

Ο ΕΙΣ ΑΡΤΟΝ ΡΕΘΥΜΝΗΣ ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Εἰς τὸ δυτικὸν τμήμα τῆς ἐπαρχίας Ρεθύμνης, μεταξὺ τῆς μικρᾶς κόμης Ἁγίου Γεώργιου καὶ τοῦ κεντρικοῦ δρόμου, ὁ ὁποῖος φέρει ἀπὸ τὸ Ρέθυμνον πρὸς τὰ Χανιά, ἐν μέσῳ ἐλαιώνων καὶ καλλιεργουμενῶν ἀγρῶν, σώζονται ὀλίγα λείψανα χωρίου παλαιοῦ. Εὐδαίρθημα ὑπολείμματα τοίχων, ἐρείπια προφανῶς οἰκιῶν, πέτρα ἐλαιομύλου καὶ τρεῖς ναῖσκοι συνιστοῦν ὅτι ἀπέμεινεν εἰς τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ἐδάφους ἐκ τοῦ ἔργου τῶν ἀνθρώπων, ὅσοι ποτε κατέκησαν ἐκεῖ. Ἡ περιοχὴ σήμερον ἀκούεται Ἀρτός¹. Τὸ τοπωνύμιον διακρινεῖ ὄνομασίαν συνοικισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἦνθει ἄλλοτε κατὰ χώραν², ἀλλ' ἔπειτα κατεστράφη ὑπὸ τῶν Τούρκων, ὡς διηγεῖται ἡ παράδοσις³, ὅταν οὗτοι ὑπέτασσον

¹) Ὁ Ἀρτός. Ἀγνοῶ διατὶ ὁ Ε. Γ(ενεράλις) γράφει «τὸ» Ἀρτός εἰς τὸ δῶνυμον ἄρθρον τῆς Μ. Ε. Ε.

²) Δὲν γεννᾶται ἀμφιβολία ὅτι ὑπῆρχεν ἐπὶ Ἐνετοκρατίας χωρίον Ἀρτός εἰς τὴν ἐπαρχίαν Ρεθύμνης. Τὸ χωρίον ἀναφέρεται τῷ 1683 εἰς τὴν Descrizione di Candia τοῦ P. Castrolifila (foglio 175), ἧς φωτοτυπία ἀπόκειται παρὰ τῷ Ἱστορικῷ ἀρχεῖῳ Κρήτης· βραδύτερον, τῷ 1630, ὡς εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μοὶ ἀνακοινώσῃ ὁ κ. Στ. Σπανάκης, τὸν ὁποῖον εὐχαριστῶ, εἰς τὴν Relazione di Francesco Basilicata (Marciana Mss. Ital. cl. VII, No 1683/8,76). Κατὰ τὸν Basilicata (f. 39v.) «nel territorio della città di Relthimo... vi sono li sottoscritti casali sottoposti a essa città.... Arto». Ἐπίσης συμβόλαιον τοῦ 1614 ἀναφέρει τὸν εὐλαβέστατον ἀφέντην παπᾶ - Μανόλην Καλογερέαν «ἀπὸ τὸ χωρίον Ἀρτώ» (Ἄνδρ. Βουρδουμπάκης, Κρητικὰ ἐγγράφα ἐκ τῆς Ἐνετοκρατίας καὶ Τουρκοκρατίας, Χριστιαν. Κρήτη, ἔτος 2ον, 1915, σ. 359). Ἡ μνεῖα τοῦ Ἀρτοῦ εἰς τὸ συμβόλαιον εἶναι πολύτιμος, δεικνύουσα ὅτι τὸ χωρίον ὑφίστατο κατὰ τὸ 1614, δύο ἔτη πρὸ τῆς ἀλώσεως τοῦ Ρεθύμνου ὑπὸ τῶν Τούρκων. Ὅτι δὲ ὁ Ἀρτός ἔκειτο παρὰ τὰς ἀκμαζούσας καὶ τώρα κόμης Ἁγίου Κωνσταντίνου καὶ Ἁγίου Γεώργιου διαφαίνεται καὶ [ἐξ ἐγγράφων, ἀτινα ἐδημοσίευσεν ὁ Βουρδουμπάκης, ἀλλὰ καὶ πιστολοιοεῖται: α) ἀπὸ τὸ σημερινὸν τοπωνύμιον Ἀρτός· β) ἐκ τῶν σωζομένων ἐκεῖ ἐρειπίων καὶ γ) ἀπὸ τὴν προφορικὴν παράδοσιν, ζῶσαν εἰσέτι εἰς τὰ ἀνωτέρω μνημονευθέντα χωρία καὶ εἰς τὴν ὡσαύτως γειτονικὴν κόμην Ζουρίδι.

³) Τὰς σχετικὰς παραδόσεις βλ. εἰς τὸ περιοδικὸν τῶν Χανίων Κρητικὰς Ἀστὴρ τοῦ ἔτους 1907, σσ. 198 - 199, 211 - 212, «Ἱστορικαὶ παραδόσεις περὶ τοῦ χωρίου Ἀρτός». Φαίνεται ὅμως ὅτι ὁ καταγραφεὺς προσέθεσεν ἱκανὰ ἐκ τῆς ἰδικῆς του φαντασίας. Οὕτως ἀναφέρει τὸν Ἀρτὸν ὡς κωμόπολιν. Ἄλλ' οἱ κάτοικοι τοῦ τὸ 1583 ἦσαν κατὰ τὸν Καστροφύλακα (f. 175) μόνον 157, ἦτοι 28 ἄνδρες, 108 γυναῖκες καὶ 21 παιδιά. Ἀμφίβολον λοιπὸν εἶναι καὶ τὸ πε-

τὴν ὑπαιθρον τῆς Ρεθύμνης. Καὶ φαίνεται ὅτι ὁ θρύλος εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν δὲν ἀφίσταται τῆς ἀληθείας. Εἰς ἀπογραφὴν τῶν Ρεθυμνιακῶν χωρίων τοῦ ἔτους 1658, κατοχωρισθεῖσαν εἰς τὸν διασωθέντα μοναδικὸν τουρκικὸν κώδικα τοῦ ἱεροδικείου Ρεθύμνης, οὐδεμίαν μείαν γίνεται τῆς κόμης Ἄρτος⁴, ἐνῶ καταγράφονται ὅλα σχεδὸν τὰ πέριξ αὐτῆς χωρία.

Ἐκ τῶν εἰς Ἄρτον ναΐσκων ὁ πρὸς βορρᾶν εἶναι ὅλως ἡρειπωμένος. Πιθανώτατα ἦτο παλαιότερος τῶν ἄλλων, ὡς μαρτυροῦν τὰ ἐναπομείναντα ὀλίγα λείψανα ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν του. Τὸ μεσαῖον ναῦδριον, μεγαλύτερον ὅλων, διέσωζε μέχρι τοῦ 1945 ἐνδιαφέρουσαν πρόσοψιν, ἣ ὁποία βραδύτερον κατέρρευσεν. Ὁ νοτιώτερος ναΐσκος, τιμώμενος ἐπ' ὀνόματι τοῦ ἁγίου Γεωργίου (Πίν. Α', εἰκ. 1), διατηρεῖται εἰς καλὴν σχετικῶς κατάστασιν καὶ ἦτο ἐσωτερικῶς κατάγραφος, «ἀγιόχριστος» κατὰ τὴν φράσιν τῶν περιοίκων. Αἱ τοιχογραφίαι του θὰ παράσχουν κυρίως τὸ θέμα εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην.

Α. ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Τὸ ναῦδριον σώζει γραπτὴν κτιτορικὴν ἐπιγραφὴν ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου. Τὴν ἐδημοσίευσεν κατὰ σχεδιάσμα ὁ G. Gerola, Monumenti Veneti dell' isola di Creta, vol. 4, Venezia, 1932, σ. 474. Κατωτέρω παρέχω φωτογραφίαν τῆς ἐπιγραφῆς (Πίν. Α', εἰκ. 2) καὶ μεταγράφω αὐτήν, ὅπως ὁ ἴδιος τὴν ἀνέγνωσα :

*Ἐχει γραφὴ ἐντὸς ἐπιμήκους πλαισίου. Αἱ διαστάσεις της εἶναι κατὰ μέσον ὄρον 0,317 × 0,810. Τὰ γράμματα, μελανὰ ἐπὶ λευκοῦ βάθους, ἔχουν μέσον ὕψος 0,045. Ἐκάστη σειρὰ περιορίζεται ἐντὸς διπλῶν γραμμῶν κιτρίνου χρώματος, ἀλλὰ δὲν περιλαμβάνει τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν γραμμάτων.

† Ἀνακηνή[σθη κ(αὶ) ἰσι(;)ορήθι δ θεῖος κ(αὶ) πάνσεπτως
 ν[α]ὸς τοῦ ἁγίου κ(αὶ) ἐνδόξου μεγαλωμάρτηρος Γε
 [ωργ]ίου διὰ κόπου κ(αὶ) μόχθου κ(αὶ) ἐξόδου πολοῦ Νι
 κολάου τοῦ Κ [ἄ]μα σιμβίου αὐτοῦ Καλῆς κ(αὶ) τῆς θι
 Ὡ γαιρὸς αὐτοῦ Μ C ← "Ετ(ους). ,ς. Ἐ. ι. μὴν σε
 πτεθρι
 ο[[ς]]στές. Β.

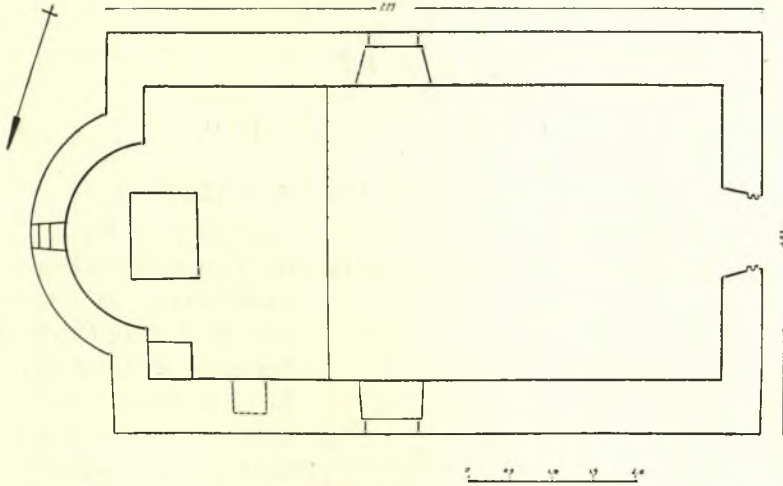
ριζιδόμενον ἀκόμη καὶ σήμερον εἰς τὰς πέριξ τοῦ Ἄρτου κοινότητα ὅτι 70 ἄνδρες αὐτοῦ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀλώσεώς του ἔφερον τὸ ὄνομα Μιχαήλ.

⁴) Τὴν πληροφορίαν ὀφείλω εἰς τὸν διευθυντὴν τοῦ Τουρκικοῦ Ἀρχείου Κρήτης κ. Νικ. Σταυρινίδην, τὸν ὅποιον εὐχαριστῶ. Κατὰ τὸν ἴδιον εἰς τὴν περιφέρειαν Ρεθύμνης, ὅπως ἐξάγεται ἐκ τοῦ μνημονευθέντος ἀνωτέρω τουρκικοῦ κώδικος, ἐσημειώθη κατὰ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας σοβα-

1 ἀνιστορήθη Gerola⁴ μᾶλλον ἱστορήθη διὰ τὸ περιορισμένον τοῦ χώρου⁵.
 4 Ὁ Gerola δὲν διέκρινε τὴν λέξιν [ἄ]μα. 5 Πρὸ τῆς λέξεως ἔτους ὁ αὐτὸς ἀνέγνωσε καὶ συνεπλήρωσεν [Ἄ]μην. Τὸ κενὸν δὲν ἀρκεῖ. Πρὸ τῆς ἐπισευρμένης ἀπολήξεως⁶ διακρίνω τὸ γράμμα οἶγμα, τελικὸν τοῦ ὀνόματος τῆς θυγατρὸς.

Ὁ ναὸς λοιπὸν ἐκτίσθη καὶ ἐξωγραφήθη κατὰ τὸ ἔτος 6910 ἀπὸ κτίσεως κόσμου, ἰσοδυναμοῦν πρὸς τὸ 1401 μ. Χ.

Τὸ ἐπώνυμον τοῦ κτίτορος ἔχει ἀποσβεσθῆ. Ὅταν εἶδε τὴν ἐπι-



Σχεδ. 1. — Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτου Ρεθύμνης. Κάτοπις.

γραφὴν ὁ Gerola, διεκρίνετο καλῦτερον ὡς πρῶτον γράμμα τοῦ ἐπώνυμου τὸ Κ'. Ἐνδεχομένως ὁ κτίτωρ ἔλεγετο Νικόλαος Καλογερέας.

ρά δρᾶσι χαϊνῆδων, ὑποκινουμένων ἀπὸ τοὺς Ἐνετοὺς τῆς Σούδας. Δὲν ἀποκλείεται λοιπὸν ὁ Ἄρτιος νὰ υπέθαλλε τοιαύτην κίνησιν καὶ δι' αὐτὸ κατεστράφη ὑπὸ τῶν Τούρκων. Μετὰ τὴν ἄποψιν τοῦ κ. Σταυρινίδη συμφωνεῖ ἡ παράδοσις καθ' ἣν ὁ Χουσεῖν πασᾶς ἐν ἔτος περίπου μετὰ τὴν ἐκπόρθησιν τοῦ Ρεθύμνου ἐπανῆλθεν εἰς Ἄρτιον, ἐξεπολιόρκησε καὶ κατέστρεψε τὸ χωρίον. Οὔτε δ' ἐπετραπή ὑπὸ τῆς Ὀθωμανικῆς ἐξουσίας εἰς μεταγενεστέρas γενεὰς ἡ ἀνίδρουσι οἰκίας ἐν τῷ χωρίῳ καὶ ἡ ἐγκατάστασις οἰουδήποτε συνοικισμοῦ (βλ. Κρητ. Ἀστέρα, σ. 212).

⁴) Αἱ φράσεις «Ἀνακαινίσθη καὶ ἱστορήθη» ἀπαντοῦν καὶ εἰς ἄλλας Χριστιανικὰς ἐπιγραφὰς τῆς Κρήτης. Βλ. π. χ. τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (1401) τῆς Ἀπάνω Βιάνου (Gerola, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 575), τῆς Ἁγίας Εἰρήνης (1362) Κουρνᾶ (αὐτόθι σ. 431), τῆς Θετόκου (1359 - 1360) εἰς Περαχωρὶ τῶν Παληῶν Ρουμάτων Κισάμου (αὐτόθι σ. 415).

⁵) Βλ. ἐπισευρμένην ἀπόληξιν ὀνόματος εὐρισκομένου εἰς τὸ τέλος ἄλλης Κρητικῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ἔτους 1488 παρὰ Gerola, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 471. Εἰς τὸ σχεδιάσμα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Ἄρτου ὁ Gerola δὲν σημειοῖ τὴν ἀπόληξιν ὡς ὄντως ἔχει.

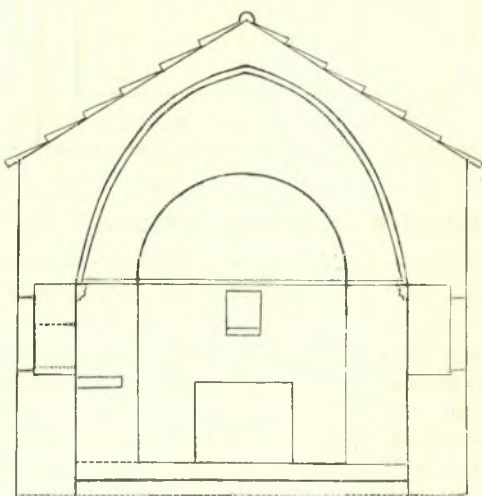
⁷) Βλ. τὸ ὑπὸ τοῦ Gerola, ἐνθ' ἄνωτέρω, παρμιτιθέμενον σχεδιάσμα τῆς ἐπιγραφῆς.

Τὸ ἐπίθετον Καλογερέας ἠκούετο⁸ εἰς τὸν Ἄρτιον τὸ 1644. Παλαιότερον, τὸ 1580, ἔζη πιθανώτατα αὐτόθι ὁ Μιχάλης Καλογερέας. Τὸ ὄνομά του ἀναγινώσκωμιν εἰς ἐνθύμησιν, γεγραμμένην διὰ μελανοῦ χρώματος ἐντὸς τοῦ ἀπασχολοῦντος ἡμᾶς ναῖσκου, ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου εἰς τὴν πρῶτην ἀπὸ δυσμῶν ἐνισχυτικὴν ζώνην τῆς ὀροφῆς, ὑπεράνω τοῦ κιλλίβαντος, τοῦ ὑποστηρίζοντος τὴν ζώνην⁹ (Πίν. Α', εἰκ. 3). Τὴν ἐνθύμησιν μεταγράφω ὡς ἀκολουθῶς:

*† αφπ | (Ἐν) μνη
Οκτόβρη ης ιας ΚΗ
εκημήθν ο δουλος του
Θ(ε)οῦ Μηγάλης καλογερεα(ς)¹⁰.*

B. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΪΣΚΟΥ

Ὁ Ἅγιος Γεώργιος, ᾠκοδομημένος με ἀργούς λίθους, δὲν παρουσιάζει ἐνδιαφέρον ὑπὸ ἀρχιτεκτονικὴν ἔποψιν. Ἔχει μορφήν αἰθούσης



Σχεδ. 2.

Σχεδ. 2.—Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτιοῦ Πεθύμνης.
Τομὴ κατὰ πλάτος.

Ἡ θύρα ἀνοίγεται εἰς τὸν δυτικὸν τοίχον καὶ ὁμοιάζει, ἰδίᾳ κατὰ τὰς γλυφὰς τοῦ θυρώματος (Πίν. Α', εἰκ. 1), πρὸς τὴν θύραν τοῦ εἰς

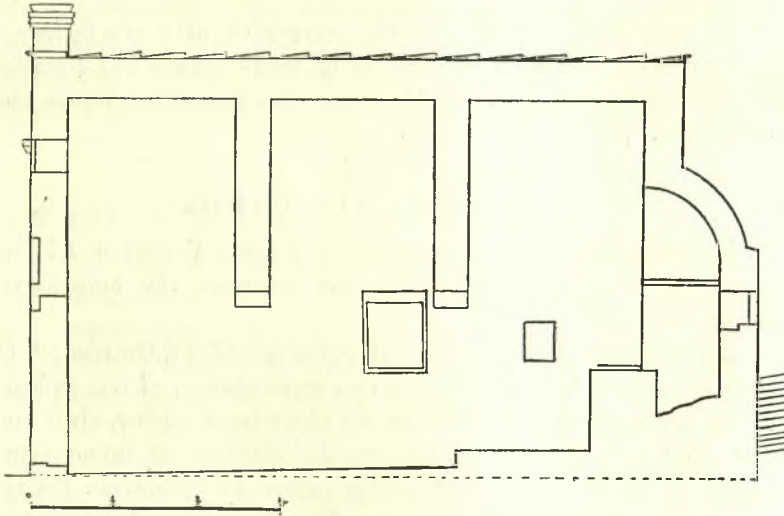
στεγαζομένης ὑπὸ καμάρας, ἣς ἡ τομὴ (Σχεδ. 2) διαγράφει τεθλασμένον τόξον. Τὴν θολωτὴν ὀροφήν ὑποστηρίζουν δύο ἐνισχυτικαὶ ζῶναι, προεξέχουσαι αὐτῆς κατὰ 0,07 καὶ βαίνουσαι ἐπὶ κιλλίβάντων. Τὴν πρόσοψιν τοῦ ναοῦ κοσμοῦν ὑψηλὰ πέντε σκῦφοι, τοποθετημένοι εἰς σχῆμα σταυροῦ. Μεγαλύτερος ὄλων εἶναι ὁ μεσαῖος. Λίθος τῆς ΝΔ γωνίας φέρει ἐπὶ τῆς δυτικῆς του πλευρᾶς γεγλυμμένον ρόδακα καὶ ἄλλος εἰς τὴν ΒΔ γωνίαν ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου τὸ χάραγμα *αφψ(;)ε*.

⁸) Ὅρα ἀνωτέρω, ὑπόσημ. 2.

⁹) Ἡ ἐνθύμησις ἔχει γραφῆ ἐπὶ τοῦ γυμνοῦ λίθου. Ὡστε τὸ 1580 εἶχεν ἤδη καταπέσει ἐκεῖ τὸ κονίσιμ.

¹⁰) Καὶ ἄλλοι Κρητες φέροντες τὸ ἴδιον ἐπώνυμον εἶναι γνωστοί, ἐκ τῶν

Χατζηλαδοχώρι Μαλεβυζίου ναοῦ τοῦ ἁγίου Ἀντωνίου, τῆς ὁποίας ὁ Gerola δημοσιεύει φωτογραφίαν, ἐνθ' ἄνωτ., τόμ. 4ος, σ. 257. Ἐνωθεν τοῦ ὑπερθύρου ὑπάρχει τυφλὸν ἀνακουφιστικὸν τόξον. Ἡ προσθία πλευρὰ τοῦ ἀνωφλίου ἐκοσμεῖτο κατὰ τὸ μέσον αὐτοῦ ὑπὸ ἀναγλύπτου σταυροῦ μετὰ βάσεως. Ὑπὲρ τὸ ἀνακουφιστικὸν τόξον ὑπάρχει φωτιστικὴ θυρὶς φρασσομένη ὑπὸ πλακῶς διατηρήτου. Ἡ πλάξ εἰ-



Σχεδ. 3. -- Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτου Ρεθύμνης. Τομὴ κατὰ μῆκος.

χεν οὕτω λαξευθῆ, ὥστε νὰ διαγράφεται σταυρὸς ἐντὸς κύκλου. Αἱ κεραῖαι τοῦ σταυροῦ ἐθραύσθησαν καὶ κατέπεσον, σώζονται ὅμως ἀκόμη τὰ ἄκρα των παρὰ τὸν κύκλον.

ὁποίων μάλιστα μερικοὶ ἔξω εἰς ἐποχὴν προγενεστέραν τοῦ ναοῦ. Δὲν ἀναφέρεται ὅμως πόθεν οὗτοι κατήγοντο. Τὸ 1299 εἰς ἐκτέλειαν ὀρισμένων διατάξεων τῆς συνθήκης τοῦ Ἀλεξίου Καλλιέργη ἀπηλλάγησαν τῆς δουλοπαροικίας οἱ Γεώργιος, Ἰωάννης καὶ Βασίλειος Καλογερέας. Βλ. Κ. Δ. Μέρτζιου, Ἡ συνθήκη Ἐνετῶν - Καλλιέργη καὶ οἱ συνοδεύοντες αὐτὴν κατάλογοι, Κρητ. Χρονικά, Γ', 1949, σσ. 275, 276. Εἰς τοὺς ἰδίους καταλόγους ἀναφέρονται καὶ οἱ Νικόλαος, Κώστας καὶ Θεοχάρης Καλογερέας (σ. 283).

Οἰκογένεια Καλογερέα μνημονεύεται καὶ βραδύτερον εἰς τὸν «κατάλογον τῶν Κρητικῶν οἰκῶν Κερκύρας», τὸν δημοσιευθέντα ὑπὸ τοῦ Σπυρ. Λάμπρου (Ν. Ε., 10ος, 1913, σσ. 449 - 456). Κατὰ τὸν κατάλογον ἡ οἰκογένεια δὲν ἀνήκεν εἰς τοὺς nobili Cretensi di Rettimo, ἀλλ' εἰς τοὺς cittadini originari di Rettimo. Διὰ τὸν κατάλογον αὐτὸν βλ. τὴν μελέτην τοῦ Μ. Μανουσάκα, Ἡ παρὰ Τρίναν ἀπογραφὴ τῆς Κρήτης (1644) καὶ ὁ δῆθεν κατάλογος τῶν Κρητικῶν οἰκῶν Κερκύρας, Κρητ. Χρον. Γ', 1949, σ. 35 κέξ. Παρὰ Τρίναν μνημονεύεται τὸ ὄνομα τῆς οἰκογενείας ὑπὸ τὸν τύπον Calogierá.

Εἰς τὴν πρόσοψιν παρὰ τὴν Β.Δ. γωνίαν ἡ δίρρυτος στέγη διακόπτεται διὰ τὰ ὑψωθῆ τὸ μονόλοβον κωδωνοστάσιον.

Παράθυρα ὁ ναῖσκος ἔχει δύο, ἀπλᾶ, ὀρθογώνια, ἐν εἰς ἐκάστην τῶν μακρῶν πλευρῶν του. Τὸ ἀνοιγόμενον ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου προφανῶς ἐπεσκευάσθη εἰς χρόνους μεταγενεστέρους.

Ὡς δάπεδον τῆς ἐκκλησίας χρησιμεύει ἐν πολλοῖς ὁ φυσικὸς βράχος¹¹.

Ἡ ἅγια Τράπεζα εἶναι κτιστή, συνεχομένη μετὰ τοῦ βράχου, ὁ ὁποῖος ἔμεινεν ἀλάξευτος ὀπισθεν αὐτῆς εἰς τὸ μεταξὺ τῆς Τραπεζῆς καὶ τῆς ἀψίδος διάστημα. Ὡς Πρόθεις τέλος χρησιμεύει παχεῖα πλάξ ἐσφηνωμένη εἰς τὴν Β.Α. γωνίαν τοῦ ναοῦ.

Γ. ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Δὲν σώζονται ὄλαι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Αἱ ἐναπομένουσαι¹² ὅμως ἐπιτρέπουν νὰ συγκροτήσωμεν τὴν διάταξιν τῆς εἰκονογραφήσεως.

Εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἀψίδος ἐξωγραφεῖτο ἡ Θεοτόκος¹³. Οἱ ἄλλοι τοῖχοι τοῦ ναοῦ κοσμοῦνται ὑπὸ παραστάσεων, αἵτινες ἀνήκουν εἰς τὸν εὐχαριστιακόν, ἀγιολογικόν καὶ εὐαγγελικόν κύκλον, εἶναι διατεταγμένοι κατὰ ζώνας καὶ χωρίζονται ἀπ' ἀλλήλων μὲ κεραμοχρόους ταινίας, αἱ ὁποῖαι διαγράφουν μᾶλλον κανονικὰ τετράπλευρα. Εἰς τὴν κάτω ζώνην¹⁴ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ἅγιοι καὶ εἰς τὴν δευτέραν συνθέσεις μικροτέρων διαστάσεων, ἐμπνεόμεναι ἀπὸ τὸ συναξάριον τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἢ ἀποτελοῦσαι ἐπὶ μέρους σκηνὰς τῆς μεγάλης τοιχογραφίας τῆς Μελλούσης Κρίσεως. Εἰς τὰς ἀνωτέρας ζώνας, ἐπὶ τῆς το-

¹¹) Καὶ ὡς δάπεδον ναίσκων τοῦ Μυστρᾶ χρησιμεύει ἐνιαχοῦ ὁ φυσικὸς βράχος.

¹²) Ὁ G. Gerola, εἰς τὸν *Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, Venezia*, 1935, σ. 168 καταγράφει τὰς ἐξῆς τοιχογραφίας τοῦ ἁγίου Γεωργίου: Τιμωρίαι ἐν τῷ Ἁδῆ, διάφοροι ἅγιοι, προετοιμασία τοῦ Σταυροῦ, Σταύρωσις, φιλῆμα τοῦ Ἰούδα, Ταφή τοῦ Χριστοῦ, Βάπτισις, Βαΐφόρος, Γέννησις, Εἰσόδια (;) (Presentazione), Ἀνάστασις, Ἀνάληψις, Εὐαγγελισμός, προτομή τῆς Θεοτόκου, ἅγιοι ἱεράρχαι. Τέλος ὡς *Banchetto mistico* ἀναγράφει προφανῶς τὴν Φιλοξενίαν.

¹³) Ἐξ αὐτῆς σώζεται μόνον τὸ περὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς τμήμα τοῦ προσώπου, οὐτινος αἱ διαστάσεις δεικνύουν ὅτι ἡ Θεομήτωρ, φέρουσα μαφόριον ἰόχρουν, εἰκονίζετο κατὰ μέτωπον ἐν προτομῇ. Ἐπὶ τοῦ βαθυκυάνου βάθους διακρίνεται ἡ συντομογραφία Μ(ήτηρ) καὶ ἀριστερὰ φαίνονται ἴχνη ἀγγέλου, πιθανώτατα ὁλοσώμου, ἐλαφρῶς πρὸς τὴν Παρθένον στρεφόμενου καὶ σεβίζοντος.

¹⁴) Ἐνιαχοῦ παρὰ τὸ δάπεδον ὁ γραπτὸς διάκοσμος τῶν τοίχων ἀπεμιμῆτο ὀρθομαρμάρωσιν. Ἐσώθησαν ἐλάχιστα λείψανα. Βλ. κατωτέρω.

ζωτῆς στέγης, ἱστορεῖται τὸ Δωδεκάορτον¹⁵ καὶ καθόλου ἐκτυλίσσονται σκηναὶ ὑπαγόμεναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἰς τὸν εὐαγγελικὸν κύκλον. Ἐκ τῶν ἐπεισοδίων τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ ἐξαίρονται κατ' ἔθος τῆς Ἀνατολῆς¹⁶ τὰ Πάθη, ἀναπτυσσόμενα εἰς τέσσαρας παραστάσεις (Προδοσία, Ἐλκόμενος, Σταύρωσις, Ἐπιτάφιος Θρῆνος), οἷτινες κατέχουν θέσιν ἐμφανῆ εἰς τὸν ναόν. Ἐξ αὐτῶν αἱ τρεῖς δὲν περιλαμβάνονται εἰς τὸ Δωδεκάορτον. Ἐπὶ τοῦ δυτικοῦ τοίχου ἠπλοῦτο ἡ σύνθεσις τῆς Μελλούσης Κρίσεως, ἐπεκτεινομένη καὶ εἰς τὰ παρ' αὐτὸν τμήματα τῶν μακρῶν πλευρῶν τῆς ἐκκλησίας. Γὰ παρατιθέμενα διαγράμματα (Σχεδ. 4 καὶ σχεδ. 5) καθορίζουν τὴν θέσιν ἐκάστης τοιχογραφίας.

Ι. Αἱ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

1. Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

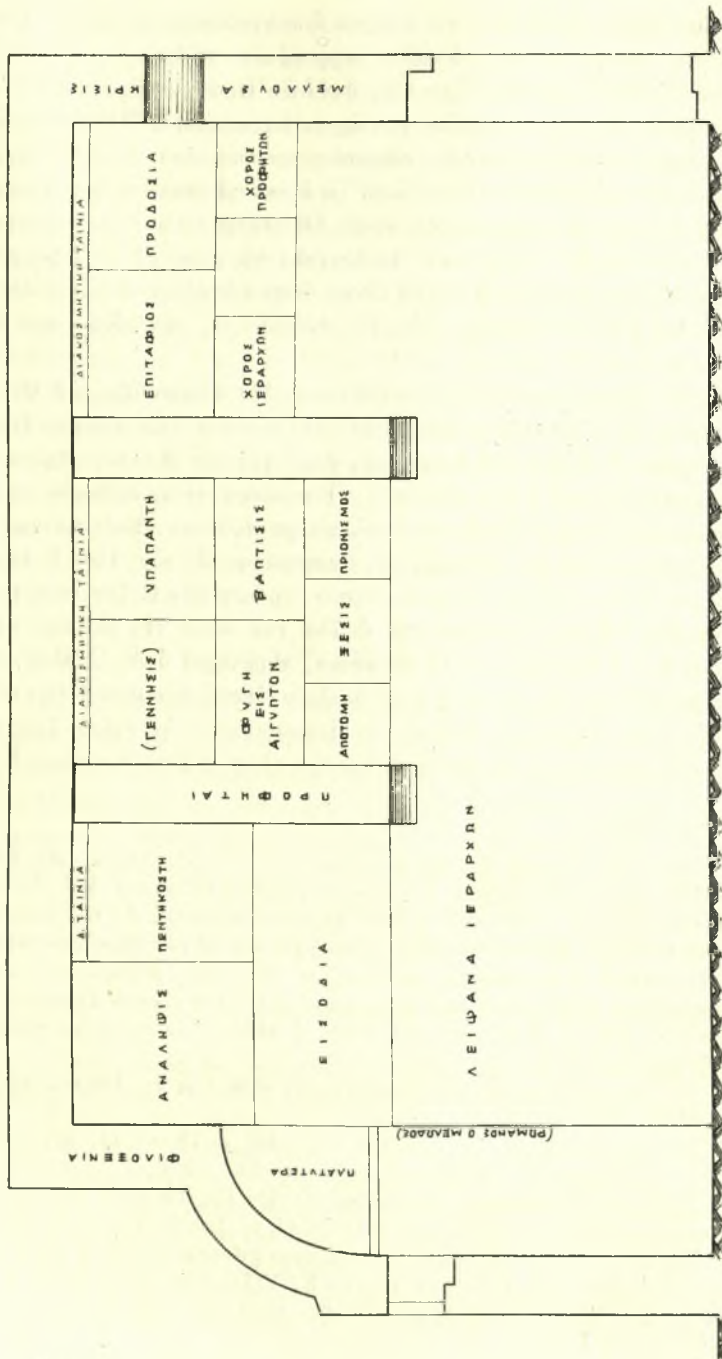
Ὑπὸ τὸ λίθινον διάζωμα τὸ διαχωρίζον τὸ τεταρτοσφαίριον ἀπὸ τῆς λοιπῆς ἀψίδος, εἰς τὸ μέσον τῆς κόγχης, ἀνοίγεται φωτιστικὴ θυρὶς, ἔχουσα ἑσωτερικῶς διαστάσεις 0,435×0,370, φρασσομένη ἑξωτερικῶς ὑπὸ πλάκός, ἐφ' ἧς σχηματίζουσι σταυρὸν τέσσαρες γωνιόσχημοι διατρήσεις. Κάτωθι τῆς θυρίδος ζωγραφεῖται ἡ ἁγία Τράπεζα (Πίν. Β', εἰκ. 1). Ἐπὶ τοῦ ἐρυθροῦ μακροῦ πτυχωτοῦ καλύμματος εἶναι ἠπλωμένον κίτρινον βραχὺ ἐπικάλυμμα. Ἐπὶ τῆς Τραπεζῆς εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Δίσκος μὲ τὸν ἀστειρίσκον ἀκάλυπτος καὶ πρὸ αὐτοῦ ἀντικείμενον τετράγωνον, ἴσως παριστῶν ἄερα. Δεξιᾷ ζωγραφεῖται τὸ ἅγιον Ποτήριον, ἐξ οὗ προβάλλει ἡ λεπτοτάτη λευκὴ χειρὶς λαβίδος, καὶ ἐπ' αὐτοῦ συνεπτυγμένον βραχὺ ποτηροκάλυμμα χρώματος βαθέος ἰώδους. Ἀριστερᾷ τοῦ Δίσκου εἰς θέσιν λοξὴν ἢ λόγχη καὶ δεξιᾷ τοῦ

¹⁵ Ἐκ τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαοῦρου δὲν σώζονται ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος καὶ ἡ Μεταμόρφωσις. Ὑπολειπόμενα ἴχνη ἐπιτρέπουσι νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος ὑπῆρχεν εἰς θέσιν τῆς ὁποίας ὁ γραπτὸς διάκοσμος κατεγράφη.

¹⁶ Κατὰ τὸν G. Millet (Recherches sur l' iconographie de l' Évangile, Paris 1916 σ. 43-44) «les Slaves... à l' exemple des Orientaux, aiment à raconter l' infini détail des souffrances humaines du Sauveur».

Καὶ εἰς τὴν βασιλικὴν τῶν Σερβίων (12ου αἰ.) εἰκονίζονται πολλαὶ σκηναὶ ἀπὸ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ κατ' ἐπίδρασιν τῆς χριστιανικῆς Ἀνατολῆς καὶ δὴ τῆς Καππαδοκίας (Α. Συγγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Ἀθῆναι, 1957 σ. 66 κέξ.).

Καὶ εἰς ἄλλον ναὸν τῆς Κρήτης, Παναγίαν τὴν Γκουβερνιώτισσαν, ζωγραφεῖται λεπτομερικῶς ἡ ἱστορία τοῦ Πάθους (M. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XI^{ve} siècle, Πειραγμένα τοῦ Θ' διεθνoῦς βυζαντινολ. Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, Τόμ. Α', Ἀθῆναι 1954, σ. 141).



Σχ. 5 — Ἅγιος Γεώργιος Ἄρτων Ρεθύμνης. Διάγραμμα σωζομένων τοιχογραφιῶν (νότιος τοίχος).

Ποτηρίου αντίστοιχως πρὸς τὴν λόγχην ὁ σπογγοφόρος κάλαμος. Λόγχη, δίσκος, ποτήριον ἔχουν θαμβὸν τεφροκύανον χρῶμα

Ἐκατέρωθεν τῆς ἁγίας Τραπεζῆς ἀνὰ δύο Ἱεράρχαι εἰς στάσιν 3/4 ἐκτυλίссουν εἰλητά. Αἱ κεφαλαὶ τῶν ἔχουν καταστραφῆ. Ὅλοι φέρουν λευκὰ στιχάρια καὶ καφέρυθρα, πλουσίως κεκοσμημένα, διάλιθα περιτραχήλια, ἐπιγονάτια καὶ ἐπιμανίκια. Τὰ λευκωπὰ πολυσταύρια φιλοτινιά των¹⁷ ἔχουν σκιάς χρώματος καφέ. Οἱ σταυροὶ τῶν εἶναι μελανοὶ ὡς καὶ τῶν λευκῶν ὠμοφορίων. Τὰ δάκτυλα τῆς χειρὸς ἐνός Ἱεράρχου εἶναι πολὺ μακρά. Εἰς τὸ εἰλητὸν ἄλλου ἀναγινώσκωμεν «*κράτος ἀνείκαστον καὶ ἡ δόξα*», λέξεις αἱ ὁποῖαι ἀνήκουν εἰς τὴν εὐχὴν τοῦ Ἀντιφώνου τῆς Θ. Λειτουργίας¹⁸.

Εἶναι ἀξιοπρόσεκτον ὅτι ἡ παράστασις δὲν ἀπεικονίζει τὸν Μελισμόν, καθ' ὃν ὁ Ἰησοῦς ζωγραφεῖται κατὰ κανόνα ὑπὸ μορφὴν Παιδίου ἐξηπλωμένος ἐπὶ τοῦ δισκαρίου, θέμα τυπικὸν διὰ τὰς Βαλκανικὰς χώρας ἀπὸ τοῦ 14ου αἰῶνος¹⁹. Ἐπομένως εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄρτοῦ ἀκολουθεῖ παλαιότερα πρότυπα. Καὶ πράγματι εἰς παράστασιν τῆς Θ. Λειτουργίας, ἀναγομένην εἰς τὸν 11ον ἢ 12ον αἰῶνα καὶ ἀνήκουσαν εἰς τὸ παλαιότερον στρώμα τῶν Βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν, αἵτινες ἐκόσμουσαν τὴν ἀψίδα τοῦ ναοῦ τῆς Βοΐανα, δὲν ζωγραφεῖται ὁ Μελισμός. «Ἡ ἀπουσία», παρατηρεῖ ὁ Α. Grabar, ἐκ τῆς παραστάσεως τῆς Βοΐανα «τοῦ παιδίου Ἰησοῦ δὲν μεταβάλλει τὴν σημασίαν τῆς σκηνῆς· ὁ καλλιτέχνης ἀναπαριστῶν τὴν ἁγίαν Τραπεζαν ἐφωδιασμένην μὲ τὸ ποτήριον διὰ τὸν οἶνον καὶ τὸ δισκάριον διὰ

¹⁷) Κατὰ τὸν Συμεὼν τὸν Θεσσαλονίκης (P. G. 155, στήλαι 869, 872, Ἐρωτ. ΙΘ', «*Διὰ πολυσταύριον ἢ σάκκον οὐ φοροῦσιν ἐπίσκοποι; Καὶ εἰ ἐνδύσσονται, τί βλαβερὸν*») «*πολυσταύριον δὲ οὐ φοροῦσιν ἐπίσκοποι, ὅτι τῆς τελειότητος τοῦτο τάξεως... Καὶ πρῶτοι μὲν οἱ πατριάρχαι καὶ οἱ τῶν ἀρχιεπισκόπων ἐξαίρετοι... Μέσοι δὲ μητροπολίται πάντες, οἳ τὰ πολυσταύρια ἐνδιδύσκονται, τοῦτον μαρτυροῦντες ἕσταυρωμένοι τοῖς φαινόλοις, καὶ οὐ μετὰ σάκκου. Τελευταῖοι δὲ οἱ ἐπίσκοποι, διὰ τοῦ ὠμοφορίου, καὶ μόνον τὸ πάθος Χριστοῦ τὸ διὰ σταυροῦ φανεροῦντες*».

¹⁸) Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθήναι, 1935, σ. 27.

¹⁹) Βλ. Α. Ὁρλάνδον, Α.Β.Μ.Ε. Δ', 1938, σ. 75 καὶ G. Millet, La vision de Pierre d' Alexandrie, Mélanges Ch. Diehl, II, Paris 1930, σ. 106. Τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ, ἐμφανιζόμενον ἤδη τὸν 13ον αἰ. εἰς τὸν Ἄγιον Νικόλαον τοῦ Μελενίκου (Ant. Stránsky. Les ruines de l' église de St. Nicolas à Melnic, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II, Roma 1940, σ. 424 καὶ εἰκ. CXXXVIII) εἶναι κατὰ τὸν Κ. Καλοκέρην (Αἱ Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, σ. 98) λίαν ἀγαπητὸν ἐν Κρήτῃ.

τὸν ἄρτον, προσεπάθησε νὰ ἐκφράσῃ ὑπὸ τύπον ἀφρημένον—περισσότερον βυζαντινὸν—τὸ μυστήριον τῆς Θ. Κοινωνίας»²⁰.

Καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βοϊάνα ἔχομεν ἑκατέρωθεν τῆς ἁγίας Τραπεζῆς ἀνὰ δύο ἱεράρχας. Καὶ τούτων αἱ κεφαλαὶ καὶ τὰ ὄνόματα ἔχουν καταστραφῆ. Τοὺς δύο, τοὺς ἰσταμένους ἑγγύτερον τοῦ βωμοῦ, ὁ Grabar ταυτίζει μετὰ βεβαιότητος πρὸς τὸν Μ. Βασιλείου καὶ τὸν Χρυσόστομον. Ὅπισθεν τοῦ ἑνὸς ἐξ αὐτῶν διαβλέπει Γρηγόριον τὸν Θεολόγον, ἐνῶ ὡς τέταρτον ὑπολαμβάνει τὸν ἅγιον Γερμανὸν ἢ τὸν ἅγιον Νικόλαον ἢ τὸν Μ. Ἀθανάσιον²¹. Οἱ τρεῖς πρῶτοι χωρὶς ἀμφιβολίαν ἐξωγραφοῦντο καὶ εἰς τὸν Ἄρτον. Ὁ τέταρτος θὰ ἦτο μᾶλλον ὁ Μ. Ἀθανάσιος ἢ ὁ ἅγιος Νικόλαος²².

Ἡ παράστασις τῆς Βοϊάνα εἶναι λιτή· ἑλλείπουν ἐξ αὐτῆς ὁ ἀήρ, ἡ λόγχη, ὁ κάλαμος²³. Ἡ προσθήκη τῶν στοιχείων τούτων ἀρχομένου τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρτου ἑξαίρει, νομίζω, τὴν συμβολικὴν σημασίαν τοῦ δίσκου καὶ τοῦ ποτηρίου, ἅτινα εἰκονίζουσι τὸ Λυτρωτικὸν Πάθος, τὴν θυσίαν τοῦ Κυρίου²⁴. Εἶναι δὲ γνωστὸν ὅτι ἡ ἁγία Τράπεζα καθόλου συμβολίζει τὸν τάφον καὶ τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Ἰησοῦ²⁵.

2. Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ

Εἰς τὸ τύμπανον τοῦ Ἀνατολ. τοίχου, ὑπεράνω τῆς ἀψίδος, ἀπλοῦται πολυπρόσωπος πίναξ (Πίν. Β', εἰκ. 2) παριστῶν τὸ γεῦμα τὸ παρατεθὲν ὑπὸ τοῦ Ἀβραάμ εἰς τοὺς τρεῖς ἀγγέλους (Γενέσεως ΙΗ' 1-16). Τὸ ἔδαφος εἰς τὴν εἰκόνα ἔχει κάτω βαθυπράσινον χροῶμα. Ὑπέρεκειται τούτου βυσσινόχρους, ἐρυθρωπὴ ταινία, παριστώσα πιθανώτατα τοῖχον. Τὰς μακρὰς πλευρὰς του ὀρίζουν καφέχρωμοι καὶ προσινόλευκοι γραμμαῖ. Εἰς τὸ δεξιὸν του ἄκρον γραμμαὶ τῶν ἰδίων χρωμάτων περιγράφουσι κόσμημα, εἰκονίζον κατὰ μέτωπον τριχωτὴν κεφαλὴν αἰ-

²⁰) A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 90.

²¹) Ἀδιόθι.

²²) Τίνας ἱεράρχαι εἰκονίζονται συνήθως εἰς τὰς ἀψίδας τῶν ναῶν τῆς Κρήτης βλ. παρὰ Κ. Καλοκύρη, ἐνθ' ἀνωτέρω σ. 118.

²³) Καὶ εἰς τὴν Ἀγίαν Σοφίαν Ἀρχιδος (11ος αἰ.) ζωγραφοῦνται ἐπὶ τῆς ἁγίας Τραπεζῆς δισκάριον περιέχον ἄρτισκον, ποτήριον καὶ Εὐαγγέλιον (Βλ. A. Grabar - Skira, La peinture byzantine, (Genève, 1953) εἰκ. σ. 140). Σημειωτέον ὅτι ἡ χρῆσις τῆς λόγχης ἐν τῇ τομῇ τοῦ ἀμνοῦ μνημονεύεται καὶ ὑπὸ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου (Π. Τρεμπέλας, ἐνθ' ἀνωτέρω, σ. 223).

²⁴) A. Grabar, La peinture religieuse, σ. 92.

²⁵) Κατὰ τὸν Θεσσαλονίκης Συμεὼν (P. G. 155, στήλ. 292) «ἡ ἱερά δὲ τράπεζα (τυποῖ) τοῦ Θεοῦ τὸν θρόνον, καὶ τὴν ἀνάστασιν Χριστοῦ καὶ τὸ σβάσμιον μνημα».

λουροειδοῦς ζώου. Ἐκ τῶν στόματός του ἐξέρχονται δύο κλαδίσκοι²⁶, ὧν ἕκαστος γράφει κατὰ διεύθυνσιν ἀντίθετον περισπωμένην. Παρ' ἑκάτερον τῶν μικρῶν ὠτων τοῦ ζώου ζωγραφεῖται τρίφυλλον. Ὁμοίον κόσμημα ὑπῆρχε καὶ εἰς τὴν ἀριστερὰν ἄκρην τοῦ τοίχου.

Μέγα μέρος τῆς παραστάσεως καταλαμβάνει ξυλίνη ἔδρα, καμπύλη, σχήματος οἶγμα, μὲ διακοσμήσεις εἰς τὸ χαμηλὸν ἑρεισίωτον. Ἐπ' αὐτῆς κáθηται οἱ τρεῖς ἄγγελοι, ἔχοντες πρὸ αὐτῶν τράπεζαν πλουσίως ἐστρωμένην. Πρὸ τῶν ἀγγέλων ἀπλοῦται συνεπτυγμένον μακρὸν λωρωτὸν χειρόμακτρον²⁷.

Τὸ τραπεζομάνδηλον εἶναι βελούδινον, βυσσινόχρουν, ἀπὸ τοῦ χεῖλους ὅμως τῆς τραπέζης μέχρι τοῦ ἐδάφους εἶναι βαθυκύανον καὶ διάλιθον. Σκευὴ ἱκανὰ ἔχουν ἤδη παραιτηθῆ: ἐν τῷ μέσῳ μέγα δοχεῖον μετὰ βάσεως, ὁμοιάζον πρὸς σύγχρονα σκευὴ ζωμοῦ²⁸, μαχαίρια μὲ λευκὴν, αἰχμηράν, πλατεῖαν λεπίδα καὶ λαβὴν μελανὴν διαστιζομένην ὑπὸ λευκῶν κηλίδων, φιαλίσκη λευκὴ μὲ μακρὸν στενὸν λαιμὸν, πρόχους μικρά, προφανῶς ὑαλίνη, ἄλλη μὲ κοιλίαν μεγαλυτέραν καὶ λαιμὸν χονδροτέρον καὶ βραχύτερον, κύαθοι, ἴσως πῆλινοι κ.λ.π. Διακρίνονται ἀκόμη παραιτηθῆμένα λεπτά, ξανθὰ κολύρια²⁹ καὶ ὄραφινες.

Πρὸ τῆς τραπέζης καὶ εἰς τὸ μέσον περίπου αὐτῆς ζωγραφεῖται βαδίζουσα πρὸς τὰ δεξιὰ ἑλαιόχρους ἀγέλας μικρῶν διαστάσεων. Οἱ μαστοὶ καὶ τὰ κέρατα διασκεδάζουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι πρόκειται περὶ κυνός. Ἄνυσοὶ τὴν κεφαλὴν μὲ τοὺς μεγάλους ὀφθαλμούς, τοὺς ὁμοιάζοντας πρὸς ἀνθρωπίλους, καὶ ἀνοίγει τὸ στόμα εἰς μυκηθμόν.

Οἱ ἄγγελοι κρατοῦν διὰ τῆς ἀριστερᾶς μακρὰ σκῆπτρα, ἀπολήγοντα ἄνω εἰς κρινάνθεμον. Ἐκ τῶν τριῶν ὁ καθήμενος εἰς τὸ μέσον τῆς τραπέζης φέρει βαθυκύανον ἔνδυμα καὶ εἰκονίζεται κατὰ μέτωπον. Ἡ κεφαλὴ του κατελάμβανε τὴν κορυφὴν τοῦ τυμπάνου. Εἰς τὸ μέρος τοῦτο τῆς εἰκόνας τὸ κονίαμα ἔχει καταπέσει.

²⁶) Καὶ εἰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστρά ὑπάρχει παρόμοιον κόσμημα (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910 πίν. 146). Κεφαλὴν ζώου ὡς κόσμημα τοίχου συναντῶμεν καὶ εἰς φορητὴν εἰκόνα τῆς ἁγίας Παρασκευῆς (Walter Felicetti—Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten—Lausanne, 1956, πίν. 125).

²⁷) Περὶ χειρομάκτρων κατὰ τοὺς Βυζ. χρόνους, βλ. Φ. Κοκκουλέ, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς*, Ε', Athènes 1952, σσ. 145, 146.

²⁸) Ὁ πίναξ κατὰ τὸν Φ. Κοκκουλέν (ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 150· 151), πίνακας καὶ νῦν λεγόμενος εἰς τὴν Βιάννον τῆς Κρήτης (αὐτόθι).

²⁹) Ἐντὸς τοῦ κύκλου, ὃν διαγράφει ἕκαστον κολύριον, εἶναι ἐγγεγραμμένος σταυρός. Εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν ἀντὶ κολυριῶν ἔχουν παραιτηθῆ τρεῖς στρογγύλοι ἄρτοι ἐπὶ ἐκάστου τῶν ὁποίων ἔχει σημειωθῆ σταυρός (J. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, σ. 159 καὶ εἰκ. CXVIII).

Οἱ ἄλλοι δύο ἄγγελοι ζωγραφοῦνται ἑλαφρῶς ἐστραμμένοι πρὸς τὸν καθήμενον μεταξὺ των, ἐκτείνοντες τὴν δεξιὰν ὑπὲρ τὴν τράπεζαν καὶ εὐλογοῦντες. Αἱ κλεισταὶ πτέρυγές των, καφέρουθροι τὰ ἔξω, ἔχουν ἐσωτερικῶς λευκοπράσινον χρῶμα. Εἰς τοὺς φωτιστεφάνους αὐτῶν διαγράφονται σταυροὶ μὲ λιθοκοσμῆτους κεραίας. Ἐκ τῶν δύο ἄγγέλων καλύτερον διασώζεται ὁ καθήμενος ἐκ δεξιῶν (Πίν. Γ'). Ἡ κόμη του εἶναι οὕλη, καστανή, βαθύχρωμος. Αἱ σκιαί τοῦ προσώπου ἔχουν χρῶμα καφέ καὶ ἡ δι' ὄχρας ὑπολεύκου ἀποδιδουμένη ἐπιδερμὶς του πλὴν ἀσθενεῖς ξυθροποῖς τόνους. Ὁ ἄγγελος φέρει χιτῶνα κεραμόχρους, ἱμάτιον πράσινον, φωτεινὸν καὶ ὑποδήματα ξυθροά, μὲ ἠνωρθωμένας τὰς δξυλήκτους ἄκρας.

Εἰς τὰ ἐνδύματα τοῦ ἔξ ἄριστερῶν ἀγγέλου ἐναλλάσσονται τὰ ἴδια χρώματα. Ὁ λαιμὸς του εἶναι ὑψηλὸς καὶ ὁ γενικὸς τόνος τῆς ἐπιδερμίδος σιτόχρους, πολὺ ὄοδαλός. Τὰ μῆλα τῶν παρειῶν προέχουν, τὸ πρόσωπον στρογγυλοῦται κάτω, τὸ βλέμμα στρέφεται λοξῶς πρὸς τὰ δεξιὰ, τὸ ἄνω χεῖλος γράφει σχεδὸν εὐθειαν, ἐνῶ ἀντιθέτως τὸ ἄλλο καμπυλοῦται.

Μεταξὺ τοῦ ἔξ ἄριστερῶν καὶ τοῦ μεσαίου ἀγγέλου παρακάθεται⁹⁰ εἰς τὴν τράπεζαν ὁ Ἄβραάμ. Ἡ κόμη καὶ τὸ γένειόν του εἶναι πλούσια, ἔχοντα χρῶμα λευκόν, ὑποπράσινον. Ὁ χιτῶν του εἶναι κεραμόχρους καὶ τὸ ἱμάτιον ὠχροπράσινον. Τὸ πρόσωπον ἔχει πολλὴν φθορὰν ὑποστῆ.

Εἰς θέσιν ἀντίστοιχον, δεξιὰ, ἄλλ' ὀπισθεν τοῦ ἔρεισινώτου προβάλλει ἡ μορφή τῆς Σάρας. Οἱ φωτιστεφάνοι τῶν δύο συζύγων, χρώματος πρασίνου κιτρινωποῦ, ὀρίζονται ἐξωτερικῶς ὑπὸ σειρᾶς λευκῶν κηλίδων. Ἡ Σάρα φέρουσα μαφόριον κεραμόχρους κλίνει τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ σῶμα καὶ βαστάζει τι πρὸ τοῦ στήθους. Τὸ χρῶμα τῆς ὄχρας, ἐπικρατοῦν εἰς τὸ πρόσωπον τῆς γυναικός, ἀποτελεῖ πιθανώτατα μάρτυρα τῆς γεροντικῆς τῆς ἡλικίας.

Δεξιὰ τοῦ ἐπίπλου βαδίζει πρὸς τοὺς καθημένους ἄλλη γυνὴ (Πίν. Γ'). Ζωγραφεῖται σχεδὸν κατ' ἄριστερὸν κρόταφον. Προβάλλει τὸν ἕνα πόδα, λυγίζει τὸ γόνατον, κλίνει ἔμπρὸς τὸν κορμόν. Φέρει βαθυκύανον χιτῶνα καὶ καστανέρουθρον μαφόριον μὲ φῶτα πράσινα ἢ λευκά, ὅπου ὁ φωτισμὸς ἀποβαίνει ἐντονώτερος. Διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς ἡ Ἄγαρ — τὸ ὄνομα ἔχει γραφῆ παρὰ τὴν κεφαλὴν τῆς — κρατεῖ ἀπὸ τὸν λαιμὸν τεφρόχρους φιάλην καὶ διὰ τῆς ἄριστερᾶς ἀπὸ τῆς χειρὸς

⁹⁰) Συνηθέστατα ὁ Ἄβραάμ εἰκονίζεται ὄρθιος, διακονῶν, χωρὶς νὰ λαμβάνη μέρος εἰς τὸ γεῦμα. Νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι ἔχομεν ἐδῶ ἀβλέπημα τοῦ ἁγιογράφου; Μᾶλλον φαίνεται ἀπίθανον.

δος καλάθιον χρώματος καφέ. Τὸ πρόσωπον τῆς γυναικὸς εἶναι ὄπει-
δές, ὁ λαιμὸς μακρός, τὸ στόμα κανονικόν, ἡ ῥίς εὐθειᾶ, αἱ ὀφρυές
ἐπικλινεῖς. Ἡ σύσπασίς των συμφωνεῖ μετὰ τὴν ἔκφρασιν τοῦ βλέμμα-
τος, τὸ ὁποῖον στρέφεται ἀνήσυχον πρὸς τοὺς καθημένους⁸¹.

Τὸ ἀριστερὸν ἄκρον τοῦ πίνακος εἶναι συνθετώτερον. Παρὰ τὴν
ἔδραν ζωγραφεῖται ὁ καφελαϊόχρους κορμὸς δένδρου, ἡ δρυὶς τοῦ Μαι-
βρη. Τὸ περιορισμένον φύλλωμά της ἔχει χροῶμα ἀνοικτώτερον ἢ ὁ
κορμὸς, ἀπὸ τοῦ ὁποῖου ἀναπηδᾷ πρὸς τ' ἀριστερὰ κλάδος καμπύλος,
ἀπολήγων εἰς θύσανον φύλλων, ἐνούμενον μετὰ τῆς ἄλλης κόμης τοῦ
δένδρου. Τὸ χροῶμα ἔχει ἀπλωθῆ ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας, ἣν κατὰ τὸ σχέ-
διον θα κατελάμβανε τὸ φύλλωμα καὶ ἐπ' αὐτοῦ φῶτα πρᾶσινωπὰ
ὑποδηλοῦντα τοὺς κλαδίσκους. Ἀπὸ τὸν χωριστὸν κλάδον ἔχει ἀναρτηθῆ
ἕκ τῶν ὀπισθίων ποδῶν ἐσφαγμένον καὶ ἐκδεδαρμένον ζῶον, χρώμα-
τος λευκοροδίνου μετὰ σκιάς κεραιόχρους. Ὅτι πρόκειται περὶ μόσχου
μαρτυρεῖ ἡ κεφαλὴ τοῦ ζώου, φαινόμενη ὀπισθεν τοῦ σώματος.

Ἐπὶ τοῦ σφαγίου, βυθίζων τὴν χεῖρα εἰς τὴν ἀνοικτὴν κοιλίαν,
ἔξακολουθεῖ νὰ ἐργάζεται ὑπηρέτης, ζωγραφούμενος ἀριστερώτερον⁸².
Προβάλλει τὸν δεξιὸν πόδα, ῥίπτων ἐπ' αὐτοῦ ὄλον τὸ βάρος τοῦ σώ-
ματος καὶ κλίνει ἔμπρὸς τὸν κορμόν. Φέρει εἶδος βαθυχρῶμων ἐνδρο-
μίδων, τῶν ὁποῖων τὰ εὐρέα χεῖλη δὲν ἐφαρμόζουσιν ἐπὶ τοῦ ποδός,
ἀλλὰ πτυχοῦνται καὶ ἀποκλίνοντα πρὸς τὰ ἔξω κατέρχονται χαμηλότε-
ρον. Ὁ ὑπηρέτης εἶναι ἐλαφρῶς προγίστωρ, ἐξωσμένος χαμηλὰ περὶ
τὴν ὀσφύν, ὥστε ἡ κόλπωσις νὰ καλύπτῃ τὴν ζώνην. Ὁ χιτῶν τοῦ χρώ-
ματος γλοεροῦ πρᾶσίνου μετὰ λευκὰ φῶτα εἶναι βραχίς, ἀφήνων ἀκάλυ-
πτα τὰ γυμνὰ γόνατα. Γὰ κράσπεδα τοῦ ἐνδύματος προσκολλῶνται ἐπὶ
τῶν μηρῶν.

Τὸ πρόσωπον τοῦ ἀνδρὸς εἶναι φωτεινὸν καὶ πλατύ. Εἰς τὴν κάτω
σιαγόνα σκιά ἴσως δηλοῖ βραχὺ γένειον. Ὁ λαιμὸς εἶναι ὑψηλὸς καὶ
ἡ μακρὰ κόμη κατέρχεται ἐπὶ τοῦ τραχήλου οὐλῆ, ξανθὴ μετὰ λευκάζον-

⁸¹) Ὅταν ὁ Ἀβραάμ ἐφιλοξένησε τοὺς ἀγγέλους «πρὸς τῆ δρυὶ τῆ Μαι-
βρη» ἢ Ἀγαρ ἥδη εἶχε γεννήσει ἐξ αὐτοῦ τὸν Ἰσμαὴλ (Γεν. ιστ', 15). Οἱ ἄγ-
γελοι προανήγγειλαν εἰς τὴν Σάραν τὴν γέννησιν τοῦ Ἰσαάκ. Μετὰ τὴν γέννη-
σιν αὐτοῦ ἡ γηραιὰ μήτηρ ἐζήτησεν ἀπὸ τὸν πατριάρχην νὰ ἐκδιώξῃ τὴν Ἀγαρ
καὶ τὸν υἱὸν τῆς, ὅπερ ἐγένετο (κα', 10 κέξ.). Ἴσως ὁ ἀγιογράφος εἰκονίζει
τὴν δούλην ἀνήσυχον, οἰοεὶ προαισθανομένην ὅτι ἡ ἀφίξις τῶν ξένων προμη-
νεύει δι' αὐτὴν δυσάρεστα.

⁸²) Ἀλλαχοῦ νέος φρονεῖ τὸ θῦμα πρὸ τῆς τραπέζης (βλ. Μ. Alpatov,
La Trinité dans l'art byzantin et l'icone de Roublev, Échos d'Orient,
XXVI, 1927, σ. 176 εἰκ. 32 κ. ἀ.). Ἐνίοτε σφάττει τὸ ζῶον ὁ ἴδιος ὁ Ἀβραάμ
(Μ. Alpatov, ἔνθ' ἄνωτ., σελ. 178 εἰκ. 35 καὶ G. Millet, Broderies
religieuses de style byzantin, Paris, 1947, εἰκ. CLXX).

τα φῶτα. Ἡ κεφαλὴ στρέφεται ἑλαφρῶς πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὸ βλέμμα πρὸς τὸ μέσον τοῦ νιοῦ. Ὁ ὑπηρέτης φέρει πῖλον, ἴσως ψιάθινον, ῥοδιζόντος χρώματος. Ὁ γύρος του κατέρχεται χαμηλότερον πρὸς τὸ ἀριστερόν οὗς καὶ ἀνυψοῦται ὑπεράνω τοῦ ἄλλου⁸³. Παρὰ τὸν φωτοστέφανον τῆς Σάρας ὑπάρχουν συντομογραφίαι τριῶν λέξεων. Αἱ δύο πρῶται ἀναγινώσκονται «κ(αι) ἀγ(ία)». Ἡ τρίτη εἶναι ἡμισεβασμένη⁸⁴.

Ὁ δεξιὸς ἄγγελος ἔχει σῶμα μᾶλλον κοντὸν καὶ κοιλίαν ἐξωγωγωμένην. Κόθηται βαρὺς ἐπὶ τῆς ἔδρας μὲ τὰ γόνατα διεσταλμένα καὶ κλίνει τὴν μεγάλην κεφαλὴν του, ἡ ὁποία ἐν τούτοις διατηρεῖ ἀρκετὴν ἀνάμνησιν ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κάλλους. Τὸ ἀπαλὸν του βλέμμα σκιάζεται ἑλαφρῶς ἀπὸ ἔκφρασιν μέλαγχολίας, τὴν ὁποίαν ἐξωτερικεῖ ἐντονώτερον τὸ στόμα. Ὁ ἄλλος ἄγγελος, ῥαδινώτερος εἰς τὸ σῶμα, ἔχει ἔκφρασιν εὐθυμον. Ἡ παιδικότης τοῦ προσώπου του διασκεδάζει τὴν ἐντύπωσιν πονηρίας, τὴν ὁποίαν γεννᾷ ἡ λοξότης τοῦ βλέμματος.

Ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρα προσκλίνοντες ἑκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου καὶ πῶς ἀπομονοῦντες αὐτὸν ἀπὸ τῶν ἄλλων ἴσως ἐξαίρουν μὲ τὴν στάσιν των τὴν σημασίαν του. Ἐὰν κρίνῃ κανεὶς ἐκ τῆς θέσεως τῆς δεξιᾶς χειρὸς τοῦ Ἀβραάμ, τὴν ὁποίαν ἐπιθέτει τῆς τραπέζης, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς ὅλης στάσεως τοῦ σώματος, ὁ πρεσβύτερος ἐξωγραφεῖτο προφανῶς ἀκροώμενος μετὰ προσοχῆς τοὺς λόγους τοῦ καθημένου εἰς τὸ μέσον ἀγγέλου.

Τὸ πρόσωπον τῆς Ἄγαρ, ὁ λαιμός, αἱ ἄκραι χεῖρες, ὅλα εἶναι φωτεινά. Καὶ ὁ πέπλος ἀκόμη φωσφορίζει. Αὐτὴ ἡ στιλπνότης καθιστᾷ ἐντονωτέραν τὴν ἔκφρασιν τῆς σπουδῆς, τὴν δηλουμένην μὲ τὴν στάσιν τοῦ σώματος. Ἡ κεινημένη μορφή τῆς Ἄγαρ, ἡ τόσον ὁμόλογος πρὸς τὴν νεαράν τῆς ἡλικίας, ἀποτελεῖ ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἡρεμον μορφήν τῆς πρεσβύτιδος Σάρας, ἡ ὁποία ἴσταται κλίνουσα τὴν κεφαλὴν καὶ μόλις καθιστᾷ φανερόν ὅτι ἐργάζεται. Ἡ πρώτη ἔχει τὸ πρόσωπον ὁδοχόρου, γεμᾶτον σφριγῶς ἢ ἄλλη μαραμένον καὶ ὠχρόν.

⁸³) Πῖλον σχεδὸν ὅμοιον φέρει εἰς τῶν φίλων τοῦ Ἰώβ εἰς μικρογραφίαν τοῦ ὑπ' ἀριθ 135 ἑλληνικοῦ χειρογράφου τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων (A. G r a b a r, *Miniatures byzantines de la Bibliothèque nationale*, Paris. 1939, πίν. 63).

Ὅμοιους πῖλους συναντᾷ τις καὶ εἰς τοιχογραφίαν τῆς Κριτοῦσας (Βλ. Κ. Κ α λ ο κ ὺ ρ η, ἔνθ' ἄνωτ πίν. LXXIV²).

⁸⁴) Εἰς πρῶτην ἀνάγνωσιν διακρίνονται αἱ συλλαβαὶ ΠΙΔ. Ἐκ δευτέρως ὅμως φροντίδος διαπιστοῦται ὅτι περὶ τὸν ἀριστερόν πόδα τοῦ πῖ ὑπάρχουν λείψανα κύκλων τοῦ γράμματος ΦΙ. Περαιτέρω γραμμὴ κυματοειδῆς συνδέουσα τὸν δεξιὸν πόδα τῷ ὑποτιθεμένου πῖ πρὸς τὸ ἰῶτα σχηματίζει τὸ γράμμα ΝΥ. Ὡστε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ὑπὸ τὴν συντομογραφίαν κρύπτεται ἡ λέξις Φιλοξενία.

Ἀντίθεσιν πρὸς τὴν περιφροντίν Ἄγαθ ἀποτελεῖ καὶ ἡ ἀμέριμος μορφή τοῦ θεράποντος. Ἡ πλαστικότητα τοῦ ἀνδρικοῦ τοῦ σώματος ἀποδίδεται ἀρκετὰ ἐντόνως. Ἡ γυμνότης τῶν ποδῶν δὲν εἶναι, νομίζω, ἄσκοπος. Εἰς ἄλλας τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ οἱ πόδες τῶν ὑπηρετῶν δὲν εἶναι γυμνοί. Ἐδῶ ὅμως τὸ γυμνὸν χρειάζεται διὰ νὰ φανοῦν οἱ ἰσχυροί, οἱ ἀδρῶς διαγραφόμενοι μύες τῶν ποδῶν καὶ οὕτως ἐνισχυθῆ ἡ ἐντύπωσις περὶ τῆς σωματικῆς ὀρώμης τοῦ ὑπηρετοῦ, τὴν ὁποίαν ἀποκομίζει κανεὶς ἐν μέρει καὶ ἐκ τῆς παρατηρήσεως τοῦ ἄλλου σώματος.

Ἡ Φιλοξενία ζωγραφεῖται ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ Βήματος⁸⁵, ὡς σχετιζομένη πρὸς τὸ τελούμενον ἐντὸς αὐτοῦ μυστήριον τῆς Θ. Εὐχαριστίας. Ἔχει παρατηρηθῆ ὅτι τὸ γεῦμα τὸ παρατεθὲν εἰς τοὺς ἀγγέλους εἰκονίζει τὴν Θ. Εὐχαριστίαν⁸⁶. Ὁ Ἀβραὰμ παρέθηκεν εἰς τοὺς ξένους του μόσχον. Εἰς τὰ λειτουργικὰ κείμενα τῆς ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας οὐχὶ ἀπαξ ὁ Χριστὸς παρομοιάζεται πρὸς μόσχον. Οὕτως εἰς τὴν ὀπισθὰμβωνον εὐχὴν τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου ὁ Ἰησοῦς εἶναι «ὁ μόσχος ὁ ἄμωμος, ὁ μὴ δεχόμενος ἁμαρτίας ζυγόν»⁸⁷. Εἰς τὸν «κατηχητικὸν λόγον» Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, τὸν ἀναγινωσκόμενον περὶ τὸ τέλος τῆς ἀναστασίμου Λειτουργίας, λέγεται ὅτι «*ἡ τροπέζα γέμει, τρυφήσατε πάντες. Ὁ μόσχος πολὺς, μηδεὶς ἐξέληθαι πεινῶν*»⁸⁸. Ἄς προστεθῆ ὅτι καὶ τροπάριον τοῦ κανόνος ὅστις ψάλλεται κατὰ τὴν ἀκολουθίαν τοῦ Ἀκαθίστου ἄρχεται μὲ τὰς λέξεις: «*Δάμαλις τὸν μόσχον ἢ τεκοῦσα τὸν ἄμωμον, χαῖρε, τοῖς πιστοῖς*»⁸⁹.

Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι κατ' ἐπίδρασιν τοιοῦτων παρομοιώσεων ζωγραφεῖται εἰς τὴν Φιλοξενίαν ἀγελάς μετὰ μόσχου ἢ μόνη, ὡς ἐνταῦθα. Ἡ ἀπεικόνισις μάλιστα αὐτῆς μηκωμένης ὑπενθυμίζει ἄλλο ἔσμα τῆς Ἐκκλησίας, ἐγκώμιον τῆς Γ' στάσεως τοῦ Μ. Σαββάτου:

⁸⁵ Τὴν ἰδίαν θέσιν, ὑπὲρ τὴν ἀψίδα, κατέχει ἡ Φιλοξενία εἰς τὴν Περιβλεπτον τοῦ Μυστηῶ, ἀλλὰ καὶ εἰς πολλοὺς ναοὺς τῆς Κρήτης (βλ. Μ. Χατζή δά κ η ν, Τοιχογραφίαι ἐστὴν Κρήτη σ. 64 καὶ Κ. Καλοκύρη ν, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 95).

⁸⁶ A. Grabar, La peinture religieuse, σ. 99 καὶ J. Stefanescu, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 159.

⁸⁷ Π. Τρεμπέλα, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 193.

⁸⁸ Πεντηκοστάριον, ἔκδ. 4η, Ἑνετίησιν 1875, σ. 6α.

⁸⁹ Ὁρολόγιον τὸ μέγα, ἔκδ. Βενετίας, 1891, Ἀκολουθία τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου σ. 428.

βλ. καὶ ἔσμα τῆς 21 Νοεμβρίου (Μηναιὸν Νοεμβρίου, ἔκδ. Βενετίας 1845, τροπάριον γ' τῆς ε' ἡμέρας, δοῦ κανόνος) «*Τὴν πολυώνυμον καὶ περιδοξον, ἄμωμον δάμαλιν, ὡς ἐν σαρκὶ κνοφορήσασαν τὸν θεῖον μόσχον, πάντες ἀνυμνήσωμεν*».

«*Ἡ Δάμαλις τὸν Μόσχον, ἐν ξύλῳ κρεμασθέντα, ἠγάλαζεν ὀρῶσα*»⁴⁰.

Ὡς γνωστὸν οἱ τρεῖς ἄγγελοι, τοὺς ὁποίους ἐφιλοξένησεν ὁ Ἄβραάμ, συμβολίζουν τὰ πρόσωπα τῆς ἁγίας Τριάδος⁴¹ καὶ ἡ παρὰστασις αὐτῶν ἀποκαλεῖται καὶ Τριάς τῆς Π. Διαθήκης⁴². Τῶν εἰκόνων τῆς Φιλοξενίας διακρίνονται δύο τύποι⁴³: ὁ ἱστορικός καὶ ὁ δογματικός, ἀποτελῶν περαιτέρω ἐξέλιξιν τοῦ πρώτου. Κατὰ τὸν δογματικὸν τύπον οἱ Ἄγγελοι ζωγραφοῦνται παρακαθήμενοι εἰς τὴν τράπεζαν, χωρὶς νὰ ἐμφανίζονται εἰς τὴν σκηνὴν ἄλλο πρόσωπον.

Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἄρτου ἀνήκουσα εἰς τὸν ἱστορικὸν τύπον τῆς Φιλοξενίας ἐμφανίζει τοῦτον πολὺ ἀνεπτυγμένον. Ἄρκεται λεπτομέρειαι τῆς εἰκόνας εἶναι ἄξιοι προσοχῆς: ὁ Ἄβραάμ καθήμενος μεταξὺ τῶν Ἀγγέλων, ὁ ὑπηρέτης ἐργαζόμενος ἐπὶ τοῦ ἐσφαγμένου καὶ κρεμαμένου ἀπὸ δένδρου ζώου⁴⁴ καὶ τέλος ἡ μορφή τῆς Ἄγαρ⁴⁵, τὴν ὁποίαν δὲν ἔχω συναντήσει εἰς οὐδεμίαν τῶν πολλῶν δημοσιευμένων εἰκόνων τῆς Φιλοξενίας, ὅσας εἶδον ἕως τώρα⁴⁶. Αἱ λεπτομέρειαι αὗται

⁴⁰) Τριψίδιον, ἔκδοσις νέα Σαλιβέρου, Ἀθήναι, σ. 442α.

Κατὰ τὸν Θ. Ξύδην (Ν. Ἔστια 15 Μαΐου 1953, σ. 647β) τὰ ἐγκώμια ἀποτελοῦν «ὕλικόν, ποὺ κυμαίνεται ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς αἰῶνες, ἀπὸ τὸν 9ο ἕως τὸ 15ο». Ὁ Βασ. Στεφανίδης φρονεῖ ὅτι «τὰ ἐγκώμια τῆς Μεγ. Παρασκευῆς εἰσῆχθησαν εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ τυπικὰ ἀπὸ τῶν μέσων τῆς 15ης μέχρι τῶν μέσων τῆς 16ης ἐκατονταετηρίδος» (Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία, Ἀθήναι 1918, σ. 426).

⁴¹) A. Grabar, ἔνθ' ἄνωτ. σ. 99. N. V. Malickij, Remarques sur l'histoire de la composition de la Trinité, Seminarium Kondakovianum, II, Prague, 1928 (περίληψις Γαλλιστί) σ. 46.

⁴²) M. Alpatov, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 154.

⁴³) Βλ. Α. Ξυγγόπουλον, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἐν Ἀθήναις, 1936, σ. 5, καὶ N. Tarassoff, Die heilige Dreieinigkeiτ von Andrei Rubljoff, Byz. - Neugr. Jahr. 5ος, 1926/27 Athen 1927, σ. 323 κέξ., ἰδίᾳ σσ. 326, 328.

⁴⁴) Ὑπηρέτης ἀναφέρεται εἰς τὴν διήγησιν τῆς Γενέσεως (III', 7) «καὶ εἰς τὰς βόας ἔθραμεν Ἄβραάμ καὶ ἔλαβεν ἀπαλὸν μοσχάριον καὶ καλὸν καὶ ἔθρακε τῷ παιδί, καὶ ἐτάχυνε τοῦ ποιῆσαι αὐτό».

⁴⁵) Ὡς γνωστὸν ἦτο δούλη τῆς Σάρας· «ἦν δὲ αὐτῇ παιδίσκη Αἰγυπτία, ἣ ὄνομα Ἄγαρ» (Γεν. ιστ', 1).

⁴⁶) Εἰς τοιχογραφίαν τῆς Φιλοξενίας, εὐρισκομένην εἰς ἄλλον ναὸν τῆς Κρήτης, τὴν ἐκκλησίαν τῆς Κοιμήσεως τοῦ χωρίου Θρόνος Ἀμαρίου, ἴσως ζωγραφεῖται ἐπίσης ἡ Ἄγαρ. Τὸν ναὸν εἶχον ἐπισκεφθῆ τὸ 1943. Ἡ Φιλοξενία κατέχει καὶ ἐκεῖ τὴν ὑπὲρ τὴν ἀψίδα θέσιν. Δεξιᾷ τῶν καθημένων ἀγγέλων εἰκονίζονται, ἂν δὲν ἀπατώμαι, δύο γυναῖκες, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη εἶναι γονυκλινῆς καὶ ἡ ἄλλη ὀρθία. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ μία ἐξ αὐτῶν παριστάνει τὴν «παιδίσκην».

Καὶ εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν ἐπεσκευασμένην ἄλλ' ἄθικτον εἰς τὸ σχέδιον τοιχογραφίαν τῆς Φιλοξενίας τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς τῶν Ἁγίων Τεσσαρά-

υποδηλοῦσαι τὴν παρουσίαν λαϊκῆς φαντασίας εἰσῆχθησαν εἰς τὴν παρῶστασιν ἀσφαλῶς κατ' ἐπίδρασιν καὶ γεγονότων τῆς καθ' ἡμέραν ζωῆς, οἷα θὰ ἦσαν γεύματα παρατιθέμενα ἐν Κρήτῃ, εἰς τὸ «ἀρχοντικὸ ἐκλαμπροτάτου ἀφέντη»⁴⁷. Ἡ παρὰ τὸ σύνηθες ἀπεικόνισις τοῦ Ἄβραάμ παρακαθημένου εἰς τὴν τράπεζαν φαίνεται παράδοξος, προσκρούουσα καὶ εἰς τὸν σεβασμὸν μεθ' οὗ ὁ πατριάρχης ἐν τῇ Ἁγίᾳ Γραφῇ συμπεριφέρεται πρὸς τοὺς ἀγγέλους. Κατὰ τὴν ἀντίληψιν ὁμοῦ τοῦ καλλιτέχνου ὁ Ἄβραάμ, οἰκοδεσπότης φιλοξενῶν ἄνδρας, ἦτο φυσικὸν νὰ παρακαθήσῃ μετ' αὐτῶν εἰς τὸ γεῦμα, ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἡ Σάρα, ὡς οἰκοδέσποινα, ἦτις ὄχι μόνον κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους⁴⁸, ἀλλ' ἀκόμη καὶ σήμερον ἐνιαχοῦ τῆς Ἑλλάδος καὶ εἰς χωρία τῆς Κρήτης διακονεῖ, χωρὶς νὰ συντρῶγῃ μετὰ τῶν φιλοξενουμένων. Καὶ τὴν λεπτομέρειαν τοῦ ὑπηρέτου, ὁ ὁποῖος ὡς πραγματικὸς κρεσπώλης ἐργάζεται ἐπὶ σφαγίου ἀνηρημένου ἀπὸ δένδρου εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ἐνεπνεύσθη ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴν ζωὴν τῆς Κρήτης, ἀφοῦ καὶ σήμερον εἶναι συνηθέσταται εἰς τὰ χωρία τῆς νήσου ὅμοιαι σκηναί. Καὶ ἡ Ἄγαρ ὡς «παιδίσκη» τῆς Σάρρας ἦτο φυσικὸν νὰ ἀπεικονισθῇ κομίζουσα εἰς τὴν τράπεζαν χρήσιμα διὰ τὸ γεῦμα. Ἄλλ' ἡ Ἄγαρ οὐδόλως μνημονεύεται εἰς τὸ ΙΗ' κεφάλαιον τῆς Γενέσεως, ἐνθα ὁ λόγος περὶ τῆς Φιλοξενίας. Μνεῖα τῆς δούλης γίνεται εἰς τὸ ΙΓ' καὶ τὸ ΚΑ' κεφάλαιον, ἐν ᾧ μάλιστα ἐκτίθενται τὰ τῆς ἀποπομπῆς αὐτῆς καὶ τοῦ υἱοῦ της ὑπὸ τοῦ Ἄβραάμ καὶ τοῦ κινδύνου, τὸν ὁποῖον διέτρεξαν εἰς τὴν ἔρημον ἐκ τῆς δίψης, ἕως οὗτου «ἀνέωξεν ὁ Θεὸς τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτῆς, καὶ εἶδε φρέαρ ὕδατος ζῶντος καὶ ἐπορεύθη καὶ ἔπλησε τὸν ἀσκὸν ὕδατος καὶ ἐπότισε τὸ παιδίον»⁴⁹. Ἰσως μάλιστα ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν αὐτῆς τῆς διηγήσεως, συμφυρομένης εἰς τὴν σκέψιν τοῦ ἀγιογράφου πρὸς τὴν παραγγελίαν τοῦ Ἄβραάμ (ΙΗ', 4) «ληφθήτω δὴ ὕδωρ καὶ νιψάτωσαν τοὺς πόδας ὑμῶν», ἐζωγραφήθη ἐδῶ ἡ Ἄγαρ βαστάζουσα φιάλην, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ὕδωρ περιέχουσαν⁵⁰. Διὰ

κοντα Λακεδαιμόνος (1620) ζωγραφοῦνται ἑκατέρωθεν τῶν ἀγγέλων, δεξιὰ ὁ Ἄβραάμ καὶ ἀριστερὰ ἡ Σάρα. Πλησίον ἐκάστου ἴστανται θεραπευταί.

⁴⁷⁾ Ἡ φράσις ἐκ Ρεθυμνιακῶν συμβολαίων. Βλ. Α. Βοῦρδουμπάκη Κρητικὰ ἐγγραφα ἐκ τῆς Ἑνετοκρατίας, ἐνθ' ἀνωτέρω, σ. 359.

⁴⁸⁾ Βλ. Φ. Κοσκουλέν, ἐνθ' ἀνωτέρω, σ. 170.

⁴⁹⁾ Γενέσ. κα', 19.

⁵⁰⁾ Εἶναι ἀξιοπρόσεκτον ὅτι καὶ εἰς ἄλλο χωρίον τῆς Ἁ. Γραφῆς ἐνθα γίνεται λόγος περὶ κρισίμου στιγμῆς τοῦ βίου τῆς Ἄγαρ ἀναφέρεται πάλιν ὕδωρ. Ἄφοῦ ἡ δούλη ἔμεινεν ἐγκυος «καὶ ἐκάκωσεν αὐτὴν Σάρα καὶ ἀπέδρα ἀπὸ προσώπου αὐτῆς», εὗρεν «αὐτὴν ἄγγελος Κυρίου ἐπὶ τῆς πηγῆς τοῦ ὕδατος ἐν τῇ ἐρήμῳ... εἶπε δὲ αὐτῇ... ἀποστράφητι πρὸς τὴν κυρίαν σου καὶ ταπεινώθητι ὑπὸ τὰς χεῖρας αὐτῆς» (Γεν. ιστ', 6 - 9).

τὴν ἀπεικόνισίν της ὡς πρότυπον θὰ ἐχρησίμευσε μορφὴ τῆς Σάρας, ζωγραφουμένη εἰς παράστασιν Φιλοξενίας δεξιὰ τῶν ἀγγέλων καὶ κομίζουσα τι εἰς τὴν τράπεζαν.

Ἄλλὰ καὶ ἡ ἀγάπη τῶν Παλαιολογείων χρόνων πρὸς τὴν γραφικὴν λεπτομέρειαν καὶ ἄλλοι λόγοι εἶναι πιθανὸν ὅτι συνετέλεσαν εἰς τὴν προσθήκην τοῦ ὑπηρετοῦ καὶ τῆς Ἄγαρ. Ἄφοῦ εἰς τὸν Ἄρτον ἡ Φιλοξενία ἐτοποθετήθη μόνῃ⁵¹ ἐπὶ τοῦ τυμπάνου καὶ ἄφοῦ ὁ Ἄβραὰμ μὲ τὴν Σάραν ἀπεικονίσθησαν ἑκατέρωθεν τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, εἶχον δημιουργηθῆ ἔνθεν κακεῖθεν τῆς τραπέζης κενά, ἅτινα ὁ ζωγράφος ἥσθάνθη τὴν ἀνάγκην νὰ πληρώσῃ.

Εἰς τὴν Φιλοξενίαν τοῦ Ἄρτου ὑπάρχουν στοιχεῖα συναντώμενα κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς παραστάσεις τοῦ ἰδίου θέματος, αἱ ὁποῖαι εὐρίσκονται ἢ προέρχονται ἀπὸ τὰς ἀνατολικὰς ἐπαρχίας τοῦ βυζαντινοῦ Κράτους. Στοιχεῖα τοιαῦτα εἶναι ἡ σχήματος σῖγμα ἢ ἡμικυκλικὴ τράπεζα⁵², ἡ ἔχουσα ὡς συνέπειαν τὴν ἀνύψωσιν τῆς θέσεως τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου, ἡ πυραμιδικὴ καθόλου διάταξις τῆς συνθέσεως⁵³, ἡ τοποθέτησις τῶν πλαγίων ἀγγέλων πρὸ τῆς τραπέζης⁵⁴ καὶ ἡ παράστασις τοῦ ζώου⁵⁵. Τὴν δρῶν κατὰ τὸν Μ. Αἰρατόν παραλείπουν οἱ τεχνῖται τῆς Ἀνατολῆς, ἐνῶ αἱ εἰκόνες τῆς πρωτεύουσας διακρίνονται διὰ τὴν ἀπουσίαν τοῦ ζώου καὶ τὴν κλίσιν τῆς κεφαλῆς τῶν ἀγγέλων⁵⁶.

Ὡς δείγματα λαϊκωτέρας τέχνης πρέπει νὰ θεωρηθοῦν τὸ μέγεθος τῆς κεφαλῆς τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου καὶ ὁ τρόπος καθ' ὃν παρίσταται καθήμενος ἐπὶ τῆς ἔδρας.

⁵¹ Εἰς τὴν Περιβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς Φιλοξενίας εἰκονίζονται προτομαὶ ἁγίων.

⁵² Alfred Hackel, Die Trinität in der Kunst, 1931, Berlin σσ. 46, 47, Μ. Αἰρατόν, ἔνθ' ἄνωτ. σσ. 159, 165, 168.

⁵³ Α. Hackel, ἔνθ' ἄνωτ. σ. 46. Ὁ ἴδιος αὐτόθι ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἀνίχνευσιν τῶν πηγῶν τῆς τοιαύτης διατάξεως. Ἐν συνεχείᾳ μνημονεύει ὡς πρῶτον παράδειγμα τῆς κατὰ πυραμίδα συνθέσεως μικρογραφίαν τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Λονδίνου (1066). Εἰς τοὺς ἰδίους περίπου χρόνους ἀνήκει καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Tchareqle kilissé (δεύτερον ἡμῖσι τοῦ 11ου ἢ ἴσως ἀρχαί τοῦ 12ου αἰ.), ἣτις ἔχει ζωγραφηθῆ ἐπὶ τυμπάνου (G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1932, κείμενον I², σ. 460 καὶ πίν. 126¹) καὶ παρουσιάζει καὶ αὐτὴ πυραμιδικὴν διάταξιν. Τὴν πυραμιδικὴν σύνθεσιν εὐνοεῖ ἡ ἀπεικόνισις τοῦ θέματος ἐπὶ τυμπάνου. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ ἐπὶ τυμπάνου ἀπεικόνισις συνετέλεσε τουλάχιστον εἰς τὴν διάδοσιν τοῦ εἴδους αὐτοῦ τῆς συνθέσεως τῆς Φιλοξενίας.

⁵⁴ Μ. Αἰρατόν, ἔνθ' ἄνωτέρω, σ. 161.

⁵⁵ Αὐτόθι. Ὁ ἴδιος γράφει κατωτέρω (σ. 169) ὅτι ἡ παρουσία τοῦ ζῴου καὶ τοῦ ὑπηρετοῦ, ὁ ὁποῖος σφάττει αὐτό, «témoigne un réalisme oriental».

⁵⁶ Αὐτόθι, σ. 161.

Ἐν τούτοις, παρὰ τὸ λαϊκὸν ὕφος, τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει τὴν τοιχογραφίαν τῆς Φιλοξενίας, ὁ ἀγιογράφος εἶχεν ὑποστῆ ἐπίδρασιν ἔργων μιμουμένων ἄριστα πρότυπα. Ὁ δεξιὸς ἄγγελος κατὰ τὴν κεφαλὴν, τὴν κλίσιν αὐτῆς, τὴν κόμην ὑπενθυμίζει τὸν Ἄρχοντα Μιχαὴλ μικρογραφίας τοῦ χειρογράφου τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων Coislin 79, προερχομένου ἐκ τῶν ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως⁵⁷. Ἐπίσης παρουσιάζει ὁμοιότητα πρὸς τὸν ἀντίστοιχον ἄγγελον τῆς Φιλοξενίας τοῦ Tchareqle - kilissé τῆς Καππαδοκίας⁵⁸.

3. Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ

Ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου, παρὰ τὸν ἀνατολικόν, ἐναπομένουν τμήματα παραστάσεως, ἥτις εἰκόνιζε τὴν Θυσίαν τοῦ Ἀβραάμ. Εἰς τὸ βάθος ζωγραφεῖται καφελαϊόχρους βράχος καὶ πρὸ αὐτοῦ, κάτω ἀριστερά, μικρὸς σωρὸς ἀνημμένων ξύλων. Τὰς φλόγας τῆς πυρᾶς δηλώνουν λευκαί, λεπταί, καμπύλαι γραμμαί. Ὑπὲρ τὰ ξύλα διακρίνεται ὁ παῖς⁵⁹ Ἰσαὰκ κατ' ἀριστερὸν κρόταφον μὲ συνεσταλμένους τοὺς πόδας, φέρων μακρὸν κεραμόχρουν ἔνδυμα. Ἄνυψοι τὴν κεφαλὴν καὶ ἀνοίγει τὸ στόμα. Ρυτίς ἀυλακῶνει τὴν ἀριστεράν του παρεϊάν. Ἄνω τοῦ παιδὸς κλίνει τὸν κορμὸν ὁ Ἀβραάμ, εἰκονιζόμενος κατ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφῆν. Τὸ φόρεμά του ἔχει χρῶμα καφέ καὶ παρὰ τὰς λευκὰς ἀκμάς τῶν φωτιζομένων μερῶν ζωερὸν πράσινον. Ὁ Πατριάρχης μὲ τὸ φωτεινὸν πρόσωπον καὶ τὴν πλουσίαν μακρὰν κυματοειδῆ, τεφρόλευκον κόμην στρέφει ὀπίσω καὶ ἀνυψοῖ τὴν κεφαλὴν. Ἡ ἀριστερά του χεῖρ πιθανῶς ἤπτετο τῆς κόμης τοῦ Ἰσαὰκ καὶ ἡ δεξιὰ κατέφερε κατ' αὐτοῦ βραχεῖαν μάχαιρον, ἔξ ἧς σῶζεται ἡ λαβὴ καὶ τμήματα παρὰ τὴν αἰχμῆν. Δεξιὰ τοῦ γέροντος ἴσταται ἐπὶ τῆς κλιτύος τοῦ βράχου πυρ-

⁵⁷) A. Grabar - Skira, ἔνθ' ἄνωτ, εἰκ. σελίδος 179. Βλ. καὶ σ. 180.

⁵⁸) G. de Jerphanion, ἔνθ' ἄνωτ. (βλ. ὑποσ. 53).

Καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις ὁ δεξιὸς ἄγγελος κλίνει τὴν κεφαλὴν, ἔχει τὴν κοιλίαν προέχουσαν, τὰ γόνατα ἐν διαστάσει καὶ ὑπενθυμίζει τὸν ἄγγελον τῆς σκηνῆς τοῦ Λίθου εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ἰδίου Καππαδοκικοῦ ναοῦ (G. de Jerphanion, ἔνθ' ἄνωτ., εἰκ. 130⁴). Ὡς δ' εἶναι γνωστὸν, εἰς τοὺς μετὰ κίωνων ναοὺς τῆς Καππαδοκίας, εἰς οὓς ἀνήκει καὶ ὁ τοῦ Tchareqle kilissé, εἶναι καταφανεῖς αἱ βυζαντιναὶ ἐπιδράσεις (βλ. καὶ M. Χατζηδάκη, *À propos d' une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce, Byzantion XIV*, 1939, σ. 110).

⁵⁹) Κατὰ τὸν ἅγιον Γρηγόριον Νύσσης ὁ Ἰσαὰκ «ἤδη παῖς ἦν ἐν ἄνδει τῆς ἡλικίας, ἐν ἀκμῇ τῆς ὄρας, γλυκὺν θίαμα τοῖς γεννησαμένοις» (Περὶ Θεότητος Υἱοῦ καὶ Πνεύματος λόγος καὶ ἐγκώμιον εἰς τὸν δίκαιον Ἀβραάμ, P. G. 46, 568). Καὶ κατὰ τὴν Γένεσιν (ΚΒ' 5, 12) ὁ Ἰσαὰκ ἦτο «παιδᾶριον» τὴν ἐποχὴν τῆς θυσίας.

ρόλευκον ζῶον, ὁμοιάζον περισσότερο μὲ τράγον ἢ κριόν, ἔχον ἔστραμμένην τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν πατριάρχην. Μεταξὺ τοῦ θύτου καὶ τοῦ ζῴου ἵπταται ἄγγελος, φορῶν χιτῶνα πράσινον καὶ ἱμάτιον κερμαδχρουν, εὐλογῶν διὰ τῆς δεξιᾶς τὸν πρεσβύτεν. Ἡ κόμη τοῦ ἀγγέλου εἶναι κασιανὴ καὶ τὸ ὄρειδὲς πρόσωπόν του σιτόχρουν.

Ὁ Ἰσαὰκ εἰκονίζεται πλήρης ἀγωνίας, ἐνῶ ὁ Ἀβραὰμ φαίνεται ἡρεμος «*Ἄπειται... τοῦ παιδὸς ὁ πατὴρ καὶ οὐκ ἀντιβαίνει τῷ γινόμενῳ ἢ φύσει*»⁶⁰. Τὸ μέτωπόν του εἶναι φωτεινόν, ἀρρυτίδωτον, μόλις σκιαζόμενον κατὰ τὸ μέσον αὐτοῦ ὑπὸ σκιάς ἐλαφρῶς ὑπερῷου. Ὁ πατριάρχης προβαίνει εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ φοβεροῦ ἐντάλματος μὲ τὴν γαλήνην δι' ἧς ὀπλίζει ἡ πίστις καὶ ἡ ὑποταγὴ εἰς τὸ θεῖον θέλημα⁶¹. Ἴσως δὲ τὴν πίστιν καὶ τὴν ἐλπίδα, τὴν ὁποῖαν αὕτη κατεργάζεται, μνηύει εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρτου τὸ φῶς τὸ περιλοῦον τὴν μορφήν τοῦ γέροντος καὶ ὑποδηλώνουν τὰ χλοεροῦ πρασίνου φῶτα τοῦ φορέματός του, τὸ ὅποῖον ἔχει σκοτεινόν, θαμβὸν χρῶμα.

Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραὰμ, θέμα ἐμφανιζόμενον πολὺ ἐνωρὶς⁶², εἰς τὴν Χριστιανικὴν τέχνην, συμβολίζει τὸ πάθος καὶ τὴν θυσίαν τοῦ Σωτῆρος, τὴν λύτρωσιν καὶ τὴν ἐκ πίστεως ἐπαγγελίαν⁶³.

Ὅτι τὸ θέμα ἀνήκει εἰς τὸν εὐχαριστιακὸν κύκλον—ὁ Ἰσαὰκ συμβολίζει τὸν Ἄμνόν—δεικνύει καὶ τὸ γεγονός τῆς συχῆς ἀπεικονισέως του ἐντὸς τοῦ ἁγίου Βήματος βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν. Ἡ παράστασις τῆς θυσίας τοῦ Ἀβραὰμ ἐμπνέεται, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τὴν διήγησιν τῆς Γενέσεως (ΚΒ', 1 - 20). Εἰς τὸν Ἄρτον παραλείπονται οἱ ὑπηρεταὶ μὲ τὸν ὄνον οἱ εἰκονιζόμενοι κατὰ τὴν Π. Διαθήκην εἰς ἄλλας παραστάσεις τοῦ ἰδίου γεγονότος⁶⁴.

⁶⁰) Γρηγόριος ὁ Νύσσης, ἐνθ' ἄνωτ. στ. 572.

⁶¹) Κατὰ τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολὴν «*πίστει προσεπήνοχεν Ἀβραὰμ τὸν Ἰσαὰκ... λογιόμενος ὅτι καὶ ἐκ νεκρῶν ἐγείρειν δυνατὸς ὁ Θεός*» (ια', 17 - 19).

⁶²) Ἀπαντᾷ ἤδη εἰς τὸν διάκοσμον τῶν κατακομβῶν τῆς Ρώμης 22 φορὰς (Γ. Α. Σωτηρίου, Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχαιολογία, τόμ. Α', ἐν Ἀθήναις 1942, σ. 109).

⁶³) J. D. Stefanescu, L' illustration des Liturgies, σ. 145 καὶ Γ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄνωτέρω.

Καὶ εἰς κάθισμα τοῦ Πεντηκοσταρίου (ἐκδ. 4η Ἐνετίησιν, 1875, σ. 34α Τῆ Τετάρτῃ τῆς Β' ἐβδομάδος πρῶτ) ἀναγινώσκομεν: «*Ὁ Ἰσαὰκ ἐν τῷ βουνῷ ἀννέχθη, ὁ Ἰωνᾶς ἐν τῷ βυθῷ κατηνέχθη, καὶ ἀμφοτέρωι τὸ πάθος σου Σωτῆρ ἐξαικόνιζον· ὁ μὲν τὰ δεσμά καὶ τὴν σφαγὴν, ὁ δὲ τὴν ταφήν καὶ τὴν ζωὴν...*».

⁶⁴) Ὁ τρόπος καθ' ὃν ἐνταῦθα ζωγραφεῖται ἡ σκηνὴ ὑπενθυμίζει ἐν μέρει περιγραφὴν εἰκόνας τῆς θυσίας παρεχομένην ὑπὸ τοῦ Γρηγορίου Νύσσης (ἐνθ' ἄνωτ. στ. 572). Ὁ G. D. Jerphanion παρατηρεῖ (Les Églises rustres II², σ. 434) ὅτι «*il est remarquable que la description puisse s'appliquer presque trait pour trait à deux miniatures postérieures, celle*

4. ΑΓΙΟΣ ΔΙΑΚΟΝΟΣ (Στέφανος)

Ἐπὲρ τὴν Προθήσειν ἐπὶ τῆς στενῆς λωρίδος τοῦ Ἁ. τοίχου ζωγραφεῖται σχεδὸν μέχρι τῶν γονάτων νεαρὸς ἅγιος, tonsatus⁶⁵, χωρὶς γένειον καὶ μύστακα, καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφῆν (Πίν. Δ', εἰκ. 1). Ἡ κόμη του εἶναι βραχεῖα καὶ ἐλαφρῶς οὕλη· ἐπὶ τοῦ καφῆ βάρους γραμμαὶ χρώματος κιτρινοῦ πρὸς τὸ ἐλαιόχρουν ἀποδίδουν τοὺς βοστρύχους. Τὸ πλατὺ στρογγυλωπὸν πρόσωπον τοῦ ἁγίου περιβάλλει σκιά ὑποπρασίνη, ἀποβαίνουσα πρὸς τὰ ἔξω χρώματος καφέ. Τὸ μέτωπον εἶναι πλατὺ, ἀλλ' ὄχι ὑψηλόν, προέχον εἰς τὰ ὑπερόφρουα μέγη καὶ ἡ κατατομὴ ἑλληνική. Ὁ ἀριστερὸς ὀφθαλμὸς εἶναι κατεστραμμένος καὶ ὁ δεξιὸς ἔχει ὑποστῆ ζημίας. Ἡ λευκότης τοῦ βολβοῦ δηλοῦται, ὡς εἶναι σύνηθες εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ ναοῦ, διὰ τριγωνικῆς λευκῆς κηλίδος. Ὀλίγαι βραχεῖαι λευκαὶ γραμμαὶ παρέχουν τὰ περισσότερα φωτιζόμενα μέρη τοῦ προσώπου. Ὁ ἅγιος φέρει στιχάριον μὲ κεραμόχρουν διάλιθον τραχηλέαν. Τὸ ἔνδυμα εἶναι λευκὸν μὲ πορτοκαλλιόχρους σκιάς, κοσμούμενον ἀπὸ ἀραιὰ καστανὰ κρινάνθημα. Ἡ δεξιὰ χεὶρ κεκαμμένη κρατεῖ πρὸ τοῦ στήθους λαμπάδα. Ἡ ἄλλη κεκαλυμμένη ὑπὸ κεραμόχρου ὑφάσματος⁶⁶, τὸ ὁποῖον πίπτει ἀπὸ

du Cosmas Indicopleustès du Vatican, et celle du Grégoire de Nazianze de Paris: indice de la fixité de la tradition iconographique orientale».

⁶⁵) Tonsatus παρίσταται κ. ἀ. ὁ ἅγιος Στέφανος ὡς π. χ. εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Κιέβου (Β. Α ἄ ζ α ρ ε φ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.) τόμ. II, Μόσχα, 1948, πίν. 119β) καὶ εἰς ψηφιδωτὸν τῆς ἐν Κιέβω Μονῆς τοῦ ἁγίου Μιχαήλ (αὐτόθι, πίν. 172) Βλ. καὶ Α. G r a b a r, «La peinture religieuse» σ. 226 ὑποσ. 5. Οἱ ἅγιοι διάκονοι εἰκονίζονται ἔχοντες «παπαλήθραν» καὶ ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου εἰς τὸ χωρίον Καλογέρου τοῦ Ἀμαρίου Κρήτης (G. G e r o l a, Monumenti, 2ος 1908, εἰκ. 377 ἐν σελ. 321).

Κληρικούς tonsatos συνανῶμεν ἤδη τὸν 9ον αἰ. εἰς μικρογραφίας τοῦ ὑπ' ἀρ. 49 ἑλλην. κώδικος Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ τῆς Ἀμβροσιανῆς Βιβλιοθήκης (σσ. 156, 188, 342, 382 κλπ.).

Τὴν τοιοῦτου εἶδους κουράν Συμεῶν ὁ Θεσσαλονίκης (P. G. 155, 869) θεωρεῖ ὡς συμβολίζουσαν τὸν ἀκάνθινον στέφανον, ἀλλὰ καὶ τὸν στέφανον τῆς παρθενίας τῶν μοναχῶν.

Καθόλου βλ. ὅσα γράφει ἐπὶ τοῦ θέματος καὶ ὁ Φ. Κουκουλές, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς, Δ', Athènes, 1951, σσ. 355 - 356.

⁶⁶) Ἴσως εἶναι ὀράριον ὃ,τι φαίνεται ὡς παρυφὴ τοῦ ὑφάσματος. Καὶ εἰς τὸ Δαφνὶ παρὰ τοῖς ἁγίοις Λαυρεντίω καὶ Εὐπλῶ τὸ ὑφασμα εἶναι «recouvert par le bout de l' orarion» (G. de J e r p h a n i o n, L' attribut des diaques dans l'art chrétien du moyen âge en Orient, La voix des monuments, Roma - Paris 1938, σ. 284).

Κατὰ τὸν Δ. Π ἄ λ λ α ν (Μελετήματα Λειτουργικά - Ἀρχαιολογικά, Ε.Ε. Β.Σ., ΚΔ', 1954, σ. 161 - 163) «παρὰ τῶν λειτουργικῶν κειμένων ὡς διακριτι-

τοῦ ἀριστεροῦ ὄμου, κρατεῖ σκεῦος κατάκοσμιον, ὁμοιάζον πρὸς τιάραν. Ἀριστερὰ τῆς κεφαλῆς τοῦ εἰκονιζομένου σῶζονται τὰ γράμματα «ὁ ἄγ(ι)ος».

Τὰ χεῖλη τοῦ ἁγίου συνθλίβονται ἑλαφρῶς καὶ τὸ βλέμμα του φαίνεται ἔκστατικόν. Τὸ πρόσωπόν του, πλατύ, ἀρρυνιδάτον, ἀβρόν, πρόσωπον μάλλον παιδίσκης ἢ νεανίου, ἐκφράζει παιδικὴν ἀγνότητα. Ὁ ἄγιος, ὁ ἔχων μορφήν καὶ ψυχὴν παιδίου, ἀλλ' ἄνδρὸς σύνεσιν, ὡς μαρτυρεῖ ἡ κουρά, εἶναι πιθανώτατα ὁ Στέφανος⁶⁷. Ὅτι πρόκειται περὶ διακόνου δὲν γεννᾶται ἀμφιβολία. Καθιστοῦν τοῦτο φανερόν ἢ θέσις, ὑπεράνω τῆς Προθέσεως, εἰς ἣν ὁ ἄγιος ζωγραφεῖται, ἢ στολή του καὶ τὸ κρατούμενον διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς κιβωτίδιον⁶⁸.

κὸν ἄμφιον τοῦ ὑποδιακόνου παραδίδεται ὄχι τὸ ὄραριον, ἀλλὰ τὸ «μανδήλιον», ἀπλῶς ἐπιτιθέμενον ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ὄμου». Ὁ κ. Πάλλας νομίζει «ὅτι τὸ μανδήλιον τοῦτο πρέπει ν' ἀναγνωρίσωμεν εἰς τὴν ὀθόνην, τὴν ὁποίαν συχνὰ εἰς ἀπεικονίσεις διακόνων ἁγίων ἀπαντῶμεν νὰ φέρουν οὗτοι ἐρριμμένην ἐπὶ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς των παραλλήλως πρὸς τὸ ὄραριον διὰ τῆς χειρὸς των αὐτῆς, κεκαλυμμένης ὑπὸ τοῦ μανδηλίου, εἰκονίζονται οἱ διάκονοι οὗτοι νὰ κρατοῦν κιβωτίδιον».

⁶⁷) Εἰς τὴν αὐτὴν ὡς ἐν Ἄρτῳ θέσιν ζωγραφεῖται ὁ Στέφανος κ. ἀ. ὅπως εἰς τὸν ἀνωτέρω (ὑποσ. 65) μνημονευθέντα ναδὸν τοῦ Ἀμαρίου. Ὁ Κ. Καλοκύρης παρατηρεῖ (Κρ. Χρον. 5', 1952, σ. 254) ὅτι ἡ θέσις τοῦ Στεφάνου ὑπὸ τὸν Ἀρχάγγελον καὶ τοῦ Ρωμανοῦ ὑπὸ τὴν Παρθένον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἶναι θέσις συνήθης δι' αὐτοὺς εἰς ὅλην τὴν Κρήτην. Βλ. καὶ τοῦ Ἰδίου, Αἰ βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης σ. 119.

⁶⁸) Ὁ père Jerphanion (L' attribut des diacres) προσπαθεῖ ν' ἀποδείξῃ ὅτι τὸ κιβωτίδιον, ὅπερ οἱ διάκονοι παρίστανται κρατοῦντες διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς, εἰκονίζει θήκην περιέχουσαν τὴν θ. Εὐχαριστίαν καὶ ὄχι θυμίαμα, ὡς κοινῶς νομίζεται.

Πρὸς τὴν ἐρμηνείαν τοῦ Jerphanion ἀντιτίθεται τὸ γεγονός ὅτι καὶ σήμερον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος—αἱ πληροφορίαι μου προέρχονται ἐκ τῆς Μονῆς Ἰβήρων—κατὰ τὰς μεγάλας ἐορτὰς ὁ διάκονος θυμιῶν κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς, κεκαλυμμένης ὑπὸ μεγάλης μανδηλας, πιπιούσης ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὄμου, ναϊδιόσχημον λιβανωτίδα, ἣτις ὀνομάζεται κιβωτός. Ἐνῶ δ' ὁ διάκονος θυμιᾷ, εἰς τῶν ἐκκλησιαζομένων, δσάκις παρίσταται ἀνάγκη, λαμβάνει ἐκ τῆς κιβωτοῦ θυμίαμα καὶ ῥίπτει αὐτὸ εἰς τὸ θυμιατήριον. Καὶ ὁ Δ. Πάλλας (ἐνθ' ἄνωτ. σ. 164) θεωρεῖ ἀναμφίβολον ὅτι εἰς τὰς παραστάσεις ἁγίων διακόνων, φερόντων θυμιατήριον, τὸ συγχρόνως πρὸς τὸ θυμιατήριον κρατούμενον παρ' αὐτῶν κιβωτίδιον ἀπεικονίζει λιβανωτίδα καὶ ὄχι ἄρτοφόριον.

Σχεδιάσμα θυμιῶντος διακόνου καὶ κρατοῦντος λιβανωτίδα διὰ τῆς ἀριστερᾶς παρέσχεν ἡδὴ ὁ Ρῶσος Βασίλειος Μπάροσκι εἰς τὸν Γ' τόμον τῆς Περιηγήσεώς του τῆς ἐκδοθείσης ἐπιμελείᾳ Ν. Μπαρσονκῶφ ἐν Πετροπόλει τῷ 1887, μεταξὺ τῶν σσ 76 καὶ 77. Ἡ ἐν προκειμένῳ κυριώτερα διαφορά μεταξὺ τοῦ σχεδίσματος καὶ τῶν πλείστων τοιχογραφιῶν συνίσταται καὶ εἰς τὴν θέσιν εἰς ἣν κρατεῖ ὁ διάκονος τὴν λιβανωτίδα : εἰς τὸ σχεδιάσμα ὑψη-

Λεπτομέρεια τῆς εἰκόνης ἀσυνήθης εἶναι ἡ λαμπάς, τὴν ὁποῖαν κρατεῖ ὁ διάκονος διὰ τῆς δεξιᾶς χειρός. Συνήθως οἱ διάκονοι ζωγραφοῦνται διὰ τῆς δεξιᾶς αἰωροῦντες θυμιατήριον, σπανίως δὲ κρατοῦντες τὸν σταυρὸν τοῦ μάρτυρος⁶⁹. Κηροπήγιον μὲ λαμπάδα κρατεῖ εἰς τὴν δεξιὰν ὁ διάκονος «Εὐπλος», ὁ εἰκονιζόμενος εἰς τὴν Προθέσειν τοῦ εἰς Κλένιαν τῆς Κορινθίας ναοῦ Ἁγίου Νικόλαος (ἴσως τοῦ 13ου αἰῶνος)⁷⁰. Ἐπίσης, ὡς ἐν Ἁρτῷ, βαστάζει κατὰ πᾶσαν πιθανότητα λαμπάδα διάκονος ζωγραφούμενος ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ τῆς Γκουβερνιωτίσεως⁷¹ εἰς τὴν Κρήτην (μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ.). Καὶ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς (1431) παρὰ τὸ Κάστρον τοῦ Γερακίου ἐπὶ τοῦ Β. καὶ Ν. τοῖχου τοῦ ἁγίου Βήματος εἰκονίζονται διάκονοι ἀνέχοντες τρίποδα κηροπήγια μὲ λαμπάδας.

Εἰς τὴν παράστασιν ἐντὸς τῆς Προθέσεως διακόνων λαμπαδηφορούντων πρέπει νομίζω ν' ἀναγνωρίσωμεν ἐπίδρασιν τῶν τελομένων ἐπὶ τῆς θέσεως παρὰ τὴν ὁποῖαν οὗτοι ζωγραφοῦνται. Εἶναι γνωστὸν ὅτι κατὰ τὴν Λειτουργίαν ἀπὸ τῆς Προσκομιδῆς τῶν Τιμίων Δώρων καίει ἐπὶ τῆς Προθέσεως λαμπάς. Εἶναι δὲ πιθανώτατον ὅτι τοῦτο συνέβαινεν ἔκπλαι καὶ δι' αὐτὸ εἰκονίσθησαν οἱ διάκονοι παρὰ τὴν Προθέσειν λαμπαδηφοροῦντες. Ἡ λαμπαδηφορία ἄλλωστε δὲν εἶναι τι τὸ ξένον πρὸς τὰ ἔργα τῶν διακόνων ἀκόμη καὶ σήμερον. Εἰς τὸ Ἁγιον Ὄρος π. χ., ὅταν εἰς τὴν Λειτουργίαν μετέχουν πλείονες διάκονοι, κατὰ τὴν μεγάλην εἰσοδὸν διάκονοι κρατοῦν τὰς λαμπάδας τὰς προηγουμένας τῶν Τιμίων Δώρων⁷². Καὶ εἰς τὴν περιώνυμον τοιχο-

λὰ παρὰ τὸν ἀριστερὸν ὄμον, ἐνῶ εἰς τὰς τοιχογραφίας χαμηλὰ παρὰ τὴν ὀσφύν. Νομίζω ὅμως ὅτι καὶ αὕτη ἡ διαφορὰ εἶναι ἀσήμαντος. Ἄλλωστε εἰς τοιχογραφίαν ἐντὸς τοῦ ἁγίου Βήματος τῆς Ἱ. Μονῆς Ζερμπίτης (1664) ὁ ἅγιος διάκονος Φίλιππος κρατεῖ τὴν λιβανωτίδα, ἔχουσαν τὸ σύνθετες εἰς τὰς τοιχογραφίας σχῆμα, ὑψηλά, σχεδὸν ὅπως ὁ διάκονος τοῦ σχεδιασματος Μπάροκι.

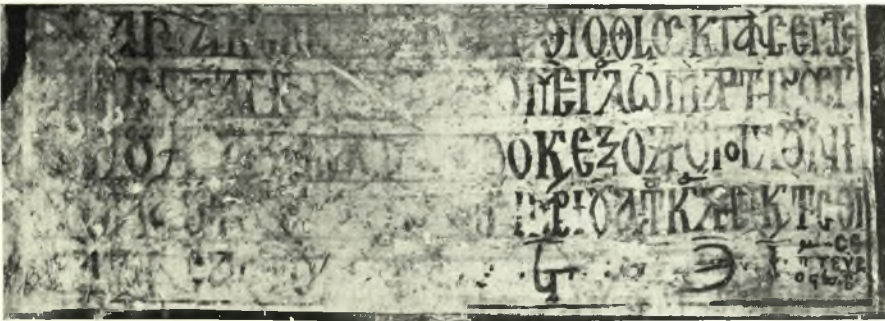
⁶⁹) G. de Jerphanion, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 283.

⁷⁰) Τὸν ναὸν ἐπεσκεψθῆν κατὰ περιοδείαν μου τὸ θέρος τοῦ 1952 καὶ ἐφωτογράφησα ἱκανὰς ἀπὸ τὰς καλῶς διατηρουμένας τοιχογραφίας του. Τὸ ναύδριον εὐρίσκεται ἐγγύτατα τῆς Κλένιας. Παρ' αὐτὴν ὑπάρχει καὶ ἄλλος ναὸς τοῦ ἁγίου Νικολάου, ἔξω τοῦ χωρίου, ἐπὶ τοῦ ὄρους Νυφίτσα, θεωρούμενος σήμερον ὡς ναὸς τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος. Κατὰ τὴν σωζομένην ὅμως γραπτὴν κειτορικὴν ἐπιγραφήν ὁ ναὸς ἐτιμάτο καὶ αὐτὸς ἐπ' ὀνόματι τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ ἱστορήθη τῷ Ζ.Ρ.Β. «ἐν μηνὶ νοεβρύω ιε'», ἤτοι τῷ 1593. Ἐν τέλει μάλιστα τῆς ἐπιγραφῆς ἀναφέρονται καὶ οἱ ἄγιογράφοι: «ἡ παροῦσα τοῖνον (;) ἱστορία γέγονε παρ' ἡμῶν Μαρίνου (;) τοῦ Κακαβᾶ σὺν τῷ ἀδελφῷ Δημητρίῳ». Καὶ τοῦ δευτέρου ναοῦ αἱ τοιχογραφίαι, καίπερ νεώτεραι, εἶναι λίαν ἐνδιαφέρονται.

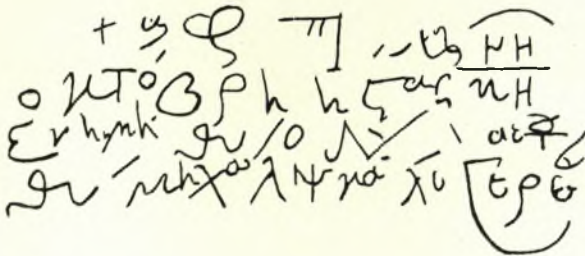
⁷¹) M. Chatzidakis, Rapports, πίναξ 11α.

⁷²) Καὶ ὡς πρὸς τοῦτο αἱ πληροφορίες μου προέρχονται ἐκ τῆς Μονῆς Ἱ-βήρων.

Είχ. 1 — 'Ο ναύσχο; του 'Αγίου
Γεωργίου εις 'Αγρόν Ρεθύμνης.



Είχ. 2 — 'Η κειτορική έπιγραφή.



Είχ 3 — 'Ενθύμησις έλι
του βορείου σκέλους της
Δ έπισχυτικής ζώνης του
ναύσκου.



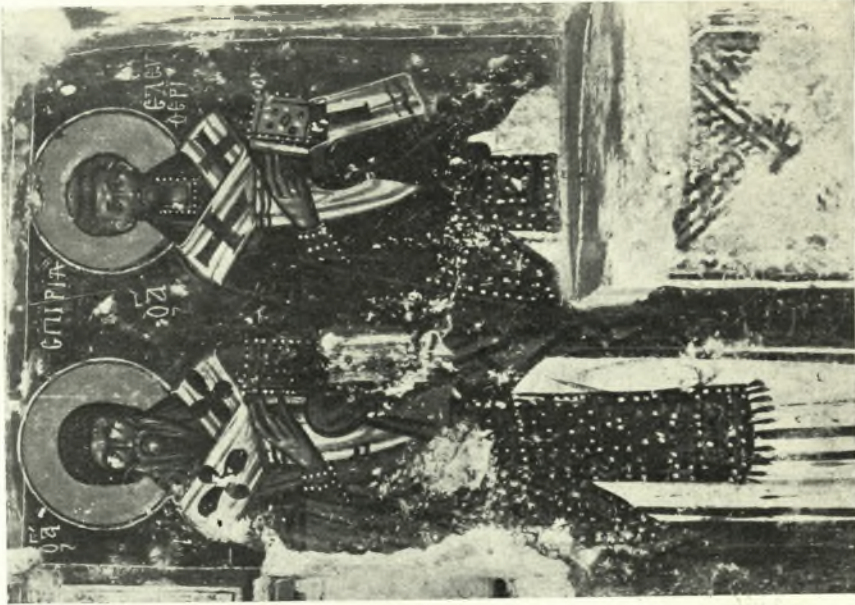
Εικ. 1. — Ἡ ἅγια Τράπεζα Λεπτομέρεια ἐκ τῆς παραστάσεως τῆς θείας Λειτουργίας.



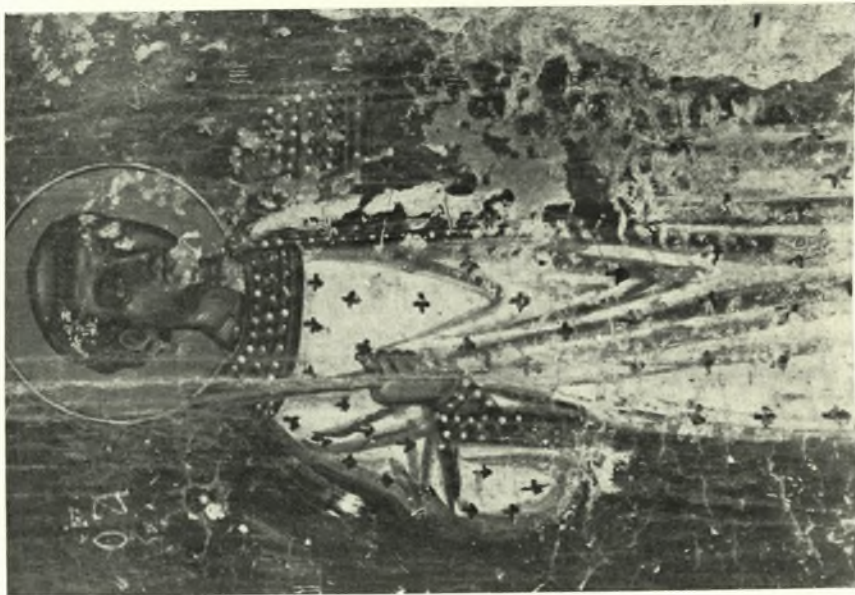
Εικ. 2 — Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ.



Ο δεξιός άγγελος τής Φιλοξενίας και ή Άγορ. Λεπτομέρεια τής είκ. 2 του πιν. Β.



Εικ. 2. — Οι ἅγιοι Σπυρίδων και Ἐλευθέριος.



Εικ. 1. — Ὁ ἅγιος Στέφανος.

γραφίαν τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ τὴν εἰκονίζουσαν ἀγγελικὴν λειτουργίαν καὶ ἀκριβέστερον στιγμὴν μεγάλης εἰσόδου, ἄγγελοι ἐνδεδυμένοι ὡς διάκονοι προηγουῖνται τῆς πομπῆς, ἀνέχοντες κηροπήγια μετὰ λαμπάδων⁷³. Ἐξ σημειωθῆ δὲ ὅτι καὶ ἡ καθόλου ἀπεικόνισις διακόνων ἐν τῇ Προθέσει δὲν εἶναι ἄσχετος πρὸς τὴν ὑπὸ διακόνων προετοιμασίαν ὁλοκλήρου τῆς Προσκομιδῆς εἰς χρόνους παλαιωτέρους καὶ μάλιστα «ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ»⁷⁴.

Ἐπὶ τῆς ἐτέρας στενῆς λωρίδος τοῦ Ἄν. τοίχου ἐξωγραφεῖτο ὁλόσωμος ἄλλος διάκονος, φέρων ἐνδυμα ὅμοιον πρὸς τὸ ἄμφιον τοῦ ἀνωτέρω, κοσμούμενον εἰς τὰ κράσπεδα ὑπὸ πλατείας διαλίθου ταινίας. Εἰς τὸ ἄνω τμήμα τοῦ σώματος ἡ εἰκὼν εἶναι κατεστραμμένη.

5 ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΚΑΙ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

Ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου, παρὰ τὴν γωνίαν τῆς Προθέσεως εἰκονίζονται κατενώπιον δύο ἱεράρχαι: δεξιὰ ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος καὶ πλησίον του ὁλόσωμος ὁ ἅγιος Σπυρίδων (Πίν. Δ', εἰκ. 2). Ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος φέρει λευκὸν στιχάριον καὶ φαιλόδιον χρώματος καστανοῦ πρὸς τὸ ἰῶδες. Τὸ σιτόχρον ὠμοφόριόν του κοσμεῖται ὑπὸ σταυροῦν μελανῶν. Διὰ τῆς ἀριστερᾶς καλυπτομένης ἀπὸ τὸ φαιλόδιον ὁ ἱεράρχης κρατεῖ Εὐαγγέλιον μὲ στάχωμα κίτρινον καὶ διὰ τῆς ἄλλης εὐλογεῖ. Εἶναι «νέος ἀρχιγένης» κατὰ τὴν ἐρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς⁷⁵, tonsatus καὶ αὐτός, μὲ κόμην κοντὴν, πυκνὴν, ἀνοικτοῦ καστανοῦ χρώματος, μύστακα βραχύν, λεπτὸν καὶ δξύληκτον, γένειον βραχύτατον, ὁμοιόχρωμον πρὸς τὴν κόμην. Ἐχει μεγάλους, μελανοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὸ βλέμμα του εἶναι ἐστραμμένον πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὰ μικρὰ του ὦτα προέχουν, αἱ ὀστεώδεις παρειαὶ εἶναι ἐρυθρωπαὶ καὶ τὸ στόμα μικρόν, ἡμίανοικτον. Μεταξὺ τοῦ φωτιζομένου μέρους τοῦ προσώπου καὶ τῆς καφῆ σκιᾶς παρεμβάλλεται σκιὰ πρασίνῃ⁷⁶.

Ἡ μορφή τοῦ ἱεράρχου εἶναι πλήρης ζωῆς (Πίν. Ε', εἰκ. 1) εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς του διαλάμπει ἡ φλὸξ ζωηροτάτου ἐνδιαφέροντος διὰ τὸν πιστὸν τὸν ἱστιάμενον ἐντὸς τοῦ κυρίως ναοῦ.

Ὁ τύπος τοῦ ἁγίου, ὡς ἐμφανίζεται ἐδῶ, εἶναι γνωστός καὶ παλαιότερον. Οὕτως εἰς τὸν Ὅσιον Λουκᾶν τῆς Φωκίδος⁷⁷ ὁ ἅγιος Ἐλευ-

⁷³) G. Millet, *Monuments de Mistra*, εἰκ. 113', 114.

⁷⁴) Βλ. Π. Τριμπέλιαν, ἐνθ' ἀνωτ. σσ. 223 - 224.

⁷⁵) Σελίς 156.

⁷⁶) Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας, αἰτινες εἰκονίζουσι τὸν ἅγιον Σπυρίδωνα καὶ τὸν ἅγιον Ὀνούφριον, περὶ ὧν κατωτέρω.

⁷⁷) E. Diez - O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece*. Cambridge-Massachusetts 1931, πίναξ III ἑγχρωμος ἐντὸς κειμένου.

θέριος είναι νέος με βραχειάν κόμην, με παπαλήθρον, έχων βραχὺ διχαλωτὸν γένειον.

Ἡ τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Ἐλευθερίου ἀποτελεῖ μίαν ἀπὸ τὰς πλέον σημαντικὰς ἐξ ὧσων ἐσώθησαν εἰς τὸν Ἄρτον. Ἡ τεχνικὴ τῆς μὲ τὴν λεπτολόγον ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου, τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει σταθερὸν περίγραμμα, ἀρκετὴ πλαστικότης καὶ ἀντιθέσεις ἀπότομοι μεταξὺ φωτὸς καὶ σκιάς, ὁμοιάζει πολὺ πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τὰ περιορισμένα φῶτα ἀποδίδονται μὲ ὀλίγας, βραχείας, ἀνοικτοῦ χρώματος γραμμὰς, αἱ ὁποῖαι μακρόθιν φαίνονται ὡς φωτειναὶ κηλίδες⁷⁸. Ἄλλ' αὐταὶ αἱ γραμμαὶ δὲν εἶναι ἀκόμη ὅ,τι κυρίως ὀνομάζομεν ψιμυθιάς εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας. Πάντως εἶναι γνωστὸν ὅτι κατὰ τὴν Παλαιολόγειον ἐποχὴν τοιχογραφίαι ὁμοιάζουν εἰς τὴν τεχνικὴν πρὸς φορητὰς εἰκόνας. Τοιοῦται τοιχογραφίαι εἶναι λ. χ. αἱ τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν Μυστρᾶν, αἵτινες ἀποτελοῦν ἓν τῶν λαμπροτέρων παραδειγματίων τῆς τεχνοτροπίας, ἣ ὁποία ἐπεκράτησεν εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος.

Ὁ ἅγιος Σπυρίδων φέρει κεραμόχρουν φαιλόνιον, λευκὸν στιχάριον καὶ ὀμοφόριον μὲ καστανοὺς σταυρούς. Τὴν κεφαλὴν καὶ τὰ ὠτὰ του καλύπτει ἰδιόρρυθμον, προφανῶς πλεκτόν, κάλυμμα, ὁμοιάζον μὲ κουνκούλιον⁷⁹, χρώματος ἀνοικτοῦ καστανοῦ πρὸς τὸ ἰῶδες μὲ γραμμὰς μελανὰς. Τὸ γένειον καὶ ὁ μύστιξ τοῦ ἁγίου εἶναι λευκοῦξανθα, οἱ ὀφθαλμοὶ κατεστραμμένοι, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου λεπτὰ καὶ τὸ σῶμα λίαν ἐλίμηκες, παρέχον τὴν ἐντύπωσιν στύλου⁸⁰.

⁷⁸) Καὶ ὁ καθηγητὴς Εὐγγόπουλος εἰς βιβλιοκρισίαν τοῦ ἔργου τῶν G. Millet - D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936, δημοσιευθεῖσαν εἰς E.E.B.S. 1B', 1936 σ. 465 παρατηρεῖ περὶ τῆς τεχνικῆς τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Θεοσκεπάζου ὅτι «παρέχει ὄχι μικρὸν ἐνδιαφέρον καὶ διὸ τοὺς ἀσχολουμένους μὲ τὴν ἱστορίαν τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τὸ σκοτεινὸν γενικὸν χρῶμα τῶν σαρκῶν (προπλάσμος) καὶ ὁ λίαν περιορισμένος φωτισμὸς τῶν προσώπων διὰ μικρῶν φωτεινῶν κηλίδων μόνον εἰς τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα, εἶναι ἀκριβῶς ὅ,τι χαρακτηρίζει καὶ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων». Ἐν συνεχείᾳ δ' ἐπιλέγει ὅτι «εἰς ἔλατιστα ἴσως μνημεῖα τοῦ 14ου αἰ. παρατηρεῖται οὕτω στενὴ σχέσις μεταξὺ τῆς μεγάλης τέχνης τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων».

⁷⁹) Ἄλλαχού ὁ ἅγιος Σπυρίδων φέρει ναυτικὸν πλεκτὸν στοῦφον (Α. Ὁυλάνδος ABME, E', 1939 - 40, σ. 174) Καὶ κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς ὁ ἅγιος εἰκονίζεται φορῶν «σκούφια» (σ. 154).

⁸⁰) Καὶ εἰς ἄλλους ναοὺς τοιχογραφίαι ἱεραρχῶν ὑπενθυμιζοῦν στύλους. Βλ. Ν. Β. Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Εὐτυχίου Ρεθύμνης*, Κρ. Χρον. I', 1956, σ. 228.

Καὶ οἱ ἱεράρχαι τῆς ἀψίδος τοῦ Ἀφεντικοῦ Μυστρᾶ μὲ τὰς καθ' ὅμοιον τρόπον ἐπαναλαμβανομένας κατακορύφους πλατείας πτυχὰς τῶν στιχαρίων τῶν

Ἡ διάταξις τοῦ γενείου, τὸ στίλβον ἐκ τοῦ φωτὸς πρόσωπον, τὸ σχῆμα τοῦ καλύμματος τῆς κεφαλῆς ὑπενθυμίζουν πολὺ μορφὴν ἁγίου, εἰκονιζαμένου ἐπὶ τῆς β. πλευρᾶς τοῦ παρεκκλησίου Ἅγιος Ἰωάννης εἰς τὴν μονὴν Βαλσαμονέρου⁸¹. Τῆς τοιχογραφίας τοῦ Βαλσαμονέρου παραθέτω φωτογραφίαν⁸² (Πίν. Ε', εἰκ. 2). Παριστάνει κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τὸν ἅγιον Παφνούτιον⁸³ καὶ εὐρίσκεται ἐπὶ τῆς Νοτίας πλευρᾶς πεσοῦ, ἐφ' οὗ στηρίζονται δύο τόξα βαίνοντα ἀπὸ Ἀ. πρὸς Δ. Εἰς τὰς ἀντιγὰς ἀμοτέρων τῶν τόξων ὑπάρχουν ἐπιγραφαί. Ἡ γεγραμμένη ἐπὶ τοῦ Ἀνατολικοῦ παρέχει τὴν χρονολογίαν 1407 καὶ ἡ ἐπὶ τοῦ Δυτικοῦ ἀναφέρει τὸ ἔτος 1428. Ὅστε ὁ ἅγιος Παφνούτιος, εἴτε ἐξωγραφῆθη κατὰ τὸ ἐν εἴτε κατὰ τὸ ἄλλο ἔτος, εὐρίσκεται χρονολογικῶς πλησίον τοῦ ἡμετέρου ἁγίου Σπυριδῶνος. Καὶ τὸ ὕψος γενικώτερον τῶν δύο τοιχογραφιῶν ὁμοιάζει πολὺ. Ὅτι πρόκειται δι' ἔργα τῆς ἰδίας σχολῆς δὲν γεννᾶται ἀμφιβολία. Ἐὰν ὁμοιάζον περισσότερον ἢ τεχνικὴ ἐκτέλεσις καὶ τὰ χρώματα⁸⁴, θὰ ἠδύνατο κανεῖς νὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι πρόκειται διὰ τὸν ἴδιον ζωγράφον.

6. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΥΠΑΣ

Παρὰ τὸν ἅγιον Σπυριδῶνα ἀνοίγεται εἰς τὸν τοῖχον μικρὸν ἐρμάριον. Ἀριστερώτερον εἰκονίζετο κατενώπιον ἄλλος ἱεράρχης. Ἐξ αὐτοῦ ἐσώζετο μεγαλύτερον τμήμα, ὅτε πρὸ ἐτῶν εἶχον ἐπισκεφθῆ τὸν ναὸν καὶ ἐφωτογράφησα τὴν τοιχογραφίαν. Κατὰ τὸ μεσολαβῆσαν ἔκτοτε ἱκανὸν χρονικὸν διάστημα ἡ εἰκὼν ὑπέστη μεγαλύτεραν φθοράν, ὥστε σήμερον ἐκ τοῦ προσώπου σώζεται μόνον μικρὸν τμήμα. Δι' αὐτὸ καὶ παρέχω τὴν παλαιότεραν φωτογραφίαν (Πίν. Ε', εἰκ. 3).

Ὁ ἅγιος ἔχει βραχείαν, λευκὴν, ὑπόξανθον κόμην. Ὁ μύσταξ αὐτοῦ ἦτο ἀρκούντως παχύς, κοντός, μὲ καμπυλούμενα ἄκρα. Προεῖχεν ὁ γυμνὸς τριχῶν ἀνθερέων καὶ ἦτο βραχὺ τὸ γένειον, βοστρυχωτόν, δι-

δημιουργοῦν ἐντύπωσιν στύλων. Οἱ ἱεράρχαι εἶναι οἱ κατ' ἐξοχὴν στύλοι τῆς ἐκκλησίας.

⁸¹) Περὶ αὐτῆς βλ. Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, σσ. 72 - 75.

⁸²) Ἀνήκει εἰς τὸν κ. Μ. Καλλιγᾶν. Τὸν εὐχαριστῶ διὰ τὴν παραχώρησιν. Ἐπίσης εὐχαριστῶ αὐτὸν θερμότατα, ἐπειδὴ κατὰ τὴν σύνταξιν τῆς παρουσίας μελέτης ἔθεσεν εἰς τὴν διάθεσίν μου τὴν βιβλιοθήκην του.

⁸³) Τὰ σωζόμενα γράμματα τοῦ ὀνόματος τοῦ ἁγίου εἶναι Παφ.ουτ...

⁸⁴) Ἡ φωτεινὴ ἐπιδερμὶς τοῦ προσώπου ἀποδίδεται δι' ὄχραυς ὑπερύθρου. Αἱ σκιαὶ ἔχουν χρῶμα καφέ, ἐνιαχοῦ ὑπελαιόχρου. Λευκαί, πολλαί, ἀκτινωταί γραμμαὶ γράφονται ὑπὸ τοῦς ὀφθαλμούς. Τὴν γενειάδα διαμορφώνουν κυανόφαιοι θύσανοι ἐπὶ καφέ βάθους. Ὁ ἅγιος φορεῖ κυανὴν καλύπτραν καὶ καστανὸν μανδύαν.

κόρυφον. Οἱ ὧμοι τοῦ ἁγίου ἔκλινον πρὸς τὰ κάτω. Τὸ φαιλόδιον του, τὸ ἐπιγονάτιον καὶ τὸ περιτραχήλιον εἶχον καστανὸν χρῶμα. Ὁ Ἱεράρχης ἐκράτει Ἐὐαγγέλιον δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, καλυπτομένων ἀπὸ τὸ φαιλόδιον. Δεξιὰ τοῦ προσώπου του σώζονται τὰ γράμματα *ΑΝΤΙ*, ἐπιτρέποντα νὰ συμπληρώσωμεν τὸ ὄνομα Ἀντύπας. Καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς θέλει τὸν ἐπίσκοπον Περγάμου γέροντα, ἀλλὰ «μακρυγένην»⁸⁵.

Εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἀντύπα τὰ περιγράμματα εἶναι ἔντονα, σταθερά, προδίδοντα μάλιστα ἱκανὴν σχηματοποίησιν. Ἡ κόμη καὶ τὸ γένειον εἶναι ἀρκούντως περιποιημένα καὶ ἡ ἕκ τῆς φροντίδος αὐτῆς ἡμερότης γλυκαίνει τὴν μέχρι σκυθρωπότητος αὐστηρὰν μορφήν τοῦ Ἱεράρχου.

Ἀντιστοίχως πρὸς τοὺς ἁγίους Ἐλευθέριον, Σπυρίδωνα καὶ Ἀντύπαν εἰς τὸν Ν. τοῖχον τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζονται τρεῖς Ἱεράρχαι καὶ ἄνωθεν αὐτῶν καθ' ὄλον τὸ πλάτος τοῦ τοίχου τὰ *Εἰσοδία τῆς Θεοτόκου*⁸⁶. Ἐκ τῆς τελευταίας τοιχογραφίας σώζεται μόνον τὸ παρὰ τὴν ἄνω πλευρὰν τῆς τμημα⁸⁷: οἰκοδομήματα τοῦ βάθους, ὧν τὰς στέγας συνδέει κεραμόχορον κροσσωτὸν ὕφασμα, ἀριστερὰ ὑπολείμματα τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰωακείμ, τοῦ ὁποίου ἡ κόμη εἶχε χρῶμα καστανόν, δεξιὰ ἡ ὄροφῆ κιβωρίου καὶ παρ' αὐτὴν ἄγγελος πτερυγίζων. Ὑπὸ τὸ κιβώριον θὰ ἐκάρητο ἡ τρεφομένη ἐντὸς τῶν Ἀγίων Θεοτόκος. Διατηρεῖται ἀκόμη γεγραμμένη ἐκεῖ πλησίον ἡ βραχυγραφία: Μ(ή)τηρ Θ(εο)ῦ.

Τὴν παράστασιν τῶν Εἰσοδίων, ὡς καὶ ἐκείνας τῶν ὁποίων θὰ ἔλα

⁸⁵) Σελ. 155.

⁸⁶) Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς (σ. 218) ὁρίζει ἵνα ἡ σκηνὴ τῶν Εἰσοδίων ζωγραφῆται εἰς τὸν δεξιὸν τοῖχον τοῦ Ἱεροῦ παρὰ τὴν ἀψίδα. Τὸν λόγον τῆς ἀπεικονίσεως ἐντὸς τοῦ Ἱεροῦ βλ. παρὰ Α. Ξυγγοπούλω, Ἡ προμεινωμένη τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισιοῦ 1208, Ε.Ε.Β Σ. 1Γ', 1937, σ. 177.

⁸⁷) Ὁ Κ. Καλοκώρης (Αἰ Βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, σ. 110, ὑποσ. 3) σημειώνει μετὰ τῶν ἀξιολογωτέρων ἐν Κρήτῃ τοιχογραφιῶν τῶν Εἰσοδίων καὶ τὴν παράστασιν τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγ. Γεωργίου εἰς Ζουρίδι. (Καὶ ὁ Gerola ὡς ναὸν τοῦ χωρίου Ζουρίδι καταγράφει τὸν Ἅγιον Γεώργιον τοῦ Ἄρτου. Βλ. *Elenco topografico* σ. 168 καὶ *Monumenti* 4ος σ. 474). Ἀλλὰ πλὴν τοῦ εἰς Ἄρτον ναύσκου ἄλλος τοιχογραφημένος σωζόμενος ναὸς τοῦ ἁγίου Γεωργίου δὲν ὑφίσταται εἰς Ζουρίδι. Καὶ ἡ κατάστασις τῆς τοιχογραφίας τῶν Εἰσοδίων τοῦ Ἄρτου εἶναι ἀπὸ τοῦ 1941, ὅτε ἐπεσκέφθη τὸν ναὸν καὶ ἐφωτογράφησα τὸ πρῶτον τοιχογραφίας του, ὡς περιγράψω αὐτήν. Νῦν δ' ἴσως εἶναι καὶ χειροτέρα.

κολουθήση περιγραφῆ, δυνάμεθα νὰ καταλέξωμεν εἰς τὸν ἀγιολογικὸν εἰκονογραφικὸν κύκλον.

7. Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ

Ἀντιθέτως πρὸς τὸν ἅγιον Ἀντύπαν⁸⁸ ὁ ἅγιος Ὀνούφριος, παραπλεύρως ζωγραφούμενος, ὑπὸ τὸ βόρειον σκέλος τῆς ἀνατολικῆς ἐνισχυτικῆς ζώνης, παρίσταται λίαν ἀτημέλητος. Εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας τὸ βᾶθος εἶναι κυανοῦν, ὡς συνήθως, ἔπειτα καφὲ καὶ κατωτέρω καφελαιόχρουν (χρῶμα καφὲ ἀναμειγμένον μὲ κυανοῦν).

Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται δλόσωμος, γυμνός, κατενώπιον μὲ τὴν κεφαλὴν ἐστραμμένην ἐλαφρῶς πρὸς τὰ δεξιὰ. Αἱ τρίχες του εἶναι ἡμίλευκοι, μὲ τόνους ἀνοικτοῦ καφέ, ὅπερ ἀποβαίνει πολλαχοῦ φαιόν, ὑποπράσινον. Ἡ ἄκτένιστος κόμη εἶναι πλουσία καὶ μακρά. Εἰς τὸ μέσον τῆς κεφαλῆς βραχεῖς καὶ τραχεῖς βόστρυχοι, λευκοὶ εἰς τὰς ῥίζας των, σχηματίζουν οἰνοεῖ πυροστρόβιλον, ἐν ᾧ ἄλλοι μακροὶ πλόκαμοι, πίπτουν κυματιστοὶ πρὸ τοῦ στήθους καὶ καλύπτουν τὸν ἀριστερὸν ὤμον. Τὸ φωτιζόμενον τμήμα τοῦ μετώπου ἔχει τριγωνικὸν σχῆμα. Οἱ ὀφθαλμοὶ εἶναι σκιεροί, βυθισμένοι μέσα εἰς τὰς κόγχας των. Τὰ ὀστέα τῶν λιποσάρκων παρεῖων προέχουν, ὁ λεπτὸς μύσταξ κατευθύνεται πρὸς τὰ κάτω καὶ ἡ γενειὰς εἶναι μακροτάτη, μονοκόρυφος. Τὸ σῶμα ὁ ἅγιος ἔχει ἰσχνότατον καὶ τὰς μακροδακτύλους χεῖρας ἐσταυρωμένας πρὸ τοῦ στήθους. Ἐκ τοῦ δεξιοῦ βραχίονος φωτίζεται μόνον τὸ μέσον αὐτοῦ. Τὸ φωτεινὸν τμήμα ἀποδίδει ταινία χρώματος σιτόχρου ὑποπρασίνου. Οὕτω δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωσις ὅτι τὸν βραχίονα τοῦ ἁγίου ἀποτελεῖ μόνον τὸ ὀστοῦν. Ὁ ἀσκητὴς φέρει περιζώμα δηλούμενον μὲ καστανὰς καμπύλας, αἵτινες ἔχουν μεταξὺ των πρασίνας διακεκομμένας γραμμὰς. Ἡ εἰκὼν εἶναι πολλαχοῦ κατεστραμμένη. Δεξιὰ τῆς κεφαλῆς σώζονται τὰ γράμματα ΝΔ, προφανῶς λείψανα τοῦ ὀνόματος Ὀνούφριος.

Τὸ βλέμμα τοῦ ἁγίου εἶναι βαθὺ καὶ μαρτυρεῖ ἄνθρωπον παραδεδομένον εἰς τὰς σκέψεις του. Τὴν τραχύτητα τῆς μορφῆς μετριάζει τὸ γλυκὺ φῶς, ὅπερ ἐκχύνεται ἐπὶ τοῦ προσώπου.

Ὁ ἅγιος Ὀνούφριος εἰκονίζεται περίπου ὅπως περιγράφει αὐτὸν ὁ ἀββᾶς Παφνούτιος, «ὡς ἄνθρωπος φοβερὸς τὴν θεάν, γυμνὸς τὸ σῶμα»⁸⁹. Ὁ τύπος τοῦ ἁγίου παριστανόμενου κατενώπιον μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους ἀπαντᾷ τὸν 14ον αἰῶνα εἰς μικρογραφίαν τοῦ ὑπ' ἀριθ. 16 κώδικος τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης⁹⁰ καὶ

⁸⁸) Κατὰ τὸν Α. Ξυγγόπουλον, Βυζαντινὰ εἰκονογραφικὰ γλυπτά Ε.Ε. Β.Σ. 15ος, 1939, σ. 270

⁸⁹) Αὐτόθι σ. 274· βλ. καὶ εἰκ. 9 ἐν σελ. 273.

βραδύτερον, περί τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ., εἰς τὴν Κρήτην μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναΐσκου τῶν Εἰσοδίων εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος⁹⁰.

Ὁ ὄσιος τοῦ Ἁρτοῦ ὁμοιάζει κατὰ τὴν μορφήν πρὸς τὸν ἴδιον ἄσκητὴν τὸν ζωγραφούμενον ἐντὸς τοῦ κυρίως ναοῦ τῆς Μονῆς Βαλσαμονέρου — εἶναι ἀφιερωμένος εἰς τὴν Θεοτόκον — ἐπὶ τῆς βορείας πλευρᾶς τοῦ προμνημονευθέντος πεσσοῦ⁹¹. Ἐκεῖ ὁμοίως ὁ ἅγιος ἔχει τὰς χεῖρας πρὸ τοῦ στήθους μὲ τὰς παλάμας πρὸς τὰ ἔξω.

8 Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ

Δυτικώτερον, ὑπὸ τὸ βόρειον παράθυρον, μόλις διαγράφεται ὀρθία μορφή μικρῶν διαστάσεων, φέρουσα βαθύχρωμα ἐνδύματα καὶ κρατοῦσα διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς Εὐαγγέλιον.

Πρὸς τ' ἄριστερά εἰκονίζεται κατενώπιον ὁ Ἁρχὼν Μιχαήλ, ἐξίτηλος ἤδη καὶ αὐτὸς κατὰ τὸ πλεῖστον (Πίν. Γ', εἰκ. 1). Ἐχει πρόσωπον ὠρειδῆς καὶ κόμην οὖλην, μακρὰν, ἀνοικτοῦ καφεῖ χρώματος, ἀρκούντως ἐσηματοποιημένην. Ἐπὶ τῆς κόμης δὲν ζωγραφεῖται ἡ ταινία ἢ συνήθως στέφουσα τὰς ἀγγελικὰς κεφαλὰς. Ὁ ἀρχάγγελος φέρει χιτῶνα πράσινον, θώρακα καφεῖ μὲ φολίδας εἰς σχῆμα φύλλων φυτοῦ, χλαμύδα ἐρυθρὰν καὶ ὑψηλὰ ὑποδήματα κόκκινα. Κρατεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς ὄρθιον, ἔλαφρῶς κεκλιμένον ξίφος, ἐφ' οὗ διακρίνονται ἔχνη διακοσμήσεως, ὁμοιάζοντα μὲ γράμματα⁹². Αἱ πτέρυγες τοῦ ἀγγέλου ἔχουν χρῶμα καστανὸν καὶ σιτόχρουν, ὁ φωτιστέφανος κίτρινον.

Ὁ Ἀρχάγγελος εἰκονίζεται ὡς φύλαξ⁹³, μὲ στρατιωτικὴν στολὴν καὶ γυμνὴν ὄμοφαίαν εἰς τὴν δεξιάν. Ὑπὸ τοιαύτην μορφήν ζωγρα-

⁹⁰ Αὐτόθι. Ὁ καθηγητὴς Ξυγγόπουλος χρονολογεῖ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου περί τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ. Συμφωνεῖ καὶ ὁ Μ. Χατζηδάκης (Τοιχογραφίες σιὴν Κρήτη σ. 69).

Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ ἅγιος θὰ εἰκονίζεται οὕτω καὶ εἰς ἄλλους ναοὺς τῆς Κρήτης.

⁹¹ Βλ. ἄνωτ. σελ. 19.

Τὴν ἐπιδερμίδα τοῦ ἁγίου ἀποδίδει ῥοδίζουσα ὄχρα καὶ τὰς σκιάς τῆς χρῶμα καφεῖ ὑπελαιόχρουν. Αἱ τρίχες ζωγραφοῦνται δι' ὧν χρωμάτων καὶ ἡ γενειὰς τοῦ ἁγ. Παφνουτίου.

⁹² Καὶ γράμματα ἂν ἦσαν, τὸ φαινόμενον δὲν θὰ ἦτο μονήρες. Ὡς εἶναι γνωστὸν ὁ ζωγράφος Μιχαήλ Ἀστραπᾶς ἔχει γράψει τὸ ὄνομά του ἐπὶ τῆς σπάθης στραταιωτ. ἁγίου τῆς ἐκκλησίας τοῦ ἁγίου Κλήμεντος Ἀχρίδος (1295). Βλ. καὶ Α. Χυγγόπουλος, *Thessalonique et la peinture Macédonienne*, Athènes 1955, σ. 34 κ.εξ. καὶ εἰκ. 4 ἐντὸς κειμένου (σ. 36).

⁹³ Α. Ξυγγόπουλος, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ φύλαξ, *Byz. - Neugr. Jahrb.* 10ος, 1934 σ. 184.

φεῖται παρὰ τὴν εἴσοδον τῶν ναῶν ἢ πλησίον τοῦ ἁγίου Βήματος, ὅπερ δὲν συμβαίνει ἐνταῦθα. Ὡς εἶναι γνωστὸν ὁ τύπος τοῦ ἀρχαγγέλου φύλακος κατάγεται ἐξ εἰκόνας ψηφιδωτῆς εὐρισκομένης ποτὲ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἁγίας Σοφίας (Κων)λεως⁹⁴.

9. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΦΟΝΕΥΩΝ ΤΟΝ ΔΡΑΚΟΝΤΑ

Τὸ Δ. ἄκρον τοῦ βορείου τοίχου καταλαμβάνει μεγάλη τοιχογραφία παριστῶσα τὴν δρακοντοφονίαν. Ὁ ἅγιος Γεώργιος εἰκονίζεται ἔφιππος, καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφῆν, νέος, ἀγένειος μὲ βραχέϊαν οὐλὴν κόμην. Ὑψώνει τὴν δεξιὰν κρυτῶν ἀκόντιον, διὰ τοῦ ὁποίου πλήττει τὸ θηρίον. Φέρει πράσινον θώρακα, βαθυκύανον ἐσωτερικὸν χιτῶνα καὶ χλαμύδα κεραμόχρουν, ἀνεμιζομένην καὶ πίπτουσαν ὀπίσω τοῦ σώματος. Αἱ πτυχαὶ αὐτῆς, ἀποδιδόμεναι μὲ διαβαθμίσεις τοῦ ἰδίου χρώματος, μαρτυροῦν ὅτι προηγήθη κινήσεις ἤδη λήξασα. Εἰς τὴν ἄνω ἀριστερὰν γωνίαν τοῦ πίνακος εἰκονίζεται ἄγγελος εὐλογῶν τὸν ἅγιον διὰ τῆς ἐκτεινομένης δεξιᾶς. Ὁ ἵππος τοῦ ἁγίου, λευκὸς μὲ ἐρυθροὺς λώρους καὶ ἡμίανοικτον στόμα, δὲν σώζεται ὁλόκληρος. Ἐκ τῶν διατηρουμένων τμημάτων δύναται κανεῖς νὰ συμπεράνῃ ὅτι ἐξωγραφεῖτο στηριζόμενος μόνον ἐπὶ τῶν ὀπισθίων ποδῶν. Ὑπὸ τὸν δεξιὸν βραχίονα τοῦ ἁγίου διακρίνεται ἡ ἐλαιόχρους οὐρὰ δράκοντος, ἀπολήγουσα εἰς λευκὸν γαμψὸν κέντρον. Ἀριστερώτερον ἴχνη ὁμοιάζοντα πρὸς πτερύγιον ἰχθύος δεικνύουν ὅτι ὁ δράκων εἰκονίζετο πτερωτός.

Εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον τῆς εἰκόνας φαίνονται τὰ τεῖχη πόλεως (τῆς Λασιᾶς), ἔχοντα ἑκατέρωθεν τετράγωνον πύργον μὲ περιφερειακὸν ἐξώστην εἰς τὴν κορυφῆν. Τὰ τεῖχη καὶ οἱ πύργοι ἔχουν ὀδοντωτὰς ἐπάλξεις. Ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ πύργου διακρίνονται δύο προέχουσαι αὐτοῦ σάλπιγγες, τῶν ὁποίων οἱ σωλήνες εἶναι λίαν μακροὶ καὶ εὐθεῖς. Ἐκ τοῦ πρὸς τὸ χωνίον ἄκρου τῶν σωλήνων εἶναι ἀνηρημένον τετράγωνον κροσσωτὸν ὕφασμα. Ἐπὶ τῶν ἐπάλξεων τοῦ κεντρικοῦ τείχους φαίνονται μορφαί. Ἡ ἐξ ἀριστερῶν, ἢ ὁποία ἐκτείνει πρὸς τὸν ἅγιον ἀμφοτέρως τὰς χεῖρας καὶ κλίνει τὸν κορμὸν, φέρει ὑψηλὸν διάδημα καὶ εἶναι πιθανώτατα ὁ βασιλεύς.

Ἡ δρακοντοφονία ἐν Ἑλλάδι εἰκονίζεται ἤδη εἰς τοὺς ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Καστορίας⁹⁵. Τὸ δεξιὸν ἄκρον τῆς εἰκόνας καταλαμβάνει

⁹⁴) Αὐτόθι.

⁹⁵) Σ. Πελικανίδου, Καστορία, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 32.

Ἡ δρακοντοφονία τοῦ Καππαδοκικοῦ νοῦ τῆς ἁγίας Βαρβάρας — ὁ ἅγιος μόνος, ἔφιππος, φονεύων τὸν δράκοντα — ἀνάγεται εἰς τὸ α' τέταρτον τοῦ 11ου

νουν καὶ ἐκεῖ τὰ τεῖχη τῆς πόλεως μὲ τοὺς βασιλεῖς ἐπ' αὐτῶν, ἐνῶ ἀριστερὰ ἴσταται ἡ βασιλόπαις, ἔχουσα πρὸ τῶν ποδῶν τῆς τὴν κεφαλὴν τοῦ δράκοντος.

Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ ἀπεικόνισις τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἐφίππου, ὅπως καὶ τῶν λοιπῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, ἢ τόσον συνήθης εἰς τὴν ἀγιογραφίαν τῶν Βαλκανικῶν λαῶν, εἰσῆλθεν εἰς τὴν Βυζ. τέχνην ἐκ τῆς Ἀνατολῆς καὶ μάλιστα ἐκ τῆς Αἰγύπτου⁹⁶.

Λεπτομέρειάι τινες τῆς δρακοντοφορίας τοῦ Ἄρτου ὀφείλονται εἰς δυτικὰς ἐπιδράσεις, ὡς εἶναι οἱ παρὰ τὰς κορυφὰς τῶν πύργων περιφερειακοὶ ἐξῶσται⁹⁷ καὶ αἱ σάλπιγγες μὲ τοὺς μακροὺς, εὐθείς σωλήνας, ἀφ' ὧν εἶναι ἀνηρημένα ὑφάσματα. Πύργους ὁμοίους συναντιᾶται καὶ εἰς τὸν κώδικα L. 58 sup. τῆς Ἀμβροσιανῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μιλάνου, ἀναγόμενον εἰς τὸν 15ον αἰῶνα⁹⁸, καὶ σάλπιγγας, οἷαι αἱ ἀνωτέρω, εἰς εἰκόνα τοῦ Βενετῶ ζωγράφου V. Carpaccio⁹⁹. Ὁ ἀγιογράφος τοῦ Ἄρτου θὰ ἔβλεπεν ἐν Κρήτῃ ὁμοίας σάλπιγγας εἰς χεῖρας ἀνδρῶν τοῦ Ἑνετικοῦ στρατοῦ.

10. ΕΞ ΣΚΗΝΑΙ ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Ὑπεράνω τῶν παραθύρων, μεταξὺ τῶν δύο ἐνισχυτικῶν ζωνῶν τῆς ὀροφῆς, εἰς τὸν νότιον καὶ βόρειον τοῖχον εἰκονίζονται ἕξ σκηναὶ τῶν μαρτυριῶν τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Ἀρχίζουσι ἀπὸ ἀνατολῶν ἐπὶ τοῦ Β. τοίχου. Αἱ ἐπιγραφαὶ τῶν δὲν σώζονται πλήρως.

α) Ὁ ἅγιος πρὸ τοῦ ἡγεμόνος.

Ἡ πρώτη σκηνὴ παριστᾷ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα «τὸν ἅγιον παραρρησιαζόμενον εἰς τὸν Διοκλητιανόν»¹⁰⁰ (Πίν. Γ', εἰκ. 1).

Μορφὴ φέρουσα στενὴν πρασίνην περισκελίδα κάθεται δεξιὰ ἐπὶ

αί., ἀποκρουομένης τῆς γνώμης ὅτι αὕτη εἶναι μεταγενεστέρα τοῦ χρόνου καθ' ὃν ἐτοιχογραφήθη ὁ ναός. (G. de Jerphanion, *Les Églises rupestres* II^e ss. 322 - 323, ὑπόσημ. 4). Καὶ εἰς τὰ κείμενα ἡ δρακοντοφορία ἐμφανίζεται ἀπὸ τοῦ 11ου αἰῶνος (J. B. Aufhäuser παρὰ τῷ ἰδίῳ, αὐτόθι).

⁹⁶) A. Grabar, *La peinture religieuse*, σ. 299.

⁹⁷) Τὰ τεῖχη τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔχουν ὀδοντωτὰς ἐπάλλξεις, ἀλλ' οἱ πύργοι τῶν δὲν φέρουσι περιφερειακοὺς ἐξῶστας. Βλ. πίνακας παρὰ Fritz Krischen, *Die Landmauer von Konstantinopel*, Berlin, 1938

⁹⁸) Folio 10 verso, 13 recto, 27 v., 51 v. κ.λ.π.

⁹⁹) Βλ. πίνακα τοῦ V. Carpaccio, ἀποκείμενον εἰς τὴν Accademia di belle arti τῆς Venezia, εἰκονίζοντα τὴν συνάντησιν τῆς ἁγίας Οὐρσούλας μὲ τὸν πάπαν εἰς τὴν Ρώμην (Φωτογρ. O. Böhm, ὑπ' ἀριθ. 2072). Τὰς σάλπιγγας κρατοῦν ἄνδρες ἱστάμενοι εἰς ἐξώστην τοῦ Castel Sant' Angelo.

¹⁰⁰) Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς σ. 183.

καφελαιόχρου ἔδρας μὲ ἔδρανον καὶ ὑποπόδιον κίτρινα, ζωγραφούμενα κατ' ἀντίστροφον προοπτικὴν. Πρὸ τοῦ καθημένου προσώπου, τοῦ ἡγεμόνος χωρὶς ἄλλο, ἴσταται ὁ ἅγιος ἐν μέσῳ δύο ὀπλιτῶν, φέρων χιτῶνα μακρόν, χρώματος ἀνοικτοῦ κυανοῦ, ἀποκλίνοντος πρὸς τὸ ἰῶδες, ἀναδιπλούμενον περὶ τὴν ὀσφύν καὶ ἔχοντα εἰς τὴν ποδέαν κόσμημα ἐκ κιτρίνου ἐλικοφύλλου. Ὁ ἐρυθρὸς ἔξω καὶ λευκάζων ἐσωτερικῶς μανδύας ἐπορποῦτο φαίνεται παρὰ τὸν δεξιὸν ὦμον. Οἱ στρατιῶται—τὰ χρώματα τῶν ἐνδυμάτων αὐτῶν εἶναι ἐρυθρόν, πράσινον καὶ καφέ—ἐπιβάλλουν τὰς χεῖρας ἐπὶ τῶν βραχιόνων τοῦ μάρτυρος. Εἶναι λοιπὸν πιθανὸν ὅτι ἡ εἰκὼν παριστᾷ τὴν στιγμὴν, καθ' ἣν ἡ ἀνάκρισις λήγει καὶ ὁ ἅγιος ὁδηγεῖται πρὸς τὸ μαρτύριον.

β) Ὁ β ρ α σ μ ό ς.

Ἡ δευτέρα σκηνὴ εἰκονίζει τὸν μάρτυρα ἐντὸς λέβητος ἔδραζομένου ἐπὶ τεφροῦ τρίποδος, ὑπὸ τὸν ὁποῖον ἔχουν ἀραιὰ τοποθετηθῆ δαυλοὶ καφεὲ χρώματος. Τὰς φλόγας δηλώνουν λευκαὶ καὶ ἐδῶ, ἀκτινῶνται γραμμαί. Παρὰ τὴν ἄνω δεξιὰν γωνίαν τμήμα κύκλου συμβολίζει τὸν οὐρανόν, ἀπὸ τοῦ ὁποῖου ἐκπέμπονται τρεῖς δέσμαι ἀκτίνων. Ὁ ἅγιος φαίνεται ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω, γυμνός, κατενώπιον¹⁰¹, ὑψῶν εἰς δέησιν τὰς χεῖρας μὲ τὰς παλάμας ἀνοικτὰς πρὸς τὸν θεατὴν. Εἶναι ἀγένειος, χωρὶς μύστακα, μὲ βραχεῖαν οὐλὴν κόμην. Ἔχει συνεσπασμένας τὰς ὀφρῦς καὶ στρέφει πλαγίως τὸ βλέμμα. Αἱ σκιαὶ εἰς τὸ σῶμά του ἔχουν βαθὺ καφέ χρῶμα καὶ τὰς πλευράς ὑποδηλώνουν ἀνοικτότεροι τοῦ χρώματος τῆς ἐπιδερμίδος καμπύλαι γραμμαί. Ἐκατέρωθεν τοῦ λέβητος ἴσταται ἀνὰ εἰς δῆμιος φέρων ἔξωσμένον βραχὴν χιτῶνα καὶ στενὰς περισκελίδας, κρατῶν πυράγραν δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν καὶ διευθετῶν τοὺς δαυλοὺς. Τὸ λιγυρὸν σῶμα τοῦ ἀριστεροῦ δημίου, διαγραφόμενον ὑπὸ τὸ κεραμόχρουν χιτῶνα, ἀποδίδεται μὲ ἀρκετὴν πλαστικότητα. Ἡ ἐλαστικότης τῶν γραμμῶν του καθὼς καὶ ἡ φυσικότης τῆς πτυχολογίας τοῦ χιτῶνος μὲ τὰς διαβαθμίσεις τοῦ χρώματος εἰς διαφόρους τόνους ἀναδεικνύουν τὴν μορφὴν αὐτὴν εἰς μίαν ἀπὸ τὰς ἐπιτυχεστέρων ἀπεδομένων λεπτομερείας τῶν τοιχογραφῶν τοῦ Ἄρτου.

γ) Ὁ τ ρ ο χ ό ς.

Ἄριστερὰ εἰκονίζεται τὸ μαρτύριον τοῦ τροχοῦ Ἡ εἰκὼν ἐνθυμίζει πολὺ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς Ζωγραφικῆς: «Ξύλον τετράγωνον ἔχον

¹⁰¹) Οὕτως εἰκονίζεται ὁ ἅγιος κατὰ τὸ μαρτύριον τοῦ βρασμοῦ μεταξὺ τῶν δευτερευουσῶν σκηνῶν φορητῆς ὥσοικῆς εἰκόνας (τέλος τοῦ 13ου αἰ.), ἣτις παριστάνει εἰς τὸ μέσον τὸν ἅγιον Γεώργιον ἔφιππον (W. Weidlé, *Le icone bizantine e russe*, Firenze (1950) εἰκ. XXVI.

ξιφάρια μπηγμένα καὶ ἐπάνωθεν ὁ τροχὸς καὶ ὁ ἅγιος δεμένος εἰς αὐτὸν χεῖρας καὶ πόδας καὶ δύο δῆμιοι βασιτάζοντες σχοινία γυρίζουν τὸν τροχόν»¹⁰².

Ἡ βάσις τοῦ ὄργανου εἶναι παραλληλόγραμμος. Ἐξ αὐτῆς ἀναθρόσκουν ποικίλαι κατὰ τὸ σχῆμα αἰχμαὶ λογχῶν, λευκαί, ὑποκύανοι. Εἰς τὰς μακρὰς πλευρὰς τῆς βάσεως ἔχουν στερεωθῆ τέσσαρες δοκίσκοι συνενούμενοι ἀνὰ δύο παρὰ τὸ ἄνω ἐλεύθερον ἄκρον των καὶ στηρίζοντες τὸν ἄξονα τοῦ τροχοῦ. Ὁ μάρτυς ἔχει προσδεθῆ γυμνὸς ἐπὶ τοῦ βασανιστικοῦ ἐργαλείου μὲ τὰς χεῖρας προτεταμένας, ὑψῶν τὴν κεφαλὴν πρὸς ἄνωθεν ἐπιφαινομένην χεῖρα, ἥτις εὐλογεῖ αὐτόν. Ἡπὶ μετὰβασις ἀπὸ τῶν σκιερῶν μερῶν εἰς τὰ φωτεινὰ ἀποδίδει τὸν ὄγκον τοῦ σώματος. Τὸ φωτιζόμενον τμήμα τοῦ μετώπου διαγράφει καμπυλόπλευρον τρίγωνον μὲ τὴν κορυφὴν πρὸς τὰ ἄνω. Ἐκ τῆς ἐντόνου συσπάσεως εἶναι σχεδὸν εὐθειὰ αἱ ὀφρῦες καὶ αἱ ὀφθαλμοὶ τριγωνικοί. Τὸ στόμα εἶναι μικρόν, αἱ παρειαὶ εὐτραφεῖς, βαθέως ἀυλακούμεναι παρὰ τὴν ᾄνα.

Ἡ τρυφερότης τῶν παρειῶν τοῦ ἁγίου ἐπαυξάνει τὴν τραγικότητα τῆς σκηνῆς. Εἰς τὸ πρόσωπόν του ἡ ἀγωνία ἐκδηλοῦται ζωηρότερον ἢ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ βρασμοῦ μὲ τὴν ἀνάτασιν τῆς κεφαλῆς, τὰς ἠυτιδουμένας βαθύτερον παρειάς, τὰς περισσότερον συνεσπασμένας ὀφρῦς, τοὺς τριγωνικοὺς ὀφθαλμούς, τὴν μᾶλλον δέξυκρόρουν γωνίαν τοῦ μετώπου. Ἐχει κανεῖς τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἡ κορυφὴ αὐτῆς τῆς γωνίας φανερώσει τὴν συγκέντρωσιν ὄλων τῶν δυνάμεων τοῦ μάρτυρος εἰς τὴν ἐκτόξευσιν πρὸς τὸν Οὐρανὸν ἐπικλήσεως δι' ἔγκαιρον βοήθειαν. Ἡ ἀπάντησις τοῦ Οὐρανοῦ δηλοῦται μὲ τὴν εὐλογοῦσαν χεῖρα.

Παράδοξος εἶναι ἡ θέσις τοῦ ἀριστεροῦ ποδὸς τοῦ ἐκ δεξιῶν ὑψηρότερου. Ἐνῶ ἔπρεπε νὰ εὐρίσκεται πρὸ τῆς βάσεως τοῦ τροχοῦ εἰκονίζεται ὀπισθεν αὐτῆς. Καὶ τὰ ἐνδύματα τοῦ ὑψηρέτου ἀποδίδονται κατὰ περιέργον τρόπον. Μέχρι τῆς ὀσφύος ἡ πτυχολογία εἶναι ἀπαλή, αἱ πτυχαὶ πλούσιαι. Ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ κάτω τὸ ἔνδυμα ἀποβαίνει σκληρόν, ὡς εἶν ἤτο μετᾶλλινον, ὑπενθυμίζον ἰδίᾳ εἰς τὴν παρυ-

¹⁰²⁾ Ἐρμηνεῖα σ. 183.

Ἡ βάσανος τοῦ τροχοῦ ἀπαντᾷ καὶ κατὰ τὸν 9ον αἰ. εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ 510 Ἑλλην. χειρόγραφον τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων (H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1929, πίν. XLVII) ἐν τῇ παραστάσει τοῦ μαρτυρικοῦ τέλους ἐνὸς τῶν Μακκοβαίων. Καὶ ἐκεῖ σύρουν τὸ σχοινίον ἀνά εἰς ἐκατέρωθεν δῆμιος. Ὁ τροχὸς στηρίζεται εἰς ἕνα ποδα ἀπολήγοντα κάτω εἰς τρίποδα. Τὸν τροχόν, ὡς μαρτύριον πλὴν τοῦ ἁγίου Γεωργίου, συναντῶμεν ἀκολούθως εἰς τὸ ψαλτήριον Barberini, fol. 73 recto.

φήν, μικρογραφίας ἀπὸ τὸ χειρόγραφον τοῦ Νικάνδρου¹⁰³. Μᾶλλον πρέπει ν' ἀποδοθῆ τὸ φαινόμενον εἰς χεῖρα βοηθοῦ τοῦ τεχνίτου ἢ εἰς συνδυασμὸν διαφόρων προτύπων.

δ) Ὁ Πριονισμὸς (Πίν. 5', εἰκ. 2)¹⁰⁴.

Ἡ ἀπεικόνισις τῶν μαρτυρίων τοῦ ἁγίου συνεχίζεται ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου, ἀρχομένη ἀπὸ δυσμῶν. Αἱ τοιχογραφίαι ἔχουν ὑποσιτῆ μεγαλύτεραν ἢ αἱ προηγούμεναι φθοράν. Εἰς τὴν πρώτην σκηνὴν εἰκονίζεται «Ὁ Ἄγιος Γεώργιος Πριονιζόμενος».

Τόσον ἐδῶ ὅσον καὶ εἰς τὴν ἀμέσως ἐπομένην παράστασιν ὁ μάρτυς εἶναι προσδεδεμένος εἰς ὀρθίαν κιτρίνην σανίδα καὶ τὴν βάσανον διενεργοῦν οἱ δύο τυπικοὶ δῆμιοι. Δὲν ἔλλείπει τὸ τμήμα τόξου τὸ δηλοῦν τὸν οὐρανὸν καὶ αἱ ἀκτῖνες αἱ κατευθυνόμεναι πρὸς τὸν ἅγιον. Ἡ σανὶς ἐνταῦθα εἰκονίζεται ἐμπεπηγμένη εἰς καφὲ χρώματος βράχον μὲ κλιμακωτὴν τὴν ἀριστερὰν κατωφέρειαν. Μεταξὺ τῆς σανίδος καὶ τῶν δημίων ζωγραφεῖται ἀνά ἓν πράσινον τρίφυλλον. Ὁ μάρτυς φέρει χιτῶνα μακρόν, βαθυκύανον μὲ ἀκτινωτὸν κόσμημα περὶ τὸν λαιμόν. Παριστάμενος κατενώπιον κλίνει καὶ στρέφει ὀλίγον ἐπὶ δεξιὰ τὴν κεφαλὴν. Ὁ ἀνθρῶν εἶναι μεγάλος, αἱ ὄφρυες συνεσπασμέναι, τὰ ἄκρα τοῦ στόματος ἔλκονται πρὸς τὰ ἔνδον, ὥστε ἡ ἔκφρασις του νὰ ὑπενθυμίῃ μειδιάμα ἀρχαϊκῶν κούρων. Τὸ μέτωπον εἶναι χαμηλὸν καὶ ἡ βραχέια κόμη διαγράφει ὑπὲρ αὐτὸ εὐθείαν. Διὰ μέσου τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου οἱ δῆμιοι σύρουν πρὸς τὰ κάτω τὸν πρίονα, ὁ ὁποῖος ἤδη ἔχει εἰσδύσει ὑπὸ τὸ ἀριστερὸν οὖς. Πλησίον τῆς τομῆς φαίνεται ἐπὶ τῆς κόμης γραμμὴ χρώματος ἐρυθροποῦ.

Παρὰ τὴν διεισδυσιν τοῦ πρίονος ὁ μάρτυς εἰκονίζεται ζῶν καὶ κλίνων μετὰ χάριτος τὴν κεφαλὴν, ὅπως περίπου ἡ Θεοτόκος εἰς εἰκόνας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ὁ ζωγράφος πιθανώτατα

¹⁰³) Βλ. προχείρως Ch. Diehl, Manuel d' art byzantin, Paris 1910, εἰκ. 272.

¹⁰⁴) Τὸ μαρτύριον τοῦ πριονισμοῦ εἰκονίζεται κατὰ παραδεδομένον ἐκ παλαιοῦ τρόπον. Ἦδη εἰς τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' (Il Menologio di Basilio II (Cod. Vatic. gr. 1613), Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti... VII) πίν. 16) εἰς τὴν εἰκόνα τῆς ἀθλήσεως τοῦ μάρτυρος Θεουδαήλ, ὁ ἅγιος εἶναι δεδεμένος ἐκ τῶν σφυρῶν ἐπὶ σανίδος, ὀρθιος, μετέωρος. Αἱ χεῖρές του ἔχουν ὀπίσω δεθῆ. Φορεῖ βραχὺν χιτῶνα καὶ τὸ μαρτύριον διενεργεῖ εἰς δῆμιος. Ὁ πρίων δὲν ἔχει εἰσχωρήσει εἰς τὴν κεφαλὴν, εἰκονίζεται ὁμοσ αἷμα ῥέον ἔκατέωθεν. Τὸ εἶδος τοῦ μαρτυρίου ἐμφανίζεται παλαιότερον εἰς τὸν κώδ. 510 (H. O m o n t, ἔνθ' ἄνωγ. πίν. XLIX) ἐν τῇ ἀπεικονίσει τοῦ τέλους τοῦ προφήτου Ἡσαίου. Ὁ προφήτης ζωγραφεῖται γονατιστός, ἔχων ἔλευθέρας τὰς χεῖρας. Τὸν πρίονα κρατοῦν δύο δῆμιοι.

ἔπεδίωξε νὰ παραστήσῃ σκηνὴν κόσμου «ὅπῃ φῦσιν καὶ λόγον καὶ ἔννοιαν»¹⁰⁵. Ἀποστρέγων τὴν ἡελιστικὴν ἀπεικόνισιν σφοδρῶν παθημάτων, ἐκφράζει τὸ ἄλλος τοῦ ἁγίου μόνον μὲ τὴν ἔντονον σύσπασιν τῶν ὄφρυων, κατὰ τρόπον λίαν δυσανάλογον πρὸς τὸ μέγεθός του. Ὁ πόνος δὲν αὐλακώνει κἄν τὰς παρειὰς τοῦ μάρτυρος, ὁ ὁποῖος ἐσυνήθισε, φαίνεται, εἰς τὸ ἄλλος κατὰ τὰς προσηγηθείσας βασάνους καὶ τὸ νέον μαρτύριον προκαλεῖ εἰς αὐτὸν ὀλιγωτέραν αἴσθησιν. Ὁ πρῶν δὲν συνθλίβει τὴν κεφαλὴν του. Γίνεται ἀπλῶς ἀφορμὴ ν' ἀναβλύσῃ εἰς τὰ σημεῖα τῆς τομῆς αἷμα, ἀποδιδόμενον μὲ ταινίαν ξυθυράν, ὁμοιάζουσαν πρὸς διάδημα στέφανον τὴν κόμην τοῦ ἁγίου. Ἡ παράστασις ὑπενθυμίζει στίχον τοῦ Μανουὴλ Φιλῆ διὰ τὸν ἅγιον Γεώργιον ὅτι «θανατοουργεῖ καὶ τομῆς κρείσσω μένει»¹⁰⁶.

ε) Ἡ ξέσις (Πίν. Γ', εἰκ. 2).

Εἰς τὴν παροῦσαν εἰκόνα ὁ μάρτυς ζωγραφεῖται γυμνός. Ἐν σχέσει πρὸς τὴν προηγουμένην σκηνὴν ἔχει λαιμὸν ὑψηλότερον, ἀλλὰ καὶ μᾶλλον ῥωμαλέον. Τὸ χροῖμα τῆς ἐπιδερμίδος του εἶναι βαθύτερον, σιτόχρουν, ὁ ἀνθερῶν μικρός, αἱ παρειαὶ λεῖται, χωρὶς στορογγυλότητος, αἱ ὄφρυες καμπύλαι, τὸ μέτωπον χαμηλότερον, οἱ ὀφθαλμοὶ περισσότερον ἀνοικτοί. Ἡ ἀριστερὰ παρειὰ εἶναι μόλις ὑπέρυθρος, τὰ χεῖλη πορφυρᾶ, ἡ ὑπὸ τὸν ὀφθαλμὸν σκιὰ πρασίνη, ἐνῶ ἐπὶ τῆς ἄλλης παρειᾶς ἀπλοῦται σκιὰ καστανοῦ χρώματος. Οἱ δῆμιοι σύρουν ἐφ' ἑκατέρου τῶν ὤμων τοῦ ἁγίου ἀνὰ μίαν ἕκαστος ψῆκτραν, προφανῶς σιδηρᾶν, ὁμοιάζουσαν πρὸς τὰς ἐν χρήσει καὶ σήμερον εἰς τὴν ὑπαιθρον τῆς Κρήτης διὰ τὴν ξέσιν τῶν ἐρίων (χειρόκτενα). Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς σώζονται τὰ γράμματα:

Ὁ Ἅγιος Γεώργιος(ς) Ξε(όμενος).

Ἡ μορφὴ τοῦ μάρτυρος διαφέρει τῆς εἰκονιζομένης εἰς τὸν προνομισμόν. Μόναί ἴσως ὁμοιότητες εἶναι τὸ οὐλον τῆς κόμης, ἡ εὐθεῖα τὴν ὁποίαν αὕτη διαγράφει ὑπὲρ τὸ μέτωπον καὶ ἡ μακρὰ μύτη. Ὁ ἅγιος ἐδῶ ὁμοιάζει πρὸς ἀθλητικὴν κόρην. Κλίνει τὴν κεφαλὴν ἔτοιμος νὰ ἐκφράσῃ παράπονον. Οἱ θαμβοὶ ὀφθαλμοὶ του καὶ τὸ στόμα ἐξωτερικεύουσιν μᾶλλον θλίψιν καὶ συγκίνησιν ἢ πόνον.

ς) Ἡ ἀποτομὴ τῆς κεφαλῆς (Πίν. Γ', εἰκ. 2).

Ἐκ τῆς παραστάσεως σώζεται τὸ στήθος τοῦ ἁγίου καὶ ἡ κεφαλὴ

¹⁰⁵) Βλ. ἕτερον κανόνα εἰς τὴν μνήμην τοῦ ἁγίου (Μηναῖον Ἀπριλίου, ἔκδ. Βενετίας, 1843 σ. 99α), πρῶτον τροπάριον 5' ῥόδης.

¹⁰⁶) E. Miller, Manuelis Philae carmina, volum. prius, Parisiis MDCCCLV, ἐν τῷ ὑπ' ἀριθ. LIX ποιήματι εἰς τὸν μέγαν Γεώργιον σ. 29, στίχ. 8.

εἰς στάσιν 3/4 ἐπὶ δεξιᾷ. Ὑψηλότερον, δεξιᾷ, διακρίνεται ἡ κεφαλὴ στρατιώτου φέροντος κράνος καὶ ὑψοῦντος σπάθην.

Ὁ μάρτυς φορεῖ βαθυκύανον, μαργαριτοκόσμητον χιτῶνα, τοῦ ὁποίου τὰ περιγράμματα χάνονται μέσα εἰς τὸ ὁμοιόχρωμον βάθος. Γὰρ ὠοειδές του πρόσωπον εἶναι ἐνταῦθα λεπτότερον, μᾶλλον ἐπίμηκες, ἢ μύτη μεγάλη, εὐθειᾶ, προέχουσα, μεγάλο τὸ στόμα, λεπτός ὁ λαιμός, ὑψηλότερον τὸ μέτωπον. Ἡ κεφαλὴ ἀνανεύει, τὸ βλέμμα κατευθύνεται πρὸς τὰ ἄνω. Αἱ ὀφρύες εἶναι συνεσπασμένα καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ σκιεροί. Τὸ κάτω χεῖλος καμπυλοῦται καὶ ἡ ἔκφρασις τοῦ στόματος ἀποβαίνει περιχαρῆς. Τὸ οὖλον τῆς κόμης τοῦ ἁγίου ἀποδίδεται φυσικώτερον εἰς τὴν προκειμένην παράστασιν καὶ καθόλου τὸ πρόσωπον ἐκονίζεται μὲ ῥεαλιστικὰς τάσεις.

Ἦδη ἔγινεν ἀντιληπτὸν ὅτι ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Γεωργίου κατὰ τὰς διαφόρους σκηνὰς τῶν βασάνων του, παρὰ τοὺς γενικοὺς κοινοὺς χαρακτήρας, παρουσιάζει ἀποκλίσεις καὶ διαφορὰς. Δυσπαράδεκτον νομίζω τὴν ἄποψιν ὅτι αἱ ἀποκλίσεις ὀφείλονται εἰς τὴν δημιουργίαν ἰδίου τύπου τοῦ μάρτυρος διὰ τὴν ἀπεικόνισιν ἐκάστης βασάνου. Παρὰ τὰς διαφορὰς — καὶ τοιαῦται ὑπάρχουν οὐ μόνον μεταξὺ τῶν παραστάσεων τῶν δύο τοίχων, ἀλλὰ καὶ μεταξὺ τῶν σκηνῶν τοῦ νοτίου τοίχου καὶ μάλιστα καταφανέστεραι — εἶναι παράτολμον νὰ προβῆ κανεὶς εἰς διαστολὴν ζωγράφων, ἐπειδὴ αἱ τοιχογραφίαι κυρίως τοῦ νοτίου τοίχου ἔχουν πολὺ καταστραφῆ.

Πάντως ἐὰν ὄλαι προέρχωνται ἐκ τῆς ἰδίας χειρός, τότε πιθανωτέρα φαίνεται ἡ ἔκδοχή, καθ' ἣν ἐν τῇ συνειδήσει τοῦ καλλιτέχνου ἀνταπεκρίνετο ἀριώτερον πρὸς τὸ νόημα, ὅπερ ἐνόμιζεν ὡς ἰδιάζον εἰς ἐκάστην φάσιν τοῦ μαρτυρίου, ὠρισμένος ἀνθρώπινος τύπος καὶ τούτου τὰ χαρακτηριστικὰ ἀνέμιξε κατὰ τὴν ἀπεικόνισιν τῆς βασάνου μὲ τὰ γνωρίσματα τῆς παραδεδομένης μορφῆς τοῦ ἁγίου Γεωργίου¹⁰⁷.

Ἐκ τῶν ἑξ σκηνῶν τοῦ Ἄρτου τὰς σχετικὰς πρὸς τὸ μαρτυρολόγιον τοῦ ἁγίου αἱ πέντε παριστάνουν βασάνους: τὸν λέβητα, τὸν τροχόν, τὸν πριονισμόν, τὴν ξέσιν, τὴν ἀποτομήν. Ἡ φιλολογικὴ ὁμῶς καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ παράδοσις γνωρίζει περισσότερα μαρτύρια τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Οὕτως εἰς τὸ τρίτον ἄσμα τῆς θ' ᾠδῆς, τὸ ψαλλόμενον τὴν 23ην Ἀπριλίου, ἑρτην τοῦ μάρτυρος, λέγεται: «*Ραβδίματα, ξέσεις καὶ τῶν βουνεύρων τοὺς δαρμούς, τὰς κρηπίδας, τὴν λάκκον τῆς ἀσβέστου σέβομαι, τὰλλὰ τε ὄσα ὑπέστης ἁθλῶν Μάρτυς Χριστοῦ, πάντα*

¹⁰⁷) Πρὸς τὴν ὑπόθεσιν συμβιβάζεται καὶ τὸ ἐνδεχόμενον νὰ ἦντελει ὁ ζωγράφος ἐκ διαφόρων προτύπων διὰ τὰς διαφόρους σκηνὰς.

μακαρίζω καὶ τὸν τροχὸν κατασπάζομαι»¹⁰⁸. Καὶ ὁ Μανουὴλ Φιλῆς (1275 - 1345 περίπου) συνέθεσεν ἐπιγράμματα ἀναφερόμενα εἰς μαρτύρια πλειόνων εἰδῶν¹⁰⁹. Εἰς τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς μεταξὺ τῶν θαυμάτων τοῦ ἁγίου καταλέγονται καὶ τὰ κάτωθι: ὁ ἅγιος βαλλόμενος εἰς τὴν φυλακὴν, βαλλόμενος ἐν τῷ τροχῷ, ὑποδύμενος τὰ πυρωμένα ὑποδύματα, πίνων τὰ δηλητήρια φάρμακα, βαλλόμενος ἐν τῷ λάκκῳ τῆς ἀσβέστου¹¹⁰. Εἰς φορητὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου εὐρισκομένην εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Leningrad μεταξὺ τῶν 14 σκηνῶν, αἷτινες περιβάλλουν τὴν κεντρικὴν παράστασιν τῆς δρακοντοφονίας, αἱ 9 παριστάνουν βασάνους¹¹¹. Καὶ εἰς δύο φορητοὺς πίνακας τῆς Μονῆς Σινᾶ δύνανται τις ν' ἀπαριθμῆσιν ἑπτὰ σκηνὰς μαρτυριῶν εἰς τὸν ἕνα¹¹² καὶ ὅκτω εἰς τὸν ἄλλον¹¹³ μεταξὺ τῶν δευτερευόντων ἐπεισοδίων τῶν ζωγραφουμένων περὶ τὴν κεντρικὴν παράστασιν τοῦ ἁγίου¹¹⁴. Πολλοὶ εἶναι αἱ σκηναὶ τῶν βασάνων καὶ ἐν τῷ ναῷ τοῦ μεγαλομάρτυρος εἰς τὸ Kremikoncei τῆς Βουλγαρίας¹¹⁵ (1493).

Ὅσα μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν διὰ τὰς παραστάσεις μαρτυριῶν τοῦ ἁγίου Γεωργίου εἰς τοὺς πολυπληθεῖς ναοὺς τῆς Κρήτης, τοὺς ἀφιερωμένους εἰς τὸν κατ' ἔξοχὴν «λεβέντη» ἅγιον¹¹⁶—περὶ τοὺς 135 καταλέγει ὁ Gerola—εἶναι ἐλάχιστα¹¹⁷. Ἐπομένως ἀγνοοῦμεν ὅσον ἀφορᾷ τὸ σημεῖον τοῦτο καὶ τὴν προγενεστέραν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν τῆς νήσου καὶ τὰς προτιμήσεις αὐτῆς. Ὁπωσδήποτε, ἂν ληφθῆ ὑπ' ὄψιν τὸ περιορισμένον τῶν διαστάσεων τοῦ εἰς Ἄρτον ναΐσκου, ὁ ἀριθμὸς ἑπτὰ τῶν σχετικῶν πρὸς τὸν ἅγιον εἰκόνων δὲν εἶναι μικρός.

¹⁰⁸ Μηναιον, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 101β, τρίτον τροπάριον τῆς θ' ᾠδῆς.

¹⁰⁹ Ἐνθ' ἄνωτ. Vol. posterius, Parisiis MDCCCLVII σσ. 298 - 301.

¹¹⁰ Σελ. 183, 184.

¹¹¹ Βλ. ἄνωτ. ὑποσ. 101.

¹¹² Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Τόμ. Α', Ἀθῆναι 1956, πίν. 167.

¹¹³ Αὐτόθι πίν. 169.

¹¹⁴ Εἰς τὸ μέσον ἀμφοτέρων τῶν πινάκων ὁ ἅγιος ζωγραφεῖται κατενώπιον, ὄρθιος, φέρων στρατ. στολήν.

¹¹⁵ A. Grabar, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 328.

¹¹⁶ Βλ. καὶ Μ. Καλλιγᾶν εἰς ἐφημερίδα τῶν Ἀθηνῶν «Βῆμα» τῆς 27 - 9 - 1947 ἄρθρ. Λεβεντιὰ καὶ Τέχνη.

¹¹⁷ Ὁ G. Gerola, (Elenco topografico) περιορίζεται ἀπλῶς ν' ἀναφέρῃ «martiri di S. Giorgio» (σ. 156 κ. ἄ.). Ἐπὶ πλεόν οὔτε ὄλους τοὺς ἔχοντας τοιχογραφίας ναοὺς τῆς Κρήτης ἀπαριθμεῖ, οὔτε καὶ ὄλους τὰς παραστάσεις ἐκάστου καταλέγει. Ὁ κατάλογός του πρέπει, νομίζω, νὰ συμπληρωθῆ καὶ ἐπανεκδοθῆ.

11. ΣΤΗΘΑΡΙΑ ΑΓΙΩΝ, ΠΡΟΦΗΤΑΙ

Εἰς τὸ ἔσωράχιον τῆς Δ. ἐνισχυτικῆς ζώνης εἰκονίζοντο στηθάρα ἀγίων, ἐξίτηλα σήμερον καὶ εἰς τὸ ἔσωράχιον τῆς ἀνατολικῆς ἔξ ὀόσωμοι ἅγιοι, πιθανώτατα προφηταί¹¹⁸, ἐκ τῶν ὁποίων ἀπομένουν μόνον τμήματα. Πρὸς νότον διακρίνεται ἡ κεφαλὴ τοῦ Μωϋσέως με καστανὴν κόμην καὶ βραχὺ γένειον, φέρουσα πηλίδιον ξριθρόν, διάλιθον, ἰδιόρρυθμον, σχήματος κολούρου κώνου.

Εἰς τὸ βόρειον ἡμισυ τῆς ζώνης σώζεται τὸ σῶμα κατενώπιον ἁγίου, κρατοῦντος διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς εἰλητόν. Ὁ ἅγιος στηρίζει τὸ βάρος τοῦ κορμοῦ εἰς τὸν δεξιὸν πόδα καὶ διὰ τῶν δακτύλων τοῦ ἄλλου μόλις ψαύει τὸ ἔδαφος. Τὰ φορέματά του πτυχοῦνται ὥραϊα καὶ ἔχουν χρώματα καστανὸν πρὸς τὸ βυσσινόχρουν καὶ καστανὸν πρὸς τὸ ἰῶδες με φῶτα λευκὰ καὶ ἐλαιόχροα.

Μεταξὺ τῶν δύο ἐνισχυτικῶν ζωνῶν εἰς τὸ βόρειον σκέλος τῆς καμάρας καὶ παρὰ τὴν κλεῖδα αὐτῆς αἱ τοιχογραφίαι εἶναι κατεστραμμένα. Περισσότερα λείψανα διασώζονται ἐκ τῆς ἀριστερᾶ εὐρισκομένης παραστάσεως ἐπιτρέποντα νὰ συμπεράνωμεν ὅτι εἰκόνιζε τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου.

12. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

Ἡ πρώτη χρονολογικῶς σκηνὴ τοῦ εὐαγγελικοῦ κύκλου εὐρίσκεται ἐντὸς τοῦ ἁγίου Βήματος.

Τὸ λίθινον διάζωμα τὸ διαχωρίζον τὸ τεταρτοσφαίριον ἀπὸ τῆς λοιπῆς ἀψίδος, ἐπεκτείνεται ἐκατέρωθεν τῆς κόγχης ἐπὶ τῶν στενῶν τμημάτων τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου. Ἐπ' αὐτῶν μεταξὺ τοῦ διαζώματος καὶ τῆς εἰκόνης τῆς Φιλοξενίας ἐξωγραφεῖτο ὁ Εὐαγγελισμός, κατεστραμμένος εἰς τὸ δεξιὸν του τμήμα, τὸ παριστάνον τὴν Θεοτόκον, ἔχων ἀρκετὰς φθορὰς ὑποστῆ καὶ κατὰ τὸ ἀριστερόν, τὸ εἰκονίζον τὸν Ἄγγελον (Πίν. Ζ', εἰκ. 1).

Τὸ βάθος τῆς τοιχογραφίας χωρίζεται εἰς τρεῖς, ὑπερκείμενας ἀλλήλων, ἐπιφανείας διαφόρων χρωμάτων. Τὸ καφεπράσινον ἔδαφος καταλαμβάνει σχεδὸν τὸ ἡμισυ τῆς εἰκόνης. Ἐνωθεν αὐτοῦ ζωγραφεῖται πλατεῖα ξυθρὰ ταινία με προεξοχὰς εἰς τὴν ἄνω πλευρὰν τῆς, δηλοῦσα ἴσως οἰκοδομήματα τείχους. Τέλος ὑπὲρ τὴν ταινίαν ἀπλοῦται τὸ σύννηθες βαθυκύανον χρῶμα τοῦ βάθους.

Ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται εἰς στάσιν 3/4, ὥστε φαίνεται μόνον ὁ

¹¹⁸ Κατὰ τὸν Κ. Καλοκύρη (Αἰ βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης σ. 129) εἰς τοὺς ναοὺς τῆς νήσου ἐπὶ τοῦ πρὸς τὸ ἱερόν (ἀνατολικοῦ) ἐνισχυτικοῦ τόξου παρίστανται ὀλόσωμοι ἢ ἐν προτομῇ ἐντὸς κύκλων προφηταί.

δεξιός του κρόταφος. Προβάλλει τὸν ἀριστερὸν πόδα, ἐνῶ ὁ ἄλλος καμπτόμενος εἰς τὸ γόνατον ἀπέχει τοῦ ἀριστεροῦ πολὺ. Μεταξὺ τῶν ποδῶν τείνονται τὰ κράσπεδα τοῦ κυανοῦ χιτῶνος καὶ τοῦ ἱματίου, ὅπερ ἔχει ἄτονον ἰῶδες χρῶμα μὲ τεφρόλευκα φῶτα. Τὸ ἱμάτιον ἀφίνει ἀκάλυπτον τὴν προτεταμένην εἰς σχῆμα εὐλογίας δεξιᾶν χεῖρα· ἡ μία του ἄκρα, κατερχομένη ἐμπρὸς ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, κολποῦται ὑπεράνω τῆς ἄλλης χειρός, κρατούσης χαμηλὰ τὸ σύνηθες σκῆπτρον καὶ πίπτει ἔπειτα κάτω.

Ὁ ἄγγελος, ὑψηλὸς καὶ λεπτός, κρατεῖ τὴν κεφαλὴν ὀρθίαν. Τὸ λεπτοφυές του πρόσωπον θίπτει βαθεῖαν σκιάν ἐπὶ τοῦ λαιμοῦ. Ἡ βαθύχρωμος, σχεδὸν μελανὴ κόμη εἶναι οὐλλή, τὸ ὑπέρυθρον μέτωπον χαμηλὸν καὶ αἱ ὀφρύες πολὺ πλατεῖαι. Οἱ μεγάλοι ὀφθαλμοὶ περιβάλλονται ἀπὸ μελανωπὴν σκιάν, ὁ ἀνθερεῶν εἶναι μικρὸς καὶ τὸ στόμα μὲ τὴν εὐγενικὴν ἔκφρασιν μηκύνεται ἔτοιμον ν' ἀνοίξη.

Ἐκ τοῦ προσώπου φωτίζεται μόνον τὸ δεξιὸν ἦμισυ μὲ ὠχρόν, ἄτονον φῶς. Ἄλλὰ καὶ τὸ φωτιζόμενον τμήμα ἔχει περὶ αὐτὸ σκιερότητας, διακόπτεται ἀπὸ τὴν σκιάν τὴν κυκλοῦσαν τὸν ὀφθαλμόν. Καὶ ὅλαι αὐταὶ αἱ σκιαὶ ἔχουν μελανὸν τόνον. Οὕτως ἡ μορφή τοῦ Ἀρχαγγέλου προσλαμβάνει μυστικόν, ἀπόκοσμον ὕφος. Ἡ ὠραία πύχσις τῆς ἄκρας τοῦ ἱματίου καὶ ἡ κλίσις τῆς δεξιᾶς πτέρυγος ἴσως μαρτυροῦν ὅτι ὁ ἀπεσταλμένος τοῦ οὐρανοῦ παρίσταται μόλις κατελθὼν ἐξ ὕψους. Τὴν ἐντύπωσιν τῆς καθόδου ἐνισχύει ἡ διάταξις τῶν φώτων τοῦ ἱματίου, ἅτινα ὑπενθυμίζουν καταρρέοντα ὕδατα.

Ἡ ἡμετέρα εἰκὼν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὀρθοκίνητην κίνησιν τοῦ ἀγγέλου, ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα τοῦ 14ου αἰῶνος¹¹⁹. Μὲ τοὺς πόδας διεσταλμένους καθ' ὅμοιον τρόπον εἰκονίζεται ὁ κατὰ τὸ 1952 εἰς ἀντίστοιχον πρὸς τὴν ἐν Ἀρτιῶ θέσιν διὰ καθαρισμοῦ ἐλθὼν εἰς φῶς ὠραῖος ἄγγελος τοῦ Β.Α. παρεκκλησίου τῆς Ἀγίας Σοφίας Μυστρᾶ καὶ ὁ ἄγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Περιβλέπτου¹²⁰.

13. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ (Πίν. Ζ', εἰκ. 2).

Αἱ ἀκολουθοῦσαι εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν σκηναὶ εὐρίσκονται ἐπὶ τοῦ Ν. σκέλους τῆς καμάρας ὑπεράνω τῶν μαρτυριῶν τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Παρὰ τὴν κλεῖδα τῆς τοξωτῆς ὀροφῆς καὶ τὴν Ἀν. ἐνισχυτικὴν ζώνην ὀλίγα ὑπολείμματα χρωμάτων παριστάνουν πόδας λοξῶς ἐξ

¹¹⁹) Βλ. Α. Ξυγγόπουλον, Κατάλογος σ. 15. Ὡς ὁ G. Millet παρτηρεῖ (Recherches, σ. 86) ὁ Γαβριὴλ ἤδη ἀπὸ τοῦ 12ου αἰ. εἰκονίζεται προχωρῶν μὲ μεγάλα βήματα, τρέχων.

¹²⁰) G. Millet, Monuments de Mistra 116'.



Είχ. 1 (ἀριστερά) — 'Ο ἅγιος Ἐλευθέριος. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 2 τοῦ πίν Δ'.

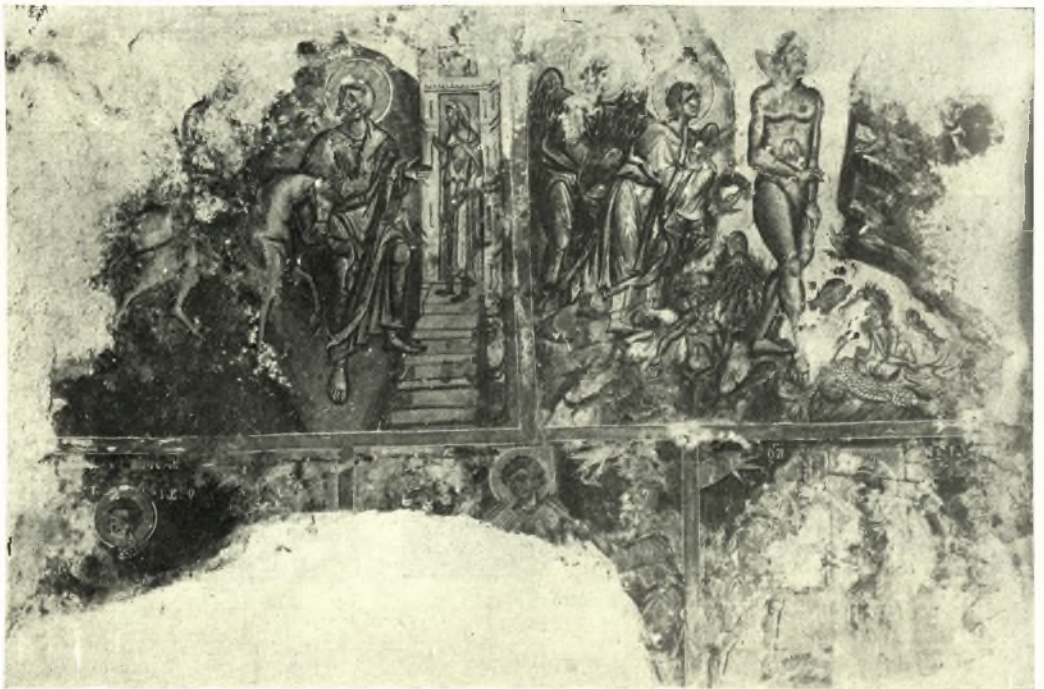
Είχ. 2 (κάτω ἀριστερά).—'Ο ἅγιος Παφνούτιος τῆς Μονῆς Βαρσαμονέρου.

Είχ. 3 (κάτω δεξιά). — 'Ο ἅγιος Ἄντύπας.

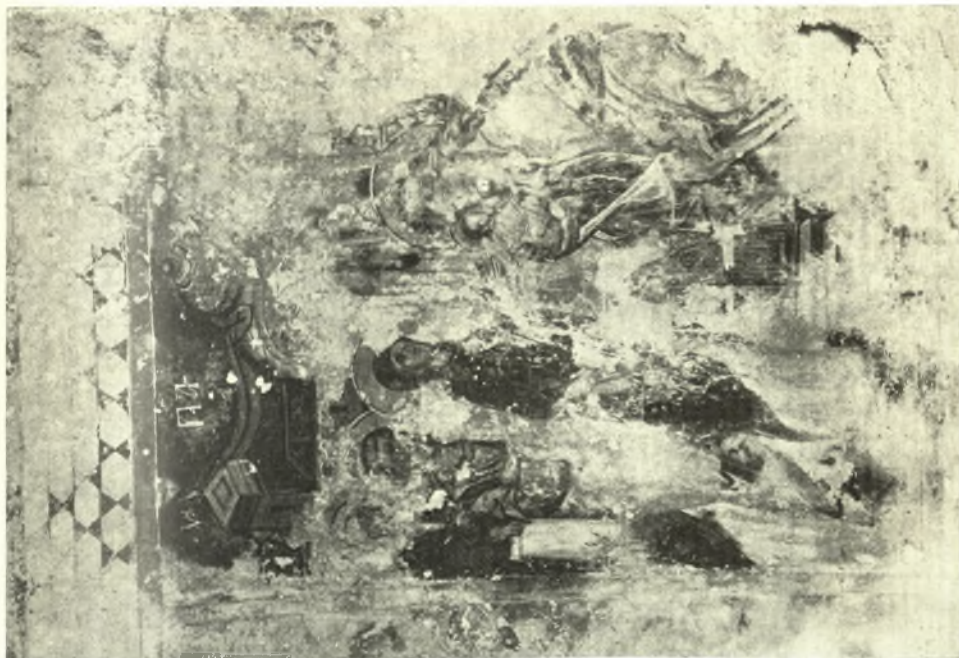




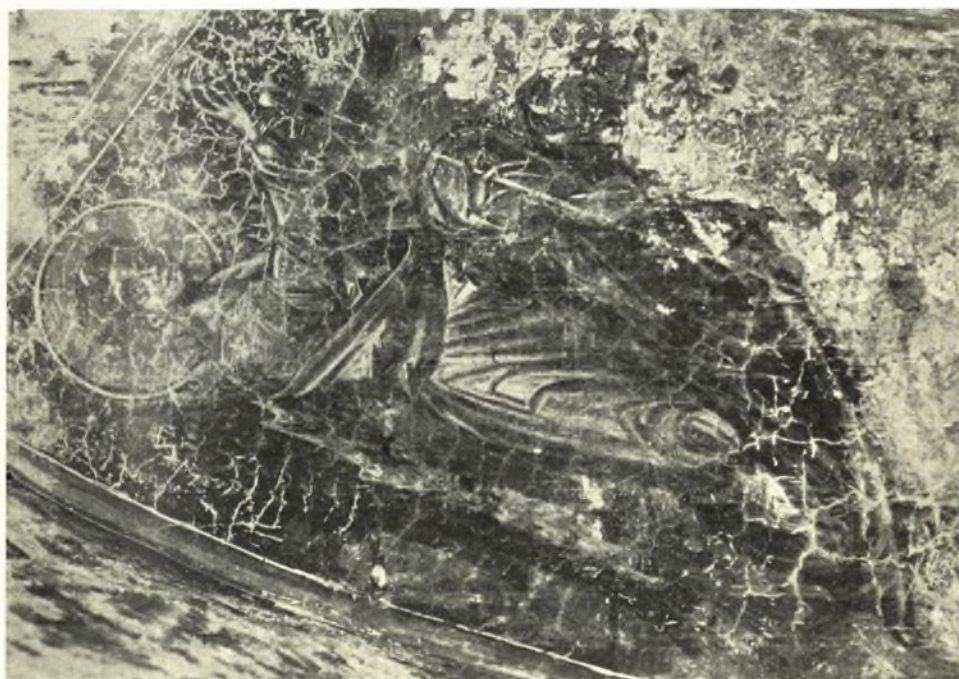
Είχ. 1. — Μαρτύρια τοῦ ἁγίου Γεωργίου, τμήματος τῶν εἰκόνων τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, τῆς Βαΐφόρου καὶ τοῦ Ἀρχοντος Μιχαήλ.



Είχ. 2. — Φυγή εἰς Αἴγυπτον, Βάπτισις καὶ μαρτύρια τοῦ ἁγίου Γεωργίου.



Είκ. 2. — 'Η ύπακωνή



Είκ. 1. — 'Ο ἄγγελος ἐπὶ Εὐαγγελισμοῦ.



Ἡ Προδοσία. Κάτω, τμήμα τοῦ χοροῦ τῶν Προφητῶν
τῆς Μελλούσης Κρίσεως.

ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ ἀνακεκλιμένης μορφῆς καὶ προφανῶς ἀνήκον εἰς εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ.

Παραπλεύρως ζωγραφεῖται ἡ Ὑπαπαντή, πολλαχοῦ καὶ αὐτὴ ἐφθαρμένη. Τὸ μέσον τῆς τοιχογραφίας καταλαμβάνει τὸ σύνθετος κιβώριον μὲ κιονίσκους ἀνοικτοῦ πρασίνου, οἵτινες βαστάζουν ὄροφην κοσμουμένην ὑπὸ δικτύου ἐκ λεπτῶν καστανῶν γραμμῶν καὶ ἀπολήγουσαν εἰς μικρὸν τρουῖλλον. Εἰς τὸ βάθος φαίνονται οἰκοδομήματα, ἀπὸ τῶν ὁποίων ὑψοῦται ἀριστερὰ ὑπερῶον μὲ πρασίνην στέγην. Ἐξ αὐτῆς ἀπλοῦται πρὸς τὸ κιβώριον ὕφασμα πτυχωτόν, κεραμόχρουν, διαγράφων ἑλαφρὰν καμπύλην.

Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται πρὸ τοῦ Κιβωρίου. Ἐκ δεξιῶν προχωρεῖ μεγαλόσωμος γέρον, κλίνων ἔμπρὸς τὸν κορμόν. Εἰς τὰς μεγάλας του χεῖρας, κεκαλυμμένας ἀπὸ ὕφασμα ἀνοικτοῦ ἰώδους χρώματος, κυματούμενον ὑπ' αὐτὰς καὶ ἑλαφρῶς ἀνεμιζόμενον πρὸς τὰ ὀπίσω, τὸ ἄκρον προφανῶς τοῦ ἱματίου του, κρατεῖ τὸν Ἰησοῦν πρὸ τοῦ στήθους του καὶ εἰς ἀπόστασιν ἀπ' αὐτοῦ. Ἡ κεφαλὴ τοῦ γέροντος μὲ τὸ τεφρόλευκον τρίχωμα ζωγραφεῖται καθ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφῆν. Ἡ πλουσία κόμη, ἀτημέλητος, ὅπως δεικνύουν βραχεῖς θύσανοι τριχῶν ἀνορθούμενοι πρὸς διαφόρους κατευθύνσεις, κατέρχεται μὲ πλοκάμους κυματιστούς, καλύπτουσα ὅλην τὴν θάχιν. Ἀντιθέτως πρὸς τὸν πρεσβύτην τὸ Παιδίον ἔχει μικροσκοπικὰς διαστάσεις, ἀν καὶ εἰκονίζεται εἰς ἡλικίαν ἀρκετὰ μεγαλυτέραν τῶν 40 ἡμερῶν. Φορεῖ ἀνοικτοπρασινὸν ἔνδυμα καὶ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ἐπιθέτει τῆς παρεῖας τοῦ γέροντος ἐνῶ διὰ τῆς ἄλλης, ζωγραφουμένης πρὸ τῆς γενειάδος του, πιθανώτατα εὐλογεῖ αὐτόν. Ὁ Συμεὼν εἰκονίζεται ἐγγύτερον πρὸς τὸν θεατὴν ἢ τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς σκηνῆς καὶ καθ' ἣν στιγμὴν δίδει πρὸς τὴν Μητέρα τὸ βρέφος.

Ἡ Θεοτόκος, φέρουσα μαφόριον καστανόν, ἴσταται πρὸ τοῦ πρεσβύτου, ὀλίγον ὀπίσω, ὑψηλὴ, λεπτή, ἀλύγιστος, προβάλλουσα πᾶς τὸν κορμόν καὶ τείνουσα τὰς χεῖρας διὰ νὰ παραλάβῃ τὸ Παιδίον. Τὸ πρόσωπόν της εἶναι ἐπίμηκες, ὠσειδὲς καὶ ὁ λαιμὸς ὑψηλός. Ἀριστερὰ τῆς Θεομήτορος, κλιμακῆδὸν πρὸς τὰ ὀπίσω, ἴστανται πρῶτος ὁ Ἰωσήφ καὶ ἔπειτα ἡ Ἄννα. Ὁ φωτοστέφανος τοῦ μνήστορος εἶναι ἀνοικτοῦ πρασίνου, τὸ ἱμάτιον κυανοῦν καὶ ὁ χιτὼν κεραμόχρους μὲ *clavum* βαθέος ἰώδους χρώματος. Ἡ δεξιὰ χεῖρ μὲ τὴν πλατεῖαν χειροῖδα κάμπτεται εἰς σχῆμα δεήσεως. Ἡ προφῆτις Ἄννα, λεπτή, ἑλαφρῶς κυρτουμένη¹²¹, μὲ ἱμάτιον καστανόν καὶ καλύπτραν ἐπὶ τῆς κε-

¹²¹) Διὰ τῆς κυρτώσεως προφανῶς δηλοῦται ἡ γεροντικὴ τῆς ἡλικία περὶ ἧς βλ. Λουκᾶν β', 36 - 37.

φαλλῆς λευκῆν, κρατεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς εἰλητόν.

Ἡ μορφὴ τοῦ Συμεὼν ἐκπλήσσει. Ὁ γιγαντόσωμος γέρον φαινεται ὡς προσωποποίηση τοῦ ἀρχαίου Ἰσραήλ, ὁ ὁποῖος ἐλίκνισεν εἰς τὰς ἀγκύλας του τὰς ἐλπίδας, αἵτινες ἤδη ἐνεσαρκώθησαν εἰς τὸ παιδίον Ἰησοῦν. Πιθανῶς ἐπεδίωξεν ὁ ζωγράφος ν' ἀπεικονίσῃ ἐναργέστερον τὸ αἰωνόβιον τοῦ Συμεὼν, «ὅς ἐν τῷ παρόντι βίω, τὴν παρατεταμένην ζωὴν ἐδέξατο διὰ τὸ χρηματισθῆναι ὑπὸ τοῦ Πνεύματος τοῦ Ἁγίου, μὴ ἰδεῖν θάνατον, πρὶν ἢ τὸν Χριστὸν θεάσθαι»¹²².

Ἡ ὄλησκηνὴ διαπνέεται ἀπὸ συναίσθημα τρυφερότητος. Ὁ Συμεὼν μὲ ἐκφρασιν ἰλαρὰν¹²³ εἰς τοὺς γεροντικούς του ὀφθαλμούς, μὲ πολλὴν ἀβρότητα ἐκδηλουμένην εἰς τὸ στόμα, κύπτει τὴν κεφαλὴν, ὡς ἐὰν θέλῃ νὰ ἐπιθέσῃ ἐκ στοργῆς τὴν δεξιάν του παρειάν εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Σωτῆρος, τὸν ὁποῖον, πλήρης σεβασμοῦ, μικρὸν ὡς ἄθυρμα, κρατεῖ εἰς τὰς πελωρίας του χεῖρας. Τὸ Παιδίον ἀνταποκρινόμενον εἰς τὰς διαθέσεις τοῦ γέροντος εὐλογεῖ αὐτὸν διὰ τῆς δεξιᾶς, ἐνώ διὰ τῆς ἄλλης προβαίνει εἰς χειρονομίαν πλήρη ἀφελείας καὶ χάριτος¹²⁴.

Ὁ ζωγράφος μὲ τὴν κλιμακωτὴν διάταξιν τῶν προσώπων ἀπὸ τοῦ Συμεὼν μέχρι τῆς Ἄννης ἐπιχειρεῖ ν' ἀποδώσῃ τὴν ἔννοιαν τοῦ βάθους.

Ἐξικονογραφικῶς ἡ Ὑπαπαντὴ τοῦ Ἄρτου ἀνήκει εἰς τὸν τύπον τὸν ἐπικρατήσαντα περίπου ἀπὸ τῆς δευτέρας εἰκοσιπενταετίας τοῦ 14ου αἰῶνος¹²⁵. Κατὰ τὸν τύπον αὐτὸν¹²⁶ ὁ Συμεὼν κρατεῖ εἰς τὰς χεῖράς του καὶ δίδει τὸ Παιδίον εἰς τὴν Θεοτόκον.

Ὁ ἴδιος τύπος ἀπαντᾷ καὶ εἰς ἔργα ζωγράφων primitivi τῆς Ἰ-

¹²²) Μηναῖον Φεβρουαρίου, ἐκδ. ὁ Φοῖνιξ, ἐν Ἀθήναις 1896, τῇ γ' τοῦ μηνὸς σ. 24α. Καὶ ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς παραδίδει ὅτι «ἦν αὐτῷ κεχρηματισμένον ὑπὸ τοῦ Πνεύματος τοῦ Ἁγίου μὴ ἰδεῖν θάνατον πρὶν ἢ ἰδῆ τὸν Χριστὸν Κυρίου» (β', 26).

¹²³) Ἄν δὲν δημιουργῆ ἑντύπωσιν ἰλαρᾶς ἐκφράσεως ἢ ἐκ τοῦ χρόνου φθορὰ τῆς τοιχογραφίας.

¹²⁴) Ἀνταπόκρισιν τοῦ Παιδίου πρὸς τὰ συναισθήματα τοῦ πρεσβύτου ἀπὸ ἄλλης ἀπόψεως ἀναφέρει καὶ ὁ Μανουὴλ Φιλῆς ἐν τῷ ὑπ' ἀρ. VI ἱαμβεῖῳ του εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν (ἐνθ' ἄνωτ. Vol. prius, σ. 5).

Ὁ πρέσβυς ἐν γῆ τὸν θεὸν βρέφος βλέπων
δεῖται λυθῆναι τῆς φθορᾶς τοῦ σαρκίου
τὸ δὲ βρέφος γέγηθε τὸν πρέσβυν βλέπων,
αἰρούμενον ζῆν ἀσφαλέστερον βίον.

Ἄν δὲν ἀπατῶμαι καὶ ἡ Θεοτόκος ἔχει περιχαρῆ ἔκφρασιν παρακολουθοῦσα τὰς χειρονομίας τοῦ Παιδίου.

¹²⁵) Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση σ. 15.

¹²⁶) Τὸν τύπον Ε' κατὰ τὸν Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ὑπαπαντὴ, Ε.Ε.Β.Σ. 5, 1929, σ. 332 κέξ.

ταλίας, ὅπως εἰς τὴν «Maestà» τοῦ Duccio¹²⁷, εἰς μωσαϊκὰ τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Φλωρεντίας καὶ τοῦ ναοῦ τῆς ἐν Ρώμῃ S. Maria in Trastevere¹²⁸, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ἐν Rimini ναοῦ τοῦ ἁγίου Ἀγουσίνου¹²⁹, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Giotto ἐντὸς τῆς Capella degli Scrovegni τῆς Padova¹³⁰, εἰς πολύπτυχον τοῦ Giovanni Baronzio τῆς Πινακοθήκης τοῦ Urbino¹³¹, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ἐν Tolentino παρεκκλησίου τοῦ ἁγίου Νικολάου¹³², εἰς πίνακα τέλος ἀποκείμενον ἐν τῷ Kaiser Friedrich's Museum τοῦ Βερολίνου¹³³. Εἰς ὅλας ὁμως αὐτὰς τὰς παραστάσεις ὁ Ἰησοῦς ἐκτείνει κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον τὰς χεῖρας πρὸς τὴν Θεοτόκον¹³⁴. Οὐδαμοῦ ἐκδηλώνει, τοῦλάχιστον διὰ τῶν χειρῶν, εὐνοίαν πρὸς τὸν γέροντα. Ἡ στάσις του δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ φυσικωτέρα, ἀλλὰ μαρτυρεῖ ἀνθρωπίνην πεζότητα στεροῦσα τὴν σκηνὴν τῆς χάριτος καὶ τοῦ πνευματικοῦ βάθους, ἅτινα ἐκφράζει ἡ βυζαντινὴ Ὑπαπαντὴ τοῦ Ἄρτου.

Ὅμοιαν ἀντίληψιν πρὸς τὴν ἐκφραζομένην εἰς τὸν Ἄρτον ἀπηχεῖ καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς συνιστῶσα νὰ ζωγραφῆται ὁ Συμεὼν «βαστῶν τὸν Χριστὸν ὡς βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας του, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ αὐτόν»¹³⁵.

14. Η ΦΥΓΗ ΕΙΣ ΑΙΓΥΠΤΟΝ

Ὑπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως ζωγραφεῖται ἡ Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον¹³⁶ (Πίν. Γ', εἰκ. 2). Εἰς τὸ βάθος ὑψοῦνται δύο βράχοι, δικόρυφος ὁ ἀριστερὸς καφὲ ἐρυθροποῦ χρώματος, καὶ ὁ ἄλλος ἑλαιόχρους, ὑποκίτρινος. Εἰς τὸ μέσον εἰκονίζεται κατὰ δεξιὸν κρόταφον ὑποζύγιον

¹²⁷) E. Carli, Duccio, Milano - Firenze, (1952) πίν. 65.

¹²⁸) Emilio Lavagnino, Pietro Cavallini, Roma (1953) πίν. VI.

¹²⁹) Luigi Coletti, I primitivi, i Padani, Novara (1947) πίν. 11.

¹³⁰) Roberto Salvini, Giotto, La chapelle des Scrovegni, Florence (1953) εἰκ. 17.

¹³¹) L. Coletti, ἐνθ' ἄνωτέρω πίν. 17.

¹³²) Ὅμοιος πίν. 21.

¹³³) Ὅμοιος πίν. 37α.

¹³⁴) Πρὸς τὴν Θεοτόκον ἐκτείνει τὰς χεῖρας ὁ Ἰησοῦς καὶ εἰς βυζ. τοιχογραφίας. Βλ. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά πίν. 49β, 92β.

¹³⁵) Σελ. 87.

¹³⁶) Τὴν παράστασιν τῆς Φυγῆς ὁ père Jerphanion (Les églises, II^o, σ. 443) θεωρεῖ ὡς διασκευὴν τῆς σκηνῆς τοῦ ταξιδίου εἰς Βηθλεέμ, διασκευὴν γενομένην κατ' αὐτὸν εἰς χρόνους ὑστέρους, ἀφοῦ δὲν ἀπαντᾷ εἰς τὰ συροπαλαιστινιακὰ μνημεῖα τοῦ βου αἰ. Δὲν μνημονεύεται οὔτε μεταξὺ τῶν παραστάσεων τῆς Γάζης οὔτε μεταξὺ ἐκείνων, τὰς ὁποίας ἀναφέρει ὁ ψευδο-Δαμασκηνός.

λευκόξανθον μὲ μικρὰν [λεπτὴν κεφαλὴν, μᾶλλον ἵππος ἢ ὄνος.], Ἐπὶ τοῦ ζώου κάθεται ἡ Θεοτόκος, φέρουσα χιτῶνα βαθυκύανον καὶ μαφόριον καστανόν. Τὴν κεφαλὴν κλίνει πρὸς τὸν βασταζόμενον Ἰησοῦν, περιβεβλημένον ἔνδυμα ἀνοικτοπράσινον. Τὸν χιλιπύλον τοῦ ὑποζυγίου σύρει διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς προπορευόμενος ὁ Ἰωσήφ¹⁸⁷. Τὸ ἱμάτιόν του εἶναι γαλανόν καὶ ὁ χιτῶν βυσσινόχρους. Στρέφει τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ βλέμμα ὀπίσω πρὸς τὴν Θεοτόκον καὶ δεικνύει διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸ πρὸ αὐτοῦ πυργόμορφον οἰκοδόμημα, ὑψούμενον παρὰ τὴν δεξιὰν πλευρὰν τῆς εἰκόνας, εἰς τοῦ ὁποῖου τὴν θύραν ἄγει κλίμαξ ἔκ πέντε βαθμίδων. Ἐπὶ τῆς τρίτης βαθμίδος πατεῖ κάμπτων τὸν ἀριστερὸν πόδα ὁ Ἰωσήφ· ἐπὶ τῆς ἀνωτάτης βαθμίδος ἵσταται καθ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφὴν, πρὸ τοῦ ἀνοίγματος τῆς θύρας γυνή, μικροτέρων διαστάσεων ἢ τὰ λοιπὰ πρόσωπα, γυμνόπους, ἰσχνή, μελαψή. Τὸ χρῶμα τοῦ πύργου εἶναι σιτόχρουν μὲ σκιάς καφέ καὶ ὑποπρασίνους. Ἡ γυνὴ φέρει χαμηλὰ ἐξωσμένον χιτῶνα, σχιστὸν πρὸ τοῦ στήθους ὥστε νὰ φαίνονται οἱ μαστοί. Τοὺς ὤμους αὐτῆς καλύπτει μανδύας, πορπούμενος ὑπὸ τὸν λαιμόν, καὶ τὴν κόμην περισφίγγει κεφαλόδεσμος ἀφήνων νὰ φαίνεται τμημα αὐτῆς ὑπὲρ τὸ μέτωπον. Αἱ ἄκραι τοῦ καλύμματος πίπτουν μαζὶ μὲ πλοκάμους ἐπὶ τοῦ τραχήλου. Ἡ γυνὴ κάμπτουσα τὴν δεξιὰν εἰς σχῆμα δεήσεως ἀποτελεῖ προφανῶς προσωποποίησιν τῆς Αἰγύπτου¹⁸⁸. Ἀπὸ τῆς κορυφῆς τοῦ οἰκοδομήματος διακρίνονται κρημιζόμενοι μικροὶ μελανοὶ διάβολοι. Τὸ ἀριστερὸν τμημα τῆς παραστάσεως εἶναι κατεστραμμένον, ὥστε δὲν φαίνεται ἂν ἐκεῖ ἐξωγραφεῖτο ὁ Ἰάκωβος¹⁸⁹.

Οἱ πόδες τοῦ Ἰωσήφ καὶ μάλιστα ὁ δεξιὸς ἀποδίδονται ἐπιτυχῶς καὶ ἀποτελοῦν τὰ μᾶλλον φωτιζόμενα μέρη τοῦ σώματός του. Ὁ Ἰωσήφ ἀναγγέλλων εἰς τὴν Θεοτόκον τὴν ἀφίξιν εἰς Αἴγυπτον καὶ ἐπομένως τὸ τέρμα τοῦ ταξιδίου ἀσφαλῶς εὐαγγελίζεται ἀγαθὰ. Εἶναι λοι-

¹⁸⁷) Εἰς τὸ πρόσωπον ὁμοιάζει πρὸς τὸν ἀπόστολον Πέτρον τῆς Προδοσίας, τὸν ἀποκόπτοντα τὸ οὖς τοῦ Μάλχου. Βλ. Πιν. Η'.

¹⁸⁸) Καὶ εἰς τὴν Παναγιᾶν τῶν Καρδουλιανῶ Κρήτης (μέσα 14ου αἰ.) ἀπὸ τὴν πύλιν τῆς πολιτείας βγαίνει ἡ Αἴγυπτος, ντυμένη ἀρχοντικά... πιὸ πάνω ἡ ἐπιγραφή: *Ἡ Ἐγύπτος* (Μ. Χ α τ ζ η δ α κ η ς, Τοιχογραφίαι σ. 68).

¹⁸⁹) Τὸ Ἰάκωβον ὡς συνοδὸν κατὰ τὴν εἰς Αἴγυπτον φυγὴν ἀναφέρει καὶ ἡ ἐκκλησιολογία. Οὕτως εἰς τὸ βον στιχηρὸν τῶν Αἰώνων τῆς 23ης Ὀκτωβρίου (Μηναιὸν Ὀκτωβρίου, ἐκδ. Βενετίας 1843, σ. 140α) λέγεται: «*Τῆς κατὰ σάρκα Κυρίου ἐπιδημίας, σοφῆ, ἀδελφὸς ἀνεδείχθη, μαθητὴς καὶ αὐτόπτης τῶν θείων μωστηρίων, φηγὰς σὺν αὐτῷ ἐν Αἰγύπτῳ γενόμενος, σὺν Ἰωσήφ τῇ Μητρὶ τε τοῦ Ἰησοῦ, μεθ' ὧν πρέσβευε σωθῆναι ἡμᾶς*». Κατὰ τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντιοῦ «*le garçon suit parfois il manque*» (G. Millet, Recherches σ. 158).

πὸν πιθανὸν ὅτι ὁ ἁγιογράφος σχεδιάζων καλῶς καὶ ἐκτελῶν μετὰ προσοχῆς τοὺς πόδας τοῦ μνήστορος εἶχεν ἐπηφρασθῆ ἀπὸ τὸν στίχον «ὡς ὠραῖοι οἱ πόδες τῶν εὐαγγελιζομένων εἰρήνην, τῶν εὐαγγελιζομένων ἀγαθὰ»¹⁴⁰.

Ἐν συγκρίσει πρὸς τὸν εὐρύτερον πρεσβύτερον ἢ Θεοτόκος εἶναι πολὺ λεπτοφυῆς. Ὁ κορμὸς αὐτῆς προβάλλεται εἰς τὸ κενόν, τὸ ὁποῖον ἀφήνουν μεταξύ των οἱ δύο βράχοι.

Ἀπὸ τῶν τειχῶν τῆς Αἴγυπτου εἶδομεν ὅτι κρημνίζονται δαίμονες. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς ἀντὶ διαβόλων συνιστᾷ τὴν ἀπεικόνισιν εἰδώλων εἰς τὴν παράστασιν τῆς Φυγῆς: «...καὶ ἔμπροσθεν αὐτῶν κάστρον καὶ εἰδῶλα γκρεμιζόμενα ἀπὸ τὰ τεῖχη του»¹⁴¹. Ἄλλ' ἢ διαφορὰ δὲν εἶναι σημαντικὴ. Κατὰ τὰ ἀγιολογικὰ κείμενα τὰ εἰδῶλα θεωροῦνται κατοικία δαιμονίων¹⁴². Ἐπομένως δὲν ἦτο δύσκολον νὰ ζωγραφηθοῦν ἀντὶ τῶν φαινομένων τὰ νοούμενα.

Ἡ ἀπεικόνισις εἰδώλων εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Φυγῆς ὀφείλεται κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἰς ἐπίδρασιν τοῦ 11ου Οἴκου τῶν Χαιρετισμῶν τῆς Θεοτόκου, ὁ ὁποῖος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ἀποδίδεται μὲ τὴν παράστασιν τῆς εἰς Αἴγυπτον φυγῆς¹⁴³, ὡς διαλαμβάνων περὶ τοῦ αὐτοῦ ἐπεισοδίου τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ. Ὁ 11ος Οἴκος ἀναφέρει ὁμηρῶς τὴν πτῶσιν εἰδώλων: «*Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας, εἰδῶλα τοῦ ψεύδους τὸ σκότιος· τὰ γὰρ εἰδῶλα ταύτης Σωτήρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχύν, πέπτωκε*»¹⁴⁴.

Εἰς τὸν Ἄρτον ὁ Ἰωσήφ ζωγραφεῖται κατὰ τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου ὁδηγῶν τὸ ζῶον, ἐνῶ εἰς τὴν τέχνην τῆς Ἀνατολῆς καὶ τὰς στοιχούσας πρὸς αὐτὴν εἰκόνας τῆς Δύσεως ἱστορεῖται ὀπισθεν τοῦ ὑποζυγίου τοῦ φέροντος τὴν Θεοτόκον¹⁴⁵.

Ἐκ τῶν λεπτομερειῶν τῆς Φυγῆς τοῦ Ἄρτου ἀξιοπρόσεκτος εἶναι ἡ ἰδιότυπος ἐνδυμασία τῆς γυναικὸς τῆς παριστώσης τὴν Αἴγυπτον.

15. Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ

Παρὰ τὴν Φυγὴν ζωγραφεῖται ἡ Βάπτισις, εἰς πολλὰ σημεῖα καὶ αὐτὴ ἐφθαρμένη (Πίν. Γ', εἰκ. 2).

¹⁴⁰) Πρὸς Ρωμ. ι', 15.

¹⁴¹) Σελ. 87.

¹⁴²) Βλ. π. χ. Βίον ἁγίας Παρασκευῆς (Μέγας Συναξαριστῆς τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας, τόμος Ζ', 1950, σ. 426) καὶ βίον ἁγίου Γεωργίου (Ὁμοίως τόμος Δ', 1946, σ. 387).

¹⁴³) Βλ. Ἑρμηνείαν τῆς Ζωγραφικῆς σ. 149.

¹⁴⁴) Τριώδιον, ἐκδ. νέα Σαλιβέρου, Ἀθήναι, Σάββατον τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου σ. 309α.

¹⁴⁵) G. Millet, Recherches, σσ. 155, 157, 158.

Ἡ δεξιὰ ὄχθη τοῦ Ἰορδάνου ἔχει χρώμα καφὲ μὲ σκιάς καστανὰς καὶ λευκοπράσινα φῶτα. Ἐπ' αὐτῆς διακρίνονται οἱ διεσταλμένοι ἰσχυροὶ πόδες τοῦ Ἰωάννου, ὅστις κάμπει τὸ σῶμα καὶ προτείνει τὴν δεξιὰν χεῖρα. Εἰς τὴν ἀριστερὰν ὄχθην, ὠχρὰν μὲ πρασίνας σκιάς, ζωγραφοῦνται τρεῖς ἄγγελοι¹⁴⁶, ἐκ τῶν ὁποίων φαίνονται δλόσωμοι μόνον οἱ δύο, λυγίζοντες ἔμπρὸς τὸν κορμὸν καὶ προβάλλοντες τὰς χεῖρας κεκαλυμμένας ὑπὸ τῆς ἄκρας τοῦ ἱματίου των. Τὸ ἱμάτιον ἐκάστου πτυχοῦται κατὰ τρόπον διάφορον καὶ τὰ χρώματα εἰς τὰ φρεμάτα των εἶναι πράσινον ἀνοικτόν, γαλανόν, βαθυκύανον, καστανόφαιον. Εἰς τὸ μέσον τοῦ Ἰορδάνου μὲ τὸ βαθυκύανον ὕδωρ ἴσεται κατ' ἐλαφρὰν πρὸς τὴν ἀριστερὰν στροφὴν γυμνὸς ὁ Ἰησοῦς μὲ διασταυρουμένους τοὺς πόδας καὶ τὴν κεφαλὴν ἀνανεύουσιν. Ἡ ἀριστερὰ του χεῖρ πίπτει παρὰ τὸν κορμὸν καὶ ἡ ἄλλη ἐβλογεῖ¹⁴⁷ ἀνυψουμένη ὀλίγον. Τὸ σῶμα ζωγραφεῖται μὲ ὠχρὰν. Αἱ σκιάι του εἶναι καφεκάστανοι καὶ ἐνιαχοῦ, εἰς τὸν δεξιὸν μηρὸν, ὑποπράσινοι. Ἀπὸ τὰς γωνίας, τὰς ὁποίας σχηματίζουν ἑκατέρωθεν τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ αἱ ὄχθαι τοῦ ποταμοῦ προβάλλοντες τέσσαρες ἐν ὄλῳ κεφαλαὶ ζώων, ἀνευ λαιμοῦ, κεραμόχροοι, μὲ βραχέα κωνικά ὦτα, στόμα ἀνοικτόν καὶ ὀδόντας αἰχμηροὺς, ὁμοιάζουσαι πρὸς κεφαλὴν ὀξυρρύγχου κυνός, ἐστραμμέναι πρὸς τὸν Λυτρωτὴν. Ἐντὸς τοῦ Ἰορδάνου κολυμβοῦν ἰχθύες καὶ καφέροισθρος ὀκτάπους. Κάτω ἀριστερὰ ἡ προσωποποίησις τοῦ ποταμοῦ, γέρον μὲ γυμνὸν κορμὸν, περιεζωσμένος δι' ὑφάσματος κεραμόχρου, φέρον εἰς τὴν κεφαλὴν μαργαριτοκόσμητον κάλυμμα, ὅμοιον πρὸς πιλίδιον προφητῶν. Εἰκονίζεται μέχρι τῶν γονάτων ἔξω τοῦ ὕδατος εἰς στάσιν 3/4 ἐπὶ δεξιὰ. Σιτρέφει ὀπίσω πρὸς τὸν Ἰησοῦν τὴν κεφαλὴν, ὑψώνει τὴν ἀριστερὰν εἰς δέησιν καὶ διὰ τῆς ἄλλης κρατεῖ ἀπὸ τῆς βάσεως ἀνεστραμμένον κίτρινον ἀμφορέα. Δεξιὰ ζωγραφεῖται μορφὴ ἀγένειος μὲ μακρὰν, τραχεῖαν κόμην, προφανῶς γυναικεία, ἡ προσωποποίησις τῆς θαλάσσης. Κάθεται ἐπὶ τῆς ὀριζήσεως θαλασσοῦ τέρατος, δράκοντος φολιδατοῦ κυνοκεφάλου, μὲ οὐρὰν ἰχθύος καὶ προσθίους πόδας αἰλουροειδοῦς. Τὸ τέρας συστρέφει τὴν οὐρὰν, φεύγει¹⁴⁸ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ στρέφει ὀπίσω πρὸς τὸν Χριστὸν τὴν κεφαλὴν ὑλακτοῦν.

¹⁴⁶) Ἀπὸ τοῦ 12ου αἰ. οἱ ἄγγελοι συνηθέστερον εἶναι τρεῖς (G. Millet, Recherches, σ. 178). Εἰς τὸν ἀριθμὸν αὐτῶν ὁ G. Millet διαβλέπει ἐπίδρασιν τῆς τριπλῆς ἱεραρχίας τοῦ ἀγγελικοῦ κόσμου, τὴν ὁποίαν ἀποδέχεται ὁ ψευδο-Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης, οἰκείος εἰς τοὺς εἰκονογράφους (αὐτόθι σ. 179).

¹⁴⁷) Τὰ ὕδατα, συμφώνως πρὸς ὁμιλίαν Πατρῶν (Γ. Σωτηρίου, Κεμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἐν Ἀθήναις, 1938, σ. 80, ὑποσ. 2).

¹⁴⁸) Κατὰ τὸ ψαλμικὸν (ψαλμ. 113, 3) «ἡ θάλασσα εἶδε καὶ ἔφυγεν, ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω». Βλ. καὶ G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 211.

Πρὸς τὴν ἴδιαν κατεύθυνσιν ἀτενίζει καὶ ἡ γυνή, στηριζομένη διὰ τῆς δεξιᾶς ἐπὶ τῆς ῥάχεως τοῦ ζώου.

Αἱ δύο προσωποποιήσεις ζωγραφοῦνται εἰς πολὺ μικροτέραν κλίμακα ἢ αἱ ἄλλαι μορφαί. Τὰ γυμνὰ σώματα ἀποδίδονται μὲ ἀρκετὴν σχηματοποίησιν, καθ' ὃν ἀκριβῶς τρόπον καὶ τὸ τοῦ ἁγίου Γεωργίου εἰς τὰς σκηναὶς τῶν μαρτυρίων τοῦ βορείου τοίχου.

Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Ἰωάννου ἐπὶ τῆς δεξιᾶς ὄχθης τοῦ Ἰορδάνου εἶναι γνώριμος εἰς τὴν τέχνην τῆς Ἀνατολῆς καὶ εἰς τὰ ἀκολουθοῦντα τὴν παράδοσιν αὐτῆς μνημεῖα τῆς Δύσεως¹⁴⁹. Εἰς ἔργα τοῦ Βυζαντίου, δὲν ἀπαντᾷ συχνά, ἂν καὶ εἶχεν υἰοθετηθῆ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφίαν του, ὅπως μαρτυροῦν ἡ παράστασις τῆς Βαπτίσεως εἰς τὴν Βοϊάνα¹⁵⁰ καὶ ἡ φορητὴ ψηφιδωτὴ εἰκὼν τῆς Firenze, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Opera del Duomo¹⁵¹. Ὁμοίαν διάταξιν συναντῶμεν εἰς τὸν Ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς Χελανδαρίου¹⁵². Ἐκ δεξιῶν θέλει τὸν Πρόδρομον καὶ ἡ Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς, ἡ ὁποία ἀναφέρει τὴν προσωποποίησιν τοῦ Ἰορδάνου καὶ τοὺς ἰχθῦς, ἀλλ' ὅχι καὶ τὴν προσωποποίησιν τῆς θαλάσσης¹⁵³.

Πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τῆς Opera del Duomo ὁμοιάζει ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἄρτου¹⁵⁴ καὶ κατὰ τὴν παράστασιν τοῦ ποταμοῦ, ὁ ὁποῖος εὐρύνεται παρὰ τὴν κάτω πλευρὰν τῆς εἰκόνας, ἐκτεινόμενος καθ' ὅλον τὸ πλάτος αὐτῆς.

Τὸν ὀκτάπουν συναντῶμεν εἰς μικρογραφίαν τοῦ Σερβικοῦ ψαλτηρίου¹⁵⁴ καὶ εἰς τὸν ἤδη μνημονευθέντα ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς Χελανδαρίου¹⁵⁵.

Ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται γυμνός¹⁵⁶, ὅπως καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῶν

¹⁴⁹) G. Millet, ἔνθ' ἄνωτ. σσ. 179 - 181.

¹⁵⁰) A. Grabar, La peinture religieuse, σ. 139. Βλ. καὶ πίν. XI ἐν τῷ ἔργῳ τοῦ ἰδίου L' église de Boiana, Sofia 1924.

¹⁵¹) A. Grabar - Skira, πίνακα σελ. 191.

¹⁵²) G. Millet, Broderies πίν. CCIX.

¹⁵³) σσ. 88 - 89. Ἡ προσωποποιήσις τῆς θαλάσσης ἀπαντᾷ σπανιότατα εἰς μνημεῖα παλαιότερα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων (Α. Ξυγγόπουλος, Ἡ ψηφιδωτὴ δισκόμησις, σ. 17).

¹⁵⁴) J. Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters, Wien 1906, πίν. XXXVII, 87.

¹⁵⁵) G. Millet, Broderies, ἔνθ' ἄνωτέρω.

¹⁵⁶) Κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων ζωγραφεῖται συνηθέστατα μὲ περιζώμα εἰς τὴν ὄσφιν (Α. Ξυγγόπουλος, ἔνθ' ἄνωτέρω). Γυμνός, διασταυρῶν τοὺς πόδας καὶ εὐλογῶν διὰ τῆς δεξιᾶς, παρίσταται ὁ Ἰησοῦς καὶ εἰς τὴν Βάπτισιν τῶν Μεσολῶν (1303) Κρήτης (Α. Ὀρλάνδος, A.B.M.E., Η', 1955 - 56, σ. 148).

‘Αγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης¹⁵⁷. Τὴν διασταύρωσιν τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ, στοιχεῖον γνῶριμον εἰς τὴν τέχνην τῆς Κων)λεως¹⁵⁸, εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὴν Βάπτισιν τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Μυστρᾶ¹⁵⁹.

Αἱ προβάλλουσαι τέλος ἀπὸ τὰς ὄχθας τοῦ Ἰορδάνου κυνόμορφοι κεφαλαὶ δὲν ἀπαντοῦν ἄπαξ μόνον μεταξὺ τῶν Βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βαπτίσεως¹⁶⁰.

Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρτου αὐταὶ ὁμοιάζουν πρὸς τὴν κεφαλὴν τοῦ τέρατος, ἐφ’ οὗ κάθεται ἢ προσωποποιήσις τῆς θαλάσσης. Τὸ τέρας ὑπενθυμίζει, ὅσον ἀφορᾷ τὰς φολίδας τοῦ σώματος, δράκοντα¹⁶¹. Ὅτι δὲ αἱ προβάλλουσαι ἐκ τῶν ὄχθων (κεφαλαὶ εἶναι κεφαλαὶ δρακόντων καθιστοῦν φανερὸν χωρὶα τῆς Ἀκολουθίας τῆς παραμονῆς καὶ τῆς ἑορτῆς τῶν Θεοφανείων, κατ’ ἐπίδρασιν τῶν ὁπίων, νομίζω, ἃ πεικονίσθησαν δράκοντες εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Βαπτίσεως. Οὕτως :

α) Εἰς τὸν ψαλμὸν ογ’ στιχ. 13, 14, ἀναγινωσκόμενον κατὰ τὴν ἔκτην μεγάλην ὥραν τῆς παραμονῆς, λέγεται :

«Σὺ ἐκραταίωσας ἐν τῇ δυνάμει σου τὴν θάλασσαν,
οὐ συνέτριψας τὰς κεφαλὰς τῶν δρακόντων ἐπὶ τοῦ ὕδατος.
Σὺ συνέθλασας τὴν κεφαλὴν τοῦ δράκοντος,
ἔδωκας αὐτὸν βρῶμα λαοῖς τοῖς Αἰθίοψι»¹⁶².

β) Εἰς ἰδιόμελον τῆς ἰδίας ὥρας.

«Προφήτα, ἄφες ἄρτι· καὶ γὰρ πληρῶσαι παραγέγονα, δικαιοσύνην πᾶσαν... καὶ γὰρ τὸν κεκρυμμένον τοῖς ὕδασι πολέμιον, τὸν ἄροχοντα τοῦ σκότους, ἐπείγομαι ὀλέσει»¹⁶³.

γ) Εἰς τὴν εὐχὴν τοῦ Μεγάλου Ἀγιασμοῦ :

«Σὺ καὶ τὰ Ἰορδάνεια θεῖθρα ἡγίαςας, οὐρανόθεν καταπέμψας τὸ Πανάγιόν σου Πνεῦμα, καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκεῖσε εὐφωλευόντων συνέτριψας δρακόντων»¹⁶⁴, καὶ

¹⁵⁷) Α. Ξυγγόπουλος, ἐνθ. ἀνωτ. πίν. 16’.

¹⁵⁸) G. Millet, Recherches, σ. 179.

¹⁵⁹) G. Millet, Monuments de Mistra, πίν. 67’.

¹⁶⁰) Βλ. καὶ Βάπτισιν Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Βάρδα ἐν Ρόδῳ, (Α.Β.Μ.Ε., Γ’, 1948, σ. 124).

¹⁶¹) Ἡ παράστασις τῆς θαλάσσης ὑπὸ μορφὴν γυναικὸς καθημένης ἐπὶ δράκοντος καὶ μάλιστα πτερωτοῦ ἀνάγεται, ὡς γνωστόν, εἰς παλαιούς χρόνους. Καὶ εἰς τὴν Ara pacis Augustae ἐν τῷ ἀναγλύφῳ τῆς Γῆς ἢ προσωποποιήσις τοῦ ὕδατος γυνὴ πεπλοφόρος, κάθεται ἐπὶ δράκοντος πτερωτοῦ, τοῦ ὁποῖου ἡ κεφαλὴ ὁμοιάζει πρὸς κεφαλὴν κυνὸς (Βλ. G. Moretti, L’ ara Pacis Augustae Roma, (1938), ἐν τῇ σειρᾷ Itinerari dei musei e monumenti d’Italia, εἰκ. 32).

¹⁶²) Μηναῖον Ἰανουαρίου, ἐκδ. Φοῖνικος, ἐν Ἀθήναις 1896, σ. 62α.

¹⁶³) Αὐτόθι σ. 63β.

¹⁶⁴) Αὐτόθι σ. 82α.

δ) Κατὰ τὸν Ὁρθρον τῆς 6ης Ἰανουαρίου εἰς ἄσμα τῆς α' ᾠδῆς :
 « Ἀδάμ τὸν φθαρέντα ἀναπλάττει, δειθροῖς Ἰορδάνου καὶ δρακόντων, κεφαλὰς ἐμφωλευόντων διαθλάττει, ὁ Βασιλεὺς τῶν αἰώνων Κύριος ὅτι δεδόξασται »¹⁶⁵.

Ἡ συντριβὴ τῶν δρακόντων εἰκονίζεται παραστατικώτερον εἰς τὴν Βάπτισιν τῆς Γκρατσάνιτσα¹⁶⁶ (1320) καὶ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη τῆς Καστορίας¹⁶⁷ (1385), ἐνθα ὁ Ἰησοῦς ἴσταται ἐπὶ διασταυρουμένον¹⁶⁸ πλάκῶν ἀπὸ τῶν ὁποίων προβάλλουν δράκοντες. Σημειωτέον ὅτι καὶ εἰς τὴν Βάπτισιν τοῦ ναοῦ τῶν Σερβίων « Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι » ὁ Χριστὸς ἴσταται ἐπὶ πλακὸς ἀφ' ἧς προβάλλουν κεφαλαὶ δρακόντων¹⁶⁹.

16. ΕΓΕΡΣΙΣ ΛΑΖΑΡΟΥ (Πίν 5', εἰκ. 1).

Εἰς τὸ βόρειον τμήμα τῆς θολωτῆς ὀροφῆς ὑπὸ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου ἐξωγραφεῖτο ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου, ἐκ τῆς ὁποίας σώζεται μικρὸν μέρος.

Ἄνθρωποι ἐρχόμενοι ἐξ ἀριστερῶν ἐσταμάτησαν. Τοῦ πρώτου αὐτῶν, ὁ ὁποῖος φέρει κεραμόχρουν χιτῶνα καὶ ἱμάτιον κυανοῦν διακρίνονται μέχρι πού τῶν γονάτων οἱ πόδες. Πιθανώτατα εἶναι ὁ Ἰησοῦς. Πρὸ αὐτοῦ ἔχουν γονάσει δύο γυναῖκες, αἱ ἀδελφαὶ τοῦ Λαζάρου, ἡ μία ὀπίσω τῆς ἄλλης. Ἡ πρώτη μὲ τὸν κεραμόχρουν πέπλον, ζωγραφουμένη καθ' ἡμίσειαν ἐπὶ δεξιὰ στροφῆν, ἔκτεινουσα ὀπίσω τὸν ἀριστερὸν πόδα καὶ συμπτύσσουσα τὸν ἄλλον, σύρεται θαρρεῖς ἐπὶ τοῦ ἔδαφους, ἐφ' οὗ στηρίζει τὰς κεκαλυμμένας διὰ τοῦ πέπλου χεῖρας κρατοῦσα τὸν ἄκρον ἀριστερὸν πόδα τοῦ Χριστοῦ. Τοῦτον κύπτει διὰ ν' ἀσπασθῆ ὀλολύζουσα, ὅπως φανερώνει τὸ ἀνοικτὸν στόμα καὶ τὸ κρεμάμενον κάτω χεῖλος. Ἡ ἄλλη γυνὴ μὲ τὸν ἀνοικτοπράσινον πέπλον εἰκονιζομένη καθ' ἀριστερὸν κρόταφον, ὑψώνει πρὸς τὸν Σωτῆρα τὴν κεφαλὴν, ἐνῶ ἡ ῥάχισ αὐτῆς διαγράφει ἔντονον καμπύλην. Ἀμφοτέρων αἱ παρεαὶ ἀυλακοῦνται καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ εἶναι θολοί. Δεξιὰ καὶ ὀπίσω τῶν γυναικῶν φαίνεται ἓν μέρος ἀνῆρ μὲ κεραμόχρουν χιτῶνα, κύπτων εἰς τὸ ἔδαφος καὶ ἀποθέτων ἐπιμήκη πλάκα, βασταζο-

¹⁶⁵) Αὐτόθι σ. 85.

¹⁶⁶) G. Millet, Recherches, σ. 214 καὶ εἰκ. 172.

¹⁶⁷) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, πίν. 143α.

¹⁶⁸) Εἰς τὰς δύο τελευταίας τοιχογραφίας ἡ σύνθλασις τῶν δρακόντων παρίσταται τετελουμένη ὑπὸ τοῦ Χριστοῦ διὰ τοῦ σημείου τοῦ σταυροῦ, διαγραφομένου ὑπὸ τῶν πλακῶν. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ Ἐκκλησία θεωρεῖ τὸν σταυρὸν ὡς τὸ κατ' ἐξοχὴν «ὄπλον κατὰ τοῦ διαβόλου».

¹⁶⁹) Α. Ξυγγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, πίν. 20².

μένην ὑπὸ τῶν δύο χειρῶν του. Τὸ μέχρις ἡμῶν περισωθὲν τμήμα τῆς παραστάσεως ἐνθυμίζει κάθισμα ψαλλόμενον εἰς τὸν Ὀρθρον τοῦ Σαββάτου τοῦ Λαζάρου: «*Κατοικίερας τῆς Μάρθας, καὶ Μαρίας τὰ δάκρυα, ἐκκυλίσαι τὸν λίθον, ἐκ τοῦ τάφου προσέταξας, Χριστέ ὁ Θεός*»¹⁷⁰.

Αἱ δύο ἀδελφαὶ παρίστανται γονυπετοῦσαι πρὸ τοῦ Ἰησοῦ κατὰ διάφορον τρόπον ἐκάστη, συμφώνως πρὸς τὴν βυζαντινὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν¹⁷¹, τὴν ἐκφραζομένην ἤδη εἰς ψηφιδωτὸν τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινουπόλεως, διὰ τὸ ὅποιον ἐσώθη περιγραφὴ τοῦ Μεσαρίτου¹⁷². Καὶ εἰς αὐτό, ὅπως ἐναυθῆτα, αἱ ἀδελφαὶ ἐξωγραφοῦντο κλαίουσαι. Ἡ εἰς Ἀρτὸν καταφιλοῦσα τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ, ὡς πρὸς τὴν στάσιν, ὑπενθυμίζει περισσότερον τὴν Μαρίαν τῆς τοιχογραφίας τοῦ ἐν Βερροῖα ναοῦ τοῦ Σωτῆρος¹⁷³ (1315), εἰς τὴν ὁποῖαν μάλιστα καθ' ὅμοιον περίπου τρόπον εἰκονίζεται ὁ ἄνθρωπος ὁ ἀποθέτων τὴν πλάκα τοῦ τάφου.

Ἐκ τῆς παραπλεύρου τοιχογραφίας διασώζεται μικρὸν μόνον τμήμα. Παρὰ τὴν κάτω ἀριστερὰν γωνίαν διακρίνονται πόδες ἀνθρώπων, οἵτινες βαδίζουν πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ πρὸ τούτων οἱ γυμνοὶ πόδες προπορευομένου παιδίου. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ σύνθεσις παρίστανε τὴν Βαϊοφόρον.

17. Η ΠΡΟΛΟΣΙΑ

Ὁ κατὰ χρονικὴν ἀκολουθίαν ἐπόμενος πίναξ, «*Ἡ Πρωδοσία*», (Πίν. Ζ', εἰκ. 2) εὐρίσκεται εἰς τὴν ἑσχατιὰν τοῦ νοτίου σκέλους τῆς καμάρας, παρὰ τὸν δυτικὸν τοῖχον, καὶ διατηρεῖται εἰς καλυτέραν κατὰστάσιν ἕξ ὅλων τῶν ἄλλων συνθέσεων τοῦ ναοῦ.

Ἐνώπιον δύο βράχων, οἵτινες ὑψοῦνται λοεῶς πρὸς τὰς πλευρὰς τῆς εἰκόνης καὶ ἔχουν χρῶμα βαθὺν κεραμόχρουν ὁ ἀριστερὸς καὶ ἐλαιόχρουν ὁ ἄλλος, συνωπτίζεται πλῆθος ἀνθρώπων, διατεταγμένων καθ' ἡμικύκλιον. Εἰς τὸ μέσον ὁ Ἰούδας, ἀφιχθεὶς ἕξ ἀριστερῶν μὲ ἀνοικτὸν βῆμα, ἔχει ἤδη ἐναγκαλισθῆ τὸν Ἰησοῦν. Ἐπέθηκε τὴν μίαν χεῖρα εἰς τὸν ἀριστερὸν ὄμων, τὴν ἄλλην εἰς τὴν ὄσφυν τοῦ Σωτῆρος καὶ εἶναι εἰσιμος μὲ τὰ χονδρά του χεῖλη νὰ δώσῃ τὸ φίλημα. Ἡ κόμη του εἶναι ἄτακτος καὶ τὸ πρόσωπον ὠχροπράσινον. Ὁ χλοεροῦ πρασί-

¹⁷⁰) Τριφύδιον, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 357β.

¹⁷¹) G. Millet, Recherches σ. 237.

¹⁷²) Παρὰ τῷ ἰδίῳ, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 233.

¹⁷³) Αὐτόθι, εἰκ. 216. Ἡ Μάρθα ὅμως ἴσταιται ὀρθία παρὰ τὸν ἀδελφόν της. Βλ. αὐτόθι σ. 239.

νου χιτῶν διαγράφει κυματοειδῆ πτύχωσιν εἰς τὸ κράσπεδον. Τὸ ἱμάτιον, χρώματος καστανοῦ πρὸς τὸ βυσσινόχρουν, ἔχει τεφρὰ ὑποκύανα φῶτα. Τὸ ἄκρον του ἀνεμίζεται ὀπίσω τῆς ῥάχεως. Ὁ Χριστὸς ἴσταται σχεδὸν κατ' ἐνώπιον, στρέφων ἑλαφρῶς ἐπὶ δεξιὰ τὴν κεφαλὴν καὶ κλίνων αὐτὴν πρὸς τὸν Ἰουδαίν. Τὰ ἐνδύματά του, ὁ κεραμόχρους χιτῶν καὶ τὸ βαθυκύανον ἱμάτιον, δὲν εἶναι φωτεινά. Διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς κρατεῖ εἰλητὸν καὶ διὰ τῆς ἄλλης, ἐστραμμένης πρὸς τὸ σύμπλεγμα τοῦ Πέτρου καὶ Μάλχου εὐλογεῖ. Ἡ χρώματος ἀνοικτοῦ καφεῖ κόμη του εἶναι πλουσία, οἱ ὀφθαλμοὶ μεγάλοι, ἡ ρις εὐθεῖα, αἱ παρειαὶ ῥοδαλαί, ὁ μύσταξ λεπτός, βραχύς, ὀξύληκτος, τὸ ἡμιάνοικτον στόμα μικρόν. Περὶ τὸν Ἰησοῦν καὶ τὸν Ἰουδαίν ἴστανται τρεῖς πρεσβύτεροι καὶ εἰς ὑπηρέτης, Ὁ τελευταῖος, εὐρισκόμενος ὀπισθεν τοῦ προδότου, νέος ἀνήρ ἔχων πρόσωπον μελαχροινὸν μὲ πρασίνας σκιάς, φέρει ἐρυθρὰς ἐνδρομίδας καὶ βραχὺν ἐζωσμένον κεραμόχρουν χιτῶνα, σχιστὸν μεταξὺ τῶν γυμνῶν ποδῶν, φθάνοντα περίπου ἕως τοῦ μέσου τῶν μηρῶν. Περὶ τὸν λαιμόν του διακρίνεται λευκὸν μανδήλιον. Ὁ ἄνθρωπος ὑψώνει τὴν δεξιάν χεῖρα ¹⁷⁴ ἕτοιμος νὰ ἐμποδίση τυχὸν ἀπὸ πειραν πρὸς διαφυγὴν τοῦ Σωτῆρος. Οἱ εὐρισκόμενοι πλησιέστερον πρὸς τὸν Ἰησοῦν πρεσβύτεροι μὲ τὰ ὠχρὰ πρόσωπα, τὰς μακρὰς γενειάδας καὶ τὰς λευκὰς καλύπτρας κρατοῦν δᾶδας διὰ τῆς ὑψουμένης χειρὸς. Τὰ ἐνδύματα τῶν Ἰουδαίων ἔχουν χρῶμα πράσινον, κεραμόχρουν, βαθυκύανον. Ἐπὶ τοῦ χιτῶνος φοροῦν φαιλόνιον. Ὅπισθεν τῶν Ἑβραίων διακρίνονται τὰ νεανικὰ πρόσωπα στρατιωτῶν. Φέρουν πολύχρωμα κράνη — ἄλλα εἶναι γαλανά, ἄλλα ἐρυθρὰ καὶ ἄλλα κίτρινα — καὶ κρατοῦν ἀκόντια μὲ λόγχας ποικίλων σχημάτων ¹⁷⁵.

¹⁷⁴) Ὁμοία εἶναι ἡ στάσις τοῦ ὑπηρέτου, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται ἀκολουθῶν τὸν Ἰησοῦν, εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Ἐλκόμενου ἐν Ζεμεν τῆς Βουλγαρίας (ἀρχαὶ τρίτης εἰκοσιπενταετίας τοῦ 14ου αἰ. Βλ. A. Grabar, La Peinture religieuse, σ. 186, καὶ εἰκ. XXVI). Τὸ ὕφος ὁμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ζεμεν εἶναι ὅλος διάφορον. Καὶ εἰς τὴν Προδοσίαν τοῦ κώδ. D 67, sup. τῆς Ambrosiana (f. 80 recto) ἡ δευτέρα ἐξ ἀριστερῶν ἀνδρική μορφή, φέρουσα μόνον χιτῶνα, ἀλλὰ καὶ ἰδιορρυθμὸν κάλυμμα εἰς τὴν κεφαλὴν, ὑψοῖ γυμνὴν τὴν δεξιάν. Καὶ τῶν μικρογραφιῶν τοῦ κώδικος τὸ ὕφος εἶναι διάφορον ἢ ἐν Ἄρτῳ.

¹⁷⁵) Τὴν λόγχην τὴν ἔχουσαν σχῆμα πελέκως συνήντησα καὶ εἰς μικρογραφίαν τοῦ ψαλτηρίου Barberini (f. 4 recto) καὶ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 54 Ἑλλην. χειρογράφου τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης Παρισίων (H. Omont, Miniatures, πίν. XCIII). Περισσότερα εἶδη λογχῶν ἀπαντοῦν εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Ταξιάρχου τῆς Καστορίας εἰκονίζουσιν τὸν Ἐλκόμενον (Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, πίν. 123β) καὶ εἰς ἄλλην ἐν Βουλγαρίᾳ, ἀναγομένην εἰς τὸν 14ον αἰ. καὶ παριστάσαν τὴν 4ην Οἰκουμένην Σύνοδον (B. Filon, Die Altbulgar. Kunst, Bern 1919, πίν. LIII).

¹⁷⁶) Ἀμφίβολον εἶναι ἂν ἐξρησιμοποιῶντο καὶ παρὰ τῶν Βυζαντινῶν ὅλα τὰ

Κάτω δεξιά ὁ Πέτρος, πολὺ μικροτέρων διαστάσεων, ἔχει γονατίσει ἐπὶ τῆς θάλασσας τοῦ Μάλχου κρατῶν μάχαιραν. Καὶ ὁ Μάλχος εἶναι γονυπετής καὶ ἐπιθέτει εἰς τὸ οὖς τὰς χεῖρας. Ὁ Πέτρος φέρει βαθὺ κύανον χιτῶνα καὶ λαμπρὸν ἱμάτιον, κίτρινον μὲ πρασίνας σκιάς καὶ λευκὰ φῶτα. Στρέφει ὀπίσω πρὸς τὸν Χριστὸν περιδεῆς τὸ βλέμμα. Ἡ μορφή του εἶναι ἀπὸ τὰς περισσότερον συμπαθεῖς πρεσβυτικὰς μορφὰς τοῦ Ἄρτου.

Ἡ σύνθεσις διακρίνεται διὰ τὴν συμμετρίαν καὶ τὴν υπερβολικὴν τῆς πυκνότητά. Τὰ δύο κύρια πρόσωπα κατέχουν τὸ κέντρον τοῦ ἡμικυκλίου τοῦ σχηματιζομένου ὑπὸ τῶν ἄλλων, τῶν περὶ αὐτὰ συνωστιζομένων ἀνδρῶν. Ἡ μορφή τοῦ Σωτῆρος ἐξαιρεται οὐχὶ διὰ τῆς ἀπεικονισέως του εἰς κλίμακα μεγαλυτέραν, ὅπως συμβαίνει ἀλλαχοῦ¹⁷⁸, ἀλλὰ διὰ τῆς προσφόρου χρήσεως τοῦ χρώματος, διὰ τοῦ φωτισμοῦ, τῆς ἐκφράσεως, τῆς στάσεως. Οὕτως ἐνῶ τὰ πλουσίως πτυχοῦμενα φορέματα τοῦ Ἰούδα ἔχουν χρώματα λαμπρά, τὰ ἐνδύματα τοῦ Ἰησοῦ μὲ τὴν ἀπλουστεράν πτυχολογίαν εἶναι ἀλαμπῆ. Εἰς τὸν Ἰούδαν φωσφορίζει τὸ περιβλήμα, ἡ ἐπιφάνεια, ὁ κόσμος ὁ ὁποῖος «παράγεται». Τὸ πρόσωπον ὅμως, ἐφ' οὗ κυρίως ἐκφράζεται ὁ αἰώνιος κόσμος τοῦ πνεύματος, μᾶλλον θαμβόν, ὅχι μόνον δὲν προσελκύει εἰς ἑαυτὸ τὸ βλέμμα, ἀλλ' ὠχροπράσινον καὶ ψυχρόν, ἔχον χροῶμα ἰδιάζον εἰς νεκρούς, προκαλεῖ ἀντιπάθειαν. Ἀντιθέτως εἰς τὴν μορφήν τοῦ Ἰησοῦ, ὑπεράνω τῶν σκιερῶν φορεμάτων ὑψοῦται τὸ πρόσωπον φωτεινόν. Τὸ φῶς του, πηγάζον ἐνδοθεν, γίνεται γλυκὺ ἀπὸ σκιάς καστανάς, ἀπὸ τὸ χροῶμα τῆς κόμης, θερμαίνεται ἀπὸ τοὺς μεγάλους μελανοὺς ὀφθαλμούς. Τὸ σῶμα ἔπειτα τοῦ Ἰούδα, ζωηρῶς κινούμενον, κάμπτεται ὡς τόξον, λυγίζει καὶ ἐν μέρει προσκολλᾶται ἐπὶ τοῦ Χριστοῦ. Ἐντείνει ὅλας τὰς δυνάμεις του διὰ νὰ ἐκπληρώσῃ ταπεινὸν σκοπὸν, νὰ δώσῃ τὸ φίλημα τῆς προδοσίας. Ὁ Σωτὴρ ὅμως παραμένει ἀτάραχος. Κλίνων ἑλαφρῶς τὴν κεφαλὴν συγκαταβαίνει νὰ δεχθῆ τὸν ἀσπασμόν, χωρὶς νὰ καταβάλλεται ἀπὸ τὴν χυδαιότητα τῆς προσγινομένης εἰς αὐτὸν ἀδικίας, χωρὶς νὰ κυριεύεται ἀπὸ συναίσθημα ἀποστροφῆς πρὸς τὸν προδότην. Παραμερίζων τὴν θλίψιν του ἐπιτιμᾷ καὶ νουθετεῖ τὸν Πέτρον, θεραπεύει διὰ τῆς εὐλογίας τὸν Μάλχον καὶ συγχρόνως στρέφων τὸ βλέμμα θερμὸν πρὸς τὸν θεατὴν, πρὸς τὴν ἀνθρωπότητα ὅλην, ἐμψυχώνει αὐτὴν μὲ τὴν ἐκδήλωσιν τοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ τῆς ἀγάπης

εἰκονιζόμενα εἰς τὸν Ἄρτον εἶδη λογῶν. Μεγάλην ποικιλίαν ἐμφανίζουν, ὡς γνωστόν, τὰ σχήματα τῶν λογῶν τῶν ἐν χρήσει εἰς τὴν Δύσιν.

¹⁷⁸) Π. χ. εἰς τὸ Δαφνὶ Βλ. P. Muratoff, *La pittura bizantina*, Roma, πίν. XCVIII.

του, ἅτινα δείκνυνται ἀνίσχυροι ν' ἀνακόψουν καὶ αἱ δύσκολοι στιγμαί, τὰς ὁποίας διέρχεται.

Αἱ μορφαὶ τῶν ἀνεχόντων τὰς δᾶδας Φαρισαίων, ψυχραὶ καὶ αὐταί, παρουσιάζουν διαφοροποίησιν. Ὁ ἐξ ἀριστερῶν γέρων στοχαστῆς μὲ φιλοσοφικὴν ἀταραξίαν ἀνιχνεύει τὰς διαθέσεις τῶν θεατῶν. Ὁ ἄλλος μὲ τὴν αἰχμηρὰν ῥίνα ἀφήνει νὰ ἐκχυθῆ ἑλευθέρως τὸ μίσός του εἰς τὸ δξύτατον βλέμμα του. Ὁ τρίτος τέλος πρεσβύτες εἶναι πλήρης δέους. Ἀκόμη ἀνηγοῦν εἰς τὰ ὄψα του τὰ σῶα τοῦ Ἰησοῦ. Ἀκόμη δὲν συνῆλθεν ἐκ τῆς καταπλήξεως ἀπὸ τὸ ἀντίκρουσμα τοῦ Λυτρωτοῦ¹⁷⁷.

Ὁ ἁγιογράφος εἰκονίζων μετὰ τοῦ Ἰούδα στρατιώτας, Φαρισαίους καὶ θηρέτην¹⁷⁸, εἰ καὶ προσεγγίζει μᾶλλον πρὸς τὸ κείμενον τοῦ Ἰωάννου¹⁷⁹ δὲν ἀκολουθεῖ πιστῶς οὐδένα τῶν Εὐαγγελιστῶν.

Ὁ Ἰούδας παρίσταται ἐρχόμενος ἐξ ἀριστερῶν ἢ τιοιαύτη διάταξις χαρακτηρίζει γενικῶς τὰς παραστάσεις, αἵτινες στοιχοῦν πρὸς τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου, τὴν διασώζουσαν παλαιὸν ἑλληνιστικὸν τύπον¹⁸⁰. Ἡ σκηνὴ διεξάγεται νύκτα. Μόνη ἔνδειξις εἶναι αἱ δύο δᾶδες.

18. Ο ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ (Πίν. Θ', εἰκ. 1).

Ἀπέναντι τῆς Προδοσίας ζωγραφεῖται ὁ «Ἐλκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ». Εἰς τὸ βάθος ἀριστερὰ ἀνυψοῦται καστανὸς βράχος. Πρὸ αὐτοῦ βαδίζει κατευθυνόμενος πρὸς τὰ δεξιὰ ὁ Ἰησοῦς, ἀκολουθούμενος ὑπὸ δύο Φαρισαίων, οἵτινες ἐπιβάλλουν ἐπὶ τοὺς ὤμους του τὰς χειρῶν, καὶ τεσσάρων νεαρῶν εἰς πυκνὴν γραμμὴν στρατιωτῶν μὲ περικεφαλαίας λευκοκυάνους ἢ χρώματος καρπῶν βερυκοκκέας. Τὰ φορέματα τῶν Ἑβραίων ἔχουν χρῶμα ἐρυθρόν, βαθυκύανον, πράσινον. Αἱ καλύπτραι τῆς κεφαλῆς των εἶναι λευκαί. Ὁ Ἰησοῦς ζωγραφεῖται εἰς κλίμακα μεγαλυτέραν ἢ τὰ ἄλλα πρόσωπα. Φέρει χειριδωτὸν χιτῶνα ἀσθениκοῦ κεραμόχρου, δίχως ζώνην, κατερχόμενον σχεδὸν μέχρι τῶν

¹⁷⁷) Οἱ συνοδοὶ τοῦ Ἰούδα, κατὰ τὴν διήγησιν τοῦ Ἰωάννου, «ὡς οὖν εἶπεν αὐτοῖς (ὁ Ἰησοῦς), ὅτι ἐγὼ εἰμι, ἀπῆλθον εἰς τὰ ὀπίσω καὶ ἔπρσον χαμαί» (ιη', 6).

¹⁷⁸) Ἡ Ἑρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς ἀναφέρει μόνον στρατιώτας καὶ τοποθετεῖ ὀπισθεν τοῦ Ἰούδα τὸ σύμπλεγμα Πέτρου καὶ Μάλχου (σ. 104).

¹⁷⁹) «Ὁ οὖν Ἰούδας λαβὼν τὴν σπιῆραν καὶ ἐκ τῶν ἀρχιερέων καὶ Φαρισαίων ὑπηρέτας ἔρχεται ἐκεῖ μετὰ φανῶν καὶ λαμπάδων καὶ ὄλων» (Ἰωάν. ιη', 3). Φαρισαίους ἀναφέρει ὁ Λουκᾶς (κβ', 52): «εἶπε δὲ ὁ Ἰησοῦς πρὸς τοὺς παραγενομένους ἐπ' αὐτὸν ἀρχιερεῖς καὶ στρατηγοὺς τοῦ ἱεροῦ καὶ πρεσβυτέρους». Ὁ Μᾶρκος (ιδ' 43) καὶ ὁ Ματθαῖος (κατ' 47) ἀναφέρουν «ὄχλον πολὺν» ἀπεσταλμένον παρὰ τῶν ἀρχιερέων καὶ πρεσβυτέρων.

¹⁸⁰) G. Millet, Recherches, σ. 338 κέξ.

ἀστραγάλων. Τὸ ἔνδυμα σχηματίζει μεταξὺ τῶν ποδῶν πολλὰς πτυχάς, ὁ Κύριος ἔχει ῥαδινώτατον σῶμα καὶ μακρὸν λαιμόν· στρέφει κλίνων ὀπίσω τὴν κεφαλὴν καὶ προτείνει ἑλαφρῶς ὑψῶν τὰς χεῖρας, αἰτίνες ἔχουν δεθῆ περὶ τὸν καρπὸν¹⁸¹. Ἡ καστανὴ κόμη κατέρχεται ἐπὶ τοῦ τραχήλου, τὸ γένειον εἶναι βραχὺ καὶ αἱ ὄφρυες συσπῶνται. Ὁ Χριστὸς ἀποστρέφει τὸ πρόσωπον ἀπὸ διώτου ἀγγείου¹⁸² μὲ μακρόστενον λαιμόν, τὸ ὅποιον προτείνει, κρατῶν δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, ἀνήρ με χονδρὰ χαρακτηριστικά, μὲ ἡμιάνοικτον στόμα, φέρων βραχὺν πρᾶσινον χιτῶνα καὶ ξίφος ἀνηρημένον ἀπὸ τῆς ὀσφύος. Δεξιώτερα εἰς κωνικὸν βαθυκύανον βράχον ἔχει ἐμπηχθῆ στενὸς καφὲ χρώματος σταυρός. Ἐπὶ τῆς ὀπισθίας πλευρᾶς τοῦ ἀνερρηχῆθῆ νέος ἀγένειος ὑπέρτης μὲ βραχὺν καὶ αὐτὸς ἐρυθρῶπὸν χιτῶνα. Τὴν δεξιὰν χεῖρα ἔχει θέσει ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ σταυροῦ, ἔφ' ὃν ὄριπται τὸ βάρος τοῦ ῥωμαλέου σώματός του, προφανῶς διὰ τὴν στερεώσιν αὐτὸν καλύτερον εἰς τὸ ἔδαφος. Ὑπὸ τὸν σταυρὸν εἰκονίζετο ἐργαζόμενος διὰ τὸν αὐτὸν σκοπὸν καὶ ἄλλος ὑπέρτης, γονυκλινῆς, σχεδὸν κατ' ἀριστερὸν κρόταφον, ὑψῶν τὴν δεξιὰν χεῖρα, δι' ἧς πιθανῶς ἐκράτει σφῦραν. Φαίνεται ἰσχνότερος καὶ βραχυτέρος τοῦ προηγουμένου, ζωγραφούμενος εἰς ἐλάσσονα κλίμακα. Δεξιώτερα μόλις διακρίνεται ἄτομον, ἰστάμενον σχεδὸν κατὰ μέτωπον. Θὰ εἰκόνιζε τὸν ἐποπτεύοντα τὴν προετοιμασίαν τοῦ σταυροῦ.

Τὴν προσοχὴν εἰς τὴν παροῦσαν τοιχογραφίαν ἐπισύρει ἡ μορφή τοῦ Ἰησοῦ. Ὑψηλὸς καὶ λεπτὸς, κλίνει μετὰ χάριτος τὴν κεφαλὴν. Ὡθοῦν αὐτὸν ἐκ τῆς ράχεως οἱ Ἑβραῖοι, ἀλλὰ δὲν ἔχει ἀνάγκην ὠθήσεων διὰ τὴν προχωρήσιν. Βαδίζει μὲ βῆμα ἀνοικτόν, τόσον ἑλαφρῶς, ὥστε οἱ πόδες του μόλις ἐγγίζουσιν εἰς τὸ ἔδαφος. Τὸ σῶμά του δὲν ἔχει βάρος. Σπεύδει πρὸς τὸν σταυρὸν, «ὡς ἀμνὸς προσαγόμενος τῇ ἰδίᾳ βουλήσει»¹⁸³, ἐπειγόμενος «πληρῶσαι πᾶσαν δικαιοσύνην»¹⁸⁴. Δι' αὐτὸ

¹⁸¹) Δεδεμένα εἶναι αἱ χεῖρες τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἑλκόμενον τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης (Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης, Ε.Ε.Β.Σ., 2ος, 1925, σ. 266 καὶ εἰκ. 15), τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως Μεσολῶν Κρήτης (Ἄ. Ὁρλάνδος Α.Β.Μ.Ε., Η', 1955 - 56, σ. 157) καὶ καθόλου, κατὰ τὸν Κ. Καλοκέρην (Αἰ Βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, σ. 87), εἰς τὰς ὀλίγας σχετικῶς τοιχογραφίας τοῦ Ἑλκόμενου τὰς σωζομένας εἰς Κρήτην.

¹⁸²) Κατὰ τὸν Γεώργιον Νικομηδείας (Λόγος Η' εἰς τὸ «Ἐιστήκεισαν δὲ παρὰ τῷ σταυρῷ τοῦ Ἰησοῦ... τῇ ἀγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ», Ρ. Γ. 100, στήλ. 480) «Τὸν μὲν οὖν ἐσμωρητισμένον οἶνον, τῷ σταυρῷ καὶ τοῖς ἥλοις δι' ὑπερβολὴν μανίας συνεκόμισαν. Ἐπεδίδουν γάρ, φησίν, αὐτῷ πιεῖν πρὸ τοῦ ἀναρηθῆναι, καὶ οὐκ ἤθελον».

¹⁸³) Βλ. δὸν στιχηρὸν τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Μ. Παρασκευῆς, Τριφῶδιον ἐκδ.

ἡ χειρονομία τῶν ἐπιβαλλόντων ὄπισθεν τὰς χεῖρας, ἀπαντῶσα εἰς σκη-
νὸς τῆς Ἀναβάσεως εἰς τὸν Σταυρόν, πρέπει νὰ ἐρμηνευθῇ ἐδῶ μᾶλ-
λον ὡς ἀποβλέπουσα εἰς παραίνεσιν πρὸς τὸν Λυτρωτὴν διὰ νὰ γευθῇ
τοῦ ὄξους. Πρὸς τοῦτο ἀσκείται πίεσις καὶ ἐκ τῶν ἐμπροσθεν ὑπὸ τοῦ
ὑπηρετοῦ, ὄργανου καὶ αὐτοῦ τῶν Ἑβραίων¹⁸⁵, τῶν πρεσβυτέρων τοῦ
λαοῦ, οἵτινες, ἀφοῦ κατεδίκασαν τὸν Ἰησοῦν εἰς θάνατον, θέλουν τώ-
ρα, γεμᾶτοι ὑποκριτικὴν φιλανθρωπίαν νὰ μετριάσουν διὰ τοῦ ναρ-
κωτικοῦ τοὺς πόνους του. Κυκλούμενος ἀπὸ τὴν νέαν φαρισσαϊκὴν ἐκ-
δήλωσιν ὁ Χριστὸς συσπᾶ τὰς ὀφρῦς καὶ ἀφήνει νὰ ἐκχυθῇ γλυκεῖα ἢ
θλίψις εἰς τὸ λεπτόν του πρόσωπον. Τὸ κουρασμένον του βλέμμα ἐκ-
φράζει παράπονον, τὸ παράπονον, ὅπερ ψάλλει ὁ ἱερὸς ποιητής: «λαός
μου τί ἐποίησά σοι καὶ τί μοι ἀνταπέδωκας; ἀντὶ τοῦ μάννα χολῆν,
ἀντὶ τοῦ ὕδατος ὄξος»¹⁸⁶.

Ἡ σκηνὴ παριστᾷ γεγονότα προηγηθέντα ἀμέσως τῆς Ἀναβάσεως.
Ἀκριβέστερον εἰκονίζει ἐν συνδυασμῶ πρὸς τὴν Ἐτοιμασίαν τοῦ
Σταυροῦ καὶ πρὸς τὸ ἐπεισόδιον τῆς ἀρνήσεως τοῦ Σωτῆρος νὰ πῆν τὸ
προσφερόμενον ναρκωτικὸν τὰ τελευταῖα βήματα τῆς πορείας τοῦ Χρι-
στοῦ πρὸς τὸν Γολγοθᾶν ἢ μᾶλλον τὸ πρῶτα βήματα τοῦ Λυτρωτοῦ
διὰ τὴν ἀνάβασιν εἰς τὸν Σταυρόν, ἀφοῦ πλέον ἐφθασεν εἰς τὸν «Κρα-
νίου τόπον».

Ὁ ἁγιογράφος διερμηνεύει ρήσεις τῶν Ἐθαγγελιστῶν Ματθαίου¹⁸⁷
καὶ Μάρκου¹⁸⁸. Ἀκολουθεῖ ὅμως, εἰς ὅσα κενὰ καταλείπουν οὗτοι, τὸ
ἀπόκρυφον κείμενον τοῦ Νικαοδήμου, τὸ ὁποῖον, ὡς γνωστόν, ἐέπνεε
τοὺς ζωγράφους τοῦ Βυζαντίου ἀπεικονίζοντας τὴν ἀνοδὸν εἰς τὸν
Γολγοθᾶν¹⁸⁹ καὶ τὴν προετοιμασίαν τοῦ Σταυροῦ¹⁹⁰. Συμφώνως πρὸς
τὸ ἀπόκρυφον κείμενον ὁ Σωτὴρ εἰκονίζεται ἐδῶ φέρων «κόκκινον

Παρ. Παρασκευοπούλου, ἐν Ἀθήναις 1901, σ. 425β.

¹⁸⁴) Ματθ. Γ', 15.

¹⁸⁵) Καὶ ἂν ἀκόμη ἐνήργει κατὰ διαταγὴν τῆς «σπείρας» δὲν ἔχει σημα-
σίαν. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Χρυσόστομος, ὄλων τῶν εἰς βάρος τοῦ Ἰησοῦ προσ-
βολῶν πραγμαστικοὶ αἴτιοι ἦσαν οἱ Ἑβραῖοι (Hosrā G. Millet, Recher-
ches, σ. 379).

¹⁸⁶) Ἀκολουθία τῶν ἁγίων Παθῶν, ἀντίφωνον ιβ', Τριψίδιον ἔκδ. Σελι-
βέρου σ. 409β.

¹⁸⁷) κζ', 33 - 35 «Καὶ ἐλθόντες εἰς τόπον λεγόμενον Γολγοθᾶ... ἔδωκαν αὐτῷ
πιεῖν ὄξος μετὰ χολῆς μεμιγμένον καὶ γευσάμενος οὐκ ἤθελε πιεῖν».

¹⁸⁸) ιε', 22 - 24 «... ἐδίδουν αὐτῷ πιεῖν ἐσμυρνιαμένον οἶνον· ὁ δὲ οὐκ ἔλαβεν».

¹⁸⁹) G. Millet, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 363 - 364.

¹⁹⁰) Ὁ ἴδιος ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 380, 381. Διὰ τὴν ἐτοιμασίαν τοῦ Σταυροῦ γί-
νεται ἐκτενὴς λόγος κατὰ τὸν 13ον αἰ. εἰς τὰς Σκέψεις τοῦ Bonaventura. (G.
Millet, αὐτόθι).

ῥάσον» καὶ ἔχων δεδεμέναις τὰς χεῖρας, ἀφ' ὧν ἐσύρετο ἀνερχόμενος εἰς τὸν Γολγοθᾶν, κατὰ τὰς εἰκόνας τὰς στοιχοῦσας εἰς τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου¹⁹¹.

Τὴν ἐπιγραφὴν «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ»¹⁹² ὁ ἡμέτερος ἀγιογράφος ἔχει παραλάβει ἐκ παραστάσεων αἵτινες εἰκονίζουν τὴν ἀνάβασιν εἰς τὸν Σταυρὸν καὶ τὴν πορείαν πρὸς τὸν λόφον τοῦ μαρτυρίου¹⁹³. Ἡ

¹⁹¹) Βλ. ἀνωτέρω ὑποσημείωσιν 189. Ἀντιθέτως εἰς τὴν Ἀνατολὴν ὁ Χριστὸς ζωγραφεῖται συρόμενος διὰ σχοινίου ἀπὸ τοῦ λαιμοῦ. Εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι συμφώνως πρὸς ἀρχαῖον τυπικὸν τῆς Ἐκκλησίας Ἱεροσολύμων κατὰ τὴν ἀκολουθίαν τῶν ἀγίων Παθῶν ὁ Πατριάρχης βασιτάζων τὸν Σταυρὸν ἐσύρετο ὑπὸ τοῦ ἀρχιδιακόνου μὲ ὄραριον δεδεμένον περὶ τὸν λαιμόν του. Τὴν σχετικὴν διάταξιν βλ. παρὰ Α. Παπαδοπούλου Κερραμει, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς Σταχυολογίας, 2ος, ἐν Πετρούπολει 1894, σ. 146. Τὸν Ἱησοῦν ὅμως δεδεμένον ἀπὸ τοῦ λαιμοῦ συναντῶμεν καὶ εἰς τὴν Βοϊαῖα τὸ 1259, (Μ. Χατζηδάκης, Byzantion, XIV, σ. 112).

¹⁹²) Τὴν φράσιν συναντῶμεν εἰς ἄσμα ψαλλόμενον κατὰ τὴν γ' ὥραν τῆς Μ. Παρασκευῆς: «Ἐλκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ, οὕτως ἐβόας Κύριε διὰ ποῖον ἔργον, θέλετέ με σταυρῶσαι Ἰουδαῖοι;...» (Τριψύδιον σ. 421α).

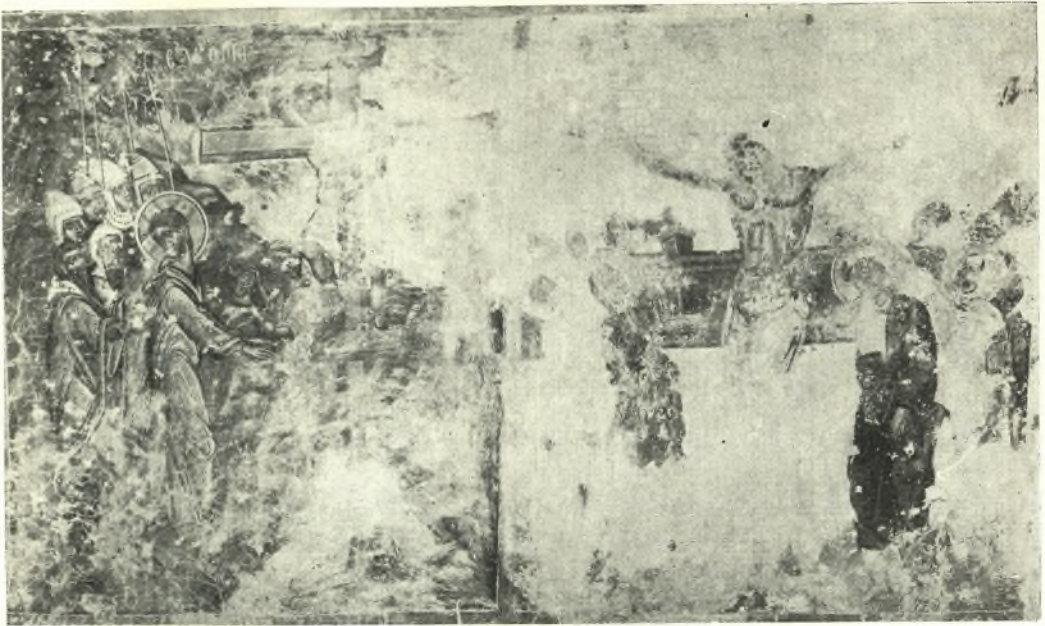
¹⁹³) Ἔχει παρατηρηθῆ ὅτι ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐλκομένου ἐνίοτε...λαμβάνεται ἐν εὐρύτερα ἐννοίᾳ συμφορομένη μάλιστα μετὰ τῆς παραστάσεως τῆς εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως τοῦ Χριστοῦ» (Ν. Βέη, Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας μετὰ παρεμβάσεων περὶ τῆς αὐτόθι Παναγίας τῆς Χρυσοφυτίσεως, Byz.-Neugr. Jahrb. 10ος, σ. 217, ὑποσ. 2).

Καὶ ἡ μακρυτίς Βενετία Κώτια σημειώνει ὅτι «ἐν τῇ ἀνατολικῇ χριστιανικῇ τέχνῃ παρατηρεῖται ποιά τις κατάχρησις περὶ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ τίτλου «Ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ». Ὁ τίτλος οὗτος δίδεται...ἀκόμη καὶ εἰς παραστάσεις, αἱ ὁποῖοι ἀνήκουσιν εἰς τὸ θέμα τῆς εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως ἢ καθηλώσεως· ἀποτελοῦσιν αἱ παραστάσεις αὗται τὸ τελευταῖον πρὸ τῆς σταυρώσεως ἐπεισόδιον καὶ μεσολαβοῦσι μετὰ τῆς καὶ τῆς κυρίως σκηνῆς τοῦ Ἐλκομένου» ἦτις, κατὰ τὴν ἄποψιν πρὸς ἣν τάσσεται καὶ ἡ συγγραφεὺς, εἰκονίζει «ἀκριβῶς τὴν στιγμὴν, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς σύρεται πρὸς τὸν Γολγοθᾶν» (Β. Κώτια, Ἡ ἐξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἐλκομένου (Χριστοῦ) ἐν τῇ Χριστιαν. τέχνῃ. Byz.-Neugr. Jahrb. 14ος, 1937/38, σ. 245).

Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι οἱ παρατηροῦντες τ' ἀνωτέρω ἀφορμῶνται ἀπὸ τῆς Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς, ἦτις ὑπὸ τὸν τίτλον «Ὁ Χριστὸς ἐλκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ», (σ. 107) ἐννοεῖ τὴν πρὸς τὸν Γολγοθᾶν πορείαν.

Ἄλλ' εἰς παραστάσεις παλαιάς, ὡς εἶναι ὁ Ἐλκόμενος τῆς σταυροθήκης τοῦ Gran (κατὰ τὸν Millet 11ου αἰ, κατὰ τὸν Ph. Schweinfurth (Die byz. Form, Mainz, (1954) εἰκ. 29β 12ου αἰ.) τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίας Αἰγίνης (Γ. Σωτηρίου Ε.Ε.Β.Σ. 2ος, 1925, σ. 266), μὲ τὸν ἀνωτέρω τίτλον εἰκονίζεται ἡ ἀνάβασις εἰς τὸν Σταυρὸν.

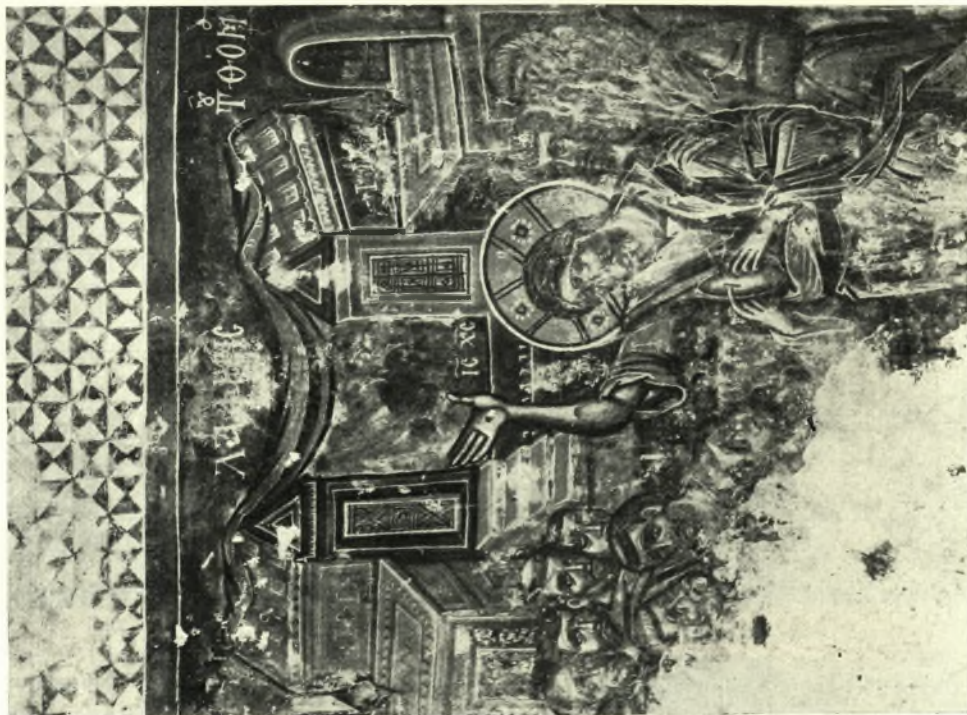
Ἡ διαπιστωμένη ἀσάφεια, καθ' ἣν ὑπὸ τὸ ἴδιον ὄνομα παρίστανται ἐκάστοτε διάφοροι σκηναί, ὀφείλεται, νομίζω, εἰς τὴν ἐπιγραφὴν «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ», ἢ ὁποία ἐπιδέχεται διττὴν ἑρμηνείαν. Ἐὰν ἡ λέξις σταυρὸς ληφθῆ κατὰ κυριολεξίαν τότε ὁ τίτλος εὐαρμοστεῖ καὶ τίθεται εἰς σκηνὰς τῆς Ἀνα-



Είχ. 1 (άνω). — 'Ο 'Ελκόμενος, ή Σταύρωσις.



Είχ. 2 (άριστερά). — Τμήμα εκ του 'Επιταφίου Θρήνου.



Εικ. 2 — 'Η ψηλάφησης τοῦ Θωμά.



Εικ. 1. — 'Ο Ἄδαμ, λεπτομέρεια τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην.



Ὁ Χριστὸς τῆς Ἀναλήψεως.



Είχ. 2. — Τὸ νότιον ἠμιγόριον τῆς Ἀναλήψεως.



Είχ. 1. — Τὸ βόρειον ἠμιγόριον τῆς Ἀναλήψεως.

λεπτομέρεια τῆς ἀρνήσεως τοῦ Χριστοῦ νὰ πῆ τὸ ναρκωτικὸν ἀπαντᾶ καὶ εἰς μικρογραφίας, εἶναι δὲ πιθανὸν κατὰ τὸν Α. Grabar ὅτι εἰσ-
ήχθη εἰς τὴν μνημειώδη ζωγραφικὴν ὑπὸ ἀγιογράφων τῶν Βαλκανι-
κῶν χωρῶν¹⁹⁴. Ἡ λεπτομέρεια πλοιτίζει ἐνίοτε τὴν παράστασιν τῆς
πορείας πρὸς τὸν Γολγοθᾶν, ὅπως εἰς τὸν Ταξιάρχην τῆς Καστορίας¹⁹⁵,
συνηθέστερον ὅμως συνδύαζεται μὲ τὴν προετοιμασίαν τοῦ Σταυροῦ,
ὡς εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος¹⁹⁶ (1295), εἰς τὸ καθολικὸν
τῆς Μονῆς Χελανδαρίου¹⁹⁷, εἰς τὸ Μάρκο Μαναστιῶ¹⁹⁸ τῆς Σερβίας,
εἰς τὸν ἀπασχολοῦντα ἡμᾶς ναΐσκον τοῦ Ἄρτου¹⁹⁹.

Ὁ Ἐλκόμενος τοῦ Ἄρτου εὐρίσκεται πλησιέστερον πρὸς τὰς τρεῖς
τελευταίας Μακεδονικὰς τοιχογραφίας κατὰ τὸ τμήμα τῆς προετοιμα-
σίας τοῦ Σταυροῦ. Ἄλλην λεπτομέρειαν κοινὴν πρὸς αὐτὰς ἔχει τὸν
ὑπηρέτην τὸν βαστάζοντα τὸ σκεῦος, ὁ ὁποῖος φορεῖ βραχὺν χιτῶνα
καὶ ξίφος. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν κομψὴν μορφήν τοῦ Σωτήρος μὲ τὸ ἐλεύ-
θερον βᾶδισμα, τὸν μακρὸν λαιμόν, τὴν κλίσιν καὶ στροφὴν τῆς κε-
φαλῆς ὁ ἀγιογράφος ἀκολουθεῖ πρότυπα, μιμούμενα τὸν Μωϋσῆν ἐν
τῇ μικρογραφίᾳ τῆς διαβάσεως τῆς Ἐρυθρᾶς θαλάσσης εἰς τὸ ἐν Πα-
ρισίοις ὑπ' ἀριθ. 139 ἑλληνικὸν ψαλτήριον τῶν ἀρχῶν τοῦ 10ου αἰ.,
ἔργον προερχόμενον ἐκ τῶν ἐργαστηρίων τῆς πρωτευούσης²⁰⁰.

Ὡστε ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐλκομένου εἰκονογραφικῶς συνδέεται πρὸς

βάσεως. Ἐὰν ὅμως νοηθῆ κατὰ μετωνυμίαν τότε τὸ «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ»
(συρόμενος εἰς τὸν τόπον ἔνθα ἐξέτιον τὴν ποινήν αὐτῶν ὅσοι εἶχον καταδικα-
σθῆ εἰς τὸν διὰ σταυρώσεως θάνατον) χρησιμοποιεῖται ὡς ἐπιγραφή τῆς πο-
ρείας πρὸς τὸν Γολγοθᾶν.

¹⁹⁴) La peinture religieuse, σ. 195.

¹⁹⁵) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, πίν. 123β.

¹⁹⁶) Atti dell' VIII Congresso internazionale di Studi Bizantini, II, Roma, 1953, Tav. XVI, Fig. 13.

¹⁹⁷) G. Millet, Monuments de l' Athos, I Les peintures, Paris 1927, πίν. 72'.

¹⁹⁸) Βλ. προχείρως σχέδιον παρὰ τῷ Ἰδίῳ, Recherches, εἰκ. 417.

¹⁹⁹) Ὁ G. Gerola (Monumenti, 2ος σ. 320, ὑποσημ. 7) ἀναφερόμενος εἰς τὸ εἰκονογραφικὸν θέμα τῆς preparazione della croce, γράφει: «I due diversi momenti della crocifissione si riscontrano negli affreschi di S. Giorgio a Khasi (Chissamo), di S. Maria a Rustika (Retimo) e di S. Giorgio a Zuridhi (Retimo)». Τὰς δύο πρώτας τοιχογραφίας δὲν ἔχω ὑπ' ὄψει μου. Ἡ τρίτη εἶναι ἡ τοῦ Ἄρτου. Ὡστε ὁ Gerola καταλέγει αὐτὴν εἰς τὸ θέμα τῆς προετοιμασίας τοῦ Σταυροῦ.

²⁰⁰) A. Grabar - Skira, ἔνθ' ἀνωτ. σ. 169.

Ὡς πρὸς τὸν μακρὸν λαιμόν, τὴν στροφὴν καὶ κλίσιν τῆς κεφαλῆς βλ. ἀ-
κόμη τὴν κεφαλὴν τῆς Προσευχῆς καὶ τοῦ βασιλέως Ἐζεκίου εἰς τὴν ἐκ τοῦ
ἰδίου κώδικος μικρογραφίαν τῆς σ. 168 τοῦ αὐτοῦ βιβλίου.

ἀγιογραφίας εὐρισκομένης εἰς Μακεδονίαν, κατὰ τὴν μορφήν ὅμως τοῦ Χριστοῦ ἐμφανίζει συγγένειαν μὲ ἔργα τῆς Κων)λεως.

19. Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ (Πίν. Θ', εἰκ. 1).

Παρὰ τὴν παράστασιν τοῦ Ἐλκομένου σώζονται λείψανα ἐκ τῆς εἰκόνης τῆς Σταυρώσεως²⁰¹. Εἰς τὸ βάθος ὀριζόντιος πλατεῖα ταινία, καθ' ὅλον τὸ πλάτος τοῦ πίνακος διήκουσα, μὲ προεξοχὰς κατὰ διαστήματα ὁμοίας πρὸς πυργίσκους, ἔχουσα χρῶμα βαθὺ ἰώδες μὲ φῶτα κυανοπά, προφανῶς εἰκονίζει τὰ τείχη τῆς Ἱερουσαλήμ. Τὸ κέντρον τῆς παραστάσεως καταλαμβάνει ὁ Χριστὸς κρεμάμενος ἐπὶ τοῦ Σταυροῦ, οὗ φαίνεται ἀμυδρῶς ἡ βάσις ἐμπεπηγμένη εἰς κωνικὸν βαθυκύανον βράχον, μόλις διακρινόμενον. Ἐκ τοῦ σώματος τοῦ Σωτῆρος, ὁ ὁποῖος ζωγραφεῖται γυμνὸς μὲ περιζῶμα, σώζεται καλύτερον τὸ μῆμα τὸ ἀπὸ τῶν μαστῶν μέχρι καὶ κάτω τῆς κοιλίας. Τὰς σκιάς του ἀποδίδουν βαθύχρωμοι πλατεῖαι γραμμαί. Ἀμυδρότατα διακρίνονται αἱ χεῖρες καὶ ἡ κεκλιμένη πρὸς τὰ δεξιὰ κεφαλή. Δεξιὰ τοῦ Σταυροῦ ἴσται ὁ Ἰωάννης ἑλαφρῶς ἐστραμμένος πρὸς τὸν Ἰησοῦν, κύτιων τὴν κεφαλὴν ὑποστηρίζων αὐτὴν διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς καὶ ἔχων τὴν ἄλλην χεῖρα πρὸ τοῦ μηροῦ. Τὸ δίχως φῶτα ἱμάτιόν του καὶ τὸ μαφόριον τῆς Θεοτόκου ἔχουν χρῶμα οἶον καὶ τὰ τείχη τῆς πόλεως. Ὁπισθεν τοῦ μαθητοῦ ἐξωγραφοῦντο κ. ἄ. ἄνδρες προφανῶς στρατιῶται. Ἐνός, ὅστις ἐφαίνετο ὀλόσωμος, τὸ σιτόχρουν πρόσωπον, περιβαλλόμενον ἀπὸ φωτιστέφανον, διασώζεται καλύτερον. Τὸ γένειόν του εἶναι καστανὸν καὶ βραχύτατον, προτεταμένον, ὁ μύσταξ κοντὸς καὶ λεπτός, αἱ παρειαὶ λεῖται, τὸ στόμα μικρόν, τὰ χεῖλη λεπτά. Ὁ ἄνηρ, πιθανώτατα ὁ ἑκατόνταρχος, ἀνυποῖ τὴν κεφαλὴν, φέρουσαν ἴσως λευκὴν καλύπτραν, καὶ προσηλώνει τὸ βλέμμα πρὸς τὸν Ἰησοῦν. Φαίνεται ὅτι ἐφόρει κυανοῦν χειριδωτὸν χιτῶνα καὶ ἐρυθρὰν χλαμύδα. Ἰχνη ἐπιτρέπουσι νὰ συμπεράνωμεν ὅτι ὕψωνε τὴν δεξιὰν χεῖρα δεικνύων τὸν Χριστόν. Ἀριστερὰ τοῦ Σταυροῦ, σχεδὸν κατὰ κρόταφον, εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος ὑψηλὴ καὶ λεπτή. Ἀνανεύει, κλίνει πρὸς τὰ ὀπίσω τὸν κορμὸν καὶ στρέφει τὸ βλέμμα πρὸς τὸν Λυτρωτὴν. Αἱ χεῖρες αὐτῆς δὲν διακρίνονται. Ὁπισθεν τῆς διαγράφονται καὶ ἄλλαι γυναικεῖαι μορφαί.

Τὴν σύνθεσιν χαρακτηρίζει ἀπλότης καὶ ἡρεμία. Ἐκατέρωθεν τοῦ Ἐσταυρωμένου ἴστανται δύο ὄμιλοι: ἡ Θεοτόκος μὲ τὰς ἁγίας γυναῖ-

²⁰¹) Ὁ Κ. Καλοκύρης καταλέγει τὴν τοιχογραφίαν μεταξὺ τῶν χαρακτηριστικῶν ἐν Κρήτῃ παραστάσεων τῆς Σταυρώσεως (Αἱ βυζ. τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, 71 - 72).

κας, ὁ Ἱωάννης μὲ τὸν ἑκατόνταρχον καὶ τοὺς στρατιώτας²⁰³. Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἄρτου ὁμοιάζει πρὸς τὸ μωσαϊκὸν τῶν ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης²⁰⁴ καὶ γενικώτερον εἰς τὴν σύνθεσιν καὶ εἰς λεπτομερείας, ὅπως εἶναι ὁ Ἱωάννης στηρίζων τὴν κλίνουσαν κεφαλὴν του διὰ τῆς δεξιᾶς καὶ ἔχων ἐπιθέσει τὴν ἀριστερὰν ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ μηροῦ, ἢ μορφὴ τοῦ Κεντηρίωνος μὲ τὴν λευκὴν καλύπτραν τῆς κεφαλῆς καὶ τὴν περιωρισμένην μόνον εἰς τὴν χεῖρα κίνησιν²⁰⁴, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ τὸ διαγράφον ἑλαφρὰν καμπύλην. Ἄλλ' ὡς εἶναι γνωστὸν ἢ ἀπαλότης αὐτῆς τῆς καμπύλης χαρακτηρίζει ἔργα τῆς σχολῆς τοῦ Βυζαντιοῦ οἷα εἶναι ἢ Σταύρωσις τοῦ Δαφνίου²⁰⁵, τοῦ δωδεκαόρου τῆς Firenze²⁰⁶, τῆς φορητῆς εἰκόνας τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας²⁰⁷ κλπ.

Εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν ὁ κορμὸς τοῦ Σωτῆρος εἰκονίζεται εὐθύστερος, αἱ διαστάσεις τοῦ στήθους ἀποδίδονται μὲ ἡεαλιστικὴν διάθεσιν. Τὸ ἴδιον συμβαίνει, ἀλλ' ἔτι ἐντονώτερον εἰς τὴν ἐσχάτως καθαρισθεῖσαν ὥραϊαν, ἡμικατεστραμμένην τοιχογραφίαν τῆς Σταυρώσεως τοῦ Β.Α. παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Σοφίας Μυστρᾶ²⁰⁸ καὶ εἰς φορητὸν πίνακα τῆς Ἀχρίδος²⁰⁹.

Ἡ Θεοτόκος παρίσταται ἐνταῦθα κλίνουσα ὀπίσω τὸν κορμὸν περισσότερον ἢ ἐν τῷ μωσαϊκῷ τῆς Opera del Duomo τῆς Firenze, ἀλλ' οὐχὶ καὶ πίπτουσα λιπόθυμος εἰς τὰς ἀγκάλας τῶν ἱσταμένων ἐκατέρωθεν αὐτῆς γυναικῶν ὅπως εἰς τὴν Μονὴν Βατοπεδίου²¹⁰. Ἐπειτα ἔδῶ ζωγραφεῖται, καθ' ὅσον δύνатаί τις νὰ κρίνῃ ἐκ τῆς κακῶς διατηρουμένης τοιχογραφίας, μὲ σῶμα ἐπίμηκες, ἐξιδανικευμένον, ἄσαρ-

²⁰³) Τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα τῶν ὁμίλων εἰσήχθησαν εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ὑπὸ τῶν βυζαντινῶν, οἵτινες ἐπλούτισαν δι' αὐτῶν, ἐμπνεόμενοι ὑπὸ τῶν συνοπτικῶν Εὐαγγελίων, τὸν συριακὸν τύπον τῆς Σταυρώσεως (G. Millet, Recherches σ. 425).

²⁰⁴) Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης, πίν. 26, 27.

²⁰⁴) Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης, σ. 27.

²⁰⁵) Ch. Diehl, La peinture byzantine, Paris 1933, πίν. XXVII.

²⁰⁶) Walter Felicetti - Liebenfels, Geschichte der byz. Ikonenmalerei, πίν. 77.

²⁰⁷) Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἐλκομένου Μονεμβασίας. Πελοποννησιακά, Α', Ἀθήναι 1955, πίν. Α'.

²⁰⁸) Ἡ τοιχογραφία εἶναι ἀνέκδοτος. Ὁ G. Millet παρέχει αὐτὴν κατὰ σχεδιάσμα, Monuments de Mistra, πίν. 134¹.

²⁰⁹) Walter Felicetti - Liebenfels, ἔνθ' ἄνωτέρω πίν. 54.

²¹⁰) G. Millet, Athos, πίν. 83². Ὅπως ὁ ἴδιος ἀλλαχοῦ παρατηρεῖ (L' art des Balkans et l' Italie au XIII siècle, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II Roma, 1940, σ. 285) «les Macédoniens ont le sens du drame, les Crétois celui de la tenue et de la noblesse».

κον. Ἐὰν λοιπὸν ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄρτοῦ φαίνεται μιμούμενος ἐνιαχοῦ παλαιότεραν θεαλίζουσιν καὶ φιλελευθέραν σχολήν, τὴν λεγομένην Μακεδονικήν, ὅμως εἰς τὰς γενικὰς του γραμμὰς εἶναι συντηρητικὸς, ἀρεσκόμενος εἰς τὴν ἐξιδανίκευσιν ὅπως καὶ ἡ σύγχρονός του τέχνη.

Τεῖχη μὲ πύργους ὅμοια πρὸς τὰ τῆς ἡμετέρας Σταυρώσεως συναντῶμεν εἰς ἀνωτέρω μνημονευθέντα ἔργα, ἥτοι εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Firenze καὶ εἰς τὸν φουρητὸν πίνακα τῆς Μονεμβασίας.

20. Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ

Ἐκ τῆς παραστάσεως τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου, ἥτις εἶχε ζωγραφηθῆ ἀπέναντι τῆς Σταυρώσεως, διασώζεται μόνον τὸ δεξιὸν ἥμισυ (Πίν. Θ', εἰκ. 2).

Εἰς τὸ βάθος οἱ τυπικοὶ βράχοι, ἐλαιόχρους ὁ ἀριστερὸς καὶ ἐρυθρὸς ὁ ἄλλος, ἔχων σχῆμα ἄσκοῦ. Πρὸ αὐτῶν ἐκτείνεται ὑψηλὸν βάθρον καφὲ χρώματος μὲ καστανὰς σκιάς. Εἰς τὴν μακρὰν του πλευρὰν φέρει διάκοσμον ἔκ γραμμῶν, αἱ ὁποῖαι ὁμοιάζουν πρὸς ἀραιὰ κεφαλαῖα ἰῶτα. Μεταξὺ των εἶναι ἐξωγραφημένον πλεκτὸν μετὰ χειρῶδος κἀνίστρον. Ὑπεράνω τοῦ βάθρου ὡς ἐπὶ φρετρου κεκαλυμμένου ὑπὸ σινδόνος, χρώματος ἀνοικτοῦ πορτοκαλλιόχρου, εἶναι ἠπλωμένον τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴν κεφαλὴν πρὸς τ' ἀριστερά. Ἡ σινδὼν κοσμεῖται ἀπὸ κεντήματα καστανὰ σχήματος χῖ καὶ ἔχει κιτρινήν παρυφήν μὲ ἐρυθροὺς κύκλους. Τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ περιβάλλει διὰ τῶν χειρῶν του ἐναγκαλιζόμενος ὁ Ἰωσήφ²¹¹, πρεσβύτης μὲ βαθύχρωμον καφὲ χιτῶτα καὶ πράσινον ἱμάτιον. Ζωγραφεῖται εἰς στάσιν 3/4 πρὸ τοῦ βάθρου. Ὅπισθεν τοῦ θείου σώματος φαίνεται ὁ Ἰωάννης κύπτιων καὶ ἀσπαζόμενος τὴν χεῖρα τοῦ Χριστοῦ²¹². Ὀλίγον ἀπωτέρω ὑψοῦται ὁ Σταυρός²¹³. Εἰς τὴν δεξιὰν ὀριζόντιον κεραιάν του

²¹¹) Ἡ λεπτομέρεια εἶναι γνώριμος εἰς τὴν Μακεδονίαν (G. Millet, Recherches, σ. 515). Κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ XV αἰ. εἰς τὴν Rudenica (ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ἁγίαν Σοφίαν Τραπεζοῦντος) ὁ Ἰωσήφ εἰκονίζεται πρὸ τοῦ λίθου, δρατιόμενος τῶν ποδῶν τοῦ Ἰησοῦ (αὐτόθι σσ. 512 - 513).

Ὁμοίαν περίπου πρὸς τὴν διάταξιν τῶν μαθητῶν ἐν Ἄρτῳ συναντῶμεν εἰς στεατίτην τοῦ Βατικανοῦ (αὐτόθι σ. 506 καὶ εἰκ. 543). Ὁ Ἰωάννης καὶ ἐκεῖ ἀσπάζεται τὴν χεῖρα τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰωσήφ ὑποβαστάζει τοὺς πόδας του καὶ ὁ Νικόδημος ὄρθιος εἰς τὸ βάθος κλαίει. Ἡ κλίμαξ ἔλλειπει.

²¹²) Τὸν Ἰωάννην ἀσπαζόμενον τὴν χεῖρα τοῦ Χριστοῦ συναντῶμεν εἰς τὸ ὑπ' ἀριθ. 1156 χειρόγραφον τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης (11ου αἰ.), εἰς τὸ τετραεὺς ἀγγελον τοῦ Gélat, εἰς τὸ ψαλτήριον τῆς Μελισσάνδης, εἰς τοιχογραφίαν τῆς ἁγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος κ.λ.π., Ὡσαύτως εἰς τοιχογραφίας τῶν ναῶν τῆς Κρήτης (βλ. Κ. Καλοκέρην ἐνθ' ἀνωτ. σ. 88).

²¹³) Κατὰ τὸν Millet (ἐνθ' ἀνωτ. σ. 516) εἶναι ἀρκούντως μέγας ὁ ἀριθ-

ἔχει στηριχθῆ λεπτή κλίμαξ. Ὁ Νικόδημος κύπτων διαπερᾶ τὴν κεφαλὴν μετὰξὺ δύο βαθμίδων τῆς κλίμακος, ἣν συγκρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρός. Τὴν κεφαλὴν του ὑποβαστάζει διὰ τῆς δεξιᾶς, ἣς ὁ ἀγκὼν ἐρείδεται εἰς κατωτέραν βαθμίδα. Ὁ Νικόδημος φέρει πράσινον χιτῶνα καὶ ἰόχρουν ἱμάτιον, ἔχον ὀλίγα τεφρὰ φῶτα. Εἰς τὴν ἄνω δεξιᾶν γωνίαν τῆς εἰκόνης σώζονται τὰ γράμματα «(Ἐπι)τάφιο(ς)».

Ἄξια προσοχῆς εἶναι τὰ ἄδρᾶ περιγράμματα τῶν μορφῶν, ἰδίᾳ τὰ περὶ τὸ πρόσωπον, τὰ μαρτυροῦντα ἀρκετὴν σχηματοποίησιν.

Ὁ Ἰωσήφ ζωγραφεῖται τεθλιμμένος. Θλίψιν ἐκφράζει καὶ τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰωάννου, οὗ τὸ στόμα μηκύνεται. Παραστατικώτερον ὅμως ἐκδηλοῦται ἡ λύπη εἰς τὴν στάσιν τοῦ Νικοδήμου. Ἀδυνατῶν νὰ κρατήσῃ ὄρθιον τὸ σῶμά του κυρτοῦται βαρῶς καὶ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκην νὰ στηριχθῆ ὅπως δύναται εἰς τὴν κλίμακα.

Τὸ βᾶθρον, ἐφ' οὗ ἔχει ἀποτεθῆ τὸ σῶμα, καθὼς ἀποδίδεται διὰ χρωμάτων δι' ὧν συνήθως ζωγραφοῦνται τὰ ξύλινα ἐπιπλα καὶ φέρει ἀπεικονισμένον ἐπ' αὐτοῦ ὡς κόσμημα καλᾶθιον, ὑπενθυμίζει μᾶλλον φορειαμὸν ἢ σαρκοφάγον, ἥτις εἶναι συνήθης εἰς σκηναὺς τοῦ Θρήνου. Τὸ τμήμα τοῦ βᾶθρου τὸ καλυπτόμενον ὑπὸ τῆς σινδόνης εἶναι ἀρκετὰ ὑψηλὸν καὶ φαίνεται ὡς αὐτοτελές. Τὸ ὕψος του, ἡ πολυτέλεια τοῦ ὑφάσματος καὶ ἡ καθόλου μορφή τοῦ βᾶθρου δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἔχομεν πρὸ ἡμῶν πρόθεσιν νεκροῦ, οὗ τὸ φέρετρον, κεκαλυμμένον μὲ πολύτιμον σινδόνα, κεκοσμημένην εἰς τὸς παρυφάς, ἔχει τοποθετηθῆ ἐπὶ κρητικῆς κασσέλας²¹⁴ ὡς ἐπὶ βάσεως. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι ὁ ἁγιογράφος ἔχων ὡς ὑπόδειγμα παράστασιν ἐν ἧ ἢ σαρκοφάγος εἰκονίζετο ὑψηλὴ καὶ δυσκολευόμενος νὰ ἀντιληφθῆ ἀκριβῶς τί παρίστανε τὸ πρότυπὸν του καὶ ἐπὶ πλέον ἐπηρεασμένος ἀπὸ γεγονότα τοῦ καθ' ἡμέραν βίου συνέφυρε πρὸς τὴν παραδεδομένην μορφήν τῆς σαρκοφάγου χαρακτηῆρας τοῦ γνωστοῦ εἰς αὐτὸν φορειαμοῦ. Ὡς πρόθεσις νεκροῦ ἐμφανίζεται καὶ ἀλλαχοῦ ἢ παράστασις τοῦ Ἐ-

μὸς τῶν μνημείων, ἐνθα ὁ σταυρὸς ὑψοῦται ὑπεράνω τοῦ θείου σώματος. «À l'origine, comme la scène se passait près du tombeau, on la représenta dans le lointain, entre les deux montagnes qui encadrent le Golgotha». Ἄλλ' ἦτο φυσικὸν σὺν τῷ χρόνῳ νὰ λησμονηθῆ τὸ παλαιστινιακὸν τοπίον καὶ ἡ σκηνὴ νὰ τοποθετηθῆ παρὰ τοὺς πόδας τοῦ σταυροῦ. Ἐνταῦθα ὁ σταυρὸς εἰκονίζεται μὲν μετὰξὺ δύο λόφων, ἀλλ' ἀμέσως ὀπισθεν τῆς σαρκοφάγου.

²¹⁴ Κασσέλαν ὑπενθυμίζει καὶ ἡ κλίνη(;) τῆς Θεοτόκου εἰς εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τοῦ Giotto (Bl. Paolo d' Ancona, Giotto, ἔκδ. Piccola silvana, Milano (1953) εἰκ. LXXII). Δὲν νομίζω ὅτι πρόκειται περὶ ἐπιδράσεως.

Περὶ βυζαντινῶν κασσέλων βλ. παρὰ Φ. Κουκουλέ, ἔνθ' ἀνωτέρω, ΙΙ, Athènes 1948, σσ. 82, 83. Αἱ κασσέλαι ἦσαν ξύλιναι μὲ γλυφὰς ἐπὶ τῆς ἐσωτερικῆς ἐπιφανείας.

πιταφίου Θρήνου, ὅπως εἰς τὸ δίπτυχον Barberini²¹⁵, ἔνθα ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἐπὶ κλίνης.

Εἰς σκηνὰς τοῦ Θρήνου ἐνίοτε ζωγραφεῖται καλᾶθιον περιέχον τὰ χρησιμεύσαντα εἰς τὴν ἀποκαθήλωσιν ἐργαλεῖα²¹⁶. Τὸ κἀνιστρον παρῆστησεν ἐδῶ ὁ ζωγράφος ὡς κόσμημα τῆς βάσεως, ἐφ' ἧς εἶναι ἠπλωμένον τὸ Σῶμα, ἴσως καὶ διὰ τὸν λόγον ὅτι δὲν εἶχε χῶρον διὰ τὴν ἀπεικόνισίν του.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν στάσιν τοῦ Ἰωσήφ, τοῦ ὁποίου οἱ πόδες εἰκονίζονται πρὸ τῆς σαρκοφάγου, ἡ πλησιεστέρα εἰκονογραφικῶς καὶ σχεδὸν σύγχρονος γνωστή μου παράστασις εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς Ἁγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος²¹⁷.

Ἡ λεπτομέρεια τοῦ Νικοδήμου, ἐρειδομένου ἐπὶ τῆς κλίμακος εἶναι στοιχεῖον συναντώμενον εἰς Μακεδονικὰς τοιχογραφίας, ὅπως εἰς τὴν Μονὴν Βατοπεδίου²¹⁸ καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀθανάσιον τοῦ Μουζάκη τῆς Καστορίας²¹⁹. Ἡ τελευταία παράστασις προσεγγίζει περισσότερον πρὸς τὴν ἡμετέραν. Ἡ στάσις τοῦ Νικοδήμου καθορίζεται ὁμοίως καὶ εἰς τὴν Ἐρμηνεῖαν τῆς ζωγραφικῆς²²⁰.

Τέλος ἐπιγραφή τῆς σκηνῆς ἦτο, φαίνεται, μόνη ἡ λέξις Ἐπιτάφιος²²¹.

²¹⁵) Βλ. προχείρως παρὰ G. Millet (Recherches. εἰκ. 4).

Καὶ ἄλλαχού καὶ εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Τραπεζοῦντος (Millet, ἔνθ' ἀνωτέρω εἰκ. 559) ἡ σαρκοφάγος εἶναι ὑψηλή.

²¹⁶) Κατὰ τὴν Ἐρμηνεῖαν (σ. 109) εἰκονίζεται «ὑποκάτω τοῦ Χριστοῦ τὸ καλᾶθι τοῦ Νικοδήμου μὲ τὰ καρφία καὶ τὴν τανάλιον καὶ τὸ σφυρὶ καὶ πλησίον αὐτῶν ἄλλο οὐκένος, ὡσεὶ ὕδριον μικρὸν».

²¹⁷) Βλ. ἀνωτ. ὑποσημ. 215.

²¹⁸) Βλ. προχείρως παρὰ G. Millet, ἔνθ' ἀνωτ. εἰκ. 561. Ὁμοίως ἀπαντᾷ εἰς τὴν Rudenica (παρὰ τῷ ἰδίῳ εἰκ. 558), εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Χελανδαρίου (Millet, Athos, εἰκ. 67') καὶ εἰς εἰκόνα Παλαιολογείων χρόνων τῆς Ἱ. Μονῆς Σινᾶ (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, εἰκ. 208).

Εἰς τὸ ὑπ' ἀρ. 735 τετραεσάγγελον τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (παρὰ Millet, Recherches, εἰκ. 548) κατὰ τὴν κάτω δεξιάν γωνίαν τῆς μικρογραφίας, εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, νέος ἀγένειος, φορῶν χιτῶνα βραχῶν, ἰστάμενος κατ' ἔλαφρὰν πρὸς τὰ δεξιὰ στροφὴν, κρατεῖ κλίμακα. Καὶ εἰς τὴν Rudenica φέρει βραχῶν χιτῶνα ὁ ἐπὶ τῆς κλίμακος στηριζόμενος. Ἐκεῖ ἡ κλίμαξ στηρίζεται περιπίου ὡς εἰς Ἄρτον ἐπὶ τῆς δεξιᾶς ὀριζοντίου κεραίας τοῦ σιαιουροῦ.

²¹⁹) Σ. Πελεκανίδου Καστορία εἰκ. 149α.

²²⁰) «Καὶ ὄπισθεν τοῦ Ἰωσήφ ὁ Νικόδημος, ἀκουμπίζων εἰς σκάλαν καὶ βλέπων πρὸς τὸν Χριστὸν (σ. 109).

²²¹) Ἐπὲρ τὴν κορυφὴν τοῦ δεξιοῦ βράχου διακρίνονται τὰ γράμματα «ταφιο(s)». Μόνην τὴν λέξιν «ὁ ἐπιτάφιος» χρησιμοποιοῦν ὡς ἐπιγραφήν καὶ εἰκονογράφοι καὶ συγγραφεῖς (G. Millet, ἔνθ' ἀνωτέρω, σ. 496).

21. Η ΕΙΣ ἌΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ.

Πολὺ κατεστραμμένη εἶναι καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς καθόδου εἰς τὸν Ἄδην, ἢ εὐρισκομένη ἐντὸς τοῦ Ἁγίου Βήματος, ὑπεράνω τῆς κτιτορικῆς ἐπιγραφῆς. Ὁ Χριστός, ὁ ὁποῖος κατεῖχε τὸ μέσον τῆς παραστάσεως, σώζεται μόνον ἀπὸ τῶν γονάτων καὶ κάτω. Φέρει κεραμόχρουν χιτῶνα καὶ καφέρυθρον ἱμάτιον μὲ κίτρινα φῶτα (χρυσοκονδυλίες). Βαδίζει πρὸς τ' ἄριστερὰ μὲ βῆμα μέγαλον, πατῶν τὸν δεξιὸν πόδα, ἐφ' ὃν ἵππει τὸ βῆρος τοῦ σώματος εἰς ἓν τῶν χιαστί πεσόντων θυροφύλλων τῆς πύλης τοῦ Ἄδου καὶ τὸν ἄλλον εἰς τὸ γόνατον ὑπὸ τὰ θυροφύλλα στενοχωρουμένου γέροντος²²², ἔχοντος τὸ σῶμα πλαδαρὸν καὶ ὀγκῶδες. Ὑπὸ τὸν Σωτήρα εἰς τὸ βαθυκύανον ἀνοιγμα τοῦ σπηλαίου διακρίνονται ἐσκορπισμένα τεφρόλευκα κλεῖθρα, ἦλοι καὶ μοχλός. Ὁ Λυτρωτὴς «ἤγειρε» σύρων διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς τὸν Ἄδάν, ἀναθρόσκοντα ἐκ βαθυκύανου τετραγώνου σαρκοφάγου, ἐξωτερικῶς κατακόσμου. Ὁ γενάρχης, εἰκονιζόμενος κατὰ δεξιὸν πλευρόν, στηρίζεται ἐπὶ τοῦ κεκαμμένου ἐντὸς τοῦ τάφου ἄριστεροῦ ποδὸς καὶ ἔξάγει τὸν ἄλλον ἔξω τῆς σαρκοφάγου, μόλις ψαύων διὰ τῶν δακτύλων του τὸ ἔδαφος. Φέρει κεραμόχρουν μὲ πλατείας χειρῶν χιτῶνα καὶ ἱμάτιον βυσινόχρουν μὲ φῶτα ἐντόνως λευκὰ καὶ τεφρόλευκα. Ἡ γενειὰς του εἶναι λευκὴ, ἐνιαχοῦ ὑποκύανος, μὲ καστανὰς σκιάς. Ἡ κόμη του ἔχει φαιὸν χρῶμα. Ὁ πρωτόπλαστος ὑποὶ τὴν δεξιὰν εἰς ἱκεσίαν. Ὅπισθεν αὐτοῦ ἔξ ἄλλης ὁμοιοχρώμου σαρκοφάγου προβάλλει ἄλλος πρεσβύτερος²²³ μὲ λεπτὸν στενὸν πρόσωπον καὶ σφηνοειδὲς τεφρὸν ὑποκίτρινον γένειον, φέρων χιτῶνα πράσινον, χαμηλὰ ἐξωσμένον καὶ μανδύαν κεραμόχρουν μὲ διαλίθους παρυφάς, πορπού-

²²²) Εἰς τὸ Δαφνί ὁ Σωτὴρ πατεῖ τὸν ἄριστερόν πόδα ἐπὶ θυροφύλλου καὶ τὸν δεξιὸν ἐπὶ τοῦ ὄμου τοῦ γέροντος (βλ. εἰκόνα παρὰ Wl. Weidle, *Mosaici Paleocristiani e bizantini*, Milano - Firenze (1954) πίν. 126).

²²³) Ὅταν βλέπη κανεῖς τοιαύτην παράστασιν σὺθορμητῶς ἔρχεται εἰς τὸν νοῦν του ἢ φράσις τοῦ ὕμνου τῆς Ἀναστάσεως «Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν θανάτω θάνατον πατήσας». Δυσκόλως γίνεται ἀποδεκτὸν ὅτι δὲν ἤθελε τοῦτο νὰ εἰκονίσῃ ὁ ἀγιογράφος, ὑποστάς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ ὕμνου. Μὴ λησμονῶμεν ὅτι καὶ κατὰ τὴν παλαιότεραν παράδοσιν (βλ. ψαλτήριον Chludov) ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζετο προσωποποιήσις τοῦ Ἄδου.

²²⁴) Ὡς ἀναφέρει τὸ ἀπόκρυφον κείμενον τοῦ Νικοδήμου (C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 2a ἔκδ. Lipsiae 1876, σσ. 324, 328), κατὰ τὴν εἰς Ἄδου καθόδον ἦσαν παρόντες ὁ Σήθ, ὁ Ἀβραάμ, ὁ Ἡσαίας, ὁ Δαυίδ, ὁ Πυρόδρομος. Κατὰ τὴν Ἑρμηνεῖαν τῆς Ζωγραφικῆς εἰς τὴν σκηνὴν ζωγραφεῖται «ὁ Ἰωάνης καὶ Ἡσαίας καὶ Ἰερεμίας οἱ προφῆται καὶ ὁ δίκαιος Ἄβελ καὶ ἄλλοι πολλοί» (ἐνθ' ἀνοικ. σ. 110). Βλ. καὶ Ἄ. Εὐγγόπουλον, *Βυζαντινὰ Εἰκονογραφικὰ γλυπτά*, Ε.Ε.Β.Σ., 15ος, σ. 258 - 261.

μενον εις τὸ μέσον τοῦ στήθους. Κλίνει τὴν κεφαλὴν καὶ δέεται διὰ τῆς δεξιᾶς. Τὰς κεφαλὰς ἀμφοτέρων τῶν γερόντων περιβάλλουν φωτοστέφανοι, ὅπως καὶ τῶν προσώπων ἅτινα εἰκονίζονται ὀπισθεν τοῦ Σωτήρος. Πρώτη μεταξὺ αὐτῶν εἶναι ἡ Εὐα, προβάλλουσα ἔναντι τοῦ Ἄδὰμ ἐξ ἄλλης χαμηλοτέρας σαρκοφάγου²²⁴. Ὅπισω αὐτῆς ἴσταται ὄμιλος δεομένων ἁγίων, ὧν ὁ δεύτερος εἶναι πρεσβύτης μελαψὸς μὲ παρειὰς ἰσχνάς, ἀλλ' ἄνευ θυτίδων, μὲ δξύληκτον ξανθόλευκον γένειον καὶ λευκοτέραν μακρὰν κόμην. Εἰς τὴν κορυφὴν τῆς κεφαλῆς του φαίνονται ἴχνη μικροῦ καλύμματος, οἷον συνήθως φέρουσιν οἱ προφηταί²²⁵.

Ἐπίσης ὁ τρίτος ἅγιος μὲ τὸν κεραμόχρουον φωτοστέφανον εἶναι νεανίας, ἀμύσταξ καὶ ἀγένειος, μὲ φωτεινόν, στρογγυλωπὸν πρόσωπον, ῥοδαλὰς παρειὰς, χαμηλὸν μέτωπον, «ὡς μὴ τὴν τρίχουσαν» ἔχων. Ἡ καστανὴ βραχεῖα κόμη του εἶναι ἄτακτος, οἱ ὀφθαλμοὶ σκιεροί, τὸ βλέμμα ἔντρομον. Πιθανώτατα εἶναι ὁ Ἄβελ. Ἡ μορφὴ τοῦ Προδρόμου δὲν διακρίνεται μεταξὺ τῶν σωζομένων προσώπων. Μᾶλλον ὅμως δὲν θὰ εἶχε παραλειφθῆ.

Ἰδιαίτερον ἐντύπωσιν προκαλεῖ ἡ μορφὴ τοῦ Ἄδὰμ (Πίν. Γ'. εἰκ. 1). Ἡ μακρὰ δασεῖα κόμη του ἢ κατὰ βοστρύχους κυματοειδεῖς καλύ-

²²⁴) Εἰς τὰς Καππαδοκικὰς τοιχογραφίας, περὶ ὧν ἐπραγματεύθη ὁ πατὴρ Jerphanion (Les Églises rupestres...) ἡ Εὐα ζωγραφεῖται μετὰ τοῦ Ἄδὰμ εἰς τὴν αὐτὴν πλευρὰν τοῦ πίνακος τῆς καθόδου εἰς τὸν Ἄδην. Ὁ G. Millet, (Mosaïques de Daphni ἐν Monuments Piot, Tome 2e Paris 1895, σ. 210) παρατήρησεν ἤδη οἱ παρόμοιοι συμβαίνει κατὰ τὸν XI καὶ XII αἰ. ἐκτὸς πολλῶν ὑπανίων ἐξαιρέσεων. Βραδύτερον, τὸν XIII αἰ εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμὸν 735 εὐαγγέλιον τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, ἡ Εὐα χωρίζεται τοῦ Ἄδὰμ ὑπὸ τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος δρᾷτεται αὐτῆς καὶ τὴν ἐγείρει ταυτοχρόνως μὲ τὸν γενάρχη. Ἡ διάταξις αὕτη, ὅπως σημειοῖ ὁ Millet (αὐτόθι) χαρακτηρίζει τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἄθω, ἐνῶ αἱ τοῦ Μυστρᾶ ἀκολουθοῦν τὴν παράδοσιν τοῦ XI αἰ. Ἐν τούτοις εἰς τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν ἐσχάτως ἐντὸς τοῦ ΒΑ παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Σοφίας Μυστρᾶ τοιχογραφίαν τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην, τὴν συννηωμένην μετὰ τῆς σκηνῆς τῶν Μυροφόρων, ἡ Εὐα ζωγραφεῖται ὡς καὶ εἰς τὸν Ἄρτον ἀπέναντι τοῦ Ἄδὰμ. Ὁμοίως εἰκονιζομένη ἐγείρει τὴν Εὐαν διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τοῦ Ἄδὰμ καὶ εἰς τὴν ὡραίαν τοιχογραφίαν τῆς Ἀναστάσεως, τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν πρὸ τινος εἰς τὸ Καρχιὲ Τζαμί (Paul A. Underwood, First Preliminary Report on the restoration of the frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1952-1954, εἰκ. 63, 64, ἐν Dumbarton Oaks Papers, numbers nine and ten, Cambridge, Massachusetts, 1956).

²²⁵) Οὐ μόνον κατὰ τὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν μορφὴν ὁμοιάζει πρὸς τὸν Σαμουήλ, τὸν ζωγραφούμενον πρῶτον τοῦ χοροῦ τῶν προφητῶν εἰς τὴν σκηνὴν τῆς μελλούσης Κρίσεως τοῦ Ἄρτου (Πίν. Η).

πτουσα τὴν ράχιν, ὑπενθυμίζει ὁμοίαν λεπτομέρειαν τῆς «Ἀναστάσεως» τοῦ ψηφιδωτοῦ δωδεκαόρου τῆς Firenze²²⁶. Τὸ πρόσωπον τοῦ προπάτορος τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας εἶναι πλατὺ καὶ ἑλλείπουν τὰ περὶ αὐτοῦ ἄδρά, σχηματικὰ περιγράμματα τῆς κόμης, ἅτινα διακρίνουν ἄλλας μορφάς τῶν παραστάσεων τοῦ ναοῦ. Τὸ μέγεθος ὅμως τῆς κεφαλῆς του πρέπει πάλιν νὰ θεωρηθῇ μᾶλλον ὡς ὑποχώρησις πρὸς τὴν λαϊκωτέραν τέχνην τῆς νήσου. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ ζωγράφος μὲ τοὺς καταρράκτας τῶν τριχῶν τοῦ γενάρχου θέλει ν’ ἀποδώσῃ παραστατικώτερον, ὡς ἔπραξε διὰ τὸν Συμεὼν τῆς Ὑπαπαντῆς, τὸ σφόδρα μακρόβιον τοῦ γέροντος²²⁷.

Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ Ἀδὰμ παρίσταται ἐδῶ οὐχὶ γονυπετῶν κατὰ τρόπον ἀφύσικον ἐπὶ τῶν χειλέων τῆς σαρκοφάγου, ὡς εἰκόνιζον αὐτὸν ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀρχαίζοντες οἱ ἁγιογράφοι²²⁸, ἀλλ’ ἐξάγων τὸν δύσκαμπτον πόδα του ἐκ τοῦ τάφου.

Οἱ προπάτορες ζωγραφοῦνται «ὄλοι μὲ στέφανα», ὅπως συνιστᾷ εἰς ὑστέρους χρόνους ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς²²⁹.

‘Ο ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Σωτῆρος συνθλιβόμενος γέρων εἰκονίζει τὸν Σατανᾶν ἢ εἶναι προσωποποιήσις τοῦ Ἄδου; Ἡ κακὴ συντήρησις τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἄρτου δὲν ἐπιτρέπει νὰ διακρίνωμεν ἂν ὁ γέρων ζωγραφῆται ἀλυσόδειος ἢ ὄχι. Τὸ ἀπόκρυφον εὐαγγέλιον τοῦ Νικοδήμου, ἀποτελοῦν πηγὴν διὰ τὴν παράστασιν τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην, οὐκ εἶπερὶ δεσμεύσεως τοῦ Σατανᾶ δι’ ἀλύσεων²³⁰. ‘Ο G Millet ἐρμηνεύων παλαιότερον τὴν ὁμοίαν σκηνὴν τοῦ Δαφνίου ὑπο-

²²⁶) Βλ. ἄνωτ. ὑποσ. 206.

‘Ο A. Grabar (A. G r a b a r - S k i r a, La peinture byzantine, σ. 192) γράφει ὅτι τὸ μωσαϊκὸν «reflète la peinture de Constantinople».

²²⁷) Βλ. Γένεσιν, ε’, 5.

Καὶ εἰς τὸν Β.Α. τρουλλίσκον τοῦ Ἀφεντικοῦ Μυστρᾶ ὁ Ἀβραάμ εἰκονίζεται μὲ «μαλλιά καὶ γένεια πού κατακυλοῦν σάν καταρράκτες» (Μ. Χ α τ ζ η δ ἄ κ η, Μυστρᾶς, βη, ἔκδ., Ἀθῆναι 1956, σ. 63).

²²⁸) Βλ. Ἄ. Ξ υ γ γ ὀ π ο υ λ ο ν, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, σσ. 31 - 32.

Ὡς αἰτίαν τῆς ἀπεικονίσεως τοῦ Ἀδὰμ ἐξερχομένου ἐκ τοῦ μνημείου ὑπολαμβάνει ὁ Millet «l’habitude de placer les morts dans des sarcophages» (ἐνθ’ ἄνωτ. σ. 210).

²²⁹) Ἐνθ’ ἄνωτ. σ. 110.

²³⁰) Παρὰ T i s c h e n d o r f ἐνθ’ ἄνωτ. σ. 329 «Καὶ παραδούς αὐτὸν (τὸν Σατὰν) τοῖς ἀγγέλοις εἶπε· σιδηροῖς καταδεσμήσατε τὰς χεῖρας καὶ τοὺς πόδας καὶ τὸν τράχηλον καὶ τὸ στόμα αὐτοῦ». Καὶ κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς (σ. 110): «Ὁ Ἄδης ὡς σπήλαιον σκοτεινὸν ὑποκάτωθεν βουνοῦ καὶ ἄγγελοι λαμπροφοροῦντες δένουσι μὲ ἄλυσες τὸν Βεελζεβοῦλ (τὸν ἄρχοντα τοῦ ὑκότους) καὶ τοὺς δαίμονας».

λαμβάνει ὡς Σατανᾶν τὸν ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἄλυσόδετον γέροντα²⁸¹. Εἶναι ὅμως ἄξιον προσοχῆς ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Καθόδου τὴν σωζομένην ἐντὸς τοῦ Καππαδοκικοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Βαρβάρας de Soghanle (ἀ' τέταρτον τοῦ 11ου αἰ.) ὁ ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἄλυσόδετος γέρον χαρακτηρίζεται ὑπὸ ἐπιγραφῆς ὡς «ὁ Ἄδης»²⁸². Ὁ γέρον τῆς παραστάσεως τοῦ Ἄριτοῦ ζωγραφεῖται μὲ τὸ στόμα ἀνοικτόν. Ἡ λεπτομέρεια ὑπενθυμίζει τὴν φράσιν δι' ἧς ἀρχονται τὰ στιχηρὰ ἰδιόμελα τὰ ψαλλόμενα τὸ ἑσπέρας τοῦ μεγάλου Σαββάτου: «*Σήμερον ὁ Ἄδης στένων βοᾷ*». Εἶναι ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι εἰς τὴν ἀναστάσιμον ἀκολουθίαν οὐδεὶς λόγος γίνεται περὶ Σατανᾶ, εἰμὴ μόνον περὶ θανάτου καὶ Ἄδου. Καὶ εἶναι γνωστὴ ἡ ἐπίδρασις τῆς ὑμνολογίας τοῦ Πάσχα ἐπὶ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀναστάσεως²⁸³. Δι' αὐτὸ νομίζω πολὺ πιθανὸν ὅτι κατ' ἐπίδρασιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως, ἀσφαλῶς οἰκειᾶς εἰς τοὺς ἀγιογράφους, παρε-

²⁸¹) Ἐνθ' ἄνωτ. σ. 207. Κατωτέρω (σ. 208) προσθέτει ὅτι «il est clair qu' il a pris la place de l' Hadès». Πρβλ. καὶ Ἄ. Ξυγγόπουλον, Κατάλογος, σ. 37 καὶ Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις, σ. 29.

Εἶναι ἄξιον μνείας ὅτι ὁ Millet εἰς νεωτέραν μελέτην του (L' art des Balkans et l' Italie au XIII siècle, ἐνθ' ἄνωτέρω σ. 274) ὁμιλῶν διὰ τὴν εἰς Ἄδου κάθοδον τῆς Sopocani λέγει ὅτι «l' Hadès s' accroupit sous les pieds de Jésus».

²⁸²) G. de Jerphanion, Les Églises rupestres, εἰκ. 190^a.

Ὁ συγγραφεὺς λέγων ἐν τόμ. 1^ο, σ. 92, ὅτι τὸ δεδεμένον τέρας εἰκονίζει τὸν Ἄδην ἢ πιθανώτερον τὸν Σατανᾶν παρατηρεῖ ἐν τῇ ὑπ' ἀρ. 1 ὑποσημειώσει ὅτι «il sera nommé ὁ Ἄδης à Sainte - Barbe de Soghanle; mais cette scène relèvera d' une iconographie plus développée». Ὁ ἴδιος ὁμιλῶν περὶ τοῦ διακόσμου τῶν ἐχόντων κίονας ναῶν τῆς Καππαδοκίας ἀποκαλεῖ τὸ τέρας Ἄδην (σ. 392 1^β). Καὶ ὁ καθηγητὴς Σωτηρίου ὑπολαμβάνει ὡς ἄλυσόδετον Ἄδην τὴν παρὰ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ μορφήν (Ἡ Ὀμορφὴ Ἐκκλησιαστικῆς Αἰγίνης, σ. 258). Ἄς σημειωθῇ ὅτι εἰς τὸν Κατηχητικὸν λόγον τοῦ Χρυσοστόμου, τὸν ἀναγινωσκόμενον κατὰ τὸ Πάσχα λέγεται ὅτι ὁ Ἄδης «*ἐπικράνη, καὶ γὰρ ἐδεσμεύθη*» (Πεντηχοστάριον, ἔκδ. 4^η Ἐνετίησιν 1875, σ. 6α).

²⁸³) Βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλου, Ὁ ὑμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἄδην καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, Ε.Ε.Β.Σ. 12', 1941, σ. 113 κέξ. Εἰς τὴν ἀκολουθοῦσαν τὸν ὑμνολογικὸν τύπον μικρογραφίαν τῆς Ἀναστάσεως, τοῦ ὑπ' ἀρ. 1 κώδικος τῆς Μονῆς Ἰβήρων ὁ Σωτὴρ ποτεῖ τὸν Ἄδην «*ὑπὸ μορφήν ἄλυσιδέτου γέροντος*» (Α. Ξυγγόπουλος, Ἐνθ' ἄνωτ. σ. 115 Βλ. καὶ εἰκ. 1).

Ἐχὼ τὴν γνώμην ὅτι εἰς τὰς σκηνὰς τῆς Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην ὁσάκις οἱ ἀγιογράφοι εἰκονίζουσι ὑπὸ τοὺς πόδας τοῦ Σωτῆρος ἄλυσόδετον γέροντα, συνεχίζοντες παλαιὰν παράδοσιν καὶ ὑποστάντες τὴν ἐπίδρασιν τῶν ἐν χρῆσει εἰς τὰς ἐκκλησιαστικὰς ἀκολουθίας κειμένων, θέλουσι νὰ παραστήσουν τὸν Ἄδην. Σατανᾶν εἰκονίζουσι ὁσάκις παριστάνουσι τὸ τέρας δεσμοῦμενον ὑπὸ ἀγγέλων ἢ ὁσάκις αἱ ἄλυσόδετοι μορφαὶ εἶναι δύο.

στάθη καὶ εἰς τὸν Ἄρτον ὑπὸ τὴν μορφὴν τοῦ γέροντος κατὰ προσωποποίησιν ὁ Ἄδης. Ἄλλωστε εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ δὲν ἀποφεύγονται αἱ προσωποποιήσεις²⁸⁴.

22. Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ (Πίν. Γ', εἰκ. 2).

Ἐπὲρ τὴν εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως σώζεται τὸ ἄνω ἥμισυ τοῦ τοίχου γραφίας μὲ τὴν ἐπιγραφὴν: «*Ἡ ψιλάφεις τοῦ Θωμᾶ*». Εἰς τὸ βάθος ὑψοῦνται πολύχρωμα, σύνθετα, βαθμιδωτὰ οἰκοδομήματα, λοξῶς διατεταγμένα, σχεδὸν κατὰ τὴν κατεύθυνσιν τῶν διαγωνίων τοῦ πίνακος, μὲ τοίχους πολυτελεῶς ἐστολισμένους καὶ μὲ τὰς στέγας τῶν ὑπερώων συνδεδεμένους διὰ τοῦ συνήθους κεραμοχρόου ὑφάσματος.

Τὰ πρόσωπα τῆς εἰκόνης διαιροῦνται εἰς δύο δμίλους. Ὁ δεξιὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν Χριστὸν καὶ τρεῖς μαθητάς, ἰσταμένους ὀπισθέν του²⁸⁵. Ὁ Σωτήρ, ζωγραφούμενος εἰς μείζονα κλίμακα ἢ αἱ ἄλλαι μορφαί²⁸⁶, ἔχων μόνος φωτιστέφανον, ἵσταται ἑλαφρῶς ἐστραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, κλίνων τὴν κεφαλὴν, ὑψῶν τὴν μίαν χεῖρα μὲ τὴν σχεδὸν ὀριζοντίαν παλάμην πρὸς τὸν θεατὴν καὶ παραμερίζων διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸν χιτῶνα, ὥστε νὰ φανῇ γυμνὴ ἢ διὰ τῆς λόγῃς κεντηθεῖσα δεξιὰ πλευρὰ του²⁸⁷. Ὁ χιτῶν τοῦ Χριστοῦ ἔχει χρῶμα ἀνοικτὸν κεραμόχρουν καὶ τὸ ἱμάτιόν του εἶναι καφέρυθρον, σχεδὸν καλυπτόμενον ἀπὸ τὰ κίτρινα, ἐνιαχοῦ ἀκτινωτὰ, φῶτα.

Ἐπὸ τὴν ὑψωμένην χεῖρα τοῦ Ἰησοῦ ὁ Θωμᾶς, νέος, ἀμύσταξ, ἀγένειος μὲ παχὺ καὶ στρογγυλωπὸν πρόσωπον, μὲ συνεσπασμένας ὀφρῦς, μακρόθεν ἰστάμενος, προκλίνει ψαύων τὴν πληγὴν τῆς πλευρᾶς διὰ τοῦ δείκτου τῆς δεξιᾶς, ἀπὸ τοῦ ἀγκῶνος μόνον σωζομένης. Ὀπισθεν τοῦ Θωμᾶ συνομιλοῦν δύο Ἀπόστολοι, ὧν ὁ εἷς εὐκόλως ἀναγνωρίζεται ὡς ὁ Πέτρος. Ὁπίσω αὐτῶν συνωστίζονται ἕξ ἄλλοι μα-

²⁸⁴) Βλ. τὴν προσωποποίησιν τῆς Αἰγύπτου εἰς τὴν παράστασιν τῆς Φυγῆς τοῦ Ἰορδάνου καὶ τῆς θαλάσσης εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βαπτίσεως, τοῦ Κόσμου εἰς τὴν Πεντηκοστήν, τῆς Γῆς καὶ τῆς Θαλάσσης εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Μελλούσης Κρίσεως.

²⁸⁵) Ἐὰν παραβάσωμεν τὰς μορφὰς τῶν πρὸς Ἀποστόλους ζωγραφουμένων εἰς τὴν παράστασιν τῆς Μελλούσης Κρίσεως, (βλ. Πίν. ΙΔ', εἰκ. 1), ὧν τὰ ὄνόματα σημειοῦνται ὑπὲρ τὰς κεφαλὰς τῶν, ἴσως πρέπει ν' ἀναγνωρίσωμεν ἐδῶ τὸν ἀγένειον Φίλιππον, τὸν Βαρθολομαῖον καὶ τὸν γέροντα Ματθαῖον.

²⁸⁶) Τὸ ἴδιον συμβαίνει πολλαχοῦ καὶ εἰς τὴν Περιβλεπτοῦ τοῦ Μυστρά (G. Millet, *Monuments de Mistra*, πίν. 121').

²⁸⁷) Εἰς σιχηρὸν ιδιόμοelon τῆς Λιτῆς τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ λέγεται: «*Κύριε, ἡ ἀσιέκτιφ τῆς σῆς Θεότιτος ἀγλή, τῶν θυρῶν ἐπέσης οὐσῶν κελευομένων καὶ στὰς ἐν μέσφ τῶν Μαθητῶν, τὴν πλευρὰν ἐξεγύμνωσας...*» (Πεντηκοστήριον, σ. 22β).

θηταί²³⁹. Τὰ ἐνδύματα τῶν Ἀποστόλων ἔχουν χρῶμα πράσινον, κεραμόχροον, βαθυκίανον.

Ἐκ τῶν λεπτομερειῶν τῆς εἰκόνος ἐντύπωσιν προκαλεῖ ἡ ὑψωμένη δεξιὰ παλάμη τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Σωτὴρ ἀνατείνων τὴν χεῖρα καὶ ἐκτείνων πρὸς τὸν θεατὴν τὴν παλάμην δὲν στοχάζεται μόνον νὰ διευκολύνη τὸν Θωμᾶν διὰ νὰ ψαύσῃ μὲ τὸν δάκτυλόν του τὴν νυγεῖσαν πλευράν. Ἐὰν ἀπέβλεπεν ἀποκλειστικῶς εἰς τοῦτο δὲν θὰ ἀνύψωνε τόσον πολὺ τὴν δεξιὰν ὑπὲρ τὰς κεφαλὰς ὄλων τῶν Ἀποστόλων²⁴⁰. Ὁ Χριστὸς προβαίνει εἰς χειρονομίαν ἀνθρώπου ἐπιδεικνύοντας εἰς πάντας γραπτὴν ἀναντίρρητον ἀπόδειξιν. Νομίζει κανεὶς ὅτι καλεῖ τοὺς δυσπίστους θεατὰς τῶν καιρῶν ν' ἀναγνώσουν ἐπὶ τῆς παλάμης του γεγραμμένον διὰ τοῦ σταυρικοῦ ἤλου τὸ τεκμήριον τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Σωτὴρ ζωγραφεῖται ὑψὸν τὴν χεῖρα εἰς τὸ μέσον τῆς εἰκόνος ὡς λάβαρον πανηγυρικόν, ἐξαγγέλλον «*τοῖς ἐγγύς καὶ τοῖς μακρὰν*» τὴν νίκην τῆς Ἀναστάσεως. Κατὰ τὸ ἐκκλησιαστικὸν ᾄσμα: «*Ἡ τοῦ Θωμᾶ ἀπιστία τὴν κοσμοσάτειραν, τοῦ Θεανθρώπου Λόγου, τὴν ἐξ Ἄδου κενθμώνων, ἔγερσιν ποιοῦται, τρησιν χειρῶν, καὶ ποδῶν τολμηροῖερον, ἐκμηλαφοῦσα πρὸς πίσωσιν κοσμικὴν, δεξιᾷ τῇ φιλοπράγματι*»²⁴¹. Ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ ἐκφράζει τὴν θεϊαν συγκατάβασιν πρὸς τὴν ἀνθρωπίνην ἀδυναμίαν²⁴². Ἐπὶ πλεόν προδίδουσα κατανόησιν τῶν ψυχολογικῶν συνθηκῶν, ὑφ' ἃς εὐρεθέντες οἱ Ἀπόστολοι ἐγκατέλιπον τὸν Διδάσκαλον κατὰ τὰς στιγμὰς τῆς ἀγωνίας, ἀλλὰ καὶ τώρα πτωῖνται ἐκ τῆς θαυματουργικῆς ἐμφανίσεώς του, μετριάζει τοὺς φόβους καὶ τὰς τύψεις αὐτῶν. Ὡς ψάλλει ἡ Ἐκκλησία «*ἐπιστάς δ' Ἰησοῦς τοῖς Μαθηταῖς, ἀροβίαν καὶ εἰρήνην ἐδίδου*»²⁴². Ἐκ παραλλήλου ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς προσδίδουσα μετριοφρονα τόνον εἰς τὴν παροῖθσιν τῶν τεκμηρίων τῆς Ἀναστάσεως ὑπὸ τοῦ θριαμβεύοντος Χριστοῦ, σαγηνεύει, ἐκμηδενίζουσα τὰς ψυχικὰς ἀντιδράσεις ὅχι μόνον τοῦ ἠτητημένου εἰς τοὺς διαλογισμούς του Θωμᾶ, ἀλλὰ καὶ τῶν δυσπίστων θεατῶν. Ἡ συνοφρῦωσις πάλιν τοῦ Διδασκάλου πιθανώτατα

²³⁹) Ὁ ἐξ αὐτῶν πρεσβύτερος εἶναι πιθανώτατα ὁ Σίμων.

²³⁹) Εἰς πολλάς παραπτώσεις τῆς Ψηλάφησης ἡ χεῖρ τοῦ Λυτρωτοῦ δὲν ὑφούται τόσον πολὺ. Καθ' ὅμοιον περίπτωτον, ἀλλ' ὀρθία, ὑφούται ἡ παλάμη εἰς Katyès (VI Petkovic, La peinture serbe, I, 1930, πίν. 29β).

²⁴⁰) Πεντηκοστάριον, σ. 21α. Ἴσως διὰ τοὺς ἀνωτέρω λόγους ὁ ἀγιογράφος ἀλεικόμισεν ἐν τῷ ναφ τὴν Ψηλάφησην εἰς θέσιν ἐμφανεστέραν τῆς καθόδου εἰς τὸν Ἄδην.

²⁴¹) «*Φέρει Χριστὸς φιλανθρώπως καὶ τὴν Ψηλάφησην*» (Πεντηκοστάριον, σ. 21α).

²⁴²) Αὐτόθι, σ. 22α. Ἄλλωσιε ἴσως νὰ «*ἐδόκουν γάνασμα θεωρεῖν*».

μαρτυρεῖ τὴν πικρίαν του διὰ τὴν δυσπιστίαν τοῦ Μαθητοῦ, ὅστις «*τοσοῦτον χρόνον ὦν μετ' αὐτοῦ οὐκ ἔγνωκεν αὐτόν*», ἀλλὰ καὶ τὴν σπουδὴν του, ἵνα «*τὴν καρδίαν*» τοῦ Θωμᾶ «*εἰς ἐπίγνωσιν ἄξῃ*»²⁴³. Ὁ Χριστὸς κατὰ τὸν τύπον δὲν διαφέρει τοῦ Σωτῆρος τῆς Προδοσίας. Ὁ ὄπισθεν αὐτοῦ Ἄποστολος²⁴⁴ παχὺς ὡς εἶναι, ἀμύσταξ καὶ ἀγένητος μὲ ἀτομικοὺς χαρακτῆρας, ὑπενθυμίζει ὁμοιακὴν προσωπογραφίαν.

Ἄξια παρατηρήσεως εἶναι ἡ διαφοροποίησις εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν Μαθητῶν. Ἐνὸς τὸ πρόσωπον μαρτυρεῖ ἔκκληξιν (Βαρθολομῆος), ἄλλου παιδικὴν ἀφέλειαν, ἄλλου λύπην, δέος καὶ ἔνοχὴν (Πέτρος), ἄλλου θλίψιν (συνομιλητῆς τοῦ Πέτρου), ἄλλου ἀγωνίαν καὶ φόβον²⁴⁵ (Θωμᾶς). Ὁ πρῶτος ἐκ δεξιῶν ἀπὸ τοὺς ἱσταμένους ὄπισθεν τοῦ Πέτρου²⁴⁶ παρατηρεῖ γαλήνιος τὸν Ἰησοῦν. Ὁ παραπλεύρως αὐτοῦ ἱστάμενος, ὁστεώδης, εὐθυτενής, παρακολουθεῖ μὲ πολλὴ ἐνδιαφέρον τὰ συμβαίνοντα.

Μὲ τὴν λοξὴν διάταξιν τῶν δύο ὁμίλων εἰς τοὺς ὁποίους εἶναι διηρημένοι οἱ μαθηταί, ἀλλὰ καὶ τῶν ὄπισθεν αὐτῶν οἰκοδομημάτων, εἶναι προφανές ὅτι ὁ ζωγράφος ἐπεδίωξε ν' ἀποδώσῃ τὸ βάθος, τὸν χῶρον.

Κατὰ τὸν Α. Grabar ἡ ἀρχικὴ παράστασις τῆς Ψηλαφήσεως θὰ παρουσίαζε τὸ ἐπεισόδιον συμβαίνον εἰς τὸ ἐσωτερικὸν οἰκοδομημάτος, τοῦ ὁποίου οἱ τοῖχοι περιέβαλλον τὸν Χριστὸν καὶ τοὺς Ἄποστόλους. Ἡ θύρα τῆς εἰσόδου εὐρίσκετο εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς σκηνῆς καὶ τὰ πρόσωπα ἐξωγραφοῦντο ὄπισθεν αὐτῆς. Οἱ Ἀνατολίται καὶ οἱ Λατῖνοι ἔμειναν πιστοὶ εἰς τὸν ἀρχαῖον τύπον, ἐνῶ οἱ Βυζαντινοὶ μετέφερον τὴν θύραν εἰς τὸν τοῖχον τοῦ βάθους, ὄπισθεν τῶν προσώπων, καὶ ἀπῆλειψαν τὸν ἐμπρόσθιον τοῖχον²⁴⁷. Τὸν Χριστὸν οἱ Βυζαντινοὶ ἀπεικόνιζον συνήθως κατενώπιον, εἰς τὸ μέσον τοῦ πίνακος, ἔμπροσθεν τῆς κλειστῆς θύρας καὶ τοὺς Ἄποστόλους ἑκατέρωθέν του, συμμετρικῶς διατεταγμένους εἰς δύο ομάδας²⁴⁸. Ἡ τοποθέτησις τοῦ

²⁴³) Αὐτόθι.

²⁴⁴) Βλ. ἀνωτέρω ὑποσ. 235.

²⁴⁵) «*Ἐμφόβως τὴν χεῖρα, ὁ Θωμᾶς τῇ πλευρᾷ σου, τῇ ζωηφόρῳ Χριστέ, ἐνθεῖς ὑπίτρομος ἦσθετο, ἐνεργείας Σῶτερο διπλῆς, ἰῶν δύο φύσεων...*» (Πεντηκοστάριον, σ. 28α).

Ὁ δεικτής τῆς δεξιᾶς τοῦ Θωμᾶ, δι' οὗ ψαύει τὴν πλευρὰν ταῦ Χριστοῦ, ζωγραφεῖται καθ' ὑπερβολὴν μακρός.

²⁴⁶) Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὁ Ἰωάννης.

²⁴⁷) Α. Grabar, *La peinture religieuse*, σ. 294, ὑποσ. 3.

²⁴⁸) Evelyn Sandberg - Vavalà, *La Croce dipinta italiana e*

Σωτήρος εις τὸ μέσον τῆς σκηνῆς χαρακτηρίζει τύπον γενικῶς διαδομένον καὶ εις τὴν ζωγραφικὴν τῶν Βαλκανίων²⁴⁹. Εἰς δύο χειρογραφοὶ τῆς Ἀνατολῆς οἱ Ἀπόστολοι ζωγραφοῦνται συγκεντρωμένοι εἰς τὴν μίαν πλευρὰν τῆς εἰκόνος καὶ εἰς τὴν ἄλλην ὁ Χριστὸς μετὰ τὸν Θωμᾶν²⁵⁰.

Ἀπὸ τὸ βάθος τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἄρτοῦ ἔλλειπει ἡ εἰκονιζομένη κατὰ κανόνα εἰς τὸ μέσον τοῦ πίνακος μεγάλη κλειστὴ θύρα. Εἰς τὸ σωζόμενον κάτω δεξιὸν ἄκρον τῆς συνθέσεως δὲν ζωγραφεῖται τοῖχος. Ἐπομένως εἶναι ἀπίθανον ἡ θύρα τῆς εἰσόδου κατὰ τὴν ἀνατολικὴν παράδοσιν νὰ εὑρίσκετο εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς σκηνῆς. Ἄντ' αὐτῆς τῆς εἰσόδου καὶ ἀντὶ τῆς μᾶς εἰς τὸ βάθος παριστωμένης θύρας τῶν Βυζαντινῶν ἔργων ἔχομεν ἐνταῦθα δύο κλειστάς θύρας, προφανῶς ὑπερόφων, εἰκονιζομένων εἰς τὸ βάθος. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι διὰ τοῦ τρόπου τούτου ὁ ἀγιογράφος ἠθέλησε ν' ἀποδώσῃ ἀκριβέστερον τὸ κείμενον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ²⁵¹, ὁμιλοῦντος περὶ «θυρῶν κεκλεισμένων» καὶ οὐχὶ περὶ θύρας. Πάντως ὁ παρατηρῶν τὴν εἰκόνα τοῦ Ἄρτοῦ ἔχει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἡ Ψηλάφησις διεξάγεται εἰς τὸ ὑπαίθριον, εἰς ἐξώστην. Ἄλλη ἀσυνήθης λεπτομέρεια τῆς ἡμετέρας παραστάσεως εἶναι ἡ ἐνταξίς τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν δεξιὸν ὄμιλον τῶν Ἀποστόλων²⁵².

23. Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ

Τὸ ὑπεράνω τοῦ ἱεροῦ τμήμα τῆς τοξωτῆς ὀροφῆς καὶ δὴ τὸ ἀνα-

l' iconografia della Passione, Verona (1929) σσ. 364, 365, A. Grabar, ἐνθ' ἄνωτ. σσ. 294, 316.

²⁴⁹ Ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Καππαδοκίας μόνον μία ἀναγνωρίζεται μετὰ βεβαιότητος ὡς ἀπεικονίζουσα τὴν Ψηλάφησιν, εὐρισκομένη εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Βαπτιστοῦ εἰς Tchaouch in (G. de Jerphanion, Les Églises rupestres III σσ. 516 - 517). Παρίστα τὸ ἐπεισόδιον κατὰ τὸν συνήθη βυζαντινὸν τύπον.

²⁴⁹ A. Grabar, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 316.

²⁵⁰ E. S. Vavalà, ἐνθ' ἄνωτέρω, σ. 365.

²⁵¹ Ἰωάν. κ', 19.

²⁵² Εἰς τὰς ἐν Κρήτῃ ὀλίγας κατὰ τὸν Κ. Καλοκύρην (Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης σ. 90) τοιχογραφίας τῆς Ψηλαφήσεως ὁ Χριστὸς εἰς τὸ κέντρον τῆς σκηνῆς ἴσταται πρὸ θύρας κεκλεισμένης.

Εἰς τὸ Bobosevo (1488) ὁ Χριστὸς ζωγραφεῖται δεξιά καὶ ὄλοι οἱ Ἀπόστολοι ἀριστερὰ μετὰ τὸν Θωμᾶν ἐπὶ κεφαλῆς. Ὁ Grabar παρατηρεῖ (La peinture religieuse, σ. 316) ὅτι «il s'agit là certainement d'un très vieux type iconographique, dont on reconnaît les traces dans plusieurs monuments d'art oriental».

²⁵² Ἰσως καὶ ἡ διάταξις τοῦ Ἄρτοῦ ὀφείλεται εἰς Ἀνατολικὴν τινα ἐπίδρασιν.

τολικώτερον καταλαμβάνει ἢ παράστασις τῆς Ἀναλήψεως²⁶³, διατεταγμένη καθ' ὃν τρόπον ἦτο σύνηθες εἰς τοὺς ναοὺς τῶν Παλατολογείων χρόνων.

Εἰς τὴν κορυφὴν τῆς καμάρας εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἐντὸς δόξης, τὴν ὁποίαν βασιάζουν τέσσαρες ἄγγελοι, χαμηλότερον καὶ ἀριστερὰ ἢ Θεοτόκος²⁶⁴ ἐν τῷ μέσῳ ἔξ Ἀποστόλων, δορυφορούμενη ὑπὸ δύο ἀγγέλων καὶ δεξιὰ ἔξ Ἀποστόλοι περιστοιχοῦντες ἄγγελον. Τὴν ἔλλειψοειδῆ δόξαν σχηματίζει πλατεία, λευκὴ, ὑποκύανος ταινία, κυσμουμένη ὑπὸ σειρᾶς μαργαριτομόρφων ἀστέρων.

Ὁ Ἰησοῦς εὐλογεῖ δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, καθήμενος καὶ ἀκριβέστερον στηριζόμενος ἐπὶ τῆς ἱριδος, ἣτις ἔχει χροῖμα ἀνοικτὸν κεραμόχρουν. Οἱ πόδες του εἶναι ἐστραμμένοι πρὸς τ' ἀριστερά, τὸ βλέμμα πρὸς τὰ δεξιὰ, ἐνῶ ὁ κορμὸς ζωγραφεῖται κατενώπιον. Ὁ λαιμὸς του εἶναι ὑψηλὸς καὶ ρωμαλέος, τὸ πρόσωπον ἐπίμηκες, πλατὺ εἰς τὸ ἦψος τῶν ὀφθαλμῶν, αἱ ὀφρῦες χονδραῖ, οἱ ὀφθαλμοὶ μέλανες, τὸ στόμα μικρὸν (Πίν. ΙΑ'). Χιτῶν καὶ ἱμάτιον ἔχουν χροῖμα καφέ, καλυπτόμενον ἀπὸ κίτρινα φῶτα. Ἡ ἐπιδερμὶς εἶναι ὠχροροδίνη, λευκάζουσα, τὸ τρίχωμα καστανόν, ξανθίζον.

Οἱ ἄγγελοι ἵπτανται γονυκλινεῖς, ὠθοῦντες πρὸς τὰ ἄνω τὴν δόξαν. Τὰ φορέματά των, ὡς καὶ τῶν ἄλλων ἀγγέλων οἵτινες ζωγραφοῦνται εἰς τὰ ἡμιχορία, ἔχουν χροῖμα κεραμόχρουν καὶ πράσινον. Καλύτερον σώζεται τὸ πρόσωπον τοῦ ἄνω ἀριστεροῦ ἀγγέλου. Εἰς τὰ χαρακτηριστικά του εἶναι καταφανῆς ἡ ἔκφρασις προσπαθείας καὶ σπουδῆς. Ἀπὸ τοῦ βάθους τῶν ἡμιχορίων δὲν ἔλλείπουν οἱ λοξῶς πρὸς τὰ πλάγια ὑψούμενοι βράχοι, χρώματος καφέ καὶ πρασινωποῦ κιτρίνου. Αἱ κατωφείαι τῶν σχηματίζουν βαθμιδωτὰ ἐπίπεδα ἀφ' ὧν ὑψοῦνται δενδρούλια²⁶⁵.

Εἰς τὸ βόρειον ἡμιχόριον (Πίν. ΙΒ', εἰκ. 1) ἡ Θεοτόκος ἱσταμένη ἐπὶ ὑποποδίου στρέφει ἑλαφρῶς πρὸς τ' ἀριστερὰ τὴν κεφαλὴν καὶ

²⁶³) Τὴν θέσιν αὐτὴν ἐπέβαλον λόγοι δογματικοὶ καὶ λειτουργικοὶ περὶ ὧν βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλον, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης, Α.Ε. 1938, σ. 42 καὶ Ἡ προμετωπίς τῶν κωδίκων ἐνθ' ἄνωτ. σ. 173. Διὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀναλήψεως βλ. καὶ E. Sandberg - Vavalà, La croce dipinta italiana, σσ. 172 - 178.

²⁶⁴) Κατὰ τὴν ὑμνολογίαν τῆς ἑορτῆς ἡ Θεοτόκος ἦτο παρούσα εἰς τὸ ὄρος τῶν Ἐλαιῶν (Πεντηκοστάριον σ. 150β) Βλ. καὶ G. de Jerphanion, ἐνθ' ἄνωτ., Ι', σ. 92, ὑποσ. 6. Εἰς τὸ Πεντηκοστάριον δὲν γίνεται λόγος οὔτε περὶ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν Ἀποστόλων, οἵτινες παρευρέθησαν εἰς τὴν Ἀνάληψιν, οὔτε περὶ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐμφανισθέντων εἰς αὐτοὺς ἀγγέλων.

²⁶⁵) «Βουνὸν μὲ πολλὰς ἐλαῖες» θέλει εἰς τὸ βάθος τῶν παραστάσεων τῆς Ἀναλήψεως καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς (σ. 112).

ὑποὶ τὰς χεῖρας εἰς δέησιν. Φέρει βαθυκύανον χιτῶνα καὶ βυσσινόχρουν μαφόριον. Οἱ ἑκατέρωθεν αὐτῆς ἄγγελοι κρατοῦν διὰ τῆς ἀριστερᾶς μακρόν, λεπτόν σκῆπτρον, ἀπολήγον εἰς κρινάνθεμον, καὶ διὰ τῆς δεξιᾶς δεικνύουν²⁵⁶ τὸν ἀναλαμβάνομενον Ἰησοῦν. Ἐνθεν κάκειθεν αὐτῶν εἰς πυκνοὺς δμίλους ἀνὰ τρεῖς Ἀπόστολοι. Πρὸς τοὺς πρώτους ἐκ τούτων, τῶν ὁποίων οἱ πόδες ζωγραφοῦνται ἐν διαστίσει, ἐχόμενοι στερεῶς τοῦ ἑδάφους, φαίνονται συνομιλοῦντες οἱ ἄγγελοι. Τὰ ἐνδύματα τῶν μαθητῶν ἔχουν χρῶμα βαθυκύανον, κεραμόχρουν, κίτρινον, καφέρυθρον μὲ κίτρινα φῶτα, πράσινον. Ἰξὶ ἀριστερῶν πρώτος ἀναγνωρίζεται ὁ Πέτρος καὶ ἐκ δεξιῶν ὁ πρεσβύτερος ὡς ὁ Ματθαῖος. Ὑπεράνω τῆς Θεομήτορος γράμματα ἀναγινώσκονται ἴσως ὡς ἐξῆς:

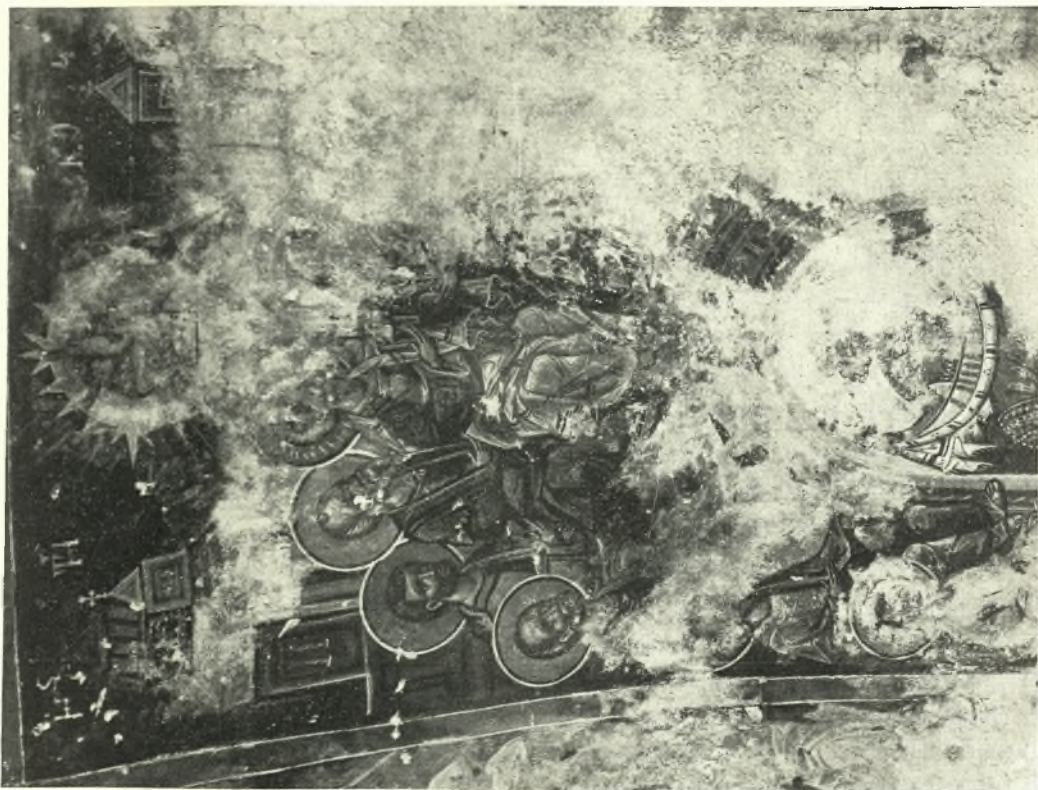
*Ἄνδρες Γαλιλαῖοι τί (ὲ) κοιτάζετε
ἧς τὸν οὐρανόν*²⁵⁷

Τὸν κεντρικὸν κατακόρυφον ἄξονα τοῦ νοτίου ἡμιχορίου (Πίν. IB' εἰκ. 2) καταλαμβάνει ἄγγελος εἰκονιζόμενος καθ' ἡμίσειαν ἐπ' ἀριστερὰ στροφῆν. Ἡ δεξιὰ του ὠλένη εἶναι πολὺ μακρὰ καθὼς καὶ ὁ δεξιὸς τῆς δεξιᾶς χειρός, δι' οὗ δεικνύει τὸν Χριστόν. Αἱ πτέρυγές του ὁμοιάζουν πρὸς πτερὰ παγωνιοῦ καὶ ὁ λιγυρὸς λαιμὸς του εἶναι ὑψηλὸς καὶ λεπτὸς. Τὰ φορέματα τῶν Ἀποστόλων ἔχουν χρῶμα πράσινον, κεραμόχρουν, βαθυκύανον, κιτρινοπράσινον, βυσσινόχρουν μὲ πράσινα φῶτα, χρῶμα τρυγιάς, μολυβδόχρουν. Εἰς τὸ ἱμάτιον τοῦ ἄκρου δεξιοῦ μαθητοῦ εἶναι λαμπρὸς ὁ συνδυασμὸς χρώματος κόκκων ῥοιᾶς μὲ πορτοκαλόχρσα φῶτα.

Ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἀγγέλου μεταξὺ δύο δενδρουλλίων συνεχίζεται εἰς δύο σειρὰς ἡ συντετμημένη ἐπιγραφὴ. (Διὰ τὴν ἀνάγνωσιν τῆν ὁποίαν παρέχω, δὲν εἶμαι βέβαιος):

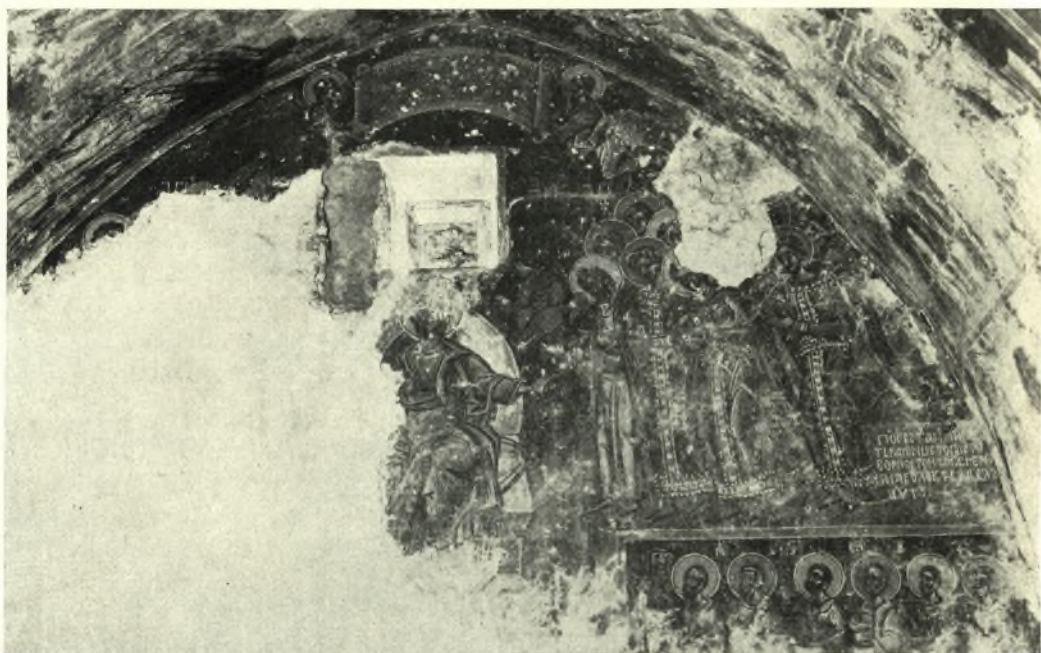
²⁵⁶) Εἰς τὸ μετὰ τὴν β' στιχολογίαν κείμενον τοῦ Ὁρθοῦ τῆς Ἀναλήψεως λέγεται: «Ὁ προαιώνιος Θεός... σήμερον ἀνελήφθη. ἄγγελοι προϊρέγοντες, Ἀποστόλοις ἐδείκνουν, τοῦτον πορευόμενον, εἰς οὐρανοὺς μετὰ δόξης πολλῆς» (Πεντηκοστάριον, σ. 151β).

²⁵⁷) Κατὰ τὴν Ἑρμηνείαν (σ. 112 - 113) πρέπει νὰ εἰκονίζονται «δύο ἄγγελοι λευκοφόροι... βαστάζοντες καὶ χαρτί» καὶ τοῦ μὲν ἐνὸς τὸ χαρτὶ λέγει «Ἄνδρες Γαλιλαῖοι, τί ἐσθίκατε βλέποντες εἰς τὸν οὐρανόν»; τοῦ δὲ ἄλλου τὸ χαρτὶ λέγει: «οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναληφθεὶς ἀφ' ἡμῶν εἰς τὸν οὐρανόν» αὐτὸς πάλιν ἐλεύσεται, ὃν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν». Ἡ Ἑρμηνεία ὀλίγον διαφέρει ὅσον ἀφορᾷ τοὺς λόγους τῶν ἀγγέλων ἀπὸ τοῦ κειμένου τῶν Πράξεων (σ', 11). Μᾶλλον ἀπομακρύνεται αὐτοῦ ὁ τοιχογράφος τοῦ Ἄρθου εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῆς Ἀναλήψεως. Παρόμοιοι συμβαίνει, ἄλλ' εἰς πολὺ μικρότερον βαθμὸν, καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Γεώργιον τὸν Βάρδαν τῆς Ρόδου (Α.Β. Μ.Ε. Γ', 1948, σ. 130).



Είχ. 1 (άνω). — Άγγελος. λεπτομέρεια τής είχ. 2
του πίν. ΙΒ'.

Είχ. 2 (δεξιά). — Ή Πεντηχοστή.



Εικ. 1. — Μέλλουσα Κρίσις.



Εικ. 2. — 'Απόστολοι. Λεπτομέρεια τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας.



Είλ. 1 (άνω) — Χορός άγιων τής Μελλούσης Κρίσεως. Ή θάλασσα και ή Γή άποδίδουσα τούς νεκρούς αυτών.



Είλ. 2 (άριστερά). — Χοροί άγιων γυναικών (Μάρτυρες, όσαι) Λεπτομέρεια τής άνωτέρω εικόνας.



Είχ. 1 (άνω). — 'Ο Πρόδρομος και άγγελιοι. Δεπτομέρεια τής εικόνας 1 του πίν. 1Δ'.



Είχ. 2 (άριστερά). — Τμήμα του βορείου ήμιχορίου τής 'Αναλήψεως. Δεπτομέρεια τής είκ. 1 του πίν. 1Β'.

οὐ(τος) (ε)Ι(πε) πορευθέντες) μαθητεύσατε)
κ(αί) τ(ά) ἔθ(νη)²⁵⁸.

Εἰς τὴν σύνθεσιν κυριαρχεῖ συμμετρία γινομένη ἀμέσως φανερά εἰς τὸ ἀριστερὸν ἡμιχόριον, ἀλλὰ καὶ τὸ τμήμα τὸ εἰκονίζον τὸν Χριστόν²⁵⁹. Ἐκ τῆς μορφῆς τοῦ Σωτῆρος ἐφελκύει τὴν προσοχὴν ἡ ζωηρότης τοῦ διαπεραστικοῦ του βλέμματος. Τὰ χρώματα τοῦ φωτοστεφάνου, τοῦ τριχώματος, τῆς ἐπιδερμίδος, τῶν φορεμάτων φαίνονται ὅλα ὡς διαβαθμίσεις τονικαὶ τοῦ ἰδίου χρώματος. Οὕτω δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωσις ὅτι ὁ Σωτὴρ περιβάλλεται ἀπὸ φῶς μελιχρόν.

Εἰς τὸ ἀριστερὸν ἡμιχόριον ἡ σύνθεσις εἶναι πυκνή. Πάντες οἱ αὐτόθι εἰκονιζόμενοι, θαδινοὶ κατὰ τὸ πλεῖστον, διατάσσονται ἀνά τρεῖς. Εἰς τὸ μέσον ἡ Θεοτόκος μὲ τοὺς ἀγγέλους ζωγραφοῦνται σχεδὸν κατ' ἐνώπιον, πλησίον ἀλλήλων, ἀλλ' οὕτως ὥστε νὰ φαίνωνται ὁλόσωμοι, ἐνῶ εἰς τὰς πλαγείας τριάδας οἱ Ἀπόστολοι συμπυκνούμενοι διατάσσονται κατὰ τρίγωνα²⁶⁰. Οἱ ἄγγελοι κλίνουν πρὸς τὰ ἔξω τὰς κεφαλὰς²⁶¹, συνδέοντες διὰ τῆς κλίσεως τὰς τριάδας πρὸς ἀλλήλας. Εἰς

²⁵⁸) Ἴσως εἰς τὴν ἐπιγραφὴν πρέπει ν' ἀναγνωρίσωμεν ἐπίδρασιν τῶν λόγων τοῦ Ματθαίου (κ', 16 - 19) καθ' ὃν μετὰ τὴν Ἀνάστασιν «Εἰς τὴν Ἰαλιλαίαν εἰς τὸ ὄρος οὐ ἐτάξατο αὐτοῖς... προσελθὼν ὁ Ἰησοῦς ἐλάλησεν αὐτοῖς λέγων... πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη».

²⁵⁹) Τὸ πρᾶγμα διαπιστοῦται ἂν προσέξῃ κανεὶς τοὺς παρὰ τὰς χεῖρας τοῦ Χριστοῦ ἀγγέλους. Τοῦ ἀριστεροῦ ἡ κεφαλὴ ἀνυψοῦται περισσότερο τῆς τοῦ δεξιοῦ. Διὰ ν' ἀπέχουν ὁμοῦ οἱ ἄγγελοι σχεδὸν ἐξ ἰσοῦ ἀπὸ τῆς ἄνω πλευρᾶς τῆς εἰκόνος καὶ νὰ μὴ διαταραχθῇ ἡ συμμετρία, ἡ ἀριστερὰ χεὶρ τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου ζωγραφεῖται ὑπὲρ τὸν φωτοστέφανον αὐτοῦ, ἐνῶ τοῦ ἄλλου ἀγγέλου ἡ δεξιὰ κρύπτεται ἐν μέρει ὀπίσω τῆς κεφαλῆς του. Ἡ συμμετρία ὁμοῦ δὲν εἶναι γεωμετρικὴ. Ἡ Παλαιολόγειος γραφικότης καὶ ἐδῶ εἶναι ἐκδηλος.

²⁶⁰) Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρά. Ἐκεῖ ὁμοῦ οἱ ἄγγελοι κλίνουν τὰς κεφαλὰς πρὸς τὴν Θεοτόκον.

²⁶¹) Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται ἤδη εἰς τὴν μικρογραφίαν τῆς Ἀναλήψεως τοῦ ἐν Φλωρεντίᾳ κώδικος τοῦ Rabula (A. G r a b a r - S k i r a, La peinture byzantine, εἰκ. σελ. 164), ἐνθα τὸ πρῶτον ἐμφανίζονται οἱ ἑκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου ἄγγελοι (Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Κεῖμήλια. σ. 84). Εἰς τὴν μικρογραφίαν ὁμοῦ τῆς ὁποίας ἡ τέχνη «est de tradition grecque certaine», (A. G r a b a r, ἐνθ' ἄνωγ. σελ. 161), οἱ ἄγγελοι ἔχουν στάσιν τοιαύτην ὥστε γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτόν ὅτι συνομιλοῦν ζωηρὰ πρὸς τοὺς Ἀποστόλους. Πρὸς τὴν πλήρη ζωῆς στροφὴν τοῦ σώματος οὕτων ὁμόλογος εἶναι καὶ ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς. Εἰς τὸν Ἄρτον ὁμοῦ ἡ κίνησις περιορίζεται σχεδὸν μόνον εἰς τὴν κλίσιν τῆς κεφαλῆς. Καὶ ἡ κλίσις προσλαμβάνει διακοσμητικὸν ὕψος καθὼς μετὰ δυσκολίας γίνεται ἀντιληπτόν ὅτι οἱ ἄγγελοι συνομιλοῦν πρὸς τοὺς Ἀποστόλους καὶ δι' αὐτὸ κλίνουν τὰς κεφαλὰς.

Ἀξιοπρόσεκτον εἶναι ὅτι ἡ στάσις τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ Ἄρτου ὁμοιάζει πῶς πρὸς τὴν ἐν τῷ κώδικι τῆς Φλωρεντίας. Εἰς αὐτὸν ἔλλει-

τὸ βόρειον ἡμιχόριον δεσπόζει διάθεσις ἀνατάσεως, ἐνῶ εἰς τὸ νότιον τονίζεται μᾶλλον ἡ ἀνίστροφος φορὰ μὲ τὸν βραχύσωμον ἄγγελον τὸν ἐχόμενον στερεῶς τοῦ ἐδάφους διὰ τῶν μεγάλων του ποδῶν. Ἐπὶ πλὴν τοῦ ἀγγέλου καὶ Ἀποστόλοι δὲν εἶναι πολλὸ ὑψηλοί²⁶². Οἱ ἐξ ἀριστερῶν ζωγραφοῦνται στοιχηδὸν ἐνῶ οἱ ἄλλοι τρεῖς σχηματίζουν τρίγωνον²⁶³. Τὸ ἡμιχόριον διακρίνεται κυρίως διὰ τὴν λάμπιν τῶν χρωμάτων, τὴν μεγαλυτέραν ζωηρότητα εἰς τὴν κίνησιν καὶ τὰς χειρονομίας, τὴν ἔξαρσιν τῆς ἐννοίας τοῦ ὄυθμοῦ μὲ τὸ ὁμοίομορφον ἀνοιγμα τῶν ποδῶν δύο Ἀποστόλων καὶ τὸ σχεδὸν ὅμοιον ἀνοιγμα τῶν ποδῶν τοῦ ἀγγέλου. Ἡ κεφαλὴ τοῦ τελευταίου (Πίν. ΙΓ', εἰκ. 1) παρὰ τὴν ὠραιότητά της δὲν πληροῖ τοὺς κανόνας τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κάλλους. Ἡ ἄρμονία τῶν γραμμῶν του ἔχει διαταραχθῆ. Τὸ ἤρεμον μεγαλεῖόν του μετετρέπη ἐδῶ εἰς ἤρεμον γλυκύτητα καὶ ἡ εὐρωστία του μετεπλάσθη εἰς ἀβρὰν λεπτότητα.

Ὁ Ἀπόστολος ὁ ζωγραφούμενος εἰς τὸ ἄκρον δεξιὸν τοῦ νοτίου ἡμιχορίου παρακολουθεῖ μὲ ἔντονον ἐνδιαφέρον τὸν ἀναλαμβανόμενον Ἰησοῦν. Ὁ εἰκονιζόμενος ἀντιστοίχως εἰς τὸ ἄλλο ἄκρον ἔχει πρόσωπον φωτεινόν, ἀποτελοῦν ἀντίθεσιν πρὸς τὸ θαμβόν του ἔνδυμα, πρόσωπον τετράγωνον Κρητὸς ἀγρότου. Ἀντιθέτως ὁ ἱσταμένος ἔμπροσθέν του μὲ τὴν συγκρατημένην χειρονομίαν τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς παρὰ τὴν ὀδύνην²⁶⁴ τὴν διάχυτον εἰς τὴν λεπτὴν μορφὴν του ἔχει φυσιογνωμίαν εὐγενούς.

Ἡ διάταξις τῆς συνθέσεως καὶ κυρίως εἰς τὰ ἡμιχόρια εἶναι περίπου οἷα καὶ εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ²⁶⁵.

Εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ἀναλήψεως ἐκ παλαιοῦ²⁶⁶ καὶ καθ' ὅλην

περὶ τὸ ὑποπόδιον, ἐφ' οὗ εἰκονίζεται ἱσταμένη εἰς τὸν Ἄρτον ἡ Θεοτόκος. Τὸ ὑποπόδιον συναντῶμεν εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ (Μ. Χ α τ η δ α κ η, Μυστρᾶς, πίν. 19).

²⁶²) Ἴσως ἡ διαφορὰ περὶ τὰς ἀναλογίας τοῦ σώματος μεταξὺ τῶν μορφῶν τῶν δύο ἡμιχορίων ὀφείλεται εἰς τὴν χρησιμοποίησιν διαφορετικῶν ἀντιβόλων.

²⁶³) Εἰς τὸν ναὸν τοῦ Μυστρᾶ ἡ διάταξις τοῦ νοτίου ἡμιχορίου εἶναι ἀνίστροφος. Ἐπίσης τὰ σώματα καὶ εἰς τὰ δύο ἡμιχόρια δὲν παρουσιάζουν διαφορὰ ὅσον ἀφορᾷ τὰς ἀναλογίας.

²⁶⁴) Εἰς τὸν μέγαν Ἐσπερινὸν κατὰ τὴν προτεραίαν τῆς Ἀναλήψεως ψάλλεται (4ον στιχηρὸν εἰς τὸ Κύριε ἐκέκραξο, Πεντηκοστάριον σ. 149α) «Κύριε, οἱ Ἀπόστολοι ὡς εἶδόν σε, ἐν νεφέλαις ἐπαιρόμενοι, ὀδυρμοῖς δακρῶν, Ζωοδότα Χριστέ, κατηφείας πληρούμενοι, θρηνοῦντες ἔλεγον· Δέσποτα, μὴ εἴσης ἡμᾶς ὄρφανούς, οὓς δι' οἶκτον ἡγάπησας δούλους σου».

²⁶⁵) G. Millet, Monuments de Mistra, πίν. 109, 110^ο.

Διαφοραὶ ἐσημειώθησαν ἤδη ἄνωτέρω.

²⁶⁶) Βλ. τὴν μικρογραφίαν τοῦ κώδικος τοῦ Rabula.

τὴν περίοδον τῆς Βυζ. τέχνης ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται κατὰ τὸ πλεῖστον εὐλογῶν διὰ τῆς δεξιᾶς καὶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατῶν κύλινδρον ἢ βιβλίον. Ὁ ἁγιογράφος ἐνταῦθα παρέστησε τὸν Κύριον εὐλογοῦντα δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν κατὰ τὸν Λουκᾶν διηγούμενον εἰς τὸ Εὐαγγέλιόν του ὅτι ὁ Χριστὸς «ἐπάρας τὰς χεῖρας αὐτοῦ εὐλόγησεν αὐτούς, καὶ ἐγένετο ἐν τῷ εὐλογεῖν αὐτὸν αὐτοὺς διέστη ἀπ' αὐτῶν καὶ ἀνεφέρετο εἰς τὸν οὐρανόν»²⁶⁷. Δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν εὐλογεῖ ὁ Σωτὴρ καὶ εἰς ἀνέκδοτον τοιχογραφίαν τοῦ παρὰ τὰ Βρέσθινα Λακωνίας ναοῦ τῆς Παναγίας²⁶⁸, εἰς τὴν Ἀνάληψιν τῆς Ὁδηγητρίας Μυστρᾶ, εἰς τὸ φορητὸν μωσαϊκὸν δωδεκάορτον τῆς Firenze καὶ εἰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας εἰς Καστορίαν²⁶⁹ καὶ τῆς Κουμπελίδικης τῆς ἰδίας πόλεως²⁷⁰.

24. Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ

Ἀπέναντι τῆς Ψηλαφήσεως εὐρίσκεται ἰσομεγέθης πρὸς αὐτὴν εἰκὼν παριστῶσα τὴν Πεντηκοστήν²⁷¹. Μόνον τὸ ἄνω ἀριστερόν της τέταρτον δὲν ἔχει ὑποστῆ μεγάλας φθορᾶς (Πίν. ΙΓ', εἰκ. 2).

Ἐκ τοῦ βάθους δὲν ἐλλείπουν τὰ λοξῶς καὶ ἔδῳ διατεταγμένα οἰκοδομήματα, ἀπολήγοντα εἰς ἓν ἑκατέρωθεν ὑπερῶν μὲ στέγην κοσμομένην ἀπὸ λευκὸν σταυρόν²⁷². Μεταξὺ τῶν κτηρίων ἐπὶ βαθυκυάνου

²⁶⁷) κδ', 50 - 51.

²⁶⁸) Θεοῦ θέλοντος, θὰ δημοσιεύσω προσεχῶς τὰς τοιχογραφίας τῆς Βρεσθενιτίσης.

²⁶⁹) Σ. Πελεκανίδου, Καστορία. εἰκ. 179β.

²⁷⁰) Τοῦ ἰδίου, ἐνθ' ἄνωτ. πίν. 108β.

²⁷¹) Ὅτι ἡ Πεντηκοστή ἀνήκει εἰς τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα τὰ ζωγραφούμενα κατὰ προτίμησιν εἰς τὸ Ἱερὸν βλ. Α. Ξυγγόπουλον, Ἡ προμετωπίς τῶν κωδίκων ..Ε.Ε.Β.Σ. ΙΓ', 1937, σ. 174. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ κ. Ξυγγόπουλος «ἡ ὑπεράνω τοῦ Ἱεροῦ καμάρα συμβολίζει τὸν μυστικὸν οὐρανόν, ὅπου ἀνήλθεν ὁ Ἰησοῦς κατὰ τὴν Ἀνάληψιν καὶ ὅπου εὐρίσκεται ὁ θρόνος τοῦ Θεοῦ, ὃν συνηθέστατα εἰκονίζει ἢ εἰς τὴν καμάραν ζωγραφουμένη Ἑτοιμασία. Ἐκ τοῦ μυστικοῦ τούτου οὐρανοῦ κατήλθε καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα κατὰ τὴν Πεντηκοστήν, πολλάκις δὲ βλέπομεν τὰς πυρίνας γλώσσας κατερχομένας ἐπὶ τὰς κεφαλὰς τῶν Ἀποστόλων ἐκ τοῦ Θρόνου τῆς Ἑτοιμασίας».

²⁷²) Ἡ Πεντηκοστή, ὡς γνωστόν, θεωρεῖται ἡ γενέθλιος ἡμέρα τῆς Χριστιανικῆς Ἐκκλησίας (βλ. προχείρως καὶ Δ. Κου(ιμο)υ(σ)ό(πο)υ(λ)ον) ἄρθρ. Πεντηκοστή, Ἐ'Α.Ε. τόμ. 10ος, σ. 584β). Δι' αὐτὸ εἰς τὸ βάθος τῆς περιγραφομένης τοιχογραφίας ζωγραφοῦνται χριστιανικοὶ ναοί. Ὅτι δὲ τὰ οἰκοδομήματα τοῦ βάθους εἶναι ναοὶ ὑπὸ μορφῆν ὑπερῶν, εἰς ἀνάμνησιν προφανῶς τοῦ ὑπερῶου, ἐν ᾧ ἐγένετο τὸ θαῦμα τῆς Πεντηκοστῆς, μαρτυροῦν: 1) οἱ σταυροὶ εἰς οὓς ἀπολήγονται ἀετωματώδεις στέγαι αὐτῶν καὶ 2) ἡ ὁμοιότης τοῦ ἀριστεροῦ οἰκοδομήματος μὲ τοὺς πολυχρόμους τοίχους καὶ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα

οὐρανοῦ, ἐντὸς ἀκτινωτοῦ κύκλου, πτερυγίζει κατὰ δεξιὸν κρόταφον λευκὴ περιστερὰ ἔχουσα ὑπὸ τοὺς πόδας τῆς πιθανώτατα ὑποπόδιον²⁷⁸.

Οἱ Ἀπόστολοι ἐκάθητο καθ' ἡμικύκλιον, προφανῶς ἐπὶ ἔδρας σχήματος σίγμα, ζωγραφούμενοι σχηματικῶς ὁ εἷς ὑπεράνω τοῦ ἄλλου. Σώζονται οἱ ἐξ ἀριστερῶν, ἕξ τὸν ἀριθμὸν, εἰκονιζόμενοι καθ' ἡμίσειον ἐπ' ἀριστερὰ στροφῆν. Οἱ περισσότεροι δέονται διὰ τῆς μιᾶς χειρός. Εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ ἡμικυκλίου, ἐπὶ κεφαλῆς τῶν σωζομένων Ἀποστόλων, ἀναγνωρίζεται ὁ Πέτρος μὲ ἀκτινωτὸν φωτιστέφανον. Ὁ τρίτος ἀπ' αὐτοῦ ἴσως εἶναι ὁ Λουκᾶς ἢ ὁ Μᾶρκος καὶ ὁ τέταρτος ὁ Σίμων. Τὰ ἐνδύματα τῶν Μαθητῶν ἔχουν χρῶμα κεραμόχρουν, ἰώδες, πράσινον, ἀνοικτὸν ῥόδινον, κυανοῦν, κίτρινον. Ὑπὸ τοὺς πόδας τῶν Ἀποστόλων, ἐντὸς τόξου, προβάλλει μορφὴ κατὰ μέτωπον, ἴσως ἐν προτομῇ, ἀναφαινομένη ὀπισθεν ἐπιμήκους προσκεφαλαίου, φέρουσα βασιλικὸν στέμμα καὶ κρατοῦσα διὰ τῶν ἐκτεινομένων χειρῶν καμπυλούμενον πορτοκαλόχρουν ὕφασμα. Ἐξωτερικῶς τὸ ὕφασμα ἔχει ἐξέμπλια. Αἱ εἰς τὴν ἐσωτερικὴν του ἐπιφάνειαν μελαναὶ πλατεῖαι γραμμαὶ ἴσως παριστοῦν κυλίνδρους²⁷⁴.

Ἐὰν συγκρίνῃ κανεὶς τὰ πρόσωπα τῆς τοιχογραφίας πρὸς τὰ ζωγραφούμενα εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ψηλαφήσεως ἀντιλαμβάνεται καλύτερον ὅτι εἰς τὴν Ψηλάφησιν αἱ μορφαὶ ἔχουν ἔντονον θαμβωτικὸν φωτισμὸν²⁷⁵. Ἀντιθέτως εἰς τὴν Πεντηκοστὴν τὸ φῶς δὲν εἶναι ὀκληρὸν καὶ ἡ παράστασις ἔχει σαφήνειαν· θὰ ἔλεγέ τις ὅτι ἡ ἀτμόσφαιρα ἐντὸς τῆς ὁποίας ἐκτυλίσσεται ἡ σκηνὴ εἶναι πολὺ διαυγής.

Οἱ Ἀπόστολοι τῆς Πεντηκοστῆς κάθηται ὡς ἐπίσημοι ἄνδρες συσκεπτόμενοι. Ὁ Σίμων, ζωγραφούμενος ἐπιτυχέστερον ἢ εἰς τὰς ἄλλας εἰκόνας τοῦ ναοῦ, ἀνυψώσας λοξῶς τὸ βλέμμα, μόλις ἀντελήφθη τὸ συμβαῖνον. Ὁ Μᾶρκος ἤκουσε τὸν «ἦχον ὡσπερ φερομένης πνοῆς βι-

νότητα τοῦ δεξιοῦ, ὅπερ εἶναι ἐν μέρει κατεστραμμένον, πρὸς βασιλικὴν ἔχουσαν ὑψωμένον τὸ μεσαῖον κλίτος.

²⁷³) Καὶ εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ ἡ τοιχογραφία εἶναι ἐφθαρμένη.

²⁷⁴) Εἰς τὸ σωζόμενον καλῶς ἀριστερὸν ἡμισυ τοῦ ὕφασματος διακρίνονται ἕξ γραμμαὶ. Ὁμοίαις γραμμῶς εἰκονιζόμενας ἐπὶ ὕφασματος, ὅπερ κρατεῖ ὁ Κόσμος εἰς εἰκόνα τῆς Πεντηκοστῆς τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ὁ Α. Ξυγγόπουλος (Κατάλογος σ. 81) ἀποκαλεῖ κλήρους.

²⁷⁵) Ἀτενίζων κανεὶς τοὺς Ἀποστόλους τῆς Ψηλαφήσεως ἀναπλάττει τὸ θάμβος ὅπερ δοκιμάζει βλέπων εἰς στιλπνὰ πρόσωπα, ἔφ' ὧν πίπτουν αἱ ἀκτίνες τοῦ ἡλίου. Τὸ πρᾶγμα ἔχει τὸν λόγον του. Ἐν μέσῳ τῶν Μαθητῶν εὐρίσκειτο ὁ «αὐθὺς ἐκ τοῦ τάφου ὥρατος, δικαιοσύνης λάμπας ἥλιος» (Πεντηκοστάριον, Ὁρθρὸς Ἀναστάσεως σ. 2β), διὸ καὶ «πάντα πεπλήρωται φωτός» (αὐτόθι σ. 2α).

αίας»²⁷⁶, διηρουνεν ἐξ ἀπορίας τοὺς ὀφθαλμούς, ἀλλ' ἀκόμη δὲν εἶδε τίποτε. Ἀκροᾶται εἰσέτι. Ὁ παρ' αὐτόν, ὁ εὐρισκόμενος ἐγγύτερον πρὸς τὸ κέντρον, ἀνύψωσε περισσότερο τὴν κεφαλὴν, εἶδε τὰς «*διαμεριζομένας γλώσσας ὡσεὶ πυλῶς*»²⁷⁷ καὶ καμμύει ἐκ τοῦ δέους τοὺς ὀφθαλμούς του. Εἰς τὸ μέσον τῆς εἰκόνης ὁ Πέτρος ἀνατείνας ὑπὲρ πάντας τὴν κεφαλὴν ὄχι μόνον εἶδεν, ἀλλ' ἐδέχθη ἤδη τὸ Ἅγιον Πνεῦμα. Ἐκ τῆς κεφαλῆς του ἐκπέμπονται ἀκτῖνες γραφόμεναι ἐπὶ τοῦ ἐρυθροῦ φωτιστεφάνου του.

Ἡ Πεντηκοστὴ²⁷⁸ ζωγραφεῖται καὶ ἐδῶ καθ' ὃν τρόπον ἐσυνήθιζεν ἡ βυζαντινὴ τέχνη νὰ παριστάνη τὸ θέμα, ὁμοιωμένη ἀπὸ προτύπου ἀναλόγου πρὸς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Paris. Gr. 510²⁷⁹, χρονουμένου περὶ τὸ 880 μ. Χ.

Ἡ καθ' ἡμικύκλιον διάταξις τῶν Ἀποστόλων ἀποτελεῖ κύριον γνώρισμα τοῦ βυζαντινοῦ τύπου ἀπεικονίσεως τῆς σκηναῖς²⁸⁰. Ἐντὸς

²⁷⁶) Πράξεων β', 2.

²⁷⁷) Πράξεων β', 3.

²⁷⁸) Κατὰ τὴν Evelyn Sandberg - Vavalà «l' arte primitiva non conosce questo tema che entra nell' iconografia del nono secolo... La Pentecoste manca sulle ampolle. (La Croce dipinta italiana σ. 375). Καὶ ναὶ μὲν ὑπάρχει ἡ μεγάλη μικρογραφία τῆς Πεντηκοστῆς εἰς τὸν ἐν Φλωρεντίᾳ κώδικα τοῦ Rabula, ἀλλὰ κατὰ τὴν κ. Vavalà, «questa miniatura, come quelle della Crocifissione e dell' Ascensione... non fa parte necessariamente del codice scritto da Rabula nel 586» (Αὐτόθι, ὑπόσ. 2). Ἡ ἄποψις ὁμῶς αὐτὴ ἔχει ἀνάγκη ἀκριβεστεροῦ ἐλέγχου. Κατὰ τὸν G. Millet, (Recherches σ. 429), τὸν Jerphanion (Les Églises II^e, σσ. 436, 445), τὸν Diehl (La peinture byzantine, πίν. LXXI), τὸν P. Lemerle (Le style byzantin, Paris (1943) σ. 95) αἱ ἀνωτέρω μικρογραφίαι ἀνάγονται εἰς τὸν βον αἰῶνα. Ὁ Fred. Macler (Raboula - Miqê, Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, σσ. 95, 96 παρατηρῶν γενικῶς ὅτι αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος «ne procèdent ni de la même inspiration artistique, ni du même atelier» προσθέτει ὅτι «on pourrait peut-être envisager que les enluminures en pages pleines, telles que la Crucifixion... la Pentecôte sont d' une date assez ancienne, à moins qu'elles ne soient au contraire des copies relativement tardives d' originaux plus anciens». Τέλος ὁ Grabar (La peinture byzantine σ. 161) ὁμιλῶν διὰ τὴν μικρογραφίαν τῆς Ἀναλήψεως, χωρὶς ν' ἀναφέρῃ τι τὸ συγκεκριμένον περὶ τοῦ χρόνου καθ' ὃν ἐγένετο, φαίνεται μᾶλλον δεχόμενος αὐτὴν ὡς ἔργον τοῦ βου αἰ.

²⁷⁹) A. Grabar, Le schéma iconographique de la Pentecôte, *Seminarium Kondakovianum* II, Prague 1928 (Ρωσσ.) βλ. περίληψιν γαλλ. σ. 238.

²⁸⁰) A. Grabar, αὐτόθι Παρὰ βυζαντινοῖς «le groupement des apôtres en cercle se trouve partout remplacé par une composition en demi-cercle». Διὰ τὴν καταγωγὴν τοῦ σχήματος βλ. Γ. Σωτηρίου, *Κεμήλια*, σ. 84 καὶ A. Grabar, ἔνθ' ἀνωτ. σ. 239. Ὡς ἐξαιρέσεις δύναται νὰ θεωρηθῇ ἡ Πεντηκοστὴ τοῦ φορητοῦ μωσαϊκοῦ τῆς opera del Duomo τῆς Firenze

