

Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑΣ*

1. Εἰς τὴν μητροπολιτικὴν ἐκκλησίαν — τὴν « Μεγάλην Ἐκκλησίαν » — τῆς Παραμυθιάς, ἄλλοτε καθολικὸν τῆς Μονῆς τῆς Θεοτόκου τῆς Παραμυθίας, φυλάσσεται μέγας κεντητὸς ἐπιτάφιος, περὶ τοῦ ὁποῦ ἀξίζει νὰ γίνη ἰδιαίτερος λόγος.

Σχεδὸν ἐφ' ὀλοκλήρου τῆς ἐπιφανείας τοῦ προκειμένου κεντήματος (εἰκ. 1, 2 καὶ 3) ἀπλοῦται ἡ παράστασις τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου, μὲ τὰ συνήθη πρόσωπα: τὸν Χριστὸν νεκρὸν, ἐξηπλωμένον ἐπὶ τῆς νεκρικῆς σινδόνης, τὴν Θεοτόκον μὲ τὰς δύο ἄλλας Μαρίας — τὴν Μαρίαν τὴν Μαγδαληνὴν καὶ τὴν Μαρίαν τοῦ Κλωπᾶ — καὶ τοὺς τρεῖς μαθητὰς του — τὸν Ἰωάννην, τὸν Ἰωσήφ καὶ τὸν Νικόδημον. Εἰς τὸ μέσον ὀπίσω τοῦ Χριστοῦ ὑψοῦται ὁ σταυρός, φέρων τὴν « αἰτίαν » (Ματθ. 27, 37 Μάρκ. 15, 26) καὶ τὸν ἀκάνθινον στέφανον. Ἡ σκηνὴ εἶναι πλουτισμένη μὲ πλῆθος ἀγγέλων — ἄνω τῶν δέκα — καὶ ἄλλων οὐρανίων δυνάμεων (θρόνων, σεραφεῖμ), μὲ τὰ κοσμικὰ σύμβολα (τὸν ἥλιον καὶ τὴν σελήνην) ἑκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ καὶ μὲ πλῆθος ἄστρον' εἰς τὰς γωνίας δέ, ἀποχωρισμένα ἀπὸ τοῦ θέματος τοῦ Θρήνου διὰ στενῶν τῶν, ἔχουν τοποθετηθῆ τὰ σύμβολα τῶν Ἐυαγγελιστῶν. Εἰς τὸν « κάμπον » παρενδύονται ἐπιγραφαί.

Ἐπερᾶνω τῆς ἐγκαρσίας κεραίας τοῦ σταυροῦ ἀναγράφεται ὁ τίτλος: Ο ΕΠΙΤΑ-ΦΙ-ΟС ΘΡΙΝΟС (« Ὁ Ἐπιτάφιος Θρ(ῆ)νος »). Ὑπὸ τὴν Θεοτόκον ἀναγινώσκειται: ΜΕΤΕΩΡΩΝ | ΕΤΙΕ (!) ,ζωχωζω, δεξιώτερον δὲ ΕΡΓΟΧΙΡΩΝ ΑΡСENIOY ΜΟΝΑΧΟΥ. Παρὰ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἀναγινώσκειται: ΔΙΑ СΗ|ΝΔΡΟΜ|ΗΣ Κ(αὶ) ΚΟΠΟΥ СΟΦРОΝIOY | Ἱερο(μον)άχου. Πρόκειται περὶ τμημάτων μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς ἐπιγραφῆς, τὰ ὁποῖα φαίνεται νὰ εἶχον δοθῆ εἰς τὸν τεχνίτην ἐπὶ χωριστῶν τεμαχίων χάρτου, ἐκεῖνος δὲ νὰ ἐλησμόνησε τὴν σειρὰν ἀναγραφῆς των. Μεταγεγραμμένη ἢ ὅλη ἐπιγραφή ἀναγινώσκειται ὡς ἑξῆς: « Διὰ σ(υ)νδρομῆς καὶ κόπου Σ(ω)φρονίου Ἱερομονά-

* Μέρος ἐπιστημονικῆς ἀνακοινώσεως, γενομένης εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἐταιρείαν (21 Ἰουνίου 1955). Παρ' ἐμοῦ ἐμελετήθη καὶ ἐφωτογραφήθη ὁ ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς κατὰ Ἰούνιον τοῦ ἔτους 1954. Σημειοῦται ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ Δ. Εὐαγγελίδου, Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησία τῆς Ἀγ. Κυριακῆς τοῦ Γαρδικίου (Παραμυθιάς), Ἀφιέρωμα εἰς τὴν Ἡπειρον εἰς μνήμην Χριστοῦ Σούλη, Ἀθῆναι 1956, 131.

χου *Μετεώρων*. Ἔτει ζωΐωσω (7096 = 1587/1588). Ἐργόχειρον¹ Ἀρσενίου Μοναχοῦ ».

Ἐκ τῆς ἐπιγραφῆς μανθάνομεν λοιπὸν ὅτι ὁ ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς εἶναι ἔργον τοῦ μοναχοῦ Ἀρσενίου καὶ ὅτι ἐφιλοτεχνήθη κατὰ τὸ ἔτος 1587/1588 κατὰ παραγγελίαν Σωφρονίου τινὸς ἱερομονάχου τῶν Μετεώρων.

Ἡ περιγραφεῖσα κυρία σύνθεσις περικλείεται ἐντὸς κεντητοῦ ὀρθογωνίου διπλοῦ πλαισίου, ἀποτελουμένου πρὸς τὰ ἔσω ἐκ στενῆς ἐνεπιγράφου ταινίας καὶ πρὸς τὰ ἔξω ἐκ σειρᾶς προτομῶν, ἐκάστη τῶν ὁποίων κρατεῖ δέλτον καὶ συνοδεύεται ὑπὸ ἀναγραφῆς τοῦ ὀνόματός της. Αἱ προτομαὶ εἶναι διατεταγμέναι ὡς ἑξῆς: Ἄνω ὀριζοντίως εἰς τὸ μέσον οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι — ὁ Πέτρος καὶ ὁ Παῦλος — ἄνθρωποι. Ἀριστερὰ τοῦ Πέτρου κατὰ σειρὰν ὁ Μέγας Βασίλειος, ὁ Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος καὶ ὁ Δαυῖδ. Δεξιὰ τοῦ Παύλου ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ὁ Μωϋσῆς καὶ ὁ Ἥλιος. Ἀριστερὰ στηληδὸν ἐκ τῶν ἄνω πρὸς τὰ κάτω ὁ Ἰωάννης ὁ Προδρόμος, ὁ Ἱερεμίας, ὁ Δανιήλ, ὁ Ἰωνᾶς, ὁ Ζαχαρίας καὶ ὁ Ἰεζεκιήλ. Δεξιὰ ὁμοίως στηληδὸν οἱ Ἀαρὼν, Σολομών, Ἥλιος, Ἐλισαῖος, Γεδεὼν καὶ Σοφονίας. Κάτω ὀριζοντίως ἔξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ Ζαχαρίας², Ἀββακούμ, Ἰωήλ, Ναούμ, Ἀβδίου, Ὠσηέ, Ἀγγαῖος καὶ Ἀμός. Τέλος εἰς τὰς τέσσαρας γωνίας τοῦ πλαισίου εἶναι τοποθετημένον ἀνὰ ἓν σεραφεῖμ. Ἡ ἐπιγραφή τῆς ταινίας ἔχει ὡς ἑξῆς: † ΤΗΝ ΦΟΒΕΡΑΝ ΣΟΥ ΒΑΣΙΛΕΥ ΔΕΥΤΕΡΑΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΝ ΠΙΣΤΗ ΚΑΙ ΠΟΘΩ ΠΡΟΣΔΟΚΩ | ΕΞΙΣΤΑΜΕ ΚΑΙ ΤΡΕΜΩ. ΠΟΣ ΑΤΕΝΙΣΩ ΣΟΙ ΚΡΙΤΑ ΠΟΣ ΕΙΠΩΝ (!) ΜΟΥ ΤΑΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΙΝΑ ΜΕΣΙΤΗΝ | ΧΡΗΣΩΜΕ ΠΟΣ ΦΥΓΩ ΤΑΣ ΚΟΛΑΣΕΙΣ. ΑΠΑΓΟΡΕΥΟ ΕΜΑΥΤΟΝ ΠΡΟΣΕ (!) ΝΗΝ ΚΑΤΑ | ΦΕΥΓΩ ΣΩΣΟΝ ΜΕ ΣΩΤΕΡ ΔΩΡΕΑΝ ΔΙ ΗΚΤΟΝ ΕΥΣΠΛΑΧΝΙΑΝ. ΑΓΙΟΣ Ο Θ(ε)Σ. ΑΓΙΟΣ ΙΧΧΙΡΟΣ. ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΤΟΣ ΕΛΕΗΣΟΝ ΗΜΑΣ. Ἡ ἐπιγραφή αὕτη ἀποτελεῖται ἔξ ἑνὸς ἑξαστίχου ἐπιγράμματος εἰς δεκαπεντασυλλάβους καὶ ἐκ τοῦ τρισαγίου ὕμνου « Ἅγιος ὁ Θεός, ἅγιος ἰσχυρὸς κλπ. ». Τὸ ἐπίγραμμα εἶναι γνωστὸν καὶ ἀλλαχόθεν. Συνοδεύει τὴν τοιχογραφίαν τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὴν τράπεζαν τῆς Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ἀλλὰ πρὸ πάντων ἀπαντᾶται εἰς σειρὰν ἐπιταφίων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος, ἐκ τῶν ὁποίων δύο (ὁ εἰς τῆς Μονῆς Τατάρνης ἐν Εὐρυτανία καὶ ὁ ἕτερος τῆς Μονῆς Ταξιαρχῶν παρὰ τὸ Αἴγιον) εἶναι ἔργα τοῦ ἰδιοῦ μας κεντητοῦ Ἀρσενίου³. Ἀποτελεῖ τὸ πέμπτον μιᾶς

¹ Ὁ τεχνίτης ἐκέντησεν « ἐργοχειρῶν », πιθανῶς ἔχων πρὸ ὀφθαλμῶν τὴν λογίαν διατύπωσιν « ἔργο(ν) χειρῶν ». Ἐργόχειρον: κυρίως τὸ κέντημα, εἰς τὰ πατερικά ὅμως κείμενα γενικῶς τὸ χειροτέχνημα τῶν μοναχῶν (Sophocles, Greek Lexikon ἐν λ.).

² Ὁ πατήρ τοῦ Προδρόμου (φέρει γένειον).

³ Πρβλ. Μ. Θεοχάρη, Ἐκκλησιαστικά ἄμφια τῆς Μονῆς Τατάρνης, Θεολο-



Εἰκ. 1. - Ὁ Ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς.

δμάδος «κατανυκτικῶν ποιημάτων» περιεχομένων εἰς τοὺς Ἁθων. Λαύρ. κώδ. Ε 148, Ε 173 καὶ Ι 185 μελοποιημένων δὲ ὑπὸ τοῦ Κουκουζέλη¹. Μεταγράφω τὸ ἐπιγράμμα :

- «*† Τὴν φοβερὰν σου, Βασιλεῦ, δευτέραν παρουσίαν
πίστι(ει) καὶ πόθῳ προσδοκῶ· ἐξίσταμ(αι) καὶ τρέμω.
Π(ῶ)ς ἀτενίσω σοι, Κριτά, π(ῶ)ς εἶπω{ν} μου τὰς πράξεις,
τίνα μεσίτην χρῆσωμ(αι), π(ῶ)ς φύγω τὰς κολάσεις.*
5. Ἄπαγορεύ(ω) ἑμαυτόν, πρὸ(ς) σὲ ν(ῦ)ν καταφεύγω·
σῶσον με, Σῶτερ, δωρεὰν δι' ὀλκίον, εὐσπλαγνίαν.
Ἄγιος ὁ Θε(ός), Ἄγιος Ἰσχυρός, Ἄγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς»².

Τὸ ὄλον κέντημα περικλείεται ἐντὸς πλαισίου ἐκ βελούδου χρώματος πρασίνου. Τοῦ καθ' αὐτὸ κεντήματος τὸ μῆκος εἶναι 1.745, τὸ δὲ πλάτος 1.38 μ. Τοῦ ὄλου ἐπιταφίου τὸ μῆκος εἶναι 1.975 καὶ τὸ πλάτος 1.62 μ.

Ὁ ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς εἶναι κεντημένος ἐπὶ ἐρυθροῦ μεταξωτοῦ

γία ΚΖ, 1956, 126₁. Περὶ τῆς χρονολογίας καὶ τοῦ τεχνίτου τοῦ ἐπιταφίου τῆς Μονῆς τῶν Ταξιαρχῶν πληροφορίας παρέσχε πρώτη ἡ Εὐγενία Βέη-Χατζηδάκη, Ἐκκλησιαστικά κεντήματα [Μουσείου Μπενάκη], ἐν Ἀθίνας 1953, 71 (εἰς τὴν λ. Ἀρσένιος).

¹ Ἐξεδόθησαν ὑπὸ Σωφρον. Εὐστρατιάδου, Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης κλπ., Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ. ΙΔ', 1938, 55.

² 2 «*ἐξίσταμε τρέμω*» Ταξιαρχ. (Θεοχάρη, ἔνθ' ἄν. πίν. ΙΕ' καὶ ΙΣ') || 3 «*ἀτενίσω τῷ κριτῇ*» χφ. Λαύρας (Εὐστρατιάδου, ἔνθ' ἄν.), «*ἀτενίσω σοι καὶ σιάς*» ἐπιγρ. Λαύρας (G. Millet-J. Pargoire-L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos, Paris 1904, 132 ἀριθ. 399), «*ἐπείτω μου*» ἐπιγρ. Λαύρ., «*ὅπῳ μου*» Τατάρνης (Π. Πολίτσα, Ἐπιγραφαί, ἐνθυμίσαις καὶ σιγίλλια ἐξ Εὐρυτανίας, Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ., Γ', 1926, 213, Θεοχάρη, ἔνθ' ἄν. 126), «*εἶπω ἑμοῦ*» Ταξιαρχ., «*εἶπω μου*» χφ. Λαύρας, Μεταμορφώσεως Μετεώρων Ἐπιτάφ. 1 (Ν. Βέη, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων Μετεώρων, Βυζαντίς Α', 1909, 619 κέ. ἀριθ. 130), «*ἦπο μου*» Μεταμορφ. Μετεώρ. Ἐπιτάφ. 2 τοῦ ἔτους 1620/21 (Βέη 621 κέ. ἀριθ. 131) || 4 «*τίνα μεταχειρίσομαι*» ἐπιγρ. Λαύρ., «*τίνα-χρήσωμαι*» χφ. Λαύρ., Τατάρν., «*χρήσωμεν*» Μεταμορφ. Μετεώρ. 2 || 5 «*ἀπαγορεύω*» χφ. Λαύρ., «*ἀπορῶν ἑμαντῶ*» ἐπιγρ. Λαύρ., «*πρὸς σὲ*» χφ. Λαύρ., Τατάρν., Ταξιαρχ. κ.ἄ., «*προσὲ*» Μεταμορφ. Μετεώρ. 1 καὶ 2, «*πρὸς σὲ γὰρ*» ἐπιγρ. Λαύρ. || 6 «*δι' ἄκραν*» Ταξιαρχ., «*εὐσπλαγνίας*» χφ. Λαύρ., ἐπιγρ. Λαύρ., Μονῆς Δοχειαρίου ἐπιτάφιος τοῦ ἔτους 1605 (N. Kondakov, Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonē, Πετροῦπολις 1902, 275 κέ. πίν. XLII, Millet-Pargoire-Petit πίν. XI, M. I. D. Stefanescu, Un chef-d'oeuvre de l'art roumain. Le voile de calice brodé du Monastère de Vatra Moldoviței, L'art byzantin chez les Slaves [Mélanges Uspenskij], I, Paris 1930, 306 πίν. XLIII₂, F. Dölger, Mönchsland Athos, München [1943] 168 εἰκ. 89, Γ. Σωτηρίου, Τὰ λειτουργικὰ ἄμφια κλπ., Θεολογία, Κ', 1949, 612 εἰκ. 10).

ὑφάσματος κατὰ τὴν τεχνικὴν τῶν χρυσοκεντημάτων, τὴν κατὰ παράδοσιν¹, μὲ ἱκανότητα δὲ θαυμασίαν. Τὸ μεταξωτὸν — τὸ ἐπάνω — ὕφασμα τοῦ κεντήματος εἶναι ἐπεροαμμένον ἐπὶ χονδροῦ βαμβακεροῦ ἐσωτερικοῦ ὑφάσματος (σωπάννι). Τὰ γυμνά μέρη τῶν μορφῶν καὶ ἄλλα μέρη, εἰς ὅσα ἐπεξητήθη ἢ ἐντύπωσης καθαροῦ χρώματος, ἔχουν κεντηθῆ διὰ μεταξωτῶν νημάτων ἢ



Εἰκ. 2. - Ὁ Ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς (λεπτομέρεια).

διὰ χρυσονημάτων ἢ ἀργυρονημάτων κατὰ τὴν τεχνικὴν τῆς πυκνῆς καὶ λεπτῆς βελονιάς («ρίζας») τῆς γνωστῆς ὡς «καβαλίικι» ἢ «καρφωτό». Τῆς βελονιάς ταύτης ἢ φορὰ ἀκολουθεῖ τὸ σχέδιον, διὰ νὰ ἀποκτήσῃ οὕτω ἢ μορφὴ «πλάσιμον», ὅπως ἀκριβῶς καὶ τοῦ χρωστικῆρος τοῦ ζωγράφου ἢ φορὰ ἢ ὅπως ἀπεργάζεται τὸ πλάσιμον τῶν μορφῶν τοῦ ὀψιφιδιογράφου, μὲ τὸ νὰ τοποθετῆ τὰς ψηφίδας του κατὰ τὴν φορὰν τοῦ σχεδίου. Τὰ ἐνδύματα κλπ. ἔχουν ἐκτελεσθῆ διὰ χρυσῶν καὶ ἀργυρῶν συρμάτων καὶ διὰ χρωματιστῶν χρυσονημάτων καὶ ἀργυρονημάτων κατὰ τὴν τεχνικὴν τῆς πολυτρόπου «κρυφῆς» βελονιάς, διὰ τῆς ὁποίας ἐπιτυγχάνεται ἐναλλαγὴ τῶν

¹ Ἀνάλυσιν τῆς πρβλ. ἐν Ἀγγελικῆς Χατζημιχάλη, Τὰ χρυσοκλαβερικά συρματένια - συρμακέσιμα κεντήματα, *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier* (ἀνατύπου [Ἀθήναι 1952] σ. 30 κέ., 46 κέ.).

ὀπτικῶν ἐντυπώσεων, ποικιλία καὶ κίνησις εἰς τὰς ἐπιφανείας τῶν μορφῶν (εἰκ. 3).

Ἡ ὀπτικὴ αὐτὴ ἐντύπωσις ἐκ τῆς τεχνικῆς τοῦ κεντήματος ἐνισχύεται διὰ τῆς μελετημένης κατανομῆς τοῦ φωτισμοῦ. Εἰς τὰ δύο ἄκρα τοῦ κεντήματος ἐπικρατοῦν ἀργυραὶ ἀνταύγειαι : ἀριστερά, εἰς τὸν χιτῶνα τῆς Θεοτό-



Εἰκ. 3. - Ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Νικόδημος (λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 1).

κου, μὲ ἀργυρόνημα ἀνοικτοῦ κυανοῦ (γαλάζιου) τόνου δεξιά, εἰς τὸν χιτῶνα τοῦ Ἰωσήφ, μὲ ἀργυρόνημα τόνου ροδίνου. Εἰς τὸ μαφόριον τῆς Θεοτόκου καὶ εἰς τὸ ἱμάτιον τοῦ Ἰωσήφ ἀποχρώσεις πράσιναί. Εἰς τὸ μέσον τοῦ κεντήματος, ὀπίσω τῆς ζωροῦ τόνου — ἐκ καθαρᾶς μετάξης μὲ μεταλλίνας ἀποχρώσεις εἰς τὰς πτυχὰς καὶ τὰ περιγράμματα — γλωροπρασίνης νεκρικῆς σινδόνης, ὁ Ἰωάννης φορεῖ χιτῶνα ὑπότερον καὶ ἱμάτιον ὑπόφαιον. Ἄλλων προσώπων τὰ ἐνδύματα ἔχουν χρωματισμοὺς βαθυτέρους, πρὸς τοὺς ὁποίους ἀντιτίθενται οἱ φωτεινοὶ τόνοι τῶν ἐνδυμάτων τῶν ἀγγέλων. Ἐκδηλότερον ζωγραφικὰ μέσα ἐχρησιμοποίησεν ὁ τεχνίτης εἰς τὴν

ἀπόδοσιν τῆς κόμης καὶ τοῦ γενείου: Εἰς τὴν κόμην τοῦ Ἰωάννου διαχωρίζει τοὺς καστανοὺς βοστρύχους διὰ γραμμῶν μαύρων· εἰς τὴν κόμην καὶ τὸ γένειον τοῦ Ἰωσήφ παραθέτει ἀποχρώσεις τῶν χρωμάτων καστανοῦ καὶ πρασίνου· ὁμοίως καὶ εἰς τὸν Νικόδημον ἀλλ' εἰς βαθυτέρους τόνους.

Ἄτυχῶς τοῦ ὄραίου τούτου κεντήματος ἡ διατήρησις εἶναι μετρία. Τὸ πλεῖστον μέρος τοῦ βάρθους του — τοῦ « κάμπου » — εἶναι κατεστραμμένον, ἰδίως εἰς τὰ κάτω μέρη. Ἐπίσης ἔχουν φθαρῆ καὶ ἀρκεταὶ ἐκ τῶν μορφῶν του.

2. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἐπὶ τῶν κεντητῶν ἐπιταφίων τὸ εἰκονογραφικὸν θέμα τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου — ἡ σύνθεσις μὲ τὸν Χριστὸν νεκρὸν περιτοχούμενον ὑπὸ τῶν προσώπων τοῦ Θρήνου — προήλθεν ἐκ τῆς εἰκονογραφίας τῶν ἀέρων τῶν κοσμουμένων διὰ τοῦ εὐχαριστιακοῦ συμβόλου τοῦ Ἄμνου (τῆς παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ νεκροῦ) (εἰκ. 7). Ἐπὶ τῶν ἀέρων τὸ θέμα τοῦ Ἄμνου ἐπλουτίσθη βαθμιαίως διὰ στοιχείων εἰλημμένων ἐκ τοῦ « ἱστορικοῦ » εἰκονογραφικοῦ θέματος τοῦ Θρήνου, ἐν ᾧ συγχρόνως ὁ διὰ τοῦ θέματος τοῦ Ἄμνου κοσμούμενος ἀἴθρῳ κατέληξε βαθμηδὸν εἰς τὸ νὰ χρησιμοποιηταὶ ἀποκλειστικῶς ὡς ἱερὸν ἔπιπλον τῆς τελετῆς τοῦ Ἐπιταφίου¹. Ὑπενθυμίζω ὅτι ἡ τελετὴ τοῦ ἐπιταφίου ἀποτελεῖ τελετουργικὸν στοιχεῖον τῆς ἀκολουθίας τοῦ ὄρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου.

Ἐπὶ τῶν ἐπιταφίων τὸ θέμα τοῦ Θρήνου διατηρεῖ τοὺς βασικοὺς χαρακτῆρας τῆς ἐκ δύο πηγῶν διαμορφώσεώς του. Εἰς τὸ μέσον τῆς συνθέσεως ὁ νεκρὸς Χριστός, ὑπέριμετρος ἐν συγκρίσει πρὸς τὰ μεγέθη τῶν γύρω του ζώντων, παρουσιάζεται ὑπὸ τὸν χαρακτῆρα συμβόλου· δὲν εἶναι ὁ φυσικὸς ἀνθρώπος μόνον, ὁ Ἰησοῦς ἐνὸς ἐπεισοδίου τῆς ἱστορίας², ἀλλ' ἡ εὐχαρι-

¹ Πρβλ. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris 1916, 500, 510 κέ., τοῦ ἀυτοῦ, L'épithaphios: L'image, Compt. Rend. Ac. Inscr. 1942, 408 κέ. καὶ Broderies religieuses de style byzantin, Paris 1939 - 1947, 102, V. Cottas, Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques, Atti V Congr. Intern. St. Biz., II (= St. Biz. e Neoll. VI), Roma 1940, 87 κέ., Σωτηρίου, ἔνθ' ἀν. 610, Βέη-Χατζηδάκη, ἔνθ' ἀν. κθ'. Διὰ πρώτην φορὰν τὰ πρόσωπα τοῦ Θρήνου εἰσάγονται εἰς τὸν λεγόμενον μολδαβικὸν τύπον ἐπιταφίων μὲ ἀρχαιότερον παράδειγμα τὸν Μονῆς Χιλανδαρίου ἐπιτάφιον ἀριθ. 2 (ἐνταῦθα εἰκ. 4) τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ. Τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τοῦ ἐπιταφίου ἐξετάζω πλατύτερον εἰς ἰδιαιτέραν μελέτην ὑπὸ τὸν τίτλον: « Ὁ ἀἴθρῳ, ἡ τελετὴ τοῦ ἐπιταφίου καὶ ὁ ἐπιτάφιος ».

² Εἰς ἀντίθεσιν π.χ. πρὸς τὸν Χριστὸν τῆς τοιχογραφίας τοῦ Θρήνου εἰς τὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (1312), ὅπου ὁ Θρήνος εἰκονίζεται ὡς ἐπεισόδιον τῆς ἱστορίας τῶν Παθῶν: τὰ γόνατα τοῦ Χριστοῦ παρουσιάζονται κεκαμμένα, ὡς ξηρὰ μέλη ἐνὸς ἀψύχου σώματος (G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 93, 1. Δὲν ἀναφέρομαι εἰς ἔτι ἀρχαιότερα παραδείγματα). Κεκαμμένα ἄψυχα σκέλη ἢ χεῖρες παρομοίως ἄψυχοι ζωγραφοῦνται καὶ ἀργότερον.

στιακή αλληγορία του Ἀμνοῦ, αἰσθητὴ παράστασις ὑπερβατικῆς θεωρίας τῆς ἔκκλησίας. Εἰς τὸν Χριστὸν δὲ τοῦ ἐπιταφίου μας βλέπομεν ἀκριβῶς μίαν μορφήν ὑπερβατικὴν. Πέρα τοῦ μεγέθους, ὑπέρβασις συντελεῖται καὶ διὰ τοῦ ἑλικοειδοῦς ρυθμοῦ τοῦ σχεδίου τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ· διὰ τοῦ καλλιτεχνικοῦ τούτου μέσου κατορθώνεται ὑπέρβασις ἀπὸ τῆς ψυχρᾶς αἰσθήσεως ἀκινήσιας καὶ θανάτου τῆς προκαλουμένης ἀπὸ τοῦ ἐκτάδην κειμένου νεκροῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ — « *Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ... τοῦ θανάτου τὸ βασιλεῖον λῆεις* »¹.

Γύρω τοῦ « συμβόλου » ἡ σκηνὴ εἶναι ἐμπνευσμένη ἐκ δραματικῶν εἰκόνων τῆς ψαλμωδίας τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου καὶ διαποτισμένη ὑπὸ ἐγκοσμίου πάθους. Αἱ στάσεις καὶ αἱ χειρονομίαι τῶν προσώπων τοῦ Θρήνου εἶναι κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον αἱ τυπικαὶ εἰς τὸ θέμα τοῦ Θρήνου τῆς ὀπίμου φάσεως: Ἡ Θεοτόκος κάθηται ἐπὶ σκαμνίου παρὰ τὴν κεφαλὴν τοῦ Χριστοῦ, εὐγενῆς καὶ συγκρατημένη· παρὰ τὴν Θεοτόκον ἡ Μαρία τοῦ Κλωπᾶ τίλει τὴν κόμην της καὶ ἀκολουθῶς ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ ἀπλώνει τὰς χεῖρας της ἀπληγισμένη. Ἐκ τῶν ἀνδρῶν ὁ Ἰωάννης κύπτει διὰ νὰ ἀσπασθῇ τὴν νεκρὰν χεῖρα τοῦ διδασκάλου του, εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον, ἀπέναντι τῆς Θεοτόκου, ὁ Ἰωσήφ ὁ Ἀριμαθείας πιάνει δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν τὴν ἄκραν τοῦ σαβάνου διὰ νὰ καλύψῃ τὸ γυμνὸν σῶμα (« *σινδόνη καθαρᾶ εἰλήσας* »)², καμπυλούμενος πλήρους δέους καὶ φροντίδος ὑπεράνω τῶν ποδῶν τοῦ νεκροῦ (εἰκ. 1 καὶ 3)³. Ἀπηγοῦνται εἰκόνες ἐκ τῆς ψαλμωδίας τῆς τελετῆς τοῦ ἐπιταφίου. Ἐκ τῆς ψαλμωδίας τοῦ ἐπιταφίου ἐξηγεῖται ἴσως καὶ τὸ χλωροπράσινον χρῶμα τῆς νεκρικῆς σινδόνης, ἡ ὁποία κατὰ τὰ νεκρικὰ ἔθιμα πρέπει νὰ εἶναι λευκὴ· διὰ τοῦ χλωροπρασίνου χρώματος ἐπεξητήθη πιθανῶς ν' ἀποδοθῇ ἡ ἔννοια τοῦ ὑπαίθρου, τοῦ πρασίνου λειβαδίου⁴ ἢ τῶν

¹ Ἐγκώμια, Στάσις Α' (Τριψίδιον, ἔκδ. Βενετίας 1876, 398).

² Πρβλ. τὸ τροπάριον τοῦ Μ. Σαββάτου « *Ὁ Εὐσχήμων Ἰωσήφ* » (Τριψίδ. ἐνθ' ἄν. 398) καὶ Μ α τ θ. 27,59 Μ ά ρ κ. 16,46 Λ ο υ κ. 23,53. Χειρονομία γνωστὴ ἐκ τῆς παλαιότερας εἰκονογραφικῆς παραδόσεως (τοιχογρ. καθολικοῦ Μ. Χιλανδαρίου Millet, Monum. de l'Athos, πίν. 67, 1), τὴν ὁποίαν ἐπωφελήθη ἡ ζωογραφικὴ τοῦ 16^{ου} αἰ. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν (12^{ου} αἰ.) ὁ Ἰωσήφ ἀντὶ τῆς νεκρικῆς σινδόνης φαίνεται νὰ κρατῇ ἄλλο ὕψωμα (μανδῆλλον;) (Α. Χυγγοπουλος, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 17 εἰκ. 2).

³ « *Σχηματίζει φοικτῶς... καὶ θαμβεῖται σου τὸ σχῆμα τὸ φοικτόν* » (Ἐγκώμ. Στάσ. Α', Τριψίδ. 400). Πρβλ. καὶ τὸ ἰδιόμελον τῆς Μ. Παρασκευῆς: « *Πῶς σε κηδεύσω, Θεέ μου; ἢ πῶς σινδόνη εἰλήσω; Ποίαις χερσὶ δὲ προσψάσω τὸ σὸν ἀήγατον σῶμα* » (Τριψίδ. 398). Εἰκονογραφικὰ παραδείγματα ἐν Millet, Recherches 510 κέ., Ven. Cottas, L'influence du drame « Christos Paschon » sur l'art chrétien d'Orient, ἄ χρ., 52 κέ., 82.

⁴ Πρβλ. Ἐγκώμ., Στάσ. Α' « *ἐν κρυπτῷ μὲν πάλαι θύεται ὁ ἀμνός· σὺ δ' ὑπαίθριος τυθεῖς ἀνεξέλικακε* » (Τριψίδ. 400).

κλάδων καὶ τῶν ἀνθέων διὰ τῶν ὁποίων στολίζουσι τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ νεκροῦ κατὰ τὴν τελετὴν τοῦ ἐπιταφίου. Εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς Διο-
 νυσίου (1545) τὸ ἔδαφος γύρω τοῦ Χριστοῦ εἶναι διάσπαρτον μὲ βλαστοὺς
 καὶ γάστρας μὲ ἄνθη (εἰκ. 5).

Ἄλλ' ἐν νέον στοιχεῖον, μικρὰ ἄστρα ἐπὶ τῆς νεκρικῆς σινδόνος, μετα-



Εἰκ. 4. - Σχέδιον ἐκ τοῦ Ἐπιταφίου ἀριθ. 2 Μονῆς Χιλανδαρίου.

φέρει πάλιν ἐκ τοῦ « ἱστορικοῦ » γεγονότος ὁμοῦ δὲ καὶ θρησκευτικῆς τελετῆς
 τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου εἰς τὴν ὑπερβατικὴν θεωρίαν τὸ σάβανον τοῦ Χρι-
 στοῦ εἶναι ὁ οὐρανὸς μὲ τᾶστρα¹. Ἄλλως καὶ ἡ ὅλη σκηνὴ φέρεται διαδρα-
 ματιζομένη εἰς τὸν οὐρανὸν (διάστερον βᾶθος, κοσμικὰ σύμβολα², οὐράνιαι
 δυνάμεις, ἄγγελοι).

Τοῦ σταυροῦ μὲ τὸν ἀκάνθινον στέφανον ἡ εἰκονογραφικὴ σχέσις πρὸς
 τὸ θέμα τοῦ Θρήνου εἶναι φαινομενικὴ μόνον. Διὰ πρώτην φορὰν ἀπαντᾷ-
 ται ὁ σταυρὸς εἰς τὸν Μονῆς Χιλανδαρίου ἐπιτάφιον ἀριθ. 2 (τοῦ Ἰωάννου
 Συροποῦλου περὶ τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ.) (εἰκ. 4)³, μόλις δὲ ἀπὸ τοῦ 16ου

¹ Διάστερος νεκρικὴ σινδὼν καὶ εἰς τὸν Θρήνον τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶων
 (Χυνοπούλου, ἐνθ' ἄν.) καὶ εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Μ. Δοχειαρίου τοῦ ἔτους
 1605 (βλ. ἄνωτ. σ. 130z).

² Παλαιὰ κληρονομία — διακριτικὰ σύμβολα τῶν ὑψίστων θεοτήτων (Περβλ.
 Ernst Will, Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de
 l'empire romain, Paris 1955, 27z κέ.).

³ Millet, Broderies, 102 κέ. πίν. CLXXXVI. Περβλ. καὶ πίν. CCXII καὶ
 CCXIII.

αἰῶνος — ἐπιτάφιος Μονῆς Διονυσίου τοῦ ἔτους 1545 (εἰκ. 5)¹ — ὁ σταυρὸς ἀποβαίνει κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦτον στοιχεῖον κανονικὸν τῆς εἰκονογραφίας τῶν ἐπιταφίων. Ἐξ ἄλλου ἔχει προηγηθῆ σειρὰ ἐπιταφίων, εἰς τοὺς ὁποίους τὸ θέμα τοῦ Θρήνου δὲν συνοδεύεται ὑπὸ τοῦ σταυροῦ². Καὶ εἰς μεγάλα εἰκονογραφικὰ πρότυπα, π.χ. εἰς τὸ Πρωτάτον, ὁ Θρῆνος παριστάνε-



Εἰκ. 5. - Σχέδιον ἐκ τοῦ Ἐπιταφίου τοῦ ἔτους 1545 Μονῆς Διονυσίου.

ται ἄνευ τῆς παρουσίας τοῦ σταυροῦ³ ἢ μὲ τὸν σταυρὸν εἰς ἀπόστασιν ἀπὸ τῆς εἰκονιζομένης σκηνης, ὡς σκηνογραφικὸν στοιχεῖον δευτερεῦον⁴, διότι

¹ Kondakov, Pamjatn. na Afonē 270 πίν. XLI, Millet, Broderies 107 πίν. CXCI. Ἐπὶ τοῦ σταυροῦ καὶ τὰ ἄλλα σύμβολα τοῦ πάθους: ὁ σπόγγος καὶ ἡ λόγχη.

² Ἐπιτάφιοι: Cozia (Μουσείου Βουκουρεστίου) (Millet, Broderies 104 κέ. πίν. CLXXXVII), Neamtz (τοῦ ἔτους 1441) (αὐτ. 106 πίν. CLXXXVIII), Πούτνας ἀριθ. 66 (τοῦ ἔτους 1490) (αὐτ. 105 κέ. πίν. CLXXXIX). Ἐπὶ τοῦ ἐπιταφίου τοῦ ἔτους 1605 τῆς Μονῆς Δοχειαρίου (βλ. ἄνωτ. σ. 130z) ἡ παρουσία τοῦ σταυροῦ εἶναι ἰδεατὴ — εἰκονίζεται ἄγγελος φέρων τὰ σύμβολα τοῦ πάθους (σταυρὸν ἔν μέσω τῆς λόγχης καὶ τοῦ σπόγγου).

³ Millet, Monum. de l' Athos πίν. 25, 3. Πρβλ. καὶ Μ. Βατοπεδίου — ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου τοῦ ἐξανάρθηκος (αὐτ. 93,1).

⁴ Μ. Βατοπεδίου (ἐπὶ τοῦ βορείου χοροῦ) (Millet, ἔνθ' ἄν. 83, 1-2), τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητὸς εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας (1535) (αὐτ. 127, 4). Ὁ Θεοφάνης ἀφηγεῖται τὸ «ἱστορικὸν» γεγονός, τοποθετημένον εἰς τὰ «τοπικὰ» πλαίσιά του (Ἱεροσόλυμα, Γολγοθᾶς).

ὄργανικῶς ὁ σταυρὸς ἀνήκει εἰς τὸ εἰκονογραφικὸν θέμα τοῦ Ἑνταφιασμοῦ, ἀποτελοῦντος συνέχειαν τοῦ θέματος τῆς Σταυρώσεως¹. Ἄρα πολὺ περισσό-
τερον δὲν ἔχει θέσιν ὁ σταυρὸς τοῦ πάθους εἰς τὸ οὐράνιον « τοπίον », ἐντὸς
τοῦ ὁποίου παρουσιάζεται ὁ θρῆνος ἐπὶ τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς.
Εἶναι δὲ ἀξιοσημείωτον ὅτι ἡ ὑμνογραφία τοῦ Μ. Σαββάτου — εἰς τὴν
ὁποίαν ὄργανικῶς ἀνήκει ἡ τελετὴ τοῦ ἐπιταφίου — ἐλάχιστα καὶ κατ' ἐξαί-
ρεσιν ἀσχολεῖται μὲ τὸ θέμα τοῦ σταυροῦ. Ἡ σημασία τοῦ σταυροῦ ἀναδει-
κνύεται κατ' ἐξοχὴν ὑπὸ τῆς ὑμνογραφίας τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα καὶ
ὄλης τῆς Διακαινησίμου Ἑβδομάδος, ἀλλ' ἐντὸς ἄλλου κύκλου ἰδεῶν τονίζεται
τώρα ἡ σημασία τοῦ σταυροῦ ὡς προϋποθέσεως τῆς ἀναστάσεως, ὑμνεῖται ὁ
σταυρὸς ὡς ὄργανον τῆς σωτηρίας καὶ τῆς χαρᾶς τῶν ἀνθρώπων, ὡς ὄπλον
« νικητήριον », παρουσιάζεται ὡς σύμβολον ζωῆς καὶ θριάμβου².

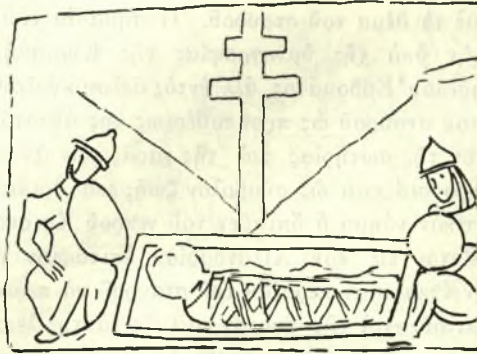
Μὲ θριαμβευτικὸν νόημα ὁ ὄπισθεν τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ τοποθετημένος
σταυρὸς παρουσιάζεται εἰς τὸν Χιλανδαρίου ἐπιτάφιον ἀριθ. 2 (εἰκ. 4),
ὅπου βλέπομεν τὴν ἐγκαρσίαν κεραίαν τοῦ σταυροῦ νὰ περικλείεται ἐντὸς τῆς
καμπύλης τοῦ οὐρανοῦ. Διὰ τῆς εἰκονογραφικῆς ταύτης λεπτομερείας ὑποδη-
λοῦται ὅτι ὁ σταυρὸς πρέπει νὰ ἐννοηθῇ ὡς εὐρισκόμενος εἰς τὸν οὐρανόν.
Εἰκονογραφεῖται — πέρα τοῦ Θρήνου — μία θεολογικὴ διδασκαλία, ἀλλὰ
περιτέχνως ἐπεξεργασμένη: ἐκ τοῦ πάθους (θρῆνος) εἰς τὴν ἀνάστασιν
(σταυρὸς « νικητήριον »)³. Εἰς μίαν μικρογραφίαν τοῦ Λαύρας εἰληταρίου

¹ Πρβλ. Millet, Recherches 493 κέ., 516.

² « Ὅτι διὰ τοῦ σταυροῦ σου τὸν θάνατον κατήγγησας, ἵνα δείξης τοῖς λαοῖς σου
τὴν ἐκ νεκρῶν σου ἀνάστασιν » (Πεντηκοστάριον, ἔκδ. Βενετίας 1856, 10α), « τῷ σφ
σταυρῷ, Χριστέ Σωτήρ, θανάτου κράτος λέλυται » (αὐτ. 10β), « ἰδοὺ γὰρ ἦλθε διὰ σταυ-
ροῦ χαρὰ ἐν ὅλῳ τῷ κόσμῳ » (αὐτ. 7β), « ἐν τῷ σταυρῷ σου κατήγγησας τὴν τοῦ ξύλου
κατάραν » (αὐτ. 9β), « διὰ τοῦ τιμίου σου σταυροῦ, Χριστέ, διάβολον ἤσχυνας » (αὐτ.
14α), « Νίκην ἔχων, Χριστέ, τὴν κατὰ τοῦ Ἄδου ἐν τῷ σταυρῷ ἀνῆλθες » (αὐτ. 15α),
« Κύριε, ὄπλον κατὰ τοῦ διαβόλου τὸν σταυρόν σου ἡμῖν δέδωκας » (αὐτ. 21β), « Τὸν
ζωοποιόν σου σταυρόν ἀπαύσιως προσκυνῶντες... τὴν τριήμερόν σου ἀνάστασιν δοξάζο-
μεν » (αὐτ. 12β) κ.π.ἄ. Διὰ τοῦ ἐπιθέτου « νικητήριος » χαρακτηρίζεται ἐντὸς τοῦ
ναοῦ τῶν Ἱεροσολύμων ὁ χῶρος, ὅπου ἐφυλάσσετο ὁ σταυρὸς (Βιβλιοθ. Σταυροῦ
κῶδ. XLIII τοῦ ἔτους 1122 Α. Π α π α δ ο π ο ὑ λ ο υ - Κ ε ρ α μ έ ω ς, Ἀνάλεκτα ἱερο-
σολυμικῆς σταχυολογίας, Β', ἐν Πετροπόλει 1894, 147). Περὶ τοῦ « νικητηρίου »
σταυροῦ πρβλ. Kondakov, Pamjatniki 250, Cottas, Contribution 100 κέ.

³ Ἐπὶ τοιχογραφίας εἰς τὴν Ἁγίαν Ἄνναν Τραπεζοῦντος (12ου (;) αἰ.) ὑπε-
ράνω τοῦ Θρήνου ἀντὶ σταυροῦ εἰκονίζεται τὸ ἡμικύκλιον τοῦ οὐρανοῦ (G. Millet-
D. Talbot Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936, 31. Εἰς τὴν
αὐτ. πίν. XIII₁ δημοσιευομένην εἰκόνα δὲν διακρίνεται ὁ οὐρανός). Τὸ θέμα τοῦ
Ἑπιταφίου Θρήνου ἐννοεῖται ἐν συναρτήσει πρὸς τὴν θριαμβευτικὴν ἔννοιαν τῆς ἀνα-
στάσεως καὶ τῆς ἀνόδου « εἰς τοὺς οὐρανοὺς ». Καὶ εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς
Δοχειαρίου (βλ. ἄνωτ. σ. 130z) τὰ ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου φερόμενα σύμβολα τοῦ πάθους,
μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ σταυρὸς, ἔχουν νόημα θριαμβευτικόν³ φέρονται ὡς σημεία
(signa), ὡς ὄργανα νίκης.

ἀριθ. 2 (ἀρχῶν 14^{ου} αἰ.) ἡ ἰδίᾳ διδασκαλία διατυπῶνται μὲ τὸν σταυρὸν ὡς σύμβολον τοῦ πάθους, ἀλλὰ καὶ ἄλλον συνδυασμὸν: εἰκονίζεται σαρκοφάγος κενή, μόνον μὲ τὰ ὀδόνια καὶ τὸ « σουδάριον » (Ἰω. 20, 5-7), ἐκατέρωθεν αὐτῆς δύο στρατιῶται κοιμώμενοι καὶ ὀπίσω ὄρθιος ὁ σταυρὸς (εἰκ. 6)¹. Ἐκ τοῦ πάθους (σταυρὸς) εἰς τὴν ἀνάστασιν (κενὸς τάφος). Εἰς



Εἰκ. 6. - Μικρογραφία Λαύρας εἰληταρ. ἀριθ. 2.

τοὺς ἐπιταφίους καὶ ὁ ἀκάνθινος στέφανος, παραλλήλως πρὸς τὸν σταυρὸν, ἔξαιρει τὸ θριαμβευτικὸν περιεχόμενον τῆς ὅλης συνθέσεως². Παρεντίθενται

¹ L. Bréhier, *Les peintures du rouleau liturgique No 2 du monastère de Lavra, Annales de l'Inst. Kondakov (Seminar. Kondak.) XI, 1940, 9 πίν. II 3*. Εἰκονογραφεῖται τὸ κείμενον: « Καὶ κατελθὼν διὰ τοῦ σιαυροῦ εἰς τὸν ἕδην... ἔλυσεν τὰς ὀδόνιας τοῦ θανάτου· καὶ ἀναστὰς τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ » (Εὐχὴ ἀναφορᾶς τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου, I. G o a r, *Εὐχολόγιον*² (1730) 142, F. B r i g h t m a n, *Eastern Liturgies*, Oxford 1896, 326, Π. Τρ ε μ π έ λ α, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, Ἀθήναι 1935, 181). Πρβλ. A. G r a b a r, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, *Dumb. Oaks Papers*, Nr 9 (1954) 170.

² Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἐπὶ εἰκόνας ἐν Μόσχᾳ (12^{ου} - 13^{ου} αἰ.) ἡ ἐν μέσῳ οὐρανόθεν δυνάμεων ἀπεικόνισις τοῦ σταυροῦ μὲ τὸν ἀκάνθινον στέφανον ὡς « Νικητήριον », προσκυνουμένον ὑπὸ τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ (V. L a z a r e v, *Iskusstvo Novgoroda*, Moskva 1947, 38-39 πίν. 23). Ὁμοίως εἰς τοιχογραφίαν ἐντὸς τοῦ βήματος τῆς ἐκκλησίας τῆς Dečani: ὁ σταυρὸς ἐν μέσῳ οὐρανόθεν δυνάμεων καὶ ἀγγέλων (προχείρως παρὰ I. D. S t e f a n e s c u, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 85, 95 πίν. LIV. Ὁ S t e f a n e s c u βλέπει εἰκονογράφησιν τῆς Ἀναμνήσεως τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου « *Μεμνημένοι οὖν κλπ.* » G o a r 143, B r i g h t m a n 405, Τρ ε μ π έ λ α 182). Πρβλ. καὶ τὰ μεταγενέστερα παραδείγματα ἐπὶ ἀντιμνησίων (C o t t a s, *Contribution κλπ.* 100 κέ.). Ὁ θριαμβευτικὸς συμβολισμὸς τοῦ ἀκανθίνου στεφάνου φαίνεται καθαρώτερον εἰς τὸ θέμα τῆς Ἑτοιμασίας, ὅπου οὗτος εἰκονίζεται τοποθετημένος ἐπὶ τοῦ θρόνου μαζί μὲ τὰ ἄλλα σύμβολα τοῦ Πάθους (π.χ. εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Μον-

ὡς σύμβολα, ὁ θριαμβευτικὸς χαρακτῆρ τῶν ὁποίων ἀποτελεῖ κληρονομίαν ἐκ τῆς παλαιοχριστιανικῆς εἰκονογραφίας.

Ἐπὶ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ εἰς θρόνος (διπλοῦς τροχὸς) ἐν μέσῳ δύο σεραφεῖμ καί, πρὸς τὰ δύο ἄκρα, τὰ δύο ζεύγη ἀγγέλων μὲ ριπίδια μεταφέρουν ἐκ τῆς εἰκονογραφίας τῶν ἐπιταφίων μὲ τὸν Θοῤῥνον εἰς τὴν παλαιότε-



Εἰκ. 7. Παράσταση τοῦ Μελισμοῦ ἐπὶ τῆς λειψανοθήκης Στρογάνωφ.

ραν εἰκονογραφίαν τῶν ἀέρων μὲ τὸν Ἄμνον, τὸν « Βασιλέα τῶν ὄλων » τὸν δορυφορούμενον κατὰ τὴν μεγάλην εἴσοδον ὑπὸ τῶν ἀγγελικῶν τάξεων (Ἐπιτάφιος [= ἀήρ] Θεσσαλονίκης [Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν]¹ κ.ἀ.) ἀκριβέστερον ἐνθυμίζεται ἡ ἀναλυτικὴ εἰκὼν ἡ παρεχομένη ὑπὸ τοῦ χειρῶν τοῦ Μ. Σαββάτου (« Σιγησάτω »)², ἂν καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ ἀναφορὰ ρητῶς πρὸς τὸν ὕμνον τοῦτον ἀπαντᾶται ἐπὶ Ἐπιταφίων ὄχι ἐκ τῶν ἀρχαιότερων³. Ἄς σημειωθῆ ὅτι εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ἡ δορυφορία τῶν ἀγγέλων παρουσιάζεσαι ἀρχικῶς ὡς δορυφορία ἀέρος φέροντος ἀπεικόνισιν τοῦ Ἄμνου (Μελισμὸς λειψανοθήκης Στρογάνωφ (εἰκ. 7), τοιχογραφίας εἰς Σαμάρι Μεσσηνίας)⁴. Ὅπως δὲ ἴσως ἡ σχέσις τῆς εἰκονογραφίας

reale. Προχείρως παρὰ Stefanescu 60). Ὁ ἀκάνθινος στέφανος εἶναι τὸ διάδημα τοῦ βασιλέως τῶν ἀγγέλων (« στέφανον ἐξ ἀκανθῶν περιτίθειαι ὁ τῶν ἀγγέλων βασιλεὺς » Τριφῶδ. 393^α Μεγάλῃ Παρασκευῆς ὥρα Θ'). Παλαιότερον ἀπεικονίζετο στέφανος ἐξ ἀνθέων ἢ ἐκ χρυσοῦ (Περβλ. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 199).

¹ Millet, Broderies 90 κέ. πίν. CLXXXII.

² « Προηγῶνται δὲ τούτου οἱ χοροὶ τῶν ἀγγέλων μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἔξουσίας τὰ πολυόμματα χειρῶν καὶ τὰ ἐξαπύργα σεραφεῖμ » (Τριφῶδ. 425^β).

³ Ἐπιτάφιοι: τοῦ Κοζία τοῦ ἔτους 1422 (Μουσείον Βουκουρεστίου) (Millet, Broderies 104 κέ. πίν. CLXXXVII) καὶ τοῦ Πέτα τοῦ ἔτους 1637 (;) (A. Ὁρλόγιδου, Ὁ ἐπιτάφιος τοῦ Πέτα, Ἠπειρωτ. Χρον. 4, 1929, 107). Ἐπὶ τούτων ἀναγράφεται ὁλόκληρος ὁ ὕμνος « Σιγησάτω ».

⁴ Λειψανοθήκη Στρογάνωφ (G. Schlumberger, Un tableau reliquaire byzantin inédit du Xe siècle, Monuments et Mémoires [Piot], 1, 1894, 103 πίν. XIII καὶ XIV), τοιχογραφία Σαμάρι (Millet, Recherches 499 εἰκ. 536). Ἡ

τῶν ἐπιταφίων πρὸς τὴν λειτουργίαν τοῦ Μ. Σαββάτου εἶναι ἐνδεικτικὴ καὶ διὰ τὴν ἱστορίαν τοῦ ἱεροῦ τούτου ἐπίπλου καὶ διότι διδάσκει ὅτι αἱ οὐράναι δυνάμεις ἐπὶ τῶν ἐπιταφίων συναπαρτίζουσιν μὲ τὸν Ἄμνὸν ἐνιαίαν εἰκονογραφικὴν ἐνότητα, καταγομένην ἐκ τῆς εἰκονογραφίας τῆς λειτουργίας, μολονότι συγγενῆς υπερβατικῆ εἰκὼν ἀπαντᾶται καὶ εἰς τὴν τελετὴν τοῦ Ἐπιταφίου¹. Ἄλλὰ καὶ ἡ ἀναγραφὴ τοῦ τρισαγίου ὕμνου ἐπὶ τῆς ἐνεπιγράφου ταινίας τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς (βλ. ἀνωτ. σ. 128, 130), μολονότι ἐπίσης ὁ ὕμνος οὗτος ἀποτελεῖ στοιχεῖον καὶ τῆς τελετῆς τοῦ Ἐπιταφίου, ψαλλόμενος κατὰ τὴν περιφορὰν του², σχετίζεται ἐν τούτοις πρὸς τὴν λειτουργίαν³.

Ἐκ τῆς θεωρίας τῆς ἀνωτέρω λειτουργικῆς παραστάσεως μᾶς ἀποσποῦν πάλιν οἱ ἐπὶ μικροὶ ἄγγελοι, ἀτάκτως τοποθετημένοι διὰ τὰ φανερόν τὸ πλῆθος. Πετοῦν πρὸς ὄλας τὰς κατευθύνσεις, ἄλλοι κρατοῦντες εἰς τὰς χεῖρας ὕφασμα καὶ σπεύδοντες νὰ ὑπηρετήσουν τὸν Κύριόν των⁴ καὶ ἄλλοι δεικνύοντες διὰ τῆς χειρὸς τὸ μέγα θαῦμα, τὸ ὅτι ὁ Θεὸς κεῖται νεκρός: *« Καὶ ἀγγέλων στρατιαὶ ἐξεπλήσσαντο συγκατάβασιν δοξάζουσαι τὴν σὴν »*⁵.

ἔννοια τοῦ Μελισμοῦ συνάγεται ἐκ τῶν ἐπιγραφῶν « Χριστὸς πρόκειται καὶ μελίζεται Θεὸς » (λειψανοθήκης Στρογάνωφ· ἡ ἀνάγνωσις παρὰ Millet 500₀) καὶ « Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα κλπ. (Ἰωάν. 6, 56) » (τοχογραφίας εἰς Σαμάρι), ἐξαρτωμένων ἐκ τῆς διατάξεως καὶ ἐκ τῶν συναφῶν εὐχῶν τῆς μεταλήψεως (τὰ κεῖμενα παρὰ G o a r, Εὐχολ. 65, Brightman, East. Lit. 393, Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργ. 131, 133-134, 144-145. Πρβλ. Millet, ἐνθ' ἄν. καὶ Cottas ἐν Atti κλπ. 101₃). Εἰς τὴν « Κόκκινην Παναγίαν » τῆς Κονίτισης (13^{ου}-14^{ου} αἰ.) τὸ θέμα, συνοδευόμενον ὑπὸ τῆς χαρακτηριστικῆς λειτουργικῆς ἐπιγραφῆς « [Ὁ τρώγων μο]ν τὸ σ(ῶ)μα κλπ.», φέρει προσθέτως καὶ τὴν ἐπιγραφὴν « Ὁ Μελισμός· ἄλλ' ἤδη ὁ Ἄμνός εἰκονίζεται ἐπὶ τῆς γνωστῆς πλακός, ἥτις μάλιστα φέρεται ἐπὶ μονολίθου ὑποστάτου. Ἐκατέρωθεν εἰκονίζονται δύο ἄγγελοι μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους καὶ δύο ἱεράρχαι (ἀνέκδοτος· θὰ δημοσιευθῆ προσεχῶς).

¹ Μεταξὺ τῶν ἐγκωμίων παρεμβάλλεται ἡ ἐκφώνησις « Ὅτι ἅγιος εἶ ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ ἐπὶ θρόνου δόξης τῶν χερουβείμ ἐπαναπαυόμενος καὶ σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπωμεν » (Τριφῶδ. 405^α).

² Βλ. Γ. Βιολάκη, Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐν Ἀθήναις 1906, 363-364.

³ Ἀντίφωνον γ', λεγόμενον καὶ παρὰ τῶν κληρικῶν (Τρεμπέλα, Λειτουργ. 44 appar. cr., 45). Ἐπὶ τῶν ἐπιταφίων ἀπαντᾶται διὰ πρώτην φορὰν ἀναγεγραμμένος ἐπὶ τοῦ Χιλιανδαρίου ἐπιτάφ. ἀριθ. 1 ἀρχῶν 14^{ου} αἰ. (Millet, Broderies 94 κέ.).

⁴ Ὑπόκειται ἡ ἰδέα τῆς ἐκ σεβασμοῦ καλύψεως τῶν χειρῶν εἴτε δι' ἰδιαιτέρου ὑψάσματος εἴτε διὰ τοῦ ἄκρου τοῦ ἐνδύματος.

⁵ Ἐγκώμ. Στάσ. Α' (Τριφῶδ. 398^β). Πρβλ. « Ἀπορεῖ... καὶ πληθὺς ἡ ἀσώματος, Χριστέ, τὸ μουσῆριον τῆς ἀφρότου σου ταφῆς » (αὐτ. 399^α) καὶ τὰ τροπάρια: « Τῶν ἀγγέλων ὁ δῆμος κατεπλάγη ὄρων σε » (αὐτ. 407^β), « ἔξεστησαν χοροὶ τῶν ἀγγέλων ὀρώντες... ὄν τὰ τάγματα τῶν ἀγγέλων κυκλοῦσι καὶ δοξάζουσι » (αὐτ. 408^α).

Ἡ εἰκὼν τώρα ἐμπνέεται ἐκ τῆς ψαλμωδίας τοῦ Μ. Σαββάτου¹ ἐκ τῆς υπερβατικῆς θεωρίας μεταφερόμεθα πάλιν εἰς τὸν Θρηνον, ἀκριβέστερον δὲ εἰς τὸ ἐκκλησιαστικὸν δρώμενον.

Δὲν προχωρῶ εἰς τὴν εἰκονογραφικὴν ἀνάλυσιν τῶν συμβόλων τῶν εὐαγγελιστῶν καὶ τῶν γύρω προτομῶν τῶν ἀποστόλων, ἱεραρχῶν καὶ προφητῶν ἐπὶ τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς, διότι αὕτη ὁδηγεῖ εἰς κύκλον ἰδεῶν περὶ τοῦ ὁποίου ἀσχολοῦμαι ἀλλαχοῦ.

Εἰς τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς τὴν εἰκονογραφίαν, τὰ στοιχεῖα τῆς ὁποίας ἐν μέρει ἢ ἐν ὅλῳ ἀπαντῶνται καὶ εἰς σειρὰν ὄλην ἐπιταφίων, συνυφαίνονται, ὡς εἶδομεν, εἰς μίαν ἐνότητα ἀφ' ἐνὸς ἢ ἔκφρασις τῶν συναισθημάτων ἐκ μᾶς συγκινητικῆς ἱερᾶς ἀφηγήσεως καὶ ἀφ' ἑτέρου ἢ παρὰστασις μᾶς υπερβατικῆς εἰκόνας. Ἐπὶ πλέον διὰ τῆς εἰκονογραφικῆς ταύτης συνθέσεως, ἐπιζητεῖται διὰ παραστάσεων ὀπτικῶν νὰ ἐκτεθῇ καὶ δλόκληρος θεολογικὴ διδασκαλία: ὅτι δηλαδὴ τὸ Πάθος τοῦ Χριστοῦ, συμβεβηκὸς ἀνθρώπινον, γήινον, εἶναι συγχρόνως καὶ συμβεβηκὸς θεῖον, οὐράνιον² καὶ ὅτι ἀποτελεῖ ἀντικείμενον βαθείας ἀπορίας τοῦ ἀνθρωπίνου νοῦ ἀλλὰ καὶ ἀντικείμενον θαυμασμοῦ ἢ διπλῆ φύσις τοῦ συμβεβηκότος τούτου, διὰ τὸν λόγον ὅτι αὕτη, ἢ στενὴ δηλαδὴ συνάφεια μεταξὺ τοῦ γήινου καὶ τοῦ οὐρανίου, ἀποβλέπει εἰς τὴν σωτηρίαν τοῦ ἀνθρώπου.

Ἐπόμνημα εἰς τὸ θεολογικὸν περιεχόμενον τῆς εἰκονογραφίας τοῦ ἐπιταφίου μας ἀποτελεῖ τὸ γύρω ἐξάστιχον ἐπίγραμμα μὲ τὸν τρισάγιον ὕμνον (βλ. σ. 128, 130). Τὸ νόημα δὲ τῶν κειμένων τούτων εἶναι περίπου τὸ ἐξῆς θεολογικῶς διατυπωμένον: Ἡ ὑπόθεσις εἰς τὴν ὁποίαν ἀναφέρεται ἢ προκειμένη εἰκονογραφία υπερβαίνει τὰ μέτρα τοῦ ἀνθρωπίνου λόγου³ προσιτῆ γίνεται μόνον διὰ τῆς μυστικῆς «θεωρίας», ὕψιστος ἀναβαθμὸς τῆς ὁποίας εἶναι ὁ διὰ τῆς ψαλμωδίας τοῦ τρισαγίου ὕμνου ἐγκωμιασμὸς τοῦ νεκροῦ Θεοῦ — Βασιλέως Παντοκράτορος, Σωτῆρος καὶ Κριτοῦ —, φερομένου ἐπὶ τῶν οὐρανίων δυνάμεων. Ὁ τρισάγιος ὕμνος εἶναι τὸ ἐκκλησιαστικὸν ἀντίστοιχον τῆς σεραφικῆς «θεολογίας» (δοξολογίας)⁴, τῆς ψαλλομένης ὑπὸ τῶν ἀποκαλυπτικῶν ζώων (Ἀποκαλ. 4, 7 κέ.) γύρω τοῦ Θεοῦ. Πρὸς τὴν «θεολογίαν» δὲ ταύτην φθάνει ὁ ἀνθρώπος διὰ τοῦ θρησκευτικοῦ βιώματός του, περιεχόμενον τοῦ ὁποίου — εἰς ὅ,τι μᾶς ἀφορᾷ — εἶναι ἡ συναισθησις τῆς ἀναξιότητος καὶ ἡ ταπεινὴ παραδοχὴ τῆς σωτηρίας. Ἡ δὲ σωτηρία εἶναι ἐκκλησιαστικῶς καὶ μεγάλη καὶ ἀπλῆ. Προέρχεται ἐκ τῆς «δωρεάν» προσφορᾶς τοῦ Σωτῆρος διὰ τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος τοῦ Πάθους καὶ τῆς Ἀναστάσεώς του⁵ ἐν συνεχείᾳ δὲ παρέχεται ἡ σωτηρία ὁσάκις τὸ ἱστορικόν, τὸ ἐπίγειον, πάθος τοῦ

¹ Ἰω. Δ α μ α σ κ η ν., Ἐκθεσ. Ὁρθοδ. πίστ. III 10 (P.G. 94, 1021) καὶ Ἐπιστ. πρὸς Ἰορδ. ἀρχιμανδρ. 6 (P.G. 95, 37), Ψ - Γ ε ρ μ α ν., Ἱστορ. ἐκκλησ. καὶ μυστ. θεωρ. P.G. 98, 408 - 409.

Σωτήρος επαναλαμβάνεται δια τῆς τελέσεως τῆς λειτουργίας. Τῆς λειτουργίας δὲ ὁ χαρακτήρ εἶναι υπερβατικός· τελεῖται εἰς τὴν γῆν συνάμα καὶ εἰς τὸν οὐρανόν. Διὰ τῆς λειτουργίας ὁ πιστὸς ἀναμιμνήσκει τῆς μοναδικῆς πρὸς τὸν ἄνθρωπον εὐεργεσίας τοῦ Σωτήρος καὶ τῆς δυνάμεώς του¹, διὰ τῆς ὁποίας ἐχάρισεν οὗτος εἰς τὸν ἄνθρωπον τὴν δυνατότητα καὶ τὴν καταξίωσιν ν' ἀποκτήσῃ ἰδιότητα υπερβατικὴν· εὐρισκόμενος δηλαδὴ ὁ ἄνθρωπος εἰς τὴν γῆν νὰ δοξολογῇ τὸν Θεὸν ὡς αἱ τάξεις τῶν ἀγγέλων καὶ μαζὶ μὲ τοὺς ἀγγέλους, μὲ ἄλλους λόγους νὰ γίνῃ ἰσάγγελος.

Ἡ προκειμένη σύνθεσις, μὲ τοὺς διασταυρουμένους ἄξονάς της καὶ μὲ τὰς παραλλήλους πρὸς τοὺς ἄξονας φοράς, εἶναι ἰσορροπημένη, ἀλλὰ συνάμα παρουσιάζεται ὡς καλλιτεχνικὴ μορφή ἀνοικτή· διότι εἰς αὐτὴν καὶ αἱ κατακόρυφοι καὶ αἱ ὀριζόντιοι φοραὶ ἐξουδετεροῦνται μεταξύ των. Ὑπερισχύει ἡ ἐντύπωσις τῆς κινήσεως εἰς τὴν διάταξιν τῶν στοιχείων τῆς συνθέσεως. Ἡ κυριαρχικὴ συνθετικὴ ἄξια, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, δένεται ρυθμικῶς μὲ τὰ γύρω πρόσωπα καὶ αὐτὴ καθορίζει τὴν συνθετικὴν λειτουργίαν των. Εἶναι φανερόν ὅτι ἡ σύνθεσις τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς διαπνέεται ὑπὸ διαθέσεως μαρῶν.

3. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ πολυτελής τέχνη τῶν βυζαντινῶν χρυσοκενημάτων, ἰδιαιτέρως δὲ τῶν ἐπιταφίων, μετὰ τὴν καλὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων ὑποχωρεῖ κάπως ἐντὸς τῆς γεωγραφικῆς περιοχῆς τοῦ Βυζαντίου, καλλιεργούμενη ἐφεξῆς μὲ ἄνεσιν εἰς τὰς παραδουναβίους χώρας καὶ τὴν Ρωσίαν. Εἰς τὰς τουρκοκρατημένας περιοχὰς νέα περίοδος εἰς τὴν τέχνην τῶν ἐκκλησιαστικῶν κεντημάτων — καὶ εἰς τὴν καθόλου ἐκκλησιαστικὴν τέχνην — σημειοῦται ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος, μὲ τὴν ἀπαρχὴν τῆς νέας ἀκμῆς τῶν μονῶν. Ὑπάρχει βέβαια καὶ παλαιότερον σχετικὸν παράδειγμα, ἀλλ' ὅμως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ἰδίως αὐτῆς οἱ τεχνίται κεντηταὶ — καὶ οἱ ἄνδρες καὶ αἱ γυναῖκες — ἀποκτοῦν συνείδησιν τῆς σημασίας τοῦ ἔργου των καὶ τῆς προσωπικότητός των ἐντὸς τῆς κοινωνίας, ἣ ὁποία τότε ἀνεμορροῦτο γύρω ἀπὸ τὴν ἀναγεννωμένην δύναμιν τῆς Ἐκκλησίας. Καὶ ὑπογράφουν καὶ ἐπιδεικνύουν τὰ ἔργα των ὅπως οἱ ζωγράφοι. Ἐκ τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος εἶναι γνωστὰ περὶ τὰ δέκα ὀνόματα κεντητῶν καὶ κεντητριῶν².

¹ < Μεμνημένοι... πάντων τῶν ὑπὲρ ἡμῶν γεγενημένων... τοῦ σταυροῦ, τοῦ τάφου, τῆς... ἀναστάσεως, τῆς εἰς οὐρανὸν ἀναβάσεως > (Λειτουργ. Χρυσοστομοῦ, Ἀνάμνησις, Goar 61, Brightman 386, Τρεμπέλα 109. Πρβλ. καὶ τὴν Ἀνάμνησιν τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου Goar 143, Brightman 405, Τρεμπέλα 182).

² Βλ. πίνακα παρὰ Βέη - Χατζηδάκη, ἔνθ' ἄν. σ. 70 κέ.

Μεταξὺ τῶν κεντητῶν τούτων ὁ μοναχὸς Ἀρσένιος εἶναι τεχνίτης μὲ σημαντικὸν ἔργον. Περὶ τὰ τρία ἕως πέντε ἔτη πρὸ τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς (1587/1588) ὁ Ἀρσένιος εἶχε κεντήσει τὸν ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς Τατάρνης τῆς Εὐρυτανίας (1583/1584), πιθανώτατα δὲ καὶ τὸν ἀέρα τοῦ ἔτους 1583/1584 τῆς αὐτῆς Μονῆς¹. Δύο ἕως τρία ἔτη μετὰ τὸν ἐπιτάφιον τῆς Παραμυθιάς κεντᾷ ὁ Ἀρσένιος τὸν ἐπιτάφιον τῆς Μονῆς τῶν Ταξιαρχῶν τῆς Αἰγιαλείας (1590)². Τῆς Παραμυθιάς τὸν ἐπιτάφιον ἐκέντησεν ὁ Ἀρσένιος κατὰ παραγγελίαν (« διὰ συνδρομῆς καὶ κόπου »), ὡς εἶδομεν, τοῦ μετεωρίτου ἱερομονάχου Σωφρονίου, ἐκ τῆς ιδιότητος τοῦ ὁποίου, ὡς ἱερομονάχου μετεωρίτου, συναγεται ἢ ἔνδειξις ὅτι ὁ Ἀρσένιος ἐμόναζε καὶ εἰργάζετο πιθανῶς εἰς τὰ Μετέωρα.

Ἡ ἐξωτερικὴ αὐτῆ ἔνδειξις ἐνισχύεται, ὡς νομίζω, καὶ ἐκ τοῦ ἕξης τεκμηρίου συγχρόνως ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ. Πρόκειται περὶ τοῦ χαρακτηριστικοῦ ἑξαστίχου ἐπιγράμματος « *Τὴν φοβερὰν σου κλπ.* », διὰ τοῦ ὁποίου ὁ Ἀρσένιος πλαισιώνει τοὺς ἐπιταφίους του. Τὸ ἐπίγραμμα τοῦτο ἀπαντᾷται καὶ εἰς τρεῖς ἄλλους ἐπιταφίους εὐρισκομένους εἰς τὰ Μετέωρα: δύο εἰς τὸ κυρίως Μετέωρον (ὁ ἕτερος τοῦ ἔτους 1620/1621) καὶ ὁ τρίτος εἰς τὴν Μονὴν Βαρλαάμ (τοῦ ἔτους 1609)³. Τὸ κοινὸν δὲ τοῦτο χαρακτηριστικὸν σημαίνει, ὡς νομίζω, ὅτι, τοῦλάχιστον μεταξὺ τοῦ ἔτους 1587/1588, ὅτε ἐκεντήθη ὁ ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιάς μὲ τὴν ἐξωτερικὴν ἔνδειξιν « *Μετεώρων* », καὶ τοῦ ἔτους 1620/1621, ὅτε ἐκεντήθη ὁ ἐπιτάφιος Μετεώρων ἀριθ. 2, ὁ τελευταῖος, ὡς ὑποθέτω, ἐκ τῶν ἐπιταφίων τῶν φερόντων ὡς ἐσωτερικὴν ἔνδειξιν τὸ ἐπίγραμμα « *Τὴν φοβερὰν σου κλπ.* », σημαίνει, λοιπόν, τὸ κοινὸν τοῦτο χαρακτηριστικὸν ὅτι εἰς τὰ Μετέωρα μεταξὺ τῆς ὀγδόης δεκαετίας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ τῆς τρίτης δεκαετίας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος (1587/1588 - 1620/1621), ἐντὸς περίπου μιᾶς γενεᾶς, εἰς τὰ Μετέωρα ἐλειτούργει ἐργαστήριον κεντητικῆς, ἐκ τοῦ ὁποίου φαίνεται νὰ ἐξῆλθον τοῦλάχιστον πέντε ἐπιτάφιοι μὲ κοινὸν γνώρισμα τὸ ὡς ἄνωτέρω χαρακτηριστικὸν ἐπίγραμμα. Εἰς τὸ ἐργαστήριον τοῦτο κυρίαρχος μορφή, τοῦλάχιστον μέχρι τοῦ 1590 (ἐπιτάφιος Ταξιαρχῶν), φαίνεται νὰ ἦτο ὁ μοναχὸς « συρμακέσης »⁴ Ἀρσένιος. Ἐκ τῆς ομάδος ταύτης ἐπιταφίων ἀφίνω ἕξω τὸν ἐπιτάφιον τῆς Τατάρνης, ἐπειδὴ οὗτος εἶναι παλαιότερος τοῦ ἀδελφοῦ του ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς, ἐκ τοῦ ὁποίου προέρχεται ἢ πρώτη ἔνδειξις περὶ ὑπάρξεως ἐργαστηρίου κεντητικῆς εἰς τὰ Μετέωρα.

¹ Βλ. ἄνωτ. σ. 128 καὶ κατωτ. σ. 144 κέ. Πρβλ. καὶ Θεοχάρη, ἔνθ' ἄν. 125 κέ. καὶ 129 κέ. πίν. Α' - Γ'.

² Βλ. ἄνωτ. σ. 128 καὶ κατωτ. σ. 147.

³ Βλ. ἄνωτ. σ. 128, 130.

⁴ Ὁ ὄρος ἐκ τῆς συγχρόνου λαϊκῆς τέχνης (Χατζημιχάλη, ἔνθ' ἄν. 1 κέ.).

Ἐκ τῶν τριῶν ἐπιταφίων τοῦ Ἄρσενίου ὁ φυλασσόμενος εἰς τὴν Τατάρναν (εἰκ. 8) παρουσιάζει σημαντικὴν διαφορὰν ἀπὸ τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παράμυθιας. Τὰ πρόσωπα τοῦ Θρήνου εἶναι καὶ ἐδῶ τρεῖς γυναῖκες καὶ τρεῖς ἄνδρες, χωρὶς ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὸ ὅτι μία ἐκ τῶν γυναικῶν εἶναι τοποθετημένη μεταξὺ τοῦ ὀμίλου τῶν ἀνδρῶν, πρὸς τὸ ἄλλο μέρος τοῦ σταυ-



Εἰκ. 8. - Ὁ ἐπιτάφιος τῆς Μονῆς Τατάρνης (Εὐρυτανίας).

ροῦ. Συμπαρίστανται καὶ ἐδῶ ζεύγη σεβομένων ἀγγέλων, ἀλλ' οὗτοι τοποθετημένοι ἀνὰ δύο — ὁ εἰς παρὰ τὸν ἕτερον — παρουσιάζονται ὡς νὰ κλείουν ἐκατέρωθεν τὴν σύνθεσιν. Ἐπίσης βλέπομεν καὶ ἐδῶ τὸν σταυρὸν μὲ τὸν ἀκάνθινον στέφανον — ἐπὶ πλέον δὲ μὲ τὴν λόγχην καὶ τὸν σπόγγον — βλέπομεν πολλοὺς μικροτέρους ἀγγέλους, σεραφεῖμ καὶ θρόνους, τὰ κοσμικὰ σύμβολα καὶ ἀστέρας. Ἄλλ' ἡ σύνθεσις, διατεταγμένη κατὰ τὴν αἴσθησιν τοῦ μήκους καὶ ὀλιγώτερον πυκνὴ, εἶναι σαφῆς καὶ ἄνετος. Εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Τατάρνης ὁ Ἄρσενιος, μολοντί καὶ ἐδῶ δὲν λείπει ἡ ἐσωτερικὴ κίνησις παρουσιάζει σύνθεσιν κλειστήν, παρέχουσαν τὴν ἐντύπωσιν ἡρόμου μεγαλείου· τὰ ἦτο δὲ αὕτη ἄψογος, ἂν τὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα τῆς κάτω — εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον — δὲν ἦσαν κατεσπαρμένα μὲ κάποια ἀρρυθμίαν. Ἡ ἀδυναμία αὕτη δεικνύει ὅτι εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Τατάρνης ὁ Ἄρσενιος δὲν ἔχει δυνηθῆναι ἄφομοιώσῃ τὸ πρότυπόν του καὶ ἀστοχεῖ ὅταν ἐπιζητῇ ν' αὐτοσχεδιάσῃ κάπως. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ σχέδιόν του ἐδῶ ὁ Ἄρσενιος ἐλέγχεται διὰ κάποιαν ξηρότητα. Τὰ πρόσωπα εἶναι τυπικά, εἰς αὐτὰ δ' αἱ ἐκφράσεις δὲν εἶναι ἐξατομικευμένα. Αἱ στεναὶ δ' ὄρθιαι μορφαὶ τοῦ ἐπιταφίου τῆς Τατάρνης εἶναι πλησιέστεραι πρὸς τὰς μορφὰς τοῦ — ἀγνώστου τεχνίτου —

16 - 8 - 1957

ἐπιταφίου τοῦ 1605 τῆς Μονῆς Δοχειαρίου¹ μᾶλλον παρὰ πρὸς τὰς μορφάς, τὰς ὁποίας μόλις ὀλίγον ἀργότερον θὰ φιλοτεχνήσῃ ὁ ἴδιος ὁ Ἀρσένιος εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Παραμυθιάς.

Ὅταν ἐσχεδιάζεε τὸν ἐπιτάφιον τῆς Τατάρνης ὁ Ἀρσένιος φαίνεται νὰ εἶχεν ὑπ' ὄψει τοὺς ἀγιορειτικούς ἐπιταφίους Χιλανδαρίου ἀριθ. 2 (εἰκ. 4) καὶ Διονυσίου (εἰκ. 5). Ἐκ τοῦ πρώτου ἐδανείσθη τὴν σύνθεσιν κατὰ παρτάξιν, τὰς ὀρθίας μορφὰς ὀπίσω τοῦ νεκροῦ καὶ τινὰ ἐκ τῶν δευτερευόντων συνθετικῶν στοιχείων (σεραφεῖμ, θρόνους). Ἐκ τοῦ δευτέρου ἔλαβε τὸν σταυρὸν μὲ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, τοὺς ἀγγέλους μὲ τὰ ριπίδια, τὴν πτυχωτὴν νεκρικὴν σινδόνα καὶ τινὰς εἰκονογραφικὰς λεπτομερείας, αἱ ὁποῖαι εἶχον ἤδη ἀποβῆ σκεδὸν τυπικαὶ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ Ἐπιταφίου Θεότου (τὴν Θεοτόκον νὰ ἐναγκαλιζέται τὴν κεφαλὴν τοῦ Χριστοῦ, τὴν Μαγδαληνὴν ν' ἀπλώνῃ τὰς χεῖρας της, τὸν Ἰωάννην ν' ἀσπάζεται τὴν χεῖρα καὶ τὸν Νικόδημον νὰ ἄπτεται τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ). Ἰσως δὲν εἶναι συμπτωματικὸν τὸ ὅτι καὶ τὸ χαρακτηριστικὸν εἰς τὰ ἔργα τοῦ Ἀρσενίου ἐπίγραμμα « *Τὴν φοβεράν σου κλπ.* » ἀπαντᾷται διὰ πρώτην φορὰν εἰς ἐπιγραφὴν καὶ εἰς χειρόγραφα τοῦ Ἁγίου Ὁρους². Ὑποθέτω ὅτι ὁ Ἀρσένιος ἐκέντησε τὸν ἐπιτάφιον τῆς Τατάρνης εἴτε μονάζων εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος εἴτε ἐπὶ τῇ βάσει σχεδίου προερχομένου ἐκ τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Πάντως ὁ ἐπιτάφιος οὗτος κυριαρχεῖται ὑπὸ τῆς ἀναμνήσεως τῆς μὲ ἀρχαικότητα λιτῆς συνθέσεως τοῦ ἐπιταφίου Χιλανδαρίου ἀριθ. 2, ἐν ᾧ συγχρόνως παρουσιάζεται ὡς καλλιτεχνικὴ μορφή κάπως « κλασικῆς » ἀντιλήψεως.

Εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Παραμυθιάς ὁ Ἀρσένιος κυριαρχεῖται ὑπὸ τῆς ἀναμνήσεως τῆς πυκνῆς συνθέσεως τοῦ ἐπιταφίου τῆς Μονῆς Διονυσίου (εἰκ. 5) καὶ διατηρεῖ μὲν ὅλα τὰ βασικὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ ἐπιταφίου τῆς Τατάρνης, διαφέρει ὅμως ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψιν περὶ τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς. Παρατηρήσαμεν ἤδη νὰ διαπνέῃ τὴν σύνθεσιν τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς διάθεσις μαρρόκ. Τώρα παρατηροῦμεν ὅτι καὶ αἱ καθ' ἕκαστον μορφαὶ ἐδῶ εἶναι καλύτερον σχεδιασμέναι· αἱ γραμμαὶ εἶναι μαλακώτεραι, ρέουσαι, αἱ πτυχαὶ ἐλαφρότεραι, τὰ πρόσωπα ἐκφραστικὰ καὶ κάπως ἑξατομικευμένα (βλ. εἰκ. 3). Εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς Παραμυθιάς εἶναι ἀριστοτεχνικὴ ἢ διαγώνιος τοποθέτησις τῆς Θεοτόκου· ἐπίσης δὲ μόνον ζωγράφος μὲ πείραν θὰ ἠδύνατο μὲ τόσην, ὡς ἐδῶ, ἐπιτυχίαν νὰ ἐκμεταλλευθῇ τὴν αἰσθητικὴν ἀρχὴν τῆς λεγομένης « ἀναστροφῆς προοπτικῆς » εἰς τὰ μεγέθη

¹ Βλ. ἄνωτ. σ. 1302 καὶ κατωτ. σ. 148.

² Βλ. ἄνωτ. σ. 128, 130. Ἡ τοιχογραφία χρονολογεῖται εἰς τὴν δευτέραν δεκαετίαν τοῦ 16ου αἰῶνος. Οἱ κώδικες Λαύρ. Ε 143, Ε 173 καὶ Ι 185 χρονολογοῦνται εἰς τὸν 15ον - 16ον αἰ. (Σ ω φ ρ. Εὐστρατιάδου, Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγίστης Λαύρας, Paris 1925, σ. 90, 97 καὶ 211).

π.χ. τῶν ἀγγέλων. Οἱ δύο μεγάλοι ἄγγελοι τοῦ τρίτου ἐπιπέδου εἶναι διπλάσιοι τῶν ἀγγέλων τοῦ πρώτου καὶ πελώριοι ἐν συγκρίσει πρὸς τὰ μεγέθη τοῦ πλῆθους τῶν μικρῶν ἀγγέλων, οἱ ὅποιοι γεμίζουν τὰς ἐλευθέρως ἐπιφανείας τοῦ κεντήματος. Μέσω δὲ τῆς διαφορᾶς ταύτης τῶν μεγεθῶν κατορθώνεται εἰς σύνθεσιν μὲ ἀντίληψιν τῆς μορφῆς ἐπιπεδικῆν νὰ δοθῇ ἡ ἐντύπωσις τοῦ αἰσθητικοῦ βάρους. Οἱ ὀπίσω ἄγγελοι φαίνονται ὡς νὰ «ἐκπηδοῦν» ἐκ τῶν θέσεών των καὶ νὰ συμπαρίστανται εἰς τὴν σκηνὴν τόσον ἀμέσως ὅσον καὶ οἱ ἔμπροσθ ἄγγελοι, ἐν ᾧ οἱ παρ' αὐτοὺς μικροὶ πετῶντες ἄγγελοι φαίνονται εὐρισκόμενοι μακράν, ὡς νὰ διασχίζουν τὸ στερέωμα ἀναμέσον τῶν ἀστέρων. Ἐντεῦθεν ἡ πλουσία αὕτη σύνθεσις παρὰ τὴν πυκνότητά της «ἀναπνέει», δὲν παρέχει τὴν ἐντύπωσιν φόβου τοῦ κενοῦ.

Ἡ ζωγραφικὴ ποιότης τοῦ σχεδίου τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς ἐπικουρεῖ εἰς τὰ προηγούμενα συμπεράσματα, ὅτι δηλαδὴ οὗτος προέρχεται πράγματι ἐξ ἐργαστηρίου δρώντος εἰς τὰ Μετέωρα. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἀπὸ τῶν μέσων περιπυ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἰς τὰ Μετέωρα καὶ εἰς τὴν Πινδικὴν, περιοχὴν ὑπὸ τὴν ἄμεσον πνευματικὴν ἀκτινοβολίαν τῶν Μετεώρων, συντελεῖται ἀξιόλογος ζωγραφικὴ κίνησις. Εἴκοσι περίπου ἔτη ἐνωρίτερον τῆς δράσεως τοῦ Ἀρσενίου εἶχεν ἐργασθῆ εἰς τὰ Μετέωρα ὁ ἀνήσυχος Φράγκος Κατελᾶνος μὲ τὸν ἀδελφόν του Γεώργιον τὸν Σακελλάριον Θηβῶν (1566)¹, τούτων δὲ ἡ διέλευσις ἐκ Μετεώρων φαίνεται νὰ ὑπῆρξε γόνιμος διὰ τὴν τέχνην τῆς περιοχῆς. Κατὰ τοὺς χρόνους αὐτοῦ τούτου τοῦ Ἀρσενίου ὁ μοναχὸς Δανιὴλ ζωγραφίζει εἰς τὴν Μονὴν τῆς Κορώνης (1587)², ὁ ἱερεὺς Λάμπης στέλλει φορητὰς εἰκόνας εἰς διάφορα μέρη τῆς Πινδικῆς (ἀπὸ τοῦ 1598/1599 μέχρι τοῦ 1610/1611)³, ὡς καὶ ὁ ἐκ Φαναρίου ἐπίσης ἱερεὺς Δροσινὸς (1588/1589), ὅστις ζωγραφίζει καὶ εἰς τὰ Ἄγραφα (1610)⁴. Κατὰ ταῦτα δικαιοῦμεθα νὰ δεχθῶμεν ὅτι εἰς ἐκ τῶν ζωγράφων τῶν ἐργαζομένων εἴτε εἰς τὰ Μετέωρα εἴτε εἰς τὴν Πινδικὴν — ὁ μοναχὸς Δανιὴλ; — ἔδωσεν εἰς τὸν Ἀρσένιον τὸ σχέδιον τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς. Ἐξ ἄλλου ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου εἰς τὸ παλαιὸν καθολικὸν τοῦ Μεγάλου Μετεώρου (1484) προσέφερεν ἐπὶ τόπου διὰ τὸ εἰκονογραφικὸν θέμα των πρότυπον σχεδίου ὀπωσδήποτε καλὸν εἰς ἐκφραστικότητα κινήσεων καὶ μαλα-

¹ I. Βογιατζίδου, Μικρὰ ἀνέκδοτα ἐκ Μετεώρων, Δελτ. Ἱστορ. Ἐθνολ. Ἐταιρ. Ζ' (1918) 162. Πρβλ. Ν. Γιαννοπούλου, Τὰ Μετέωρα, Βόλος 1926, 71 καὶ Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας τοῦ ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, 4. Αἱ Μοναὶ Μετεώρων, Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ. Θ', 1932, 411.

² Α. Ὀρλάνδου, Ἡ Μονὴ Κορώνης ἐπὶ τῆς Πίνδου, Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ. ΙΕ', 1939, 409.

³ Πολλίτσα, Ἐπιγραφαὶ κλπ. ἐνθ' ἄν. 268 ἀριθ. 53, σ. 269 ἀριθ. 58, D. Quinn, Χριστιανικαὶ ἐπιγραφαὶ ἐν τῇ Πινδικῇ χώρᾳ, Ἀρμονία 3, 1902, 75. Ἐπίσης εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον Τροβάτου (ἀδημοσίετος).

⁴ Quinn, σ. 58.

κότητα γραμμῶν (πρβλ. τὰς στάσεις τῆς Θεοτόκου, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ Ἰωάννου) (εἰκ. 9) ἠδύναντο νὰ προσαρμόσουν τὸ σχέδιον τοῦτο εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς συμμετρικῆς συνθέσεως ἐκ δύο ὀμίλων ἐκ τριῶν προσώπων¹ καὶ εἰς τὰς ἰδιαιτέρας ἀπαιτήσεις τῆς ἤδη διαμορφωμένης εἰκονογραφίας τῶν ἐπιταφίων.

Εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῶν Ταξιαρχῶν (εἰκ. 10)² ὁ Ἀρσένιος διατηρεῖ τὴν



Εἰκ. 9. - Τοιχογραφία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου Μονῆς Μεταμορφώσεως Μειεῶρων.
(Φωτογραφ. Περ. Παπακατζηδάκη).

βασικὴν ἰδέαν τῆς συνθέσεως τοῦ προηγουμένου ἐπιταφίου ὡς καὶ ὠρισμένης ἐκ τῶν μορφῶν του, ἰδίως τὸν ὄμιλον τῶν ἀνδρῶν μὲ τὸν ἄγγελον, ἀλλὰ παρουσιάζει σαφεῖς ἀδυναμίας καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀριότητα τῆς συνθέσεως καὶ εἰς τὴν σχεδιάσιν τῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν. Φαίνεται ὅτι εἰς τὸν ἐπιτά-

¹ Πρβλ. τὰς τοιχογραφίας: Χιλανδαρίου (Millet, Monum. de l'Athos 67, 1 ὁ πυρὴν τῆς σκηπῆς), Μολυβοκκληριάς (αὐτ. 154, 2), Δοχειαρίου τοῦ ἔτους 1568 (αὐτ. 226, 2).

² Θεοχάρεη 128 πίν. ΙΕ' - ΙΣ'. Πρβλ. Ἀβερκ. Παπαδοπούλου, Ὁ Ἅγιος Λεόντιος Παλαιολόγος Μαμωνᾶς (1377 - 1452). Ἡ Μονὴ Ταξιαρχῶν Αἰγιαλείας, Θεσσαλονίκη 1940, 84 εἰκ. 10. Βλ. καὶ ἄνωτ. σ. 128. Αἱ ἐνταῦθα δημοσιευόμενα εἰκόνες 8 καὶ 10 προέρχονται ἐκ φωτογραφιῶν, τὰς ὁποίας ἔθεσεν εἰς τὴν διάθεσίν μου ἡ φίλη κυρία Εὐγενία Βέη - Χατζηδάκη.

φιον τούτον ὁ Ἄρσένιος εἰργάσθη ἐπὶ τῇ βάσει ἀντιβόλων, τὰ ὁποῖα εἶχεν ἐκ τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς, ἄνευ τῆς βοήθειας ζωγράφου.

Ἐνωτέρω ἐσημειώσαμεν συγγένειαν τῆς τέχνης τοῦ Ἄρσενίου πρὸς τὴν τέχνην τοῦ ἐπιταφίου Δοχειαρίου τοῦ ἔτους 1605¹. Εἰς τὸν ἐπιτάφιον τούτον εἶναι ὀλοφάνερος ἡ ἔλλειψις συνθετικῆς φαντασίας καὶ ἱκανότητος



Εἰκ. 10. - Ὁ ἐπιτάφιος τῆς Μονῆς Ταξιαρχῶν (Αἰγιαλείας)

σχεδίου ἄξων εἰς τὴν σύνθεσιν δὲν ὑπάρχει, αἱ μορφαὶ εἶναι στεγναὶ καὶ ἐν ἀρκετῷ μέτρῳ ἀδέξιοι, ἐπικρατεῖ δὲ ὁ φόβος τοῦ κενοῦ. Ὁ τεχνίτης τοῦ ἐν λόγῳ ἐπιταφίου παρουσιάζει ἀδυναμίας περισσοτέρας ὅσων ἀπεδώσαμεν εἰς τὸν Ἄρσένιον. Δὲν ἀποκλείεται καὶ ὁ παρὼν ἐπιτάφιος νὰ ἐξῆλθεν ἐκ τοῦ ἐργαστηρίου τῶν Μετεώρων, ἀλλ' ἴσως ὅτε ὁ Ἄρσένιος δὲν ἔζη πλέον².

¹ Βλ. ἄνωτ. σ. 144 - 145.

² Ἡ Θεοχάρη ἐνθ' ἀν. 139 παρατείνει τὴν δρᾶσιν τοῦ Ἄρσενίου μέχρι τοῦ 1620, φαίνεται δὲ ν' ἀποδίδῃ εἰς τούτον καὶ τοὺς ἄλλους ἐπιταφίους τῶν Μετεώρων, ὄσους ἐσημειώσαμεν ἄνωτ. σ. 128, 130 καὶ 143, καὶ προσέτι νὰ ταυτίξῃ τὸν ἡμέτερον μοναχὸν Ἄρσένιον πρὸς τὸν τεχνίτην τοῦ ἀντιμνησίου τῆς Μονῆς Μετομορφώσεως Μετεώρων τοῦ ἔτους 1523/4, μοναχὸν Ἄρσένιον ἐπίσης (βλ. Βέη, Σύνταγμα κλπ. 617 ἀριθ. 127). Ἐκτείνει οὕτω ἡ Θεοχάρη τὴν καλλιτεχνικὴν δρᾶσιν τοῦ ἡμετέρου Ἄρσενίου σχεδὸν ἐπὶ ἓνα αἰῶνα. Νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ὁ καθηγητῆς κ. Βέης ἀντέγραψεν ἐκ τοῦ ἀντιμνησίου τούτου ἐσφαλμένως τὸ δεύτερον γράμμα τῆς χρονίας «ΖΑΒ'» (1523/4) ἀντὶ τοῦ πιθανῶς ὀρθοῦ «ΖΥΒ'» (1583/4);

Ὡς κεντητής ὁ Ἀρσένιος εἶναι ἐπιδειξιάτος, τὰ δὲ κεντήματά του θὰ ἦσαν περιζήτητα εἰς τὰς μεγάλας μονὰς τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἀντίγραφον ἱκανῶς πιστὸν τοῦ ἐπιταφίου τῆς Παραμυθιάς ἀποτελεῖ ὁ ἐπιτάφιος τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Αἰτωλικόν¹, χρονολογούμενος εἰς τὸν 18^{ον} αἰῶνα. Ὁ ἐπιτάφιος τοῦ Αἰτωλικοῦ συνδέεται πρὸς περιπε-



Εἰκ. 11. - Ἐπένδυσις σταχώσεως εὐαγγελίου τῆς Μητροπόλεως τῆς Παραμυθιάς.

τειώδη θρύλον, ἐκ τοῦ ὁποίου συνάγεται ὅτι ὁ ἐπιτάφιος οὗτος κατέληξεν εἰς τὸ Αἰτωλικὸν ἐκ Παραμυθιάς μέσῳ τῶν Ἀγράφων². Πιθανῶς ἐκεντήθη

¹ Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Γ. Λαμπάκη, Δελτ. Χρ. Ἀρχ. Ἐτ. Γ' (1903) 96 κέ. εἰκ. 27.

² Βλ. Ι. Ζ. Οἰκονομοπούλου, Ἱστορικὴ περιγραφή τοῦ ἐν τῷ Αἰτωλικῷ Ἱερῷ Ναῷ «Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου» Ἱεροῦ Ἐπιταφίου. Ἀρχαιότατον θρησκευτικὸν κειμήλιον, ἐν Πότραις 1899, 5 κέ. Πρβλ. Λαμπάκη, ἔνθ' ἀν. 97. Διὰ τὴν χρονολόγησίν του πρβλ. τὸ κεντητὸν πλαίσιον του πρὸς τὸ ὅμοιον πλαίσιον ἐπιταφίου

εἰς ἄγραφον μὲ πρότυπον τὸν ἐπιτάφιον τῆς Παραμυθιάς. Ὁ θρόλος ἀπὸ χειρὸς τὸν θαναασμόν, τὸν ὁποῖον ὁ ἐπιτάφιός τῆς Παραμυθιάς ἐπὶ μακρὸν προεκάλει.

ΕΠΙΜΕΤΡΟΝ

Τὸ Εὐαγγέλιον τῆς Παραμυθιάς

Μεταξὺ τῶν ἄλλων κειμηλίων τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας τῆς Παραμυθιάς ἀξιόλογον εἶναι ἔντυπον εὐαγγέλιον μὲ στάχωσιν ἐκ ξυλίνων πινακίδων ἐπενδεδυμένων διὰ κεντητοῦ βελουδίνου ὑφάσματος μὲ ἐπικολημένα ἀργυρᾶ ἐπίχρυσον εἰκονίδια (εἰκ. 11). Τὸ βελουῖδον εἶναι χρώματος βυσινοχρόου, τὸ δὲ κέντημα ἀποτελεῖται ἐξ ἀνθικῶν κοσμημάτων (μικρῶν ἐλίκων, ροδάκων κ.ἄ.) διὰ χρυσῶν συρμάτων εἰς ἕξεργον τεχνικὴν — μὲ « γεμίσματα » ἢ « σηκώματα » (πρὸβλ. Χατζημιχάλη, Τὰ Χρυσοκλαβαρικά κλπ. σ. 43) — οὕτως, ὥστε νὰ παρέχεται ἡ ἐντύπωσις ἀναγλύφου. Περίπου ὁμοία στάχωσις, μὲ ἐπένδυσιν ἐκ κεντητοῦ ὑφάσματος, χρονολογουμένη δὲ εἰς τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 15^{ου} αἰ., ἀπαντᾶται εἰς κώδικα τῆς Κρυπτοφέρης (I. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, 114 εἰκ. 52). Ἡ στάχωσις τοῦ εὐαγγελίου τῆς Παραμυθιάς νομίζω ὅτι πρέπει νὰ χρονολογηθῆ ὄχι πολὺ ἀργότερον τοῦ ἔτους τῆς ἐκδόσεως τοῦ ἐντύπου τούτου (Βειετία 1645), ἃς εἴπωμεν, περὶ τὰ μέσα τοῦ 17^{ου} αἰῶνος.

Δ. Ι. ΠΑΛΛΑΣ

τοῦ ἔτους 1779 τῆς Μονῆς Φανερωμένης Σαλαμίνας (Μ. Θεοχάρη, Ἀνέκδοτα ἄμφια τῆς Μονῆς Φανερωμένης Σαλαμίνας, Θεολογία ΚΖ', 1956, 325 πίν. Α').