

ΑΙ ΑΠΟΛΕΣΘΕΙΣΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

‘Η γραπτή διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων εἰς τὴν Θεσσαλονίκην εἶναι, κατὰ τὸ πλεῖστον αὐτῆς μέρος, τῆς Ἰδίας ἐποχῆς μὲ τὴν οἰκοδομὴν τοῦ μνημείου, τὸ δποῖον, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπὶ τοῦ ὑπερθύρου τῆς εἰσόδου του ἐγχάρακτον ἐπιγραφήν, ἐκτίσθη τὸ 1028 ἢ τὸ 1044.¹

Οτι διακόσμησις εἶναι σύγχρονος πρὸς τὸ κτήριον ἐπιβεβαιώνει καὶ διὰ χρώματος ἐπιγραφή, ἡ εὑρεθεῖσα εἰς τὸ Ἱερὸν καὶ ἀναφέρουσα ἐπίσης τὸν κτήτορα πρωτοσπαθάριον Χριστόφορον καὶ τὴν σύζυγόν του Μαρίαν.² Εἰς τὴν ἀνατολικὴν ὅμως πλευρὰν τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ κυρίως ναοῦ, τοῦ χωρίζοντος αὐτὸν ἀπὸ τοῦ νάρθηκος, σώζονται ἀπὸ τοῦ μαρμαρίνου γείσου καὶ κάτω λείψανα τοιχογραφιῶν, αἱ δποῖαι εἰκονίζουν τρεῖς οἰκους τοῦ Ἀκαθίστου νῦνον καὶ ἀνήκουν εἰς τὸν 14ον αἰῶνα.³

Μὲ τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τοῦ 11ου καὶ τοῦ 14ου αἰῶνος, τὰς δποίας λεπτομερέστατα ἐμελέτησε καὶ ἀνέλυσεν δ. κ. Δ. Εὐαγγελίδης, δὲν πρόκειται ν' ἀσχοληθῶμεν. Θὰ ἔξετασμεν ἐνταῦθα τὰς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος καὶ ἔξ αὐτῶν μόνον τὰς εὑρισκομένας ἄλλοτε ἐπὶ δευτέρου στρώματος, τὸ δποῖον ἐκάλυπτεν εἰς τινα μέρη τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν, τὴν ἀνήκουσαν εἰς τὸν 11ον αἰῶνα.

Σήμερον τὴν καμάραν τοῦ νάρθηκος, τὴν νοτίαν παραστάδα τῆς ἀνατολικῆς του πλευρᾶς, καθὼς καὶ τὴν βορείαν παραστάδα τοῦ δυτικοῦ αὐτοῦ

¹ Βλ. τελευταίον Δ. Ε ὁ α γ ε λ ἵ δ η, ‘Η Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη, 1954 (‘Ἐκδοση τῆς Ἐταιρείας τῶν Φίλων τῆς Βυζαντινῆς Μακεδονίας), σ. 10 καὶ πίν. 1 δ. ‘Η ἀμφιβολία διὰ τὴν ἀντιστοιχίαν τοῦ εἰς τὴν ἐπιγραφὴν ἀναφερομένου ἔτους ἀπὸ κτίσεως κόσμου 6537 (Σεπτέμβριος) πρὸς τὸ ἀπὸ Χριστοῦ γεννήσεως προέρχεται ἐκ τοῦ γεγονότος, ὅτι ἡ ἔκει ἀναγραφομένη ἵνδικτιών 12 ἀντιποχίνεται πρὸς τὸ 1044 καὶ ὅχι πρὸς τὸ 1028, τὸ δποῖον συμπίπτει μὲ τὴν ἵνδικτιώνα 11.

² Ε ὁ α γ ε λ ἵ δ η σ, ἔνθ' ἀν. 10, δποῦ ἐκ παραδομῆς συμπληροῦται τὸ ὄνομα Νικηφόρου ἀντὶ Χριστοφόρου.

³ Ε ὁ α γ ε λ ἵ δ η σ, ἔνθ' ἀν. 62 κ. ἔξ, καὶ πίν. 29,30. Είναι λείψανα ἀπὸ τοὺς οἰκους 11ον «Λ ἀ μ ψ α σ ἐ ν τ ᾱ Α ἵ γ ύ π τ φ...» (Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον), 12ον «Μ ἐ λ λ ο ν τ ο σ Σ μ ε ἀ ν ο σ ...» (Ὑπαπαντή) καὶ 13ον «Ν ἐ α ν ἔ δ ε ι ἔ ε τ ί σ ι ν ...» (Ο Ἰησοῦς μὲ ἀγίους). Ο κ. Εὐαγγελίδης διέκρινε καὶ ἵγη τοῦ 14ου οίκου «Ξ ἐ ν ο ν τ ὄ κο ν ἰ δ ὄ ν τ ε σ ...».

τοίχου, καταλαμβάνουν αἱ διάφοροι σκηναὶ τῆς μεγάλης συνθέσεως τῆς Δευτέρας Παρουσίας.¹ Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ενδίσκονται ἐπὶ τοῦ παλαιοτέρου στρώματος καὶ ἀνήκουν εἰς τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν τοῦ 11ου αἰώνος.

Εἰς τὸ αὐτὸ στρῶμα ἀνήκεν ἐπίσης καὶ ἡ παράστασις τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ τῆς βορείας παραστάδος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος.² Απὸ τὴν τοιχογραφίαν αὐτήν, τὴν δποίαν ἀναφέρει καὶ ὁ Diehl,³ δὲ λίγα δὲ ἔχη τῆς ἐσώζοντο μέχρι πρό τινων ἐτῶν, οὐδὲν σήμερον διακρίνεται. Εὔτυχῶς ὑπάρχει παλαιὰ φωτογραφία, τῆς δποίας ἀντίτυπον μοῦ εἰχε πρὸ ἐτῶν δώσει ὁ ἀείμνηστος Γαβριὴλ Millet.⁴ Ταύτην δημοσιεύομεν ἐνταῦθα ὡς ἔξαιρετικῶς πολύτιμον (πίν. Β', 1).

Ἡ παρεμβολὴ τῆς εἰκόνος τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ μεταξὺ τῶν διαφόρων σκηνῶν τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἶναι εἰκονογραφικῶς λίαν περιεργος καὶ ἡ ἐρμηνεία τῆς δὲν εἶναι ἐκ πρώτης ὅψεως πολὺ εὔκολος.

Ὑπάρχουν δῶμας δὲ λίγα, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον γνωστά, παραδείγματα, τὰ δποῖα, ἀν καὶ μεταγενεστέρων χρόνων, δύνανται, νομίζω, νὰ ἔξηγήσουν τὴν ἐκεῖ παρουσίαν τῆς σκηνῆς ταύτης. Τὴν Βάπτισιν, πράγματι, χωρισμένην ἀπὸ τὰς λοιπὰς σκηνὰς τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ ἔξαιρετικῶς πλουσίαν εἰς λεπτομερειακὰ ἐπεισόδια, ενδίσκομεν τὸ 1321 μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νάρθηκος εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν τῆς Σερβίας.⁵ Τὴν παράστασιν ἐκεῖ ὁ Millet εἶχε νομίσει συνδεομένην πρὸς τὴν θέσιν, δπον γίνεται ἡ βάπτισις τῶν νηπίων.⁶ Εἰς τὴν φωτογραφίαν δῶμας, τὴν δημοσιεύθεσαν ὑπὸ τοῦ Petković,⁷ διακρίνεται κάτω τῆς τοιχογραφίας κτιστὸν τετράπλευρον βάθρον. Τὴν σημασίαν τούτου θὰ διδωμεν ἀμέσως. Τὸ δτι εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν ἡ Βάπτισις δὲν παρεμβάλλεται εἰς τὰς σκηνὰς τῆς Δευτέρας Παρουσίας, δπως εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων, δφείλεται εἰς τὸ γεγονός, δτι ἐκεῖ ἡ μεγάλη αὐτὴ σύνθεσις καταλαμβάνει τὸν δυτικὸν τοίχον τοῦ κυρίως ναοῦ.⁸ Εἰς τὸν νάρθηκα δῶμας τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, διακοσμηθέντα μὲ τοιχογραφίας τὸ 1566, πλησίον τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἡ δποία ἀπλοῦται εἰς δλόκληρον τὸν ἀνατολικὸν αὐτοῦ τοίχον, εἰκονίζεται εἰς τὴν νοτίαν πλευ-

¹ Εὐαγγελίδης, ἐνθ' ἀν. 65 κ. ἔξ. καὶ εἰκ. 12, 13.

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

³ Αὕτη, καθὼς καὶ ἡ ἄλλη, ποὺ θὰ δημοσιεύσωμεν κατωτέρω, ἔγιναν πιθανώτατα ὑπὸ τοῦ ἀρχιτέκτονος M. Le Tourneau, ὁ δποῖος ἐπεσκέψθη τὴν Θεσσαλονίκην κατὰ τὰ ἔτη 1905, 1907 καὶ 1909 καὶ ἐμελέτησε τὰς ἐκκλησίας τῆς.

⁴ V. Petković, *La peinture serbe du moyen-âge*, II, Beograd, 1934 σ. 33 καὶ πίν. LXIII. G. Milliet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, σ. 198 καὶ εἰκ. 172.

⁵ Milliet, ἐνθ' ἀν. 198.

⁶ "Ἐνθ' ἀν. πίν. LXIII.

⁷ G. Milliet, *La dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, 22.

ρὰν ἡ Βάπτισις. Ἀλλὰ καὶ ἔκει ἔχει τὸν λόγον της ἡ σκηνὴ αὕτη, διότι πρὸ αὐτῆς εὑρίσκεται ἐπὶ κτιστοῦ βάθρου τὸ δοχεῖον τοῦ Ἀγιασμοῦ. Ἡ ὑπαρξίας τοῦ βάθρου τούτου μᾶς ἔξηγει τὸν λόγον, διὰ τὸν ὄποιον καὶ εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν ἡ Βάπτισις μὲ τὸ κάτωθεν αὐτῆς ὅμοιον βάθρον εὑρίσκεται εἰς τὸν νάρθηκα. Εἰς τὴν ἴδιαν περίπου θέσιν εὑρίσκομεν τὸ 1568 τὴν Βάπτισιν καὶ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Δοχειαρίου,¹ κατὰ δὲ τὸ 1555 εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου, ὅπου ἡ Βάπτισις εἶναι ζωγραφημένη εἰς μικρὰν κόγχην τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, βορείως τῆς θύρας πρὸς τὸν ναόν,² ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων. Καὶ εἰς τὰ δύο αὗτὰ ἀγιορειτικὰ μνημεῖα ἡ εἰκὼν τῆς Βαπτίσεως συνδέεται, ὅπως καὶ εἰς τὴν Μονὴν Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, πρὸς τὸ ἔκει εὑρισκόμενον δοχεῖον τοῦ Ἀγιασμοῦ. Ὁμοία τέλος εἶναι ἡ περίπτωσις καὶ εἰς τὸν ναΐσκον τῆς Ἀγίας Κυριακῆς τοῦ Μυστρᾶ, καθὼς καὶ εἰς τὸν Ἀγιον Πέτρον Καλυβίων Κουβαρᾶ Ἀττικῆς. Εἰς τὸν πρῶτον σωζόνται τὸ βάθρον διὰ τὸ δοχεῖον τοῦ ἀγιασμοῦ καὶ τοιχογραφία τῆς Βαπτίσεως, εἰς δὲ τὸν Ἀγιον Πέτρον τὸ λίθινον δοχεῖον, ὅπως καὶ ἡ Βάπτισις.³ Τοῦτο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνωμεν μὲ μεγάλην, νομίζω, πιθανότητα ὅτι εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων ἡ παράστασις τῆς Βαπτίσεως εἰς τὸν νάρθηκα σχετίζεται πρὸς τὸν ἔκει τελούμενον Ἀγιασμὸν καὶ διὰ συνεπῶς κανένα σύνδεσμον δὲν ἔχει αὕτη πρὸς τὰς σκηνὰς τῆς Δευτέρας Παρουσίας, μεταξὺ τῶν ὄποιων παρεμβάλλεται.

Τὸ δεύτερον στρῶμα τῶν τοιχογραφιῶν. Εἰς τὸν ἀνατολικὸν τοίχον τοῦ νάρθηκος ὑπῆρχε κάτω τοῦ μαρμαρίνου γείσου καὶ δεύτερον, νεώτερον, στρῶμα τοιχογραφιῶν, ἀπὸ τὸ ὄποιον ὅμως σήμερον τίποτε πλέον δὲν διατηρεῖται. Εὐτυχῶς δύο τῶν ἐπὶ τοῦ νεώτερον τούτου στρῶματος παραστάσεων ὑπάρχουσι φωτογραφίαι, ἐπὶ τῇ βάσει δὲ αὐτῶν θὰ ἔξετάσωμεν τὰς ἔκει εἰκονιζομένας ἄλλοτε σκηνὰς.

Ἐπὶ τοῦ τοίχου, διὰ τοῦ ὄποιου εἶχε μεταγενεστέρως φραχθῆ τὸ τοξοειδὲς ἄνοιγμα, ὑπερόπλων τοῦ ὑπερθύρου τῆς κεντρικῆς εἰσόδου ἀπὸ τοῦ νάρθηκος πρὸς τὸν κυρίως ναόν, εἰκονίζετο ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Ἡ παράστασις αὕτη, ἀποτελεισθεῖσα κατὰ τὰς ἐπισκευὰς τοῦ μνημείου τὸ 1933 καὶ μετακομισθεῖσα εἰς τὸν Ἀγιον Γεώργιον, χωρὶς νὰ ἐπικολληθῇ ἐπὶ γυψίνης πλακός, ὅπως συνήθως γίνεται, κατεστράφη ἔκτοτε.⁴ Εὐτυχῶς ἔσωθησαν

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

² Αὐτόθι, πίν. 190, 1.

³ Βλ. N. Δρανδάκην εἰς τὰ Π.Α.Ε. 1952, 501 καὶ σημ. 1.

⁴ Πρβ. Εὐαγγελίον, ἔνθ' ἀν. 64 κ. ἔξ. Εἰς τὴν ἐσωτερικήν, τὴν πρὸς τὸν ναόν, ὅψιν τοῦ τοίχου, τοῦ φράσσοντος τὸ τοξοειδὲς ἄνοιγμα, εἰκονίζετο ὁ Προφήτης Ἡλίας εἰς τὸ σπήλαιον τρεφόμενος ὑπὸ τοῦ κόρακος, ὅπως καὶ εἰς τινας ἐξ-

φωτογραφίαι της ληφθεῖσαι ὑπ' ἐμοῦ, ὅτε εὑρίσκετο αὗτη ἐπὶ τόπου (πίν. Α' καὶ εἰκ. 1).



Εἰκ. 1. 'Ο Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Τοιχογραφία σωζομένη μέχρι τοῦ 1933 εἰς τὸν ναὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης (πρβ. πίν. Α').

Εἰς τὴν νοτίαν παραστάδα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος, τοῦ χωρίζοντος αὐτὸν ἀπὸ τοῦ κυρίως ναοῦ, ἐπὶ τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος τῶν τοιχογραφιῶν, ὅπου εἰκονίζεται τὸ καὶ μέχρι σήμερον διατηρούμενον ἐπεισόδιον ἐκ τῆς Δευτέρας Παρουσίας μὲ τοὺς Ἀγγέλους, τοὺς ὀθοῦντας εἰς τὸ πῦρ τοὺς ἄμαρτωλούς,¹ διετηρεῖτο πολὺ πρὸ τοῦ 1912 εἰς τὸ ἄνω μέρος κλησίας τῆς Σερβίας (Vl. Petkovic', La peinture Serbe du moyen-âge, I, Beograd, 1930, πίν. 7 b καὶ 62 b), εἰς μεταγενεστέρους δὲ χρόνους εἰς τὴν Κονιτελίδικην τῆς Καστοριᾶς (Σ. Πελεκάνης, Καστοριά, Ι, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Λεύκωμα, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 117 β) καὶ εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας (Μιλλέτ, Monuments de l' Athos, πίν. 141, 2). 'Ο κ. Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἀν. 64, ἐκ παραδρομῆς ἀσφαλῶς γράφει ὅτι ἐκεῖ εἰκονίζετο «τὸ γιγάντιο χέρι τοῦ Θεοῦ ποὺ κρατοῦσε στὴ χούφτα του πλῆθος κόσμου». Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ μνημονικοῦ λόθους καὶ συγχύσεως πρὸς τοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης, ὅπου πράγματι ἐπὶ τῆς ἀνατολικῆς ὅψεως τοῦ τοίχου, τοῦ χωρίζοντος τὸν ἔξωνάρχητκα ἀπὸ τὸν ἔσωνάρχητκα, εἰς τὸ τύμπανον, ὑπεράνω τῆς θύρας, εἰκονίζονται αἱ ψυχαὶ τῶν δικαιῶν ὑπὸ μορφὴν σπαργανωμένων βρεφῶν εἰς τὴν παλάμην τοῦ Θεοῦ, συμφώνως πρὸς τὴν Σοφίαν τοῦ Σολομῶντος (β, 1). 'Απεικόνισις ταύτης ἐν Α. Χυγρούλος, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes, 1955 ('Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. "Ιδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου. 7), πίν. 18, 1.

¹ 'Απεικονίζεται παρὰ Diehl, Le Tourneau, Saladin, ἔνθ' ἀν. σ. 161, εἰκ. 72. Ηεριγραφή εἰς τὴν σ. 162. Τὸ νεώτερον στρώμα δὲν εἶναι πολὺ εὐδιάκριτον εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην.

τῆς παραστάδος μικρὸν τμῆμα τοιχογραφίας ἐκ τοῦ δευτέρου, τοῦ νεωτέρου, στρώματος. Ἐπὶ τοῦ τμήματος αὐτοῦ τῆς τοιχογραφίας, τοῦ δποίου φωτογραφίαν μοῦ εἰχεν ἐπίσης δώσει ὁ ἀείμνηστος Millet, εἰκονίζετο ἐντὸς ἔλλειψοις διεσπαρμένοι ἀστέρες, ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν (πίν. Δ, 1 καὶ εἰκ. 2). Ἡ κεφαλὴ καὶ οἱ ἄκροι πόδες ἔλλειπον. Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν ἐκράτει διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀνοικτὸν εἰλητάριον μὲ τὴν ἐπιγραφὴν «†Οὗτος ἐστὴν | ὁ [νῦ]ός [μου] | ὁ ἀγαπητὸς | ἐν ᾧ εὐδόκησα». (Ματθ. 3, 17). Εἰς τὸ ἀριστερὸν κάτω μέρος, ἔω τοῦ φωτεινοῦ δίσκου, εἰκονίζετο ὁ Μόσχος(;) , τὸ σύμβολον τοῦ εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ,¹ ὑπεράνω δὲ αὐτοῦ, διὰ μόλις διακρινομένων γραμμάτων, εὑρίσκετο ἡ ἐπιγραφὴ «Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν».²



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

Αἱ δύο αὐταὶ τοιχογραφίαι, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος καὶ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, εἴναι ἀνάγκη νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν κάπως λεπτομερέστερον, διὰ νὰ

¹ Εἰς τὰς πλείστας τῶν παραστάσεων τοῦ Ὁφάματος τοῦ Ἱεζεκιήλ, ἀπὸ τὸ δποῖον πηγάζει κυρίως ἡ ἀπεικόνισις τῶν τεσσάρων συμβολικῶν ζώων, ἀριστερὰ εἰκονίζεται συνήθως ὁ Λέων, τὸ σύμβολον τοῦ εὐαγγελιστοῦ Μάρκου. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ παραδείγματα, ὅπου ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Μόσχος τοῦ Λουκᾶ, ὅπως π. χ. εἰς τὸν Σιναϊτικὸν κώδ. 339. Βλ. M 11 et, La dalmatique du Vatican, πίν. VIII, 1.

² Ἡ τοιχογραφία περιγράφεται καὶ παρὰ Diehl, Le Tournepain, Sa-
ladin, ἐνθ' ἀν. 162, ὅπου παρατίθενται καὶ αἱ ἐπιγραφαὶ. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν «Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν ἐλάχιστα μόνον γράμματα διακρίνονται εἰς τὴν ὑπ' ὅψει μου φωτογραφίαν.

καθιστάει την ίδιαν ως αρχήν της ζωής της και παραδίδει την ζωήν της στον Ιησούν.

‘Ο Επιτάφιος Θρήνος (πίν. Δ’ και εἰκ. 1). Επί σινδόνος, φερούσης μικρὰ κοσμήματα, ἡτο ἔξηπλωμένον τὸ νεκρὸν σῶμα τοῦ Ἰησοῦ, τὸ δόποιον ἐσώζετο ἀπὸ τοῦ στήθους περίπου καὶ κάτω. Τὸν Σωτῆρα ὑπεβάσταξεν ἐπὶ τῶν γονάτων τῆς ἡ Θεοτόκος, τῆς δποίας τὸ ἄνω σῶμα εἶχε καταστραφῆ, ἐσώζετο δὲ μόνον ἡ δεξιά της χείρ, ἐκτεινομένη ὑπεράνω τοῦ στήθους τοῦ Ἰησοῦ καὶ κρατοῦσα τὸν δεξιὸν αὐτοῦ βραχίονα. Τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἐκράτει ὁ Ἰωσὴφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας γονυπετής καὶ παρ’ αὐτὸν εἰκονίζετο ὁ Νικόδημος ἐπίσης γονυπετής (πίν. Γ’). Εἰς τὸ κέντρον περίπου τῆς συνθέσεως, ὑπεράνω τοῦ κατεστραμμένου μέρους τῆς τοιχογραφίας, ἐσώζοντο τὰ λείψανα φωτοστεφάνου καὶ μικρὸν τμῆμα ἀπὸ τὴν κεφαλὴν ὅρμίας μορφῆς, τῆς δποίας τὸ κράσπεδον τοῦ χιτῶνος καὶ οἱ ἄκροι πόδες διεκρίνοντο κάτω ἀπὸ τὴν σινδόνα, ὅπου ὁ νεκρὸς Ἰησοῦς. Τὴν μορφὴν ταύτην δυνάμεθα εὑχερέστατα ν’ ἀναπαραστήσωμεν καὶ νὰ ταυτίσωμεν βοηθούμενοι ἀπὸ τὴν κατὰ τὸ 1215 γενομένην μικρογραφίαν τοῦ ὑπ’ ἀριθ. 1 κοπτικοῦ - ἀραβικοῦ χειρογράφου Εὐαγγελίου, τοῦ ἀποκειμένου εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Καθολικοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Παρισίων¹ (Εἰκ. 3). Η μορφὴ



Εἰκ. 3. Ο Επιτάφιος Θρήνος. Μικρογραφία τοῦ ὑπ’ ἀριθ. 1 κοπτικοῦ – ἀραβικοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Καθολικοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Παρισίων.

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

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

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

‘Ως πρὸς τὴν γενικὴν σύνθεσιν, τὸ μνημεῖον, τὸ εὑρισκόμενον ἔγγυτα πρὸς τὴν παράστασιν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, εἶναι ἀναμφιβόλως ἡ περίφημος ἀπὸ τοῦ 1164 τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἅγιου Παντελεήμονος τοῦ Νέρεζι παρὰ τὰ Σκόπια¹ (Εἰκ. 4). Μὲ βάσιν τὴν τοιχογραφίαν



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

¹ Η τοιχογραφία ἔχει πολλάκις ἀπεικονισθῇ. Βλ. προχείρως P. M uratoff, La peinture byzantine, Paris, 1928, πίν. CLIV. B. Λάζαρεφ, Ιστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (φωτ.), Μόσχα, 1948, II, πίν. 185. “Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις ἐν A. G r a b a r, La peinture byzantine, Genève, 1953 (Skira), σ. 143. Εἰς ὅλας τὰς ἀπεικονίσεις αὐτὰς δὲν περιλαμβάνεται τὸ δεξιὸν ἄκρον, ὃπου τὰ σώματα τῶν γονυπετῶν Ἰωσήφ καὶ Νικοδήμου καὶ περατέρω ἡ δρθία μυροφόρος. Ὄλόκληρος ἡ σύνθεσις εἰς τὸ περιοδικὸν Art et Style, τεῦχ. 15: L' art médiéval yougoslave, Paris, 1950, πίν. 17 (ἀνεν ἀριθμήσεως). Ἐπίσης καὶ ἐν B. Πέτροβιτς, Εὐρετήριον τῶν ἐκκλησιαστικῶν μνημείων διὰ μέσου τῆς ιστορίας τοῦ σερβικοῦ λαοῦ (σερβ.), Βελιγράδι, 1950 (Ἐγδ. τῆς Σερβικῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν), σ. 938, εἰκ. 639, ὃπου κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον εὑρίσκονται δυσδιάκριτά τινα ἵγην πιθανῶς παραστάσεως τοῦ τάφου, ἐκτὸς ἀν ταῦτα ἀνήκουν εἰς τὸ νεώτερον, πολὺ μεταγενεστέρων χρόνων, στρῶμα τῶν τοιχογραφιῶν. Πρβ. τελευταῖον καὶ G. M illet, La peinture du moyen-âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro). Fascicule I, Album présentant par A. Frolow, Paris, 1954, πίν. 19,3.

αὐτήν είναι εύκολον ν' ἀναπαραστήσωμεν τὰ ἐλλείποντα μέρη ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων.

Ἐν ἄλλῳ ἐπίσης μνημεῖον τοῦ 12ον αἰῶνος παρουσιάζει, εἰς τὰ σωζόμενα τοῦλάχιστον μέρη του, πραγματικάς διμοιότητας πρὸς τὴν ἡμετέραν παράστασιν. Εἶναι τοῦτο ἡ τοιχογραφία εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ νεκροταφείου τῆς Μονῆς Μπατσκόβου παρὰ τὴν Φιλιππούπολιν τῆς Βουλγαρίας¹ (Εἰκ. 5). Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ταύτην τὸ σωζόμενον κάτω σῶμα τῆς Θεοτόκου ἔχει τὴν αὐτὴν ἀκριβῶς στάσιν μὲ τὰ γόνατα πρὸς τὰ ἐμπρός, ὅπως καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, ἐνῷ εἰς τὸ Νέρεζι ὑπάρχει αἰσθητὴ ὡς πρὸς τὸ σημεῖον τοῦτο διαφορά. Ὁμοία ἐπίσης είναι ἔκει ἡ



Εἰκ. 5. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Τοιχογραφία εἰς τὴν Μονὴν Μπατσκόβου.
(Grabar).

παράστασις τοῦ Ἰωσὴφ καὶ τοῦ Νικοδήμου παρὰ τὸν πόδας τοῦ νεκροῦ² Ἰησοῦ, ἐνῷ ἡ διάταξις τῶν δύο τούτων μορφῶν εἰς τὸ Νέρεζι παρουσιάζεται κάπλως διάφορος. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τέλος τοῦ Μπατσκόβου σώζονται ἀριστερά, παρὰ τὴν Θεοτόκον, τὰ λείψανα μορφῆς ὁρθίας. Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ μυροφόρου,³ ὅπως μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνωμεν ἡ μικρογραφία τοῦ εἰς τὸν 12ον ἐπίσης αἰῶνα ἀναγομένου γεωργιανοῦ Εὐαγγελίου τῆς Μονῆς Γκελάτι, ἀποκειμένου τώρα εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Τιφλίδος.³ Λόγῳ τῆς καταστροφῆς τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, δὲν είναι εύκολον νὰ εἴπῃ τις, ἂν καὶ εἰς αὐτὴν ὑπῆρχεν ἡ ὁρθία μυροφόρος. Εἶναι ἐν τούτοις πιθανώτερον ὅτι ἔκει δὲν εἰκονίζετο ἄλλη μυροφόρος καὶ ὅτι μία καὶ μόνη ὑπῆρχεν, ἡ εὑρισκομένη δηλαδὴ εἰς τὸ δεξιόν ἀκρον, ὅπως καὶ εἰς τὸ Νέρεζι.

Ἡ τόσον στενὴ συγγένεια τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας πρὸς τὴν παράστασιν τοῦ ναοῦ τοῦ Μπατσκόβου ἔχει δι' ἡμᾶς ἴδιαιτέραν σημασίαν. Μετὰ τὴν δημοσίευσιν τοῦ βιβλίου τοῦ Grabar, ὅπου διὰ μακρῶν μελετᾶται ἡ γραπτὴ διακόσμησις τοῦ μνημείου, ἀπεκαλύφθη εἰς τὴν κρύπτην του ἐλλη-

¹ Σχεδίασμα ἐν A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, σ. 59, εἰκ. 13.

² Grabar, ἐνθ' ἀν. 77.

³ Σχεδίασμα παρὰ Milet, Recherches sur l' iconographie de l' Evangile, σ. 495, εἰκ. 535.

νικὴ ἐπιγραφή, ἀναφέρουσα ὅτι αἱ τοιχογραφίαι καὶ αἱ ἄνω, δηλαδὴ τοῦ ναοῦ, ὅπου καὶ ὁ ἀπασχολῶν ἡμᾶς Ἐπιτάφιος Θρῆνος, καὶ αἱ κάτω, δηλαδὴ τῆς κρύπτης, ἔξετελέσθησαν ὑπὸ τοῦ Ἱωάννου Ἰβηροπούλου.¹ Ἀν παραδεχθῶμεν τὴν λίαν, ὡς τοῦλάχιστον νομίζω, πιθανὴν γνώμην τοῦ Λάζαρεφ, ὅτι ὁ ζωγράφος Ἰωάννης ὁ Ἰβηρόποουλος ἐδιδάχθη τὴν τέχνην του εἰς τὸ "Ἀγιον" Ορος ἥ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην,² θὰ ἔξηγήσωμεν εὐχερῶς τὴν στενὴν σχέσιν, τὴν ὅποιαν παρουσίαζεν ἥ ἡμετέρᾳ τοιχογραφίᾳ πρὸς τὴν τοῦ Μπατσούβου.

Πότε εἶχε κατασκευασθῇ ἥ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων; Ἡ διαιπιστωθεῖσα στενή της σχέσις πρὸς παραστάσεις τοῦ 12ου αἰώνος, ὅπως αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Νέρεζι καὶ τοῦ Μπατσούβου καὶ ἥ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Γκελάτι, μᾶς δίδει τὴν βάσιν διὰ τὴν χρονολογικὴν αὐτῆς τοποθέτησιν.

Πράγματι, ἥ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων εὑρίσκετο εἰς τὸν τελευταῖον μεταβατικὸν σταθμὸν ἀπὸ τὰς παραστάσεις τοῦ Ἐνταφιασμοῦ τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὰς παραστάσεις τοῦ κυρίως Ἐπιταφίου Θρήνου. Ἀπὸ τὸν Ἐνταφιασμὸν τοῦ Χριστοῦ, τοῦ ὅποιου κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα ἀριστον παράδειγμα εἴναι ἥ μικρογραφία τοῦ κώδ. Harley 1810 εἰς τὸ Βρετανικὸν Μουσεῖον,³ διέφερεν ἥ ἡμετέρᾳ τοιχογραφίᾳ κατὰ τὸ ὅτι ἔκει ἥ Θεοτόκος, ὁ Ἱωσὴφ καὶ ὁ Νικόδημος εὐφρίσκονται ἐν κινήσει ὑποβαστάζοντες τὸ νεκρὸν σῶμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ φέροντες αὐτὸν πρὸς τὸν τάφον. Εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ κώδ. 1156 τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ,⁴ ἀνήκοντος ἐπίσης εἰς τὸν 12ον αἰῶνα, ἥ συνοδεία φαίνεται ὅτι ἔχει σταματήσει. Διατηρεῖται ὅμως ἥ εἰς τὸν βράχον ἀνοιγομένη εἰσόδος τοῦ τάφου, ὑπεράνω τοῦ ὅποιου εἰκονίζονται αἱ μυροφόροι, προστίθενται δὲ τώρα εἰς τὸν οὐρανὸν οἱ θρηνοῦντες Ἀγγελοι. Μὲ τὴν μικρογραφίαν τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Γκελάτι⁵ πλησιάζομεν περισσότερον πρὸς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν. Εἰς αὐτὴν ἥ εἰσόδος τοῦ τάφου δηλοῦται ὑποτυπωδῶς πλέον καὶ εἰς θέσιν ἀντίστροφον πρὸς τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἰησοῦ. Ἡ Θεοτόκος τώρα κάθηται μὲ τὰ γόνατα πρὸς τὰ ἐμπρόσ, ἔχουσα ἐπ' αὐτῶν τὸ ἄνω σῶμα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ,

¹ Βλ. P. h. Schleifurth, Die byzantinische Form, Berlin, 1943, 92 καὶ 153, σημ. 33. Λάζαρος φ, ἔνθ' ἀν. σ. 329, σημ. 129. Τὴν δημοσίευσιν τῆς ἐπιγραφῆς ὑπὸ τοῦ Ἱβ. Γκόσεφ εἰς τὴν Ἐπετηρίδα τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Σόφιας, εἰς τὴν ὅποιαν παραπέμπουν οἱ ἀνωτέρω, δὲν ἡδυνήθην νὰ ἴδω.

² Λάζαρος φ, ἔνθ' ἀν. σ. 329, σημ. 129.

³ Σχέδιον παρά M 111 e t, Recherches sur l' iconogr. de l' Evangile, σ. 495, εἰκ. 532. Διὰ τὴν χρονολογίαν βλ. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, σ. 476, σημ. 2, ὅπου ὁ κώδ. ἀναγράφεται ὡς Add. 1810.

⁴ Σχέδιον παρά M 111 e t, ἔνθ' ἀν. σ. 495, εἰκ. 533.

⁵ M 111 e t, ἔνθ' ἀν. σ. 495, εἰκ. 535.

άκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μπατσούβου καὶ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων. Συγχρόνως ἀπομένει μία μόνη μυροφόρος παρὰ τὴν Θεοτόκον, ὅπως καὶ εἰς τὸ Μπάτσοβο. Μὲ τὴν κατάργησιν τέλος τοῦ τάφου καὶ τὴν μεταφορὰν πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς μυροφόρου φθάνομεν πλέον εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων καὶ εἰς τὴν τοῦ Νέοεζι.

Οὕτω ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων δὲν θὰ ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ παλαιοτέρα τοῦ 12ου αἰώνος.

Αὕτη ὅμως δὲν δύναται νὰ εἶναι καὶ νεωτέρα τοῦ αἰώνος ἐκείνου. Εἰναι πρόγματι γνωστὸν ὅτι ἀπὸ τοῦ τέλους περίπου τοῦ 12ου ἡ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνος ἡ εἰκονογραφία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου μεταβάλλεται. Εἰς τοῦτο συνετέλεσεν ἀσφαλῶς ἡ ἐκ τῆς Ἐφέσου μεταφορὰ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Μανουὴλ Κομνηνοῦ (1143—1180) τοῦ «ἔρυθροῦ λίθου», τῆς πλακὸς δηλαδὴ ἐξ ἔρυθροῦ μαρμάρου, ἐπὶ τῆς ὁποίας ἐπιστεύετο ὅτι ἐτέθη τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ μετὰ τὴν ὀποκαθήλωσιν, διὰ ν' ἀλειφθῇ μὲν μῆρα καὶ νὰ τυλιχθῇ εἰς τὴν σινδόνα. Ὁ ἔρυθρος αὐτὸς λίθος εἴχεν ἀρχικῶς κατατεθῆ εἰς τὸ Παλάτιον, μετὰ τὸν θάνατον ὅμως τοῦ Μανουὴλ Κομνηνοῦ μετεκομίσθη εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Παντοκράτορος, ὅπου καὶ εὑρίσκετο μέχρι τῆς ἀλώσεως.¹ Ἡ μεταφορὰ τοῦ λίθου λήγοντος τοῦ 12ου αἰώνος εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Παντοκράτορος καὶ ὁ μέγας πρὸς τὸ κειμήλιον τοῦτο σεβασμός, περὶ τοῦ ὁποίου μαρτυροῦν αἱ διηγήσεις τῶν προσκυνητῶν ἥδη ἀπὸ τοῦ 1200,² ἔκαμον, ὥστε ἡ ἀπεικόνισις τῆς πλακὸς τοῦ μαρμάρου νὰ εἰσαχθῇ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου. Ἐκτοτε ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ταύτης μεταβάλλεται φιλικῶς. Αἱ κατὰ τὸ πλεῖστον πολυπόροστοι παραστάσεις τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων οὐδεμίαν ἔχουν πλέον σχέσιν πρὸς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων.

Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν αὐτὴ εἴχεν ἀσφαλῶς κατασκευασθῆ κατὰ τὸν 12ον αἰώνα.³ Τοῦτο ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ τεχνική της ἐκτέλεσις, ὅπως δυνά-

¹ Βλ. κυρίως J. E berso 1t, *Sanctuaires de Byzance*, Paris, 1921, 130 κ. ἐξ. Πρβ. καὶ R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l' Empire byzantin*, III, Constantinople. Les églises et les monastères, Paris, 1953, 530. Milet, ἔνθ' ἀν. 498.

² E berso 1t, ἔνθ' ἀν. 131, σημ. 2.

³ Ο κ. Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἀν. 22, νομίζει ὅτι ὁ δεύτερος ὄφορος, τὸ ὑπερῶν ὑπεράνω τοῦ νάρθηκος, εἶναι μεταγενέστερον τοῦ ναοῦ, προστεθὲν τὸν 12ον ἵσως αἰώνα. Πρὸς τὴν ὑποτιθεμένην αὐτὴν προσθήκην θὰ ἡδύνατο νὰ σχετισθῇ ἡ ἐκ τοιχογράφησις τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος. Ἀλλ' ἡ γνώμη τοῦ κ. Εὐαγγελίδη δὲν νομίζω ὅτι εἶναι πιθανή. Τὸ γεγονός, ὅτι τὰ τοξώματα τῶν παραθύρων καὶ οἱ ἡμικίονες ἐπὶ τῶν τριῶν πλευρῶν τοῦ ἄνω ὀρόφου τοῦ νάρθηκος δὲν συνεχίζονται εἰς τοὺς τοίχους τοῦ ἰσογείου (βλ. αὐτόθι, πάν. 2β, 4α, 5) δὲν εἶναι ἐπαρκής ἐνδειξις ὅτι τὸ ἄνω μέφος εἶναι μεταγενέστερον. Ἡ ἀνωμαλία αὐτὴ προέφεται πιθανώτατα

μεθα κάπως νὰ τὴν μελετήσωμεν εἰς τὰ δύο κυρίως πρόσωπα, τοῦ Νικοδήμου καὶ τοῦ Ἰωσήφ, τὰ σχετικῶς καλλίτερον διατηρούμενα, ὅταν ἐγένοντο αἱ ὑπὸ ὅψει ἡμῶν φωτογραφίαι (πίν. Γ', 2). Τὴν χρησιμοποίησιν ἵσχυρῶν περιγραμμάτων καὶ ἐντόνων γραμμῶν εἰς τὴν σχεδίασιν τῶν χαρακτηριστικῶν, τὰς ἐπὶ τοῦ ὅχι πολὺ σκοτεινοῦ χρώματος τῆς σαρκὸς λευκὰς κηλῖδας καὶ γραμμὰς πρὸς δήλωσιν τῶν ἴσχυρῶν φωτιζομένων προεξεχόντων σημείων, τὰς ἐπιτιθεμένας ἄνευ διαμέσων τόνων, εὐρίσκομεν πράγματι δμοίας σχεδὸν εἰς μικρογραφίας χειρογράφων τοῦ 12ου αἰώνος.¹

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

Δὲν ὑπάρχει, νομίζω, ἀμφιβολία ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ Νέρεζι εἶναι ἀσφαλῶς μεταγενεστέρα ἀπὸ τὴν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων. Εἰς τὸ Νέρεζι ἡ παράστασις παρουσιάζει περισσοτέραν ἔξελιξιν. Αἱ μορφαὶ κινοῦνται μὲν μεγαλυτέραν ἄνεσιν. Ἡ φυσικότης εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν γυμνῶν, καθὼς καὶ εἰς τὴν σχεδίασιν τῶν πτυχώσεων εἰς τὰ ἐνδύματα, εἶναι πολὺ περισσότερον καταφανῆς. Ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων παρουσιάζει περισσοτέραν ἀρχαικότητα ὅχι μόνον ὡς πρὸς ὅλα ταῦτα, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν σύνθεσιν. Ο σχεδὸν ὅρθιος Ἰωάννης, δπως ἀνωτέρω τὸν ἀποκατεστήσαμεν ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ κοπτικοῦ - ἀραβικοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Καθολικοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Παρισίων, εἶναι ἀσφαλῶς ἔνδειξις ἀρχαικότητος ἐν σχέσει πρὸς τὸν Ἰωάννην τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεζι. Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων θὰ ἥδυνατο μὲν μεγάλην πιθανότητα νὰ θεωρηθῇ προγενεστέρα τοῦ ἔτους 1164, ὅποτε κατεσκευάσθη ἡ τοῦ Νέρεζι.

Ἄλλος ἡ ἡμετέρα τοιχογραφία ἡτο ἀσφαλῶς νεωτέρα τῆς τοῦ Μπατσκόβου, ὅπου ἡ ἀρχαικότης τῆς συνθέσεως εἶναι πολὺ περισσότερον καταφανῆς. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Μπατσκόβου δὲν εἶναι ἀκριβῶς χρονολογημέναι. Ο κ. Grabar ἐπὶ τῇ βάσει ὁρισμένων ὑπολογισμῶν εἶχε καταλήξει εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι αὗται θὰ ἐγένοντο περὶ τὰ μέσα τοῦ 12ου αἰώνος.² Νομίζω πιθανώτερον ὅτι αὗται εἶναι κατά τι ἵσως παλαιότεραι, δυνάμεναι νὰ τοποθετηθοῦν μὲν ἀρχετὴν προσέγγισιν εἰς τὸ δεύτερον περίπον τέταρτον

ἀπὸ τὴν ὑπαρξίν στοᾶς, περιβαλλούσης τὰς τρεῖς πλευρὰς τοῦ νάρθηκος, ἀν μὴ καὶ τοῦ ὅλου κτηρίου, τὴν δόπιαν δὲν παραδέχεται ὁ κ. Εὐαγγελίδης (σ. 25 κ. ἔξ.). Αἱ βάσεις, αἱ εὐρεθεῖσαι, ὡς λέγεται, πρὸ τῆς δυτικῆς εἰσόδου τοῦ ναοῦ καὶ διὰ τὰς δοπιάς ὁ κ. Εὐαγγελίδης πολὺ ἀμφιβάλλει (ἔνθ' ἀν. 20), ἀνήκον ἵσως εἰς τὴν στοὰν ταύτην.

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

² Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 57. Ο Mille, La dalmatique du Vatican, 52, τὰς τοποθετεῖ, ἵσως κάπως πρωτικῶς, εἰς τὰ τέλη τοῦ 11ου αἰώνος.

τοῦ 12ου αἰῶνος. Οὕτω ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων θὰ ἥδυ-
νατο νὰ θεωρηθῇ ὡς διάμεσος σταθμὸς ἔξελίξεως μεταξὺ τοῦ Μπατσού-
βου καὶ τοῦ Νέοεζι καὶ νὰ τοποθετηθῇ συνεπῶς εἰς τὰ μέσα περίπου τοῦ
12ου αἰῶνος.

Ἡ ἐντελῶς ἀσυνήθης θέσις, τὴν ὅποιαν εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλ-
κέων κατεῖχεν ἡ παράστασις τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου, δέον τώρα νὰ μᾶς
ἀπασχολήσῃ.

Εἰς τὸ Μπάτσοβο δὲ Ἐπιτάφιος Θρήνος εὑρίσκεται εἰς τὴν σειρὰν
τῶν εὐαγγελιῶν σκηνῶν,¹ ἐπίσης εἰς τὸ Νέοεζι ἀκολουθεῖ τὴν λαμπρὰν
σύνθεσιν τῆς Ἀποκαθηλώσεως.² Εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων ὅμως ἡ
παράστασις αὕτη ἡτο ἐντελῶς ἀπομεμονωμένη μεταξὺ τῶν σκηνῶν τῆς Δευτέ-
ρας Παρουσίας. Νομίζω διτι θὰ ἡτο δυνατὸν νὰ ἔξηγήσωμεν τὴν ἐντελῶς
ἀσυνήθη ἑκεῖ θέσιν της, ἀν ἀκριβῶς τὴν σχετίσωμεν πρὸς τὴν Δευτέραν
Παρουσίαν. Πρόγιματι εἰς τὰς περισσότερας ἐκ τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος
γνωστὰς παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας κάτω τοῦ Ἰησοῦ, ἀπὸ τῶν
ποδῶν τοῦ ὁποίου ἐκκινεῖ δι πύρινος ποταμός, ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν
Παναγίαν τῶν Χαλκέων, εἰκονίζεται δι «ἡτοιμασμένος θρόνος», ἔχων ὅπι-
σθεν αὐτοῦ θρόνούμενον τὸν σταυρόν.³ Εἶναι δι θρόνος τῆς δόξης, ἐπὶ τοῦ
ὁποίου θὰ καθήσῃ δι Ἰησοῦς διὰ νὰ κρίνῃ (Ματθ. 25, 32). Εἰς μερικὰ ἀπὸ
τὰ μνημεῖα αὐτὰ δι Ἰησοῦς κατέρχεται ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐντὸς φωτεινοῦ δί-
σκου καθήμενος ἐπὶ τοῦ οὐρανίου τόξου,⁴ διὰ νὰ λάβῃ τὴν θέσιν του εἰς τὸν
ἡτοιμασμένον θρόνον. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ὅμως τῆς Παναγίας τῶν Χαλ-
κέων ἡ παράστασις ἔχει συμπτυχθῆ. Τὴν σύμπτυξιν δεικνύει ὅχι μόνον τὸ
ὅτι δι Χριστὸς καὶ ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου κάθηται ἐπὶ θρόνου ἀντὶ τοῦ
οὐρανίου τόξου,⁵ ἀλλὰ καὶ τὸ διτι ἐκατέρωθεν τοῦ θρόνου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου

¹ Γ r a b a r, ἔνθ' ἀν. 58.

² Πέτροβιτς, Κατάλογος σ. 211.

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

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

⁵ Εἰς τὸν Παρισινὸν κώδ. 74 (O m o n t, ἔνθ' ἀν. I, πίν. 41 καὶ 81), δπως καὶ εἰς τὴν Μαυριώτισσαν τῆς Καστοριᾶς (Πελεκανίδης, ἔνθ' ἀν. πίν. 73), ἀν καὶ εἰκονίζεται δι κενὸς θρόνος, ἐν τούτοις δι Ἰησοῦς ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου κάθηται ἐπίσης ἐπὶ θρόνου. Ἡ παρέκκλισις αὕτη δὲν εἶναι εὔκολον νὰ ἔξηγηθῇ. "Ισως ἡ

κάθηται δὲ Ἰησοῦς, εἰκονίζονται αἱ δύο γονυπετεῖς μορφαὶ τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας.¹ Αὗται εἰς τὰς συνήθεις παραστάσεις εὑρίσκονται εἰς τὴν ἴδιαν στάσιν ἔκατέρῳθεν τοῦ κενοῦ θρόνου τῆς δόξης, δὲ διποίος εἰκονίζεται, ὡς εἴπομεν, κάτω τοῦ Ἰησοῦ, τοῦ κατερχομένου ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου.²

Μὲ τὴν σύμπτυξιν αὐτὴν ἡ ἀπεικόνισις τοῦ κενοῦ θρόνου ἦτο πλέον περιττή. Ἀλλὰ μὲ τὴν παράλειψιν τοῦ κενοῦ θρόνου ἔξηφανίσθη καὶ δὲ πισθεν αὐτοῦ εἰκονιζόμενος σταυρός, τοῦ διποίου ἐν τούτοις ἡ παρουσία ἦτο ἀπαραίτητος. Οἱ σταυρός, τὸ σύμβολον τοῦ Πάθους, εἰκονίζετο ἐκεῖ διὰ νὰ δεικνύῃ τὴν θυσίαν τοῦ Λυτρωτοῦ, τὴν προηγηθεῖσαν τοῦ θριάμβου του. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως λοιπὸν ταύτης ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων ἦτο ἐλλιπής, διότι εἰκόνιζε τὸν Χριστὸν ἐρχόμενον μετὰ δόξης ὡς θριαμβευτὴν νὰ κρίνῃ ζῶντας καὶ νεκρούς, παρέλειπεν δὲν δηλώσῃ δι᾽ εἰκόνος τὴν προηγηθεῖσαν θυσίαν τοῦ Σωτῆρος.

Τὴν παράλειψιν, νομίζω, ταύτην ἥθελησαν ν᾽ ἀναπληρώσουν κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα μὲ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου εἰς τὸ διὰ τοίχου κλεισθὲν ἄνοιγμα ὑπεράνω τῆς μεσαίας θύρας. Ἰδέα ἀσφαλῶς πρωτότυπος, παρέχουσα δὲν δηλουν τὴν εἰκόνα τῆς θυσίας τοῦ Θεανθρώπου, σύμφωνος δὲ ἐξ ἄλλου πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς δραματικότητος, τὸ χαρακτηρίζον τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 12ου αἰῶνος.

Τὴν ὑπόθεσιν ἡμῶν, δτὶ δὲ Ἐπιτάφιος Θρῆνος ἐπέχει εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων τὴν θέσιν τοῦ Θρόνου τῆς Ἐτοιμασίας, ἐνισχύει, νομίζω, κατά τινα τρόπον ἡ τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τῆς Θεοτόκου τῆς Μονῆς Στουντένιτσας εἰς τὴν Σερβίαν (Εἰκ. 6). Ἡ τοιχογραφία αὐτῇ, γενομένη τὸ 1209 ὑπὸ Ἑλληνο-ἀγιογράφου, τοῦ διποίου διεσώθη καὶ ἡ ὑπογραφή, λίαν δὲν δυσανάγνωστος λόγῳ τῆς φθορᾶς τῆς,³ συνοψίζει, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τὸ κεντρικὸν μέρος τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων.⁴ Πράγματι ἐκεῖ παραπλεύρως τῶν Ἀγγέλων,

πραγματικὴ σημασία τοῦ κενοῦ θρόνου νὰ εἴχε κάπως λησμονηθῆ καὶ ὡς «θρόνος τῆς δόξης», περὶ τοῦ διποίου ὀμιλεῖ ὁ Ματθαῖος (25, 32), νὰ ἔξελήφθῃ ἐκεῖνος, δῆπον κάθηται δὲ Ἰησοῦς ἐντὸς τοῦ φωτεινοῦ δίσκου κατερχομένος ἐκ τῶν οὐρανῶν, δὲ δὲ κενὸς θρόνος νὰ ἔχωγραφήθῃ κατὰ παλαιὰν συνήθειαν.

¹ Εὐαγγελίον 14, 13, εἰκ. 12.

² Torcello, Μαυριώτισσα Κυροφιάτις (βλ. ἀνωτέρω).

³ Βλ. πανομοιότυπον παρὰ S. Radocajic et alii Τέμπετα της Παναγίας τοῦ Θεοτόκου Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι, 1955, σ. 435, εἰκ. 1. Πρβ. τελευταῖον καὶ S. Radocajic et alii, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe (σερβιστὶ μετὰ γαλλικῆς περιλήψεως), Beograd, 1955 (Académie Serbe des Sciences, Monographies, T. CCXXXVI, Institut Archéologique, No 3), 7 κ. ἔξ. καὶ σ. 10-11, εἰκ. 3-4.

⁴ Πρβ. Εὐαγγελίον 14, 13, εἰκ. 12 καὶ πίν. 32. Βλ. καὶ Diehl - Le Tourneau - Saladin, Ενθεών άν. σ. 161, εἰκ. 72.

τῶν ὀθιούντων εἰς τὸ ἀσβεστον πῦρ τοὺς ἀμαρτωλοὺς βασιλεῖς, ἵεράρχας καὶ μοναχούς, θέμα, τὸ ὄποιον εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων εἰκονίζεται κατὰ τρόπον ἀπολύτως σχεδὸν ὅμοιον ἐπὶ τῆς δεξιᾶς παραστάδος τοῦ ἀνατολικοῦ



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

τοίχου τοῦ νάρθηκος,¹ βλέπομεν τὸν Θρόνον τῆς Ἐτοιμασίας μὲ τοὺς Ἀγγέλους, τὸν Ἀδάμ καὶ τὴν Εὔαν. Ὁ ζωγράφος λοιπὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων ἀντικατέστησεν ἀπλῶς τὴν συνήθη ἀπεικόνισιν τῆς Ἐτοιμασίας τοῦ Θρόνου διὰ τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου. Ἡμισυν αἰῶνα περίπου ἀργότερον, τὸ 1209, δὲ ζωγράφος τῆς Στουντένιτσας ἐπανέρχεται εἰς τὸ κατὰ παράδοσιν σχῆμα τῆς συνθέσεως μὲ τὴν Ἐτοιμασίαν τοῦ Θρόνου.

Διατί δὲ τεχνίτης τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων προετίμησε νὰ παραστήσῃ τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον ἀντὶ τῆς ἀπλῆς ἀπεικονίσεως τῆς Ἐτοιμασίας

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

τοῦ Θρόνου, ὅπως οἱ παλαιότεροι καὶ οἱ σύγχρονοί του ἀγιογράφοι, δὲν εἶναι πολὺ εὔκολον νὰ ἔξηγήσωμεν. Ἱσως τοῦτο ἔγινε, διότι ἡ σύνθεσις τοῦ Ἑπιταφίου Θρόνου, ὅπως εἰκονίζετο εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν, εἶχε τότε δημιουργηθῆ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ ἡ ἐπιτυχία της ἦτο τοιαύτη, ὥστε νὰ θελήσῃ νὰ τὴν ἀπεικονίσῃ δὲ ζωγράφος καὶ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων. Τὴν ἐπιτυχίαν πράγματι τῆς συνθέσεως δεικνύει τὸ γεγονός, ὅτι ταύτην μετέφεραν ἀσφαλῶς ἐκ Θεσσαλονίκης, ὡς ἀλλαχοῦ νομίζω ὅτι ἀπέδειξα,¹ καὶ δὲ Ἰωάννης Ἰβηρόπουλος εἰς τὸ Μπάτσοβο καὶ δὲ ἄγνωστος, ἀλλ' ἀναμφιβόλως Θεσσαλονικεὺς ἀγιογράφος, δὲιακοσμήσας τὸ 1164 τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Νέορεζι.

"Ἄν ἡ ἡμετέρα ἐρμηνεία τῆς εἰκόνος αὐτῆς τοῦ Ἑπιταφίου Θρόνου, ἡ ἀνωτέρω ἐκτεθεῖσα, καὶ ἡ συσχέτισίς της πρὸς τὴν ὑπεράνω παράστασιν τοῦ μετὰ δόξης ἐρχομένου Ἰησοῦ θεωρηθοῦν πιθαναί, τότε νομίζω ὅτι ἔχομεν ἐδῶ τὴν ἀρχὴν ἐνὸς εἰκονογραφικοῦ θέματος, τὸ δποῖον βλέπομεν ἀποκρυσταλλούμενον μόλις τὸν 16ον αἰώνα. Πρόκειται περὶ τῆς συνθέσεως, τῆς ἐμπνεομένης ἀπὸ ἐν τροπάριον τοῦ Κανόνος τοῦ Μεγάλου Σαββάτου: «”Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ....»² Εἰς αὐτὴν οἱ Κρῆτες ἀγιογράφοι τοῦ 16ου αἰώνος εἰκόνισαν ἄνω μὲν τὸν Ἰησοῦν ἐντὸς φωτεινοῦ δίσκου δορυφορούμενον ἀπὸ τὰς οὐρανίους δυνάμεις, κάτω δὲ αὐτὸν νεκρὸν περιβεβλημένον μὲ τὰς ἐνταφίους ὁδόνας καὶ κείμενον εἰς τὸν τάφον.³

Τὴν αὐτὴν ἰδέαν τῆς θυσίας καὶ τοῦ θριάμβου τοῦ Ἰησοῦ ἐκφράζει κατ' ἄλλον τρόπον, περισσότερον περίπλοκον, ἡ μικρὰ εἰκὼν τοῦ 14ου αἰώνος, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὴν Μονὴν Βλαττάδων τῆς Θεσσαλονίκης. Εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην, μὲ τὴν δποίαν ἀλλοτε ἡσχολήθην,⁴ ἄνω μὲν παρίσταται δὲ Ἰησοῦς ὡς Βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν μεταξὺ τῶν Ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, εἰς δὲ τὴν κάτω ζώνην ἡ Θεοτόκος μὲ τὸ βρέφος μεταξὺ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ τοῦ Προδόρου. Συμφώνως πρὸς τὴν ὑφ' ἡμῶν δοθεῖσαν ἐρμηνείαν τῆς εἰκόνος, βασιζομένην ἐπὶ τῶν λειτουργικῶν κειμένων, ἡ

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

² Τροπάριον τῆς Α' Ωδῆς. Βενετίας 1876, 408 Α. Τροπάριον τῆς Α' Ωδῆς. Ἡ σύντητη εὑρίσκεται καὶ εἰς τὸ τροπάριον, τὸ δποῖον λέγεται διάκονος εἰς τὸ τέλος τῆς Προσκομιδῆς καὶ δὲ ιερεὺς εἰς τὸ τέλος τῆς Μεγάλης Εἰσόδου. Bλ. F. E. B r i g h t m a n, Eastern Liturgies, Oxford, 1896, 361, 379. Bλ. ἐπίσης S t e f a n e s c u, καὶ Brockhaus εἰς τὴν ἐπομένην σημείωσιν.

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

⁴ A. Ξυγγόπουλος, Une icône byzantine de Thessalonique εἰς τὸ περιοδικὸν Cahiers Archéologiques, III, 1948, 114 κ. ἔξ.

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

Πρόκειται λοιπὸν περὶ τῆς αὐτῆς προσπαθείας, νὰ τονισθοῦν ἡ θυσία καὶ ὁ θριαμβὸς τοῦ Ἰησοῦ, τὰ διποῖα κατὰ τρόπον διάφορον ἐπεχείρησαν κατὰ καιροὺς ν' ἀποδώσουν δι' εἰκόνος οἱ βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι. Εἰς τὸν ἔχοντα ταῦτα ὑπ' ὄψει δὲν θὰ φανῇ, νομίζω, ἀπίθανος ἡ ἐρμηνεία, τὴν διποίαν ἐδώσαμεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, μοναδικήν, καθ' ὅσον γνωρίζω, λόγῳ τῆς δλως ἀσυνήθους θέσεώς της μεταξὺ τῶν σκηνῶν τῆς Δευτέρας Παρουσίας.

Εἶναι ἐν τούτοις ἀξία προσοχῆς ἡ σχέσις, ἡ ὑπάρχουσα μεταξὺ τῆς τοιχογραφίας ταύτης καὶ τῆς συγθέσεως, τὴν διποίαν ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος ενδίσκουμεν εἰς τὰς ὁρθοδόξους ἐκκλησίας, τῆς ἐμπνεομένης ἀπὸ τὸ τροπάριον «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ». Ἡ σχέσις αὐτὴ μᾶς ὀδηγεῖ εἰς τὴν εἰκασίαν, διτὶ οἱ Κρῆτες ἀγιογράφοι, οἱ δημιουργήσαντες τὴν τελευταίαν αὐτὴν σύνθεσιν, εἶναι ἐνδεχόμενον νὰ εἴχον ὑπ' ὄψει των κάποιαν παλαιὰν παράστασιν, ἀνάλογον πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων. Τοῦτο οὖδεν τὸ ἀσύνηθες θὰ παρουσίαζε, δεδομένου διτὶ οἱ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος πολὺ συχνὰ ἀνέτρεχον εἰς βυζαντινὰ πρότυπα πολὺ παλαιότερα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς διποίας κατὰ τὸ πλεῖστον ἐνεπνέοντο. «Ἄν ἡ ὑπόθεσις αὕτη θεωρηθῇ κάπως πιθανή, δυνάμεθα νὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα, διτὶ τὸ παράδειγμα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων μὲ τὸν Ἐπιτάφιον Θρήνον κάτω τοῦ θριαμβεύοντος Ἰησοῦ δὲν ἦτο μοναδικόν. Τοῦτο δῆμος εἶναι ἀπλῆ εἰκασία, διότι μέχρι σήμερον οὐδεμίᾳ, ἀν δὲν ἀπατῶμαι, ἀνάλογος παράστασις εἶναι γνωστή, χωρὶς ἐν τούτοις ν' ἀποκλείεται ἀνακάλυψις τοιαύτης εἰς τὸ μέλλον.

‘Ο Παλαιὸς τῷ νῷ μερῶν (πίν. Δ', 1 καὶ εἰκ. 2). Πρέπει, νομίζω, νὰ θεωρηθῇ βέβαιον διτὶ ἡ παράστασις αὕτη ἦτο σύγχρονος πρὸς τὸν Ἐπιτάφιον Θρήνον, διποίος ἥδη μᾶς ἀπηχόλησε. Σπουδαιότερον δῆμος εἶναι τὸ πρόβλημα τίνος εἰκονογραφικῆς συνθέσεως τὸ διασωζόμενον ἄλλοτε λείψανον τῆς τοιχογραφίας ἀπετέλει μέρος.

Ἡ παρουσία τῶν συμβολικῶν ζώων γύρω τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων θὰ ἥδυνατο νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ εἰς τὴν ὑπόθεσιν, διτὶ τὸ σωζόμενον ἄλλοτε τμῆμα τῆς τοιχογραφίας ἀνήκειν εἰς παράστασιν τοῦ ‘Οράματος τοῦ Ἱεζεκιήλ, γνωστοῦ εἰς τὸν ζωγράφους τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τὸ λαμπτὸν ψηφιδωτὸν τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνος εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Λατόμου (‘Οσίου Δαβίδ).² Τῆς παραστάσεως ἄλλωστε αὗτῆς, τῆς διποίας τὸ θέμα σχετίζεται μὲ

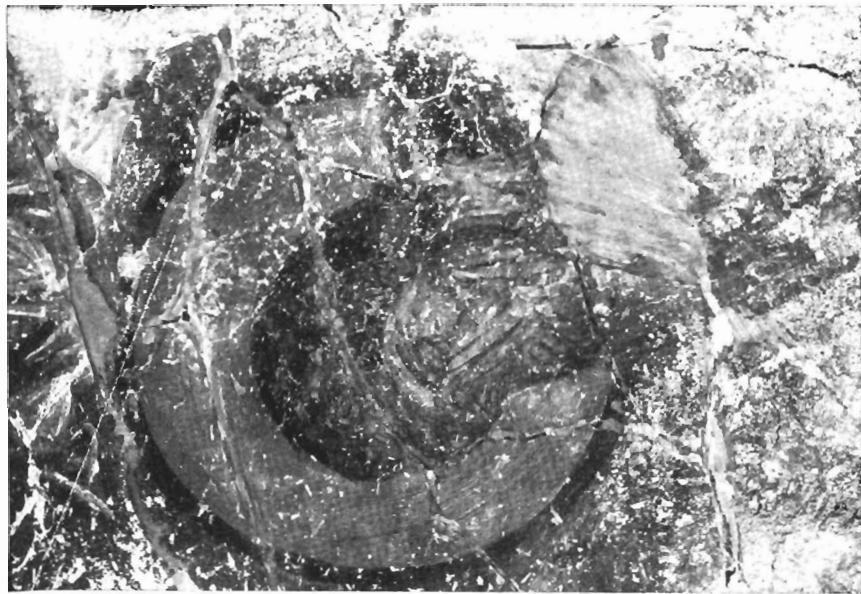
¹ Αὐτόθι, 127.

² Βλ. Α. Συγγόπουλον εἰς τὸ ‘Αρχαιολογικὸν Δελτίον, 12, 1929, 142 κ. ἔξ.



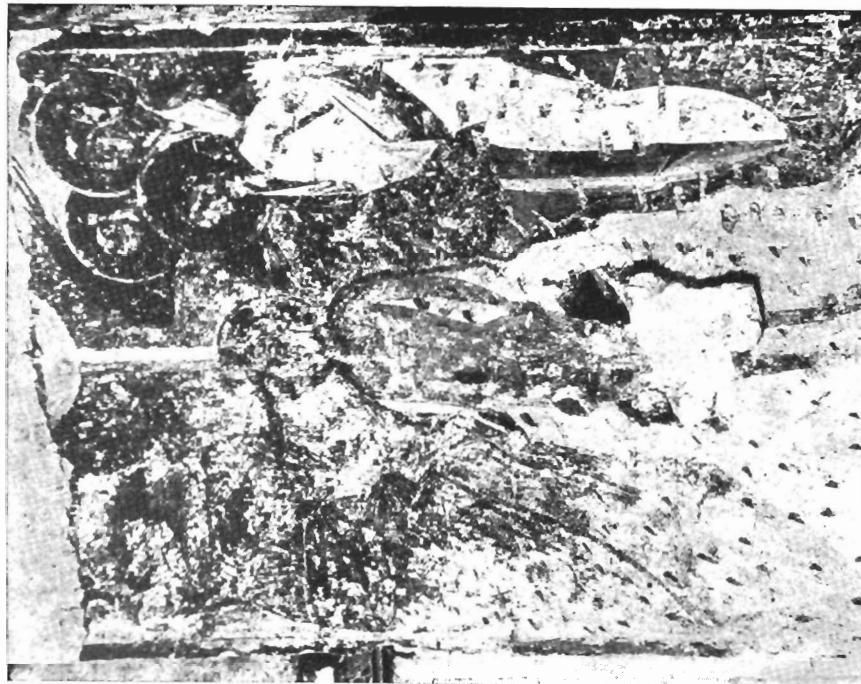
O. Επιτάφιος Θρῆνος.
Το κογχοφία αρχαιοεπιφύλακτος του 1933 είς τὸν ναὸν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκεῶν Θεσσαλονίκης. (Πρό. εἰς. I).

ΕΙΔΗΣ Α.



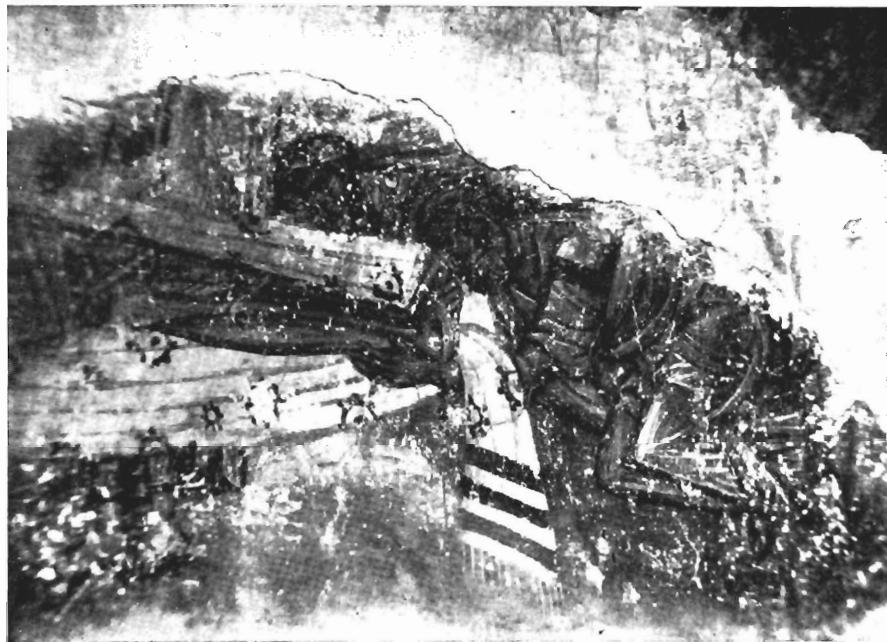
2. Μυγδόνιος.

Δεπτούρα εκ τῆς πορτογαλίας τοῦ Επιταφίου Θηρῶν.
(Βζ. αἵρ. Α').



1. Ἡ Βάσινος τοῦ Χωτοῦ.

Τοιχογραφία ἐξαραθέτων (κατὰ τολαιὸν φωτογραφία).



1.

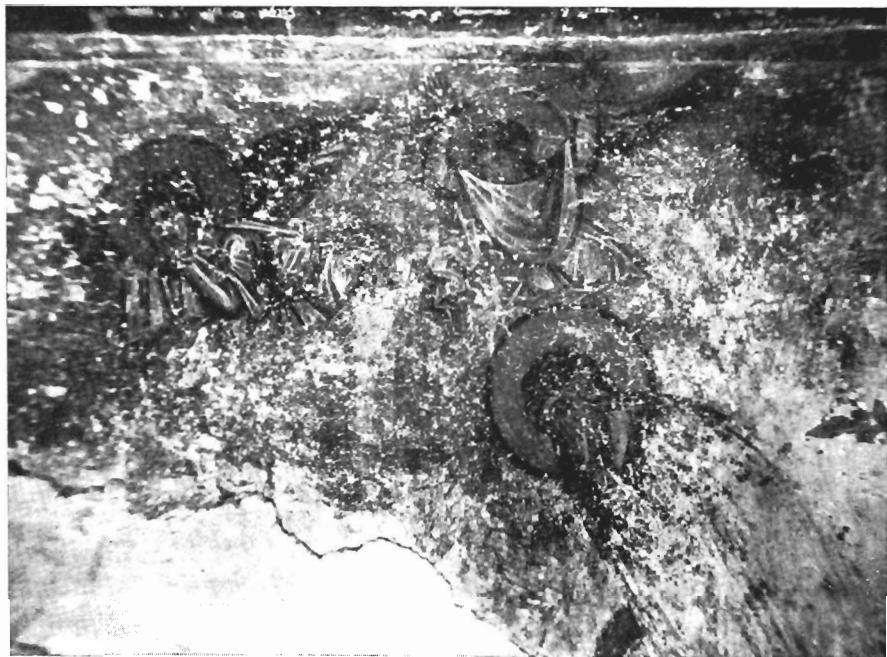


2.

1, 2. "Ο Νικόδημος καὶ ὁ Ἰωσὴφ ὁ ἀπὸ Αριμαθαίας εἰς τοὺς πόδας τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ.
Δεπτομέρειαι ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἐπιταφίου Θρηίου (Βλ. πλv. A').
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ.



1. "Ο Παλαιός τῶν ἡμερῶν. Τμῆμα ἀπὸ ἐξαφανισθεῖσαν τοιχογραφίαν τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ (κατὰ παλαιὰν φωτογραφίαν) (πρβ. εἰκ. 2).



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

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ.

τὴν Δευτέραν Παρουσίαν,¹ ἔχομεν σύγχρονον περίπου παράδειγμα εἰς τὴν ίδιαν ἀκριβῶς θέσιν, εἰς τὸν ἀνατολικὸν δηλαδὴ τοῖχον τοῦ νάρθηκος, τῆς ἄνω ἐκκλησίας τοῦ Μπατσόβου.² Τὴν ἔκει παρουσίαν τῆς παραστάσεως αὐτῆς δικαιολογεῖ ὁ νεκρὶς χαρακτήρας τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ, ὃπου ἡ ἰδέα τῆς Ἀναστάσεως τῶν νεκρῶν καὶ τῆς Μελλούσης κρίσεως πολλαχῶς δηλοῦται διὰ τῶν τοιχογραφιῶν.³ Ἀλλ᾽ εἰς τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπιμείνωμεν ἡ ἐπιγραφή, τὴν δποίαν ἔφερε τὸ εἰλητάριον τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων.

Ἡ ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἐπιγραφὴ «Οὗτος ἐστὶν ὁ νίος μου ὁ ἀγαπητός, ἐν φενδόκησα», εἰλημμένη ἐκ τοῦ Ματθαίου (3,17), δεικνύει ὅτι πρόκειται περὶ τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ.⁴ Ἡ ἀπεικόνισις ὅμως τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν Βάπτισιν εἶναι ἔξαιρετικῶς σπανία. Τὸ μόνον γνωστόν, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, παράδειγμα εἶναι ἡ ἀπὸ τοῦ 1321 τοιχογραφία τῆς Γκρατσάνιτσας εἰς τὴν Σερβίαν, περὶ τῆς δποίας καὶ ἀνωτέρῳ ἐγένετο λόγος.⁵ Ἐκεῖ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν εἰκονίζεται ἐν προτομῇ ἐντὸς φωτεινοῦ ἡμικυκλίου, δηλοῦντος τὸν οὐρανόν, ἀπὸ τοῦ δποίου κατέρχεται δέσμη φωτεινῶν ἀκτίνων μὲ τὴν Περιστερὰν ἐντὸς αὐτῆς.⁶

Οτι πιθανῶς ἐπρόκειτο περὶ τῆς Βαπτίσεως εἶχεν εἰκάσει καὶ ὁ Diehl, ἀλλ᾽ ἐδυσκολεύετο νὰ τὸ παραδεχθῇ ἀνεπιφυλάκτως διὰ τὸν λόγον, ὅτι καὶ εἰς τὰς δύο παραστάδας τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος θὰ εἰκονίζετο τότε τὸ ἰδιον θέμα, δηλαδὴ ἡ Βάπτισις.⁷ Ἡ δυσκολία ὅμως αὐτὴ δὲν ὑφίστατο εἰς τὴν πραγματικότητα. Ὁταν δηλαδὴ εἰς τὴν νοτίαν παραστάδα εἰκονίσθη ἐπὶ τοῦ δευτέρου στρώματος ἡ Βάπτισις, τιμῆμα τῆς δποίας πιστεύομεν ὅτι ἥτο δ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, εἰς τὴν βιοεινὴν παραστάδα, ὃπου ἐπὶ τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος τοῦ 11ου αἰῶνος εἰκονίζετο, ὡς εἰδομεν, ἐπίσης ἡ Βάπτισις, εἶχεν ἐπιτεθῆ δεύτερον στρώμα τοιχογραφίας, μὴ διασωζόμενον πλέον καὶ ἀγνωστὸν τί παριστάνον. Ὅτι οὕτως εἶχε τὸ πρᾶγμα δεικνύουν τὰ σφυροκοπήματα ἐπὶ τῆς Βαπτίσεως, τῆς εἰκονιζομένης εἰς τὸ ἀρχικὸν στρώμα τῆς βιοεινῆς παραστάδος, λίαν εὐδιάχριτα ἐπὶ τῆς ἀνωτέρῳ δημοσιευθείσης παλαιᾶς φωτογραφίας (πίν. Β', 1.). Τὰ σφυροκοπήματα ταῦτα, γινό-

¹ M illet, La dalmatique du Vatican, 51 κ. ἔξ.

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

³ M illet, La dalmatique du Vatican, 52.

⁴ Κατὰ τὴν ἐρμηνείαν τῶν ζωγράφων, ἡ ἐπιγραφὴ «Οὗτος ἐστὶν ὁ νίος μου κ.λ.π.» τίθεται ἐντὸς τῆς δέσμης τῶν φωτεινῶν ἀκτίνων, τῆς κατερχομένης ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ. Διονυσίον, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου—Κεραμέως, Πετρούπολις, 1909, σ. 88 § 12.

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

⁶ Diehl, Le Tourneau, Saladin, ἔνθ' ἄν. 162 κ. ἔξ.

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

Τὸ πρᾶγμα δύναται νὰ καταστήσῃ σιφέστερον διπίναξ, τὸν διποίον ἔδω παραδέτομεν καὶ διπού φαίνονται καὶ ἡ διάταξις τῶν τοιχογραφιῶν ἐπὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος κατὰ τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν τοῦ 11ου αἰῶνος καὶ αἱ μεταβολαί, αἱ ἐπελθοῦσαι εἰς αὐτὴν κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα.

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

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

Τὸν λόγον τέλος, διὰ τὸν διποῖον εἰκονίζετο εἰς τὸν νάρθηκα ἡ Βάπτισις, ἐξηγήσαμεν ἡδη ἀνωτέρῳ ἐπὶ τῇ βάσει ἀναλόγων παραδειγμάτων.

“Αν πράγματι ἡ παράστασις τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν ἀνῆκεν, ὅπως τούλαχιστον πιστεύομεν, εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς Βαπτίσεως, τὸ δυστυχῶς ἀπολεσθὲν λείψανον τοῦτο εἶχεν ἰδιαιτέραν ὅλως σημασίαν. ‘Ο Millet τὴν εἰκόνα τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γκρατσάνιτσας ἐσχέτισε πρὸς γαλλικὰ μνημεῖα τοῦ 11ου αἰῶνος καὶ πρὸς τὴν ἀνάλογον σύνθεσιν τοῦ Giotto εἰς τὴν Πάδουναν.¹ ‘Η παράστασις τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, κατὰ δύο περίπου αἰῶνας παλαιοτέρα τῆς τοιχογραφίας τῆς Γκρατσάνιτσας, δεικνύει σαφῶς, νομίζω, ὅτι τὸ θέμα τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν εἰς τὴν Βάπτισιν ἦτο ἀπὸ τῶν χρόνων ἥδη ἐκείνων γνωστὸν εἰς τὴν τέχνην τῆς Θεσσαλονίκης. ‘Ο ζωγράφος συνεπῶς τῆς τοιχογραφίας τῆς Γκρατσάνιτσας, “Ελλην ἀναμφιβόλως, ὅπως δεικνύουν αἱ ἔλληνικαὶ ἐπιγραφαί, αἱ συνοδεύονται τὴν παράστασιν, συνέχειν ἐκεῖ παλαιὰν βυζαντινὴν παράδοσιν,

¹ M i l l e t, Recherches sur l' iconogr. de l' Evangile, 214.

ἥ δποία εἶχε πιθανώτατα τὴν ἀρχήν της εἰς αὐτὴν τὴν Θεσσαλονίκην.¹

Τὸ αὐτὸ ἄλλωστε εἴδομεν ἀνωτέρῳ ὅτι συνέβαινε καὶ μὲ τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον. Ἡ στενωτάτη εἰκονογραφικὴ σχέσις τῆς παραστάσεως τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μπατσκόβου καὶ τοῦ Νέρεζι δεικνύει ἀσφαλῶς, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὅτι εἰς τὴν Θεσσαλονίκην εἶχε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα δημιουργηθῆ ἥ μορφὴ αὐτὴ τῆς συνθέσεως.

Προκειμένου περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μπατσκόβου, εἴδομεν ἀνωτέρῳ ὅτι ὁ Λάζαρεφ θεωρεῖ τὸν ζωγράφον αὐτῶν Ἰωάννην τὸν Ἰβηρόπουλον μαθητεύσαντα εἰς τὸ Ἀγιον Ὁρος ἥ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην. Τὸ Ἀγιον Ὁρος δέον, νομίζω, ν' ἀποκλεισθῇ δπωσδήποτε, διότι τὰ ἐλάχιστα ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος λείψανα τοιχογραφιῶν, τὰ ἐκεῖ διασωθέντα, οὐδεμίαν παρουσιάζουν δμοιότητα πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ Μπατσκόβου.²

Οὗτο ἥ Θεσσαλονίκη παρουσιάζεται ὡς τὸ σπουδαιότερον κέντρον καλλιτεχνικῆς δημιουργίας διὰ τὴν Μακεδονίαν καὶ γενικώτερον διὰ τὰ Βαλκάνια. Τοῦτο ἥτο μέχρι τοῦδε βέβαιον διὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, ποὺ δὲν ὑπάρχουν πλέον καὶ ποὺ ἥ ἔξαφάνισίς των γίνεται μετὰ τὰς ἀνωτέρων διαπιστώσεις περισσότερον αἰσθητή, μᾶς ἔδειξε κατὰ τρόπον ἀρκετά, νομίζω, πειστικόν, ὅτι ἥ καλλιτεχνικὴ ἀκτινοβολία τῆς Θεσσαλονίκης εἰς τὰ Βαλκάνια ἀνέρχεται μέχρι τοῦ 12ου αἰῶνος, ἀν μὴ καὶ εἰς παλαιοτέρους ἀκόμη χρόνους.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

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

² Διὰ τὰ ζητήματα ταῦτα βλ. πλατύτερον X y n g o p o u l o s, ἔνθ' ἀν. 18 κ. ἔξ.

ἡ ὁποία εἶχε πιθανώτατα τὴν ἀρχήν της εἰς αὐτὴν τὴν Θεσσαλονίκην.¹

Τὸ αὐτὸ δὲ ἄλλωστε εἴδομεν ἀνωτέρῳ ὅτι συνέβαινε καὶ μὲ τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον. Ἡ στενωτάτη εἰκονογραφικὴ σχέσις τῆς παραστάσεως τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μπατσόβου καὶ τοῦ Νέρεζι δεικνύει ἀσφαλῶς, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὅτι εἰς τὴν Θεσσαλονίκην εἶχε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα δημιουργηθῆ ἡ μορφὴ αὐτὴ τῆς συνθέσεως.

Προκειμένου περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μπατσόβου, εἴδομεν ἀνωτέρῳ ὅτι δὲ Λάζαρεφ θεωρεῖ τὸν ζωγράφον αὐτῶν Ἰωάννην τὸν Ἰβηρόπουλον μαθητεύσαντα εἰς τὸ Ἀγιον Ὅρος ἢ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην. Τὸ Ἀγιον Ὅρος δέον, νομίζω, ν' ἀποκλεισθῇ δπωσδήποτε, διότι τὰ ἐλάχιστα ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος λείψανα τοιχογραφιῶν, τὰ ἐκεῖ διασωθέντα, οὐδεμίαν παρουσιάζουν ὅμοιότητα πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ Μπατσόβου.²

Οὕτω ἡ Θεσσαλονίκη παρουσιάζεται ὡς τὸ σπουδαιότερον κέντρον καλλιτεχνικῆς δημιουργίας διὰ τὴν Μακεδονίαν καὶ γενικώτερον διὰ τὰ Βαλκάνια. Τούτο ἦτο μέχρι τοῦδε βέβαιον διὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, ποὺ δὲν ὑπάρχουν πλέον καὶ ποὺ ἡ ἔξαφάνισίς των γίνεται μετὰ τὰς ἀνωτέρω διαπιστώσεις περισσότερον αἰσθητή, μᾶς ἔδειξε κατὰ τρόπον ἀρχετά, νομίζω, πειστικόν, ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀκτινοβολία τῆς Θεσσαλονίκης εἰς τὰ Βαλκάνια ἀνέρχεται μέχρι τοῦ 12ου αἰῶνος, ἀν μὴ καὶ εἰς παλαιοτέρους ἀκόμη χρόνους.

A. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

¹ Bl. X y n g o p o u l o s, Thessalonique et la peinture macédonienne, 54 κ. ἔξ.

² Διὰ τὰ ζητήματα ταῦτα βλ. πλατύτερον X y n g o p o u l o s, ἔνθ' ἀν. 18 κ. ἔξ.