴ νότια ἄκρη τῆς πρώτης ἀπὸ κάτω ζώνης¹. Τὰ πρόσωπά τους ἔχουν καταστραφεῖ. Φέρουν λιθοκόλλητα στέμματα καὶ εἶναι ντυμένοι μὲ αὐτοκρατορική ἐνδυμασία. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟC Ο ΒΑCΙΛΕΥC — Η ΑΓ(ΙΑ) ΕΛΕΝΗ.

Ἄρχάγγελος Μιχαήλ. Ἀριστερά ἀπὸ τὴν εἵσοδο τοῦ ναοῦ². Μορφὴ ἐπιβλητικὴ μὲ κοντὸ στρατιωτικὸ χιτωνίσκο. Στὸ ἓνα χέρι κρατᾷ ξίφος καὶ στὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένο εἰλητὸ τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή ἔχει ἐκπέσει. Ἐπιγραφή: Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟC) ΜΙΧΑΗΛ Ο ΤΑΞΙΑΡΧΗC ΤΩΝ ΑΝΩ ΔΥΝΑΜΕΩΝ.

“Αγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς - “Αγ. Κοσμᾶς οἱ ποιηταί. Εἰκονίζονται δεξιά ἀπὸ τὴν εἵσοδο. Ὅπως ἦδη μὲ ἄλλη εὐκαιρία ἔχουμε σημειώσῃ³, συνήθως πλαισιώνουν τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Ἡ ἔλλειψη χώρου δὲν ἀποτελεῖ ἐπαρκὴ δικαιολογία γιὰ τὴν ἀποξένωσή τους ἀπ’ αὐτήν. Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται γέρος μὲ ἄσπρο διχαλωτὸ γένι. Φέρει μοναχικὴ ἐνδυμασία, μανδύα καὶ κουκούλι καὶ κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάριο τοῦ ὁποίου δὲ σώζεται ἡ ἐπιγραφή. Μὲ μοναχικὴ ἐνδυμασία καὶ ὁ ἄγ. Κοσμᾶς. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΔΑΜΑCΚΗΝΟC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΟCΜΑC ΟΙ ΠΟΙΗΤΑΙ.

Προφῆτες καὶ Δίκαιοι

Στὴν ἀνώτατη ζώνη τοῦ δυτικοῦ καὶ βορείου τοῖχου, πάνω ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ ἦδη περιγράψαμε, εἰκονίστηκαν σὲ προτομὴ δεκατρεῖς προφῆτες καὶ ἔξι δίκαιοι. Ὅλοι διατηροῦνται σὲ ἄριστη σχεδὸν κατάσταση. Ὁ κάμπος εἶναι πράσινος ἀνοιχτὸς στὸ κάτω μισὸ τμήμα καὶ μενεξελὴς στὸ ἄνω. Στὸ δυτικὸ τοῖχο εἰκονίζονται ἑνδεκα προφῆτες σὲ παράταξη, ἔχοντας γυρισμένα τὰ κεφάλια τους ἀριστερά ἢ δεξιά χειρονομώντας μὲ τὸ ἓνα χέρι

1. Γιὰ τὴ θέση τους στὸ ναὸ βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 73.

2. Γιὰ τὴ θέση του στὸ ναὸ βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, δ.π., σ. 219, ὅπου ἀναφέρεται: «ἔσωθεν τῆς πύλης τοῦ ναοῦ εἰς τὸ δεξιὸν μέρος (τῷ εἰσερχομένῳ) ποιήσον τὸν ἀρχάγγελον Μιχαήλ».

3. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 62.

καὶ φέροντας στὸ ἄλλο ἐνεπίγραφο εἰλητάριο. Ἀντίθετα στὸ βόρειο τοῖχο εἰκονίζονται ἀνὰ δύο πάνω ἀπὸ κάθε παράσταση καὶ χωρίζονται ἀπὸ τοὺς διπλανοὺς τοὺς, ὅπως καὶ οἱ συνθέσεις μετὰ ἐρυθρῇ ταινία.

α) *Δυτικὸς τοῖχος* (ἀπὸ Ν πρὸς Β)

Ἀ μ ω ς. Γεροντικὴ μορφή μετὰ μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Τὸ πρόσωπό του πλατὺ μετὰ ἄδρὰ χαρακτηριστικὰ φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ εἶναι στραμμένος σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ κρατᾷ μετὰ τὸ ἄριστερόν του εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΙ ΕΞΟΔΟΙ ΑΥΤΟΥ ΑΠ ΑΡΧΗΣ (ΚΑΙ) ΕΞ ΗΜΕΡΩΝ ΑΙΩΝΟΣ» (Μιχαίας 5, 1). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΜΩΣ.

Ἰ ε ζ ε κ ι ῆ λ. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν προηγούμενο. Γέρος μετὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ, μακριὰ κόμη καὶ γένια. Στὰ χέρια του κρατᾷ εἰλητάριο μετὰ τὴν προφητεία: «Η ΠΥΛΗ ΑΥΤΗ ΚΕΚΛΕΙΣΜΕΝΗ ΕΣΤΑΙ, ΟΥΚ ΑΝΟΙΧΘΗΣΕΤΑΙ, ΚΑΙ ΟΥΔΕΙΣ (ΕΞ ΥΜΩΝ) [ΜΗ ΔΙΕΛΘΗ ΔΙ ΑΥΤΗΣ]». (Ἰεζεκιήλ 44, 2). Συνήθως αὕτη ἡ ἐπιγραφή ἀναφέρεται στὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ.

Ἀ β β α κ ο ὁ μ. Νέος ἀγένειος μετὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ. Κόμη κοντὴ καστανή. Φέρει τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὸ αὐτί του, ἐνῶ μετὰ τὸ ἄριστερόν του κρατᾷ εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφή: «ΚΥΡΙΕ ΕΙΣΑΚΗΚΟΑ ΤΗΝ ΑΚΟΗΝ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΦΟΒΗΘΗΝ, (ΚΥΡΙΕ) ΚΑΤΕΝΟΗΣΑ ΤΑ ΕΡΓΑ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΞΕΣΤΗΝ» (Ἀββακούμ 3,2). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ.

Σ α μ ο υ ῆ λ. Γέρος μετὰ μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Φορεῖ ἱερατικὴ ἐβραϊκὴ ἐνδυμασία καὶ μίτρα καὶ κρατᾷ κέρας ἐλαίου στὸ ἄριστερόν του καὶ στὸ δεξιὸν εἰλητάριο¹ μετὰ τὴν ἐπιγραφή: «ΕΥΛΟΓΗΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ Ο ΠΟΙΗΣΑΣ ΟΥΡΑΝΟΝ». Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΑΜΟΥΗΛ.

Ζ α χ α ρ ί α ς (Πίν. 16). Νέος, ἀγένειος μετὰ κοντὰ μαλλιά. Εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τ' ἄριστερά. Τὸ πρόσωπό του εἶναι μικρὸ στρογγυλὸ μετὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ. Μετὰ τὸ δεξιὸν κρατᾷ δρεπάνι καὶ μετὰ τὸ ἄριστερόν του εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΥΤΗ ΕΣΤΙΝ Η ΔΡΕΠΑΝΟΝ ΗΝ ΑΠΕΣΤΕΙΛΕ ΜΟΙ ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΥ ΔΙΧΟΤΟΜΕΙΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑΝ ΤΟΥ ΟΜΝΥΟΝΤΟΣ ΕΠΙ ΨΕΥΔΕΙ» (Ζαχαρίας 5,4, παραλλαγμένη). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ.

Ἀ β δ ι ο ὁ (Πίν. 16). Εἰκονίζεται μεσήλικας στρογγυλοπρόσωπος μετὰ κοντὰ μαλλιά καὶ γένια. Μετὰ τὰ δύο χέρια κρατᾷ εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφή: «ΚΑΙ ΑΝΑΤΕΛΕΙ ΗΜΙΝ ΤΟΙΣ ΦΟΒΟΥΜΕΝΟΙΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ΗΛΙΟΣ ΔΙΚΑΙΟ-

1. Συνήθως στὸ ἄλλο χέρι κρατᾷ θυμιάτριο καὶ ὄχι εἰλητάριο. Βλ. Διο ν ο υ σ ί ο υ ἔ κ Φ ο υ ρ ν ᾱ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 76.

CYNHC KAI IACIC EN TAIC ΠΤΕΡΥΞΙΝ ΑΥΤΟΥ (Μαλαχίας 3,20). «Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΔΙΟΥ.

Ν α ο υ μ (Πίν. 16). Γέρος φαλακρός με σγουρά μαλλιά και γένια και μακρὸ μουστάκι. Τὸ πρόσωπό του εἶναι ὠσειδὲς καὶ τὰ χαρακτηριστικά του γλυκά. Στὸ δεξιὸ φέρει εἰλητάριο με τὴν ἐπιγραφή: «ΑΠΕΤΥΦΛΩCEN ΓΑΡ ΑΥΤΟΥC Η ΚΑΚΙΑ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΓΝΩCΑΝ ΜΥCΤΗΡΙΑ ΘΕΟΥ» (Σοφία Σολομ. 2,21-22). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΟΥΜ.

Ζ α χ α ρ ί α ς (Πίν. 16). Ὁ πατέρας τοῦ Προδρόμου, γέρος μακρυγένης με ἱερατικὴ στολή. Φορεῖ χιτῶνα καὶ μανδύα. Ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητάριο με τὴν ἐπιγραφή: «ΕΥΛΟΓΗΤΟC ΚΥΡΙΟC, Ο ΘΕΟC ΤΟΥ ΙCΡΑΗΛ, ΟΤΙ ΕΠΕCΚΕΨΑΤΟ ΚΑΙ ΕΠΟΙΗCΕ ΑΥΤΡΩCΙΝ ΤΩ ΛΑΩ ΑΥΤΟΥ» (Λουκᾶς 1,68). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑC.

Ἄ γ γ α ῖ ο ς (Πίν. 16). Εἰκονίζεται μεσήλικας με κοντὸ γένι καὶ μακριὰ κόμη. Τμήμα τῆς κεφαλῆς του εἶναι καταστραμμένο. Με τὰ δυὸ χέρια κρατᾷ εἰλητάριο στὸ ὁποῖο ἡ προφητεία δὲν διακρίνεται πλέον. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΓΓΑΙΟC.

Ἰ ω ῆ λ (Πίν. 8β). Γέρος με ὑψηλὸ μέτωπο, λίγα λευκὰ μαλλιά ποὺ κατεβαίνουν στοὺς κροτάφους καὶ ἐνώνονται με τὸ κοντὸ καὶ πυκνὸ γένι. Με τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητάριο ὅπου ἡ προφητεία: «ΚΑΙ ΕCΤΑΙ ΕΝ ΤΑΙC ΕCΧΑΤΑΙC ΗΜΕΡΑΙC [ΕΚΕΙΝΑΙC] ΕΚΧΕΩ [ΑΠΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟC ΜΟΥ]» (Ἰωὴλ 3,1-2, παραλλαγή). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ.

Ὠ σ η ἔ (Πίν. 8β). Παριστάνεται γέρος με κοντὰ μαλλιά καὶ μακριὰ γένια. Τὰ χρώματα τοῦ προσώπου του ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Κρατᾷ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΩCΗΕ.

β) *Βόρειοι τοῖχοι* (ἀπὸ Δ πρὸς Α)

Ἡ λ ί α ς. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ, εἰκονίζεται γέρος με μακριὰ ἄσπρη κόμη καὶ γένι. Ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ φέρει εἰλητάριο με τὴν ἐπιγραφή: «ΖΗ ΚΥΡΙΟC ΚΑΙ ΖΗ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ. ΟΥΚ ΕCΤΑΙ ΥΕΤΟC ΕΠΙ ΤΗC ΓΗC ΕΠΙ ΤΡΙΑ ΕΤΗ» (Βασιλ. 4,22). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑC.

Ἐ λ ι σ σ α ῖ ο ς. Γέρος με μακρὸ πρόσωπο καὶ σχεδὸν φαλακρός. Με τὸ σῶμα κατενώνπιον ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τ' ἀριστερά. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ εἰλητάριο ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ ὁποίου διατηρεῖται ἡ φράση: «ΕCΩCΕ ΜΕ». Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΛΙCΣΑΙΟC.

1. Δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἐντοπιστεῖ τὸ χωρίο γιατί ἡ φράση ποὺ σώθηκε εἶναι κοινὴ σὲ πολλὰ χωρία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης.

ἽΟ ΔΙΚΑΙΟΣ Ἰακώβ. Εἰκονίζεται γέρος, μακρυμάλλης καὶ μακροδιχαλογένης. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ ἔχει ἀνοιχτὰ τὰ χέρια. Δὲ σώζεται τὸ εἰλητάριο πού κρατοῦσε. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΑΚΩΒ.

ἽΟ ΔΙΚΑΙΟΣ Ἰωσήφ Πάγκαλος (Πίν. 11β). Νέος μὲ μακριὰ μαλλιά καὶ λεπτὸ μουστάκι. Φορεῖ χιτῶνα μὲ πλατιά τραχηλιά καὶ μανδύα κοσμημένο μὲ μικροὺς σταυροὺς. Στὸ κεφάλι φορεῖ λιθοκόλλητο στέμμα. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου πού κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ χερί ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΣΗΦ ὁ Πάγκαλος.

ἽΟ ΔΙΚΑΙΟΣ Ἰωβ ὁ Πολύτλας (Πίν. 14α). Εἰκονίζεται γιὰ δευτέρη φορά μέσα στὸ μνημεῖο¹. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ κοντὰ λευκὰ γένια καὶ μαλλιά. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ στρέφεται κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ. Στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ ΟΙ ΧΡΙΣΤΙΕ ΦΟΒΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ ΠΙΔΟΝΤΕΣ ΣΕ ΕΠΗΘΕΑΝ ΚΥΡΙΕ» (Ἰωβ 38,17). Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΒ ὁ Πολύτλας.

ἽΟ ΔΙΚΑΙΟΣ Ἀβραάμ (Πίν. 14α). Γέρος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο, μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Εἶναι γυρισμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Ἐχει τὸ δεξιὸ χερί σὲ χειρονομία ἀπορίας ἢ ἐκπληξης καὶ τὸ ἀριστερὸ, στὸ ὁποῖο θὰ κρατοῦσε εἰλητάριο, ἐλαφρὰ ὑπερνωμένο. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΑΒΡΑΑΜ.

ἽΟ ΔΙΚΑΙΟΣ Ἰσαὰκ (Πίν. 14β). Ὁ πατριάρχης παριστάνεται γέρος μὲ ὑπόλευκη μακριὰ κόμη καὶ λευκὰ γένια. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ χερί σὲ χειρονομία ἀπορίας, ἐνῶ στὴν ἀνοιχτὴ παλάμη τοῦ ἀριστεροῦ ἔχει μικρὸ μόσχο. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΣΑΑΚ.

ἽΟ ΔΙΚΑΙΟΣ Νῶε (εἰκ. 14β). Φυσιογνωμικὰ ἐλάχιστα διαφέρει ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Παριστάνεται μακροδιχαλογένης καὶ μακρυμάλλης καὶ φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ τὴν κιβωτό. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΝΩΕ.

Τοιχογραφίες ἐξωτερικῆς πλευρᾶς δυτικοῦ τοῖχου

α) Οἱ συνθέσεις

ἽΟ ὁσιος Σισώης μπροστὰ στὸν τάφο (Πίν. 25β, 30). Βρίσκεται στὴν πρώτη ἀπὸ κάτω ζώνη, δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα. Ὁ ὁσιος εἰκονίζεται ὀρθιος μὲ ἔντονη κλίση τῆς κεφαλῆς ἐμπρός, ἀνασηκωμένους τοὺς ὤμους καὶ τὰ χέρια σὲ θέση ἀπορίας ἢ ἐκπληξης. Μπροστὰ του ὑπάρχει

1. Ἡ ἄλλη του ἀπεικόνιση εἶναι στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο πάνω ἀπὸ τὸν Ἀγ. Στέφανο.

σαρκοφάγος στην οποία εικονίζονται τρεις σκελετοί¹. Ὁ μοναχὸς ἅγιος ἀποδίνεται γέρος, φαλακρὸς μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια. Φέρει χιτῶνα καὶ μανδύα. Ἀριστερὰ τοῦ ὑπάρχει ἡ ἐξῆς μικρογράμματος ἐπιγραφὴ:

† δς οὐδέποτε ἑωρακὼς ἀν(θρῶπον)/νεκρὸν συμβιωτενούσης μόνης/ἐν τῇ ἡσυχῇ καὶ μακαρίας ἐρήμου, δι' ὃ /λοκλήρου τῆς ζωῆς αὐτοῦ, /κατὰ δὲ συγ/-
νωρίαν οἱ /κοινομικῆς /τυχῶν ἡρίον, ἐν ᾧ ἀν(θρῶπ)ος τέθαπτο. Ἰδὼν γοῦν /καὶ
ἐκπλαγεῖς καὶ ἔκθαμ /βος γεροντός, ἔφη:

† ΟΡΩ CE ΤΑΦΕ ΔΕΙΛΙΩ (C)ΟΥ ΤΗΝ ΘΕΑΝ ΚΑΙ ΚΑΡΔΙΟCΤΑ/ΛΑΚΤΟΝ
ΔΑΚΡΥΟΝ ΧΕΩ/ΧΡΕΟC ΤΟ ΚΟΙΝΟΝ ΦΡΙ/ΤΤΩΝ² ΕΙC ΝΟΥΝ ΛΑΜΒΑ/ΝΩ ΠΩC
ΓΑΡ ΔΙΕΛΘΩ ΠΕΡΑC ΒΑΒΑΙ/τοιοῦτον αἶ αἶ/θάνατε, τίς δύναται φυγεῖν
σε:—

Ἡ παράσταση τοῦ ἐρημίτη ἁγίου μπροστὰ στὸν τάφο εἶναι συνηθι-
μὴ τὸ 15ο αἰῶνα. Ἡ διαμόρφωση τῆς σύνθεσης ὀφείλεται μᾶλλον στὴ
χάρη ποῦ, κατὰ τὸ συναξάριό του, εἶχε ἀπὸ τὸν Κύριο νὰ ἀνασταίνει νε-
κρούς³. Ἡ προσθήκη τοῦ ὀνόματος τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου πάνω ἀπὸ τὸν
τάφο συνετέλεσε στὸ νὰ συνδεθεῖ ὁ ὁσιος μὲ τὸ βασιλιά, ποῦ ἡ παράδο-
ση τὸν παρουσιάζει ὡς δεῖγμα τοῦ εὐμετάβλητου τῆς τύχης. Κάποιοι
ἄλλοι ζωγράφος ἀργότερα δὲν κατάλαβε τὴν κρυπτογραφικὴ ἀναγραφὴ τοῦ
ὀνόματος καὶ διαμόρφωσε μὲ ἐπιγραφὴ ἐπίσης δίπλα στὴν παράσταση τὸ
θρύλο ὅτι ὁ ὁσιος Σισώης ἀνακάλυψε τὸν τάφο τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου⁴.

Ἡ μετὰ σταση τοῦ ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου (Πίν.
29β). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα μέσα σὲ παραλληλόγραμμη σαρκοφάγο το-
ποθετημένη σὲ χαμηλὸ πόδιο βρίσκεται νεκρὸς ὁ ἁγ. Ἰωάννης. Εἰκονίζεται
μὲ φωτοστέφανο, σχεδὸν φαλακρὸς, μὲ λευκά γένια. Φέρει χιτῶνα καὶ τὸ
σῶμα του εἶναι σκεπασμένο μὲ ριγωτὸ σεντόνι. Τὰ χέρια εἶναι μᾶλλον σταυ-
ρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα.

Στὸ πάνω μέρος τῆς σύνθεσης μέσα σὲ ἑλλειπτικὴ δόξα, ποῦ τὴ σχημα-
τίζουν τρεῖς ὁμόθετες διαφορετικοῦ χρώματος ταινίες, παριστάνεται καθι-
σμένος ὁ Ἰωάννης. Τὴ δόξα κρατοῦν δυὸ ἱπτάμενοι ἄγγελοι. Ἀριστερὰ καὶ
δεξιὰ ἀπὸ τὴν κορυφὴ τῆς δόξας ἡ ἐπιγραφὴ: Η ΜΕΤΑCΤΑCΙC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ
ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ. Δίπλα καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο παριστάνε-

1. Στὶς τριάντα περίπου παραστάσεις, τοιχογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16ου,
17ου καὶ 18ου αἰ. ποῦ ξέρουμε, τὸ μνημεῖο περιέχει ἕνα μόνο σκελετό. Βλ. R. Stichel,
Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischen Vergänglichkeits-
darstellungen, Wien 1971, σ. 83-89.

2. Τὸ «κοινὸν φρίτων», ἀντὶ τοῦ κοινόφλητον, ποῦ εἶναι τὸ ὀρθό.

3. Synaxarium Constantinopolitanum, στ. 801, 6η Ἰουλίου.

4. Βλ. R. Stichel, Studien zum Verhältnis von Text und Bild, ὁ.π., σ. 83-112.

ται ὁρθιος ὁ Πρόχορος. Εἰκονίζεται σὲ βηματισμὸ μὲ σκυφτὴ τὴ ράχη καὶ λυγισμένα τὰ γόνατα.

Ἡ παράστασή μας ἀκολουθεῖ τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δυὸ εἰκονογραφικοὺς τύπους ποὺ κυριαρχοῦν κυρίως στὸ 16ο αἰώνα. Ὁ πρῶτος, ποὺ ἴσως εἶναι καὶ πιὸ διαδεδομένος, ἀπεικονίζει τὶς τελευταῖες στιγμὲς τοῦ ἀποστόλου στὴ γῆ, ὅπως τὶς παραδίνει παλιὰ λαϊκὴ διήγηση ποὺ ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος βιογραφίας τοῦ ἁγ. 'Ιωάννη καὶ ποὺ συγγραφέας τῆς φέρεται ὁ μαθητὴς του Πρόχορος¹. Ὁ ἄλλος εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι λιγότερο διαδεδομένος καὶ εἶναι αὐτὸς ποὺ μελετοῦμε. Ὁ πρῶτος φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ πρότυπο παλαιολόγειας ἐποχῆς ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὴν ὀργάνωση τῆς εἰκόνας τῆς Μ. Σταυρονικήτα², ποὺ θυμίζει παραστάσεις ὁραμάτων καὶ τὴ μετὰστασι τῆς Θεοτόκου³.

Οἱ τρεῖς παῖδες στὴν κάμινο (Πίν. 31α). Βρίσκεται στὴν ἴδια ζώνη μὲ τὴν προηγούμενη καὶ ἡ διατήρησή της εἶναι καλὴ.

Μέσα σὲ τετράγωνο χτιστὸ χαμηλὸ καμίνι εἰκονίζονται ὄρθιοι οἱ τρεῖς παῖδες 'Αζαρίας, 'Ανανίας καὶ Μισαήλ. Εἶναι παραταγμένοι σὲ μιὰ σειρὰ καὶ τυλίγονται ἀπὸ τὶς φλόγες ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὰ τρία μπροστινὰ καὶ δύο πλάγια τοξωτὰ ἀνοίγματα τοῦ καμινοῦ. Παριστάνονται νέοι ἄγνεοι μὲ χειριδωτοὺς ζωσμένους χιτῶνες καὶ χλαμύδες ποὺ πορπώνονται στὸ στήθος. Ἔχουν ὑψωμένα τὰ χέρια σὲ δέηση. Ἀπὸ τὴ σύνθεση ἀπουσιάζει ὁ ἄγγελος ποὺ συνήθως μὲ τὴ σταυροφόρο ράβδο καταλαγιάζει τὶς φλόγες καὶ προστατεύει τοὺς νέους. Στὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα ἡ ἐπιγραφή: ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΠΑΙΔΕΣ ΕΝ ΤΗ ΚΑΜΙΝΩ ΠΡΟΕΥΧΟΜΕΝΟΙ, ἐνῶ δίπλα στὰ κεφάλια τοὺς τὰ δονμάτα τους.

Ἡ παράσταση, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν σαρκοφάγων καὶ κατακομβῶν⁴, χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπλότητα στὴ σύνθεσή της, πρᾶγμα ποὺ συνεχίζεται καὶ στὴ μετέπειτα ἐποχῇ. Συνήθως συνυπάρχει μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ 'Ιωνᾶ, μὲ τὸ Νῶε, τὸν 'Αδάμ καὶ Εὔα ἢ μὲ τὸ Δανιὴλ ἐν μέσῳ τῶν λεόντων, παραστάσεις ποὺ ἔχουν σκοπὸ νὰ τονίσουν τὸ ἀπολυτρωτικὸ ἔργο τοῦ Χριστοῦ. Στὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ διασώθηκαν τὸ καμίνι ἀπουσιάζει ἢ ἀπλῶς ὑποδηλώνεται⁵. Γιὰ πρώτη φορὰ ἀποδίνεται

1. Ἡ διήγηση ἔχει τὸν τίτλο «Πράξεις τοῦ ἁγ. ἀποστόλου καὶ εὐαγγελιστοῦ 'Ιωάννου τοῦ Θεολόγου, συγγράφοντος τοῦ αὐτοῦ μαθητοῦ Προχόρου», βλ. T. h. Z a h n, Acta Ioannis, unter Benutzung von C. v. Tischendorfs Nachlass, Erlangen 1880, σ. 162 κ.έ.

2. Χ. Πατρινέλλη - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυρονικήτα, ὁ.π., σ. 129 καὶ σημ. 63.

3. Μονὴ Σταυρονικήτα, ὁ.π., σ. 129.

4. J. Wilpert, Die Malerei der Katakomben Roms, Freiburg 1903, σ. 42, πίν. 13, Κατακόμβη 'Αγ. Πρισκίλλης.

5. Δὲν ὑπάρχει π.χ. στὴν ἑλεφαντοστίνη πυξίδα ἀπὸ τὸ Trier, τοῦ 5ου αἰ. (βλ. «Lexi-

χτιστό στην 'Αγ. Σοφία 'Αχρίδας, όπου πίσω από τους παίδες ύψώνεται ύπερμεγέθης ή μορφή του ἀγγέλου¹, που χωρίς τη ράβδο ἀλλά με ἀνοιχτά τὰ χέρια τοὺς προφυλάσσει ἀπὸ τῆ φωτιά. Στὸν cod. gr. 407 τοῦ 'Ιστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας², τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰ., παρατηροῦμε τὰ αὐτὰ περίπου στοιχεῖα μετὴν παράστασή μας, γίνεται ὅμως προσπάθεια νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ μονοτονία μετὰ τὶς κλίσεις τῆς κεφαλῆς καὶ τὶς διαφορετικὲς χειρονομίες. 'Ο ἄγγελος πού μετὰ τὰ δύο χέρια περιβάλλει προστατευτικὰ τοὺς νεανίες εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα μ' αὐτοὺς καὶ εἰκονίζεται ἱπτάμενος, ἐνῶ οἱ δύο ἀκράιοι ἔχουν στραμμένο τὸ βλέμμα τους σ' αὐτόν. 'Η στροφή τῶν δύο παίδων πρὸς τὸ κέντρο τῆς παράστασης μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ἀνάλογο μετὴν παραπάνω μικρογραφία πρότυπο, ἡ δὲ παράλειψη τοῦ ἀγγέλου πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴ στενότητα τῆς ἐπιφανείας πού εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ καλλιτέχνης. Τὸ ἴδιο πρότυπο ἀκολουθεῖ ὁ Θεοφάνης στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας καὶ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος στὴ Μολυβοκκλησιὰ τοῦ 'Αθῶ³.

β) Μεμονωμένες μορφές

'Ο ἀρχάγγελος Μιχαήλ (Πίν. 25β). Βρίσκεται στὴν κάτω ζώνη, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ θύρα, καὶ φέρει στὸ πρόσωπο καὶ σ' ἄλλα μέρη τοῦ σώματος ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις.

Παριστάνεται νέος μετὰ κοινικὸ κάλυμμα στὸ κεφάλι, μετὰ μεγάλη ρομφαία στὸ δεξιὸ χέρι καὶ μετὰ *κοινὸν* τὸ *θανάτου ποτήριον* στὸ ἀριστερὸ. Φορεῖ τὴ συνηθισμένη στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ ἔχει ριγμένη στὸν ὄμο τὴ χλαμύδα. 'Ανάμεσα στὰ ἀνοιχτά του πόδια εἰκονίζεται ξαπλωμένη νεκρὴ ἀνδρική μορφή, στὸν ὄμο τῆς ὁποίας κατευθύνεται ἡ ρομφαία τοῦ ἀγγέλου. Πάνω στὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ χοροπηδοῦν μικροὶ φτερωτοὶ δαίμονες. Κοντὰ στὰ πόδια του ἔχει γραφεῖ μετὰ μικρογράμματα γραφὴ ἢ ἐπιγραφὴ: «ὁ τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας ἀμελῶν καὶ μὴ ἐννοῶν τῆς μελ/λούσης κρίσεως τὴν ἡμέραν καὶ οὐκ ἐν μετανοίᾳ καὶ/ἐξομολογήσει ἐγῆροις ἀμνήμων». Δεξιὰ στὸ ὕψος τῶν μηρῶν τοῦ ἀρχαγγέλου ὑπάρχει ἡ ἐξῆς μεγαλογράμματα ἐπιγρα-

kon der christlichen Ikonographie», 2, σ. 465, εἰκ. 1), σὲ εἰκόνα τῆς Μ. Σινᾶ τοῦ 7ου αἰ. βλ. K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, Princeton 1976, σ. 56, εἰκ. B 31), στὸ ἐλεφαντοστὸ ἀπὸ τὸ Murano στὴ Ραβέννα, τοῦ 6ου αἰ. (βλ. W. Volbach, Elfenbeinarbeiten des Spätantike und des Frühes Mittelalters, Mainz 1952, εἰκ. 125), ἐνῶ ὑποδηλώνεται στὸ Faras (Kaz. Michalowski, Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand, Zürich 1967, εἰκ. 34).

1. R. Hamann-McLean-H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, ὁ.π., εἰκ. 22.

2. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, ὁ.π., εἰκ. 514.

3. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 120.2 καὶ 157.1.

φή: «Ο ΠΟΝΗΡΟΣ/ΤΟΥ ΑΜΕΤΑΝΟΗΤΟΥ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ». Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ φω-
τοστέφανο τοῦ ἀγγέλου ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ.

Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τῆ θύρα, ἀπέ-
ναντι ἀπὸ τὸ Μιχαήλ. Τὸ πρόσωπό του ἔχει καταστραφεῖ. Μορφὴ ψηλόλι-
γνη κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου καὶ μὲ τὸ δεξιὸ ξετυλιγ-
μένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΔΡΕΣ ΟΡΑΤΕ ΤΗΝ ΣΠΑΘΗΝ ΗΝ ΠΡΟΣ-
ΦΕΡΕΙ ΠΡΟ ΤΟΥ ΠΥΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΕΘΙΓΜΕΝΗΝ. ΜΗ ΤΙΣ ΒΕΒΗΛΟΣ ΚΑΙ
ΚΑΚΙΣΤΟΣ...». Δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑ-
ΒΡΙΗΛ.

Ἁγ. Μερκούριος (Πίν. 25β). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸ Γαβριήλ
καὶ εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ. Φορᾷ στρατιωτικὴ
ἐνδυμασία, ἔχει τὸ τόξο περασμένο στὸν ὄμο καὶ δύο βέλη στὰ χέρια. Φέ-
ρει παράξενο θυσανωτὸ κάλυμμα καὶ σκύβει τὸ κεφάλι του ἐμπρός. Δίπλα
ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ.

Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης (Πίν. 30). Εἰκονίζεται στὰ δε-
ξιὰ τοῦ Ἁγ. Σισώη, ὄρθιος σὲ στάση ἀπόλυτα μετωπικὴ. Τὸ κεφάλι του ἔ-
χει ἐντελῶς καταστραφεῖ. Φέρει χιτῶνα, μοναχικὸ μανδύα καὶ κρατᾷ στὸ
δεξιὸ σταυρὸ, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή ἔχει ἀπο-
σβεστεῖ. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ἸΩΑΝ-
ΝΗΣ Ο ΚΑΛΥΒΙΤΗΣ.

Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (Πίν. 25β). Πάνω ἀπὸ τῆ θύρα, σὲ
ἀβαθὴ κόγχη, εἰκονίζεται μετωπικὸς καὶ λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τῆ μέσῃ ὁ ἅγιος
στὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναὸς. Τὰ ἀτομικά του χαρακτη-
ριστικά εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ Ἰωάννη τῆς Μετάστασης καὶ τοῦ Ἰωάννη πού
εἰκονίζεται στὸ νότιο τοῖχο ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Κρατᾷ ἀνοιχτὸ βιβλίον μὲ
τὴν ἐπιγραφή: «ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΘΕΟΝ.
ΠΑΝΤΑ ΔΙ ΑΥΤΟΝ ΕΓΕΝΕΤΟ, ΚΑΙ ΧΩΡΙΣ ΑΥΤΟΥ ΕΓΕΝΕΤΟ ΟΥΔΕ ΕΝ Ο ΓΕΓΟ-
ΝΕΝ. ΕΓΕΝΕΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΕΣΤΑΛΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑ ΘΕΟΥ, ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΩ
ΙΩΑΝΝΗΣ» (Ἰωάν. 1, 1-3 καὶ 6). Ἐπιγραφή τῆς παράστασης: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ἸΩΑΝ-
ΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

Ἁγ. Ἐφραίμ ὁ Σύρος (Πίν. 25β). Βρίσκεται σὲ ἰδιαίτερο διά-
χωρο στὸ νότιο ἄκρο τοῦ τοίχου καὶ καταλαμβάνει τὴ δευτέρη καὶ τμήμα
τῆς τρίτης ζώνης. Παριστάνεται ὁλόσωμος, γέρος μὲ λίγα γένια, μὲ μονα-
χικὴ ἐνδυμασία καὶ κάλυμμα στὸ κεφάλι. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΦΡΑΙΜ Ο
ΣΥΡΟΣ.

Ἁγιοὶ Σέργιος καὶ Βάκχος (Πίν. 25β). Βρίσκονται στὸ ἀ-
ριστερὸ τμήμα τῆς τρίτης ζώνης σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο κάτω ἀπὸ τόξα. Ἐ-
χουν ὑποστρεῖ πολλές φθορές. Φοροῦν χιτῶνα καὶ χλαμύδα. Ἐπιγραφές: Ο
ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΕΡΓΙΟΣ - Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΒΑΚΧΟΣ.

Ἄγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τοὺς προηγούμενους μὲ πλατὺ ἰδιότυπο κάλυμμα στὸ κεφάλι. Μὲ τὸ ἄριστερόν δέεται, ἐνῶ στὸ δεξιὸ κρατᾷ τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα¹. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΑΚΩΒΟC Ο ΠΕΡCΗC.

Ἄγ. Νικήτας (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τὸν ἄγ. Ἰάκωβο. Παριστάνεται νέος, ὁμοίος στὴν ὄψη μὲ τὸ Χριστό² μὲ κοντὰ μαλλιά καὶ γένια, φορώντας χιτῶνα καὶ χλαμύδα. Κρατεῖ σταυρὸ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ ἔχει τὸ ἄριστερόν μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω³. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΝΙΚΗΤΑC.

Ἄγ. Ἐλπιδόφορος (Πίν. 25β). Τὸ κεφάλι του ἐντελῶς καταστραμμένο. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾷ μπροστὰ στὸ στήθος σταυρό. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΛΠΙΔΟΦΟΡΟC.

Ἄγ. Σώζων (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο καὶ κοντὰ ὑπόσγουρα μαλλιά. Φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ στὸ δεξιὸ κρατᾷ σταυρό. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΩΖΩΝ.

Ἄγ. Λογγίνος ὁ ἐπὶ τοῦ σταυροῦ (Πίν. 25β). Εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο στὸ νότιο ἄκρο τῆς ἴδιας ζώνης. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του εἶναι ὅμοια περίπου μὲ τοῦ Λογγίνου τῆς Σταύρωσης τοῦ Χριστοῦ. Φορεῖ χειριδωτὸ ζωσμένο στὴ μέση χιτῶνα καὶ ἔχει ριγμένο στὸν ἄριστερόν ὦμο τὸ ἱμάτιο. Μὲ τὰ δυὸ χέρια κρατᾷ σταυρό. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΛΟΓΓΙΝΟC Ο ΕΠΙ ΤΟΥ CΤΑΥΡΟΥ.

Στὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ τὴ στέγη τοῦ ναοῦ εἰκονίζονται οἱ προφητεῖς Μαλαχίας καὶ Νάθαν:

Μαλαχίας. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ ὑπόλευκα γένια καὶ κόμη. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ στὸ ἄριστερόν κρατᾷ εἰλητῆριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή εἶναι σβησμένη. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗC) ΜΑΛΑΧΙΑC.

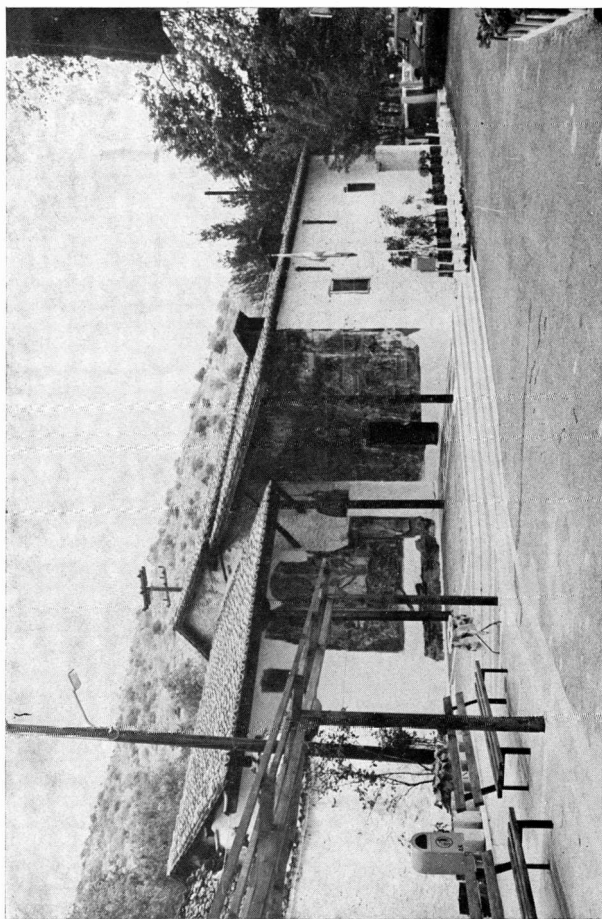
Νάθαν. Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Σεβάσμια γεροντική μορφή μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια. Τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ἔχει σὲ δέηση, ἐνῶ στὸ ἄριστερόν φέρει εἰλητῆριο μὲ ἐπιγραφή δυσανάγνωστη⁴. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗC) ΝΑΘΑΝ.

1. Ὡς μάρτυρας παριστάνεται ὁ ἄγ. Ἰάκωβος στὴ Žiža (βλ. G. Millet-A. Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, πίν. 57,1) καὶ στὸ Nagoričino (Millet-Frolow, ὁ.π., III, πίν. 113,4 καὶ Durić, Byzantinische Fresken in Yougoslawien, München 1976, πίν. XXXIV). Ἐπίσης ὡς μάρτυρας εἰκονίζεται στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας (βλ. G. Millet, Athos, πίν. 137,2) φορώντας ἐπίσης τὸ ἰδιότυπο κάλυμμα στὸ κεφάλι.

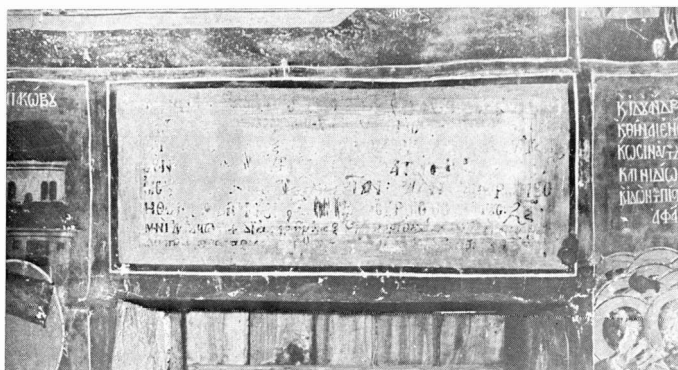
2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 270 καὶ 295.

3. Ὡς μάρτυρας εἰκονίζεται ὁ ἄγ. Νικήτας σὲ ἀδημοσίευτη τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἄγ. Νικολάου τῆς Λαύρας.

4. Ὁ Ν. Μουτσόπουλος (Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, ὁ.π., σ. 27) ἀναφέρει τὸν



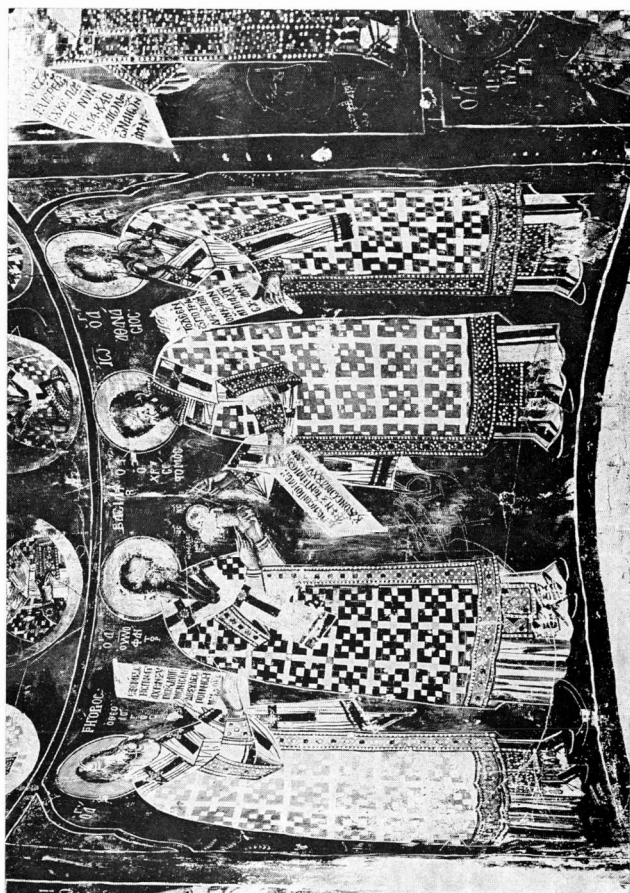
Μονή Παναγίας Μανριότισσας. Καθολικό Παναγίας και παρεκκλήσιο 'Αγ. 'Ιωάννη



α. "Αγ. Ἰωάννης. Κιτωρική ἐπιγραφή



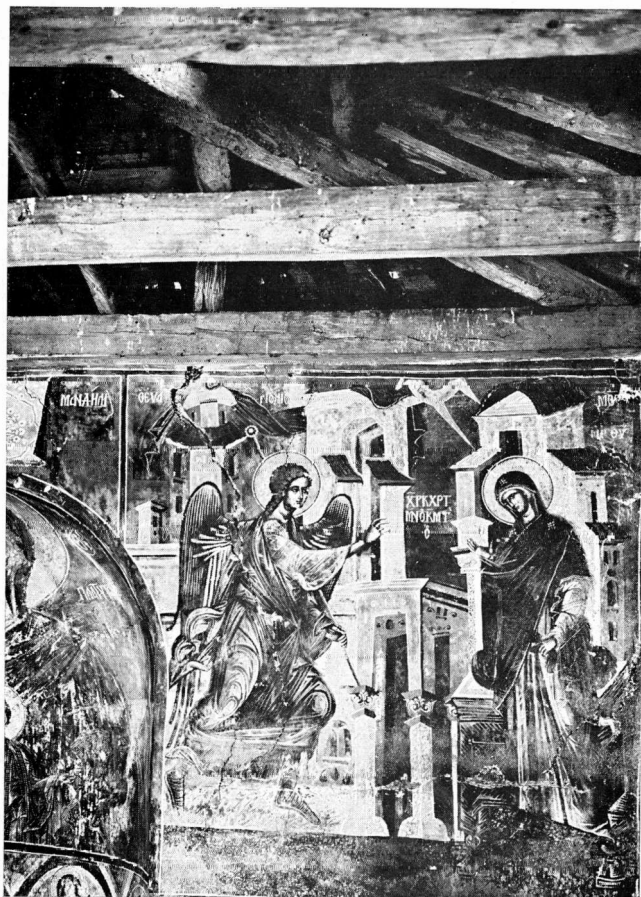
β. "Αγ. Ἰωάννης. Πλατντέρα-Μετάλλια Ἱεραρχῶν



“Αγ. Ἰωάννης, Ἱερώχης κόγχης-Μελισμὸς



Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἁγία Ταπείνωση



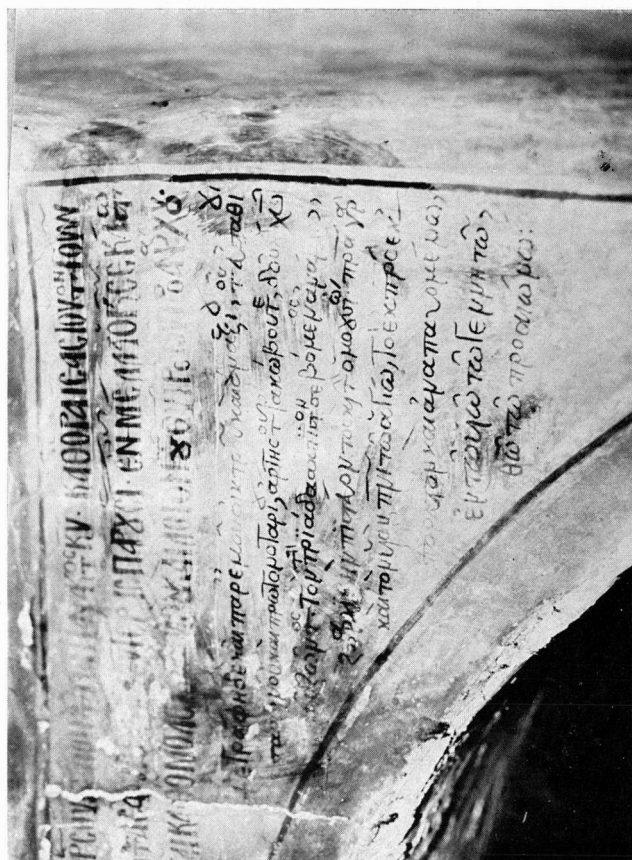
"Αγ. Ἰωάννης. Ὁ Εὐαγγελισμὸς



α. "Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ



β. "Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ὑπαπαντή



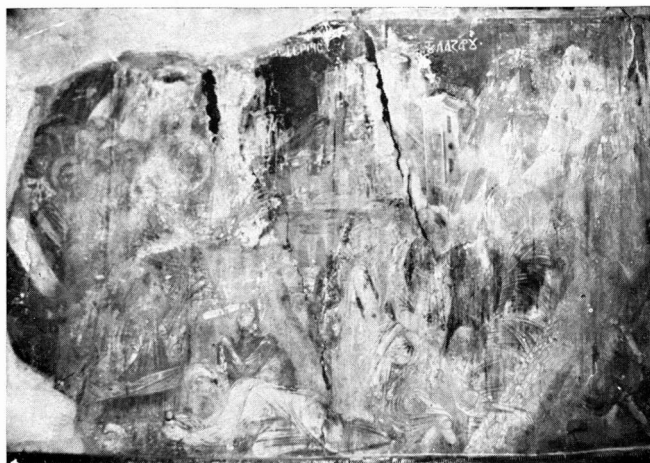
Μολιθοδοσκέταστη 'Ιωαννίνων. Μονή Παναγίας Μολιθοδοσκέταστης.
'Επιγραφή στον ἀναφέρεται ὁ ζωγράφος Εὐστάθιος 'Ιακώβου



α. Αγ. Ιωάννης, 'Η Βάπτισις



β. Αγ. Ιωάννης, 'Η Μεταμόρφωσις



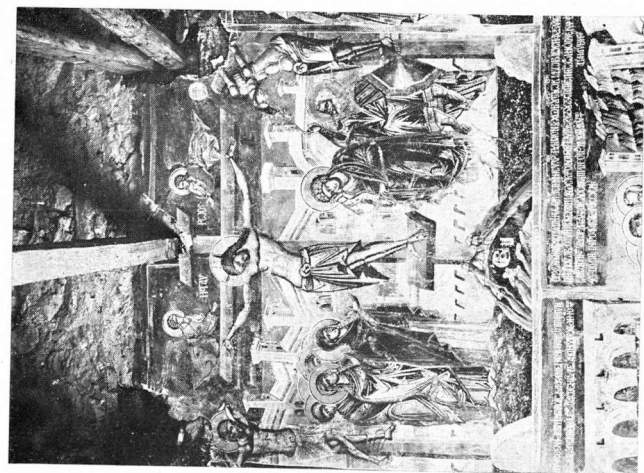
α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἑγερση τοῦ Λαζάρου



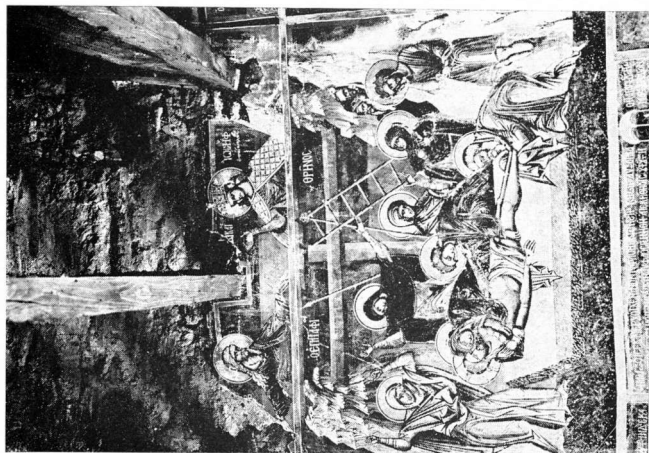
β. Ἁγ. Ἰωάννης. Μυστικὸς Δεῖπνος



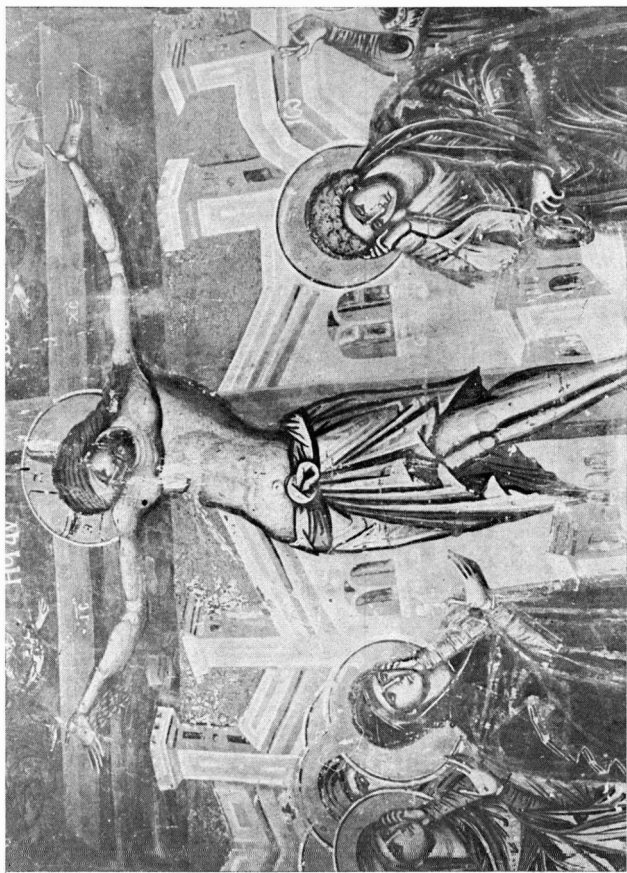
Ἁγ. Ἰωάννης. Βασιλόφωρος



α. " Αγ. Ἰωάννης. Σταύρωση



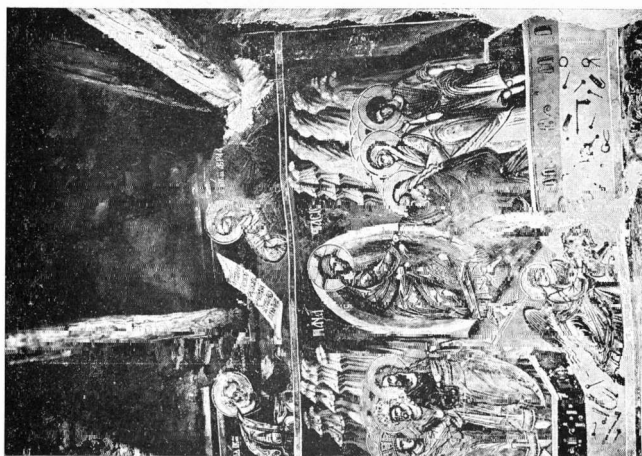
β. " Αγ. Ἰωάννης. Θάψιμος



“Αγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Σταύρωσις



“Αγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ Θῆνo



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος



β. Ἁγ. Ἰωάννης. Τὸ Χαίρει τῶν Μυροφόρων



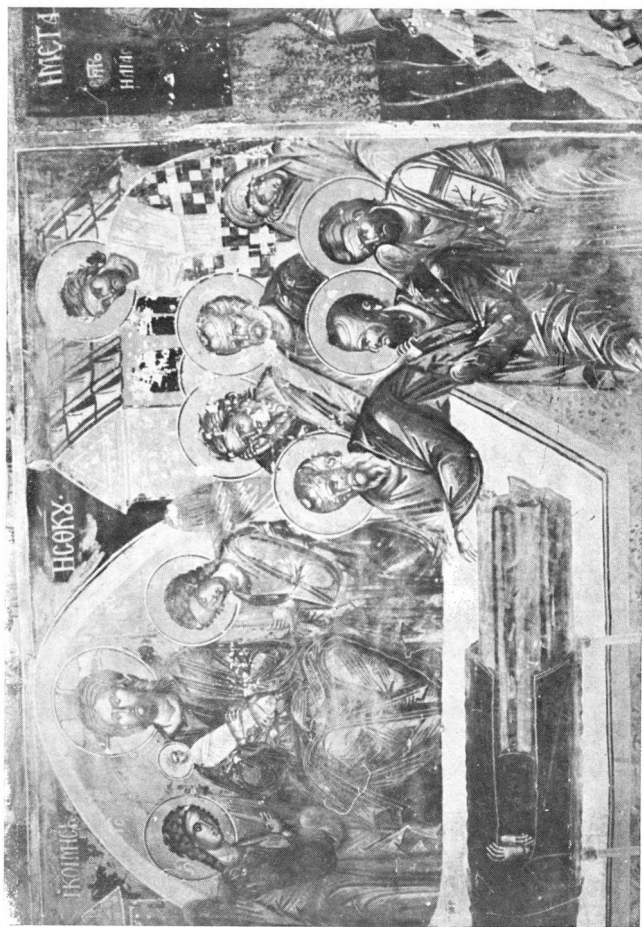
α. "Αγ. Ἰωάννης, Ἀνάληψη



β. "Αγ. Ἰωάννης, Χριστός καὶ Σαμασιτίδα



"Αγ. Ἱωάννης. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ἀνω: Προφήτες



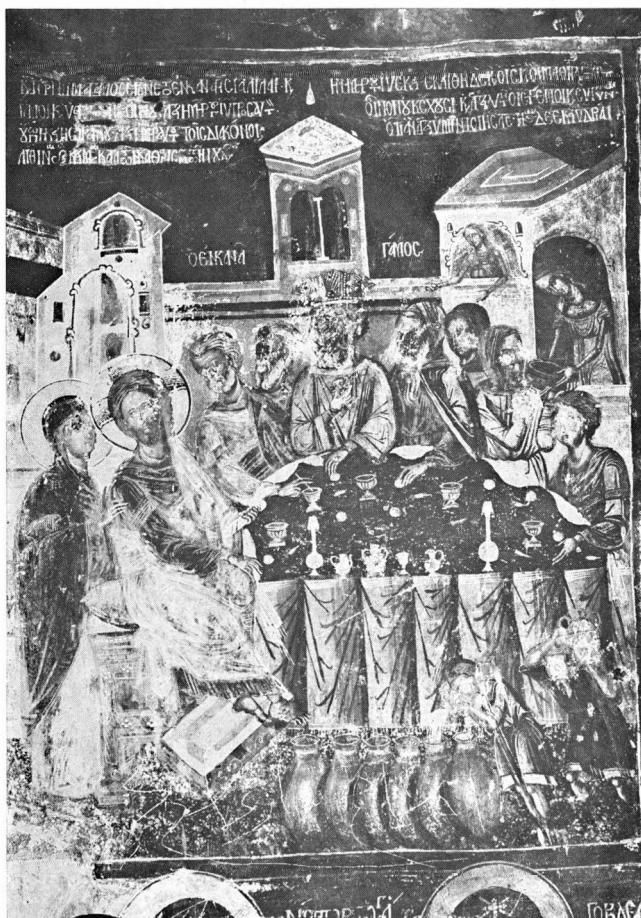
“Αγ. Ἰωάννης. Αεπομέγεια ἀπὸ τὴν Κοίμησι



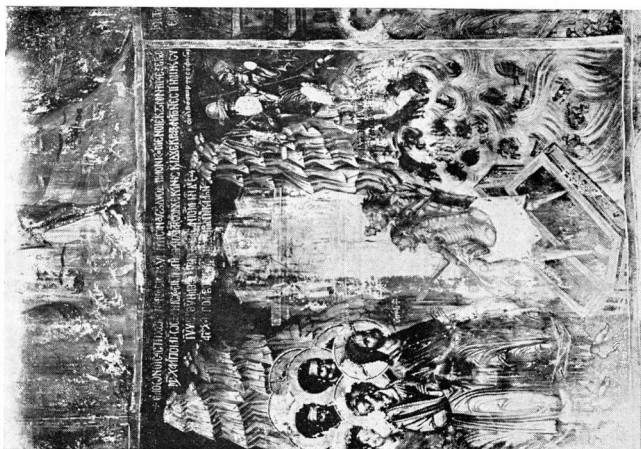
"Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ



“Αγ. Ἰωάννης. Οἱ Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ



"Αγ. Ἰωάννης. Ὁ Γάμος τῆς Κανά



β. "Αγ. Ἰωάννης. Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς δαίμονιζομένους



α. "Αγ. Ἰωάννης. Ἰαση τοῦ λεπροῦ



α. " Αγ. 'Ιωάννης: 'Η 'Ιαση της πεθεράς τοῦ Πέτρου



β. " Αγ. 'Ιωάννης: 'Ο Χριστός ἐπιτάσσον τοὺς ἀγγέλους



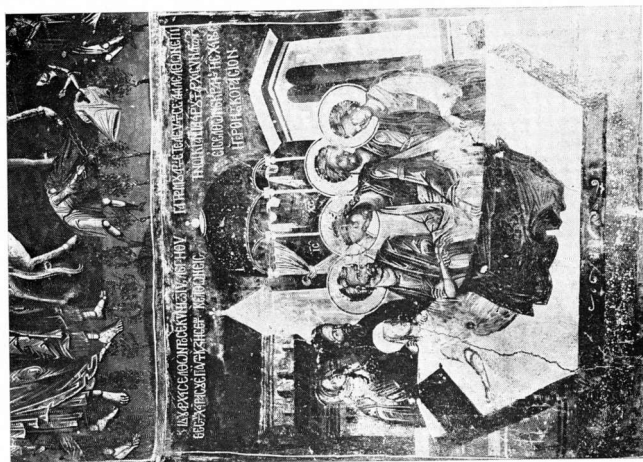
Ο Χριστός, ο οποίος δαμάσκει τους νεκρούς (λεπτομέρεια)



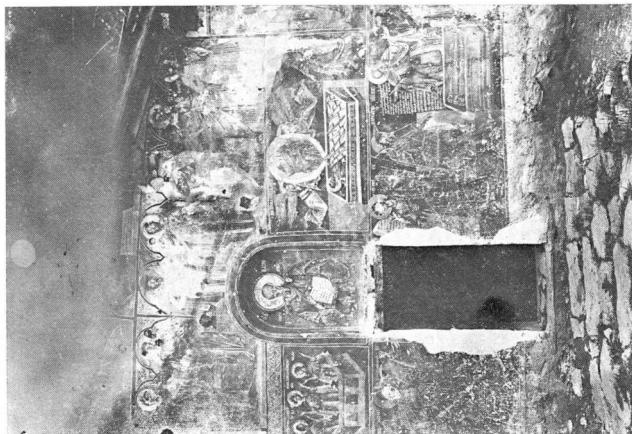
α. "Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ ἐν τῷ οἴκῳ



β. "Αγ. Ἰωάννης. "Αγ. Ἀννα-"Αγ. Ἰωακείμ



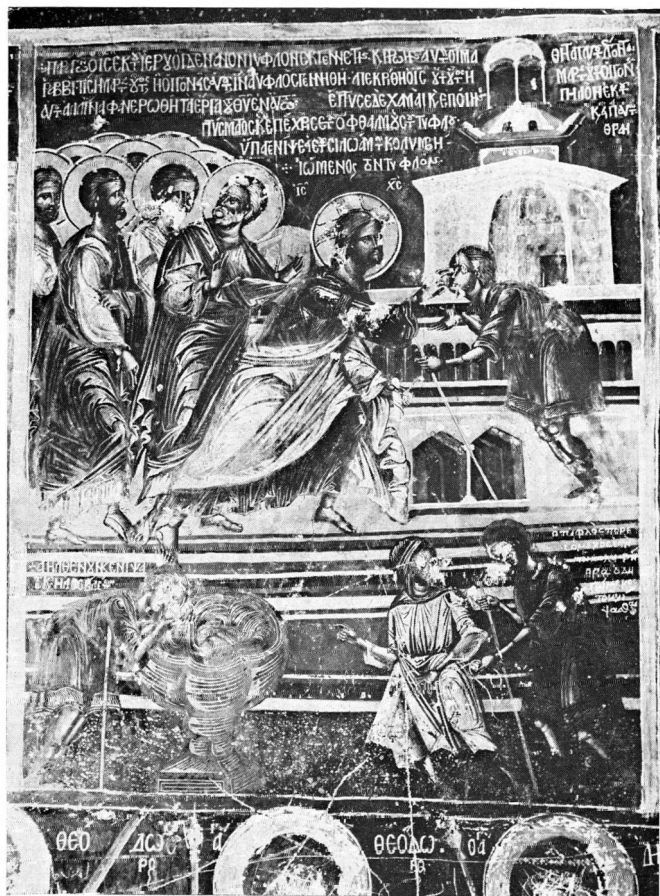
α. Ἁγ. Ἰωάννης.
Ἡ Ἀνάστασις τῆς θγατέρας τοῦ Ἰακώβου



β. Ἁγ. Ἰωάννης.
Γενική ἀπογῆ δευτικοῦ τοίχου (ἐξωτερικά)



"Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα



²Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἰαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ



Ἡ ὡς Ἰωσή τοῦ ἐκ γενετῆς τριτοῦ (λεπτομέρεια)



α. "Αγ. Ἰωάννης. "Αγ. Πελόπιος (;), Ἀρτέμιος, Γορδელᾶς, Νέστωρ



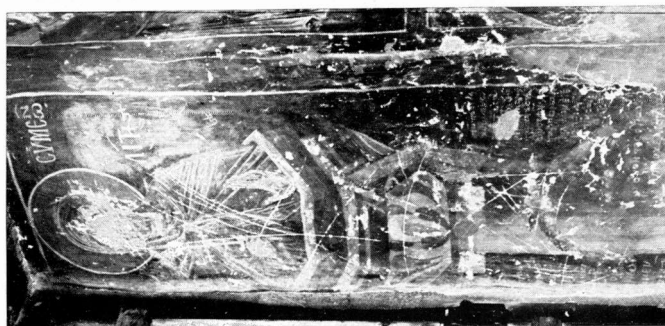
β. "Αγ. Ἰωάννης. Ἡ μετὰστασις τοῦ "Αγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου



“Αγ. Ἰωάννης. Ἀρχαγγέλος Γαβριήλ, “Αγ. Μερκούριος, ὁσως Σισώνης



α. Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης. Οἱ τρεῖς παῖδες στήν κάμνο



β. Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης.
 Ὁ Ἅγ. Συμεὼν ὁ Στεφάνης



α. Μολυβδοςκέπαστη Ἱωαννῶν. Μονὴ Παναγίας Μολυβδοςκέπαστης.
"Αγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων, "Αγ. Σωφρόνιος Ἱεροσολύμων



β. Μονὴ Παναγίας Μολυβδοςκέπαστης. Ὁ προφήτης Ἀββακούμ

Ἀγ. Συμεὼν ὁ Στυλίτης (Πίν. 31β). Βρίσκεται στὴ βόρεια παραστάδα τῆς θύρας καὶ ἔχει ὑποστειὶ πολλὰς φθορὰς.

Εἰκονίζεται μετωπικὰ μέσα σὲ ἐξάπλευρο ἐξώστη στὴν κορυφὴ τοῦ στύλου τοῦ. Ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ἐξώστη κρέμεται τὸ ἓνα πόδι τοῦ Ἀσκητῆ. Εἶναι γυμνὸ καὶ ἀτροφικὸ ἀλλὰ ὄχι σκουληκιασμένο, λεπτομέρεια ποὺ ὀφείλεται στὴν ἱστορίῃ θάύματος τοῦ ἁγίου¹ καὶ ποὺ βλέπουμε σὲ ἄλλες παραστάσεις². Φορεῖ μοναχικὸ ἐνδυμα, ἔχει στὸ δεξιὸ χέρι σταυρὸ καὶ δέεται μὲ τὸ ἄριστερό. Δίπλα στὸν ἅγιο ἡ ἐπιγραφή: [Ο ΑΓ(ΙΟC)] CΥΜΕΩΝ [Ο CΤΥΛΙΤΗΣ καὶ πρὶς κάτω, σὲ μικρογράμματῃ γραφῇ, ἑκτενὲς χωρίο δυσανάγνωστο σήμερα ποὺ περιγράφει τὸ θαῦμα τοῦ ἁγίου.

Τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν

Ἡ χρονολογία 1552, ποὺ ἀναφέρεται στὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφή τοῦ μνημείου, δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ περιττὰς συζητήσεις καὶ παρερμηνείας σχετικὰ μὲ τὸ ἔτος κατασκευῆς τῶν τοιχογραφιῶν. Ἡ τεχνοτροπικὴ ἐξέτασις τοὺς μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ἀποδώσουμε τὸ διάκοσμο τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη στὸν ἴδιο ζωγράφου, τουλάχιστο γιὰ τὰ πρόσωπα, ἐνῶ μέρος τῆς ἐπεξεργασίας τῶν σωμάτων καὶ τῆς ἐνδυμασίας μπορεῖ, μὲ κάποια ἐπιφύλαξι, νὰ ἀποδοθεῖ σὲ κάποιο μαθητευόμενόν του.

Ἐξετάζοντας τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Ὀνούφριος ἀπὸ τὸ Βεράτι, εἶχα ἀσπαστεῖ τὴν ἄποψιν τοῦ Σ. Πελεκανίδου, ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς πρέπει νὰ καταταγεῖ στοὺς ζωγράφους ἐκείνους, ποὺ ἐνῶ ἐργάζονται μὲ τὴν τεχνοτροπία τῆς «κρητικῆς» Σχολῆς ἔχουν στὸ ἔργο τοὺς ἀρκετὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ «μακεδονικὴ» τεχνοτροπία³. Στὴν ἴδια κατηγορία ὁ ἀείμνηστος καθηγητὴς εἶχε ἐντάξει καὶ τὸ ζωγράφου τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη, τὸν Εὐστάθιο Ἰακώβου. Γεγονὸς εἶναι βέβαια, ὅπως ἔχουμε ἤδη τονίσει⁴, πὼς στὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου ὑπερέχουν τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς «κρητικῆς» τεχνοτροπίας, ὑπάρχουν ὅμως σ' αὐτὸ οἱ χτυπητὰς ἐπιβιώσεις τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς, ὅπως οἱ πολλὰ κινημένες συνθέσεις, τὰ σύνθετα καὶ πολύμορφα κτήρια ποὺ πλαισιώνουν τὶς παραστάσεις καὶ οἱ χρωματισμοὶ τῶν ἐνδυμάτων.

προφήτη ὡς Ναθαναὴλ, ὅμως μὲ τὸ ὄνομα αὐτὸ ἀναφέρεται μόνο ἀπόστολος καὶ ὄχι προφήτης.

1. Συμεὼν Μάγιστρον, PG 114, στ. 357 καὶ 360.

2. Σκουληκιασμένο εἰκονίζεται στοὺς Ἀγ. Ἀναργούρους Καστοριάς (Πελεκανίδου, Καστοριά, δ.π., πίν. 11α) καὶ στὴ μονὴ Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου, δ.π., σ. 166).

3. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 99. Τὴν ἐξέτασιν τοῦ ρεύματος αὐτοῦ τῆς τέχνης βλ. στίς σ. 99-104.

4. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, δ.π., σ. 101.

Ὁ Εὐστάθιος ἔχει ἐργαστεῖ μετὰ τὴν τεχνικὴ τῆς νοτογραφίας γι' αὐτὸ καὶ οἱ τοιχογραφίες παρὰ τὴν ταλαιπωρίαν ποὺ ὑπέστησαν ἀπὸ τὶς καιρικὲς συνθήκες, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνθρώπινη μανία, διατηροῦνται σὲ καλὴ σχετικὰ κατάσταση.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ποὺ ἐφαρμόζει ὁ ζωγράφος στὴ διακόσμηση τοῦ μνημείου εἶναι αὐτὸ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16ου αἰ., τὸ ὁποῖο, ὅπως εἶναι γνωστὸ, βασίζεται στὸ πρόγραμμα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Χρησιμοποιοῦνται συνθέσεις ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ κύκλο, ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο, σκηνὲς θαυμάτων, ὅσοι καὶ μάρτυρες. Οἱ παραστάσεις τοῦ κάθε κύκλου βρίσκονται βέβαια στὴν ἴδια ζώνη τῶν τοίχων, ὅμως ἡ σειρὰ τους δὲν εἶναι ἡ σωστή, τὰ ἐπεισόδια δηλ. δὲν τοποθετοῦνται πάντοτε σύμφωνα μετὰ τὴν ἱστορικὴ τους ἀλληλουχία. Στὴν πρώτη ἀπὸ πάνω ζώνη τοῦ βόρειου καὶ δυτικοῦ τοίχου εἰκονίζονται προτομὲς προφητῶν καὶ δικαίων, στὴν ἀμέσως ἐπόμενη σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, στὴν τρίτη σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα καὶ στὴν τέταρτη ὁλόσωμοι ἅγιοι. Ἀπὸ τὸ νότιο τοίχο, ἐπειδὴ εἶναι χαμηλότερος, λείπει ἡ ζώνη τῶν προφητῶν.

Ὁ διάκοσμος τοῦ μνημείου ὑποβάλλει τὴν εἰκόνα ἐνὸς τέλει ὁργανωμένου συνόλου ποὺ σκοπὸ ἔχει νὰ διδάξει καὶ νὰ παραδειγματίσει. Ἔργο σύνθετο μὲ πολυμέρεια εἰκονογραφικῶν θεμάτων θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ βασιστεῖ στὴν πρόχειρη ὀργάνωση. Ἔτσι στὸν τομέα αὐτὸν ὁ ζωγράφος φαίνεται μᾶλλον ἄξιος. Οἱ διαφορετικοὶ ἄξονες ποὺ χρησιμοποιεῖ στὴν ἴδια παράσταση, οἱ πλούσιες καὶ ἐκδηλωτικὲς μερικὲς φορὲς χειρονομίες, οἱ ἱσοζυγισμένες ὁμάδες προσώπων, ἡ σχετικὴ χρωματικὴ ποικιλία, οἱ ἔντονος κινήσεις εἶναι στοιχεῖα ποὺ καθορίζουν τὸ βαθμὸ τῆς ἐπιτυχίας τοῦ ζωγράφου.

Ἡ ἀπόδοση τῶν σωμάτων τῶν μορφῶν δὲ γίνεται πάντοτε κατὰ τρόπο σωστὸ καὶ μὲ κανονικὲς ἀναλογίες, ἡ δὲ συνίζηση στὰ πρόσωπα εἶναι μερικὲς φορὲς μᾶλλον ἀποτυχημένη. Τοῦτο μπορεῖ νὰ τὸ παρατηρήσει κανεὶς στοὺς ἱεράρχες τοῦ ἡμικυλίνδρου τῆς κόγχης, ὅπου τὰ πρόσωπα τῶν δύο ἀρχιερέων Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου καὶ Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας (Πίν. 3) ἀποδίδονται ἐλαφρὰ παραμορφωμένα, στὰ δὲ σώματα τῶν εἰκονιζομένων στὸ κέντρο ἱεραρχῶν ἀπουσιάζει ἡ ἔστω καὶ ὑποτυπώδης συνίζηση. Ἡ στροφή τῶν ἱεραρχῶν ποὺ εἰκονίζονται στὸν ἀνατολικὸ καὶ τμήματα τοῦ βορείου καὶ νοτίου τοίχου, πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας, συντελεῖ στὴν ἀνάδειξη τῆς σύνθεσης τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, ποὺ προβάλλονται πάνω στὸ βαθυκύανο κάμπο πανύψηλοι καὶ μετὰ εὐρεία σωματικότητα. Ἀδυναμίες παρατηροῦνται στὴν εἰκόνη τῶν καθισμένων μορφῶν (π.χ. ὁ Χριστὸς στὴν παράσταση μετὰ τὴ Σαμαρεῖτιδα, οἱ καθισμένοι βασιλεῖς στὴ σύνθεση τῶν πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ, ὁ Χριστὸς στὴ Βαῖοφόρο, ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος στὴν παράσταση τῆς Μετάστασης), ὅπου τὰ πόδια δίνονται πολὺ μικρότερα σὲ σχέση μετὰ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο εἶναι πλούσιο καὶ πολλὰς φορὲς υποβιβάζει τὸ ρόλο τῶν προσώπων. Ἐτσι θὰ ἔλεγε κανεὶς, πὼς τὰ δρώμενα ἀναπτύσσονται καὶ ἐξελίσσονται μέσα σ' ἓνα ἄτεχνα σκηνογραφημένο χῶρο, σ' ἓνα περιβάλλον ποὺ ξεπερνᾷ τὸ ἀναγκαῖο γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς ἰδίας τῆς σκηνῆς. Οἱ μορφὲς τοποθετοῦνται συνήθως μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ σκηνικὸ καταλαμβάνοντας θέσεις καὶ χειρονομώντας κατὰ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ υποβάλλουν τὴν ἔννοια τοῦ βάθους.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ τοπίου δὲ διαφέρει ἀπὸ τῶν ἄλλων σύγχρονων ἀγιογράφων, ποὺ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἀκολουθοῦν τὴν ἀπόδοση τῆς παλαιολόγιας ἐποχῆς. Ὅμως ἡ σχηματοποίηση εἶναι ὑπερβολικὴ, ὥστε παίρνει τὸ χαρακτῆρα ἐνὸς γραμμικοῦ συνόλου, ὅπου διαχωρίζονται ἔντονα μερικὲς ἐπιφάνειες καὶ ἐπίπεδα γιὰ νὰ δεχτοῦν τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ὅπως π.χ. στὴ Βαῖοφόρο (Πίν. 10), στὴν παράσταση τῆς Σαμαρεΐτιδας (Πίν. 15β) καὶ στὴ Μεταμόρφωση (Πίν. 8β). Τὸ φυσικὸ βάθος τῶν παραστάσεων αὐτῶν διαρθρώνεται σὲ δύο καὶ τρία ἐπίπεδα ποὺ παραθέτονται τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο. Στὰ ἐπίπεδα αὐτὰ ἀναπτύσσονται τὰ ἐπιμέρους ἐπεισόδια τῶν σκηνῶν. Ἀξία προσοχῆς εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐδάφους στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς Βαῖοφόρου, τὸ ὁποῖο δίνεται σὲ χρῶμα πράσινο. Μικρὰ σχηματοποιημένα δέντρα, τοποθετημένα παρατακτικά, θυμίζουν κακὸ σκηνικὸ θεατρικοῦ ἔργου. Ἀμέσως μετὰ τὸ ἐδαφος, ὅπου ὁ Χριστός, εἶναι καστανὸ ἀνοιχτὸ καὶ τέλος ὁ οὐρανὸς ἀποδίνεται μὲ βαθυκύανο χρῶμα. Τὸ ὅρος ἀριστερὰ ζωγραφίζεται μὲ λοξότμητες καστανὲς ἀνοιχτὲς ἐπιφάνειες, ἡ σύνδεσὶς τοῦ ὅμως μὲ τὴν ὅλη σύνθεση φαίνεται μᾶλλον χαλαρὴ καὶ δίνεται ἡ ἐντύπωση πὼς περιβάλλει ἀπλῶς τὴν παράσταση καὶ ὀρίζει τὸ χῶρο. Ὅμοια ἀποδίνεται τὸ τοπίο καὶ στὶς ἄλλες συνθέσεις, ὅπως π.χ. στὴν εἰς Ἀδου Κάθοδο καὶ στὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων (Πίν. 14α, β). Ἡ ἔλλειψη φυσιοκρατισμοῦ στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ ἡ περιορισμένη εἰκόνιση λεπτομερειῶν δίνει σχηματικότητα καὶ ξηρότητα στὶς συνθέσεις.

Καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο ὑπάγεται στοὺς ἰδίους κανόνες ἀπόδοσης. Τὰ κτήρια τοποθετοῦνται σχεδὸν πάντοτε σ' ὅλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης. Παρὰ τὸ χρωματικὸ διαχωρισμὸ τους εἶναι στὶς περισσότερες συνθέσεις τοῦ μνημείου μᾶλλον βαριά, ποὺ ἀντὶ νὰ ἐξάρουν τὰ πρόσωπα τείνουν νὰ τὰ συνθλίψουν μὲ τὸν ὄγκο τους (π.χ. στὸν Εὐαγγελισμό καὶ στὴν Ψηλάφηση τοῦ Θεοῦ (Πίν. 5 καὶ 18). Σὲ ἄλλες παραστάσεις, ὅπως π.χ. στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (Πίν. 16), τὰ ἀρχιτεκτονήματα ἀποδίνονται πιὸ λιτὰ: πίσω ἀπὸ τίς μορφὲς στὶς ἄκρες τῆς σύνθεσης ζωγραφίστηκαν προοπτικὰ δύο μικρὰ παραλληλόγραμμα κτήρια ποὺ μοιάζουν μὲ βασιλικὲς ποὺ στοὺς ἐξωτερικοὺς τοίχους τους ἔχουν δίλοβα παράθυρα. Ἀλλοῦ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ διαφόρων τύπων κτήρια, ὅπως στὴν παράσταση τῆς

Ἐν Ἀνάστασιν τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου (Πίν. 25α), ὅπου εἰκονίζονται ἕνα τρίκλιτο παραλληλόγραμμο κτήριον, ἕνα κυκλικόν, ποῦ καλύπτεται μὲ κιβώριον καὶ ἕνα ἄλλο δεξιὰ ποῦ ἀπολήγει σὲ πύργον. Μεταξὺ τούτων τὰ κτήρια αὐτὰ εἶναι ἀσύνδετα. Ἀπουσιάζουν καὶ τὰ ὑφάσματα, ποῦ βλέπουμε στὴν παράστασιν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, καὶ ποῦ συνήθως ἰσορροποῦν τὶς συνθέσεις συνδέοντας τὰ κτίσματα μεταξύ τους. Συμπερασματικὰ θὰ μπορούσε νὰ πει κανεὶς πῶς ἡ ποικιλία τῶν κτηρίων ποῦ χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος δὲν εἶναι μὲν πλούσια γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, σὲ μερικὰς ὁμως παραστάσεις κάνει κακὴ χρῆσιν τους. Ἡ πρόθεσίς του νὰ τὰ ἀποδώσει προοπτικὰ εἶναι ἄρκετὰ φανερά. Τοῦτο φαίνεται στοὺς λοξοὺς τοίχους καὶ τὶς πλάγιες ὄψεις ποῦ δειχνεῖ. Ὅμως ἡ προσπάθειά του δὲν εἶναι πάντοτε καρποφόρα, γιὰτὶ σὲ μερικὰς συνθέσεις δίνει τὴν ἐντύπωσιν πῶς βλέπει τὸ ἴδιον κτήριο ἀπὸ διαφορετικὰς ὀπτικὰς γωνίας (π.χ. στὸν Εὐαγγελισμό, στὴν Ψηλάφωσιν τοῦ Θωμᾶ, στὸ Μυστικὸ Δεῖπνον κ.ἄ.).

Τὰ χρώματα ποῦ χρησιμοποιεῖ στὶς ἐνδυμασίας ὁ ζωγράφος εἶναι σχετικὰ πλούσια καὶ προσπαθεῖ πάντα νὰ τὰ συνδυάζει ἔτσι ποῦ νὰ τονίζονται οἱ μορφὲς καθὼς προβάλλονται πάνω στὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἢ φυσικὸ τοπίον. Ἡ ἐκλογὴ τους καὶ ὁ τρόπος ποῦ τὰ δουλεύει δὲ δηλώνει ἐκλεπτισμένον καὶ εὐαίσθητον καλλιτέχνην. Θὰ ἔλεγε δὲ κανεὶς πῶς τὸ μόνον ποῦ φροντίζει εἶναι νὰ μὴ χρησιμοποιεῖ τὸ ἴδιον χρῶμα σὲ μορφὰς γειτονικὰς τῆς ἰδίας σύνθεσης. Τὰ σπουδαιότερα χρώματα γιὰ τὶς ἐνδυμασίας εἶναι τὸ κόκκινον κρασιοῦ, τὸ βαθὺ ἐρυθρόν, τὸ κεραμιδί, τὸ ἐρυθρὸ φωτιᾶς, τὸ ρόδινον ἀνοιχτό, τὸ τεφρὸ ἀνοιχτό καὶ βαθύ, τὸ βαθύ βυσσινί, τὸ πράσινον ἀνοιχτό, τὸ φαιοπράσινον, τὸ μενεξελί, τὸ βαθυκύανον καὶ φαιοκύανον, τὸ πράσινον λαχανί, τὸ λαδοπράσινον. Τὰ δουλεύει εἴτε αὐτούσια, εἴτε σπάνια, σὲ προσμίξεις. Ἐτσι λείπουν ἀπὸ τὶς τοιχογραφίας τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη οἱ ἁρμονικὰς παραθέσεις καὶ οἱ σκόπαις ἀντιθέσεις χρωμάτων, στοιχεῖον ποῦ δίνει ξεχωριστὴν χάριν στὶς τοιχογραφίας τῶν σύγχρονων τοῦ ζωγράφου Θεοφάνη καὶ Φράγκου Κατελάνου.

Ἡ ἐνδυμασία ἀποδίνεται μὲ δύο τρόπους. Διαφορετικὰ ἐπεξεργάζεται ὁ ζωγράφος τὴν πτυχολογίαν τῶν ἐνδυμάτων τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ ἄλλως τὴν πτυχολογίαν τῶν ἐνδυμάτων τῶν μεμονωμένων μορφῶν καὶ τῶν συνθέσεων τοῦ κυρίως ναοῦ. Μὲ κάθετες καὶ πλατιεὶς πτυχώσεις ἀποδίδονται τὰ στιχάρια τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Τὴν ἴδιαν ἐπεξεργασίαν παρατηροῦμε στὸ στιχάριον τοῦ Ἀγ. Στεφάνου (Πίν. 3, 4α) καὶ στὸ χιτῶνα τοῦ Ἀγ. Ἰσαύρου. Στὰ φαιλόνια τὸ πλέγμα τῶν σταυρῶν ἐξαφανίζει τὸ σῶμα καὶ παραιομορφώνει τὶς μορφὰς παρουσιάζοντάς τις ἄκαμπτες καὶ στυλιζαρισμένες. Στὴν ἱερατικὴν καὶ ἄκαμπτην πτυχολογίαν ἀντιπαρτίθεται ἡ πλούσια, πολύπτυχη καὶ ὑπερβολικὰ κινημένη τῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων. Ἐδῶ ἡ ἐνδυμασία ὄχι μόνον περιβάλλει τὰ σώματα, ἀλλὰ ἀκολουθεῖ τὶς

κινήσεις τους. Διαγράφει τὰ μέλη ἢ πτύχωση, εἶναι ὁμως ὑπερβολικὰ παραγμένη καὶ κατακερματίζει τὰ ροῦχα σὲ μικρὲς ἐπιφάνειες. Ἔτσι ἡ ὕψις τῆς ἐνδυμασίας εἶναι σκληρὴ (π.χ. στὸ ἱμάτιο τοῦ ἀρχαγγέλου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τὸ ἱμάτιο τοῦ Πέτρου στὴ Βαϊοφόρο, τὸ ἱμάτιο καὶ ὁ χιτῶνας τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο κ.ά.) καὶ διακλαδίζεται ἡ ἐπιφάνειά της σὲ γραμμὲς γωνιώδεις, καμπύλες καὶ τεθλασμένες καθὼς καὶ ἄλλα σχήματα. Δὲ λείπουν καὶ οἱ διχαλωτὲς πτυχώσεις. Παρὰ τὴ διαγραφὴ γεωμετρικῶν σχημάτων ἀποδίδεται ἡ κίνηση ἢ ἡ στάση τῶν μελῶν τοῦ σώματος.

Ἡ ἐπεξεργασία τῶν προσώπων, ἰδίως τῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων, εἶναι μᾶλλον ἐπιτυχημένη. Ἡ σάρκα εἶναι ἀρκετὰ δουλεμένη. Ὁ προπλασμός στὰ γυνὰ μέρη εἶναι καστανός, ἐνῶ τὰ σαρκώματα δίνονται μὲ φωτεινότερο καὶ θερμότερο χρῶμα ροδοκάστανο ποὺ σκεπάζει ἀπαλὰ τὸν προπλασμό. Πάνω στὰ σαρκώματα τοποθετοῦνται, ἰδίως στὰ προεξέχοντα μέρη, κάπως πιὸ φωτεινές, σχεδὸν λευκὲς γραμμὲς παράλληλες. Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὶς σκιερὲς στὶς φωτεινὲς ἐπιφάνειες στὰ νεανικὰ πρόσωπα εἶναι μᾶλλον μαλακὴ, ἐνῶ στὶς μεσήλικες καὶ γεροντικὲς μορφὲς εἶναι πιὸ ἀπότομη. Ἔτσι τὰ πρόσωπα αὐτὰ διακρίνονται ἀπὸ παλμὸ καὶ ἐκφραστικότητά, ἡ παρουσία δὲ σχηματοποιημένων, ἰδίως καρδιόσχημων, φώτων δίνει ξηρότητα στὸ σύνολο (Κοίμηση Θεοτόκου, Πίν. 16, 17). Ἀντίθετα οἱ σχηματοποιημένες σὲ πολλὰ γεροντικὰ πρόσωπα ρυτίδες καθιστοῦν τὸ σύνολο τοῦ προσώπου ἀρκετὰ γραμμικὸ.

Ἡ κόμη εἶναι πλούσια καὶ πυκνὴ. Συνήθως εἶναι καστανή, σὲ πολλὰς δὲ περιπτώσεις (π.χ. τὰ μαλλιά τοῦ Χριστοῦ τοῦ Θρήνου, τοῦ Χριστοῦ καὶ μερικῶν μαθητῶν στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, τοῦ Χριστοῦ στὸ Γάμο τῆς Κανᾶ κ.ά.) οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες εἶναι πρασινωπὲς ἢ σχεδὸν πράσινες¹. Ἔτσι πετυχαίνεται κάποια ἰσορροπία τῶν θερμῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων. Ἡ ἀπόδοση τῶν τριχῶν ξεφεύγει ἀπὸ τὴ γενικότητα καὶ τὶς περισσότερες φορὲς εἶναι λεπτομερειακὴ καὶ γίνεται μὲ χρησιμοποίηση λεπτῶν γραμμῶν.

Τὰ μάτια εἶναι κανονικὰ σὲ μέγεθος, ἀμυγδαλωτὰ μᾶλλον παρὰ στρογγυλὰ καὶ σχεδιάζονται μὲ λεπτὴ καστανὴ γραμμή. Μιὰ ἄλλη καστανὴ γραμμὴ πιὸ κάτω ἀπὸ τὸ κάτω βλέφαρο σχηματίζει ἄλλοτε ἐλαφρὰ καμπύλη δίνοντας κάπως σακουλισμένο τὸ βλέφαρο καὶ ἄλλοτε εἶναι τριγωνικὴ καὶ σχηματοποιημένη (π.χ. ἀπόστολοι στὴ Βαϊοφόρο, Σαμαρείτιδα). Πάντοτε στὸ πάνω βλέφαρο ἀμέσως μετὰ τὶς βλεφαρίδες τοποθετεῖται λεπτὴ ροδόλευκὴ γραμμὴ ποὺ τὶς περιγράφει. Ἡ σκιά ποὺ περιβάλλει τὰ μάτια δὲν εἶ-

1. Ἀνάλογα ἐπεξεργάζεται ὁ ζωγρ. Εὐφρόσυνος τὴν κόμη μερικῶν ἀποστόλων σὲ εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ Ἀγ. Ὅρους ποὺ χρονολογοῦνται στὰ 1542 (βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, «Κρητ. Χρον.» 10(1956)282.

ναι πολύ έντονη καστανή. Τά φρύδια είναι λεπτά καί καμπύλα. Λεπτή καστανή γραμμή περιγράφει τήν καλοσχεδιασμένη μύτη, ένώ τά χείλη είναι έρυθρά σέ δυό αποχρώσεις: τò πάνω έρυθρό καί τò κάτω έρυθροκάστανο.

Τά αυτιά είναι κανονικά καί καλοσχεδιασμένα. Τά πτερύγιά τους τονίζονται μέ λεπτή φωτεινή γραμμή, ένώ τò υπόλοιπο τμήμα είναι σέ χρώμα βαθύ καστανό. Οί μύτες είναι λεπτές στη ράχη καί ένώνονται κανονικά μέ τò μέτωπο. Τά άκρα τών χειρών είναι μάλλον καλά έπεξεργασμένα. Σέ πολλές όμως περιπτώσεις υπάρχουν άτέλειες στο σχέδιο (π.χ. τὰ χέρια ένός αποστόλου στην ίαση του τυφλού, (Πίν. 28) καί σκόπιμη άκρομεγαλία.

Ο τρόπος έπεξεργασίας τών προσώπων καί τών πτυχώσεων, όπως τόν είδαμε παραπάνω, είναι χαρακτηριστικός τής «κρητικής» ζωγραφικής τών μέσων του 16ου αιώνα¹. Η τεχνοτροπία τής σχολής αυτής διακρίνεται από ρυθμό, λιτότητα καί ίσορροπία, πού συνυπάρχουν μέ κάποια μονοτονία άλλα καί αυστηρή χάρη. Η τεχνική της εξάλλου είναι πολύ λεπτόλογη, άκριβής στο σχέδιο, μέ άγάπη στη λεπτομέρεια. Τά περισσότερα από τὰ στοιχεία αυτά χαρακτηρίζουν τò ζωγάφο του μνημείου μας. Όμως, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, ό Ευστάθιος χρησιμοποιεί καί μερικά στοιχεία από τήν παλιότερη «μακεδονική» παράδοση, πράγμα πού δίνει στο έργο του ξεχωριστή χάρη. Πρωτονοτάριος Άρτας, όπως αναφέρουν οί έπιγραφές τής Μολυβδοσκεπάστης καί του Καστοριανού μνημείου, θά περίμενε κανείς τò έργο του νά βρισκόταν πλησιέστερα στη δουλειά τών όμοτέχνων του τής «σχολής» τών Θιβών, του Φράγκου Κατελάνου, τών Κονταρήδων Γεωργίου καί Φράγκου καί τών ανώνυμων ζωγράφων τής Μ. Μυρτιάς (1539), τής Μ. Φιλανθρωπηνών (1542) καί τής Μ. Ντίλιου (1543). Τουτό όμως δέ συμβαίνει. Παρόλο πού ζει καί εργάζεται σύγχρονα μέ τούς άνωτέρω ζωγράφους τὰ κοινά στοιχεία τους περιορίζονται μόνο σ' εκείνα πού προέρχονται από τήν «κρητική» καί «μακεδονική» παράδοση. Συγκρίνοντας τς τοιχογραφίες του μνημείου μας μέ αντίστοιχες τοιχογραφίες πού υπογράφει ό Φράγκος Κατελάνος (παρεκκλήσι Άγ. Νικολάου Λάβρας) ή πού αποδίδονται σ' αυτόν (Μ. Βαρλαάμ, Μ. Όσίου Νικάνορα Ζάβορδας, Ρασιώτισσα) νομίζω πώς εύκολα διακρίνει κανείς τς διαφορές ανάμεσα στο έμπνευσμένο καί ξεχωριστό γιά τήν έποχή του έργο του Θιβαίου καλλιτέχνη καί τò έργο του Ευσταθίου Ίακώβου. Ο τρόπος πού δουλεύει ό πρώτος είναι έντελώς διαφορετικός από του δευτέρου. Ο Φράγκος Κατελάνος, καθιερωμένος καί φημισμένος στην έποχή του άγιογράφος, χρησιμοποιεί χρωματική κλίμακα άρκετά πλούσια, τὰ χρώματά του είναι πυκνόρρευστα καί στιλπνά μέ χα-

1. Α. Ξυγγόπουλου, Βημόθυρον κρητικής τέχνης εις τήν Θεσσαλονίκην, «Μακεδονικά» 3(1953-55) 7-8.

ρακτήρα πολλές φορές καθαρά ιταλικό¹. 'Από την άλλη μεριά τὰ χρώματα τοῦ Εὐσταθίου εἶναι λιγότερα, οἱ τονικές διαβαθμίσεις τους εἶναι φωχότερες καὶ οἱ συνδυασμοὶ ποὺ κάνει δὲν εἶναι τόσο πετυχημένοι. Οἱ συνθέσεις τοῦ Κατελάνου εἶναι πολυπρόσωπες καὶ κινημένες, ἐνῶ τοῦ Εὐσταθίου ἄλλες λιγοπρόσωπες καὶ ἄλλες πολυπρόσωπες, ποὺ χαρακτηρίζονται ὅμως ἀπὸ συγκρατημένες κινήσεις. Διαφορὲς ὑπάρχουν καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ καὶ ἀρχιτεκτονικοῦ τοπίου. Ὁ Κατελάνος περιβάλλει κατὰ κανόνα τὶς συνθέσεις του μὲ πλῆθος ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα προκαλώντας τὴν ἐντύπωση ἐνὸς πυκνοῦ καὶ ταραγμένου περιβάλλοντος. Ἀντίθετα ὁ Εὐστάθιος ἄλλες συνθέσεις τὶς πλαισιώνει μὲ ἀπλὰ καὶ ἄλλες μὲ βαριὰ καὶ ὀγκώδη κτήρια. Τὸ φυσικὸ τοπίο τοῦ Κατελάνου χαρακτηρίζεται ἀπὸ ρεαλισμὸ καὶ ζωντάνια, ἐνῶ τοῦ Εὐσταθίου ἀπὸ σχηματοποίηση, ψυχρότητα καὶ ἀπουσία πλαστικότητας. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ παρουσιάζει συγγένεια μὲ τὰ τοπία τοῦ Ζώρξη, τοῦ ζωγράφου τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ 'Αγ. Ὁρους (1547)². Τὸ γεγονός αὐτὸ καθὼς καὶ ἄλλα κοινὰ μὲ κρητικὸς τεχνίτες στοιχεῖα, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων, μᾶς ὁδηγεῖ στὴ σκέψη μήπως ὁ ζωγράφος μας σὲ κάποια περίοδο τῆς ζωῆς του, ἴσως ἀνάμεσα στὸ 1537 (τοιχογραφίες του στὴ Μολυβδοσκεπάστη) καὶ τὸ 1552, ἐπισκέφθηκε τὸ 'Αγ. Ὄρος. Τοῦτο δὲν εἶναι ἀπίθανο ὕστερα μάλιστα ἀπὸ τὴ διαπίστωση, ὅτι στὴν ἀπόδοσή τῆς κόμης πολλῶν ἀνδρικῶν καὶ γυναικείων μορφῶν χρησιμοποιοεῖ πράσινα φῶτα, στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει σὲ εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου, ποὺ ζωγράφισε ὁ ἱερέας Εὐφρόσυνος τὸ 1542. Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὸ στοιχεῖο αὐτό, τὸ ὁποῖο δὲ γνωρίζω νὰ ὑπάρχει σὲ ἄλλα σύγχρονα ἔργα, ὁ Εὐστάθιος δὲν πῆρε τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὶς χυμώδεις, καλοστημένες καὶ ψιλοδουλεμένες μορφές τοῦ ἱερωμένου ζωγράφου³.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ συγγένεια ποὺ παρατηρεῖται στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου τοῦ Εὐσταθίου καὶ τοῦ Ζώρξη ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ὁμοιότητες στὴ δουλειὰ τῶν δύο καλλιτεχνῶν, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων καὶ τῶν πτυχώσεων. Ἵδια ἀντίληψη ἐπικρατεῖ στὴν ἀπόδοση μερικῶν προσώπων (σχέδιο καὶ πλάσιμο) τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου τοῦ 'Αγ. Ἰωάννη (Πίν. 16, 17) καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου⁴. Τὰ ἐντονα ρυτιδωμένα πρόσωπα τοῦ καστοριανοῦ μνημείου, μὲ τὶς ρυτίδες ποὺ αὐλακώνουν τὸ πρόσωπο καὶ δίνουν μᾶλλον γραμμικότητα στὸ σύνολο, τὰ βρίσκουμε στὴ Μ. Διονυσίου⁵,

1. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, δ.π., σ. 123.

2. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 194.1-206.2.

3. Γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τοῦ Εὐφρόσυνου βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, δ.π., 282-283.

4. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 197.2.

5. G. Millet, Athos, δ.π., πίν. 196.2-3.

ἐνθ' ἀπουσιάζουν σχεδὸν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη¹. Ὁ τελευταῖος ἀποδίδει¹ τὶς ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ τῶν παρειῶν τῶν ἡλικιωμένων προσώπων κατὰ τρόπο λιγότερο σχηματικὸ καὶ διακοσμητικὸ προσέχοντας ἢ μετάβαση ἀπὸ τῆ μιᾶ στήν ἄλλη ἐπιφάνεια νὰ γίνεται μὲ τρόπο ὁμαλὸ. Ὁ Ζώρξης ἀκολουθεῖ τὸ Θεοφάνη, ὅμως οἱ χρωματικοὶ του τόνοι εἶναι μᾶλλον πιὸ φωτεινοί, τὸ δὲ πλάσιμο τῶν φυσιογνωμιῶν καὶ ἡ πτύχωση τῶν ἐνδυσμάτων πιὸ τυπικὴ καὶ σχηματικὴ. Μεγαλύτερη τυπικότητα καὶ σχηματικότητα διακρίνει τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου.

Ἡ πιθανὴ ἐπίσκεψη τοῦ ζωγράφου μας στὸ "Αγ. Ὅρος ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας του. Δέχτηκε τὶς ἐπιδράσεις τὶς «κρητικῆς» σχολῆς ἀλλὰ δὲν εἶχε τὴ δύναμη νὰ τὶς ἀφομοιώσει πέρα γιὰ πέρα δημιουργικά. Τῇ διαφορᾷ ποὺ ἐπῆλθε στὸ ἔργο του μετὰ τὴ μετάβασί του στὸν "Αθω εὐκόλα τὴ διαπιστώνει κανεὶς συγκρίνοντας τὰ πρόσωπα μερικῶν μορφῶν τῆς Παναγίας τῆς Μολυβδοσκεπάστης (Πίν. 32α, β) ποὺ ζωγράφησε, ὅπως ἀναφέραμε, τὸ 1537, μὲ πρόσωπα τοῦ μνημείου ποὺ μελετοῦμε (Πίν. 3, 5, 23). Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων τῆς Μολυβδοσκεπάστης δὲν εἶναι λεπτόλογο, οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες εἶναι εὐρύτερες καὶ ἡ γραμμικότητα στὰ γεροντικὰ πρόσωπα εἶναι μεγαλύτερη. Ἐπίσης στήν ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ ὑπάρχει ἀρκετὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τῶν δύο μνημείων. Στὴ Μολυβδοσκεπάστη ὁ ζωγράφος ἀποδίδει τὴν κόμη καὶ τὰ γένια συνοπτικά μὲ ὁμάδες τριχῶν. Ἀλλὰ καὶ στήν πτύχωση ὑπάρχει μεγάλῃ πρόοδος ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ἔργο του. Τὸ ἱμάτιο τοῦ προφήτη Ἀββακοὺμ στὴ Μολυβδοσκεπάστη (Πίν. 32β) εἶναι κατακερματισμένο σὲ μικρὲς ἐπιφάνειες ἀπὸ πτυχῆς περιττῆς καὶ ἄσκοπες, ἐνθ' οὖν στὸν "Αγ. Ἰωάννη τὸ Θεολόγο ἡ πτύχωση (Πίν. 10), χωρὶς νὰ εἶναι πάντα δικαιολογημένη, εἶναι πλατύτερη καὶ διαγράφει καὶ τονίζει τὰ μέλη τοῦ σώματος.

Μὲ ὅσα εἰπώθηκαν παραπάνω ἔγινε προσπάθεια νὰ καθοριστεῖ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου καὶ ἡσχέση του μὲ τὰ σύγχρονα κυρίως ἔργα. Νομίζω πὼς εὐκόλα μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ πρωτονοτάριος Εὐστάθιος δὲν εἶναι σπουδαῖος καλλιτέχνης. Ὅμως φαίνεται πὼς κατέβαλλε συνεχῆ προσπάθεια γιὰ τὴ βελτίωση τῆς τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας του. Στὸ πρῶτο γνωστὸ χρονολογημένο ἔργο του οἱ μορφῆς εἶναι ἀδύνατες καὶ ἄνυχες καὶ ἐπιβάλλονται μόνο μὲ τὰ ὑπερβολικὰ πτυχωμένα ἐνδύματά τους. Στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ὁ καλλιτέχνης διατηρεῖ περισσότερα τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς. Ἡ ἐπαφὴ του μὲ τοὺς Κρητικούς ζωγράφους ἐπέφερε μεγάλῃ βελ-

1. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, D.O.P. 23/24(1969-70), εἰκ. 23-24.

τίωση στὴν τέχνη του. Πιθανὸν ἀλλὰ ἔργα του, ποὺ μᾶς εἶναι ἄγνωστα ἀκόμη, νὰ ἐπιτρέψουν νὰ παρακολουθήσουμε καλύτερα τὴ δουλειά του. Γιατὶ εἶναι ἀπίθανο ὅλη του ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγή νὰ περιορίζεται μόνο σ' αὐτὰ τὰ δύο γνωστὰ μνημεῖα, ἂν καὶ τὰ καθήκοντά του ὡς πρωτονοταρίου Ἄρτας δὲν θὰ τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ ἀπουσιάζει συχνὰ καὶ γιὰ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα ἀπὸ τὴν ἔδρα του.

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΟΥΝΑΡΗΣ

ZUSAMMENFASSUNG

Georgios Gounaris, Die Wandmalereien in der Kirche von St. Johannes dem Theologen in Mavriotissa in Kastoria.

In dieser Arbeit, die aus vier Kapiteln besteht, werden die Wandmalereien in der Kirche von St. Johannes dem Theologen in Mavriotissa untersucht, die, auf Grund ihrer Inschrift ins Jahr 1552 n. Chr. datiert werden können.

Im 1. Kapitel wird die Inschrift, in der der Name des Besitzers der Kirche erwähnt wird, untersucht; ihr Text wird, so weit dies möglich ist, rekonstruiert. Der Familienname des Stifters ist nicht mehr lesbar. Es handelt sich hier um einen gewissen Theodoros, der den Bau und die Innenausstattung der Kirche finanziert hat. In derselben Inschrift wird auch der Name des Malers erwähnt: er ist der Protonotar Eustathios Jakovou, der, wie festgestellt werden konnte, aus Arta stammte und wenige Jahre zuvor einige Darstellungen an dem Bema der Kirche der «Kimissis tis Theotokou» in Molyvdoskepastos in Epirus (1537) gemalt hat.

Im 2. Kapitel wird die Architektur der Kirche untersucht. Die Kirche ist ein einschiffiges Gebäude in der Form eines rechteckigen Parallelogramms (Dimension $7,90 \times 4,50$ m.); das für den Bau verwendete Material sind unbearbeitete Steine aus der Umgegend. Im Osten ist die Apsis, während die Konchen der Prothesen an der östlichen Wand angebracht sind. Die Kirche ist mit einem Holzdach ausgestattet.

Im 3. Kapitel werden die Wandmalereien des Denkmals untersucht, welche sämtliche Wände einschliesslich der Aussenseite der westlichen Wand bedecken. Es wird ferner die Anordnung der Wandmalereien in der Kirche und die Reihenfolge der Darstellungen erläutert. Die Wandmalereien, bis auf die Darstellungen im untersten Bereich, sind gut erhalten. Im Bezug auf die Darstellung der Ikonen hat man sich an die Tradition gehalten (Theophanis). Am Gewölbe über dem Altar sind «Platytera», «Melismos» und die zum Gottesdienst versammelten Hierarchen abgebildet. In der Prothesen ist die «Akra Tapeinosis» dargestellt. An der Süd-, West- und Nordwand ist das Dodekorton sowie elf Darstellungen von Wundern Christi angebracht, während in untersten Bereich einzelne Heilige abgebildet sind. St. Johannes der Theolo-

ge, dem die Kirche geweiht ist, ist an der Südwand, nahe der Ikonostasis abgebildet, wie es auch in vielen anderen Denkmälern in Kastoria und Veria und auch woanders zu sehen ist. An der Aussenseite der Westwand sind die Propheten und einzelne Heilige abgebildet, die Metastase des Johannes des Theologen und Ephräim der Syros.

In der Folge wird eine ausführliche Beschreibung, sowie eine ikonographische Untersuchung der Wandmalerei unternommen, wobei die diversen Probleme suo loco angesprochen werden, wie z. B. bei der Darstellung von Sissois vor dem Grabe und der Darstellung der Metastase von St. Johannes dem Theologen. Die Darstellungen, die ein besonderes ikonographisches Interesse bieten, werden ausführlicher besprochen; die Prototypen des Malers werden noch untersucht.

Im 4. Kapitel wird die Technik und der Stil der Wandmalereien untersucht. Der Maler Eustathios Jakovou folgt gendü den Regeln der byzantinischen Malerei. Er arbeitet a fresco und gehört zu den Malern, welche dem kreitischen Stil folgen, in seinem Werke kann man aber ikonographische sowie stilistische Züge der makedonischen Tradition beobachten. Die Wiedergabe der Körper und die Verkürzung der Gesichter sind oft eher misslungen. Schwäche sind auch bei der Zeichnung sowie bei der Wiedergabe der sitzenden Gestalten zu bemerken.

Die architektonische Landschaft ist reich, die Kompositionen aber geben den Eindruck einer misslungener Szenerie. Bei der Wiedergabe der Naturlandchaft folgt der Maler der palaiologischen Tradition, wobei er viel schematisiert.

Die Farbenskala der Gewänder ist eher reich, seine Kompositionen aber und die Art in der er sie mischt zeigen keinen feinen und sensiblen Künstleri.

Die Ausarbeitung der Gesichter ist eher gelungen. Die Modellierung ist braun während die Fleischpartien rötlich braun. Der Übergang von den schattigen zu den hellen Flächen ist bei den jungen Gesichtern weich während bei den älteren mehr abrupt. Am Haar werden grüne oder grünliche Lichter benutzt, die bei den Bildern des Dionysios-Klosters zu finden sind, welche der Priester Euphrosynos im Jahre 1542 gemalt hat.

Diese Züge sowie eine stilistische Verwandtschaft zu den Wandmalereien des Hl. Berges führt zu der Vermutung, dass Eustathios Jakovou zwischen 1537 und 1552 den Athos besucht haben müsste. Der Fortschritt, der in seinem Werk während der Phase von Panagia Molyvdoskepastos bis Hl. Johannes der Theologe bemerkt wird ist ziemlich gross. Diese beiden Denkmäler aber lassen den Maler nicht unterzwischen den besten einordnen. Vielleicht wird das durch andere noch unbekannte Werke in der Zukunft ermöglicht.