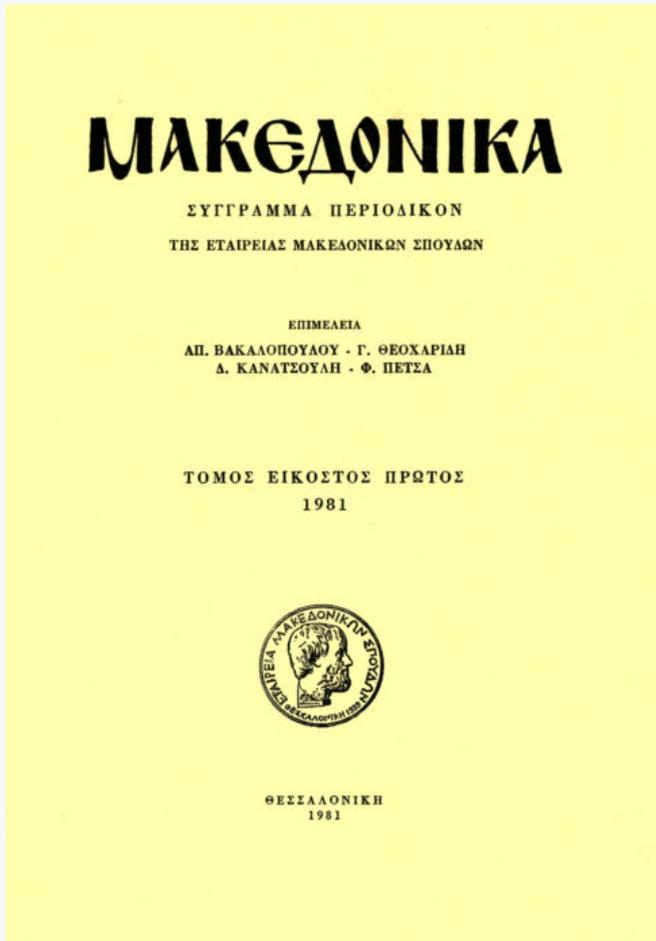


Μακεδονικά

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, που εισχωρεί σάν σφύρα μέσα στη λίμνη της Καστοριάς, δυό χιλιόμετρα έξω από την πόλη, βρίσκεται τὸ μοναστήρι τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας¹. Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη, ποὺ 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

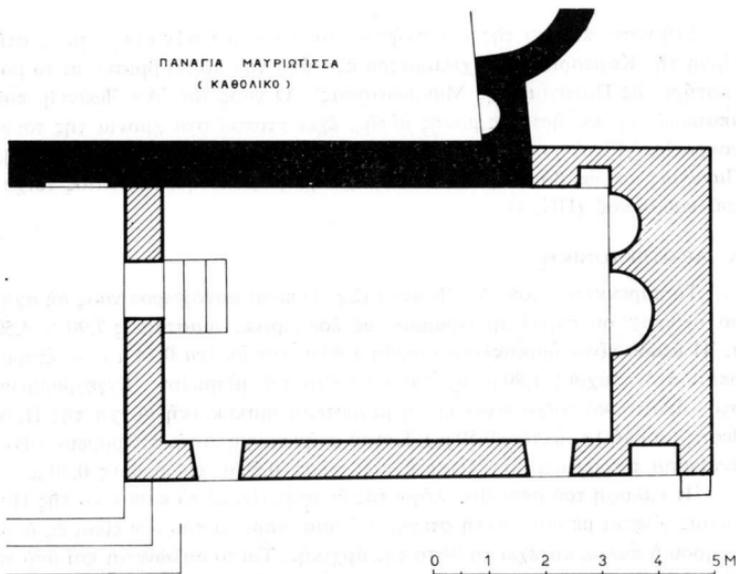
Τὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη (Σχ. 1) εἶναι μονόχωρος ναὸς σὲ σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου μὲ ἐσωτερικὲς διαστάσεις $7,90 \times 4,50$ μ. Ἡ ἀψίδα εἶναι ἡμικυκλικὴ (χορδὴ 1,40 μ. καὶ ἀκτίνα 0,74 μ.) καὶ ἐγγράφεται στὸν πᾶχους 1,80 μ. ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ μνημείου. Ἐγγεγραμμένη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο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

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

Ἀπὸ τοὺς μακρεῖς τοίχους ὁ βόρειος φέρει τρία μικρὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα ποὺ χρησίμευαν γιὰ τὸ φωτισμὸ τοῦ καθολικοῦ τῆς Παναγίας. Ὁ νότιος διατρύπεται 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 ἰδρυση καὶ ὀνομασία τῆς μονῆς βλ. M. Lascaris, Le monastère de Mesoniotissa à Kastoria et la famille serbe de Bagas, «Actes du XII^e Congrès International des Études Byzantines», Ochrid (1961) (résumés des communications) 61. Ἐπίσης βλ. Σ. Πελεκα-νίδη, Χρονολογικὰ προβλήματα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας Καστοριάς, ΑΕ 1978, 147 κ.έ., ὅπου καὶ ἡ καλύτερη βιβλιογραφία.

ρα πλάτ. 0,95 μ. καί ύψ. 1,80 μ., ἡ ὁποία μὲ τρεῖς βαθμίδες ὀδηγεῖ στοῦ ναοῦ τοῦ ὁποίου τὸ δάπεδο εἶναι χαμηλότερα ἀπὸ τὴ στάθμη τοῦ ἐδάφους. Ἐξωτερικὰ πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο, ἀνοίγεται ἀβαθὴς κόγχη στὴν ὁποία εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Στὸν ἴδιο τοῖχο ἐξωτερικὰ ἡ στέγη σχηματίζει ὑποτυπῶδες στέγαστρο γιὰ τὴν προφύλαξη τῶν τοιχογραφιῶν ἀπὸ τὰ νερά τῆς βροχῆς.



Σχ. 1. Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Κάτοψη

Ἡ τοιχοδομία τοῦ μικροῦ αὐτοῦ ναοῦ εἶναι ἀπλή, ἐγκάρρηγῃ μὲ ὀριζόντιες κατὰ διαστήματα ξυλοδεσιές, πράγμα ποῦ συμβαίνει καὶ σ' ἄλλα μνημεῖα τῆς Καστοριάς¹, τῆς Πρέσπας² καὶ γενικὰ τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου.

1. Α. Ὁρλάνδου, Βυζαντινὰ μνημεῖα Καστοριάς, ABME 4(1938) 166 (Ἅγ. Νικόλαος Μαγλειοῦ) καὶ Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἅγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 21 (Ἅγ. Ἀπόστολοι).

2. Σ. Πελεκανίδη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 90 καὶ 94 (Ἅγ. Γεώργιος, Παναγιά Πορφύρα), καὶ ὅπ.σ. 232, ὅπου παρατηρεῖ ὅτι οἱ ξυλοδεσιές ὑπάρχουν καὶ σὲ μνημεῖα ἀρχαιότερα τοῦ 14ου αἰ., συστηματικὰ ὁμῶς χρησιμοποιοῦνται κατὰ τὸ 15ο αἰώνα.

Β'. Η ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Τὸ ναῦδριο σώζει γραπτὴ κτιτορικὴ ἐπιγραφή πὸν βρίσκεται στὴν ἐσωτερικὴ παρειά 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 μεταγραφή πὸν ἔδωσεν ὁ Ν. Μουτσόπουλος³ καὶ ἡ ὁποία ἔχει ὡς
ἔξης, συμπληρωμένη ὅπως ὁ ἴδιος τὴ διάβασα:

5 'Ο πάνσ[ε]πτος οὗτος καὶ θεῖος ναὸς τοῦ ὑπ[ε]ρ[ε]νδόξου ἀποστόλου καὶ
ἐναγγελιστοῦ 'Ιωάννου τοῦ Θεολόγου οἰκοδομήθη ἐκ βάρων
καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώρου τοῦ ...ορικατῆ
σὺν τῇ συμβίῳ αὐτοῦ Μη-λ-ας θυγατρὸς Νικολάου
εἰς ψυχικὴν αὐτῶν σ(ωτηρί)αν: ἀμὴν. καὶ ἐβρωσι βο-
ηθὸν τὸν ἄγιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως: ἔτους ̅ζ̅ξ̅^Ϟ
μηνὶ Ἀγούστῳ: † διὰ χειρῶν ἀναξίων, ἱστορίθη, Εὐσταθίου 'Ιακώβου
καὶ πρωτονοταρίου 'Αρτης: — καὶ δόξα τῷ ἀληθινῷ θ(ε)ῷ.

Στ. 2-5. οἰκοδομήθη ἐκ βάρων καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώ-
ρου τοῦ ...ορικατῆ 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 πὸν δὲν εἶναι σωστό, γιατί δὲν ὑπάρχει ὁ ἀπαιτούμε-
νος χῶρος γιὰ τίς δυὸ αὐτὲς λέξεις καὶ γιατί οἱ λέξεις πὸν 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 ̅ζ̅ξ̅^Ϟ μηνὶ Ἀγούστῳ. 'Η ἱστορήσις τοῦ ναοῦ τέλειωσε τὸ
7060 πὸν ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ἔτος 1552 ἀπὸ τὴ γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Δὲν ἀνα-
φέρεται ἡ ἰνδικτικῶνα πὸν πρέπει νὰ ἦταν ἡ 10η⁴. Μετὰ τὴ λέξις Ἀγούστῳ ἡ
ἐπιγραφή συνεχίζεται μὲ μικρογράμματι γραφή. 'Ὡς ζωγράφος τοῦ μνημεί-
ου ἀναφέρεται ὁ πρωτονοτάριος 'Αρτης Εὐστάθιος 'Ιακώβου, πὸν 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, ἐκδ. «Φίλων Βυζαντινῶν μνη-
μείων καὶ ἀρχαιοτήτων νομοῦ Καστορίας», Ἀθήναι 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 Ίερου Βήματος του καθολικού της μονής της Παναγίας της Μολυβδοσκεπάστης στην Ήπειρο¹. Στην επιγραφή της Μολυβδοσκεπάστης αναφέρεται ως Ευστάθιος Ίακώβου ταπεινός πρωτονοτάριος Ἄρτης (Πίν. 7). Δὲν ὑπάρχει καμιά ἀμφιβολία ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο. Τὸ μαρτυρεῖ ἐξάλλου καὶ ἡ ὁμοιότητα τῶν γραμμάτων τῶν δύο ἐπιγραφῶν.

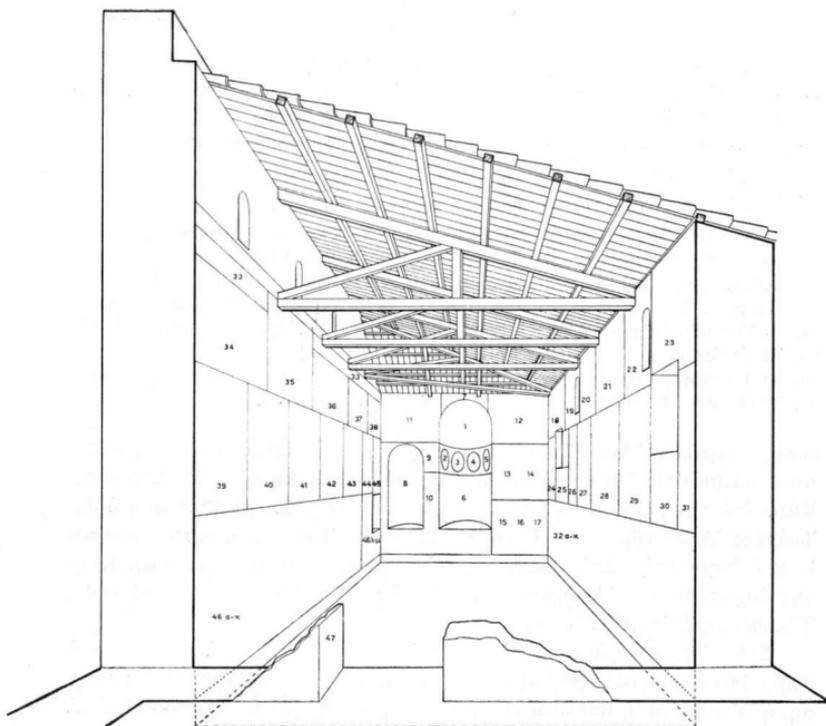
Γ. ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Θέση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ ναὸ - Διατήρηση

Ὁ ναῖσκος εἶναι κατάγραφος μὲ τοιχογραφίες (Σχ. 2-4) ποὺ καλύπτουν μὲ ἄρμονικὴ 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, λόγω 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 νερά τῆς βροχῆς, ἐνῶ στὶς χαμηλότερες ζῶνες τῶν μακρῶν τοίχων εἶναι σχεδὸν ἐντελῶς ἀπολεπισμένες. Ἐξάλλου ἡ μανία τῶν ἀλλοδόξων συντέλεσε ὥστε νὰ καταστραποῦν τὰ περισσότερα πρόσωπα τῶν χαμηλότερα εἰκονιζομένων μορφῶν καὶ νὰ χαραχθοῦν πάνω στὶς ἐξωτερικὲς κυρίως τοιχογραφίες μὲ ὀξὺ ἐργαλεῖο προσευχῆς 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. Ίακώβου Ἱεροσολύμων, Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, Ἀντύπα τῆς Περγάμου καὶ Ἀλεξάνδρου Ἱεροσολύμων. Στὴν πιδὲ κάτω ζώνη οἱ ὀλόσωμες μορφές 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. Κωνσταντῖνο γιὰ τὴν ἀποστολὴ τῆς φωτογραφίας τῆς ἐπιγραφῆς. Τὶς ἄλλες ἐπιγραφές τοῦ μνημείου, ὄχι ὁμοῦ καὶ αὐτὴ στὴν ὁποία μνημονεῦται ὁ Εὐστάθιος Ίακώβου, 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 ὁ Νηστευτῆς |
| 2. Ἁγ. Ἰάκωβος Ἱεροσολύμων | 15. Ἁγ. Κλήμης Ἀγκύρας |
| 3. Ἁγ. Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς | 16. Ἁγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης |
| 4. Ἁγ. Ἀντύπας Περγάμου | 17. Ἁγ. Ἐλευθέριος ἐπίσκοπος Ἰλλυρικοῦ |
| 5. Ἁγ. Ἀλέξανδρος Ἱεροσολύμων | 18. Ἡ Γέννηση |
| 6. Θεία Λειτουργία-Μελισμὸς | 19. Ἡ Ὑπαπαντὴ |
| 7. Τὸ Ἁγ. Μανδύλιο | 20. Ὁ προφήτης Ἡσαΐας |
| 8. Ἄκρα Ταπείνωση (Ἀποκαθήλωση) | 21. Ἡ Βάπτισις |
| 9. Ὁ Δίκαιος Ἰὼβ | 22. Ὁ προφήτης Δαυὶδ (;) |
| 10. Ὁ διάκονος ἁγ. Στέφανος | 23. Ἡ Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου |
| 11. Ἡ Ἀνάληψις | 24. Ἁγ. Ἐλευθέριος-ἁγ. Γερμανὸς |
| 12. Ὁ Εὐαγγελισμὸς | 25. Ἁγ. Γερμανὸς πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως-ἁγ. Πολύκαρπος |
| 13. Ἁγ. Ἰωάννης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλετήμων | |

- | | |
|--|---|
| 26. Οι Τρεις Πειρασμοί του Χριστού | 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 προβατικὴ 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. "Αγ. Κύριλλος, ἄγ. Βλάσιος, ἄγ. Σπυρίδων, ἄγ. Ἰωάννης, ἄγ. Νικόλαος, ἄγ. Πέτρος-Παῦλος, ἄγ. Κοσμάς-Δαμιανός, ἀδιάγνωστος ἅγιος, ἄγ. Εὐθύμιος, ἄγ. Σάββας, ἄγ. Θεοδοσίος | 44. Ὁ ἄγ. Ἰσαυρος |
| 33. Προφῆτες-Δίκαιοι | 45. Οἱ ἄγ. Ἀχιλλεῖος-Εὐστάθιος |
| 34. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος | 46α-κ. Οἱ ἄγ. Νέστωρ, Γοβδελάς, Ἀρτέμιος, Πελότιος, Μηνᾶς, Εὐστάθιος, Θεόδωρος Τήρων, Θεόδωρος Στρατηλάτης, Δημήτριος, Γεώργιος καὶ Ἰωάννης |
| 35. Ἡ Σταύρωση | 46λ-μ. "Αγ. Ἄνθιμος, ἄγ. Σίλβεστρος |
| 36. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος | 47. "Αγ. Συμεὼν ὁ Στυλῆτης |
| 37. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος | |

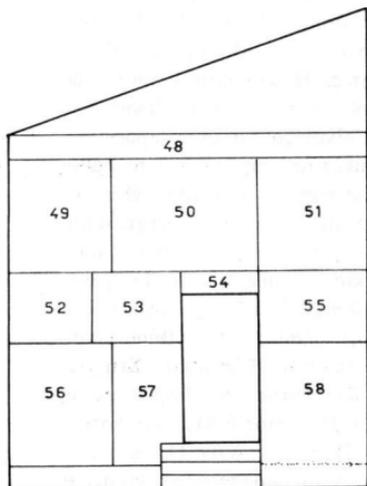
θησης ὑπάρχει ἡ Ἄκρα Ταπείνωση, στὴ στενὴ δὲ παρεῖα ποὺ σχηματίζεται ἀνάμεσα στὶς δυὸ κόγχες ὁ Δίκαιος Ἰὼβ καὶ ὁ διάκονος ἄγ. Στέφανος. Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἰκονίζονται ὀλόσωμοι ὁ ἄγ. Ἰωάννης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλεήμων καὶ ὁ ἄγ. Ἰωάννης Κωνσταντινουπόλεως ὁ Νηστευτῆς. Στὴν κατώτατη τέλος ζώνη παριστάνονται ὁ ἄγ. Κλήμης 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 Γέννησις, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτισις καὶ ἡ Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου. Δυὸ προφῆτες μὲ ζετυλιγμένα εἰλητάρια στὰ χέρια εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ Βάπτισις.

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

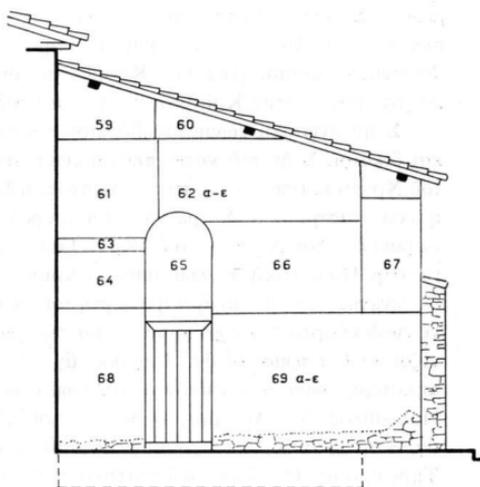
Στὴν κατώτατη τέλος ζώνη εἰκονίζονται μέσα στὸ Ι.Β. ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικὰ ὀλόσωμοι οἱ ἄγ. Κύριλλος πατριάρχης Ἱεροσολύμων, Βλάσιος ἐπίσκοπος Μεγάλης Σεβαστείας καὶ Σπυρίδων Τριμυθοῦντος. Στὴν ἴδια ζώνη, ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο, εἰκονίζεται ὁ ἐπώνυμος ἅγιος τοῦ ναοῦ καὶ στὴ συνέχεια ὁ ἄγ. Νικόλαος ὁ ἐν Ταύροις, οἱ ἄγ. Πέτρος καὶ Παῦλος οἱ πρωτοκορυφαῖοι, οἱ ἄγ. Κοσμάς καὶ Δαμιανὸς οἱ Ἀνάργυροι, ἕνας ἀδιάγνωστος ἅγιος, ὁ ἄγ. Εὐθύμιος, ὁ ἄγ. Σάββας καὶ ὁ ἄγ. Θεοδοσίος.

Στὴν ἐσωτερικὴ παρειά τοῦ δυτικοῦ τοίχου εἰκονίζονται: στὴν ἀνώτατη στενὴ ζώνη ἔντεκα προφῆτες σὲ προτομῇ μὲ ἀνοιχτὰ εἰλητάρια στὰ χεῖρα. Στὴ δευτέρη, πλατιά, ζώνη ἀπὸ τὰ νότια πρὸς τὰ βόρεια ἡ Βαῖτοφόρος,



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

48. Προφῆτες
49. Ἡ Βαῖτοφόρος
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. Ἁγ. 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. Ἁγ. Ἰωάννης Θεολόγος.
Ἐξωτερικὴ πλευρὰ δυτικοῦ τοίχου

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

ή Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καί ἡ Μεταμόρφωση. Στήν τρίτη, πιό στενή ἀπό τήν προηγούμενη, ζώνη παριστάνονται, ὅπως καί στό νότιο τοῖχο, σκηνές ἀπό τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἡ Ἐνάσταση τῆς κόρης τοῦ Ἰαείρου, ἡ Ἴαση τῆς πενθεράς τοῦ Πέτρου καί ἡ Ἴαση τοῦ Παραλύτου. Στό ὑπέρθυρο βρίσκεται ἡ κτιτορική ἐπιγραφή καί στή βόρεια Παραστάδα τῆς θύρας ὁ Συμεών ὁ Στυλῆτης. Στήν κατώτατη ζώνη ἀπό τ' ἄριστερά εἰκονίζονται ὀλόσωμοι οἱ ἅγ. Κωνσταντῖνος καί Ἐλένη, 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 ἑλλειψη χώρου.

Στήν ἀνώτατη ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου εἰκονίζονται ὀκτώ προφῆτες καί δίκαιοι. Στήν πιό κάτω πλατιά ζώνη σκηνές ἀπό τή ζωή καί τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ὁ Μυστικός Δεῖπνος, ἡ Σταύρωση, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος ἡ Ἐνάσταση καί τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων. Στήν τρίτη ζώνη συνεχίζονται τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ: ὁ ἐν Κανᾶ Γάμος, ὁ Χριστός ἰώμενος τὸν παράλυτο στήν Προβατική Κολυμβήθρα, ὁ Χριστός καί ἡ Σαμαρείτις, ἡ Ἴαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ καί ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ πού εἶναι ἀπό τὸ ἀναπτυγμένο Δωδεκάορτο. Στό ὑπόλοιπο τμήμα τῆς ζώνης, μέσα στό Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται ὀλόσωμοι οἱ ἅγ. Ἰσαυρος, ἅγ. Ἀχιλλεῖος, ἅγ. Εὐστάθιος. Στὴ χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται ὀλόσωμοι οἱ: ἅγ. Νέστωρ, ἅγ. Γοβδελαῖς 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. Ἀνθιμος Ἀντιοχείας καί ὁ ἅγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης.

Ἡ ἐξωτερικὴ παρεῖα τοῦ δυτικοῦ τοίχου φέρει, ὅπως ἔχει σημειωθεῖ, τοιχογραφίες σύγχρονες μὲ αὐτὲς τοῦ ἐσωτερικοῦ. Στὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια πού σχηματίζεται ἀπὸ τὴ μονόριχτη στέγη τοῦ μνημείου ἔχουν ζωγραφιστεῖ οἱ προφῆτες Μαλαχίας καί Νάθαν. Στὴ δευτέρη ζώνη ἀπ' τ' ἄριστερά εἰκονίζονται ὀλόσωμοι 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 Κάμινο, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος στήν ἀβαθὴ καί ὑψηλὴ κόγχη πάνω ἀπὸ τὴ θύρα ἡ Μετάσταση τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου καί ὁ Ἐφραίμ ὁ Σύρος. Στὴν κατώτατη ζώνη ἄριστερά παριστάνεται ὁ ἄρχων Μιχαήλ φέροντας μὲ τὸ ἄριστερό χέρι τὸ «κοινὸν τοῦ θανάτου ποτήριον» καί μὲ τὸ δεξιὸ ρομφαία. Πιό κάτω δεξιὰ διακρίνονται μερικοὶ δαίμονες καί τὸ νεκρὸ σῶμα κάποιου θνητοῦ πού «τῆς ἐαυτοῦ σωτηρίας» εἶχε ἀμελήσει. Δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα εἰκονίζεται ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ καί ὁ ἅγ. Μερκούριος, ἐνῶ δεξιότερα ὁ ὄσιος Σισώης καί ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. Ἡ διατήρηση τῶν ἐξωτερικῶν τοιχογραφιῶν λόγῳ τῶν καιρικῶν συνθηκῶν εἶναι μᾶλλον κακὴ.

Δ'. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Κεντρικὴ κόγχη

α) Ἡ Π λ α τ υ τ έ ρ α (Πίν. 2β). Εἰκονίζεται στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης σὲ προτομὴ καὶ μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση ἔχοντας μπροστὰ στὸ στήθος τῆς τὸ Χριστὸ Ἐμμανουήλ ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια. Τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ἔχουν σχεδὸν καταστραφεῖ. Τὰ χέρια τῆς Παναγίας μὲ τὶς μακριεὲς ἐξπρεσιονιστικὲς παλάμες καὶ τὰ λεπτὰ δάκτυλα ἀγκαλιάζουν ὄλο τὸ τεταρτοσφαίριο. Φέρει κόκκινο κρασιοῦ μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστὸς πλούσιο καὶ πολὺπτυχο τεφρὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, στὶς πτυχώσεις τοῦ ὁποῖου γίνεται χρῆσις χρυσοκονδυλιάς.

Ἡ 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 μεταξύ τους, ἡ χρωματικὴ ἀντίθεση τῶν ἐνδυμασιῶν καὶ οἱ ὁμόρροπες χειρονομίαι συντελοῦν στὴν προβολὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ στὴν αἰσθητικὴ ἰσορροπία του μὲ τὴν Πλατυτέρα.

Καὶ ἡ Πλατυτέρα καὶ ὁ Χριστὸς φέρουν χρυσὰ φωτοστέφανα. Ἄριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τῆ Θεοτόκου ὑπάρχουν σὲ κύκλους οἱ ἐπιγραφές Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ καὶ πῶς 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 τὴ στενὴ ζώνη μὲ τὰ τέσσερα στηθάρια τῶν ἱεραρχῶν, τοὺς ὁποῖους 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. Ἄπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ: ὁ ἅγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος παριστάνεται γέρος σχεδὸν φαλακρός, μὲ ὑψηλὸ μέτωπο, πλατυγένης καὶ στρογγυλογένης. Τὸ πρόσωπο ἀποδίνεται μὲ καστανὸ θερμὸ προπλασμὸ καὶ καστανοπράσινα φῶτα. Οἱ ρυτίδες εἶναι σχηματοποιημένες. Φέρει λευκοκίτρινο στιχάριο, λευκὸ φαιλόνιο καὶ ὁμοφόριο λευκοκίτρινο. Κρατᾷ εἰλητάριο μὲ 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 Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος, Ἀθήνα 1978, σ. 17, ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία. Γιά τὴν εἰκονογραφία τους βλ. H. BuchtaI, Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture «Gazette des Beaux-Arts» 62(1913) 83 κ.έ. Ἐπίσης Ν. Δρανόακη, Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, Ἰωάννινα 1969, σ. 8-11.

2. Πρβλ. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθήναι 1935, σ. 116.

φαλῆς ἢ ἐπιγραφῆ: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Ὁ ἅγ. Βασίλειος ὁ Οὐρανοφάντωρ, ποῦ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο, παριστάνεται μεσήλικας, ὀξυγένης με ὑψηλὸ μέτωπο καὶ κοντὰ καστανὰ μαλλιά καὶ γένια. Φέρει λευκοκίτρινο στιχάριο, πετραχήλιο κεραμιδι μαργαριτοποίκιλο καὶ φαιλόνιο λευκὸ κοσμημένο με σταυρούς. Τὸ ὄμοφοριο εἶναι κοσμημένο με μεγάλους σταυρούς.

Στὸ ἄριστερό κρατᾶ 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 φωτοστέφανο του οἱ βραχυγραφίες IC XC καὶ ἄριστερὰ ἡ ἐπιγραφῆ: Ο ΜΕΛΙΣΜΟΣ. Στὸ ὕψος τοῦ φωτοστέφανου τοῦ ἁγίου ἡ ἐπιγραφῆ: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΦΑΝΤΩΡ. Πιὸ δεξιὰ, στραμμένος πρὸς τὸ κέντρο, εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Παριστάνεται μεσήλικας με λίγα καστανὰ μαλλιά καὶ γένια. Τὰ ζυγωματικά προεξέχουν καὶ τὸ μέτωπο εἶναι ὑψηλὸ. Με τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ με τὸ ἄριστερό κρατᾶ εἰλητάριο με τὴν εὐχὴ τῆς Θείας Λειτουργίας: ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΟΝ ΤΟΝ ΜΕΝ ΑΡΤΟΝ ΤΟΥΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ ΑΜΗΝ¹. Εἶναι ντυμένος ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι ἱεράρχες με πράσινο ἀνοιχτὸ στιχάριο, κεραμιδι πετραχήλιο καὶ λευκὸ πολυσταύριο φαιλόνιο. Δεξιὰ καὶ ἄριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφῆ: ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ. Δίπλα στὸ Χρυσόστομο βρίσκεται ὁ ἅγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας. Εἰκονίζεται γέρος, με ὠοειδὲς κεφάλι, ὑψηλομέτωπος, πλατυγένης καὶ φουντογένης. Φέρει τὴν ἴδια με τοὺς προηγούμενους ἀρχιερατικὴ στολὴ καὶ κρατᾶ με τὰ δύο χέρια εἰλητάριο με τὴν εὐχὴ τῆς Θείας Λειτουργίας: ΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΩ ΠΟΤΗΡΙΩ ΑΥΤΩ ΤΟ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΑΙΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ ΑΜΗΝ². Ἐπιγραφῆ: ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ.

Τὰ σώματα καὶ τὸν τεσσάρων ἱεραρχῶν κυριαρχοῦν στὴν κόγχη με τὸν ὄγκο τους. Εἶναι πλατιά καὶ μᾶλλον δυσανάλογα σὲ σχέση με τὶς λεπτὲς κεφαλές τους. Ἀπουσιάζει ἡ ραδιόνητα ποῦ παρατηρεῖται στὶς ἄλλες μορφές τῶν συνθέσεων τοῦ ναοῦ. Τὴ μονοτονία διασπᾶ κάπως ἡ διαφορετικὴ κλίση τῶν κεφαλῶν, ἡ πολυχρωμία τῶν σταυρῶν τῶν ὄμοφοριῶν καὶ οἱ διαφορετικὲς ἐπιμέρους διακοσμήσεις τῆς ἐνδυμασίας. Παρ' ὅλα αὐτὰ οἱ μορφές παραμένουν βαριεὲς καὶ ἐκπλήσσουν με τὴν ἱερατικότητά τους.

Τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ ἔχει ἀποδοθεῖ κατὰ διαφορετικὸ ἀπ' ὅτι γνωρίζουμε μέχρι τώρα τρόπο. Ἡ παλιότερη βυζαντινὴ παράδοση, ἴδιως ἀπὸ τὸ 14ο αἰ. καὶ ἐξῆς³, θέλει τὸ Χριστὸ μέσα σὲ δίσκο ἢ μικρὴ λεκανίδα σκε-

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

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

3. Βλ. Α. Ὁρλάνδου, ABME 4(1938) 75.

πασμένο με τὸν ἀστερίσκο καὶ τὸν ἀέρα καὶ τοποθετημένο στὴν Ἁγ. Τράπεζα¹. Στὸ ἐξεταζόμενο μνημεῖο τὸ Χριστὸ κρατᾷ μετὰ τὸ ἀριστερὸ του χέρι ὁ ἅγ. Βασίλειος, ἐνῶ μετὰ τὸ δεξιὸ τὸν σφραγίζει². Ἡ ἔλλειψη χώρου γιὰ τὴ μὴ εἰκόνιση τῆς Ἁγ. Τράπεζας εἶναι μιὰ δικαιολογία. Θὰ μπορούσε ὅμως νὰ βρεθεῖ ὁ ἀνάλογος χώρος, ἐὰν ὁ ζωγράφος εἰκόνιζε μόνο δύο ἱεράρχες, ὅπως δηλαδὴ συμβαίνει καὶ στοὺς Ἁγ. 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 Ἄκρᾳ Ταπείνωση - Ἀποκαθήλωση (Πίν. 4). Στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης εἰκονίζεται ἡ Ἄκρᾳ Ταπείνωση ἢ ὅπως σὲ ἄλλα μνημεῖα ἐπιγράφεται: Ἡ Ἀποκαθήλωση τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ. Ὁ Κύριος παριστάνεται μέχρι τὴν ὀσφύ 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 μετὰ μεγάλη σχηματικότητα, πράγμα ποὺ φαίνεται στὴν κοιλιακὴ χώρα, τὰ πλευρὰ καὶ τὶς ἀρθρώσεις.

Ὅπως μετὰ 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 μετὰ 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 ὀσφύ μετὰ τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα⁷.

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

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

3. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.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 Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.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.έ.

7. Ὁ τύπος αὐτὸς δὲν ἄπαντὰ συχνὰ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Στὸν Ἄθω π.χ. ὑπάρχει στὴ Μ. Ξενοφώντος, βλ. G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 169.5. Ἦδη ἀπὸ

*Οί συνθέσεις**Σκηνές από τὸ Δωδεκάορτο καὶ ἄλλες εὐαγγελικὲς συνθέσεις*

Ἡ Ἐὐαγγελισμὸς (Πίν. 5). Βρίσκεται στὸ ἀνώτατο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ νότια ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαιρίο τῆς κόγχης. Ὁ ἄγγελος εἰκονίζεται σὲ τρία τέταρτα ἐρχόμενος ἀπὸ τ' ἀριστερὰ μὲ ζωηρὴ κίνηση καὶ βηματισμό. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σκῆπτρο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ ἔχει σὲ χειρονομία λόγου. Τὸ βλέμμα του ἐκφραστικὸ κατευθύνεται πρὸς τὴ Θεοτόκο ποὺ 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 πτύχωση, ἐνῶ τῆς Θεοτόκου εἶναι δόσκαμπτη καὶ στατική. Πίσω οἱ μορφὲς πλαισιώνονται ἀπὸ ὑψηλὰ καὶ βαρῖα οἰκοδομήματα, τυπικὰ στὴν παράσταση αὐτῆ, τὶς στέγες τῶν ὁποίων ἐνάντι ὕφασμα. 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 μορφὲς 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).

Ἐκ τῆς εἰκονογραφικῆς 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 Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (9ος αἰ.)¹ καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 10ο αἰ.² Ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων χρησιμοποιοῦει τὶς περισσότερες φορὲς τὴ μορφή τῆς καθισμένης Θεοτόκου³ καὶ τὸν τύπο τοῦ ὄρμητικὰ κινουμένου ἀγγέλου⁴, ἐνῶ ὁ τύπος τοῦ συνεσταλμένου ἀγγέλου

τὸ 14ο αἰ. οἱ δύο τύποι τοῦ Millet δὲν διαχωρίζονται ἀυστηρὰ καὶ ὁ ἕνας δανεῖζεται στοιχεῖα ἀπὸ τὸν ἄλλο. Βλ. Σ. Πελεκανίδης, 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. de J e r p h a n i o n, Les églises rupestres de Cappadoce, 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. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, δόξης Θεσσαλίας ἀριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, πίν. 11.

4. Ὅπως π.χ. στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ, 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.

πού κυριαρχοῦσε κατὰ τὸν 11ο αἰ., δὲν ἐξαφανίζεται ἀλλὰ ὑπάρχει σὲ μερικὰ μνημεῖα¹. Ἀργότερα χρησιμοποιεῖται μερικὲς φορές καὶ ἀπὸ τοὺς Κρήτες ἀγιογράφους τοῦ 16ου αἰ., πού ἀρκετὰ συχνὰ ἐπανέρχονται 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 πού τελεῖται στὸ χῶρο αὐτό³.

Ἡ Γέννηση (Πίν. 6α). Βρίσκεται στὴν ἀνατολικὴ ἄκρη τῆς ἄνω ζώνης τοῦ νότιου τοίχου. Ἐχει καταστραφῆ στὴν ἄνω δεξιὰ τῆς γωνία καὶ ἐχουν ἐκπέσει τὰ χρώματα ἀπὸ τὶς ἐνδουμασίες καὶ μερικὰ πρόσωπα.

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

Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο ὑπάρχει μικρὸ σπῆλαιο μέσα στὸ ὁποῖο ἡ φάτινη μὲ τὸ Χριστό. Κάτω ἀπὸ τὴ φάτινη εἰκονίζεται τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους, σκηνὴ πού ὀφείλεται στὴν παράδοση τοῦ Πρωτοευαγγελίου τοῦ Ἰακώβου⁷, ἀπαντᾷ ἤδη στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη⁸, ὅπως δὲ σημειώσαμε κατὰ τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων⁹ ἀνάγει τὴν προέλευσὴ τῆς σκηνῆς ἀρχαία ἑλληνικὴ 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*, ὁ.π., πίν. XXXVI, καὶ ψηφ. ἐπίσης εἰκόνα τοῦ Victoria and Albert Museum, βλ. D. Talbot Rice - M. Hirmer, ὁ.π., πίν. XXXVIII.

2. Π.χ. στὸ Καθολικὸ καὶ τὴν Τράπεζα τῆς Μ. Λαύρας καὶ στὸ παρεκκλήσι Ἁγ. Γεωργίου τῆς Μ. Ἁγ. Παύλου τοῦ Ἁθῶ, G. Millet, *Athos*, ὁ.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 Χαλκῆων, K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahr. in der Kirche Panagia tōn Chalkeōn in Thessaloniki*, Graz-Köln 1961, πίν. 13.

6. Βλ. π.χ. Ἁγ. Ἀναργύρους Καστοριάς, Σ. Πελεκανίδη, *Καστορία, I*, Βυζαντινὰ τοιχογραφία, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 15, Ἁγ. 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*, ὁ.π., εἰκ. 42 καὶ 43.

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

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

9. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 37, σημ. 4.

σου. Στην παράστασή μας άπεικονίζεται ή προετοιμασία του λουτρού με τὸ Χριστὸ στὰ γόνατα τῆς Μαίας καὶ τῆ Σαλώμη 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 μνηστὼ». Οἱ τρεῖς Μάγοι εἰκονίζονται στὸ μέσον τῆς παράστασης ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο πεζοί, ἐνῶ ὀπίσθεν ξέρουμε ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ κυρίως ἀπὸ τὸ 14ο, ἐπικρατεῖ ὁ τύπος τῶν ἐπίπων¹. 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 τετραεὺγγελο 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 ὀφείλεται 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 περιπόου τοῦ πίνακα εἰκονίζεται τὸ θυσιαστήριον σὲ μορφή Ἁγ. Τράπεζας ποὺ στηρίζεται σὲ ἓνα πόδι. Ἡ Τράπεζα καλύπτεται ἀπὸ πυραμιδοειδῆ κιβώριον ποὺ ἀνακρατεῖται ἀπὸ τέσσερις κίονες, φέρει δὲ ποδῆα ποὺ πέφτει σὲ πτυχῆς σχεδὸν ἄκαμπτες καὶ ἡμικυλινδρικές⁵. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ θυσιαστήριον παριστάνεται ὄρθιος σὲ ὑποπόδιον ὁ Συμεὼν ἔχοντας στὰ χέρια

1. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστορίας, 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 ἁλλὰ καὶ τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ἐκτελεῖται ἡ παράστασις. Βλ. Κ. Καλοκὼρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ὁ.π., σ. 37.

3. Δ. Εὐαγγελίδη, 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. Σαλιβερού, σ. 312.

6. Παρόμοιες πτυχώσεις ὕφασμάτων 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, ἐνδ' ἀριστερὰ στραμμένη πρὸς τὸ Συμεὼν εἰκονίζεται ἢ Θεοτόκος μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸν 'Ιησοῦ. Ἀνάμεσα στὴ Θεοτόκο καὶ τὸν 'Ιωσήφ, ὁ ὁποῖος κρατᾷ δυὸ νεοσσοὺς περιστερῶν, εἰκονίζεται ἢ προφήτισσα Ἄννα μὲ εἰλητάριο στὰ χέρια, ὅπου ἡ ἐπιγραφή: ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΡΙ ΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΕΣ ΠΡΟΚΑΤΗΓΕΙΛΑΑΝ¹. Τὶς μορφὲς πλαισιώνει τοῖχος καὶ κτίσματα ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα, στὸ ἀριστερὸ μέρος, εἰκονίζεται ὁ Προφήτης Μωυσῆς στὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή: ΠΑΝ ΠΡΩΤΟΤΟΚΟΝ ΔΙΑΝΟΙΓΟΝ ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ ΑΓΙΟΝ ΤΩ ΚΥΡΙΩ ΚΛΗΘΗΣΕΤΑΙ².

'Απὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀνήκει, σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξιν τοῦ Α. Ξυγγόπουλου, στὸν τύπον 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 ἡμιγυμναστικῆς Ἰταλῶν ζωγράφων, ὅπως τοῦ Duccio καὶ ἄλλων⁵. Ἄξια προσοχῆς στὴν ἐξεταζόμενη παράσταση εἶναι ἡ ἀπεικόνισιν τοῦ προφήτη Μωυσῆ ποὺ τὸν συναντοῦμε καὶ στὴν ἀντίστοιχη παράστασιν 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 παράστασιν τοῦ Θεοφάνη.

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

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

2. Περικοπὴ ἀπὸ τὴν Ἐξοδὸ 13,2 ἐν μέρει παραλλαγμένη. Πρβλ. καὶ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, Πετροῦπολις 1909, σ. 79.

3. Α. Ξυγγόπουλου, Ὑπαπαντῆ, 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, Ὑπαπαντῆ, ὁ.π., σ. 332.

5. Ν. Δρανδάκης, Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγ. 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 ποῦ πατὰ σὲ ἀκανόνιστο λίθο μέσα στὸν ποταμὸ καὶ ἔχει τὸ κεφάλι στραμμένον πρὸς τὸν Πρόδρομο καὶ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ εὐλογία¹. Ὁ Πρόδρομος, ποῦ βρίσκεται στὴν ἀριστερῆ ὄχθη, ἔχει ὑποστῆ πολλὰς ἀπολεπίσεις. Στὴ δεξιὰ ὄχθη 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, काराबिडेस καὶ καβούρια.

Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Βάπτιση εἰκονίζεται ὁ προφήτης Ἡσαΐας, γέρος, μακρυγένης καὶ μακρυμάλλης. Στραμμένος πρὸς τὴ Βάπτιση 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 Βάπτιση, στραμμένος πρὸς αὐτήν, εἰκονίζεται μᾶλλον ὁ προφήτης Δαυῖδ. Κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: Η ΘΑΛΑΚΚΑ ΕΙΔΕΝ ΚΑΙ ΕΦΥΓΕΝ. Ο ΙΟΥΔΑΑΝΗΣ ΕΣΤΡΑΦΕΙ ΕΙΣ ΤΑ ΟΠΙΩ (ψαλμ. 113,3).

Ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου (Πίν. 9α). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ κατέχει τὴ θέση τῆς Μεταμόρφωσης, ποῦ ἀκολουθεῖ ἱστορικὰ τὴ Βάπτιση. Ἡ διατήρησή της εἶναι πολλὴ κακή. Ἡ σύνθεση, ποῦ τὴν ἀπαρτίζουν βασικὰ δύο ὁμάδες, τοῦ Χριστοῦ ἀριστερὰ, καὶ τοῦ Λαζάρου δεξιὰ, λαμβάνει χώρα μπροστὰ σὲ δύο βουνὰ ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα προβάλλει τεῖχος. Ἡ σύνδεση 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 ὄλοι οἱ ἀπόστολοι μὲ προπορευόμενους τὸν Πέτρο καὶ τὸ Θωμᾶ. Ἡ μορφή τοῦ Σωτήρα, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι βρίσκεται πολλὴ κοντὰ στοὺς ἀποστόλους, ἔργεται σὲ ζωνηρὴ ἀντίθεση μ' αὐτούς, ἀποδίνεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα καὶ μὲ εὐρεία σωματικὴ διάπλαση, τονίζεται δὲ ιδιαίτερα 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 παράσταση τοῦ Cod. Pag. Gr. 550, G. Millet, Recherches, εἰκ. 134. Σύμφωνα μὲ τὶς ὁμιλίες τῶν πατέρων ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τὰ νερά. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια τοῦ Οἴκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆνα 1938, σ. 80, ὕποσ. 2.

2. Ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ἐπικρατεῖ κυρίως ἀπὸ τὸ 12ο αἶ. καὶ κατὰ τὸν Millet ὀφείλεται στὴν τριπλῆ ἱεραρχία τοῦ ἀγγελικοῦ κόσμου. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 178-179. Ὑπάρχουν ὁμως καὶ περιπτώσεις ὅπου ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων ἀξάνεται ἢ μειώνεται ἀνάλογα μὲ τὸ χῶρο ποῦ ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ τεχνίτης. Ἔτσι π.χ. στὴν ἀνάλογη παράσταση τῆς Μ. Προδρόμου Σερρῶν εἰκονίζεται μόνον ἓνας ἄγγελος. Πρβλ. Α. Ευγγόπουλος. 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 ἕνα πόδι σκύβει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ πόδι τοῦ Σοτήρα καὶ τὸ ψαύει μὲ τὰ καλυμμένα μὲ τὸ ρούχο χέρια. Στὸ κέντρο περίπου τῆς παράστασης καὶ κοντὰ στὸ ἀνοιχτὸ μνημεῖο εἰκονίζεται ἡ δόξα τῶν Ἑβραίων. Ὁ Λάζαρος μέσα στὸ μνημα εἰκονίζεται μὲ φωτοστέφανο γενειοφόρος, τυλιγμένος μὲ σάβανο καὶ κειρίες. Δύο ὑπνέτες ἀποकुλίουν τὴν πρασινωπὴ ταφόπλακα.

Ἐκ τῆς εἰκονογραφικῆς ἄποψη ἀνταποκρίνεται μὲ ἀρκετὴ ἀκρίβεια στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς¹. Μερικὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τῆς, ὅπως ἡ ξαπλωμένη Μαρία καὶ ὁ ὑπνέτης ποῦ μὲ τὴν πλάτη του ὑποβαστάζει τὸ κάλυμμα τοῦ τάφου, βρίσκονται σὲ παλιότερα μνημεῖα, ὅπως στὸ Ψαλτήρι τῆς Μελισάνδης, τὸ τετραεὐάγγελο τῆς Μ. Ἰβήρων ἀρ. 5, τῆ Studenica, τὸ Χριστὸ Βεροίας καὶ Ἄγ. Ἀθανάσιο Μουζάκη². Ἡ γενικὴ πνοὴ τῆς παράστασης εἶναι ἀθωνικὴ καὶ διάχυτη ὑπάρχει ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ ζωγράφος κινεῖται στὰ ἴδια εἰκονογραφικὰ πλαίσια μὲ τοὺς ἀγιορείτες καλλιτέχνες³.

Ἡ Β α ἰ 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, ποῦ προβάλλεται μπροστὰ στὸ τεῖχος τῆς πόλης. Στὸν ὄμιλο τῶν Ἑβραίων προηγεῖται μακρυγένης γέροντας καὶ πίσω του συνοστίζονται νεώτερες ἀνδρικές καὶ γυναικεῖες μορφὲς μὲ φακιόλια στὰ κεφάλια.

Ἡ παράσταση ἐμπλουτίζεται καὶ μὲ τὰ παιδιὰ ποῦ σκαρφαλώνουν στὴ φοινικιά γιὰ νὰ κόψουν κλαδιά⁴. Ἡ ἠθογραφικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου ἐκδηλώνεται μὲ τὴν εἰκόνιση ἑνὸς παιδιοῦ στοὺς ὤμους τῆς πρώτης γυναικεῖας μορφῆς καὶ τῶν παιδιῶν κοντὰ στὰ πόδια τοῦ δευτέρου γέροντα. Τὸ ἕνα μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ παριστάνεται μετέωρο καθὼς ἀνακρατεῖται ἀπὸ τὸ γέροντα, πράγμα ποῦ παρατηροῦμε ἤδη στοὺς Ἄγ. 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. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὁ.π., ἐγχρ. πίν. ΣΤ', καὶ τοῦ Ἰδίου, 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.). Ἄλλα σχετικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν 6ο-14ο αἰ. βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελιδικὴ Καστοριάς, ὁ.π., σ. 78.

ριᾶς (10ος-11ος αἰ.), στὸν Ἅγ. Νικόλαο τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας στὴν ἴδια πόλῃ¹, στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Staatliche Museum τοῦ Βερολίνου² καὶ στὴ Studenica³. Δὲν ὑπάρχουν τὰ παιδιὰ ποὺ παλεύουν καὶ αὐτὸ ποὺ βγάζει τὸ ἀγκάθι ἀπὸ τὸ πόδι του, μοτίβο ποὺ τὸ συναντοῦμε ἤδη ἀπὸ τὸ 10ο αἰ. στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Βερολίνου, στὸν Ἅγ. 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 Πανάγιό Τάφο καὶ ποὺ στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων παριστάνεται πολὺ συχνά⁸.

Τὸ τοπίο ἀποδίνεται πολὺ συμβατικά καὶ τὸ ὄρος 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 ὁμοίως ὁ τεχνίτης τὴ ζωγράφισε στὴ βόρεια ἄκρη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Ἡ διατήρησή της, ἐκτὸς ἀπὸ μερικές ἀπολεπίσεις στὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν προφητῶν, εἶναι καλή.

Ἡ παράσταση ὀργανώνεται σὲ τρεῖς κάθετους ἄξονες ποὺ τοὺς ἀποτελοῦν οἱ τρεῖς βουνοκορφές τοῦ ὄρους Θαβῶρ καὶ οἱ μορφές ποὺ βρίσκονται πάνω σ' αὐτές. Πρὸς τὸ Χριστὸ, ποὺ εἰκονίζεται μέσα σὲ ὄμοιδή 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. Κοšanin-V. Κοραc-D. Tasić-M. Šakota, Studenica, Beograd 1968, εἰκ. σ. 75.

4. Γιά τὸ θέμα βλ. D. Μουρίκι, 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 Ἅγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 178.

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

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

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

9. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 101.

10. Γιά τὴν εἰκονογραφία 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, ἀριστερά, και Μωυσης, δεξιά. 'Ο πρῶτος τείνει τὰ χέρια του στοῦ Σωτήρα, ἐνῶ ὁ δευτερος κρατᾷ στά καλυμμένα χέρια του τίς πλάκες τοῦ Νόμου.

Στό κάτω μέρος τοῦ πίνακα, στοὺς πρόποδες τοῦ ὄρους Θαβάρ, εἰκονίζονται οί τρεῖς ἀπόστολοι Πέτρος, 'Ιωάννης, 'Ιάκωβος¹ σύμφωνα με τή σειρά πού τοὺς δίνει ἡ ἀφήγησις τοῦ Λουκᾶ (9,28), περικοπή τῆς ὁποίας διαβάζεται στὸν ὄρθρο τῆς ἑορτῆς τῆς Μεταμόρφωσης².

"Αξίες προσοχῆς εἶναι οί στάσεις τῶν ἀποστόλων και ὁ τρόπος πού τοὺς δένει με τὴν παράστασις ὁ ζωγράφος. Θά ἔλεγε κανεὶς πὼς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ σύνθεσις εἶναι ἀρκετὰ ἀδύνατη. Τοῦτο ὀφείλεται ἐκτὸς τῶν ἄλλων και στὴ διαμόρφωσις τοῦ τοπίου και στὴν ἀπόδοσις τοῦ βάθους. Οἱ γκριζοπράσινες βουνοκορφές τοῦ ὄρους ξεφυτρώνουν ἀπότομα και πολὺ σχηματικά ἀπὸ τὸ ὄμαλο και βαθὺ ἐρυθρὸ ἔδαφος στοῦ ὁποῖο βρίσκονται οί ἀπόστολοι. Ἔτσι οί τελευταῖοι φαίνονται ξεκομμένοι ἀπὸ τὸ κύριο ἐπεισόδιο τῆς Μεταμόρφωσης.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράστασις³ κινεῖται στά πλαίσια τῆς καθιερωμένης παράδοσις, σὲ γενικὲς δὲ γραμμὲς ἀνταποκρίνεται στὴν περιγραφὴ πού μᾶς δίνει ἡ Ἑρμηνεία Ζωγραφικῆς⁴. Ἀξίζει νὰ προσέξει κανεὶς τὸ πὼς ἀεικονίζεται ὁ Πέτρος. Ἐχει τὰ δύο χέρια τεντωμένα πρὸς τὸ Χριστὸ σὲ χειρονομία δέσσης μᾶλλον παρά λόγου ἢ ἀπορίας. Τοῦτο εἶναι πολὺ σπάνιο και τὸ συναντοῦμε στοῦ 12ο αἰ. στοῦ τετραεγγέλο Cort. 13 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων⁵, στοῦ τέλος τοῦ 13ου αἰ. στὴν ἐκκλησία τοῦ 'Αγ. Γεωργίου (Kirk Dam alti Kilise) τῆς Καππαδοκίας⁶ και στοῦ 1555 στοῦ παρεκκλήσι τοῦ 'Αγ. Γεωργίου τῆς Μ. 'Αγ. Παύλου τοῦ 'Αθῶ⁷. Ὡς πρὸς τίς στάσεις

1. Οἱ ἀπόστολοι στὴ Μεταμόρφωσις ἀπὸ τὸ 13ο αἰ. και 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 τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κοιμητοῦ τῆς Καστοριάς, ὁ.π., σ. 55.

2. Οἱ ἄλλοι εὐαγγελιστές, Ματθαῖος (17,1-3) και Μάρκος (9,2-13) περιγράφουν και τὴν ἄνοδο και κατάβασις τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὸ ὄρος Θαβάρ.

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

4. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 97.

5. G. Millet, Recherches, ὁ.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 Ἄγ. Ἀχιλλεῖο τοῦ Ἀρίλιε (1296)¹, στὸν Ἄγ. 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 ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ³ εἰκονίζεται καθισμένος ὁ Χριστός. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του οἱ δώδεκα μαθητὲς σὲ ἔδρανα ποὺ καταλαμβάνουν καὶ λίγο χῶρο ἀπὸ τὴν πρόσθια πλευρὰ 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 δεξιὸ του χέρι «ἐν τῷ τρυβλίῳ». Τὸ πρόσωπό του ἀποδόθηκε κατὰ τρία τέταρτα, μὲ εὐγενὴ 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 ἀνοιχτὸ⁵. 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 βυζαντινὴ 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 χῶρα 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 Εὐαγγέλιο 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 Ἐκκλησιᾶ στὴν Ἀθήνα, βλ. Α. Βασιλάκη - Καρακασάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς*, ὁ.π., πίν. 49).

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

'Η παράσταση, παρά τὸ γεγονός ὅτι οἱ μορφές δὲν εἶναι ἀρκετά σφιχτοδεμένες μεταξύ τους, ἔχει ὄλα 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 ἄποψη¹ ἡ παράσταση ἀνήκει στὸ σπάνιο σχετικὰ τύπο, ὅπου ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὸ κέντρο κυκλικῆς ἢ ἡμικυκλικῆς τραπεζιοῦ καὶ συγχρόνως ἀποτελεῖ τὸν κύριον ἄξονα τοῦ πίνακα. 'Ο τύπος αὐτὸς εἶναι γνωστὸς στὴν ἐντοίχια ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα². 'Ο Σωτήρας, μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ ἔχοντας ἀρτίδιο εἶναι ἕτοιμος νὰ τὸ προσφέρει στὸν 'Ιούδα, 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 μετὰ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἴδιας ἐποχῆς.

'Η Σ τ α ὕ ρ ω σ η (Πίν. 11α, 12). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σὲ ἀριστη κατάσταση. 'Ως πρὸς τὸ ὕψος καταλαμβάνει καὶ τὴν πάνω ζώνη τῶν προφητῶν.

Πάνω στὸ μεγάλο καὶ μετὰ τὴν ὑπερβολικὰ μεγάλη ὀριζόντια κεραία σταυρὸ κρέμεται προσηλωμένος ὁ Χριστὸς. Τὰ ὀριζόντια τετωμένα χέρια του ἔχουν λυγίσει ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ ἄψυχου σώματος⁶, πού διαγράφει ἐντο-

1. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Mille t, Recherches, ὁ.π., σ. 286-309, O. D e m u s, The Mosaics of Norman Sicily, ὁ.π., σ. 284, K. W e s s e l, Abendmahl und Apostelcommunion, ὁ.π., τοῦ I d i o u, Abendmahl, RbK I, στ. 1-11 ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία.

2. 'Ὅπως π.χ. στὸν 'Αγ. Κλήμη 'Αχρίδας, στὴ Gračanica βλ. W e s s e l, Abendmahl und Apostelcommunion, ὁ.π., εἰκ. 42 καὶ 46, στὸν 'Αγ. Νικόλαο 'Ὀρφανό, βλ. A. Ξ υ γ γ ὀ π ο υ λ ο υ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγ. Νικολάου 'Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, ὁ.π., πίν. 20(37). Τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸν ἄξονα τῆς παράστασης γνωρίζει ἡ Δύση ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. ἀπὸ πρότυπα συροπαλαιστινιακά, βλ. G. Mille t, Recherches, ὁ.π., σ. 300, 309.

3. K. W e s s e l, Abendmahl und Apostelcommunion, ὁ.π., εἰκ. σ. 53 καὶ V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εἰκ. 118.

4. O. D e m u s, The Mosaics of Norman Sicily, ὁ.π., πίν. 68 καὶ K. W e s s e l, Abendmahl und Apostelcommunion, ὁ.π., εἰκ. σ. 70.

5. K. W e s s e l, ὁ.π., εἰκ. σ. 68.

6. 'Ὅπως π.χ. στὴ Studenica (1208/9), PKG 3, εἰκ. 231 καὶ V. J. D u r i ć, Byzantini-

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

Δεξιὰ καὶ ἄριστερὰ ἀπὸ τὸ Χριστό, δεμένοι πάνω στοὺς σταυροὺς μὲ τὰ χέρια πρὸς τὰ πίσω², εἰκονίζονται οἱ δύο ληστές. Ὁ καλὸς ληστής εἰκονίζεται μὲ φωτοστέφανο καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σώματός του εἶναι μᾶλλον φυσιοκρατικὴ χωρὶς νὰ λείπει καὶ κάποια ὁμοιότητα τοῦ προσώπου του μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ. Ἀντίθετα τὸ σῶμα τοῦ κακοῦ ληστή ἄποδίνεται ἐξωπραγματικὰ μὲ 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 πού στὸ ἄριστερό χέρι κρατᾶ πολυγωνικὴ ἀσπίδα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιόν, πού κάμπτεται στὸν ἄγκώνα, δείχνει τὸ Χριστό. Στὸ κεφάλι φέρει τὴ συνηθισμένη συριακὴ καλύπτρα καὶ φωτοστέφανο³.

Ἡ ομάδα τῶν γυναικῶν πού βρίσκεται ἄριστερὰ 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. Wess el, Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966, εἰκ. σ. 55 καὶ Frühe Ikonen, δ.π., πίν. 55 στὴν πόρτα Alexandrova (1336), K. Wess el, Kreuzigung, δ.π., εἰκ. σ. 75 κ.ἄ.

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

2. Ἡ σταύρωση τῶν ληστῶν μὲ τὰ χέρια πρὸς τὰ πίσω εἶναι πολλὸ ἀρχαῖκός τρόπος, καὶ ἀπαντᾷ στὶς «εὐλογίες» τῆς Monza καὶ τοῦ Bobbio, βλ. Γ. καὶ M. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, δ.π., τ. 2, σ. 40.

3. Μὲ φωτοστέφανο εἰκονίζεται ὁ Ἐκατόνταρχος ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ. Βλ. A. Ὁρλάνοβ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, δ.π., σ. 212.

4. Τῆ Θεοτόκο, τῆ Μαρίας τοῦ Κλωπᾶ καὶ τῆ Μαρίας τῆ Μαγδαληνῆ (Ἰωάν. 19,25).

μειωθούν οί δύο μικροί ἄγγελοι, πάνω ἀπό τήν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ, πού δούρνονται ἔχοντας τὸ ἓνα χέρι στό πηγούνι, ἐνῶ πρὸς τὰ πόδια τους παριστάνονται τὰ κοσμικά σύμβολα ὁ Ἥλιος καὶ ἡ Σελήνη. Πίσω καὶ σ' ὄλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης εἰκονίζεται τὸ τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ. Ὁ ζωγράφος τὸ ἀπέδωσε ζικ ζάκ, ὥστε νὰ ὑποβάλλεται ἡ ἔννοια τοῦ βάθους¹.

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

Ὁ Θ ρ ῆ ν ο ς (Πίν. 11β, 13). Τῆ σκηνὴ τῆς Σταύρωσης ἀκολουθεῖ ἡ ἀνήκουσα στό ἀναπτυγμένο Δωδεκάορτο παράσταση τοῦ Θρήνου πού διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάστασις³.

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα πάνω σὲ παραλληλόγραμμο λίθο⁴ ἀποδοσμένο προοπτικά εἰκονίζεται ξαπλωμένος μὲ τὸ κεφάλι πρὸς τ' ἀριστερὰ ὁ νεκρὸς Χριστός, γυμνὸς μόνο 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 πού τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματός τῆς 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 τῆ 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 Ἀρριμαθαίας μὲ τὰ καλυμμένα μὲ τὸ ἱμάτιο χέρι κρατᾷ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ καὶ εἶναι ἔτοιμος νὰ τὰ ἀσπαστεῖ. Τὴν παράστασι περιβάλλουν ἀκόμα τέσσερις γυναῖκες πού 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. Καλοκέρη, Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, σ. 73.

3. Γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ προέλευσι 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 ἀποκαθάρσι γιὰ νὰ ἀλειφθεῖ μὲ μύρα βλ. Α. Ξυγγόπουλο, Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφία τῆς Παναγίας Χαλκῆων Θεσσαλονίκης, «Μακεδονικὰ» 4(1955-60) 10. Βλ. καὶ Α. Ὁρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., σ. 234.

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

Στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὄρθιος ὁ Νικόδημος, μὲ τὸ ἕνα
χέρι στὴν παρεία, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾷ τὰ ἐργαλεῖα τῆς ἀποκαθήλωσης¹.
Δὲ σκάβει τὸ μνημα ἀλλὰ οὔτε καὶ φέρει τὴ σκαπάνη ποῦ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ
14ου αἰώνα τὴν κρατᾷ ἀνωψωμένη², λεπτομέρεια ποῦ συνεχίζεται στὸ 15ο³
καὶ στὸν Ἄθω 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 δύο τριγωνικοὶ βρα-
χῶδεις ὄγκοι λοξότμητοι. Ἀνάμεσα στοὺς βράχους δεξιὰ, σὲ τρίτο ἐπίπε-
δο παριστάνονται δύο Ἑβραῖοι, μεσήλικας ὁ ἕνας καὶ γέρος ὁ ἄλλος, ποῦ
ἱστορικὰ δὲν ἔχουν θέση στὴν παράσταση, γιατί δὲν ἀναφέρονται σὲ κανέ-
να ἀπὸ τὰ σχετικὰ κείμενα⁶. Ἀπὸ τὴν ἔρευνα ποῦ κάναμε στὰ ἦδη δημοσι-
ευμένα μνημεῖα τῆς Ἑλλάδας, Μ. Ἀσίας καὶ σερβικῆς Μακεδονίας, κα-
θὼς καὶ στὰ ἔργα τῶν δυτικῶν ζωγράφων Ἰταλῶν καὶ Γάλλων ἀπὸ τὸ 13ο-
16ο αἰώνα διαπιστώσαμε, ὅτι οἱ δύο Ἑβραῖοι ὑπάρχουν σὲ μιὰ μόνο παρ-
ράσταση Θρήνου τοῦ Γάλλου ζωγράφου καὶ μικρογράφου Jean Fouquet
(περίπου 1420-1481)⁷ στὸν ἐνοριακὸ ναὸ τῆς Nouans (1470-1480). Πιθανὸν
ὁ Fouquet νὰ ἀντέγραψε τοὺς Ἑβραῖους ἀπὸ κάποιο παλιότερο τοῦ ζω-

1. Σὲ μερικὲς παραστάσεις τὰ ἐργαλεῖα βρίσκονται σὲ καλάθι, πράγμα ποῦ σημειώ-
νεται καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, βλ. Διονουσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 109.

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

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

4. Καθολικὸ Μ. Λαύρας, G. Millet, Athos, πίν. 127, 4, Καθολικὸ Μ. Σταυρονική-
τα, βλ. Χ. Πατρινέλλη - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυ-
ρονικήτα. Ἱστορία, Εἰκόνες, Χρυσοκεντήματα, ἔκδ. Ἑθνικῆς Τραπέζης Ἑλλάδος, Ἄθη-
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 Ἀγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 49, σημ. 2.

6. Κανὴ Διαθήκη, Ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια (Acta Pilati B', κεφ. XI, σ. 318 κ.έ.), Γεώρ-
γιος Νικομηδείας (PG 100, 1481), Συμῶν Μεταφραστῆς (PG 114, 208-217), Ἰωάννης Κίν-
ναμος (PG 133, 645-8).

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

γράφο. Τό ίδιο μάλλον θά ἔκανε καί ὁ ζωγράφος τοῦ μνημείου μας. Δὲν ἀποκλείεται ἐπίσης νά ἔχει γίνει καί κάποια παρερμηνεία τῶν κειμένων. Στά Acta Pilati (κεφ. XII) μετὰ τὴν περιγραφή τοῦ Θρήνου καί τῆς ταφῆς τοῦ Χριστοῦ ἀναφέρεται ὅτι ὁ Ἄννας καί Καϊάφας πληροφορήθηκαν τίς πράξεις τοῦ Ἰωσήφ καί Νικοδήμου καί «ἐταράχθησαν κατ' αὐτῶν μέγαν». Τοὺς πληροφοριοδότες λοιπὸν αὐτοὺς εἰκονίζουν σὲ ἀπόμερη θέσι καί ὁ Fouquet καί ὁ ζωγράφος τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.

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

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα μέσα σὲ ἔλλειψοειδῆ δόξα, παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς πατώντας στὰ χιαστί πεσμένα θυρόφυλλα τοῦ Ἄδη. Στὸ ἀριστερὸν κρατᾶ κλειστὸ εἰλητάριο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ ἀνασύρει τὸν Ἀδάμ ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Προπάτορα ἢ Εὔα καί ὁ Ἄβελ πού ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ θέση ἀπορίας ἢ δέησης². Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτιστέφανα καί ἄλλων ἕξι μορφῶν. Στὴν ἀριστερῇ πλευρᾷ τοῦ πίνακα, μέσα σὲ σαρκοφάγο, εἰκονίζονται ὁ Πρόδρομος καί οἱ Δίκαιοι Βασιλεῖς Δαυὶδ καί Σολομών. Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτιστέφανα τεσσάρων ἀκόμα μορφῶν.

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

Αἰσθητικὰ ἡ παράστασις βασιζέται σὲ τρεῖς κάθετους ἄξονες πού τοὺς ἀποτελοῦν οἱ ὀμάδες τοῦ Ἀδάμ, τοῦ Προδρόμου καί ὁ Ἰησοῦς μὲ τὸν ἄγγελο. Στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ ἡ ἐπιγραφή: Η ΑΝΑCΤΑCΙC.

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

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

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

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

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

καί 12ο αί. επικρατεί ένας 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 παραστατικά στοιχεῖα τῆς παλιότερης ἐποχῆς, δίνονται ὁμως 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 φωτιστέφανά τους. Δὲν παριστάνονται ἐπίσης ὁ Ἡσαΐας, Ἱερεμίας καὶ Ἰωνᾶς, ποὺ ἀναφέρονται στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς².

Τὸ Χαίρε τῶν Μυροφόρων (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 στίς Μυροφόρες τίς κειρίες καὶ τὸ σουδάριο μὲ τὰ ὁποῖα ἦταν τυλιγμένο τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Παράλληλα στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς του ἔχουν γραφεῖ τὰ λόγια ποὺ ἀπήύθυνε στίς γυναῖκες: «Ἰησοῦν ζητεῖτε τὸν Ναζαρινὸν τὸν ἐσταυρωμένον. οὐκ ἔστιν ὧδε, ἠγέρθη. 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 ὑψηλοῦς καὶ λοξότμητους βράχους. Ἡ ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης: ΤΟ ΧΑΙΡΕ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ ἀντὶ τῆς ὀρθῆς ὀ 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, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 3, εἰκ. 15, στὸ δίπτυχο τῆς Δρέσδης (10ος αἰ.), G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., εἰκ. 106, κ.ᾶ.

1. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., εἰκ. 112 (Ὅσιος Λουκάς), εἰκ. 113 (Ψαλτήρι Μελισάνδης), εἰκ. 114 (cod. Vat. urb. gr. 2), εἰκ. 115 (Torcello), εἰκ. 116 (Ἄγ. Μάρκος Βενετίας) κ.ᾶ.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 110.

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

τερη εικονογραφία, κυρίως δὲ αὐτὸ πού ἐπικράτησε τὸ 14ο αἰ. καὶ συνεχίστηκε καὶ στοὺς κατοπινοὺς αἰῶνες. Ἀπὸ τὴν ἀρχαία παράδοση προέρχεται ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς μόνο ἀγγέλου¹, ἐνῶ ὡς στοιχείο τῆς νεώτερης εικονογραφίας θεωρεῖται ὁ πολλαπλασιασμός τῶν Μυροφόρων². Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία στὴν παράστασή μας εἶναι ὁ καθισμένος στὴ σαρκοφάγο ἄγγελος, πράγμα σπάνιο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, γιατί συνήθως τὸν βρίσκουμε καθισμένο στὸ κάλυμμά της δίπλα σ' αὐτήν. Τὰ παραδείγματα τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ἐλάχιστα, σημειώνουμε δὲ ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὸ μοναδικὸ πού ὑπάρχει στὸν Ἄθω, στὴ Μ. Ξενοφῶντος (1544)³. Στὴν παράσταση αὐτὴ ὑπάρχουν δύο μόνο γυναῖκες, ὁ δὲ ἄγγελος εἶναι καθισμένος στὸ κάλυμμα, πού εἶναι διαγώνια τοποθετημένο πάνω στὸν τάφο. Σημαντικὴ εικονογραφικὴ λεπτομέρεια εἶναι καὶ τὸ θυμιατήρι μὲ τὴ μακριὰ χειρολαβὴ πού κρατεῖ ἡ πρώτη γυναίκα. Τὸ εικονογραφικὸ 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 εικονογραφοῦν τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν ἱστορικὸ καὶ δογματικὸ τρόπο ἀντίστοιχα. Μέχρι τὸν 9ο περίπου αἰ. ἡ πρώτη εἶναι ἡ μόνη σκηνὴ πού 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, πού 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 Θησαυροὶ τοῦ Ἄγ. 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. Radojić, 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 Ὀμορφὴ Ἐκκλησιὰ στὴν Αἴγινα (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὀμορφὴ Ἐκκλησιὰ 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 εικονογραφία τῆς Ἀνάληψης βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἄγ. 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 "Άκρα Ταπεινώση"¹. Από τα νερά που εισχωρούσαν παλιότερα από τη στέγη ή σύνθεση έχει υποστεί σημαντικές φθορές.

Στό πάνω μέρος της παράστασης, μέσα σε έλλειπτική δόξα που τη βασιάζουν δυο άγγελοι, εικονίζεται ο αναλαμβανόμενος Χριστός. Το πρόσωπό του καθώς και τα πρόσωπα των αγγέλων φέρουν σοβαρές απολείψεις. 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 ή άπουσία της Ίριδας², αλλά κυρίως το δεύτερο χέρι που διακρίνεται πάνω από το δεξί του, είναι στοιχειά που δηλώνουν μεταγενέστερη έπιζωγράφηση και έπισκευή. Η ύπαρξη εξάλλου της σφαίρας δέν 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 ήμυχόρια των αποστόλων. Αντίθετα με τη στατική μορφή της Θεοτόκου οι άγγελοι είναι κινημένοι. Πάνω από το κεφάλι του εικονοζομένου άριστερά ή έπιγραφή: ΑΝΔΡΕC ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ ΤΙ ΕCΤΙΚΑΤΕ ΕΜΒΛΕΠΟΝΤΕC. Άριστερά από τον άγγελο έξι άποστολοι που στρέφουν τα κεφάλια και χειρονομούν πρός τον Ήσοο. Από την αντίθετη πλευρά ό άγγελος έχει στραμμένη τη ράχη του πρός τη Θεοτόκο και έχει το δεξί σε χειρονομία λόγου. Πάνω από το κεφάλι του ή έπιγραφή: ΟΥΤΩC ΕΛΕΥCΕΤΑΙ [ΠΑΛΙΝ] ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ ΕΘΕΑCΑCΘΕ ΑΥΤΟΝ⁴. Στο ήμυχόριο πίσω του εικονίζονται πέντε άποστολοι⁵. Και

1. Τοδο συνέβη, γιατί, καθώς ή στέγη του ναοό είναι μονόριχτη, λείπει ή πάνω από το τεταρτοσφαίριο κατάλληλη γιά την άπεικόνισή της αετωματική επιφάνεια. Σε αρκετά μνημεία της Κρήτης ή Ανάληψη εικονίζεται στο βόρειο τοίχο κοντά στο Ίερο Βήμα, βλ. Κ. Κ α λ ο κ ό ρ η, Αί βυζαντινά τοιχογραφία της Κρήτης, δ.π., σ. 80.

2. Όπως δείχνουν τα υπολείμματα της πρώτης παράστασης ό Χριστός ήταν καθισμένος σε Ίριδα. Τόν τύπο του ένθρονου Χριστού στην Ανάληψη μās τόν παραδίδουν μερικές εϋλογίες της Monza, βλ. E. T. D e w a l d, The Iconography of the Ascension, AJA 19 (1915) 283, εικ. 4.

3. Στην εδρωπαϊκή ζωγραφική ό Χριστός εικονίζεται συχνά με σφαίρα σε διάφορες παραστάσεις. Αναφέρουμε ένδεικτικά τόν πίνακα ένός ανώνυμου ζωγράφου με στέψη της Θεοτόκου που βρίσκεται στο Βερολίνο (Staatliche Museum) που χρονολ. γύρω στο 1400-1410. Έπίσης τη μικρογραφία του ζωγράφου των Όρθων του Rohan, Ms. Lat. 9471 της Έθν. Βιβλ. του Παρισιού, γύρω στο 1420, βλ. A. Chäteler - J. Thuillier, La peinture française, δ.π., εικ. σ. 19 και 26.

4. Και οι δύο έπιγραφές από τις Πράξεις των Άποστόλων, 1.11.

5. Στο Πεντηκοστάριο, έκδ. Φθς, Άθήνα 1971, σ. 172α, δέ γίνεται λόγος γιά τόν αριθμό των Άποστόλων. Θα μπορούσε, άν και υπάρχει λίγος διαθέσιμος χώρος, να εικονιστεί και ό έκτος άπόστολος. Φαίνεται όμως πός ό τεχνίτης άκολουθεί την ιστορική παράδοση σύμφωνα με την όποία άπουσιάζει ό Παύλος.

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

Ἄριστέρα καὶ δεξιὰ ἀπὸ τῆ δόξας, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΙΣΑΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΛΟΓΕ, ΠΙΣΤΙΝ ΜΑΘΗΤΑΙΣ ΒΕΒΑΙΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙΞΑΣ ποὺ ἀποτελεῖ παραλλαγή τῶν στίχων τοῦ συναξαρίου τοῦ ὄρθρου τῆς ἑορτῆς τῆς Ἀναλήψεως³. Κάτω ἀπ' αὐτὴν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή τῆς παράστασης: Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ ΤΟΥ Κ(ΥΡ)ΙΟΥ ΗΜ(ΩΝ) Ι(Η)ΣΟΥ Χ(ΡΙ)ΣΤΟΥ.

Εἰκονογραφικὰ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου ἔχει ὡς πρότυπο τὴν παράσταση ποὺ διαμορφώθηκε στὴν Ἀνατολή, τὴ Συρία καὶ τὴν Παλαιστίνη, καὶ τὴν ὁποία μᾶς ἀποδίνουν ὁ κῶδ. Rabula καὶ οἱ εὐλογίες τῆς Monza⁴. Ἡ ἔλλειψη χώρου ἀποτελεῖ τὴν κύρια αἰτία γιὰ τὴ σύμπτυξη τῶν μορφῶν τῶν ἀποστόλων σὲ δύο σειρές, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε, παρὰ τὶς ἄλλες διαφορὲς 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., σ. 85.

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

3. Οἱ στίχοι αὐτοὶ ἔχουν ὡς ἐξῆς: «Ἐκ δεξιᾶς καθίσας πατρικῆς Λόγος, Μύσταις παρσχὸν πίστιν ἀσφαλῆστεραν». Ὑπάρχουν στὴ ζωγραφικὴ πολλὰ ὁμοία παραδείγματα, ὅπου οἱ ἀγιογράφοι ἀναγράφουν λανθασμένα ἀπὸ μνήμης διάφορα χωρία ἀπὸ τὶς πηγές.

4. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀνάληψης 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, Ἀθήνα 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 στρωμένη ἢ Θεοτόκος. Ἄκουμπᾷ τὸ λεπτὸ κεφάλι τῆς σὲ προσκέφαλο καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα χαμηλὰ στὸ στήθος. Πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη εἰκονίζεται μέσα σὲ ἔλλειπτική 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 Δαμασκηνός 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 δυτικῆς τοίχου. Τὴν παράσταση πλαισιώνουν στὸ βάθος δύο ἐπιμήκη παραλληλόγραμμα κτήρια μὲ δίλοβα τοξωτὰ ἀνοίγματα καὶ διριχτες 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 συμμετρία 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, ὁπ., 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 ἀ' στάση τῆς νεκρώσεως Ἀκολουθίας, Ἐυχολόγιον τὸ Μέγα, ἐκδ. Ἀστήρ, Ἀθήνα 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 κίνηση στὸν πίνακα. Τὰ κτήρια στὸ βάθος μαζί με τὴ μοναδικὴ γυναικεία μορφή ἀποτελοῦν συμβατικά στοιχεῖα τοπικοῦ προσδιορισμοῦ καὶ οἰκειότητος.

'Απὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ ζωγράφος μας ἀκολουθεῖ τὸ λιτὸ πρότυπο ποὺ βλέπουμε στὸ Δαφνί¹ καὶ ἄργότερα στὴ Martorana². Λείπουν, λόγῳ τῆς στενότητος τοῦ χώρου, οἱ ἄγγελοι ποὺ πετοῦν, αὐτοὶ δὲ ποὺ συνοδεοῦν 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

'Ἡ ἀπεικόνιση 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 χειρουβίμω⁴. Στὸ σημεῖο ὅμως αὐτὸ γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἔλευση τοῦ 'Ιησοῦ. 'Ἐξίσου πιθανὸ εἶναι νὰ εἶχε ὑπόψη του ὁ ζωγράφος τὴ σχετικὴ παράσταση τῆς Παναγίας Κουμπελίδικης τῆς ἴδιας 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' ἄριστερά 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 Ἐκκλησία) 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 ἔλευση τοῦ Χριστοῦ.

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

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 Wandmalerei in Bojana, Dresden-Sophia 1961*, πίν. 26, στὸ Kurbinovo, βλ. Hamann - Mac Lean - Hallensleben, ὁ.π., πίν. 47.

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

Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (Πίν. 18). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο κάτω ἀπὸ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ¹ εἶναι ἀρκετὲς οἱ περιπτώσεις ὅπου ἡ σκηνὴ αὐτὴ ζωγραφίζεται μέσα ἢ κοντὰ στὸ Ἰ. Βῆμα μόνη τῆς ἢ παράλληλα μετὰ τὴν ἄλλη εὐαγγελικὴ σκηνὴ τῆς ἐμφάνισης τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἀποστόλους. Σὲ ἐλάχιστα μνημεῖα ἡ Ψηλάφηση βρίσκεται κοντὰ στὴν Ἀνάληψη, γεγονός πού δικαιολογεῖται λειτουργικά, γιατί οἱ περικοπὲς τοῦ Στ' ἑθνοῦ εὐαγγελίου, πού διαβάζεται στὴ λειτουργία τῆς γιορτῆς τῆς Ἀνάληψης, καὶ τοῦ Θ', πού εἶναι τὸ εὐαγγέλιο τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ, ἀναφέρονται περίπου στὸ ἴδιο θέμα².

Στὸ κέντρο τῆς παράστασης κυριαρχεῖ ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ πού εἰκονίζεται 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 ἄριστερό του χέρι δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς τραβᾷ τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο γιὰ νὰ ἀποκαλύψει τὸ τραῦμα του, στὴν πραγματικότητα ὅμως στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπάρχει ἕνα ἄνοιγμα στὸ ροῦχο. Ὁ ἀπόστολος Θωμᾶς νέος, ἀμούστακος καὶ ἀγένειος, εἰκονίζεται ὡς συνήθως στὰ ἄριστερά τοῦ Χριστοῦ. Πλησιάζει διστακτικὰ τὸν Κύριο, κυρτάνει ἔντονα τὴ ράχη, τὸν κοιτάζει στὰ μάτια ἀλλὰ δὲν τολμᾷ νὰ ψηλαφήσει τὸ λογισμένο πλευρὸ του. Τὰ φρύδια εἶναι συσπασμένα καὶ τὸ στόμα του μισάνοιχτο⁴. Πίσω του εἰκονίζονται ἄλλοι πέντε ἀπόστολοι μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Ἀνδρέας. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα εἰκονίζονται πέντε μαθητὲς μετὰ πρῶτο τὸν Πέτρο καὶ δεῦτερο τὸν Ἰωάννη.

Ἡ παράσταση αὐτὴ πού ἀρχικὰ θὰ εἰκόνιζε τὸ ἐπεισόδιο νὰ λαμβάνει χώρα στὸ ἐσωτερικὸ κάποιου οἰκοδομήματος⁵ μετὰ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους πίσω ἀπὸ τὴ θύρα ὑπέστη μερικὲς μεταλλαγές, ἠθελγημένες 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 καλύτεροι ὁμοτεχνοὶ του, δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ὀρθολογιστικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος, τὴν εἰκόνιση δηλαδὴ ἑνὸς ἐσωτερικοῦ χώρου, πράγμα πού συναντοῦμε σὲ βυζαντινὴ εἰκόνα τοῦ 14ου αἰ. Βλ. W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte des byzantinischen Ikonmalerei, Olten-Lausanne 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 ποῦ 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. Ὀρους⁵. Ὁ παλαιολόγειος δὲ τύπος δὲν ἀποτελεῖ παρὰ ἐπανάληψη ἐκείνου ποῦ 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 Ἐρημο (Πίν. 19). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοῖχου καὶ φέρει ἀρκετὰς ἀπολεπίσεις καὶ φθορὰς.

Οἱ συνοπτικοὶ εὐαγγελιστὲς ἐπισυνάπτουν τὴ διήγηση τῶν πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ στὴν ἱστορία τῆς Βάπτισης⁷. Ἐπὶ πλέον ὁ Λουκάς 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· Μαρ. 1,12-13· Λουκ. 4,1-2.

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

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

Στήν παράσταση που μελετούμε δὲν ὑπάρχει, ἴσως ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, ἢ συμμετρία που παρατηρεῖται στὴν ὁμοία σύνθεση τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας¹ ἢ παλιότερα στὸν Ἅγ. Μάρκο τῆς Βενετίας² καὶ τῆς Μονγαλε³. Ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τὴ σειρά τῶν ἐπεισοδίων που δίνει ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος, ἢ ἔλλειψη ὅμως χώρου, ἴσως καὶ ἡ κακὴ προσαρμογὴ τοῦ προτύπου σ' αὐτόν, συντελεῖ στὴ μεγαλύτερη προβολὴ τοῦ δευτέρου ἐπεισοδίου.

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

Στὸν κάμπο τῆς σύνθεσης, ὅπως καὶ σ' ἄλλες τὶς ἄλλες που εἰκονογραφοῦν σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ἔχει ἀναγραφεῖ ὄλο σχεδὸν τὸ κεφ. 4 τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου που ἀναφέρεται στὸν πειρασμὸ τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἐπιγραφή 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 Μονγαλε καὶ τὸν Ἅγ. Μάρκο. Τυπολογικὰ ἢ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ εἶναι αὐτὴ που βλέπουμε στὶς σκηνές τῶν θαυμάτων καὶ τῶν ἄλλων χριστολογικῶν παραστάσεων. Ὁ σατανᾶς, που παρι-

othèque Nationale, Paris 1929, πίν. XXXV. Ψαλτῆρι Chludov, M. B. Tserkina, Miniaturi hrodofskoi psaltiri, Μόσχα 1977, fol. 92v καὶ Ψαλτῆρι Μελισάνδης (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 Ἅγ. 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 φορά 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, Ἀθήναι 1980, σ. 242. Γιὰ τὴν παράσταση τῶν βασιλείων 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.έ.

στάνεται μικρόσωμος, δύσμορφος, φτερωτός 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 Ἁγ. Ὄρους 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 ἀριστερῇ ἄκρῃ τοῦ τραπεζιοῦ συνομιλεῖ μὲ τὴ Θεοτόκο ποὺ εἶναι ὄρθια πλάι του καὶ ἀκουμπᾷ τὸ δεξιὸ 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 ἠλικιωμένους ἄνδρες. Φέρει διάδημα διακοσμημένο μὲ πολυτιμες πέτρες καὶ μαργαριτάρια. Ἡ ἄκαμπτη στάση της, οἱ χειρονομίες καὶ τὸ διάδημα τὴ διακρίνουν ἐντονα ἀπὸ τοὺς διπλανούς της. Ὁ γαμβρὸς εἶναι καθισμένος χώρια καὶ πρέπει νὰ τὸν ἀναγνωρίσουμε στὴ νεαρὴ μορφή ποὺ βρίσκεται στὴν ἄκρῃ τοῦ τραπεζιοῦ δεξιά.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζονται ἕξι μικροὶ πίθοι ποὺ μνημονεύονται ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ⁴ καὶ δεξιότερα οἱ δυὸ ὑπηρετές 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 τους.

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

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

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

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

Στὸ πᾶν μέρος στὸν κάμπο τοῦ πίνακα ἔχουν ἀναγραφεῖ μερικὲς παράγραφοι τοῦ χωρίου τοῦ εὐαγγελιστῆ ποὺ ἀναφέρεται στὸ Γάμο τῆς Κανᾶ¹, ἀριστερὰ δὲ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ μεσαῖο πύργο 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 ιδιαίτερα, γιατί βρίσκεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα καὶ γιατί σ' αὐτοὺς ὁδηγοῦν τὰ βλέμματα τῶν ἄλλων. Συμμετρία ὑπάρχει καὶ στίς ἡμικυλινδρικές πτυχὲς τῆς ποδῆας².

Ἡ ἱερατικὴ ἐπισημότητα τῆς παράστασης εἶναι ὑποτυπώδης. Πλεονάζουν οἱ ἠθογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ὁ Πέτρος ποὺ ἀνακατεύει τὸ κρασί του, οἱ χειρονομίαι 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 ἀπλό τύπο³, ὅπου ὁ Ἰησοῦς ἀπεικονίζεται μόνο μιὰ φορὰ καθισμένος στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ τραπέζιου. Ἐνῶ συνομιλεῖ μὲ τὴ μητέρα του, εὐλογεῖ συγχρόνως τοὺς ἕξι πίθους. 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 ποὺ προηγεῖται ἀπὸ τὸ θαῦμα⁴, εἴτε ὡς τμῆμα τῆς κύριας σύνθεσης⁵. Ὁ πρῶτος τύπος εἶναι πιὸ ἀρχαϊκός, ἐνῶ ὁ δεύτερος εἶναι πιὸ σύγχρονος καὶ ὀλοκληρωμένος⁶. Ὅπως σὲ πολλὲς

1. Ἰωάν. 2,1-6.

2. Ἡμικυλινδρικές πτυχὲς ὑπάρχουν καὶ στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τῆς Ἁγ. Σοφίας Κιέβου, βλ. K. Wess el, Abendmahl und Apostel communion, ὁ.π., εἰκ. 56, στὴν παράσταση τοῦ Γάμου τῆς Κανᾶ τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου, G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 164, 1 καὶ σὲ ποδῆες στὸ κάτω μέρος τῶν τοίχων μερικῶν μνημείων, ὅπως π.χ. στὸ Gradač καὶ Staro Nagoričino, βλ. Millet-Fro low, 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. K u h n, Die Ikonographie der Hochzeit zu Kana von den Anfängen bis zum 14 Jahr. Diss. phil., Freiburg 1955· τὸ ἴδιο, 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 κώδ. Ἰβήρων 5, V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, ὁ.π., εἰκ. 379, καὶ Σ. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ῆ - Π. Χ ρ ῆ σ τ ο υ - Χ ρ. Μ α υ ρ ο π ο ῦ λ ο υ - Τ σ ι ο ῦ μ ῆ - Σ ω τ. Κ α δ ᾶ, Οἱ Ἐθασαροὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Β', Ἀθήναι 1975, εἰκ. 38.

5. Π.χ. ἡ παράσταση τοῦ Cod. Laurent. VI. 23, βλ. T. V e l m a n s, Le Tétravangile de la Laurentienne, Paris 1971, πίν. 58, fol. 170v.

6. Βλ. O. D e m u s, Norman Sicily, ὁ.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 Ἄθω. 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 στίς δύο παραστάσεις ἡ νύφη φέρει διάδημα καὶ ὁ γαμβρὸς βρίσκεται ἀριστερὰ τῆς.

Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτιδα (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 Σαμαρείτιδα. 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 γυναίκα εἶναι ὄρθια ἀπέναντι· κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ μικρὸ ἄγγεο ἀπὸ τὸ ὁποῖο κρέμεται μακρὸ σχοινὶ καὶ χειρονομεῖ μὲ τὸ δεξιόν. Πίσω τῆς μεγάλῃ δίωτη ὑδρία μὲ ραβδώσεις. Πίσω ἀπὸ τὴν κύρια σκηνὴ ὑψώνεται βουνὸ μὲ μυτερὴ καὶ λοξόστητη 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 πόλη⁶. 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, ἐξάγωνο 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 βυζαντινὰ τοιχογραφία 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 ἤδη ἔχει σημειώσει ὁ Millet¹, ἡ ἔκτενης περιγραφή καὶ διήγηση τοῦ ἐπεισοδίου 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 Ἁγ. Ἰωάννη ὁ ζωγράφος ἀπεικονίζει τὶς τρεῖς σκηνές στὸν ἴδιο πίνακα. Ἀπουσιάζει ἡ σκηνὴ τῶν στ. 28-29. Τὰ τρία ἐπεισόδια δίνονται κάπως ἀσύνδετα χρονικὰ μεταξὺ τους, πράγμα πὸ δὲν ἐνοχλεῖ, 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 δεξιά, πὶδ συχνὰ ὁμως παριστάνεται ἀριστερὰ συνοδευόμενος ἀπὸ δύο, τρεῖς ἢ καὶ περισσότερους μαθητές, ὅπως π.χ. στοὺς κῶδ. Par. Gr. 510⁴ καὶ Par. Gr. 74⁵, στὸν Ἁγ. Μάρκο Βενετίας⁶, στὴ Sorocani⁷, στὸν Ἁγ. Νικόλαο Ὁρφανός⁸, καὶ ἄλλοῦ.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος πὸν 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 ἐξαγωνικόν. Ἐξάλλου στὴν παράστασή μας τὸ φυσικὸ καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο εἶναι πλούσιο, μὰ παλιὰ παράδοση πὸν 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 ὁμως, ὅπως καὶ στὴ Μ. Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου¹², δὲν παριστάνεται ἡ ὁμάδα τῶν Σαμαρειτῶν. Ὑπάρχουν ὁμως ἄλλες εἰκονογραφικὲς λεπτομέ-

1. Recherches, ὁ.π., σ. 602.

2. Α. Ὁρλάνδο, 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. Oumont, Miniatures des plus anciens mss, Grecs, ὁ.π., fol. 215.

5. H. Oumont, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1940⁵, fol. 173.

6. O. Demus, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, ὁ.π., εἰκ. 23.

7. V. Djurić, Sorocani, Beograd 1963, σ. 139.

8. Α. Ξυγγόπουλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικόλαου τοῦ Ὁρφανοῦ, ὁ.π., εἰκ. 89-90.

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

10. V. Petković, 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 ὁμοία σχεδὸν καὶ στὰ τέσσερα μνημεῖα. Ἐπίσης οἱ ἀπόστολοι δὲν εἶναι κοντὰ στὸ Χριστὸ, 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 Ἰαση τοῦ λεπροῦ (Πίν. 21α). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη καὶ εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη.

Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὀρθιος ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητάριο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τὸ ἔχει τενωμένο 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 ὁμοιο εἰκονογραφικὸ τύπο μ' αὐτὸν πού χρησιμοποίησε ὁ ψηφοθέτης τῆς Mongeale⁴, ὅπου ὁμοῦ οἱ μαθητὲς δὲν εἶναι δύο ἀλλὰ ἑπτὰ, 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 Χριστὸ εἶναι τέσσερις⁵. Μιὰ παραλλαγὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου παρουσιάζει τὰ πρόσωπα σὲ ἀντίστροφη θέση. Οἱ ἀπόστολοι εἶναι τρεῖς καὶ ὁ χῶρος 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, Πρβλ. Μαθ. 8,3 «Καὶ ἐκτεῖνας 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. A. Ξυγγόπουλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μ. Ἰβήρων Ἁγ. Ὅρους, Ἀθήνα 1932, πίν. 30 καὶ Σ. Πελεκανίδη-Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Ἐθναυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὅρους, 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 Ἰαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (Πίν. 22α). Βρίσκεται δίπλα στή θύρα τοῦ ναοῦ καὶ φέρει ἀρκετὲς φθορὲς στὰ πρόσωπα.

Ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς, μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ καὶ γερμένο μπρὸς τὸ σῶμα, κρατᾷ ἀπὸ τὸ δεξιὸ καρπὸ καὶ ἀνασηκώνει στὴν 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 μιστεντωμένο πρὸς τὴν ἄρρωστη ἐκφράζουν τὸ θαυμασμὸ τους γιὰ τὸ συμβάν. Τὴν ἴδια χειρονομία ἔχει καὶ ὁ πίσω ἀπὸ τὸ Χριστὸ μαθητὴς (Ἰάκωβος). Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλαι 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 ἀριστερὰ 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 ἀριστερὰ 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 στὴν κλίνη. Παράλληλα ἐκεῖνη τὸν κοιτᾷ κατάματα ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ θέση ἱκεσίας.

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

1. Μάρκ. 1,29-31.

2. O. Demus, Norman Sicily, πίν. 86B.

3. Α. Ξυγγόπουλου, 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 ὁμοῦ 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 πεθερὰ 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 ὁμοῦ σὲ ὑπερβατικότητα.

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

Μέσα σὲ μικρὸ πλοιαρίο ποὺ μοιάζει μὲ πλάβα καὶ ποὺ ἀρμενίζει στὰ ταραγμένα νερά τῆς λίμνης εἰκονίζεται δυὸ 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 δρθιος πάλι ὁ Ἰησοῦς δίπλα στὸ κατάρτι ὑψώνει τὸ χέρι πρὸς τὸν ἀνθρωπόμορφο καὶ γυμνὸ ἀνεμο 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 ἀποδίνονται κατὰ τρό-

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

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

2. D. Talbot-Rice, The Church of Haghia 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. 119α.

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

πο άφύσικο και τó κύμα δίνεται συνεχώς έλλισσόμενο. Τó τοπίο στο βάθος είναι βραχώδες, λοξότμητο και άπόκρημνο.

Στό άνω μέρος του πίνακα έχουν άναγραφεί άπό τή σχετική περικοπή του Ματθαίου οί στίχοι 23-24 και μέρος του 26 (Ματθ. 8, 23-26).

Άπό εικονογραφική άποψη ó πίνακας άκολουθεí σχεδόν πιστά τήν Έρμηνεία Ζωγραφικής και μάλιστα τόν ένα άπό τούς δυό παραδιδόμενους τύπους¹. Η παράσταση αυτή, πού για πρώτη ίσως φορά εικονίστηκε στα παλαιοχριστιανικά χρόνια, βρίσκεται στο 800 μ.Χ. στο κάτω μέρος ενός έλεφαντοστού τής Όξφόρδης, όπου παριστάνεται τó πρώτο επεισόδιο τής Ιστορίας, δηλ. ó Χριστός και ó Πέτρος πού προσπαθει νά τόν άφυπνίσει². Τó πλοiάριο τής παράστασης του έλεφαντοστού εικονίζεται χωρίς ίστίο, πράγμα πού άποτελεί τó στοιχείο διάκρισης τών δυό τύπων. Χωρίς ίστίο παριστάνεται επίσης και στις μικρογραφίες μερικόν χειρογράφων του 10ου, 11ου και 12ου αι.³. Ό δεύτερος τύπος εικονίζει τó πλοiάριο με κατάρτι και πανί φουσκωμένο ή λυμένο στο κάτω μέρος και τούς άποστολούς στην προσπάθειά τους νά προστατεύσουν τó σκάφος άπό τήν τρικυμία. Ό τύπος αυτός δέν έχει διασωθεί σέ καθαρώς βυζαντινά έργα, χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι δέν ύπρχαν. Τόν βρίσκουμε όμως σέ μικρογραφίες χειρογράφων τής Σχολής Reichenau στην όποία είναι γνωστές οί τεχνοτροπικές αλλά και εικονογραφικές επιδράσεις του Βυζαντίου ιδίως κατά τόν 9ο και 10ο αι.⁴. Στην ίδια Σχολή άποδίνεται άπό τή Schiller⁵, ιδίως λόγω τής έλλειψης αναλόγων βυζαντινών παραστάσεων, και ή συνένωση τών δυό επεισοδίων, δηλ. αυτού πού παριστάνει τó Χριστό νά κοιμάται και εκείνου πού έπιτιμά τούς άνέμους.

Στόν ίδιο εικονογραφικό τύπο, με όρισμένες όμως διαφορές, έχουν άποδοθεί και οί παραστάσεις τής Μ. Άναπαυσά⁶ και Λαύρας⁷, καθώς και τής Μ. Φιλανθρωπών⁸, Ξενοφώντος⁹ και Δοχειαρίου¹⁰. Στή Μ. Φιλανθρωπη-

1. Για τήν εικονογραφία του θέματος βλ. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1, δ.π., σ. 177.

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

3. G. Schiller, δ.π., 1, εικ. 492-494, *Cod. Par. Gr. 54, Cod. Par. Copte 13, Cod. Egber* στην *Stadtbibliothek* του Trier No 24, και κóδ. 587 τής Μ. Διονυσίου, Βλ. Σ. Πελεκανίδη-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδά, *Θησαυροί του Άγ. Όρους*, δ.π., Α', πίν. 243.

4. G. Schiller, δ.π., 1, εικ. 495.

5. G. Schiller, δ.π., 1, σ. 177.

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

7. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 119.2. Η παράσταση είναι έπιζωγραφισμένη.

8. Μ. Άχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή Φιλανθρωπών, 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.

νων ὁ άνεμος ἀποδίνεται ὡς δαίμονας μὲ δύσμορφα χαρακτηριστικά, ἐνῶ στὶς ἄλλες συνθέσεις εἶναι ἀνθρωπόμορφος, στοιχεῖο ποῦ ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. στὸν κῶδ. Laur. VI. 23¹.

Στῆ Δυτικῇ τέχνῃ ἡ παράσταση τῆς ἐπιτίμησης τῶν ἀνέμων ἐξαφανίζεται ἐντελῶς μετὰ τὸ 12ο αἰ. καὶ ἀντικαθίσταται κατὰ κάποιο 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 δίκωροφὸ ὑψηλὸ βουνό, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ἐπτὰ μαθητὲς μὲ πρώτους τὸν Πέτρο καὶ τὸν 'Ιωάννη. 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 ποῦ συνήθως βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματά τους⁴. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀρρώστους, στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται ἡ θάλασσα ταραγμένη ἀπὸ τοὺς χοίρους ποῦ πέφτουν μέσα καὶ πνίγονται. Τὰ ζῶα ἀποδίνονται ἐξαλλα καὶ μὲ σηκωμένες τὶς τρίχες τους. Στὸ βάθος ὑψηλὸ βουνό καὶ στὴν πλαγιά του οἱ δύο χοιροβοσκοὶ ποῦ 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) ποῦ ἀναφέρεται στὸ θαῦμα αὐτό.

Ἡ παράσταση, ὅπως εἰκονίζεται ἐδῶ, ἀκολουθεῖ μὲ μερικὲς διαφορὲς, πρότυπα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰώνα⁵. Δὲν εἰκονίζονται οἱ δαίμονες ποῦ 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) μνημονεῦουν μόνο ἓνα δαιμονιζόμενο.

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

5. Π.χ. cod. Par. 54, H. Oumont, 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 κῶδ. Ἰβήρων ἀρ. 5, βλ. Σ. Πελεκανίδη-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Θησαυροὶ τοῦ 'Αγ. 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 εἰκοσαετία τοῦ 6ου αἰ. τή συναντοῦμε στόν Ἅγ. Ἀπολλινάριο τῷ Νέο² μέ τὸ Χριστὸ ἀκολουθούμενο ἀπὸ ἕνα μαθητῆ, τὸ δαιμονιζόμενο ἤδη θεραπευμένο καί τοὺς χοίρους πνιγμένους στή θάλασσα. Ἦδη, ὅπως γίνεται ἀντιληπτό, ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος στήν παράσταση αὐτὴ ἔχει συμπληρωθεῖ. Ἀργότερα, ἴσως κατὰ τὴν προεικονομαχικὴ περιόδο, ἡ παράσταση συμπληρώνεται στό Βυζάντιο μέ τοὺς δαίμονες πού βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματα τῶν ἀσθενῶν. Οἱ σχολῆς τοῦ Reichenau καί τοῦ Echternach, πού παρέλαβαν τὸ θέμα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς παραδίδουν τὴν παράσταση συμπληρωμένη ἤδη ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 10ου καί ἀρχῆς τοῦ 11ου αἰ.³. Ἀπὸ τὸ 16ο αἰ. ἀξίζει νὰ σταθοῦμε στήν παράσταση τῆς Μ. Ξενοφάντος (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 στό α' μισὸ 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. στό 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 στό 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 στό κρεβάτι παράλυτο. Τὸ σπίτι καί ἡ ἀνοιχτὴ σκεπὴ του ἀποδίδονται ἐξωπραγματικά. Δυὸ μεσήλικες ἄνδρες ὑποβαστά-

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

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

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

4. G. Millet, *Athos*, ὁ.π., 177A.

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

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

ζουν τὸ κρεβάτι. Οἱ γεροντικὲς μορφὲς 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 περιτοιχιζόμενος ἀπὸ τοὺς μαθητὲς του. Ἔτσι παριστάνεται ἤδη σὲ μικρογραφία χειρογράφου τῆς σχολῆς Echternach (1045-46) καὶ στὴ Montreale¹. Συγκρίνοντας τὶς παραστάσεις αὐτὲς μὲ τὴν ὅμοια σύνθεση τοῦ Ἁγ. Ἀπολλιναρίου τοῦ Νέου² παρατηροῦμε ὅτι τὸ θέμα εἶχε σχεδὸν διαμορφωθεῖ εἰκονογραφικὰ ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ βου αἰώνα, μὲ τὴ διαφορά ὅτι ὁ Χριστὸς εἶναι ὄρθιος καὶ συνοδεύεται μόνον ἀπὸ ἓνα μαθητῆ, ὅπως σ' ὅλες τὶς ἄλλες σκηνὲς 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 Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς⁴ περιγράφοντας τὴ σκηνὴ συμφωνεῖ σχεδὸν μὲ τὸν πίνακά μας. Ὡς πρόσθετο στοιχεῖο σημειώνεται ὁ ἤδη ιαθεῖς παράλυτος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὄμους.

Ἡ Ἀνάσταση τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαεῖρου (Πίν. 25α). Βρίσκεται στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

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 ἀριστερὸ τὸ κρατᾷ ὁ Χριστὸς, ποὺ εἰκονίζεται στὸ πίσω μέρος τῆς κλίνης μαζί μὲ τὸν Πέτρο, τὸν Ἰωάννη καὶ τὸ Φίλιππο (;). Ὁ Πέτρος ἀκουμπᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι τὸ βραχίονα τῆς κόρης καὶ ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι του πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Οἱ ἄλλοι μαθητὲς φαίνονται νὰ συζητοῦν μεταξύ τους γιὰ τὸ ἐπιτελούμενο θαῦμα. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Πέτρο εἰκονίζονται οἱ γονεῖς τῆς κόρης. Τὰ χέρια τοῦ ἀρχισυνάγωγου Ἰαεῖρου ἀκουμποῦν προστατευτικὰ στὸν ὄμο 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, με καστανὴ γε-
νειάδα, ἐνῶ ἡ σύζυγός του νεαρὴ καὶ σχεδὸν πιὸ νέα ἀπὸ τὴν κόρη, πράγμα
ποῦ ὀφείλεται μᾶλλον σὲ ἀβλεψία τοῦ ζωγράφου.

Πίσω τὴν παράσταση πλαισιώνει τὸ ἴδιο σχεδὸν μετὰ τὴν σκηνὴ τῆς Ἰα-
σης τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, μόνο ποῦ τὰ διάφορα
κτῆρια 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 λη-
φθεῖ ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ Μάρκο (5, 22)¹.

Τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς ἐγερσης τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαεῖρου, ποῦ
τὸ συναντοῦμε ἀπὸ τὸν 4ο ἕως αἰῶνα σὲ σαρκοφάγους καὶ στὴ λειψανοθή-
κη τῆς Brescia (360-370)², παίρνει ὀλοκληρωμένη μορφή κατὰ τὸ τέλος τοῦ
10ου αἰ. Ἡ ἔλλειψη καθαρὰ βυζαντινῶν προτύπων μᾶς ἀναγκάζει νὰ καταφύ-
γουμε 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 δύο 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 οἰκο-
γένεια τοῦ Ἰαεῖρου. Ἡ κόρη ὁμοῦ εἶναι ἀνασηκωμένη χωρὶς νὰ τῆς κρατᾶ
τὸ χερὶ ὁ Κύριος⁴. Καὶ στίς δύο παραπάνω παραστάσεις, ὅπως καὶ σ' αὐτὴ
ποῦ 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 μετὰ τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἰα-
εῖρου παριστάνονται ἀκόμα δύο γυναῖκες μετὰ χειρονομίες ποῦ δείχνουν τὴν
ἀπορία καὶ τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὸ συντελεσθὲν θαῦμα.

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

Ἡ σύνθεση ὀργανώνεται βασικὰ σὲ δύο ἐπίπεδα ποῦ χωρίζονται σαφῶς
μεταξὺ τους ἀπὸ χαμηλὸ τοῖχο ποῦ φέρει δίλοβα ἀνοίγματα. Στὸ πρῶτο ἐπι-

1. Ὁ Ν. Μουτσόπουλος στὸ βιβλίο του Παναγία ἡ Μανριώτισσα, ὁ.π.,
σ. 31 συμπληρώνει τὴ λέξη ἸΑΡΧ ἔσφαλμένα 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 ἀνα-
ταράζει μὲ τὰ δύο χέρια ἄγγελος Κυρίου. Ἀριστερὰ τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἀσθενεῖς
κοιμοῦνται ἐνῶ ὁ παράλυτος εἰκονίζεται ὄρθιος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤ-
μους. Ὁ «ξηρὸς» εἰκονίζεται καθισμένος προτείνοντας τὰ χέρια στὴν κο-
λυμβήθρα.

Πίσω ἀπὸ τὸ τοιχάριο εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς συνοδευόμενος ἀπὸ τέσσε-
ρις μαθητές. Φαίνεται νὰ πατᾶ μὲ τὸ δεξιὸ σὲ σκαλοπάτι πού βρίσκεται πίσω
ἀπὸ τὸ τοιχάριο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου.

Τὸ βάθος τῆς παράστασης καταλαμβάνει σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ
εὐαγγελιστῆ (Ἰωάν. 5,2) οἰκοδόμημα μὲ στοές. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν στοὰ τὸ
συνθιτισμένο στὰ θάματα κιβώριο, ὅπου ἀνάμεσα στοὺς κίονες πού τὸ στη-
ρίζουν ἡ ἐπιγραφή: Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)C ΙΩΜΕΝΟC ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΟΝ. Ἡ προοπτι-
κὴ ἀπόδοση τοῦ πίνακα σὲ ἐπάλληλα πρὸς τὸ βάθος ἐπίπεδα καὶ ἡ προ-
σθήκη τῆς στοᾶς ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, ἡ παράδοση
δὲ αὐτὴ συνεχίστηκε καὶ κατὰ τὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια¹. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς
Ζωγραφικῆς² ἐξάλλου προσθέτει καὶ ἄλλες ἐπιμέρους λεπτομέρειες, ὅπως
ὁ ἄγγελος πού ἔχει τὰ χέρια του στὸ νερὸ τῆς κολυμβήθρας καὶ τὰ παπλώ-
ματα στὸ κρεβάτι τοῦ παραλυτικοῦ.

Στὴν κορυφὴ τοῦ πίνακα ὑπάρχει ἐπιγραφή πού προέρχεται ἀπὸ τὸ σχε-
τικὸ μὲ τὸ θάμα χωρίο τοῦ Ἰωάννη (5, 5-7).

Στὶς πρώτες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος σὲ σαρκοφάγους, τοιχογραφίες
καὶ μωσαϊκά, ἡ παράσταση ὀργανώνεται ἀπλὰ καὶ περιορίζεται μόνο στὴν
ἀπεικόνιση τῶν κυρίων μορφῶν³. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὰ ἔργα τῆς μικρο-
τεχνίας ἐξαιτίας τῆς περιορισμένης κυρίως ἐπιφάνειας πού εἶχε στὴ διάθε-
σὴ του ὁ καλλιτέχνης⁴. Στὶς παραστάσεις αὐτὲς δὲν ὑπάρχει ἀρχιτεκτονικὸ
βάθος. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος χρησιμοποιοῦνται δύο κυρίως εἰκο-
νογραφικοὶ τύποι. Στὸ πρῶτο, στὸν ὁποῖο ἀνήκει ἡ παράσταση πού μελε-
τοῦμε καὶ ὅλες οἱ σωζόμενες στὸν Ἄθω⁵, ὁ Χριστὸς καὶ ὁ παράλυτος εἰκο-
νίζονται μόνο μιὰ φορά, ὁ δὲ τελευταῖος παριστάνεται μὲ τὸ κρεβάτι στὴν
πλάτη. Ὁ Κύριος ἄλλοτε εἶναι ἀριστερὰ καὶ ἄλλοτε δεξιὰ, χωρὶς τοῦτο νὰ

1. Α. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μονῆς Προδρόμου, ὁ.π., σ. 49. Ὁ Α. Ὁρλάνδος, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., σ. 146, σημ. 2, μιλώντας γιὰ τὴν παράστασή μας τὴ χρονολογεῖ ἀπὸ ἀβελνία, στὸ 13ο αἰ., βγάζοντας στὴ συνέχεια ἐντελῶς ἀθάίρετα συμπεράσματα.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 95.

3. Π.χ. στὴ Dura Europos, A. G r a b a r, Le premier art chrétien, Paris 1966, εἰκ. 61, καὶ Ἄγ. Ἀπολλινάριο τὸ Νέο, G. S c h i l l e r, Ikonographie, ὁ.π., 1, εἰκ. 437.

4. Βλ. G. S c h i l l e r, Ikonographie, ὁ.π., 1, εἰκ. 423, 424, 427, 497.

5. G. M i l l e t, Athos, ὁ.π., πίν. 77.1, 119.3, 164.3, 201.2.

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

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος μιλώντας γιὰ τὴν παράσταση τοῦ θαύματος στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα τῆς Μ. Προδρόμου Σερρών ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ἀπεικόνισή του σὲ δύο συνθέσεις στὸ μνημεῖο αὐτὸ ὀφείλεται σὲ ὑπόδειγμα μικρογραφίας χειρογράφου μὲ συνεχῆ εἰκονογράφηση, πού εἶχε ὑπόψη του ὁ ζωγράφος¹. Ὅπως δὲ ἡ ἀποψη αὐτὴ δὲν εἶναι ἐσφαλμένη. Ὅμως στὴ Μ. Προδρόμου ὁ χωρισμὸς τῆς σκηνῆς, μὲ τοὺς ἀσθενεῖς ξαπλωμένους ἀριστερὰ 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 τοῖχου τοῦ νάρθηκα. Ἄν ἡ σκέψη αὐτὴ εἶναι ὀρθή, τότε καὶ ἡ παράσταση τῆς Μ. Προδρόμου μπορεῖ νὰ καταταγῆ στὸ δεύτερο τύπο.

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

Ἡ σύνθεση ὀργανώνεται σὲ δύο ἐπίπεδα. Στὸ πρῶτο τοποθετοῦνται δύο ἐπεισόδια, πού ἐπονται χρονικὰ σὲ σχέση μὲ τὰ ἐπεισόδια πού εἰκονίζονται στὸ δεύτερο ἐπίπεδο. Στὸ ἐπίπεδο αὐτὸ παριστάνεται στὸ μέσον ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ὄμιλο ἐννέα μαθητῶν. Ὁ Κύριος πλησιάζει μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ τὸν τυφλὸ καὶ ἐπαλείφει μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι τὰ μάτια του τὸν πηλὸ. Στὸ ἄλλο χέρι κρατᾷ εἰλητάριο. Ὁ τυφλὸς παριστάνεται νεαρὸς καὶ πολὺ μικρότερος στὸ ἀνάστημα ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους². Κλίνει ἔντονα τὸν κορμὸ ἐμπρὸς στὴν προσπάθειά του νὰ πλησιάσει τὸν Κύριο καὶ στηρίζεται σὲ μακρὸ 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 Σιλωάμ. Δίπλα ἢ μικρογράμματη ἐπιγραφή: «ὁ τυφλὸς πορευόμενος ἐπὶ τῇ κολυμβήθρα ὀδηγούμενος τοῦ νίψασθαι». Ἀριστερὰ ὁ τυφλὸς νίπτεται στηριζόμενος στὸ ραβδί του. Ἡ κολυμβήθρα

1. Π.χ. στὴν τοιχογραφία τῆς Dura Europos, βλ. A. Grabar, *Le premier art chrétien*, ὁ.π., εἰκ. 61, στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Salerno, στὸν Cod. gr. quart. 66 τοῦ Βερολίνου, στὸν Cod. Aureus Epternacensis τῆς Σχολῆς Echternach, βλ. G. Schiller, *Ikonographie*, 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. Réau, *Ikonographie de l'art chrétien*, II, 2, 1957, σ. 372.

εἶναι στρογγυλή μὲ μαστοειδῆ προεξοχή καὶ ὑψηλὸ πόδι. Πάνω ἀπὸ τὸν ἀσθενῆ ἡ ἐπιγραφή: ΑΠΗΛΘΕΝ ΟΥΝ Κ(ΑΙ) ΕΝΙΨΑΤΟ Κ(ΑΙ) ΗΛΘΕΝ ΒΛΕΠΩΝ ('Ιωάν. 9, 7). Τέλος στὸ ἄνω μέρος τοῦ πίνακα ὑπάρχει μεγαλογράμματι ἐπιγραφή ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ 'Ιωάννη (9, 1-3, 6-7).

'Απὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἐνδιαφέρον παρουσιάζει στὸν πίνακά μας ἡ σκηνὴ κάτω δεξιά, 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 ἴαση τοῦ τυφλοῦ περιλαμβάνει ὀλόκληρη 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. 'Ιβήρων⁶, ποῦ ἔγινε, ὅπως λέγει, σὲ ἐργαστήριον τῆς Πρωτεύουσας. 'Ο ἴδιος τύπος ἀκολουθεῖται καὶ ἀπὸ ὅλα τὰ μνημεῖα τοῦ 'Αγ. 'Ορους⁷.

Οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ ἄλλες μεμονωμένες μορφές τοῦ 'Ιεροῦ Βήματος

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

"Α γ. 'Ιά κ ω β ο ς 'Ι ε ρ ο σ ο λ ὄ μ ω ν. Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ σὲ στάση μετωπικῆ, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιποι. Εἰκονίζεται γέρος, μακρυγένης καὶ ὀξυγένης μὲ ἀνοιχτὴ καστανὴ κόμη⁸. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ 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 Μυστρά, 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 'Αγία Σοφία Τραπεζοῦντος, βλ. D. T a l b o t - R i c e, *Haghia Sophia at Trebizond*, ὁ.π., πίν. XLVI.

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.έ.

6. Βλ. Σ. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ῆ - Μ. Χ ρ ῆ σ τ ο υ - Χ ρ. Μ α υ ρ ο π ο ὄ λ ο υ - Τ σ ι ο ὄ μ η - Σ ω τ. Κ α δ ᾶ, *Θησαυροὶ τοῦ 'Αγ. 'Ορους*, 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. Διονουσίου ἐκ Φουρνᾶ, 'Ερμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 151.

βλίο και με τὸ δεξιὲ εὐλογεῖ. Φέρει πολυσταύριο φαιλόνιο και ὁμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΑΚΩΒΟC Ἱεροσολύμων.

Ἄγ. Γρηγόριος Θεσσαλονίκης ὁ Παλαμαῖς. Μεσήλικας με στρογγυλὸ πλατὸ γένι¹. Με τὰ δυὸ χέρια κρατᾷ σταχωμένο βιβλίο και φορεῖ πολυσταύριο φαιλόνιο και ὁμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙΟC Θεσσαλονίκης ὁ Παλαμαῖς.

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

Ἄγ. Ἀλεξανδρος Ἱεροσολύμων. Μεσήλικας με καστανόλευκα μαλλιά και γένια μυτερὰ ἐπίσης καστανά. Φορᾷ πολυσταύριο φαιλόνιο και ὁμοφόριο και κρατᾷ βιβλίο με τὰ δυὸ χέρια³. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΛΕΞΑΝΔΡΟC 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. Και οἱ δυὸ εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη, εὐλογοῦν με τὸ ἓνα χέρι και κρατοῦν στὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένο εἰλητάριο. Εἰκονίζονται γέροντες με πρόσωπα ὄσειδη και ἔχουν πλούσιο, μακρὸ και μυτερὸ γένι. Στὸ εἰλητάριο τοῦ πρώτου ὑπάρχει ἡ ἐξῆς, κάπως παραλλαγμένη, εὐχή τῆς Εἰσόδου ἀπὸ τὴ Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου: «ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗ Η 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 ΠΡΟCΕΥΧΑC, Ο ΚΑΙ ΔΥΟ ΚΑΙ ΤΡΙCΙ ΣΥΜΦΩΝΟΥCΙΝ ΕΠΙ ΤΩ ΟΝΟΜΑΤΙ COΥ»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 Ἀγκύρου

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

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

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

4. Π. Τρέμπελα, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι, ὅ.π., σ. 163.

5. Π. Τρέμπελα, ὅ.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 κρατᾶ ζευτλιγμένο εἰλητάριο τοῦ ὁποίου 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. Κρατᾶ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΚΛΗΜΗC ΑΓΚΥΡΑC — Ο ΑΓ(ΙΟ)C 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. Κύριλλος πατριάρχης Ἱεροσολύμων. Παριστάνεται γέρος στρογγυλογένης¹ μὲ πλήρη ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ ἡμισφαιρικὸ κάλυμμα στὴν κεφαλῇ. Στὸ εἰλητάριό του ἡ εὐχή: «ΕΥΧΑΡΙΣΤΟΥΜΕΝ ΣΟΙ, ΒΑΣΙΛΕΥ ΑΟΡΑΤΕ, Ο ΤΗ ΑΜΕΤΡΗΤΩ ΣΟΥ ΔΥΝΑΜΕΙ (ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΑC)»². Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΚΥΡΙΑΛΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ. Δίπλα του εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Βλάσιος ἐπίσκοπος Μεγάλης Σεβαστείας. Γέρος, σγουροκέφαλος καὶ δξυγένης³, ντυμένος ὅπως καὶ ὁ προηγούμενος. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο ὅπου ἡ εὐχή: «ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟC ΗΜΩΝ ΤΙ(ΟΝ ΛΑΟΝ ΣΟΥ ΚΑΙ ΒΥΛΟΓΗCΟΝ ΤΗΝ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΝ ΣΟΥ)»⁴. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΒΛΑΣΙΟC ΕΠΙΣΚΟΠΟC ΜΕΓΑΛΗC ΣΕΒΑΣΤΕΙΑC. Δεξιὰ του βρίσκεται ὁ ἅγ. Σπυρίδων Τριμυθοῦντος. Παριστάνεται γέρος μὲ μακρὸν διχαλωτὸ γένι καὶ σκούφια στὸ κεφάλι. Φορεῖ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾶ 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(ΙΟ)C ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΤΡΙΜΥΘΟΥΝΤΟC.

Πάνω ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἱεράρχες ποὺ ἀναφέρθηκαν προηγούμενος παριστάνονται: ὁ ἅγ. Ἐλευθέριος ἐπίσκοπος Ἰλλυρικοῦ 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 πολυτίμες πέτρες κοσμημένο βιβλίο, οἱ δὲ ἄλλοι ζευτλιγμένα εἰλητάρια. Τοῦ ἅγ. Γερμανοῦ φέρει τὴν ἐπιγραφή: «ΚΑΙ ΚΑΤΑΞΩ-

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

2. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 128.

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

4. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 32.

5. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 43.

CON ΗΜΑΣ, 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(ΙΟ)Σ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΙΑΛΥΡΙΚΟΥ — Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΣ.

Στὸ τμήμα τοῦ βορείου τοῖχου ποὺ εἶναι μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται στὴν κάτω ζώνη ὁ ἁγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης καὶ δυτικά του ὁ ἁγ. Ἄνθιμος Νικομηδείας. Ὁ πρῶτος εἶναι γέρος μὲ κοντὰ καστανὰ μαλλιά καὶ μακρὸ μυτερὸ γένι. Κρατᾷ εἰλητᾶριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΤΗΣ ΠΑΝ(ΑΓΙΑΣ, ΑΧΡΑΝΤΟΥ)»³. Ὁ ἁγ. Ἄνθιμος εἶναι σχεδὸν καταστραμμένος. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΣΙΑΒΕΣΤΡΟΣ ΠΑΠΑΣ ΡΩΜΗΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΑΝΘΙΜΟΣ ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑΣ.

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 πλοῦσια 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(ΙΟ)Σ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΑΧΙΛΛΕΙΟΣ ΛΑΡΙΣΣΗΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΙΣΑΥΡΟΣ.

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 λειτουργικὰ κείμενα παραδίδεται ὡς διακριτικὸ ἄμφιο τῶν ὑποδιακόνων⁵. Ὁ νεαρὸς ἁγιος εἰκονίζεται tonsatus, ἀγένειος καὶ ἀμούστακος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΣΤΕΦΑΝΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΜΑΡΤΥΣ.

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

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

3. Π. Τρεμπέλα, δ.π., σ. 26.

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

5. Βλ. Δ. Πάλλα, Μελετήματα Λειτουργικὰ-Ἀρχαιολογικὰ, ΕΕΒΣ 24(1954) 161-163.

Πάνω ἀπὸ τὸν ἄγ. Στέφανο εἰκονίζεται σὲ προτομῇ στραμμένος πρὸς τὴν Πρόθεση ὁ Δίκαιος Ἰὼβ (Πίν. 4). Παριστάνεται γέρος μὲ μακριὰ κόμη καὶ φέρει πῖλο πού μοιάζει μὲ στέμμα. Στὸ δεξιὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ ΟΙ ΧΡΙΣΤΕ ΦΩΒΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ ΙΔΟΝΤΕΣ ΣΕ ΕΠΗΘΕΑΝ Κ(ΥΡΙ)Ε»¹. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΒ.

Λοιπὲς μορφὲς κυρίως ναοῦ

α) *Νότιος τοίχος*

Ἁγ. Ἄννα - ἄγ. Ἰωακείμ (Πίν. 24β). Βρίσκονται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοίχου. Ἡ ἄγ. Ἄννα παριστάνεται κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο ὡς τὴ μέση κατὰ μέτωπο σὲ στάση δέησης. Τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά της εἶναι περίπου ὁμοία μὲ τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἄγ. Ἰωακείμ, δίπλα της, εἰκονίζεται ὀλόσωμος. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ 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 ὀλόσωμοι ἄγιοι καὶ ὄσιοι 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 αἰῶνα². Εἶναι γέρος μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιά καὶ σγουρὰ γένια. Κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

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 κρατᾶ σταχωμένο βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΕΝ ΜΥΡΟΙΣ.

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. Φορᾶ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ - Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ 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 στους προηγούμενους. Τὰ πρόσωπά τους εἶναι καταστραμμένα. Ὁ πρῶτος ἔχει στρογγυλή καστανή κόμη καὶ γένια κοντὰ μαύρα. Κρατᾶ μικρὸ κιβωτίδιο καὶ λαβίδα. Ὁ ἅγ. Δαμιανὸς βρίσκεται δεξιὰ καὶ ἔχει κοντὰ καστανόμαυρα μαλλιά καὶ γένια. Κρατᾶ σφαιρικό σκεῦος καὶ λαβίδα. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΟCΜΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΑΜΙΑΝΟC.

Ἄδιδάγνωστος μοναχὸς ἅγιος. Λόγῳ τῆς μεγάλης καταστροφῆς εἶναι ἀδύνατη ἡ ταύτισή του. Φέρει μοναχικὸ μανδύα καὶ σκούφια καὶ στὸ ἄριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο.

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

Ἄγ. Σάββας. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Παριστάνεται γέρος μὲ λίγα καστανὰ μαλλιά καὶ γένια καστανὰ διχαλωτά. Φορᾶ χιτῶνα καὶ μανδύα καὶ κρατᾶ στὸ ἄριστερὸ του χέρι εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΑΒΒΑC.

Ἄγ. Θεοδοῦσιος 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) Βόρειοι τοῖχοι

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

Ἄγ. Γεώργιος ὁ Καππάδοξ. Δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὸ πρόσωπό του εἶναι καταστραμμένο. Ἔχει καστανὴ κοντὴ κόμη. Φορεῖ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾶ ξίφος. Στὸ κεφάλι φέρει ταινία (στεφάνι μάρτυρα). Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΕΩΡΓΙΟC Ο ΚΑΠΠΑΔΟΞ³.

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

1. Ἡ ἐπιγραφή αὐτῆ βρίσκεται συνήθως στὸ εἰλητάριο τοῦ Ἄγ. Ἀρσενίου. Βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 286.

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

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

κοσμημένη με πολύτιμους λίθους. Κρατᾷ δόρυ και ἄσπιδα και φέρει στρατιωτικὴ ἔνδυμασία. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΗΜΗΤΡΙΟC Ο ΕΝ ΘΕCΣΑΛΟΝΙΚῃ.

Ἄγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης. Ἄριστερὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὰ χαρακτηριστικὰ και ἡ ἔνδυμασία του εἶναι ἴδια με τοῦ ἁγ. Δημητρίου. Τὰ μαλλιά του και τὸ γένι κοντὰ καστανά. Φέρει λόγχη, τόξο και ἄσπιδα ποῦ κρέμεται πίσω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟC Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗC.

Ἄγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων. Εἰκονίζεται μεσήλικας. Εἶναι ντυμένος με στρατιωτικὴ ἔνδυμασία και κρατᾷ ξίφος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟC Ο ΤΗΡΩΝ.

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

Ἄγ. Μηνᾶc ὁ ἐξ Αἰγύπτου. Δυτικὰ ἀπὸ τὸν ἁγ. Εὐστάθιο. Στρογγυλοπρόσωπος με καστανέρυθη κόμη και ναρὰ γένια. Φέρει χιτῶνα, καμίσιο και χλαμύδα. Στὸ δεξι κρατᾷ σταυρὸ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἄριστερὸ εἶναι σὲ δέηση με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΜΗΝΑC Ο ΕΞ ΑΙΓΥΠΤΟΥ.

Ἄγ. Πελόπιος (;) ὁ μεγαλομάρτυς (Πίν. 29α). Δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος με στρογγυλὸ πρόσωπο και ἐρυθροκάστανη κοντὴ κόμη. Φορεῖ χιτῶνα, καμίσιο και ἔχει ριγμένο στοὺς ὄμους τὸ ἱμάτιο. Ἐχει τὸ ἄριστερὸ χέρι σὲ δέηση, ἐνῶ με τὸ δεξι κρατᾷ μπροστὰ στὸ στήθος σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΕΛΟΠΙΟC Ο ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥC.

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

Ἄγ. Γοβδελαᾶc ὁ Πολύαθλος (Πίν. 29α). Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἶναι νέος, ἀγένειος με κοντὰ σγουρὰ μαλλιά. Φορεῖ ὁμοια πρὸς τοὺς προηγούμενους ἔνδυμασία και στεφάνι στὸ κεφάλι. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΟΒΔΕΛΑΑC Ο ΠΟΛΥΑΘΛΟC.

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

“Όλοι οι παραπάνω ἄγιοι εικονίζονται εἴτε σὲ στάση αὐστηρὰ μετωπικὴ εἴτε μὲ ἐλαφριά κλίση τῆς κεφαλῆς ἄριστερὰ ἢ δεξιὰ. Ἡ εὐρύτητα τοῦ σώματός τους καὶ ἡ χρωματικὴ μονοτονία τῆς ἐνδυμασίας τους εἶναι στοιχεῖα ποὺ τοὺς χαρακτηρίζουν.

γ) Δυτικὸς τοῖχος

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

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

Ἄγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς - Ἄγ. Κοσμᾶς οἱ ποιηταί. Εἰκονίζονται δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο. Ὅπως ἦδη μὲ ἄλλη εὐκαιρία ἔχουμε σημειώσει³, συνήθως πλαισιώνουν τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Ἡ ἑλλειψὴ 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.

Προφήτες 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 ἔνδεκα προφῆτες σὲ παράταξη, ἔχοντας γυρισμένα τὰ κεφάλια τους ἄριστερὰ ἢ δεξιὰ χειρονομώντας μὲ τὸ ἓνα χέρι

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

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

3. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἄγ. 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 τους, ὅπως καὶ οἱ συνθέσεις μὲ ἐρυθρὴ ταινία.

α) *Δυτικὸς τοῖχος* (ἀπὸ Ν πρὸς Β)

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

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

Ἄ β β α κ ο ὄ μ. Νέος ἀγένειος μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ. Κόμη κοντὴ καστανή. Φέρει τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὸ αὐτί του, ἐνῶ μὲ τὸ ἄριστερό κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΚΥΡΙΕ ΕΙΣΑΚΗΚΟΑ ΤΗΝ ΑΚΟΗΝ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΦΟΒΗΘΗΝ, (ΚΥΡΙΕ) ΚΑΤΕΝΟΗΣΑ ΤΑ ΕΡΓΑ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΞΕΕΣΤΗΝ» (Ἄββακοῦμ 3,2). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ.

Σ α μ ο υ ἦ λ. Γέρος μὲ μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Φορεῖ ἱερατικὴ ἔβραϊκὴ ἐνδυμασία καὶ μίτρα καὶ κρατᾷ κέρασ ἐλαίου στὸ ἄριστερό καὶ στὸ δεξιὸ εἰλητάριο¹ μὲ 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 μὲ κοντὰ μαλλιά. Εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τ' ἄριστερά. Τὸ πρόσωπό του εἶναι μικρὸ στρογγυλὸ μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ. Μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾷ δρεπάνι καὶ μὲ τὸ ἄριστερό εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΥΤΗ ΕΣΤΙΝ Η ΔΡΕΠΑΝΟΝ ΗΝ ΑΠΕΣΤΕΙΛΕ ΜΟΙ ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΥ ΔΙΧΟΤΟΜΕΙΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑΝ ΤΟΥ ΟΜΝΥΟΝΤΟΣ ΕΠΙ ΨΕΥΔΕΣ» (Ζαχαρίας 5,4, παραλλαγμένη). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ.

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

1. Συνήθως στὸ ἄλλο χέρι κρατᾷ θυματήριο καὶ ὄχι εἰλητάριο. Βλ. Δι ο υ ν σ ί ο υ ἐ κ Φ ο υ ρ ν ᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 76.

ΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΙΑCΙC ΕΝ ΤΑΙC ΠΤΕΡΥΞΙΝ ΑΥΤΟΥ (Μαλαχίας 3,20). «Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΔΙΟΥ.

Να οὐ μ (Πίν. 16). Γέρος φαλακρὸς μὲ σγουρά μαλλιά καὶ γένια καὶ μακρὸ μουστάκι. Τὸ πρόσωπό του εἶναι ὄσειδὲς καὶ τὰ χαρακτηριστικά του γλυκά. Στὸ δεξιὸ φέρει εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΠΕΤΥΦΛΩCΕΝ ΓΑΡ ΑΥΤΟΥC Η ΚΑΚΙΑ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΓΝΩCΑΝ ΜΥCΤΗΡΙΑ ΘΕΟΥ» (Σοφία Σολομ. 2,21-22). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΟΥΜ.

Ζαχαρίας (Πίν. 16). Ὁ πατέρας τοῦ Προδρόμου, γέρος μακρυγένης μὲ ἱερατικὴ στολή. Φορεῖ χιτῶνα καὶ μανδύα. Ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ στὸ ἄριστερό κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΕΥΛΟΓΗΤΟC ΚΥΡΙΟC, Ο ΘΕΟC ΤΟΥ ΙCΡΑΗΛ, ΟΤΙ ΕΠΕCΚΕΨΑΤΟ ΚΑΙ ΕΠΟΙΗCΕ ΛΥΤΡΩCΙΝ ΤΩ ΛΑΩ ΑΥΤΟΥ» (Λουκᾶς 1,68). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑC.

Ἄγγαῖοc (Πίν. 16). Εἰκονίζεται μεσήλικας μὲ κοντὸ γένι καὶ μακριὰ κόμη. Τμῆμα τῆς κεφαλῆς του εἶναι καταστραμμένο. Μὲ τὰ δύο χέρια κρατᾶ εἰλητάριο στὸ ὅποιο ἡ προφητεία δὲν διακρίνεται πλέον. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΓΓΑΙΟC.

Ἰωήλ (Πίν. 8β). Γέρος μὲ ὑψηλὸ μέτωπο, λίγα λευκὰ μαλλιά ποὺ κατεβαίνουν στοὺς κροτάφους καὶ ἐνώνονται μὲ τὸ κοντὸ καὶ πυκνὸ γένι. Μὲ τὸ ἄριστερό κρατᾶ εἰλητάριο ὅπου ἡ προφητεία: «ΚΑΙ ΕCΤΑΙ ΕΝ ΤΑΙC ΕCΧΑΤΑΙC ΗΜΕΡΑΙC [ΕΚΕΙΝΑΙC] ΕΚΧΕΩ [ΑΠΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΝΑΤΟC ΜΟΥ]» (Ἰωήλ 3,1-2, παραλλαγμένη). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ.

Ὠσηέ (Πίν. 8β). Παριστάνεται γέρος μὲ κοντὰ μαλλιά καὶ μακριὰ γένια. Τὰ χρώματα τοῦ προσώπου του ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Κρατᾶ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΩCΗΕ.

β) Βόρειοι τοῖχοι (ἀπὸ Δ πρὸς Α)

Ἡλίας. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ, εἰκονίζεται γέρος μὲ μακριὰ ἄσπρη κόμη καὶ γένι. Ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἄριστερό φέρει εἰλητάριο μὲ 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.

Ἐλισσαῖοc. Γέρος μὲ μακρὸ πρόσωπο καὶ σχεδὸν φαλακρὸς. Μὲ τὸ σῶμα κατενώνπιον ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τ' ἄριστερά. Στὸ ἄριστερό χέρι κρατᾶ 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.

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

Ἐπίγραφη: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΣΗΦ Ο ΠΑΓΚΑΛΟΣ (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. Ἦ ἐπιγραφὴ τοῦ εἰληταρίου πού κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφὴ: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΣΗΦ Ο ΠΑΓΚΑΛΟΣ.

Ἐπίγραφη: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΒ Ο ΠΟΛΥΤΛΑΣ (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 ἐπιγραφὴ: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ ΣΟΙ ΧΡΙΣΤΕ ΦΟΒΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ [ΙΔΟΝΤΕΣ ΣΕ ΕΠΗΘΕΑΝ ΚΥΡΙΕ]» (Ἰώβ 38,17). Ἐπιγραφὴ: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΒ Ο ΠΟΛΥΤΛΑΣ.

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

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

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

Τοιχογραφίες ἐξωτερικῆς πλευρᾶς δυτικῆς τοῖχου

α) Οἱ συνθέσεις

Ἐπίγραφη: Ο ΘΣΙΟΣ ΣΙΣΩΗΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤὸΝ ΤΑΦΟ (Πίν. 25β, 30). Βρίσκεται στὴν πρώτη ἀπὸ κάτω ζώνη, δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα. Ὁ Θσιος 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 Ἁγ. 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 μικρογράμματα ἐπιγραφῆ:

† δεσ οὐδέποτε ἑωρακὸς ἀν(θρώπων)/νεκρὸν συμβιωτενούσης μόνης/ἐν τῇ ἡσυχῇ καὶ μακαρίας ἐρήμου, δι' ὃ /λοκλήρου τῆς ζωῆς αὐτοῦ, /κατὰ δὲ συγ/κνωριαν οἱ /κοινομηκῆς /τυχῶν ἡρίων, ἐν ᾧ ἀν(θρώπος) τέθαπτο. Ἰδὼν γοῦν /καὶ ἐκπλαγεῖς καὶ ἔκθαμ/βος γεροντός, ἔφη:

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

Ἡ παράσταση τοῦ ἐρημίτη ἁγίου μπροστὰ στὸν τάφο εἶναι συνηθμετὰ τὸ 15ο αἰώνα. Ἡ διαμόρφωση τῆς σύνθεσης ὀφείλεται μᾶλλον στὴ χάρις ποῦ, κατὰ τὸ συναξάριό του, εἶχε ἀπὸ τὸν Κύριο νὰ ἀνασταίνει νεκρούς³. Ἡ προσθήκη τοῦ ὀνόματος τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου πάνω ἀπὸ τὸν τάφο συνετέλεσε στὸ νὰ συνδεθεῖ ὁ ὀσιος μὲ τὸ βασιλιά, ποῦ ἡ παράδοση τὸν παρουσιάζει ὡς δεῖγμα τὸν εὐμετάβλητου τῆς τύχης. Κάποιοι ἄλλοι ζωγράφος ἀργότερα δὲν κατάλαβε τὴν κρυπτογραφικὴ ἀναγραφή τοῦ ὀνόματος καὶ διαμόρφωσε μὲ ἐπιγραφὴ ἐπίσης δίπλα στὴν παράσταση τὸ θρόλο ὅτι ὁ ὀσιος 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 τοποθετημένη 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 σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα.

Στὸ πάνω μέρος τῆς σύνθεσης μέσα σὲ ἑλλειπτικὴ δόξα, ποῦ τὴ σχηματίζουν τρεῖς ὁμόθετες διαφορετικοῦ χρωματός ταινίες, παριστάνεται καθισμένος ὁ Ἰωάννης. Τῆ δόξα καταοῦν 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 ξέρομε, τὸ μνημα περιέχει ἕνα μόνο σκελετό. Βλ. R. Stichel, Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischen Vergänglichkeitsdarstellungen, 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.

τα ὄρθιοις 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 παραδίδει 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 παλαιολόγιας 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 χειρῶν 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 ὀνόματά τους.

Ἡ παράσταση, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν σαρκοφάγων καὶ κατακομβῶν⁴, χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπλότητα στὴ σύνθεσή της, πράγμα ποὺ συνεχίζεται καὶ στὴ μετέπειτα ἐποχῇ. Συνήθως συνυπάρχει μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ 'Ιωάν, μὲ τὸ Νῶε, τὸν 'Αδάμ καὶ Εὐὰ 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, συγγραφοῦτος τοῦ αὐτοῦ μαθητοῦ Προχόρου», βλ. Th. Zahn, Acta Ioannis, unter Benutzung von C. v. Tischendorfs Nachlass, Erlangen 1880, σ. 162 κ.έ.

2. Χ. Πατρινέλλη - Α. Καρακασάνα - 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 τή 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 με τὴν παράστασή μας, γίνεται ὅμως προσπάθεια νὰ ἀποφουχθεῖ ἡ μονοτονία με τὶς κλίσεις τῆς κεφαλῆς καὶ τὶς διαφορετικὲς χειρονομίες. 'Ο ἀγγελὸς πού με τὰ δυὸ χέρια περιβάλλει προστατευτικὰ τοὺς νεανίεσ εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα μ' αὐτοὺς καὶ εἰκονίζεται ἱπτάμενος, ἐνῶ οἱ δυὸ ἀκράιοι ἔχουν στραμμένο τὸ βλέμμα τους σ' αὐτόν. 'Η στροφή τῶν δύο παιδῶν πρὸς τὸ κέντρο τῆς παράστασης μᾶς ὀδηγεῖ σὲ ἀνάλογο με τὴν παραπάνω μικρογραφία πρότυπο, ἡ δὲ παράλειψη τοῦ ἀγγέλου πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴ στενωπὴ 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 με κωνικὸ κάλυμμα στὸ κεφάλι, με μεγάλη ρομφαία στὸ δεξιὸ χέρι καὶ με τὸ *κοινὸν τοῦ θανάτου ποτήριον* στὸ ἀριστερό. 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 με μικρογράμματα γραφὴ ἢ ἐπιγραφή: «ὁ τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας ἀμελῶν καὶ μὴ ἐννοῶν τῆς μελ/λούσης κρίσεως τὴν ἡμέραν καὶ οὐκ ἐν μετανοίᾳ καὶ/ἐξομολογήσει ἐγήρως 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. 3,4).

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

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

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

φή: «Ο ΠΟΝΗΡΟΣ/ΤΟΥ ΑΜΕΤΑΝΟΗΤΟΥ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ». Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ φω-
τοστέφανο τοῦ ἀγγέλου ἢ 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 ἢ ἐπιγραφή Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑ-
ΒΡΗΛ.

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
ἢ 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 ἢ ἐπιγραφή ἔχει ἀπο-
σβεστέ. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἢ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ἸΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΑΛΥΒΙΤΗΣ.

Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (Πίν. 25β). Πάνω ἀπὸ τῆ θύρα, σὲ
ἀβαθὴ κόγχη, εἰκονίζεται μετωπικός καὶ λίγο πῖο κάτω ἀπὸ τῆ μέση ὁ ἅγιος
στὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός. 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 τμῆμα
τῆς τρίτης ζώνης. Παριστάνεται ὀλόσωμος, 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 τμῆμα τῆς τρίτης ζώνης σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο κάτω ἀπὸ τόξα. Ἔ-
χουν ὑποστῆ πολλὰς φθορὰς. Φοροῦν χιτῶνα καὶ χλαμύδα. Ἐπιγραφές: Ο
ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΕΡΓΙΟΣ - Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΒΑΚΧΟΣ.

Ἄγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης (Πίν. 25β). Δεξιά 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). Δεξιά 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. Ἐπιδοφόρος (Πίν. 25β). Τὸ κεφάλι του ἐντελῶς καταστραμμένο. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾷ μπροστὰ στὸ στήθος σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΠΙΔΟΦΟΡΟC.

Ἄγ. Σώζων (Πίν. 25β). Δεξιά ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο καὶ κοντὰ ὑπόγουρα μαλλιά. Φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ στὸ δεξιὸ κρατᾷ σταυρὸ. 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 ὄμο τὸ ἱμάτιο. Μὲ τὰ δύο χέρια κρατᾷ σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΛΟΓΓΙΝΟC Ο ΕΠΙ ΤΟΥ CΤΑΥΡΟΥ.

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

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

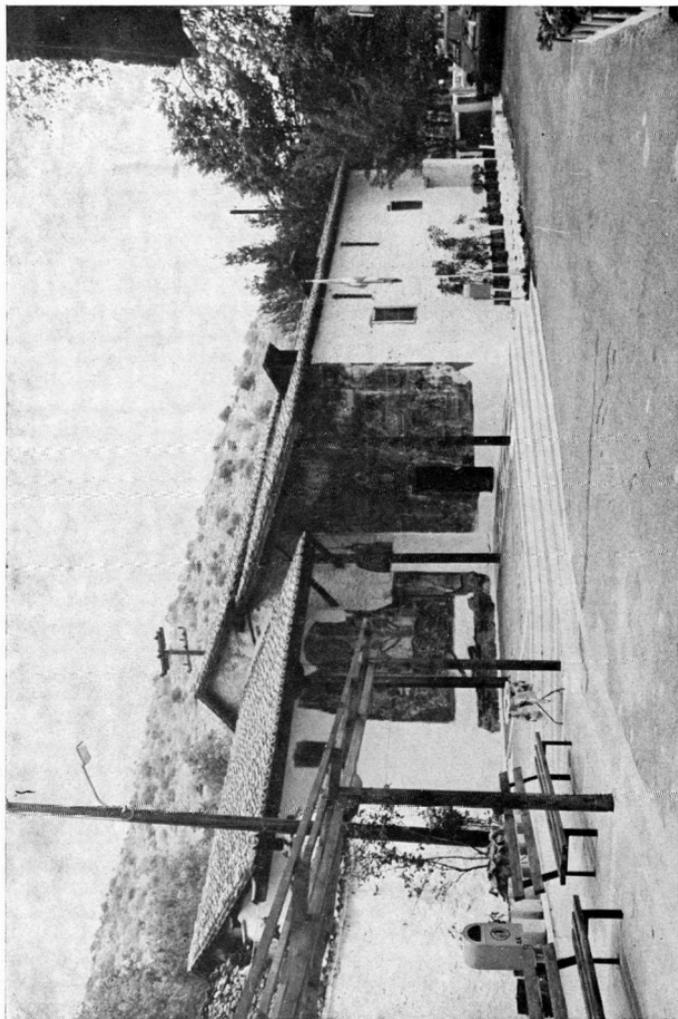
Νάθαν. Βρίσκεται δεξιά ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Σεβάσμια γεροντικὴ μορφή μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια. Τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ἔχει σὲ δέηση, ἐνῶ στὸ ἄριστερόν φέρει εἰλητάριο μὲ ἐπιγραφή δυσανάγνωστη⁴. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗC) ΝΑΘΑΝ.

1. Ὡς μάρτυρας παριστάνεται ὁ ἄγ. Ἰάκωβος στὴ Ζίτσα (βλ. G. Millet-A. Frolov, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, πίν. 57,1) καὶ στὸ Nagoričino (Millet-Frolov, ὁ.π., III, πίν. 113,4 καὶ Duric, 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.

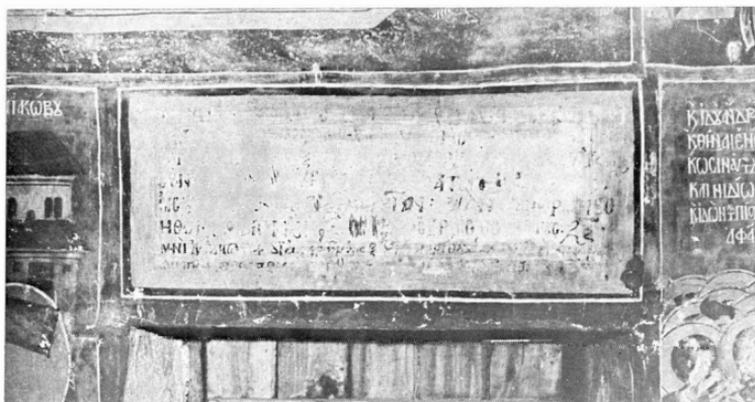
2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 270 καὶ 295.

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



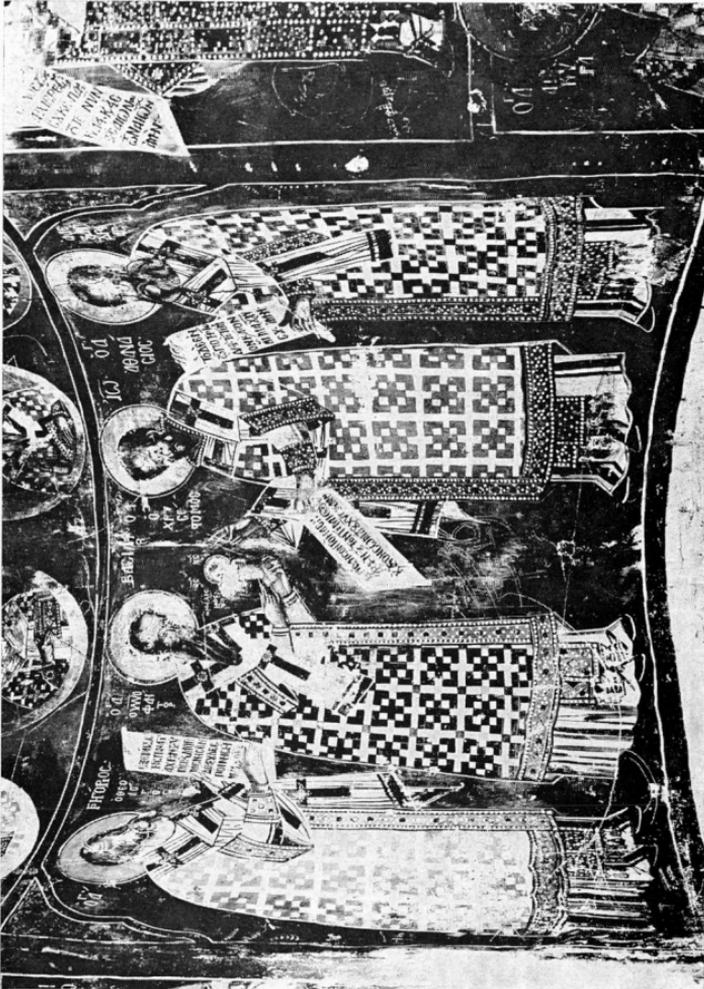
Μονή Παναγίας Μανριότισσας. Καθολικό Παναγίας και παρεκκλήσιο 'Αγ. 'Ιωάννη



α. "Αγ. Ἰωάννης. Κιτιορική ἐπιγραφή



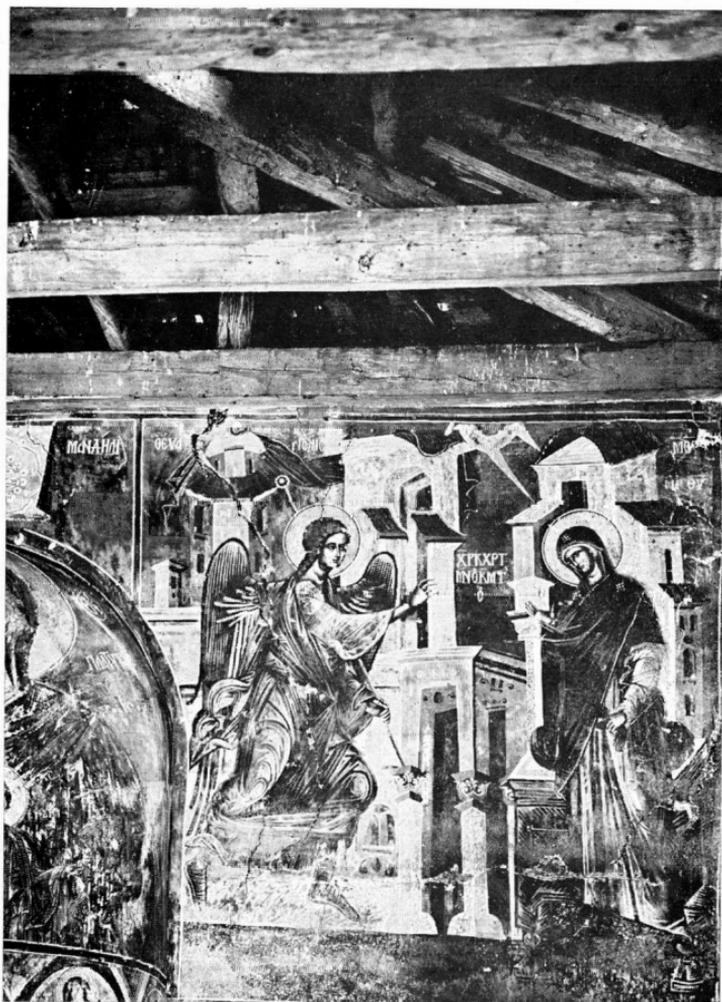
β. "Αγ. Ἰωάννης. Πλατύτερα-Μετάλλα Ἱεραρχῶν



“Αγ. Ἰωάννης, Ἰερόνυχες κόγχης-Μεγίστος



Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἄκρα Ταπεινότης



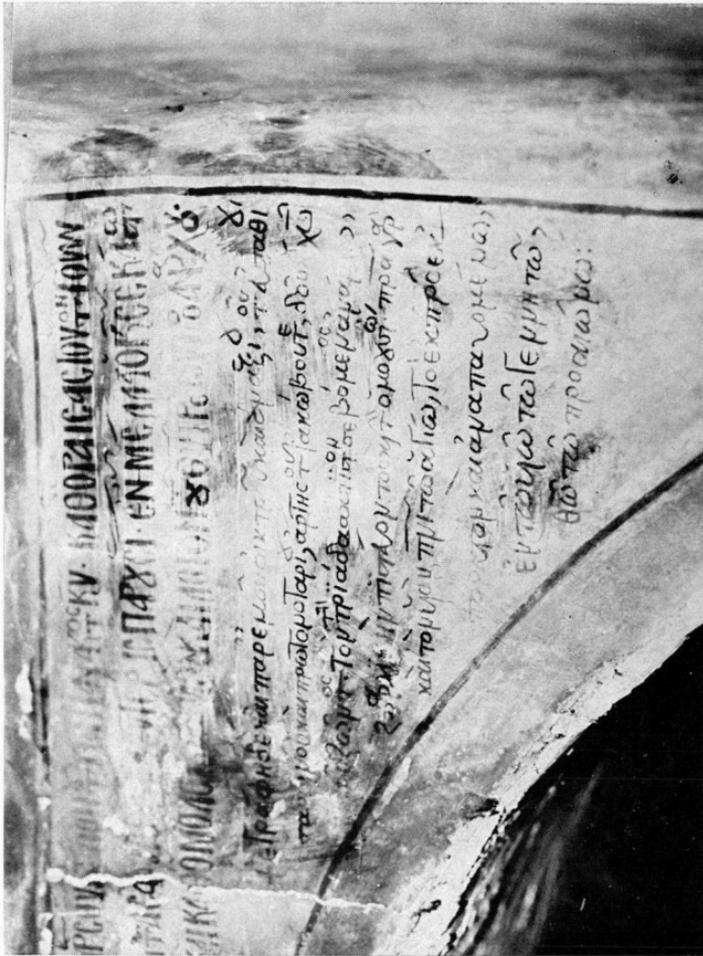
"Αγ. Ἰωάννης. Ὁ Εὐαγγελισμὸς



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ



β. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Ὑπαπαντή



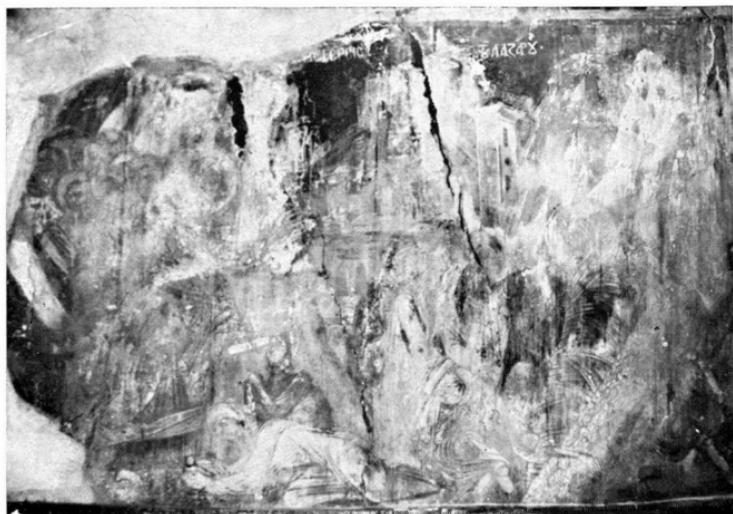
Μολιβδοσκοπέαστη 'Ιωαννίνων. Μονή Παναγίας Μολιβδοσκοπέαστης.
'Επιγραφή όπου αναφέρεται ο ζωγράφος Ευστάθιος 'Ιακώβου



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Βάπτισις



β. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Μεταμόρφωσις



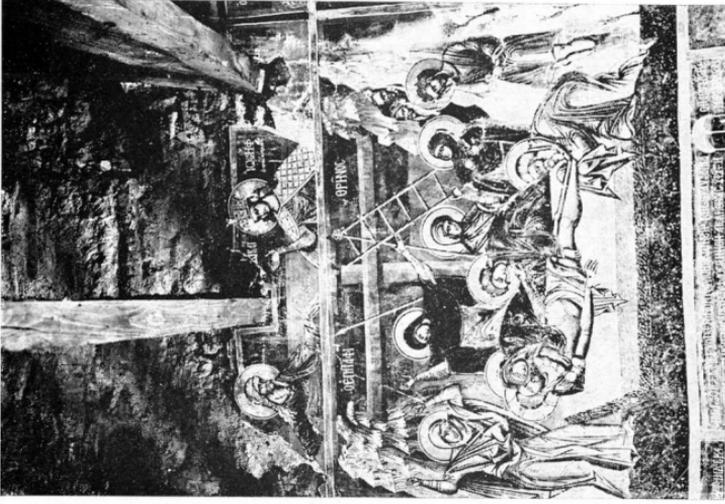
α. "Αγ. Ἰωάννης. Ἐγερση τοῦ Λαζάρου



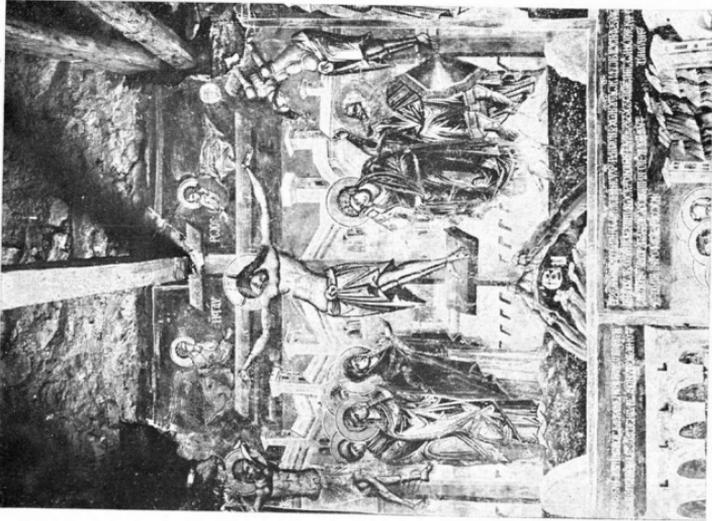
β. "Αγ. Ἰωάννης. Μυστικός Δείπνος



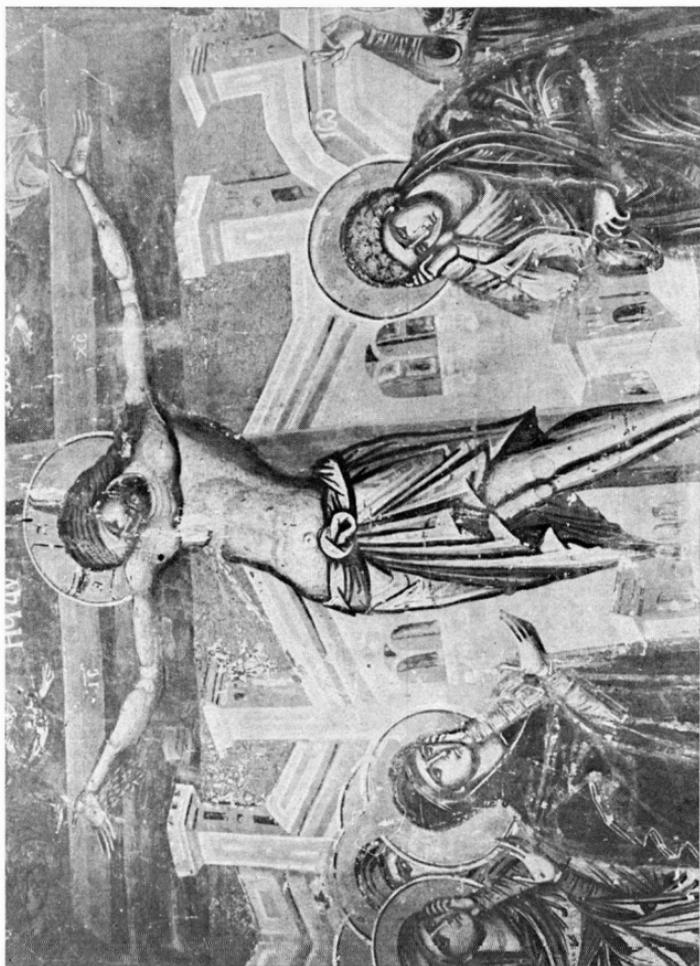
Ἁγ. Ἰωάννης. Βαΐτοφόρος



β. " Αγ. Ἰωάννης. Θάψιμος



α. " Αγ. Ἰωάννης. Σταύρωση



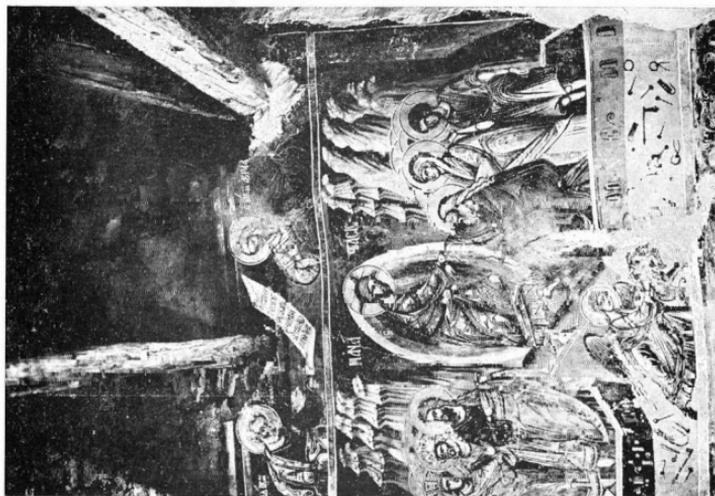
“Αγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Στάυρωσι



“Αγ. Ἰωάννης. Λεπτομέγεια ἀπὸ τὸ Θῶνρον



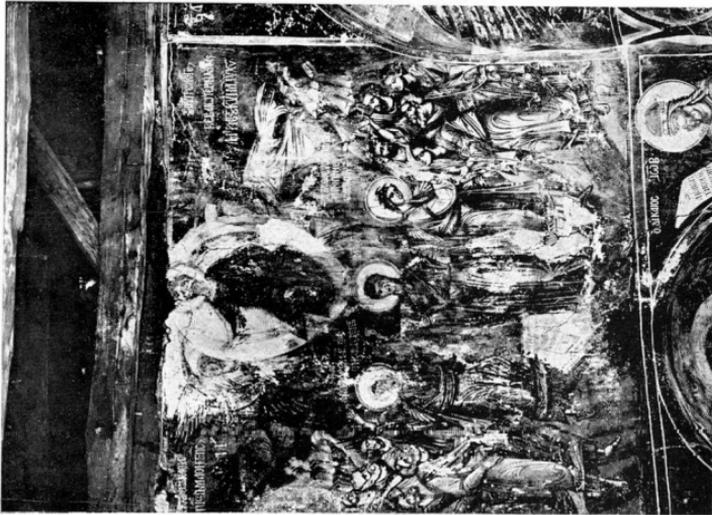
β. Ἁγ. Ἰωάννης. Τὸ Χαίρει τῶν Μυροφόρων



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος



β. "Αγ. Ἰωάννης, Χριστός καὶ Σαμσιεΐτιδα



α. "Αγ. Ἰωάννης, Ἀνάληψη



"Αγ. Ἰωάννης. Κοίμησι τῆς Θεοτόκου." Ἀνω: Προφήτες



Ἁγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Κοίμησιν



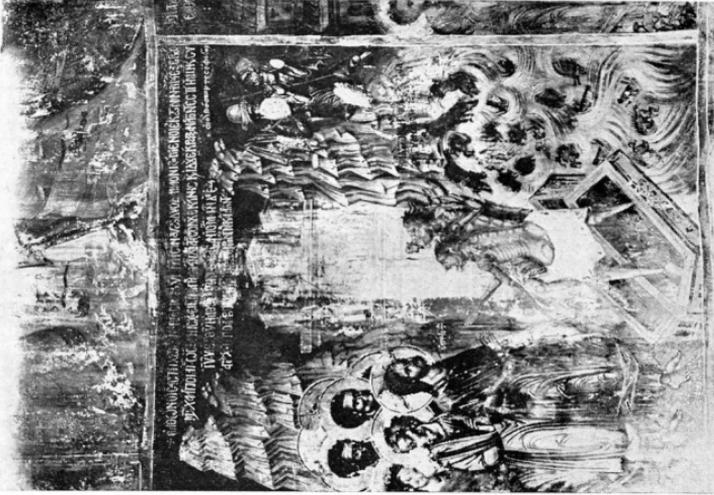
"Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ



“Αγ. Ἰωάννης. Οἱ Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ



Ἁγ. Ἰωάννης. Ὁ Γάμος τῆς Κανά



β. Ἁγ. Ἰωάννης. Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς δαίμονιζομένους



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἰαση τοῦ λεπροῦ



α. "Αγ. Ἰωάννης: Ἡ Ἰαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου



β. "Αγ. Ἰωάννης: Ὁ Χριστὸς ἐπιτάσσων τοὺς ἀγγέλους



Ὁ Χριστὸς ἰσχυρὸς τοῦ δαιμονίου (Λεπτομέρεια)



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



β. "Αγ. Ἰωάννης. "Αγ. Ἄννα-"Αγ. Ἰωακείμ



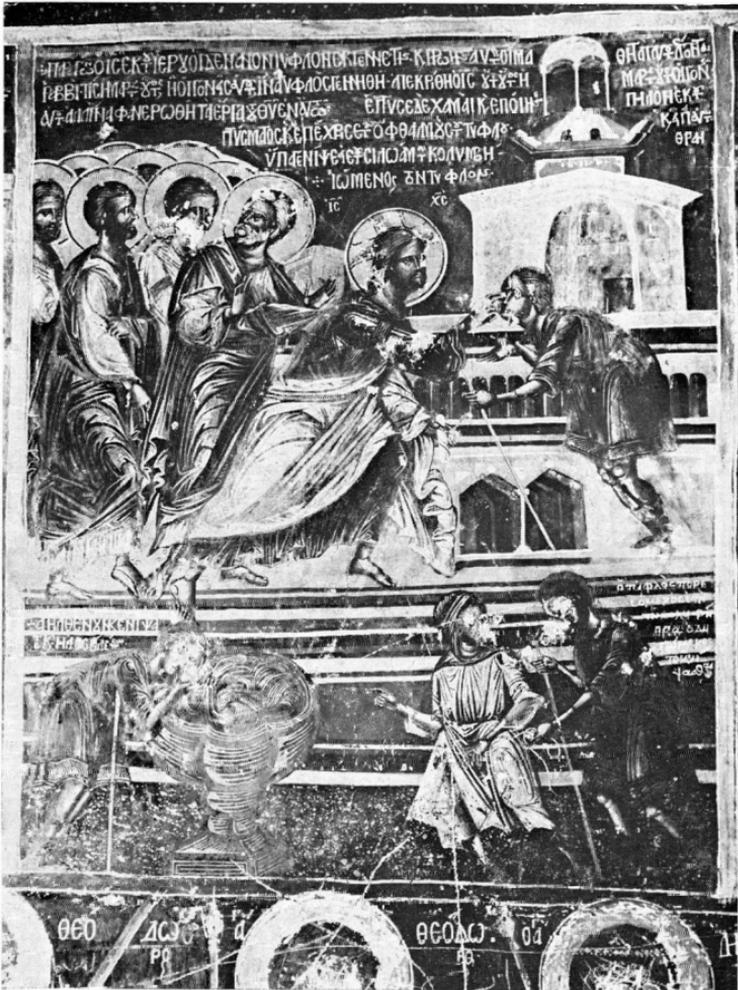
β. Ἁγ. Ἰωάννης.
Γενική ἀπογή δευτέρου τοίχου (ἐξωτερικά)



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



"Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ στήν προβατικῇ κολυμβήθρα



Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ ἴαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ



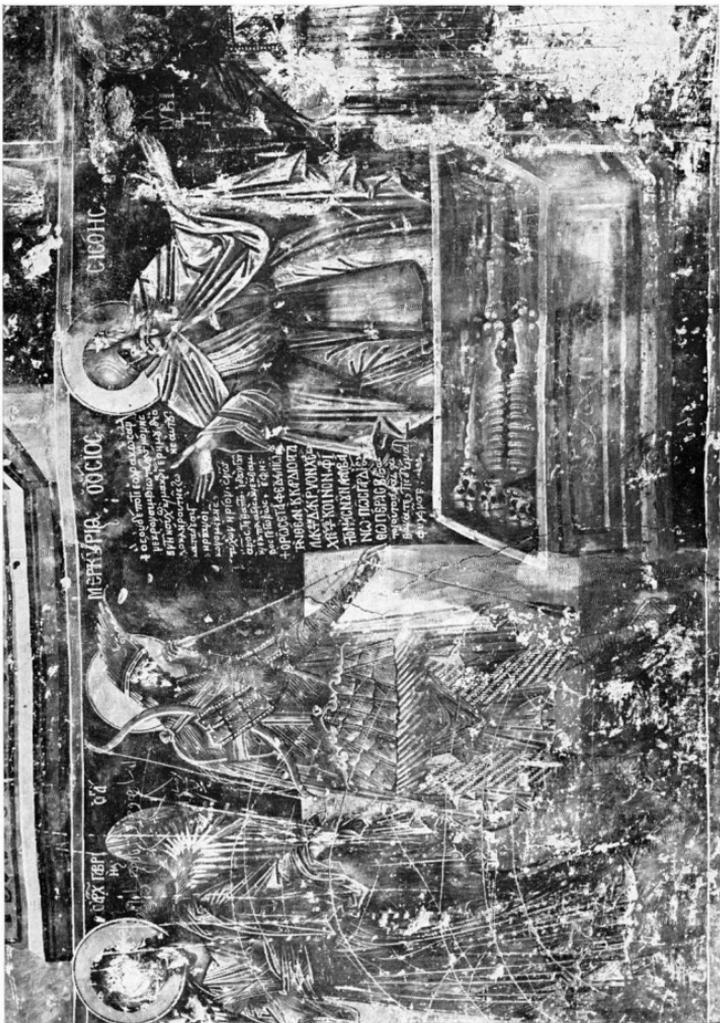
Ἡ ἴαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ (λεπτομέρεια)



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



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



Ἁγ. Ἰωάννης. Ἀρχαγγέλος Γαβριήλ, Ἁγ. Μετακόσιος, ὁστος Σισώνης



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Οἱ τρεῖς παῖδες στὴν κάμνο



β. Ἁγ. Ἰωάννης.
Ἁγ. Συμεὼν ὁ Στεφάνης



α. Μολυβδοσκεπάστη Ἰωαννῶν. Μονή Παναγίας Μολυβδοσκεπάστης.
"Αγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων," Αγ. Σωφρόνιος Ἱεροσολύμων



β. Μονή Παναγίας Μολυβδοσκεπάστης. Ὁ προφήτης Ἀββακοὺμ

Ἁγ. Συμεῶν ὁ Στυλίτης (Πίν. 31β). Βρίσκεται στή βόρεια παραστάδα τῆς θύρας καί ἔχει ὑποστεί πολλές φθορές.

Εἰκονίζεται μεταπικά μέσα σέ ἐξάπλευρο ἐξώστη στήν κορυφή τοῦ στύλου του. Ἀπό τή δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ἐξώστη κρέμεται τὸ ἓνα πόδι τοῦ ἁσκητῆ. Εἶναι γυμνὸ καὶ ἀτροφικὸ ἀλλὰ ὄχι σκουληκιασμένο, λεπτομέρεια ποῦ ὀφείλεται στήν ἰστόρηση θαύματος τοῦ ἁγίου¹ καὶ ποῦ βλέπουμε σέ ἄλλες παραστάσεις². Φορεῖ μοναχικὸ ἔνδυμα, ἔχει στὸ δεξιὸ χέρι σταυρὸ καὶ δέεται μὲ τὸ ἄριστερό. Δίπλα στὸν ἅγιο ἡ ἐπιγραφή: [Ο ΑΓ(ΙΟC)] CΥΜΕΩΝ [Ο CΤΥΛΙΤΗC καὶ πιὸ κάτω, σέ μικρογράμματι γραφή, ἔκτενές χωρίο δυσανάγνωστο σήμερα ποῦ περιγράφει τὸ θαῦμα τοῦ ἁγίου.

Τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν

Ἡ χρονολογία 1552, ποῦ ἀναφέρεται στήν κτιτορικὴ ἐπιγραφή τοῦ μνημείου, δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ περιττές συζητήσεις καὶ παρερμηνεῖες σχετικὰ μὲ τὸ ἔτος κατασκευῆς τῶν τοιχογραφιῶν. Ἡ τεχνοτροπικὴ ἐξέτασή τους μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ἀποδώσουμε τὸ διάκοσμο τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη στὸν ἴδιο ζωγράφο, τουλάχιστο γιὰ τὰ πρόσωπα, ἐνῶ μέρος τῆς ἐπεξεργασίας τῶν σωμάτων καὶ τῆς ἐνδυμασίας μπορεῖ, μὲ κάποια ἐπιφύλαξη, νὰ ἀποδοθεῖ σέ κάποιο μαθητευόμενό του.

Ἐξετάζοντας τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ποῦ φιλοτέχνησε ὁ Ὀνούφριος ἀπὸ τὸ Βεράτι, εἶχα ἀσπαστεῖ τὴν ἄποψη τοῦ Σ. Πελεκανίδη, ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς πρέπει νὰ καταταγεῖ στοὺς ζωγράφους ἐκείνους, ποῦ ἐνῶ ἐργάζονται μὲ τὴν τεχνοτροπία τῆς «κρητικῆς» Σχολῆς ἔχουν στὸ ἔργο τους ἄρκετὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ «μακεδονικὴ» τεχνοτροπία³. Στὴν ἴδια κατηγορία ὁ ἀείμνηστος καθηγητῆς εἶχε ἐντάξει καὶ τὸ ζωγράφο τοῦ Ἁγ. 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 χτυπητὲς ἐπιβιώσεις τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς, ὅπως οἱ πολὺ κινημένες συνθέσεις, τὰ σύνθετα καὶ πολύμορφα κτήρια ποῦ πλαισιώνουν τὶς παραστάσεις καὶ οἱ χρωματισμοὶ τῶν ἐνδυμάτων.

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

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

2. Σκουληκιασμένο εἰκονίζεται στοὺς Ἁγ. Ἀναγύρους Καστοριάς (Πελεκανίδη, Καστορία, ὁ.π., πίν. 11α) καὶ στή μονὴ Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθᾶκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου, ὁ.π., σ. 166).

3. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 99. Τὴν ἐξέταση τοῦ ρεύματος αὐτοῦ τῆς τέχνης βλ. στίς σ. 99-104.

4. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 101.

Ὁ Εὐστάθιος ἔχει ἐργαστεῖ μετὰ τὴν τεχνικὴ τῆς νοπογραφίας γι' αὐτὸ καὶ οἱ τοιχογραφίες παρὰ τὴν τλαιπωρία ποὺ ὑπέστησαν ἀπὸ τὶς καιρικὲς συνθηκὰς, 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 Δωδεκάωρο, σκηνὲς θαυμάτων, ὄσιοι 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 ἄγιοι. Ἀπὸ τὸ νότιο τοίχο, ἐπειδὴ εἶναι χαμηλότερος, λείπει ἡ ζώνη τῶν προφητῶν.

Ὁ διάκοσμος τοῦ μνημείου ὑποβάλλει τὴν εἰκόνα ἐνὸς τέλει ὀργανωμένου συνόλου ποὺ σκοπὸ ἔχει νὰ διδάξει καὶ νὰ παραδειγματίσει. Ἔργο σύνθετο μετὰ 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 ἰσοζυγισμέναι ομάδες προσώπων, ἡ σχετικὴ χρωματικὴ ποικιλία, οἱ ἔντονοι κινήσεις εἶναι στοιχεῖα ποὺ καθορίζουν τὸ βαθμὸ τῆς ἐπιτυχίας τοῦ ζωγράφου.

Ἡ ἀπόδοση τῶν σωμάτων τῶν μορφῶν δὲ γίνεται πάντοτε κατὰ τρόπο σωστὸ καὶ μετὰ κανονικὲς ἀναλογίες, ἡ δὲ συνίτηση 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 συνίτηση. Ἡ στροφὴ 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 βαθυκίανο κάμπο πανύψηλοι καὶ μετὰ εὐρεία σωματικότητα. Ἀδυναμίες παρατηροῦνται στὴν εἰκόνηση τῶν καθισμένων μορφῶν (π.χ. ὁ Χριστὸς στὴν παράσταση μετὰ τὴ Σαμαρεΐτιδα, οἱ καθισμένοι βασιλεῖς στὴν σύνθεση τῶν πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ, ὁ Χριστὸς στὴ Βαϊοφόρο, 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 φορές ὑποβιβάζει τὸ ρόλο τῶν προσώπων. Ἔτσι θὰ ἔλεγε κανεὶς, πὼς τὰ δρώμενα ἀναπτύσσονται καὶ ἐξελισσονται μέσα σ' ἓνα ἄτεχνα σκηνογραφημένο χῶρο, σ' ἓνα περιβάλλον ποῦ ξεπερνᾶ τὸ ἀναγκαῖο γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς ἴδιας τῆς σκηνῆς. Οἱ μορφὲς τοποθετοῦνται συνήθως μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ σκηνικὸ καταλαμβάνοντας θέσεις καὶ χειρονομώντας κατὰ τέτοιο τρόπο ποῦ νὰ ὑποβάλουν τὴν ἔννοια τοῦ βάθους.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ τοπίου δὲ διαφέρει ἀπὸ τῶν ἄλλων σύγχρονων ἀγιογράφων, ποῦ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἀκολουθοῦν τὴν ἀπόδοση τῆς παλαιολόγιας ἐποχῆς. Ὅμως ἡ σχηματοποίηση εἶναι ὑπερβολικὴ, ὥστε παίρνει τὸ χαρακτηριστὴ ἐνὸς γραμμικοῦ συνόλου, ὅπου διαχωρίζονται ἔντονα μερικὲς ἐπιφάνειες καὶ ἐπίπεδα γιὰ νὰ δεχτοῦν τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ὅπως π.χ. στῆ Βαῖοφόρο (Πίν. 10), στὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδας (Πίν. 15β) καὶ στῆ Μεταμόρφωση (Πίν. 8β). Τὸ φυσικὸ βάθος τῶν παραστάσεων αὐτῶν διαρθρώνεται σὲ δύο καὶ τρία ἐπίπεδα ποῦ παραθέτονται τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο. Στὰ ἐπίπεδα αὐτὰ ἀναπτύσσονται τὰ ἐπιμέρους ἐπεισόδια τῶν σκηνῶν. Ἄξια 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 θεατρικὸ ἔργον. Ἀμέσως μετὰ τὸ ἔδαφος, ὅπου ὁ Χριστὸς, εἶναι καστανὸ ἀνοιχτὸ καὶ τέλος ὁ οὐρανὸς ἀποδίνεται μὲ βαθυκύανο χρῶμα. Τὸ ὄρος ἀριστερὰ ζωγραφίζεται μὲ λοξότμητες καστανὲς ἀνοιχτὲς ἐπιφάνειες, ἡ σύνδεσή του ὁμως μὲ τὴν ὄλη 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 Ἄδου Κάθοδο καὶ στὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων (Πίν. 14α, β). Ἡ ἔλλειψη φυσιοκρατισμοῦ στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ ἡ περιορισμένη εἰκόνη λεπτομερειῶν δίνει σχηματικὴ καὶ ξηρότητα εἰς συνθέσεις.

Καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο ὑπάγεται στους ἴδιους κανόνες ἀπόδοσης. Τὰ κτήρια τοποθετοῦνται σχεδὸν πάντοτε σ' ὄλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης. Παρὰ τὸ χρωματικὸ διαχωρισμὸ τους εἶναι στὶς περισσότερες συνθέσεις τοῦ μνημείου μᾶλλον βαριά, ποῦ 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 πὶδ λιτὰ: πίσω ἀπὸ τίς μορφὲς στὶς ἄκρες τῆς σύνθεσης ζωγραφίστηκαν προοπτικὰ δύο μικρὰ παραλληλόγραμμα κτήρια ποῦ μοιάζουν μὲ βασιλικὲς ποῦ στους ἐξωτερικοὺς τοίχους τους ἔχουν δίλοβα παράθυρα. Ἄλλοῦ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ διαφόρων τύπων κτήρια, ὅπως στὴν παράσταση τῆς

Ἐνάστασης τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαεῖρου (Πίν. 25α), ὅπου εἰκονίζονται ἕνα τρίκλιτο παραλληλόγραμμο κτήριο, ἕνα κυκλικό, πού καλύπτεται μὲ κιβώριο καὶ ἕνα ἄλλο δεξιὰ πού ἀπολήγει σὲ πύργο. Μεταξύ τους τὰ κτήρια αὐτὰ εἶναι ἀσύνδετα. Ἀπουσιάζουν καὶ τὰ ὑφάσματα, πού βλέπουμε στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, καὶ πού συνήθως ἰσορροποῦν τὶς συνθέσεις συνδέοντας τὰ κτίσματα μεταξύ τους. Συμπερασματικά θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ἡ ποικιλία τῶν κτηρίων πού χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος δὲν εἶναι μὲν πλούσια γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, σὲ μερικὲς ὁμοῦ παραστάσεις κάνει κακὴ χρῆση τους. Ἡ πρόθεσή του νὰ τὰ ἀποδώσει προοπτικὰ εἶναι ἀρκετὰ φανερὴ. Τοῦτο φαίνεται στοὺς λοξοὺς τοίχους καὶ τὶς πλάγιες ὄψεις πού δείχνει. Ὅμοια ἢ προσπάθειά του δὲν εἶναι πάντοτε καρποφόρα, γιὰτὶ σὲ μερικὲς συνθέσεις δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς βλέπει τὸ ἴδιο κτήριο ἀπὸ διαφορετικὲς ὀπτικὲς γωνίες (π.χ. στὸν Εὐαγγελισμό, στὴν Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ, στὸ Μυστικὸ Δείπνο κ.ἄ).

Τὰ χρώματα πού χρησιμοποιεῖ στὶς ἐνδυμασίες ὁ ζωγράφος εἶναι σχετικὰ πλούσια καὶ προσπαθεῖ πάντα νὰ τὰ συνδυάζει ἔτσι πού νὰ τονίζονται οἱ μορφὲς καθὼς προβάλλονται πάνω στὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἢ φυσικὸ τοπίο. Ἡ ἐκλογή τους καὶ ὁ τρόπος πού τὰ δουλεύει δὲ δηλώνει ἐκλεπτισμένο καὶ εὐαίσθητο καλλιτέχνη. Θὰ ἔλεγε δὲ κανεὶς πὼς τὸ μόνο πού φροντίζει εἶναι νὰ μὴ χρησιμοποιεῖ τὸ ἴδιο χρῶμα σὲ μορφὲς γειτονικὲς τῆς ἴδιας σύνθεσης. Τὰ σπουδαιότερα χρώματα γιὰ τὶς ἐνδυμασίες εἶναι τὸ κόκκινο κρασιοῦ, τὸ βαθθὲ ἐρυθρό, τὸ κεραμιδί, τὸ ἐρυθρὸ φωτιᾶς, τὸ ρόδινο ἀνοιχτό, τὸ τεφρὸ ἀνοιχτὸ καὶ βαθθὲ, τὸ βαθθὲ βυσσινί, τὸ πράσινο ἀνοιχτό, τὸ φαιοπράσινο, τὸ μενεξελί, τὸ βαθυκύανο καὶ φαιοκύανο, τὸ πράσινο λαχανί, τὸ λαδοπράσινο. Τὰ δουλεύει εἴτε αὐτούσια, εἴτε σπάνια, σὲ προσμίξεις. Ἐτσι λείπουν ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη οἱ ἀρμονικὲς παραθέσεις καὶ οἱ σκόπιμες ἀντιθέσεις χρωμάτων, στοιχεῖο πού δίνει ξεχωριστὴ χάρη στὶς τοιχογραφίες τῶν σύγχρονων του ζωγράφων Θεοφάνη καὶ Φράγκου Κατελάνου.

Ἡ ἐνδυμασία ἀποδίνεται μὲ δυὸ τρόπους. Διαφορετικὰ ἐπεξεργάζεται ὁ ζωγράφος τὴν πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ ἄλλιωδῶς τὴν πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῶν μεμονωμένων μορφῶν καὶ τῶν συνθέσεων τοῦ κυρίως ναοῦ. Μὲ κάθετες καὶ πλατιεὺς πτυχώσεις ἀποδίνονται τὰ στιχάρια τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Τὴν ἴδια ἐπεξεργασία παρατηροῦμε στὸ στιχάριο τοῦ Ἁγ. Στεφάνου (Πίν. 3, 4α) καὶ στὸ χιτῶνα τοῦ Ἁγ. Ἰσαύρου. Στὰ φαιλόνια τὸ πλέγμα τῶν σταυρῶν ἐξαφανίζει τὸ σῶμα καὶ παραμορφώνει τὶς μορφὲς παρουσιάζοντάς τες ἄκαμπτες καὶ στυλιζαρισμένες. Στὴν ἱερατικὴ καὶ ἄκαμπτη πτυχολογία ἀντιπαρτίθεται ἡ πλούσια, πολὺπτυχη καὶ ὑπερβολικὰ κινημένη τῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων. Ἐδῶ ἡ ἐνδυμασία ὄχι μόνο περιβάλλει τὰ σώματα, ἀλλὰ ἀκολουθεῖ τὶς

κινήσεις τους. Διαγράφει τὰ μέλη ἢ πτύχωση, εἶναι ὁμοῦς ὑπερβολικὰ παραγμένη καὶ κατακερματίζει τὰ ροῦχα σὲ μικρὲς ἐπιφάνειες. Ἔτσι ἡ ὕψη τῆς ἐνδυμασίας εἶναι σκληρῆ (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 διχλωτὲς 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 ποῦ 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 μαλακῆ, ἐνῶ στὶς μεσήλικες καὶ γεροντικὲς μορφὲς εἶναι πιὸ ἀπότομη. Ἔτσι τὰ πρόσωπα αὐτὰ διακρίνονται ἀπὸ παλμὸ καὶ ἐκφραστικότητα, 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 πλοῦσια καὶ πυκνῆ. Συνήθως εἶναι καστανῆ, 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 λεπτομερειακῆ καὶ γίνεται μὲ χρησιμοποίηση λεπτῶν γραμμῶν.

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

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

ναι πολύ έντονη καστανή. Τὰ φρύδια είναι λεπτά και καμπύλα. Λεπτή καστανή γραμμή περιγράφει τήν καλοσχεδιασμένη μύτη, ενώ τὰ χείλη είναι έρυθρά σέ δυο άποχρώσεις: τὸ πάνω έρυθρό και τὸ κάτω έρυθροκάστανο.

Τὰ αὐτιά είναι κανονικά και καλοσχεδιασμένα. Τὰ πτερύγιά τους τονίζονται με λεπτή φωτεινή γραμμή, ενώ τὸ υπόλοιπο τμήμα είναι σέ χρώμα βαθθ καστανό. Οί μύτες είναι λεπτές στη ράχη και ένώνονται κανονικά με τὸ μέτωπο. Τὰ άκρα τῶν χειρῶν είναι μάλλον καλά έπεξεργασμένα. Σέ πολλές όμως περιπτώσεις υπάρχουν άτέλειες στο σχέδιο (π.χ. τὰ χέρια ένός άποστόλου στην ίαση τοῦ τυφλοῦ, (Πίν. 28) και σκόπιμη άκρομεγαλία.

Ὁ τρόπος έπεξεργασίας τῶν προσώπων και τῶν πτυχῶσεων, ὅπως τὸν εἶδαμε παραπάνω, είναι χαρακτηριστικός τῆς «κρητικῆς» ζωγραφικῆς τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα¹. Ἡ τεχνοτροπία τῆς σχολῆς αὐτῆς διακρίνεται από ρυθμό, λιτότητα και ίσορροπία, πὸ συνυπάρχουν με κάποια μονοτονία άλλα και αὐστηρή χάρη. Ἡ τεχνική τῆς εξάλλου είναι πολὺ λεπτόλογη, άκριβῆς στο σχέδιο, με άγάπη στη λεπτομέρεια. Τὰ περισσότερα από τὰ στοιχεῖα αὐτὰ χαρακτηρίζουν τὸ ζωγράφο τοῦ μνημείου μας. Ὅμως, ὅπως έχουμε ἤδη σημειώσει, ὁ Εὐστάθιος χρησιμοποιεῖ και μερικά στοιχεῖα από τήν παλιότερη «μακεδονική» παράδοση, πράγμα πὸ δίνει στο έργο του ξεχωριστή χάρη. Πρωτοτοτάριος Ἄρτας, ὅπως αναφέρουν οί έπιγραφές τῆς Μολυβδοσκεπάστῆς και τοῦ Καστοριανοῦ μνημείου, θά περίμενε κανεῖς τὸ έργο του νά βρισκόταν πλησιέστερα στη δουλειά τῶν ὁμοτέχνων του τῆς «σχολῆς» τῶν Θηβῶν, τοῦ Φράγκου Κατελάνου, τῶν Κονταρήδων Γεωργίου και Φράγκου και τῶν ανώνυμων ζωγράφων τῆς Μ. Μυρτιάς (1539), τῆς Μ. Φιλανθρωπῶν (1542) και τῆς Μ. Ντίλιου (1543). Τοῦτο όμως δε συμβαίνει. Παρόλο πὸ ζεῖ και εργάζεται σύγχρονα με τοὺς ανωτέρω ζωγράφους τὰ κοινὰ στοιχεῖα τους περιορίζονται μόνο σ' εκείνα πὸ προέρχονται από τήν «κρητική» και «μακεδονική» παράδοση. Συγκρίνοντας τίς τοιχογραφίες τοῦ μνημείου μας με αντίστοιχες τοιχογραφίες πὸ ὑπογράφει ὁ Φράγκος Κατελάνος (παρεκκλήσι Ἁγ. Νικολάου Λαύρας) ἢ πὸ ἀποδίδονται σ' αὐτὸν (Μ. Βαρλαάμ, Μ. Ὁσίου Νικάνορα Ζάβορδας, Ρασιώτισσα) νομίζω πὸς εὐκολα διακρίνει κανεῖς τίς διαφορὲς ανάμεσα στοῦ εμπνευσμένο και ξεχωριστό γιὰ τήν εποχή του έργο τοῦ Θηβαίου καλλιτέχνη και τὸ έργο τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου. Ὁ τρόπος πὸ δουλεύει ὁ πρῶτος είναι έντελῶς διαφορετικός από τοῦ δευτέρου. Ὁ Φράγκος Κατελάνος, καθιερωμένος και φημισμένος στην εποχή του άγιογράφος, χρησιμοποιεῖ χρωματική κλίμακα άρκετὰ πλούσια, τὰ χρώματά του είναι πυκνόρευστα και στιλπνὰ με χα-

1. Α. Ξυγγόπουλου, Βημόθυρον κρητικῆς τέχνης εἰς τήν Θεσσαλονίκη, «Μακεδονικά» 3(1953-55) 7-8.

ρακτήρα πολλές φορές καθαρά ἰταλικό¹. 'Από τὴν ἄλλη μεριά τὰ χρώματα τοῦ Εὐσταθίου εἶναι λιγότερα, οἱ τονικές διαβαθμίσεις τους εἶναι φτωχότερες καὶ οἱ συνδυασμοὶ ποὺ κάνει δὲν εἶναι τόσο πετυχημένοι. Οἱ συνθέσεις τοῦ Κατελάνου εἶναι πολυπρόσωπες καὶ κινήμενες, 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. 'Αντίθετα 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. 'Απὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ παρουσιάζει συγγένεια μὲ τὰ τοπία τοῦ Ζώρζη, τοῦ ζωγράφου τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ 'Αγ. Ὁρους (1547)². Τὸ γεγονός αὐτὸ καθὼς καὶ ἄλλα κοινὰ μὲ κρητικούς τεχνίτες στοιχεῖα, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων, μᾶς ὀδηγεῖ 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 ἀπόδοση τῆς κόμης πολλῶν ἀνδρικών καὶ γυναικείων μορφῶν χρησιμοποίησε πράσινα φῶτα, στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει σὲ εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου, ποὺ ζωγράφησε ὁ ἱερέας Εὐφρόσυνος τὸ 1542. 'Εκτὸς ὅμως ἀπὸ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ, τὸ ὁποῖο δὲ γνωρίζω νὰ ὑπάρχει σὲ ἄλλα σύγχρονα ἔργα, ὁ Εὐστάθιος δὲν πῆρε τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὶς χυμώδεις, καλοστημένες καὶ ψιλοδουλεμένες μορφὲς τοῦ ἱερωμένου ζωγράφου³.

'Εκτὸς ἀπὸ τὴ συγγένεια ποὺ παρατηρεῖται στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου τοῦ Εὐσταθίου καὶ τοῦ Ζώρζη ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ὁμοιότητες στὴ δουλειὰ τῶν δύο καλλιτεχνῶν, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων καὶ τῶν πτυχῶσεων. Ἰδια ἀντίληψη ἐπικρατεῖ στὴν ἀπόδοση μερικῶν προσώπων (σχέδιο καὶ πλάσιμο) τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου τοῦ 'Αγ. 'Ιωάννη (Πίν. 16, 17) καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου⁴. Τὰ ἔντονα 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.

ἐνῶ ἀπουσιάζουν σχεδὸν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη¹. Ὁ τελευταῖος ἀποδίδε¹ τις ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ τῶν παρειῶν τῶν ἠλικιωμένων προσώπων κατὰ τρόπο λιγότερο σχηματικὸ καὶ διακοσμητικὸ προσέχοντας ἢ μετάβαση ἀπὸ τῆ μιὰ στήν ἄλλη ἐπιφάνεια νὰ γίνεται μὲ τρόπο ὁμαλό. Ὁ Ζώρξης ἀκολουθεῖ τὸ Θεοφάνη, ὅμως οἱ χρωματικοὶ του τόνοι εἶναι μᾶλλον πιὸ φωτεινοί, τὸ δὲ πλάσιμο τῶν φυσιογνωμιῶν καὶ ἡ πτύχωση τῶν ἐνδύματων πιὸ τυπικὴ καὶ σχηματικὴ. Μεγαλύτερη τυπικότητα καὶ σχηματικότητα διακρίνει τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου.

Ἡ πιθανὴ ἐπίσκεψη τοῦ ζωγράφου μας στὸ Ἄγ. Ὅρος ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς τεχνικῆς καὶ τεχντροπίας 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 Ἄθω 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 γεροντικά πρόσωπα εἶναι μεγαλύτερη. Ἐπίσης στήν ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ ὑπάρχει ἀρκετὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τῶν δύο μνημείων. Στὴ Μολυβδοσκεπάστη ὁ ζωγράφος ἀποδίνει τὴν κόμη καὶ τὰ γένια συνοπτικά μὲ ὁμάδες τριχῶν. Ἀλλὰ καὶ στήν πτύχωση ὑπάρχει μεγάλη πρόοδος ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ἔργο του. Τὸ ἱμάτιο τοῦ προφήτη Ἄββακοῦμ στὴ Μολυβδοσκεπάστη (Πίν. 32β) εἶναι κατακερματισμένο σὲ μικρὲς ἐπιφάνειες ἀπὸ πτυχῆς περιττῆς καὶ ἄσκοπες, ἐνῶ στὸν Ἄγ. Ἰωάννη τὸ Θεολόγο ἡ πτύχωση (Πίν. 10), χωρὶς νὰ εἶναι πάντα δικαιολογημένη, εἶναι πλατύτερη καὶ διαγράφει καὶ τονίζει τὰ μέλη τοῦ σώματος.

Μὲ ὅσα εἰπώθηκα παραπάνω ἔγινε προσπάθεια νὰ καθοριστεῖ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχντροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου καὶ ἡ σχέση του μὲ τὰ σύγχρονα κυρίως ἔργα. Νομίζω πὼς εὐκόλα μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ πρωτονοτᾶριος Εὐστάθιος δὲν εἶναι σπουδαῖος καλλιτέχνης. Ὅμως φαίνεται πὼς κατέβαλλε συνεχῆ προσπάθεια γιὰ τὴ βελτίωση τῆς τεχνικῆς καὶ τεχντροπίας του. Στὸ πρῶτο γνωστὸ χρονολογημένο ἔργο του οἱ μορφῆς εἶναι ἀδύνατες καὶ ἄψυχες καὶ ἐπιβάλλονται μόνο μὲ τὰ ὑπερβολικὰ πτυχωμένα ἐνδύματά τους. Στὶς τοιχογραφίες αὐτῆς ὁ καλλιτέχνης διατηρεῖ περισσότερα τεχντροπικὰ στοιχεῖα τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς. Ἡ ἐπαφή του μὲ τοὺς Κρητικούς ζωγράφους ἐπέφερε μεγάλη 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. Πιθανόν ἀλλὰ ἔργα του, ποῦ 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 un bearbeitete 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 Ephräm 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 kretischen 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 Naturlandschaft 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 Künstler.

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.