

ΜΙΑ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΗΨΕΩΣ ΕΚ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Ἡ τοιχογραφία που ἐδῶ πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εύρισκεται εἰς τὸν μικρὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Δημητρίου τοῦ χωρίου Μεταμόρφωσις (πρώην Ντραμποντάνιστα) ἀπέχοντος 16 χιλιόμετρα ΝΔ τῆς Κοζάνης ἐπὶ τῆς δημοσίας ὁδοῦ Κοζάνης-Σιατίστης. Ὁ ναὸς αὐτὸς τοῦ Ἀγίου Δημητρίου εἶναι ἀπλῇ μονόκλιτος βασιλικὴ ἔυλόστεγος δυναμένη ν' ἀναχθῇ καὶ μέχρι τῶν τελευταίων ἵσως βυζαντινῶν χρόνων. Αἱ ἐντὸς αὐτοῦ ὅμως δλίγαι τοιχογραφίαι, ἵδιως εἰς τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον, ποὺ διέφυγον τὸ ἀνηλεὲς ἀσβέστωμα, εἶναι πολὺ μεταγενέστεραι τοῦ οἰκοδομήματος. Αὗται, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἡ ἐδῶ ἔξεταζομένη παράστασις τῆς Ἀναλήψεως, δὲν δύνανται, ὥπως νομίζω, ν' ἀνέλθουν πέραν τοῦ τέλους ἵσως τοῦ 17ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνος. Τοῦτο μαρτυροῦν ἡ ὄχι ἀξιόλογος τέχνη των καὶ ἡ προφανῆς παρανόησις παλαιῶν καλῶν προτύπων, τὰ ὅποια φαίνεται νὰ εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν ὁ λαϊκὸς ζωγράφος ποὺ ἔξετέλεσε τὴν διακόσμησιν.

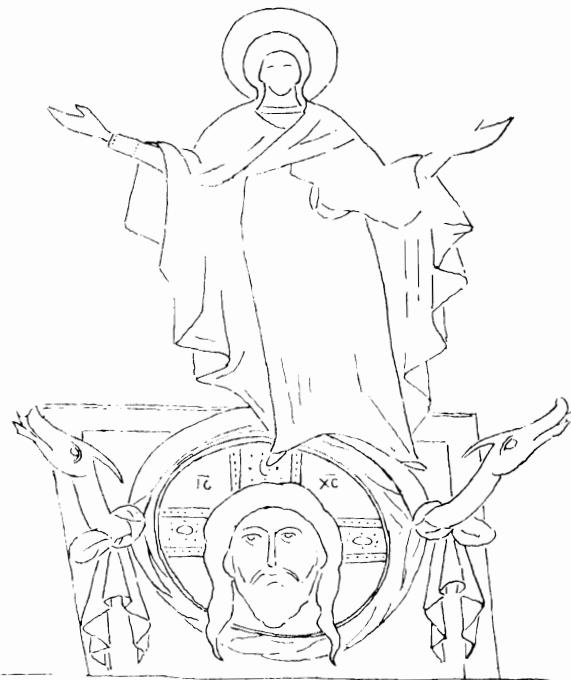
Ἡ παράστασις τῆς Ἀναλήψεως εύρισκεται εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ιεροῦ, κάτωθεν δὲ τῆς συνθέσεως αὐτῆς τὸ Ἀγιον Μανδήλιον, τὸ ὅποιον ὁ ζωγράφος συνέδεσε, ὥπως θὰ ἴδωμεν, στενῶς μὲ τὴν Θεοτόκον τῆς Ἀναλήψεως.

Ἡ ὅλη παράστασις τῆς Ἀναλήψεως ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία σαφῶς ὅπωσδήποτε διακρινόμενα μέρη. Ἐξ αὐτῶν τὰ δύο κατὰ τὰ ἄκρα περιλαμβάνουν τοὺς Ἀποστόλους. Τὸ μεσαῖον τμῆμα πληροῦται ἄνω μὲ τὸν ἀναλαμβανόμενον Ἰησοῦν ἐντὸς φωτεινοῦ δίσκου βασταζομένου ὑπὸ δύο Ἀγγέλων. Κάτωθεν αὐτοῦ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος δεομένη μεταξὺ τῶν δύο Ἀγγέλων ποὺ δεικνύουν τὸν εἰς οὐρανοὺς ἀνερχόμενον Χριστὸν (Πράξ. Ἀποστ. 1. 10-12).

Ο, τι εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν παρουσιάζει ιδιαίτερον ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ παράστασις τῆς δεομένης Θεοτόκου ἐπὶ τοῦ ὑψηλοῦ βάθρου, χάρις εἰς τὸ ὅποιον αὔτη δεσπόζει τῆς ὅλης συνθέσεως (εἰκ. 1). Τῆς διατάξεως αὐτῆς, εἰς ἐμὲ τοὺλάχιστον, ἔν καὶ μόνον παράδειγμα εἶναι γνωστόν, ἡ ἀπὸ τοῦ 9ου αἰῶνος τοιχογραφία εἰς τὴν ὑπόγειον ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Κλήμεντος τῆς Ρώμης¹. Ἐκεῖ ὅμως ὑπῆρχεν εἰδικὸς λόγος. Τὸ ὑψηλὸν δηλαδὴ

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

βάθρον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἴσταται ἡ Παναγία, πλαισιώνει μικρὰν κοιλότητα τοῦ τοίχου περικλείουσαν ἄλλοτε, ως πιστεύεται, λείψανον ἐκ τῶν Ἅγιων τόπων, πιθανῶς λίθον ἐκ τοῦ Ὁρους τῶν ἑλαιῶν, ὅπου ἔγινεν ἡ Ἀνάληψις¹. Τοιαύτη ὅμως περίπτωσις δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν.



*Εἰκ. 1. Χωρίον Μεταμόρφωσις πλησίον τῆς Κοζάνης.
Ναὸς Ἀγ. Δημητρίου. Τὸ κεντρικὸν τμῆμα τῆς Ἀναλήψεως*

Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι εἰς παραστάσεις τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῶν βυζαντινῶν² καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἀλωσιν χρόνων³ ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται πα-

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

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

3. *Ἄγιον Ὁρος. Παρεκκλ. Ἅγιου Νικολάου Λαύρας*: G. Millet, *Monuments*

τοῦσα ἐπὶ ύποποδίου, τοῦτο δμως εἶναι πολὺ χαμηλόν, ἐντελῶς διάφορον μὲ ἐκεῖνο ποὺ βλέπομεν εἰς τὴν ἐξεταζομένην τοιχογραφίαν. Εἶναι προφανὲς λοιπὸν ὅτι τὸ ύψηλὸν βάθρον εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν ἐσχεδίασεν διάστημα διὰ νὰ περικλείσῃ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Μανδήλιου, εἰς τὴν ἐξέτασιν τῆς ὁποίας τώρα ἐρχόμεθα.

Τὸ ὄφασμα τὸ ἀποτελοῦν τὸ Μανδήλιον περιβάλλει ύπὸ μορφὴν πλαισίου τὸν σταυροφόρον φωτοστέφανον τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰησοῦ καὶ καταλήγει εἰς τὰς δύο πλευράς, ἀριστερὰν καὶ δεξιάν, εἰς κόμβους. Εἰς τούτους εἶναι προσδεδεμένοι δύο ὄφεις ύψοιοντες τὰς κεφαλάς των πρὸς τὰ ἄνω.

Ο ἐνταῦθα συνδυασμὸς τοῦ Ἀγίου Μανδήλιου μὲ τοὺς ὄφεις καὶ μὲ τὴν Παναγίαν τῆς Ἀναλήψεως εἶναι, ἀν μὴ μοναδικός, πάντως σπανιώτατος. Ἐγὼ τούλαχιστον δὲν γνωρίζω ἀνάλογον παράδειγμα εἰς τὴν δρθόδοξον εἰκονογραφίαν.

"Οσον ἀφορᾷ εἰς τοὺς δύο ὄφεις, πρέπει εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι οὗτοι ὄφειλονται ἀσφαλῶς εἰς λόγους συμμετρίας. "Οπως θὰ ἴδωμεν εὐθὺς ἀμέσως, πρόκειται περὶ ἑνὸς μόνον ὄφεως, ὁ ὅποιος σχετίζεται μὲ τὴν ὑπεράνω εἰκονιζομένην Παναγίαν τῆς Ἀναλήψεως.

Τὴν μοναδικὴν ἵσως παράστασιν αὐτὴν πρέπει νὰ ἔρμηνεύσωμεν μὲ τοὺς λόγους τοῦ Θεοῦ πρὸς τὸν δρινὸν μετὰ τὸ ἀμάρτημα τῶν πρωτοπλάστων, ὅπως ἀναφέρονται εἰς τὴν Γένεσιν: *Kai ἔχθραν θήσω ἀνὰ μέσον σοῦ καὶ ἀνὰ μέσον τῆς γνωνικός, καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σπέρματός σου, καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σπέρματος αὐτῆς· αὐτός σου τηρήσει κεφαλήν, καὶ σὺ τηρήσεις αὐτοῦ πτέρωναν.* (Γέν. 3.15).

Τὸ τελευταῖον μέρος τοῦ ἐδαφίου τούτου αὐτός σου τηρήσει κεφαλὴν καὶ πλ. εἶναι ἀρκετὰ δυσνόητον καὶ αὐτοὶ δὲ οἱ παλαιοὶ ὑπομνηματισταί, ὅπως ὁ Χρυσόστομος¹ καὶ ὁ Σευηριανός², δὲν ἡδυνήθησαν νὰ δώσουν εἰς αὐτὸ δικανοποιητικὴν ἔρμηνείαν. Τὸ νόημα δμως γίνεται κάπως καθαρώτερον, ἀν ἔχῃ τις ὑπὸ ὄψει τὴν λατινικὴν μετάφρασιν, δην ἀντὶ τοῦ εἰς τὸ ἐβραϊκὸν κείμενον καὶ εἰς τὴν ἑλληνικὴν μετάφρασιν τῶν Ἐβδομήκοντα αὐτὸς φέρεται αὐτὴ (ipsa)³. Ἡ δρθότης δὲ τῆς λατινικῆς μεταφράσεως θεωρεῖται λίαν

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

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

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

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

πιθανή¹. Η παράστασις λοιπὸν τῆς Θεοτόκου πατούσης ἐπὶ τοῦ ὄφεως φαίνεται ὅτι ἀποδίδει ἀναμφιβόλως τὸ χωρίον αὐτὸν τῆς Γενέσεως.

Τὸ θέμα δημοσίου δὲν τὸ ἡγνόησεν ἡ εἰκονογραφία τῆς ἀνατολικῆς Ἑκκλησίας τῶν μετὰ τὴν "Ἀλωσιν τοὺλάχιστον αἰώνων, τὸ παρέστησεν ὅμως μὲ τρόπον κάπως διάφορον. Κατὰ τοὺς χρόνους δηλαδὴ τῆς Τουρκοκρατίας, ποὺ γενικεύονται εἰς τὰς ἐκκλησίας τὰ ξύλινα τέμπλα, τοποθετεῖται, ὥπως εἶναι γνωστόν, εἰς τὴν κορυφήν των ὁ Ἐσταυρωμένος καὶ ἔκατέρωθεν αὐτοῦ εἰς χωριστὰς εἰκόνας ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἀγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Αἱ δύο αὗται εἰκόνες, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννου, στηρίζονται ἐπὶ τῶν κεφαλῶν δύο δρακόντων, τῶν ὅποιων αἱ οὐραὶ συμπλέκονται εἰς τὴν βάσιν τοῦ Ἐσταυρωμένου² (εἰκ. 2). Πότε ἐμφανίζεται τὸ θέμα τοῦτο εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ τέμπλου δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὀρισθῇ, διότι σχετίζεται μὲ τὸν χρόνον εἰσαγωγῆς τοῦ ὑψηλοῦ ξυλίνου εἰκονοστασίου εἰς τὰς ἐκκλησίας, προβλήματος, τὸ ὅποιον δὲν ἔχει ἀκόμη εὑρεῖ τὴν ὀριστικήν του λύσιν. Πάντως ἐκ τῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος σωζομένων ὑψηλῶν ξυλίνων τέμπλων οὐδὲν δύναται, ἀν δὲν ἀπατῶμαι, ν' ἀνέλθῃ πέραν τοῦ δευτέρου ἵσως ἡμίσεως τοῦ 16ου αἰώνος³.

Ὑπάρχει λοιπόν, ως πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸν τοῦτο θέμα, οὐσιαστική, ὥπως νομίζω, ὁμοιότης μεταξὺ τῆς Θεοτόκου πατούσης τὸν ὄφιν εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν καὶ τῆς εἰκόνος τῆς Παναγίας τῆς στηριζομένης ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ δράκοντος παρὰ τὸν Ἐσταυρωμένον εἰς τὴν κορυφὴν τῶν ὑψηλῶν τέμπλων. Τὸ δτὶ τέλος καὶ εἰς τὰ τέμπλα ταῦτα ὑποβαστάζονται ἀμφότεραι αἱ εἰκόνες, τῆς Θεοτόκου δηλαδὴ καὶ τοῦ Ἰωάννου, ὑπὸ δρακόντων ὀφείλεται ἀναμφιβόλως εἰς τὸν αὐτὸν λόγον συμμετρίας, δόποιος ἡνάγκασε καὶ τὸν ζωγράφον τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας νὰ εἰκονίσῃ δύο ὄφεις. Οὐδεμίᾳ ἀσφαλῆς δογματικὴ ἰδέα ὑπεχρέωντες ὥπως καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς ἀντιστοίχου πρὸς τὴν Παναγίαν εἰκόνος νὰ πατῇ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς δράκοντος.

1. X. Ἄνδρού τοι, Συμβολική, Ἐκδ. 2a, Ἀθῆναι 1930, σ. 202.

2. Βλ. προχείρως τοιούτους Ἐσταυρωμένους ἐν Millet, Athos, πίν. 81. 1 καὶ 153. Βλ. καὶ K. Καλοκύρη, Ἀθως, Ἀθῆναι 1963, πίν. 45, 48, 49, 51 B. Ὁ Millet εἰς ἐπιστολήν του πρὸς τὸν Schlumberger ἐν Monuments Piot, 6 (1899), σ. 93, γράφει ὅτι ἐνίστεται εἰς τὴν βάσιν τοῦ σταυροῦ, εἰς τὸν ὅποιον κρέμαται ὁ Ἰησοῦς, εἰκόνιζεται δράκων ἢ ὄφις «ἔτερον σύμβολον τοῦ θανάτου τοῦ νικηθέντος ὑπὸ τοῦ Σταυροῦ». Ὅποιέτω δτὶ ὁ Millet εἶχε πιθανῶς ὑπὸ δημιουργοῦ τοῦ τοὺς Ἐσταυρωμένους τῶν ξυλίνων τέμπλων, περὶ τῶν ὅποιων ἐδῶ ὁ λόγος.

3. Πρέπει ἐν τούτοις νὰ σημειωθῇ ὅτι εἰς μερικὰ τέμπλα τῆς προχωρημένης Τουρκοκρατίας οἱ τεχνῖται, ἀπὸ ἄγνοιαν ἀσφαλῆς τῆς σημασίας τοῦ θέματος, εἰκόνισαν τοὺς δράκοντας μὲ τὴν κεφαλήν παρὰ τὴν βάσιν τοῦ Σταυροῦ καὶ ὑποβαστάζοντας τὰς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννου διὰ τῆς οὐρᾶς. Βλ. π.χ. Καλοκύρη, ἔ.ά., πίν. 42, 43.

‘Η δογματική καὶ συμβολικὴ σημασία τῆς Θεοτόκου πατούστης τὸν ὄφιν καὶ εἰς τὰ ξύλινα τέμπλα, ὅπως καὶ εἰς τὴν ἐδῶ ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς τοιχογραφίαν εἶναι καθωρισμένη: «ἡ μὲν παρθένος (δηλ. ἡ Παναγία) κοινωνεῖ μὲν τῆς ὑπὸ τῷ κράτος τοῦ διαβόλου οὐστῆς ἀμαρτωλοῦ ἀνθρωπότητος,



Eἰκ. 2. "Ἄγιον Ὀρος. Μονὴ Ἰβήρων. Ηαρεκκλήσιον τοῦ Προδρόμου.

‘Η Θεοτόκος παρὰ τὸν Ἐσταυρωμένον εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ Τέμπλου (Φωτ. Π. Παπαχατζηδάκη)

συλλαμβανομένη ἐν τῷ προπατορικῷ ρύπῳ, καταστρέφει ὅμως αὐτὸ διὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου υἱοῦ αὐτῆς»¹.

‘Ως πρὸς τὸ ζήτημα τέλος ἢν ἡ ἔξεταζομένη τοιχογραφία ἀντιγράφει τὰς εἰς τὰ ξύλινα τέμπλα εἰκόνας τῆς Θεοτόκου τὰς βασταζομένας ὑπὸ τῆς

1. Ἀνδρέα Ξυγγοπούλου, σ. 202.

κεφαλῆς τοῦ δράκοντος ἢ ἀν συμβαίνει τὸ ἀντίθετον ἢ ἀν τέλος πρόκειται περὶ κοινῆς ἐπιδράσεως φορητῶν εἰκόνων, οὐδὲν δύναται νὰ λεχθῇ μετὰ βεβαιότητος. Ὡς πρὸς τὰς φορητὰς εἰκόνας μὲ τὸ θέμα αὐτό, παρὰ τὴν πληροφορίαν τοῦ Ἀνδρούτσου ἀναφέροντος «ἀρχαῖας εἰκόνας», αἱ ὄποιαι «εἰκόνιζον τὴν Μαρίαν θραύσουσαν τὴν τοῦ δράκοντος κεφαλήν, καὶ τὴν πτέρναν ὑπὸ αὐτοῦ κεντουμένην»¹, οὐδεμία τοιαύτη εἶναι, εἰς ἐμὲ τούλαχιστον, γνωστή. “Αν ὅμως ἔχωμεν ὅπ’ ὅψει τὸ γεγονός ὅτι τὰ τέμπλα μὲ τὴν παράστασιν αὐτὴν εἶναι σχετικῶς πολυάριθμα, ἐνῶ ἡ τοιχογραφία ποὺ ἔξετάζομεν εἶναι, ἀν μὴ ἵσως μοναδική, πάντως σπανιώτατον παράδειγμα τοῦ θέματος αὐτοῦ, θὰ πρέπει νὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ λίαν, ὡς νομίζω, πιθανὸν συμπέρασμα ὅτι ὁ τεχνίτης τῆς τοιχογραφίας ἀντέγραψε τὴν σύνθεσιν ἀπὸ τέμπλον.

Εἶναι τώρα ἀνάγκη νὰ ἔξετάσωμεν τὸν περιεργὸν συνδυασμὸν τῆς Παναγίας εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀναλήψεως μὲ τὸ Ἀγιον Μανδήλιον. Ἡ παράστασις τῆς Ἀναλήψεως εἰς τὰς ξυλοστέγους βασιλικὰς καὶ τῶν τελευταίων βυζαντινῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἀλωσιν χρόνων τίθεται κατὰ κανόνα σχεδὸν εἰς τὸ ἀνατολικὸν τριγωνικὸν ἀέτωμα ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ². Ἡ θέσις αὐτὴ σχετίζεται ἵσως μὲ τὴν Ἐρμηνείαν ποὺ ἐδόθη εἰς τὸν Ψαλμὸν 67. 34: Ψάλατε τῷ θεῷ τῷ ἐπιβεβηκότι ἐπὶ τὸν οὐρανὸν τοῦ οὐρανοῦ κατὰ ἀνατολάς, ἀναφερόμενον κατὰ πολλοὺς ὑπομνηματιστὰς εἰς τὴν Ἀνάληψιν.

“Οσον ἀφορᾷ εἰς τὸ Ἀγιον Μανδήλιον, ἐκτὸς διλίγων ἔξαιρέσεων³, ζωγραφίζεται καὶ αὐτὸς εἰς τὴν ἀνατολικὴν πλευράν εἰς μὲν τὰς μετὰ τρούλλου ἐκκλησίας κάτω τοῦ τυμάνου τοῦ τρούλλου καὶ ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ ἀνάμεσα τῶν Εὐαγγελιστῶν, κατὰ τὴν Ἐρμηνείαν τῶν ζωγράφων⁴, ὅπου νοοῦνται τὰ δύο ἀνατολικὰ σφαιρικὰ τρίγωνα, ἐπὶ τῶν ὄποιων αἱ εἰκόνες τῶν Εὐαγγελιστῶν Ματθαίου καὶ Ἰωάννου⁵. Εἰς τὰς ξυλοστέγους βασιλικὰς τὸ Μανδήλιον εἰκονίζεται κάτω τῆς δεομένης Θεοτόκου ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κέντρον τῆς σκηνῆς τῆς Ἀναλήψεως, ὅπως εἰς τὴν ἐδῶ ἔξεταζομένην τοιχογραφίαν.

Τοῦ Ἀγίου Μανδήλιου, τὸ ὄποιον ἀποτελεῖ, κατὰ τοὺς Βιζαντινούς, τὴν

1. Αἱ ὑπὸ τοῦ Ἀνδρούτσου ε.ἄ. ἀναφερόμεναι «ἀρχαῖαι εἰκόνες», αἱ ὄποιαι «εἰκόνιζον τὴν Μαρίαν θραύσουσαν τὴν τοῦ δράκοντος κεφαλήν, καὶ τὴν πτέρναν ὑπὸ αὐτοῦ κεντουμένην», δὲν μού εἶναι γνωσταί, οὔτε δὲ καὶ γίνεται ἐκεῖ παραπομπὴ εἰς ὥρισμένας τοιαύτας παραστάσεις.

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

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

4. Διὸν σίσιον, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 215.

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

αὐθεντικωτέραν εἰκόνα τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν ισχυροτέραν ἀπόδειξιν τῆς ἐνανθρωπήσεώς του¹, ἡ δογματικὴ σημασία εἶναι πολλαπλῆ². "Οταν τοῦτο εὑρίσκεται εἰς τὸ Ἱερὸν ἡ ὄπωσδήποτε πλησίον αὐτοῦ ἡ ἔννοιά του εἶναι καθαρῶς λειτουργική³. Ἐκεῖ τὸ Μανδήλιον ταυτίζεται μὲ αὐτὸν τὸν Ἀμνόν, δηλαδὴ μὲ τὸν Χριστόν, τὸν θυόμενον, ὅπως ἐκφωνεῖ ὁ ἵερεὺς εἰς τὴν λειτουργίαν, ὑπὲρ τῆς τοῦ κόσμου ζωῆς καὶ σωτηρίας⁴. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα παρέχει ἡ ἀπὸ τοῦ 1500 τοιχογραφία εἰς τὸ Πογκάνοβο τῆς Σερβίας, δπου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Μεταλήψεως τῶν Ἀποστόλων τὸ Μανδήλιον εἰκονίζεται ἐπὶ τῆς ζωγραφημένης Ἀγίας Τραπέζης μετὰ τοῦ ἄρτου καὶ τοῦ οίνου⁵. Ἡ δογματικὴ αὐτὴ σημασία ἔνυπάρχει καὶ εἰς τὴν ἄνωθεν τοῦ Μανδήλιου εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τῆς Ἀναλήψεως. Ἐκεῖ ἡ Παναγία πατοῦσα τὸν ὄφιν, ὅπως εἰς τὴν τοιχογραφίαν ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, ἀπαλλάσσει τὸν κόσμον ἀπὸ τὸ προπατορικὸν ἀμάρτημα διὰ τοῦ ἐσταυρωμένου υἱοῦ της, τὸν ὄποιον συμβολίζει τὸ Μανδήλιον, δηλαδὴ τοῦ θυομένου εἰς τὴν λειτουργίαν Ἀμνοῦ-Ιησοῦ. Τὴν δογματικὴν αὐτὴν ἔννοιαν τῆς σχέσεως τῆς Παναγίας μὲ τὸ Μανδήλιον μᾶς τὴν δίδει, νομίζω, πολὺ ἐναργῆ ἡ ἀπὸ τοῦ 1600 τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως εἰς τὸν ναΐσκον τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων εἰς τὰ παλαιὰ Σέρβια τῆς δυτικῆς Μακεδονίας. Εἰς αὐτὴν ἡ Θεοτόκος μὲ τὰς ἀπλωμένας χεῖρας τῆς κρατεῖ τὸ Ἀγιον Μανδήλιον⁶. Καὶ θὰ ἡδύνατο Ἰσως νὰ ὑποτεθῇ ὅτι ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς εἰς τὸν ναΐσκον τῶν Σερβίων προῆλθεν ἀπὸ ἔλλειψιν χώρου. Τοῦτο ὅμως δὲν θεωρῶ πολὺ πιθανὸν διὰ τὸν λόγον ὅτι ὁ ζωγράφος θὰ ἡδύνατο νὰ εὕρῃ ἄλλον τρόπον παρακάμψεως τῆς δυσκολίας, ὅπως ἔκαμε τὸ 1486 ὁ διακοσμήσας τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Νικολάου (Δάλλα) εἰς τὴν Καστοριάν, ὁ ὄποιος ἐζωγράφησε τὸ Μανδήλιον ἐντὸς τετραγώνου παραπλεύρως τῆς Θεοτόκου τῆς Ἀναλήψεως⁷.

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

1. G r a b a r , ἔ.ἀ., σ., 26.

2. Αὐτόθι, σ. 24 κ.ἔ.

3. Αὐτόθι, σ. 29.

4. Βλ. Εὐχολόγιον τὸ μέγα, ἔκδ. Βενετίας 1891, σ. 39. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, Ἀθῆναι 1935, σ. 2.

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

6. Εἰκὼν ἐν Α. Ξυγγόποιο, Καστοριά. I. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 180.

7. Σ. Πελεκανίδος, Καστοριά. I. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 180.

δηλίου ἀρκετά, νομίζω, χρησίμους. Αἱ διαπιστώσεις αὐταὶ δεικνύουν σαφῶς, ὅν δὲν ἀπατῶμαι, ὅτι εἰς τὴν Ἀνάληψιν τῆς ἐξετασθείσης τοιχογραφίας, ὅπως καὶ εἰς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ ναΐσκου τῶν Σερβίων, πρόκειται περὶ λειψάνων παλαιῶν συνθέσεων μὲ βαθὺ δογματικὸν νόημα, συνθέσεων πολὺ ἀσφαλῶς παλαιοτέρων, τῶν ὁποίων ἡ ἀρχικὴ μορφὴ ἔχει, ὡς φαίνεται, ἀπολεσθῆ ἢ ἀπεικονίσεις των δὲν εἶναι σήμερον ἀκόμη γνωσταὶ ἵσως. Πιθανὸν μέλλουσαι ἔρευναι καὶ ἀποκαλύψεις ἄλλων μνημείων νὰ δικαιώσουν τὰς ἐδῶ ἐκτεθεῖσας ἀπόψεις.

΄Αθῆναι

ΑΝΔΡΕΑΣ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

RÉSUMÉ

A. Xyngopoulos, Une fresque de l'Ascension dans une chapelle de la Macédoine Occidentale.

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

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

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