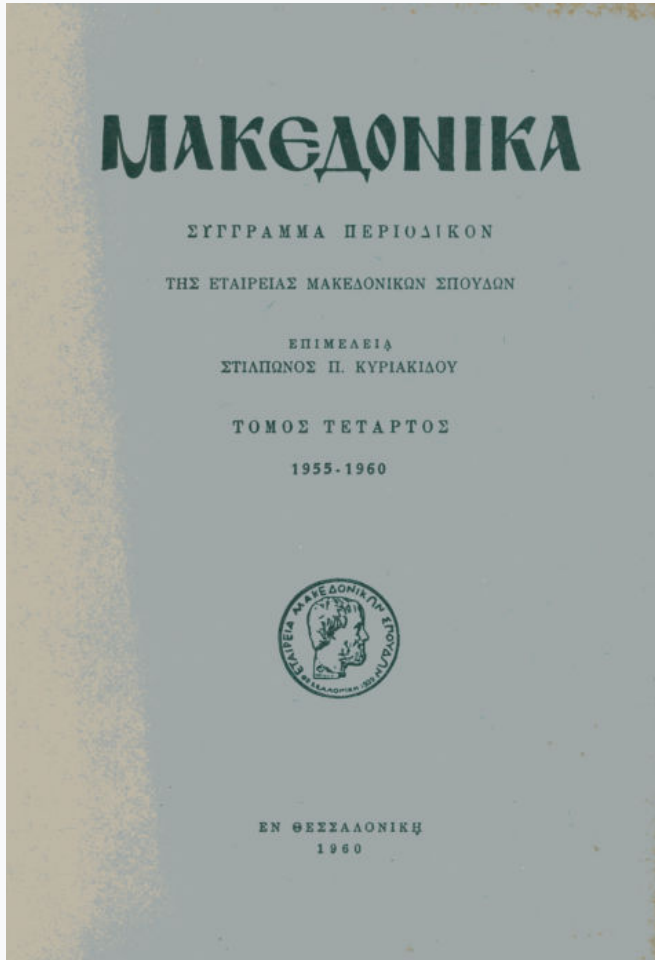


Μακεδονικά

Τόμ. 4, Αρ. 1 (1960)



Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας των Χαλκίων Θεσσαλονίκης

Α. Ξυγγόπουλος

doi: [10.12681/makedonika.660](https://doi.org/10.12681/makedonika.660)

Copyright © 2014, Α. Ξυγγόπουλος



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ξυγγόπουλος Α. (1960). Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας των Χαλκίων Θεσσαλονίκης. *Μακεδονικά*, 4(1), 1-19. <https://doi.org/10.12681/makedonika.660>

ΑΙ ΑΠΟΛΕΣΘΕΙΣΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ἡ γραπτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν εἶναι, κατὰ τὸ πλεῖστον αὐτῆς μέρος, τῆς ἰδίας ἐποχῆς μὲ τὴν οἰκοδομὴν τοῦ μνημείου, τὸ ὁποῖον, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπὶ τοῦ ὑπερθύρου τῆς εἰσόδου τοῦ ἐγγράκτον ἐπιγραφῆν, ἐκτίσθη τὸ 1028 ἢ τὸ 1044.¹

Ὅτι ἡ διακόσμησις εἶναι σύγχρονος πρὸς τὸ κτήριον ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ διὰ χρώματος ἐπιγραφὴ, ἡ εὐρεθεῖσα εἰς τὸ Ἱερὸν καὶ ἀναφέρουσα ἐπίσης τὸν κτήτορα πρωτοσπαθᾶριον Χριστόφορον καὶ τὴν σύζυγόν του Μαρίαν.² Εἰς τὴν ἀνατολικὴν ὁμωσ πλευρᾶν τοῦ δυτικοῦ τοῖχου τοῦ κυρίου ναοῦ, τοῦ χωρίζοντος αὐτὸν ἀπὸ τοῦ νάρθηκος, σώζονται ἀπὸ τοῦ μαρμαρίνου γείσου καὶ κάτω λείψανα τοιχογραφιῶν, αἱ ὁποῖαι εἰκονίζουν τρεῖς οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου καὶ ἀνήκουν εἰς τὸν 14ον αἰῶνα.³

Μὲ τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τοῦ 11ου καὶ τοῦ 14ου αἰῶνος, τὰς ὁποίας λεπτομερέστατα ἐμελέτησε καὶ ἀνέλυσεν ὁ κ. Δ. Εὐαγγελίδης, δὲν πρόκειται ν' ἀσχοληθῶμεν. Θὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα τὰς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος καὶ ἐξ αὐτῶν μόνον τὰς εὐρισκομένας ἄλλοτε ἐπὶ δευτέρου στρώματος, τὸ ὁποῖον ἐκάλυπτεν εἷς τινα μέρη τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν, τὴν ἀνήκουσαν εἰς τὸν 11ον αἰῶνα.

Σήμερον τὴν καμάραν τοῦ νάρθηκος, τὴν νοτιᾶν παραστάδα τῆς ἀνατολικῆς τοῦ πλευρᾶς, καθὼς καὶ τὴν βορειᾶν παραστάδα τοῦ δυτικοῦ αὐτοῦ

¹ Βλ. τελευταῖον Δ. Εὐαγγελίδης, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῶν, Θεσσαλονίκη, 1954 (Ἔκδοσις τῆς Ἑταιρείας τῶν Φίλων τῆς Βυζαντινῆς Μακεδονίας), σ. 10 καὶ πίν. 1 δ. Ἡ ἀμφιβολία διὰ τὴν ἀντιστοιχίαν τοῦ εἰς τὴν ἐπιγραφὴν ἀναφερομένου ἔτους ἀπὸ κτίσεως κόσμου 6537 (Σεπτέμβριος) πρὸς τὸ ἀπὸ Χριστοῦ γενήσεως προέρχεται ἐκ τοῦ γεγονότος, ὅτι ἡ ἐκεῖ ἀναγραφομένη ἰνδικτιῶν 12 ἀνταποκρίνεται πρὸς τὸ 1044 καὶ ὄχι πρὸς τὸ 1028, τὸ ὁποῖον συμπίπτει μὲ τὴν ἰνδικτιῶνα 11.

² Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἀν. 10, ὅπου ἐκ παραδρομῆς συμπληροῦται τὸ ὄνομα Νικηφόρου ἀντὶ Χριστοφόρου.

³ Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἀν. 62 κ. ἐξ. καὶ πίν. 29, 30. Εἶναι λείψανα ἀπὸ τούτους οἴκους 11ον «Α ἄ μ ψ α ς ἐ ν τ ἦ Α ἰ γ ὑ π τ φ...» (Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον), 12ον «Μ ἔ λ λ ο ν τ ο ς Σ υ μ ε ῶ ν ο ς...» (Υπαπαντὴ) καὶ 13ον «Ν ἔ α ν ἔ δ ε ι ξ ε κ τ ἰ σ ι ν...» (Ὁ Ἰησοῦς μὲ ἀγίους). Ὁ κ. Εὐαγγελίδης διέκρινε καὶ ἴχνη τοῦ 14ου οἴκου «Ξ ἔ ν ο ν τ ὄ κ ο ν ἰ δ ὄ ν τ ε ς...».

τοίχου, καταλαμβάνουν αι διάφοροι σκηναί τῆς μεγάλης συνθέσεως τῆς Δευτέρας Παρουσίας.¹ Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ εὐρίσκονται ἐπὶ τοῦ παλαιότερου στρώματος καὶ ἀνήκουν εἰς τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν τοῦ 11ου αἰῶνος.

Εἰς τὸ αὐτὸ στρώμα ἀνήκειν ἐπίσης καὶ ἡ παράστασις τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ τῆς βορείας παραστάδος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος.² Ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν, τὴν ὁποίαν ἀναφέρει καὶ ὁ Diehl,³ ὀλίγα δὲ ἔχρη τῆς ἐσώζοντο μέχρι πρό τινων ἐτῶν, οὐδὲν σήμερον διακρίνεται. Εὐτυχῶς ὑπάρχει παλαιὰ φωτογραφία, τῆς ὁποίας ἀντίτυπον μοῦ εἶχε πρὸ ἐτῶν δώσει ὁ ἀείμνηστος Γαβριὴλ Millet.⁴ Ταύτην δημοσιεύομεν ἐνταῦθα ὡς ἔξαιρετικῶς πολῦτιμον (πίν. Β', 1).

Ἡ παρεμβολὴ τῆς εἰκόνος τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ μεταξὺ τῶν διαφόρων σκηνῶν τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἶναι εἰκονογραφικῶς λιαν περιέργως καὶ ἡ ἔρμηνεία τῆς δὲν εἶναι ἐκ πρώτης ὄψεως πολὺν εὐκόλος.

Ἐπάρχουν ὅμως ὀλίγα, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον γνωστά, παραδείγματα, τὰ ὁποῖα, ἂν καὶ μεταγενεστέρων χρόνων, δύνανται, νομίζω, νὰ ἐξηγήσουν τὴν ἐκεῖ παρουσίαν τῆς σκηνῆς ταύτης. Τὴν Βάπτισιν, πράγματι, χωρισμένην ἀπὸ τὰς λοιπὰς σκηνὰς τοῦ Δωδεκαῶρου καὶ ἔξαιρετικῶς πλουσίαν εἰς λεπτομερειακὰ ἐπεισόδια, εὐρίσκομεν τὸ 1321 μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νάρθηκος εἰς τὴν Γκρατσάνιτισαν τῆς Σερβίας.⁴ Τὴν παράστασιν ἐκεῖ ὁ Millet εἶχε νομίσει συνδεομένην πρὸς τὴν θέσιν, ὅπου γίνεται ἡ βάπτισις τῶν νηπίων.⁵ Εἰς τὴν φωτογραφίαν ὅμως, τὴν δημοσιευθεῖσαν ὑπὸ τοῦ Petkovic',⁶ διακρίνεται κάτω τῆς τοιχογραφίας κτιστὸν τετράπλευρον βάθρον. Τὴν σημασίαν τούτου θὰ ἴδωμεν ἄμεσως. Τὸ ὅτι εἰς τὴν Γκρατσάνιτισαν ἡ Βάπτισις δὲν παρεμβάλλεται εἰς τὰς σκηνὰς τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ὅπως εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶν, ὀφείλεται εἰς τὸ γεγονός, ὅτι ἐκεῖ ἡ μεγάλη αὐτὴ σύνθεσις καταλαμβάνει τὸν δυτικὸν τοῖχον τοῦ κυρίως ναοῦ.⁷ Εἰς τὸν νάρθηκα ὅμως τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων, διακοσμηθέντα μὲ τοιχογραφίας τὸ 1566, πλησίον τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἡ ὁποία ἀπλοῦται εἰς ὀλόκληρον τὸν ἀνατολικὸν αὐτοῦ τοῖχον, εἰκονίζεται εἰς τὴν νοτίαν πλευ-

¹ Εὐ α γ γ ε λ ἰ δ η ς, ἐνθ' ἄν. 65 κ. ἐξ. καὶ εἰκ. 12, 13.

² Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918, 162.

³ Αὕτη, καθὼς καὶ ἡ ἄλλη, ποὺ θὰ δημοσιεύσομεν κατωτέρω, ἔγιναν πιθανότατα ὑπὸ τοῦ ἀρχιτέκτονος M. Le Tourneau, ὁ ὁποῖος ἐπεσκέφθη τὴν Θεσσαλονικὴν κατὰ τὰ ἔτη 1905, 1907 καὶ 1909 καὶ ἐμελέτησε τὰς ἐκκλησίας τῆς.

⁴ V. I. Petkovic', La peinture serbe du moyen-âge, II, Beograd, 1934 σ. 33 καὶ πίν. LXIII. G. Millet, Recherches sur l' iconographie de l' Evangile, Paris, 1916, σ. 198 καὶ εἰκ. 172.

⁵ Millet, ἐνθ' ἄν. 198.

⁶ Ἐνθ' ἄν. πίν. LXIII.

⁷ G. Millet, La dalmatique du Vatican, Paris, 1945, 22.

ρῶν ἢ Βάπτισις. Ἄλλὰ καὶ ἐκεῖ ἔχει τὸν λόγον τῆς ἡ σκητῆς αὐτῆς, διότι πρὸ αὐτῆς εὐρίσκεται ἐπὶ κτιστοῦ βᾶθρου τὸ δοχεῖον τοῦ Ἁγιασμοῦ. Ἡ ὑπαρξίς τοῦ βᾶθρου τούτου μᾶς ἐξηγεῖ τὸν λόγον, διὰ τὸν ὁποῖον καὶ εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν ἢ Βάπτισις μὲ τὸ κάτωθεν αὐτῆς ὅμοιον βᾶθρον εὐρίσκεται εἰς τὸν νάρθηκα. Εἰς τὴν ἰδίαν περίπου θέσιν εὐρίσκομεν τὸ 1568 τὴν Βάπτισιν καὶ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Δοχειαρίου,¹ κατὰ δὲ τὸ 1555 εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου, ὅπου ἡ Βάπτισις εἶναι ζωγραφημένη εἰς μικρὰν κόγχην τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, βορείως τῆς θύρας πρὸς τὸν ναόν,² ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶων. Καὶ εἰς τὰ δύο αὐτὰ ἀγιορειτικά μνημεῖα ἡ εἰκὼν τῆς Βαπτίσεως συνδέεται, ὅπως καὶ εἰς τὴν Μονὴν Βαβλαῆμ τῶν Μετεώρων, πρὸς τὸ ἐκεῖ εὐρισκόμενον δοχεῖον τοῦ Ἁγιασμοῦ. Ὅμοια τέλος εἶναι ἡ περίπτωσις καὶ εἰς τὸν ναῖσκον τῆς Ἁγίας Κυριακῆς τοῦ Μυστραῖ, καθὼς καὶ εἰς τὸν Ἁγιον Πέτρον Καλυβίων Κουβαρᾶ Ἀττικῆς. Εἰς τὸν πρῶτον σώζονται τὸ βᾶθρον διὰ τὸ δοχεῖον τοῦ ἁγιασμοῦ καὶ τοιχογραφία τῆς Βαπτίσεως, εἰς δὲ τὸν Ἁγιον Πέτρον τὸ λίθινον δοχεῖον, ὅπως καὶ ἡ Βάπτισις.³ Τοῦτο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνωμεν μὲ μεγάλην, νομίζω, πιθανότητα ὅτι εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶων ἡ παράστασις τῆς Βαπτίσεως εἰς τὸν νάρθηκα σχετίζεται πρὸς τὸν ἐκεῖ τελούμενον Ἁγιασμὸν καὶ ὅτι συνεπῶς κανένα σύνδεσμον δὲν ἔχει αὐτὴ πρὸς τὰς σκητὰς τῆς Δευτέρας Παρουσίας, μετὰ δὲ τῶν ὁποίων παρεμβάλλεται.

Τὸ δεῦτερον στρώμα τῶν τοιχογραφιῶν. Εἰς τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον τοῦ νάρθηκος ὑπῆρχε κάτω τοῦ μαρμαρίνου γείσου καὶ δεῦτερον, νεώτερον, στρώμα τοιχογραφιῶν, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ὅμως σήμερον τίποτε πλέον δὲν διατηρεῖται. Εὐτυχῶς δύο τῶν ἐπὶ τοῦ νεωτέρου τούτου στρώματος παραστάσεων ὑπάρχουσι φωτογραφαίαι, ἐπὶ τῇ βάσει δὲ αὐτῶν θὰ ἐξετάσωμεν τὰς ἐκεῖ εἰκονιζομένας ἄλλοτε σκητὰς.

Ἐπὶ τοῦ τοίχου, διὰ τοῦ ὁποίου εἶχε μεταγενεστέρως φραχθῆ τὸ τοξοειδὲς ἄνοιγμα, ὑπεράνω τοῦ ὑπερθύρου τῆς κεντρικῆς εισόδου ἀπὸ τοῦ νάρθηκος πρὸς τὸν κυρίως ναόν, εἰκονίζετο ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Ἡ παράστασις αὐτῆς, ἀποτειχισθεῖσα κατὰ τὰς ἐπισκευὰς τοῦ μνημείου τὸ 1933 καὶ μετακομισθεῖσα εἰς τὸν Ἁγιον Γεώργιον, χωρὶς νὰ ἐπικολληθῆ ἐπὶ γυνήνης πλακόσ, ὅπως συνήθως γίνεται, κατεστράφη ἔκτοτε.⁴ Εὐτυχῶς ἐσώθησαν

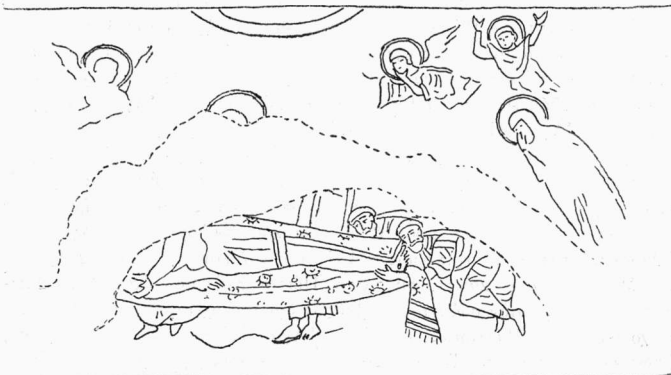
¹ G. Millet, Monuments de l' Athos, I, Les Peintures, Paris, 1927, πίν. 241,1.

² Αὐτόθι, πίν. 190,1.

³ Βλ. Ν. Δ ρ α ν δ ά κ η ν εἰς τὰ Π.Α.Ε. 1952, 501 καὶ σημ. 1.

⁴ Πρβ. Ε ὕ α γ ε λ ί δ η ν, ἐνθ' ἄν. 64 κ. ἐξ. Εἰς τὴν ἐσωτερικὴν, τὴν πρὸς τὸν ναόν, ὄψιν τοῦ τοίχου, τοῦ φράσσοντος τὸ τοξοειδὲς ἄνοιγμα, εἰκονίζετο ὁ Προφήτης Ἡλίας εἰς τὸ σπήλαιον τρεφόμενος ὑπὸ τοῦ κόρακος, ὅπως καὶ εἰς τινὰς ἐκ-

φωτογραφία της ληφθεῖσαι ὑπ' ἑμοῦ, ὅτε εὗρισκετο αὕτη ἐπὶ τόπου (πίν. Α' καὶ εἰκ. 1).



Εἰκ. 1. Ὁ Ἐπιτάφιος Θερῆνος. Τοιχογραφία σωζομένη μέχρι τοῦ 1933 εἰς τὸν ναὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν Θεσσαλονίκης (πρβ. πίν. Α').

Εἰς τὴν νοτιάν παραστάδα τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου τοῦ νάρθηκος, τοῦ χωρίζοντος αὐτὸν ἀπὸ τοῦ κυρίως ναοῦ, ἐπὶ τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος τῶν τοιχογραφιῶν, ὅπου εἰκονίζεται τὸ καὶ μέχρι σήμερον διατηρούμενον ἐπισόδιον ἐκ τῆς Δευτέρας Παρουσίας μετὰ τοὺς Ἄγγελους, τοὺς ὄθουντας εἰς τὸ πῦρ τοὺς ἁμαρτωλοὺς,¹ διατηρεῖτο πολὺ πρὸ τοῦ 1912 εἰς τὸ ἄνω μέρος

κλησίας τῆς Σερβίας (Vl. Petkovic, La peinture Serbe du moyen-âge, I, Beograd, 1930, πίν. 7 b καὶ 62 b), εἰς μεταγενεστέρους δὲ χρόνους εἰς τὴν Κουμπελίδικην τῆς Καστοριάς (Σ. Π. λεκάνιδου, Καστοριά, I, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Δεῦκωμα, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 117 β) καὶ εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας (Millet, Monuments de l' Athos, πίν. 141, 2). Ὁ κ. Εὐαγγελίδης, ἐνθ' ἄν. 64, ἐκ παραδρομῆς ἀσφαλῶς γράφει ὅτι ἐκεῖ εἰκονίζετο «τὸ γιγάντιο χεῖρ τοῦ Θεοῦ ποῦ κρατοῦσε στὴ χούφτα τοῦ πληθοῦ κόσμου». Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ μνημονικοῦ λάθους καὶ συγχύσεως πρὸς τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης, ὅπου πράγματι ἐπὶ τῆς ἀνατολικῆς ὄψεως τοῦ τοῖχου, τοῦ χωρίζοντος τὸν ἑξωνάρθηκα ἀπὸ τὸν ἐσωνάρθηκα, εἰς τὸ τέμπανον, ὑπεράνω τῆς θύρας, εἰκονίζονται αἱ ψυχαὶ τῶν δικαίων ὑπὸ μορφὴν σπαργανωμένων βρεφῶν εἰς τὴν παλάμη τοῦ Θεοῦ, συμφώνως πρὸς τὴν Σοφίαν τοῦ Σολομῶντος (3, 1). Ἀπεικόνισις ταύτης ἐν Α. Ξυγγοπούλου, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes, 1955 ('Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Ἰδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου. 7), πίν. 18, 1.

¹ Ἀπεικονίζεται παρὰ Diehl, Le Tourneau, Saladin, ἐνθ' ἄν. σ. 161, εἰκ. 72. Περιγραφή εἰς τὴν σ. 162. Τὸ νεώτερον στρώμα δὲν εἶναι πολὺ εὐδιάρκιστον εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην.

τῆς παραστάδος μικρὸν τμήμα τοιχογραφίας ἐκ τοῦ δευτέρου, τοῦ νεωτέρου, στρώματος. Ἐπὶ τοῦ τμήματος αὐτοῦ τῆς τοιχογραφίας, τοῦ ὁποίου φωτογραφίαν μοῦ εἶχεν ἐπίσης δώσει ὁ ἀείμνηστος Millet, εἰκονίζετο ἐντὸς ἐλλειψοειδοῦς φωτεινοῦ δίσκου, ὅπου ἦσαν διεσπαρμένοι ἀστέρες, ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν (πίν. Δ, 1 καὶ εἰκ. 2). Ἡ κεφαλὴ καὶ οἱ ἄκροι πόδες ἔλλειπον. Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν ἐκράτει διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀνοικτὸν εἰλητάριον μὲ τὴν ἐπιγραφὴν «†Οὗτος ἐστὴν | ὁ [υἱ]ός [μου] | ὁ ἀγαπιτὸς | ἐν ᾧ ἐδόκησα». (Ματθ. 3, 17). Εἰς τὸ ἀριστερὸν κάτω μέρος, ἔξω τοῦ φωτεινοῦ δίσκου, εἰκονίζετο ὁ Μόσχος(;) , τὸ σύμβολον τοῦ εὐαγγελιστοῦ Λουκά,¹ ὑπεράνω δὲ αὐτοῦ, διὰ μόλις διακρινομένων γραμμάτων, εὐρίσκετο ἡ ἐπιγραφὴ «†Ο Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν».²



Εἰκ. 2. Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν. Τμήμα τοιχογραφίας τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ σωζόμενον ἄλλοτε εἰς τὸν ναὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων Θεσσαλονίκης (πρβ. πίν. Δ', 1).

Αἱ δύο αὐταὶ τοιχογραφίαι, ὁ Ἐπιτάφιος Θορῆνος καὶ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, εἶναι ἀνάγκη νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν κάπως λεπτομερέστερον, διὰ τὰ

¹ Εἰς τὰς πλείστας τῶν παραστάσεων τοῦ Ὁράματος τοῦ Ἰεζεκιήλ, ἀπὸ τοῦ ὁποῦν πηγάζει κυρίως ἡ ἀπεικόνισις τῶν τεσσάρων συμβολικῶν ζώων, ἀριστερὰ εἰκονίζεται συνήθως ὁ Λέων, τὸ σύμβολον τοῦ εὐαγγελιστοῦ Μάρκου. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ παραδείγματα, ὅπου ἀριστερὰ εἰκονίζετα ὁ Μόσχος τοῦ Λουκά, ὅπως π. χ. εἰς τὸν Συναϊτικὸν κώδ. 339. Βλ. Millet, La dalmatique du Vatican, πίν. VIII, 1.

² Ἡ τοιχογραφία περιγράφεται καὶ παρὰ Diehl, Le Tourneau, Sa-ladin, ἐνθ' ἀν. 162, ὅπου παρατίθενται καὶ αἱ ἐπιγραφαί. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν «†Ο Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν» ἐλάχιστα μόνον γράμματα διακρίνονται εἰς τὴν ὑπ' ὄψει μου φωτογραφίαν.

καθορισθῆ ἡ χρονολογία των καὶ νὰ ἐξηγηθῆ ἡ ὅλως ἀσυνήθης θέσις των εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ νάρθηκος.

Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος (πίν. Δ' καὶ εἰκ. 1). Ἐπὶ σινδόνας, φερούσης μικρὰ κοσμήματα, ἦτο ἐξηπλωμένον τὸ νεκρὸν σῶμα τοῦ Ἰησοῦ, τὸ ὁποῖον ἐσώζετο ἀπὸ τοῦ στήθους περίπου καὶ κάτω. Τὸν Σωτῆρα ὑπεβάσταζεν ἐπὶ τῶν γονάτων τῆς ἡ Θεοτόκος, τῆς ὁποίας τὸ ἄνω σῶμα εἶχε καταστραφῆ, ἐσώζετο δὲ μόνον ἡ δεξιὰ τῆς χεῖρ, ἐκτεινομένη ὑπεράνω τοῦ στήθους τοῦ Ἰησοῦ καὶ κρατοῦσα τὸν δεξιὸν αὐτοῦ βραχίονα. Τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἐκράτει ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας γονυπετῆς καὶ παρ' αὐτὸν εἰκονίζετο ὁ Νικόδημος ἐπίσης γονυπετῆς (πίν. Γ'). Εἰς τὸ κέντρον περιπου τῆς συνθέσεως, ὑπεράνω τοῦ κατεστραμμένου μέρους τῆς τοιχογραφίας, ἐσώζοντο τὰ λείψανα φωτοστεφάνου καὶ μικρὸν τμήμα ἀπὸ τὴν κεφαλὴν ὀρθῆς μορφῆς, τῆς ὁποίας τὸ κράσπεδον τοῦ χιτῶνος καὶ οἱ ἄκροι πόδες διεκρίνοντο κάτω ἀπὸ τὴν σινδόνα, ὅπου ὁ νεκρὸς Ἰησοῦς. Τὴν μορφήν ταύτην δυνάμεθα εὐχερέστατα ν' ἀναπαραστήσωμεν καὶ νὰ ταυτίσωμεν βηθούμενοι ἀπὸ τὴν κατὰ τὸ 1215 γενομένην μικρογραφίαν τοῦ ὑπ' ἀριθ. 1 κοπτικοῦ - ἀραβικοῦ χειρογράφου Εὐαγγελίου, τοῦ ἀποκειμένου εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Καθολικοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Παρισίων ¹ (Εἰκ. 3). Ἡ μορφή



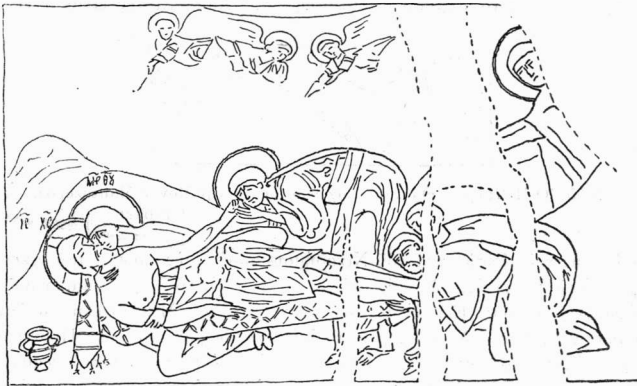
Εἰκ. 3. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Μικρογραφία τοῦ ὑπ' ἀριθ. 1 κοπτικοῦ - ἀραβικοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Καθολικοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Παρισίων.

λοιπὸν αὐτὴ εἰκόνιζε τὸν Ἰωάννην, ὁ ὁποῖος ἐκράτει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἔφερεν αὐτὴν εἰς τὰ χεῖλη του. Κατὰ τὸ δεξιόν, ὡς πρὸς τὸν

¹ Millet, Recherches sur l' iconographie de l' Evangile, εἰκ. 530, ἔναντι σ. 492.

θεατὴν, ἄκρον τῆς συνθέσεως εἰκονίζετο μία μυροφόρος, φέρουσα τὰς παλάμας εἰς τὸ πρόσωπον (πίν. Β', 2 καὶ Δ', 2). Τὸ ἄνω τέλος μέρους τῆς συνθέσεως ἐπλήρουν μορφαὶ Ἀγγέλων ἱπταμένων καὶ θρηγούντων (πίν. Δ', 2) καὶ εἰς τὴν κορυφὴν τμῆμα κύκλου, δηλοῦν τὸν οὐρανόν.

Ὡς πρὸς τὴν γενικὴν σύνθεσιν, τὸ μνημεῖον, τὸ εὗρισκόμενον ἐγγύτατα πρὸς τὴν προάστασιν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων, εἶναι ἀναμφιβόλως ἡ περίφημος ἀπὸ τοῦ 1164 τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος τοῦ Νέρεξι παρὰ τὰ Σκόπια¹ (Εἰκ. 4). Μὲ βάσιν τὴν τοιχογραφίαν



Εἰκ. 4. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τοῦ Νέρεξι.

¹ Ἡ τοιχογραφία ἔχει πολλάκις ἀπεικονισθῆ. Βλ. προχείρως P. M u r a t o f f, *La peinture byzantine*, Paris, 1928, πίν. C I. I V. Β. Λ ἄ ζ α ρ ε φ, *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς* (ρωσ.), Μόσχα, 1948, II, πίν. 185. *Εγγρωμος ἀπεικόνισις ἐν A. G r a b a r, *La peinture byzantine*, Genève, 1953 (Skira), σ. 143. Εἰς ὅλας τὰς ἀπεικονίσεις αὐτὰς δὲν περιλαμβάνεται τὸ δεξιὸν ἄκρον, ὅπου τὰ σώματα τῶν γονυπετῶν Ἰωσήφ καὶ Νικοδήμου καὶ περαιτέρω ἡ ὄρθια μυροφόρος. Ὁλόκληρος ἡ σύνθεσις εἰς τὸ περιοδικὸν *Art et Style*, τεύχ. 15: L' art médiéval yougoslave, Paris, 1950, πίν. 17 (ἄνευ ἀριθμώσεως). Ἐπίσης καὶ ἐν Β. Π ἔ τ κ ο β ι τ ς, *Εὐρετήριο τῶν ἐκκλησιαστικῶν μνημείων διὰ μέσου τῆς ἱστορίας τοῦ σερβικοῦ λαοῦ* (σερβ.), Βελιγράδι, 1950 (*Ἐκδ. τῆς Σερβικῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν), σ. 938, εἰκ. 639, ὅπου κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον εὗρισκονται δυοδιάκριτὰ τινα ἰχνη πιθανῶς παραστάσεως τοῦ τάφου, ἐκτὸς ἂν ταῦτα ἀνήκουν εἰς τὸ νεώτερον, πολὺ μεταγενεστέρων χρόνων, στρώμα τῶν τοιχογραφιῶν. Πρβ. τελευταῖον καὶ G. M i l l e t, *La peinture du moyen-âge en Yougoslavie* (Serbie, Macédoine et Monténégro). Fascicule I, Album présenté par A. F r o l o w, Paris, 1954, πίν. 19,3.

αὐτὴν εἶναι εὐκόλον ν' ἀναπαραστήσωμεν τὰ ἐλλείποντα μέρη ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων.

Ἐν ἄλλο ἐπίσης μνημεῖον τοῦ 12ου αἰῶνος παρουσιάζει, εἰς τὰ σωζόμενα τοῦλάχιστον μέρη του, πραγματικὰς ὁμοιότητας πρὸς τὴν ἡμετέραν παράστασιν. Εἶναι τοῦτο ἡ τοιχογραφία εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ νεκροταφείου τῆς Μονῆς Μπατοσκόβου παρὰ τὴν Φιλιπούπολιν τῆς Βουλγαρίας¹ (Εἰκ. 5). Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ταύτην τὸ σωζόμενον κάτω σῶμα τῆς Θεοτόκου ἔχει τὴν αὐτὴν ἀκριβῶς στάσιν μὲ τὰ γόνατα πρὸς τὰ ἔμπροσ, ὅπως καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, ἐνῶ εἰς τὸ Νέρεξι ὑπάρχει αἰσθητὴ ὡς πρὸς τὸ σημεῖον τοῦτο διαφορά. Ὅμοία ἐπίσης εἶναι ἐκεῖ ἡ



Εἰκ. 5. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρηῆνος. Τοιχογραφία εἰς τὴν Μονὴν Μπατοσκόβου. (Grabar).

παράστασις τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ Νικοδήμου παρὰ τοὺς πόδας τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ, ἐνῶ ἡ διάταξις τῶν δύο τούτων μορφῶν εἰς τὸ Νέρεξι παρουσιάζεται κάπως διάφορος. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τέλος τοῦ Μπατοσκόβου σώζονται ἀριστερά, παρὰ τὴν Θεοτόκον, τὰ λείψανα μορφῆς ὀρθίας. Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ μυροφόρου,² ὅπως μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνωμεν ἡ μικρογραφία τοῦ εἰς τὸν 12ον ἐπίσης αἰῶνα ἀναγομένου γεωργιανοῦ Εὐαγγελίου τῆς Μονῆς Γκελάτι, ἀποκειμένου τώρα εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Τιφλίδος.³ Λόγω τῆς καταστροφῆς τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ εἴπη τις, ἂν καὶ εἰς αὐτὴν ὑπῆρχεν ἡ ὀρθία μυροφόρος. Εἶναι ἐν τούτοις πιθανότερον ὅτι ἐκεῖ δὲν εἰκονίζετο ἄλλη μυροφόρος καὶ ὅτι μία καὶ μόνη ὑπῆρχεν, ἡ εὐρισκομένη δηλαδὴ εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον, ὅπως καὶ εἰς τὸ Νέρεξι.

Ἡ τὸσον στενὴ συγγένεια τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας πρὸς τὴν παράστασιν τοῦ ναοῦ τοῦ Μπατοσκόβου ἔχει δι' ἡμᾶς ἰδιαιτέραν σημασίαν. Μετὰ τὴν δημοσίευσιν τοῦ βιβλίου τοῦ Grabar, ὅπου διὰ μακρῶν μελετᾶται ἡ γραπτὴ διακόσμησις τοῦ μνημείου, ἀπεκαλύφθη εἰς τὴν κρύπτῃν του ἑλλη-

¹ Σχεδιάσμα ἐν Α. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, σ. 59, εἰκ. 13.

² G r a b a r, ἐνθ' ἄν. 77.

³ Σχεδιάσμα παρὰ M i l l e t, Recherches sur l' iconographie de l' Evan-gile, σ. 495, εἰκ. 535.

νική ἐπιγραφῆ, ἀναφέρουσα ὅτι αἱ τοιχογραφίαι καὶ αἱ ἄνω, δηλαδὴ τοῦ ναοῦ, ὅπου καὶ ὁ ἀπασχολῶν ἡμᾶς Ἐπιτάφιος Θρήνος, καὶ αἱ κάτω, δηλαδὴ τῆς κρύπτης, ἐξετελέσθησαν ὑπὸ τοῦ Ἰωάννου Ἰβηροπούλου.¹ Ἄν παραδεχθῶμεν τὴν λίσαν, ὡς τοῦλάχιστον νομίζω, πιθανὴν γνώμην τοῦ Λάζαρεφ, ὅτι ὁ ζωγράφος Ἰωάννης ὁ Ἰβηρόπουλος ἐδιδάχθη τὴν τέχνην του εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος ἢ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην,² θὰ ἐξηγήσωμεν εὐχερῶς τὴν στενὴν σχέσιν, τὴν ὁποίαν παρουσίαζεν ἡ ἡμετέρα τοιχογραφία πρὸς τὴν τοῦ Μπατοκόβου.

Πότε εἶχε κατασκευασθῆ ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶων;

Ἡ διαπιστωθεῖσα στενὴ τῆς σχέσεως πρὸς παραστάσεις τοῦ 12ου αἰῶνος, ὅπως αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Νέρεζι καὶ τοῦ Μπατοκόβου καὶ ἡ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Γκελάτι, μᾶς δίδει τὴν βάσιν διὰ τὴν χρονολογικὴν αὐτῆς τοποθέτησιν.

Πράγματι, ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶων εὐρίσκετο εἰς τὸν τελευταῖον μεταβατικὸν σταθμὸν ἀπὸ τὰς παραστάσεις τοῦ Ἐνταφιασμοῦ τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὰς παραστάσεις τοῦ κυρίως Ἐπιταφίου Θρήνου. Ἄπὸ τὸν Ἐνταφιασμὸν τοῦ Χριστοῦ, τοῦ ὁποίου κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα ἄριστον παράδειγμα εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ. Harley 1810 εἰς τὸ Βρετανικὸν Μουσεῖον,³ διέφερον ἡ ἡμετέρα τοιχογραφία κατὰ τὸ ὅτι ἐκεῖ ἡ Θεοτόκος, ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Νικόδημος εὐρίσκονται ἐν κινήσει ὑποβαστάζοντες τὸ νεκρὸν σῶμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ φέροντες αὐτὸ πρὸς τὸν τάφον. Εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ κώδ. 1156 τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ,⁴ ἀνήκοντος ἐπίσης εἰς τὸν 12ον αἰῶνα, ἡ συνοδεία φαίνεται ὅτι ἔχει σταματήσει. Διατηρεῖται ὁμοίως ἡ εἰς τὸν βράχον ἀνοιγομένη εἴσοδος τοῦ τάφου, ὑπεράνω τοῦ ὁποίου εἰκονίζονται αἱ μυροφόροι, προστίθενται δὲ τώρα εἰς τὸν οὐρανὸν οἱ θρηνοῦντες Ἄγγελοι. Μὲ τὴν μικρογραφίαν τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Γκελάτι⁵ πλησιάζομεν περισσότερον πρὸς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν. Εἰς αὐτὴν ἡ εἴσοδος τοῦ τάφου δηλοῦται ὑποτυπωδῶς πλέον καὶ εἰς θέσιν ἀντίστροφον πρὸς τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἰησοῦ. Ἡ Θεοτόκος τώρα κἀθηται μὲ τὰ γόνατα πρὸς τὰ ἔμπρός, ἔχουσα ἐπ' αὐτῶν τὸ ἄνω σῶμα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ,

¹ Βλ. P. h. S c h w e i n f u r t h, Die byzantinische Form, Berlin, 1943, 92 καὶ 153, σημ. 33. Λάζαρεφ, ἐνθ' ἄν. 137 καὶ 329, σημ. 129. Τὴν δημοσίευσιν τῆς ἐπιγραφῆς ὑπὸ τοῦ Ἰβ. Γκόσεφ εἰς τὴν Ἐπετηρίδα τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Σόφιας, εἰς τὴν ὁποίαν παραπέμπουν οἱ ἄνωτέρω, δὲν ἠδυνήθην νὰ ἴδω.

² Λάζαρεφ, ἐνθ' ἄν. σ. 329, σημ. 129.

³ Σχῆδιον παρὰ M i l l e t, Recherches sur l' iconogr. de l' Evangile, σ. 495, εἰκ. 532. Διὰ τὴν χρονολογίαν βλ. O. M. D a l t o n, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, σ. 476, σημ. 2, ὅπου ὁ κώδ. ἀναγράφεται ὡς Add. 1810.

⁴ Σχῆδιον παρὰ M i l l e t, ἐνθ' ἄν. σ. 495, εἰκ. 533.

⁵ M i l l e t, ἐνθ' ἄν. σ. 495, εἰκ. 535.

ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μπατσκόβου καὶ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων. Συγχρόνως ἀπομένει μία μόνη μυροφόρος παρὰ τὴν Θεοτόκον, ὅπως καὶ εἰς τὸ Μπάτσκοβο. Μὲ τὴν κατάργησιν τέλος τοῦ τάφου καὶ τὴν μεταφορὰν πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς μυροφόρου φθάνομεν πλέον εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων καὶ εἰς τὴν τοῦ Νέρεζι.

Οὕτω ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῆ παλαιότερα τοῦ 12ου αἰῶνος.

Αὕτη ὁμως δὲν δύναται νὰ εἶναι καὶ νεώτερα τοῦ αἰῶνος ἐκείνου. Εἶναι πράγματι γνωστὸν ὅτι ἀπὸ τοῦ τέλους περίπου τοῦ 12ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνος ἡ εἰκονογραφία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου μεταβάλλεται. Εἰς τοῦτο συνετέλεσεν ἀσφαλῶς ἡ ἐκ τῆς Ἐφέσου μεταφορὰ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Μανουὴλ Κομνηνοῦ (1143—1180) τοῦ «ἐρυθροῦ λίθου», τῆς πλακὸς δηλαδὴ ἐξ ἐρυθροῦ μαρμάρου, ἐπὶ τῆς ὁποίας ἐπιστεύετο ὅτι ἐτέθη τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ μετὰ τὴν ὀποκαθίλωσιν, διὰ ν' ἀλειφθῆ μὲ μῦρα καὶ νὰ τυλιχθῆ εἰς τὴν σινδόνα. Ὁ ἐρυθρὸς αὐτὸς λίθος εἶχεν ἀρχικῶς κατατεθῆ εἰς τὸ Παλάτιον, μετὰ τὸν θάνατον ὁμως τοῦ Μανουὴλ Κομνηνοῦ μετεκομίσθη εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Παντοκράτορος, ὅπου καὶ εὗρίσκετο μέχρι τῆς ἀλώσεως.¹ Ἡ μεταφορὰ τοῦ λίθου λήγοντος τοῦ 12ου αἰῶνος εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Παντοκράτορος καὶ ὁ μέγας πρὸς τὸν κειμήλιον τοῦτο σεβασμὸς, περὶ τοῦ ὁποίου μαρτυροῦν αἱ διηγήσεις τῶν προσκυνητῶν ἤδη ἀπὸ τοῦ 1200,² ἔκαμον, ὥστε ἡ ἀπεικόνισις τῆς πλακὸς τοῦ μαρμάρου νὰ εἰσαχθῆ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου. Ἐκτοτε ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ταύτης μεταβάλλεται ριζικῶς. Αἱ κατὰ τὸ πλεῖστον πολυπρόσωποι παραστάσεις τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων οὐδεμίαν ἔχουν πλέον σχέσιν πρὸς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων.

Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν αὐτὴ εἶχεν ἀσφαλῶς κατασκευασθῆ κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα.³ Τοῦτο ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς ἐκτέλεσις, ὅπως δυνά-

¹ Βλ. κυρίως J. Ebersolt, Sanctuaires de Byzance, Paris, 1921, 130 κ. ἔξ. Πρβ. καὶ R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, III, Constantinople. Les églises et les monastères, Paris, 1953, 530. Millet, ἔνθ' ἄν. 498.

² Ebersolt, ἔνθ' ἄν. 131, σημ. 2.

³ Ὁ κ. Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἄν. 22, νομίζει ὅτι ὁ δεύτερος ὄροφος, τὸ ὑπερῶν ὑπεράνω τοῦ νάρθηκος, εἶναι μεταγενέστερον τοῦ ναοῦ, προστεθὲν τὸν 12ον ἴσως αἰῶνα. Πρὸς τὴν ὑποτιθεμένην αὐτὴν προσθήκην θὰ ἠδύνατο νὰ σχετισθῆ ἡ ἐκ νέου τοιχογράφησις τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος. Ἄλλ' ἡ γνώμη τοῦ κ. Εὐαγγελίδου δὲν νομίζω ὅτι εἶναι πιθανή. Τὸ γεγονός, ὅτι τὰ τοξώματα τῶν παραθύρων καὶ οἱ ἡμίκυκλοι ἐπὶ τῶν τριῶν πλευρῶν τοῦ ἄνω ὀρόφου τοῦ νάρθηκος δὲν συνεχίζονται εἰς τοὺς τοίχους τοῦ ἰσογείου (βλ. αὐτόθι, πίν. 2β, 4α, 5) δὲν εἶναι ἐπαρκῆς ἔνδειξις ὅτι τὸ ἄνω μέρος εἶναι μεταγενέστερον. Ἡ ἀνωμαλία αὐτὴ προέρχεται πιθανότατα

μεθα κάπως νὰ τὴν μελετήσωμεν εἰς τὰ δύο κυρίως πρόσωπα, τοῦ Νικοδήμου καὶ τοῦ Ἰωσήφ, τὰ σχετικῶς καλλίτερον διατηρούμενα, ὅταν ἐγένοντο αἱ ὑπ' ὄψει ἡμῶν φωτογραφίαι (πίν. Γ', 2). Τὴν χρησιμοποίησιν ἰσχυρῶν περιγραμμάτων καὶ ἐντόνων γραμμῶν εἰς τὴν σχεδίασιν τῶν χαρακτηριστικῶν, τὰς ἐπὶ τοῦ ὄχι πολὺ σκοτεινοῦ χρώματος τῆς σαρκὸς λευκὰς κηλίδας καὶ γραμμάς πρὸς δῆλωσιν τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων προεξεχόντων σημείων, τὰς ἐπιτιθεμένας ἄνευ διαμέσεων τόνων, εὐρίσκομεν πράγματι ὁμοίας σχεδὸν εἰς μικρογραφίας χειρογράφων τοῦ 12ου αἰῶνος.¹

Ποία ἢ πιθανὴ χρονολογικὴ σχέσις τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας πρὸς τὰς δύο ἀναλόγους παραστάσεις τοῦ Νέρεξι καὶ τοῦ Μπατσκόβου;

Δὲν ὑπάρχει, νομίζω, ἀμφιβολία ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ Νέρεξι εἶναι ἀσφαλῶς μεταγενεστέρα ἀπὸ τὴν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν. Εἰς τὸ Νέρεξι ἡ παράστασις παρουσιάζει περισσοτέραν ἐξέλιξιν. Αἱ μορφαὶ κινοῦνται μὲ μεγαλυτέραν ἄνεσιν. Ἡ φυσικότης εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν γυμνῶν, καθὼς καὶ εἰς τὴν σχεδίασιν τῶν πτυχώσεων εἰς τὰ ἐνδύματα, εἶναι πολὺν περισσότερον καταφανής. Ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν παρουσιάζει περισσοτέραν ἀρχαικότητα ὄχι μόνον ὡς πρὸς ὅλα ταῦτα, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν σύνθεσιν. Ὁ σχεδὸν ὄρθιος Ἰωάννης, ὅπως ἀνωτέρω τὸν ἀποκατεστήσαμεν ἐπὶ τῆ βάσει τοῦ κοπτικοῦ-ἀραβικοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Καθολικοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Παρισίων, εἶναι ἀσφαλῶς ἔνδειξις ἀρχαικότητος ἐν σχέσει πρὸς τὸν Ἰωάννην τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεξι. Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν θὰ ἠδύνατο μὲ μεγάλην πιθανότητα νὰ θεωρηθῆ προγενεστέρα τοῦ ἔτους 1164, ὅποτε κατεσκευάσθη ἡ τοῦ Νέρεξι.

Ἄλλ' ἡ ἡμετέρα τοιχογραφία ἦτο ἀσφαλῶς νεώτερα τῆς τοῦ Μπατσκόβου, ὅπου ἡ ἀρχαικότης τῆς συνθέσεως εἶναι πολὺν περισσότερον καταφανής. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Μπατσκόβου δὲν εἶναι ἀκριβῶς χρονολογημέναι. Ὁ κ. Grabar ἐπὶ τῆ βάσει ὀρισμένων ὑπολογισμῶν εἶχε καταλήξει εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι αὐταὶ θὰ ἐγένοντο περὶ τὰ μέσα τοῦ 12ου αἰῶνος.² Νομίζω πιθανώτερον ὅτι αὐταὶ εἶναι κατὰ τι ἴσως παλαιότεραι, δυνάμεναι νὰ τοποθετηθοῦν μὲ ἀρκετὴν προσέγγισιν εἰς τὸ δεύτερον περίπου τέταρτον

ἀπὸ τὴν ὑπαρξιν στοᾶς, περιβαλλούσης τὰς τρεῖς πλευρὰς τοῦ νάρθηκος, ἂν μὴ καὶ τοῦ ὅλου κτηρίου, τὴν ὁποῖαν δὲν παραδέχεται ὁ κ. Εὐαγγελίδης (σ. 25 κ. ἔξ.). Αἱ βάσεις, αἱ εὐρεθεῖσαι, ὡς λέγεται, πρὸ τῆς δυτικῆς εἰσόδου τοῦ ναοῦ καὶ διὰ τὰς ὁποίας ὁ κ. Εὐαγγελίδης πολὺ ἀμφιβάλλει (ἐνθ' ἄν. 20), ἀνήκον ἴσως εἰς τὴν στοᾶν ταύτην.

¹ Βλέπε κυρίως τὰς ἐν μεγεθύνσει εἰκόνας, τὰς δημοσιευθεῖσας ὑπὸ A. G r a b a r, Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1939, εἰκ. 47, 49, 51, 52, 54, 57.

² G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, 57. Ὁ M i l l e t, La dalmatique du Vatican, 52, τὰς τοποθετεῖ, ἴσως κάπως πρῶτως, εἰς τὰ τέλη τοῦ 11ου αἰῶνος.

τοῦ 12ου αἰῶνος. Οὕτω ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν θὰ ἡδῦνατο νὰ θεωρηθῆ ὡς ὁ διάμεσος σταθμὸς ἐξελίξεως μεταξὺ τοῦ Μπατσκόβου καὶ τοῦ Νέρεξι καὶ νὰ τοποθετηθῆ συνεπῶς εἰς τὰ μέσα περιῖπου τοῦ 12ου αἰῶνος.

Ἡ ἐντελῶς ἀσυνήθης θέσις, τὴν ὁποίαν εἰς τὴν Παναγιάν τῶν Χαλκῶν κατεῖχεν ἡ παράστασις τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου, δέον τῶρα νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ.

Εἰς τὸ Μπάτσκοβο ὁ Ἐπιτάφιος Θρήνος εὐρίσκεται εἰς τὴν σειρὰν τῶν εὐαγγελικῶν σκηνῶν,¹ ἐπίσης εἰς τὸ Νέρεξι ἀκολουθεῖ τὴν λαμπρὰν σύνθεσιν τῆς Ἀποκαθιλώσεως.² Εἰς τὴν Παναγιάν τῶν Χαλκῶν ὁμοῦς ἡ παράστασις αὕτη ἦτο ἐντελῶς ἀπομεμονωμένη μεταξὺ τῶν σκηνῶν τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Νομίζω ὅτι θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐξηγήσωμεν τὴν ἐντελῶς ἀσυνήθην ἐκεῖ θέσιν τῆς, ἂν ἀκριβῶς τὴν σχετίσωμεν πρὸς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. Πράγματι εἰς τὰς περισσοτέρας ἐκ τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος γνωστὰς παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας κάτω τοῦ Ἰησοῦ, ἀπὸ τῶν ποδῶν τοῦ ὁποίου ἐκκινεῖ ὁ πύρινος ποταμὸς, ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν Παναγιάν τῶν Χαλκῶν, εἰκονίζεται ὁ «ἠτοιμασμένος θρόνος», ἔχων ὀπισθεν αὐτοῦ ὀρθούμενον τὸν σταυρόν.³ Εἶναι ὁ θρόνος τῆς δόξης, ἐπὶ τοῦ ὁποίου θὰ καθῆσθαι ὁ Ἰησοῦς διὰ νὰ κρίνῃ (Ματθ. 25, 32). Εἰς μερικὰ ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτὰ ὁ Ἰησοῦς κατέρχεται ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐντὸς φωτεινοῦ δίσκου καθήμενος ἐπὶ τοῦ οὐρανοῦ τόξου,⁴ διὰ νὰ λάβῃ τὴν θέσιν του εἰς τὸν ἠτοιμασμένον θρόνον. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ὁμοῦς τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν ἡ παράστασις ἔχει συμπτυχθῆ. Τὴν σύμπτυξιν δεικνύει ὄχι μόνον τὸ ὅτι ὁ Χριστὸς καὶ ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου κάθεται ἐπὶ θρόνον ἀντὶ τοῦ οὐρανοῦ τόξου,⁵ ἀλλὰ καὶ τὸ ὅτι ἐκατέρωθεν τοῦ θρόνου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου

¹ G r a b a r, ἔνθ' ἀν. 58.

² Πέτκοβιτς, Κατάλογος σ. 211.

³ Κῶδ. 74 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων: H. O m o n t, *Evangiles avec peintures du XIe siècle*, Paris, 1908, I, πίν. 81. Στουπένιτσα τῆς Σεργίας. Ἐκκλησία τῆς Θεοτόκου: Β. Πέτκοβιτς, *Μανασίη Στουπένιτσα* (σερβ.), Βελιγράδι, 1924, σ. 35, εἰκ. 32. M i l l e t—F r o l o w, ἔνθ' ἀν. πίν. 91, 1. Ἐλεφάντινον ἀνάγλυφον εἰς τὸ Victoria and Albert Museum τοῦ Λονδίνου: R. G o l d s c h m i d t—K. W e i t z m a n n, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, II, Berlin, 1934, πίν. XLV, 123 καὶ σ. 60, ἀριθ. 123 Torcello: C h. D i e h l, *Manuel d'art byzantin*, 2a ἔκδ. Paris, 1925/26, 11, σ. 545, εἰκ. 259. Καστοριά, Μαυριώτισσα: Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ο υ, Καστοριά, πίν. 78, 79 α.

⁴ Ἐλεφάντινον ἀνάγλυφον Victoria and Albert Museum, Torcello κ. ἄ. (βλ. προηγουμένην σημείωσιν).

⁵ Εἰς τὸν Παρισίων κῶδ. 74 (O m o n t, ἔνθ' ἀν. I, πίν. 41 καὶ 81), ὅπως καὶ εἰς τὴν Μαυριώτισαν τῆς Καστοριάς (Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ο υ, ἔνθ' ἀν. πίν. 73), ἂν καὶ εἰκονίζεται ὁ κενὸς θρόνος, ἐν τούτοις ὁ Ἰησοῦς ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου κάθεται ἐπίσης ἐπὶ θρόνου. Ἡ παρόμοιος αὕτη δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ ἐξηγηθῆ. Ἰσοῦς ἦ

κάθεται ὁ Ἰησοῦς, εἰκονίζονται αἱ δύο γονυπετεῖς μορφαὶ τοῦ Ἄδὰμ· καὶ τῆς Εὐσῆ.¹ Αὐταὶ εἰς τὰς συνήθεις παραστάσεις εὐρίσκονται εἰς τὴν ἰδίαν στάσις ἐκατέρωθεν τοῦ κενοῦ θρόνου τῆς δόξης, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται, ὡς εἴπομεν, κάτω τοῦ Ἰησοῦ, τοῦ κατερχομένου ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου.²

Μὲ τὴν σύμπτυξιν αὐτὴν ἡ ἀπεικόνισις τοῦ κενοῦ θρόνου ἦτο πλέον περιττή. Ἀλλὰ μὲ τὴν παράλειψιν τοῦ κενοῦ θρόνου ἐξηφανίσθη καὶ ὁ ὄψιν αὐτοῦ εἰκονιζόμενος σταυρός, τοῦ ὁποῖου ἐν τούτοις ἡ παρουσία ἦτο ἀπαραίτητος. Ὁ σταυρός, τὸ σύμβολον τοῦ Πάθους, εἰκονίζετο ἐκεῖ διὰ νὰ δεικνύῃ τὴν θυσίαν τοῦ Λυτρωτοῦ, τὴν προηγηθεῖσαν τοῦ θριάμβου του. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως λοιπὸν ταύτης ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων ἦτο ἑλλιπής, διότι εἰκόνιζε τὸν Χριστὸν ἐρχόμενον μετὰ δόξης ὡς θριαμβευτὴν νὰ κρίνῃ ζῶντας καὶ νεκρούς, παρέλειπεν ὅμως νὰ δηλώσῃ δι' εἰκόνας τὴν προηγηθεῖσαν θυσίαν τοῦ Σωτῆρος.

Τὴν παράλειψιν, νομίζω, ταύτην ἠθέλησαν ν' ἀναπληρώσουν κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα μὲ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Ἐπιταφίου Θρόνου εἰς τὸ διὰ τοίχου κλειστὸν ἄνοιγμα ὑπεράνω τῆς μεσαιᾶς θύρας. Ἰδέα ἀσφαλῶς πρωτότυπος, παρέχουσα ὅμως ἔντονον τὴν εἰκόνα τῆς θυσίας τοῦ Θεανθρώπου, σύμφωνος δὲ ἐξ ἄλλου πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς δραματικότητος, τὸ χαρακτηρίζον τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 12ου αἰῶνος.

Τὴν ὑπόθεσιν ἡμῶν, ὅτι ὁ Ἐπιτάφιος Θρόνος ἐπέχει εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων τὴν θέσιν τοῦ Θρόνου τῆς Ἐτοιμασίας, ἐνισχύει, νομίζω, κατὰ τινὰ τρόπον ἡ τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τῆς Θεοτόκου τῆς Μονῆς Στουπένιτσας εἰς τὴν Σερβίαν (Εἰκ. 6). Ἡ τοιχογραφία αὕτη, γενομένη τὸ 1209 ὑπὸ Ἕλληνας ἀγιογράφου, τοῦ ὁποῖου διεσώθη καὶ ἡ ὑπογραφή, λίαν ὅμως δυσανάγνωστος λόγῳ τῆς φθορᾶς της,³ συνοψίζει, θὰ ἠδύνατο τις νὰ εἴπῃ, τὸ κεντρικὸν μέρος τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκίων.⁴ Πράγματι ἐκεῖ παραπλεύρως τῶν Ἀγγέλων,

πραγματικὴ σημασία τοῦ κενοῦ θρόνου νὰ εἶχε κάπως λησμονηθῇ καὶ ὡς «θρόνος τῆς δόξης», περὶ τοῦ ὁποῖου ὁμιλεῖ ὁ Ματθαῖος (25, 32), νὰ ἐξελήφθη ἐκεῖνος, ὅπου κάθεται ὁ Ἰησοῦς ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου κατερχόμενος ἐκ τῶν οὐρανῶν, ὁ δὲ κενὸς θρόνος νὰ ἐξωγραφῆθῃ κατὰ παλαιὰν συνήθειαν.

¹ Εὐ α γ γ ε λ ἰ δ η ς, ἐνθ' ἄν. σ. 67, εἰκ. 12.

² Torcello, Μανρωτίτισσα Καστοριάς (βλ. ἀνωτέρω).

³ Βλ. πανομοιότυπον παρὰ S. Radojčić εἰς τὰ Πραγματῆματα τοῦ Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι, 1955, σ. 435, εἰκ. 1. Πρβ. τελευταῖον καὶ S. Radojčić, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe (σερβιστὶ μετὰ γαλλικῆς περιλήψεως), Beograd, 1955 (Académie Serbe des Sciences, Monographies, T. CCXXXVI, Institut Archéologique, No 3), 7 κ. ἐξ. καὶ σ. 10-11, εἰκ. 3-4.

⁴ Πρβ. Εὐ α γ γ ε λ ἰ δ η ν, ἐνθ' ἄν. σ. 67, εἰκ. 12 καὶ πίν. 32. Βλ. καὶ Diéhl - L. e. Tournéau - Saladin, ἐνθ' ἄν. σ. 161, εἰκ. 72.

τῶν ὠθούντων εἰς τὸ ἄσβεστον πῦρ τοὺς ἁμαρτωλοὺς βασιλεῖς, ἱεράρχας καὶ μοναχοὺς, θέμα, τὸ ὁποῖον εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκίων εἰκονίζεται κατὰ τρόπον ἀπολύτως σχεδὸν ὅμοιον ἐπὶ τῆς δεξιᾶς παραστάδος τοῦ ἀνατολικοῦ



Εἰκ. 6. Ἡ Δευτέρα Παρουσία. Τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τῆς Θεοτόκου τῆς Μονῆς Στουντένιτσας. (Millet - Frolow).

τοῖχου τοῦ νόρθηκος,¹ βλέπομεν τὸν Θρόνον τῆς Ἑτοιμασίας μετὰ τοὺς Ἁγγέλους, τὸν Ἀδάμ καὶ τὴν Εὐάν. Ὁ ζωγράφος λοιπὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων ἀντικατέστησεν ἀπλῶς τὴν συνήθη ἀπεικόνισιν τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου διὰ τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου. Ἡμῖσιν αἰὼνα περίπου ἀργότερον, τὸ 1209, ὁ ζωγράφος τῆς Στουντένιτσας ἐπανέρχεται εἰς τὸ κατὰ παράδοσιν σχῆμα τῆς συνθέσεως μετὰ τὴν Ἑτοιμασίαν τοῦ Θρόνου.

Διὰ τὸ τεχνίτης τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων προετίμησε νὰ παραστήσῃ τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον ἀντὶ τῆς ἀπλῆς ἀπεικόνισεως τῆς Ἑτοιμασίας

¹ Millet - Frolow, ἐνθ' ἀν. πίν. 91, 1.

τοῦ Θρόνου, ὅπως οἱ παλαιότεροι καὶ οἱ σύγχρονοί του ἀγιογράφοι, δὲν εἶναι πολὺ εὐκόλον νὰ ἐξηγήσωμεν. Ἴσως τοῦτο ἔγινε, διότι ἡ σύνθεσις τοῦ Ἐπιταφίου Θρόνου, ὅπως εἰκονίζετο εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν, εἶχε τότε δημιουργηθῆ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ ἡ ἐπιτυχία τῆς ἦτο τοιαύτη, ὥστε νὰ θελήσῃ νὰ τὴν ἀπεικονίσῃ ὁ ζωγράφος καὶ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶν. Τὴν ἐπιτυχίαν πράγματι τῆς συνθέσεως δεικνύει τὸ γεγονός, ὅτι ταύτην μετέφεραν ἀσφαλῶς ἐκ Θεσσαλονίκης, ὡς ἀλλαχοῦ νομίζω ὅτι ἀπέδειξα,¹ καὶ ὁ Ἰωάννης Ἰβηρόπουλος εἰς τὸ Μπάτσικοβο καὶ ὁ ἄγνωστος, ἀλλ' ἀναμφιβόλως Θεσσαλονικεὺς ἀγιογράφος, ὁ διακοσμήσας τὸ 1164 τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Νέρεζι.

Ἄν ἡ ἡμετέρα ἐρμηνεία τῆς εἰκόνας αὐτῆς τοῦ Ἐπιταφίου Θρόνου, ἢ ἀνωτέρω ἐκτεθεῖσα, καὶ ἡ συσχετίσις τῆς πρὸς τὴν ὑπεράνω παράστασιν τοῦ μετὰ δόξης ἐρχομένου Ἰησοῦ θεωρηθῶν πιθαναί, τότε νομίζω ὅτι ἔχομεν ἐδῶ τὴν ἀρχὴν ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ θέματος, τὸ ὁποῖον βλέπομεν ἀποκρυσταλλούμενον μόνις τὸν 16ον αἰῶνα. Πρόκειται περὶ τῆς συνθέσεως, τῆς ἐμπνεομένης ἀπὸ ἑν τροπάριον τοῦ Κανόνος τοῦ Μεγάλου Σαββάτου: «*Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ...*».² Εἰς αὐτὴν οἱ Κρηῖτες ἀγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος εἰκόνισαν ἄνω μὲν τὸν Ἰησοῦν ἐντὸς φωτεινοῦ δίσκου δορυφορούμενον ἀπὸ τὰς οὐρανίους δυνάμεις, κάτω δὲ αὐτὸν νεκρὸν περιβεβλημένον μὲ τὰς ἐνταφίους θρόνας καὶ κείμενον εἰς τὸν τάφον.³

Τὴν αὐτὴν ἰδέαν τῆς θυσίας καὶ τοῦ θριάμβου τοῦ Ἰησοῦ ἐκφράζει κατ' ἄλλον τρόπον, περισσότερον περίπλοκον, ἢ μικρὰ εἰκὼν τοῦ 14ου αἰῶνος, ἢ ἀποκειμένη εἰς τὴν Μονὴν Βλαττάδων τῆς Θεσσαλονίκης. Εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην, μὲ τὴν ὁποίαν ἄλλοτε ἠσχολήθην,⁴ ἄνω μὲν παρίσταται ὁ Ἰησοῦς ὡς Βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν μεταξὺ τῶν Ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, εἰς δὲ τὴν κάτω ζώνην ἡ Θεοτόκος μὲ τὸ βρέφος μεταξὺ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ τοῦ Προδρομοῦ. Συμφώνως πρὸς τὴν ὕψ' ἡμῶν δοθεῖσαν ἐρμηνείαν τῆς εἰκόνας, βασιζομένην ἐπὶ τῶν λειτουργικῶν κειμένων, ἢ

¹ Βλ. X y n g o p o u l o s, Thessalonique et la peinture macédonienne, 15 κ. ἔξ.

² Τ ρ ι ῶ δ ι ο ν, ἔκδ. Βενετίας 1876, 408 Α. Τροπάριον τῆς Α' Ὁδῆς. Ἡ αὐτὴ ἰδέα εὐρίσκειται καὶ εἰς τὸ τροπάριον, τὸ ὁποῖον λέγει ὁ διάκονος εἰς τὸ τέλος τῆς Προσκομιδῆς καὶ ὁ ἱερεὺς εἰς τὸ τέλος τῆς Μεγάλης Εἰσόδου. Βλ. F. E. B r i g h t m a n, Eastern Liturgies, Oxford, 1896, 361, 379. Βλ. ἐπίσης S t e f a n e s c u, καὶ Brockhaus εἰς τὴν ἐπομ. σημείωσιν.

³ J. S t e f a n e s c u, L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles, 1936, 52 κ. ἔξ. καὶ πίν. XIV, XV. M i l l e t, Monuments de l'Athos, πίν. 220 (Δοχειαρίου). Περὶ καὶ H. B r o c k h a u s, Die Kunst in den Athos—Klöstern, Leipzig, 1891, 64 κ. ἔξ., 130 κ. ἔξ.

⁴ Α. Ξ υ γ ο π ο ὁ ὄ λ ο υ, Une icone byzantine de Thessalonique εἰς τὸ περι-οδικὸν Cahiers Archéologiques, III, 1948, 114 κ. ἔξ.

κάτω ζώνη παριστάνει τὸν ἐνανθρωπίσαντα Ἰησοῦν, τὸν μέλλοντα νὰ θυσιασθῆ διὰ τὴν σωτηρίαν τῶν ἀνθρώπων.¹

Πρόκειται λοιπὸν περὶ τῆς αὐτῆς προσπαθείας, νὰ τονισθοῦν ἡ θυσία καὶ ὁ θρίαμβος τοῦ Ἰησοῦ, τὰ ὁποῖα κατὰ τρόπον διάφορον ἐπεχείρησαν κατὰ καιροὺς ν' ἀποδώσουν δι' εἰκόνας οἱ βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι. Εἰς τὸν ἔχοντα ταῦτα ὑπ' ὄψει δὲν θὰ φανῆ, νομίζω, ἀπίθανος ἡ ἐρμηνεῖα, τὴν ὁποίαν ἐδώσαμεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων, μοναδικήν, καθ' ὅσον γνωρίζω, λόγῳ τῆς ὄλως ἀσυνήθους θέσεώς της μεταξὺ τῶν σκηνῶν τῆς Δευτέρας Παρουσίας.

Εἶναι ἐν τούτοις ἀξία προσοχῆς ἡ σχέσις, ἡ ὑπάρχουσα μεταξὺ τῆς τοιχογραφίας ταύτης καὶ τῆς συνθέσεως, τὴν ὁποίαν ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος εὐρίσκομεν εἰς τὰς ὀρθοδόξους ἐκκλησίας, τῆς ἐμπνεομένης ἀπὸ τὸ τροπάριον «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ». Ἡ σχέσις αὐτὴ μᾶς ὀδηγεῖ εἰς τὴν εἰκασίαν, ὅτι οἱ Κρητες ἀγιογράφοι, οἱ δημιουργήσαντες τὴν τελευταίαν αὐτὴν σύνθεσιν, εἶναι ἐνδεχόμενον νὰ εἶχον ὑπ' ὄψει τῶν κάποιαν παλαιῶν παραστάσεων, ἀνάλογον πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων. Τοῦτο οὐδὲν τὸ ἀσυνήθες θὰ παρουσίαζε, δεδομένου ὅτι οἱ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος πολὺ συχνὰ ἀνέτρεχον εἰς βυζαντινὰ πρότυπα πολὺ παλαιότερα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς ὁποίας κατὰ τὸ πλεῖστον ἐνεπνέοντο. Ἄν ἡ ὑπόθεσις αὕτη θεωρηθῆ κάπως πιθανή, δυνάμεθα νὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι τὸ παράδειγμα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων μὲ τὸν Ἐπιτάφιον Θρήνον κάτω τοῦ θριαμβεύοντος Ἰησοῦ δὲν ἦτο μοναδικόν. Τοῦτο ὅμως εἶναι ἀπλή εἰκασία, διότι μέχρι σήμερον οὐδεμία, ἂν δὲν ἀπατώμαι, ἀνάλογος παράστασις εἶναι γνωστή, χωρὶς ἐν τούτοις ν' ἀποκλείεται ἀνακάλυψις τοιαύτης εἰς τὸ μέλλον.

Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν (πίν. Δ', 1 καὶ εἰκ. 2). Πρέπει, νομίζω, νὰ θεωρηθῆ βέβαιον ὅτι ἡ παράστασις αὕτη ἦτο σύγχρονος πρὸς τὸν Ἐπιτάφιον Θρήνον, ὁ ὁποῖος ἤδη μᾶς ἀπησχόλησε. Σπουδαιότερον ὅμως εἶναι τὸ πρόβλημα τίνας εἰκονογραφικῆς συνθέσεως τὸ διασωζόμενον ἄλλοτε λείψανον τῆς τοιχογραφίας ἀπετέλεε μέρος.

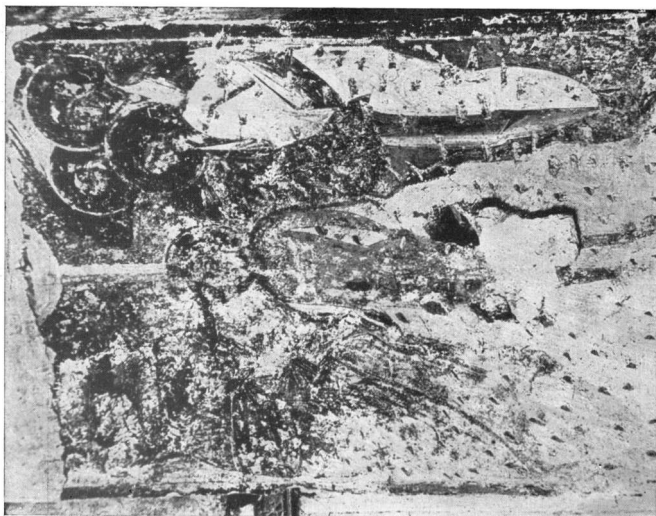
Ἡ παρουσία τῶν συμβολικῶν ζώων γύρω τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῆων θὰ ἠδύνατο νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ εἰς τὴν ὑπόθεσιν, ὅτι τὸ σωζόμενον ἄλλοτε τμήμα τῆς τοιχογραφίας ἀνήκειν εἰς παράστασιν τοῦ Ὁράματος τοῦ Ἰεζεκιήλ, γνωστοῦ εἰς τοὺς ζωγράφους τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τὸ λαμπρὸν ψηφιδωτὸν τοῦ τέλους τοῦ 8ου αἰῶνος εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Λατόμου (Ὁσίου Δαβίδ).² Τῆς παραστάσεως ἄλλωστε αὐτῆς, τῆς ὁποίας τὸ θέμα σχετίζεται μὲ

¹ Αὐτόθι, 127.

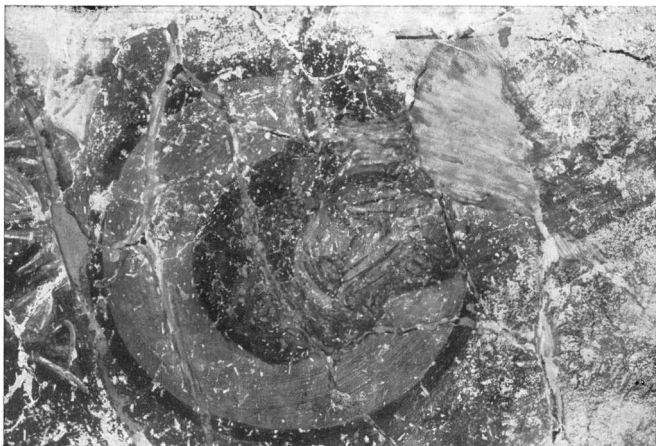
² Βλ. Α. Ξυγγόπουλον εἰς τὸ Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 12, 1929, 142 κ. ἔξ.



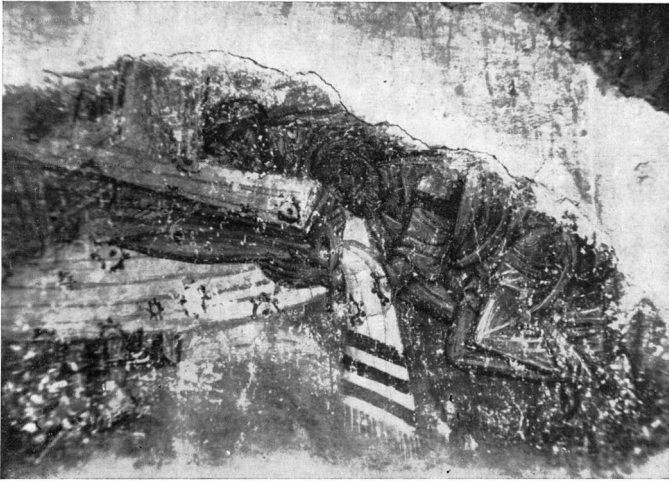
Ο Ἐπικτήριος Θόρηος.
Τοιχογραφία σοφομένη μέχρι τοῦ 1933 εἰς τὸν ναὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων Θεσσαλονίκης. (Περβ. εἰκ. 1).



1. *Η Βιάττις τῶν Χριστῶν.
Τοιχογραφία ἐξερρανοσθεῖος (κατὰ παλαιὰν φωτογραφίαν).



2. Μυγοφόρος.
Δεξιμήθεια ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ *Ἐπιταφίου Θρήνου.
(βλ. πιν. Α').



1.



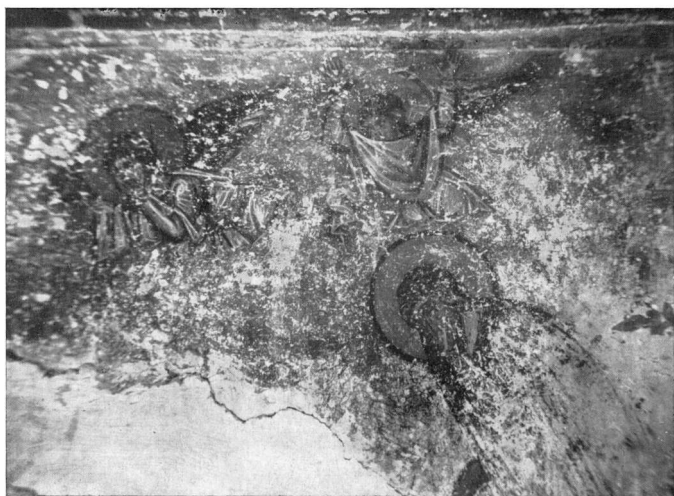
2.

1, 2. *Ὁ Νικόδημος καὶ ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας εἰς τοὺς πόδας τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ. Δεπιτομέρτια ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου (Βλ. πίν. Α').*

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ.



1. Ὁ Παλιὸς ἰὼν ἡμερῶν. Τμήμα ἀπὸ ἐξαφανισθεῖσαν τοιχογραφίαν τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ (κατὰ παλαιὰν φωτογραφίαν) (πρὸβ. εἰκ. 2).



2. Ἄγγελοι θρηνοῦντες καὶ Μυροφόρος. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου (βλ. πίν. Α').

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ.

τὴν Δευτέραν Παρουσίαν,¹ ἔχομεν σύγχρονον περίπου παράδειγμα εἰς τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς θέσιν, εἰς τὸν ἀνατολικὸν δηλαδὴ τοῖχον τοῦ νάρθηκος, τῆς ἄνω ἐκκλησίας τοῦ Μπατσκόβου.² Τὴν ἐκεῖ παρουσίαν τῆς παραστάσεως αὐτῆς δικαιολογεῖ ὁ νεκρικός χαρακτὴρ τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ, ὅπου ἡ ἰδέα τῆς Ἀναστάσεως τῶν νεκρῶν καὶ τῆς Μελλούσης κρίσεως πολλαχῶς δηλοῦται διὰ τῶν τοιχογραφιῶν.³ Ἄλλ' εἰς τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπιμείνωμεν ἢ ἐπιγραφὴν, τὴν ὁποίαν ἔφερε τὸ εἰλητάριον τοῦ Παλαίου τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκίων.

Ἡ ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἐπιγραφὴ «*Οὗτος ἐστὶν ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπητός, ἐν ᾧ εὐδόκησα*», εἰλημμένη ἐκ τοῦ Ματθαίου (3,17), δεικνύει ὅτι πρόκειται περὶ τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ.⁴ Ἡ ἀπεικόνισις ὁμοῦ τοῦ Παλαίου τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν Βάπτισιν εἶναι ἐξαιρετικῶς σπανία. Τὸ μόνον γνωστόν, ἂν δὲν ἀπατώμαι, παράδειγμα εἶναι ἡ ἀπὸ τοῦ 1321 τοιχογραφία τῆς Γκρατσάνιτσας εἰς τὴν Σερβίαν, περὶ τῆς ὁποίας καὶ ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Ἐκεῖ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν εἰκονίζεται ἐν προτομῇ ἐντὸς φωτεινοῦ ἡμικυκλίου, δηλοῦντος τὸν οὐρανόν, ἀπὸ τοῦ ὁποίου κατέρχεται δέσμη φωτεινῶν ἀκτίνων μὲ τὴν Περιστερὰν ἐντὸς αὐτῆς.⁵

Ἐπιπλέον ἐπρόκειτο περὶ τῆς Βαπτίσεως εἶχεν εἰκάσει καὶ ὁ Diehl, ἀλλ' ἐδυσκολεῦτο νὰ τὸ παραδεχθῇ ἀνεπιφυλάκτως διὰ τὸν λόγον, ὅτι καὶ εἰς τὰς δύο παραστάδας τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος θὰ εἰκονίζετο τότε τὸ ἴδιον θέμα, δηλαδὴ ἡ Βάπτισις.⁶ Ἡ δυσκολία ὁμοῦ αὐτὴ δὲν ὑφίστατο εἰς τὴν πραγματικότητα. Ὅταν δηλαδὴ εἰς τὴν νοτιᾶν παραστάδα εἰκονίσθη ἐπὶ τοῦ δευτέρου στρώματος ἡ Βάπτισις, τμῆμα τῆς ὁποίας πιστεύομεν ὅτι ἦτο ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, εἰς τὴν βορεινὴν παραστάδα, ὅπου ἐπὶ τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος τοῦ 11ου αἰῶνος εἰκονίζετο, ὡς εἶδομεν, ἐπίσης ἡ Βάπτισις, εἶχεν ἐπιτεθῆ δεῦτερον στρώμα τοιχογραφίας, μὴ διασωζόμενον πλέον καὶ ἄγνωστον τί παριστάνον. Ὅτι οὕτως εἶχε τὸ πρᾶγμα δεικνύουν τὰ σφυροκοπήματα ἐπὶ τῆς Βαπτίσεως, τῆς εἰκονιζομένης εἰς τὸ ἀρχικόν στρώμα τῆς βορεινῆς παραστάδος, λίαν εὐδιάκριτα ἐπὶ τῆς ἀνωτέρω δημοσιευθείσης παλαιᾶς τοιχογραφίας (πίν. Β', 1.). Τὰ σφυροκοπήματα ταῦτα, γινόν-

¹ Mille t, La dalmatique du Vatican, 51 κ. ἐξ.

² G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, 59, 80.

³ Mille t, La dalmatique du Vatican, 52.

⁴ Κατὰ τὴν ἐρμηνείαν τῶν ζωγράφων, ἡ ἐπιγραφὴ «*Οὗτος ἐστὶν ὁ υἱός μου κ.λ.π*» τίθεται ἐντὸς τῆς δέσμης τῶν φωτεινῶν ἀκτίνων, τῆς κατερχομένης ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ. Διο ν ο υ σ ί ο υ, Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου—Κεραμέως, Πετροῦπολις, 1909, σ. 88 § 12.

⁵ P e t k o v i c', La peinture serbe, II, πίν. LXIII. Σχεδιάσμα καὶ παρὰ Mille t, Recherches sur l' iconogr. de l' Evangile, σ. 199, εἰκ. 172. Πρβ. αὐτόθι, σ. 14.

⁶ Diehl, L e T o u r n e a u, S a l a d i n, ἐνθ' ἄν. 162 κ. ἐξ.

μενα, ὡς γνωστόν, διὰ τὴν στερεωτέραν ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας τοῦ τοίχου προσκόλλησιν τοῦ δευτέρου ἐπιχρίσματος, δεικνύουν σαφέστατα ὅτι καὶ ἡ Βάπτισις, ἡ ζωγραφημένη εἰς τὴν βορείαν παραστάδα ἐπὶ τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος τοῦ 11ου αἰῶνος, εἶχε καὶ αὐτὴ καλυφθῆ ὑπὸ νεωτέρου ἐπιχρίσματος. Κατὰ τὸν 12ον συνεπῶς αἰῶνα, ὅταν ἐπὶ τοῦ δευτέρου ἐπιχρίσματος τῆς νοτίας παραστάδος ἐξωγραφήθη ἡ Βάπτισις, λείψανον τῆς ὁποίας ἦτο ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, ἡ Βάπτισις ἐπὶ τοῦ ἀρχικοῦ ἐπιχρίσματος τῆς βορείας παραστάδος δὲν ἦτο πλέον ὁρατὴ, διότι εἶχε καλυφθῆ μὲ τὸ δεύτερον ἐπιχρίσμα, τὸ φέρον ἄλλην ἄγνωστον εἰς ἡμᾶς εἰκονογραφικὴν παράστασιν.

Τὸ πρᾶγμα δύναται νὰ καταστήσῃ σαφέστερον ὁ πίναξ, τὸν ὁποῖον ἐδῶ παραθέτομεν καὶ ὅπου φαίνονται καὶ ἡ διάταξις τῶν τοιχογραφιῶν ἐπὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος κατὰ τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν τοῦ 11ου αἰῶνος καὶ αἱ μεταβολαί, αἱ ἐπελθούσαι εἰς αὐτὴν κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα.

	Βορεία παραστάς	Τόξον ὑπεράνω τῆς μεσαίας θύρας	Νοτία παραστάς
11ος αἱ.	Βάπτισις	Ἄνοικτὸν	Δευτέρα Παρουσία
12ος αἱ.	;	Ἐπιτάφιος Θρηῆνος	Βάπτισις

Οὕτω οἱ ἐνδοιασμοὶ τοῦ Diehl ἀποδεικνύονται ἐντελῶς ἀβάσιμοι, διότι ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος μία καὶ μόνη παράστασις τῆς Βαπτίσεως ἦτο ὁρατὴ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, ἡ ἐπὶ τῆς νοτίας δηλαδὴ παραστάδος, ἐκ τῆς ὁποίας εἶχε διασωθῆ μόνον ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν.

Τὸν λόγον τέλος, διὰ τὸν ὁποῖον εἰκονίζετο εἰς τὸν νάρθηκα ἡ Βάπτισις, ἐξηγήσαμεν ἤδη ἀνωτέρω ἐπὶ τῇ βάσει ἀναλόγων παραδειγμάτων.

Ἄν πράγματι ἡ παράστασις τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν ἀνῆκεν, ὅπως τοῦλάχιστον πιστεύομεν, εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς Βαπτίσεως, τὸ δυστυχῶς ἀπολεσθὲν λείψανον τοῦτο εἶχεν ἰδιαιτέραν ὄλως σημασίαν. Ὁ Millet τὴν εἰκόνα τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γκρατσάντισας ἐσχέτισε πρὸς γαλλικὰ μνημεῖα τοῦ 11ου αἰῶνος καὶ πρὸς τὴν ἀνάλογον σύνθεσιν τοῦ Giotto εἰς τὴν Πάδουαν.¹ Ἡ παράστασις τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, κατὰ δύο περίπου αἰῶνας παλαιότερα τῆς τοιχογραφίας τῆς Γκρατσάντισας, δεικνύει σαφῶς, νομίζω, ὅτι τὸ θέμα τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν Βάπτισιν ἦτο ἀπὸ τῶν χρόνων ἤδη ἐκείνων γνωστὸν εἰς τὴν τέχνην τῆς Θεσσαλονίκης. Ὁ ζωγράφος συνεπῶς τῆς τοιχογραφίας τῆς Γκρατσάντισας, ἔλλην ἀναμφιβόλως, ὅπως δεικνύουν αἱ ἑλληνικαὶ ἐπιγραφαί, αἱ συνοδεύουσαι τὴν παράστασιν, συνέχιζεν ἐκεῖ παλαιὰν βυζαντινὴν παράδοσιν,

¹ Millet, Recherches sur l' iconogr. de l' Evangile, 214.

ἣ ὁποία εἶχε πιθανώτατα τὴν ἀρχὴν τῆς εἰς αὐτὴν τὴν Θεσσαλονίκην.¹

Τὸ αὐτὸ ἄλλωστε εἶδομεν ἀνωτέρω ὅτι συνέβαινε καὶ μὲ τὸν Ἐπιτάφιον Θρηῆνον. Ἡ στενωτάτη εἰκονογραφικὴ σχέσις τῆς παραστάσεως τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μπατσκόβου καὶ τοῦ Νέρεζι δεικνύει ἀσφαλῶς, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὅτι εἰς τὴν Θεσσαλονίκην εἶχε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα δημιουργηθῆ ἡ μορφή αὐτὴ τῆς συνθέσεως.

Προκειμένου περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μπατσκόβου, εἶδομεν ἀνωτέρω ὅτι ὁ Λάζαρεφ θεωρεῖ τὸν ζωγράφον αὐτῶν Ἰωάννην τὸν Ἰβηρόπουλον μαθητεύσαντα εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος ἢ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην. Τὸ Ἅγιον Ὄρος δέον, νομίζω, ν' ἀποκλεισθῇ ὀπωσδήποτε, διότι τὰ ἐλάχιστα ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος λείψανα τοιχογραφιῶν, τὰ ἐκεῖ διασωθέντα, οὐδεμίαν παρουσιάζουσι ὁμοιότητα πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ Μπατσκόβου.²

Οὕτω ἡ Θεσσαλονίκη παρουσιάζεται ὡς τὸ σπουδαιότερον κέντρον καλλιτεχνικῆς δημιουργίας διὰ τὴν Μακεδονίαν καὶ γενικώτερον διὰ τὰ Βαλκάνια. Τοῦτο ἦτο μέχρι τοῦδε βέβαιον διὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων, πού δὲν ὑπάρχουσι πλέον καὶ πού ἡ ἐξαφάνισις των γίνεται μετὰ τὰς ἀνωτέρω διαπιστώσεις περὶ σσότερον αἰσθητῆ, μᾶς ἔδειξε κατὰ τρόπον ἀρεκτά, νομίζω, πειστικόν, ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀκτινοβολία τῆς Θεσσαλονίκης εἰς τὰ Βαλκάνια ἀνέρχεται μέχρι τοῦ 12ου αἰῶνος, ἂν μὴ καὶ εἰς παλαιότερους ἀκόμη χρόνους.

A. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ

¹ Βλ. X y n g o p o u l o s, Thessalonique et la peinture macédonienne, 54 x. ἐξ.

² Διὰ τὰ ζητήματα ταῦτα βλ. πλατύτερον X y n g o p o u l o s, ἐνθ' ἄν. 18 x. ἐξ.