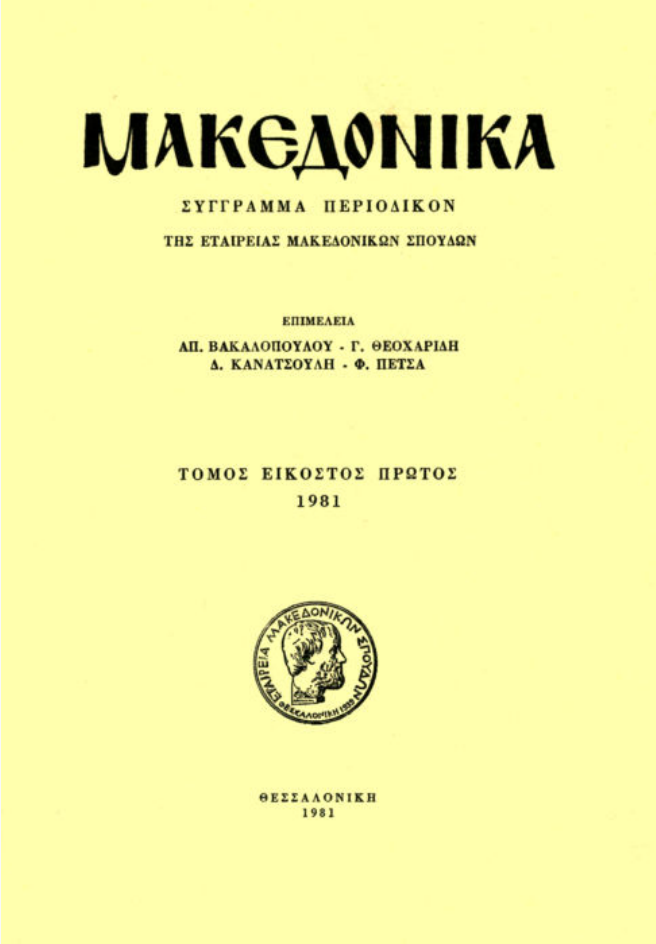
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μακεδονικά

Τόμ. 21, Αρ. 1 (1981)



Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά

Γεώργιος Γούναρης

doi: 10.12681/makedonika.427

Copyright © 2014, Γεώργιος Γούναρης

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 02/07/2025 07:24:21

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓ. ΙΩΑΝΝΗ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΤΗΣ ΜΑΥΡΙΩΤΙΣΣΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Στὴ νότια πλευρὰ τῆς χερσονήσου, ποὺ εἰσχωρεῖ σὰν σφῦρα μέσα στὴ λίμνη τῆς Καστοριᾶς, δυὸ χιλιόμετρα ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη, βρίσκεται τὸ μοναστήρι τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας[1]. 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

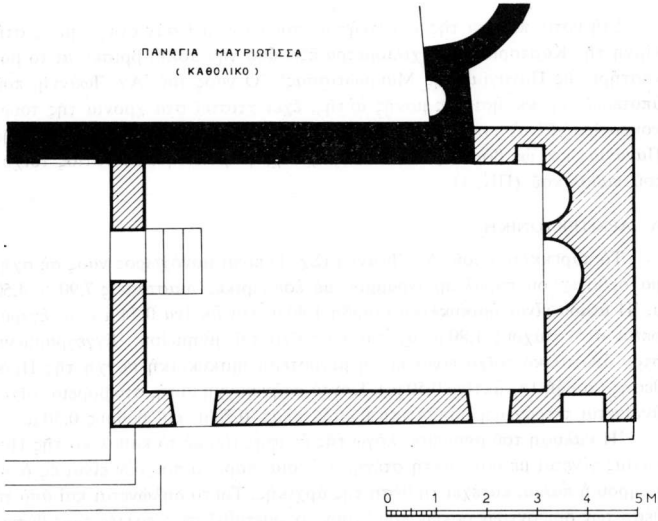
Τὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη (Σχ. 1) εἶναι μονόχωρος ναὸς σὲ σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου μὲ ἐσωτερικὲς διαστάσεις 7,90 × 4,50 μ. Ἡ ἀψίδα εἶναι ἡμικυκλικὴ (χορδὴ 1,40 μ. καὶ ἀκτίνα 0,74 μ.) καὶ ἐγγράφεται στὸν πάχους 1,80 μ. ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ μνημείου. Ἐγγεγραμμένη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο εἶναι καὶ ἡ μικρότερη ἡμικυκλικὴ κόγχη τῆς Πρόθεσης (χορδὴ 1μ., ἀκτίνα 0,50 μ.). Κοντὰ στὴν κόγχη αὐτή, 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 ὁλοκλήρου ἡ παλιά, κατέχει τὴ θέση τῆς ἀρχικῆς. Τοῦτο δηλώνεται καὶ ἀπὸ τὴ θέση τῶν ὁριζόντιων δοκῶν ποὺ ἔχουν τοποθετηθεῖ στὶς παλιές τους θέσεις χωρὶς νὰ βλάψουν τὶς τοιχογραφίες.

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

ρα πλάτ. 0,95 μ. καὶ ὕψ. 1,80 μ., ἡ ὁποία μὲ τρεῖς βαθμίδες ὁδηγεῖ στὸ ναὸ 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 νερὰ τῆς βροχῆς.



Σχ. 1. Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Κάτοψη

Ἡ τοιχοδομία τοῦ μικροῦ αὐτοῦ ναοῦ εἶναι ἁπλή, ἐγχώρηγη μὲ ὁριζόντιες κατὰ διαστήματα ξυλοδεσιές, πράγμα ποὺ συμβαίνει καὶ σ' ἄλλα μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς[1], τῆς Πρέσπας[2] καὶ γενικὰ τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου.

1. Α. Ὀ ρ λ ά ν δ ο υ, Βυζαντινὰ μνημεῖα Καστοριᾶς, ΑΒΜΕ 4(1938) 166 (Ἅγ. Νικόλαος Μαγαλειοῦ) καὶ Γ. Γ ο ύ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 21 (Ἅγ. Ἀπόστολοι).

2. Σ. Π ε λ ε κ α ν ί δ η, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 90 καὶ 94 (Ἅγ. Γεώργιος, Παναγιὰ Πορφύρα), καὶ ὑποσ. 232, ὅπου παρατηρεῖ ὅτι οἱ ξυλοδεσιὲς ὑπάρχουν καὶ σὲ μνημεῖα ἀρχαιότερα τοῦ 14ου αἰ., συστηματικὰ ὅμως χρησιμοποιοῦνται κατὰ τὸ 15ο αἰώνα.

Β'. Η ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Τὸ ναΰδριο σώζει γραπτὴ κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ ποὺ βρίσκεται στὴν ἐσωτερικὴ παρειὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου πάνω ἀπὸ τὸ ξύλινο ὑπέρθυρο. Σήμερα εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη (Πίν. 2α). Τὴν πρωτοδημοσίευσε ὁ ἀρχιμανδρίτης Γερμανὸς Χρηστίδης τὸ 1922 μὲ πολλὰ σφάλματα στὴν ἀνάγνωση[1]. Λιγότερα λάθη παρουσιάζει ἡ ἀνάγνωση τοῦ Α. Ὀρλάνδου[2], πιστότερη ὅμως εἶναι ἡ μεταγραφὴ ποὺ ἔδωσε ὁ Ν. Μουτσόπουλος[3] καὶ ἡ ὁποία ἔχει ὡς ἑξῆς, συμπληρωμένη ὅπως ὁ ἴδιος τὴ διάβασα:

Ὁ πάνσ[ε]πτος οὗτος καὶ θεῖος ναὸς τοῦ ὑπ[ερ]ενδόξου ἀποστόλου καὶ
εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου οἰκοδομήθη ἐκ βάθρων
καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώρου τοῦ ...ρικατζη
σὺν τῇ συμβίου αὐτοῦ Μη-λ-ας θυγατρὸς Νικολάου
εἰς ψυχικὴν αὐτῶν σ(ωτηρί)αν: ἀμήν. καὶ εὕρωσι βο-
ηθὸν τὸν ἅγιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως: ἔτους ,ζξ$^{\omega}$
μηνὶ Αὐγούστῳ: † διὰ χειρῶν ἀναξίων, ἱστορίθη, Εὐσταθίου Ἰακώβου
καὶ πρωτονοταρίου Ἄρτης: — καὶ δόξα τῷ ἀληθινῷ θ(ε)ῷ.

Στ. 2-5. *οἰκοδομήθη ἐκ βάθρων καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώρου τοῦ ...ρικατζη σὺν τῇ συμβίου αὐτοῦ Μη-λ-ας.* Ὁ ναὸς κτίστηκε καὶ ζωγραφίστηκε μὲ δαπάνη τοῦ Θεοδώρου καὶ τῆς συζύγου του. Τὸ ἐπώνυμο τοῦ κτίτορα καὶ τὸ ὄνομα τῆς συζύγου του εἶναι ἀδύνατο μᾶλλον νὰ συμπληρωθοῦν. Ὁ Γερμανὸς Χρηστίδης μετὰ τὸ ὄνομα *Θεοδώρου* συμπληρώνει *Ἰησοῦ Ἰωάννου* πράγμα ποὺ δὲν εἶναι σωστό, γιατί δὲν ὑπάρχει ὁ ἀπαιτούμενος χῶρος γιὰ τὶς δυὸ αὐτὲς λέξεις καὶ γιατὶ οἱ λέξεις ποὺ ἀκολουθοῦν μετὰ τὸ *Θεοδώρου* δὲν μποροῦν νὰ διαβαστοῦν ἔτσι. Ὁ Α. Ὀρλάνδος συμπληρώνει τὸ ὄνομα τῆς συζύγου Μιλ[ίτσα;], τὸ δεύτερο ὅμως γράμμα τῆς λέξης εἶναι η καὶ ὄχι ι. Ἐξάλλου διασώζεται καὶ ἡ κατάληξη τῆς λέξης -ας.

Στ. 6-8. *ἔτους ,ζξ$^{\omega}$ μηνὶ Αὐγούστῳ.* Ἡ ἱστόρηση τοῦ ναοῦ τέλειωσε τὸ 7060 ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ἔτος 1552 ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Δὲν ἀναφέρεται ἡ ἰνδικτιώνα ποὺ πρέπει νὰ ἦταν ἡ 10η[4]. Μετὰ τὴ λέξη *Αὐγούστῳ* ἡ ἐπιγραφὴ συνεχίζεται μὲ μικρογράμματη γραφή. Ὡς ζωγράφος τοῦ μνημείου ἀναφέρεται ὁ πρωτονοτάριος Ἄρτης Εὐστάθιος Ἰακώβου, ποὺ ἤδη τὸ

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

2. Α. Ὀρλάνδου, ΑΒΜΕ 4(1938) 188.

3. Ν. Μουτσόπουλου, Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, ἔκδ. «Φίλων Βυζαντινῶν μνημείων καὶ ἀρχαιοτήτων νομοῦ Καστοριᾶς», Ἀθῆναι 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 εἶχε φιλοτεχνήσει τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μολυβδοσκέπαστης στὴν Ἤπειρο[1]. Στὴν ἐπιγραφὴ τῆς Μολυβδοσκέπαστης ἀναφέρεται ὡς Εὐστάθιος Ἰακώβου ταπεινὸς πρωτονοτάριος Ἄρτης (Πίν. 7). Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο. Τὸ μαρτυρεῖ ἐξάλλου καὶ ἡ ὁμοιότητα τῶν γραμμάτων τῶν δύο ἐπιγραφῶν.

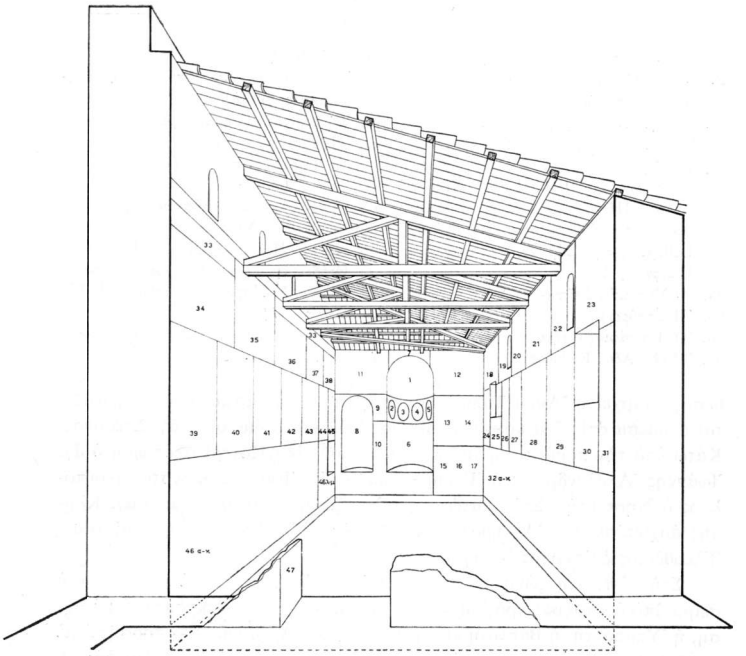
Γ.' ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Θέση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ ναὸ - Διατήρηση

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

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης δεσπόζει ἡ Πλατυτέρα μὲ τὸν Χριστὸ Ἐμμανουὴλ στὸ στῆθος ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια. Κάτω ἀπ' αὐτὴν στὸν ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης ὑπάρχει στενὴ ζώνη μὲ τὰ στηθάρια τῶν ἁγ. Ἰακώβου Ἱεροσολύμων, Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, Ἀντύπα τῆς Περγάμου καὶ Ἀλεξάνδρου Ἱεροσολύμων. Στὴν πιὸ κάτω ζώνη οἱ ὁλόσωμες μορφὲς τῶν τεσσάρων συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Βασιλείου τοῦ Μεγάλου, Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Ἀνάμεσα στὸν ἅγ. Βασίλειο καὶ ἅγ. Ἰωάννη ὑπάρχει τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ. Στὸ μέτωπο τῆς κόγχης εἰκονίζεται τὸ ἅγ. Μανδήλιο. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο ὑπάρχει ἡ Ἀνάληψη. Ἡ κανονική της θέση εἶναι πάνω ἀπὸ τὸ ἅγ. Μανδήλιο. Δεξιὰ εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμός. Στὴν κόχγη τῆς Πρό-

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



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

1. Πλατυτέρα
2. Ἅγ. Ἰάκωβος Ἱεροσολύμων
3. Ἅγ. Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς
4. Ἅγ. Ἀντύπας Περγάμου
5. Ἅγ. Ἀλέξανδρος Ἱεροσολύμων
6. Θεία Λειτουργία-Μελισμὸς
7. Τὸ Ἅγ. Μανδήλιο
8. Ἄκρα Ταπείνωση (Ἀποκαθήλωση)
9. Ὁ Δίκαιος Ἰὼβ
10. Ὁ διάκονος ἅγ. Στέφανος
11. Ἡ Ἀνάληψη
12. Ὁ Εὐαγγελισμὸς
13. Ἅγ. Ἰωάννης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλεήμων
14. Ἅγ. Ἰωάννης Κωνσταντινουπόλεως ὁ Νηστευτὴς
15. Ἅγ. Κλήμης Ἀγκύρας
16. Ἅγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης
17. Ἅγ. Ἐλευθέριος ἐπίσκοπος Ἰλλυρικοῦ
18. Ἡ Γέννηση
19. Ἡ Ὑπαπαντὴ
20. Ὁ προφήτης Ἡσαΐας
21. Ἡ Βάπτιση
22. Ὁ προφήτης Δαυὶδ (;)
23. Ἡ Ἔγερση τοῦ Λαζάρου
24. Ἅγ. Ἐλευθέριος-ἅγ. Γερμανὸς
25. Ἅγ. Γερμανὸς πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως-ἅγ. Πολύκαρπος

26. Οἱ Τρεῖς Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ
27. Ὁ Ἰησοῦς ἐπιτάσσων τοὺς ἀνέμους
28. Ἡ Ἴαση τῶν Δαιμονιζομένων
29. Ἡ Ἴαση τοῦ λεπροῦ
30. Ἡ ἁγ. Ἄννα μήτηρ τῆς Θεοτόκου
31. Ὁ ἅγ. Ἰωακεὶμ πατὴρ τῆς Θεοτόκου
32α-κ. Ἅγ. Κύριλλος, ἅγ. Βλάσιος, ἅγ. Σπυρίδων, ἅγ. Ἰωάννης, ἅγ. Νικόλαος, ἅγ. Πέτρος-Παῦλος, ἅγ. Κοσμᾶς-Δαμιανός, ἀδιάγνωστος ἅγιος, ἅγ. Εὐθύμιος, ἅγ. Σάββας, ἅγ. Θεοδόσιος
33. Προφῆτες-Δίκαιοι
34. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος
35. Ἡ Σταύρωση
36. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος
37. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος
38. Τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων
39. Ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος
40. Ἡ Ἴαση τοῦ παραλυτικοῦ στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα
41. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτιδα
42. Ἡ Ἴαση τοῦ τυφλοῦ
43. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ
44. Ὁ ἅγ. Ἴσαυρος
45. Οἱ ἅγ. Ἀχιλλειος-Εὐστάθιος
46α-κ. Οἱ ἅγ. Νέστωρ, Γοβδελᾶς, Ἀρτέμιος, Πελόπιος, Μηνᾶς, Εὐστάθιος, Θεόδωρος Τήρων, Θεόδωρος Στρατηλάτης, Δημήτριος, Γεώργιος καὶ Ἰωάννης
46λ-μ. Ἅγ. Ἄνθιμος, ἅγ. Σίλβεστρος
47. Ἅγ. Συμεὼν ὁ Στυλίτης

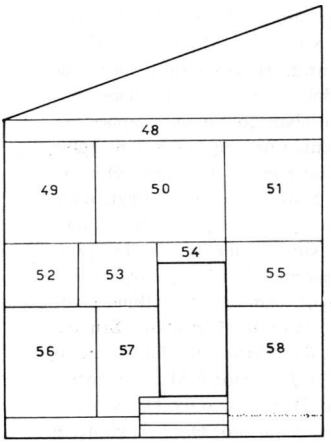
θεσης ὑπάρχει ἡ Ἄκρα Ταπείνωση, στὴ στενὴ δὲ παρειὰ ποὺ σχηματίζεται ἀνάμεσα στὶς δυὸ κόγχες ὁ Δίκαιος Ἰὼβ καὶ ὁ διάκονος ἅγ. Στέφανος. Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ὁ ἅγ. Ἰωάννης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλεήμων καὶ ὁ ἅγ. Ἰωάννης Κωνσταντινουπόλεως ὁ Νηστευτής. Στὴν κατώτατη τέλος ζώνη παριστάνονται ὁ ἅγ. Κλήμης ἀρχιεπίσκοπος Ἀγκύρας, ὁ ἅγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης καὶ ὁ ἅγ. Ἐλευθέριος ἐπίσκοπος Ἰλλυρικοῦ.

Στὴν ἀνώτατη ζώνη τοῦ νότιου τοίχου εἰκονίζονται σὲ μὴ κανονικὴ σειρὰ ἀπὸ ἀνατολικὰ πρὸς τὰ δυτικὰ σκηνὲς ἀπὸ τὸ Ὠδεκάορτο: ἡ Γέννηση, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτιση καὶ ἡ Ἔγερση τοῦ Λαζάρου. Δυὸ προφῆτες μὲ ξετυλιγμένα εἰλητάρια στὰ χέρια εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ Βάπτιση.

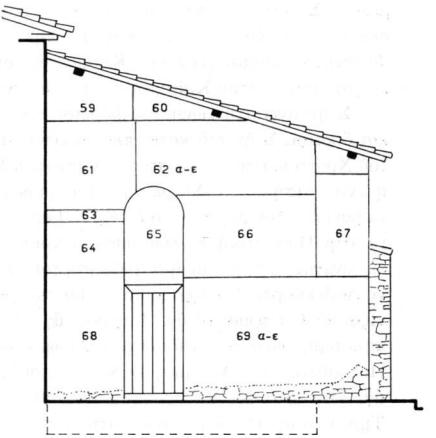
Στὴ δεύτερη ζώνη τοῦ ἴδιου τοίχου μέσα στὸ Ι.Β. παριστάνονται ἀπὸ ἀνατολικὰ πρὸς τὰ δυτικὰ ὁ ἅγ. Ἐλευθέριος, ὁλόσωμος, καὶ ὁ ἅγ. Γερμανὸς πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως καὶ Πολύκαρπος σὲ προτομὴ κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα. Στὴ συνέχεια ἔξω ἀπὸ τὸ Ι.Β. ὑπάρχουν οἱ παραστάσεις τῶν Πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰησοῦς ἐπιτάσσων τοὺς ἀνέμους, ἡ ἴαση τῶν δαιμονιζομένων, ἡ ἴαση τοῦ λεπροῦ, ἡ ἁγ. Ἄννα καὶ ὁ ἅγ. Ἰωακείμ.

Στὴν κατώτατη τέλος ζώνη εἰκονίζονται μέσα στὸ Ι.Β. ἀπὸ ἀνατολικὰ πρὸς τὰ δυτικὰ ὁλόσωμοι οἱ ἅγ. 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 ἅγ. Νικόλαος ὁ ἐν Ταύροις, οἱ ἅγ. Πέτρος καὶ Παῦλος οἱ πρωτοκορυφαῖοι, οἱ ἅγ. Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς οἱ Ἀνάργυροι, ἕνας ἀδιάγνωστος ἅγιος, ὁ ἅγ. Εὐθύμιος, ὁ ἅγ. Σάββας καὶ ὁ ἅγ. Θεοδόσιος.

Στὴν ἐσωτερικὴ παρειὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου εἰκονίζονται: στὴν ἀνώτατη στενὴ ζώνη ἕντεκα προφῆτες σὲ προτομὴ μὲ ἀνοιχτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια. Στὴ δεύτερη, πλατιά, ζώνη ἀπὸ τὰ νότια πρὸς τὰ βόρεια ἡ Βαϊοφόρος,



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



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

48. Προφῆτες
49. Ἡ Βαϊοφόρος
50. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου
51. Ἡ Μεταμόρφωση
52. Ἡ Ἀνάσταση τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου
53. Ἡ Ἴαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου
54. Κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ
55. Ἡ Ἴαση τοῦ παραλύτου
56. Ἅγ. Κωνσταντῖνος-Ἑλένη
57. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ
58. Ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς-ἅγ. Κοσμᾶς οἱ ποιητὲς
59. Ὁ προφήτης Μαλαχίας
60. Ὁ προφήτης Νάθαν
61. Ἅγ. Σέργιος-Βάκχος
62α-ε. Ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης, ἅγ. Νικήτας, ἅγ. Ἐπιδοφόρος, ἅγ. Σώζων, ἅγ. Δομνῖνος
63. Κόσμημα
64. Οἱ τρεῖς παῖδες στὴν Κάμινο
65. Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος
66. Ἡ Μετάσταση τοῦ ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου
67. Ἅγ. Ἐφραὶμ ὁ Σύρος
68. Ὁ Ἄρχων Μιχαὴλ
69α-δ. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, ὁ Μερκούριος, ὅσιος Σισώης, ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης

ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ Μεταμόρφωση. Στὴν τρίτη, πιὸ στενὴ ἀπὸ τὴν προηγούμενη, ζώνη παριστάνονται, ὅπως καὶ στὸ νότιο τοῖχο, σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἡ Ἀνάσταση τῆς κόρης τοῦ Ἰαείρου, ἡ Ἴαση τῆς πενθερᾶς τοῦ Πέτρου καὶ ἡ Ἴαση τοῦ Παραλύτου. Στὸ ὑπέρθυρο βρίσκεται ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ καὶ στὴ βόρεια παραστάδα τῆς θύρας ὁ Συμεὼν ὁ Στυλίτης. Στὴν κατώτατη ζώνη ἀπὸ τ' ἀριστερὰ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι οἱ ἅγ. Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη, ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ καὶ οἱ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ Κοσμᾶς οἱ ποιητές. Ἡ τοποθέτησή τους ἐδῶ καὶ ὄχι κοντὰ στὴν Κοίμηση πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὴν ἔλλειψη χώρου.

Στὴν ἀνώτατη ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου εἰκονίζονται ὀκτὼ προφῆτες καὶ δίκαιοι. Στὴν πιὸ κάτω πλατιὰ ζώνη σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, ἡ Σταύρωση, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος ἡ Ἀνάσταση καὶ τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων. Στὴν τρίτη ζώνη συνεχίζονται τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ: ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος, ὁ Χριστὸς ἰώμενος τὸν παράλυτο στὴν Προβατικὴ Κολυμβήθρα, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρεῖτις, ἡ Ἴαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ καὶ ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ ποὺ εἶναι ἀπὸ τὸ ἀναπτυγμένο Δωδεκάορτο. Στὸ ὑπόλοιπο τμῆμα τῆς ζώνης, μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται ὁλόσωμοι οἱ ἅγ. Ἴσαυρος, ἅγ. Ἀχίλλειος, ἅγ. Εὐστάθιος. Στὴ χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται ὁλόσωμοι οἱ: ἅγ. Νέστωρ, ἅγ. Γοβδελαᾶς ὁ Πολύαθλος, ἅγ. Ἀρτέμιος ὁ Μέγας Δούξ, ἅγ. Πελόπιος ὁ Μεγαλομάρτυς, ἅγ. Μηνᾶς ὁ ἐξ Αἰγύπτου, ἅγ. Εὐστάθιος ὁ Πλακίδας, ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων, ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης, ὁ ἅγ. Δημήτριος Θεσσαλονίκης, ὁ ἅγ. Γεώργιος, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ὁ ἅγ. Ἄνθιμος Ἀντιοχείας καὶ ὁ ἅγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης.

Ἡ ἐξωτερικὴ παρειὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου φέρει, ὅπως ἔχει σημειωθεῖ, τοιχογραφίες σύγχρονες μὲ αὐτὲς τοῦ ἐσωτερικοῦ. Στὴν τριγωνικὴ ἐπιφάνεια ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ τὴ μονόριχτη στέγη τοῦ μνημείου ἔχουν ζωγραφιστεῖ οἱ προφῆτες Μαλαχίας καὶ Νάθαν. Στὴ δεύτερη ζώνη ἀπ' τ' ἀριστερὰ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι οἱ ἅγ. Σέργιος καὶ Βάκχος, ὁ ἅγ. Ἰάκωβος, ὁ ἅγ. Νικήτας, ὁ ἅγ. Ἐλπιδοφόρος, ὁ ἅγ. Σώζων καὶ ὁ ἅγ. Δομνῖνος ὁ ἐπὶ τοῦ Ὄρους. Στὴν ἑπόμενη ζώνη ἔχουν ζωγραφιστεῖ οἱ Τρεῖς παῖδες στὴν Κάμινο, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος στὴν ἀβαθὴ καὶ ὑψηλὴ κόγχη πάνω ἀπὸ τὴ θύρα ἡ Μετάσταση τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου καὶ ὁ Ἐφραὶμ ὁ Σύρος. Στὴν κατώτατη ζώνη ἀριστερὰ παριστάνεται ὁ ἄρχων Μιχαὴλ φέροντας μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ «κοινὸν τοῦ θανάτου ποτήριον» καὶ μὲ τὸ δεξὶ ρομφαία. Πιὸ κάτω δεξιὰ διακρίνονται μερικοὶ δαίμονες καὶ τὸ νεκρὸ σῶμα κάποιου θνητοῦ ποὺ «τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας» εἶχε ἀμελήσει. Δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα εἰκονίζεται ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ καὶ ὁ ἅγ. Μερκούριος, ἐνῶ δεξιότερα ὁ ὅσιος Σισώης καὶ ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. Ἡ διατήρηση τῶν ἐξωτερικῶν τοιχογραφιῶν λόγῳ τῶν καιρικῶν συνθηκῶν εἶναι μᾶλλον κακή.

Δ'. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Κεντρικὴ κόγχη

α) Ἡ Πλατυτέρα (Πίν. 2β). Εἰκονίζεται στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης σὲ προτομὴ καὶ μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση ἔχοντας μπροστὰ στὸ στῆθος της τὸ Χριστὸ Ἐμμανουὴλ ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια. Τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ἔχουν σχεδὸν καταστραφεῖ. Τὰ χέρια τῆς Παναγίας μὲ τὶς μακριὲς ἐξπρεσιονιστικὲς παλάμες καὶ τὰ λεπτὰ δάκτυλα ἀγκαλιάζουν ὅλο τὸ τεταρτοσφαίριο. Φέρει κόκκινο κρασιοῦ μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστὸς πλούσιο καὶ πολύπτυχο τεφρὸ χιτώνα καὶ ἱμάτιο, στὶς πτυχώσεις τοῦ ὁποίου γίνεται χρήση χρυσοκονδυλιᾶς.

Ἡ Πλατυτέρα ἔχει παρασταθεῖ σὲ κάμπο τρίχρωμο. Τὸ κάτω τμῆμα 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 χειρονομίες συντελοῦν στὴν προβολὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ στὴν αἰσθητικὴ ἰσορροπία του μὲ τὴν Πλατυτέρα.

Καὶ ἡ Πλατυτέρα καὶ ὁ Χριστὸς φέρουν χρυσὰ φωτοστέφανα. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο ὑπάρχουν σὲ κύκλους οἱ ἐπιγραφὲς Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ καὶ πιὸ κάτω Η ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ. Κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ οἱ ἐπιγραφές: Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ.

β) Θεία Λειτουργία - Μελισμός (Πίν. 3). Κάτω ἀπὸ τὴ στενὴ ζώνη μὲ τὰ τέσσερα στηθάρια τῶν ἱεραρχῶν, τοὺς ὁποίους θὰ δοῦμε ἐξετάζοντας τὶς μεμονωμένες μορφές, εἰκονίζονται τέσσερις συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες[1] καὶ ὁ Μελισμός. Εἶναι ζωγραφισμένοι σὲ κάμπο βαθυκύανο ὁλόσωμοι στραμμένοι κατὰ τρία τέταρτα ἀνὰ δύο πρὸς τὸ κέντρο τῆς κόγχης. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά: 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 ὠμοφόριο λευκοκίτρινο. Κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΕΞΑΙΡΕΤΩC ΤΗC ΠΑΝΑΓΙΑC ΑΧΡΑΝΤΟΥ ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗC ΕΝΔΟΞΟΥ ΔΕCΠΟΙΝΗC ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ[2]. Στὸ ὕψος τῆς κε-

1. Γιὰ τοὺς ἱεράρχες ποὺ εἰκονίζονται στὴν κόγχη βλ. Ν τ. Μ ο υ ρ ί κ η, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος, Ἀθήνα 1978, σ. 17, ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τους βλ. H. B u c h t a l, Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture «Gazette des Beaux-Arts» 62(1913) 83 κ.ἑ. Ἐπίσης Ν. Δ ρ α ν δ ά κ η, Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, Ἰωάννινα 1969, σ. 8-11.

2. Πρβλ. Π. Τ ρ ε μ π έ λ α, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθῆναι 1935, σ. 116.

φαλῆς ἡ ἐπιγραφὴ: Ο ΑΓΙΟC ΓΡΗΓΟΡΙΟC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC. Ὁ *ἅγ. Βασίλειος ὁ Οὐρανοφάντωρ*, ποὺ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο, παριστάνεται μεσήλικας, ὀξυγένης μὲ ὑψηλὸ μέτωπο καὶ κοντὰ καστανὰ μαλλιὰ καὶ γένια. Φέρει λευκοκίτρινο στιχάριο, πετραχήλιο κεραμιδὶ μαργαριτοποίκιλτο καὶ φαιλόνιο λευκὸ κοσμημένο μὲ σταυρούς. Τὸ ὠμοφόριο εἶναι κοσμημένο μὲ μεγάλους σταυρούς.

Στὸ ἀριστερὸ 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 φωτοστέφανό του οἱ βραχυγραφίες $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ καὶ ἀριστερὰ ἡ ἐπιγραφὴ: Ο ΜΕΛΙCΜΟC. Στὸ ὕψος τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ ἁγίου ἡ ἐπιγραφὴ: Ο ΑΓΙΟC ΒΑCΙΛΕΙΟC Ο ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΦΑΝΤΩΡ. Πιὸ δεξιά, στραμμένος πρὸς τὸ κέντρο, εἰκονίζεται ὁ *ἅγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος*. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ λίγα καστανὰ μαλλιὰ καὶ γένια. Τὰ ζυγωματικὰ προεξέχουν καὶ τὸ μέτωπο εἶναι ὑψηλό. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν εὐχὴ τῆς Θείας Λειτουργίας: ΚΑΙ ΠΟΙΗCΟΝ ΤΟΝ ΜΕΝ ΑΡΤΟΝ ΤΟΥΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ CΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙCΤΟΥ CΟΥ ΑΜΗΝ[1]. Εἶναι ντυμένος ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι ἱεράρχες μὲ πράσινο ἀνοιχτὸ στιχάριο, κεραμιδὶ πετραχήλιο καὶ λευκὸ πολυσταύριο φαιλόνιο. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφὴ: ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΧΡΥCΟCΤΟΜΟC. Δίπλα στὸ Χρυσόστομο βρίσκεται ὁ *ἅγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας*. Εἰκονίζεται γέρος, μὲ ὠοειδὲς κεφάλι, ὑψηλομέτωπος, πλατυγένης καὶ φουντογένης. Φέρει τὴν ἴδια μὲ τοὺς προηγούμενους ἀρχιερατικὴ στολὴ καὶ κρατᾶ μὲ τὰ δυὸ χέρια εἰλητάριο μὲ τὴν εὐχὴ τῆς Θείας Λειτουργίας: ΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΩ ΠΟΤΗΡΙΩ ΑΥΤΩ ΤΟ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΑΙΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙCΤΟΥ CΟΥ ΑΜΗΝ[2]. Ἐπιγραφή: ΑΓΙΟC ΑΘΑΝΑCΙΟC ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑC.

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

Τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ ἔχει ἀποδοθεῖ κατὰ διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι γνωρίζουμε μέχρι τώρα τρόπο. Ἡ παλιότερη βυζαντινὴ παράδοση, ἰδίως ἀπὸ τὸ 14ο αἰ. καὶ ἑξῆς[3], θέλει τὸ Χριστὸ μέσα σὲ δίσκο ἢ μικρὴ λεκανίδα σκε-

1. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, ὅ.π., σ. 114.
2. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, ὅ.π., σ. 115.
3. Βλ. Α. Ὀρλάνδου, ΑΒΜΕ 4(1938) 75.

πασμένο μὲ τὸν ἀστερίσκο καὶ τὸν ἀέρα καὶ τοποθετημένο στὴν Ἁγ. Τράπεζα[1]. Στὸ ἐξεταζόμενο μνημεῖο τὸ Χριστὸ κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι ὁ ἅγ. Βασίλειος, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ τὸν σφραγίζει[2]. Ἡ ἔλλειψη χώρου γιὰ τὴ μὴ εἰκόνιση τῆς Ἁγ. Τράπεζας εἶναι μιὰ δικαιολογία. Θὰ μποροῦσε ὅμως νὰ βρεθεῖ ὁ ἀνάλογος χῶρος, ἐὰν ὁ ζωγράφος εἰκόνιζε μόνο δύο ἱεράρχες, ὅπως δηλαδὴ συμβαίνει καὶ στοὺς Ἁγ. Ἀποστόλους τοῦ Γεωργίου τῆς Καστοριᾶς[3]. Ἔχω τὴ γνώμη πὼς ἐδῶ ὁ ζωγράφος θέλησε νὰ ἀπεικονίσει τὴ στιγμὴ ἐκείνη τῆς Θείας Λειτουργίας κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἱερέας σφραγίζει τρεῖς φορὲς τὰ τίμια δῶρα[4] λέγοντας μυστικῶς τὶς εὐχὲς ποὺ ἀναγράφονται στὰ εἰλητάρια τοῦ ἁγ. Ἰωάννου καὶ ἁγ. Ἀθανασίου.

Κόγχη τῆς Πρόθεσης

Ἡ Ἄκρα Ταπείνωση-Ἀποκαθήλωση (Πίν. 4). Στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης εἰκονίζεται ἡ Ἄκρα Ταπείνωση ἢ ὅπως σὲ ἄλλα μνημεῖα ἐπιγράφεται: Ἡ Ἀποκαθήλωση τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ. Ὁ Κύριος παριστάνεται μέχρι τὴν ὀσφὺ μέσα σὲ σαρκοφάγο, φέρει λευκὸ περίζωμα 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 μὲ μεγάλη σχηματικότητα, πράγμα ποὺ φαίνεται στὴν κοιλιακὴ χώρα, τὰ πλευρὰ καὶ τὶς ἀρθρώσεις.

Ὅπως μὲ ἄλλη εὐκαιρία ἔχουμε ἀναφέρει[5], ἡ παράσταση αὐτή, ποὺ ἐμφανίστηκε, ἀπ' ὅσο μέχρι σήμερα ξέρουμε, κατὰ τὸ 12ο αἰ., διακρίνεται ἀπὸ τὸν G. Millet[6] σὲ δυὸ τύπους, τὸν ἀνατολικὸ καὶ τὸ δυτικό. Τὶς ἀμφιβολίες μας γιὰ τὸ χωρισμὸ αὐτὸ τὶς ἔχουμε ἤδη ἐκφράσει, ἐνισχύονται δὲ ἀκόμα περισσότερο μὲ τὴν παράσταση αὐτή. Στὸ μνημεῖο μας ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης εἶναι ἀρκετὰ ὑψηλὴ καὶ ἔτσι δίνεται ἡ δυνατότητα στὸ ζωγράφο νὰ παραστήσει τὸ Χριστὸ λίγο κάτω ἀπὸ τὴν ὀσφὺ μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα[7].

1. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ (Ἀμνοῦ) 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 Ἱεροσολύμων, PG 87³, 3989Β 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.ἑ.

7. Ὁ τύπος αὐτὸς δὲν ἀπαντᾶ συχνὰ αὐτὴ τὴν ἐποχή. Στὸν Ἄθω π.χ. ὑπάρχει στὴ Μ. Ξενοφῶντος, βλ. G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 169.5. Ἤδη ἀπὸ

Οἱ συνθέσεις

Σκηνὲς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο καὶ ἄλλες εὐαγγελικὲς συνθέσεις

Ὁ Εὐαγγελισμὸς (Πίν. 5). Βρίσκεται στὸ ἀνώτατο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ νότια ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης. Ὁ ἄγγελος εἰκονίζεται σὲ τρία τέταρτα ἐρχόμενος ἀπὸ τ' ἀριστερὰ μὲ ζωηρὴ κίνηση καὶ βηματισμό. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σκῆπτρο, ἐνῶ τὸ δεξὶ τὸ ἔχει σὲ χειρονομία λόγου. Τὸ βλέμμα του ἐκφραστικὸ κατευθύνεται πρὸς τὴ Θεοτόκο ποὺ εἰκονίζεται ἀπέναντί του ὄρθια μπροστὰ σὲ τετράγωνο κάθισμα ἔχοντας τὸ βλέμμα της 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 δύσκαμπτη καὶ στατική. Πίσω οἱ μορφὲς πλαισιώνονται ἀπὸ ὑψηλὰ καὶ βαριὰ οἰκοδομήματα, τυπικὰ στὴν παράσταση αὐτή, τὶς στέγες τῶν ὁποίων ἑνώνει ὕφασμα. Τρεῖς δέσμες φωτὸς βγαίνουν ἀπὸ τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ καὶ κατευθύνονται πρὸς τὴ Θεοτόκο. Ἀνάμεσα στὰ οἰκοδομήματα, στὸ πάνω μέρος, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙCΜΟC, 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(ΥΡΙΟC) Μ(Ε)Τ(Α) C(ΟΥ).

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὴ στάση τῆς Θεοτόκου τὴν πρὸ τῶν Παλαιολόγων παράδοση, ἐνῶ ὡς πρὸς τὸν ἀρχάγγελο τὰ σύγχρονά της ρεύματα. Πράγματι ὄρθια καὶ συνεσταλμένη βρίσκουμε τὴ Θεοτόκο στὸν κώδ. 510 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (9ος αἰ.)[1] καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 10ο αἰ.[2]. Ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων χρησιμοποιεῖ τὶς περισσότερες φορὲς τὴ μορφὴ τῆς καθισμένης Θεοτόκου[3] καὶ τὸν τύπο τοῦ ὁρμητικὰ κινουμένου ἀγγέλου[4], ἐνῶ ὁ τύπος τοῦ συνεσταλμένου ἀγγέλου

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

1. H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, Paris 1929, πίν. XX.

2. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Gappadoce, Paris 1925-1942, I, πίν. 37,2.

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

4. Ὅπως π.χ. στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ, G. Millet, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 139,1 καὶ στὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας, βλ. D. Talbot Rice-M. Hirmer, The Art of Byzantium, London 1959, πίν. XLI.

ποὺ κυριαρχοῦσε κατὰ τὸν 11ο αἰ., δὲν ἐξαφανίζεται ἀλλὰ ὑπάρχει σὲ μερικὰ μνημεῖα[1]. Ἀργότερα χρησιμοποιεῖται μερικὲς φορὲς καὶ ἀπὸ τοὺς Κρῆτες ἁγιογράφους τοῦ 16ου αἰ., ποὺ ἀρκετὰ συχνὰ ἐπανέρχονται σὲ παλιότερα ἀπὸ τὴν παλαιολόγεια ἐποχὴ πρότυπα[2].

Ἡ τοποθέτηση τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ χῶρο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἀποσκοπεῖ νὰ τονίσει τὸ συμβολικό της περιεχόμενο, δηλ. τὴν Ἐνσάρκωση σὲ σχέση πάντα μὲ τὴ Λειτουργία ποὺ τελεῖται στὸ χῶρο αὐτό[3].

Ἡ Γέννηση (Πίν. 6α). Βρίσκεται στὴν ἀνατολικὴ ἄκρη τῆς ἄνω ζώνης τοῦ νότιου τοίχου. Ἔχει καταστραφεῖ στὴν ἄνω δεξιά της γωνία καὶ ἔχουν ἐκπέσει τὰ χρώματα ἀπὸ τὶς ἐνδυμασίες καὶ μερικὰ πρόσωπα.

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα παριστάνεται ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ ἡ Θεοτόκος. Τὰ μάτια της εἶναι κλειστὰ γιὰ νὰ δηλωθεῖ ἡ κόπωση καὶ ἡ ἐξάντληση ἀπὸ τὸν τοκετὸ καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ἀνθρώπινη φύση τοῦ Χριστοῦ[4]. Ὁ τύπος τῆς ξαπλωμένης Θεοτόκου, ποὺ ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸν 11ο κιόλας αἰώνα[5], ὑπάρχει ἀργότερα σὲ τοιχογραφίες καὶ χειρόγραφα[6].

Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο ὑπάρχει μικρὸ σπήλαιο μέσα στὸ ὁποῖο ἡ φάτνη μὲ τὸ Χριστό. Κάτω ἀπὸ τὴ φάτνη εἰκονίζεται τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους, σκηνὴ ποὺ ὀφείλεται στὴν παράδοση τοῦ Πρωτοευαγγελίου τοῦ Ἰακώβου[7], ἀπαντᾶ ἤδη στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη[8], ὅπως δὲ σημειώσαμε κατὰ τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων[9] ἀνάγει τὴν προέλευσή της στὴν 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, ὅ.π., πίν. XXXVI, καὶ ψηφ. ἐπίσης εἰκόνα τοῦ Victoria and Albert Museum, βλ. D. Talbot Rice-M. Hirmer, ὅ.π., πίν. XXXVIII.

2. Π.χ. στὸ Καθολικὸ καὶ τὴν Τράπεζα τῆς Μ. Λαύρας καὶ στὸ παρεκκλήσι Ἁγ. Γεωργίου τῆς Μ. Ἁγ. Παύλου τοῦ Ἄθω, G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 119.4· 145.2 καὶ 190.1.

3. Γιὰ τὴ θέση τῆς παράστασης καὶ τὸ συμβολισμό της 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 Χαλκέων, K. Papadopoulos, Die Wandmalereien des XI. Jahr. in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki, Graz-Köln 1961, πίν. 13.

6. Βλ. π.χ. Ἁγ. Ἀναργύρους Καστοριᾶς, Σ. Πελεκανίδη, Καστορία, I, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, 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, ὅ.π., εἰκ. 42 καὶ 43.

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

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

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

σου. Στὴν παράστασή μας ἀπεικονίζεται ἡ προετοιμασία τοῦ λουτροῦ μὲ τὸ Χριστὸ στὰ γόνατα τῆς Μαίας καὶ τὴ Σαλώμη νὰ χύνει νερὸ στὴ λεκάνη.

Στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα εἰκονίζεται καθισμένος σὲ μικρὸ ἔξαρμα βράχου ὁ Ἰωσήφ. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, σὲ μικρογράμματη γραφή, ἡ ἐπιγραφή: «ὁ Ἰ ω σ ὴ φ ὁ μ ν ή σ τ ω ρ». Οἱ τρεῖς Μάγοι εἰκονίζονται στὸ μέσον τῆς παράστασης ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο πεζοί, ἐνῶ ὅπως ξέρουμε ἀπὸ τὸ 12ο αἰώνα, ἀλλὰ καὶ κυρίως ἀπὸ τὸ 14ο, ἐπικρατεῖ ὁ τύπος τῶν ἐφίππων[1]. Πίσω ἀπὸ τοὺς Μάγους, στὴν ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα, εἰκονίζονται οἱ τρεῖς ἄγγελοι ποὺ τὰ πρόσωπά τους εἶναι γεμάτα ζωὴ καὶ ἔκφραση[2]. Ἀνάλογος ἀριθμὸς ἀγγέλων, ποὺ βρίσκονται στὴν ἴδια θέση, ἀπαντᾶ στὴν Παναγία Χαλκέων[3] καὶ στὸ τετραευάγγελο τῆς Πάρμας (11ος αἰ.)[4]. Πάνω ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους ἡ ἐπιγραφή: Θ(ΕΟ)C ΤΟ ΤΕΧΘΕΝ Η ΔΕ Μ(ΗΤ)ΗΡ ΠΑΡΘΕΝΟC[5].

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 ὀργάνωση τοῦ τοπίου, ποὺ τὸ ποικίλλει μὲ μικρὰ δέντρα καὶ ἄνθη, ἡ θέση τοῦ Ἰωσήφ, ἡ ὀργάνωση τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ καὶ ἡ στάση τῶν Μάγων καὶ τῶν ἀγγέλων.

Ἡ Ὑ π α π α ν τ ὴ (Πίν. 6β). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σὲ κακὴ κατάσταση.

Στὸ μέσον περίπου τοῦ πίνακα εἰκονίζεται τὸ θυσιαστήριο σὲ μορφὴ Ἁγ. Τράπεζας ποὺ στηρίζεται σὲ ἕνα πόδι. Ἡ Τράπεζα καλύπτεται ἀπὸ πυραμιδοειδὲς κιβώριο ποὺ ἀνακρατεῖται ἀπὸ τέσσερις κίονες, φέρει δὲ ποδέα ποὺ πέφτει σὲ πτυχὲς σχεδὸν ἄκαμπτες καὶ ἡμικυλινδρικές[6]. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ θυσιαστήριο παριστάνεται ὄρθιος σὲ ὑποπόδιο ὁ Συμεὼν ἔχοντας στὰ χέρια

1. Χ ρ. Μ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ - Τ σ ι ο ύ μ η, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριᾶς, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 46, ὅπου καὶ πολλὰ παραδείγματα μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2. Ὅπως εἶναι γνωστό, ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων ποικίλλει ἀνάλογα μὲ τὸ πρότυπο ἀλλὰ καὶ τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ἐκτελεῖται ἡ παράσταση. Βλ. Κ. Κ α λ ο κ ύ ρ η, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ὅ.π., σ. 37.

3. Δ. Ε ὐ α γ γ ε λ ί δ η, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη 1954, σ. 57, εἰκ. 10, καὶ K. P a p a d o p o u l o s, Die Wandmalereien des XI Jahr., ὅ.π., πίν. 13.

4. G. M i l l e t, Recherches, εἰκ. 63.

5. Στίχοι ποὺ διαβάζονται στὶς 25 Δεκεμβρίου, βλ. «Μηναῖον» ἔκδ. Σαλίβερου. σ. 312.

6. Παρόμοιες πτυχώσεις ὑφασμάτων ὑπάρχουν καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς Ἀθηνῶν, βλ. Α. Β α σ ι λ ά κ η - Κ α ρ α κ α τ σ ά ν η, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, σ. 64-65, ὅπου ἀναφέρονται καὶ πολλὰ ἄλλα παραδείγματα.

του τὸ μικρὸ Χριστό, ἐνῶ ἀριστερὰ στραμμένη πρὸς τὸ Συμεὼν εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος μὲ τὰ χέρια ἁπλωμένα γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸν Ἰησοῦ. Ἀνάμεσα στὴ Θεοτόκο καὶ τὸν Ἰωσήφ, ὁ ὁποῖος κρατᾶ δυὸ νεοσσοὺς περιστερῶν, εἰκονίζεται ἡ προφήτισσα Ἄννα μὲ εἰλητάριο στὰ χέρια, ὅπου ἡ ἐπιγραφή: ΟΥΤΟC ΕCΤΙΝ Ο ΧΡΙCΤΟC ΠΕΡΙ ΟΥ ΠΑΝΤΕC ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΕC ΠΡΟΚΑΤΗΓΓΕΙΛΑΝ[1]. Τὶς μορφὲς πλαισιώνει τοῖχος καὶ κτίσματα ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα, στὸ ἀριστερὸ μέρος, εἰκονίζεται ὁ Προφήτης Μωυσῆς στὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή: ΠΑΝ ΠΡΩΤΟΤΟΚΟΝ ΔΙΑΝΟΙΓΟΝ ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ ΑΓΙΟΝ ΤΩ ΚΥΡΙΩ ΚΛΗΘΗCΕΤΑΙ[2].

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀνήκει, σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξη τοῦ Α. Ξυγγόπουλου, στὸν τύπο Ε κατὰ τὸν ὁποῖο τὸ παιδὶ βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Συμεών, ὁ ὁποῖος ὅμως ἑτοιμάζεται νὰ τὸ παραδώσει στὴ Θεοτόκο ποὺ ἁπλώνει τὰ χέρια της[3]. Ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι ἀρκετὰ διαδεδομένος στὰ ὕστερα βυζαντινὰ χρόνια, πολὺ δὲ περισσότερο στοὺς μετὰ τὴν ἅλωση χρόνους[4]. Ὁ ἴδιος τύπος ἀπαντᾶ σὲ ἔργα primitivi Ἰταλῶν ζωγράφων, ὅπως τοῦ Duccio καὶ ἄλλων[5]. Ἄξια προσοχῆς στὴν ἐξεταζόμενη παράσταση εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ προφήτη Μωυσῆ ποὺ τὸν συναντοῦμε καὶ στὴν ἀντίστοιχη παράσταση τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας[6]. Φαίνεται πὼς καὶ οἱ δυὸ ζωγράφοι ἔχουν ὑπόψη τους τὸ ἴδιο παλιότερο πρότυπο ἢ πὼς ὁ Εὐστάθιος εἶχε ὑπόψη του τὴν παράσταση τοῦ Θεοφάνη.

Ἡ Βάπτιση (Πίν. 8α). Δίπλα στὸ παράθυρο ποὺ ὑπάρχει δεξιὰ ἀπὸ τὴν Ὑπαπαντή, σὲ στενὴ μακρόστενη ἐπιφάνεια, εἰκονίζεται ὁ προφήτης Ἡσαΐας καὶ στὴ συνέχεια σὲ ξεχωριστὴ τετράγωνη ἐπιφάνεια ἡ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ δεξιὰ ἡ παράσταση πλαισιώνεται ἀπὸ δεύτερη στενὴ ζώνη, ὅπου εἰκονίζεται ἕνας ἀδιάγνωστος (Δαυΐδ;) προφήτης. Καὶ ἡ σύνθεση ἀλλὰ καὶ οἱ μεμονωμένες μορφὲς τῶν προφητῶν διατηροῦνται σὲ κακὴ κατάσταση.

---

1. Τὸ χωρίο προέρχεται ἀπὸ τὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, 3.18, 7.52, ἔχει ὅμως ἐν μέρει παραλλαχθεῖ. Συνήθως στὸ εἰλητάριο τῆς προφήτισσας ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ «τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐστερέωσε».

2. Περικοπὴ ἀπὸ τὴν Ἔξοδο 13.2 ἐν μέρει παραλλαγμένη. Πρβλ. καὶ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, Πετρούπολις 1909, σ. 79.

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

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

5. Ν. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναΐσκος 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 ποὺ πατᾶ σὲ ἀκανόνιστο λίθο μέσα στὸν ποταμὸ καὶ ἔχει τὸ κεφάλι στραμμένο πρὸς τὸν Πρόδρομο καὶ τὸ δεξὶ χέρι σὲ εὐλογία[1]. Ὁ Πρόδρομος, ποὺ βρίσκεται στὴν ἀριστερὴ ὄχθη, ἔχει ὑποστεῖ πολλὲς ἀπολεπίσεις. Στὴ δεξιὰ ὄχθη παριστάνονται πολὺ καταστραμμένοι τρεῖς ἄγγελοι[2] προσκλίνοντες καὶ μὲ τὰ χέρια καλυμμένα μὲ τὰ ἱμάτιά τους.

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

Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Βάπτιση εἰκονίζεται ὁ προφήτης Ἡσαΐας, γέρος, μακρυγένης καὶ μακρυμάλλης. Στραμμένος πρὸς τὴ Βάπτιση κρατᾶ ξετυλιγμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΗΝΤΛΗΣΑ ΥΔΩΡ ΜΕΤ ΕΥΦΡΟCΥΝΗC ΕΚ ΤΩΝ ΠΗΓΩΝ ΤΟΥ CΩΤΗΡΙΟΥ. ΚΑΙ ΕΡΕΙC ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ... (Ἡσαΐου 12,3-4). Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Βάπτιση, στραμμένος πρὸς αὐτήν, εἰκονίζεται μᾶλλον ὁ προφήτης Δαυΐδ. Κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: Η ΘΑΛΑCCΑ ΕΙΔΕΝ ΚΑΙ ΕΦΥΓΕΝ. Ο ΙΟΡΔΑΝΗC ΕCΤΡΑΦΕΙ ΕΙC ΤΑ ΟΠΙCΩ (ψαλμ. 113.3).

Ἡ Ἔ γ ε ρ σ η τ ο ῦ Λ α ζ ά ρ ο υ (Πίν. 9α). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ κατέχει τὴ θέση τῆς Μεταμόρφωσης, ποὺ ἀκολουθεῖ ἱστορικὰ τὴ Βάπτιση. Ἡ διατήρησή της εἶναι πολὺ κακή. Ἡ σύνθεση, ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν βασικὰ δύο ὁμάδες, τοῦ Χριστοῦ ἀριστερά, καὶ τοῦ Λαζάρου δεξιά, 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 ὅλοι οἱ ἀπόστολοι μὲ προπορευόμενους τὸν Πέτρο καὶ τὸ Θωμᾶ. Ἡ μορφὴ τοῦ Σωτῆρα, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι βρίσκεται πολὺ κοντὰ στοὺς ἀποστόλους, ἔρχεται σὲ ζωηρὴ ἀντίθεση μ' αὐτούς, ἀποδίνεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα καὶ μὲ εὐρεία σωματικὴ διάπλαση, τονίζεται δὲ ἰδιαίτερα μὲ τὸν διαφορετικὸ χρωματισμὸ τῶν ρούχων. Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ἡ Μάρθα

---

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

2. Ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ἐπικρατεῖ κυρίως ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. καὶ κατὰ τὸν Millet ὀφείλεται στὴν τριπλὴ ἱεραρχία τοῦ ἀγγελικοῦ κόσμου. G. Millet, Recherches, ὅ.π., σ. 178-179. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ περιπτώσεις ὅπου ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων αὐξάνεται ἢ μειώνεται ἀνάλογα μὲ τὸ χῶρο ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ τεχνίτης. Ἔτσι π.χ. στὴν ἀνάλογη παράσταση τῆς Μ. Προδρόμου Σερρῶν εἰκονίζεται μόνο ἕνας ἄγγελος. Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλου, 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 δεύτερη γονατισμένη στὸ ἕνα πόδι σκύβει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ πόδι τοῦ Σωτῆρα καὶ τὸ ψαύει μὲ τὰ καλυμμένα μὲ τὸ ροῦχο χέρια. Στὸ κέντρο περίπου τῆς παράστασης καὶ κοντὰ στὸ ἀνοιχτὸ μνημεῖο εἰκονίζεται ἡ ὁμάδα τῶν Ἑβραίων. Ὁ Λάζαρος μέσα στὸ μνῆμα εἰκονίζεται μὲ φωτοστέφανο γενειοφόρος, τυλιγμένος μὲ σάβανο καὶ κειρίες. Δύο ὑπηρέτες ἀποκυλίουν τὴν πρασινωπὴ ταφόπλακα.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἀνταποκρίνεται μὲ ἀρκετὴ ἀκρίβεια στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς[1]. Μερικὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα της, ὅπως ἡ ξαπλωμένη Μαρία καὶ ὁ ὑπηρέτης ποὺ μὲ τὴν πλάτη του ὑποβαστάζει τὸ κάλυμμα τοῦ τάφου, βρίσκονται σὲ παλιότερα μνημεῖα, ὅπως στὸ Ψαλτήρι τῆς Μελισάνδης, τὸ τετραευάγγελο τῆς Μ. Ἰβήρων ἀρ. 5, τὴ Studenica, τὸ Χριστὸ Βεροίας καὶ Ἅγ. Ἀθανάσιο Μουζάκη[2]. Ἡ γενικὴ πνοὴ τῆς παράστασης εἶναι ἀθωνικὴ καὶ διάχυτη ὑπάρχει ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ ζωγράφος κινεῖται στὰ ἴδια εἰκονογραφικὰ πλαίσια μὲ τοὺς ἁγιορεῖτες καλλιτέχνες[3].

Ἡ Βαϊοφόρος (Πίν. 10). Βρίσκεται στὴ νότια ἀπόληξη τοῦ δυτικοῦ τοίχου 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 δεξὶ χέρι τὸν ὄχλο τῶν Ἰουδαίων, ποὺ προβάλλεται μπροστὰ στὸ τεῖχος τῆς πόλης. Στὸν ὅμιλο τῶν Ἑβραίων προηγεῖται μακρυγένης γέροντας καὶ πίσω του συνοστίζονται νεώτερες ἀνδρικὲς καὶ γυναικεῖες μορφὲς μὲ φακιόλια στὰ κεφάλια.

Ἡ παράσταση ἐμπλουτίζεται καὶ μὲ τὰ παιδιὰ ποὺ σκαρφαλώνουν στὴ φοινικιὰ γιὰ νὰ κόψουν κλαδιά[4]. Ἡ ἠθογραφικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου ἐκδηλώνεται μὲ τὴν εἰκόνιση ἑνὸς παιδιοῦ στοὺς ὤμους τῆς πρώτης γυναικείας μορφῆς καὶ τῶν παιδιῶν κοντὰ στὰ πόδια τοῦ δεύτερου γέροντα. Τὸ ἕνα μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ παριστάνεται μετέωρο καθὼς ἀνακρατεῖται ἀπὸ τὸ γέροντα, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε ἤδη στοὺς Ἁγ. Ἀναργύρους τῆς Καστο-

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

2. G. Millet, Recherches, ὅ.π., εἰκ. 211, 212, 215, 216 καὶ Σ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὅ.π., ἔγχρ. πίν. ΣΤ', καὶ τοῦ ἴδιου, Καστορία, ὅ.π., πίν. 147α.

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

4. Τὸ μοτίβο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν 4ο αἰώνα π.χ. στὴ σαρκοφάγο τοῦ Ἰουνίου Βάσσου (395 μ.Χ.). Ἄλλα σχετικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν 6ο-14ο αἰ. βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη Καστοριᾶς, ὅ.π., σ. 78.

ριᾶς (10ος-11ος αἰ.), στὸν Ἅγ. Νικόλαο τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας στὴν ἴδια πόλη[1], στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Staatliche Museum τοῦ Βερολίνου[2] καὶ στὴ Studenica[3]. 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 Μυστρᾶ[4], στὴ Μ. Ὁσίου Νικάνορα στὴ Ζάβορδα[5], στὴ Μ. Βαρλαὰμ Μετεώρων[6] καὶ στὴν Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριᾶς[7].

Μέσα στὸ τεῖχος τονίζεται ἰδιαίτερα ἕνα περίκεντρο κτήριο μὲ τροῦλλο ποὺ συμβολίζει μᾶλλον τὸν Πανάγιο Τάφο καὶ ποὺ στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων παριστάνεται πολὺ συχνά[8].

Τὸ τοπίο ἀποδίνεται πολὺ συμβατικὰ καὶ τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν δίνεται μὲ κλιμακωτὰ ἐπίπεδα. Τὸ ἔδαφος γεμίζεται μὲ μικρὰ σχηματοποιημένα δέντρα παρατακτικὰ τοποθετημένα. Σὲ σχέση μὲ τὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς[9] παρατηροῦμε ὅτι δὲ λείπει τίποτα στὴν παράστασή μας ἀπ' ὅσα ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ περιγράφει[10].

Ἡ Μ ε τ α μ ό ρ φ ω σ η (Πίν. 8β). Ἡ κανονικὴ θέση τῆς παράστασης εἶναι μετὰ τὴ Βάπτιση. Στὸ μνημεῖο μας ὅμως ὁ τεχνίτης τὴ ζωγράφισε στὴ βόρεια ἄκρη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Ἡ διατήρησή της, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ἀπολεπίσεις στὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν προφητῶν, εἶναι καλή.

Ἡ παράσταση ὀργανώνεται σὲ τρεῖς κάθετους ἄξονες ποὺ τοὺς ἀποτελοῦν οἱ τρεῖς βουνοκορφὲς τοῦ ὄρους Θαβὼρ καὶ οἱ μορφὲς ποὺ βρίσκονται πάνω σ' αὐτές. Πρὸς τὸ Χριστό, ποὺ εἰκονίζεται μέσα σὲ ὠοειδὴ δόξα, εἶναι

---

1. Σ. Π ε λ ε κ α ν ί δ η, Καστορία, ὅ.π., πίν. 17α καὶ 184β.

2. G. M i l l e t, Recherches, ὅ.π., εἰκ. 249 καὶ A. G o l d s c h m i d t - K. W e i t z m a n n, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahr, II, Berlin 1934, σ. 25 καὶ πίν. I,3.

3. Ἐκκλησία τῆς Θεοτόκου. G. M i l l e t, Recherches, ὅ.π., εἰκ. 252. M. K o š a n i n - V. K o r a ć - D. T a s i ć - M. Š a k o t a, Studenica, Beograd 1968, εἰκ. σ. 75.

4. Γιὰ τὸ θέμα βλ. D. M o u r i k i, The Theme of the «Spinario» in Byzantine Art, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. ΣΤ' (1972) 53-66, πίν. 21, 22α-β, 23α-β.

5. Μ. Μ ι χ α η λ ί δ η, Νέα στοιχεῖα ζωγραφικοῦ διακόσμου δύο μνημείων τῆς Μακεδονίας, ΑΑΑ 4(1971), τεῦχ. 3, σ. 353, εἰκ. 14. Γιὰ τὴ χρονολόγηση βλ. Γ. Γ ο ύ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.π., σ. 178.

6. D. M o u r i k i, «Spinario», ὅ.π., πίν. 24α.

7. Γ. Γ ο ύ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.π., πίν. 27α.

8. Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο υ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 26.

9. Δ ι ο ν υ σ ί ο υ ἐ κ Φ ο υ ρ ν ᾶ, ὅ.π., σ. 101.

10. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. M i l l e t, Recherches, ὅ.π., σ. 255-284 καὶ E. L u c c h e s i - P a l l i, Einzug in Jerusalem, RbK II, στ. 22-30.

στραμμένοι οἱ δύο προφῆτες Ἠλίας, ἀριστερά, καὶ Μωυσῆς, δεξιά. Ὁ πρῶτος τείνει τὰ χέρια του στὸ Σωτήρα, ἐνῶ ὁ δεύτερος κρατᾶ στὰ καλυμμένα χέρια του τὶς πλάκες τοῦ Νόμου.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, στοὺς πρόποδες τοῦ ὄρους Θαβώρ, εἰκονίζονται οἱ τρεῖς ἀπόστολοι Πέτρος, Ἰωάννης, Ἰάκωβος[1] σύμφωνα μὲ τὴ σειρὰ ποὺ τοὺς δίνει ἡ ἀφήγηση τοῦ Λουκᾶ (9,28), περικοπὴ τῆς ὁποίας διαβάζεται στὸν ὄρθρο τῆς ἑορτῆς τῆς Μεταμόρφωσης[2].

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

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση[3] κινεῖται στὰ πλαίσια τῆς καθιερωμένης παράδοσης, σὲ γενικὲς δὲ γραμμὲς ἀνταποκρίνεται στὴν περιγραφὴ ποὺ μᾶς δίνει ἡ Ἑρμηνεία Ζωγραφικῆς[4]. Ἀξίζει νὰ προσέξει κανεὶς τὸ πῶς ἀπεικονίζεται ὁ Πέτρος. Ἔχει τὰ δυὸ χέρια τεντωμένα πρὸς τὸ Χριστὸ σὲ χειρονομία δέησης μᾶλλον παρὰ λόγου ἢ ἀπορίας. Τοῦτο εἶναι πολὺ σπάνιο καὶ τὸ συναντοῦμε στὸ 12ο αἰ. στὸ τετραευάγγελο Copt. 13 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων[5], στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ. στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγ. Γεωργίου (Kirk Dam alti Kilise) τῆς Καππαδοκίας[6] καὶ στὸ 1555 στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Γεωργίου τῆς Μ. Ἁγ. Παύλου τοῦ Ἄθω[7]. Ὡς πρὸς τὶς στάσεις

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

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

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

4. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὅ.π., σ. 97.

5. G. Millet, Recherches, ὅ.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 Ἅγ. Ἀχίλλειο τοῦ Ἀρίλιε (1296)[1], στὸν Ἅγ. Νικόλαο στὸ Prilep (1298/99)[2] καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα.

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

Στὸ κέντρο ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ[3] εἰκονίζεται καθισμένος ὁ Χριστός. Ἀριστερὰ καὶ δεξιά του οἱ δώδεκα μαθητὲς σὲ ἕδρανα ποὺ καταλαμβάνουν καὶ λίγο χῶρο ἀπὸ τὴν πρόσθια πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ. Ὁ Ἰωάννης, ὅπως συνήθως, σκύβει στὸ στῆθος τοῦ Σωτῆρα, ποὺ ἔχει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ὁ Ἰούδας, τρίτος ἀπὸ δεξιά, ἔχει ἁπλώσει τὸ σῶμα του στὸ τραπέζι καὶ τὸ δεξί 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 ἀκραῖοι φαίνονται ἀμέτοχοι στὴ γενικὴ συγκίνηση, καθὼς ὁ δεξιὸς προσφέρει στὸν ἀπέναντί του τὴν κούπα μὲ τὸ κρασί.

Πάνω στὸ τραπέζι, ποὺ στηρίζεται σ' ἕνα πόδι, ὑπάρχουν πολλὰ ἀντικείμενα, ὅπως ἀγγεῖα, ἀρτίδια, μαχαίρια, καράφες καὶ ἄλλα. Τέλος στὸ δάπεδο ὑπάρχουν δυὸ κηροπήγια μὲ ἀναμμένες λαμπάδες[4], 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 μορφὲς φέρουν φωτοστέφανα χρυσὰ ἐκτὸς ἀπὸ τοῦ Ἰούδα ποὺ εἶναι σταχτὶ ἀνοιχτό[5]. 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, ὅ.π., III, 23.1.
3. Κατὰ τὸν O. Demus, (The Mosaics of Norman Sicily, ὅ.π., σ. 284) στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία συνηθίζονται τὰ ἡμικυκλικὰ τραπέζια, ἐνῶ στὴ Δυτικὴ καὶ Ἀνατολικὴ τὰ μακρόστενα παραλληλόγραμμα.
4. Αὐτὰ ἔχουν μᾶλλον ἀντιγραφεῖ μηχανικὰ ἀπὸ κάποια παράσταση ὅπου τὸ δεῖπνο λάμβανε χώρα σὲ ἐσωτερικὸ οἰκίας, ὅπως π.χ. στὸν κώδικα Petropol. 21 καὶ στὸ ψαλτήρι Barberini. Βλ. G. Millet, Recherches, ὅ.π., εἰκ. 275 καὶ 278.
5. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ὅπου οἱ καλλιτέχνες γιὰ νὰ ξεχωρίσουν τὴ μορφὴ 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 Apostelcommunion, Recklinghausen 1964, εἰκ. σ. 22 καὶ 63), εἴτε τὸν ζωγραφίζουν χωρὶς φωτοστέφανο (ὅπως π.χ. στὴ Balleq Kilisse, βλ. K. Wessel, Abendmahl, ὅ.π., εἰκ. σελ. 54, καὶ στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ στὴν Ἀθήνα, βλ. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς, ὅ.π., πίν. 49).

Πέτρου, Ἀνδρέα) ἀποδίνονται σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, τῶν περισσοτέρων ὅμως εἶναι μᾶλλον ἀκαθόριστα, ἔτσι ποὺ νὰ μὴν εἶναι δυνατὴ ἡ ταύτισή τους.

Ἡ παράσταση, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μορφὲς δὲν εἶναι ἀρκετὰ σφιχτοδεμένες μεταξύ τους, ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ διακρίνουν τὸν τυπικὸ βυζαντινὸ Μυστικὸ Δεῖπνο. Λείπουν οἱ ἀπότομες κινήσεις, τὰ ἔντονα συναισθήματα, καὶ ἡ σύνθεση χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἠρεμία καὶ ὑποβλητικὴ ἱερατικότητα. Στὴν ἐνδυμασία ἐπικρατεῖ πολυχρωμία καὶ οἱ πτυχώσεις εἶναι πλατιὲς καὶ σκληρές.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη[1] ἡ παράσταση ἀνήκει στὸ σπάνιο σχετικὰ τύπο, ὅπου ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὸ κέντρο κυκλικοῦ ἢ ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ καὶ συγχρόνως ἀποτελεῖ τὸν κύριο ἄξονα τοῦ πίνακα. Ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι γνωστὸς στὴν ἐντοίχια ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα[2]. Ὁ Σωτήρας, μὲ τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ ἔχοντας ἀρτίδιο εἶναι ἕτοιμος νὰ τὸ προσφέρει στὸν Ἰούδα, συναντᾶται ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο-10ο αἰώνα στὸν κώδικα Petropol. 21 τοῦ Leningrad[3], ἀργότερα στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. στὴ Monreale[4] καὶ στὸν Ἅγ. Μάρκο στὸ 13ο αἰ.[5]. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα ποὺ πλαισιώνουν τὴν παράσταση εἶναι ἁπλὰ καὶ ἀπέριττα ἀντίθετα μὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἴδιας ἐποχῆς.

Ἡ Σταύρωση (Πίν. 11α, 12). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σὲ ἄριστη κατάσταση. Ὡς πρὸς τὸ ὕψος καταλαμβάνει καὶ τὴν πάνω ζώνη τῶν προφητῶν.

Πάνω στὸ μεγάλο καὶ μὲ τὴν ὑπερβολικὰ μεγάλη ὁριζόντια κεραία σταυρὸ κρέμεται προσηλωμένος ὁ Χριστός. Τὰ ὁριζόντια τεντωμένα χέρια του ἔχουν λυγίσει ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ ἄψυχου σώματος[6], ποὺ διαγράφει ἔντο-

---

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

2. Ὅπως π.χ. στὸν Ἅγ. Κλήμη Ἀχρίδας, στὴ Gračanica βλ. Wessel, Abendmahl und Apostelcommunion, ὅ.π., εἰκ. 42 καὶ 46, στὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὀρφανό, βλ. Α. Ξυγόπουλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, ὅ.π., πίν. 20(37). Τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸν ἄξονα τῆς παράστασης γνωρίζει ἡ Δύση ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. ἀπὸ πρότυπα συροπαλαιστινιακά, βλ. G. Millet, Recherches, ὅ.π., σ. 300, 309.

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

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

5. K. Wessel, ὅ.π., εἰκ. σ. 68.

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

νη καμπύλη[1] στ' ἀριστερά. Φέρει μόνο περίζωμα. Τὰ γόνατα εἶναι ἄκαμπτα καὶ οἱ λεπτὲς κνῆμες ἑνωμένες.

Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ Χριστό, δεμένοι πάνω στοὺς σταυροὺς μὲ τὰ χέρια πρὸς τὰ πίσω[2], εἰκονίζονται οἱ δύο ληστές. Ὁ καλὸς ληστὴς 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 ληστῆ ἀποδίνεται 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 δεξὶ χέρι στὸν κρόταφο. Δίπλα του ὁ ἑκατόνταρχος Λογγίνος ποὺ στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ πολυγωνικὴ ἀσπίδα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξί, ποὺ κάμπτεται στὸν ἀγκώνα, δείχνει τὸ Χριστό. Στὸ κεφάλι φέρει τὴ συνηθισμένη συριακὴ καλύπτρα καὶ φωτοστέφανο[3].

Ἡ ὁμάδα τῶν γυναικῶν ποὺ βρίσκεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ σταυρὸ εἶναι πολυπρόσωπη. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς Μαρίες[4] εἰκονίζονται πίσω τους ἀκόμα τρεῖς γυναῖκες ἀπὸ τὶς ὁποῖες φαίνεται τὸ πρόσωπο μερικῶς μόνο τῆς μιᾶς.

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης ἀξίζει νὰση-

---

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

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

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

3. Μὲ φωτοστέφανο εἰκονίζεται ὁ Ἑκατόνταρχος ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ. Βλ. Α. Ὀρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὅ.π., σ. 212.

4. Τὴ Θεοτόκο, τὴ Μαρία τοῦ Κλωπᾶ καὶ τὴ Μαρία τὴ Μαγδαληνὴ (Ἰωάν. 19,25).

μειωθοῦν οἱ δύο μικροὶ ἄγγελοι, πάνω ἀπὸ τὴν ὁριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ, ποὺ ὀδύρονται ἔχοντας τὸ ἕνα χέρι στὸ πηγούνι, ἐνῶ πρὸς τὰ πόδια τους παριστάνονται τὰ κοσμικὰ σύμβολα ὁ Ἥλιος καὶ ἡ Σελήνη. Πίσω καὶ σ' ὅλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης εἰκονίζεται τὸ τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ. Ὁ ζωγράφος τὸ ἀπέδωσε ζὶκ ζάκ, ὥστε νὰ ὑποβάλλεται ἡ ἔννοια τοῦ βάθους[1].

Ἡ παράστασή μας, ὅπως ἤδη ἔγινε ἀντιληπτό, ἀνήκει στὸ σύνθετο τύπο τῆς Σταύρωσης, ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Θεομήτορα στέκονται πίσω της δύο ἢ περισσότερες γυναῖκες, μαζὶ δὲ μὲ τὸν Ἰωάννη εἰκονίζεται ὁ ἑκατόνταρχος. Ἡ σκηνὴ γίνεται ἀκόμα πιὸ σύνθετη μὲ τὴν εἰκόνιση ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ Σωτῆρα τῶν δύο συσταυρωθέντων ληστῶν[2].

Ὁ Θρῆνος (Πίν. 11β, 13). Τὴ σκηνὴ τῆς Σταύρωσης ἀκολουθεῖ ἡ ἀνήκουσα στὸ ἀναπτυγμένο Δωδεκάορτο παράσταση τοῦ Θρήνου ποὺ διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση[3].

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα πάνω σὲ παραλληλόγραμμο λίθο[4] ἀποδοσμένο προοπτικὰ 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 ποὺ τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματός της νὰ εἶναι σχεδὸν ὁριζόντιο. Μὲ τὸ δεξί της περιβάλλει τοὺς ὤμους τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾶ τὸ δεξιό του βραχίονα. Ὁ Ἰωάννης, δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο, κρατᾶ μὲ τὸ ἕνα χέρι τὸ ἀριστερὸ τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ φέρει πρὸς τὸ πρόσωπο του, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο περιβάλλει τὸ μηρὸ τοῦ Διδασκάλου. Ὁ Ἰωσὴφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας μὲ τὰ καλυμμένα μὲ τὸ ἱμάτιο χέρια κρατάει τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ καὶ εἶναι ἕτοιμος νὰ τὰ ἀσπαστεῖ. Τὴν παράσταση περιβάλλουν ἀκόμα τέσσερις γυναῖκες ποὺ μὲ διάφορες χειρονομίες καὶ ἐκφράσεις ἐκδηλώνουν τὸν πόνο καὶ τὴ στενοχώρια τους γιὰ τὸ

---

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

2. Κ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθῆναι 1957, σ. 73.

3. Γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ προέλευση 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, Μ. Σωτηρίου, Ἐνταφιασμὸς-Θρῆνος, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ζ' (1973-74)139-147.

4. Γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ στὴν εἰκονογραφία τοῦ λίθου, πάνω στὸν ὁποῖο τοποθετήθηκε τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν ἀποκαθήλωση γιὰ νὰ ἀλειφθεῖ μὲ μύρα βλ. Α. Ξυγόπουλου, Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας Χαλκέων Θεσσαλονίκης, «Μακεδονικὰ» 4(1955-60) 10. Βλ. καὶ Α. Ὀρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὅ.π., σ. 234.

νεκρὸ Ἰησοῦ. Οἱ δύο εἰκονίζονται μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια, ἡ τρίτη μὲ τὰ μαλλιὰ λυμένα καὶ ἡ ἄλλη μὲ τὰ χέρια στὸ στῆθος ἀτενίζει πρὸς τὸν οὐρανό.

Στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὅρθιος ὁ Νικόδημος, μὲ τὸ ἕνα χέρι στὴν παρειά, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾶ τὰ ἐργαλεῖα τῆς ἀποκαθήλωσης[1]. Δὲ σκάβει τὸ μνῆμα ἀλλὰ οὔτε καὶ φέρει τὴ σκαπάνη ποὺ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα τὴν κρατᾶ ἀνυψωμένη[2], λεπτομέρεια ποὺ συνεχίζεται στὸ 15ο[3] καὶ στὸν Ἄθω τὸ 16ο αἰώνα[4].

Πίσω ἀπὸ τὶς μορφές, στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται σταυρός[5] μὲ ὑπερμεγέθη ὁριζόντια κεραία. Σ' αὐτὸν ἀκουμποῦν ὁ σπόγγος, ἡ λόγχη καὶ ἡ σκάλα, ἐνῶ πάνω ἀπὸ τὴν ὁριζόντια κεραία ἡ ἐπιγραφή: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟC ΘΡΗΝΟC. Τὴ σύνθεση κλείνουν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δυὸ τριγωνικοὶ βραχώδεις ὄγκοι λοξότμητοι. Ἀνάμεσα στοὺς βράχους δεξιά, σὲ τρίτο ἐπίπεδο παριστάνονται δύο Ἑβραῖοι, μεσήλικας ὁ ἕνας καὶ γέρος ὁ ἄλλος, ποὺ ἱστορικὰ δὲν ἔχουν θέση στὴν παράσταση, γιατὶ δὲν ἀναφέρονται σὲ κανένα ἀπὸ τὰ σχετικὰ κείμενα[6]. Ἀπὸ τὴν ἔρευνα ποὺ κάναμε στὰ ἤδη δημοσιευμένα μνημεῖα τῆς Ἑλλάδας, Μ. Ἀσίας καὶ σερβικῆς Μακεδονίας, καθὼς καὶ στὰ ἔργα τῶν δυτικῶν ζωγράφων Ἰταλῶν καὶ Γάλλων ἀπὸ τὸ 13ο-16ο αἰώνα διαπιστώσαμε, ὅτι οἱ δυὸ Ἑβραῖοι ὑπάρχουν σὲ μιὰ μόνο παράσταση 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 Ἑβραίους ἀπὸ κάποιο παλιότερό του ζω-

---

1. Σὲ μερικὲς παραστάσεις τὰ ἐργαλεῖα βρίσκονται σὲ καλάθι, πράγμα ποὺ σημειώνει καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὅ.π., σ. 109.

2. Π.χ. στὸν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως Καστοριᾶς, Σ. Πελεκανίδη, Καστορία, ὅ.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, ὅ.π., σ. 119, πίν. XLIV, στὸ Leskovac, R. Ljubinković, L'église de l'Ascension du village de Leskovac, «Starinar» N.S.,(1951) 194 κ.ἑ. εἰκ. 20, στὸ Poganovo, A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 342 κ.ἑ.

4. Καθολικὸ Μ. Λαύρας, G. Millet, Athos, πίν. 127, 4, Καθολικὸ Μ. Σταυρονικήτα, βλ. Χ. Πατρινέλλη - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυρονικήτα. Ἱστορία, Εἰκόνες, Χρυσοκεντήματα, ἔκδ. Ἐθνικῆς Τραπέζης Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1974, εἰκ. 9, καὶ M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Theophane le Cretois, D.O.P. 23-24(1969-70), εἰκ. 50.

5. Βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.π., σ. 49, σημ. 2.

6. Καινὴ Διαθήκη, Ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια (Acta Pilati B', κεφ. XI, σ. 318 κ.ἑ.), Γεώργιος Νικομηδείας (PG 100, 1481), Συμεὼν Μεταφραστὴς (PG 114, 208-217), Ἰωάννης Κίνναμος (PG 133, 645-8).

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

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

Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος (Πίν. 14α). Εἰκονίζεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σχεδὸν σὲ ἄριστη κατάσταση[1].

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα μέσα σὲ ἐλλειψοειδὴ δόξα, παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς πατώντας στὰ χιαστὶ πεσμένα θυρόφυλλα τοῦ Ἅδη. Στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ κλειστὸ εἰλητάριο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ ἀνασύρει τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Προπάτορα ἡ Εὔα καὶ ὁ Ἄβελ ποὺ ἔχει τὸ δεξὶ χέρι σὲ θέση ἀπορίας ἢ δέησης[2]. Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτοστέφανα καὶ ἄλλων ἕξι μορφῶν. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ πίνακα, μέσα σὲ σαρκοφάγο, εἰκονίζονται ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ Δίκαιοι Βασιλεῖς Δαυὶδ καὶ Σολομών. Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτοστέφανα τεσσάρων ἀκόμα μορφῶν.

Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, εἰκονογραφεῖται τὸ ἐπεισόδιο τῆς δέσμευσης τοῦ Σατανᾶ[3], ὁ ὁποῖος παριστάνεται μικρόσωμος καὶ δύσμορφος. Τέλος στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο ποὺ μνημονεύσαμε, ὑπάρχει πλῆθος ἀπὸ καρφιὰ καὶ μοχλοὺς τῶν πυλῶν τοῦ Ἅδη. Στὸ βάθος τοῦ πίνακα δυὸ ἀπόκρημνοι βραχώδεις ὄγκοι.

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

Ἡ παράστασή μας ἀκολουθεῖ τὸν παλιότερο ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα εἰκονογραφικὸ τύπο σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χριστὸς εἶναι στραμμένος ὁλόκληρος πρὸς τὰ δεξιὰ γιὰ νὰ ἀνασύρει τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο[4]. Τὸν 11ο

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

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

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

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

καὶ 12ο αἰ. ἐπικρατεῖ ἕνας νέος τύπος, ὅπου ὁ Χριστός, ἐνῶ βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ ἢ ἀριστερά, στέκεται ἀπότομα καὶ στρέφεται στὴν ἀντίθετη κατεύθυνση γιὰ νὰ τραβήξει ἀπὸ τὸ μνῆμα τὸν Ἀδάμ[1].

Ἡ σύνθεσή μας ἔχει ὅλα τὰ παραστατικὰ στοιχεῖα τῆς παλιότερης ἐποχῆς, δίνονται ὅμως μὲ περισσότερη ζωντάνια καὶ ρεαλισμό. Τὸ βάθος γίνεται συγκεκριμένο καὶ τὸ κενὸ πληρώνεται μὲ τὸ βραχῶδες τοπίο. Ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων ὁ ζωγράφος περιορίζεται στὰ πιὸ κύρια, δηλώνοντας τὰ ὑπόλοιπα μόνο μὲ τὰ φωτοστέφανά τους. Δὲν παριστάνονται ἐπίσης ὁ Ἡσαΐας, Ἱερεμίας καὶ Ἰωνᾶς, ποὺ ἀναφέρονται στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς[2].

Τ ὸ Χ α ῖ ρ ε τ ῶ ν Μ υ ρ ο φ ό ρ ω ν (Πίν. 14β). Βρίσκεται στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοίχου καὶ διατηρεῖται ἄθικτη.

Στὸ δεξιὸ ἄκρο μεγάλης παραλληλόγραμμης σαρκοφάγου, ποὺ κατέχει τὸ κάτω τμῆμα τῆς παράστασης παριστάνεται καθισμένος ἄγγελος. Μὲ τὸ δεξὶ σὲ χειρονομία λόγου δείχνει στὶς Μυροφόρες τὶς κειρίες καὶ τὸ σουδάριο μὲ τὰ ὁποῖα ἦταν τυλιγμένο τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Παράλληλα στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς του ἔχουν γραφεῖ τὰ λόγια ποὺ ἀπηύθυνε στὶς γυναῖκες: «Ἰησοῦν ζητεῖτε τὸν Ναζαρινὸν τὸν ἐσταυρωμένον. οὐκ ἔστιν ὧδε, ἠγέρθη. Ἴδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν» (Μάρκ. 16,6). Ἀπὸ τὰ τυποποιημένα πρόσωπα τῶν γυναικῶν ἀπουσιάζουν τὰ ἔντονα συναισθήματα. Ὅλες φέρουν χιτώνα καὶ μαφόριο. Ἡ πλησιέστερη πρὸς τὸν ἄγγελο μὲ τὸ βαθὺ κεραμιδὶ μαφόριο κρατᾶ θυμιατήρι μὲ μακριὰ χειρολαβή, ἐνῶ οἱ πίσω ἀπὸ αὐτὴν ἀγγεῖα 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 Ἅδου Κάθοδο, διαμορφώνεται ἀπὸ ὑψηλοὺς καὶ λοξότμητους βράχους. Ἡ ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης: ΤΟ ΧΑΙΡΕ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ ἀντὶ τῆς ὀρθῆς Ο ΛΙΘΟC εἶναι γραμμένη στὸ πράσινο βάθος ἀνάμεσα στοὺς βράχους[3].

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, ὅ.π., εἰκ. 106, κ.ἀ.

1. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., εἰκ. 112 (Ὅσιος Λουκᾶς), εἰκ. 113 (Ψαλτήρι Μελισάνδης), εἰκ. 114 (cod. Vat. urb. gr. 2), εἰκ. 115 (Torcello), εἰκ. 116 (Ἅγ. Μᾶρκος Βενετίας) κ.ἀ.

2. Δ ι ο ν υ σ ί ο υ ἐ κ Φ ο υ ρ ν ᾶ, ὅ.π., σ. 110.

3. Γιὰ τὴν αἰτία τῆς ἀναγραφῆς ἄλλης ἐπιγραφῆς ἀντὶ τῆς ὀρθῆς βλ. Γ. Γ ο ύ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.π., σ. 55-56.

τερη εἰκονογραφία, κυρίως δὲ αὐτὸ ποὺ ἐπικράτησε τὸ 14ο αἰ. καὶ συνεχίστηκε καὶ στοὺς κατοπινοὺς αἰῶνες. Ἀπὸ τὴν ἀρχαία παράδοση προέρχεται ἡ ὕπαρξη ἑνὸς μόνο ἀγγέλου[1], ἐνῶ ὡς στοιχεῖο τῆς νεώτερης εἰκονογραφίας θεωρεῖται ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν Μυροφόρων[2]. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία στὴν παράστασή μας εἶναι ὁ καθισμένος στὴ σαρκοφάγο ἄγγελος, πράγμα σπάνιο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφική, γιατὶ συνήθως τὸν βρίσκουμε καθισμένο στὸ κάλυμμά της δίπλα σ' αὐτήν. Τὰ παραδείγματα τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ἐλάχιστα, σημειώνουμε δὲ ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὸ μοναδικὸ ποὺ ὑπάρχει στὸν Ἄθω, στὴ Μ. Ξενοφῶντος (1544)[3]. Στὴν παράσταση αὐτὴ ὑπάρχουν δύο μόνο γυναῖκες, ὁ δὲ ἄγγελος εἶναι καθισμένος στὸ κάλυμμα, ποὺ εἶναι διαγώνια τοποθετημένο πάνω στὸν τάφο. Σημαντικὴ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια εἶναι καὶ τὸ θυμιατήρι μὲ τὴ μακριὰ χειρολαβὴ ποὺ κρατεῖ ἡ πρώτη γυναίκα. Τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ στοιχεῖο χρησιμοποιεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. ὅπως δείχνει ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ. 587 τῆς Μ. Διονυσίου (χρον. τὸ 1059)[4]. Στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ χρησιμοποιεῖται σποραδικὰ ἀπὸ τὸ 12ο αἰ.[5] ἐνῶ κατὰ τὸ 13ο αἰ. ἀποκτᾶ μεγάλη διάδοση[6].

Ὁ Λίθος καὶ εἰς ᾅδου Κάθοδος ἔχουν κοινὸ περιεχόμενο, ἀφοῦ εἰκονογραφοῦν τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν ἱστορικὸ καὶ δογματικὸ τρόπο ἀντίστοιχα. Μέχρι τὸν 9ο περίπου αἰ. ἡ πρώτη εἶναι ἡ μόνη σκηνὴ ποὺ ἀπεικονίζει τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ τὸν 9ο τουλάχιστον αἰώνα τὸ γεγονὸς αὐτὸ δηλώνεται πλέον μὲ τὴν εἰς ᾅδου Κάθοδο[7].

Ἡ Ἀνάληψη (Πίν. 15α). Ἡ τελευταία αὐτὴ εὐαγγελικὴ σκηνή, ποὺ συνήθως καταλαμβάνει τὸ ἀνώτατο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ἢ τὸ πάνω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα τμῆμα τῆς καμάρας τῶν ναῶν[8], εἰκονίζεται στὸ μνη-

1. G. Millet, Recherches, ὅ.π., σ. 518 κ.ἑ., εἰκ. 567-571.

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

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

4. Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σωτ. Καδᾶ, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Α', εἰκ. 236.

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

6. Π.χ. στὴ Mileševa (S. Radojčić, Mileševa, Beograd 1967, πίν. IX), στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Πάτμου (Α. Ὀρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὅ.π., πίν. 22), στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ στὴν Αἴγινα (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφη Ἐκκλησία Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2(1925), εἰκ. 14 καὶ G. Millet, Recherches, ὅ.π., σ. 571) κ.ἄ.

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

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

μεῖο μας στὸ βόρειο τμῆμα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου πάνω ἀπὸ τὴν Ἄκρα Ταπείνωση[1]. Ἀπὸ τὰ νερὰ ποὺ εἰσχωροῦσαν παλιότερα ἀπὸ τὴ στέγη ἡ σύνθεση ἔχει ὑποστεῖ σημαντικὲς φθορές.

Στὸ πάνω μέρος τῆς παράστασης, μέσα σὲ ἐλλειπτικὴ δόξα ποὺ τὴ βαστάζουν δυὸ ἄγγελοι, εἰκονίζεται ὁ ἀναλαμβανόμενος Χριστός. Τὸ πρόσωπό του καθὼς καὶ τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων φέρουν σοβαρὲς ἀπολεπίσεις. Εἶναι καθισμένος σὲ κάθισμα χωρὶς ἐρεισίνωτο, ἔχει τὸ δεξὶ σὲ χειρονομία λόγου καὶ ἀκουμπᾶ τὸ ἀριστερὸ σὲ σφαίρα ποὺ μόλις διακρίνεται. Ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὕπαρξη τοῦ καθίσματος καὶ ἡ ἀπουσία τῆς ἴριδας[2], ἀλλὰ κυρίως τὸ δεύτερο χέρι ποὺ διακρίνεται πάνω ἀπὸ τὸ δεξί του, εἶναι στοιχεῖα ποὺ δηλώνουν μεταγενέστερη ἐπιζωγράφιση καὶ ἐπισκευή. Ἡ ὕπαρξη ἐξάλλου τῆς σφαίρας δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὸ Χριστὸ τῆς Ἀνάληψης, ὅπου κατὰ κανόνα κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο ἢ εἰλητάριο[3].

Κάτω ἀπὸ τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται ὄρθια κατὰ μέτωπο ἡ Θεοτόκος δεομένη. Ἀριστερὰ καὶ δεξιά της οἱ δυὸ ἄγγελοι μὲ τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων. Ἀντίθετα μὲ τὴ στατικὴ μορφὴ τῆς Θεοτόκου οἱ ἄγγελοι εἶναι κινημένοι. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ εἰκονοζομένου ἀριστερὰ ἡ ἐπιγραφή: ΑΝΔΡΕC ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ ΤΙ ΕCΤΗΚΑΤΕ ΕΜΒΛΕΠΟΝΤΕC. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν ἄγγελο ἕξι ἀπόστολοι ποὺ στρέφουν τὰ κεφάλια καὶ χειρονομοῦν πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Ἀπὸ τὴν ἀντίθετη πλευρὰ ὁ ἄγγελος ἔχει στραμμένη τὴ ράχη του πρὸς τὴ Θεοτόκο καὶ ἔχει τὸ δεξὶ σὲ χειρονομία λόγου. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή: ΟΥΤΩC ΕΛΕΥCΕΤΑΙ [ΠΑΛΙΝ] ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ ΕΘΕΑCΑCΘΕ ΑΥΤΟΝ[4]. Στὸ ἡμιχόριο πίσω του εἰκονίζονται πέντε ἀπόστολοι[5]. Καὶ

1. Τοῦτο συνέβη, γιατί, καθὼς ἡ στέγη τοῦ ναοῦ εἶναι μονόριχτη, λείπει ἡ πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο κατάλληλη γιὰ τὴν ἀπεικόνισή της ἀετωματικὴ ἐπιφάνεια. Σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης ἡ Ἀνάληψη εἰκονίζεται στὸ βόρειο τοῖχο κοντὰ στὸ Ἱερὸ Βῆμα, βλ. Κ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, ὅ.π., σ. 80.

2. Ὅπως δείχνουν τὰ ὑπολείμματα τῆς πρώτης παράστασης ὁ Χριστὸς ἦταν καθισμένος σὲ ἴριδα. Τὸν τύπο τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ στὴν Ἀνάληψη μᾶς τὸν παραδίνουν μερικὲς εὐλογίες τῆς Monza, βλ. E. T. Dewald, The Iconography of the Ascension, AJA 19 (1915) 283, εἰκ. 4.

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

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

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

αὐτοὶ ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι ἀπόστολοι εἰκονίζονται σὲ δύο σειρές. Τὶς κινήσεις καὶ τῶν ἕνδεκα μαθητῶν χαρακτηρίζει συγκρατημένη ἠρεμία, ἐνῶ ἡ τοποθέτησή τους σὲ λοξὴ ἰσοκεφαλία δίνει στὰ ἡμιχόρια ἀπόλυτη σχεδὸν συμμετρία. Ζωηρὴ εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ ἔντονες οἱ χειρονομίες. Τὸ τοπίο στὰ πόδια τῶν ἀποστόλων εἶναι ὁμαλό, ὁ τρόπος ὅμως ποὺ πατοῦν στὸ ἔδαφος τοὺς δείχνει μετέωρους καὶ μᾶς θυμίζει τὴν παράσταση τῆς Ἁγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης[1]. Τὸ βάθος ἀποδίνεται μὲ λοξὰ κομμένους βράχους, ἀπουσιάζουν δὲ ἐντελῶς τὰ δεντρύλλια[2].

Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ δόξα, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΙCΑC ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΑΤΡΟC ΛΟΓΕ, ΠΙCΤΙΝ ΜΑΘΗΤΑIC ΒΕΒΑΙΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙΞΑC ποὺ ἀποτελεῖ παραλλαγὴ τῶν στίχων τοῦ συναξαρίου τοῦ ὄρθρου τῆς ἑορτῆς τῆς Ἀναλήψεως[3]. Κάτω ἀπ' αὐτὴν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης: Η ΑΝΑΛΗΨIC ΤΟΥ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ ΗΜ(ΩΝ) Ι(ΗC)ΟΥ Χ(ΡΙCΤ)ΟΥ.

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 Monza[4]. Ἡ ἔλλειψη χώρου ἀποτελεῖ τὴν κύρια αἰτία γιὰ τὴ σύμπτυξη τῶν μορφῶν τῶν ἀποστόλων σὲ δυὸ σειρές, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε, παρὰ τὶς ἄλλες διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν, καὶ στὴ σύνθεση τῆς Μ. Ξενοφῶντος[5] καὶ σὲ διάφορες φορητὲς εἰκόνες[6] 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, ὅ.π., εἰκ. 85.

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

3. Οἱ στίχοι αὐτοὶ ἔχουν ὡς ἑξῆς: «Ἐκ δεξιᾶς καθίσας πατρικῆς Λόγε, Μύσταις παρασχὼν πίστιν ἀσφαλεστέραν». Ὑπάρχουν στὴ ζωγραφικὴ πολλὰ ὅμοια παραδείγματα, ὅπου οἱ ἁγιογράφοι ἀναγράφουν λανθαμένα ἀπὸ μνήμης διάφορα χωρία ἀπὸ τὶς πηγές.

4. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀνάληψης βλ. E. T. Dewald, The Iconography of the Ascension, ὅ.π., σ. 277 κ.ἑ. S. Tsuji, Les portes de Ste Sabine, Patricularités de l'iconogr. 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.ἑ.

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

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

Πάνω σὲ κλίνη καλυμμένη μὲ ἀνθοπλούμιστη ποδέα βρίσκεται ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ ἡ Θεοτόκος. Ἀκουμπᾶ τὸ λεπτὸ κεφάλι της σὲ προσκέφαλο καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα χαμηλὰ στὸ στῆθος. Πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη εἰκονίζεται μέσα σὲ ἐλλειπτικὴ δόξα καθισμένος ὁ Χριστός. Πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ἀγγέλους ποὺ κρατοῦν ἀναμμένες λαμπάδες[1]. Ἀριστερὰ στὴν ἀγκαλιά του κρατᾶ 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 ἕνας ἱεράρχης[2] μὲ ἀνοιχτὸ βιβλίο στὰ χέρια του στὸ ὁποῖο διαβάζουμε: ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΟΙ ΑΜΩΜΟΙ ΕΝ ΟΔΩ ΟΙ ΠΟΡΕΥΟΜΕΝΟΙ ΕΝ ΝΟΜΩ[ΚΥΡΙΟΥ[3]].

Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα παριστάνεται ἄλλη ὁμάδα ἀπὸ πέντε ἀποστόλους, μιὰ γυναίκα καὶ ἕνας 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, πρεσβύτης καὶ σχεδὸν φαλακρός. Ἀπὸ τοὺς δύο ἀποστόλους ποὺ βρίσκονται πίσω του ἀναγνωρίζουμε τὸν Ἀνδρέα μὲ τὴ σγουρὴ καὶ φλογώδη κόμη. Ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν παράστασή μας οἱ δύο ὑμνωδοὶ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ ἅγ. Κοσμᾶς ὁ Μαϊουμᾶ, ποὺ συνήθως εἰκονίζονται μέσα στὴν παράσταση ἢ ξέχωρα δίπλα σ'αὐτήν[4]. Στὸ μνημεῖο μας οἱ δύο ὑμνωδοὶ εἶναι ζωγραφισμένοι στὴν πρώτη ἀπὸ κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Τὴν παράσταση πλαισιώνουν στὸ βάθος δύο ἐπιμήκη παραλληλόγραμμα κτήρια μὲ δίλοβα τοξωτὰ ἀνοίγματα καὶ δίριχτες στέγες, ἀνάμεσά τους δὲ ἡ ἐπιγραφή: Η ΚΟΙΜΗCΗ ΤΗC ΘΕΟΤΟΚΟΥ.

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

Παρὰ τὴν αὐστηρὴ συμμετρία τῆς παράστασης, ἡ κάθε μορφὴ 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, ὅ.π., σ. 70, ὀνομάζει σκῆπτρα.

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 médievale orthodoxe, «Byz. slav.» 3(1931) 138.

3. Προέρχεται ἀπὸ τὴν α' στάση τῆς νεκρώσιμης Ἀκολουθίας, Εὐχολόγιον τὸ Μέγα, ἔκδ. Ἀστήρ, Ἀθῆναι 1970, σ. 396.

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

μα δίνουν μιὰ ξεχωριστὴ κίνηση στὸν πίνακα. Τὰ κτήρια στὸ βάθος μαζὶ μὲ τὴ μοναδικὴ γυναικεία μορφὴ ἀποτελοῦν συμβατικὰ στοιχεῖα τοπικοῦ προσδιορισμοῦ καὶ οἰκειότητας.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ ζωγράφος μας ἀκολουθεῖ τὸ λιτὸ πρότυπο ποὺ βλέπουμε στὸ Δαφνὶ[1] καὶ ἀργότερα στὴ Martorana[2]. Λείπουν, λόγῳ τῆς στενότητας τοῦ χώρου, οἱ ἄγγελοι ποὺ πετοῦν, αὐτοὶ δὲ ποὺ συνοδεύουν τὸ Χριστὸ μέσα στὴ δόξα περιορίζονται σὲ δύο. Δὲν ὑπάρχουν ἐπίσης οἱ διάφορες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία, ποὺ ἤδη 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 χειρουβίμ»[4]. Στὸ σημεῖο ὅμως αὐτὸ γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἔλευση τοῦ Ἰησοῦ. 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 ἄγγελοι[5]. Μὲ γυμνὰ τὰ χέρια φέρει ὁ Χριστὸς τὴν ψυχὴ τῆς Θεοτόκου σὲ διάφορα μνημεῖα τοῦ 11ου-14ου αἰ.[6], ἐνῶ τὴν ἔχει πρὸς τ' ἀριστερὰ σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 14ου αἰ.[7].

---

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

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

3. Π.χ. στὴν Ἁγ. Σοφία Ἀχρίδος, 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, ὅ.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 Καστοριᾶς, ὅ.π., σ. 58 κ.ἑ.

6. Π.χ. σὲ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. 1, ὅ.π., εἰκ. 42, 60, στὴν Ἁγ. Σοφία Ἀχρίδος, βλ. Hamann-Mac Lean-Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien, ὅ.π., πίν. 26, στὴ Martorana, βλ. O. Demus, Norman Sicily, ὅ.π., πίν. 56, στὴ Bojana, βλ. Kr. Mijatev, Die Wandmalereien in Bojana, Dresden-Sophia 1961, πίν. 26, στὸ Kurbinovo, βλ. Hamann-Mac Lean-Hallensleben, ὅ.π., πίν. 47.

7. Στὴν Καστοριὰ (Ταξιάρχης Μητροπόλεως, Σ. Πελεκανίδη, Καστορία, ὅ.π., πίν. 127), στὴν Ἀχρίδα (Ἅγ. Κλήμης, Millet - Frolow, ὅ.π., III, εἰκ. 12) στὸ Čučer (Millet-Frolow, ὅ.π., III, πίν. 45.3).

Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (Πίν. 18). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο κάτω ἀπὸ τὴν εἴς Ἅδου Κάθοδο. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ[1] εἶναι ἀρκετὲς οἱ περιπτώσεις ὅπου ἡ σκηνὴ αὐτὴ ζωγραφίζεται μέσα ἢ κοντὰ στὸ Ἱ. Βῆμα μόνη της ἢ παράλληλα μὲ τὴν ἄλλη εὐαγγελικὴ σκηνὴ τῆς ἐμφάνισης τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἀποστόλους. Σὲ ἐλάχιστα μνημεῖα ἡ Ψηλάφηση βρίσκεται κοντὰ στὴν Ἀνάληψη, γεγονὸς ποὺ δικαιολογεῖται λειτουργικά, γιατὶ οἱ περικοπὲς τοῦ Στ΄ ἑωθινοῦ εὐαγγελίου, ποὺ διαβάζεται στὴ λειτουργία τῆς γιορτῆς τῆς Ἀνάληψης, καὶ τοῦ Θ΄, ποὺ εἶναι τὸ εὐαγγέλιο τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ, ἀναφέρονται περίπου στὸ ἴδιο θέμα[2].

Στὸ κέντρο τῆς παράστασης κυριαρχεῖ ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ ποὺ εἰκονίζεται στὸ πάνω σκαλοπάτι μικρῆς κλίμακας μπροστὰ στὴν κλειστὴ θύρα ἑνὸς οἰκοδομήματος[3]. Στηρίζεται στὸ ἀριστερό του πόδι, ὁ κάτω κορμὸς στρέφεται πρὸς τὰ δεξιά, ἐνῶ ὁ ἐπάνω βρίσκεται σὲ ἀντικίνηση. Τὸ ἀριστερό του χέρι δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς τραβᾶ τὸ χιτώνα 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 ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ. Πλησιάζει διστακτικὰ τὸν Κύριο, κυρτώνει ἔντονα τὴ ράχη, τὸν κοιτάζει στὰ μάτια ἀλλὰ δὲν τολμᾶ νὰ ψηλαφήσει τὸ λογχισμένο πλευρό του. Τὰ φρύδια εἶναι συσπασμένα καὶ τὸ στόμα του μισάνοιχτο[4]. Πίσω του εἰκονίζονται ἄλλοι πέντε ἀπόστολοι μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Ἀνδρέας. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα εἰκονίζονται πέντε μαθητὲς μὲ πρῶτο τὸν Πέτρο καὶ δεύτερο τὸν Ἰωάννη.

Ἡ παράσταση αὐτὴ ποὺ ἀρχικὰ θὰ εἰκόνιζε τὸ ἐπεισόδιο νὰ λαμβάνει χώρα στὸ ἐσωτερικὸ κάποιου οἰκοδομήματος[5] μὲ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους πίσω ἀπὸ τὴ θύρα ὑπέστη μερικὲς μεταλλαγές, ἠθελημένες ἢ ἐκ παραδρομῆς, μὲ 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, ὅ.π., σ. 23.

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

3. Ὁ ζωγράφος μας, ὅπως καὶ ἄλλοι σύγχρονοι ἀλλὰ καὶ παλιότεροι ὁμότεχνοί του, δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ὀρθολογιστικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος, τὴν εἰκόνιση δηλαδὴ ἑνὸς ἐσωτερικοῦ χώρου, πράγμα ποὺ συναντοῦμε σὲ βυζαντινὴ εἰκόνα τοῦ 14ου αἰ. Βλ. W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte des byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne 1956, εἰκ. 82b.

4. Εἶναι ἡ στιγμὴ ποὺ ὁ Θωμᾶς ἀπαντᾶ στὸ Χριστό: «ὁ Κύριος μου καὶ Θεός μου», Ἰωάν. 20,28.

5. A. Grabar, La peinture religieuse, ὅ.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 δεξιά του[1], γεγονὸς ποὺ συχνὰ παρατηρεῖται στὴ ζωγραφικὴ τῶν Βαλκανίων[2]. Σὲ δύο ὅμως παραστάσεις χειρογράφων τῆς Ἀνατολῆς οἱ ἀπόστολοι εἶναι συγκεντρωμένοι στὴ μιὰ πλευρὰ καὶ ὁ Χριστὸς μὲ τὸ Θωμᾶ στὴν ἄλλη[3].

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων[4], τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦν καὶ οἱ «κρητικὲς» τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Ὄρους[5]. Ὁ παλαιολόγειος δὲ τύπος δὲν ἀποτελεῖ παρὰ ἐπανάληψη ἐκείνου ποὺ εἶχε δημιουργηθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. καὶ εἶχε ὡς κύρια χαρακτηριστικὰ τὸ διστακτικὸ Θωμᾶ καὶ τὴν συγκρατημένη κίνηση τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὰ πίσω[6].

Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ

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

Οἱ συνοπτικοὶ εὐαγγελιστὲς ἐπισυνάπτουν τὴ διήγηση τῶν πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ στὴν ἱστορία τῆς Βάπτισης[7]. Ἐπὶ πλέον ὁ Λουκᾶς τὴ συνδέει ἄμεσα μὲ τὰ γεγονότα τοῦ πάθους τοῦ Κυρίου. Ὁ σκοπὸς γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ Ἰησοῦς «ἀνήχθη εἰς τὴν ἔρημον ὑπὸ τοῦ Πνεύματος» ἦταν νὰ δοκιμασθεῖ ἠθικὰ ὅπως στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ὁ Ἀβραάμ, ὁ Ἰακὼβ καὶ ἄλλοι[8]. Τὸ θέμα τῶν πειρασμῶν ἀνέκαθεν ἀπασχόλησε τὴν Ἐκκλησία ἀλλὰ καὶ τοὺς ἁγιογράφους οἱ ὁποῖοι τὸ ἐκμεταλλεύτηκαν κατάλληλα, θέλοντας μὲ τὴν παραστατική του ἀποτύπωση στοὺς ναοὺς νὰ ἀποτρέψουν τοὺς πιστοὺς ἀπὸ τὴν ἁμαρτία. Οἱ ἀρχαιότερες εἰκονίσεις τοῦ θέματος, ἀπ' ὅσο γνωρίζουμε μέχρι τώρα, βρίσκονται στὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα[9].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Στὴν παράσταση ποὺ μελετοῦμε δὲν ὑπάρχει, ἴσως ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, ἡ συμμετρία ποὺ παρατηρεῖται στὴν ὁμοια σύνθεση τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας[1] ἢ παλιότερα στὸν Ἅγ. Μάρκο τῆς Βενετίας[2] καὶ τὴ Monreale[3]. Ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τὴ σειρὰ τῶν ἐπεισοδίων ποὺ δίνει ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος, ἡ ἔλλειψη ὅμως χώρου, ἴσως καὶ ἡ κακὴ προσαρμογὴ τοῦ προτύπου σ' αὐτόν, συντελεῖ στὴ μεγαλύτερη προβολὴ τοῦ δευτέρου ἐπεισοδίου.

Ἀριστερὰ στὸ βουνὸ παριστάνεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο μὲ τὸ Χριστὸ ὄρθιο στοὺς πρόποδες ἀπόκρημνου βουνοῦ συνομιλώντας μὲ τὸ διάβολο, ποὺ τὸν πειράζει δείχνοντας τὶς πέτρες μπροστά του. Στὴ μέση, πάνω στὸ πτερύγιο τοῦ ἱεροῦ, βρίσκεται ὁ Κύριος καὶ χαμηλὰ ὁ σατανᾶς τὸν προκαλεῖ νὰ πέσει. Κάτω τρεῖς βασιλεῖς καθισμένοι συμβολίζουν τὶς βασιλεῖες ποὺ ἔταξε ὁ διάβολος στὸ Χριστό[4]. Τέλος στὴν τρίτη σκηνὴ ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται στοὺς πρόποδες ὑψηλοῦ βουνοῦ, γυρίζει τὰ νῶτα στὸ σατανᾶ ποὺ τρέχει νὰ ἐξαφανιστεῖ ἀνεβαίνοντας στὸ βουνό. Ἀπουσιάζουν οἱ ἄγγελοι ποὺ κατὰ τὸν εὐαγγελιστὴ «προσῆλθον καὶ διηκόνουν αὐτῷ».

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

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

---

othèque Nationale, Paris 1929, πίν. XXXV. Ψαλτήρι Chludov, M. B. Tsepkina, Miniaturi hpudofskoi psaltiri, Μόσχα 1977, fol. 92ν καὶ Ψαλτήρι Μελισάνδης (Egerton 1139) O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, New York 1961, εἰκ. 428 καὶ H. Buchtal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957, πίν. 4α.

1. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.π., σ. 116-117, πίν. 26α.
2. O. Demus, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, Baden bei Wien 1935, πίν. 5.
3. O. Demus, Norman Sicily, ὅ.π., εἰκ. 66Β.
4. Οἱ βασιλεῖς εἰκονίζονται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς μονῆς τῆς Χώρας καὶ ἀργότερα, στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχή, στὴ μονὴ τοῦ Ἀναπαυσᾶ καὶ τὴ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν· βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθῆναι 1980, σ. 242. Γιὰ τὴν παράσταση τῶν βασιλέων βλ. P. Underwood, Some Problems in Programs and Iconographie of Ministry Cycles, The Kariye Djami, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami, Princeton, New Jersey 1975, σ. 278 κ.ἑ.

στάνεται μικρόσωμος, δύσμορφος, φτερωτὸς καὶ γυμνός, εἶναι χαρακτηριστικὴ μορφὴ τοῦ 11ου-12ου αἰ.[1]. Σὲ παλιότερα παραδείγματα εἰκονίζεται σχεδὸν ἐντελῶς ντυμένος[2]. 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 κτίσματος[3].

Ὁ Γ ά μ ο ς τ ῆ ς Κ α ν ᾶ (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 ἀνδρικὲς μορφές, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ νύφη. Στὸ δεξὶ τμῆμα, πίσω ἀπὸ τοὺς δυὸ ἄνδρες, ὄρθια μὲ κεφαλόδεσμο εἰκονίζεται μιὰ νεαρὴ ὑπηρέτρια. Ὁ Ἰησοῦς καθισμένος στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ συνομιλεῖ μὲ τὴ Θεοτόκο ποὺ εἶναι ὄρθια πλάι του καὶ ἀκουμπᾶ τὸ δεξί της χέρι στὸν ὦμο του. Δίπλα στὸ Χριστὸ εἰκονίζεται ὁ ἀπόστολος Πέτρος ποὺ παρακάθισε στὴ γαμήλια γιορτή. Ἡ νύφη βρίσκεται στὴ μέση τοῦ τραπεζιοῦ, ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἡλικιωμένους ἄνδρες. Φέρει διάδημα διακοσμημένο μὲ πολύτιμες πέτρες καὶ μαργαριτάρια. Ἡ ἄκαμπτη στάση της, οἱ χειρονομίες καὶ τὸ διάδημα τὴ διακρίνουν ἔντονα ἀπὸ τοὺς διπλανούς της. Ὁ γαμβρὸς εἶναι καθισμένος χώρια καὶ πρέπει νὰ τὸν ἀναγνωρίσουμε στὴ νεαρὴ μορφὴ ποὺ βρίσκεται στὴν ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ δεξιά.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζονται ἕξι μικροὶ πίθοι ποὺ μνημονεύονται ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ[4] καὶ δεξιότερα οἱ δυὸ ὑπηρέτες ποὺ τοὺς γεμίζουν μὲ νερό. Ὁ χῶρος πίσω ἀπὸ τὶς μορφὲς ὁρίζεται 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 νεαρὲς μορφές. Ἡ μία, στὸ χαμηλότερο ἄνοιγμα, προσφέρει κούπα στὸν πλησίον της συνδαιτυμόνα, ἐνῶ ἡ ἄλλη σὲ προτομὴ φορεῖ πολὺ διάφανο, ἀραχνοΰφαντο πράσινο χιτώνα καὶ χειρονομεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια πρὸς τὴ νύφη. Ἐντύπωση προκαλεῖ τὸ ὅτι κάτω ἀπὸ τὸ χιτώνα φαίνεται ἡ διάπλαση τοῦ σώματος τῆς νέας. Τὰ κτήρια συνδέονται μὲ βαθὺ ἐρυθρὸ ὕφασμα ἁπλωμένο στὶς στέγες τους.

---

1. O. D e m u s, Norman Sicily, ὅ.π., σ. 276.

2. H. O m o n t, Miniatures des plus anciens mss. gr., ὅ.π., πίν. XXXV.

3. G. M i l l e t, Athos, ὅ.π., πίν. 117.3, 203.1, 229.1 (Μ. Ξενοφῶντος, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου).

4. Ἰωάν. 2,6· «Ἦσαν δὲ ἐκεῖ ὑδρίαι λίθιναι ἓξ κείμεναι».

Στὸ πάνω μέρος στὸν κάμπο τοῦ πίνακα ἔχουν ἀναγραφεῖ μερικὲς παράγραφοι τοῦ χωρίου τοῦ εὐαγγελιστῆ ποὺ ἀναφέρεται στὸ Γάμο τῆς Κανᾶ[1], ἀριστερὰ δὲ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ μεσαῖο πύργο ἡ ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης: Ο ΕΝ ΚΑΝΑ ΓΑΜΟC.

Ἡ παράστασή μας, παρὰ τὴ συμπύκνωση τῶν συνδαιτυμόνων γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου, διέπεται ἀπὸ συμμετρία. Τὸ σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου τονίζεται ἰδιαίτερα, γιατὶ βρίσκεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα καὶ γιατὶ σ' αὐτοὺς ὁδηγοῦν τὰ βλέμματα τῶν ἄλλων. Συμμετρία ὑπάρχει καὶ στὶς ἡμικυλινδρικὲς πτυχὲς τῆς ποδέας[2].

Ἡ ἱερατικὴ ἐπισημότητα τῆς παράστασης εἶναι ὑποτυπώδης. Πλεονάζουν οἱ ἠθογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ὁ Πέτρος ποὺ ἀνακατεύει τὸ κρασί του, οἱ χειρονομίες τῶν ἄλλων, ἡ στροφὴ 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 ἁπλὸ τύπο[3], ὅπου ὁ Ἰησοῦς ἀπεικονίζεται μόνο μιὰ φορὰ καθισμένος στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ τραπεζιοῦ. 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 θαῦμα[4], εἴτε ὡς τμῆμα τῆς κύριας σύνθεσης[5]. Ὁ πρῶτος τύπος εἶναι πιὸ ἀρχαϊκός, ἐνῶ ὁ δεύτερος εἶναι πιὸ σύγχρονος καὶ ὁλοκληρωμένος[6]. Ὅπως σὲ πολλὲς

1. Ἰωάν. 2,1-6.

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

3. Γενικὰ γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Γάμου τῆς Κανᾶ βλ. W. Kuhn, Die Ikonographie der Hochzeit zu Kana von den Anfägen bis zum 14 Jahr. Diss. phil., Freiburg 1955· τοῦ ἴδιου, 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. Lazarev, Storia della pittura bizantina, ὅ.π., εἰκ. 379, καὶ Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Β', Ἀθῆναι 1975, εἰκ. 38.

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

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

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

Ὁ ἴδιος σὲ γενικὲς γραμμὲς εἰκονογραφικὸς τύπος χρησιμοποιεῖται καὶ στὸν Ἄθω. Στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας[1] τὸ τραπέζι εἶναι ἡμικυκλικό, ὁ Χριστὸς μὲ τὴ Θεοτόκο βρίσκονται ἀριστερὰ καὶ ὁ γαμβρὸς μὲ τὴ νύφη στὸ κέντρο. Στὴ Μ. Κουτλουμουσίου[2] 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. Διονυσίου[3] καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Δοχειαρίου[4]. Καὶ στὶς δύο παραστάσεις ἡ νύφη φέρει διάδημα καὶ ὁ γαμβρὸς βρίσκεται ἀριστερά της.

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 προστομιαῖο πηγαδιοῦ[5], εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτιδα. Ὁ Ἰησοῦς εἶναι καθισμένος στοὺς πρόποδες τοῦ βουνοῦ, ποὺ ὑψώνεται πίσω ἀπὸ τὴν κύρια σκηνή. Ἔχει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ τυλιγμένο εἰλητάριο. Ἡ νεαρὴ γυναίκα εἶναι ὄρθια ἀπέναντι· κρατᾶ στὸ ἀριστερὸ μικρὸ ἀγγεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο κρέμεται μακρὺ σχοινὶ καὶ χειρονομεῖ μὲ τὸ δεξί. Πίσω της μεγάλη δίωτη ὑδρία μὲ ραβδώσεις. Πίσω ἀπὸ τὴν κύρια σκηνὴ ὑψώνεται βουνὸ μὲ μυτερὴ καὶ λοξότμητη κορυφή, ποὺ φαίνεται σὰν νὰ εἰσχωρεῖ στὸ τεῖχος τῆς πόλης Συχὰρ ποὺ εἰκονίζεται πίσω. Ἀριστερὰ κατηφορίζουν τὴν πλαγιὰ ὀκτὼ ἀπόστολοι μὲ πρῶτο τὸν Πέτρο. Ὁ Ἰωάννης κρατᾶ πανέρι μὲ τρόφιμα, γιὰ τὴν ἀγορὰ τῶν ὁποίων τοὺς εἶχε στείλει ὁ Χριστὸς στὴν πόλη[6]. Ὁ Πέτρος ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὴν κεντρικὴ σκηνή, ἐνῶ τὸ δεξὶ χέρι εἶναι σὲ χειρονομία θαυμασμοῦ[7]. Στὸ δεξὶ

1. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 143,1.
2. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 164,1.
3. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 202.
4. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 228.
5. Στὴ βυζαντινὴ τέχνη τὸ προστομιαῖο εἰκονίζεται μὲ διάφορα σχήματα: ἄλλοτε εἶναι κυλινδρικό, ἄλλοτε πεντάγωνο, ἑξάγωνο ἢ ὀκτάγωνο, ἄλλοτε σταυρόσχημο ἢ τετράφυλλο. Μερικὲς φορὲς ὑπάρχει καὶ τὸ βαροῦλκο γιὰ τὴν ἄντληση τοῦ νεροῦ. Πολλὰ παραδείγματα βλ. Α. Ὀρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μ. Θεολόγου Πάτμου, ὅ.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».

τμῆμα τοῦ πίνακα, κοντὰ στὴν πύλη τοῦ τείχους, εἰκονίζονται ἕξι Σαμαρεῖτες ποὺ εἶχαν ἔρθει νὰ ἀκούσουν τὸ Χριστό.

Ὅπως ἤδη ἔχει σημειώσει ὁ Millet[1], ἡ ἐκτενὴς περιγραφὴ καὶ διήγηση τοῦ ἐπεισοδίου τοῦ Χριστοῦ-Σαμαρείτιδας χωρίστηκε ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς ἁγιογράφους 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 σκηνὲς στὸν ἴδιο πίνακα. Ἀπουσιάζει ἡ σκηνὴ τῶν στ. 28-29. Τὰ τρία ἐπεισόδια δίνονται κάπως ἀσύνδετα χρονικὰ μεταξύ τους, πράγμα ποὺ δὲν ἐνοχλεῖ, γιατὶ αἰσθητικὰ ἡ παράσταση εἶναι ἀρκετὰ δεμένη.

Σὲ μερικὰ μνημεῖα, ὅπως π.χ. στὴ Μ. Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου[2] καὶ στὴ Μ. τῆς Χώρας[3], ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται δεξιά, πιὸ συχνὰ ὅμως παριστάνεται ἀριστερὰ συνοδευόμενος ἀπὸ δυό, τρεῖς ἢ καὶ περισσότερους μαθητές, ὅπως π.χ. στοὺς κώδ. Par. Gr. 510[4] καὶ Par. Gr. 74[5], στὸν Ἅγ. Μάρκο Βενετίας[6], στὴ Sopoćani[7], στὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὀρφανό[8], καὶ ἀλλοῦ.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας εἶναι ἐκεῖνος τοῦ κώδ. Par. Gr. 74 καὶ τοῦ Hortus Deliciarum[9], μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι οἱ ἀπόστολοι εἶναι περισσότεροι ἀπὸ δύο, ἀπουσιάζει τὸ βαροῦλκο καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προστομαίου εἶναι ἐξαγωνικό. Ἐξάλλου στὴν παράστασή μας τὸ φυσικὸ καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο εἶναι πλούσιο, μιὰ παλιὰ παράδοση ποὺ ἐπιβιώνει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, ὅπως δείχνει π.χ. ἡ τοιχογραφία τοῦ Lesnovo[10]. Εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν παράστασή μας διαπιστώνουμε στὴ σύνθεση τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας[11], ὅπου ὅμως, ὅπως καὶ στὴ Μ. Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου[12], δὲν παριστάνεται ἡ ὁμάδα τῶν Σαμαρειτῶν. Ὑπάρχουν ὅμως ἄλλες εἰκονογραφικὲς λεπτομέ-

1. Recherches, ὅ.π., σ. 602.
2. Α. Ὀρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μ. Θεολόγου Πάτμου, ὅ.π., πίν. 8.
3. P. Underwood, Kariye Djami, ὅ.π., 2, πίν. 257.
4. H. Omont, Miniatures des plus anciens mss, Grecs, ὅ.π., fol. 215.
5. H. Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1940², fol. 173.
6. O. Demus, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, ὅ.π., εἰκ. 23.
7. V. Djurić, Sopoćani, Beograd 1963, σ. 139.
8. Α. Ξυγγόπουλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ, ὅ.π., εἰκ. 89-90.
9. G. Millet, Recherches, ὅ.π., 624, 625.
10. V. Petković, La peinture Serbe du moyen âge, I, πίν. 124α.
11. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 119,1.
12. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 201,1 καὶ 232.1.

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

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

Ἡ Ἴ α σ η τ ο ῦ λ ε π ρ ο ῦ (Πίν. 21α). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη καὶ εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη.

Στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὄρθιος ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητάριο, ἐνῶ τὸ δεξὶ τὸ ἔχει τεντωμένο πρὸς τὸ λεπρό[1]. Ὁ Πέτρος καὶ Ἰωάννης εἰκονίζονται ὅπως σ' ὅλες τὶς ἄλλες σκηνὲς 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 πόλης[2].

Ἡ παράστασή μας, ποὺ παρουσιάζει μερικὲς διαφορὲς σὲ σχέση μὲ τὴν περιγραφὴ τῆς Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς[3], ἀκολουθεῖ ὅμοιο εἰκονογραφικὸ τύπο μ' αὐτὸν ποὺ χρησιμοποίησε ὁ ψηφοθέτης τῆς Monreale[4], ὅπου ὅμως οἱ μαθητὲς δὲν εἶναι δύο ἀλλὰ ἑπτά, τὸ δὲ φυσικὸ τοπίο ἔχει ἀποδοθεῖ μᾶλλον σχηματοποιημένο. Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ παράσταση τοῦ κώδ. Ἰβήρων ἀρ. 5, ὅπου ὅμως τὸ φυσικὸ τοπίο ἀπουσιάζει σχεδὸν ἐντελῶς καὶ οἱ μαθητὲς ποὺ συνοδεύουν τὸ Χριστὸ εἶναι τέσσερις[5]. Μιὰ παραλλαγὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου παρουσιάζει τὰ πρόσωπα σὲ ἀντίστροφη θέση. Οἱ ἀπόστολοι εἶναι τρεῖς καὶ ὁ χῶρος ὁρίζεται μὲ οἰκοδόμημα[6]. Ἕνας ἄλλος εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι αὐτὸς ποὺ ὁ Χριστὸς κρατᾶ τὸ χέρι τοῦ λεπροῦ, ἐνῶ στὸ βάθος εἰκονίζεται στύλος μὲ τὴν καλύβα τοῦ λεπροῦ ψηλά[7].

---

1. Δὲν διακρίνεται ἂν ὁ Χριστὸς κρατᾶ ἢ ὄχι τὸ χέρι τοῦ λεπροῦ, Πρβλ. Ματθ. 8,3 «Καὶ ἐκτείνας τὴν χεῖρα ἥψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς λέγων...». Κατὰ τὴν Ἑ ρ μ η ν ε ί α τ ῆ ς Ζ ω γ ρ α φ ι κ ῆ ς «ὁ Χριστὸς βάνει τὴν χεῖρα του εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ λεπροῦ».

2. Λουκ. 5,12-14.

3. Δ ι ο ν υ σ ί ο υ ἐ κ Φ ο υ ρ ν ᾶ, ὅ.π., σ. 91.

4. O. D e m u s, Norman Sicily, ὅ.π., εἰκ. 85A.

5. Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο υ, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μ. Ἰβήρων Ἁγ. Ὄρους, Ἀθῆναι 1932, πίν. 30 καὶ Σ. Π ε λ ε κ α ν ί δ η - Π. Χ ρ ή σ τ ο υ - Χ ρ. Μ α υ ρ ο π ο ύ λ ο υ - Τ σ ι ο ύ μ η - Σ ω τ. Κ α δ ᾶ, Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, ὅ.π., Β', εἰκ. 21.

6. G. M i l l e t, Athos, ὅ.π., πίν. 127.2.

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

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

Ἀριστερὰ ὁ Χριστός, μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ καὶ γερμένο μπρὸς τὸ σῶμα, κρατᾶ ἀπὸ τὸ δεξὶ καρπὸ καὶ ἀνασηκώνει στὴν κλίνη της τὴν ἄρρωστη. Ἡ καταβεβλημένη ἀπὸ τὸν πυρετὸ γυναίκα εἰκονίζεται ἀδύναμη καθὼς ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ δεξί της χέρι καὶ ἀκουμπᾶ τὸ ἄλλο στὸ γόνατο. Ἀνάμεσα στὶς δυὸ παραπάνω μορφὲς παρεμβάλλονται σὲ δεύτερο ἐπίπεδο οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Ἰωάννης. Μὲ τὸ δεξὶ μισοτεντωμένο πρὸς τὴν ἄρρωστη ἐκφράζουν τὸ θαυμασμό τους γιὰ τὸ συμβάν. Τὴν ἴδια χειρονομία ἔχει καὶ ὁ πίσω ἀπὸ τὸ Χριστὸ μαθητὴς (Ἰάκωβος;). Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφαλάρι 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 της.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κτήρια ποὺ ἑνώνονται μὲ χαμηλὸ τοῖχο. Τὸ ἀριστερὸ ἔχει ἀετωματικὸ γεῖσο μὲ κλασικιστικὰ στοιχεῖα καὶ κιβώριο ποὺ τὸ κρατοῦν τέσσερις κίονες, ἐνῶ τὸ ἀπέναντι του εἶναι ἁπλὸ 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 Μάρκου[1].

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 Monreale[2] (1180-1194) ὁ Χριστὸς βρίσκεται ἀριστερὰ σὲ στάση ὄχι κινημένη, μὲ τὸ δεξὶ πέλμα ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένο. Δὲν πιάνει τὴν ἄρρωστη ἀπὸ τὸ χέρι ἀλλὰ τῆς ἀπευθύνει τὸ λόγο. Αὐτὴ εἶναι μισοξαπλωμένη καὶ στηρίζει τὸ κεφάλι της στὸ ἀριστερό της χέρι, φαίνεται δὲ ὅτι ἀποφεύγει νὰ ἀτενίσει τὸν Κύριο στὰ μάτια. Οἱ ἕξι μαθητὲς βρίσκονται πίσω του, τὰ ἀρχιτεκτονήματα στὸ βάθος εἶναι πλούσια καί 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. 5[3]. Ἐδῶ ὅμως ὁ Ἰησοῦς εἶναι πιὸ κινημένος καὶ κρατᾶ τὸ χέρι τῆς ἄρρωστης ποὺ ἀνακάθεται στὴν κλίνη. Παράλληλα ἐκείνη τὸν κοιτᾶ κατάματα ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ θέση ἱκεσίας.

σίου. Βλ. Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν, ὅ.π., ΙΙ, 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 Ἁγ. Ὄρους,

Οἱ τρεῖς μαθητὲς εἶναι πίσω ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ ἡ σύζυγος τοῦ Πέτρου παραστέκεται τὴν πάσχουσα μητέρα της. Στὴ Μ. τῆς Χώρας[1] ὁ Χριστὸς εἶναι ἀκίνητος, κρατᾶ ὅμως ἀπὸ τὸ χέρι τὴν πρεσβύτιδα, ποὺ εἶναι ἀνακαθισμένη στὴν κλίνη. Ἀπουσιάζει ἡ θυγατέρα της καὶ ἀριστερά της βρίσκεται ὁ Πέτρος. Πίσω ἀπὸ τὸν Κύριο στέκονται ὁ Ἀνδρέας καὶ ὁ Ἰωάννης. Μὲ ἁπλότητα, χωρὶς πολλὰ πρόσωπα, ἐξεζητημένες κινήσεις καὶ χειρονομίες, ἔχει στηθεῖ καὶ ἡ σχετικὴ παράσταση τῆς Ἁγ. Σοφίας Τραπεζοῦντος[2], τὸν τύπο τῆς ὁποίας φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖ ὁ σχετικὸς πίνακας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Χελανδαρίου[3]. Στὴ Dečani[4] ὁ Χριστὸς ἀκολουθεῖται ἀπὸ ὅλους σχεδὸν τοὺς μαθητές, ἐνῶ κοντὰ στὴν ἄρρωστη εἰκονίζεται πλῆθος Ἑβραίων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Ὁ Πέτρος ὑποβοηθᾶ τὴν πεθερά του νὰ ἀνακαθίσει στὴν κλίνη. Ὅλες οἱ συνθέσεις ποὺ μνημονεύθηκαν ἀκολουθοῦν σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη χρησιμοποιεῖ διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ συναντᾶται στὸ μελετώμενο μνημεῖο. Οἱ μορφὲς εἶναι πυκνὰ τοποθετημένες καὶ συγκεντρωμένες στὸ κέντρο τῆς σύνθεσης. Ἔτσι ἡ σκηνὴ κερδίζει σὲ ἀνθρωπισμό, χάνει ὅμως 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 πλοιάριο ποὺ μοιάζει μὲ πλάβα καὶ ποὺ ἀρμενίζει στὰ ταραγμένα νερὰ τῆς λίμνης εἰκονίζεται δυὸ φορὲς ὁ Χριστός. Στὸ ἴδιο πλεούμενο παριστάνονται καὶ οἱ μαθητὲς Πέτρος, Ἀνδρέας, Ἰωάννης καὶ Φίλιππος (;)[5]. Στὴν πρύμνη ὁ Χριστὸς κοιμᾶται ἀκουμπισμένος στὸ χέρι του καὶ πλάι ὁ Πέτρος προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀφυπνίσει. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Πέτρο ὄρθιος πάλι ὁ Ἰησοῦς δίπλα στὸ κατάρτι ὑψώνει τὸ χέρι πρὸς τὸν ἀνθρωπόμορφο καὶ γυμνὸ ἄνεμο καὶ τὸν ἐπιτιμᾶ νὰ σταματήσει τὸ φύσημα, ποὺ τὸ κατευθύνει μὲ κέρας πρὸς τὸ φουσκωμένο πανί. Ὁ Ἀνδρέας στὸ μέσο τοῦ πλοιαρίου καὶ ὁ Φίλιππος στὴν πρώρα προσπαθοῦν μὲ σχοινιὰ νὰ κατεβάσουν τὸ ἱστίο. Τὰ φουρτουνιασμένα νερὰ τῆς λίμνης ἀποδίνονται κατὰ τρό-

---

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

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

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

3. G. Millet, Athos, ὅ.π., 77.2.

4. V. Petković, La peinture Serbe du moyen âge, II, ὅ.π., πίν. 119α.

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

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

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

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ πίνακας ἀκολουθεῖ σχεδὸν πιστὰ τὴν Ἑρμηνεία Ζωγραφικῆς καὶ μάλιστα τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δυὸ παραδιδόμενους τύπους[1]. Ἡ παράσταση αὐτή, ποὺ γιὰ πρώτη ἴσως φορὰ εἰκονίστηκε στὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια, βρίσκεται στὸ 800 μ.Χ. στὸ κάτω μέρος ἑνὸς ἐλεφαντοστοῦ τῆς Ὀξφόρδης, ὅπου παριστάνεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο τῆς ἱστορίας, δηλ. ὁ Χριστὸς καὶ ὁ Πέτρος ποὺ προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀφυπνίσει[2]. Τὸ πλοιάριο τῆς παράστασης τοῦ ἐλεφαντοστοῦ εἰκονίζεται χωρὶς ἱστίο, πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ στοιχεῖο διάκρισης τῶν δύο τύπων. Χωρὶς ἱστίο παριστάνεται ἐπίσης καὶ στὶς μικρογραφίες μερικῶν χειρογράφων τοῦ 10ου, 11ου καὶ 12ου αἰ.[3]. Ὁ δεύτερος τύπος εἰκονίζει τὸ πλοιάριο μὲ κατάρτι καὶ πανὶ φουσκωμένο ἢ λυμένο στὸ κάτω μέρος καὶ τοὺς ἀποστόλους στὴν προσπάθειά τους νὰ προστατεύσουν τὸ σκάφος ἀπὸ τὴν τρικυμία. Ὁ τύπος αὐτὸς δὲν ἔχει διασωθεῖ σὲ καθαρῶς βυζαντινὰ ἔργα, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπῆρχαν. Τὸν βρίσκουμε ὅμως σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῆς Σχολῆς Reichenau στὴν ὁποία εἶναι γνωστὲς οἱ τεχνοτροπικὲς ἀλλὰ καὶ εἰκονογραφικὲς ἐπιδράσεις τοῦ Βυζαντίου ἰδίως κατὰ τὸν 9ο καὶ 10ο αἰ.[4]. Στὴν ἴδια Σχολὴ ἀποδίνεται ἀπὸ τὴ Schiller[5], ἰδίως λόγῳ τῆς ἔλλειψης ἀναλόγων βυζαντινῶν παραστάσεων, καὶ ἡ συνένωση τῶν δύο ἐπεισοδίων, δηλ. αὐτοῦ ποὺ παριστάνει τὸ Χριστὸ νὰ κοιμᾶται καὶ ἐκείνου ποὺ ἐπιτιμᾶ τοὺς ἀνέμους.

Στὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο, μὲ ὁρισμένες ὅμως διαφορές, ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ οἱ παραστάσεις τῆς Μ. Ἀναπαυσᾶ[6] καὶ Λαύρας[7], καθὼς καὶ τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν[8], Ξενοφῶντος[9] καὶ Δοχειαρίου[10]. Στὴ Μ. Φιλανθρωπη-

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

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

3. G. Schiller, ὅ.π., 1, εἰκ. 492-494, Cod. Par. Gr. 54, Cod. Par. Copte 13, Cod. Egber στὴν Stadtbibliothek τοῦ Trier No 24, καὶ κώδ. 587 τῆς Μ. Διονυσίου, Βλ. Σ. Πελεκανίδη-Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, ὅ.π., Α', πίν. 243.

4, G. Schiller, ὅ.π., 1, εἰκ. 495.

5. G. Schiller, ὅ.π., 1, σ. 177.

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

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

8. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν, ὅ.π., πίν. 28α.

9. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 177.4.

10. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 230.1 καὶ 233.1.

νῶν ὁ ἄνεμος ἀποδίνεται ὡς δαίμονας μὲ δύσμορφα χαρακτηριστικά, ἐνῶ στὶς ἄλλες συνθέσεις εἶναι ἀνθρωπόμορφος, στοιχεῖο ποὺ ἀπαντᾶ ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. στὸν κῶδ. Laur. VI. 23[1].

Στὴ Δυτικὴ τέχνη 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 κύματα[2].

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 δαιμονιζομένων[3].

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, μπροστὰ σὲ δίκορφο ὑψηλὸ βουνό, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ἑπτὰ μαθητὲς μὲ πρώτους τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη. Ἔχει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο. Στὸ κέντρο τῆς παράστασης εἰκονίζονται μέσα σὲ ἀνοιχτὲς σαρκοφάγους ἡμίγυμνοι, ἀναμαλλιασμένοι, δύσμορφοι καὶ σκελετωμένοι οἱ δύο δαιμονισμένοι. Δὲν παριστάνονται οἱ μαῦροι φτερωτοὶ δαίμονες ποὺ συνήθως βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματά τους[4]. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀρρώστους, στὸ δεξὶ μέρος τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται ἡ θάλασσα ταραγμένη ἀπὸ τοὺς χοίρους ποὺ πέφτουν μέσα καὶ πνίγονται. Τὰ ζῶα ἀποδίνονται ἔξαλλα καὶ μὲ σηκωμένες τὶς τρίχες τους. Στὸ βάθος ὑψηλὸ βουνὸ καὶ στὴν πλαγιά του οἱ δυὸ χοιροβοσκοὶ ποὺ συζητοῦν γιὰ τὸ συμβάν. Ἀνάμεσα στὰ δυὸ βουνὰ εἰκονίζεται στὸ βάθος τὸ τεῖχος καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὰ κτήρια τῆς πόλης τῶν Γεργεσηνῶν (Γαδαρηνῶν).

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

Ἡ παράσταση, ὅπως εἰκονίζεται ἐδῶ, ἀκολουθεῖ μὲ μερικὲς διαφορές, πρότυπα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰώνα[5]. Δὲν εἰκονίζονται οἱ δαίμονες ποὺ βγαί-

1. T. Velmans, Le Tétraévangile de la Laurentienne, ὅ.π., πίν. 10, εἰκ. 25.
2. G. Schiller, ὅ.π., 1, σ. 177.
3. Ὁ Μάρκος (5,2-17) καὶ Λουκᾶς (8,27-37) μνημονεύουν μόνο ἕνα δαιμονιζόμενο.
4. Α. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου, ὅ.π., πίν. 44.
5. Π.χ. cod. Par. 54, H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits, ὅ.π., πίν. XCII, τοιχογρ. τῆς Dečani, βλ. V. Petković, Le peinture Serbe du moyen âge, I, πίν. 116 καὶ κώδ. Ἰβήρων ἀρ. 5, βλ. Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σωτ. Καδᾶ, Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, ὅ.π., Β', εἰκ. 11. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, σ. 173.

νουν ἀπὸ τὰ στόματα τῶν ἀσθενῶν, πράγμα ποὺ συμβαίνει στὴν Dečani.

Ἡ σύνθεση αὐτή, ποὺ εἶναι ἄγνωστη ὡς θέμα στὴν τέχνη τῶν κατακομβῶν καὶ τῶν σαρκοφάγων, ἐμφανίζεται γύρω στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰ. στὸ δίπτυχο τοῦ Murano, ὅπου εἰκονίζονται μόνο ὁ Χριστὸς μὲ τὸν ἁλυσοδεμένο δαιμονιζόμενο[1]. Τὴν πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 6ου αἰ. τὴ συναντοῦμε στὸν Ἅγ. Ἀπολλινάριο τὸ Νέο[2] μὲ τὸ Χριστὸ ἀκολουθούμενο ἀπὸ ἕνα μαθητή, τὸ δαιμονιζόμενο ἤδη θεραπευμένο καὶ τοὺς χοίρους πνιγμένους στὴ θάλασσα. Ἤδη, ὅπως γίνεται ἀντιληπτό, ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος στὴν παράσταση αὐτὴ ἔχει συμπληρωθεῖ. Ἀργότερα, ἴσως κατὰ τὴν προεικονομαχική περίοδο, ἡ παράσταση συμπληρώνεται στὸ Βυζάντιο μὲ τοὺς δαίμονες ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματα τῶν ἀσθενῶν. Οἱ σχολὲς τοῦ Reichenau καὶ τοῦ Echternach, ποὺ παρέλαβαν τὸ θέμα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς παραδίνουν τὴν παράσταση συμπληρωμένη ἤδη ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 10ου καὶ ἀρχὲς τοῦ 11ου αἰ.[3]. Ἀπὸ τὸ 16ο αἰ. ἀξίζει νὰ σταθοῦμε στὴν παράσταση τῆς Μ. Ξενοφῶντος (1554)[4], ἡ ὁποία παρουσιάζει στενὴ εἰκονογραφικὴ συγγένεια μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη. Ἐκεῖνο δὲ ποὺ πρέπει ἰδιαίτερα νὰ σημειώσουμε ὡς νέο στοιχεῖο στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀνθρωπόμορφων δαιμονίων πάνω στοὺς χοίρους, πράγμα ποὺ συναντοῦμε ἤδη στὸ α΄ μισὸ τοῦ 11ου αἰ. σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῶν σχολῶν Echternach καὶ Reichenau[5]. Τοῦτο δηλώνει ὅτι ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια ὑπῆρχε ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο τουλάχιστον αἰ. στὸ Βυζάντιο, ἀπ' ὅπου διὰ μέσου τῶν κωδίκων ἔγινε γνωστὴ στὴ Δύση. Τὰ ἴδια στοιχεῖα ἐπαναλαμβάνονται ἀργότερα, τὸ 1568, στὴ Μ. Δοχειαρίου[6].

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

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζεται καθισμένος σὲ χαμηλὸ ξύλινο κάθισμα ὁ Ἰησοῦς καὶ πίσω του ὅμιλος δέκα μαθητῶν. Πατεῖ σὲ χαμηλὸ ὑποπόδιο καὶ ἔχει τὸ δεξί του χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Κύριο δυὸ νεαροὶ ἄνδρες ἀνεβασμένοι στὴ σκεπὴ τοῦ οἴκου κατεβάζουν μὲ σχοινιὰ τὸν ξαπλωμένο στὸ κρεβάτι παράλυτο. Τὸ σπίτι καὶ ἡ ἀνοιχτὴ σκεπή του ἀποδίνονται ἐξωπραγματικά. Δυὸ μεσήλικες ἄνδρες ὑποβαστά-

1. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 424.
2. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 436.
3. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 487 καὶ 526.
4. G. Millet, Athos, ὅ.π., 177.4.
5. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 487 καὶ 528.
6. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 231.

ζουν τὸ κρεββάτι. 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 ἐπιγραφὴ 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 ἐπιγραφὴ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ (5, 24).

Στὴν παράστασή μας ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὡς Διδάσκαλος καθισμένος καὶ περιστοιχισμένος ἀπὸ τοὺς μαθητές του. Ἔτσι παριστάνεται ἤδη σὲ μικρογραφία χειρογράφου τῆς σχολῆς Echternach (1045-46) καὶ στὴ Monreale[1]. Συγκρίνοντας τὶς παραστάσεις αὐτὲς μὲ τὴν ὁμοια σύνθεση τοῦ Ἁγ. Ἀπολλιναρίου τοῦ Νέου[2] παρατηροῦμε ὅτι τὸ θέμα εἶχε σχεδὸν διαμορφωθεῖ εἰκονογραφικὰ ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 6ου αἰώνα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ Χριστὸς εἶναι ὄρθιος καὶ συνοδεύεται μόνο ἀπὸ ἕνα μαθητή, 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. Δοχειαρίου[3] ποὺ εἶναι σχεδὸν ὅμοιες μ' αὐτὴν ποὺ μελετοῦμε. Καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς[4] περιγράφοντας τὴ σκηνὴ συμφωνεῖ σχεδὸν μὲ τὸν πίνακά μας. Ὡς πρόσθετο στοιχεῖο σημειώνεται ὁ ἤδη ἰαθεὶς παράλυτος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους.

Ἡ Ἀνάσταση τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου (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 της τμῆμα, εἰκονίζεται σχεδὸν ἀνακαθισμένη ἡ νεαρὴ κόρη. Τὸ δεξί της εἶναι σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τὸ κρατᾶ ὁ Χριστός, ποὺ εἰκονίζεται στὸ πίσω μέρος τῆς κλίνης μαζὶ μὲ τὸν Πέτρο, τὸν Ἰωάννη καὶ τὸ Φίλιππο (;). Ὁ Πέτρος ἀκουμπᾶ μὲ τὸ ἀριστερό 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 Ἰαείρου ἀκουμποῦν προστατευτικὰ στὸν ὦμο καὶ τὸ λαιμὸ τῆς θυγατέρας του, ἐνῶ τὸ βλέμμα του κατευθύνε-

1. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 502, 504.
2. G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 435.
3. G. Millet, Athos, ὅ.π., 126.3 καὶ 230, 231.1.
4. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὅ.π., σ. 93.

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

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

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

Τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς ἔγερσης τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου, ποὺ τὸ συναντοῦμε ἀπὸ τὸν 4ο ἤδη αἰώνα σὲ σαρκοφάγους καὶ στὴ λειψανοθήκη τῆς Brescia (360-370)[2], παίρνει ὁλοκληρωμένη μορφὴ κατὰ τὸ τέλος τοῦ 10ου αἰ. Ἡ ἔλλειψη καθαρὰ βυζαντινῶν προτύπων μᾶς ἀναγκάζει νὰ καταφύγουμε καὶ πάλι στὰ χειρόγραφα τῆς Σχολῆς Reichenau. Στὸν κῶδ. Egbert (χρονολ. τὸ 980) ἡ κόρη καὶ ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζονται ἔξω ἀπὸ τὴν οἰκία, ἐνῶ λίγο πιὸ πέρα ἀναμένουν δυὸ μαθητὲς καὶ οἱ γονεῖς τῆς νέας[3]. Ἀντίθετα στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ὄθωνα ΙΙΙ (τέλος 10ου αἰ.) ἡ σκηνὴ εἶναι πιὸ συνεπτυγμένη καὶ ὑπάρχει σαφὴς διαχωρισμὸς τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἰαείρου. Ἡ κόρη ὅμως εἶναι ἀνασηκωμένη χωρὶς νὰ τῆς κρατᾶ τὸ χέρι ὁ Κύριος[4]. Καὶ στὶς δυὸ παραπάνω παραστάσεις, ὅπως καὶ σ' αὐτὴ ποὺ μελετοῦμε, ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων εἶναι περιορισμένος. Ἀντίθετα στὴν παράσταση τῆς Monreale[5], πίσω ἀπὸ τὴν κόρη, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς γονεῖς της εἰκονίζεται πλῆθος ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Κατὰ τὸ 14ο αἰ. στὴ Μ. τῆς Χώρας[6] οἱ συνοδοὶ μαθητὲς γίνονται ἕξι, μαζὶ δὲ μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἰαείρου παριστάνονται ἀκόμα δύο γυναῖκες μὲ χειρονομίες ποὺ δείχνουν τὴν ἀπορία καὶ τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὸ συντελεσθὲν θαῦμα.

Ἡ Ἴ α σ η τ ο ῦ π α ρ α λ υ τ ι κ ο ῦ σ τ ὴ ν π ρ ο β α τ ι κ ὴ κ ο λ υ μ β ή θ ρ α (Πίν. 26). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο. Τὰ πρόσωπα τῶν περισσοτέρων μορφῶν φέρουν ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Γιὰ τὴν ἀπεικόνισή της ὁ ζωγράφος ἀκολούθησε τὴ διήγηση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη (5, 1-9).

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

1. Ὁ Ν. Μ ο υ τ σ ό π ο υ λ ο ς στὸ βιβλίο του Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, ὅ.π., σ. 31 συμπληρώνει τὴ λέξη ΑΡ'Χ ἐσφαλμένα ὡς ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ.
2. G. S c h i l l e r, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 552.
3. G. S c h i l l e r, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 554.
4. G. S c h i l l e r, Ikonographie, ὅ.π., 1. εἰκ. 555.
5. O. D e m u s, Norman Sicily, ὅ.π., πίν. 86B.
6. P. U n d e r w o o d, The Kariye Djami, 3, πίν. 363.

πεδο εἰκονίζεται δεξιὰ σταυρόσχημη κολυμβήθρα, τὸ νερὸ τῆς ὁποίας ἀναταράζει μὲ τὰ δυὸ χέρια ἄγγελος Κυρίου. Ἀριστερὰ τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἀσθενεῖς κοιμοῦνται ἐνῶ ὁ παράλυτος εἰκονίζεται ὄρθιος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους. Ὁ «ξηρὸς» εἰκονίζεται καθισμένος προτείνοντας τὰ χέρια στὴν κολυμβήθρα.

Πίσω ἀπὸ τὸ τοιχάριο εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς συνοδευόμενος ἀπὸ τέσσερις μαθητές. Φαίνεται νὰ πατᾶ μὲ τὸ δεξὶ σὲ σκαλοπάτι ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ τοιχάριο καὶ ἔχει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία λόγου.

Τὸ βάθος τῆς παράστασης καταλαμβάνει σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ εὐαγγελιστῆ (Ἰωάν. 5,2) οἰκοδόμημα μὲ στοές. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ στοὰ τὸ συνηθισμένο στὰ θαύματα κιβώριο, ὅπου ἀνάμεσα στοὺς κίονες ποὺ τὸ στηρίζουν ἡ ἐπιγραφή: Ο Χ(ΡΙCΤΟ)C ΙΩΜΕΝΟC ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΟΝ. Ἡ προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ πίνακα σὲ ἐπάλληλα πρὸς τὸ βάθος ἐπίπεδα καὶ ἡ προσθήκη τῆς στοᾶς ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, ἡ παράδοση δὲ αὐτὴ συνεχίστηκε καὶ κατὰ τὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια[1]. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς[2] ἐξάλλου προσθέτει καὶ ἄλλες ἐπιμέρους λεπτομέρειες, ὅπως ὁ ἄγγελος ποὺ ἔχει τὰ χέρια του στὸ νερὸ τῆς κολυμβήθρας καὶ τὰ παπλώματα στὸ κρεβάτι τοῦ παραλυτικοῦ.

Στὴν κορυφὴ τοῦ πίνακα ὑπάρχει ἐπιγραφὴ ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ σχετικὸ μὲ τὸ θαῦμα χωρίο τοῦ Ἰωάννη (5, 5-7).

Στὶς πρώιμες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος σὲ σαρκοφάγους, τοιχογραφίες καὶ μωσαϊκά, ἡ παράσταση ὀργανώνεται ἁπλὰ καὶ περιορίζεται μόνο στὴν ἀπεικόνιση τῶν κυρίων μορφῶν[3]. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὰ ἔργα τῆς μικροτεχνίας ἐξαιτίας τῆς περιορισμένης κυρίως ἐπιφάνειας ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ καλλιτέχνης[4]. Στὶς παραστάσεις αὐτὲς δὲν ὑπάρχει ἀρχιτεκτονικὸ βάθος. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος χρησιμοποιοῦνται δύο κυρίως εἰκονογραφικοὶ τύποι. Στὸ πρῶτο, στὸν ὁποῖο ἀνήκει ἡ παράσταση ποὺ μελετοῦμε καὶ ὅλες οἱ σωζόμενες στὸν Ἄθω[5], ὁ Χριστὸς καὶ ὁ παράλυτος εἰκονίζονται μόνο μιὰ φορά, ὁ δὲ τελευταῖος παριστάνεται μὲ τὸ κρεβάτι στὴν πλάτη. Ὁ Κύριος ἄλλοτε εἶναι ἀριστερὰ καὶ ἄλλοτε δεξιά, χωρὶς τοῦτο νὰ

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

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὅ.π., σ. 95.

3. Π.χ. στὴ Dura Europos, A. Grabar, Le premier art chrétien, Paris 1966, εἰκ. 61, καὶ Ἁγ. Ἀπολλινάριο τὸ Νέο, G. Schiller, Ikonographie, ὅ.π., 1, εἰκ. 437.

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

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

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

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος μιλώντας γιὰ τὴν παράσταση τοῦ θαύματος στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα τῆς Μ. Προδρόμου Σερρῶν ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ἀπεικόνισή του σὲ δυὸ συνθέσεις στὸ μνημεῖο αὐτὸ ὀφείλεται σὲ ὑπόδειγμα μικρογραφίας χειρογράφου μὲ συνεχὴ εἰκονογράφηση, ποὺ εἶχε ὑπόψη του ὁ ζωγράφος[1]. Ὁπωσδήποτε ἡ ἄποψη 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 δυὸ σκηνὲς βρίσκονται στὰ νότια ἄκρα τοῦ δυτικοῦ καὶ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα. Ἂν ἡ σκέψη αὐτὴ εἶναι ὀρθή, τότε καὶ ἡ παράσταση τῆς Μ. Προδρόμου μπορεῖ νὰ καταταγεῖ 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,ποὺ ἔπονται χρονικὰ σὲ σχέση μὲ τὰ ἐπεισόδια ποὺ εἰκονίζονται στὸ δεύτερο ἐπίπεδο. Στὸ ἐπίπεδο αὐτὸ παριστάνεται στὸ μέσον ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ὅμιλο ἐννέα μαθητῶν. Ὁ Κύριος πλησιάζει μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ τὸν τυφλὸ καὶ ἐπαλείφει μὲ τὸ δεξί του χέρι στὰ μάτια του τὸν πηλό. Στὸ ἄλλο χέρι κρατᾶ εἰλητάριο. Ὁ τυφλὸς παριστάνεται νεαρὸς καὶ πολὺ μικρότερος στὸ ἀνάστημα ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους[2]. Κλίνει ἔντονα τὸν κορμὸ ἐμπρὸς στὴν προσπάθειά του νὰ πλησιάσει τὸν Κύριο καὶ στηρίζεται σὲ μακρὺ ραβδί.

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

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ποὺ χωρίζεται ἀπὸ τὸ προηγούμενο μὲ χαμηλὸ τοιχάριο, εἰκονίζεται δεξιὰ ὁ τυφλὸς ποὺ ὁδηγεῖται, κρατώντας σχοινί, ἀπὸ κάποιο νεαρὸ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ. Δίπλα ἡ μικρογράμματη ἐπιγραφή: «ὁ τυφλὸς πορευόμενος ἐπὶ τῇ κολυμβήθρᾳ ὁδηγούμενος 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, ὅ.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, ὅ.π., 1, εἰκ. 499, 498, 497 καὶ στὴ Μ. Προδρόμου Σερρῶν, Α. Ξυγγόπουλου, Μονὴ Προδρόμου, ὅ.π., σ. 46 κ.ἑ., 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 στρογγυλὴ μὲ μαστοειδὴ προεξοχὴ καὶ ὑψηλὸ πόδι. Πάνω ἀπὸ τὸν ἀσθενὴ ἡ ἐπιγραφή: ΑΠΗΛΘΕΝ ΟΥΝ Κ(ΑΙ) ΕΝΙΨΑΤΟ Κ(ΑΙ) ΗΛΘΕΝ ΒΛΕΠΩΝ (Ἰωάν. 9, 7). Τέλος στὸ ἄνω μέρος τοῦ πίνακα ὑπάρχει μεγαλογράμματη ἐπιγραφὴ ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Ἰωάννη (9, 1-3, 6-7).

Ἀπὸ 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 ζωγραφική, 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 ὁλόκληρη σειρὰ σκηνῶν καὶ ἐπεισοδίων[1]. Στὸν κώδικα Laurent. VI. 23 οἱ σκηνὲς ἔχουν κατὰ πολὺ συντομευθεῖ[2], 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 καί στὸ νίψιμό του[4]. Ἡ σύμπτυξη τῶν σκηνῶν πρέπει κατὰ τὸν Α. Ξυγγόπουλο νὰ ἔγινε στὴν Κωνσταντινούπολη[5]. Τοῦτο τὸ συμπεραίνει ἀπὸ τὴ σχετικὴ μικρογραφία τοῦ κώδ. ἀρ. 5 τῆς Μ. Ἰβήρων[6], ποὺ ἔγινε, ὅπως λέγει, σὲ ἐργαστήριο τῆς Πρωτεύουσας. Ὁ ἴδιος τύπος ἀκολουθεῖται καὶ ἀπὸ ὅλα τὰ μνημεῖα τοῦ Ἁγ. Ὄρους[7].

Οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ ἄλλες μεμονωμένες μορφὲς τοῦ Ἱεροῦ Βήματος

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

Ἅγ. Ἰάκωβος Ἱεροσολύμων. Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ σὲ στάση μετωπική, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιποι. Εἰκονίζεται γέρος, μακρυγένης καὶ ὀξυγένης μὲ ἀνοιχτὴ καστανὴ κόμη[8]. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σταχωμένο βι-

1. H. Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1908, II, πίν. 159-161.

2. T. Velmans, Le Tétraévangile de la Laurentienne, Paris 1971, πίν. 61, εἰκ. 284-285 καὶ G. Millet, Recherches, ὅ.π., εἰκ. 663.

3. Ὅπως π.χ. στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, G. Millet, Mistra, ὅ.π., πίν. 72.2, στὴ Ravanica, βλ. V. Petković, La peinture serbe, ὅ.π., I, πίν. 153α, καὶ Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, βλ. D. Talbot-Rice, Haghia Sophia at Trebizond, ὅ.π., εἰκ. 99.

4. H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs, ὅ.π., πίν. XLVI.

5. Α. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μ. Προδρόμου, ὅ.π., σ. 50 κ.ἑ.

6. Βλ. Σ. Πελεκανίδη-Μ. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, ὅ.π., Β', εἰκ. 39.

7. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 119.1, 156.4, 164.4, 201.1, 232.1.

8. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 151.

βλίο καὶ μὲ τὸ δεξὶ εὐλογεῖ. Φέρει πολυσταύριο φαιλόνιο καὶ ὠμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΑΚΩΒΟΣ Ἱεροσολύμων.

Ἅγ. Γρηγόριος Θεσσαλονίκης ὁ Παλαμᾶς. Μεσήλικας μὲ στρογγυλὸ πλατὺ γένι[1]. Μὲ τὰ δυὸ χέρια κρατᾶ σταχωμένο βιβλίο καὶ φορεῖ πολυσταύριο φαιλόνιο καὶ ὠμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙΟC Θεσσαλονίκης ὁ Παλαμᾶς.

Ἅγ. Ἀντύπας Περγάμου. Γέρος μὲ μακρὺ διχαλωτὸ γένι καὶ μαλλιὰ καστανόλευκα[2]. Φέρει τὴν ἴδια μὲ τοὺς προηγούμενους ἐνδυμασία καὶ κρατᾶ μὲ τὸ ἕνα χέρι βιβλίο, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο εὐλογεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΝΤΥΠΑC Περγάμου τῆς Ἀσίας.

Ἅγ. Ἀλέξανδρος Ἱεροσολύμων. Μεσήλικας μὲ καστανόλευκα μαλλιὰ καὶ γένια μυτερὰ ἐπίσης καστανά. Φορᾶ πολυσταύριο φαιλόνιο καὶ ὠμοφόριο καὶ κρατᾶ βιβλίο μὲ τὰ δυὸ χέρια[3]. 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 ἅγ. Ἰωάννης πατριάρχης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλεήμων καὶ Ἰωάννης πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως ὁ Νηστευτής. Καὶ οἱ δυὸ εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη, εὐλογοῦν μὲ τὸ ἕνα χέρι καὶ κρατοῦν στὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένο εἰλητάριο. Εἰκονίζονται γέροντες μὲ πρόσωπα ὠοειδὴ καὶ ἔχουν πλούσιο, μακρὺ καὶ μυτερὸ γένι. Στὸ εἰλητάριο τοῦ πρώτου ὑπάρχει ἡ ἐξῆς, κάπως παραλλαγμένη, εὐχὴ τῆς Εἰσόδου ἀπὸ τὴ Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου: «ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗ Η ΑΓΙΑ ΕΙCΟΔΟC ΤΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ COY, ΚΥΡΙΕ, ΠΑΝΤΟΤΕ, ΝΥΝ ΚΑΙ ΑΕΙ ΚΑΙ ΕΙC ΤΟΥC ΑΙΩΝΑC ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ ΑΜΗΝ)»[4]. Στὸ εἰλητάριο τοῦ δευτέρου τμῆμα ἀπὸ τὴν εὐχὴ τοῦ Γ΄ Ἀντιφώνου τῆς Λειτουργίας τοῦ Χρυσοστόμου: «Ο ΤΑC ΚΟΙΝΑC ΤΑΥΤΑC ΚΑΙ ΣΥΜΦΩΝΟΥC ΗΜΙΝ ΧΑΡΙCΑΜΕΝΟC ΠΡΟCΕΥΧΑC, Ο ΚΑΙ ΔΥΟ ΚΑΙ ΤΡΙCΙ ΣΥΜΦΩΝΟΥCΙΝ ΕΠΙ ΤΩ Ο(ΝΟΜΑΤΙ COY)»[5]. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΕΛΕΗΜΩΝ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩC Ο ΝΗCΤΕΥΤΗC.

Στὴν κάτω ζώνη εἰκονίζονται ἀριστερὰ ὁ ἅγ. Κλήμης Ἀγκύρας

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. Σχετικὰ μὲ τὸ βίο του βλ. Δ. Μπαλάνου, Πατρολογία, Ἀθῆναι 1930, σ. 176-177 καὶ ΘΗΕ 2, στ. 100-101.
4. Π. Τρεμπέλα, 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 δεξὶ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ ξετυλιγμένο εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει καταστραφεῖ. Ὁ ἅγ. Διονύσιος ἔχει στραμμένο τὸ σῶμα πρὸς τὴν κόγχη καὶ τὸ κεφάλι πρὸς τὸ νότιο τοῖχο. Εἰκονίζεται γέρος κοντογένης καὶ μακρυμάλλης. Κρατᾶ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΛΗΜΗC ΑΓΚΥΡΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΙΟΝΥCΙΟC Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΗC.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ νότιου τοίχου τοῦ ναοῦ, μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα, εἰκονίζονται ἀπὸ ἀνατολικὰ πρὸς τὰ δυτικὰ οἱ ἓξῆς ἱεράρχες: ὁ ἅγ. Κύριλλος πατριάρχης Ἱεροσολύμων. Παριστάνεται γέρος στρογγυλογένης[1] μὲ πλήρη ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ ἡμισφαιρικὸ κάλυμμα στὴν κεφαλή. Στὸ εἰλητάριό του ἡ εὐχή: «ΕΥΧΑΡΙCΤΟΥΜΕΝ CΟΙ, ΒΑCΙΛΕΥ ΑΟΡΑΤΕ, Ο ΤΗ ΑΜΕΤΡΗΤΩ CΟΥ ΔΥΝΑΜΕΙ (ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗCΑC)»[2]. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΥΡΙΛΛΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΙΕΡΟCΟΛΥΜΩΝ. Δίπλα του εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Βλάσιος ἐπίσκοπος Μεγάλης Σεβαστείας. Γέρος, σγουροκέφαλος καὶ ὀξυγένης[3], ντυμένος ὅπως καὶ ὁ προηγούμενος. Μὲ τὸ δεξὶ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο ὅπου ἡ εὐχή: «ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟC ΗΜΩΝ CΩCΟΝ Τ(ΟΝ ΛΑΟΝ CΟΥ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗCΟΝ ΤΗΝ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΝ CΟΥ)»[4]. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΒΛΑCΙΟC ΕΠΙCΚΟΠΟC ΜΕΓΑΛΗC CΕΒΑCΤΕΙΑC. Δεξιά του βρίσκεται ὁ ἅγ. Σπυρίδων Τριμυθοῦντος. Παριστάνεται γέρος μὲ μακρὺ 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(ΙΟC) CΠΥΡΙΔΩΝ ΤΡΙΜΥΘΟΥΝΤΟC.

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

1. Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 154.
2. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 128.
3. Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 155.
4. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 32.
5. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 43.

CON HMAC, ΔΕΣΠΟΤΑ, ΜΕΤΑ ΠΑΡΡΗCΙΑC ΑΚΑΤΑΚΡΙΤΩC ΤΟΛΜΑΝ»[1], ἐνῶ τοῦ ἁγ. Πολύκαρπου τὴν ἐπιγραφή: «ΟΤΙ COY ECTIN Η ΒΑCΙΛΕΙΑ ΚΑΙ Η ΔΥΝΑΜΙC ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟC ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΚΑΙ»[2]. Δίπλα στοὺς ἁγίους οἱ ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΛΕΥΘΕΡΙΟC ΕΠΙCΚΟΠΟC ΙΛΛΥΡΙΚΟΥ — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΕΡΜΑΝΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΟΛΥΚΑΡΠΟC.

Στὸ τμῆμα τοῦ βορείου τοίχου ποὺ εἶναι μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται στὴν κάτω ζώνη ὁ ἅγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης καὶ δυτικά του ὁ ἅγ. Ἄνθιμος Νικομηδείας. Ὁ πρῶτος εἶναι γέρος μὲ κοντὰ καστανὰ μαλλιὰ καὶ μακρὺ μυτερὸ γένι. Κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΤΗC ΠΑΝ(ΑΓΙΑC, ΑΧΡΑΝΤΟΥ)»[3]. Ὁ ἅγ. Ἄνθιμος εἶναι σχεδὸν καταστραμμένος. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΣΙΛΒΕCΤΡΟC ΠΑΠΑC ΡΩΜΗC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΝΘΙΜΟC ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑC.

Στὴ δεύτερη ζώνη, τὴ ζώνη τῶν θαυμάτων, εἰκονίζονται ὁ ἅγ. Εὐστάθιος Ἀντιοχείας, ὁ ἅγ. Ἀχίλλειος Λαρίσης καὶ ὁ ἅγ. Ἴσαυρος. Οἱ δύο πρῶτοι ποὺ βρίσκονται στὸ ἴδιο διάχωρο δίνονται κατὰ μέτωπο μὲ πλήρη ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία. Μορφὲς γεροντικὲς μὲ μακρὺ διχαλωτὸ γένι ὁ πρῶτος καὶ μυτερὸ ὁ δεύτερος κρατοῦν σταχωμένα κλειστὰ βιβλία. Δεξιά τους σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο εἰκονίζεται ὁ διάκονος ἅγ. Ἴσαυρος. Εἶναι νέος, ἀγένειος, μὲ πλούσια φουντωτὴ κόμη. Μὲ τὸ δεξὶ κρατᾶ μπροστὰ στὸ στῆθος λαμπάδα σὲ κηροπήγιο[4] καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὸ ὀράριο ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν ὦμο. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥCΤΑΘΙΟC ΑΝΤΙΟΧΕΙΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΧΙΛΛΕΙΟC ΛΑΡΙCCΗC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙCΑΥΡΟC.

Στὴ στενὴ ἐπιφάνεια ἀνάμεσα στὴν κυρία κόγχη καὶ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης εἰκονίζεται ὁ διάκονος ἅγ. Στέφανος (Πίν. 4). Κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κιβωτίδιο θυμιάματος, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ θυμιατήρι. Ἀπὸ τὸν ἀριστερό του ὦμο πέφτει λεπτὸ ὕφασμα, τὸ «μανδήλιο», ποὺ ἀπὸ τὰ λειτουργικὰ κείμενα παραδίνεται ὡς διακριτικὸ ἄμφιο τῶν ὑποδιακόνων[5]. Ὁ νεαρὸς ἅγιος εἰκονίζεται tonsatus, ἀγένειος καὶ ἀμούστακος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΤΕΦΑΝΟC Ο ΠΡΩΤΟΜΑΡΤΥC.

---

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

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

3. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 26.

4. Συνήθως οἱ διάκονοι ζωγραφίζονται ἔχοντας στὸ δεξὶ χέρι θυμιατήριο. Σπάνια κρατοῦν τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα καὶ πιὸ σπάνια κηροπήγιο μὲ λαμπάδα. Βλ. Ν. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, «Κρητ. Χρον.» 11(1957) 88.

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

Πάνω ἀπὸ τὸν ἅγ. Στέφανο εἰκονίζεται σὲ προτομὴ στραμμένος πρὸς τὴν Πρόθεση ὁ Δ ί κ α ι ο ς Ἰ ὼ β (Πίν. 4). Παριστάνεται γέρος μὲ μακριὰ κόμη καὶ φέρει πίλο ποὺ μοιάζει μὲ στέμμα. Στὸ δεξὶ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ COI Χ(ΡΙCΤ)Ε ΦΟΒΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ ΙΔΟΝΤΕC CΕ ΕΠΤΗΞΑΝ Κ(ΥΡΙ)Ε»[1]. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟC ΙΩΒ.

Λοιπὲς μορφὲς κυρίως ναοῦ

α) Νότιος τοῖχος

Ἁ γ. Ἄ ν ν α - ἅ γ. Ἰ ω α κ ε ὶ μ (Πίν. 24β). Βρίσκονται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοίχου. Ἡ ἁγ. Ἄννα παριστάνεται κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο ὡς τὴ μέση κατὰ μέτωπο σὲ στάση δέησης. Τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ της εἶναι περίπου ὅμοια μὲ τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἅγ. Ἰωακείμ, δίπλα της, εἰκονίζεται ὁλόσωμος. Μὲ τὸ δεξὶ 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 [ΤΗC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ] καὶ Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΚΕΙΜ Ο ΠΑΤΗΡ ΤΗC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

Στὴν κατώτατη ζώνη, ἔξω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα, παρατάσσονται μὲ τὴ σειρὰ οἱ ἐξῆς ὁλόσωμοι ἅγιοι καὶ ὅσιοι ποὺ εἶναι πολὺ καταστραμμένοι:

Ἅ γ. Ἰ ω ά ν ν η ς ὁ Θ ε ο λ ό γ ο ς. Ὁ ἅγιος στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναΐσκος εἰκονίζεται στὴ σωστή του θέση ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὸ νότιο τοῖχο κατὰ τὴ συνήθεια ποὺ παρατηρεῖται στὴ Μακεδονία ἀπὸ τὸν 11ο τουλάχιστο αἰώνα[2]. Εἶναι γέρος μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιὰ καὶ σγουρὰ γένια. Κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC.

Ἅ γ. Ν ι κ ό λ α ο ς ὁ ἐ ν Μ ύ ρ ο ι ς: Δίπλα στὸν προηγούμενο παριστάνεται μὲ στρογγυλὸ κεφάλι καὶ λίγα καστανόλευκα μαλλιὰ καὶ γένια. Φέρει ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ μὲ τὸ δεξὶ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σταχωμένο βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΝΙΚΟΛΑΟC ΕΝ ΜΥΡΟΙC.

Ἅ γ. Π έ τ ρ ο ς κ α ὶ Π α ῦ λ ο ς. 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 μαλλιὰ καὶ σγουρὰ μαῦρα γένια. Φορᾶ χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC - Ο ΑΓΙΟC ΠΑΥΛΟC ΟΙ ΠΡΩΤΟΚΟΡΥΦΑΙΟΙ.

Ἅ γ. Κ ο σ μ ᾶ ς - Δ α μ ι α ν ὸ ς ο ἱ Ἀ ν ά ρ γ υ ρ ο ι. Βρίσκονται

1. Ἰὼβ 38,17.
2. Βλ. Γ. Γ ο ύ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.π., σ. 66.

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

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

Ἅγ. Εὐθύμιος. Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται γέρος, φαλακρός, μὲ μακρὺ λευκὸ γένι. Φορᾶ χιτώνα καὶ μοναχικὸ μανδύα ποὺ πορπώνεται στὸ στῆθος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥΘΥΜΙΟC.

Ἅγ. Σάββας. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Παριστάνεται γέρος μὲ λίγα καστανὰ μαλλιὰ καὶ γένια καστανὰ διχαλωτά. Φορᾶ χιτώνα καὶ μανδύα καὶ κρατᾶ στὸ ἀριστερό του χέρι εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΑΒΒΑC.

Ἅγ. Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης. Γεροντικὴ μορφὴ μὲ λίγα λευκὰ μαλλιὰ καὶ καστανόλευκα μακριὰ γένια. Φορεῖ χιτώνα καὶ μανδύα. Στό εἰλητάριό του ἡ ἐπιγραφή: «[Βιωτικὸν βούλημα πᾶν] φυγεῖν θέλε· ἡσυχίαν δὲ καὶ σιωπὴν ἀγάπα»[1]. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΟCΙΟC Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗC.

β) Βόρειος τοῖχος

Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Βρίσκεται δίπλα στὸ τέμπλο. Μορφὴ ὑποβλητικὴ μὲ καστανὰ μακριὰ μαλλιὰ καὶ γένια. Φέρει μηλωτὴ καὶ ἱμάτιο καὶ ἔχει τὸ δεξὶ σὲ χειρονομία εὐλογίας, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ. [ΗΓΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ]»[2]. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC.

Ἅγ. 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 ΚΑΠΠΑΔΟΞ[3].

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

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

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

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

κοσμημένη μὲ πολύτιμους λίθους. Κρατᾶ δόρυ καὶ ἀσπίδα καὶ φέρει στρατιωτικὴ ἐνδυμασία. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΗΜΗΤΡΙΟC Ο ΕΝ ΘΕCCΑΛΟΝΙΚΗ.

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

Ἅγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων. Εἰκονίζεται μεσήλικας. Εἶναι ντυμένος μὲ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾶ ξίφος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟC Ο ΤΗΡΩΝ.

Ἅγ. Εὐστάθιος ὁ Πλακίδιος (Πλακίδας). Εἰκονίζεται δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο, μεσήλικας μὲ καστανόξανθα μαλλιὰ καὶ καστανὰ γένια. Φέρει χιτώνα μὲ ἐπιρράματα καὶ πλατιὰ τραχηλιὰ καὶ χλαμύδα. Στὸ δεξὶ κρατᾶ σταυρὸ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι σὲ δέηση μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥCΤΑΘΙΟC Ο ΠΛΑΚΙΔΙΟC.

Ἅγ. Μηνᾶς ὁ ἐξ Αἰγύπτου. Δυτικὰ ἀπὸ τὸν ἅγ. Εὐστάθιο. Στρογγυλοπρόσωπος μὲ καστανέρυθρη κόμη καὶ ψαρὰ γένια. Φέρει χιτώνα, καμίσιο καὶ χλαμύδα. Στὸ δεξὶ κρατᾶ σταυρὸ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι σὲ δέηση μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΜΗΝΑC Ο ΕΞ ΑΙΓΥΠΤΟΥ.

Ἅγ. Πελόπιος (;) ὁ μεγαλομάρτυς (Πίν. 29α). Δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο καὶ ἐρυθροκάστανη κοντὴ κόμη. Φορεῖ χιτώνα, καμίσιο καὶ ἔχει ριγμένο στοὺς ὤμους τὸ ἱμάτιο. Ἔχει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ δέηση, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ κρατᾶ μπροστὰ στὸ στῆθος σταυρό. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΕ[ΛΟΠΙΟC] Ο ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥC.

Ἅγ. Ἀρτέμιος ὁ Μέγας Δούξ (Πίν. 29α). Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἶναι μᾶλλον μεσήλικας μὲ μακριὰ μαλλιὰ καὶ κοντὰ γένια. Φέρει χιτώνα, καμίσιο καὶ χλαμύδα. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΡΤΕΜΙΟC Ο ΜΕΓΑC ΔΟΥΞ.

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

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

Ὅλοι οἱ παραπάνω ἅγιοι εἰκονίζονται εἴτε σὲ στάση αὐστηρὰ μετωπικὴ εἴτε μὲ ἐλαφριὰ κλίση τῆς κεφαλῆς ἀριστερὰ ἢ δεξιά. Ἡ εὐρύτητα τοῦ σώματός τους καὶ ἡ χρωματικὴ μονοτονία τῆς ἐνδυμασίας τους εἶναι στοιχεῖα ποὺ τοὺς χαρακτηρίζουν.

γ) Δυτικὸς τοῖχος

Ἅγ. Κωνσταντῖνος ὁ βασιλεὺς - Ἅγ. Ἑλένη. Βρίσκονται στὴ νότια ἄκρη τῆς πρώτης ἀπὸ κάτω ζώνης[1]. 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.

Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ[2]. Μορφὴ ἐπιβλητικὴ μὲ κοντὸ στρατιωτικὸ χιτωνίσκο. Στὸ ἕνα χέρι κρατᾶ ξίφος καὶ στὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένο εἰλητὸ τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει ἐκπέσει. Ἐπιγραφή: Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟC) ΜΙΧΑΗΛ Ο ΤΑΞΙΑΡΧΗC ΤΩΝ ΑΝΩ ΔΥΝΑΜΕΩΝ.

Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς - Ἅγ. Κοσμᾶς οἱ ποιηταί. Εἰκονίζονται δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο. Ὅπως ἤδη μὲ ἄλλη εὐκαιρία ἔχουμε σημειώσει[3], συνήθως πλαισιώνουν τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Ἡ ἔλλειψη χώρου δὲν ἀποτελεῖ ἐπαρκὴ δικαιολογία γιὰ τὴν ἀποξένωσή τους ἀπ' αὐτήν. Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται γέρος μὲ ἄσπρο διχαλωτὸ γένι. Φέρει μοναχικὴ ἐνδυμασία, μανδύα καὶ κουκούλι καὶ κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάριο τοῦ ὁποίου δὲ σώζεται ἡ ἐπιγραφή. Μὲ μοναχικὴ ἐνδυμασία καὶ ὁ ἅγ. Κοσμᾶς. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΔΑΜΑCΚΗΝΟC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΟCΜΑC ΟΙ ΠΟΙΗΤΑΙ.

Προφῆτες καὶ Δίκαιοι

Στὴν ἀνώτατη ζώνη τοῦ δυτικοῦ καὶ βορείου τοίχου, πάνω ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ ἤδη περιγράψαμε, εἰκονίστηκαν σὲ προτομὴ δεκατρεῖς προφῆτες καὶ ἕξι δίκαιοι. Ὅλοι διατηροῦνται σὲ ἄριστη σχεδὸν κατάσταση. Ὁ κάμπος εἶναι πράσινος ἀνοιχτὸς στὸ κάτω μισὸ τμῆμα καὶ μενεξελὴς στὸ ἄνω. Στὸ δυτικὸ τοῖχο εἰκονίζονται ἕνδεκα προφῆτες σὲ παράταξη, ἔχοντας γυρισμένα τὰ κεφάλια τους ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ χειρονομώντας μὲ τὸ ἕνα χέρι

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

2. Γιὰ τὴ θέση του στὸ ναὸ βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.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 Ἁγ. Ἀποστόλων, ὅ.π., σ. 62.

καὶ φέροντας στὸ ἄλλο ἐνεπίγραφο εἰλητάριο. Ἀντίθετα στὸ βόρειο τοῖχο εἰκονίζονται ἀνὰ δύο πάνω ἀπὸ κάθε παράσταση καὶ χωρίζονται ἀπὸ τοὺς διπλανούς τους, ὅπως καὶ οἱ συνθέσεις μὲ ἐρυθρὴ ταινία.

α) Δυτικὸς τοῖχος (ἀπὸ Ν πρὸς Β)

Ἀ μ ώ ς. Γεροντικὴ μορφὴ μὲ μακριὰ μαλλιὰ καὶ γένια. Τὸ πρόσωπό του πλατὺ μὲ ἁδρὰ χαρακτηριστικὰ φέρει χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ εἶναι στραμμένος σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ 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 ή λ. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν προηγούμενο. Γέρος μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικά, μακριὰ κόμη καὶ γένια. Στὰ χέρια του κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν προφητεία: «Η ΠΥΛΗ ΑΥΤΗ ΚΕΚΛΕΙΣΜΕΝΗ ΕΣΤΑΙ, ΟΥΚ ΑΝΟΙΧΘΗΣΕΤΑΙ, ΚΑΙ ΟΥΔΕΙΣ ⟨ΕΞ ΥΜΩΝ⟩ [ΜΗ ΔΙΕΛΘΗ ΔΙ ΑΥΤΗΣ]». (Ἰεζεκιὴλ 44, 2). Συνήθως αὐτὴ ἡ ἐπιγραφὴ ἀναφέρεται στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ.

Ἀ β β α κ ο ύ μ. Νέος ἀγένειος μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικά. Κόμη κοντὴ καστανή. Φέρει τὸ δεξὶ χέρι πρὸς τὸ αὐτί του, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΚΥΡΙΕ ΕΙΣΑΚΗΚΟΑ ΤΗΝ ΑΚΟΗΝ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΦΟΒΗΘΗΝ, ⟨ΚΥΡΙΕ⟩ ΚΑΤΕΝΟΗΣΑ ΤΑ ΕΡΓΑ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΞΕΣΤΗΝ» (Ἀββακοὺμ 3,2). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ.

Σ α μ ο υ ή λ. Γέρος μὲ μακριὰ μαλλιὰ καὶ γένια. Φορεῖ ἱερατικὴ ἑβραϊκὴ ἐνδυμασία καὶ μίτρα καὶ κρατᾶ κέρας ἐλαίου στὸ ἀριστερὸ καὶ στὸ δεξὶ εἰλητάριο[1] 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' ἀριστερά. Τὸ πρόσωπό του εἶναι μικρὸ στρογγυλὸ μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικά. Μὲ τὸ δεξὶ κρατᾶ δρεπάνι καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΥΤΗ ΕΣΤΙΝ Η ΔΡΕΠΑΝΟΣ ΗΝ ΑΠΕΣΤΕΙΛΕ ΜΟΙ ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΥ ΔΙΧΟΤΟΜΕΙΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑΝ ΤΟΥ ΟΜΝΥΟΝΤΟΣ ΕΠΙ ΨΕΥΔΕΙ» (Ζαχαρίας 5,4, παραλλαγμένη). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ.

Ἀ β δ ι οὺ (Πίν. 16). Εἰκονίζεται μεσήλικας στρογγυλοπρόσωπος μὲ κοντὰ μαλλιὰ καὶ γένια. Μὲ τὰ δυὸ χέρια κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΚΑΙ ΑΝΑΤΕΛΕΙ ΗΜΙΝ ΤΟΙΣ ΦΟΒΟΥΜΕΝΟΙΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ΗΛΙΟΣ ΔΙΚΑΙΟ-

1. Συνήθως στὸ ἄλλο χέρι κρατᾶ θυμιατήριο καὶ ὄχι εἰλητάριο. Βλ. Δ ι ο ν υ σ ί ο υ ἐ κ Φ ο υ ρ ν ᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὅ.π., σ. 76.

CYNHC ΚΑΙ ΙΑCIC ΕΝ ΤΑΙC ΠΤΕΡΥΞΙΝ ΑΥΤΟΥ (Μαλαχίας 3,20). «Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΑΒΔΙΟΥ.

Ν α ο ὺ μ (Πίν. 16). Γέρος φαλακρὸς μὲ σγουρὰ μαλλιὰ καὶ γένια καὶ μακρὺ μουστάκι. Τὸ πρόσωπό του εἶναι ὠοειδὲς καὶ τὰ χαρακτηριστικά του γλυκά. Στὸ δεξὶ φέρει εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΠΕΤΥΦΛΩCΕΝ ΓΑΡ ΑΥΤΟΥC Η ΚΑΚΙΑ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΓΝΩCΑΝ ΜΥCΤΗΡΙΑ ΘΕΟΥ» (Σοφία Σολομ. 2,21-22). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΝΑΟΥΜ.

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

Ἀ γ γ α ῖ ο ς (Πίν. 16). Εἰκονίζεται μεσήλικας μὲ κοντὸ γένι καὶ μακριὰ κόμη. Τμῆμα τῆς κεφαλῆς του εἶναι καταστραμμένο. Μὲ τὰ δυὸ χέρια κρατᾶ εἰλητάριο στὸ ὁποῖο ἡ προφητεία δὲν διακρίνεται πλέον. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΑΓΓΑΙΟC.

Ἰ ω ὴ λ (Πίν. 8β). Γέρος μὲ ὑψηλὸ μέτωπο, λίγα λευκὰ μαλλιὰ ποὺ κατεβαίνουν στοὺς κροτάφους καὶ ἑνώνονται μὲ τὸ κοντὸ καὶ πυκνὸ γένι. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο ὅπου ἡ προφητεία: «ΚΑΙ ΕCΤΑΙ ΕΝ ΤΑΙC ΕCΧΑΤΑΙC ΗΜΕΡΑΙC [ΕΚΕΙΝΑΙC] ΕΚΧΕΩ [ΑΠΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟC ΜΟΥ»] (Ἰωὴλ 3,1-2, παραλλαγμένη). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΙΩΗΛ.

Ὡ σ η ὲ (Πίν. 8β). Παριστάνεται γέρος μὲ κοντὰ μαλλιὰ καὶ μακριὰ γένια. Τὰ χρώματα τοῦ προσώπου του ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Κρατᾶ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΩCΗΕ.

β) Βόρειος τοῖχος (ἀπὸ Δ πρὸς Α)

Ἠ λ ί α ς. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά, εἰκονίζεται γέρος μὲ μακριὰ ἄσπρη κόμη καὶ γένι. Ἔχει τὸ δεξὶ σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ 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 ΠΡΟΦΗΤΗC ΗΛΙΑC.

Ἐ λ ι σ σ α ῖ ο ς. Γέρος μὲ μακρὺ πρόσωπο καὶ σχεδὸν φαλακρός. Μὲ τὸ σῶμα κατενώπιον ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τ' ἀριστερά. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ εἰλητάριο ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ὁποίου διατηρεῖται ἡ φράση: «ΕCΩCΕ ΜΕ[1]». Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΕΛΙCCΑΙΟC.

---

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

Ὁ Δίκαιος Ἰακώβ. Εἰκονίζεται γέρος, μακρυμάλλης καὶ μακροδιχαλογένης. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ ἔχει ἀνοιχτὰ τὰ χέρια. Δὲ σώζεται τὸ εἰλητάριο ποὺ κρατοῦσε. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟC ΙΑΚΩΒ.

Ὁ Δίκαιος Ἰωσὴφ ὁ Πάγκαλος (Πίν. 11β). Νέος μὲ μακριὰ μαλλιὰ καὶ λεπτὸ μουστάκι. Φορεῖ χιτώνα μὲ πλατιὰ τραχηλιὰ καὶ μανδύα κοσμημένο μὲ μικροὺς σταυρούς. Στὸ κεφάλι φορεῖ λιθοκόλλητο στέμμα. Ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ εἰλητάριου ποὺ κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟC ΙΩCΗΦ ὁ Πάγκαλος.

Ὁ Δίκαιος Ἰὼβ ὁ Πολύτλας (Πίν. 14α). Εἰκονίζεται γιὰ δεύτερη φορὰ μέσα στὸ μνημεῖο[1]. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ κοντὰ λευκὰ γένια καὶ μαλλιά. Φορεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ στρέφεται κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά. Στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ CΟΙ Χ(ΡΙCΤ)Ε ΦΟΒΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ [ΙΔΟΝΤΕC CΕ ΕΠΤΗΞΑΝ ΚΥΡΙΕ]» (Ἰώβ 38,17). Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟC ΙΩΒ ὁ Πολύτλας.

Ὁ Δίκαιος Ἀβραὰμ (Πίν. 14α). Γέρος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο, μακριὰ μαλλιὰ καὶ γένια. Εἶναι γυρισμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ φέρει χιτώνα καὶ ἱμάτιο. Ἔχει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία ἀπορίας ἢ ἔκπληξης καὶ τὸ ἀριστερό, στὸ ὁποῖο θὰ κρατοῦσε εἰλητάριο, ἐλαφρὰ ὑπερυψωμένο. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟC ΑΒΡΑΑΜ.

Ὁ Δίκαιος Ἰσαὰκ (Πίν. 14β). Ὁ πατριάρχης παριστάνεται γέρος μὲ ὑπόλευκη μακριὰ κόμη καὶ λευκὰ γένια. Φορεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ ἔχει τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία ἀπορίας, ἐνῶ στὴν ἀνοιχτὴ παλάμη τοῦ ἀριστεροῦ ἔχει μικρὸ μόσχο. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟC ICAAK.

Ὁ Δίκαιος Νῶε (εἰκ. 14β). Φυσιογνωμικὰ ἐλάχιστα διαφέρει ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Παριστάνεται μακροδιχαλογένης καὶ μακρυμάλλης καὶ φορεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο. Στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ τὴν κιβωτό. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟC ΝΩΕ.

Τοιχογραφίες ἐξωτερικῆς πλευρᾶς δυτικοῦ τοίχου

α) Οἱ συνθέσεις

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

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

σαρκοφάγος στὴν ὁποία εἰκονίζονται τρεῖς σκελετοί[1]. Ὁ μοναχὸς ἅγιος ἀποδίνεται γέρος, φαλακρὸς μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιὰ καὶ γένια. Φέρει χιτώνα καὶ μανδύα. Ἀριστερά του ὑπάρχει ἡ ἑξῆς μικρογράμματη ἐπιγραφή:

† ὃς οὐδέποτε ἑωρακὼς ἄν(θρωπον) /νεκρὸν συμβιωτευούσης μόνης /ἐν τῇ ἡσύχῳ καὶ μακαρίας ἐρήμου, δι' ὁ /λοκλήρου τῆς ζωῆς αὐτοῦ, /κατὰ δὲ συγ /-κυρίαν οἱ /κονομικῆς /τυχὼν ἠρίου, ἐν ᾧ ἄν(θρωπ)ος τέθαπτο. Ἰδὼν γοῦν /καὶ ἐκπλαγεὶς καὶ ἔκθαμ /βος γεγονώς, ἔφη:

† ΟΡΩ CΕ ΤΑΦΕ ΔΕΙΛΙΩ (C)ΟΥ ΤΗΝ ΘΕΑΝ ΚΑΙ ΚΑΡΔΙΟCΤΑ/ΛΑΚΤΟΝ ΔΑΚΡΥΟΝ ΧΕΩ/ΧΡΕΟC ΤΟ ΚΟΙΝΟΝ ΦΡΙ/ΤΤΩΝ[2] ΕΙC ΝΟΥΝ ΛΑΜΒΑ/ΝΩ ΠΩC ΓΑΡ ΔΙΕΛΘΩ ΠΕΡΑC ΒΑΒΑΙ/τοιοῦτον αἴ αἴ/θάνατε, τίς δύναται φυγεῖν σε: —

Ἡ παράσταση τοῦ ἐρημίτη ἁγίου μπροστὰ στὸν τάφο εἶναι συχνὴ μετὰ τὸ 15ο αἰώνα. Ἡ διαμόρφωση τῆς σύνθεσης ὀφείλεται μᾶλλον στὴ χάρη πού, κατὰ τὸ συναξάριό του, εἶχε ἀπὸ τὸν Κύριο νὰ ἀνασταίνει νεκρούς[3]. Ἡ προσθήκη τοῦ ὀνόματος τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου πάνω ἀπὸ τὸν τάφο συνετέλεσε στὸ νὰ συνδεθεῖ ὁ ὅσιος μὲ τὸ βασιλιά, ποὺ ἡ παράδοση τὸν παρουσιάζει ὡς δεῖγμα τοῦ εὐμετάβλητου τῆς τύχης. Κάποιος ἄλλος ζωγράφος ἀργότερα δὲν κατάλαβε τὴν κρυπτογραφικὴ ἀναγραφὴ τοῦ ὀνόματος καὶ διαμόρφωσε μὲ ἐπιγραφὴ ἐπίσης δίπλα στὴν παράσταση τὸ θρύλο ὅτι ὁ ὅσιος Σισώης ἀνακάλυψε τὸν τάφο τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου[4].

Ἡ μετάσταση 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 ἅγ. Ἰωάννης. Εἰκονίζεται μὲ φωτοστέφανο, σχεδὸν φαλακρός, μὲ λευκὰ γένια. Φέρει χιτώνα καὶ τὸ σῶμα του εἶναι σκεπασμένο μὲ ριγωτὸ σεντόνι. Τὰ χέρια εἶναι μᾶλλον σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα.

Στὸ πάνω μέρος τῆς σύνθεσης μέσα σὲ ἐλλειπτικὴ δόξα, ποὺ τὴ σχηματίζουν τρεῖς ὁμόθετες διαφορετικοῦ χρώματος ταινίες, παριστάνεται καθισμένος ὁ Ἰωάννης. Τὴ δόξα κρατοῦν δυὸ ἱπτάμενοι ἄγγελοι. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν κορυφὴ τῆς δόξας ἡ ἐπιγραφή: 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. ποὺ ξέρουμε, τὸ μνῆμα 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 φρίττων», ἀντὶ τοῦ κοινόφλητον, ποὺ εἶναι τὸ ὀρθό.

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

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

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

Ἡ παράστασή μας ἀκολουθεῖ τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δυὸ εἰκονογραφικοὺς τύπους ποὺ κυριαρχοῦν κυρίως στὸ 16ο αἰώνα. Ὁ πρῶτος, ποὺ ἴσως εἶναι καὶ πιὸ διαδεδομένος, ἀπεικονίζει τὶς τελευταῖες στιγμὲς τοῦ ἀποστόλου στὴ γῆ, ὅπως τὶς παραδίνει παλιὰ λαϊκὴ διήγηση ποὺ ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος βιογραφίας τοῦ ἁγ. Ἰωάννη καὶ ποὺ συγγραφέας της φέρεται ὁ μαθητής του Πρόχορος[1]. Ὁ ἄλλος εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι λιγότερο διαδεδομένος καὶ εἶναι αὐτὸς ποὺ μελετοῦμε. Ὁ πρῶτος φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ πρότυπο παλαιολόγειας ἐποχῆς ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὴν ὀργάνωση τῆς εἰκόνας τῆς Μ. Σταυρονικήτα[2], ποὺ θυμίζει παραστάσεις ὁραμάτων καὶ τὴ μετάσταση τῆς Θεοτόκου[3].

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

Μέσα σὲ τετράγωνο χτιστὸ χαμηλὸ καμίνι εἰκονίζονται ὄρθιοι οἱ τρεῖς παῖδες Ἀζαρίας, Ἀνανίας καὶ Μισαήλ. Εἶναι παραταγμένοι σὲ μιὰ σειρὰ καὶ τυλίγονται ἀπὸ τὶς φλόγες ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὰ τρία μπροστινὰ καί δύο πλάγια τοξωτὰ ἀνοίγματα τοῦ καμινιοῦ. Παριστάνονται νέοι ἀγένειοι μὲ χειριδωτοὺς ζωσμένους χιτῶνες καὶ χλαμύδες ποὺ πορπώνονται στὸ στῆθος. 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 ΤΡΕΙC ΠΑΙΔΕC ΕΝ ΤΗ ΚΑΜΙΝΩ ΠΡΟCΕΥΧΟΜΕΝΟΙ, ἐνῶ δίπλα στὰ κεφάλια τους τὰ ὀνόματά τους.

Ἡ παράσταση, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν σαρκοφάγων καὶ κατακομβῶν[4], χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἁπλότητα στὴ σύνθεσή της, πράγμα ποὺ συνεχίζεται καὶ στὴ μετέπειτα ἐποχή. Συνήθως συνυπάρχει μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Ἰωνᾶ, μὲ τὸ Νῶε, τὸν Ἀδὰμ καὶ Εὔα ἢ μὲ τὸ Δανιὴλ ἐν μέσῳ τῶν λεόντων, παραστάσεις ποὺ ἔχουν σκοπὸ νὰ τονίσουν τὸ ἀπολυτρωτικὸ ἔργο τοῦ Χριστοῦ. Στὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ διασώθηκαν τὸ καμίνι ἀπουσιάζει ἢ ἁπλῶς ὑποδηλώνεται[5]. Γιὰ πρώτη φορὰ ἀποδίνεται

1. Ἡ διήγηση ἔχει τὸν τίτλο «Πράξεις τοῦ ἁγ. ἀποστόλου καὶ εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, συγγράφοντος τοῦ αὐτοῦ μαθητοῦ Προχόρου», βλ. Th. Zahn, Acta Ioannis, unter Benutzung von C. v. Tischendorfs Nachlass, Erlangen 1880, σ. 162 κ.ἑ.

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

3. Μονὴ Σταυρονικήτα, ὅ.π., σ. 129.

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

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

χτιστὸ στὴν Ἁγ. Σοφία Ἀχρίδας, ὅπου πίσω ἀπὸ τοὺς παῖδες ὑψώνεται ὑπερμεγέθης ἡ μορφὴ τοῦ ἀγγέλου[1], ποὺ χωρὶς τὴ ράβδο ἀλλὰ μὲ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια τοὺς προφυλάσσει ἀπὸ τὴ φωτιά. Στὸν cod. gr. 407 τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας[2], τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰ., παρατηροῦμε τὰ αὐτὰ περίπου στοιχεῖα μὲ τὴν παράστασή μας, γίνεται ὅμως προσπάθεια νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ μονοτονία μὲ τὶς κλίσεις τῆς κεφαλῆς καὶ τὶς διαφορετικὲς χειρονομίες. Ὁ ἄγγελος ποὺ μὲ τὰ δυὸ χέρια περιβάλλει προστατευτικὰ τοὺς νεανίες εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα μ' αὐτοὺς καὶ εἰκονίζεται ἱπτάμενος, ἐνῶ οἱ δυὸ ἀκραῖοι ἔχουν στραμμένο τὸ βλέμμα τους σ' αὐτόν. Ἡ στροφὴ τῶν δύο παίδων πρὸς τὸ κέντρο τῆς παράστασης μᾶς δηγεῖ σὲ ἀνάλογο μὲ τὴν παραπάνω μικρογραφία πρότυπο, ἡ δὲ παράλειψη τοῦ ἀγγέλου πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴ στενότητα τῆς ἐπιφανείας ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ καλλιτέχνης. Τὸ ἴδιο πρότυπο ἀκολουθεῖ ὁ Θεοφάνης στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας καὶ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος στὴ Μολυβοκκλησιὰ τοῦ Ἄθω[3].

β) Μεμονωμένες μορφὲς

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

Παριστάνεται νέος μὲ κωνικὸ κάλυμμα στὸ κεφάλι, μὲ μεγάλη ρομφαία στὸ δεξὶ χέρι καὶ μὲ τὸ *κοινὸν τοῦ θανάτου ποτήριον* στὸ ἀριστερό. Φορεῖ τὴ συνηθισμένη στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ ἔχει ριγμένη στὸν ὦμο τὴ χλαμύδα. Ἀνάμεσα στὰ ἀνοιχτά του πόδια εἰκονίζεται ξαπλωμένη νεκρὴ ἀνδρικὴ μορφή, στὸν ὦμο τῆς ὁποίας κατευθύνεται ἡ ρομφαία τοῦ ἀγγέλου. Πάνω στὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ χοροπηδοῦν μικροὶ φτερωτοὶ δαίμονες. Κοντὰ στὰ πόδια του ἔχει γραφεῖ μὲ μικρογράμματη γραφὴ ἡ ἐπιγραφή: «ὁ τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας ἀμελῶν καὶ μὴ ἐννοῶν τῆς μελ/λούσης κρίσεως τὴν ἡμέραν καὶ οὐκ ἐν μετανοίᾳ καὶ/ἐξομολογήσει ἐγήροις ἀμνήμων». Δεξιὰ στὸ ὕψος τῶν μηρῶν τοῦ ἀρχαγγέλου ὑπάρχει ἡ ἑξῆς μεγαλογράμματη 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 φωτοστέφανο τοῦ ἀγγέλου ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ.

Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα, ἀπέναντι ἀπὸ τὸ Μιχαήλ. Τὸ πρόσωπό του ἔχει καταστραφεῖ. Μορφὴ ψηλόλιγνη κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου καὶ μὲ τὸ δεξὶ ξετυλιγμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΔΡΕΣ ΟΡΑΤΕ ΤΗΝ ΣΠΑΘΗΝ ΗΝ ΠΡΟΣΦΕΡΕΙ ΠΡΟ ΤΟΥ ΠΥΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΕΘΙΓΜΕΝΗΝ. ΜΗ ΤΙΣ ΒΕΒΗΛΟΣ ΚΑΙ ΚΑΚΙΣΤΟΣ...». Δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ.

Ἅγ. Μερκούριος (Πίν. 25β). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸ Γαβριὴλ καὶ εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά. Φορᾶ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία, ἔχει τὸ τόξο περασμένο στὸν ὦμο καὶ δύο βέλη στὰ χέρια. Φέρει παράξενο θυσανωτὸ κάλυμμα καὶ σκύβει τὸ κεφάλι του ἐμπρός. Δίπλα ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ.

Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης (Πίν. 30). Εἰκονίζεται στὰ δεξιὰ τοῦ Ἁγ. Σισώη, ὄρθιος σὲ στάση ἀπόλυτα μετωπική. Τὸ κεφάλι του ἔχει ἐντελῶς καταστραφεῖ. Φέρει χιτώνα, μοναχικὸ μανδύα καὶ κρατᾶ στὸ δεξὶ σταυρό, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει ἀποσβεστεῖ. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΑΛΥΒΙΤΗΣ.

Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (Πίν. 25β). Πάνω ἀπὸ τὴ θύρα, σὲ ἀβαθὴ κόγχη, εἰκονίζεται μετωπικὸς καὶ λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τὴ μέση ὁ ἅγιος στὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός. Τὰ ἀτομικά του χαρακτηριστικὰ εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ Ἰωάννη τῆς Μετάστασης καὶ τοῦ Ἰωάννη ποὺ εἰκονίζεται στὸ νότιο τοῖχο ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Κρατᾶ ἀνοιχτὸ βιβλίο 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 ΓΕΓΟΝΕΝ. ΕΓΕΝΕΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΕΣΤΑΛΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑ ΘΕΟΥ, ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΩ ΙΩΑΝΝΗΣ» (Ἰωάν. 1, 1-3 καὶ 6). Ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

Ἅγ. Ἐφραίμ ὁ Σύρος (Πίν. 25β). Βρίσκεται σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο στὸ νότιο ἄκρο τοῦ τοίχου καὶ καταλαμβάνει τὴ δεύτερη καὶ τμῆμα τῆς τρίτης ζώνης. Παριστάνεται ὁλόσωμος, γέρος μὲ λίγα γένια, μὲ μοναχικὴ ἐνδυμασία καὶ κάλυμμα στὸ κεφάλι. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΦΡΑΙΜ Ο ΣΥΡΟΣ.

Ἅγιοι Σέργιος καὶ Βάκχος (Πίν. 25β). Βρίσκονται στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τῆς τρίτης ζώνης σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο κάτω ἀπὸ τόξα. Ἔχουν ὑποστεῖ πολλὲς φθορές. Φοροῦν χιτώνα καὶ χλαμύδα. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΕΡΓΙΟΣ - Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΒΑΚΧΟΣ.

Ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τοὺς προηγούμενους μὲ πλατὺ ἰδιότυπο κάλυμμα στὸ κεφάλι. Μὲ τὸ ἀριστερὸ δέεται, ἐνῶ στὸ δεξὶ κρατᾶ τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα[1]. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΑΚΩΒΟC Ο ΠΕΡCΗC.

Ἅγ. Νικήτας (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τὸν ἅγ. Ἰάκωβο. Παριστάνεται νέος, ὅμοιος στὴν ὄψη μὲ τὸ Χριστὸ[2] μὲ κοντὰ μαλλιὰ καὶ γένια, φορώντας χιτώνα καὶ χλαμύδα. Κρατεῖ σταυρὸ μὲ τὸ δεξὶ χέρι καὶ ἔχει τὸ ἀριστερὸ μπροστὰ στὸ στῆθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω[3]. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΝΙΚΗΤΑC.

Ἅγ. Ἐλπιδοφόρος (Πίν. 25β). Τὸ κεφάλι του ἐντελῶς καταστραμμένο. Φορεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾶ μπροστὰ στὸ στῆθος σταυρό. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΛΠΙΔΟΦΟΡΟC.

Ἅγ. Σώζων (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο καὶ κοντὰ ὑπόσγουρα μαλλιά. Φέρει χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ στὸ δεξὶ κρατᾶ σταυρό. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΩZΩN.

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

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

Μαλαχίας. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ ὑπόλευκα γένια καὶ κόμη. Μὲ τὸ δεξὶ εὐλογεῖ, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφὴ εἶναι σβησμένη. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗC) ΜΑΛΑΧΙΑC.

Νάθαν. Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Σεβάσμια γεροντικὴ μορφὴ μὲ ἄσπρα μαλλιὰ καὶ γένια. Τὸ δεξὶ χέρι τὸ ἔχει σὲ δέηση, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ φέρει εἰλητάριο μὲ ἐπιγραφὴ δυσανάγνωστη[4]. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗC) ΝΑΘΑΝ.

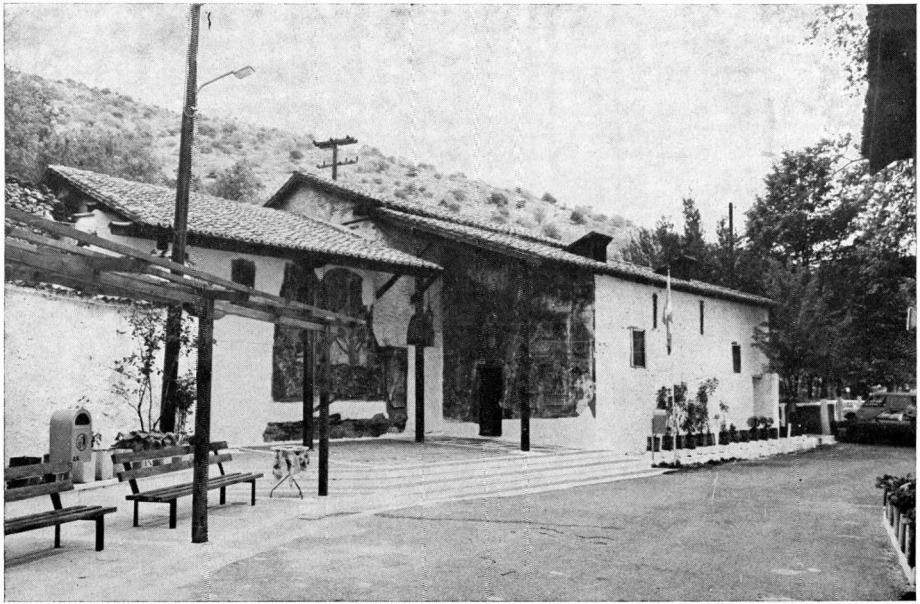
---

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

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

3. Ὡς μάρτυρας εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Νικήτας σὲ ἀδημοσίευτη τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Λαύρας.

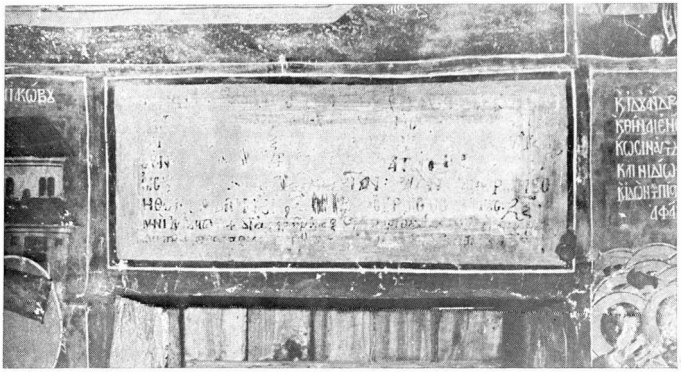
4. Ὁ Ν. Μουτσόπουλος (Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, ὅ.π., σ. 27) ἀναφέρει τὸν



Μονὴ Παναγίας Μαυριώτισσας. Καθολικὸ Παναγίας καὶ παρεκκλήσιο Ἁγ. Ἰωάννη

Πίν. 1

Πίν. 2



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ



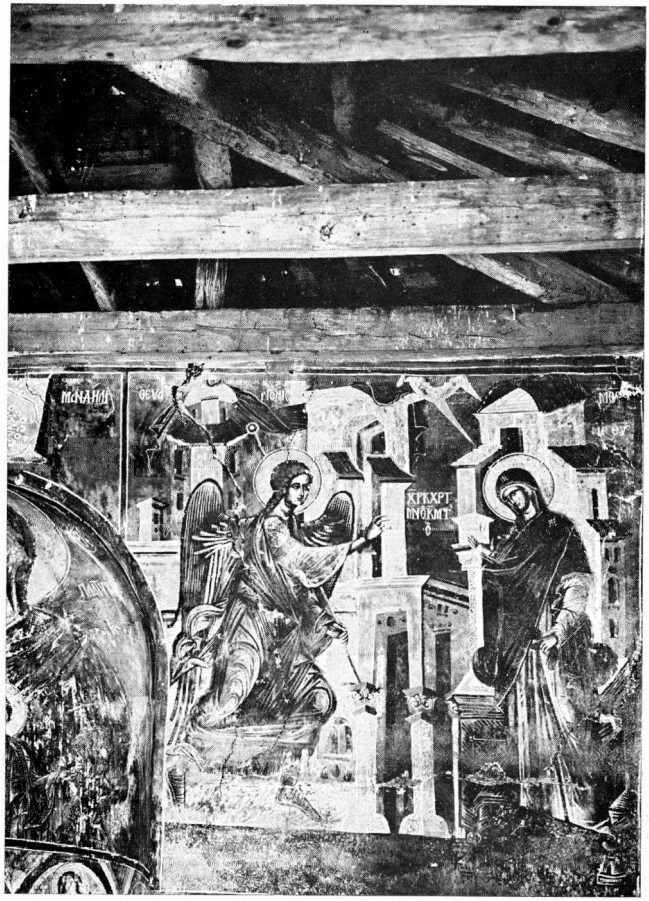
β. Ἅγ. Ἰωάννης. Πλατυτέρα-Μετάλλια Ἱεραρχῶν

Ἁγ. Ἰωάννης, Ἱεράρχες καὶ Μεγάλοι-Μοναχοί

Πίν. 4



Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἄκρα Ταπείνωση



Ἅγ. Ἰωάννης. Ὁ Εὐαγγελισμὸς

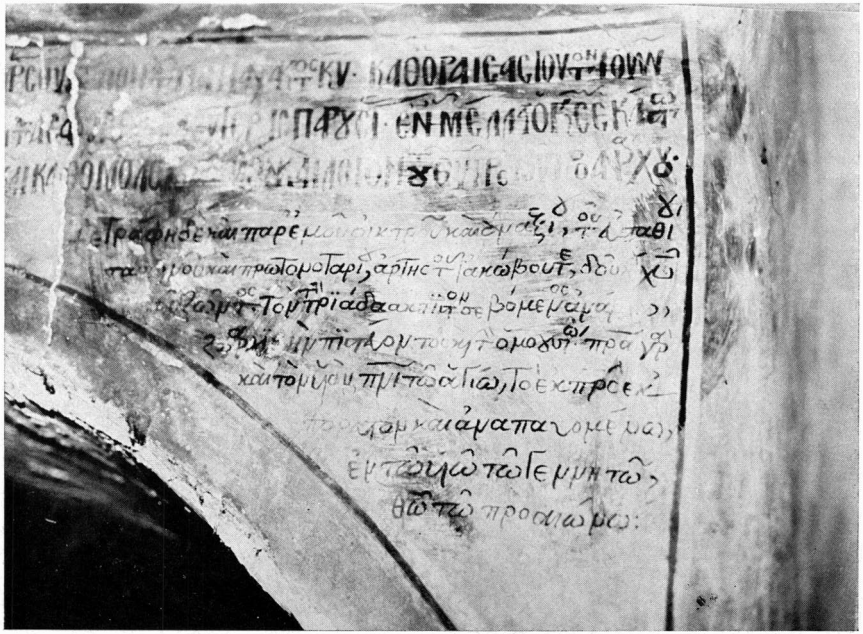
Πίν. 6



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Ὑπαπαντὴ

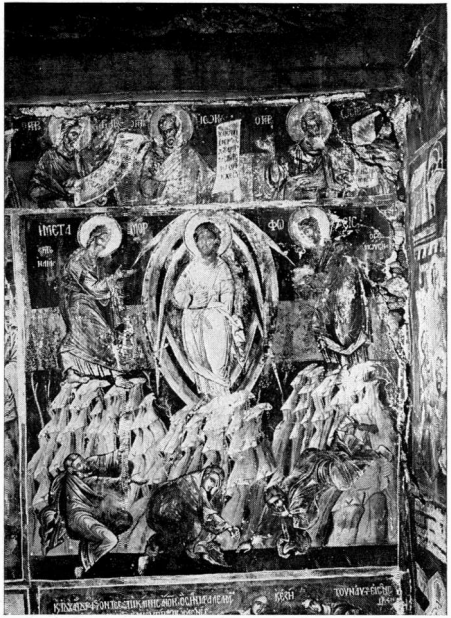


Μολυβδοσκέπαστη Ἰωαννίνων. Μονὴ Παναγίας Μολυβδοσκέπαστης.
Ἐπιγραφὴ ὅπου ἀναφέρεται ὁ ζωγράφος Εὐστάθιος Ἰακώβου

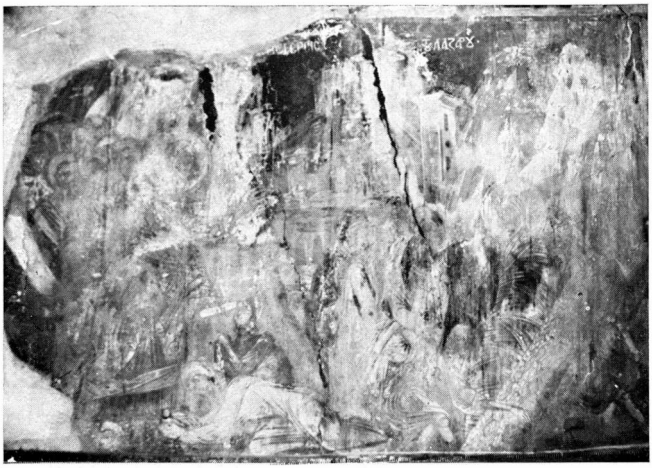
Πίν. 7



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Βάπτιση



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Μεταμόρφωση

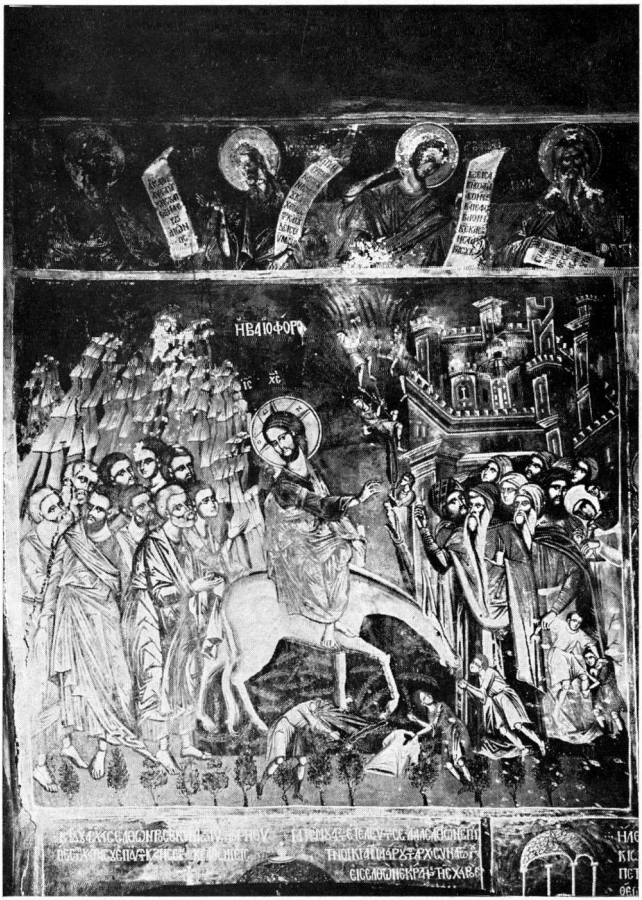


α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἔγερση τοῦ Λαζάρου



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Μυστικὸς Δεῖπνος

Πίν. 10



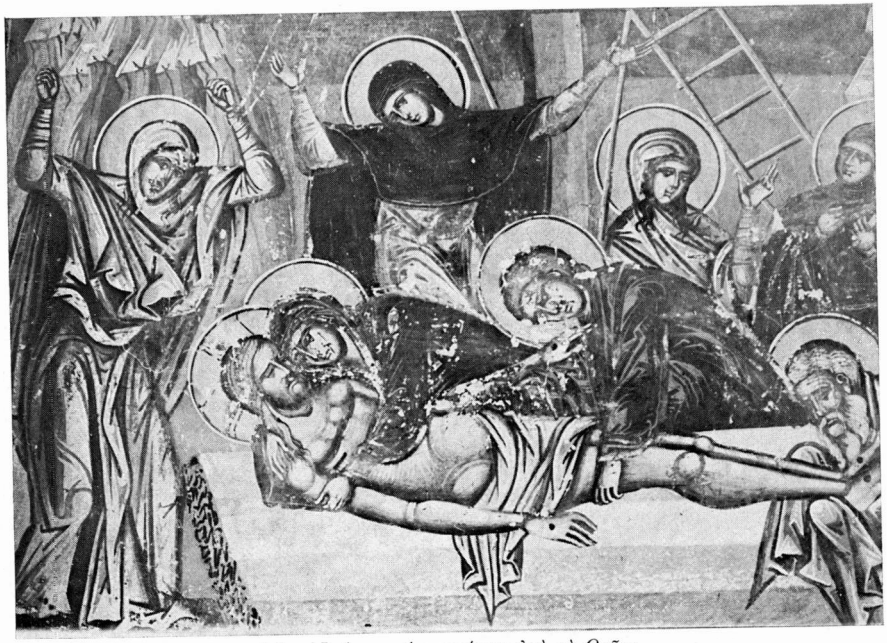
Ἅγ. Ἰωάννης. Βαϊοφόρος

α. Ἁγ. Τούντας· ναός· Σταύρωσις

β. Ἁγ. Ἰωάννης Θεολόγος· ναός· Σταύρωσις

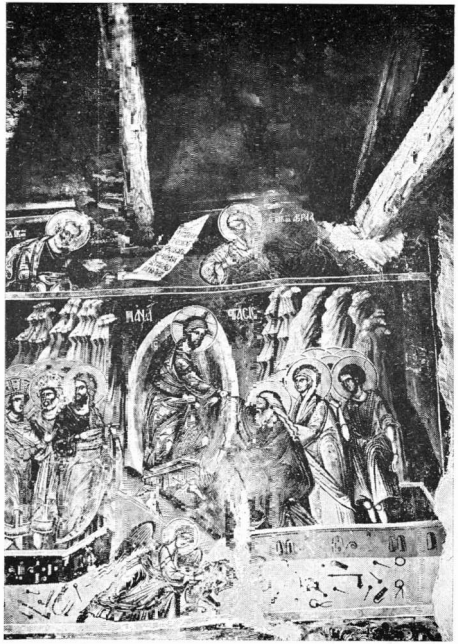


Ἅγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴ Σταύρωση



Πιν. 13

Ἅγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ Θρῆνο



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἀνάληψη



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Χριστὸς καὶ Σαμαρείτιδα



Ἅγ. Ἰωάννης. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ἄνω: Προφῆτες



Πίν. ΙΓ

Ἅγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Κοίμηση

Πίν. 18

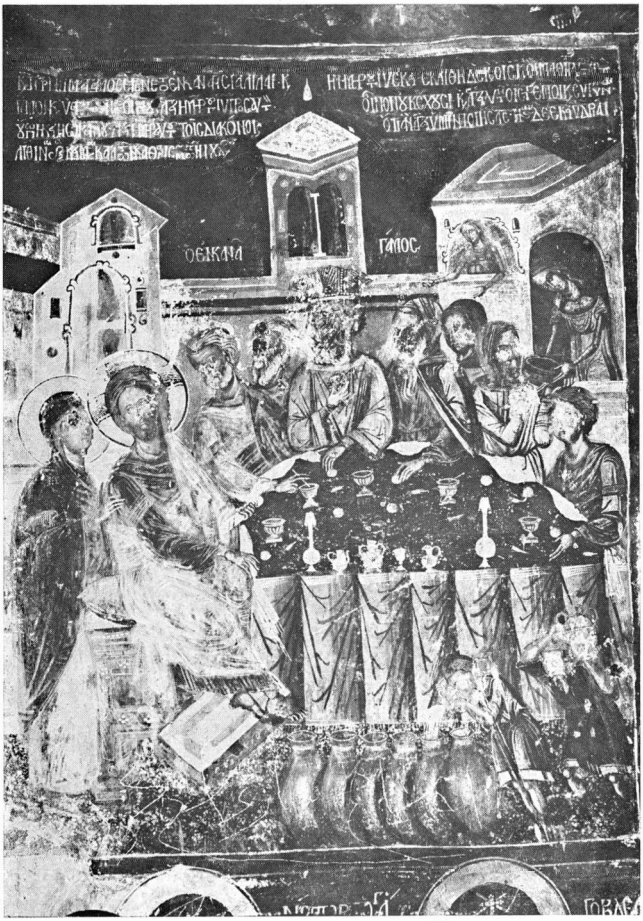


Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ



Ἅγ. Ἰωάννης. Οἱ Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ

Πίν. 20



Ἅγ. Ἰωάννης. Ὁ Γάμος τῆς Κανᾶ

α. Ἅγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια τοῦ ἐσχατολογικοῦ

β. Ἅγ. Ἰωάννης. Ὁ Χριστὸς ἐσταυρωμένος τοῦ ἐσωτερικοῦ θριαμβολογίου



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἴαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Ὁ Χριστὸς ἐπιτάσσων τοὺς ἀνέμους



Πίν. 23

Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς δαιμονιζομένους (λεπτομέρεια)



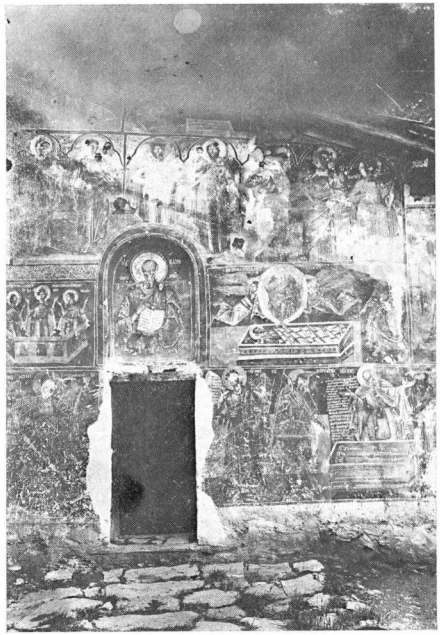
α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ ἐν τῷ οἴκῳ



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἅγ. Ἄννα-Ἅγ. Ἰωακεὶμ



α. Ἅγ. Ἰωάννης.
Ἡ Ἀνάσταση τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου



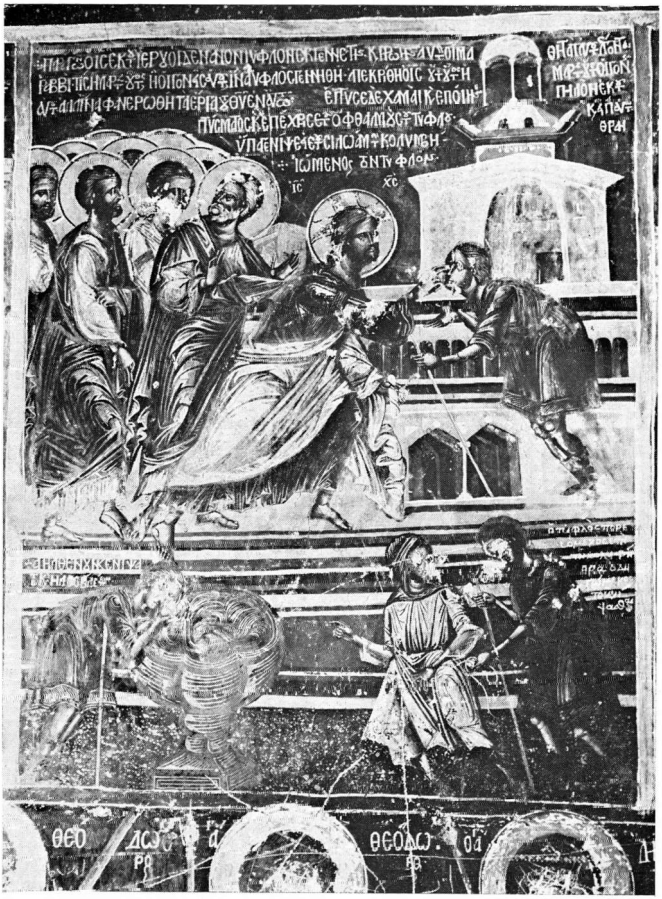
β. Ἅγ. Ἰωάννης.
Γενικὴ ἄποψη δυτικοῦ τοίχου (ἐξωτερικὰ)

Πίν. 25

Πίν. 26



Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἴαση τοῦ παραλυτικοῦ στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα



Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἴαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ



Ἡ Ἴαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ (λεπτομέρεια)



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἅγ. Πελόπιος (;), Ἀρτέμιος, Γοβδελαᾶς, Νέστωρ



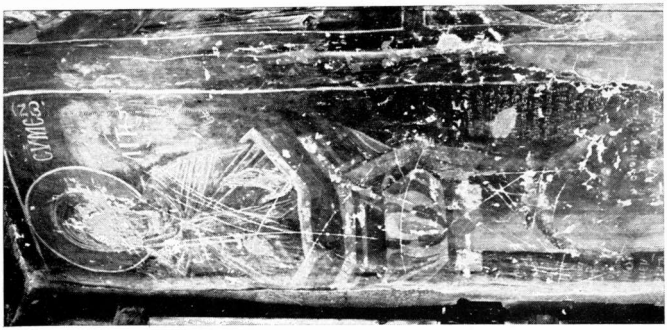
β. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἡ μετάσταση τοῦ Ἅγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου



Ἅγ Ἰωάννης. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ, Ἅγ. Μερκούριος, ὅσιος Σισώης



α. Ἅγ. Ἰωάννης. Οἱ τρεῖς παῖδες στὴν κάμινο



β. Ἅγ. Ἰωάννης. Ἅγ. Συμεὼν ὁ Στυλίτης



α. Μολυβδοσκέπαστη Ἰωαννίνων. Μονὴ Παναγίας Μολυβδοσκέπαστης. Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων, Ἅγ. Σωφρόνιος Ἱεροσολύμων



β. Μονὴ Παναγίας Μολυβδοσκέπαστης. Ὁ προφήτης Ἀββακοὺμ

Ἅγ. Συμεὼν ὁ Στυλίτης (Πίν. 31β). Βρίσκεται στὴ βόρεια παραστάδα τῆς θύρας καὶ ἔχει ὑποστεῖ πολλὲς φθορές.

Εἰκονίζεται μετωπικὰ μέσα σὲ ἐξάπλευρο ἐξώστη στὴν κορυφὴ τοῦ στύλου του. Ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ἐξώστη κρέμεται τὸ ἕνα πόδι τοῦ ἀσκητῆ. Εἶναι γυμνὸ καὶ ἀτροφικὸ ἀλλὰ ὄχι σκουληκιασμένο, λεπτομέρεια ποὺ ὀφείλεται στὴν ἱστόρηση θαύματος τοῦ ἁγίου[1] καὶ ποὺ βλέπουμε σὲ ἄλλες παραστάσεις[2]. Φορεῖ μοναχικὸ ἔνδυμα, ἔχει στὸ δεξὶ χέρι σταυρὸ καὶ δέεται μὲ τὸ ἀριστερό. Δίπλα στὸν ἅγιο ἡ ἐπιγραφή: [Ο ΑΓ(ΙΟC)] CΥΜΕΩΝ [Ο CΤΥ]ΛΙΤΗC καὶ πιὸ κάτω, σὲ μικρογράμματη γραφή, ἐκτενὲς χωρίο δυσανάγνωστο σήμερα ποὺ περιγράφει τὸ θαῦμα τοῦ ἁγίου.

Τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν

Ἡ χρονολογία 1552, ποὺ ἀναφέρεται στὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ μνημείου, δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ περιττὲς συζητήσεις καὶ παρερμηνεῖες σχετικὰ μὲ τὸ ἔτος κατασκευῆς τῶν τοιχογραφιῶν. Ἡ τεχνοτροπικὴ ἐξάλλου 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 σὲ κάποιο μαθητευόμενό του.

Ἐξετάζοντας τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Ὀνούφριος ἀπὸ τὸ Βεράτι, εἶχα ἀσπαστεῖ τὴν ἄποψη τοῦ Σ. Πελεκανίδη, ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς πρέπει νὰ καταταγεῖ στοὺς ζωγράφους ἐκείνους, ποὺ ἐνῶ ἐργάζονται μὲ τὴν τεχνοτροπία τῆς «κρητικῆς» Σχολῆς ἔχουν στὸ ἔργο τους ἀρκετὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ «μακεδονικὴ» τεχνοτροπία[3]. Στὴν ἴδια κατηγορία ὁ ἀείμνηστος καθηγητὴς εἶχε ἐντάξει καὶ τὸ ζωγράφο τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη, τὸν Εὐστάθιο Ἰακώβου. Γεγονὸς εἶναι βέβαια, ὅπως ἔχουμε ἤδη τονίσει[4], 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 ποὺ πλαισιώνουν τὶς παραστάσεις καὶ οἱ χρωματισμοὶ τῶν ἐνδυμάτων.

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

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

2. Σκουληκιασμένο εἰκονίζεται στοὺς Ἁγ. Ἀναργύρους Καστοριᾶς (Πελεκανίδη, Καστορία, ὅ.π., πίν. 11α) καὶ στὴ μονὴ Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου, ὅ.π., σ. 166).

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

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

Ὁ Εὐστάθιος ἔχει ἐργαστεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς νωπογραφίας γι' αὐτὸ καὶ οἱ τοιχογραφίες παρὰ τὴν ταλαιπωρία ποὺ ὑπέστησαν ἀπὸ τὶς καιρικὲς συνθῆκες, 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 ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰ., τὸ ὁποῖο, ὅπως εἶναι γνωστό, βασίζεται στὸ πρόγραμμα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Χρησιμοποιοῦνται συνθέσεις ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ κύκλο, ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο, σκηνὲς θαυμάτων, ὅσιοι καὶ μάρτυρες. Οἱ παραστάσεις τοῦ κάθε κύκλου βρίσκονται βέβαια στὴν ἴδια ζώνη τῶν τοίχων, ὅμως ἡ σειρά τους δὲν εἶναι ἡ σωστή, τὰ ἐπεισόδια δηλ. δὲν τοποθετοῦνται πάντοτε σύμφωνα μὲ τὴν ἱστορική τους ἀλληλουχία. Στὴν πρώτη ἀπὸ πάνω ζώνη τοῦ βόρειου καὶ δυτικοῦ τοίχου εἰκονίζονται προτομὲς προφητῶν καὶ δικαίων, στὴν ἀμέσως ἑπόμενη σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, στὴν τρίτη σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα καὶ στὴν τέταρτη ὁλόσωμοι ἅγιοι. Ἀπὸ τὸ νότιο τοῖχο, ἐπειδὴ εἶναι χαμηλότερος, λείπει ἡ ζώνη τῶν προφητῶν.

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

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

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο εἶναι πλούσιο καὶ πολλὲς φορὲς ὑποβιβάζει τὸ ρόλο τῶν προσώπων. Ἔτσι θὰ ἔλεγε κανείς, πὼς τὰ δρώμενα ἀναπτύσσονται καὶ ἐξελίσσονται μέσα σ' ἕνα ἄτεχνα σκηνογραφημένο χῶρο, σ' ἕνα περιβάλλον ποὺ ξεπερνᾶ τὸ ἀναγκαῖο γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῆς ἴδιας τῆς σκηνῆς. Οἱ μορφὲς τοποθετοῦνται συνήθως μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ σκηνικὸ καταλαμβάνοντας θέσεις καὶ χειρονομώντας κατὰ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ ὑποβάλλουν τὴν ἔννοια τοῦ βάθους.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ τοπίου δὲ διαφέρει ἀπὸ τῶν ἄλλων σύγχρονων ἁγιογράφων, πού, ὅπως εἶναι γνωστό, ἀκολουθοῦν τὴν ἀπόδοση τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς. Ὅμως ἡ σχηματοποίηση εἶναι ὑπερβολική, ὥστε παίρνει τὸ χαρακτήρα ἑνὸς γραμμικοῦ συνόλου, ὅπου διαχωρίζονται ἔντονα μερικὲς ἐπιφάνειες καὶ ἐπίπεδα γιὰ νὰ δεχτοῦν τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ὅπως π.χ. στὴ Βαϊοφόρο (Πίν. 10), στὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδας (Πίν. 15β) καὶ στὴ Μεταμόρφωση (Πίν. 8β). Τὸ φυσικὸ βάθος τῶν παραστάσεων αὐτῶν διαρθρώνεται σὲ δύο καὶ τρία ἐπίπεδα ποὺ παραθέτονται τὸ ἕνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο. Στὰ ἐπίπεδα αὐτὰ ἀναπτύσσονται τὰ ἐπιμέρους ἐπεισόδια τῶν σκηνῶν. Ἄξια προσοχῆς εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐδάφους στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς Βαϊοφόρου, τὸ ὁποῖο δίνεται σὲ χρῶμα πράσινο. Μικρὰ σχηματοποιημένα δέντρα, τοποθετημένα παρατακτικά, θυμίζουν κακὸ σκηνικὸ θεατρικοῦ ἔργου. Ἀμέσως μετὰ τὸ ἔδαφος, ὅπου ὁ Χριστός, εἶναι καστανὸ ἀνοιχτὸ καὶ τέλος ὁ οὐρανὸς ἀποδίνεται μὲ βαθυκύανο χρῶμα. Τὸ ὄρος ἀριστερὰ ζωγραφίζεται μὲ λοξότμητες καστανὲς ἀνοιχτὲς ἐπιφάνειες, ἡ σύνδεσή του ὅμως μὲ τὴν ὅλη σύνθεση φαίνεται μᾶλλον χαλαρὴ καὶ δίνεται ἡ ἐντύπωση πὼς περιβάλλει ἁπλῶς τὴν παράσταση καὶ ὁρίζει τὸ χῶρο. Ὅμοια ἀποδίνεται τό τοπίο καὶ στὶς ἄλλες συνθέσεις, ὅπως π.χ. στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδο καὶ στὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων (Πίν. 14α, β). Ἡ ἔλλειψη φυσιοκρατισμοῦ στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ ἡ περιορισμένη εἰκόνιση λεπτομερειῶν δίνει σχηματικότητα καὶ ξηρότητα στὶς συνθέσεις.

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

Ἀνάστασης τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου (Πίν. 25α), ὅπου εἰκονίζονται ἕνα τρίκλιτο παραλληλόγραμμο κτήριο, ἕνα κυκλικό, ποὺ καλύπτεται μὲ κιβώριο καὶ ἕνα ἄλλο δεξιὰ ποὺ ἀπολήγει σὲ πύργο. Μεταξύ τους τὰ κτήρια αὐτὰ εἶναι ἀσύνδετα. Ἀπουσιάζουν καὶ τὰ ὑφάσματα, ποὺ βλέπουμε στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, καὶ ποὺ συνήθως ἰσορροποῦν τὶς συνθέσεις συνδέοντας τὰ κτίσματα μεταξύ τους. Συμπερασματικὰ θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ἡ ποικιλία τῶν κτηρίων ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος δὲν εἶναι μὲν πλούσια γιὰ τὴν ἐποχή τους, σὲ μερικὲς ὅμως παραστάσεις κάνει κακὴ χρήση τους. Ἡ πρόθεσή του νὰ τὰ ἀποδώσει προοπτικὰ εἶναι ἀρκετὰ φανερή. Τοῦτο φαίνεται στοὺς λοξοὺς τοίχους καὶ τὶς πλάγιες ὄψεις ποὺ δείχνει. Ὅμως ἡ προσπάθειά του δὲν εἶναι πάντοτε καρποφόρα, γιατὶ 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 Δεῖπνο κ.ἀ).

Τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιεῖ στὶς ἐνδυμασίες ὁ ζωγράφος εἶναι σχετικὰ πλούσια καὶ προσπαθεῖ πάντα νὰ τὰ συνδυάζει ἔτσι ποὺ νὰ τονίζονται οἱ μορφὲς καθὼς προβάλλονται πάνω στὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἢ φυσικὸ τοπίο. Ἡ ἐκλογή τους καὶ ὁ τρόπος ποὺ τὰ δουλεύει δὲ δηλώνει ἐκλεπτισμένο καὶ εὐαίσθητο καλλιτέχνη. Θὰ ἔλεγε δὲ κανεὶς πὼς τὸ μόνο ποὺ 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 βαθὺ ἐρυθρό, τὸ κεραμιδί, τὸ ἐρυθρὸ φωτιᾶς, τὸ ρόδινο ἀνοιχτό, τὸ τεφρὸ ἀνοιχτὸ καὶ βαθύ, τὸ βαθὺ 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. Ἔτσι λείπουν ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη οἱ ἁρμονικὲς παραθέσεις καὶ οἱ σκόπιμες ἀντιθέσεις χρωμάτων, στοιχεῖο ποὺ δίνει ξεχωριστὴ χάρη στὶς τοιχογραφίες τῶν σύγχρονών 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 ἀλλιῶς τὴν πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῶν μεμονωμένων μορφῶν καὶ τῶν συνθέσεων τοῦ κυρίως ναοῦ. Μὲ κάθετες καὶ πλατιὲς πτυχώσεις ἀποδίνονται τὰ στιχάρια τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Τὴν ἴδια ἐπεξεργασία παρατηροῦμε στὸ στιχάριο τοῦ ἁγ. Στεφάνου (Πίν. 3, 4α) καὶ στὸ χιτώνα τοῦ ἁγ. Ἰσαύρου. Στὰ φαιλόνια τὸ πλέγμα τῶν σταυρῶν ἐξαφανίζει τὸ σῶμα καὶ παραμορφώνει τὶς μορφὲς παρουσιάζοντάς τις ἄκαμπτες καὶ στυλιζαρισμένες. Στὴν ἱερατικὴ καὶ ἄκαμπτη πτυχολογία ἀντιπαρατίθεται ἡ πλούσια, πολύπτυχη καὶ ὑπερβολικὰ κινημένη τῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων. Ἐδῶ ἡ ἐνδυμασία ὄχι μόνο περιβάλλει τὰ σώματα, ἀλλὰ ἀκολουθεῖ τὶς

κινήσεις τους. Διαγράφει τὰ μέλη ἡ πτύχωση, εἶναι ὅμως ὑπερβολικὰ ταραγμένη καὶ κατακερματίζει τὰ ροῦχα σὲ μικρὲς ἐπιφάνειες. Ἔτσι ἡ ὑφὴ τῆς ἐνδυμασίας εἶναι σκληρὴ (π.χ. στὸ ἱμάτιο τοῦ ἀρχαγγέλου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τὸ ἱμάτιο τοῦ Πέτρου στὴ Βαϊοφόρο, τὸ ἱμάτιο καὶ ὁ χιτώνας τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδο κ.ἀ.) καὶ διακλαδίζεται ἡ ἐπιφάνειά της σὲ γραμμὲς γωνιώδεις, καμπύλες καὶ τεθλασμένες καθὼς καὶ ἄλλα σχήματα. Δὲ λείπουν καὶ οἱ διχαλωτὲς πτυχώσεις. Παρὰ τὴ διαγραφὴ γεωμετρικῶν σχημάτων ἀποδίνεται 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 προπλασμὸς στὰ γυμνὰ μέρη εἶναι καστανός, ἐνῶ τὰ σαρκώματα δίνονται μὲ φωτεινότερο καὶ θερμότερο χρῶμα ροδοκάστανο ποὺ σκεπάζει ἁπαλὰ 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 μαλακή, 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 γραμμικό.

Ἡ κόμη εἶναι πλούσια καὶ πυκνή. Συνήθως εἶναι καστανή, σὲ πολλὲς δὲ περιπτώσεις (π.χ. τὰ μαλλιὰ τοῦ Χριστοῦ τοῦ Θρήνου, τοῦ Χριστοῦ καὶ μερικῶν μαθητῶν στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, τοῦ Χριστοῦ στὸ Γάμο τῆς Κανᾶ κ.ἀ.) οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες εἶναι πρασινωπὲς ἢ σχεδὸν πράσινες[1]. Ἔτσι πετυχαίνεται κάποια ἰσορροπία τῶν θερμῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων. Ἡ ἀπόδοση τῶν τριχῶν ξεφεύγει ἀπὸ τὴ γενικότητα καὶ τὶς περισσότερες φορὲς εἶναι λεπτομερειακὴ καὶ γίνεται μὲ χρησιμοποίηση λεπτῶν γραμμῶν.

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

1. Ἀνάλογα ἐπεξεργάζεται ὁ ζωγρ. Εὐφρόσυνος τὴν κόμη μερικῶν ἀποστόλων σὲ εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ Ἁγ. Ὄρους ποὺ χρονολογοῦνται στὰ 1542 (βλ. Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, «Κρητ. Χρον.» 10(1956)282.

ναι πολὺ ἔντονη καστανή. Τὰ φρύδια εἶναι λεπτὰ καὶ καμπύλα. Λεπτὴ καστανὴ γραμμὴ περιγράφει τὴν καλοσχεδιασμένη μύτη, ἐνῶ τὰ χείλη εἶναι ἐρυθρὰ σὲ δυὸ ἀποχρώσεις: τὸ πάνω ἐρυθρὸ καὶ τὸ κάτω ἐρυθροκάστανο.

Τὰ αὐτιὰ εἶναι κανονικὰ καὶ καλοσχεδιασμένα. Τὰ πτερύγιά τους τονίζονται μὲ λεπτὴ φωτεινὴ γραμμή, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο τμῆμα εἶναι σὲ χρῶμα βαθὺ καστανό. Οἱ μύτες εἶναι λεπτὲς στὴ ράχη καὶ ἑνώνονται κανονικὰ μὲ τὸ μέτωπο. Τὰ ἄκρα τῶν χεριῶν εἶναι μᾶλλον καλὰ ἐπεξεργασμένα. Σὲ πολλὲς ὅμως περιπτώσεις ὑπάρχουν ἀτέλειες στὸ σχέδιο (π.χ. τὰ χέρια ἑνὸς ἀποστόλου στὴν ἴαση τοῦ τυφλοῦ, (Πίν. 28) καὶ σκόπιμη ἀκρομεγαλία.

Ὁ τρόπος ἐπεξεργασίας τῶν προσώπων καὶ τῶν πτυχώσεων, ὅπως τὸν εἴδαμε παραπάνω, εἶναι χαρακτηριστικὸς τῆς «κρητικῆς» ζωγραφικῆς τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα[1]. Ἡ τεχνοτροπία τῆς σχολῆς αὐτῆς διακρίνεται ἀπὸ ρυθμό, λιτότητα καὶ ἰσορροπία, ποὺ συνυπάρχουν μὲ κάποια μονοτονία ἀλλὰ καὶ αὐστηρὴ χάρη. Ἡ τεχνική της ἐξάλλου εἶναι πολὺ λεπτόλογη, ἀκριβὴς στὸ σχέδιο, μὲ ἀγάπη στὴ λεπτομέρεια. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ χαρακτηρίζουν τὸ ζωγράφο τοῦ μνημείου μας. Ὅμως, ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, ὁ Εὐστάθιος χρησιμοποιεῖ καὶ μερικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παλιότερη «μακεδονικὴ» παράδοση, πράγμα ποὺ δίνει στὸ ἔργο του ξεχωριστὴ χάρη. Πρωτονοτάριος Ἄρτας, ὅπως ἀναφέρουν οἱ ἐπιγραφὲς τῆς Μολυβδοσκέπαστης καὶ τοῦ Καστοριανοῦ μνημείου, θὰ περίμενε κανεὶς τὸ ἔργο του νὰ βρισκόταν πλησιέστερα στὴ δουλειὰ τῶν ὁμοτέχνων του τῆς «σχολῆς» τῶν Θηβῶν, τοῦ Φράγκου Κατελάνου, τῶν Κονταρήδων Γεωργίου καὶ Φράγκου καὶ τῶν ἀνώνυμων ζωγράφων τῆς Μ. Μυρτιᾶς (1539), τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν (1542) καὶ τῆς Μ. Ντίλιου (1543). Τοῦτο ὅμως δὲ συμβαίνει. Παρόλο ποὺ ζεῖ καὶ ἐργάζεται σύγχρονα μὲ τοὺς ἀνωτέρω ζωγράφους τὰ κοινὰ στοιχεῖα τους περιορίζονται μόνο σ' ἐκεῖνα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν «κρητικὴ» καὶ «μακεδονικὴ» παράδοση. Συγκρίνοντας τὶς τοιχογραφίες τοῦ μνημείου μας μὲ ἀντίστοιχες τοιχογραφίες ποὺ ὑπογράφει ὁ Φράγκος Κατελάνος (παρεκκλήσι Ἁγ. Νικολάου Λαύρας) ἢ ποὺ ἀποδίνονται σ' αὐτὸν (Μ. Βαρλαάμ, Μ. Ὁσίου Νικάνορα Ζάβορδας, Ρασιώτισσα) νομίζω πὼς εὔκολα διακρίνει κανεὶς τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ ἐμπνευσμένο καὶ ξεχωριστὸ γιὰ τὴν ἐποχή του ἔργο τοῦ Θηβαίου καλλιτέχνη καὶ τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου. Ὁ τρόπος ποὺ δουλεύει ὁ πρῶτος εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸς ἀπὸ τοῦ δευτέρου. Ὁ Φράγκος Κατελάνος, καθιερωμένος καὶ φημισμένος στὴν ἐποχή του ἁγιογράφος, χρησιμοποιεῖ χρωματικὴ κλίμακα ἀρκετὰ πλούσια, τὰ χρώματά του εἶναι πυκνόρευστα καὶ στιλπνὰ μὲ χα-

1. Α. Ξυγγόπουλου, Βημόθυρον κρητικῆς τέχνης εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, «Μακεδονικὰ» 3(1953-55) 7-8.

ρακτήρα πολλὲς φορὲς καθαρὰ ἰταλικό[1]. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τὰ χρώματα τοῦ Εὐσταθίου εἶναι λιγότερα, οἱ τονικὲς διαβαθμίσεις τους εἶναι φτωχότερες καὶ οἱ συνδυασμοὶ ποὺ κάνει δὲν εἶναι τόσο πετυχημένοι. Οἱ συνθέσεις τοῦ Κατελάνου εἶναι πολυπρόσωπες καὶ κινημένες, ἐνῶ τοῦ Εὐσταθίου ἄλλες λιγοπρόσωπες καὶ ἄλλες πολυπρόσωπες, ποὺ χαρακτηρίζονται ὅμως ἀπὸ συγκρατημένες κινήσεις. Διαφορὲς ὑπάρχουν καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ καὶ ἀρχιτεκτονικοῦ τοπίου. Ὁ Κατελάνος περιβάλλει κατὰ κανόνα τὶς συνθέσεις του μὲ πλῆθος ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα προκαλώντας τὴν ἐντύπωση ἑνὸς πυκνοῦ καὶ ταραγμένου περιβάλλοντος. Ἀντίθετα ὁ Εὐστάθιος ἄλλες συνθέσεις τὶς πλαισιώνει μὲ ἁπλὰ καὶ ἄλλες μὲ βαριὰ καὶ ὀγκώδη κτήρια. Τὸ φυσικὸ τοπίο τοῦ Κατελάνου χαρακτηρίζεται ἀπὸ ρεαλισμὸ καὶ ζωντάνια, ἐνῶ τοῦ Εὐσταθίου ἀπὸ σχηματοποίηση, ψυχρότητα καὶ ἀπουσία πλαστικότητας. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ παρουσιάζει συγγένεια μὲ τὰ τοπία τοῦ Ζώρζη, τοῦ ζωγράφου τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ Ἁγ. Ὄρους (1547)[2]. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ καθὼς καὶ ἄλλα κοινὰ μὲ κρητικοὺς τεχνίτες στοιχεῖα, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων, μᾶς ὁδηγεῖ στὴ σκέψη μήπως ὁ ζωγράφος μας σὲ κάποια περίοδο τῆς ζωῆς του, ἴσως ἀνάμεσα στὸ 1537 (τοιχογραφίες του στὴ Μολυβδοσκέπαστη) καὶ τὸ 1552, ἐπισκέφθηκε τὸ Ἅγ. Ὄρος. Τοῦτο δὲν εἶναι ἀπίθανο ὕστερα μάλιστα ἀπὸ τὴ διαπίστωση, ὅτι στὴν ἀπόδοση τῆς κόμης πολλῶν ἀνδρικῶν καὶ γυναικείων μορφῶν χρησιμοποιεῖ πράσινα φῶτα, στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει σὲ εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου, ποὺ ζωγράφισε ὁ ἱερέας Εὐφρόσυνος τὸ 1542. Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὸ στοιχεῖο αὐτό, τὸ ὁποῖο δὲ γνωρίζω νὰ ὑπάρχει σὲ ἄλλα σύγχρονα ἔργα, ὁ Εὐστάθιος δὲν πῆρε τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὶς χυμώδεις, καλοστημένες καὶ ψιλοδουλεμένες μορφὲς τοῦ ἱερωμένου ζωγράφου[3].

Ἐκτὸς 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 πτυχώσεων. Ἴδια ἀντίληψη ἐπικρατεῖ στὴν ἀπόδοση μερικῶν προσώπων (σχέδιο καὶ πλάσιμο) τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη (Πίν. 16, 17) καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου[4]. Τὰ ἔντονα ρυτιδωμένα πρόσωπα τοῦ καστοριανοῦ μνημείου, μὲ τὶς ρυτίδες ποὺ αὐλακώνουν τὸ πρόσωπο καὶ δίνουν μᾶλλον γραμμικότητα στὸ σύνολο, τὰ βρίσκουμε στὴ Μ. Διονυσίου[5],

1. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδίασμα, ὅ.π., σ. 123.
2. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 194.1-206.2.
3. Γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τοῦ Εὐφρόσυνου βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, ὅ.π., 282-283.
4. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 197.2.
5. G. Millet, Athos, ὅ.π., πίν. 196.2-3.

ἐνῶ ἀπουσιάζουν σχεδὸν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη[1]. Ὁ τελευταῖος ἀποδίνε[1] τὶς ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ τῶν παρειῶν τῶν ἡλικιωμένων προσώπων κατὰ τρόπο λιγότερο σχηματικὸ καὶ διακοσμητικὸ προσέχοντας ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη ἐπιφάνεια νὰ γίνεται μὲ τρόπο ὁμαλό. Ὁ Ζώρζης ἀκολουθεῖ τὸ Θεοφάνη, ὅμως οἱ χρωματικοί του τόνοι εἶναι μᾶλλον πιὸ φωτεινοί, τὸ δὲ πλάσιμο τῶν φυσιογνωμιῶν καὶ ἡ πτύχωση τῶν ἐνδυμάτων πιὸ τυπικὴ καὶ σχηματική. Μεγαλύτερη τυπικότητα καὶ σχηματικότητα διακρίνει τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου.

Ἡ πιθανὴ ἐπίσκεψη τοῦ ζωγράφου μας στὸ Ἅγ. Ὄρος ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας του. Δέχτηκε τὶς ἐπιδράσεις τὶς «κρητικῆς» σχολῆς ἀλλὰ δὲν εἶχε τὴ δύναμη νὰ τὶς ἀφομοιώσει πέρα γιὰ πέρα δημιουργικά. Τὴ διαφορὰ ποὺ ἐπῆλθε στὸ ἔργο του μετὰ τὴ μετάβασή του στὸν Ἄθω εὔκολα τὴ διαπιστώνει κανεὶς συγκρίνοντας τὰ πρόσωπα μερικῶν μορφῶν τῆς Παναγίας τῆς Μολυβδοσκέπαστης (Πίν. 32α, β) ποὺ ζωγράφισε, ὅπως ἀναφέραμε, τὸ 1537, μὲ πρόσωπα τοῦ μνημείου ποὺ μελετοῦμε (Πίν. 3, 5, 23). Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων τῆς Μολυβδοσκέπαστης δὲν εἶναι λεπτόλογο, οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες εἶναι εὐρύτερες καὶ ἡ γραμμικότητα στὰ γεροντικὰ πρόσωπα εἶναι μεγαλύτερη. Ἐπίσης στὴν ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ ὑπάρχει ἀρκετὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τῶν δύο μνημείων. Στὴ Μολυβδοσκέπαστη ὁ ζωγράφος ἀποδίνει τὴν κόμη καὶ τὰ γένια συνοπτικὰ μὲ ὁμάδες τριχῶν. Ἀλλὰ καὶ στὴν πτύχωση ὑπάρχει μεγάλη πρόοδος ἀπὸ τὸ ἕνα στὸ ἄλλο ἔργο του. Τὸ ἱμάτιο τοῦ προφήτη Ἀββακοὺμ στὴ Μολυβδοσκέπαστη (Πίν. 32β) εἶναι κατακερματισμένο σὲ μικρὲς ἐπιφάνειες ἀπὸ πτυχὲς περιττὲς καὶ ἄσκοπες, ἐνῶ στὸν Ἅγ. Ἰωάννη τὸ Θεολόγο ἡ πτύχωση (Πίν. 10), χωρὶς νὰ εἶναι πάντα δικαιολογημένη, εἶναι πλατύτερη καὶ διαγράφει καὶ τονίζει τὰ μέλη τοῦ σώματος.

Μὲ ὅσα εἰπώθηκαν παραπάνω ἔγινε προσπάθεια νὰ καθοριστεῖ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου καὶ ἡ σχέση του μὲ τὰ σύγχρονα κυρίως ἔργα. Νομίζω πὼς εὔκολα μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ πρωτονοτάριος Εὐστάθιος δὲν εἶναι σπουδαῖος καλλιτέχνης. Ὅμως φαίνεται πὼς κατέβαλλε συνεχὴ προσπάθεια γιὰ τὴ βελτίωση τῆς τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας του. Στὸ πρῶτο γνωστὸ χρονολογημένο ἔργο του οἱ μορφὲς εἶναι ἀδύνατες καὶ ἄψυχες καὶ ἐπιβάλλονται μόνο μὲ τὰ ὑπερβολικὰ πτυχωμένα ἐνδύματά τους. Στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ὁ καλλιτέχνης διατηρεῖ περισσότερα τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς. Ἡ ἐπαφή του μὲ τοὺς Κρητικοὺς 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. Πιθανὸν ἀλλὰ ἔργα του, ποὺ μᾶς εἶναι ἄγνωστα ἀκόμη, νὰ ἐπιτρέψουν νὰ παρακολουθήσουμε καλύτερα τὴ δουλειά του. Γιατὶ εἶναι ἀπίθανο ὅλη του ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ 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 ἕδρα 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 möglih 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 × 4,50 m.); das für den Bau verwendete Material sind unbearbeitete Steine aus der Umgegend. Im Osten ist die Apsis, während die Konchen der Protheses 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 Protheses ist die «Akra Tapeinosis» dargestellt. An der Süd-, West- und Nordwand ist das Dodekaorton 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 ausfuhrlicher 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 gendu den Regeln der byzantinischer 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 Naturland chaft folgt der Maler der palaiologischen Tradition, wobei er viel schematisiert.

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

Die Ausarbeitung der Gesichter ist eher gelungen. Die Modellierung ist braun während die Fleischpartien rötlich braun. Der Übergang von den schattigen zu den hellen Flächen ist bei den jungen Gesichten 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 Verwändschaft zu den Wandmalereien des Hl. Berges führt zu der Vermutung, dass Eustathios Jakovou zwischen 1537 und 1552 den Athos besucht haben müsste. Der Fortschrift, 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.