

Εικ. 3. Γενική άποψις τοῦ ἑσωτερικοῦ τοῦ ναυδρίου τῆς Αἰγίνης.

Η ΟΜΟΡΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΑΙΓΙΝΗΣ

(Συμβολή εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν καὶ τέχνην).

Εἰς ἀπόστασιν εἴκοσι λεπτῶν τῆς ὥρας ἀπὸ τῆς πόλεως τῆς νήσου Αἰγίνης καὶ παρὰ τὴν ὁδὸν τὴν ἄγουσαν εἰς Παλαιοχώραν εὐρίσκεται κομψὸν παλαιὸν ναῦδριον, τιμώμενον νῦν ἐπ' ὀνόματι τῶν Ἀγ. Θεοδώρων καὶ καλούμενον ὑπὸ τῶν κατοίκων τῆς νήσου Ὑμοροφῆ Ἐκκλησιᾶ¹⁾.

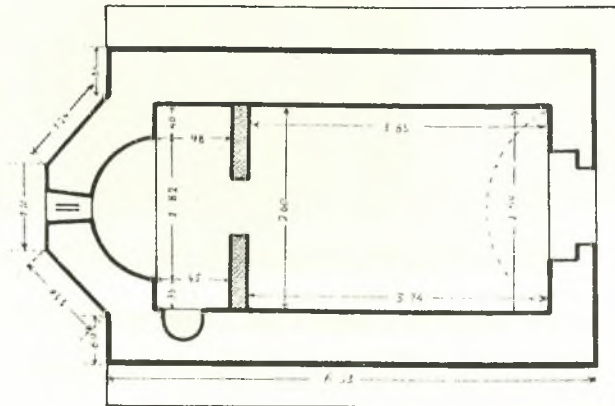
Τὸ ναῦδριον τοῦτο — ἀπλοῦν μονόκλιτον θολωτὸν οἰκοδόμημα, ὅπερ ἔχει ἐν τούτοις ὠραίας ἀναλογίας (εἰκ. 1,2 καὶ 4) — εἶναι ἰσοδομικῶς ἐκτισμένον διὰ τετραγώνων πελεκητῶν πωρολίθων, εἰλημμένων κατὰ τὸ πλεῖστον ἐξ ἀρχαίων κτισμάτων τῆς νήσου, συνδεομένων διὰ κονιάματος συνισταμένου ἐξ ἀσβέστου καὶ ἄμμου εἰς ἐλαχίστην ποσότητα.²⁾ Ἡ θεμελίωσις αὐτοῦ ἔχει μεγαλύτερον πάχος, σχηματίζεται δὲ οὕτως εἶδος ἐξεχούσης βάσεως, ἣτις περιβάλλει ὀλόκληρον τὸ κτίσμα· αἱ μακρὰι πλευραὶ ἀφ' ἐτέρου καὶ ἡ Ἀψὶς κοσμοῦνται ἄνω διὰ λοξομητοῦ γείσου, ἐφ' οὗ στηρίζονται οἱ μεγάλαι παλαιαὶ κέραμοι τῆς στέγης.

Μὲ ἰδιαιτέραν καλαισθησίαν εἶναι ὁμοίως ἐκτισμένη ἡ πρόσοψις τοῦ

¹⁾ Δι' ὁμοίου ὀνόματος προσαγορεύεται, ὡς γνωστὸν, καὶ ἡ παρὰ τὰ Πατήσια Ἀθηνῶν βυζαντινὴ Ἐκκλησιᾶ τοῦ ἁγίου Γεωργίου.

²⁾ Οἱ λαξευτοὶ λίθοι ἔχουσι κατὰ μέσον ὄρον διαστάσεις: 0,54×0,23 μ.

ναῦδριου. Δύο μεγάλοι ὀρθογώνιοι παρόλιθοι ἐν εἵδει πεσσῶν εἶναι τοποθετημένοι εἰς τὰς γωνίας, ἐπὶ τοῦ ἀριστερὰ δ' εὐρισκομένου εἶναι κεχαραγμένη ἢ παρατιθεμένη κατωτέρω ἐπιγραφὴ. Εἰς τὸ μέσον τῆς πλευρᾶς ταύτης ἀνοίγεται ἡ θύρα πλαισιουμένη ὁμοίως διὰ λαξευτῶν παρῶνων μονολίθων, ἀνωθεν δὲ αὐτῆς ὑπάρχει τὸ σύνηθες εἰς βυζαντινοὺς ναοὺς τύμπανον, ἔνθα ἦτο ἄλλοτε ἔξωγραφημένη ἡ εἰκὼν τοῦ τιμωμένου ἁγίου. Τὸ τύμπανον τοῦτο βαίνει ἐπὶ λοξοτμήτου γείσου καὶ περιβάλλεται δι' ὀδοντωτοῦ ἐκ πλίνθων διακόσμου (εἰκ. 2). Περὶ τὴν κορυφὴν τοῦ τυμπάνου τῆς θύρας ὑπῆρχον



Εἰκ. 4. Κάτοψις τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης.

ἐντοιχισμένα πινάκια, μεγαλυτέρου δὲ μεγέθους πινάκιον ἐκόσμηε τὴν κορυφὴν τοῦ ἀετώματος τῆς προσόψεως· τὰ πινάκια ταῦτα ἔχουσιν ἀφαιρεθῆ, μικρὸν δὲ τμήμα ἐκ τοῦ μεγάλου πινάκιου τοῦ ἀετώματος διασωθὲν μαρτυρεῖ τὴν βιαίαν ἀφαίρεσιν τοῦ τοιοῦτου διακόσμου. Τὴν ἀνατολικὴν τέλος πλευρὰν καταλαμβάνει σχεδὸν δλόκληρον ἢ τρίπλευρος ἔξωτερικῶς καὶ ἡμικυλινδρική ἐσωτερικῶς Ἀψὶς (βλ. εἰκ. 1 καὶ 4), εἰς τὸ μέσον τῆς ὁποίας ἀνοίγεται δίλοβον παράθυρον, σχηματιζόμενον δι' ἁπλοῦ κιονίσκου, ἐντοιχισμένου νῦν κατὰ τὸ πλεῖστον.

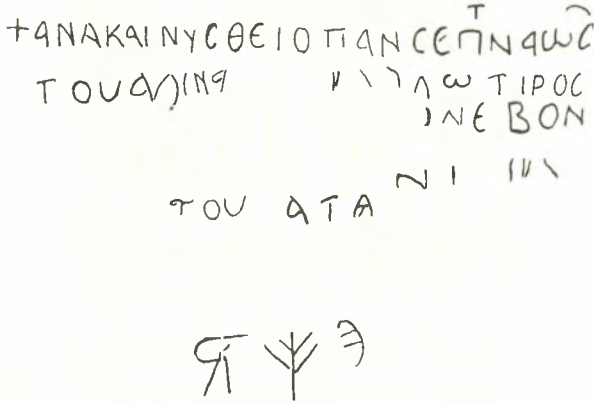
Ἐσωτερικῶς τὸ ναῦδριον ἔχει θολωτὴν ὀροφὴν (βλέπε εἰκ. 7), ἡ Ἁγία Τράπεζα εἶναι ἐντοιχισμένη κατὰ τὴν βάσιν τῆς Ἀψίδος, ἀριστερὰ δὲ ἀνοίγεται ἡ κόγχη τῆς Προθέσεως (πρβλ. κάτοψιν ἐν εἰκ. 4).

Ὁ ἀρχιτεκτονικὸς οὗτος τύπος τῆς μονοκλίτου θολωτῆς βασιλικῆς εἶναι ἐν χρήσει κατὰ τὴν κυρίως βυζαντινὴν ἐποχὴν ἐν παλαιᾷ Ἑλλάδι, Μακεδονίᾳ καὶ ἀλλαχοῦ, ἰδίᾳ εἰς μικρὰ ναῦδρια καὶ ἰδιωτικὰ παρεκκλήσια, τῆς ἰσοδομικῆς δὲ ἐκ λαξευμένων παρολίθων ἢ μαρμάρων καὶ ἄνευ ὀπτοπλίν-

θων τοιχοδομίας γίνεται, ὡς γνωστόν, χρῆσις εἰς πάσας τὰς περιόδους τῆς μεσαιωνικῆς Ἑλλάδος¹⁾.

Εἰς τὸ ναῦδριον τοῦτο τῆς Αἰγίνης εὐρίσκονται αἱ κάτωθι ἐπιγραφαί:

1) Ἐπὶ τοῦ παρωίνου λίθου τῆς ΒΔ. γωνίας (τοῦ ἔχοντος ὕψος 2 μέτρων, πλάτος 0,50 μ. καὶ πάχος 0,30 μ.) εἶναι κεχαραγμένη ἡ ἐπιγραφή,



Εικ. 5. Κτιτορικὴ ἐπιγραφή τοῦ ναυδρίου.

ἦτις, ἔνεκα τῆς φθορᾶς τοῦ παρωλίου, ἔχει καταστῆ εἰς πλεῖστα σημεῖα· ἐκ τῆς ἐπιγραφῆς ταύτης, ἣς πανομοιότυπον δημοσιεύομεν ἑνταῦθα (εἶκ 5), ἀναγινώσκονται τὰ ἑξῆς:

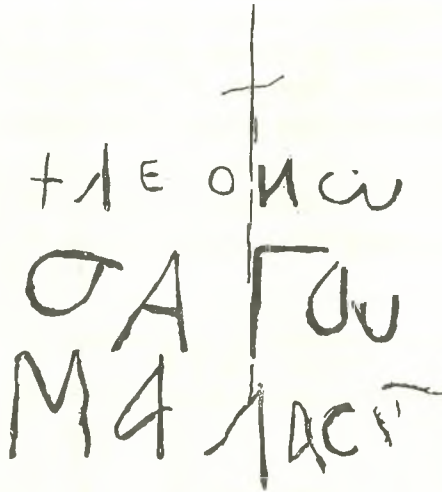
† ΑΝΑΚΑΙΝΥΣΘΕΙ Ο ΠΑΝΣΕΠΤ (ος) ΝΑΩΣ
 ΤΟΥ Α..(:)..... Σ;ΩΤΙΡΟΣ
 Ο) ΝΕΒΟΝ
 ΝΙ.....
 ΤΟΥ ΑΤΑ.....

 Ψ Ψ Ξ (6790=1282 μ.Χ.)²⁾.

¹⁾ Οὕτω τὸν 9ον αἰῶνα συναντῶμεν ἰσοδομικὴν τοιχοδομίαν εἰς ναῦδριον τοῦ Θεολόγου ἐν Θήβαις καὶ εἰς Ναὸν ἐν Σκριποῦ, τὸν 11ον εἰς Ναὸν τοῦ Ἁγ. Νικολάου εἰς τὰ Καμπιά (μετόχιον Μονῆς Ὁσίου Λουκά Λεβαδείας), τὸν 12ον ἐν Ἀθήναις (ναὸς Γοργοεπηκόου παρὰ τὴν Μητρόπολιν), εἰς Μέρομπακα καὶ Χώνικα—μόνον κατὰ τὸ ἡμισυ τοῦ ναοῦ—καὶ ἀλλαχοῦ· πρβλ. καὶ *Millet, École grecque, Paris, 1916*, σελ. 223 κ. ἑ. Ὡς πρὸς τὴν ἰσοδομικὴν τοιχοδομίαν μεταβυζαντινῶν ἐκκλησιῶν βλ. Φανερωμένην Σαλαμίνας, ἐν Ἐπετηρίδι Ἐτ. βυζ. σπουδῶν, τόμ. Α' (1924) σελ. 114. Περ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ δὲ τύπου τῆς μονοκλίτου θολωτῆς βασιλικῆς πρβλ. μελέτην μου ἐν Ἀρχ. Ἐφημ. 1925 «περὶ τοῦ ἐν Θήβαις βυζαντινοῦ ναοῦ Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου».

²⁾ Ἡ ἀξιόλογος—κυρίως ἔνεκα τῆς σαφῶς διακρινομένης χροнологίας—ἐπιγραφή

2) Ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου τῆς θύρας τοῦ ναυδρίου ὑπάρχει τὸ



Εἰκ. 6. Χάραγμα Λέοντος Σαγομαλά.

ἐν εἰκ. 6 παρατιθέμενον χάραγμα, ὅπερ ἀναγινώσκεται:

† Λέον ὦ Σαγομαλάς

καὶ 3) ἄνωθεν τῶν ὀλοσώμων παραστάσεων τῆς νοτίας πλευρᾶς εἰς μίαν σειρὰν εὐρίσκεται ἡ γραπτὴ ἐπιγραφή τῆς εἰκ. 7, ἡ ἀναγινωσκομένη:

Ἄγιε Νικόλαε βοήθη τὸν δοῦλόν σου Βασίλειον τὸν Σαγομαλᾶν

ΑΓΙΕ ΝΙΚΟΛΑΕ ΒΟΗΘΗ ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΣΟΥ ΒΑΣΙΛΗΟΝ ΤΟΝ ΣΑΓΟΜΑΛΛᾶΝ

Εἰκ. 7. Γραπτὴ ἐπιγραφή Βασιλείου τοῦ Σαγομαλά.

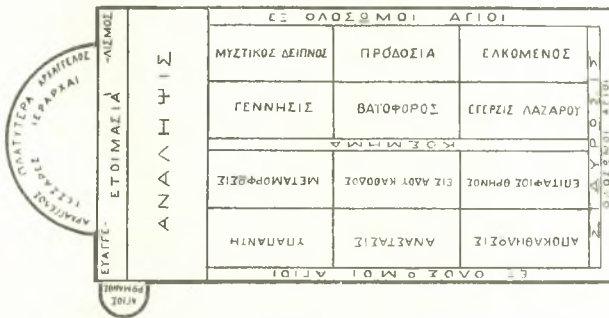
Ἐκ τῶν ἐπιγραφῶν τούτων συνάγεται, ὅτι τὸ ναῦδριον τῆς Αἰγίνης ἰδρύθη τῷ 1282 μ. Χ., συνδέεται δ' ἴσως μετὰ τῆς γνωστῆς ἀθηναϊκῆς οἰκογενείας τῶν Σαγομαλά ἢ Ζυγομαλά¹⁾.

αὕτη τοῦ ναυδρίου εἶναι δύσκολον νὰ συμπληρωθῇ. Τὰ γράμματα ἔχουσιν ἰκανῶς ἀλλοιωθῆ ἐπὶ τοῦ πωρολίθου, πλὴν τῆς βαθύτερον κεχαραγμένης χρονολογίας. θὰ ἦδύνατο δὲ μόνον τὸ ο) ΝΕΒΟΝ... μετὰ πιθανότητος ἡγεμονεύοντος ἢ ἡγουμενεύοντος ν' ἀναγνωσθῇ. Ἄφ' ἑτέρου τὸ τελευταῖον γράμμα τῆς χρονολογίας πρέπει ν' ἀναγνωσθῇ Π, καθ' ὅσον εἰς ὅμοιαν μορφήν τοῦ σαμπὶ συναντᾶται, ὡς γνωστόν, τὸ Π καὶ εἰς χαράγματα τοῦ Παρθενῶνος καὶ ἄλλαχού.

¹⁾ Περὶ τῆς οἰκογενείας Ζυγομαλά καὶ ἰδίᾳ τοῦ γνωστοῦ διὰ τὴν ἀλληλογραφίαν του μετὰ τοῦ Crusius Πρωτονοταρίου καὶ Δικαιοφύλακος Θεοδοσίου Ζυγομαλά (1544 — 1614) βλέπε τελευταίαν μονογραφίαν Κ. Δυοβουνιώτου (ἀνατύπ. ἐκ τῆς «Θεολο-

Ἐσωτερικὸς διάκοσμος

Ὅ,τι καθιστᾷ τὸ ναῦδριον τοῦτο πολύτιμον ἀπὸ ἀρχαιολογικῆς ἀπόψεως εἶναι ὁ ἔσωτερικὸς αὐτοῦ διάκοσμος διὰ τοιχογραφιῶν, αἱ πλεῖστα τῶν ὁποίων διετηρήθησαν ὁπωςδῆποτε καλῶς μέχρις ἡμῶν, χωρὶς νὰ ὑπο-



Εἰκ. 8. Διάταξις τοιχογραφιῶν ναυδρίου Αἰγίνης.

στῶσιν ἀνακαίνισιν τινὰ ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς κατασκευῆς των μέχρι σήμερον.

Αἱ τοιχογραφίαι αὗται εἶναι ἀξιολογώτατα μνημεῖα βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ποροραθέντα μέχρι τοῦδε καὶ ἐκληφθέντα ὡς μέτρια δείγματα μεταβυζαντινῆς τέχνης.

Εἰς τὰς εἰκονογραφικὰς των σκηνὰς περιλαμβάνεται ὁ συνήθης ἐν μεσαιωνικοῖς ναοῖς χριστολογικὸς κύκλος—πλὴν τῆς Βαπτίσεως καὶ τῆς Πεντη-

γίας», Ἀθήναι, 1923, σ. 1—51), ἔνθα παρατίθεται καὶ ἡ προγενεστέρα περὶ τῆς ἱστορικῆς οἰκογενείας βιβλιογραφία πρβλ. καὶ Δ. Καμπούρογλου, Ἱστορία τῶν Ἀθηναίων, Α' 1889, σ. 82 κ. ἑ., τοῦ αὐτοῦ, Μνημεῖα, Γ' (1892) σελ. 125 κ. ἑ.

Κατὰ τὴν διδομένην τῷ Κρουσίῳ ὑπὸ τοῦ Θεοδοσίου πληροφορίαν περὶ τῆς καταγωγῆς τῆς οἰκογενείας Ζυγομαλᾶ πρὸ τριακοσίων ἐνιαυτῶν (= κατὰ τὰς ἀρχὰς ἢ τὰ μέσα δηλονότι τοῦ ΙΓ' αἰ.), ὅτι Γουτδων τις ντὲ Βὶν λεγόμενος, Γάλλος, καὶ ὁ μετὰ τοῦτον Ἰάκωβος ντὲ λά Ρόκας ἤσαν ποτε κύριοι Ἀθηνῶν καὶ ἐνωτιζόντο, ὅτι ἡ νέων Ρωμίων εἴτε Γραικῶν βασιλεία ἀσθενεῖν ἄρχεται καὶ εἰς Ἄργος μετώκησαν, τότε Μιχαῆλον Ζυγομαλᾶν, θησαυροφύλακα εἶχον καὶ πᾶν ὅ,τι ζυγῶ διεδίδετο ἢν ἐπ' ἀδείας αὐτῶν ὄθεν, ὡς οἶμαι, καὶ τὸ Ζυγομαλᾶς ὠνομάσθη, ζυγοστατεῖν ὄρισμένος καὶ τὰ μέτρα τῆς ἀρχῆς διευθετεῖν». Κατωτέρω προστίθεται, ὅτι ὁ υἱὸς τοῦ Μιχαῆλ Ἰωάννης «μετώκησεν εἰς Ναύπλιον», ὅπου διέμεινεν οὗτος, ὁ υἱὸς αὐτοῦ Εὐστάθιος καὶ ὁ υἱὸς τοῦ Εὐσταθίου Ἰωάννης, ὅστις ἀπὸ τοῦ ἔτους 1551 μετώκησεν εἰς Κωνσταντινούπολιν μετὰ τοῦ υἱοῦ του Θεοδοσίου (Crusius, TurcoGraecia, ἔκδ. Βασιλείας, 1584, σελ. 92 πρβ. καὶ Δυοβουνιώτην, ἔ. ἄ. σελ. 4. κ. ἑ.). Ἐκ τῶν τεσσάρων τέκνων τοῦ Θεοδοσίου γνωρίζομεν, ὅτι ὁ Ἰωάννης Ζυγομαλᾶς (1593—1675) εἶχεν υἱούς: Λέοντα, Εὐστάθιον, Κωνσταντῖνον, Ἀλέξανδρον καὶ Φωτεινόν, οἵτινες καταδιωχθέντες ὑπὸ τῶν Τούρκων κατέφυγον εἰς Χίον, Εὔβοιαν καὶ ἄλλαχοῦ μετὰ τῆς Οὐρανίας Παλαιολόγου

κοστῆς, αἵτινες προφανῶς παρελείφθησαν δι' ἔλλειψιν χώρου—ἡ διάταξις δὲ αὐτῶν ἀκολουθεῖ τὸ δογματικὸν ἢ λειτουργικὸν σύστημα.¹⁾ Εἰς τὰς τοιχογραφίας ταύτας δύο κυρίως σημεῖα τονίζονται: ἡ Σταύρωσις καὶ ἡ Ἀνάληψις· καὶ ἡ μὲν πρώτη καταλαμβάνει εἰς μνημειώδη εἰκόνα τὸν δυτικὸν τοῖχον ἄνωθεν τῆς θύρας, ἡ δὲ δευτέρα ἀπλοῦται εἰς δλόκληρον τὴν καμάραν ἄνωθεν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ πρὸ τῆς Ἀψίδος, ἔνθα εἰκονίζεται ἡ Πλατυτέρα μεταξὺ ἀρχαγγέλων. Τέσσαρες Ἱεράρχαι κάτωθεν τῆς Πλατυτέρας, ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ ἡ Ἐτοιμασία εἰς τὸ μέτωπον τοῦ τόξου τῆς Ἀψίδος καὶ ὁ ἅγιος Ρωμανὸς ἐν τῇ κόγχῃ τῆς Προθέσεως συμπληροῦσι τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τοῦ ναυδρίου.

Αἱ λοιπαὶ δέκα τέσσαρες σκηναὶ εἶναι διηρημέναι εἰς δύο σειρὰς καὶ ἄρχονται ἀπὸ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, καταλήγουσι δὲ εἰς τὴν Ἀνάστασιν μέ τινα ἀταξίαν (πρβλ. σχέδιον τῆς εἰκ. 8).

Τὰ κάτωθεν τοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου μέρη πληροῦνται δι' ὀλοσώμων παραστάσεων Ἱεραρχῶν, Ἀγίων καὶ Ὁσίων (αἱ πλεῖστοι τῶν ὁποίων ἔχουσι ἤδη ἀπολεπισθῆ), εἰκονιζομένων κάτωθεν τόξων (βλ. εἰκ. 15).

Ἡ αὐστηρὰ αὐτῆ διάταξις καὶ ἐπιλογή τῶν σκηνῶν ἐκ μόνου τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου ἀνταποκρίνεται πρὸς διάταξιν τῆς κυρίως βυζαντινῆς ἐποχῆς, οὐδεμία δὲ λεπτομέρεια αὐτῶν καθὼς καὶ τὰ πληροῦντα ἀκὸμη τὸς διαχωριστικὰς ταινίας κοσμήματα προδίδουσι μεταγενεστέρους χαρακτῆρας.

Παρὰ τὴν σμικρότητα τοῦ χώρου, αἱ σκηναὶ εἶνε ἱκανῶς εὐμεγέθεις, δὲν παρατηροῦνται δὲ ἐνταῦθα αἱ ἐν εἴδει μικρογραφῶν σκηναὶ τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς. Ἀφ' ἑτέρου ἐλλείπουσι συνηθέσταται ἀπὸ τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἕξῃς παραστάσεις, ὡς εἶναι ἡ Θεία Λειτουργία καὶ ὁ Μελισμὸς (ἀμνὸς) εἰς τὴν Ἀψίδα, τὸ ἅγ. Μανδήλιον ἢ Κεράμιον ἐπὶ τοῦ ἄνωθεν τῆς Ἀψίδος τόξου—ἀντὶ τῶν ὁποίων ἔχομεν ἐνταῦθα τὴν ἀρχαιοτέραν

(κατ' εὐγενῆ ἀνακοίνωσιν τοῦ κ. Ἰω. Ζυγομαλᾶ ἐξ οἰκογενεικῶν ἐγγράφων προερχομένην).

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω συνάγεται 1) ὅτι τὸ ἀρχικὸν ὄνομα τῆς οἰκογενείας ἦτο *Σαγομαλᾶς*, ὡς βλέπομεν τὸ τοιοῦτον καὶ ἐν ταῖς ἐπιγραφαῖς τοῦ ναυδρίου τῆς Αἰγίνης· 2) ὅτι ὁ θεωρούμενος ὡς γενάρχης τῆς οἰκογενείας διέμενε ἀρχικῶς εἰς Ἄργος (*Ἄργεῖοι γὰρ τὸ ἀνέκαθεν ἡμεῖς*, Turc. σ. 92) καὶ 3) ὅτι ἐκ τῶν ἀναγραφομένων ἐν τῷ ναυδρίῳ ὀνομάτων, τὸ μὲν ὄνομα τοῦ Λέοντος συναττάται τὸν 17ον αἰῶνα ὡς ὄνομα τοῦ πρωτοκόκου υἱοῦ τοῦ Ἰωάννου (1563—1676), τὸ δὲ ὄνομα τοῦ Βασιλείου Σαγομαλᾶ ἐλλείπει ἐντελῶς ἐκ τῶν γνωστῶν μέχρι τοῦδε γόνων τῆς ἱστορικῆς οἰκογενείας. Κατωτέρω θὰ ἴδωμεν πῶς θὰ ἠδύναντο καὶ ἐκ τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐρεῦνης τοῦ ναυδρίου τῆς Αἰγίνης αἱ ἐπιγραφαὶ νὰ ἐρμηνευθῶσιν.

¹⁾ Περὶ τῆς διατάξεως τῶν τοιχογραφῶν τοῦ Ὀρθοδόξου χριστιανικοῦ ναοῦ πρβλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Φανερωμένη Σαλαμῖνος, ἔ. ἀ. σελ. 123 κ. ἔ.

παράστασιν τῆς Ἑτοιμασίας — ἡ Ἄκρα Ταπείνωσις ἐν τῇ Προθέσει — εἰς τὴν θέσιν τῆς ὁποίας βλέπομεν τὸν ἅγιον Ρωμανόν, ὡς εἰς ναοὺς βυζαντινῶν χρόνων παρατηροῦμεν — καὶ ἄλλα.

Ἄλλὰ καὶ ἡ τέχνη τῶν τοιχογραφιῶν τούτων εἶνε ὁμοίως ἀρχαιότροπος καὶ ἐνθυμίζει ὡς πρὸς τὸν τύπον τῶν προσώπων καὶ τὴν ὄλην τεχντροπλίαν ἀνατολικά πρότυπα· μετὰ τὸν ἀρχαιότροπον ρυθμὸν συμβαδίζουσι καὶ οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι.

Ἐκ τῆς εἰκονογραφικῆς καὶ τεχνικῆς ἀναλύσεως ἐκάστης σκηνῆς, ἣν ἐπιχειροῦμεν κατωτέρω, θ' ἀποδειχθῶσι τὰ χρονικὰ ὄρια καὶ ὁ κύκλος τέχνης, εἰς ὃν αἱ ἀξιολογώταται τοιχογραφίαι αὗται τοῦ ναυδρίου τῆς Αἰγίνης ἀνήκουσιν, ἡ εἰκονογραφία τῶν ὁποίων οὐ μόνον διατηρεῖ ἔνιαχοῦ τύπους ἀρχαιοτέρους ὄλων τῶν ἐν Ἑλλάδι σωζομένων τοιχογραφιῶν τῶν μέχρι τοῦδε γνωστῶν (Υπαπαντή, Ἀνάστασις) ἀλλ' ἔχει νὰ μᾶς παρουσιάσῃ εἰς τὰς λεπτομερείας καὶ νέα εἰκονογραφικὰ θέματα (εἰς Γέννησιν, Σταύρωσιν).

Α' Τοιχογραφίαι τῆς Ἀψίδος

1. *Πλατυτέρα*. Εἰς τὸ κοῖλον τῆς Ἀψίδος εἰκονίζεται, ὡς συνήθως, μεταξὺ τῶν δύο Ἀρχαγγέλων (Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ) ἡ Θεοτόκος ὡς Πλατυτέρα· ἐκατέρωθεν αὐτῆς θπάρχει μόνον ἡ ἐπιγραφή $\overline{MP} \odot \overline{Y}$ (= Μήτηρ Θεοῦ) (βλέπε εἰκ. 8 καὶ 9).

Ἡ Θεοτόκος κάθηται ἐπὶ θρόνου κρατοῦσα εἰς τὴν ἀγκάλην τῆς τὸν Χριστόν, ὅστις εὐλογεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς τὴν ἀριστεράν τῆς χεῖρα, καὶ ἀρχαῖον τρόπον (*Wulff, Λάτμος*, σελ. 203)¹⁾ στηρίζει ἐπὶ τοῦ γόνατος τοῦ Χριστοῦ, ἐν ᾧ ἡ δεξιὰ δὲν ἔχει τὴν ἀρχαιοτέραν θέσιν ἐπὶ τοῦ

¹⁾ Σημειοῦμεν, ὅτι εἰς τὴν γινομένην ἐνταῦθα εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνικὴν ἀνάλυσιν τῶν σκηνῶν αἱ παραπομπαὶ παρεντίθενται κατὰ τὸ πλεῖστον πρὸς εὐκολίαν ἐν τῷ κειμένῳ συντετημένως (ὄνομα τοῦ συγγραφέως, σύντομος τίτλος τοῦ ἔργου καὶ σελίς) εἰς τὰς ἐξῆς σχετικὰς μελέτας: *Millet, εἰκονογρ.* = G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV—XVI s.*, Paris, 1916. — *Millet, Μυστράς*, = G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910. — *Millet, Δαφνί*, = G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899. — *Wulff, Χρ. Τέχνη*, = O. Wulff, *Altchr und byzant. Kunst*, Berlin, 1913. — *Wulff, Κοίμησις*, = O. Wulff, *Die Koimesis Kirche in Nicäa*, Strassburg, 1903. — *Wulff, Λάτμος*, = ἐν Wiegand, *Milet*, τόμ. Γ' 1, *Der Latmos*, von O. Wulff, Berlin, 1913. — *Wulff, Ν. Μονὴ Χίου*, = ἐν Byz. Zeitschr. τόμ. XXV (1925) σελ. 115—144, *Wulff, Die Mosaiken der Nea Moni von Chios*. — *Diehl*, = Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910. — *Dalton*, = O. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, Oxford, 1911. — *Schultz, "Οἶκος Λουκάς*, = R. Schultz and S. Barnsley, *The Monastery of S. Luke of Stiris*, in Pho-

ὄμου τοῦ παιδίου (βλ. ἀψίδα ἀγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης, Ὅσιου Λουκά κ. ἄ.), ἀλλὰ πρὸ τοῦ στήθους αὐτοῦ, ὅπως εἰς πολλὰ μνημεῖα τοῦ 12^{ου} καὶ 13^{ου} αἰῶνος (εἰς ναὸν ἐν Monreale, ἐν Bojana, Grabar, πίν. 7 κ. ἄλλ.).

Ἡ Θεοτόκος εἶναι ἐνδεδυμένη πορφυροῦν μαφόριον, ὅπερ πίπτει πέριξ τῆς κεφαλῆς μετὰ ἀφθόλους πτυχάς, σχηματιζομένων οὕτω τῶν συνήθων μὲν ἀπὸ τοῦ

10^{ου} αἰῶνος, γενικευθέντων ὅμως κατὰ τὸν 12^{ον} ἰδίᾳ αἰῶνα ἀναδιπλουμένων πτυχώσεων (zick-zack)· κάτωθεν τοῦ μαφορίου διακρίνεται εἰς ὠραῖον βαθυκύανον χρῶμα ὁ κεκρύφαλος.



Εἰκ. 9. Τοιχογραφία Πλατυτέρας.

Τὸ πρόσωπον τῆς Θεοτόκου εἶναι

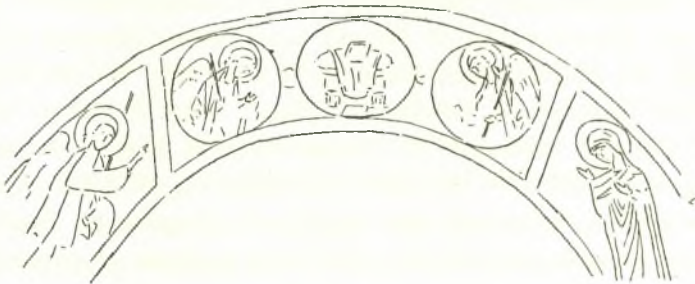
ῥοσειδὲς μετὰ ὀφθαλμοὺς μεγάλους καὶ βλέμμα γλυκὺ, κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ 11^{ου} αἰῶνος, σκιαὶ δὲ βαθεῖαι κάτωθεν τῆς σιαγόνης μέχρι καὶ ἄνωθεν τῶν ὠτων προσδίδουσιν ὠραῖον σχῆμα εἰς τὸ πρόσωπον. Τὰ χαρακτηριστικὰ διαγράφονται ἐντόνως, ἐν ᾧ ὀλόκληρον τὸ πρόσωπον ἔχει ἓνα μόνον τόνον ὄχρας.

Ὅμοια εἶναι καὶ τὰ πρόσωπα τῶν δύο ἀρχαγγέλων τῶν εἰκονιζομένων ἑκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου· ἡ κόμη των εἶναι πυρόχρους μετὰ τὴν τυπικὴν κυματίζουσαν λευκὴν ταινίαν, εἶναι δὲ ἐνδεδυμένοι κατακόσμους δαλματικὰς μετὰ λώρων καὶ προσκλίνουσι κατὰ τὸν ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος ἐπικρατήσαντα τύπον (*Millet, Δαφνί*, σελ. 86). Τὸ ἔνδυμα τοῦτο τῶν ἀρχαγγέλων ἔχει, τοῦ μὲν Γαβριὴλ κίτρινον χρῶμα—κατεστραμμένον σήμερον—τοῦ δὲ Μιχαὴλ ροδόχρουν ἄριστα διατηρούμενον μετὰ λευκὰ κεντήματα καὶ κατὰ-

cis, London, 1901.—*Grabar, Bojana*,=A. Grabar, L' église de Bojana, Sofia, 1924. Αἱ ἐξ ἄλλων ἔργων παραπομπαὶ ἢ κοί ἐκ τῶν ἀνωτέρω μετὰ ἰδιαιτέρας ὁμῶς παρατηρήσεως τίθενται ὡς ὑποσημειώσεις. Εἰς τὴν σύγκρισιν τῶν μνημείων περιλαμβάνομεν καὶ τοιχογραφίας μὴ δημοσιευθείσας εἰσέτι (Πρέσπας, Καστοριάς, μνημείων χωρῶν τῆς Παλαιᾶς Ἑλλάδος κ. ἄ.), ὧν ἀντίγραφα ἢ φωτογραφίας, παρασκευασθείσας ὑπὸ τοῦ γράφοντος, κατέχει τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν καὶ Κατάλογος τῶν ὁποίων ἐκδοθήσεται προσεχῶς.

κοσμον ἐκ μαργαριτῶν λῶρον, οὔτινος τὸ ἄκρον κρέματα ἀπὸ τῶν χειρῶν.¹⁾ Ἀξιοσημείωτον εἶναι ὅτι ὁ λῶρος εἶναι πλατὺς καὶ φέρεται ὡς εἰς τὰ μνημεῖα τοῦ 12^{ου} καὶ 13^{ου} αἰῶνος, ὡς μία δηλονότι πλατεῖα λωρὶς κάτωθεν εἴδους τινὸς περιλαιμίου, κατὰ τὸ πρότυπον τῶν συγχρόνων αὐτοκρατορικῶν λῶρων²⁾.

2. Ἐτοιμασία (τοῦ θρόνου). Ἐπὶ τοῦ ἄνωθεν τῆς Ἀψίδος τόξου εἰκονίζονται ἐν ἐγκολπίοις: ἐν τῷ μέσῳ μὲν ἡ Ἐτοιμασία, ἐφθαρμένη



Εἰκ. 10. Τοιχογραφία τοῦ τόξου τῆς Ἀψίδος
(Ἐτοιμασία—Εὐαγγελισμός).

ἀτυχῶς κατὰ τὸ πλεῖστον, ἐκατέρωθεν δὲ προτομαὶ δύο ἀγγέλων δεομένων (εἰκ. 3, 8 καὶ 10)³⁾.

Ἡ Ἐτοιμασία (θρόνος, συνήθως κοσμούμενος διὰ σταυροῦ, ἐφ' οὗ τὸ Εὐαγγέλιον καὶ ἐπ' αὐτοῦ περιστερά, ἐκατέρωθεν δὲ τὰ σύμβολα πολλάκις τοῦ πάθους — λόγχη καὶ σπόγγος—), εἰς ἣν προσδίδεται μέχρι τοῦτε διάφορος συμβολικὴ ἔννοια, ὅπως δὴποτε ἐπὶ τῆς Ἀποκαλύψεως βασιζομένη (πρβλ. *Wulff, Κοίμησις*, σελ. 211 — 222), ἔχει ἐνταῦθα τὴν τυ-

¹⁾ Ὁμοίως ἐνδεδυμένοι εἶναι καὶ οἱ ἀρχάγγελοι τοῦ ἐν Torcello καθεδρικοῦ Ναοῦ (*Dalton*, εἰκ. 236), διὰ τῶν αὐτῶν δὲ χρωματισμῶν παρίστανται καὶ οἱ ἀρχάγγελοι τοῦ Ναοῦ τῆς Μπογιάνια τὸν 13^{ον} αἰῶνα· ἡ διαφορὰ τῶν τελευταίων ἔγκειται μόνον εἰς τὸν τρόπον, καθ' ὃν φέρεται ὁ λῶρος (διασταυροῦται δηλ. πρὸ τοῦ στήθους, βλ. *Grabar, Bojana*, σελ. 37, Πίν. VII. Περὶ τοῦ τρόπου γενικῶς καθ' ὃν φέρεται ὁ λῶρος βλέπε *Wulff, Κοίμησις*, σελ. 206 κέ).

²⁾ Βλέπε λῶρους Ἰω. καὶ Ἀλεξίου τῶν Κομνηνῶν εἰς μικρογραφίαν τοῦ Cod. Vat. Urb. gr. 2 τοῦ ἔτους 1129, παρὰ *Stornajolo, Miniature delle omilie di Giacomo etc.*, Roma, 1910, σελ. 21 καὶ Πίν. 83, πρβλ. καὶ λῶρον Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου ἐν μικρογραφίᾳ χρυσοβούλλου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν τοῦ ἔτους 1293, ἐν *Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζ. Μουσείου*, 1924, πίν. 6 σελ. 84 κ. ἔ.

³⁾ Τὰ σχέδια τῶν εἰκ. 9, 10, 13 καὶ 16 παρατίθενται ἐν τῇ μελέτῃ μόνον διὰ τὰ δώσωσιν ἰδέαν τινὰ τῆς γενικῆς διατάξεως τῶν σκηνῶν ἐκτελεσθέντα ἐξ ἀμυδρῶν φωτογραφικῶν ἔχουσιν ἑλλειπεῖς τὰς λεπτομερείας· ἐλπίζομεν εἰς δοθησομένην εὐκαιρίαν νὰ παρουσιάσωμεν καλύτερα δείγματα τῶν ἀξιολόγων τούτων εἰκόνων.

πικὴν τῆς θέσιν, ἣν ἤδη ἀπὸ τοῦ 11^{ου} αἰῶνος βλέπομεν ἐν τῇ βυζαντινῇ εἰκονογραφίᾳ (Δαφνί, Νίκαια, Ναοὶ Σικελίας κ. ἄλλ.).

Κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα τὴν θέσιν τῆς Ἑτοιμασίας καταλαμβάνει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὸ ἅγιον Μανδήλιον καὶ Κεράμιον, καίτοι καὶ τοῦτο ἐμφανίζεται ἤδη ἀπὸ τοῦ 11^{ου} αἰῶνος (τὸ πρῶτον εἰς μωσαϊκὸν τοῦ Ναοῦ τῆς Ἁγ. Σοφίας Κιέβου).

3. Εὐαγγελισμός. Ἐκατέρωθεν τῆς Ἑτοιμασίας εὐρίσκεται ἡ παράστασις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τοῦ Γαβριὴλ εἰκονιζομένου ἄριστερὰ τῆς Θεοτόκου κατὰ τὸν ἐπικρατέστερον τύπον (εἰκ. 3,8 καὶ 10). Ἐκ τῶν ἐπιγραφῶν διακρίνεται ἄριστερὰ τῆς Θεοτόκου ἡ ρῆσις: ΗΔΘ Η ΔΘΑΗ ΚΥ.

Ὁ Γαβριὴλ παρίσταται μὲ ζωηρὰν πρὸς τὰ ἐμπρὸς κίνησιν, ὅπως ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 11^{ου} ἤδη αἰῶνος εἰκονίζεται εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν καὶ ἔχει τὴν τυπικὴν χειρονομίαν τοῦ εὐαγγελισμοῦ. Φορεῖ λευκὸν χιτῶνα καὶ κολπούμενον κόκκινον πολύπτυχον μανδύαν μὲ ὠραίας ἐλαφρὰς πτυχώσεις.

Ἡ Παναγία ὀρθία μὲ ἀνάστημα βραχὺ καὶ μεγάλην σχετικῶς κεφαλὴν ἐλαφρῶς κλίνουσαν, ἴσεται ἐπὶ χαμηλοῦ βάθρου ἔμπροσθεν σκίμποδος μετὰ προσκεφαλαίου ἔχοντος λευκὸν κεντημένον κάλυμμα. Ἔχει τὴν δεξιὰν ὑψωμένην πλησίον τοῦ προσώπου καὶ μόλις ἐξέχουσιν ἀπὸ τοῦ μανδύου, τὴν δὲ ἄριστερὰν κρατοῦσαν τὴν ἄτρακτον. Ὁ τύπος οὗτος εἶναι ἀρχαῖος καππαδοκικὸς καὶ εἰς ἕκ τῶν δύο κυριαρχούντων ἀπὸ τοῦ 13^{ου} καὶ 14^{ου} αἰῶνος καὶ ἐξῆς εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν (*Millet, εἰκονογρ.* σ. 67 κ. ἔ). Εἶναι ἐνδεδυμένη πορφυροῦν ἱμάτιον, πίπτον μέχρι τῶν γονάτων, καὶ κυανοπράσινον χιτῶνα μὲ χρυσοχρόους πτυχώσεις. Τὸ ἔνδυμα ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸ τοῦ ἀγγέλου εἶναι ἄκαμπτον, αἱ δὲ πτυχαὶ βαρεῖαι καὶ εὐθεῖαι, ὅπως συνήθως εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν γίνεται τοῦτο ἐξ ἐπιδράσεως τοῦ ρυθμοῦ τῶν μωσαϊκῶν.

Β'. Τοιχογραφίαι τῆς θολωτῆς ὀροφῆς

4. Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ. Πρὸ τῆς Ἀψίδος καὶ εἰς ὀλόκληρον τὸ ἄνωθεν τοῦ ἱεροῦ βήματος τμήμα τῆς καμάρας ἀπλοῦται, ὡς εἶπομεν, ἡ σκηνὴ τῆς Ἀναλήψεως (εἰκ. 3). Ἐν αὐτῇ παρίσταται ὁ Χριστὸς ἐντὸς δόξης φερομένης ὑπὸ τεσσάρων Ἀγγέλων, ἑκατέρωθεν δὲ εἰκονίζονται ἀνὰ ἕξ οἱ Ἀπόστολοι καὶ Ἄγγελοι. Ἄριστερὰ παρὰ τὸν ἀγγελον ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή:

ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΙΛΑΙΗ ΤΙ ΕΣΙΚΑΤΕ ΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΗΣΩΝ ΣΡΑΝΩΝ

Οἱ Ἀπόστολοι καὶ ἄγγελοι παρίστανται κατὰ τὴν ἐξῆς διάταξιν: εἰς τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν εἰκονίζεται Ἄγγελος μὲ τὴν δεξιὰν ὑψωμένην καὶ τὴν ἀριστερὰν κρατοῦσαν σφαῖραν· παρεμβάλλεται δένδρον, ἀκολουθοῦσι δὲ τρεῖς μαθηταὶ κατὰ σειρὰν κρατοῦντες Ἐθαγγέλια εἰς στάσεις ὅπως ἠρέμους· εἰς τὸ ἄκρον ἀγένειος μορφῆ, ἐφ' ἧς τὸ ἀρχικὸν γράμμα Φ (= Φίλιππος), ὑψώνει τὴν κεφαλὴν καὶ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα, εἰς δὲ τὴν δεξιὰν κρατεῖ εἰλητάριον· ἄνωθεν αὐτῶν μαθητῆς φέρων τὸ γράμμα Η (Ἰωάννης;) ὑψώνει ζωηρῶς καὶ τὰς δύο χεῖρας· τοῦ τελευταίου διακρίνεται μόνον ἡ κεφαλὴ.

Εἰς τὴν δεξιὰν πλευρὰν εἰκονίζεται ἄγγελος δεικνύων διὰ τῆς δεξιᾶς καὶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατῶν ἀνοικτὸν εἰλητάριον μὲ τὴν ἐπιγραφὴν

ΟΥΤΟΣ ΕΛΕΥΣΕΤΑΙ ΠΑΛΗΝ ΜΕΤΑ
 ΣΑΡΚΟΣ ΚΑΘΩΝ ΤΡΟΠΟΝ ΘΕΑΣΑΣΑΙ

ἔπονται κατὰ σειρὰν εἰς μίαν γραμμὴν πέντε μαθηταὶ εἰς στάσεις ἠρέμους καὶ ὁμοιομόρφους, ἔστραμμένοι ὅλοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα καὶ κρατοῦντες οἱ δύο Ἐθαγγέλια καὶ οἱ λοιποὶ εἰλητάρια (βλ. εἰκ. 11 ἀριστερὰ καὶ εἰκ. 12 δεξιὰ)· μεταξὺ τῶν μαθητῶν καὶ ἀγγέλων εἶναι ἐξωγραφημένα δύο δένδρα. Χαρακτηριστικὸν εἶναι ὅτι λείπει ἡ παράστασις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ μέσον, ἥτις παρίσταται πάντοτε εἰς ὅλα ἀνεξαιρέτως τὰ μνημεῖα εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀναλήψεως ἀπὸ τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἐποχῆς (ὡς προσωποποιήσις τῆς Ἐκκλησίας) μέχρι τῆς μεταβυζαντινῆς.

Ἡ ὅλη διάταξις, ὀφειλομένη βεβαίως καὶ εἰς τὸν χρόνον (ὅταν εἰκονίζεται εἰς τροῦλλον οἱ μαθηταὶ διατίθενται εἰς κύκλον· πρβλ. τροῦλλον Ἀγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης, εἰς Ἀγ. Μάρκον Βενετίας κλπ.), εἶναι ὁμοία πρὸς τὴν Ἀνάληψιν τοῦ ναοῦ τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστρᾶ, τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἀστερίου Ὑμηττοῦ καὶ ἄλλ., ὅπου ἡ αὐτὴ παράστασις καταλαμβάνει ἐπίσης τὴν ἄνωθεν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καμάραν, ὅπως καὶ ἡ ἡμετέρα.¹⁾ Ὁμοιότατον πρὸς τὴν παράστασιν τῆς Παντανάσσης εἶναι τὸ κεντρικὸν τμήμα καὶ ἰδίως ἡ στάσις τῶν Ἀγγέλων, οἵτινες ἵπτανται μὲ ζωηρὰν κίνησιν, ἀπὸ δὲ τῶν χειρῶν των αἰωρεῖται κολπούμενον μέρος τοῦ ἐνδύματος· ἀλλ' ἐν ᾧ ἐκεῖ οἱ Ἀπόστολοι ἔχουν σφοδρὰς κινήσεις θάμβους καὶ ἕκαστος αὐτῶν διαφορετικὴν στάσιν, τὰς δὲ κεφαλὰς ὑψωμένας, ὅπως

¹⁾ Ὁμοίως δλόκληρον καμάραν καταλαμβάνει καὶ ἡ Ἀνάληψις ναῶν ἐν Τογαλε καὶ ἐν Τεχαουχ - in, ἀλλ' ἐκεῖ οἱ Ἀπόστολοι εἶναι συνηθρισμένοι εἰς τὴν μίαν πλευρὰν, ἐν ᾧ ἡ ἑτέρα παριστᾷ τὸ «Μαθητεύσατε» πρβλ. *Jerphanion*, ἐν *Revue archéol.* 1912, 2ον, εἰκ. 2—5. (La date des peintures de Toqale Kilisse en Kappadoce).

εἰς ὄλην τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν ἀπὸ τοῦ 9ου μέχρι τοῦ 14ου αἰῶνος καθὼς καὶ εἰς μνημεῖα μεταγενέστερα (πρβλ. 'Ερμηνείαν τῶν Ζωγράφων τοῦ Ἄθω), τὸ ἡμέτερον ἔχει τὰς ἡρέμους, μονοτόνους καὶ ὁμοιομόρφους στάσεις τῶν ἀρχαίων κοπτικῶν τοιχογραφιῶν (πρβλ. 'Ανάληψιν τοῦ Βawit ἐν *Diehl*, εἰκ. 22), ἔνθα ἐπικρατεῖ τελεία ὁμοιομορφία.

Μὲ τὴν αὐστηρότητα τῶν στάσεων συμφωνεῖ καὶ ἡ σκληρὰ καὶ βαθεῖα πύχσις τῶν ἐνδυμάτων μὴ στερουμένη εὐρύτητος καὶ δυνάμεως, μὲ ἀφθονίαν *zick zack*· καίτοι δὲ εἶναι τὰ ἐνδύματα πολύχρωμα, ἔχουσι ταῦτα ἓνα γενικὸν ὑπόφαιον τόνον, ὅστις δὲν ὀφείλεται εἰς ἀλλοίωσιν, διότι ἡ διατήρησις ἰδίως τῆς σκηνῆς αὐτῆς εἶναι καλή. Τὰ πρόσωπα εἶναι ὁμοίως βαθύχρωμα, μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ ἔντονα, ἀτυχῶς τὰ πλεῖστα κατεστραμμένα.

5. *Γέννησις τοῦ Χριστοῦ*. 'Επὶ τοῦ ἑνὸς τῶν μετὰ τὴν 'Ανάληψιν τετραγῶνων εἰκονίζεται ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. 'Εντὸς σηλαίου παρίσταται ἡ Θεοτόκος καθημένη καὶ θηλάζουσα τὸ θεῖον βρέφος. Πέριξ αὐτῆς διατίθενται τὰ συνήθη θέματα τῆς σκηνῆς τῆς Γεννήσεως χωριζόμενα διὰ πτυχῶν τοῦ ἐδάφους ἤτοι: κάτω καὶ ἀριστερὰ ἡ νύμφις τοῦ βρέφους βασιταζομένου ἐπὶ τῶν γονάτων τῆς Σαλώμης, δεξιὰ ὁ 'Ιωσήφ καὶ δύο ποιμένες (γέρων καὶ μεσηλιξ): ἄνωθεν αὐτῶν εἰκονίζονται ἀριστερὰ μὲν οἱ τρεῖς μάγοι πεζοί, δεξιὰ δὲ ὁ ποιμὴν ὁ παίζων τὸν αὐλόν, ὃν εὐαγγελίζεται εἰς τῶν δοξολογούντων ἀγγέλων. 'Επὶ τῆς παραστάσεως ταύτης ἀναγινώσκονται αἱ ἔξης ἐπιγραφαί: ἄνω καὶ ἑκατέρωθεν τῶν ἀγγέλων: ΤΟΥ ΧΥ Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ.— ἀριστερὰ: Η ΜΑΓΙ ΤΑ ΔΟΡΑ — ἄνωθεν τοῦ 'Ιωσήφ: Η ΟΣΙΦ — καὶ παρὰ τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους Η ΠΙΜΕΝΕΣ. (εἰκ. 11).

'Η τοιχογραφία αὕτη τῆς 'Ομορφῆς 'Εκκλησιᾶς Αἰγίνης εἶναι σπουδαιοτάτη ἀπὸ εἰκονογραφικῆς ἀπόψεως, διότι δὲν παρουσιάζει εἰς ἡμᾶς τὴν Θεοτόκον εἰς μίαν τῶν συνήθων στάσεων, ἀλλὰ λαμβάνει ἐν τῇ σκηνῇ ταύτῃ, ἀλλὰ *θηλάζουσαν*, εἰς στάσιν δηλαδὴ μοναδικὴν μεταξὺ τῶν σωζομένων βυζαντινῶν ἢ μεταγενεστέρων σκηνῶν τῆς Γεννήσεως. 'Η Θεοτόκος κάθηται εὐθυτενῆς χωρὶς νὰ κλίη τὴν κεφαλὴν, κατὰ τὸ πρότυπον τῆς κοπτικῆς θηλαζούσης Θεοτόκου τῆς Μονῆς 'Αγ. 'Ιερεμίου ἐν Saqqara τῆς Αἰγύπτου, προσφέρουσα τὸν ἀριστερὸν μαστὸν εἰς τὸ βρέφος· εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν διαφέρει μόνον ὁ Χριστός, ὅστις εἶναι περιτετυλιγμένος καθ' ὃν τρόπον πάντοτε παριστᾷ τὸ βρέφος ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία καὶ δὲν ἔχει τὰς χεῖρας ἐλευθέρως διὰ νὰ κρατῇ τὸν μαστὸν κατὰ τὸ πρότυπον τῶν κοπτικῶν (Saqqara, Bawit): τὸ θέμα τοῦτο ἔσχεν, ὡς γνωστὸν, ἱκανῆν

διάδοσιν εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς νοτίου Ἰταλίας κατὰ τὸν 12^{ον} αἰῶνα
καὶ γενικῶς βραδύτερον εἰς τὴν Δύσιν (*Millet, εἰκονολογ.*, σελ. 628).



Εἰκ. 11- Τοιχογραφία καμάρας (Γέννησις καὶ Μυστ. Δείπνος—ἀριστερὰ
τμήμα Ἀναλήψεως, καὶ δεξιὰ τμήματα Βαΐοφόρου καὶ Προδοσίας).

Ὅσον ἀφορᾷ τὰς λοιπὰς σκηνὰς παρατηροῦμεν ὅτι οἱ τρεῖς ποιμένες—
δύο ὄρθιοι καὶ ὁ ἀθλητῆς καθήμενος χωριστὰ κατὰ κρόταφον καὶ στρέφων

πρὸς τὸν ἄγγελον, παίζων δὲ μικρὸν ἀβλὸν καὶ φορῶν πῖλον καὶ ἐμβάδας— εἶναι καθαρὸς καππαδοκικὸς τύπος ἐμφανιζόμενος ἀπὸ τοῦ 10^{ου} αἰῶνος (*Millet, εἰκον.* σ. 114). Ἡ θέσις πάλιν τοῦ λουτροῦ καὶ τοῦ Ἰωσήφ εἶναι ἀντίθετος εἰς τὰς ἀρχαίας καππαδοκικὰς· ὁ Ἰωσήφ δηλ. παρίσταται ἀριστερὰ καὶ τὸ λουτρὸν εἰκονίζεται δεξιὰ· τοιαύτην δὲ θέσιν ἔχει καὶ ἡ ἀθωνικὴ, σλαβικὴ καὶ ἰταλικὴ εἰκονογραφία τοῦ 13^{ου} — 14^{ου} αἰῶνος, ἐν ᾧ τοῦναντίον ἡ βυζαντινὴ (Δαφνί—Καχριεῖ) ἔχει τὰς θέσεις τῆς ἡμετέρας. Τὸ βρέφος εἰκονίζεται εἰς τὰ γόνατα τῆς Σαλώμης καὶ οὐχὶ ἐντὸς τοῦ λουτροῦ· ἡ θέσις αὕτη εἶναι νεωτέρα ἀπαντωμένη ἀπὸ τοῦ 12^{ου} (Παλέρμον) καὶ 13^{ου} αἰ. (εἰκὼν ἐξ Αἰγύπτου, ἐν *Dalton*, εἰκ. 155) συνήθης δὲ κατὰ τὸν 14^{ον} αἰ. ἀλλ' ἡ Σαλώμη τότε εἰκονίζεται δεξιὰ τοῦ λουτροῦ, οὐχὶ δὲ ἀριστερὰ, ὅπως ἡ ἡμετέρα.

Πλὴν τῆς εἰκονογραφίας καὶ ἡ τέχνη τῆς εἰκόνης τῆς Γεννήσεως συνδέει αὐτὴν πρὸς ἀρχαῖα ἀνατολικά πρότυπα. Ὅλαι αἱ παραστάσεις ἔχουσι βραχείας τὰς διαστάσεις καὶ τινες ἐξ αὐτῶν εὐρίσκονται ἐν δυσαναλογίᾳ πρὸς τὰς ἄλλας (λ. χ. βοηθὸν τῆς Σαλώμης). Αἱ στάσεις τῶν εἶναι ξηραί, καὶ αἱ κεφαλαὶ σχετικῶς μεγάλα. Τὰ πρόσωπα εἶναι κατ' ἀνατολικὸν τρόπον (βλ. καὶ κατωτ.) εἰς ἓνα ὠχροκίτρινον τόνον πλασμένα μὲ ὀλίγα λευκὰ φῶτα, τὰ δὲ χαρακτηριστικὰ διαγράφονται ἄδρῶς μὲ καστανὰ χρώματα καὶ ὁμοίας σκιάς. Μεγάλῃ σχηματοποιήσις παρατηρεῖται εἰς τοὺς βράχους, οἵτινες σχηματίζονται ὡς πτυχαὶ ἐνδύματος· τὸ σπῆλαιον διαγράφεται διὰ ταινιῶν ἐκ λευκοῦ, ροδίνου, πρασίνου καὶ καστανοῦ χρώματος κατὰ σειράν. Πλὴν τῆς Θεοτόκου, ἣτις φορεῖ τὸ πορφυροῦν τῆς ἱμάτιον καὶ τὸν κυανοπράσινον χιτῶνα, ὡς καὶ τῶν Μάγων, ἐνδεδυμένων ὠραῖα κεντητὰ εἰς σκοτεινοὺς τόνους ἐνδύματα, ὅλα τὰλλα πρόσωπα εἶναι ἐνδεδυμένα μὲ λευκόφαια καὶ ἐρυθρόφαια ἀνοικτὰ ἐνδύματα.

6. Μυστικὸς Δεῖπνος. Παρὰ τὴν Γέννησιν εἰκονίζεται ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος μετὰ τῆς ἐπιγραφῆς: Ο ΔΙΠΝΟΣ. Ἐφ' ἐκάστου μαθητοῦ θιπάρχει τὸ ἀρχικὸν τοῦ ὀνόματος αὐτοῦ γράμμα (εἰκ. 11).

Εἰς τὴν παράστασιν ταύτην ὁ Χριστὸς κάθηται εἰς τὴν μίαν ἄκρον τῆς τραπέζης—ἣτις ἔχει τὸ ἀρχαῖον ἐν εἴδει σῖγμα ἡμικυκλικὸν σχῆμα— μὲ τὴν δεξιὰν ὑψωμένην καὶ τὴν ἀριστερὰν κρατοῦσαν εἰλητάριον. Πλησίον τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης, ὅστις κλίνει τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τὸ στῆθος τοῦ Διδασκάλου. Τὸ ἕτερον ἄκρον τῆς τραπέζης κατέχει ὁ Πέτρος· ὁ Ἰούδας μεταξὺ τῶν μαθητῶν κύπτων ἐκτείνει τὴν χεῖρα καὶ βάπτει τὸ ψωμίον εἰς τὸ πινάκιον.

Πάντα ταῦτα εἶναι τυπικοὶ χαρακτήρες τῆς παλαιότερας βυζαντινῆς

εἰκονογραφίας τοῦ 11^{ου} — 12^{ου} αἰῶνος (*Millet, εἰκονογρ.* σ. 288, 299), ἣτις διατηρεῖται καὶ εἰς τινὰ μνημεῖα τοῦ 13^{ου} — 14^{ου} αἰ. (Μητροπόλιν καὶ Περιβλεπτον Μυστρᾶ, Βοjana ἐν Βουλγαρίᾳ κ. ἄλλ.)· ἔκτοτε ὅμως μεταβάλλεται ἢ δέχεται ἱκανὰ νέα στοιχεῖα.

Τέσσαρες ἐκ τῶν μαθητῶν ἔχουσι τὴν χεῖρα πρὸ τοῦ στήθους ποιοῦντες τὴν αὐτὴν τυπικὴν χειρονομίαν· κατὰ τοῦτο δὲ συνδέεται ἡ τοιχογραφία αὕτη τῆς Αἰγίνης πρὸς μνημεῖα τινὰ τῆς Καππαδοκίας, ἔνθα παρατηροῦμεν τὴν αὐτὴν ὁμοίομορφον κίνησιν εἰς δύο ἢ τρεῖς ἐκ τῶν μαθητῶν (πρβλ. τοιχογραφίας τοῦ Balleq—Klissé, *Millet, εἰκονογρ.* εἰκ. 273). Ἡ αὐστηρὰ βυζαντινὴ παράδοσις μόνον τὸν Πέτρον ζωγραφίζει χειρονομοῦντα· ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος αἱ χειρονομίαι εἶναι συνήθεις, ἀλλὰ διάφοροι εἰς ἕκαστον μαθητὴν ἐκ δυτικῆς ἐπιδράσεως.

Ὡς πρὸς τὴν τέχνην παρατηροῦμεν τὴν αὐτὴν ἀκαμψίαν καὶ σκληρότητα εἰς τὸ σχέδιον, τὴν τυπικότητα εἰς τὰς στάσεις καὶ τὴν ἔκφρασιν, ὡς εἶδομεν καὶ εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Γεννήσεως. Τὰ πρόσωπα, ἔχοντα ἐντόνους τοὺς σημιτικούς χαρακτῆρας, δὲν εἶναι μὲ ἓν μόνον χρῶμα ἔζωγραφημένα, ἀλλ' ἔχουσι καὶ ἑλαφροὺς φωτεινοὺς τόνους εἰς τὰς παρειάς, εἰς τὸ μέτωπον, ἄνωθεν τῶν πυκνῶν ὀφρῦων καὶ εἰς τὴν ρῖνα, διαμέσους δὲ πρασίνοους τόνους εἰς τὰς σκιάς οὕτως ὥστε ν' ἀποδίδεται καλῶς ὀπωσδήποτε ἡ «πλάσις» τοῦ προσώπου.

Ὁ Ἰησοῦς φορεῖ πορφυροῦν ἱμάτιον μὲ χρυσᾶς ἀνταυγείας καὶ κυανοῦν χιτῶνα, ὁ Ἰωάννης δὲ ζωηρὸν κυανοῦν· εἰς ὅλους τοὺς ἄλλους ἐπικρατοῦσι τὰ λευκόφαια μὲ πρασίνας σκιάς καὶ τὰ ἔρυθρὰ μὲ λευκοφαίους ἀντανακλάσεις. Μόνον ὁ Φίλιππος φέρει ἱμάτιον εἰς δύο ἀντιθέτους ἰόνους— ἔρυθρὸν μὲ πρασίνας ἀντανακλάσεις, ὅπως εἰς τὸν Μυστρᾶν. Ἡ λευκὴ κόμη τοῦ Πέτρον σκιάζεται μὲ πράσινον χρῶμα καὶ ἔχει, ὅπως καὶ ἡ τοῦ πλησίον αὐτοῦ Φιλίππου, τὴν παλαιοτάτην ρωμαϊκὴν κόμμωσιν εἰς βοστρύχους ἐν εἴδει κύκλων. Ὅλων τῶν ἄλλων ἡ κόμη ἔχει πυρόχρουν σκοτεινὸν χρῶμα, σύνηθες ἤδη ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος, ἰδίᾳ δ' ἐπικρατήσαν κατὰ τοὺς 13^{ον} καὶ 14^{ον} αἰῶνας ἐν τῇ βυζαντινῇ ζωγραφικῇ.

7. Μεταμόρφωσις. Ἐπὶ τῶν τετραγώνων τοῦ ἐτέρου τμήματος τῆς θολωτῆς ὀροφῆς εἰκονίζονται ἡ Μεταμόρφωσις καὶ ἡ Ὑπαπαντή.

Ὁ Χριστὸς ἐν τῇ σκηνῇ τῆς Μεταμορφώσεως (εἰκ. 12) παρίσταται ἐντὸς ἑλλειπτικοῦ φωτεινοῦ βήθους (μαντόρλας ἐρυθρᾶς εἰς τρεῖς ἀποχρώσεις), οἱ προφηταὶ δὲ — δηλούμενοι δι' ἐπιγραφῶν (Ο ΠΡΟΦ(ήτης)

ΗΛΙΑΣ — Ο ΠΡΟΦ(ήτης) ΜΩΥΣΗΣ) — εἰκονίζονται ἐκτὸς αὐτῆς, ὅπως συνηθέστερον βλέπομεν τοῦτο κατὰ τὸν 11^{ον} αἰῶνα καὶ ἔξῃς.

Οἱ μαθηταί, ὑποδηλούμενοι διὰ τῶν ἀρχαίων γραμμάτων τῶν ὀνομάτων τῶν (Π - έτρος, Ἰω - άνης, Ἰ - άκωβος), δὲν ἔχουσι τὰς δραματικὰς καὶ σφοδρὰς ἐκείνας κινήσεις τῆς εἰκονογραφίας τοῦ 13^{ου} καὶ 14^{ου} αἰῶνος, αἵτινες γίνονται ἔτι ὑπερβολικώτεροι κατὰ τὸν 15^{ον} καὶ 16^{ον} αἰῶνα, ἀλλὰ τὰς ἡρεμωτέρας στάσεις τῶν ἀρχαίων καππαδοκικῶν (πρβλ. *Millet*, *εἰκονογρ.* σ. 225). Καὶ οἱ τρεῖς ἀπόστολοι παρίστανται γονυκλινεῖς, ὁ Ἰωάννης ἀγένειος εἰς τὸ μέσον καλύπτων τὸ πρόσωπον, οἱ δὲ ἄλλοι δύο εἰς συμμετρικὰς στάσεις (ὁ Πέτρος ἀριστερὰ καὶ ὁ Ἰάκωβος δεξιὰ) στρέφοντες τὰ πρόσωπα πρὸς τὸν Χριστόν. Διὰ τῶν στάσεων τούτων συνδέονται μᾶλλον μὲ τοὺς τύπους τῆς ἀνατολικῆς εἰκονογραφίας παρὰ τῆς βυζαντινῆς, ἥτις δίδει διαφορικὰς κινήσεις εἰς ἕκαστον μαθητὴν. Ἡ ἡμετέρα τοιχογραφία παρουσιάζει μεγάλην ὁμοιότητα ἰδίᾳ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Καρανλήκ - κλισέ τῶν μέσων τοῦ 11^{ου} αἰ. (*Millet*, *εἰκονογρ.* εἰκ. 187) ὡς πρὸς τὴν ὄλην σύνθεσιν, τὴν μορφήν τῶν τριῶν λόφων, τὰς στάσεις τῶν μαθητῶν (πλὴν τοῦ Πέτρου) καὶ τὴν παράστασιν τοῦ Ἥλιου ἐνδεδυμένου μηλωτῆν, ὅπως καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῆς S. Palatina τοῦ 12^{ου} αἰ. (*Dalton*, εἰκ. 410). Ἐπίσης καὶ ὁ Μωϋσῆς φέρει ἐνταῦθα ὠραῖον πολύπτυχον ἔνδυμα ὡς καὶ ἐν τῷ ἀνωτέρῳ ψηφιδωτῷ.

8. Ἐπαπαντή. Παρὰ τὴν Μεταμόρφωσιν εἰκονίζεται ἡ Ἐπαπαντή τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 12).

Ἡ Θεοτόκος — κρατοῦσα τὸν Χριστόν — καὶ ὁ Ἰωσήφ παρίστανται ἀριστερὰ, ὁ δὲ Συμεὼν μὲ τὰς χεῖρας τεταμένας καὶ ἀκαλύπτους καὶ ἡ Ἄννα μὲ τὴν πατροπαράδοτον χειρονομίαν εἰκονίζονται δεξιὰ. Ἡ διάταξις αὕτη, ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 11^{ου} αἰ. ἐμφανιζομένη, ἔξακολουθεῖ καθ' ὅλους τοὺς μετὰ ταῦτα αἰῶνας. Ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰ. εἰς μικρογραφίας καὶ ἰδίᾳ εἰς τοιχογραφίας παρίσταται ὁ Χριστὸς εἰς χεῖρας τοῦ Συμεὼν (*Wulff*, *Λάτμος*, σ. 211), καίτοι ἡ ἀρχαιότερα στάσις (νὰ κρατῆ δηλαδὴ ἡ Παναγία τὸν Χριστόν) ἔξακολουθεῖ καὶ κατὰ τὸν 13^{ον} καὶ 14^{ον} αἰῶνα¹⁾. Ἄλλ' ἐν ᾧ εἰς ταύτας ἡ Παναγία εἰκονίζεται εἰς ἀπόστασιν τινα κρατοῦσα ψηφιλὰ τὸ βρέφος, ἐνταῦθα ἴσταται πρὸ τοῦ Συμεὼν προσφέρουσα τὸν Χριστόν, ὅστις τείνει τὰς δύο αὐτοῦ χεῖρας. Ὁ τρόπος, καθ' ὃν κρατεῖ ἡ

¹⁾ Βλ. φορητὴν μωσαϊκὴν εἰκόνα Φλωρεντίας (13^{ου} αἰ.), σιγαίτην Βατοπεδίου (13^{ου} ἢ 14^{ου} αἰ.), Μυστρᾶν, Πρέσπαν, Καζαντζιλάρ Θεσσαλονίκης κ. ἄλλ.



Εικ. 12. Τοιχογραφία καμάρας (Μεταμόρφωσις καὶ Ὑπαπαντή— δεξιὰ τμήμα τῆς Ἀναλήψεως).

Θεοτόκος τὸ βρέφος, ὡς καὶ ἡ στάσις τοῦ παιδὸς—ἂν καὶ ἐνταῦθα στρέφῃ κάπως περισσότερον—ἐνθουμίζει πολὺ τὴν ὁμοίαν σκηνὴν τοῦ Ὁσίου Λουκά (Shultz, Ὁσ. Λουκάς, Πίν. 48)· ἐκεῖ ὁ Συμεὼν δὲν ἔχει ἀκαλύπτους τὰς χεῖρας, ὅπως κατ' ἐξαιρέσειν ἔχει τοῦτο ἢ ἡμετέρα, ἀλλὰ κατὰ τὸ σύνθετες κεκαλυμμένας. Εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν εἰκονογραφίαν κρατεῖ πάντοτε ὁ Συμεὼν τὸ θεῖον βρέφος.

Εἰς τὸ βάθος εἰκονίζεται Ναός, ὅπως εἰς τὰ μετὰ τὸν 12ον αἰῶνα μνημεῖα, ἐν ᾧ εἰς τὰ ἀρχαιότερα εἰκονίζεται μόνον τὸ Κιβώριον. Ἀλλὰ τὸ ἀρχιτεκτονικὸν τοῦτο βάθος ὄχι μόνον δὲν συντείνει εἰς τὴν ἀπόδοσιν χώρου, ἀλλὰ μᾶλλον παρενοχλεῖ καταλαμβάνον τὸ μόνον ὑπάρχον κενόν, διότι τὰ τέσσαρα πρόσωπα ἀπλούμενα εἰς ἓν ἐπίπεδον κατέχουσι διὰ τοῦ ἀναστήματός των ὀλόκληρον σχεδὸν τὴν εἰκόνα καθ' ὕψος καὶ πλάτος. Οὕτως ἡ σκηνὴ αὕτη κατανατᾷ ἐνταῦθα σχηματικὴ καὶ εἰς τὴν σύνθεσιν. Τὰ χρώματα ἐπιτείνουσι τὴν τοιαύτην ἐντύπωσιν, διότι τὸ ἔνδυμα τοῦ Συμεὼν καὶ ὁ Ναός εἶναι ἐξωγραφημένα μὲ τὰ αὐτὰ ἀκριβῶς χρώματα: ὑποπράσινα μὲ φαιὰς σκιάς. Ἡ Θεοτόκος φέρει τὸ χρυσοπάρυφον μαφόριον, ὅπως καὶ ἡ Πλατυτέρα, μὲ πολλὰς πτυχὰς εἰς τὴν κεφαλὴν καὶ τὸν κυανοῦν κεκρυφαλόν· τὸ πρόσωπόν της μὲ τὸ μακρὸν ὠοειδὲς σχῆμα εἰκονίζεται μὲ καλῶς σχεδιασμένα τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μὲ ὠραίαν ἔκφρασιν ἡρεμίας· ἢ Ἀγ. Ἄννα τοῦναντίον ἔχει εὐρωστον μελαγχροινὸν πρόσωπον. Ἐπὶ τῆς εἰκόνας εὐρίσκονται αἱ ἑξῆς ἐπιγραφαί:

ΗΠΑΠΑΝΤΗ—Ο ΘΕΩΔΟΧΟΣ ΣΥΜΕΩΝ—ΙΩΣΗΦ—ΑΝΝΑ.

9. *Βαῖοφόρος*. Τὸ μέσον τῆς θολωτῆς ὀροφῆς καταλαμβάνουσι πρὸς τὰ δεξιὰ ἡ Βαῖοφόρος καὶ ἡ Προδοσία.

Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἐν τῇ σκηνῇ τῆς Βαῖοφόρου καθήμενος, ὡς συνήθως, ἐπὶ τοῦ πάλου καὶ βλέπων πρὸς τὴν Ἱερουσαλήμ· ἀκολουθοῦσιν ὁ Πέτρος, εἰς ἀγένειος μαθητῆς καὶ τρίτος Ἀπόστολος·¹⁾ εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον διακρίνεται ἡ τοξωτὴ πύλη τῆς πόλεως, παρὰ τὴν ὁποίαν ἴστανται ἕξ Ἰουδαῖοι. Δύο παῖδες εὐρίσκονται ἐπὶ δένδρου, καὶ δύο κάτω παρὰ τοὺς πόδας τοῦ πάλου, ἐξ ὧν ὁ εἰς ἐκδύεται· δύο ἐνδύματα ἀπλοῦνται μεταξὺ τῶν ποδῶν τοῦ πάλου. Τὸ ἔδαφος, κατ' ἀσυνήθη εἰς ἄλλας γνωστὰς τοιχογραφίας τρόπον, εἶναι ἐστρωμένον δεξιὰ μὲ εἶδος πλακιδίων, ὁμοίως δὲ καὶ εἰς τὰς σκηνάς: τοῦ Λαζάρου, τῆς Σταυρώσεως, τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου καὶ τῆς Ἀναστάσεως.

¹⁾ Τῆς παραστάσεως ταύτης δὲν ἔχομεν δυστυχῶς εἰκόνα· τὸ ἀριστερὸν μόνον τμήμα αὐτῆς εἰκονίζεται ἐν εἰκ. 11 δεξιὰ τῆς σκηνῆς τῆς Γεννήσεως.

Ἡ σκηνὴ αὕτη τῆς εἰσόδου τοῦ Χριστοῦ εἰς Ἱεροσόλυμα ἐκτυλίσσεται ἐνταῦθα αὐστηρῶς καὶ εἶναι περιορισμένη εἰς τὰ κύρια αὐτῆς σημεῖα, χωρὶς νὰ ἔχη τὴν γραφικότητα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 13^{ου}—16^{ου} αἰῶνος· ὁμοιάζει πρὸς τὴν ἀπλοποιηθεῖσαν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν τοῦ 11^{ου}—12^{ου} αἰῶνος τόσον τὴν μνημειώδη (Δαφνί, Χίος καὶ ἄλλ.) ὅσον καὶ τὴν τῶν μικρογραφιῶν (*Wulff, N. Μονὴ Χίου*, σ. 133). Τὸ μόνον ὅπερ διακόπτει κάπως τὴν αὐστηρότητα τῆς σκηνῆς καὶ δίδει γραφικόν τινα χαρακτήρα εἶναι ἡ κίνησις τοῦ ἐκδυομένου παιδός· τὸ ἐπεισόδιον τοῦτο βλέπομεν ἤδη λίαν ἔνωρις εἰς τὸ Παλέριον καὶ τὸ Tchaouch-in τῆς Καππαδοκίας καὶ ἔπειτα δὲν λείπει σχεδὸν ποτε μὲ τὴν προσθήκην καὶ ἄλλων ἐπεισοδίων ἀπὸ τῆς λεγομένης Μακεδονικῆς σχολῆς τοῦ 13^{ου} καὶ 14^{ου} αἰῶνος (*Millet, εἰκονογρ.* σελ. 270 κ. ἔ. πρβλ. καὶ τοιχογραφίας ἐν ναυδριῷ τοῦ Mali Grad Πρέσπας, Ἰ. Νικόλαον Καστοριάς κλπ.). Ἡ στάσις τοῦ Χριστοῦ, καθ' ἣν δὲν στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τοὺς μαθητάς, ὅπως γίνεται τοῦτο εἰς τὴν ἡμετέραν, εἶναι ἡ ἀρχαιότερα ἀπὸ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος καὶ ἰδίᾳ κατὰ τὸν 16^{ον} ἡ στροφή τῆς κεφαλῆς παρατηρεῖται εἰς πάντα σχεδὸν τὰ μνημεῖα. Ἡ ἐκτέλεσις καὶ τῆς σκηνῆς ταύτης παρουσιάζει τὰ αὐτὰ γνωρίσματα μὲ τὰς ἄλλας.

10. **Προδοσία.** Παρὰ τὴν Βαϊοφόρον εἰκονίζεται ἡ Προδοσία (εἰκ. 13).

Ὁ Ἰούδας παρίσταται βαδίζων, ἐναγκαλιζόμενος καὶ φιλῶν τὸν Ἰησοῦν, ὅστις διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ εἰλητάριον. Ὅπισθεν εἰκονίζονται στρατιῶται μὲ δόρατα, ἐξ ὧν ὁ εἰς φαίνεται κρατῶν ὄρθιον τὸ ξίφος¹⁾ δεξιὰ ὄμιλος Ἰουδαίων μὲ μακρὰ ἐνδύματα, κρατούντων ράβδους ἢ δόρατα καὶ ἔμπροσθεν ὁ Πέτρος ἐπιτιθέμενος κατὰ τοῦ κύπτοντος (σχεδὸν ἐξηφανισμένον σήμερον) Μάλχου.

Ἡ διάταξις εἶναι τοσοῦτον συμμετρικὴ, ἤρεμος καὶ μνημειώδης, ὥστε, ἂν ἐξαιρέσωμεν τὴν σκηνὴν τοῦ Πέτρου μὲ τὴν βιαίαν κίνησιν, ἐνθυμίζει εἰς ἡμᾶς τὸ μωσαϊκὸν τοῦ ἁγ. Ἀπολλιναρίου Ραβέννης.

Ἡ τοιαύτη διάταξις ἔχει μεγαλυτέραν σχέσιν μὲ τὴν καθαρῶς βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν (εἰς τὴν ὁποῖαν ἀνήκουσιν οἱ ἀνωτέρω περιγραφόμενοί τύποι) παρὰ μὲ τὴν ἀνατολικήν. Οὐδεὶς ὅμως ἐκ τῶν στρατιωτῶν ἢ ἐκ τῶν

¹⁾ Τὸ παρατιθέμενον σχέδιον τῆς εἰκ. 13 ἔχει ἑλλειπῶς ἐκτελεσθῆ ἐκ προγενεστέρως φωτογραφίας τῆς συλλογῆς Λαμπάκη, ἐξ ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ εἰκ. 14. Τοὺς στρατιώτας ἐν τούτοις τῆς σκηνῆς τῆς Προδοσίας ὀπισθεν τοῦ συμπλέγματος Χριστοῦ καὶ Ἰούδα δύναται τις νὰ διακρίνῃ ἐν τῇ εἰκ. 11 δεξιὰ τῆς σκηνῆς τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου.

Ἰουδαίων ἐγγίζει τὸν Ἰησοῦν (ὅπως εἶς τινα συριακὰ μνημεῖα) ἐν ᾧ κατὰ κανόνα σχεδὸν καὶ εἰς τὴν βυζαντινὴν καὶ εἰς τὴν ἀνατολικὴν εἰκονογραφίαν ἐν τῇ σκηνῇ τῆς Προδοσίας εἰκονίζεται καὶ ἡ σύλληψις τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ τοῦ 14^ο αἰῶνος προστίθενται νέοι χαρακτήρες, τοὺς ὁποίους δὲν ἔχει ἡ ἡμετέρα τοιχογραφία.

Ὡς πρὸς τὴν τέχνην ἔχομεν καὶ ἐνταῦθα τὴν αὐτὴν δυσαναλογίαν τῶν



Εἰκ. 13. Τοιχογραφία τῆς Προδοσίας.

προσώπων πρὸς ἄλληλα, ὡς παρατηρήσαμεν τοῦτο καὶ εἰς τὴν Γέννησιν (= βοηθὸς εἰς τὴν νίψιν τοῦ παιδὸς) καὶ εἰς τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον (Ἰούδας). Εἰς τὴν ἡμετέραν εἰκόνα ὁ Πέτρος καὶ ὁ Μάλχος εἰκονίζονται εἰς καταφανῶς μικροτέρας διαστάσεις, καίτοι οὗτοι τοποθετοῦνται εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ—διατηρουμένη καλῶς—εἶναι μεγάλη ἐν συγκρίσει πρὸς τὸ σῶμα καὶ ἔχει πυρόχροον τὴν κόμην. Τὸ ὄχρον πρόσωπον ἔχει μέσους πρασίνοους τόνους εἰς τὰς σκιὰς ὀφθαλμῶν καὶ

μετώπου ὡς καὶ λεπτὰ τινα λευκὰ φῶτα. Ὁ Ἰησοῦς φορεῖ πορφυροῦν χιτῶνα μὲ χρυσαῖς ἀντανακλάσεις καὶ ὠραῖον κυανοῦν μανδύαν μὲ λευκοφαίους γραμμὰς ἀντὶ πτυχῶν. Πολλὰ ἀναδιπλούμεναι πτυχὰ σχηματίζονται κάτω εἰς τοὺς πόδας, ὅπως καὶ εἰς τὸ ἔνδυμα τοῦ Ἰούδα, ὅστις φέρει ἐρυθροπὸν ἱμάτιον καὶ λευκὸν χιτῶνα. Οἱ Ἑβραῖοι φοροῦσι σκοτεινὰ φακιόλια καὶ πράσινα ἐνδύματα μὲ λευκοφαίους γραμμὰς ἀντὶ πτυχῶν.

11. *Εἰς Ἄδου κάθοδος.* Τὸ ἀριστερὸν τμήμα τοῦ μέσου τῆς ὁροφῆς ἔχει τὰς σκηνὰς τῆς καθόδου τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν Ἄδην καὶ τῆς Ἀναστάσεως.

Ἡ εἰς Ἄδου κάθοδος (εἰκ. 14 δεξιὰ ἄνω), ἣτις ἐπιγράφεται κατὰ βυζαντινὴν συνήθειαν; ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ, εἰκονίζεται οὕτως: Ὁ

Χριστὸς παρίσταται εἰς τὸ μέσον πατῶν ἐπὶ τοῦ Ἄδου· στρέφει πρὸς τὰ δεξιὰ ἐγειρῶν τὸν Ἀδὰμ καὶ διὰ τῆς δεξιᾶς βαστάζει τὸν σταυρόν. Ἐκατέρωθεν καὶ ἐντὸς σαρκοφάγων εὐρίσκονται ἀνὰ τρία συμμετρικῶς τὰ πατροπαράδοτα πρόσωπα: ἄριστερά ὁ Σολομὼν καὶ ὁ Δαβὶδ πλουσίως ἐνδεδυμένοι καὶ ὁ Πρόδρομος κηρύσσων τοῖς ἐν τῷ Ἄδῃ, δεξιὰ δὲ ὁ Ἀδὰμ, ἡ



Εἰκ. 14. Τοιχογραφία καμάρας: ἄριστερά: Ἀποκαθήλωσις, Ἐπιτάφιος Θρηῆνος—δεξιὰ: εἰς Ἄδου κάθοδος, Ἀνάστασις.

Εὔα καὶ ὁ Ἄβελ. Οἱ πρῶτοι ὑποδηλοῦνται καὶ διὰ τῶν ἀρχικῶν γραμμάτων τοῦ ὀνόματος αὐτῶν (C-ολομῶν, Δ-αβίδ).

Ὁ Χριστὸς πατῶν ἐπὶ τοῦ προσωποποιημένου Ἄδου ἀνήκει εἰς τὴν ἀρχαιότεραν εἰκονογραφίαν· εἰς μεταγενέστερα μνημεῖα ὁ Χριστὸς πατεῖ συνήθως ἐπὶ τῶν χιαστί τοποθετημένων πυλῶν τοῦ Ἄδου, αἵτινες ὅμως ἐμφανίζονται ἤδη ἀπὸ τοῦ 10οῦ αἰῶνος. Ὁ Ἄδης, ἐξηπλωμένος συνήθως ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ μὲ ἀλύσεις δεδεμένος (Δαφνί, ἁγ. Μάρκος Βενετίας, Σογανλῆ=10—11οῦ αἰ.), εἶναι ἐνταῦθα γονυπετιῆς κύπτων πρὸς τ' ἄριστερά εἰς ἀσυνήθη στάσιν. Ἀλλὰ καὶ ἡ στροφή τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὰ δεξιὰ εἶναι ὁμοίως ἀρχαιότερα (Σογανλῆ, ἐν *Diehl*, εἰκ. 260, Ν. Μονὴ Χίου κ. ἄλλ.), ταύτην δὲ ἐπαναβλέπομεν εἰς μνημεῖα τοῦ 13οῦ καὶ 14οῦ αἰ. (*Millet*, *Μυστραῖς*, Πίν. 116, *Wulff*, *Χρ. Τέχνη*, εἰκ. 442, ψηφιδωτῆ εἰκῶν Φλωρεντίας κ. ἄλλ.).

Ἐν γένει ἡ ὄλη σύνθεσις εἶναι λίαν ἀρχαιότροπος ἐνθυμίζουσα μὲ τὴν ἀπλότητα, τὴν συμμετρίαν τῆς καὶ τὴν εἰς μίαν σειρὰν τοποθέτησιν τῶν προσώπων τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Νάρθηκος τοῦ Ὁσίου Λουκά. Μόνον ὁ Ἄβελ, ὅστις ἐμφανίζεται μετὰ τὸν 12^{ον} αἰῶνα, ὑποδεικνύει ὅτι πρόκειται περὶ μεταγενεστέρου ἔργου. Οἱ προπάτορες φέρουσι φωτιστεφάνους, ὅπως καὶ εἰς τὰς καππαδοκικὰς (Σογανλῆ ἐν Γκέρεμε) καὶ τὰς ἀνατολικὰς καθόλου τοιχογραφίας (*Wulff, Δάμιος*, Πίν. 9). Ὁ Χριστὸς ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰς λοιπὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ ἔχει ὑψηλὸν τὸ ἀνάστημα, μικρὰν τὴν κεφαλὴν καὶ ὄρατον τὸ πρόσωπον μὲ πυρόχρουν κόμην καὶ γένειον· φέρει βαθὺ ἐρυθρὸν ἐνδυμα μὲ πολλὰς χρυσᾶς ἀντανakλάσεις καὶ πολύπτυχον ἰώδη μανδύαν. Αἱ πολλαὶ ἀναδιπλούμεναι πτυχώσεις σχηματίζονται ἀφθονοὶ εἰς τὸν μανδύαν τοῦ Ἀδάμ τὸν ἐρριμμένον εἰς τὴν χεῖρα, ἣν ἀνεγείρει ὁ Χριστός. Πολυτελῶς ἐνδεδυμένοι εἶναι οἱ βασιλεῖς, φέροντες λευκοὺς κεντητοὺς χιτῶνας καὶ ἐρυθροὺς μαργαριτοστολιστοὺς μανδύας. Τὰ πρόσωπα, καὶ ἰδίᾳ τοῦ Σολομῶντος, εἶναι καλῶς ἐξωγραφημένα εἰς ἓνα μόνον ὄχρον τόνον μὲ ἔντονα καὶ βυθύχρωμα χαρακτηριστικά.

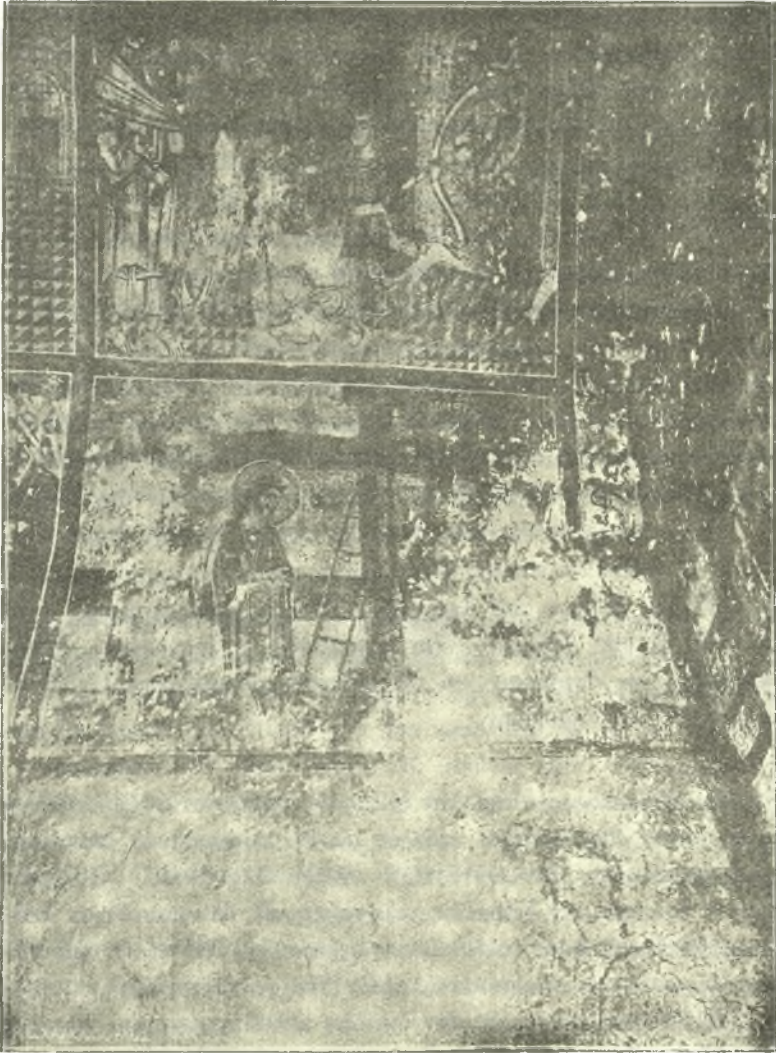
12. Ἀνάστασις (αἱ Μυροφόροι εἰς τὸ μνημεῖον). Παρὰ τὴν ἀνωτέρω παράστασιν εἰκονίζεται ἡ Ἀνάστασις (εἰκ. 14 δεξιὰ κάτω).

Δύο μυροφόροι προχωροῦσι κρατοῦσαι τὰ φιαλίδια μὲ τὰ μῦρα· ἐκατέρωθεν αὐτῶν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή ΑΙ ΜΥΡΩΦΩΡΗ. Ὁ ἄγγελος παρίσταται καθήμενος ἐπὶ λοξῆς πλακῆς καὶ δεικνύων τὸν ἀνοικτὸν τάφον ἐν εἶδει κόγχης μὲ τὰ ὀθόνια ἐντός· παρ' αὐτὸν ἀναγινώσκονται αἱ ἐπιγραφαί: ἀριστερά· ΗΓΕΡΘΗ ΟΥΚ ΕΣΤΗΝ ΟΔΕ καὶ δεξιὰ· ΗΔΕ Ο ΤΟΠΟΣ ΟΠΟΥ ΕΘΗΚΑΝ ΑΥΤΟΝ.

Ἡ στάσις καὶ ἡ χειρονομία τοῦ ἀγγέλου εἶνε τυπικαὶ ἰδίως ἀπὸ τοῦ 11^{ου} αἰ. καὶ ἐξῆς μὴ χαρακτηρίζουσαι κύκλους τέχνης καὶ ἐποχάς· ἰδιάζον μόνον εἶναι ὅτι ὁ ἄγγελος δὲν δεικνύει διὰ τοῦ δακτύλου τὸν τάφον, ὅπως συνειθίζεται τοῦτο ἐν τῇ βυζαντινῇ εἰκονογραφίᾳ, ἀλλ' ἔχει τὴν τυπικὴν χειρονομίαν τῶν ἄλλων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ. Τὰ περὰ τοῦ Ἀγγέλου εἶναι ἐσχηματοποιημένα (καὶ ἰδίως τὸ ἄνω μέρος αὐτῶν κοσμούμενον μὲ τοὺς μικροὺς κύκλους¹⁾) κλίνουσι πρὸς τὰ κάτω καὶ ἐνθυμίζουσιν ὡς πρὸς τὸ σχῆμά των τὰς μικρογραφίας τοῦ συριακοῦ Εὐαγγελίου (*Millet, εἰκονογρ.* εἰκ. 145). Δύο μόνον μυροφόροι ὅπως καὶ τὸ σχῆμα τοῦ τάφου τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας εἰκονίζονται εἰς τὴν πρὸ τοῦ 14^{ου} βυζαντινὴν εἰκονο-

¹⁾ Πρὸβ. ὁμοίαν ἐσχηματοποίησιν εἰς ἄγγελον Εὐαγγελισμοῦ ἐν τοιχογραφίᾳ τοῦ S. Blaise τῆς νοτίου Ἰταλίας (*Diehl, εἰκ. 264*).

γραφίαν ἐνῶ ἡ λοξὴ πλάξ ἀνήκει εἰς τὴν ἀνατολικὴν παράδοσιν· κάτωθεν τῆς πλακῶς νομίζει ὁ Millet (εικονογρ. σ. 521) ὅτι εἰκονίζεται λίθος ὅπως καὶ



Εἰκ. 15. Τοιχογραφία καμάρας: Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου. Ἐλκόμενος—δεξιὰ τμήμα τῆς Σταυρώσεως, καὶ κάτωθεν δλόσωμοι παραστάσεις.

εἰς τὸ συριακὸν Εὐαγγέλιον τῆς Ἱερουσαλήμ τοῦ ἔτους 1221. Ἄτυχῶς ἡ τοιχογραφία αὕτη ἔχει σήμερον ἐξαλειφθῆ.

13. Ἡ ἔγερσις τοῦ Λαζάρου. Τὸ δυτικὸν ἄκρον τῆς θολωτῆς ὀρο-

φῆς τοῦ ναυδρίου καταλαμβάνουσιν αἱ λοιπαὶ τέσσαρες σκηναί. Καὶ πρῶτον ἡ σκηνὴ τῆς ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου (εἰκ. 15 ἄνω) εἰκονίζεται οὕτως:

Ὁ Χριστὸς προχωρεῖ ἀριστερὰ, ἀκολουθούμενος ὑπὸ τοῦ Πέτρου καὶ δύο ἄλλων Ἀποστόλων, ὧν διακρίνονται μόνον οἱ φωτοστέφανοι. Αἱ δύο ἀδελφαί, ἐστραμμέναι πρὸς τὸν Χριστὸν καὶ γονυκλινεῖς, ἐγγίζουσι τοὺς πόδας του. Δύο ἄνδρες κυλίουσι τὸν λίθον, ἕτερος δὲ λύει τὰ ὀθόνια τοῦ Λαζάρου, ὅστις εἰκονίζεται ὄρθιος ἀριστερὰ ἐντὸς τοῦ μνήματος.

Οἱ εἰκονογραφικοὶ οὗτοι τύποι ἀνήκουσιν εἰς τὴν ἀπλοποιηθεῖσαν μνημειώδη τέχνην τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος (*Millet, εἰκονογρ.* σ. 254, *Wulff, Ν. Μονὴ Χίου*, σ. 132). Ἡ λυομένη ταινία καὶ ὁ ἀνεγειρόμενος λίθος εἶναι τυπικὰ γνωρίσματα τῆς *βυζαντινῆς* εἰκονογραφίας, ἐν ᾧ ἡ ὁμοιόμορφος στάσις τῶν ἀδελφῶν προδίδει ἀνατολικὴν ἐπίδρασιν. Τὸν Χριστὸν ἀκολουθεῖ εἰς τὴν μνημειώδη ζωγραφικὴν τοῦ 11ου αἰ. εἰς μόνον ἢ δύο μαθηταί· ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος προστίθενται καὶ ἄλλοι συνομιλοῦντες πολλάκις πρὸς ἀλλήλους, οὕτω δὲ ἡ σκηνὴ γίνεται πλέον φυσικὴ· εἰς τὴν ἡμετέραν παρίστανται μὲν τρεῖς μαθηταί, ἀλλὰ κυρίως διακρίνεται μόνος ὁ Πέτρος ἔχων τὴν αὐστηρὰν καὶ τυπικὴν στάσιν τῶν ἀρχαιοτέρων.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐκτέλεσιν, εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην ἔχομεν τὴν αὐτὴν πλάσιν τοῦ προσώπου καὶ τὰς αὐτὰς πολλὰς χρυσαῖς ἀνταυγείας εἰς τὸ ἐρυθρὸν καὶ πράσινον ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ· ὁ Πέτρος φέρει ἀνοικτὰ φαιοκίτρινα ἐνδύματα· αἱ δύο ἀδελφαί — λίαν μικραὶ εἰς τὰς διαστάσεις — ἔχουσιν ὄλως σχηματικὴν τὴν διάπλασιν καὶ τὰ πρόσωπα μορφάζοντα. Τὸ ἔδαφος εἶναι ἐστρωμένον διὰ πλακιδίων.

14. *Ἐλκόμενος*. Παρὰ τὸν Λάζαρον παρίσταται ὁ *Ἐλκόμενος* (εἰκ. 15). Εἰς τὸ μέσον εἰκονίζεται ὁ σταυρὸς μὲ τὴν κλίμακα καὶ ἄνω ἀναγινώσκειται ἡ ἐπιγραφή: ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΗ Ξ (αυ) ΡΟΥ. Ὁ Χριστὸς εὐρίσκειται ἀριστερὰ μὲ δεδεμένας τὰς χεῖρας, εἰς δὲ στρατιώτης ὤθει αὐτὸν ἐλαφρῶς ἀπὸ τοῦ ὤμου. Δεξιὰ ἕτερος στρατιώτης ὑψώνει τὴν χεῖρα δεικνύων εἰς τὸν Χριστὸν τὸν σταυρὸν· παρ' αὐτὸν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: ΑΝΑΒΗΘΗ.

Ἡ ἀπλὴ καὶ αὐστηρὰ αἴτη διάταξις καὶ αἱ χειρονομίαι τῶν δύο στρατιωτῶν ἐνθυμίζουσιν ὁμοίαν σκηνὴν εὐρισκομένην εἰς τὴν λειψανοθήκην τοῦ Gran (11ου αἰ.) καὶ εἰς μωσαϊκὸν ἐν *Montreale* (12ου). Κατὰ τὸ πλεῖστον αἱ σκηναὶ τοῦ *Ἐλκόμενου* εἶναι συνθετώτεραι, εἰκονίζουσαι τὴν προετοιμασίαν τοῦ σταυροῦ, στήριξιν αὐτοῦ, τοποθέτησιν τῆς ἐπιγραφῆς καὶ ἄνοδον τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ τῆς κλίμακος.

Κατὰ τὸν 14ον μέχρι τοῦ 16ου αἰῶνος ὑπὸ τὴν ἐπιγραφὴν «Ἐλκόμενος

ἐπὶ Σταυροῦ» εἰκονίζεται ἐνίοτε ἢ πρὸς τὸν Γολγοθᾶν ἄνοδος μὲ τὸν Σίμωνα αἴροντα τὸν Σταυρὸν καὶ τὸν Χριστὸν δεδεμένον καὶ ἀγόμενον ὑπὸ στρατιώτου (εἰς ναὸν Πιρέσπας ἐν Mali Grad 14^{ου} αἰ., Ἰαστρίου Ἀττικῆς, Διονυσίου Ἄθω 16^{ου} κ. ἄ.). Εἰς τοιχογραφίας τοῦ Ταξιάρχου Καστορίας (τοῦ ἔτους 1439) ἡ σκηνὴ αὕτη φέρει τὴν ἐπιγραφὴν «Σίμων ὁ Κυρηναῖος», ἐνῶ ὑπὸ τὴν ἐπιγραφὴν «Ἐλκόμενος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ» παρίσταται σκηνὴ μὲ στρατιώτην ἰστάμενον ἐπὶ τῆς κλίμακος καὶ ἔλκοντα τὸν Χριστόν.

Πᾶσαι αἱ διηγηματικαὶ αὗται σκηναὶ εἶναι μεταγενέστεραι ἰδιάζουσαι εἰς τὴν μακεδονικὴν καὶ ἰταλικὴν εἰκονογραφίαν, ἐν ᾗ ὁ Χριστὸς ἰστάμενος πρὸ τοῦ Σταυροῦ ἀνταποκρίνεται πρὸς παλαιὰ βυζαντινὰ πρότυπα τοῦ 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰῶνος, τὰ ὁποῖα διετηρήθησαν καὶ βραδύτερον εἰς τὰς ἑλληνικὰς χώρας (Γεράκι, Χρυσοφιώτισσα, Βατοπέδι, Μονεμβασιά).

Ὁ Χριστὸς εἶναι ἐνδεδυμένος πράσινον χιτῶνα ἄνευ χρυσοῦν ἀντανεκλάσεων καὶ ἐρυθρὸν ἱμάτιον μὲ φαιὰς πτυχάς, τὸ δὲ πρόσωπόν του — μὲ ἔκφρασιν ἀγωνίας εἰκονιζόμενον — ἔχει πρασίνας σκιάς. Οἱ στρατιῶται φέρουσιν ὄριαις φολιδωτὰς στολὰς καὶ μανδύας. Τὸ βάθος τῆς εἰκόνης ἀντιβὰ ἔχη μίαν μόνην πρασίνην ταινίαν διὰ τὴν γῆν καὶ τὸ λοιπὸν κυανοῦν, ὅπως εἰς τὰς ἄλλας σκηνάς, ἔχει δις τὴν πρασίνην ταινίαν.

15. **Ἐπιτάφιος θρήνος.** Τὸ ἀριστερὸν τμήμα τοῦ δυτικοῦ ἄκρου τῆς καμάρας ἔχει τὰς σκηνὰς τοῦ Θρήνου καὶ τῆς Ἀποκαθλώσεως.

Ἐν τῇ παραστάσει τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου (εἰκ. 14 ἀριστερὰ κάτω) ἡ Παναγία βοηθεῖ τὸν Νικόδημον ἵνα μεταφέρῃ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ πρὸς ἐνταφιασμόν. Τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνης εἶναι κατεστραμμένον, ἡ στάσις ὅμως τοῦ Νικοδήμου, ὅστις μὲ τὰς δύο του χεῖρας λαμβάνει ἀπὸ τῶν γονάτων τὸ ἄκαμπτον σῶμα, δεικνύει μᾶλλον ὅτι γίνεται μεταφορὰ τοῦ σώματος. Ἄνωθεν εἰκονίζεται δεξιὰ ὁ Ἰωάννης μὲ τὴν χεῖρα εἰς τὴν παρεῖαν καὶ ἀριστερὰ ἡ Μαγδαληνὴ ὡς νὰ τίλλῃ τὴν κόμην.

Τὰ δύο τελευταῖα πρόσωπα εἰς τὰς στάσεις ταύτας τοῦ θρήνου παρίστανται μὲ ἄλλα πρόσωπα καθ' ὅλας τὰς ἐποχὰς καὶ εἰς ὅλην τὴν σειρὰν τῆς ἐξελίξεως τῆς παραστάσεως ταύτης. Ἄλλ' ἢ στάσις τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Νικοδήμου, ὑποδηλοῦσα μεταφορὰν τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ἀνήκει εἰς τὴν ἀρχαιότεραν, τὴν ἀπὸ τοῦ 10^{ου} αἰῶνος βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν, ἣτις ἐμφανίζεται σπανιώτερον καὶ κατὰ τὸν 13^{ον} (χειρόγρα. Harley 1810) καὶ 16^{ον} αἰῶνα (εἰς Ἀστέρι Ἀττικῆς, Μοῦνη Δοχειαρίου Ἄθω κ. ἄλλ.).

Εἰς τὸ βάθος δεξιὰ παρίσταται Ναὸς μὲ φαιὸν καὶ πράσινον χρώμα ἐξωγραφημένος, ἔχων τροῦλλον καὶ κιονοστοιχίας, εἰς τὰ διάμεσα τῶν

δποίων κρέμανται μεγάλοι κανδήλαι. Ἡ Μαγδαληνὴ καὶ ὁ Ἰωάννης εἶναι ἐνδεδυμένοι ἐρυθρᾷ ἐνδύματα, τὰ χρώματα δὲ τῶν προσώπων εἶναι κίτρινα μὲ καστανὰς καὶ πρασίνας σκιάς.

6. *Ἀποκαθήλωσις*. Παρὰ τὸν Ἐπιτάφιον θρηνον εἰκονίζεται ἡ Ἀποκαθήλωσις (εἰκ. 14 ἀριστερὰ ἄνω).

Ὁ Ἰωσήφ ἀνερχόμενος ἐπὶ κλίμακος, στηριζομένης ἐπὶ τῆς δεξιᾶς κεραίας τοῦ Σταυροῦ, δέχεται τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ὅπερ κλίνει ἄνωθεν αὐτοῦ. Ἡ Παναγία ὀπισθεν κρατεῖ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα τοῦ υἱοῦ τῆς, ἣν φέρει πλησίον τοῦ προσώπου τῆς. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Νικόδημος κλίνων τὰ γόνατα καὶ προσπαθῶν διὰ ἡλάγγρας ν' ἀφαιρέσῃ τοὺς ἦλους ἐκ τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ. Πλησίον του ἴσταται ὄρθιος ὁ Ἰωάννης εἰς τὴν συνήθη στάσει θλίψεως (ὡς καὶ ἐν τῇ Σταυρώσει) μὲ τὴν χεῖρα εἰς τὴν παρεϊάν. Ἄνωθεν παρίστανται δύο ἄγγελοι πενθοῦντες, ὅπως καὶ εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Σταυρώσεως.

Ὅλοι αἱ στάσεις αὗται εἶναι χαρακτηριστικοὶ τύποι τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας ἀπὸ τοῦ 11^{ου} — 13^{ου} αἰῶνος μὲ μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι πανταχοῦ ἡ Παναγία μὲ τὸν Νικόδημον ἴστανται ἀριστερὰ καὶ ὁ Ἰωάννης δεξιὰ, ὅπως εἰς τὴν Σταύρωσιν. Ἡ ἀρχαιοτέρα Ἀποκαθήλωσις, τὴν ὁποίαν ἔχομεν (τοῦ 9^{ου} αἰῶνος μὴ ἐξελιχθεῖσα εἰσέτι, εἰς τὸν κώδικα τοῦ Γρηγορίου, Paris. Bibl. Nat. N^o 150) ἔχει τὸν Νικόδημον δεξιὰ, ὅπως τὸ ἡμέτερον. Ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἐπικρατοῦσι νέοι τύποι.

Τὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ταινίας : κυανὴν καὶ πρασίνην καὶ κατόπιν πάλιν κυανὴν. Ὁ Γολγοθᾶς, ἐφ' οὗ τοποθετεῖται ὁ Σταυρός, εἶναι ὅλως ἐσηματοποιημένος. Ἡ Θεοτόκος εἶναι ἐνδεδυμένη ὅπως εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν καὶ φέρει κόλκινα σανδάλια. Τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ εἶναι ὀλόκληρον μὲ πρασίνας σκιάς καὶ τὸ γυμνὸν σῶμα μὲ σκοτεινὰ διαγράμματα. Ὁ Ἰωσήφ καὶ ἰδίως ὁ Νικόδημος παρίστανται εἰς ἀναλογίας μικροτέρας ἀπὸ τὰ λοιπὰ πρόσωπα.

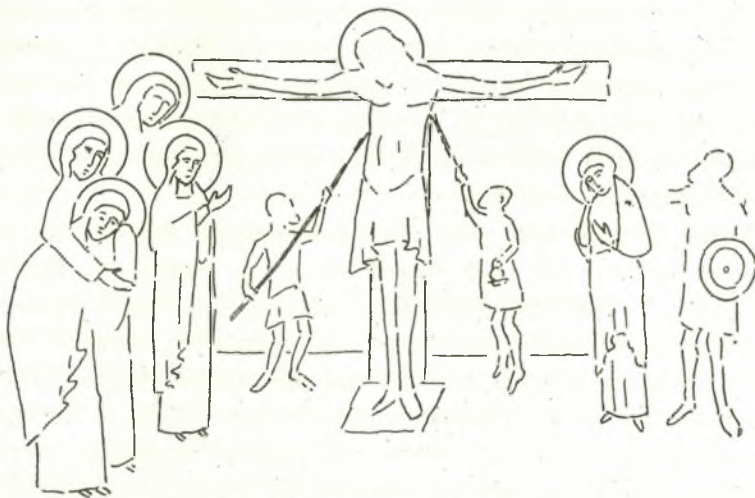
Ἐπὶ τῆς εἰκόνης διακρίνονται αἱ ἑξῆς ἐπιγραφαί: παρὰ τὸν Θεολόγον: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ. Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, ἐπὶ τοῦ Ἰωσήφ: Η, καὶ παρὰ τὴν Θεοτόκον: ΜΡ ΟΥ.

Γ'. Αἱ λοιπὰ τοιχογραφία καὶ αἱ διακοσμήσεις τοῦ ναυδρίου.

Τὸν εἰκονογραφικὸν κύκλον τῆς θολωτῆς ὀροφῆς συμπληροῦσιν ἀφ' ἑνὸς μὲν ἡ Σταύρωσις τοῦ Χριστοῦ, ἀπλουμένη εἰς ὀλόκληρον τὴν ἄνωθεν τῆς θύρας ἐπιφάνειαν τῆς δυτικῆς πλευρᾶς καὶ ἀφ' ἑτέρου αἱ ἐφθαρμένοι κατὰ

τὸ πλεῖστον σήμερον ὁλόσωμοι παραστάσεις, ἐξωγραφημένοι ἐπὶ τῶν κάτω μερῶν τῶν τοίχων τοῦ ναυδρίου· τέλος τὰ κοσμήματα τῆς διαχωριστικῆς ἐν τῷ μέσῳ τῆς καμάρας ταινίας καὶ ἄλλων μερῶν πληροῦσι τὸν διάκοσμον τοῦ ναυδρίου.

15. *Σταυρώσεις.* Ἡ μεγαλοπρεπὴς αὕτη παράστασις, κατεστραμμένη ἀτυχῶς εἰς πλεῖστα μέρη καὶ ἧς τὴν διάταξιν μόνον (ἐλλιπῶς καὶ ταύτην) ἀναπαριστᾷ τὸ παρατιθέμενον σχέδιον (εἰκ. 16)¹⁾ εἰκονίζεται οὕτω :



Εἰκ. 16. Τοιχογραφία Σταυρώσεως.

Εἰς τὸ μέσον εὐρίσκεται ὁ μέγας σταυρὸς μετὰ τὸν Ἐσταυρωμένον Ἰησοῦν ἄνωθεν ἢ ἐπιγραφὴ: Η ΣΑΒΡΩΧΗC. Ἐκατέρωθεν συμμετρικῶς διακρίνονται οἱ στρατιῶται ὑψοῦντες τὴν λόγχην καὶ τὸν σπόγγον. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἡ Παναγία μετὰ τὸν ὄμιλον τῶν τριῶν γυναικῶν, δεξιὰ δὲ ὁ Ἰωάννης καὶ ὄπισθεν ὁ Κεντηρίων καὶ δύο στρατιῶται (μὴ διακρινόμενοι ἐν εἰκ. 16).

Ἡ Παναγία παρίσταται ἔχουσα τὴν μίαν χεῖρα ὑψωμένην πρὸς τὸν Σταυρὸν καὶ τὴν ἄλλην πρὸ τοῦ στήθους αὐτῆς, ὁ δὲ Ἰωάννης φέρει τὴν δεξιὰν εἰς τὴν παρεῖαν εἰς στάσιν θλίψεως καὶ μετὰ τὴν ἀριστερὰν φαίνεται ὅτι κρατεῖ Ἐθαγγέλιον, συμφώνως πρὸς τὰς σιᾶσεις τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας ἀπὸ τοῦ 11^{ου} αἰῶνος καὶ ἔξης (πρὸβλ. *Millet εἰκονογρ.*, σ. 404). Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἔχει τὴν ἐλαφρὰν κλίσιν τῶν βυζαντινῶν, οὐχὶ δὲ τὴν ἰσχυρὰν καμπύλην, ἣτις χαρακτηρίζει τὰ ἔργα τῆς μακεδονικῆς σχολῆς ἀπὸ

¹⁾ Τὸ σχέδιον τοῦτο ἀτυχῶς δὲν ἀποδίδει πιστῶς οὔτε τὴν τέχνην τοῦ πρωτοτύπου.

τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ἦν ἀκολουθοῦσι καὶ οἱ Δυτικοί. Ἡ εἰκὼν αὕτη εἰς τὴν γενικὴν διάταξιν ἔχει μεγάλην ὁμοιότητα πρὸς τὰς καππαδοκικὰς¹⁾ μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἐκεῖ φέρει καὶ ἡ Παναγία τὴν μίαν χεῖρα εἰς τὴν παρεῖαν ἀντὶ νὰ φέρῃ ταύτην πρὸ τοῦ σιήθους, συμφώνως πρὸς τὸν ἐπικρατοῦντα ἐν Καππαδοκίᾳ τύπον.

Ἄσυνήθης εἶναι ἡ στάσις τῶν δύο μυροφόρων: ἡ μία ἐξ αὐτῶν, πιθανῶς ἡ Μαγδαληνή, κλαίουσα καὶ φέρουσα τὴν κεκαλυμμένην μὲ τὸν μανδύαν χεῖρά της εἰς τὸ πρόσωπον, κλίνει τὸ σῶμα πρὸς τὰ ἔμπρὸς οἰομένη καμφθεῖσα ὑπὸ τῆς λύπης· ἡ ἄλλη ὀπισθεν ὑποστηρίζει αὐτὴν περιβάλλουσα διὰ τῆς δεξιᾶς τοὺς ὤμους της. Ἡ στάσις τῆς Παναγίας κλονιζομένης καὶ ὑποστηριζομένης ὑπὸ τῶν Μυροφόρων ἀπαντῶσα τὸ πρῶτον εἰς τὴν Ἀνατολὴν εἶναι ἀγαπητὴ εἰς τὴν πρῶτον Ἰταλικὴν Τέχνην ὡς καὶ εἰς Ἑλλάδα καὶ Σλαύους ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος καὶ ἐφεξῆς· ἀλλ' ἡ στάσις αὕτη διὰ τὴν Μαγδαληνὴν εἶναι ὅλως νέα.

Ἄτυχῶς ἡ σκηνὴ αὕτη εἶναι ἱκανῶς ἐφθαρμένη, ἰδίᾳ ὁ δεξιὰ ὄμιλος μὲ τὸν Ἰωάννην καὶ τοὺς στρατιώτας καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ· ἐξ ὧν ὅμως διατηροῦνται δύνатаί τις νὰ εἴπῃ ὅτι εἶναι ἡ ὀριαιότερα τοιχογραφία τοῦ ναυδρίου. Συμμετρικὴ καὶ μνημειώδης, ὅπως αἱ ἄλλαι, χωρὶς ἐν τούτοις νὰ ἔχῃ τὴν ξηρότητα καὶ τυπικότητα ἐκείνων. Ὁ ὄμιλος ἰδίᾳ τῶν γυναικῶν εἶναι ὀριαιότατος ὡς σύνθεσις. Τὰ ὀριαιὰ των προσώπων ἔχουσιν ἔκφρασιν ὀδύνης· κλίνουν τὴν κεφαλὴν μὲ φυσικὴν κίνησιν, τὰ ὀψηλά των δὲ σώματα, φέροντα ἐνδύματα μὲ ἀκριβεῖς πτυχώσεις, ἔχουσι τὰς στάσεις ἔλαφρὰς καὶ φυσικὰς.²⁾ Δὲν λείπουσιν ὅμως καὶ χαρακτηρισμοὶ μὲ τὰς ἄλλας, ὅπως π. χ. αἱ δυσαναλόγως πρὸς τὰ ἄλλα πρόσωπα μικραὶ διαστάσεις τῶν δύο στρατιωτῶν μὲ τὴν λόγχην καὶ τὸν σπόγγον, ἡ ὁμοιότης τῶν προσώπων τῶν γυναικῶν πρὸς τὰς Μυροφόρους τῆς Ἀναστάσεως καὶ οἱ αὐτοὶ χρωματισμοὶ τῶν ἐνδυμάτων τῆς Θεοτόκου, ἧτις φέρει καὶ πάλιν τὸ πορφυροῦν της μαφόριον καὶ τὸν κυανοπράσινον χιτῶνα μὲ τὰς βαρεῖς πτυχώσεις.

¹⁾ Βλέπε παρὰ Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, τοιχογραφίας Σταυρώσεως εἰς ναοὺς τῆς Ἀναλήψεως καὶ Ἑλμαλὴ κλιτισῆ ἐν Γκέρμε· πρβλ. καὶ Σταυροῦσιν ἀψιδος τοῦ ναοῦ τῆς Ταγγάρης ἐν τῇ αὐτῇ περιοχῇ παρὰ *Jerphanion*, *Rapport sur une mission d'études en Cappadoce*, Paris, 1913 (extrait σελ. 18 κ. ἐ.) εἰκ. 8.

²⁾ Ἡ διαφορὰ τῆς τέχνης εἰς ἐν καὶ τὸ αὐτὸ μνημεῖον παρατηρεῖται καὶ εἰς ἄλλους βυζαντινοὺς ναοὺς (πρβλ. Καθολικὸν Ὁσίου Λουκά, ναοὺς Μυστρᾶ, Καππαδοκίας κλπ.) ἀποδιδόμενη εἴτε εἰς χρονικὴν διαφορὰν εἴτε εἰς ἱκανότητα ἐνὸς ἐκ τῶν ἐργασθέντων τεχνιτῶν· δὲν πρέπει ὅμως νὰ παραβλέπεται τὸ κυριώτερον, ἡ διαφορὰ δηλ. τῶν προτύπων, ἅτινα διέθετον οἱ ζωγράφοι, εἰς ἣν ὀφείλεται συχνάκις ἀνομοιότης οὐ μόνον εἰς τὴν τέχνην, ἀλλὰ καὶ εἰς αὐτὴν τὴν εἰκονογραφίαν.

Διακοσμήσεις. Ταινία διαχωριστικαί, φέρουσαι διακοσμήσεις ἐκ γεωμετρικῶν ἢ φυτικῶν σχεδίων, εἶναι λίαν συνήθεις εἰς τοιχογραφίας τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ναῶν. Ἐν τῷ ἡμετέρῳ ναυδριῷ ὑπάρχουσι:

1) Πλατεῖα ζώνη εἰς τὴν κλεῖδα τῆς καμάρας χωρίζουσα τὴν διπλὴν σειρὰν τῶν σκηνῶν (βλ. εἰκ. 11 καὶ 12), κοσμουμένη μετὰ συμπλεκόμενας ταινίας εἰς σχήματα ἑλλειψοειδῆ, πληρούμενα μετὰ τρίφυλλα. Τὸ κόσμημα τοῦτο εἶναι ἱκανῶς ἀρχαιοτρόπον, ἔχον ἀναλογίαν τινὰ πρὸς κοσμήματα ἐπιψηφιδωτῶν (*Schultz*, Ὁσ. Λουκᾶς, Πίν. 55^α κ. ἄ.).

2) Ἐτέρα στενωτέρα ταινία, ἥτις περιβάλλει ἐν ἡμικυκλίῳ τὴν σκηνὴν τῆς Σταυρώσεως (βλ. εἰκ. 15 δεξιὰ), φέρουσα ὠραῖον κόσμημα ἐκ γραμμικῆς κυματοειδοῦς ἑλικος. Καὶ τὸ κόσμημα τοῦτο εἶναι ἐν χρήσει ἤδη ἀπὸ τοῦ 11^{ου} αἰῶνος εἰς ψηφιδωτὰ (Ὁσίου Λουκᾶ, ἔ. ἄ., Ν. Μονῆς Χίου, ἐν *Wulff*, σελ. 127, Ναοῦ ἁγ. Σοφίας Κιέβου, *Diehl*, εἰκ. 235 κ. ἄλλ.), συνηθέστατον δὲ βραδύτερον καὶ εἰς τοιχογραφίας τοῦ 14^{ου} αἰῶνος· εἰς μεταβυζαντινὴν ἐποχὴν τὸ κόσμημα τοῦτο μετατρέπεται ἀπὸ γραμμικοῦ εἰς φυτικὸν μετὰ ἡμίφυλλα.

3) Τὰ τόξα τέλος, κατῶθεν τῶν ὁποίων εὐρίσκονται αἱ ἐφθαρμένα σήμερον ὀλόσωμοι παραστάσεις τῶν ἁγίων (βλ. εἰκ. 15), πληροῦνται διὰ κοσμήματος ἐκ διασταυρουμένων ταινιῶν, δι' ὧν σχηματίζονται ῥόμβοι πληρούμενοι δι' ἀστερίσκων. Ὁμοία κοσμήματα παρατηροῦμεν καὶ εἰς τὴν Ἀψίδα τοῦ ἐν Τορτσέλλο ναοῦ (*Dalton*, εἰκ. 235) καὶ εἰς Γκέρεμε τῆς Καππαδοκίας¹⁾ εἰς μεταγενεστέρους ναοὺς τοῦ 16^{ου} καὶ 17^{ου} αἰῶνος, τὸ κόσμημα τοῦτο ἀπλοποιημένον (ἐκ διασταυρουμένων δηλονότι γραμμῶν σχηματιζόμενον καὶ διὰ σταυρῶν ἢ κοκκίδων πληρούμενον) εἶναι ἐκ τῶν συνηθεστέρων διακοσμήσεων, παρατηρούμενον ἰδίως εἰς ἐνδύματα ἁγίων (εἰς τοιχογραφίας ναῶν Ἀττικῆς, Γορτυνίας ἐν Ἀρκαδίᾳ καὶ ἄλλ.).

Ἐκ τῆς γενομένης ἀνωτέρω λεπτομεροῦς ἀναλύσεως τῶν σκηνῶν βλέπομεν, ὅτι οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι συνδέουσι τὰς τοιχογραφίας τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιαστικῆς Αἰγίνης ἄλλοτε μετὰ Βυζαντινὰ πρότυπα καὶ ἄλλοτε μετὰ Ἀνατολικά· τοῦτο ἐξηγεῖται ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος καὶ ἐξῆς οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι τοῦ Βυζαντίου διαδίδονται καὶ εἰς Ἀνατολήν. Ἀλλ' ἐνταῦθα παρατηροῦνται καὶ νέαι τινὲς εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι (ὄπως εἰς τὴν Γέννησιν, Σταύρωσιν καὶ Ἀνάληψιν), αἵτινες προ-

¹⁾ Πρὸβλ. *Jerphanion*, Une chapelle cappadocienne du X s., ἐν *Revue de l'art chrétien*, 1914 σελ. 2 κ. ἔ. εἰκ. 1.

φανῶς δὲν ὀφείλονται εἰς ἔμπνευσιν καὶ πρωτοτυπίαν τοῦ ταπεινοῦ καὶ ἀνωρύμου ζωγράφου, ἀλλ' εἰς μακραῖωνα παράδοσιν καὶ μίμησιν ἐξαφανισθέντων προτύπων. Εἰς τίνα ὅμως κύκλον τέχνης πρέπει οὗτοι ν' ἀναζητηθῶσιν; Ἡ παράστασις τῆς θηλαζούσης Θεοτόκου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Γεννήσεως φέρει ἡμᾶς εἰς τὴν Αἴγυπτον καὶ τὴν Συρίαν, ἔνθα τὸ θέμα τοῦτο ἐπιχωριάζει· ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην, ἰδίᾳ τῆς Ἰταλίας καὶ Γαλλίας τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰ. τὸ θέμα τῆς θηλαζούσης δὲν εἶναι ξένον. Καὶ ἡ τεχνοτροπία ἄλλως τε τῶν τοιχογραφῶν τοῦ ναυδρίου τούτου τῆς Αἰγίνης παρουσιάζει ὁμοιότητα πρὸς τὰς βυζαντινὰς τοιχογραφίας τῆς νοτίου Ἰταλίας (πρβλ. τοιχογραφίας S. Blaise παρὰ τὸ Brindisi, ἐν *Diehl*, εἰκ. 264 κ. ἄλλ.), καὶ ἐν μέρει πρὸς αὐτὰ ἀκόμη τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἁγίου Μάρκου ὡς πρὸς τὰς ξηρὰς στάσεις καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἀναδιπλωμένων πτυχώσεων. Ὁ ἐξετάζων τὰς τοιχογραφίας ταύτας, ἔχων τοῦτο πρὸ ὀφθαλμῶν, θὰ ἠδύνατο νὰ δεχθῆ, ὅτι ἡ φραγκικὴ κατοχὴ τῆς νήσου (βλ. κατωτέρω) ἐρμηνεύει ἴσως καλύτερον τὴν τέχνην τῶν τοιχογραφῶν τούτων τῆς Αἰγίνης· ἀλλ' ὅταν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ Φραγκοκρατία οὐδόλως ἐπηρεάσεν ἢ ἀνέκοψε τὴν ἐξέλιξιν τῆς ζωγραφικῆς ἐν Ἑλλάδι καὶ ἄφ' ἑτέρου ὅτι αἱ ἐπὶ τοῦ ἐδάφους τῆς μεγάλης Ἑλλάδος—κάτω Ἰταλίας—σωζόμεναι τοιχογραφίαι, ἔργα καθαρῶς βυζαντινά, εἶναι καὶ αὐταὶ μεγάλως ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴν μοναχικὴν τέχνην τῆς Ἀνατολῆς, κατανοοῦμεν ὅτι ἡ ὁμοιότης μετὰ τὴν Αἴγινα εἶναι μόνον ἕμμεσος, διότι κοινὴ εἶναι ἡ πηγὴ.

Ἐκ τῆς συγκρίσεως τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων ἐκάστης σκηνῆς πρὸς τὰ σπουδαιότερα μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς τέχνης εἶδομεν ὅτι πλεονάζουσιν οἱ τύποι οἱ ἐπικρατοῦντες πρὸ τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰῶνος, ἐποχῆς δηλαδὴ ἀποτελούσης, ὡς γνωστόν, σταθμόν, καθ' ἣν πολλοὶ ἄλλοι νέοι τύποι εἰσάγονται καθιστῶντες πλουσιωτέρας καὶ πλέον ἀφηγηματικὰς καὶ φυσικὰς τὰς σκηνάς. Πᾶσα τοιαύτη τάσις εἶναι ὅλως ξένη πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Αἰγίνης, εἰς τὰς ὁποίας ἐπικρατεῖ ἀντιθέτως ἄκρα αὐστηρότης καὶ ἀπλοποίησις καὶ περιορισμὸς εἰς μόνὰ τὰ ἀπαραίτητα, ὅπως παρατηρεῖται τοῦτο εἰς τὴν μνημειώδη τέχνην τοῦ 11ου αἰῶνος. Ἀφ' ἑτέρου ὅμως εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι, τὰς ὁποίας ἐξητάσαμεν εἰς διαφόρους σκηνάς (Ἐθαγγελισμὸν, Ὑπαπαντήν, εἰς Ἄδου κάθοδον, Ἐγερσιν Λαζάρου κλπ.) δὲν ἐπιτρέπουσιν, ὡς εἶδομεν, τὴν πρὸ τοῦ 12ου αἰ. χρονολογίαν.

Μετὰ τὸν ἀρχαιότερον αὐτὸν χαρακτήρα τῆς εἰκονογραφίας συμφωνεῖ καὶ ἡ *τεχνοτροπία*, ἣτις ὁμοίως ὀδηγεῖ ἡμᾶς εἰς ἀρχαιότερα τοῦ 13ου — 14ου αἰῶνος πρότυπα, φέρει δὲ ἱκανοὺς ἀνατολικοὺς χαρακτήρας.

Οὐδὲν σχεδὸν ἴχνος ἔχομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας ταύτας τῆς Αἰγίνης

τῆς ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 13^{ου} αἰῶνος ἀρχομένης ἀναγεννήσεως, τὴν ὁποίαν χαρακτηρίζει ἡ γραφικότης καὶ ἡ ἀπόδοσις χώρου καὶ βάθους εἰς τὴν σύνθεσιν, ἡ ἀλήθεια καὶ φυσικότης εἰς τὰς στάσεις καὶ τὸ ἔνδυμα. Ἐνταῦθα παρατηροῦνται αἱ ἄκαμπτοι κινήσεις, αἱ ξηραὶ καὶ τυπικαὶ στάσεις, μὲ τοὺς πόδας παραλλήλους, ὅπως εἰς τὰ ἀνατολικά ἔργα, ¹⁾ εἰς δὲ τὴν σύνθεσιν λείπει οἰαδήποτε προσπάθεια ἀποδόσεως βάθους. Τὰ πρόσωπα εἶναι εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, καταλαμβάνοντα διὰ τοῦ ἀναστήματός των ὁλόκληρον τὸ ὕψος, μία κυανῆ καὶ μία πρασίνη ταινία ἀντικαθιστᾷ τὸ βάθος εἰς ὅλας γενικῶς τὰς εἰκόνας, ὅπου δὲ τὸ ἀρχιτεκτονικὸν βάθος καὶ οἱ βράχοι εἶναι ἀπαραίτητοι εἰκονογραφικῶς, ἀποδίδονται ὅλως σχηματικῶς.

Δυσαναλογίας τῶν παραστάσεων πρὸς ἀλλήλας συνητηήσαμεν σχεδὸν εἰς ὅλας τὰς σκηνὰς καὶ μάλιστα λίαν καταφανεῖς, ἃν καὶ ἡ ἔλλειψις αὐτῆ εἶναι ἀληθὲς ὅτι παρατηρεῖται καὶ εἰς τὰ καλύτερα ἔργα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων.

Τὰ πρόσωπα εἶδομεν ὅτι ἔχουσι κατὰ τὸ πλεῖστον σημιτικούς χαρακτῆρας: μέλανας ὀφθαλμούς, πυκνὰς ὀφρῦς καὶ τὴν ἔκφρασιν κατὰ τὸ πλεῖστον κενήν· τὰ κοντὰ ἀναστήματα καὶ αἱ δυσαναλόγως μεγάλαι κεφαλαὶ μαρτυροῦσιν ἐπίσης τὴν σχέσιν πρὸς παλαιὰ ἀνατολικά πρότυπα· εἰς ὀλίγας μόνον σκηνὰς (εἰς Σταύρωσιν, Προδοσίαν καὶ Ἀνάστασιν) εἶδομεν ὑψηλὰ ἀναστήματα, ὥραϊα μικρὰ πρόσωπα καὶ ἔκφράσεις καλὰς πόνου ἢ ἀγωνίας. Εἰς τὴν πλάσιν τῶν προσώπων οὐδαμοῦ παρατηρήσαμεν τὰ ρόδινα χρώματα καὶ τὴν διὰ πολλῶν διαβαθμίσεων καὶ μέσων τόνων ἀπόδοσιν τοῦ ἀναγλύφου, ἅτινα χαρακτηρίζουσι τὰ ἔργα τῆς τελευταίας ἀναγεννήσεως. Εἰς τὰς ἡμετέρας τοιχογραφίας τὰ πρόσωπα εἶναι ὠχρὰ ἢ δι' ἑνὸς μόνου τόνου ἐξωγραφημένα φέροντα ἐντόνως σχεδιασμένα τὰ χαρακτηριστικά, ²⁾ ὅπως κατ' ἔξοχὴν παρατηρεῖται τοῦτο εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀνατολῆς κατὰ τὸν 10^{ον}—12^{ον} αἰῶνα (*Wulff, Λάτμος*, σελ. 220), ἢ σκιαζονται μὲ πρασίνας σκιάς κατὰ τὴν παλαιὰν βυζαντινὴν μέθοδον, ἰδίᾳ τῶν μικρογραφιῶν, φωτιζόμενα ἑλαφρῶς μὲ ὀλίγας λευκὰς γραμμιάς ³⁾.

¹⁾ Πρβλ. τοιχογραφίας λ. χ. ἐν Σογανλῆ, παρὰ *Jerphanion*, Deux chapelles souterraines en Cappadoce, ἐν *Revue archéol.* XII (1908) σελ. 15 κ. ἔ.

²⁾ Καὶ εἰς τὰς μεταβυζαντινὰς τοιχογραφίας καὶ τὰς πολὺ μεταγενεστέρως φορητὰς εἰκόνας καὶ τεχνικῶς κατωτέρας παρατηροῦμεν τὸ ἀπλοῦν τοῦτο εἶδος τῆς πλάσεως τοῦ προσώπου· αὐτὰ ὅμως διαφέρουσι πολὺ ὡς πρὸς τὴν καθόλου κατασκευὴν ἀπὸ τὰς ἡμετέρας εἰκόνας. Αἱ καλῆς τέχνης μεταβυζαντιναὶ τοιχογραφίαι καὶ εἰκόνας ἀκολουθοῦσι τὴν μέθοδον, ἣν ἐκ τῆς «Ἐρμηνείας» γνωρίζομεν (πρβλ. *Σωτηρίου*, *Φανερωμένη* ἔ. ἀ. σελ. 128 κ. ἔ.), οὐδέποτε δὲ σκιαζονται μὲ πρασίνας σκιάς. ὡς αἱ ἡμέτεραι.

³⁾ Εἰς τὰς καππαδοκικὰς τοιχογραφίας αἱ πράσιναὶ σκιάι παρατηροῦνται εἰς τὰ μετὰ τὸν 12^{ον} αἰ. μνημεῖα (πρβλ. καὶ *Jerphanion*, *Rapport etc.* ἔ. ἀ. σελ. 18).

Ἡ πτύχωσης δὲν εἶναι ὁμοιόμορφος· ἐπικρατοῦσιν αἱ πολυπληθεῖς ἐν εἴδει zick-zack πτυχαί, αἵτινες ἐνθυμίζουσι μωσαϊκὰ τοῦ 12ου αἰῶνος τῆς Ἱταλίας (Monreale, Παλέρμου, Ἁγ. Μάρκου κλπ.), καὶ αἱ ἐν εἴδει γραμμῶν πτυχώσεις, αἱ τόσον συνήθεις εἰς τὰ ἀνατολικά ἔργα, αἵτινες—ῥαφαὶ ἐνίοτε καὶ ἄρμονικαί—σηματίζονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διὰ σκοτεινῶν χρωμάτων εἰς τὰ ἀνοιχτόχρωμα ἐνδύματα καὶ διὰ φωτεινῶν εἰς τὰ βαθύχρωμα· εἰς ὀλίγας δὲ σκηνὰς παρατηρεῖται καὶ ἡ ἑλαφρὰ καὶ ἀκριβῆς πτύχωσης, ὅπως εἰς τὸν Ἄγγελον τοῦ Ἐθαγγελισμοῦ καὶ τὰς Μυροφόρους τῆς Σταυρώσεως. Τὰ ἐνδύματα μόνον τοῦ Χριστοῦ φέρουσιν, ὡς εἶδομεν, εἰς ὅλας τὰς σκηνὰς (πλὴν τῆς σκηνῆς τοῦ Ἐλκομένου) ἀντὶ πτυχῶν χρυσοῦς ἀνταυγείας, κατὰ τὴν μέθοδον, ἣτις παρατηρεῖται ἤδη ἀπὸ τοῦ 10ου αἰῶνος εἰς μωσαϊκὰ καὶ μικρογραφίας, καὶ προέρχεται ἐκ τῆς τεχνικῆς τῶν χυμευτῶν (σμάλτων) μᾶλλον παρὰ τῶν μωσαϊκῶν· ἡ μέθοδος αὕτη, γνωστὴ ὑπὸ τὸ ὄνομα «χρυσοκονδυλιά», παρατηρεῖται συχνότατα μέχρι τοῦ 14ου αἰ. περιοριζομένη εἰς τὸ ἐνδυμα τοῦ Χριστοῦ, γενικεύεται δὲ εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν ζωγραφικὴν.

Ὅσον ἀφορᾷ τέλος τὰ χρώματα, οἱ τόνοι εἶναι ὀλίγοι, ἀλλὰ θερμοὶ καὶ ῥαφαῖοι κατὰ τὸ πλεῖστον· παρατηροῦνται ἰδίως ἄρκεται ἀποχρώσεις τοῦ ἐρυθροῦ, ἱκανὰ δὲ ἐπίσης εἶναι καὶ τὰ ἀνοιχτόχρωμα ἐνδύματα (λευκοπράσινα, ρόδινα καὶ κίτρινα)· ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Χριστὸς εἶναι εἰς ὅλας σχεδὸν τὰς σκηνὰς μὲ τὰ αὐτὰ χρώματα ἐξωγραφημένοι. Ὅτι δὲ σκοπὸς τοῦ χρώματος δὲν εἶναι ἡ διὰ τούτου ἀπόδοσις τῶν φυσικῶν τόνων, ἀλλ' ἀπλῶς ἡ πλήρωσις τοῦ σχεδίου, ἀντιλαμβανόμεθα κάλλιστα εἰς τὰς ἡμετέρας τοιχογραφίας, ἔνθα, ἐνίοτε, ἐνδύματα, κόμη καὶ ἀρχιτεκτονικὸν βάθος εἶναι, ὡς εἶπομεν, μὲ ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν τόνον ἐξωγραφημένα (Ἵπαπαντὴ καὶ ἄλλ.).

Συμφώνως πρὸς τ' ἀνωτέρω ἐκτεθέντα, τὸ ἔτος 1282 τῆς ἐπιγραφῆς, τὸ ἀναγραφόμενον ὡς χρόνος τῆς «ἀνακαινίσεως» τοῦ ναυδρίου,¹⁾ δὲν ἀνταποκρίνεται ἀκριβῶς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὴν τέχνην τῶν τοιχογραφιῶν, αἵτινες παρουσιάζονται οὔτως ἱκανῶς καθυστερημένοι. Δὲν ὑπολείπεται λοιπὸν εἰμὴ νὰ δεχθῶμεν τὰς τοιχογραφίας ταύτας τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνος ὡς ἀντιπροσώπους συντηρητικῆς μοναχικῆς τέχνης, ἣτις ἔμεινε πλείοτερον προσκεκολλημένη εἰς τὰ ἀρχαιότερα πρότυπα καὶ μάλιστα τὰ ἀνατολικά καὶ ἣτις ἐμφανίζεται πολὺ ἀπλουστερά καὶ πτωχότερα ἀπὸ

¹⁾ Ἡ ἀρχὴ τῆς ἀνωτέρω (εἰκ. 3) παραθεθείσης ἐπιγραφῆς λαμβάνεται πιθανότατα καὶ ἐνταῦθα κατὰ τὴν ἐπικρατοῦσαν συνήθησιν ἐν τῇ μεσαιωνικῇ καθόλου ἐποχῇ σύγχυσις τῶν ὄρων : ἀνηγέρθη ἢ ἀνωκοδομήθη καὶ ἀνεκαινίσθη.

ἀπόψεως εἰκονογραφίας, κατωτέρα δὲ ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης, ἂν θελήσωμεν νὰ συγκρίνωμεν ταύτην πρὸς τὰ σύγχρονα ἔργα τοῦ Βυζαντίου καὶ πρὸς τὸν κύκλον τῆς ἐπιδράσεως αὐτῶν, τὰ ζωογονούμενα ἀπὸ τῶν μέσων ἥδη τοῦ 13ου αἰῶνος μὲν νέαν πνοήν.¹⁾ Οὕτω δὲ δυνάμεθα νὰ κατανοήσωμεν διὰ τίνα λόγον καὶ μετὰ ταῦτα, ἐν πλήρει 14ῳ αἰῶνι, τὰ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς δὲν παρουσιάζουσιν ὁμογένειαν καὶ ἐνότητα εἰς τὴν τέχνην καὶ αἱ νέαι μέθοδοι δὲν κατορθώνουσι νὰ ἑξαφανίσωσι τὰς παλαιότητας.

Ἐπολείπεται τέλος νὰ προσδιορισθῶσιν ἐνταῦθα οἱ ἀναγραφόμενοι εἰς τὰς ἐν ἀρχῇ παρατεθείσας ἐπιγραφάς: *Βασίλειος καὶ Λέων Σαγομαλᾶς*

Τὸ ὄνομα τοῦ Λέοντος εἶναι προφανῶς μεταγενέστερον ἐπὶ τοῦ παυρῖνου πλαισίου τῆς θύρας τοῦ ναυδρίου χάραγμα (εἰκ. 4), θὰ ἠδύνατο δὲ ν' ἀποδοθῆ καὶ εἰς τὸν φερόμενον ὡς ἀκμάσαντα κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17ου αἰῶνος Λέοντα Σαγομαλᾶν—ἂν εἴχομεν ἄλλοθεν σχετικὰς εἰδήσεις περὶ τοῦ ἐγγόνου τούτου τοῦ πρωτονοταρίου Θεοδοσίου—ἀλλὰ καὶ εἰς γόνον ἑτέρου ἀγνώστου Σαγομαλᾶ, ὃς ἐρμηνεύομεν κατωτέρω.

Σπουδαιότεραν σημασίαν ἔχει τὸ ὄνομα τοῦ Βασιλείου Σαγομαλᾶ, ὡς συνδεόμενον ἀμεσώτερον μὲ τὸ ναυδριον τῆς Αἰγίνης. Ἡ ἐπιγραφὴ ἡ ἀναγράφουσα αὐτὸν εἶναι γεγραμμένη διὰ λευκοῦ χρώματος ἐπὶ τῆς ἐρυθρᾶς ταινίας τῆς χωριζούσης τὰς συνθέσεις ἀπὸ τῶν ὀλοσώμων παραστάσεων, αἵτινες δὲν φαίνεται ν' ἀνεκαινίσθησαν εἰς νεωτέρους χρόνους· συμφώνως πρὸς ταύτην μάλιστα θὰ ἠδύνατό τις νὰ θεωρήσῃ τὸν Βασίλειον καὶ ὡς ἰδρυτὴν ἢ ἀνακαινιστὴν τοῦ ναυδρίου. Ποῖος ἦτο ὁμοῦς ὁ Βασίλειος οὗτος Σαγομαλᾶς εἶναι δύσκολον νὰ προσδιορισθῆ. Πιθανῶς εἶναι ἀδελφός τις τοῦ ὑπὸ τοῦ Θεοδοσίου ὡς γενάρχου τῆς οἰκογενείας ἀναφερομένου Μιχαήλ, ἐγ κατασταθεὶς ἀπὸ τοῦ Ἄργου εἰς Αἴγιναν καὶ ὑπηρετήσας καὶ οὗτος τοὺς Φράγκους (πρβλ. ἐπιστολὴν Θεοδοσίου παρὰ Κρουσίῳ ἔ. ἄ. σελ. 92 «τὸ ἐκεῖθεν δὲ ἀφήμι λέγειν διὰ τὸ μακρόγορον»), πιθανὸν ὁμοῦς εἶναι καὶ νὰ μὴ ἔχη σχέσιν τινὰ πρὸς τὴν γνωστὴν οἰκογένειαν τῶν Ζυγομαλᾶ εἰμὴ μόνον κατὰ τὸ ὄνομα, ὅπερ ἠδύνατο νὰ προέρχηται (κατὰ τὴν γνώ-

¹⁾ Εἰς τὰ ἀνωτέρω θὰ ἠδύνατό τις νὰ προσθέσῃ ὅτι ἐνδείξεις τῆς σχέσεως τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Αἰγίνης πρὸς ἔργα τῆς ἀνατολικῆς μοναχικῆς τέχνης εἶναι καὶ αἱ πολλαὶ ἀνορθογραφίαι τῶν ἐπιγραφῶν τῶν σκηνῶν, ἃς παρεθέσαμεν μετὰ τῆς περιγραφῆς ἀνωτέρω, αἵτινες σπανιότερον ὁπωσδήποτε εἰς τοιχογραφίας μεγάλων κέντρων τοῦ Βυζαντίου παρατηροῦνται. Κατὰ τοῦτο αἱ ἡμέτεραι τοιχογραφίαι ὁμοιάζουσι τὰς καταδοκίμους, ὧν τὰς ἐπιγραφὰς ἐξέδωκεν ἰδίᾳ ὁ *Jerphanion* ἐν *Mélanges de la Faculté orientale*, τόμ. II, σελ. 305 κ. ἔ.

μην τοῦ κ. Φ. Κουκουλῆ) καὶ ἐκ τοῦ ἐπαγγέλματος αὐτοῦ ἢ ἑνὸς τῶν γεννητόρων του, ἀφ' οὗ *σαγομαλλᾶς* δύναται νὰ σημαίη τὸν ἐμπορευόμενον μαλλία διὰ σάγους ἢ ράπτροντα ἢ παλοῦντα σαγία μάλλινα—χονδρὰ μάλλινα ὑφάσματα.—(Περὶ τῆς οἰκογενείας Ζυγομαλᾶ βλέπε καὶ νεωτέραν μελέτην τοῦ Π. Ζερλένη, Παραλειπόμενα τοῦ οἴκου Ζυγομαλᾶ, Ἀθῆναι, 1923).

Κατὰ τοὺς χρόνους τῆς ἰδρύσεως τοῦ ναυδρίου ἡ Αἴγινα ὑπήγετο εἰς τὴν βαρωνεῖαν τῆς Καρύστου, ἐξουσίαζε δὲ αὐτῆς ἡ οἰκογένεια τοῦ Ὁθωνος de Cino, ἀδελφίου τῆς Καρύστου καὶ τῆς Αἰγίνης (βλ. *Miller—Δάμπρου*, Ἱστορία τῆς Φραγκοκρατίας, Α', σελ. 267· πρβλ. καὶ σελ. 167 καὶ 70 κ. ἑ.). Ὅτι ὁμως ἐν Αἰγίνῃ παρέμενον καὶ σημαίνοντες Ἕλληνες ἀποδεικνύεται καὶ ἐξ ἑτέρας ἐπιγραφῆς (ἣν παραθέτω ἐνταῦθα ἐξ ἀνεκδότου μου περὶ Παλαιοχώρας τῆς Αἰγίνης μελέτης), ἐντειτοιχισμένης σήμερον εἰς νεώτερον ναὸν τοῦ Κάστρου τῆς Παλαιοχώρας, καθ' ἣν «ἀνικοδομήθι ὁ πανσέβαστος ναὸς τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ παρὰ Κωνοταντίνου τοῦ Βοριένι, ἔτους 1680 (=1293 μ. Χ.)».

Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

