

ΑΓΑΠΗΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Ἡ Χ. Α. Ε. ἀρχίζει
μὲ τὸ «Τετράδιο» αὐτὸ
νὰ ἐκδίδῃ,
παράλληλα μὲ τὸ Δελτίο καὶ
τὶς ἄλλες ἐκδόσεις,
μονογραφίες μὲ θέματα
Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας
καὶ Τέχνης
γιὰ νὰ εὐκολυνθῇ
ἡ παρουσίαση ἐργασιῶν,
κατὰ προτίμηση νεωτέρων
ἐρευνητῶν, στὴ δική μας
καὶ σὲ ξένες γλῶσσες.
Τὸ πρῶτο «Τετράδιο» εἶναι
ἀφιερωμένο
στὴ μελέτη καὶ παρουσίαση
τοῦ συνόλου
τῶν τοιχογραφιῶν
ἑνὸς ἀξιόλογου μνημείου
τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς.

ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΑΡ. 1

ΑΓΑΠΗΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗ - ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ

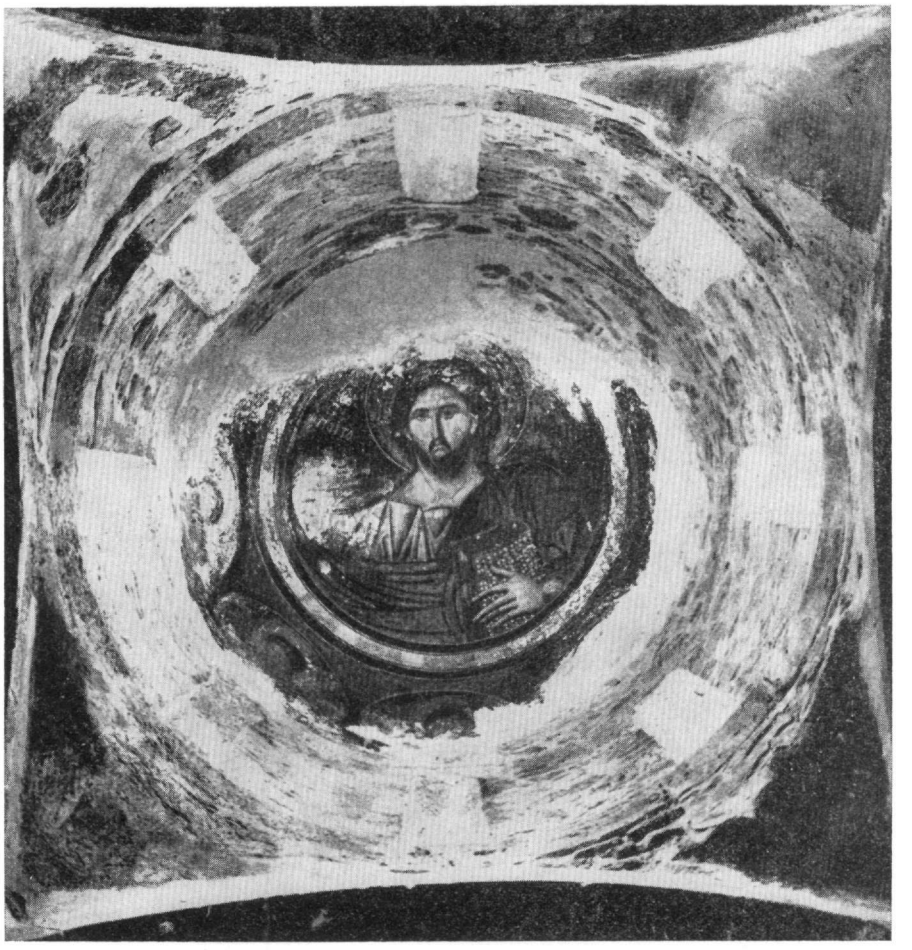
ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΑΘΗΝΑ 1971

ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡ. 1

ΕΚΔΟΣΙΣ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ



Ὄμορφη Ἐκκλησιά. Ὁ Παντοκράτωρ τοῦ τρούλλου.

ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΑΡ. 1

ΑΓΑΠΗΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗ - ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΑΘΗΝΑ 1971

© Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία καὶ Ἀ. Βασιλάκη - Καρακατσάνη

Στὴ μνήμη τοῦ πατέρα μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελ.

ΣΥΝΤΜΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ VIII

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 1

Α'. ΓΕΝΙΚΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ 3

Β'. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ 8

Η ΔΙΑΤΑΞΗ 8

1. Ὁ νάρθηκας 8

2. Ὁ ναὸς 9

3. Τὸ Ἱερὸ Βῆμα 11

4. Τὸ παρεκκλήσιο 12

ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ 13

Γ'. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ 17

1. Ὁ νάρθηκας 17

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ 17

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ 18

2. Ὁ ναὸς καὶ τὸ Ἱερὸ Βῆμα 31

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ 31

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ 38

3. Τὸ παρεκκλήσιο 60

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ 60

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ 62

Δ'. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ 72

1. Ὁ νάρθηκας 72

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ 72

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ 74

2. Ὁ ναὸς καὶ τὸ Ἱερὸ Βῆμα 80

3. Τὸ παρεκκλήσιο 95

Ε'. ΤΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ 107

ΣΤ'. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 113

Ζ'. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ 116

Η'. SUMMARY 122

ΣΥΝΤΜΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ABME = Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, συντασσόμενον καὶ ἐκδιδόμενον ὑπὸ Ἀν. Κ. Ὀρλάνδου. Ἀθῆναι.
ΑΔ = Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον. Ἀθῆναι.
ΑΕ = Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς. Ἀθῆναι.
BSA = British School Annual. London.
C.A. = Cahiers Archéologiques. Paris.
DOP = Dumbarton Oaks Papers. Washington, D.C.
ΔΧΑΕ = Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Ἀθῆναι.
ΕΕΒΣ = Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν. Ἀθῆναι.
ΕΜΜΕ = Εὑρετήριον Μεσαιωνικῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Ἀθῆναι.
JÖG = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft. Wien.
ΚρΧρ = Κρητικὰ Χρονικά. Ἡράκλειον Κρήτης.
Röm.Quart = Römische Quartalschrift. Rom, Freiburg, Wien.
Τεχν. Χρ. = Τεχνικὰ Χρονικά. Ἀθῆναι.

Beckwith, Art of Constantinople = Beckwith, J., The Art of Constantinople: an Introduction to Byzantine Art. 330-1453, London 1961.

Bihalji - Merin, Frescoes and Icons = Bihalji - Merin O., Byzantine Frescoes and Icons in Yougoslavia, London 1960.

Bologna, Anfänge italienischen Malerei = Bologna F., Die Anfänge der italienischen Malerei, Dresden 1964.

Buchthal, Miniature Painting = Buchthal H., Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957.

Budde, Göreme = Budde L., Göreme. Höhlenkirchen in Kappadokien, Düsseldorf 1958.

Chatzidakis, Rapports = Chatzidakis M., Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, Πεπρ. Θ΄ Διεθνοῦς Βυζ. Συνεδρίου, Ἑλληνικὰ (Παράρτημα) τ. I, 1955, σ. 136 - 148.

Chatzidakis, Icônes de Saint- Georges = Chatzidakis M., Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' Institut, Venise 1962.

Demus, Mosaic Decoration = Demus O., Byzantine Mosaic Decoration, London 1948.

Demus, Norman Sicily = Demus O., The Mosaics of Norman Sicily, London 1949.

Demus, Entstehung = Demus O., Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958, 63 σελ.

Demus, Marienikonen = Demus, O., Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts, JÖG 7, 1957, σ. 87 - 104.

Δημητροκάλλης, Ἅγ. Γεώργιος Διασορίτης = Δημητροκάλλης Γ., Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγ. Γεωργίου τοῦ Διασορίτου τῆς Τραγαίας Νάξου, Τεχν. Χρ. τεῦχ. 217, 1962.

Deschamps - Thibout, Peinture murale en France = Deschamps P.- Thibout M., La peinture murale en France au début de l' époque gothique de Philippe - Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380), Paris 1963.

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

Διονυσίου, Ἑρμηνεία Ζωγραφικῆς = Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης (ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως), Πετρούπολις 1909.

Djurić, Sopočani = Djurić V., Sopočani, Beograd 1963.

Dölger, Athos = Dölger F., Mönchsland Athos, München 1943.

Δρανδάκης, Τοιχογραφίαι Μάνης = Δρανδάκης Ν., Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Ἀθῆναι 1964.

Fabricius, Christus = Fabricius U., Jesus Christus, Germany 1957.

Felicceti-Liebenfels, Ikonenmalerei = Felicceti - Liebenfels W., Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausanne 1956.

Frühe Ikonen = Weitzmann K., Chatzidakis M., Mijatev K., Radojčić Sv., Frühe Ikonen : Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslavien, Wien - München 1965.

Gerasimov, L' icône bilatérale de Poganovo = Gerasimov T., L' icône bilatérale de Poganovo au Musée de Sophia, C.A. 10, 1959, σ. 279-288.

Gerstringer, Griechische Buchmalerei = Gerstringer H., Die griechische Buchmalerei, τ. 1-2, Wien 1926.

Giordani, Auschmückunssystem = Giordani E., Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms, JÖG 1, 1951, σ. 124 - 134.

Goldschmidt - Weitzmann, Elfenbeinskulpturen = Goldschmidt A. - Weitzmann K., Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts, Berlin, τ. I, 1930, τ. II, 1934.

Goodspeed - Riddle - Willoughby, New Testament = Goodspeed E. J., Riddle D. W., Willoughby H.R., The Rockfeller Mc Cormic New Testament, Chicago 1932.

Grabar, La peinture en Bulgarie = Grabar A., La peinture religieuse en Bulgarie, τ. I (Texte), τ. II (Album), Paris 1928.

Grabar, La Sainte Face de Laon = Grabar A.,La Sainte Face de Laon : Le Mandylion dans l' art orthodoxe, Sem. Kondakovianum, Ζωγραφικὰ 3, Prague 1931.

Grabar, L' Art religieux à l' époque des Macédoniens = Grabar A., L' Art religieux et l' Empire byzantin à l' époque des Macédoniens, Annuaire pour l'École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses, Paris 1939 - 40, σ. 25 ἑπ.

Grabar, Martyrium = Grabar A., Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l' art chrétien antique, τ. I-II, Paris 1946.

Grabar, La décoration des coupoles à Kariyé Camii = Grabar A., La décoration des coupoles à Kariyé Camii et les peintures italiennes du Dugento, JÖG 6, 1957, σ. 111 - 124.

Grabar, Les fresques d' Ivanovo = Grabar A., Les fresques d' Ivanovo et l' art des Paléologues, Byzantion 25-27, τεῦχ. 2, 1957, σ. 581 - 590.

Grabar, Peinture byzantine = Grabar A., La peinture byzantine, éd. Skira, Genève 1953.

Grabar, The Virgin in a mandorla = Grabar A., The Virgin in a mandorla of light, Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of A.M.Friend Jr., Princeton 1955, σ. 305-311.

Grabar, Représentation de l' Intelligible = Grabar A., La Représentation de l' Intelligible dans l' Art byzantin du Moyen Age, Actes du VIe Congrès International d' Études Byzantines (1948), τ. II, Paris 1951, σ. 127 - 143.

Grabar, L' iconoclasme = Grabar A., L' iconoclasme byzantin, Paris 1957.
Grabar, La scène de la Pentecôte = Grabar A., La scène iconographique de la Pentecôte, Sem. Kondakovianum, Sbornik II, 1928, σ. 223 ἑπ.
Grabar, Sur les sources des peintres byzantins = Grabar A., Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe - XIVe siècles. Sur les images des Visions théophaniques dans le Narthex, C.A. 12, 1962, σ. 372 - 380.
Grabar, Nouvelles recherches sur l'icône de Poganovo = Grabar A.,Nouvelles recherches sur l' icône bilatérale de Poganovo, C.A. 12, 1962, σ. 363 - 366.
Grabar - Nordenfalk, Peinture romane = Grabar, A., Nordenfalk, C., La peinture romane du onzième au treizième siècle, éd. Skira, Genève 1958.
Grabar - Mijatev, Bulgarien = Grabar A., Mijatev K., Bulgarien, Mittelalterliche Fresken, Unesco 1961.
Grumel, La Mosaïque du Latome = Grumel V., La Mosaïque du «Dieu Sauveur» du Monastère du «Latome» à Thessalonique, Echos d' Orient 29, 1930, σ. 157 - 175.
Hamann - Mac Lean - Hallensleben, Monumentalmalerei = Hamann - Mac Lean - Hallensleben H., Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, τ. I-II, Giessen 1963 [Marburger Abhandlungen zur Geschichte u. Kultur Osteuropas].
Hallensleben, Malerschule = Hallensleben H., Malerschule des Königs Milutin, Giessen 1963.
Ihm, Programme der Apsismalerei = Ihm Chr., Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960.
Ἰωάννου, Τοιχογραφίες Εὐβοίας = Ἰωάννου Ἀ., Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, τ. Α΄, δεκάτου τρίτου καὶ δεκάτου τετάρτου αἰῶνα, ἔκδ. Ζυγός, Ἀθῆναι 1959.
Jerphanion, Eglises rupestres de Cappadoce = Jerphanion, G. de, Les églises rupestres de Cappadoce, Texte τ. 1, 1-2, 2, 1-2. Album τ. 1-3, Paris 1925-1942.
Johnstone, Church Embroidery = Johnstone P., Byzantine Tradition in Church Embroidery, London 1967.
Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι Κρήτης = Καλοκύρης Κ., Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθῆναι 1957.
Kitzinger, Monreale = Kitzinger E., The Mosaics of Monreale, Palermo 1960.
Kitzinger, Byzantine Contribution = Kitzinger E., The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries, DOP 20, 1966, σ. 25 - 47.
Kuhn, Hochzeit zu Kana = Kuhn W., Die Ikonographie der Hochzeit zu Kana bis zur Mitte des 14. Jahrhundert, Freiburg 1955 (πολυγρ.).
Kondakov, Russian Icon = Kondakov N., The Russian Icon, Praga 1931.
Lafontaine - Dosogne, Iconographie de l' Enfance = Lafontaine - Dosogne Jacq., L' iconographie de l' Enfance de la Vierge dans l' Empire byzantin et en Occident, τ. 1-2, Bruxelles 1964-1965.
Lafontaine - Dosogne, Théophanies - Visions = Lafontaine - Dosogne Jacq., Théophanies - Visions auxquelles participent les prophètes dans l' art byzantin après la Restauration des Images, Synthronon II, Paris 1968, σ. 135 - 145.
Λάμπρου, Κατάλογος ἑλληνικῶν κωδίκων = Λάμπρου Σπ., Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἑλληνικῶν κωδίκων, τ. 1-2, Κανταβρυγία 1895-1900.
Lazarev, Istorija II = Lazarev V., Istorija Vizantisky Zivopisi, τόμ. 2, Moskva 1947-1948.

Λασσιθιωτάκης, Ἅγ. Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης = Λασσιθιωτάκης Κ., Ἅγιος Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης, Κρητικὰ Χρονικά, 1959, σ. 143 - 170.

Ljubinković, Donja Kamenika = Ljubinković M. R., Donja Kamenika, l' église de la Vierge, Starinar N. S. 1, 1950, σ. 53 - 86.

Mano Zissi, Eglise de Smederevo = Mano Zissi Dj., L'ancienne église de Smederevo, Starinar N.S. 2, 1951, σ. 153-174.

Megaw, Chronology = Megaw H., The Chronology of some Middle-Byzantine Churches, BSA 32, 1931-1932, σ. 90 - 130.

Megaw - Hawkins, Holy Apostles at Perachorio = Megaw A.H.S., Hawkins E.J. W., The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes, DOP 16, 1962, σ. 277 - 348.

Mijatev, Bojana = Mijatev Kr., Die Wandmalereien in Bojana, Dresden - Sophia 1961.

Milković - Pepek = Nouveau style au XIIIe s. = Milković - Pepek P., La formation d' un nouveau style monumental au XIIIe siècle, Actes XIIe Congr. Intern. d' Et. Byz. Ochride 1961, τ. III, Beograd 1964, σ. 309 - 314.

Millet, Daphni = Millet G., Mosaïques de Daphni, Monuments et Mémoires Piot 2, 1895, σ. 197 ἑπ.

Millet, Mistra = Millet G., Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910.

Millet, Recherches = Millet G., Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris 1916.

Millet, Athos = Millet G., Monuments de l' Athos. Les peintures, Paris 1927.

Millet - Rice, Painting at Trebizond = Millet G., Rice Talbot D., Byzantine painting at Trebizond, London 1936.

Millet - Frolow I, II, III = Millet G. - Frolow A., La peinture du Moyen - Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro), Fasc. I-II-III, Paris 1954, 1957, 1962.

Miller - Λάμπρου, Ἱστορία τῆς Φραγκοκρατίας = Miller W. - Λάμπρου Σπ., Ἱστορία τῆς Φραγκοκρατίας ἐν Ἑλλάδι (1204 - 1566). Μετάφρασις Σπ. Π. Λάμπρου μετὰ προσθηκῶν καὶ βελτιώσεων, Ἀθῆναι 1909 - 1910.

Miner, Monastic Psalter = Miner D.E., The «monastic» Psalter of the Walters Art Gallery, Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend Jr., Princeton N. J. 1955, σ. 232-253.

Morey, East Christian Miniatures = Morey R.H., Notes on East Christian miniatures, The Art Bulletin 11, 1929, σ. 5 - 103.

Μπούρας, Βυζαντινὰ σταυροθόλια = Μπούρας Χ., Βυζαντινὰ σταυροθόλια μὲ νευρώσεις, Ἀθῆναι 1965 (Δημοσιεύματα τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου, ἀρ. 5).

Muratoff, Peinture byzantine = Muratoff P., La peinture byzantine, Paris 1928.

Mysliveć, St. Georges = Mysliveć J., Saint Georges dans l' art chrétien oriental, Byzantinoslavica 5, 1933, σ. 304 - 375.

Naumann - Belting, Euphemiakirche = Naumann R., Belting H., Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, Berlin 1966 [Istanbuler Forschungen, Band 25].

Mitrović - Okunev, Dormition de la Ste Vierge = Mitrović L. Wratislav, Okunev N., La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica 3, 1931, σ. 134 - 179.

Nersessian, Illustrations of the Homilies = Der Nersessian S., The illustrations of the Homilies of Gregory of Nanzianzus : Paris. Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images, DOP 16, 1962, σ. 197 - 228.

Nersessian, Décor des églises = Nersessian S., Le décor des églises du IXe siècle, Actes du VIe Congr. Intern. d' Études Byzantines (1948), τ. II, Paris 1951, σ. 315 - 320.

Ξυγγόπουλος, Καθολικὸν Μ. Λατόμου = Ξυγγόπουλος Ἀ., Τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ ψηφιδωτόν, ΑΔ 12, 1929 (1931), σ. 142.

Ξυγγόπουλος, Φραγκοβυζαντινὰ γλυπτὰ =Ξυγγόπουλος Ἀ., Φραγκοβυζαντινὰ γλυπτὰ ἐν Ἀθήναις, ΑΕ 1931, σ. 69 - 102.

Ξυγγόπουλος, Βυζαντινὸν κιβωτίδιον = Ξυγγόπουλος Ἀ., Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεων ἐκ τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, ΑΕ 1936, σ. 101 - 136.

Ξυγγόπουλος, Εἰκόνες Μουσείου Μπενάκη = Ξυγγόπουλος Ἀ., Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936.

Ξυγγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως = Ξυγγόπουλος Ἀ., Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἁψίδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1938, σ. 32 - 53.

Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι = Ξυγγόπουλος Ἀ., Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953.

Ξυγγόπουλος, Τοιχογραφίαι τῶν Ἁγ. Τεσσαράκοντα = Ξυγγόπουλος Ἀ., Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1957, σ. 6 - 30.

Ξυγγόπουλος, Τοιχογραφίαι παρὰ τὸ χωρίον Βούρβουρα = Ξυγγόπουλος Ἀ., Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀσκηταριοῦ παρὰ τὸ χωρίον τοῦ Βούρβουρα, Πελοποννησιακὰ Γ΄ - Δ΄, 1958 - 1959, σ. 87 - 94.

Ξυγγόπουλος, Βιβλιοκρισία Hamann - Mac Lean - Hallensleben =Ξυγγόπουλος Ἀ., Βιβλιοκρισία Hamann - Mac Lean - H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei, Μακεδονικὰ 6, 1964 - 65, σ. 292 - 299.

Ξυγγόπουλος, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανὸς = Ξυγγόπουλος Ἀ., Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964.

Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια = Ξυγγόπουλος Ἀ., Τσίμας Γ., Παπαχατζηδάκης Π., Ἱστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἁγίου Ὄρους, Ἀθῆναι 1932.

Ξυγγόπουλος, Πανσέληνος = Ξυγγόπουλος Ἀ., Ζαχαρίου Φ., Μανουὴλ Πανσέληνος, Ἀθῆναι 1956.

Okunev, Lesnovo = Okunev N., Lesnovo, L' Art Byzantin chez les Slaves,Recueil Uspensky , τ. II, Paris 1930, σ. 222 ἑπ.

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

Oppenheim, Mönchskleid = Oppenheim P.H., Das Mönchskleid in christlichen Altertum, Römische Quartalschrift, Supplementum, 1931.

Ὀρλάνδος, Ὅμορφη Ἐκκλησιὰ =Ὀρλάνδος Ἀ., Ἡ Ὅμορφη Ἐκκλησιά, Ἀθῆναι 1921.

Ὀρλάνδος, ΕΜΜΕ=Ὀρλάνδος Ἀ., Εὑρετήριον Μεσαιωνικῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τεῦχος 3, Ἀθῆναι 1933.

Ὀρλάνδος, ΑΒΜΕ = Ὀρλάνδος Ἀ., Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τ. 1-10, Ἀθῆναι 1935-1964.

Ὀρλάνδος, Παρηγορήτισσα = Ὀρλάνδος Ἀ., Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης,Ἀθῆναι 1963 [Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀρ. 52].

Pallas, Passion und Bestattung = Pallas D., Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild, München 1965 [Miscellanea byzantina Monacensia, Heft 2]

Papageorgiou, Masterpieces = Papageorgiou A., Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Nicosia 1965.

Πελεκανίδης, Καστοριά = Πελεκανίδης Στ., Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953.

Petković, Peinture serbe du Moyen-Age = Petković Vl., La Peinture serbe du Moyen-Age, Beograd, τ. I, 1930, τ. II, 1934.

Petković - Boscović, Dečani = Petković Vl.,-Bosković Dj., Dečani, Beograd 1964.

Propyläenkunstgeschichte, Byzanz = Volbach, W. Fr. und Lafontaine - Dosogne J., Byzanz und der christliche Osten, Propyläenkunstgeschichte 3, Berlin 1968.

Radojčić, Mileševa = Radojčić S., Mileševa, Beograd 1963.

Rajković, Königskirche in Studeniča = Rajković M., Die Königskirche in Studeniča, Beograd 1964.

Rice, Byz. Kunst = Rice Talbot D., Byzantinische Kunst, München 1964.

Rice, Hagia Sophia at Trebizond = Rice Talbot D., The Church of Hagia Sophia at Trebizond, Edinburg 1968.

Ross, Catalogue = Ross M., Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, I, Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting, Washington D.C. 1962.

Schweinfurth, Byzantinische Form = Schweinfurth Ph., Die Byzantinische Form, 2α ἔκδ. Mainz 1954.

Seeliger, Pfingsten = Seeliger St., Pfingsten, Düsseldorf 1958.

Stefanescu, Bucovine et Moldavie = Stefanescu I.D., L' évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusque au XIX^e siècle. Nouvelles Recherches, Paris 1929.

Στίκας, Στερέωσις ἐξωνάρθηκος Μ. Δαφνίου = Στίκας Ε., Στερέωσις καὶ ἀποκατάστασις τοῦ ἐξωνάρθηκος τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δαφνίου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. 3, 1962-1963, σ. 1 - 47.

Strzygowski, Miniaturen des serbischen Psalters = Strzygowski J., Die Miniaturen des serbischen Psalters in Königl. Hof.-Staatsbibliothek in München, Wien 1906.

Stubblebine, Guido da Sienna = Stubblebine J., Guido da Sienna, Princeton N.J. 1964.

Stubblebine, Byzantine Influence = Stubblebine J., Byzantine Influence in 13th century Italian Panel Painting, DOP 20, 1966, σ. 85 - 101.

Sotiriou, Peintures murales = Sotiriou G., Peintures murales byzantines du XI^e siècle dans la crypte de Saint-Luc, Actes du III^e Congrès Intern. d' Et. Byz., Athènes 1932, σ. 389 - 400.

A. and J. Stylianou, Churches of Cyprus = Stylianou, A. and J., The Painted Churches of Cyprus, Cyprus 1964.

Σωτηρίου, Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης = Σωτηρίου Γ., Ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2, 1925, σ. 242 - 276.

Σωτηρίου, Ἁγία Τριὰς Κρανιδίου = Σωτηρίου Γ., Ἡ Ἁγία Τριὰς Κρανιδίου, ΕΕΒΣ 3, 1926, σ. 192 - 205.

Σωτηρίου, Βυζαντινὰ Μνημεῖα Κύπρου = Σωτηρίου Γ., Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. Α' Λεύκωμα, Ἀθῆναι 1935 [Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τόμ. Γ', Φιλολογικὴ - Ἱστορικὴ Σειρά].

Σωτηρίου, Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα = Σωτηρίου Γ., Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου, ΑΕ 1953-1954, σ. 87 - 91.

Σωτηρίου, Μωσαϊκὸν τῆς Μεταμορφώσεως = Σωτηρίου Γ., Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, Atti dell' VIII Congr. Intern. di Studi Biz. τ. II, Roma 1953, σ. 246 - 252.

Σωτηρίου, Ἅγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης = Σωτηρίου, Γ. καὶ Μ., Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Α΄ Κείμενον, Β΄ Λεύκωμα, Ἀθῆναι 1952 [Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀρ. 34].

Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ = Σωτηρίου Γ. καὶ Μ., Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τ. Α΄ Εἰκόνες, Ἀθῆναι 1956, τ. Β΄ Κείμενον, Ἀθῆναι 1958. [Collection de l' Institut Français d' Athènes, 100, 102].

Σωτηρίου, Πρώιμος παλαιολόγειος Ἀναγέννησις = Σωτηρίου Μ., Ἡ πρώιμος παλαιολόγειος Ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰ., ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, τ. 4 (Τιμητικὸς Γ. Σωτηρίου), 1964-1965 (1966), σ. 257 - 273.

Underwood, Kariye Djami = Underwood P., The Kariye Djami, τ. I-III, London 1967.

Velmans, Le rôle du décor architectural = Velmans T., Le rôle du décor architectural et la représentation de l' espace dans la peinture des Paléologues, C.A. 14, 1964, σ. 183 - 216.

Volbach - Hirmer, Frühchristliche Kunst = Volbach W. F., Hirmer M., München 1958.

Waterman, Romanesque Frescoes = Waterman A., Romanesque frescoes, Princeton N.J. 1951.

Weitzmann, Byzantinische Buchmalerei = Weitzmann K., Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin 1935.

Weitzmann, Eine Pariser Psalter-Kopie = Weitzmann K., Eine Pariser Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai, JÖG 6, 1956, σ. 125 - 143.

Weitzmann, Therteenth Century Crusader Icons = Weitzmann K., Thirteenth Century Crusader icons on Mount Sinai, The Art Bulletin 45, 1963, No 3. σ. 179 - 203.

Weitzmann, Icon Painting = Weitzmann K., Icon Painting in the Crusader Kingdom, DOP 20, 1966, σ. 49 - 83.

Wellstein, Sant Angelo in Formis = Wellstein J., Sant Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campagnie, Genève 1960.

Wessel, Abendmahl und Apostelkommunion = Wessel Kl., Abendmahl und Apostelkommunion, Recklinghausen 1964.

Χαραλάμπους - Μουρίκη, Παράστασις τῆς Φιλοξενίας = Χαραλάμπους - Μουρίκη Ντ., Ἡ παράστασις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, τ. 3, 1962-1963, σ. 87 - 114.

Χατζηδάκης, Μυστρᾶς = Χατζηδάκης Μ., Μυστρᾶς. Ἱστορία - Μνημεῖα - Τέχνη, 2α ἔκδ., Ἀθῆναι 1956.

Χατζηδάκης, Βυζαντινὰ μνημεῖα Ἀττικῆς = Χατζηδάκης Μ., Τάσσος Α., Ζαχαρίου Φ., Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα Ἀττικῆς καὶ Βοιωτίας, Ἀθῆναι 1956.

Xyngopoulos, Thessalonique = Xyngopoulos A., Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955.

Xyngopoulos, Icône bilatérale = Xyngopoulos A., Sur l' icône bilatérale de Poganovo, C.A. 12, 1962, σ. 341 - 350.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ ἦταν τὸ πρῶτο βυζαντινὸ τοιχογραφημένο μνημεῖο ποὺ γνώρισα ὡς φοιτήτρια τὸ 1956. Ἀπὸ τότε τὸ ἐπισκεπτόμουν συχνὰ χωρὶς συγκεκριμένο λόγο. Αἰσθανόμουν ἁπλῶς περίεργη οἰκειότητα καὶ ἀγάπη γιὰ τὴν χαριτωμένη ταπεινὴ ἐκκλησία.

Ἡ συστηματικὴ φωτογράφηση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς ἀπὸ τὴν Ὁμάδα Ἐρεύνης Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν τοῦ Βασιλικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν, στὴν ὁποία ἀνῆκα τότε, τὸ 1963, ὡς ἐπιστημονικὴ συνεργάτις, μοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ δῶ πιὸ προσεκτικὰ τὸ μνημεῖο καὶ εἰδικὰ τὶς τοιχογραφίες. Μὲ τὴν συγκατάθεση τῶν μελῶν τῆς Ὁμάδος Ἐρεύνης, ἀπεφάσισα νὰ τὶς μελετήσω ἐξ ἀρχῆς. Ἡ πρώτη δημοσίευση τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς τὸ 1921 ἀπὸ τὸν καθηγητή μου κ. Ἀ. Ὀρλάνδο ἦταν πλήρης. Οἱ πρόσφατες ὅμως ἐργασίες γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 13ου αἰώνα, ἂν καὶ βασικὰ ἔθιγαν προβλήματα ἔξω ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἐπέβαλαν τὴν ἐπανεξέταση πολλῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν. Εἶχα τὴν ἐντύπωση, ὅτι στὸν κύκλο τῶν μνημείων αὐτῶν θὰ μποροῦσε νὰ ἀνήκη καὶ ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιά.

Ἡ μελέτη εἶχε ὁλοκληρωθῆ τὸ 1967 καὶ ἡ ἔγκρισή της ὡς διδακτορικῆς διατριβῆς ἀπὸ τὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης ὑπῆρχε ἀπὸ τὸ 1969. Δὲν ἔγινε ὅμως δυνατὸ νὰ δημοσιευθῆ γρηγορώτερα. Εὐχαριστῶ τὸν καθηγητή μου Ἀκαδημαϊκὸ καὶ Πρόεδρο τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας κ. Ἀ. Ὀρλάνδο καθὼς καὶ τὸν δάσκαλό μου στὰ πρῶτα μεταπανεπιστημιακὰ χρόνια καὶ Γεν. Γραμματέα τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας κ. Μ. Χατζηδάκη, ποὺ μοῦ ἔκαναν τὴν τιμὴ νὰ περιλάβουν τὴν ἐργασία μου στὶς ἐκδόσεις τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.

Τὸν καθηγητὴ κ. Στ. Πελεκανίδη ποὺ μὲ πραγματικὸ ἐνδιαφέρον καὶ στοργὴ παρακολούθησε, ἐνεθάρρυνε καὶ κατηύθυνε τὴν προσπάθειά μου μὲ πολύτιμες συμβουλὲς ἀπὸ τὰ πρῶτα της βήματα, τὸ 1964, μέχρι τὴν ὁλοκλήρωσή της, εὐχαριστῶ θερμά.

Εὐχαριστίες ὀφείλω στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Ἀριστοτελείου Πανε-

πιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ ἐνέκρινε τή μελέτη μου ὡς διδακτορικὴ διατριβή, ἰδιαιτέρως δὲ στοὺς καθηγητὰς κ. κ. Γ. Μπακαλάκην, Μ. Ἀνδρόνικον, Ν. Πλάτωνα καὶ Χρ. Χρήστου.

Ἐπίσης τὴν Ὁμάδα Ἐρεύνης Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν τοῦ Βασιλικοῦ Ἱδρύματας Ἐρευνῶν εὐχαριστῶ γιὰ τὴν παραχώρηση τῶν φωτογραφιῶν τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς. Εὐχαριστίες ὀφείλω καὶ στὴν κ. Μαρία Γαβρίλη ποὺ εἶδε εὐσυνείδητα τὶς διορθώσεις καὶ παρακολούθησε ἀπὸ κοντὰ τὴν διαδικασία τῆς ἐκτυπώσεως. Πρέπει νὰ σημειωθῆ ὅτι τὸ σχέδιο ποὺ δείχνει τὴ διάταξη τῶν τοιχογραφιῶν ἔγινε μὲ βάση τὴν κάτοψη καὶ τὶς τομὲς τοῦ Α. Ὀρλάνδου ἀπὸ τὸν Ε. Ὀλύμπιο.

Α'. ΓΕΝΙΚΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

Στὴ μέση περίπου τῆς ἀκατοίκητης περιοχῆς ἀνάμεσα στὸ Γαλάτσι καὶ στὸν Περισσό, ἐκεῖ ποὺ ἀρχίζουν νὰ ὑψώνωνται τὰ Τουρκοβούνια, σώζεται ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, γνωστὴ ἀπὸ παλιὰ γιὰ τὴ χάρη της σὰν ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιά (πίν. 1)[1].

Εἶναι μικρή (συνολικὲς διαστάσεις 10.52×11.02 μ.)[2], σταυρωτὴ μὲ τροῦλλο, ἐγγεγραμμένη σὲ τετράγωνο, μὲ παρεκκλήσιο στὴ νότια πλευρὰ καὶ νάρθηκα στὴ δυτική, ποὺ ἐξέχει μὲ μικρὸ δόντι στὴ βορεινὴ πλευρά. Στὴν ἀνατολική της ὄψη προβάλλουν δύο τρίπλευρες ἁψίδες, τῶν ἱερῶν τοῦ κυρίου ναοῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου (εἰκ. 1).

Ἡ τοιχοδομία στὸ ναὸ καὶ τὸ παρεκκλήσιο εἶναι προσεγμένη πλινθοπερίκλειστη καὶ πατᾶ σὲ βάση, ὕψους 1.20 μ., ἀπὸ μεγάλες πολυγωνικὲς πέτρες καὶ λιγοστὲς πλίνθους καὶ τοῦβλα. Στὸ νάρθηκα, ἀντίθετα, εἶναι ἀπρόσεκτη καὶ φτωχικὴ μὲ μικρὲς πέτρες, πλίνθους καὶ ἄφθονο κονίαμα.

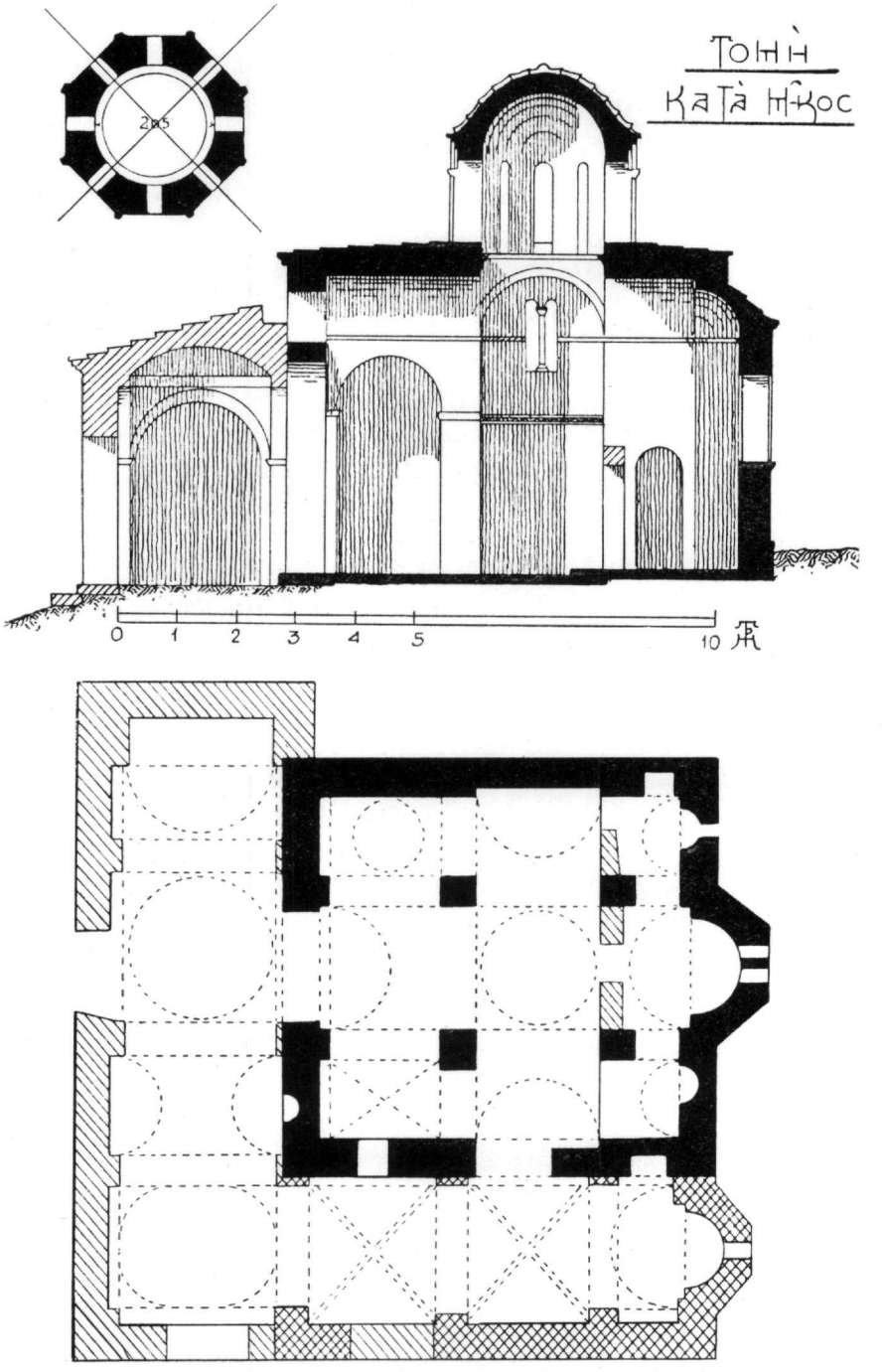
Οἱ στέγες τοῦ ναοῦ ἔχουν τὴν αὐστηρὴ ἐναλλαγὴ τῶν στερεῶν ὄγκων, ποὺ διακρίνουν τὶς ἑλλαδικὲς καὶ ἰδιαίτερα τὶς ἀθηναϊκὲς μεσοβυζαντινὲς ἐκκλησίες. Στὸ κέντρο ὑψώνεται, λυγερὸς καὶ ἐλαφρός, ὀκτάπλευρος τροῦλλος στεφανωμένος μὲ τόξα στηριγμένα σὲ μαρμάρινους κιονίσκους, ποὺ τονίζουν τὶς ἀκμές του. Στὴ βάση του καταλήγουν οἱ τέσσερεις ἀετωματικὲς στέγες τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ. Ἀπὸ αὐτὲς ἡ δυτικὴ ἀνοίγει σκεπάζοντας καὶ τὰ δυτικὰ πλάγια διαμερίσματα· οἱ ἀντίστοιχοι ἀνατολικοὶ χῶροι (πρόθεση καὶ διακονικὸ) στεγάζονται μὲ χαμηλότερες μονόρριχτες στέγες.

Ἡ αὐστηρότητα στὴ στέγαση τοῦ ναοῦ ταράσσεται στὴ νότια πλευρὰ ἀπὸ τὰ καμπύλα περιγράμματα τῶν χαμηλότερων στεγῶν τοῦ ἱεροῦ βήματος καὶ τῶν δύο σταυροθολίων τοῦ παρεκκλησίου, ἐνῶ στὴ δυτικὴ πλευρὰ χάνεται πίσω ἀπὸ τὴν ἄρρυθμη βαθμιδωτὴ ἐναλλαγὴ τῶν ἀετωματικῶν στεγῶν μὲ τὶς μονόρριχτες στέγες τοῦ νάρθηκα.

---

1. Χάραγμα στὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου στὸ χτιστὸ τέμπλο μὲ χρονολογία 1769 τὴν ὀνομάζει ἔτσι (Ὀρλάνδος, Ὄμορφη Ἐκκλησιά, σ. 39).

2. Διαστάσεις, κάτοψη καὶ τομές, Ὀρλάνδος, βλ. παραπάνω, σχέδια, Χατζηδάκης Βυζαντινὰ Μνημεῖα Ἀττικῆς, πίν. 10· σκίτσο τῆς νέας διαμόρφωσης τῶν στεγῶν τοῦ παρεκκλησίου, Μπούρας, Βυζαντινὰ σταυροθόλια, σ. 69 σχ. 17.



Εἰκ. 1. Κάτοψη καὶ κατὰ μῆκος τομὴ τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς, ἀπὸ τὸν Α. Κ. Ὀρλάνδο (1921).

Λιτὴ εἶναι καὶ ἡ γ λ υ π τ ὴ διακόσμηση στὶς ἐξωτερικὲς ἐπιφάνειες τῶν τοίχων. Περιορίζεται στὸ μαρμάρινο γεῖσο κάτω ἀπὸ τὶς ποδιὲς τῶν παραθύρων τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς, μὲ ἐνσωματωμένα λίγα κομμάτια ἀπὸ παλιότερα γλυπτὰ γεῖσα, στοὺς κιονίσκους, ποὺ χωρίζουν τὰ δίλοβα παράθυρα, στὶς κεραῖες καὶ στὴν ἁψίδα τοῦ ἱεροῦ [3], στὰ πώρινα γεῖσα κάτω ἀπὸ τὶς στέγες, στοὺς μαρμάρινους κιονίσκους καὶ στὰ τόξα τοῦ τρούλλου. Ἐξ ἴσου περιορισμένη εἶναι καὶ ἡ κεραμεικὴ διακόσμηση, μὲ ὀδοντωτὲς ταινίες στὰ τόξα τῶν παραθύρων καὶ «σκυφία» στὰ τύμπανά τους· σήμερα βλέπομε μόνο τὶς κοιλότητες ὑποδοχῆς τους.

Π α ρ ά θ υ ρ α ἡ ἐκκλησία εἶχε μόνο στὶς ἁψίδες, στὰ τύμπανα τῶν κεραιῶν καὶ στὸν τροῦλλο τοῦ ναοῦ. Ὁ νάρθηκας φωτίζονταν ἀπὸ τὶς δύο εἰσόδους του στὴ δυτικὴ καὶ νότια πλευρά. Τὸ παρεκκλήσιο σήμερα δέχεται λιγοστὸ φῶς μόνον ἔμμεσα· μιὰ μεγάλη θύρα, ποὺ ὑπῆρχε στὴ νότια πλευρὰ κοντὰ στὴ θύρα τοῦ νάρθηκα, χτίστηκε πολὺ νωρίς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ εἶδος τῆς τοιχοδομίας.

Ἐσωτερικὰ ὁ μακρόστενος χῶρος τοῦ νάρθηκα διαρθρώνεται μὲ ἀντικριστὲς παραστάδες σὲ μικρότερους χώρους στεγασμένους μὲ καμάρες καὶ τυφλοὺς τρούλλους (πίν. 2α), ποὺ διαδέχονται ὁ ἕνας τὸν ἄλλο μὲ ἄρρυθμη ποικιλία, ἐνῶ οἱ τοῖχοι χωρίζονται σὲ μικρότερες ἐπιφάνειες μὲ τὶς παραστάδες καὶ διαλύονται μὲ τυφλὰ τόξα καὶ κόγχες. Ἡ ἐξοχὴ στὴ βορεινὴ πλευρὰ σκεπάζεται μὲ ρηχὴ καμάρα, ποὺ τῆς δίδει τὴ μορφὴ ἀρκοσολίου· ὁ χῶρος, ποὺ ἀκολουθεῖ, μὲ καμάρα ποὺ διευθύνεται ἀπὸ βορρᾶ πρὸς νότο· ὁ τετράγωνος χῶρος, μὲ τὴ θύρα εἰσόδου στὴ δυτικὴ πλευρὰ καθὼς καὶ τὸ μεγάλο τοξωτὸ ἄνοιγμα, ποὺ ὁδηγεῖ στὸν κύριο ναό, μὲ τυφλὸ τροῦλλο [4]· ἀκολουθεῖ μακρόστενος χῶρος στεγασμένος μὲ ὑψηλὴ καὶ στενὴ καμάρα, ποὺ διευθύνεται ἀπὸ ἀνατολικὰ στὰ δυτικά· τέλος τὸ γωνιαῖο νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, ποὺ συγκοινωνεῖ μὲ τοξωτὸ ἄνοιγμα μὲ τὸ παρεκκλήσιο σκεπάζεται μὲ χαμηλό, περίπου ἐλλειψοειδῆ, τυφλὸ ἐπίσης, τροῦλλο.

Στὸ ναὸ ἐπικρατεῖ τὸ πειθαρχημένο μυστικὸ πνεῦμα τῶν μεσοβυζαντινῶν ἐκκλησιῶν, ποὺ ἀναβλύζει ἀβίαστο καὶ καθαρὸ ἀπὸ τὴν τέλεια ἰσορροπία τῶν ὄγκων, τὴν ἱεράρχηση τῶν χώρων καὶ τὸ μελετημένο φωτισμό (πίν. 2β).

Ὁ τ ρ ο ῦ λ λ ο ς στηρίζεται στοὺς τοίχους τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ποὺ κατέχει τὴν ἀνατολικὴ κεραία, καὶ σὲ δύο μεγάλους πεσσοὺς στὰ δυτικά. Ἀπὸ τὰ

---

3. Ὁ Μ π ο ύ ρ α ς, Βυζαντινὰ σταυροθόλια, σ. 68, σημ. 288, ἑρμηνεύει τὸ κόσμημα (ἔντονα κοίλη ροζέττα) στὸ ἐπίθημα τοῦ παραθύρου στὴ βορεινὴ πλευρὰ ὡς γοτθικό. Σημειώνομε ἀκόμα, ὅτι χρησιμοποιήθηκε γιὰ δεύτερη φορὰ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά.

4. Ὁ τελευταῖος παρεκκλίνει σημαντικὰ ἀπὸ τὸν ἄξονα τοῦ ναοῦ, καθὼς τὰ ἀνοίγματα τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ δυτικοῦ τόξου δὲν συμπίπτουν μὲ τὸ ἄνοιγμα τῆς καμάρας τῆς δυτικῆς κεραίας τοῦ ναοῦ. Βλ. Ὁ ρ λ ά ν δ ο ς, Ὄμορφη Ἐκκλησιά, σ. 5, εἰκ. 4.

πλάγια διαμερίσματα τὸ βορειοδυτικὸ σκεπάζεται μὲ ἀσπίδα, τὸ νοτιοδυτικὸ μὲ σταυροθόλιο [5], ἡ πρόθεση καὶ τὸ διακονικὸ μὲ καμάρες (πίν.2β).Οἱ τοῖχοι στὶς κεραῖες, στὸ ὕψος ποὺ γεννιοῦνται οἱ καμάρες, πλαισιώνονται ἀπὸ γεῖσα εἴτε γλυπτά, ποὺ προέρχονται ἀπὸ παλιότερα μνημεῖα (στὸ βόρειο τοῖχο τῆς βορεινῆς κεραίας χρησιμοποιήθηκε περίθυρο μὲ φυλλοφόρο βλαστό), εἴτε χτιστὰ λοξότμητα μὲ ζωγραφιστὴ διακόσμηση. Στὰ πλάγια διαμερίσματα οἱ μικρὲς ἐπιφάνειες τῶν τοίχων δὲν μένουν ἀδιάσπαστες· στὴν πρόθεση δύο κόγχες βαθαίνουν τὸ βορεινὸ καὶ ἀνατολικὸ τοῖχο, στὸ διακονικὸ μιὰ μεγάλη κόγχη ἀνοίγεται στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, ὅπου δύο μαρμάρινα κιονόκρανα ἀμφικιονίσκων ἀπὸ παλιότερα μνημεῖα τοποθετημένα λίγο ὑψηλότερα ἐξέχουν στὸ μεγαλύτερο μέρος τους· στήριζαν ἴσως ἐλαφρὸ κιβώριο (κάτω ἀπὸ τὴν κόγχη στὶς ἀντίστοιχες θέσεις εἶναι σφηνωμένα δύο μικρότερα μαρμάρινα μέλη ποὺ θὰ βάσταζαν τὰ στηρίγματα τοῦ κιβωρίου). Στὰ πλάγια δυτικὰ διαμερίσματα οἱ δυτικοὶ τοῖχοι διαμορφώνονται σὲ τυφλὰ ἀψιδώματα· ἀκόμα, ὁ νότιος τοῖχος τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος ἔχει δίλοβο παράθυρο, ποὺ βλέπει στὸ παρεκκλήσιο [6]. Τὸ χτιστὸ τοιχογραφημένο τέμπλο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος εἶναι πολὺ μεταγενέστερο, τοῦ 1743, ὅπως ἀναφέρει ἡ ἐπιγραφὴ στὸ μέτωπο τῆς Βασιλείου Θύρας [7].

Στὸ παρεκκλήσιο, ποὺ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸ ναὸ μὲ μεγάλο τοξωτὸ ἄνοιγμα στὸ νότιο τοῖχο τῆς νότιας κεραίας (πίν. 38), λεπτὲς παραστάδες στοὺς τοίχους κρατοῦν τόξα, ποὺ χωρίζουν τὸ χῶρο σὲ τρία μέρη στεγασμένα : τὸ ἀνατολικὸ (Ἱερὸ Βῆμα) μὲ καμάρα καὶ τὰ ἄλλα δυὸ μὲ σταυροθόλια μὲ ραβδώσεις. Τὸ κλειδὶ τοῦ δυτικοῦ σταυροθολίου τονίζεται μὲ γλυπτὸ ρόδακα γοτθικῆς τέχνης [8]. Τὸ Ἱερὸ Βῆμα, ὑψωμένο κατὰ λίγα ἑκατοστὰ ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο δάπεδο, δὲν διατήρησε κανένα ἴχνος ἀπὸ τὸ τέμπλο του. Τὸ παρεκκλήσιο σήμερα ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸ νάρθηκα μὲ τὸ μεγάλο τοξωτὸ ἄνοιγμα τοῦ δυτικοῦ σταυροθολίου. Ἡ ἔλλειψη κάθε ἴχνους διακοσμήσεως στὶς παραστάδες του δείχνει ὅτι ἀκουμποῦσε σ' αὐτὲς τοῖχος, ποὺ θὰ εἶχε καὶ κάποιο ἄνοιγμα ἀπὸ τὸ νάρθηκα πρὸς τὸ παρεκκλήσιο.

Δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ τὰ πολλὰ προβλήματα, ποὺ παρουσιάζει τὸ κτήριο. Θὰ σημειωθοῦν μόνο τὰ συμπεράσματα ὅσων κατὰ καιροὺς ἀσχολήθηκαν μ' αὐτό.

Στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ εἶναι ἀφιερωμένη μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες μελέτες τοῦ Α. Ὀρλάνδου [9]. Σ'αὐτὴν ἔχει συγκεντρώσει ὅλες τίς, λιγοστὲς ἄλλωστε,

5. Τὸ νότιο τυφλὸ ἀψίδωμα εἶναι ὀξυκόρυφο. Μπορεῖ νὰ σημαίνη γοτθικὴ ἐπίδραση ;

6. Βλ. σημ. 4.

7. Ὀρλάνδος, Ὄμορφη Ἐκκλησιά, σ. 37.

8. Ὀρλάνδος, βλ. παραπάνω, σ. 17, εἰκ. 15. Μπούρας, Βυζαντινὰ σταυροθόλια, σ. 66, σημ. 283.

9. Ὀρλάνδος, βλ. παραπάνω, Ἀπὸ τὸν ἴδιο δημοσιεύθηκε τὸ μνημεῖο καὶ στὸ ΕΜΜΕ, τεῦχ. Γ΄, 1933, σ. 134-135.

πληροφορίες γιὰ τὸ μνημεῖο, καί, μετὰ λεπτομερειακὴ μελέτη, χρονολόγησε ὡς ἑξῆς : τὸν κύριο ναὸ στὸν 11ο αἰώνα, τὸ παρεκκλήσιο λίγο ἀργότερα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σταυροθόλιά του, ποὺ τὰ εἶδε σὰν διασκευὴ τῶν χρόνων τῆς Φραγκοκρατίας· τὸ νάρθηκα τοποθετεῖ, ἐξ αἰτίας τῆς τοιχοδομίας του, στὰ χρόνια μετὰ τὴν Ἅλωση, πρὶν ὅμως ἀπὸ τὸ 1680· γιατὶ ἡ χρονολογία αὐτὴ ὑπάρχει σὲ χαραγμένη ἐνθύμηση ἐπάνω στὴν τοιχογραφία τοῦ δυτικοῦ τοίχου του[10].

Τὸ 1931 ὁ A. Megaw θεώρησε τὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ μνημεῖο τοῦ γ΄ τετάρτου τοῦ 12ου αἰώνα, ἀποδεικνύοντας συγχρόνως ὅτι καὶ τὸ παρεκκλήσιο εἶναι τῆς ἴδιας ἐποχῆς μὲ μεταγενέστερες διασκευὲς στὰ σταυροθόλια[11]. Τὴν ἄποψη αὐτὴ δέχτηκε καὶ ὁ Α. Ὀρλάνδος[12].

Τέλος, σὲ πρόσφατη μελέτη του ὁ Χ. Μπούρας προχώρησε ἀκόμη περισσότερο ἀποδεικνύοντας, ὅτι καὶ τὰ σταυροθόλια τοῦ παρεκκλησίου προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ κατασκευὴ τοῦ 12ου αἰώνα[13].

---

10. Ὀ ρ λ ά ν δ ο ς, Ὄμορφη Ἐκκλησιά, σ. 41-42.

11. M e g a w, Chronology, BSA XXXII, 1931-1932, σ. 114, 129.

12. ΑΒΜΕ, τ. Ζ΄, 1951, σ. 175.

13. Μ π ο ύ ρ α ς, Βυζαντινὰ σταυροθόλια, σ. 68. Ὁ ἴδιος σὲ κοινή μας ἐπίσκεψη στὸ μνημεῖο διατύπωσε τὴ γνώμη, ὅτι ὁ νάρθηκας θὰ πρέπει νὰ προστέθηκε ἢ ἀμέσως μετὰ τὸ κτίσιμο τῆς ἐκκλησίας ἢ, ποὺ εἶναι πιθανότερο, μετὰ ἀπὸ ἀλλαγὴ στὸ ἀρχικὸ σχέδιο κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐργασιῶν. Τὶς ὑποθέσεις αὐτὲς στηρίζουν οἱ παρακάτω παρατηρήσεις : α) Τὰ τόξα, ποὺ στηρίζουν τοὺς θόλους τοῦ νάρθηκα, εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου καὶ στὸ ὑλικὸ καὶ στὸν προσεκτικὸ τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο συνδέονται οἱ ἁρμοί. β) Ἡ δυτικὴ ὄψη τοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ (ἀνατολικὸς τοῖχος τοῦ νάρθηκα) δὲν ἔχει τὴν πλινθοπερίκλειστη κατασκευὴ τῶν ὑπολοίπων ἐξωτερικῶν πλευρῶν, πρᾶγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὴν ἄποψη, ὅτι ἐξ ἀρχῆς προορίζονταν νὰ σκεπαστῆ μὲ τοιχογραφίες. γ) Ἡ ὅλη τοιχοδομία τοῦ νάρθηκα δὲν εἶναι ἐμπόδιο γιὰ μιὰ πρώιμη χρονολόγηση, ἂν λάβωμε ὑπ' ὄψη μας ὅτι πλευρὲς ἐκκλησιῶν ποὺ εἶχαν κοντά τους ἄλλα κτήρια συνήθως ἦταν ἀμελέστερα κατασκευασμένες. Πρβλ. Μ π ο ύ ρ α ς, σ. 14 σημ. 27. Εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ ἦταν ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ καθολικὸ Μονῆς, γιατὶ ἀλλιῶς δὲν ἐξηγεῖται ἡ ὕπαρξη τέτοιας ἐκκλησίας σὲ τόσο μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ὁπότε ἴσως γύρω στὸ νάρθηκα νὰ ὑπῆρχαν κελλιά, ἡ Τράπεζα καὶ ἄλλα βοηθητικὰ κτήρια ποὺ θὰ ἐμπόδιζαν τὴ θέα του. δ) Ἴσως, τέλος, ὁ νάρθηκας νὰ ἦταν ἀρχικὰ διώροφος, ὅπως στὸ Δαφνί (Σ τ ί κ α ς, Στερέωσις ἐξωνάρθηκος Μ. Δαφνίου, ΔΧΑΕ, περ. Δ, τ. Γ΄, 1962-1963, σ. 1 ἑπ.), στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Μελετίου (ΑΒΜΕ, τ. Ε΄, 1939 - 1940, σ. 80 καὶ εἰκ. 15) κλπ., ὁπότε ἡ ποικιλία στὴ διάρθρωση τῶν στεγῶν του θὰ ὀφείλεται ἴσως σὲ ἐπιθυμία πιὸ καλῆς στερεώσεως τοῦ ὀρόφου αὐτοῦ.

Β'. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

(ΠΑΡ. ΠΙΝ. Α')

Η ΔΙΑΤΑΞΗ

Ἡ ἐκκλησία ἦταν κατάγραφη μὲ τοιχογραφίες, ποὺ ἐκάλυπταν μὲ ἁρμονικὴ πολυχρωμία ὅλες τὶς ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειές της. Τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ὁ φανατισμὸς τῶν ἀλλοδόξων καί, κατὰ κύριο λόγο, ἡ κακία καὶ οἱ προλήψεις τῶν ἀνθρώπων κατέστρεψαν ἕνα σημαντικὸ μέρος ἀπὸ αὐτές [1], ἰδιαίτερα στὰ χαμηλὰ μέρη [2].

1. Ὁ νάρθηκας. Στὸ μεσαῖο διαμέρισμα, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Βασίλειο Πύλη, διατηρεῖται σὲ κακὴ κατάσταση ἡ Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα. Στὰ λοφία εἰκονίζονταν τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν — στὸ νοτιοανατολικὸ διατηρεῖται ἀρκετὰ καλὰ ὁ Ἄγγελος (Ματθαῖος). Ὁ τροῦλλος χωρισμένος μὲ κόκκινη ταινία σὲ δύο τεταρτοσφαίρια, τὸ ἀνατολικὸ καὶ τὸ δυτικό, εἶχε ἴσως σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς Θεοτόκου, ὅπως ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσωμε τὰ λιγοστὰ λείψανα ποὺ διατηροῦνται (πίν. 12β) : ὄρθια ἀνδρικὴ μορφὴ σὲ στάση μετάνοιας ἢ παρακλήσεως μπροστὰ σὲ ἄγγελο, ποὺ πετᾶ, στὸ ἀνατολικὸ καὶ τὸ κάτω μέρος ἀπὸ τὰ σώματα δύο μορφῶν ποὺ κάθονται σὲ θρανίο γυρισμένες ἡ μία πρὸς τὴν ἄλλη, στὸ δυτικὸ τεταρτοσφαίριο (ἐπεισόδιο μὲ τὸν Ἰωακεὶμ καὶ ἡ Κολακεία τῆς Θεοτόκου;) [3].

---

1. Ὁ τελευταῖος καθαρισμός, στὸ νάρθηκα καὶ τὸ παρεκκλήσιο, ἔγινε τὸ 1966 ἀπὸ τὴ Γενικὴ Διεύθυνση Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως, Κεντρικὸ Ἐργαστήριο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἀπὸ συνεργεῖο ὑπὸ τὸν Α. Μαργαριτώφ (ΑΔ 22, 1967, Χρον. σ. 22). Παλιότερα καθαρισμοὺς σὲ διάφορα σημεῖα ἔκανε ὁ Κόντογλου.

2. Ὁ Ὀρλάνδος, Ὁμορφη Ἐκκλησιά, σ. 37-38, χρονολόγησε τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ στὸ 16ο αἰ. τὶς παλιότερες καὶ στὸ 18ο αἰ. τὶς νεώτερες, ἐνῶ ὁρισμένες τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου εἶδε ὡς παλιότερες τοῦ κυρίου ναοῦ καὶ τοῦ νάρθηκα (17ος αἰ.). Σχετικὰ τελευταῖα χρονολογήθηκαν εἴτε στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. ὡς δείγματα τῆς «Μακεδονικῆς σχολῆς» (Χατζηδάκης, Βυζαντινὰ Μνημεῖα Ἀττικῆς, σ. 24, πίν. 20, 21, Ξυγγόπουλος, Βιβλιοκρισία Hamann - Mac Lean — H. Hallensleben, Monumentalmalerei, Μακεδονικὰ ΣΤ', 1964, σ. 299) εἴτε ὡς ἔργα τοῦ προχωρημένου 13ου αἰ. (Μ. Σωτηρίου, Ἡ πρώιμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις, ΔΧΑΕ, περ. Δ, τ. Δ', 1964 - 1965, σ. 270-271, πίν. 62).

3. Δὲν εἶναι σπάνια τὰ παραδείγματα τρουλλίσκων, πού, χωρισμένοι σὲ μικρότερα διάχωρα, στολίζονται μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ Πάθος, τὸ Βίο τῆς Θεοτόκου κλπ. ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο - 12ο αἰ. Στὸν Ἅγιο Γεώργιο τὸ Διασορίτη στὸ Χαλκὶ τῆς Νάξου (Δημητροκάλλης, Ἅγιος Γεώργιος Διασορίτης, Τεχν. Χρον. 217, Αὔγουστος 1962) σταυροθόλια πε-

Στὶς παραστάδες καὶ τὰ τυφλὰ ἀψιδώματα τοῦ βορεινοῦ διαμερίσματος εἰκονίζονται ἅγιοι καὶ ἀσκητὲς μόνοι ἢ κατὰ ζεύγη (πίν. 3α-β, 5α) καὶ στὴν καμάρα τέσσερεις σκηνὲς ἀπὸ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (πίν. 10, 11).

Τὸ διαμέρισμα ἀνάμεσα στοὺς δύο τρούλλους διατηρεῖ σήμερα τὴν παράσταση τοῦ Γάμου ἐν Κανᾷ στὸ βορεινὸ μισὸ τῆς καμάρας (πίν. 4, 7) καὶ ἀποκαλυπτικὴ σκηνὴ στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο. Ἴσως στὸ δυτικὸ ἁπλώνονταν ἀνάλογη παράσταση μὲ δύο προφῆτες στὰ πλάγια —στὴ δεξιὰ πλευρὰ φαίνεται μέρος ἀνδρικῆς μορφῆς ποὺ κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητό.

Στὸ γωνιαῖο νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, στὸ τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τυφλοῦ ἀψιδώματος ἴσως εἰκονίζονταν ἡ παράσταση τῶν Τριῶν Παίδων ἐν καμίνῳ, ἀπὸ τὴν ὁποία σώζονται ἀμυδρὰ δύο νεανικὲς μορφὲς καὶ ἕνας ἄγγελος νὰ πετᾶ. Ἴχνη ἀπὸ ἀδιάγνωστη παράσταση διατηροῦνται ἐπίσης καὶ στὸ τυφλὸ ἀψίδωμα ἐπάνω ἀπὸ τὴ νότια θύρα. Τὰ λοφία τοῦ τρούλλου σκεπάζουν ἑξαπτέρυγα καὶ τὸ ἡμισφαίριό του, χωρισμένο μὲ κόκκινη ταινία σὲ ἀνατολικὸ καὶ δυτικὸ τεταρτοσφαίριο, εἶχε δύο σκηνὲς ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Βαλαὰμ μέ τὸν Ἄγγελο καὶ τὴ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ (πίν. 8, 9).

2. Ὁ ναός. Ἡ πρώτη ζώνη στὸ δυτικό, βορεινὸ καὶ νότιο τοῖχο ἐπάνω ἀπὸ χαμηλὸ διάζωμα, ποὺ μιμεῖται ὀρθομαρμάρωση καὶ σώζεται σὲ λίγα μέρη, κατέχεται ἀπὸ αὐστηροὺς ὁσίους, ἀσκητὲς καὶ μερικοὺς στρατιωτικοὺς ἁγίους. Στὶς δύο παραστάδες, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Βασίλειο Πύλη, εἰκονίζονται μισόγυμνοι δύο σκελετωμένοι ἀσκητὲς καὶ στὰ δυτικὰ τυφλὰ ἀψιδώματα τῶν δυτικῶν διαμερισμάτων συμμετρικὰ ἕνας ὅσιος καὶ ἕνας στρατιωτικὸς ἅγιος. Στὸ βορεινὸ καὶ νότιο τοῖχο τῶν ἴδιων διαμερισμάτων (πίν. 14, 15, 35) συνεχίζεται ἡ σειρὰ τῶν ὁσίων, γιὰ νὰ καταλήξη στὶς ἄκρες τῶν τοίχων, πρὶν σχηματισθοῦν οἱ ἐσοχὲς τῆς βορεινῆς καὶ νότιας κεραίας, στὶς ἀντικριστὲς παραστάσεις τοῦ Πέτρου καὶ Παύλου (πίν. 16 α-β).

ρίεργης διατομῆς στολίζονται μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ συναξάριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, τὸν Ἀποκεφαλισμὸ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου κλπ. Στὸν Ἅγιο Πέτρο στὰ Καλύβια τοῦ Κουβαρᾶ τῆς Ἀττικῆς (13ο αἰ.) ὁ τρουλλίσκος τοῦ νάρθηκα ἔχει στὰ λοφία του σκηνὲς ἀπὸ τὸ Πάθος (στὰ ἀνατολικὰ λοφία εἰκονίζεται ὁ Νιπτὴρ καὶ ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος)· Ἐπίσης τὰ σταυροθόλια τῆς ἐκκλησίας τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὴν Ὀξύλιθο τῆς Εὐβοίας (α΄ εἰκοσαετία τοῦ 14ου αἰ.) ἔχουν παραστάσεις θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ (Ἰ ω ά ν ν ο υ, Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, εἰκ. 39, 42). Σκόπιμα ἀναφέρονται ἐδῶ μνημεῖα μόνο τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου καὶ παραλείπονται παραδείγματα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, τὴ Σερβία καὶ τὴ Βενετία (G r a b a r, La décoration des coupoles à Kariyé Camii, JÖG 6, 1957, σ. 11-124=L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, τόμ. II, σ. 1055 ἑξ.).

Στὴν ἐπάνω ζώνη τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων τοῦ δυτικοῦ τοίχου ἁπλώνονται οἱ παραστάσεις τῆς Προσευχῆς ἐν Γεθσημανῇ (νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα) καὶ τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα (βορειοδυτικὸ διαμέρισμα) (πίν.32β, 34). Ἡ Μεταμόρφωσις καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου βρίσκονται ἀντικριστὰ στὸ βορεινὸ καὶ νότιο τοῖχο τῶν διαμερισμάτων αὐτῶν (πίν. 35, 36). Στὴν ἀσπίδα τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος δεσπόζει σὲ δίσκο ἡ μορφὴ τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν (πίν. 13)· δύο ἐξαπτέρυγα γεμίζουν τὶς καμπύλες γωνίες πρὸς τὴ δυτικὴ κεραία. Τὸ σταυροθόλιο τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος κατέχουν ἡ Δέησις τῆς Θεοτόκου καὶ δυὸ ἀρχαγγέλων πρὸς τὸν Ἐμμανουὴλ καὶ κοσμήματα (πίν. 17). Τὰ ἐσωράχια τῶν τόξων, ποὺ ὁδηγοῦν στὶς κεραῖες, διατηροῦν ἀμυδρὰ ὑπολείμματα ἀπὸ παραστάσεις ἁγίων.

Ὁ βόρειος τοῖχος τῆς βορεινῆς καμάρας δὲν διασώζει τίποτε ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ τοιχογράφηση. Στὴν κάτω ζώνη εἶναι ζωγραφισμένοι σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ ἕνας ἅγιος καὶ δύο ἀρχάγγελοι μὲ αὐτοκρατορικὴ στολὴ μὲ λώρους, ποὺ κρατοῦν ἀνάμεσά τους δίσκο μὲ προτομὴ τοῦ Ἐμμανουήλ. Ἴσως ἐπαναλαμβάνουν τὸ θέμα τῆς ἀρχικῆς τοιχογραφήσεως. Στὴν ἀντίστοιχη θέση στὴ νότια κεραία ἀνοίγεται ἡ τοξωτὴ εἴσοδος πρὸς τὸ παρεκκλήσιο, ποὺ διατηρεῖ λείψανα ἀπὸ τὴ δεύτερη τοιχογράφηση καθὼς καὶ ἴχνη ἀπὸ τὸ κίτρινο χρῶμα ποὺ ὑπῆρχε ἀρχικὰ στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου. Ἀριστερὰ ἀπ᾽ τὴν εἴσοδο, πρὶν ἀπὸ τὸ διακονικό, εἰκονίζεται μεγαλόσωμος στρατιωτικὸς ἅγιος μὲ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος σκεπασμένο ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη τοιχογραφία τοῦ Προφήτη Ἠλία (πίν. 18α).

Στὰ μέτωπα τῶν κεραιῶν κάτω ἀπὸ τὰ γεῖσα διακρίνονται ἀμυδρὰ στηθάρια ἁγίων, ἐνῶ στὶς δυτικὲς ὄψεις τῶν τοίχων τοῦ ἱεροῦ, ποὺ κρατοῦν τὸν τροῦλλο, εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμός. Ἀπὸ τὴν παράσταση διατηρεῖται στὸ βορειοανατολικὸ τοῖχο μόνο τὸ ἀνοιχτὸ φτερὸ τοῦ Γαβριήλ. Στὸ νοτιοανατολικὸ τοῖχο, ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴν θέση, ὅπου θὰ εἶχε παρασταθῆ ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, σώζεται σὲ κακὴ κατάσταση τὸ Ἅγιον Μανδήλιον. Συμμετρικά, στὴν ἀντίστοιχη θέση κάτω ἀπὸ τὸν Γαβριὴλ θὰ εἰκονίζονταν τὸ Ἅγιον Κεράμιον [4].

Ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τῆς δυτικῆς καμάρας κατέχει ἡ Πεντηκοστή (πίν.

4. Ἀνάλογη θέση ἔχει τὸ Ἅγιον Κεράμιον καὶ τὸ Ἅγιον Μανδήλιον στὴν ἐκκλησία τῆς Ἐπισκοπῆς στὴ Μέσα Μάνη (Δ ρ α ν δ ά κ η ς, Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης, σ. 81, 83-91), μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐκεῖ ἔχουν ἀντικαταστήσει τὸν Εὐαγγελισμό, ἐνῶ στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ συνυπάρχουν καὶ τὰ δύο θέματα ποὺ συμβολίζουν τὴν Ἐνσάρκωσιν τοῦ Χριστοῦ. Στὴν ἐκκλησία μας τὸ Μανδήλιον ἐμφανίζεται προσηλωμένο σὲ ξύλο σύμφωνα μὲ τὴν παλιότερη παράδοση ποὺ συνεχίζεται καὶ στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων (Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης, σ. 46-47). Γενικὰ γιὰ τὸν δογματικὸ χαρακτῆρα τοῦ Μανδηλίου καὶ τὴ θέση του στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν βλ. G r a b a r, La Sainte Face de Laon, σ. 27 ἑπ.

33, α,β), τὴ βορεινὴ μοιράζονται ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου στὸ δυτικὸ μισὸ (πίν. 22) καὶ ἡ Εἴσοδος εἰς Ἱεροσόλυμα στὸ ἀνατολικὸ μισό(πίν. 25).Ἡ νότια καμάρα εἶναι τώρα ἀπογυμνωμένη ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες της, ἀλλὰ στὸ τύμπανό της, δεξιὰ ἀπὸ τὸ δίλοβο παράθυρο, σώζεται καλοδιατηρημένη μιὰ πολυπρόσωπη ὁμάδα γυναικῶν μὲ πλούσιες στολές, ποὺ προχωροῦν πρὸς τ᾽ ἀριστερὰ κρατώντας λαμπάδες. Μὲ μεγάλη πιθανότητα εἶναι δυνατὸ νὰ ταυτισθῆ ἡ παράσταση μὲ τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. Στὴν ἀνατολικὴ καμάρα (ποὺ σκεπάζει τὸ Ἱερὸ Βῆμα) διατηρεῖται ἡ τοιχογραφία στὴ βορεινὴ πλευρὰ μὲ τὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον.

Τέλος, στὴν κορυφὴ τοῦ τρούλλου δεσπόζει ὁ Παντοκράτωρ (πίν. 21). Στὸ τύμπανο τοῦ τρούλλου ὑψηλὰ σώζονται ἕξι μετάλλια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ δύο ποὺ διατηροῦνται καλύτερα, εἰκονίζουν τὸν Ἀρχάγγελο Ραφαὴλ καὶ τὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο. Στὶς ψηλόστενες ἐπιφάνειες ἀνάμεσα στὰ παράθυρα, ποὺ ἀνοίγονται στὸ τύμπανο, θὰ εἰκονίζονταν Προφῆτες, ἀπὸ τοὺς ὁποίους κανένα ἴχνος δὲν ἔχει μείνει. Στὰ λοφία εἶχαν θέση σὲ μετάλλια οἱ τέσσερεις Εὐαγγελισταί. Ἄθικτος σχεδὸν διατηρεῖται ὁ Ματθαῖος (πίν. 20) στὸ βορειοανατολικὸ λοφίο.

3. Τὸ Ἱερὸ Βῆμα. Ὁ βόρειος καὶ ὁ νότιος τοῖχος εἶχαν χαμηλά, ζωγραφισμένους μέχρι τὸ στῆθος, ἱεράρχες. Ἀπὸ αὐτοὺς σώζεται, μισοσκεπασμένος ἀπὸ τὸ μεταγενέστερο τέμπλο, ἕνας στὸ νότιο τοῖχο. Στὴν ἑπόμενη ζώνη, κάτω ἀπὸ τὸ γεῖσο τῆς καμάρας, εἰκονίζεται τὸ «Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες» στὸ βορεινό (πίν. 30), καὶ τὸ «Λάβετε φάγετε» στὸ νότιο τοῖχο. Στὴν ἁψίδα, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ δίλοβο παράθυρο, διατηροῦνται στὴν πρώτη ζώνη, σὲ κακὴ κατάσταση, τὰ πολυσταύρια φελόνια τεσσάρων λειτουργούντων ἱεραρχῶν. Ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ παράθυρο, στὸ μεταγενέστερο στρῶμα τοιχογραφιῶν, εἰκονίζεται ὁ Μελισμὸς καὶ στὸ τεταρτοσφαίριο ἡ Πλατυτέρα στὸν τύπο τῆς Βλαχερνιτίσσης.

Ἱεράρχες, ποὺ φοροῦν πολυσταύρια φελόνια καὶ κρατοῦν εἰλητὰ ξετυλιγμένα ἢ κλειστὰ βιβλία, εἰκονίζονται ἀνὰ δύο (πίν. 19α-β) στὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα, ποὺ ὁδηγοῦν ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα στὴν Πρόθεση καὶ στὸ Διακονικό.

Στὴν Πρόθεση δὲν διακρίνεται τίποτε ἀπὸ τὴν πρώτη διακόσμηση. Λίγες μεταγενέστερες τοιχογραφίες βρίσκονται σὲ ὁρισμένα σημεῖα : μιὰ προτομὴ ἁγίου στὴν κόγχη τοῦ βορεινοῦ τοίχου, ὁ Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν ἐπάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καὶ μέσα στὴν κόγχη ὁ Χριστὸς στὴ στάση τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως.

Στὸ Διακονικὸ καὶ στὴ νότια πλευρὰ τοῦ τοίχου, ποὺ τὸ χωρίζει ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα, διατηρεῖται στὴν πρώτη ζώνη μόνον ἡ Ἁγία Γλυκερία ὁλόσωμη (πίν. 18β). Ἡ Ζωοδόχος Πηγὴ στὴν κόγχη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καθὼς καὶ

οἱ ἅγιοι στὸ νότιο τοῖχο ἀνήκουν σὲ μεταγενέστερους χρόνους. Τὴν καμάρα μοιράζονται ἡ Προσευχὴ τῆς Ἄννας στὸ βορεινὸ μισὸ (πίν. 31) καὶ ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου στὸ νότιο μισό. Ἡ πρώτη τοιχογραφία διατηρεῖται σὲ ἀρκετὰ καλὴ κατάσταση, ἐνῶ ἀπὸ τὴ δεύτερη σώζονται ἴχνη ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα, μέρος ἀπὸ τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς τῆς Ἄννας καὶ κάποιας ἄλλης γυναικείας μορφῆς, στὴν ἀριστερὴ γωνία, καὶ ἡ ἐπιγραφή. Στὸ τύμπανο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου διατηρεῖται ὁ Ἀσπασμὸς τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννης (πίν. 32α).

4. Τὸ παρεκκλήσιο. Στὸ πρῶτο, ἀπὸ δυτικά, διαμέρισμα, στὴν κάτω ζώνη τοῦ βορεινοῦ τοίχου, ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ δίλοβο παράθυρο ποὺ βλέπει στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα τοῦ ναοῦ, σώζεται καταστραμμένος στὸ μεγαλύτερο μέρος του ἕνας ὅσιος καὶ δεξιὰ ἡ Παναγία ἡ Πανυπέραγνος (πίν. 39α), ὄρθια καὶ Βρεφοκρατούσα. Στὴν ἴδια ζώνη, στὴν ἀπέναντι πλευρὰ διακρίνεται μέρος ἀπὸ τὴν πλούσια στολὴ ἑνὸς ἁγίου. Στὰ τύμπανα τοῦ σταυροθολίου, ποὺ χωρίζονται ἀπὸ τὴν κάτω ζώνη μὲ κόκκινη ταινία, εἶναι ζωγραφισμένες ἀντικριστὰ οἱ παραστάσεις τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου ἀριστερὰ (πίν. 49) καὶ τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ δεξιά· ἀπὸ τὴν τελευταία σώζεται ὁ ἕνας ἄγγελος στὴν ἀριστερὴ γωνία. Τέλος τὸ σταυροθόλιο ἔχει σὲ κάθε τριγωνικὸ χῶρο ἀπὸ ἕναν ἄγγελο σὲ προτομὴ μέσα σὲ μετάλλιο (πίν. 48 α-β).

Οἱ παραστάδες, ποὺ στηρίζουν τὸ τόξο ἀνάμεσα στὰ δυὸ σταυροθόλια, κατέχονται ἡ ἀριστερὴ ἀπὸ τὴν ἐπιβλητικὴ μορφὴ τοῦ ὁλόσωμου Χριστοῦ Σωτῆρος (πίν. 39β) καὶ ἡ δεξιὰ ἀπό, ὁλόσωμο ἐπίσης, ἀδιάγνωστο ἱεράρχη (πίν. 42β). Τὸ ἐσωράχιο τοῦ τόξου μοιράζονται δύο ὁλόσωμες μορφὲς νέων, τοῦ Προφήτη Δανιὴλ καὶ τοῦ Παγκάλου Ἰωσήφ (πίν. 41 α-β).

Στὸ ἑπόμενο, μεσαῖο, διαμέρισμα ὁλόκληρος ὁ νότιος τοῖχος καλύπτονταν μὲ τὴν παράσταση δυὸ ἔφιππων στρατιωτικῶν ἁγίων· διατηροῦνται λίγα λείψανα ἀπὸ τὰ ἄλογα, ἕνα καστανὸ καὶ ἕνα λευκό, ἀπὸ τὰ σώματα τῶν ἁγίων, καθὼς καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἑνός: Προκόπιος. Στὸ σταυροθόλιο ἐπαναλαμβάνεται τὸ θέμα τῶν ἀρχαγγέλων σὲ μετάλλια (πίν. 47 α-β).

Στὶς παραστάδες, ποὺ χωρίζουν τὸ χῶρο τοῦ σταυροθολίου αὐτοῦ ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα, εἰκονίζονται δύο ἀδιάγνωστοι νέοι μάρτυρες (πίν. 40 α-β). Στὸ μεγάλο τυφλὸ ἀψίδωμα τοῦ νότιου τοίχου σώζεται ἕνα μικρὸ μέρος ἀπὸ τὴν ὁλόσωμη παράσταση τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου καὶ στὴ μικρὴ κόγχη τοῦ βορεινοῦ τοίχου ἕνας ἀδιάγνωστος ἱεράρχης σὲ προτομή.

Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο ἀριστερά, πρὶν ἀρχίση ἡ καμπύλη τῆς ἀψίδας, παριστάνεται πολὺ χαμηλά, σὲ μέγεθος μικρότερο ἀπὸ τὸ φυσικό, ὁ Ἅγιος Ρωμανὸς μὲ στολὴ διακόνου σὲ προτομή. Στὸ κύλινδρο τῆς ἀψίδας, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ στενὸ παράθυρο, εἰκονίζονται νὰ λειτουργοῦν δυὸ

ἱεράρχες : διατηρεῖται ἡ κεφαλὴ καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος τοῦ ἀριστεροῦ ἱεράρχη (πίν. 42α). Ἡ Παναγία ἡ Βλαχερνίτισσα, ποὺ ζωγραφίστηκε στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἁψίδας, δὲν σώζεται ἱκανοποιητικά (πίν. 43α). Στὴν καμάρα διατηροῦνται σὲ καλὴ σχετικὰ κατάσταση οἱ παραστάσεις «Πορευθέντες Μαθητεύσατε» στὸ βορεινὸ καὶ ὁ Ἀναπεσὼν στὸ νότιο μισό (πίν. 44, 46).

ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

Ἂν καὶ ἡ σωζόμενη τοιχογράφηση τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς ἐμφανίζη πολλὰ κενά, εἶναι δυνατὸν νὰ σχηματίσωμε σὲ γενικὲς γραμμὲς μιὰ καθαρὴ εἰκόνα γιὰ τὴ δ ι ά τ α ξ η καὶ τὴν ἀκολουθία τῶν παραστάσεων στοὺς τοίχους, στὶς καμάρες καὶ στοὺς τρούλλους της.

Στὸ νάρθηκα, ὅπως εἶναι ὁ κανόνας, ἡ κάτω ζώνη κατέχεται ἀπὸ μορφὲς ἁγίων, ἰδιαίτερα ὁσίων καὶ ἀσκητῶν. Οἱ παραστάσεις στὰ ὑψηλότερα μέρη ἀκολούθησαν τὴν παρακάτω λογικὴ σειρά : στὴν κάπως ἀπομονωμένη βορεινὴ καμάρα εἰκονογραφήθηκε τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένη ἡ ἐκκλησία. Ἡ πιὸ γνωστὴ σκηνή, τοῦ Ἁγίου στὸν τροχό, κατέχει τὸ ἀνατολικὸ μισό, ὥστε ὁ πιστὸς νὰ τὴν διακρίνη ἀμέσως. Στὸν τροῦλλο, ποὺ βρίσκεται στὴν προέκταση περίπου τοῦ κύριου ἄξονα τοῦ ναοῦ, εἰκονίζονται σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς Θεοτόκου καὶ στὰ λοφία τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν [5]. Ἡ νότια καμάρα ἔχει εὐαγγελικὴ σκηνὴ καὶ στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο ἀποκαλυπτικὸ ὅραμα [6]. Τὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, ποὺ βρίσκεται στὴν προέκταση τοῦ ἄξονα τοῦ παρεκκλησίου, ἔχει στὰ λοφία ἑξαπτέρυγα καὶ στὸν τροῦλλο, καθὼς καὶ στὸ δυτικὸ τυφλὸ ἁψίδωμα, σκηνὲς ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Ὁ χῶρος αὐτὸς τοῦ νάρθηκα, ποὺ στεγάζεται μὲ τυφλὸ τροῦλλο, ὅπως καὶ ὁ χῶρος μπροστὰ στὴ Βασίλειο Θύρα, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν ἀποκλειστικός, κατὰ κάποιο τρόπο, νάρθηκας τοῦ παρεκκλησίου, ἀφοῦ μάλιστα ἔχει καὶ θύρα στὸ νότιο τοῖχό του καὶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων, ἑξαπτέρυγα [7] καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ποὺ συμβολίζουν τὴν ἐνσάρκωση καὶ τὴ θυσία, προετοιμάζουν τὸν πιστὸ γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ παρεκκλησίου, ποὺ ἔχει κατ' ἐξοχὴν εὐχαριστιακὸ χαρακτήρα.

Στὸ ναὸ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἀκολουθεῖ, σὲ βασικὲς γραμμές, καὶ ὅσο τὸ ἐπιτρέπει ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωση τοῦ μνημείου, τὶς

5. Βλ. παραπάνω σημ. 3.

6. Ὁ G r a b a r, Sur les sources des Peintres byzantins, C.A. 12, 1962, σ. 375-380, θεωρεῖ ὅτι τὰ ὁράματα στὶς βυζαντινὲς ἐκκλησίες εἶχαν θέση στὸν νάρθηκα, ἐπειδὴ ἀναφέρονται στὸν Λόγο πρὶν τὴν ἐνσάρκωσιν, ἐνῶ στὸν ναὸ εἶχαν θέση οἱ παραστάσεις ποὺ ἀναφέρονται στὸν Λόγο μετὰ τὴν ἐνσάρκωσιν.

7. L a f o n t a i n e - D o s o g n e, Théophanies - Visions, Synthronon II, σ. 136.

ἀρχὲς ποὺ συναντοῦμε στὶς μεσοβυζαντινὲς ἐκκλησίες[8]. Κάτω ἅγιοι σὲ κάποια συμμετρία, στὶς ὑψηλότερες ἐπιφάνειες παραστάσεις ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Δωδεκαόρτου, ποὺ καλύπτουν ἡ κάθε μία ὁρισμένο ἀρχιτεκτονικὸ χῶρο, τύμπανα, καμάρες, τυφλὰ ἀψιδώματα κλπ.

Ἡ διάταξη τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο παρουσιάζει ὁρισμένα προβλήματα. Διατηροῦνται ἑπτὰ συνθέσεις, ἀπὸ τὶς ὁποῖες τέσσερεις ἁπλώνονται στὶς καμάρες καὶ δύο στὰ πλάγια διαμερίσματα. Εἰκονίζονται ἀκόμα δύο δευτερεύουσες σκηνὲς ἀπὸ τὸ Πάθος, ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ καὶ ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα, συμμετρικὰ στὸ δυτικὸ τοῖχο. Λείπουν ἡ Γέννησις, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτισις, ἡ Σταύρωσις καὶ ἡ Ἀνάληψις. Οἱ ἐλεύθερες ὅμως ἐπιφάνειες, ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ καταλάβουν οἱ σκηνὲς αὐτές, εἶναι λιγότερες, τὸ νότιο μισὸ τῆς ἀνατολικῆς καμάρας καὶ ὁλόκληρη ἡ νότια. Σ' αὐτὲς θὰ πρέπει ἴσως νὰ προστεθῇ μιὰ ἀκόμη ἐπιφάνεια στὴ δυτικὴ κεραία. Τὸ τοξωτὸ δηλαδὴ ἄνοιγμα, ποὺ χρησιμεύει τώρα σὰν Βασίλειος Πύλη, δὲν φαίνεται νὰ ἦταν ἀρχικὰ τόσο μεγάλο. Τὰ λείψανα τῆς διακοσμήσεως σταματοῦν περίπου στὴ μέση τοῦ πλάτους του καὶ οἱ ὑποδοχὲς στὸ μεγάλο μαρμάρινο κατώφλι γιὰ τοὺς στρόφιγγες τῆς θύρας ἀφήνουν ἀνάμεσά τους στενότερο χῶρο. Ἄρα πρέπει νὰ ὑπῆρχε λεπτὸς τοῖχος στὴ δυτικὴ πλευρὰ τῆς κεραίας αὐτῆς μὲ ἄνοιγμα γιὰ τὴ Βασίλειο Πύλη. Στὸ τύμπανο ἐπάνω ἀπὸ αὐτὴ τὴ θύρα, ποὺ δὲν σώζεται, εἶναι πιθανὸ νὰ εἶχε παρασταθῇ ἡ Σταύρωσις. Τὰ τύμπανα κάτω ἀπὸ τὶς καμάρες τῆς βορεινῆς καὶ νότιας κεραίας διαλύονται ἀπὸ παράθυρα, ὥστε νὰ εἶναι ἀδύνατη ἡ προσαρμογὴ στὶς ἐπιφάνειές τους ἔστω καὶ μιᾶς ἀπὸ τὶς σκηνὲς ποὺ ὑπολείπονται. Θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ ἔγινε κάποια ἐπιλογὴ ἀνάμεσα στὴ Γέννησιν, Βάπτισιν, Ὑπαπαντὴν καὶ Ἀνάληψιν. Ἀπὸ αὐτὲς ἡ τελευταία, ἂν εἰκονίζονταν, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε θέση μόνο στὸ νότιο μισὸ τῆς ἀνατολικῆς καμάρας, ἀπέναντι ἀπὸ τὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον[9], ἐνῶ ἡ Γέννησις, ἀφοῦ ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν ἀρχίζει ἀπὸ δεξιά, θὰ εἶχε εἰκονογραφηθῇ εἴτε στὸ ἀνατολικὸ μισὸ τῆς νότιας καμάρας εἴτε ἀπέναντι στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον, στὸ νότιο μισὸ τῆς ἀνατολικῆς καμάρας, ἂν εἶχε παραλειφθῇ ἡ Ἀνάληψις.

Ἡ θέση τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸ βόρειο τοῖχο τοῦ βορειοδυτικοῦ πλάγιου διαμερίσματος εἶναι μᾶλλον ἀπόμερη γιὰ τὴν παράσταση αὐτή, γιατὶ κατὰ κανόνα εἰκονίζεται στὸ δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ ἐπάνω ἀπὸ τὴ Βασίλειο Πύλη σὲ ἐκκλησίες τοῦ ἴδιου ἀρχιτεκτονικοῦ τύ-

8. Millet, Recherches, σ. 17 - 40. Demus, Byz. Mosaic Decoration, σποραδικά. Giordani, Ausschmückungssystem, JÖG 1, 1951, σ. 124-134. Hallensleben, Malerschule, σ. 36-42, 43-67. Der Nersessian, Le décor des églises, σ. 315-320.

9. Millet, Recherches, σ. 23-24, 25.

που[10]. Ἴσως ὑπῆρχε πρόθεση συσχετίσεώς της μὲ τὴ Μεταμόρφωσιν, ποὺ κατέχει τὴν ἀντίστοιχη θέση στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, ὅπου ὁ Χριστὸς ἐμφανίζεται πάλι σὲ δόξα — δύο ἐπιφάνειες τοῦ Χριστοῦ.

Ἀνάλογη πρόθεση συσχετισμοῦ διαφαίνεται καὶ στὴ διακόσμηση τῆς ἀσπίδας τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος μὲ τὸν Παλαιὸν τῶν Ἡμερῶν, τῆς δυτικῆς καμάρας μὲ τὴν Πεντηκοστήν, ὅπου στὴ μέση εἰκονίζονταν τὸ Ἅγιον Πνεῦμα, καὶ τοῦ σταυροθολίου τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος μὲ τὴ Δέησιν πρὸς τὸν Ἐμμανουήλ (ἀπεικόνιση τῆς Ἁγίας Τριάδος;). Παρόμοια σχέση ὑπάρχει καὶ ἀνάμεσα στὸν Παλαιὸ τῶν Ἡμερῶν, τὸν Παντοκράτορα τοῦ τρούλλου καὶ τὸν Ἐμμανουήλ[11].

Ἡ ὑπόλοιπη διάταξη τῶν σκηνῶν δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ καθιερωμένα. Σημειώνομε μόνο τὴ σειρὰ τῶν παραστάσεων ἀπὸ τὸ βίο τῆς Θεοτόκου σὲ χρονικὴ ἀλληλουχία στὸ διακονικὸ καὶ στὸν τοῖχο τῆς νότιας κεραίας, τὴν ἀπουσία γυναικείων μορφῶν ἁγίων, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἁγία Γλυκερία, καὶ τέλος τὴν παράσταση τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν καὶ τοῦ Παντοκράτορος μὲ τὴν κεφαλὴ πρὸς τὰ δυτικά, ἀντίστροφα δηλ. μὲ ὅ,τι συμβαίνει συνήθως[12].

Στὸ παρεκκλήσιο διαφορετικές ἀρχὲς καθόρισαν τὴν ἐκλογὴ καὶ θέση τῶν παραστάσεων. Ἡ κάτω ζώνη ἔχει τὴ γνωστὴ ζώνη μαρτύρων καὶ ἀσκητῶν καθὼς καὶ παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας. Στὶς συνθέσεις ἐπικρατεῖ ἡ ἀντιπαράθεση σκηνῶν ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ τὴν Καινὴ Διαθήκη (Μυστικὸς Δεῖπνος - Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ - Πορευθέντες Μαθητεύσατε - ὁ Ἀναπεσών), ποὺ βρίσκονται σὲ θεολογικὴ συσχέτιση[13]. Οἱ ἄγγελοι στὰ σταυροθόλια δυναμώνουν τὸ μυστικὸ κλίμα τοῦ χώρου. Μόνον οἱ δύο ἔφιπποι στρατιωτικοὶ ἅγιοι στὸ νότιο τοῖχο τοῦ μεσαίου διαμερί-

---

10. Ὑπάρχουν ἀρκετὰ παραδείγματα, ὅπου ἡ Κοίμησις εἶναι στὸ βορεινὸ τοῖχο, ὄχι ὅμως τόσο ἀπόμερα: Περίβλεπτος τοῦ Μυστρᾶ (M i l l e t, Mistra, πίν. 116. 4) κλπ. Συνήθως στὶς σταυρεπίστεγες ἐκκλησίες εἰκονίζεται στὸ βόρειο τοῖχο τῆς ἐγκάρσιας κεραίας : Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου (Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ἡ Ἁγία Τριάς, ΕΕΒΣ 3, 1926, σ. 196, εἰκ. 6), Κοίμησις Θεοτόκου στὸν Ὀξύλιθο καὶ Ὁδηγήτρια στὶς Σπηλιὲς στὴν Εὔβοια (Ἰ ω ά ν ν ο υ, Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, εἰκ. 44, 45,46,63,64), Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιᾶς κοντὰ στὴν Ἄρτα (ΑΒΜΕ, τ. Β΄, 1936, σ. 143). Ἐπίσης σὲ ἐκκλησίες τῆς Γιουγκοσλαβίας (M i l l e t, Recherches, σ. 19), ὅπως καὶ σὲ ἀδημοσίευτες ἐκκλησίες τῆς Σικίνου (Ἐπισκοπὴ) καὶ τῆς Νάξου (Παναγία στὸ Κεραμί, Παναγία Ραχιδιώτισσα τῆς Τραγαίας).

11. G r a b a r, La représentation de l' intelligible, σ. 127-143, ἰδιαίτερα σ. 134.

12. Χωρὶς αὐτὴ ἡ ἀντιστροφὴ νὰ εἶναι σπάνια ἐξαίρεση. Ὁ Χριστὸς μὲ τὴν κεφαλὴ δυτικὰ βλέπει τὸν πιστὸ καὶ μὲ τὴν κεφαλὴ ἀνατολικὰ βλέπει τὸν ἱερέα.

13. Γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Ἀναπεσόντος καὶ τῶν Πορευθέντων, βλ. σ. 70. Γιὰ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ σὲ σχέση μὲ τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον, G r a b a r, La peinture en Bulgarie I, σ. 99, ὅπου ἀποδίδεται στὸ τραπέζι τῆς Φιλοξενίας εὐχαριστιακὸς συμβολισμός.

σματος φαίνεται ὅτι ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ πνεῦμα, ποὺ χαρακτηρίζει τὴ διακόσμηση τοῦ παρεκκλησίου. Ἀλλὰ ἡ θέση τους αἰτιολογεῖ τὴν παρουσία τους : ὅταν βλέπη κανεὶς ἀπὸ τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα τῆς νότιας κεραίας τοῦ ναοῦ πρὸς τὸ παρεκκλήσιο, ἀντικρίζει μόνον αὐτοὺς τοὺς ἁγίους, ποὺ μοιάζουν ἔτσι νὰ ἀνήκουν στὴ διακόσμηση τῆς κάτω ζώνης τοῦ ναοῦ, ἔχοντας θέση δίπλα στὸ στρατιωτικὸ ἅγιο ποὺ μεταγενέστερα σκέπασε ὁ Προφήτης Ἠλίας. Αὐτὸ ἔχει σημασία, διότι ἡ διακόσμηση τοῦ παρεκκλησίου, βασισμένη σὲ θεολογικοὺς συσχετισμοὺς καὶ σὲ ἀντιπαραθέσεις σκηνῶν ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη, θὰ ἔχανε τὸ νόημά της, ἂν τὴν ἔβλεπε κανεὶς κομματιαστὰ καὶ χωρὶς τὴν ἀπαραίτητη προετοιμασία.

Σ' ὅλη τὴν ἐκκλησία οἱ συχνὲς ἀρθρώσεις στοὺς τοίχους καὶ στὰ σταυροθόλια εὐνόησαν τὴν τοποθέτηση κάθε παραστάσεως καθὼς καὶ πολλῶν ἁγίων σὲ ἀρχιτεκτονικὰ πλαίσια, ὅπως συνηθίζεται στὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο [14]. Αὐτὴ ἀκόμα ἡ διάρθρωση τῶν ἐπιφανειῶν δημιούργησε χώρους κατάλληλους νὰ δεχθοῦν κοσμήματα, ποὺ ξετυλίγονται μὲ εὐαισθησία καὶ βαθιὰ γνώση τῆς λειτουργίας τους, ἁπλᾶ, σύνθετα, πάντα διαφορετικὰ καὶ προσαρμοσμένα στὸ χῶρο ποὺ διακοσμοῦν.

14. Βλ. παραπάνω σημ. 8.

Γ'. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ὁ νάρθηκας

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ

Ἀδιάγνωστος Ἅγιος, σὲ μέγεθος φυσικό, κατέχει ὅλο τὸ δυτικὸ τοῖχο τῆς βορεινῆς στενῆς καμάρας (πίν. 5α), ποὺ ἐξέχει ἐξωτερικὰ σὰν δόντι. Τὸ ψηλόλιγνο σῶμά του, στηριγμένο στὸ ἀριστερὸ σκέλος, στρέφεται ζωηρὰ πρὸς τὰ δεξιά. Τὰ χέρια του, λυγισμένα στὸ ὕψος τῆς μέσης, προτείνονται, τὸ δεξὶ ὑψωμένο σὲ χειρονομία εὐλογίας, τὸ ἀριστερὸ κρατώντας εἰλητὸ τυλιγμένο. Φορεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο. Ἡ καταστροφὴ τῆς κεφαλῆς καὶ τῆς ἐπιγραφῆς, ποὺ τὴν πλαισίωνε, καθιστοῦν ἀδύνατη τὴν ταύτισή του.

Δύο Ὅσιοι, μὲ μοναχικὴ ἀμφίεση, στὸ τυφλὸ ἀψίδωμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου τῆς βορεινῆς καμάρας, στρέφονται ἐλαφρὰ πρὸς τὸ κέντρο ὑψώνοντας τὸ δεξὶ χέρι σὲ χειρονομία εὐλογίας (πίν. 3β). Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατοῦν ξετυλιγμένα εἰλητάρια, ποὺ διατηροῦν ἀκόμα μέρος ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές τους. Τὸ πρόσωπο καὶ χαμηλὰ τὸ σῶμα εἶναι τελείως καταστραμμένα. Οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες τους εἶναι ἄνετες καὶ ἐλεύθερες, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ συμβατικὴ μετωπικότητα, ποὺ χαρακτηρίζουν τοὺς μισοκαταστραμμένους δύο Ὁσίους, ποὺ καλύπτουν τὸ ἀπέναντι τυφλὸ ἀψίδωμα. Ὁ Ὅσιος ἀριστερά, μὲ μαῦρα σγουρὰ μαλλιὰ καὶ γένεια, φορεῖ ἁπλὸ σκοτεινόχρωμο σάκκο ζωσμένο στὴ μέση καὶ ὑψώνει τὰ χέρια στὸ στῆθος μὲ τὶς παλάμες πρὸς τὰ ἔξω (πίν. 3α). Ὁ Ὅσιος δεξιὰ κρατεῖ στὸ στῆθος χονδρό, σταχωμένο μὲ πολύτιμες πέτρες, βιβλίο καὶ εὐλογεῖ μὲ τὴ δεξιὰ παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Εἶναι ντυμένος μὲ ἄνετο λευκὸ σάκκο καὶ ἕνα εἶδος σκοτεινόχρωμου ἐπιτραχήλιου, ποὺ πέφτει ἀπὸ τοὺς ὤμους μαλακὰ σκεπάζοντας τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματος. Ἡ κεφαλή του περιβάλλεται ἀπὸ κουκούλιο, ποὺ τυλίγεται γύρω στὸ λαιμό του μὲ πλούσιες πτυχὲς ἐνῶ ἡ κορυφή του πέφτει στὸν ἀριστερὸ ὦμο. Δυστυχῶς δὲν σώζεται κανένα διακριτικὸ σημάδι ποὺ θὰ βοηθοῦσε τὴν ταύτισή τους.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ στολὴ τοῦ τελευταίου. Ὁ λευκὸς σάκκος, τὸ πλατὺ ἐπιτραχήλιο καὶ τὸ κουκούλιο ποὺ πέφτει στὸν ἕνα ὦμο εἶναι στοιχεῖα τυπικὰ γιὰ τὴν ἀμφίεση τῶν Κιστερκιανῶν μοναχῶν

τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας [1], ποὺ τὴν ἐποχὴ τῆς Φραγκοκρατίας κατεῖχαν τὴ Μονὴ τοῦ Δαφνίου [2]. Παραμένει τὸ πρόβλημα τῆς ταυτίσεώς τους: εἶναι ἅγιοι τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας ἢ μήπως τῆς Ὀρθόδοξης ντυμένοι τὴν δυτικὴ στολή [3];

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ (πίν. 9), (νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, δυτικὸ μισὸ τοῦ τυφλοῦ τρούλλου). Ἀπὸ τὴ μέση περίπου τοῦ χώρου τῆς παραστάσεως ἀρχίζει τὸ μαλακὸ περίγραμμα τοῦ βουνοῦ, ποὺ καταλήγει σὲ ἀπότομη κυβικὴ κορυφὴ στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία. Στοὺς βραχώδεις πρόποδές του, μπροστὰ στὴν ἕτοιμη φωτιά, ἔχει παρασταθῆ τὸ σύμπλεγμα τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τοῦ Ἰσαάκ. Ὁ Ἀβραὰμ ἔχει γονατίσει πατώντας μὲ τὸ ἀριστερό του γόνατο στὴ μέση τοῦ γιοῦ του, πού, πεσμένος μπρούμυτα μὲ τὰ χέρια δεμένα πισθάγκωνα, ὑψώνει τὴν κεφαλή του προτείνοντας τὸ λαιμό του στὴν ἑκούσια θυσία. Ἡ ἀστραφτερὴ κόψη τοῦ μαχαιριοῦ, ποὺ κρατεῖ ὁ Ἀβραάμ, ἐγγίζει τὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ του. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ἀγγέλου στὴ μέση τῆς παραστάσεως, δίπλα στὴν κορυφὴ τοῦ βουνοῦ, ἀναγκάζει τὸν Ἀβραὰμ νὰ στραφῆ ξαφνιασμένος πρὸς τὸ μέρος του. Στὴ δεξιὰ γωνία τῆς παραστάσεως ὑπάρχει τὸ λευκὸ κριάρι ποὺ θὰ ἀντικαταστήση τὸ ἀνθρώπινο θύμα. Στὸ ὑπόλοιπο τμῆμα τῆς παραστάσεως, μαυρισμένο καὶ καταστραμμένο σήμερα, ἴσως παριστάνονταν ἡ πορεία τοῦ Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ στὸν καθορισμένο τόπο τῆς αἱματηρῆς προσφορᾶς, ὅπως στὸ νάρθηκα τοῦ Arilje [4].

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη τὸ τμῆμα τῆς παραστάσεως ποὺ σώζεται, ἰδιαίτερα τὸ σύμπλεγμα τοῦ Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαάκ, ἔχει πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν παράσταση στὸ Arilje. Ὑπάρχουν ὅμως διαφορὲς σὲ μερικὲς λεπτομέρειες. Στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ ὁ Ἀβραὰμ ἔχει τὸ σῶμα πιὸ κυρτὸ καὶ κρατεῖ τὸ μαχαίρι μὲ πειστικότερο τρόπο· τοῦ Ἰσαὰκ τὰ χέρια εἶναι δεμένα πισθάγκωνα, ἐνῶ στὸ σερβικὸ μνημεῖο ἁπλώνονται σὲ ἱκεσία. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ἀνάλογη εἰκονογραφία μὲ αὐτὴν τῆς ἐκκλησίας μας συναντᾶ-

1. Oppenheim, Das Mönchskleid, Röm. Quartalschrift, Suppl. 1931, σ. 80 καὶ σποραδικά. Τὰ ἴδια ἰσχύουν καὶ γιὰ τὴν ἀμφίεση τοῦ πρώτου Ὁσίου.

2. Miller - Λάμπρου, Ἱστορία τῆς Φραγκοκρατίας, σ. 104.

3. Βλ. σημ. 1 καὶ σχετικὴ παράσταση σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ Ι, εἰκ. 198. Ἐπίσης μόνο στὴ δυτικὴ εἰκονογραφία εἰκονίζονται οἱ μοναχοὶ καὶ οἱ ὅσιοι νὰ κρατοῦν βιβλία σταχωμένα. Στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία κρατοῦν ξετυλιγμένα εἰλητάρια μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ συγγράμματά τους.

4. Millet - Frolow II, πίν. 83.3.

ται καὶ σὲ μικρογραφία χειρογράφου τῆς Παλαιστίνης τῆς ἐποχῆς τῶν Σταυροφόρων [5].

Ὁ Βαλαὰμ καὶ ὁ Ἄγγελος (πίν. 8) (νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, ἀνατολικὸ μισὸ τοῦ τυφλοῦ τρούλλου). Στὴ μέση περίπου τῆς παραστάσεως, στοὺς πρόποδες ἀπότομου βουνοῦ, στέκεται ψηλόλιγνος νευρώδης ἄγγελος ντυμένος στρατιωτικὴ στολή. Τὰ ἀνοιχτὰ πόδια, ἡ κλίση τοῦ κορμοῦ, τὸ ἱμάτιο ποὺ ἀνεμίζει καθὼς καὶ τὰ ἁπλωμένα μεγάλα φτερά, ποὺ γεμίζουν ὅλο τὸν κάμπο στὴν ἀριστερὴ πλευρά, δηλώνουν τὴ βίαιη κίνησή του. Τὸ δεξί του χέρι ὑψώνεται κρατώντας γυμνὸ σπαθὶ καὶ τὸ ἀριστερὸ ἁπλωμένο πρὸς τὰ ἀριστερὰ κάμνει χειρονομία λόγου πρὸς τὸν Βαλαάμ· αὐτὸς εἰκονίζεται δεξιὰ ἔφιππος σὲ λευκὴ ὄνο ποὺ κυρτώνει ἀπότομα τὸν κορμὸ καὶ βαδίζει ἀκανόνιστα, φοβισμένη ἀπὸ τὴν ξαφνικὴ ἐμφάνιση τοῦ Ἀγγέλου.

Καὶ οἱ δύο παραστάσεις τοῦ τυφλοῦ τρούλλου, ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Βαλαὰμ μὲ τὸν Ἄγγελο, ἔχουν ζωγραφισθῆ μὲ ἑνιαῖο σύστημα ἀξόνων : οἱ Ἄγγελοι στὸ μεσαῖο ἄξονα, ὁ Βαλαὰμ καὶ τὸ σύμπλεγμα τοῦ Ἀβραὰμ μὲ τὸν Ἰσαὰκ στὸν ἴδιο λοξὸ ἄξονα. Ἀκόμα οἱ κινημένες στάσεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν δύο συνθέσεων χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν ἴδια ταραχὴ καὶ βιαιότητα.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς παραστάσεως εἶναι ἐνδιαφέρουσα. Κατὰ κανόνα ἀποτελεῖ τμῆμα τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί [6]. Στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά, στὸ Arilje [7] καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ χφ. 602 τῆς Μονῆς τοῦ Βατοπεδίου, ποὺ χρονολογεῖται στὸν 11ο -12ο αἰ. [8], ἡ παράσταση εἶναι αὐτοτελής.

Στὶς λεπτομέρειες, ἡ παράσταση πλησιάζει περισσότερο τὴν σχετικὴ τοιχογραφία τοῦ Arilje [9], μὲ ἐξαίρεση τὴ στολὴ τοῦ Ἀγγέλου· στὸ σερβικὸ μνημεῖο ὁ Ἄγγελος φορεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο σύμφωνα μὲ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία, ἐνῶ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ στρατιωτικὴ στολή.

Ἡ μεγάλη καταστροφὴ τῶν παραστάσεων σ' αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ νάρθηκα δυσκολεύει τὴν κατανόηση τοῦ λόγου τῆς ἐκλογῆς τοῦ θέματος αὐτοῦ καὶ πολὺ περισσότερο τὴ συσχέτισή του μὲ τὶς ὑπόλοιπες σκηνές, ποὺ ἁπλώνονταν στὶς γύρω ἐπιφάνειες. Ἂν θεωρηθῆ ὅτι ἀποτελοῦν ἑνότητα τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Βαλαὰμ μὲ τὸν Ἄγγελο καὶ ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ἴσως εἶναι δυνατὸ

---

5. Buchthal, Miniature Painting, πίν. 90 C (χφ. τῆς Histoire Universelle ἀπὸ τὴν Ἄκκρα, τοῦ 1285 περίπου, London, British Museum, Add. 15268).

6. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges, σ. 78-79. Τράπεζα Λαύρας (16ος αἰ.), Μ. Δοχειαρίου (1558), Millet, Athos, πίν. 151. 3 καὶ 240.1.

7. Arilje, Millet - Frolow II, πίν. 91.

8. Dölger, Mönchsland Athos, σ. 182-183, εἰκ. 103.

9. Βλ. σημ. 7.

νὰ ὑποτεθῆ ὅτι συμβολίζουν τὴν ἐνσάρκωση ἡ πρώτη καὶ τὴ θυσία τοῦ Χριστοῦ ἡ δεύτερη [10].

Ὅ ρ α μ α (πίν. 7) (στὴν καμάρα νότια ἀπὸ τὸ μεσαῖο τυφλὸ τροῦλλο, ἀνατολικὸ τύμπανο). Στὶς δύο κάτω γωνίες τοῦ τυμπάνου σὲ τοπίο ἀπὸ ρόδινα βραχώδη βουνὰ εἰκονίζονται δύο γηραιοὶ ἄνδρες νὰ σκύβουν μὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων πρὸς τὸ κέντρο. Ὁ ἕνας, ἀριστερά, φορεῖ χιτώνα καὶ ἱμάτιο. Ἀπὸ τὶς κινήσεις τῶν χεριῶν του, ποὺ διατηροῦνται μέχρι τοὺς ἀγκῶνες, φαίνεται ὅτι κρατοῦσε ἀνοιχτὸ εἰλητὸ στὸ ὕψος τοῦ στήθους γυρισμένο πρὸς τὸ μέρος του. Τὸ σῶμα κάτω ἀπὸ τὴ μέση εἶναι τελείως καταστραμμένο. Τὸ ἤρεμο, στοχαστικὸ πρόσωπό του περιβάλλεται ἀπὸ πυκνὰ λευκὰ μαλλιὰ καὶ διχαλωτὰ γένεια, ποὺ πέφτουν κυματιστὰ καὶ μαλακὰ στοὺς ὤμους καὶ ὑψηλὰ στὸ στῆθος. Κάπως καλύτερα διατηρεῖται ἡ ἀνδρικὴ μορφὴ δεξιά. Μὲ πλατιὰ κίνηση καὶ τὸ δεξὶ πόδι ἔντονα λυγισμένο περίπου σὲ ὀρθὴ γωνία, σκύβει ἐμπρὸς κρατώντας μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι ἀνοιχτὸ εἰλητὸ μὲ ἐπιγραφὴ δυσανάγνωστη ἀπὸ τὴ φθορά. Φορεῖ χιτώνα στολισμένο στὴν παρυφὴ μὲ πλούσια κοσμήματα ἀνάμεσα σὲ δυὸ σειρὲς μαργαριτάρια καὶ μαργαριτοστόλιστα ἐπιμάνικα. Μανδύας σκοτεινόχρωμος, κατάσπαρτος μὲ μαργαρίτες, σκεπάζει τὸ στῆθος ὑψηλά, τοὺς ὤμους καὶ τὴν πλάτη ἀφήνοντας ἐλεύθερο τὸν κορμό. Ἡ κεφαλή του εἶναι καταστραμμένη· διακρίνεται ὅμως τὸ χαρακτηριστικὸ κάλυμμα τῶν προφητῶν στὴν κατάλευκή του κόμη. Μπροστά, ἀρκετὰ χαμηλά, φαίνεται κάποιο ἀντικείμενο, ἴσως μικρὸ ἀγγεῖο πού, ἂν κρίνωμε ἀπὸ τὸ χαμήλωμα τοῦ δεξιοῦ ὤμου, θὰ πρότεινε μὲ τὸ δεξὶ χέρι του, ποὺ ἐπίσης δὲν σώζεται. Ὁ χῶρος ἀνάμεσα στὶς δύο μορφὲς καὶ ὑψηλότερα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ γωνία, εἶναι τελείως καταστραμμένος. Στὸ σημεῖο ποὺ διατηρεῖται, ἐπάνω ἀπὸ τὴν πρώτη ἀνδρικὴ μορφή, λευκὸ λεπτὸ ἡμικύκλιο περιβάλλει ἕνα ἀνοιγμένο θυρόφυλλο τοῦ οὐρανοῦ, ἀπὸ ὅπου προβάλλουν τέσσερεις ἄγγελοι μέχρι τὴ μέση μὲ φωτοστέφανα, φορώντας χιτώνα καὶ ἱμάτιο. Οἱ μορφὲς τῶν ἀγγέλων ἀποδόθηκαν σὲ τόνους γκρίζους καὶ λευκούς, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος τῆς παραστάσεως κυριαρχοῦν τὰ φωτεινὰ ἁπαλὰ χρώματα.

Ἡ ταύτιση τῆς παραστάσεως εἶναι δύσκολη, ἂν ὄχι ἀδύνατη, ἀφοῦ λείπουν τὰ ὀνόματα τῶν δύο μορφῶν, ἡ ἐπιγραφὴ στὸ εἰλητὸ τῆς δεξιᾶς μορφῆς εἶναι δυσανάγνωστη καὶ τὸ κεντρικὸ τμῆμα τῆς συνθέσεως καταστραμμένο. Μὲ μεγάλη πιθανότητα ὅμως μπορεῖ νὰ ὑποτεθῆ ὅτι πρόκειται γιὰ παράσταση ὁράματος. Τὸ πρόβλημα τῶν ὁραμάτων ἐξακολουθεῖ νὰ

10. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Βαλαὰμ μὲ τὴ Γέννησιν βλ. σημ. 6. Γιὰ τὴ Θυσία τοῦ Ἀβραὰμ ὡς συμβολικὴ ἀπεικόνιση τῆς θυσίας τοῦ Χριστοῦ, C h a t z i d a k i s, βλ. παραπάνω σ.118.

παραμένη ἀνοικτό. Σὲ πρόσφατη μελέτη[11], ὅπου γίνεται ἰδιαίτερη ἀναφορὰ στὶς σχετικὲς καππαδοκικὲς παραστάσεις, θεωρεῖται ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τῶν ὁραμάτων, ὅπως καὶ ἡ ἔνταξή τους στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ἐκκλησιῶν μετὰ τὴν Εἰκονομαχία, προέρχεται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἀλλά, ἡ ἔλλειψη παραστάσεων ὁραμάτων σὲ μνημεῖα τῆς Πρωτευούσης ἀναγκαστικὰ θὰ περιορίση τὴν ἔρευνα γιὰ τὸ Ὅραμα στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ στὴν τοιχογραφία τοῦ νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Bačkovo[12] καὶ στὴ φορητὴ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Poganovo[13] (τώρα φυλάγεται στὸ Μουσεῖο τῆς Σόφιας), ποὺ χρονολογοῦνται μετὰ τὸ 13ο αἰ. καὶ ἔχουν ὡς πρότυπο εἴτε τὸ ἴδιο τὸ παλαιοχριστιανικὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μονῆς Λατόμου τῆς Θεσσαλονίκης[14] εἴτε σχετικὴ μικρογραφία τῆς Διηγήσεως τοῦ Ἰγνατίου τοῦ 12ου αἰ.[15]. Ἂν καὶ ὑπάρχουν σημαντικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ τρία αὐτὰ μνημεῖα, μποροῦν ὅμως αὐτὰ νὰ χρησιμεύσουν γιὰ σχετικὲς συγκρίσεις. Οἱ διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν, ἂν δὲν ὀφείλωνται σὲ παρανοήσεις[16], δείχνουν ὅτι τὸ θέμα μποροῦσε νὰ διασκευασθῆ ἢ νὰ ὑποστῆ παραλλαγές.

Τὰ στοιχεῖα, ποὺ συνθέτουν τὸ Ὅραμα στὰ παραπάνω μνημεῖα καὶ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά, εἶναι βασικὰ τὰ ἴδια τοὐλάχιστον στὸ κάτω μέρος. Χαμηλὰ στὶς δύο ἄκρες τῆς συνθέσεως εἰκονίζονται δύο Προφῆτες· ἀριστερὰ ἕνας γέρος ὄρθιος μὲ στάση καὶ ἔκφραση ἐκπλήξεως, δεξιὰ στὴ Μονὴ Λατόμου[17] καὶ στὴν τοιχογραφία τοῦ Bačkovo[18] εἶναι καθισμένος Προφήτης σὲ ὥριμη ἡλικία, ποὺ τὴ θέση του ἔχει πάρει στὴν εἰκόνα τοῦ Poganovo νέος ἀγένειος ποὺ κρατᾶ στὰ γόνατα ἀνοιχτὸ κώδικα[19]. Ὅλοι φοροῦν χιτώνα καὶ ἱμάτιο. Τὸ τοπίο εἶναι παντοῦ τὸ ἴδιο, βραχῶδες, παρόχθιο, μὲ τὰ νερὰ νὰ κυλοῦν στὴ μέση ἀνάμεσα στὶς μορφές. Στὸ Bačkovo μόνο ἔχει

---

11. Lafontaine - Dosogne, Théophanies - Visions, Synthronon II, 1968, σ. 138 ἑπ.

12. Grabar, La peinture en Bulgarie I, σ. 80, τ. II, πίν. III. Xyngopoulos, Sur l' icône bilatérale de Poganovo, C.A. 12, 1962, σ. 345, εἰκ. 3.

13. Gerasimov, L' icône bilatérale de Poganovo, C.A. 10, 1959, σ. 279 καὶ τὴ συζήτηση ποὺ ἀκολούθησε μεταξὺ Ξυγγοπούλου καὶ Grabar, Nouvelles recherches sur l' icône de Poganovo, C.A. 12, 1962, σ. 341 ἑπ.

14. Ξυγγόπουλος, Τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Λατόμου, ΑΔ 1929 (1931), σ. 172-174.

15. Xyngopoulos, Sur l' icône bilatérale, C.A. 12, 1962, σ. 341-343.

16. Xyngopoulos, βλ. παραπάνω. Grabar, Nouvelles recherches sur l' icône bilatérale, σ. 363 ἑπ., Gerasimov, σ. 280 ἑπ.

17. Βλ. πρόχειρα Gerasimov, σ. 286-287, εἰκ. 6-7.

18. Xyngopoulos, C.A. 12, 1962, εἰκ 3.

19. Βλ. Gerasimov, βλ. παραπάνω, σ. 281, εἰκ. 1.

παραλειφθῆ ἡ τελευταία λεπτομέρεια. Ὅμοια στοιχεῖα, κάπως παραλλαγμένα, συναντοῦμε καὶ στὸ Ὅραμα τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τοῦ Προφήτη στὴν ἀριστερὴ γωνία ἀντιστοιχοῦν μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Προφήτη, ποὺ βρίσκεται ἐπίσης στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς εἰκόνας. Ὁ δεξιὸς ὅμως Προφήτης δὲν ἔχει κανένα στοιχεῖο κοινὸ μὲ μορφὲς ἀπὸ τὶς ἄλλες παραστάσεις. Τὸ τοπίο εἶναι βραχῶδες, ἀλλὰ εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστωθῆ ἂν ἦταν παρόχθιο ἀπὸ τὴν κακὴ διατήρηση τῆς παραστάσεως στὸ σημεῖο αὐτό.

Οἱ διαφορὲς στὸ ἐπάνω μέρος τῆς παραστάσεως εἶναι σημαντικότερες. Σὲ κανένα ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτὰ δὲν ὑπάρχουν ἀγγελοι ποὺ νὰ ἐμφανίζωνται ἀπὸ ἄνοιγμα τοῦ οὐρανοῦ, ὅπως σὲ παραστάσεις τῆς Βαπτίσεως [20]. Ἂν καὶ στὴν παράσταση τοῦ μνημείου στὴ μέση ὑπάρχει ὁ ἀπαιτούμενος χῶρος γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Θεοφάνειας, δὲν σώζεται κανένα σαφὲς ἴχνος, ἐκτὸς ἀπὸ τμῆμα λεπτῆς περιφέρειας μικροῦ κύκλου χαμηλὰ ἀνάμεσα στοὺς Προφῆτες. Ἴσως πρόκειται γιὰ παραλλαγὴ ἢ παρερμηνεία τοῦ Ὁράματος ποὺ εἰκονίζουν τὰ τρία μνημεῖα, ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, ἢ τέλος καὶ γιὰ διαφορετικὸ Ὅραμα.

Ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος (πίν. 4) (βόρειο μισὸ τῆς καμάρας, νότια ἀπὸ τὸν μεσαῖο τυφλὸ τροῦλλο) ἔχει ὑποστῆ πολλὲς φθορὲς καὶ ὁρισμένα τμήματα, παρὰ τὸν πρόσφατο προσεκτικὸ καθαρισμό, διακρίνονται πολὺ ἀμυδρά.

Ἡ διήγηση ξετυλίγεται ἀντίστροφα. Στὴν ἀριστερὴ δηλ. πλευρὰ ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τὶς στάμνες μὲ τὸ νερὸ καὶ στὸ δεξιὸ μέρος εἶναι στημένο τὸ τραπέζι τοῦ γάμου.

Παράμερα, χαμηλὰ στὸν τριγωνικὸ χῶρο τῆς γενέσεως τῆς καμάρας, δίπλα στὴν κόκκινη ταινία τοῦ πλαισίου τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, στέκεται ὁ Χριστὸς γυρισμένος στὰ τρία τέταρτα δεξιά (πίν. 5β). Ἔχει τὸ σῶμα ραδινό, τὸ πρόσωπο λευκό, μακρουλὸ μὲ κομψὰ ἄτονα χαρακτηριστικά, ἀραιὸ κοντὸ γένι καὶ ἀνοιχτὰ καστανὰ μαλλιά, ποὺ πέφτουν μαλακὰ στὴν πλάτη. Τὸ σκοτεινόχρωμο ἱμάτιό του πέφτει μὲ βαριὲς πτυχὲς ἀπὸ τὸ δεξιὸ ὦμο μέχρι τὴν κλείδωση περίπου τῶν γονάτων καὶ τὰ σανδάλια του δένονται ὑψηλά, ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι ἐλαφρὰ ὑψωμένο εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ ἁπλωμένο πρὸς τὰ ἔξω κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητό. Δεξιότερα, μπροστά του, μόλις διακρίνονται τὰ περιγράμματα ἀπὸ μεγάλες στάμνες καὶ ἀπὸ δύο ὑπηρέτες, ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ ζωηρὲς κινήσεις μὲ τὸ γέμισμά τους. Τὸν κάμπο σκεπάζει λεπτὴ τοξοστοιχία μὲ εὐθύγραμμη κατάληξη στὸ

20. Περίβλεπτος Μυστρᾶ, Millet, Mistra, πίν. 118. 3. Βατοπέδι, Millet, Athos, πίν. 82. 2 κλπ.

ἐπάνω μέρος, ποὺ ὑψώνεται λοξὰ πρὸς τὴ μέση τῆς παραστάσεως· ἀνάμεσα στὶς κολόνες φαίνονται μικρὰ κυβόσχημα κτήρια ζωγραφισμένα προοπτικά, ὥστε νὰ φαίνωνται πιὸ ἀπομακρυσμένα. Σὲ συνέχεια, στὸ ἄλλο μισὸ τῆς παραστάσεως, ἁπλώνεται τὸ τραπέζι τοῦ γάμου, μακρόστενο, ἀπὸ πολύτιμο μάρμαρο μὲ πολύχρωμες φλέβες, κατάφορτο ἀπὸ σκεύη ψιλοδουλεμένα γεμάτα φαγητὰ καὶ ποτά (πίν. 6). Στὴν πίσω μακριὰ πλευρά του κάθονται στὴ σειρά, ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά, σοβαροὶ καὶ ἐπίσημοι δύο ἄνδρες, ἕνας γέρος καὶ ἕνας νέος καθὼς καὶ μιὰ νεαρὴ γυναίκα. Ἡ τελευταία φορεῖ σκοτεινόχρωμο ἐφαρμοστὸ χιτώνα στολισμένο μὲ μαργαρίτες· ὁ χιτώνας γύρω στὸ λαιμό καὶ στὰ ἐπιμάνικα ἔχει ἀνοιχτόχρωμα ρομβοειδῆ κοσμήματα μὲ σταυροὺς στὸ κέντρο. Στὸ λαιμό της εἶναι δεμένη ταινία μὲ χρυσοὺς κύκλους. Τὸ πρόσωπό της, μὲ λεπτὰ ἄψογα χαρακτηριστικά, στεφανώνεται ἀπὸ πυκνὰ ἀνοιχτόχρωμα μαλλιὰ ποὺ πέφτουν στὴν πλάτη. Ταινία σὰν διάδημα κάθεται ἁπαλὰ στὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς της καὶ μιὰ σειρὰ μαργαριτάρια παρακολουθοῦν τὴν καμπύλη τοῦ μετώπου καταλήγοντας στ' αὐτιά. Ἀπόλυτα κατὰ μέτωπο, ἔχει φέρει τὸ δεξὶ χέρι στὸ στῆθος, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἀκουμπᾶ στὸ τραπέζι. Εἶναι ἡ νύφη. Δίπλα της ὁ νέος ἄνδρας γέρνει τὸ σῶμά του πρὸς τὸ μέρος της στρέφοντας τὴν κεφαλὴ κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴν ἀντίθετη διεύθυνση, ὅπου ἔχει θέση ἡ δεύτερη ἀνδρικὴ μορφή. Ἡ στάση του εἶναι γεμάτη ζωντάνια καὶ χάρη. Ὁ σκοτεινόχρωμος ἐφαρμοστὸς χιτώνας του στολίζεται γύρω στὸ λαιμὸ καὶ στὰ ἐπιμάνικα μὲ πλούσιους πλοχμούς, ἐνῶ ἀνοιχτόχρωμο ἱμάτιο σκεπάζει τὴν πλάτη καὶ τὸ ἀριστερό του χέρι, ποὺ ἀκουμπᾶ στὸ τραπέζι· τὸ δεξί, ἐλεύθερο, τὸ φέρνει στὸ στῆθος. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του ἔχουν κάποια ἀτομικότητα· ἐλαφρὰ γαμψὴ μύτη, μικρὸ μουστάκι, ἀραιὸ γένι καὶ πολὺ πλούσια σγουρὰ μαλλιά, ποὺ χωρισμένα στὴ μέση κατεβαίνουν στοὺς ὤμους θυμίζοντας περούκα. Εἶναι ὁ γαμβρός. Πρὸς τὸ μέρος του εἶναι γυρισμένη ἡ δεύτερη ἀνδρικὴ μορφή, ἕνας γέρος μὲ λευκὸ μακρὺ γένι καὶ καλύπτρα, ποὺ ὑψώνει πρὸς τὸ μέρος τοῦ γαμβροῦ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι μακρόστενο ποτήρι. Τὶς τρεῖς αὐτὲς μορφὲς πλαισιώνουν δύο θεραπαινίδες, ποὺ ἑτοιμάζονται νὰ ἀποθέσουν στὸ τραπέζι μεγάλα σκεύη. Στὴν ἀριστερὴ στενὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ, στὴ μέση τῆς παραστάσεως, κάθεται ὁ Χριστὸς σὲ ὑψηλὸ ἔδρανο, ποὺ φαίνεται σὰν συνέχεια τοῦ τραπεζιοῦ. Τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματός του μὲ τὰ πόδια διπλωμένα σταυρωτὰ ἔχει ζωγραφιστῆ κατ' ἐνώπιον, ἐνῶ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κορμοῦ εἶναι γυρισμένο στὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ τραπέζι καὶ ἡ κεφαλή, πάλι στὰ τρία τέταρτα, στρέφεται μὲ φυσικότητα πρὸς τὴν ἀντίθετη πλευρά, γιὰ νὰ μιλήση στὴ Μητέρα του, ποὺ ἔχει πλησιάσει ἀπὸ πίσω καὶ ἀκουμπᾶ ἤδη μὲ τὸ χέρι της τὸν ὦμό του. Τὸ δεξί του χέρι ἁπλώνεται σὲ χειρονομία εὐλογίας. Χαμηλὰ στὸ δεξιὸ τρίγωνο τῆς παραστάσεως σὰν ἰσόρροπη μορφὴ στὸ Χριστό, ποὺ εὐλογεῖ ὄρθιος

τὶς στάμνες, παριστάνεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα νεαρὸς ὑπηρέτης ποὺ μὲ γοργὸ βῆμα φέρνει στὸ τραπέζι μεγάλο δίσκο μὲ ὑδρία καθὼς καὶ ἕνα μικρότερο ρηχὸ ἀγγεῖο. Ἡ στάση του, ἡ στολή του καὶ ὁ τρόπος, ποὺ κρατᾶ τὰ σκεύη μὲ τὰ ἀνοιχτὰ χέρια του, ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ φυσικότητα καὶ ἀκρίβεια. Ὁ κάμπος πίσω ἀπὸ τοὺς συνδαιτυμόνες γεμίζεται ἀπὸ σύστημα ἀρχιτεκτονημάτων: στὸ κέντρο ἡ λαμπρὴ πρόσοψη κτηρίου, μὲ ψιλόστενη τοξωτὴ θύρα στὴ μέση, πλαισιώνει τὴ μορφὴ τοῦ γαμβροῦ καὶ πιὸ ψηλά, κάτω ἀπὸ τὴν ἀετωματικὴ στέγη, μόλις διακρίνεται σήμερα ἕνα μετάλλιο· στὰ πλάγια ὑψώνονται ἁπλὰ ὀρθογώνια κτήρια· στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ φαίνεται πὼς δένονταν μὲ τὴ λοξὴ τοξοστοιχία ποὺ κατέχει τὸν κάμπο τῆς παραστάσεως. Τὰ χρώματα δὲν διακρίνονται καθαρά. Κυριαρχεῖ τὸ βαθυγάλαζο στὰ ἱμάτια καὶ τὸ χρυσὸ στὰ κοσμήματα καὶ σκεύη.

Ἡ παράσταση γεμίζει μὲ ἀβίαστη συμμετρία τὴ μακρόστενη ἐπιφάνεια τῆς καμάρας. Τὸ σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Μητέρα του, στὴν ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ, εἶναι ἀκριβῶς στὴ μέση τῆς συνθέσεως, χωρίζοντας καὶ ἑνώνοντας τὸ θαῦμα καὶ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου. Θὰ λέγαμε ὅτι ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, ἡ στροφὴ τῆς κεφαλῆς του καὶ ἡ χειρονομία τῆς εὐλογίας ποὺ ἀπευθύνονται καὶ πρὸς τὶς δύο πλευρές, πρὸς τὸ τραπέζι καὶ πρὸς τὶς στάμνες μὲ τὸ νερό, κάνουν νὰ φαίνεται περιττὴ ἡ δεύτερη ἀπεικόνισή του στὸ ἀριστερὸ τρίγωνο τῆς καμάρας. Στὴ σχετικὴ μικρογραφία τοῦ χφ. Par. gr. 74[21] παριστάνονται κατὰ σειρὰ ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τὸ πηγάδι, ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ νερὸ ἕνας ὑπηρέτης, τὸ γέμισμα τῶν ἀγγείων ἀπὸ δύο ἄλλους καί, τέλος, δεξιὰ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μόνο μιὰ φορά, καθισμένος στὴν ἀριστερὴ στενὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ, νὰ στρέφεται ζωηρὰ εὐλογώντας πρὸς τὸ μέρος τῶν ἀγγείων, ἐνῶ τὸν παραστέκεται ἡ Μητέρα του ὅπως στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά. Οἱ ὑπόλοιποι συνδαιτυμόνες, τρεῖς ἄνδρες μὲ συμβατικὲς στάσεις καὶ στολές, ἀκολουθοῦν ἕναν ἀρχαϊκότερο εἰκονογραφικὸ τύπο. Κοινὸ στοιχεῖο τῆς μικρογραφίας μὲ τὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀγγείων ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ ἡ θέση καὶ στάση τοῦ Χριστοῦ. Στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ[22] ἐπίσης ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μόνο μιὰ φορὰ καθισμένος στὴν ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ στὸ κέντρο τῆς παραστάσεως, ἂν καὶ στὴν ἀριστερὴ γωνία εἰκονίζονται οἱ στάμνες καὶ ἕνας ὑπηρέτης. Πλησιέστερα εἰκονογραφικὰ ὅμως φαίνεται πὼς εἶναι ἡ σχετικὴ παράσταση στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Τραπεζοῦντος (μέσα 13ου αἰ.), ὅπου εἰκονίζονται τὰ

21. Ἀρχεῖον Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν. Γενικὰ γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἐν Κανᾷ Γάμου βλ. K u h n, Hochzeit zu Kana, Freiburg 1955.

22. M i l l e t, Mistra, πίν. 75.4.

αὐτὰ πρόσωπα μὲ τὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ στὴν ἴδια διάταξη, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ Χριστὸς κάθεται στὴν πίσω πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ [23].

Στὴ σκηνὴ τοῦ τραπεζιοῦ ἔχει συγκερασθῆ, μὲ σοφία καὶ σπάνια ἐπιτυχία, ἡ ἱερατικὴ ἐπισημότητα μὲ τὶς χαρούμενες ἠθογραφικὲς λεπτομέρειες. Στὶς συγγενεῖς εἰκονογραφικὰ παραστάσεις, στὸν κώδικα ἀρ. 5 τῆς Μονῆς Ἰβήρων [24], στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Τραπεζοῦντος, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ τῆς Θεσσαλονίκης [25], οἱ θέσεις τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ τῶν τριῶν ἢ τεσσάρων συνδαιτημόνων εἶναι ἀνάλογες, ὅπως καὶ οἱ στολὲς τῶν νεονύμφων [26]. Οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες τους, ἂν καὶ σχετικές, ἰδιαίτερα στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Τραπεζοῦντος καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, εἶναι πιὸ τυπικές. Λείπουν ἐπίσης τὰ ἠθογραφικὰ στοιχεῖα, μὲ ἐξαίρεση τὴν παράσταση στὴν Τραπεζοῦντα καὶ τὴν παρουσία ἑνὸς ὑπηρέτη στὴ μικρογραφία [27], ποὺ χωρὶς νὰ ἀλλοιώνουν τὸν ἱερατικὸ χαρακτῆρα τῆς παραστάσεως, τῆς χαρίζουν κίνηση καὶ ζωηρότητα. Τὸ δεύτερο σκέλος, ἡ μετατροπὴ τοῦ νεροῦ σὲ κρασί, δὲν σώζεται στὸν Ὀρφανό· στὴ μικρογραφία — ἀκολουθεῖ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου — δὲν ἀπομακρύνεται εἰκονογραφικὰ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ μνημείου ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ.

Στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά, ὅπως καὶ στὴ σχετικὴ παράσταση στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, ἡ σκηνὴ ξετυλίγεται μπροστὰ σὲ πλούσιο ἀρχιτεκτονικὸ διάκοσμο. Στὴ μικρογραφία τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5 ὁ κάμπος πίσω ἀπὸ τὸ τραπέζι στολίζεται μὲ παράλληλη πρὸς αὐτὸ στοά, ποὺ καταλήγει στὶς ἄκρες σὲ δύο κυβικοὺς πύργους. Στὴ μικρογραφία τοῦ χφ. Par. gr. 74 καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ ὁ κάμπος μένει οὐσιαστικὰ ἐλεύθερος· στὴν πρώτη ὑπάρχει στὴ δεξιὰ ἄκρη ἕνα συμβατικὸ κυβικὸ οἰκοδόμημα καὶ στὴ δεύτερη ἕνα ἁπλὸ χαμηλὸ πεζούλι. Δυστυχῶς ἡ

23. Propyläen Kunstgeschichte: Byzanz und der christliche Osten, πίν. 36. Rice, Haghia Sophia at Trebizond, πίν. 58, σ. 167.

24. Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια Ἰβήρων, πίν. 46.

25. Ξυγγόπουλος, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, σ. 47, εἰκ. 91-92, σ. 78 εἰκ. 90.

26. Πρβλ. καὶ τὴν παράσταση στὴν Ἁγ. Σοφία τῆς Τραπεζοῦντος, βλ. παραπάνω.

27. Σκόπιμα δὲν ἀναφέρεται ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Γάμου ἐν Κανᾷ τοῦ Ču̇ċer, Millet-Frolow III, πίν. 37.1, 38.2, ἐπειδὴ ἡ ὅλη της διάταξη ἀπομακρύνεται σημαντικὰ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς καὶ τῶν ὑπολοίπων μνημείων ποὺ ἀναφέρθηκαν, ἐνῶ συγχρόνως ἐπικρατεῖ σ' αὐτὴν ὁ ἠθογραφικὸς χαρακτήρας χωρὶς σχεδὸν κανένα ἴχνος ἀπὸ τὴν ἱερατικότητα ποὺ διακρίνει γενικὰ τὴν παράσταση. Πρβλ. καὶ Rice, Haghia Sophia at Trebizond, σ. 157. Πάντως σὲ γενικὲς γραμμὲς ἡ διάταξη καὶ οἱ θέσεις τῶν προσώπων στὴν παράσταση τοῦ Γάμου ἐν Κανᾷ δὲν ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴ συμβατικὴ ἀπεικόνιση ἄλλων ἀναλόγων σκηνῶν, βλ. πρόχειρα μικρογραφίες εἰς Lazarev, Istorija II, πίν. 247β, 255β κλπ., Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ, εἰκ. 168 κλπ.

κακὴ διατήρηση τῆς τοιχογραφίας[28] δὲν ἐπιτρέπει τὴν μελέτη τοῦ ἐνδιαφέροντος ἀρχιτεκτονικοῦ διακόσμου[29].

Σκηνὴ ἀπὸ τὸ Βίο τῆς Θεοτόκου (πίν. 12β) (μεσαῖος τυφλὸς τροῦλλος, νοτιοανατολικὸ τέταρτο). Ψηλόλιγνη γηραιὴ ἀνδρικὴ μορφὴ μὲ φωτοστέφανο στέκεται γυρισμένη στὰ δεξιά, σὲ στάση βαθιᾶς μετάνοιας ἢ παρακλήσεως. Ἔχει τὰ πόδια ἑνωμένα, τὴν κεφαλὴ ἐλαφρὰ σκυμμένη, ἐνῶ τὰ χέρια, μὲ σφιγμένες τὶς παλάμες καὶ σκεπασμένα μὲ τὸ ἱμάτιο, ὑψώνονται πρὸς τὸ πρόσωπο. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου εἶναι ἔντονα, μὲ τὸ περίγραμμα τῆς μύτης νὰ συνεχίζη τὴν εὐθεία τοῦ μετώπου, τὰ χείλη χονδρὰ καὶ σαρκώδη καὶ τὰ μαλλιὰ καὶ γένεια κοντὰ καὶ σγουρά. Πατεῖ σὲ πλατὺ ἀναβαθμό. Γύρω ὑψώνεται ἀρχιτεκτονικὸ σύστημα ἀπὸ ἐπίπεδα, κομψοὺς κίονες καὶ λεπτοὺς πεσσοὺς ἀπὸ πολύχρωμο μάρμαρο μὲ βάσεις καλοδουλεμένες καὶ κορινθιακὰ κιονόκρανα ἀποδοσμένα προοπτικά. Μπροστὰ καὶ λίγο ὑψηλότερα, ἐπάνω ἀπὸ ἕνα χαμηλὸ πεσσό, ἐμφανίζεται μικρὸς ἄγγελος μέχρι τὴ μέση μὲ τὸ δεξὶ χέρι ὑψωμένο σὲ χειρονομία λόγου.

Ἡ μορφὴ αὐτή, περίτεχνα στημένη σὲ διάφορα ἐπίπεδα, ἔντονα φωτοσκιασμένη, μὲ πτυχώσεις πρισματικὲς καὶ κατακόρυφες, ἔχει φόρμα κλειστὴ ποὺ βρίσκεται σὲ θαυμαστὴ ἰσορροπία μὲ τὸν ἀρχιτεκτονικὸ διάκοσμο ποὺ τὴν περιβάλλει. Θἄλεγε κανεὶς ὅτι πρόθεση τοῦ ζωγράφου ἦταν νὰ τὴν ἐξομοιώση μὲ τοὺς κίονες καὶ τοὺς πεσσούς, ποὺ τὴν περιστοιχίζουν.

Καθὼς ἡ μορφὴ αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη ποὺ ἔχει ἀπομείνει ἀκέραιη σ' ὁλόκληρο τὸν τροῦλλο, εἶναι δύσκολη ἡ ταύτιση τῆς παραστάσεως. Ἂν δὲν ὑπῆρχεν ὁ ἄγγελος, θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ὑποτεθῆ, ὅτι εἰκονίζονταν τὸ τελευταῖο ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸ θέμα Ἄρνησις καὶ Μετάνοια τοῦ Πέτρου. Σ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση βοηθοῦν τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του, ποὺ εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ Πέτρου καθὼς καὶ ἡ ὕπαρξη τοῦ μικροῦ πεσσοῦ μπροστά του, ὅπου θὰ στέκονταν ὁ ἀλέκτορας[30]. Ἡ ὕπαρξη ὅμως τοῦ ἀγγέλου καθὼς καὶ τὰ ἐλάχιστα λείψανα, ποὺ σώζονται στὸ ἄλλο μισὸ τοῦ τρούλλου καὶ ποὺ μποροῦμε νὰ τὰ ἀποδώσωμε σὲ ἀπεικόνιση τῆς Κολακείας τῆς Θεοτόκου

28. Τὸ ἄπλωμα τῆς παραστάσεως καὶ στὶς γωνίες τῆς καμάρας θυμίζει κάπως τὴν διακόσμηση τῶν τρούλλων τοῦ νάρθηκα στὴ Μονὴ τῆς Χώρας, ὅπου οἱ παραστάσεις ἐπεκτείνονται καὶ στὸ χῶρο τῶν λοφίων, Underwood, Kariye Djami I, σ. 216, 226 κλπ.

29. Βλ. παρακάτω στὸ κεφάλαιο Δ', Παραστάσεις καὶ Τεχνοτροπία.

30. Σὲ μικρογραφία τῆς Ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου στὸ χφ. Par. Gr. 54 (13ος αἰ.), Lazarev, Istorija II, πίν. 254, ὁ Πέτρος δὲν ἀκουμπᾶ σὲ κίονα ἀλλὰ κρύβει τὸ πρόσωπό του στὰ ὑψωμένα του χέρια, ὅπως περίπου καὶ στὴν παράσταση αὐτὴ τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς. Ἀνάλογη εἶναι ἡ στάση τοῦ Πέτρου καὶ σὲ μικρογραφία τοῦ χφ. τοῦ Γυμνασίου Ἀρρένων Μυτιλήνης, φ. 87 ν (12ος - 13ος αἰ.)

(βλ. σ. 8)[31] κάνουν πιθανότερη τὴν ταύτιση τῆς παραστάσεως μὲ κάποιο ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν βίο τῆς Θεοτόκου, ὁπότε ἡ μορφὴ αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἢ ὁ Ἰωακεὶμ ἢ ὁ Ἰωσήφ.

Τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (βορεινὴ καμάρα). Ὁ Ἅγιος παρρησιαζόμενος εἰς τὸν Διοκλητιανὸν καὶ ὁ Ἅγιος βαλλόμενος εἰς τὴν φυλακήν (πίν. 10) (δυτικὸ μισὸ τῆς καμάρας). Τὰ δύο ἐπεισόδια διαχωρίζει τὸ πλούσιο ἀρχιτεκτονικὸ σύστημα, ποὺ γεμίζει ἀσφυκτικὰ ὅλο τὸν κάμπο. Ἀριστερὰ ἀνδρικὴ μορφὴ τυλιγμένη σὲ ἱμάτιο κάθεται γυρισμένη στὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ κέντρο ἔχοντας τὰ πόδια σὲ ὑποπόδιο. Πρὸς τὸ μέρος της στρέφεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα ὁ Ἅγιος, νεανικὴ λυγερὴ μορφή, ντυμένος μὲ ἀνοιχτόχρωμο χιτώνα καὶ ἱμάτιο, ποὺ πέφτει ἐλεύθερα στὴν πλάτη. Πίσω του στέκεται στρατιώτης μὲ κοντὸ χιτώνα κρατώντας δόρυ ὑψωμένο λοξά, ὥστε ἡ αἰχμή του νὰ ἐγγίζη τὴν πλάτη τοῦ Ἁγίου. Στὴν ἀριστερὴ πλευρά, πίσω ἀπὸ τὴν καθισμένη ἀνδρικὴ μορφὴ ὑψώνεται σταυρόσχημο οἰκοδόμημα μὲ ἐπίπεδη στέγη, κίονες καὶ ὑφάσματα. Μπροστὰ καὶ χαμηλὰ ἡ παράσταση κλείνει μὲ βαθμιδωτὸ πεζούλι. Ἐπάνω ἀπὸ τὴν παράσταση διακρίνεται ἀμυδρὰ μέρος ἐπιγραφῆς με τὸ ὄνομα τοῦ Διοκλητιανοῦ.

Στὴν ἑπόμενη σκηνή (ὁ Ἅγιος βαλλόμενος εἰς τὴν φυλακήν), ὁ Ἅγιος Γεώργιος μὲ λευκὸ κοντὸ χιτώνα εἶναι ξαπλωμένος λοξὰ κάτω μὲ τὰ πόδια δεμένα ἀπὸ τοὺς ἀστραγάλους σὲ ξύλο· στὸ στῆθος ἔχει βαρὺ λίθο. Λίγο ὑψηλότερα εἰκονίζεται ἄγγελος ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω. Ἡ σκηνὴ ξετυλίγεται κάτω ἀπὸ τὸ τοξωτὸ ἀρχιτεκτόνημα, ποὺ κλείνει μπροστὰ μὲ πεζούλι βαθμιδωτό, ζωγραφισμένο προοπτικά, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἀρχιτεκτονήματα. Τὸ μέτωπο τοῦ τόξου στολίζουν πλοχμοὶ σὲ χρώματα γκρίζο καὶ λευκοπράσινο καὶ ἀπὸ τὴν εὐθύγραμμη ἐπάνω ἀπόληξή του ξεκινοῦν λεπτοὶ χαμηλοὶ πεσσοί, ποὺ στηρίζουν κομψοὺς κίονες. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ στὸ σταυρωτὸ οἰκοδόμημα τῆς προηγούμενης σκηνῆς ἁπλώνονται ὑφάσματα. Οἱ παραστάσεις αὐτές, ποὺ εἶχαν καῆ τὸν προηγούμενο αἰώνα ἀπὸ φωτιά, δὲν διατηροῦνται ἱκανοποιητικὰ παρὰ τὸν προσεκτικὸ πρόσφατο καθαρισμό τους. Τὰ χρώματα ἔχουν ἀλλοιωθῆ, πολλὰ περιγράμματα εἶναι ἀσαφῆ καὶ οἱ λεπτομέρειες, σὲ ὅσα πρόσωπα σώζονται, εἶναι ἀμυδρές.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη καὶ οἱ δυὸ σκηνὲς δὲν παρουσιάζουν προβλήματα. Ἡ συνεχὴς ἀφήγηση χωρὶς διαχωριστικὲς ταινίες ἀνάμεσα στὶς σκηνὲς εἶναι συνηθισμένη, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν 13ο αἰ.[32] Καὶ οἱ δυὸ εἶναι ὀλι-

31. Underwood, Kariye Djami I, σ. 115 πίν. 90.

32. Βλ. πρόχειρα τὴ διάταξη τῶν σκηνῶν στὴ Σικελία, καὶ ἰδιαίτερα στὸ Mon-

γοπρόσωπες· περιορίζονται μόνο στὰ ἀπολύτως ἀναγκαῖα πρόσωπα, λόγῳ τῆς στενότητος τοῦ χώρου, θυμίζοντας στὸ σημεῖο αὐτὸ σκηνὲς μαρτυρίου ἢ θαυμάτων, ποὺ περιβάλλουν κεντρικὴ μορφὴ Ἁγίου σὲ φορητὲς εἰκόνες [33], ἐνῶ στὰ εἰκονογραφημένα μαρτυρολόγια ἢ συναξάρια, ποὺ ἁπλώνονται στοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν, εἰκονίζονται συνήθως πλῆθος βοηθητικῶν προσώπων [34]. Στὸ Staro Nagoričino, π.χ., ὅπου ἔχει τοιχογραφηθῆ ὁλόκληρη ἡ σειρὰ τῶν μαρτυρίων, ποὺ ὑπέμεινε ὁ Ἅγιος, στὴν πρώτη σκηνὴ [35] ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται χωρὶς συνοδεία, ἐνῶ στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ τοῦ 13ου αἰ. [36] συνοδεύεται ἀπὸ ἕναν στρατιώτη. Στὴν ἑπόμενη σκηνὴ στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας ὁ Ἅγιος εἶναι μόνος στὴ φυλακὴ μὲ τὰ πόδια δεμένα καὶ τὸ λίθο στὸ στῆθος· τὸν παραστέκεται ἕνας ἄγγελος. Στὸ σερβικὸ μνημεῖο [37] καὶ σὲ δύο εἰκόνες τοῦ Σινᾶ [38] τοῦ 13ου αἰ. εἰκονίζονται οἱ βασανιστὲς νὰ βάζουν τὸ λίθο στὸ στῆθος τοῦ Ἁγίου, ποὺ ἔχει τὰ πόδια ἐλεύθερα καὶ δὲν ἐμφανίζεται ἄγγελος. Κοινὴ εἶναι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μορφὴ τῆς φυλακῆς στὸ Staro Nagoričino, στὴ μία ἀπὸ τὶς εἰκόνες ποὺ ἀναφέραμε [39] καὶ στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιά, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὴν τελευταία εἶναι πιὸ σύνθετη.

Ὁ Ἅγιος Γεώργιος στὸν τροχὸ καὶ ἀδιάγνωστη σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου (πίν. 11) (ἀνατολικὸ μισὸ τῆς καμάρας). Τόξο στηριγμένο σὲ δύο κομψοὺς κιονίσκους, μὲ ἐπάλξεις ποὺ καταλήγουν σὲ ἀετωματικὲς στέγες στὸ ἐπάνω μέρος, σχηματίζει τὸ πλαίσιο τῆς πρώτης σκηνῆς ποὺ ἁπλώνεται σὲ ὅλο τὸ πλάτος τῆς καμάρας. Στὴ μέση, ὑψηλὴ κυβικὴ πλίνθος μὲ δυὸ χαμηλότερα ἀντερείσματα στὸ ἴδιο σχῆμα, στηρίζει τὴν κυκλικὴ βάση τοῦ κάθετου ἄξονα τοῦ τροχοῦ. Ὁ τελευταῖος ἀποδίδεται μὲ δύο μεγάλους ὁμόκεντρους κύκλους, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἐσωτερικὸς ἔχει ἀκτίνες καὶ ὁ ἐξωτερικὸς στολίζεται μὲ σπασμένες γραμμές, ποὺ σχηματίζουν τρίγωνα. Ὅλα τὰ μέρη τοῦ ὀργάνου τοῦ μαρτυρίου ἔχουν ἀποδοθῆ ἀπὸ προοπτικὴ θέση ποὺ βρίσκεται ὑψηλότερα καὶ στὴ μέση τῆς παραστάσεως. Ἀπὸ τὴν ἴδια θέση ἔχει ζωγραφιστῆ καὶ τὸ χαμηλὸ πεζούλι, ποὺ σχηματίζει ὀρθὴ

---

reale (Demus, Sicily, πίν. 67, 68), καὶ τὸν 13ο καὶ 14ο αἰ. στὸν Ἅγιο Κλήμη τῆς Ἀχρίδας, τὸν Ἅγιο Νικήτα στὸ Čučer (Millet-Frolow III, πίν. 8. 3, 37), στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ (Millet, Mistra, πίν. 76, 77) κλπ.

33. Σωτηρίου, βλ. παραπάνω εἰκ. 103-110, 136, 137, 141, 165, 166 κλπ. Frühe Ikonen, εἰκ. 4. Myslivec, Saint Georges, Byzantinoslavica V, 1933, σ. 373, πίν. I-II κλπ.

34. Staro Nagoričino (Millet - Frolow III, πίν. 101 ἑπ.), Συναξάριο Ἁγίου Δημητρίου στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ (Millet, Mistra, πίν. 68 ἑπ.).

35. Millet - Frolow III, πίν. 102.1.

36. Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ, εἰκ. 169.

37. Millet - Frolow III, πίν. 101.4.

38. Σωτηρίου, βλ. παραπάνω εἰκ. 167, 169.

39. Σωτηρίου, βλ. παραπάνω.

γωνία πίσω ἀπὸ τὸν τροχό. Στὴν ἐπάνω του ἐπιφάνεια εἶναι προσαρμοσμένα μαχαίρια, λόγχες κλπ., γιὰ νὰ ξεσκίσουν τὸ σῶμα τοῦ Ἁγίου, ποὺ εἶναι δεμένο στὴν περιφέρεια τοῦ τροχοῦ μὲ σκοινιὰ στὴ μέση, στοὺς καρποὺς καὶ στοὺς ἀστραγάλους. Ἡ κεφαλή του, στρογγυλὴ καὶ νεανική, μὲ σγουρὰ κοντὰ μαλλιὰ καὶ φωτοστέφανο, ὑψώνεται ἐλαφρὰ ἐνῶ τὸ σῶμα γυμνό, μὲ περίζωμα μόνο στὴ μέση, ἔχει ἔντονα τὰ σημάδια τοῦ μαρτυρίου. Δύο χονδρὰ σκοινιὰ δεμένα στὸ ἐπάνω καὶ στὸ κάτω μέρος τοῦ τροχοῦ διευθύνονται πρὸς τὰ πλάγια. Τὰ κρατοῦσαν δύο ἀνδρικὲς μορφές, ποὺ δὲν διατηροῦνται σήμερα.

Οἱ ἐπάλξεις τοῦ τόξου, ποὺ πλαισιώνει τὴν παραπάνω σκηνὴ συνεχίζονται περίπου ἡμικυκλικὰ καὶ στὸ πίσω μέρος τῆς παραστάσεως ζωγραφισμένες ἀπὸ τὴν ἴδια ὀπτικὴ θέση, ἀποδίδοντας τὸ ἐσωτερικὸ κάστρου, ὅπου εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος νὰ κάθεται γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ ἡμικυκλικὸ θρόνο μὲ ὑψηλὴ ράχη. Ἡ κεφαλή του, γυρισμένη στὰ τρία τέταρτα, κλίνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ κάτω καὶ τὰ χέρια του ἁπλώνονται πρὸς τὰ ἐμπρός, ὅπου σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο μιὰ μορφὴ στρέφεται πρὸς τὸ μέρος του. Ὁ Ἅγιος φορεῖ πλούσια στολὴ μὲ κοσμήματα γύρω στὸ λαιμὸ καὶ στὰ ἐπιμάνικα. Πίσω του εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω σὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων στρατιώτης μὲ χιτώνα ὁπλισμένος μὲ δόρυ καὶ ἀσπίδα, ποὺ παρακολουθεῖ προσεκτικὰ τὴ σκηνή. Ἡ ἀσπίδα ποὺ κρατεῖ ἔχει σχῆμα ἐλλείψεως καὶ χωρίζεται μὲ δύο κάθετες μεταξύ τους γραμμὲς σὲ τέσσερα τμήματα, ποὺ περιέχουν τέσσερεις μηνίσκους [40] (πίν. 12α). Ἡ ταύτιση τῆς σκηνῆς εἶναι προβληματική. Ἴσως εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος ἕτοιμος νὰ πάρη ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ μάγου Ἀθανασίου τὸ κύπελλο μὲ τὸ δηλητήριο. Ὁ θρόνος ποὺ κάθεται εἶναι ὅμοιος μὲ τὸ θρόνο τοῦ αὐτοκράτορα σὲ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου του στὸ Staro Nagoričino [41].

Ἡ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου τοῦ τροχοῦ εἰκονίζεται σύμφωνα μὲ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία, ὅμοια γιὰ ὅλους τοὺς Ἁγίους ποὺ ὑπέστησαν τὸ ἴδιο μαρτύριο [42]. Σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ στὸ Staro Nagoričino [43] στὴν Ὀμορφη Ἐκκλησιὰ τὸ θέμα ἔχει ἐναρμονισθῆ μὲ μεγαλύτερη ἐπιτυχία στὸ ἀρχιτεκτονικό του πλαίσιο. Ἡ καμπύλη τοῦ τροχοῦ καὶ τοῦ

---

40. Ἀνάλογες ἀσπίδες συναντιῶνται σὲ τοιχογραφία τῆς Bojana (Mijatev, Wandmalereien in Bojana, πίν. 54) σὲ μικρογραφίες Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης (Buchthal, Miniature Painting, πίν. 67α), στὸ Staro Nagoričino (Millet-Frolow III, πίν. 95.3). Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία γιὰ τὴ δυτική τους προέλευση.

41. Millet - Frolow III, πίν. 102.1, 103.3.

42. Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ, εἰκ. 166, 169 κλπ. Naumann - Belting, Die Euphemia Kirche, πίν. 28.

43. Millet - Frolow III, πίν. 103.3.

σώματος, ποὺ εἶναι δεμένο σ' αὐτόν, ἐπαναλαμβάνεται στὸ ἐσωράχιο τοῦ τόξου. Τὸ σῶμα τοῦ Ἁγίου, ζωγραφισμένο μὲ προσοχή, ἀποκτᾶ αὐθύπαρκτη ὑπόσταση καὶ δὲν ἐξαφανίζεται ἀνάμεσα στὶς λεπτομέρειες καὶ στὴν πληθώρα τῶν βασανιστικῶν ὀργάνων, ὅπως συχνὰ συμβαίνει.

Ἡ ἐπάλληλη συνεχὴς διάταξη τῶν σκηνῶν, ὄχι μόνο χωρὶς κανένα εἶδος χωρισμὸ μεταξὺ τῶν σκηνῶν, ἀλλὰ ἀντίθετα μέσα στὸ ἴδιο ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο, εἶναι ἀξιοσημείωτη. Τὸν 13ο - 14ο αἰ. ἀριθμοῦνται μερικὰ ἀνάλογα παραδείγματα [44]. Θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ θεωρηθῆ σὰν μία καθ' ὕψος ἐπέκταση τῆς συνεχοῦς ἀφηγηματικῆς ζωφόρου μὲ τὴ διαφορά, ὅτι σ' αὐτὴν καταργεῖται ὁ συμβατικὸς χωρισμὸς μεταξὺ τῶν σκηνῶν ποὺ δηλώνονταν μὲ τὴν παρεμβολὴ ἀρχιτεκτονημάτων ἢ κενοῦ χώρου. Θυμίζει ἀκόμα παραστάσεις (Κοίμησιν, τὸν Ἅγιον Γεώργιον φονεύοντα τὸν δράκοντα κλπ.), ὅπου δευτερεύουσες μορφὲς καὶ θεατὲς βλέπουν ἀπὸ ὑψηλότερα σημεῖα (ἐξῶστες, ἐπάλξεις κάστρου) τὰ ὅσα συμβαίνουν στὸ κέντρο τῆς συνθέσεως [45]. Ἀλλὰ σ' αὐτὲς ὑπάρχει ἑνότητα χώρου καὶ χρόνου, πρᾶγμα ποὺ δὲν συμβαίνει στὴν τοιχογραφία τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς.

44. Ćućer, Staro Nagoričino (Ἄρνησις Πέτρου), Millet - Frolow II, πίν. 53. 3, 87. 1.

45. Μαυριώτισσα Καστοριᾶς (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 74), χφ. τῆς Histoire Universelle ἀπὸ τὴν Ἄκκρα, τοῦ 1285 περίπου, London British Museum Add. 15268 (Buchthal, Miniature Painting, πίν. 117c), Ἅγιος Κλήμης Ἀχρίδας, Staro - Nagoričino (Millet - Frolow III, πίν. 12. 3, 104. 2. 3).

2. Ὁ ναὸς καὶ τὸ Ἱερὸ Βῆμα.

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ

Ὁ Ἅγιος Παχώμιος εἰκονίζεται μετωπικὸς καὶ ὁλόσωμος ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ δίλοβο παράθυρο τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος (πίν. 35). Φορεῖ μοναχικὴ ἀμφίεση καὶ ἔχει τὴν κεφαλὴ σκεπασμένη μὲ τὸ κουκούλιο· κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάριο. Τὸ πρόσωπο καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματος εἶναι καταστραμμένο.

Ὁ Ἅγιος Στέφανος ὁ νέος, ὅμοια ντυμένος μὲ τὸν Ἅγιο Παχώμιο ἀλλὰ χωρὶς κουκούλιο, εἰκονίζεται στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ διλόβου παραθύρου (πίν. 35). Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του ἔχουν καταστραφῆ, διακρίνεται ὅμως καθαρὰ τὸ καστανὸ μακρὺ καὶ ὀξὺ γένι του [1]. Μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή : ΕΙ ΤΙΣ ΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΕΙ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΗΜΩΝ ΙΗΣΟΥΝ ΧΡΙΣΤΟΝ ΠΕΡΙΓΡΑΠΤΟΝ ΕΝ ΕΙΚΟΝΙ ΕΙΗ ΑΝΑΘΗΜΑ, καὶ μὲ τὸ δεξὶ λυγισμένο πρὸς τὰ ἔξω στὸ ὕψος τοῦ ἀγκώνα προτείνει μικρὴ εἰκόνα μὲ τοξωτὸ πλαίσιο. Ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς εἰκόνας διακρίνεται σήμερα, στὴ δεξιὰ πλευρά, ἕνα γυμνὸ χέρι ἀπὸ τὸν ὦμο μέχρι τὸν ἀγκώνα καὶ ἕνας γερτὸς πρὸς τὰ ἀριστερὰ σταυροφόρος φωτοστέφανος· τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ ταυτισθῆ ἡ παράσταση μὲ τὴν Ἄκραν Ταπείνωσιν. Τὸ ἴδιο θέμα ἔχει καὶ ἡ εἰκόνα ποὺ κρατεῖ ὁ Ἅγιος Στέφανος ὁ Νέος στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ καθὼς καὶ σὲ σειρὰ παλιότερων καὶ νεώτερων μνημείων [2]. Ἡ προτίμηση στὸν τύπο τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως ἴσως προέρχεται ἀπὸ τὴν πρόθεση τονισμοῦ τῆς ἐνσαρκώσεως, ἄρα καὶ τοῦ «περιγραπτοῦ» τοῦ Χριστοῦ.

Ὁ Ἅγιος Γαβριήλ, ἀδιάγνωστος Ἀσκητής, ὁ Ἅγιος Γε(ρβά)σιος ἢ Γε(λά)σιος, ὁ Ἅγιος Ξενοφῶν εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ἀνὰ δύο σὲ ὅμοιες στάσεις, περίπου κατὰ μέτωπο στὸ βορεινὸ τοῖχο τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος (πίν. 15). Τυλιγμένοι στὴ μοναχικὴ στολὴ εὐλογοῦν μὲ τὸ δεξὶ χέρι κρατώντας μὲ τὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένα μακριὰ εἰλητὰ ποὺ πέφτουν κατακόρυφα. Τὰ κείμενα τῶν εἰληταρίων

---

1. Ἡ ἀπεικόνισή του συμφωνεῖ μὲ τὴν περιγραφὴ του στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, σ. 163: «Νέος ὀξυγένης». Ὅμοια εἰκονογραφεῖται στὴ Dečani, (Petković - Bošković, Dečani, πίν. XCVIII, 1) καὶ παλιότερα σὲ μικρογραφία τοῦ χφ. Par. gr. 580 (Omont, Miniatures des plus anciens Manuscrits, πίν. CII).

2. Ξυγγόπουλος, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, σ. 23-24, εἰκ. 159, ὅπως καὶ σὲ μικρογραφία τοῦ Par. gr. 580 ποὺ ἀναφέρθηκε στὴ σημ. 1 καὶ σὲ ἄλλη τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Λονδίνου τοῦ 1066 (Grabar, Iconoclasme, εἰκ. 141). Ὡς Ἐμμανουὴλ στὴ Dečani, βλ. σημ. 1, στὴ Μονὴ τῆς Λαύρας καὶ τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους (Millet, Athos, πίν. 130.2 καὶ 205.3) κλπ.

ἀναφέρονται στὶς ἀρετὲς ποὺ πρέπει νὰ διακρίνουν τοὺς μοναχούς: ΑΡΚΕΙ ΤΟΝ ΜΟΝΑΧΟΝ ΝΑ ΚΟΙΜΑΤΑΙ ΜΙΑΝ ΩΡΑΝ ΕΑΝ ΕΙΗ ΑΓΩΝΙΣΤΗΣ ἀναγράφεται στὸ εἰλητάριο τοῦ Ἁγίου Γερβασίου (ἢ Γελασίου) καὶ ΑΔΕΛΦΟΙ ΤΑ ΟΠΛΑ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΕΣΤΙΝ Η ΔΙΑΚΡΙΣΙΣ, Η ΤΑΠΕΙΝΟΦΡΟΣΥΝΗ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑ ΘΕΟΝ ΑΓΑΠΗ σ' αὐτὸ τοῦ Ἁγίου Ξενοφῶντος. Τὰ πρόσωπα καὶ τὰ σώματά τους εἶναι πολὺ καταστραμμένα. Τὰ χρώματα ποὺ κυριαρχοῦν στὶς τυπικὲς μοναχικὲς στολές τους μονότονα, βαθύχρωμη ὤχρα καὶ μενεξελί, ἐναλλάσσονται ρυθμικά.

Ὁ Πέτρος καὶ ὁ Παῦλος δεσπόζουν ἀνάμεσα στὶς ἄλλες μορφὲς τῆς ἐκκλησίας γιὰ τὶς πλεονεκτικὲς θέσεις τους (πίν. 16α-β) στὶς ἀνατολικὲς ἄκρες τῶν ἐξωτερικῶν τοίχων τῶν δυτικῶν πλαγίων διαμερισμάτων — στὸ μέγεθός τους εἶναι περίπου διπλάσιοι ἀπὸ τοὺς γειτονικούς τους ἁγίους —, τὶς πιὸ ἀνοιχτὲς καὶ ψυχρὲς ἀποχρώσεις τῶν ἱματίων τους — μενεξελὶ καὶ πράσινο τσαγαλὶ τοῦ Πέτρου, γαλάζιο καὶ μενεξελὶ τοῦ Παύλου —, ἰδιαίτερα ὅμως γιὰ τὴν πιὸ σκληρὴ πτύχωση τῶν ἱματίων τους καὶ τὶς πιὸ λεπτοδουλεμένες καὶ μνημειακὲς κεφαλές τους. Ὄρθιοι, στρέφονται πρὸς τὸ Ἱερὸ Βῆμα, ἀφήνοντας τὸ βάρος τοῦ σώματος νὰ στηρίζεται στὸ ἕνα σκέλος. Ὁ Παῦλος κρατεῖ κλειστὸ βιβλίο· ὁ Πέτρος μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ συγκρατεῖ στὴ μέση τὸ ἱμάτιό του.

Οἱ κορυφαῖοι Ἀπόστολοι σὲ μνημεῖα τῆς Μακεδονίας καὶ Σερβίας τοῦ 13ου - 14ου αἰώνα παριστάνονται συχνὰ ὅπως στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ συμμετρικὰ μὲ ἀντικριστὲς θέσεις [3]· ἐξ ἴσου ὅμως συχνὰ εἰκονίζονται ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλο [4] καὶ σπανιότερα ἀγκαλιασμένοι [5].

Οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι διατηροῦνται μόνον ἐν μέρει (πίν. 18α). Οἱ κεφαλὲς καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τῶν σωμάτων τους εἶναι καταστραμμένο ἢ σκεπασμένο μὲ μεταγενέστερες τοιχογραφίες. Ψηλὰ δυνατὰ σκέλη σὲ ἄνετες στάσεις στηρίζουν κορμοὺς μὲ ἀνοιχτὲς λεκάνες. Οἱ στολές τους, ὅσο σώζονται, εἶναι φροντισμένες, πλούσιες χωρὶς περιττὰ

---

3. Sopoćani (Hamann-Lean Mac — Hallensleben, Die Monumentalmalerei, πίν. 16, 17, Millet-Frolow II, πίν. 32 - 33) Μονὴ Ραβδούχου (Millet, Athos, πίν. 97. 3 - 4), Πρωτᾶτο (Millet, Athos, πίν. 38, 39), Ćućer (Millet-Frolow III, πίν. 47.2. Hamann-Mac Lean — Hallensleben, σχ. 26), Staro Nagoričino καὶ τὸν Ἅγιο Κλήμη τῆς Ἀχρίδας (Hamann-Mac Lean — Hallensleben, πίν. 31 καὶ 20), Μονὴ Χώρας (Underwood, Kariye Djami II, πίν. 4,5).

4. Arilje (Millet-Frolow II, πίν. 87.3), Ἅγιος Νικόλαος ὁ Ὀρφανὸς (Ξυγγόπουλος, βλ. παραπάνω, σ. 73 εἰκ. 143) κλπ.

5. Μονὴ Ραβδούχου (Millet, Athos, πίν. 98.1) Εὔβοια (Ἰωάννου, Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, πίν. 16).

στολίδια. Ὁ χιτώνας κάτω ἀπὸ τὴν πανοπλία εἶναι κοντός, ἐπάνω ἀπὸ τὰ γόνατα [6].

Οἱ Ἱ ε ρ ά ρ χ ε ς στὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα, ποὺ ὁδηγοῦν ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα στὴν Πρόθεση καὶ τὸ Διακονικό, παριστάνονται κατὰ μέτωπο, αὐστηροὶ στὴν ἔκφραση, μὲ λευκὲς ἱερατικὲς στολὲς μὲ καστανοὺς σταυρούς, κρατώντας κλειστὰ βιβλία ἢ εἰλητά (πίν. 19 α-β). Τὰ χρώματα καὶ οἱ πτυχώσεις τῶν ἱματίων τους ἔχουν ἐξαφανισθῆ καὶ τὰ πρόσωπά τους ἔχουν καταστραφῆ γύρω στὰ μάτια.

Ὁ Π α λ α ι ὸ ς τ ῶ ν Ἡ μ ε ρ ῶ ν, στὴν ἀσπίδα τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος, εἰκονίζεται σὲ προτομὴ σὲ δίσκο κοκκινωπό [7] (πίν. 13). Τὰ ἱμάτιά του εἶναι λευκὰ μὲ λίγες μενεξελιὲς πινελιὲς καὶ τὸ «σημεῖον» κίτρινο τῆς ὤχρας. Ὁ σταυροφόρος φωτοστέφανός του πλαισιώνεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ IC XC Ο ΠΑΛΑΙΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ βαστάζει στὸ στῆθος κλειστὸ βιβλίο. Ἡ μορφὴ αὐτὴ φαίνεται ὅτι ἀντιγράφει τὸν Παντοκράτορα τοῦ τρούλλου, χωρὶς ὅμως ἐσωτερικὴ δύναμη καὶ ἐξωτερικὴ ἄνεση στὸ ἅπλωμα τῆς φόρμας. Ἴσως ἀποδόθηκε ἀπὸ δευτερώτερο ζωγράφο.

Τὸ σταυροθόλιο στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα ἔχει στὰ τέσσερα τρίγωνα, ποὺ οἱ ἀκμές τους τονίζονται μὲ κόκκινες ταινίες, τὰ στηθάρια τῆς Π α ν α γ ί α ς καὶ δ ύ ο Ἀ ρ χ α γ γ έ λ ω ν ποὺ δέονται πρὸς τὸν Ἐ μ μ α ν ο υ ή λ (πίν. 17). Οἱ ἐξωτερικὲς κορυφὲς τῶν τριγώνων γεμίζονται μὲ ἄνθη λωτοῦ καὶ φυτικὰ πλέγματα σὲ λευκὸ τριγωνικὸ κάμπο, ἐνῶ ἡ ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια τοῦ σταυροθολίου εἶναι βαθυγάλαζη. Οἱ κεφαλὲς τοῦ Ἐμμανουήλ, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου Ραφαὴλ ἔχουν κατεύθυνση πρὸς τὸ κέντρο τοῦ σταυροθολίου, ἐνῶ ὁ δεύτερος ἀρχάγγελος, τοῦ ὁποίου δὲν διατηρεῖται τὸ ὄνομα, ἔχει τὴν κεφαλὴ πρὸς τὴν ἀνατολή. Μὲ τὴ διάταξη αὐτή, καθὼς καὶ μὲ τὶς στροφὲς τῶν μορφῶν κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ ἢ ἀριστερὰ διακόπτεται ἡ συμμετρία καὶ ἡ ὁμοιόμορφη κίνηση, ὅπως τὴ συναντοῦμε συχνὰ σὲ βυζαντινὰ σταυροθόλια διακοσμημένα μὲ μετάλλια ἁγίων [8].

Ὁ Ἐ μ μ α ν ο υ ή λ, στὸ ἀνατολικὸ τρίγωνο, εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τυλιγμένο στὸ ἱμάτιο κρατεῖ κλειστὸ Εὐαγγέλιο,

---

6. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Βυζαντινὸν κιβωτίδιον, ΑΕ 1936, σ. 131 ἑπ., ὁ α ὐ τ ό ς, Αἱ τοιχογραφίαι παρὰ τὸ χωρίον τοῦ Βούρβουρα, Πελοποννησιακά, τόμ. Γ΄, 1959, σ. 91.

7. Βλ. παραπάνω σ. 10 καὶ 15.

8. Τελείως συμμετρικὰ εἶναι π.χ. τὰ στηθάρια στὸν Ὅσιο Λουκᾶ, Καθολικὸ καὶ Κρύπτη (D i e z - D e m u s, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 2, 18, 19, 50 κλπ. G. S o t i r i o u, Περπ. Γ΄ Συν. Βυζ. Σπουδῶν, 1932, σ. 390 ἑπ., εἰκ. 1), στὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου καὶ στὴ Σαμαρίνα (ἀδημοσίευτη τοῦ 13ου αἰ.). Ὅμοια διάταξη μὲ τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς ἔχουν τὰ μετάλλια στὴν Κρύπτη τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιά (M π ο ύ ρ α ς, Βυζαντινὰ σταυροθόλια, πίν. 11α).

ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ ἐμπρὸς στὸ στῆθος εὐλογεῖ. Ὁ χιτώνας του γύρω στὸ λαιμό, στοὺς ὤμους καὶ στὸ στῆθος στολίζεται μὲ πλούσια κοσμήματα. Ἀνάλογη διακόσμηση τοῦ χιτώνα τοῦ Χριστοῦ συναντᾶται στὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς στὴ Sopočani [9], καθὼς καὶ σὲ ρωμανικὰ καὶ ἰταλικὰ ἔργα [10].

Ἡ Παναγία στὸ δυτικὸ τρίγωνο, ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Ἐμμανουήλ (πίν. 17), δέεται κλίνοντας τὴν κεφαλὴ κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά· τὸ ἀριστερό της χέρι εἶναι ὑψωμένο, ἐνῶ τὸ δεξὶ ἀκουμπᾶ στὸ στῆθος. Ἔχει τὴν τυπικὴ στάση τῆς δεήσεως [11], ἀλλὰ τὸ ἀριστερό της χέρι εἶναι περισσότερο ὑψωμένο ἀπ' ὅ,τι συνήθως, ἴσως, γιὰ νὰ ταιριάξη καλύτερα στὸ καμπύλο πλαίσιο. Παράλληλα ὅμως ἡ ἴδια λεπτομέρεια παρατηρεῖται σὲ δεήσεις ἰταλικῶν ἔργων [12].

Τὰ κοσμήματα στὸ σταυροθόλιο περιορίζονται σὲ ὁρισμένες θέσεις, ἐνῶ συνήθως γεμίζουν ὅλη τὴν ἐλεύθερη ἐπιφάνεια [13]. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ὑπάρχει, ἀπ' ὅ,τι γνωρίζω, μόνο σὲ καππαδοκικὰ μνημεῖα ὄψιμης μᾶλλον ἐποχῆς [14] καὶ σὲ ρωμανικὲς τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα [15]. Τὰ θέματα ὅμως τῶν κοσμημάτων εἶναι κοινὰ ἀπὸ τὸν 9ο - 10ο αἰώνα σὲ βυζαντινὰ χειρόγραφα [16].

Ἀπὸ τοὺς Εὐαγγελιστὲς διατηρεῖται μόνο, σχεδὸν ἄθικτος,

---

9. Millet-Frolow II, πίν. 9.1. Στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησία εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι καὶ οἱ Ἄγγελοι τοῦ σταυροθολίου ἔχουν κοσμήματα ὅμοια μὲ τοῦ Ἐμμανουήλ.

10. Grabar-Nordenfalk, La peinture romane, σ. 96, Stubblebine, Guido da Sienna, εἰκ. ἀρ. 74, Watermann, Romanesque Frescoes, Anagni εἰκ. 92, S. Angelo in Formis εἰκ. 124, Foro Claudio, S. Maria della Libera εἰκ. 141, 290, 291. Στὰ μνημεῖα τῶν περιοχῶν αὐτῶν ἀνάλογο στολισμὸ δέχεται καὶ τὸ ἱμάτιο τῆς Παναγίας γύρω στὸ λαιμό.

11. Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ, εἰκ. 83, 115, 119, Sopočani, Djurić, Sopočani, πίν. LIV, ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Δεήσεως στὴ Μονὴ τῆς Χώρας, DOP 12, 1958, εἰκ. 18 ἔναντι σ. 277.

12. Πολύπτυχο τοῦ Meliore da Toscana, Stubblebine, Guido da Sienna, εἰκ. 74, καὶ σὲ πολλὲς ρωμανικὲς ἀπεικονίσεις.

13. Βλ. πρόχειρα τὰ σταυροθόλια στὴν Κρύπτη τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὰ Καμπιά, βλ. σημ. 7.

14. Rice, Byzantinische Kunst, σ. 232, Budde, Göreme, πίν. 75, 76 κλπ.

15. Anagni (γύρω στὰ 1255) καὶ Ἅγιος Ἰσίδωρος τῆς Leon (λίγο παλιότερα 1157-1188), Grabar-Nordenfalk, La peinture romane, σ. 60, 61, 80, 82, 83, Ἀκυληία, Κρύπτη τοῦ Dom (τέλη 12ου αἰ.), Bologna, Die Anfänge der italienischen Malerei, πίν. 30.

16. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei, πίν. XXI (112), XXIX (161), XXXI (176) κλπ., Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, ἀρ. 296: Oxford Bodleian Libr., Auct. T. infra 1.10 φ. 16v (12ος αἰ.), ἀρ. 342 : Oxford Bodleian Libr. Selden supra 6, φ. 15r (13ος - 14ος αἰ.) κλπ.

ὁ Ματθαῖος στὸ βορειοανατολικὸ λοφίο τοῦ τρούλλου [17] (πίν. 20). Εἰκονίζεται σὲ προτομὴ μέσα σὲ δίσκο νὰ στρέφεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ κλίνοντας τὴν κεφαλὴ πρὸς τὰ κάτω. Στὸ στῆθος του κρατεῖ Εὐαγγέλιο κλειστὸ μὲ ἁπλὸ στάχωμα. Ἔχει ὕφος ἤρεμο καὶ μελαγχολικό.

Ἡ περιορισμένη ἐπιφάνεια τῶν λοφίων ὁδήγησε στὴν ἀπεικόνιση τῶν Εὐαγγελιστῶν σὲ προτομὴ μέσα σὲ μετάλλια, λύση ποὺ συναντᾶται συχνὰ στὶς καππαδοκικὲς ἐκκλησίες καὶ στὰ λοφία τρουλλίσκων [18]. Στὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὴν Κέα (Τζιά), ὅπου οἱ Εὐαγγελιστὲς παριστάνονται ἐπίσης σὲ προτομή, ὁ Ματθαῖος ἔχει τόσες ὁμοιότητες μὲ τὸν ἴδιο Εὐαγγελιστὴ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ στὴ στάση, στὸ ὕφος, στὴν τεχνοτροπία[19], ὥστε νὰ εἶναι δυνατὸ νὰ ὑποτεθῆ ὅτι μεταξύ τους ὑπάρχει κάποια στενώτερη σχέση.

Οἱ Προφῆτες, στὶς μακρόστενες ἐπιφάνειες ἀνάμεσα στὰ παράθυρα τοῦ ὑψηλοῦ τυμπάνου τοῦ τρούλλου, ἔχουν καταστραφῆ χωρὶς νὰ ἀφήσουν κανένα σχεδὸν ἴχνος. Ὑψηλότερα ὅμως διατηροῦνται φθαρμένα ἕξι μετάλλια. Στὰ δύο, ποὺ σώζονται καλύτερα, εἰκονίζονται σὲ προτομὴ ὁ Ἀρχάγγελος Ραφαὴλ (πίν. 57) καὶ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Στὰ ὑπόλοιπα θὰ ὑπῆρχαν παραστάσεις ἄλλων ἀρχαγγέλων, τῆς Θεοτόκου καὶ ἴσως τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου. Ἀκολουθήθηκε δηλαδὴ ἡ τυπικὴ εἰκονογράφηση τοῦ τρούλλου.

Ὁ Παντοκράτωρ (πίν. 21, 56). Στὴν κορυφὴ τοῦ ὑψηλοῦ στενόχωρου τρούλλου ταινία μὲ φυτικὸ κόσμημα καὶ ἄλλη μὲ ἐπιγραφή, καταστραμμένη τώρα, περιβάλλουν τὸ μεγάλο δίσκο ποὺ βαστάζει σὲ προτομὴ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα. Ὁ Χριστὸς μὲ τὸ δεξὶ χέρι ὑψωμένο καὶ τυλιγμένο στὸ ἱμάτιο εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλειστὸ τὸ πολύτιμα σταχωμένο Εὐαγγέλιο.

Ὁ χιτώνας του σὲ χρῶμα μενεξελί, μὲ σπασμένο τὸ περίγραμμα χαμηλὰ στὸ λαιμό, σχηματίζει ρυθμικὲς τριγωνικὲς πτυχώσεις, ποὺ πέφτουν βαριά, ἐνῶ φῶτα σὲ ἀνοιχτόχρωμους ἁπαλοὺς τόνους τονίζουν τὴν πρισματικὴ πτυχολογία. Ἀντίθετα τὸ βαθυπράσινο ἱμάτιο πτυχώνεται μαλακὰ καὶ γραμμικὰ χωρὶς ἀπότομες χρωματικὲς διαβαθμίσεις καὶ χωρὶς καθόλου φῶτα.

Τὸ ἀριστερὸ χέρι, ποὺ κρατεῖ τὸ Εὐαγγέλιο, ἔχει σχεδὸν τριγωνικὴ τὴν παλάμη καὶ τὰ δάχτυλα λεπτά, μακριά, «κοντυλένια». Μερικὲς

---

17. Γιὰ τὴ θέση τοῦ Ματθαίου στὸ βορειοανατολικὸ λοφίο καὶ τοῦ Ἰωάννου στὸ νοτιοανατολικό, ὡς ἐξηγητῶν τῆς διπλῆς γενεαλογίας τοῦ Χριστοῦ βλ. Συγγόπουλον, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, σ. 43 ἑπ., ὅπου καὶ τὰ σχετικὰ παραδείγματα.

18. Elmale Kilisse, Jerphanion, Églises rupestres, Album II, πίν. 113. Σὲ τρουλλίσκους, Millet, Mistra, πίν. 146, καὶ σὲ τριγωνικὲς ἐπιφάνειες ἀνάμεσα στὰ ἡμιχώνια τῶν ὀκταγωνικῶν ναῶν, Diez-Demus, Byz. Mosaics in Greece, πίν. 3 - 4 κλπ.

19. Μ. Σωτηρίου, Ἡ πρώιμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις, σ. 2.

ἀνοιχτόχρωμες πινελιὲς στὶς ρίζες τῶν δαχτύλων δίδουν συνοπτικὰ τὶς ἀνατομικὲς λεπτομέρειες τῆς κατὰ τὰ ἄλλα λείας παλάμης. Τὰ περιγράμματα τῶν δαχτύλων γράφονται μὲ σκοτεινὴ παχιὰ γραμμή, ποὺ ἀποδίδει κάπως καὶ τὸν ὄγκο τους, ἐνῶ οἱ κλειδώσεις μὲ λεπτὲς καμπύλες γραμμές. Ὁ καρπός, στρογγυλὸς καὶ παχύς, χωρίζεται ἀπὸ τὴν παλάμη μὲ καμπυλωτὴ βαθιὰ σκιά. Θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηρισθῆ τὸ χέρι αὐτὸ σὰν ἁπαλὸ καὶ δυνατὸ μαζί.

Τὸ λεπτὸ πρόσωπο στεφανώνεται ἀπὸ πλούσια καστανὰ μαλλιὰ μὲ σκιὲς πρασινωπὲς ποὺ χωρίζουν στὴ μέση καὶ πέφτουν βαριὰ στὴν πλάτη. Τὸ μικρὸ μέτωπο, σχηματίζοντας τέλειο ὀξυκόρυφο τόξο, εἶναι πλασμένο μὲ προσοχή· ἰδιαίτερα τονισμένη πλαστικὰ εἶναι ἡ περιοχὴ γύρω στὰ φρύδια, πού, λεπτὰ καὶ σχεδὸν εὐθύγραμμα, σκιάζουν τὰ μάτια, φυτεμένα κοντὰ στὴ ρίζα τῆς μύτης, ἀνόμοια καὶ στὸ μέγεθος καὶ στὸν τρόπο τῆς ἀπόδοσης : τὸ ἀριστερό, μικρότερο καὶ μακρόστενο, εἶναι ἔντονα γραμμένο καὶ ἀνοιχτὸ στὸν κανθό, καὶ ἡ ἁπαλὴ σκιὰ στὸ κάτω μέρος ἀνοίγει πρὸς τὸν κρόταφο. Τὸ δεξί, μεγάλο καὶ στρογγυλὸ μὲ βαρὺ βλέφαρο, στρογγυλὴ κόρη καὶ πιὸ κλειστὸ στὸν κανθό, ἔχει ἀποδοθῆ ζωγραφικὰ καὶ ἐλεύθερα μὲ σκιὰ ποὺ παρακολουθεῖ ὅλο τὸ κάτω περίγραμμα τοῦ ματιοῦ. Ἡ μύτη ζωγραφίστηκε μακριά, ἴσια, μὲ στενὰ πτερύγια καὶ βαριὰ σκιὰ στὴ δεξιὰ πλευρά. Τὸ λεπτὸ μουστάκι, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ ρινοχειλικὴ αὔλακα, πέφτει στὸ πηγούνι μισοσκεπάζοντας τὶς ἄκρες ἀπὸ τὸ μικρὸ φουσκωτὸ στόμα. Τὰ γένια φυτρώνουν πλούσια στὰ μάγουλα καὶ στὸ πηγούνι σχηματίζοντας πυκνὴ καὶ κοντὴ γενειάδα γυρισμένη στὰ δεξιά. Τὸ περίγραμμα τοῦ κοντόχοντρου λαιμοῦ κατεβαίνει μὲ σταθερὴ ἐλαφρὰ καμπύλη στὸ στῆθος σχηματίζοντας στὴ ρίζα του σχηματικὰ ἀποδομένη διχαλωτὴ κλείδωση. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ λαιμοῦ πέφτει ἡ σκιὰ τῆς κεφαλῆς διάφανη, ὥστε νὰ διαγράφεται ὁ τένοντας. Τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου εἶναι μαλακὸ καὶ πλούσιο στὰ ζεστὰ ρόδινα καὶ βερυκοκκιὰ χρώματα τῆς σάρκας μὲ πράσινες σκιὲς στὰ περιγράμματα καὶ σὲ μερικὰ ἄλλα σημεῖα.

Ὁ Παντοκράτορας, ἂν καὶ βλέπει κατευθεῖαν ἐμπρός, δὲν εἶναι οὔτε αὐστηρὰ μετωπικὸς οὔτε ἀκίνητος. Ἀπὸ τὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς μέχρι τὴν ἄκρη τῆς γενειάδας καὶ τὸ λαιμὸ εἶναι διάχυτη ἡ κίνηση, ποὺ ἐξωτερικεύεται σὰν στροφὴ τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ δεξιά. Γι᾽ αὐτὸ τὸ λόγο ὑπάρχουν διαφορὲς στὸ μέγεθος καὶ στὴν ἀπόδοση ἀνάμεσα στὰ μάτια, στὰ αὐτιά, στὶς παρειές· ἀκόμα ἡ μάζα τῆς κόμης εἶναι γιὰ τὸν ἴδιο λόγο πιὸ βαριὰ στὴ δεξιὰ πλευρά, ἡ γενειάδα στρέφεται πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση καὶ ἡ σκιὰ στὸ λαιμὸ πέφτει δεξιά. Παράλληλα τὸ σῶμα καὶ τὸ χέρι ποὺ ὑψώνεται σὲ εὐλογία διευθύνονται ἀριστερά. Οἱ πτυχώσεις τοῦ ἱματίου τονίζουν αὐτὴ τὴ διάθεση. Οἱ ἀντίθετες, ἀντίρροπες μᾶλλον, κινήσεις δίνουν ἐσωτερικὴ

ἔνταση στὴν παραδοσιακὴ μορφὴ τοῦ Παντοκράτορα, μαζὶ ὅμως μὲ κάποιο αἴσθημα ἀνησυχίας καὶ στενότητας.

Τὸ ἦθος του ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν κλασσικὴ αὐτάρκεια τοῦ Παντοκράτορα στὸ Δαφνί [20], χωρὶς πάλι νὰ μετέχη στὴ θεϊκὴ ἁπλότητα καὶ ἠρεμία τῶν Παντοκρατόρων στὶς ἐκκλησίες τῆς Σικελίας [21], τῆς Bojana [22], τοῦ Staro Nagoričino [23] ἢ τῶν ἐπαρχιακῶν ἐκκλησιῶν τῆς Κύπρου [24] καὶ τῆς Μάνης [25]. Ἡ στεγνὴ αὐστηρότητα τοῦ μνημειακοῦ Παντοκράτορα στὴν Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτας [26] καθὼς καὶ ἡ διάχυτη μελαγχολία τοῦ εὐγενικοῦ Παντοκράτορα τῆς Παμμακαρίστου στὴν Κωνσταντινούπολη [27] τοῦ εἶναι ἐξίσου ξένες. Τὸ σκοτισμένο στενόχωρο ὕφος του, ἡ δύναμη ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά του, ἀπὸ τὸ χέρι του, ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὶς πτυχὲς τοῦ ἱματίου του βρίσκουν ἀντίστοιχες ἐκφράσεις στὶς δύο ψηφιδωτὲς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ στὴν Κωνσταντινούπολη, τὸ Χριστὸ ἀπὸ τὴ Δέηση καὶ τὸν Χριστὸ «ἡ Χώρα τῶν Ζώντων» στὴ Μονὴ τῆς Χώρας [28], ὅπως καὶ στὴν ὁλόσωμη μορφὴ τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στὸ Πρωτᾶτο [29]. Μὲ τὰ δύο τελευταῖα μνημεῖα οἱ ὁμοιότητες ἐπεκτείνονται στὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, στὸ πλάσιμο καὶ στὴ χρήση τῶν χρωμάτων. Μὲ τὸν Χριστὸ ἀπὸ τὴν πρώτη Δέηση ἔχουν ὅμοια τὴν ἀπόδοση τῆς σκιᾶς στὴν ἀριστερὴ πλευρά, ποὺ ὄντας διάφανη ἀφήνει νὰ φαίνεται ὁ τένοντας [30].

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ ἀπόδοση τοῦ χεριοῦ ποὺ κρατεῖ τὸ Εὐαγγέλιο. Τὰ τρία δάχτυλα, μετρώντας ἀπὸ τὸ μικρό, δὲν εἶναι ἑνωμένα ὅπως στὸ Δαφνί [31], στὸ Χιλανδάρι [32], στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους στὴ Θεσσαλονίκη [33], μνημεῖα μὲ στενὴ σχέση μὲ τὴν Πρωτεύουσα.

---

20. Diez-Demus, βλ. παραπάνω, πρῶτος ἔγχρωμος πίνακας.
21. Demus, Norman Sicily, πίν. 13, 80.
22. Mijatev, Wandmalereien in Bojana, πίν. 27.
23. Millet-Frolow III, πίν. 72. 1.
24. Papageorgiou, Masterpieces, πίν. XXIII, Megaw-Hawkins, Holy Apostles at Perachorio, DOP 16, 1962, πίν. 4.
25. Δρανδάκης, Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης, πίν. 19, 63β.
26. Ὀρλάνδος, Ἡ Παρηγορήτισσα, πίν. 1.
27. Lazarev, Istorija II, πίν. 290.
28. Underwood, Kariye Djami II, πίν. 17, 26· ὁ αὐτός, DOP 12, 1958, εἰκ. 18 ἔναντι σ. 277.
29. Ξυγγόπουλος, Πανσέληνος, πίν. 10.
30. Demus, Die Entstehung, Berichte zum XI. Intern. Byz. Kongr., München 1958, σ. 56-57.
31. Diez-Demus, Byz. Mosaics in Greece, πρῶτος ἐγχρ. πίν., Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, σ. 35.
32. Millet, Athos, πίν. 64.1.
33. Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, πίν. 1. 1.

Σ' αὐτὰ ὄχι μόνο τὰ δάχτυλα παρουσιάζουν αὐτὴ τὴν ἰδιομορφία ἀλλὰ καὶ τὸ περίγραμμα τοῦ χεριοῦ, ἀπὸ τὸν καρπὸ μέχρι τὸ μικρὸ δάχτυλο, σχηματίζει ἔντονη καμπύλη, ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ χέρι ἔχει κάποια παραμόρφωση. Σὲ μερικὰ μνημεῖα πάλι τὰ τρία ἢ τὰ δύο δάχτυλα εἶναι ἑνωμένα χωρὶς τὸ καμπύλο περίγραμμα [34]. Στὴν παράσταση τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς δὲν ἐμφανίζονται τέτοιες ἰδιομορφίες καὶ ὁ καρπὸς τοῦ χεριοῦ τοῦ Παντοκράτορα ἀποδίδεται ὅπως στὰ παλαιολόγεια ἔργα [35].

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Ἡ Μεταμόρφωσις (νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, τύμπανο νοτίου τυφλοῦ ἀψιδώματος). Τὸν χῶρο τῆς παράστασης χωρίζει ὁριζόντια σὲ δύο ἰσομεγέθη ἐπίπεδα τὸ περίγραμμα τοῦ ὄρους Θαβὼρ μὲ τὶς τρεῖς συμμετρικὲς γυμνὲς καὶ σχεδὸν κυβικὲς κορυφές του σὲ ἀποχρώσεις κοκκινωπὲς-καστανὲς μὲ λίγες λευκὲς πινελιές. Στὴ μεσαία κορυφὴ δόξα ἐλλειπτική, γαλάζια στὸ κέντρο καὶ λευκὴ στὴν περιφέρεια, περιβάλλει τὸν Χριστό, ποὺ μὲ τὸ δεξὶ χέρι στὸ στῆθος εὐλογεῖ (πίν. 35), ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ σκεπασμένο μὲ τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου ποὺ ἀνεμίζει ἁπλώνεται πρὸς τὰ πλάγια καὶ κάτω κρατώντας ἴσως εἰλητάριο κλειστό [36]. Ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἐκφεύγουν ἀκτίνες ποὺ διευθύνονται στοὺς Προφῆτες καὶ τοὺς Ἀποστόλους. Στὶς πλαϊνὲς κορυφές, γυρισμένοι πρὸς τὴν κεντρικὴ μορφὴ καὶ ἐλαφρὰ σκυφτοί, στέκονται ἀριστερὰ ὁ Ἠλίας καὶ δεξιὰ ὁ Μωϋσῆς κρατώντας τὶς πλάκες τοῦ Νόμου. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Μωϋσῆ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Ἠλία διακρίνονται οἱ ἐπιγραφές: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΗΛΙΟΥ καὶ Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΜΩΥCΗC. Ἐπάνω ἀπὸ τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ ἄλλη ἐπιγραφή: Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩCIC. Στὴ ρίζα τοῦ βουνοῦ ζωγραφίστηκαν οἱ τρεῖς Ἀπόστολοι, κατὰ σειρὰ ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά, ὁ Ἰωάννης, ὁ Πέτρος καὶ ὁ Ἰάκωβος [37]. Ὁ Πέτρος στὴ μέση γονατιστός, γυρισμένος ἀριστερά, ἔχει ἀνασηκώσει τὴν κεφαλὴ καὶ τὸ δεξὶ χέρι σὲ προσπάθεια νὰ μιλήσῃ στὸν Χριστό. Ἀντικρύ του ὁ Ἰάκωβος, γονατιστὸς καὶ αὐτός, κοιτάζει ἴσια ἐμπρός του πρὸς τὸν Πέτρο ἁπλώνοντας ἐλαφρὰ ὑψωμένο τὸ δεξί του χέρι σὰν σὲ κίνηση ἀπορίας. Ἔχουν συνέλθει ἀπὸ τὸ θάμβος καὶ τὸν φόβο. Ἀντίθετα ὁ Ἰωάννης, στὴν ἀριστερὴ γωνία, εἶναι ἀκόμα πεσμένος πρὸς τὰ ἐμπρὸς μὲ τὸ πρόσωπο στὴ

34. Περίβλεπτος, Millet, Mistra, πίν. 108. 1.

35. Βλ. πρόχειρα Ἅγιο Κλήμη Ἀχρίδας, Studeniča, Staro Nagoričino, Millet-Frolow III, πίν. 3.2, 54.1, 98.1-2 κλπ.

36. Ἡ φθορὰ τῆς τοιχογραφίας εἶναι τόσο μεγάλη σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὥστε δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὁρισθῇ μὲ ἀκρίβεια ἡ θέση τῶν χεριῶν του.

37. Οἱ μορφὲς αὐτὲς εἶναι ἐπίσης πολὺ φθαρμένες.

γῆ. Ἀπὸ τὴ μορφή του σώζονται μόνον ἡ κορυφὴ τῆς κεφαλῆς καὶ τὰ χέρια του.

Ἡ παράσταση, σύμφωνα μὲ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία [38], ἔχει ζωγραφιστῆ ἐπάνω σὲ τρεῖς κατακόρυφους ἄξονες. Ἡ καμπύλη ποὺ διαγράφουν οἱ σκυφτὲς ράχες τῶν Προφητῶν μὲ τὸν Χριστὸ ἀνάμεσά τους σὲ ἐλλειπτικὴ δόξα δένει ἁρμονικὰ μὲ τὸ τοξωτὸ περίγραμμα τοῦ τυμπάνου.

Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ θυμίζει τὸν Χριστὸ τῆς Μεταμορφώσεως στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης [39], χωρὶς νὰ μπορῆ νὰ συγκριθῆ μαζί του σὲ χάρη καὶ ἐλαφρότητα. Ἀνάλογη, βαρύτερη ὅμως καὶ πιὸ κοφτή, εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ Θεοβαδίστου Ὄρους. Ἡ δόξα ποὺ τὸν περιβάλλει διατηρεῖ τὴ μορφή, ποὺ εἶχε ἀρχικὰ τὸ 11ο αἰώνα [40] καὶ ποὺ συνεχίζεται καὶ ἀργότερα παράλληλα μὲ τὴ νέα μορφή, πολύπλοκη σύνθεση γεωμετρικῶν σχημάτων ποὺ ἐμφανίζεται τὸ 13ο αἰώνα [41]. Ἐπίσης ὁ Χριστός, ὁ Μωϋσῆς καὶ ὁ Προφήτης Ἠλίας μποροῦν νὰ συσχετισθοῦν μὲ τὶς ἀνάλογες μορφὲς τῆς μικρογραφίας τοῦ χφ. Par. gr. 54 [42], ἐνῶ ὁρισμένες ὁμοιότητες ὑπάρχουν καὶ μὲ πολλὲς ἄλλες παραστάσεις τοῦ 13ου - 14ου αἰώνα [43].

Ἡ διάταξη τῶν Ἀποστόλων μὲ τὸν Πέτρο στὴ μέση εἶναι περίεργη. Δὲν ἑρμηνεύεται οὔτε ἀπὸ τὴ σειρὰ ποὺ μνημονεύονται τὰ ὀνόματά τους στὶς σχετικὲς περικοπὲς τῶν Εὐαγγελιστῶν [44] (Ματθαίου, κεφ. ΙΖ΄ καὶ Μάρκου, κεφ. Θ΄ : Πέτρος, Ἰάκωβος καὶ Ἰωάννης, Λουκᾶ, κεφ. Θ΄, 28 : Πέτρος, Ἰωάννης, Ἰάκωβος), οὔτε καὶ τὴ συναντοῦμε, ὅσο γνωρίζω, σὲ βυζαντινὲς παραστάσεις. Μόνο στὴν παλαιοχριστιανικὴ ψηφιδωτὴ παράσταση στὴν ἁψίδα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ ἔχει ὁ Πέτρος τὴ μεσαία θέση [45]. Σὲ ἰταλικὴ ὅμως εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ 13ου αἰώνα μὲ ἔντονη τὴ βυζαντινὴ ἐπίδραση [46], ὁ Πέτρος ἔχει τὴ μεσαία θέση γιὰ λόγους σπουδαιό-

---

38. Millet, Recherches, σ. 222-223.

39. Ξυγγόπουλος, βλ. παραπάνω, πίν. 18, 19.2.

40. Δαφνί, Diez-Demus, βλ. παραπάνω, πίν. 91.

41. Millet, Recherches, σ. 230 ἑπ., Ξυγγόπουλος, βλ. παραπάνω, σ. 19-20.

42. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits, πίν. XCVI, 25, Millet, Recherches, εἰκ. 195 ἔναντι σ. 228.

43. Προφήτης Ἠλίας: Ἅγιος Ἀθανάσιος τοῦ Μουζάκη, Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 142 β, μικρογραφία χφ. Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ Par. gr. 1242, Hirmer-Rice, Kunst aus Byzanz, πίν. XXXIX, εἰκόνα ἀπὸ τὸ Σινᾶ, Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ Ι, εἰκ. 209, Peć, Petković, La peinture serbe, πίν. XCI κλπ. Μωϋσῆς: μικρογραφία χφ. Par. gr. 1242, Peć, Petković, βλ. παραπάνω.

44. Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, σ. 20.

45. Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ Ι, εἰκ. 6, Γ. Σωτηρίου, Τὸ Μωσαϊκὸν τῆς Μεταμορφώσεως, Atti dell VIII Congr. Intern. di St. Byz. τ. III, σ. 246-252, πίν. LXXIV-LXXXVIII.

46. Stubblebine, Guido da Sienna, εἰκ. 10 κλπ.

τητας. Ἀνάλογη περίπτωση ἐμφανίζεται σὲ σύγχρονη εἰκόνα τῆς Πεντηκοστῆς ἀπὸ τὸ Σινᾶ [47], ὅπου ὁ Πέτρος προβάλλεται στὴ μέση, ἂν καὶ κατὰ τὰ ἄλλα ἡ εἰκονογραφία τῆς παραστάσεως εἶναι γνήσια βυζαντινή. Ὁ K. Weitzmann, ποὺ τὴ δημοσίευσε [48], τὴν κατατάσσει στὶς εἰκόνες τοῦ 13ου αἰ. ποὺ ζωγραφίστηκαν ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους, ἀποδίδοντας τὴν παραπάνω λεπτομέρεια σὲ παπικὴ προπαγάνδα.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν καθιερωμένη βυζαντινὴ εἰκονογραφία, οἱ στάσεις τῶν Ἀποστόλων εἶναι οἱ συνηθισμένες στὴ Μεταμόρφωση. Ὁ Πέτρος σὲ ὅμοια στάση συναντᾶται στὸν Ἰβηρητικὸ κώδικα ἀρ. 5 [49], στὸ χφ. Par. gr. 54 [50], στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Κασνίτζη στὴν Καστοριά [51], στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Prilep [52] κλπ. Ὁ Ἰάκωβος ἔχει ἀνάλογη στάση σὲ παλιότερα μνημεῖα [53]. Τέλος οἱ δύο Ἀπόστολοι εἶναι ζωγραφισμένοι ἀντικριστὰ σὲ ὅμοιες στάσεις — μὲ τὸν Ἰωάννη ἀνάμεσά τους — στὴν παράσταση τῆς Μεταμορφώσεως στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Ἀνυδριώτη στὸ Σέλινο (Παλαιόχωρα) τῆς Κρήτης [54], ἀπὸ τὸν Παγωμένο, ζωγράφο τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰ., γνωστὸ γιὰ τὴ συντηρητικότητά του.

Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου (δυτικὸ μισὸ τῆς βορεινῆς καμάρας) (πίν. 22). Στὴ μέση τοῦ βαθυγάλαζου κάμπου, μπροστὰ σὲ χαμηλὸ καὶ γυμνὸ βουνὸ εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς νὰ βαδίζῃ μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ πρὸς τὰ δεξιά, κρατώντας τυλιγμένο εἰλητὸ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ ἁπλώνοντας τὸ δεξὶ σὲ χειρονομία λόγου. Τὸν ἀκολουθοῦν ἕξι Ἀπόστολοι μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση καὶ μὲ ἔκδηλα στὰ πρόσωπα τὸ θάμβος καὶ τὴν ἀπορία. Ἂν καὶ δὲν χωρίζῃ τὸν Χριστὸ ἀπὸ τοὺς Ἀποστόλους μεγάλη ἀπόσταση, ὡστόσο ἡ μορφή του, πιὸ βαριὰ καὶ τυλιγμένη σὲ βαθυκόκκινα καὶ καφετιὰ

---

47. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, Art Bulletin 45, 1963, εἰκ. 4 ἔναντι σ. 190.

48. Weitzmann, βλ. παραπάνω, σ. 182-183.

49. Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια, εἰκ. 39.

50. Βλ. σημ. 42.

51. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 19β, 53.

52. Millet-Frolow III, πίν. 231, ὅπως καὶ στὸ Arilje, Millet-Frolow II, πίν. 74.1.

53. Μικρογραφία χφ. Par. gr. 74, Schweinfurth, Die byzantinische Form, πίν. 48a, ἐλεφαντοστὸ στὸ Θησαυροφυλάκιο τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Chambéry, Goldschmidt-Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen τ. II, πίν. LXXII, 222a κλπ. Ἡ στάση τοῦ Ἰωάννη συναντᾶται καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανό, Ξυγγόπουλος, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, πίν. 10, 19.

54. Λασσιθιωτάκης, Ἅγιος Γεώργιος Ἀνυδριώτης, Κρ. Χρ. 13, 1959, πίν. 10 ἔναντι σ. 152. Ἀνάλογη περίπτωση στὸ ψαλτήρι τῆς Walters Art Gallery N. W. 733 φ. 55v, Miner, The «Monastic» Psalter, σ. 240, πίν. XXVIII, 12.

ἱμάτια μὲ χρυσοκοντυλιές, ἔρχεται σὲ ζωηρὴ ἀντίθεση μὲ τοὺς λιπόσαρκους, ντυμένους μὲ ἀνοιχτόχρωμα ἱμάτια, μαθητὲς ποὺ παρατάσσονται σὲ δύο σειρές· στὴν πρώτη εἰκονίζονται οἱ γηραιότεροι μὲ κορυφαῖο τὸν Πέτρο καὶ ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς ὤμους τους ξεπροβάλλουν οἱ κεφαλὲς τῶν νεωτέρων (πίν. 23). Στὰ φωτοστέφανά τους εἶναι γραμμένη ἡ ἀρχὴ τῶν ὀνομάτων τους, ἐνῶ τοῦ Χριστοῦ στολίζεται μὲ πλούσιο σταυρό. Μόνο μία γυναικεία μορφὴ (πίν. 24), ἡ ἀδελφὴ τοῦ Λαζάρου Μαρία εἶναι ριγμένη στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ ἔχοντας τὸ πρόσωπο ἀλλοιωμένο ἀπὸ τὴν θλίψη. Ἀπὸ τὸν Λάζαρο, στὸν ὁποῖο διευθύνεται τὸ βλέμμα καὶ ἡ χειρονομία τοῦ Χριστοῦ, διατηρεῖται στὴ δεξιὰ γωνία τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τυλιγμένο στὶς κειρίες. Ἕνας σκυφτὸς Ἑβραῖος, μὲ κοντὸ χιτώνα καὶ τὴ ράχη γυρισμένη πρὸς τὸν θεατή, σηκώνει τὴν κοκκινωπὴ πλάκα τοῦ μνημείου γέρνοντάς την πρὸς τὴν Μαρία. Ἀπὸ τὶς μορφὲς ποὺ θὰ περιστοίχιζαν τὸν τάφο δὲν διατηρεῖται κανένα ἴχνος· στὴν πλαγιὰ τοῦ βουνοῦ, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστό, διακρίνονται καταστραμμένες πολὺ οἱ κεφαλὲς μιᾶς ὁμάδας Ἑβραίων μὲ λευκὲς ριγωτὲς καλύπτρες, νὰ κοιτάζουν σκεφτικὰ τὸν Χριστό, ἐκτὸς ἀπὸ ἕναν νέο ποὺ βλέπει πρὸς τὸ μνημεῖο ἔχοντας στὸ πρόσωπο τὸ θάμβος τῶν Ἀποστόλων.

Παρὰ τὴν σημαντικὴ καταστροφὴ στὸ δεξιὸ μέρος τῆς παραστάσεως εἶναι καὶ σήμερα καθαρὸ τὸ δέσιμο καὶ ὁ ρυθμὸς τῆς συνθέσεως. Ὁ Χριστός, ἡ ἀκολουθία του καὶ ἡ Μαρία πλαισιώνονται ἀπὸ τὸ βουνὸ καὶ ἀπομονώνονται ἀπὸ τὴ γερτὴ πλάκα ποὺ κρατεῖ ὁ Ἑβραῖος. Ἀνάμεσα στὶς δύο ὁμάδες (τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Λαζάρου) ἡ ἐπικοινωνία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὰ βλέμματα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν Ἀποστόλων ποὺ κατευθύνονται πρὸς τὸ μνημεῖο, ἐνῶ οἱ Ἑβραῖοι μοιράζουν τὴν προσοχή τους ἀνάμεσα στὸν Χριστὸ καὶ στὸν Λάζαρο.

Ἡ Μαρία εἶναι ἀπὸ τὶς ὡραιότερες μορφὲς τῆς εἰκονογραφήσεως τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς· τυλιγμένη σὲ σκοτεινόχρωμα ἱμάτια, ποὺ ἀφήνουν ἀκάλυπτο μόνον τὸ θλιμμένο πρόσωπο, μὲ τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου νὰ κυματίζῃ πίσω της ρυθμικά, θυμίζει, καθὼς γέρνει ἐπάνω της ἡ πλάκα τοῦ τάφου, γωνιακὴ μορφὴ ἀπὸ κλασσικὸ ἀέτωμα.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα λεπτομέρεια εἶναι ὅτι ἡ Μάρθα δὲν εἰκονίζεται γονατιστὴ μαζὶ μὲ τὴν Μαρία στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ. Στὴν ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ στὴ Βέροια [55] καὶ στὴ Dečani [56] ἡ Μάρθα ἔχει πάρει θέση δίπλα στὸν τάφο τοῦ ἀδελφοῦ της, ἐκτοπίζοντας τὸν Ἑβραῖο ποὺ στέκονταν ἐκεῖ καὶ υἱοθετώντας τὴ στάση του. Ἀνάλογη πρέπει νὰ ἦταν καὶ ἡ περίπτωση στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά [57]. Ἡ ὁμάδα τῶν Μαθητῶν

---

55. Millet, Recherches, σ. 239-240, εἰκ. 216 ἔναντι σ. 239.

56. Petković-Bošković, Manastir Dečani, πίν. CLXXVI.

57. Ἡ τοιχογραφία εἶναι πολὺ καταστραμμένη γύρω στὸ μνημεῖο, ἀλλὰ σώζεται ἀρ-

στὴ στάση καὶ στὸν ἀριθμὸ ἔχει ὁμοιότητες μὲ τὴ μικρογραφία τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5 [58],καθὼς καὶ μὲ τὶς παραστάσεις στὶς ἐκκλησίες τῆς Παναγίας στὴ Studeniča [59] καὶ στὸν Ἅγιο Κλήμη τῆς Ἀχρίδας [60]. Ἐπίσης στὸν ἴδιο Ἰβηρητικὸ κώδικα, στὴν ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ στὴ Βέροια, στὸν Ἅγιο Κλήμη καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα εἰκονίζεται, ὅπως στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιά, ἕνας μόνο Ἑβραῖος νὰ σηκώνη τὴν πλάκα τοῦ μνημείου, πρὸς τὴν ἀντίθετη ὅμως κατεύθυνση.

Ἡ Βαϊοφόρος (ἀνατολικὸ μισὸ τῆς βόρειας καμάρας) (πίν. 25). Στὴ μέση σχεδὸν τῆς παραστάσεως μὲ βάθος τὴ μαλακὴ καμπύλη χαμηλοῦ βουνοῦ εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο ὁ Χριστὸς καθισμένος σὲ γαλαζόασπρο πῶλο. Τὸν συνοδεύουν οἱ Μαθητές. Δυστυχῶς τὸ τμῆμα αὐτὸ εἶναι πολὺ κατεστραμμένο· διακρίνομε ἕνα μέρος ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, σχεδὸν μόνο τὸ περίγραμμα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ καὶ τῆς κεφαλῆς, τὸ μακρὺ τεντωμένο πρὸς τὰ κάτω λαιμὸ καὶ τὴν κεφαλὴ τοῦ ζώου, τὰ ἄκρα τῶν ποδιῶν του καὶ ἀνάμεσά τους τὸ γυμνὸ πόδι ἑνὸς Ἀποστόλου. Ἡ μικρὴ ὁμάδα ἔχει πλησιάσει τὴν πύλη τῆς Ἱερουσαλήμ, ποὺ ἀνοίγεται πλατιὰ καὶ ὑψηλὴ κάτω ἀπὸ τὶς ὀδοντωτὲς ἐπάλξεις τοῦ τείχους (πίν. 27). Στὸ σκοτεινὸ ἄνοιγμά της στέκονται ἕξι Ἑβραῖοι ποὺ περιμένουν τὸν Μεσσία ἀπροσδιόριστα γυρισμένοι πρὸς τὸ μέρος του. Στὴν πρώτη σειρὰ ἡ ἐπιβλητικὴ μορφὴ ἑνὸς γέροντα μὲ μακριὰ γένεια ποὺ κατεβαίνουν στὸ στῆθος του καὶ πλατιὰ σκοτεινόχρωμα ἱμάτια — βαθιὰ γαλάζια καὶ βυσσινιὰ — μὲ ἤρεμη χειρονομία καὶ δύσπιστο πρόσωπο, κρύβει τὰ σώματα τῶν ὑπολοίπων ποὺ ἀνήσυχοι συνωστίζονται πίσω του. Φαίνονται μόνον οἱ κεφαλές τους σκεπασμένες μὲ ριγωτὲς λευκὲς καλύπτρες· τὰ πρόσωπά τους, ζωγραφισμένα ἀπὸ διάφορες γωνίες σὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων ἔχουν χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν ἀπρόσωπη τυπικότητα. Ἐκφράζουν περιέργεια, ἀνυπομονησία, πίστη ἢ δυσπιστία ποὺ κορυφώνεται στὴν ἔξαρση τοῦ προσώπου τῆς νεαρῆς γυναίκας ποὺ εἶναι πίσω ἀπὸ τὸν γέροντα καὶ ἀκουμπᾶ τὸ χέρι της στὸν ὦμο του. Τὴν ἔνταση καὶ ἐπισημότητα τῆς στιγμῆς διακόπτει ἕνα ἐντερμέτζο: στὴ λυγερόκορμη φοινικιὰ ποὺ ὑψώνεται δίπλα στὴν πύλη ἀναρριχῶνται δύο παιδιά, ἐνῶ ἕνα τρίτο βρίσκεται κιόλας στὴν φουντωτὴ κορυφὴ βαστώντας κλαδὶ κομμένο μὲ τὸ κλαδευτήρι ποὺ εἶναι πεταμένο πίσω του. Ἕνα ἀκόμα παιδί, χαριτωμένο καὶ γρήγορο, ἔχει μπλεχτῆ στὰ πόδια τοῦ ζώου, καθὼς ἑτοιμάζεται ν' ἁπλώση τὸ ἱμάτιο ποὺ κρατεῖ (πίν. 26 α-β).

κετὰ καλὰ γύρω στὴ Μαρία, ὥστε νὰ εἶναι βέβαιο ὅτι δὲν εἰκονίζεται δίπλα της. Σημειώνομε ὅτι σὲ μικρογραφία τοῦ χφ. Holkham 3, φ. 88r (α' μισὸ τοῦ 13ου αἰ.) ἡ Μάρθα δὲν εἰκονίζεται στὴν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου, ἀλλὰ ἡ παράσταση εἶναι ἡμιτελής.

58. Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια, πίν. 50.

59. Millet-Frolow I, πίν. 37.1.

60. Millet-Frolow III, πίν. 3.3.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση συνδέεται μὲ μνημεῖα τοῦ 11ου - 13ου αἰ., ὅπου οἱ ὁμάδες τῶν Ἑβραίων εἶναι ὀλιγοπρόσωπες, μὲ συγκρατημένες κινήσεις, τὰ παιδιὰ λίγα καὶ ἀπασχολημένα μὲ τὴν ὑποδοχὴ τοῦ Μεσσία, ἡ πόλη ἁπλὴ χωρὶς πολύπλοκα κτήρια καὶ ἡ διήγηση παρατακτικὴ χωρὶς ἔνδειξη βάθους[61]. Τὸ σημαντικὸ μέρος τῆς παραστάσεως μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὴ συνοδεία του εἶναι καταστραμμένο, ὡστόσο μερικὲς ἐνδείξεις, ἰδιαίτερα ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ πόδι Ἀποστόλου ἀνάμεσα στὰ πόδια τοῦ ζώου δείχνουν ὅτι ἡ παράσταση εἶχε ὁμοιότητα μὲ τὸ Arilje[62], ὅπου καὶ ἡ ὁμάδα τῶν Ἑβραίων, ἂν καὶ πιὸ πολυπρόσωπη, καθὼς καὶ ἡ μορφὴ τῆς πόλεως διαπνέονται ἀπὸ τὴν ἀνάλογη ἀντίληψη. Ὁμοιότητες ὑπάρχουν καὶ μὲ τὶς πολὺ παλιότερες τοιχογραφίες τοῦ Nerezi[63], ὅπου ἡ ὁμάδα τῶν Ἑβραίων, ἀκόμα πιὸ ὀλιγοπρόσωπη, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἴδια ἔνταση. Τέλος, στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ τῆς Αἴγινας ἡ Βαϊοφόρος[64] εἶναι ὅμοια καὶ στὴ διάταξη τῶν ὁμάδων καὶ στὸν προσωπογραφικὸ χαρακτήρα τῶν Ἑβραίων, ἀλλὰ ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ κάπως διαφέρει καὶ τὸ ζῶο δὲν χαμηλώνει τὸ κεφάλι του.

Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ μνημεῖα καὶ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ ὑπάρχει μιὰ σημαντικὴ διαφορά. Τὸ παιδὶ ποὺ ἁπλώνει τὸ ἱμάτιο ἔχει μπλεχτῆ, ὅπως εἴδαμε, στὰ πόδια τοῦ ζώου, ποὺ ἐνοχλημένο χαμηλώνει τὸν μακρὺ λαιμό του καὶ στρέφει τὸ κεφάλι του κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ παιδί, ποὺ μὲ τὴ σειρά του κάνει ἴδια κίνηση ἀντίστροφα· ἔτσι βρίσκονται ἀντιμέτωπα. Στὰ μνημεῖα, ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω, τὰ παιδιά, ἕνα ἢ δύο, ἁπλώνουν μὲ τελετουργικὴ σοβαρότητα τὰ ἱμάτια καὶ τὸ ζῶο παραμένει ἀδιάφορο. Ἡ ἐλαφράδα, ἡ ζωντάνια, ὁ ἠθογραφικὸς τέλος χαρακτήρας ἐδῶ θυμίζουν ἐπεισόδια παιδιῶν ἀπὸ τὴ Βαϊοφόρο τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρᾶ[65], ὅπου ὅμως γεμίζουν ἁπλῶς τὸν χῶρο στὸ κάτω μέρος τῆς παραστάσεως χωρὶς νὰ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὸ κεντρικὸ θέμα. Στὴν Καππαδοκία[66], στὸ Ρεϊ[67] καὶ σὲ εἰκόνα ἀπὸ τὸ Σινᾶ[68] συναντοῦμε ἀνάλογη στροφὴ τῆς κεφαλῆς τοῦ ζώου, ἀλλὰ καθὼς δὲν συνδυάζεται καὶ μὲ χαμήλωμα τοῦ λαιμοῦ καὶ ἀνάλογες κινήσεις τῶν παιδιῶν, ἡ ἐντύπωση δὲν εἶναι ἡ ἴδια. Ἴσως πρέπει νὰ ὑποτεθῆ ὅτι

---

61. Μικρογραφία κώδ. ἀρ. 5 Μ. Ἰβήρων, Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια, πίν. 51.

62. Millet-Frolow II, πίν. 74. 3.

63. Millet-Frolow I, πίν. 191.4.

64. Γ. Σωτηρίου, Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2, 1925, σ. 260 - 261.

65. Millet, Mistra, πίν. 120.1,3,4.

66. Elmale Kilisse, Jerphanion, Églises rupestres, Album II, πίν. 119. 4.

67. Petković, Peinture serbe, II, πίν. CXXV.

68. Σωτηρίου, Εἰκόνες Μ. Σινᾶ Ι, εἰκ. 88. Στὴν εἰκόνα αὐτὴ καὶ στὴ Mileseva εἰκονίζονται τὰ χάμουρα ὅπως στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά.

τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ ἑλληνιστικὴ κληρονομιὰ ποὺ προσαρμόστηκε μὲ σπάνια ἐπιτυχία στὸ θέμα τῆς Βαϊοφόρου [69]. Ἡ διαφορὰ ἐξ ἄλλου ἀνάμεσα στὸ παιδὶ αὐτὸ καὶ στὰ ἄλλα τρία ποὺ ἔχουν ἀναρριχηθῆ στὸ δένδρο εἶναι εὔγλωττη. Ἐκεῖνα εἶναι βαριά, μὲ δυσανάλογα κεφάλια, χέρια καὶ πόδια, μὲ κινήσεις ἄκομψες, χωρὶς ζωή, ἐνῶ ὁ μικρὸς μὲ τὸ ἱμάτιο ἔχει σωστὲς ἀναλογίες καὶ ρυθμικὴ ζωντανὴ κίνηση.

Ἡ εἰκονογραφία λοιπὸν τῆς παραστάσεως, παρατακτική, ὀλιγοπρόσωπη καὶ μὲ λιτὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, τυπικὰ μεσοβυζαντινή, πλουτίζεται μὲ ὁρισμένες χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ἡ ἀπόδοση τῶν Ἑβραίων καὶ τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ παιδὶ ποὺ ὁδηγοῦν σὲ πρώιμους παλαιολόγειους χρόνους.

Ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ (δυτικὸ τυφλὸ ἀψίδωμα νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος) (πίν. 34). Ἀπὸ τὴν παράσταση σώζεται ἕνα πολὺ μικρὸ μέρος στὴν ἀριστερὴ πλευρά. Διακρίνεται γυμνὴ καὶ κιτρινωπὴ μία πλευρὰ τοῦ Ὄρους τῶν Ἐλαιῶν. Στὸ πλάτωμα τῆς κορυφῆς ὁ Χριστὸς γονατιστός, μὲ τὴν ράχη καμπυλωμένη, δέεται μὲ κατάνυξη καὶ ἀγωνία ἔχοντας ὑψωμένα τὰ χέρια καὶ τὴν κεφαλὴ πρὸς τὰ δεξιά. Ἀκτίνες ποὺ πηγάζουν ἀπὸ φωτεινὸ ἡμικύκλιο, φθάνουν μέχρι τὸ πρόσωπό του. Ἔχει ἀφήσει πίσω του τὸ βαθυγάλαζο ἱμάτιο καὶ εἰκονίζεται μόνο μὲ τὸν κατακόκκινο χιτώνα. Χαμηλότερα διακρίνονται, ἀκόμη σὲ ὕπνο βαθύ, τρεῖς Ἀπόστολοι καθισμένοι καὶ σφιγμένοι ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλο. Ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὰ ὀνόματα ποὺ ἔχουν γραφῆ στὰ φωτοστέφανα ποὺ περιβάλλουν τὶς κεφαλές τους. Ὁ Ἰωάννης ἔχει γείρει στ' ἀριστερὰ μὲ τὸ ἕνα χέρι στὸ γόνατο καὶ τὸ ἄλλο στὴ ζώνη. Τὰ πόδια του κρύβονται ἀπὸ τὰ διπλωμένα πόδια κάποιου ἄλλου Ἀποστόλου, ποὺ εἶναι ξαπλωμένος χαμηλότερα. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἰωάννη ὁ Ματθαῖος, μὲ τὸ ὄνομά του γραμμένο ὁλόκληρο στὸ φωτοστέφανο, κοιμᾶται ἔχοντας γυρίσει πρὸς στὰ δεξιά. Ἡ κεφαλή του ἀναπαύεται ἀκουμπισμένη στὸ δεξί του χέρι καὶ τὰ πόδια του εἶναι σταυρωμένα. Ἀπὸ τὸν Λουκᾶ, ποὺ κάθεται δίπλα του, σώζεται μόνον ὁ δεξιὸς ὦμος καὶ ἡ κορυφὴ τῆς κεφαλῆς του ποὺ γέρνει ἀριστερά. Τὰ ἱμάτια τους εἶναι βαθύχρωμα κόκκινα, γαλάζια καὶ πράσινα.

Ἀπὸ τὶς λίγες μορφὲς τῶν Ἀποστόλων ποὺ σώζονται φαίνεται ὅτι ἡ διάταξη καὶ οἱ στάσεις τους εἶναι ὅμοιες ἢ ἀνάλογες μὲ τὶς στάσεις τῶν Ἀπο-

---

69. Ὑπάρχει μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τὸ παιδὶ τῆς Βαϊοφόρου ἀπὸ τὸ Ψαλτήρι τῆς αὐτοκράτειρας Ἰσαβέλλας (1235), Φλωρεντία, Bibl. Riccardia A 323, Buchthal, Miniature Painting, εἰκ. 53α. Ἐπίσης ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἰορδάνη στὴ Βάπτιση τοῦ Πρωτάτου μοιάζει μὲ τὸ παιδὶ αὐτὸ στὴ στάση καὶ στὴν ἄνετη ἐλεύθερη κίνηση (Millet, Athos, πίν. 15.1).

στόλων στὴ σχετικὴ παράσταση τοῦ Ἁγίου Κλήμη στὴν Ἀχρίδα [70]. Διαφέρει ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ· στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ εἶναι ἀντίστροφη. Ἀκόμα μερικὰ δευτερεύοντα στοιχεῖα, ὅπως τὸ πεταμένο ἱμάτιο κ. ἄ., συναντῶνται στὸ Πρωτᾶτο καὶ στὸ Βατοπέδι [71].

Ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα (δυτικὸ τυφλὸ ἀψίδωμα τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος) (πίν. 32β). Ἀπὸ τὴν παράσταση διατηρεῖται ἕνα μικρὸ τμῆμα σκεπασμένο καὶ αὐτὸ μὲ ἅλατα. Στὸ κέντρο διακρίνεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω τὸ σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν Ἰούδα. Ὁ Χριστὸς γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ προσφέρει τὴν παρειά του στὸ φίλημα τοῦ Ἰούδα, ποὺ τὸν ἔχει ἀγκαλιάσει γέρνοντας τὸ σῶμα του πρὸς τὸ μέρος του. Ὁ Ἰούδας εἰκονίζεται ὅπως πάντα μὲ τὴν κεφαλὴ κατὰ κρόταφο [72]. Τὸ δεξὶ χέρι τοῦ Χριστοῦ, σκεπασμένο μέχρι τὸν καρπὸ μὲ τὸ ἱμάτιο, ἀκουμπᾶ στὸ στῆθος σὲ χειρονομία λόγου. Γύρω ἀπὸ τὸν Ἰούδα μία ὁμάδα στρατιωτῶν μὲ πλήρη ἐξάρτυση εἶναι παρατεταγμένη σὲ διπλὴ σειρὰ παρακολουθώντας ἀμέτοχη τὴ σκηνή. Τὰ σώματά τους ἔχουν ἀποδοθῆ κατ' ἐνώπιον καὶ οἱ κεφαλές τους κατὰ κρόταφο [73]. Ἀνάμεσά τους ὑπάρχουν μερικοὶ Ἑβραῖοι μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ καλύπτρα. Ἀνάλογη ὁμάδα στρατιωτῶν καὶ Ἑβραίων θὰ ὑπῆρχε καὶ γύρω στὸν Χριστό, ἴσως μάλιστα ἡ συμμετοχή τους στὴ σύλληψή του νὰ ἦταν πιὸ ἐνεργητική, ὅπως φαίνεται ἀπὸ μία ἀσπίδα καὶ τὴν ὑψωμένη αἰχμὴ μιᾶς λόγχης ποὺ διακρίνονται ἐπάνω ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ. Χαμηλότερα, πίσω ἀπὸ τὸν Ἰούδα, φαίνονται οἱ ὦμοι καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Πέτρου ποὺ σκύβει πρὸς τ' ἀριστερὰ γιὰ νὰ κόψη τὸ αὐτὶ τοῦ Μάλχου (ποὺ δὲν διατηρεῖται). Τὸν χῶρο ἐπάνω ἀπὸ τὸν Πέτρο καὶ δίπλα στοὺς στρατιῶτες γεμίζει κτήριο μὲ βαθμιδωτὴ ἐπίπεδη στέγη. Πιὸ ὑψηλὰ διακρίνεται μέρος τῆς ἐπιγραφῆς (Η ΠΡΟ)ΔΟCΙΑ καὶ γύρω στὸ φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ τὰ γράμματα IC XC.

Συνήθως στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία ὁ Ἰούδας πλησιάζει τὸν Χριστὸ ἀπὸ ἀριστερά, Ἑβραῖοι εἶναι ἀνακατεμένοι μὲ τοὺς στρατιῶτες καὶ ὁ Πέτρος, ὁ μόνος Ἀπόστολος ποὺ ἦταν παρών, εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ νὰ

---

70. Millet-Frolow III, πίν. 5. 2 καὶ σχόλια Hamann-Mac Lean—Hallensleben, Die Monumentalmalerei, σ. 89-94, πολὺ ἀμφίβολα σὲ πολλὰ σημεῖα ὡς πρὸς τὴν ἐξάρτηση τοῦ Πρωτάτου καὶ Βατοπεδίου ἀπὸ τὸν Ἅγιο Κλήμη Ἀχρίδας. Βλ. καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιοκρισία Ξυγγόπουλου, Μακεδονικὰ ΣΤ', 1964, σ. 292-299. Ἡ παράσταση τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς, ἔστω καὶ ἐλλιπὴς σήμερα, ἔχει καὶ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτο (ἡ τεχνοτροπία ἐπίσης, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, εἶναι ἀνάλογη) ποὺ συμβάλλουν στὴν ἄποψη ὅτι τὸ πρότυπο πρέπει νὰ ἀναζητηθῆ στὴ Θεσσαλονίκη.

71. Millet, Athos, πίν. 20.2, 91.1 ἢ στὸ Χιλανδάρι, πίν. 65. 4

72. Demus, Norman Sicily, σ. 242, σημ. 101.

73. Βλ. σημ. 72.

κόβη τὸ αὐτὶ τοῦ Μάλχου [74]. Στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας ὁ Χριστὸς μὲ τὸν Ἰούδα ἔχουν ἀντίστροφες θέσεις, ἐνῶ ὁ Πέτρος διατηρεῖ τὴ δική του στὴ δεξιὰ γωνία. Στὸ Qeledjlar τῆς Καππαδοκίας καὶ στὶς μικρογραφίες τῶν χφ. τῆς Πάρμας, τοῦ Petropol. 105, τοῦ Berol. Qu. 66 [75] κλπ. ὁ Χριστὸς καὶ ὁ Ἰούδας ἔχουν τὶς ἴδιες θέσεις μὲ τὴν παράσταση τῆς Ὅμορφης Ἐκκλησιᾶς, χωρὶς ὅμως νὰ σημειώνωνται καὶ ἄλλες ὁμοιότητες. Στὸ παλιότερο μόνο χειρόγραφο τῆς Πάρμας ὑπάρχουν λιτὰ οἰκοδομήματα ποὺ πλαισιώνουν τὴν παράσταση. Ὁ Πέτρος διατηρεῖ πάντα σ' αὐτὲς τὴ θέση του πίσω ἀπὸ τὸν Χριστό. Μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ προχωρημένου 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ. (Πρωτάτου, Χιλανδαρίου [76], Ἁγίου Κλήμη Ἀχρίδας [77] καὶ Staro Nagoričino [78]) οἱ ὁμοιότητες στὸ σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ καὶ Ἰούδα καθὼς καὶ στὴ στάση τοῦ Πέτρου εἶναι τόσες, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ὑποτεθῆ ὅτι ἔχουν κοινὸ πρότυπο, μὲ βασικὴ διαφορὰ τὴν ἀντιστροφὴ τῶν θέσεων τοῦ Χριστοῦ καὶ Ἰούδα στὴν Ὅμορφη Ἐκκλησιά. Εἰδικότερα ἡ στάση τοῦ Πέτρου εἶναι πανομοιότυπη στὴν Ὅμορφη Ἐκκλησιὰ καὶ στὸν Ἅγιο Κλήμη [79]. Οἱ ὁμάδες τῶν στρατιωτῶν καὶ τῶν Ἑβραίων στὶς παραπάνω παραστάσεις, ποὺ σώζονται περίπου ἀκέραιες, διακρίνονται γιὰ τὸν ρεαλισμό τους, ἀντίθετα μὲ τὴν Ὅμορφη Ἐκκλησιά, ὅπου διατηροῦνται οἱ συντηρητικότερες στάσεις ὁρισμένων μικρογραφιῶν [80]· δὲν ἀποκλείεται ὅμως καὶ ἐδῶ ἀπὸ τὰ λίγα ἴχνη ποὺ σώθηκαν γύρω στὸν Χριστό, οἱ στρατιῶτες καὶ οἱ Ἑβραῖοι νὰ εἶχαν βιαιότερες στάσεις καὶ χειρονομίες. Ἐπίσης στὴν Ὅμορφη Ἐκκλησιὰ τῆς Αἴγινας [81] ἡ Προδοσία, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν διαφορὰ στὶς θέσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ Ἰούδα, στὰ ὑπόλοιπα σημεῖα ἐμφανίζει στενὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν παράσταση τοῦ δικοῦ μας μνημείου. Ἂς σημειωθῆ ἀκόμα ὅτι τὸ 14ο αἰ. στὴν ἐκκλησία τῆς Čarkvata στὸ Ivanovo τὸ σύμπλεγμα Χριστοῦ-Ἰούδα εἶναι

---

74. Millet, Recherches, σ. 338 ἑπ.

75. Jerphanion, Églises rupestres, Album I, πίν. 49.1, Millet, Recherches, εἰκ. 341, 342, 347. Στὴ μικρογραφία τοῦ χφ. Vat. 1156 ὁ Χριστὸς εἶναι δεξιά, ὁ Ἰούδας ἀριστερὰ καὶ ὁ Πέτρος στὴν ἀριστερὴ γωνία ὄρθιος νὰ κόβη τὸ αὐτὶ τοῦ Μάλχου.

76. Millet, Athos, πίν. 21.2.

77. Millet-Frolow III, πίν. 7.1.

78. Millet-Frolow III, πίν. 85.3.

79. Βλ. σημ. 77. Ἐπίσης ὅμοια στάση ἔχει στὸν Sant Angelo in Formis, Wellstein, Sant Angelo in Formis, πίν. 8.

80. Τετραευάγγελο Πάρμας, Petr. 105, Vat. 1156, Millet, Recherches σ. 335, εἰκ. 341, 342, 344 κλπ.

81. Γ. Σωτηρίου, Ὅμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2, 1925, σ. 262, εἰκ. 13. Στὴν Κύπρο, στὴ Μονὴ Ἀσίνου, ἡ παράσταση ἔχει ὅμοια διάταξη μὲ τὴν Ὅμορφη Ἐκκλησιά· μόνο ὁ Πέτρος ἔχει κάπως διαφορετικὴ στάση καὶ οἱ στολὲς τῶν στρατιωτῶν εἶναι δυτικές: Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ Μνημεῖα Κύπρου, πίν. 84.

ὅμοιο μὲ μόνες διαφορὲς στὴ χειρονομία εὐλογίας τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴ θέση τοῦ Πέτρου ποὺ βρίσκεται στὴ δεξιὰ πλευρά[82].

Μὲ τὴν ἀντιστροφὴ τῶν θέσεων τοῦ Χριστοῦ καὶ Ἰούδα καὶ τὴν παράλληλη διατήρηση τοῦ Πέτρου στὴ δεξιὰ γωνία ἡ σύνθεση στὴν ἐκκλησία μας ἀπέκτησε μεγαλύτερη ἑνότητα. Ὁ Χριστὸς ἔχει ἀπέναντί του τὸν Μάλχο καὶ ἔτσι δὲν ὑπάρχει λόγος μὲ λοξὸ βλέμμα ἡ χειρονομία ἢ στροφὴ τοῦ σώματος νὰ ὑποδηλώση σὲ ποιόν ἀπευθύνεται ἡ χειρονομία του.

Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος (βορεινὸ μισὸ τῆς ἀνατολικῆς καμάρας) (πίν. 28). Στὸ βαθυγάλαζο κάμπο, τριγυρισμένος ἀπὸ λευκὴ δόξα σὲ σχῆμα πλατιᾶς ἐλλείψεως εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς νὰ διευθύνεται μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ πρὸς τὰ δεξιὰ καταπατώντας τὶς πύλες τοῦ Ἅδη ποὺ ἔφραζαν τὸ ἄνοιγμα τοῦ σπηλαίου κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ μεγάλο σταυρό, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ ἔχει πιάσει ἀπὸ τὸν καρπὸ τὸ χέρι τοῦ Ἀδὰμ ποὺ ἔχει γονατίσει μπροστά του (πίν. 28). Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ κάτω ἀπὸ τὰ γόνατα, ὁ σταυρὸς ποὺ κρατεῖ, ὁ Ἀδὰμ καθὼς καὶ ἡ Εὔα, ποὺ γονατίζει πίσω του, φαίνονται πολὺ ἀμυδρά. Μερικὰ ἀκόμη λείψανα ἀπὸ πτυχώσεις ποὺ διακρίνονται δεξιότερα καὶ λίγο πιὸ ὑψηλὰ πρέπει νὰ ἀνήκουν σὲ Δίκαιους ἢ στὸν Ἄβελ. Στὴν ἀριστερὴ πλευρά, μπροστὰ σὲ ὑψηλὸ τριγωνικὸ βουνό, εἶναι συγκεντρωμένοι τρεῖς Δίκαιοι Βασιλεῖς μὲ τὸν Πρόδρομο ἀνάμεσά τους (πίν. 29).

Τὸ κύριο σημεῖο στὴν παράσταση εἶναι στὴν ἀριστερὴ πλευρά, ὅπου ξετυλίγεται ἡ σκηνὴ τῆς ἐγέρσεως τῶν Προπατόρων. Χάρη ὅμως στὸ ἄπλωμα τῶν μορφῶν στὴν δεξιὰ πλευρὰ ἡ σύνθεση δὲν χάνει τὴ συνοχὴ καὶ τὴν ἰσορροπία της. Οἱ δύο Δίκαιοι Βασιλεῖς στὴν πρώτη σειρά, ὁ νέος καὶ ὁ γέροντας, εὔκολα ταυτίζονται μὲ τὸν Σολομώντα καὶ τὸν Δαυίδ. Ὁ νέος, ὁ Σολομών, δέεται γυρισμένος πρὸς τὸ κέντρο μὲ τὴν κεφαλὴ ἐλαφρὰ ὑψωμένη· ὁ Δαυίδ ἔχει τὸ σῶμα κατ' ἐνώπιον, τὰ χέρια του σὲ χειρονομία δεήσεως καὶ νὰ διευθύνωνται πρὸς τὸ κέντρο καὶ τὴν κεφαλή του νὰ στρέφεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν Σολομώντα. Ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς ὤμους τους, ποὺ ἐφάπτονται, προβάλλει κατὰ μέτωπο ἡ ταραγμένη κεφαλὴ τοῦ Ἰωάννη. Οἱ τρεῖς αὐτὲς μορφές, σὲ διαφορετικὴ ἡ κάθε μία στάση, μὲ ἐκφράσεις συγκινήσεως καὶ θάμβους ἀνάλογες μὲ τὴν ἡλικία τους σφιχτοδένονται σὲ τριγωνικὴ κλειστὴ σύνθεση. Ὑψηλότερα διακρίνεται ἡ κεφαλὴ καὶ τρίτου Δίκαιου Βασιλέα. Τὸ ἀναπετάριν τοῦ Χριστοῦ ἀνεμίζει ρυθμικὰ ἀνάμεσά τους συνδέοντάς τους μὲ τὸν Χριστό.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τὴν παλιὰ παράδοση ποὺ συνεχίζεται τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων καὶ ἀργότερα. Σύμφωνα

---

82. Propyläen Kunstgeschichte, Byzanz, σ. 209 (M. B i č e v).

μὲ αὐτὴν ὁ Χριστὸς γυρισμένος στὸ πλάϊ σηκώνει τὸν Ἀδὰμ πιάνοντάς τον ἀπὸ τὸ χέρι, ἐνῶ γύρω του συνωστίζονται ἡ Εὔα καὶ οἱ Δίκαιοι.

Ἡ στάση ἢ καλύτερα ἡ κίνηση τοῦ Χριστοῦ ὁρίζεται ἀπὸ δύο διασταυρούμενους διαγώνιους ἄξονες. Ὁ ἀριστερὸς μηρός, τὸ σῶμα, ἡ κεφαλή, καθὼς καὶ τὸ χέρι ποὺ κρατεῖ τὸν σταυρὸ παρακολουθοῦν τὸν ἄξονα ποὺ γέρνει πρὸς τὰ δεξιά, ἐνῶ τὸ λυγισμένο πρὸς τὰ ἐμπρὸς ἀριστερὸ πόδι, τὸ χέρι ποὺ κρατεῖ τὸν Ἀδὰμ καὶ τὸ ἀναπετάριν ὁρίζουν τὸν ἀντίρροπο ἄξονα. Ἔτσι ἡ μορφή, ἂν καὶ κατέχεται ἀπὸ βίαιη ὁρμητικότητα, διάχυτη καὶ στὸ ἀγριωπὸ πρόσωπο, δὲν ἔχει χάσει τὴν ἱερατικὴ ἀκαμψία.

Στὴ Νέα Μονὴ Χίου [83] καὶ στὸ Δαφνί, ὅπου ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος εἶναι ἀνάλογη, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ εἶναι πιὸ κατακόρυφο καὶ ἡ κίνηση τόσο ἀόριστη καὶ μαλακή, ὥστε στὴ Νέα Μονὴ νὰ μὴ δικαιολογῆται τὸ ὁρμητικὸ ἀνέμισμα τῆς ἄκρης τοῦ ἱματίου του. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς ἀναπνέουν σὲ διαφορετικό, πιὸ ἱερατικὸ κλίμα. Τὸν 14ο αἰ. στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης [84] καὶ στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ [85] ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ ἔχει πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Χριστὸ τῆς παραστάσεώς μας. Τὸ ραδινὸ σῶμα, τὸ ἤρεμο πρόσωπο καὶ ἡ κομψὴ κίνηση διασκεδάζουν τὴν ὁρμητικότητα τῆς κινήσεως. Στὴν ἀνάλογη παράσταση τῆς Θεοσκέπαστης στὴν Τραπεζούντα [86] ὁ κοντὸς εὐκίνητος Χριστὸς μὲ τὸ ἀγριωπὸ πρόσωπο εἶναι πιὸ κοντὰ στὸν Χριστὸ τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιά. Ἴσως ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ ἴδιο πρότυπο, πιθανὸν παρόμοιο μὲ τὴ μικρογραφία τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5 [87], ὅπου ὁ Χριστὸς ἔχει τὴν ἴδια στάση, ὁ λαιμός του ἔχει τὴν ἴδια διαμόρφωση, ἀλλὰ ὅπου ὁλόκληρη ἡ μορφὴ εἶναι κάπως κομψότερη. Τέλος, ἡ δόξα ποὺ τὸν περιβάλλει, πλατιὰ καὶ μονόχρωμη, θυμίζει τὴν δόξα στὴν ὅμοια παράσταση τῆς Sopočani [88].

Ἀπὸ τὸ σπήλαιο ποὺ ἀνοίγονταν κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ σώζονται λίγα ἴχνη. Φαίνεται ὅμως ὅτι δὲν εἰκονίζονταν ὁ Σατανᾶς ἢ ὁ Ἅδης ἁλυσοδεμένος, ὅπως στὴ μικρογραφία τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5 καὶ στὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, στὴ Θεοσκέπαστη τῆς Τραπεζοῦντος κλπ. Οἱ Προπάτορες δὲν γονατίζουν σὲ σαρκο-

---

83. Diez-Demus, Byz. Mosaics in Greece, εἰκ. 100, σ. 69 ἑπ., Millet, Mosaïques de Daphni, Mon. et Mém. Piot 2, 1895, σ. 210 ἑπ., Demus, Byz. Mosaic Decoration, πίν. 13B.

84. Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, πίν. 28.

85. Millet, Mistra, πίν. 116. 3.

86. Millet-Rice, Painting at Trebizond, πίν. XXIV.

87. Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια, εἰκ. 45.

88. Hamann-Mac Lean — Hallensleben, Die Monumentalmalerei II, 3-5, πίν. 124 κλπ.

φάγο ἀλλὰ σὲ βράχο ὅπως σὲ μερικὰ παλαιολόγεια ἔργα [89]· σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ὁδηγεῖ ἡ προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ πέλματος τοῦ Ἀδάμ [90]. Τὸ ἴδιο πρόβλημα ὑπάρχει καὶ σὲ σχέση μὲ τοὺς Προφητάνακτες. Ἡ διατήρηση τοῦ κάτω μέρους τῶν σωμάτων τους εἶναι τόσο κακή, ὥστε μιὰ λευκὴ γραμμὴ ποὺ διακρίνεται δὲν εἶναι βέβαιο ἂν ἀνήκη σὲ χείλη σαρκοφάγου ἢ ὀφείλεται σὲ φθορὰ ἢ στὰ ἄλατα ποὺ σκεπάζουν τὴν τοιχογραφία.

Ὁ Ἰωάννης ζωγραφίζεται ἀριστερά, ἀνάμεσα στοὺς Δίκαιους Βασιλεῖς σὲ πολλὲς παραστάσεις τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [91], ἐνῶ ἡ τριγωνικὴ διάταξη τῶν κεφαλῶν σὲ διάφορες παραλλαγὲς συναντᾶται στὸ Ψαλτήρι τῆς αὐτοκράτειρας Ἰσαβέλλας [92], σὲ μεταλλικὸ κάλυμμα Εὐαγγελίου τοῦ 13ου αἰ. [93], στὸ Πρωτᾶτο [94], στὴν ἐκκλησία τοῦ Κράλη στὴ Studeniča [95], στὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Φλωρεντίας [96] κλπ. Ὁ τύπος τῶν στεμμάτων βρίσκεται στὴν μικρογραφία τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5 [97], στὸ Πρωτᾶτο καὶ στὸ Χιλανδάρι, ὅπου μάλιστα καὶ ἡ στάση τῶν δύο Προφητανάκτων [98] εἶναι ὅμοια, στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης [99], στὴ Θεοσκέπαστη τῆς Τραπεζοῦντος [100] κλπ.

Τελικὰ φαίνεται πὼς γιὰ πρότυπο τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου χρησιμοποιήθηκε παράσταση ἀνάλογη μὲ τὴν σχετικὴ μικρογραφία τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5. Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, τὸ σπήλαιο, οἱ Προπάτορες, ἡ πιθανὴ ἔλλειψη σαρκοφάγων, ἡ στάση τοῦ Δαυὶδ καὶ τοῦ Σολομώντα, καθὼς καὶ τὸ βουνὸ ποὺ τοὺς πλαισιώνει, εἶναι ἀνάλογα. Οἱ διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν εἶναι δευτερεύουσες : ἡ ἔλλειψη δόξας γύρω στὸν Χριστό, ἡ παρουσία δύο ἀκόμη Δίκαιων Βασιλέων καὶ ἡ κάπως διαφορετικὴ στάση τοῦ Ἰωάννη στὴ μικρογραφία. Ἀκόμη στὴν τελευταία εἶναι διάχυτο ἕνα ἤρεμο μεγαλεῖο, ποὺ στὴν τοιχογραφία τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς ἔχει ἀντικατασταθῆ ἀπὸ ἕνα

---

89. Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, σ. 31 ἑπ., Sopočani, Πρωτᾶτο, ψηφιδωτὴ εἰκόνα Φλωρεντίας κλπ.

90. Ξυγγόπουλος, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 15, 27, Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons, Art Bulletin 45, 1963, εἰκ. 6 ἔναντι σ. 190.

91. Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης, Περίβλεπτος Μυστρᾶ, Ἅγιος Ἀθανάσιος τοῦ Μουζάκη, Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 149.2, Θεοσκέπαστη Τραπεζοῦντος κλπ.

92. Buchthal, Miniature Painting, πίν. 9 b.

93. Rice-Hirmer, Kunst aus Byzanz, πίν. 174.

94. Millet, Athos, πίν. 18.2.

95. Millet- Frolow III, πίν. 63.2.

96. Felicetti-Liebenfels, Malerei, εἰκ. 77.

97. Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια, εἰκ. 45.

98. Millet, Athos, πίν. 12.4, 69.3.

99. Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, πίν. 28.

100. Millet-Rice, Painting at Trebizond, πίν. XXIV.

βιαιότερο πνεῦμα, ποὺ συναντᾶται ἐπίσης στὸ Πρωτᾶτο, στὴ Θεοσκέπαστη καὶ ἀλλοῦ.

Ἡ Πεντηκοστή (καμάρα τῆς δυτικῆς κεραίας) (πίν. 33 α - β). Σὲ κάθε μακριὰ πλευρὰ τῆς καμάρας εἰκονίζονται καθισμένοι ἕξι Ἀπόστολοι ποὺ ἀνὰ τρεῖς στρέφονται συμμετρικὰ πρὸς τὸ κέντρο. Οἱ κινημένες στάσεις τους, συνδυασμένες μὲ ἐκφραστικὲς συγκρατημένες χειρονομίες καὶ ἀνάλογες κλίσεις τῶν κεφαλῶν, ἑνώνουν τὶς δώδεκα μορφὲς σὲ ρυθμικὸ σφιχτοδεμένο σύνολο. Δυστυχῶς ἡ διατήρηση τῆς παραστάσεως εἶναι πολὺ κακή· Τὰ ἐπάνω μέρη τῶν σωμάτων καὶ οἱ κεφαλές, στὴν καλύτερη περίπτωση, ἔχουν διατηρηθῆ μόνο σὲ περίγραμμα καὶ ἀπὸ τὴν κορυφὴ τῆς καμάρας ἔχει ἐξαφανισθῆ ὁ Θρόνος τῆς Ἑτοιμασίας ἢ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα καθὼς καὶ οἱ πύρινες γλῶσσες. Οἱ λαοί, οἱ φυλὲς καὶ οἱ γλῶσσες φαίνεται πὼς δὲν εἰκονίζονταν, περίπτωση ὄχι σπάνια [101]. Ἡ διάταξη καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν μικρῶν τόξων ποὺ κοσμοῦν τὰ θρανία στὴ ράχη καὶ τὰ ὑποπόδια δὲν εἶναι ὅμοια καὶ στὶς δύο πλευρὲς τῆς καμάρας, λεπτομέρεια ποὺ ὑπάρχει καὶ στὴν Πεντηκοστὴ στὸν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Κατσούρη στὴν Ἄρτα [102], μὲ τὴν ὁποίαν ὑπάρχουν πολλὰ κοινὰ σημεῖα καὶ στὴ διάταξη καθὼς καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν.

Ἡ θέση τῆς Πεντηκοστῆς σὲ ὁλόκληρη τὴν καμάρα ἢ σὲ μικρὸ τροῦλλο εἶναι γνωστὴ ἀπὸ πολλὰ μνημεῖα [103], στὶς σταυρεπίστεγες μάλιστα ἐκκλησίες κατέχει συνήθως τὴν ἐγκάρσια καμάρα ποὺ ἀντικατέστησε τὸν τροῦλλο [104].

Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (βόρειος τοῖχος βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος) (πίν. 36). Ἡ ἐπιφάνεια, ποὺ σκεπάζει ἡ παράσταση, εἶναι περίπου τετράγωνη, χωρισμένη μὲ τὴ συνηθισμένη κοκκινωπὴ ταινία ἀπὸ τὴν κάτω ζώνη τῶν ἀσκητῶν. Στὸ ἐπάνω μέρος της ὁ βαθυγάλαζος κάμπος συνεχίζεται ἀδιάσπαστος γύρω στὸ μετάλλιο ποὺ περιβάλλει τὸν Παλαιὸ τῶν Ἡμερῶν.

Στὸ κέντρο, ξαπλωμένη σὲ μακρόστενο κρεβάτι μὲ κόκκινη πτυχωτὴ ποδέα, στολισμένη στὶς παρυφὲς μὲ μαργαριτάρια, εἰκονίζεται ἡ Παναγία.

---

101. Grabar, La scène iconographique de la Pentecôte, Sem. Kondakovianum, II, σ. 223 ἑπ. = L'art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Âge 1, σ. 615 ἑπ., ὁ αὐτός, L'Art religieux, σ. 25 ἑπ., Seeliger, Pfingsten.

102. Ἀδημοσίευτη.

103. Καππαδοκία (Toquale Kilisse), Jerphanion, Églises rupestres, Album II, πίν. 81.1-2, 82.1 κλπ., Σικελία, Μαρτοράνα, Demus, Norman Sicily, πίν. 15, Ἄρτα, Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη (ἀδημοσίευτη), Σαμαρίνα (ἀδημοσίευτη), Ἅγιοι Ἀπόστολοι Κέας (Τζιᾶς) (ἀδημοσίευτη) κλπ.

104. Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου (Σωτηρίου, ΕΕΒΣ 3, 1926, σ. 205, εἰκ. 11) καὶ σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς σταυρεπίστεγες ἐκκλησίες τῆς Εὔβοιας.

Εἶναι τυλιγμένη μὲ βαθύχρωμο ἱμάτιο, ποὺ κολλᾶ στὸ σῶμα καὶ τὰ χέρια της δεμένα σταυρωτὰ ἀναπαύονται χαμηλὰ στὸ στῆθος. Πίσω της, ἀκριβῶς στὴ μέση τῆς παραστάσεως, μέσα σὲ μονόχρωμη πλατιὰ ἐλλειπτικὴ δόξα στέκεται ὁ Χριστός, ποὺ στρέφεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά, ὅπου ἡ κεφαλὴ τῆς Μητέρας Του. Κλίνει ἐλαφρὰ τὴν κεφαλὴ κατευθύνοντας τὸ βλέμμα του πρὸς αὐτήν. Στὰ γυμνά του χέρια κρατεῖ στοργικὰ στὸ στῆθος τὴν ψυχή της σὲ μορφὴ μικρῆς κόρης τυλιγμένης μὲ μαφόριο, ποὺ στρέφεται πρὸς τὸ μέρος του ὑψώνοντας πρὸς αὐτὸν τὴν κεφαλή της. Τὶς δύο κεντρικὲς μορφὲς περιστοιχίζουν ἀπόστολοι, ἱεράρχες καὶ ἄγγελοι σὲ σοφὴ διάταξη : δεξιά, ἀριστερὰ καὶ πίσω ἀπὸ τὸ νεκρικὸ κρεβάτι εἶναι συγκεντρωμένοι δεκατρεῖς ἀπόστολοι μὲ φωτοστέφανα ποὺ ἔχουν γραμμένα τὰ ἀρχικά τους. Στὰ πρόσωπά τους εἶναι ἀποτυπωμένη βαθιὰ συγκίνησι καὶ ταραχή. Οἱ μελετημένες κινήσεις τους, χωρὶς νὰ διασποῦν τὴν ἑνότητα τοῦ συνόλου, τοὺς δένουν σὲ μικρότερες ὁμάδες ἀπὸ δύο ἢ τρεῖς. Ὁ Ἰωάννης, πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι, σκύβει στὸ προσκέφαλο τῆς Παναγίας μὲ ἔκφραση ὀδύνης ὑψώνοντας τὸ σκεπασμένο χέρι του στὸ μέτωπο. Δίπλα του ἀκόμα ἕνας ἀπόστολος, ἴσως ὁ Ἀνδρέας, ἀκουμπᾶ σκυφτὸς στὸ κρεβάτι μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα καὶ τὸ βλέμμα βυθισμένο στὸ πρόσωπό της. Ὁ Πέτρος, ποὺ ἔχει θέση ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ προσκέφαλο, θυμιατίζει, ἐνῶ ὁ Παῦλος σύμφωνα μὲ τὴ Διήγηση τῶν Ἀποκρύφων σκύβει καὶ φιλεῖ τὰ πόδια της ὑψώνοντας καὶ αὐτὸς τὸ βλέμμα στὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου. Ὑψηλότερα, ὀκτὼ ἄγγελοι μὲ αὐτοκρατορικὲς στολὲς πλαισιώνουν τὸν Χριστὸ γυρισμένοι πρὸς τὸ μέρος του (πίν. 37). Στὶς ἄκρες, δίπλα στοὺς ἀγγέλους στέκονται συμμετρικὰ δύο ἱεράρχες μὲ λευκὲς στολὲς καὶ ἐπιτραχήλια μὲ μελανοὺς σταυρούς. Τοῦ ἑνὸς διατηρεῖται τὸ ὄνομα γραμμένο ὁλόκληρο στὸ φωτοστέφανο : Τιμόθεος. Ὁ ἄλλος, ἀδιάγνωστος σήμερα, κρατεῖ κλειστὸ βιβλίο.

Ἐμπρὸς χαμηλά, μὲ βάθος τὴν ποδέα τοῦ νεκρικοῦ κρεβατιοῦ, εἰκονίζεται τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία πού, μικροσκοπικός, ντυμένος μὲ κοντὸ χιτώνα καὶ ὑψηλὰ ὑποδήματα, σκύβει πρὸς τὰ δεξιὰ μὲ ἁπλωμένα τὰ χέρια του· τὸν ἔχει πλησιάσει, πετώντας, ἄγγελος μὲ ὑψωμένο σπαθί.

Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ IC XC καὶ ὑψηλότερα, ἀκολουθώντας τὴν καμπύλη τοῦ δίσκου τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν ἄλλη : Η ΚΟΙΜΗCΙC ΤΗC ΥΠΕΡΑΓΙΑC ΘΕΟΤΟΚΟΥ.

Τὰ χρώματα στὰ ἱμάτια τῶν ἀποστόλων, ἱεραρχῶν καὶ ἀγγέλων εἶναι ἀνοιχτὰ καὶ ψυχρά, ρόδινα, πράσινα σὲ δύο τόνους, ἀνοιχτὰ μενεξελιά, γαλάζια, λευκά· τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας βαθύχρωμα μενεξελιὰ καὶ γαλάζια, καὶ ἡ ποδέα τοῦ κρεβατιοῦ πορφυρή.

Ἡ παράσταση ἔχει στηθῆ μὲ αὐστηρὴ ρυθμικὴ συμμετρία. Οἱ μορφὲς εἶναι ἀραιότερα τοποθετημένες καὶ ἔχουν πλατιὲς κινήσεις χαμηλὰ γύρω στὸ νεκρικὸ κρεβάτι, πυκνότερα καὶ μὲ ἱερατικὲς στάσεις γύρω ἀπὸ τὸ

Χριστό. Δὲν ὑπάρχει κανένα συμβατικὸ σημάδι οἰκειότητας, καμία ἔνδειξη τοπικοῦ προσδιορισμοῦ (πίν. 14, 34). Δὲν ὑπάρχουν οἰκοδομήματα, γυναῖκες νὰ θρηνοῦν ἢ ἄγγελοι νὰ πετοῦν. Ὅλη ἡ παράσταση περιέχεται στὰ φωτεινὰ ὅρια τοῦ νοητοῦ κύκλου ποὺ γράφουν τὸ καμπύλο περίγραμμα τῆς παρυφῆς τῆς ποδέας, οἱ γερτὲς ράχες τῶν ἀποστόλων καὶ ἱεραρχῶν, τὰ φωτοστέφανα τῶν ἀγγέλων καὶ στὴν κορυφὴ ἡ ἄκρη τῆς φωτεινῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀσυνήθιστη θέση τῆς παραστάσεως [105], ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ παρουσιάζει ὡρισμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους σπάνιους ποὺ συναντῶνται σκόρπιοι σὲ διάφορα μνημεῖα.

Ἡ σύνθεση διατήρησε βασικὰ μόνον τὸν ἀρχικὸ πυρήνα τῆς παραστάσεως, ὅπως περίπου ἐμφανίζεται στὸ Δαφνὶ [106] καὶ ἀργότερα στὴ Μαρτοράνα [107], δηλαδὴ τὴ Θεοτόκο ξαπλωμένη στὸ νεκρικὸ κρεβάτι, τὸν Χριστὸ μὲ μικρὴ ἀκολουθία ἀγγέλων, ἀποστόλους καὶ ἱεράρχες. Τὰ κτήρια ποὺ συχνὰ πλαισιώνουν τὴν παράσταση, οἱ γυναῖκες ποὺ θρηνοῦν καὶ οἱ ἄγγελοι ποὺ πετοῦν ἕτοιμοι νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας λείπουν, ἴσως ἐξαιτίας τῆς στενότητας τοῦ χώρου.

Ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται νεκρή, μὲ σταυρωμένα τὰ χέρια χαμηλὰ στὸ στῆθος, ὅπως στὸν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως στὴν Καστοριά [108], στὸν Ἅγιο Νικήτα στὸ Cučer [109], στὴ Ziča [110], στὴ Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη [111], στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ [112] κλπ. Τὸ μαφόριο τὴν περιβάλλει καὶ τὴν τυλίγει σφιχτὰ ὅπως στὴ Sopočani [113] καὶ στὸν Ἅγιο Κλήμη τῆς Ἀχρίδας [114]· συνήθως πέφτει ἄκαμπτο μὲ ὁριζόντιες πτυχὲς θέλοντας ἴσως νὰ ὑποδηλώσῃ τὴν ἀπουσία ζωῆς ἀπὸ τὸ σῶμα [115].

Ὁ Χριστὸς κρατεῖ τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας χαμηλὰ στὸ στῆθος, συνήθεια ποὺ διαδίδεται τὸν 13ο - 14ο αἰ., χωρὶς ὅμως νὰ λείπουν καὶ παλαιό-

---

105. Βλ. παραπάνω σ. 14.

106. Diez-Demus, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 108.

107. Demus, Norman Sicily, πίν 56, καθὼς καὶ στὴ Bojana, Mijatev, Wandmalereien in Bojana, πίν. 26.

108. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 127.

109. Millet-Frolow III, πίν. 54.1.

110. Millet-Frolow I, πίν. 54.1.

111. Rice, Byzantinische Kunst, ἔγχρωμος πίνακας ἔναντι σ. 224.

112. Millet, Mistra, πίν. 116.2.

113. Djurić, Sopočani, πίν. XXVII.

114. Millet-Frolow III, πίν. 12.3. Ἡ ποδέα εἶναι πλούσια μὲ μαλακὲς πτυχώσεις ὅπως στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας, στὸν Ἅγιο Νικήτα στὸ Cučer, στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Prilep, στὸ Arilje, Millet-Frolow III, πίν. 45.3, 27.2 καὶ II, πίν. 78.3.

115. Μ. Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη, Bojana, ψηφιδωτὴ εἰκόνα Φλωρεντίας κλπ.

τερα παραδείγματα [116]. Τὴν κρατεῖ μάλιστα πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρά, πρὸς τὴν κεφαλὴ τῆς Μητέρας του, καὶ μὲ γυμνὰ τὰ χέρια. Ἡ πρώτη λεπτομέρεια παρουσιάζεται συχνὰ σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [117], ἡ δεύτερη σπανιότερα καὶ ἰδιαίτερα σὲ μνημεῖα παλιότερα [118]. Ἀκόμα τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ κινεῖται ζωηρὰ ὅπως σὲ ἔργα τῆς Μακεδονίας καὶ Σερβίας τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [119]. Τὴν ψυχὴ ὄχι φασκιωμένη ἀλλὰ τυλιγμένη σὲ μαφόριο συναντοῦμε σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα τῆς ἰδίας ἐποχῆς [120]. Ἡ δόξα εἶναι μονόχρωμη καὶ πλατιὰ ὅπως στὴ Sopočani [121] καὶ στὴ Bojana [122].

Οἱ ἀπόστολοι ἔχουν τὶς καθιερωμένες κινημένες στάσεις, ποὺ συνηθίζονται στὴν παράσταση ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. Ἀνάμεσα στὸ νεκρικὸ κρεβάτι καὶ στὸν Χριστὸ παρεμβάλλονται δύο ἀπόστολοι, ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Ἀνδρέας, ὅπως σὲ σειρὰ μνημείων τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [123].

---

116. Ὁ Weitzmann, Thirteenth Century, σ. 118, εἰκ. 11 θεωρεῖ ὅτι αὐτὴ ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ ἔχει δυτικὴ ἐπίδραση: Ἅγιος Νικόλαος τοῦ Κασνίτζη (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 51), Ἅγιος Κλήμης Ἀχρίδας, Ἅγιος Νικήτας Cučer (Millet-Frolow III, πίν. 12.3, 45.3).

117. Καστοριά, Ἅγιος Νικόλαος τοῦ Κασνίτζη καὶ Ταξιάρχης τῆς Μητροπόλεως (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 51, 127, 128β), παρεκκλήσι Ἁγίου Εὐθυμίου στὸν Ἅγιο Δημήτριο τῆς Θεσσαλονίκης (Σωτηρίου, Ἅγιος Δημήτριος, Λεύκωμα, πίν. 93β), Ἅγιος Κλήμης τῆς Ἀχρίδας, Cučer, Staro Nagoričino (Millet - Frolow II, πίν. 12, 43.3, 63.3-4), ἀσημένιο στάχωμα ψηφιδωτῆς εἰκόνας τῆς Σταυρώσεως στὴ Μονὴ Βατοπεδίου (δεύτερο μισὸ 13ου αἰ.), Ὁδηγήτρια στὶς Σπηλιὲς τῆς Εὔβοιας (Ἰωάννου, Τοιχογραφίας Εὐβοίας, πίν. 63), Σαράντα Μάρτυρες Τυρνόβου (Mitrović - Okunev, La Dormition σ. 154 εἰκ. 10), Berende καὶ Poganovo (Grabar, Bulgarie, II, πίν. LVIII, XV), κλπ. Στὸ ψηφιδωτὸ δωδεκάορτο τῆς Φλωρεντίας (Felicetti - Liebenfels, Ikonenmalerei, σ. 77), καὶ στὸν Ἅι-Στράτηγο στὸ Μοναστηράκι τῆς Κρήτης ὁ Χριστὸς εἶναι μετωπικός, λεπτομέρεια ποὺ οἱ Mitrović - Okunev, βλ. παραπάνω, σ. 146, θεωροῦν ὅτι ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸ 12ο αἰ.

118. Kurbinovo (Hamann - Mac Lean — Hallensleben, Monumentalmalerei II, 3-5, πίν. 47), Bojana (Mijatev, βλ. παραπάνω πίν. 26), Matejić (Mitrović - Okunev, La Dormition, πίν. XIII, 1), Ἁγία Σοφία Ἀχρίδας (Millet - Frolow I, πίν. 5), Μαρτοράνα (Demus, Norman Sicily, πίν. 56), εἰκόνες τοῦ Σινᾶ (Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ I, εἰκ. 42, 60, 92).

119. Sopočani, Ἅγιος Κλήμης Ἀχρίδας, Cučer καὶ παλιότερα στὸ Kurbinovo.

120. Ἐλεφαντοστὸ ἀπὸ τὸ στάχωμα τοῦ Εὐαγγελιαρίου τοῦ Ὄθωνα III, Μόναχο, Bayerische Staatsbibliothek (Rice - Hirmer, Kunst aus Byzanz, πίν. 119), Περίβλεπτος Μυστρᾶ (Millet, Mistra, πίν. 116.3), Ἅγιος Κλήμης Ἀχρίδας (Millet - Frolow III, πίν. 12), ὅπου ἔχουν προστεθῆ καὶ φτερά.

121. Djurić, Sopočani, πίν. XXVII.

122. Mijatev, Wandmalereien in Bojana, πίν. 26.

123. Παναγία Κουμπελίδικη (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 104α), Cučer (Millet - Frolow III, πίν. 45.3), Lesnovo (Mitrović - Okunev, La Dormition πίν. XIV), Ἅγιος Νικόλαος ὁ Ὀρφανός (Ξυγόπουλος, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφα-

Στοὺς ἀγγέλους, ποὺ περιστοιχίζουν τὸν Χριστό, παρατηρεῖται μία ἰδιοτυπία : εἶναι ντυμένοι μὲ αὐτοκρατορικὲς στολές. Ἡ ἰδιοτυπία αὐτὴ παρατηρεῖται σὲ πρώιμο ἔργο στὸ Mirož τοῦ Pskov [124], ὅπου δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ στέκονται δύο ἄγγελοι ὅμοια ντυμένοι, καὶ ἀργότερα στὸ Kurbinovo [125], ἐνῶ στὸ Lesnovo [126] ἄγγελοι μὲ ἱμάτια εἶναι μαζὶ μὲ ἄλλους ντυμένους μὲ αὐτοκρατορικὲς στολές. Στὴν παράσταση τοῦ δικοῦ μας μνημείου κανεὶς ἀπὸ αὐτοὺς δὲν ἑτοιμάζεται νὰ πάρη τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας, φυσικὸ ἄλλωστε γιὰ ἀγγέλους μὲ αὐτοκρατορικὴ στολή. Δὲν εἰκονίζεται ὅμως καὶ κανεὶς ἄλλος μὲ ἱμάτια γιὰ τὴν ἀποστολὴ αὐτή, ὅπως στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Καστοριᾶς [127], στὴ Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη [128], στὴν Περίβλεπτο καὶ τοὺς Ἁγίους Θεοδώρους στὸν Μυστρᾶ [129] καὶ σὲ ἀρκετὲς εἰκόνες.

Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία ἀνήκει, σύμφωνα μὲ τὴ διήγηση τῶν Ἀποκρύφων Εὐαγγελίων, στὴν Ταφὴ τῆς Θεοτόκου, ὅπου καὶ εἰκονογραφήθηκε στὸ Staro Nagoričino [130] καὶ στὴ Gračanička [131]. Ἤδη ὅμως στὴν παράσταση τῆς Κοιμήσεως στὴ Μαυριώτισσα τῆς Καστοριᾶς [132] ἐντάχθηκε στὴν Κοίμηση. Στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας, ὁ Ἰεφωνίας εἶναι ντυμένος ὅπως στὰ δύο παραπάνω σερβικὰ μνημεῖα, ἀλλὰ ἡ στάση του θυμίζει τὴ στάση τοῦ Ἰεφωνία στὸ σερβικὸ ψαλτήρι τοῦ Μονάχου [133]. Ὁ ἄγγελος ἔχει ἀποδοθῆ ὅμοια μόνο σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ [134] καὶ πολὺ ἀργότερα στὴ Μονὴ Ξενοφῶντος τοῦ Ἁγίου Ὄρους [135], ἀλλὰ καὶ στὰ δύο ὁ ἄγγελος εἶναι ἀριστερὰ καὶ ὁ Ἰεφωνίας δεξιά, ἀντίστροφα δηλαδὴ ἀπὸ τὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιά.

«Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες» (βόρειος τοῖχος τοῦ Ἱεροῦ Βή-

νός, πίν. 17, 32), Κρήτη Παναγία Τζεβρεμιανῶν Κανδάνου (Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, πίν. XXXIV) κλπ.

124. Mitrović - Okunev, La Dormition, σ. 144, εἰκ. 8.

125. Hamann - Mac Lean — Hallensleben, Monumentalmalerei II, 3-5, εἰκ. 47.

126. Mitrović - Okunev, βλ. παραπάνω, πίν. XIV.

127. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 14β.

128. Rice, Byzantinische Kunst, ἔναντι σ. 224.

129. Millet, Mistra, πίν. 90.5.

130. Millet-Frolow III, πίν. 99.1.

131. Mitrović - Okunev, La Dormition, πίν. VIII.

132. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 70, 74. Οἱ Mitrović-Okunev, βλ. παραπάνω σ. 151-152, θεωροῦν ὅτι ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸ 13ο αἰ.

133. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, πίν. XXIII, 49 (φ. 82v).

134. Weitzmann, Thirteenth Century, εἰκ. 11.

135. Millet, Athos, πίν. 180.

ματος) (πίν. 30). Οἱ φθορὲς τῆς τοιχογραφίας εἶναι σημαντικές· σχεδὸν καμιὰ μορφὴ δὲν διατηρεῖται ἀνέπαφη. Δεξιά, ὄρθιος κάτω ἀπὸ κιβώριο, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μὲ βαθύχρωμα ἱμάτια νὰ κρατῆ στὰ χέρια του τὸ Ἅγιο Ποτήριο. Ὁ πρῶτος ἀπόστολος ἔχει πλησιάσει μὲ γοργὸ βηματισμὸ καὶ σκύβει γιὰ νὰ δεχθῆ τὴ Μετάληψη. Τὸ πρόσωπό του καὶ οἱ ἄκρες τῶν χεριῶν του ἔχουν καταστραφῆ, ὥστε δὲν εἶναι πιὰ δυνατὸς ὁ ἀκριβὴς προσδιορισμὸς τῆς θέσεως τῶν χεριῶν του. Τὸν ἀκολουθοῦν σὲ πυκνὴ διπλὴ σειρὰ πέντε ἀκόμη ἀπόστολοι, ὅλοι χωρὶς φωτοστέφανα. Οἱ γηραιότεροι εἶναι στὴν πρώτη σειρά, ἐνῶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους φαίνονται μόνον οἱ κεφαλὲς νὰ ξεπροβάλλουν στὰ κενὰ ἀνάμεσα στοὺς ὤμους τῶν πρώτων, ὅπως ἀκριβῶς στὴν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου. Ἕνας ἀπόστολος, ὁ δεύτερος, προχωρεῖ σκυφτὸς κρατώντας κλειστὸ Εὐαγγέλιο· ἴσως εἶναι ὁ Ἰωάννης.

Τὸ κιβώριο περιορίζεται χαμηλὰ στὶς δύο πλευρές του μὲ θωράκια ἀπὸ πολύχρωμο μάρμαρο, ποὺ συγκρατοῦν πεσσίσκοι μὲ ἐπίμηλα. Ὑψηλοὶ καὶ λεπτοὶ κίονες, στολισμένοι στὴ μέση τοῦ ὕψους των μὲ σκοτεινόχρωμη ταινία καὶ πολύτιμες πέτρες, κρατοῦν τὸ κιβώριο, ποὺ ἔχει ἐπίπεδη στέγη καὶ καταλήγει στὸ κέντρο σὲ μικρὴ πυραμιδωτὴ κορυφή. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους ὑψώνονται δύο λεπτοὶ πεσσοί· οἱ κορυφές τους συγκρατοῦν ἁπλωμένο ὕφασμα ποὺ καταλήγει στὴ στέγη τοῦ κιβωρίου. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα ἔχουν ἀποδοθῆ προοπτικὰ καί, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ θωράκια, ἀπὸ τὴν ἴδια ὀπτικὴ γωνία. Ἐπάνω ἀπὸ τὴν παράσταση διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή: ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ. Στὴν ἀντίστοιχη θέση στὸ νότιο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ Βήματος εἰκονιζόταν τὸ «Λάβετε φάγετε». Ἀπὸ αὐτὴν τὴν παράσταση μόλις διακρίνονται τὰ λείψανα ἑνὸς ὁμοίου κιβωρίου καὶ τοῦ Χριστοῦ.

Στὴν εἰκονογράφηση τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων συνήθως προηγεῖται — σύμφωνα μὲ τὴν εὐαγγελικὴ περικοπὴ καὶ τὴ σειρὰ τῆς Θείας Λειτουργίας — τὸ «Λάβετε φάγετε» (ἀριστερὰ) καὶ ἀκολουθεῖ τὸ «Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες» (δεξιά). Ἡ ἀντιστροφὴ τῶν θέσεων δὲν εἶναι συνηθισμένη. Τὰ περισσότερα μνημεῖα μὲ τὴν ἰδιοτυπία αὐτὴ χρονολογοῦνται πρὶν ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. [136]. Σὲ νεώτερους χρόνους παρουσιάζεται στὴν Καστοριὰ [137] καὶ στὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ Ρεύ [138]. Σ' αὐτὰ πρέπει νὰ

136. Μικρογραφία χφ. Bibl. Nat. Par. Copte 13 (Wessel, Abendmahl und Apostelkommunion, πίν. ἔναντι σ. 72 καὶ σ. 72-73), Qarabach Kilisse (Jerphanion, Églises rupestres, Album III, πίν. 197.2), Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ I, πίν. 49 καὶ παλιότερα στοὺς ἀσημένιους δίσκους τῆς Riha καὶ τῆς Stuma (565-578) (Ross, Catalogue, I, πίν. XI-XIII, Beckwith, Art of Constantinople, σ. 47, εἰκ. 59).

137. Ἅγιος Ἀθανάσιος τοῦ Μουζάκη (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 144β).

138. Petković, Peinture serbe II, πίν. XXIX, CIV, ἐπίσης στὸ Arilje, Hamann - Mac Lean — Hallensleben, Monumentalmalerei, σχ. 19.

προστεθοῦν μερικὲς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης [139], ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ καὶ μερικὰ κεντημένα λειτουργικὰ ὑφάσματα [140].

Οἱ ἀπόστολοι βαδίζουν ρυθμικὰ σὲ διπλὴ πυκνὴ σειρά, χωρὶς νὰ σχηματίζουν μικρότερους ὁμίλους ἢ νὰ ἐπικρατῆ ταραχὴ ἀνάμεσά τους, εἰκονογραφικὰ σχήματα ποὺ ἐμφανίζονται ἀπὸ τὸ 13ο αἰ., χωρὶς ὅμως νὰ ἀχρηστεύωνται καὶ οἱ παλιότεροι τύποι, ὅπως αὐτὸς ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά. Ἀπεικόνιση ἀποστόλου ποὺ στὴν Ἁγία Κοινωνία κρατεῖ Εὐαγγέλιο εἶναι πολὺ σπάνια [141].

Ὁ τύπος τοῦ κιβωρίου δὲν συναντᾶται συχνά. Κατὰ κανόνα ὁ Χριστὸς στέκεται δίπλα ἢ πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα, ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχη ἢ νὰ μὴν ἔχη κιβώριο. Στὴν ἀνάλογη παράσταση στὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ Περαχωριὸ τῆς Κύπρου, ὁ Χριστὸς στέκεται ἀνάμεσα σὲ δύο θωράκια, ὅμοια μὲ τὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας, ποὺ καταλήγουν μπροστὰ σὲ πεσσίσκους [142]. Δὲν ὑπάρχει κιβώριο καὶ ἐξαιτίας τῆς φθορᾶς τῆς τοιχογραφίας δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἐξακριβωθῆ πῶς κατέληγαν τὰ θωράκια στὸ πίσω μέρος. Οἱ μελετητὲς τοῦ μνημείου τὰ ἑρμήνευσαν ὡς ἐπισκοπικὸ θρόνο, χωρὶς νὰ ἀποκλείσουν καὶ τὴν πιθανότητα παραστάσεως σολέας [143]. Γιὰ τὴν παράσταση τοῦ ἐξεταζομένου μνημείου οἱ δυνατότητες ἑρμηνείας δὲν διαφέρουν. Προσθέτομε μόνο καὶ τὴν ὑπόθεση, ὅτι εἶναι πιθανὸ νὰ ἀποδίδεται περιληπτικὰ Ἁγία Τράπεζα μὲ κιβώριο καὶ θωράκια [144]. Ἡ πυραμιδωτὴ ἀπόληξη τοῦ κιβωρίου, γνωστὴ ἀπὸ μικρογραφίες ἀπὸ τὸν 9ο αἰ. [145] καὶ πρώιμες παραστάσεις [146], συνεχίζεται σὲ πολλὲς τοιχογραφίες τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [147].

---

139. Ὁ Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι Κρήτης, σ. 98, ἀναφέρει ὅτι στὴν Κρήτη «ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον στὸ ἀριστερὸ ἡμιχώριον ἱστορεῖται ἡ Μετάδοσις», χωρὶς νὰ ἀναφέρη ἂν καὶ σὲ ποιές ἐκκλησίες συμβαίνη τὸ ἀντίστροφο.

140. Ἀέρες στὴν Collegiate Church τοῦ Castell' Arquato (ἀρχὲς 14ου αἰ.) καὶ Sućevita (1493), Johnstone, Church Embroidery, πίν. 88, 90.

141. Ἡ ἐπιμελήτρια κ. Στ. Παπαδάκη - Ökland εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μὲ πληροφορήση ὅτι στὴν ἐκκλησία τοῦ Μπιζαριανοῦ τῆς Κρήτης (13ος αἰ.) οἱ Εὐαγγελισταὶ κρατοῦν Εὐαγγέλια στὴ Θεία Κοινωνία.

142. Megaw - Hawkins, Holy Apostles at Perachorio, DOP 16, 1962, πίν. 22, σ. 300 σημ. 46.

143. Βλ. σημ. 139.

144. Ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴ Studeniča, Millet - Frolow I, πίν. 32. 3 - 4 κλπ.

145. Weitzmann, Die byz. Buchmalerei, σ. 13, πίν. XV, 79, σ. 43, πίν. XVII, 93, σ. 16, πίν. XXXIII, 187 κλπ.

146. Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου, Lazarev, Istorija II, πίν. 33.

147. Βλ. πρόχειρα Μητρόπολη Μυστρᾶ, Millet, Mistra, πίν. 73 ἑπ., Ἅγιο Δημήτριο Κατσούρη Ἄρτας.

Ἡ Προσευχὴ τῆς Ἄννας (βόρειο μισὸ τῆς καμάρας τοῦ διακονικοῦ (πίν. 31). Στὴ μέση περίπου τοῦ βαθυγάλαζου κάμπου, ἀνάμεσα σὲ δένδρα καὶ φυλλώματα βαθυπράσινα μὲ ἀποχρώσεις γαλάζιες, ὥστε τὸ κωνικό τους περίγραμμα νὰ χάνεται στὸ σκοτεινὸ κάμπο, ἡ Ἄννα δέεται ὄρθια, γυρισμένη κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ μὲ τὴν κεφαλὴ καὶ τὰ χέρια ὑψωμένα πρὸς τὸν οὐρανό. Στὴ δεξιὰ γωνία, ἐπάνω ἀπὸ τὴν κορυφὴ ἑνὸς δένδρου, ἐμφανίζεται Ἄγγελος Κυρίου νὰ πετᾶ λοξὰ πρὸς τὸ μέρος της. Μὲ τὸ δεξί του χέρι — ποὺ ἐγγίζει τὸ φωτοστέφανο τῆς Ἄννας— κάνει χειρονομία λόγου. Μεγάλα δίχρωμα — γκριζογάλαζα καὶ καστανόχρυσα — φτερὰ περιβάλλουν τὸ φωτοστέφανο τῆς κεφαλῆς του. Τὸ σῶμα του κόβεται ἀπότομα στὴ μέση· τὸ τελείωμα αὐτὸ φαίνεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα μὲ τονισμένο φωτεινὸ περίγραμμα καὶ σκοτεινὸ τὸ ἐσωτερικό. Στὴν ἀριστερὴ γωνία, ἀπομονωμένος ἀπὸ πυκνὴ βλάστηση, κάθεται σὲ χαμηλὸ σκαμνὶ ὁ Ἰωακεὶμ μπροστὰ σὲ σκηνὴ πλεγμένη μὲ κλαδιά. Γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ στηρίζει τὴν ἐλαφρὰ ὑψωμένη κεφαλή του μὲ τὸ ἕνα χέρι· μοιάζει νὰ παρακολουθῆ τὴν Ἄννα καὶ τὸν Ἄγγελο. Γύρω του ἡ παράσταση εἶναι πολὺ καταστραμμένη, δὲν φαίνεται ὅμως, γιὰ λόγους στενότητας χώρου, ὅτι θὰ εἰκονίζονταν βοσκοὶ ἢ ἕνας ἀκόμη Ἄγγελος. Ἐπάνω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τῆς Ἄννας διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή: Η ΠΡΟCΕΥΧΗ ΤΗC ΑΓΙΑC ΑΝΝΗC, καὶ ἀντίστοιχα ἐπάνω ἀπὸ τὸν Ἄγγελο καὶ τὸν Ἰωακείμ : ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟC) Κ(ΥΡΙΟ)Υ καὶ ΗΩΑΚ(ΕΙΜ).

Ἡ σύνθεση ὀργανώνεται ἔτσι, ὥστε διαγώνιος ἄξονας νὰ σχηματίζεται ἀπὸ τὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία πρὸς τὴν ἐπάνω δεξιὰ ἀπὸ τὶς διαδοχικὰ ὑψηλότερες μορφὲς καὶ τὴν ἀνάταση τῶν κεφαλῶν τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας ποὺ βλέπουν πρὸς τὸν Ἄγγελο, ὁ ὁποῖος ἐπάνω στὸν ἴδιο ἄξονα ἀκολουθεῖ ἀντίστροφη κίνηση. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση εἶναι ἐνδιαφέρουσα. Εἰκονίζονται μαζὶ δύο διαφορετικὰ ἐπεισόδια : ὁ Θρῆνος ἢ ὁ Εὐαγγελισμὸς τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Ἄννας. Στὶς γνωστὲς μέχρι τώρα παραστάσεις μὲ ἀνάλογη διάταξη τὰ δύο ἐπεισόδια ξεχωρίζουν καθαρά [148]. Στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας, ὁ Ἰωακεὶμ καὶ ἡ Ἄννα εἶναι πολὺ κοντά, σχεδὸν ἐγγίζονται μεταξύ τους. Ἀκόμα ὁ Ἰωακεὶμ ἔχει ὑψωμένη τὴν κεφαλὴ πρὸς τὴν Ἄννα καὶ τὸν Ἄγγελο, ὥστε νὰ ὑποθέτη κανεὶς ὅτι ὁ Εὐαγγελισμὸς εἶναι ταυτόχρονος καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν ἴδιο Ἄγγελο.

Ὁ τύπος τοῦ Ἰωακείμ, καθισμένου μπροστὰ στὴ σκηνή, μπορεῖ νὰ ἀνήκη εἴτε στὸν Θρῆνο εἴτε στὸν Εὐαγγελισμό [149]. Λείπουν ὅμως καὶ οἱ

---

148. Lafontaine - Dosogne, Iconographie de l' Enfance de la Vierge, σ.75.
149. Lafontaine - Dosogne, σ. 77 ἑπ.

βοσκοί, ποὺ συνήθως παρευρίσκονται στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, καθὼς καὶ ὁ Ἄγγελος τοῦ δευτέρου ἐπεισοδίου. Ἀκόμα ὁ Ἰωακεὶμ κάθεται σὲ χαμηλὸ σκαμνί, ὅπως ὁ Ἰωσὴφ στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ [150]. Ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμὸ τῆς Ἄννας λείπουν τὰ ἀρχιτεκτονήματα, ποὺ ἀπὸ τὸ Δαφνὶ κιόλας εἰκόνιζαν τὴν κατοικία τῶν γονέων τῆς Θεοτόκου καί, τὸ κυριότερο, ἡ κρήνη [151]. Παρόμοια περίπτωση παραλείψεως τῆς κρήνης ἔχω ὑπ' ὄψη μου μόνο μία, σὲ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου Holkham 3 [152], τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 13ου αἰ. Ἡ ἀπουσία τῆς θεραπαινίδας, ποὺ γιὰ τὴν Lafontaine-Dosogne ἐμφανίζεται μόνο σὲ μνημεῖα τῆς κυρίως Ἑλλάδος καὶ τῶν νησιῶν [153], ἴσως στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ νὰ ὀφείλεται στὴν ἔλλειψη χώρου. Ἡ στάση τῆς Ἄννας εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία τοῦ θέματος [154].

Ὁ ἀσπασμὸς Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας (ἀνατολικὸ τύμπανο τῆς καμάρας τοῦ Διακονικοῦ). Τὸν ἡμικυκλικὸ βαθυγάλαζο κάμπο γεμίζουν ταιριαστὰ μόνες οἱ ἀγκαλιασμένες μορφὲς τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας (πίν. 32α). Τὰ γερτὰ σώματα, μὲ τὶς βαριὲς ρυθμικὲς πτυχώσεις καὶ τὰ σχεδὸν ἑνωμένα σὲ μιὰ καμπύλη φωτοστέφανα, ἀκολουθοῦν τὸ περίγραμμα τοῦ τυμπάνου. Ἡ σύνθεση ἔχει ὑποστῆ πολλὲς φθορές· οἱ κεφαλὲς ἔχουν τελείως σβηστῆ, τὰ σώματα ὅμως μὲ ἱμάτια βαθυκόκκινα καὶ μενεξελιὰ διατηροῦνται σὲ καλύτερη σχετικὰ κατάσταση.

Οἱ θέσεις τοῦ Ἰωακεὶμ (δεξιὰ) καὶ τῆς Ἄννας (ἀριστερὰ) εἶναι ἀντίστροφες. Παραλείπονται ἐπίσης, ἴσως ἐξαιτίας τῆς στενότητας τοῦ χώρου, τὰ ἀρχιτεκτονήματα ποὺ δηλώνουν τὴ Χρυσὴ Πύλη ἢ τὴν κατοικία τῆς Ἄννας [155].

Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου (νότιο μισὸ τῆς καμάρας τοῦ Διακονικοῦ). Στὴν κορυφὴ τῆς καμάρας διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή: Η ΓΕΝ(Ν)ΗCIC ΤΗC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ καὶ στὴν ἀριστερὴ γωνία διατηροῦνται ἀμυδρὰ τὰ ἴχνη ἀπὸ τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος τῆς ξαπλωμένης Ἄννας, μιᾶς ὄρθιας γυναικείας μορφῆς πίσω της καὶ καθαρότερα στὸ βάθος μερικὰ ἀρχιτεκτονήματα.

---

150. Ἴσως εἶναι δάνειο ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ὅπου συχνὰ ὁ Ἰωσὴφ εἰκονίζεται καθισμένος σὲ σκαμνὶ ἢ σαμάρι σὲ ὅμοια στάση, Millet, Recherches, εἰκ. 41, 42, 62 κλπ.

151. Lafontaine - Dosogne, Iconographie de l' Enfance de la Vierge, σ. 74.

152. Μικρογραφία χφ. Holkham 3, φ. 87ν, Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, ἀριθ. 341.

153. Lafontaine - Dosogne, βλ. παραπάνω, σ. 73.

154. Lafontaine - Dosogne, σ. 71 ἑπ.

155. Lafontaine - Dosogne, σ. 86 ἑπ.

Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (ναός, τύμπανο νοτίας καμάρας). Δεξιὰ ἀπὸ τὸ δίλοβο μικρὸ παράθυρο διατηροῦνται σὲ καλὴ κατάσταση οἱ κόρες, ποὺ κρατώντας λαμπάδες συνοδεύουν τὴ μικρὴ Θεοτόκο στὸ ναό. Εἶναι ντυμένες πλούσια βαθύχρωμα ἱμάτια καὶ ἔχουν στάσεις χαριτωμένες καὶ ρυθμικές. Θυμίζουν τὶς πομπὲς ποὺ συναντοῦμε στὶς ὅμοιες συνθέσεις τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [156].

156. Περίβλεπτος Μυστρᾶ (Millet, Mistra, πίν. 128.5), Πρωτᾶτο καὶ Χιλανδάρι (Millet, Athos, πίν. 29.1, 74.2), ἐκκλησία τοῦ Κράλη στὴ Studeniča (Rajković, Die Königskirche in Studeniča, πίν. 22) κλπ.

3. Τὸ παρεκκλήσιο.

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ

Ἡ Θεοτόκος ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια καὶ μετωπικὴ σὲ φυσικὸ περίπου μέγεθος (πίν. 39α). Μὲ τὰ δύο της χέρια κρατεῖ στὸ στῆθος τὸν Χριστό, πού, καὶ αὐτὸς κατὰ μέτωπο, ἔχει τὰ πόδια λυγισμένα καὶ τὸ δεξὶ χέρι ὑψωμένο στὰ πλάγια μὲ πλατιὰ χειρονομία εὐλογίας. Ὁ χιτώνας της εἶναι πρασινωπὸς μὲ κόκκινες σκιές, τὸ μαφόριό της βαθὺ μενεξελί· καὶ τὰ ἱμάτια τοῦ Χριστοῦ εἶναι πράσινα καὶ κόκκινα. Αὐτὸς ὁ τύπος τῆς ὄρθιας Βρεφοκρατούσας συναντᾶται ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. [1] συχνὰ μὲ τὸ ἐπίθετο Κυριώτισσα.

Ὁ Χριστὸς Σωτὴρ εἰκονίζεται σὲ μέγεθος λίγο μεγαλύτερο ἀπὸ τὴν Παναγία, ἐπίσης ὁλόσωμος καὶ κατὰ μέτωπο (πίν. 39β). Μὲ τὸ δεξὶ χέρι, σκεπασμένο μέχρι τὸν καρπὸ μὲ τὸ πλατὺ ἱμάτιο, εὐλογεῖ ἔχοντας τὴν παλάμη γυρισμένη πρὸς τὸ στῆθος. Μὲ τὸ ἄλλο χέρι κρατεῖ ἀνοιχτὸ Εὐαγγέλιο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *Δεῦτε πρός με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι κἀγώ*... Ὁ χιτώνας του ἀποδόθηκε μὲ χρώματα ψυχρά, κόκκινο μὲ πράσινες σκιές, ἐνῶ τὸ ἱμάτιό του εἶναι βαθὺ μενεξελί. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ φωτοστέφανό του διακρίνονται τὰ ἴχνη ἐπιγραφῆς: ΙC ΧC Ο CΩΤΗΡ. Ἀνάλογες παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχουν σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [2].

Ὁ ἀδιάγνωστος ἱεράρχης ἀπέναντι ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν Χριστὸ διατηρεῖται σὲ ὄχι καλὴ κατάσταση. Σώζεται μόνον τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος καὶ ἡ κεφαλή (πίν. 42β). Εἶναι ντυμένος τὴν πολυσταύρια ἱερατικὴ στολὴ καὶ κρατεῖ στὰ χέρια του μὲ τὰ μακρόστενα δάχτυλα κλειστὸ βιβλίο. Τὸ πρόσωπό του, λεπτό, τριγωνικό, μὲ βαθουλωμένες τὶς παρειὲς καὶ αὐτιὰ σχηματικὰ σὰν κοχύλια, πλαισιώνεται ἀπὸ λευκὴ κυματιστὴ κόμη καὶ μυτερὸ γένι.

Οἱ δύο ἀδιάγνωστοι νέοι μάρτυρες (πίν. 40 α-β), ζωγραφισμένοι στὸ βόρειο καὶ νότιο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ἀπέναντι σχεδὸν ὁ ἕνας στὸν ἄλλο, ἔχουν τὴν ἴδια τυπικὴ στάση: κατὰ μέτωπο κρατώντας μὲ τὸ δεξὶ χέρι σταυρὸ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ βιβλίο κλειστό. Τὰ ἱμάτια τοῦ ἑνὸς εἶναι μονό-

1. Βλ. Ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Θεοτόκου ἀνάμεσα στὸν Ἰωάννη Β΄ Κομνηνὸ καὶ τὴ σύζυγό του Εἰρήνη στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινουπόλεως (Rice - Hirmer, Art byzantin, ἔγχρ. πίν. XXIII), Ἅγιοι Ἀνάργυροι τοῦ Θεοδώρου τοῦ Λημνιώτου (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 34β), ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴ Studeniča (Millet-Frolow I, πίν. 41.1) κλπ.

2. Ἅγιος Στέφανος Καστοριᾶς (Πελεκανίδης, πίν. 96), Sopočani, Gradać, Staro Nagoričino (Millet - Frolow I, πίν. 30.3, 65.3 καὶ III, πίν. 119.2), Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανὸς Θεσσαλονίκης (Ξυγόπουλος, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 77).

χρωμα, λευκορόδινα· τοῦ ἄλλου ὁ χιτώνας εἶναι βαθυγάλαζος καὶ τὸ ἱμάτιο ρόδινο. Καὶ στοὺς δύο δηλώνεται μὲ διαφορετικὸ τρόπο τὸ ἄνετο καὶ τὸ σταθερὸ σκέλος.

Ὁ Ἰωσὴφ ὁ Πάγκαλος καὶ ὁ Προφήτης Δανιὴλ μοιράζονται τὸ ἐσωράχιο τοῦ τόξου ἀνάμεσα στὰ δύο σταυροθόλια (πίν. 41 α-β). Εἰκονίζονται νέοι, ἀγένειοι, συμβατικὰ ὡραῖοι, ντυμένοι πολυτελῆ στολὴ ἀπὸ ἱμάτιο καὶ κοντὸ χιτώνα μὲ κοσμήματα γύρω στὸ λαιμό, στοὺς ὤμους καὶ στὴν παρυφή. Κρατοῦν εἰλητάρια, ὁ Δανιὴλ κλειστό, ὁ Ἰωσὴφ ξετυλιγμένο. Ὁ πρῶτος ἔχει συμβατικὴ στάση μὲ τὰ δύο πόδια νὰ πατοῦν στέρεα στὸ ἔδαφος· τοῦ δευτέρου ἡ στάση εἶναι πιὸ ἐλεύθερη, μὲ ἔντονη προβολὴ τοῦ ἄνετου σκέλους. Ἀνάλογες μορφὲς προφητῶν νέων μὲ πλούσιες στολὲς ἔχουν συχνὰ θέση στὰ ἐσωράχια τόξων σὲ πλῆθος ἐκκλησιῶν τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [3].

Ὁ λειτουργῶν ἱεράρχης (πίν. 42α), στὸν κύλινδρο τῆς ἁψίδας, φορεῖ ἀνοιχτόχρωμα ἄμφια μὲ πολυσταύριο καὶ στρέφεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ κρατώντας ἴσως στὰ τελείως καταστραμμένα χέρια ξετυλιγμένο εἰλητό. Τὸ πρόσωπό του, μὲ ἁβρὸ σταθερὸ περίγραμμα πλαισιώνεται ἀπὸ πλούσια λευκὰ μαλακὰ μαλλιὰ καὶ γένεια.

Οἱ ἀρχάγγελοι στὰ σταυροθόλια εἰκονίζονται ὅλοι σὲ προτομὴ μέσα σὲ μετάλλια, κατὰ μέτωπο μὲ τὰ φτερὰ συμμετρικὰ ἁπλωμένα γιὰ νὰ γεμίζουν τὸν κάμπο δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὰ φωτοστέφανα.

Στὸ ἀνατολικὸ σταυροθόλιο (πίν. 47 α-β) ὁ κάμπος εἶναι βαθυγάλαζος καὶ οἱ ἀρχάγγελοι — τυπικὰ ὡραῖοι — φοροῦν πλούσιες στολές, χιτώνα μὲ κοσμήματα γύρω στὸ λαιμό, ποὺ κατεβαίνουν μέχρι τὸ στῆθος χαμηλά, καὶ ἱμάτιο, ποὺ συγκρατεῖται λοξὰ στὸ στῆθος μὲ τετράγωνη πόρπη. Οἱ στολὲς αὐτὲς θυμίζουν τὶς στολὲς τῶν ἀγγέλων στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη [4]. Στὰ χέρια τους κρατοῦν σκῆπτρο καὶ σφαίρα. Στὸ δυτικὸ σταυροθόλιο (πίν. 48 α-β) ὁ κάμπος στὰ μετάλλια εἶναι κόκκινος [5] καὶ οἱ ἀρχάγγελοι φοροῦν ἁπλὸ χιτώνα καὶ ἱμάτιο ποὺ συγκρατεῖται μὲ πόρπη στὸ στῆθος. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τους εἶναι βαριά, χονδρά, ἄσχημα. Ἡ ἀπεικόνιση

---

3. Πρωτᾶτο, Millet, Athos, πίν. 9.4. Ἐπίσης στὸν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Κατσούρη στὴν Ἄρτα κλπ.

4. Underwood, Kariye Djami III, πίν. 409 ἑπ.

5. Στὴ Mileševa καὶ στὰ στηθάρια τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα στὴν Ἀχειροποίητο τῆς Θεσσαλονίκης (13ος αἰ.), (Ξυγόπουλος, Αἱ τοιχογραφίαι Ἁγίων Τεσσαράκοντα, ΑΕ 1958, σ. 11). Ἐπίσης στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ τὰ στηθάρια τῶν ἁγίων στοὺς πλάγιους τοίχους ἔχουν κάμπο κόκκινο καὶ βαθὺ γαλάζιο, Χατζηδάκης, Μυστρᾶς, σ. 41.

ἀγγέλων στὰ ὑψηλότερα μέρη μιᾶς ἐκκλησίας εἶναι γνωστὴ ἀπὸ πολλὰ μνημεῖα, ὁ ἀριθμός τους ὅμως αὐξάνει στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων[6].

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος (βόρειο τύμπανο δυτικοῦ σταυροθολίου) (πίν. 49). Σὲ γαλάζιο κάμπο, γυμνὸ ἀπὸ κάθε ἀρχιτεκτόνημα, κάθονται ὁ Χριστὸς καὶ οἱ δώδεκα μαθητές του γύρω σὲ μακρόστενο τραπέζι μὲ πλούσια ποδέα ποὺ πέφτει σὲ ἡμικυλινδρικὲς ἄκαμπτες πτυχές, μαργαριτοστόλιστες στὴν παρυφή. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ ἔχει θέση ὁ Χριστὸς ἐπάνω σὲ σχεδὸν ἐλλειψοειδὲς στρῶμα μὲ τὸ σῶμα κατ' ἐνώπιον καὶ τὴν κεφαλὴ γυρισμένη κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τοὺς μαθητές. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι στὸ στῆθος κάνει χειρονομία λόγου καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητὸ ἀπὸ τὴ μία ἄκρη, στηρίζοντας τὴν ἄλλη στὸ μηρό του. Μαργαριτάρια στολίζουν τὸ σταυροφόρο του φωτοστέφανο. Στὴν ἀπέναντι στενὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ ὁ Πέτρος φαίνεται σὰν νὰ ἀνασηκώνεται ἀπὸ τὴ θέση του ταραγμένος· βλέπει πρὸς τὸν Χριστὸ συγκρατώντας μὲ τὸ ἕνα χέρι τὸ ἱμάτιο στὴ μέση του. Ἀνάμεσα στὸν Πέτρο καὶ στὸν Χριστό, στὴν πίσω πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ, κάθονται πυκνὰ ἕξι ἀπόστολοι, ἐναλλὰξ ἕνας νέος καὶ ἕνας μᾶλλον ἡλικιωμένος (πίν. 50). Ταραγμένοι στρέφονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ σχηματίζοντας μικρότερους ὁμίλους. Πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη τοῦ πρώτου ἀποστόλου ἀπὸ ἀριστερὰ φαίνεται τὸ ἐπάνω μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Ἰωάννη, ποὺ γέρνει πρὸς τὸν Χριστὸ ἀκουμπώντας τὴν κεφαλή του στὸν ὦμο του καὶ ἐγγίζοντάς τον ἐλαφρὰ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ἀνάμεσα στὸν πέμπτο καὶ τὸν ἕκτο ἀπόστολο, ξεπροβάλλει ὁ Ἰούδας, ποὺ σκύβει στὸ τραπέζι ἁπλώνοντας τὸ χέρι στὸ πλατὺ σκεῦος ποὺ βρίσκεται στὴ μέση. Τὸ νεανικὸ ἀγένειο πρόσωπό του ὑψώνεται καὶ ἀτενίζει τὸν Χριστὸ μὲ προκλητικὴ αὐθάδεια. Στὴν πρόσθια πλευρά, σὲ πλατὺ θρανίο ποὺ φθάνει ἀπὸ τὸν Πέτρο μέχρι τὴ μέση περίπου τοῦ μήκους τοῦ τραπεζιοῦ κάθονται μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη πρὸς τὸν θεατὴ τρεῖς ἀκόμη μαθητές. Οἱ δύο κοιτάζονται μὲ ἔκπληξη, ἐνῶ ὁ τρίτος στρέφεται πρὸς τὸν Χριστὸ ὑψώνοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ὅλοι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἰούδα, ἔχουν φωτοστέφανα. Ὑψηλὰ διακρίνεται ἡ ἐπιγραφή : Ο ΜΥCΤΙΚΟC ΔΕΙΠΝΟC.

Τὸ τραπέζι, τὸ θρανίο καὶ ὅλες σχεδὸν οἱ μορφὲς ἔχουν ζωγραφιστῆ προοπτικὰ ἀπὸ τὴ δεξιὰ γωνία. Οἱ στροφὲς τῶν σωμάτων, οἱ ζωηρὲς κινήσεις τῶν χεριῶν καὶ κεφαλῶν ἀκολουθοῦν ἕνα ταραγμένο ρυθμὸ ποὺ τονίζουν περισσότερο οἱ πυκνὲς σπασμένες πτυχώσεις καὶ τὰ θαμπὰ χρώματα

6. Βλ. πρόχειρα Ziča (Millet-Frolow I, πίν. 50.4, 51.2), Χιλανδάρι (Millet, Athos, πίν. 68.2-3, 69.2-3), κλπ.

μὲ τὰ ζωηρὰ λευκὰ φῶτα στὰ ἱμάτια. Στὰ πρόσωπα ἡ ἔκπληξη καὶ ἡ ταραχὴ δηλώνονται ἀνάγλυφα μὲ τὴν γοργὴ πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν. Ἡ μόνη μορφὴ ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ σφιχτοδεμένο σύνολο εἶναι ὁ Χριστός. Μὲ τὴ χαλαρὴ στάση, τὸ μελαγχολικὸ ἤρεμο πρόσωπο καὶ τὶς μαλακότερες πτυχώσεις χωρὶς πολλὰ φῶτα στὰ ἱμάτια μοιάζει σὰν θεατής.

Ἡ παράσταση τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ δὲν ἔχει πιὰ ἱερατικὸ χαρακτήρα. Λείπουν ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ ἤρεμου μεγαλείου καὶ τῶν συγκρατημένων αἰσθημάτων ποὺ χαρακτηρίζουν τὸν τυπικὸ βυζαντινὸ Μυστικὸ Δεῖπνο. Δημιουργήθηκε σὲ ἐποχὴ ποὺ ἔχει μετουσιώσει πολλοὺς καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους μεταγγίζοντάς τους τὴ ρευστότητα καὶ τὴν ταραχὴ ποὺ σφραγίζουν τὴν ψυχὴ τῶν συγχρόνων του ἀνθρώπων.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση διατηρεῖ τὸ μακρόστενο τραπέζι τῆς παλιᾶς ἀνατολικῆς παραδόσεως [7]. Κάθονται ὅμως μαθητὲς καὶ στὴν τέταρτη, πρόσθια πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ, ἀλλὰ ὁ Πέτρος καὶ ὁ Χριστὸς κρατοῦν τὶς τιμητικὲς θέσεις ποὺ εἶχαν, ὅταν οἱ μαθητὲς ἦταν συγκεντρωμένοι στὴν πίσω μόνο πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ [8]. Σὲ μικρογραφία τοῦ χφ. τῆς Πάρμας [9] κάθονται γιὰ πρώτη φορὰ μαθητὲς καὶ στὴν τέταρτη πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ ποὺ εἶναι σὲ σχῆμα ἐλλείψεως, ἐνῶ ὁ Χριστὸς διατηρεῖ τὴ θέση του στὴ δεξιὰ ἄκρη. Τὸν 13ο καὶ 14ο αἰ. οἱ παραστάσεις ποὺ ἀκολουθοῦν αὐτὸν τὸν τύπο πληθαίνουν, γίνονται σχεδὸν ὁ κανόνας [10]. Συγχρόνως ὅμως ἀλλάζει ἡ ἐκτίμηση καὶ σπουδαιότητα τῶν θέσεων. Ὁ Χριστὸς εἶναι στὴ μέση τοῦ κυκλικοῦ, ἡμικυκλικοῦ ἢ ἐλλειψοειδοῦς τραπεζιοῦ, ὁ Πέτρος κάθεται ἀριστερά του, ὁ Ἰωάννης δεξιά του καὶ οἱ νεώτεροι, δύο, τέσσερεις ἢ πέντε, στὸ ἐμπρὸς μέρος συζητώντας ζωηρά. Ἡ παράσταση στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ ἀκολουθεῖ ἕνα μεταβατικὸ τύπο : στοιχεῖα τῆς

---

7. Στὴν Ἀνατολὴ καὶ στὴ Δύση συνηθίζονται τὰ μακρόστενα τραπέζια, ἐνῶ στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία τὰ ἡμικυκλικά, σύμφωνα μὲ ἀρχαῖα πρότυπα, D e m u s, Norman Sicily, σ. 284.

8. M i l l e t, Recherches, σ. 293, H a m a n n - M a c L e a n — H a l l e n s l e b e n, Monumentalmalerei, σ. 80 ἑπ.

9. M i l l e t, Recherches, εἰκ. 608.

10. Cučer (M i l l e t - F r o l o w III, πίν. 42.2), Θεοσκέπαστη Τραπεζοῦντος (M i l l e t - R i c e, Painting at Trebizond, πίν. XXII), Ivanovo (G r a b a r, Bulgarie, σ. 234-235), Ἅγιος Ἀνδρέας στὰ Σκόπια (B i h a l j i - M e r i n, Fresken und Ikonen, πίν. 65), ἐκκλησία τῆς Θεοτόκου στὴ Donja Kameniča τῆς Σερβίας (R. καὶ M. L j u b i n k o v i ć, Donja Kameniča, Starinar, N.S. 1, 1950, σ. 61, εἰκ. 15), παλαιὰ Ἐκκλησία τοῦ Smederevo (M a n o - Z i s i, L'ancienne église de Smederevo, Starinar N.S. 2, 1951, σ. 167, εἰκ. 22), Θεοτόκος Σμιλὲ Κρήτης (Κ α λ ο κ ύ ρ η ς, Τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, πίν. XII, 2).

παλιᾶς παραδόσεως καὶ τοῦ νέου εἰκονογραφικοῦ τύπου συνυπάρχουν, ὅπως καὶ σὲ πλῆθος συνθέσεων τοῦ 13ου - 14ου αἰ. [11].

Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, ξαπλωμένου σὲ ἐλλειψοειδὲς στρῶμα, ἀνήκει στὴν παλιὰ παράδοση [12], ποὺ συνεχίζεται μὲ πολλὰ παραδείγματα καὶ τὸ 13ο - 14ο αἰ. [13]. Ὁ τρόπος ποὺ κρατεῖ τὸ εἰλητὸ συναντᾶται πανομοιότυπος στὸ Prilep, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ [14] κλπ. Ὁ Ἰωάννης δίπλα στὸν Χριστό, οἱ στάσεις καὶ ἡ ρυθμικὴ κίνηση τῶν Ἀποστόλων στὸ πίσω μέρος τοῦ τραπεζιοῦ ἔχουν πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὸ μισοσβησμένο Μυστικὸ Δεῖπνο στὴ Sopočani [15].

Οἱ μαθητὲς ποὺ κάθονται στὴν πρόσθια πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ εἶναι κατὰ κανόνα δύο, τέσσερεις ἢ πέντε σχηματίζοντας μικρὲς ὁμάδες ποὺ συζητοῦν χειρονομώντας ζωηρά [16]. Ἡ ζωηρότητα αὐτὴ δικαιολογεῖ τὶς ἀπότομες στροφὲς τῶν σωμάτων καὶ τῶν κεφαλῶν ποὺ ζωγραφίζονται ἔτσι κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἢ κατὰ κρόταφο, ἀποφεύγοντας τὴ σπάνια γιὰ βυζαντινὸ ζωγράφο ἀπόδοση ἱερῶν προσώπων ἀπὸ τὴν πλάτη. Στὴν παράσταση τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς οἱ μορφὲς εἶναι τρεῖς. Οἱ δύο δεξιὰ σχηματίζουν ζευγάρι. Ὁ ἑπόμενος εἶναι ὁ μόνος ποὺ ἀπέμεινε ἀπὸ ὁμάδα δύο ἢ τριῶν μαθητῶν· πρὸς αὐτοὺς ἀπευθυνόταν ὁ μαθητὴς αὐτὸς καὶ ὄχι πρὸς τὸν Χριστό, ὅπως φαίνεται [17]. Ἡ παρουσία τριῶν μόνον μαθητῶν σ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ ἴσως μπορεῖ νὰ ἑρμηνευθῆ ἀπὸ τὸ ὅτι ἔχουν ζωγραφιστῆ μὲ πολὺ ὑψηλὸ κορμό, ὥστε τὰ κεφάλια τους πλαισιωμένα μὲ φωτοστέφανα νὰ σκεπάζουν τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ τραπεζιοῦ· ἂν εἰκονίζονταν ἀκόμα ἕνα ἢ δύο πρόσωπα, θὰ κρυβόταν τελείως ἡ χειρονομία τοῦ Ἰούδα. Σὲ ἄλλα μνημεῖα, ὅπου γεννήθηκε τὸ ἴδιο πρόβλημα, ὁ ζωγράφος τὸ παρέκαμψε ζωγραφίζοντας τοὺς ἀποστόλους αὐτοὺς σὲ μικρότερη κλίμακα [18].

Οἱ πτυχὲς τῆς ποδέας τοῦ τραπεζιοῦ ἔχουν ἀποδοθῆ, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὶς μορφές, τελείως σχηματικὰ σὰν μισοὶ κύλινδροι, ὥστε στὴν πρώτη ματιὰ νὰ ἔχωμε τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ τραπέζι εἶναι ἡμικυκλικὸ μὲ τὴν καμ-

---

11. Millet, Recherches, σ. 297 ἑπ.

12. Qaranleq Kilisse (Jerphanion, Album II, πίν. 101.2), Ἁγία Σοφία Κιέβου (Wessel, Abendmahl, εἰκ. 56), μικρογραφία χφ. Par. gr. 74, φ. 156r καὶ χφ. Leningrad 21 (Wessel, βλ. παραπάνω, πίν. ἔναντι σ. 40 καὶ εἰκ. 53).

13. Μικρογραφία Par. gr. 54, φ. 99v (Omont, Miniatures, πίν. XCIII, 7), Sopočani (Millet - Frolow II, πίν. 12.3).

14. Millet - Frolow III, πίν. 23.2, Ξυγγόπουλος, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 91.

15. Βλ. σημ. 13.

16. Βλ. σημ. 10.

17. Βλ. σημ. 10.

18. Βλ. σημ. 10.

πύλη πλευρὰ πρὸς τὰ ἐμπρός. Στὴν πραγματικότητα ὅμως πρόκειται γιὰ ποδέα ἀνάλογη μὲ ἐκείνη στὴ σχετικὴ παράσταση τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου [19], ὅπως καὶ μὲ αὐτὲς ποὺ στολίζουν στὸ κάτω μέρος τοίχους ἐκκλησιῶν [20]. Στὸ Ψαλτήρι τῆς Μελισσάνθης, ποδέα τραπεζιοῦ ἔχει ἀποδοθῆ παρόμοια [21], ἐνῶ στὸ Prilep διακρίνεται στὸ πίσω, αὐτὴ τὴ φορά, μέρος τοῦ τραπεζιοῦ ποδέα ἐξίσου σχηματικὰ ζωγραφισμένη [22]. Τὸ πλατὺ θρανίο στὸ ἐμπρὸς μέρος τῆς παραστάσεως εἶναι παρόμοιο μ' ἐκεῖνο τῆς παραστάσεως στὸ Cučer [23].

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (νότιο τύμπανο τοῦ δυτικοῦ σταυροθολίου). Διατηρεῖται μόνο στὴν ἀριστερὴ γωνία ἡ μορφὴ ἑνὸς ἀγγέλου (πίν. 55). Κάθεται σὲ κυλινδρικὸ μαξιλάρι στὴν ἄκρη κυβικοῦ θρόνου χωρὶς ράχη, μὲ πλαίσιο ἐπάνω καὶ κάτω ποὺ μιμεῖται πιστὰ ξύλινη κατασκευή. Στρέφεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά, ὅπου εἰκονιζόταν τὸ στρωμένο τραπέζι. Τὸ δεξί του χέρι ἁπλώνεται πρὸς αὐτὸ μὲ χαλαρὴ κίνηση· τὰ πόδια του ἀκουμποῦν σὲ χαμηλὸ ὑποπόδιο ζωγραφισμένο λοξά. Τὰ πλατιὰ ἱμάτια εἶναι σὲ χρώματα γαλάζια καὶ χρυσαφιὰ μὲ μεγάλα λευκὰ φῶτα, καὶ τὰ φτερά του, μενεξελιὰ καὶ κόκκινα, ἁπλώνονται συμμετρικὰ στὸν κάμπο δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο ποὺ περιβάλλει τὴν κεφαλή του. Πιὸ δεξιὰ διακρίνεται μέρος ἀπὸ τὸ φτερὸ τοῦ μεσαίου Ἀγγέλου καὶ ὑψηλότερα ἡ ἀρχὴ τῆς ἐπιγραφῆς : Η ΑΓΙΑ (ΤΡΙΑC).

Ὁ ὑπόλοιπος χῶρος τοῦ τυμπάνου θὰ γέμιζε μὲ τὶς μορφὲς τῶν δύο ἄλλων ἀγγέλων, τὸν ἕνα στὴ μέση, τὸν ἄλλο στὴν ἀπέναντι στενὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ. Ἡ παρουσία τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τῆς Σάρας εἶναι προβληματική. Στὴ Sopočani [24] διατηρεῖται ἐπίσης ἀπὸ τὴ Φιλοξενία, ποὺ βρίσκεται στὸ μισὸ μιᾶς καμάρας, ὁ ἀριστερὸς ἄγγελος· οἱ ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς παραστάσεις εἶναι σημαντικές. Ὁ θρόνος ὅμως στὸ σερβικὸ μνημεῖο εἶναι κάπως διαφορετικός, καθὼς στηρίζεται σὲ λεπτὰ στριφτὰ πόδια.

Πορευθέντες μαθητεύσατε (βόρειο μισὸ τῆς καμάρας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος) (πίν. 44). Στὴ μέση τοῦ βαθυγάλαζου κάμπου ὑψώνεται ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ ποὺ πατεῖ σὲ ὑποπόδιο μὲ σαμαρωτὴ τὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια.

---

19. Βλ. σημ. 12. Ἐπίσης στὶς Σπηλιὲς τῆς Εὔβοιας, στὴν ἐκκλησία τῆς Ὁδηγήτριας, ἡ ποδέα εἶναι ὅμοια μὲ τὴν παράσταση τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς.

20. Gradać, Staro Nagoričino, Millet - Frolow II, πίν. 67.3-4 καὶ III, πίν. 119.5.

21. British Mus. Egerton 1139, Buchthal, Miniature Painting, πίν. 6a.

22. Millet - Frolow III, πίν. 23.2.

23. Ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος, Millet - Frolow III, πίν. 38.4.

24. Millet-Frolow II, πίν. 63, Djurić, Sopočani, πίν. LI. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. Χαραλάμπους-Μουρίκη, Ἡ παράστασις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ΔΧΑΕ περ. Δ', τόμ Γ', 1962 - 1963, σ. 87 - 114.

Μὲ τὸ δεξὶ χέρι ἁπλωμένο στὰ πλάγια εὐλογεῖ· μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ στὸ στῆθος του ἀνοιχτὸ Εὐαγγέλιο, ποὺ ἔχει στὴ μία σελίδα γραμμένο τὸ ἀπόσπασμα *Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη* (Ματθ. ΚΗ', 18-19). Ὁ χιτώνας του ἔχει χρῶμα μενεξελὶ μὲ λίγες χρυσοκοντυλιὲς καὶ τὸ ἱμάτιό του βαθυγάλαζο πρὸς τὸ λουλακί. Τὸ πρόσωπό του, πολὺ καταστραμμένο, φαίνεται πὼς ἦταν λεπτό, κανονικό, καὶ ἡ κόμη του χρυσόξανθη. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστό, συγκεντρωμένοι οἱ ἀπόστολοι, δέονται γυρισμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ μέρος του. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζονται δεξιὰ ὁ Παῦλος καὶ ἀριστερὰ ὁ Πέτρος μὲ τὰ χέρια γυμνὰ σὲ δέηση καὶ μὲ φωτοστέφανα στὶς κεφαλές τους. Τὰ ἱμάτιά τους εἶναι σὲ χρώματα γαλάζια, μενεξελιά, ρόδινα, ὅλα σὲ χαμηλοὺς καὶ μαλακοὺς τόνους (πίν. 45).

Μία ἀπὸ τὶς πρῶτες σχετικὲς παραστάσεις βρίσκεται σὲ σαρκοφάγο τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου, ποὺ θεωρεῖται ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Μικρᾶς Ἀσίας [25]. Σ' αὐτὴν ὁ Χριστὸς ὄρθιος ἀνάμεσα σὲ δύο φοινικιὲς εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια τοὺς ἀποστόλους, ποὺ εἰκονίζονται σὲ σειρὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ μὲ πρώτους τὸν Πέτρο καὶ τὸν Παῦλο· ὅλοι κρατοῦν τυλιγμένα εἰλητάρια. Στὸ Τρίκλινο τοῦ Πάπα Λέοντα ΙΙΙ (γύρω στὰ 800), στὴ Ρώμη, τὸ θέμα εἰκονογραφήθηκε σὲ ἀψίδα [26]. Ὁ Χριστὸς στέκεται στὴ μέση ἐπάνω σὲ χαμηλὸ λόφο, ἀπ' ὅπου πηγάζουν οἱ τέσσερεις ποταμοὶ τοῦ παραδείσου. Μὲ τὸ ἕνα χέρι εὐλογεῖ, μὲ τὸ ἄλλο κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο. Γύρω του οἱ ἀπόστολοι εἶναι χωρισμένοι πάλι σὲ δύο ὁμάδες· ὁ Πέτρος κρατεῖ σταυροφόρο ράβδο. Ἀπὸ τὸ 10ο αἰ. οἱ σχετικὲς παραστάσεις ποὺ σώζονται σὲ χειρόγραφα, ἐλεφαντοστὰ καὶ τοιχογραφίες πληθαίνουν [27].

---

25. Morey, East Christian Miniatures, Art Bulletin 11, 1929, εἰκ. 73 ἔναντι σ. 62, Rice, Haghia Sophia at Trebizond, σ. 172 ἑπ.

26. Morey, βλ. παραπάνω, εἰκ. 72. Δηλαδὴ σὲ θέση ποὺ κατεῖχαν συχνὰ Θεοφάνειες (Ihm, Die Programme) καὶ ἡ Ἀνάληψη (Ξυγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως, ΑΕ 1938, σ. 32 - 53).

27. Μικρογραφίες: Χφ. Par. gr. 510 (Nersessian, Illustrations of the Homilies, DOP 16, 1962, εἰκ. 17), Vat. gr. 1613 (Lazarev, Istorija II, πίν. 73 b), Laurent. VI, 23 (Schweinfurth, Die byz. Form, πίν. 51β), Leningrad 21 (Goldschmidt-Weitzmann, Elfenbeinskulpturen II, σ. 55 εἰκ. 27), Βιέννης (Gerstringer, Die griechische Buchmalerei, τ. II, πίν. XIII G), Tübingen Quart. 66 φ. 260ν (Ἀρχεῖον Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, Βυζ. Μουσεῖον), 2400 Rockfeller Mc Cormick (Goodspeed-Riddle-Willoughby, The Rockfeller New Testament, τ. III, πίν. LXVI). Τοιχογραφίες: ἀρχαϊκὴ ἐκκλησία Qeledjlar μὲ τὴν ἐπιγραφὴ (ΕΥ)ΛΟΓΗCIC Τ(Ο)Ν ΜΑΘΗΤΩΝ (Jerphanion, Églises rupestres, Album I, πίν. 52.2), νέα ἐκκλησία τοῦ Tokale Kilisse (Jerphanion, Κείμενο I, σ. 371, ἑπ., Album II, πίν. 80.1), Qaranleq Kilisse (Jerphanion, Album II, πίν. 96.2), Tschauch In (Le Grand Pigeonnier) (Jerphanion, πίν. 140.1-2), στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Τραπεζοῦντος (Rice, Haghia Sophia at Trebizond, πίν. 48 b), στὴ Sopočani (Millet-Frolow II, πίν. 171), στὸ Πρωτᾶτο (Millet, Athos, πίν. 19.3), στὸ Staro Nagoričino (Mil-

Στὶς ἐκκλησίες τῆς Καππαδοκίας ἡ παράσταση ἔχει θέση εἴτε στὸ νάρθηκα εἴτε στὸν κυρίως ναό [28], πάντα ὅμως σὲ καμάρα ποὺ τὴ μοιράζεται μὲ τὴν Ἀνάληψη. Στὴ Μακεδονία δὲν συνδέθηκε μὲ τὴν Ἀνάληψη καὶ στὴ Sopočani [29] καὶ στὸ Staro Nagoričino [30] ἁπλώνεται σὲ τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ὅπως καὶ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά, ἐνῶ στὴ Dečani [31] συνυπάρχει σ' ἕνα σταυροθόλιο μὲ νευρώσεις μὲ ἄλλες τρεῖς ἐμφανίσεις τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν Ἀνάσταση.

Οὐσιαστικὰ ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Πορευθέντες, μὲ τὸν Χριστὸ στὴ μέση καὶ τοὺς ἀποστόλους νὰ τὸν πλαισιώνουν, δὲν διαφέρει στὴ βασικὴ ἀντίληψη ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῶν διαφόρων ἐμφανίσεων τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα στοὺς Ἀποστόλους. Π.χ. ἀνάλογη διάταξη ἔχει ἡ Traditio Legis [32], ἡ Εὐλόγηση τῶν Παίδων [33], ἡ Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ [34] καὶ ἀκόμα ἡ Μεταμόρφωση μὲ τὸ Χριστὸ στὴ μέση πλαισιωμένο ἀπὸ τὸν Μωϋσῆ καὶ τὸν Ἠλία.

Ἕνας τυπικὸς χωρισμὸς τῶν παραστάσεων τοῦ Πορευθέντες, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στὸ κέντρο [35] καὶ κατὰ μέτωπο εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ μὲ βάση τὶς χειρονομίες τοῦ Χριστοῦ: εὐλογεῖ εἴτε μὲ τὰ δύο χέρια ἀποδίδοντας κατὰ γράμμα τὸ κείμενο τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ (ΚΔ', 50): *καὶ ἐπάρας τὰς χεῖρας αὐτοῦ ηὐλόγησεν αὐτούς*, ὁπότε ἡ σκηνὴ ἔχει συχνὰ τὴν ἐπιγραφὴ Η ΕΥΛΟΓΗCIC ἢ Η ΠΡΟCΚΥΝΗCIC εἴτε κάνει μὲ τὸ ἕνα χέρι χειρονομία λόγου κρατώντας μὲ τὸ ἄλλο Εὐαγγέλιο ἢ εἰλητό, ἀποδίδοντας τὸ κείμενο τοῦ Ματθαίου (ΚΗ', 18): *καὶ προσελθὼν ὁ Ἰησοῦς ἐλάλησεν αὐτοῖς λέγων: Ἐδόθη μοι πᾶσα ἐξουσία ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς. Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη.*

Χωριστὴ ὁμάδα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ἄλλες ὁμοιότητες ἢ διαφορές, ἀποτε-

---

let-Frolow III, πίν. 97.2), στὸ Peć (Petković, La Peinture serbe, τ.II, πίν. XXVI, XXVIII), στὴ Dečani (Petković, πίν. CCXVIII, CCXIX), ἐλεφαντοστὸ Μουσείου Λούβρου (Goldschmidt - Weitzmann, Elfenbeinskulpturen, τ. I, πίν. XXXIII, 100).

28. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Qeledjlar, βλ. σημ. 27.

29. Millet-Frolow II, πίν. 17.1.

30. Millet-Frolow III, πίν. 97.2.

31. Βλ. σημ. 27.

32. Σχόλια Morey, East Christian Miniatures, σ. 62-63, σχετικὰ μὲ τὴν μικρογραφία τοῦ χφ. Leningrad (Petr.) 21.

33. Zíča, Millet-Frolow I, πίν. 61.3.

34. Βλ. πρόχειρα Sopočani, Millet-Frolow II, πίν. 17.2.

35. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μικρογραφία τοῦ χφ. τῆς Βιέννης καὶ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου καὶ τοῦ Staro Nagoričino, ὅπου ὁ Χριστὸς εἶναι στὴ μία πλευρὰ γυρισμένος στὸ πλάϊ καὶ οἱ μαθηταὶ ἀπέναντί του σὲ ἀνάλογη στροφή.

λοῦν τὰ μνημεῖα τῆς Καππαδοκίας. ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τὸ Qaranleq Kilisse [36], μὲ στενή, τονισμένη μάλιστα τὴ σχέση τοῦ Πορευθέντες μὲ τὴν Ἀνάληψη. Εἰκονίζονται καὶ οἱ δύο σκηνὲς στὴν ἴδια καμάρα, χωρὶς διαχωριστικὴ γραμμὴ μεταξύ τους καὶ τὸ τοπίο εἶναι κοινὸ (φοινικιὲς) καὶ ἀδιάσπαστο [37].

Συνήθως ὅμως ἡ σκηνὴ τοῦ Πορευθέντες μαθητεύσατε ἔχει αὐτοτέλεια καί, ἀνάλογα μὲ τὸ κείμενο ποὺ συνοδεύει τὴ μικρογραφία στὰ χειρόγραφα, τὴ θέση του καὶ τὴ συσχέτισή του μὲ τὶς γειτονικὲς παραστάσεις στὶς ἐκκλησίες ποὺ εἰκονογραφεῖται, μπορεῖ νὰ ἑρμηνευθῆ διαφορετικά.

Στὸ Qeledjlar [38] τῆς Καππαδοκίας, ὅπου ἡ παράσταση σκεπάζει ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τῆς καμάρας, ὁ Χριστὸς σὲ κλίμακα μεγαλύτερη ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους παριστάνεται στὴν κορυφὴ τῆς καμάρας, ἐνῶ οἱ μαθητές του, ἀνὰ ἕξι σὲ κάθε μισὸ τῆς καμάρας, σκύβουν σὲ ρυθμικὴ στάση δεήσεως. Ἀνάλογες λύσεις δόθηκαν καὶ στὶς ὑπόλοιπες παραστάσεις τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Καππαδοκίας [39], στὶς μικρογραφίες τῶν χφ. Leningrad [40] καὶ τῆς Βιέννης [41] καθὼς καὶ στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Λούβρου [42]. Στὰ ὑπόλοιπα μνημεῖα οἱ μαθητὲς σχηματίζουν συμπαγεῖς ὁμάδες μὲ κορυφαίους συνήθως τὸν Πέτρο καὶ τὸν Παῦλο. Τὰ χέρια τους εἶναι ἄλλοτε σκεπασμένα καὶ ἄλλοτε ὄχι. Μὲ φωτοστέφανα οἱ μαθητὲς ἐμφανίζονται μόνο στὴν Καππαδοκία καὶ στὴν Ὅμορφη Ἐκκλησιά.

Δήλωση τοπίου στὴν παράσταση ὑπάρχει στὴν Καππαδοκία καὶ σὲ ὁρισμένες μικρογραφίες καὶ τοιχογραφίες [43], ὅπου μάλιστα μερικὲς φορὲς πρὶν ἀπὸ τὴ σκηνὴ αὐτὴ προηγεῖται ἡ πορεία τῶν μαθητῶν στὸν προσδιορισμένο τόπο, ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ παραστάσεις τῆς Μεταμορφώσεως [44]. Σὲ ἄλλες πάλι ἀπεικονίσεις [45] ὁ κάμπος γεμίζεται μὲ οἰκοδομήματα, ἂν καὶ ἡ σκηνὴ διαδραματίσθηκε σὲ βουνό. Τέλος, στὴ μικρογραφία τοῦ χφ. Leningrad 21 [46] καὶ στὴν Ὅμορφη Ἐκκλησιὰ ὁ Χριστὸς πατεῖ σὲ ὑποπόδιο.

Ὁ Ἀ ν α π ε σ ώ ν (νότιο μισὸ τῆς καμάρας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος). Στὸ κέντρο τῆς συνθέσεως, ἐπάνω σὲ στρῶμα σὲ σχῆμα ἐλλείψεως λυγισμένης σὲ

---

36. J e r p h a n i o n, βλ. παραπάνω, Album II, πίν. 96.2.
37. Βλ. σημ. 27.
38. Βλ. σημ. 27.
39. Βλ. σημ. 27.
40. Βλ. σημ. 27.
41. Βλ. σημ. 27.
42. Βλ. σημ. 27.
43. Laurent. VI, 23, Καππαδοκία, Πρωτᾶτο, Staro Nagoričino, Dečani.
44. Πρβλ. Μεταμόρφωση στὴν Περίβλεπτο, M i l l e t, Mistra, πίν. 119.9, καὶ Χιλανδάρι, M i l l e t, Athos, πίν. 67.3.
45. Vat. gr. 1613 (Μηνολόγιο Βασιλείου Β΄), Sopočani, Peć, Dečani.
46. Βλ. σημ. 27.

ὀρθὴ γωνία, κάθεται ὁ Ἀναπεσὼν μὲ τὰ πόδια σταυρωμένα ὑψηλὰ στὰ γόνατα (πίν. 46). Τὸ δεξί του χέρι λυγισμένο ὑψώνεται καὶ βαστάζει τὴ γερτὴ στὸ πλάι κεφαλή του. Μὲ τὸ ἄλλο κρατεῖ εἰλητάριο τυλιγμένο. Φορεῖ κοντὸ χιτώνα, πλουμιστὸ γύρω ἀπὸ τὸ λαιμὸ καὶ μὲ πλούσια κοσμήματα στὶς παρυφές, ποὺ ἀφήνει ἐλεύθερα τὰ πόδια ἐπάνω ἀπὸ τὰ γόνατα. Ἡ καταστραμμένη κεφαλή του περιβάλλεται ἀπὸ σταυροφόρο φωτοστέφανο. Ἀριστερὰ δίπλα του διατηρεῖται ἕνα μέρος ἀπὸ κάποια μορφὴ τυλιγμένη σὲ πολύπτυχο μαφόριο, ποὺ γυρισμένη πρὸς τὸ μέρος του ἔχει τὰ χέρια σὲ δέηση. Ὁ Ἀναπεσὼν καὶ ἡ μορφὴ αὐτή, ποὺ μπορεῖ νὰ ταυτισθῆ μὲ τὴν Παναγία, περιβάλλονται ἀπὸ πλατιὰ καμπυλωτὴ δόξα, ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν δεξιὰ κάτω γωνία καὶ διατηρεῖται σήμερα μέχρι τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ. Κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ ὁρισμένα ἴχνη εἶναι δυνατὸ νὰ ἑρμηνευθοῦν σὰν σχηματικὴ ἀπόδοση φυτῶν. Στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία, ἀπομονωμένοι ἀπὸ τὴ δόξα, εἶναι συγκεντρωμένοι δέκα ἄγγελοι μὲ ἱμάτια καὶ φωτοστέφανα ποὺ δέονται πρὸς Αὐτόν. Ὑψηλότερα διακρίνεται ἀμυδρὰ ἡ ἀρχὴ τῆς μεγάλης ἐπιγραφῆς : ΚΑΙ ΑΝΑΠΕCΩΝ .....

Τὸ θέμα τοῦ Ἀναπεσόντος ἀπὸ εἰκονογραφικὴ καὶ συμβολικὴ ἄποψη διαπραγματεύονται διεξοδικὰ ὁ A. Grabar [47] καὶ ὁ Δ. Πάλλας [48]. Συμβολίζει τὴν Ἐνσάρκωση καὶ Θυσία τοῦ Σωτήρα. Εἰδικότερα εἶναι μία εἰδυλλιακὴ-ἀλληγορικὴ ἀπεικόνιση τοῦ Ἐσταυρωμένου. Οἱ ἑρμηνεῖες αὐτὲς ἐξηγοῦν τὴν θέση τῆς παραστάσεως τοῦ μνημείου στὴν καμάρα τοῦ Ἱεροῦ Βήματος [49], ποὺ τὴ μοιράζεται μὲ τὸ Πορευθέντες. Εἶναι δυνατὸ νὰ συμβολίζη τὴν Ἐνσάρκωση σὰν ἀρχὴ τοῦ κύκλου τῆς ἐπίγειας ζωῆς τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ τὸ Πορευθέντες, τὸ θριαμβευτικὸ τέλος καὶ τὴν ἀρχὴ μιᾶς νέας ἐποχῆς γιὰ τὸν κόσμο. Ἡ θέση της ἐξάλλου στὴ δεξιὰ πλευρὰ εὐνοεῖ μιὰ τέτοια ἑρμηνεία· ἀπὸ τὰ δεξιὰ ἀρχίζει συχνὰ ἡ εἰκονογράφηση τοῦ Δωδεκαόρτου. Ἐπίσης σὲ συνδυασμὸ πάλι μὲ τὸ Πορευθέντες μπορεῖ νὰ ἑρμηνευθῆ ὡς συμβολικὴ ἀπεικόνιση τῆς Σταυρώσεως, ἐνῶ τὸ Πορευθέντες ὡς συμβολικὴ ἀπεικόνιση τῆς Ἀναστάσεως ἢ Ἀναλήψεως. Ἀκόμα ὁ Ἀναπεσὼν εἶναι δυνατό, στὴ θέση ποὺ βρίσκεται, νὰ σημαίνη τὸ Μυστήριο τῆς Θείας Εὐχαριστίας, ὁπότε ἔχομε ἕναν ἄλλο τρόπο ἀπεικονίσεως τοῦ Ἀμνοῦ [50].

---

47. G r a b a r, Bulgarie I, σ. 256 ἑπ.

48. P a l l a s, Passion und Bestattung, σ. 181 ἑπ. Ἐπίσης Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Κατάλογος Εἰκόνων Μουσείου Μπενάκη, σ. 71, Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου, ΑΕ 1954, σ. 87-91, C h a t z i d a k i s, Icônes de St. - Georges, σ. 9, 10.

49. Στὴ Vatra - Moldovitei (1536) εἰκονίζεται σὲ κόγχη ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ παράθυρο, θέση ποὺ συνήθως κατέχει ὁ Μελισμός, S t e f a n e s c u, Bucovine et Moldavie, Texte, σ. 110-111.

50. Ὁ Π ά λ λ α ς, βλ. παραπάνω, σ. 196, θεωρεῖ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Ἀναπε-

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη οἱ μέχρι τώρα γνωστὲς παραστάσεις μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ τρεῖς μεγάλες κατηγορίες : α) σ' ἐκεῖνες, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μόνος [51], β) σ' ἐκεῖνες, ὅπου τὸν Ἀναπεσόντα περιβάλλουν ἡ Θεοτόκος, ἄγγελοι κλπ. [52] καὶ γ) σὲ εἰκόνες, ὅπου ἡ Παναγία κρατεῖ στὰ χέρια της τὸν Χριστό, ποὺ ἔχει τὴ στάση καὶ τὴ στολὴ τοῦ Ἀναπεσόντος [53].

Καὶ οἱ τρεῖς τύποι ἐμφανίζονται ἢ μᾶλλον διαδίδονται συγχρόνως, γύρω στὸ 13ο αἰ. Ἡ παράσταση τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς ἀνήκει στὴ δεύτερη κατηγορία καὶ συνδέεται στενότερα μὲ τὴν μικρογραφία στὸ χφ. 45 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ μὲ τὴν τοιχογραφία τοῦ Lesnovo. Ἡ μικρογραφία [54], ποὺ εἶναι μᾶλλον τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ., εἰκονίζει τὸν Χριστὸ νὰ κάθεται στὰ πόδια τῆς Παναγίας, ποὺ ἐπίσης παριστάνεται καθισμένη χάμω. Τὸ σῶμα του ἔχει τὴ στάση καὶ τὴν ἀκαμψία τοῦ Ἀναπεσόντος στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας. Στὸ Lesnovo [55] τὸν Ἀναπεσόντα περιβάλλουν ἡ Παναγία κρατώντας ριπίδιο καὶ ἕνας ἄγγελος μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους. Τὸ ἴδιο θέμα σὲ παραλλαγὲς συναντᾶται ἀργότερα [56]

σόντος στὸ Ἱερὸ ὡς μεταγενέστερη, ὁπότε, ἐὰν ἡ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ. εἶναι ὀρθή, θὰ πρέπει ἴσως νὰ ἀναθεωρηθῆ ἡ ἄποψη αὐτή.

51. Πρωτᾶτο, Millet, Athos, πίν. 30.1. Ὁ Πάλλας, βλ. παραπάνω, συνδέει μὲ τὸν Ἀναπεσόντα τοῦ Πρωτάτου καὶ τοὺς δύο ἀρχαγγέλους ποὺ εἰκονίζονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο. Θὰ ἦταν ἴσως σκοπιμότερο νὰ συνδέσωμε μὲ τὸν Ἀναπεσόντα μόνο τὸν ἀρχάγγελο ποὺ δέεται καὶ νὰ θεωρήσωμε τὸν ἄλλο, ποὺ παριστάνεται κατὰ μέτωπο, σὰν τὸν φύλακα τῆς εἰσόδου. Berende, Grabar, Bulgarie II, πίν. XXXIX.

52. Περίβλεπτος, Millet, Mistra, πίν. 115.1-2, Pallas, βλ. παραπάνω, σ. 182 καὶ παλιότερα στὴ Morača, ὅπου τὸν Χριστὸ κρατεῖ ἡ Παναγία ξαπλωμένο στὴν ἀγκαλιά της, ἐνῶ δύο ἄγγελοι δέονται στὰ πλάγια, Millet-Frolow I, πίν. 85.3.

53. Chatzidakis, Icônes de St. - Georges, πίν. II, Σωτηρίου, Σινᾶ I, πίν. 146, 147. Στὶς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ (τοῦ 13ου αἰ.) ὁ Χριστὸς δὲν ἔχει ἀκριβῶς τὴ στάση τοῦ Ἀναπεσόντος, ἀλλὰ ἡ στολή του εἶναι πανομοιότυπη μὲ τὴ στολὴ τοῦ Ἀναπεσόντος στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά. Ἐπίσης σὲ ἐπιγονάτιο κεντητὸ τοῦ 14ου αἰ. ἀπὸ τὴν Πάτμο (Johnstone, Church Embroidery, πίν. 52), τὸν Ἀναπεσόντα περιβάλλουν ἀπὸ ἀριστερὰ ἄγγελος μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους καὶ ἀπὸ δεξιὰ ἡ Παναγία μὲ ριπίδιο.

54. Συνήθως χρονολογεῖται τὸ 12ο αἰ., Λάμπρος, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἑλληνικῶν κωδίκων, τ. Ι, σ. 77, ἀρ. 910/45. Οἱ Χατζηδάκης καὶ Weitzmann τὸ χρονολογοῦν στὰ τέλη τοῦ 13ου ἢ τὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ., ποὺ εἶναι καὶ τὸ πιθανότερο (προφορικὴ πληροφορία).

55. Okunev, Lesnovo, σ. 239, πίν. XXXV, ἐπιγονάτιο Πάτμου βλ. σημ. 53.

56. Vatra - Moldovitei, βλ. σημ. 49. Στὴ Getatuia (1668) εἰκονίζεται στὸ νότιο τοῖχο τοῦ Διακονικοῦ, στὴ Dragomirna (1609), στὸ τύμπανο τοῦ νότιου παραθύρου τοῦ Ἱεροῦ. Στὴν τελευταία ὁ Χριστὸς ἀκουμπᾶ τὴν κεφαλή του στὰ γόνατα τῆς Παναγίας, ὁ Ἰωάννης καὶ ἕνας ἄγγελος δέονται καὶ οἰκοδομήματα γεμίζουν τὸν κάμπο. Στὴν ἐπισκοπικὴ ἐκ-

στὶς ἐκκλησίες τῆς Μολδαυίας καὶ σὲ εἰκόνες τῆς Ρωσίας [57]. Ὁ κάμπος γεμίζει μὲ φυτὰ καὶ ἄνθη ὅπως στὴν παράσταση τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ χφ. 45 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα καὶ τὸ Berende [58]. Τόσο πλῆθος ἀγγέλων σὲ δέηση, χωρὶς νὰ κρατοῦν τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, θυμίζοντας ἔτσι ἀγγέλους στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ [59], δὲν παρουσιάζεται σὲ πρώιμες τοιχογραφίες· τοὺς συναντοῦμε ὅμως σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ 13ου αἰ. καὶ στὴ Morača [60]. Ἡ δόξα ποὺ περιβάλλει τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία δὲν συναντᾶται σὲ ἄλλη ἀνάλογη παράσταση. Ἴσως θὰ πρέπει νὰ τὴν θεωρήσωμε σὰν τὴ δόξα ποὺ συνοδεύει τὶς θεοφάνειες [61].

Ὁ Ἀναπεσὼν ἔχει τὸ σῶμα κάπως ὀρθὸ καὶ ἄκαμπτο, χαρακτηριστικὰ ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἀποδοθοῦν σὲ σχεδιαστικὴ ἀδυναμία τοῦ ζωγράφου, ἀφοῦ ὑπάρχουν καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ χφ. τοῦ Σταυρονικήτα, ποὺ μαρτυρεῖ ὅτι ἔγινε ἀπὸ ἔμπειρο χέρι. Ἀντίθετα στὴ Morača ὁ Χριστὸς ἔχει ἐγκαταλειφθῆ τελείως στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Μητέρας του. Ἴσως εἶναι δυνατὸ νὰ ὑποτεθῆ ὅτι ἡ σκόπιμη ἀκαμψία, ὅπως καὶ ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ Χριστοῦ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας, θέλουν νὰ δείξουν τὸν τριήμερο θάνατο τοῦ Χριστοῦ. Ἴσως ἀκόμα ἡ Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ καθισμένο στὰ πόδια της στὴ μικρογραφία ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω καὶ ἡ Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιὰ στὴ Morača νὰ ἔχουν κάποια σχέση μὲ τὸν Ἐπιτάφιο Θρῆνο, σὰν μιὰ εἰδυλλιακὴ παράστασή του μὲ συμβολικὸ χαρακτῆρα.

κλησία τοῦ Roman (1546-1550) ἡ παράσταση κατέχει τὴν ἴδια θέση καὶ δύο ἄγγελοι δέονται πρὸς τὸν Ἀναπεσόντα. Στὸ Balineşti εἰκονίζεται στὸ νάρθηκα σκεπασμένος μὲ κόκκινο ὕφασμα, ἐνῶ δύο ἄγγελοι δείχνουν τὰ Ὄργανα τοῦ Πάθους, Stefanescu, βλ. παραπάνω, σ. 110-111.

57. Kondakov, The Russian Icon, σ. 109, πίν. XXXII, Fabricius, Jesus Christus, πίν. XIV.

58. Μικρογραφία χφ. Σταυρονικήτα 45 καὶ Berende, βλ. σημ. 54 καὶ 51.

59. Βλ. πρόχειρα Βροντόχι καὶ Περίβλεπτο, Millet, Mistra, πίν. 95.8, 118.1.

60. Chatzidakis, Icônes de St. - Georges, σ. 9-10, πίν. 2 καὶ II, Millet - Frolow I, πίν. 85.3.

61. Grabar, The Virgin in a Mandorla of Light, σ. 310-311.

Δ΄. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

1. Ὁ νάρθηκας.

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ

Οἱ μεμονωμένες μορφὲς εἶναι τόσο λίγες καὶ ἀποδοσμένες μὲ τόσο διαφορετικὲς ἀντιλήψεις ἡ κάθε μία, ὥστε νὰ εἶναι δύσκολο, ἂν ὄχι αὐθαίρετο καὶ παρακινδυνευμένο, νὰ καταταχθοῦν σὲ ὁμάδες. Γι' αὐτὸ εἶναι συνετώτερο νὰ περιοριστοῦμε σὲ μία στοιχειώδη σύγκριση μὲ ἀνάλογες μορφὲς ἀπὸ ἄλλα μνημεῖα (πίν. 3α).

Ἀπὸ τοὺς δύο Ἁγίους στὸ τυφλὸ ἀψίδωμα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ὁ ἀριστερός, μὲ τελείως καταστραμμένο τὸ πρόσωπο, ἔχει ἀποδοθῆ ἐπίπεδα. Τὸ λεπτὸ σῶμα ὑπάρχει μόνο ὡς ὅριο γιὰ νὰ περιορίση τὸ ἅπλωμα τοῦ ἀνοιχτόχρωμου ἱματίου. Δύο στοιχειώδεις σχηματικὲς διχαλωτὲς πτυχὲς ξεκινοῦν συμμετρικὰ ἀπὸ τοὺς ὤμους καὶ καταλήγουν στὸ σκοτεινόχρωμο ζώσιμο τῆς λεπτῆς μέσης. Ἀποδίδονται μὲ σκληρὲς καὶ γρήγορες βαθύχρωμες γραμμές. Στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος ἔγινε προσπάθεια διαχωρισμοῦ τοῦ ἄνετου καὶ τοῦ σταθεροῦ σκέλους. Ἀποδίδονται καὶ τὰ δύο σὰν ἰσοπλατῆ κατακόρυφα ἐπίπεδα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὸ σταθερὸ σκέλος τρεῖς κάθετες ἔντονες γραμμές, ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ μέση, τὸ σπάζουν σὲ μικρότερες ἐπιφάνειες. Ὅμοιες σπασμένες γραμμὲς στοὺς ἀγκῶνες, στὸ τελείωμα τῶν μανικιῶν, προσπαθοῦν νὰ ἀποδώσουν τὴν κίνηση τοῦ ἀνύπαρκτου σώματος καὶ τὴν ὑφὴ τοῦ ὑφάσματος. Ἀντίθετα οἱ συμμετρικὰ ἁπλωμένες στὸ στῆθος παλάμες ἔχουν ἀποδοθῆ γοργὰ μὲ ἐλεύθερες σκοτεινόχρωμες πινελιές. Οἱ ἀπότομες μεταβάσεις ἀπὸ τὰ ἀνοιχτόχρωμα ἐπίπεδα στὶς κατακόρυφες ἢ σπασμένες γραμμὲς τῶν πτυχώσεων, ἡ ἔλλειψη φώτων, τὸ ἐπίπεδο καὶ ἄκαμπτο τῆς μορφῆς δὲν μποροῦν νὰ ἑρμηνευθοῦν σὰν ἁπλὴ ἀδεξιότητα τοῦ ζωγράφου. Ἀνάλογη ἀντίληψη, πιὸ ἐκλεπτυσμένη καὶ συνδυασμένη μὲ σωματικότητα τῆς μορφῆς καὶ φῶτα ποὺ ἀπαλύνουν τὴν τραχύτητα τῶν πτυχώσεων, διακρίνομε σὲ τοιχογραφίες τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. [1], στὶς παραστάσεις τῶν συναξαρίων στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ [2]

---

1. Gradać, Arilje, Millet-Frolow II, πίν. 50 ἐπ., 76 ἐπ.
2. Millet, Mistra, πίν. 70.2, 73.2-3.

κ. ἀ. Ἐπίσης σὲ τοιχογραφίες τῆς Εὔβοιας τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. [3], σὲ εἰκόνες ποὺ ἀποδίδονται σὲ ἐργαστήρια τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης[4], καθὼς καὶ σὲ ἔργα ἰταλικὰ δουλεμένα σύμφωνα μὲ τὴ maniera greca [5], ὑπάρχουν τὰ στοιχεῖα αὐτὰ σὲ διάφορες παραλλαγές. Ἡ παράσταση τοῦ μνημείου μας πλησιάζει περισσότερο τὰ τελευταῖα αὐτὰ ἔργα· κοινὴ εἶναι ἡ ἀπουσία τῶν φώτων καὶ ἡ ἀκαμψία τῆς φόρμας.

Ὁ δεξιὸς Ἅγιος τοῦ ἰδίου ἁψιδώματος ἀντιπροσωπεύει διαφορετικὸ κόσμο (πίν. 3α). Ὁ λευκὸς χιτώνας, περιορισμένος μὲ ὅμοιο περίγραμμα ὅπως τοῦ προηγουμένου ἁγίου, κρύβει σῶμα λεπτό· πέφτει κατακόρυφα ἀδιάσπαστος. Λίγες μαλακὲς σταθερὲς καὶ λεπτὲς γραμμὲς χαράζουν μὲ εὐαισθησία καὶ γνώση ὁρισμένες πτυχὲς στοὺς ἀγκῶνες καὶ στὸ τελείωμα τῶν μανικιῶν, προσδίδοντας ἔτσι κάποιο ὄγκο στὴ μορφή. Παράλληλα λίγες μαλακὲς πινελιὲς στὸ σκοτεινόχρωμο ἐπιτραχήλιο ἀποδίδουν τὴν ὑφὴ τοῦ ὑφάσματος καὶ τοῦ κουκουλίου. Ἡ παλάμη τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ του ἔχει σχῆμα δυσανάλογα μακρόστενο, μὲ δύσκαμπτα δάχτυλα καὶ σχηματοποιημένη τὴ χαραγματιὰ ἀπὸ τὸ μεγάλο δάχτυλο μέχρι τὸν καρπό. Ἡ σχέση του καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψη τῆς μορφῆς καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν μὲ δυτικά, ἰδιαίτερα ἰταλικά, ἔργα εἶναι φανερή [6].

Οἱ ἀντίστοιχοι Ἅγιοι στὸ τυφλὸ ἁψίδωμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου, μὲ τὴν ἄνετη φυσικὴ στάση τους, γυρισμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ κέντρο (πίν. 3β), τὴν πλατιὰ πτυχολογία ποὺ κυλᾶ σὲ μεγάλες ἡμικυκλικὲς πτυχές, οἱ ὁποῖες σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ σοφὰ τοποθετημένα φῶτα ἀποδίδουν τὴν ὑφὴ τοῦ ἱματίου καὶ τὴν ἄμεση σχέση του μὲ τὸ σῶμα, ἔχουν τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν βυζαντινῶν ἔργων τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. τῆς Μακεδονίας, Σερβίας καὶ Ἑλλάδος [7] καὶ μερικῶν μικρογραφιῶν τῆς ἴδιας ἐποχῆς [8].

---

3. Εὔβοια: Ἅγιος Δημήτριος στὸ Μακρυχώρι (1303), Ἅγιος Νικόλαος Ριτζάνων (1304), κλπ. Ἰ ω ά ν ν ο υ, Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, πίν. 14, 34 κλπ.

4. W e i t z m a n n, Icon Painting, DOP 20, 1966, εἰκ. 8, 22, 58.

5. S t u b b l e b i n e, Guido da Sienna, πίν. 6, 21, 25, 105, 109 κλπ. Πρβλ. τὸν Ἅγιο Φραγκίσκο τοῦ Cimabue στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀσίζης, B o l o g n a, Die Anfänge der italienischen Malerei, πίν. 73.

6. Βλ. σημ. 5. Οἱ τόσο στενὲς σχέσεις μὲ δυτικὰ ἔργα δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσουν, ἀφοῦ ἄλλωστε δὲν εἶναι καὶ οἱ μοναδικές. Τὸ 13ο αἰ. χρησιμοποιοῦνται γιὰ διακόσμηση ὀρθοδόξων ἐκκλησιῶν γλυπτὰ σὲ φραγκικὴ τεχνοτροπία δουλεμένα στὴν Ἀθήνα, Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Φραγκοβυζαντινὰ γλυπτά, ΑΕ 1931, σ. 69-102, ποὺ βρίσκονται σήμερα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, Μ π ο ύ ρ α ς, Βυζαντινὰ σταυροθόλια, σ. 72.

7. Πρωτᾶτο (M i l l e t, Athos, πίν. 10,11.1), Arilje (M i l l e t - F r o l o w II, πίν. 87. 1, 3), Μητρόπολη Μυστρᾶ (M i l l e t, Mistra, πίν. 79.2)· πρβλ. καὶ μορφὲς ἀπὸ τὴν Ἁγία Σοφία τῆς Τραπεζοῦντος, R i c e, βλ. παραπάνω, πίν. 42 c-d.

8. Par. gr. 54, L a z a r e v, Istorija II, πίν. 251, Pal. gr. 381, R i c e - H i r m e r, Art byzantin, πίν. 177.

Ὁ Ἅγιος στὸ δυτικὸ τοῖχο τῆς βορεινῆς στενῆς καμάρας ἔχει λεπτὸ ἐλαστικὸ σῶμα τυλιγμένο σὲ ἱμάτια μὲ περίτεχνες πτυχὲς σὲ ἐπάλληλα σπασμένα ἐπίπεδα, σοφὰ σχεδιασμένα καὶ τονισμένα μὲ λεπτὲς γραμμὲς ποὺ σχηματίζουν τὶς κλειδώσεις καὶ ἀνταποκρίνονται στὸν ρυθμὸ τοῦ σώματος (πίν. 5α). Παρὰ τὴν σχετικὴ σκληρότητα καὶ γραμμικότητα ἡ μορφὴ αὐτὴ μπορεῖ νὰ καταταχθῆ στὸν ἴδιο κύκλο μὲ τοὺς προφῆτες τοῦ τρούλλου τῆς Παρηγορήτισσας τῆς Ἄρτας [9], ὅπως καὶ μὲ μορφὲς ἀπὸ τὸ Gradać καὶ Arilje [10]. Παράλληλα ὅμως κρατεῖ πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ παλιότερα ἔργα, ποὺ ἀποτελοῦν τοὺς προδρόμους τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς, ὅπως τὴ βλέπουμε σὲ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ποὺ χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. [11], στοὺς προφῆτες τῆς Sopočani [12] κ. ἀ.

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Οἱ δύο σκηνὲς ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραὰμ καὶ ὁ Βαλαὰμ μὲ τὸν Ἄγγελο ἔχουν στηθῆ πανομοιότυπα (βλ. καὶ σ. 9) (πίν. 8,9). Οἱ μορφὲς ἔχουν τοποθετηθῆ ἔξω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ ἄξονα, λοξὰ σὲ στάσεις τριῶν τετάρτων ἀφήνοντας κενὸ τὸ κέντρο τῆς παραστάσεως, πρᾶγμα ἀσυνήθιστο γιὰ τὴ βυζαντινὴ καλλιτεχνικὴ πράξη. Συγχρόνως τὰ βουνὰ πίσω ἀπὸ τὶς μορφὲς ἀκολουθοῦν τοὺς ἴδιους ἄξονες τονίζοντας ἀκόμη περισσότερο τὴν ἀντίληψη αὐτή, ποὺ δείχνει πόσο τὸ πρόβλημα τῆς τρίτης διαστάσεως ἀπασχολοῦσε τὸ ζωγράφο τους.

Τὸ ἴδιο πρόβλημα ἐπανέρχεται καὶ σ' ὅλες τὶς ὑπόλοιπες παραστάσεις τοῦ νάρθηκα καὶ κάθε φορὰ δίδεται διαφορετικὴ λύση ἀνάλογα μὲ τὸ χῶρο ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ ζωγράφος καὶ κυρίως ἀνάλογα μὲ τὴν εἰκονογραφία ποὺ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἀκολουθήση. Ἔτσι, ἐνῶ στὴν παράσταση τοῦ Ὁράματος φαίνεται ὅτι ἡ εἰκονογραφία περιώρισε τὶς μορφὲς σὲ ἕνα ἐπίπεδο, στὸν ἐν Κανᾷ Γάμον ἐμφανίζονται νέες λύσεις στὸ πρόβλημα τοῦ χώρου καὶ στὴ διάταξη τῶν μορφῶν. Ὁ Χριστὸς καὶ ὁ ὑπηρέτης στὶς δύο κάτω γωνίες τῆς καμάρας κινοῦνται σὲ ἄλλο ἐπίπεδο ἀπὸ τὴν ὑπόλοιπη παράσταση, ἀλλὰ οἱ ὅμοιες κινήσεις τους, ἡ ἔντονη κατὰ τὰ τρία τέταρτα στροφή τους πρὸς τὸ κέντρο, ἀποκαθιστοῦν τὴν ἑνότητα στὴ σύνθεση. Ὁρισμένες πάλι λεπτομέρειες στὸν ἀρχιτεκτονικὸ διάκοσμο, ὅπως ἡ κιονοστοιχία στὸ ἀριστερὸ μέρος ποὺ εἶναι τοποθετημένη λοξὰ μὲ μικρότερα

9. Ὀρλάνδος, Παρηγορήτισσα, πίν. 7, 8, 9.

10. Millet-Frolow II, πίν. 64.1, 89. 2 καὶ ἡ Προφητεία ἀπὸ τὴ γνωστὴ μικρογραφία τοῦ Δαυὶδ μεταξὺ Σοφίας καὶ Προφητείας τοῦ χφ. Pal. gr. 381, Rice-Hirmer, βλ. παραπάνω, πίν. 177, καθὼς καὶ μορφὲς ἀπὸ μικρογραφίες τοῦ χφ. Leningrad 269, Vat. gr. 381 κλπ. Weitzmann, Eine pariser-Psalter-Kopie, JÖG 6, 1956, εἰκ. 5, 8.

11. Frühe Ikonen, πίν. 41.

12. Millet-Frolow II, πίν. 5.3, Djurić, Sopočani, πίν. III, IV, V, VI.

ἀρχιτεκτονήματα ποὺ φαίνονται σὰν ἀπομακρυσμένα ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς κίονες, καθὼς καὶ οἱ πιὸ ἐλεύθερες στάσεις τῶν ὑπηρετῶν μπροστὰ στὸν Χριστό, βοηθοῦν σημαντικὰ στὴ δημιουργία τῆς ἐντυπώσεως τῆς τρίτης διαστάσεως.

Στὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ἴσως ἀπὸ ἔλλειψη χώρου, οἱ λύσεις εἶναι πιὸ συμβατικές. Ἡ καθιερωμένη εἰκονογραφία πλουτίζεται — σὲ μερικὲς συνθέσεις ἀσφυκτικὰ — μὲ ἀρχιτεκτονήματα, ποὺ μὲ πολύπλοκη προοπτικὴ προσπαθοῦν νὰ ὑποβάλουν τὴν ἰδέα τοῦ βάθους (πίν. 10, 11). Στὴ σκηνὴ τοῦ Ἁγίου καὶ τοῦ Αὐτοκράτορα ἕνα χαμηλὸ πεζούλι ἐμπρὸς ἀντιπροσωπεύει τὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Οἱ μορφὲς τυπικὰ στημένες πιὸ πίσω φαίνονται ὁλόκληρες σὰν νὰ τὶς βλέπωμε ἀπὸ ὑψηλά. Στὴν παράπλευρη σκηνὴ τὸ τοξωτὸ οἰκοδόμημα φράζεται μπροστὰ ἐπίσης μὲ πεζούλι ποὺ ἀποδίδεται προοπτικὰ μὲ σπασμένο περίγραμμα. Ὁ Ἅγιος καὶ ὁ ἄγγελος εἶναι τοποθετημένοι λοξὰ καὶ φαίνονται πάλι ὁλόκληροι. Στὴ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου τοῦ τροχοῦ ἡ περίτεχνη προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ ὀργάνου τοῦ μαρτυρίου κυριαρχεῖ τόσο, ὥστε ἡ μορφὴ τοῦ Ἁγίου καταντᾶ ἁπλὸ ἐξάρτημά της καὶ σχεδὸν ἐξαφανίζεται. Ἡ ἐντύπωση αὐτὴ εἶναι ἐντονώτερη σήμερα ποὺ οἱ πλαϊνὲς μορφὲς τῶν δημίων ἔχουν καταστραφῆ. Στὴ σκηνὴ ποὺ βρίσκεται ἀκριβῶς ἀπὸ πάνω ὁ πύργος ἔχει ἀποδοθῆ μὲ προοπτικὴ ἀντίληψη, ἀνάλογη τῶν ὑπόλοιπων σκηνῶν τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ σκηνὲς τοῦ μαρτυρίου, ἂν καὶ πολὺ πυκνὰ τοποθετημένες, δὲν ξεχωρίζουν μὲ σαφῆ πλαίσια. Ὁ διαφορετικὸς χῶρος ὑποβάλλεται ἀπὸ τὴν προοπτικὴ ἀπόδοση τῶν ἀρχιτεκτονημάτων.

Στὴ σκηνὴ ποὺ διατηρεῖται στὸν τυφλὸ μεσαῖο τροῦλλο ἡ ἄνεση τοῦ χώρου ἐπέτρεψε τὴν πιὸ ἐλεύθερη καὶ λεπτολόγο ἀνάπτυξη τῶν ἀρχιτεκτονημάτων : κίονες καὶ πεσσοὶ σὲ βάθρα ἀποδίδονται μὲ σιγουριὰ σὲ διάφορα ἐπίπεδα καὶ ἐπηρεάζουν οὐσιαστικὰ τὸ στήσιμο τῆς μορφῆς ποὺ σώζεται (πίν. 12β).

Ἡ ἀπόδοση τῶν βουνῶν, ὁ τύπος τῶν οἰκοδομημάτων μὲ λεπτὰ κοσμήματα στὶς ἐλεύθερες ἐπιφάνειές τους, ἡ στοὰ ποὺ κατευθύνεται λοξὰ ἀφήνοντας νὰ φαίνωνται ἀνάμεσα στοὺς κίονες της ἄλλα οἰκοδομήματα, τὸ χαμηλὸ πεζούλι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὁρισμένων σκηνῶν, ἡ προοπτική τους ἀπόδοση σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ στήσιμο καὶ τὸ συσχετισμὸ τῶν μορφῶν μεταξύ τους δείχνουν καθαρὰ τὸ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον τῶν ζωγράφων στὰ προβλήματα τῆς τρίτης διαστάσεως. Συγκεντρωμένα τὰ στοιχεῖα αὐτά, σὲ ἀνάλογη μεταξύ τους συνάρτηση, τὰ συναντοῦμε στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Εὐφημίας στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ χρονολογήθηκαν τελευταῖα στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰ. [13], ὅπως καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἴδιας

13. Naumann-Belting, Euphemiakirche, σ. 154 ἑπ., πίν. 26, 30, 32b, 33a, Sopoćani, Gradać, Arilje (Millet-Frolow II, πίν. 19, 20.2-3, 22.3, 26, 60.3, 73, 78.1 κλπ.), μικρογραφίες κώδ. ἀριθ. 5 Μ. Ἰβήρων (Ξυγγόπουλος Ἱστορημένα Εὐαγ-

περιόδου [14]. Οἱ ζωγράφοι δοκιμάζουν, ἐρευνοῦν νέες λύσεις καὶ δυνατότητες, καὶ οἱ προσπάθειες αὐτὲς φαίνονται ἀνάγλυφες στὰ ἔργα τους. Λίγο ἀργότερα, μὲ τὴ στροφὴ περίπου τοῦ αἰώνα, τὸ πρόβλημα ἐγκαταλείπεται καὶ ἐπαναλαμβάνονται σχεδὸν μηχανικὰ οἱ λύσεις ποὺ δόθηκαν τὸ 13ο αἰ. [15].

Ὁ ὄρθιος Χριστὸς στὸν ἐν Κανᾷ Γάμο ποὺ εὐλογεῖ τὶς ὑδρίες εἶναι ἡ μόνη μορφὴ σχεδὸν ποὺ σώζεται ἀκέραιη καὶ σὲ καλὴ κατάσταση. Γι' αὐτὸ θὰ ἐπιμείνουμε περισσότερο στὴ μελέτη καὶ στὸ σχολιασμό της (πίν. 5β). Τὸ λεπτὸ σῶμα του τυλίγεται χαλαρὰ καὶ ἄρρυθμα σὲ ἱμάτια μαλακά, μὲ τὸν χιτώνα ἀρκετὰ κοντό, ὥστε νὰ φαίνεται γυμνὸ ἕνα μεγάλο μέρος τῶν ποδιῶν του ἐπάνω ἀπὸ τοὺς ἀστραγάλους. Τὸ ἱμάτιο περιβάλλει λοξὰ τὸ σῶμα του ὡς τὰ γόνατα. Ἡ μία ἄκρη του πέφτει ἀπὸ τὸν δεξὶ ὦμο μὲ βαριὲς πτυχὲς καὶ ἡ ἄλλη τυλίγεται στὸ χέρι, ποὺ κρατεῖ τὸ εἰλητό, σχηματίζοντας μαλακὲς πτυχές. Τὰ ὑψηλὰ σκέλη διαγράφονται καθαρὰ μὲ σαφῆ περιγράμματα κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ποὺ κολλᾶ ἐπάνω τους, ἐνῶ μικρότερες πτυχὲς τονίζουν ὁρισμένες ἀρθρώσεις. Ἡ κοιλιακὴ χώρα τονίζεται ἀνόργανα μὲ ἐπιφανειακὲς λεπτὲς πτυχές. Ὁ λαιμὸς ὑψηλὸς καὶ κυλινδρικὸς στηρίζεται σὲ ὤμους στενοὺς καὶ χαμηλοὺς μὲ τὴ ρίζα του δηλωμένη σὰν ἀνοιχτὴ καμπύλη γωνία. Ἡ κεφαλή του πού, ἐλαφρὰ ὑψωμένη, στρέφεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα εἶναι σχετικὰ μικρή, μὲ τὸ πρόσωπο λεπτό, ὠοειδές, πλασμένο σὲ ἀνοιχτόχρωμους τόνους σάρκας χωρὶς φωτοσκιάσεις. Τὰ μαλλιὰ ἀνοιχτόχρωμα καὶ κυματιστὰ πέφτουν πίσω στὴν πλάτη ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ σχηματοποιημένο λοβὸ τοῦ αὐτιοῦ. Τὸ περίγραμμα τοῦ ὑψηλοῦ μετώπου εἶναι τριγωνικό, ἡ γραμμὴ τῆς μύτης εὐθύγραμμη καὶ τὰ μάτια, ποὺ σκιάζονται ἀπὸ παχιὰ φρύδια ποὺ φτάνουν μέχρι τοὺς κροτάφους, εἶναι μικρὰ μὲ διπλὸ περίγραμμα στὰ βλέφαρα. Τὸ στόμα ἀποδίδεται πλαστικὰ μὲ βαθιὰ σκιὰ ἀνάμεσα στὰ δύο χείλη καθὼς καὶ ὑψηλὰ στὸ πηγούνι, ἐνῶ τὸ ἐπάνω χεῖλος καλύπτεται στὶς ἄκρες ἀπὸ τὸ κοντὸ μουστάκι. Τὰ ἀραιὰ γένεια, ζωγραφισμένα ἐλεύθερα, φυτρώνουν χαμηλὰ σχεδὸν στὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου. Ὁ Χριστὸς αὐτὸς καὶ στὴ φόρμα καθὼς καὶ στὴ στάση καὶ στὴ διάθεση τοῦ ἱματίου θυμί-

---

γέλια, πίν. 46, 48), Μητρόπολις Μυστρᾶ (Millet, Mistra, πίν. 74, 75) κλπ. Γενικὰ ἐπὶ τοῦ θέματος Velmans, Le rôle du décor architectural, C.A. 14, 1964, σ. 185 ἑπ.

14. Sopočani (Millet-Frolow II, πίν. 10.9, 22.3), Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος (Rice, Haghia Sophia at Trebizond, πίν. 58), Μητρόπολη Μυστρᾶ (Millet, Mistra, πίν. 74.2, 75.2, 76.3).

15. Underwood, Kariye Djami II, πίν. 135, 138 κλπ., Ἅγιος Νικόλαος ὁ Ὀρφανὸς Θεσσαλονίκης (Ξυγόπουλος, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, πίν. 8, 20, 37 κλπ.) Staro Nagoričino (Millet-Frolow III, πίν. 40, 41, 45, 92.3, 98 κλπ.), Περίβλεπτος Μυστρᾶ (Millet, Mistra, πίν. 116, 120.2, 125.1 κλπ.).

ζει μορφὲς προφητῶν σὲ τρούλλους [16]. Σὲ σύγκριση μὲ τὴν κάπως ἀνάλογη μορφὴ τοῦ Ἀγγέλου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴ Sopoćani [17] φαίνεται μὲ σαφήνεια ὅτι, ἂν καὶ ἡ γενικὴ ἀντίληψη εἶναι ἡ ἴδια, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι διαφορετικό. Στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ δὲν ὑπάρχει ἡ αἴσθηση τοῦ ὄγκου τοῦ σώματος, ποὺ πάλλει κάτω ἀπὸ τὶς σοφὰ ἀναπτυγμένες πτυχώσεις. Τὰ μέλη τοῦ σώματος, ἀσύμμετρα καὶ ἀνόργανα δεμένα μεταξύ τους, κρύβονται ἀπὸ πτυχώσεις ἁπλοποιημένες μὲ λιγοστὰ φῶτα, ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονται στὴν κίνηση τοῦ σώματος. Παρόμοιες διαφορὲς ὑπάρχουν καὶ μὲ μικρογραφίες ποὺ ἀνήκουν στὸν ἴδιο κύκλο [18]. Στοὺς προφῆτες τοῦ τρούλλου τῆς Παρηγορήτισσας τῆς Ἄρτας ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ εἶναι λιγότερο περίτεχνη καὶ ἁπλουστευμένη. Ὑπάρχουν ὅμως πάλι διαφορὲς σὲ σύγκριση μὲ τὸν Χριστὸ τῆς παραστάσεως τοῦ μνημείου μας, ποὺ φαίνονται καθαρά, ἂν παραβάλωμε τὸν Χριστὸ μὲ τὸν Προφήτη Ἰεζεκιήλ [19]. Ἀνήκουν στὸν ἴδιο κύκλο, ἀλλὰ διαφέρει ἡ ποιότητα τῆς ἐκτελέσεως· οἱ ψηφιδωτὲς παραστάσεις τῆς Παρηγορήτισσας ἀνήκουν στὰ ἀντιπροσωπευτικότερα ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ., ἐνῶ ὁ Χριστὸς τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς εἶναι ὠχρὴ ἐπαρχιακὴ ἀνταν άκλαση τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς. Ἡ ἀπόδοση τοῦ προσώπου του ὅμως καὶ τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά του ἀντικαθρεφτίζουν ἀντιλήψεις ποὺ συναντῶνται σὲ τοιχογραφίες καὶ ἰδιαίτερα σὲ μικρογραφίες τῆς ἴδιας ἐποχῆς [20]. Λίγο ἀργότερα ὁ Χριστὸς στὴν ψηφιδωτὴ Δέηση τῆς Μονῆς τῆς Χώρας [21] καὶ ὁ Χριστὸς στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης [22] ἔχουν τὸν ἴδιο τύπο προσώπου, χωρὶς ἄλλες ὁμοιότητες.

Ἡ κεφαλὴ τῆς νύφης, μὲ τὸ μακρόστενο εὐγενικὸ σχῆμα τοῦ προσώπου (πίν. 6), τὰ τοξωτὰ ἑνωμένα ἐπάνω ἀπὸ τὴ ρίζα τῆς μύτης φρύδια, τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν μὲ τὸ διπλὸ βλέφαρο, τὰ λεπτά, πλαστικὰ ἀποδομένα, χείλη καὶ τὸ ἁπαλὸ χωρὶς ἔντονες σκιὲς πλάσιμο καθὼς καὶ μὲ τὴ διακόσμηση τῆς κεφαλῆς θυμίζει μορφὲς νέων ἁγίων τοῦ Arilje [23]. Τὰ ὅμοια χαρακτηριστικὰ τοῦ γαμβροῦ συμπληρώνονται μὲ ἀραιὸ μουστάκι, λεπτὸ ἀραιὸ γένι στὸ

16. Ὀρλάνδος, Παρηγορήτισσα, πίν. 6 ἐπ., Ξυγγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόσιολοι, πίν. 8, 10, Underwood, βλ. παραπάνω, πίν. 46 ἐπ., Περίβλεπτος Μυστρᾶ, Millet, Mistra, πίν. 108.

17. Millet-Frolow II, πίν. 6.1.

18. Vat. gr. 1208, Beckwith, Art of Constantinople, σ. 131, εἰκ. 171 κλπ.

19. Ὀρλάνδος, Παρηγορήτισσα, πίν. 10.

20. Sopoćani (Millet-Frolow II, πίν. 21.4), Κουμπελίδικη Καστοριᾶς (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 103β), μικρογραφία χφ. Vat. gr. 1208 (Beckwith, βλ. παραπάνω).

21. Underwood, βλ. παραπάνω, πίν. 19.

22. Ξυγγόπουλος, βλ. παραπάνω, πίν. 28, 29.

23. Millet-Frolow II, πίν. 89.1, 90. 1-2.

περίγραμμα τοῦ προσώπου καὶ πλούσια κόμη. Ὅλα αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ συναντῶνται καὶ στὴν Ἁγία Εὐφημία τῆς Κωνσταντινουπόλεως [24]. Ἐπίσης ὅμοια κόμη συναντᾶται καὶ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὸ Συναξάριο τοῦ Ἁγίου Δημητρίου [25]. Ἀκόμα οἱ στολὲς καὶ τὰ κοσμήματα τοῦ γαμβροῦ καὶ τῆς νύφης, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέραμε, συναντῶνται καὶ σὲ σύγχρονες μικρογραφίες χειρογράφων ποὺ ἀποδίδονται στὰ ἐργαστήρια τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης [26]. Ἡ ὑπηρέτρια δίπλα στὴ νύφη, μὲ τὸ πλατύ, μὲ τελείως ζωγραφικὰ μέσα ἀποδομένο, πρόσωπο, ἔχει πολλὲς ὁμοιότητες μὲ κεφαλὴ ἀγγέλου ἀπὸ τὸ Arilje [27].

Στὶς σκηνὲς ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη καὶ τὸ συναξάριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (πίν. 8-11), οἱ μορφὲς εἶναι ψηλόλιγνες, εὐκίνητες, μὲ κομψὲς ἄνετες κινήσεις καὶ ἱμάτια ἀνοιχτόχρωμα μὲ πυκνὲς βαθιὲς πρισματικὲς πτυχὲς καὶ πολλὰ πλατιὰ φῶτα, ποὺ προσπαθοῦν νὰ ἀποδώσουν τὸν ὄγκο καὶ τὴν κίνηση τοῦ σώματος. Οἱ δύο κεφαλὲς ποὺ σώζονται καλύτερα, τοῦ στρατιώτη ἀπὸ τὸ συναξάριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ ἑνὸς προφήτη ἀπὸ τὸ Ὅραμα, εἶναι μικρὲς μὲ κανονικὰ λεπτογραμμένα χαρακτηριστικὰ ποὺ θυμίζουν τὶς κεφαλὲς τοῦ ἐν Κανᾷ Γάμου (πίν. 7, 12α). Ὅπως καὶ τὰ οἰκοδομήματα τῶν σκηνῶν αὐτῶν, ἔτσι καὶ οἱ μορφὲς αὐτὲς ἔχουν στενὲς σχέσεις μὲ τὶς παραστάσεις ἀπὸ τὸ συναξάριο τῆς Ἁγίας Εὐφημίας στὴν ὁμώνυμη ἐκκλησία τῆς Κωνσταντινουπόλεως [28] καὶ μὲ ὁρισμένες μορφὲς ἀπὸ τὸ Gradać καὶ τὸ Arilje [29]. Ἡ ἀσπίδα μὲ τὸ οἰκόσημο, ποὺ κρατεῖ ὁ στρατιώτης, βρίσκεται σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης [30] καὶ λίγο ἀργότερα στὸ Staro Nagoričino [31] ἐνῶ ἡ κεφαλή του ἔχει πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Ἀπόστολο Ἰούδα τοῦ χειρογράφου 37 τοῦ Παναγίου Τάφου [32] καὶ μὲ μορφὲς Ἑβραίων ἀπὸ τὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζά-

---

24. Naumann-Belting, Euphemiakirche, πίν. 30, 31.

25. Millet, Mistra, πίν. 70.2.

26. Παγκόσμιος Ἱστορία (Ἄκκρα 1285), British Museum, Add. 1526 (Buchthal, Miniature Painting, πίν. 120 c, 114 c, 115 b κλπ.), Sopoćani, Arilje (Millet-Frolow II, πίν. 10. 1-2, 82.3, 94.3), Ἁγία Εὐφημία Κωνσταντινουπόλεως (Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 25a, 26).

27. Millet-Frolow II, πίν. 88.4.

28. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 25b, 27, 28, 31, 33a, καθὼς καὶ σὲ σύγχρονες μικρογραφίες, Weitzmann, βλ. παραπάνω, πίν. 3, 5, κλπ.

29. Millet-Frolow II, πίν. 60.3, 61.3, 73, 78.1, κλπ. Πρβλ. καὶ Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, Rice, βλ. παραπάνω, πίν. 47, 48a.

30. Βίβλος (Ἄκκρα, τρίτο τέταρτο 13ου αἰ.), Bibl. Arsenal 5211, Buchthal, Miniature Painting, πίν. 80a, κλπ.

31. Millet-Frolow III, πίν. 95.3.

32. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 47c.

ρου στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριᾶς [33]. Οἱ ἄγγελοι στὴν παράσταση τοῦ Ὁράματος μποροῦν νὰ συγκριθοῦν γιὰ τὸ γοργό, σχεδὸν μονόχρωμο, καθαρὰ ζωγραφικὸ πλάσιμό τους μὲ τὸν Χριστὸ σὲ τοιχογραφία τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. στὴν Παμμακάριστο τῆς Κωνσταντινουπόλεως [34]. Τέλος τῆς μόνης μορφῆς, ποὺ σώζεται στὸν τυφλὸ τροῦλλο, μὲ τὴ λεπτὴ νευρώδη φόρμα καὶ ποὺ εἶναι ἡ χαρακτηριστικότερη τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς, τὰ ἱμάτια ἀποδόθηκαν μὲ πρισματικὲς καὶ κατακόρυφες πτυχὲς καὶ φῶτα πλατιὰ ποὺ ἐναλλάσσονται μὲ ρυθμικὴ κανονικότητα μὲ τὰ σκιασμένα μέρη (πίν. 12β). Ἔτσι δίνεται ἀνάγλυφος ὁ ὄγκος τοῦ σώματος. Τὴν ἐντύπωση αὐτὴ δυναμώνει τὸ σκοτεινὸ χρῶμα ποὺ ἁπλώνεται στὰ ἱμάτια γύρω στὸ περίγραμμα ἀφήνοντας νὰ προβάλλωνται τὰ κύρια μέρη τοῦ σώματος πάνω στὰ ὁποῖα ἁπλώνονται τὰ φῶτα. Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση ὁρισμένων μορφῶν στὴν Ἁγία Εὐφημία τῆς Κωνσταντινουπόλεως [35], στὶς μικρογραφίες τοῦ χφ. Burney 20 [36] καθὼς καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Ἑρμιτάζ [37], παρόλη τὴν γραμμικότητα τοῦ τελευταίου. Σὲ σύγκριση μὲ τὶς μεστὲς αὐτὲς φόρμες ἡ ρέουσα καλλιγραφημένη τελειότητα τῶν μορφῶν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἶναι ἡ κατάληξη τῆς μακριᾶς πολυποίκιλης πορείας γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς οὐσιαστικότερης ἀποδόσεως τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς τὸ 13ο αἰώνα. Παράλληλη εἶναι καὶ ἡ πορεία γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου, ὅπως εἴδαμε παραπάνω.

Τὴν χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νάρθηκα στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰ., στὴν ὁποία ὁδήγησε ἡ σύγκριση μὲ μνημεῖα τῶν δύο μεγάλων κέντρων ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς, Κωνσταντινουπόλεως καὶ Μακεδονίας, βοηθοῦν καὶ δύο ἄλλα στοιχεῖα: Τὰ χρώματα σὲ ψυχροὺς τόνους ρόδινου, ἀνοιχτοῦ πράσινου, ὤχρας, γαλάζιου κλπ. καθὼς καὶ ἡ λεπτὴ λευκὴ γραμμὴ ποὺ παρακολουθεῖ τὰ περιγράμματα ὁρισμένων μορφῶν καὶ ποὺ συναντᾶται κυρίως στὶς τοιχογραφίες τοῦ Arilje [38] καὶ στὴν Εὔβοια [39].

---

33. Πελεκανίδης, Καστοριά, βλ. παραπάνω, πίν. 104α, 105β.
34. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 44b.
35. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 31, 33a.
36. Lazarev, Istorija II, πίν. 256b.
37. Lazarev, πίν. 263a.
38. Okunev, Arilje, Seminarium Kondakovianum III, 1936, σ. 256.
39. Ἅγιος Νικόλαος Ριτζάνων Ὀξυλίθου (1304), Μεταμόρφωση Σωτῆρος Πυργὶ (1310 - 1311), Ἰωάννου, Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, πίν. 34, 47, 48, 55, 57, κλπ.

2. Ὁ ναὸς καὶ τὸ Ἱερὸ Βῆμα.

Στὴν εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε διαπιστώθηκε μία ἔντονη ἐκλεκτικότητα στὴ βασικὰ συντηρητικὴ εἰκονογραφία, καθὼς καὶ κάποια δυτικὴ ἐπίδραση σὲ ὁρισμένες παραστάσεις, ἰδιαίτερα στὸ βορειοδυτικὸ καὶ νοτιοδυτικὸ πλάγιο διαμέρισμα. Ἀκόμα, μὲ κριτήρια μόνο εἰκονογραφικά, φαίνεται ὅτι οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς χρονολογοῦνται στὰ τέλη τοῦ 13ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. Οἱ παρατηρήσεις ποὺ ἀκολουθοῦν θὰ καθορίσουν ἀκριβέστερα, μὲ τεχνοτροπικὰ πιὰ κριτήρια, τὴ χρονολογία τους.

Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου, ἡ Βαϊοφόρος, ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος καὶ ἡ Προσευχὴ τῆς Ἄννας ἔχουν ἑνότητα στὸ ὕφος καὶ στὸ χρῶμα ποὺ ἐπιτρέπουν νὰ μελετηθοῦν μαζί (πίν. 22, 25, 28, 31).

Στὶς παραστάσεις αὐτὲς τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου, ποὺ τόσο ἀπασχολεῖ τοὺς ζωγράφους τοῦ νάρθηκα, δὲν ὑπάρχει. Ἀκολουθεῖται ἡ γνωστὴ τυπικὴ διάταξη τῶν μορφῶν σὲ ἕνα ἐπίπεδο, συμμετρικὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν κάθετο μεσαῖο ἄξονα ποὺ κατέχει ἡ σημαντικότερη μορφή. Τὸ τοπίο καὶ τὰ ἀρχιτεκτονήματα, οὐσιαστικὰ ἀσήμαντα, δὲν λειτουργοῦν ὡς καθοριστικὰ τοῦ χώρου, ἀλλὰ ἁπλῶς ὑπάρχουν εἴτε ὡς πλαίσια ὁμάδων προσώπων εἴτε ὡς ἀναγνωριστικὰ τόπου ἢ τέλος γεμίζουν συμμετρικὰ τὸν κάμπο χωρὶς ἰδιαίτερο λόγο. Τὸ κυριότερο ἐνδιαφέρον τῶν συνθέσεων αὐτῶν συγκεντρώνεται στὶς μορφές. Σῶμα δὲν ὑπάρχει κάτω ἀπὸ τὰ ἱμάτια, ποὺ σὲ χρώματα σκοτεινὰ καὶ ζεστά, πράσινα - κυπαρισσιά, κόκκινα-κεραμιδιὰ — χωρὶς νὰ λείπουν μερικὲς φορὲς ὅπως στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου ψυχρότεροι τόνοι σὲ τολμηροὺς συνδυασμοὺς (ἀνοιχτὸ πράσινο καὶ σκοτεινὸ γαλάζιο στὰ ἱμάτια τοῦ Πέτρου) — κυλοῦν ἐλεύθερα καὶ διαλύονται σὲ μικρὲς πτυχὲς ποὺ ρυτιδώνουν συχνὰ ἐπιπόλαια τὴν ἐπιφάνεια τῆς φόρμας μὲ ὀξεῖες ἢ καμπύλες γωνίες, παράλληλες γραμμές, ἢ τονίζουν, ὅταν τὸ ἐπιτρέπη ἢ μᾶλλον τὸ ἐπιβάλλη ἡ στάση τῆς μορφῆς, τοὺς λοξοὺς ἄξονες ποὺ τὴ στήνουν (πίν. 25). Στὴ μορφὴ μόνο τοῦ Χριστοῦ στὴ Βαϊοφόρο τὰ ἱμάτια ἀποκτοῦν ἐλευθερία καὶ ἀρχίζοντας τὸ διάλογο μὲ τὸ σῶμα τὸ περιγράφουν ὀργανικὰ ὑπακούοντας στὸ ρυθμό του. Τὰ σώματα αὐτά, μᾶλλον ἄψυχα καὶ θαμπὰ μὲ συγκρατημένες στάσεις καὶ τυπικὲς χειρονομίες, στηρίζουν κεφαλὲς ζωντανές, γεμάτες ἐσωτερικότητα καὶ ἀκτινοβολία.

Οἱ κεφαλὲς εἶναι μικρὲς στρογγυλές, μὲ τὰ πρόσωπα στέρεα, τετράγωνα μὲ δυνατὰ περιγράμματα καὶ πολλὲς γωνίες (πίν. 23, 24, 27, 29). Τὰ μῆλα εἶναι ἔντονα, τὸ πηγούνι μικρὸ καὶ προεξέχει, ἡ γραμμὴ τοῦ σαγονιοῦ φαρδιὰ καὶ χαμηλή. Τὰ μάτια, σκιασμένα ἀπὸ ὑψηλὰ τοξωτὰ φρύδια, εἶναι βαθιὰ χωμένα στὶς κόγχες καὶ μικρά. Τὸ ἐπάνω βλέφαρο δηλώνεται μὲ διπλὴ γραμμὴ ποὺ προχωρεῖ πρὸς τὸν κρόταφο καὶ μετὰ τὴν συνάντησή της μὲ

τὴν κάτω καμπύλη γραμμὴ τοῦ ματιοῦ ποὺ ἀφήνει ἀνοιχτὸ τὸν κανθό. Οἱ κόρες εἶναι σκοτεινὲς στιγμές. Μία καμπύλη ἀνοιχτόχρωμη γραμμὴ δηλώνει τὴν σακκούλα κάτω ἀπὸ τὸ μάτι, ἐνῶ σ' ὁλόκληρη τὴν κόγχη ἡ σάρκα εἶναι πιὸ σκοτεινὴ καὶ πρασινωπὴ χαρίζοντας στὸ βλέμμα ἔκφραση βαθιά, γεμάτη ἔνταση καὶ ρέμβη. Τὰ χείλη εἶναι κοντὰ καὶ παχιά· ἀνοιχτόχρωμη πινελιὰ δηλώνει τὸ κάτω καὶ βαθύτερη τὸ ἐπάνω χεῖλος, ποὺ στὶς γυναικεῖες μορφὲς καὶ στοὺς ἀγένειους νέους ἔχουν καμπυλωμένες πρὸς τὰ ἐπάνω τὶς ἄκρες τους δίνοντας ἔκφραση προσμονῆς στὰ πρόσωπα. Ἡ μύτη εἶναι ἴσια, κοντὴ καὶ γεμάτη· ξεκινᾶ ἀπὸ τὴ ρίζα της ἀνάμεσα στὰ φρύδια σὰν διχαλωτὴ ἀνοιχτόχρωμη πινελιὰ καὶ κατεβαίνει ἑνωμένη καὶ πλατιὰ στὴ ράχη της. Τὸ φτερό, συνεχίζοντας τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῆς μύτης, γράφεται ὡς ὀξεῖα γωνία. Λευκὴ πινελιὰ σὲ σχῆμα U δηλώνει τὸ αὐλάκι ἐπάνω ἀπὸ τὰ χείλη. Τὰ αὐτιά, ὅταν φαίνωνται ὁλόκληρα, σχεδιάζονται σὰν μεγάλα κοχύλια μὲ διπλὸ σὲ συνέχεια περίγραμμα ποὺ τελειώνει σὲ μικρὸ στρογγυλὸ ἢ ἐπιμήκη λοβό· τὸ ἐξόγκωμα στὴ μέση δείχνεται σὰν ἕνα μικρὸ φούσκωμα στὸ ἐσωτερικὸ περίγραμμα· ὅταν μισοσκεπάζωνται ἀπὸ τὰ μαλλιὰ ἢ τὴν καλύπτρα, ἀποδίδονται μὲ πινελιὰ σὲ σχῆμα S ποὺ καταλήγουν σὲ λοβό. Τὰ μαλλιὰ ἀποδίδονται σχηματικὰ μὲ σκοτεινὸ παχὺ περίγραμμα καὶ τακτοποιημένα σὲ κύματα σκοτεινόχρωμα μὲ πολλὰ λευκὰ γραμμικὰ φῶτα. Τὸ γένι ἄλλοτε δηλώνεται ἐλεύθερα μὲ μικρὲς πινελιές, ὅπως στὸν Χριστὸ καὶ στὸ νέο Ἑβραῖο τῆς Βαϊοφόρου, καὶ ἄλλοτε σχηματοποιημένο μὲ γραμμικὸ περίγραμμα, ὅπως στὸν Πέτρο στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου, στὸν Προφήτη στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον κ.ἀ. (πίν. 27, 23, 29).

Ὁ προπλασμὸς εἶναι σκοτεινὸς πράσινος. Ἐπάνω του ἁπλώνονται τὰ φωτεινότερα σαρκώματα σὲ χρῶμα συχνὰ βερικοκί, ἀφήνοντας στὸ περίγραμμα καὶ στὰ σκιασμένα μέρη νὰ φαίνεται ὁ προπλασμός. Μερικὲς δυνατές, φωτεινὲς πινελιὲς γύρω στὰ μάτια καὶ στὴ μύτη χαράζουν τὶς ρυτίδες. Σὲ πολλὰ πρόσωπα, ὑψηλὰ στὶς παρειὲς ὑπάρχουν κόκκινες κηλίδες.

Οἱ λαιμοὶ εἶναι ὑψηλοί, κυλινδρικοὶ μὲ ἔντονη καμπύλη γραμμὴ στὴν κλείδωση. Ἰδιαίτερα ὁ λαιμὸς τοῦ Χριστοῦ εἶναι πολὺ χονδρὸς καὶ ὑψηλὸς σὲ σχέση μὲ τοὺς λεπτοὺς στενοὺς ὤμους. Στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον μάλιστα ἡ κλείδωση σχηματίζει μιὰ ἀναδίπλωση πίσω ἀπὸ τὸ αὐτί.

Τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου καὶ στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον παρουσιάζει στενὴ ὁμοιότητα μὲ τὸν Χριστὸ στὸ Πρωτᾶτο[1], ὄχι μόνο φυσιογνωμικὰ ἀλλὰ καὶ στὸν τρόπο ποὺ ἔχουν πλασθῆ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες καὶ ἔχουν ἁπλωθῆ τὰ φῶτα στὴ ράχη τῆς μύτης, κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ στὸ πηγούνι. Ἀκόμα τὰ γένεια ἀποδίδονται μὲ τὸν

1. Millet, Athos, πίν. 18.3, 19.1,3, 20.1, 21.1.

ἴδιο ἐλεύθερο τρόπο, ἐνῶ στὰ μαλλιὰ ὑπάρχει κάποια σχηματοποίηση. Ἔχουν ἐπίσης ὅμοιο χονδρὸ λαιμὸ καὶ στενοὺς ὤμους.

Ἀλλὰ καὶ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἀνταποκρίνεται στὴν ἀντίληψη ποὺ συναντᾶται στὸ Πρωτᾶτο. Τὸ σῶμα του στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου, χωρὶς νὰ ἔχη τὴν ἄνετη ἀνάπτυξη τοῦ ὄγκου στὸ Πρωτᾶτο, ἀποδίδεται μὲ ὅμοιες ἀρχές, ὅπως καὶ οἱ πτυχώσεις ποὺ λειτουργοῦν ἀνάλογα. Ὁ πρῶτος Ἄγγελος στὴ Βάπτιση καὶ ὁ Χριστὸς στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον στὸ ἴδιο μνημεῖο [2] ἔχουν τὰ ἱμάτια κολλημένα στὰ βαριά, πιὸ ὀγκώδη μέλη, τὶς μεγάλες ἐπιφάνειες τῶν ἱματίων νὰ ρυτιδώνωνται μὲ μικρὲς καμπύλες πτυχὲς καὶ τὶς παρυφές τους νὰ καταλήγουν σὲ δαντελωτὸ περίγραμμα ὅπως στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιά. Ἐπίσης οἱ πτυχώσεις τοῦ ἱματίου ποὺ τυλίγεται καὶ πέφτει γύρω στὸ χέρι ποὺ κρατεῖ τὸ εἰλητάριο εἶναι ὅμοιες. Οἱ χρυσοκοντυλιὲς ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ μεγάλες ἑστίες καὶ ἁπλώνονται ἀκτινωτὰ θυμίζουν κάπως παλιότερα μνημεῖα [3].

Μὲ τὸν Χριστὸν αὐτὸν τοῦ μνημείου μας συνδέονται ἀκόμη τεχνοτροπικὰ καὶ φυσιογνωμικὰ ὁ Χριστὸς ἀπὸ τὸν Ἅγιο Εὐθύμιο τῆς Θεσσαλονίκης [4] καὶ στρατιωτικοὶ Ἅγιοι ἀπὸ τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς Ὀλυμπιώτισσας στὴν Ἐλασσώνα [5]. Ὁ Χριστὸς στὸ Staro Nagoričino [6] ἔχει διατηρήσει στὸ πρόσωπο τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Πρωτάτου, ἀλλὰ τὸ σῶμα ἔχει ἀποκτήσει περισσότερο ὄγκο καὶ οἱ πτυχώσεις ἀναπτύσσονται πέρα ἀπὸ τὴν ἄνεση καὶ ἁπλότητα τοῦ Πρωτάτου, καταλήγοντας σὲ κάποιο μανιερισμό, στοιχεῖο ποὺ δὲν συναντᾶται στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιά. Μὲ μνημεῖα πάλι ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὰ μέσα τοῦ 13ου αἰ. ὑπάρχουν κάποιες ὁμοιότητες, ἰδιαίτερα στὶς λεπτομέρειες. Ἴδιο π.χ. χονδρὸ λαιμὸ συναντοῦμε καὶ στὴ Sopočani [7], ὅπου ὅμως στηρίζεται σὲ κλασσικὰ σώματα καὶ στηρίζει μὲ τὴ σειρά του κεφαλὲς κλασσικές. Ἀναλογίες ὑπάρχουν ἀκόμη καὶ στὴ διάθεση τοῦ ἱματίου γύρω στὰ χέρια, στὴν κοιλιὰ καὶ στὶς δαντελωτὲς παρυφές [8].

Ὁ Χριστὸς στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον μὲ τὴν εὐλύγιστη καὶ κυλινδρικὴ φόρμα καὶ τὴν γραμμικὴ ἀνάπτυξη τῶν χρυσοκοντυλιῶν θυμίζει τὸν Ἄγγελο

---

2. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 11.2, 12.4.

3. Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη, Ἄρτα (ἀδημοσίευτες τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ.), δύο εἰκόνες ἔνθρονης Βρεφοκρατούσας στὴν Πινακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτων, Demus, Zwei konstantinopler Marienikonen, JÖG 7, 1957, πίν. 1, 2, Lazarev, Istorija II, πίν. 273.

4. Σωτηρίου, Ἅγιος Δημήτριος, πίν. 85α, 86.

5. Ἀνέκδοτη.

6. Millet-Frolow III, πίν. 83.4, 92.2 κλπ.

7. Djurić, Sopočani, πίν. XXX, XXIX, XXVI κλπ.

8. Djurić, βλ. παραπάνω, πίν. VII, X, XV.

ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν Ἀχρίδα [9] καὶ τὸν Χριστὸ ἀπὸ τὸ λίγο παλιότερο χφ. Par. gr. 54 [10]. Μὲ τὸν Ἄγγελο αὐτὸν ἔχει κοινὸ καὶ τὸ πριονωτὸ τσάκισμα στὸ περίγραμμα τῆς πλάτης χαμηλά, ἐνῶ τὸ ρυθμικὸ ἅπλωμα τῆς ἄκρης τοῦ ἱματίου βρίσκεται σὲ μικρογραφία τοῦ Par. gr. 54 [11], στὸ Πρωτᾶτο [12] κ.ἀ. Τὸ πρόσωπο καὶ ὁ λαιμὸς μὲ τὴν ἀναδίπλωση στὴν κορυφὴ τῆς ράχης συναντᾶται πανομοιότυπος στὸν Ἅγιο Εὐθύμιο τῆς Θεσσαλονίκης [13].

Στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Χριστὸ διατηρήθηκε ἀκέραιος καὶ ὁ Πέτρος (πίν. 22). Εἶναι μορφὴ ραδινὴ καὶ ἄσαρκη, ἐπιπόλαια καὶ βιαστικὰ δοσμένη. Τὰ ἱμάτια περιγράφουν, δημιουργοῦν ἀκριβέστερα, περιληπτικὰ τὸ σῶμα μὲ σκληρὲς ταραγμένες πινελιές. Τὸ ἱμάτιο κυλᾶ φωτεινό, σχεδὸν χωρὶς ἀνακοπή, ἀπὸ τὸν δεξὶ ὦμο στὸ τεντωμένο ἀριστερὸ πόδι, τονίζοντας τὸν λοξὸ ἄξονα τῆς μορφῆς. Τὸ ὑπόλοιπο σῶμα μένει στὴ σκιὰ σχεδὸν ἀπαρατήρητο καὶ ἀδιαμόρφωτο. Ἡ στάση τοῦ Πέτρου εἶναι γνωστὴ ἀπὸ παλιότερα μνημεῖα. Στὶς πτυχώσεις ὅμως καὶ στὴ διαφοροποίηση τῶν σκελῶν ὑπάρχουν πολλὲς ὁμοιότητες μὲ μορφὲς ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτο [14] καὶ τὸ Staro Nagoričino [15].

Οἱ πτυχώσεις στὰ ἱμάτια τῶν Ἑβραίων στὴ Βαϊοφόρο ἔχουν ἐπίσης τὰ παράλληλά τους στὸ Πρωτᾶτο [16]. Στὸ Staro Nagoričino [17] συναντῶνται ὅμοιες φόρμες, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀκρίβεια καὶ ξηρότητα τοῦ μανιερισμοῦ πλέον, ἐνῶ στὴν παλιότερη Sopoćani [18] ἀνάλογες φόρμες διαφοροποιεῖ ἡ μεστὴ λιτότητα τῆς ἰσορροπίας ἀνάμεσα στὸ σῶμα καὶ τὸ ἱμάτιο. Τὶς ἴδιες ὁμοιότητες μὲ τὸ Πρωτᾶτο [19] καὶ ἀνάλογες σχέσεις καὶ διαφορὲς ἀπὸ παλιότερα καὶ νεώτερα μνημεῖα ἔχει καὶ ἡ Ἄννα τῆς Προσευχῆς (πίν. 31). Ἡ Μαρία στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου ἔχει τὴν πτυχολογία τοῦ Πρωτάτου σὲ φόρμα ποὺ θυμίζει τὴ Sopoćani [20], κοὶ τὸ παιδὶ ἀνάμεσα στὰ πόδια τοῦ ζώου στὴ Βαϊοφόρο (πίν. 26β) ἔχει τὴ στιγμιαία ζωντανὴ κίνηση τοῦ Ἰορδάνη στὴ Βάπτιση τοῦ Πρωτάτου [21].

---

9. Rice-Hirmer, Art byzantin, πίν. XLI.
10. Omont, Miniatures, πίν. XCII.
11. Omont, βλ. παραπάνω.
12. Millet, Athos, πίν. 15.1.
13. Σωτηρίου, Ἅγιος Δημήτριος, πίν. 85α.
14. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 11.1 κλπ.
15. Millet-Frolow III, πίν. 86.1, 87.2.
16. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 14.3, 18.2.
17. Millet-Frolow III, πίν. 93.2.
18. Djurić, βλ. παραπάνω, πίν. XXI.
19. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 18.1.
20. Djurić, βλ. παραπάνω, πίν. XXII.
21. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 15.1-2.

Οἱ ὑψηλοὶ κυλινδρικοὶ λαιμοί, ποὺ στενεύουν στὴν κορυφή τους, ἐνῶ ἡ ρίζα τους σὲ σχῆμα καμπύλης δηλώνεται ὑψηλά (πίν. 23), μερικὲς φορὲς ἀκόμα καὶ στὴ μέση τοῦ ὕψους τους, ἐμφανίζονται στὴ Sopočani [22], καθὼς καὶ στὶς μικρογραφίες τοῦ Par. gr. 54 [23] καὶ τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικα ἀρ. 5 [24] κ.ἀ. καὶ συνεχίζονται στὸ Πρωτᾶτο [25] καὶ σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ μνημεῖα τοῦ 14ου [26] αἰώνα.

Τὰ πρόσωπα, ὅπως ἀναλύθηκαν λίγο πιὸ ἐπάνω, πλησιάζουν τὰ πρόσωπα τοῦ Πρωτάτου. Ἀλλὰ στὸ Πρωτᾶτο εἶναι πιὸ γεμάτα, πιὸ στρογγυλά, ἐνῶ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ εἶναι κάπως στεγνὰ καὶ βασανισμένα. Π.χ. ἡ νεανικὴ κεφαλὴ τοῦ Βαρθολομαίου καὶ τοῦ νέου Ἑβραίου στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου ἐπαναλαμβάνουν τὸν τύπο τῶν Ἀγγέλων τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῆς Βαπτίσεως τοῦ Πρωτάτου [27]· τοῦ Πέτρου (πίν. 23) ἐπαναλαμβάνει ἐκείνη τοῦ Ἰορδάνη στὴ Βάπτιση [28]· τῆς Μαρίας (πίν. 24) ἔχει τὴν ἔκφραση καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἰωάννη στὴ Σταύρωση [29]. Ἀκόμα τὰ πρόσωπα τῶν Ἑβραίων στὴ Βαϊοφόρο βρίσκουν ἀντίστοιχες μορφὲς στὸ Πρωτᾶτο : ἡ κεφαλὴ τοῦ μεσαίου ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Χριστοῦ [30], ἡ νέα γυναίκα (πίν. 27) θυμίζει τὴν Παναγία στὴν Ἀνάληψη καὶ τὴν Εὔα στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον [31], ἡ βιβλικὴ φυσιογνωμία τοῦ γηραιοῦ Ἑβραίου τὸν Προφήτη Ἱερεμία καὶ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς προγόνους τοῦ Χριστοῦ [32] στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον (πίν. 29), ὁ Δαυὶδ ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ πλάσιμο τοῦ Δαυὶδ στὴν ὅμοια παράσταση τοῦ Πρωτάτου [33] καὶ ὁ Ἰωάννης θυμίζει τὸν Ἰωάννη στὴ Βάπτιση [34].

Στὸ Staro Nagoričino ἐπαναλαμβάνονται οἱ ἴδιοι τύποι προσώπων [35] μὲ γοργὲς σίγουρες πινελιές, ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ πτυχολογία, ὅμως τὸ

---

22. Djurić, βλ. παραπάνω, πίν. XXI, XXIV κλπ.
23. Omont, Athos, πίν. XCII.
24. Ξυγγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια, πίν. 45, 48, 49, 50.
25. Millet, Athos, πίν. 14.2, 18, 19.3 κλπ.
26. Ἅγιος Κλήμης, ἐκκλησία τοῦ Κράλη στὴ Studeniča, Staro-Nagoričino, Millet-Frolow III, πίν. 17.2,4, 59, 60, 83.
27. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 18.1, 14.2.
28. Millet, πίν. 15.2.
29. Millet, πίν. 17.2.
30. Millet, πίν. 18.3, 19.3, 32.2. Πρβλ. καὶ μορφὲς ἀπὸ τὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, Rice, βλ. παραπάνω, πίν. 25c.
31. Millet, πίν. 18.1, 19.2.
32. Millet, πίν. 8.5, 11.1.
33. Millet, πίν. 18.2.
34. Millet, πίν 15.3.
35. Millet-Frolow III, πίν. 85, 87, 91.

ὑψηλὸ ἦθος τοῦ Πρωτάτου, ἀκόμα καὶ τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς καὶ τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου τῆς Θεσσαλονίκης [36] δὲν ὑπάρχει πιά.

Στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ διατηροῦνται πολλὰ παλιότερα στοιχεῖα, ὅπως εἶναι τὰ πιὸ τετράγωνα κεφάλια καὶ οἱ κλασσικὲς κατατομές [37], ἂν καὶ στὸ Πρωτᾶτο ἐμφανίζονται οἱ χονδρὲς μύτες μὲ τὸ ἐξόγκωμα στὴν ἄκρη, τὰ φουσκωτὰ χείλη καὶ τὸ μεγάλο στρογγυλὸ πηγούνι. Οἱ τετράγωνες σιαγόνες τῆς γυναίκας στὴ Βαϊοφόρο καὶ τοῦ Σολομώντα στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδον (πίν. 27,29) ἀκολουθοῦν τὴν παράδοση ποὺ συναντοῦμε στὸ Nerezi [38] καὶ τὸ 13ο αἰ. στὴν Ἁγία Εὐφημία τῆς Κωνσταντινουπόλεως [39]. Τὰ χείλη ὅμως μὲ τὶς ἀνασηκωμένες ἄκρες θεωροῦνται χαρακτηριστικὸ τοῦ 13ου αἰ. [40].

Οἱ χαρακτῆρες αὐτῆς τῆς ὁμάδας τοιχογραφιῶν τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς διατηροῦνται μὲ ἔντονη γραμμικότητα καὶ σκληρότητα στὸ πλάσιμο σὲ χρονολογημένες τὸ 1303 καὶ 1304 ἀπὸ ἐπιγραφὲς τοιχογραφίες στὴν Εὔβοια [41].

Ἡ Μετάληψη τῶν Ἀποστόλων διαφέρει ἀπὸ τὴν ὁμάδα αὐτὴ στὰ χρώματα, ποὺ εἶναι ἀνοιχτὰ φωτεινὰ ρόδινα, γαλαζωπὰ καὶ πράσινα καθὼς καὶ στὴν πτυχολογία ποὺ λειτουργεῖ πιὸ ὀργανικὰ καὶ ἐλεύθερα κολλώντας στὸ σῶμα, περιγράφοντας κλειδώσεις καὶ καταλήγοντας σὲ ταραγμένες παρυφές (πίν. 30). Ὅλος ὁ ρυθμὸς θυμίζει τὴν ὅμοια παράσταση στὸν Ἅγιο Εὐθύμιο τῆς Θεσσαλονίκης [42]. Ἀρκεῖ νὰ συγκριθῆ ὁ πρῶτος ἀπόστολος, ποὺ διατηρεῖται σχεδὸν ἀκέραιος, καὶ ὁ Χριστὸς στὶς δύο παραστάσεις, γιὰ νὰ γίνη ἀντιληπτὴ ἡ ὁμοιότητα αὐτὴ στὴν αἴσθηση τοῦ ὄγκου, στὴν ἀνάπτυξη τῶν πτυχώσεων καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν.

Στὴν ἴδια ὁμάδα εἶναι δυνατὸ νὰ περιληφθοῦν οἱ, λιγοστὲς ἄλλωστε, παραστάσεις ποὺ διατηροῦνται στὸν τροῦλλο (πίν. 56). Γιὰ τὸν Παντοκρά-

---

36. Σωτηρίου, Ἅγιος Δημήτριος, πίν. 85α, Xyngopoulos, Thessalonique, πίν. 1,1.

37. Σχέση ἀνάμεσα στὴν κατατομὴ τοῦ Σολομώντα στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδο στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ καὶ τῶν Ἀγγέλων στὴν Κοίμηση τῆς Sopoćani, Djurić, βλ. παραπάνω, πίν. XXXI.

38. Grabar, Peinture byzantine, σ. 142, Millet-Frolow I, πίν. 19.4.

39. Naumann-Belting, Euphemiakirche, πίν. 32a. Μικρογραφίες τοῦ 13ου αἰ.: Leningrad 269, Vat. gr. 381, Weitzmann, βλ. παραπάνω, εἰκ. 5, 8.

40. Miljković-Pepek, La formation d'un nouveau style, Actes XIIe Congr. Intern. d'Ét. Byz., Beograd 1964, σ. 311, εἰκ. 3-4.

41. Ἅγιος Δημήτριος στὸ Μακρυχώρι, Ἅγιος Νικόλαος Ριτζάνων στὴν Ὀξύλιθο (Ἰωάννου, Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, πίν. 22, 23, 35). Ὁμοιότητες μὲ πρόσωπα ὑπάρχουν καὶ μὲ τοιχογραφίες τῆς Κρήτης, ἰδίως μὲ τὴν Παναγία τὴν Κερὰ τῆς Κριτσᾶς (Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι Κρήτης, πίν. XXX, 2) καὶ τὴ Γκουβερνιώτισσα (Chatzidakis, Rapports, Πεπρ. Θ Βυζ. Συνεδρ. Θεσ/νίκης, τ. Α', 1955, σ. 136-148, πίν. 12).

42. Σωτηρίου, Ἅγιος Δημήτριος, πίν. 85.

τορα ἔγινε λόγος στὴ σ. 35 ἐπ. Ὁ Ἀρχάγγελος Ραφαήλ (πίν. 57) στρέφει τὸ σῶμα καὶ τὴν κεφαλὴ ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιά. Ἔχει πρόσωπο λεπτὸ μὲ δυνατὸ περίγραμμα, στεφανωμένο ἀπὸ πλούσια κυματιστὴ κόμη. Τὰ ὡραῖα κλασσικὰ χαρακτηριστικά του, ὑψηλὸ μέτωπο, μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια, φρύδια ὑψωμένα στὶς ἄκρες σὲ περήφανη καμπύλη, μύτη λεπτὴ καὶ ἴσια, στόμα γεμάτο, περισσότερο πλασμένο παρὰ σχεδιασμένο, καὶ ἡ εὐαίσθητη ἀπόδοση τῆς ἐπιδερμίδας σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἤρεμο καὶ μεγαλόπρεπο ὕφος συνθέτουν εἰκόνα ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὶς καλύτερες ἑλληνιστικὲς παραδόσεις. Τὸ πλάσιμο, τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ ἦθος τοῦ Ἀρχαγγέλου ἀνήκουν σὲ μορφὲς τοῦ κύκλου τοῦ Πρωτάτου, ὅπως ὁ Ἅγιος Χριστόφορος, ὁ Ἅγιος Δημήτριος καὶ οἱ κόρες ἀπὸ τὴ Γέννηση τῆς Παναγίας [43].

Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης, πλασμένος σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια ἀντίληψη μὲ τὸν Ἀρχάγγελο ἀλλὰ κάπως σκληρότερα, θυμίζει, ἰδιαίτερα στὴν ἀπόδοση τοῦ βασανισμένου μετώπου, τὴ μισοκαταστραμμένη μορφὴ τοῦ Ἰωάννη στὸ Πρωτᾶτο [44].

Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος στὸ βορειοανατολικὸ λοφίο ἔχει ἕνα ἤρεμο χαμόγελο (πίν. 20). Οἱ πτυχώσεις τοῦ ἱματίου του εἶναι λιτὲς καὶ συνοπτικές. Λίγες παράλληλες γραμμικὲς πτυχὲς χαρακτηρίζουν τὰ ἱμάτια χωρὶς νὰ γίνεται χρήση φώτων ἢ χρωματικῶν διαβαθμίσεων. Πυκνὰ κυματιστὰ μαλλιὰ καὶ γένεια μὲ σκοτεινὸ γραμμικὸ περίγραμμα καὶ λεπτομέρειες ἀπὸ λευκὲς πινελιὲς περιβάλλουν τὸ πρόσωπο μὲ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικά, πλατὺ μέτωπο, μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια μὲ διπλὴ γραμμὴ γιὰ τὴ δήλωση τοῦ βλεφάρου καὶ κόρη ἐλλειπτικὴ μὲ ἔντονο περίγραμμα καὶ στιγμὴ στὸ κέντρο, τοξωτὰ σὲ ἁπαλὴ καμπύλη φρύδια καὶ ἴσια μύτη. Τὸ πλάσιμο εἶναι ὁμοιόμορφο, μὲ διάχυτο φωτισμό, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε γραμμικότητα. Τὸ δεξὶ χέρι, ποὺ φαίνεται ὁλόκληρο, εἶναι ἄκαμπτο. Σκληρὴ γραμμὴ περιγράφει τὰ μακρυὰ κοντυλένια δάχτυλα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα λείπουν οἱ λεπτομέρειες· μερικὲς λευκὲς πινελιὲς ἁπλώνονται ἀνόργανα στὴ ράχη τῆς παλάμης καὶ ἡ σύνδεση μὲ τὸν καρπὸ εἶναι χαλαρή. Ἀντίθετα τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, ποὺ φαίνονται νὰ κρατοῦν τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ Εὐαγγελίου, εἶναι πλασμένα γοργὰ καὶ ἐλεύθερα μὲ λευκὲς καὶ πράσινες πινελιὲς ποὺ δένουν τὶς κλειδώσεις καὶ περιγράφουν τὶς λεπτομέρειες. Στὴ Bojana σὲ μερικὲς μορφὲς [45] συναντοῦμε τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ ὕφος τοῦ Εὐαγγελιστή, καθὼς καὶ τὶς ἀνόργανες πτυχώσεις στὸ ἀριστερὸ χέρι. Στὴν Ἁγία Εὐφημία τῆς Κωνσταντινουπόλεως [46], σὲ μικρογραφίες τοῦ χφ. 37 τοῦ Παναγίου

43. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 48.1, 28.2-3.
44. Millet, πίν. 46.1.
45. Mijatev, Bojana, πίν. 4, 19.
46. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 26, 32a κλπ.

Τάφου [47] ὑπάρχουν ὁρισμένες κοινὲς ἀντιλήψεις στὸ πλάσιμο γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, τὴ σχεδίαση τῆς κόμης κλπ. Ἀκόμα, τὰ μάτια ὁρισμένων μορφῶν στὸ Πρωτᾶτο ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ ὅμοιο τρόπο [48], ἐνῶ ὁ Ἅγιος Εὐστράτιος ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ στὴ Βέροια [49] ἔχει πολλὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ μαζὶ μὲ τὸ ἤρεμο στοχαστικὸ ὕφος.

Στὴν Πεντηκοστὴ οἱ καθισμένες λοξὰ μορφὲς τῶν Ἀποστόλων δόθηκαν μὲ διαφορετικὴν ἀντίληψη σχετικὰ μὲ τὸν ὄγκο τοῦ σώματος καὶ τὴν πτυχολογία (πίν. 33α-β). Τὰ ἱμάτια κολλοῦν σὰν βρεγμένα στὰ μέλη τοῦ σώματος σχηματίζοντας γύρω στὰ γόνατα μικρὲς εὐλύγιστες πτυχὲς ποὺ ἁπλώνονται στοὺς μηροὺς καὶ στὶς κνῆμες. Στὴν κοιλιά, στὰ χέρια καὶ γύρω στὰ πόδια τὰ ἱμάτια διαλύονται σὲ ταινίες συχνὰ ἐπάλληλες μὲ ἀσαφὲς περίγραμμα, ποὺ πολλὲς φορὲς συστρέφονται, σπάζουν στὰ δύο σὲ κοντινὰ σημεῖα, συνεχίζονται σὰν χαλαρὴ καμπύλη, ὑψώνονται, τεντώνονται ἢ κυλοῦν μαλακά, μακριὰ ἀπὸ κάθε ἔννοια λογικῆς. Ὑψηλά, ἀνάμεσα στοὺς μηρούς, μερικὲς φορὲς οἱ πτυχώσεις γίνονται πιὸ διακοσμητικὲς καὶ σχηματικές, παίρνοντας τὴ μορφὴ βεντάλιας. Ἡ χαλαρὴ ρυθμικότητα τῶν πτυχώσεων τονίζεται περισσότερο μὲ τὰ ἁπαλὰ ζεστὰ χρώματα, ρόδινα, μενεξελιά, πρασινωπά. Ἔντονες χρωματικὲς ἀντιθέσεις δὲν ὑπάρχουν· τὰ φωτισμένα καὶ σκιασμένα μέρη ἐναλλάσσονται ρυθμικά. Συνήθως τὸ σκέλος ποὺ φαίνεται περισσότερο ἐξαιτίας τῆς λοξῆς θέσεως τῶν μορφῶν φωτίζεται, ἐνῶ τὸ ἄλλο παραμένει στὴ σκιά. Παρὰ τὸ διακοσμητικό τους χαρακτήρα καὶ τὴ διάχυτη χαλαρότητα οἱ μορφὲς προβάλλονται ἀβίαστα ἀνάγλυφες καὶ μνημειακὲς στὸ χῶρο.

Δυστυχῶς δὲν σώζεται οὔτε μία κεφαλὴ ἀπὸ τὴν παράσταση, ποὺ θὰ βοηθοῦσε τὴν ἔρευνα. Ἀναγκαστικὰ οἱ συγκρίσεις θὰ περιοριστοῦν στὴν πτυχολογία.

Στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη στὴ Δευτέρα Παρουσία [50] οἱ Ἀπόστολοι ἔχουν ἀνάλογες στάσεις ἀλλὰ περισσότερο κινημένες. Οἱ πτυχώσεις, ἀκριβεῖς καὶ κοφτές, μεταλλικὲς θὰ λέγαμε, ἀκολουθοῦν σὲ μερικὲς μορφὲς ἀντίληψη ἀνάλογη μὲ τῆς Πεντηκοστῆς μας, χωρὶς νὰ χάνουν τὰ γνωρίσματα τῆς παλαιολόγειας ὥριμης τέχνης, ὅπως τὴ συναντοῦμε στὸ παρεκκλήσιο. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσωμε τὴν πτυχολογία τῆς Πεντηκοστῆς στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ ὡς διάλυση ἢ παρανόηση τῆς αὐστηρὰ συγκροτημένης πτυχολογίας τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας ἀπὸ ἕναν ἐπαρχιακὸ ζωγράφο. Ὁ ζωγράφος τῆς Πεντηκοστῆς

47. Naumann-Belting, πίν. 47c.
48. Millet, πίν. 49.2, 50 κλπ.
49. Xyngopoulos, Thessalonique, πίν. 9,2.
50. Underwood, Kariye Djami III, πίν. 376, 377.

στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας κυριαρχεῖ ἀπόλυτα στὸν ἐκφραστικὸ τρόπο ποὺ ἀκολουθεῖ. Εἶναι φανερὸ ὅτι συνεχίζει παλιότερη παράδοση ποὺ ἔδωσε ὁρισμένες μορφὲς στὸ Monreale [51], καὶ μέσα στὸ 13ο αἰώνα λιτὲς καὶ μνημειακὲς τοιχογραφίες στὴν Ἁγία Εὐφημία τῆς Κωνσταντινουπόλεως [52]. Παρόμοιο πνεῦμα χαρακτηρίζει καὶ μικρογραφίες στὰ χφ. Par. gr. 54 [53], Bodleian Library Selden supra 6 [54], Berol. Hamilton 119 [55], Leningrad 101 [56] καὶ 269 [57], Vat. gr. 1208 [58] καὶ 381 [59], καθὼς καὶ τὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τοῦ Βερολίνου [60] κλπ., ὅπου ἡ ἀντίληψη αὐτὴ γιὰ τὴ φόρμα ἐκφράζεται πάντα μὲ διάλυση τῶν πτυχώσεων σὲ ταινίες ὀργανικότερα ἢ χαλαρότερα ὀργανωμένες, μερικὲς φορὲς συνδυασμένες καὶ μὲ πρισματικὴ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου [61]. Στὴν εἰκόνα τοῦ Βερολίνου ὁ Ἰωάννης πλησιάζει περισσότερο τοὺς Ἀποστόλους τῆς Πεντηκοστῆς τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴ διακοσμητικὴ καὶ μαζὶ μνημειακὴ διάθεση. Τὰ ἱμάτια σ' αὐτὸν κολλοῦν καὶ περιγράφουν τὰ σκέλη, οἱ πτυχὲς ἁπλώνονται σὰν «νερὰ» ἢ «ρυτίδες» καὶ οἱ παρυφὲς διπλώνονται, τσακίζονται, καμπυλώνονται μὲ τὸν ἴδιο ἀργὸ ρυθμό. Παρόμοια διάθεση συναντᾶται καὶ στὴν Πεντηκοστὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Κατσούρη στὴν Ἄρτα [62], καθὼς καὶ στοὺς Εὐαγγελιστὲς καὶ στὴν Πεντηκοστὴ στὴ Sopočani [63]. Στὸ Πρωτᾶτο [64] ἡ ἀντίληψη αὐτὴ εἶναι πιὸ μαλακὴ καὶ περιληπτική, ἐνῶ στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τοῦ Μυστρᾶ [65] ἐκφυλίζεται σὲ συμβατικὴ πρισματικὴ ἀπόδοση. Ὡστόσο ἀπὸ τὰ παραπάνω μνημεῖα οἱ καθισμένες μορφὲς τοῦ Μαρτυρολογίου τῆς Ἁγίας Εὐφημίας στὴν ὁμώνυμη ἐκκλησία τῆς Κωνσταντινουπό-

---

51. Kitzinger, Mosaics of Monreale, πίν. 11, 35, 50, 75 κλπ.
52. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 26, 27.
53. Omont, βλ. παραπάνω, πίν. XC, XCI.
54. Pächt, Byzantine Illumination, εἰκ. 13, 15.
55. Κατάλογος Βυζ. Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, σ. 301, 541.
56. Lazarev, Istorija II, πίν. 257, 258, 259.
57. Weitzmann, βλ. παραπάνω, εἰκ. 4, 5, 6.
58. Beckwith, Art of Constantinople, σ. 131, εἰκ. 171.
59. Weitzmann, εἰκ. 8.
60. Felicetti-Liebenfels, Ikonenmalerei, πίν. 78.
61. Στὶς ἀνέκδοτες τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἄννας στὴ Τζιὰ (Κέα), τέλη τοῦ 13ου αἰ., συναντᾶται ἡ ἴδια μορφὴ πτυχώσεων. Ἐπίσης σὲ μικρογραφίες τῶν χειρογράφων τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης ἐμφανίζεται συχνὰ παρόμοια διάθεση, π.χ. στὸ Ψαλτήρι τῆς Ἰσαβέλλας (Ἱερουσαλὴμ 1235), Φλωρεντία, Bibl. Ric. 323, Buchthal, Miniature Painting, πίν. 52a, 53, 54a.
62. Ἀνέκδοτες τοῦ 13ου αἰ.
63. Millet-Frolow II, πίν. 5.1.
64. Millet, βλ. παραπάνω, πίν. 13.3, 37.2.
65. Millet, Mistra, πίν. 69.3. Ἐπίσης στὰ πλάγια κλίτη τῆς Μητροπόλεως ὑπάρχει ἀνάλογη ἀντίληψη στὶς πτυχώσεις, ἀλλὰ κάπως σκληρότερη.

λεως [66] διατηροῦν πιὸ καθαρὴ τὴ μνημειακὴ ἀπόδοση τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς, ἐνῶ ἡ Πεντηκοστὴ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ μὲ τὸ λεπτολόγο δούλεμα τῶν πτυχῶν θυμίζει μικρογραφία.

Μὲ τὶς παραστάσεις τῆς ὁμάδας τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου θὰ πρέπει ἴσως νὰ συνδεθῆ καὶ ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ (πίν. 34). Ὑπάρχουν ὁμοιότητες στὴν ἐκλογὴ καὶ στοὺς τόνους τῶν χρωμάτων, στὶς πτυχώσεις καὶ στὴν ἀπόδοση ὁρισμένων μορφῶν καὶ στὶς κεφαλὲς ποὺ ἐπαναλαμβάνουν τοὺς ἴδιους τύπους. Οἱ ρυτίδες μόνο στὰ μέτωπα καὶ στὶς παρειὲς γίνονται πιὸ συχνές, ἴσως γιὰ νὰ ἀποδοθῆ ἡ ἀγωνία καὶ ὁ βαθὺς ὕπνος. Συγχρόνως ὅμως ὑπάρχει κάποια διάχυτη σκληρότητα στὴ γραμμὴ καὶ μιὰ διαφορετικὴ ποιότητα πινελιᾶς. Θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἀποδώσωμε σὲ δευτερότερο ζωγράφο, ποὺ ἴσως ζωγράφισε καὶ τὰ σώματα τῶν Μαθητῶν καὶ τῶν Ἑβραίων στὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου καὶ τὴ Βαϊοφόρο.

Οἱ μεμονωμένες μορφὲς Ἁγίων στὴν πρώτη ζώνη τοῦ κυρίως ναοῦ διακρίνονται γιὰ τὴν χρωματικὴ μονοτονία τους. Εἶναι ὅλοι τυλιγμένοι σὲ ἱμάτια μενεξελιὰ καὶ κιτρινωπὰ σὲ τόνους σκληρούς (πίν. 15). Στὰ σώματα ἡ πτυχολογία ἀκολουθεῖ διαφορετικοὺς δρόμους ποὺ σὲ μερικὲς μορφὲς συνυπάρχουν. Στὸν Ἅγιο Στέφανο τὸν Νέο καὶ στὸν Ἅγιο Ξενοφώντα κυριαρχοῦν πρισματικές, σκληρές, σπασμένες, παράλληλες περίπου, πτυχές, ποὺ ὁρίζουν μὲ φωτοσκιάσεις ἀπότομες ἐπίπεδα σὲ γεωμετρικὰ σχήματα (πίν. 35). Τὸ σῶμα ὑπάρχει σὰν ἀφηρημένη ἔννοια ποὺ λειτουργεῖ σὰν πλαίσιο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν πτυχώσεων (πίν. 15). Στὸν Ὅσιο Γαβριὴλ καὶ τὸ διπλανό του ἀδιάγνωστο Ὅσιο ἀρχίζει κάποιος διάλογος ἀνάμεσα στὸ σῶμα, ποὺ ἔχει κάπως πιὸ ἐλεύθερη στάση, καὶ στὰ ἱμάτια ποὺ τὸ καλύπτουν. Τὰ τελευταῖα κυλοῦν μαλακότερα καὶ τυλίγουν τὸ σῶμα μὲ πτυχώσεις πλατιές, ποὺ ἀποφεύγουν τὶς ἀντιθέσεις τῶν ἀπότομα χωρισμένων ἐπιπέδων καὶ τῶν τολμηρῶν φωτοσκιάσεων, προτιμώντας τὶς ἁπαλὲς καμπύλες γραμμικὲς πτυχές, ποὺ περίπου ἰχνογραφοῦν λεπτομέρειες θυμίζοντας «νερὰ» σὲ ἐπιφάνεια πολύχρωμου μαρμάρου.

Τὰ ἀνοιχτὰ χρώματα καὶ οἱ συνδυασμοί τους κρατοῦν κάποια ἀνάμνηση ἀπὸ τὴ Sopočani. Ἡ πτυχολογία ὅμως δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ πλατὺ πλάσιμο καὶ τὰ μαλακὰ περιγράμματα τοῦ σερβικοῦ μνημείου. Οἱ δύο πρῶτοι ἀπὸ ἀριστερὰ Ἅγιοι τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος μὲ τὴν σχετικὰ ἄνετη στάση, ὅπου τὸ ἱμάτιο στὸ στῆθος καὶ στοὺς ὤμους κυλᾶ μὲ ἄνεση μεταφρασμένη σὲ μαλακὰ περιγράμματα, ἁπαλὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὰ σκιερὰ στὰ φωτισμένα μέρη μαζί, θυμίζουν μορφὲς τοῦ Πρωτάτου [67], ἂν καὶ στὸ μνημεῖο αὐτὸ οἱ πτυχώσεις εἶναι εὐαίσθητες στὸν ὄγκο τοῦ σώματος ποὺ σκεπάζουν.

---

66. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 26, 27.

67. Millet, Athos, πίν. 53.1, 54.3 καθὼς καὶ στὴ σειρὰ τῶν Προγόνων τοῦ Χριστοῦ.

Ἡ ἀπόδοση τῶν πτυχώσεων μὲ «νερὰ» καὶ παιχνιδίσματα συναντᾶται καὶ σὲ παλιότερα ἔργα, στὴ Sopočani [68], στὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τοῦ Βερολίνου [69], σὲ μικρογραφίες τοῦ χφ. Vat. gr. 1208 [70] κ.ἀ.

Ἡ σκληρότερη ἀπόδοση τοῦ Ἁγίου Νήφωνα καὶ τοῦ διπλανοῦ του Ὁσίου συνδέονται περισσότερο μὲ τὶς τοιχογραφίες στὴν Ἁγία Εὐφημία τῆς Κωνσταντινουπόλεως [71], τοῦ Arilje [72] καὶ τῶν μικρογραφιῶν τοῦ χφ. Vat. Pal. gr. 381 [73] παρὰ μὲ τὶς συμμετρικὲς καὶ στεγνὲς πτυχώσεις τῶν ἔργων τοῦ 14ου αἰ. Στὰ ἴδια μνημεῖα συναντᾶται ἀνάλογη ἀπόδοση τῆς ἀνοιχτῆς παλάμης μὲ μακριὰ χαραγὴ ἀπὸ τὸ μεγάλο δάχτυλο μέχρι τὸν καρπό. Δυστυχῶς τὰ πρόσωπα ἔχουν καταστραφῆ, στὰ σημεῖα ὅμως ποὺ σώζονται διακρίνονται ὁμοιότητες μὲ τὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέρθησαν πιὸ πάνω.

Τὰ ἱμάτια τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου κρύβουν καὶ μαζὶ τονίζουν τὶς ἀρθρώσεις στὰ μακριὰ σώματα μὲ πτυχώσεις σκόπιμα σκληρές, πρισματικές, γεμάτες ἀλλεπάλληλες γωνίες, παράλληλες καὶ σπασμένες γραμμές (πίν. 16 α-β). Στὰ ἐπίπεδα ποὺ σχηματίζονται οἱ σκιὲς καὶ τὰ φωτισμένα μέρη ἐναλλάσσονται ἀπότομα. Ἡ μορφὴ προβάλλεται τρισδιάστατη στὸ χῶρο. Στὸν Πέτρο τὸ σκέλος ποὺ βαστάζει τὸ βάρος τοῦ σώματος δὲν δηλώνεται καθόλου κάτω ἀπὸ τὶς βαριὲς ραβδωτὲς πτυχές, ἐνῶ στὸ ἄνετο σκέλος γραμμὲς καὶ φωτεινὰ ἐπίπεδα ὁδηγοῦν τὸ μάτι στὴν ἄρθρωση τοῦ γόνατος καὶ στὴν καμπύλη τοῦ μηροῦ ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὴ μέση. Στὸν Παῦλο οἱ πτυχώσεις εἶναι ὅμοιες καὶ στὰ δύο ἐλαφρὰ λυγισμένα σκέλη, τονίζοντας τὴν κλείδωση στὸ γόνατο· ὡστόσο ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ἄνετο καὶ στὸ σταθερὸ σκέλος ὑποδηλώνεται μὲ τὶς βαθύτερες σκιὲς ποὺ ἁπλώνονται στὸ δεύτερο. Παρόλα αὐτὰ σὲ ὁρισμένα σημεῖα, κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο τοῦ Πέτρου, κοντὰ στὸν ἀγκώνα καὶ τῶν δύο Ἀποστόλων, ἡ σκληρότητα μαλακώνει, οἱ γραμμὲς γίνονται εὔκαμπτες καὶ ἡ χρωματικὴ ἐναλλαγὴ βαθμιαία. Σ' αὐτὰ τὰ σημεῖα διακρίνονται χαρακτηριστικὰ τῆς ἀντιλήψεως σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ζωγραφίστηκε ὁ Ὅσιος Γαβριήλ. Στὴν ἀπόδοση τῶν χεριῶν τους ὑπάρχουν ὁρισμένες διαφορές. Τὸ δεξὶ χέρι τοῦ Πέτρου εἶναι δυσανάλογα μεγάλο, βαρύ, μακρυδάχτυλο, μὲ τὶς λεπτομέρειες γραμμένες μὲ σκληρὲς γραμμές. Τοῦ Παύλου εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο· μικρό, μὲ κοντὰ δάχτυλα, καὶ οἱ λεπτομέρειες καὶ ἡ ἄρθρωση τοῦ καρποῦ δηλώνονται μὲ ἁπαλὲς σκιές. Τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τῶν δύο ἔχει ἀποδοθῆ ὅπως τὸ δεξὶ τοῦ Παύλου.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ Πέτρου εἶναι κυβική, λιπόσαρκη, μὲ ἔντονη σχηματο-

---

68. Djurić, βλ. παραπάνω, πίν. V, VI.
69. Felicetti-Liebenfels, βλ. παραπάνω.
70. Beckwith, σ. 131, εἰκ. 171.
71. Naumann-Belting, πίν. 27, 31, 33a.
72. Millet-Frolow II, πίν. 76, 77, 87.3.
73. Weitzmann, βλ. παραπάνω, εἰκ. 8.

ποίηση στὰ μαλλιὰ καὶ στὰ γένεια, ποὺ ἀποδίδονται μὲ λευκὲς σπεῖρες σὲ πράσινο βάθος, μὲ τὸ πρόσωπο αὐλακωμένο ἀπὸ βαθιὲς σχηματικὲς ρυτίδες καὶ τὸν λαιμὸ σὰν τέλειο κύλινδρο· θυμίζει μορφὲς λαξεμένες σὲ ξύλο. Στὴν κεφαλὴ τοῦ Παύλου, ποὺ διατηρεῖται σχετικὰ καλύτερα, διακρίνεται ἡ ἴδια ἀντίληψη. Στὸ γυμνὸ κρανίο ἔχουν σχεδιασθῆ μὲ σχολαστικὴ καλλιγραφία ὅλες οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες, ποὺ μαζὶ μὲ τὶς ἄφθονες ρυτίδες στὸ πλατὺ καὶ ὑψηλὸ μέτωπο μοιάζουν νὰ ἀποδίδουν γεωμετρικὴ σύνθεση. Τὸ λεπτὸ σφικτὸ στόμα μὲ τὴ στιφὴ ἔκφραση, ἡ κυρτὴ μεγάλη μύτη καὶ τὰ σκοτεινόχρωμα καστανὰ γένεια συνθέτουν ἕνα σχηματικό, ὡστόσο ζωντανὸ πορτραῖτο τοῦ κορυφαίου Ἀποστόλου. Τὴν σκληρότητα καὶ πρισματικότητα τῆς μορφῆς συμπληρώνει ἡ χρωματικὴ κλίμακα, ποὺ εἶναι ψυχρὴ καὶ φωτεινή.

Ἀνάλογη ἀντίληψη συναντᾶται στὸ Gradać [74] καὶ στὶς μορφὲς τοῦ Πέτρου καὶ Παύλου στὸ Arilje [75], ὅπου εἶναι ἐπίσης αἰσθητὴ κάποια διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ στοὺς ὑπόλοιπους μεμονωμένους Ἁγίους. Ἀκόμα ὁμοιότητες ὑπάρχουν καὶ μὲ ὁρισμένες τοιχογραφίες τῆς Παμμακαρίστου στὴν Κωνσταντινούπολη[76] καὶ μὲ μικρογραφίες τοῦ Vat. Pal. gr. 381 (ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ σύγκριση μὲ τὴν προσωποποίηση τῆς Προφητείας ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Δαυὶδ ἀνάμεσα σ' αὐτὴν καὶ στὴ Σοφία) καθὼς καὶ μὲ τοῦ Leningrand 269 [77] κ. ἄ.

Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ Μεταμόρφωση, ἐπάνω ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν μεμονωμένων Ἁγίων ποὺ ἀναλύθηκε ἀμέσως πιὸ πάνω, μποροῦν νὰ σχετισθοῦν μαζί τους στὴ χρήση τῶν ψυχρῶν φωτεινῶν χρωμάτων, ποὺ ἔρχεται σὲ ζωηρὴ ἀντίθεση μὲ τὰ ζεστὰ καὶ βαθιὰ χρώματα ποὺ κυριαρχοῦν στὶς καμάρες.

Στὴ Μεταμόρφωση τὰ σώματα ἔχουν κάποιο ὄγκο, ἴσως ἀδιάρθρωτο κάτω ἀπὸ τὰ ἱμάτια ποὺ τὰ τυλίγουν (πίν. 35). Οἱ ἁρμοὶ καὶ οἱ κλειδώσεις δηλώνονται μὲ ἁπαλὲς γραμμικὲς πτυχὲς ποὺ ρυτιδώνουν τὴν ἐπιφάνεια χωρὶς νὰ προχωροῦν σὲ βάθος, ἐνῶ στὰ περιγράμματα οἱ γραμμὲς σκληραίνουν, συχνὰ σπάζουν δημιουργώντας κάποια ταραχὴ καὶ πρισματικὲς πτυχώσεις. Ἡ καλύτερα διατηρημένη κεφαλὴ τοῦ Μωϋσῆ μπορεῖ νὰ συνδεθῆ μὲ τὶς κεφαλὲς τῶν Ἀποστόλων στὴν Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῆ. Ἀντίθετα, ἡ ἀντίληψη γιὰ τὶς πτυχώσεις ἀπομακρύνεται, ὅπως εἴδαμε, ἀπὸ τὴν παράσταση αὐτή· ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν ἄρρυθμη πρισματικότητα τῶν μορφῶν στὸ

---

74. Millet-Frolow II, πίν. 65.3.

75. Millet-Frolow II, πίν. 87.3.

76. Naumann-Belting, βλ. παραπάνω, πίν. 43.

77. Weitzmann, βλ. παραπάνω, πίν. 4, Rice-Hirmer, Art byzantin, πίν. 177.

Arilje [78], χωρὶς ὅμως τὴν ἔντονη γραμμικότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὸ σερβικὸ μνημεῖο. Παράλληλα, σὲ ἰταλικὰ ἔργα μὲ κυρίαρχη τὴ βυζαντινὴ ἐπίδραση ὑπάρχει παρόμοια διάθεση [79].

Στὴν Κοίμηση διακρίνομε βασικὰ τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ στὴν πτυχολογία τῶν ἀποστόλων (πίν. 36). Μόνον οἱ δύο μορφὲς στὶς ἄκρες ἔχουν τὰ σώματα ἐξαιρετικὰ μακρόστενα, ἴσως ἐξαιτίας τῆς ἐλλείψεως χώρου, καὶ στὸν Χριστὸ ἡ φόρμα γίνεται πιὸ στρογγυλή. Γενικὰ οἱ μορφὲς τῆς Κοιμήσεως δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὸ Πρωτᾶτο καὶ τὰ ἑπόμενα σὲ χρονολογικὴ σειρὰ μνημεῖα. Λείπει τὸ ἄνετο ἄπλωμα τῆς φόρμας καὶ οἱ μαλακὲς πλούσιες πτυχώσεις, ὅπως καὶ ἡ μεταλλικὴ τους ἀκρίβεια, ποὺ διαλύουν καὶ μαζὶ τονίζουν τὰ σώματα στὰ μνημεῖα μετὰ τὴν στροφὴ στὸν 14ο αἰώνα.

Ὁ Παῦλος μπορεῖ νὰ συγκριθῆ μὲ τὴν ἀντίστοιχη μορφὴ τοῦ Παύλου στὴν Κοίμηση τοῦ Arilje [80], ἐνῶ ὁ Πέτρος ἔχει στενὲς σχέσεις μὲ μορφὲς ἀπὸ τὸ ἴδιο μνημεῖο καὶ τὴ Zička [81]. Ὁ Χριστὸς εἶναι μέσα στὴν παράδοση τοῦ 13ου αἰ. Ἴσως ὅμως θὰ ἦταν σκόπιμο νὰ τονισθῆ ὅτι ἀνάλογη ἀπόδοση ὑπάρχει καὶ σὲ ἔργα δυτικὰ μὲ ἔντονη τὴ βυζαντινὴ ἐπίδραση [82], καθὼς καὶ σὲ μικρογραφίες τῶν χειρογράφων ποὺ τελευταῖα ἀποδίδονται σὲ ἐργαστήρια τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης [83].

Οἱ κεφαλὲς στὶς δύο αὐτὲς παραστάσεις εἶναι πολὺ καταστραμμένες καὶ γι' αὐτὸ ἡ σύγκριση ὄχι τόσο εὔκολη. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Πέτρου, τοῦ Θαδαίου, τοῦ Λουκᾶ, τοῦ Βαρθολομαίου, τοῦ Ἀνδρέα, τοῦ Παύλου κλπ. στὴν Κοίμηση σχετίζονται μὲ τὶς κεφαλὲς στὴν Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ καθὼς καὶ μὲ τὶς κεφαλὲς τῶν μορφῶν στὶς καμάρες (πίν. 37). Ἡ κεφαλὴ τοῦ Τιμόθεου, τελείως γραμμικὴ καὶ σχηματική, θυμίζει ἔντονα κεφαλὲς ἀπὸ μικρογραφίες χειρογράφων τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης, ὅπου ὅμοια λεπτὰ χαρακτηριστικὰ σχεδιάζονται μὲ ἀκρίβεια σὲ ὁμοιόμορφα φωτισμένα πρόσωπα [84]. Ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους διατηροῦνται σχεδὸν ἄθικτες μόνον οἱ κεφαλὲς τῆς ὁμάδας ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστό, ποὺ δὲν ἔχουν τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὴν ἰδανικὴ ὡραιότητα τῶν βυζαντινῶν ἀγγέλων. Τὰ μέτωπα εἶναι χαμηλά, οἱ

---

78. Millet-Frolow II, πίν. 78.2, 76.1.

79. Stubblebine, Guido da Sienna, εἰκ. 10, 11, 12, 13 κλπ. Ἐπίσης στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, οἱ Ἄγγελοι στὴν καμάρα τοῦ διακονικοῦ διαπνέονται ἀπὸ ἀνάλογη διάθεση, Millet, Mistra, πίν. 64.1.

80. Millet-Frolow II, πίν. 78.3.

81. Millet-Frolow II, πίν. 78.3 καὶ I, 61.3.

82. Stubblebine, βλ. παραπάνω, εἰκ. 17, 18.

83. Buchthal, βλ. παραπάνω, πίν. 53a, 54, Weitzmann, Art Bulletin 45, 1963, σ. 179 ἑπ., εἰκ. 9.

84. Buchthal, βλ. παραπάνω, πίν. 24.

μύτες προεξέχουν καὶ τὰ χείλη προβάλλονται σὲ σχῆμα καὶ πλάσιμο ποὺ θυμίζει δυτικὰ ἔργα [85]. Ἀντίθετα οἱ ἄγγελοι στὴν ἄλλη πλευρὰ φαίνεται πὼς ἀκολουθοῦν τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Οἱ σύντομες αὐτὲς παρατηρήσεις ὁδηγοῦν στὴν διαπίστωση ἐκλεκτικότητας ὡς πρὸς τὰ πρότυπα ποὺ ἀκολουθήθηκαν στὴν τεχνοτροπία, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὴν εἰκονογραφία.

Ἀπὸ τὶς τέσσερεις μορφὲς ποὺ στολίζουν τὸ σταυροθόλιο τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος (πίν. 17) σώζονται σὲ καλὴ κατάσταση μόνον δύο, ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἀρχάγγελος Ραφαήλ. Ἡ κεφαλὴ τοῦ δευτέρου, λεπτὴ στρογγυλή, εἶναι πλασμένη μὲ ἐξαιρετικὴ εὐαισθησία. Πλατιὰ σκιὰ παρακολουθεῖ καί, σὲ ὁρισμένα σημεῖα, ἀντικαθιστᾶ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, ἐνῶ ἡ ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια εἶναι ὁμοιόμορφα διάχυτα φωτισμένη. Τὰ μάτια εἶναι μεγάλα, ἀμυγδαλωτὰ μὲ τὶς κόρες σὰν μικρὲς στιγμές, σκιασμένα ἀπὸ ἁπαλὴ σκιὰ καὶ μικρὰ τοξωτὰ φρύδια· ἔχουν ἀποδοθῆ καθαρὰ ζωγραφικά, καθὼς καὶ ἡ περιοχὴ γύρω στὸ σφικτὸ στόμα καὶ τὸ στρογγυλὸ μικρὸ πηγούνι. Ἡ σύγκριση μὲ τὴν τυπικὴ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς Παναγίας στὸ διπλανὸ μετάλλιο, μὲ τὰ μικρὰ μάτια καὶ τὴν ἀπότομη σκιὰ στὸ περίγραμμα, δείχνει τὴ διαφορὰ στὴν ἀντίληψη καὶ τὴν ἐλευθερία στὴν ἀπόδοση τῆς κεφαλῆς τοῦ Ραφαήλ, ποὺ ἔχει κάποια συγγένεια μὲ ἕναν Ἄγγελο ἀπὸ τὸ Staro Nagoričino [86] ὡς πρὸς τὴν πλαστικότητα καὶ τὴ μαλακὴ ἐναλλαγὴ τῶν ἐπιπέδων καὶ τὴ λειτουργία τῆς σκιᾶς. Τὰ μάτια ὅμως καὶ γενικὰ ὅλη ἡ διάθεση σχετίζονται πιὸ στενὰ μὲ μορφὲς ἀπὸ ὁρισμένη ὁμάδα μικρογραφιῶν χειρογράφων τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης, ποὺ ἔχουν σὰν κυριότερο γνώρισμα τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν [87]. Δὲν θὰ ἦταν ἄσκοπο νὰ ὑπενθυμίσωμε ὅτι καὶ ἡ εἰκονογραφία τοῦ σταυροθολίου ὁδήγησε σὲ ἀνάλογες συγκρίσεις μὲ ἔργα δυτικῆς ἐμπνεύσεως (σ. 34).

Τοὺς Ἱεράρχες στὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα τοῦ ἱεροῦ διακρίνει διαφορετικὴ ἀντίληψη, πιὸ μνημειακὴ καὶ πλαστική (πίν. 19 α-β). Οἱ κεφαλὲς εἶναι μεγάλες μὲ αὐστηρὰ τεράγωνα ἢ στρογγυλὰ περιγράμματα. Στὰ μέτωπα καὶ στὰ γυμνὰ κρανία καστανὲς πλατιὲς πινελιὲς καὶ πράσινες μαλακὲς σκιὲς πλάθουν τὸν ὄγκο καὶ ἀποδίδουν τὶς λεπτομέρειες μὲ εὐαισθησία καὶ ἄνεση. Οἱ μακρυὲς κυρτὲς μύτες, ποὺ ἀνοίγουν ἀπότομα στὸ τελείωμά τους, τὰ παχιὰ χείλη, τὰ βαθουλωμένα μάγουλα, τὰ αὐτιὰ σὲ σχῆμα κοχυλιοῦ ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ σχετικὴ ἐλευθερία. Ἡ κόμη καὶ τὰ γένεια ἔχουν συχνὰ σκοτεινὰ περιγράμματα καὶ τὶς λεπτομέρειες δηλωμένες μὲ λευκὲς πινελιές, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπάρχη ἡ ἐντύπωση τῆς γραμμικῆς ἀποδόσεως. Ἀκόμα μὲ ζωγρα-

---

85. Stubblebine, Guido da Sienna, εἰκ. 17, 18, 19, 20.
86. Millet-Frolow III, πίν. 76.1.
87. Weitzmann, βλ. παραπάνω, σ. 189 ἑπ.

φικὰ μέσα, ἐλεύθερο πλάσιμο καὶ πρασινωπὲς σκιές, ἀποδίδονται μὲ γοργὲς πινελιὲς τὰ χέρια μὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες.

Οἱ χαρακτῆρες αὐτοὶ ὁδηγοῦν στὰ τέλη τοῦ 13ου αἰ. [88] Στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς Ὀλυμπιωτίσσης στὴν Ἐλασσώνα, ὁρισμένες μορφὲς Ὁσίων καὶ Ἀσκητῶν διατηροῦν τὴν ἴδια μνημειακὴ διάθεση, ἀλλὰ καλλιγραφημένη καὶ ψυχρή [89]

88. Arilje, Millet-Frolow II, πίν. 84, 85, Ἅγιος Εὐθύμιος Θεσ/νίκης, Σωτηρίου, βλ. παραπάνω, πίν. 91, καὶ μικρογραφίες χφ. Burney 20, Lazarev II, πίν. 256a, 258, 260.

89. Ἀδημοσίευτη.

3. Τὸ παρεκκλήσιο.

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ

Στοὺς δύο ἀντικριστοὺς νέους μάρτυρες στοὺς τοίχους τοῦ ἱεροῦ δίδονται δύο διαφορετικὲς λύσεις στὸ πρόβλημα τῆς ἀποδόσεως τοῦ ὄγκου τοῦ σώματος. Στὸν μάρτυρα τοῦ βορείου τοίχου (πίν. 40β) τὰ ἱμάτια ἔχουν ταραγμένες πτυχώσεις, γεμάτες σπασμένες γραμμὲς καμπύλες ἢ γωνιώδεις. Γρήγορες νευρικὲς πινελιὲς σκιτσάρουν ὁρισμένα μέλη ἢ λεπτομέρειες τοῦ σώματος, ἰδιαίτερα στοὺς μηροὺς καὶ στὰ γόνατα, δίδοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι κολλοῦν σφιχτὰ στὸ σῶμα, ἂν καὶ τὰ περιγράμματα μένουν χαλαρὰ καὶ ἀκαθόριστα. Τὸ σῶμα, παρὰ τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ ἀνοίξη διάλογο ἀνάμεσα σ᾽ αὐτὸ καὶ στὰ ἱμάτια, παραμένει στὴν ἀφάνεια.

Στὸν μάρτυρα τοῦ νότιου τοίχου (πίν. 40α) ἔχει δοθῆ διαφορετικὴ λύση στὸ ἴδιο πρόβλημα. Τὸ σῶμα μοιάζει βαρύτερο καὶ ὑπάρχει σαφὴς διαφοροποίηση ἀνάμεσα στὸ ἄνετο καὶ στὸ σταθερὸ σκέλος. Ἡ μορφὴ πατεῖ στέρεα καὶ ἔχει ἐξαφανισθῆ ἡ ἔλλειψη ἰσορροπίας ποὺ παρατηρεῖται στὸν προηγούμενο ἅγιο. Οἱ πτυχώσεις, ἤρεμες, λιτότερες, βασικὰ γραμμικές, μὲ σπασμένα περιγράμματα, δίνουν τὴν ἐντύπωση ραβδώσεων κίονα, ἰδιαίτερα στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος. Τὸ πρόβλημα τῆς σωματικότητας ἔχει παρακαμφθῆ. Τὰ ἱμάτια φουσκώνουν ἢ πέφτουν κατακόρυφα, σπάζουν ἢ παραμένουν ἀδιάσπαστα σύμφωνα μὲ δικούς τους κανόνες, χωρὶς καμμία σχέση μὲ τὸν ὄγκο τοῦ σώματος. Παρόμοιες μορφὲς μὲ ἀνάλογη φόρμα ὑπάρχουν στὴ Sopočani καὶ τὸ Πρωτᾶτο[1], ἐκεῖ ὅμως ἐπικρατεῖ διαφορετικὴ ἀντίληψη καὶ γιὰ τὸν ὄγκο τοῦ σώματος καὶ γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ ἱματίου. Ὁ μάρτυς ἀριστερὰ ἀνήκει στὴν παράδοση ποὺ ἔδωσε τοὺς προφῆτες στὸ τύμπανο τοῦ τρούλλου τῆς Παρηγορήτισσας στὴν Ἄρτα· τὸ σῶμα π.χ. τοῦ Προφήτη Ἰωήλ[2] εἶναι ἐξίσου λεπτὸ καὶ ἀκαθόριστο καὶ τὸ χρῶμα χρησιμοποιεῖται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ὅμοια ἐπίσης ἔχουν ἀποδοθῆ οἱ λεπτομέρειες στὸ σκιασμένο σκέλος καὶ οἱ πτυχώσεις ἀκολουθοῦν τὸν ἴδιο ρυθμὸ στὸ φωτισμένο σκέλος. Ἴσως ἀκόμα πιὸ κοντὰ στὸ μάρτυρα νὰ εἶναι μικρογραφίες τοῦ κώδ. Vat. Pal. gr. 381 καὶ τοῦ Leningrand 269, ποὺ ἡ νεώτερη ἔρευνα χρονολόγησε μέσα στὸν 13ο αἰ. [3].

Καὶ ὁ ἄλλος μάρτυρας (δεξιὰ) θυμίζει μορφὲς ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τῶν χειρογράφων ποὺ μνημονεύσαμε ἀμέσως παραπάνω, ἰδιαίτερα τὴν προσωποποίηση τῆς Σοφίας ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Δαυὶδ ἀνάμεσα στὴ

1. Millet-Frolow II, πίν. 32.1, 33, 34, Millet, Athos, πίν. 38, 39.

2. Ὀρλάνδος, Παρηγορήτισσα, πίν. 8.

3. Weitzmann, JÖG 7, 1957, εἰκ. 5, 8, Rice-Hirmer, Art byzantin, πίν. 176.

Σοφία καὶ στὴν Προφητεία [4]. Ἀλλὰ οἱ ὁμοιότητες μὲ μορφὲς ἀπὸ τὴν Ἁγία Εὐφημία [5] ὡς πρὸς τὸν ὄγκο, τὴ λειτουργία τῆς γραμμῆς καὶ τὴν αἴσθηση τοῦ χρώματος εἶναι περισσότερο στενές.

Στὸν Δανιὴλ καὶ στὸν Ἰωσὴφ τὸν Πάγκαλο, στὸ ἐσωράχιο τοῦ τόξου ἀνάμεσα στὰ δύο σταυροθόλια, ἡ σχέση σώματος - ἱματίου ἀνταποκρίνεται στὶς λύσεις ποὺ δόθηκαν στοὺς μάρτυρες ποὺ μελετήθηκαν ἀμέσως παραπάνω (πίν. 41α-β). Ὁ Ἰωσήφ, ἂν καὶ πιὸ ἐπιδέξια στημένος, σχετίζεται μὲ τὸν πρῶτο, ὁ Δανιὴλ μὲ τὸν δεύτερο. Σ' αὐτοὺς διατηροῦνται εὐτυχῶς σχεδὸν ἄθικτες οἱ κεφαλές, ποὺ στηρίζονται σὲ κυλινδρικοὺς λαιμούς, μὲ ἔντονα καμπυλωμένη τὴ γραμμὴ ποὺ τοὺς συνδέει μὲ τὸ στέρνο. Τὸ περίγραμμα τοῦ λαιμοῦ καὶ τοῦ ὠοειδοῦς προσώπου παρακολουθεῖ ἁπαλὴ πρασινωπὴ σκιὰ καὶ τὸ πρόσωπο ἔχει πλασθῆ ὁμοιόμορφα σὲ ἀνοιχτοὺς τόνους ὤχρας. Τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι τέλεια, ἄψυχα ὅμως καὶ ἀδιάφορα: φρύδια ἐλαφρὰ καμπύλα, ποὺ σμίγουν στὴ ρίζα τῆς μύτης, μάτια ἀμυγδαλωτὰ μὲ κλειστὸ περίγραμμα, βαριὰ βλέφαρα, κόρες μεγάλες μὲ τὴν ἴριδα δοσμένη σὰν κοκκίδα καὶ ἐλαφριὰ σκιὰ παρακολουθεῖ τὴν κάτω γραμμὴ τοῦ ματιοῦ. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ εἶναι κοινὰ στὸ 13ο αἰ.· τὰ βρίσκομε στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριᾶς, στὸν Ἅγιο Κλήμη τῆς Ἀχρίδας, σὲ φορητὲς εἰκόνες κλπ.

Ὁ ἀδιάγνωστος Ἱεράρχης ἔχει τὸ πρόσωπο λεπτό, περίπου τριγωνικό, μὲ βαθουλωμένες παρειὲς καὶ αὐτιὰ σχηματικὰ σὰν κοχύλια, μὲ κυματιστὴ λευκὴ κόμη καὶ μυτερὸ γένι (πίν. 42β). Στὰ μῆλα τοῦ προσώπου καὶ τὶς στεγνὲς παρειές, λεπτὲς γραμμὲς κοκκινωπὲς καὶ πράσινες σχεδιάζουν, ἰχνογραφοῦν καλύτερα, συμμετρικὰ γεωμετρικὰ σχήματα. Τὸ ὑπόλοιπο πρόσωπο ἔχει πλασθῆ σὲ ἁπλοὺς τόνους ὤχρας. Στὰ μαλλιὰ καὶ στὰ γένεια μὲ λεπτὲς πινελιὲς γράφονται οἱ σχηματοποιημένες λεπτομέρειες σὲ ἁπλοὺς κοκκινωποὺς καὶ πρασινωποὺς τόνους· κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ στόμα, στὴ θέση τοῦ πηγουνιοῦ, οἱ γραμμὲς αὐτὲς σχηματίζουν κύκλο. Τὰ μάτια καὶ τὸ μέτωπο εἶναι τελείως καταστραμμένα.

Ἡ σχεδίαση στὶς παρειὲς ἔχει τὴν ἰχνογραφικὴ διάθεση καὶ χρωματικὴ εὐαισθησία τοῦ Ἰωάννη στὴ Δέηση τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη [6], ἐνῶ τὰ αὐτιὰ ἀκολουθοῦν τὴ σχηματοποίηση τοῦ 11ου - 13ου αἰ. μὲ φανερὴ ὅμως κάποια προσπάθεια ἐναρμονίσεως πρὸς τὸν τύπο ποὺ συναντοῦμε στὴ Sopočani. Στὴν ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ στὰ γένεια μποροῦμε νὰ παραλληλίσωμε τὸν Ἱεράρχη μὲ τὸν Ἰωάννη τῆς Δεήσεως ποὺ ἀναφέραμε, ἀλλὰ ἡ αἴσθηση τῆς ἁπαλότητας, ἡ σχηματοποίηση στὸ πη-

4. Weitzmann, βλ. παραπάνω, εἰκ. 4, Rice-Hirmer, βλ. παραπάνω πίν. 177.
5. Naumann-Belting, Euphemiakirche, πίν. 26, 28.
6. Rice-Hirmer, ἔγχρ. πίν. XXVII, σ. 46.

γούνι καὶ ἡ σκίαση στὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς βρίσκονται στὴ Sopočani καὶ στὸν κύκλο της [7]. Μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ τυμπάνου τοῦ τρούλλου τῆς Παρηγορήτισσας στὴν Ἄρτα ὑπάρχει συγγένεια τόσο στὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ ὅσο καὶ στὴ χρωματικὴ εὐαισθησία [8]. Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ διακρίνομε καὶ στὸν συλλειτουργοῦντα ἱεράρχη, στὴν ἁψίδα τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ἀλλὰ ἡ στροφὴ κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ ἐπέτρεψε μία κάπως πιὸ ἐλεύθερη ἀπόδοση.

Ἡ Θεοτόκος ἡ Πανυπέραγνος καὶ ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς ὁ Σωτήρ (πίν. 39α-β). Ἡ Παναγία δὲν εἰκονίζεται ἀπόλυτα κατὰ μέτωπο (πίν. 39α). Ὁ ἀριστερὸς ὦμος καὶ ὅλο τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κορμοῦ στρέφονται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιά. Στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, ποὺ εἶναι δυσανάλογα ὑψηλό, οἱ πτυχώσεις, βαριὲς καὶ κατακόρυφες, θυμίζουν ραβδώσεις κίονα. Καμία ὑποψία ὅτι τὰ ἱμάτια σκεπάζουν ἕνα σῶμα καὶ ὅτι ὑπακούουν στὶς κινήσεις καὶ στὸ ρυθμό του. Μόνη ἔνδειξη ὅτι ὑπάρχει κάποια διαφοροποίηση ἀνάμεσα στὸ ἄνετο καὶ στὸ σταθερὸ σκέλος εἶναι οἱ ἀραιότερες, ἐξίσου κατακόρυφες καὶ πρισματικὲς πτυχὲς στὸ δεξὶ σκέλος. Ἡ μικρὴ κεφαλὴ παρακολουθεῖ τὴ στροφὴ τοῦ κορμοῦ πρὸς τὰ δεξιά. Στὸ στρογγυλὸ πρόσωπο τὰ χαρακτηριστικά, μικρογραμμένο στόμα, παχὺ πηγούνι καὶ πολὺ μακριὰ μύτη, εἶναι σχεδιασμένα μὲ ἄψυχη ἀκρίβεια. Ἡ ἐπιδερμίδα, σὲ χρῶμα σταριοῦ, περιβάλλεται στὸ περίγραμμα μὲ πράσινη ζωηρὴ σκιά. Σὲ ὁρισμένα μέρη, ὅπου ἔχει πέσει τὸ λεπτὸ στρῶμα τῆς ἐπιδερμίδας, φαίνεται ὁ σκληρὸς πράσινος προπλασμός. Ὁ Χριστὸς Σωτὴρ (πίν. 39β) ἔχει στηθῆ σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια ἀντίληψη ποὺ συναντοῦμε στὴν Παναγία, ἀλλὰ μὲ περισσότερο τονισμένη τὴ στροφὴ τοῦ ἐπάνω κορμοῦ καὶ τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ δεξιά, καθὼς καὶ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸ ἄνετο καὶ στὸ σταθερὸ σκέλος. Συγχρόνως γίνονται πιὸ φανερὲς οἱ ἀδυναμίες στὸ στήσιμο τῆς μορφῆς, ποὺ φαίνεται ἀδιάρθρωτη. Οἱ πτυχὲς στὸ σταθερὸ σκέλος καὶ σὲ ὅλο τὸ κάτω μέρος τοῦ κορμοῦ καὶ χαμηλὰ στὰ πόδια, κατακόρυφες καὶ πρισματικὲς ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀσχημάτιστη καὶ ἄρρυθμη πτύχωση τῆς μέσης καὶ τοῦ ἄνετου σκέλους. Κοντὸς καὶ βαρὺς ὁ λαιμὸς μὲ τὴν κλείδωση σχεδιασμένη σὰν διπλὴ πλατιὰ διχάλα στηρίζει τὴν μικρὴ κεφαλὴ μὲ τὰ παραδοσιακὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Χριστοῦ. Ἡ πλούσια κόμη, ἡ δεξιὰ λεία παρειὰ καὶ τὸ μικρὸ στρογγυλὸ γένι ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ προοπτικὴ βράχυνση· τὰ μάτια, τὸ μέτωπο καὶ ἡ γύρω περιοχὴ εἶναι τελείως καταστραμμένα. Ζωηρὲς πράσινες σκιές, ποὺ παρακολουθοῦν τὰ περιγράμματα, δίνουν στὴ σταρόχρωμη σάρκα διαφάνεια καὶ χλωμὴ λάμψη.

7. Djurić, Sopočani, πίν. XXXIX, XL, XLIII, κλπ.
8. Ὀρλάνδος, βλ. παραπάνω, πίν. 12, 13.

Ἡ μορφή, ἰδιαίτερα στὸ κάτω μέρος, μὲ τὶς κατακόρυφες ἀδιατάρακτες πτυχώσεις, χωρὶς διακοσμητικὲς σχηματοποιήσεις, μὲ τὸ φῶς καὶ τὴ σκιὰ νὰ ἁπλώνωνται σὲ μεγάλα ἐπίπεδα καθαρὰ χωρισμένα μεταξύ τους, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶναι χυμένη σὲ χαλκό.

Στὴ Mileševa, στὶς μορφὲς τῶν μεμονωμένων Ἁγίων [9] ὑπάρχουν ὁρισμένοι ἀπὸ τοὺς χαρακτῆρες αὐτούς. Τὸ μνημειακὸ στήσιμο, οἱ ἀναλογίες τοῦ σώματος, τὸ βαρὺ περίγραμμα, αἱ κατακόρυφες χωρὶς φῶτα πτυχώσεις κλπ. Λείπει ὅμως στὴ Mileševa ἡ πρισματικὴ αἴσθηση τῆς πτυχῆς, ποὺ δίνει στὸν Χριστὸ καὶ στὴν Παναγία τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς ἕνα ἰδιαίτερο χαρακτήρα. Σὲ μικρογραφίες τῶν χφ. Leningrand 269 καὶ Vat. Pal. gr. 381 [10], κυρίως στὴν ἀπεικόνιση τοῦ Δαυὶδ ἀνάμεσα στὴ Σοφία καὶ στὴν Προφητεία, ὑπάρχει ἀνάγλυφη ὅμοια διάθεση γιὰ τὴ φόρμα, τὶς ἀναλογίες καὶ τὴ χαλαρή, ἄρρυθμα σπασμένη, μὲ κανονικὲς ἐναλλαγὲς φωτισμένων καὶ σκιερῶν ἐπιπέδων, πτύχωση. Ἡ διαφοροποίηση μόνον ἀνάμεσα στὸ ἄνετο καὶ στὸ σταθερὸ σκέλος ἀποδίδεται ὀργανικότερα στὴ μικρογραφία. Δυστυχῶς οἱ κεφαλὲς στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ εἶναι πολὺ καταστραμμένες καὶ δὲν ἐπιτρέπουν τὴ σύγκριση. Ἡ διαμόρφωση τῆς κλειδώσεως τοῦ λαιμοῦ, ἡ στροφὴ καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς κεφαλῆς στὸν Χριστὸ Σωτῆρα τὸν συνδέουν μὲ τοὺς Παντοκράτορες τῶν τρούλλων, ἂν καὶ δὲν ἔχη τὴν ἄνεση καὶ ἐλευθερία τους.

Μὲ τὸν Δαυὶδ καὶ περισσότερο μὲ τὸν Ἰωσὴφ τὸν Πάγκαλο θὰ πρέπει νὰ συνδέσωμε καὶ τὰ στηθάρια τῶν ἀγγέλων στὸ σταυροθόλιο ἀμέσως μετὰ τὸ Ἱερὸ Βῆμα (πίν. 47α). Οἱ πτυχώσεις ἔχουν τὴν ἴδια διάθεση καὶ τὰ φῶτα λειτουργοῦν μὲ ὅμοιο τρόπο στὴν ἐπιφάνεια τῶν ἱματίων καὶ στὶς παρυφές. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου εἶναι ὅμοια, ἀλλὰ ἔχουν μεγαλύτερη εὐαισθησία χάρι στὴν ἀποφυγὴ τῶν σκληρῶν περιγραμμάτων καὶ τῆς ἔντονης σκιᾶς.

ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Στὴν παράσταση τοῦ Πορευθέντες μαθητεύσατε (πίν. 44) τὰ σώματα διατηροῦνται σὲ σχετικὰ καλὴ κατάσταση, ἀπὸ τὶς κεφαλὲς ὅμως, ποὺ εἶναι σχεδὸν σβησμένες, διακρίνονται περίπου μόνο τὰ περιγράμματα. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἔχει ἀποδοθῆ σχηματικὰ μὲ πτύχωση ἄκαμπτη, ἀπόλυτα γραμμικὴ στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος, ἐνῶ χαμηλὰ στὰ σκέλη ἀποκτᾶ ὄγκο καὶ κάποια διακοσμητικὴ διαφάνεια, ἀφήνοντας τὰ πόδια νὰ φαίνωνται καθαρὰ κάτω ἀπὸ τὰ ἱμάτια. Στὸ μηρό, ποὺ προβάλλεται, τὰ φῶτα ἀποδίδονται σὰν πλατιὲς κηλίδες, ἐνῶ στὰ ὑπόλοιπα μέρη — στὶς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν — ἔχουν τὴ μορφὴ μικρῶν παράλλη-

9. Radojčić, Mileševa, Beograd 1963, πίν. VII.

10. Weitzmann, εἰκ. 5, 8, Rice-Hirmer, πίν. 176.

λων λεπτῶν γραμμῶν. Τὰ σώματα τῶν Ἀποστόλων, κυρίως τοῦ Παύλου, ποὺ σώζεται καλύτερα, ἔχει φόρμα μεστὴ καὶ μαλακὴ γεμάτη στρογγυλότητες, ἰδιαίτερα στὸ ἐπάνω μέρος ποὺ προβάλλεται τρισδιάστατο στὸ χῶρο (πίν. 45). Ἡ ἀπόδοση τῆς ὑφῆς τοῦ ἱματίου τοῦ Παύλου, ποὺ περιβάλλοντας τὴ μέση ἐμπρὸς καὶ τὸ ἀριστερὸ πλευρὸ σκεπάζει λοξὰ τὴν πλάτη, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα. Τὸ περίγραμμά του εἶναι καμπύλο μὲ βαθιὲς ἁπαλὲς σκιὲς ποὺ χαρακτηρίζουν τὸν ὄγκο του καὶ τὴν φυσιοκρατική του κίνηση. Αὐτὴ ἡ καθόλου συμβατικὴ καὶ σωστὰ σκιοφωτισμένη πτύχωση δίνει στὴ μορφὴ τὸν χαρακτῆρα ξυλόγλυπτου ἀνάγλυφου. Στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος ἡ αἴσθηση αὐτὴ χάνεται· ἐπανέρχονται οἱ πρισματικὲς πτυχώσεις καὶ ἡ φωτοσκίαση ποὺ ἐμφανίζεται στὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Πέτρος εἶναι πιὸ ραδινός, ἀλλὰ οἱ πτυχώσεις στὰ ἱμάτια του, ἂν καὶ εἶναι ἀνάλογες μὲ τοῦ Παύλου, δὲν δίνουν τὴν αἴσθηση τοῦ ὄγκου, ἴσως γιατὶ σήμερα λείπουν τελείως τὰ χρώματα. Τὰ πόδια τῶν Ἀποστόλων εἶναι κοντὰ φουσκωτά, μὲ καμπύλη τὴν κλείδωση τοῦ ἀστραγάλου. Τοῦ Χριστοῦ εἶναι λεπτότερα, μὲ τὸ μεγάλο δάχτυλο νὰ στρέφεται περίεργα πρὸς τὰ μέσα σὰν παραμορφωμένο καὶ μὲ τὸν ἀστράγαλο ἐπίσης δηλωμένο μὲ καμπύλη γραμμή. Τὰ ἱμάτια ἔχουν τὸ τελείωμα λοξὸ καὶ βαθὺ ἐμπρὸς καὶ στὴν πλάτη, ἀφήνοντας ἐλεύθερο ἀπὸ χαμηλὰ τὸν λαιμό, ποὺ ἔχει περίπου τὸ σχῆμα κώνου, ἐνῶ καμπύλη γραμμὴ δηλώνει τὴν κλείδωσή του καταλήγοντας συχνὰ στὶς πίσω μορφὲς τῶν Ἀποστόλων ὑψηλὰ πίσω ἀπὸ τὸ αὐτί. Ἀπὸ τὶς κεφαλὲς ἔχουν διατηρηθῆ σχεδὸν μόνο τὰ περιγράμματα ποὺ σχεδιάζουν πρόσωπα ὠοειδῆ μὲ λεπτὲς γαμψὲς μύτες, χαμηλὰ φρύδια καὶ μάτια μὲ διπλᾶ βλέφαρα, ἐνῶ τὰ μαλλιὰ καὶ τὰ γένεια χωρίζονται σὲ μαλακοὺς κυματιστοὺς βοστρύχους μὲ κάποια σχηματοποίηση. Τὸ κρανίο τοῦ Παύλου παρουσιάζει ἔντονη ἐξόγκωση θυμίζοντας τὴν κεφαλὴ Ἑβραίου ἀπὸ τὴ Βαϊοφόρο τῆς Mileševa [11]. Ὅπως καὶ σὲ ὁρισμένες παραστάσεις τοῦ νάρθηκα, καὶ ἐδῶ τὸ περίγραμμα τῶν μορφῶν παρακολουθεῖ λεπτὴ λευκὴ γραμμή.

Στὴ Sopočani, στὴν ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρες, καθὼς καὶ στὴν Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ [12], ὁ Χριστὸς διακρίνεται γιὰ τὴ σκόπιμη σχηματικὴ ἀπόδοσή του σὲ σύγκριση μὲ τοὺς Ἀποστόλους ποὺ τὸν περιβάλλουν. Ἀνάλογη διάθεση, πιὸ τονισμένη, συναντᾶται καὶ στὴν παράσταση τοῦ δικοῦ μας μνημείου. Ἀκόμα ὁρισμένα χαρακτηριστικά, ὅπως τὸ ἱμάτιο, ποὺ στὸ κάτω μέρος παρὰ τὴν ἀκαμψία του ἀποκτᾶ διαφάνεια καὶ ἀφήνει νὰ διαγράφωνται καθαρὰ οἱ κνῆμες τοῦ Χριστοῦ, τὸ σχῆμα τῶν ποδιῶν του, ὅπως καὶ ὁ πρισματικὸς χαρακτήρας τῶν πτυχώσεων συναντῶνται στὶς

11. Radojčić, πίν. XV.
12. Djurić, πίν. XXII, XXIV.

μικρογραφίες τοῦ Par. gr. Burney 20 [13] καὶ λίγο ἀργότερα πιὸ τονισμένα, baroc θὰ λέγαμε, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Κλήμη στὴν Ἀχρίδα [14].

Ὁ Παῦλος πάλι ἔχει ὁρισμένες ὁμοιότητες μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Sopoćani, ἰδιαίτερα μὲ τοὺς Ἀποστόλους στὴν Κοίμηση [15]. Καὶ ἐκεῖνοι, παρὰ τὶς αἰσθητὰ ραδινότερες ἀναλογίες, ἔχουν τὸ σῶμα καὶ τὰ ἱμάτια ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω σχετικὰ βαρύτερα καὶ στρογγυλότερα. Οἱ πτυχώσεις ὅμως στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ προχωροῦν ἀκόμα περισσότερο σὲ μνημειακὴ καὶ λιτὴ ἀπόδοση ποὺ πλησιάζει γλυπτὲς φόρμες. Ἀνάλογη αἴσθηση ὄγκου, ποὺ ἐπιτυγχάνεται ἐπίσης μὲ ἐναλλαγὲς μεγάλων σκιασμένων καὶ φωτισμένων ἐπιφανειῶν συναντῶνται καὶ σὲ μικρογραφίες τῶν χφ. Par. gr. 54, Burney 20 [16] καὶ Leningrad 269 [17]. Τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν ἀντίληψη τῆς Sopoćani, ἡ γωνιώδης ὅμως κατάληξη τῶν πτυχῶν στὶς παρυφές, ἡ διάχυτη σκληρότητα σὲ ὁρισμένα μέρη ὁδηγοῦν πάλι σὲ μικρογραφίες τῶν χειρογράφων, ποὺ ἀναφέρονται ἀμέσως παραπάνω, καθὼς καὶ στοῦ Vat. Pal. gr. 381 [18]. Καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Sopoćani, ὅπως καὶ στὶς μικρογραφίες, μικρὲς φωτεινὲς γραμμὲς προβάλλουν ὁρισμένα σημεῖα, ἐνῶ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ ὁ τρόπος αὐτὸς φωτισμοῦ περιορίζεται στὶς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν. Στὰ ἴδια μνημεῖα συναντᾶται καὶ ὁ πρισματικὸς φωτισμὸς τοῦ μηροῦ τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Παύλου καθὼς καὶ ἡ λεπτὴ φωτεινὴ γραμμὴ ποὺ παρακολουθεῖ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα.

Στὸν Ἅγιο Κλήμη τῆς Ἀχρίδας, ὅπως σημειώθηκε λίγο παραπάνω, βρίσκεται σὲ πολλὰ σημεῖα ἡ ἴδια ἀντίληψη στὸν τρόπο τοῦ φωτισμοῦ καὶ στὸν τρόπο ποὺ διπλώνεται τὸ ἱμάτιο στὴν παρυφή [19], ἀλλὰ ἡ πιὸ σκληρὴ γραμμή, ὁ ὄγκος ποὺ δίνει ἡ πρισματικὴ στὸ ἔπακρο πτύχωση καὶ ὁ φωτισμὸς ἔχουν ἔντονα τὰ σημάδια τοῦ baroc. Στὴ Žiča, στὴ σκηνὴ τῆς Εὐλογίας τῶν Παίδων [20] οἱ μορφὲς τῶν Ἀποστόλων ἔχουν πολλοὺς κοινοὺς χαρακτῆρες μὲ τοὺς Ἀποστόλους τῆς παραστάσεως τοῦ δικοῦ μας μνημείου, ἀλλὰ ὁ συνδυασμός τους μὲ κάποια διαφορετικὴ ἀντίληψη στὶς πτυχώσεις καὶ ἡ ἀκριβὴς καὶ κοφτὴ γραμμὴ μαρτυροῦν τὴν ἀσκημένη εὐκολία τῆς ἐπαναλήψεως.

Ἡ κακὴ διατήρηση τῶν κεφαλῶν δὲν ἐπιτρέπει συγκρίσεις· παρόλα αὐτὰ φαίνεται ὅτι μποροῦν νὰ σχετισθοῦν μὲ κεφαλὲς ἀπὸ μορφὲς μικρο-

13. Omont, πίν. XCII, 4, CXIII, 6 κλπ. Lazarev, πίν. 256α.
14. Millet-Frolow III, πίν. 3.3, 12.3, κλπ.
15. Djurić, πίν. XXVI.
16. Omont, βλ. παραπάνω.
17. Lasarev, πίν. 268, Weitzmann, βλ. παραπάνω, εἰκ. 4.
18. Lazarev, Weitzmann, βλ. παραπάνω.
19. Millet-Frolow III, πίν. 1.1, 4, 12.3.
20. Millet-Frolow I, πίν. 61.3.

γραφιῶν τῶν χειρογράφων, ποὺ ἀναφέρθηκαν ἀμέσως παραπάνω. Ὅσο γιὰ τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ, τὰ ἀνοιχτὰ καστανὰ μαλλιὰ καὶ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ στὸ μακρὺ πρόσωπο ἴσως θὰ ἐπέτρεπαν ἕνα συσχετισμὸ μὲ τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ στὴ Δέηση τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως [21].

Στὴν παράσταση τοῦ Ἀναπεσόντος διακρίνεται ἐπίσης διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἀπόδοση τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν Ἀγγέλων (πίν.46). Συνήθως ὁ Ἀναπεσὼν εἶναι ξαπλωμένος, θυμίζοντας τὸν Ἰωνᾶ κάτω ἀπὸ τὴν κολοκύνθη τῶν παλαιοχριστιανικῶν παραστάσεων [22]. Ἐδῶ ὁ Χριστὸς εἶναι καθιστὸς μὲ τὰ λεπτὰ ἄκαμπτα σὰν ξύλινα πόδια του σταυρωμένα ὑψηλά, ἐνῶ τὸ ἱμάτιο μὲ περιγράμματα σπασμένα σὲ γωνίες ρυτιδώνεται ἐπιπόλαια ἀπὸ λεπτὲς γραμμικὲς σκιές, παράλληλες στοὺς μηροὺς καὶ καμπύλες κάτω ἀπὸ τὸ στῆθος, ὥστε ἡ κοιλιὰ νὰ φαίνεται στρογγυλὴ καὶ προεξέχουσα (πίν. 43β). Ἴσως ὑπάρχει κάποια ἀναλογία μὲ τὴν διάθεση τῶν πτυχώσεων στὴν παράσταση τοῦ Ἐμμανουὴλ στὸν Ἅγιο Στέφανο τοῦ Θεοδώρου τοῦ Λημνιώτη τῆς Καστοριᾶς [23]. Πολὺ πιὸ συχνὰ συναντοῦμε τὸν τρόπο αὐτὸ πτυχώσεων σὲ ἰταλικὰ ἔργα μὲ βυζαντινὴ ἐπίδραση, ὅπου ὁ Χριστὸς στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας ἔχει ἀνάλογη ὄχι μόνο τὴν πτύχωση ἀλλὰ καὶ τὴ στάση [24]. Τὰ ἔργα αὐτά, ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 13ο αἰ., μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς πρότυπα γιὰ τὴν ἀντίληψη τῆς φόρμας τοῦ Ἀναπεσόντος στὴν Ὁμορφη Ἐκκλησιά. Οἱ ἄγγελοι στὴ δεξιὰ γωνία τῆς παραστάσεως καὶ ὡς πρὸς τὶς πτυχώσεις καὶ ὡς πρὸς τὸν τύπο τῶν προσώπων μποροῦν νὰ σχετισθοῦν μὲ τὴν ἀπέναντι παράσταση τοῦ Πορευθέντες μαθητεύσατε. Οἱ δύο ὅμως κεφαλὲς στὸ ὑψηλότερο σημεῖο μὲ τὰ λεπτὰ τεντωμένα πρόσωπα, τὰ κάπως λοξὰ περίεργα μάτια καὶ τὸ ὕφος τους ἔχουν σχέση μὲ ἀγγέλους σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης [25].

Ὅμοιες σχέσεις διακρίνουν καὶ τοὺς δύο στρατιωτικοὺς ἔφιππους Ἁγίους στὸ τυφλὸ ἀψίδωμα τοῦ ἀνατολικοῦ σταυροθολίου, ποὺ διατηροῦνται τόσο ἀποσπασματικά, ὥστε μόνο σὲ γενικὲς γραμμὲς νὰ μποροῦμε νὰ φαντασθοῦμε τὴ στάση τους. Ἀπὸ τὰ μέρη ποὺ σώζονται φαίνεται πὼς τὰ δύο ἄλογα, τὸ ἕνα καστανὸ καὶ τὸ ἄλλο λευκό, εἰκονίζονταν σὲ κινημένες ζωηρὲς στάσεις, τὸ ἕνα μὲ γυρισμένο κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ ἐμπρὸς τὸ πίσω μέρος τοῦ σώματος, τὸ ἄλλο μὲ γυρισμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἐμ-

21. Rice-Hirmer, βλ. παραπάνω, ἔγχρ. πίν. XXVI σ. 46.

22. Volbach-Hirmer, Frühchristliche Kunst, πίν. 87 (κιβωτίδιο τῆς Brescia).

23. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 89α.

24. Stubblebine, βλ. παραπάνω, εἰκ. 7, 8, 14. Ἀνάλογο σταύρωμα τῶν ποδιῶν συναντᾶται στὴ Ljutbrod τῆς Βουλγαρίας στὴν παράσταση τοῦ Ἀμνοῦ, Grabar, Bulgarie I, σ. 224, εἰκ. 32.

25. Buchthal, Miniature Painting, πίν. 22 κλπ.

πρὸς σὲ ὅμοια στροφή. Ἀνάλογες πρέπει νὰ ἦταν καὶ οἱ στάσεις τῶν Ἁγίων ποὺ τὰ ἵππευαν. Τοὺς χαρακτῆρες αὐτοὺς συναντοῦμε σὲ εἰκόνες τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης τοῦ 13ου αἰ. [26], ἐνῶ ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία ἀντίθετα διατηρεῖ αὐστηρὴ ἱερατικότητα στὶς στάσεις τῶν ἐφίππων ἁγίων.

Στὸ δυτικὸ τμῆμα τοῦ παρεκκλησίου οἱ παραστάσεις ἔχουν ζωγραφισθῆ μὲ τελείως διαφορετικὸ τρόπο ἀπὸ ἄλλα χέρια, ποὺ δουλεύουν ὅλα μὲ ὅμοια τεχνοτροπία.

Ὁ Ἀρχάγγελος στὸ δυτικὸ τρίγωνο τοῦ σταυροθολίου (πίν. 48α) στὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ στὴν ἀπόδοση ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὶς ἁβρὲς ἐκλεπτυσμένες μορφὲς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως καὶ ἀπὸ τὶς στέρεες δυναμικὲς μορφὲς τῆς Μακεδονίας. Μόνον ὁ Ἄγγελος στὴν παράσταση τῶν Μυροφόρων στὸν Τάφο στὴ Mileševa [27] ἔχει μερικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Ἄγγελο αὐτὸν στὴν ἄνετη στροφὴ τῆς κεφαλῆς ὅπως καὶ στὸ σχῆμα της, στὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου ποὺ ὁρίζεται μόνον μὲ σκιές, στὸν τρόπο ποὺ στενεύει τὸ πρόσωπο στοὺς κροτάφους καὶ στὸ μέτωπο ἀπὸ τὴν πυκνὴ μάζα τῶν μαλλιῶν ποὺ τὸ περιβάλλουν. Τὸ αὐτὶ ἔχει ὅμοιο σχῆμα καὶ ἡ ἀσήμαντη λεπτομέρεια μερικῶν τριχῶν ποὺ ἀπὸ τὸ λοβὸ τοῦ αὐτιοῦ ἁπλώνονται στὴν παρειὰ εἶναι κοινὴ καὶ στὰ δύο πρόσωπα. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ σημαντικὲς διαφορές: τὸ μέτωπο στὸν Ἄγγελο τῆς Mileševa εἶναι ὑψηλό, ἡ μύτη τὸ στόμα καὶ τὰ μάτια λεπτότερα σχεδιασμένα καὶ σκιασμένα, ὥστε νὰ προβάλλωνται ἀνάγλυφα· ὁ Ἄγγελος στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ ἔχει κρατήσει βέβαια τὰ μάτια καὶ τὸ σχῆμα τῶν φρυδιῶν τοῦ Ἀγγέλου τῆς Mileševa, ἀλλὰ λείπουν οἱ ἁπλὲς εὐαίσθητες σκιὲς ποὺ δίνουν ἰδιαίτερο χαρακτήρα στὴ μορφὴ τοῦ σερβικοῦ μνημείου. Τὸ πλάσιμο στὴ μύτη καὶ στὸ στόμα διατηρήθηκε ὅμοιο καὶ στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά. Ἀντίθετα, ἐνῶ στὴ Mileševa οἱ παρειές, τὸ μέτωπο καὶ τὸ πηγούνι ἀποδίδονται πλαστικὰ μὲ χρωματικὲς διαβαθμίσεις πράσινου καὶ κόκκινου, πλατιὲς κηλίδες τονίζουν τὶς παρειὲς καὶ λεπτὲς λευκὲς πινελιὲς φωτίζουν τὸ μέτωπο καὶ τὴν ἄκρη τῆς μύτης, στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ τὸ πλάσιμο δὲν ἔχει αὐτὴ τὴν περίτεχνη ἐναλλαγή. Γοργὲς λευκὲς πινελιὲς σχηματίζουν κηλίδες στὸ πηγούνι, στὴν κορυφὴ τῆς μύτης, κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, καὶ στὸ μέτωπο, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο πρόσωπο εἶναι ὁμοιόμορφα πλασμένο. Τὰ μαλλιὰ ἔχουν ζωγραφιστῆ μὲ κάποια προχειρότητα, σχηματίζοντας δαντελωτὸ περίγραμμα στὸ μέτωπο. Τὸ πλάσιμο ἐπίσης τοῦ σώματος εἶναι τελείως διαφοτικό, ἤρεμο στὴ Mileševa, πλαστικὸ καὶ ταραγμένο στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ μὲ μοναδικὴ ὁμοιότητα τὸ ἄνετο ἅπλωμα τῆς μορφῆς καὶ τὸ σκληρὸ περίγραμμα τοῦ ἱματίου στὸ λαιμό. Ἡ διαφορὰ ἐπεκτείνεται καὶ στὸ ἦθος·

26. Weitzmann, DOP 20, 1966, σ. 79-81, πίν. 63-65.
27. Radojčić, βλ. παραπάνω, πίν. XI.

ἤρεμο καὶ μεγαλόπρεπο στὴ Mileševa, ἀκαθόριστο στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά. Ἂς σημειωθῆ ἀκόμα ὅτι ὁ κόκκινος κάμπος στὸ μετάλλιο τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς εἶναι συχνὸς στὴ Mileševa.

Ἕνας Ἄγγελος ἀπὸ τὸ Βαπτιστήριο τῆς Πάρμας [28], γύρω στὰ 1260, ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ πλάσιμο τοῦ ἀγγέλου τοῦ δικοῦ μας μνημείου. Ἀκόμα σειρὰ ἀπὸ εἰκόνες καὶ μικρογραφίες ποὺ ἀποδίδοντια σὲ ἐργαστήρια τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης καὶ χρονολογοῦνται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. [29] ἔχουν τοὺς ἴδιους χαρακτῆρες : κοντὸ μέτωπο, γραμμικὰ σχεδιασμένα μάτια, πλαστικὴ ἀπόδοση τῆς μύτης καὶ τοῦ στόματος, ὅμοια φῶτα. Τὰ ἴδια στοιχεῖα συναντῶνται καὶ σὲ μερικὲς μορφὲς τῶν μικρογραφιῶν τοῦ χφ. Par, gr. 54 [30]. Ἀκόμα στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Συμεὼν στὴ Sopočani, στὴν παράσταση τῆς μετακομιδῆς τοῦ λειψάνου τοῦ Ἁγίου Συμεών [31], μερικὰ πρόσωπα ἔχουν τοὺς ἴδιους φυσιογνωμικοὺς χαρακτῆρες, τὸ πλάσιμο ὅμως εἶναι πιὸ σκληρό, χωρὶς διαβαθμίσεις καὶ φῶτα, καὶ τὸ περίγραμμα γραμμικό.

Στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο, στὴν Ἁγία Τριάδα τοῦ Κρανιδίου [32], ὁ μεσαῖος Ἄγγελος ἀπὸ τὴν Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ στὸν νότιο τοῖχο ἔχει ἀρκετὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Ἄγγελο τοῦ περιγραφομένου μνημείου στὴν ἀπόδοση τῶν περιγραμμάτων, τῆς κόμης, τῶν φρυδιῶν καὶ τοῦ στόματος, καθὼς καὶ στὸ πλάσιμο, ἂν καὶ τὸ τελευταῖο εἶναι κάπως σκληρότερο καὶ πιὸ ἀπότομο. Οἱ ὁμοιότητες αὐτὲς εἶναι σημαντικές, ἂν λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι σύμφωνα μὲ γραπτὴ ἐπιγραφὴ στὸν ἴδιο τοῖχο ἡ ἐκκλησία ζωγραφίστηκε διὰ χειρὸς τοῦ Ἀθηναίου ζωγράφου Ἰωάννου τὸ 1245. Ὑπάρχει λοιπὸν μία ἔνδειξη ὅτι ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ ἦταν γνωστὴ στὴν Ἀθήνα κάπου εἰκοσιπέντε χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν τοιχογράφηση τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς. Στὴν Εὔβοια, σὲ τοιχογραφίες ποὺ χρονολογοῦνται μὲ ἐπιγραφὲς στὸ μεταίχμιο τοῦ 13ου πρὸς τὸν 14ο αἰ., ὑπάρχουν δείγματα ἀνάλογης τεχνοτροπίας [33], ὅπως καὶ στὴν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τοῦ Μυστρᾶ [34].

Ὁ Ἄγγελος λοιπὸν τοῦ δυτικοῦ σταυροθολίου, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιποι τρεῖς ποὺ δὲν σώζονται ἱκανοποιητικά, ἔχει ἀποδοθῆ σὲ τεχνοτροπία ποὺ

---

28. Muratoff, Peinture byzantine, πίν. CCVII.

29. Buchthal, βλ. παραπάνω πίν. 57, 58α, Weitzmann, Art Bulletin 45, 1963, σ. 179 ἑπ., εἰκ. 2, 3, 19 κλπ.

30. Omont, βλ. παραπάνω, πίν. XCII, 1, 2, XCIV, 12, κλπ.

31. Djurić, Sopočani, πίν. LV.

32. Γ. Σωτηρίου, ΕΕΒΣ 3, 1926, σ. 193-205. Ἡ Φιλοξενία ἀπεκαλύφθη ἀργότερα, Χατζηδάκης, Βυζαντινὸν καὶ Χριστιανικὸν Μουσεῖον, ΑΔ (Χρονικά), 22 (1967) 1968, πίν. 32.

33. Ἅγιος Νικόλαος Ριτζάνων, Ἰωάννου, Τοιχογραφίες Εὐβοίας, πίν. 35.

34. Millet, Mistra, πίν. 93.2.

χαρακτηρίζει κυρίως μικρογραφίες καὶ εἰκόνες ποὺ ἀποδίδονται στοὺς Σταυροφόρους τῆς Παλαιστίνης στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. Παράλληλα οἱ ἴδιοι χαρακτῆρες συναντῶνται καὶ σὲ ἔργα ἀμιγῶς βυζαντινὰ τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Παραμένει πρόβλημα ἡ προέλευση τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς, ἂν δηλ. γεννήθηκε στὸ Βυζάντιο ἢ ἂν ἔρχεται ἀπὸ τὴ Δύση ἢ ἂν τέλος ξεκινᾶ ἀπὸ βυζαντινὰ πρότυπα διασκευασμένα ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους. Πάντως εἶναι γεγονὸς ὅτι καὶ ἡ Ἀττική, ἡ Εὔβοια καὶ ἡ περιοχὴ τοῦ Κρανιδίου ἦταν φραγκοκρατούμενες αὐτὴ τὴν ἐποχή.

Ἀπὸ τὴν πλατιὰ τρισδιάστατη μορφὴ τοῦ Ἀγγέλου τῆς Φιλοξενίας λείπουν τὰ αὐστηρὰ περιγράμματα. Ἡ μορφὴ στήνεται μὲ ὄγκους. Ἐπίπεδα καὶ πρισματικὲς ἐπιφάνειες ἐναλλάσσονται, προβάλλονται ἀπότομα ἔντονα φωτισμένες ἀπὸ λευκὰ φῶτα, ποὺ ἄλλοτε ἁπλώνονται σὲ μεγάλες ἐπιφάνειες καὶ ἄλλοτε καθορίζουν σὰν πλατιὲς σπασμένες ἢ ἐλεύθερες γραμμὲς τὴν ἀκμή, τὰ ὅρια ἢ τὸ παιχνίδισμα κάποιας πτυχῆς. Τὰ χρώματα εἶναι ἁπαλά, ὤχρα, γαλάζιο καὶ λίγο κόκκινο.

Στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο (πίν. 49) οἱ μορφὲς διατηροῦν τὸ ἀκαθόριστο περίγραμμα τοῦ Ἀγγέλου τῆς Φιλοξενίας. Κάθονται σὲ σοφὴ διάταξη, ὥστε νὰ ὑποβάλλουν τὴν ἰδέα τοῦ βάθους. Ὁ ὄγκος ὅμως καὶ ἡ μνημειακὴ βαρύτητα τοῦ Ἀγγέλου ἔχουν δώσει τὴν θέση τους σὲ πιὸ κινημένες καὶ ταραγμένες φόρμες (πίν. 50). Τὰ ἴδια στοιχεῖα, ποὺ στὸν Ἄγγελο πλάθουν ὄγκους, στὸν Μυστικὸ Δεῖπνο διαλύουν τὴ μορφή. Τὰ σκιασμένα μέρη λειτουργοῦν σὰν καμβάς, ὅπου ἁπλώνονται πυκνὰ τὰ φῶτα σὰν γοργὲς καμπύλες ἢ σπασμένες πινελιές, ἢ σὰν κηλίδες, δημιουργώντας ἀδιάκοπες ρυθμικὰ ἀκαθόριστες πτυχώσεις, ποὺ ἄλλοτε κυλοῦν καὶ πέφτουν μὲ κάποια βαρύτητα, ἄλλοτε ἔχουν μορφὴ πρισματική, ἄλλοτε διαγράφουν τὸ σῶμα ἀκολουθώντας τὴν κίνησή του καὶ ἄλλοτε ἀκολουθώντας ἄλλους, δικούς τους, δρόμους τὸ καλύπτουν τελείως. Δημιουργεῖται ἔτσι ἡ ἐντύπωση νευρικῆς ταραχῆς, ὁπωσδήποτε ἑκούσια, μὲ πρόθεση νὰ χαρακτηρισθῆ ἡ ψυχικὴ κατάσταση τῶν Ἀποστόλων· στὴν μορφὴ τοῦ Χριστοῦ οἱ ἴδιοι χαρακτῆρες, χωρὶς νὰ ἀλλοιωθοῦν, βρίσκουν χαμηλότερους τόνους ἐκφράσεως. Οἱ κεφαλὲς εἶναι κι αὐτὲς γοργὰ πλασμένες, μὲ πλατιὲς φωτισμένες ἐπιφάνειες ποὺ ρίχνουν σκιὲς στὶς ρίζες τῶν κυλινδρικῶν χονδρῶν λαιμῶν, ποὺ δηλώνονται μὲ ἁπαλὲς ἀνοιχτὲς γωνίες. Ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος εἶναι ὁ ἴδιος σὲ ὅλες τὶς μορφές, γέρων καὶ νέων, στὸν Χριστὸ καὶ τοὺς Ἀποστόλους, στὸν Πέτρο, στὸν Ἰωάννη καὶ στὸν Ἰούδα. Ἡ διαφοροποίηση γίνεται μὲ τὸ διαφορετικὸ χρῶμα στὰ μαλλιὰ καὶ στὰ γένεια, ποὺ ζωγραφίζονται σὰν πυκνὲς μάζες, σπάνια ὁρισμένες μὲ περιγράμματα, συχνὰ ὅμως σκιοφωτισμένες. Τὰ μέτωπα εἶναι στενά, τὰ φρύδια τοξωτὰ γράφονται μὲ παχιὰ γραμμή, τὰ μάτια εἶναι μεγάλα μὲ σκληρὸ περίγραμμα, ἡ μύτη, ἴσια καὶ μικρή, φωτισμένη στὴν κορυφή της, ἔχει περίγραμμα μόνο στὴν ἄκρη, καὶ τὸ στόμα γε-

μάτο, πλάθεται μὲ πινελιὲς σκοτεινόχρωμες στὸ ἐπάνω χεῖλος καὶ ἀνοιχτότερες στὸ κάτω. Οἱ Ἀπόστολοι ποὺ κάθονται στὸ ἐμπρὸς μέρος τοῦ τραπεζιοῦ μὲ τὸ πρόσωπο γυρισμένο στὸ πλάϊ ἔχουν τὴν κατατομὴ ἐξαιρετικὰ λεπτή, δοσμένη μὲ ἁπαλὴ γραμμή, εὐαίσθητη στὴ διαγραφὴ τῶν λεπτομερειῶν.

Στὴ Sopočani, σὲ ὁρισμένες μορφὲς καὶ ἰδιαίτερα στὸν Ἄγγελο ποὺ σώζεται ἀπὸ τὴν Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ [35], ἐκτὸς ἀπὸ τὶς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες εἶναι δυνατὸ νὰ διακρίνωμε καὶ κάποια ἀναλογία στὴν ἀντίληψη καὶ λειτουργία τοῦ χρώματος, στὴν αἴσθηση τοῦ ὄγκου καὶ στὴ διάρθρωση τῆς φόρμας μὲ τὸν Ἄγγελο τῆς Φιλοξενίας τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς. Ὁ αὐτὸς Ἄγγελος τῆς Sopočani, παρὰ τὴν κλασσική του πληρότητα μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ πρόδρομος τῆς τεχνοτροπίας ποὺ συναντᾶται στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιά.

Στὸν Εὐαγγελιστὴ Ἰωάννη τοῦ χφ. Par. gr. 54 [36] καὶ Ἰβήρων 5 [37] καὶ στοὺς Ματθαῖο, Μάρκο καὶ Ἰωάννη τοῦ χφ. Burney 20 [38] ἡ ἀντίληψη τοῦ Ἀγγέλου τῆς Φιλοξενίας μας εἶναι τελείως διαμορφωμένη, ἴσως καὶ πιὸ στέρεα συγκροτημένη καὶ ρυθμικότερη, γιὰ τὴν ἀπόδοση ὅμως τοῦ ὄγκου χρησιμοποιεῖται ἡ ἴδια ἐναλλαγὴ σκληρῶν καὶ μαλακῶν ἐπιπέδων. Ἀκόμη εἶναι ὅμοια ὁρισμένα περιγράμματα ἀπὸ παχιὰ λευκὴ γραμμή, καθὼς καὶ ἡ διάλυση τῆς ἄκρης τοῦ ἱματίου σὲ πρισματικὰ σκιοφωτισμένας ἐπιφάνειες χωρὶς καθορισμένα ὅρια.

Στὰ ἴδια χειρόγραφα, καθὼς καὶ στὸ Leningrand 101 [39] συναντοῦμε μικρογραφίες μὲ τοὺς χαρακτῆρες τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Καὶ ἐκεῖ τὰ φῶτα λειτουργοῦν ὀργανικὰ στὴν ἀνάγλυφη ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τῶν σωμάτων, ἀλλ' ἡ κίνηση εἶναι πιὸ συγκρατημένη. Σὲ ὁρισμένες μορφές, ὅπως στὸν Πέτρο τοῦ Par. gr. 54 καὶ στοὺς Εὐαγγελιστὲς τοῦ Burney 20, ἐμφανίζεται ἐξαιρετικὰ τονισμένη ἡ τάση γιὰ διάλυση τῆς μορφῆς σὲ ἐπίπεδα φωτισμένα καὶ σκιασμένα, χωρὶς ποτὲ νὰ φτάνη στὰ ὅρια τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς. Κοινὸ σὲ ὅλες αὐτὲς τῆς παραστάσεις εἶναι ἡ φωτεινὴ δαντελωτὴ γραμμὴ ποὺ παρακολουθεῖ τὸ τελείωμα τῶν παρυφῶν ἀπαλύνοντας καὶ διαλύοντας τὰ περιγράμματα. Ὁ τύπος τοῦ προσώπου καὶ τὰ χέρια, ὅπως καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν κεφαλῶν ἀπὸ τὸ πλάϊ, συναντᾶται σὲ πολλὲς μικρογραφίες τοῦ Par. gr. 54.

Στὴν ἐκκλησία τῆς Παμμακαρίστου, στὴν Κωνσταντινούπολη, ἡ μορφὴ

---

35. Djurić, βλ. παραπάνω, πίν. LI, Millet-Frolow II, πίν. 6.3.
36. Omont, βλ. παραπάνω, πίν. XCI.
37. Ξυγόπουλος, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια, πίν. 43.
38. Lazarev, πίν. 256.
39. Lazarev, πίν. 257-260.

τοῦ Χριστοῦ σὲ παράσταση ποὺ χρονολογεῖται πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ. [40] διακρίνεται γιὰ ὅμοια, κάπως πιὸ συγκρατημένη καὶ μνημειακὴ ἀντίληψη· ἀντίθετα σὲ τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα ἀκόμα καὶ στοὺς Προφῆτες τοῦ κυρίως ναοῦ τῆς Sopočani [41], ὅπως καὶ στὸ Gradać [42], συναντᾶται μία παράλληλη ἀπόδοση ποὺ ὁδηγεῖ στὴ διάλυση τῆς φόρμας μὲ τὴν ἀδιάκοπη ἐναλλαγὴ φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν ἐπιφανειῶν ποὺ δίνουν τὸ αἴσθημα τῆς ροῆς σὲ μεγαλύτερη ἔνταση, μὲ διαφορετικὴ διάθεση, λιγότερο ἀνάγλυφη. Στὶς παραστάσεις τῶν σερβικῶν μνημείων, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν Παμμακάριστο, τὰ πρόσωπα δὲν παρακολουθοῦν τὴ διάθεση αὐτή.

Στὰ μέσα περίπου τοῦ 14ου αἰ. στὸ Ivanovo τῆς Βουλγαρίας [43] οἱ μορφὲς ἀποκτοῦν σταθερότερα καὶ σκληρότερα περιγράμματα, ἡ κίνηση σχηματοποιεῖται, τὰ λευκὰ φῶτα περιορίζονται σὲ σπασμένες γραμμές, ποὺ τονίζουν σοφὰ τὴ στρογγυλότητα τοῦ σώματος, ὅπως διαφαίνεται κάτω ἀπὸ τὰ ἁπαλὰ χρωματισμένα ἱμάτια. Οἱ κεφαλὲς ἔχουν πειθαρχήσει στὰ παλαιολόγεια πρότυπα. Ὁ κάμπος γεμίζει μὲ πλῆθος ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ παράδοση. Δίπλα στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς οἱ μορφὲς τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς φαίνονται ρευστές, ἐλεύθερες, πιὸ ζωντανές. Οἱ μορφὲς αὐτὲς τοῦ μνημείου μας μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν, μαζὶ μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Παμμακαρίστου καὶ τὶς μικρογραφίες ποὺ ἀναφέραμε, γύρω στὰ 1285.

40. Naumann-Belting, Euphemiakirche, πίν. 44b.

41. Millet-Frolow II, πίν. 27, 31.5.

42. Millet-Frolow II, πίν. 61.4, 65.1.

43. Grabar, Les fresques d'Ivanovo, Byzantion XXV-XXVII, 1957, σ. 581-590, Grabar-Mijatev, Bulgarien, πίν. XLX-XXI.

Ε'. ΤΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ

Ἡ συνεχὴς ἀλλαγὴ ἐπιπέδων καὶ στὰ τρία μέρη τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς, νάρθηκα, κυρίως ναὸ καὶ παρεκκλήσιο, δημιουργοῦν ἐπιφάνειες ποὺ προσφέρονται γιὰ τὴν ἀνάπτυξη κοσμημάτων, ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἀδιάκοπη ἐναλλαγὴ στὰ θέματα καὶ μεγάλη ποικιλία στὶς παραλλαγές [1].

Στὸ ν α ὸ ἁπλώνονται τὰ παρακάτω διακοσμητικὰ θέματα:

1. Σειρὰ ἀπὸ ἐφαπτόμενα καρδιόσχημα πολύχρωμα ἀνθέμια διατρέχουν τὸ λοξὸ γεῖσο κάτω ἀπὸ τὶς γενέσεις τῶν καμαρῶν (πίν. 28, 33β) στὴν ἀνατολικὴ καὶ δυτικὴ κεραία (στὴ βόρεια καὶ νότια κεραία ἔχουν χρησιμοποιηθῆ παλιότερα γλυπτὰ γεῖσα). Εἶναι κόσμημα κοινὸ σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ. [2] καὶ μιμεῖται ἀνάλογο θέμα γλυπτῶν γείσων [3].

2. Σειρὰ συνεχῶν ρόμβων σχηματισμένων ἀπὸ ρυθμικὰ γωνιώδεις καὶ διασταυρούμενες ταινίες, ποὺ ἐναλλὰξ φαίνεται ἡ ἐσωτερικὴ καὶ ἐξωτερική τους πλευρά, ἀκολουθοῦν τὸ περίγραμμα τοῦ βορειοανατολικοῦ λοφίου τοῦ τρούλλου (πίν. 20). Ρυθμικὰ σπασμένες ταινίες ποὺ σχηματίζουν κύκλους, μαιάνδρους, ρόμβους ἢ τρίγωνα εἶναι ἐπίσης κοινὸ θέμα τὸ 13ο καὶ 14ο αἰ. [4].

---

1. Τὰ κοσμήματα ἀνάλογα μὲ τὴν ἐπιφάνεια ποὺ κατέχουν λειτουργοῦν εἴτε α) ὡς διαχωριστικὲς ταινίες ἀνάμεσα σὲ παραστάσεις, ὅταν ἁπλώνωνται σὲ ἐπιφάνειες ποὺ ἔχουν ἀρχιτέκτονικὴ ἄρθρωση, π.χ. στὰ γεῖσα, στὶς γεννήσεις τῶν καμαρῶν, σὲ ἐπίκρανα παραστάδων κλπ. εἴτε β) ὡς διακόσμηση σὲ ἐπιφάνειες ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ δεχθοῦν ἄλλες παραστάσεις, π.χ. στὴν κορυφὴ ἐσωραχίων τόξων, σὲ τύμπανα καὶ ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειες ἀνοιγμάτων κλπ. εἴτε γ) ὡς διακόσμηση ποὺ λειτουργεῖ ὡς ἁπλὸ στολίδι, δηλαδὴ ἁπλώνεται σὲ ἐπιφάνειες ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ εἶχαν δεχθῆ εἴτε ἄλλου εἴδους θέματα ἢ νὰ παράμεναν κενές.

2. R i c e, Haghia Sophia, πίν. IXB. Sopoćani, Gradać (H a m a n n - M a c L e a n — H a l l e n s l e b e n, Monumentalmalerei, πίν. IV, M i l l e t - F r o l o w II, πίν. 30.4, 35.4, 67.2, 59.1), Πρωτᾶτο (M i l l e t, Athos, πίν. 12, 14), Ἅγιος Εὐθύμιος Θεσσαλονίκης (Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ἅγιος Δημήτριος, πίν. 90.1, 92.1), Ἅγιος Νικόλαος ὁ Ὀρφανός (Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, πίν. 79, εἰκ. 158).

3. Σκριποῦ, G r a b a r, La Sculpture, πίν. XLII, 9, S c r a n t o n, Corinth, τ. XVI, Mediaeval Architecture, πίν. 21, 14, 33, 167 κλπ. Μικροτεχνία Τρίπτυχον Harbaville (1ος αἰ.) R i c e - H i r m e r, Kunst aus Byzanz, πίν. 100, 101. Ψηφιδωτά: βλ. πρόχειρα Capella Palatina, L a z a r e v, πίν. 228, 229.

4. Ἀράκου, Λαγουδερὰ Κύπρου (A. and J. S t y l i a n o u, Painted Churches of Cyprus, σ. 72, εἰκ. 28), Sopoćani, Gradać (M i l l e t - F r o l o w II, πίν. 48.4, 101.14), Ταξιάρχης Μητροπόλεως στὴν Καστοριά (Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, Καστοριά, πίν. 119), Πρωτᾶτο (M i l l e t, Athos, πίν. 8.1).

3. Σκοινὶ ἀπὸ συνεχῆ S περιτρέχει τὸ δίσκο ποὺ περιβάλλει τὸν Παλαιὸ τῶν Ἡμερῶν (πίν. 13). Τὸ ἁπλὸ αὐτὸ κόσμημα δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς χαρακτηριστικὸ ὁρισμένης ἐποχῆς. Εἶναι πάντως γνωστὸ ἀπὸ τοιχογραφίες καὶ μικρογραφίες τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ. [5].

4. Διπλὲς ἀνθεμωτὲς σπεῖρες ἔχουν ζωγραφιστῆ στὴν ταινία ποὺ περιβάλλει τὸν Παντοκράτορα στὸν τροῦλλο (πίν. 30), θέμα κοινὸ σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ. στὴ Μακεδονία καὶ Σερβία [6].

5. Φυτικὸ πλέγμα ἀπὸ καρδιόσχημα καὶ πολυγωνικὰ σχήματα στολισμένα μὲ ἀνθεμωτὰ τρίφυλλα καὶ πεντάφυλλα (πίν. 51α) στολίζει τὸ ἐσωράχιο τοῦ τυφλοῦ ἁψιδώματος τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος. Ἀνάλογο πλέγμα συναντᾶται στὴν Sopočani [7].

6. Φυτικὸ πλέγμα ποὺ σχηματίζουν πλαγιαστά, ἑνωμένα στὴ βάση τους, μεγάλα καρδιόμορφα σχήματα (πίν. 51β), τὰ ὁποῖα γεμίζουν μὲ ἄνθη λωτοῦ καὶ μικρότερα, κάθετα τοποθετημένα, μὲ πεντάφυλλα στὴν κενὴ ἐπιφάνειά τους, κατέχει τὸ ἐσωράχιο τοῦ τυφλοῦ ἁψιδώματος τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος ὅπως καὶ τὸ μέτωπο τοῦ τόξου ἐπάνω ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Προσευχῆς ἐν Γεθσημανῆ στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα. Ἀνάλογης μορφῆς φυτικὸ πλέγμα συναντᾶται σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ. [8]. Τὸ πλέγμα αὐτό, ὅπως καὶ τὸ προηγούμενο, σὲ ἄπειρες παραλλαγὲς στολίζει προμετωπίδες χειρογράφων διαφόρων ἐποχῶν [9]. Τὸ ἄνθος ὅμως τοῦ λωτοῦ ἔχει τὴν ἴδια ἀκριβῶς μορφὴ σὲ μικρογραφίες τοῦ 13ου αἰ. [10].

7. Πλέγμα ἀπὸ σχηματοποιημένο βλαστό, ποὺ θυμίζει ἀραβούργημα, στολίζει τὸν παραλληλόγραμμο χῶρο ἐπάνω ἀπὸ τὴν τοξωτὴ θύρα ποὺ ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸ ἱερὸ στὸ διακονικό. Τυπικὸ βυζαντινὸ κόσμημα, συναντᾶται σὲ ὅλες τὶς περιόδους [11].

---

5. Cefalù (D e m u s, Norman Sicily, πίν. 2), Βροντόχι (M i l l e t, Mistra, πίν. 96.2), Gradać (M i l l e t - F r o l o w II, πίν. 101.6) Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης (Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, πίν. 8, 9 κλπ.), μικρογραφίες χφ. τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης (B u c h t h a l, βλ. παραπάνω, πίν. 14a, 68 κλπ., Παναγίου Τάφου 12 κλπ.).

6. Σημ. 2, πίν. II, III.

7. M i l l e t - F r o l o w II, πίν. 99.2,6, σὲ παραλλαγὴ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, M i l l e t, Mistra, πίν. 87.8.

8. Ziča (M i l l e t - F r o l o w I, πίν. 92, 93), Μητρόπολη Μυστρᾶ (βλ. σημ. 7).

9. Par. gr. 74, Par. gr. 64, W e i t z m a n n, Die byzantinische Buchmalerei, πίν. XXXIX, 213, G r a b a r, Peinture byzantine, πίν. 176 σ. 158 κλπ.

10. L a z a r e v, πίν. 260, Μητρόπολη Μυστρᾶ, M i l l e t, Mistra, πίν. 87.

11. Ἅγιοι Ἀνάργυροι Θεοδώρου τοῦ Λημνιώτου (Π ε λ ε κ α ν ί δ η ς, Καστοριά, πίν. 11α, 22), Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Λαμπαδιστὴς Κύπρου (A. und J. S t y l i a n o u, βλ. παραπάνω, πίν. XXIX), Arilje (H a m a n n - M a c L e a n — H a l l e n s l e b e n, Die Monumentalmalerei, πίν. 148) κλπ.

8. Τὸ κάτω μέρος τῶν τοίχων σκεπάζεται μὲ τοιχογραφία ποὺ μιμεῖται ὀρθογώνιες πολύχρωμες πλάκες, χωρὶς τὰ χαρακτηριστικὰ «νερὰ» τῶν μαρμάρων, ὅπως τὰ συναντοῦμε π.χ. στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας [12]. Ἀνάλογη μορφὴ ἔχουν οἱ τοιχογραφημένες πλάκες στὸ κάτω μέρος τῶν τοίχων τῆς Sopočani [13], ἐνῶ σὲ ἄλλες ἐκκλησίες τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ. συναντοῦμε ἀπομίμηση πολυτελέστερου ὑλικοῦ [14].

Ἀπὸ τὰ κοσμήματα αὐτὰ δύο, τὸ 1 καὶ 4, δηλ. τὸ κόσμημα στὸ γεῖσο τῆς ἀνατολικῆς καὶ δυτικῆς καμάρας, καθὼς καὶ τὸ κόσμημα γύρω στὸν Παντοκράτορα θεωρήθηκαν τελευταῖα [15] ὡς δημιουργήματα τῆς λεγομένης σχολῆς τοῦ Κράλη Μιλούτιν. Ἀλλὰ βρίσκονται καὶ σὲ παλιότερα μνημεῖα [16] καὶ εἶναι μίμηση ἀνάγλυφης διακόσμησης γείσων ποὺ ὑπῆρχαν σὲ ἀφθονία στὶς περιοχὲς τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου [17].

Στὸ παρεκκλήσιο ἀναπτύσσονται τὰ παρακάτω διακοσμητικὰ θέματα :

1. Ρόμβοι σχηματίζονται σὲ κανονικὰ διαστήματα ἀπὸ δύο λευκὲς ταινίες καὶ περιέχουν σταυρούς, ἐνῶ μισοὶ σταυροὶ πλαισιώνουν τὰ σημεῖα, ὅπου οἱ γραμμὲς ἑνώνονται ἀκολουθώντας τὴν εὐθεία (πίν. 52). Τὸ κόσμημα αὐτὸ περιβάλλει τὸ μέτωπο τῆς ἁψίδας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Σὲ διάφορες παραλλαγὲς συναντᾶται σὲ μνημεῖα τοῦ 13-14ου αἰ. [18].

2. Λεπτοὶ βλαστοὶ μὲ ἀνθεμωτὲς ἀπολήξεις συμπλέκονται σχηματίζοντας ἐλλειψοειδῆ πλαίσια ποὺ περιβάλλουν ἄνθη λωτοῦ, ὅμοια μ' ἐκεῖνα τῶν κοσμημάτων τοῦ ναοῦ. Κοσμοῦν τὸ ἐσωράχιο τοῦ ἀνατολικοῦ τόξου ποὺ κρατεῖ τὴν καμάρα τοῦ ἱεροῦ. Ὁ πλοχμός, ἀναιμικός, θυμίζει τὴ διακόσμηση ἀνάμεσα στοὺς λεπτοὺς κίονες ποὺ βαστάζουν τὸ τόξο ποὺ περιβάλλει τὸν Ἀπόστολο Ἰούδα σὲ μικρογραφία τοῦ χφ. Leningrad 101 (13ος αἰ.) [19].

3. Μεγάλα τρίφυλλα μὲ νευρώσεις φυτρώνουν ἐναλλὰξ ἀπὸ τὶς ἐσωτερικὲς πλευρὲς πλατιᾶς ταινίας. Κάθε κορυφὴ τριφύλλου τονίζεται μὲ

---

12. Millet-Frolow I, πίν. 12.3.

13. Millet-Frolow II, πίν. 1.

14. Cučer, Staro Nagoričino, Ziča (Millet-Frolow III, πίν. 50.3-4, 119.3), Μονὴ τῆς Χώρας (Underwood, Kariye Djami III, πίν. 336-337).

15. Hamann-Mac Lean—Hallensleben, βλ. παραπάνω σ. 98 ἑπ.

16. Djurdjevi Stupovi, Studeniča (ἐκκλησία τῆς Παναγίας), Millet-Frolow I, πίν. 28.1, 40.1, 41 κλπ.

17. Βλ. σημ. 3.

18. Ἅγιος Κλήμης Ἀχρίδας (Millet-Frolow III, πίν. 15.3). Σὲ παραλλαγὲς Πρωτᾶτο (Millet, Athos, πίν. 21.2), Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης (Ξυγόπουλος, Ἅγιοι Ἀπόστολοι, πίν. 14, 34 ἑπ.), Μονὴ τῆς Χώρας (Grabar, Peinture byzantine, σ. 133).

19. Lazarev, πίν. 260.

λευκὴ στιγμή. Περιβάλλει τὸ μέτωπο τοῦ τόξου τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καθὼς καὶ τὰ ἐσωράχια τῶν τυφλῶν ἁψιδωμάτων τοῦ βορεινοῦ καὶ νότιου τοίχου τοῦ Ἱεροῦ Βήματος (πίν. 52). Τὸ θέμα συναντᾶται ἀπὸ τὸν 9ο - 10ο αἰ. σὲ μικρογραφίες [20], τὸν 12ο αἰ. στὴν Καστοριὰ [21] καὶ τὴν Cefalù [22], ἐνῶ στοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων δὲν εἶναι ἀρκετὰ συχνό. Μία πλουσιότερη παραλλαγὴ τοῦ θέματος κοσμεῖ τὴν ἄντυγα τοῦ τόξου ἀνάμεσα στὰ δύο σταυροθόλια. Στὴ μέση τοῦ λευκοῦ κάμπου εἶναι ζωγραφισμένα τετράφυλλα ποὺ σχηματίζουν σταυρούς (πίν. 54α), καὶ τρίφυλλα ἀντικρύζονται στὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τῶν περιγραμμάτων γεμίζοντας τὰ κενὰ ποὺ παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στὰ τετράφυλλα [23].

4. Λευκὸς σχηματικὸς κυματιστὸς βλαστὸς μὲ ἀνθεμωτὰ ἡμίφυλλα σὲ σκοτεινόχρωμα βάθος γεμίζει τὸ μέτωπο τοῦ βόρειου τυφλοῦ ἁψιδώματος (πίν. 42β) καθὼς καὶ τὸ πλατὺ γεῖσο τῆς νότιας παραστάδας ἐπάνω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ ἀδιάγνωστου Ἱεράρχη. Τὸ κόσμημα αὐτό, σὲ χρήση ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. [24], συνεχίζεται σὲ μικρότερη ἔκταση καὶ κάπως παραλλαγμένο καὶ τὸ 13ο αἰ.

5. Ρυθμικὸς πλοχμὸς βλαστοῦ μὲ ἀνθεμωτὰ ἡμίφυλλα ποὺ περικλείει ἄνθη λωτοῦ στολίζει τὸ τύμπανο τοῦ βόρειου τυφλοῦ ἁψιδώματος τοῦ Ἱεροῦ Βήματος (πίν. 3β). Μοιάζει μὲ τὸ κόσμημα ἀρ. 2 τοῦ ναοῦ.

6. Ἐφαπτόμενες καὶ διασταυρούμενες κυματιστὲς γραμμὲς σὲ σχῆμα ὀκτάσχημης ἀσπίδας ἐπάνω σὲ ἀβακωτὸ κάμπο (πίν. 41β) γεμίζουν τὴν κορυφὴ τοῦ ἐσωραχίου τοῦ τόξου ἀνάμεσα στὰ δύο σταυροθόλια. Τὸ κόσμημα αὐτὸ συναντᾶται σχετικὰ πρώιμα στὴν Καστοριὰ [25] καὶ ἀργότερα ἐπαναλαμβάνεται στὴ Sopočani [26] καὶ σὲ μικρογραφίες τοῦ 13ου αἰ. [27].

7. Λεπτὸς κυματιστὸς βλαστὸς μὲ ἀνθεμωτὰ ἡμίφυλλα σὲ σκοτεινὸ κάμπο ταινίας (πίν.53α) περιβάλλει τὸ μέτωπο τοῦ τυφλοῦ νότιου ἁψιδώ-

---

20. Weitzmann, βλ. παραπάνω, πίν. XXI, XXXII.

21. Ἅγιοι Ἀνάργυροι τοῦ Θεοδώρου τοῦ Λημνιώτου, Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 10, 26, 27.

22. Lazarev, πίν. 184.

23. Σαμαρίνα, ἀνέκδοτη μὲ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ., Ziča, Gradać (Millet-Frolow I, πίν. 92.9, II, πίν. 101.14), Πρωτᾶτο (Millet, Athos, πίν. 10,12. 1-2).

24. Ἁγία Σοφία Ἀχρίδας (Millet-Frolow I, πίν. 10.2).

25. Ἅγιοι Ἀνάργυροι Θεοδώρου τοῦ Λημνιώτου (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 10, 26, 27).

26. Millet-Frolow II, πίν. 1.2, 99.9. Ἐπίσης σὲ ρωμανικὲς τοιχογραφίες τοῦ Castel Appiemo, Lana St. Margerita, Watermann, Romanesque Frescoes, πίν. 199, 210.

27. Par. gr. 54, Lazarev, πίν. 250 κλπ. Συναντᾶται καὶ σὲ παλιότερα γλυπτά, Scranton, Corinth XVI, πίν. 35, 181 κλπ.

ματος, ποὺ περιέχει τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο. Συναντᾶται συχνὰ σὲ μικρογραφίες καὶ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. [28].

8. Λεπτοὶ βλαστοὶ σχηματίζουν σειρὰ ἀπὸ καρδιόσχημα ἀντικριστὰ πλαίσια ποὺ περιέχουν μεγάλα φύλλα κισσοῦ (πίν. 53β)· οἱ ἄκρες τῶν βλαστῶν συμπλέκονται μεταξύ τους καταλήγοντας σὲ μεγάλα καρδιόσχημα φύλλα ἢ ἀνθέμια. Τὸ ἴδιο κόσμημα σὲ σχηματικότερη μορφὴ συναντᾶται σὲ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ. [29], Τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι ἀγαπητὸ καὶ ἐπαναλαμβάνεται συχνὰ σὲ χειρόγραφα τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης [30].

9. Λεπτὸς κυματιστὸς βλαστὸς μὲ μεγάλα σὲ ἐλεύθερη ἀπόδοση, καρδιόσχημα φύλλα καὶ μικροὺς καρποὺς στὰ καμπύλα κενὰ ἀκολουθεῖ στὸ δυτικὸ σταυροθόλιο τὴν καμπύλη κατάληξη τοῦ νότιου μέρους του (πίν. 54β). Τὸ κόσμημα αὐτό, ὅπως καὶ τὸ προηγούμενο, συναντᾶται σὲ δυτικὰ μνημεῖα τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰ. [31].

10. Τρίχρωμη πριονωτὴ ταινία παρακολουθεῖ τὰ καμπύλα περιγράμματα τοῦ ἀνατολικοῦ σταυροθολίου (πίν. 54α). Συναντᾶται ἀπὸ τὸ 12ο αἰ.

11. Σχηματικὸς βλαστός, ποὺ θυμίζει ἀραβούργημα, στολίζει τὶς νευρώσεις τῶν σταυροθολίων καὶ ἐπάλληλες σειρὲς ἀπὸ τρίλοβες ἀπολήξεις φύλλων πριονωτῆς ἄκανθας ζωγραφισμένες ἐλεύθερα, τὴν κύρια ὄψη τους. Τὸ διακοσμητικὸ αὐτὸ θέμα εἶναι κοινό, ἀλλὰ ἔχει διαφορετικὴ λειτουργία στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης [32] καὶ στὴ Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη [33]. Σημειώνομε ὅτι ἀνάλογη διακόσμηση φέρουν οἱ νευρώσεις σταυροθολίων σὲ ἐκκλησίες τῆς Εὔβοιας [34].

Στὸ νάρθηκα διατηροῦνται λίγα διακοσμητικὰ θέματα. Ἀπὸ αὐτὰ τὰ περισσότερα ἐπαναλαμβάνουν τὰ θέματα τοῦ παρεκκλησίου σὲ ἁπλοποιημένες παραλλαγές. Λίγα ἐμφανίζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

1. Βλαστοὶ μὲ ἀνθεμωτὲς ἀπολήξεις σχηματίζουν εἶδος σηρικῶν τροχῶν ποὺ γεμίζονται μὲ καρδιόσχημα ἀνθέμια ποὺ σχηματίζουν οἱ ἴδιοι οἱ βλαστοί (πίν. 4). Στολίζουν τὸ μέτωπο τοῦ τόξου τῆς καμάρας, ὅπου εἰκονίζεται ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος. Συναντᾶται σὲ ἀρκετὰ παραδείγματα τὸ 13ο αἰ. [35].

2. Συνεχεῖς ρόμβοι, ἐναλλὰξ μεγάλοι καὶ μικροί, σχηματισμένοι ἀπὸ

---

28. Πρωτᾶτο, Millet, πίν. 8.1, Buchthal, πίν. 8b, 10a, 55, 56, 93c κλπ.

29. Palermo, Palazzo Reale, Rice, Byz. Kunst, εἰκ. 192.

30. Buchthal, βλ. παραπάνω, πίν. 75β, ἐπίσης Cathedral Dangers, Michel, Histoire de l'Art, τ. I/II, σ. 789, εἰκ. 423.

31. Brique, ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἰουλιανοῦ, Deschamps-Thibout, Peinture murale en France, πίν. XXXVIII, 3, Michel, βλ. παραπάνω II/I, σ. 544, εἰκ. 258.

32. Ξυγόπουλος, βλ. παραπάνω, πίν. 40, σ. 54.

33. Underwood, βλ. παραπάνω τ. II, πίν. 334.

34. Κοίμησις Θεοτόκου Ὀξυλίθου, Ἰωάννου, Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, πίν. 39.

35. Sopočani, Millet-Frolow II, πίν. 35.4 κλπ.

ἀντικριστὰ ἀνθεμωτὰ λευκὰ ἡμίφυλλα σὲ σκοτεινόχρωμα κάμπο, παρακολουθοῦν τὸ περίγραμμα τῶν τόξων τοῦ νοτιοδυτικοῦ τυφλοῦ τρούλλου (πίν. 9). Παραλλαγὴ βυζαντινοῦ θέματος, στὴν ἴδια μορφὴ μὲ αὐτὴ τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς συναντᾶται σὲ χειρόγραφα τῶν Σταυροφόρων τῆς Παλαιστίνης καθὼς καὶ σὲ ἔργα δυτικὰ τοῦ 12ου - 13ου αἰ. [36].

3. Κυματιστὴ ταινία περιβάλλει ἐναλλὰξ ἀνθέμια καὶ ἄνθη στὸ ἐσωράχιο τοῦ δυτικοῦ ἀψιδώματος τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος. Ἡ ταινία καὶ τὰ ἀνθέμια εἶναι μονόχρωμα, λευκὰ σὲ σκοτεινόχρωμο κάμπο, ζωγραφισμένα σὲ ἐναλλασσόμενους τόνους μὲ πλατιὲς πινελιές. Τὸ κόσμημα αὐτὸ μὲ τὴν ἐλεύθερη ἐκτέλεσή του ἐπαναλαμβάνεται αὐτούσια σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τοῦ 9ου - 10ου αἰ. [37], ὅπως καὶ τὸ 13ο αἰ. σὲ δυτικὰ ἔργα [38].

Στὸν κυρίως ναὸ τὰ διακοσμητικὰ θέματα εἶναι λίγα, τυπικὰ στὴ μορφὴ γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, ὁρισμένα μάλιστα, ὅπως τὸ κόσμημα γύρω στὸν Παντοκράτορα τοῦ τρούλλου καθὼς καὶ ἐκεῖνο τῶν γείσων τῆς ἀνατολικῆς καὶ δυτικῆς καμάρας, εἶναι χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴν περιοχὴ τῆς Μακεδονίας - Σερβίας τὸ 13ο - 14ο αἰ.

Στὸ παρεκκλήσι, ὅπως καὶ στὸ νάρθηκα, σὲ μικρότερο βαθμό, τὰ διακοσμητικὰ θέματα εἶναι πολλά, συχνὰ ὄχι κοινά, καὶ λίγα ἔχουν ἐπιδράσεις δυτικές. Πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ εἶναι δύσκολο νὰ χρονολογηθοῦν ἀκριβῶς γιατὶ ἐπαναλαμβάνονται συχνὰ κατὰ διαστήματα. Ἀξιοσημείωτος εἶναι ὁ τρόπος ποὺ διαφορετικὰ σὲ ἀντίληψη καὶ ἀπόδοση κοσμήματα τοποθετοῦνται τὸ ἕνα δίπλα στὸ ἄλλο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργῆται σύγχυση καὶ νὰ χάνεται ἡ διαύγεια καὶ ἡ λειτουργικὴ σημασία τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μερῶν.

Οἱ οὐσιαστικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ κοσμήματα τῶν διαφόρων χώρων, συνδυασμένες μὲ τὶς ποικίλες ἀντιλήψεις ποὺ διακρίνουν τὶς τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς, ἐπιβεβαιώνουν τὴ γνώμη ὅτι στὴν τοιχογράφηση δούλεψαν πολλὲς ἀνεξάρτητες μεταξύ τους ὁμάδες ποὺ ἡ κάθε μία διέθετε καὶ ἄλλο θεματολόγιο κοσμημάτων.

---

36. Grabar-Nordenfalk, Art Roman, σ. 157, Michel, βλ. παραπάνω σ. 514, εἰκ. 239, Buchthal, βλ. παραπάνω, πίν. 90c.

37. Scranton, Corinth XVI, πίν. 33, 164, 34 κλπ. Ἐπίσης σὲ μικρογραφίες 9ου - 10ου αἰ., Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei, πίν. V, 23, XXIII, 128 κλπ.

38. Anagni, Κρύπτη Μητροπόλεως, Bologna, Die Anfänge der italienischen Malerei, πίν. 49. Byz. χειρόγραφα 9ου - 10ου αἰ., Weitzmann, πίν. XXXVIII, LVIII.

ΣΤ΄. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καὶ τὰ τρία μέρη τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς, νάρθηκας, ναὸς καὶ παρεκκλήσιο, ὅπως νομίζομε ὅτι ἀποδείχθηκε ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἔρευνα, ἔχουν ζωγραφισθῆ στὴν τελευταία περίπου εἰκοσαετία τοῦ 13ου αἰ., ἀπὸ ὁμάδες ζωγράφων ποὺ ἡ κάθε μία ἀκολουθεῖ καὶ ἑρμηνεύει στὰ μέτρα της ρεύματα τῆς μεγάλης σύγχρονης ζωγραφικῆς.

Ὁ τροῦλλος, οἱ καμάρες, τὸ Ἱερὸ Βῆμα καὶ τὸ Διακονικὸ τοῦ κυρίως ναοῦ ἱστορήθηκαν ἀπὸ καλὸ ζωγράφο, ἐνήμερο στὶς ζωγραφικὲς τάσεις τῆς Μακεδονίας. Οἱ μορφές του δὲν ἔχουν τὴν σφραγίδα τῆς εὐκολίας ποὺ δίνει ἡ συχνὴ ἐπανάληψη τῶν ἴδιων τύπων. Ἡ συντηρητικότητα, ἡ λιτότητα καὶ ὁ αὐστηρὰ ἱερατικὸς χαρακτήρας τῆς εἰκονογραφίας συνδυάζονται μὲ εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ποὺ τότε πρωτοεμφανίζονται ἢ καθιερώνονται. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἐμπνέεται ἀπὸ τὶς νέες εἰκονογραφικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς ἰδέες, τὶς προσαρμόζει ὅμως στὰ ἐκφραστικά του μέσα, ποὺ κρατοῦν ζωηρὲς τὶς ἀναμνήσεις ἀπὸ παλιότερα ρεύματα. Τὰ κάτω μέρη τοῦ κυρίως ναοῦ ἔχουν ζωγραφιστῆ ἀπὸ ἄλλο ζωγράφο μὲ ὅμοια κατεύθυνση, ποὺ ἔχει δεχτῆ ὅμως σὲ ὁρισμένα σημεῖα εἰκονογραφικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴ Δύση.

Στὸ παρεκκλήσιο ἁπλώνεται εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καθορισμένο ἀπὸ πολύπλοκους θεολογικοὺς συσχετισμοὺς καὶ συμβολισμοὺς ποὺ ἀνταγακλοῦν ἀπόψεις μεγάλου θεολογικοῦ κέντρου. Οἱ τοιχογραφίες του, ποὺ ἔγιναν ἀπὸ δύο τουλάχιστον ζωγράφους, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ πρῶτος δούλεψε στὸ ἱερὸ καὶ στὸ ἀνατολικὸ σταυροθόλιο καὶ ὁ δεύτερος ζωγράφισε τὸ δυτικό, δείχνουν τελείως ἀντίθετες καὶ ἀλληλοσυγκρουόμενες ἀντιλήψεις γιὰ τὴ φόρμα καὶ τὴ λειτουργία τοῦ χρώματος. Ἀλλὰ καὶ οἱ δύο ζωγράφοι ἔχουν δεχθῆ ἄμεσα ἢ ἔμμεσα δυτικὴ ἐπίδραση, ὅπως δείχνουν ὁρισμένοι ἐκφραστικοὶ τρόποι καὶ εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες. Τὴν τεχνοτροπία τους τὴ συναντοῦμε ἰδίως σὲ μικρογραφίες ποὺ ἡ ἔρευνα ἀποδίδει σήμερα σὲ ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως, δὲν λείπουν ὅμως καὶ οἱ ὁμοιότητες μὲ ἔργα τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς σπαρμένα σὲ διάφορα σημεῖα τῆς ἄλλοτε μεγάλης Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας.

Στὸ νάρθηκα ἡ ἐκλογὴ μερικῶν θεμάτων ὁδηγεῖ στὴ Μακεδονία. Ἡ τεχνοτροπία, τὰ προβλήματα τοῦ χώρου καὶ τῆς τρίτης διαστάσεως, ποὺ ἀπασχολοῦν τοὺς ζωγράφους του προδίδουν τεχνίτες εὐαίσθητους, γνῶστες

τῶν μεγάλων προβλημάτων τῆς ζωγραφικῆς στὰ μέσα περίπου τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰ. Οἱ σχέσεις τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν μὲ τὴ Μακεδονία, τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὸ Μυστρᾶ μαρτυροῦν τὴν καθολικότητα τῶν τάσεων αὐτῶν καὶ μποροῦν νὰ χαρακτηρίσουν τὴ ζωγραφικὴ γλώσσα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ὡς «κοινή».

Ἡ ποικιλία στὴν τεχνοτροπία καὶ στὴν εἰκονογραφία δὲν ἐκπλήσσουν προκειμένου γιὰ τὴν τέχνη τοῦ 13ου αἰώνα, ποὺ καλλιεργεῖται δημιουργικὰ σὲ πολλὰ κέντρα, τὸ καθένα μὲ διαφορετικὴ παράδοση καὶ ἄλλες σχέσεις καὶ ἐπικοινωνία μὲ τὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴ Δύση. Ἐκπλήσσει ὅμως τὸ γεγονὸς ὅτι στὶς λιγοστὲς ἐπιφάνειες μιᾶς μικρῆς καὶ ταπεινῆς ἐκκλησίας τῆς ἐπαρχιακῆς πόλεως τῶν Ἀθηνῶν ἀντιπροσωπεύονται μὲ τοιχογραφίες σχετικὰ ὑψηλῆς ποιότητος ὅλα αὐτὰ τὰ ρεύματα. Τοῦτο εἶναι μαρτυρία, σημαντική, ποὺ δείχνει ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὑπῆρχαν γηγενεῖς ζωγράφοι στὴν Ἀθήνα ποὺ εἶχαν τὴν δυνατότητα, τὴ διάθεση ἀλλὰ καὶ τὴν ἱκανότητα νὰ ἐνημερώνωνται ἐπάνω στὴ σύγχρονή τους μεγάλη ζωγραφική. Διότι θὰ ἦταν παράλογο νὰ ὑποθέσωμε ὅτι ἦλθε ζωγράφος ἀπὸ ἀλλοῦ γιὰ νὰ ζωγραφίση π.χ. μόνον τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο ἢ ὅτι θὰ μετακαλοῦσαν συγχρόνως τόσο πολλοὺς ζωγράφους γιὰ τόσο μικρῆς ἐκτάσεως ἔργο.

Ὅτι πρέπει νὰ ὑπῆρχε τὸ 13ο αἰ. στὴ φραγκοκρατούμενη Ἀττικὴ κάποια παράδοση ζωγραφικῆς στηρίζεται στὴν ἀδιάψευστη μαρτυρία τῶν πολυπληθῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς περιοχῆς. Ἐξ ἄλλου στὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ μὲ χρονολογία 1244 τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Τριάδας στὸ Κρανίδι τῆς Ἑρμιονίδας ὁ ζωγράφος ποὺ μνημονεύεται εἶναι ὁ ἀθηναῖος Ἰωάννης. Μορφὲς ἀπὸ τὸ χέρι του θεωρήσαμε ὡς προδρόμους τῆς τεχνοτροπίας τῶν Ἀγγέλων στὸ δυτικὸ σταυροθόλιο τοῦ παρεκκλησίου τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς.

Ἡ παρουσία τῶν δυτικῶν στοιχείων στὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ δὲν ἔχει ἀκολουθήσει κανένα πρόγραμμα, οὔτε εἶναι συγκεντρωμένα σὲ ἕνα σημεῖο, ὥστε νὰ εἶναι δυνατὸ νὰ δικαιολογηθοῦν μὲ μία «ἄνωθεν» ἐντολή. Δείχνουν, ἀντίθετα, καθαρὰ ὅτι δυτικοὶ χαρακτῆρες στὴν εἰκονογραφία καὶ στὴν τεχνοτροπία εἶχαν ἐνσωματωθῆ στὴ σύγχρονη ζωγραφική, ἴσως ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε τότε στὴν περιοχὴ ἀνώτατος ἐκκλησιαστικὸς ἄρχοντας ὀρθόδοξος γιὰ νὰ κατευθύνη καὶ νὰ ἀπομακρύνη ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τὰ ξενόφερτα, ἄσχετα μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση. στοιχεῖα. Ἀκόμη οἱ δυτικὲς αὐτὲς ἐπιδράσεις μαρτυροῦν ὅτι ὑπῆρχαν τότε στὴν περιοχὴ καλλιτεχνήματα δυτικῆς τέχνης, ποὺ εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦν καὶ νὰ σπουδάσουν οἱ ντόπιοι ζωγράφοι.

Ἀλλὰ τὸ σημαντικότερο στοιχεῖο ποὺ φέρνει ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ εἶναι ἡ ἀπόδειξη, ὅτι στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. ἡ μεγάλη τέχνη ἔβρισκε δρόμους νὰ φθάση καὶ σὲ ταπεινὲς ἐπαρχίες, ὅπου ὑπῆρχαν ἄνθρωποι ἱκανοὶ

καὶ πρόθυμοι νὰ τὴν υἱοθετήσουν. Διότι ἡ περίπτωση τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς δὲν εἶναι μοναδικὴ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο. Στὴ Στερεά, στὴν Εὔβοια, στὴν Πελοπόννησο, στὰ νησιά, παρὰ τὴν φραγκικὴ κατοχή, ὑπάρχουν πλῆθος ἐκκλησιὲς ποὺ κρύβουν τοιχογραφίες μὲ τὴν ποικιλία καὶ τὴν ποιότητα τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς. Εἶναι σημάδια κάποιας πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς εὐρωστίας καὶ ἀναγεννήσεως ποὺ ἐκαλλιεργεῖτο — αὐτὸ εἶναι τὸ σημαντικότερο — ὄχι ἀπὸ τοὺς μεγάλους ἄρχοντες, ἐκκλησιαστικοὺς ἢ πολιτικούς, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἁπλὸ λαό. Τὰ μνημεῖα αὐτά, σημαντικὰ γιὰ νὰ συνδέσουν τὴν Ὄμορφη Ἐκκλησιὰ μὲ τὸ γενικὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου τῆς ἐποχῆς, δὲν στάθηκε δυνατὸ νὰ χρησιμοποιήσωμε σὲ ὅση ἔκταση θὰ θέλαμε. Τὰ περισσότερα περιμένουν τὸν μελετητή τους.

Z′. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Αβραάμ, Θυσία τοῦ —, 9, 18 ἑξ., 19, 74 ἑξ., πίν. 9, παρ. πίν. Α′, 1 βλ. καὶ Φιλοξενία —
ἄγγελοι 12, 98
ἅγιοι 9, 10, 72, 73, 89
— ἔφιπποι παρ. πίν. Α′, 78
— στρατιωτικοὶ 9, 12, 32 ἑξ., 101 ἑξ., πίν.18α, παρ. πίν. Α′, 7, 20, 21, 28.
—ς ἀδιάγνωστος 17, πίν. 5α, παρ. πίν. Α′, 70, 72,
Ἅγιον Ὄρος
— Βατοπεδίου Μ. 22 σημ. 20, 45, σημ. 70, 53 σημ. 117
— Διονυσίου Μ. 31 σημ. 2
— Δοχειαρίου Μ. 19 σημ. 6
— Λαύρας Μ. 31 σημ. 2
— — Τράπεζα 19 σημ. 6
— Ξενοφῶντος Μ. 54
— Πρωτᾶτο 32 σημ. 3, 37, 44 σημ. 69, 45 σημ. 70, 46, 49, 59 σημ. 156, 61 σημ. 3, 66 σημ. 27, 67 σημ. 35, 68 σημ. 43, 70 σημ. 51, 73 σημ. 7, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 95, 107 σημ. 2, σημ. 4, 109 σημ. 18, 110 σημ. 23, 111 σημ. 28
— Ραβδούχου Μ. 32 σημ. 3, σημ. 5
— Χιλανδαρίου Μ. 37, 46, 49, 59 σημ. 156, 62 σημ. 6, 68 σημ. 44
Ἅδης, Κάθοδος εἰς —ου, 11, 14, 47 ἑξ., 50, πίν. 28, 29, παρ. πίν. Α′, 37
Ἀθῆναι, Βυζ. Μουσεῖο, 73 σημ. 6
Αἴγινα, Ὁμορφη Ἐκκλησιά, 43, 46
Ἀνάληψις 14
Ἀναπεσών 13, 15, 68 ἑξ., 101 ἑξ., πίν. 43β, 46, παρ. πίν. Α′, 86
ἀποκαλυπτικὴ σκηνὴ 9
Ἄρτα
— Ἅγ. Δημήτριος Κατσούρη 50 σημ. 103, 56 σημ. 147, 61 σημ. 3, 82 σημ. 3, 88
— Ἅγ. Νικόλαος Ροδιᾶς 15 σημ. 10
— Παρηγορήτισσα 37, 74, 77, 95, 97
ἀρχάγγελοι 10, 12, 33 ἑξ., 61 ἑξ., 102 ἑξ., πίν. 17, 47 α-β, 48 α-β, παρ. πίν. Α′, 27, 51, 52, 75, 79
ἀσκητὲς 9, παρ. πίν. Α′, 5, 6, 18, 19
—ὴς ἀδιάγνωστος 31 ἑξ., πίν. 15
Ἀσπασμὸς Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας 12, 58 ἑξ., πίν. 32 α, παρ. πίν. Α′, 57

Βαϊοφόρος 11, 42 ἑξ., 80, πίν. 25, 26 α-β, 27, παρ. πίν. Α′, 36
Βαλαὰμ καὶ Ἄγγελος 9, 19 ἑξ., 74 ἑξ., πίν. 8, παρ. πίν. Α′, 16
Βέροια
— ἐκκλησία Χριστοῦ 41, 42, 87
Βερολῖνο, ψηφιδ. εἰκόνα, 88, 90
Βλαχερνίτισσα βλ. Παναγία
Βουλγαρία
— Bačkovo 21
— Berende 53 σημ. 117, 70 σημ. 51, 71 σημ. 58
— Bojana 29 σημ. 40, 37, 52 σημ. 107, σημ. 115, 53 σημ. 118, 86
— Ivanovo, Čarkvata, 46, 106
— Ljutbrod 101
— Poganovo, εἰκόνα, 21, 53 σημ. 117
— Τύρνοβο, Σαράντα Μάρτυρες, 53 σημ. 117

Γαβριὴλ Ὅσιος 31 ἑξ., 89, πίν. 15, παρ. πίν. Α′, 22
Γάμος, ὁ ἐν Κανᾷ —, 9, 22 ἑξ., 74 ἑξ., πίν. 4, 5 β, 6, παρ. πίν. Α′, 10
Γε(λά)σιος Ἅγ. βλ. Γε(ρβά)σιος
Γέννησις Θεοτόκου 11, 58 ἑξ., παρ. πίν. Α′, 56
Γε(ρβά)σιος Ἅγ. 31 ἑξ., πίν. 15, παρ. πίν. Α′, 22

Γεώργιος Ἅγ., μαρτύριο —ου, 9, 13, 75 ἑξ.
— βαλλόμενος εἰς τὴν φυλακὴν 27 ἑξ., πίν. 10, παρ. πίν. Α΄, 9
— παρρησιαζόμενος εἰς τὸν Διοκλητιανὸν 27 ἑξ., παρ. πίν. Α΄, 9
— εἰς τὸν τροχὸν 28 ἑξ., πίν. 11, 12α, παρ. πίν. Α΄, 8
Γιουγκοσλαβία
— Arilje 18, 19, 32 σημ. 4, 43, 52 σημ. 114, 55 σημ. 138, 72 σημ. 1, 73 σημ. 7, 74, 75 σημ. 13, 77, 78 σημ. 26, 79, 90, 91, 92, 94 σημ. 88, 108 σημ. 11
— Ἀχρίδα, Ἅγ. Κλήμης, 28 συν. σημ. 32, 30 σημ. 45, 32 σημ. 3, 38 σημ. 35, 42, 45, σημ. 70, 46, 52, σημ. 114, 53 σημ. 116, σημ. 117, σημ. 119, σημ. 120, 84 σημ. 26, 96, 100, 109 σημ. 18
— Ἀχρίδα, Ἁγ. Σοφία, 53 σημ. 118, 109, 110 σημ. 24
— εἰκόνα 83
— Cučer, Ἅγ. Νικήτας, 25 σημ. 27, 28 συν. σημ. 32, 30 σημ. 44, 32 σημ. 3, 52 σημ. 114, σημ. 116, σημ. 117, σημ. 119, 53 σημ. 123, 63 σημ. 10, 65, 109 σημ. 14
— Dečani 31 σημ. 1, σημ. 2, 41, 67, συν. σημ. 27, 68, σημ. 45
— Djurdjevi Stupovi 109 σημ. 16
— Donja Kameniča, ἐκκλησία Θεοτόκου, 63 σημ. 10
— Gračaniča 54
— Gradać 60 σημ. 2, 65 σημ. 20, 72 σημ. 1, 74, 75 σημ. 13, 78, 91, 106, 107 σημ. 2, σημ. 4, 110 σημ. 23
— Kurbinovo 53 σημ. 118, σημ. 119, 54
— Lesnovo 53 σημ. 123, 54, 70
— Matejić 53 σημ. 118
— Mileševa 43 σημ. 68, 61 σημ. 5, 98, 99, 102, 103
— Miroz, Pskov 54
— Morača 70 σημ. 52, 71
— Nerezi 43, 85
— Peć, Ἅγ. Ἀπόστολοι, 39 σημ. 43, 43, 55, 67 συν. σημ. 27, 68 σημ. 45
— Prilep, Ἅγ. Νικόλαος, 40, 52 σημ. 114, 65
— Σκόπια, Ἅγ. Ἀνδρέας, 63 σημ. 10
— Smederevo, παλαιὰ ἐκκλησία, 63 σημ. 10
— Sopočani 32 σημ. 3, 34 σημ. 11, 52, 53 σημ. 119, 60 σημ. 1, 64 σημ. 13, 65, 66 σημ. 27, 67 σημ. 34, 68 σημ. 45, 74, 75 σημ. 13, 76 σημ. 14, 77 σημ. 20, 78 σημ. 26, 83, 85 σημ. 37, 88, 89, 90, 95, 96, 99, 100, 105, 106, 107 σημ. 2, σημ. 4, 108, 109, 110, 111 σημ. 35
— — παρεκκλήσι Ἁγ. Συμεὼν 103
— Staro Nagoričino 28 σημ. 34, 29 σημ. 40, 30 σημ. 44, σημ. 45, 32 σημ. 3, 38 σημ. 35, 46, 53 σημ. 116, σημ. 117, 54, 60 σημ. 2, 65 σημ. 20, 66 σημ. 27, 67 σημ. 35, 68 σημ. 43, 78 σημ. 15, 82, 83, 84 σημ. 26, 93, 109 σημ. 14
— Studeniča 38 σημ. 35
— — ἐκκλησία τοῦ Κράλη 49, 59 σημ. 156, 84 σημ. 26
— — ἐκκλησία τῆς Παναγίας 42, 56 σημ. 114, 60 σημ. 1, 109 σημ. 16
— Sučevita, ἀέρας τῆς—,56 σημ. 140
— Ziča 52, 62 σημ. 6, 67 σημ. 33, 92, 100, 108 σημ. 8, 109 σημ. 14, 110 σημ. 21
Γλυκερία Ἁγ. 11, 15 πίν. 18 β, παρ. πίν. Α΄, 54
Γρηγόριος Ἅγ. 12, παρ. πίν. Α΄, 82

Chambéry, θησαυροφυλάκιο καθεδρικοῦ ναοῦ, 40 σημ. 53

Δανιὴλ προφήτης 12, 61 ἑξ., 96 ἑξ., πίν. 41 β, παρ. πίν. Α΄, 77
Δαφνί, Μ. —ου, 7 σημ. 13, 37, 48, 52
Δεῖπνος Μυστικὸς 12, 15, 62 ἑξ., 104 ἑξ., πίν. 49, 50, παρ. πίν. Α΄, 73
Διαθήκη Παλαιὰ 9, 13
Δωδεκάορτο 14

Ἔγερσις Λαζάρου 11, 40 ἑξ., 80, πίν. 22, 23, 24 παρ. πίν. Α΄, 35

Εἰσόδια Θεοτόκου 11, 59 ἑξ., παρ. πίν. Α΄, 38
Εἴσοδος εἰς Ἱεροσόλυμα βλ. Βαϊοφόρος
Ἐλασσώνα, Μ. Ὀλυμπιώτισσας, 82, 94
Ἐμμανουὴλ 10, 15, 33 ἑξ., πίν. 17, παρ. πίν. Α΄, 50
ἐξαπτέρυγα 9, 10, παρ. πίν. Α΄, 15, 46
Ἑρμιτάζ, ψηφ. εἰκόνα, 79
Εὐαγγελισμὸς 10, παρ. πίν. Α΄, 31
Εὐαγγελιστὲς 8, 11, 13, 34 ἑξ., πίν. 20, παρ. πίν. Α΄, 30
Εὔβοια
— Μακρυχώρι, Ἅγ. Δημήτριος, 73 σημ. 3, 85 σημ. 41
— Ὀξύλιθος, Κοίμησις Θεοτόκου, 9 συν. σημ. 3, 15 σημ. 10, 111 σημ. 34
— Πυργί, Μεταμόρφωση Σωτῆρος, 79 σημ. 39
— Ριτζάνων, Ἅγ. Νικόλαος, 73 σημ. 3, 79 σημ. 39, 85 σημ. 41, 103 σημ. 33
— Σπηλιές, Ὁδηγήτρια, 15 σημ. 10, 53 σημ. 117, 65 σημ. 19

Ζωοδόχος Πηγὴ 11

Ἠλίας προφήτης 10, 16

Harbaville, τρίπτυχο, 107 σημ. 3

Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα 8, παρ. πίν. Α΄, 53
— ἡ Πανυπέραγνος 12, 60 ἑξ., 97, πίν. 39 α, παρ. πίν. Α΄, 1, 68
—ου βίος 8, 13, 15, 26 ἑξ., πίν. 12 β
—ου δέησις 10
Θεσσαλονίκη
— Ἅγ. Ἀπόστολοι 37, 39, 48, 49 σημ. 91, 77, 108 σημ. 5, 109, σημ. 18, 111
— Ἀχειροποίητος 61 σημ. 5
— Ἅγ. Εὐθύμιος 53 σημ. 117, 82, 83, 85, 94 σημ. 88, 107 σημ. 2
— Λατόμου Μ. 21
— Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανὸς 25, 31, 32 σημ. 4, 40 σημ. 53, 53 σημ. 123, 60 σημ. 2, 64, 76 σημ. 16, 107 σημ. 2

ἱεράρχης, -ες, 11, 12, 13, 33 ἑξ., 93, πίν. 19 α - β, παρ. πίν. Α΄, 58, 59, 60, 61, 64
— ἀδιάγνωστος 60 ἑξ., 96 ἑξ., πίν. 42 β, παρ. πίν. Α΄, 83
— λειτουργῶν 61 ἑξ., πίν. 42α
— συλλειτουργῶν 97, παρ. πίν. Α΄, 65, 87
Ἰταλία
Ἀκυληία, κρύπτη τοῦ Dom, 34 σημ.15
Anagni, κρύπτη Μητροπόλεως, 34 σημ. 15, 112 σημ. 38
Ἀσίζη, Μουσεῖο, 73 σημ. 5
Βενετίας Ἰνστιτοῦτο, εἰκόνα, 70 σημ. 53
Brique, ἐκκλησία Ἁγ. Ἰουλιανοῦ, 111 σημ. 31
Castel Appiemo 110 σημ. 26
Formis, Sant Angelo, 46 σημ. 79
Lana, St. Margerita, 110 σημ. 26
Leon, Ἅγ. Ἰσίδωρος, 34 σημ. 15
Πάρμα, βαπτιστήριο, 103
Ρώμη, τρίκλινο Πάπα Λέοντα ΙΙΙ, 66
Φλωρεντία, ψηφ. δωδεκάορτο, 49, 52 σημ. 115, 53 σημ. 117
Ἰωακείμ, ἐπεισόδιο μέ —, 9, παρ. πίν. Α΄, 3
Ἰωάννης, Ἅγ., ὁ Πρόδρομος, 11, 86, παρ. πίν. Α΄, 42
Ἰωάννης, ζωγράφος, 103, 114
Ἰωσὴφ Πάγκαλος 12, 61 ἑξ., 96 ἑξ., πίν. 41 α, παρ. πίν. Α΄, 76

Kαμπιά, Ἅγ. Νικόλαος, κρύπτη, 33 σημ. 8, 34 σημ. 13
Καππαδοκία
— Elmale Kilisse 35 σημ. 18, 43 σημ. 66
— Qarabach Kilisse 55 σημ. 136
— Qaranleq Kilisse 64 σημ. 12, 66 σημ. 27, 68
— Qeledjlar Kilisse 46, 66 σημ. 27, 67 σημ. 28, 68
— Tokale Kilisse 50 σημ. 103, 66 σημ. 27

— Tschauch In (Le grand Pigeonnier) 66 σημ. 27
Καστοριὰ
— Ἅγ. Ἀθανάσιος Μουζάκη 39 σημ. 43, 49 σημ. 91, 55 σημ. 137
— Ἅγ. Ἀνάργυροι τοῦ Θεοδώρου τοῦ Λημνιώτη 40, 54, 60 σημ. 1, 108 σημ. 11, 110 σημ. 21, σημ. 25
— Κουμπελίδικη 53 σημ. 123, 77 σημ. 20, 79, 96
— Μαυριώτισσα 30 σημ. 45, 54
— Ἅγ. Νικόλαος Κασνίτζη 40, 53 σημ. 116, σημ. 117
— Ἅγ. Στέφανος τοῦ Θεοδώρου Λημνιώτη 60 σημ. 2, 101
— Ταξιάρχης Μητροπόλεως 52, 53 σημ. 117, 107 σημ. 4
Κέα (Τζιὰ)
— Ἁγ. Ἄννα 88 σημ. 61
— Ἅγ. Ἀπόστολοι 35, 50 σημ. 103
Κεράμιον Ἅγ. 10, παρ. πίν. Α΄, 33
Κίεβο, Ἁγ. Σοφία, 56 σημ. 146, 64 σημ. 12, 65
Κοίμησις Θεοτόκου 10, 14, 50 ἑξ., 92 ἑξ., πίν. 36, 37, παρ. πίν. Α΄, 45
Κολακεία Θεοτόκου 8, 26, παρ. πίν. Α΄, 4
Κοινωνία Ἀποστόλων βλ. Λάβετε φάγετε, Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες
κοσμήματα γραπτὰ 107 ἑξ., πίν. 51 α - β, 52, 53 α - β, 54 α - β
Κουβαρᾶς, Ἅγ. Πέτρος στὰ Καλύβια, 9 συν. σημ. 3
Κρανίδι, Ἁγ. Τριάδα, 15 σημ. 10, 50 σημ. 104, 103, 114
Κρήτη
— Γκουβερνιώτισσα 85 σημ. 41
— Κριτσά, Παναγία Κερά, 85 σημ. 41
— Μοναστηράκι, Ἅι - Στράτηγος, 53 σημ. 117
— Μπιζαριανό, 56 σημ. 141
— Παλιόχωρα, Ἅγ. Γεώργιος Ἀνυδριώτης, 40
— Σμιλέ, Θεοτόκος, 63 σημ. 10
— Τζεβρεμιανά, Παναγία, 54 συν. σημ. 123
Κύπρος
— Ἀράκου 107 σημ. 4
— Ἀσίνου Μ. 46 σημ. 81
— Ἅγ. Ἰωάννης Λαμπαδιστὴς 108 σημ. 11
— Λαγουδερὰ βλ. Ἀράκου
— Περαχωριό, Ἅγ. Ἀπόστολοι, 56
Κυριώτισσα 60
Κωνσταντινούπολις
— Ἁγ. Εὐφημία 75, 78 σημ. 26, 79, 85, 86, 88, 90, 96
— Παμμακάριστος 37, 79, 91, 105, 106
— Ἁγ. Σοφία 60 σημ. 1, 96, 101
— Χώρας Μονὴ 26 σημ. 28, 32 σημ. 3, 34 σημ. 11, 37, 52 σημ. 115, 54, 61, 76 σημ. 15, 77, 79, 87, 109 σημ. 14, σημ. 18, 111

Λάβετε φάγετε 11, παρ. πίν. Α΄, 63
Λοῦβρο, Μουσεῖο, 66, 67 συν. σημ. 27, 68
Λουκᾶ Ὁσ. Μ. 33 σημ. 8, 34 σημ. 13

Μανδήλιον Ἅγ. 10, παρ. πίν. Α΄, 32
Μάνη 37
— Ἐπισκοπὴ 10
μάρτυρες νέοι 12, 60 ἑξ., 95. πίν. 40 α-β, παρ. πίν. Α΄, 80, 81
Ματθαῖος, εὐαγ., 8, 11, 35 ἑξ., 86, πίν. 20, παρ. πίν. Α΄, 2, 39
Μελετίου Ὅσ. Μ. 7 σημ. 13
Meliore da Toscana, πολύπτυχο, 34 σημ. 12
Μελισμὸς 11, παρ. πίν. Α΄, 66
Μετάληψις Ἀποστόλων 85 βλ. καὶ Λάβετε φάγετε, Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες
Μεταμόρφωσις 10, 15, 38 ἑξ., 91 ἑξ., πίν. 35, παρ. πίν. Α΄, 49
Μόναχο, Bayerische Staatsbibliothek, 53 σημ. 120
Μυστρᾶς
— Βροντόχι 71 σημ. 59, 108 σημ. 5
— Ἅγ. Θεόδωροι 54, 88, 103
— Μητρόπολη 24, 25, 28 συν. σημ. 32, 56 σημ. 147, 61 σημ. 5, 72, 73 σημ. 7, 76 συν. σημ. 13, σημ. 14, 78, 88 σημ. 65, 92 σημ. 79, 108 σημ. 7, σημ. 8, σημ. 10
— Περίβλεπτος 15 σημ. 10, 22 σημ. 20, 43, 48, 49 σημ. 91, 52, 53 σημ. 120, 54, 59 σημ. 156, 68

σημ. 44, 70 σημ. 52, 71 σημ. 59, 76 σημ. 15, 77 σημ. 16

Νάξος
— Κεραμί, Παναγία, 15 σημ. 10
— Τραγαία, Παναγία Ραχιδιώτισσα, 15 σημ. 10
— Χαλκί, Ἅγ. Γεώργιος Διασορίτης, 8 σημ. 3

Ξενοφῶν Ἅγ. 31 ἑξ., 89, πίν. 15, παρ. πίν. Α΄, 22

Ὄθωνος ΙΙΙ εὐαγγελιάριο 53 σημ. 120
ὅραμα 20 ἑξ., πίν. 7, παρ. πίν. Α΄, 11, 12
ὅσιοι 9, 17 ἑξ., πίν. 3 β, παρ. πίν. Α΄, 20, 21, 22, 68
Οὐάσιγκτων, Πινακοθήκη, 82, σημ. 3

Παῖδες τρεῖς ἐν καμίνῳ 9, παρ. πίν. Α΄, 13
Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν 10, 11, 15, 33 ἑξ., πίν. 13, παρ. πίν. Α΄, 47
Παλαιστίνης Σταυροφόροι 102, 103, 104 βλ. καὶ χειρόγραφα
Παναγία 33 ἑξ., 34, 93, πίν. 17
— Βλαχερνίτισσα 13, πίν. 43 α, παρ. πίν. Α΄, 88
— Πανυπέραγνος βλ. Θεοτόκος
Παντοκράτωρ 11, 15, 35 ἑξ., 85, προμετωπίδα, πίν. 21, 56, παρ. πίν. Α΄, 43
Πάτμος 70 σημ. 53, σημ. 55
Παῦλος 9, 32 ἑξ. 90 ἑξ., πίν. 16 β, παρ. πίν. Α΄, 26
Παχώμιος Ἅγ. 31 ἑξ., πίν. 35, παρ. πίν. Α΄, 23
Πεντηκοστὴ 10, 15, 50 ἑξ., 87, πίν. 33 α-β, παρ. πίν. Α΄, 34
Πέτρος 9, 32 ἑξ., 90 ἑξ., πίν. 16α, παρ. πίν. Α΄, 25
Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες 11, 54 ἑξ., πίν. 30, παρ. πίν. Α΄, 62
Πλατυτέρα 11, παρ. πίν. Α΄, 67
Πορευθέντες μαθητεύσατε 13, 15, 65 ἑξ., 98 ἑξ., πίν. 44, 45, παρ. πίν. Α΄, 85
Προδοσία τοῦ Ἰούδα 10, 14, 45 ἑξ., πίν. 32 β, παρ. πίν. Α΄, 44
Προκόπιος 12
Προσευχὴ τῆς Ἄννας 12, 57 ἑξ., 80, πίν. 31, παρ. πίν. Α΄, 55
Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ 10, 14, 44 ἑξ., 89, πίν. 34, παρ. πίν. Α΄, 48
Προφῆτες 11, 35 ἑξ., παρ. πίν. Α΄, 40

Ραφαὴλ ἀρχάγγελος 11, 33, 35 ἑξ., 86, 93, πίν. 57, παρ. πίν. Α΄, 41
Riha, δίσκος, 55 σημ. 136
Ρουμανία
— Balineşti 71 συν. σημ. 56
— Dragomirna 70 σημ. 56
— Getatuia 70 σημ. 56
— Roman 71 συν. σημ. 56
— Vatra Moldovitei 39 σημ, 49, 70 σημ. 56
Ρωμανὸς Ἅγ. 12, παρ. πίν. Α΄, 84

Σαμαρίνα 33 σημ. 8, 50 σημ. 103, 110 σημ. 23
Σικελία 37
— Capella Palatina 107 σημ. 3
— Cefalù 108 σημ. 5, 110
— Μαρτοράνα 50 σημ. 103, 52, 53 σημ. 118
— Monreale 27 σημ. 32, 88
— Palazzo Reale 111 σημ. 29
Σίκινος, Ἐπισκοπή, 15 σημ. 10
Σινᾶ Μ., εἰκόνες, 18 σημ. 3, 28, 39 σημ. 43, 40, 43, 53 σημ. 118, 54, 70 σημ. 53
— καθολικὸν 39
Σκριποῦ 107 σημ. 3
Σταύρωσις 14
Στέφανος Ἅγ., ὁ Νέος, 31 ἑξ., 89, πίν. 35, παρ. πίν. Α΄, 24
Stuma, δίσκος, 55 σημ. 136

Ταπείνωσις Ἄκρα 11, 31
Τραπεζοῦς
— Θεοσκέπαστη 48, 49 σημ. 91, 63 σημ. 10
— Ἁγ. Σοφία 24, 25 σημ. 26, 66 σημ. 27, 73 σημ. 7, 76 σημ. 14, 78 σημ. 29, 84 σημ. 30

Φιλοξενία Ἀβραὰμ 12, 15, 65 ἑξ., 104 ἑξ., πίν. 55, παρ. πίν. Α΄, 74

Χειρόγραφο, -α,
— Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery N. W. 733, 40 σημ. 54
— Βατοπεδίου Μ. χφ. 602, 19
— Berol. Hamilton 119, 88
— Berol. Qu. 66, 46
— Βιέννης χφ., 66 σημ. 27, 67 σημ. 35, 68
— Holkham 3, 42 συν. σημ. 57, 58 σημ. 152
— Ἰβήρων κῶδ. 5, 25, 40, 42, 48, 49, 75, σημ. 13, 84, 105
— Ἰγνατίου Διήγησις 21
— Ἱεροσόλυμα, Παναγίου Τάφου 12, 108 σημ. 5
— Ἱεροσόλυμα, Παναγίου Τάφου 37, 78, 86
— Leningrad, Petr. 21, 64 σημ. 12, 66 σημ. 21, σημ. 27, 67 σημ. 32, 68
— Leningrad 101, 88, 105, 109
— Leningrad, Petr. 105, 46, σημ. 80
— Leningrad 269, 74 σημ. 10, 85 σημ. 39, 88, 91, 95, 98, 100
— London, Br. Mus., Add. 15268, Histoire Universelle Ἄκκρας, 19 σημ. 5, 30 σημ. 45, 78, σημ. 28, σημ. 30
— London, Br. Mus., Burney 20, 79, 94 σημ. 88, 100, 105
— London, Br. Mus., Egerton 1139, 65 σημ. 21
— London, ψαλτήρι τοῦ 1066, 31 σημ. 1, σημ. 2
— Μελλισσάνθης ψαλτήρι 65
— Μόναχο, σερβικὸ ψαλτήρι, 54
— Μυτιλήνη, Γυμνάσιο Ἀρρένων, 26 σημ. 30
— Oxford, Bodleian Library, Auct. T. infra 1. 10 34 σημ. 16
— Oxford, Bodleian Library, Selden supra 6, 34 σημ. 16, 88
— Παρίσι, Bibl. Arsenal 5211, 78 σημ. 30
— Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Par. copte 13, 55 σημ. 136
— Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Par. gr. 54, 26 σημ. 30, 39, 40, 64 σημ. 13, 73 σημ. 8, 83, 84, 88, 100, 103, 105, 110 σημ. 27
— Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Par. gr. 74, 24, 25, 40 σημ. 53, 64 σημ. 12
— Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Par. gr. 510, 66 σημ. 27
— Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Par. gr. 580, 31 σημ. 1
— Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Par. gr. 1242 (Ἰω. Καντακουζηνοῦ), 39 σημ. 43
— Παλαιστίνη, Σταυροφόρων χφ., 73, 78, 92, 93, 101, 103, 104, 108 σημ. 5, 111, 112
— Πάρμας, Bibl. Palatina τετραευάγγελο, 46, σημ. 80, 63
— Σικάγο, University Library, Rockfeller Mc Cormick 2400, 66 σημ. 27
— Φλωρεντία, Bibl. Riccardia A 323, ψαλτήρι Ἰσαβέλλας, 44 σημ. 69, 49, 88 σημ. 61
— Φλωρεντία, Laurent. VI 23, 66 σημ. 27, 68 σημ. 43
— Σταυρονικήτα Μ. χφ. 45, 70, 71 σημ. 58
— Tübingen Quart. 66, 66 σημ. 27
— Vaticanus gr. 381, 74 σημ. 10, 85 σημ. 39, 88, 90, 81, 95, 98, 100
— Vaticanus gr. 1156, 46 σημ. 75, σημ. 80
— Vaticanus gr. 1208, 77 σημ. 18, σημ. 20, 88, 90
— Vaticanus gr. 1613 (Μηνολόγιο Βασιλείου Β΄), 66 σημ. 27, 68 σημ. 45

Χίος, Νέα Μονή, 33 σημ. 8, 48

Χριστὸς Σωτὴρ 12, 60 ἑξ., 97, πίν. 39 β παρ. πίν. Α΄, 71

SUMMARY

THE WALL PAINTINGS OF THE OMORPHI ECCLISSIA AT ATHENS

Roughly in the middle of the still uninhabited area lying between Galatsi and Perissos, before the hills known as the Tourkovounia commence their rise, there survives the Byzantine church of St. George, long known by reason of its charm as the Beautiful Church (Omorphi Ecclissia) (pl. 1 a-b).

It is a small (10.52 × 11.02 m.) cruciform church with a central dome, enclosed by a side chapel on the south and a narthex on the west side (fig. 1). The masonry of the walls of the chapel and of the main body of the church is of neatly-finished *plinthoperikleistos* (finely-dressed stones, each of which is framed with bricks) on a raised foundation of large polygonal stones and bricks. The humbler narthex is constructed of small stones, bricks and an abundance of rough plaster. The roofs of the main church show the austere alternation of volumes which distinguishes Helladic, and particularly Athenian, middle - Byzantine churches. This austerity is disturbed by the curving lines of the low roofs of the chapel on the south side and the gradual irregular alternation of pedimental and pent roofs in the narthex. The one-roomed chapel is roofed by two ribbed cross vaults and its sanctuary by an arch. The existence of these cross vaults led, until recently, to the chapel' s being dated as later than the main church. Lately, however, it has been shown that the chapel with its ribbed cross vaults belongs to the original 12th century construction. Study confirms that the narthex too was either added immediately after the building of the church or, as is more likely, on a change in the original plans during the course of the work.

This hypothesis is chiefly based on the following observations : 1) The arches which support the domes of the narthex resemble those of the main church and chapel both in the materials used and in the careful manner in which the joints unite, and 2) The outer side of the west wall of the main

church (east wall of the narthex) is not plinthoperikleistos like the other external walls, which confirms the view that it was from the outset intended to cover it with wall paintings (pl. 2 a-b).

The whole of the interior of the church was originally decorated with wall paintings. A substantial number of these, particularly on the lower levels, are today completely destroyed (pl. A').

In the *narthex*, as is usually the case, the lower section consists of standing figures of saints, and of hermits. The compositions on the upper level continue the logic of the series below. In the somewhat isolated north vault is depicted the martyrdom of St. George, to whom the church is dedicated. The best-known scene, that of the saint on the wheel, covers the eastern half of the vault, so that, it is immediately in the view of the worshipper. In the cupola, which is located on the approximate extension of the main axis of the church, are depicted scenes from the life of the Virgin, with the symbols of the Evangelists on the pendentives. The north half of the south vault depicts the Marriage in Cana, and a Vision on its eastern drum. The end of the southernmost section, which is on the extension of the axis of the chapel, depicts cherubs on the pendentives, Balaam and the Angel and the Sacrifice of Abraham in the cupola. This last section, decorated exclusively out of the Old Testament, wit h references to the Incarnation, maybe supposed to be the narthex to the chapel, in which the sequence of the wall paintings is related.

In the *main church* the sequence of the wall paintings follows on basic lines — as far as the architectural form of the building permits — the principles we meet with in middle-Byzantine churches : standing saints in a certain symmetry below, and on the upper surface depictions from the cycle of the Twelve Feasts (Dodecaorton), each covering a definite architectural space, drums, vaults, blind archways etc.

The ordering of the scenes from the Twelve Feasts presents certain problems. Seven compositions are preserved, of which four cover the vaults and two the adjacent sections. Two secondary scenes from the Passion, the Prayer in Gethsemane and the Betrayal of Judas are also symmetrically depicted on the western wall. The Nativity, the Presentation, the Baptism, the Crucifixion and the Ascension are missing. The available empty surfaces which might have contained these scenes are fewer in number : the southern half of the east vault and the whole of the south vault. To these we should perhaps add one more surface in the western extension. The arched opening, then, which now serves as the entrance from the narthex does not seem to have originally been so big. The remains of the decoration cease approximately midway along it and the slots in the large marble threshold for the pivots of the door

leave a narrower space between them. There was therefore a thin wall at the west side of this extension with a small opening for the entrance from the narthex. In the drum above this door which no longer survives it may be that the Crucifixion was depicted.

The remaining drums, beneath the vaults of the extensions, are broken up by windows so that we may suppose the correlation of their surfaces, save one, with the missing scenes to be impossible. Thus there must have been a choice made between the four scenes, Nativity, Baptism, Presentation and Ascension. Of these the last, if depicted, could only have covered the southern half of the east vault, opposite the Descent into Hell; while the Nativity, inasmuch as the cycle of scenes begins on the right, would have been depicted either on the eastern half of the south vault or, assuming the Ascension to have been omitted, opposite the Descent into Hell.

The position of the Dormition of the Virgin on the north wall of the northwestern side section is rather out of the way for a scene which is as a rule depicted on the western wall above the entrance of the church. Perhaps the intention was to contrast it with the Metamorphosis which fills the equivalent spot in the southwestern section, where Christ again appears in glory— two Epiphanies of Christ.

An analogous intention is apparent — though not so obviously on first entering the main church — in the decoration of the shield with the Ancient of Days, of the west vault with the Pentecost, where the Holy Ghost is depicted in the centre, and of the cross-vault of the southwestern section with the Adoration of Emmanuel : a portrayal of the three members of the Holy Trinity ; there is also a correspondence between the Ancient of Days, the Pantocrator of the cupola and the Emmanuel.

The arrangement of the remaining scenes does not depart from the established one. We need note only the series of scenes from the life of the Virgin in chronological order in the diaconicon, the absence of figures of female saints apart from the St. Glykeria, and in conclusion the representation of the Pantocrator and the Ancient of Days facing towards the west, contrary, that is to say, to what is usually the case.

In the *chapel* different principles govern the choice and position of the paintings. The lower section displays the usual band of standing martyrs and ascetics as well as representations of Christ and of the Virgin. The frescoes are governed by contrasted scenes from the Old and New Testaments (Last Supper — Hospitality of Abraham, the Mission of the Apostles — Christ Recumbent), which are found in theological correspondence. The angels in the cross vaults enhance the mysterious atmosphere of this space, while the two equestrian military saints on the southern wall of the middle section

seem to us to depart from the spirit generally characterizing the decoration of the chapel. Their position justifies their appearance, however : looking through the archway of the south extension of the main church we confront only these two saints, who thus appear to belong to the decoration of the lower level of the main church, alongside the military saint who was subsequently covered by the Prophet Elias. Thus we are unable to guess at the rest of the decoration of the chapel, which seen in sections loses its meaning.

THE ICONOGRAPHY OF THE WALL PAINTINGS

1. The Narthex

A. THE STANDING FIGURES (Pl. 3 a - b, 5a)

From the viewpoint of iconography the costume of the saint to the right of the blind arch in the eastern wall is interesting, insofar as unless I am mistaken it is not the established type for saints of the Orthodox Church. On the contrary, the white tunic, the broad mantle and the kind of pointed hood that falls on the shoulder are typical of the monks of the Western Church. We may perhaps attribute this costume to the Cistercian monks who occupied the monastery of Daphne during the Frankish period. The costume of the saint on the left is analogous. There remains the problem of their identity : are they saints of the Western Church or simply Orthodox ones in western costume ?

B. THE SCENES

The Sacrifice of Abraham and Balaam and the Angel (pl. 8, 9). Both the groups portrayed in the southern blind cupola, the sacrifice of Abraham and the episode of Balaam and the Angel are painted on a single system of axes : the angels above the middle axis, Balaam and the cluster of Abraham and Isaac on the same transverse axis. The animated postures of the figures and of the two compositions are characterized by the same agitation and force.

The surviving portion of the first composition, especially the cluster depicting Abraham and Isaac, resembles the depiction of the same episode at Arilje. There are however various differences of detail : in the Omorphi Ecclesia Abraham' s body is more bent and his grip on the knife is more convincing ; Isaac' s hands are tied behind his back, while in the Serbian church they are folded in supplication. Analogous iconography is found in a Palestinian manuscript from the time of the crusades.

The depiction of Balaam and the Angel is also interesting from the viewpoint of iconography. As a rule this subject forms a part of the portrayal of the Jesse Tree. But in the Omorphi Ecclesia as well as in certain other

instances, among them a miniature from the manuscript 602 in the Vatopedi monastery dating from the 11th-12th centuries, the theme stands on its own.

In detail the painting approaches more closely the related mural at Arilje, with the exception of the angel' s apparel ; if we consider the episode of Balaam and the Angel and the Sacrifice of Abraham as a unity, we may perhaps surmise that the first is symbolic of the Incarnation, and the second of Christ' s Sacrifice.

V i s i o n (pl. 7). The identification of the painting is difficult, if not impossible, since the names of the two figures are missing. The inscription on the scroll of the prophet on the right is indecipherable and the central section of the composition has been destroyed. We may assume with a fair degree of certainty that it is the representation of a Vision. The number of similar visions known to us to date is limited : the paleo-Christian mosaic in the apse of the Latomou monastery in Thessalonika, the mural in the narthex of the church at Bačkovo and the portable bilateral icon from Poganovo in the Sofia Museum. The last two, dating from later than the 13th century, are linked with Thessaloniki, where the mosaic depiction at the Latomou monastery inspired the well-known Narrative of Ignatius in the 12th century ; A. Xyngopoulos maintains moreover that the mural and the icon in Bulgaria had as their prototype a miniature in the Narrative rather than having as direct prototype the early-Christian mosaic at Latomou.

Notwithstanding the differences existing between these three paintings, the elements which compose them are basically the same : low down on the two edges of the painting are pictured two prophets ; on the left a standing old man whose posture and expression indicate surprise, on the right at the Latomou monastery a seated prophet of ripe age, whose place has been taken in the icon by a beardless youth holding an open codex on his knees. All these figures wear tunics and cloaks. The setting is the same in each case, rocks, with a stream of running water separating the two figures ; at Bačkovo the water has been omitted. We meet with the same elements, albeit rather altered, in the Omorphi Ecclesia. The left-hand figure resembles the comparable prophet in the icon, while the right-hand one, with his rich ceremonial costume and the vessel he holds, has nothing in common with the figures in the other paintings ; the setting is very similar ; it is not possible to tell whether there was a stream, owing to the poor preservation of the mural at this point. In the upper part of the picture the differences are more noteworthy : angels appearing from an opening in the heavens are present in none of the abovementioned cases. Even though in our painting the requisite space for the depiction of the epiphany exists, no trace of it survives apart from the faint circumference of a small circle low between the prophets. It may be a variation

or misinterpretation of the Vision pictured in the three Macedonian compositions or even in the final analysis a different Vision. It must in any case have been done at the same period as the two paintings in Bulgaria.

The Marriage in Cana (pl. 4, 5b, 6). In the scene at the dining table the small details and the ceremonial solemnity are blended skilfully and with rare success. In the related iconographies of the No. 5 codex of the Iviron monastery and in St. Nicholas the Orphanos in Thessalonika, the positions of Christ, of the Virgin and of the three or four dinner guests are analogous, as are the costumes of the young bride and groom. Their postures and gestures, although comparable, especially in the mural in St. Nicholas the Orphanos, are more typical ; in both cases moreover the minutiae are absent, save for the presence of a servant in the miniature.

Scene from the life of the Virgin (pl. 12b). This small figure, artfully imprinted on successive surfaces, strongly shaded, with perfectly prismatic vertical folding of the garments, has a closed form in wonderful equilibrium with the architectural ornamentation which surrounds it ; one might say that the aim of the painter was to liken it to the columns and pillars amid which it is set.

Insofar as the figure is the only one remaining in the whole cupola, identification is difficult. Had the angel not been there it would have been possible to assume that it represented the last episode from the Denial and Repentance of Peter. This hypothesis is aided by the characteristics of the face, which resembles that of Peter, as well as by the existence of a small block in front of him, where the cock would have stood — at which point there is a large patch today. But the presence of the angel and the few surviving fragments in the other half of the dome, which we are able to identify with the flattering (Kolakeia) of the Virgin, makes it very likely that it depicts some episode from the life of the Virgin, in which case the figure is Joakim or Joseph.

2. The Main Church

A. THE STANDING FIGURES

The cross vault in the northwestern section is decorated in four triangles, the edges of which are shaded with red lines, with the busts of the Virgin and two archangels in adoration of Emmanuuel (pl. 17). The outer points of the triangles are filled with lotus flowers and a latticework of plants in a triangular white field, while the remainder of the surface of the cross vault is deep blue. The heads of Emmanuel, of the Virgin and of the archangel Raphael are turned towards the centre of the vault, while the second archangel, whose name is not preserved, faces east. This arrangement, as

also the turning of the figures in the three quarters to the right or the left, interrupts the symmetry and the uniform movement, as it is often found in Byzantine cross vaults decorated with the busts of saints.

The Emmanuel has the collar of his tunic adorned with rich ornaments, which descend to his shoulders and chest. We find a similar decoration of Christ' s tunic in the depiction of the Presentation at the Temple at Sopočani, as well as in Roman and Italian works where the Byzantine influence is strong.

The Virgin in the western triangle, opposite Emmanuel, worships with her head three quarters inclined to the right, her left hand is raised, while the right rests on her breast. The Virgin in adoration in medallion is known from the mosaic portrayal in St. Sophia's in Constantinople, where a kneeling emperor, perhaps Leon the Wise, worships the enthroned Christ, who is framed by two medallions depicting the Virgin in adoration and an angel in full-face. The Virgin in the Omorphi Ecclesia is in the typical posture of adoration, her left hand more raised than is usual, perhaps the better to fit the curved frame. Parallels of this detail are observable in the adoration in Italian works where the Byzantine influence is strong.

The ornamentation of the cross vault is limited to certain points, while usually the whole free surface is filled. This detail is met with, I believe, only in Cappadocian monuments of rather late date, and in Roman murals of the 13th century. The ornamental themes are common in the 9th-10th centuries in manuscripts.

The Pantocrator (pl. 21, 56). The dark sorrowful expression, the power that wells from the features, from the hand, and even from the folds of the cloak find comparable expression in two mosaic depictions of Christ in Constantinople, the Christ from the Deisis and the Christ, «The Land of the Living», in the Chora monastery, as well as in the full-length figure of Christ Pantocrator at Protaton. In the last two the resemblances extend to the features of the face, the modelling and the use of the colours. In the Christ from the first Deisis there is a resemblance in the rendering of the shadow on left side of the throat, which is transparent, leaving visible the tendon.

B. THE SCENES

The Metamorphosis (Transfiguration) (pl. 35). The treatment is in accordance with the established iconography, on three axes, uniting harmoniously with the background of the drum, insofar as all of the arched part contains the curved-back figures of the Vision and the point of glory terminates in the top of the arch.

The arrangement of the apostles with Peter in the middle is odd ; it is

neither in accordance with the order in which their names are recorded in the relative extracts from the Evangelists (Mathew, Chapter 9 and Mark, Chapter 8 : Peter, James and John ; Luke, Chapter 8, 28 : Peter, John, James) nor with that with which we meet, I believe, in other Byzantine representations. Only in the paleo - Christian mosaic in the apse of the Church of monastery of Sinai does Peter have the central place, but inasmuch as the two monuments are separated by so many centuries, without any record of a connecting link surviving to us, it can not be maintained that there is any relationship between them. In a 13th century Italian portrayal of the Transfiguration, with strong Byzantine influence, Peter holds the middle place by reason of being the most important. An analogous case is the contemporary icon of the Pentecost from Sinai, where Peter dominates the centre, although for the rest the iconography of the composition is genuinely Byzantine. K. Weitzmann, who published it, classifies it among the icons of the 13th century painted by the crusaders, attributing the detail we have cited above to papal propaganda.

Apart from this noteworthy departure from the established Byzantine iconography, the postures of the Apostles are the usual ones for the Transfiguration.

The Raising of Lazarus (pl. 22 - 23, 24). Iconographically the most interesting detail is the absence of Martha kneeling together with her sister Maria at the feet of Christ. In the church of Christ at Verroia, and at Dečani, Martha has assumed a position alongside the tomb of her brother, displacing the Jew standing there and adopting his position. In the Omorphi Ecclesia the case should have been analogous. The group of Apostles bear, in position and number, a resemblance to the miniature in the Iviron codex No. 5. and to the painting in the churches of the Virgin at Studeniča and at St. Klement at Ochrid.

The Palmbearer (The Entry into Jerusalem) (pl. 25, 26 a-b). Iconographically the painting relates to examples from the 11th - 13th centuries, in which the groups of Jews are small, their movements restrained, the children few and busy with the welcoming of the Messiah, the city simple and without complex buildings, and the narration lengthy without the indication of depth. The most important part of the painting of Christ and His party is definitely lost, but several indications, particularly His posture and the leg of the Apostle between the legs of the animal shows that the painting must have resembled the one at Arilje. In the other Omorphi Ecclesia on Aegina, the Palmbearer is similar both in the arrangement of the groups and in the personal character of the Jews. The posture of Christ is rather different and the animal does not lower its head.

There is an important difference between the preceeding cases and

that of our Omorphi Ecclesia. The child spreading the cloak has got caught up with the legs of the animal, which lowers its long neck in annoyance and turns its head three quarters towards the child, who responds antistrophically; they thus face each other. (Conversely, in the instances referred to previously the two children, or child, spread the cloaks with ceremonious solemnity and the animals remain indifferent.) The lightness, the animation, the perfection of detail call to mind the episodes with the children in the «Palmbearer» in the Perivleptos at Mistra, where they merely fill the lower half of the painting without having any direct relation to the main subject. In Cappadocia, at Peć and in an icon from Sinai we encounter an analogous turning of the head of the animal, but inasmuch as it is not accompanied by a lowering of the neck and equivalent movements by the children, the impression is not the same.

We may perhaps suppose that this episode is of old hellenistic heritage harmonising with rare success in the Palmbearer theme. The difference moreover between this child and the other three, who have climbed up in the tree, is eloquent. They are heavy, with disproportionate heads, arms and legs, their movements clumsy and lifeless, while the little one with the cloak is correctly proportioned and his movements lifelike.

The typical middle Byzantine iconography of the painting (lengthy narrative with few characters, without much architectural depth) is therefore enriched by a number of characteristic details, such as the rendering of the Jews and the episode with the child, deriving from early Palaeologue times.

The Agony in the garden of Gethsemene (pl. 34). From the few surviving figures of the Apostles it appears that their postures and order are similar to or analogous with those of the Apostles in the comparable painting in St. Klement at Ochrid. The position of Christ differs; it is reversed in the Omorphi Ecclesia. Many secondary elements, such as the cast-off cloak etc., are also found at Protaton and at Vatopedi.

The Betrayal of Judas (pl. 32 b). The similarities with the painting of the late 13th century (Protaton, Chilandari, St. Klement in Ochrid and Staro Nagoričino) in the Christ-Judas group and in the Peter are so many that it is possible to surmise that they had a common prototype, with the basic difference of the reversal of the positions of Christ and Judas in the Omorphi Ecclesia.

The Descent into Hell (pl. 28, 29). In the comparable painting in the Theoskepasti at Trabezond, the short, agile Christ with the fierce expression is closer in conception to our picture. Perhaps they derive from the same prototype, probably one similar to the miniature of the Descent into Hell in the Iviron codex No. 5, where Christ has the same posture and the neck the same modelling, but the whole figure is rather more elegant.

It appears that a picture comparable to the related miniature in the Iviron codex No. 5 was used as prototype for the Descent into Hell. Christ's posture, the cave, the forefathers, the probable absence of sarcophagi, the positions of David and of Solomon, as well as the mountain that encircles them, are similar. There are some secondary differences : the absence of glory round Christ, the presence of two more Prophet Kings and the rather different posture of John in the miniature. Moreover a calm grandeur is diffused in the later, while in our mural it has been displaced by a violent spirit, which appears even more strongly at Protaton, in the Theoskepasti etc.

The Pentecost (pl. 33 a - b). One detail, the number and arrangement of the small arches which decorate the backs and pedestals of the thrones, is different on the two sides of the dome. We find the same case in the Pentecost in St. Dimitrios Katsouris in Arta, with which there are many things in common as regards the arrangement and rendering of the figures.

The Dormition of the Virgin (pl. 14, 36, 37). The painting shows a severe, rhythmical symmetry : the figures are more spaced out, with broad movements low down around the deathbed, more thickly, and with hieratic postures higher up round Christ. There is no conventional familiar sign, no indication of place. There are no buildings, mourning women or angels in flight. The whole picture is contained in the bright limits of the logical circle drawn by the curved circumscription of the fringe of the sill, the bent backs of the Apostles and Hierarchs, the haloes of the Angels and at the top the point of Christ's bright glory.

Apart from its unusual position, which has been previously discussed, the Dormition in the Omorphi Ecclesia exhibits certain rare iconographic features which we meet with scattered over a variety of monuments.

The composition has preserved basically only the original centre of the scene more or less as it appears at Daphni and at Martorana.

The Virgin is depicted dead, with her hands crossed low on the breast, as in the Taxiarchis tis Metropolis at Kastoria, at Zič̆a, in St. Nikita's in Ćučer, in the Perivleptos at Mistra, in the Chora monastery at Constantinople etc. The maphorion surrounds her and wraps her tightly as at Sopočani and in St. Klement in Ochrid. It usually falls stiffly with horizontal folds, perhaps intending to indicate the absence of life in the body.

Christ holds the soul of the Virgin low to His breast, a detail suggestive of the 13th and 14th centuries, but having earlier examples. He holds the soul towards his left side moreover (i.e. towards His Mother's head) with bare hands. The first detail often appears in paintings of the 13th and 14th centuries, the second less commonly and especially in earlier portrayals. Christ's body shows lively movement as in Macedonian and Serbian works of the

13th and 14th centuries. The soul, not swaddled, but wrapped in a maphorion is to be met with in a number of representations of the same period. The blaze of glory is monochrome and broad as at Sopočani and Bojana.

The Apostles are in the established animated postures usual in depictions from the 11th century on. We need only note that two Apostles, John and Andrew, interpose between the deathbed and Christ, as in many works of the 13th and 14th centuries, from various places. As far as I know, however, it is only in St. Nicholas the Orphanos and in the Omorphi Ecclesia that this number of figures are interpolated between Christ's glory and the Virgin.

In the Angels surrounding Christ one peculiarity is to be observed : they are dressed in imperial robes. The same thing is observable in the earlier work at Miroz in Pskov, where two angels similarly dressed stand on either side of Christ, and later at Kurbinovo, while at Lesnovo angels in cloaks mingle with others garbed in imperial robes.

In none of the Macedonian and Serbian monuments of the 13th and 14th centuries mentioned above are the similarities so significant as to indicate a close connection between our scene and them. The iconography of the Dormition in the Omorphi Ecclesia is rather selective; only the kernel of the subject is depicted, adopting certain details which made their appearance about that time; but at the same time avoiding anything that would tend to relate it to the new theological opinions on the subject, which in that period were being discussed and iconised in Macedonia.

C o m m u n i o n o f t h e A p o s t l e s (T h e L o r d ' s S u p p e r) (pl. 30). In the scene of the Lord's Supper — in accordance with evangelical reference and the order of Divine Service—the M e t a d o s i s (Transmission) on the left preceeds the M e t a l i p s i s (Communion) which is on the right. The reversing of the positions is not usual. Most examples of this peculiarity date back earlier than the 11th century. In later years it appears as far as I am aware, at Kastoria and in the church of the Holy Apostles at Peč. To these should be added certain churches in Crete, the Omorphi Ecclesia and a number of liturgical embroideries.

A n n a ' s P r a y e r (pl. 31). Iconographically speaking the composition is interesting. Two separate episodes are depicted together : the Lamentation, or the Annunciation to Joachim and the Annunciation to Anna. In such representations with an analogous arrangement as are known to date the two episodes are clearly distinguished. In our painting Joachim and Anna are very close, almost touching. Joachim has his head lifted towards Anna and the Angel, so that one might suppose the Annunciation to be simultaneous and by the same Angel. Joachim, as he is situated to the front of the scene, may however derive either from the Lamentation or from the Annunciation.

3. The Side Chapel

THE SCENES

The Last Supper (pl. 49). (In the north drum of the western cross vault). Against a blue background, bare of any architectural ornament, Christ and His twelve Disciples sit around a long, narrow table with a rich cloth draping it.

Christ is seated on the left on an almost ellipsoidal (oval) couch. At the opposite narrow end of the table Peter seems to be rising from his seat in agitation. Between Peter and Christ, behind the table, six Apostles are seated close together, youthful and mature alternately. They animatedly turn right and left in conversation. Behind the back of the first Apostle from the left appear the head and shoulders of John, who is inclining towards Christ and resting his head on His shoulder, touching Him lightly with his left hand. Judas interposes in the same way between the fifth and seventh Apostles. His young, beardless countenance is raised towards Christ, at whom he gazes with provocative insolence. On the front side, on a broad bench which stretches from Peter about half the length of the table, three more Disciples sit with their backs turned to the viewer. Two of them look on in surprise, while the third turns towards Christ, raising his left hand as though making a point.

The table, the bench and almost all the figures are painted from the perspective of the right corner. The inclination of the bodies, the animated movements of the hands and heads, follow a single agitated rhythm, further stressed by the dense broken lines of the drapery, the dim colours highlighted by the lively white of the cloaks ; surprise and agitation show vividly on the faces in the quick mobile rendering of the features. The only figure outside the tightknit unity is Christ.

The painting preserves iconographically the long narrow table of the old eastern tradition ; Disciples are however seated on the fourth (front) side, while Peter and Christ retain the places of honour which they had when the Disciples were concentrated at the far side of the table. Stylistically, then, our picture is at the midpoint of the change, between the old and new types of iconography, like a whole series of compositions of the 13th and 14th centuries.

The Disciples seated with their backs to the viewer are as a rule two, four or five in number, forming small groups in animated discussion. This animation justifies the abrupt turn of the bodies and heads, which are thus painted in three quarter or half-face, avoiding the rendering of sacred personages from the back, something rare in Byzantine painting. In our picture there are three figures. The two on the right form a pair. The next is the sole

survivor of a group of two or three Disciples, to whom he is addressing himself and not to Christ as it now appears in our picture. The presence of three Disciples on this side of the table may perhaps be interpreted in the following manner: insofar as they have been depicted with very tall bodies, so that their halo-surrounded heads cover the greater part of the table, the representation of another two or three figures would entirely hide Judas' gesture. In other cases where the same difficulty arose, the painter overcame it by painting these Apostles on a smaller scale.

The Mission of the Apostles (pls. 44, 45). Basically the iconographic category into which the «Mission of the Apostles» falls, with Christ in the centre surrounded by the Apostles, does not differ from the scenes of the various appearances of Christ among the Apostles, and especially that of Traditio Legis, as it was molded in the early-Christian period. Our painting diverges from the Cappadocian group and from the manuscripts Leningrad 21 and Vienna as well as from the mural at Peć, while showing a close relationship in the posture of Christ with the miniatures of the Par. Gr. 510, Laurent. VI 23 and the composition at Dečani.

The «Anapeson» (Recumbent Christ) (pls. 43 b, 46). The subject of the recumbent Christ has been extensively dealt with by A. Grabar in an earlier study of his and recently by D. Pallas. It symbolizes the Incarnation and Sacrifice of the Saviour. More specifically it is an idyllic-allegorical portrayal of the Crucified One.

These interpretations explain the position of our painting in the southern half of the vault of the sanctuary, which it shares with the Mission alongside the altar. It possibly symbolizes the Incarnation, the beginning of the cycle of Christ's life on earth, while the Mission of the Apostles symbolizes its triumphant end and at the same time the beginning of a new epoch for the world. Among other things its position on the righthand side suggests this interpretation; the portrayal of the Twelve Feasts often commences from the right. Moreover, again in conjunction with the Mission of the Apostles, it may be interpreted as a symbolic depiction of the Crucifixion while the Mission is a symbolic depiction of the Resurrection or the Ascension. Moreover the Recumbent One may in the position in which it is found imply the mystery of the Holy Eucharist, in which case the Anapeson is another way of depicting the Lamb.

All the representations of the Recumbent Christ appear, contemporaneously, around the 13th century. The painting in the Omorphi Ecclesia is closely linked with the miniature in the MS 45 of the Stavronikita monastery (13th century) and with the mural at Lesnovo. In the miniature the body of Christ is in the posture of the Anapeson in our painting and has its

stiffness. At Lesnovo the Anapeson is flanked by the Virgin holding a fan and an Angel with the Instruments of the Passion. So many Angels, in adoration without holding the Instruments of the Passion are not depicted in earlier wall-paintings of the Anapeson ; we find them however in a portable icon of the 13th century and at Morača. The glory surrounding Christ and the Virgin is not met with in any other analogous scene. We may perhaps surmise it to be the glory which accompanies the Epiphanies.

The Anapeson has a rather stiff, upright body, details we cannot attribute to lack of ability on the part of the painter, since they also exist in the miniature in the Stavronikita monastery, which displays an experienced hand. As we note at Morača Christ has abandoned himself in His Mother's arms. It may perhaps be reasonable to suppose that the deliberate stiffness, as well as the abandonment inis Mother's arms, are intended to represent the three day-long death of Christ. Perhaps moreover the Virgin with Christ resting at her feet in the miniature of the Stavronikita monastery and the Christ in the arms of the Virgin at Morača have some relationship with the Lamentation, as an idyllic-symbolic representation of it.

THE STYLE OF THE WALL PAINTINGS

1. The Narthex

A. THE STANDING FIGURES

Of the two saints in the blind arch in the east wall the one on the left — the face is entirely destroyed — has been rendered superficially : the thin body exists merely as an outline to define the spread of the light-coloured cloak that covers it.

The sudden transitions from light-hued surfaces to vertical or broken lines of drapery, the utter absence of highlights, the superficiality and stiffness of the figure cannot be interpreted as simply clumsiness on the painter's part. An analogous conception, if more detailed and united with an individuality of figure and highlights that eliminate the harshness of the drapery, is observable in Macedonian and Serbian murals from the end of the 13th century, in the depictions of the lives of the saints (synaxarion) in the Metropopolis of Mistra etc. These elements exist moreover, with different variations, in Euboean wall-paintungs from the end of the 13th century, in icons attributed to crusader workshops in Palestine, as well as in Italian works painted in accordance with the Maniera Greca. Indeed our fresco approaches the latter more closely, insofar as the absence of highlights and stiffness of form are common.

The righthand saint in the same archway represents a different world. His relation to western — especially to Italian — works is clear both in the conception of the figure and the rendering of the details.

B. THE SCENES

The rendering of the mountains, the type of buildings, with fine ornamentation on the empty surfaces, the arcade running obliquely across so that other buildings are seen through the columns, the low stone wall on the first level of certain pictures, the perspective in which they are drawn — in unity with the establishing and correlation of the figures between them — clearly show the special interest of the painters in the problems of the third dimension. These features, united by an analogous conception, are all found together in St. Euphemia's church in Constantinople, recently dated to the last decades of the 13th century, as well as in other monuments of the same period. In these the experimental stage in which the theme is found is clearly apparent.

The figure of Christ in the Marriage in Cana, which seems to hover in the blue field, and his posture, taken in conjunction with the arrangement of his cloak, call to mind figures of prophets in domes. Comparing this figure with the somewhat analogous figure of the Angel of the Annunciation at Sopočani it is abundantly obvious that even if the conception was the same, the result is quite different : in the Omorphi Ecclesia there is no feeling of the bulk of the body pulsing under the sophisticatedly evolved robes. The asymmetrical parts of the body are discordantly connected to each other, and are hidden under simple drapery with relatively few highlights, which don't correspond to the movement of the body. Similar differences exist as regards miniatures belonging to the same cycle. In the mosaic depiction of the Prophets in the dome of the church of our Lady Paregoritissa in Arta this style is encountered but it is simplified and less artificial. The comparison of our Christ with the Ezekiel is especially indicative. They belong to the same cycle but the quality of the execution is different. The paintings in the Paregoritissa belong to the most representative works of the end of the 13th century, while the Christ in our church is a pallid provincial reflection. The rendering of the face, and for that matter its features, mirror analogous approches met with in frescoes and especially miniatures of the same period. A little later, in the Christ of the mosaic of the Deesis in the Chora monastery and in the Holy Apostles' in Thessaloniki, the same type of face is preserved.

In the Old Testament scenes and the synaxarion of St. George the figures are taller and more graceful, easier of movement, in light-shaded cloaks with thick, deep prismatic folds and numerous broad highlights

which endeavour to convey the mass and motion of the body. The two best-surviving heads, those of the soldier from the St. George synaxarion and one of the Prophets from the Vision, are small with finely - drawn regular features that call to mind the heads we meet with in the portrayal of the Marriage in Cana. As with the buildings we commented on above, these figures have close ties with the representation of St. Euphemia's synaxarion in the homonymous church in Constantinople, and with certain figures at Gradać and Arilje. The Angels in the painting of the Vision may be compared in their quick, clearcut, almost monochrome rendering with the figure of Christ in a wall-painting from the end of the 13th century in the Pammakaristos Church in Constantinople. Finally, the only figure surviving in the cupola with its thin sinewy form, is most characteristic of this style : the cloaks with their deep prismatic or vertical folds and broad highlights alternating in rhythmic regularity with the shading give a sculptural bulk to the body. This effect is re-inforced by the dark hues round the edge of the robes, so that the main segments of the body — distinguished by the highlights — suggest themselves. The treatment is analogous to that in various figures in St. Euphemia's in Constantinople, in the miniatures of the Burney 20 MS, and also in the mosaic icon of St. John in the Hermitage, for all the rectilinear-ality of the latter.

The dating of the wall-paintings in the narthex to the last decades of the 13th century, which is suggested by comparison with works in the two great centres of painting at the time, Constantinople and Macedonia, is further aided by two other factors : the colours, cold tones of rose, light green, ochre and blue etc., in addition to the thin white line that edges certain figures, and is chiefly met with in the frescoes at Arilje, but also found on Euboea.

2. The Main Church

In the preceeding investigation a vigorous ecclecticism has been verified in the basically conservative iconography, as well as a certain western influence especially in the north and south western side extensions. Moreover it appears, by purely iconographic standards, that these frescoes date from the end of the 13th century or from the beginning of the 14th. The observations which follow will, I hope, determine the dating, most accurately, more by the criteria of style.

a. The Raising of Lazarus, the Entry into Jerusalem (Palmbearer), the Descent into Hell and Anna's Prayer are linked by conception and colouring, permitting them to be studied in conjunction with each other.

In these compositions the problem of space, which so pre-occupied the

painter of the narthex, does not exist. The familiar arrangement of the figures is followed over a single surface, symmetrically right and left of the central perpendicular axis belonging to the most important. Position and architecture are definitely unimportant and don't function as limitations of space. The rather lifeless bodies, with their restrained postures and typical gestures, support expressive heads radiant with personality.

The heads are small and round, with solid strongly - defined rectangular faces. The cheeks are vigorous, the chin small and mobile, the line of the jaw broad and low. The eyes, shaded by high, arching brows are small and deeply sunk in their sockets. The upper lid folds in a double line, which after meeting the curved lower line of the eye continues towards the temple, leaving the corner open. The pupils are black dots. A light-coloured curve indicates the bag under the eye, while the whole socket and surrounding flesh are dark and greenish, giving the gaze an expression of depth, full of a contemplative intensity. The lip is short and full ; light brushstrokes delineate the lower and darker ones the upper lips, which in the female portraits and those of beardless youths have their corners turned up, giving the faces an expectant look. The nose is straight, short and full.

The proplasm is dark green. Above it the brightest areas of flesh are frequently tinted apricot, with points on the circumference and in the shaded parts where the proplasm is left to show through. A few strong light brushstrokes around the eyes and nose trace the wrinkles. In many faces there are red spots high on the cheeks.

The necks are long and cylindrical, with a strong curved line at the collar. The neck of Christ in particular is very thick and long in relation to the thin, narrow shoulders. In the Descent into Hell especially, the nape is marked by a fold behind the ear.

The face of Christ in the Raising of Lazarus and the Descent into Hell shows a close resemblance to the Christ at Protaton, not only in physiognomy but in the manner in which the bright surfaces are shaped and the highlighting of the bridge of the nose ; the beards are rendered in the same free manner, while in the hair there is a certain stylisation. In addition they have similarly thick necks and narrow shoulders.

It remains to be seen whether the rest of Christ's figure tallies with the conception of it we meet with at Protaton. I believe the answer to be in the afirmative. In the Raising of Lazarus the body, without having the easy development of volume found at Protaton, is rendered very similarly, as is the drapery' which has an analogous function. The first Angel in the Baptism and the Christ in the Descent into Hell in the same church show the cloaks glued to the heavy, more massive parts, with the larger areas of drapery wrinkled

into small curved folds and their borders edged with a dentelated outline as in the Omorphi Ecclesia. Moreover the folded section of cloak which falls round the hand holding the scroll is similar. The golden lines springing from the great furnaces are reminiscent of earlier works.

From the point of view of style and physiognomy too, this Christ is linked with the Christ in St. Euphthemio's in Thessaloniki, and with military saints from the Elasona. The face and features of the Protaton Christ have survived in those of the Christ at Staro Nagoricino, but the body has become more massive and the drapery has evolved beyond the ease and simplicity of Protaton, attaining a certain mannerism, an element not encountered in the Omorphi Ecclesia. There are also various similarities with somewhat earlier works, from around the middle of the 13th century, especially in the details, e.g. we meet with the same thick neck at Sopočani, but supported by and supporting classical bodies and heads. There are also analogies in the arrangement of the robe round the hands, the abdomen and in the dentelated edges.

The Christ of the Descent into Hell, with its supple, rounded form and the rectilinear development of the golden lines calls to mind the Angel from the icon of the Annunciation at Ochrid and the Christ from the rather earlier Par. Gr. 54 MS. The saw-toothed folding of the periphery of the lower back is also common to the Angel, while the rhythmic spread of the ends of the robe is found in the Par. Gr. 54 MS., at Protaton etc. The face and the neck with the fold at the nape have their facsimile in St. Euphthemio's, in Thessaloniki.

In general all the faces, as we have described them above, closely approach the faces at Protaton. There is however a difference: at Protaton they are fuller and rounder ; in the Omorphi Ecclesia they are more tortured and narrower. The youthful head of Bartholomew and that of the young Jew in the Raising of Lazarus repeat the types of the Angels in the Ascension and Baptism at Protaton : that of Peter the Jordan in the Baptism. The head of Maria has the expression and characteristics of John in the Crucifixion. The faces of the Jews in the Entry into Jerusalem (Palmbearer) with their vigorous expressiveness, have their equivalents at Protaton: the head of the middle one has the features of Christ, the young woman calls to mind both the Virgin in the Ascension and the Eve in the Descent into Hell, the biblical figure of the old Jew that of the Prophet Jeremiah and several of Christ's forefathers. In the Descent into Hell David has the features and the modelling of the same portrayal at Protaton and John is reminiscent of the John of the Baptism.

The same facial types are repeated at Staro Nagoričino, with quick sure brushstrokes ; but the lofty ethos of Protaton, and of the Omorphi Ecclesia

is no longer there. In St. Euphthemio's in Thessaloniki on the other hand there is the same character.

On Euboea too, in frescoes of the years 1303 and 1304 there is some similarity in the faces, notwithstanding the greater rectilinearality and harshness of the modelling.

The Communion of the Apostles differs from this group in the colours, which are light luminous rose, blueish and green, as well as in the drapery, which functions more freely and organically, clinging to the body, defining joints and terminating in agitated edges. The whole rhythm calls to mind the depiction of the scene in St. Euphthemio's in Thessaloniki.

In the Pentecost with the diagonally seated figures of the Apostles there is a different approach to the volume of the body and the drapery. The robes cling to the limbs as though wet, forming small pliant folds round the knees which fall over the thighs and shanks. At the abdomens, hands and round the feet the robes dissolve into frequently repeated bands, with indistinct outlines, which often twist, break into two in short points, continue in loose curves, rise, stretch or flow softly, without any logical reason. Usually the leg that is more visible by reason of the oblique seating of the figures is highlighted, while the other remains in the shade. In spite of their ornamental character and diffuse slackness the figures fill the space in a way that is unhurriedly sculptural and monumental.

In the side chapel of the Chora monastery at Constantinople, the Apostles in the Last Judgement have analogous but more animated postures. The precise, clean - cut drapery — almost metallic one might say — follows the analogous treatment of the Pentecost in various ways, without losing the stamp of Palaeologue art, as in our side chapel. We cannot suppose the drapery in our painting to be a degeneration or misunderstanding of the severely clustered draperies of Constantinople on the part of a provincial painter. The artist of the Pentecost in the Omorphi Ecclesia is entirely in control of the mode of expression he follows. It is clear that he carries on the older tradition shown by various figures at Monreale, and in the 13th century by the spare, monumental frescoes in St. Euphemia's in Constantinople, a series of miniatures from the Par. Gr. 54 Bodleian Library Selden Supra 6, Berol. Hamilton 119, Leningrand 101, and 269, Vat. Gr. 1208 and 381 MSS., and the mosaic icon of the Crucifixion in Berlin etc., where the same breaking up is always expressed by a breakup of the drapery into bands, whichare more organic and loosely organised, and never combined with a prismatic rendering of the volume. In the Berlin mosaic icon John approaches more closely as regards ornamental and also monumental arrangement to the figures of the Apostles in the Pentecost. The cloaks cling to and define the

limbs, the folds have a liquid flow, the edges double, break off and curve with the same slow rhythm. A similar ordering is discernable in the treatment of the drapery in the Pentecost in St. Dimitrios Katsouri in Arta, as well as in the Evangelists and the Pentecost at Sopočani. At Protaton the same rendering is softer and more concise, while in Sts. Theodores' at Mistra it becomes a conventional prismatic treatment. At all events, among the frescoes the seated figures in St. Euphemia's Synaxarion in the homonymous church at Constantinople preserve the monumental rendering of this style more unadulteratedly.

To the portrayals of the Raising of Lazarus, of the Entry into Jerusalem etc., we may perhaps join that of the Prayer in Gethsemane. There are resemblances in the choice and shades of the colours, in the drapery as well as in the heads, which repeat the same types. Despite this similarity, there is a diffuseness, a certain harshness of line and a different quality of brushwork. We may attribute it to a second painter, who perhaps also painted the bodies of the Apostles and the Jews in the Raising of Lazarus and the Entry into Jerusalem.

Peter and Paul (pl. 16 a-b). An analogous conception of form is encountered at Gradać and in the figures of Peter and Paul at Arilje, where there is moreover a certain difference detectable between them and the other free-standing saints. There are also similarities in various frescoes in the Pammakaristos Church in Constantinople, in miniatures of the Pal. Gr. 381 (among these a comparison with the personification of Prophecy in the portrayal of David between Wisdom and Prophecy is significant) as well as in the Leningrad 269 etc.

3. The Side Chapel

A. THE STANDING FIGURES

The martyr on the south (pl. 40 a) belongs to the tradition that produced the prophets in the drum of the dome of the Paregoritissa in Arta, e.g. the body of the prophet Joel is equally thin and undefined, the colours are used in the same way, the details of the shaded leg have been similarly treated, while the drapery of the highlighted limb follows the same rhythm. Perhaps still closer to the martyr are the miniatures of the Vat. Pal. Gr. 381, of the Leningrad 269, which the latest investigation dates to the 13th century.

The other (righthand) (pl. 40 b) martyr also calls to mind figures from the miniatures of the manuscripts referred to immediately above, especially the personification of Wisdom from the painting of David between Wisdom and Prophecy. But the similarities to figures in St. Euphemia's as regards volume, the function of the line and the sense of colour are more significant.

In the two prophets, Daniel and Joseph the Well-favoured (Pancalos) (pl. 41 a-b) on the inside back of the arch between the two cross vaults, the relationship of body to robe shows the loosening displayed in the case of the two martyrs dealt with immediately above. With the unidentifiable Hierarch (pl. 42 b) the treatment of the cheeks shows the draftsmanlike scheme and chromatic sensitivity of the John in the Adoration in St. Sophia's in Constantinople, while the ears show the stylisation of the 11th-13th centuries. In the rendering of the hair and the beard it is possible to find a comparison with the John of the Adoration we have mentioned, but the feeling of simplicity, the stylisation of the chin and the shading at the peak of the head are to be found in the Sopočani cycle. There is also a relationship, as much in the physiognomy as in the chromatic sensitivity, with the mosaics in the drum of the dome of of the Paregoritissa at Arta.

The Immaculate Virgin and Christ the Saviour (pl. 39 a-b). The rendering of the form — especially in the lower part — its uninterrupted vertical drapery without ornamental stylisation, with light and shade spreading over large surfaces, clearly distinguished between, gives the impression of a figure cast in bronze.

In the figures of the standing saints at Mileševa there are certain of these characteristics : the monumental representation, the analogies in the bodies, the heavy outline, the unhighlighted vertical drapery etc. The prismatic feel of the folding that gives the Christ and Virgin in the Omorphi Ecclesia their special character is however absent. There are a sculpturally similar ordering of form, the loose, unrhythmically broken drapery with the usual alternation of bright and shaded surfaces, and other analogies in the Leningrad 269 and Vat. Pal. Gr. 381 manuscripts, especially in the portrayal of David between Wisdom and Prophecy. The treatment of the relaxed and tensed limbs is however rendered more naturally in the miniature.

B. THE SCENES

The Mission of the Apostles (pl. 44, 45). At Sopočani, in the appearance of Christ in the Myrrh-bearers, as well as in the Doubting Thomas, He is distinguished by the sought-after schematic rendering in comparison with the Apostles surrounding Him. A similar but more emphatic treatment is met with in our composition. Certain features, such as the robe, which for all its stiffness possesses a diaphanous quality and clearly defines Christ's shanks, the prismatic structuring and the shape of the feet that we meet with in the Par. Gr. 54 and Burney 20 miniatures, a little later, and more accentuated, we would almost call baroque in the murals of St. Klement in Ochrid.

Paul again bears certain similarities to the frescoes at Sopočani, especially with the Apostles in the Dormition ; they too, notwithstanding a noticeably analogous stenderness, display relatively greater heaviness and roundness of body and cloak from the waist up. In the Omorphi Ecclesia however the treatment of the drapery is even more spare and monumental, almost sculptural. An analogous sense of mass, also succeeding in large alternating surfaces of light and shade, is met with in miniatures from the Par. Gr. 54, Burney 20 and Leningrad 269 manuscripts. In the lower part of the body we are very close to Sopocani, but the angular termination at the edges of the folds and the diffused harshness of various parts, again lead to miniatures from the manuscripts referred to above, as well as to the Pal. Gr. 381. In the miniatures and at Sopočani small bright lines bring out certain points, while in the Omorphi Ecclesia this type of highlighting is limited to the edges of the folds. In the same works we encounter the prismatic highlighting of the thighs of Christ and of Paul as well as the fine bright line that follows the external border.

At St. Klement in Ochrid as we noted above, we meet with the same approach at many points in the highlighting and the way in which the cloak doubles at the border ; but the harder line, the volume given by the prismatic extremities of the drapery and the highlighting in general are strongly marked by the signs of the baroque ; at Zič̆a, in the scene of the Eulogy of the Children (Suffer little children to come unto Me) the figures of the Apostles have many features in common with the Apostles in our painting, but their connection with a rather different conception of the drapery, and the precise, sharp line bear witness to a practiced facility in the reproduction.

The Recumbent Christ (Anapeson) (pls. 43 b, 46). Here Christ is seated with His thin, stiff, almost wooden legs crossed high up, while the robe, its periphery broken in corners, wrinkles superficially with fine linear shadings, parallel to the thighs and the curves under the breast, so that the abdomen seems round. I know of no analogous rendering in Byzantine works. Perhaps there is some similarity in the drapery of the Emmanuel in the St. Stephanos Theodorou tou Limnioti at Kastoria, but the time lag is so great as to exclude comparison. On the other hand in Italian works showing Byzantine influence, Christ in the arms of the Virgin bears similarities both in posture and in the drapery. I think we may presume these 13th century works to have been the prototypes for the portrayal of the form of the Recumbent Christ. The Angels in the righthand corner of the painting can be related as far as drapery and facial type are concerned with the opposite Mission of the Apostles painting ; the two highest heads however, with their thin, taut faces, their strange, rather slanting eyes and their height have

some relation to angels in miniatures out of crusader manuscripts from Palestine.

In the western section of the side chapel the pictures have been painted in an entirely different way, by other hands, all working in a similar technique.

In physiognomy and rendering the Archangel in the western triangle of the cross vault is a far remove from the delicate attenuated figures at Constantinople, as well as from the powerful, solid figures of Serbian Macedonia. Only the Angel in the composition of the Myrrh-bearers at the Tomb at Mileseva bears resemblances to our Angel in the easy turn of the head and also in the form, the outline of the face indicated by shadows alone, the way in which the face narrows at the temples, and at the forehead by the thick mass of hair surrounding it. The ear has the same form, and the unimportant detail of the curl of hair falling across the cheek over the lobe of the ear is common to both faces. There are however significant differences : the forehead of the Mileseva angel is high, the nose, mouth and eye more finely drawn and shaded, rendered almost sculpturally ; the Angel in the Omorphi Ecclesia has retained the eyes and the shape of the eyebrows of the Angel at Mileseva, but the delicate sensitive shadows that give especial character to the form in the Serbian work are absent. The modelling of the nose and mouth are also preserved in the Omorphi Ecclesia. On the other hand, while the cheeks, forehead and chin are rendered plastically, with chromatic depths of green and red, the cheeks accentuated with broad spots, and fine white brushstrokes highlight the forehead and the edge of the nose at Mileseva, in the Omorphi Ecclesia the modelling lacks this shrewd alternation. Quick white brushstrokes shape spots on the chin, the bridge to the nose under the eyes and on the forehead, while the rest of the face is uniformly modelled. The hair has been painted rather off-handedly, forming a dentelated fringe on the forehead. The modelling of the body is entirely different, calm at Mileseva, plastic and mobile in the Omorphi Ecclesia. The only similarity here is the easy openness of form and the hard edge of the cloak at the neck. In addition the red background in the medallion of the Angel in the Omorphi Ecclesia is often found at Mileseva.

An Angel from the Baptistry at Parma, dating from about 1260, has the features and molding of our Angel. Another series of icons and miniatures attributed to crusader workshops in Palestine and dating from the second half of the 13th century have the same character : low foreheads, rectilinearly drawn eyes, a plastic rendering of the nose and mouth, similar highlights. We moreover meet with the same elements in various figures in the miniatures of the Par. Gr. 54 manuscript.

In the side chapel of St. Simeon's at Sopočani, in the portrayal of the

removal of the relics of St. Simeon, several faces have the same physiognomy, but the modelling is harsh, without depths or highlights and the border rectilinear.

Within the Helladic area, in the Hagia Triada church at Cranidion, the Christ Emmanuel from the half-destroyed Deesis on the southern wall, has various similarities to our Angel in the rendering of the borders, the hair, the eyebrows and the mouth, as also in the modelling, even though the latter is rather harsher and more abrupt. These similarities are important if we bear in mind that according to a written inscription on the same wall it was painted by the Athenian Ioannis in 1245. There is therefore an indication that this technique was known in Athens about 25 years before the painting of the murals in our church. Specimens of an analogous technique exist on Euboea in murals dated by inscriptions to the end of the 13th century, as well as in the church of the Sts. Theodores at Mistra.

To sum up : the Angel in the western cross vault, like the other three which don't adequately survive, is rendered in a technique which chiefly characterizes miniatures and icons attributable to the crusaders in Palestine in the second half of the 13th century ; in that period similar features are met with in purely Byzantine works however. There remains the problem of the derivation of this technique, whether, that is to say, it arose from Byzantium, had its origins in the West or, in the last analysis, derived from Byzantine prototypes adapted by the crusaders. In any case it is a fact that Attica, like Euboea and the Cranidion area was held by the Franks in that period.

In various figures at Sopočani, and specially in the surviving Angel from the Hospitality of Abraham I believe I detect a certain analogy to the approach to colour, its use, the sense of volume and the articulation of the figure in the Angel of the Hospitality in the Omorphi Ecclesia (pl. 55), apart from iconographic similarities. It may perhaps be possible to suppose the Angel at Sopočani, despite its classical plenitude, to be the precursor of the technique we meet with in the Omorphi Ecclesia.

The conception of the Angel of the Hospitality in the Omorphi Ecclesia is entirely transformed on the model of the Evangelist John of the Par. Gr. 54 and Iviron manuscripts, and on those of the Mathew, Mark and John of the Burney 20 manuscript, being perhaps more solidly structured and more rhythmic, but using the same alternation of hard and soft surfaces in the rendering of the volume. Certain borders consisting of a thick white line are also similar, as is the breakingup of the end of the cloak into prismatic penumbral areas without defined limits.

In the same manuscripts, as well as in the Leningrad 101, we meet with miniatures with the characteristics of the Last Supper. There too the high-

lights function organically in the sculptural rendition of the mass of the bodies, but the movement is perhaps more restrained. In various figures, like the Peter of the Par. Gr. 54 and the Evangelist of the Burney 20, the stretching appears exceptionally accentuated to break up the figure into shaded and highlighted surfaces, but without ever reaching the degree to which this is the case in our Last Supper. All these paintings have in common the bright dentelated line which follows the periphery of the borders with the purpose of softening and breaking up the edges. The facial type and the hands, as well as the rendering of the heads from the side are similar in many miniatures from the Par. Gr. 54.

In the church of the Pammakaristos in Constantinople in the figure of Christ in a painting dating to before the end of the 13th century is detectable a similar, perhaps more restrained and monumental, conception, while on the other hand we meet a parallel rendition tending to the breaking up of form by an uninterrupted alternation of bright and shaded surfaces, which gives a hightened sense of flow, with a different, less sculptural structuring, in frescos in the narthex at Sopočani, as well as in the Prophets in the main church, as well as at Gradać. In the Serbian paintings, in antithesis to those in the Pammakaristos church the faces don't follow this pattern.

Around the middle of the 14th century, at Ivanovo in Bulgaria, the figures acquire a steadier, harder border, the movement is stylised, the white highlights are limited to broken lines cleverly accentuating the roundness of the body as it shows through from under the delicately coloured robes. The heads are in accordance with the Palaeologue prototypes. The background fills up with architectural ornamentation inspired by the Hellenistic tradition. Alongside these murals the figures in the Last Supper in the Omorphi Ecclesia seem free-flowing and more alive. They may be compared and dated with the frescoes in the Pammakaristos and the miniatures we have referred to, to around 1285.

THE ORNAMENTATION (PL. 51, 52, 53, 54)

In the main church the ornamental themes are few and typical of Byzantine art in form ; certain of them moreover, such as the decoration round the Pantocrator in the cupola and that in the cornices of the eastern and western vaults, are characteristic of Macedonia and Serbia in the 13th and 14th centuries.

In the side chapel and, to a lesser extent, the narthex the ornamental themes are numerous, frequently uncommon and some of them Western-influenced. Quite a number are difficult to date accurately, insofar as they

return at intervals to wide use. The manner in which decorations different in conception and rendering are situated the one next to the other results in confusion and the clarity and liturgical meaning of the architectural parts is lost.

The definite differences between the decoration of the different spaces combined with the variety of approach exhibited by the frescoes of the Omorphi Ecclesia confirms the opinion that many mutually independent teams worked at the paintings, each one which contributed a separate wealth of ornament.

CONCLUSIONS

All three parts of the Omorphi Ecclesia (narthex, main church and side chapel) were decorated around about the last twenty years of the 13th century, by groups of artists who each followed and interpreted according to their lights the great currents of contemporary painting.

In the dome, the vaults, the sanctuary and the sacristy of the main church the murals were done by a skilled painter, familiar with the trends of Macedonian painting. His figures are without the stamp of facility that results from the frequent repetition of the same types. The conservatism, frugality and architectural character of the iconography are combined with iconographic details that first made their appearance or established themselves at that time. The painting is full of the new iconographic and technical ideas of the time, adapted however to modes of expression animated by the memory of earlier currents. The lower parts of the main church were painted by another artist, who followed the pattern laid down by the first. There are details of iconography and style in his work which indicate a western influence.

In the side chapel a pattern of iconography determined by complex theological parallels and symbolism unfolds, reflecting the opinions of some great theological centre. Its frescoes, which were done by at least two painters — the first working in the sanctuary and the eastern cross vault, the second in the western cross vault — demonstrate an entirely opposed and contradictory approach to the figure and the function of colour. Both however have been exposed directly or indirectly to western influence, as is shown by certain modes of expression and iconographic details.

Their style is encountered chiefly in miniatures from manuscripts which research attributes to workshops in Constantinople. Similarities with work of the great painting tradition dispersed to different points of the once extensive Byzantine empire are not however absent.

In the narthex the choice of certain themes derives from Macedonia.

The style, the painters' concern with the problems of space and of the third dimension, denote sensitive craftsmen, familiar with the major problems in painting around the second half of the 13th century. The relationship of these painters with Macedonia, Constantinople and Mistra bears witness to the wide-spread nature of these tendencies.

The polymorphism of technique and iconography is no surprise to us in the art of the 13th century, which was creatively cultivated in many centres, each with its own tradition and different relations and interconnections with East and West. What does occasion surprise however is that on the scanty surfaces of a humble little church outside the provincial town of Athens all these currents should be represented, and at that by frescoes of relatively high quality. This is significant evidence of the fact that in that period there were local artists in Athens with the ability, disposition and skills to familiarise themselves with the great painting of the day. It would hardly be logical to suppose that an artist came from elsewhere to paint, for example, only the Last Supper, or that so many artists would have been called in for a church so small in extent.

That there must have existed a tradition of painting in Attica under Frankish rule in the 13th century is supported by the incontrovertable evidence of numerous frescoed churches in the area. Among other things the proprietory inscription dated 1245 in the Hagia Triada church at Cranidion in Ermionis memorialises the painter as Ioannis the Athenian. We assume figures from his hand to have been the precursors of the Angels in the western cross vault of the side chapel.

The appearance of western elements in the Omorphi Ecclesia neither follows any pattern nor is concentrated at any one point so as to be accountable for by instructions from above. They show clearly that western features of iconography and style had been naturalised in contemporary painting, perhaps because there then existed no higher orthodox ecclesiastical authority in the area to direct the work and cleanse the vocabulary of the painters of foreign imported elements. It also shows that there were then in the area western works of art, which the painters had the opportunity of seeing and studying.

The most important element deducible from the Omorphi Ecclesia is the proof that in the second half of the 13th century great art found paths by which to reach even to the humble provinces, where there existed men capable of inheriting it and ready to do so. For the case of the Omorphi Ecclesia is not unique in the Helladic area. On the mainland, in Euboea, in the Peloponnessus and the islands there exists numerous churches that conceal murals of the polymorphism and quality of those found in the Omorphi Ec-

clesia, despite the Frankish occupation, sign of a certain spiritual and artistic health and renewal cultivated — this is the most important thing — not by high ecclesiastical authority or political leadership, but by the common people. These churches, important as they are in relating the Omorphi Ecclesia to the general artistic climate of the Helladic area at that time, are not available to reference. Most of them still remain to be studied *.

* English translation by Peter Dreyer.

Τὶς φωτογραφίες ἔκαναν :

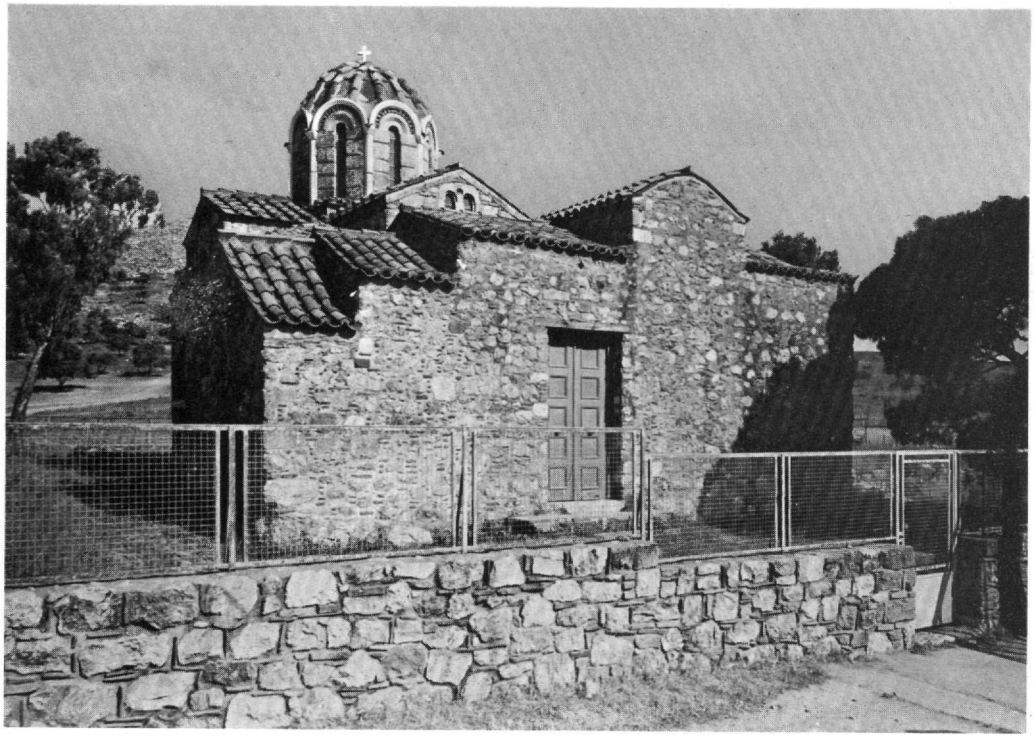
ὁ Κ. Πασχαλίδης : πίν. 1 α - β

ὁ Σπ. Μελετζῆς : πίν. 2 α - β, 5 β, 6, 7, 12 β, 13, 14, 15, 16 α - β, 17, 18 α - β, 19 α - β, 20, 22, 23, 24, 25, 26 α - β, 27, 28, 29, 30, 31, 32 α - β, 33 α - β, 34, 35, 36, 37, 38, 39 α - β, 40 α - β, 41 α - β, 42 α - β, 43 α - β, 44, 45, 46, 47 α - β, 48 α - β, 49, 50, 51 α - β, 52, 54 α, 55.

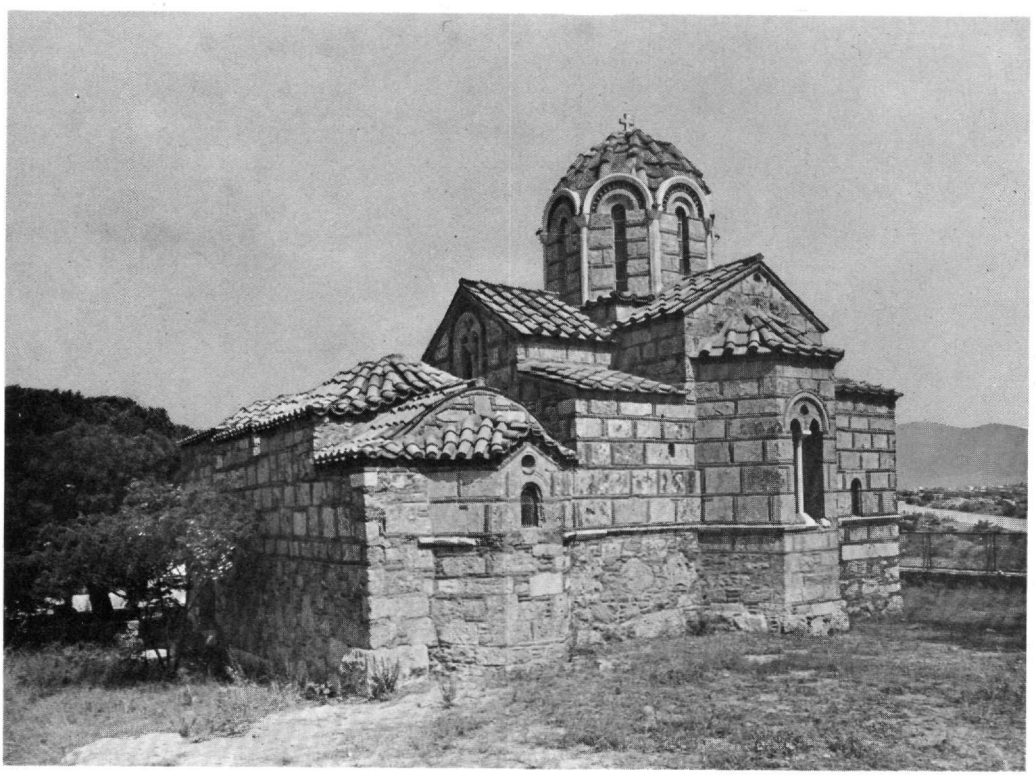
οἱ Ἰ. Ἰωαννίδου - Λ. Μπαρτζιώτη : πίν. 3 α - β, 4, 5 α, 8, 9, 10, 11, 12α, 53 α - β, 54 β.

ὁ Ζαφειρίου : 21, 55, 56, 57.

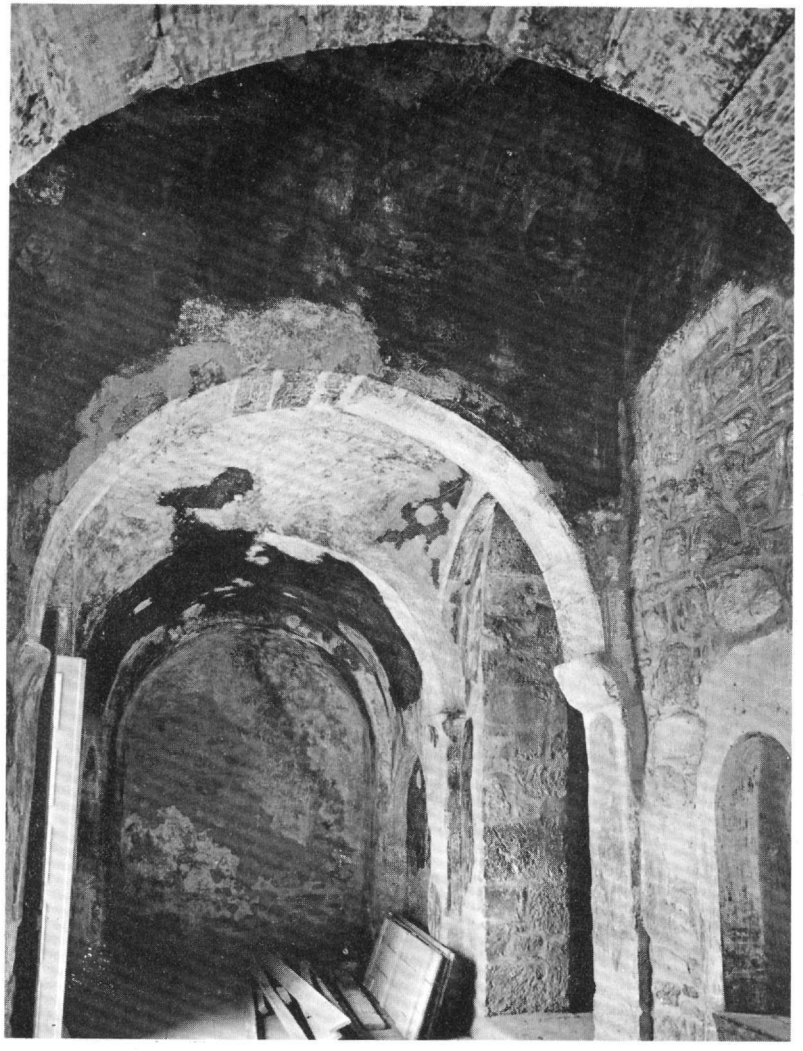
ΠΙΝΑΚΕΣ



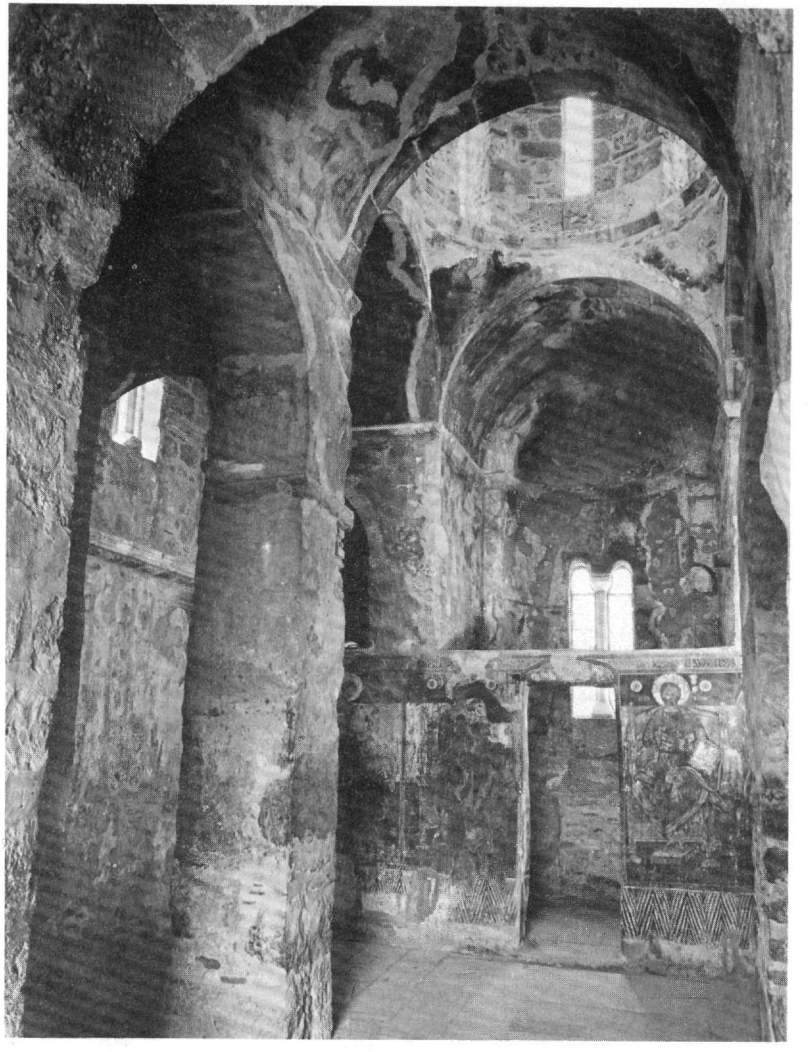
α. Ὅμορφη Ἐκκλησιά. Ἄποψη ἀπὸ βορειοδυτικά.



β. Ὅμορφη Ἐκκλησιά. Ἄποψη ἀπὸ νοτιοανατολικά.



α. Νάρθηκας. Ἐσωτερικὴ ἄποψη ἀπὸ νοτιοανατολικά.



β. Ναός. Ἐσωτερικὴ ὄψη πρὸς τὰ ἀνατολικά.



α. Νάρθηκας. Ὅσιοι. Τυφλὸ ἀψίδωμα ἀνατολικοῦ τοίχου.



β. Νάρθηκας. Ὅσιοι. Τυφλὸ ἀψίδωμα δυτικοῦ τοίχου.



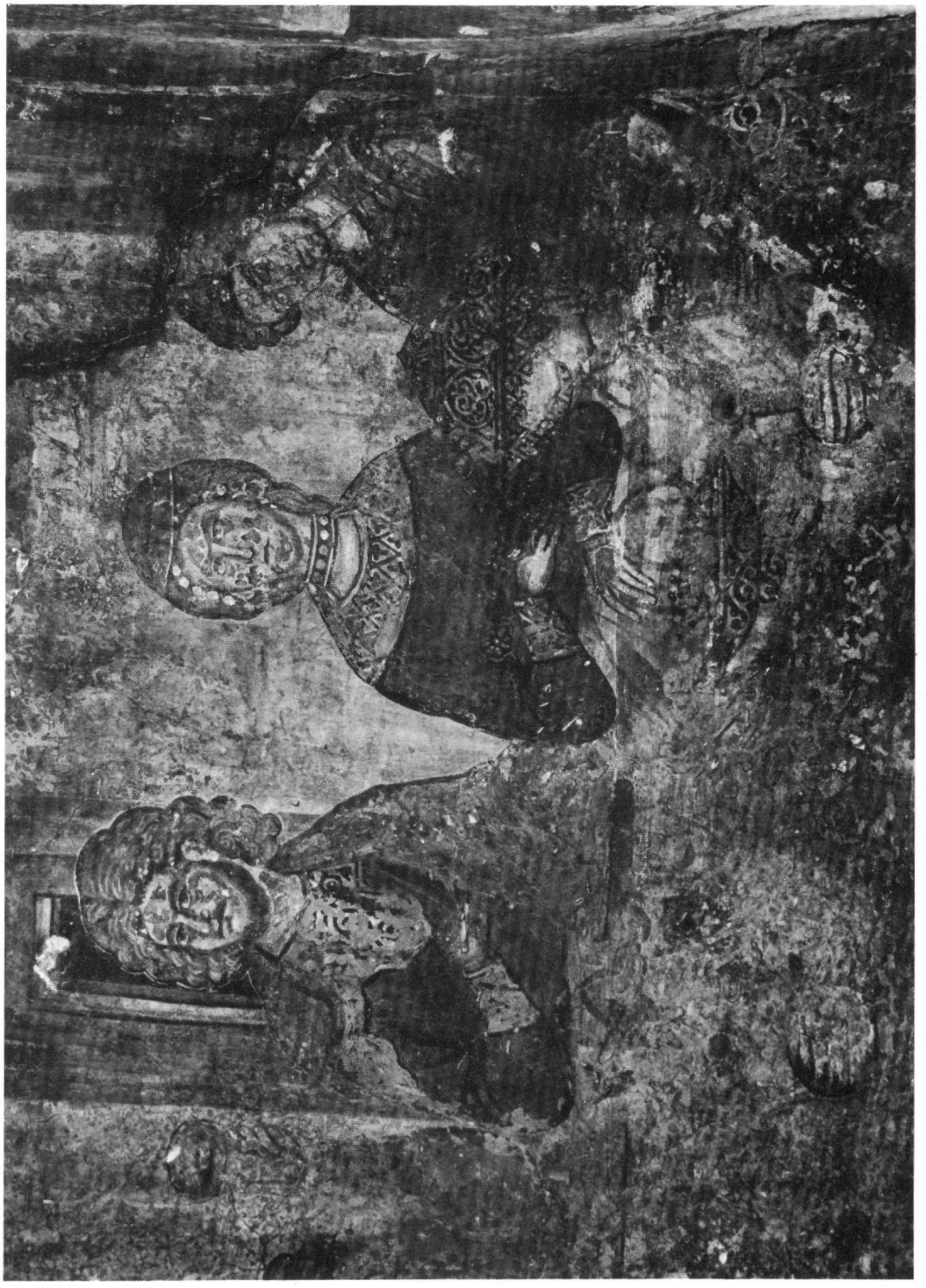
Νάρθηκας. Ὁ ἐκ Κανᾶ Γάμος.



α. Νάρθηκας. Ἀδιάγνωστος Ἅγιος.



β. Νάρθηκας. Ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος. Λεπτομέρεια.

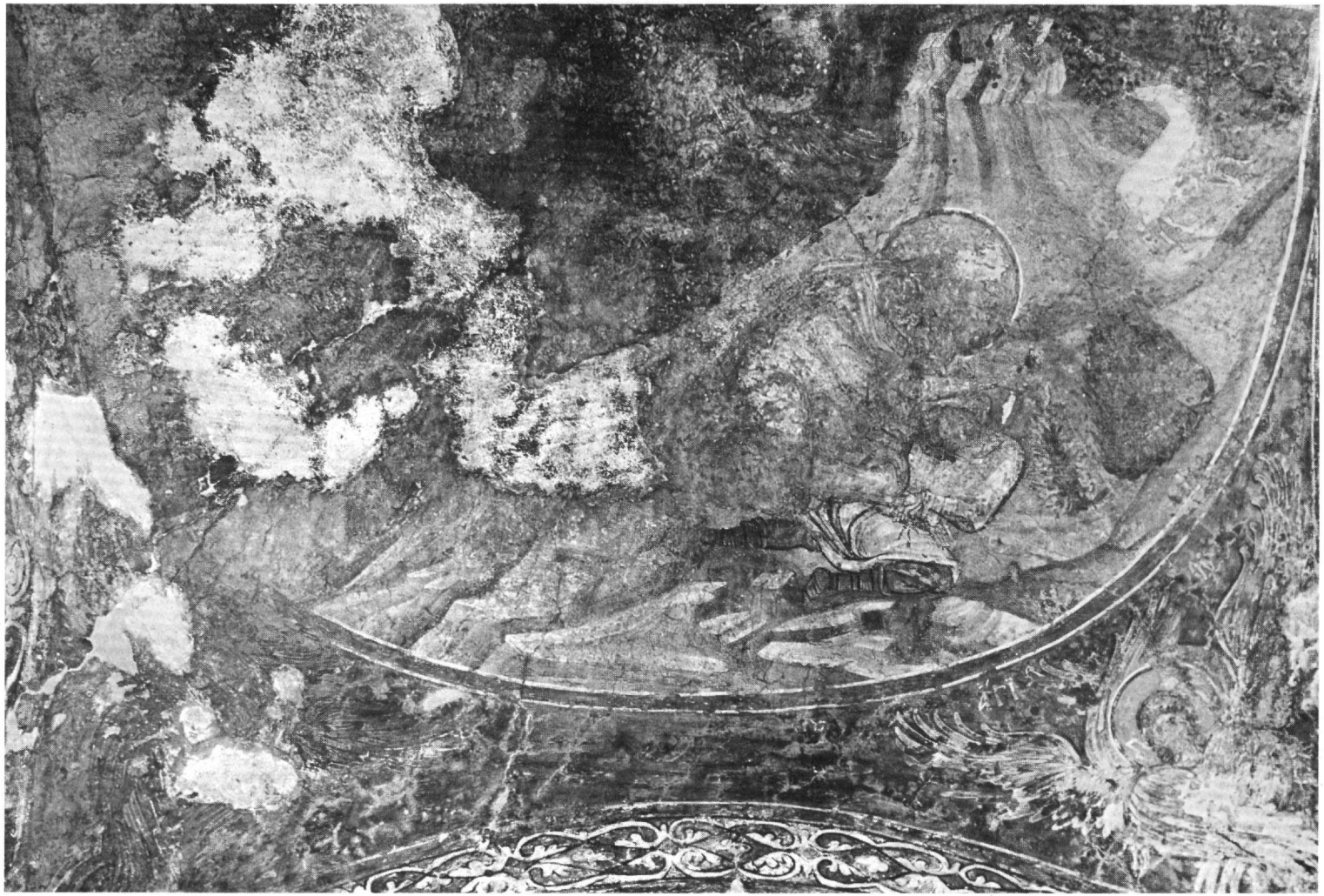


Νάρθηκας. Ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος. Λεπτομέρεια.



Νάρθηκας. Ὄρμια.

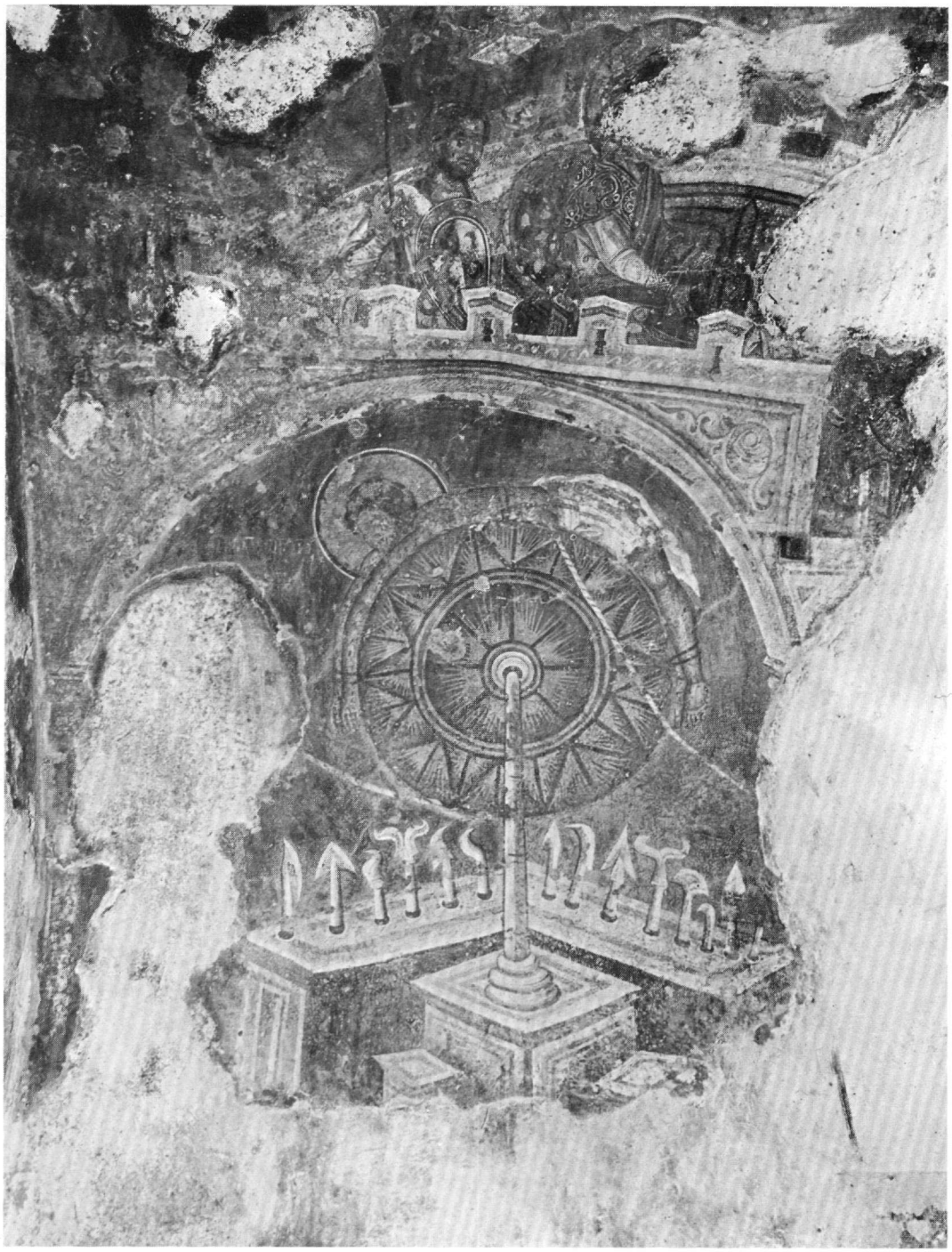
Νάρθηκας. Ὁ Βαλαὰμ καὶ ὁ Ἄγγελος.



Νάρθηκας. Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ.



Νάρθηκας. Τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου :
ὁ Ἅγιος βαλλόμενος εἰς τὴν φυλακήν.



Νάρθηκας. Τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου :
ὁ Ἅγιος στὸν τροχό.



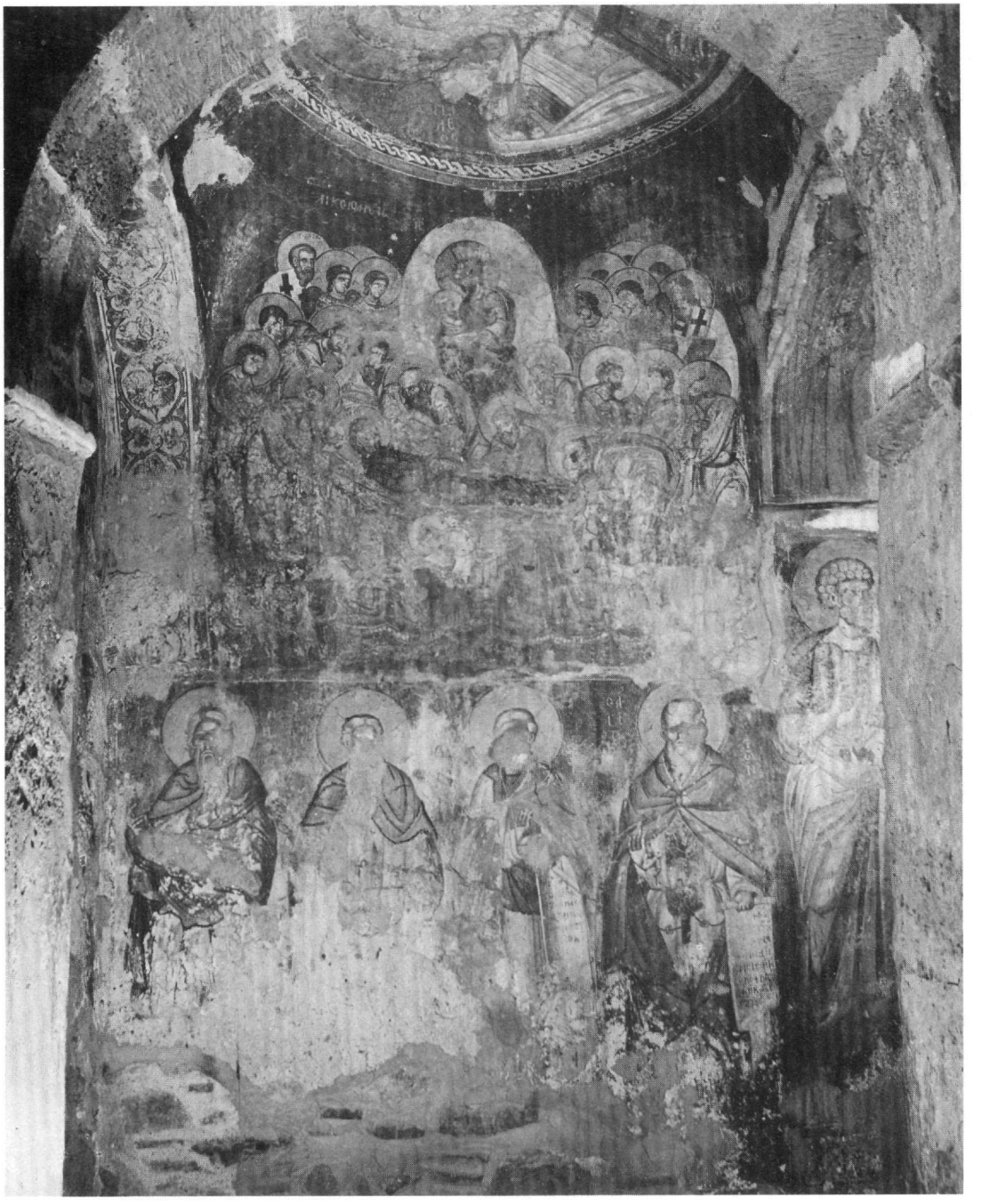
α. Νάρθηκας. Τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου : ὁ Ἅγιος στὸν τροχό. Λεπτομέρεια.



β. Νάρθηκας. Σκηνὴ ἀπὸ τὸν βίο τῆς Θεοτόκου (;).



Ναός. Ὁ Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν.



Ναός. Βορειοδυτικό διαμέρισμα.



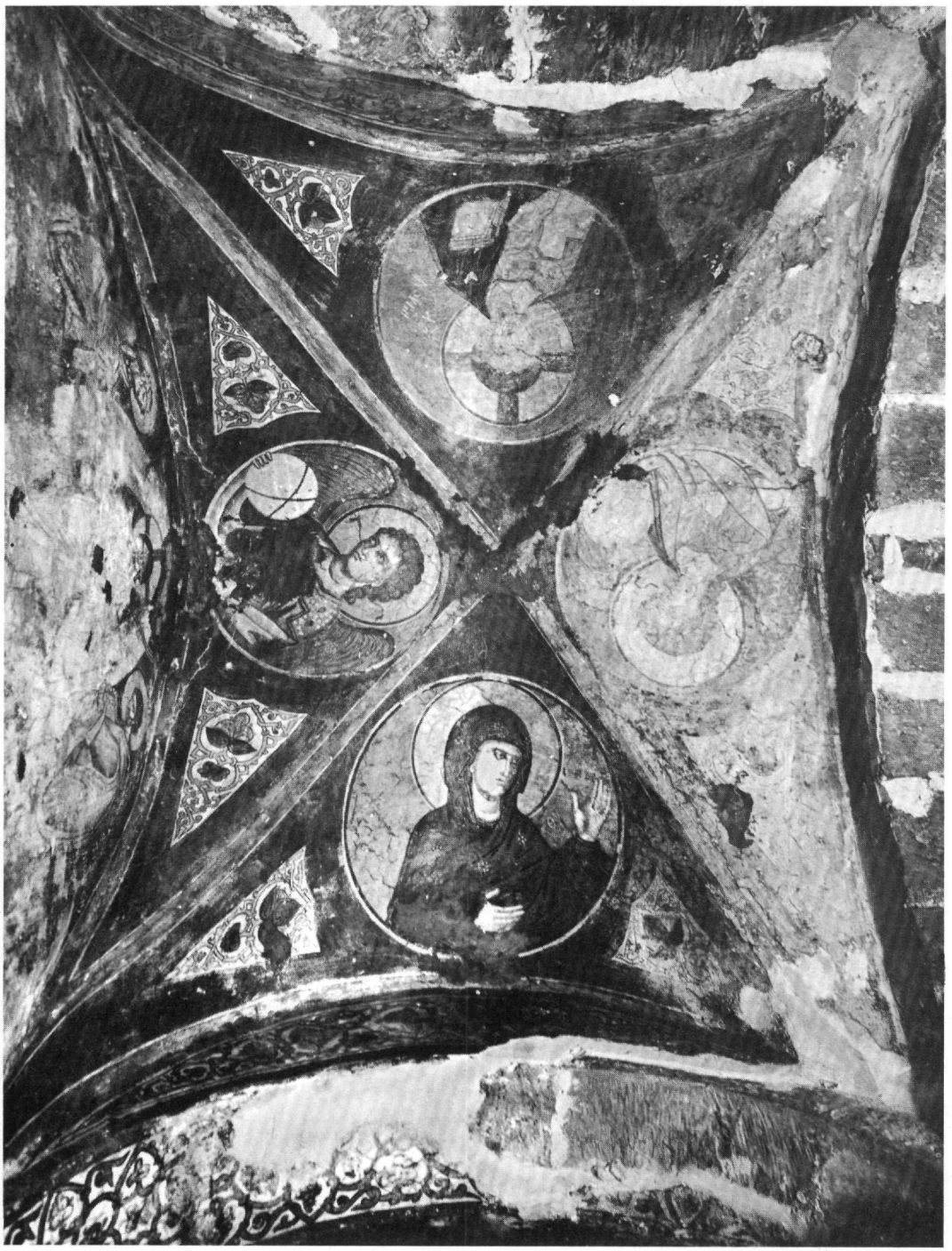
Ναός. Ἅγιος Γαβριήλ, ἀδιάγνωστος ἀσκητής, Ἅγιος Γε(ρβά)σιος, Ἅγιος Ξενοφῶν.



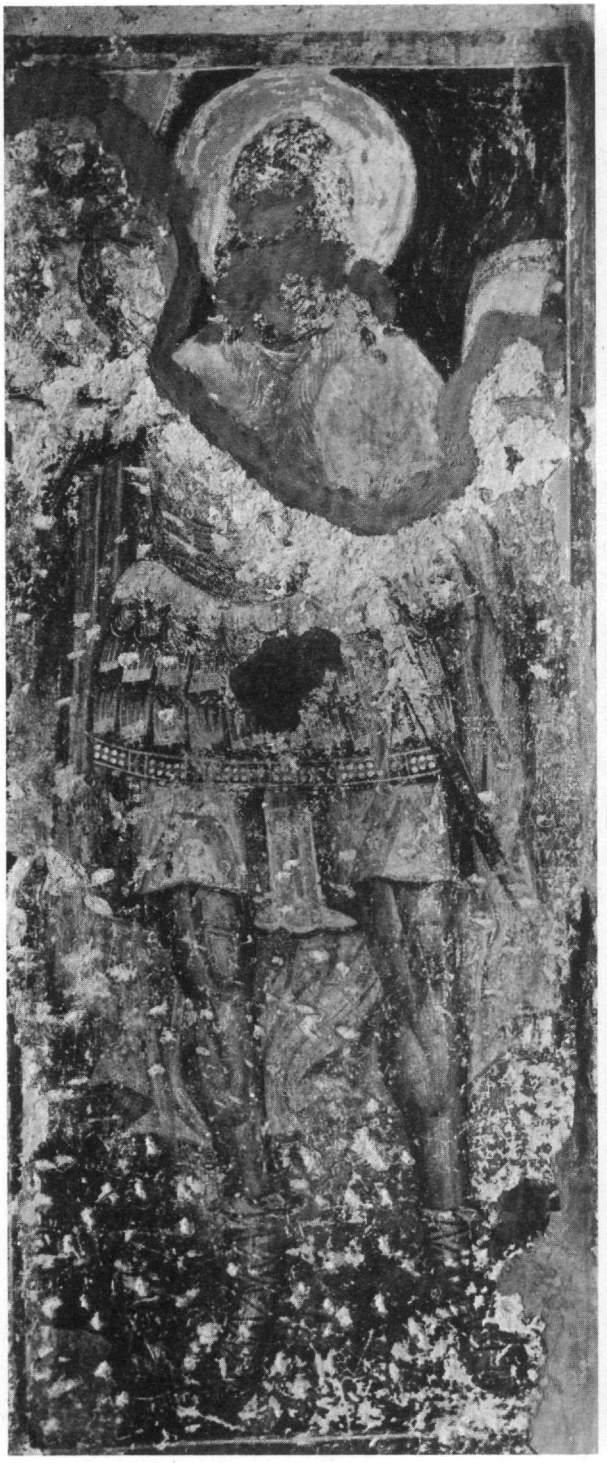
α. Ναός. 'Απόστολος Πέτρος.



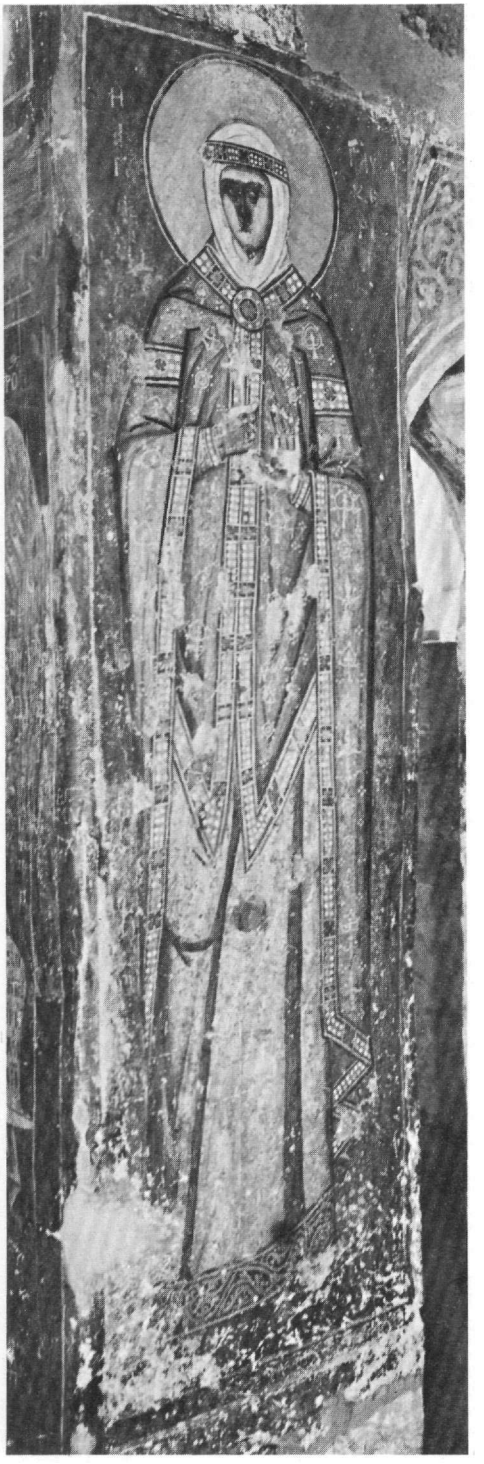
β. Ναός. 'Απόστολος Παῦλος.



Ναός. Σταυροθόλιο νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος :
Παναγία, Ἐμμανουήλ, Ἀρχάγγελοι.



α. Ναός. Στρατιωτικὸς Ἅγιος.



β. Ναός. Ἁγία Γλυκερία.



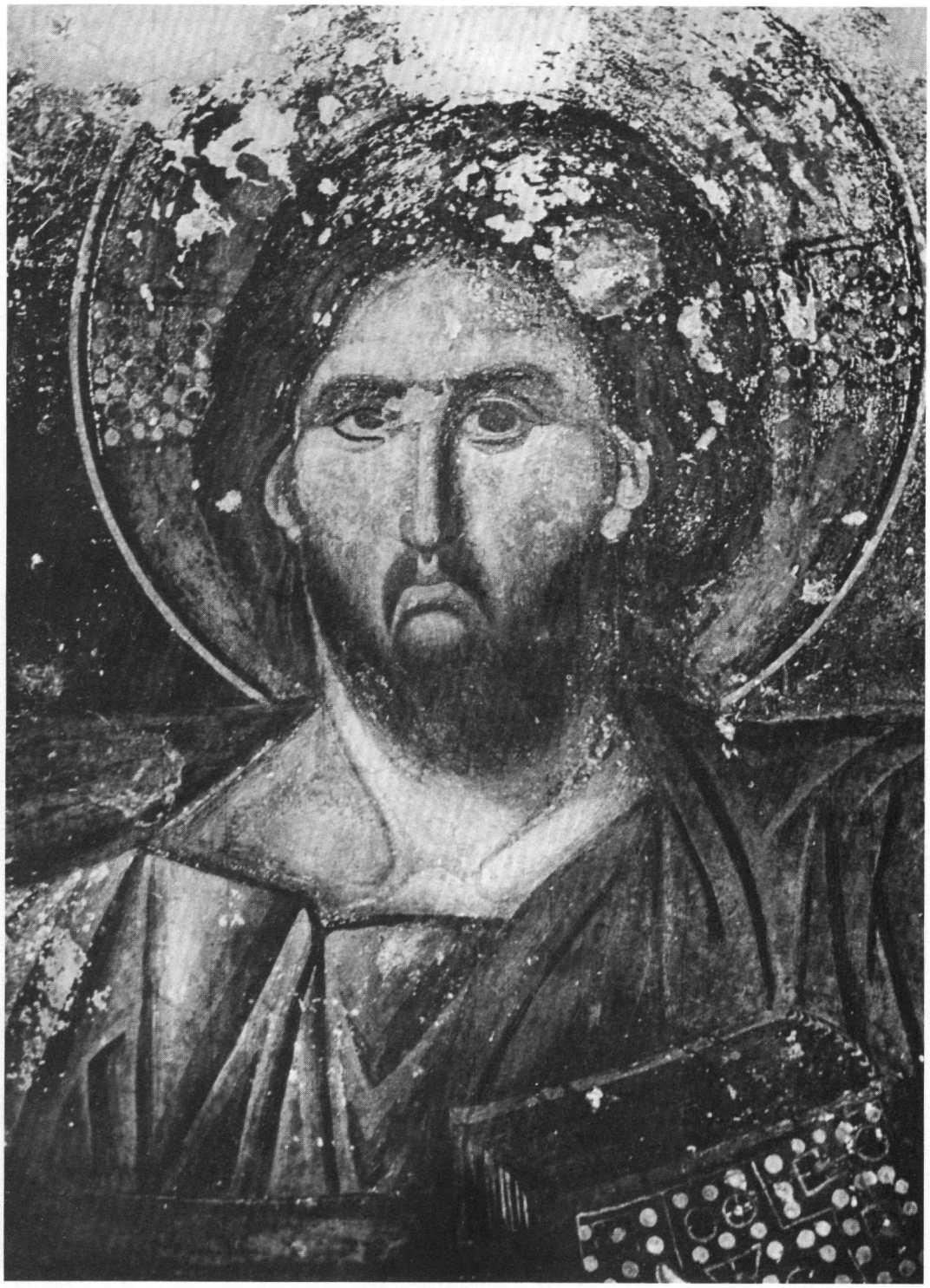
α. Ναός. Ἱεράρχης.



β. Ναός. Ἱεράρχης.



Ναός. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος.



Ναός. Ὁ Παντοκράτωρ τοῦ τρούλλου. Λεπτομέρεια.



Ναός. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου.



Ναός. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου. Λεπτομέρεια.



Ναός. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου. Λεπτομέρεια.

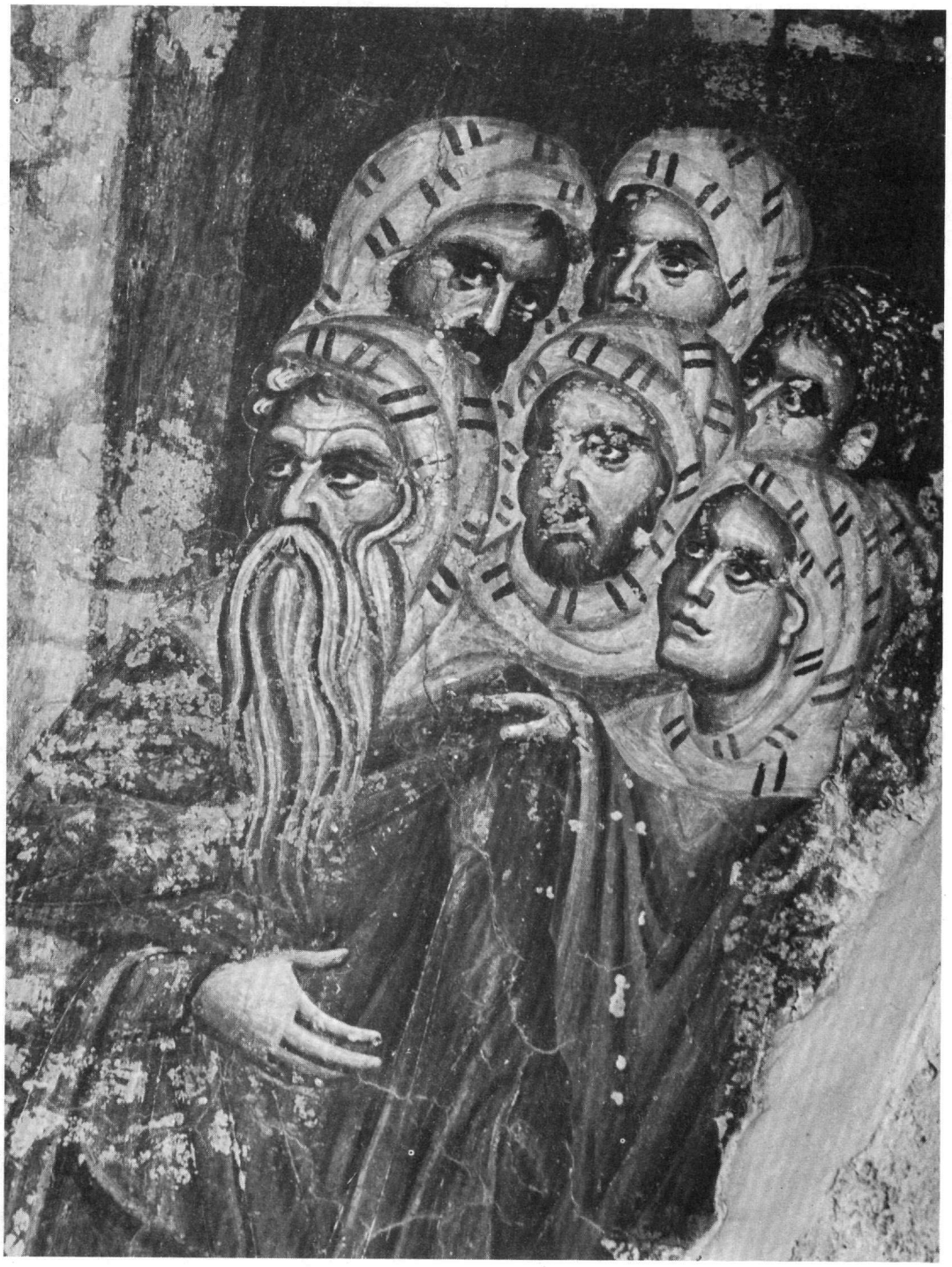


Ναός. Ἡ Βαϊοφόρος.





α.-β. Ναός. Ἡ Βαϊοφόρος. Λεπτομέρεια.



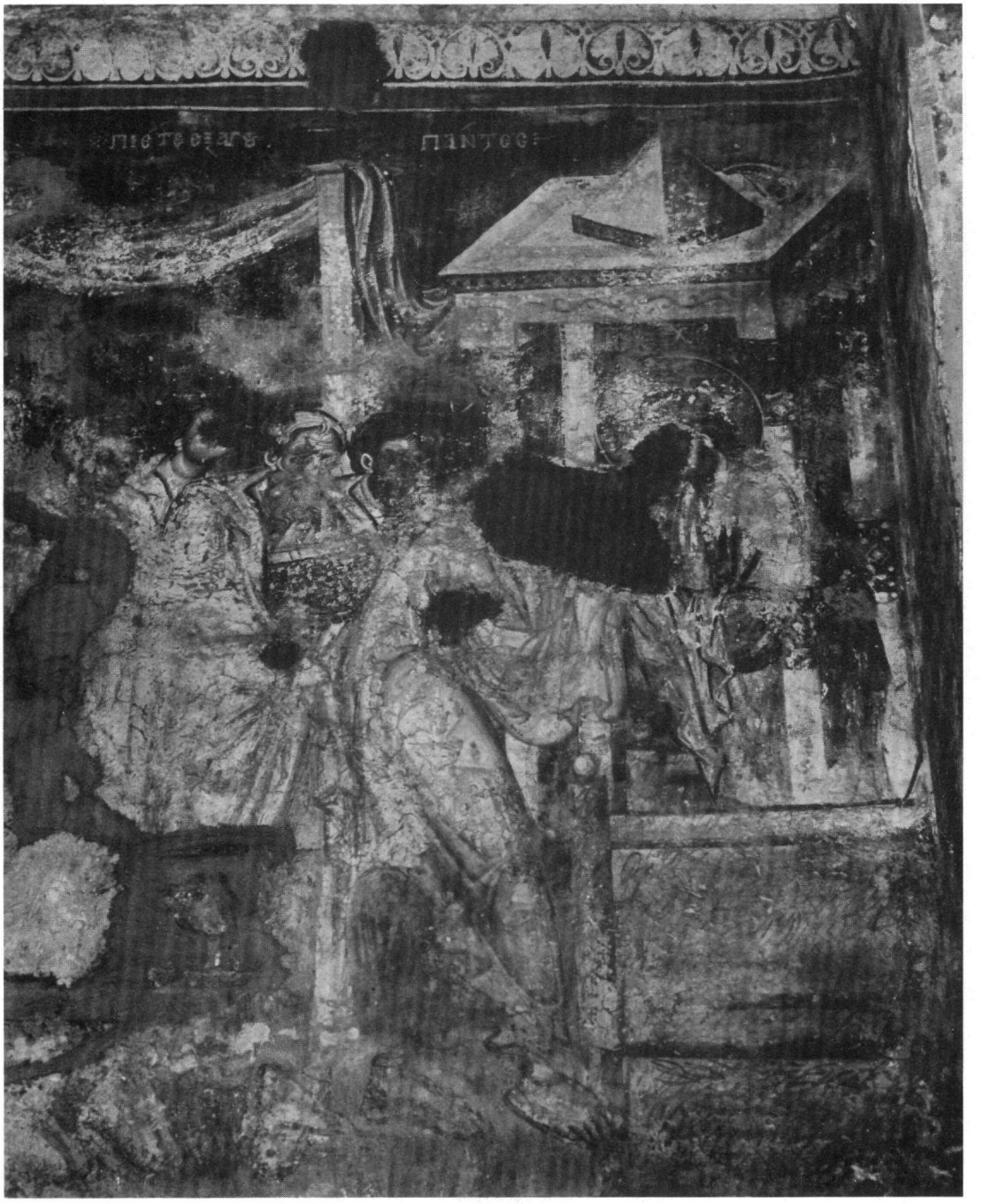
Ναός. Ἡ Βαϊοφόρος. Λεπτομέρεια.



Ναός. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος.



Ναός. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος. Λεπτομέρεια.



Ναός. Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων. Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες.



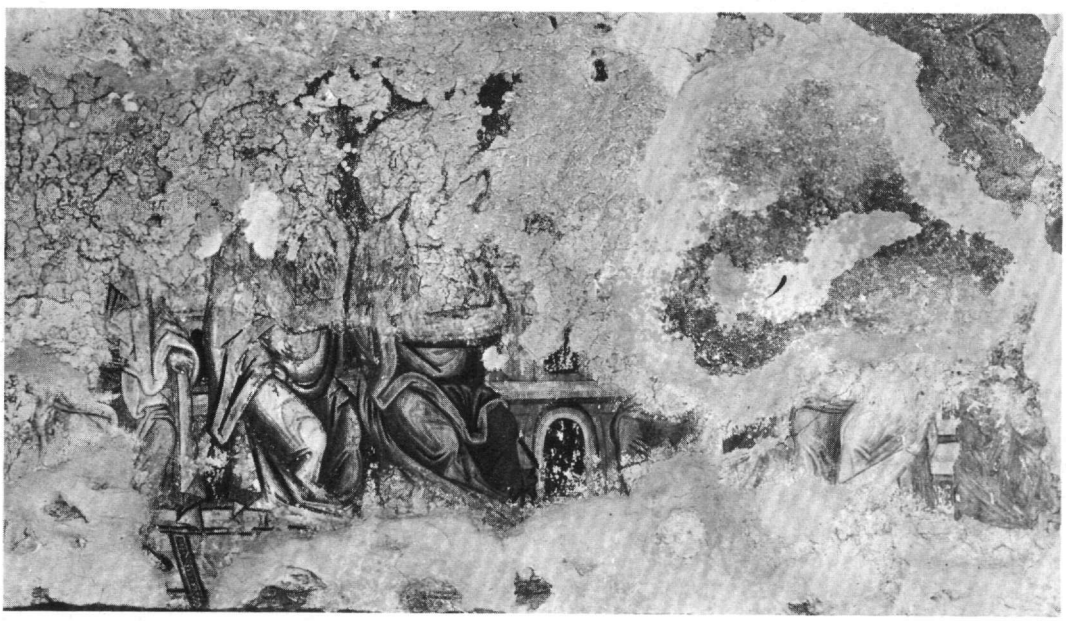
Ναός. Ἡ Προσευχὴ τῆς Ἄννας.



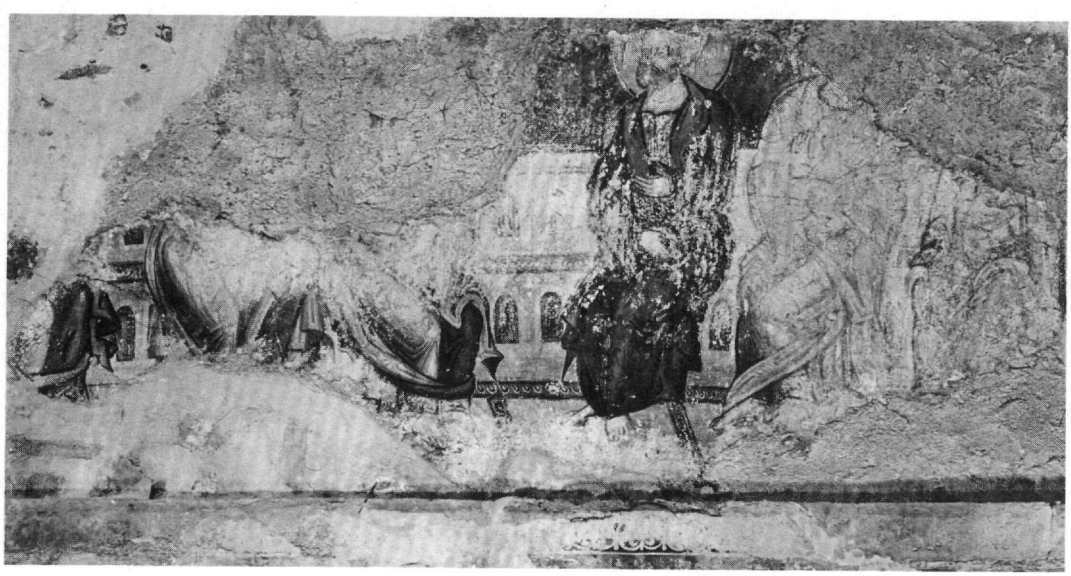
α. Ναός. Ὁ Ἀσπασμὸς Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας.

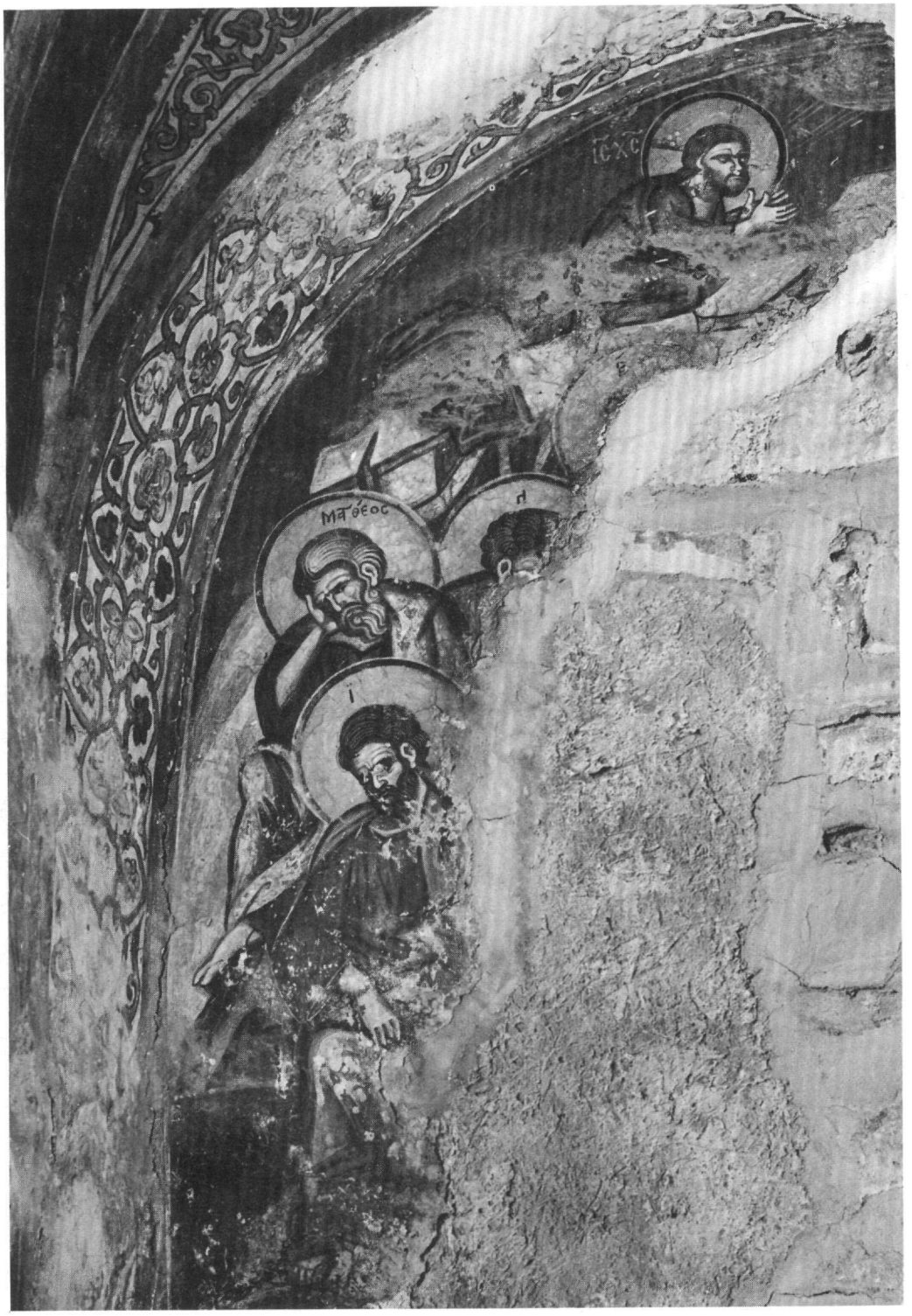


β. Ναός. Ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα.

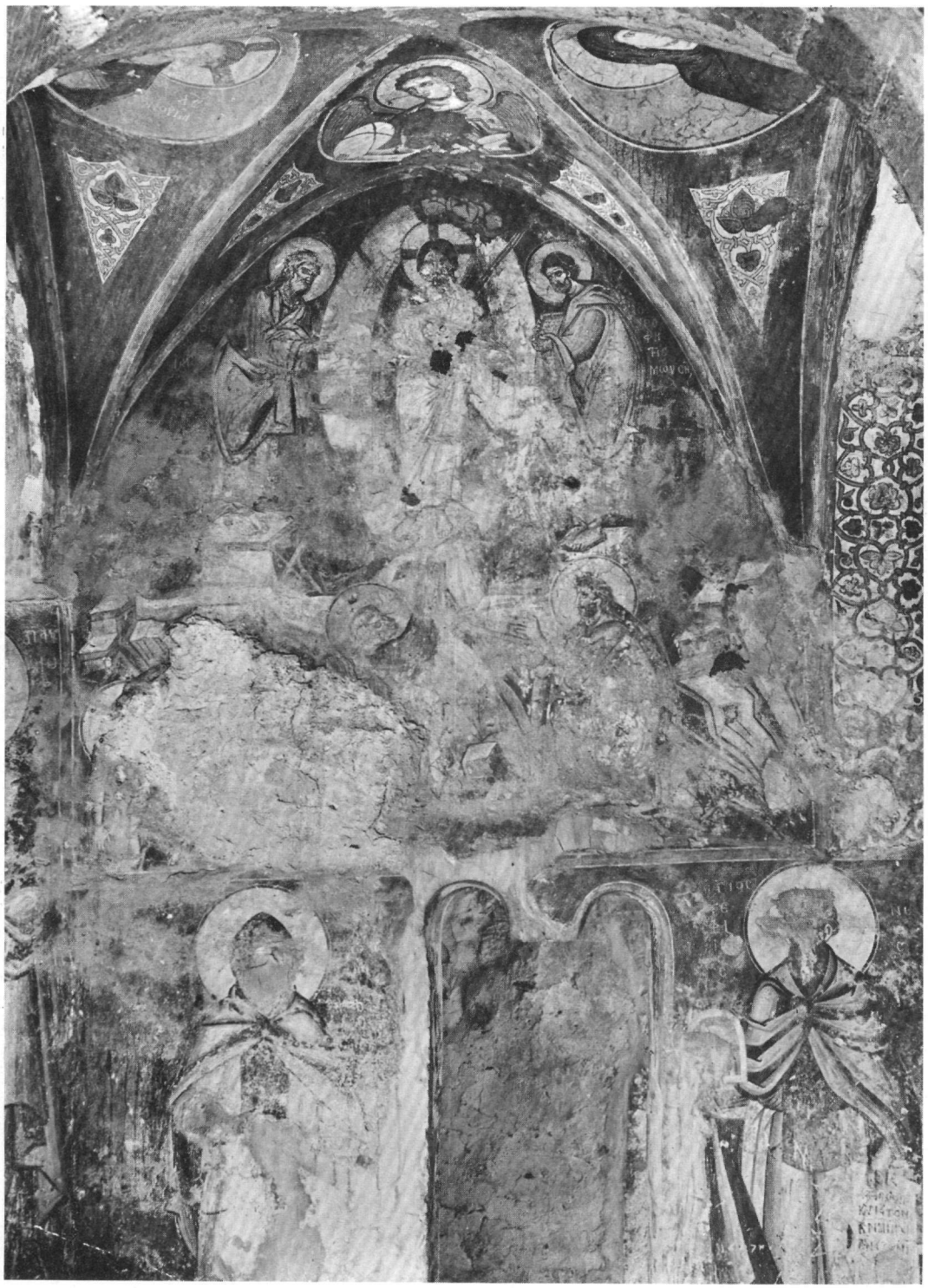


α.–β. Ναός. Ἡ Πεντηκοστή.





Ναός. Ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ.



Ναός. Ἡ Μεταμόρφωσις.



Ναός. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.



Ναός. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια.



Παρεκκλήσιο. Ἐσωτερικὴ ἄποψη ἀπὸ δυτικά.



α. Παρεκκλήσιο. Θεοτόκος ἡ Πανυπέραγνος.



β. Παρεκκλήσιο. Ὁ Χριστὸς Σωτήρ.



α.-β. Παρεκκλήσιο. Νέοι μάρτυρες.



α. Παρεκκλήσιο. Ὁ Πάγκαλος Ἰωσήφ.



β. Ὁ Προφήτης Δανιήλ.



α. Παρεκκλήσιο. Λειτουργῶν Ἱεράρχης.



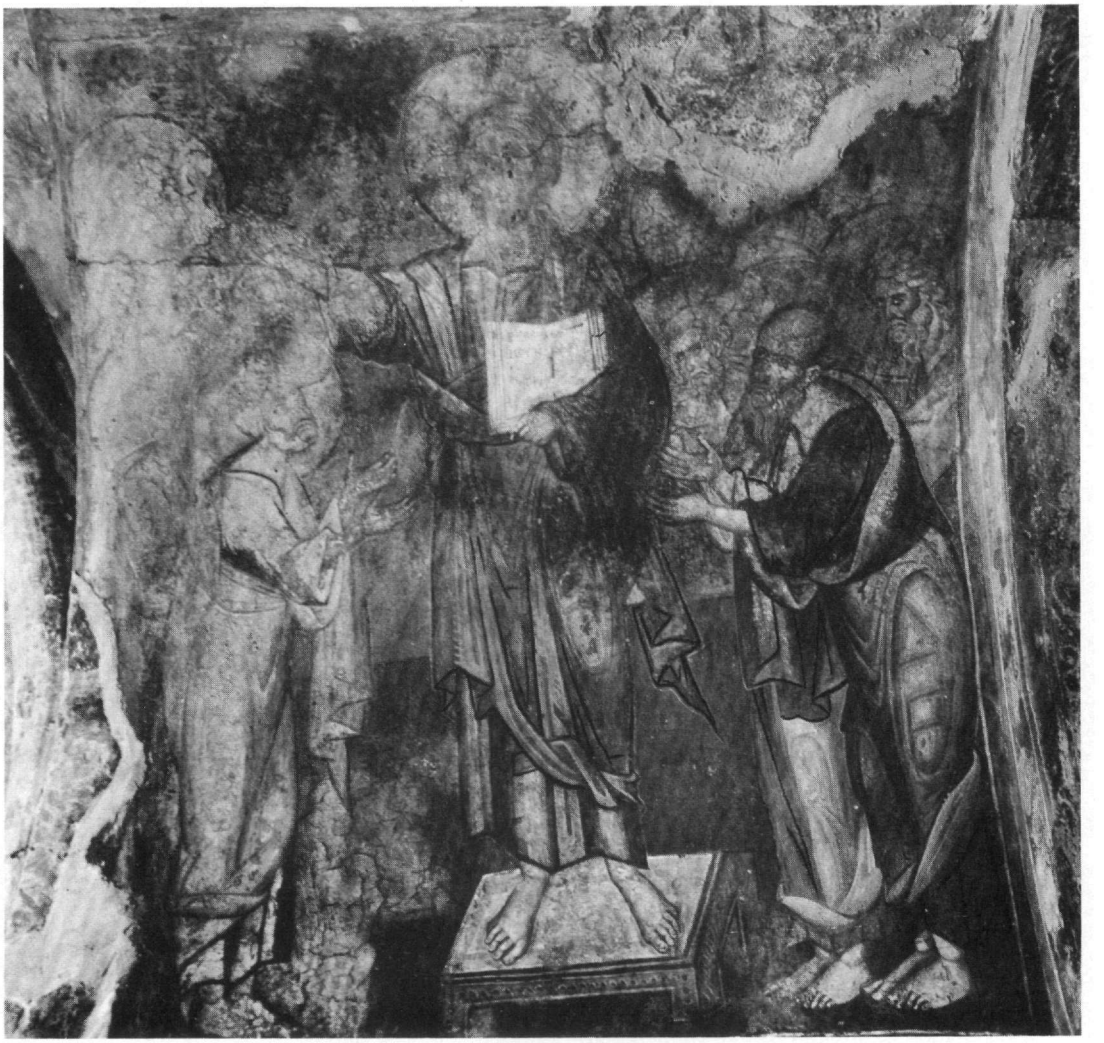
β. Παρεκκλήσιο. Ἀδιάγνωστος Ἱεράρχης.



α. Παρεκκλήσιο. Παναγία ή Βλαχερνίτισσα.



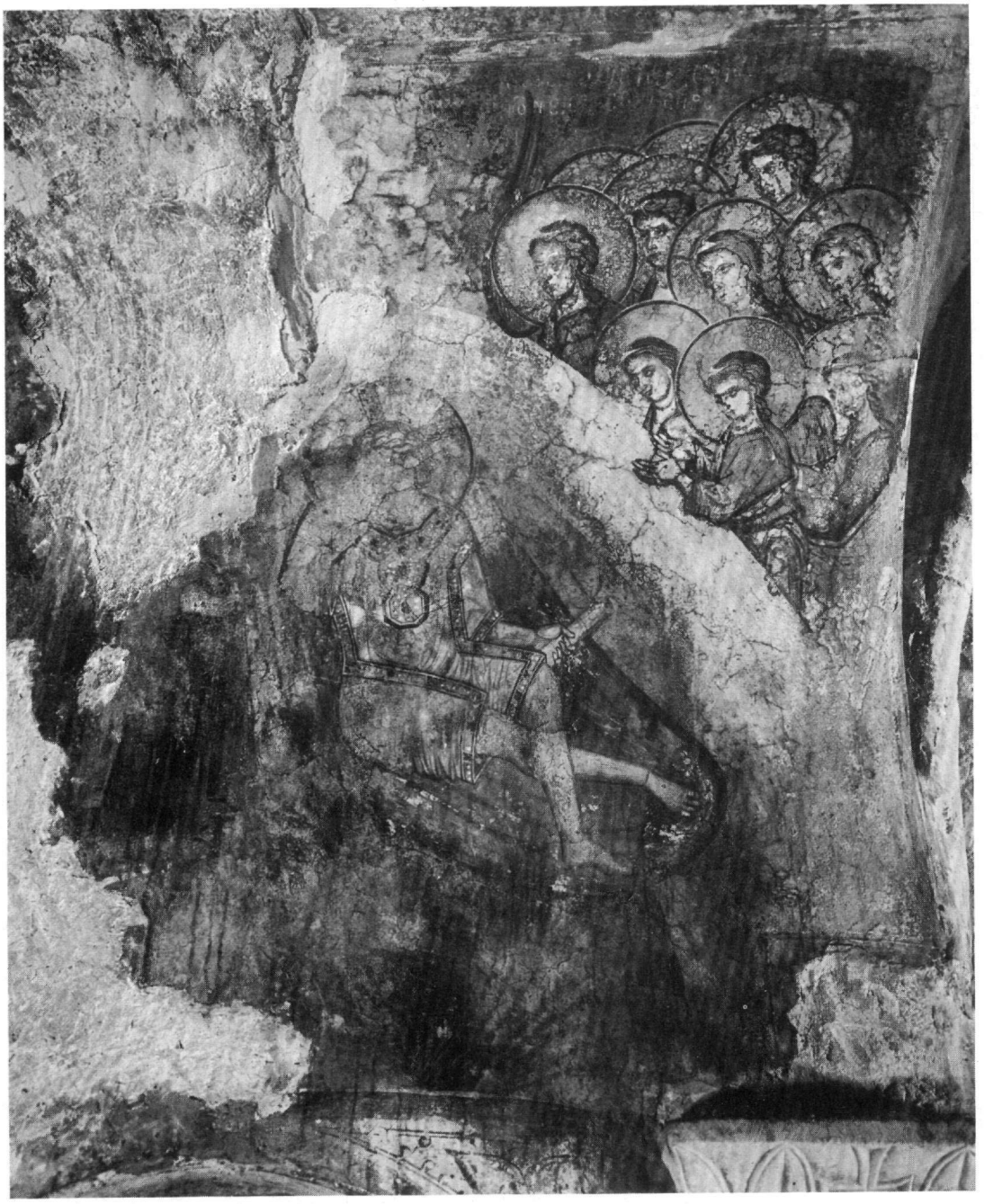
β. Ὁ Ἀναπεσών. Λεπτομέρεια.



Παρεκκλήσιο. Πορευθέντες μαθητεύσατε.



Παρεκκλήσιο. Πορευθέντες μαθητεύσατε. Λεπτομέρεια.



Παρεκκλήσιο. Ὁ Ἀναπεσών.



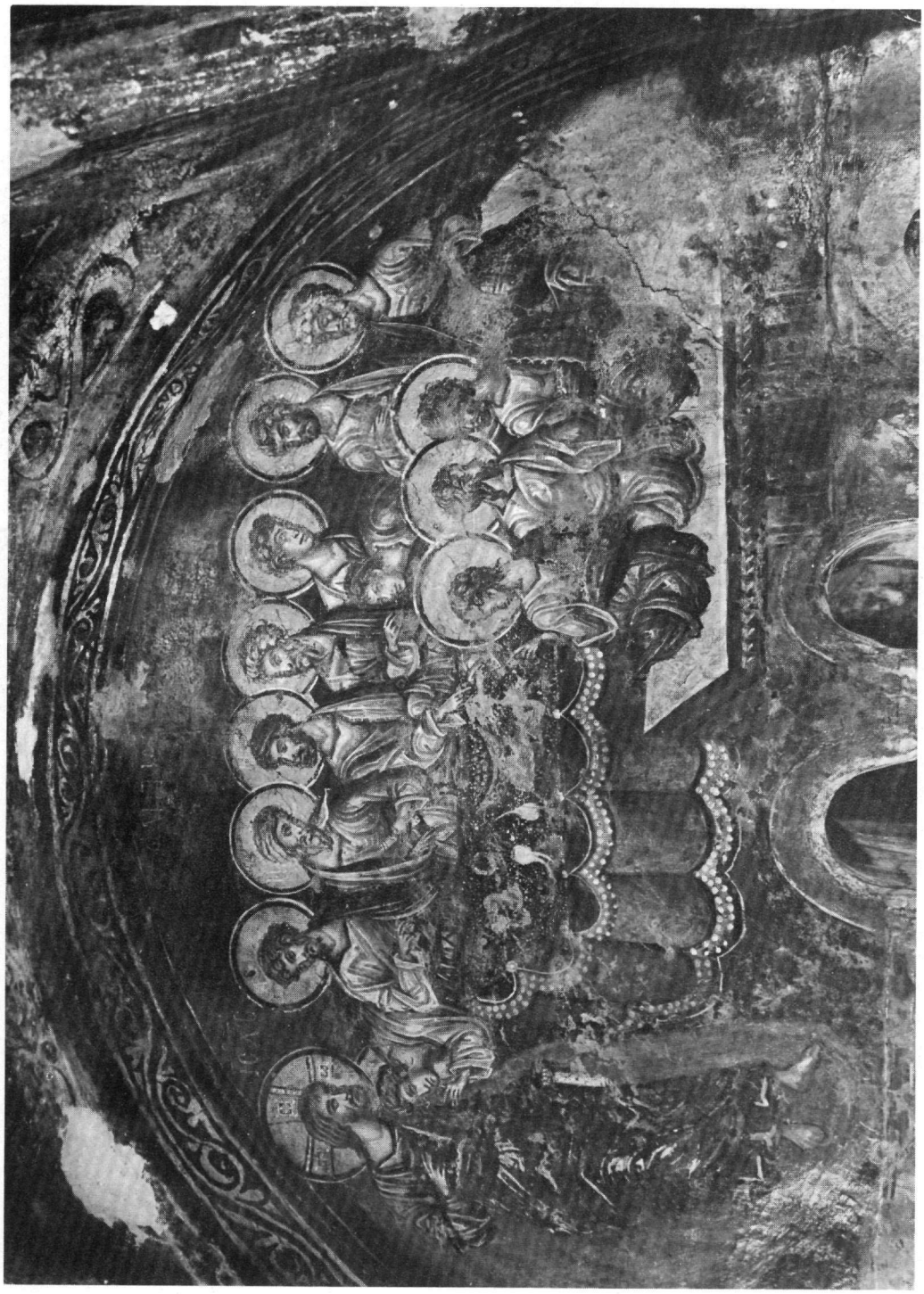


α.-β. Παρεκκλήσιο. Ἀρχάγγελοι σὲ μετάλλια στὸ ἀνατολικὸ σταυροθόλιο.





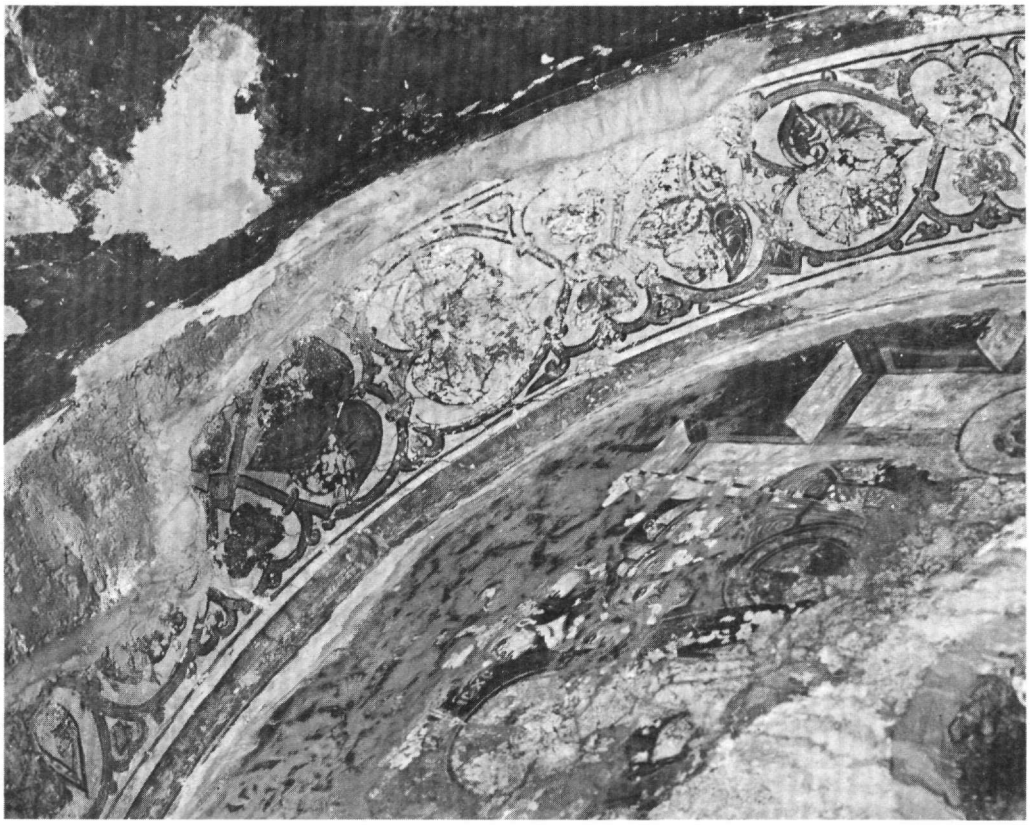
α.–β. Παρεκκλήσιο. Ἀρχάγγελοι σὲ μετάλλια στὸ δυτικὸ σταυροθόλιο.



Παρεκκλήσιο. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος.



Παρεκκλήσιο. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. Λεπτομέρεια.

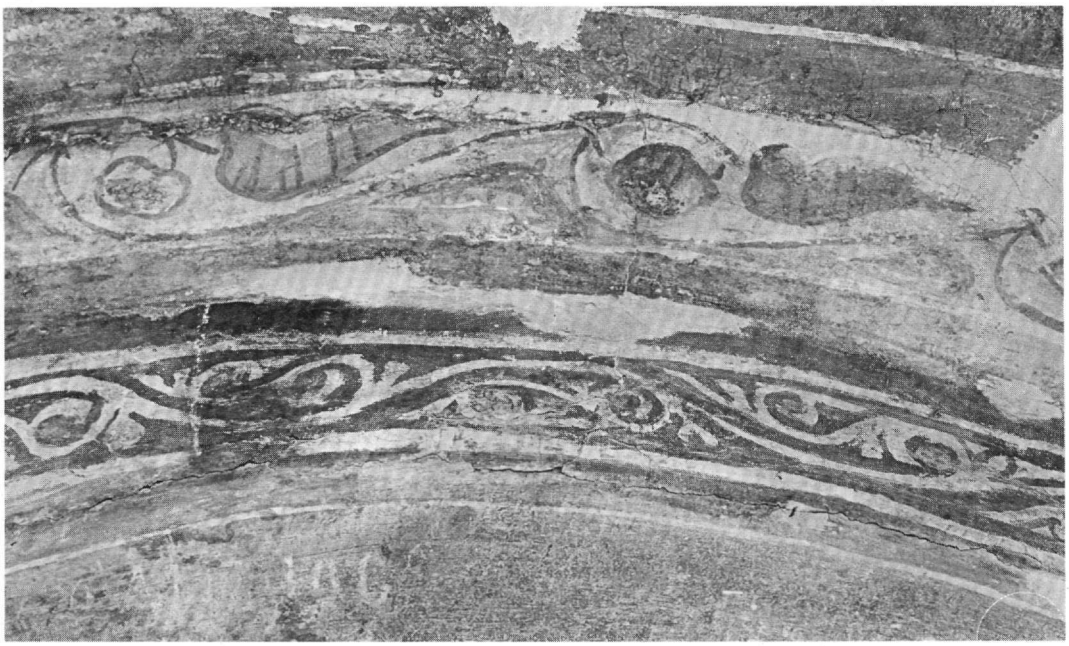


α.–β. Ναός. Κοσμήματα μὲ φυτικὸ πλέγμα.

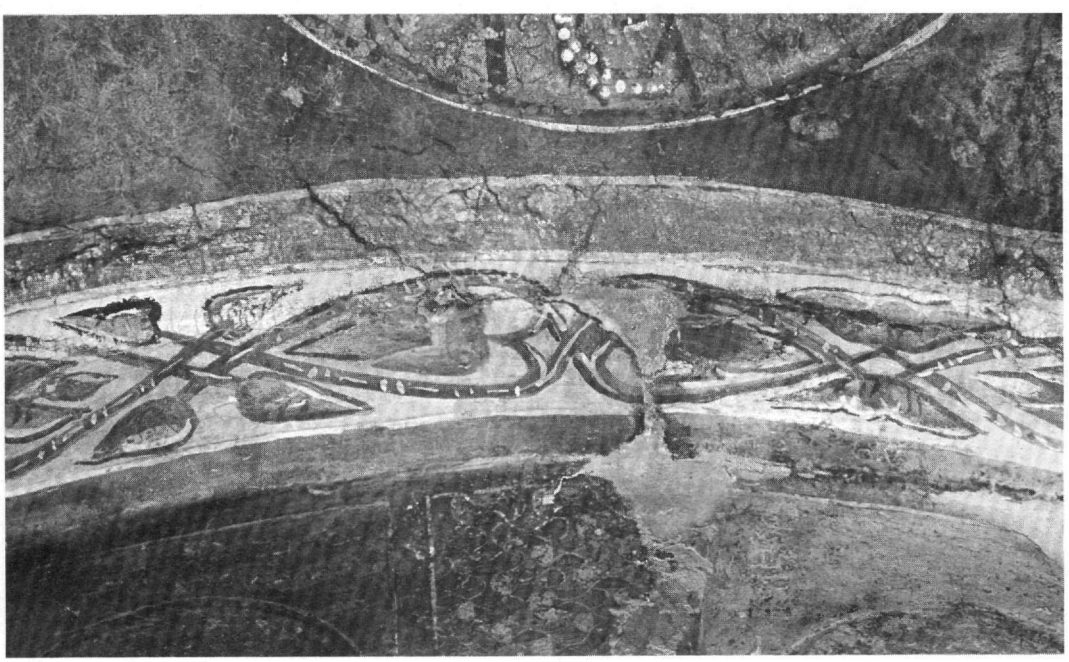




Παρεκκλήσιο. Κοσμήματα.



α.–β. Παρεκκλήσιο. Κοσμήματα.



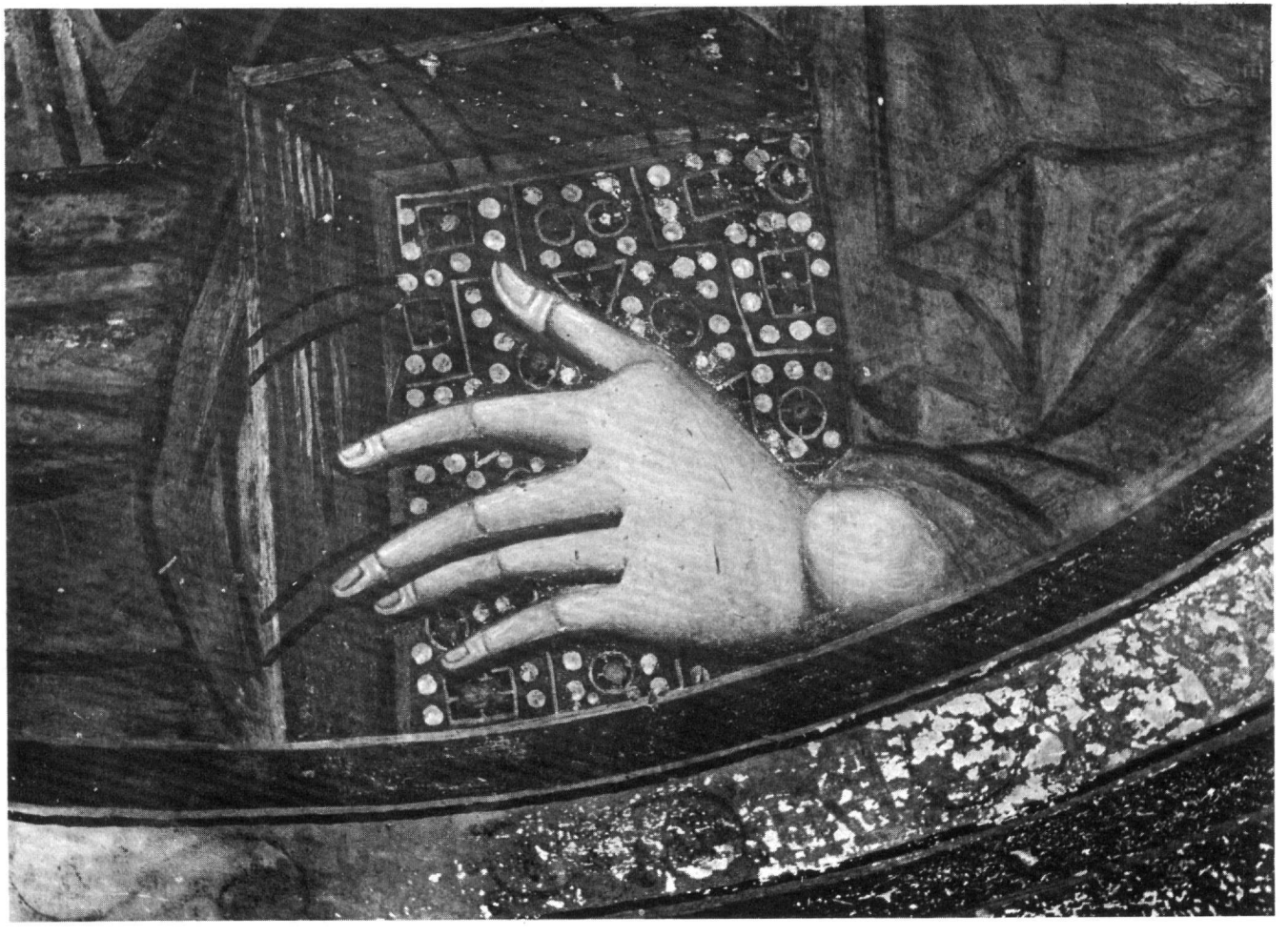


α.–β. Παρεκκλήσιο. Κοσμήματα.





Παρεκκλήσιο. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (ἡ Ἁγία Τριάς).

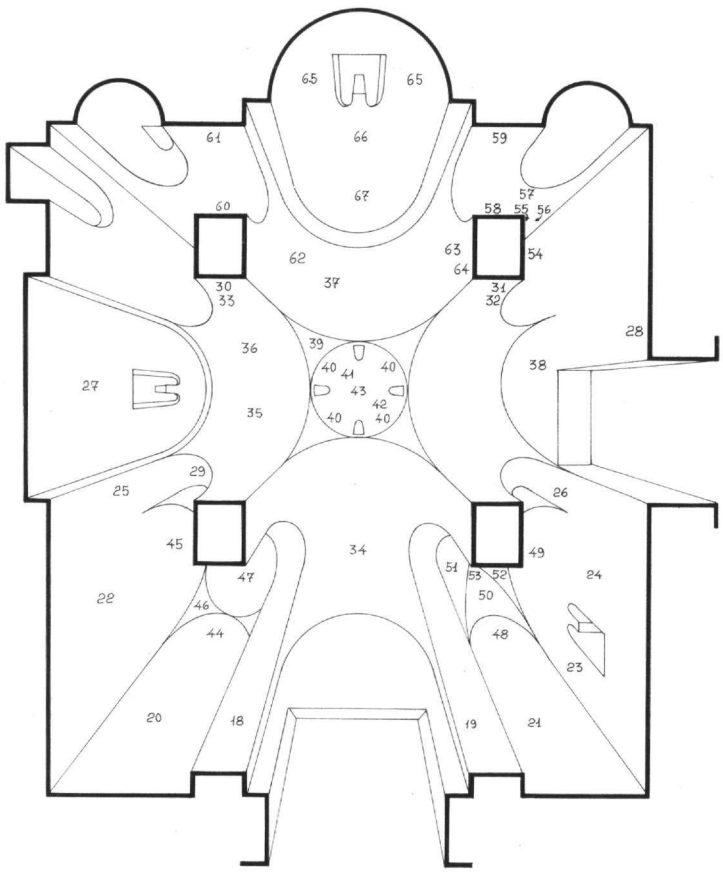


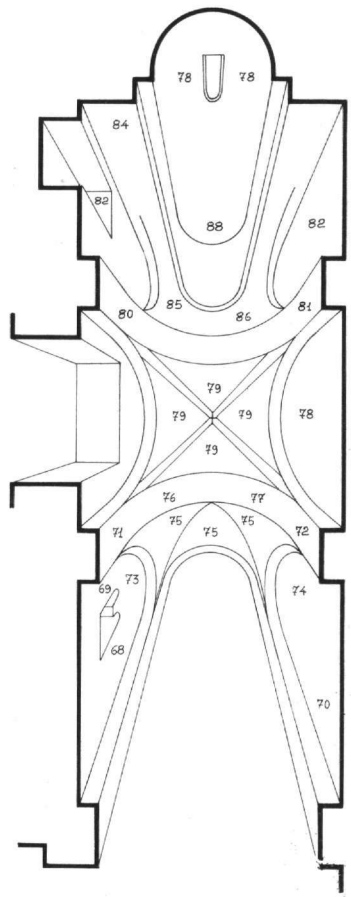
Ναός. Ὁ Παντοκράτωρ τοῦ τρούλλου. Λεπτομέρεια.

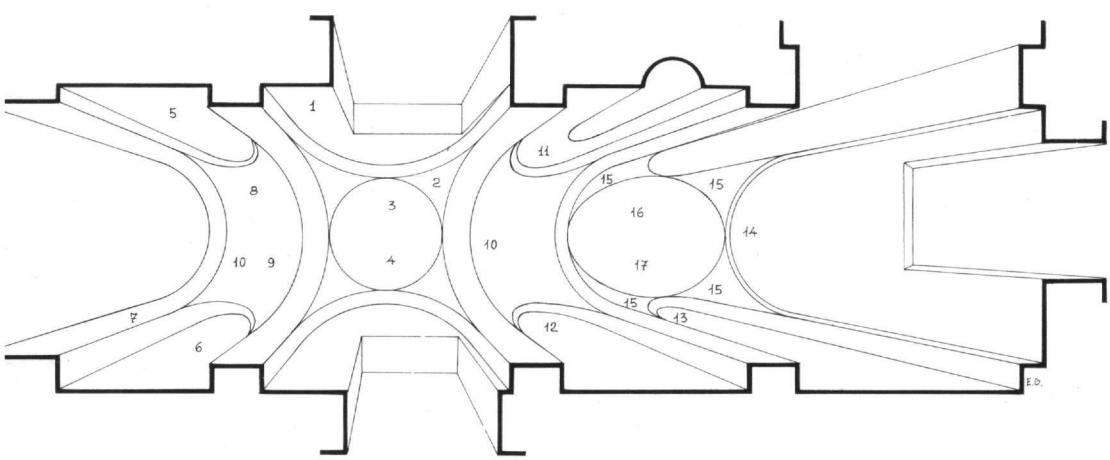


Ναός. Ὁ Ἀρχάγγελος Ραφαὴλ στὸ τύμπανο τοῦ τρούλλου.

1. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα
2. Ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου
3. Ἐπεισόδιο μὲ Ἰωακεὶμ
4. Κολακεία Θεοτόκου
5. Ἀσκητὲς
6. Ἀσκητὲς
7. Ἅγιος
8. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος στὸν τροχὸ καὶ φορώντας τὰ πυρωμένα ὑποδήματα (;)
9. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος παρρησιαζόμενος εἰς τὸν Διοκλητιανὸν καὶ ὁ Ἅγιος βαλλόμενος εἰς τὴν φυλακὴν
10. Ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος
11. Ὅραμα
12. Ὅραμα
13. Οἱ τρεῖς παῖδες ἐν καμίνῳ
14. Ἀδιάγνωστη παράσταση
15. Ἐξαπτέρυγο
16. Ὁ Βαλαὰμ καὶ ὁ Ἄγγελος
17. Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραὰμ
18. Ἀσκητὴς
19. Ἀσκητὴς
20. Ὅσιος καὶ στρατιωτικὸς Ἅγιος
21. Ὅσιος καὶ στρατιωτικὸς Ἅγιος
22. Ὅσιοι (ὁ Ἅγιος Γαβριήλ, ἀδιάγνωστος Ἀσκητής, ὁ Ἅγιος Γε(ρβά)σιος, ὁ Ἅγιος Ξενοφῶν)
23. Ὁ Ἅγιος Παχώμιος
24. Ὁ Ἅγιος Στέφανος ὁ Νέος
25. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος
26. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος
27. Δύο Ἀρχάγγελοι (δεύτερο στρῶμα)
28. Στρατιωτικὸς Ἅγιος
29. Ἅγιος
30. Ὁ Εὐαγγελισμὸς (ὁ Γαβριὴλ)
31. Ὁ Εὐαγγελισμὸς (ἡ Παναγία)
32. Τὸ Ἅγιο Μανδήλιο
33. (Τὸ Ἅγιο Κεράμιο)
34. Ἡ Πεντηκοστὴ
35. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου
36. Ἡ Βαϊοφόρος
37. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος
38. Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (;)
39. Ὁ Εὐγγελιστὴς Ματθαῖος
40. Προφῆτες
41. Ἀρχάγγελος Ραφαήλ (σὲ μετάλλιο)
42. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (σὲ μετάλλιο)
43. Ὁ Παντοκράτωρ
44. Ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα
45. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου
46. Ἐξαπτέρυγο
47. Ὁ Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν
48. Ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ
49. Ἡ Μεταμόρφωσις
50. Ὁ Ἐμμανουήλ (σὲ μετάλλιο)
51. Ἀρχάγγελος (σὲ μετάλλιο)
52. Ἀρχάγγελος (σὲ μετάλλιο)
53. Θεοτόκος (σὲ μετάλλιο)
54. Ἁγία Γλυκερία
55. Ἡ Προσευχὴ τῆς Ἄννας
56. Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου
57. Ὁ Ἀσπασμὸς Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας
58. Ἱεράρχης
59. Ἱεράρχης
60. Ἱεράρχης
61. Ἱεράρχης
62. Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων. Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες
63. Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων. Λάβετε φάγετε
64. Ἱεράρχης
65. Συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχες
66. Ὁ Μελισμός (δεύτερο στρῶμα)
67. Ἡ Πλατυτέρα
68. Ὅσιος
69. Θεοτόκος ἡ Πανυπέραγνος
70. Ἀδιάγνωστος Ἅγιος
71. Χριστὸς Σωτὴρ
72. Ἀδιάγνωστος Ἱεράρχης
73. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος
74. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ
75. Ἀρχάγγελοι (σὲ μετάλλια)
76. Ὁ Πάγκαλος Ἰωσὴφ
77. Ὁ Προφήτης Δανιὴλ
78. Δύο ἔφιπποι Ἅγιοι
79. Ἀρχάγγελοι (σὲ μετάλλια)
80. Μάρτυς
81. Μάρτυς
82. Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος
83. Ἀδιάγνωστος Ἱεράρχης
84. Ὁ Ἅγιος Ρωμανὸς
85. Πορευθέντες μαθητεύσατε
86. Ὁ Ἀναπεσὼν
87. Συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχες
88. Παναγία ἡ Βλαχερνίτισσα


65
65
66
67
61
59
60
57
58
55
56
54
62
63
64
30
33
37
31
32
28
36
39
40
41
43
42
38
27
35
29
25
26
45
34
49
51
53
52
24
22
47
50
46
44
48
23
20
18
19
21


78
78
84
82
88
82
80
85
86
81
79
78
76
77
75
72
71
73
74
69
68
70


5
1
11
8
2
15
3
16
14
10
4
17
10
9
15
7
13
6
12

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ «ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ» ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΙΛΙΑ ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΤΟ 1971 ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ «ΠΑΠΑΔΟΓΙΑΝΝΗ» ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ «ΠΕΤΡΑΙΝΑ».

This «Tetradion» is the first of a new series beeing brought out of the Christian Archaeological Society to complement the regular «Deltion» and its various other publications. The object of the new series which will consist of monographs on subjects to do with Christian Art and Archaeology is to provide a convenient platform for the publication of research work in this field, especially by younger scholars whever in Greek or in other languages. The first «Tetradion» is a comprehensive study of all the wall- paintings in an important monument of the late Byzantine period. The Greek text is followed by extensive summary in English.