

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓ. ΙΩΑΝΝΗ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΤΗΣ ΜΑΥΡΙΩΤΙΣΣΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Στή νότια πλευρά της χερσονήσου, πού εἰσχωρεῖ σάν σφύρα μέσα στή λίμνη τῆς Καστοριάς, δυὸ χιλιόμετρα ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη, βρίσκεται τὸ μοναστήρι τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας¹. Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη, πού ἀποτελεῖ παρεκκλήσι τῆς μονῆς αὐτῆς, ἔχει χτιστεῖ στὰ χρόνια τῆς τουρκοκρατίας. Εἶναι προσκολλημένος στή νότια πλευρὰ τοῦ καθολικοῦ τῆς Παναγίας καὶ ὡς βόρειός του τοῖχος ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ὁ νότιος τοῖχος τοῦ καθολικοῦ (Πίν. 1).

Α'. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

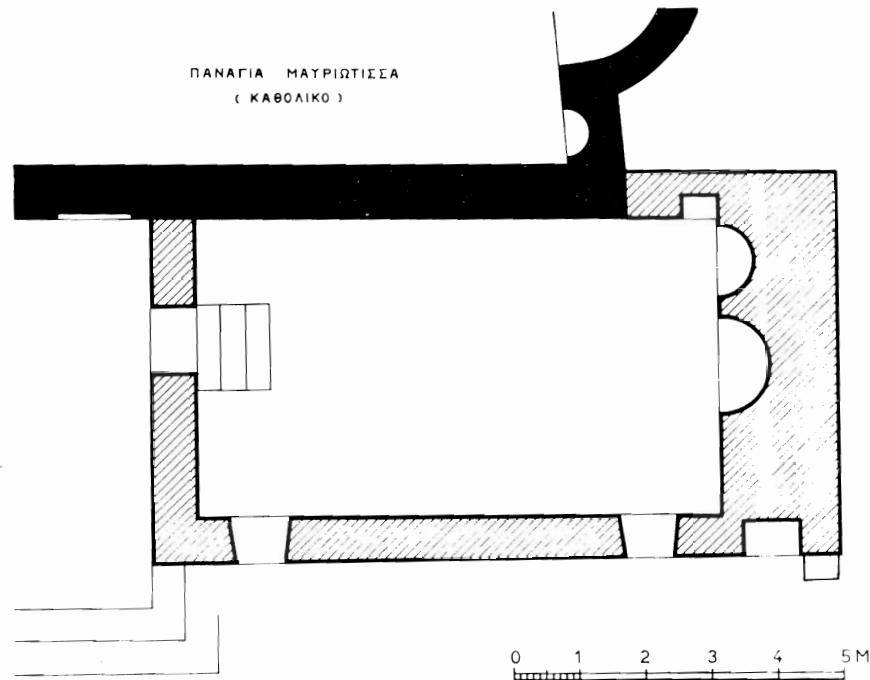
Τὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη (Σχ. 1) εἶναι μονόχωρος ναὸς σὲ σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου μὲ ἐσωτερικὲς διαστάσεις $7,90 \times 4,50$ μ. Ἡ ἀψίδα εἶναι ἡμικυκλική (χορδὴ 1,40 μ. καὶ ἀκτίνα 0,74 μ.) καὶ ἐγγράφεται στὸν πᾶχους 1,80 μ. ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ μνημείου. Ἐγγεγραμμένη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο εἶναι καὶ ἡ μικρότερη ἡμικυκλικὴ κόγχη τῆς Πρόθεσης (χορδὴ 1 μ., ἀκτίνα 0,50 μ.). Κοντὰ στὴν κόγχη αὐτή, στὸ βόρειο τοῖχο, ἀνοίγεται τετράγωνη βοηθητικὴ θυρίδα πλάτ. 0,50 μ. καὶ βάθους 0,30 μ.

Ἡ κάλυψη τοῦ μνημείου, λόγω τῆς ἐπαφῆς του μὲ τὸ καθολικὸ τῆς Παναγίας γίνεται μὲ μονόριχτη στέγη, ἡ ὁποία, παρόλο πὺ δὲν εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου ἡ παλιά, κατέχει τὴ θέση τῆς ἀρχικῆς. Τοῦτο δηλώνεται καὶ ἀπὸ τὴ θέση τῶν ὀριζόντιων δοκῶν πὺ ἔχουν τοποθετηθεῖ στὶς παλιὲς τοὺς θέσεις χωρὶς νὰ βλάψουν τὶς τοιχογραφίες.

Ἀπὸ τοὺς μακρεῖς τοίχους ὁ βόρειος φέρει τρία μικρὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα πὺ χρησίμευαν γιὰ τὸ φωτισμὸ τοῦ καθολικοῦ τῆς Παναγίας. Ὁ νότιος διατρυπᾶται ἀπὸ δύο παράθυρα, πλάτ. 0,70 μ. καὶ δύο φωτιστικὲς θυρίδες. Στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ σὲ ἀπόσταση 1,25 μ. ἀπὸ τὸ βόρειο ἀνοίγεται θύ-

1. Γιὰ τὴν ἴδρυση καὶ ὀνομασία τῆς μονῆς βλ. M. Lascaris, Le monastère de Mesoniotissa à Kastoria et la famille serbe de Bagas, «Actes du XII Congrès International des Études Byzantines», Ochrid (1961) (résumés des communications) 61. Ἐπίσης βλ. Σ. Πελεκάνιδης, Χρονολογικὰ προβλήματα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας Καστοριάς, ΑΕ 1978, 147 κ.έ., ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία.

ρα πλάτ. 0,95 μ. και ύψ. 1,80 μ., ή όποία με τρείς βαθμίδες όδηγεϊ στο ναό του όποιου τó δάπεδο είναι χαμηλότερα από τή στάθμη του έδάφους. Έξωτερικά πάνω από τó υπέρθυρο, άνοίγεται άβαθής κόγχη στην όποία εικονίζεται ό άγ. Ίωάννης ό Θεολόγος. Στόν ίδιο τοίχο έξωτερικά ή στέγη σχηματίζει ύποτυπώδες στέγαστρο για τήν προφύλαξη τών τοιχογραφιών από τά νερά τής βροχής.



Σχ. 1. Άγ. Ίωάννης ό Θεολόγος. Κάτοψη

Η τοιχοδομία του μικρού αυτού ναού είναι άπλή, έγχώρηγη με όριζόντιες κατά διαστήματα ξυλοδεσιές, πράγμα που συμβαίνει και σ' άλλα μνημεία τής Καστοριάς¹, τής Πρέσπας² και γενικά του βορειοελλαδικού χώρου.

1. Α. Όρλάνδου, Βυζαντινά μνημεία Καστοριάς, ΑΒΜΕ 4(1938) 166 (Άγ. Νικόλαος Μαγαλειού) και Γ. Γούναρη, Οί τοιχογραφίες τών Άγ. Άποστόλων και τής Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 21 (Άγ. Άπόστολοι).

2. Σ. Πελεκανίδη, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία τής Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 90 και 94 (Άγ. Γεώργιος, Παναγία Πορφύρα), και ύπος. 232, όπου παρατηρεί ότι οι ξυλοδεσιές υπάρχουν και σε μνημεία άρχαιότερα του 14ου αϊ., συστηματικά όμως χρησιμοποιούνται κατά τó 15ο αϊώνα.

Β'. Η ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Τὸ ναῦδριο σώζει γραπτὴ κτιτορικὴ ἐπιγραφή ποὺ βρίσκεται στὴν ἐσωτερικὴ παρειὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου πάνω ἀπὸ τὸ ξύλινο ὑπέρθυρο. Σήμε-
ρα εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη (Πίν. 2α). Τὴν πρωτοδημοσίευσε ὁ ἀρχιμαν-
δρίτης Γερμανὸς Χρηστίδης τὸ 1922 μὲ πολλὰ σφάλματα στὴν ἀνάγνωσι¹.
Λιγότερα λάθη παρουσιάζει ἡ ἀνάγνωσι τοῦ Α. Ὀρλάνδου², πιστότερη ὅ-
μως εἶναι ἡ μεταγραφή ποὺ ἔδωσε ὁ Ν. Μουτσόπουλος³ καὶ ἡ ὁποία ἔχει ὡς
ἐξῆς, συμπληρωμένη ὅπως ὁ ἴδιος τὴ διάβασα:

*Ὁ πάνσ[ε]πτος οὗτος καὶ θεῖος ναὸς τοῦ ὑπ[ε]ρ[ε]νδόξου ἀποστόλου καὶ
εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου οἰκοδομήθη ἐκ βάθρων
καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώρου τοῦ ...ρικατζίη
σὺν τῇ συμβίῳ αὐτοῦ Μη-λ-ας θυγατρὸς Νικολάου
5 εἰς ψυχικὴν αὐτῶν σ(ωτηρί)αν: ἀμὴν. καὶ εὖρωσι βο-
ηθὸν τὸν ἅγιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως: ἔτους ̅ζξ̅^ω
μηνὶ Ἀβγούστῳ: † διὰ χειρῶν ἀναξίων, ἱστορίθη, Εὐσταθίου Ἰακώβου
καὶ πρωτονοταρίου Ἄρτης: — καὶ δόξα τῷ ἀληθινῷ θ(ε)ῷ.*

Στ. 2-5. οἰκοδομήθη ἐκ βάθρων καὶ ἱστορίθη διὰ ἐξόδου κυροῦ Θεοδώ-
ρου τοῦ ...ρικατζίη σὺν τῇ συμβίῳ αὐτοῦ Μη-λ-ας. Ὁ ναὸς κτίστηκε καὶ ζω-
γραφίστηκε μὲ δαπάνη τοῦ Θεοδώρου καὶ τῆς συζύγου του. Τὸ ἐπώνυμο τοῦ
κτίτορα καὶ τὸ ὄνομα τῆς συζύγου του εἶναι ἀδύνατο μᾶλλον νὰ συμπληρω-
θοῦν. Ὁ Γερμανὸς Χρηστίδης μετὰ τὸ ὄνομα Θεοδώρου συμπληρώνει Ἰη-
σοῦ Ἰωάννου πράγμα ποὺ δὲν εἶναι σωστό, γιατί δὲν ὑπάρχει ὁ ἀπαιτούμε-
νος χῶρος γιὰ τίς δυὸ αὐτὲς λέξεις καὶ γιατί οἱ λέξεις ποὺ ἀκολουθοῦν μετὰ
τὸ Θεοδώρου δὲν μποροῦν νὰ διαβαστοῦν ἔτσι. Ὁ Α. Ὀρλάνδος συμπληρώ-
νει τὸ ὄνομα τῆς συζύγου Μιλ[ίτσα;], τὸ δεύτερο ὅμως γράμμα τῆς λέξης
εἶναι η καὶ ὄχι ι. Ἐξάλλου διασώζεται καὶ ἡ κατάληξι τῆς λέξης -ας.

Στ. 6-8. ἔτους ̅ζξ̅^ω μηνὶ Ἀβγούστῳ. Ἡ ἱστορία τοῦ ναοῦ τέλειωσε τὸ
7060 ποὺ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ἔτος 1552 ἀπὸ τὴ γέννησι τοῦ Χριστοῦ. Δὲν ἀνα-
φέρεται ἡ ἰνδικτιώνα ποὺ πρέπει νὰ ἦταν ἡ 10η⁴. Μετὰ τὴ λέξι Ἀβγούστῳ ἡ
ἐπιγραφή συνεχίζεται μὲ μικρογράμματι γραφή. Ὡς ζωγράφος τοῦ μνημεί-
ου ἀναφέρεται ὁ πρωτονοτάριος Ἄρτης Εὐστάθιος Ἰακώβου, ποὺ ἦδη τὸ

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

2. Α. Ὀρλάνδου, ABME 4(1938) 188.

3. Ν. Μουτσόπουλου, Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, ἐκδ. «Φίλων Βυζαντινῶν μνη-
μείων καὶ ἀρχαιοτήτων νομοῦ Καστορίας», Ἀθῆναι 1967, σ. 30.

4. H. Lietzmann, Zeitrechnung der Römischen Kaiserzeit, des Mittelalters und
der Neuzeit für die Jahre 1-2000 nach Christus, Leipzig 1934, σ. 60.

1536/7 είχε φιλοτεχνήσει τις τοιχογραφίες του Ίεροῦ Βήματος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μολυβδοσκεπάστης στὴν Ἡπειρο¹. Στὴν ἐπιγραφή τῆς Μολυβδοσκεπάστης ἀναφέρεται ὡς Εὐστάθιος Ἰακώβου ταπεινὸς πρωτονοτάριος Ἄρτης (Πίν. 7). Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο. Τὸ μαρτυρεῖ ἐξάλλου καὶ ἡ ὁμοιότητα τῶν γραμμάτων τῶν δύο ἐπιγραφῶν.

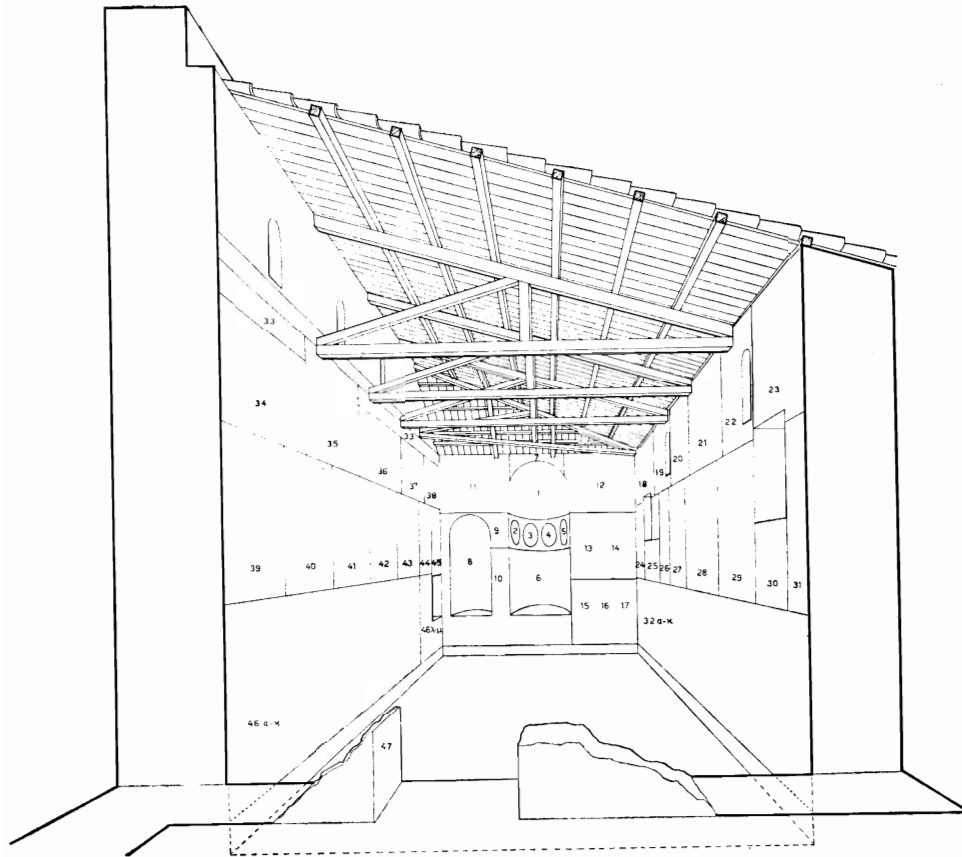
Γ. ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Θέση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ ναὸ - Διατήρηση

Ὁ ναῖσκος εἶναι κατάγραφος μὲ τοιχογραφίες (Σχ. 2-4) ποὺ καλύπτουν μὲ ἀρμονικὴ πολυχρωμία τις ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειες ἀλλὰ καὶ τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ μνημείου. Ἀπὸ τοὺς μακρεῖς τοίχους ὁ βόρειος διαιρεῖται κάθετα σὲ τέσσερις ζῶνες, ἐνῶ ὁ νότιος, λόγῳ τοῦ μικρότερου τοῦ ὕψους, σὲ τρεῖς. Σὲ τέσσερις ἐπίσης ζῶνες χωρίζεται καὶ ὁ δυτικὸς τοίχος ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ, ἐνῶ ὁ ἀνατολικὸς σὲ τρεῖς. Ἀπὸ τις παραστάσεις μερικὲς, ἰδιαίτερα τοῦ νότιου τοίχου, εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένες ἀπὸ τὰ νερά τῆς βροχῆς, ἐνῶ στὶς χαμηλότερες ζῶνες τῶν μακρῶν τοίχων εἶναι σχεδὸν ἐντελῶς ἀπολεπισμένες. Ἐξάλλου ἡ μανία τῶν ἀλλοδόξων συνετέλεσε ὥστε νὰ καταστραφοῦν τὰ περισσότερα πρόσωπα τῶν χαμηλότερα εἰκονιζομένων μορφῶν καὶ νὰ χαραθοῦν πάνω στὶς ἐξωτερικὲς κυρίως τοιχογραφίες μὲ ὄξυ ἐργαλεῖο προσευχῆς καὶ κείμενα ποιητικὰ ἢ αἰσθησιακὰ σὲ ἀραβικὴ γλῶσσα.

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης δεσπόζει ἡ Πλατυτέρα μὲ τὸν Χριστὸ Ἐμμανουὴλ στὸ στήθος ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια. Κάτω ἀπ' αὐτὴν στὸν ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης ὑπάρχει στενὴ ζώνη μὲ τὰ στηθάρια τῶν ἁγ. Ἰακώβου Ἱεροσολύμων, Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, Ἀντύπα τῆς Περγάμου καὶ Ἀλεξάνδρου Ἱεροσολύμων. Στὴν πρὶο κάτω ζώνη οἱ ὀλόσωμες μορφὲς τῶν τεσσάρων συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, Βασιλείου τοῦ Μεγάλου, Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας. Ἀνάμεσα στὸν ἁγ. Βασίλειο καὶ ἁγ. Ἰωάννη ὑπάρχει τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ. Στὸ μέτωπο τῆς κόγχης εἰκονίζεται τὸ ἁγ. Μανδῆλιο. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο ὑπάρχει ἡ Ἀνάληψη. Ἡ κανονικὴ τῆς θέσης εἶναι πάνω ἀπὸ τὸ ἁγ. Μανδῆλιο. Δεξιὰ εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμὸς. Στὴν κόγχη τῆς Πρό-

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



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

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

- | | |
|---|--|
| 26. Οἱ Τρεῖς Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ | 38. Τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων |
| 27. Ὁ Ἰησοῦς ἐπιτάσσει τοὺς ἀνέμους | 39. Ὁ ἐν Κανᾶ Γάμος |
| 28. Ἡ Ἰαση τῶν Δαιμονιζομένων | 40. Ἡ Ἰαση τοῦ παράλυτικοῦ στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα |
| 29. Ἡ Ἰαση τοῦ λεπροῦ | 41. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτιδα |
| 30. Ἡ ἄγ. Ἄννα μήτηρ τῆς Θεοτόκου | 42. Ἡ Ἰαση τοῦ τυφλοῦ |
| 31. Ὁ ἄγ. Ἰωακείμ πατὴρ τῆς Θεοτόκου | 43. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ |
| 32α-κ. Ἄγ. Κύριλλος, ἄγ. Βλάσιος, ἄγ. Σπυρίδων, ἄγ. Ἰωάννης, ἄγ. Νικόλαος, ἄγ. Πέτρος-Παῦλος, ἄγ. Κοσμάς-Δαμιανός, ἀδιάγνωστος ἅγιος, ἄγ. Εὐθύμιος, ἄγ. Σάββας, ἄγ. Θεοδόσιος | 44. Ὁ ἄγ. Ἰσαυρος |
| 33. Προφῆτες-Δίκαιοι | 45. Οἱ ἄγ. Ἀχιλλεῖος-Εὐστάθιος |
| 34. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος | 46α-κ. Οἱ ἄγ. Νέστωρ, Γοβδελάς, Ἄρτέμιος, Πελόπιος, Μηᾶς, Εὐστάθιος, Θεόδωρος Τήρων, Θεόδωρος Στρατηλάτης, Δημήτριος, Γεώργιος καὶ Ἰωάννης |
| 35. Ἡ Σταύρωση | 46λ-μ. Ἄγ. Ἀνθίμος, ἄγ. Σίλβεστρος |
| 36. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος | 47. Ἄγ. Συμεὼν ὁ Στυλῆτης |
| 37. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος | |

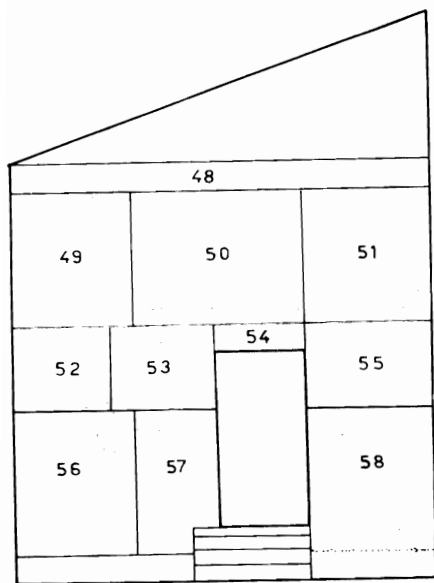
θεσης ὑπάρχει ἡ Ἄκρα Ταπείνωση, στὴ στενὴ δὲ παρεῖα ποὺ σχηματίζεται ἀνάμεσα στὶς δυὸ κόγχες ὁ Δίκαιος Ἰὼβ καὶ ὁ διάκονος ἄγ. Στέφανος. Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ὁ ἄγ. Ἰωάννης Ἀλεξανδρείας ὁ Ἐλεήμων καὶ ὁ ἄγ. Ἰωάννης Κωνσταντινουπόλεως ὁ Νηστευτής. Στὴν κατώτατη τέλος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

Στὴν ἀνώτατη ζώνη τοῦ νότιου τοίχου εἰκονίζονται σὲ μὴ κανονικὴ σειρὰ ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά σκηνῆς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο: ἡ Γέννηση, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτισμα καὶ ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου. Δυὸ προφῆτες μὲ ξετυλιγμένα εἰλητάρια στὰ χέρια εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ Βάπτισμα.

Στὴ δευτέρη ζώνη τοῦ ἴδιου τοίχου μέσα στὸ I.B. παριστάνονται ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά ὁ ἄγ. Ἐλευθέριος, ὁλόσωμος, καὶ ὁ ἄγ. Γερμανὸς πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως καὶ Πολύκαρπος σὲ προτομὴ κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα. Στὴ συνέχεια ἔξω ἀπὸ τὸ I.B. ὑπάρχουν οἱ παραστάσεις τῶν Πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰησοῦς ἐπιτάσσει τοὺς ἀνέμους, ἡ ἴαση τῶν δαιμονιζομένων, ἡ ἴαση τοῦ λεπροῦ, ἡ ἄγ. Ἄννα καὶ ὁ ἄγ. Ἰωακείμ.

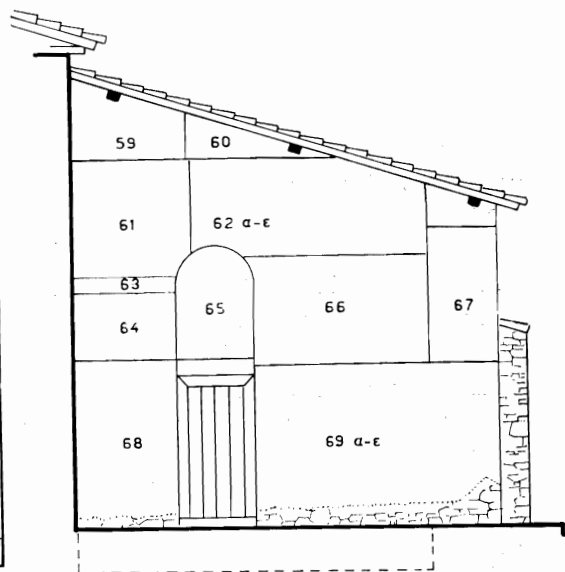
Στὴν κατώτατη τέλος ζώνη εἰκονίζονται μέσα στὸ I.B. ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά ὁλόσωμοι οἱ ἄγ. Κύριλλος πατριάρχης Ἱεροσολύμων, Βλάσιος ἐπίσκοπος Μεγάλης Σεβαστείας καὶ Σπυρίδων Τριμουθούντος. Στὴν ἴδια ζώνη, ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο, εἰκονίζεται ὁ ἐπώνυμος ἅγιος τοῦ ναοῦ καὶ στὴ συνέχεια ὁ ἄγ. Νικόλαος ὁ ἐν Ταύροις, οἱ ἄγ. Πέτρος καὶ Παῦλος οἱ πρωτοκορυφαῖοι, οἱ ἄγ. Κοσμάς καὶ Δαμιανός οἱ Ἀνάργυροι, ἕνας ἀδιάγνωστος ἅγιος, ὁ ἄγ. Εὐθύμιος, ὁ ἄγ. Σάββας καὶ ὁ ἄγ. Θεοδόσιος.

Στὴν ἐσωτερικὴν παρεῖα τοῦ δυτικῆς τοίχου εἰκονίζονται: στὴν ἀνώτατη στενὴ ζώνη ἔντεκα προφῆτες σὲ προτομῇ μὲ ἀνοιχτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια. Στὴ δεύτερη, πλατιὰ, ζώνη ἀπὸ τὰ νότια πρὸς τὰ βόρεια ἡ Βαῖτοφόρος,



Σχ. 3. Ἁγ. Ἰωάννης Θεολόγος.
Ἐσωτερικὴ πλευρὰ δυτικῆς τοίχου

- 48. Προφῆτες
- 49. Ἡ Βαῖτοφόρος
- 50. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου
- 51. Ἡ Μεταμόρφωσις
- 52. Ἡ Ἀνάστασις τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαίρου
- 53. Ἡ Ἰαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου
- 54. Κτιτορικὴ ἐπιγραφή
- 55. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλύτου
- 56. Ἁγ. Κωνσταντῖνος-Ἑλένη
- 57. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ
- 58. Ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός-ἅγ. Κοσμάς οἱ ποιητῆς
- 59. Ὁ προφῆτης Μαλαχίας
- 60. Ὁ προφῆτης Νάθαν



Σχ. 4. Ἁγ. Ἰωάννης Θεολόγος.
Ἐξωτερικὴ πλευρὰ δυτικῆς τοίχου

- 61. Ἁγ. Σέργιος-Βάχχος
- 62α-ε. Ἁγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης, ἅγ. Νικήτας, ἅγ. Ἐλπιδοφόρος, ἅγ. Σώζων, ἅγ. Δομνῖνος
- 63. Κόσμημα
- 64. Οἱ τρεῖς παῖδες στὴν Κάμνο
- 65. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος
- 66. Ἡ Μετάστασις τοῦ ἅγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου
- 67. Ἁγ. Ἐφραίμ ὁ Σύρος
- 68. Ὁ Ἄρχων Μιχαὴλ
- 69α-δ. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ, ὁ Μερκούριος, ὁσιος Σισώης, ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης

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

Στὴν ἀνάτατη ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου εἰκονίζονται ὀκτὼ προφῆτες καὶ δίκαιοι. Στὴν πιὸ κάτω πλατιὰ ζώνη σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, ἡ Σταύρωσις, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος ἡ Ἀνάστασις καὶ τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων. Στὴν τρίτη ζώνη συνεχίζονται τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ: ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος, ὁ Χριστὸς ἰώμενος τὸν παράλυτο στὴν Προβατικὴ Κολυμβήθρα, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρεῖτις, ἡ Ἰαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ καὶ ἡ Ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ ποῦ εἶναι ἀπὸ τὸ ἀναπτυγμένο Δωδεκάορτο. Στὸ ὑπόλοιπο τμήμα τῆς ζώνης, μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται ὀλόσωμοι οἱ ἅγ. Ἰσαυρος, ἅγ. Ἀχιλλεῖος, ἅγ. Εὐστάθιος. Στὴ χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται ὀλόσωμοι οἱ: ἅγ. Νέστωρ, ἅγ. Γοβδελαᾶς ὁ Πολυάθλος, ἅγ. Ἀρτέμιος ὁ Μέγας Δούξ, ἅγ. Πελόπιος ὁ Μεγαλομάρτυς, ἅγ. Μηνᾶς ὁ ἐξ Αἰγύπτου, ἅγ. Εὐστάθιος ὁ Πλακίδας, ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων, ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης, ὁ ἅγ. Δημήτριος Θεσσαλονίκης, ὁ ἅγ. Γεώργιος, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ὁ ἅγ. Ἀνθιμος Ἀντιοχείας καὶ ὁ ἅγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης.

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

Δ'. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Κεντρικὴ κόγχη

α) Ἡ Πλατυτέρα (Πίν. 2β). Εἰκονίζεται στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης σὲ προτομὴ καὶ μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση ἔχοντας μπροστὰ στὸ στήθος τῆς τὸ Χριστὸ Ἐμμανουήλ ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια. Τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ἔχουν σχεδὸν καταστραφεῖ. Τὰ χέρια τῆς Παναγίας μὲ τις μακριὲς ἐξπρεσιονιστικὲς παλάμες καὶ τὰ λεπτὰ δάκτυλα ἀγκαλιάζουν ὄλο τὸ τεταρτοσφαίριο. Φέρει κόκκινο κρασιοῦ μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστὸς πλούσιο καὶ πολύπτυχο τεφρὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, στίς πτυχώσεις τοῦ ὁποῖου γίνεται χρῆση χρυσοκονδυλιᾶς.

Ἡ Πλατυτέρα ἔχει παρασταθεῖ σὲ κάμπο τρίχρωμο. Τὸ κάτω τμήμα εἶναι κίτρινο, τὸ μεσαῖο πράσινο ἀνοιχτὸ καὶ τὸ πάνω βαθύκυανο. Παρόλο ποὺ οἱ μορφὲς τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Χριστοῦ φαίνονται ἀσύνδετες καὶ ἄσχετες αἰσθητικὰ μεταξύ τους, ἡ χρωματικὴ ἀντίθεση τῶν ἐνδυμασιῶν καὶ οἱ ὁμόρροπες χειρονομίες συντελοῦν στὴν προβολὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ στὴν αἰσθητικὴ ἰσορροπία του μὲ τὴν Πλατυτέρα.

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

β) Θεία Λειτουργία - Μελισμὸς (Πίν. 3). Κάτω ἀπὸ τὴ στενὴ ζώνη μὲ τὰ τέσσερα στηθάρια τῶν ἱεραρχῶν, τοὺς ὁποῖους θὰ δοῦμε ἐξετάζοντας τις μεμονωμένες μορφές, εἰκονίζονται τέσσερις συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες¹ καὶ ὁ Μελισμὸς. Εἶναι ζωγραφισμένοι σὲ κάμπο βαθύκυανο ὀλόσωμοι στραμμένοι κατὰ τρία τέταρτα ἀνὰ δύο πρὸς τὸ κέντρο τῆς κόγχης. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ: ὁ ἅγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος παριστάνεται γέρος σχεδὸν φαλακρός, μὲ ὑψηλὸ μέτωπο, πλατυγένης καὶ στρογγυλογένης. Τὸ πρόσωπο ἀποδίνεται μὲ καστανὸ θερμὸ προπλασμὸ καὶ καστανοπράσινα φῶτα. Οἱ ρυτίδες εἶναι σχηματοποιημένες. Φέρει λευκοκίτρινο στιχάριο, λευκὸ φαιλόνιο καὶ ὠμοφόριο λευκοκίτρινο. Κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ: ΕΞΑΙΡΕΤΩC ΤΗC ΠΑΝΑΓΙΑC ΑΧΡΑΝΤΟΥ ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗC ΕΝΔΟΞΟΥ ΔΕCΠΟΙΝΗC ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ². Στὸ ὕψος τῆς κε-

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

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

φαλῆς ἢ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Ὁ ἁγ. Βασίλειος ὁ Οὐρανοφάντωρ, ποὺ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο, παριστάνεται μεσήλικας, ὀξυγένης μὲ ὑψηλὸ μέτωπο καὶ κοντὰ καστανὰ μαλλιά καὶ γένια. Φέρει λευκοκίτρινο στιχάριο, πετραχήλιο κεραμιδι μαργαριτοποίκιλτο καὶ φαιλόνιο λευκὸ κοσμημένο μὲ σταυρούς. Τὸ ὠμοφόριο εἶναι κοσμημένο μὲ μεγάλους σταυρούς.

Στὸ ἄριστερό κρατᾶ τὸ Χριστὸ βρέφος, δοσμένο σὲ μικροσκοπικὲς διαστάσεις, τὸν ὁποῖο λογχίζει. Τὰ χέρια τοῦ Χριστοῦ εἶναι κομμένα ἀπὸ τοὺς βραχίονες καὶ τὰ πόδια ἀπὸ τοὺς μηρούς. Πάνω ἀπὸ τὸ φωτοστέφανό του οἱ βραχυγραφεῖς IC XC καὶ ἄριστερὰ ἢ ἐπιγραφή: Ο ΜΕΛΙΣΜΟΣ. Στὸ ὕψος τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ ἁγίου ἢ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΦΑΝΤΩΡ. Πιὸ δεξιὰ, στραμμένος πρὸς τὸ κέντρο, εἰκονίζεται ὁ ἁγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ λίγα καστανὰ μαλλιά καὶ γένια. Τὰ ζυγωματικά προεξέχουν καὶ τὸ μέτωπο εἶναι ὑψηλό. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἄριστερό κρατᾶ εἰλητᾶριο μὲ τὴν εὐχὴ τῆς Θείας Λειτουργίας: ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΟΝ ΤΟΝ ΜΕΝ ΑΡΤΟΝ ΤΟΥΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ ΑΜΗΝ¹. Εἶναι ντυμένος ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι ἱεράρχες μὲ πράσινο ἀνοιχτὸ στιχάριο, κεραμιδι πετραχήλιο καὶ λευκὸ πολυσταύριο φαιλόνιο. Δεξιὰ καὶ ἄριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἢ ἐπιγραφή: ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ. Δίπλα στὸ Χρυσόστομο βρίσκεται ὁ ἁγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας. Εἰκονίζεται γέρος, μὲ ὠοειδὲς κεφάλι, ὑψηλομέτωπος, πλατυγένης καὶ φουντογένης. Φέρει τὴν ἴδια μὲ τοὺς προηγούμενους ἀρχιερατικὴ στολὴ καὶ κρατᾶ μὲ τὰ δυὸ χέρια εἰλητᾶριο μὲ τὴν εὐχὴ τῆς Θείας Λειτουργίας: ΤΟ ΔΕ ΕΝ ΤΩ ΠΟΤΗΡΙΩ ΑΥΤΩ ΤΟ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΑΙΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ ΑΜΗΝ². Ἐπιγραφή: ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ.

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

Τὸ θέμα τοῦ Μελισμού ἔχει ἀποδοθεῖ κατὰ διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι γνωρίζουμε μέχρι τώρα τρόπο. Ἡ παλιότερη βυζαντινὴ παράδοση, ἰδίως ἀπὸ τὸ 14ο αἰ. καὶ ἐξῆς³, θέλει τὸ Χριστὸ μέσα σὲ δίσκο ἢ μικρὴ λεκανίδα σκε-

1. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, ὁ.π., σ. 114.

2. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, ὁ.π., σ. 115.

3. Βλ. Α. Ὀρλάνδου, ABME 4(1938) 75.

πασμένο με τὸν ἀστερίσκο καὶ τὸν ἀέρα καὶ τοποθετημένο στὴν Ἁγ. Τράπεζα¹. Στὸ ἐξεταζόμενο μνημεῖο τὸ Χριστὸ κρατᾷ μετὰ τὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι ὁ ἅγ. Βασίλειος, ἐνῶ μετὰ τὸ δεξιὸν τὸν σφραγίζει². Ἡ ἔλλειψη χώρου γιὰ τὴ μὴ εἰκόνιση τῆς Ἁγ. Τράπεζας εἶναι μιὰ δικαιολογία. Θὰ μπορούσε ὅμως νὰ βρεθεῖ ὁ ἀνάλογος χώρος, ἐὰν ὁ ζωγράφος εἰκόνιζε μόνο δύο ἱεράρχες, ὅπως δηλαδὴ συμβαίνει καὶ στοὺς Ἁγ. Ἀποστόλους τοῦ Γεωργίου τῆς Καστοριᾶς³. Ἔχω τὴ γνώμη πὼς ἐδῶ ὁ ζωγράφος θέλησε νὰ ἀπεικονίσει τὴ στιγμή ἐκεῖνη τῆς Θείας Λειτουργίας κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἱερέας σφραγίζει τρεῖς φορές τὰ τίμια δῶρα⁴ λέγοντας μυστικῶς τὶς εὐχὲς ποὺ ἀναγράφονται στὰ εἰλητάρια τοῦ ἅγ. Ἰωάννου καὶ ἅγ. Ἀθανασίου.

Κόγχη τῆς Πρόθεσης

Ἡ Ἄκρ α Τ α π ε ἰ ν ω σ η - Ἀ π ο κ α θ ἦ λ ω σ η (Πίν. 4). Στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης εἰκονίζεται ἡ Ἄκρ α Τ α π ε ἰ ν ω σ η ἢ ὅπως σὲ ἄλλα μνημεῖα ἐπιγράφεται: Ἡ Ἀποκαθλήωση τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ. Ὁ Κύριος παριστάνεται μέχρι τὴν ὀσφὺ μέρη σὲ σαρκοφάγο, φέρει λευκὸ περιζώμα καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα. Πίσω του εἰκονίζεται ὁ σταυρὸς καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, ὁ σπόγγος καὶ ἡ λόγχη. Ὁ κορμὸς ἔχει ἀποδοθεῖ μετὰ μεγάλη σχηματικότητα, πράγμα ποὺ φαίνεται στὴν κοιλιακὴ χώρα, τὰ πλευρὰ καὶ τὶς ἀρθρώσεις.

Ὅπως μετὰ ἄλλη εὐκαιρία ἔχουμε ἀναφέρει⁵, ἡ παράσταση αὐτὴ, ποὺ ἐμφανίστηκε, ἀπ' ὅσο μέχρι σήμερα ξέρουμε, κατὰ τὸ 12ο αἰ., διακρίνεται ἀπὸ τὸν G. Millet⁶ σὲ δύο τύπους, τὸν ἀνατολικὸ καὶ τὸ δυτικὸ. Τὶς ἀμφιβολίες μας γιὰ τὸ χωρισμὸ αὐτὸ τὶς ἔχουμε ἤδη ἐκφράσει, ἐνισχύονται δὲ ἀκόμα περισσότερο μετὰ τὴν παράσταση αὐτὴ. Στὸ μνημεῖο μας ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης εἶναι ἀρκετὰ ὑψηλὴ καὶ ἔτσι δίνεται ἡ δυνατότητα στὸ ζωγράφον νὰ παραστήσει τὸ Χριστὸ λίγο κάτω ἀπὸ τὴν ὀσφὺ μετὰ τὰ χέρια σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα⁷.

1. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ (Ἁμνοῦ) βλ. Γ. Γ ο ὄ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 28, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

2. Εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀπ' ὅσο ξέρουμε μέχρι σήμερα παράδειγμα.

3. Γ. Γ ο ὄ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., πίν. 1α.

4. Ὁ Σ ω φ ρ ὄ ν ι ο ς Ἱ ε ρ ο σ ο λ ὄ μ ω ν, PG 87³, 3989B λέγει: «Τὸ δὲ σφραγίζεσθαι τὴν προσφορὰν ὁ Μέγας Βασίλειος παρέδωκεν». Ἐδῶ πράγματι τὴν πράξη αὐτὴ ἐκτελεῖ ὁ Μ. Βασίλειος.

5. Γ. Γ ο ὄ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 33. Στὴ βιβλιογραφία πρόσθεσε καὶ D. P a l l a s, Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus-Das Bild, München 1965, σ. 197-298.

6. Recherches, σ. 483 κ.έ.

7. Ὁ τύπος αὐτὸς δὲν ἀπαντᾷ συχνὰ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Στὸν Ἄθω π.χ. ὑπάρχει στὴ Μ. Ξενοφῶντος, βλ. G. M i l l e t, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 169.5. Ἦδη ἀπὸ

*Οί συνθέσεις**Σκηνές από τὸ Δωδεκάορτο καὶ ἄλλες εὐαγγελικὲς συνθέσεις*

Ἡ Ἐὐαγγελισμὸς (Πίν. 5). Βρίσκεται στὸ ἀνώτατο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ νότια ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης. Ὁ ἄγγελος εἰκονίζεται σὲ τρία τέταρτα ἐρχόμενος ἀπὸ τ' ἀριστερὰ μὲ ζωνηρὴ κίνηση καὶ βηματισμό. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σκῆπτρο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τὸ ἔχει σὲ χειρονομία λόγου. Τὸ βλέμμα του ἐκφραστικὸ κατευθύνεται πρὸς τὴ Θεοτόκο πού εἰκονίζεται ἀπέναντί του ὄρθια μπροστὰ σὲ τετράγωνο κάθισμα ἔχοντας τὸ βλέμμα της στραμμένο ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα γιὰ νὰ δηλωθεῖ ὁ φόβος καὶ τὸ ξάφνιασμά της ἀπὸ τὸ θεϊκὸ μήνυμα. Ἡ ἐνδυμασία τοῦ ἀγγέλου χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἔντονη καὶ κινήμενη πτύχωση, ἐνῶ τῆς Θεοτόκου εἶναι δύσκαμπτη καὶ στατική. Πίσω οἱ μορφὲς πλαισιώνονται ἀπὸ ὑψηλὰ καὶ βαριὰ οἰκοδομήματα, τυπικὰ στὴν παράσταση αὐτή, τὶς στέγες τῶν ὁποίων ἐνώνει ὕψασμα. Τρεῖς δέσμες φωτὸς βγαίνουν ἀπὸ τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ καὶ κατευθύνονται πρὸς τὴ Θεοτόκο. Ἀνάμεσα στὰ οἰκοδομήματα, στὸ πάνω μέρος, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ, δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο τὸ Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(Ε)ΟΥ καὶ ἀνάμεσα στὶς μορφὲς ἡ ἐπιγραφή: Χ(ΑΙ)Ρ(Ε) Κ(Ε)Χ(Α)-Ρ(Ι)Τ(Ω)Μ(Ε)Ν(Η) Ο Κ(Υ)ΡΙΟ(Σ) Μ(Ε)Τ(Α) Σ(ΟΥ).

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὴ στάση τῆς Θεοτόκου τὴν πρὸ τῶν Παλαιολόγων παράδοση, ἐνῶ ὡς πρὸς τὸν ἀρχάγγελο τὰ σύγχρονά της ρεύματα. Πράγματι ὄρθια καὶ συνεσταλμένη βρίσκουμε τὴ Θεοτόκο στὸν κώδ. 510 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (9ος αἰ.)¹ καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας πού χρονολογοῦνται στὸ 10ο αἰ.² Ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων χρησιμοποιεῖ τὶς περισσότερες φορὲς τὴ μορφή τῆς καθισμένης Θεοτόκου³ καὶ τὸν τύπο τοῦ ὀρμητικὰ κινουμένου ἀγγέλου⁴, ἐνῶ ὁ τύπος τοῦ συνεσταλμένου ἀγγέλου

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

1. H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle, Paris 1929, πίν. XX.

2. G. de J e r p h a n i o n, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925-1942, I, πίν. 37,2.

3. Π.χ. στὸ Πρωτάτο καὶ στὴ Μ. Χελανδαρίου, βλ. G. M i l l e t, Athos, πίν. 58, 2 καὶ 65, 2, στὸν Ἄγ. Εὐθύμιο Θεσσαλονίκης, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἄγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθήναι 1952, πίν. 82α, στὸ Χριστὸ Βεροίας, βλ. Σ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὄλης Θεταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθήναι 1973, πίν. 11.

4. Ὅπως π.χ. στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά, G. M i l l e t, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 139,1 καὶ στὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἄγ. Κλήμενα Ἀχρίδας, βλ. D. T a l b o t R i c e - M. H i r m e r, The Art of Byzantium, London 1959, πίν. XLI.

πού κυριαρχούσε κατά τον 11ο αί., δὲν ἐξαφανίζεται ἀλλὰ ὑπάρχει σὲ μερικά μνημεῖα¹. Ἀργότερα χρησιμοποιεῖται μερικὲς φορὲς καὶ ἀπὸ τοὺς Κρήτες ἀγιογράφους τοῦ 16ου αἰ., πού ἀρκετὰ συχνὰ ἐπανέρχονται σὲ παλιότερα ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ πρότυπα².

Ἡ τοποθέτηση τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ χῶρο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἀποσκοπεῖ νὰ τονίσει τὸ συμβολικὸ της περιεχόμενον, δηλ. τὴν Ἐνσάρκωση σὲ σχέση πάντα μὲ τὴ Λειτουργία πού τελεῖται στὸ χῶρο αὐτό³.

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

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα παριστάνεται ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ ἡ Θεοτόκος. Τὰ μάτια της εἶναι κλειστὰ γιὰ νὰ δηλωθεῖ ἡ κόπωση καὶ ἡ ἐξάντληση ἀπὸ τὸν τοκετὸ καὶ κατὰ συνέπεια ἡ ἀνθρώπινη φύση τοῦ Χριστοῦ⁴. Ὁ τύπος τῆς ξαπλωμένης Θεοτόκου, πού ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸν 11ο κιόλας αἰώνα⁵, ὑπάρχει ἀργότερα σὲ τοιχογραφίες καὶ χειρόγραφα⁶.

Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο ὑπάρχει μικρὸ σπήλαιο μέσα στὸ ὄποιο ἡ φάτνη μὲ τὸ Χριστό. Κάτω ἀπὸ τὴ φάτνη εἰκονίζεται τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους, σκηνὴ πού ὀφείλεται στὴν παράδοση τοῦ Πρωτοευαγγελίου τοῦ Ἰακώβου⁷, ἀπαντᾷ ἤδη στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη⁸, ὅπως δὲ σημειώσαμε κατὰ τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων⁹ ἀνάγει τὴν προέλευσὴ τῆς στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μυθολογία καὶ μάλιστα στὸ λουτρὸ τοῦ Διονύ-

1. Ψηφιδωτὴ εἰκόνα στὸ Μουσεῖο Opera del Duomo τῆς Φλωρεντίας, D. Talbot Rice - M. Hirmer, *The Art of Byzantium*, ὅ.π., πίν. XXXVI, καὶ ψηφ. ἐπίσης εἰκόνα τοῦ Victoria and Albert Museum, βλ. D. Talbot Rice - M. Hirmer, ὅ.π., πίν. XXXVIII.

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

3. Γιὰ τὴ θέση τῆς παράστασης καὶ τὸ συμβολισμὸ τῆς βλ. A. Garbar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ZRVI 7(1961)13-17.

4. Κ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1956, σ. 31.

5. Π.χ. στὴν Παναγία Χαλκῆων, K. Paradoyos, *Die Wandmalereien des XI. Jahr. in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκῆων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1961, πίν. 13.

6. Βλ. π.χ. Ἁγ. Ἀναργύρους Καστοριάς, Σ. Πελεκανίδη, *Καστορία, I*, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 15, Ἁγ. Σοφία Τραπεζοῦντος, D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sofia at Trebizond*, Edinburgh 1968, πίν. 37, Cod. Par. Gr. 54 καὶ Par. Gr. 543, G. Millet, *Recherches*, ὅ.π., εἰκ. 42 καὶ 43.

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

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

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

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

Στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα εἰκονίζεται καθισμένος σὲ μικρὸ ἔξαγμα βράχου ὁ Ἰωσήφ. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, σὲ μικρογράμματη γραφὴ, ἡ ἐπιγραφή: «Ὁ Ἰ ω σ ἦ φ ὁ μ ν ἦ σ τ ω ρ». Οἱ τρεῖς Μάγοι εἰκονίζονται στὸ μέσον τῆς παράστασης ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο πεζοί, ἐνῶ ὅπως ξέρουμε ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ κυρίως ἀπὸ τὸ 14ο, ἐπικρατεῖ ὁ τύπος τῶν ἐπίπων¹. Πίσω ἀπὸ τοὺς Μάγους, στὴν ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα, εἰκονίζονται οἱ τρεῖς ἄγγελοι ποὺ τὰ πρόσωπά τους εἶναι γεμάτα ζωὴ καὶ ἐκφραση². Ἐνάλογος ἀριθμὸς ἀγγέλων, ποὺ βρίσκονται στὴν ἴδια θέση, ἀπαντᾷ στὴν Παναγία Χαλκῶν³ καὶ στὸ τετραεὺγγελο τῆς Πάρμας (11ος αἰ.)⁴. Πάνω ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους ἡ ἐπιγραφή: Θ(Ε)Ο(Σ) ΤΟ ΤΕΧΘΕΝ Η ΔΕ Μ(Η)ΤΗΡ ΠΑΡΘΕΝΟ(Σ)⁵.

Ὅπως ἐγινε ἤδη ἀντιληπτὸ ὁ ζωγράφος τῆς παράστασής μας ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὴν ὀργάνωσή της ἀρχαιότερο πρότυπο τὸ ὁποῖο ἐν μέρει παραλλάσσει. Στὴν καλλιτεχνικὴ ἐλευθερία του ὀφείλεται ἡ διαφορετικὴ ὀργάνωση τοῦ τοπίου, ποὺ τὸ ποικίλλει μὲ μικρὰ δέντρα καὶ ἄνθη, ἡ θέση τοῦ Ἰωσήφ, ἡ ὀργάνωση τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ καὶ ἡ στάση τῶν Μάγων καὶ τῶν ἀγγέλων.

Ἡ Ὑπαπαντῆ (Πίν. 6β). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σὲ κακὴ κατάσταση.

Στὸ μέσον περίπου τοῦ πίνακα εἰκονίζεται τὸ θυσιαστήριο σὲ μορφή Ἀγ. Τράπεζας ποὺ στηρίζεται σὲ ἓνα πόδι. Ἡ Τράπεζα καλύπτεται ἀπὸ πυραμιδοειδῆς κιβώριο ποὺ ἀνακρατεῖται ἀπὸ τέσσερις κίονες, φέρει δὲ ποδέα ποὺ πέφτει σὲ πτυχῆς σχεδὸν ἄκαμπτες καὶ ἡμικυλινδρικές⁶. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ θυσιαστήριο παριστάνεται ὄρθιος σὲ ὑποπόδιο ὁ Συμεὼν ἔχοντας στὰ χέρια

1. Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 46, ὅπου καὶ πολλὰ παραδείγματα μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων ποικίλλει ἀνάλογα μὲ τὸ πρότυπο ἀλλὰ καὶ τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ἐκτελεῖται ἡ παράσταση. Βλ. Κ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ὁ.π., σ. 37.

3. Δ. Εὐαγγελίδη, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῶν, Θεσσαλονίκη 1954, σ. 57, εἰκ. 10, καὶ Κ. Παράδοπουλος, Die Wandmalereien des XI Jahr., ὁ.π., πίν. 13.

4. G. Millet, Recherches, εἰκ. 63.

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

6. Παρόμοιες πτυχώσεις ὑφασμάτων ὑπάρχουν καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Ἀθηνῶν, βλ. Α. Βασιλάκη - Καρακασάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, σ. 64-65, ὅπου ἀναφέρονται καὶ πολλὰ ἄλλα παραδείγματα.

του τὸ μικρὸ Χριστό, ἐνῶ ἀριστερὰ στραμμένη πρὸς τὸ Συμεὼν εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸν Ἰησοῦ. Ἀνάμεσα στὴ Θεοτόκο καὶ τὸν Ἰωσήφ, ὁ ὁποῖος κρατᾷ δυὸ νεοσσούς περιστερῶν, εἰκονίζεται ἡ προφήτισσα Ἄννα μὲ εἰλητάριο στὰ χέρια, ὅπου ἡ ἐπιγραφή: ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΡΙ ΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΕΣ ΠΡΟΚΑΤΗΓΕΙΛΑΝ¹. Τὶς μορφὲς πλαισιώνει τοῖχος καὶ κτίσματα ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα, στὸ ἀριστερὸ μέρος, εἰκονίζεται ὁ Προφήτης Μωσῆς στὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή: ΠΑΝ ΠΡΩΤΟΤΟΚΟΝ ΔΙΑΝΟΙΓΟΝ ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ ΑΓΙΟΝ ΤΩ ΚΥΡΙΩ ΚΛΗΘΗΣΕΤΑΙ².

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἀνήκει, σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξη τοῦ Α. Ξυγγόπουλου, στὸν τύπο Ε κατὰ τὸν ὁποῖο τὸ παιδί βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Συμεὼν, ὁ ὁποῖος ὁμοῦς ἐτοιμάζεται νὰ τὸ παραδώσει στὴ Θεοτόκο ποὺ ἀπλώνει τὰ χέρια της³. Ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι ἀρκετὰ διαδομένος στὰ ὕστερα βυζαντινὰ χρόνια, πολὺ δὲ περισσότερο στοὺς μετὰ τὴν ἄλωση χρόνους⁴. Ὁ ἴδιος τύπος ἀπαντᾷ σὲ ἔργα primitivi Ἰταλῶν ζωγράφων, ὅπως τοῦ Duccio καὶ ἄλλων⁵. Ἄξια προσοχῆς στὴν ἐξεταζόμενη παράσταση εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ προφήτη Μωσῆ ποὺ τὸν συναντοῦμε καὶ στὴν ἀντίστοιχη παράσταση τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας⁶. Φαίνεται πὼς καὶ οἱ δυὸ ζωγράφοι ἔχουν ὑπόψη τους τὸ ἴδιο παλιότερο πρότυπο ἢ πὼς ὁ Εὐστάθιος εἶχε ὑπόψη του τὴν παράσταση τοῦ Θεοφάνη.

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

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

2. Περικοπὴ ἀπὸ τὴν Ἐξοδὸ 13.2 ἐν μέρει παραλλαγμένη. Πρβλ. καὶ Διογούσιου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, Πετρούπολις 1909, σ. 79.

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

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

5. Ν. Δραυδάκη, Ὁ εἰς Ἄρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, «Κρητ. Χρον.» 11(1957) 106-107, καὶ O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, σ. 274.

6. G. Millet, Athos, πίν. 119.5.

Τὸν κεντρικὸ ἄξονα τῆς παράστασης ἀποτελεῖ ὁ ὄρθιος Χριστὸς ποῦ πατᾶ σὲ ἀκανόνιστο λίθο μέσα στὸν ποταμὸ καὶ ἔχει τὸ κεφάλι στραμμένον πρὸς τὸν Πρόδρομο καὶ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ εὐλογία¹. Ὁ Πρόδρομος, ποῦ βρίσκεται στὴν ἀριστερὴ ὄχθη, ἔχει ὑποστει πολλὰς ἀπολεπίσεις. Στὴ δεξιὰ ὄχθη παριστάνονται πολλὰ καταστραμμένοι τρεῖς ἄγγελοι² προσκλίνοντες καὶ μὲ τὰ χέρια καλυμμένα μὲ τὰ ἱμάτιά τους.

Μέσα στὰ νερά τοῦ ποταμοῦ ρεαλιστικὰ ἀποδοσμένα κολυμποῦν ψάρια, χέλια, караβίδες καὶ καβούρια.

Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Βάπτιση εἰκονίζεται ὁ προφήτης Ἡσαΐας, γέρος, μακρυγένης καὶ μακρυμάλλης. Στραμμένος πρὸς τὴ Βάπτιση κρατᾶ ξετυλιγμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΗΝΤΛΗΣΑ ΥΔΩΡ ΜΕΤ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ ΕΚ ΤΩΝ ΠΗΓΩΝ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΙΟΥ. ΚΑΙ ΕΡΕΙΣ ΕΝ ΤΗ ΗΜΕΡΑ... (Ἡσαΐου 12,3-4). Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Βάπτιση, στραμμένος πρὸς αὐτήν, εἰκονίζεται μᾶλλον ὁ προφήτης Δαυῖδ. Κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: Η ΘΑΛΑССΑ ΕΙΔΕΝ ΚΑΙ ΕΦΥΓΕΝ. Ο ΙΟΥΔΑΙΟΣ ΕΣΤΡΑΦΕΙ ΕΙΣ ΤΑ ΟΠΙΣΩ (ψαλμ. 113,3).

Ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου (Πίν. 9α). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ κατέχει τὴ θέση τῆς Μεταμόρφωσης, ποῦ ἀκολουθεῖ ἱστορικὰ τὴ Βάπτιση. Ἡ διατήρησή της εἶναι πολλὰ κακή. Ἡ σύνθεση, ποῦ τὴν ἀπαρτίζουν βασικὰ δύο ομάδες, τοῦ Χριστοῦ ἀριστερὰ, καὶ τοῦ Λαζάρου δεξιὰ, λαμβάνει χώρα μπροστὰ σὲ δύο βουνὰ ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα προβάλει τείχος. Ἡ σύνδεση καὶ ἡ ἰσορροπία τῶν ομάδων πετυχαίνεται μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὰ βλέμματα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν Ἑβραίων, καὶ κυρίως μὲ τὴν ξαπλωμένη στὸ ἔδαφος ἀδελφὴ τοῦ Λαζάρου. Τὸ Χριστὸ ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ ἀπόστολοι μὲ προπορευόμενους τὸν Πέτρο καὶ τὸ Θωμᾶ. Ἡ μορφὴ τοῦ Σωτήρα, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι βρίσκεται πολλὰ κοντὰ στοὺς ἀποστόλους, ἔρχεται σὲ ζωερὴ ἀντίθεση μ' αὐτούς, ἀποδίνεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα καὶ μὲ εὐρεία σωματικὴ διάπλαση, τονίζεται δὲ ἰδιαίτερα μὲ τὸν διαφορετικὸ χρωματισμὸ τῶν ρούχων. Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ἡ Μάρθα

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

2. Ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ἐπικρατεῖ κυρίως ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. καὶ κατὰ τὸν Millet ὀφείλεται στὴν τριπλὴ ἱεραρχία τοῦ ἀγγελικοῦ κόσμου. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 178-179. Ὑπάρχουν ὁμως καὶ περιπτώσεις ὅπου ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων αὐξάνεται ἢ μειώνεται ἀνάλογα μὲ τὸ χάρο ποῦ ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ τεχνίτης. Ἔτσι π.χ. στὴν ἀνάλογη παράσταση τῆς Μ. Προδρόμου Σεργῶν εἰκονίζεται μόνον ἓνας ἄγγελος. Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλο, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μ. Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 60.

και η Μαρία. Η πρώτη είναι γονατισμένη και υψώνει το κεφάλι προς τον Ίησοῦ, η δεύτερη γονατισμένη στο ένα πόδι σκύβει το κεφάλι προς το πόδι του Σωτήρα και το ψαύει με τα καλυμμένα με το ρούχο χέρια. Στο κέντρο περιπυρ τῆς παράστασης και κοντά στο ανοιχτό μνημεῖο εἰκονίζεται ἡ ομάδα τῶν Ἑβραίων. Ὁ Λάζαρος μέσα στο μνημα εἰκονίζεται με φωτοστέφανο γενειοφόρος, τυλιγμένος με σάβανο και χειρίες. Δύο ὑπηρέτες ἀποकुλίουν τὴν πρασινωπὴ ταφόπλακα.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἀνταποκρίνεται με ἀρκετὴ ἀκρίβεια στὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς¹. Μερικὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τῆς, ὅπως ἡ ξαπλωμένη Μαρία και ὁ ὑπηρέτης ποὺ με τὴν πλάτη του ὑποβασιάζει τὸ κάλυμμα τοῦ τάφου, βρίσκονται σὲ παλιότερα μνημεῖα, ὅπως στοὺς Ψαλτήρι τῆς Μελισάνδης, τὸ τετραευάγγελο τῆς Μ. Ἰβήρων ἀρ. 5, τὴ Studenica, τὸ Χριστὸ Βεροίας και Ἁγ. Ἀθανάσιο Μουζάκη². Ἡ γενικὴ πνοὴ τῆς παράστασης εἶναι ἀθωνικὴ και διάχυτη ὑπάρχει ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ ζωγράφος κινεῖται στὰ ἴδια εἰκονογραφικὰ πλαίσια με τοὺς ἀγιορεῖτες καλλιτέχνες³.

Ἡ Β α ἰ ο φ ὀ ρ ο ς (Πίν. 10). Βρίσκεται στὴ νότια ἀπόληξη τοῦ δυτικοῦ τοῖχου και διατηρεῖται ἄριστα.

Στο κέντρο τῆς παράστασης, καθισμένος κατὰ τὸ γυναικεῖο τρόπο σὲ πᾶλο ὄνου, εἰκονίζεται ὁ Χριστός. Στραμμένος ἑλαφρὰ πρὸς τοὺς μαθητὲς εὐλογεῖ με τὸ δεξιὸ χέρι τὸν ὄχλο τῶν Ἰουδαίων, ποὺ προβάλλεται μπροστὰ στοὺς τεῖχος τῆς πόλης. Στὸν ὄμιλο τῶν Ἑβραίων προηγεῖται μακρυγένης γέροντας και πίσω του συνοστίζονται νεώτερες ἀνδρικές και γυναικεῖες μορφὲς με φακίολια στὰ κεφάλια.

Ἡ παράσταση ἐμπλουτίζεται και με τὰ παιδιὰ ποὺ σκαρφαλώνουν στὴ φοινικιά γιὰ νὰ κόψουν κλαδιά⁴. Ἡ ἠθογραφικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου ἐκδηλώνεται με τὴν εἰκόνιση ἑνὸς παιδιοῦ στοὺς ὤμους τῆς πρώτης γυναικεῖας μορφῆς και τῶν παιδιῶν κοντὰ στὰ πόδια τοῦ δευτέρου γέροντα. Τὸ ἕνα μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ παριστάνεται μετέωρο καθὼς ἀνακρατεῖται ἀπὸ τὸ γέροντα, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε ἤδη στοὺς Ἁγ. Ἀναργύρους τῆς Καστο-

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

2. G. Millet, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 211, 212, 215, 216 και Σ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὁ.π., ἔγχρ. πίν. ΣΤ', και τοῦ Ἰδιοῦ, Καστορία, ὁ.π., πίν. 147α.

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

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

ριᾶς (10ος-11ος αἰ.), στὸν Ἅγ. Νικόλαο τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας στὴν ἴδια πόλῃ¹, στὸ ἔλεφαντοστὸ τοῦ Staatliche Museum τοῦ Βερολίνου² καὶ στὴ Studenica³. Δὲν ὑπάρχουν τὰ παιδιὰ ποὺ παλεύουν καὶ αὐτὸ ποὺ βγάζει τὸ ἀγκάθι ἀπὸ τὸ πόδι του, μοτίβο ποὺ τὸ συναντοῦμε ἤδη ἀπὸ τὸ 10ο αἰ. στὸ ἔλεφαντοστὸ τοῦ Βερολίνου, στὸν Ἅγ. Νικόλαο Μονεμβασίας (12ος-13ος αἰ.), στὴν Περίβλεπτο καὶ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ⁴, στὴ Μ. Ὁσίου Νικάνορα στὴ Ζάβορδα⁵, στὴ Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων⁶ καὶ στὴν Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς⁷.

Μέσα στὸ τεῖχος τονίζεται ἰδιαίτερα ἓνα περίκεντρο κτήριο μὲ τροῦλλο ποὺ συμβολίζει μᾶλλον τὸν Πανάγιο Τάφο καὶ ποὺ στὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων παριστάνεται πολὺ συχνά⁸.

Τὸ τοπίο ἀποδίνεται πολὺ συμβατικά καὶ τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν δίνεται μὲ κλιμακωτὰ ἐπίπεδα. Τὸ ἔδαφος γεμίζεται μὲ μικρὰ σχηματοποιημένα δέντρα παρατακτικὰ τοποθετημένα. Σὲ σχέση μὲ τὴν Ἑρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς⁹ παρατηροῦμε ὅτι δὲ λείπει τίποτα στὴν παράστασή μας ἀπ' ὅσα ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ περιγράφει¹⁰.

Ἡ Μεταμόρφωση (Πίν. 8β). Ἡ κανονικὴ θέση τῆς παράστασης εἶναι μετὰ τὴ Βάπτισή. Στὸ μνημεῖο μας ὅμως ὁ τεχνίτης τὴ ζωγράφησε στὴ βόρεια ἄκρη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Ἡ διατήρησή της, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ἀπολείψεις στὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν προφητῶν, εἶναι καλή.

Ἡ παράσταση ὁργανώνεται σὲ τρεῖς κάθετους ἄξονες ποὺ τοὺς ἀποτελοῦν οἱ τρεῖς βουνοκορφές τοῦ ὄρους Θαβῶρ καὶ οἱ μορφές ποὺ βρίσκονται πάνω σ' αὐτές. Πρὸς τὸ Χριστό, ποὺ εἰκονίζεται μέσα σὲ ὡσειδὴ δόξα, εἶναι

1. Σ. Πελεκανίδης, Καστορία, ὁ.π., πίν. 17α καὶ 184β.

2. G. Millet, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 249 καὶ A. Goldschmidt-K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahr, II, Berlin 1934, σ. 25 καὶ πίν. I,3.

3. Ἐκκλησία τῆς Θεοτόκου. G. Millet, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 252. M. Košanin-V. Korać-D. Tasić-M. Šakota, Studenica, Beograd 1968, εἰκ. σ. 75.

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

5. Μ. Μιχαηλίδης. Νέα στοιχεῖα ζωγραφικοῦ διακόσμου δύο μνημείων τῆς Μακεδονίας, ΑΑΑ 4(1971), τεύχ. 3, σ. 353, εἰκ. 14. Γιὰ τὴ χρονολόγησή βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἅγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 178.

6. D. Mouriki, «Spinario», ὁ.π., πίν. 24α.

7. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἅγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., πίν. 27α.

8. Α. Ξυγγόπουλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῶν Ἅγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 26.

9. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 101.

10. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 255-284 καὶ E. Lucchesi-Palli, Einzug in Jerusalem, RbK II, στ. 22-30.

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

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, στοὺς πρόποδες τοῦ ὄρους Θαβώρ, εἰκονίζονται οἱ τρεῖς ἀπόστολοι Πέτρος, Ἰωάννης, Ἰάκωβος¹ σύμφωνα μὲ τὴ σειρὰ πού τοὺς δίνει ἡ ἀφήγηση τοῦ Λουκᾶ (9,28), περικοπὴ τῆς ὁποίας διαβάζεται στὸν ὄρθρο τῆς ἑορτῆς τῆς Μεταμόρφωσης².

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

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση³ κινεῖται στὰ πλαίσια τῆς καθιερωμένης παράδοσης, σὲ γενικὲς δὲ γραμμὲς ἀνταποκρίνεται στὴν περιγραφή πού μᾶς δίνει ἡ Ἑρμηνεία Ζωγραφικῆς⁴. Ἀξίζει νὰ προσέξει κανεὶς τὸ πὼς ἀπεικονίζεται ὁ Πέτρος. Ἔχει τὰ δυὸ χέρια τεντωμένα πρὸς τὸ Χριστὸ σὲ χειρονομία δέησης μᾶλλον παρά λόγου ἢ ἀπορίας. Τοῦτο εἶναι πολὺ σπάνιο καὶ τὸ συναντοῦμε στὸ 12ο αἰ. στὸ τετραεὺγγελο Copt. 13 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων⁵, στὸ τέλος τοῦ 13ου αἰ. στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγ. Γεωργίου (Kirk Dam alti Kilise) τῆς Καππαδοκίας⁶ καὶ στὸ 1555 στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Γεωργίου τῆς Μ. Ἁγ. Παύλου τοῦ Ἄθω⁷. Ὡς πρὸς τὶς στάσεις

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

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

3. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. A. de W a a l, Zur Ikonographie der Transfiguration in der älteren Kunst, «Romische Quartalschrift» 1902, 25 κ.έ.. G. M i l l e t, Recherches, ὁ.π., σ. 216-231 καὶ K. W e i t z m a n n, A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai, «Starinar», N.S. XX (1969) 415 κ.έ.

4. Διουυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 97.

5. G. M i l l e t, Recherches, ὁ.π., εἰκ. 186.

6. N. - M. T h i e r r y, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Paris 1963, σ. 202. πίν. 97.

7. G. M i l l e t, Athos, πίν. 184.4.

τῶν ἀποστόλων, τὶς βρίσκουμε σὲ προγενέστερα καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα, ὅπως στὸν Ἁγ. Ἀχίλλειο τοῦ Ἀρίλιε (1296)¹, στὸν Ἁγ. Νικόλαο στὸ Prilep (1298/99)² καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα.

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

Στὸ κέντρο ἡμικυκλιοῦ τραπεζιοῦ³ εἰκονίζεται καθισμένος ὁ Χριστός. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του οἱ δώδεκα μαθητὲς σὲ ἔδρανα ποῦ καταλαμβάνουν καὶ λίγο χῶρο ἀπὸ τὴν πρόσθια πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ. Ὁ Ἰωάννης, ὅπως συνήθως, σκύβει στὸ στήθος τοῦ Σωτήρα, ποῦ ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ὁ Ἰούδας, τρίτος ἀπὸ δεξιὰ, ἔχει ἀπλώσει τὸ σῶμα του στὸ τραπέζι καὶ τὸ δεξιὸ του χέρι «ἐν τῷ τρυβλίῳ». Τὸ πρόσωπό του ἀποδόθηκε κατὰ τρία τέταρτα, μὲ εὐγενὴ νεανικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὄχι ὅπως συνήθως κροταφικὰ καὶ δύσμορφος. Ἡ ψυχικὴ κατάσταση τῶν ἀποστόλων τονίζεται ὄχι τόσο μὲ τὶς ἐκφράσεις τῶν προσώπων ὅσο μὲ τὶς στάσεις, τὶς χειρονομίες καὶ τὶς κλίσεις τῶν κεφαλῶν. Οἱ δύο ἄκραιοι φαίνονται ἀμέτοχοι στὴ γενικὴ συγκίνηση, καθὼς ὁ δεξιὸς προσφέρει στὸν ἀπέναντί του τὴν κούπα μὲ τὸ κρασί.

Πάνω στὸ τραπέζι, ποῦ στηρίζεται σ' ἓνα πόδι, ὑπάρχουν πολλὰ ἀντικείμενα, ὅπως ἀγγεῖα, ἀρτίδια, μαχαίρια, καράφες καὶ ἄλλα. Τέλος στὸ δάπεδο ὑπάρχουν δυὸ κηροπήγια μὲ ἀναμμένες λαμπάδες⁴, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὶς μορφές, στὸ βάθος τοῦ πίνακα, εἰκονίζονται διάφορα ἀρχιτεκτονήματα. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἡ ἐπιγραφή: ΤΟ ΔΕΙΠΝΟΝ ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟΝ.

Ἅλλες οἱ μορφὲς φέρουν φωτοστέφανα χρυσὰ ἐκτὸς ἀπὸ τοῦ Ἰούδα ποῦ εἶναι σταχτι ἀνοιχτό⁵. Τὰ χαρακτηριστικὰ μερικῶν ἀποστόλων (Ἰωάννη,

1. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, πίν. 74.1.

2. G. Millet, *La peinture*, ὁ.π., III, 23.1.

3. Κατὰ τὸν O. Demus, (*The Mosaics of Norman Sicily*, ὁ.π., σ. 284) στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία συνηθίζονται τὰ ἡμικυκλικά τραπέζια, ἐνῶ στὴ Δυτικὴ καὶ Ἀνατολικὴ τὰ μακρόστενα παραλληλόγραμμα.

4. Αὐτὰ ἔχουν μᾶλλον ἀντιγραφεῖ μηχανικὰ ἀπὸ κάποια παράσταση ὅπου τὸ δεῖπνο λάμβανε χώρα σὲ ἐσωτερικὸ οἰκίας, ὅπως π.χ. στὸν κώδικα Petropol. 21 καὶ στὸ ψαλτήρι Barberini. Βλ. G. Millet, *Recherches*, ὁ.π., εἰκ. 275 καὶ 278.

5. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ὅπου οἱ καλλιτέχνες γιὰ νὰ ξεχωρίσουν τὴ μορφή τοῦ Ἰούδα ἀπὸ τοὺς ἄλλους μαθητὲς τὸν ἀποδίδουν στὸ πρόσωπο εἴτε σὰν καρικατοῦρα (ὅπως π.χ. στὸ Ψαλτήρι Chludon, 9ος αἰ., καὶ Εὐαγγέλιο τοῦ Gelat, 11ος αἰ. βλ. K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964, εἰκ. σ. 22 καὶ 63), εἴτε τὸν ζωγραφίζουν χωρὶς φωτοστέφανο (ὅπως π.χ. στὴ Balleq Kilisse, βλ. K. Wessel, *Abendmahl*, ὁ.π., εἰκ. σελ. 54, καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ στὴν Ἀθήνα, βλ. A. Βασιλιάκη - Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς*, ὁ.π., πίν. 49).

Πέτρου, Ἀνδρέα) ἀποδίδονται σύμφωνα με τὴν παράδοση, τῶν περισσοτέρων ὅμως εἶναι μᾶλλον ἀκαθόριστα, ἔτσι πού νά μὴν εἶναι δυνατὴ ἡ ταύτισή τους.

Ἡ παράσταση, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι οἱ μορφές δὲν εἶναι ἀρκετὰ σφιχτοδεμένες μεταξύ τους, ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα πού διακρίνουν τὸν τυπικὸ βυζαντινὸ Μυστικὸ Δεῖπνο. Λεῖπουν οἱ ἀπότομες κινήσεις, τὰ ἔντονα συναισθήματα, καὶ ἡ σύνθεση χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἡρεμία καὶ ὑποβλητικὴ ἱερατικότητα. Στὴν ἐνδυμασίᾳ ἐπικρατεῖ πολυχρωμία καὶ οἱ πτυχώσεις εἶναι πλατιές καὶ σκληρές.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη¹ ἡ παράσταση ἀνήκει στὸ σπάνιο σχετικὰ τύπο, ὅπου ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὸ κέντρο κυκλικοῦ ἢ ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ καὶ συγχρόνως ἀποτελεῖ τὸν κύριον ἄξονα τοῦ πίνακα. Ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι γνωστὸς στὴν ἐντοίχια ζωγραφικὴ ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ ἀρχῆς τοῦ 14ου αἰώνα². Ὁ Σωτήρας, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ ἔχοντας ἀρτίδιο εἶναι ἕτοιμος νὰ τὸ προσφέρει στὸν Ἰούδα, συναντᾶται ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο-10ο αἰώνα στὸν κώδικα Petropol. 21 τοῦ Leningrad³, ἀργότερα στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. στὴ Monreale⁴ καὶ στὸν Ἁγ. Μάρκο στὸ 13ο αἰ.⁵ Τὰ ἀρχιτεκτονήματα πού πλαισιώνουν τὴν παράσταση εἶναι ἀπλά καὶ ἀπέριττα ἀντίθετα μὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἴδιας ἐποχῆς.

Ἡ Σ τ α Ὑ ρ ω σ η (Πίν. 11α, 12). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σὲ ἄριστη κατάσταση. Ὡς πρὸς τὸ ὕψος καταλαμβάνει καὶ τὴν πάνω ζώνη τῶν προφητῶν.

Πάνω στὸ μεγάλο καὶ μὲ τὴν ὑπερβολικὰ μεγάλῃ ὀριζόντια κεραία σταυρὸ κρέμεται προσηλωμένος ὁ Χριστὸς. Τὰ ὀριζόντια τενωμένα χέρια του ἔχουν λυγίσει ἀπὸ τὸ βᾶρος τοῦ ἄψυχου σώματος⁶, πού διαγράφει ἔντο-

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

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

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

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

5. K. Wessel, ὁ.π., εἰκ. σ. 68.

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

νη καμπύλη¹ στ' αριστερά. Φέρει μόνο περίζωμα. Τὰ γόνατα εἶναι ἄκαμπτα καὶ οἱ λεπτὲς κνήμες ἐνωμένες.

Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ Χριστό, δεμένοι πάνω στοὺς σταυροὺς μὲ τὰ χέρια πρὸς τὰ πίσω², εἰκονίζονται οἱ δύο ληστές. Ὁ καλὸς ληστής εἰκονίζεται μὲ φωτοστέφανο καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σώματός του εἶναι μᾶλλον φυσιοκρατική χωρὶς νὰ λείπει καὶ κάποια ὁμοιότητα τοῦ προσώπου του μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ. Ἀντίθετα τὸ σῶμα τοῦ κακοῦ ληστῆ ἀποδίνεται ἐξωπραγματικά μὲ τὴν κοιλιακὴ χώρα ἐξογκωμένη καὶ τὰ πλευρὰ γραμμικά. Τὸ κεφάλι του γερμένο πρὸς τὰ κάτω ἀποδίνεται κατὰ κρόταφο.

Ὁ ἀγαπημένος μαθητὴς τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται δεξιὰ ἀπὸ τὸ σταυρὸ ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι στὸν κρόταφο. Δίπλα του ὁ ἑκατόνταρχος Λογγίνος πὸν στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ πολυγωνικὴ ἀσπίδα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι κάμπτεται στὸν ἀγκώνα, δείχνει τὸ Χριστό. Στὸ κεφάλι φέρει τὴ συνηθισμένη συριακὴ καλύπτρα καὶ φωτοστέφανο³.

Ἡ ὁμάδα τῶν γυναικῶν πὸν βρίσκεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ σταυρὸ εἶναι πολυπρόσωπη. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς Μαρίες⁴ εἰκονίζονται πίσω τους ἀκόμα τρεῖς γυναῖκες ἀπὸ τὶς ὁποῖες φαίνεται τὸ πρόσωπο μερικῶς μόνο τῆς μιᾶς.

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης ἀξίζει νὰ ση-

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

1. Ἡ καμπύλη αὐτὴ, πὸν στὴ Δύση εἶναι ἀπὸ δεξιὰ (M i l l e t, Recherches, ὁ.π., σ. 455), ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τοῦ 11ου, 12ου, 13ου μὲ προεκτάσεις στὸ 14ο καὶ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ. Πρβλ. A. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, Ἀθῆναι 1970, σ. 210. Στὸ 13ο καὶ 14ο αἰ. ἡ καμπύλη τοῦ σώματος εἶναι ἐντονὴ καὶ ἰσχυρὴ, βλ. M. X α τ ζ η δ ἄ κ η, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, «Κρητ. Χρον.» 6(1952)83. Στὴ Μακεδονία, Σερβία καὶ Β. Ἰταλία ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι πολὺ συνηθισμένος κατὰ τὸν 13ο καὶ 14ο αἰ. Τοῦτο ὄθησε πολλοὺς νὰ σκεφθοῦν ὅτι ἀποτελεῖ πρωτοτυπία τῶν ζωγράφων τῆς Μακεδονίας. G. M i l l e t, Recherches, ὁ.π., σ. 407-416. Ἡ παρουσία του ὁμοῦ τὸ 1272 στὸ ἀρμενικὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἀρμενικοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων καὶ τὸ 1315/6 στὶς Ἀρχάνες (Ἀσώματος) Κρήτης μᾶς κάνει νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸν M. X α τ ζ η δ ἄ κ η, ὅτι οἱ τεχνίτες τοῦ 13ου-14ου αἰ. ἐπαναλαμβάνουν ἀρκετὰ πιστὰ πρότυπο τοῦ 11ου-12ου αἰ. M. X α τ ζ η δ ἄ κ η, «Κρητ. Χρον.», ὁ.π., σ. 84-85.

2. Ἡ σταύρωση τῶν ληστῶν μὲ τὰ χέρια πρὸς τὰ πίσω εἶναι πολὺ ἀρχαῖκος τρόπος, καὶ ἀπαντᾷ στὶς «εὐλογίες» τῆς Monza καὶ τοῦ Bobbio, βλ. Γ. καὶ M. Σ ω τ η ρ ἰ ο υ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, ὁ.π., τ. 2, σ. 40.

3. Μὲ φωτοστέφανο εἰκονίζεται ὁ ἑκατόνταρχος ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ. Βλ. A. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., σ. 212.

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

μειωθῶν οἱ δύο μικροὶ ἄγγελοι, πάνω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ, ποὺ ὀδύρονται ἔχοντας τὸ ἓνα χέρι στὸ πηγούνι, ἐνῶ πρὸς τὰ πόδια τους παριστάνονται τὰ κοσμικὰ σύμβολα ὁ Ἥλιος καὶ ἡ Σελήνη. Πίσω καὶ σ' ὄλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης εἰκονίζεται τὸ τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ. Ὁ ζωγράφος τὸ ἀπέδωσε ζικ ζάκ, ὥστε νὰ ὑποβάλλεται ἡ ἔννοια τοῦ βάθους¹.

Ἡ παράστασή μας, ὅπως ἤδη ἔγινε ἀντιληπτό, ἀνήκει στὸ σύνθετο τύπο τῆς Σταύρωσης, ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Θεομήτορα στέκονται πίσω της δύο ἢ περισσότερες γυναῖκες, μαζί δὲ μὲ τὸν Ἰωάννη εἰκονίζεται ὁ ἑκατόνταρχος. Ἡ σκηνὴ γίνεται ἀκόμα πιὸ σύνθετη μὲ τὴν εἰκόνιση ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ Σωτήρα τῶν δύο συσταυρωθέντων ληστῶν².

Ὁ Θ ρ ῆ ν ο ς (Πίν. 11β, 13). Τὴ σκηνὴ τῆς Σταύρωσης ἀκολουθεῖ ἡ ἀνήκουσα στὸ ἀναπτυγμένο Δωδεκάορτο παράσταση τοῦ Θρήνου ποὺ διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση³.

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα πάνω σὲ παραλληλόγραμμο λίθο⁴ ἀποδοσμένο προοπτικὰ εἰκονίζεται ξαπλωμένος μὲ τὸ κεφάλι πρὸς τ' ἀριστερὰ ὁ νεκρὸς Χριστὸς, γυμνὸς μόνον μὲ τὸ περιζῶμα γύρω ἀπὸ τὴν ὀσφυϊκὴ χώρα. Πίσω ἀπὸ τὸ λίθο ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης καὶ πιὸ πίσω ἄλλες ὄρθιες γυναῖκες. Ἡ Θεοτόκος σκύβει καὶ ἀγκαλιάζει τὸ Χριστὸ ἔτσι ποὺ τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματός της νὰ εἶναι σχεδὸν ὀριζόντιο. Μὲ τὸ δεξιὸ της περιβάλλει τοὺς ὤμους τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾷ τὸ δεξιὸ του βραχίονα. Ὁ Ἰωάννης, δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο, κρατᾷ μὲ τὸ ἓνα χέρι τὸ ἀριστερὸ τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ φέρει πρὸς τὸ πρόσωπο του, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο περιβάλλει τὸ μηρὸ τοῦ Διδασκάλου. Ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας μὲ τὰ καλυμμένα μὲ τὸ ἱμάτιο χέρια κρατᾷ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ καὶ εἶναι ἔτοιμος νὰ τὰ ἀσπαστεῖ. Τὴν παράσταση περιβάλλουν ἀκόμα τέσσερις γυναῖκες ποὺ μὲ διάφορες χειρονομίες καὶ ἐκφράσεις ἐκδηλώνουν τὸν πόνο καὶ τὴ στενοχώρια τους γιὰ τὸ

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

2. Κ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, σ. 73.

3. Γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ προέλευση τῆς σύνθεσης βλ. K. Weitzmann, The Origin of the Threnos, «Essays in honour of E. Panofsky», New York 1961, σ. 476-490. Ἡ ἐργασία ἀνατυπώθηκε τὸ 1980 στὸν τόμο K. Weitzmann, Byzantine Book Illumination and Ivories, London 1980, no. IX, Μ. Σωτηρίου, Ἐνταφιασμός-Θρήνος, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ζ' (1973-74)139-147.

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

νεκρό Ἰησοῦ. Οἱ δύο εικονίζονται μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια, ἡ τρίτη μὲ τὰ μαλ-
 λιὰ λυμένα καὶ ἡ ἄλλη μὲ τὰ χέρια στὸ στήθος ἀτενίζει πρὸς τὸν οὐρανό.

Στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ πίνακα εικονίζεται ὀρθῶς ὁ Νικόδημος, μὲ τὸ ἕνα
 χέρι στὴν παρεΐα, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾷ τὰ ἐργαλεῖα τῆς ἀποκαθήλωσης¹.
 Δὲ σκάβει τὸ μνήμα ἀλλὰ οὔτε καὶ φέρει τὴ σκαπάνη ποὺ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ
 14ου αἰώνα τὴν κρατᾷ ἀνυψωμένη², λεπτομέρεια ποὺ συνεχίζεται στὸ 15ο³
 καὶ στὸν Ἄθω τὸ 16ο αἰώνα⁴.

Πίσω ἀπὸ τὶς μορφές, στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, εικονίζεται σταυρός⁵ μὲ
 ὑπερμεγέθη ὀριζόντια κεραία. Σ' αὐτὸν ἀκουμποῦν ὁ σπόγγος, ἡ λόγχη καὶ
 ἡ σκάλα, ἐνῶ πάνω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία ἡ ἐπιγραφή: Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ
 ΘΡΗΝΟΣ. Τῆ σύνθεση κλείνουν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δυὸ τριγωνικοὶ βρα-
 χῶδεις ὄγκοι λοξότμητοι. Ἀνάμεσα στοὺς βράχους δεξιὰ, σὲ τρίτο ἐπίπε-
 δο παριστάνονται δύο Ἑβραῖοι, μεσήλικας ὁ ἕνας καὶ γέρος ὁ ἄλλος, ποὺ
 ἱστορικὰ δὲν ἔχουν θέση στὴν παράσταση, γιὰ δὲν ἀναφέρονται σὲ κανέ-
 να ἀπὸ τὰ σχετικὰ κείμενα⁶. Ἀπὸ τὴν ἔρευνα ποὺ κάναμε στὰ ἤδη δημοσι-
 ευμένα μνημεῖα τῆς Ἑλλάδας, Μ. Ἀσίας καὶ σερβικῆς Μακεδονίας, κα-
 θὼς καὶ στὰ ἔργα τῶν δυτικῶν ζωγράφων Ἰταλῶν καὶ Γάλλων ἀπὸ τὸ 13ο-
 16ο αἰώνα διαπιστώσαμε, ὅτι οἱ δυὸ Ἑβραῖοι ὑπάρχουν σὲ μιὰ μόνο πα-
 ράσταση Θρήνου τοῦ Γάλλου ζωγράφου καὶ μικρογράφου Jean Fouquet
 (περίπου 1420-1481)⁷ στὸν ἐνοριακὸ ναὸ τῆς Nouans (1470-1480). Πιθανὸν
 ὁ Fouquet νὰ ἀντέγραψε τοὺς Ἑβραίους ἀπὸ κάποιο παλιότερό του ζω-

1. Σὲ μερικὲς παραστάσεις τὰ ἐργαλεῖα βρίσκονται σὲ καλάθι, πρᾶγμα ποὺ σημειώ-
 νει καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, βλ. Διο νυ σίου ἐκ Φου ρνᾶ, ὁ.π., σ. 109.

2. Π.χ. στὸν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως Καστοριάς, Σ. Πε λε κ α νί δ η, Κα-
 στορία, ὁ.π., πίν. 125, καὶ Dečani, V. P e t k o ν i é, La peinture serbe du moyen âge, Π,
 Beograd 1934, σ. 45.

3. Π.χ. στὴν Παναγία Ἐλεούσα τῆς Πρέσπας, Σ. Πε λε κ α νί δ η, Βυζαντινὰ καὶ
 μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ὁ.π., σ. 119, πίν. XLIV, στὸ Leskovac, R. L j u b i n i-
 k o ν i é, L'église de l'Ascension du village de Leskovac, «Starinar» N.S., (1951) 194 κ.έ. εἰκ.
 20, στὸ Poganovo, A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 342 κ.έ.

4. Καθολικὸ Μ. Λαύρας, G. M i l l e t, Athos, πίν. 127, 4, Καθολικὸ Μ. Σταυρονική-
 τα, βλ. Χ. Πα τ ρ ι ν ἑ λ λ η - Α. Κ α ρ α κ α τ σ ἄ ν η - Μ. Θ ε ο χ ἄ ρ η, Μονὴ Σταυ-
 ρονικήτα. Ἱστορία, Εἰκόνες, Χρυσόκεντήματα, ἔκδ. Ἐθνικῆς Τραπέζης Ἑλλάδος, Ἀθή-
 ναι 1974, εἰκ. 9, καὶ Μ. C h a t z i d a k i s, Recherches sur le peintre Theophane le Cre-
 tois, D.O.P. 23-24(1969-70), εἰκ. 50.

5. Βλ. Γ. Γ ο ῦ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 49, σημ. 2.

6. Καινὴ Διαθήκη, Ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια (Acta Pilati B', κεφ. XI, σ. 318 κ.έ.), Γεώρ-
 γιος Νικομηδείας (PG 100, 1481), Συμῶν Μεταφραστῆς (PG 114, 208-217), Ἰωάννης Κίν-
 ναμος (PG 133, 645-8).

7. A. C h â t e l e t - J. T h u i l l i e r, La peinture française, ἔκδ. Skira, Γενεύη 1963,
 πίν. σ. 51.

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

Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος (Πίν. 14α). Εἰκονίζεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται σχεδὸν σὲ ἄριστη κατάσταση¹.

Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα μέσα σὲ ἔλλειψοειδῆ δόξα, παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς πατώντας στὰ χιαστὶ πεσμένα θυρόφυλλα τοῦ Ἄδη. Στὸ ἄριστερὸ κρατῆ κλειστὸ εἰλητῆριο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ ἀνασύρει τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Προπάτορα ἢ Εὐά καὶ ὁ Ἄβελ ποὺ ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ θέση ἀπορίας ἢ δέησης². Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτοστέφανα καὶ ἄλλων ἕξι μορφῶν. Στὴν ἄριστερὴ πλευρὰ τοῦ πίνακα, μέσα σὲ σαρκοφάγο, εἰκονίζονται ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ Δίκαιοι Βασιλεῖς Δαυὶδ καὶ Σολομῶν. Πίσω τους διακρίνονται τὰ φωτοστέφανα τεσσάρων ἀκόμα μορφῶν.

Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, εἰκονογραφεῖται τὸ ἐπεισόδιο τῆς δέσμευσης τοῦ Σατανᾶ³, ὁ ὁποῖος παριστάνεται μικρόσωμος καὶ δύσμορφος. Τέλος στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, ἄριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο ποὺ μνημονεύσαμε, ὑπάρχει πλῆθος ἀπὸ καρφιὰ καὶ μοχλοὺς τῶν πυλῶν τοῦ Ἄδη. Στὸ βάθος τοῦ πίνακα δυὸ ἀπόκρημνοι βραχώδεις ὄγκοι.

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

Ἡ παράστασή μας ἀκολουθεῖ τὸν παλιότερο ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα εἰκονογραφικὸ τύπο σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χριστὸς εἶναι στραμμένος ὀλόκληρος πρὸς τὰ δεξιὰ γιὰ νὰ ἀνασύρει τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο⁴. Τὸν 11ο

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

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

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

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

και 12ο αι. επικρατεί ένας νέος τύπος, όπου ο Χριστός, ενώ βαδίζει προς τα δεξιά ή αριστερά, στέκεται απότομα και στρέφεται στην αντίθετη κατεύθυνση για να τραβήξει από το μνήμα τον 'Αδάμ¹.

'Η σύνθεσή μας έχει όλα τα παραστατικά στοιχεία της παλιότερης εποχής, δίνονται όμως με περισσότερη ζωντάνια και ρεαλισμό. Το βάθος γίνεται συγκεκριμένο και το κενό πληρώνεται με το βραχώδες τοπίο. 'Ως προς τον αριθμό των προσώπων ο ζωγράφος περιορίζεται στα πιο κύρια, δηλώνοντας τα υπόλοιπα μόνο με τα φωτοστέφανά τους. Δεν παριστάνονται επίσης ο 'Ησαΐας, 'Ιερεμίας και 'Ιωνάς, που αναφέρονται στην 'Ερμηνεία της Ζωγραφικής².

Τό Χαιρε τῶν Μυροφόρων (Πίν. 14β). Βρίσκεται στο ανατολικό άκρο του βόρειου τοίχου και διατηρείται άθικτη.

Στο δεξιό άκρο μεγάλης παραλληλόγραμμης σαρκοφάγου, που κατέχει το κάτω τμήμα της παράστασης παριστάνεται καθισμένος άγγελος. Με το δεξί σὲ χειρονομία λόγου δείχνει στις Μυροφόρες τις κειρίες και το σουδάριο με τα όποια ήταν τυλιγμένο το σώμα του Χριστού. Παράλληλα στο ύψος της κεφαλής του έχουν γραφεί τα λόγια που άπηύθνε στις γυναίκες: «'Ιησοῦν ζητεῖτε τὸν Ναζαρινὸν τὸν ἐσταυρωμένον. οὐκ ἔστιν ὧδε, ἠγέρθη. 'Ιδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν» (Μάρκ. 16,6). 'Από τα τυποποιημένα πρόσωπα των γυναικῶν άπουσιάζουν τα έντονα συναισθήματα. 'Όλες φέρουν χιτώνα και μαφόριο. 'Η πλησιέστερη προς τον άγγελο με το βαθύ κεραμιδι μαφόριο κρατᾶ θυμιατήρι με μακριά χειρολαβή, ενώ οί πίσω από αὐτήν άγγεῖα με άρώματα.

'Απουσιάζουν από την παράσταση οί στρατιῶτες που φύλαγαν τον τάφο. Πίσω στο βάθος του πίνακα το φυσικό τοπίο, σχηματισμένο ὅπως και στην εἰς "Αδου Κάθοδο, διαμορφώνεται από υψηλούς και λοξότμητους βράχους. 'Η έπιγραφή της παράστασης: ΤΟ ΧΑΙΡΕ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ αντί της ὀρθῆς Ο ΛΙΘΟΣ εἶναι γραμμένη στο πράσινο βάθος ανάμεσα στους βράχους³.

'Από εἰκονογραφική άποψη ὁ τεχνίτης μας ακολουθεῖ το πρότυπο εκείνο στο ὅποιο ένυπάρχουν στοιχεία από την άρχαία παράδοση και τή νεώ-

Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 3, εἰκ. 15, στο δίπτυχο τῆς Δρέσδης (10ος αἰ.), G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., εἰκ. 106, κ.ά.

1. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., εἰκ. 112 ('Όσιος Λουκάς), εἰκ. 113 ('Ψαλτήρι Μελισάνδης), εἰκ. 114 (cod. Vat. urb. gr. 2), εἰκ. 115 (Torcello), εἰκ. 116 ('Αγ. Μάρκος Βενετίας) κ.ά.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 110.

3. Για την αίτία τῆς άναγραφῆς ἄλλης έπιγραφῆς αντί τῆς ὀρθῆς βλ. Γ. Γούναρη, *Οί τοιχογραφίες τῶν 'Αγ. 'Αποστόλων*, ὁ.π., σ. 55-56.

τερη εἰκονογραφία, κυρίως δὲ αὐτὸ πὸ ἐπικράτησε τὸ 14ο αἰ. καὶ συνεχίστηκε καὶ στοὺς κατοπινοὺς αἰῶνες. Ἀπὸ τὴν ἀρχαία παράδοση προέρχεται ἡ ὑπαρξὴ ἑνὸς μόνο ἀγγέλου¹, ἐνῶ ὡς στοιχεῖο τῆς νεώτερης εἰκονογραφίας θεωρεῖται ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν Μυροφόρων². Ἐκεῖνο πὸ ἔχει σημασία στὴν παράστασή μας εἶναι ὁ καθισμένος στὴ σαρκοφάγο ἄγγελος, πράγμα σπάνιο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, γιατί συνήθως τὸν βρίσκουμε καθισμένο στὸ κάλυμμα τῆς δίπλα σ' αὐτήν. Τὰ παραδείγματα τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ἐλάχιστα, σημειώνουμε δὲ ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὸ μοναδικὸ πὸ ὑπάρχει στὸν Ἄθω, στὴ Μ. Ξενοφῶντος (1544)³. Στὴν παράσταση αὐτὴ ὑπάρχουν δύο μόνο γυναῖκες, ὁ δὲ ἄγγελος εἶναι καθισμένος στὸ κάλυμμα, πὸ εἶναι διαγώνια τοποθετημένο πάνω στὸν τάφο. Σημαντικὴ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια εἶναι καὶ τὸ θυμιατήρι μὲ τὴ μακριὰ χειρολαβὴ πὸ κρατεῖ ἡ πρώτη γυναίκα. Τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ στοιχεῖο χρησιμοποιεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. ὅπως δείχνει ἡ μικρογραφία τοῦ κῶδ. 587 τῆς Μ. Διονυσίου (χρον. τὸ 1059)⁴. Στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ χρησιμοποιεῖται σποραδικὰ ἀπὸ τὸ 12ο αἰ.⁵ ἐνῶ κατὰ τὸ 13ο αἰ. ἀποκτᾶ μεγάλη διάδοση⁶.

Ὁ Λίθος καὶ εἰς ἡ Ἄδου Κάθοδος ἔχουν κοινὸ περιεχόμενο, ἀφοῦ εἰκονογραφοῦν τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν ἱστορικὸ καὶ δογματικὸ τρόπο ἀντίστοιχα. Μέχρι τὸν 9ο περίπου αἰ. ἡ πρώτη εἶναι ἡ μόνη σκηνὴ πὸ ἀπεικονίζει τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ τὸν 9ο τουλάχιστον αἰῶνα τὸ γεγονὸς αὐτὸ δηλώνεται πλέον μὲ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο⁷.

Ἡ Ἀνάληψη (Πίν. 15α). Ἡ τελευταία αὐτὴ εὐαγγελικὴ σκηνή, πὸ συνήθως καταλαμβάνει τὸ ἀνώτατο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ἢ τὸ πάνω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ Βῆμα τμῆμα τῆς καμάρας τῶν ναῶν⁸, εἰκονίζεται στὸ μνη-

1. G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 518 κ.έ., εἰκ. 567-571.

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

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

4. Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σωτ. Καδᾶ, Οἱ Θεσαυροὶ τοῦ Ἄγ. Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Α', εἰκ. 236.

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

6. Π.χ. στὴ Mileševa (S. Radojčić, Mileševa, Beograd 1967, πίν. IX), στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Πάτμου (Α. Ὀρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., πίν. 22), στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ στὴν Αἴγινα (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2(1925), εἰκ. 14 καὶ G. Millet, Recherches, ὁ.π., σ. 571) κ.ά.

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

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

μεϊο μας στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου πάνω από την ἼΑκρα Ταπεινώση¹. Ἀπό τὰ νερά πού εισχωροῦσαν παλιότερα ἀπὸ τὴ στέγη ἢ σύνθεση ἔχει ὑποστει σημαντικὲς φθορὲς.

Στὸ πάνω μέρος τῆς παράστασης, μέσα σὲ ἑλλειπτική δόξα πού τὴ βασιάζουν δυὸ ἄγγελοι, εἰκονίζεται ὁ ἀναλαμβανόμενος Χριστός. Τὸ πρόσωπό του καθὼς καὶ τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων φέρουν σοβαρὲς ἀπολεπίσεις. Εἶναι καθισμένος σὲ κάθισμα χωρὶς ἐρεισίωτο, ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου καὶ ἀκουμπᾶ τὸ ἀριστερὸ σὲ σφαίρα πού μόλις διακρίνεται. Ἡ πλαστική ἀπόδοση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ἢ ὑπαρξὴ τοῦ καθίσματος καὶ ἡ ἀπουσία τῆς Ἰριδας², ἀλλὰ κυρίως τὸ δεῦτερο χέρι πού διακρίνεται πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ του, εἶναι στοιχεῖα πού δηλώνουν μεταγενέστερη ἐπιζωγράφισή καὶ ἐπισκευή. Ἡ ὑπαρξὴ ἐξάλλου τῆς σφαίρας δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸ Χριστὸ τῆς Ἀνάληψης, ὅπου κατὰ κανόνα κρατᾶ κλειστὸ βιβλίον ἢ εἰλητάριον³.

Κάτω ἀπὸ τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται ὄρθια κατὰ μέτωπο ἡ Θεοτόκος δεομένη. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς οἱ δυὸ ἄγγελοι μὲ τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων. Ἀντίθετα μὲ τὴ στατική μορφή τῆς Θεοτόκου οἱ ἄγγελοι εἶναι κινημένοι. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ εἰκονοζομένου ἀριστερὰ ἢ ἐπιγραφὴ: ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ ΤΙ ΕΣΤΙΚΑΤΕ ΕΜΒΛΕΠΟΝΤΕΣ. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν ἄγγελο ἔξι ἀπόστολοι πού στρέφουν τὰ κεφάλια καὶ χειρονομοῦν πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Ἀπὸ τὴν ἀντίθετη πλευρὰ ὁ ἄγγελος ἔχει στραμμένη τὴ ράχη του πρὸς τὴ Θεοτόκο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἢ ἐπιγραφὴ: ΟΥΤΩΣ ΕΛΕΥΣΕΤΑΙ [ΠΑΛΙΝ] ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ ΕΘΕΑΣΑΘΕ ΑΥΤΟΝ⁴. Στὸ ἡμιχόριο πίσω του εἰκονίζονται πέντε ἀπόστολοι⁵. Καὶ

1. Τοῦτο συνέβη, γιατί, καθὼς ἡ στέγη τοῦ ναοῦ εἶναι μονόριχτη, λείπει ἢ πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαιρίο κατάλληλη γιὰ τὴν ἀπεικόνισή τῆς ἀετωματικῆς ἐπιφάνεια. Σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης ἢ Ἀνάληψη εἰκονίζεται στὸ βόρειο τοῖχο κοντὰ στὸ Ἱερό Βῆμα, βλ. Κ. Κ α λ ο κ ὺ ρ η, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, ὁ.π., σ. 80.

2. Ὅπως δείχνουν τὰ ὑπολείμματα τῆς πρώτης παράστασης ὁ Χριστός ἦταν καθισμένος σὲ Ἰριδα. Τὸν τύπο τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ στὴν Ἀνάληψη μᾶς τὸν παραδίδουν μερικές εὐλογίες τῆς Monza, βλ. E. T. D e w a l d, The Iconography of the Ascension, AJA 19 (1915) 283, εἰκ. 4.

3. Στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ ὁ Χριστός εἰκονίζεται συχνὰ μὲ σφαίρα σὲ διάφορες παραστάσεις. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸν πίνακα ἐνὸς ἀνώνυμου ζωγράφου μὲ στέψη τῆς Θεοτόκου πού βρίσκεται στὸ Βερολίνο (Staatliche Museum) πού χρονολ. γύρω στὸ 1400-1410. Ἐπίσης τὴ μικρογραφία τοῦ ζωγράφου τῶν Ὁρῶν τοῦ Rohan, Ms. Lat. 9471 τῆς Ἐθν. Βιβλ. τοῦ Παρισιοῦ, γύρω στὸ 1420, βλ. A. C h â t e l e r - J. T h u i l l i e r, La peinture française, ὁ.π., εἰκ. σ. 19 καὶ 26.

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

5. Στὸ Π ε ν τ η κ ο σ τ ἄ ρ ι ο, ἔκδ. Φῶς, Ἀθῆναι 1971, σ. 172α, δὲ γίνεται λόγος γιὰ τὸν ἀριθμὸ τῶν Ἀποστόλων. Θὰ μποροῦσε, ἂν καὶ ὑπάρχει λίγος διαθέσιμος χώρος, νὰ εἰκονιστεῖ καὶ ὁ ἕκτος ἀπόστολος. Φαίνεται ὅμως πὼς ὁ τεχνίτης ἀκολουθεῖ τὴν ἱστορικὴ παράδοση σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἀπουσιάζει ὁ Παῦλος.

αὐτοὶ ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι ἀπόστολοι εἰκονίζονται σὲ δύο σειρές. Τὶς κινήσεις καὶ τῶν ἔνδεκα μαθητῶν χαρακτηρίζει συγκρατημένη ἡρεμία, ἐνῶ ἡ τοποθέτησή τους σὲ λοξὴ ἰσοκεφαλία δίνει στὰ ἡμιχόρια ἀπόλυτη σχεδὸν συμμετρία. Ζωηρὴ εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ ἔντονες οἱ χειρονομίες. Τὸ τοπίο στὰ πόδια τῶν ἀποστόλων εἶναι ὁμαλό, ὁ τρόπος ὁμῶς ποὺ πατοῦν στὸ ἔδαφος τοὺς δείχνει μετέωρους καὶ μᾶς θυμίζει τὴν παράσταση τῆς Ἁγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης¹. Τὸ βάθος ἀποδίνεται μὲ λοξὰ κομμένους βράχους, ἀπουσιάζουν δὲ ἐντελῶς τὰ δεντρύλλια².

Ἄριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τῆ δόξα, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: ΕΚ ΔΕΞΙΩΝ ΚΑΘΙΣΑC ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΑΤΡΟC ΛΟΓΕ, ΠΙCΤΙΝ ΜΑΘΗΤΑΙC ΒΕΒΑΙΩΤΕΡΑΝ ΔΕΙΞΑC ποὺ ἀποτελεῖ παραλλαγή τῶν στίχων τοῦ συναξαρίου τοῦ ὄρθρου τῆς ἑορτῆς τῆς Ἀναλήψεως³. Κάτω ἀπ' αὐτὴν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή τῆς παράστασης: Η ΑΝΑΛΗΨΙC ΤΟΥ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ ΗΜ(ΩΝ) Ι(ΗC)ΟΥ Χ(ΡΙCΤ)ΟΥ.

Εἰκονογραφικὰ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου ἔχει ὡς πρότυπο τὴν παράσταση ποὺ διαμορφώθηκε στὴν Ἀνατολή, τὴ Συρία καὶ τὴν Παλαιστίνη, καὶ τὴν ὁποία μᾶς ἀποδίνουν ὁ κώδ. Rabula καὶ οἱ εὐλογίες τῆς Monza⁴. Ἡ ἔλλειψη χώρου ἀποτελεῖ τὴν κύρια αἰτία γιὰ τὴ σύμπτυξη τῶν μορφῶν τῶν ἀποστόλων σὲ δυὸ σειρές, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε, παρὰ τὶς ἄλλες διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν, καὶ στὴ σύνθεση τῆς Μ. Ξενοφῶντος⁵ καὶ σὲ διάφορες φορητὲς εἰκόνες⁶ ποὺ εἰκονογραφικὰ σχετίζονται μὲ τὴν παράστασή μας.

Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (Πίν. 16, 17). Βρίσκεται στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ διατηρεῖται σὲ ἄριστη κατάσταση.

1. V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, ὁ.π., εἰκ. 85.

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

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

4. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀνάληψης βλ. E. T. D e w a l d, The Iconography of the Ascension, ὁ.π., σ. 277 κ.έ. S. T s u j i, Les portes de Ste Sabine, Patricularités de l'icônogr. de l'Ascension, CA 13(1962) 13-18. A. A. S c h m i d, Himmelfahrt Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie 2(1970) 268-276 καὶ K. W e s s e l, Himmelfahrt, Rbk II, στ. 1224 κ.έ.

5. G. M i l l e t, Athos, ὁ.π., πίν. 169,4.

6. Α. Ξυγγόπουλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σ. 35, ἀρ. 22, Χ. Πατρινέλλη - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυρονικήτα, ὁ.π., σ. 92. Μ. C h a t z i d a k i s, Iκόνες de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962, σ. 29, ἀρ. 12.

Πάνω σὲ κλίνη καλυμμένη μὲ ἀνθοπλούμιστη ποδέα βρίσκεται ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ ἢ Θεοτόκος. Ἄκουμπᾶ τὸ λεπτὸ κεφάλι τῆς σὲ προσκέφαλο καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα χαμηλὰ στὸ στήθος. Πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη εἰκονίζεται μέσα σὲ ἔλλειπτική δόξα καθισμένος ὁ Χριστός. Πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ἀγγέλους πού κρατοῦν ἀναμμένες λαμπάδες¹. Ἀριστερὰ στὴν ἀγκαλιά του κρατᾷ τὴ σπαργανωμένη ψυχὴ τῆς Παναγίας. Τὰ χέρια του εἶναι ἀκάλυπτα.

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα κοντὰ στὸ κεφάλι τῆς Θεοτόκου εἰκονίζεται στὴ συνηθισμένη του στάση θυμιατίζοντας ὁ ἀπόστολος Πέτρος καὶ πίσω καὶ λίγο πιὸ πάνω τέσσερις ἄλλοι μαθητές. Λίγο πιὸ πάνω ἀπ' αὐτοὺς εἰκονίζεται ἓνας ἱεράρχης² μὲ ἀνοιχτὸ βιβλίο στὰ χέρια του στὸ ὁποῖο διαβάζουμε: ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΟΙ ΑΜΩΜΟΙ ΕΝ ΟΔΩ ΟΙ ΠΟΡΕΥΟΜΕΝΟΙ ΕΝ ΝΟΜΩ[ΚΥΡ]ΙΟΥ³.

Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα παριστάνεται ἄλλη ὁμάδα ἀπὸ πέντε ἀποστόλους, μιὰ γυναίκα καὶ ἓνας ἱεράρχης χωρὶς βιβλίο. Σὲ ἀνάλογη θέση μὲ τὸν Πέτρο βρίσκεται ὁ ἀπόστολος Παῦλος, στὸ πρόσωπο τοῦ ὁποῖου εἶναι ζωγραφισμένη ἡ θλίψη. Πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη, κοντὰ στὰ πόδια τῆς Θεοτόκου, εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, πρεσβύτες καὶ σχεδὸν φαλακρός. Ἀπὸ τοὺς δύο ἀποστόλους πού βρίσκονται πίσω του ἀναγνωρίζουμε τὸν Ἄνδρέα μὲ τὴ σγουρὴ καὶ φλογώδη κόμη. Ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν παράστασή μας οἱ δύο ὕμνωδοὶ ἁγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ ἁγ. Κοσμάς ὁ Μαΐουμᾶ, πού συνήθως εἰκονίζονται μέσα στὴν παράσταση ἢ ξέχωρα δίπλα σ' αὐτήν⁴. Στὸ μνημεῖο μας οἱ δύο ὕμνωδοὶ εἶναι ζωγραφισμένοι στὴν πρώτη ἀπὸ κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Τὴν παράσταση πλαισιώνουν στὸ βάθος δύο ἐπιμήκη παραλληλόγραμμα κτήρια μὲ δίλοβα τοξωτὰ ἀνοίγματα καὶ δίριχτες στέγες, ἀνάμεσά τους δὲ ἡ ἐπιγραφή: Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ.

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

Παρὰ τὴν αὐστηρὴ συμμετρία τῆς παράστασης, ἡ κάθε μορφή μὲ τις διαφορετικὲς χειρονομίες καὶ κλίσεις τῆς κεφαλῆς καὶ τὸ διαφορετικὸ βλέμ-

1. Στὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τοῦ Χριστοῦ Βεροίας οἱ ἄγγελοι κρατοῦν ἐπίσης λαμπάδες τῆς ὁποῖες ὁ Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, ὁ.π., σ. 70, ὀνομάζει σκηπτρα.

2. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ τέσσερις ἱεράρχες εἰκονίζονται στὴν Κοίμηση. Γιὰ τὸ θέμα βλ. L. Wratislav - Mitrović - N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, «Byz. slav.» 3(1931) 138.

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

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

μα δίνουν μιὰ ξεχωριστὴ κίνηση στὸν πίνακα. Τὰ κτήρια στὸ βάθος μαζί με τὴ μοναδικὴ γυναικεία μορφή ἀποτελοῦν συμβατικὰ στοιχεῖα τοπικοῦ προσδιορισμοῦ καὶ οἰκειότητος.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ ζωγράφος μας ἀκολουθεῖ τὸ λιτὸ πρότυπο ποὺ βλέπουμε στὸ Δαφνί¹ καὶ ἀργότερα στὴ Martorana². Λεῖπουν, λόγῳ τῆς στενότητος τοῦ χώρου, οἱ ἄγγελοι ποὺ πετοῦν, αὐτοὶ δὲ ποὺ συνοδεύουν τὸ Χριστὸ μέσα στὴ δόξα περιορίζονται σὲ δύο. Δὲν ὑπάρχουν ἐπίσης οἱ διάφορες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία, ποὺ ἤδη ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. τὸ βλέπουμε στὴ Μαυριώτισσα καθὼς καὶ οἱ ἀπόστολοι ποὺ ἔρχονται ἀπὸ τὰ πέρατα τῆς γῆς πάνω στὰ σύννεφα, στοιχεῖο γνωστὸ ἀπὸ τὸν 11ο αἰ.³

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ καθισμένου εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ὀφείλεται στὸ ὅτι ὁ τεχνίτης εἰκονογραφεῖ, με κάποια βέβαια ἐλευθερία, τὸ ἀπόκρυφο κείμενο ὅπου ἀναφέρεται: «καὶ ἰδοὺ παραγίνεται Χριστός, καθήμενος ἐπὶ θρόνου χειρουβίμ»⁴. Στὸ σημεῖο ὅμως αὐτὸ γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἔλευση τοῦ Ἰησοῦ. Ἐξίσου πιθανὸ εἶναι νὰ εἶχε ὑπόψη του ὁ ζωγράφος τὴ σχετικὴ παράσταση τῆς Παναγίας Κουμπελίδικης τῆς ἴδιας πόλης, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται καθισμένος σὲ δόξα τὴν ὁποία κρατοῦν δύο ἄγγελοι⁵. Μὲ γυμνά τὰ χέρια φέρει ὁ Χριστὸς τὴν ψυχὴ τῆς Θεοτόκου σὲ διάφορα μνημεῖα τοῦ 11ου-14ου αἰ.⁶, ἐνῶ τὴν ἔχει πρὸς τ' ἀριστερὰ σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 14ου αἰ.⁷

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

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

3. Π.χ. στὴν Ἀγ. Σοφία Ἀχρίδος, βλ. R. Hamann - Mac Lean - H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Macedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahr., Bildband, Giessen 1963, πίν. 26, καὶ Tokale (Νέα Ἐκκλησία) τοῦ 11ου-12ου αἰ., G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, ὁ.π., II, πίν. 83.1.

4. C. Tischendorf, Apocalypses Apocryphae, Lipsiae 1866, σ. 107. Τὰ λόγια αὐτὰ ἀναφέρονται στὴν ἔλευση τοῦ Χριστοῦ.

5. Τὸ θέμα ἀναλύει ἡ Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς, ὁ.π., σ. 58 κ.ε.

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

7. Στὴν Καστοριά (Ταξιάρχης Μητροπόλεως, Σ. Πελεκανίδη, Καστοριά, ὁ.π., πίν. 127), στὴν Ἀχρίδα (Ἀγ. Κλήμης, Millet - Frolov, ὁ.π., III, εἰκ. 12) στὸ Čučer (Millet - Frolov, ὁ.π., III, πίν. 45.3).

Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (Πίν. 18). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο κάτω ἀπὸ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο. Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ¹ εἶναι ἀρκετὲς οἱ περιπτώσεις ὅπου ἡ σκηνὴ αὐτὴ ζωγραφίζεται μέσα ἢ κοντὰ στὸ Ἰ. Βῆμα μόνη τῆς ἢ παράλληλα μὲ τὴν ἄλλη εὐαγγελικὴ σκηνὴ τῆς ἐμφάνισης τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἀποστόλους. Σὲ ἐλάχιστα μνημεῖα ἡ Ψηλάφηση βρίσκεται κοντὰ στὴν Ἀνάληψη, γεγονὸς ποὺ δικαιολογεῖται λειτουργικά, γιατί οἱ περικοπὲς τοῦ Στ' ἑωθινοῦ εὐαγγελίου, ποὺ διαβάζεται στὴ λειτουργία τῆς γιορτῆς τῆς Ἀνάληψης, καὶ τοῦ Θ', ποὺ εἶναι τὸ εὐαγγέλιο τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ, ἀναφέρονται περίπου στὸ ἴδιο θέμα².

Στὸ κέντρο τῆς παράστασης κυριαρχεῖ ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ ποὺ εἰκονίζεται στὸ πάνω σκαλοπάτι μικρῆς κλίμακας μπροστὰ στὴν κλειστὴ θύρα ἐνὸς οἰκοδομήματος³. Στηρίζεται στὸ ἀριστερὸ του πόδι, ὁ κάτω κορμὸς στρέφεται πρὸς τὰ δεξιὰ, ἐνῶ ὁ ἐπάνω βρίσκεται σὲ ἀντικίνηση. Τὸ ἀριστερὸ του χέρι δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς τραβᾷ τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο γιὰ νὰ ἀποκαλύψει τὸ τραῦμα του, στὴν πραγματικότητά ὅμως στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπάρχει ἓνα ἄνοιγμα στὸ ροῦχο. Ὁ ἀπόστολος Θωμᾶς νέος, ἀμούστακος καὶ ἀγένειος, εἰκονίζεται ὡς συνήθως στὰ ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ. Πλησιάζει διστακτικὰ τὸν Κύριο, κυρτώνει ἔντονα τὴ ράχη, τὸν κοιτάζει στὰ μάτια ἀλλὰ δὲν τολμᾷ νὰ ψηλαφήσει τὸ λογιζισμένο πλευρὸ του. Τὰ φρύδια εἶναι συσπασμένα καὶ τὸ στόμα του μισάνοιχτο⁴. Πίσω του εἰκονίζονται ἄλλοι πέντε ἀπόστολοι μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Ἀνδρέας. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα εἰκονίζονται πέντε μαθητὲς μὲ πρῶτο τὸν Πέτρο καὶ δεῦτερο τὸν Ἰωάννη.

Ἡ παράσταση αὐτὴ ποὺ ἀρχικὰ θὰ εἰκόνιζε τὸ ἐπεισόδιο νὰ λαμβάνει χώρα στὸ ἐσωτερικὸ κάποιου οἰκοδομήματος⁵ μὲ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους πίσω ἀπὸ τὴ θύρα ὑπέστη μερικὲς μεταλλαγές, ἠθελημένες ἢ ἐκ παραδρομῆς, μὲ ἀποτέλεσμα οἱ ζωγράφοι τῆς Δύσης καὶ τῆς Ἀνατολῆς νὰ μείνουν πιστοὶ στὸν ἀρχικὸ τύπο, ἐνῶ οἱ βυζαντινοὶ νὰ μεταφέρουν τὴ θύ-

1. Σ. Πελεκανίδης, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ὅ.π., σ. 23.

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

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

4. Εἶναι ἡ στιγμή ποὺ ὁ Θωμᾶς ἀπαντᾷ στὸ Χριστὸ: «ὁ Κύριος μου καὶ Θεός μου», Ἰωάν. 20,28.

5. A. Grabar, La peinture religieuse, ὅ.π., σ. 294, σημ. 3.

ρα στὸν τοῖχο τοῦ βάθους τοῦ πίνακα καὶ συγχρόνως νὰ παραλείψουν τὸν μπροστινὸ τοῖχο. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται συνήθως κατὰ μέτωπο καὶ οἱ ἀπόστολοι συμμετρικὰ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του¹, γεγονὸς ποὺ συχνὰ παρατηρεῖται στὴ ζωγραφικὴ τῶν Βαλκανίων². Σὲ δύο ὅμως παραστάσεις χειρογράφων τῆς Ἀνατολῆς οἱ ἀπόστολοι εἶναι συγκεντρωμένοι στὴ μιὰ πλευρὰ καὶ ὁ Χριστὸς μὲ τὸ Θωμᾶ στὴν ἄλλη³.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων⁴, τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦν καὶ οἱ «κρητικὲς» τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Ὁρους⁵. Ὁ παλαιολόγειος δὲ τύπος δὲν ἀποτελεῖ παρὰ ἐπανάληψη ἐκείνου ποὺ εἶχε δημιουργηθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. καὶ εἶχε ὡς κύρια χαρακτηριστικὰ τὸ διστακτικὸ Θωμᾶ καὶ τὴν συγκρατημένη κίνησι τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὰ πίσω⁶.

Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ

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

Οἱ συνοπτικοὶ εὐαγγελιστὲς ἐπισυνάπτουν τὴ διήγησι τῶν πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ στὴν ἱστορία τῆς Βάπτισης⁷. Ἐπὶ πλέον ὁ Λουκᾶς τὴ συνδέει ἄμεσα μὲ τὰ γεγονότα τοῦ πάθους τοῦ Κυρίου. Ὁ σκοπὸς γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ Ἰησοῦς «ἀνήχθη εἰς τὴν ἔρημον ὑπὸ τοῦ Πνεύματος» ἦταν νὰ δοκιμασθεῖ ἠθικὰ ὅπως στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ὁ Ἀβραάμ, ὁ Ἰακώβ καὶ ἄλλοι⁸. Τὸ θέμα τῶν πειρασμῶν ἀνέκαθεν ἀπασχόλησε τὴν Ἐκκλησία ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀγιογράφους οἱ ὁποῖοι τὸ ἐκμεταλλεύτηκαν κατάλληλα, θέλοντας μὲ τὴν παραστατικὴ του ἀποτύπωση στοὺς ναοὺς νὰ ἀποτρέψουν τοὺς πιστοὺς ἀπὸ τὴν ἁμαρτία. Οἱ ἀρχαιότερες εἰκονίσεις τοῦ θέματος, ἀπ' ὅσο γνωρίζουμε μέχρι τώρα, βρίσκονται στὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα⁹.

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

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

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

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

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

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

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

8. Πρβλ. Σ. Νανάκου, Ἑξηγητικὴ προσπάθεια τῶν πειρασμῶν τοῦ Ἰησοῦ ἐν τῇ ἐρήμῳ, Θεσσαλονίκη 1967, σ. 53.

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

Στήν παράσταση πού μελετούμε δέν υπάρχει, ἴσως ἀπό ἔλλειψη χώρου, ἢ συμμετρία πού παρατηρεῖται στήν ὅμοια σύνθεση τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας¹ ἢ παλιότερα στόν Ἅγ. Μάρκο τῆς Βενετίας² καί τῆς Monreale³. Ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τή σειρά τῶν ἐπεισοδίων πού δίνει ὁ εὐαγγελιστής Ματθαῖος, ἢ ἔλλειψη ὅμως χώρου, ἴσως καί ἡ κακή προσαρμογή τοῦ προτύπου σ' αὐτόν, συντελεῖ στή μεγαλύτερη προβολή τοῦ δευτέρου ἐπεισοδίου.

Ἄριστερά στό βουνό παριστάνεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο μέ τὸ Χριστὸ ὄρθιο στοὺς πρόποδες ἀπόκρημνου βουνοῦ συνομιλώντας μέ τὸ διάβολο, πού τὸν πειράζει δείχνοντας τὶς πέτρες μπροστά του. Στὴ μέση, πάνω στό περὺγιο τοῦ ἱεροῦ, βρίσκεται ὁ Κύριος καί χαμηλά ὁ σατανᾶς τὸν προκαλεῖ νὰ πέσει. Κάτω τρεῖς βασιλεῖς καθισμένοι συμβολίζουν τὶς βασιλεῖες πού ἔταξε ὁ διάβολος στό Χριστό⁴. Τέλος στήν τρίτη σκηνή ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται στοὺς πρόποδες ὑψηλοῦ βουνοῦ, γυρίζει τὰ νῶτα στό σατανᾶ πού τρέχει νὰ ἐξαφανιστεῖ ἀνεβαίνοντας στό βουνό. Ἀπουσιάζουν οἱ ἄγγελιοι πού κατὰ τὸν εὐαγγελιστὴ «προσηλθον καὶ διηκόνουν αὐτῷ».

Στόν κάμπο τῆς σύνθεσης, ὅπως καί σ' ὅλες τὶς ἄλλες πού εἰκονογραφοῦν σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ καί τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ἔχει ἀναγραφεῖ ὄλο σχεδὸν τὸ κεφ. 4 τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου πού ἀναφέρεται στον πειρασμό τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἐπιγραφή ἀρχίζει ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα καί συνεχίζεται στήν κάτω ἀριστερὴ γωνία. Οἱ διάλογοι μεταξὺ Χριστοῦ καί σατανᾶ στό δεύτερο καί τρίτο ἐπεισόδιο ἀναγράφονται δίπλα στίς σκηνές.

Ἡ ἐξεταζόμενη σύνθεση ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικὰ τὸ συνηθισμένο βυζαντινὸ τύπο μέ τὴν τριπλὴ ἐπανάληψη τῶν κυρίων μορφῶν, ὅπως συμβαίνει στόν παρισινὸ κῶδ. 510, στὴ Monreale καί τὸν Ἅγ. Μάρκο. Τυπολογικὰ ἢ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ εἶναι αὐτὴ πού βλέπουμε στίς σκηνές τῶν θαυμάτων καί τῶν ἄλλων χριστολογικῶν παραστάσεων. Ὁ σατανᾶς, πού παρι-

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

1. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἅγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 116-117, πίν. 26a.

2. O. Demus, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, Baden bei Wien 1935, πίν. 5.

3. O. Demus, Norman Sicily, ὁ.π., εἰκ. 66B.

4. Οἱ βασιλεῖς εἰκονίζονται γιὰ πρώτη φορά στήν ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς μονῆς τῆς Χώρας καί ἀργότερα, στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ, στὴ μονὴ τοῦ Ἀναπαυσᾶ καί τὴ μονὴ Φιλανθρωπῶν βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήναι 1980, σ. 242. Γιὰ τὴν παράσταση τῶν βασιλέων βλ. P. Underwood, Some Problems in Programs and Iconographie of Ministry Cycles, The Kariye Djami, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami, Princeton, New Jersey 1975, σ. 278 κ.έ.

στάνεται μικρόσωμος, δύσμορφος, φτερωτὸς καὶ γυμνός, εἶναι χαρακτηριστικὴ μορφή τοῦ 11ου-12ου αἰ.¹. Σὲ παλιότερα παραδείγματα εἰκονίζεται σχεδὸν ἐντελῶς ντυμένος². Ἡ εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα τῆς παράστασής μας μὲ τὶς ἀντίστοιχες συνθέσεις τοῦ Ἁγ. Ὄρους πρέπει νὰ τονιστεῖ ἰδιαίτερα. Ὅμοιες περίπου εἶναι ὄχι μόνο οἱ στάσεις τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ ἡ διαμόρφωση τῶν βουνῶν καὶ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ κτίσματος³.

Ἐ Ὁ Γ ἄ μ ο ς τ ῆ ς Κ α ν ᾱ (Πίν. 20). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Τὰ πρόσωπα τῆς νύφης, τοῦ γαμβροῦ καὶ μερικῶν ἄλλων ἔχουν καταστραφεῖ μὲ ὄξυ ἐργαλεῖο.

Γύρω ἀπὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι μὲ ποδῆα, ποὺ πέφτει σὲ ἡμικύλινδρους, κάθονται πέντε ἀνδρικές μορφές, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ νύφη. Στὸ δεξιὸ τμήμα, πίσω ἀπὸ τοὺς δυὸ ἄνδρες, ὄρθια μὲ κεφαλόδεσμο εἰκονίζεται μιὰ νεαρὴ ὑπηρέτρια. Ὁ Ἰησοῦς καθισμένος στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ συνομιλεῖ μὲ τὴ Θεοτόκο ποὺ εἶναι ὄρθια πλάι του καὶ ἀκουμπᾷ τὸ δεξιὸ χέρι στὸν ὄμο του. Δίπλα στὸ Χριστὸ εἰκονίζεται ὁ ἀπόστολος Πέτρος ποὺ παρακάθισε στὴ γαμήλια γιορτῆ. Ἡ νύφη βρίσκεται στὴ μέση τοῦ τραπεζιοῦ, ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἡλικιωμένους ἄνδρες. Φέρει διάδημα διακοσμημένο μὲ πολύτιμες πέτρες καὶ μαργαριτάρια. Ἡ ἄκαμπτη στάση της, οἱ χειρονομίες καὶ τὸ διάδημα τὴ διακρίνουν ἐντονα ἀπὸ τοὺς διπλανούς της. Ὁ γαμβρὸς εἶναι καθισμένος χῶρια καὶ πρέπει νὰ τὸν ἀναγνωρίσουμε στὴ νεαρὴ μορφή ποὺ βρίσκεται στὴν ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ δεξιά.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζονται ἕξι μικροὶ πίθοι ποὺ μνημονεύονται ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ⁴ καὶ δεξιότερα οἱ δυὸ ὑπηρέτες ποὺ τοὺς γεμίζουν μὲ νερό. Ὁ χῶρος πίσω ἀπὸ τὶς μορφές ὀρίζεται ἀπὸ χαμηλὸ τοῖχο καὶ διάφορα κτήρια, ἕνα στὸν τύπο τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς, ἕνα τετράγωνο πύργο μὲ ἀνορθόδοξη προοπτικὴ καὶ ἕνα ἄλλο τετράγωνο οἰκοδόμημα μὲ δυὸ τοξωτὰ ἀνοίγματα ἀπὸ τὰ ὁποῖα προβάλλουν δυὸ γυναικεῖες νεαρές μορφές. Ἡ μία, στὸ χαμηλότερο ἀνοίγμα, προσφέρει κούπα στὸν πλησίον της συνδαιτυμόνα, ἐνῶ ἡ ἄλλη σὲ προτομὴ φορεῖ πολὺ διάφανο, ἀραχνοῦφαντο πράσινο χιτῶνα καὶ χειρονομεῖ μὲ τὰ δυὸ χέρια πρὸς τὴ νύφη. Ἐντύπωση προκαλεῖ τὸ ὅτι κάτω ἀπὸ τὸ χιτῶνα φαίνεται ἡ διάπλαση τοῦ σώματος τῆς νέας. Τὰ κτήρια συνδέονται μὲ βαθθὸ ἐρυθρὸ ὕφασμα ἀπλωμένο στὶς στέγες τους.

1. O. Demus, *Norman Sicily*, ὁ.π., σ. 276.

2. H. Omon, *Miniatures des plus anciens mss. gr.*, ὁ.π., πίν. XXXV.

3. G. Millet, *Athos*, ὁ.π., πίν. 117.3, 203.1, 229.1 (Μ. Ξενοφῶντος, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου).

4. Ἰωάν. 2,6. «Ἦσαν δὲ ἐκεῖ ὑδρίαὶ λίθιναι ἕξ κείμεναι».

Στὸ πάνω μέρος στὸν κάμπο τοῦ πίνακα ἔχουν ἀναγραφεῖ μερικὲς παράγραφοι τοῦ χωρίου τοῦ εὐαγγελιστῆ ποὺ ἀναφέρεται στὸ Γάμο τῆς Κανᾶ¹, ἀριστερὰ δὲ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ μεσαῖο πύργο ἡ ἐπιγραφή τῆς παράστασης: Ο ΕΝ ΚΑΝΑ ΓΑΜΟΣ.

Ἡ παράστασή μας, παρὰ τὴ συμπύκνωση τῶν συνδαιτυμόνων γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου, διέπεται ἀπὸ συμμετρία. Τὸ σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου τονίζεται ιδιαίτερα, γιατί βρίσκεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα καὶ γιατί σ' αὐτοὺς ὀδηγοῦν τὰ βλέμματα τῶν ἄλλων. Συμμετρία ὑπάρχει καὶ στὶς ἡμικυλινδρικές πτυχές τῆς ποδέας².

Ἡ ἱερατικὴ ἐπισημότητα τῆς παράστασης εἶναι ὑποτυπώδης. Πλεονάζουν οἱ ἠθογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ὁ Πέτρος ποὺ ἀνακατεύει τὸ κρασί του, οἱ χειρονομίες τῶν ἄλλων, ἡ στροφή τοῦ συνδαιτυμόνα γιὰ νὰ παραλάβει τὴν κούπα μὲ τὰ ἐδέσματα καὶ ἡ νέα στὸ γυναικωνίτη μὲ τὸ διαφανὲς ἔνδυμα.

Εἰκονογραφικὰ ἡ σύνθεσή μας ἀνήκει στὸν ἀπλὸ τύπο³, ὅπου ὁ Ἰησοῦς ἀπεικονίζεται μόνο μιὰ φορὰ καθισμένος στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ τραπέζιου. Ἐνῶ συνομιλεῖ μὲ τὴ μητέρα του, εὐλογεῖ συγχρόνως τοὺς ἔξι πίθους. Οἱ πρῶτες παραστάσεις τοῦ θέματος παρουσιάζουν μόνο τὴ μετατροπὴ τοῦ νεροῦ σὲ κρασί. Στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ προστίθεται σχεδὸν πάντοτε ἡ γιορτὴ τοῦ γάμου εἴτε ὡς ξεχωριστὴ παράσταση ποὺ προηγεῖται ἀπὸ τὸ θαῦμα⁴, εἴτε ὡς τμῆμα τῆς κύριας σύνθεσης⁵. Ὁ πρῶτος τύπος εἶναι πιὸ ἀρχαϊκός, ἐνῶ ὁ δεῦτερος εἶναι πιὸ σύγχρονος καὶ ὀλοκληρωμένος⁶. Ὅπως σὲ πολλὲς

1. Ἰωάν. 2,1-6.

2. Ἡμικυλινδρικές πτυχές ὑπάρχουν καὶ στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τῆς Ἁγ. Σοφίας Κιέβου, βλ. K. W e s s e l, Abendmahl und Apostelcommunion, ὁ.π., εἰκ. 56, στὴν παράσταση τοῦ Γάμου τῆς Κανᾶ τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου, G. M i l l e t, Athos, ὁ.π., πίν. 164, 1 καὶ σὲ ποδέες στὸ κάτω μέρος τῶν τοίχων μερικῶν μνημείων, ὅπως π.χ. στὸ Gradač καὶ Staro Nagoričino, βλ. M i l l e t - F r o l o w, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, II, 67,3-4 καὶ III, 119,5.

3. Γενικὰ γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Γάμου τῆς Κανᾶ βλ. W. K u h n, Die Ikonographie der Hochzeit zu Kana von den Anfängen bis zum 14 Jahr. Diss. phil., Freiburg 1955· τοῦ Ἰ δ ι ο υ, Die Darstellung des Kanawunders im Zeitalter Justinians, «Römische Quartalschrift, Suppl. 30, Tortulae» Rom-Freiburg-Wien 1966, σ. 200-215, καὶ «L e x i k o n d e r c h r i s t l i c h e n I k o n o g r a p h i e» 2, σ. 299-305.

4. Βλ. τὸν Cod. Petropol. 21, C. R. M o r e y, Notes on East Christian Miniatures, «Art Bulletin», II/1 (1929), εἰκ. 76, τὸν κῶδ. Ἰβήρων 5, V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, ὁ.π., εἰκ. 379, καὶ Σ. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η - Π. Χ ρ ῆ σ τ ο υ - Χ ρ. Μ α υ ρ ο π ο ὕ λ ο υ - Γ σ ι ο ὕ μ η - Σ ω τ. Κ α δ ᾶ, Οἱ Ἐθσαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Β', Ἀθῆναι 1975, εἰκ. 38.

5. Π.χ. ἡ παράσταση τοῦ Cod. Laurent. VI. 23, βλ. T. V e l m a n s, Le Tétravangile de la Laurentienne, Paris 1971, πίν. 58, fol. 170v.

6. Βλ. O. D e m u s, Norman Sicily, ὁ.π., σ. 275.

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

Ὁ ἴδιος σὲ γενικὲς γραμμὲς εἰκονογραφικὸς τύπος χρησιμοποιεῖται καὶ στὸν Ἄθω. Στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας¹ τὸ τραπέζι εἶναι ἡμικυκλικό, ὁ Χριστὸς μὲ τὴ Θεοτόκο βρίσκονται ἀριστερὰ καὶ ὁ γαμβρὸς μὲ τὴ νύφη στὸ κέντρο. Στὴ Μ. Κουτλουμουσίου² ὁ Χριστὸς εἶναι στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ, ἡ νύφη φέρει διάδημα καὶ ὁ γαμβρὸς εἶναι γενειοφόρος. Ἡ ἴδια διάταξη μὲ τὴν παράσταση τῆς Μ. Λαύρας παρατηρεῖται στὴ σύνθεση τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου³ καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Δοχειαρίου⁴. Καὶ στὶς δύο παραστάσεις ἡ νύφη φέρει διάδημα καὶ ὁ γαμβρὸς βρίσκεται ἀριστερὰ τῆς.

Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτιδα (Πίν. 15β). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο, στὴν ἴδια ζώνη μὲ τὴν προηγούμενη. Διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἐξαγωνικὸ προστομαῖο πηγαδιοῦ⁵, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτιδα. Ὁ Ἰησοῦς εἶναι καθισμένος στοὺς πρόποδες τοῦ βουνοῦ, ποὺ ὑψώνεται πίσω ἀπὸ τὴν κύρια σκηνή. Ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ τυλιγμένο εἰλητάριο. Ἡ νεαρὴ γυναίκα εἶναι ὄρθια ἀπέναντι· κρατᾶ στὸ ἀριστερὸ μικρὸ ἄγγεο ἀπὸ τὸ ὁποῖο κρέμεται μακρὸ σχοινὶ καὶ χειρονομεῖ μὲ τὸ δεξιὸ. Πίσω τῆς μεγάλη δίωτη ὑδρία μὲ ραβδώσεις. Πίσω ἀπὸ τὴν κύρια σκηνὴ ὑψώνεται βουνὸ μὲ μυτερὴ καὶ λοξόμητη κορυφή, ποὺ φαίνεται σὰν νὰ εἰσχωρεῖ στὸ τεῖχος τῆς πόλης Συχάρ ποὺ εἰκονίζεται πίσω. Ἀριστερὰ κατηφορίζουν τὴν πλαγιά ὀκτῶ ἀπόστολοι μὲ πρῶτο τὸν Πέτρο. Ὁ Ἰωάννης κρατᾶ πανέρι μὲ τρόφιμα, γιὰ τὴν ἀγορὰ τῶν ὁποίων τοὺς εἶχε στείλει ὁ Χριστὸς στὴν πόλη⁶. Ὁ Πέτρος ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὴν κεντρικὴ σκηνή, ἐνῶ τὸ δεξιὸ χέρι εἶναι σὲ χειρονομία θαυμασμοῦ⁷. Στὸ δεξι

1. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 143,1.

2. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 164,1.

3. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 202.

4. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 228.

5. Στὴ βυζαντινὴ τέχνη τὸ προστομαῖο εἰκονίζεται μὲ διάφορα σχήματα: ἄλλοτε εἶναι κυλινδρικό, ἄλλοτε πεντάγωνο, ἐξάγωνο ἢ ὀκτάγωνο, ἄλλοτε σταυρόσχημο ἢ τετράφυλλο. Μερικὲς φορὲς ὑπάρχει καὶ τὸ βαροῦλκο γιὰ τὴν ἀντλησὴ τοῦ νεροῦ. Πολλὰ παραδείγματα βλ. Α. Ὁρλάνοβου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μ. Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., σ. 143, σημ. 7.

6. Ἰωάν. 4,8.

7. Ἰωάν. 4,27 «Καὶ ἐπὶ τούτῳ ἦλθον οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ, καὶ ἐθαύμασαν ὅτι μετὰ γυναικὸς ἐλάλει».

τμήμα του πίνακα, κοντά στην πύλη του τείχους, εικονίζονται έξι Σαμαρείτες που είχαν έρθει να ακούσουν τὸ Χριστό.

Ὅπως ἤδη ἔχει σημειώσει ὁ Millet¹, ἡ ἑκτενής περιγραφή καὶ διήγηση τοῦ ἐπεισοδίου τοῦ Χριστοῦ-Σαμαρείτιδας χωρίστηκε ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς ἁγιογράφους σὲ τέσσερις σκηνές. Ἡ πρώτη ἀποδίδει τοὺς στ. 4-7 τοῦ 4ου κεφ. τοῦ εὐαγγελίου τοῦ Ἰωάννη, ἡ δεύτερη τοὺς στ. 27-28, ἡ τρίτη τοὺς 28-29 καὶ ἡ τέταρτη τοὺς στ. 30-40. Στὴν παράσταση τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη ὁ ζωγράφος ἀπεικονίζει τὶς τρεῖς σκηνές στὸν ἴδιο πίνακα. Ἀπουσιάζει ἡ σκηνὴ τῶν στ. 28-29. Τὰ τρία ἐπεισόδια δίνονται κάπως ἀσύνδετα χρονικὰ μεταξύ τους, πράγμα ποὺ δὲν ἐνοχλεῖ, γιατί αἰσθητικὰ ἡ παράσταση εἶναι ἀρκετὰ δεμένη.

Σὲ μερικὰ μνημεῖα, ὅπως π.χ. στὴ Μ. Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου² καὶ στὴ Μ. τῆς Χώρας³, ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται δεξιὰ, πὺδ συχνὰ ὅμως παριστάνεται ἀριστερὰ συνοδευόμενος ἀπὸ δύο, τρεῖς ἢ καὶ περισσότερους μαθητές, ὅπως π.χ. στοὺς κώδ. Par. Gr. 510⁴ καὶ Par. Gr. 74⁵, στὸν Ἁγ. Μάρκο Βενετίας⁶, στὴ Soročani⁷, στὸν Ἁγ. Νικόλαο Ὁρφανό⁸, καὶ ἄλλοῦ.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας εἶναι ἐκεῖνος τοῦ κώδ. Par. Gr. 74 καὶ τοῦ Hortus Deliciarum⁹, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι οἱ ἀπόστολοι εἶναι περισσότεροι ἀπὸ δύο, ἀπουσιάζει τὸ βαροῦλκο καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προστομιαίου εἶναι ἐξαγωνικὸ. Ἐξάλλου στὴν παράστασή μας τὸ φυσικὸ καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο εἶναι πλούσιο, μιὰ παλιὰ παράδοση ποὺ ἐπιβιώνει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, ὅπως δείχνει π.χ. ἡ τοιχογραφία τοῦ Lesnovo¹⁰. Εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν παράστασή μας διαπιστώνουμε στὴ σύνθεση τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας¹¹, ὅπου ὅμως, ὅπως καὶ στὴ Μ. Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου¹², δὲν παριστάνεται ἡ ὁμάδα τῶν Σαμαρειτῶν. Ὑπάρχουν ὅμως ἄλλες εἰκονογραφικὲς λεπτομέ-

1. Recherches, ὁ.π., σ. 602.

2. Α. Ὁρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μ. Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., πίν. 8.

3. P. Underwood, Kariye Djami, ὁ.π., 2, πίν. 257.

4. H. O m o n t, Miniatures des plus anciens mss, Grecs, ὁ.π., fol. 215.

5. H. O m o n t, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1940², fol. 173.

6. O. D e m u s, Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, ὁ.π., εἰκ. 23.

7. V. D j u r i ć, Soročani, Beograd 1963, σ. 139.

8. Α. Ξυγγόπουλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου τοῦ Ὁρφανοῦ, ὁ.π., εἰκ. 89-90.

9. G. M i l l e t, Recherches, ὁ.π., 624, 625.

10. V. P e t k o v i ć, La peinture Serbe du moyen âge, I, πίν. 124a.

11. G. M i l l e t, Athos, ὁ.π., πίν. 119,1.

12. G. M i l l e t, Athos, ὁ.π., πίν. 201,1 καὶ 232.1.

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

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

Ἡ Ἰαση τοῦ λεπροῦ (Πίν. 21α). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη καὶ εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη.

Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὀρθίος ὁ Χριστὸς συνοδούμενος ἀπὸ τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητάριο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τὸ ἔχει τεντωμένο πρὸς τὸ λεπρό¹. Ὁ Πέτρος καὶ Ἰωάννης εἰκονίζονται ὅπως σ' ὅλες τὶς ἄλλες σκηνές τῶν θαυμάτων. Ὁ παριστανόμενος στὸ κέντρο τοῦ πίνακα λεπρὸς ἔχει σχεδὸν καταστραφεῖ. Στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς παράστασης εἰκονίζεται ὁμάδα ἀπὸ τοὺς Ἑβραίους καὶ πίσω ἀπὸ αὐτοὺς τὸ τεῖχος τῆς πόλης².

Ἡ παράστασή μας, ποὺ παρουσιάζει μερικὲς διαφορὲς σὲ σχέση μὲ τὴν περιγραφή τῆς Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς³, ἀκολουθεῖ ὁμοιοεἰκονογραφικὸ τύπο μ' αὐτὸν ποὺ χρησιμοποίησε ὁ ψηφοθέτης τῆς Monreale⁴, ὅπου ὁμοῦς οἱ μαθητὲς δὲν εἶναι δύο ἀλλὰ ἑπτὰ, τὸ δὲ φυσικὸ τοπίο ἔχει ἀποδοθεῖ μᾶλλον σχηματοποιημένο. Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ παράσταση τοῦ κώδ. Ἰβήρων ἀρ. 5, ὅπου ὁμοῦς τὸ φυσικὸ τοπίο ἀπουσιάζει σχεδὸν ἐντελῶς καὶ οἱ μαθητὲς ποὺ συνοδεύουν τὸ Χριστὸ εἶναι τέσσερις⁵. Μιὰ παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου παρουσιάζει τὰ πρόσωπα σὲ ἀντίστροφη θέση. Οἱ ἀπόστολοι εἶναι τρεῖς καὶ ὁ χῶρος ὀρίζεται μὲ οἰκοδόμημα⁶. Ἐνας ἄλλος εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι αὐτὸς ποὺ ὁ Χριστὸς κρατᾷ τὸ χέρι τοῦ λεπροῦ, ἐνῶ στὸ βάθος εἰκονίζεται στύλος μὲ τὴν καλύβα τοῦ λεπροῦ ψηλά⁷.

1. Δὲν διακρίνεται ἂν ὁ Χριστὸς κρατᾷ ἢ ὄχι τὸ χέρι τοῦ λεπροῦ, Πρβλ. Ματθ. 8,3 «Καὶ ἐκτείνας τὴν χεῖρα ἤψατο αὐτοῦ ὁ Ἰησοῦς λέγων...». Κατὰ τὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς «ὁ Χριστὸς βάνει τὴν χεῖρα του εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ λεπροῦ».

2. Λουκ. 5,12-14.

3. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 91.

4. O. Demus, Norman Sicily, ὁ.π., εἰκ. 85A.

5. A. Ξυγγόπουλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μ. Ἰβήρων Ἁγ. Ὅρους, Ἁθῆναι 1932, πίν. 30 καὶ Σ. Πελεκανίδη-Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη-Σωτ. Καδᾶ, Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὅρους, Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, ὁ.π., Β', εἰκ. 21.

6. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 127.2.

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

Ἡ Ἰαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (Πίν. 22α). Βρίσκεται δίπλα στή θύρα τοῦ ναοῦ καί φέρει ἀρκετές φθορὲς στὰ πρόσωπα.

Ἀριστερὰ ὁ Χριστός, μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ καί γερμένο μπρὸς τὸ σῶμα, κρατᾷ ἀπὸ τὸ δεξιὸ καρπὸ καί ἀνασηκώνει στήν κλίνη τῆς τὴν ἄρρωστη. Ἡ καταβεβλημένη ἀπὸ τὸν πυρετὸ γυναίκα εἰκονίζεται ἀδύναμη καθὼς ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ δεξιὸ τῆς χέρι καί ἀκουμπᾷ τὸ ἄλλο στὸ γόνατο. Ἀνάμεσα στὶς δύο παραπάνω μορφὲς παρεμβάλλονται σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καί Ἰωάννης. Μὲ τὸ δεξιὸ μισοτεντωμένο πρὸς τὴν ἄρρωστη ἐκφράζουν τὸ θαυμασμὸ τους γιὰ τὸ συμβάν. Τὴν ἴδια χειρονομία ἔχει καί ὁ πίσω ἀπὸ τὸ Χριστὸ μαθητῆς (Ἰάκωβος). Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλαιον τοῦ κρεβατιοῦ εἰκονίζεται νεαρὴ γυναίκα τὴν ὁποία συναντοῦμε σ' ὄλες σχεδὸν τὶς σωζόμενες παραστάσεις μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Εἶναι ἡ σύζυγος τοῦ Πέτρου ποὺ παριστάνεται ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ ἀπὸ τὸ προσκεφάλαιον τῆς μητέρας τῆς.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κτήρια ποὺ ἐνώνονται μὲ χαμηλὸ τοῖχο. Τὸ ἀριστερὸ ἔχει ἀετωματικὸ γεῖσο μὲ κλασικιστικὰ στοιχεῖα καί κιβώριο ποὺ τὸ κρατοῦν τέσσερις κίονες, ἐνῶ τὸ ἀπέναντι του εἶναι ἀπλὸ παραλληλόγραμμο στὸν τύπο τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς. Ἀνάμεσα στὰ δύο κτήρια, πάνω στὸ καταπράσινο βάθος τῆς παράστασης, ἔχουν ἀναγραφεῖ τρεῖς περίπου στίχοι ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ εὐαγγελιστῆ Μάρκου¹.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς παράστασης στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ καί στὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα δὲν εἶναι πολὺ συνήθης. Τὰ λίγα ὅμως παραδείγματα ποὺ σώζονται μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴ μικρὴ ἐξέλιξη τοῦ τύπου. Στὴ Monreale² (1180-1194) ὁ Χριστὸς βρίσκεται ἀριστερὰ σὲ στάση ὄχι κινημένη, μὲ τὸ δεξιὸ πέλαμα ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένο. Δὲν πιάνει τὴν ἄρρωστη ἀπὸ τὸ χέρι ἀλλὰ τῆς ἀπευθύνει τὸ λόγο. Αὐτὴ εἶναι μισοξαπλωμένη καί στηρίζει τὸ κεφάλαιον τῆς στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, φαίνεται δὲ ὅτι ἀποφεύγει νὰ ἀτενίσει τὸν Κύριον στὰ μάτια. Οἱ ἕξι μαθητὲς βρίσκονται πίσω του, τὰ ἀρχιτεκτονήματα στὸ βάθος εἶναι πλούσια καί ἡ νεαρὴ γυναίκα προβάλλει ἀπὸ τὴ θύρα μὲ τὰ παραπετάσματα. Ἡ ὅλη σκηνὴ διέπεται ἀπὸ βαθιὰ ἱερατικότητα. Τὸ ἴδιο περίπου πνεῦμα ἀκολουθεῖ καί ἡ μικρογραφία τοῦ κώδ. τῆς Μ. Ἰβήρων ἀρ. 5³. Ἐδῶ ὅμως ὁ Ἰησοῦς εἶναι πιὸ κινημένος καί κρατᾷ τὸ χέρι τῆς ἄρρωστης ποὺ ἀνακάθεται στήν κλίνη. Παράλληλα ἐκείνη τὸν κοιτᾷ κατάματα ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ θέση ἱκεσίας.

σίου. Βλ. Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπῶν, δ.π., II, πίν. 27β καί G. Millet, Athos, δ.π., 202.1.

1. Μάρκ. 1,29-31.

2. O. Demus, Norman Sicily, πίν. 86B.

3. A. Ξυγγόπουλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μ. Ἰβήρων Ἀγ. Ὄρους,

Οἱ τρεῖς μαθητές εἶναι πίσω ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ ἡ σύζυγος τοῦ Πέτρου παραστέκεται τὴν πάσχουσα μητέρα της. Στὴ Μ. τῆς Χώρας¹ ὁ Χριστὸς εἶναι ἀκίνητος, κρατᾷ ὅμως ἀπὸ τὸ χέρι τὴν πρεσβύτιδα, ποὺ εἶναι ἀνακαθισμένη στὴν κλίνη. Ἀπουσιάζει ἡ θυγατέρα της καὶ ἀριστερά της βρίσκεται ὁ Πέτρος. Πίσω ἀπὸ τὸν Κύριο στέκονται ὁ Ἀνδρέας καὶ ὁ Ἰωάννης. Μὲ ἀπλότητα, χωρὶς πολλὰ πρόσωπα, ἐξεζητημένες κινήσεις καὶ χειρονομίες, ἔχει στηθεὶ καὶ ἡ σχετικὴ παράσταση τῆς Ἁγ. Σοφίας Τραπεζοῦντος², τὸν τύπο τῆς ὁποίας φαίνεται νὰ χρησιμοποιοῖ ὁ σχετικὸς πίνακας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Χελανδαρίου³. Στὴ Dečani⁴ ὁ Χριστὸς ἀκολουθεῖται ἀπὸ ὄλους σχεδὸν τοὺς μαθητές, ἐνῶ κοντὰ στὴν ἄρρωστη εἰκονίζεται πλῆθος Ἑβραίων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Ὁ Πέτρος ὑποβοηθᾷ τὴν πεθερά του νὰ ἀνακαθίσει στὴν κλίνη. Ὅλες οἱ συνθέσεις ποὺ μνημονεύθηκαν ἀκολουθοῦν σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη χρησιμοποιοῖ διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ συναντᾶται στὸ μελετώμενο μνημεῖο. Οἱ μορφὲς εἶναι πυκνὰ τοποθετημένες καὶ συγκεντρωμένες στὸ κέντρο τῆς σύνθεσης. Ἐτσι ἡ σκηνὴ κερδίζει σὲ ἀνθρωπισμὸ, χάνει ὅμως σὲ ὑπερβατικότητα.

Ὁ Χριστὸς ἐπιτάσσων τοὺς ἀνέμους (Πίν. 22β). Εἰκονίζεται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοίχου, δυτικὰ ἀπὸ τὴν παράσταση τῶν πειρασμῶν τοῦ Κυρίου.

Μέσα σὲ μικρὸ πλοίαριο ποὺ μοιάζει μὲ πλάβα καὶ ποὺ ἀρμενίζει στὰ ταραγμένα νερὰ τῆς λίμνης εἰκονίζεται δυὸ φορὲς ὁ Χριστὸς. Στὸ ἴδιο πλεούμενο παριστάνονται καὶ οἱ μαθητές Πέτρος, Ἀνδρέας, Ἰωάννης καὶ Φίλιππος (:)⁵. Στὴν πρύμνη ὁ Χριστὸς κοιμᾶται ἀκουμπισμένος στὸ χέρι του καὶ πλάι ὁ Πέτρος προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀφυπνίσει. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Πέτρο ὄρθιος πάλι ὁ Ἰησοῦς δίπλα στὸ κατάρτι ὑψώνει τὸ χέρι πρὸς τὸν ἀνθρωπόμορφο καὶ γυμνὸ ἄνεμο καὶ τὸν ἐπιτιμᾷ νὰ σταματήσει τὸ φύσημα, ποὺ τὸ κατευθύνει μὲ κέρας πρὸς τὸ φουσκωμένο πανί. Ὁ Ἀνδρέας στὸ μέσο τοῦ πλοιαρίου καὶ ὁ Φίλιππος στὴν πρῶρα προσπαθοῦν μὲ σχοινιά νὰ κατεβάσουν τὸ ἴστιο. Τὰ φουρτουνιασμένα νερὰ τῆς λίμνης ἀποδίνονται κατὰ τρό-

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

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

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

3. G. Millet, *Athos*, ὁ.π., 77.2.

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

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

πο άφύσικο και τó κύμα δίνεται συνεχώς έλισσόμενο. Τó τοπίο στό βάθος είναι βραχώδες, λοξότμητο και άπόκρημνο.

Στό άνω μέρος του πίνακα έχουν αναγραφεί άπό τή σχετική περικοπή του Ματθαίου οί στίχοι 23-24 και μέρος του 26 (Ματθ. 8, 23-26).

Άπό εικονογραφική άποψη ó πίνακας άκολουθεí σχεδόν πιστά τήν Έρμηνεία Ζωγραφικής και μάλιστα τόν ένα άπό τους δυó παραδιδόμενους τύπους¹. Η παράσταση αυτή, που για πρώτη ίσως φορά εικονίστηκε στό παλαιοχριστιανικά χρόνια, βρίσκεται στό 800 μ.Χ. στό κάτω μέρος ενός έλεφαντοστού τής Όξφόρδης, όπου παριστάνεται τó πρώτο έπεισόδιο τής ιστορίας, δηλ. ó Χριστός και ó Πέτρος που προσπαθεí νά τόν άφυπνίσει². Τó πλοιάριο τής παράστασης του έλεφαντοστού εικονίζεται χωρίς ίστίο, πράγμα που άποτελεí τó στοιχείο διάκρισης των δυó τύπων. Χωρίς ίστίο παριστάνεται επίσης και στίς μικρογραφίες μερικων χειρογράφων του 10ου, 11ου και 12ου αι.³. Ο δεύτερος τύπος εικονίζει τó πλοιάριο με κατάρτι και πανί φουσκωμένο ή λυμένο στό κάτω μέρος και τους άποστόλους στήν προσπάθειά τους νά προστατεύσουν τó σκάφος άπό τήν τρικυμία. Ο τύπος αυτός δέν έχει διασωθεí σε καθαρώς βυζαντινά έργα, χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι δέν ύπήρχαν. Τόν βρίσκουμε όμως σε μικρογραφίες χειρογράφων τής Σχολής Reichenau στήν όποία είναι γνωστές οί τεχνοτροπικές αλλά και εικονογραφικές επιδράσεις του Βυζαντίου ιδίως κατά τόν 9ο και 10ο αι.⁴. Στήν ίδια Σχολή άποδίνεται άπό τή Schiller⁵, ιδίως λόγω τής έλλειψης αναλόγων βυζαντινων παραστάσεων, και ή συνένωση των δυó έπεισοδίων, δηλ. αυτού που παριστάνει τó Χριστό νά κοιμάται και εκείνου που έπιτιμά τους άνέμους.

Στόν ίδιο εικονογραφικό τύπο, με όρισμένες όμως διαφορές, έχουν άποδοθεí και οί παραστάσεις τής Μ. Άναπαυσ⁶ και Λαύρας⁷, καθώς και τής Μ. Φιλανθρωπηνων⁸, Ξενοφώντος⁹ και Δοχειαρίου¹⁰. Στή Μ. Φιλανθρωπη-

1. Για τήν εικονογραφία του θέματος βλ. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1, δ.π., σ. 177.

2. G. Schiller, δ.π., 1, σ. 177, εικ. 427.

3. G. Schiller, δ.π., 1, εικ. 492-494, Cod. Par. Gr. 54, Cod. Par. Copte 13, Cod. Egber στήν Stadtbibliothek του Trier No 24, και κώδ. 587 τής Μ. Διονυσίου, Βλ. Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σωτ. Καδά, *Θησαυροί του Άγ. Όρους*, δ.π., Α', πίν. 243.

4. G. Schiller, δ.π., 1, εικ. 495.

5. G. Schiller, δ.π., 1, σ. 177.

6. M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane*, δ.π., εικ. 16.

7. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 119.2. Η παράσταση είναι επιζωγραφισμένη.

8. Μ. Άχειμάστου - Ποταμιάνου, *Η μονή Φιλανθρωπηνων*, δ.π., πίν. 28α.

9. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 177.4.

10. G. Millet, *Athos*, δ.π., πίν. 230.1 και 233.1.

νῶν ὁ ἄνεμος ἀποδίνεται ὡς δαίμονας μὲ δύσμορφα χαρακτηριστικά, ἐνῶ στὶς ἄλλες συνθέσεις εἶναι ἀνθρωπόμορφος, στοιχεῖο πού ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. στὸν κώδ. Laur. VI. 23¹.

Στὴ Δυτικὴ τέχνη ἡ παράσταση τῆς ἐπιτίμησης τῶν ἀνέμων ἐξαφανίζεται ἐντελῶς μετὰ τὸ 12ο αἰ. καὶ ἀντικαθίσταται κατὰ κάποιον τρόπο ἀπὸ τὴν παράσταση ὅπου εἰκονίζεται ὁ Πέτρος νὰ βουλιάζει στὰ κύματα².

Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς δαιμονιζομένους (Πίν. 21β, 23). Εἰκονίζεται στὸ νότιο τοῖχο δυτικὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ φέρει μερικὲς ἀπολεπίσεις.

Ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τὴ διήγηση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου (8, 28-34), ὅπου γίνεται λόγος γιὰ θεραπεία δύο δαιμονιζομένων³.

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, μπροστὰ σὲ δίκورφο ὑψηλὸ βουνό, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ἑπτὰ μαθητὲς μὲ πρώτους τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη. Ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητᾶριο. Στὸ κέντρο τῆς παράστασης εἰκονίζονται μέσα σὲ ἀνοιχτὲς σαρκοφάγους ἡμίγυμνοι, ἀναμαλλιασμένοι, δύσμορφοι καὶ σκελετωμένοι οἱ δύο δαιμονισμένοι. Δὲν παριστάνονται οἱ μαῦροι φτερωτοὶ δαίμονες πού συνήθως βγαίνουν ἀπὸ τὰ στόματά τους⁴. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀρρώστους, στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται ἡ θάλασσα ταραγμένη ἀπὸ τοὺς χοίρους πού πέφτουν μέσα καὶ πνίγονται. Τὰ ζῶα ἀποδίνονται ἔξω ἀπὸ τὸν βῆμα καὶ μετὰ τὸν βῆμα τῆς θάλασσας. Στὸ βάθος ὑψηλὸ βουνό καὶ στὴν πλαγιά του οἱ δύο χοιροβοσκοὶ πού συζητοῦν γιὰ τὸ συμβάν. Ἀνάμεσα στὰ δύο βουνὰ εἰκονίζεται στὸ βάθος τὸ τεῖχος καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὰ κτήρια τῆς πόλης τῶν Γεργεσηνῶν (Γαδαρηνῶν).

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

Ἡ παράσταση, ὅπως εἰκονίζεται ἐδῶ, ἀκολουθεῖ μὲ μερικὲς διαφορὲς, πρότυπα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰώνα⁵. Δὲν εἰκονίζονται οἱ δαίμονες πού βγαί-

1. T. Velmans, Le Tétrévangile de la Laurentienne, ὁ.π., πίν. 10, εἰκ. 25.

2. G. Schiller, ὁ.π., 1, σ. 177.

3. Ὁ Μάρκος (5,2-17) καὶ Λουκᾶς (8,27-37) μνημονεύουν μόνο ἓνα δαιμονιζόμενο.

4. A. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου, ὁ.π., πίν. 44.

5. Π.χ. cod. Par. 54, H. Oumont, Miniatures des plus anciens manuscrits, ὁ.π., πίν. XCII, τοιχογρ. τῆς Dečani, βλ. V. Petković, Le peinture Serbe du moyen âge, I, πίν. 116 καὶ κώδ. Ἰβήρων ἀρ. 5, βλ. Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Γ. Σιούμη - Σωτ. Καδᾶ, Ἐθναυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους, ὁ.π., Β', εἰκ. 11. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Schiller, Ikonographie, ὁ.π., 1, σ. 173.

ουν από τὰ στόματα τῶν ἀσθενῶν, πράγμα πού συμβαίνει στήν Dečani.

Ἡ σύνθεση αὐτή, πού εἶναι ἄγνωστη ὡς θέμα στήν τέχνη τῶν κατακομβῶν καί τῶν σαρκοφάγων, ἐμφανίζεται γύρω στά τέλη τοῦ 5ου αἰ. στό δίπτυχο τοῦ Murano, ὅπου εἰκονίζονται μόνο ὁ Χριστός μέ τόν ἄλυσοδεμένο δαιμονιζόμενο¹. Τήν πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 6ου αἰ. τή συναντοῦμε στόν Ἅγ. Ἀπολλινάριο τῷ Νέο² μέ τὸ Χριστό ἀκολουθούμενο ἀπό ἓνα μαθητή, τὸ δαιμονιζόμενο ἤδη θεραπευμένο καί τοὺς χοίρους πνιγμένους στή θάλασσα. Ἦδη, ὅπως γίνεται ἀντιληπτό, ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος στήν παράσταση αὐτή ἔχει συμπληρωθεῖ. Ἀργότερα, ἴσως κατὰ τήν προεικονομαχική περίοδο, ἡ παράσταση συμπληρώνεται στό Βυζάντιο μέ τοὺς δαίμονες πού βγαίνουν ἀπό τὰ στόματα τῶν ἀσθενῶν. Οἱ σχολές τοῦ Reichenau καί τοῦ Echternach, πού παρέλαβαν τὸ θέμα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς παραδίνουν τὴν παράσταση συμπληρωμένη ἤδη ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 10ου καί ἀρχές τοῦ 11ου αἰ.³. Ἀπὸ τὸ 16ο αἰ. ἀξίζει νὰ σταθοῦμε στήν παράσταση τῆς Μ. Ξενοφῶντος (1554)⁴, ἡ ὁποία παρουσιάζει στενὴ εἰκονογραφικὴ συγγένεια μέ τὴν παράσταση τοῦ Ἅγ. Ἰωάννη. Ἐκεῖνο δὲ πού πρέπει ἰδιαίτερα νὰ σημειώσουμε ὡς νέο στοιχεῖο στή μεταβυζαντινὴ τέχνη εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀνθρωπόμορφων δαιμονίων πάνω στοὺς χοίρους, πράγμα πού συναντοῦμε ἤδη στό ἀ΄ μισὸ τοῦ 11ου αἰ. σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῶν σχολῶν Echternach καί Reichenau⁵. Τοῦτο δηλώνει ὅτι ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια ὑπῆρχε ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο τουλάχιστον αἰ. στό Βυζάντιο, ἀπ' ὅπου διὰ μέσου τῶν κωδίκων ἔγινε γνωστὴ στή Δύση. Τὰ ἴδια στοιχεῖα ἐπαναλαμβάνονται ἀργότερα, τὸ 1568, στή Μ. Δοχειαρίου⁶.

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

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζεται καθισμένος σὲ χαμηλὸ ξύλινο κάθισμα ὁ Ἰησοῦς καί πίσω του ὄμιλος δέκα μαθητῶν. Πατεῖ σὲ χαμηλὸ ὑποπόδιο καί ἔχει τὸ δεξιὸ του χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Κύριο δυὸ νεαροὶ ἄνδρες ἀνεβασμένοι στή σκεπὴ τοῦ οἴκου κατεβάζουν μέ σχοινιά τὸν ξαπλωμένο στό κρεβάτι παράλυτο. Τὸ σπῆτι καί ἡ ἀνοιχτὴ σκεπὴ του ἀποδίνονται ἐξωπραγματικά. Δυὸ μεσήλικες ἄνδρες ὑποβαστά-

-
1. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 424.
 2. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 436.
 3. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 487 καί 526.
 4. G. Millet, *Athos*, ὁ.π., 177.4.
 5. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 487 καί 528.
 6. G. Millet, *Athos*, ὁ.π., πίν. 231.

ζουν τὸ κρεβάτι. Οἱ γεροντικὲς μορφὲς τῶν Φαρισαίων καὶ νομοδιδασκάλων, ποὺ ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ (Λουκ. 5,17), παριστάνονται ἄλλοι γονατιστοὶ μπροστὰ στὸν Κύριο καὶ ἄλλοι ὄρθιοι πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη. Ὁ ζωγράφος παρερμηνεύοντας τὸ χωρίο τοῦ εὐαγγελιστῆ, παρὰ ἀπὸ ἀβλεψία, γεμίζει τὸ δάπεδο τοῦ πίνακα μὲ ἄνθη καὶ μικροὺς θάμνους.

Ἡ σχοινοτενὴς ἐπιγραφή στὸ ἄνω μέρος ποὺ συνοδεύει τὸν πίνακα προέρχεται ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Λουκᾶ (5, 18-20). Ἀπὸ τὸν ἴδιο εὐαγγελιστὴ ἔχει ληφθεῖ καὶ ἡ μικρογράμματη ἐπιγραφή δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ (5, 24).

Στὴν παράστασή μας ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὡς Διδάσκαλος καθισμένος καὶ περιστοιχισμένος ἀπὸ τοὺς μαθητὲς του. Ἔτσι παριστάνεται ἤδη σὲ μικρογραφία χειρογράφου τῆς σχολῆς Echternach (1045-46) καὶ στὴ Μον-reales¹. Συγκρίνοντας τὶς παραστάσεις αὐτὲς μὲ τὴν ὅμοια σύνθεση τοῦ Ἁγ. Ἀπολλιναρίου τοῦ Νέου² παρατηροῦμε ὅτι τὸ θέμα εἶχε σχεδὸν διαμορφωθεῖ εἰκονογραφικὰ ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ βου αἰώνα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ Χριστὸς εἶναι ὄρθιος καὶ συνοδεύεται μόνο ἀπὸ ἓνα μαθητὴ, ὅπως σ' ὅλες τὶς ἄλλες σκηνὲς τῶν θαυμάτων τοῦ μνημείου μας. Καθισμένος καὶ διδάσκοντας παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς στὶς παραστάσεις τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας καὶ τῆς Μ. Δοχειαρίου³ ποὺ εἶναι σχεδὸν ὅμοιες μ' αὐτὴν ποὺ μελετοῦμε. Καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς⁴ περιγράφοντας τὴ σκηνὴ συμφωνεῖ σχεδὸν μὲ τὸν πίνακά μας. Ὡς πρόσθετο στοιχεῖο σημειώνεται ὁ ἤδη ἰαθεὶς παράλυτος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους.

Ἡ Ἀνάσταση τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαεῖρου (Πίν. 25α). Βρίσκεται στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Πάνω σὲ κλίνη, τοποθετημένη κατὰ τὸ πλάτος τοῦ πίνακα καὶ μὲ ἀνασηκωμένο σὲ ἀμβλεία γωνία τὸ πίσω τῆς τμήμα, εἰκονίζεται σχεδὸν ἀνακαθισμένη ἡ νεαρὴ κόρη. Τὸ δεξιὸν τῆς εἶναι σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τὸ κρατᾷ ὁ Χριστὸς, ποὺ εἰκονίζεται στὸ πίσω μέρος τῆς κλίνης μαζὶ μὲ τὸν Πέτρο, τὸν Ἰωάννη καὶ τὸ Φίλιππο (;). Ὁ Πέτρος ἀκουμπᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι τὸ βραχίονα τῆς κόρης καὶ ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι του πρὸς τὸν Ἰησοῦ. Οἱ ἄλλοι μαθητὲς φαίνονται νὰ συζητοῦν μεταξύ τους γιὰ τὸ ἐπιτελούμενο θαῦμα. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Πέτρο εἰκονίζονται οἱ γονεῖς τῆς κόρης. Τὰ χέρια τοῦ ἀρχισυνάγωγου Ἰαεῖρου ἀκουμποῦν προστατευτικὰ στὸν ὄμο καὶ τὸ λαιμὸ τῆς θυγατέρας του, ἐνῶ τὸ βλέμμα του κατευθύνει

1. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 502, 504.

2. G. Schiller, *Ikonographie*, ὁ.π., 1, εἰκ. 435.

3. G. Millet, *Athos*, ὁ.π., 126.3 καὶ 230, 231.1.

4. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 93.

ται ίκετευτικά πρὸς τὸν Κύριο. Παριστάνεται μεσήλικας, με καστανή γενειάδα, ἐνῶ ἡ σύζυγός του νεαρή καὶ σχεδὸν πιὸ νέα ἀπὸ τὴν κόρη, πράγμα πὸν ὀφείλεται μᾶλλον σὲ ἀβλεψία τοῦ ζωγράφου.

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

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

Τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς ἐγερσης τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαίρου, πὸν τὸ συναντοῦμε ἀπὸ τὸν 4ο ἡδὴ αἰῶνα σὲ σαρκοφάγους καὶ στὴ λειψανοθήκη τῆς Brescia (360-370)², παίρνει ὀλοκληρωμένη μορφή κατὰ τὸ τέλος τοῦ 10ου αἰ. Ἡ ἔλλειψη καθαρὰ βυζαντινῶν προτύπων μᾶς ἀναγκάζει νὰ καταφύγουμε καὶ πάλι στὰ χειρόγραφα τῆς Σχολῆς Reichenau. Στὸν κῶδ. Egbert (χρονολ. τὸ 980) ἡ κόρη καὶ ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζονται ἔξω ἀπὸ τὴν οἰκία, ἐνῶ λίγο πιὸ πέρα ἀναμένουν δυὸ μαθητὲς καὶ οἱ γονεῖς τῆς νέας³. Ἀντίθετα στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ὀθωνα III (τέλος 10ου αἰ.) ἡ σκηνὴ εἶναι πιὸ συνεπτυγμένη καὶ ὑπάρχει σαφὴς διαχωρισμὸς τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἰαίρου. Ἡ κόρη ὀμως εἶναι ἀνασηκωμένη χωρὶς νὰ τῆς κρατᾶ τὸ χέρι ὁ Κύριος⁴. Καὶ στὶς δυὸ παραπάνω παραστάσεις, ὀπως καὶ σ' αὐτὴ πὸν μελετοῦμε, ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων εἶναι περιορισμένος. Ἀντίθετα στὴν παράσταση τῆς Monreale⁵, πίσω ἀπὸ τὴν κόρη, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς γονεῖς τῆς εἰκονίζεται πλῆθος ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Κατὰ τὸ 14ο αἰ. στὴ Μ. τῆς Χώρας⁶ οἱ συνοδοὶ μαθητὲς γίνονται ἔξι, μαζὶ δὲ με τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἰαίρου παριστάνονται ἀκόμα δύο γυναῖκες με χειρονομίες πὸν δείχνουν τὴν ἀπορία καὶ τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὸ συντελεσθὲν θαῦμα.

Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα (Πίν. 26). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο. Τὰ πρόσωπα τῶν περὶσσοτέρων μορφῶν φέρουν ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Γιὰ τὴν ἀπεικόνισή τῆς ὁ ζωγράφος ἀκολούθησε τὴ διήγηση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη (5, 1-9).

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

1. Ὁ Ν. Μουτσόπουλος στὸ βιβλίο του Παναγία ἡ Μαυριώτισσα, ὀ.π., σ. 31 συμπληρώνει τὴ λέξη ἸΑΡΧ ἔσφαλμένα ὀς ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ.

2. G. Schiller, Ikonographie, ὀ.π., 1, εἰκ. 552.

3. G. Schiller, Ikonographie, ὀ.π., 1, εἰκ. 554.

4. G. Schiller, Ikonographie, ὀ.π., 1, εἰκ. 555.

5. O. Demus, Norman Sicily, ὀ.π., πίν. 86B.

6. P. Underwood, The Kariye Djami, 3, πίν. 363.

πεδο εικονίζεται δεξιά σταυρόσχημη κολυμβήθρα, τὸ νερὸ τῆς ὁποίας ἀνα-
ταράζει μὲ τὰ δυὸ χέρια ἄγγελος Κυρίου. Ἀριστερὰ τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἀσθενεῖς
κοιμοῦνται ἐνῶ ὁ παράλυτος εἰκονίζεται ὄρθιος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤ-
μους. Ὁ «ξηρὸς» εἰκονίζεται καθισμένος προτείνοντας τὰ χέρια στὴν κο-
λυμβήθρα.

Πίσω ἀπὸ τὸ τοιχάριο εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς συνοδευόμενος ἀπὸ τέσσε-
ρις μαθητές. Φαίνεται νὰ πατᾶ μὲ τὸ δεξιὸ σὲ σκαλοπάτι πού βρίσκεται πίσω
ἀπὸ τὸ τοιχάριο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου.

Τὸ βάθος τῆς παράστασης καταλαμβάνει σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ
εὐαγγελιστῆ (Ἰωάν. 5,2) οἰκοδόμημα μὲ στοές. Ἀριστερὰ ἀπὸ τῆ στοᾶ τὸ
συνηθισμένο στὰ θαύματα κιβώριο, ὅπου ἀνάμεσα στοὺς κίονες πού τὸ στη-
ρίζουν ἢ ἐπιγραφή: Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΟΝ. Ἡ προοπτι-
κὴ ἀπόδοση τοῦ πίνακα σὲ ἐπάλληλα πρὸς τὸ βάθος ἐπίπεδα καὶ ἡ προ-
σθήκη τῆς στοᾶς ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, ἢ παράδοση
δὲ αὐτὴ συνεχίστηκε καὶ κατὰ τὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια¹. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς
Ζωγραφικῆς² ἐξάλλου προσθέτει καὶ ἄλλες ἐπιμέρους λεπτομέρειες, ὅπως
ὁ ἄγγελος πού ἔχει τὰ χέρια του στὸ νερὸ τῆς κολυμβήθρας καὶ τὰ παπλώ-
ματα στὸ κρεβάτι τοῦ παραλυτικοῦ.

Στὴν κορυφὴ τοῦ πίνακα ὑπάρχει ἐπιγραφή πού προέρχεται ἀπὸ τὸ σχε-
τικὸ μὲ τὸ θαῦμα χωρίο τοῦ Ἰωάννη (5, 5-7).

Στις πρώιμες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος σὲ σαρκοφάγους, τοιχογραφίες
καὶ μωσαϊκὰ, ἡ παράσταση ὀργανώνεται ἀπλᾶ καὶ περιορίζεται μόνον στὴν
ἀπεικόνιση τῶν κυρίων μορφῶν³. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὰ ἔργα τῆς μικρο-
τεχνίας ἐξαιτίας τῆς περιορισμένης κυρίως ἐπιφάνειας πού εἶχε στὴ διάθε-
σή του ὁ καλλιτέχνης⁴. Στις παραστάσεις αὐτὲς δὲν ὑπάρχει ἀρχιτεκτονικὸ
βάθος. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος χρησιμοποιοῦνται δύο κυρίως εἰκο-
νογραφικοὶ τύποι. Στὸ πρῶτο, στὸν ὁποῖο ἀνήκει ἡ παράσταση πού μελε-
τοῦμε καὶ ὅλες οἱ σωζόμενες στὸν Ἄθω⁵, ὁ Χριστὸς καὶ ὁ παράλυτος εἰκο-
νίζονται μόνον μιὰ φορὰ, ὁ δὲ τελευταῖος παριστάνεται μὲ τὸ κρεβάτι στὴν
πλάτη. Ὁ Κύριος ἄλλοτε εἶναι ἀριστερὰ καὶ ἄλλοτε δεξιά, χωρὶς τοῦτο νὰ

1. Α. Ξυγγόπουλου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μονῆς Προδρόμου, ὁ.π., σ. 49. Ὁ Α. Ὁρλάνδος, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, ὁ.π., σ. 146, σημ. 2, μιλώντας γιὰ τὴν παράστασή μας τὴ χρο-
νολογεῖ, ἀπὸ ἀβλεψία, στὸ 13ο αἰ., βγάζοντας στὴ συνέχεια ἐντελῶς ἀθθαίρετα συμπερά-
σματα.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 95.

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

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

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

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

Ὁ Α. Ξυγγόπουλος μιλώντας γιὰ τὴν παράσταση τοῦ θαύματος στὴν προβατικὴ κολυμβήθρα τῆς Μ. Προδρόμου Σερρών υποστηρίζει ὅτι ἡ ἀπεικόνισή του σὲ δύο συνθέσεις στὸ μνημεῖο αὐτὸ ὀφείλεται σὲ ὑπόδειγμα μικρογραφίας χειρογράφου μὲ συνεχὴ εἰκονογράφηση, ποὺ εἶχε ὑπόψη τοῦ ὁ ζωγράφος¹. Ὅπως δὲ ἀποψη αὐτὴ δὲν εἶναι ἐσφαλμένη. Ὅμως στὴ Μ. Προδρόμου ὁ χωρισμὸς τῆς σκηνῆς, μὲ τοὺς ἀσθενεῖς ξαπλωμένους ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν κολυμβήθρα, ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ κυρίως θαύματος ὀφείλεται σὲ ἔλλειψη χώρου. Τοῦτο ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι οἱ δύο σκηνές βρίσκονται στὰ νότια ἄκρα τοῦ δυτικοῦ καὶ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα. Ἄν ἡ σκὴν αὐτὴ εἶναι ὀρθή, τότε καὶ ἡ παράσταση τῆς Μ. Προδρόμου μπορεῖ νὰ καταταγῆ στὸ δεύτερο τύπο.

Ἡ ἴαση τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ (Πίν. 27, 28). Βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Ἡ σύνθεση ὁργανώνεται σὲ δύο ἐπίπεδα. Στὸ πρῶτο τοποθετοῦνται δύο ἐπεισόδια, ποὺ ἔπονται χρονικὰ σὲ σχέση μὲ τὰ ἐπεισόδια ποὺ εἰκονίζονται στὸ δεύτερο ἐπίπεδο. Στὸ ἐπίπεδο αὐτὸ παριστάνεται στὸ μέσον ὁ Χριστὸς ἀκολουθούμενος ἀπὸ ὅμιλο ἑννέα μαθητῶν. Ὁ Κύριος πλησιάζει μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ τὸν τυφλὸ καὶ ἐπαλείφει μὲ τὸ δεξί του χέρι τὰ μάτια του τὸν πηλό. Στὸ ἄλλο χέρι κρατᾷ εἰλητάριο. Ὁ τυφλὸς παριστάνεται νεαρὸς καὶ πολὺ μικρότερος στὸ ἀνάστημα ἀπὸ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους². Κλίνει ἔντονα τὸν κορμὸ ἐμπρὸς στὴν προσπάθειά του νὰ πλησιάσει τὸν Κύριο καὶ στηρίζεται σὲ μακρὸ ραβδί.

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

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ποὺ χωρίζεται ἀπὸ τὸ προηγούμενο μὲ χαμηλὸ τοιχάριο, εἰκονίζεται δεξιὰ ὁ τυφλὸς ποὺ ὀδηγεῖται, κρατώντας σχοινί, ἀπὸ κάποιο νεαρὸ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλιάμ. Δίπλα ἡ μικρογράμματη ἐπιγραφή: «ὁ τυφλὸς πορευόμενος ἐπὶ τῇ κολυμβήθρα ὀδηγούμενος τοῦ νύψασθαι». Ἀριστερὰ ὁ τυφλὸς νίπτεται στηριζόμενος στὸ ραβδί του. Ἡ κολυμβήθρα

1. Π.χ. στὴν τοιχογραφία τῆς Dura Europos, βλ. A. G r a b a r, Le premier art chrétien, ὁ.π., εἰκ. 61, στὸ ἔλεφαντοστὸ τοῦ Salerno, στὸν Cod. gr. quart. 66 τοῦ Βερολίνου, στὸν Cod. Aureus Epternacensis τῆς Σχολῆς Echternach, βλ. G. S c h i l l e r, Ikonographie, ὁ.π., 1, εἰκ. 499, 498, 497 καὶ στὴ Μ. Προδρόμου Σερρών, Α. Ξ υ γ γ ὀ π ο υ λ ο υ, Μονὴ Προδρόμου, ὁ.π., σ. 46 κ.έ., εἰκ. 39-40.

2. Στὶς παραστάσεις τῶν παλαιοχριστιανικῶν σαρκοφάγων ὁ τυφλὸς εἰκονίζεται μὲ ἀνάστημα παιδιοῦ, βλ. L. R é a u, Ikonographie de l'art chrétien, II, 2, 1957, σ. 372.

εἶναι στρογγυλὴ μὲ μαστοειδῆ προεξοχὴ καὶ ὑψηλὸ πῶδι. Πάνω ἀπὸ τὸν ἀσθενὴ ἡ ἐπιγραφή: ΑΠΗΛΘΕΝ ΟΥΝ Κ(ΑΙ) ΕΝΙΨΑΤΟ Κ(ΑΙ) ΗΛΘΕΝ ΒΛΕΠΩΝ (Ἰωάν. 9, 7). Τέλος στὸ ἄνω μέρος τοῦ πίνακα ὑπάρχει μεγαλογράμματη ἐπιγραφή ἀπὸ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Ἰωάννη (9, 1-3, 6-7).

Ἐκ τῆς εἰκονογραφικῆς ἄποψη ἐνδιαφέρον παρουσιάζει στὸν πίνακά μας ἡ σκηνὴ κάτω δεξιά, ὅπου ὁ τυφλὸς ὁδηγεῖται ἀπὸ νεαρὸ στὴν κολυμβήθρα. Τὸ ἐπεισόδιο δὲν ὑπάρχει στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ, προγενέστερη καὶ σύγχρονη μὲ τὸ μνημεῖο μας, καὶ πρέπει μᾶλλον νὰ προέρχεται ἀπὸ εἰκονογραφημένο χειρόγραφο ἀνάλογο μὲ τὸ Παρ. Γρ. 74, ὅπου ἡ ἴαση τοῦ τυφλοῦ περιλαμβάνει ὁλόκληρη σειρὰ σκηνῶν καὶ ἐπεισοδίων¹. Στὸν κώδικα Laurent. VI. 23 οἱ σκηνές ἔχουν κατὰ πολὺ συντομευθεῖ², ἐνῶ στὰ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ.³ ἀκολουθεῖται ἡ παράδοση τοῦ κώδ. Παρ. Γρ. 510, ὅπου τὸ θαῦμα περιορίζεται στὴν ἐπίχριση τῶν ματιῶν τοῦ τυφλοῦ καὶ στὸ νίψιμό του⁴. Ἡ σύμπτυξη τῶν σκηνῶν πρέπει κατὰ τὸν Α. Ξυγγόπουλο νὰ ἔγινε στὴν Κωνσταντινούπολη⁵. Τοῦτο τὸ συμπεραίνει ἀπὸ τὴ σχετικὴ μικρογραφία τοῦ κώδ. ἀρ. 5 τῆς Μ. Ἰβήρων⁶, ποῦ ἔγινε, ὅπως λέγει, σὲ ἐργαστήριον τῆς Πρωτεύουσας. Ὁ ἴδιος τύπος ἀκολουθεῖται καὶ ἀπὸ ὅλα τὰ μνημεῖα τοῦ Ἁγ. Ὁρους⁷.

Οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ ἄλλες μεμονωμένες μορφές τοῦ Ἱεροῦ Βήματος

Ἐνάντιον τῆς Πλατυτέρας καὶ τῆς ζώνης τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν εἰκονίζονται σὲ πολύχρωμα μετάλλια (Πίν. 2β) οἱ ἐξῆς τέσσερις ἱεράρχες:

Ἁ γ . Ἰ ἄ κ ω β ο ς Ἱ ε ρ ο σ ο λ ὺ μ ω ν . Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ σὲ στάση μετωπικῆ, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιποι. Εἰκονίζεται γέρος, μακρυγένης καὶ ὀξυγένης μὲ ἀνοιχτὴ καστανὴ κόμη⁸. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σταχωμένο βι-

1. H. O m o n t, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, II, πίν. 159-161.

2. T. V e l m a n s, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, πίν. 61, εἰκ. 284-285 καὶ G. M i l l e t, *Recherches*, ὁ.π., εἰκ. 663.

3. Ὅπως π.χ. στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, G. M i l l e t, *Mistra*, ὁ.π., πίν. 72.2, στὴ Ravanica, βλ. V. P e t k o v i ć, *La peinture serbe*, ὁ.π., I, πίν. 153a, καὶ Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, βλ. D. T a l b o t - R i c e, *Haghia Sophia at Trebizond*, ὁ.π., εἰκ. 99.

4. H. O m o n t, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs*, ὁ.π., πίν. XLVI.

5. Α. Ξ υ γ γ ὄ π ο υ λ ο υ , *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μ. Προδρόμου*, ὁ.π., σ. 50 κ.έ.

6. Βλ. Σ . Π ε λ ε κ α ν ἰ δ ῆ - Μ . Χ ρ ῆ σ τ ο υ - Χ ρ . Μ α υ ρ ο π ο ὐ λ ο υ - Τ σ ι ο ὄ μ ῆ - Σ ω τ . Κ α δ ᾶ , *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους*, ὁ.π., Β', εἰκ. 39.

7. G. M i l l e t, *Athos*, ὁ.π., πίν. 119.1, 156.4, 164.4, 201.1, 232.1.

8. Δ ι ο ν υ σ ῖ ο υ ἔ κ Φ ο υ ρ ν ᾶ , *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς*, ὁ.π., σ. 151.

βλίο και με τὸ δεξιὺ εὐλογοεῖ. Φέρει πολυσταύριο φαιλόνιο και ὠμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΑΚΩΒΟΣ Ἱεροσολύμων.

Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙΟC ΘΕCΣΑΛΟΝΙΚΗC ὁ ΠΑΛΑΜΑC. Μεσήλικας με στρογγυλὸ πλατὺ γένι¹. Με τὰ δυὸ χέρια κρατᾷ σταχωμένο βιβλίο και φορεῖ πολυσταύριο φαιλόνιο και ὠμοφόριο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙΟC ΘΕCΣΑΛΟΝΙΚΗC ὁ ΠΑΛΑΜΑC.

Ἐπιγραφή: Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΝΤΥΠΑC ΠΕΡΓΑΜΟΥ. Γέρος με μακρὸ διχαλωτὸ γένι και μαλλιά καστανόλευκα². Φέρει τὴν ἴδια με τοὺς προηγούμενους ἐνδυμασία και κρατᾷ με τὸ ἓνα χέρι βιβλίο, ἐνῶ με τὸ ἄλλο εὐλογοεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΝΤΥΠΑC ΠΕΡΓΑΜΟΥ τῆC ἈCίας.

Ἐπιγραφή: Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΛΕΞΑΝΔΡΟC Ἱεροσολύμων. Μεσήλικας με καστανόλευκα μαλλιά και γένια μυτερά ἐπίσης καστανά. Φορᾷ πολυσταύριο φαιλόνιο και ὠμοφόριο και κρατᾷ βιβλίο με τὰ δυὸ χέρια³. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΛΕΞΑΝΔΡΟC Ἱεροσολύμων.

Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, νότια ἀπὸ τὴν ἀψίδα, εἰκονίζονται σὲ δυὸ ζῶνες ὀλόσωμοι τέσσεριC ἱεράρχηC ἀνὰ δύο σὲ κάθε ζώνη. Στὴν πάνω οἱ ἅγ. ἸωάννηC πατριάρχηC ἈλεξανδρείαC ὁ Ἐλεήμων και ἸωάννηC πατριάρχηC ΚωνσταντινουπόλεωC ὁ ΝηστευτήC. Και οἱ δυὸ εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη, εὐλογοῦν με τὸ ἓνα χέρι και κρατοῦν στὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένο εἰλητάριο. Εἰκονίζονται γέροντεC με πρόσωπα ὠοειδῆ και ἔχουν πλούσιο, μακρὸ και μυτερὸ γένι. Στὸ εἰλητάριο τοῦ πρώτου ὑπάρχει ἡ ἐξῆC, κάπως παραλλαγμένη, εὐχὴ τῆC Εἰσόδου ἀπὸ τὴ Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου: «ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗ Η ΑΓΙΑ ΕΙCΟΔΟC ΤΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ CΟΥ, ΚΥΡΙΕ, ΠΑΝΤΟΤΕ, ΝΥΝ ΚΑΙ ΑΕΙ ΚΑΙ ΕΙC ΤΟΥC ΑΙΩΝΑC ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ ΑΜΗΝ»⁴. Στὸ εἰλητάριο τοῦ δευτέρου τμῆμα ἀπὸ τὴν εὐχὴ τοῦ Γ' Ἀντιφώνου τῆC ΛειτουργίαC τοῦ Χρυσοστόμου: «Ο ΤΑC ΚΟΙΝΑC ΤΑΥΤΑC ΚΑΙ CΥΜΦΩΝΟΥC ΗΜΙΝ ΧΑΡΙCΑΜΕΝΟC ΠΡΟCΕΥΧΑC, Ο ΚΑΙ ΔΥΟ ΚΑΙ ΤΡΙCΙ CΥΜΦΩΝΟΥCΙΝ ΕΠΙ ΤΩ Ο(ΝΟΜΑΤΙ CΟΥ)»⁵. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC Ο ΕΛΕΗΜΩΝ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩC Ο ΝΗCΤΕΥΤΗC.

Στὴν κάτω ζώνη εἰκονίζονται ἀριστερὰ ὁ ἅγ. ΚλήμηC ἈγκύραC

1. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆC ΖωγραφικῆC, ὁ.π., σ. 155.

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆC ΖωγραφικῆC, ὁ.π., σ. 155.

3. Ὁ ἅγιος δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὴν Ἑρμηνεία τῆC ΖωγραφικῆC. Σχετικὰ με τὸ βίο του βλ. Δ. Μπαλάνου, Πατρολογία, Ἀθῆναι 1930, σ. 176-177 και ΘΗΕ 2, στ. 100-101.

4. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖC Λειτουργίαι, ὁ.π., σ. 163.

5. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 36.

καὶ δεξιὰ ὁ ἅγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης. Τοῦ πρώτου, ποὺ εἶναι στραμμένος πρὸς τὴν κόγχη, τὸ κεφάλι ἔχει καταστραφεῖ. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ ξετυλιγμένο εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ὁ ἅγ. Διονύσιος ἔχει στραμμένο τὸ σῶμα πρὸς τὴν κόγχη καὶ τὸ κεφάλι πρὸς τὸ νότιο τοῖχο. Εἰκονίζεται γέρος κοντογέννης καὶ μακρυμάλλης. Κρατᾶ εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΛΗΜΗC ΑΓΚΥΡΑC — Ο ΑΓ(ΙΟC) ΔΙΟΝΥCΙΟC Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΗC.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ νότιου τοίχου τοῦ ναοῦ, μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα, εἰκονίζονται ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά οἱ ἐξιῆς ἱεράρχες: ὁ ἅγ. Κύριλλος πατριάρχης Ἱεροσολύμων. Παριστάνεται γέρος στρογγυλογένης¹ μὲ πλήρη ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ ἡμισφαιρικὸ κάλυμμα στὴν κεφαλῇ. Στὸ εἰλητάριό του ἡ εὐχή: «ΕΥΧΑΡΙCΤΟΥΜΕΝ CΟΙ, ΒΑCΙΛΕΥ ΑΟΡΑΤΕ, Ο ΤΗ ΑΜΕΤΡΗΤΩ CΟΥ ΔΥΝΑΜΕΙ (ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗCΑC)»². Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΚΥΡΙΑΛΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΙΕΡΟCΟΛΥΜΩΝ. Δίπλα του εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Βλάσιος ἐπίσκοπος Μεγάλης Σεβαστείας. Γέρος, σγουροκέφαλος καὶ ὄξυγένης³, ντυμένος ὅπως καὶ ὁ προηγούμενος. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο ὅπου ἡ εὐχή: «ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟC ΗΜΩΝ CΩCΩΝ Τ(ΟΝ) ΛΑΟΝ CΟΥ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗCΩΝ ΤΗΝ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΝ CΟΥ»⁴. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΒΛΑCΙΟC ΕΠΙCΚΟΠΟC ΜΕΓΑΛΗC CΕΒΑCΤΕΙΑC. Δεξιὰ του βρίσκεται ὁ ἅγ. Σπυρίδων Τριμυθούσης. Παριστάνεται γέρος μὲ μακρὸ διχαλωτὸ γένι καὶ σκούφια στὸ κεφάλι. Φορεῖ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾶ μὲ τὰ δυὸ χέρια εἰλητάριο ὅπου ἡ ἀρχὴ τῆς εὐχῆς τοῦ Τρισαγίου ὕμνου: «Ο ΘΕΟC Ο ΑΓΙΟC Ο ΕΝ ΑΓΙΟΙC (ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΟC)»⁵. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) CΠΥΡΙΑΩΝ ΤΡΙΜΥΘΟΥΝΤΟC.

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

1. Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 154.

2. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 128.

3. Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 155.

4. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 32.

5. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 43.

CON ΗΜΑΣ, ΔΕΣΠΟΤΑ, ΜΕΤΑ ΠΑΡΡΗΣΙΑΣ ΑΚΑΤΑΚΡΙΤΩΣ ΤΟΛΜΑΝ»¹, ἐνῶ τοῦ ἁγ. Πολύκαρπου τὴν ἐπιγραφή: «ΟΤΙ ΣΟΥ ΕΣΤΙΝ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΚΑΙ Η ΔΥΝΑΜΙΣ ΚΑΙ Η ΔΟΞΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΚΑΙ». Δίπλα στοὺς ἁγίους οἱ ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΙΛΛΥΡΙΚΟΥ — Ο ΑΓ(ΙΟ) ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ) ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΣ.

Στὸ τμήμα τοῦ βορείου τοίχου ποὺ εἶναι μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα εἰκονίζονται στὴν κάτω ζώνη ὁ ἁγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης καὶ δυτικά του ὁ ἁγ. Ἄνθιμος Νικομηδείας. Ὁ πρῶτος εἶναι γέρος μὲ κοντὰ καστανὰ μαλλιά καὶ μακρὸ μυτερὸ γένι. Κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΤΗΣ ΠΑΝ(ΑΓΙΑΣ, ΑΧΡΑΝΤΟΥ)»². Ὁ ἁγ. Ἄνθιμος εἶναι σχεδὸν καταστραμμένος. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΣΙΑΒΕΣΤΡΟΣ ΠΑΠΑΣ ΡΩΜΗΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ) ΑΝΘΙΜΟΣ ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑΣ.

Στὴ δευτέρη ζώνη, τὴ ζώνη τῶν θαυμάτων, εἰκονίζονται ὁ ἁγ. Εὐστάθιος Ἀντιοχείας, ὁ ἁγ. Ἀχιλλεῖος Λαρίσης καὶ ὁ ἁγ. Ἴσαυρος. Οἱ δύο πρῶτοι ποὺ βρίσκονται στὸ ἴδιο διάχωρο δίνονται κατὰ μέτωπο μὲ πλήρη ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία. Μορφές γεροντικῆς μὲ μακρὸ διχαλωτὸ γένι ὁ πρῶτος καὶ μυτερὸ ὁ δευτερός κρατοῦν σταχωμένα κλειστὰ βιβλία. Δεξιὰ τους σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο εἰκονίζεται ὁ διάκονος ἁγ. Ἴσαυρος. Εἶναι νέος, ἀγένειος, μὲ πλούσια φουντωτὴ κόμη. Μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾷ μπροστὰ στὸ στῆθος λαμπάδα σὲ κηροπήγιο⁴ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὸ ὄραριο ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν ὄμο. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΑΝΤΙΟΧΕΙΑΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ) ΑΧΙΛΛΕΙΟΣ ΛΑΡΙΣΣΗΣ — Ο ΑΓ(ΙΟ) ΙΣΑΥΡΟΣ.

Στὴ στενὴ ἐπιφάνεια ἀνάμεσα στὴν κυρία κόγχη καὶ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης εἰκονίζεται ὁ διάκονος ἁγ. Στέφανος (Πίν. 4). Κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ κιβωτίδιο θυμιάματος, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ θυμιατήρι. Ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ του ὄμο πέφτει λεπτὸ ὕφασμα, τὸ «μανδήλιο», ποὺ ἀπὸ τὰ λειτουργικὰ κείμενα παραδίδεται ὡς διακριτικὸ ἄμφιο τῶν ὑποδιακόνων⁵. Ὁ νεαρὸς ἁγιος εἰκονίζεται tonsatus, ἀγένειος καὶ ἀμούστακος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΣΤΕΦΑΝΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΜΑΡΤΥΣ.

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

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

3. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 26.

4. Συνήθως οἱ διάκονοι ζωγραφίζονται ἔχοντας στὸ δεξιὸ χέρι θυμιατήριον. Σπάνια κρατοῦν τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα καὶ πῖο σπάνια κηροπήγιο μὲ λαμπάδα. Βλ. Ν. Δρανόδακη, Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, «Κρητ. Χρον.» 11(1957) 88.

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

Πάνω ἀπὸ τὸν ἅγ. Στέφανο εἰκονίζεται σὲ προτομή στραμμένος πρὸς τὴν Πρόθεση ὁ Δίκαιος Ἰὼβ (Πίν. 4). Παριστάνεται γέρος μὲ μακριὰ κόμη καὶ φέρει πῖλο πού μοιάζει μὲ στέμμα. Στὸ δεξιὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ ΣΟΙ Χ(ΡΙΣΤ)Ε ΦΟΒΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩ-ΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ ΙΔΟΝΤΕΣ ΣΕ ΕΠΙΘΞΑΝ Κ(ΥΡΙ)Ε»¹. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΒ.

Λοιπές μορφές κυρίως ναοῦ

α) *Νότιος τοῖχος*

Ἁγ. Ἄννα - ἅγ. Ἰωακείμ (Πίν. 24β). Βρίσκονται στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοῖχου. Ἡ ἅγ. Ἄννα παριστάνεται κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο ὡς τὴ μέση κατὰ μέτωπο σὲ στάση δέησης. Τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά της εἶναι περίπου ὅμοια μὲ τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἅγ. Ἰωακείμ, δίπλα της, εἰκονίζεται ὁλόσωμος. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ κλειστὸ εἰλητάριο. Ὑπάρχει κάποια ἀδεξιότητα στὴν ἀπόδοση τῆς στάσης τῶν ποδιῶν καὶ δίνεται ἡ ἐντύπωση ὅτι δὲν ὑπάρχει στάσιμο σκέλος. Ἐπιγραφές: Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ ΜΗΤΗΡ [ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ] καὶ Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΚΕΙΜ Ο ΠΑΤΗΡ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

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

Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Ὁ ἅγιος στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναῖσκος εἰκονίζεται στὴ σωστὴ του θέση ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὸ νότιο τοῖχο κατὰ τὴ συνθήεια πού παρατηρεῖται στὴ Μακεδονία ἀπὸ τὸν 11ο τουλάχιστο αἰώνα². Εἶναι γέρος μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιά καὶ σγουρὰ γένια. Κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΙΩΑΝΝΗC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC.

Ἁγ. Νικόλαος ὁ ἐν Μύροις: Δίπλα στὸν προηγούμενο παριστάνεται μὲ στρογγυλὸ κεφάλι καὶ λίγα καστανόλευκα μαλλιά καὶ γένια. Φέρει ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σταχωμένο βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΝΙΚΟΛΑΟC ΕΝ ΜΥΡΟΙC.

Ἁγ. Πέτρος καὶ Παῦλος. Εἰκονίζονται δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο κατὰ κρόταφο, ἀντικριστὰ ὁ ἓνας στὸν ἄλλο. Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται γέρος, κοντογένης καὶ σγουρομάλλης μὲ κλειστὸ βιβλίο στὰ χέρια. Ὁ ἀπόστολος Παῦλος εἶναι ψηλομέτωπος μὲ λίγα μαλλιά καὶ σγουρὰ μαῦρα γένια. Φορᾶ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾶ κλειστὸ βιβλίο. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC - Ο ΑΓΙΟC ΠΑΥΛΟC ΟΙ ΠΡΩΤΟΚΟΡΥΦΑΙΟΙ.

Ἁγ. Κοσμάς - Δαμιανὸς οἱ Ἀνάργυροι. Βρίσκονται

1. Ἰὼβ 38,17.

2. Βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 66.

δίπλα στους προηγούμενους. Τὰ πρόσωπά τους εἶναι καταστραμμένα. Ὁ πρῶτος ἔχει στρογγυλή καστανή κόμη καὶ γένια κοντὰ μαῦρα. Κρατᾶ μικρὸ κιβωτίδιο καὶ λαβίδα. Ὁ ἄγ. Δαμιανὸς βρίσκεται δεξιά καὶ ἔχει κοντὰ καστανόμαυρα μαλλιά καὶ γένια. Κρατᾶ σφαιρικό σκεῦος καὶ λαβίδα. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΚΟСМАС — Ο ΑΓ(ΙΟС) ΔΑΜΙΑΝΟС.

Ἄδιδάγνωστος μοναχὸς ἄγιος. Λόγω τῆς μεγάλης καταστροφῆς εἶναι ἀδύνατη ἡ ταύτισή του. Φέρει μοναχικὸ μανδύα καὶ σκούφια καὶ στὸ ἄριστερό κρατᾶ εἰλητάριο.

Ἄγ. Ἐὐθύμιος. Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται γέρος, φαλακρός, μὲ μακρὸ λευκὸ γένι. Φορᾶ χιτῶνα καὶ μοναχικὸ μανδύα ποῦ πορπώνεται στὸ στήθος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΕΥΘΥΜΙΟС.

Ἄγ. Σάββας. Δεξιά ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Παριστάνεται γέρος μὲ λίγα καστανὰ μαλλιά καὶ γένια καστανὰ διχαλωτά. Φορᾶ χιτῶνα καὶ μανδύα καὶ κρατᾶ στὸ ἄριστερό του χέρι εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) СΑВВАС.

Ἄγ. Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης. Γεροντικὴ μορφή μὲ λίγα λευκὰ μαλλιά καὶ καστανόλευκα μακριὰ γένια. Φορεῖ χιτῶνα καὶ μανδύα. Στὸ εἰλητάριό του ἡ ἐπιγραφή: «[Βιωτικὸν βούλημα πᾶν] φυγεῖν θέλε· ἡσυχίαν δὲ καὶ σιωπὴν ἀγάπα»¹. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΘΕΟΔΟСΙОС Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗС.

β) Βόρειος τοῖχος

Ἄγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Βρίσκεται δίπλα στὸ τέμπλο. Μορφή ὑποβλητικὴ μὲ καστανὰ μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Φέρει μηλωτὴ καὶ ἱμάτιο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸν εἰλητάριο ἐνῶ στὸ ἄριστερό κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ. [ΗΓΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ]»². Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΙΩΑΝΝΗС Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟС.

Ἄγ. Γεώργιος ὁ Καππάδοξ. Δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὸ πρόσωπό του εἶναι καταστραμμένο. ἔχει καστανὴ κοντὴ κόμη. Φορεῖ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾶ ξίφος. Στὸ κεφάλι φέρει ταινία (στεφάνι μάρτυρα). Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΓΕΩΡΓΙΟС Ο ΚΑΠΠΑΔΟΞ³.

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

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

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

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

κοσμημένη με πολύτιμους λίθους. Κρατᾶ δόρυ καὶ ἀσπίδα καὶ φέρει στρατιωτικὴ ἐνδυμασία. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΔΗΜΗΤΡΙΟС Ο ΕΝ ΘΕССΑΛΟΝΙΚΗ.

Ἄγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ ἐνδυμασία του εἶναι ἴδια με τοῦ ἄγ. Δημητρίου. Τὰ μαλλιά του καὶ τὸ γένι κοντὰ καστανά. Φέρει λόγχη, τόξο καὶ ἀσπίδα πού κρέμεται πίσω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΘΕΟΔΩΡΟС Ο СΤΡΑΤΗΛΑΤΗС.

Ἄγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων. Εἰκονίζεται μεσήλικας. Εἶναι ντυμένος με στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾶ ξίφος. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΘΕΟΔΩΡΟС Ο ΤΗΡΩΝ.

Ἄγ. Εὐστάθιος ὁ Πλακίδιος (Πλακίδα). Εἰκονίζεται δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο, μεσήλικας με καστανόξανθα μαλλιά καὶ καστανὰ γένια. Φέρει χιτῶνα με ἐπιρράματα καὶ πλατιά τραχηλιά καὶ χλαμύδα. Στὸ δεξι κρατᾶ σταυρὸ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι σὲ δέηση με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΕΥСТАΘΙΟС Ο ΠΛΑΚΙΔΙΟС.

Ἄγ. Μηνᾶς ὁ ἕξ Αἰγύπτου. Δυτικὰ ἀπὸ τὸν ἄγ. Εὐστάθιο. Στρογγυλοπρόσωπος με καστανέρυθρη κόμη καὶ ψαρὰ γένια. Φέρει χιτῶνα, καμίσιο καὶ χλαμύδα. Στὸ δεξι κρατᾶ σταυρὸ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι σὲ δέηση με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΜΗΝΑС Ο ΕΞ ΑΙΓΥΠΤΟΥ.

Ἄγ. Πελοπίος (;) ὁ μεγαλομάρτυς (Πίν. 29α). Δυτικὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος με στρογγυλὸ πρόσωπο καὶ ἐρυθροκάστανη κοντὴ κόμη. Φορεῖ χιτῶνα, καμίσιο καὶ ἔχει ριγμένο στοὺς ὄμους τὸ ἱμάτιο. Ἐχει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ δέηση, ἐνῶ με τὸ δεξι κρατᾶ μπροστὰ στὸ στήθος σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΠΕΙΛΟΠΙΟС] Ο ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥС.

Ἄγ. Ἀρτέμιος ὁ Μέγας Δούξ (Πίν. 29α). Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἶναι μᾶλλον μεσήλικας με μακριὰ μαλλιά καὶ κοντὰ γένια. Φέρει χιτῶνα, καμίσιο καὶ χλαμύδα. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΑРТЕΜΙΟС Ο ΜΕΓΑС ΔΟΥΞ.

Ἄγ. Γοβδελαᾶς ὁ Πολύαθλος (Πίν. 29α). Δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἶναι νέος, ἀγένειος με κοντὰ σγουρὰ μαλλιά. Φορεῖ ὅμοια πρὸς τοὺς προηγούμενους ἐνδυμασία καὶ στεφάνι στὸ κεφάλι. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΓΟΒΔΕΛΑΑС Ο ΠΟΛΥΑΘЛОС.

Ἄγ. Νέστωρ (Πίν. 29α). Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Τὸ πρόσωπό του εἶναι νεανικὸ καὶ ἀγένειο με καστανὰ κοντὰ μαλλιά. Φέρει χιτῶνα καὶ καμίσιο με πλατιά τραχηλιά. Στὸ κεφάλι στέφανος τῆς δόξης. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟС) ΝЕСТΩР.

“Ολοι οί παραπάνω ἅγιοι εἰκονίζονται εἴτε σὲ στάση αὐστηρὰ μετωπική εἴτε μὲ ἐλαφριά κλίση τῆς κεφαλῆς ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ. Ἡ εὐρύτητα τοῦ σώματός τους καὶ ἡ χρωματικὴ μονοτονία τῆς ἐνδυμασίας τους εἶναι στοιχεῖα ποὺ τοὺς χαρακτηρίζουν.

γ) Δυτικὸς τοῖχος

Ἄγ. Κωνσταντῖνος ὁ βασιλεὺς - Ἄγ. Ἐλένη. Βρίσκονται στὴ νότια ἄκρη τῆς πρώτης ἀπὸ κάτω ζώνης¹. Τὰ πρόσωπά τους ἔχουν καταστραφεῖ. Φέρουν λιθοκόλλητα στέμματα καὶ εἶναι ντυμένοι μὲ αὐτοκρατορικὴ ἐνδυμασία. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟC Ο ΒΑΣΙΛΕΥC — Η ΑΓ(ΙΑ) ΕΛΕΝΗ.

Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ². Μορφὴ ἐπιβλητικὴ μὲ κοντὸ στρατιωτικὸ χιτωνίσκο. Στὸ ἓνα χέρι κρατᾷ ξίφος καὶ στὸ ἀριστερὸ ξετυλιγμένο εἰλητὸ τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει ἐκπέσει. Ἐπιγραφή: Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟ)C ΜΙΧΑΗΛ Ο ΤΑΞΙΑΡΧΗC ΤΩΝ ΑΝΩ ΔΥΝΑΜΕΩΝ.

Ἄγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς - Ἄγ. Κοσμάς οἱ ποιηταί. Εἰκονίζονται δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο. Ὅπως ἤδη μὲ ἄλλη εὐκαιρία ἔχουμε σημειώσει³, συνήθως πλαισιώνουν τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Ἡ ἔλλειψη χώρου δὲν ἀποτελεῖ ἐπαρκὴ δικαιολογία γιὰ τὴν ἀποξένωσή τους ἀπ’ αὐτήν. Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται γέρος μὲ ἄσπρο διχαλωτὸ γένι. Φέρει μοναχικὴ ἐνδυμασία, μανδύα καὶ κουκούλι καὶ κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου δὲ σώζεται ἡ ἐπιγραφή. Μὲ μοναχικὴ ἐνδυμασία καὶ ὁ ἄγ. Κοσμάς. Ἐπιγραφές: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΙΩΑΝΝΗC Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟC — Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΚΟΣΜΑC ΟΙ ΠΟΙΗΤΑΙ.

Προφήτες καὶ Δίκαιοι

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

1. Γιὰ τὴ θέση τους στὸ ναὸ βλ. Γ. Γούναρης, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἄγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 73.

2. Γιὰ τὴ θέση του στὸ ναὸ βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 219, ὅπου ἀναφέρεται: «ἔσωθεν τῆς πύλης τοῦ ναοῦ εἰς τὸ δεξιὸν μέρος (τῷ εἰσερχομένῳ) ποίησον τὸν ἀρχάγγελον Μιχαήλ».

3. Γ. Γούναρης, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἄγ. Ἀποστόλων, ὁ.π., σ. 62.

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

α) *Δυτικὸς τοῖχος* (ἀπὸ Ν πρὸς Β)

Ἄ μ ώ ς. Γεροντικὴ μορφή μὲ μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Τὸ πρόσωπό του πλατὺ μὲ ἄδρὰ χαρακτηριστικὰ φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ εἶναι στραμμένος σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ κρατᾷ μὲ τὸ ἄριστερό εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΙ ΕΞΟΔΟΙ ΑΥΤΟΥ ΑΠ ΑΡΧΗΣ (ΚΑΙ) ΕΞ ΗΜΕΡΩΝ ΑΙΩΝΟΣ» (Μιχαίας 5, 1). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΜΩΣ.

Ἰ ε ζ ε κ ι ή λ. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν προηγούμενο. Γέρος μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ, μακριὰ κόμη καὶ γένια. Στὰ χέρια του κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν προφητεία: «Η ΠΥΛΗ ΑΥΤΗ ΚΕΚΛΕΙΜΕΝΗ ΕΣΤΑΙ, ΟΥΚ ΑΝΟΙΧΘΗΣΕΤΑΙ, ΚΑΙ ΟΥΔΕΙΣ (ΕΞ ΥΜΩΝ) [ΜΗ ΔΙΕΛΘΗ ΔΙ ΑΥΤΗΣ]». (Ἰεζεκιήλ 44, 2). Συνήθως αὐτὴ ἡ ἐπιγραφή ἀναφέρεται στὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ.

Ἄ β β α κ ο ύ μ. Νέος ἀγένειος μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ. Κόμη κοντὴ καστανή. Φέρει τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὸ αὐτί του, ἐνῶ μὲ τὸ ἄριστερό κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΚΥΡΙΕ ΕΙΣΑΚΗΚΟΑ ΤΗΝ ΑΚΟΗΝ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΦΟΒΗΘΗΝ, (ΚΥΡΙΕ) ΚΑΤΕΝΟΗΣΑ ΤΑ ΕΡΓΑ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΞΕΣΤΗΝ» (Ἄββακοῦμ 3,2). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΑΚΟΥΜ.

Σ α μ ο υ ή λ. Γέρος μὲ μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Φορεῖ ἱερατικὴ ἐβραϊκὴ ἐνδυμασία καὶ μίτρα καὶ κρατᾷ κέρασ ἐλαίου στὸ ἄριστερό καὶ στὸ δεξιὸ εἰλητάριο¹ μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΕΥΛΟΓΗΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ Ο ΠΟΙΗΣΑΣ ΟΥΡΑΝΟΝ». Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΑΜΟΥΗΛ.

Ζ α χ α ρ ί α ς (Πίν. 16). Νέος, ἀγένειος μὲ κοντὰ μαλλιά. Εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τ' ἄριστερά. Τὸ πρόσωπό του εἶναι μικρὸ στρογγυλὸ μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ. Μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾷ δρεπάνι καὶ μὲ τὸ ἄριστερό εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΥΤΗ ΕΣΤΙΝ Η ΔΡΕΠΑΝΟΣ ΗΝ ΑΠΕΣΤΕΙΛΕ ΜΟΙ ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΥ ΔΙΧΟΤΟΜΕΙΝ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑΝ ΤΟΥ ΟΜΝΥΟΝΤΟΣ ΕΠΙ ΨΕΥΔΕΙ» (Ζαχαρίας 5,4, παραλλαγμένη). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ.

Ἄ β δ ι ο ò (Πίν. 16). Εἰκονίζεται μεσήλικας στρογγυλοπρόσωπος μὲ κοντὰ μαλλιά καὶ γένια. Μὲ τὰ δυὸ χέρια κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΚΑΙ ΑΝΑΤΕΛΕΙ ΗΜΙΝ ΤΟΙΣ ΦΟΒΟΥΜΕΝΟΙΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ΗΛΙΟΣ ΔΙΚΑΙΟ-

1. Συνήθως στὸ ἄλλο χέρι κρατᾷ θυμιατήριον καὶ ὄχι εἰλητάριο. Βλ. Διο ν υ σ ί ο υ ἐ κ Φ ο υ ρ ν ᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 76.

ΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΙΑCΙC ΕΝ ΤΑΙC ΠΤΕΡΥΞΙΝ ΑΥΤΟΥ (Μαλαχίας 3,20). «Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΔΙΟΥ.

Ν α ο ù μ (Πίν. 16). Γέρος φαλακρός με σγουρά μαλλιά και γένια και μακρὸ μουστάκι. Τὸ πρόσωπό του εἶναι ὠοειδὲς καὶ τὰ χαρακτηριστικά του γλυκά. Στὸ δεξι φέρει εἰλητάριο με τὴν ἐπιγραφή: «ΑΠΕΤΥΦΛΩCΕΝ ΓΑΡ ΑΥΤΟΥC Η ΚΑΚΙΑ ΑΥΤΩΝ ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΓΝΩCΑΝ ΜΥCΤΗΡΙΑ ΘΕΟΥ» (Σοφία Σολομ. 2,21-22). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΟΥΜ.

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

Ἄ γ γ α ῖ ο ς (Πίν. 16). Εἰκονίζεται μεσήλικας με κοντὸ γένι και μακριὰ κόμη. Τμῆμα τῆς κεφαλῆς του εἶναι καταστραμμένο. Με τὰ δυὸ χέρια κρατᾶ εἰλητάριο στὸ ὁποῖο ἡ προφητεία δὲν διακρίνεται πλέον. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΓΓΑΙΟC.

Ἰ ω ἡ λ (Πίν. 8β). Γέρος με ὑψηλὸ μέτωπο, λίγα λευκά μαλλιά ποὺ κατεβαίνουν στοὺς κροτάφους και ἐνώνονται με τὸ κοντὸ και πυκνὸ γένι. Με τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο ὅπου ἡ προφητεία: «ΚΑΙ ΕCΤΑΙ ΕΝ ΤΑΙC ΕCΧΑΤΑΙC ΗΜΕΡΑΙC [ΕΚΕΙΝΑΙC] ΕΚΧΕΩ [ΑΠΟ ΤΟΥ ΠΝΕΥΝΑΤΟC ΜΟΥ]» (Ἰωῆλ 3,1-2, παραλλαγμένη). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ.

Ὠ σ η ἐ (Πίν. 8β). Παριστάνεται γέρος με κοντὰ μαλλιά και μακριὰ γένια. Τὰ χρώματα τοῦ προσώπου του ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Κρατᾶ εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΩCΗΕ.

β) Βόρειοι τοῖχοι (ἀπὸ Δ πρὸς Α)

Ἡ λ ί α ς. Στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ, εἰκονίζεται γέρος με μακριὰ ἄσπρη κόμη και γένι. Ἔχει τὸ δεξι σὲ χειρονομία λόγου και στὸ ἀριστερὸ φέρει εἰλητάριο με τὴν ἐπιγραφή: «ΖΗ ΚΥΡΙΟC ΚΑΙ ΖΗ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ. ΟΥΚ ΕCΤΑΙ ΥΕΤΟC ΕΠΙ ΤΗC ΓΗC ΕΠΙ ΤΡΙΑ ΕΤΗ» (Βασιλ. 4,22). Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑC.

Ἐ λ ι σ σ α ῖ ο ς. Γέρος με μακρὸ πρόσωπο και σχεδὸν φαλακρός. Με τὸ σῶμα κατενώπιον ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τ' ἀριστερά. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ εἰλητάριο ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ ὁποῖου διατηρεῖται ἡ φράση: «ΕCΩCΕ ΜΕ¹». Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΛΙCCAΙΟC.

1. Δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἐντοπιστεῖ τὸ χωρίο γιατί ἡ φράση ποὺ σῶθηκε εἶναι κοινὴ σὲ πολλὰ χωρία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης.

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

Ἦ Δίκαιος Ἰωσήφ ὁ Πάγκαλος (Πίν. 11β). Νέος μὲ μακριὰ μαλλιά καὶ λεπτὸ μουστάκι. Φορεῖ χιτῶνα μὲ πλατιὰ τραχηλιὰ καὶ μανδύα κοσμημένο μὲ μικροὺς σταυροὺς. Στὸ κεφάλι φορεῖ λιθοκόλλητο στέμμα. Ἦ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου ποῦ κρατᾷ μὲ τὸ ἄριστερό χέρι ἔχει καταστραφεῖ. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΣΗΦ ὁ Πάγκαλος.

Ἦ Δίκαιος Ἰὼβ ὁ Πολύτλας (Πίν. 14α). Εἰκονίζεται γιὰ δευτέρη φορὰ μέσα στὸ μνημεῖο¹. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ κοντὰ λευκὰ γένια καὶ μαλλιά. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ στρέφεται κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ. Στὸ ἄριστερό κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΟΙΓΟΝΤΑΙ ΣΟΙ Χ(ΡΙΣΤ)Ε ΦΩΒΩ ΠΥΛΑΙ ΘΑΝΑΤΟΥ, ΠΥΛΩΡΟΙ ΔΕ ΑΔΟΥ [ΙΔΟΝΤΕΣ ΣΕ ΕΠΤΗΞΑΝ ΚΥΡΙΕ]» (Ἰώβ 38,17). Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΩΒ ὁ Πολύτλας.

Ἦ Δίκαιος Ἀβραάμ (Πίν. 14α). Γέρος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο, μακριὰ μαλλιά καὶ γένια. Εἶναι γυρισμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ ἄριστερά καὶ φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Ἦχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία ἀπορίας ἢ ἐκπληξης καὶ τὸ ἄριστερό, στὸ ὁποῖο θὰ κρατοῦσε εἰλητάριο, ἐλαφρὰ ὑπερψωμένο. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΑΒΡΑΑΜ.

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

Ἦ Δίκαιος Νῶε (εἰκ. 14β). Φυσιογνωμικὰ ἐλάχιστα διαφέρει ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Παριστάνεται μακροδιχαλογένης καὶ μακρυμάλλης καὶ φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Στὸ ἄριστερό κρατᾷ τὴν κιβωτό. Ἐπιγραφή: Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΝΩΕ.

Τοιχογραφίες ἐξωτερικῆς πλευρᾶς δυτικοῦ τοίχου

α) Οἱ συνθέσεις

Ἦ ὄσιος Σισώης μπροστὰ στὸν τάφο (Πίν. 25β, 30). Βρίσκεται στὴν πρώτη ἀπὸ κάτω ζώνη, δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα. Ὁ ὄσιος εἰκονίζεται ὀρθιος μὲ ἔντονη κλίση τῆς κεφαλῆς ἐμπρός, ἀνασηκωμένους τοὺς ὄμους καὶ τὰ χέρια σὲ θέση ἀπορίας ἢ ἐκπληξης. Μπροστὰ του ὑπάρχει

1. Ἦ ἄλλη του ἀπεικόνιση εἶναι στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο πάνω ἀπὸ τὸν Ἁγ. Στέφανο.

σαρκοφάγος στην οποία εικονίζονται τρεις σκελετοί¹. Ὁ μοναχὸς ἅγιος ἀποδίνεται γέρος, φαλακρὸς μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια. Φέρει χιτῶνα καὶ μανδύα. Ἀριστερά του ὑπάρχει ἡ ἐξῆς μικρογράμματη ἐπιγραφή:

† δε̅ οὐδέποτε̅ ἔωρακῶς̅ ἄν(θρῶπον) | νεκρὸν̅ συμβιωτενούσης̅ μόνης̅ | ἐν̅ τῇ̅ ἡσυχῶ̅ καὶ̅ μακαρίας̅ ἐρήμον,̅ δι'̅ ὃ̅ | λοκλήρον̅ τῆς̅ ζωῆς̅ αὐτοῦ,̅ | κατὰ̅ δὲ̅ συγ | κυρίαν̅ οἱ̅ | κονομικῆς̅ | τυχῶν̅ ἡρίον,̅ ἐν̅ ᾧ̅ ἄν(θρῶπ)ος̅ τέθαπτο. Ἰδὼν̅ γοῦν̅ | καὶ̅ ἐκπλαγεῖς̅ καὶ̅ ἔκθαμ̅ | βος̅ γεγονῶς,̅ ἔφη:

† ΟΡΩ̅ CE̅ ΤΑΦΕ̅ ΔΕΙΔΙΩ̅ (C)ΟΥ̅ ΤΗΝ̅ ΘΕΑΝ̅ ΚΑΙ̅ ΚΑΡΔΙΟCΤΑ|ΔΑΚΤΟΝ̅ ΔΑΚΡΥΟΝ̅ ΧΕΩ|ΧΡΕΟC̅ ΤΟ̅ ΚΟΙΝΟΝ̅ ΦΡΙ|ΤΤΩΝ²̅ ΕΙC̅ ΝΟΥΝ̅ ΔΑΜΒΑ|ΝΩ̅ ΠΩC̅ ΓΑΡ̅ ΔΙΕΛΘΩ̅ ΠΕΡΑC̅ ΒΑΒΑΙ|τοιούτων̅ αἴ̅ αἴ̅|θάνατε,̅ τίς̅ δύναται̅ φηγεῖν̅ σε: —

Ἡ παράσταση τοῦ ἐρημίτη ἁγίου μπροστὰ στὸν τάφο εἶναι συχνὴ μετὰ τὸ 15ο αἰῶνα. Ἡ διαμόρφωση τῆς σύνθεσης ὀφείλεται μᾶλλον στὴ χάρις ποῦ, κατὰ τὸ συναξάριό του, εἶχε ἀπὸ τὸν Κύριο νὰ ἀνασταίνει νεκρούς³. Ἡ προσθήκη τοῦ ὀνόματος τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου πάνω ἀπὸ τὸν τάφο συνετέλεσε στὸ νὰ συνδεθεῖ ὁ ὄσιος μὲ τὸ βασιλιά, ποῦ ἡ παράδοση τὸν παρουσιάζει ὡς δεῖγμα τοῦ εὐμετάβλητου τῆς τύχης. Κάποιος ἄλλος ζωγράφος ἀργότερα δὲν κατάλαβε τὴν κρυπτογραφικὴ ἀναγραφή τοῦ ὀνόματος καὶ διαμόρφωσε μὲ ἐπιγραφή ἐπίσης δίπλα στὴν παράσταση τὸ θρύλο ὅτι ὁ ὄσιος Σισώης ἀνακάλυψε τὸν τάφο τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου⁴.

Ἡ μετὰ σταση τοῦ ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου (Πίν. 29β). Βρίσκεται στὴ μεσαία ζώνη καὶ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα μέσα σὲ παραλληλόγραμμη σαρκοφάγο τοποθετημένη σὲ χαμηλὸ πόδιο βρίσκεται νεκρὸς ὁ ἁγ. Ἰωάννης. Εἰκονίζεται μὲ φωτοστέφανο, σχεδὸν φαλακρὸς, μὲ λευκὰ γένια. Φέρει χιτῶνα καὶ τὸ σῶμα του εἶναι σκεπασμένο μὲ ριγωτὸ σεντόνι. Τὰ χέρια εἶναι μᾶλλον σταυρωμένα στὴν κοιλιακὴ χώρα.

Στὸ πάνω μέρος τῆς σύνθεσης μέσα σὲ ἑλλειπτικὴ δόξα, ποῦ τὴ σχηματίζουν τρεῖς ὁμόθετες διαφορετικοῦ χρωματός ταινίες, παριστάνεται καθισμένος ὁ Ἰωάννης. Τὴ δόξα κρατοῦν δυὸ ἱπτάμενοι ἄγγελοι. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν κορυφὴ τῆς δόξας ἡ ἐπιγραφή: Η ΜΕΤΑCΤΑCΙC ΤΟΥ ΑΠΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ. Δίπλα καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο παριστάνε-

1. Στις τριάντα περίπου παραστάσεις, τοιχογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16ου, 17ου καὶ 18ου αἰ. ποῦ ξέρουμε, τὸ μνημα περιέχει ἓνα μόνο σκελετό. Βλ. R. Stichel, Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischen Vergänglichkeitsdarstellungen, Wien 1971, σ. 83-89.

2. Τὸ «κοινὸν φρίττων», ἀντὶ τοῦ κοινὸ φλητον, ποῦ εἶναι τὸ ὀρθό.

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

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

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

Ἡ παράστασή μας ἀκολουθεῖ τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δυὸ εἰκονογραφικοὺς τύπους ποὺ κυριαρχοῦν κυρίως στὸ 16ο αἰώνα. Ὁ πρῶτος, ποὺ ἴσως εἶναι καὶ πιὸ διαδεδομένος, ἀπεικονίζει τὶς τελευταῖες στιγμὲς τοῦ ἀποστόλου στὴ γῆ, ὅπως τὶς παραδίνει παλιὰ λαϊκὴ διήγηση ποὺ ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος βιογραφίας τοῦ ἁγ. Ἰωάννη καὶ ποὺ συγγραφέας τῆς φέρεται ὁ μαθητὴς του Πρόχορος¹. Ὁ ἄλλος εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι λιγότερο διαδεδομένος καὶ εἶναι αὐτὸς ποὺ μελετοῦμε. Ὁ πρῶτος φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ πρότυπο παλαιολόγειας ἐποχῆς ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὴν ὀργάνωση τῆς εἰκόνας τῆς Μ. Σταυρονικήτα², ποὺ θυμίζει παραστάσεις ὀραμάτων καὶ τὴ μετάσταση τῆς Θεοτόκου³.

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

Μέσα σὲ τετράγωνο χτιστὸ χαμηλὸ καμίνι εἰκονίζονται ὄρθιοι οἱ τρεῖς παῖδες Ἀζαρίας, Ἀνανίας καὶ Μισαήλ. Εἶναι παραταγμένοι σὲ μιὰ σειρὰ καὶ τυλίγονται ἀπὸ τὶς φλόγες ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὰ τρία μπροστινὰ καὶ δύο πλάγια τοξωτὰ ἀνοίγματα τοῦ καμινιοῦ. Παριστάνονται νέοι ἀγένειοι μὲ χειριδωτοὺς ζωσμένους χιτῶνες καὶ χλαμύδες ποὺ πορπώνονται στὸ στῆθος. Ἔχουν ὑψωμένα τὰ χέρια σὲ δέηση. Ἀπὸ τὴ σύνθεση ἀπουσιάζει ὁ ἄγγελος ποὺ συνήθως μὲ τὴ σταυροφόρο ράβδο καταλαγιάζει τὶς φλόγες καὶ προστατεύει τοὺς νέους. Στὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα ἡ ἐπιγραφή: ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΠΑΙΔΕΣ ΕΝ ΤΗ ΚΑΜΙΝΩ ΠΡΟΧΕΥΧΟΜΕΝΟΙ, ἐνῶ δίπλα στὰ κεφάλια τους τὰ ὀνόματά τους.

Ἡ παράσταση, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν σαρκοφάγων καὶ κατακομβῶν⁴, χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπλότητα στὴ σύνθεσή της, πρᾶγμα ποὺ συνεχίζεται καὶ στὴ μετέπειτα ἐποχῇ. Συνήθως συνυπάρχει μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Ἰωᾶ, μὲ τὸ Νῶε, τὸν Ἀδὰμ καὶ Εὐὰ ἢ μὲ τὸ Δανιήλ ἐν μέσῳ τῶν λεόντων, παραστάσεις ποὺ ἔχουν σκοπὸ νὰ τονίσουν τὸ ἀπολυτρωτικὸ ἔργο τοῦ Χριστοῦ. Στὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ διασώθηκαν τὸ καμίνι ἀπουσιάζει ἢ ἀπλῶς ὑποδηλώνεται⁵. Γιὰ πρώτη φορὰ ἀποδίνεται

1. Ἡ διήγηση ἔχει τὸν τίτλο «Πράξεις τοῦ ἁγ. ἀποστόλου καὶ εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, συγγραφέας τοῦ αὐτοῦ μαθητοῦ Προχόρου», βλ. T h. Z a h n, Acta Ioannis, unter Benutzung von C. v. Tischendorfs Nachlass, Erlangen 1880, σ. 162 κ.έ.

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

3. Μονὴ Σταυρονικήτα, ὁ.π., σ. 129.

4. J. Wilp e r t, Die Malerei der Katakomben Roms, Freiburg 1903, σ. 42, πίν. 13, Κατακόμβη Ἁγ. Πρισκίλλης.

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

χτιστό στην Ἁγ. Σοφία Ἀχρίδας, ὅπου πίσω ἀπὸ τοὺς παῖδες ὑψώνεται ὑπερμεγέθης ἡ μορφή τοῦ ἀγγέλου¹, πού χωρὶς τὴ ράβδο ἀλλὰ μὲ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια τοὺς προφυλάσσει ἀπὸ τὴ φωτιά. Στὸν cod. gr. 407 τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας², τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰ., παρατηροῦμε τὰ αὐτὰ περὶ τοῦ στοιχεῖα μὲ τὴν παράστασή μας, γίνεται ὅμως προσπάθεια νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ μονοτονία μὲ τὶς κλίσεις τῆς κεφαλῆς καὶ τὶς διαφορετικὲς χειρονομίες. Ὁ ἄγγελος πού μὲ τὰ δυὸ χέρια περιβάλλει προστατευτικὰ τοὺς νεανίες εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα μ' αὐτοὺς καὶ εἰκονίζεται ἰπτάμενος, ἐνῶ οἱ δυὸ ἀκράϊοι ἔχουν στραμμένο τὸ βλέμμα τους σ' αὐτόν. Ἡ στροφή τῶν δύο παιδῶν πρὸς τὸ κέντρο τῆς παράστασης μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ἀνάλογο μὲ τὴν παραπάνω μικρογραφία πρότυπο, ἡ δὲ παράλειψη τοῦ ἀγγέλου πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴ στενότητα τῆς ἐπιφανείας πού εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ καλλιτέχνης. Τὸ ἴδιο πρότυπο ἀκολουθεῖ ὁ Θεοφάνης στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας καὶ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος στὴ Μολυβοκκλησιὰ τοῦ Ἁθῶ³.

β) *Μεμονωμένες μορφές*

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

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

kon der christlichen Ikonographie», 2, σ. 465, εἰκ. 1), σὲ εἰκόνα τῆς Μ. Σινᾶ τοῦ 7ου αἰ. βλ. K. W e i t z m a n n, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, Princeton 1976, σ. 56, εἰκ. B 31), στὸ ἐλεφαντοστὸ ἀπὸ τὸ Murano στὴ Ραβέννα, τοῦ 6ου αἰ. (βλ. W. V o l - b a c h, Elfenbeinarbeiten des Spätantike und des Frühes Mittelalters, Mainz 1952, εἰκ. 125), ἐνῶ ὑποδηλώνεται στὸ Faras (K a z. M i c h a l o w s k i, Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand, Zürich 1967, εἰκ. 3,4).

1. R. H a m a n n - M c L e a n - H. H a l l e n s l e b e n, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, ὁ.π., εἰκ. 22.

2. V. L a z a r e v, Storia della pittura bizantina, ὁ.π., εἰκ. 514.

3. G. M i l l e t, Athos, ὁ.π., πίν. 120.2 καὶ 157.1.

φή: «Ο ΠΟΝΗΡΟΣ/ΤΟΥ ΑΜΕΤΑΝΟΗΤΟΥ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ». Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ φω-
τοστέφανο τοῦ ἀγγέλου ἢ ἐπιγραφή: Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ.

Ἐπιγραφή: Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ (Πίν. 25β). Δεξιὰ ἀπὸ τῆ θύρα, ἀπέ-
ναντι ἀπὸ τὸ Μιχαήλ. Τὸ πρόσωπό του ἔχει καταστραφεῖ. Μορφή ψηλόλι-
γνη κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου καὶ μὲ τὸ δεξιὸ ξετυλιγ-
μένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «ΑΝΔΡΕΣ ΟΡΑΤΕ ΤΗΝ ΣΠΑΘΗΝ ΗΝ ΠΡΟΣ-
ΦΕΡΕΙ ΠΡΟ ΤΟΥ ΠΥΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΕΘΙΓΜΕΝΗΝ. ΜΗ ΤΙΣ ΒΕΒΗΛΟΣ ΚΑΙ
ΚΑΚΙΣΤΟΣ...». Δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἢ ἐπιγραφή Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑ-
ΒΡΙΗΛ.

Ἁγ. Μερκούριος (Πίν. 25β). Βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸ Γαβριήλ
καὶ εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ. Φορᾷ στρατιωτικὴ
ἐνδυμασία, ἔχει τὸ τόξο περασμένο στὸν ὄμο καὶ δύο βέλη στὰ χέρια. Φέ-
ρει παράξενο θυσανωτὸ κάλυμμα καὶ σκύβει τὸ κεφάλι του ἐμπρός. Δίπλα
ἢ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ.

Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης (Πίν. 30). Εἰκονίζεται στὰ δε-
ξιὰ τοῦ Ἁγ. Σισώη, ὄρθιος σὲ στάση ἀπόλυτα μετωπική. Τὸ κεφάλι του ἔ-
χει ἐντελῶς καταστραφεῖ. Φέρει χιτῶνα, μοναχικὸ μανδύα καὶ κρατᾶ στὸ
δεξιὸ σταυρὸ, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποῖου ἢ ἐπιγραφή ἔχει ἀπο-
σβεστεῖ. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἢ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ)
ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΑΛΥΒΙΤΗΣ.

Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (Πίν. 25β). Πάνω ἀπὸ τῆ θύρα, σὲ
ἀβαθὴ κόγχη, εἰκονίζεται μετωπικὸς καὶ λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τῆ μέση ὁ ἅγιος
στὸ ὄνομα τοῦ ὁποῖου εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός. Τὰ ἀτομικά του χαρακτη-
ριστικά εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ Ἰωάννη τῆς Μετάστασης καὶ τοῦ Ἰωάννη πού
εἰκονίζεται στὸ νότιο τοῖχο ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Κρατᾶ ἀνοιχτὸ βιβλίον μὲ
τὴν ἐπιγραφή: «ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΘΕΟΝ.
ΠΑΝΤΑ ΔΙ ΑΥΤΟΝ ΕΓΕΝΕΤΟ, ΚΑΙ ΧΩΡΙΣ ΑΥΤΟΥ ΕΓΕΝΕΤΟ ΟΥΔΕ ΕΝ Ο ΓΕΓΟ-
ΝΕΝ. ΕΓΕΝΕΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΕΣΤΑΛΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑ ΘΕΟΥ, ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΩ
ΙΩΑΝΝΗΣ» (Ἰωάν. 1, 1-3 καὶ 6). Ἐπιγραφή τῆς παράστασης: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩΑΝ-
ΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

Ἁγ. Ἐφραίμ ὁ Σύρος (Πίν. 25β). Βρίσκεται σὲ ἰδιαίτερο διά-
χωρο στὸ νότιο ἄκρο τοῦ τοῖχου καὶ καταλαμβάνει τὴ δευτέρα καὶ τμημα
τῆς τρίτης ζώνης. Παριστάνεται ὀλόσωμος, γέρος μὲ λίγα γένια, μὲ μονα-
χικὴ ἐνδυμασία καὶ κάλυμμα στὸ κεφάλι. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΦΡΑΙΜ Ο
ΣΥΡΟΣ.

Ἁγιοὶ Σέργιος καὶ Βάκχος (Πίν. 25β). Βρίσκονται στὸ ἀ-
ριστερὸ τμημα τῆς τρίτης ζώνης σὲ ἰδιαίτερο διάχωρο κάτω ἀπὸ τόξα. Ἐ-
χουν ὑποστεῖ πολλές φθορές. Φοροῦν χιτῶνα καὶ χλαμύδα. Ἐπιγραφές: Ο
ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΕΡΓΙΟΣ - Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΒΑΚΧΟΣ.

Ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης (Πίν. 25β). Δεξιά ἀπὸ τοὺς προηγούμενους μὲ πλατὺ ἰδιότυπο κάλυμμα στὸ κεφάλι. Μὲ τὸ ἀριστερὸ δέεται, ἐνῶ στὸ δεξιὸ κρατᾷ τὸ σταυρὸ τοῦ μάρτυρα¹. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΠΕΡΣΗΣ.

Ἅγ. Νικήτας (Πίν. 25β). Δεξιά ἀπὸ τὸν ἅγ. Ἰάκωβο. Παριστάνεται νέος, ὁμοίος στὴν ὄψη μὲ τὸ Χριστὸ² μὲ κοντὰ μαλλιά καὶ γένια, φορώντας χιτῶνα καὶ χλαμύδα. Κρατεῖ σταυρὸ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ ἔχει τὸ ἀριστερὸ μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω³. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΝΙΚΗΤΑΣ.

Ἅγ. Ἐλπιδόφορος (Πίν. 25β). Τὸ κεφάλι του ἐντελῶς καταστραμμένο. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾷ μπροστὰ στὸ στήθος σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΕΛΠΙΔΟΦΟΡΟΣ.

Ἅγ. Σώζων (Πίν. 25β). Δεξιά ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο καὶ κοντὰ ὑπόγουρα μαλλιά. Φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ στὸ δεξιὸ κρατᾷ σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΣΩΖΩΝ.

Ἅγ. Λογγίνος ὁ ἐπὶ τοῦ σταυροῦ (Πίν. 25β). Εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο στὸ νότιο ἄκρο τῆς ἴδιας ζώνης. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του εἶναι ὅμοια περίπου μὲ τοῦ Λογγίνου τῆς Σταύρωσης τοῦ Χριστοῦ. Φορεῖ χειριδωτὸ ζωσμένο στή μέση χιτῶνα καὶ ἔχει ριγμένο στὸν ἀριστερὸ ὄμο τὸ ἱμάτιο. Μὲ τὰ δυὸ χέρια κρατᾷ σταυρὸ. Ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟ) ΛΟΓΓΙΝΟΣ Ο ΕΠΙ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ.

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

Μαλαχίας. Παριστάνεται μεσήλικας μὲ ὑπόλευκα γένια καὶ κόμη. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή εἶναι σβησμένη. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗΣ) ΜΑΛΑΧΙΑΣ.

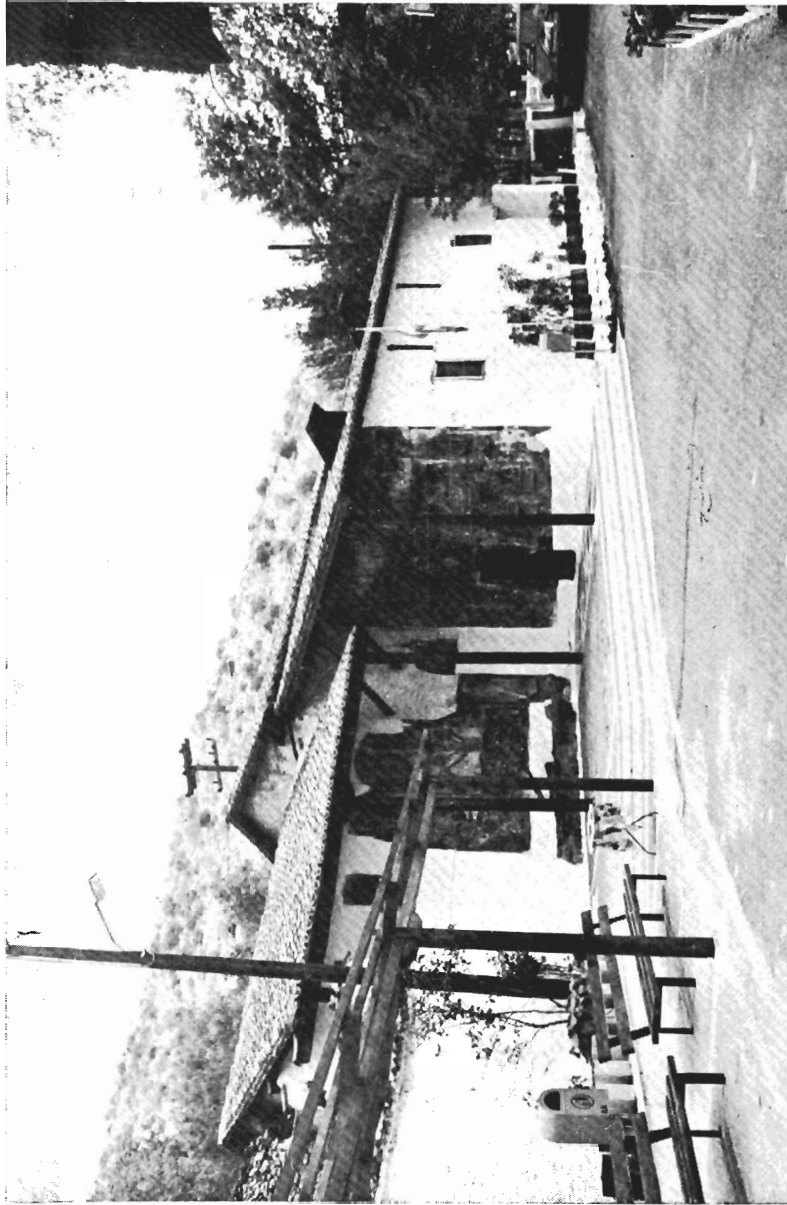
Νάθαν. Βρίσκεται δεξιά ἀπὸ τὸν προηγούμενο. Σεβάσμια γεροντικὴ μορφή μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια. Τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ἔχει σὲ δέηση, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ φέρει εἰλητάριο μὲ ἐπιγραφή δυσανάγνωστη⁴. Ἐπιγραφή: Ο ΠΡΟ(ΦΗΤΗΣ) ΝΑΘΑΝ.

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

2. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 270 καὶ 295.

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

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



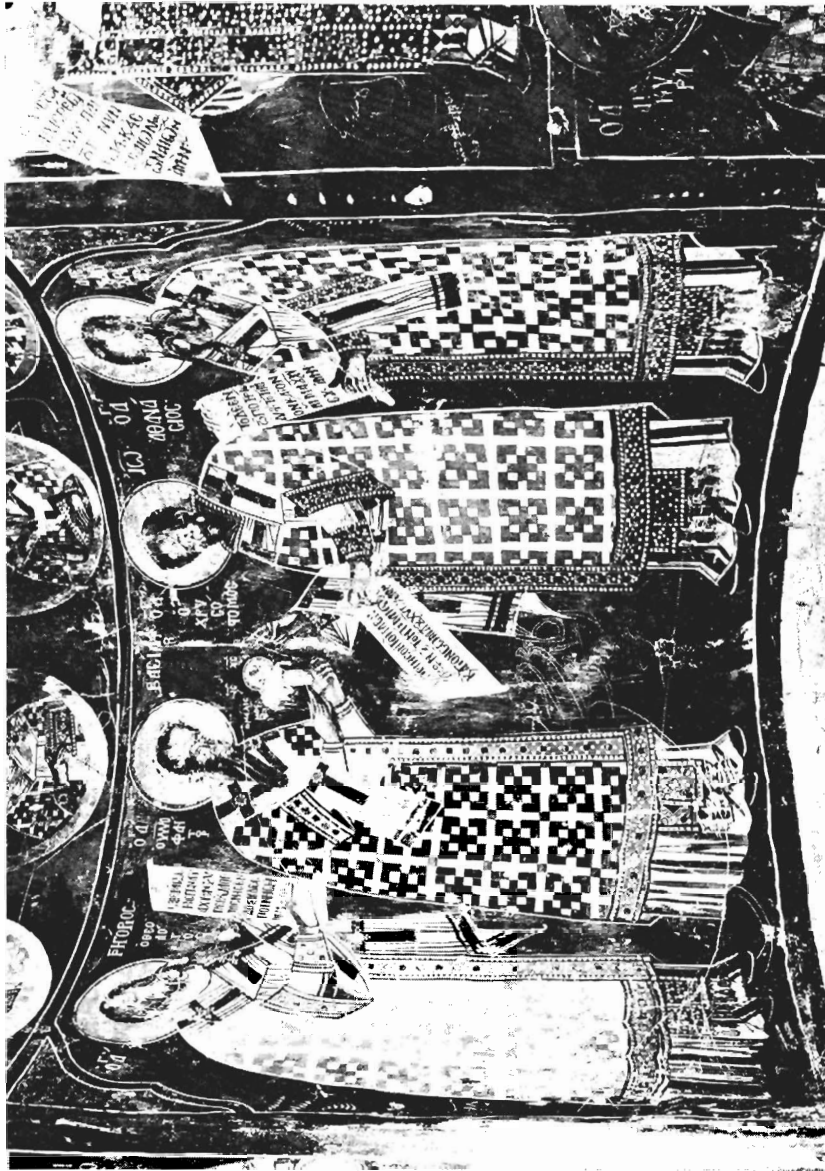
Μονή Παναγίας Μανριώτισσας. Καθολικό Παναγίας και παρεκκλήσιο Αγ. Γεωργίου



α. "Αγ. Ἰωάννης. Κτιτορική ἐπιγραφή



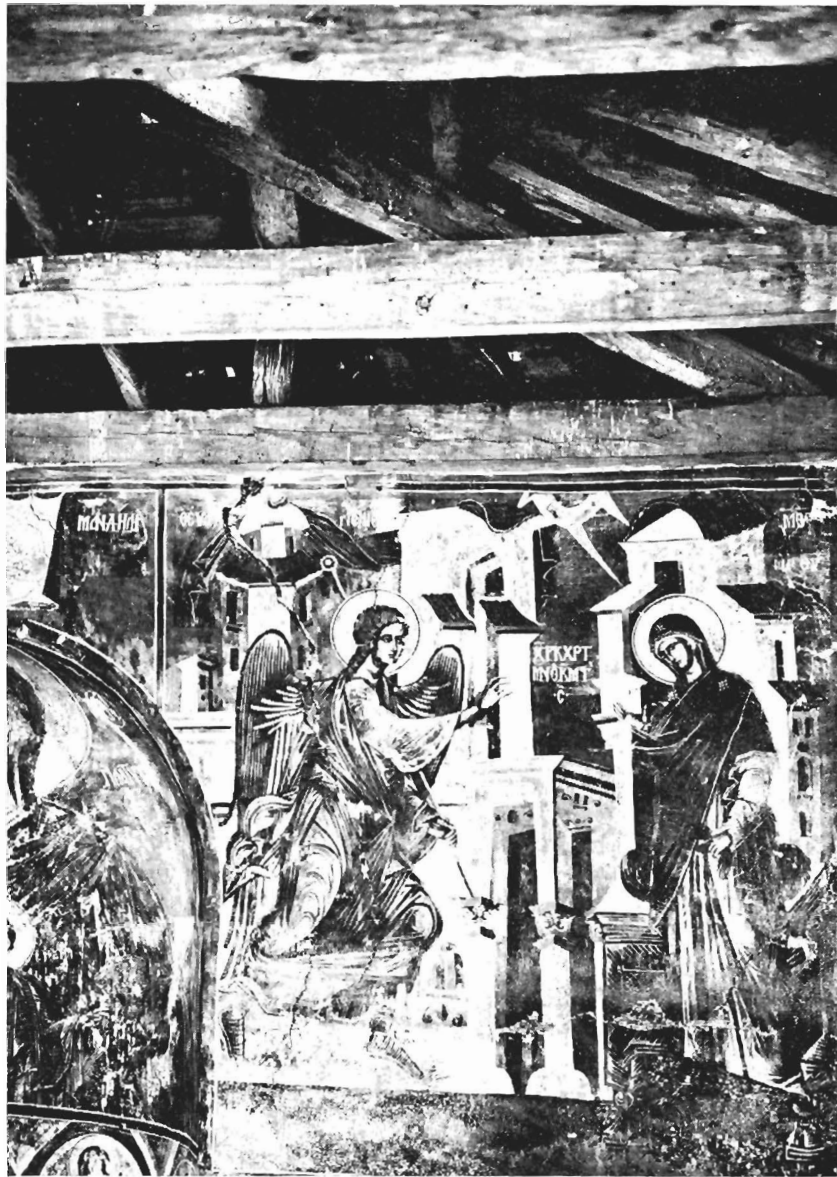
β. "Αγ. Ἰωάννης. Πλατυτέρα-Μετάλλια Ἱεραρχῶν



Ἁγ. Ἰωάννης. Ἱεράρχης κόγχης-Μελισμὸς



"Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἄκρα Ταπείνωση



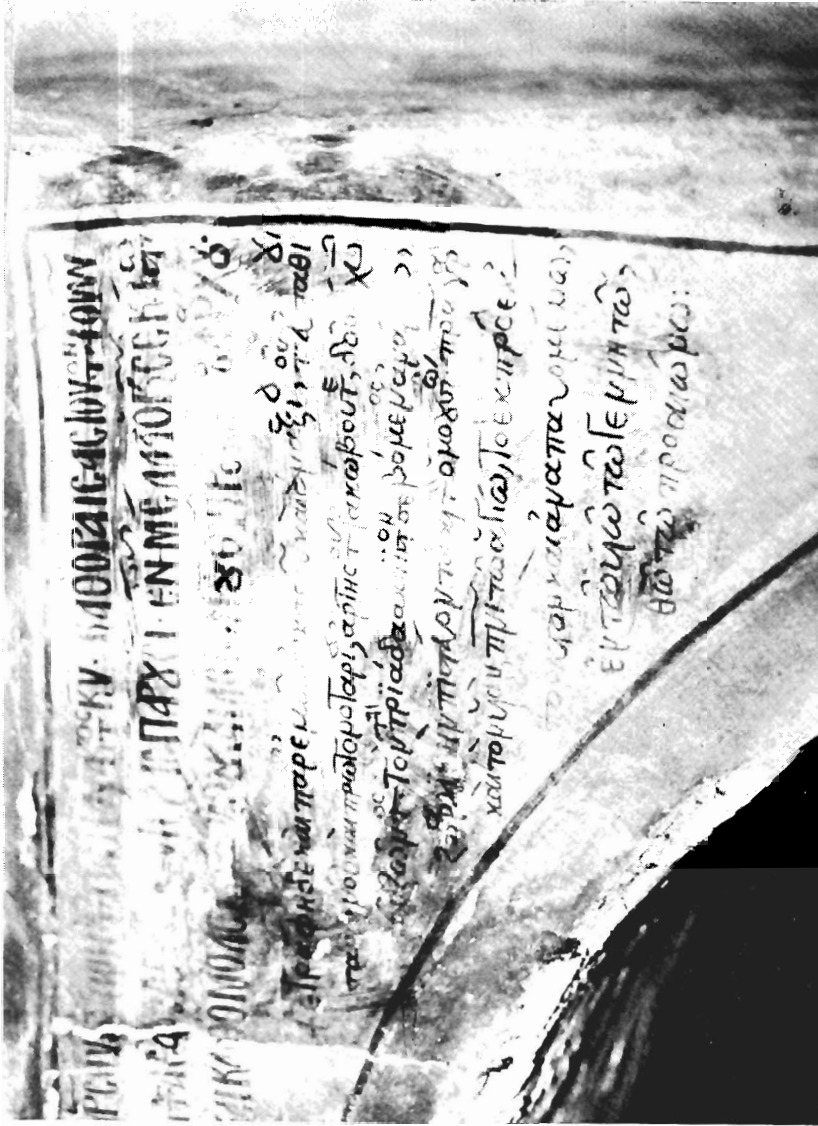
"Αγ. Ἰωάννης. Ὁ Εὐαγγελισμὸς



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Γέννησι τοῦ Χριστοῦ



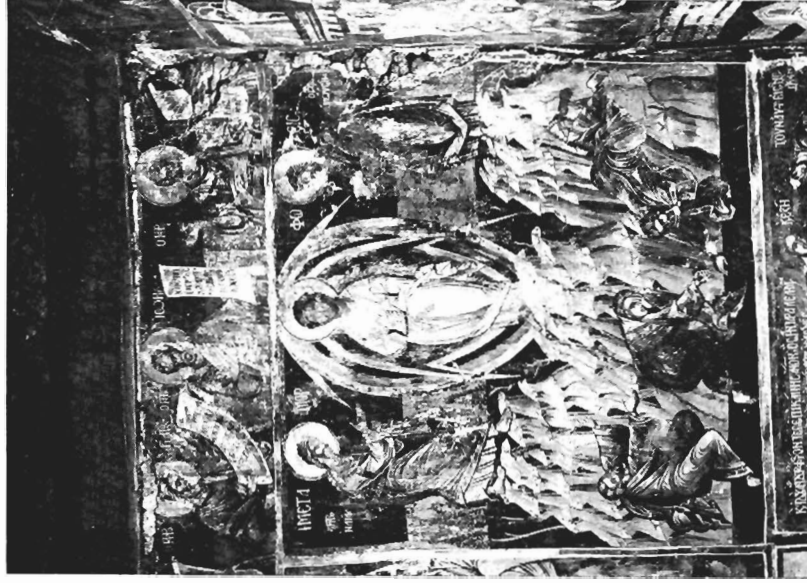
β. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Ὑπαπαντή



Μολιβδοσκεπαστη 'Ιωάννην. Μονή Παγαγίας Μολιβδοσκεπαστης.
'Επιγραφή ὅπου ἀναφέρεται ὁ ζυγγράφος Ἐυστάθιος 'Ιακώβου



α. Ἁγ. Ἰωάννης, Ἡ Βάπτισις



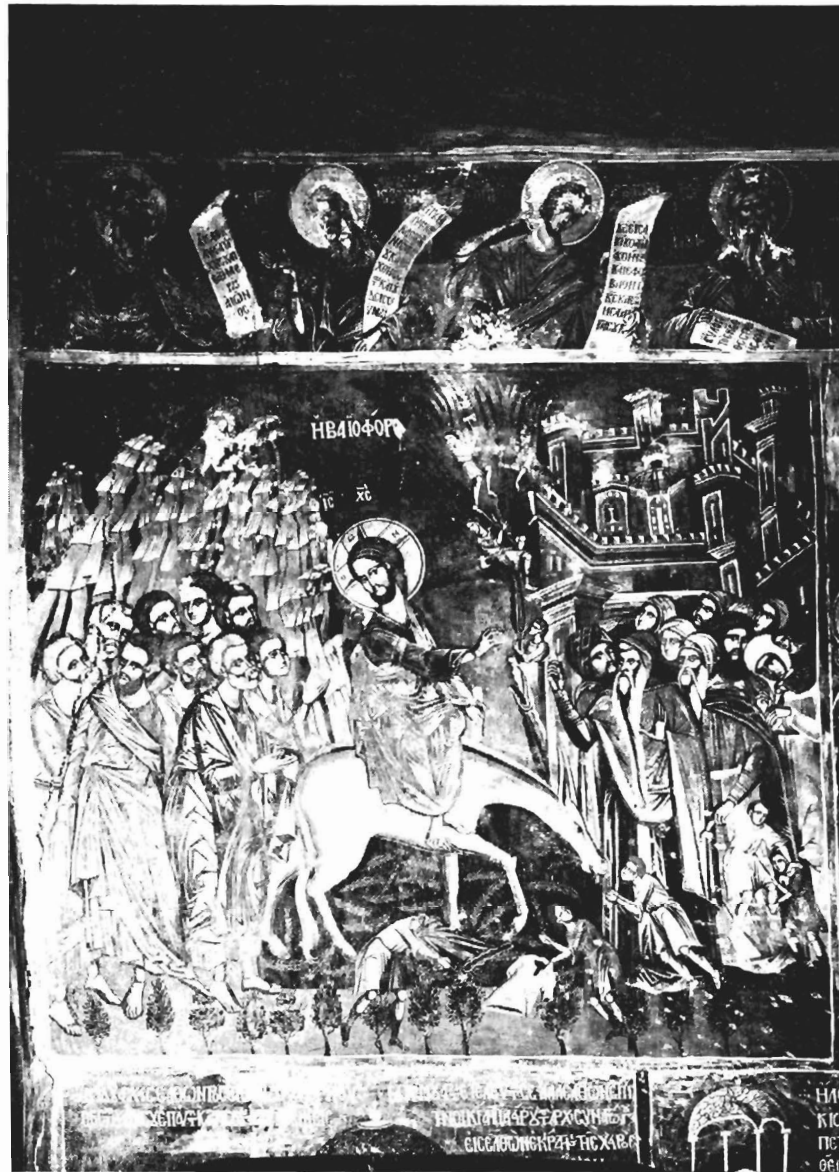
β. Ἁγ. Ἰωάννης, Ἡ Μεταμόρφωσις



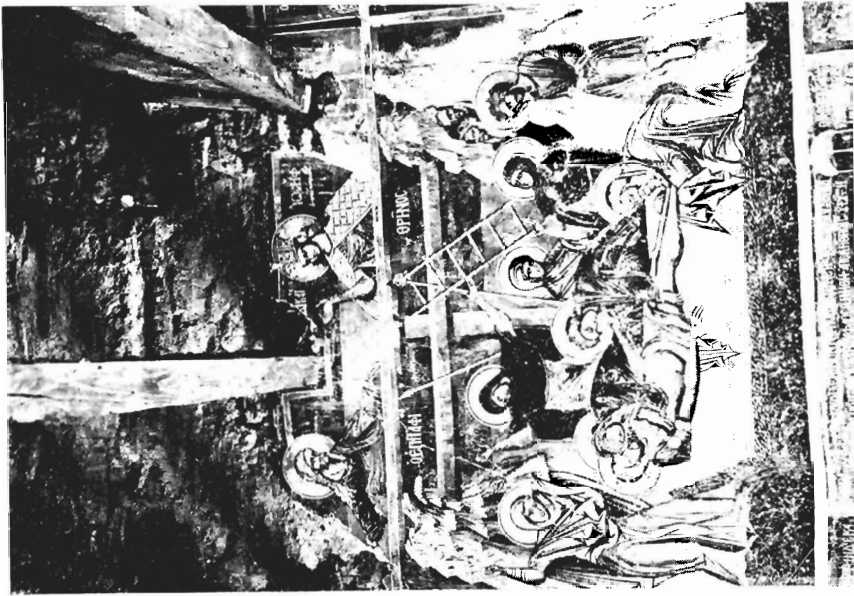
α. "Αγ. Ἰωάννης. Ἔγερση τοῦ Λαζάρου



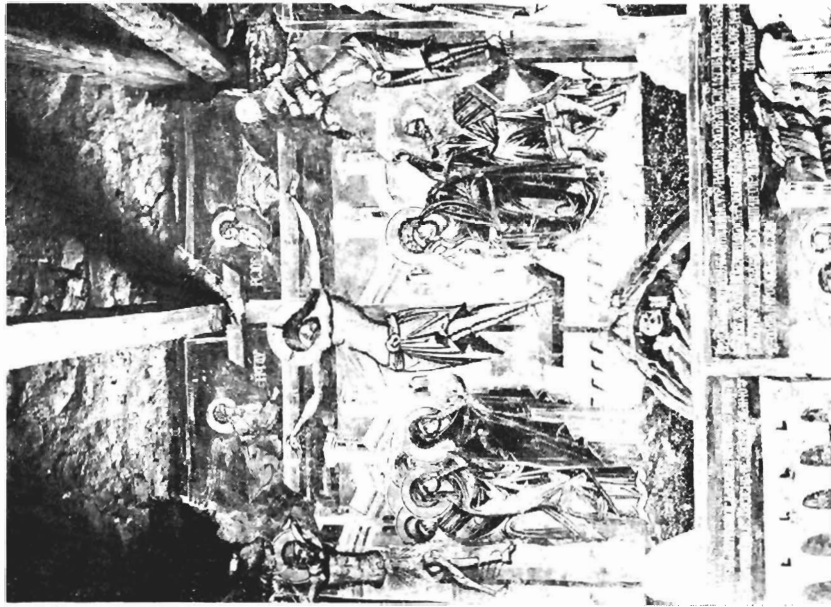
β. "Αγ. Ἰωάννης. Μυστικός Δείπνος



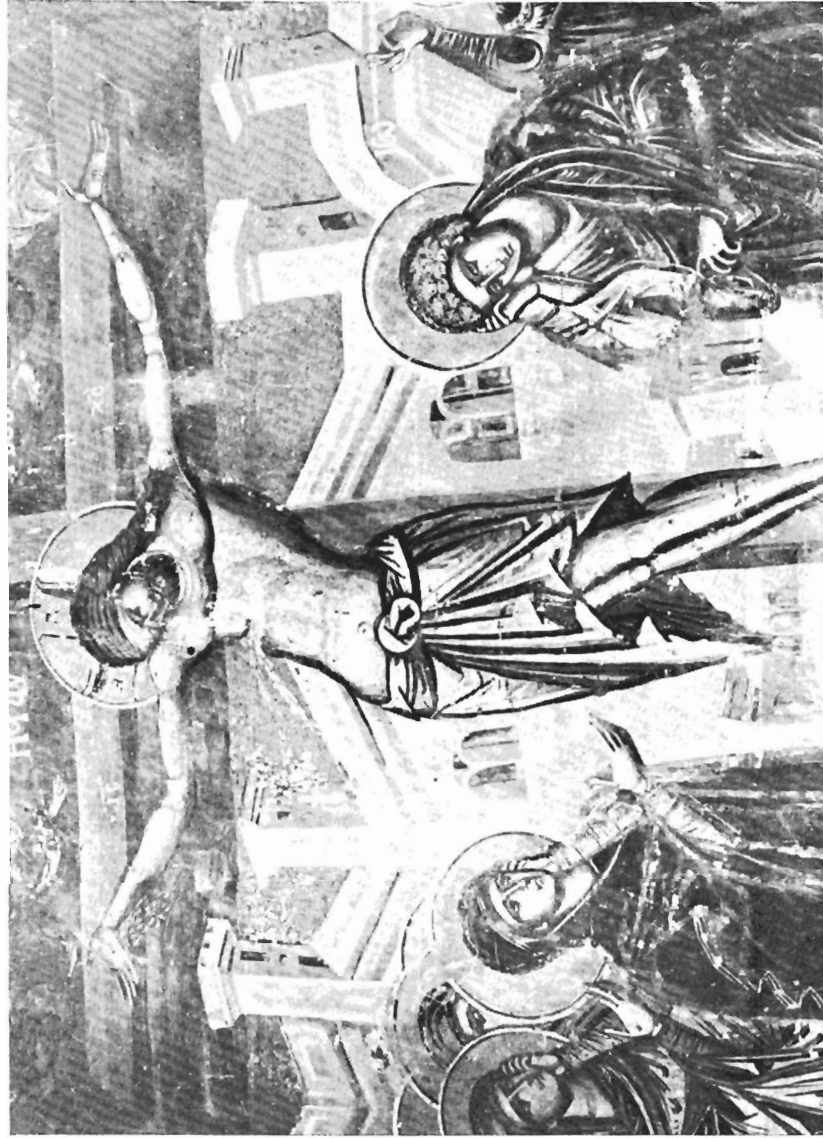
Ἁγ. Ἰωάννης. Βαῖοφόρος



β. Ἁγ. Ἰωάννης. Θάψις



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Σταύρωση



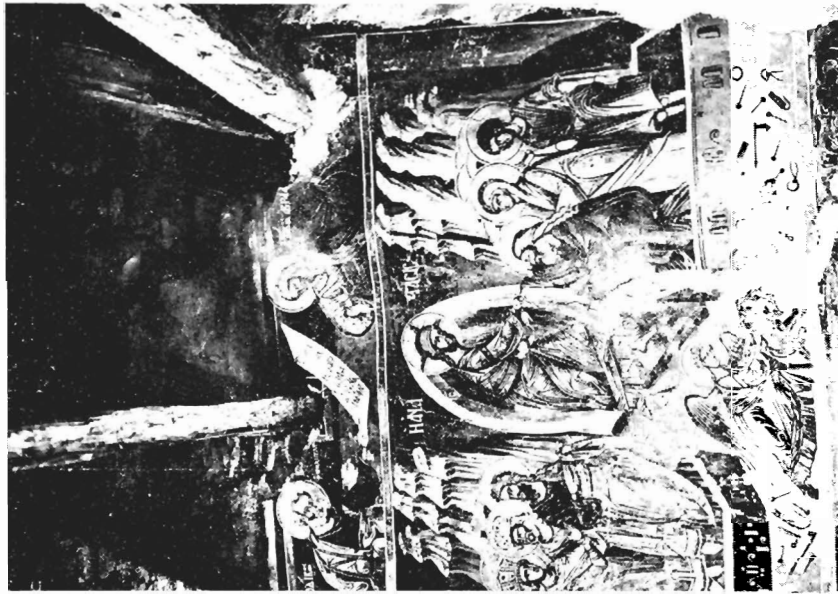
“Αγ. Ἰωάννης. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Στραγόρη



“Αγ. Ἰωάννης. Αεττομέρεια ἀπὸ τὸ Θρῆνο



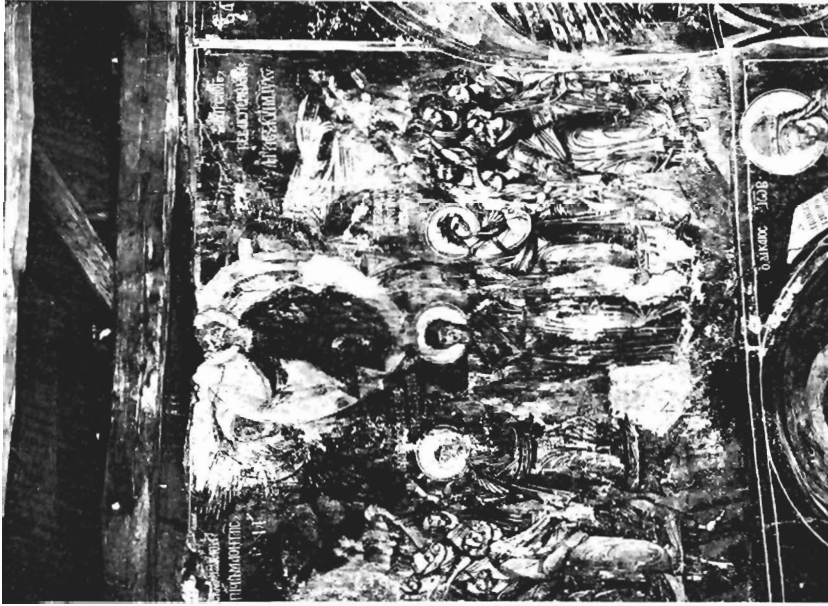
β. Ἁγ. Ἰωάννης. Τὸ Χαίσιε τὸν Μησοφοόρον



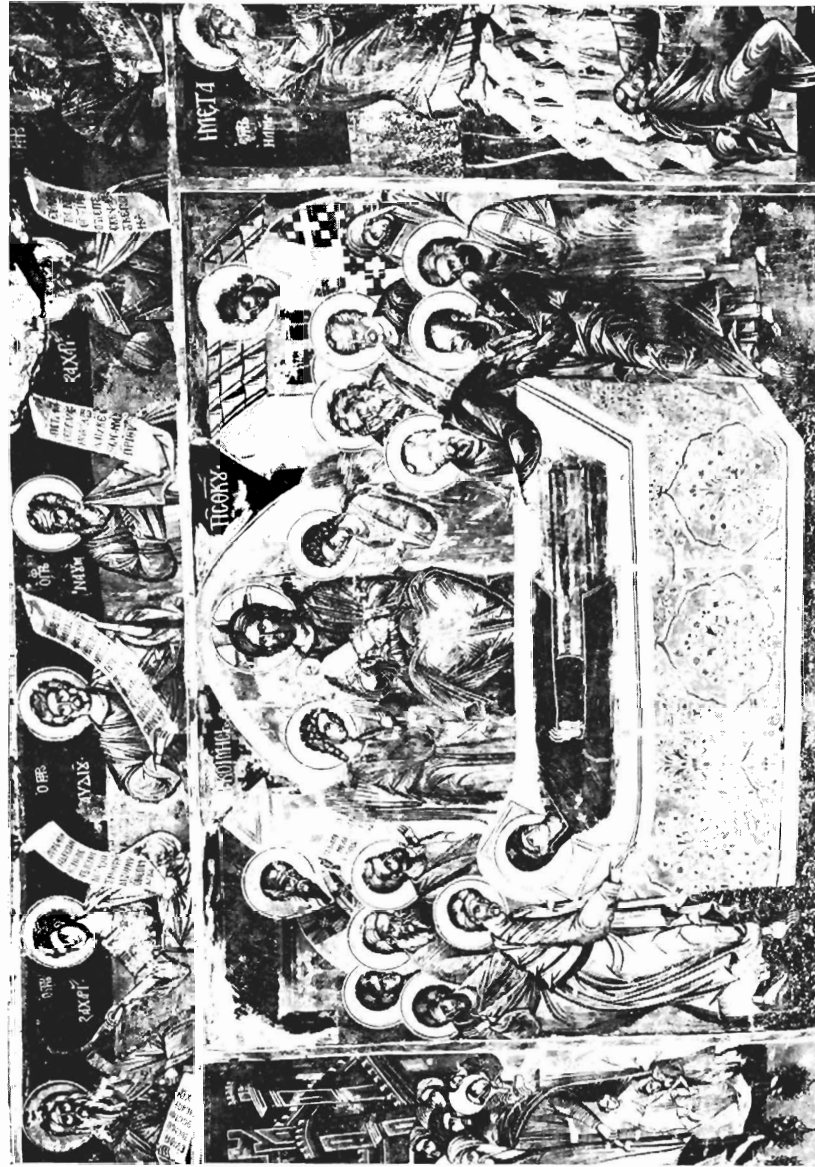
α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ εἰς Ἁδου Κάθοδος



β. Ἁγ. Ἰωάννης. Χοιστός και Σαμαρείτιδα



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἀνάληψη



Ἁγ. Ἰωάννης. Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Ἄνω: Προφήτες



“Αγ. Ἰωάννης. Δεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Κοίμησιν



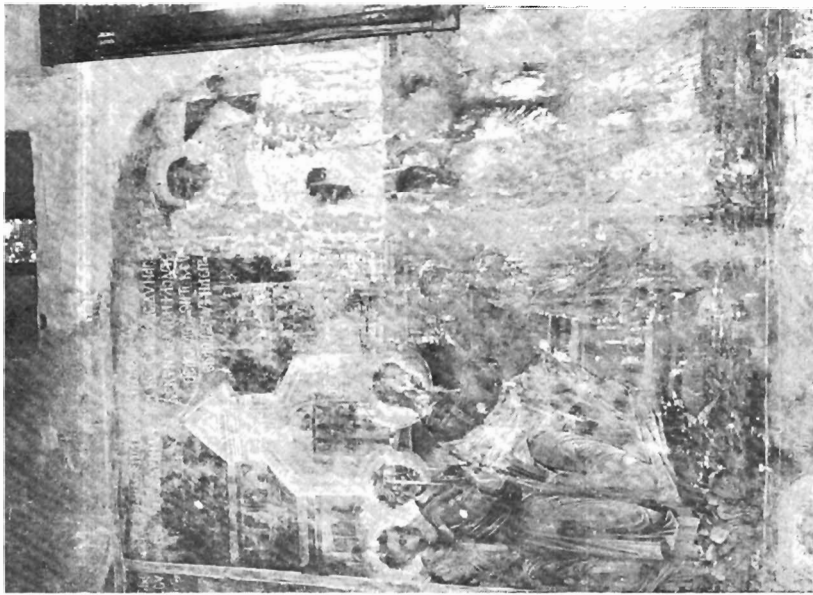
Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ



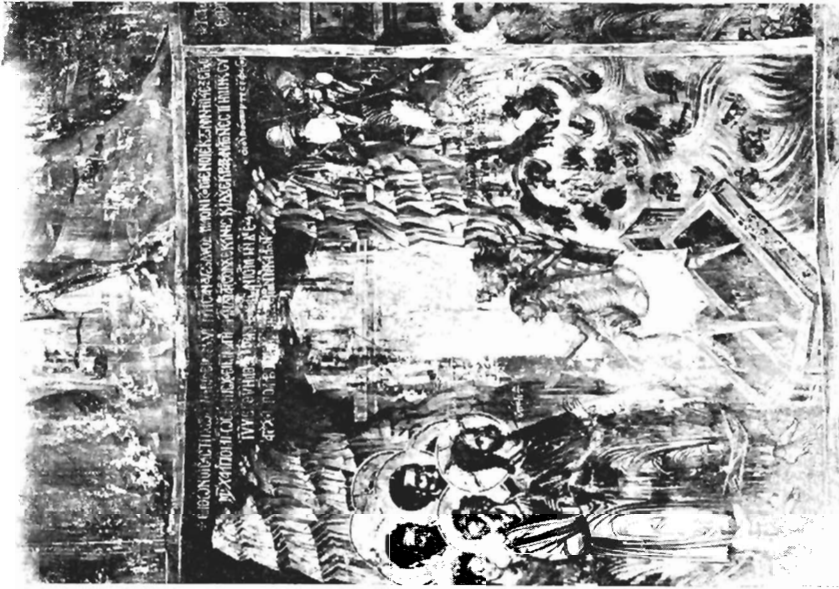
“Αγ. Ἰωάννης. Οἱ Πειρασμοὶ τοῦ Χριστοῦ



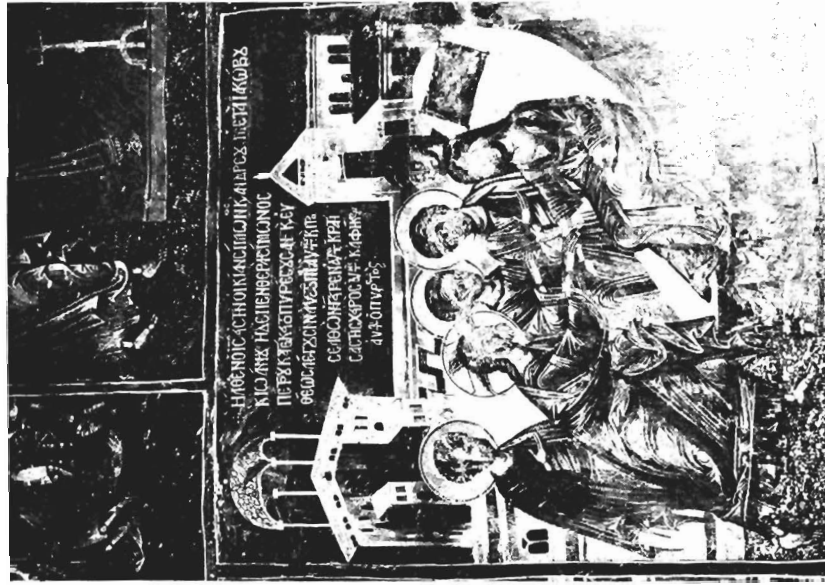
"Αγ. Ἰωάννης. Ὁ Γάμος τῆς Κανᾶ



α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἰαση τοῦ λεπροῦ



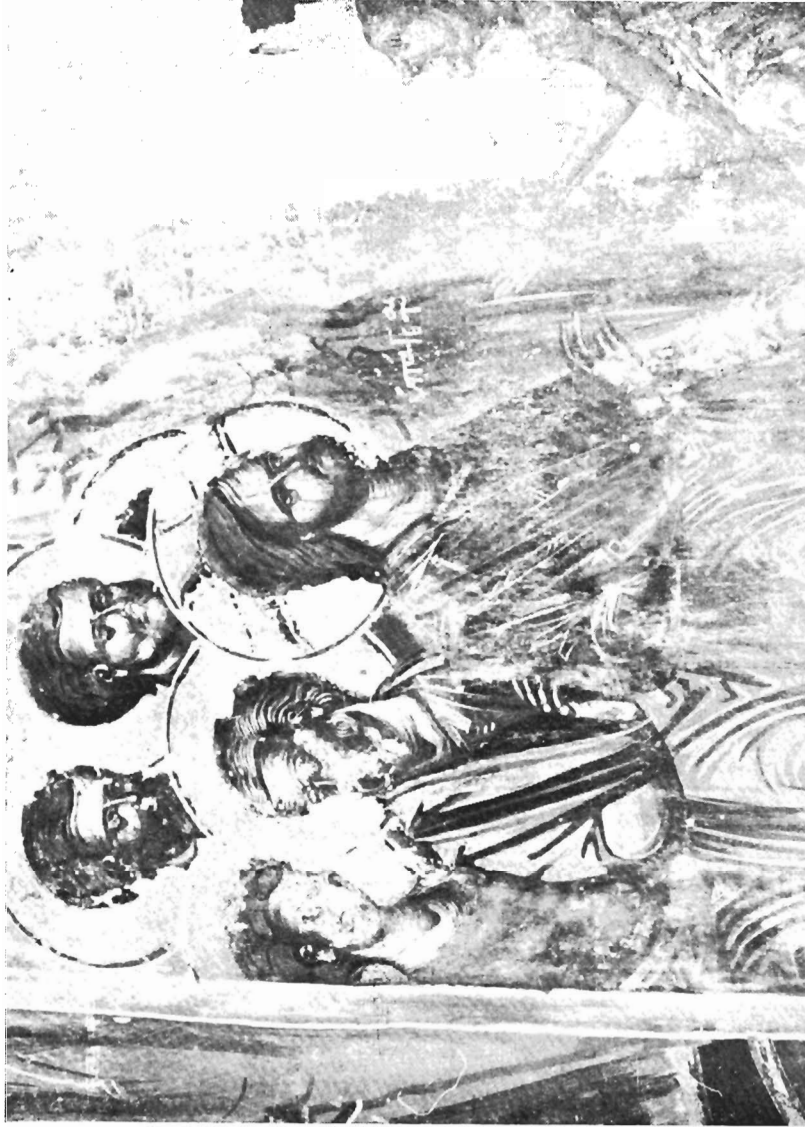
β. Ἁγ. Ἰωάννης. Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς δαιμονιζομένους



α. " Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἰαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρον



β. " Αγ. Ἰωάννης. Ὁ Χριστὸς ἐπιτάσσων τοὺς ἀνέμους



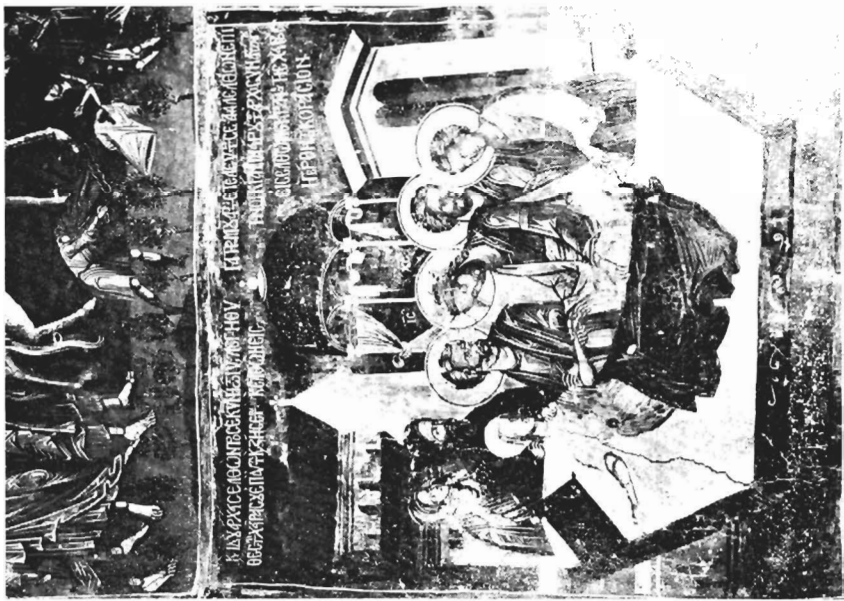
Ο Χριστός ιώμενος τους δαιμονίους (λεπτομέρεια)



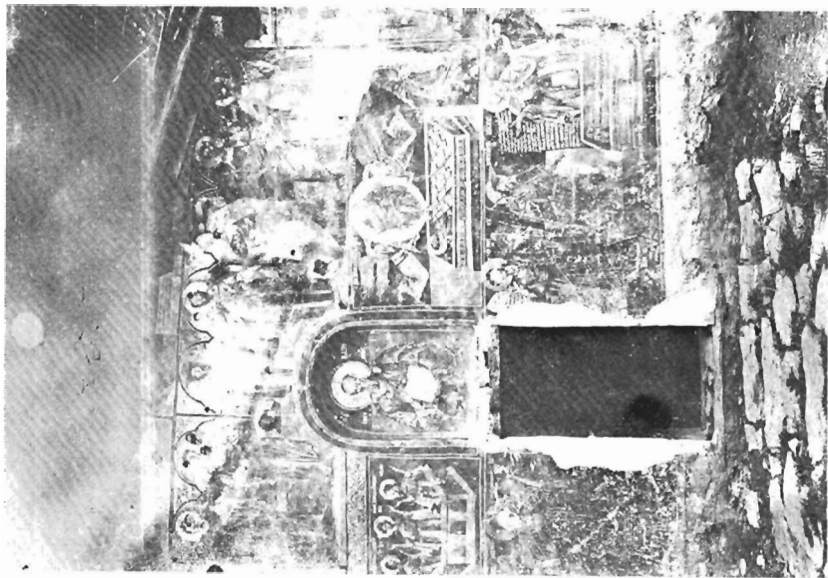
α. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ ἐν τῷ οἴκῳ



β. Ἁγ. Ἰωάννης. Ἁγ. Ἄννα-Ἁγ. Ἰωαζεῖμ



α. Ἁγ. Ἰωάννης.
Ἡ ἑγείρωσις τῆς θνητέας τοῦ Ἰακώβου



β. Ἁγ. Ἰωάννης.
Γενική ἀπογῆ δυτικῶν τοίχων (ἐξωτερικά)



"Αγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ στήν προβατική κολυμβήθρα



Ἁγ. Ἰωάννης. Ἡ Ἰαση τοῦ ἐξ γενετῆς τυφλοῦ



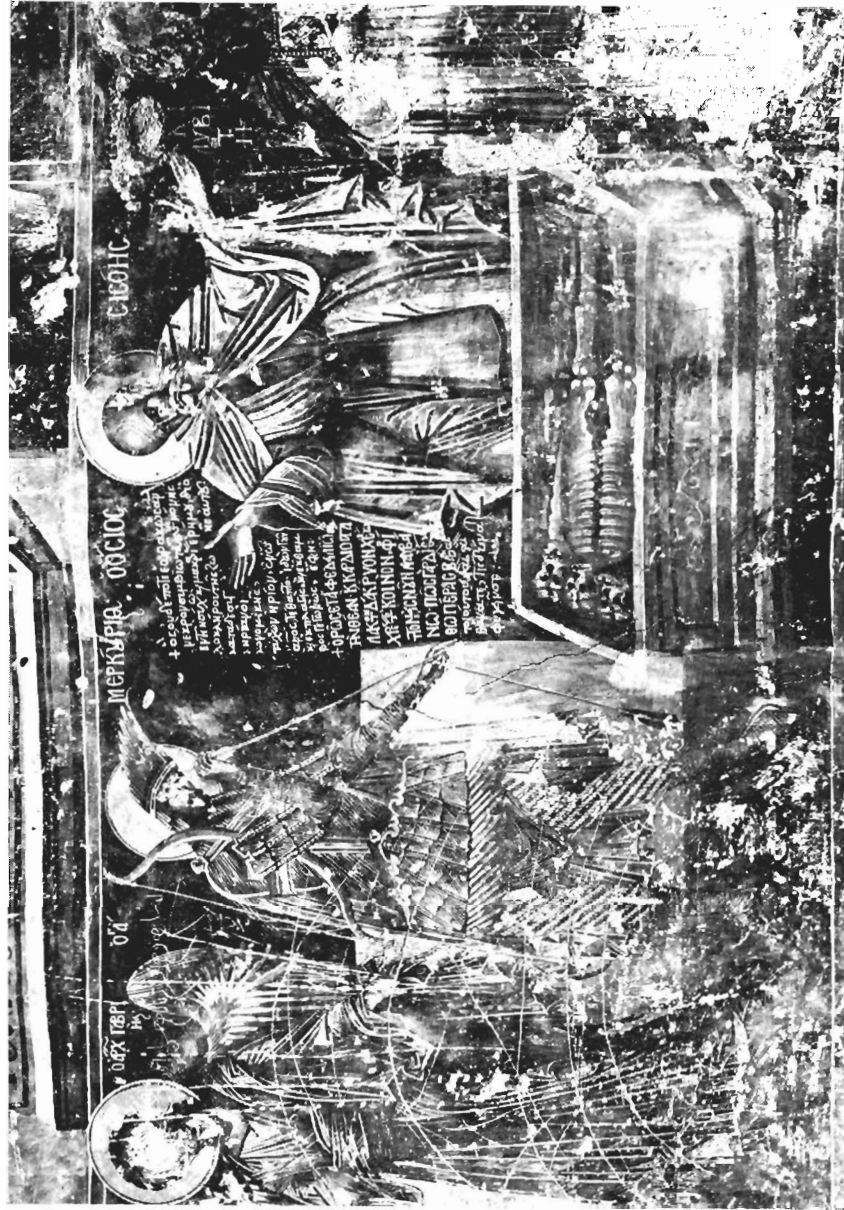
Η Ἰαση τοῦ γένετῆ τολῶν (λεπτομέρεια)



α. "Αγ. Ἰωάννης, "Αγ. Πελόπιος (:), Ἀρτέμιος, Γοβδελαῖς, Νέστορ



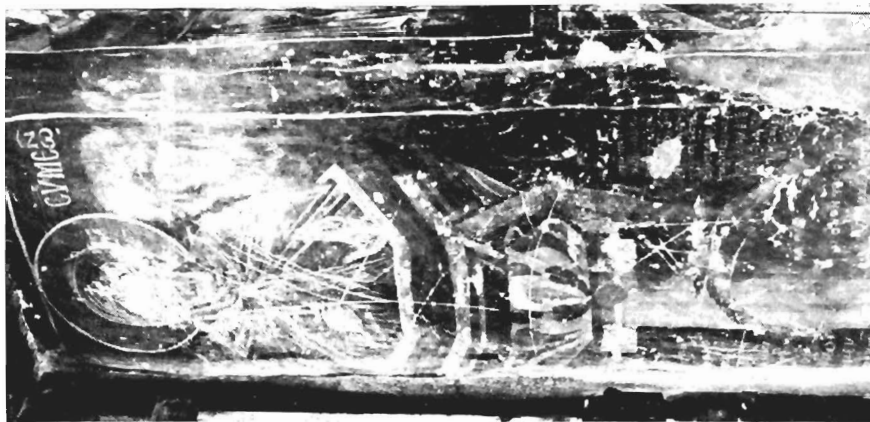
β. "Αγ. Ἰωάννης. Ἡ μετάσταση τοῦ "Αγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου



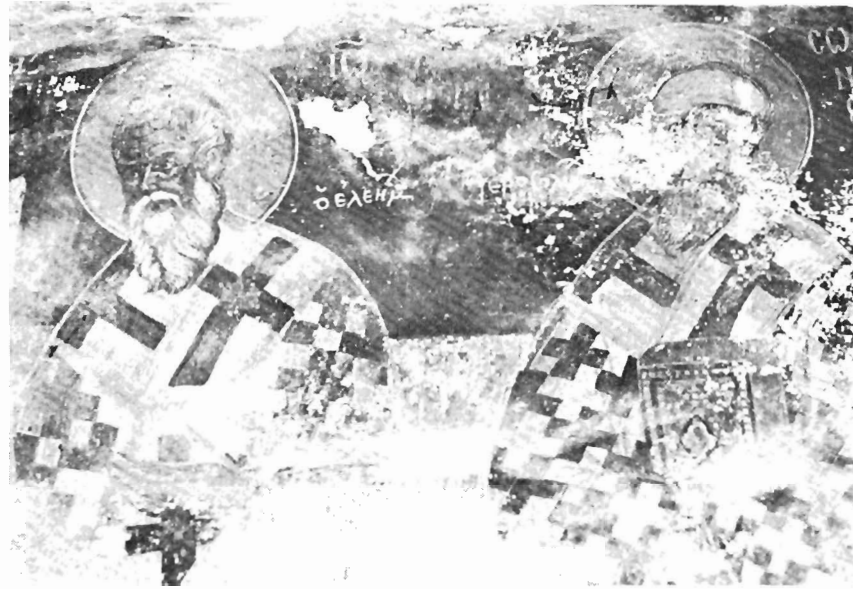
Ἁγ. Ἰωάννης. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ, Ἁγ. Μεροζούριος, ὁσιος Σισώης



α. "Αγ. Ἰωάννης. Οἱ τρεῖς παῖδες στὴν κάμινο



β. "Αγ. Ἰωάννης.
"Αγ. Συμεὼν ὁ Στυλῆτης



α. Μολυβδοσκέπαστη Ἰωαννίνων. Μονὴ Παναγίας Μολυβδοσκέπαστης.
"Αγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεΐμων, "Αγ. Σοφρόνιος Ἱεροσολύμων



β. Μονὴ Παναγίας Μολυβδοσκέπαστης. Ὁ προφήτης Ἀββαζοῦμ

Ἁγ. Συμεῶν ὁ Στυλίτης (Πίν. 31β). Βρίσκεται στή βόρεια παραστάδα τῆς θύρας καί ἔχει ὑποστει πολλές φθορές.

Εἰκονίζεται μετωπικά μέσα σέ ἐξάπλευρο ἐξώστη στήν κορυφή τοῦ στύλου του. Ἀπό τή δεξιὰ πλευρά τοῦ ἐξώστη κρέμεται τὸ ἓνα πόδι τοῦ ἁσκητῆ. Εἶναι γυμνὸ καὶ ἀτροφικὸ ἀλλὰ ὄχι σκουληκιασμένο, λεπτομέρεια ποὺ ὀφείλεται στήν ἰστόρηση θαύματος τοῦ ἁγίου¹ καὶ ποὺ βλέπουμε σέ ἄλλες παραστάσεις². Φορεῖ μοναχικὸ ἔνδυμα, ἔχει στὸ δεξιὸ χέρι σταυρὸ καὶ δέεται μὲ τὸ ἀριστερό. Δίπλα στὸν ἅγιο ἡ ἐπιγραφή: [Ο ΑΓ(ΙΟC)] CΥΜΕΩΝ [Ο CΤΥ]ΛΙΤΗΣ καὶ πιὸ κάτω, σέ μικρογράμματι γραφή, ἔκτενές χωρίο δυσανάγνωστο σήμερα ποὺ περιγράφει τὸ θαῦμα τοῦ ἁγίου.

Τεχνική καὶ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν

Ἡ χρονολογία 1552, ποὺ ἀναφέρεται στήν κτιτορικὴ ἐπιγραφή τοῦ μνημείου, δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ περιττὲς συζητήσεις καὶ παρερμηνεῖες σχετικὰ μὲ τὸ ἔτος κατασκευῆς τῶν τοιχογραφιῶν. Ἡ τεχνοτροπικὴ ἐξέτασή τους μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ἀποδώσουμε τὸ διάκοσμο τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη στὸν ἴδιο ζωγράφο, τουλάχιστο γιὰ τὰ πρόσωπα, ἐνῶ μέρος τῆς ἐπεξεργασίας τῶν σωμάτων καὶ τῆς ἐνδυμασίας μπορεῖ, μὲ κάποια ἐπιφύλαξη, νὰ ἀποδοθεῖ σέ κάποιο μαθητευόμενὸ του.

Ἐξετάζοντας τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων, ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Ὀνούφριος ἀπὸ τὸ Βεράτι, εἶχα ἀσπαστεῖ τὴν ἄποψη τοῦ Σ. Πελεκανίδου, ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς πρέπει νὰ καταταγεῖ στοὺς ζωγράφους ἐκείνους, ποὺ ἐνῶ ἐργάζονται μὲ τὴν τεχνοτροπία τῆς «κρητικῆς» Σχολῆς ἔχουν στὸ ἔργο τους ἀρκετὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ «μακεδονικὴ» τεχνοτροπία³. Στὴν ἴδια κατηγορία ὁ ἀείμνηστος καθηγητῆς εἶχε ἐντάξει καὶ τὸ ζωγράφο τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη, τὸν Εὐστάθιο Ἰακώβου. Γεγονὸς εἶναι βέβαια, ὅπως ἔχουμε ἤδη τονίσει⁴, πὼς στὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου ὑπερέχουν τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς «κρητικῆς» τεχνοτροπίας, ὑπάρχουν ὅμως σ' αὐτὸ οἱ χτυπητὲς ἐπιβιώσεις τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς, ὅπως οἱ πολὺ κινημένες συνθέσεις, τὰ σύνθετα καὶ πολύμορφα κτήρια ποὺ πλαισιώνουν τὶς παραστάσεις καὶ οἱ χρωματισμοὶ τῶν ἐνδυμάτων.

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

1. Συμεῶν Μάγιστρον, PG 114, στ. 357 καὶ 360.

2. Σκουληκιασμένο εἰκονίζεται στοὺς Ἁγ. Ἀναγύρους Καστοριάς (Πελεκανίδου, Καστορία, ὁ.π., πίν. 11α) καὶ στὴ μονὴ Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου, ὁ.π., σ. 166).

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

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

Ὁ Εὐστάθιος ἔχει ἐργαστεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς νοπογραφίας γι' αὐτὸ καὶ οἱ τοιχογραφίες παρὰ τὴν ταλαιπωρία ποὺ ὑπέστησαν ἀπὸ τὶς καιρικὲς συνθήκες, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνθρώπινη μανία, διατηροῦνται σὲ καλὴ σχετικὰ κατάσταση.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ποὺ ἐφαρμόζει ὁ ζωγράφος στὴ διακόσμηση τοῦ μνημείου εἶναι αὐτὸ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16ου αἰ., τὸ ὁποῖο, ὅπως εἶναι γνωστὸ, βασίζεται στὸ πρόγραμμα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Χρησιμοποιοῦνται συνθέσεις ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ κύκλο, ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο, σκηνὲς θαυμάτων, ὅσοι καὶ μάρτυρες. Οἱ παραστάσεις τοῦ κάθε κύκλου βρίσκονται βέβαια στὴν ἴδια ζώνη τῶν τοίχων, ὅμως ἡ σειρά τους δὲν εἶναι ἡ σωστὴ, τὰ ἐπισόδια δηλ. δὲν τοποθετοῦνται πάντοτε σύμφωνα μὲ τὴν ἱστορικὴ τους ἀλληλουχία. Στὴν πρώτη ἀπὸ πάνω ζώνη τοῦ βόρειου καὶ δυτικοῦ τοίχου εἰκονίζονται προτομὲς προφητῶν καὶ δικαίων, στὴν ἀμέσως ἐπόμενη σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, στὴν τρίτη σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα καὶ στὴν τέταρτη ὁλόσωμοι ἄγιοι. Ἀπὸ τὸ νότιο τοῖχο, ἐπειδὴ εἶναι χαμηλότερος, λείπει ἡ ζώνη τῶν προφητῶν.

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

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

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο εἶναι πλούσιο καὶ πολλές φορές ὑποβιβάζει τὸ ρόλο τῶν προσώπων. Ἔτσι θὰ ἔλεγε κανεὶς, πὼς τὰ δρώμενα ἀναπτύσσονται καὶ ἐξελίσσονται μέσα σ' ἓνα ἄτεχνα σκηνογραφημένο χῶρο, σ' ἓνα περιβάλλον ποὺ ξεπερνᾷ τὸ ἀναγκαῖο γιὰ τὴν ἐρμηνεῖα τῆς ἴδιας τῆς σκηνῆς. Οἱ μορφές τοποθετοῦνται συνήθως μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ σκηνικὸ καταλαμβάνοντας θέσεις καὶ χειρονομώντας κατὰ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ ὑποβάλλουν τὴν ἔννοια τοῦ βάθους.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ τοπίου δὲ διαφέρει ἀπὸ τῶν ἄλλων σύγχρονων ἀγιογράφων, ποὺ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἀκολουθοῦν τὴν ἀπόδοση τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς. Ὅμως ἡ σχηματοποίηση εἶναι ὑπερβολικὴ, ὥστε παίρνει τὸ χαρακτῆρα ἐνὸς γραμμικοῦ συνόλου, ὅπου διαχωρίζονται ἔντονα μερικὲς ἐπιφάνειες καὶ ἐπίπεδα γιὰ νὰ δεχτοῦν τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ὅπως π.χ. στὴ Βαῖοφόρο (Πίν. 10), στὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδας (Πίν. 15β) καὶ στὴ Μεταμόρφωση (Πίν. 8β). Τὸ φυσικὸ βάθος τῶν παραστάσεων αὐτῶν διαρθρώνεται σὲ δύο καὶ τρία ἐπίπεδα ποὺ παραθέτονται τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο. Στὰ ἐπίπεδα αὐτὰ ἀναπτύσσονται τὰ ἐπιμέρους ἐπεισόδια τῶν σκηνῶν. Ἄξια προσοχῆς εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐδάφους στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς Βαῖοφόρου, τὸ ὁποῖο δίνεται σὲ χρῶμα πράσινο. Μικρὰ σχηματοποιημένα δέντρα, τοποθετημένα παρατακτικά, θυμίζουν κακὸ σκηνικὸ θεατρικὸ ἔργον. Ἀμέσως μετὰ τὸ ἔδαφος, ὅπου ὁ Χριστὸς, εἶναι καστανὸ ἀνοιχτὸ καὶ τέλος ὁ οὐρανὸς ἀποδίνεται μὲ βαθυκύανο χρῶμα. Τὸ ὄρος ἀριστερὰ ζωγραφίζεται μὲ λοξότμητες καστανῆς ἀνοιχτῆς ἐπιφάνειες, ἡ σύνδεσή του ὅμως μὲ τὴν ὄλη σύνθεση φαίνεται μᾶλλον χαλαρὴ καὶ δίνεται ἡ ἐντύπωση πὼς περιβάλλει ἀπλῶς τὴν παράσταση καὶ ὀρίζει τὸ χῶρο. Ὅμοια ἀποδίνεται τὸ τοπίο καὶ στὶς ἄλλες συνθέσεις, ὅπως π.χ. στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο καὶ στὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων (Πίν. 14α, β). Ἡ ἔλλειψη φυσιοκρατισμοῦ στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ ἡ περιορισμένη εἰκόνιση λεπτομερειῶν δίνει σχηματικότητα καὶ ξηρότητα στὶς συνθέσεις.

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

Ἐνάστασης τῆς θυγατέρας τοῦ Ἰαείρου (Πίν. 25α), ὅπου εἰκονίζονται ἕνα τρίκλιτο παραλληλόγραμμο κτήριο, ἕνα κυκλικό, πού καλύπτεται μὲ κιβώριο καὶ ἕνα ἄλλο δεξιά πού ἀπολήγει σὲ πύργο. Μεταξύ τους τὰ κτήρια αὐτὰ εἶναι ἀσύνδετα. Ἀπουσιάζουν καὶ τὰ ὑφάσματα, πού βλέπουμε στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, καὶ πού συνήθως ἰσορροποῦν τὶς συνθέσεις συνδέοντας τὰ κτίσματα μεταξύ τους. Συμπερασματικά θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ἡ ποικιλία τῶν κτηρίων πού χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος δὲν εἶναι μὲν πλούσια γιὰ τὴν ἐποχὴ τους, σὲ μερικὲς ὅμως παραστάσεις κάνει κακὴ χρῆση τους. Ἡ πρόθεσή του νὰ τὰ ἀποδώσει προοπτικά εἶναι ἀρκετὰ φανερὴ. Τοῦτο φαίνεται στοὺς λοξοὺς τοίχους καὶ τὶς πλάγιες ὄψεις πού δείχνει. Ὅμως ἡ προσπάθειά του δὲν εἶναι πάντοτε καρποφόρα, γιὰ τὸ σὲ μερικὲς συνθέσεις δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς βλέπει τὸ ἴδιο κτήριο ἀπὸ διαφορετικὲς ὀπτικὲς γωνίες (π.χ. στὸν Εὐαγγελισμό, στὴν Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ, στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο κ.ά).

Τὰ χρώματα πού χρησιμοποιεῖ στὶς ἐνδυμασίες ὁ ζωγράφος εἶναι σχετικὰ πλούσια καὶ προσπαθεῖ πάντα νὰ τὰ συνδυάζει ἔτσι πού νὰ τονίζονται οἱ μορφὲς καθὼς προβάλλονται πάνω στὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἢ φυσικὸ τοπίο. Ἡ ἐκλογή τους καὶ ὁ τρόπος πού τὰ δουλεύει δὲ δηλώνει ἐκλεπτισμένο καὶ εὐαίσθητο καλλιτέχνη. Θὰ ἔλεγε δὲ κανεὶς πὼς τὸ μόνο πού φροντίζει εἶναι νὰ μὴ χρησιμοποιεῖ τὸ ἴδιο χρῶμα σὲ μορφὲς γειτονικὲς τῆς ἴδιας σύνθεσης. Τὰ σπουδαιότερα χρώματα γιὰ τὶς ἐνδυμασίες εἶναι τὸ κόκκινο κρασιοῦ, τὸ βαθὺ ἐρυθρό, τὸ κεραμιδί, τὸ ἐρυθρὸ φωτιάς, τὸ ρόδινο ἀνοιχτό, τὸ τεφρὸ ἀνοιχτό καὶ βαθύ, τὸ βαθύ βυσσινί, τὸ πράσινο ἀνοιχτό, τὸ φαιοπράσινο, τὸ μενεξελί, τὸ βαθυκύανο καὶ φαιοκύανο, τὸ πράσινο λαχανί, τὸ λαδοπράσινο. Τὰ δουλεύει εἴτε αὐτούσια, εἴτε σπάνια, σὲ προσμίξεις. Ἔτσι λείπουν ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη οἱ ἀρμονικὲς παραθέσεις καὶ οἱ σκόπιμες ἀντιθέσεις χρωμάτων, στοιχεῖο πού δίνει ξεχωριστὴ χάρη στὶς τοιχογραφίες τῶν σύγχρονων τοῦ ζωγράφου Θεοφάνη καὶ Φράγκου Κατελάνου.

Ἡ ἐνδυμασία ἀποδίνεται μὲ δυὸ τρόπους. Διαφορετικὰ ἐπεξεργάζεται ὁ ζωγράφος τὴν πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ ἀλλιῶς τὴν πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῶν μεμονωμένων μορφῶν καὶ τῶν συνθέσεων τοῦ κυρίως ναοῦ. Μὲ κάθετες καὶ πλατιῆς πτυχώσεις ἀποδίνονται τὰ στιχάρια τῶν ἱεραρχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Τὴν ἴδια ἐπεξεργασία παρατηροῦμε στὸ στιχάριο τοῦ ἁγ. Στεφάνου (Πίν. 3, 4α) καὶ στὸ χιτῶνα τοῦ ἁγ. Ἰσαύρου. Στὰ φαιλόνια τὸ πλέγμα τῶν σταυρῶν ἐξαφανίζει τὸ σῶμα καὶ παραμορφώνει τὶς μορφὲς παρουσιάζοντάς τις ἄκαμπτες καὶ στυλιζαρισμένες. Στὴν ἱερατικὴ καὶ ἄκαμπτη πτυχολογία ἀντιπαρατίθεται ἡ πλούσια, πολὺπτυχη καὶ ὑπερβολικὰ κινημένη τῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων. Ἐδῶ ἡ ἐνδυμασία ὄχι μόνο περιβάλλει τὰ σώματα, ἀλλὰ ἀκολουθεῖ τὶς

κινήσεις τους. Διαγράφει τὰ μέλη ἢ πτύχωση, εἶναι ὅμως ὑπερβολικὰ παραγμένη καὶ κατακερματίζει τὰ ροῦχα σὲ μικρὲς ἐπιφάνειες. Ἔτσι ἡ ὕψη τῆς ἐνδυμασίας εἶναι σκληρὴ (π.χ. στὸ ἱμάτιο τοῦ ἀρχαγγέλου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τὸ ἱμάτιο τοῦ Πέτρου στὴ Βαῖοφόρο, τὸ ἱμάτιο καὶ ὁ χιτῶνας τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο κ.ά.) καὶ διακλαδίζεται ἡ ἐπιφάνειά της σὲ γραμμὲς γωνιώδεις, καμπύλες καὶ τεθλασμένες καθὼς καὶ ἄλλα σχήματα. Δὲ λείπουν καὶ οἱ διχαλωτὲς πτυχώσεις. Παρὰ τὴ διαγραφή γεωμετρικῶν σχημάτων ἀποδίνεται ἡ κίνηση ἢ ἡ στάση τῶν μελῶν τοῦ σώματος.

Ἡ ἐπεξεργασία τῶν προσώπων, ἰδίως τῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων, εἶναι μᾶλλον ἐπιτυχημένη. Ἡ σάρκα εἶναι ἀρκετὰ δουλεμένη. Ὁ προπλασμὸς στὰ γυμνά μέρη εἶναι καστανός, ἐνῶ τὰ σαρκώματα δίνονται μὲ φωτεινότερο καὶ θερμότερο χρῶμα ροδοκάστανο ποὺ σκεπάζει ἀπαλὰ τὸν προπλασμό. Πάνω στὰ σαρκώματα τοποθετοῦνται, ἰδίως στὰ προεξέχοντα μέρη, κάπως πιὸ φωτεινές, σχεδὸν λευκὲς γραμμὲς παράλληλες. Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὶς σκιερὲς στὶς φωτεινὲς ἐπιφάνειες στὰ νεανικὰ πρόσωπα εἶναι μᾶλλον μαλακὴ, ἐνῶ στὶς μεσήλικες καὶ γεροντικὲς μορφές εἶναι πιὸ ἀπότομη. Ἔτσι τὰ πρόσωπα αὐτὰ διακρίνονται ἀπὸ παλμὸ καὶ ἐκφραστικότητα, ἢ παρουσία δὲ σχηματοποιημένων, ἰδίως καρδιόσχημων, φώτων δίνει ξηρότητα στὸ σύνολο (Κοίμησι Θεοτόκου, Πίν. 16, 17). Ἀντίθετα οἱ σχηματοποιημένες σὲ πολλὰ γεροντικὰ πρόσωπα ρυτίδες καθιστοῦν τὸ σύνολο τοῦ προσώπου ἀρκετὰ γραμμικό.

Ἡ κόμη εἶναι πλούσια καὶ πυκνή. Συνήθως εἶναι καστανή, σὲ πολλὰς δὲ περιπτώσεις (π.χ. τὰ μαλλιά τοῦ Χριστοῦ τοῦ Θρήνου, τοῦ Χριστοῦ καὶ μερικῶν μαθητῶν στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, τοῦ Χριστοῦ στὸ Γάμο τῆς Κανᾶ κ.ά.) οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες εἶναι πρασινωπὲς ἢ σχεδὸν πράσινες¹. Ἔτσι πετυχαίνεται κάποια ἰσορροπία τῶν θερμῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων. Ἡ ἀπόδοση τῶν τριχῶν ξεφεύγει ἀπὸ τὴ γενικότητα καὶ τὶς περισσότερες φορὲς εἶναι λεπτομερειακὴ καὶ γίνεται μὲ χρησιμοποίησι λεπτῶν γραμμῶν.

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

1. Ἀνάλογα ἐπεξεργάζεται ὁ ζωγρ. Εὐφρόσυνος τὴν κόμη μερικῶν ἀποστόλων σὲ εἰκόνας τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ Ἁγ. Ὅρους ποὺ χρονολογοῦνται στὰ 1542 (βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, «Κρητ. Χρον.» 10(1956)282.

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

Τὰ αὐτιά εἶναι κανονικὰ καὶ καλοσχεδιασμένα. Τὰ πτερύγια τους τονίζονται μὲ λεπτὴ φωτεινὴ γραμμὴ, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο τμήμα εἶναι σὲ χρῶμα βαθθὺ καστανό. Οἱ μύτες εἶναι λεπτές στὴ ράχη καὶ ἐνώνονται κανονικὰ μὲ τὸ μέτωπο. Τὰ ἄκρα τῶν χεριῶν εἶναι μᾶλλον καλὰ ἐπεξεργασμένα. Σὲ πολλές ὁμως περιπτώσεις ὑπάρχουν ἀτέλειες στὸ σχέδιο (π.χ. τὰ χέρια ἐνὸς ἀποστόλου στὴν ἴαση τοῦ τυφλοῦ, (Πίν. 28) καὶ σκόπιμη ἀκρομεγαλία.

Ὁ τρόπος ἐπεξεργασίας τῶν προσώπων καὶ τῶν πτυχώσεων, ὅπως τὸν εἶδαμε παραπάνω, εἶναι χαρακτηριστικὸς τῆς «κρητικῆς» ζωγραφικῆς τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα¹. Ἡ τεχνοτροπία τῆς σχολῆς αὐτῆς διακρίνεται ἀπὸ ρυθμὸ, λιτότητα καὶ ἰσορροπία, πὺ συνυπάρχουν μὲ κάποια μονοτονία ἀλλὰ καὶ αὐστηρὴ χάρη. Ἡ τεχνικὴ τῆς ἐξάλλου εἶναι πολὺ λεπτὸλόγη, ἀκριβῆς στὸ σχέδιο, μὲ ἀγάπη στὴ λεπτομέρεια. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ χαρακτηρίζουν τὸ ζωγράφο τοῦ μνημείου μας. Ὅμως, ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, ὁ Εὐστάθιος χρησιμοποιοῖ καὶ μερικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παλιότερη «μακεδονικὴ» παράδοση, πράγμα πὺ δίνει στὸ ἔργο του ξεχωριστὴ χάρη. Πρωτονοτάριος Ἄρτας, ὅπως ἀναφέρουν οἱ ἐπιγραφές τῆς Μολυβδοσκέπαστης καὶ τοῦ Καστοριανοῦ μνημείου, θὰ περίμενε κανεὶς τὸ ἔργο του νὰ βρισκόταν πλησιέστερα στὴ δουλειὰ τῶν ὁμοτέχνων του τῆς «σχολῆς» τῶν Θεβῶν, τοῦ Φράγκου Κατελάνου, τῶν Κονταρήδων Γεωργίου καὶ Φράγκου καὶ τῶν ἀνώνυμων ζωγράφων τῆς Μ. Μυρτιάς (1539), τῆς Μ. Φιλανθρωπηῶν (1542) καὶ τῆς Μ. Ντίλιου (1543). Τοῦτο ὁμως δὲ συμβαίνει. Παρόλο πὺ ζεῖ καὶ ἐργάζεται σύγχρονα μὲ τοὺς ἀνωτέρω ζωγράφους τὰ κοινὰ στοιχεῖα τους περιορίζονται μόνο σ' ἐκεῖνα πὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν «κρητικὴ» καὶ «μακεδονικὴ» παράδοση. Συγκρίνοντας τὶς τοιχογραφίες τοῦ μνημείου μας μὲ ἀντίστοιχες τοιχογραφίες πὺ ὑπογράφει ὁ Φράγκος Κατελάνος (παρεκκλήσι Ἁγ. Νικολάου Λαύρας) ἢ πὺ ἀποδίνονται σ' αὐτὸν (Μ. Βαρλαάμ, Μ. Ὁσίου Νικάνορα Ζάβορδας, Ρασιώτισσα) νομίζω πὺς εὐκόλα διακρίνει κανεὶς τὶς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ ἐμπνευσμένο καὶ ξεχωριστὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ του ἔργο τοῦ Θεβαίου καλλιτέχνη καὶ τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου. Ὁ τρόπος πὺ δουλεύει ὁ πρῶτος εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸς ἀπὸ τοῦ δευτέρου. Ὁ Φράγκος Κατελάνος, καθιερωμένος καὶ φημισμένος στὴν ἐποχὴ του ἀγιογράφος, χρησιμοποιοῖ χρωματικὴ κλίμακα ἀρκετὰ πλούσια, τὰ χρώματά του εἶναι πυκνότερα καὶ στιλπνὰ μὲ χα-

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

ρακτήρα πολλές φορές καθαρά ἰταλικό¹. 'Από τὴν ἄλλη μεριά τὰ χρώματα τοῦ Εὐσταθίου εἶναι λιγότερα, οἱ τονικὲς διαβαθμίσεις τους εἶναι φτωχότερες καὶ οἱ συνδυασμοὶ ποὺ κάνει δὲν εἶναι τόσο πετυχημένοι. Οἱ συνθέσεις τοῦ Κατελάνου εἶναι πολυπρόσωπες καὶ κινημένες, ἐνῶ τοῦ Εὐσταθίου ἄλλες λιγοπρόσωπες καὶ ἄλλες πολυπρόσωπες, ποὺ χαρακτηρίζονται ὁμως ἀπὸ συγκρατημένες κινήσεις. Διαφορὲς ὑπάρχουν καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ καὶ ἀρχιτεκτονικοῦ τοπίου. 'Ο Κατελάνος περιβάλλει κατὰ κανόνα τὶς συνθέσεις του μὲ πλῆθος ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα προκαλώντας τὴν ἐντύπωση ἐνὸς πυκνοῦ καὶ ταραγμένου περιβάλλοντος. 'Αντίθετα ὁ Εὐστάθιος ἄλλες συνθέσεις τὶς πλαισιώνει μὲ ἀπλά καὶ ἄλλες μὲ βαριά καὶ ὀγκώδη κτήρια. Τὸ φυσικὸ τοπίο τοῦ Κατελάνου χαρακτηρίζεται ἀπὸ ρεαλισμὸ καὶ ζωντάνια, ἐνῶ τοῦ Εὐσταθίου ἀπὸ σχηματοποίηση, ψυχρότητα καὶ ἀπουσία πλαστικότητας. 'Απὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ παρουσιάζει συγγένεια μὲ τὰ τοπία τοῦ Ζώρζη, τοῦ ζωγράφου τῆς Μ. Διονυσίου τοῦ 'Αγ. 'Όρους (1547)². Τὸ γεγονός αὐτὸ καθὼς καὶ ἄλλα κοινὰ μὲ κρητικὸς τεχνίτες στοιχεῖα, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων, μᾶς ὀδηγεῖ στὴ σκέψη μήπως ὁ ζωγράφος μας σὲ κάποια περίοδο τῆς ζωῆς του, ἴσως ἀνάμεσα στὸ 1537 (τοιχογραφίες του στὴ Μολυβδοσκέπαστη) καὶ τὸ 1552, ἐπισκέφθηκε τὸ 'Αγ. 'Όρος. Τοῦτο δὲν εἶναι ἀπίθανο ὕστερα μάλιστα ἀπὸ τὴ διαπίστωση, ὅτι στὴν ἀπόδοση τῆς κόμης πολλῶν ἀνδρικῶν καὶ γυναικείων μορφῶν χρησιμοποιεῖ πράσινα φῶτα, στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει σὲ εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου, ποὺ ζωγράφισε ὁ ἱερέας Εὐφρόσυνος τὸ 1542. 'Εκτὸς ὁμως ἀπὸ τὸ στοιχεῖο αὐτό, τὸ ὁποῖο δὲ γνωρίζω νὰ ὑπάρχει σὲ ἄλλα σύγχρονα ἔργα, ὁ Εὐστάθιος δὲν πῆρε τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὶς χυμώδεις, καλοστημένες καὶ ψιλοδουλεμένες μορφὲς τοῦ ἱερωμένου ζωγράφου³.

'Εκτὸς ἀπὸ τὴ συγγένεια ποὺ παρατηρεῖται στὴν ἀπόδοση τοῦ τοπίου τοῦ Εὐσταθίου καὶ τοῦ Ζώρζη ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ὁμοιότητες στὴ δουλειὰ τῶν δύο καλλιτεχνῶν, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων καὶ τῶν πτυχώσεων. 'Ιδια ἀντίληψη ἐπικρατεῖ στὴν ἀπόδοση μερικῶν προσώπων (σχέδιο καὶ πλάσιμο) τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου τοῦ 'Αγ. 'Ιωάννη (Πίν. 16, 17) καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου⁴. Τὰ ἔντονα ρυτιδωμένα πρόσωπα τοῦ καστοριανοῦ μνημείου, μὲ τὶς ρυτίδες ποὺ αὐλακώνουν τὸ πρόσωπο καὶ δίνουν μᾶλλον γραμμικότητα στὸ σύνολο, τὰ βρίσκουμε στὴ Μ. Διονυσίου⁵,

1. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, ὁ.π., σ. 123.

2. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 194.1-206.2.

3. Γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τοῦ Εὐφρόσυνου βλ. Μ. Χατζηδάκη, 'Ο ζωγράφος Εὐφρόσυνος, ὁ.π., 282-283.

4. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 197.2.

5. G. Millet, Athos, ὁ.π., πίν. 196.2-3.

ἐνῶ ἀπουσιάζουν σχεδὸν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη¹. Ὁ τελευταῖος ἀποδίνει¹ τὶς ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ τῶν παρεῖδων τῶν ἡλικιωμένων προσώπων κατὰ τρόπο λιγότερο σχηματικὸ καὶ διακοσμητικὸ προσέχοντας ἢ μετάβαση ἀπὸ τῆ μιᾶ στὴν ἄλλη ἐπιφάνεια νὰ γίνεται μὲ τρόπο ὁμαλό. Ὁ Ζώρζης ἀκολουθεῖ τὸ Θεοφάνη, ὅμως οἱ χρωματικοὶ του τόνοι εἶναι μᾶλλον πιὸ φωτεινοί, τὸ δὲ πλάσιμο τῶν φυσιογνωμιῶν καὶ ἡ πτύχωση τῶν ἐνδυμάτων πιὸ τυπικὴ καὶ σχηματικὴ. Μεγαλύτερη τυπικότητα καὶ σχηματικότητα διακρίνει τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου.

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

Μὲ ὅσα εἰπώθηκαν παραπάνω ἔγινε προσπάθεια νὰ καθοριστεῖ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Εὐσταθίου Ἰακώβου καὶ ἡ σχέση του μὲ τὰ σύγχρονα κυρίως ἔργα. Νομίζω πὼς εὐκόλα μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ πρωτονοτάριος Εὐστάθιος δὲν εἶναι σπουδαῖος καλλιτέχνης. Ὅμως φαίνεται πὼς κατέβαλλε συνεχὴ προσπάθεια γιὰ τὴ βελτίωση τῆς τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας του. Στὸ πρῶτο γνωστὸ χρονολογημένο ἔργο του οἱ μορφὲς εἶναι ἀδύνατες καὶ ἄψυχες καὶ ἐπιβάλλονται μόνο μὲ τὰ ὑπερβολικὰ πτυχωμένα ἐνδύματά τους. Στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ὁ καλλιτέχνης διατηρεῖ περισσότερα τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς. Ἡ ἐπαφή του μὲ τοὺς Κρητικὸς ζωγράφους ἐπέφερε μεγάλη βελ-

1. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, D.O.P. 23/24(1969-70), εἰκ. 23-24.

τίωση στὴν τέχνη του. Πιθανὸν ἀλλὰ ἔργα του, ποὺ μᾶς εἶναι ἄγνωστα ἀκόμη, νὰ ἐπιτρέψουν νὰ παρακολουθήσουμε καλύτερα τὴ δουλειά του. Γιατὶ εἶναι ἀπίθανο ὅλη του ἡ καλλιτεχνικὴ παραγωγή νὰ περιορίζεται μόνο σ' αὐτὰ τὰ δύο γνωστὰ μνημεῖα, ἂν καὶ τὰ καθήκοντά του ὡς πρωτονοταρίου Ἄρτας δὲν θὰ τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ ἀπουσιάζει συχνὰ καὶ γιὰ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα ἀπὸ τὴν ἔδρα του.

ZUSAMMENFASSUNG

Georgios Gounaris, Die Wandmalereien in der Kirche von St. Johannes dem Theologen in Mavriotissa in Kastoria.

In dieser Arbeit, die aus vier Kapiteln besteht, werden die Wandmalereien in der Kirche von St. Johannes dem Theologen in Mavriotissa untersucht, die, auf Grund ihrer Inschrift ins Jahr 1552 n. Chr. datiert werden können.

Im 1. Kapitel wird die Inschrift, in der der Name des Besitzers der Kirche erwähnt wird, untersucht; ihr Text wird, so weit dies möglich ist, rekonstruiert. Der Familienname des Stifters ist nicht mehr lesbar. Es handelt sich hier um einen gewissen Theodoros, der den Bau und die Innenausstattung der Kirche finanziert hat. In derselben Inschrift wird auch der Name des Malers erwähnt: er ist der Protonotar Eustathios Jakovou, der, wie festgestellt werden konnte, aus Arta stammte und wenige Jahre zuvor einige Darstellungen an dem Bema der Kirche der «Kimissis tis Theotokou» in Molyvdoskepastos in Epirus (1537) gemalt hat.

Im 2. Kapitel wird die Architektur der Kirche untersucht. Die Kirche ist ein einschiffiges Gebäude in der Form eines rechteckigen Parallelogramms (Dimension $7,90 \times 4,50$ m.); das für den Bau verwendete Material sind unbearbeitete Steine aus der Umgegend. Im Osten ist die Apsis, während die Konchen der Prothesen an der östlichen Wand angebracht sind. Die Kirche ist mit einem Holzdach ausgestattet.

Im 3. Kapitel werden die Wandmalereien des Denkmals untersucht, welche sämtliche Wände einschliesslich der Aussenseite der westlichen Wand bedecken. Es wird ferner die Anordnung der Wandmalereien in der Kirche und die Reihenfolge der Darstellungen erläutert. Die Wandmalereien, bis auf die Darstellungen im untersten Bereich, sind gut erhalten. Im Bezug auf die Darstellung der Ikonen hat man sich an die Tradition gehalten (Theophanis). Am Gewölbe über dem Altar sind «Platytera», «Melismos» und die zum Gottesdienst versammelten Hierarchen abgebildet. In der Prothesen ist die «Akra Tapeinosis» dargestellt. An der Süd-, West- und Nordwand ist das Dodekorton sowie elf Darstellungen von Wundern Christi angebracht, während in untersten Bereich einzelne Heilige abgebildet sind. St. Johannes der Theolo-

ge, dem die Kirche geweiht ist, ist an der Südwand, nahe der Ikonostasis abgebildet, wie es auch in vielen anderen Denkmälern in Kastoria und Veria und auch woanders zu sehen ist. An der Aussenseite der Westwand sind die Propheten und einzelne Heilige abgebildet, die Metastase des Johannes des Theologen und Ephräm der Syros.

In der Folge wird eine ausführliche Beschreibung, sowie eine ikonographische Untersuchung der Wandmalerei unternommen, wobei die diversen Probleme suo loco angesprochen werden, wie z. B. bei der Darstellung von Sissois vor dem Grabe und der Darstellung der Metastase von St. Johannes dem Theologen. Die Darstellungen, die ein besonderes ikonographisches Interesse bieten, werden ausführlicher besprochen; die Prototypen des Malers werden noch untersucht.

Im 4. Kapitel wird die Technik und der Stil der Wandmalereien untersucht. Der Maler Eustathios Jakovou folgt gendurc den Regeln der byzantinischen Malerei. Er arbeitet a fresco und gehört zu den Malern, welche dem kretischen Stil folgen, in seinem Werke kann man aber ikonographische sowie stilistische Züge der makedonischen Tradition beobachten. Die Wiedergabe der Körper und die Verkürzung der Gesichter sind oft eher misslungen. Schwäche sind auch bei der Zeichnung sowie bei der Wiedergabe der sitzenden Gestalten zu bemerken.

Die architektonische Landschaft ist reich, die Kompositionen aber geben den Eindruck einer misslungener Szenerie. Bei der Wiedergabe der Naturlandschaft folgt der Maler der palaiologischen Tradition, wobei er viel schematisiert.

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

Die Ausarbeitung der Gesichter ist eher gelungen. Die Modellierung ist braun während die Fleischpartien rötlich braun. Der Übergang von den schattigen zu den hellen Flächen ist bei den jungen Gesichtern weich während bei den älteren mehr abrupt. Am Haar werden grüne oder grünliche Lichte benutzt, die bei den Bildern des Dionysios-Klosters zu finden sind, welche der Priester Euphrosynos im Jahre 1542 gemalt hat.

Diese Züge sowie eine stilistische Verwandtschaft zu den Wandmalereien des Hl. Berges führt zu der Vermutung, dass Eustathios Jakovou zwischen 1537 und 1552 den Athos besucht haben müsste. Der Fortschritt, der in seinem Werk während der Phase von Panagia Molyvdoskepastos bis Hl. Johannes der Theologe bemerkt wird ist ziemlich gross. Diese beiden Denkmäler aber lassen den Maler nicht unterzwischen den besten einordnen. Vielleicht wird das durch andere noch unbekannte Werke in der Zukunft ermöglicht.