

ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΑΝΥΔΡΙΩΤΗΣ

Βορειοανατολικά της Παλαιόχωρας Σελίνου και σε απόσταση πέντε, περίπου, χιλιομέτρων, βρίσκεται ο μικρός οικισμός των 'Ανύδρων'. Γιατί πήρε τ' όνομα αυτό δεν μπόρεσα να το εξηκριθώσω, κι' είναι μάλιστα αξιοπερίεργο γιατί ο τόπος δεν στερείται από νερό. 'Εκείνο όμως που μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο είναι ότι ή περιοχή, όπου το χωριό, θά είχε, στα παλιά, κάποια σημασία, και το μαρτυρούν δυο πράγματα: τὰ μνημονευόμενα έρείπια βυζαντινού οχυρού¹ και ο μικρός ναός του 'Αγίου Γεωργίου του 'Ανυδριώτη.

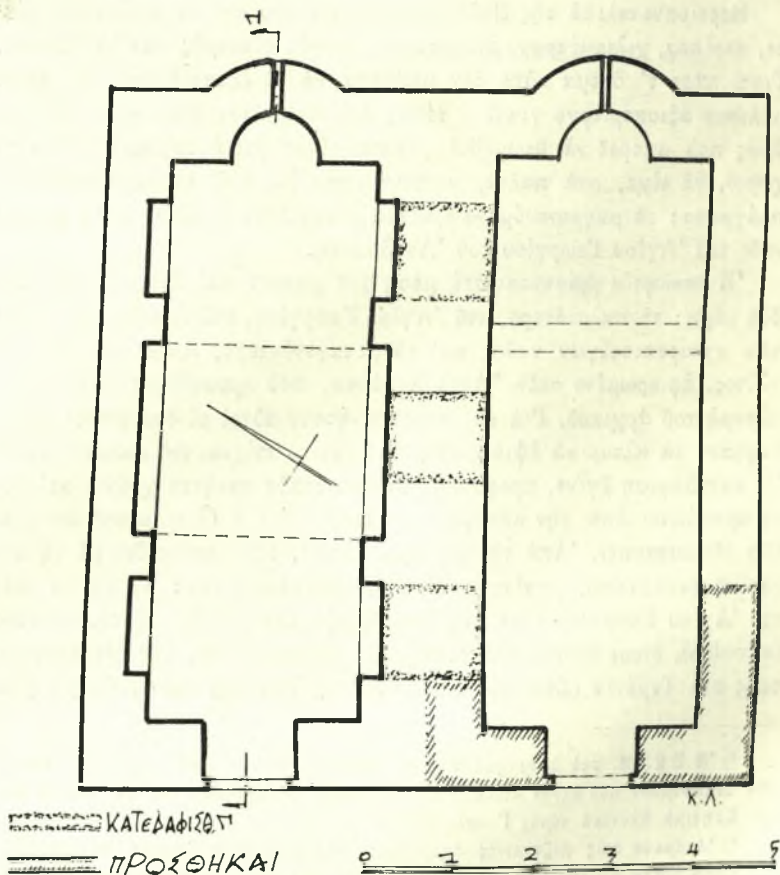
'Η εκκλησία βρίσκεται στη μέση του χωριού και απαρτίζεται από δυο μέρη: το παλαιότερο, του 'Αγίου Γεωργίου, που ανήκει στον τύπο των σταυρεπιπέτων ναών, και το μεταγενέστερο, απλό μονοκάμαρο κλίτος, αφιερωμένο στον 'Αγιο Νικόλαο, που προστέθηκε στην νότια πλευρά του αρχικού. Για να επικοινωνήσουν αυτοί οι δυο χώροι κατεδάφισαν τὰ πλευρικά άψιδώματα, του νότιου τοίχου, του παλαιού ναού. 'Η κατεδάφιση έγινε, προφανώς, τὰ τελευταία πενήντα χρόνια κι' αὐτό προκύπτει από την κάτοψη που δημοσιεύει ο Gerola στο 2ο τόμο των Monumenti. 'Από την κάτοψη αυτή², όταν συγκριθεί με τή σημερινή κατάσταση, βγαίνουν τὰ εξής συμπεράσματα: α) ότι ο ναός του 'Αγίου Γεωργίου είχε στη δυτική όψη ένα μικρό, τοξοτό, προστώο (avvolto), όπως εκείνο που διατηρούν ακόμα ο ναός της Μεταμορφώσεως στα Τεμένια (Σελίνου) και ο 'Αγιος 'Ιωάννης στον Κάλαμο (Πα-

¹) 'Η Ε.Κ.Ι.Μ. στο ύπόμνημά της, τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1957, σημειώνει μεταξύ των τοπωνυμίων που έχουν «ιδιαιτέρως αρχαϊκόν χαρακτήρα» και τὸ 'Ανυδροί (βλ. Κρητικά Χρονικά τόμος Γ' σελ. 400).

²) 'Ανάμεσα στις βυζαντινές οχυρώσεις τῆς Κρήτης ὁ Gerola περιλαμβάνει και «una torre ad oriente di Anidri (prov. di Selino) nella quale «quelques briques que l' on aperçoit entre les jointures des pierres, montrent qu' elle ne servit pas seulement dans l' antiquité et qu' au moyen âge elle fut utilisée pour la défense» (L. Thenon, Fragments e.c.t.). Βλ. G. Gerola, Monumenti Veneti vol. I σελ. 92 σημ. 4. Πρόκειται προφανώς για τὰ έρείπια που υπάρχουν ακόμα στο ύψωμα, ανατολικά του χωριού, στη θέση Στέρνες, όπου κτιστές διατοξευαμενές και τείχος. 'Αλλά και πρὸς βορρᾶν των 'Ανύδρων σώζονται ακόμα τμήματα από 'Ελληνικό τείχος στη θέση Καστράκι. Με τὰ αρχαία οχυρά τῆς περιοχῆς ασχολήθηκε συστηματικώτερα ὁ Savignoni (L. Savignoni, Esplorazione acheologica delle provincie occidentali di Creta, Roma 1901).

³) Gerola, Monumenti Vol. II σελ. 230 fig. 237.

λαιόχωρας), β) ότι το μεταγενέστερο κλίτος του Ἁγ. Νικολάου, δὲν ἐκτεινότανε σ' ὀλόκληρο τὸν νότιο τοῖχο του Ἁγ. Γεωργίου, ἀλλὰ εἶχε μῆκος περιορισμένο, κατὰ 2,70 μ. μικρότερο τοῦ σταυρεπιστέγου ναοῦ καὶ γ) ὅτι οἱ δύο χώροι δὲν ἐπικοινωνοῦσαν μεταξύ τους. Εἶναι λοιπὸν



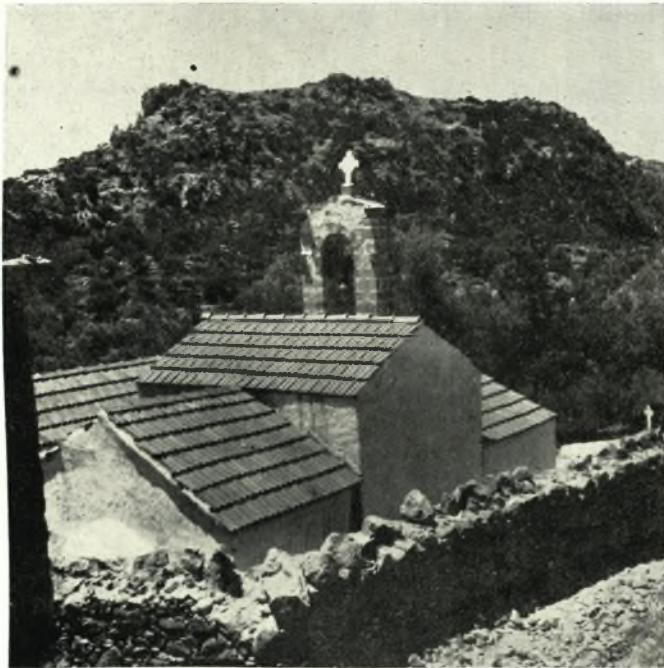
Σχέδ. 1. — Κάτοψη.

φανερὸ ὅτι μετὰ τὴν ἀποτύπωση τοῦ Gerola, δηλαδὴ μετὰ τὸ 1902 ἢ, ἐνδεχομένως, μετὰ τὸ 1910⁴⁾, ἐγίναν οἱ ἀκόλουθες μετασκευές: α) κατεδάφισαν τὸ μικρὸ προστώο πὸ ἦταν στὴ δυτικῇ ὀψει τοῦ Ἁγ. Γεωρ-

⁴⁾ «Una breve escursione — ἐγράφε ὁ ἴδιος ὁ G. — nel luglio 1910 mi permise di visitare una parte nel territorio della Canea che non era stata ancora esplorata» (G. Gerola, Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti 1934 - 35, σελίς 141 (3)).



Είκ. 1. — Δυτική
ὄψη τοῦ ναοῦ τοῦ
Ἁγίου Γεωργίου
τοῦ Ἀνουβριώτη.

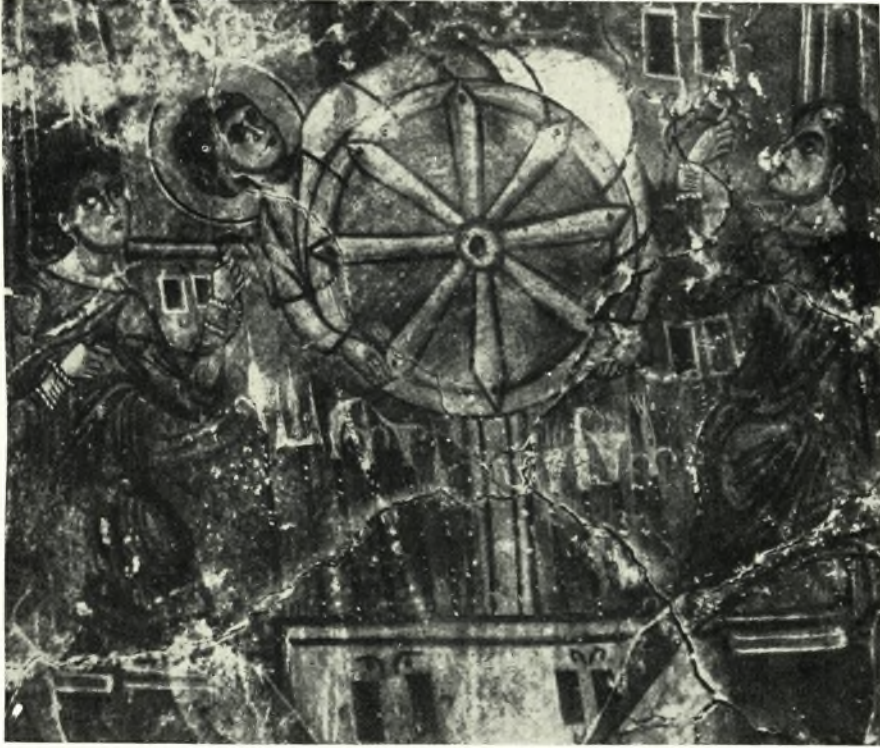


Είκ. 2. — Βορει-
ανατολική ὄψη.

Εἰκ. 1. — Ἡ Δρα-
χοντοφονία.



Εἰκ. 2. — Ἡ ξέσις.



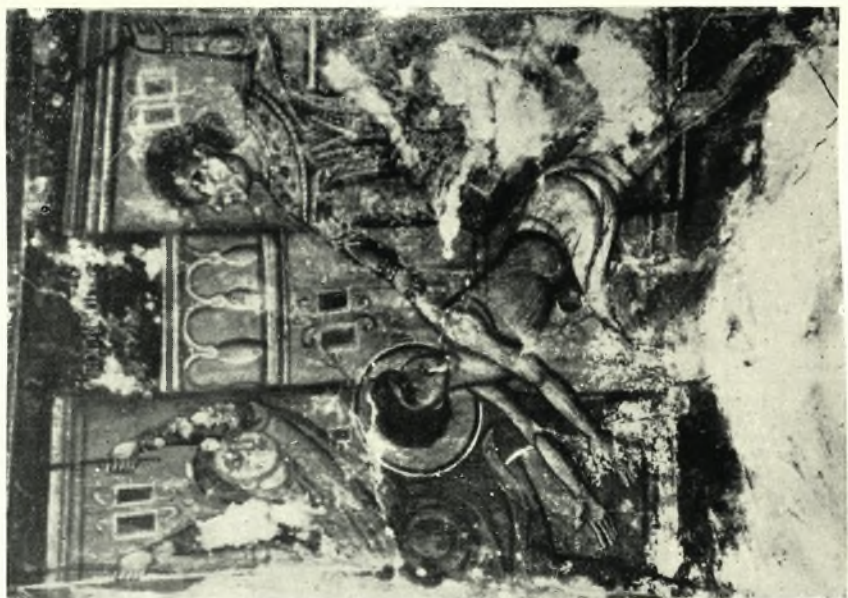
Είχ. 1 (Άνω). — 'Ο τροχός.



Είχ. 2 (βεξιά). — 'Η άποτομή.

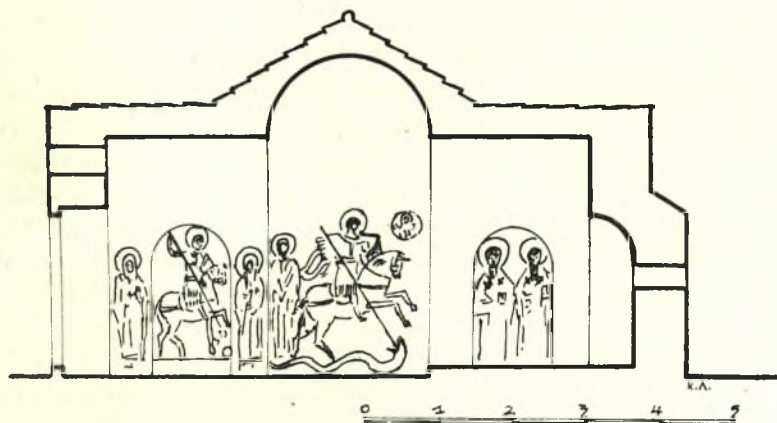


Εἰκ. 2. — Ὁ Ἅγιος «ἐν τῇ ἀσκήσει»



Εἰκ. 1. — Ἡ Μαστιγώσις

γίου, β) κατεδάφισαν τὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ μικροῦ, νοτίου κλίτους ποῦ τὸ ἐπεξέτειναν πρὸς δυσμάς, οὕτως ὥστε ν' ἀποκτήσει τὸ ἴδιο μῆκος τοῦ ἀρχικοῦ νουῦ. Ἡ προσθήκη εἶναι καταφραγῆς, γιὰτὶ ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο διακόπτονται καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ μικροῦ κλίτους, γ) ἔκτισαν τὸ καμπαναριὸ στῆ δυτικῇ ὀψῃ (βλέπ. πίν. ΙΕ', εἰκ. 1) καὶ δ) γκρέμισαν μέρος ἧ καὶ ὄλον ἀπὸ τὰ πλευρικὰ ἀψιδώματα, γιὰ νὰ



Σχ. 2. — Τομή 1 - 1 (κατὰ μῆκος).

ἐπικοινωνήσουν οἱ δυὸ χῶροι. Σημειώνω καὶ δυὸ σφάλματα στὴν κάτοψη τοῦ Gerola: α) Στὸ βόρειο (σταυρεπίστεγο) κλίτος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, δὲν ὑπάρχουν ὑψίδια, ἐνῶ ἀντιθέτως ὑπάρχει ἕνα στὸ νότιο, μικρὸ, κλίτος καὶ β) Ὅτι τὸ πλάτος τοῦ βορείου, δὲν εἶναι, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν κλίμακα, 2,25 μ., ἀλλὰ 2,55 μ.

Ὁ σταυρεπίστεγος ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἶναι στενόμακρη, ὀρθογώνια αἰθουσα, κτισμένη μὲ μιὰ ἀπόκλιση, πρὸς βορρᾶν, 30° περίπου⁵⁾, μέσων, ἐσωτερικῶν, διαστάσεων 2,55 × 6,50, (βλ. σχέδ. 1) δηλαδὴ μὲ λόγον πλευρῶν 1 : 2,55, σκεπασμένη μὲ λιθόδημη, ἡμικυλινδρική καμάρα, ποῦ τὴν διακόπτει, περίπου στὸ μέσον, ἄλλη ἐγκάρσια, ἐπίσης ἡμικυλινδρική, ὑπερψωμένη, διαμέτρου 2,25 μ., δηλαδὴ ὅσο καὶ τὸ πλάτος τῶν δυὸ μεγάλων, τυφλῶν, πλευρικῶν ἀψίδων (βλ. σχέδ. 2). Ἀπὸ κάθε μεριά τῶν μεγάλων αὐτῶν ἀψίδων, σχηματίζεται

⁵⁾ Γιὰ τίς μεταβολές αὐτές τοῦ ἀξιμουθοῦ ἱκανοποιητικῇ ἐξήγησῃ φρονῶ πῶς δίδει ὁ χρόνος τῆς θεμελιώσεως τοῦ ναοῦ (βλ. καὶ I. N. Κομμανοῦ ὀδη, Ἡ λαϊκὴ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς νήσου Θήρας, Τεχνικὰ Χρονικὰ τόμ. XXXVI σελ. 491 - 495).

κι από μια μικρότερη, με πλάτος τὸ ἦμισυ τοῦ πλάτους τῶν μεσαίων ($\frac{2,25}{2} = 1,12$) καὶ ὕψος 2,05 μ. Ἡ βάρυνση (ἄντυγα) καὶ στίς ἐξ, εἶναι ἡ αὐτὴ (0,25 μ.). Ἀπ' οὗτι μπόρεσα νὰ διαπιστώσω, ἡ δόμηση τοῦ κτίσματος ἔγινε ἀπὸ ἀργολιθοδομή, μετὴν ἄτακτη παρεμβολή, στὸ θόλο, ὀπτόπλινθων πάχους 0,03 μ.

Ἔχει διατυπωθεῖ ἡ γνώμη⁶ ὅτι ὁ σταυρεπίστεγος ναὸς ὑπῆρξε ἀγαπητὸς στὴν Κρήτη, ἂν καὶ στὸ νομὸ Χανίων τὰ δείγματα δὲν εἶναι τόσο πολλὰ πού νὰ ἐπιβεβαιώσουν αὐτὴ τὴν ἀποψη⁷. Ὁ καθηγγητὴς κ. Ὀρλάνδος μελετώντας τὶς διάφορες κατηγορίες καὶ παραλλαγές τῶν σταυρεπιστέγων ναῶν τῆς Ἑλλάδος, ἐνέταξε τὸν ἅγιο Γεώργιο τῶν Ἀνυδρῶν στὴν Α3 κατηγορία⁸. Μετὴν διάρθρωση αὐτῆ, ἡ μὲν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ παραμένει λιτὴ, ὅπως ὄλων τῶν μονόκλιτων ἐκκλησιῶν καὶ μονάχα ἡ διάταξη τῶν στεγῶν προσδίδει πλαστικότητα στὸ κτίσμα, πρὸ πάντων ἔταν προβάλλεται ἀπὸ ψηλὰ (πίν. ΙΕ' εἰκ. 2), ἐνὼ τὸ ἐσωτερικὸ ἀποκτᾶ μὴ νέα ὄψη⁹, μετὴν διασταύρωση τῶν ἡμικυλινδρικών θόλων, τὴν ἐναλλαγὴ τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων καί, γενικά, μετὴν διάταξη τῶν φορέων πού συνθέτουν καὶ δίδουν κίνηση στὸ χῶρο. Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος ἔρχεται νὰ προσδώσει ἐνάργεια σ' αὐτὴ τὴν κίνηση τῶν δομικῶν στοιχείων καὶ νὰ τονίσει τὴ σημασία κάθε μέλους, ἀνάλογα μετὴν συμμετοχῆ τοῦ στὴν αἰσθητικὴ σύνθεση τοῦ ἐσωτερικοῦ χῶρου καὶ στὴ στατικὴ σκοπιμότητα πού ἐξυπηρετεῖ. Ἔτσι, οἱ μὲν

⁶) Γ. Σωτηρίου, Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία, 1942 σελ. 435.

⁷) Ἀπὸ τοῦς 130 ναοῦς πού μπόρεσα νὰ θῶ μέχρι σήμερα στὸ Νομὸ Χανίων, μόνον 5 εἶναι σταυρεπίστεγοι.

⁸) Ἀν. Ὀρλάνδου, Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, Ἀρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τόμος Α' 1935 σελ. 41. Ἡ ἀποψη ὅτι «ἡ Α3 περιλαμβάνει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μνημεῖα τῶν χρόνων τῆς τουρκοκρατίας» (σελ. 46) δὲν ἐπαληθεύεται: ἀπὸ τὴν περίπτωσηῦ μας, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀπὸ κείνες πού ἔχω ὑπ' ὄψιν μου στὸ Νομὸ Χανίων.

⁹) «Un nouveau type apparait» ἔγραψε ὁ G. Millet ὅταν, πρῶτος αὐτός, ἐπεσήμανε τὸν τύπο τοῦ σταυρεπίστεγου, ὑποστηρίζοντα τὴν ἀνατολικὴν του προέλευση καὶ τὴν διάδοσή του διὰ μέσου τῆς Κρήτης (G. Millet, L' école Grecque dans l' architecture Byzantine. 1916 σελ. 47). Βλέπε ἐπίσης: Γ. Σωτηρίου, Ἡ Μονὴ τῆς Ἁγίας Ἀννίας, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος 1925 σελ. 137, Δημ. Εὐαγγελεῖδου, Σταυρεπίστεγοι ναοὶ Ἠπείρου, Ἠπειρ. Χρονικὰ 1931 σελ. 271, Ν. Κ. Μουτσόπουλου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ τῶν Μοναστηρίων τῆς Ἰορτανίας, 1956 σελ. 162. Καὶ ὁ Gerola, μιλώντας γιὰ τοῦς ναοῦς μετὰ πλευρικά, τυφλά, ἀμειβώματα, παρατηρεῖ, σωστά, ὅτι: «impri- mono una certa nota di varietà alla chiesa ed offrono maggiori risorse di linee e di spazi all' affrescatore (G. Gerola, Monumenti Vol. II, σελ. 199).

πολυπρόσωπες συνθέσεις, θ' ἀπλωθοῦν στίς ἐπίπεδες ἢ κυρτές ἐπιφάνειες, ἀκολουθώντας τὴν καθιερωμένη, ἀπὸ τὴν παράδοση, τάξη (ἀν καὶ συχνά, ὅπως ἄλλωστε κι' ἐδῶ, ὁ ζωγράφος δὲν προσαρμόζεται αὐστηρὰ σ' αὐτήν, ὑποχρεωμένος νὰ συντηρήσει τὰ θέματά του, πράγμα πού συμβαίνει, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, σ' ὅλες τὶς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης¹⁰, ἐνῶ στοὺς πεσσούς καὶ τὶς παρκοτάδες θὰ τοποθετηθοῦν ὄρθιες, δλόσωμες καὶ κατ' ἐνώπιον, μορφές Ἁγίων (συνήθως γυναικῶν) πού δίδουν τὴν αἴσθησι τῆς μνημειακῆς ἀκίνησις κι ἐκεῖνον τὸν «ὑψηλὸ παλμὸ τῶν ὄρθιων σωμάτων», ὅπως τόσο χαρακτηριστικὰ ἔγραφε ἕνας δικός μας γιὰ τοὺς δλόσωμους ἁγίους στίς λαξεμένες ἐκκλησίες τῆς Καππαδοκίας¹¹. Εἶναι ὅ,τι ἔλεγε ὁ Grabar γιὰ τὶς ὄρθιες μορφές στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν νέο: «c' est aux figures humaines qu' on demande d' organiser l' espace»¹².

Ἡ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ σταυρεπιστέγου ναοῦ¹³ ἔγινε ἀπὸ τὸ ἀκάματο χέρι τοῦ Ἰωάννου τοῦ Παγωμένου¹⁴ στὰ 1323, ὅπως τὸ μαρ-

¹⁰) M. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle (Πεπραγμένα θ' Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης 1953, τόμος Α' Ἀθήναι 1955 σελ. 141).

¹¹) Γιώργου Σεφέρη, Τρεῖς μέρες στὰ Μοναστήρια τῆς Καππαδοκίας, 1953 σελ. 20.

¹²) A. Grabar, La peinture Byzantine SKIRA 1953 σελ. 61.

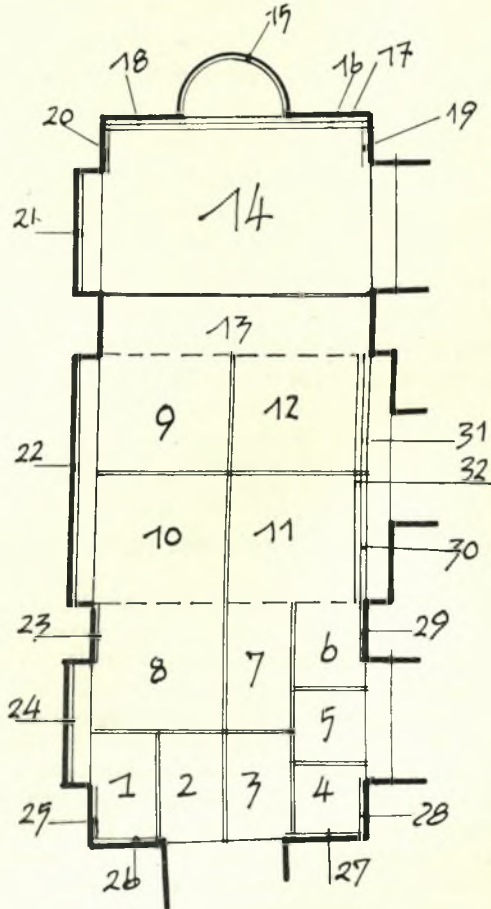
¹³) Τὸ μεταγενέστερο, νότιο, κλίτος, τοῦ Ἁγ. Νικολάου, τοιχογραφημένο κι αὐτό, ἀλλ' ἀπὸ χέρι πολλῶν μέτριου τεχνίτη καὶ μὲ κατεστραμμένο σχεδὸν ὅλο τὸν ζωγραφικὸ του διάκοσμο, δὲν θὰ μὲ ἀπαχολήσει.

¹⁴) Πρῶτος ἀνέφερε γιὰ τὸν Ι. Παγωμένο ὁ Gerola καὶ τὸν χαρακτήρισε ὡς τὸν «affrescatore più operoso, più vario e più geniale» (Gerola, Monumenti Vol. II σελ. 303). Γιὰ τὴν προέλευση τοῦ ὀνόματος ἔκαμε λαθασμένες ὑποθέσεις: «non si saprebbe se accostare al greco Παγωμένος, cioè ghiacciato o al veneto «pago meno» (Monumenti IV σελ. 444). Στὰ 1955 ἐπισκέφθηκα, γιὰ πρώτη φορά, τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μονῆς (Σελίνου) καὶ δοκίμασα μιὰ ζωερὴ ἐντύπωση ἀντικρύζοντας τὸ μεγάλο κεφάλι τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ζωγραφισμένο στὸ κεντρικὸ, τυφλὸ, ἀψίδωμα τοῦ νοτίου τοῖχου — στὴν προοθία, ἀνατολική, αἴθουσα — πού ὁ Gerola τὸ ἀποδέξει ἀνεπιφύλακτα στὸ χέρι τοῦ Παγωμένου (Monumenti Vol. II σελ. 303). Τὴν ἐντύπωσή μου αὐτή, ἀπὸ τὴν πρώτη ἐπικοινωνία μου μὲ τὸν Ἁγ. Νικόλαο τῆς Μονῆς, μετέδωσα στὸν Ἀνδρέα Καλοκαιρινό, κι ἔγινε αὐτὸ ἀφορμὴ νὰ κληθεῖ ὁ Φώτης Ζαχαρίου γιὰ ν' ἀντιγράψει τὸ ὠραῖο κεφάλι καὶ τὴ Μεταμόρφωση ἀπὸ τὸ Χριστὸ τῶν Μεσολῶν (Αλ. Α.Β.Μ.Ε. τόμος Η' εἰχ. 16). Καὶ τὰ δύο ἀντίγραφα δωρήθηκα στὴν Ε.Κ.Ι.Μ., ἀπὸ τὸν Α. Καλοκαιρινό καὶ ἀπόκειται σήμερα στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο Κρήτης, στὸ Ἡράκλειο.

¹⁵) Ἀργότερα, ὅταν ἄρχισα ν' ἀναζητῶ καὶ νὰ ἐξετάζω συστηματικὰ τὸ ἔργο τοῦ Παγωμένου, σχηματίσα τὴν πεποίθησι ὅτι τὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Νικολάου δὲν ἔχει ζωγραφηθεῖ ἀπὸ τὸν ἄξιο αὐτὸ τεχνίτη.

Πρῶτη, συστηματικὴ μελέτη γιὰ τὸν Π. δημοσίευσε τελευταία ὁ ὑφηγητῆς

τυρεῖ ἢ σωζόμενη, ἀκόμα, ώραία ἐπιγραφή¹⁵ στὴ δυτικότερη παραστάδα τοῦ νοτίου τοίχου, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὴν Ἁγία Σοφία (βλ. πίν. ΚΘ'). Ἡ ἐπιγραφή ἀναφέρεται στὴν ἀνακαίνιση¹⁶ καὶ τὴν ἀνιστόρηση



Σχέδ. 3. — Σχέδιο διατάξεως εικονογραφικῶν θεμάτων: 1) Δρακοντοφονία, 2) Ἡ Ξέση, 3) Ὁ τροχός, 4) Ἡ Ἀποτομή, 5) Ἡ Μαστίγωση, 6) Ὁ Ἅγιος «ἐν τῇ ἀσβέστῳ», 7) Ἐνώπιον τοῦ ἡγεμόνος, 8) Ἡ Μεταμόρφωση, 9) Ἡ Γέννηση, 10) Ἡ Ἰπαπαντή, 11) Ἡ Βάπτισμα, 12) Ἡ ἔγερση τοῦ Λαζάρου, 13) Προφῆτες, 14) Ἡ Ἀνάληψη, 15) Τὸ τρίμορφον—Οἱ ἱεράρχες. 16) Ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, 17) Ἡ Παρθένος στὸν Εὐαγγελισμό, 18) Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, 19) Ρωμάνος ὁ Μελωδός, 20) Ἅγιος Στέφανος, 21) Ἅγιος Πολύκαρπος καὶ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων, 22) Ὁ Ἅγιος Γεώργιος, 23) Ἡ Ἁγία Εἰρήνη, 24) Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, 25) Ἁγία Ἀναστασία, 26) Ἁγία Παρασκευή, 27) Ἁγία (:), 28) Ἁγία Σοφία, 29) Ἁγία Κυριακή (:), 30) Ἡ Κάθαρσις στὸν Ἄβη, 31) Ἡ Προδοσία, 32) Ὁ Ἐλκόμενος (:)

τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ «Ἀνειδριότη». Ἀκολουθοῦν πολλὰ ὀνόματα, ὧν διὰ «σινεργίης καὶ κόπου» συνέβαλαν στὸ ἔργο, καὶ τελειώνει μὲ

τῆς Χριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τῶν Ἀθηνῶν κ. Κ. Δ. Καλοκύρης, ὅπου, πλὴν τῶν ἄλλων, παραθέτει καὶ πλούσιο βιβλίο γιὰ τὴν προέλευση τοῦ ὀνόματος κ.λ.π. (Κ. Δ. Καλοκύρης, Ἰωάννης Παγωμένος, ὁ Βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ 14' αἰῶνος, Κρητικὰ Χρονικὰ τόμος 1Β' σελ. 347 καὶ συνέχεια).

¹⁵⁾ G. Gerola, Monumenti Vol IV σελ. 443 - 444.

¹⁶⁾ Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ διακριθῶσι ἂν πρόκειται πραγματικὰ περὶ ἀνακαίνισης ἢ ἂν ἡ λέξις (ἀνακαίνιση) χρησιμοποιεῖται κι ἐδῶ μὲ τὴ σημασία πού τελικὰ

τὴν τυπική, μετριόφρονη, ἀγγελία: «ηστωριθεὶ δε δια χειρος καμου αμαρτολου Ιωαννου Παγωμενου εν μηνι μαύω 6831».

Οἱ τοιχογραφίες, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, διατηροῦνται σὲ πολὺ καλὴ κατάστασι, ὥστε ἀνεπιφύλακτα μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι εἶναι τὸ καλλίτερον διατηρημένον ἔργον τοῦ Παγωμένου. Τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ἔχουν τὴ διάταξιν ποὺ παρουσιάζω στὸ σχέδιον 3. Ἡ κάθε παράστασι, στὴν καμάρα, περιβάλλεται καὶ διαχωρίζεται ἀπὸ τὶς ἄλλες, μὲ τὴ συνηθισμένη βαθυπόρφυρη ταινία¹⁷, πλάτους 3 ἑκατοστῶν περίπου.

Σχεδὸν δλόκληρη ἡ δυτικὴ κεραία τῆς καμάρας, κοσμεῖται μὲ σκηνές ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ μαρτύρια τοῦ Ἁγίου Γεωργίου—πλὴν τοῦ τετρ. 8, ὅπου ἡ παράστασι τῆς Μεταμορφώσεως.

Στὴν ἐγκάρσια καμάρα, ὅπως καὶ στὸ τύμπανον τοῦ νοτίου ἀψιδώματος—γιατὶ στὸ ἀντίστοιχον τοῦ βορείου οἱ τοιχογραφίες ἔχουν δλό-τελα καταστραφεῖ—εἰκονίζονται θέματα ἀπὸ τὸ Δωδεκάροτον.

Ὁλόκληρον σχεδὸν τὸ θόλον τῆς ἀνατολικῆς κεραίας καλύπτει ἡ παράστασι τῆς Ἀναλήψεως, θέμα ἀγαπητὸ στὸν Παγωμένον, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στοὺς Κομητάδες (τῶν Σφακιῶν), τοῦ Μιχαὴλ Ἀρχαγγέλου, στὰ Καβαλαριανὰ Καντάνου, τῆς Παναγίας στὸν Ἀλίκαμπο (Ἀποκορώνου) καὶ τοῦ Σωτήρος στὰ Μπελίτικα Κακοδικίου (ἡ τελευταία ἔχει γκρεμιστεῖ), ποὺ ζωγραφήθησαν ἀπὸ τὸ χέρι του.

Ἀναλυτικώτερα ἐξετάζομενες οἱ εἰκονογραφικὲς παραστάσεις ποὺ κοσμοῦν τὶς καμάρες καὶ τοὺς τοίχους ἔχουν ὡς ἑξῆς:

A) ΚΑΜΑΡΑ ΔΥΤΙΚΗΣ ΚΕΡΑΙΑΣ

Τὶς σκηνές ἀπὸ τὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς καὶ ἀπὸ τὰ μαρτύρια τοῦ Ἁγίου Γεωργίου¹⁸, τὶς ἐξετάζω χωρὶς ν' ἀκολουθῶ τὴ χρονολογικὴ σειρά ποὺ ἔλαβαν χώραν.

πῆρε μὲ τὰ χρόνια, δηλαδὴ μὲ τὴ σημασίαν τοῦ «ἐκτίσθη», ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρήσει ὁ Σ. Ξανθοῦδιδης (Σ. Ξανθοῦδιδου, Χριστιανικαὶ Ἐπιγραφαὶ ἐκ Κρήτης Ἀθηνᾶ τόμος XV σελ. 102).

¹⁷) Κ. Δ. Κ α λ ο κ ὄ ρ η, Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, 1957 σελ. 127.

¹⁸) Γιά τὶς σκηνές τοῦ μαρτυρολογίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου βλ. ἀφήγησι τοῦ Συναξαρίου Συμεῶνος τοῦ Μεταφραστοῦ P. G. Migne τ. 116 σελ. 142 - 162, τὸ κείμενον «Θησαυρὸς Δαμασκηνῶν» Βενετία 1873 σελ. 152. Ἐπίσης J. Myslivec, Saint Georges dans l'art Chrétien oriental (Byzantinoslavica V 1933, σελ. 304), ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν: H. Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires Paris 1909, J. B. Aufhäuser, Das Drachenwunder des hl. Georg, Byz. Arch. 1911, Giovanni Antonucci, La leggenda di S. Giorgio e del drago, Emporium, 1932.

1. Στη δρακοντοφονία (Βλ. πίν. Ιζ', εικ. 1) ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἱππεύει ἄλογο σταχί κι ἔρχεται, καλπάζοντας, ἀπὸ τ' ἀριστερά. Φορεῖ θώρακα καὶ χλαμύδα βαθυπόρφυρη, ποὺ ἀνεμίζεται πρὸς τὰ πίσω (ἀναπετάριν)¹⁹. Μὲ τὸ δεξι χέρι ὑψώνει τὸ κοντάρι, γιὰ νὰ κτυπήσει τὸ θεριὸ ποὺ ἔρπει στὰ πόδια τοῦ ἀλόγου. Στὴ δεξιά μεριά στέκεται ἡ βασιλοπούλα, ὄρθια, κατ' ἐνώπιον, ντυμένη μὲ πορφυρὴ ἐσθήτα, ποὺ τὴν περιζώνουν διάλιθοι λῶροι καὶ φέρει στέμμα μὲ αἰωρούμενα κατάσειστα ἢ περαπενδούλια. Στὸ βάθος, πάνω σὲ βαθυκύανο οὐρανὸ, προβάλλονται τὰ τεῖχη τῆς ἀνύπαρκτης πόλης Λασίας ἢ Ἀλαγίας, μὲ τὶς ἐπάλξεις, ὅπου ὄρθιοι οἱ ἐστεμμένοι γονεῖς τῆς κόρης κι' ἕνας τρίτος (ἀξιωματοῦχος;) παρακολουθοῦν τὸ μέγα θαῦμα ποὺ ξετυλίσσεται μπροστά τους. Ἐδῶ ὁ Ἅγιος δὲν σκοτώνει τὸ δράκοντα, ἀλλὰ κατορθώνει κάτι πολὺ σημαντικώτερο: νὰ τιθασεύσει τὸ θεριὸ—ἄφου τὸ πλήγησε—καὶ νὰ τὸ παραδώσει: στὴ νεαρὴ κόρη ποὺ τὸ τραβᾷ, δεμένο ἀπὸ τὸ λαιμό, μὲ τὴ ζώνη της. Τὸ ἴδιο θέμα εἶχε ζωγραφίσει ὁ Παγωμένος, δέκα χρόνια πρὶν, στὸν Ἅγιο Γεώργιο τῶν Κομητᾶδων.

Ἐομοία σκηνὴ μοῦ φαίνεται πὼς εἰκονίζει καὶ ἡ παράσταση τῆς δρακοντοφονίας τοῦ 10^{ου} ἢ 11^{ου} αἰῶνα στοὺς Ἅγιους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς²⁰, ὅπως ἐπίσης καὶ ρωσικὴ εἰκόνα τοῦ 13^{ου} αἰῶνα²¹.

¹⁹) Ἀναπετάριν καὶ ἀναπεταρίνιν, τὰ «περιδόλια ἀναπετάρια» τοῦ 1300, ἀνάριχτα φορέματα (βλ. Φ. Κοκκοῦλῆ, Συμβολὴ εἰς τὸ περὶ βυζαντινῶν φορεμάτων κεφάλαιον Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΚΔ' σελ. 4).

²⁰) Βλ. Σ. Πελεκανίδου, Καστορία I, Βυζαντινὰ εἰκονογραφαί 1953, εἰκόνα 326. «Τὸ παλαιότατον χειρόγραφον—γράφει ὁ Πολίτης—τῆς διηγήσεως περὶ τῆς δρακοντοκτονίας τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, εἶναι τοῦ 12ου αἰῶνος... Ὁ Aufhauser ἀποφαίνεται ὅτι κάποιος μοναχὸς θὰ παρενέβαλεν ὑστερον τὸ ἐπεισόδιον τῆς δρακοντοκτονίας εἰς τὸ ἀπὸ τοῦ ΣΓ' αἰῶνος ἤδη ἀπληρτισμένον συναξάριον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, διότι αἱ παλαιαὶ πράξεις τοῦ ἁγίου οὐδὲ τὸ ἐλάχιστον ἴχνος περιέχουσι τοιοῦτου ἄθλου αὐτοῦ» (Ν. Πολίτου, Δημόδη ἄσματα τῆς δρακοντοκτονίας τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, Λαογραφία τόμος Δ' 1912 - 13, σελ. 215). Κι' ὁ Delehaye παραδέχεται ὅτι ὁ Ἅγιος Γεώργιος «n' est devenu un saint militaire que par un caprice de la légende ou l' invention d' un hagiographe» (A. Delehaye Les légendes grecques σελ. 188). Γιὰ τὴν τιθάσρευση καὶ τὸ δέσιμο τοῦ τέρατος μιλεῖ τὸν 13ο αἰῶνα, στὴν *Legenda aurea* ὁ Jacques de Voragine (L. Réau, *Iconographie de l' Art Chrétien*, Paris 1955 - 1959, τόμος III^e σελ. 571), ὁ ὁποῖος ὁμως εἶχεν ἀντλήσει ἀπὸ παλαιότερα κείμενα (M. Picaud, *L' iconographie Chrétien*, Paris 1952 σελ. 98). Ὁ Ν. Πολίτης παρουσιάζει δυὸ παραλλαγὰς τοῦ θέματος αὐτοῦ, στὴ δημοτικὴ μας ποίηση: «ὁ ἅγιος μὲ χρυσοῦν ἄλυσιν δένει τὸν δράκον ἀπὸ τὸν λαιμόν» καὶ «μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ Ἁγίου τὸν ἐπίασε καὶ τὸν ἔσυρεν εἰς τὴν πόλιν» (op. cit σελ. 195).

²¹) W. Weidlé, *Les icones Byzantines et russes*, Electa, Firenze 1950 εἰκ. XXVI.

2. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἀποξεώμενος. ὅπως γράφει, ψηλά, ἡ παράσταση (βλ. πίν. ΙΓ', εἰκ. 2). Δεμένος σὲ στῦλο, ἡμίγυμος, μὲ μόνο τὸ κολόβιο, ὑφίσταται τὸ μαρτύριο τῆς ξέσης, ἀπὸ δυὸ βασανιστές, ποὺ κρατοῦν καὶ σέρνουν πάνω στὴ γυμνὴ σάρκα σιδερένιες ψῆκτρες, ποὺ μοιάζουν πολὺ μὲ «χειρόκτενα»²². Ἔχει ἔλαφριά γείρει, πρὸς τὸν δεξιὸν ὤμο, τὸ ἐφηβικὸ κεφάλι, ποὺ τὸ μοντελάρει γκριζοπράσινη σκιά. Εἶναι διαχύτη στὴ μορφὴ μὲ ὑπέργεια ἡρεμία καὶ ἡ ἔκφραση τῆς ὑποταγῆς στὴν Ἰψηλὴ Του Μοίρα. Τὸ χρῶμα τῆς σάρκας εἶναι ὠχρα ἀνοικτὴ, τὰ περιγράμματα (μύτης, στόματος, ματιῶν κλπ.) βαθυπόρφυρα. Στὸ βάθος ἀρχιτεκτονήματα, μὲ πύργους, συμμετρικὰ τοποθετημένους, ποὺ στέφονται μὲ τριγωνικὸ ἀέτωμα ὁ ἕνας καὶ μὲ ἡμικυκλικὸ ὁ ἄλλος²³. Τόσον ἐδῶ ὅσο καὶ στίς λοιπὲς παραστάσεις, τ' ἀρχιτεκτονήματα προσδίδουν βάθος στὴ σύνθεση κι' ἔντα τόνο ρεαλισμοῦ στίς σκηνές.

3. Δεμένος ὁ Ἅγιος σὲ τροχὸ (βλ. πίν. ΙΖ', εἰκ. 1) ἔχει στρέψει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἄνω, ἀτενίζοντας τὸν οὐρανό, μὲ τὴν ἴδια πάντα ἀτάραχη καὶ αὐστηρὴ ἔκφραση. Στὴν τετράγωνη βάση τοῦ τροχοῦ ἔχουν ἐμπηχθεῖ λόγχες καὶ ἄλλα αἰχμηρὰ σύνεργα ποὺ θὰ ξεσκίσουν τὸ γυμνὸ σῶμα. Οἱ «δύο δῆμοι βαστάζοντες σχοινία γυρίζουν τὸν τροχόν», ὅπως ἔγραφε καὶ ὁ ἐκ Φουρνᾶ Διονύσιος²⁴. Χαρακτηριστικὴ ἡ στάση τους, μὲ τ' ἀνοικτὰ σκέλη καὶ τὴν ἔντονη στρέψη τοῦ σώματος, ἐνδειξη τῆς προσπάθειας ποὺ κάνουν γιὰ νὰ δώσουν κίνηση στὸ ὄργανο τοῦ μαρτυρίου.

4. Ἡ ἀποτομὴ (βλ. πίν. ΙΖ', εἰκ. 2). Σκυμμένος, μὲ στραμμένα τὰ νῶτα στὸ δῆμο, εἶναι ἔτοιμος νὰ δεχθεῖ τὸ τελικὸ κτύπημα. Φορεῖ βαθυπόρφυρο χιτῶνα, στολισμένον στὸ κάτω μέρος. Τὰ δεμένα του χέρια εἶναι τεντωμένα μπροστά. Ἡ ἔκφραση εἶναι περισσότερο ἡρεμὴ καὶ πιὸ γλυκεῖα ἀπ' ὅτι στίς ἄλλες σκηνές. Χαμηλά, στὸ δεξιὸ μέρος εἰκονίζεται δίσκος μὲ τὸ κομμένο κεφάλι. Πίσω, ὁ δῆμος ἔχει κι' ὅλας ὑψώσει τὸ σπαθί. Σὲ δεύτερο ἐπίπεδο ἀρχιτεκτονήματα, ὅμοια περίπου μ' ἐκεῖνα ποὺ κοσμοῦν τὸ βάθος τῆς ξέσης.

5. Ἡ Μαστίγωσις (πίν. ΙΗ', εἰκ. 1). Ἡμίγυμος, μὲ μόνο τὸ κολόβιο, ὅπως καὶ στὴν ξέση, μὲ προτεταμένα τὰ χέρια καὶ τὸ ἀριστε-

²²) Βλέπε καὶ Ν. Β. Δρανόκη, Ὁ εἰς Ἄρτων Ρεθύμνης ναύσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, «Κρητικὰ Χρονικὰ» τόμ. ΙΑ' σελ. 100.

²³) Περὶ τοῦ ὁμοῦ διάταξη κτισμάτων καὶ τὰ ἴδια ἀετώματα, συναντῶνται στὴ μικρογραφία τῆς ὀκτατέχου 746 (Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ). Βλ. καὶ C Diehl, Manuel d' Art Byzantin, Paris 1926 τόμ. Α' σελ. 426.

²⁴) Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Ἐκδ. Ἁ Παπαδοπούλου - Κεραμῆως, Πετροῦπολις 1909 (σελ. 183).

ρό πόδι, σε στάση προκύψεως, πού προσδίδει ζωντάνια και κίνηση στο σῶμα, δέχεται τὰ μαστιγώματα ἀπὸ τοὺς δυὸ δημίους. Ἐίναι περήφρανη—σχεδὸν ἀγέρωχη—ἡ στροφή τῆς κεφαλῆς μετὰ τὸ βλέμμα πού ἀτενίζει τὰ ὕψη, καὶ μετὰ τὴν ἴδια πάντα ἀτάραχη καί, γεμάτη δύναμη, ἔκφραση. Στὸ βάθος οἰκοδομήματα σὲ χρῶμα μελιτζανί, κόκκινο καὶ σταχτί. Χαρακτηριστικὴ ἡ τοξοστοιχία πού μαρτυρεῖ ἰταλικὴ ἐπίδραση²⁶. Ἐπίσης ἐκδηλῆ ἡ προσπάθεια, περισσότερο ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλη προηγούμενη σκηνή, νὰ δοθεῖ προοπτικὸ βάθος, μετὰ τὴν τοποθέτηση τοῦ κεντρικοῦ κτιρίου, πού φέρει τὴν τοξοστοιχία, σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο.

6. «Ὁ ἅγιος Γεώργιος βαλόμενος ἐν τῇ ἀσβέστῳ» ὅπως γράφει, στὸ ἄνω μέρος, ἡ ἐπιγραφή (βλ. πίν. ΙΗ', εἰκ. 2). Ὁληὴ ἡ παράσταση ὑπακοῦει σὲ μιὰ αὐστηρὴ συμμετρία μετὰ κεντρικὸ θέμα τὸν Ἅγιο. Φορεῖ χιτῶνα χειριδωτό, χρώματος μελιτζανί, περισκελίδα κόκκινη καὶ ἔχει ὑψώσει τὰ χέρια, δεόμενος. Ἀπὸ τοὺς δυὸ βασανιστὲς ὁ ἕνας ἔχει στραφεῖ καὶ ἀτενίζει τὸν μάρτυρα, σὺν ἐκπληκτοῦ μπροστὰ στὴν ἀταραξία τοῦ Ἁγίου. Κι' ἐδῶ τὰ οἰκοδομήματα ἔχουν περίπου τὴν ἴδια συμμετρικὴ διάταξη. Ἡ ἰσόδομη λιθοδομὴ πού συνθέτει τὴν πρόσοψη τοῦ μεσαίου κτιρίου, προσδίδει ἐπίσης ἰταλικὴν ἐπίδραση.

7. Ἐνώπιον τοῦ ἡγεμόνα προσάγεται ὁ Ἅγιος ἀκολουθούμενος ἀπὸ στρατιῶτες πού ὁ ἀκραῖος κρατᾶ μετὰ τὸ δεξιὸ χεῖρ ὑψωμένο σπαθί καὶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ ἀσπίδα κυρτὴ πού τὴν κοσμεῖ μαῦρο, ἀλλόκοτο, πουλί. Ὁ ἡγεμόνας καθισμένος σὲ θρόνο καὶ στραμμένος κατὰ τὰ 3/4, ἔχει ὑψωμένο τὸ δεξιὸ χεῖρ καὶ φαίνεται νὰ συνδιαλέγεται μετὰ τὸν Ἅγιο, πού φορεῖ χειριδωτό χιτῶνα καὶ χλαμύδα. Στὸ βάθος διακρίνονται τὰ ἴδια ἀρχιτεκτονήματα τῆς ξέσης καὶ τῆς ἀποτομῆς.

8. Ἡ Μεταμόρφωσις (βλ. πίν. ΙΘ'). Στὸ μέσον τῆς εἰκόνας, μέσα σὲ ἄσπρη ἐλειπτικὴ δόξα, ὁ Χριστός, ντυμένος λευκὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, μετὰ γραμμικὲς πτυχῆς σὲ χρῶμα ὠχρας, εὐλογεῖ μετὰ τὸ δεξιὸ χεῖρ. (Τὸ ἀριστερὸ δὲν φαίνεται γιὰτὶ σ' αὐτὸ τὸ μέρος ἡ τοιχογραφία ἔχει πάθει ἀνεπανόρθωτη φθορά). Ὅτι χαρακτηρίζει τὴν παράσταση εἶναι ἡ κίνηση τοῦ ἄσαρκου²⁷ σώματος πού ὁ ζωγράφος συλλαμβάνει καὶ εἰκονίζει ἀκριθῶς στὴ θεία Του ἄνοδο, ὡς «ὑψούμενος ἥλιος», κατὰ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο. Οἱ λοξὲς πτυχώσεις καὶ τὸ ἐλα-

²⁶ Παράβαλε πρόχειρα, τὰ οἰκοδομήματα: στὴν Παναγία Μαυρωτίτσοσα τῆς Καστοριάς βλ. Πελεκανίδη, *op. cit.* εἰκ. 73, 74, στὴν Βοϊάνα βλ. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928 εἰκ. XVII.

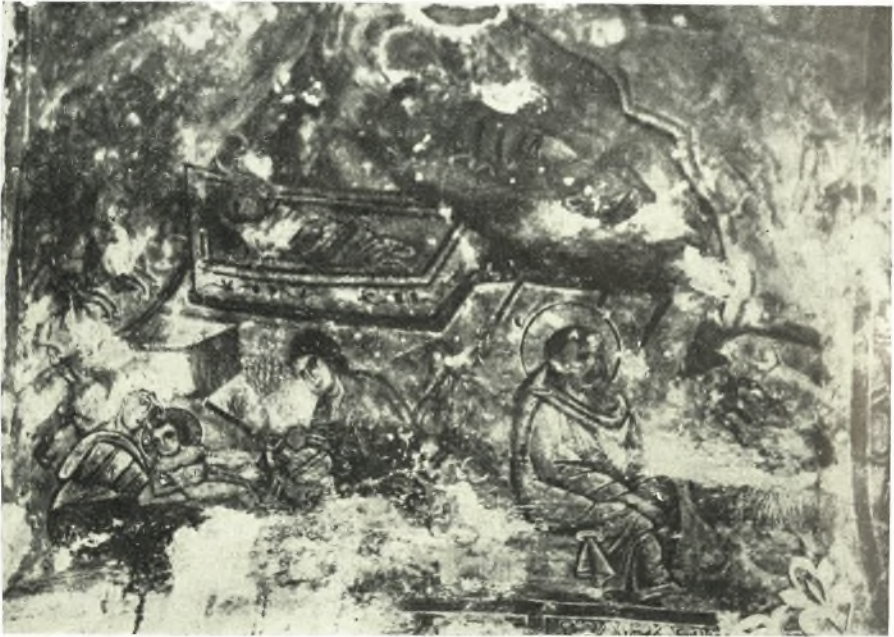
²⁷ «Τὸ πρόβλημα συνίστατο — παρατηρεῖ ὁ Réau — νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ψευδαίσθηση ἑνὸς ἄσαρκου σώματος...νὰ ἐκφρασθεῖ ἡ μεταμόρφωση ἑνὸς ἀνθρωπίνου σώματος σ' ἕνα ἀστρικό σῶμα» L. Réau, *op. cit.* τόμ. II^ο σελ. 577).



Είχ. 1. — Ἡ Μεταμόρφωσις



Είχ. 2. — Ἡ Μεταμόρφωσις. Λεπτομέρεια: Οἱ Μαθητές.



Είχ. 1. — 'Η Γέννηση του Χριστού.



Είχ. 2. — 'Η 'Υπαπαντή.



Ἡ Ἀνάληψη.



Εἰκ. 1. — Ἡ Ἀνάληψη. Τὸ νότιο ἡμιχόριο.



Εἰκ. 2. — Ἡ Ἀνάληψη. Τὸ βόρειο ἡμιχόριο.



Ὁ Παντοκράτωρ.



Τὸ τρίμορφον καὶ δύο Ἱεράρχες.



Είχ. 1 (άνω). — 'Ο "Άγιος Γρηγόριος και ο "Άγιος 'Αθανάσιος.



Είχ. 2 (δεξιά). — 'Ο "Άγιος Βασίλειος και ο "Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος.



Είκ. 1 (άνω). — Ἡ Παρθένος στὸν Εὐαγγελισμό.

Είκ. 2 (ἀριστερά). — Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.

φριὰ προτεταμένο δεξι πόδι, πού πάνω του φαίνεται νά στηρίζεται πιό πολὺ τὸ σῶμα", δίδουν ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν αἴσθηση τῆς ἀνάθρασης. Δεξιά καὶ ἀριστερά στέκονται ὁ Μωϋσῆς (ὁ Νόμος) καὶ ὁ Ἡλίας (οἱ Προφῆτες). Κάτω, χαμηλά, οἱ τρεῖς μαθητὲς (πίν. ΙΘ', εἰκ. 2) : ὁ Πέτρος ἀριστερά, γονατιστός, ἀτενίζει ἤρεμα, δείχνοντας μὲ τὸ δεξί του χέρι, τὴ Θεία Ἀποκάλυψη. Στὸ μέσον ὁ πιό νέος, ὁ Ἰωάννης, ἔχει πέσει καταγῆς καὶ πρὸ τοῦ θάμβους, πάει νά σκεπάσει τὸ πρόσωπο μὲ τὸ δεξι χέρι. Στὸ δεξιὸ μέρος εἶναι ὁ Ἰάκωβος, γονατιστός, ἀτενίζει σὰν καὶ τὸν Πέτρο καὶ δείχνει πρὸς τὸν οὐρανό. Τὰ ἐνδύματα τῶν μαθητῶν ἔχουν ζωηρὰ χρώματα· χιτῶνες βαθυκύανοι ἢ κόκκινοι ἐναλλάσσονται μὲ ἐμάτια βαθυπόρφυρα ἢ σὲ ὄχρα θερμῆ. Οἱ πτυχώσεις δίδουν μιὰ ἔντονη πλαστικότητα καὶ τονίζουν τὰ μέλη τοῦ σώματος. Ἐντονος ἐπίσης καὶ ἀκανόνιστος εἶναι ὁ φωτισμός, πού εἶτε διάχυτος, μέσα στοῦ χρώμα, εἶτε μὲ ἄσπρες γραμμὲς πού ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ ἀνθρώπινου μέλους πού θέλουν νά ἐξάρουν, ἔχει προσδώσει μιὰ λάμψη στὰ ροῦχα τῶν μαθητῶν. Ἡ θέση καὶ ἡ στάση τους θυμίζουν τὴς ἀντίστοιχες μορφὲς στὴ Μεταμόρφωση τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριάς²⁸. Ἐπίσης ὑπάρχει κάποια κοινότης ἐκφράσεως : κι' ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν παράσταση τῆς Καστοριάς, ἐκείνη ἢ σχετικὴ ἡρεμία τῶν μορφῶν τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα, πού δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὴς ἀπότομες καὶ συχνὰ ἀπίθανες στάσεις καὶ κινήσεις, ὡς καὶ τὴ δραματικότητα, πού ἐμφανίζουν οἱ μαθητὲς στὴς παραστάσεις τῆς Μεταμορφώσεως ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα κι' ἐδῶ.

B) ΚΑΜΑΡΑ ΕΓΚΑΡΣΙΑΣ ΚΕΡΑΙΑΣ

9. Ἡ γέννηση τοῦ Χριστοῦ (βλ. πίν. Κ', εἰκ. 1). Ἡ εἰκόνα, ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω καὶ πρὸ παντὸς στὰ ἀκρὰ τμήματα, ὅπου μόνις διακρίνονται τέσσερις ἄγγελοι, ἔχει σοβαρὲς φθορὲς. Στὴ μέση περίπου, μέσα σὲ σπῆλαιο, εἶναι ξαπλωμένη διαγωνίως — ὅπως συνηθίζεται πρὸ πάντων μετὰ τὸ 13ο αἰώνα²⁹ ἡ Θεοτόκος Λεχώ. Πλάι τῆς μαρμαρίνη φάτνη, μὲ τὸν σπαργανωμένο Χριστό. Μεταξὺ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Βρέφους, παρεμβάλλονται τὸ βόδι καὶ τὸ ἄλογο, πού μόνις διακρίνονται τὰ κεφάλια τους. Ἐξω ἀπὸ τὸ σπῆλαιο εἰκονίζονται

²⁷) «Le corps porte tantôt sur une jambe, tandis que l'autre la soulevé de sa saillie : c'est de préférence la droite» (G. Millet, Le Monastère de Daphni, Paris 1899 (σελ. 105).

²⁸) Πελεκανίδη, *op. cit.* πίνακα 17.

²⁹) Βλ. Κ. Δ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, 1956, σελ. 29 - 30.

τὰ ἀκόλουθα θέματα: ἀκριβῶς ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τὴ φάτνη, οἱ τρεῖς μάγοι, πού προσέρχονται ἐφιπποί, πάνω σὲ καλπάζοντα ἄλογα, ἐνῶ δεξιά, στὰ πόδια τῆς Θεοτόκου, φαίνονται οἱ δυὸ βοσκοί, εὐαγγελιζόμενοι ἀπὸ ἓνα ἐκ τῶν τεσσάρων Ἀγγέλων, πού διακρίνονται ψηλά καὶ στέφουν τὴν ὄλη σύνθεση. Στὴ χαμηλὴ ζώνη, δεξιά, ὁ Ἰωσήφ, ντυμένος μαθι ἱμάτιο, κάθεται μὲ στραμμένα τὰ νῶτα στὴν Παναγία καὶ φαίνεται νάχει τὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι στὸ μάγουλο, περίφροντις, ἐνῶ μπροστὰ του στέκεται, σκυφτός, γέρος βοσκὸς μὲ μπλάβη μηλωτὴ, ἀκουμπισμένος σὲ χοντρὸ καμπυλωμένο ρόπαλο. Στὸ κεφάλι φορεῖ κωνικό, μαῦρο, σκουφί. Ἀριστερὰ ἢ σκηνὴ τοῦ Λουτροῦ: ἡ μαμὴ κρατᾷ τὸ Βρέφος κι ἡ Σαλώμη χύνει νερὸ μὲ τὴ στάμνα, μέσα σὲ ἀγγεῖο, ἐνῶ πίσω της μικρὸ κερασφόρο ζῶο δίδει ἓνα τόνο χαριτωμένης γραφικότητας. Ὀλόκληρη ἡ παράσταση, σὴν διάταξη, θυμίζει τὴ Γέννηση στὴν Περιβλεπτο τοῦ Μυστρά. Ἐκείνη ὁμοῦς πού ἀναμφισβήτητα ἀπετέλεσε τὸ πρότυπο στὸ ζωγράφου μας, εἶναι ἡ Γέννηση τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης⁸⁰. Σημειώνω πρόχειρα μερικὲς ὁμοιότητες: ἡ προσέλευση τῶν τριῶν ἐφιππων μάγων ἀπὸ τ' ἀριστερά, μὲ τὰ ἰδιόρρυθμα καλύμματα στὰ κεφάλια, ἡ μαρμαρίνη φάτνη κι ἡ διαγωνία τοποθέτηση τῆς Παναγίας, οἱ δυὸ βοσκοὶ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο ὄπου κι ἡ Θεοτόκος κι ἔπειτα ὁ τρίτος, ὁ πιὸ γέρος, μὲ τὴ μηλωτὴ καὶ τὸν καλαύροπα, χαμηλά, σκυμμένος μπροστὰ στὸν Ἰωσήφ πού ἔχει στραμμένα τὰ νῶτα στὴν Παρθένο. Τέλος, ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ μὲ τὴ Σαλώμη πού φορεῖ πολυχρῶμο σαρίκι.

10. Ἡ Ὑπαπαντὴ (πίν. Κ', εἰκ. 2). Ἡ Παναγία, μὲ σκοῦρο πορφυρὸ μαφόριο καὶ βαθυκόκκινο χιτῶνα, πού τὸν ραβδώνουν ἄσπρες πτυχώσεις, προσέρχεται ἀπὸ τ' ἀριστερὰ κρατώντας τὸ μικρὸ Χριστὸ κι ἀκολουθούμενη ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ⁸¹. Ἀντικρὺ ὁ Συμεών, ντυμένος ἱμάτιο γκρι - μπλέ, μὲ ἀδρὲς πτυχώσεις, προσκλινών, τείνει τὰ χέρια γιὰ νὰ πάρει τὸ Νήπιο⁸², πού ἔχει κι ὅλας στραφεῖ πρὸς αὐτὸν καὶ τὸν κοιτάζει. Πίσω του ἡ Προφῆτις Ἄννα, μὲ ἱμάτιο ἐπίσης γκρι - μπλέ, ἔχει ὕψωσε τὸ δεξί της χέρι, δείχνοντας τὸ Χριστό, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητὸν ὄπου μισοσθυσμένα γράμματα. Σὲ δεῦτερο καὶ τρίτο ἐπίπεδο ἀρχιτεκτονήματα. Στὴ μέση τὸ κιθώριο, μὲ ἀνθρωπό-

⁸⁰) Α. Ευγγουπόλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ Ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Ε.Μ.Σ. Θεσσαλονίκης 1953, σελ. 9-11 καὶ πίνακες 11-13.

⁸¹) Ἡ παράσταση ἀνήκει στὸν πλαισιώτερο τύπο Α σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξη τοῦ Α. Ευγγουπόλου (βλ. Α. Ευγγουπόλου, Ὑπαπαντή, Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΣΤ', σελ. 328-332).

⁸²) Στάση χαρακτηριστικὴ πού προετοιμάζει τὴ μετάβαση στὸν ἀμέσως ἐπόμενο Β τύπο (βλ. Ευγγουπόλου, Ψηφιδωτὴ διακόσμηση, op. cit. σελ. 15).

μορφα κιονόκρανα⁸³ στοὺς στύλους ποὺ τὸ ὑποβαστάζουν καὶ δεξιὰ κτίριο, ποὺ τὴν ὄψη τοῦ ὀρόφου τοῦ τὴν μορφώνει ἢ ἴδια τοξοστοιχία ποὺ κοσμεῖ τὰ κτίρια τῆς μαστιγώσεως.

11. Ἡ Βάφτιση, πάρα πολὺ φθαρμένη. Στὴ μέση τῆς παράστασης, ὀρθίος, στέκεται ὁ Χριστός, ποὺ τὸν περιζώνει στὴ μέση ἄσπρο, βραχὺ, κολόδιο. Ἡ σάρκα εἶναι ὄχρα, τὰ δὲ περιγράμματα τοῦ σώματος καὶ τῶν μελῶν, μὲ σκούρα - καφέ γραμμὴ. Δεξιὰ ἄγγελοι, μὲ ἱμάτια σὲ διάφορους φωτεινοὺς χρωματισμούς, καὶ σὲ βαθμιδωτὴ διάταξη.

12. Ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, μισοκατεστραμμένη.

Γ) ΚΑΜΑΡΑ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΚΕΡΑΙΑΣ

13 - 14. Ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ ζώνη πλάτους 50 ἑκατοστῶν περίπου, ὅπου εἰκονίζονται δλόσωμοι κατ' ἐνώπιον, προφήτες, σ' ὄλη τὴν ὑπόλοιπη καμάρα ἀπλώνεται ἡ μεγάλη σύνθεση τῆς Ἀναλήψεως (βλ. πίν. ΚΑ', ΚΒ'). Στὸ κέντρο, στὸ κλειδί τῆς καμάρας, ὁ Χριστὸς αἰωρεῖται μέσα σὲ ἑλλειπτικὴ δόξα, ποὺ τὴ φέρουν τέσσερις ἄγγελοι. Φαίνεται ὅταν νὰ ἔναι καθιστός, κι' εἶναι αὐτὴ ἡ πιὸ ἀρχαϊκὴ στάση, ὅπως τὸ μαρτυρεῖ τοιχογραφία τοῦ VI αἰῶνα στὸ Βαουίτ⁸⁴. Μὲ τ' ἀριστερό Του χέρι κρατᾷ διάλιθο εὐαγγέλιο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ. Ἡ ἔκφραση εἶναι αὐστηρή. Ἡ σάρκα ὄχρα χλωμὴ, μὲ περιγράμματα (μύτης, ματιῶν κλπ.) σκούρα καφέ. Φορεῖ ἱμάτιο λευκὸ καὶ χιτῶνα σταχτί. Τὰ πρόσωπα τῶν τεσσάρων ἀγγέλων στρογγυλά, μὲ σάρκα σὲ χρῶμα σταριοῦ, μοντελάρονται μὲ πράσινες σκιές' περιγράμματα ματιῶν χειλιῶν καὶ μύτης βαθυπόρφυρα. Ἡ κίνησή τους εἶναι ἐξαιρετικὰ ζωηρή: φτεροῦγες ἀνοιχτές, ἔντονα ἀνεμιζόμενα ἱμάτια, μὲ ἀφθονα φῶτα καὶ σκιές βαθυπόρφυρες ἢ καστανές, ποὺ προσδίδουν πλαστικότητα καὶ κάποιον ὄγκο στὰ κορμιά, ντυμένα μὲ ἱμάτια καὶ χιτῶνες μὲ ἐναλλασσόμενα, φωτεινὰ χρώματα (πράσινα, ρόζ, μπλέ), ἐνῶ ἡ πλούσια καὶ πλατεῖα πτυχολογία κάνει πιὸ ταραχμμένη τὴν ὄλη παράσταση τῆς Ἀνόδου. Ἐχουν μάλιστα πάρει, μεταξὺ τους, μιὰ τέτοια θέση καὶ στάση, ποὺ δοκιμάζει κανεὶς ἐκεῖνη τὴν αἴσθησι τῆς ἀντικίνησης ποὺ παρα-

⁸³) Κιονόκρανα μὲ ἀνθρώπινες μορφές στίς πλευρὲς ἢ στίς γωνίες συναντῶνται ἀπὸ τοὺς χρόνους τοῦ Ἰουστινιανοῦ (βλ. R. Kautzsch, Kapitelstudien, Berlin, Leipzig 1935 ἀριθ. 199, 759, 761, 762) καὶ ἀντιγράφονται στίς μικρογραφίες τοῦ μηνολογίου τοῦ Βατικανοῦ (Il Menologio di Basilio πίνακα 383. Βλέπε πρόχειρα ἐπαναζημσίτευση C. Diehl, Manuel εἰκ. 307).

⁸⁴) Βλ. προχ. C. Diehl, Manuel εἰκ. 22. Ἔτσι, καθιστός πάνω σὲ οὐράνιον τόξο, ἐμφανίζεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Rabula. Βλ. Ernest Dewald, Iconography of the Ascension στὴν Amer. Journal of Arch. IIe série, XIX, 1915.

τηρείται στην 'Ανάληψη του 'Αφεντικού του Μυστρά, ζωγραφισμένη την ίδια εποχή (1320 - 22)⁸⁵. Τή συνέχεια της 'Αναλήψεως πάνω στη γη μᾶς τὴν δίδουν τὰ δυὸ ἡμιχόρια: τὸ νότιο (πίν. ΚΒ', εἰκ. 1) καὶ τὸ βόρειο (πίν. ΚΒ', εἰκ. 2). Καὶ τὰ δυὸ ἀπαρτίζονται ἀπὸ μορφές αὐστηρὰ ἱερατικές πού ἐκφράζουν, μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὶς στάσεις των, τὸ μέγα Δέος μπροστὰ στὸ θαῦμα πού συντελεῖται καὶ πού τόσο μεγαλόστομα τὸ εἶχε προφητέψει ὁ Δαυΐδ: «'Ανέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλαγμῷ, Κύριος ἐν φωνῇ σάλπιγγος» (Ψαλμὸς μστ' 6). Κι' ἐδῶ τὰ ὠχροκίτρινα πρόσωπα πλάσσονται καὶ στρογγυλεύονται μὲ πρασινωπές σκιές, ἐνῶ τὰ περιγράμματα (μύτη, μάτια) εἶναι λεπτές γραμμές σκοτεινόφαιου χρώματος. Τὰ χεῖλη εἶναι κατακόκκινα. Οἱ σχετικὰ πλούσιοι χρωματισμοί, μὲ τὶς ἐναλλαγές τῶν τόνων, στὰ ἱμάτια καὶ τοὺς χιτῶνες (ρόζ, πορφυροί, πράσινο: βαθυκύανοι) προσδίδουν μιὰ ἐξαιρετικὰ καλαίσθητη ἐντύπωση. Στὸ νότιο ἡμιχόριο διακρίνεται ὁ ἄγγελος πού τὸν περιστοιχίζουν ὀκτώ 'Απόστολοι, ἐνῶ στὸ βόρειο ἡ Παναγία⁸⁶ μὲ πορφυρὸ μαφόριο, πλαισιωμένη μὲ τέσσερις 'Αποστόλους καὶ ἓνα ἄγγελο, ἔχει στραφεῖ πρὸς τ' ἄριστερά (προφίλ) πέρνοντας ἔτσι στάση σπάνια γιὰ τὴν ἐποχὴ πού εἰκονίζεται⁸⁷ καὶ πού τὸ πρότυπό της θὰ πρέπει νὰ τὸ γυρέψῃ κανεὶς στὶς εὐλογίες τῆς Monza⁸⁸. Ἐχει γείρει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, ἀτενίζοντας τὸν 'Αναλαμβανόμενον, ἐνῶ μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα δέεται. Καὶ στὰ δύο ἡμιχόρια οἱ μορφές εἶναι ὑψίκορμες (πλὴν τῆς Παναγίας πού, ἴσως γιὰ λόγους προοπτικῆς, εἰκονίζεται μικρόσωμη).

Δ) ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης δεσπόζει ἡ μεγάλη μορφή τοῦ Παν-

⁸⁵) Βλ. Μανώλη Χατζηδάκη, 'Η ζωγραφικὴ τοῦ Μυστρά, 'Αγγοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση, περίοδος Β' τόμος 6ος σελ. 55.

⁸⁶) Δὲν ὑπάρχει καμιά μαρτυρία πού νὰ μιλεῖ γιὰ τὴν παρουσία τῆς Παναγίας στὴν 'Ανάληψη τοῦ Σωτήρος. Ἐχει σημειωθῆ ὅτι ἡ Θεοτόκος, εἰκονιζομένη σὲ στάση Δεήσεως, συμβολίζει τὴν Ἐκκλησία, πού ὁ Χριστός, (ἀνεβαίνοντας) στὸν Οὐρανὸν, ἀφήνει πάνω στὴ γῆ (L. Réau, op cit II^o σελ. 587). Καὶ ὁ Α. Grabar παρατηρεῖ ἐπίσης: «'Η 'Ανάληψη πού εἰκονίζεται ταυτόχρονα τὸν μὲν Χριστὸ νὰ ὑψώνεται στὸν Οὐρανὸν τοὺς δὲ ἀποστόλους στὴ γῆ, δὲν προσαρμόζεται στὴν συμβολικὴ τοπογραφία αὐτῶν τῶν ἐκκλησιῶν (κι ἐννοεῖ τὴν 'Αγ. Σοφία Θεσσαλονικῆς). Γιατὶ ἂν ὁ Χριστός, ἀναλαμβανόμενος στοὺς Οὐρανούς, βρῆσαι τὴ θέση του μέσα στὸ θόλο (οὐρανὸ), οἱ 'Απόστολοι θάπρεπε νὰ εἰκονίζονται στὶς καμάρες ἢ τοὺς τοίχους τοῦ κλίτους (γῆ)» (Α. Grabar: I, Iconoclasmе Byzantin Paris 1957 σελ. 256). 'Ο διαχωρισμὸς αὐτὸς ἐν μέρει συντελεῖται στὴν περίπτωσή μας.

⁸⁷) Βλ. Α. Ευγγουπόπουλου, 'Εμμ. Πανσέληνος σελ. 22 καὶ Κ. Δ. Καλοκύρη, Αἱ Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι σελ. 80.

⁸⁸) P. Carucci, Storia dell' Arte cristiana πίν. 435, 1.

τοκράτορα (βλ. πίν. ΚΓ', ΚΔ') πού μαζί με τή μικρόσωμη Παναγία, ἀριστερά, καί τόν Ἅγιο Γεώργιο, δεξιά, μεσιτεύοντας, συνθέτουν τή Δέηση ἢ τὸ Τρίμορφον. Γενικά ἡ Δέηση εἶναι θέμα πολὺ ἀγαπητὸ στοὺς ἁγιογράφους τῆς Κρήτης πού τὸ ζωγραφίζουν, μετὸν ἀπλὸ αὐτὸ τρόπο, πάντοτε, σχεδὸν στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ⁸⁹, ὅπως ἄλλωστε κατὰ κανόνα συνηθίζεται καί στοὺς ναοὺς τῆς Καππαδοκίας⁹⁰. Ὁ εἰδικώτερος αὐτὸς τύπος τοῦ Τρίμορφου, ὅπου τῆ θέση τοῦ Προδρόμου τὴν καταλαμβάνει ὁ τιμώμενος ἅγιος⁹¹ δὲν εἶναι συνηθισμένος⁹², παρ' ὅλο πού στήν Κρήτη δὲν σπανίζουν οἱ περιπτώσεις πού μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν συναντήσει⁹³. Ὁ Παντοκράτωρ ἔχει ζωγραφηθεῖ με βραχὺ καὶ χοντρὸ λαιμὸ, εὐρὸ ἀθλητικὸ θώρακα, ὑπέμετρα στιβαρὸς, με ἀδρὰ χαρακτηριστικά. Θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς εἶναι ὁ ἔντονα Ἐνσαρκωμένος Λόγος. Τὸ μέτωπο εἶναι στενὸ, τὰ χεῖλη σφιγμένα με δύναμη καὶ τὰ μάτια μεγάλα, ἐκφραστικά, ἀτενίζουν κατ' εὐθείαν μπροστά, με τὴ θλίψη τοῦ κριτοῦ καὶ τὴν ἀτεγκτὴ Του αὐστηρότητα, πού πᾶνε νὰ τὴ γλυκάνουν οἱ πρεσβεῖες τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Γιατὶ «πολλὰ γὰρ ἰσχύει δέησις μητρός, πρὸς εὐμένειαν δεσπότου»⁹⁴.

Ἡ σάρκα τοῦ προσώπου εἶναι ὄχρα καὶ οἱ σκιές πού τὸ μοντελάρουν γκριζοπράσινες. Τὰ γένεια καὶ τὰ μαλλιά εἶναι καφέ, πρὸς τὸ πορφυρὸ. Ἡ κόρη τῶν ματιῶν καὶ τὰ περιγράμματα τῆς μύτης, τῶν ματιῶν καὶ τῶν χειλιῶν βαθυπόρφυρα. Τὸ σῶμα τὸ καλύπτει πορφυρὸς χιτῶνας, πού ἀφήνει τὸ δυνατὸ λαιμὸ κι ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ θώρακα, γυμνά, καὶ πάνω στὸν χιτῶνα ἀπλώνεται ἱμάτιο θαυοκύανο. Μετὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ ἀνοικτὸ Εὐαγγέλιο πού ἔχει γραμμμένη, με μεγάλα γράμματα, τὴν περικοπὴ «Ἐγὼ εἰμί τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν μοι...» (Ἰωαν. 8,12), ἐνῶ μετὸ δεξιὸ εὐλογεῖ. Ἡ καταπληκτικὴ σὲ μέ-

⁸⁹) Σπάνια εἰκονίζεται, στὸ Ν. Χανίων, ἡ Δέηση, σὲ ἄλλα μέρη τοῦ ναοῦ. Σὰν ἐξαιρέσεις μνημονεύω — ἀπ' ὅ,τι θυμοῦμαι — τὴν Παναγία τῶν Παλαιῶν Ρουμάτων (1359) καὶ τὴν Ἁγία Παρασκευὴ τοῦ Βουτᾶ (1373), ὅπου παριστάνονται δλόσωμες οἱ μορφές πού συνθέτουν τὸ Τρίμορφον.

⁹⁰) G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 2ο Αεὺκωμα πίν. 98,1 — 114,1 — 126,1.

⁹¹) Ὁ Gerola ἀνακριθῶς ἀναφέρει: «Χριστὸς στηθαῖος μεταξὺ Παρθένου καὶ Βαπτιστοῦ» (Elenco σελ. 155 ἀριθ. ἐκκλ. 125). Τὸ σφάλμα ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ Κ. Δ. Καλοκύρης (Κ. Δ. Καλοκύρης, Ἱ. Πηγωμένος «Κρητ. Χρονικά», τόμ. 1Β', σελ. 353 · 354).

⁹²) Βλ. Α. Ευγγουπόλου, *Σχεδιασμά ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, 1957 σελ. 47,1.

⁹³) Βλ. Ἄν. Ὁρλόανδου, *Δύο Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης* (Α. Β.Μ.Ε. τόμος Η' σελ. 134 σημ. 2). Ἐπίσης Gerola, Elenco, ἀριθ. 584.

⁹⁴) Π. Τρεμπέλα, Ἐκλογή Ἑλληνικῆς Ὁρθοδόξου ὁμολογιακῆς σελ. 66.

γεθος και δύναμη μορφή του Παντοκράτορα, που γεμίζει όλον το μικρό χώρο της Ἐκκλησίας, προσδίδοντάς του μιὰ υπερβατικότητα⁴⁵, είναι θέμα που συναντάται συνήθως στις ἐκκλησίες της Κρήτης⁴⁶, ιδιαίτερα όμως προσφιλές στον Παγωμένο, όπως φαίνεται από τὰ ρωμαλέα κεφάλια του Παντοκράτορα που ζωγράφισε, στον Ἅγιο Νικόλαο της Μάζας (Ἀποκρώνου) τὸ 1325 και στον Μιχαήλ Ἀρχάγγελο, στὰ Καβαλαριανὰ Καντάνου, τὸ 1327. Ἐνα στοιχείο που προξενεῖ ιδιαίτερα δυνατὴ ἐντύπωση εἶναι τὸ μεγάλο, δεξι χέρι που εὐλογεῖ, μὲ τὰ μακρὰ, λεπτὰ δάκτυλα. Εἶναι ἐξ ἴσου δυνατὸ, όπως και ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου. Θυμίζει κάπως ἐκεῖνα τὰ τρομερὰ χέρια τοῦ Παντοκράτορα στὸ Δαφνί, που καθὼς ἔγραφε ὁ Sitwell «εἶναι ἀκόμα πιὸ συγκλονιστικὰ ἀπὸ τὸ τρομακτικὸ πρόσωπο... Ἄδικα θὰ ψάξει κανεὶς νὰ βρεῖ τὰ ὅμοιά τους στὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου»⁴⁷. Κι' ἀξίζει νὰ μνημονευθεῖ και τοῦτο: μιὰ ἀπὸ τίς περιγραφές που ἔγιναν γιὰ νὰ προσδιορισθεῖ ὁ «σωματικὸς χαρακτήρ» τοῦ Ἰησοῦ εἶναι και κείνη που περιέχεται σ' ἐπιστολὴ τῆς Συνόδου τῆς Ἱερουσαλὴμ στον Αὐτοκράτορα Θεόφιλο τὸ 836. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀνέφερε ἀκριβῶς τὰ μακρὰ δάκτυλα τοῦ Κυρίου⁴⁸.

Κάτω ἀπὸ τὸ Τρίμορφον, τέσσερις ἱεράρχες (πίν. ΚΕ') στραμμένοι και ἔλαφρὰ προσκλίνοντες πρὸς τὸ κέντρον, ὅπου ἡ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, (που εἰκονίζεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ 14ο αἰῶνα κι' ἐδῶ), φαίνονται νὰ συλλειτουργοῦν. Φοροῦν λευκὰ, πολυσταύρια φελόνια και κρυστοῦν ξετυλιγμένα εἰλητὰ μ' ἐπιγραφές. Οἱ δύο, πρὸς τὰ δεξιὰ εἶναι: ὁ Ἅγιος Γρηγόριος (πίν. ΚΕ', εἰκ. 2) που τὸ ξεδιπλωμένο του εἰλητὸν γράφει: «Κ(υρι)ε ο εν ειψειης κατικον κε τα τα» (Κύριε ὁ ἐν ὑψηλοῖς κατοικῶν και τὰ ταπεινὰ ἐφορῶν) και ὁ Ἅγ. Ἀθανάσιος, μὲ τὴν ἀκόλουθη

⁴⁵ Βλ. ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις τοῦ Π. Α. Μιχαήλ, Ἡ αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης 1946 σελ. 63 και 86 - 87.

⁴⁶ Μ. Chatzidakis, Rapports, σελ. 143.

⁴⁷ S. Sitwell, Ὁ Παντοκράτωρ τοῦ Δαφνίου, «Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση τόμος 6ος σελ. 29. Τὸ χέρι, εἶναι γνωστὸ, πόσο ἔχει ἀπασχολήσει τοὺς μεγάλους τεχνίτες. Εἶναι χαρακτηριστικὰ ὅσα ἔγραψε πάνω στὸ θέμα ὁ Rilke μιλώντας γιὰ τὸ Rodin: «Στὸ ἔργο τοῦ R ὑπάρχουν χέρια αὐτοτελῆ, μικρὰ χέρια που χωρὶς νὰ ἀνήκουν σὲ ὁποιοδήποτε κορμὶ εἶναι ζωντανά... Τὰ χέρια εἶναι ἕνας πολὺπλοκος ὀργανισμὸς, ἕνα Δέλτα ὅπου συρρέει πολλὴ ζωὴ, που ἦρθε ἀπὸ μακρὰ, γιὰ νὰ χυθεῖ στον μεγάλο χεῖμαρρο τῆς Πράξης» R M Rilke. Rodin, Ἀθήνα 1953. Κι' ὁ Focillon που ἀσχολήθηκε μὲ τὸ θέμα, παρατηρεῖ: «Γιατὶ τὸ βουδὸ και τυφλὸ ὄργανο (τὸ χέρι) μᾶς μιλεῖ μὲ τὴν ἰσχυρὴν δύναμη; Γιατὶ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ πρωταρχικά, ἀπὸ τὰ πιὸ ξεχωριστά, όπως και οἱ ἀνώτερες μορφές ζωῆς» (Focillon, Vie des formes, 1939, σελ. 139.

⁴⁸ A. Grabar, La peinture Religieuse, σελ. 152).

γραφῇ στό εἰλητό Του: «παλὴν κε πολακῆς σι προπιπτομεν» (πάλιν καὶ πολλάκις σοὶ προσπίπτομεν καὶ σοῦ δεόμεθα), ἀπὸ τῆς Λειτουργίας τοῦ Γ. Χρυσοστόμου). Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴν ἀριστερὴν πλευρά, στέκονται: ὁ Ἅγιος Βασίλειος, πρὸς τὸ μέσον, μὲ τὸ εἰλητόν ποῦ περιέχει περικοπὴ ἀπὸ τῆς μυστικῆς εὐχῆς τοῦ χερουβικῆς ὕμνου: «οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκοτικαῖς ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς», καὶ πίσω ὁ Ἅγιος Νικόλαος, μὲ τοῦτα τὰ γράμματα στό εἰλητόν του: «κε ο θε ειμον...» (καὶ ὁ Θεὸς ἡμῶν οὗ τὸ Κράτος ἀνείκαστον).

Τὸ θέμα μὲ τοὺς τέσσερις συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, στὴν ἡμικυλινδρική ἀψίδα, εἶναι συνηθέστατο κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, σχετιζόμενο μὲ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Θείας Λειτουργίας ποῦ ἀνεπτύχθη τὴν ἐποχὴν αὐτή. Κι ἔχει ἤδη ἐπισημανθεῖ στίς τοιχογραφίες τῆς Κρήτης, αὐτὴ ἡ συνένωση τοῦ πλαιτοῦ Ἀνατολικοῦ θέματος τῆς Δεήσεως, στό τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας, μὲ τὸ Παλαιολόγειο θέμα τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν⁴⁹. Ἀπὸ τίς τέσσερις μορφές ἐκείνη τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου (πίν. ΚΕ', εἰκ. 1) θυμίζει τὸν Ἅγιο Γρηγόριο στοὺς Ἅγιους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς.

Πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη μόλις ποῦ διακρίνεται, μισοκατεστραμμένη, ἡ Φιλοξενία.

Ἀπὸ κάθε μεριὰ τῆς κόγχης δυὸ μορφές: τῆς Παρθένου δεξιά (πίν. ΚΓ', εἰκ. 1) καὶ τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ ἀριστερά (πίν. ΚΓ', εἰκ. 2), συνθέτουν τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ Παναγία κάθεται ἐπὶ θρόνου καὶ στηρίζει τὸ ἀριστερὸ χέρι στό ἀκουμπιστήρι, ἐνῶ κρατᾷ τὸ δεξιὸ πρὸς τὰ κάτω. Ἡ τοποθέτηση τῶν χειρῶν πιθανὸν γὰρ ὀφείλεται στὴν κίνηση ποῦ κάνουν συνήθως ὅταν γνέθουν. Γιατὶ καθὼς μρτυρᾷ τὸ Πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου: «λαβοῦσα τὴν πορφύραν ἐκάθισεν ἐπὶ τοῦ θρόνου αὐτῆς καὶ εἰλκεν αὐτήν»⁵⁰.

Ἡ Παρθένος εἶναι ντυμένη μὲ πορφυρὸ μαφόριο (κι αὐτὸ δένει τὴ σκηνὴ μὲ τὰ ἀρχαῖα πρότυπα⁵¹). Ἔχει στραφεῖ πρὸς τὰ δεξιά ἀτενίζοντας πρὸς τὸν Ἀρχάγγελο. Ἀριστερά, στό ὕψος τῆς κεφαλῆς, σὲ τρεῖς σειρές, μὲ ἄσπρα κεφαλαῖα γράμματα, ὁ ζωγράφος ἔχει μεταφέρει τὴν ὥραία εὐαγγελικὴ περικοπὴ. «Ἴδου ἡ δούλη Κυρίου· γένοιτο μοι κατὰ τὸ ρῆμα σου» (Λουκᾶς 1,38). Στὴν ἄνω, ἀριστερὴν, γωνία τμήματα ἀπὸ ὁμόκεντρος κύκλους, συμβολίζουν τὸν ἥλιο· πίσω στό βάθος, ἀρχιτεκτονήματα. Ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριὴλ στραμμένος ὀλόκληρος πρὸς τὴν ἀριστερά, ἔχει κι ὄλας ἀγγίζει τὸ πόδι στὴ γῆ. Τὸ ἀνε-

⁴⁹) Α. Ξυγοπούλου, Σχεδίασμα σελ. 47 - 48.

⁵⁰) C. Tischendorf, Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα, Λειψία 1853, σελ. 21.

⁵¹) A. Grabar, La peinture Religieuse σελ. 205.

μιζόμενο ιμάτιο μαρτυρά την ζωηρή κίνηση που μόλις διεκόπη. Έκτός από τον έντονο κυματισμό, πυκνές πτυχές, που οι κορυφές τους τονίζονται με άσπρες γραμμές, πτυχώνουν και δίδουν την αίσθηση της αναταραχής στο μελιτζανί ιμάτιο και τον βαθυκόανο χιτώνα. Αξιόλογο στοιχείο είναι οι πτέρυγες, που ή απεικόνισή τους χρωσιάζ την προέλευσή της σε καππαδοκικά πρότυπα⁵⁹. Στο επάνω μέρος ή έπιγραφή: «χερε κεχαριτομενι μαρεια ο κο ματα σου».

Κάτω από την παράσταση τής Παρθένου ο άγιος Εϋπλος.

Ε) ΒΟΡΕΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Κοντά στην κόγχη του Ιεροϋ είναι ζωγραφισμένος δλόσωμος, κατ'ένώπιον, ο Άγ. Στέφανος tonsatus. Αμέσως πλάι, μέσα στο τυφλό άψίδωμα, ο Άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων και ο Άγιος Πολύκαρπος. Όρθιοι, κατ'ένώπιον, φορούν πολυσταύρια φελόνια και κρατά ο καθένας από ένα Εϋαγγέλιο.

Στήν μεγάλη, τυφλή άψίδα, που αντιστοιχεί στην έγκάρσια καμάρα, διασώζεται σε καλή κατάσταση, ή ώραία παράσταση τής Δρακοντοφονίας, στην απλούστερή της μορφή: ο Άγιος Γεώργιος (βλ. πίν. ΚΖ', ΚΗ' εικ. 1), έφιππος πάνω σε άσπρο άλογο (το χρώμα έχει προφανώς αλλοιωθεί σε βαθμό που να φαίνεται σταχτι) προχωρεί με ύψωμένο δόρυ, ενώ τον στεφανώνει άγγελος, που εικονίζεται σε μικρό στηθάριο, στην δεξιά, άνω, γωνία και συμβολίζει τή νίκη. Στα πόδια του άλόγου, έρπει, έλισσόμενο, με ζωηρή κυματιστή κίνηση, μεγάλο τέρας με ανασηκωμένο κεφάλι, έτοιμο να δαγκάσει το δόρυ. Ο «Άσπρολογάτος», φορεί θώρακα, σε γκρι - μπλε χρώμα, και έντονα ανεμιζόμενη πορφυρή χλαμύδα. Χαρακτηριστικό το ποίκιλμα που στολίζει το ύφασμα τής χλαμύδας: ομάδες από τρεις λευκές κουκκίδες. Πρόκειται για κόσμημα που συναντάται στα Βυλκάνια από το 13ο αιώνα και στη Σερβία (Σοπότσανι) τον 14^ο⁶⁰. Με το άριστερό χέρι κρατά μεγάλη κυρτή άσπίδα. Το ώμορφο έφηβικό κεφάλι (πίν. ΚΗ', εικ. 2) έχει έλαφριά γείρει προς τ' άριστερά, με μιá ήσυχη, στοχαστική έκφραση. Πάνω στον προπλασμό, από όχρα ανοικτή, τα περιγράμματα των ματιών, των χειλιών και τής μύτης, σχηματίζονται με μιá βαθυπόρφυρη γραμμή. Έκτός από την πράσινη σιά που μοντελάρει το πρόσωπο, άσπρες, λεπτές γραμμές (ψιμιθιές), στη ράχη τής μύτης και γύρω από τα μάγουλα, έξαίρουν τα προεξέχοντα μέρη.

Στο έπόμενο δυτικό άψίδωμα, επίσης έφιππος πάνω σε άσπρο άλο-

⁵⁹) A. G r a b a r, La peinture Religieuse σελ. 138, 139.

⁶⁰) A. G r a b a r, La peinture Religieuse σελ. 301.



Ὁ Ἅγιος Γεώργιος.



Είχ. 1. — 'Ο "Άγιος Γεώργιος. (Λεπτομέρεια)



Είχ. 2. — 'Ο "Άγιος Γε-
ώργιος. (Λεπτομέρεια)

Εικ. 1. — 'Ο Άγιος
Δημήτριος.



Εικ. 2. — 'Ο Σκολο-
γιαάννης.



Εικ. 1 (άνω άριστερά). — Ἡ Ἅγία Εἰρήνη. Εικ. 2 (κάτω άριστερά). — Ἡ Ἅγία Κυριακή(ς)
Εικ. 3 (δεξιά). — Ἡ Ἅγία Παρασκευή.



*Η Ἁγία Σοφία.



Εικ. 1. — "Η Προβοσία και ἡ Κάθοδος στὸν Ἄδην.



Εικ. 2. — "Η Κάθοδος στὸν Ἄδην.

γο, εἶναι ζωγραφισμένος ὁ Ἅγιος Δημήτριος (Βλ. πίν. ΚΘ', εἰκ. 1). Σὰν καὶ τὸν Ἅγιο Γεώργιο, φορεῖ θώρακα καὶ κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερό Του χέρι ἀσπίδα κυρτή, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ ὑψώνει τὸ δόρυ γιὰ νὰ κτυπήσει ἔντρομο γενειοφόρο μὲ σπαθί, ποῦ ἔχει μαζευτεῖ στὰ μπροστινὰ πόδια τοῦ ἀλόγου. Μιὰ ἐπιγραφή, μὲ ἄσπρα γράμματα δυὸ ἐκκροστῶν περίπου, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς περιέργης αὐτῆς μορφῆς (βλ. πίν. ΚΘ', εἰκ. 2), μᾶς πληροφορεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Τσάρο τῶν Βουλγάρων Ioannitsa, τὸν ἐπιλεγόμενο Σκυλογιάννη, ποῦ στὰ 1207 πολιόρκησε τὴ Θεσσαλονίκη. Ἡ ἱστορία ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὴν πολιορκία αὐτὴ δολοφονήθηκε ἀπὸ τὸν στρατηγὸ του, τὸν κουμάνο Manasta⁶⁴, οἱ Θεσσαλονικεῖς ὅμως ἀπέδωκαν τὸ φόνο στὴ θαυματουργὴ ἐπέμβαση τοῦ προστάτη των Ἁγίου⁶⁵. Τὸ θαῦμα εἶχε φάνεται βχθεῖα ἀπήχηση γιὰτὶ περιλαμβάνεται στὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου «ποῦ ὑπάρχουν σὲ Ἑλληνικὴ καὶ Σλαβικὴ μετάφραση καθὼς καὶ στὰ παλῆα ρωσικὰ χρονικὰ» ὅπως γράφει ὁ Vasiliev⁶⁶. Ἀλλὰ τὸ ἀ-

⁶⁴) O. Tafrahi, Thessalonique au quatorzieme siècle, Paris 1913 (σελ. 10 καὶ συνεχ.). Σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη ἐκδοχὴ τῆ δολοφονία τὴν ἐξέφυγε ἡ ἴδια ἢ γυναίκα του: «Ἄλλ' ἢ σκληρὰ σύζυγος τοῦ Καλογιάννη, ὑπῆρξεν ὁ χειρότερός του ἐχθρός, διότι τῇ ὑποκινήσει τῆς, εἰς τῶν κουμάνων στρατηγῶν του ἐπληξεν αὐτὸν κοιμώμενον διὰ λόγχης ἐν τῇ σκηνῇ του, πρὸ τῆς Θεσσαλονίκης» (W. Miller, Ἱστορία τῆς Βουλγαρίας, ἐκδ. Γαννιάρη 1921, σελ. 47).

⁶⁵) «Καὶ αὐτὴν τὴν Θεσσαλονικὴν ἐπολιόρκησεν τὸ 1207, ἀλλ' εὐρέθη αἰφνιδίως νεκρὸς εἰς τὴν σκηνὴν του. Καὶ τότε ἐπεφάνη καὶ πάλιν σωτήρ, ὁ Καλλίνικος Μεγαλομάρτυς Δημήτριος, καὶ ἔδειξεν ὅτι δὲν εἶχεν ἐγκαταλείψει τὴν πόλιν του... Μεταβαίνει τὴν νύκτα εἰς τὸ στρατόπεδον καὶ σταθεῖς ἔνοπλος ἐπάνω εἰς τὴν κλίνην τοῦ Σκυλογιάννη, πλήττει διὰ τοῦ δόρατος τὴν πλευρὰν τοῦ θηριώδους ἐχθροῦ» (Ἄδ. Ἀδαμαντίου, Ἡ Βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη, 1914 σελ. 73). «Ἐθρυλλήθη ὅτι ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ὁ πολιούχος τῆς Θεσσαλονίκης, ἦτο ὁ κατενεγκὼν τὸ πλῆγμα» (W. Miller, op. cit. σελ. 47).

⁶⁶) Βλ. A. A. Vasiliev, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας, μετάφραση Δ. Σαβραμῆ, 1954 σελ. 631. Ἀξίζει ἐν τούτοις νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἀπὸ τοῦς ὀνομαστούς ἐγκωμιστῆς τοῦ Ἁγίου, τὸ 14ο αἰῶνα, κανεὶς δὲν ἀναφέρει τίποτα ἀπὸ τὸ θαῦμα αὐτὸ ποῦ εἶχε συγκινήσει ἀκόμα καὶ τοῦς ξένους (Βλ. Β. Λαοῦρδα, Ἐγκώμια εἰς τὸν Ἅγ. Δημήτριον κατὰ τὸν 14ο αἰῶνα, Ε.Ε.Β.Σ., τόμος 24ος σελ. 275, Β. Λαοῦρδα, Φιλοθέου ἐγκώμιον εἰς Ἅγ. Δημήτριον, Μακεδονικά Β' 1953 σελ. 556, Β. Λαοῦρδα, Ν. Καδάσιλα, προσφώνημα καὶ ἐπιγράμματα εἰς Ἅγ. Δημήτριον Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΚΒ' σελ. 97 καὶ Δ. Γκίνη, Λόγοι ἀνέκδοτοι Κ. Ἀρμενοπούλου Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΚΑ' σελ. 146). Μονάχα ὁ Ἰωάννης Σταυράκιος, σὲ λόγῳ του γιὰ τὰ θαύματα τοῦ Μυροβλήτη, ἀναφέρει: «.. καὶ αἰφνης ὁ ἀγρυπιὸς τῷ ὄντι φύλαξ καὶ πολιούχος ἡμῶν ἐφ' ἵππου λευκοῦ τῷ Βουλγαράνακι φαίνεται καὶ καιρῶν ἀκοντίζει παραχρῆμα τὸν ἄθλιον. Ὁ δὲ παραυτίκα ἀνακραγὼν κατεβοῶτο τοῦ ἀρχιστρατήγου τῆς στρατιᾶς αὐτοῦ Μαναστρά, ὡς δῆθεν τρωθεὶς ὑπὸ αὐτοῦ» (Ἰωακείμ Ἰεηρίτου, Ἰωάννου Σταυρακίου λόγος εἰς τὰ θάματα τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, Μακεδονικά, Α', 1940 σελ. 324).

ξιοσημείωτο είναι ότι κι αυτοί οι Βούλγαροι όχι μόνο θεώρησαν τον "Αγ. Δημήτριο ως προστάτη τους"⁵⁷, αλλά το 1476, στο μικρό μοναστήρι του Dragalevci τον εικονίζουν έφιππο να σκοτώνει τον Σκυλογιάννη⁵⁸.

Πλάι στον Σκυλογιάννη, στην κάτω δεξιά γωνία, μέσα σε médaille, το σύμβολο του κακού: μαύρο, τερατόμορφο πουλί, όμοιο με κείνο που στολίζει την κυρτή άσπίδα του άκρικού στρατιώτη, στην σκηνή του "Αγ. Γεωργίου προστά στον ήγεμόνα"⁵⁹.

Η μορφή του "Αγ. Δημητρίου, όπως και του "Αγ. Γεωργίου, είναι έφηβική. Πάνω στον σιτόχρονο προπλασμό του προσώπου, με τις πρασινωπές σκιές που το πλάθουν, έχει ρίξει τὰ φώτα: άσπρες, λεπτές, γραμμές, που άκολουθούν το σχήμα του προσώπου. Στην άντυγα του τόξου κόσμημα, από βλαστό που έλίσσεται κυματιστά (σχ. 4)⁶⁰.

Δεξιά και άριστερά του άψιδώματος, όπου η παράσταση του "Αγ. Δημητρίου, όρθιος: α) ή "Αγία Ειρήνη (πίν. Λ', εικ. 1), με κόκκινο μαφόριο και με βαθυκόκκινο χιτώνα, που τον στολίζει, στο κάτω άκρο, ρομβοειδές κόσμημα. Σάρκα προσώπου σιτόχρους, μ' έλαφριά σκίαση. Με το δεξι χέρι κρατά ύψωμένο τον σταυρό του μαρτυρίου⁶¹ ενώ έχει άνασηκωμένο το άριστερό, με την παλάμη προς το θεατή. Η πτυχολογία του χιτώνα (μαύρες και άσπρες γραμμές), όπως και του ίματίου, είναι πλατειά. β) Στην ίδια στάση, δόλωσμη, κατ' ένωπιον, ή "Αγ. Άναστασία ή Φραγκολύτριά"⁶², μορφή όμοια περίπου με την "Αγίαν Ειρήνη. Με το άριστερό χέρι κρατά σφαιρικό δοχείο με τὰ μύρα.

⁵⁷) «Ainsi aux XIIe et XIIIe siècles, les Bulgares le considéraient comme leur protecteur» (O. Tafrafi, op. cit. σελ. 135).

⁵⁸) A. Grabar, La peinture religieuse σελ. 300.

⁵⁹) Άναπαράσταση, προφανώς, του θαύμου βλ. J. Baltrusaitis, Le moyen âge fantastique Paris 1955 σελ. 150 και fig. 74. Ώς προς το σχήμα παράβαλε με το ύπ' αριθ. 174 έπιπεδόγλυφο του Βυζαντινού Μουσείου Άθηνών (βλ. Γ. Σωτηρίου, Όδηγός Βυζ. Μουσείου Άθηνών σελ. 58 πίνακα Β').

⁶⁰) Είναι θέμα παρμένο προφανώς από Βυζαντινό ανάγλυφο. Αυτός ο έλικοειδής κυματισμός συναντάται ήδη σε ανάγλυφα του 8ου αιώνας. Παράβαλε επίσης και κόσμημα του 12ου αι. στα Σέρβια (Ανδρ. Ευγγουπόλου, Τὰ Μνημεία των Σερβίων, Ε.Μ.Σ. 1957, σελ. 59).

⁶¹) Για τον Σταυρό του Μαρτυρίου βλ. Α. Ευγγουπόλου, Εδολογία του Αγίου Συμεώνος Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΙΗ' σελ. 94.

⁶²) «Η υπόθεση που έχει γενικότερα γίνει αποδεκτή και αναμφισβήτητα ή πιο αληθοφανής, είναι ότι ή "Αγία Άναστασία δέν ύπήρξε ποτέ. Και όπως ή "Αγία Παρκευή δέν είναι παρά ή ένσάρκωση της Μεγάλης Παρασκευής, έτσι και ή "Αγία Άναστασία δέν είναι παρά ή προσωποποίηση της Άναστάσεως του Χριστού» (L. Réau, op. cit. III 1 σελ. 73). Η υπόθεση όμως αυτή, ως προς την ύπαρξη της "Αγίας Άναστασίας, άναίρεται και από την πληροφορία ότι: «Le règne de

ΣΤ) ΔΥΤΙΚΟΣ ΤΟΙΚΟΣ

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ τυμπάνου ἔχει τελείως καταστραφεῖ. Χαμηλά, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς θύρας εἰσόδου, δυὸ δλόσωμες ἄγιες. Στὴ βορεία παραστάδα, κοντὰ στὴν Ἁγία Ἀναστασία, ὄρθια, κατ' ἐνώπιον, ἡ Ἁγία Παρρασκευῆ⁸³ (βλ. πίν. Α', εἰκ. 2), ποὺ συνήθως εἰκονίζεται σ' αὐτὴ τὴ θέση⁸⁴. Ἡ γειτνιάσή της μὲ τὴν Ἁγία Ἀναστασία εἶναι μᾶλλον συμπτωματικὴ καὶ δὲν πιστεύω νὰ ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὸ συμβολισμὸ ποὺ ἀποδίδει στίς δυὸ Ἅγιες ὁ Réau⁸⁵. Στὸ δεξιὸ τῆς χέρι κρατᾷ τὸ σταυρὸ τοῦ Μαρτυρίου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι ἀνκηκωμένο, ὅπως καὶ στὴν Ἁγία Εἰρήνη. Ὁ τρόπος ποὺ εἶναι δουλεμένο τὸ ἔνδυμα ἀποδίδει ἀκριβῶς τὴν ὑφὴ τοῦ χοντροῦ, μάλλινου, ὑφάσματος, μὲ τίς πλατειεῖς πτυχώσεις. Τὸ χρῶμα τοῦ χιτῶνα εἶναι ὄχρα, μὲ πτυχῆς βαθυπόρφρες, ἐνῶ τὸ μαφόριο εἶναι πορφυρό. Τὸ πρόσωπο δυστυχῶς ἔχει πάθει ἀνεπανόρθωτη φθορά. Ἐπίσης ἔχει δλότελα καταστραφεῖ καὶ ἡ παράσταση στὴ νότια παραστάδα τῆς πόρτας.

Ζ) ΝΟΤΙΟΣ ΤΟΙΚΟΣ

Ὅσες παραστάσεις ὑπῆρχαν στὰ δυὸ μικρὰ ἀψιδώματα, καταστράφηκαν μὲ τὴν διάνοιξη ποὺ ἔκαμαν γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσουν τὰ δυὸ κλίτη⁸⁶. Ἐπίσης στὸ μεγάλο ἀψιδώμα σώζονται, ψηλὰ στὸ τύμπανο, τρεῖς συνθέσεις κι' ἀπ' αὐτὲς μονάχα οἱ δυὸ διακρίνονται.

Στίς παραστάδες τοῦ ἀκράιου, πρὸς δυσμᾶς, ἀψιδώματος εἰκονίζονται δλόσωμες, κατ' ἐνώπιον, δυὸ ἄγιες: ἡ μιὰ εἶναι ἡ Ἁγία Σοφία (πίν. ΛΑ'). Τῆς ἄλλης τὸ ὄνομα ἔχει σῶσει, ἐνδέχεται ὅμως νὰ ᾖναι ἡ Ἁγία Κυριακὴ (πίν. Α', εἰκ. 2). Ἡ Ἁγία Σοφία, στὸ δυτικώτερο ἄ-

Léon I († 474) fut signalé par la translation des reliques de Ste Anastasie. (H. Delehaeye, Les origines du culte des Martyrs, Bruxelles 1933 σελ. 57). Δὲν καθορίζεται ὅμως γιὰ ποιά ἀπ' ὅλες πρόκειται. Τὸ ὀρθόδοξο ἔορτο λόγιο, ἑορτάζει πέντε Ἅγιες μὲ τὸ ὄνομα αὐτό.

⁸³ Καὶ ἡ Ἁγία Παρρασκευῆ θεωρεῖται φανταστικὴ Ἁγία (βλ. L. Réau op cit. III 3 σελ. 1027). Πάντως, φαίνεται ὅτι οἱ πλαισιώτεροι τὴν ἀγνοοῦσαν, καὶ καθὼς γράφει γιὰ τὴν Ἁγία ὁ Delehaeye, «les monuments liturgiques des Xe et XIe siècles prouvent que son culte et surtout sa popularité sont postérieurs à cette période» (H. Delehaeye, Les légendes hagiographiques, Bruxelles 1955 σελ. 165).

⁸⁴ A.B.M.E. τόμος ΣΤ' σελ. 152.

⁸⁵ L. Réau, op. cit. τόμ. III 3 σελ. 1027 - 1028.

⁸⁶ Στὸν Elenco, ὁ Gerola, πλὴν τῶν ἄλλων, ἀναφέρει τὸν Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη καὶ τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο, παραστάσεις ποὺ δὲν ὑπάρχουν πιά σήμερα καὶ ποὺ, πιθανῶς, εἶχαν ζωγραφηθεῖ στίς καταστρεμμένες κόγχες. (βλ. Gerola, Elenco, σελ. 155 ἀριθ. 125).

κρο, έχει ύψώσει τα χέρια, σε στάση Ιεσσίας. Φορεί βαθυκόανο χιτώνα και κόκκινο μπφόριο με πλατειά πτυχολογία. Η Αγία Κυριακή κρατά με τὸ δεξι χέρι τὸ Σταυρὸ τοῦ Μαρτυρίου, ἐνῶ ἔχει ὑψώσει, κατὰ τὸ γνωστὸ πιά τρόπο, τὸ ἀριστερὸ πρὸ τοῦ στήθους. Φορεῖ ἐπίσης βαθυκόανο χιτώνα και κόκκινη πολυτελῆ χλαμύδα, πὸ κλεῖ με πόρπη στὸ λαιμὸ και φέρει κυκλικὰ ποικίλματα στοὺς ὤμους (segmenta) και στολίδια στοὺς γύρους. Κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο τῆς Ἀγίας Σοφίας και τῆ χλαμύδα τῆς Ἀγ. Κυριακῆς, πέφτει μιὰ ὑποκίτρινη, διάλιθος στενὴ ζώνη. Εἶναι τὸ ὄραριο⁶⁷ (ἢ και ὠράριο), ἀμφοῖ ἐνδεικτικὸ τοῦ διακονικοῦ ἀξιώματος, παρ' ὅλο πὸ οὔτε ἡ μιὰ οὔτε ἡ ἄλλη εἶχαν ποτὲ παρόμοιο λειτούργημα. Περίπτωση ἐντελῶς ὅμοια συναντᾶται και στὴ Βοϊάνα τῆς Βουλγαρίας στὰ 1259, με τὴν Ἀγ. Βαρβάρα και τὴν Ἀγίαν Κυριακή ὡς διακόνισσες⁶⁸. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν διακονισσῶν και γενικώτερα τῶν Ἀγίων Γυναικῶν στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ κλίτους, πὸ ἦταν προορισμένο γιὰ τίς ἐκκλησιαζόμενες γυναῖκες, ἔχει τὴ σημασία τῆς. Ἦσαν ἀκριβῶς οἱ παρθένες και πρὸ πκντὸς οἱ διακόνισσες, πὸ εἶχαν ἀναλάβει τὴν τήρηση τῆς τάξεως και τῆς εὐπρεπείας, στὴν περιοχὴ αὐτῆ τοῦ ναοῦ⁶⁹. «Αἱ διακόνισσαι ὡσαύτως ἐφρόντιζον διὰ τὴν ἐν τῷ ναῷ τάξιν, εὐπρέπειαν και καθριότητα τῶν γυναικῶν, αἵτινες οὔσαι κεχωρισμέναι τῶν ἀνδρῶν, ἐλάμβανον θέσιν ἐν τῷ ἐνὶ κλείτει τοῦ ναοῦ, προηγουμένων τῶν διακονισσῶν, ἐπομένων τῶν μὴ ἔχουσῶν διακονικὸν ἀξίωμα χερῶν ἢ παρθένων, ἀκολουθουσῶν τῶν ἐγγάμων γυναικῶν και τέλος τῶν νεανίδων»⁷⁰.

Κι' ὁ Ἅγιος Ἰγνάτιος ἔγραφε πρὸς τοὺς Ἀντιοχεῖς: «Ἀσπάζομαι τὰς φρουροὺς τῶν ἁγίων Πυλώνων, τὰς ἐν Χριστῷ διακόνους»⁷¹. Ἡ ἀπεικόνιση, λοιπόν, αὐτῶν τῶν ὑψίκορων Ἀγίων, με τὴν ἡρεμὴ ἀκινήσια και τὴν ἱερατικὴ ἀκαμψία, προσέδιδε μνημειακὴ ἐπιβλητικότητα στὸ χῶρο κι' ἐπέδραλε τὴν εὐπρέπεια και τὴν αὐτοσυγκέντρωση

⁶⁷ Γιὰ τὸ ὄραριο βλ. Γ. Α. Σωτηρίου, Τὸ ὄραριον τοῦ Διακόνου ἐν τῇ ἀνατολικῇ ἐκκλησίᾳ (Ἐπιστημ. Ἐπιτηρῆς Θεολογικῆς Σχολῆς, τόμ. Α' σελ. 3). Ἐπίσης G. de Jerphanion, La plus ancienne représentation de l' «ora» rion» du diacre, La voix des monuments Nuov. Ser. Roma - Paris 1938, και Κ. Κωνσταντίνου, Ὁ χριστιανικὸς ναὸς και τὰ τελοῦμενα ἐν αὐτῷ 1958 σελ. 516.

⁶⁸ Grabar, La peinture σελ. 125, 159.

⁶⁹ Μιὰ ἀπὸ τίς ἐτυμολογικὰς ἐρμηνείας τοῦ ὄραριου εἶναι και ἐκείνη πὸ ἐδωσαν ὁ Μιχαὴλ Βλάσταρις και ὁ Βαλαμών: «τὸ θεωροῦσι συγγενεῶν πρὸς τὸ ὠρῶ ἤτοι φυλάσσω και ἐπιτηρῶ» (Κ. Κωνσταντίνου op. cit. σελ. 519).

⁷⁰ Ε. Θεοδώρου, Ἡ «χειροτονία» ἢ «χειροθεσία» τῶν διακονισσῶν, Θεολογία τόμ. ΚΣΤ' σελ. 73.

⁷¹ Migne P. G. V σελ. 908.

στο ἐκκλησίασμα⁷². Ἄλλ' ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτό, οἱ μεμονωμένες αὐτὲς μορφές, ἀποτελοῦν μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικώτερες ἐνδείξεις προόδου τῆς τέχνης κατὰ τὸν 14^ο αἰώνα⁷³.

Στὸ τύμπανο τοῦ μεγάλου ἀψιδώματος διατηροῦνται, σὲ σχετικῶς καλὴ κατάσταση, οἱ δυὸ παραστάσεις: τῆς Προδοσίας καὶ τῆς Καθόδου στὸν Ἄδην. Ψηλότερα ἀπ' αὐτὲς, μόλις διακρίνονται σκηνές ἀπὸ τὸν Ἐλκόμενον (:).

Στὴν παράσταση τῆς Προδοσίας (πίν. ΑΒ', εἰκ. 1) ὁ Ἰησοῦς, στὸ μέσον, μὲ πορφυρὸ μαφόριο, ἔχει γείρει μὲ θεία ἐγκαρτέρηση καὶ ἀταραξία τὸ κεφάλι, γιὰ νὰ δεχθεῖ ἀπὸ τὸν Ἰούδα τὸν προδοτικὸ ἀσπασμὸ στὴ δεξιὰ πρὸς αὐτόν. Αὐτὴ ἡ κάμψη τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, ποῦ συνανατᾶται σχεδὸν σ' ὅλες τὶς ἀπεικονίσεις τῆς Προδοσίας στοὺς ναοὺς τῆς Δυτικῆς Κρήτης, δίδει ὅχι μόνον τὸ μέτρο τῆς μικρότητος τοῦ Προδότη⁷⁴ ἀλλὰ καὶ κυρίως, τονίζει τὸ ὑποβλητικὸ ἀνάστημα τοῦ Ἰησοῦ, ποῦ δεσπόζει μέσα στὸν ὄχλο⁷⁵. Ἡ σκηνὴ τοῦ Πέτρου μὲ τὸ Μάλο δὲν ὑπάρχει ἢ ἔχει καταστραφεῖ. Ὅπως ἡ Προδοσία ἔτσι κι' ἡ Κάθοδος στὸν Ἄδην (πίν. ΑΒ', εἰκ. 2) εἶναι μιὰ πολυπρόσωπη παράσταση, μὲ δεσπόζουσα καὶ δῶ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ποῦ ἀποτελεῖ τὸν ἄξονα ὅλης τῆς συνθέσεως. Φορεῖ ἱμάτιο, σὲ φωτεινὸ, πορτοκαλί χρῶμα, γιὰ τὸ ἔτσι ταιριάζει καὶ πρὸς τὴν ἀφήγηση τοῦ Νικοδήμου, ποῦ ἐμπνέει τὴν εἰκονογραφικὴ σύνθεση τῆς Καθόδου στὸν Ἄδην: «καὶ εἰσηλθεν ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης ὡσπερ ἄνθρωπος καὶ πάντα τὰ σκοτεινὰ τοῦ ἄδου ἐ-

⁷² Βλέπε: τὸν νάρθηκα τῶν Ἁγ. Ἀναργύρων στὴν Καστοριά (Α.Β.Μ.Ε. τόμος Δ' σελ. 21), τὸν Ὅσιο Λουκά στὴ Φωκίδα ὅπου οἱ ἅγιες «rappellent d' une manière frappante les saintes représentées dans le Ménologe Basilien» (C. Diehl, *Choses et Gens de Byzance* 1926, σελ. 69) καὶ Boianna (Βουλγαρίας) Grabar, op. cit. σελ. 125, 159.

⁷³ B. G. Sotiriu, *Die byzantinische Malerei des XIV Jahrh in Griechenland* (Ἑλληνικά τόμος Δ' 1928, σελ. 91).

⁷⁴ «Mon fils, à l'approche du traître, lui dit la Vierge. s' inclina vers lui, parce que Judas était de petit taille» (L. Réau, op. cit II 2 σελ. 434).

⁷⁵ Σὲ εἰκονογραφίες ἄλλων περιοχῶν, ὁ Χριστὸς παριστάνεται εὐθυτενῆς καὶ ἄκαμπος. Βλέπε λ. χ. Πελικανίδης, *Καστοριά* εἰκ. 123α, 156α, 234. Α. Σ. Ἰωάννου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας*, 1959 εἰκ. 41. Γ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 66. Α. Grabar, *La peinture Religieuse*, εἰκ. XXV (Zemen) IV (Vukovo) LVII, LX (Poganovo). G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* présenté par Frolov, 1954 εἰκ. 67,3 (Fasc. I) καὶ εἰκ. 76,1 (fasc. II) *Στὴν τελευταία*, ποῦ ἀνήκει στὸ Arilje (1296), ὁ Χριστὸς ἔχει γείρει, ἐλαφρῶς τὸ σῆμα πρὸς τὸν Ἰούδα. Κοινὸ στοιχεῖο σ' ὅλες εἶναι ἡ Ἐλευση τοῦ Ἰούδα ἀπὸ τ' ἀριστερά, κι' ὅχι ἀπὸ τὰ δεξιὰ, ὅπως σ' ἀνατολικά πρότυπα.

φωτίστησαν»⁷⁶. Τὸ ἱμάτιο ἀνεμίζεται πρὸς τὰ πίσω, γὰρ νὰ καταδειχθεῖ ἡ ὀρμητικὴ κάθοδος τοῦ Θριαμβευτῆ. Ὅμοια ἀνεμιζόμενο ἱμάτιο ἔχουν οἱ παραστάσεις τοῦ 11^{ου} αἰῶνα, ὅπως στὴ Νέα Μονὴ Χίου καὶ στὸν Ὅσιο Λουκά Φωκίδος⁷⁷.

Ὁ Χριστὸς βραχύσωμος (ὅπως καὶ στὸν Ὅσιο Λουκά) ὑποβαστάζει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸν Ἀδάμ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ τὸ ἔμβλημα τῆς σωτηρίας: σταυρὸ διάλιθο, μὲ δυὸ ἐγκάρσιες κερατῆς. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὁ ὄγκος καὶ ἡ βεβαιότητα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ποῦ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ποῦ καθορίζουν τὴ μακεδονικὴ τέχνη τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, μὲ ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα τῆς μορφῆς τοῦ Πανσέληνου⁷⁸. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἀδάμ διακρίνεται ἡ Εὐα⁷⁹, ποῦ τείνει πρὸς τὸ Χριστὸ τὰ χέρια, σκεπασμένα μὲ τὸ ἱμάτιο⁸⁰ καὶ πίσω ἀπὸ τὴν Εὐα δυὸ ἄλλες μορφές. Ἡ μιὰ ἀπ' αὐτὲς πιθανῶς νὰ παριστάνει τὸν Ἄβελ, ποῦ ἐμφανίζεται στὴν εἰκονογράφηση τῆς Καθόδου μετὰ τὸ 12^ο αἰῶνα. Οἱ προπάτορες φοροῦν φωτοστέφανα, ὅπως καὶ στῆς Καππαδοκικῆς καὶ γενικῶς στῆς ἀνατολικῆς συνθέσεις⁸¹. Ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ, σὲ πρώτο ἐπίπεδο, εἰκονίζονται ὄρθιοι οἱ δυὸ ἐστεμμένοι προφῆτες: ὁ Δαβὶδ καὶ ὁ Σολομών, ἐνῶ πίσω τους διακρίνεται τὸ στιβαρὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου. Ἡ τοποθέτηση αὐτῆ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, ἴσως νὰ ὀφείλεται σὲ ἀνατολικὴ ἐπίδραση, ἀφοῦ ἡ ἀπουσία Του ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ Καππαδοκικὸ στοιχεῖο⁸².

Στὸ βῆθος εἰκονίζεται γεροντικὴ μορφή, μὲ φωτοστέφανο, ποῦ πιθανὸν νὰ παριστάνει τὸν Προφήτη Ἡσαΐα⁸³.

⁷⁶) C. Tischendorf, *Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα*, σελ. 307.

⁷⁷) E. Diez καὶ Otto Denius, *Byzantine Mosaics in Greece, Daphni and Hosios Lucas*, 1931, πίν. XIV καὶ εἰκ. 115.

⁷⁸) Α. Συγγροπούλου, *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση* σελ. 60.

⁷⁹) Ἡ θέση τῆς Εὐας πίσω ἀπὸ τὸν Ἀδάμ παρατηρεῖται στῆς Καππαδοκικῆς τοιχογραφίες (βλ. καὶ Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 2^{ème} Album πίν. 102 καὶ 3^{ème} album πίν. 199,2).

⁸⁰) Ἔτσι, μὲ ὁλότελα σκεπασμένα τὰ χέρια, εἰκονίζεται ἡ Εὐα σὲ παραστάσεις τοῦ 11^{ου} αἰῶνα (Δαφνί, Ὅσιο Λουκά). Ἐπίσης βλ. Α.Β.Μ.Ε. τόμ. Δ' σελ. 46 καὶ Ηλεκανίδη, *Καστορία* πίν. 95α.

⁸¹) Γ. Σωτηρίου, *Ἡ ὁμορφὴ ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης*, Ε.Ε.Β.Σ. τόμος Β' σελ. 244 καὶ συν.

⁸²) C. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 1^o Album πίνακες 31,3, 31,1, 41,4 κλπ.

⁸³) Α. Συγγροπούλου, *Βυζαντινὰ εἰκονογραφικὰ γλυπτά*, Ε.Ε.Β.Σ. τόμος 15ος σελ. 259.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ποικίλες εἶναι οἱ τεχνοτροπικές ἐπιδράσεις πού διασταυρώνονται στὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ Παγωμένου. Ἐὰν ἀντολικά στοιχεῖα καὶ κάποιος μοναχικός συντηρητισμός, συμπλέκονται μὲ τὰ μακεδονικά καί, γενικώτερα, μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς, φαινόμενο πού ἔχει κι' ἄλλας διαπιστωθεῖ καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Παγωμένου⁸⁴ κι' ἔχει εὐρύτερα καὶ ἀναλυτικώτερα μελετηθεῖ σὲ Κρητικά μνημεῖα τοῦ 14^{ου} καὶ 15^{ου} αἰώνα⁸⁵. Στοιχεῖα καὶ θέματα ἀνατολικά ὅπως: οἱ ἔφιπποι ἄγιοι⁸⁶ (θέμα κι' αὐτὸ ἀγαπητὸ στὸν Π.), ἡ Δέησης στὸ τεταρτοσφάιρειο, μὲ τὸν εἰδικὸ μάλιστα τύπο, ἡ Παναγία πού γνέθει, καὶ οἱ φτεροῦγες στὸν ἀρχάγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ἡ μικρὴ μορφή τοῦ Συκυλογιάννη μπροστὰ στὴ μεγάλη πράστασι τοῦ ἔφιππου Ἁγίου Δημητρίου, ἡ τεράστια μορφή τοῦ Παντοκράτορα στὴν κόγχη καὶ οἱ σχετικὰ ἤρεμες μορφές τῆς Μεταμορφώσεως, πού θυμίζουν πρότυπα τοῦ 11^{ου} αἰώνα, ἀναπτύσσονται πλάι ἢ καὶ μαζί μὲ θέματα τῆς συγχρόνου ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες κάτω ἀπὸ τὴ Δέηση, οἱ μεμονωμένες, ὄρθιες, μορφές τῶν Ἁγίων Γυναικῶν, μὲ τὴν ἀλήθεια καὶ τὴ φυσικότητα τῶν ἐνδυμάτων καὶ τέλος ἡ ἐκδηλη προσπάθεια νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ ἰδιότυπη αἴσθησι τρίτης διαστάσεως, μὲ τὴν συχνὴ ἀπεικόνισι οἰκοδομημάτων, πού θέλουν νὰ δώσουν βάθος στὴ σύνθεσι⁸⁷ καὶ πού, παράλληλα, μαρτυροῦν κάποια ἰταλικὴ ἐπίδρασι, διαδεδομένη ἄλλωστε σὲ πολλὰ σύγχρονα μνημεῖα τῆς Κρήτης⁸⁸. Καὶ τὰ μὲν ἀρχαϊκά στοιχεῖα, εἶναι πιά γνωστὸ ὅτι ἀποτελοῦν

⁸⁴) Βλ. Κ. Καλοκύρη, *Ι. Παγωμένος* op. cit. σελ. 357 καὶ συν.

⁸⁵) Α. Ευγγουλόπου, *Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσι* σελ. 46 καὶ συν.

⁸⁶) Κ. Καλοκύρη, op. cit. σελ. 356. Τὴ σημασία τῶν ἐφίππων ἁγίων ἐτόνισε ὁ Grabar: «Ὅλες οἱ χῶρες ἐγνώρισαν τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καβαλάρη, μὰ εἶναι πάρα πολὺ σπάνιο νὰ βρεθοῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, τὴν Καππαδοκία καὶ τὴν Ἰταλία τοῦ νότου, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ Χριστιανικὴ Ἀνατολή, εἰκόνας τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, τοῦ Ἁγίου Μερκουρίου καὶ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων πού νὰ τοὺς εἰκονίζου ἐφίππους. Γιοθετώντας αὐτὴ τὴν εἰκονογραφία, οἱ καλλιτέχνες τῶν Βαλκανίων ἀπέδειξαν πόσο εἶναι προσκολλημένοι σὲ ἀνατολικές πηγές» (Α. Grabar, *La peinture Religieuse* σελ. 299). Καὶ οἱ ἔφιπποι στρατιωτικοὶ Ἅγιοι εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιά ἀγαπητὰ θέματα τῶν ἁγιογράφων τῆς Δυτικῆς, πρὸ παντός, Κρήτης.

⁸⁷) Βλέπε προχείρως ὅσα σχετικὰ ἔγραψαν: Α. Grabar, *La peinture Byzantine* (SKIRA) σελ. 138.—Α. Grabar, *La peinture religieuse* σελ. 341, 351.—C. Diehl, *Manuel*, σελ. 426.—Α. Ευγγουλόπου, Μ. Πανσέληνος σελ. 23.—M. Chatzidakis, *Rapports ecc.* σελ. 147.

⁸⁸) M. Chatzidakis, *Contribution a l' étude de la peinture post-*

ἐπιδιώσεις παλαιότερων προτύπων, ἐνῶ τὰ νεώτερα εἶναι σαφεῖς ἐνδείξεις τῆς καινούριας πνοῆς ποῦ ἔρχεται νὰ σπάσει τὴν ἱερατικὴ ἀκαμψία καὶ νὰ ἐμφυσῆσει τὴ ζωὴ καὶ τὴν κίνηση, στὰ σώματα καὶ τὶς ἐκφράσεις. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὰ πρόσωπα τοῦ Παγωμένου — ποῦ συχνὰ τὰ διακρίνει χάρη καὶ εὐγένεια (Ἅγιος Γεώργιος, Ἅγιος Δημήτριος) — διατηρεῖται μιὰ ἀρχαϊκὴ ἀταραξία, καὶ μόνο στὴ μορφὴ τοῦ Παντοκράτορα διαφαίνεται μιὰ λανθάνουσα, ἀκαθόριστη ἀγωνία. Γενικὰ, τὸ στοιχεῖο τῆς δραματικότητος, ἀγαπητὸ στοὺς Μακεδόνες⁸⁹, εἶναι ξένο στὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ Παγωμένου⁹⁰. Οἱ μορφές του, ἀκόμα κι' ἂν δὲν ἐμφανίζουν τὴν στέρεη δομὴ ποῦ ἔχει τὸ κεφάλι τοῦ Παντοκράτορα (στὴ Δέηση) ἢ τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Προδρόμου (στὴν Κάθοδο), ὅμως τὶς ζωντανεῖ ὁ παλμὸς ἐνὸς καινούριου ρεαλισμοῦ, καθὼς τὶς μοντελάρει ἢ σκιαῖ ἢ πέφτουν, ἄτακτα, τὰ πλούσια φῶτα πάνω στὰ ροῦχα, ποῦ ἀναδιπλώνονται καὶ ταράσσονται ἀπὸ ἓνα νέο πλαστικὸ ριγος, τονίζοντας τὸ ἀνθρώπινο σῶμα στὴν κίνησή του. Οἱ πολυπρόσωπες σκηνές καὶ ἡ πολυχωμία εἶναι τὰ νέα στοιχεῖα, ποῦ ἐνισχύουν αὐτὴ τὴν ἐκφραση τοῦ συγκρατημένου ρεαλισμοῦ.

Τὸ σχέδιο εἶναι ἀνετο καὶ ἐλεύθερο, ἐμπνευσμένο ἀπὸ μιὰ λαϊκὴ τροπὴ διάθεση, δίχως τὴν δυσκαμψία καὶ τὴν ψυχρότητα ἐκείνην ποῦ προσδίδει ἡ σχηματοποίηση, ὅπως τὸ παρατηροῦμε σὲ ἄλλες περιπτώσεις. Παραβάλλοντας, λόγου χάρη, τὸ κεφάλι τοῦ Παντοκράτορα (κι' εἶναι ὁμοίως κατασκευεῖς καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Παντοκράτορα στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μάζας Ἀποκορώνου) μὲ τὴν ἔντονα στυλιζαρισμένη, ἀλλὰ καὶ τόσο δυνατὴ, μορφὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου⁹¹, στὴν ὁμώνυμη ἐκκλησία τῆς Μονῆς (Σελίνου) διδάσκεται: κανεὶς πολλὰ καὶ παράλληλα ἀντιλαμβάνεται γιατί ἡ τελευταία αὐτὴ εἰκόνα δὲν μπορεῖ νὰ ἔργο τοῦ Παγωμένου⁹².

byzantine, *Extrait de l' «Hellenisme contemporaine»* 1953 σελ. 11 καὶ M. Chatzidakis, *Rapports* σελ. 147.

⁸⁹) «Les Macédoniens ont le sens du drame, les Crétois celui de la tenue et de la noblesse» (G. Millet, *L' Art des Balkans et l' Italie aux XIII siècle—Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, II Roma 1940, σελ. 285).

⁹⁰) Νομίζω ὅτι ἀξιζει νὰ σημειωθεῖ καὶ τοῦτο: Ἐπτὰ εἶναι οἱ αἰγούρες ἐκκλησίαι ποῦ διακόσμησε ὁ Παγωμένος. Ἀπ' αὐτὲς μονάχα σὲ δύο (στὸν Ἁλίκιαμπο καὶ στοὺς Κομητάδες) ζωγραφίζει τὴ Σταύρωση. Σὲ καμιὰ δὲν εἰκονίζει τὸ Θρῆνο, ἐνῶ εἶναι θέμα γνωστὸ καὶ τὸ συναντοῦμε ἀπὸ τὸ 1310 στὸ ναὸ τοῦ Σωτήρος, στὸ Κεφάλι (Κισιάμου). Ἐπίσης λείπει καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Τόσο ὁ Θρῆνος ὅσο καὶ ἡ Κοίμησις, εἶναι θέματα ὅπου ἡ δραματικὴ διάθεση βρῖσκει ἔδαφος ν' ἀναπτυχθεῖ.

⁹¹) Κ. Καλοκύρη, *op. cit.* πίνακα ΜΑ 2.

⁹²) Εἶχα διατυπώσει στὴν παρατήρησι 14 τὴν ἀποψη ὅτι τὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ.

Ἡ στενή, τέλος, συγγένεια ὀρισμένων παραστάσεων μὲ τίς μακεδονικές (ὅπως λ. χ. ἡ Γέννηση), ἣ καὶ θεμάτων ποῦ σχετίζονται μὲ τὴν ἱστορία ἢ τὸν ἱστορικό μῦθο τῆς Μακεδονίας (Ἅγιος Δημήτριος καὶ Σκυλογιάννης) προδίδουν μιὰ ἀμεσώτερη ἐπίδραση τῆς σχολῆς τῆς Θεσσαλονίκης⁹³ πάνω στὸν Παγωμένο, κι' αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε σὲ μιὰ ἐνδεχόμενη παραμονὴ τοῦ ζωγράφου μας στὴν Μακεδονικὴ πρωτεύουσα⁹⁴. Ἀναφέρεται μάλιστα πὼς στὰ περίχωρα τῆς Θεσσαλονίκης

Νικολάου, δὲν φαίνεται νὰ ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν Παγωμένο, ὅπως ἀνεπιφύλακτα τὸ ὑπεστήριξε ὁ Girola καὶ τελευταία ὁ Κ. Καλοκύρης, ἂν καὶ μὲ κάποια ἐπιφύλαξη (op. cit. σελ. 357 - 358). Ἰσοῦ μερικὲς γρήγορες παρατηρήσεις:

α) Τὸ ἔντονο στυλιζάρισμα τῆς μορφῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Ἄν ἐπιχειρήσουμε μάλιστα μιὰ πρόχειρη ἐξέταση μὲ δυὸ βασικοὺς ἄξονες: ἓνα κατακόρυφο (συμμετρίας) ποῦ τέμνει σὲ δυὸ ἐντελῶς ὅμοια μέρη τὸ κεφάλι κι' ἓνα ὀριζόντιο, ποῦ διέρχεται ἀπὸ τὴν βάση τῆς μύτης, καὶ τέμνει κατ' ὀρθὴν γωνία τὸν πρῶτο, τότε παρατηροῦμε τὰ ἑξῆς: ἂν AB εἶναι τὸ μῆκος τοῦ κατακόρυφου τμήματος, ἀπὸ τὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς (A) ὡς τὸ κάτω ἄκρο τῆς γενειάδας (B) καὶ ἂν (Δ) εἶναι τὸ σημεῖο ποῦ συναντᾶ τὸν κατακόρυφο ὁ ὀριζόντιος ἄξονας, τότε προκύπτει ἡ

ἀναλογία $\frac{AB}{BA} = \frac{BA}{AD}$ ποῦ εἶναι τῆς Χρυσῆς τομῆς. Τέτοιες ἀναλογίαι, ὥστόσο,

ὅσο κι' ἂν εἶναι συμπτωματικὲς, προδίδουν μιὰ ἐνστικτώδη ροπὴ καὶ συνάμα ὑποταγὴ στὸ μέτρο, πρᾶγμα ὀλοῦτελα ξένο πρὸς τὴν ἐλεύθερη ἰδιοσυγκρασία τοῦ Παγωμένου.

β) Τὸ μοντελάρισμα τῆς μορφῆς: ἄσπρη γραμμὴ (τὰ φῶτα) ποῦ ἀκολουθοῦν μιὰ ἐντελῶς ἄρμονικὴ διάταξη στὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Νικολάου, ποῦ δὲν συναντᾶται σὲ καμμιά ἀπὸ τίς μορφῆς ποῦ ζωγράφισε ὁ Παγωμένος.

γ) Ἡ υπερβατικὴ τῆς μορφῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου δὲν συμβιβάζεται μὲ τὸ ρεαλιστικὸ πνεῦμα ποῦ ἐμφυχῶνει τίς μορφῆς τοῦ Παγωμένου καὶ εἰδικώτερα μὲ τὴν ἐξανθρωπισμένη ἔκφραση τοῦ Παντοκράτορα.

δ) Τὸ ρητὸ περίγραμμα, ποῦ δίδει μιὰ ἰδιαίτερη ἀδρότητα στὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Νικολάου. Ἡ γραμμὴ στὸν Π. παρουσιάζει συχνὰ κάποια ροϊκότητα καὶ πάει νὰ διαλυθεῖ μέσα στὴ σιὰ.

Ἐνα τελευταῖο στοιχεῖο, ποῦ νομίζω δὲν πρέπει νὰ προτάσσεται, ἀφοῦ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο τοῦ Παγωμένου πεθεῖ γιὰ τὰ παραπάνω, εἶναι τοῦτο: ὅτι ὁ χῶρος ποῦ διακόσμησε ὁ Π. στὸν Ἅγιο Νικόλαο Σελίνου, εἶναι ὁ Σταυρεπίστετος, πρὸς δυομᾶς, νάρθηκας, μεταγενέστερης κατασκευῆς, ὅπου καὶ ἡ ἐπιγραφή τοῦ ζωγράφου. Ὁλόκληρος ὁ ζωγραφικός διάκοσμος αὐτοῦ τοῦ διαμερίσματος εἶναι καταστραμμένος. Κάπου - κάπου διακρίνονται ἴχνη. Ἀκόμα κι' ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή, μόλις ποῦ διακρίνει κανεὶς, σκόρπια, μερικὰ γράμματα καὶ τὴν ἡμερομηνία: 682β. Τὸ μεγάλο ὅμως, κεφάλι τοῦ Ἁγίου Νικολάου βρίσκεται στὸν νότιο τοῖχο τοῦ πρὸς ἀνατολὰς ἀρχαιότερου κλίτους, ὅπου διασώζονται ἀκόμα ἀρκετὲς ἄλλες παραστάσεις.

⁹³) M. Chatzidakis, Rapporrs σελ. 139, τοῦ ἴδιου, Contribution σελ. 11. Α. Ευγγόπουλου, Σχέδιασμα 46.

⁹⁴) Βλ. καὶ Κ. Καλοκύρη, Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφία σελ. 48.

ὑπῆρχε κατὰ τὸ 1^ο ἡμισυ τοῦ 14^{ου} αἰώνα, χωρὶς τῶν Κρητικῶν⁹⁵, πρᾶγμα ποὺ ἐνισχύει ἄρκετὰ ἓνα τέτοιο ἐνδεχόμενο.

Αὐτὲς οἱ ζωγραφικὲς καὶ θεματογραφικὲς ἀπηχήσεις τῶν βορείων περιοχῶν τῆς Ἑλλάδος, στὶς νοτιότερες τῆς ἀκρώρειες, δίδουν τὸ πρόσθετο μέτρο μιᾶς βαθύτερης συνοχῆς, ποὺ χάρις σ' αὐτὴ διεσώζοντο οἱ παραδόσεις καὶ ἐξασφαλίζετο μιὰ ἐνότητα καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως, ποὺ εἶναι τίς περισσότερες φορὲς καὶ ἐνότητα ἐθνικῆ.

Κ. Ε. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ

⁹⁵) Ο. Tafrafi, op cit σελ. 223.



Σχῆδ. 4. — Κόσμημα στὴν Ἄντυγα τοῦ Βορ. Δυτ. ἀφιδώματος