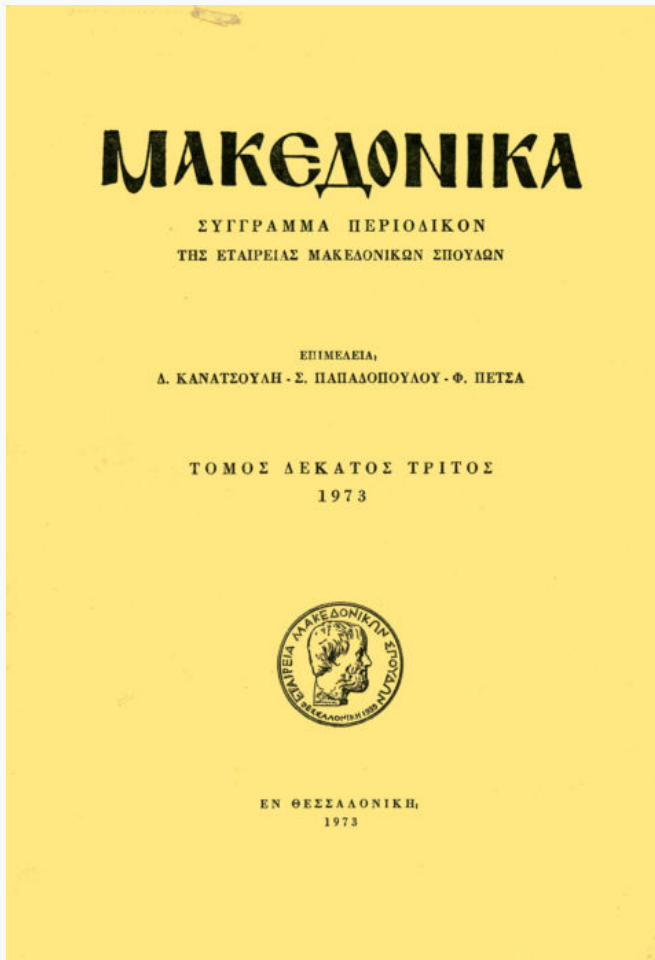


## Μακεδονικά

Vol 13, No 1 (1973)



### Μια τοιχογραφία της Αναλήψεως εκ Δυτικής Μακεδονίας

Ανδρέας Ξυγγόπουλος

doi: [10.12681/makedonika.913](https://doi.org/10.12681/makedonika.913)

Copyright © 2014, Ανδρέας Ξυγγόπουλος



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

#### To cite this article:

Ξυγγόπουλος Α. (1973). Μια τοιχογραφία της Αναλήψεως εκ Δυτικής Μακεδονίας. *Μακεδονικά*, 13(1), 416-424. <https://doi.org/10.12681/makedonika.913>

## ΜΙΑ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΗΨΕΩΣ ΕΚ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Ἡ τοιχογραφία ποῦ ἐδῶ πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εὐρίσκεται εἰς τὸν μικρὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ χωρίου Μεταμόρφωσις (πρῶην Ντραμποντάνιστα) ἀπέχοντος 16 χιλιόμετρα ΝΔ τῆς Κοζάνης ἐπὶ τῆς δημοσίας ὁδοῦ Κοζάνης-Σιατιστῆς. Ὁ ναὸς αὐτὸς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἶναι ἀπλῆ μονόκλιτος βασιλικὴ ξυλόστεγος δυναμένη ν' ἀναχθῆ καὶ μέχρι τῶν τελευταίων ἴσως βυζαντινῶν χρόνων. Αἱ ἐντὸς αὐτοῦ ὅμως ὀλίγαι τοιχογραφίαι, ἰδίως εἰς τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον, ποῦ διέφυγον τὸ ἀνηλεές ἀσβέστωμα, εἶναι πολὺ μεταγενέστεραι τοῦ οἰκοδομήματος. Αὗται, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ ἡ ἐδῶ ἐξεταζομένη παράστασις τῆς Ἁναλήψεως, δὲν δύνανται, ὅπως νομίζω, ν' ἀνέλθουν πέραν τοῦ τέλους ἴσως τοῦ 17ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνος. Τοῦτο μαρτυροῦν ἡ ὄχι ἀξιόλογος τέχνη των καὶ ἡ προφανῆς παρανόησις παλαιῶν καλῶν προτύπων, τὰ ὅποια φαίνεται νὰ εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν ὁ λαϊκὸς ζωγράφος ποῦ ἐξετέλεσε τὴν διακόσμησιν.

Ἡ παράστασις τῆς Ἁναλήψεως εὐρίσκεται εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, κάτωθεν δὲ τῆς συνθέσεως αὐτῆς τὸ Ἅγιον Μανδήλιον, τὸ ὁποῖον ὁ ζωγράφος συνέδεσε, ὅπως θὰ ἴδωμεν, στενῶς μετὰ τὴν Θεοτόκον τῆς Ἁναλήψεως.

Ἡ ὅλη παράστασις τῆς Ἁναλήψεως ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία σαφῶς ὁποσδήποτε διακρινόμενα μέρη. Ἐξ αὐτῶν τὰ δύο κατὰ τὰ ἄκρα περιλαμβάνουν τοὺς Ἀποστόλους. Τὸ μεσαῖον τμήμα πληροῦται ἄνω μετὰ τὸν ἀναλαμβάνομενον Ἰησοῦν ἐντὸς φωτεινοῦ δίσκου βασταζομένου ὑπὸ δύο Ἀγγέλων. Κάτωθεν αὐτοῦ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος δεομένη μεταξύ τῶν δύο Ἀγγέλων ποῦ δεικνύουν τὸν εἰς οὐρανούς ἀνερχόμενον Χριστὸν (Πράξ. Ἀποστ. 1. 10-12).

Ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν παρουσιάζει ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ παράστασις τῆς δεομένης Θεοτόκου ἐπὶ τοῦ ὑψηλοῦ βήθρου, χάρις εἰς τὸ ὁποῖον αὕτη δεσπάζει τῆς ὄλης συνθέσεως (εἰκ. 1). Τῆς διατάξεως αὐτῆς, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, ἐν καὶ μόνον παράδειγμα εἶναι γνωστὸν, ἡ ἀπὸ τοῦ 9ου αἰῶνος τοιχογραφία εἰς τὴν ὑπόγειον ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ρώμης<sup>1</sup>. Ἐκεῖ ὅμως ὑπῆρχεν εἰδικὸς λόγος. Τὸ ὑψηλὸν δηλαδὴ

1. Εἰκὼν προχείρως παρὰ O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, σ. 549, εἰκ. 479.

βάθρον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἴσταται ἡ Παναγία, πλαισιώνει μικρὰν κοιλότητα τοῦ τοίχου περικλείουσιν ἄλλοτε, ὡς πιστεύεται, λείψανον ἐκ τῶν Ἀγίων τόπων, πιθανῶς λίθον ἐκ τοῦ Ὄρους τῶν ἐλαιῶν, ὅπου ἐγένεν ἡ Ἀνάληψις<sup>1</sup>. Τοιαύτη ὅμως περίπτωσις δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν.



*Εἰκ. 1. Χωρίον Μεταμόρφωσις πλησίον τῆς Κοζάνης.  
Ναὸς Ἁγ. Δημητρίου. Τὸ κεντρικὸν τμήμα τῆς Ἀναλήψεως*

Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι εἰς παραστάσεις τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῶν βυζαντινῶν<sup>2</sup> καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἄλωσιν χρόνων<sup>3</sup> ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται πα-

1. P. Toesca, Storia dell'arte italiana: Il Medioevo, I, Torino 1927, σ. 419, σημ. 23, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2. Βλ. μεταξύ πολλῶν ἄλλων, Καππαδοκία: G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, 2ον λεύκωμα, πίν. 80. 2. Βιβλιοθήκη Λένινγκραδ, κῶδ. 105: E. Cadmann-Colwell, H. Willoughby, The four Gospels of Karahissar, Chicago 1936, II, πίν. LXII. Βενετία, Pala d'oro εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Μάρκου: G. Schlimbeger, L'épopée byzantine, III, σ. 813. Μυστράς, Παντάνασσα: G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 137. 4. Πέτς Σερβίας: V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd 1934, σ. 9, εἰκ. 5.

3. Ἅγιον Ὄρος. Παρεκκλ. Ἁγίου Νικολάου Λαύρας: G. Millet, Monuments

τοῦσα ἐπὶ ὑποποδίου, τοῦτο ὅμως εἶναι πολὺ χαμηλόν, ἐντελῶς διάφορον μὲ ἐκεῖνο πού βλέπομεν εἰς τὴν ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν. Εἶναι προφανὲς λοιπὸν ὅτι τὸ ὑψηλὸν βάθρον εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν ἐσχεδιάσεν ὁ ζωγράφος διὰ νὰ περικλείσῃ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου, εἰς τὴν ἐξέτασιν τῆς ὁποίας τώρα ἐρχόμεθα.

Τὸ ὕψασμα τὸ ἀποτελοῦν τὸ Μανδήλιον περιβάλλει ὑπὸ μορφήν πλαισίου τὸν σταυροφόρον φωτοστέφανον τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰησοῦ καὶ καταλήγει εἰς τὰς δύο πλευράς, ἀριστερὰν καὶ δεξιάν, εἰς κόμβους. Εἰς τούτους εἶναι προσδεδεμένοι δύο ὄφεις ὑψοῦντες τὰς κεφαλὰς των πρὸς τὰ ἄνω.

Ὁ ἐναυθα συνδυασμὸς τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου μὲ τοὺς ὄφεις καὶ μὲ τὴν Παναγίαν τῆς Ἀναλήψεως εἶναι, ἂν μὴ μοναδικός, πάντως σπανιώτατος. Ἐγὼ τοῦλάχιστον δὲν γνωρίζω ἀνάλογον παράδειγμα εἰς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν.

Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τοὺς δύο ὄφεις, πρέπει εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι οὗτοι ὀφείλονται ἀσφαλῶς εἰς λόγους συμμετρίας. Ὅπως θὰ ἴδωμεν εὐθὺς ἀμέσως, πρόκειται περὶ ἐνὸς μόνον ὄφεως, ὁ ὁποῖος σχετίζεται μὲ τὴν ὑπεράνω εἰκονιζομένην Παναγίαν τῆς Ἀναλήψεως.

Τὴν μοναδικὴν ἴσως παράστασιν αὐτὴν πρέπει νὰ ἐρμηνεύσωμεν μὲ τοὺς λόγους τοῦ Θεοῦ πρὸς τὸν ὄφιν μετὰ τὸ ἁμάρτημα τῶν πρωτοπλάστων, ὅπως ἀναφέρονται εἰς τὴν Γένεσιν: *Καὶ ἔχθραν θήσω ἀνὰ μέσον σοῦ καὶ ἀνὰ μέσον τῆς γυναικός, καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σπέρματός σου, καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σπέρματος αὐτῆς· αὐτός σου τηρήσει κεφαλὴν, καὶ σὺ τηρήσεις αὐτοῦ πτέρναν.* (Γέν. 3.15).

Τὸ τελευταῖον μέρος τοῦ ἐδαφίου τούτου *αὐτός σου τηρήσει κεφαλὴν κλπ.* εἶναι ἀρκετὰ δυσνόητον καὶ αὐτοὶ δὲ οἱ παλαιοὶ ὑπομνηματισταί, ὅπως ὁ Χρυσόστομος<sup>1</sup> καὶ ὁ Σευηριανός<sup>2</sup>, δὲν ἠδυνήθησαν νὰ δώσουν εἰς αὐτὸ ἱκανοποιητικὴν ἐρμηνείαν. Τὸ νόημα ὅμως γίνεται κάπως καθαρώτερον, ἂν ἔχῃ τις ὑπ' ὄψει τὴν λατινικὴν μετάφρασιν, ὅπου ἀντὶ τοῦ εἰς τὸ ἑβραϊκὸν κείμενον καὶ εἰς τὴν ἑλληνικὴν μετάφρασιν τῶν Ἑβδομήκοντα *αὐτός φέρεται αὐτῇ (ipsa)*<sup>3</sup>. Ἡ ὀρθότης δὲ τῆς λατινικῆς μεταφράσεως θεωρεῖται λίαν

de l'Athos. I. Les peintures, Paris 1927, πίν. 259. 4. Ρουμανία: J. Stefanescu, La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, Paris 1932, πίν. 41.

1. Νικηφόρου τοῦ Θεοτόκου, Σειρά ἐνὸς καὶ πενήκοντα ὑπομνηματιστῶν εἰς τὴν Ὁκτάτευχον καὶ τὰ τῶν Βασιλειῶν..., Λειψία 1772, I, σ. 93. Καὶ παρὰ Migne, P. G. 53, 143.

2. Θεοτόκης, ἔ.α., σ. 93 κ.έ. Migne, P. G. 56, 496. Εἰς τὴν γαλλικὴν μετάφρασιν τῆς Βίβλου δίδεται μία διαφορετικὴ κάπως ἐρμηνεία: La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, Paris 1961, σ. 11, σημ. e.

3. Τὸ λατινικὸν κείμενον ἔχει ὡς ἐξῆς: *Inimicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen illius: ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo ejus.*

πιθανή<sup>1</sup>. Ἡ παράστασις λοιπὸν τῆς Θεοτόκου πατούσης ἐπὶ τοῦ ὄψεως φαίνεται ὅτι ἀποδίδει ἀναμφιβόλως τὸ χωρίον αὐτὸ τῆς Γενέσεως.

Τὸ θέμα ὁμοῦς τοῦτο δὲν τὸ ἠγνόησεν ἡ εἰκονογραφία τῆς ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας τῶν μετὰ τὴν Ἑλῶσιν τοῦλάχιστον αἰῶνων, τὸ παρῆσθησεν ὁμοῦς μὲ τρόπον κάπως διάφορον. Κατὰ τοὺς χρόνους δηλαδὴ τῆς Τουρκοκρατίας, ποὺ γενικεῦνται εἰς τὰς ἐκκλησίας τὰ ξύλινα τέμπλα, τοποθετεῖται, ὅπως εἶναι γνωστόν, εἰς τὴν κορυφὴν τῶν ὀ Ἐσταυρωμένους καὶ ἐκατέρωθεν αὐτοῦ εἰς χωριστὰς εἰκόνας ἢ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Αἱ δύο αὐταὶ εἰκόνες, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννου, στηρίζονται ἐπὶ τῶν κεφαλῶν δύο δρακόντων, τῶν ὁποίων αἱ οὐραὶ συμπλέκονται εἰς τὴν βάσιν τοῦ Ἐσταυρωμένου<sup>2</sup> (εἰκ. 2). Πότε ἐμφανίζεται τὸ θέμα τοῦτο εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ τέμπλου δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὀρισθῆ, διότι σχετίζεται μὲ τὸν χρόνον εἰσαγωγῆς τοῦ ὑψηλοῦ ξυλίνου εἰκονοστασίου εἰς τὰς ἐκκλησίας, προβλήματος, τὸ ὁποῖον δὲν ἔχει ἀκόμη εὔρει τὴν ὀριστικὴν του λύσιν. Πάντως ἐκ τῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος σωζομένων ὑψηλῶν ξυλίνων τέμπλων οὐδὲν δύναται, ἂν δὲν ἀπατώμαι, ν' ἀνέλθῃ πέραν τοῦ δευτέρου ἴσως ἡμίσεως τοῦ 16ου αἰῶνος<sup>3</sup>.

Ἐπὶ τὸν ὅσον, ὡς πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸν τοῦτο θέμα, οὐσιαστικῆ, ὅπως νομίζω, ὀμοιότης μετὰ τῆς Θεοτόκου πατούσης τὸν ὄφιν εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν καὶ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς στηριζομένης ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ δράκοντος παρὰ τὸν Ἐσταυρωμένον εἰς τὴν κορυφὴν τῶν ὑψηλῶν τέμπλων. Τὸ ὅτι τέλος καὶ εἰς τὰ τέμπλα ταῦτα ὑποβαστάζονται ἄμφοτερά αἱ εἰκόνες, τῆς Θεοτόκου δηλαδὴ καὶ τοῦ Ἰωάννου, ὑπὸ δρακόντων ὀφείλεται ἀναμφιβόλως εἰς τὸν αὐτὸν λόγον συμμετρίας, ὁ ὁποῖος ἠνάγκασε καὶ τὸν ζωγράφον τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας νὰ εἰκονίσῃ δύο ὄφεις. Οὐδεμίαν ἀσφαλῶς δογματικὴν ἰδέαν ὑπεχρέωνε ὅπως καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς ἀντιστοίχου πρὸς τὴν Παναγίαν εἰκόνας νὰ πατῆ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς δράκοντος.

1. X. Ἀνδροῦτσου, Συμβολικὴ, Ἐκδ. 2α, Ἀθήναι 1930, σ. 202.

2. Βλ. προχίρωσ τοιούτους Ἐσταυρωμένους ἐν Millet, Athos, πίν. 81. 1 καὶ 153. Βλ. καὶ K. Καλοκύρη, Ἄθως, Ἀθήναι 1963, πίν. 45, 48, 49, 51 Β. Ὁ Millet εἰς ἐπιστολὴν του πρὸς τὸν Schlumberger ἐν Monuments Piot, 6 (1899), σ. 93, γράφει ὅτι ἐνίοτε εἰς τὴν βάσιν τοῦ σταυροῦ, εἰς τὸν ὁποῖον κρέματα ὁ Ἰησοῦς, εἰκονίζεται δράκων ἢ ὄφις «ἕτερον σύμβολον τοῦ θανάτου τοῦ νικηθέντος ὑπὸ τοῦ Σταυροῦ». Ἐπιθέτω ὅτι ὁ Millet εἶχε πιθανῶς ὑπ' ὄψει του τοὺς Ἐσταυρωμένους τῶν ξυλίνων τέμπλων, περὶ τῶν ὁποίων ἐδῶ ὁ λόγος.

3. Πρέπει ἐν τούτοις νὰ σημειωθῆ ὅτι εἰς μερικὰ τέμπλα τῆς προχωρημένης Τουρκοκρατίας οἱ τεχνῖται, ἀπὸ ἄγνοιαν ἀσφαλῶς τῆς σημασίας τοῦ θέματος, εἰκόνισαν τοὺς δράκοντας μὲ τὴν κεφαλὴν παρὰ τὴν βάσιν τοῦ σταυροῦ καὶ ὑποβαστάζοντας τὰς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννου διὰ τῆς οὐραῆς. Βλ. π.χ. Καλοκύρη, ἔ.α., πίν. 42, 43.

Ἡ δογματικὴ καὶ συμβολικὴ σημασία τῆς Θεοτόκου πατούσης τὸν ὄφιν καὶ εἰς τὰ ξύλινα τέμπλα, ὅπως καὶ εἰς τὴν ἐδῶ ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν εἶναι καθορισμένη: «ἢ μὲν παρθένος (δηλ. ἡ Παναγία) κοινοῦναι μὲν τῆς ὑπὸ τὸ κράτος τοῦ διαβόλου οὔσης ἀμαρτωλοῦ ἀνθρωπότητος,



*Εἰκ. 2. Ἅγιον Ὅρος. Μονὴ Ἰβήρων. Παρεκκλήσιον τοῦ Προδρομοῦ.  
Ἡ Θεοτόκος παρὰ τὸν Ἐσταυρωμένον εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ Τέμπλου  
(Φωτ. Π. Παπαατζηδάκη)*

συλλαμβανομένη ἐν τῷ προπατορικῷ ρύπῳ, καταστρέφει ὁμῶς αὐτὸ διὰ τοῦ ἑσταυρωμένου υἱοῦ αὐτῆς»<sup>1</sup>.

Ὡς πρὸς τὸ ζήτημα τέλος ἂν ἡ ἐξεταζομένη τοιχογραφία ἀντιγράψει τὰς εἰς τὰ ξύλινα τέμπλα εἰκόνας τῆς Θεοτόκου τὰς βασταζομένας ὑπὸ τῆς

1. Ἄνδροῦτσος, ἔ.α., σ. 202.

κεφαλῆς τοῦ δράκοντος ἢ ἂν συμβαίνει τὸ ἀντίθετον ἢ ἂν τέλος πρόκειται περὶ κοινῆς ἐπιδράσεως φορητῶν εἰκόνων, οὐδὲν δύναται νὰ λεχθῆ μετὰ βεβαιότητος. Ὡς πρὸς τὰς φορητὰς εἰκόνας μὲ τὸ θέμα αὐτό, παρὰ τὴν πληροφορίαν τοῦ Ἀνδρούτσου ἀναφέροντος «ἀρχαίας εἰκόνας», αἱ ὁποῖαι «εἰκόνιζον τὴν Μαρίαν θραύουσαν τὴν τοῦ δράκοντος κεφαλὴν, καὶ τὴν πτέρναν ὑπ' αὐτοῦ κεντουμένην»<sup>1</sup>, οὐδεμία τοιαύτη εἶναι, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, γνωστή. Ἄν ὅμως ἔχωμεν ὑπ' ὄψει τὸ γεγονός ὅτι τὰ τέμπλα μὲ τὴν παράστασιν αὐτὴν εἶναι σχετικῶς πολυάριθμα, ἐνῶ ἡ τοιχογραφία ποῦ ἐξετάζομεν εἶναι, ἂν μὴ ἴσως μοναδική, πάντως σπανιώτατον παράδειγμα τοῦ θέματος αὐτοῦ, θὰ πρέπει νὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ λίαν, ὡς νομίζω, πιθανὸν συμπέρασμα ὅτι ὁ τεχνίτης τῆς τοιχογραφίας ἀντέγραψε τὴν σύνθεσιν ἀπὸ τέμπλου.

Εἶναι τώρα ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν τὸν περίεργον συνδυασμὸν τῆς Παναγίας εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀναλήψεως μὲ τὸ Ἅγιον Μανδῆλιον. Ἡ παράστασις τῆς Ἀναλήψεως εἰς τὰς ξυλοστέγους βασιλικὰς καὶ τῶν τελευταίων βυζαντινῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἄλωσιν χρόνων τίθεται κατὰ κανόνα σχεδὸν εἰς τὸ ἀνατολικὸν τριγωνικὸν ἀέτωμα ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ<sup>2</sup>. Ἡ θέσις αὐτὴ σχετίζεται ἴσως μὲ τὴν ἐρμηνείαν ποῦ ἐδόθη εἰς τὸν Ψαλμὸν 67. 34: *Ψάλατε τῷ θεῷ τῷ ἐπιβεβηκότι ἐπὶ τὸν οὐρανὸν τοῦ οὐρανοῦ κατὰ ἀνατολάς*, ἀναφερόμενον κατὰ πολλοὺς ὑπομνηματιστὰς εἰς τὴν Ἀνάληψιν.

Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὸ Ἅγιον Μανδῆλιον, ἐκτὸς ὀλίγων ἐξαιρέσεων<sup>3</sup>, ζωγραφίζεται καὶ αὐτὸ εἰς τὴν ἀνατολικὴν πλευρὰν εἰς μὲν τὰς μετὰ τρούλλου ἐκκλησίας κάτω τοῦ τυμπάνου τοῦ τρούλλου καὶ ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ *ἀνάμεσα τῶν Εὐαγγελιστῶν*, κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων<sup>4</sup>, ὅπου νοοῦνται τὰ δύο ἀνατολικά σφαιρικά τρίγωνα, ἐπὶ τῶν ὁποίων αἱ εἰκόνες τῶν Εὐαγγελιστῶν Ματθαίου καὶ Ἰωάννου<sup>5</sup>. Εἰς τὰς ξυλοστέγους βασιλικὰς τὸ Μανδῆλιον εἰκονίζεται κάτω τῆς δεομένης Θεοτόκου ποῦ ἀποτελεῖ τὸ κέντρον τῆς σκηνῆς τῆς Ἀναλήψεως, ὅπως εἰς τὴν ἐδῶ ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν.

Τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου, τὸ ὅποιον ἀποτελεῖ, κατὰ τοὺς Βυζαντινοὺς, τὴν

1. Αἱ ὑπὸ τοῦ Ἀνδρούτσου ἑ.ἀ. ἀναφερόμεναι «ἀρχαῖαι εἰκόνες», αἱ ὁποῖαι «εἰκόνιζον τὴν Μαρίαν θραύουσαν τὴν τοῦ δράκοντος κεφαλὴν, καὶ τὴν πτέρναν ὑπ' αὐτοῦ κεντουμένην», δὲν μὴ εἶναι γνωσταί, οὔτε δὲ καὶ γίνεται ἐκεῖ παραπομπὴ εἰς ὀρισμένας τοιαύτας παραστάσεις.

2. Βλ. Α. Ξυγγόπουλον εἰς τὸ περιοδ. «Μακεδονικά», τ. 3 (1955), σ. 285 κ.έ., ὅπου ἀναφέρονται ἀνάλογα παραδείγματα.

3. Διὰ τὰς διαφόρους θέσεις τοῦ Μανδηλίου βλ. Α. Grabar, La Sainte Face de Laon, Prague 1931 (Ζωγραφικὰ Γ'), σ. 24 κ.έ.

4. Διονυσίου, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετροῦπολις 1909, σ. 215.

5. Βλ. τὰ σχέδια ἐν Η. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1891, σ. 70, εἰκ. 7 καὶ πίν. 11.

αὐθεντικωτέραν εἰκόνα τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν ἰσχυροτέραν ἀπόδειξιν τῆς ἐνανθρωπήσεώς του<sup>1</sup>, ἡ δογματικὴ σημασία εἶναι πολλαπλῆ<sup>2</sup>. Ὅταν τοῦτο εὑρίσκεται εἰς τὸ Ἱερὸν ἢ ὀπωσδήποτε πλησίον αὐτοῦ ἢ ἐννοιαί του εἶναι καθαρῶς λειτουργική<sup>3</sup>. Ἐκεῖ τὸ Μανδήλιον ταυτίζεται μετ' αὐτὸν τὸν Ἄμνον, δηλαδὴ μετ' τὸν Χριστόν, τὸν θυόμενον, ὅπως ἐκφωνεῖ ὁ ἱερεὺς εἰς τὴν λειτουργίαν, *ὑπὲρ τῆς τοῦ κόσμου ζωῆς καὶ σωτηρίας*<sup>4</sup>. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα παρέχει ἡ ἀπό τοῦ 1500 τοιχογραφία εἰς τὸ Πογκάνοβο τῆς Σερβίας, ὅπου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Μεταλήψεως τῶν Ἀποστόλων τὸ Μανδήλιον εἰκονίζεται ἐπὶ τῆς ζωγραφισμένης Ἁγίας Τραπέζης μετὰ τοῦ ἄρτου καὶ τοῦ οἴνου<sup>5</sup>. Ἡ δογματικὴ αὐτῆ σημασία ἐνυπάρχει καὶ εἰς τὴν ἄνωθεν τοῦ Μανδηλίου εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τῆς Ἀναλήψεως. Ἐκεῖ ἡ Παναγία πατοῦσα τὸν ὄφιν, ὅπως εἰς τὴν τοιχογραφίαν ποῦ μᾶς ἀπασχολεῖ, ἀπαλλάσσει τὸν κόσμον ἀπὸ τὸ προπατορικὸν ἁμάρτημα διὰ τοῦ ἐσταυρωμένου υἱοῦ της, τὸν ὅποιον συμβολίζει τὸ Μανδήλιον, δηλαδὴ τοῦ θυομένου εἰς τὴν λειτουργίαν Ἄμνου-Ἰησοῦ. Τὴν δογματικὴν αὐτὴν ἐννοιαν τῆς σχέσεως τῆς Παναγίας μετ' τὸ Μανδήλιον μᾶς τὴν δίδει, νομίζω, πολὺ ἐναργῆ ἡ ἀπό τοῦ 1600 τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως εἰς τὸν ναῖσκον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὰ παλαιὰ Σέρβια τῆς δυτικῆς Μακεδονίας. Εἰς αὐτὴν ἡ Θεοτόκος μετὰ τὰς ἀπλωμένας χεῖρας της κρατεῖ τὸ Ἅγιον Μανδήλιον<sup>6</sup>. Καὶ θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ ὑποτεθῆ ὅτι ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς εἰς τὸν ναῖσκον τῶν Σερβίων προήλθεν ἀπὸ ἔλλειψιν χώρου. Τοῦτο ὅμως δὲν θεωρῶ πολὺ πιθανὸν διὰ τὸν λόγον ὅτι ὁ ζωγράφος θὰ ἠδύνατο νὰ εὔρη ἄλλον τρόπον παρακάμψεως τῆς δυσκολίας, ὅπως ἔκαμε τὸ 1486 ὁ διακοσμήσας τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου (Δάλλα) εἰς τὴν Καστοριάν, ὁ ὅποιος ἐξωγράφησε τὸ Μανδήλιον ἐντὸς τετραγώνου παραπλευρῶς τῆς Θεοτόκου τῆς Ἀναλήψεως<sup>7</sup>.

Ἡ μελέτη τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἀναλήψεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ χωρίου Μεταμόρφωσις μᾶς ὠδήγησεν εἰς μερικὰς διαπιστώσεις περὶ τῆς δογματικῆς σχέσεως μεταξὺ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἁγίου Μαν-

1. Grabar, ἔ.ἀ., σ., 26.

2. Αὐτόθι, σ. 24 κ.έ.

3. Αὐτόθι, σ. 29.

4. Βλ. Εὔχολόγιον τὸ μέγα, ἐκδ. Βενετίας 1891, σ. 39. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, Ἀθήναι 1935, σ. 2.

5. Grabar, ἔ.ἀ., σ. 29 καὶ πίν. VI. 2. Ἡ Μονὴ τοῦ Πογκάνοβο μέχρι τοῦ τέλους τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου εὑρίσκετο εἰς τὴν περιοχὴν τῆς Βουλγαρίας καὶ περιήλθεν εἰς τὴν Σερβίαν διὰ τῶν συνθηκῶν τοῦ 1918.

6. Εἰκὼν ἐν Α. Ξυγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Ἀθήναι 1957, σ. 105, εἰκ. 23.

7. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά. I. Βυζαντινὰ τοιχογραφία. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 180.



δηλίου ἀρκετά, νομίζω, χρησίμους. Αἱ διαπιστώσεις αὐταὶ δεικνύουν σαφῶς, ἂν δὲν ἀπατώμαι, ὅτι εἰς τὴν Ἀνάληψιν τῆς ἐξετασθείσης τοιχογραφίας, ὅπως καὶ εἰς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ ναΐσκου τῶν Σερβίων, πρόκειται περὶ λειψάνων παλαιῶν συνθέσεων μὲ βαθὺ δογματικὸν νόημα, συνθέσεων πολὺ ἀσφαλῶς παλαιότερων, τῶν ὁποίων ἡ ἀρχικὴ μορφή ἔχει, ὡς φαίνεται, ἀπωλεσθῆ ἢ ἀπεικονίσαις των δὲν εἶναι σήμερον ἀκόμη γνωστὰ ἴσως. Πιθανὸν μέλλουσαι ἔρευναι καὶ ἀποκαλύψει ἄλλων μνημείων νὰ δικαιώσουν τὰς ἐδῶ ἐκτεθείσας ἀπόψεις.

Ἀθῆναι

ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

## R É S U M É

A. X y n g o p o u l o s, Une fresque de l'Ascension dans une chapelle de la Macédoine Occidentale.

La fresque en question se trouve dans la petite basilique de Saint-Démètre du village Metamorphosis, autrefois Drabodanista, près de Kozani. La scène de l'Ascension occupe le fronton triangulaire au-dessus de l'abside. Cette peinture est une œuvre médiocre exécutée par un artiste populaire vers la fin du XVIIe ou le début du XVIIIe siècle. Son intérêt se trouve dans l'idée dogmatique qui s'exprime par la combinaison de la Vierge avec la Sainte Face (Mandyliion) peinte au-dessous d'elle. La Sainte Face est entourée de deux serpents levant la tête vers la Vierge qui met son pied sur l'un d'eux. Ce détail très rare peut s'expliquer par les mots de Dieu au serpent après le péché originel mentionnés dans le livre de la Genèse (3.15).

Le sujet iconographique que nous voyons sur la fresque ici étudiée nous le retrouvons un peu différent au sommet des iconostases en bois sculpté très fréquents dans les églises après le XVIe siècle. En effet on y voit le Christ sur la croix et d'un côté et de l'autre les icônes de la Vierge et de Saint Jean l'Évangéliste supportées par des dragons. Il y a donc un rapport iconographique entre notre fresque et la Vierge supportée par un dragon au sommet des iconostases en bois sculpté. L'idée dogmatique y est la même. La Sainte Face peinte à cette place, au-dessus de l'abside, symbolise le Christ sacrifié pour le salut du monde et délivrant par sa mort l'humanité de la domination du diable.

Il est bien probable que la fresque ici étudiée provient d'un prototype ancien peut être perdu ou encore inconnu.